

⋈ Α΄:ΘΕΩΡΙΑ ⋈

Ἡ διδασκαλία τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης: Παρελθόν, παρὸν καὶ μέλλον

ΣΤΟ ΠΑΡΟΝ ΚΕΙΜΕΝΟ ΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΗΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΣ τῆς ψαλτικῆς τέχνης ἐξετάζεται (ὅπως προκύπτει καὶ ἀπὸ τὴ διατύπωση τοῦ ὑπότιτλου) κατὰ τρεῖς περιόδους:

1. κατὰ τὴν ἀπὸ τὸν 14^ο ὡς τὸν 19^ο αἰῶνα περίοδο (ΠΑΡΕΛΘΟΝ), ὅπου τὶς λιγοστὲς σχετικὲς πληροφορίες τῶν ὑπαρχουσῶν πηγῶν διαδέχεται τὸ καθοριστικῆς σημασίας γεγονὸς τῆς ἐπιβολῆς τῆς νέας μεθόδου ἀναλυτικῆς σημειογραφίας, ἡ ἔκδοσις τῶν θεωρητικῶν πονημάτων τοῦ Χρυσάνθου καί, τέλος, ἡ ὁργάνωσις τῆς ψαλτικῆς παιδείας μὲ τὶς γνωστὲς πατριαρχικὲς μουσικὲς σχολές.
2. κατὰ τὴ χρονικὴ περίοδο τοῦ 19^{ου} καὶ κυρίως τοῦ 20^{ου} αἰῶνα (ΠΑΡΟΝ), ὅπου ἡ ψαλτικὴ διδασκαλία συστηματοποιεῖται, στὰ ὥδεα καὶ στὶς ποικίλες μουσικὲς σχολές, βάσει ἐνὸς ὁμογενοποιημένου (καὶ ὄχι πάντα σύμφωνου πρὸς τὰ δεδομένα τοῦ παρελθόντος, σὲ ὁρισμένες δὲ περιπτώσεις ἐπηρεασμένου καὶ ἀπὸ ἀλλότρια μουσικὰ πρότυπα) παιδευτικοῦ μοντέλου
3. κατὰ τὴν τρέχουσα καὶ ἐφ' ἐξῆς περίοδο (ΜΕΛΛΟΝ), ὅπου (μάλιστα δὲ καὶ μὲ τὴν κατὰ τὰ τελευταῖα χρόνια ἁλματώδη ἀνάπτυξιν τῆς ἐπιστήμης τῆς βυζαντινῆς μουσικολογίας ἢ μὲ τὴ διδασκαλίαν τῆς ψαλτικῆς καὶ στὰ ἀνώτατα ἐκπαιδευτικὰ ἰδρύματα) πρέπει νὰ προσδοκᾶται μιὰ νέα ἐποχὴ γιὰ τὰ θέματα τῆς ψαλτικῆς παιδείας.

Ἐκ προοιμίου δηλώνεται ὅτι μεταξὺ τῶν ὁμοειδῶν δεδομένων τῶν παραπάνω τριῶν περιόδων καταγράφεται μεγάλη ἀναντιστοιχία. Γιὰ παράδειγμα, οἱ πληροφορίες γιὰ τὴ διδασκαλίαν τῆς ψαλτικῆς κατὰ τὴ δευτέρην περίοδον ἀφθονοῦν, ἐνῶ ἀντίθετα γιὰ τὴν πρώτη σχεδὸν ἐλλεῖπουν.

Γι' αὐτὸν ἀκριβῶς τὸν λόγο το ἑνδιαφέρον μου ἐπικεντρώνεται ἐδῶ στὴν πρώτη περίοδο, καθὼς προσπαθῶ νὰ προχωρήσω σὲ μιὰν ἀναστοιχειο-θεσία τῆς λανθάνουσας παλαιᾶς μεθοδολογίας διδασκαλίας τῆς ψαλτικῆς, ὥστε νὰ ὑποψιαστοῦμε ἔστω πῶς διδασκόταν ἡ τέχνη ὡς τὸν 19^ο αἰῶνα. Νομίζω ὅτι ἔτσι καταδεικνύεται πῶς ἐλάχιστα (ὡς μηδαμινά) στοιχεῖα αὐτῆς τῆς περιόδου ἔχουν ἐνσωματωθεῖ στὴν ἐπόμενη. Κι ὅμως, ἡ ὡς τώρα ἐπιστημονικὴ ἔρευνα ἀλλὰ καὶ ἡ ἀντίστοιχη πρακτικὴ ἐμπειρία μᾶς ἐγγυῶνται ὅτι ὅσο βαθύτερα γνωρίσουμε τὰ δεδομένα τοῦ παρελθόντος γιὰ τὴ διδασκαλίαν τῆς ψαλτικῆς, τόσο καλύτερο παρὸν θὰ ἐξασφαλίσουμε στὶς σύγχρονες μουσικὲς σπουδές, κληροδοτώντας παράλληλα στὶς μελλοντικὲς γενεές μιὰν περισσότερο ἐλπιδοφόρα, ἐμπλουτισμένη καὶ αἰσθητὰ βελτιωμένη, μέθοδο διδασκαλίας τῆς τέχνης.

Α'. Ὁ τρόπος

Ἐρωτήματα γιὰ τὸν τρόπο ποὺ κατὰ καιροὺς διδασκόταν ἡ ψαλτικὴ τέχνη ὑπάρχουν, ἀναμφίβολα, στὸ μυαλὸ ὁποιουδήποτε ἀσχολεῖται μὲ τὴ βυζαντινὴ μουσικὴ. Δυστυχῶς, ὅμως, εἶναι ἐρωτήματα ποὺ δύσκολα μποροῦν νὰ ἀπαντηθοῦν. Καθὼς ἡ τέχνη στηρίζεται, κατ' ἐξοχὴν, στὴν προφορικὴ παράδοση ἡ ἀκριβῆς μεθοδολογία τῆς διδασκαλίας της χάνεται στὰ βάθη τῶν αἰώνων, ἐνῶ ὅσες πληροφορίες διασώθηκαν στὶς ὑπάρχουσες γραπτὲς πηγές εἶναι πενιχρές καὶ μᾶλλον ἀποσπασματικές.

1. Δημόσια καὶ ἰδιωτικὴ διδασκαλία

Γνωστὲς –καὶ πολυχρησιμοποιημένες στὴν ἔρευνα– εἶναι, γιὰ παράδειγμα, παλαιὲς μαρτυρίες γιὰ συστηματικὴ ὁμαδικὴ διδασκαλία τῆς ψαλτικῆς, τόσο (τὸν 10^ο αἰῶνα) ἀπὸ τὸν Ἰωάννη Καμενιάτη (ποὺ θυμᾶται σὲ κάθε ναὸ τῆς Θεσσαλονίκης «τάγματα ἱερέων, δι' ὧν ἡ μυστικὴ τελεῖται λατρεία, καὶ ἀναγνωστῶν συστήματα, δι' ὧν ἡ τῶν ῥσμάτων σπουδάζεται ὑμνωδία, ἀμοιβαδὸν τοὺς στίχους ἀλαλάζοντες, καὶ ταῖς χειρονομίαις τῶν μελῶν τὸν φθόγγον διατιθέντες, καὶ μεγάλην τινὰ καὶ ἀξιοθέατον χορείαν συνιστῶντες, τῷ τε εἶδει τῆς ἀστραπτούσης στολῆς τὰς τῶν ὁρώντων θέλγοντες ὀψεις, καὶ τῇ τεχνωμένη

τῶν ψαλμῶν λύρα τὴν ἀκοὴν κατατέρποντες»¹), ὅσο καὶ (στὰ τέλη τοῦ 12^{ου} αἰῶνα) ἀπὸ τὸν Νικόλαο Μεσαρίτη (ποὺ περιγράφει στὴ Σχολὴ τῶν ἁγίων Ἀποστόλων στὴν Κωνσταντινούπολιν δύο κατηγορίες μουσικῶν σχολῶν· μία γιὰ τοὺς νεαροὺς ἀρχάριους –ὅπου «...ἰδοὺς ὡς πρὸς δυσμὴν [ὕμνωδους] ψαλτωδούς σὺν παισὶ νηπιόχοις σχεδὸν καὶ ὑποφελλίζουσιν καὶ τῆς θηλῆς ἀρτίως ἀποσπασθεῖσιν, οἱ καὶ ἀνοίγουσι στόμα καὶ λαλοῦσι σοφίαν καὶ καταρτίζουσιν αἶνον τῷ πάντων βασιλεῖ καὶ θεῷ καὶ τοῖς ἁγίοις αὐτοῦ τοῖς τὴν ἐκείνου πολιτείαν μιμησαμένοις καὶ τὰ παθήματα»– καὶ ἄλλη, ἀνώτερη καὶ ἐπιστημονικώτερη, γιὰ τοὺς μεγαλύτερους καὶ προχωρημένους –ὅπου «...ἐντύχοις μεираχίοις σὺν νεανίσκοις ἄρτι τὸν μεῖρακα παραμεῖθουσιν, εὐρυθμον μέλος καὶ σύμφωνον ἁρμονίαν ἐκ φάρυγγος, ἐκ στόματος, ἐκ γλώττης, ἐκ χειλέων, ἐξ ὀδόντων προπέμπουσιν», οἱ ὁποῖοι –ἐπιπροσδέτως– «...νομῶσι καὶ χεῖρα πρὸς φωνῶν καὶ ἤχων ἐξίσωσιν τὸν ἀρτιμαθὴ χειραγωγοῦσαν οἶον τοῦ μὴ συντόνου ἐξολισθαίνειν καὶ τοῦ ῥυθμοῦ καταπίπτειν μηδ' ἐκ τῆς συμφωνίας ἐκνεύειν καὶ διαμαρτάνειν τοῦ ἐμμελοῦς»²).

1. BÖHLIG, *Ioannis Caminiatae*, p. 12. FRENO-FOTIOU, *John Kaminiates*, pp. 20-21. [Πρβλ. καί: BAMBOΥΔΑΚΗ, *Συμβολή*, σ. 85. ΣΤΑΘΗ, *Μέθοδοι*, σσ. 710-711]. Στὸ ἴδιο κείμενο (καὶ πρὸ τῆς παραπάνω ἤδη παρατεθείσης περικοπῆς) ἀπαντᾷ καὶ ἡ ἀκόλουθη (ἐξίσου ἐνδιαφέρουσα) σχετικὴ ἀναφορά: «... τὰ δὲ περὶ τῆς ἁρμονίου μουσικῆς τῶν ἁσμάτων, ἢ τῶν ἁδόντων τὰ ψυχροτερπὴ μέλη καὶ τῶν τῷ θεῷ κεκληρωμένων σπουδάσματα πῶς τῷ λόγῳ σημανῶ; πῶς δὲ τὴν τούτων διαγράψωμαι δῆλωσιν; μέχρι γὰρ τοῦδε τοῦ διηγῆματος οὐκ οἶδ' ὅπως τῇ ῥύμῃ τοῦ λόγου συναπαχθεῖς καὶ τῆς οἰκείας ὥσπερ ἰδιωτείας ἐπιλαθόμενος ἐπειρώμην μετρίως πως, καὶ ὡς οὐκ ἂν τις ἄλλος τῶν λῖαν ἁμαθῶν καὶ ἀγροίκων, τῶν παρὰ τῆς σῆς ἀρετῆς αἰτηθέντων τὴν δῆλωσιν διαγράφεσθαι· τὸ δ' ἀπὸ τούτου, καὶ μάλισθ' ὅτι τῆς εὐρύθμου τῶν ἁσμάτων ἐμνήσθην ἡδυφωνίας, οὐκ οἶδά τις γένωμαι ἢ ποῖ τῷ λόγῳ χωρήσω, ποῖον δὲ παραλείπω τῶν ἡδίστων ἐκείνων καὶ εὐτάκτων μελωδημάτων, οἷς συνέψαλλον καὶ συνεόρταζον ἄνθρωποι ταῖς οὐρανίαις δυνάμεσιν. Εἰ γὰρ τις τὴν μουσικὴν ἐκείνην, τὴν ἐκ παντὸς στόματος ὕψ' ἐν τῷ θεῷ ἀναπεμπομένην τοὺς ὕμνους ἐν ταῖς πανδήμοις συνάξεσι, τῷ ἤχῳ τῶν ἐορταζόντων ἀγγέλων, ἐνθα εὐφραϊνομένων πάντων ἡ κατοικία, ἐξεικονίσαι θελήσειεν, οὐδὲν τοῦ δέοντος ἁμαρτήσεται» (BÖHLIG, *ibid.*, pp. 11-12. FRENO-FOTIOU, *ibid.*, pp. 18-21).

2. HEISENBERG, *Die Apostelkirche in Konstantinopel*, pp. 20-21. DOWNER, *Nikolaos Mesarites*, pp. 866, 899. [Πρβλ. καί: BAMBOΥΔΑΚΗ, *ὁ.π.*, σσ. 86-87. WELLESZ, *History*, pp. 62-63. HANNICK, *Τὰ διδασκτικὰ συγγράμματα*, σ. 402. ΜΠΕΝΑΚΗ, *Ἡ Ἀρμονικὴ τῶν βυζαντινῶν*, σ. 9. ΣΤΑΘΗ, *ὁ.π.*, σ. 711]. Σχετικὰ μὲ τὴν τελευταία ἀναφορά στὴν (κατὰ τὴ διδασκαλία τῆς ψαλτικῆς) κίνηση τῶν χειρῶν πρβλ. καὶ ὅσα ὁμοειδῆ σημειώνει ὁ ΧΡΥΣΑΝΘΟΣ, *Θεωρητικόν*, σ. 52, § 114: «Χρόνος εἶναι, κατὰ τοὺς

Τὰ μουσικολογικά κείμενα, ἀντίθετα, πού παραδίδονται ἀπὸ τὸν 14^ο αἰῶνα καὶ ἐξῆς, δημιουργοῦν μᾶλλον τὴν ἐντύπωση ὅτι ἡ διδασκαλία τῆς ψαλτικῆς ἦταν κυρίως ὑπόθεση ιδιωτικῆ, καθὼς προϋπέθετε στενὴ σχέση καὶ μακροχρόνια παραμονὴ τοῦ μαθητῆ κοντὰ σ' ἓνα ἐμπειρο δάσκαλο. Ἡ διδασχὴ ἐκεῖ ἦταν προφορικὴ (ὄχι μόνον, αὐτονόητα, γιὰ τὸ πρακτικὸ ἀλλὰ καὶ γιὰ τὸ θεωρητικὸ μέρος τῆς τέχνης), γι' αὐτὸ καὶ οἱ σχετικὲς γραπτὲς πηγὲς ἐμφανίζονται ἐλλειπτικὲς «...διότι ὁ ἀρχαῖος ποιητὴς (σημειώνεται χαρακτηριστικὰ σ' ἓνα θεωρητικὸ ἐγχειρίδιο τοῦ 17^{ου} αἰῶνα³) ἐθαρροῦσε πὼς ὁ διδάσκαλός σου νὰ σέ τὰ διδάξῃ ἐξ ἀρχῆς, ὡς τεχνίτης ὁποῦ ὀνομάζεται· καὶ δι' αὐτὸ σέ τὰ λέγει μὲ συντομίαν· ὅτι ἀδύνατον εἶναι νὰ μάθῃ τινὰς τέχνην χωρὶς φωνῆς ζώσης, καὶ μόνον διὰ γράμματος...». Πράγματι, σὲ σωζόμενες μικρογραφίες μουσικῶν χειρογράφων ἀπεικονίζεται αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ εἰκόνα· σὲ πρῶτο πλάνο, μὲ ἐμφανῆ τὴν αὐθεντία τῆς διδασκαλικῆς σοφίας καὶ μὲ τὰ χέρια του νὰ χειρονομοῦν τὶς θέσεις τῆς ψαλτικῆς μελοποιίας, στέκεται ὁ δάσκαλος, ἐνῶ στὰ πόδια του, σκυμμένοι μὲ ζῆλο πάνω στὰ ἀνοικτὰ μουσικὰ βιβλία τους καὶ μιμούμενοι τὶς χειρονομίες τοῦ δασκάλου τους, δύο (τὸ πολὺ) μαθητὲς του μαθαίνουν τὴ μουσικὴ⁴. Προκύπτει, ἔτσι, ἀπ' αὐτὴν ἀκριβῶς τὴ σκηνή, ἓνα πρωτο-

φιλοσόφους, καταμέτρησις τῆς κινήσεως τοῦ κινουμένου. Ἐν ᾧ λοιπὸν ἀπαγγέλλεται τὸ μέλος, ἃς κινῆται ἢ ὁ πούς, ἢ ἡ χεὶρ τοῦ μουσικοῦ πρὸς τὰ ἄνω καὶ πρὸς τὰ κάτω, κρούουσα τὸ γόνυ καὶ μετρουμένη ἢ κινήσις τῆς χειρός, ἀποδίδει τὸν χρόνον διότι ὁ καιρὸς ὅς τις ἐξοδεύεται ἀπὸ τὴν μίαν κρούσιν ἕως εἰς τὴν ἄλλην, λογαριάζεται ἓνας χρόνος».

3. EBE 968, φ. 177^v. Πλήρες τὸ ἐν λόγῳ θεωρητικὸ κείμενο (πού περιλαμβάνει θεωρία ἀδῆλου συντάκτου περὶ μέτρων τῶν φωνῶν καὶ κανονίων τῶν ἤχων), δημοσιεύεται –ἐκ τοῦ μνημονευθέντος κώδικος EBE 968– ἀπὸ τὸν ΨΑΧΟ, Δημοσιεύσις ἀρχαίων χειρογράφων (γιὰ τὴ συγκεκριμένη περικοπὴ βλ. εἰδικότερα: Φόρμιγξ, περ. Β', ἔτος Β', ἀριθμ. 3-4, Ἀθῆναι 15-31 Μαΐου 1906, σ. 6). [Πρβλ. καὶ ΣΤΑΘΗ, ὁ.π., σσ. 708-709].

4. Στὸ τέλος τοῦ παρόντος κειμένου καταχωρίζονται ἀντίγραφα δύο σχετικῶν μικρογραφιῶν· ἡ πρώτη (βλ. EIKONA 1) προέρχεται ἀπὸ τὸν κώδικα Κουτλουμουσιῦ 457 [τυγχάνει δὲ ιδιαίτερα γνωστὴ, δημοσιευθεῖσα πολλάκις· βλ. πρόσφατη δημοσίευσή της ἀπὸ τὸν MORAN, *Singers*, illustration 6, ἐνῶ γιὰ μνεῖα λοιπῶν, προγενέστερων, ἐκδόσεων τῆς ἴδιας μικρογραφίας πρβλ. HANNICK, ὁ.π., σ. 402, ὑποσημείωση 4 (σ' αὐτὲς νὰ προστεθοῦν τώρα καὶ τρεῖς ἀκόμη ὁμοειδεῖς δημοσιεύσεις· στή σ. 11 τοῦ ἐπισυναπτόμενου στὸν διπλὸ δίσκο βινυλίου Ἰωάννης Κουκουζέλης σχετικοῦ φυλλαδίου, στή σ. 92 τῆς διατριβῆς τοῦ GHEORGHITĂ, *Chinonicul Duminical* καὶ στή σ. 5 τῆς διατριβῆς τῆς ΣΠΙΡΑΚΟΥ, *Οἱ χοροὶ ψαλτῶν*], ἐνῶ ἡ δεύτερη (βλ. EIKONA 2) λαμβάνεται ἀπὸ τὸν κώδικα Ἰθέρων 740, φ. 122^r [εἶναι δὲ ἐπίσης δημοσιευμένη ἀπὸ τὸν ΧΑΤΖΗΓΙΑΚΟΨΗ, *Χειρογράφα, φωτογραφικὸ δείγμα 12*]. Μιὰ περιγραφὴ τῆς εἰκόνας 1 ἀποσπῶ ἐδῶ ἀπὸ

γενές στίγμα του τρόπου διδασκαλίας της ψαλτικῆς τέχνης, ἀφοῦ (ὅπως διαβάζουμε σὲ ἀρμόδια θεωρητικὰ ἐγχειρίδια⁵) «...οὐδεὶς δύναται νοῆσαι ἀφ' ἑαυτοῦ τὴν μέθοδον ταύτην, καὶ δὴθεν ἀκριβωμένως καὶ μετὰ πείρας πολλῆς διῆλθε τὴν ἅπασαν τέχνην τῆς παπαδικῆς».

2. Ἡ διδακτικὴ διαδικασία

Ἡ σχετικὴ διαδικασία ἐκμάθησης τῆς ψαλτικῆς δὲν πρέπει νὰ παρήλλαξε κατὰ πολὺ ἀπὸ αὐτὴν ποὺ ἐφαρμοζόταν στὴν ἐν γένει ἐλληνικὴ παιδεία, κατὰ τὴ διδασκαλία, δηλαδή, «τῶν ἀγίων καὶ θείων καὶ ἱερῶν γραμμάτων», ὅπως χαρακτηρίζονται σὲ ἓνα σχολικὸ τραγούδι⁶. Κάποια ἀπάντηση στὸ ἐρώτημα ποὺ ἀναδύεται ἀμέσως, ποιά δηλαδή ἦταν ἡ ἀκριβὴς μέθοδος διδασκαλίας ποὺ ἐφαρμοζόταν στὰ βυζαντινὰ σχολεῖα, παρέχουν μαρτυρίες ποὺ συστηματικὰ συνέλεξε ὁ Φαίδων Κουκουλές⁷. Πληροφορούμαστε, βάσει αὐτῶν, ὅτι ἡ διδαχὴ τῶν πρωτοεισαγόμενων στὸ σχολεῖο παιδιῶν ξεκινοῦσε μὲ τὴν ἐκμάθηση τῶν «πρώτων στοιχείων», ὅπως χαρακτηριστικὰ μαρτυροῦνται, δηλαδή τοῦ ἀλφάβητου: «ὁ διδάσκαλος ἔπρεπε γράφων καὶ δεικνύων τὴν μορφήν τοῦ γράμματος νὰ ἀπαγγέλῃ αὐτὸ εἰς ἐπήκοον τῶν μαθητῶν τρανῶς, μετὰ ἰσχυρᾶς δηλὰ δὴ φωνῆς, προχωρῶν ἀπὸ τοῦ α μέχρι τοῦ ω» στὴ συνέχεια, «ἀφ' οὗ ὁ διδάσκαλος ἐπεΐθετο ὅτι οἱ ἀκροαταὶ τοῦ ἔμαθον τὰ στοιχεῖα (“τὸ κατὰ στοιχεῖον ἀναγινώσκειν”)», ἐξοικεῖωνε τοὺς μαθητὲς στὴν ἔνωση τῶν

τὴν μνημονευθεῖσα διατριβὴ τῆς ΣΠΥΡΑΚΟΥ, σ. 479: «...ἀναπαρίσταται [...] ὁ δάσκαλος-μέσος Ἰωάννης Πρωτοψάλτης μὲ τὴν πατερίτσα στὰ πόδια νὰ κατασφραγίζει μὲ τὰ δύο του χέρια, ἔχοντας δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ τοὺς δύο μαθητὲς του, Ἰωάννη Κουκουζέλη καὶ Ξένο Κορώνη. Αὐτοὶ μὲ τὴ σειρά τους, κρατώντας ὁ καθένας τὸ βιβλίον του, χειρονομοῦν ὁ μὲν τὴν ὀξεῖα ὁ δὲ τὸ ἴσον, ἀπευθυνόμενοι προφανῶς στοὺς Χοροὺς ποὺ ὑποτίθεται βρίσκονται πίσω τους καὶ ἀντικρίζουν τὸν Μέσο». Ἀντίστοιχη, ἀδρομερῆ, περιγραφή τῆς εἰκόνας 2 ἐπιχειρεῖ ὁ ΧΑΤΖΗΓΙΑΚΟΪΜΗΣ, ὅ.π., σ. 73: «...μὴ πολυπρόσωπη παράσταση ἀπὸ χειρόγραφο [...] τῆς Μονῆς τῶν Ἱβήρων τῶν ἀρχῶν τοῦ 18^{ου} αἰ., γραμμένο ἀπὸ κάποιον γραφέα Νικόλαο. Παριστάνεται “ὁ μουσικότατος κύρ Ἰωάσαφ ὁ νεοφανῆς Κουκουζέλης” διδάσκοντας (τὴ χειρονομία;) σὲ δύο ἄλλα πρόσωπα ποὺ εἶναι “ὁ ἀνεψιὸς αὐτοῦ καὶ φοιτητὴς [δυσανάγνωστο τὸ ὄνομα]” καὶ “ὁ αὐτοῦ ὑπηρέτης καὶ μαθητὴς”, ὅλοι μὲ χαρακτηριστικὰ ἐνδυμασίαις τῆς ἐποχῆς».

5. Ἐρωταποκρίσεις, σ. 90⁷⁰⁶⁻⁷⁰⁸.

6. ΚΟΥΚΟΥΛΕ, *Βυζαντινὴν Βίος καὶ Πολιτισμὸς* Α¹, σ. 48, ὑποσημ. 6.

7. Αὐτόθι, σσ. 48-55 καὶ 67-71.

γραμμμάτων (προχωρούσε, δηλαδή, στη διαδικασία του συλλαβισμού), ώστε «ν' ἀποτελῶσι συλλαβάς, περαιτέρω διὰ τῶν συλλαβῶν λέξεις καὶ τέλος νὰ προβαίνωσιν εἰς τὴν συνδεδεμένην ἀνάγνωσιν [...] διότι ὁ λόγος ἀποτελεῖται ἐκ λέξεων, αὗται δ' ἐκ συλλαβῶν καὶ αἱ συλλαβαὶ πάλιν ἐκ γραμμμάτων»⁸. Ὡς τελευταῖο στοιχεῖο τῆς διδασκαλίας (καὶ ἐνῶ ὁ δάσκαλος ἐπανειλημμένως «ἄφ' ἐνὸς μὲν ἐπανελάμβανε τὴν ἐκφώνησιν ἐκάστου στοιχείου, ἀναγκάζων καὶ τοὺς ἀκροατὰς του νὰ τὸ ἐπαναλαμβάνωσιν, ἄφ' ἑτέρου δὲ ἐξήτει νὰ τοῦ ἀπαγγείλωσιν οἱ μικροὶ τὰ γράμματα») ἐρχόταν «ἡ διδασκαλία τῆς ἀναγνώσεως τῶν λέξεων καὶ τοῦ “κατὰ σύνθεσιν λόγου” (ἢ τῆς “συνθήκης τῶν ὀνομάτων”), ἱκανοῦ θεωρουμένου ἐκείνου τοῦ μαθητοῦ, ὃν διέκρινεν “ἄπταιστος διὰ στόματος προφορά”»⁹.

3. Τὰ στοιχεῖα τῆς ψαλτικῆς διδασκαλίας

Ἡ ὁμοιότητα τῆς παραπάνω περιγραφόμενης διαδικασίας μὲ τὰ ἀντίστοιχα δεδομένα διδασκαλίας τῆς ψαλτικῆς εἶναι ἐντυπωσιακὴ· στὴν ψαλτικὴ «τὰ πρῶτα στοιχεῖα ἢ ὁ ἀλφάβητος» εἶναι, βέβαια, τὰ **σημάδια**, μὲ τὴν ἐκμάθησιν τῶν ὁποίων ὁ δάσκαλος («γράφων καὶ δεικνύων τὴν μορφήν καὶ ἀπαγγέλων τὴν φωνὴν αὐτῶν») μετέδιδε πρωτογενῶς τὴν τέχνη, προχωρώντας σταδιακὰ στὶς ἐπὶ μέρους ἐνώσεις αὐτῶν, ὥστε «ν' ἀποτελῶσι συλλαβάς» (δηλαδή βραχεῖες μουσικὲς φράσεις) καὶ κατόπιν λέξεις (δηλαδή ἐκτενέστερες μελικὲς περιόδους) καὶ τέλος συνδεδεμένο μουσικὸ λόγο (δηλαδή τὶς περιβόητες στὴν ψαλτικὴ **θέσεις**). Αὐτὴ ἡ διαδικασία μαρτυρεῖται σαφῶς κατὰ τὸν 15^ο αἰῶνα, στὴ θεωρητικὴ συγγραφή τοῦ ἱερομονάχου Γαβριήλ: «Διὰ [...] τῶν [...] ἀφώνων καὶ φωνητικῶν σημάδιων ποιεῖ ἡ ψαλτικὴ τὰς θέσεις, αἱ καὶ λόγον ἔχουσιν ἐν τῇ ψαλτικῇ ὃν αἱ λέξεις ἐν τῇ γραμματικῇ. Ταύτας διακρίνει καὶ θεωρεῖ εἴτε καλῶς ἔχουσιν εἴτε μὴ ἡ χειρονομία»¹⁰. εὐκρινῶς, ἐπίσης, ἐπισημαίνονται ἐδῶ οἱ δύο βασικὲς παράμετροι τῆς ψαλτικῆς μελέτης ἄρα καὶ τῆς ψαλτικῆς διδασκαλίας· ἡ **μετρώφωνία** καὶ ἡ **χειρονομία**. Ἡ μεταξὺ τους διάκριση διδάσκεται στὰ ὑπάρχοντα θεωρητικὰ ἐγγχειρίδια

8. Αὐτόθι, σσ. 49-50.

9. Αὐτόθι, σσ. 50-51.

10. Γαβριήλ, σ. 72³⁷⁷⁻³⁸⁰.

μέ ἐπίκληση, ἀκριβῶς, ἀνάλογων παραδειγμάτων ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ γραμματικὴ ὁ ἴδιος θεωρητικογράφος (Γαβριήλ ὁ ἱερομόναχος) διδάσκει χαρακτηριστικά: «...ὥσπερ ἐπὶ τῶν γραμμάτων τὸ ω τὸ μέγα καὶ τὸ ο τὸ μικρὸν κατὰ μὲν τὴν προφορὰν εἰσι ταῦτά, διαφέρουσι δὲ τῷ τὸ μὲν εἶναι βραχύ, τὸ δὲ μακρόν. Ὅμοιως δὲ καὶ τὸ η καὶ τὸ ι καὶ τὸ υ καὶ τᾶλλα τὰ δίφθογγα ταῦτά μὲν εἰσι κατὰ τὴν ἐκφώνησιν, διαφέρουσι μέντοι καὶ ταῦτα κατὰ τὸ μακρόν καὶ τὸ βραχύ καὶ κατ' ἄλλας χρεῖας, οὕτω γίνεται καὶ ἐπὶ τῶν σημαδίων τῶν ἐχόντων ἀνὰ μίαν φωνήν, ὅτι κατὰ τὸ μέτρον εἰσι ταῦτά, διαφέρουσι μέντοι κατὰ τινὰ τρόπον. Ἄλλως γὰρ χειρονομεῖται τὸ ὀλίγον καὶ ἄλλως ἢ ὀξεῖα καὶ ἄλλως ἢ πετασθὴ καὶ ἄλλως τὰ δύο κεντήματα...»¹¹. σὲ ἄλλο σημεῖο τῆς συγγραφῆς τοῦ αὐτοῦς ὁ συλλογισμὸς διευρύνεται: «ἐπεὶ δὲ οὐ μόνον χρῆζομεν τῶν εἰκοσιτεσσάρων γραμμάτων ἀλλὰ δεόμεθα καὶ τῶν δέκα προσωδιῶν διὰ τὴν εὐφωνίαν τοῦ λόγου, οὕτως οὐ μόνον εἰσι χρήσιμα τὰ δεκαπέντε φωνητικὰ σημάδια ἀλλὰ καὶ τὰ λς' τὰ ἄφωνα, ἃ καὶ λόγον προσωδιῶν ἔχουσιν ἐν τῇ ψαλτικῇ. Ταῦτα γὰρ ὥσπερ ὁδηγὸς ἐστὶ καὶ ἡγεμὼν τοῦ οὕτως ἢ οὕτως εἰπεῖν, ἢ ἀργῶς μεταχειρίσασθαι τὰς φωνὰς ἢ συντόμως, ἢ μετὰ τόνου ἢ ἡσύχως. Τὰς μὲν γὰρ φωνὰς ποιοῦσιν [...] τὰ φωνητικὰ σημάδια, τὰς δὲ ἀργίας καὶ συντομίας καὶ τὰς ἄλλας ιδέας τῶν μελῶν ταῦτα τὰ μεγάλα σημάδια»¹². Εἶναι φανερό, καὶ ἔχει ἤδη εὐστοχα ἐπισημανθεῖ¹³, ὅτι ἐδῶ «ὁ Γαβριήλ μιλάει σὰν δάσκαλος» καὶ μᾶς πείθει πὼς «...ἡ διδασκαλία τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ μέλους κατὰ τὸν τελευταῖο αἰῶνα τῆς βυζαντινῆς αὐτοκρατορίας ἠρσικόταν ἀκόμα σὲ σχετικὰ ὑψηλὸ ἐπίπεδο». Ἀλλὰ καὶ ἀργότερα, κατὰ τὸν 19^ο αἰῶνα, ὁ κατ' ἐξοχὴν θεωρητικὸς τῆς ψαλτικῆς τέχνης, Χρῦσανθος ὁ ἐκ Μαδύτων, παρόμοια (ἂν καὶ με ἐλαφρὰ παραλλαγμένη ὀρολογία) διδάσκει αὐτὴ τὴ διαφοροποίησιν ἀνάμεσα στὴν ποσότητα καὶ στὴν ποιότητα τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ μέλους, ὅπως αὐτὸ καταγράφεται μέσῳ τῶν μουσικῶν σημαδίων: «ὁ χρόνος καὶ ὁ τρόπος τῆς ἐξαγωγῆς τῶν φθόγγων εἶναι ἐκεῖνα ἅτινα δύνανται νὰ ἐξηγήσωσι τὴν ποιότητα τοῦ μέλους. Διότι ὅταν οἱ φθόγγοι οἵτινες παραστήνονται με τοὺς χακτῆρας, δὲν εἶναι δεμένοι με τὸν προσδιορισμὸν τῶν χρόνων, ὁμοιάζουσι

11. Αὐτόθι σ. 48⁹⁷⁻¹⁰⁶.

12. Αὐτόθι, σ. 60²⁴¹⁻²⁵⁰.

13. HANNICK, ὁ.π., σσ. 415, 417.

μέ τας συλλαβάς τῶν γραμματικῶν, αἱ ὁποῖαι ὅταν δὲν διορισθῶσιν εἰς λέξεις, δὲν δύνανται νὰ παραστήσωσι νόημα. Λοιπὸν ὁ χρόνος δένει τοὺς φθόγγους, καὶ τοὺς φέρει εἰς κατάστασιν λέξεων. Ὁ δὲ τρόπος τῆς ἐξαγωγῆς τῶν φθόγγων ξεχωρίζει τὰς λέξεις τὴν μίαν ἀπὸ τὴν ἄλλην, διὰ νὰ ἐξαγγέλλῃ κάθε μία τὸ ἴδιόν της νόημα»¹⁴. Στὸ σημεῖο αὐτὸ χρησιμοποιεῖ, μάλιστα, ὡς ἐξειδικευμένο παράδειγμα, τὴ φράση «ὅτι γράφω» ποὺ στὴν ἐλληνικὴ γλῶσσα (ἀνάλογα μὲ τὸν τρόπο ποὺ θὰ γραφεῖ: «ὅτι γράφω ὅ,τι γράφω ὅ τοι γράφω ὅ τῇ γράφω ὦ τί γράφω; ὦ τύ, γράφω») εἶναι δυνατόν, παραμένοντας ὁμόηχη («ἔχει μὲν τὴν αὐτὴν φωνήν»), νὰ ἐκλάβει (βάσει τῆς ἰδιαίτερης, κάθε φορά, προφορᾶς της: «ὁ τρόπος τῆς προφορᾶς διὰ τὴν ὑποδιαστολήν, ἢ διὰ τὴν περισπωμένην, ἢ δι' ἄλλο τι ποιεῖ τὴν διάκρισιν») ἐντελῶς διαφορετικὸ νόημα «οὕτω καὶ τὰς λέξεις τῶν φθόγγων, ἡγουν τὰς θέσεις –καταλήγει ὁ ἴδιος συμπερασματικά–, ὁ τρόπος τῆς ἐξαγωγῆς αὐτῶν ξεχωρίζει αὐτάς»¹⁵.

3α. Θέσεις

Ἐάν, λοιπὸν, τὰ σημάδια τῆς ψαλτικῆς τέχνης παραλληλιζοῦνται (γιὰ τὴν εὐχερέστερη καὶ ἐποπτικώτερη κατανόηση τοῦ πράγματος) πρὸς τὰ γράμματα τῆς ἐλληνικῆς ἀλφαβήτου, ἀπὸ τὴν ἔνωση καὶ τὸν ἀρμονικὸ συλλαβισμό τοὺς προκύπτει, συνεκδοχικά, ὁ μουσικὸς λόγος, τὸ μέλος, ποὺ ἀποτελεῖται (ὅπως μιὰ ἐκτενὴς πρόταση ἀπὸ ἐπιμέρους λέξεις καὶ ἄλλα φραστικὰ τμήματα) ἀπὸ τὶς λεγόμενες θέσεις. «Θέσις γὰρ λέγεται ἡ τῶν σημαδίων ἔνωσις, ἣτις ἀποτελεῖ τὸ μέλος –διδάσκει ὁ μέγας, ἐν προκειμένῳ, δάσκαλος Μανουὴλ λαμπαδάριος ὁ Χρυσάφης¹⁶–· καθὼς γὰρ ἐν τῇ γραμματικῇ τῶν εἰκοσιτεσσάρων στοιχείων ἡ ἔνωσις συλλαβηθεῖσα ἀποτελεῖ τὸν λόγον –συνεχίζει ὁ ἴδιος–, τὸν αὐτὸν τρόπον καὶ τὰ σημεῖα τῶν φωνῶν ἐνοῦνται ἐπιστημόνως, ἀποτελοῦσι τὸ μέλος, καὶ λέγεται τὸ τοιοῦτον τότε θέσις...». Ἄρα, ἡ διδασκαλία (ἀλλὰ καὶ ἡ πρωτογενὴς μαθητεία, βέβαια) τῆς ψαλτικῆς τέχνης ἐπιχειροῦνταν πάνω σὲ ἀνάλογες μουσικὲς θέσεις, ἐνώσεις, δηλαδὴ, ποικίλων μουσικῶν σημαδίων,

14. ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ, ὁ.π., σ. 52, § 113.

15. Αὐτόδι.

16. Χρυσάφης, σ. 40⁹¹⁻⁹⁶.

πού στοιχειθετοῦσαν εἰδικὰ μουσικὰ παραδείγματα, κατάλληλα γιὰ τὰ πρῶτα βήματα τῶν ἐκκολαπτόμενων ἀρχάριων ψαλτῶν· «ἐγράφησαν δὲ καὶ παρ' ἡμῶν καὶ παρ' ἄλλων αὗται αἱ θέσεις –μαρτυρεῖται εὐγλωττα στίς ἀποδιδόμενες στὸν Ἰωάννη τὸν Δαμασκηνὸ ἐρωταποκρίσεις¹⁷–, ὥς ἵνα λαμβάνωσι κατὰ μικρὸν τὴν προγύμνασιν οἱ ἀρχάριοι, ἔπειτα καταλέγωσί τε καὶ ψάλλωσι, εἴτα καὶ πρόσω βαδίζωσι».

36. Μετροφωνία – Παραλλαγή – Μέλος

Ἡ ὁποιαδήποτε θέση διδασκόταν, κατανοοῦνταν καὶ μετὰ ταῦτα ἐρμηνευόταν κατὰ τρία στάδια κατὰ τὴ μετροφωνία, κατὰ τὴν παραλλαγή καὶ τέλος κατὰ τὸ μέλος. «Ταῦτα γοῦν πάντα –παρατηρεῖ, κατηγορηματικά, Γαβριήλ ὁ ἱερομόναχος¹⁸– εἰδέναι ἅπαντα ψάλτην χρή, εἰ μὴ ψεύδεσθαι τὸ ὄνομα βούλοιο. Ταῦτα δὲ οὐκ ἂν εἰδοίη, εἰ μὴ ἐν ἔξει γένοιτο <τῆς ψαλτικῆς τέχνης>»· ὁ ἴδιος περιγράφει λεπτομερέστερα, στὴ συνέχεια, τὴ συγκεκριμένη διαδικασία μελέτης: «Ἔστι γὰρ οἶον ἀρχὴ καὶ θεμέλιος ἡ λεγομένη μετροφωνία. Ταύτην γὰρ ὁ καλῶς μετελθὼν ῥαδίως ἂν καὶ τᾶλλα τῆς ψαλτικῆς κτήσαιο· χωρὶς δὲ ταύτης οὐδὲν κατορθωκῶς εἴη ἂν ὁ ψάλτης. Μετὰ δὲ ταύτην ἔστιν ἡ παραλλαγή, ἣν δεῖ ἐξασκῆσαι καλῶς, καὶ οὕτως ὥς ἐν ὁποίᾳ ἂν εἴῃ φωνῇ, τὸν ἐκείνης ἥχον ἐτοίμως ἔχειν ἀποδοῦναι. Ταῦτα μὲν οὖν χαρακτηρίζουσι τὸν ψάλτην, οὐ μὴν δὲ τὸν τέλειον»¹⁹. Πάντως, τὸ ἐνδιαφέρον τόσο τοῦ διδάσκοντος ὅσο καὶ τοῦ διδασκόμενου ἐπικεντρωνόταν σὲ δύο ἐπίπεδα μουσικῆς προγύμνασης· στὴ μετροφωνία (τὸ πρωτόλειο στάδιο τῆς ὅλης ψαλτικῆς προετοιμασίας) καὶ στὸ μέλος (τὸ ζητούμενο ἀποτέλεσμα τῆς ἄρτιας τελικῆς ἐρμηνείας). Ἡ παραλλαγή, παρότι κατὰ τὸν τρόπο πού ἀποδιδόταν στὴν παλαιὰ μέθοδο διαφοροποιοῦνταν ἐμφανῶς ἀπὸ τὴ μετροφωνία (καὶ τοῦτο διότι στὴ θέση τῶν ὑπερβατῶν διαστημάτων τῆς μετροφωνίας ἡ παραλλαγή προϋπέθετε συνεχῆ φωνητικὴ ἀναβοκατάβαση), ἀποτελοῦσε οὐσιαστικὰ (ὅπως καὶ ἡ ὀνομασία τῆς φανερώνει) μιὰ συγκεκρικαλλυμμένη (δηλαδή

17. Ἐρωταποκρίσεις, σ. 60³⁹²⁻³⁹⁵. Πρβλ. καὶ ὅσα παρατηρεῖ σχετικὰ ὁ ΧΡΥΣΑΝΘΟΣ, ὁ.π., σ. XLIV, § 65: «Τοιαύτας δὲ μεθόδους ἐποίησαν καὶ ἄλλοι Μουσικοὶ διδάσκαλοι, δι' ὧν προωδοποιοῦν εἰσάγοντες τοὺς μαθητὰς εἰς τὴν Μουσικὴν».

18. Γαβριήλ, σσ. 88-90⁵⁸⁵⁻⁵⁸⁷.

19. Αὐτόδι, σ. 90⁵⁸⁷⁻⁵⁹⁴.

παραλλαγμένη ως πρὸς τὸ ποιητικὸ κείμενο) ἀπόδοση τῆς μετροφωνίας, γι' αὐτὸ καὶ ἐκλάμβανε δευτερεύουσα σημασία: «ἢ τοίνυν ψαλτικὴ ἐπιστήμη οὐ συνίσταται μόνον ἀπὸ παραλλαγῶν [...] ἀλλὰ καὶ δι' ἄλλων πολλῶν τρόπων [...]»-σημειώνει σχετικὰ Μανουὴλ ὁ Χρυσάφης²⁰- τὸ γὰρ τῆς παραλλαγῆς χρῆμα κατὰ τὴν ψαλτικὴν τὸ εὐτελέστερόν τε τῶν ἐν αὐτῇ πάντων καὶ εὐκολώτατον· καὶ εἴποι τις ὡς μέλος ἐποίησα καὶ κατὰ τὰς φωνὰς ἐστὶν ἀνενδρές, οὐδὲ μιᾶς ἀπούσης ἤνπερ ἔδει παρῆναι καὶ τὸ ὀρθὸν εἶναι καὶ ὑγιὲς ὄντως ἀπὸ παραλλαγῶν ἔχει, ὥστε μὴ χρειᾶν εἶναι μηδεμίαν ἄλλην ἐν αὐτῷ ζητεῖν τελειότητα, κακῶς φρονεῖν τε καὶ λέγειν ἡγητέον τὸν τοιοῦτον καὶ ἔξω τοῦ τῆς ἐπιστήμης ὀρθοῦ λόγου...». Ὁ μοναχὸς Παχώμιος ὁ Ρουσάνος, μάλιστα, ὅταν περιγράφει πῶς ἐπι-τυγχάνεται τὸ ἐπιθυμητὸ τελικὸ ἀποτέλεσμα τοῦ μέλους, συσχετίζει σαφέστερα τὶς ὑπόλοιπες δύο φάσεις πού ἀναπόφευκτα διεξέρχεται κανεὶς κατὰ τὴ μουσικὴ μελέτη του· τὴν παραλλαγὴν, δηλαδὴ, καὶ τὴ μετρο-φωνία: «Εἰδέναι χρὴ τὸν βουλόμενον σὺν Θεῷ ἐν καταλήψει γενέσθαι τῆς μουσικῆς ὅτι δεῖ πρῶτον μὲν γινῶναι τὰς φωνὰς κατὰ τὸν ἐξ ἀρχῆς ἐκτεθέντα ὅρον καὶ πῶς δεῖ αὐτὰς ἀνιέναι τε καὶ κατιέναι, εἰδ' οὕτω τῷ μὲν νῶ παραλλαγίζειν, τῇ δὲ φωνῇ ψάλλειν. Χωρὶς γὰρ τοῦ πρώτου, οὐδὲ τὸ δεύτερον κατορθοῦται· τὶς δεόντως, μᾶλλον δὲ οὐδόλως, ἀλλ' ὡς ἐν σκοτομήνῃ ἔοικε πορεύεσθαι ὁ ἄνευ τῆς τοιαύτης μεθόδου ψάλλων [...]» Ἡ μὲν γὰρ παραλλαγὴ ἀπαρίθμησίς ἐστι τῶν φωνῶν, τὸ δὲ ἥχημα ἢ τῶν φωνῶν ποιότης· μᾶλλον δὲ παραλλαγὴ ἐστὶ μετροφωνία μετὰ ἡχήματος, διὸ καὶ ἀσύστατον ἐκάτερον αὐτῶν ἄνευ δατέρου»²¹.

Με βάση, λοιπόν, αὐτὴ τὴ διαδικασία διδασκόταν ὁποιοδῆποτε μέλος τῆς ψαλτικῆς τέχνης. Εἰδικότερα, κατὰ μιὰ λεπτομερῆ περιγραφὴ αὐτῆς, ὅπως τὴ διέσωσε στὸ θεωρητικὸ του ὁ Χρύσανθος²², παραλλαγὴ ἦταν «τὸ νὰ ἐφαρμόζωσι τοὺς πολυσυλλάβους φθόγγους ἐπάνω εἰς τοὺς ἐγκε-χαραγμένους χαρακτῆρας τοῦ ποσοῦ τῆς μελωδίας, ψάλλοντες αὐτοὺς συνεχῶς ἐπὶ τε τὸ ὀξύ καὶ ἐπὶ τὸ βαρύ, καὶ οὐδέποτε ἐπὶ τὸ ἴσον, ἢ ὑπερ-βατῶς». Μετροφωνία ἦταν «τὸ νὰ ψάλλωσι τὸ μεμελισμένον τροπάρι-ον, καθὼς ζητοῦσι μόνον οἱ χαρακτῆρες, οἵτινες γράφουσι τὸ ποσὸν τῆς

20. Χρυσάφης, σ. 38⁵²⁻⁶².

21. ΒΑΜΒΟΥΔΑΚΗ, ὅ.π., σ. 47. [Πρβλ. καὶ ΧΑΛΔΑΙΑΚΗ, Ρουσάνος].

22. ΧΡΥΣΑΝΘΟΣ, ὅ.π., σσ. XLVI-XLVIII, §§ 69-73.

μελωδίας, χωρίς νὰ παρατηρηται τὸ ζητούμενον ἀπὸ τὰς ὑποστάσεις καὶ θέσεις». Μέλος, τέλος, ἦταν «τὸ νὰ ψάλλωσι τὸ μεμελισμένον τροπάριον, καθὼς ζητοῦσιν αἱ θέσεις τῶν χαρακτηρῶν μετὰ τῶν ὑποστάσεων, δι' ὧν γράφεται ὅχι μόνον τὸ ποσὸν τῆς μελωδίας, ἀλλὰ καὶ τὸ ποιόν, χωρίς νὰ παρατρέχηται καὶ τὸ κείμενον τῶν λέξεων»²³.

Ἡ κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο, ὅμως, διδασκαλία (σύμφωνα καὶ με σχετική μαρτυρία Χρυσάνθου τοῦ ἐκ Μαδύτων²⁴) γινόταν «εὐκόλως ὁποιοῦν καὶ ὀλιγοχρονίως», «ἔως οὗ μὲν τὰ μουσικὰ ποιήματα ἦσαν ὀλίγα» καὶ οἱ μαθητὲς «ἐμάνθανον αὐτὰ διὰ τὴν συνήθειαν». «Ὅταν ὅμως, μετὰ τὴν πολυκαιρίαν, ἠϋξανον τὰ ποιήματα τῶν διδασκάλων –συνεχίζει ὁ Χρυσάνθος–, τότε ἀναλόγως πολυχρονιωτέρα κατεστήνετο καὶ ἡ διδασκία καὶ μετάδοσις τῶν Ἐκκλησιαστικῶν ᾠσμάτων εἰς τοὺς μαθητάς». Αὕτῃ ἡ

23. Ὡς ἐποπτικὸ δείγμα γιὰ τὴν κατανόηση τῆς παραπάνω περιγραφόμενης διαδικασίας μελέτης ὁποιοδήποτε παρασημασμένου μουσικοῦ κειμένου, καταχωρίζω, στὸ τέλος τοῦ παρόντος κειμένου (βλ. ΜΟΥΣΙΚΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ 1), μίαν κοινὴ μέθοδο ἐκμάθησης τῆς ψαλτικῆς τέχνης, τονισμένη πάνω στὸ γνωστὸ κείμενο Δι' εὐχῶν τῶν ἁγίων πατέρων ἡμῶν [τὸ μουσικὸ κείμενο αὐτῆς τῆς μεθόδου λαμβάνεται πρόχειρα ἐδῶ ἀπὸ τὸν ὑπ' ἀριθμὸν 222 (73) κώδικα τῆς βιβλιοθήκης Κ. Α. Ψάχου (αὐτόγραφο Ἰωάννου τοῦ πρωτοψάλτου κατὰ τὸ ἔτος 1766), φ. 7^ν]. Στὸ ΜΟΥΣΙΚΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ 1α ἐπισημαίνεται ὁ τρόπος κατὰ τὸν ὁποῖο, σύμφωνα με τὴν περίφημη θεωρία τοῦ τροχοῦ [περὶ τῆς ὁποίας βλ. αἵφνης: ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ, ὁ.π., σσ. 29-30, §§ 67-68 (ἀντίγραφο τῆς συγκεκριμένης περιχοπῆς τοῦ Θεωρητικοῦ τοῦ Χρυσάνθου παραδέτω, ἐπίσης, στὸ τέλος τοῦ παρόντος κειμένου βλ. σχετικὰ τὴν ΕΙΚΟΝΑ 3)], θὰ ἀποδιδόταν τὸ πρῶτο στάδιο μελέτης αὐτοῦ τοῦ μουσικοῦ κειμένου, δηλαδὴ ἡ παραλλαγή. Στὸ ΜΟΥΣΙΚΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ 1β ἐπισημαίνεται, ἀντίστοιχα, πῶς θὰ διαμορφωνόταν τὸ ἐπόμενο στάδιο ἐρμηνείας τοῦ ἰδίου μουσικοῦ παραδείγματος, ἐκεῖνο τῆς μετροφωνίας δηλαδὴ. Τέλος, στὸ ΜΟΥΣΙΚΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ 1γ καταγράφεται τὸ τελικὸ ἄκουσμα αὐτῆς τῆς συνοπτικῆς σημειογραφημένης μελωδίας, δηλαδὴ τὸ μέλος [τὸ μουσικὸ κείμενο τῆς νέας μεθόδου μεταφέρεται ἐδῶ ἀπὸ ὑπάρχουσα σχετικὴ ἐξήγηση Ἰωάσαφ ἱερομονάχου τοῦ Διονυσιάτου (παραπέμπω, ἐνδεικτικὰ, στοὺς ἀκόλουθους –αὐτόγραφους τοῦ Ἰωάσαφ– κώδικες: Διονυσίου 708, φ. Α'-Γ'. Διονυσίου 722, σσ. 1-4 [πρὸς καὶ τὸν κώδικα Διονυσίου 727]. Διονυσίου 784, σσ. 2-4. Διονυσίου 680, φ. 1^ν-3^ν] [τὸ τελευταῖο χειρόγραφο ἀποτελεῖ ἀμφιβαλλόμενον αὐτόγραφο τοῦ Ἰωάσαφ]: βλ. καὶ δημοσίευση αὐτῆς τῆς ἐξήγησης, τόσο πρόσφατα στὴν ἔκδοση Διονυσιατικὴ Μουσικὴ Ἀνθολογία (2009), σσ. 246-247, ὅσο καὶ παλαιότερα στὸ βιβλίον τοῦ ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ, Μουσικὸν Λειμωνάριον Α', σσ. 397-399 καὶ στίς ἐκδόσεις τοῦ ΣΤΑΘΗ: Ἡ καταλογογράφησις, σσ. λζ'-λθ' καὶ Φάκελος Μαθήματος, σσ. 135-137 (ὅπου παρατίθεται, παράλληλα, καὶ ἡ κατὰ τὴν παλαιὰ σημειογραφία ἐκδοχὴ τοῦ συγκεκριμένου μέλους). Ἀπὸ τὴν τελευταία ἐκδοση λαμβάνεται, συγκεκριμένα, ἐδῶ τὸ μουσικὸ κείμενο τῆς νέας μεθόδου].

24. ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ, ὁ.π., σσ. XLV-XLVI, § 68.

ὄλονεν αὐξανόμενη δυσκολία ἐκμάθησης τῆς ψαλτικῆς ἀντιμετωπίστηκε μὲ σχετικὴ μεταρρύθμιση, ποὺ ἔγινε ἀπ' τοὺς τρεῖς δασκάλους (Χρῦσανθο, Γρηγόριο καὶ Χουρμούζιο) κατὰ τὸ ἔτος 1814, μεταρρύθμιση ποὺ προέβλεπε τὴν ἐπὶ τὸ ἀπλούστερο ἀναμόρφωση τῶν δεδομένων τῆς τέχνης μὲ τὴν ἐπιβολὴ τῆς λεγόμενης νέας μεθόδου ἀναλυτικῆς σημειογραφίας²⁵. Προέκυψε, ἔτσι, μιὰ οὐσιαστικὴ διαφοροποίηση τῆς ὅλης φιλοσοφίας τῆς ψαλτικῆς σημειογραφίας, καθ' ὅτι τὸ μέλος ποὺ ὑποκρυπτόταν στὶς ἀποτελούμενες ἀπὸ ἐπιμέρους σχηματισμοὺς σημαδίων θέσεις καταγράφηκε πλέον ἀναλυτικὰ, γεγονός, βέβαια, ποὺ εἶχε ὡς ἀποτέλεσμα τὴ συνακόλουθη μετατροπὴ τῆς παραπάνω περιγραφείσας διαδικασίας διδασκαλίας τῆς τέχνης· ἔκτοτε, σύμφωνα μὲ τὴ διδασκαλία τοῦ Χρυσάνθου καὶ πάλι²⁶, «κάθε μέλος, ὅπου δίδεται εἰς τὸν μαθητὴν διὰ τὸ διδασχθῆ, πρῶτον πρέπει νὰ μάθῃ νὰ τὸ ψάλλῃ παραλλαγῇ ἀσφαλῶς· καὶ ὕστερον ἀντὶ τῶν συλλαβῶν τῶν φθόγγων δύναται νὰ λέγῃ τὰς συλλαβὰς τῶν λέξεων τοῦ μέλους». Ἡ διδασκαλία, δηλαδή, γινόταν πλέον κατὰ τρόπο ποὺ –σὲ σχέση μὲ τὸ παλαιὸ σύστημα– δύμιζε ἀπλῶς τὴ διπλῇ ὁμοειδῇ διαδικασία τῆς παραλλαγῆς καὶ τῆς μετροφωνίας μὲ ἄλλα λόγια, ἡ ἐρμηνευτικὴ προσέγγιση ὁποιασδήποτε καταγεγραμμένης μελωδίας ἐπιχειροῦνταν κατὰ τρόπο συγκεκαλλυμένο (μὲ τὴν παραλλαγὴ, ὅπου ἡ ἐκφορὰ τῆς παρασημασμένης μελωδίας γινόταν μέσῳ τῶν φθόγγων) ἢ κατὰ τρόπο ἐμφανῆ (μὲ τὸ μέλος, ὅπου ἡ ἴδια μελωδία ἐκφερόταν διὰ τῶν συλλαβῶν τοῦ ὑπογραφόμενου ποιητικοῦ κείμενου). Ὁ Χρῦσανθος καὶ πάλι γράφει²⁷, κατὰ τὴ νέα μέθοδο «παραλλαγὴ εἶναι, τὸ νὰ ἐφαρμόζωμεν τὰς συλλαβὰς τῶν φθόγγων ἐπάνω εἰς τοὺς ἐγκεχαραγμένους χαρακτῆρας, ὥστε βλέποντες τοὺς συντεθειμένους χαρακτῆρας, νὰ ψάλλωμεν τοὺς φθόγγους· ἔνθα ὅσον οἱ πολυσύλλαβοι φθόγγοι ἀπομακρύνονται τοῦ μέλους, ἄλλο τόσον

25. Γιὰ τὴ νέα μέθοδο γενικὰ βλ. MORGAN, The Three Teachers. STATHIS, An analysis [= ΣΤΑΘΗ, Τὸν ἥλιον κρύψαντα]. ΡΩΜΑΝΟΥ, Ἡ μεταρρύθμιση τοῦ 1814. ΑΛΥΠΙΖΑΚΗ, Ἡ ὀκταήχια, σσ. 192-219. ROMANOU, The New Method. ΣΤΑΘΗ, Διακήρυξις.

26. ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ, Εἰσαγωγή, σ. 11. Πρὸβλ. καὶ ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ, Θεωρητικόν, σ. 19, § 48: «Οἱ διδάσκαλοι γυμνάζουσι τοὺς μαθητὰς τὴν Παραλλαγῇ, μὲ τὸ γράφωσιν ὑπὸ τοὺς χαρακτῆρας τὰς συλλαβὰς τῶν φθόγγων καὶ ἐπειδὴ γίνεται τοῦτο διὰ τὴν εὐκολίαν, καὶ ὄχι διὰ τὴν τελείαν μάθησιν, πρέπει νὰ ἐξαλείψωσι τὰς συλλαβὰς τῶν φθόγγων, καὶ νὰ ἀφίνωσι μόνους τοὺς χαρακτῆρας, διὰ νὰ συνηθίσωσιν οἱ μαθηταὶ εἰς τὸ νὰ βλέπωσι τοὺς χαρακτῆρας, καὶ νὰ προφέρωσι τοὺς φθόγγους».

27. ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ, Θεωρητικόν, σ. 16, § 43.

οἱ μονοσύλλαβοι ἐγγιζοῦσιν αὐτοῦ. Διότι ὅταν μάθῃ τινὰς νὰ προφέρῃ παραλλακτικῶς τὸ μουσικὸν πόνημα ὁρθῶς, ἀρκεῖ ν' ἀλλάξῃ τὰς συλλαβὰς τῶν φθόγγων, λέγων τὰς συλλαβὰς τῶν λέξεων, καὶ ψάλλει αὐτὸ κατὰ μέλος»²⁸. Ἀπὸ τὰ παραπάνω, ὅμως, δὲν φαίνεται νὰ ὑπῆρχε ἰδιαίτερη καὶ οὐσιαστικὴ μέριμνα γιὰ τὴν ποιότητα ἢ τὴν ἐκφράση τῆς ψαλτικῆς ἐρμηνείας, γιὰ ὅ,τι, δηλαδὴ, χαρακτηρίζαν παλαιὰ ὡς μέλος παρὰ τὸ ὄνομά του, λοιπόν, τὸ μέλος τῆς νέας μεθόδου κατάντησε, προϊόντος τοῦ χρόνου, ταυτοσίμημο τῆς παλαιᾶς μετροφωνίας, μὲ γνωστὰ τὰ ἀποτελέσματα στὴ σύγχρονη ἀσματικὴ πράξη.

4. Ἐχέγγυα τοῦ δασκάλου

Ὡς προσπάθεια ἀναπλήρωσης τοῦ ἐπισημαινόμενου ἐλλείμματος πρέπει, ἴσως, νὰ ἐκληφθεῖ ἡ ἀκόλουθη παρατήρηση, ποὺ σημειώνεται στὸ θεωρητικὸ τοῦ Χρυσάνθου²⁹, σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία «διὰ νὰ δυναθῇ ὁ ἀρχάριος νὰ ἐκμάθῃ νὰ προφέρῃ τοὺς φθόγγους κατὰ ταῦτα τὰ διαστήματα τῶν τόνων, πρέπει νὰ διδασχῇ νὰ ψάλλῃ τὴν Κλίμακα ἀπὸ ψάλτην Ἑλληνα, προσέχων καλῶς εἰς τὴν προφορὰν ἐπειδὴ ὁ ἄλλοσεθνὴς μουσικὸς ψάλλων δὲν φυλάττει τὰ διαστήματα, καθὼς ἐδιορίσθησαν». Προβάλλεται, ἔτσι, ἐδῶ ὁ πλέον βασικὸς καὶ καθοριστικὸς παράγοντας τῆς διδασκαλίας τῆς ψαλτικῆς ὁ δ α σ κ α λ ο ς.

28. Γιὰ τὴν ἐποπτικότερη κατανόηση τῆς παραπάνω παρατήρησης καταχωρίζω, στὸ τέλος τοῦ παρόντος κειμένου, τὸ ἴδιο μουσικὸ παράδειγμα [τὴ μέθοδο Δι' εὐχῶν τῶν ἀγίων πατέρων ἡμῶν (βλ. καὶ παραπάνω, τὴν ὑποσημείωση 23)], αὐτὴ τὴ φορά, ὅμως, παρασημασμένο ἀπευθείας κατὰ τὴ νέα μέθοδο ἀναλυτικῆς σημειογραφίας, σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία (ὅπως εἶναι προφανές) καταγράφεται (πλέον) ἡ τελευταία ἐκδοχὴ τοῦ (αὐτῆ τοῦ μέλους, δηλαδὴ). Σημειώνονται, ἔτσι (στὰ ΜΟΥΣΙΚΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ 2α καὶ 2β), τὰ ἐπισημανθέντα δύο στάδια μελέτης τῆς συγκεκριμένης ἐκδοχῆς αὐτοῦ τοῦ μουσικοῦ κειμένου, δηλαδὴ (καὶ σταδιακά) ἡ παραλλαγή καὶ τὸ μέλος, τὰ ὅποια (ὅπως καὶ ὀφθαλμοφανῶς τεκμαίρεται) ἔχουν ἀκριβῶς τὴν ἴδια μουσικὴ ἀνάπτυξη.

29. ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ, Εἰσαγωγή, σ. 25. Πρβλ. καὶ ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ, Θεωρητικόν, σ. 9, § 19: «Διὰ νὰ ψάλλῃ [...] ὁ ἀρχάριος ὁρθῶς, πρέπει νὰ [...] διδασχῇ ἀπὸ Μουσικὸν Ἑλληνα· διότι ὁ ἄλλοσεθνὴς Μουσικὸς προφέρει τοὺς φθόγγους διαφόρως διὰ τὴν ἐθνικὴν του συνήθειαν, μὴ μεταχειριζόμενος τὰ διαστήματα τῶν τόνων καθ' ἡμᾶς».

Γενικά, στίς υπάρχουσες μουσικολογικές πηγές ή μορφή του δασκάλου σκιαγραφείται μάλλον διδυραμβικά³⁰. Βάσει των ύφιστάμενων σχετικών μαρτυριών τεκμαίρεται ότι ο δάσκαλος της ψαλτικής είναι (ή, τέλος πάντων, πρέπει, σε μιὰ ιδανική έκδοχή του, να είναι) άνθρωπος εύσεβής και φιλόστοργος³¹, διακριτικός κατά τὴν διδασκαλία³², ἐφευρετικός κατά τὴν ἔμπνευση³³, ἐπίμονος ἀλλὰ καὶ συστηματικός κατά τὴν ἐρμηνεία³⁴, ἐποπτικός, παραβολικός ἢ καὶ ἀνθρωπομορφικός κατά τὴν ἐκφραση³⁵,

30. Πρβλ. σχετικά καὶ ΚΟΥΚΟΥΛΕ, ὁ.π., σσ. 79-87.

31. Πρβλ. τὸ ἀκόλουθο [διασωθὲν στίς Ἑρωταποκρίσεις τοῦ ψευδο-Δαμασκηνοῦ, σ. 28⁵⁻¹⁵] προοίμιο τῆς διδασκαλίας ἐνός τέτοιου βυζαντινοῦ δασκάλου τῆς μουσικῆς: «Εγὼ μὲν, ὦ παῖδες ἐμοὶ ποθεινότατοι, ἡρξάμην βουληθεὶς γράψαι ἃ ὁ δοτὴρ τῶν ἀγαθῶν χορηγήσει, διὰ τῆς τοῦ παρακλήτου ἐπιπνεύσεως, τῇ μεσιτείᾳ τῆς υπεράγνου μου Θεομητόρος· καὶ τοῦτο οὐ τῆς ἐμῆς καθαρότητος τόλμημα, διότι ὅλος εἰμὶ ταῖς ἁμαρτίαις βερυπωμένος καὶ ταῖς ἀνομίαις ἐσπιλωμένος, ἀλλὰ τεθαβρῆκώς ἐπὶ τῇ ἀμέτρῳ αὐτοῦ εὐσπλαγχνίᾳ τοῦ σοφούντος τοὺς τυφλοὺς καὶ ἀνορθοῦντος τοὺς κατεβράχμενους· καὶ ἐπ' ἀνοίξει στόματος διδόντος λόγον τοῖς ἐξ ὅλης καρδίας αἰτοῦσιν αὐτόν, ἄρχομαι ἐπιβρίψας ἐμαυτὸν εἰς τὸ ἄπειρον πέλαγος τῆς αὐτοῦ εὐσπλαγγχνου σοφίας, ὡς ἂν μοι τῷ ἐλαχίστῳ καὶ ἀχρείῳ ἐπιχορηγήσῃ λόγον τῇ ἐπιπνοίᾳ τοῦ παναγίου αὐτοῦ Πνεύματος τοῦ διδάξαι καὶ ἐρμηνεύσαι ὑμῖν τὴν βυθμητικὴν ταύτην τέχνην».

32. Βλ. στίς Ἑρωταποκρίσεις καὶ πάλι, ὅπου ὁ ἐκεῖ προβαλλόμενος δάσκαλος ἐπιμελεῖται νὰ ἐπιλέξει (ἀπὸ τὸ σύνολο τῆς διδασκτέας ὕλης) «τὰ λυσιτελέστερα» ἢ «ἅπερ πολλοὶ δοκοῦσιν αἰσθάνεσθαι, εἰς μάτην δὲ ταῦτα νοοῦσι καὶ ψευδολογοῦσι τὴν ἀλήθειαν» [σ. 28^{16-17, 20-21}], ἐνῶ, ἀκόμη, ἀποφεύγει συστηματικὰ τὴν «πολυλογία, ἵνα μὴ -ὅπως γράφει σχετικὰ- ἀκηδῖαν φέρωμεν πρὸς τοὺς ἀρχαρίους. Ἠδυνάμην γὰρ γράψαι πλείονας σημαδίων συνδέσεις ἤτοι χειρονομίας -συνεχίζει ὁ ἴδιος-, ἀλλὰ διὰ τὴν τῶν ἀρχαρίων ἀγανάκτησιν καὶ τῶν πολλῶν σημαδίων τὸν κόρον ἐγραψα τὴν μικράν ταύτην προγύμνασιν» [σ. 60³⁹⁹⁻⁴⁰³].

33. Πρβλ. ὅ,τι φέρεται [στὴν Ἀκριβεία, σ. 106⁷⁴¹] νὰ λέει πρὸς τὸ μαθητὴ του κάποιος ἄγνωστος βυζαντινὸς δάσκαλος: «ἰδοῦ, ἐδειξά σοι ἀπὸ πολλῶν τρόπων τὴν ὑπόθεσιν...».

34. Στίς Ἑρωταποκρίσεις [σ. 50²⁹⁷⁻²⁹⁸] ὁ ὑποτιθέμενος δάσκαλος προειδοποιεῖ τὸν μαθητὴ του: «εἰ δέ γε βούλει πλατύτερόν σοι σαφηνίσω τὸν λόγον, ἄκουε, ὦ ἀκροατά, μετὰ πάσης προσοχῆς, εἰ θέλεις ὠφεληθῆναι...».

35. Βλ. ὅσα παρατηρεῖ σχετικὰ ὁ ἄδηλος δάσκαλος τῆς Ἀκριβείας [σ. 86⁴⁷⁹⁻⁴⁸⁰]: «ἐπειδὴ οὐδὲν ἐνόησας τὰς παραβολὰς ἐκείνας, λοιπὸν χρήξεις καὶ ἄλλης παραβολῆς...» [εἶναι, μάλιστα, χαρακτηριστικὸ ὅτι στὸ ἴδιο κείμενο (σ. 86⁴⁷³⁻⁴⁷⁴) ὁ μαθητὴς παραδέχεται: «ὅσα ἔλεγες, διδάσκαλε, δεκτὰ εἰσι καὶ τεχνικά, καὶ οὐκ ἐκρυψας τὸ τάλαντον, ἀλλὰ πλεονάζων ἐδίδαξάς με ὡς πρέπει...»]. Ὁ δὲ δάσκαλος τῶν Ἑρωταποκρίσεων παραδέχεται: «ἐπειδὴ τὰ πάντα κατὰ τὴν τοῦ ἀνθρώπου ἡρμηνεύσαμεν πλάσιν, εἴπωμεν καὶ αὔθις· καὶ συνεχίζοντας ἀναπτύσσει τὴν ἀκόλουθον διδασκαλία: «ἔχει ὁ ἀνθρώπος χεῖρας καὶ πόδας, ὡσαύτως καὶ οἱ τόνοι· καὶ ποίους· τοὺς συνδέτους, ἡγουν τὸ κράττημα, τὸ ξηρὸν κλάσμα καὶ τὰ ὅμοια τούτων, ὅσα εἰσὶ σύνδετα» [σ. 46²²⁰⁻²²³].

γνωστικά αὐτάρκης, πολλές φορές μάλιστα ἐμπλεως αὐτοπεποιθήσης γιὰ τὶς γνώσεις του³⁶, πάντοτε ὁμῶς σεμνὸς καὶ μετρημένος³⁷. Ὁ παρακάτω φανταστικὸς διάλογος ἐνὸς μαθητῆ μετὰ τὸ δάσκαλό του, ὅπως καταγράφεται στὴν ἀρχὴ ἐνὸς μεταβυζαντινοῦ θεωρητικογραφήματος³⁸, εἶναι ἀπόλυτα ἐνδεικτικὸς:

«Ἠρώτησέ τις μαθητῆς τὸν διδάσκαλον αὐτοῦ·

δέομαί σου, διδάσκαλε, διὰ τὸν Κύριον, ἐξειπεῖν μοι καὶ ἐρμηνεῦσαι τὰ σημάδια [...] καὶ ὁ Θεὸς πολυπλασιάσαι τὸ δοθέν σοι τάλαντον· ἵνα μὴ κατακριθῇς ὡς ὁ δοῦλος ἐκεῖνος, ὁ τὸ ἀργύριον ἐν τῇ γῇ κρύψας, ἀλλὰ μᾶλλον ἀκούσῃς παρὰ τοῦ φοβεροῦ κριτοῦ· “εὖ, δοῦλε ἀγαθὲ καὶ πιστέ, ἐπὶ ὀλίγα ἦς πιστός, ἐπὶ πολλῶν σὲ καταστήσω· εἴσελθε εἰς τὴν χαρὰν τοῦ κυρίου σου”.

Καὶ ὁ διδάσκαλος πρὸς τὸν μαθητὴν·

ἐπειδὴ, ἀδελφέ, διψᾷς μαθεῖν, ἄκουσον νουνεχῶς, καὶ διδάξω σε περὶ τούτων, εἴ τι ὁ Θεὸς ἀποκαλύψει μοι».

5. Προϋποθέσεις τοῦ μαθητῆ

Ὡς ἐκ τούτου, τὸ μόνο μέλημα καὶ ἡ βασικὴ ἔγνοια κάθε μαθητῆ ἦταν «...τὸ πῶς νὰ μάθῃ νὰ τραγωδᾷ ταῖς θέσαις, καθὼς ταῖς φάλλει ὁ διδάσκαλός του»· «καὶ αὐτὸ ἔχει ἔννοιαν (συμβουλευεῖ κάποιον μαθητὴ ἕνα θεωρητικογράφος τοῦ 17^{ου} αἰῶνα³⁹) καὶ ρῶτα τὸν διδάσκαλόν σου νὰ τὸ μάθῃς· καὶ ἂν τὸ εἰξεύρῃ εἶναι καλὸς τεχνίτης καὶ φύλαγέ τον· εἶδεμή,

36. Ὁ δάσκαλος τῆς Ἀκριθείας τολμᾷ καὶ σημειώνει τὰ ἐξῆς: «λοιπὸν νῦν, υἱέ μου, νόησον ὡς σοφὸς μαθητῆς σοφοῦ διδασκάλου» [σ. 80⁴⁰⁸], συμπληρώνοντας, παρεμφερῶς, καὶ τὰ ἀκόλουθα: «ἡμεῖς μετὰ τῆς βοηθείας τοῦ Θεοῦ ἐρμηνεύσιν μέλλομεν τὰς ὑποθέσεις ταύτας, καὶ μέμνησό μου τῆς ψυχῆς, υἱέ μου, μετὰ τὸν θάνατόν μου, διδάξω σε ἅπερ ὀλίγοι γινώσκουσιν» [σ. 76³³⁵⁻³³⁷].

37. Γαβριὴλ ὁ ἱερομόναχος, στὸ τέλος τῆς θεωρητικῆς συγγραφῆς του [σ. 102⁷³²⁻⁷³⁷] σημειώνει: «ἐγὼ γοῦν καὶ τοῦ καλοῦ καὶ τῶν φίλων ἕνεκα ταῦτα ἐξήνεγκα ἐκ μηδενὸς τὰ τοιαῦτα παραλαβὼν, καὶ εἰ μὲν καλῶς ἔχουσι, τῷ θεῷ χάρις τῷ χορηγῷ τῶν τοιούτων· εἰ δ' οὐ, ἐμοὶ τὴν μέμψιν ἐπενεκτέον τῷ παρὰ τὴν δύναμιν ἀποτομένῳ, ἀλλ' οὐδ' ἐμοί, ἐπεὶ ὅτε σκοπὸς ἦν ἀγαθός, εἰ καὶ ἡ δύναμις ἀσθενῆς ἤμην».

38. Ἀκριθεία, σ. 40^{3-4, 22-27}.

39. EBE 968, φ. 178^v καὶ 178^r, ἀντίστοιχα. Βλ. καὶ ΨΑΧΟΥ, ὁ.π. (συγκεκριμένα: Φόρμιγξ, περ. Β', ἔτος Β', ἀριθμ. 3-4, Ἀθῆναι 15-31 Μαΐου 1906, σ. 6· καὶ ἀριθμ. 7-8,

φεῦγα ὀγλήγορα ἀπ' αὐτόν καὶ μὴ χάνῃς τὸν καιρόν σου». Ἡ ἐπισήμανση ἐδῶ τῆς παραμέτρου τοῦ χρόνου, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν ἀταλάντευτὴ ἐπιλογὴ καλοῦ δασκάλου, εἶναι καίρια, ἐφ' ὅσον (ὅπως καταγράφεται σὲ γνωστὸ κείμενο μιᾶς μεθόδου διδασκαλίας τῆς ψαλτικῆς⁴⁰) «ὁ θέλων μουσικὴν μαθεῖν καὶ θέλων ἐπαινέισθαι, / θέλει πολλὰς ὑπομονὰς θέλει πολλὰς ἡμέρας, / θέλει καλὸν σωφρονισμόν καὶ φόβον τοῦ Κυρίου, / τιμὴν πρὸς τὸν διδάσκαλον δουκάτα εἰς τὰς χεῖρας, / τότε νὰ μάθῃ ὁ μαθητὴς καὶ τέλειος νὰ γένει».

Πῶς πρέπει, ἄραγε, νὰ φανταστοῦμε τὴν εἰκόνα τοῦ μαθητῆ; Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι, ἀνάλογα μὲ τὰ πρόσωπα, θὰ παρουσίαζε ποικίλες διακυμάνσεις πάντως, τὸν ἰδανικό, κατὰ κάποιο τρόπο, μαθητὴ σκιαγραφεῖ στὸ θεωρητικὸ του Χρύσανθος ὁ ἐκ Μαδύτων ὡς ἐξῆς⁴¹: «...διὰ νὰ εἶναι καὶ ὁ ψάλλον φίλος εἰς τοὺς ἀκροατάς, καὶ ὅχι ἀπεχθής, πρέπει νὰ εἶναι καλὸς τὸ δὲ καλὸν τοῦ ψάλτου συνίσταται Α', εἰς τὴν εὐφώνιαν [...] Β', [...] εἰς τὸ νὰ εἶναι ὁ ψάλτης διαθέσεως μιμητικῆς ἐκ φύσεως ἢ ἐκ μαθήσεως [...] Γ', [...] εἰς τὸ νὰ εἶναι πεπαιδευμένος ἀρκετὰ καὶ τὴν ἰδίαν του διάλεκτον, (ἐπειδὴ δὲν εἶναι δυνατόν νὰ εἶναι ὅλοι οἱ Μουσικοὶ καὶ φιλόσοφοι.) διὰ νὰ ἐννοῇ τὴν ἐννοιαν τοῦ ψαλλομένου [...] Λοιπὸν ὁ οὕτως ἔχων, θέλων νὰ διδαχθῇ τὰ Μουσικά, πρέπει νὰ μὴν εἶναι οὔτε ἀνήλικος, οὔτε παρήλιξ [...] Νὰ ἐμμείνη δὲ εἰς τὴν διδασκαλίαν τῆς φωνητικῆς καὶ ὀργανικῆς μουσικῆς ἕνα χρόνον, ἢ καὶ δύο, ἢ τὸ πολὺ τρεῖς [...] Διδασκόμενος δὲ τὰ μουσικά πρέπει νὰ προσέχη τὰ ἐξῆς τέσσαρα· Α', Νὰ δίδῃ πολλὴν προσοχὴν εἰς τὸν διδάσκοντα, καὶ νὰ μανθάνῃ τὸ διδασκόμενον μέλος οὕτως, ὥστε νὰ μὴ γίνηται καμμία αἰσθητὴ διαφορὰ εἰς τὴν προφορὰν τοῦ μέλους ὅπερ ἐδιδάχθη [...] Β' Νὰ μὴ θέλῃ νὰ ποιῇ νεωτερισμοὺς εἰς τὰ ξένα μέλη κατὰ τὴν προφορὰν, ἢ κατὰ τὴν γραφὴν, ἢ κατὰ τὴν ἔκθεσιν, καλλωπίζων ἢ συντέμνων αὐτὰ [...] Γ', Νὰ ἐπιχειρῇ νὰ μελοποιῇ καὶ ἴδια κατὰ μίμησιν πολλαχοῦ τῶν διδασκάλων [...] Δ', Νὰ μὴν ἀηδιάζῃ ἀπὸ τὴν πρώτῃν προσβολὴν εἰς τὰ ξένα μελίσματα, μήτε νὰ τὰ καταδικάζῃ, χωρὶς νὰ τὰ περιεργασθῇ μὲ πολυκαιρίαν, καὶ μὲ μεγάλῃν προσοχὴν...»

Ἀθῆναι 15-31 Ἰουλίου 1906, σ. 6, ἀντίστοιχα). [Πρβλ. ΣΤΑΘΗ, *Φάκελος Μαθήματος*, σ. 9. ΣΤΑΘΗ, *Μέθοδοι*, σ. 709].

40. Βλ. πρόχειρα ΣΤΑΘΗ, *Παναγιώτης Χρυσάφης*, σσ. 12-13 καὶ 8-9. Πρβλ. ΣΤΑΘΗ, *Μέθοδοι*, σ. 708.

41. ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ, *Θεωρητικόν*, σσ. LV-LVII, §§ 82-84.

Σύμφωνα με τὰ παραπάνω, στὸ πρόσωπο τοῦ μαθητῆ τῆς ψαλτικῆς πρέπει νὰ συντρέχουν συγκεκριμένες προϋποθέσεις, χαρίσματα ὄχι μόνον φυσικά, ὅπως εἶναι ἡ μνημονευόμενη εὐφωνία, ἀλλὰ καὶ ἐπὶκτητὰ γιὰ παράδειγμα, ἐπαρκῶς ἱκανοποιητικὸ ἐπίπεδο σὲ θέματα γενικῆς παιδείας ἢ γενικότερη μιμητικὴ ἔφεση. Ἡ τελευταία παρατήρηση ἀποδεικνύεται καθοριστικὴ γιὰ τὴν ὅλη ἐξέλιξη τοῦ μαθητῆ· διὰ τῆς μιμήσεως, ὅπως ρητὰ ἐπισημαίνει ὁ Χρυσάνθος⁴², ὁ ἐπίδοξος ψάλτης (ἀφοῦ ἐπιδείξει μεγάλη προσοχὴ στὴ διδασχὴ καὶ ιδιαίτερη ἐπιμονὴ στὴ μελέτη του) θὰ ἐδιστεῖ τόσο στὴν τέχνη τοῦ ψάλλειν, ὅσο καὶ –ἀργότερα, ὅταν καὶ ὁ ἴδιος κληθεῖ νὰ λειτουργήσῃ ὡς ὀλοκληρωμένος μουσικὸς– στὴν τέχνη τῆς μελοποιίας. Ἡ μίμηση, ἄλλωστε, συνιστᾷ τὴν πεμπτουςία τῆς ψαλτικῆς τέχνης, ὅπως θαυμάσια τὸ περιγράφει καὶ ὁ Μανουὴλ Χρυσάφης⁴³. «... τῷ προτέρῳ τε τῶν ποιητῶν ἀεὶ ὁ δεύτερος ἔπεται καὶ τούτῳ ὁ μετ' αὐτόν, καὶ πάντες ἀπλῶς ἔχονται τῆς τῆς τέχνης ὁδοῦ [...] οἱ πρὸ ἡμῶν διδάσκαλοι πάντες σύμφωναοι ἦσαν ἀλλήλοις καὶ ἑαυτοῖς καὶ οὐδέποτε ἐν οὐδενὶ διεφέροντο, τῷ πρωτοτύπῳ κανόνι τῆς ἐπιστήμης ἐπόμενοι [...] καὶ ἡμᾶς, εἴγε μὴ μέλλοιμεν τῆς ἀληθείας καὶ τῆς κατ' ἐπιστήμην ἀκριβείας διαμαρτάνειν, ποιεῖν οὕτω προσήκει καὶ ποιοῦντας μέμψαιτ' ἂν ὀρθῶς οὐδὲ εἶς, εἰ μὴ μᾶλλον καὶ ἐπαινέσεις». Μόνον μ' αὐτόν τὸν τρόπο ὁ μαθητὴς μπορεῖ νὰ ἐλπίζει ὅτι θὰ πλησιάσῃ στὴν ἐπιθυμητὴ κατάστασις ὄχι ἀπλῶς τοῦ τεχνίτη ἀλλὰ τοῦ ἐπιστήμονα μουσικοῦ, δηλαδὴ τοῦ τέλειου ψάλτη⁴⁴.

42. Αὐτόθι, σ. 178, § 400: «Οἱ δὲ Ἐκκλησιαστικοὶ μουσικοὶ κατὰ τὰ διάφορα εἶδη τῆς ψαλμωδίας ἔψαλλον καὶ ἔγραφον, ποιοῦντες καὶ ῥυθμούς, καθ' οὓς ἔχειρονόμουν, καὶ ἐφευρίσκοντες καὶ μέλη, ἀρμόζοντα τοῖς σκοπομένοις. Ἐσύνδετον δὲ καὶ θέσεις χαρακτήρων μουσικῶν, ἵνα συνοπτικῶς γράφωσι τὸ ψαλλόμενον, καὶ παραδίδωσι τοῖς μαθηταῖς εὐμεθόδως τὰ πονήματά των. Ὅτε δὲ καὶ οἱ μαθηταὶ τούτων ἐμελοποιοῦν, ἐμμουνοῦν τὸν τρόπον τῶν διδασκάλων. Τοῦτο δὲ παραπολὺ συνήργησεν εἰς τὸ νὰ διασωθῇ ἕως εἰς ἡμᾶς ἡ διαφορὰ τῶν μελῶν τῶν εἰδῶν τῆς ψαλμωδίας».

43. Χρυσάφης, σσ. 42¹¹⁹⁻¹²¹, 46¹⁷²⁻¹⁷⁵, 46¹⁶³⁻¹⁶⁶.

44. Ἡ εἰκόνα τοῦ τέλειου ψάλτη σκιαγραφεῖται συστηματικᾶ (καὶ μὲ ἀπόλυτη συνέπεια) ἀπὸ τοὺς Γαβριὴλ ἱερομόναχο καὶ Μανουὴλ Χρυσάφη βλ. σχετικὰ ΧΑΛΔΑΙ-ΑΚΗ, Ἡ θεωρητικὴ σπουδὴ, σσ. 144-145.

Β'. Τὸ περιεχόμενο

Άμεσες πληροφορίες για τὸ περιεχόμενο τῆς ψαλτικῆς διδασκαλίας, ἰδιαίτερα γιὰ τὴν πρὸ τοῦ 14^{ου} αἰώνα χρονικὴ περίοδο⁴⁵, δὲν εἶναι γνωστές. Πάντως, ἀπὸ τὶς διασωθεῖσες μεταγενέστερες θεωρητικὲς πραγματεῖες κατανοοῦμε μὲ ἀσφάλεια ὅτι ἡ διδασκαλία κινοῦνταν, κυρίως, γύρω ἀπὸ δύο μεγάλα κεφάλαια τῆς θεωρίας τῆς ψαλτικῆς τέχνης· τὴ σημαδογραφία καὶ τὴν τροπικότητα. Στὴν πρώτη περίπτωση γινόταν διεξοδικὸς λόγος γιὰ τὸ σχῆμα, τὴν ὀνομασία, τὴν ἐτυμολογία, τὴν ἐνέργεια καὶ τὴν ἐρμηνεία τῶν φωνητικῶν καὶ τῶν ἀφώνων σημαδίων, ἐνῶ στὴ δεύτερη ἀναλύονταν ἐννοιες ὅπως οἱ μαρτυρίες, τὰ ἡχήματα, οἱ ἥχοι καὶ οἱ φθορές. Σὲ ὀρισμένες, πῶς ἐξειδικευμένες, περιπτώσεις ὁ λόγος προχωροῦσε καὶ στὴ θεωρία τῶν θέσεων, μὲ ποιὸ τρόπο, δηλαδή, τὰ σημάδια, ὅταν συνδέονταν ποικιλότροπα μεταξύ τους, στοιχειοθετοῦσαν (ἐντὸς συγκεκριμένου ἡχητικοῦ περιβάλλοντος) τὶς ἐπὶ μέρους μουσικὲς γραμμές.

Ἀνάλογο εἶναι τὸ περιεχόμενο τῆς ψαλτικῆς διδασκαλίας καὶ κατὰ τὴ νέα μέθοδο. Ἀπλῶς, στὴν παραπάνω ἐπισημανθεῖσα ὕλη προστίθενται πλέον, μάλιστα δὲ μὲ ἰδιαίτερη ἐμφάση, τὰ ἐξῆς θεωρητικὰ δεδομένα· ἡ ἀκριβὴς καταμέτρηση τοῦ χρόνου, ὁ ἐπαρκὴς προσδιορισμὸς τῶν μουσικῶν διαστημάτων καὶ ὁ στερεότυπος καθορισμὸς τῆς ἐνέργειας τῶν σημαδίων. Πρόκειται γιὰ κεκτημένα ποὺ ἀποδίδονται στὴν ὅλη μεταρ-

45. Ὡς σημειοθεῖ, πάντως, ὅτι ὡς πρὸς τὸ περιεχόμενο τῆς μουσικῆς διδασκαλίας στὴ Σχολὴ τῶν ἁγίων Ἀποστόλων στὴν Κωνσταντινούπολη ὁ Νικόλαος Μεσαρίτης μαρτυρεῖ σχετικὰ τὰ ἀκόλουθα: «Εγγύς που τούτων τοὺς περὶ φθόγγους καὶ ἁρμονίας, ὅτι καὶ ἡ <τούτου> τοῦ μαθήματος ἐπιστήμη ἐξ ἀριθμητικῆς μὲν εἰλήφε τὰς ἀρχάς, ἀλλ' οὐκ ἀμέσως ταύτας ἐφ' ἑαυτὴν ἐκομίσαστο, ἀλλὰ μεσίτης μὲν ταύτῃ τῶν ἀριθμητικῶν ἀρχῶν γεωμετρία καὶ μεταδότρια, αὕτη δὲ πάλιν οἶμαι τῇ τῶν ἐπιστημῶν ὑπερτάτῃ, μαθηματικῇ καλουμένῃ, τοῦ χρήματος εὐφυστάτῃ προσαγωγός. κατακοῦσαις οὖν αὐτῶν πρὸς ἀλλήλους διαπορούντων, ἀσυνήθη τινὰ τοῖς πολλοῖς καὶ ἀκατακρόατα, νήτας ἀντὶ χορδῶν ὑπάτας τε καὶ παρυπάτας, μέσας καὶ παραμέσας προσφθεγγομένων ἀλλήλοις, καὶ πῶς ὁ μὲν διὰ τεσσάρων παρ' αὐτοῖς ἐπονομαζόμενος συμφώνως τοῖς ἀριθμητικοῖς ἐπίτριτος ὀνομάζεται, ὁ δὲ διὰ πέντε καλούμενος ἡμιόλιός τις εἶναι τούτοις δοκεῖ, τῷ τῶν ἀριθμητικῶν διὰ πέντε ἀπ' ἐναντίας ἰστάμενος ἵνα τί τε ἡ ὀγδόη διὰ πασῶν ἐπικέκληται καὶ πῶς ὁ τῶν ἤχων πρῶτος ἐν αὐτῇ κυριώτατος ἐφευρίσκειται, καὶ ὅπως ἡ πεντεκαιδεκάτη τούτοις χορδῇ δις διὰ πασῶν ἐπωνόμασται καὶ πεντεκαιδεκάχορδον ἐν ἐξκαιδεκαχόρδῳ τὸ σύμπαν ὄργανον ὀνομάζεται» (HEISENBERG, *ibid.*, pp. 93-94. DOWNEY, *ibid.*, pp. 895-896, 917 [πρβλ. καὶ WELLESZ, *ibid.*, p. 63]).

ρυθμιστική εργασία τῶν τριῶν δασκάλων· ὁ Παναγιώτης Πελοπίδης, σὲ εἰσαγωγή πού προτάσσει στὸ θεωρητικὸ τοῦ Χρυσάνθου, τὸ περιγράφει διδυραμβικά⁴⁶: «...ὁ φιλογενέστατος Κύριος Χρυσάνθος, καὶ οἱ συνάδελφοί του Κύριοι Γρηγόριος καὶ Χουρμούζιος [...], μικρὸν πρὸ τῆς Ἐπαναστάσεως ἐνωθέντες, καὶ συσκεφθέντες φιλοσόφως καὶ ἐπιστημονικῶς, ἀνεκάλυψαν τὸν Χρόνον εἰς τὴν Μουσικὴν, καὶ ἐπροσδιώρισαν τὴν καταμέτρησιν αὐτοῦ πολλαχῶς (διότι χωρὶς τούτου οὐδὲν κατορθοῦται εἰς τὴν Μουσικὴν.) 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 ἡχου εἰς ἡχον, ἀπὸ γένους εἰς γένος, καὶ ἀπὸ κλίμακος εἰς κλίμακα· μετέβαλαν τοὺς Μουσικοὺς Χαρακτῆρας ἀπὸ συμβόλων εἰς γράμματα· καί, ἐν ἐνὶ λόγῳ, καθυπέβαλαν εἰς κανόνας τὴν πρὶν ἀκανόνιστον μέν, ἀλλὰ πολυποικιλομελῆ Μουσικὴν μας, μὲ τρόπον ἀξιοθαύμαστον».

Αὐτὴ εἶναι ἡ ὕλη πού δίδαξαν οἱ δάσκαλοι στὶς πρωτοῦδρουθεῖσες μουσικὲς σχολὲς τῆς νέας μεθόδου, συμπέρασμα πού γενικὰ μὲν προκύπτει ἀπὸ διάφορες ἐπιμέρους σχετικὲς μαρτυρίες, πρωτίστως ὅμως συνάγεται ἀπὸ κάποιο δημοσιευμένο ἐρωτηματολόγιο Χρυσάνθου τοῦ ἐκ Μαδύτων⁴⁷,

46. ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ, ὁ.π., σσ. ε'-ζ'.

47. Ἐρμῆς ὁ Λόγιος 7 (1817), σσ. 431-433. Βλ. καὶ ἀνατύπωσή του στὸ ὑπὸ τὸν τίτλο «Ἐξετάσεις παλαιᾶς μουσικῆς σχολῆς» ἄρθρο -ὑπογεγραμμένο διὰ τοῦ ἀρχικοῦ Μ. [= Μανουὴλ Ι. Γεδεών]- τῆς ἐφημερίδας Ἐκκλησιαστικὴ Ἀλήθεια Κωνσταντινουπόλεως 24 (1904), σσ. 34-36, ἄρθρο πού ἀναδημοσιεύθηκε (ὑπὸ τὸν ἴδιο τίτλο, ἀλλ' ἀνυπογράφως) καὶ στὸ περιοδικὸ Φόρμιγξ, ἔτος Β, ἀριθμ. 17-18, Ἀθῆναι 15-31 Ἰανουαρίου 1904, σ. 7· τὸ πλεῖστο μέρος τοῦ ἐν λόγῳ ἐρωτηματολογίου παραθέτει, ἐπίσης, ἡ ΣΕΡΓΗ, Τὸ περιοδικὸ Ἐρμῆς ὁ Λόγιος, σσ. 48-49. Πρόσφατα, τὸ ἴδιο ἐρωτηματολόγιο δημοσιεύθηκε καὶ στὴν ἐκδόση ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ, Τὸ ἀνέκδοτο αὐτόγραφο τοῦ 1816, σσ. 549-555, ἀπὸ σχετικὸ -ιδιόγραφο τοῦ Χρυσάνθου- κώδικα [πρβλ. καὶ ΧΑΤΖΗΠΑΚΟΥΜΗ, Αὐτόγραφο τοῦ Μεγάλου Θεωρητικοῦ, σ. 319 καὶ ὑποσημ. 10]· κατὰ τὴν καταγεγραμμένην στὸν ἐπισημανθέντα κώδικα (καί, ὡς ἐκ τούτου, κατὰ τὴ δημοσιευμένην στὴν τελευταία ἐκδόση) ἐκδοχὴ του, τὸ ἐν λόγῳ ἐρωτηματολόγιο παρουσιάζει ἐμφανεῖς διαφορὰς σὲ σχέση μὲ τὶς προγενέστερες δημοσιεύσεις του, ἡ βασικότερη τῶν ὁποίων εἶναι ἡ προσθήκη μιᾶς σειρᾶς 15 περίπου ἐρωτήσεων, ὅπου (σὲ ἀντίθεση μὲ ὅσα παρατηροῦνται παραπάνω) στὸ περιεχόμενον τῆς ψαλτικῆς διδασκαλίας συγκαταλέγονται καὶ βασικὰ θεωρητικὰ ζητήματα σημαδογραφίας ἢ ρυθμοῦ. Γιὰ τοῦ λόγου τὸ ἀσφάλές, ἐπιχειρῶ (στὸ τέλος τοῦ παρόντος κειμένου) μιᾶν κριτικὴν (ἀπὸ τὸ αὐτόγραφο τοῦ Χρυσάνθου καὶ τὶς ἄλλες ἐπισημανθεῖσες ἐκδόσεις) ἐπαναδημοσίευση πλήρους τοῦ ἐν λόγῳ ἐρωτηματολογίου.

ὅπου καταγράφονται «ἅπερ ἠρωτήθησαν οἱ τῆς ἡμετέρας Μουσικῆς Σχολῆς μαθηταὶ ἐπὶ τῆς ἐν τῷ Πατριαρχείῳ γενομένης συνοδικῆς ἀνακρίσεως τοῦ ἡμετέρου τῆς μουσικῆς συστήματος». Οἱ ἐρωτήσεις ποὺ σημειώνονται ἐκεῖ περιστρέφονται κυρίως γύρω ἀπὸ τὴ θεωρία τῆς ὀκταηχίας, γεγονὸς ποὺ μᾶς ὑποπεύει γιὰ μιὰν μονομέρεια στὴ σχετικὴ διδασκαλία· ἴσως τὰ ἀντίστοιχα δεδομένα τῆς σημαδογραφίας θεωροῦνταν πλέον (ὡς ὁμοιότροπα κανονισμένα) ἐξαιρετικὰ ἀπλᾶ καὶ βατά, γι' αὐτὸ καὶ ἡ ὅποια θεωρητικὴ ἀναζήτηση, ἄρα καὶ ἡ ἐμφαση στὴ διδασκαλία, δόθηκε στὴ θεωρία τῶν ἤχων, θέμα ποὺ συνιστοῦσε ὄντως ἓνα κεφάλαιο νέας (ἢ ὑπὸ νέο πρίσμα, κατὰ κάποιον τρόπο, θεωρούμενης) ὕλης, τὸ ὁποῖο πραγματικὰ ἐχρηζέτο ἰδιαίτερης προσοχῆς.

Πάντως, ὁ ἴδιος ὁ Χρυσάνθος παραδέχεται κατηγορηματικὰ τὸ προφανές, ὅτι δηλαδὴ ὄχι μόνον τὸ περιεχόμενο (ἡ θεωρία καὶ ἡ πράξη) ἀλλὰ καὶ ἡ οὐσία τῶν δύο μεθόδων ταυτίζονται, ἐφόσον μία (κοινὴ καὶ ἐνιαία) εἶναι ἡ μουσικὴ στὴν ὁποία αὐτὰ ἀναφέρονται· μὲ ἄλλα λόγια, οὐδεμία διαφορὰ ὑφίσταται μετὰξὺ τῆς νέας καὶ τῆς παλαιᾶς μεθόδου, παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ πρώτη ἐμφανίζεται ἀνανεωτικὰ ἀναμορφωμένη σὲ σχέση μὲ τὴ δευτέρη. «Νῦν οὖν ἡ Μουσικὴ προσφέρεται τοῖς φιλομούσοις, καθὼς ἤρξατο ἀπὸ Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ μᾶζι μὲ τὰς προόδους, τὰς ὁποίας ἔλαβεν ἕως τοῦ νῦν –διαβάζουμε, χαρακτηριστικὰ, στὸ θεωρητικὸ του⁴⁸-. Καὶ φυλάττει μὲν τὰ πρῶτα καὶ παλαιὰ μέλη, ἅπτεται δὲ καὶ τῶν νεωτέρων καὶ μεταχειρίζεται μὲν χαρακτῆρας τοὺς παλαιούς, ὅσοι εἶναι εὐχρηστοί, προσαπέκτησε δὲ νεωστὶ καὶ τινας, ὅσοι ἦσαν ἀναγκαῖοι. Τί λοιπὸν εἶναι; παλαιὰ ἢ νέα; Οὔτε παλαιά, οὔτε νέα· ἀλλ' ἡ αὐτὴ κατὰ διαφόρους καιροὺς τετελειοποιημένη».

Γ' Ἡ μέθοδος

Ἐφόσον, λοιπόν, σύμφωνα καὶ μὲ τὴν παραπάνω ρητὴ διαβεβαίωση τοῦ Χρυσάνθου, ἡ παράδοση τῆς ψαλτικῆς τέχνης εἶναι ἐνιαία, αὐτὸ ποὺ ἀλλάζει εἶναι ἡ μέθοδος διδασκαλίας, ὁ τρόπος προσέγγισης, ἡ σκοπιὰ καὶ ἡ διάθεση ποὺ κατὰ ἐποχὰς ἀντιμετωπίζεται τὸ θέμα, ἡ φιλοσοφία τοῦ συστήματος. Πολὺ νωρὶς, βέβαια, ἀντὶ αὐτῆς ἡ κατανηθητὴ διαφοροποίηση

48. ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ, *Θεωρητικόν*, σσ. LIV-LV, § 81.

νά συνεξετάζεται με κάθε δυνατή ήρεμία και νηφαλιότητα, δημιουργησε (έπειτα από μάλλον άτυχείς απόπειρες σύγκρισης των εκατέρωθεν ισχυρόνων δεδομένων) ένα δίπολο έντασης, όπου, έναντι της ένδοξιαστικής υιοθέτησης των όποιων θετικών ευεργετημάτων επέφερε στη διδασκαλία της μουσικής το σύστημα της νέας μεθόδου, τα αντίστοιχα δεδομένα της παλαιάς αποκηρύσσονταν συλλήβδην, «χρωματιζόμενα» αρνητικά. Από την πρώτη ήδη επίσημη κοινοποίηση του συστήματος της νέας μεθόδου όσα σημειώνονταν στις οικείες πατριαρχικές απανταχούσες και έγκυκλίου ήταν μάλλον αντιφατικά⁴⁹. ενώ, δηλαδή, η νέα μέθοδος οριζόταν ως όμαλή συνέχεια της προϋφιστάμενης σχετικής παράδοσης, «οὐδαμῇ οὐδαμῶς παραχαράττουσαν ἢ λυμαινομένη τὸ σεμνοπρεπὲς ἐκεῖνο καὶ ἐμβριθὲς καὶ ἀξιωματικὸν ὕφος, τὸ ἐν τῇ Μεγάλῃ τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίᾳ ἀρχήθεν φαλλόμενον, οὐδὲ πρὸς βραχὺ ἐκπίπτουσα τούτου καὶ ἀποκλίνουσα, μάλλον δὲ καὶ πρεσβεύουσαν αὐτό, καὶ ἐκ παντὸς κρατύνουσα τρόπον»⁵⁰, και τοῦτο, βέβαια, ἀφ' ἑνὸς μὲν γιὰ νὰ ἐνισχυθεῖ ἡ προβολὴ της, ἀφ' ἑτέρου δὲ γιὰ νὰ ὑποστηριχθεῖ ἡ ἀποδοχὴ της, παράλληλα ἐπιχειροῦνταν –ὡς μὴ ὠφέλε– μονομερὲς (καὶ μὲ ἐμφανῆ διάθεση προκατάληψης) σύγκρισή της μὲ τὴν ἀντίστοιχη παλαιά, ἀποβαίνουσα σὲ βάρος της τελευταίας. «Ἡ μέθοδος αὕτη –διαβάζουμε κατὰ τὸ ἔτος 1815, σὲ σχετικὴ ἐγκύκλιο τοῦ Πατριάρχῃ Κυρίλλου–, τὴν ὁποῖαν ἐφεύρον καὶ ἐπενόησαν οἱ διαλαμβανόμενοι τρεῖς ἀξιεπαινοὶ ἄνδρες, ὑπερβαίνει τὰς τῶν παλαιῶν παραδόσεις, ἢ μάλλον εἶπειν εἶναι ἡ μόνη ἀκριβὲς καὶ φωτιστικὴ καὶ ἀρίστη, ἐξηγοῦσα θεωρητικῶς ἅμα καὶ πρακτικῶς τὰ μέλη καὶ σχήματα τῶν φωνῶν, καὶ δεικνύουσα καλῶς τὰ σημεῖα τῶν χρόνων, καὶ ἐνὶ λόγῳ, ὅσα αἱ μέθοδοι τῶν παλαιῶν παραδόσεων δὲν ἠδύναντο νὰ κατορθώσωσιν ἐπὶ δέκα καὶ εἴκοσι χρόνους, αὕτη ὑπόσχεται νὰ κατορθώσῃ ἐν διαστήματι χρόνου ἑνός, καὶ νὰ ἀναδείξῃ τὸν οἰκεῖον της μαθητὴν ἱκανόν, ὥστε ἕκαστον μάθημα, κατ' αὐτὴν γεγραμμένον, νὰ δύναται μὲ μικρὰν τινα καὶ

49. Βλ. τὰ σχετικὰ κείμενα τοῦ Πατριάρχῃ Κυρίλλου τοῦ Σ', ἀφ' ἑνὸς μὲν τὴ διακήρυξη [δημοσιευμένη ἀπὸ τοὺς ΣΤΑΘΗ, Διακήρυξις, σσ. 26-29 καὶ ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟ, Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ παιδεία, σσ. 362-365], ἀφ' ἑτέρου δὲ τὴν ἐγκύκλιο [δημοσιευμένη ἀπὸ τὸν ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟ, ὁ.π., σσ. 365-367 (στὴν τελευταία ἐργασία σημειώνονται καὶ ἀκριβεῖς παραπομπὲς στὶς πρῶτες ἐκδόσεις ἀμφοτέρων τῶν κειμένων)]. Πρβλ. καὶ ΞΑΝΘΟΓΔΑΚΗ, Τὸ Μέγα Θεωρητικὸν τοῦ Χρυσάνθου, σσ. 141-142, ὑπόσημ. 4.

50. ΣΤΑΘΗ, ὁ.π., σ. 28.

ὀλίγην καθ' ἑαυτὸν μελέτην νὰ τὸ ψάλλῃ ἀπαρραλλάκτως μὲ τὸν ἄσμα-
τογράφον καὶ ποιητὴν, χωρὶς νὰ τὸ διδαχθῇ ὑπ' αὐτοῦ πρότερον...»⁵¹.

Ἀργότερα, κατὰ τὸ ἔτος 1821, ὁ ἐπιμελητὴς τῆς ἔκδοσης τοῦ μι-
κροῦ θεωρητικοῦ τοῦ Χρυσάνθου (Ἄ. Θάμυρις), στὶς σημειώσεις του
στὸ τέλος τοῦ συγκεκριμένου βιβλίου⁵², ἐμφανίζεται ὀριμότερος, καθὼς
μιλάει γιὰ «τὴν παλαιὰν ἀμέθοδον μέθοδον», πὺ τὴν παραβάλλει πρὸς
«τὴν ἀσυγκρίτως εὐμεθοδικωτέραν» νέα. Στὸ ἴδιο πολωτικὸ κλίμα κι-
νεῖται καὶ ὁ Θεόδωρος Φωκαεὺς στὴν Κρηπίδα του· ἐκεῖ, ἀπὸ τὴ μιὰ
μεριὰ ἐπισημαίνει ἀπαξιωτικὰ «τὰς συμβολικὰς γραμμὰς καὶ θέσεις τῆς
παλαιᾶς Ἑκκλησιαστικῆς Μουσικῆς καὶ τὴν ἀκανόνιστον παράδοσιν τῶν
διδασκάλων», ἐνῶ ἀπὸ τὴν ἄλλη ἐξαίρει τὴν μετὰ τὴν ἐφαρμογὴ τῆς
νέας μεθόδου «ἐξομάλυνσιν αὐτῶν τῶν δυσκολιῶν», μὲ τὴ «μεταβολὴ
τῆς ἀνισότητος εἰς ἰσότητα» καὶ «τῆς τέχνης εἰς ἐπιστήμην», ὅπως χα-
ρακτηριστικὰ γράφει⁵³.

51. ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΥ, ὁ.π., σσ. 365-366.

52. ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ, Εἰσαγωγή, σσ. 55-56. «Οἱ Διδάσκαλοι προπαρασκευάζουσι τοὺς
μαθητὰς μὲ λόγους ἱκανοὺς, ὥστε νὰ καταπίσωσι τοὺς ἐναντίους, τῶν ὁποίων ὁ ἀριθμὸς
εὐτυχῶς ἐλαττοῦται· ἀλλὰ τόσῃν περισσοτέραν κρίσιν καὶ προσοχὴν πρέπει νὰ ἔχωσιν
οἱ μαθηταί, ὅσον τὴν σήμερον καὶ λόγοι ἀνδρες δὲν στοχάζονται ἀνωφελῇ τὴν μάθησιν
τῆς Μουσικῆς, διὰ τὴν ὀλίγην τοῦ καιροῦ δαπάνην, καὶ διὰ τὴν ἀσυγκρίτως εὐμεθοδι-
κωτέραν ὡς πρὸς τὴν παλαιὰν ἀμέθοδον μέθοδον. Ἀπὸ πεπαιδευμένου ἀνδρὸς κεφαλὴν
ἔλαβε τὴν ἀρχὴν τῆς τοιαύτης μεθόδου, ἀπὸ πεπαιδευμένους πάλιν προσμένεται καὶ ἡ
τελειοποίησις αὐτῆς».

53. ΦΩΚΑΕΩΣ, Κρηπίς (1902⁴), σσ. 75-76. «Οἱ χαρακτῆρες τῆς παλαιᾶς Ἑκκλη-
σιαστικῆς Μουσικῆς θεωρούμενοι κατὰ τὰς γραμμὰς καὶ τὰς θέσεις εἰς διαφόρους
ἐκλαμβάνονται σημασίας· ὅθεν συμβαίνει τὸ αὐτὸ μάθημα νὰ ψάλληται διαφόρως κατὰ
τὴν διάφορον τῶν σημαδιῶν ἑκλήψιν καὶ ἀκανόνιστον παράδοσιν τῶν διδασκάλων [...] Οἱ
ἐφευρεται τῆς νέας Μουσικῆς μεθόδου παρατηρήσαντες, ὅτι αἱ περισσότεραι δυ-
σκολίαι εἰς τὴν πρόοδον τῆς παλαιᾶς Μουσικῆς προήρχοντο ἀπὸ τὰς συμβολικὰς αὐτῆς
γραμμὰς καὶ θέσεις, καὶ ἀπὸ τὴν ἀκανόνιστον σημασίαν τῶν μεγάλων σημείων καὶ
παράθεσιν, ἐπεχειρίσθησαν ὅλαις δυνάμεσι, νὰ ἐξομάλυνωσιν αὐτὰς τὰς δυσκολίας, καὶ
νὰ μεταβάλωσι τὴν τέχνην εἰς ἐπιστήμην· διὸ καὶ ἐξακριβώσαντες μετ' ἐπιστάσις τὴν
μεταξὺ τῶν χαρακτήρων διαφορὰν καὶ ἐξηγήσαντες αὐτοὺς ἐγγράφως μετεποίησαν τὴν
ἀνισότητα εἰς ἰσότητα δώσαντες εἰς αὐτοὺς μίαν κανονικὴν καὶ σταθερὰν ὁμοιότρο-
πον σημασίαν· ὥστε ὁ αὐτὸς χαρακτήρ εἰς διάφορα μαθήματα νὰ γίνηται σημαντικὸς
τοῦ αὐτοῦ μέλους· καὶ καθὼς εἰς τὰς διαλέκτους ἡ κυρία σημασία τῶν ὄρων προξενεῖ
σαφῆνειαν καὶ καθαρότητα, οὕτω καὶ εἰς τὰς διαλέξεις τῆς Μουσικῆς ἡ ὁμοιότροπος ση-
μασία τῶν χαρακτήρων, εἰς κανονικὴν ἐξήγησιν ταχθεῖσα, ἥτις καὶ ὀρθογραφία λέγοιτο
τῆς Μουσικῆς, θέλει προξενήσῃ ἀναντιρρήτως δύο μεγάλα καλὰ εἰς τοὺς ὁπαδοὺς τούτου

Σὲ ἀντίθεση μὲ τὰ παραπάνω, ὁ Χρῦσανθος στὸ θεωρητικὸ του ἀφήνει (ἔστω καὶ λανθάνοντως) νὰ ἀνθίσει ὁ σπόρος μιᾶς σοφῆς ιδέας συμπόρευσης τῶν θεωρητικῶν καὶ πρακτικῶν δεδομένων τῆς παλαιᾶς καὶ τῆς νέας ψαλτικῆς μεθόδου· γιὰ παράδειγμα, μιλάει ἤρεμα (καὶ ὅπως δὴποτε εὐφημα) γιὰ τὴ συνοπτικὴ διατύπωση τοῦ μέλους ποὺ ἐπέτρεπε τὴν εὐμέθοδη παράδοσή του⁵⁴, ἢ ἀφιερώνει ὁλόκληρο κεφάλαιο τῆς ἐργασίας του στὴ χειρονομία⁵⁵· γράφει σχετικὰ «ὅποιος ἐγίνωσκε τὴν <χειρονομίαν> καλῶς, ἔψαλλε μετὰ ἀρμονίας, καὶ ῥυθμοῦ, καὶ τάξεως» παρὰλληλα, ὅμως, σημειώνει· «εἰς ἡμᾶς [...] κατὰ τὸ παρὸν δὲν χρησιμεύει εἰς ἄλλο, παρὰ εἰς τὸ νὰ μάθωμεν τὴν ἐτυμολογίαν τινῶν χαρακτήρων, οἵτινες ἔλαβον τὴν ὀνομασίαν ἀπὸ τῆς χειρονομίας»⁵⁶. Ὁ ἴδιος, πάντως, παραδέχεται γενικότερα «δὲ ἡ τὸ σ τ ο ι χ ε ι ὡ δ ε ς δὲν ἐνεκρίναμεν ἐξαρχῆς ὅλους τοὺς χαρακτῆρας, καὶ ὅλας τὰς ὑποστάσεις κατὰ τὴν ἀρχαίαν δύναμιν»⁵⁷. Ἀναφερόμενος, ὅμως, στὴν παράμετρο τῆς μελοποιίας συμβουλεύει, κατηγορηματικὰ, τὸν ἐπίδοξο μελοποιὸ «νὰ περιεργάζεται ταῦτα» καὶ μάλιστα «νὰ βάλλῃ πολλὴν προσοχὴν εἰς αὐτά, καὶ διὰ τοῦ παραλληλισμοῦ νὰ ἐμβαδύνῃ εἰς τὸ νὰ ἐννοήσῃ, πῶς ἦσαν ἐν χρήσει παρὰ τοῖς πατράσιν ἡμῶν, καὶ ἀφ' οὗ εὐρίσκει τὸ μέλος αὐτῶν, νὰ τὸ μεταχειρίζεται καὶ αὐτὸς οἰκείως κατὰ τὰς χρείας· καὶ τότε νὰ ἐλπίζει, ὅτι συντάττει καὶ αὐτὸς μελωδίας ἀπὸ θέσεις ἐκκλησιαστικὰς, καὶ πατροπαραδότους»⁵⁸.

Σὲ καμμιά περίπτωση, λοιπόν, ἡ παλαιὰ παράδοση δὲν πρέπει νὰ ἀπεμπολεῖται ἔναντι τῆς νέας καὶ εἶναι παράδοξο (ἂν καὶ κατανοητό, ἐνδεχομένως, μάλιστα δὲ καὶ ἐπαναλαμβανόμενο συνεχδοχικὰ –ὡς γενικὸ φαινόμενο– ὡς τίς μέρες μας) πῶς οἱ ἄμεσοι μαθητὲς τῶν τριῶν δασκάλων

τοῦ συστήματος [...] Θέλει ἐννοοῦσιν ὁρθῶς καὶ ψάλλουσιν εὐκόλως τὰ διάφορα ποικίλα μέλη ὅλων τῶν Μουσικῶν βιβλίων τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, καθὼς παρ' αὐτῶν ἐξηγήθησαν ὁμοίως καὶ τὰ μέλη πάντα τῶν νεωτέρων ἐκκλησιαστικῶν μουσικῶν [...] Θέλει γεῖνῃ καταληπτὸν καὶ σαφές εἰς αὐτοὺς καὶ χωρὶς διδασκαλίας, καὶ εἴ τι ἄλλο μέλος ἐκκλησιαστικόν ἢ ἐξωτερικόν νεώτερον ἤθελε παρουσιασθῇ εἰς αὐτοὺς, καὶ θέλει ψάλλουσιν αὐτὸ ἐν εὐκολίᾳ οὕτως ὁρθῶς καὶ ἐντελῶς, καθὼς καὶ οἱ παραδοθέντες αὐτὸ με ἀκρίβειαν, κατὰ τὴν ἐντεχνον συμπλοκὴν τῶν χαρακτήρων».

54. ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ, *Θεωρητικόν*, σ. 178, § 400. [Πρὸβλ. καὶ παραπάνω, ὑπόσημ. 42].

55. *Αὐτόδι*, σσ. 91-93, §§ 208-216.

56. *Αὐτόδι*, σσ. 91-92, § 209.

57. *Αὐτόδι*, σ. 185, § 416.

58. *Αὐτόδι*, σσ. 185-186, § 416.

ἀπολυτοποίησαν τὴν κατὰ τὴ νέα μέθοδο διδασκαλία, ἀπομονώνοντας οὐσιαστικά καὶ αὐτονομώντας ἐπικίνδυνα τὴν ψαλτικὴ στὴν μετὰ τὸ 1814 χρονικὴ περίοδο. Οἱ συνέπειες αὐτῆς τὴν «αὐτονομημένης» χρήσης τῆς νέας μεθόδου δὲν ἄργησαν νὰ φανοῦν ἀλλὰ καὶ νὰ δημιουργήσουν σοβαρὰ προβλήματα: αἴφνης, οἱ συντάκτες τοῦ κανονισμοῦ λειτουργίας μιᾶς κατὰ τὸ ἔτος 1866 ἰδρυθεῖσης *Πατριαρχικῆς Σχολῆς τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, ἀφοῦ διεκτραγωδοῦν τὴν κατ' ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ἐπικρατοῦσα δεινὴ κατάσταση, τόσο ὡς πρὸς τὰ τῆς διδασκαλίας τῆς ψαλτικῆς ὅσο καὶ ὡς πρὸς τὸ ὕψος τῆς ψαλμώδησης ἢ τὸ ἦθος τῶν παραγόμενων μελοποιημάτων, δὲν διστάζουν νὰ σημειώσουν τὰ ἑξῆς: «Τὴν παρακμὴν ταύτην τῆς τέχνης βραδεία πείρα ἀποδίδωσιν σήμερον κατὰ μέγα μέρος καὶ εἰς τὴν ὑπὸ τῶν διδασκάλων Χρυσάνθου, Γρηγορίου καὶ Χουρμουζίου, οὐ μὴν δὲ καὶ αὐτοῦ τοῦ Πέτρου εἰσαχθεῖσαν ἀπλοποίησιν τοῦ συστήματος, ἥτις ἀπήλλαξε μὲν τὸν μουσικὸν τῆς πολυχρονίου ἐκείνης μαθητείας, ἀλλὰ τὴν μὲν τέχνην ἔβλαψε καιρίως, περιορίσασα εἰς τὸ μηχανικώτατον αὐτῆς μέρος, πρακτικὴν δ' ὠφέλειαν οὐδεμίαν ἐπέφερε, καθότι καὶ σήμερον ἡ πολυετὴς τριβὴ ἀποτελεῖ τὸν καλὸν μουσικόν»⁵⁹.

Ἐκεῖνος, ὅμως, ποὺ ἄμεσα (ἀλλὰ καὶ μάταια) ἀντέδρασε σ' αὐτὴ τὴν τακτικὴ ἦταν ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χῖος⁶⁰. Εἶναι αὐτὸς ποὺ διορατικὰ ἐπесήμανε τὸν κίνδυνον μὲ τὴν ἀθρόα ἐπικράτηση τῆς νέας φιλοσοφίας διδασκαλίας τῆς ψαλτικῆς νὰ χαθεῖ, οὐσιαστικά, ὅ,τι ἀποτελοῦσε, ἀνεκὰθεν, τὴν πεμπτουςία τῆς τέχνης: ἡ «ἀγγελικὴ μελωδία» καυτηρίασε, ἔτσι, τὴν μετὰ τὸ 1814 διδασκαλία τῆς ψαλτικῆς «μόνον κατὰ τὶς στάσεις τῶν φθόγγων καὶ τὶς χειρονομίες, διὰ μέσον τῆς ῥυθμητικῆς», τακτικὴ ποὺ ὁδήγησε στὴν ἀπώλεια «τῶν ὀκτὼ μερῶν τῆς γλυκυτάτης

59. ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΥ, ὁ.π., σ. 315.

60. Ἀναφέρομαι κυρίως ἐδῶ σὲ σχετικὸ κείμενό του (ὑπὸ τὸν τίτλο: «Λόγος περὶ διαφορὰς ἐξωτέρας καὶ ἐσωτέρας καὶ νοτῶν καὶ ἐκάστης μουσικῆς τοῦ νῦν καιροῦ») ποὺ ἐπιτάσσεται στὸ καταγεγραμμένο στὸν κώδικα ΕΒΕ 1867 (τοῦ ἔτους 1820) αὐτόγραφο Θεωρητικὸ του. Τὸ κείμενο αὐτὸ πρωτοδημοσίευσε ὁ ΣΤΑΘΗΣ, *Ἡ ἐξήγησις*, σσ. 82-91, ἐνῶ πρόσφατα τὸ ἀναδημοσίευσε (πανομοιότυπα ἀπὸ τὸ μνημονευθὲν χειρόγραφο) καὶ ὁ Χαράλαμπος Καρακατσάνης (βλ. *Κώνστας*, σσ. 197-210). Ἀναφορὰ στὸ συγκεκριμένο κείμενο πρὸβλ. καὶ στὴ μελέτη τῆς ΜΑΖΑΡΑΚΗ, *Μουσικὴ ἐρμηνεία Β'*, σσ. 188-191, γιὰ γενικότερο ὅμως σχολιασμό του βλ. τὴ διατριβὴ τοῦ ΑΠΟΣΤΟΛΟΠΟΥΛΟΥ, *Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χῖος* (κυρίως σσ. 42-45, 98-103 καὶ 239-244), ὅπου καὶ διεξοδικὴ διερεύνηση τῆς μουσικῆς φυσιογνωμίας τοῦ Ἀποστόλου.

ἐπιστήμης»⁶¹. Τὸ ἐνδιαφέρον του ἐπικεντρώθηκε, εἰδικότερα, σὲ δύο ἀπ' αὐτὰ τὰ κατονομαζόμενα «μέρη τῆς γλυκυτάτης ἐπιστήμης», σὲ δύο σημεῖα τῆς ψαλτικῆς διδασκαλίας (καὶ συνεκδοχικὰ τῆς ἐκφραστικῆς ἐρμηνείας τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς): στοὺς σχηματισμοὺς καὶ στίς γραμμὲς τῶν μελωδιῶν, ὅπως ὁ ἴδιος τὰ ὀνοματίζει⁶² πρόκειται, ἀντίστοιχα, γιὰ χαρακτηριστικὰ τόσο τῆς ποιότητος τοῦ μέλους σὲ στενὴ ἔννοια (σὲ σχέση, δηλαδή, μὲ τὴν ἀπλὴ ἐκφορὰ τῶν φθόγγων μιᾶς μουσικῆς γραμμῆς), ὅσο καὶ τῆς ἐπιθυμητῆς «μουσικῆς ἐποπτείας» σὲ εὐρεῖα ἔννοια (σὲ σχέση, δηλαδή, μὲ τὸ σύνολο μιᾶς μουσικῆς γραμμῆς, μιᾶς θέσης), πρόκειται δηλαδή γιὰ ζητούμενα ποὺ ἀλληλοσυνδυαζόμενα ἐξασφάλιζαν καὶ ἐγγυόνταν τὴν ἔντεχνη ψαλμώδηση. Ὡς προσέξουμε ἰδιαίτερα τὶς παρατηρήσεις του: «...οἱ μεγάλοι διδάσκαλοι [...] ἔπεσον μόνον εἰς τὸν ῥυθμὸν καὶ ἐγένετο τὸ μέλος τῆς τέχνης εἰς ῥυθμὸν καὶ μετροφωνίαν [...], οἱ νῦν σοφοὶ τοῦ γένους, τὸ λοιπὸν, ἅς τοῖς λείπουν οἱ σχηματισμοί, ὥσπερ λείπουν καὶ τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς, καὶ φθάνει τους ἡ μετροφωνία [...] αἱ δὲ γραμμαὶ μόνον καὶ μόνον οἱ Ῥωμαῖοι τὰς ἔχουν [...] οἱ μεταγενέστεροι διδάσκαλοι κάμνοντας ὁ ἓνας καὶ ὁ ἄλλος ἄλλαις καὶ ἄλλαις, ἐχάθη κατὰ κράτος αὐτῶν ὁ καρπὸς καὶ ἡ τέχνη. Ὅμως ἡ χάρις αὐτῶν ἐπιθυμεῖται εἰς κάθε μουσικόν. διότι, ἡ μὲν ἐξήγησις εἶναι διὰ νὰ μὴν ξεχαστῇ ἡ γραμμὴ, ὅμως λείπει ἀπὸ τὴν λεπτὴν ἐξήγησιν τὸ μέλος τῆς γραμμῆς, ἐπειδὴ ἡ γραμμὴ ἔχει μέσα της καὶ τὰς μεγάλας φωνὰς καὶ τὰς μικρὰς καὶ τοὺς σχηματισμοὺς καὶ τὰς μισηφωνίας καὶ τὴν χειρονομίαν. διὰ τοῦτο, ὅποιος τὴν μάθει τὴν κάθε γραμμὴν, τραβᾷ μὲν εἰς τὴν ἀρχὴν κόπον, ὅμως εἰς

61. ΣΤΑΘΗ, ὅ.π., σ. 87: «...τὸ γένος, ὅμως, πρὸς εὐχαρίστησιν ὅπου ἐχρεώσται νὰ με δεῖξῃ, ἐσμίχθη μὲ τοὺς ὑπεναντίους μου, τῷ α<ω>ιδ' [1814] ἔτει, καὶ ἔκαμε καὶ αὐτὸ σχολεῖον μόνον τῶν φθόγγων στάσεων καὶ χειρονομίας, διὰ μέσον τῆς ῥυθμητικῆς. Ἐχασε, ὅμως, ἀλλοίμονον, τὴν ἀγγελικὴν μελωδίαν, τὰ ὀκτὼ μέρη τῆς γλυκυτάτης ἐπιστήμης καὶ ἐχάθη καὶ ὑπ' ἐμοῦ ὁ τῶν τριάκοντα τριῶν χρόνων κόπος...» [ῥα ἀποσπάσματα τῆς συγκεκριμένης περικοπῆς τοῦ Θεωρητικοῦ Ἀποστόλου Κώνστα τοῦ Χίου χρησιμοποιοῦνται ἐδῶ, μεταφέρονται ὀρθογραφημένα].

62. Τά, κατὰ τὸν Ἀπὸστολο Κώνστα τὸν Χίο, ὀκτὼ μέρη τῆς ψαλτικῆς ἐπιστήμης διαμορφώνονται ὡς ἑξῆς: «...πρῶτος τρόπος τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς εἶναι οἱ φθόγγοι. δεύτερον αἱ ἄργιαι. τρίτον αἱ ἐνέργειαι. τέταρτον οἱ σχηματισμοί. πέμπτον οἱ ἦχοι. ἕκτον αἱ φθοραὶ. ἑβδομον ἡ ὀρθογραφία καὶ τάξις τῆς συνθέσεως. καὶ ὀγδοὺν αἱ γραμμαὶ...» (ΣΤΑΘΗ, ὅ.π., σ. 88). Ἀναλυτικὸ σχολιασμὸ ὅλων αὐτῶν βλ. στὴ μνημονευθεῖσα διατριβὴ τοῦ ΑΠΟΣΤΟΛΟΠΟΥΛΟΥ, σσ. 109-244 [στοὺς σχηματισμοὺς, εἰδικότερα, ἀφοροῦν οἱ σσ. 141-151, ἐνῶ στίς γραμμὲς, ἀντίστοιχα, οἱ σσ. 233-239].

τὸ τέλος ψάλλει χωρίς τινα δισταγμόν, ὡσάν νὰ τὴν ἤξευρε ἀπ' ἐξω. Ἡ δὲ ἐξήγησις εἶναι εὐκολωτέρα ἢ μάθησις αὐτῆς, ὅμως ὁ ψάλλον χάνει τὰς φύσεις καὶ ἐνεργείας τῆς γραμμῆς· καὶ μετρώντας καὶ ψάλλοντας πρέπει νὰ ἔχῃ προσοχὴν πολλὴν διὰ νὰ μὴ τὸν φύγῃ καμμία φωνὴ καὶ χάσει τὸ πᾶν τοῦ μαθήματος ὁποῦ ψάλλει...»⁶³.

Δ'. Ἡ ἐφαρμογὴ

Σήμερα, ὅλον ἐν καὶ περισσότερο κατανοοῦμε πόσο δίκιο εἶχε ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χῖος. Σήμερα, γίνεται (ἢ πρέπει, πλέον, νὰ γίνεῖ) κατανοητὸ ὅτι οἱ ὅποιες μονομερεῖς προκαταλήψεις καὶ οἱ στεῖρες ἀγκυλώσεις πρέπει νὰ παραμερισθοῦν, ἐφόσον βέβαια ὑπάρχει πραγματικὸ ἐνδιαφέρον γιὰ μιὰν οὐσιαστικὴ ἐπιβίωση τῆς τέχνης, ποὺ θὰ συνδυάζεται καὶ ἀπὸ ἐπαρκῆ βιωματικὴ κατανόηση τῶν δεδομένων τῆς ἐκ μέρους τῶν μελλοντικῶν γενεῶν. Σήμερα, δὲν ὑπάρχει ἡ πολυτέλεια ἡ ψαλτικὴ νὰ διαχωρίζεται σὲ δύο ἀντιμαχόμενα στρατόπεδα (ἡ παλαιὰ καὶ ἡ νέα μέθοδος)· οἱ καλύτερες προϋποθέσεις γιὰ εὐδόκιμη καὶ γόνιμη μελλοντικὴ διδασκαλία τῆς ψαλτικῆς, μὲ τὰ ἄριστα τῶν ἀποτελεσμάτων στὸ μέλλον, θὰ δημιουργηθοῦν ἀπὸ μιὰν ἐν ἐπιγνώσει ἐπιστροφή μας στὴν κοινὴ παράδοση τῆς τέχνης, στὴν ἐποχὴ τῆς «ἐνότητος». Τόσο ἡ παλαιὰ ὅσο καὶ ἡ νέα ἐκδοχὴ τῆς ψαλτικῆς τέχνης εἶναι προφανές ὅτι ἔχουν νὰ μᾶς διδάξουν χρήσιμα στοιχεῖα, ἀπ' τὴ συνεκτίμηση τῶν ὁποίων μποροῦμε νὰ κερδίσουμε γιὰ τὸ μέλλον ἀνεκτίμητα ὀφέλη· ἢ ὡς τώρα προσωπικὴ ἐμπειρία τῆς, κατ' αὐτὴ τὴ φιλοσοφία, ψαλτικῆς διδασκαλίας, μάλιστα δὲ σὲ ἀνώτατο ἐκπαιδευτικὸ ἴδρυμα, δικαιώνει ἀπόλυτα αὐτὴ τὴν ἐκτίμηση.

Προσωπικά, πιστεύω ὅτι ἐφόσον ἀπὸ τίς ὑφιστάμενες θεωρητικὲς πραγματεῖες πληροφορούμαστε, ἀκροδιγῶς μὲν πλὴν σαφῶς, ποιὰ ἦταν ἡ μεθοδολογία διδασκαλίας τῆς ψαλτικῆς πρὸ τῆς ἐπιβολῆς τῆς νέας μεθόδου ἀναλυτικῆς σημειογραφίας κατὰ τὸ ἔτος 1814, αὐτὸ ποὺ ἀπομένει εἶναι ἀπλῶς νὰ συστηματοποιήσουμε ὅσες σχετικὲς πληροφορίες παρέχονται (μάλιστα δὲ σὲ ἀφθονία) καὶ νὰ τίς ἐνσωματώσουμε στὴν κατὰ τὴ νέα μέθοδο σύγχρονη διδασκαλία τῆς τέχνης· παρόμοιο ἐγχείρημα θὰ βελτιώσῃ κατὰ πολὺ τὴ σχετικὴ μουσικὴ διδασκαλία,

63. ΣΤΑΘΗ, ὁ.π., σσ. 89-90.

θὰ ὁμαλύνει ἀναμφίβολα τὴν πρόσβαση τῶν ἀρχάριων στὴν ψαλτικὴ καὶ θὰ διευκολύνει καθοριστικὰ τὴν κατανόηση τῶν θεωρητικῶν καὶ τῶν πρακτικῶν δεδομένων τῆς ἐπιστήμης· μὲ ἓνα λόγο, θὰ μετατρέψει τὴν ἐκμάθηση τῆς ψαλτικῆς σὲ μιὰ γοητευτικὴ καὶ συναρπαστικὴ γιὰ ὅλους ἐμπειρία. Πρέπει, ἐπιτέλους, νὰ ἀναρωτηθοῦμε σοβαρὰ γιὰ ποιοὺς λόγους μέθοδοι ὅπως ἡ διαλεκτικὴ διδασκαλία, δομημένη σὲ μορφὴ ἐρωταποκρίσεων, ἡ ἐμπειρικὴ καὶ βιωματικὴ προσέγγιση θεωρίας καὶ πράξης, ἡ ἐκμετάλλευση τοῦ συμβολικοῦ χαρακτήρα τῆς τέχνης μὲ τὴν ἐκτεταμένη ἐπὶ κλήση ἀρμόδιων παραδειγμάτων, ἀλλὰ καὶ ἡ ἐποπτικὴ τεκμηρίωση τῶν λεγομένων μὲ τὴν χρῆση τῶν παλαιόθεν παραδεδομένων σχετικῶν μουσικῶν σχημάτων, μέθοδοι ποὺ ἀποτέλεσαν τὸν κανόνα καὶ τὸ κέντρο τῆς κατὰ τὸ παλαιὸ σύστημα διδασκαλίας τῆς ψαλτικῆς⁶⁴, ἐγκαταλείφθηκαν δυστυχῶς κατὰ τὴ μετὰ τὸ 1814 διδασκαλία τῆς τέχνης· ἐγκαταλείφθηκαν δὲ τελείως ἄκριτα καὶ μᾶλλον ὑπὸ τὴν ἐπήρεια τοῦ ἐπισημανθέντος παραπάνω «μένους» ἐναντίον τῆς παλαιᾶς μεθόδου, πρᾶγμα ποὺ σήμερα πλέον καθιστᾷ ἐπιβεβλημένη τὴν ἐπαναφορὰ τους.

Ὑπενθυμίζω ἐδῶ, ἐνδεικτικὰ, ἀπὸ τὸ κεφάλαιο τῆς σηματογραφίας, τὴν περίπτωσιν τοῦ διαχωρισμοῦ τῶν φωνητικῶν σημαδίων σὲ σώματα καὶ πνεύματα. Αὐτὴ ἡ παλαιά, λεπτὴ καὶ καθαρά συμβολικὴ, διάκριση, στὴν ὁποία κρυβόταν (καλυμμένη στὸν τύπο τῆς ἀλληγορίας, σ' ἓνα κατ' ἐπίφασιν μῦθο, σὲ μιὰ παραδειγματικὴ εἰκόνα) μιὰ οὐσιαστικὴ γιὰ τὴ θεωρία τῶν σημαδίων ἀλήθεια, τὰ πραγματικὰ αἷτια τῆς διττῆς δυναμικῆς (φωνητικῆς καὶ χειρονομικῆς) αὐτῶν τῶν σημείων⁶⁵, λωιδωρήθηκε

64. Πρβλ. καὶ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ, Ἡ διδακτικὴ τῆς ψαλτικῆς τέχνης, σ. 39.

65. Πρβλ. Γαβριήλ, σσ. 52-54¹⁴³⁻¹⁶⁴: «Ὅτι μὲν οὖν ταῦτα εἶπον, πᾶσιν ἐστὶ δῆλον· τὴν δὲ αἰτίαν, δι' ἣν ταῦτα οὕτω διεῖλον, οὐδεὶς ὠφείλει μέγχις ἡμῶν εἰπὼν, ὥσπερ καὶ περὶ τῶν ἄλλων ἀπάντων. Ἐγὼ γὰρ λέξω τὴν αἰτίαν ἣτις ἐμοὶ δοκεῖ καὶ καλῶς ἔχειν. Συνδύξει δὲ οἷδ' ὅτι καὶ τοῖς μετρίως γούν ἔχουσι πείραν τῆς ψαλτικῆς· ἡ δὲ αἰτία ἐστὶν ἡ χειρονομία. Ἐπεὶ γὰρ τὸ ἴσον, τὸ ὀλίγον, ἡ ὀξεῖα, ἡ πετασθὴ, τὸ κοῦφισμα, τὸ πελασθόν, τὰ δύο κεντήματα, τούτων ἕκαστον ἰδίαν ἔχει χειρονομίαν, τὸ δὲ κέντημα καὶ ἡ ὑψηλὴ οὐκ ἔχει· ὁμοίως δὲ ὅτι ὁ ἀπόστροφος καὶ οἱ δύο σύνδεσμοι ἰδίαν ἔχουσι χειρονομίαν, τὸ δὲ ἐλαφρόν καὶ ἡ χαμηλὴ οὐκ ἔχει, ἀλλ' ἐστὶ χρεῖα καὶ ταῦτα χειρονομεῖσθαι. Οὐδοτιοῦν γὰρ ἐστὶ δυνατόν εἰπείν τινα δόξα χειρονομίας ἐν τῇ ψαλτικῇ, ἥνωσαν ταῦτα καὶ μεταδεδώκασιν τὰ ἔχοντα τὴν χειρονομίαν σημάδια τοῖς μὴ ἔχουσι, καὶ τούτῳ τῷ τρόπῳ ἔχουσι πάντα χειρονομεῖσθαι. Ὁρῶμεν γὰρ ὅτι ὁπόταν συντεθῇ μετὰ τινος τῶν ἐξ τούτων σημαδίων τὸ κέντημα ἢ ἡ ὑψηλὴ, χειρονομεῖται μὲν κατὰ τὴν χειρονομίαν, ἣν ἔχει τὸ σημάδιον μεθ' οὗ κείται· φωνεῖται δὲ κατὰ τὰς φωνὰς ἃς ἔχει τὸ κέντημα ἢ ἡ ὑψηλὴ. Ὡς οὖν πλείονας

–δυστυχώς– κατὰ τὴν νέα μέθοδο· «*Ἡ εἰς σώματα καὶ πνεύματα διαίρεσις τῶν μουσικῶν χαρακτήρων –σημείωνε, χαρακτηριστικά, ὁ μαθητὴς τοῦ Χρυσάνθου Ἀ. Θάμυρις⁶⁶–, ὅχι μόνον διὰ τὸ ἄκριτον τῆς διαιρέσεως ἐφάνη περιττὴ πρόσθεσις κανόνος, ἀλλὰ καὶ διὰ τὸ ὅτι τὴν σήμερον, δὲν συγχωροῦνται εἰς τὴν Μουσικὴν περιττολογίαι*». Εἶναι αὕτὴ ἡ διάκριση, ὅμως, ποὺ βοηθεῖ καθοριστικὰ τὸν δάσκαλο νὰ διδάξει καὶ τὸν μαθητὴ νὰ κατανοήσῃ πλήρως τὸ κεφάλαιο τῆς σύνθεσης τῶν σημαδίων καὶ μαζί ἐιδικότερες θεωρητικὲς ἀρχές, ὅπως ὁ μεταξὺ τῶν σημαδίων «ἀλληλοδανεισμός» ιδιοτήτων (ἡ διαρκὴς συνύπαρξή, σὲ κάθε σημάδι, τῆς μετροφωνικῆς δυνάμεως καὶ τῆς χειρονομικῆς ἐκφράσεως) θάσῃ τῶν ἐννοιῶν τῆς ὑπόταξης καὶ τῆς ὑποταγῆς.

Ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν ἀντίστοιχη ὕλη τῆς ὀκταηχίας ἀξίζει νὰ ἐπισημανθεῖ ἡ «*θαυμαστὴ κοινωνία τῶν ἤχων*», ὅπως τὴν χαρακτηρίζει ὁ Ἀγιοπολίτης⁶⁷, κοινωνία ποὺ διδασκόταν καὶ ἐποπτικὰ καταγραφόταν μέσῳ ἐνὸς σοφοῦ, πράγματι, σχήματος τοῦ τροχοῦ. Ὁ τροχός, ποὺ –κατὰ τὸν Χρυσάνθο⁶⁸– «εὐρίσκεται γεγραμμένος εἰς ὅλα τὰ παλαιὰ Ἀναστασιματάρια· ἐπειδὴ πρὸ πάντων οὕτως ἐδιδάσκετο εἰς τοὺς ἀρχαίους

ἔχοντα ταῦτα φωνὰς τῶν ἄλλων σημαδίων καὶ τῆς κρείττονος ἔτυχον τάξεως· λέγω δὴ τοῦ *καλεῖσθαι πνεύματα*».

66. ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ, *Εἰσαγωγή*, σσ. 54–56: «*Ἡ εἰς σώματα καὶ πνεύματα διαίρεσις τῶν μουσικῶν χαρακτήρων, ὅχι μόνον διὰ τὸ ἄκριτον τῆς διαιρέσεως ἐφάνη περιττὴ πρόσθεσις κανόνος, ἀλλὰ καὶ διὰ τὸ ὅτι τὴν σήμερον, δὲν συγχωροῦνται εἰς τὴν Μουσικὴν περιττολογίαι. Διότι, ὅταν περιέργος τις τύχῃ νὰ προβάλλῃ εἰς τινὰ τῶν μουσικῶν, διὰ ποίαν αἰτίαν τὸ Ὀλίγον ὑποτασσόμενον ὑπὸ τοῦ κεντήματος [...] καὶ τῆς Ὑψηλῆς [...] μένει ἄφωνον; δὲν ἀρκεῖ μόνον ἡ ἀπόκρισις, ὅτι τὸ μὲν Ὀλίγον ὑποτίθεται ὡς σῶμα, τὸ δὲ Κέντημα καὶ ἡ Ὑψηλὴ ὡς πνεύματα, δι' ὑποψίαν μήπως, ἐρωτῶν ἀνταποκριθῇ, ὅτι ἂν ἡ φυσικὴ τοῦ πνεύματος δύναμις εἶναι τὸ νὰ δίδῃ ζωὴν εἰς τὸ σῶμα, πῶς λοιπὸν ἐδῶ τὸ καταντᾷ νεκρὸν καὶ ἄφωνον, ὅταν δὲ ἀποχωρισθῇ ἀπὸ αὐτό, τότε ἐκ τοῦ ἐναντίου ἀναξεί; διὰ νὰ μὴ λοιπὸν ἡ περιέργεια γεννήσῃ φιλονεικίαν, καὶ ἀποδειχθῇ ἀνάρμοστος ἡ σύγκρισις τοῦ μουσικοῦ, συμφερότερον ἤθελεν εἶσθαι, νομίζω, ἂν ἔλεγεν, ὅτι, ὅταν τὸ μέλος ἀπαιτεῖ νὰ δαπανηθῶσιν ἐπὶ τῆς Ὑψηλῆς ἢ ἐπὶ τοῦ Κεντήματος τρεῖς, ἢ τέσσαρες χρόνοι, τότε τὸ Ὀλίγον δὲν χρησιμεύει δι' ἄλλο, παρὰ διὰ νὰ δέχεται τὰ χρονικὰ σημεία καὶ μάλιστα ὅταν εἶναι χρειὰ νὰ αὐξηθῇ τὸ ποσὸν τῆς μελωδίας, ἢ ὅπου τὸ Ὀλίγον τίθεται διὰ νὰ συνδέῃ τοὺς χαρακτήρας, διὰ τὸ ὑπερβατὸν τῆς ἀνάβάσεως. Ὅταν δὲ πολλάκις εὐρίσκεται μόνον μετὰ τὴν Ὑψηλὴν ἐμπροσθεν, τότε εἰς τί ἄραγε χρησιμεύει; [...] Τίθεται ἴσως διὰ τὴν εὐρυθυμίαν τῶν χαρακτήρων*».

67. Ἀγιοπολίτης, σ. 52^{16.1-3}.

68. ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ, *Θεωρητικόν*, σ. 29, ὑποσημ. α'.

μαθητάς, καὶ δι' αὐτοῦ ἐμάνθανον τὴν ἀνάβασιν καὶ κατὰβασιν τῶν φθόγγων, καὶ κατ' αὐτὸν ἐγίνοντο τὰ περισσότερα μέλη τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, καὶ ἀπ' αὐτοῦ διωρίσθησαν καὶ οἱ ὀκτὼ ἤχοι τῆς Ἐκκλησίας», περιέγραφε κατὰ τὸν πλέον εὐγλωττο τρόπο τὴν κυκλικὴν σχέσιν ποὺ διέκρινε τοὺς ἤχους τῆς βυζαντινῆς ὀκτατηχίας, αὐτὴν τὴ φυσιολογικὴ καὶ ἀένανη ἀνακύκληση φθόγγων καὶ βάσεων τῶν ἤχων, τὴν ὁποία (οὕτως ἢ ἄλλως) ὁ ψάλτης συναντᾷ συνεχῶς στὶς μουσικὲς συνθέσεις ποὺ καλεῖται νὰ ἐρμηνεύσει. Μέσῳ τοῦ τροχοῦ γινόταν κατανοητὸ (ἐποπτικὰ καὶ πραγματικὰ) ὅτι ὁ ἓνας ἤχος προϋπέδετε τὸν ἄλλο, ὁ ἓνας ἤχος ἐξαρτιόταν ἀπὸ τὸν ἄλλο, ὁ ἓνας ἤχος περιχωροῦσε τὸν ἄλλο· «Τίς ἄραγε τούτων τῶν ὀκτὼ φθόγγων τοῦ Τροχοῦ ἔχει τὰ πρωτεῖα; τίς δὲ τὰ δευτερεῖα, χρεωστών νὰ λαμβάνῃ τὴν ἀρχὴν ἀπὸ τοῦ πρώτου; –διερωτᾶται χαρακτηριστικὰ ὁ Χρῦσανθος⁶⁹, καὶ ἀπαντάει ὁ ἴδιος: ἐν γένει μὲν, οὐδεὶς· ἐπειδὴ κἀνένας ἀπὸ αὐτοὺς δὲν συνίσταται ἄνευ διαστήματος, τὸ ὁποῖον προϋποτίθησιν ἄλλον φθόγγον, ἢ τόνον· ἐν μέρει δέ, πάντες· ἐπειδὴ καὶ ὁ ἓνας ἀπὸ αὐτοὺς πρέπει νὰ γίνηται καὶ πρῶτος, καὶ δεύτερος, καὶ τὰ λοιπὰ κατὰ τὴν χρείαν». Αὐτὴ ἡ σαφὴς καὶ ἐξαιρετικὰ διδακτικὴ σχέση τῶν ἤχων, παρότι ἐξακολούθησε νὰ ἀποτυπώνεται στὴν πράξη τῆς μελοποιίας, στὴν κατὰ τὴ νέα μέθοδο διδασκαλία τῆς θεωρίας τῆς τέχνης μεταβλήθηκε, δυστυχῶς (καὶ κατ' ἀπομίμηση τῆς ἀντίστοιχης δυτικῆς θεωρίας), ἀπὸ κυκλικὴ σὲ ὀριζόντια (μέσῳ τῶν σχετικῶν κλιμάκων διὰ τῶν ὁποίων ἀποτυπώνουμε πλέον τὰ θεωρητικὰ δεδομένα τῶν ἤχων), γεγονὸς ποὺ δημιούργησε (καὶ συνεχῶς δημιουργεῖ) μεγάλο χάσμα μεταξὺ θεωρίας καὶ πράξης⁷⁰.

Τὸ κυριότερο ὅμως τῶν ἀπολεσθέντων στοιχείων εἶναι ἡ ἔννοια τῆς γραμμῆς, τῆς θέσης, μιὰ μέθοδος δηλαδὴ μέσῳ τῆς ὁποίας θὰ μπορούσαμε νὰ ἰσχυριστοῦμε (κατὰ λόγον παρεμφερῆ πρὸς ἐκεῖνον τοῦ Ἀποστόλου Κώνστα τοῦ Χίου) ὅτι οἱ δάσκαλοι «κάλυπταν» ὅσα κενὰ δημιουργοῦνται φυσιολογικὰ μεταξὺ τῶν σημαδίων ποὺ στοιχειοθετοῦν μιὰ μουσικὴ φράση. Ἐπιθυμῶ, στὸ τέλος αὐτοῦ τοῦ κειμένου, νὰ στρέψω τὸ ἐνδιαφέρον σὲ δύο ἐνόητες μουσικῶν δεδομένων μιᾶς τέτοιας μουσικῆς φράσης, ὅπως

69. Αὐτόδι, σ. 32, § 72.

70. Γιὰ εὐρύτερη ἀνάπτυξη ὅσων ἐπιγραμματικὰ θίγονται σ' αὐτὴ τὴν παράγραφο βλ. ΧΑΛΔΑΙΑΚΗ, Ὁ τροχὸς τῆς ὀκτατηχίας.

τὰ ἱεραρχεῖ ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χῖος⁷¹, μουσικῶν δεδομένων μέσῳ τῶν ὁποίων ὁ διδασκόμενος ψάλτης εἶναι δυνατόν νὰ ὀδηγηθεῖ στὴν τέλεια ἐρμηνεία· πρόκειται ἀφ' ἐνὸς μὲν γιὰ τὴν ἀλληλουχία *σημάδια-σχηματισμοί-γραμμές* (δεδομένα ποὺ περιγράφουν τὸ μουσικὸ ἀντίστοιχο τῆς διαδικασίας ἀνάγνωσης, δηλαδὴ τὸν σταδιακὸ σχηματισμὸ συλλαβῶν, ἀπ' τὴν ἔνωση τῶν γραμμάτων, λέξεων, ἀπ' τὴν ἔνωση τῶν συλλαβῶν, καὶ φράσεων, ἀπ' τὴν ἔνωση τῶν λέξεων), ἀφ' ἑτέρου δὲ γιὰ τὴν ἀλληλουχία *μισοφωνίες-χειρονομία-ἐρμηνεία* (στοιχεῖα στὰ ὁποῖα ὑπονοεῖται ἡ ἐκφόρα, ὁ τρόπος τῆς ψαλμώδησης, ἡ ἐρμηνεία, ποὺ –γιὰ νὰ διαμορφωθεῖ τὸ τελικὸ συνολικὸ ἄκουσμα– προϋποθέτει καὶ ἰδιαίτερο κάθε φορὰ συναίσθημα)⁷².

Ἡ ψαλτικὴ διδασκαλία ποὺ θὰ ἀξιοποιήσῃ ὅλα αὐτὰ τὰ στοιχεῖα μπορεῖ νὰ στοχεύει στὴν τελειότητα τῆς «ἀγγελικῆς μελωδίας». Ἀλλὰ καὶ ὁ διδασκόμενος μαθητὴς ποὺ θὰ μάθῃ νὰ ψάλλῃ κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο, μπορεῖ μὲν «εἰς τὴν ἀρχὴν νὰ τραβᾷ κόπον, ὅμως εἰς τὸ τέλος ψάλλει χωρὶς τινὰ δισταγμόν»· ἐκεῖνος τότε (ὅπως παρατηρεῖ καὶ ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χῖος⁷³) «εἶναι <ψάλτης> χορτάτος [...] καὶ ἄς ἐγλεντίζῃ».

71. ΣΤΑΘΗ, *Ἡ ἐξήγησις*, σ. 90: «... ἡ γραμμὴ ἔχει μέσα της καὶ τὰς μεγάλας φωνὰς καὶ τὰς μικρὰς καὶ τοὺς σχηματισμοὺς καὶ τὰς μισοφωνίας καὶ τὴν χειρονομία...». [Πρὸς καὶ παραπάνω, ὑποσημ. 63].

72. Γιὰ παράδειγμα, ἐὰν σήμερα θέλαμε νὰ ψάλλουμε ἄρτια καὶ (κατὰ τὸ δυνατόν) τέλεια τὸ παραπάνω μουσικὸ παράδειγμα (τὴ μέθοδο Δι' εὐχῶν τῶν ἁγίων πατέρων ἡμῶν) ἢ προσοχὴ μας θὰ ἔπρεπε νὰ στραφεῖ σὲ δύο ἐπίπεδα: σὲ μιὰ πρώτη, στενὴ, ἀνάγνωση θὰ ἔπρεπε νὰ ἀποκωδικοποιήσουμε τὰ ἐπὶ μέρους *σημάδια*, ἀναγνωρίζοντας ὅμως τὸν ἀπὸ τὴν ἔνωσή τους σταδιακὸ *σχηματισμὸ* ὃχι μόνον σύντομων μουσικῶν φράσεων (αὐτῶν ποὺ ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὀνομάζει *γραμμές*), ἀλλὰ καὶ ἐκτενέστερων μελικῶν περιόδων (δηλαδὴ τὶς λεγόμενες *θέσεις*). Σὲ μιὰ δεύτερη, εὐρεῖα, θεώρηση τοῦ ἰδίου μέλους θὰ ἔπρεπε ἀπαραίτητα νὰ ἀνιχνεύσουμε τὸ ἰδιαίτερο *συναίσθημα* ἐκφράσεως ποὺ ἀπαιτεῖ κάθε μιὰ ἀπὸ τὶς ἐπισημανθεῖσες θέσεις, μὲ στόχο νὰ ὀδηγηθοῦμε γρήγορα στὴ συνολικὴ *ψαλμώδηση*, στὴν *τελική* (τὴν *πραγματικὴ καὶ οὐσιαστικὴ*) ἐρμηνεία *ὅλου* τοῦ μελοποιήματος ποὺ καλούμαστε νὰ ψάλλουμε. Μὲ ἄλλα λόγια, ἐννοῶ ἐδῶ μιὰν ἐρμηνεία ὅπως αὐτὴ ποὺ καταγράφεται ἀναλυτικὰ (καὶ σὲ δύο παράλληλες στῆλες, παλαιὰς καὶ νέας μεθόδου σημειογραφίας, προκειμένου νὰ προσδιορίζεται ἐμφανέστερα ἢ κατὰ θέσεις δομὴ τοῦ συνόλου τοῦ δεδομένου μουσικοῦ κειμένου) στὸ (ἐπίσης ἐν κατακλείδι τοῦ παρόντος κειμένου καταχωριζόμενο) ΜΟΥΣΙΚΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ 3.

73. ΣΤΑΘΗ, *ὁ.π.*, σ. 90.

ΤΟ ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΑΝΘΟΥ*

Ἐνταῦθα παρατίθενται

*ἅπερ ἠρωτήθησαν οἱ τῆς ἡμετέρας μουσικῆς σχολῆς μαθηταὶ
ἐπὶ τῆς ἐν τῷ Πατριαρχείῳ γενομένης συνοδικῆς ἀνακρίσεως
τοῦ ἡμετέρου τῆς μουσικῆς συστήματος
κατὰ τὸ ,αωις' ἔτος*

- [Α]. *Τί ἐστι μουσική;*
Ἡ μουσικὴ εἶναι ἐπιστήμη μέλους καὶ τῶν περὶ μέλος συμβαινόντων.
- [Β]. *Τὸ μέλος πόθεν συνίσταται;*
Τὸ μέλος συνίσταται ἀπὸ μελωδίας, ρυθμὸν καὶ λέξιν.
- [Γ]. *Τί ἐστι μελωδία;*
Ἡ μελωδία εἶναι πλοκὴ φθόγγων ἀνομοίων ὀξύτητι καὶ βαρύτητι.
- [Δ]. *Τί ἐστι φθόγγος;*
Ὁ φθόγγος εἶναι πτώσις φωνῆς ἐμμελῆς ἐπὶ μίαν τάσιν.

Titulus 4. τῆς μουσικῆς συστήματος X: Μουσικοῦ συστήματος ΕΛ ΕΑ Φ 5. κατὰ τὸ ,αωις' ἔτος X: deest in ΕΛ ΕΑ Φ

Α' 2. Ἡ μουσικὴ εἶναι X: deest in ΕΛ ΕΑ Φ // μέλος ΕΛ ΕΑ Φ: μέλους X

Β' 2. Τὸ μέλος συνίσταται X: deest in ΕΛ ΕΑ Φ

Γ' 2. Ἡ μελωδία εἶναι X: deest in ΕΛ ΕΑ Φ

Δ' 2. Ὁ φθόγγος εἶναι X: deest in ΕΛ ΕΑ Φ // τάσιν X ΕΛ ΕΑ: τάξιν Φ

* Ἐκδίδεται ἀπὸ τὶς ἀκόλουθες πηγές:

- ❖ *Ερμῆς ὁ Λόγιος* 7 (1817), σσ. 431-433 [= ΕΛ]
- ❖ Μ[ανουήλ Ι. Γεδεών], «Ἐξετάσεις παλαιᾶς μουσικῆς σχολῆς», *Ἐκκλησιαστικὴ Ἀλήθεια Κωνσταντινουπόλεως* 24 (1904), σσ. 34-36 [= ΕΑ]
- ❖ [Ἀνυπογράφως], «Ἐξετάσεις παλαιᾶς μουσικῆς σχολῆς», *Φόρμιγξ*, ἔτος Β', ἀριθμ. 17-18, Ἀθῆναι 15-31 Ἰανουαρίου 1904, σ. 7 [= Φ]
- ❖ ΧΡΙΣΤΑΝΘΟΥ, *Τὸ ἀνέκδοτο αὐτόγραφο τοῦ 1816*, σσ. 549-555 [= X]

Γιὰ τὴ διευκόλυνση τῆς ἀμεσῆς ἀναφορᾶς καὶ τῆς σαφοῦς παραπομπῆς σὲ κάθε ἐρωταπόκριση, ἐπέβαλα διπλὴ ἀρίθμηση· συγκεκριμένα, μίαν πρωτογενῆ κεφαλαιογράμματη ἐλληνικὴ ἀρίθμηση (ἀπὸ τὸ Α' ἕως τὸ ΛΖ') καὶ –παράλληλα– ἐπιπλέον ἰδιαίτερη στιχαρίδμηση (τοῦ συνόλου τοῦ κειμένου κάθε ἐρωταπόκρισης) μὲ ἀραβικοὺς ἀριθμούς. Στὸ κριτικὸ ὑπόμνημα ἀκολούθησα τὴ θετικὴ μορφή. Σιωπηλὰ διόρθωσα, μόνον, ὅρι-

- [E']. Πόσα εἰσὶ τὰ συστήματα;
 Τὰ συστήματα εἶναι τρία· ὀκτάχορδον, τὸ ὁποῖον λέγεται καὶ διὰ πασῶν, πεντάχορδον, τὸ ὁποῖον λέγεται καὶ τροχός, καὶ τετράχορδον, τὸ ὁποῖον λέγεται καὶ τριφωνία.
- [C']. Μὲ πόσους φθόγγους περαίνεται τὸ διὰ πασῶν;
 Τὸ διὰ πασῶν περαίνεται μὲ ὀκτὼ φθόγγους, ἀλλ' ὁ ὀγδοὸς φθόγγος συμφωνεῖ μὲ τὸν πρῶτον· καὶ εἶναι τέλος μὲν τοῦ διὰ πασῶν, ἀρχὴ δὲ τοῦ δις διὰ πασῶν.
- [Z']. Ὁ τροχός μὲ πόσους φθόγγους περαίνεται;
 Ὁ τροχός περαίνεται μὲ πέντε φθόγγους, ἀλλ' ὁ πέμπτος συμφωνεῖ μὲ τὸν πρῶτον.

-
- E' 1. εἰσὶ ΕΛ ΕΑ Φ: εἶναι X 2. Τὰ συστήματα εἶναι X: deest in ΕΛ ΕΑ Φ 3. τὸ ὁποῖον X: ὅπερ ΕΛ ΕΑ Φ // καὶ² X: deest in ΕΛ ΕΑ Φ 4. τὸ ὁποῖον X: ὅπερ ΕΛ ΕΑ Φ
- C' 1. Μὲ πόσους φθόγγους X: Πόσοις φθόγγοις ΕΛ ΕΑ Πόσοις φθόγγους Φ 2. Τὸ διὰ πασῶν περαίνεται μὲ X: deest in ΕΛ ΕΑ Φ // φθόγγους X: deest in ΕΛ ΕΑ Φ 3. μὲ τὸν πρῶτον X: τῷ πρώτῳ ΕΛ ΕΑ Φ // εἶναι τέλος μὲν X: τέλος μὲν ἐστὶ ΕΛ ΕΑ Φ
- Z' 1. Ὁ τροχός μὲ πόσους φθόγγους X: Ὁ δὲ τροχός πόσοις φθόγγοις ΕΛ ΕΑ Φ 2. Ὁ τροχός περαίνεται μὲ X: deest in ΕΛ ΕΑ Φ // φθόγγους X: deest in ΕΛ ΕΑ Φ 3. μὲ τὸν πρῶτον X: τῷ πρώτῳ ΕΛ ΕΑ Φ
-

σμένα ὀρθογραφικὰ ἀβλεπτήματα (μνημονεύω τὰ κυριότερα: στὸ χωρίο ΛC'.3 τὴ γραφὴ ὄν [στὴν πηγὴ X, στὸ μεταγεγραμμένο ἔντυπο (σ. 555), καταγράφεται ὡς ἀναφορικὴ ἀντωνυμία (ὄν)· στὸ χειρόγραφο (σ. 215) ἀπαντᾷ, ὀρθά, ὡς μετοχὴ οὐδετέρου γένους (ὄν)· ὅλες οἱ ἄλλες πηγές παραδίδουν γραφὴ μετοχῆς ἀρσενικοῦ γένους (ὄν)], τὴν ὀρθογραφίαν τοῦ φθόγγου νη [ποῦ στὰ μὲν ΕΛ ΕΑ καὶ Φ παραδίδεται ὡς νι, στὸ δὲ X ὡς νη (γραφὴ ποῦ διατήρησα κι ἐδῶ)], ἀλλὰ καὶ τὴν ὀρθογραφίαν τοῦ ἀριθμητικοῦ οὐσιαστικοῦ δύο [ἱστορικὴ (δύω) στὶς πηγές ΕΛ ΕΑ καὶ Φ, σύγχρονη (δύο) στὴν πηγὴ X (ἐδῶ κράτησα τὴν ἱστορικὴ γραφὴ)]), ἀλλὰ καὶ τὴ στίξη πλήρους τοῦ κειμένου τοῦ ἐρωτηματολογίου (περιλαμβανομένης καὶ τῆς ἀλλαγῆς τῶν ἀρκτικῶν γραμμάτων ὀρισμένων λέξεων ἀπὸ κεφαλαῖα σὲ πεζά). Ἡ ἐκδόση ΣΕΡΓΗ, Τὸ περιοδικὸ Ἑρμῆς ὁ Λόγιος, σσ. 48-49, δὲν συνυπολογίζεται ἐδῶ, ἀφοῦ –μάλιστα– εἶναι καθαρά δειγματοληπτικὴ [περιλαμβάνει, συγκεκριμένα, τὶς ἐρωταποκρίσεις ὑπ' ἀριθμὸν Α'-Ε', Γ'-ΙΒ', ΚΗ' (μόνον τὴν ἀπάντησιν)-ΛΑ' καὶ ΛΓ'-ΛC'].

- [Η]. Ἡ τριφωνία μὲ πόσους φθόγγους περαίνεται;
Ἡ τριφωνία περαίνεται μὲ τέσσαρας φθόγγους, ἀλλ' ὁ τέταρτος συμφωνεῖ μὲ τὸν πρῶτον.
- [Θ]. Τί ἐστὶ συμφωνία;
Ἡ συμφωνία εἶναι πτώσις κατὰ τὸ αὐτὸ καὶ κρασις δύο φθόγγων, διαφερόντων ὀξύτητι καὶ βαρύτητι.
- [Ι]. Τί ἐστὶ διάστημα;
Διάστημα εἶναι ἐκεῖνο ὅπου περιέχεται ἀπὸ δύο φθόγγους, ἀνομοίους ὀξύτητι καὶ βαρύτητι.
- [ΙΑ]. Τί ἐστὶ σύστημα;
Σύστημα εἶναι ἐκεῖνο ὅπου περιέχεται ἀπὸ διαστήματα περισσότερα ἀπὸ τὸ ἓν.
- [ΙΒ]. Πόσοι τόνοι περιέχονται εἰς τὸ διὰ πασῶν σύστημα;
Εἰς τὸ διὰ πασῶν σύστημα, διαιρούμενον εἰς ἑπτὰ διαστήματα, περιέχονται τόνοι ἑπτὰ· καὶ τὸ μὲν πα βου διάστημα λέγεται τόνος ἐλάσσων, τὸ δὲ βου γα, τόνος ἐλάχιστος, τὸ δὲ γα δι, τόνος μεῖζων, τὸ δὲ δι κε, τόνος μεῖζων, τὸ δὲ κε ζω, τόνος ἐλάσσων, τὸ δὲ ζω νη τόνος ἐλάχιστος, τὸ δὲ νη Πα τόνος μεῖζων.
- [ΙΓ]. Τίνα λόγον ἔχουσι πρὸς ἀλλήλους οἱ τόνοι;
Ὁ μὲν μεῖζων τόνος πρὸς τὸν ἐλάσσονα καὶ ἐλάχιστον ἔχει λόγον ὃν τὰ 12 πρὸς τὰ 9 καὶ πρὸς τὰ 7. Ὁ δὲ ἐλάσσων τόνος πρὸς τὸν μεῖζονα καὶ πρὸς τὸν ἐλάχιστον ἔχει λόγον ὃν τὰ 9 πρὸς τὰ 12 καὶ πρὸς τὰ 7. Ὁ δὲ ἐλάχιστος τόνος πρὸς τὸν μεῖζονα καὶ πρὸς τὸν ἐλάσσονα ἔχει λόγον ὃν τὰ 7 πρὸς τὰ 12 καὶ πρὸς τὰ 9.

- Η' 1. Ἡ τριφωνία μὲ πόσους φθόγγους X: Ἡ δὲ τριφωνία πόσοις φθόγγοις ΕΛ ΕΑ Φ
2. Ἡ τριφωνία περαίνεται μὲ τέσσαρας φθόγγους X: Τέσσαρσιν ΕΛ ΕΑ Φ 3. μὲ τὸν πρῶτον X: τῷ πρώτῳ ΕΛ ΕΑ Φ
- Θ' 2. Ἡ συμφωνία εἶναι X: deest in ΕΛ ΕΑ Φ
- Ι' 2. Διάστημα εἶναι ἐκεῖνο ὅπου περιέχεται ἀπὸ δύο φθόγγους ἀνομοίους X: Τὸ περιεχόμενον ὑπὸ δύο φθόγγων ἀνομοίων ΕΛ ΕΑ Φ
- ΙΑ' 2-3. Σύστημα εἶναι ἐκεῖνο ὅπου περιέχεται ἀπὸ διαστήματα περισσότερα ἀπὸ τὸ ἓν X: Τὸ περιεχόμενον ἀπὸ περισσότερα διαστήματα τοῦ ἑνός ΕΛ ΕΑ Φ
- ΙΒ' 2. Εἰς τὸ διὰ πασῶν σύστημα, διαιρούμενον X: Ἐν τούτῳ διαιρουμένῳ ΕΛ ΕΑ Φ
- ΙΓ' 2. τόνος X: deest in ΕΛ ΕΑ Φ 3. πρὸς² X ΕΛ ΕΑ: deest in Φ // τόνος X: deest in ΕΛ ΕΑ Φ 4. πρὸς¹: X: deest in ΕΛ ΕΑ Φ 5-6. Ὁ δὲ ἐλάχιστος τόνος πρὸς τὸν μεῖζονα καὶ πρὸς τὸν ἐλάσσονα ἔχει λόγον ὃν τὰ 7 πρὸς τὰ 12 καὶ πρὸς τὰ 9 X: deest in ΕΛ ΕΑ Φ

- [ΙΔ]. Τί ἐστιν ἀνάβασις;
 Ἀνάβασις λέγεται σειρά φθόγγων, παριστωμένων μὴ διὰ τῆς αὐτῆς συλλαβῆς, κατὰ ταύτην τὴν τάξιν ὁδεύουσα· πα· βου· γα· δι· κε· ζω· νη· Πα.
- [ΙΕ]. Τί ἐστι κατὰβασις;
 Κατὰβασις λέγεται σειρά φθόγγων, παριστωμένων μὴ διὰ τῆς αὐτῆς συλλαβῆς, κατὰ τὴν ἐναντίαν τῆς ὀξύτητος τάξιν ὁδεύουσα· Πα· νη· ζω· κε· δι· γα· βου· πα.
- [Ις]. Τί ἐστι ἰσότης;
 Ἰσότης λέγεται σειρά φθόγγων, παριστωμένων διὰ τῆς αὐτῆς συλλαβῆς, μήτε ὀξυνομένων, μήτε βαρυνομένων.
- [ΙΖ]. Πόσα γνωρίζονται συστατικὰ τῆς μελωδίας;
 Συστατικὰ τῆς μελωδίας γνωρίζομεν δύο· ποσότητα δηλαδή καὶ ποιότητα. Διὰ τοῦτο καὶ δύο εἰδῶν χαρακτηῖρας διορίζομεν, διὰ νὰ γράφηται πᾶσα μελωδία.
- [ΙΗ]. Πῶς γνωρίζεται ἡ ποσότης;
 Ἡ ποσότης τῆς μελωδίας γνωρίζεται διὰ μέσου τῶν φθόγγων, ἐνεργουμένων διὰ τῆς ἀναβάσεως, καταβάσεως καὶ ἰσότητος.
- [ΙΘ]. Πόσοι εἶναι οἱ χαρακτηῖρες τῆς ποσότητος;
 Στοιχειώδεις χαρακτηῖρες διὰ τὴν ποσότητα τῆς μελωδίας ἀρκουσι δέκα· τὸ Ἰσον, τὸ Ὀλίγον, ἡ Πεταστή, τὰ Κεντήματα, τὸ Κέντημα, ἡ Ὑψηλή, ἡ Ἀπόστροφος, ἡ Ὑπορρόη, τὸ Ἐλαφρόν καὶ ἡ Χαμηλή.
- [Κ]. Πῶς γνωρίζεται ἡ ποιότης;
 Ἡ ποιότης τῆς μελωδίας γνωρίζεται διὰ τοῦ τρόπου τῆς ἐξαγωγῆς τῶν φθόγγων (διότι ἐκπίπτει ἡ φωνὴ ποτὲ μὲν δυνατῶς, ποτὲ δὲ ἀδυνάτως· καὶ ποτὲ μὲν ἐλαφρῶς, ποτὲ δὲ μετὰ βάρους· καὶ ποτὲ μὲ νέον πνεῦμα, ποτὲ δὲ συνεχῶς καὶ τὰ λοιπά) καὶ μάλιστα διὰ τῆς καταμετρήσεως τοῦ χρόνου ὅπου ἐξοδεύεται εἰς τὴν μελωδίαν.
- [ΚΑ]. Πόσα εἶναι τὰ σημεῖα τῆς ποιότητος;
 Τὰ σημεῖα, δι' ὧν γράφεται ἡ ποιότης τῆς μελωδίας, λέγονται ὑποστάσεις. Αὗται λοιπὸν εἶναι ἄλλαι μὲν ἐγχρονοὶ καὶ ἄλλαι ἄχρονοι. Καὶ ἐγχρονοὶ μὲν εἶναι πέντε· ἡ Ἀπλῆ, τὸ Γοργόν, τὸ Ἀργόν, τὸ Κλάσμα καὶ τὸ Απόδομα. Ἀχρονοὶ δὲ εἶναι ὀκτώ· ἡ Βαρεία, τὸ Ὁμαλόν, τὸ Ἀντικένωμα, τὸ Ψηφιστόν, τὸ Ἐτερον, τὸ Τρομικόν, ὁ Σταυρός καὶ τὸ Ἐνδόφωνον.

- [KB]. Τί ἐστι χρόνος;
Ὁ χρόνος εἶναι καταμέτρησις τῆς κινήσεως τοῦ κινουμένου.
- [KG]. Τί ἐστι ῥυθμός;
Ὁ ῥυθμός εἶναι σύστημα ἐκ χρόνων, κατὰ τινὰ τάξιν συγκειμένων. Θεωροῦνται δὲ περὶ τὸν ῥυθμὸν τέσσαρα· ἄρσις, θέσις, ψόφος καὶ ἡρεμία.
- [KA]. Τί ἐστὶν ἕκαστον αὐτῶν;
Ἄρσις μὲν εἶναι φθορὰ σώματος ἐπὶ τὰ ἄνω· θέσις δὲ φθορὰ σώματος ἐπὶ τὰ κάτω· ψόφος δὲ ἡ τοῦ σώματος πληγὴ· καὶ ἡρεμία ἡ στάσις αὐτοῦ.
- [KE]. Τίς μὲν ὁ βραχύς, τίς δ' ὁ μακρὸς χρόνος;
Χρόνος βραχύς λέγεται ἐκεῖνος ὅπου μετρεῖται μὲ μίαν θέσιν ἢ μὲ μίαν ἄρσιν ἀπλῆν. Χρόνος δὲ μακρὸς λέγεται ἐκεῖνος ὅπου μετρεῖται μὲ μίαν θέσιν ἢ μὲ μίαν ἄρσιν σύνθετον ἀπὸ Ἀπλᾶς δύο ἢ τρεῖς ἢ τέσσαρας διότι ὁ ῥυθμικὸς χρόνος προχωρεῖ ἕως τετραδός.
- [KC]. Τί ἐστι πούς;
Τὸ γινόμενον ἐξ ἄρσεως καὶ θέσεως λέγεται πούς· καὶ τὸ γενόμενον ἐκ ποδῶν, λέγεται ῥυθμός. Δώδεκα δὲ εἶναι ὅλοι οἱ πόδες ἐξ ὧν γίνονται οἱ ῥυθμοί.
- [KZ]. Τί ἐστι χειρονομία;
Χειρονομία ἐλέγετο ἀπὸ τοὺς ἐκκλησιαστικούς μουσικούς μία μέθοδος δι' ἧς ἐκινεῖτο ἡ χεὶρ, ἀφορῶσα εἰς καταμέτρησιν τοῦ χρόνου, ἐν ταύτῃ καὶ εἰς ἰδεασμὸν τῆς μελωδίας.
- [KH]. Πῶς διαιρεῖται ἡ μουσική;
Ἡ μουσικὴ διαιρεῖται εἰς γένη τρία· διατονικόν, χρωματικόν καὶ ἑναρμόνιον.
- [KO]. Τί ἐστι γένος;
Γένος εἶναι ποιά διαίρεσις τετραχόρδου. Καὶ ὅταν μὲν τὸ τετράχορδον περιέχῃ τόνους μόνον, λέγεται τὸ γένος διατονικόν· ὅταν δὲ περιέχῃ καὶ ἡμίτονον, λέγεται χρωματικόν· καὶ ὅταν περιέχῃ καὶ τεταρτημόριον τόνου, λέγεται ἑναρμόνιον.

ΚΘ' 2. Γένος εἶναι X: deest in ΕΛ ΕΑ Φ 3. περιέχῃ² X: deest in ΕΛ ΕΑ Φ
4. λέγεται X: deest in ΕΛ ΕΑ Φ // καὶ ὅταν περιέχῃ X: ὅταν δὲ ΕΛ ΕΑ Φ
5. λέγεται X: deest in ΕΛ ΕΑ Φ

- [Λ]. Τί ἐστὶ κλίμαξ;
Κλίμαξ λέγεται ἡ συνεχῆς σειρά τῶν φθόγγων ὅπου ζητεῖ τὸ σύστημα. Ὅθεν, τοῦ μὲν διὰ πασῶν ἡ κλίμαξ περιέχει φθόγγους μὲν ὀκτώ, τόνους δὲ ἑπτὰ· τοῦ δὲ τροχοῦ ἡ κλίμαξ περιέχει φθόγγους μὲν πέντε, τόνους δὲ τέσσαρας· τῆς δὲ τριφωνίας ἡ κλίμαξ περιέχει φθόγγους μὲν τέσσαρας τόνους δὲ τρεῖς.
- [ΛΑ]. Τί ἐστὶν ἤχος;
Ἦχος λέγεται ἡ συστηματικὴ κλίμαξ δι' ἧς ὠρισμένως ὁδεύοντες ἀπεργάζονται τὴν μελωδίαν.
- [ΛΒ]. Πῶς ὁδεύουσιν οἱ ἤχοι;
Ὁ μὲν πρῶτος ἤχος ὁδεύει διατονικὴν κλίμακα, κατὰ τὸν τροχὸν ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον· ὁ δὲ δεύτερος ἤχος ὁδεύει χρωματικὴν κλίμακα, κατὰ τὴν διφωνίαν ὁμοίαν ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον· ὁ δὲ τρίτος ἤχος ὁδεύει ἐναρμόνιον κλίμακα, κατὰ τριφωνίαν ὁμοίως· καὶ ὁ τέταρτος ἤχος ὁδεύει διατονικὴν κλίμακα, κατὰ τὸ διὰ πασῶν ὁμοίως.
- [ΛΓ]. Μεταχειρίζονται καὶ ἄλλα σημεῖα οἱ μουσικοί;
Ἐκτὸς τῶν σημείων τῆς ποσότητος καὶ ποιότητος τῆς μελωδίας μεταχειρίζονται οἱ μουσικοὶ καὶ ἄλλα σημεῖα διὰ τὰς μαρτυρίας, διὰ τὰς φθοράς καὶ διὰ τὴν δίεσιν καὶ ὕφεσιν.
- [ΛΔ]. Εἰς τί χρησιμεύουσιν αἱ μαρτυρίαι;
Ἡ μαρτυρία προσδιωρίζει τὸν φθόγγον ὅπου γίνεται ἀρχὴ τῶν φθόγγων τῆς μελωδίας καὶ ὅταν εὕρισκῃται ἐν τῷ μέσῳ τῆς μελωδίας χρησιμεύει πρὸς πίστῳσιν ἀσφάλειας.

Λ' 2. Κλίμαξ λέγεται X: deest in ΕΛ ΕΑ Φ 2-3. ὅπου ζητεῖ τὸ σύστημα X: τῶν ὑπὸ τοῦ συστήματος ζητουμένων ΕΛ ΕΑ Φ

ΛΑ 2. Ἦχος λέγεται X: deest in ΕΛ ΕΑ Φ

ΛΒ' 2. ἤχος ὁδεύει X: deest in ΕΛ ΕΑ Φ 3. ἤχος ὁδεύει X: deest in ΕΛ ΕΑ Φ // κλίμακα X: deest in ΕΛ ΕΑ Φ 4. ὁμοίαν X: ὁμοίως ΕΛ ΕΑ Φ // ἤχος ὁδεύει X: deest in ΕΛ ΕΑ Φ 5. κλίμακα X: deest in ΕΛ ΕΑ Φ 5-6. ἤχος ὁδεύει X: deest in ΕΛ ΕΑ Φ 6. κλίμακα X: deest in ΕΛ ΕΑ Φ

ΛΓ' 3. οἱ μουσικοὶ X: deest in ΕΛ ΕΑ Φ // σημεῖα X: deest in ΕΛ ΕΑ Φ

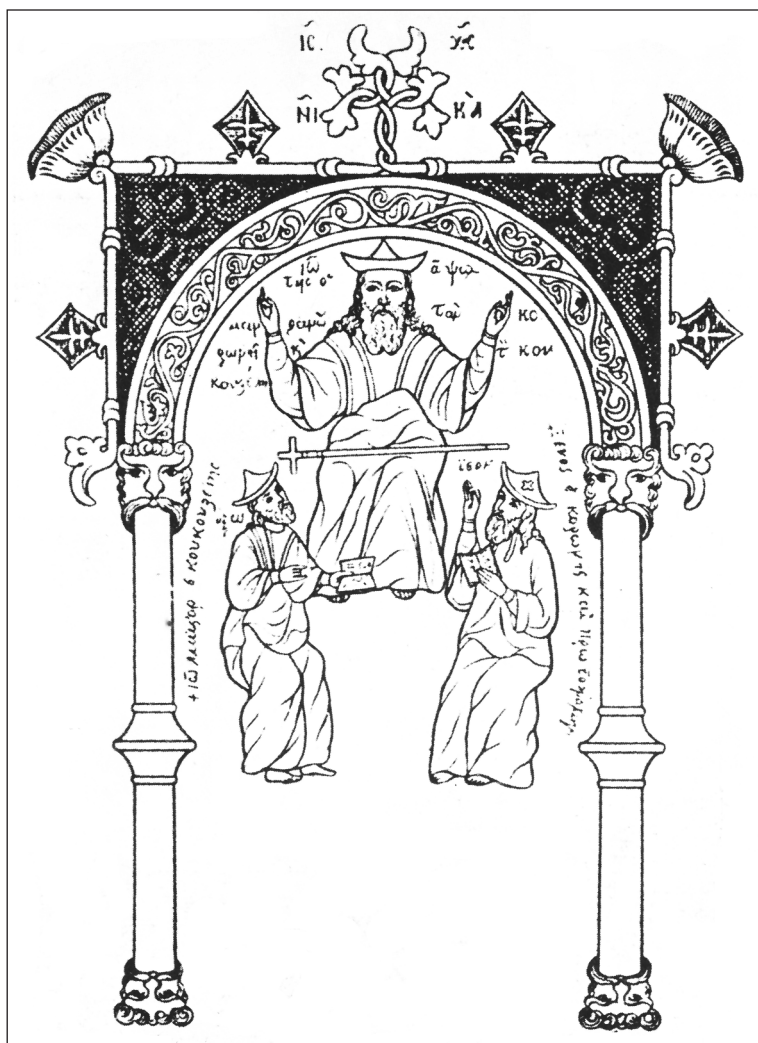
ΛΔ' 1. χρησιμεύουσιν X: χρησιμεύουν ΕΛ ΕΑ Φ 2. ὅπου γίνεται X: τὸν γινόμενον ΕΛ ΕΑ Φ 3-4. καὶ ὅταν εὕρισκῃται ἐν τῷ μέσῳ τῆς μελωδίας χρησιμεύει X: χρησιμεύει δὲ ΕΛ ΕΑ Φ

- [ΛΕ]. Τί ἐστι φθορά;
 Ἡ φθορά εἶναι μία μεταβολή ὅπου γίνεται εἰς τὴν μελωδίαν, ἢ ἀπὸ
 γένος εἰς γένος, ἢ ἀπὸ ἤχον εἰς ἤχον, ἢ ἀπὸ κλίμακα εἰς κλίμακα.
- [ΛΖ]. Τί μέν ἐστι δίεσις, τί δὲ ὕφεσις;
 Δίεσις μέν ἐστι πλεονεξία τοῦ τόνου, ὕφεσις δὲ μειονεξία τοῦ τόνου,
 θεωρουμένου δ' ἐπὶ τὸ ὀξύ· οἶον, τὸ γὰρ διὰ στήμα, τόνος μείζων ὢν,
 ὅταν γίνῃ τόνος ἡμιόλιος ποιεῖ δίεσιν· καὶ ὅταν γίνῃ ἡμίτονον ποιεῖ
 ὕφεσιν.

ΛΕ' 2. Ἡ φθορά εἶναι μία X: deest in ΕΛ ΕΑ Φ // ὅπου γίνεται X: γινομένη ΕΛ ΕΑ Φ
 ΛΖ' 2. εἶναι X: ἐστι ΕΛ ΕΑ Φ 4. γίνῃ X: γένηται ΕΛ Φ ΕΑ // καὶ ὅταν γίνῃ X:
 ὅταν δὲ ΕΛ ΕΑ Φ

ΕΙΚΟΝΕΣ

Εικόνα 1



Μικρογραφία από τὸν κώδικα Κουτλουμουσίου 457

Εικόνα 2

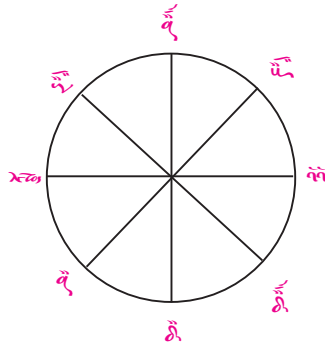


Μικρογραφία από τον κώδικα Ίθέρων 740, φ. 122^ρ

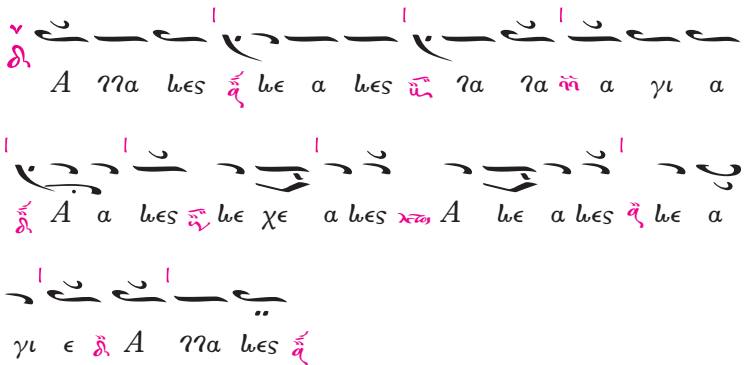
Εικόνα 3

Τροχὸν λέγουσιν οἱ ἐκκλησιαστικοὶ μουσικοὶ μίαν μέθοδον, μετὴν ὁποῖαν ἀναβαίνουνσι καὶ καταβαίνουνσι διατονικῶς τὰ διαστήματα τοῦ Πενταχόρδου, διὰ τῶν εἰρημένων ὀκτὼ λέξεων, ἢ πολυσυλλάβων φθόγων.

Κατασκευάζεται δὲ ὁ Τροχός, ἂν ἐν τῷ τυχόντι κύκλῳ τέσσαρες διάμετροι τέμνωσιν ἀλλήλας· καὶ ἐπὶ τὸ πέρασ μιᾶς αὐτῶν γραφῇ ὁ $\tilde{\alpha}$ · καὶ ἐπὶ τὸ τῆς ἐπομένης, ὁ $\tilde{\omega}$ · καὶ ἐπὶ τὸ τῆς ἀκολουθοῦ, ὁ $\tilde{\eta}$ · καὶ ἐπὶ τὸ τῆς τετάρτης, ὁ $\tilde{\delta}$ · καὶ ἔπειτα ἐπὶ τὰ ἀπ' ἐναντίας ἄκρα τῆς μὲν πρώτης γραφῇ ὁ $\tilde{\delta}$ · τῆς δὲ δευτέρας, ὁ $\tilde{\alpha}$ · τῆς δὲ τρίτης, ὁ $\tilde{\omega}$ · καὶ τῆς τετάρτης, ὁ $\tilde{\eta}$.



Ἴδου δὴ πῶς γράφεται καὶ τὸ μέλος τούτων τῶν φθόγων:



ΜΟΥΣΙΚΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

Μουσικὸ παράδειγμα 1

a a a G E F G a a b G a G F

(ḡ) Δι εὐ χων των α α γι ι ων πα τε ρων η

F a b c a G E F G a a a

μων κυ υ ρι ε Ι ι η η σου χρι

d c c b b a a c b a G G a c b a

στε ε ο θε ος η η η η μω ω λε ε ων

c c c d b c a b c a a

ε λε η σο ον η μα ας α μην

Ἡ μέθοδος Δι' εὐχῶν τῶν ἁγίων πατέρων ἡμῶν
 [μεταγεγραμμένη ἀπὸ τὸν κώδικα BKΨ 222/73
 (αὐτόγραφο Ἰωάννου τοῦ πρωτοψάλτου κατὰ τὸ ἔτος 1766), φ. 7^v]

Μουσικό παράδειγμα 1α

Ἡ παραλλαγή τῆς ἰδίας μεθόδου Δι' εὐχῶν τῶν ἁγίων πατέρων ἡμῶν

Α Γ Γα λες λε α α γι ε α α λες λε

χε α λες γα γα α γι α α Γα

λες λε α λες α λε α λες λε α α γι

ε α Γα λες λε α α γι ε α α

λες α γι α α Γα λες λε α λες

γα γα λε χε α λες α λε α λες λε α α

γι ε α α λες λε χε α λες γα γα α

γι α α Γα λες λε α λες γα γα

α γι α α α λες λε χε α λες α λε

α λες λε α λες γα γα λε χε α λες α

λε α λες λε α α γι ε α γα λες λε

α λες γα γα λε χε α λες α λε α λες

λε α λες γα γα α γι α α α λες

λε χε α λες γα γα λε χε α λες α λε α

λε λε α λες γα γα λε χε α λες α λε

α λες

Μουσικὸ παράδειγμα 1β

Δι εὐ χων των α α γι ι ων Πα α

τε ε ρων η μων κυ υ ρι ε Ι ι η

η σου Χρι στε ο Θε ος η η η η

μω ω λε ε ων ε λε η σον η μα

ας α μην

Ὡς μετροφωνία τῆς ἰδίας μεθόδου Δι' εὐχῶν τῶν ἁγίων πατέρων ἡμῶν

Μουσικὸ παράδειγμα 1γ

Τὸ μέλος τῆς ἰδίας μεθόδου Δι' εὐχῶν τῶν ἁγίων πατέρων ἡμῶν,
κατ' ἐξήγησιν Ἰωσάφ τοῦ Διονυσιάτου
[μεταγεγραμμένο ἀπὸ τὴν ἔκδοσιν ΣΤΑΘΗ, Φάκελος Μαθήματος, σσ. 135-137]

Ἦχος ᾠδῆς Κε ϝ

Δι ευ χω ω ω ω ω ω ν τω ω ω ω τω ω

ων α α α α α α γι ι ηι ι ω ν Πα α

α α α α τε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ρω ω

ω ω ω η η μω ω γω ω ω ν κυ υ υ

υ υ υ υ υ υ υ ρι ι ι ι ι ι ι

ε ε ε ε ε ε ε Ι ι ι ι ι ι η η η

η η η η η η σου ου ου ου ου ου ου ου

ου ου ου Χρι στε ε ε ε ε ε ο ο

ο ο ο ο ο ο Θε ε ε ε ωε ε ε ε ο

ο ο os η η η η η η η η η η η η

η η η η η η η η η η η γη ο Θε ο

os η η μων ω ω ω ω ω ω ω ω

ωε ε ε ο ο ο ο ο ο ο ο ο γω ω ω ω ω

ω ω ω ω ω ων ε λε η η η η η

η η η η η σο ο ο ο ο ο γο ο ε λε ε

η η σο ο ο ο ο ο ο ο γο ο ο ο

ο ο ο ο ο ον η η η η η η γη ε

λε η σον η mas

Μουσικὸ παράδειγμα 2α

Ἡ κατὰ τὴν νέα μέθοδο παραλλαγή τῆς ἰδίας μεθόδου
Δι' εὐχῶν τῶν ἁγίων πατέρων ἡμῶν

Ἦχος ᾠ̣ Κε ϝ

κε κε κε δι κε ζω νη νη ζω κε νη ζω κε κε ζω κε δι

γα δι γα βου γα δι κε δι γα δι νη νη ζω νη πα κε ζω νη ζω

ζω κε δι κε ζω κε ζω νη ζω κε δι κε κε ζω κε δι δι κε

κε δι γα βου γα δι κε δι δι γα βου γα κε δι γα δι κε

νη νη ζω νη πα πα νη ζω κε δι κε ζω νη νη ζω κε

νη ζω κε ζω κε δι γα δι γα βου γα δι κε δι γα δι γα δι

κε ζω κε ζω νη ζω ζω νη πα πα νη ζω νη νη ζω κε δι κε

κε κε κε κε πα πα πα πα νη νη πα νη πα

πα νη ζω νη ζω νη πα πα νη νη πα νη ζω ζω νη ζω κε κε

δι κε ζω πα νη ζω νη νη πα νη ζω ζω κε νη κε κε

ζω ζω νη νη ζω κε ζω νη νη νη ζω κε ζω ζω νη ζω ζω

κε δι γα δι νη ζω κε νη νη ζω κε δι κε ζω νη

πα νη ζω πα νη νη ζω κε ζω νη πα νη ζω πα νη ζω νη νη ζω

κε δι κε κε κε κε νη νη πα νη ζω κε ζω νη πα

πα πα πα νη ζω πα νη ζω κε ζω νη ζω πα νη ζω πα νη

ζω κε ζω νη ζω κε ζω νη πα βου βου γα βου πα νη πα πα νη

νη ζω νη ζω νη πα νη ζω ζω νη ζω κε ζω νη πα ζω νη

νη νη ζω νη ζω κε κε

Μουσικὸ παράδειγμα 2β

Τὸ κατὰ τὴ νέα μέθοδο μέλος τῆς ἰδίας μεθόδου
Δι' εὐχῶν τῶν ἁγίων πατέρων ἡμῶν

Ἦχος ᾠ̣ Κε ϝ

Δι ευ χω ω ω ω ω ων τω ω ω ω τω ω

ων α α α α α α γι ι ιι ι ων Πα α

α α α α τε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ρω ω

ω ω ων η η μω ω ῶω ω ων κυ υ υ

υ υ υ υ υ υ υ ρι ι ι ι ι ι ι

ε ε ε ε ε ε ε Ι ι ι ι ι ι ι η η η

η η η η η η σου ου ου ου ου ου ου ου

ου ου ου Χρι στε ε ε ε ε ε ο ο

ο ο ο ο ο ο Θ ε ε ε ε ε ε ο

ο ο ος η η η η η η η η η η η η

η η η η η η η η η η η η ο Θ ε ο

ος η η μων ω ω ω ω ω ω ω ω

ε ε ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ω ω ω ω

ω ω ω ω ω ων ε λ ε η η η η η

η η η η η σο ο ο ο ο ο ο ο ε λ ε

η η σο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο

ο ο ο ο ο ον η η η η η η η ε

λε η σον η mas

Μουσικὸ παράδειγμα 3

Ἡ ἴδια μέθοδος Δι' εὐχῶν τῶν ἁγίων πατέρων ἡμῶν, σὲ δύο παράλληλες στῆλες, παλαιᾶς καὶ νέας μεθόδου σημειογραφίας, μὲ ἐπισήμανση ἐπιμέρους (κατὰ σημάδια, σχηματισμούς καὶ γραμμές) ἐκφραστικῶν καὶ δομικῶν ἀναλύσεων

a a a G Δι ευ χων των	Δι ευ χω ω ω ω ω ων των ω ω ω
E F G a a α α γι ι ων	των ω ων α α α α α α γι ι ηι ι
ω ων	
b G a G F πα α τε ρων η	Πα α α α α τε ε ε ε ε ε ε ε
F μων	ε ρω ω ω ω ων η η μω ω ηω ω
ων	
a b c a G κυ υ ρι ε	κυ υ υ υ υ υ υ υ υ ρι ι
E F G a Ι ι η η	ι ι ι ι ι ε ε ε ε ε ε ε Ι ι
a σου	ι ι ι η η η η η η η η σου

ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου

a d c c b

χρi στe o

Χρi στe ε ε ε ε ε ο ο ο ο ο ο

b a a

θε ος

ο ο θε ε ε ε ω ε ε ε ο ο ο ος

c b a G G

η η η η μω

η η η η η η η η η η η η

a c b a

ω ω ε ω ν

η η η η η η η η η η η ο θε

ο ος η η μων ω ω ω ω ω ω ω

ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω

c c e d b

ε λε η σο

ε λε η η η η η η η η η η

c a b c a
 ον η μα ας α

a
 μην

η σο ο ο ο ο ο ο ε λε ε η η σο ο ο

ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο

ο ον η η η η η η η η ε λε η

σον η mas

Ἡ θεωρητικὴ σπουδὴ τῆς ψαλτικῆς τέχνης: Ἀπόπειρα διαχρονικῆς προσεγγίσεως

1. Ἐναρξῆ (πρωτακραῖος ἐστὼς φθόγγος)

ΗΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΣΠΟΥΔΗ ΤΗΣ ΨΑΛΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ, τερπνὸ μὲν ἀδολέσχημα ἱκανῶν ἀνὰ τοὺς αἰῶνες θεωρητικογράφων, πολυχρόνιος δὲ βάσανος δυσεξαριθμήτων ἀντιστοιχῶς ὑποψηφίων ἱεροψαλτῶν, σηματοδοτεῖται πάντοτε ἀπὸ μιὰν ἀρχή. Ἡ κατ' αὐτὴν διαδραματιζομένη σκηνή, οἰκεία καὶ προσφιλής, ἀνασύρει ἀναμφίβολα νοσταλγικὰς ἐνδυμήσεις ἀπὸ τὰ τρίσθαια τῆς ψυχῆς ὅλων μας· ἐπιτρέψατέ μου ἐδῶ νὰ τὴν ἀναπλάσω ὅπως ἀποτυπώνεται στὸ προοίμιο μιᾶς μεταβυζαντινῆς θεωρητικῆς συγγραφῆς: Διδάσκαλος καὶ μαθητῆς ἴστανται ἐνώπιον· ἐνώπιος· πρῶτος λαμβάνει τὸν λόγο ὁ μαθητῆς γιὰ νὰ ἀπευδύνει τὴν ἀκόλουθη ἱκετήρια ἐκκλήση: «δέομαί σου, διδάσκαλε, διὰ τὸν Κύριον, ἐξιπεῖν μοι καὶ ἐρμηνεῦσαι τὰ σημάδια [...] καὶ ὁ Θεὸς πολυπλασιάσαι τὸ δοθέν σοι τάλαντον· ἵνα μὴ κατακριθῇς ὡς ὁ δοῦλος ἐκεῖνος, ὁ τὸ ἀργύριον ἐν τῇ γῇ κρύψας, ἀλλὰ μᾶλλον ἀκούσης παρὰ τοῦ φοβεροῦ κριτοῦ· “εὖ δοῦλε ἀγαθὲ καὶ πιστέ, ἐπὶ ὀλίγα ἦς πιστός, ἐπὶ πολλῶν σὲ καταστήσω· εἰσελθε εἰς τὴν χαρὰν τοῦ κυρίου σου”»¹. Εὐθὺς δὲ ὁ διδάσκαλος προσφέρει ἀφειδώλευτα τὰ δέκα τάλαντα τοῦ «ἄνωθεν καταβαίνοντος» χαρίσματός του καὶ ἀποκρίνεται πρὸς τὸν μαθητή: «Επειδὴ, ἀδελφέ, διψᾷς μαθεῖν, ἄκουσον νουνεχῶς καὶ διδάξω σε περὶ τούτων, εἴ τι ὁ Θεὸς ἀποκαλύψει μοι»². Ἡ ἱερὰ μυσταγωγία τῆς διδασκαλίας ἔχει ἤδη ξεκινήσει· ὁ μαθητῆς λαμβάνει πρὸς μελέτη τὸν ὀγκώδη κώδικα τῆς Παπαδικῆς, ὅπου, στὴν ἐπιγραφὴ τοῦ προτασ-

1. *Ἀκρίβεια*, σ. 40¹⁻², 22-26. Πρβλ. καί: TARDO, *L' Antica Melurgia Bizantina*, p. 168 (ἀπὸ θεωρητικὸ κείμενο τοῦ κατὰ τὸν 18^ο αἰῶνα χρονολογουμένου κώδικος Vatic. Gr. 872).

2. *Ἀκρίβεια*, σ. 40²⁶⁻²⁷. Πρβλ. καί: TARDO, *ibid*.

σομένου εὐσυνόπτου θεωρητικοῦ ἐγχειριδίου (τῆς λεγομένης Προδεωρίας τῆς ψαλτικῆς τέχνης), ἀναγινώσκει: «Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ τῶν σημαδίων τῆς ψαλτικῆς τέχνης, τῶν τε ἀνιόντων καὶ κατιόντων, σωμάτων τε καὶ πνευμάτων καὶ πάσης χειρονομίας καὶ ἀκολουθίας συντεθειμένης εἰς αὐτήν, παρὰ τῶν κατὰ καιροὺς ἀναφάνεντων ποιητῶν, παλαιῶν τε καὶ νέων»³. Εἶναι τὰ λόγια, διὰ τῶν ὁποίων χειραγωγεῖται ὁμαλῶς στὸν πρῶτο ἀναβαθμὸ τῆς θεωρητικῆς σπουδῆς τῆς ψαλτικῆς τέχνης...

2. Κατάληξη (ἀκρογωνιαίος ἐστὼς φθόγγος)

Νοερὴ προσανάβαση στὴν ἀντιφωνία τῆς πλήρους κλίμακος τῆς ἀκολουθούσης χρονοθόρου θεωρητικῆς σχολῆς, προσάγει ἐνώπιόν μας τὴν εἰκόνα τοῦ ἐν δυνάμει τελείου ψάλτου, τοῦ ἐγκρατοῦς ἐπιστήμονος μουσικοῦ, ἡ ὅλη ὑπόσταση τοῦ ὁποίου σκιαγραφεῖται λεπτομερῶς σὲ δύο βυζαντινὰ θεωρητικὰ ἐγχειρίδια, μέσῳ τῶν ἐπομένων ἑξὶ κεφαλαιωδῶν παρατηρήσεων, περιγραφουσῶν τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτοῦ γνωρίσματα, ἥτοι:

- ❖ «Πρῶτον [...] τὸ γράφειν ὀρθῶς ἀπὸ τέχνης»⁴, ἄλλοις λόγοις, «τὸ ποιεῖν τινα θέσεις προσηκούσας καὶ ἀρμοδίας, ἐπόμενον τῷ ὄρω τῆς τέχνης»⁵.
- ❖ «Δεύτερον τὸ λέγειν ἀπὸ τόνου»⁶, δηλαδή, «τὸ ἀμελετήτως μὴ προδιασκεψάμενον, ἀλλ' ἅμα τῷ θεάσασθαι δύνασθαι παντοῖα ψάλλειν μαθήματα, παλαιὰ τε καὶ νέα, τοῦ ἀπταιστοῦ πάντη πάντως ἐχόμενον»⁷.
- ❖ «Τρίτον τὸ γράφειν ἀπὸ στήθους ὅπερ ἂν εἰδοίη»⁸, ἢ ἄλλως, «τὸν μὴ ἐγκύπτοντα τῷ βιβλίῳ καὶ ὀρῶντα, ἀλλὰ καὶ χωρὶς βιβλίου γράφειν ἀσφαλῶς καὶ ὥς ἡ τέχνη βούλεται, εἴτι ἂν τις ἐπιτάξειε γράφειν»⁹.

3. ΣΤΑΘΗ, *Φάκελος Μαθήματος*, σ. 37. TARDO, *ibid.*, p. 151.

4. Γαβριήλ, σ. 100⁶⁹⁷⁻⁶⁹⁸.

5. Χρυσάφης, σ. 46¹⁸⁰⁻¹⁸².

6. Γαβριήλ, σ. 100⁶⁹⁸.

7. Χρυσάφης, σ. 46¹⁸⁵⁻¹⁸⁷.

8. Γαβριήλ, σ. 100⁶⁹⁸⁻⁶⁹⁹.

9. Χρυσάφης, σ. 46¹⁸²⁻¹⁸⁴.

- ❖ «Τέταρτον τὸ ποιεῖν ἀφ' ἑαυτοῦ»¹⁰, ἄλλοις λόγοις, «τὸ παντοῖα ποιεῖν ποιήματα ἴδια, ἣ οἴκοθεν κινούμενον, ἣ καὶ ἐξ ἐτέρων ἐπιτάγματος καὶ μετὰ μελέτης καὶ ταύτης ἐκτός»¹¹.
- ❖ «Πέμπτον τὸ ἐτοίμως ἔχειν λαμβάνειν πᾶν μέλος ὅπερ ἂν ἀκούσῃ καὶ γράφειν»¹², δηλαδή, «τὸ ψάλλειν μὲν ἄλλον, αὐτὸν δὲ τὸ ψαλλόμενον γράφειν τε καὶ ψάλλειν ὁμοίως ἐκείνῳ»¹³.
- ❖ «Ἐκτον ἡ τῶν ποιημάτων κρίσις, ἣτις ἴσως μὲν καὶ τὸ δύνασθαι κρίνειν τὸ ποιηθέν, καὶ ὅτι τε καλῶς ἂν ἔχοι καὶ ἀσφαλῶς καὶ καὶ ὅτι μὴ, ἴσως δὲ καὶ τὸ δύνασθαι γνωρίζειν ἀπὸ μόνης ἀκοῆς τὸ τοῦδε τινος ποίημα ὅπερ δὲ καὶ κάλλιστόν ἐστι πάντων τῶν ἐν τῇ τέχνῃ»¹⁴, οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ «τὸ καλῶς καὶ ὠραίως ψάλλειν μετὰ τέχνης, ὅπερ καὶ δώρημά ἐστι μᾶλλον τῆς φύσεως ἄλλ' οὐ τῆς τέχνης»¹⁵.

Ἴδου ἡ ἐπιζήλος κατάστασις τοῦ ἐπὶ τὸν τελευταῖο ἀναβαθμὸ τῆς θεωρητικῆς σπουδῆς τῆς ψαλτικῆς τέχνης ἀνιόντος «τούτων τῶν εἰρημένων ἐξ κεφαλαίων ὁ τὴν ἐπιστήμην ἔχων καὶ δυνάμενος ὥς ἡ τέχνη βούλεται χρῆσθαι αὐτοῖς, διδάσκαλος ὢν τέλειος λοιπὸν ποιήτω τε ποιήματα καὶ γραφέτω καὶ διδασκέτω»¹⁶. Κοντολογίς, «ταῦτα γοῦν πάντα εἰδέναι ἅπαντα ψάλτην χρή, εἰ μὴ ψεύδεσθαι τὸ ὄνομα βούλοιτο»¹⁷...

3. Ἐνδιάμεσο διάστημα (ἕξι μέσοι κινούμενοι φθόγγοι)

Μεταξὺ τῶν προτεθέντων δύο ἀναβαθμῶν, ἄλλων ἐστώτων φθόγγων τῆς νοητῆς οὐρανομήκους ἀσκητικῆς κλίμακος τῆς θεωρητικῆς σπουδῆς τῆς ψαλτικῆς τέχνης, μεσολαβεῖ ἀπροσδιόριστης χρονικῆς διάρκειας διάστημα καὶ διὰ ἧμασταν, ὅντως, εὐτυχεῖς ἐὰν μᾶς παρείχοντο ἐπὶ μέρους λεπτομέρειες τῆς κατ' αὐτὸ μαθησιακῆς διαδικασίας. Ἐρωτήματα

10. Γαβριήλ, σ. 100⁶⁹⁹⁻⁷⁰⁰.

11. Χρυσάφης, σ. 46¹⁸⁹⁻¹⁹¹.

12. Γαβριήλ, σ. 100⁷⁰⁰⁻⁷⁰¹.

13. Χρυσάφης, σ. 46¹⁸⁸⁻¹⁸⁹.

14. Αὐτόθι, σ. 46¹⁹²⁻¹⁹⁶.

15. Γαβριήλ, σ. 102⁷²⁴⁻⁷²⁶.

16. Χρυσάφης, σ. 48¹⁹⁷⁻²⁰⁰.

17. Γαβριήλ, σ. 88⁵⁸⁵⁻⁵⁸⁶.

ὅπως τί ἀκριβῶς διημεΐβετο μεταξὺ διδασκάλου καὶ μαθητοῦ ἢ πῶς ὁ τελευταῖος ἤγετο σταδιακῶς στὴν πλήρη γνώση καὶ μετοχή τῆς θεωρίας καὶ πράξεως τῆς ψαλτικῆς τέχνης ὁμοιάζουν –φεῦ– «ἐσφραγισμένα τοῖς ἐρευνῶσι»¹⁸, δεδομένου ὅτι ἡ ἐπιβλητικὴ φυσιογνωμία τοῦ διδασκάλου «πάντοτε τὰ ἀσθενῆ ἐδεράπευεν καὶ τὰ ἐλλείποντα ἀναπληροῦσεν»¹⁹, καταδικάζοντας ἀναπόφευκτα τὶς σχετικὲς πηγὲς σὲ πενιχρότητα ἢ καὶ σιωπή. Περὶ τοῦ πράγματος, πάντως, πληροφοροῦμαστε –μὲ τρόπο, ὅμως, ἀποσπασματικὸ καὶ ἐν πολλοῖς ἐλλιπῆ– ἀπὸ τὶς διασωθεῖσες καὶ γνωστὲς σήμερα θεωρητικὲς πραγματεῖες²⁰, βάσει τῶν δεδομένων τῶν ὁποίων ἐπισημαίνουμε ἕξι τοῦλάχιστον ἐνδιαμέσους ἀναβαθμούς –τοὺς μέσους, τρόπον τινά, κινουμένους φθόγγους τῆς ὑποτεθείσης κλίμακος τῆς ψαλτικῆς θεωρίας–, ποὺ κριτικῶς ἐφ’ ἐξῆς θὰ σχολιάσουμε, κατὰ τὴν ὑπεσχημένη, ἄλλωστε, ἀπόπειρα διαχρονικῆς προσεγγίσεως τῆς θεωρητικῆς σπουδῆς τῆς ψαλτικῆς τέχνης.

α'. Σηματογραφία

Τὸ καίριο καὶ κύριον μέρος τῆς ὅλης θεωρητικῆς σπουδῆς τῆς ψαλτικῆς τέχνης καταλαμβάνει, ὡπωςδῆποτε, ἡ περὶ τῆς ἐν γένει σηματογραφίας τῆς μουσικῆς ἐπιστήμης διδασκαλία. Συνεκτιμώντας μαρτυρίες ποὺ δαφιλῶς παρέχονται ἀφ’ ἐνὸς μὲν στὸ βασικὸ κείμενον τῆς Προδεωρίας τῆς Παπαδικῆς²¹,

18. Ἀπὸ τὸ πρῶτον στιχηρὸν τῶν Αἰνῶν τοῦ Ὁρθρου τῆς Κυριακῆς τοῦ πλαγίου τοῦ πρώτου ἤχου· Κύριε, ἐσφραγισμένου τοῦ τάφου ὑπὸ τῶν παρανόμων...

19. Ἀπὸ τὴν κατὰ τὴν τάξιν τῆς χειροτονίας ἐκφωνουμένη εὐχή· Ἡ θεία χάρις...

20. Οἱ θεωρητικὲς πραγματεῖες ποὺ –ἀπὸ τὸ σύνολον τῶν σχετικῶν κειμένων– ἐλήφθησαν εἰδικώτερα ὑπ’ ὅσιν κατὰ τὴ σύνταξιν τοῦ παρόντος κειμένου εἶναι οἱ ἀκόλουθοι· Ἀγιοπολίτης, Γαβριήλ, Χρυσάφης, Ἐρωταποκρίσεις, Ακριβεία, Μαρμαρινός, Κώνστας καὶ Στεφάνιδης.

21. Σημειωτέον ὅτι γιὰ τὸ κοινὸν κείμενον τῆς λεγομένης Προδεωρίας τῆς Παπαδικῆς παραπέμπουμε ἐφ’ ἐξῆς (ὅπως ἤδη ἐπράξαμε καὶ ἀνωτέρω, στὴν ὑποσημείωση 3) ἀφ’ ἐνὸς μὲν εἰς· TARDO, *ibid.*, pp. 151-163 (ὅπου τὸ ἐν λόγῳ κείμενον δημοσιεύεται ἀπὸ τὸν κατὰ τὸν 19^ο αἰῶνα χρονολογούμενον κώδικα Barberin. Gr. 300), ἀφ’ ἑτέρου δὲ εἰς· ΣΤΑΘΗ, ὁ.π., σσ. 36-51 (ὅπου παρατίθεται πανομοιότυπον τῶν –περιεχόντων τὸ συγκεκριμένον θεωρητικὸν κείμενον– φ.φ. 1^ο-9^ο τοῦ κώδικος Ἰβήρων 970, αὐτογράφου Κοσμᾶ Μακεδόνα τοῦ Ἱβηρίτου κατὰ τὸ ἔτος 1686).

ἀφ' ἑτέρου δὲ σὲ τέσσερις βυζαντινές²² καὶ ἰσάριθμες, ἀντιστοίχως, μεταβυζαντινὲς θεωρητικὲς συγγραφές²³, ἐπιχειροῦμε στὴ συνέχεια μιὰν ἰδεατὴ, τρόπον τινά, ἀνασύνθεση τῆς περὶ σημαδίων σχετικῆς διδαχῆς:

- ❖ «Ἀρχή, μέση, τέλος καὶ σύστημα πάντων τῶν σημαδίων τὸ ἴσον ἐστί· χωρὶς γὰρ τοῦ ἴσου οὐ κατωρθοῦται φωνή· λέγεται δὲ ἄφωνον, οὐχ ὅτι φωνὴν οὐκ ἔχει, φωνεῖται μὲν, οὐ μετρεῖται δέ»²⁴.

Περιγράφεται ὡς «βασίλειος πάντων τῶν σημαδίων»²⁵ καὶ διευκρινίζεται πῶς «ὀνομάζεται οὕτως ὅτι οὔτε ἐν τοῖς ἀνιούσι τάττεται οὔτε ἐν τοῖς κατιούσιν, ἀλλὰ ἰσότητα τηρεῖ καὶ ἐπὶ ταύτου ἴσταται, μέχρις ἂν τεθῇ τι τῶν ἀνιόντων ἢ τῶν κατιόντων σημαδίων, ὃ καὶ ὁδηγήσει ἡμᾶς ὅπῃ ἰτέον»²⁶. Πρόκειται γιὰ σημάδιον ποὺ «φωνεῖται μὲν [...] καὶ χειρονομεῖται ὡς μέτρον χρόνου, οὐ μετρεῖται δὲ μὲ τὸ νὰ μὴ δύναται νὰ σημαίνῃ μόνον ὄν, ὀξύτητα ἢ βαρύτητα, ἀλλὰ φυλάττει τὴν ἰσότητα ἢ ὁμοφωνίαν»²⁷. Ἡ ἀκριβὴς φύση τοῦ ἐκτείνεται «πρὸ πάντων καὶ διὰ πάντων καὶ ἐν πᾶσι», καθ' ὅτι λογίζεται ὡς «ἐπιστήριγμα καὶ ἐδραῖωμα τῶν ὅλων σημαδίων. Ἐκτὸς γὰρ αὐτοῦ οὐδὲ ἐν κατωρθοῦται. Καὶ πρῶτον καὶ μέσον καὶ τελευταῖον καὶ ἄνω καὶ κάτω τὰ ὅλα ἐνδυναμεῖ, τὰ ὅλα στηρίζει καὶ ἐγγυμνάζει καὶ ἄφωνον λέγεται, μᾶλλον φωνῆν αἰνιγμάτων καὶ ἀνιουσῶν καὶ κατιουσῶν αὐτὸ ὑπάρχει· πλὴν οὐ μετρεῖται, οὔτε λογίζεται εἴτε σῶμα, εἴτε πνεῦμα, ἀλλὰ τῶν σωμάτων καὶ πνευμάτων κυριεύει»²⁸. Καὶ τοῦτο μὲν τὸ «διὰ πάσης τῆς ἰσότητος ψαλλόμενον»²⁹ σημάδιον.

22. Ἀγιοπολίτης - Γαβριήλ - Χρυσάφης - Ἑρωταποκρίσεις.

23. Ἀκρίβεια - Μαρμαρινός - Κώνστας - Στεφανίδης.

24. ΣΤΑΘΗ, ὅ.π., σ. 37. TARDO, *ibid.*, p. 151.

25. Ἀκρίβεια, σ. 42^{49-50, 52}.

26. Γαβριήλ, σ. 54¹⁷⁶⁻¹⁷⁹.

27. Στεφανίδης, σ. 88.

28. MAZAPAKH, Μουσικὴ ἐρμηνεία Β', σ. 118 (ἀπὸ θεωρητικὸ καίμενο τοῦ κατὰ τὸν 17 αἰῶνα χρονολογουμένου κώδικος EBE 968, φ. 85^v). Πρβλ. καὶ: Ἀγιοπολίτης, σ. 31^{24.1-7}: «Ἰστέον ὡς ἡ ἴση φωνὴν οὐκ ἔχει, οὔτε ἀνιούσαν οὔτε κατιούσαν, ἀλλ' ἐστὶ τοῖς τόνοις ἅπασι ταπεινουμένη ὅπου δ' ἂν εὐρεθῇ, καὶ τε εἰς ὀξύτητα φωνῆς καὶ τε εἰς χαμηλότητα καὶ ὑποτάσσει καὶ [οὐχ] ὑποτάσσεται».

29. TARDO, *ibid.* ΣΤΑΘΗ, ὅ.π.

❖ «Διὰ δὲ πάσης τῆς ἀναβάσεως [ψάλλεται] τὸ ὀλίγον»³⁰.

Εἶναι τὸ «τὴν ὀλιγωτέραν τῶν ἄλλων σημαδίων φωνὴν ἔχον»³¹ σημαδίων, ὀνομασθὲν οὕτως «διὰ τὸ ὀλίγον ἐξέρχεσθαι τοῦ ἴσου»³². «Ἀκουσον δὲ καὶ περὶ τοῦ ὀλίγου –νουθετεῖ ὁ ἄδηλος θεωρητικογράφος–. Ὀλίγον καλεῖται διὰ τὸ ἐπάνω τοῦ ἴσου ἐξηγεῖν ὁ λόγος· καὶ ἐν τούτῳ τὴν τοιαύτην ἐπωνυμίαν κέκτηται, διὰ τὸ ὀλίγον ἐκχεῖσθαι καὶ ἡμέρως ἐπάνω τοῦ ἴσου»³³. Κατὰ παρεμφερῆ, ἐπιπροσθέτως, παρατήρηση τὸ ὀλίγον «μετὰ ταπεινώσεως ἀναβαίνει ὀλίγον ὀλίγον πολλὰς φωνάς, ὅσας θέλει, κατὰ τὸν βαθμὸν τῆς κλίμακος»³⁴.

❖ «Καὶ διὰ πάσης τῆς καταβάσεως [ψάλλεται] ὁ ἀπόστροφος»³⁵.

«Τὸ μὲν ἔχον τὴν μίαν φωνὴν –κανοναρχεῖ ὁ ἱερομόναχος Γαβριήλ– κἀνταῦθα κατιοῦσαν ἐκάλεσεν ἀπόστροφον· ἐπιστρέφει καὶ γὰρ ἀπὸ τῶν ἀνιουσῶν καὶ καταβαίνει μίαν φωνὴν, ἥτις καὶ ἐναντία ἐστὶ τῷ ὀλίγῳ. Ἐκεῖνο μὲν γὰρ ἀνέρχεται μίαν φωνὴν, τοῦτο δὲ ἐπιστρέφον κατέρχεται μίαν, καὶ διὰ τοῦτο ἀπόστροφος»³⁶.

Τὰ ἀνωτέρω τρία σημάδια συνιστοῦν τοὺς πλέον βασικοὺς τόνους τῆς μουσικῆς τέχνης καὶ ἐκπροσωποῦν ταυτόχρονα τὶς ἰσαρίθμιες τάσεις ποὺ διέπουν τὸ σύνολο τῶν φωνητικῶν σημαδίων τῆς ψαλτικῆς ὅπως ἔχει εὐστόχως ἐπισημανθεῖ «οὐκ ἔστιν ἦχος, οὔτε μέλος, χωρὶς τῶν τριῶν τούτων, ἡγουν τοῦ ἰσασμοῦ, καὶ τῆς ἀναβάσεως, καὶ τῆς καταβάσεως»³⁷.

❖ «Τὰ λοιπὰ φωνήεντα σημάδιά εἰσι ταῦτα· ἀνιόντα μὲν ἡ ὀξεῖα, ἡ πετασθή, τὸ κούφισμα, τὸ πελασθόν, τὰ κεντήματα, τὸ κέντημα καὶ ἡ ὑψηλή· κατιόντα δὲ οἱ δύο ἀπόστροφοι, οἱ καὶ σύνδεσμοι λεγόμενοι παρὰ τοῖς παλαιοῖς, ἡ ἀπορρόη, τὸ κρατημοῦπόρροον, τὸ ἐλαφρόν καὶ ἡ χαμηλή»³⁸.

30. Αὐτόδι.

31. Γαβριήλ, σ. 56¹⁸¹.

32. Αὐτόδι, σσ. 54-56¹⁸⁰⁻¹⁸¹.

33. Ἐρωταποκρίσεις, σ. 40¹⁶⁵⁻¹⁶⁷.

34. Ἀκρίβεια, σ. 46⁷⁹⁻⁸⁰.

35. TARDO, *ibid.* ΣΤΑΘΗ, ὁ.π.

36. Γαβριήλ, σ. 58²⁰⁵⁻²¹⁰.

37. Ἀκρίβεια, σ. 64¹⁸³⁻¹⁸⁴.

38. Πρβλ. Κώνστας, σσ. 18-19.

Περὶ αὐτῶν ποικίλες ἐνδιαφέρουσες ἐρμηνεῖες ἀπαντοῦν στὰ βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ θεωρητικὰ κείμενα, ὁρισμένες μόνον τῶν ὁποίων μνημονεύονται ἐνδεικτικῶς ἐδῶ: Ἡ ὀξεῖα, γιὰ παράδειγμα, «ὡς ὀξύτερα τοῦ ὀλίγου καὶ διὰ τοῦτο [...] ὀξεῖα»³⁹, «διὰ τὸ ὀξέως τίθεσθαι καὶ φωνὴν ὀξεῖαν ποιεῖν»⁴⁰, «θρασύτερόν ἐστι σημάδιον· ἐπάνω γὰρ κρούει τὴν φωνήν, καὶ καταβαίνει χωρὶς ἀργίας ὑποκάτω»⁴¹. Ἐνῶ, ὅπως σημειώνεται χαρακτηριστικὰ, «ὡς εἶδεν πάλιν ὁ ποιητὴς ὅτι χρήζει ἡ χειρονομία ἄλλης <εὐρυτέρας> φωνῆς [...] συνῆξε τὰ τρία σημάδια, ἡγουν τὸ ἴσον, τὸ ὀλίγον καὶ τὴν ὀξεῖαν, καὶ ἐγένετο μία ὑπόστασις λεγομένη πετασθὴ, τουτέστι πεταμένη»⁴², «διὰ τὸ ὡς περιπετάσματός τινος καὶ ὁμαλῶς τίθεσθαι· καὶ πότε μὲν ἔσω πότε δὲ ἔξω πετασθαι ὡς ὑπὸ πνεύματος πτεροῦ τινος κούφου ἐλαυνομένη ἔνθεν ἀκχεῖθαι»⁴³. «Καὶ νῦν μακαρίζω τὸν αὐτὴν οὕτως ἐπονομάσαντα –συμπληρώνει ὁ ἄδηλος θεωρητικογράφος–. δικαίως γὰρ ἔφησεν αὐτὴν πετασθὴν· ἐν τῷ μέλλειν γὰρ αὐτὴν χειρονομεῖσθαι, ἡ χεὶρ ὥσπερ πτερόν ἀνίσταται καὶ πετᾶται ἔσωθεν καὶ ἔξωθεν»⁴⁴. Ὁμοιοτρόπως, τὸ κούφισμα ὀφείλει τὴν ὀνομασία του «εἰς τὴν ἐν τῇ φωνῇ τάσιν· κούφον γὰρ λέγεται τὸ ἐλαφρόν, ὅθεν τὴν φωνὴν τοῦ κούφισματος ἐλαφρῶς δεῖ καὶ κούφως ἐκφέρειν, ἀλλ’ οὐ μετὰ τόνου»⁴⁵. Τὸ δὲ πελαστόν «πετασθὸν ἔδει μᾶλλον καλεῖσθαι· εἰς ὅσα γὰρ ἐστὶ χρήσιμος ἡ πετασθὴ, εἰς τοσαῦτα καὶ τὸ πελαστόν, πλὴν ὀλίγων τινῶν»⁴⁶. Ἀπομένουν τὰ «ἐν τῷ ᾄμα»⁴⁷ ἀναβιβάζοντα τὴν φωνὴν σημάδια, δηλαδὴ τὰ συγγενῇ κεντήματα καὶ κέντημα, «ἀπὸ τῆς χειρονομίας παρονομαζόμενα»⁴⁸, καθ’ ὅτι «ὁ χειρονομῶν τὰ κεντήματα οἶονεὶ σχηματίζει τὸν δάκτυλον κεντᾶν»⁴⁹, καὶ ἡ «φερωνύμῳς εἰληφύια τὴν

39. Ἀκρίβεια, σ. 66²¹⁶⁻²¹⁷.

40. Ἐρωταποκρίσεις, σ. 40¹⁶⁹⁻¹⁷⁰.

41. Ἀκρίβεια, σ. 52¹⁰⁷⁻¹⁰⁸.

42. Ἀκρίβεια, σ. 66^{215-216, 218-220}.

43. Ἐρωταποκρίσεις, σσ. 40-42¹⁷⁰⁻¹⁷³.

44. Αὐτόδι, σ. 42¹⁷³⁻¹⁷⁶.

45. Γαθρήλ, σ. 60²³³⁻²³⁵.

46. Αὐτόδι, σ. 60²³⁷⁻²³⁹.

47. Ἀκρίβεια, σ. 68²³⁷.

48. Γαθρήλ, σ. 56¹⁹⁶⁻¹⁹⁷.

49. Αὐτόδι, σ. 56¹⁹⁷⁻¹⁹⁸.

κλησιν»⁵⁰ ύψηλῇ –τὸ παρὰ τοῖς παλαιοῖς «ψηλόν»⁵¹– κληθεῖσα οὕτως «διότι οὐδὲν ἄλλο τῶν σημαδίων ἐκφέρει τὴν φωνὴν ἐπὶ τὸ ὑψηλότερον ταύτης»⁵². Τὰ τῆς καταβάσεως ἀντίστοιχα σημάδια εἶναι τὸ ἐλαφρόν, «ὃ καὶ βαρὺ ἔδει μᾶλλον καλεῖσθαι –κατὰ Γαβριήλ ἱερομόναχον– τὰ γὰρ βαρέα εἰσὶ τὰ κατωφερῆ, τὰ δὲ ἐλαφρὰ ἄνω φέρονται»⁵³ καὶ τὸ πάλαι μὲν «χαμηλόν»⁵⁴ νῦν δὲ «φέρωνύμως κληθέν»⁵⁵ χαμηλή, δεδομένου ὅτι «οὐκ ἔστι σημάδιον πλείονας τούτου φωνᾶς κατερχόμενον»⁵⁶.

Ἐχει ἐνδιαφέρον νὰ παρατηρηθεῖ ὅτι στὶς θεωρητικὲς πραγματεῖες ὁ λόγος ἐνδιατρίβει ἐπὶ μακρὸν στὴν πλησμονὴ τῶν μιᾶς ἀνιούσης φωνῆς δηλωτικῶν σημαδίων «Νῦν δὲ εἰσιν ἕξ σημάδια ἀνὰ μίαν φωνὴν ἔχοντα, λέγω δὴ τὸ ὀλίγον, ἡ ὀξεῖα, ἡ πετασθὴ, τὸ κούφισμα, τὸ πελασθόν καὶ τὰ δύο κεντήματα [...] Τί οὖν; Ἀχρηστα ταῦτα ἐρεῖ τις εἶναι; Οὐδαμῶς [...] ὅτι κατὰ τὸ μέτρον εἰσὶ ταῦτά, διαφέρουσι μέντοι κατὰ τινα τρόπον. Ἄλλως γὰρ χειρονομεῖται τὸ ὀλίγον καὶ ἄλλως τὰ δύο κεντήματα»⁵⁷ [...] «ἀποροῦσι δέ τινες, τί δήποτε οὐκ ἐν ἐτέδῃ σημάδιον ἔχον μίαν φωνήν, ἀλλὰ [ἕξ] ἔχοντα ἀνὰ μίαν φωνήν, καίτοι τὸ ἐν ἥρκει <ἄν> ἀντὶ μιᾶς φωνῆς πανταχοῦ. πρὸς οὓς λέγομεν, ὅτι διαφοραὶ εἰσὶ φωνῶν ἡ μὲν ὀξεῖα, ἡ δὲ ὀμαλή, ἡ μέσον τούτων. ἔνεκεν τῆς φωνῶν διαφορᾶς ἐτέδθησαν καὶ διάφορα σημάδια· οὐ μόνον δὲ διὰ τοῦτο, ἀλλὰ καὶ διὰ τὴν ἐναλλαγὴν τῆς χειρονομίας»⁵⁸ [...] «οἷος ἂντ' ἄλλου ἄλλο θήσῃ, ἐκείνον ψεκτὸν ἡγούμεθα καὶ πάνυ χωρικόν· εἰ καὶ τὴν ἰσοφωνίαν ἀσπάζονται, ἀλλ' ἐν τῇ χειρονομίᾳ πολὺ ἀπ' ἀλλήλων διεστῆκασιν. Τότε γὰρ ἐπαινεῖται ὁ τονίζων, ὅταν τὰ σημάδια καὶ τὰς φωνὰς ἅμα τῇ χειρονομίᾳ θήσῃ ἀπταιστωσ· εἰ δὲ φωνὰς μὲν θήσῃ, τὴν δ' ἐνέργειαν τῆς χειρονομίας οὐ γράψῃ, τοῦτον

50. ΣΤΑΘΗ, ὁ.π., σ. 26 (ἀπὸ θεωρητικὸ κείμενο τοῦ κώδικος EBE 899).

51. Ἀπὸ πίνακα τῶν σημαδίων («μελωδημάτων») καταχωρισμένο στὸν κατὰ τὸν 1' αἰῶνα χρονολογούμενο κώδικα Λαύρας Γ 67, φ. 159^ε, πανομοιότυπο τοῦ ὁποίου βλ. πρόχειρα εἰς ΣΤΑΘΗ, ὁ.π., σ. 35.

52. Γαβριήλ, σ. 56¹⁹⁹⁻²⁰⁰.

53. Αὐτόθι, σ. 58²¹¹⁻²¹².

54. Ὅπου καὶ στὴν ὑπόσημ. 51.

55. Ὅπου καὶ στὴν ὑπόσημ. 50.

56. Γαβριήλ, σ. 58²²⁰.

57. Αὐτόθι, σ. 48^{91-93, 96, 103-106}.

58. Ἀγιοπολίτης, σ. 32^{25.3-15}.

ηγούμεθα μαθητήν»⁵⁹. Από τις σταχυολογηθεῖσες –καὶ πανομοιοτύπως σχεδὸν ἀνακυκλούμενες στὰ θεωρητικά⁶⁰– μαρτυρίες τεκμαίρονται πολύτιμα συμπεράσματα περὶ τῶν σαφῶς ὑφισταμένων δύο διαστάσεων τῶν φωνητικῶν σημαδίων, διαστάσεων ἐκ τῶν ὁποίων τὴν μὲν πρώτην θὰ χαρακτηρίζαμε ἀπλᾶ σήμερα ὡς «ποσοτική», τὴν δὲ δεύτερη ὡς «ποιοτική». Πρόκειται περὶ «ιδιοτήτων» τῶν φωνητικῶν σημαδίων τὶς ὁποῖες οἱ θεωρητικογράφοι περιγράφουν ἀντιστοίχως μὲ τοὺς ὅρους ἀφ' ἑνὸς μὲν «φωνή, δύναμις, μέτρον»⁶¹, ἀφ' ἑτέρου δὲ «ἐνέργεια, χειρονομία, φύσις»⁶². Ὑπὸ τὴν προοπτικὴ αὐτῆς τῆς διακρίσεως κατανοεῖται πληρέστερα ἡ δυνατότητα συνθέσεως τῶν σημαδίων, προκειμένου νὰ ἐκφέρουμε «τὰς πλείονας φωνάς»⁶³, δυνατότητα τὴν ὁποία ἐξασφαλίζει ἡ (συμβολικῶς καὶ πραγματικῶς ἐρμηνευομένη) παράλληλη εἰδικώτερη ἐσωτερικὴ διάκριση τῶν φωνητικῶν σημαδίων σὲ σώματα καὶ πνεύματα.

- ❖ Κατὰ τὴν Προθεωρίᾳ τῆς Παπαδικῆς, τῶν σημαδίων «τὰ μὲν εἰσιν σώματα τὰ δὲ πνεύματα καὶ σώματα μὲν εἰσιν· τὸ ὀλίγον, ἡ ὀξεῖα, ἡ πετασθὴ, τὸ κούφισμα καὶ τὸ πελασθόν· καὶ κατιόντα, ὁ

59. Ἑρωταποκρίσεις, σ. 46²³³⁻²³⁷.

60. Πρβλ. ἐπιπροσθέτως TARDO, *ibid.*, p. 170 [(ἀπὸ θεωρητικὸ κείμενο τοῦ κατὰ τὸν 10^ο αἰῶνα χρονολογουμένου κώδικος Vatic. Gr. 872): «Καὶ ἐπειδὴ τὰ τρία ταῦτα ἰσόφωνα εἰσιν, ἐὰν ἀντ' ὀλίγου δήσης πεταστήν, ἢ ἀντὶ πεταστῆς ὀλίγον, ἢ ἀντὶ ὀξεῖας ὀλίγον, ἢ πεταστήν ἀντὶ ὀξεῖας· ἄρα καλὸν ἐστι; Οὐκ ἐστὶ καλόν, ἀλλὰ πάντῃ κακόν. Εἰ γὰρ καὶ ἰσόφωνα εἰσιν, ἀλλ' οὐκ ἔχει τὸ καθ' ἓν, καὶ εἰς τοῦτο ἡ χειρονομία χωρίζει τὸ ἐν τοῦ ἑτέρου, καὶ γὰρ ἄλλως χειρονομεῖται ἡ ὀξεῖα, καὶ ἄλλως ἡ πεταστή, καὶ ἄλλως τὸ ὀλίγον· καὶ διὰ τοῦτο οὐ δύνανται ἄλλον ἀντ' ἄλλου τεθῆναι.]. Ἀκριβεία, σ. 66²²¹⁻²²⁴ [: «Nῦν δὲ καὶ τὰ τρία σημάδια ταῦτα, ἡγουν τὸ ὀλίγον, καὶ ἡ ὀξεῖα, καὶ ἡ πετασθὴ, κατὰ τὴν μετροφωνίαν ἰσόφωνα εἰσι, κατὰ δὲ τὴν ιδιότητα τῆς χειρονομίας, ἄλλο ἐστὶ τὸ ὀλίγον, καὶ ἄλλο ἡ ὀξεῖα, καὶ ἄλλο ἡ πετασθὴ.]. Ἀγιοπολίτης, σ. 27²⁰¹⁻¹⁰ [: «Διαφέρει δὲ ἡ ὀξεῖα τῆς πετασθῆς ὡς πλείονα ἐχούσης τὴν δύναμιν. ὅτε δὲ ἀμφότερα ἐπάνω ἔχουσι τὰ πνεύματα, διαφορὰ οὐκ ἐστὶν ἐν αὐτοῖς· ἐκτὸς δὲ τῶν πνευμάτων, δυνατωτέρα ἐστὶν ἡ πετασθὴ τῆς ὀξεῖας. ἰσοδυναμεῖ δὲ τῇ ὀξεῖᾳ τὸ ὀλίγον, εἰ καὶ ἀμφότερα μετὰ τῶν δύο κεντημάτων»].

61. Βλ. πρόχειρα Κώνστας, σσ. 17-18 («φωνή»), 19 («μέτρον»), 26-27 («δύναμις») κ.έ. σποράδην.

62. Βλ. πρόχειρα αὐτόθι, σσ. 19 («φύσις-ἐνέργεια») κ.έ. σποράδην. Γιὰ τὸν ὅρο «χειρονομία» βλ. εἰδικώτερες ἀναφορὲς κατωτέρω.

63. Γαβριήλ, σσ. 58²²²⁻²²³, 56²⁰²⁻²⁰³.

ἀπόστροφος καὶ οἱ δύο σύνδεσμοι. Εἰσὶ δὲ καὶ πνεύματα τέσσαρα· ἀνιόντα μὲν τὸ κέντημα καὶ ἡ ὑψηλή, κατιόντα δὲ τὸ ἐλαφρόν καὶ ἡ χαμηλή. Τὰ δύο κεντήματα, ἡ ἀπορρόη καὶ τὸ ἐξ αὐτῆς συντεθειμένον κρατημοῦπόρροον οὔτε σώματά εἰσιν οὔτε πνεύματα· ἡ ἀπορρόη δὲ ἐστὶ τοῦ φάρυγγος σύντομος κίνησις, εὐήχως καὶ ἐμμελῶς τὴν φωνὴν ἀναπτύσσουσιν»⁶⁴.

Ὡς πρὸς τὴ συγκεκριμένη διάκριση ὁ μελετητὴς τῶν βυζαντινῶν καὶ μεταβυζαντινῶν θεωρητικῶν συγγραφῶν εἶναι δυνατόν νὰ ἐπιστημάνει ἀπὸ τὴν πλέον ἀλληγορικὴ καὶ παιδαριώδη ἕως τὴν κατ' ἐξοχὴν καίρια καὶ οὐσιαστικὴ ἐρμηνεία. Παρακάμποντας, πρὸς τὸ παρόν, δείγματα τῆς πρώτης κατηγορίας ἐρμηνειῶν θὰ ἀναφερθοῦμε δι' ὀλίγων σὲ ὀρισμένες ἐκδοχὰς τῆς δεύτερης. Γενικὲς ἀποφάνσεις τοῦ τύπου «διακρίνουσι δὲ τὰ σώματα τῶν πνευμάτων, καθότι τὰ μὲν σώματα ἴστανται μόνα, τὰ δὲ πνεύματα οἷον ἐν τῷ ζῳῷ δέονται σώματος πρὸς σύστασιν»⁶⁵ ἢ «πνεύματα λέγονται διὰ τὸ φωνὰς ἀποτελοῦσιν, χωρὶς δὲ καὶ ἐτέρων τόνων μὴ συνιστάμενα»⁶⁶ ἢ «τὸ γὰρ πνεῦμα χωρὶς σώματος οὐ συνίσταται, οὐδὲ συντίθεται. ὥς οὐδὲ τὸ φῶς συνίσταται χωρὶς ὕλης»⁶⁷, μᾶς ὁδηγοῦν στὸν ἀκόλουθο ἀφορισμὸ τοῦ ἱερομονάχου Γαβριήλ, ὁ ὁποῖος ἀναμφίβολα διδάσκει τὴν οὐσία τοῦ πράγματος: «Ταῦτα δὲ τὰ δεκαπέντε σημάδια ἔτεμον οἱ ἀρχαῖοι εἰς δύο, καὶ τὰ μὲν αὐτῶν ἐκάλεσαν σώματα, τὰ δὲ πνεύματα [...] Ὅτι μὲν οὖν ταῦτα εἶπον, πᾶσιν ἐστὶ δῆλον· τὴν δὲ αἰτίαν δι' ἣν ταῦτα οὕτω διεῖλον, οὐδεὶς ὥφθη μέχρις ἡμῶν εἰπών, ὥσπερ καὶ περὶ τῶν ἄλλων ἀπάντων. Ἐγὼ γε λέξω τὴν αἰτίαν ἣτις ἐμοὶ δοκεῖ καὶ καλῶς ἔχειν. Συνδόξει δὲ οἷδ' ὅτι καὶ τοῖς μετρίως γοῦν ἔχουσι πείραν τῆς ψαλτικῆς· ἡ δὲ αἰτία ἐστὶν ἡ χειρονομία. Ἐπεὶ γὰρ τὸ ἴσον, τὸ ὀλίγον, ἡ ὀξεῖα, ἡ πετασθὴ, τὸ κούφισμα, τὸ πελασθόν, τὰ δύο κεντήματα τούτων ἕκαστον ἰδίαν ἔχει χειρονομίαν, τὸ δὲ κέντημα καὶ ἡ ὑψηλὴ οὐκ ἔχει· ὁμοίως δὲ ὅτι ὁ ἀπόστροφος καὶ οἱ δύο σύνδεσμοι ἰδίαν ἔχουσι χειρο-

64. TARDO, *ibid.*, p. 152. ΣΤΑΘΗ, *ὁ.π.*, σ. 38. Στεφανίδης, σ. 89.

65. Στεφανίδης, σ. 89 [· «Κανταῦθα αὐτὸ τὸ παράδειγμα ἐκ μερικῆς τινος ὁμοιώσεως, οὐχὶ δὲ κατὰ τέλειον λόγον»].

66. Ἐρωταποκρίσεις, σ. 80⁶²¹⁻⁶²². Πρβλ. καὶ αὐτόθι, σ. 78⁵⁸⁷⁻⁵⁸⁸: «[Πνεύματα δὲ λέγονται] διὰ τὸ φωνὰς ἀποτελεῖν χωρὶς δὲ καὶ ἐτέρων μὴ συνιστάμενα».

67. Ακριβεία, σ. 70³⁵⁸⁻²⁶⁰. Πρβλ. καὶ αὐτόθι, σ. 72³⁰⁰⁻³⁰¹: «τὸ μὲν γὰρ σῶμα χωρὶς πνεύματος δύναται εἶναι, τὸ δὲ πνεῦμα ἄνευ σώματος οὐ συνίσταται, οὐδὲ συντίθεται».

νομίαν, τὸ δὲ ἐλαφρόν καὶ ἡ χαμηλὴ οὐκ ἔχει, ἀλλ' ἔστι χρεία καὶ ταῦτα χειρονομεῖσθαι. Οὐδοτιοῦν γὰρ ἐστὶ δυνατόν εἰπεῖν τινα δίχα χειρονομίας ἐν τῇ ψαλτικῇ ἤνωσαν ταῦτα καὶ μεταδεδώκασιν τὰ ἔχοντα τὴν χειρονομίαν σημάδια τοῖς μὴ ἔχουσι, καὶ τούτῳ τῷ τρόπῳ ἔχουσι πάντα χειρονομεῖσθαι. Ὅρωμεν γὰρ ὅτι ὁπότεν συντεθῇ μετὰ τινος τῶν ἐξ τούτων σημαδίων τὸ κέντημα, ἢ ἡ ὑψηλή, χειρονομεῖται μὲν κατὰ τὴν χειρονομίαν, ἣν ἔχει τὸ σημάδιον μεθ' οὗ κεῖται· φωνεῖται δὲ κατὰ τὰς φωνὰς ἃς ἔχει τὸ κέντημα ἢ ἡ ὑψηλή. Ὡς οὖν πλείονας ἔχοντα ταῦτα φωνὰς τῶν ἄλλων σημαδίων καὶ τῆς κρείττονος ἔτυχον τάξεως· λέγω δὴ τοῦ καλεῖσθαι πνεύματα. Καὶ ὥσπερ ἐπὶ τῶν συνθέτων ἐκ ψυχῆς καὶ σώματος ζώων ἡ μὲν ψυχὴ ἐστὶν ἡ ἐνεργοῦσα διὰ τῶν οἰκείων δυνάμεων, τῷ δὲ σώματι ὅσα καὶ ὀργάνῳ χρῆται, τοῦτο γίνεται καὶ ἐπὶ τούτων, ὅτι τὰ μὲν πνεύματά εἰσι τὰ ψαλλόμενα καὶ ἐκφωνούμενα ἡγουν τὸ κέντημα καὶ ἡ ὑψηλή, τὰ δὲ ἕτερα ἃ καὶ σώματα καλεῖν εἰώθαμεν διὰ μόνην κεῖνται χειρονομίαν, ὁπότεν συντίθενται μετὰ πνευμάτων»⁶⁸. Ἡ –συνεπεία τῆς εἰς σώματα καὶ πνεύματα διακρίσεως– ἀδήριτη ἀνάγκη συνδυασμοῦ καὶ πολλαπλῶν συνθέσεων τῶν σημαδίων τῆς ψαλτικῆς τέχνης, προσέφερε στοὺς βυζαντινοὺς καὶ κυρίως στοὺς μεταβυζαντινοὺς θεωρητικογράφους τὴ δυνατότητα ἀπεριόριστης (ἀλληγορικῶς καὶ οὐσιαστικῶς ἢ, ὅπως περιγράφεται στὶς χειρόγραφες πηγές, «φυσικῶς καὶ τεχνικῶς»⁶⁹ ἐκφερομένης) ἀδολεσχίας ἐπὶ τῶν ἐννοιῶν τῆς «ὑποτάξεως» καὶ «ἐπιτάξεως»· πολλὰ ἀξιομνημόνευτα παραδείγματα καὶ ἐποπτικά σχόλια ἐπὶ τῆς ἐν λόγῳ διδασκαλίας (ἢ ὁποία πέρα τῶν σωμάτων καὶ πνευμάτων ἐκτείνονται καὶ ἐπὶ τοῦ «κυριεύοντος» ὅλα τὰ ἀνιόντα σημάδια ἴσου⁷⁰, ἀλλὰ καὶ ἐπὶ τῶν ὑποτασσουσῶν τὰς ἀνιούσας κατιουσῶν φωνῶν⁷¹)· διὰ ἧταν δυνατόν νὰ μνημονευθοῦν ἐδῶ. Θὰ περιορισθοῦμε, ὥστόσο, στὴν ἀκόλουθη οὐσιώδη νοῦθεσία τοῦ Ἀποστόλου Κώνστα τοῦ Χίου: «Γίνωσκε δὲ

68. Γαβριήλ, σσ. 52-54^{135-136, 143-171}. Πρβλ. ἐπίσης· Ἀκρίβεια, σ. 70²⁵⁵⁻²⁵⁸. «Ὅτι τὸ κέντημα οὐκ ἔχει χειρονομίαν, διότι πνεῦμά ἐστιν, ἐπεὶ δὲ οὐκ ἔχει ὡς πνεῦμα, ἀνάγκη δὲ χειρονομηθῆναι καὶ αὐτὸ μετὰ τῶν ἄλλων, δεῖται ἐτέρου σημαδίου χειρονομίαν ἔχοντος, ὄντος μὲν ὥσπερ σώματος ἐκείνου, τούτου δὲ ὥσπερ πνεύματος».

69. Ἀκρίβεια, σ. 106⁷⁴⁹⁻⁷⁵⁰.

70. TARDO, *ibid.*, p. 154. ΣΤΑΘΗ, *ἔ.π.*, σ. 41.

71. Αὐτόδι.

πρὸς τούτοις ὅτι ἂν ὑποτάσσωνται τὰ σώματα ὑπὸ τῶν πνευμάτων, ὑποτάσσονται μόνον αἱ φωναὶ οὐχὶ καὶ αἱ ἐνέργειαι»⁷².

Πέραν κάθε ιδέας ὑποταγῆς ἢ συνθέσεως ἴστανται τὰ μνημονευθέντα ἄνωτέρω κεντήματα, ὑποροή καὶ κρατημοῦπόρροον, σημάδια «οὐδέτε-
ρα», τρόπον τινά, ὑπὸ τὴν ἔννοια ὅτι «οὔτε σώματα [...] οὔτε πνεύματα, ἀλλ' αὐτεξούσια εἰσιν»⁷³, ἢ ιδιότυπος φύσις τῶν ὁποίων τροφοδότησε ἐπαρκῶς τὴ φαντασία τῶν θεωρητικογράφων. Ἐν προκειμένῳ –κατὰ τὴν θαυμαστὴ ἀκρίβεια διατυπώσεως ποὺ ἐπιστημαίνεται στὰ θεωρη-
τικὰ κείμενα– τὰ κεντήματα, τὰ ὁποῖα, κατὰ τὸν πρῶτον ἐπίσκοπο Τήνου Κύριλλο Μαρμαρινό, «οὔτε καὶ ἰδίαν συλλαβὴν δέχονται»⁷⁴, δὲν «συντί-
θενται» ἀλλὰ «τίθενται ἐν πᾶσι τοῖς φωνήσιν, ἡγουν ταῖς ἀνιούσαις καὶ
ταῖς κατιούσαις φωναῖς»⁷⁵. Μία –ἀπὸ τὶς πολλὰς παρεχόμενες– ἀξιοση-
μείωτη ἐρμηνεία τῶν κεντημάτων ἀποσποῦμε ἐδῶ ἀπὸ μεταβυζαντινὸ
θεωρητικὸ ἐγχειρίδιο: «τεχνίτης ἦν ὁ ταῦτα ποιήσας [...] καὶ ὡς σοφὸς
τεχνίτης εἶδεν, ὅτι ὥσπερ χρῆζει ἡ χειρονομία πολλῶν σημαδίων διὰ τὰ
σχήματα, χρῆζει δὲ πάλιν καὶ ὁ ἥχος πολλῶν σημαδίων εἰς τὰς φωνὰς διὰ
τὸ μέλος· ἡγουν στερεὰ καὶ ἐμμελῆ, ἀργὰ καὶ γοργὰ· ἐποίησε τὴν ὀξεῖαν
ἐλαφρότεραν φωνὴν τῆς πετασθῆς, καὶ τὸ ὀλίγον ἐλαφρότερον τῆς ὀξεῖας·
ἐζήτησε δὲ πάλιν συντομωτέραν φωνὴν τοῦ ὀλίγου, καὶ ἐλογίσατο ὡς
σοφός· ὅτι τοῦτο τὸ σημάδιον οὐκ ὀφείλει εἶναι ἐκ τῶν σωμαίων, ἀλλ'
ἐκ τῶν πνευμάτων, ὅτι τὸ σῶμα βαρὺ πρᾶγμα ἐστίν· καὶ ἡνεγκεν τὰ δύο
πνεύματα, ἡγουν τὰ δύο κεντήματα, καὶ ἐποίησε ταῦτα μίαν ὑπόστασιν,
ὥσπερ ποιεῖ τις ἐκ δύο στοιχείων γῆς καὶ ὕδατος τὸν πηλὸν μίαν ὑπόστα-
σιν»⁷⁶. Ἡ τελευταία εἰκόνα προσφέρει μίαν εὐτυχῆ, καθ' ἡμᾶς, παρομοίω-
ση, ποὺ βοηθεῖ νὰ τονισθεῖ ἡ ἐγγενὴς ιδιότητα τῶν κεντημάτων νὰ προσ-
κολλῶνται στὰ ἄλλα σημάδια· ὅπως ἡ λάσπη καλύπτει τοὺς ἄρμους καὶ
ἐνισχύει τὴν οἰκοδομὴ ἔτσι καὶ τὰ κεντήματα, «ὣν ὁ χρόνος συμμίγνυται
θαυμασίως μὲ τὸν χρόνον τοῦ πρὸ αὐτῶν φθόγγου»⁷⁷, στερεώνουν τὴν
ὅλη μελικὴ ἀνάπτυξη τῶν μουσικῶν ποιημάτων. Μὲ ὁμοειδεῖς συλλογι-

72. Κώνστας, σ. 28.

73. Αὐτόθι, σ. 53.

74. Μαρμαρινός, σ. 23.

75. Ακρίβεια, σ. 76³⁴⁹⁻³⁵⁰. Βλ. καὶ αὐτόθι, σ. 74³¹⁷⁻³²⁸.

76. Αὐτόθι, σσ. 76-78^{359-360, 363-372}.

77. Στεφάνιδης, σ. 89.

σμούς προσεγγίζεται και τὸ «ἐκβλήμα τοῦ γουργούρου»⁷⁸, τὸ σημάδι ποὺ «ἐκφέρομεν διὰ τοῦ γαργαρεῶνος ὡς ἂν τινα ἀπόρροϊαν»⁷⁹, ἡ ὑπορροή· «ὁ λόγος καὶ ἡ ἐρμηνεία τῆς ὑπορρόης –διαβάζουμε στὰ θεωρητικά– ὁμοίος ἐστὶ τῇ τῶν δύο κεντημάτων. ὅτε γὰρ ἐτέλεσεν ὁ τεχνίτης τὰς ἀνιούσας φωνάς, τότε ἐποίησε τὰ δύο κεντήματα. οὕτως οὖν μετὰ τὸ τελέσαι καὶ τὰς κατιούσας φωνάς, ἐποίησε τὴν ὑπορρόην· ἐκεῖνα μὲν οὖν διὰ σάλευμα ἐγένοντο ἐν τῇ ἀναβάσει. αὕτη ἵνα ῥέῃ, ἤγουν τρέχῃ, ἐν τῇ καταβάσει· καὶ ὥσπερ εἴπομεν, ὅτι τὰ δύο κεντήματα σημάδιόν εἰσιν, οὔτε πνεῦμα οὔτε σῶμα, ἤγουν οὔτε ὑποτάσσουν, οὔτε ὑποτασσόμενον, ὡσαύτως καὶ ἡ ὑπορρόή, οὔτε ὑποτάσσει, οὔτε ὑποτάσσεται»⁸⁰.

❖ «Εἰσὶ δὲ καὶ τρεῖς ἡμισυ ἀργίαι· ἡ διπλῇ, τὸ κράτημα καὶ οἱ δύο σύνδεσμοι, τὸ δὲ τζάκισμα ἔχει τὴν ἡμισυ ἀργίαν»⁸¹.

Σύμφωνα μὲ τὸν συνήδη τρόπο σκέψεως τῶν θεωρητικογράφων, οἱ ὅποιοι «τὰ πάντα κατὰ τὴν τοῦ ἀνθρώπου ἐρμηνεύουσιν πλᾶσιν»⁸², ἡ ὑπαρξὴ τῆς συγκεκριμένης ομάδος σημαδίων αἰτιολογεῖται ὡς ἀκολουθῶς: «Ὡς δὲ ἐπλήρωσεν ὁ τεχνίτης τὰς ἐπτὰ φωνάς τὰς ἀνιούσας καὶ τὰς κατιούσας, εἶδεν ὅτι ἀναπνεῦσαι ἀνάγκη τὸν ἐν τῷ μέλει. ὥσπερ καὶ τὸ σῶμα αὐτοῦ ὅταν περιπατῇ ὁδόν, ἡ ἀναβαίνει κλίμακα ἢ καταβαίνει, ἐκ παντὸς στῆναι δεῖται, ἵνα ἀναπαυθῇ ἀπὸ τῶν κόπων καὶ τίς ἐστὶν ἡ ἀνάπαυσις τῆς πνοῆς; ἡ ἀργία»⁸³ [...] «Ὅταν ψάλλωμεν, ποιούμεν ἀργίας τῶν φωνῶν, πῶς καὶ ποῦ πρέπει νὰ στεκόμεθα καὶ εἰς ποῖον μέρος πολὺ ἢ ποῦ μέτριον ἢ ποῦ ὀλίγον. ἢ ποῦ μόνον ἀνάσασμα. καὶ ποῦ στεκόμενοι

78. Ἐρωταποκρίσεις, σ. 94⁷⁴³⁻⁷⁴⁴. Πρβλ. ἐδῶ καὶ τὴν ἰδιαίτερα ἐνδιαφέρουσα «διὰ πᾶσαν διδάσκαλον, ὁ ἔχων τέλειον τὸ γουργούρι, ὁμοίως καὶ διὰ πᾶσαν ἐκκλησιαστικόν», διδασκαλία γιὰ «πᾶσα γουργούρι τῆς μουσικῆς διὰ τοῦ φάρυγγος λεγομένου λεπτομερῶς», ποὺ στὸ περὶ τὰ τέλη τοῦ ιε'-ἀρχῆς τοῦ ιζ' αἰῶνος γεγραμμένο σημαντικὸ θεωρητικὸ σύγγραμμά του [Τὰ τῆς μουσικῆς ἀκριβολογήματα] ἀναπτύσσει ὁ Ἀχάκιος Χαλκεόπουλος, στὸν κώδικα EBE 917, φ.φ. 12^v-13^v, τὴν ὁποία δημοσιεύει ὁ ΣΤΑΘΗΣ, Δεινὰι θέσεις, σσ. 768-769 [= σσ. 24-25 τοῦ ἀνατύπου]. Βλ. τώρα τὴν ἴδια περικοπή καὶ εἰς Χαλκεόπουλος, σσ. 362-363²⁹¹⁻³²⁷.

79. Γαβριήλ, σ. 58²²⁵⁻²²⁷.

80. Ἀκρίβεια, σσ. 122-124⁸⁹³⁻⁸⁹⁹.

81. ΣΤΑΘΗ, ὁ.π., σ. 39. TARDO, *ibid.*, p. 152.

82. Ἐρωταποκρίσεις, σ. 46²²⁰.

83. Ἀκρίβεια, σ. 98⁶⁴⁵⁻⁶⁴⁹.

νὰ ἀφήνωμεν, ἢ στεκόμενοι, νὰ ψάλλωμεν καὶ τὰ λοιπὰ τῆς γραμμῆς ἐκείνης. ἄχρις οὗ εὐρεθῇ ἄλλη ἄργια ἀνασασμοῦ ἢ νὰ ποιεῖ ἀποπλήρωσιν τῆς φωνῆς»⁸⁴. Δὲν εἶναι, θεβαίως, δυνατόν νὰ ἀναφερθοῦμε ἐδῶ στὴν πληθώρα τῶν περὶ τῶν ἐν λόγῳ σημαδίων ὑφισταμένων σχολίων κατὰ πάγια τακτικὴ τῶν διδασκάλων τὰ διπλᾶ σημάδια, δηλαδὴ τὰ δύο κεντήματα καὶ συγκεκριμένα ἐδῶ οἱ δύο ἀπόστροφοι καὶ οἱ δύο ὀξεῖες, ὅπως πρέπει νὰ ἐννοηθεῖ ἡ λεγομένη «διπλῇ», ἐξετάζονται διεξοδικώτατα δυνάμει τοῦ ἐξῆς ἀφορισμοῦ· «ζευγὸς εἰσι· χρήζουσι πολλῆς ἐρμηνείας [...] οὐκ ἔστι ζευγος, καὶ διὰ τοῦτο οὐδὲ χρήζει πολλῆς ἐρμηνείας»⁸⁵. Ὡς ἐκ τούτου, περιοριζόμαστε σὲ συνοπτικὴ ἐτυμολογικὴ προσέγγιση ὀρισμένων ἐξ αὐτῶν, γιὰ τὴν ὁποία χρήσιμα εἶναι, νομίζουμε, ὅχι μόνον ὅσα σημειώνει ὁ ἱερομόναχος Γαβριήλ: «Διπλῇ μὲν οὖν οὐ δι' ἄλλο τι ἢ ἵνα δείξῃ τὸν ψάλλοντα διπλασιάσαι τὸν χρόνον μεθ' οὗ ἔκειτο, ἤγουν διὰ πλείονα ἀργίαν»⁸⁶, ἀλλὰ καὶ ὅσα ἐπισημαίνει ὁ Ἀγιοπολίτης: «Ἰστέον ὅτι ἡ ὀξεῖα μόνῃ ἐνέργειαν φέρει, ὁμοίως καὶ τὰ πνεύματα· πάλιν δέ, διπλασιαζόμενα καὶ διπλῇ καλούμενα ἀποτελεῖ κράτημαν ὁμοίως καὶ ἡ ἀπόστροφος ἐνεργεῖ διπλασιαζομένη γὰρ τὸ αὐτὸ ἀποτελεῖ»⁸⁷. Γιὰ τὸ τζάκισμα –τὸ ὡς «κλάσμα» γνωστό μας στὴ νέα μέθοδος– διευκρινίζεται: «Τὸ τζάκισμα κατὰ τὴν ἐπωνυμίαν αὐτοῦ τζακίζει μικρὸν τοὺς δακτύλους τῆς χειρός, ἥτοι κλᾶται. κτυπεῖται ὀλίγον, ἀργεῖται μικρόν. διὰ τοῦτο γοῦν λεγεται τζάκισμα»⁸⁸. Περὶ τοῦ τζακίσματος, ἰδιαιτέρως, ἐπισημαίνεται σὲ μεταβυζαντινὴ θεωρητικὴ πραγματεία ἀξιωματικῶν ἐκ τῆς διδασκαλίας, σχετικὴ μὲ τὴν ἐν πολλοῖς αἰνιγματικὴ ἀπόφανση τῆς Προθεωρίας ποὺ τὸ φέρει νὰ «ἔχει τὴν ἡμισυ ἀργίαν», ὅπου διὰ τοῦτο χαρακτηρίζεται «ἡμίφωνον» καὶ ἐρμηνεύεται ὡς ἀκολουθῶς: «Καὶ τί ἐστὶν ἡμίφωνον; δύναιμι. ὅτε γὰρ κεῖται τὸ τζάκισμα ἐπάνω τῆς ὀξείας, γίνεται ἡ ὀξεῖα στερεωτέρα τῆς ἄλλης ὀξείας τῆς ἀνευ τζακίσματος [...] τὸ τζάκισμα ἔχει τὸ χάρισμα τοῦτο· ποῖον; ὅτι τίθεται εἰς πάντα τὰ σημάδια, φωνήεντά τε καὶ ἄφωνα, καὶ εἰς τὸ ἴσον· ἐνθα γὰρ ἂν εὐρεθῇ, ἂν τε εἰς

84. Κώνστας, σ. 45.

85. Ακρίβεια, σ. 108⁷⁸⁰⁻⁷⁸².

86. Γαβριήλ, σσ. 64-66³⁰³⁻³⁰⁵.

87. Ἀγιοπολίτης, σσ. 24-25^{18.1-7}.

88. Ἐρωταποκρίσεις, σ. 68⁴⁶⁹⁻⁴⁷¹.

ύψηλότητα ἂν τε εἰς χαμηλότητα, ἐκεῖ χειρονομεῖται πάντοτε· καὶ διὰ τοῦτο λέγεται ἡμίφωνον· εἰ γὰρ ἦν ἄφωνον ἄφωνεῖν ἤμελλεν τὴν ὀξεῖαν ὥσπερ τὸ ἴσον· ἀλλὰ διότι ἡμίφωνόν ἐστιν, οὐκ ἄφωνεῖ ταύτην, μᾶλλον δὲ δίδωσιν αὐτῇ δύναμιν»⁸⁹.

- ❖ «Τὰ δὲ μεγάλα σημάδια τὰ ἄφωνα, ἅτινα λέγονται μεγάλες ὑποστάσεις, εἰσὶ ταῦτα, διὰ μόνης χειρονομίας κείμενα καὶ οὐ διὰ φωνήν, ἄφωνα γὰρ εἰσιν· Ἴσον, διπλῆ, παρακλητική, κράτημα, κύλισμα, ἀντικενωκύλισμα, τρομικόν, ἐκστρεπτόν, τρομικοσύναγμα, ψηφιστόν, ψηφιστοσύναγμα, γοργόν, ἀργόν, σταυρός, ἀντικένωμα, ὁμαλόν, τζάκισμα, δεματισμός ἔσω, ἕτερος ἔξω, ἐπέγευμα, παρακάλεσμα, ἕτερον, ξηρόν κλάσμα, ἀργοσύνητον, γοργοσύνητον, ἕτερον τοῦ ψαλτικοῦ, οὐράνισμα, ἀπόδεσμα, θές καὶ ἀπόδες, θέμα ἀπλοῦν, χόρευμα, ψηφιστοπαρακάλεσμα, τρομικοπαρακάλεσμα, πίασμα, σεῖσμα, σύναγμα, ἑναρξίς, βαρεῖα καὶ λύγισμα»⁹⁰.

Ἀντὶ ἄλλου σχολιασμοῦ, ποὺ βεβαίως εἶναι ἀδύνατον νὰ ἐπιχειρηθεῖ ἐδῶ, ἀντιγράφουμε τὸν ἐπόμενον –διασαφητικό, ὅπωςδὴποτε, γιὰ τὴν λειτουργία τῶν ὡς ἄνω σημαδίων– συλλογισμό τοῦ ἱατροφιλοσόφου Βασιλείου Στεφανίδου: «Τῶν δὲ σημαδίων αὐτῶν ἡ σημασία καὶ ἡ χειρονομία γραφῇ οὐ διδάσκεται· καθὼς καὶ οἱ τρόποι, τὰ τε σχήματα τῶν ρητόρων, τὰ ἐπιτήδεια εἰς τὸ κινῆσαι τὰ πάθη, ἀλλὰ μόνον διὰ ζώσης φωνῆς καὶ αἰσθητῶν τοῦ διδασκάλου κινήσεων· ὅθεν διὰ τὸν λόγον, καθ' ὃν δὲν ὀνομάζεται τέλειος ῥήτωρ ὁ ταῦτα τὰ ῥητορικά σχήματα καὶ τὰς λεπτολογίας τῶν τρόπων ἀγνοῶν, οὕτως οὐδὲ ἐκκλησιαστικὸς μουσικὸς λέγεται πρεπόντως ὁ μὴ μαθὼν, ὅσον τὸ δυνατόν ἐκ παραδόσεως τὰ μέλη καὶ τοὺς σχηματισμοὺς αὐτῶν τῶν σημαδίων. Τούτων τὰ πλεῖστα εὐρίσκονται εἰς τὴν προπαίδειαν τῆς Παπαδικῆς ὑπὸ τῶν ποιημάτων τῶν ἐκκλησιαστικῶν μουσικῶν συνταχθέντα, ἢ μᾶλλον ἐκεῖνα συνετέθησαν κατὰ ταῦτα. Καὶ εἶδε τὸ πανάγιον Πνεῦμα νὰ φωτίσῃ τοὺς ἐνεστώτας διδασκάλους τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς νὰ παραδίδωσιν εἰς τοὺς ἰδίους μαθητάς τὴν προπαίδειαν ἐκείνην, ἥτις συνίσταται ἀπὸ θέσεις καὶ

89. Ακριβεία, σσ. 68²⁴⁶⁻²⁴⁷, 114⁸⁴⁴⁻⁸⁴⁹.

90. TARDO, *ibid.*, p. 154. ΣΤΑΘΗ, *ὁ.π.*, σ. 39.

γραμμάς, όπου εἰς τὰ ἐκκλησιαστικά βιβλία ἔμαθον, πρὸς εὐκολίαν μεγαλωτάτην, καὶ ταχεῖαν ἐπίδοσιν τῶν σπουδαζόντων εἰς αὐτούς»⁹¹.

Ἐπαναφέροντας τώρα τὸν νοῦ στὴν ἐν προοιμίῳ περιγραφεῖσα εἰκόνα –μὲ τὸν ἐνώπιον τοῦ διδασκάλου ἰστάμενο μαθητὴ νὰ ζητεῖ νὰ μάθει «τὰ σημάδια»–, θὰ ἦταν δυνατόν (ἐπιχειρώντας μεγάλο χρονικὸ ἄλμα, κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ ὁποίου μὲ μουσικὲς μεθόδους, σχήματα, κανόνια καὶ ἐπ' αὐτῶν ἀσκήσεις ἐπὶ τῆς παραλλαγῆς, τῆς μετροφωνίας καὶ τοῦ μέλους, ὁ μαθητὴς ἐδιδάχθη τὴ σηματογραφία) νὰ συμπληρώσουμε τὴ σκηνὴ θέτοντας στὸ στόμα τοῦ διδασκάλου τὰ ἀκόλουθα λόγια:

❖ «Ἐν τούτοις τοῖς σημαδίῳις ἀνέρχεται καὶ κατέρχεται πᾶσα ἡ μελωδία τῆς ψαλτικῆς τέχνης»⁹². Ἐπιπροσδέτως δὲ «τοῦτο ἦν τὸ πείσαν τοσαῦτα γενέσθαι τὰ σημάδια, ἡ ποικιλία τῆς τέχνης καὶ τὸ μὴ ἐστενοχωρημένως ἀλλὰ πεπλατυσμένως ἔχειν ἐκφέρειν τὰ νοούμενα»⁹³.

Ἄν αὕτῃ ἡ εὐρεῖα, ἡ πλατεῖα θεώρηση τῆς τῶν νοουμένων ἐκφορᾶς πρυτανεῦει κατὰ τὴν ἐρμηνευτικὴ προσέγγιση τῶν σημαδίων τῆς ψαλτικῆς τέχνης, οἱ δι' αὐτῶν σεσημασμένες μελωδίες θὰ ἐκφεύγουν τοῦ ἔρκους τῶν ὁδόντων «οὐχὶ ὥς συσσεισμός ἀλλ' ὥς φωνὴ αὔρας λεπτῆς»⁹⁴, ὅπως ἄλλωστε καὶ ἡ οὐσία τῆς μουσικῆς ἐπιστήμης ἀπαιτεῖ.



Προεθέμεθα στὸ σημεῖο αὐτὸ –ἔχοντας ἀποδελτιώσει, ταξινομήσει καὶ σχολιάσει τὸ ἐκ βυζαντινῶν καὶ μεταβυζαντινῶν θεωρητικῶν συγγραφῶν προκύπτον ὕλικό– νὰ ἐκτείνουμε τὸν λόγο καὶ στοὺς ὑπολοίπους πέντε ἀναβαθμούς τῆς κλιμακωδῶς διαρθρωμένης θεωρητικῆς σπουδῆς τῆς ψαλτικῆς τέχνης, ἥτοι στὰ περὶ ἤχων, φθαρῶν, ρυθμοῦ, χειρονομίας καὶ θέσεων σχετικὰ κεφάλαια· ὅμως, παρακάμπουμε ἐπὶ τοῦ παρόντος

91. Στεφανίδης, σ. 90.

92. ΣΤΑΘΗ, ὅ.π., σ. 38.

93. Γαβριήλ, σ. 50¹²¹⁻¹²⁴.

94. Γ' Βασ. ιδ', 11-12.

τὴν ἐν λόγῳ ἀναφορά, ἡ ὁποία, ἄλλωστε, πρόκειται νὰ καταχωρισθεῖ σὲ ἐτοιμαζόμενο σχετικό θεωρητικό ἐγχειρίδιο τῶν πανεπιστημιακῶν μας παραδόσεων⁹⁵. Εἶναι, ἄλλωστε, προφανές ὅτι ἡ δι' ἕκαστον τῶν ἐν λόγῳ ἀναβαθμῶν στοιχειωδῶς ἐπαρκῆς ἀναφορά ἀπαιτεῖ ἐπὶ μέρους αὐτοτελῆ κείμενα, τὸ κατὰ δύναμιν δὲ στοιχοῦμε ἐδῶ στὴν παράδοση τῶν παλαιῶν θεωρητικογράφων οἱ ὅποιοι πάσῃ θυσίᾳ ἀπεύφευγον τὴν μακρολογία: «Καὶ μενέτω ἀργῇ ἡ πολυλογία, ἵνα μὴ ἀκηδῖαν φέρωμεν πρὸς τοὺς ἀρχαρίους. Ἡδυνάμην γὰρ γράψαι <πλείονα> ἀλλὰ διὰ τὴν τῶν ἀρχαρίων ἀγανάκτησιν καὶ τῶν πολλῶν σημαδίων τὸν κόρον ἔγραψα τὴν μικρὰν ταύτην προγύμνασιν»⁹⁶ [...] «Ἐμελλον εἰπεῖν καὶ τὰς ἐξηγήσεις ἐξ ἀρχῆς μέχρι τέλους τῶν σημαδίων πάντων· διὰ δὲ τὸ μῆκος τοῦ λόγου τὴν πολυλογίαν καταλείπομεν»⁹⁷ [...] «Εἰσὶ δὲ καὶ ἄλλα πολλὰ περὶ τὴν τέχνην, ἅτινά εἰσιν ἀδύνατον γραφῆναι ἐνταῦθα. ἤδη γὰρ μῆκος ἄπειρον ὁ λόγος ἐγένετο. διότι καὶ ἀρκετά ἐστι τὰ εἰρημένα»⁹⁸.

Δὲν ἀποφεύγουμε, πάντως, τὸν πειρασμὸ νὰ διῆζουμε ἐν κατακλείδι μιὰν εὐρέως πλανωμένη παραδοξολογία· ἡ θεωρητικὴ σπουδὴ τῆς ψαλτικῆς ἐκλαμβάνεται συνήθως ὡς διαδικασία ὅχι μόνον κουραστικὴ καὶ ἐπίπονη ἀλλὰ κάποτε ἀνώφελη καὶ μάταιη ἢ ἀκόμη ὑποδεέστερη τῆς πρακτικῆς περὶ τὴν τέχνη ἐνασχολήσεως· ὁ θεωρητικὸς λόγος παραγνωρίζεται, παρεξηγεῖται καὶ παραγκωνίζεται ἀπὸ τὴ γοητεία καὶ αἵγλη αὐτῆς τῆς ἁσματικῆς πράξεως. Τὸ φαινόμενο δὲν εἶναι τωρινό· ἀντιθέτως, τὸ πρόβλημα ὑφίστατο ἀνέκαθεν καὶ ἐπισημαίνεται, μάλιστα, στὰ μουσικὰ χειρόγραφα: «οἱ τὴν ψαλτικὴν τέχνην μετερχόμενοι, τὴν μὲν πολλὴν μελωδίαν οὐ κατοκνοῦσιν, οἰκεία γάρ· τὸν δὲ πολὺν λόγον ἀκη-

95. Ὑπ' αὐτὴν τὴν προοπτικὴν τὸ παρὸν κείμενο ἂς λογισθεῖ ὡς πρόδρομὴ δημοσίευσή ἐνὸς μέρους τοῦ ἀρχικοῦ τμήματος μονογραφίας τοῦ ὑποφαινομένου ἐπὶ τῆς Προθεωρίας τῆς ψαλτικῆς τέχνης, μονογραφίας πολὺ –ὅπως ἐπισημάνθηκε ἀνωτέρω– ἐτοιμάζεται στὸ πλαίσιο τοῦ διδασκομένου στὸ Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν μαθήματος Ἀναλυτικὴ βυζαντινὴ σημειογραφία.

96. Ἐρωταποκρίσεις, σ. 60³⁹⁹⁻⁴⁰³.

97. Αὐτόδι, σ. 64⁴²⁵⁻⁴²⁷.

98. Αὐτόδι, σσ. 90-92⁷⁰⁸⁻⁷¹⁰. Πρβλ. καί: Ἀγιοπολίτης, σ. 51^{45,1-8}. «Ταῦτα μὲν οὖν παρεκβατικώτερον εἶπομεν. καὶ ὅσον οὐ καὶ εἰρμόν διδασκαλίας πολὺν τὸν λόγον μὴδὲ συνεχῇ ποιησάμενοι, νῦν πρὸς τοῖς ἀπολειφθεῖσιν τιθέμεν (ἔθεν ἀνωθεν τοῦ καὶ εἰρμόν λέγειν ἐπαυσάμεθα) καὶ τὰ ἐπίλοιπα».

διώσιν, ἀγνοοῦντες τὰ διὰ λόγου λεγόμενα, μὴ εἰδότες ὅτι ὁ λόγος ἐστὶν ἐνδεικτικὸς τῆς αὐτῶν τέχνης»⁹⁹. Ἰδιαιτέρως οἱ φορεῖς τοῦ θεωρητικοῦ λόγου, οἱ θεωρητικοὶ διδάσκαλοι καὶ θεωρητικογράφοι, κατατάσσονται ἀπαξιωτικά σὲ μιὰν κατηγορία δευτέρας διαλογῆς μουσικῶν, οἱ ὅποιοι ἀρέσκονται μόνον νὰ θεωρητικολογοῦν ἀριστολογώντας, μὴ δυνάμενοι οἱ ἴδιοι νὰ ἀναπτύξουν θαυμαστὲς ἐπιδόσεις καλοφωνικῆς ἐρμηνείας τῶν μουσικῶν συνθέσεων ἢ νὰ ἐπιδείξουν πρακτικὴ ἐφαρμογὴ τῶν διδασκομένων.

Ἐν προκειμένῳ πρέπει νὰ ἐπισημανθεῖ πὼς θὰ ἀποτελοῦσε μεγίστη παρανόηση τῶν ὑφισταμένων πηγῶν ὁ ἰσχυρισμὸς ὅτι τὰ περὶ τῆς ψαλτικῆς τέχνης θεωρητικὰ κείμενα στεροῦνται πρακτικῆς διαστάσεως. Ἐξ ὧσων ἀκροδιγῶς σημειώνονται στὰ σχετικὰ ἐγχειρίδια τεκμαίρεται ὅτι ἡ ἐπὶ τὴν πράξιν ἀναγωγὴ ὑπῆρξε πάντοτε παραπληρωματικὴ μέριμνα τῶν διδασκάλων τῆς τέχνης· θὰ προσαχθοῦν τρία ἐνδεικτικὰ ἀλλὰ εὐγλωττα, νομιζομε, παραδείγματα. Πρῶτον ἡ –πρὸ τοῦ εἰς ἥχον δ' Ἁγία κρατήματος Ἀρσενίου τοῦ μικροῦ, τοῦ λεγομένου δις διαπασῶν– συμβουλὴ τοῦ ἀδῆλου διδασκάλου πρὸς ἀποφυγὴ τῆς φωνητικῆς ματαιοπονίας: «Τὸ παρὸν ποίημα ἀναβαίνει ἐπτὰ ἀπὸ τὸ ἴσον ἀπάνω καὶ πάλιν καταβαίνει εἰς τὸ ἴσον. Εἶτα καταβαίνει ἄλλους ἐπτὰ ἀπὸ τὸ ἴσον καὶ οὕτε σημαδόφωνα δέχεται. Διὰ τοῦτο λέγεται κατ' ἀντιφωनीαν. Οὕτε κάθε φωνὴ δύναται νὰ τὸ ψάλλῃ πάρεξ ἂν ἔχῃ φωνὴν ὡς τὸν ποιητήν»¹⁰⁰. Δεύτερον οἱ πρὸς τὸν καλοφωνάρε προτροπὲς τοῦ περιωνύμου ἱερομονάχου Γαβριήλ: «Δύο ταῦτα σκοπεῖν δεῖ ἕκαστον, τὴν αὐτοῦ φωνὴν ποταπὴ τίς ἐστὶ καὶ τὸ προκείμενον καλοφωνικὸν μέχρι πόσου προέρχεται, καὶ οὕτως ἄρχεσθαι [...] γύμνασον τὴν φωνὴν σου πρὸ τοῦ ἐλθεῖν τὸν καιρὸν τῆς καλοφωνίας καὶ ἀναβίβασον ταύτην ἐπὶ τὸ ὑψηλότερον· εἶτα ἐπιστρέψας κάτελθε μέχρι τῆς φωνῆς ἧς μέλλεις

99. Βλ. στὴν Προθεωρίᾳ τῆς κατὰ τὶς ἀρχὰς τοῦ 11^{ου} αἰῶνος χρονολογουμένης Ἀνθολογίας Ξηροποτάμου 317, φ. 7^ο.

100. Βλ. τὴν κατὰ τὸ 6^ο ἔμῃς τοῦ 11^{ου} αἰῶνος αὐτόγραφη Δαμασκηνοῦ τοῦ Ἀγραφορενδινιώτου Ἀνθολογία Παντελεήμονος 927, φ. 209^ο. Πρβλ. καὶ ΣΤΑΘΗ, *Τὰ χειρόγραφα Β'*, σ. 226. ΧΑΤΖΗΓΙΑΚΟΨΗ, *Χειρόγραφα*, σ. 85, ὑπόσημ. 84 [= ΧΑΤΖΗΓΙΑΚΟΨΗ, *Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ τοῦ ἑλληνισμοῦ μετὰ τὴν ἄλωση*, σ. 124, ὑπόσημ. 84]. ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ, *Τὰ κρατήματα*, σσ. 351-353. ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ, *Σχέση ὀνόματος καὶ μέλους στὰ κρατήματα*, σ. 160.

ποιῆσαι τὴν ἀρχήν, εἴτα κατὰβαινε καὶ ἐτέραν μίαν καὶ οὕτως ἄρχου, διότι ἡ φωνὴ αἰεὶ προέρχεται λεληθότως· ἀλλὰ κρεῖττόν ἐστιν ἔχειν τὴν φωνὴν σου ἐλευθέραν ἢ ἀναγκάζεσθαι [...] Δεῖ δὲ ἔχειν μετὰ σοῦ καὶ ἑτερον βοηθὸν ἢ καὶ δύο, πλείονας δὲ οὐδαμῶς· τότε γὰρ οὐ καλοφωνία ἀλλὰ τὸ λεγόμενον ἀπὸ χοροῦ γενήσεται [...] Κακῶ δὲ μὴ χρῆση ποτὲ βοηθῶ· κρεῖττον γὰρ ἢ μὴ ψάλλειν ἢ μόνον, ἢ μετὰ κακοφώνου· ἀπολέσει γὰρ καὶ τὸ σὸν τότε μέλος»¹⁰¹. Πρόκειται γιὰ νουθεσίες, ὑπὸ τις ὁποῖες –προσωπικῶς τοῦλάχιστον– διαβλέπουμε μίαν –κατ’ ἐξοχὴν πρακτικὴ– ψαλτικὴ παιδαγωγία, μίαν –ἐκ μέρους τοῦ Γαβριήλ– νοητὴ χειραγωγία πρὸς τὸν ἀνὰ τοὺς αἰῶνες καλοφωνάρη πρὶν ἢ ὁ τελευταῖος ἀνέλθει στὸ ἱεροψαλτικὸ ἀναλόγιο. Ὡς τρίτο καὶ πλέον χαρακτηριστικὸ παράδειγμα θὰ μνημονεύσουμε τὸ περὶ φθोरῶν κεφάλαιο ποὺ καταλαμβάνει τὸ μείζον τμήμα τῆς θεωρητικῆς συγγραφῆς Μανουὴλ Δούκα λαμπαδαρίου τοῦ Χρυσάφης, κείμενο ἐπὶ τοῦ ὁποῖου ἐργαζόμαστε ἐσχάτως, προστοιμάζοντας τὸν πλήρη μουσικὸ, τρόπον τινά, ὑπομνηματισμὸ του¹⁰². Ἐδῶ μεταφέρουμε τὸ πρῶτο μιᾶς σειρᾶς –πενήντα, περίπου, τὸν ἀριθμὸ– ὁμοειδῶν μουσικῶν παραδειγμάτων, διὰ τῶν ὁποίων ὁ Χρυσάφης διανθίζει τὸν περὶ φθोरῶν θεωρητικὸ λόγον του· γράφει σχετικὰ: «Εἰ μὲν οὖν δῆσει τις εἰς μάθημα ψαλλόμενον τοῦ οἰουδήτινος ἤχου πρώτου ἤχου φθοράν, νόει ὅτι προκατασκευὴ ἐστὶ τοῦ βαρέος ἤχου ἢ δι’ ὀλίγου, ἢ εἰς πλάτος· οὐ καταλήγει γὰρ εἰς ἄλλον ἤχον τοῦ προειρηκότος ἤχου ἢ φθορά, εἰ μὴ εἰς τὸν βαρύν, καθὼς ποιεῖ καὶ διδάσκει τοῦτο ὁ μουσικώτατος μαῖιστωρ Ἰωάννης, εἰς τὸ Πικρῶς κατεδερρίζετο ἐν τῷ Μητέρες ἡτεκνοῦντο, καὶ παρακατιῶν πάλιν εἰς τὸ Μέγα ἦν τὸ δεινὸν καὶ ἀλλαχοῦ»¹⁰³. Ἡ διδασκαλία αὕτῃ δὲν εἶναι ἀπλῶς «ἔπεα πτερόεντα» ἀλλ’ ἀντιθέτως βοηθεῖ ἀποφασιστικὰ στὸν σχηματισμὸ μιᾶς εὐκρινοῦς πλέον εἰκόνας γιὰ τὴ

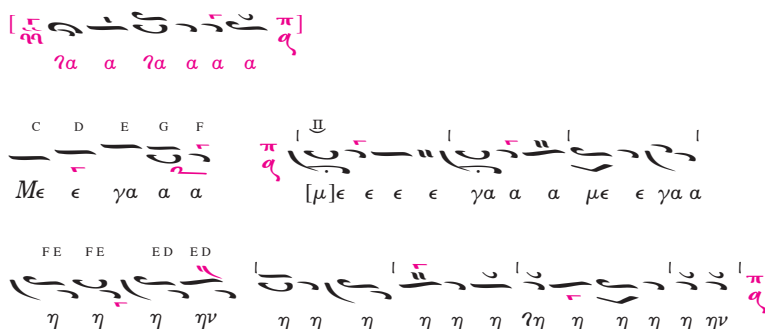
101. Γαβριήλ, σσ. 94-96^{613-615, 632-638, 651-653, 658-660}.

102. Ἡ ἐν λόγῳ μελέτῃ τοῦ ὑποφαινομένου (ὑπὸ τὸν πρωτογενῆ τίτλον Ἡ πρακτικὴ διάστασις τῆς θεωρητικῆς συγγραφῆς Μανουὴλ Δούκα λαμπαδαρίου τοῦ Χρυσάφης) στοχεύει κυρίως στὴν ἀνάδειξιν τῆς παραγνωρισμένης «πρακτικῆς παραμέτρου» τοῦ συγκεκριμένου θεωρητικοῦ κειμένου, διὰ τοῦ ὁποῖου παρέχεται οὐσιαστικὰ μία πανοραμικὴ μουσικὴ περιδιάβασις τοῦ ὡς τὰ μέσα τοῦ ἐξ αἰῶνος ψαλτικοῦ ρεπερτορίου· μικρὸ δεῖγμα τῆς μεθόδου ἐπεξεργασίας τοῦ θέματός μας ἀποτελεῖ τὸ παρατιθέμενον στὴ συνέχεια μουσικὸ παράδειγμα.

103. Χρυσάφης, σ. 50²⁴⁸⁻²⁵⁵.

μεθοδολογία διεξαγωγῆς τοῦ μαθήματος τῆς ψαλτικῆς. Τῇ θεωρητικῇ ἐπισήμανση τοῦ πράγματος ἀκολουθεῖ πάντοτε πρακτικὴ τεκμηρίωση τῶν λεγομένων, δι' εἰδικῆς παραπομπῆς σὲ συγκεκριμένο σημεῖο ἐπώνυμης μουσικῆς συνθέσεως, τὴν ὁποία δὲν θὰ ἦταν ἄτοπο νὰ ὑποστηρίξουμε ὅτι ἐρμήνευε τὴ στιγμὴ ἐκείνη τοῦ μαθήματος ὁ διδάσκαλος. Ἡ μουσικὴ ἐκδοχὴ τοῦ ἀνωτέρω παραδείγματος διαμορφώνεται ὡς ἀκολουθῶς: ἔστω ὡς παράδειγμα ἡ μνημονευομένη φράση *Μέγα ἦν τὸ δεινὸν ἀπὸ τὸ εἰς ἦχον τρίτον μάθημα Ἰωάννου μαΐστορος τοῦ Κουκουζέλη Μητέρες ἤτεκνοῦντο, ἀναγραμματισμὸ τοῦ στιχηροῦ Ἐξεπλήττετο ὁ Ἡρώδης*, ὅπου –κατὰ τὴν ἐπισήμανση τοῦ Χρυσάφη– ὁ μελουργὸς «τίθησι τὴν φθορὰν τοῦ πρώτου καὶ γίνεται ὁ ἀπὸ παραλλαγῶν τέταρτος ἦχος πρώτος καὶ κατέρχεται μέχρι τέλους εἰς τὴν αὐτὴν τάξιν· τὸ ἀπὸ παραλλαγῶν γὰρ μέλος τηρεῖται ἀλώδητον ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τοῦ εὐρεθῆναι τὴν τοῦ πρώτου φθορὰν. ἀπὸ δὲ τῆς φθορᾶς τούτου συστέλλεται τοῦ πρώτου μέλους ἡ ἰδέα καὶ ἡ παραλλαγὴ αὐτοῦ, καὶ ποιεῖ ἡ φθορὰ ἴδιον μέλος καὶ παραλλαγὴν ἄλλην»¹⁰⁴.

Ἡ φράση *μέγα ἦν τὸ δεινὸν*, ἀπὸ τὸν ἀναγραμματισμὸ *Μητέρες ἤτεκνοῦντο* Ἰωάννου μαΐστορος τοῦ Κουκουζέλη. Τὸ τῆς παλαιᾶς μεθόδου μουσικὸ κεῖμενο ἐκ τοῦ κατὰ τὰ μέσα τοῦ 18 αἰῶνος χρονολογουμένου Μαθηματαρίου ΕΒΕ 2500, φ. 117^ν: τὸ ἀντίστοιχο τῆς νέας μεθόδου ἐκ τοῦ ἰδιογράφου τοῦ ἐξηγητοῦ διδασκάλου Χουρμουζίου τοῦ Χαρτοφύλακος κώδικος ΜΠΤ 729, φφ. 339^ν-340^ν.



104. Αὐτόθι, σ. 52²⁷⁴⁻²⁸¹.

[illegible]

Ἰδοὺ, λοιπόν, πῶς ἐπιτυγχάνεται σοφῶς τὸ συναμφότερον· πῶς, δηλαδὴ, συζεύγνυνται ἄρμονικῶς θεωρία καὶ πράξις κατὰ τὴ σπουδὴ τῆς ψαλτικῆς τέχνης, σύμφωνα, πάντοτε, μὲ μαρτυρίες, θεωρητικῶν κειμένων ποὺ χρονολογοῦνται ἀπὸ τοῦ 18' ἕως τοῦ 19' αἰῶνος. Στὶς ἡμέρες μας αὐτὴ ἡ προγενέστερη παράδοση τῶν πέντε τοῦλάχιστον αἰώνων θεωρεῖται ἴσως εὐλογον νὰ ἀπεμπολεῖται κατὰ τὴ διδασκαλία, καθ' ὅτι μονομερῶς καὶ ἀποκλειστικῶς μᾶς ἀπασχολοῦν τὰ τῆς νέας μεθόδου δεδομένα. Σίγουρα, ὅμως, ἐάν θεωρούσαμε, ὅπως θὰ ἦταν ἐπιβεβλημένο, τὴν παπαδικὴ ἐπιστήμη ὡς ἓνα ὅλον, πολλὰ χρήσιμα συμπεράσματα καὶ ἀρκετὲς ἐπωφελεῖς εἰς τὰ καθ' ἡμᾶς ἀναγωγές θὰ προσέκυπταν ἀπὸ τὴ μελέτῃ τῶν συγκεκριμένων πηγῶν...

Τὸ ἐπιμύθιο θὰ ἦταν δυνατόν νὰ διατυπωθεῖ ὡς ἀκολούθως· ἂν, ὀπλισμένοι μὲ «πολλὰς ὑπομονάς»¹⁰⁵ καὶ ὥσάν νὰ «θάζουμε μετάνοια» καὶ νὰ ἀποτίουμε τὸν ὀφειλόμενο φόρο τιμῆς καὶ εὐγνωμοσύνης στοὺς ἄνὰ τοὺς αἰῶνες θεωρητικούς καὶ πρακτικούς διδασκάλους τῆς τέχνης, ἐγκύψουμε ἐπὶ τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς μουσικῆς παραδόσεως καὶ ἀφιερωθοῦμε διὰ θείου στή σπουδῇ τῆς συνόλης θεωρίας τῆς ψαλτικῆς, ἢ προσδοκωμένη, μάλιστα δὲ στὸν βαθμὸ τοῦ «ἐπαινέϊσθαι»¹⁰⁶, ἐντελῆς γνώση τῆς ἐπιστήμης –ἀκόμη καὶ ἂν ἀπαιτήσῃ «πολλὰς ἡμέρας»¹⁰⁷– θὰ μᾶς προσφερθεῖ ὡς «δίκαιος στέφανος» ἐνὸς «καλοῦ ἀγῶνος», κατὰ τὸ γεγραμμένον· «ταῦτα δὲ οὐκ ἂν εἰδοίῃ [τίς], εἰ μὴ ἐν ἔξει γένοιτο ταύτης»¹⁰⁸. Ἐνδεχομένως ἀνέλθουν τότε αὐθόρμητα στὰ χεῖλη μας τὰ λόγια τοῦ ποιητῆ, τὰ ὁποῖα, πάντως, ὁλοθύμως προσυπογράφει καὶ ὁ ὑποφαινόμενος μεिरακίσκος:

«Δὲν τό ᾠπιζα ποτὲ νὰ μοῦ δοθεῖ ἐτούτη ἡ μουσικολογικὴ χάρη!»¹⁰⁹.



105. Ἀπὸ τὸ ποιητικὸ κείμενο τῆς «νουθεσίας τῶν μελλόντων μαθεῖν τὴν ἐπιστήμην τῆς μουσικῆς»· Ὁ δέλων μουσικὴν μαθεῖν... , ἓνα πρῶτο σχολιασμὸ τῆς ὁποίας βλ. πρόχειρα εἰς ΣΤΑΘΗ, Παναγιώτης Χρυσάφης, σσ. 12-13 καὶ 8-9.

106. Αὐτόθι.

107. Αὐτόθι.

108. Γαβριήλ, σσ. 88-90⁵⁸⁶⁻⁵⁸⁷.

109. Ὑπονοεῖται, θεθαίως, ἐδῶ τὸ ὑπὸ τὸν τίτλο· «Ἐνας γέροντας στὴν ἀκροποταμιά» ποίημα τοῦ Γιώργου Σεφέρη, εἰδικώτερα δὲ ἡ ἀκόλουθη στρόφη του (βλ. πρόχειρα εἰς ΣΕΦΕΡΗ, Ποιήματα, σ. 201):

«...Δὲν θέλω τίποτε ἄλλο παρὰ νὰ μιλήσω ἀπλά, νὰ μοῦ δοθεῖ
ἐτούτη ἡ χάρη.

Γιατί καὶ τὸ τραγοῦδι τὸ φορτώσαμε μὲ τόσες μουσικὲς
ποὺ σιγά-σιγά βουλιάζει

καὶ τὴν τέχνη μας τὴ στολίσουμε τόσο πολὺ ποὺ φαγώθηκε
ἀπὸ τὰ μαλάματα τὸ πρόσωπό της

κι εἶναι καιρὸς νὰ ποῦμε τὰ λιγοστά μας λόγια γιατί ἡ
ψυχὴ μας αὔριο κάνει πανιά...».

«Ὁ κοπιάσας ἐν τούτῳ μᾶλλον ὠφελήσεται»:
Ὁ τροχὸς τῆς ὀκταηχίας

Τὸ σχῆμα

ΚΑΤΑ ΤΟΝ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΤΗΣ ΨΑΛΤΙΚΗΣ, Χρύσανθο τὸν ἐκ Μαδύτων, ὁ τροχὸς τῆς ὀκταηχίας «εὐρίσκεται γεγραμμένος εἰς ὅλα τὰ παλαιὰ Ἀναστασιματάρια· ἐπειδὴ πρὸ πάντων οὕτως ἐδιδάσκετο εἰς τοὺς ἀρχαρίους μαθητάς, καὶ δι’ αὐτοῦ ἐμάνθανον τὴν ἀνάβασιν καὶ κατὰβασιν τῶν φθόγγων, καὶ κατ’ αὐτὸν ἐγίνοντο τὰ περισσότερα μέλη τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, καὶ ἀπ’ αὐτοῦ διωρίσθησαν καὶ οἱ ὀκτὼ ἤχοι τῆς Ἐκκλησίας»¹. Τὸ σχῆμα αὐτοῦ τοῦ τροχοῦ εἶναι, βέβαια, γνωστό· ὅλοι τὸ ἔχουμε δεῖ (ζωγραφισμένο σὲ χειρόγραφα ἢ δημοσιευμένο σὲ βιβλία), σὲ ἀπεικονίσεις παρόμοιες αὐτῶν ποὺ ἐνδεικτικὰ παρουσιάζονται ἐδῶ: πρόκειται γιὰ τὸ ἴδιο πάντοτε σχῆμα, ἄλλοτε πρόχειρο καὶ ἀκαλαίσθητο [EIKONES 1-3] καὶ ἄλλοτε προσεγμένο καὶ καλαίσθητο [EIKONES 4-7], ἐνίοτε ἐντεχνα καλλιγραφημένο [EIKONES 8-9] ἢ ἀκόμη καλλιτεχνικὰ σχεδιασμένο [EIKONES 10-12], σὲ ὀρισμένες δὲ περιπτώσεις καὶ ἄκρως ἐντυπωσιακό [EIKONES 13-16]. Τόσο τὸ οἰκεῖο αὐτὸ σύμβολο ὅσο καὶ τὸ εὐσύνοπτο μήνυμα ποὺ συνήθως ἀναγράφεται στὴ βάση του [: «Ὁ κοπιάσας ἐν τούτῳ μᾶλλον ὠφελήσεται»] ἀποτελοῦν, κατὰ τὴν ἄποψή μου, ἓνα ἀπτό (καὶ παλαιότατο) παράδειγμα τῆς «τεχνικῆς τῆς ἐπικοινωνίας». Πῶς παρουσιάζεται τὸ πρᾶγμα στὰ μουσικὰ χειρόγραφα; μᾶς παραδίδεται, ἀπλῶς, μιὰ εἰκόνα καὶ ἓνα μήνυμα· ἡ εἰκόνα εἶναι τὸ σύμβολο, ποὺ («δι’ ἐσόπτρου ἐν αἰνίγματι»²) ὑπαινίσσεται μιὰν ἐν δυνάμει θεωρίαν, γιὰ τὴν «ἀποκωδικοποίηση» (καὶ ἄρα γιὰ τὴν κατανόησιν)

1. Βλ. ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ, *Θεωρητικόν*, σ. 29, ὑποσημ. α’.

2. Α’ Κορ. 13, 12.

τῆς ὁποίας μᾶς ὑποψιάζει περαιτέρω τὸ συνοδευτικό τῆς μήνυμα· μέσω αὐτοῦ τοῦ μηνύματος ἀπευθύνεται, συγκεκαλυμμένα, μιὰ «πρόκληση», μιὰ «πρόκληση» ποὺ προσωπικὰ τὴν ἐνωτίζομαι (διατυπωμένη σὲ σύγχρονη ὁρολογία) ὡς ἐξῆς: Μὲ μεγάλη ὀφέλεια θὰ ἐπιβραβευθεῖ ὅποιος καταφέρει νὰ καταλάβει τί συμβολίζει αὐτὴ ἡ εἰκόνα· ἢ ἀλλιῶς: Σ' αὐτὸ τὸ σχῆμα κρύβεται ἡ πεμπτουσία τῆς τέχνης· εἶναι κανεὶς ἱκανὸς νὰ τὴν ἀνακαλύψει;

Ἡ ἀνάγνωσή του

Ὅτι γνωρίζουμε γιὰ τὸν τροχὸ τῆς ὀκταηχίας ὀφείλεται, πρωτογενῶς, σὲ ὅσα καταγράφει σχετικὰ ὁ Χρύσανθος στὸ Θεωρητικό του³ (δεδομένα

3. Βλ. ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ, ὁ.π., σσ. 28-34 [: Κεφάλαιον Θ'. Περὶ τοῦ τροχοῦ], §§ 66-76· ἐκεῖ, ὁ Χρύσανθος ὄχι μόνον παραδέτει τὸ οἰκεῖο σχῆμα [EIKONA 17], ὅπου ἀπὸ τῆς μιᾶς μεριᾶ συμβολίζεται ἡ ἀνάβαση καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη ἡ κατάβαση, διευκρινίζοντας, ἐπίσης, ὅτι οἱ σχετικοὶ (πολυσυλλαβοὶ) φθόγγοι ἐκφέρονται (κατὰ κυκλωτερῇ, ὁμοίως, τρόπο) μὲ συγκεκριμένο μέλος [: «Ἰδοὺ δὴ πῶς γράφεται καὶ τὸ μέλος τούτων τῶν φθόγγων» (σ. 30)· βλ. EIKONA 18], ἀλλ' ἐπιπλέον σχολιάζει καί:

α'. Τὸ ὄνομα τοῦ τροχοῦ:

«Τροχὸν λέγουσιν οἱ Ἐκκλησιαστικοὶ μουσικοὶ μίαν μέθοδον, μὲ τὴν ὁποίαν ἀναβαίνουσι καὶ καταβαίνουσι διατονικῶς τὰ διαστήματα τοῦ Πενταχόρδου, διὰ [...] ὁκτὼ λέξεων, ἣ πολυσυλλάβων φθόγγων» [σ. 29, § 67].

β'. Τὸ σχῆμα καὶ τὴν κατασκευὴν του:

«Κατασκευάζεται δὲ ὁ Τροχός, ἂν ἐν τῷ τυχόντι κύκλῳ τέσσαρες διάμετροι τέμνουσιν ἀλλήλας· καὶ ἐπὶ τὸ πέρασ μιᾶς αὐτῶν γραφῇ ὁ η · καὶ ἐπὶ τὸ τῆς ἐπομένης, ὁ ζ · καὶ ἐπὶ τὸ τῆς ἀκολουθοῦσας, ὁ ν · καὶ ἐπὶ τὸ τῆς τετάρτης, ὁ ξ · καὶ ἔπειτα ἐπὶ τὰ ἀπ' ἐναντίας ἄκρα τῆς μὲν πρώτης γραφῇ ὁ κ · τῆς δὲ δευτέρας, ὁ ψ · τῆς δὲ τρίτης, ὁ π · καὶ τῆς τετάρτης, ὁ ω » [σ. 29-30, § 68].

γ'. Τὸν τρόπο μουσικῆς ἀνάγνωσής του:

«Ψάλλομεν δὲ τούτους τοὺς φθόγγους κατὰ τὸν Τροχόν, ἀρχόμενοι ἀπὸ τοῦ η , καὶ προφέροντες αὐτὸν ανανες, μὲ τὸ μέλος τὸ ὁποῖον παριστῶσιν οἱ χαρακτηῖρες του· εἴτα ἐλθόντες ἐπὶ τὸν ζ , προφέρομεν αὐτὸν νεανες ἐμμελῶς· ἔπειτα ἐλθόντες εἰς τὸν ν , προφέρομεν αὐτὸν νανα ἐμμελῶς· μετέπειτα ἐλθόντες ἐπὶ τὸν ξ , προφέρομεν αὐτὸν αγια ἐμμελῶς καὶ στραφέντες εἰς τὸ ἄλλο πέρασ, εὐρόντες τὸν ω , προφέρομεν αὐτὸν ανες μὲ τὸ μέλος του· μεταθάντες δὲ εἰς τὸν π , προφέρομεν αὐτὸν νεχεανες μὲ τὸ μέλος του· μεταθάντες δὲ εἰς τὸν ψ προφέρομεν αὐτὸν ανεανες μὲ τὸ μέλος του· καταντήσαντες δὲ καὶ εἰς τὸν κ , προφέρομεν αὐτὸν νεαγιε μὲ τὸ μέλος του· καὶ ἐντεῦθεν στραφέντες εἰς τὸ ἄλλο πέρασ, εὐρόντες τὸν η , προφέρομεν αὐτὸν ανανες ὡς προεῖρηται» [σ. 31, § 69].

δ'. Τὴν ἐπὶ τὸ ὄξυ καὶ ἐπὶ τὸ βαρὺ διεύρυνση τῶν διαστηματικῶν δεδομένων του [μὲ τὴν ἐπισήμανση ὅτι προκειμένου νὰ διευρυνθεῖ ἡ φωνητικὴ ἀνάβαση ἢ κατάβαση ἀρχεῖ

πού επαναλήφθηκαν –και, ενίοτε, σχολιάσθηκαν περαιτέρω– και από μεταγενέστερους θεωρητικούς δασκάλους⁴ ή άλλους έρευνητές⁵). Ό,τι όφειλουμε να «ανακαλύψουμε» περαιτέρω (καλύτερα, θα έλεγα, να επισημάνουμε –κυρίως– και στή συνέχεια άπλως να κατανοήσουμε) είναι, νομίζω, άδρομερως διατυπωμένο από τον ίδιο τον Χρύσανθο σε μιάν ύποσημείωση του έργου του, μιάν ύποσημείωση τὸ κείμενο τῆς όποίας επικαλέστηκε ἤδη ἐκ προοιμίου: «Ο τροχός, περί οὗ ὁ λόγος [...], ἐδιδάσκετο πρὸ πάντων εἰς τοὺς ἀρχαρίους μαθητάς, καὶ δι’ αὐτοῦ ἐμάνθανον τὴν ἀνάβασιν καὶ κατὰβασιν τῶν φθόγγων, καὶ κατ’ αὐτὸν ἐγίνοντο τὰ περισσότερα μέλη τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, καὶ ἀπ’ αὐτοῦ διωρίσθησαν καὶ οἱ ὀκτὼ ἤχοι τῆς Ἐκκλησίας»⁶. Αὐτὸ πού σημειώνεται ἐδῶ (αὐτὸ πού «πρὸ πάντων» διδασκόταν, οὐσιαστικά, στοὺς «ἀρχαρίους μαθητάς») εἶναι ἡ ἀλληλουχία τῶν συμβολισμῶν πού ἐνυπάρχουν στὸ συγκεκριμένο σχῆμα-συμβολισμῶν στρεφόμενων, ἀναγωγικά, γύρω ἀπὸ τρεῖς κυρίως ἐννοιες: φθόγγοι – ἤχοι – μελοποιία.

ἀπλῶς μιὰ συνεχῆς ἐπανάληψη (καλύτερα, θα λέγαμε: ἀνακύκληση) τῶν ἐκατέρωθεν δεδομένων]:

«Ἀλλ’ οὕτω τέσσαρας μὲν φθόγγους ψάλλομεν ἀνιόντας· τέσσαρας δὲ κατιόντας. Εἰ δὲ θέλομεν νὰ ἀναβαίνωμεν καὶ περισσότερον, ἐλθόντες εἰς τὸν ς, οὐ στρεφόμεθα εἰς τὸν ς, ἀλλ’ εἰς τὸν η, καὶ οὕτω προχωροῦμεν. Εἰ δὲ θέλομεν νὰ καταβαίνωμεν καὶ περισσότερον, φθάσαντες ἐπὶ τὸν ς, οὐ στρεφόμεθα εἰς τὸν η, ἀλλ’ εἰς τὸν ς, καὶ οὕτω προχωροῦμεν». [σ. 32, § 70].

εἴ. Τοὺς μετὰξὺ φωνητικῆς ἀνάβασης καὶ κατὰβασης δημιουργούμενους συσχετισμούς [μὲ τὴν ἐπισήμανση ὅτι ἀπέναντι ἀπὸ κάθε φθόγγο τῆς ἀνάβασης εὐρίσκεται ὁ ἀμέσως ἀντίστοιχός του τῆς κατὰβασης (καὶ ἀντιστρόφως)]:

«Εἰ δὲ θέλομεν νὰ ἀναβαίνωμεν ἢ νὰ καταβαίνωμεν ὀλιγώτερον τῶν τεσσάρων φθόγγων, ὅπου καὶ ἂν εὕρισκόμεθα, στρεφόμεθα, εἰς τὸ ἀπ’ ἐναντίας πέρας. Ἀνιέναι μὲν θέλων ἐν τῷ Τροχῷ ἀπὸ μὲν τοῦ η, ἢ τοῦ ς ἐλεύσομαι εἰς τὸν ς. ἀπὸ δὲ τοῦ ς, ἢ τοῦ κ, εἰς τὸν η· ἀπὸ δὲ τοῦ η, ἢ τοῦ ς, εἰς τὸν ς. καὶ ἀπὸ τοῦ ς, ἢ τοῦ ς, εἰς τὸν η. Κατιέναι δὲ θέλων ἐν τῷ Τροχῷ, ἀπὸ μὲν τοῦ η, ἢ τοῦ ς, ἐλεύσομαι εἰς τὸν κ· ἀπὸ δὲ τοῦ ς, ἢ τοῦ ς, εἰς τὸν ς· ἀπὸ δὲ τοῦ η, ἢ τοῦ ς εἰς τὸν ς· καὶ ἀπὸ τοῦ η ὡς, ἢ τοῦ κ, εἰς τὸν η». [σ. 32, §§ 70-71].

4. Πρὸλ. ἐνδεικτικά· ΑΓΑΘΟΚΛΕΟΥΣ, *Θεωρητικόν*, σσ. 55-56, ὑποσημ. α’. ΧΑΤΖΗ-ΘΕΟΔΩΡΟΥ, *Μέθοδος διδασκαλίας*, σ. 74 κ.έ.

5. Γενικά περὶ τοῦ τροχοῦ σχολιάζονται ἀρκετὰ (μὲ ἐπισήμανση καὶ περαιτέρω βιβλιογραφίας) στή διατριβή τοῦ ΑΛΓΙΖΑΚΗ, *Ἡ ὀκταῆχία*, σσ. 155-157. Πρὸλ. ἐπιπλέον καὶ ΜΑΓΡΟΕΙΔΗ, *Οἱ μουσικοὶ τρόποι στὴν ἀνατολικὴ Μεσόγειο*, σ. 104 κ.έ.

6. Βλ. ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ, *ὁ.π.*, σ. 29, ὑποσημ. α’.

Ὁ συμβολισμός του

Σύμβολο αποτελεί ὄχι μόνον τὸ ἴδιο τὸ σχῆμα τοῦ τροχοῦ, ἀλλὰ καὶ τὰ ἐπὶ μέρους συστατικά του, πρῶτο τῶν ὁποίων εἶναι οἱ φθόγγοι· οἱ λεγόμενοι πολυσύλλαβοι φθόγγοι. Ὅπως μαρτυρεῖ ὁ Χρῦσανθος, «οἱ Ἑκκλησιαστικοὶ μουσικοὶ παρίστων <τοὺς φθόγγους> ἐν μὲν ἀναβάσει διὰ τῶν τεσσάρων λέξεων, αννανες, νεανες, νανα, αγια· ἐν δὲ καταβάσει διὰ τῶν ἐξῆς, αἵτινες εἶναι σχεδὸν ὅμοιαι, ανες, νεχεανες, ανεανες, νεαγιε. Αὗται δὲ αἱ ὁκτὼ λέξεις λέγονται φθόγγοι τοῦ Τροχοῦ»⁷. Ὁ συμβολισμὸς λανθάνει ἐδῶ στὴν –προφανῶς προκύπτουσα– ταύτιση τῶν ὄρων λέξεις καὶ φθόγγοι. Ὅπως καὶ παλαιότερα ἔχει παρατηρηθεῖ, οἱ ἐν λόγῳ φθόγγοι δὲν νοοῦνται ἀπροϋπόθετα, ἀλλὰ ὀπλιζονται «μὲ ἀνάλογον ἐτυμολογικὸν περιεχόμενον πρὸς σύνθεσιν βραχείας τινὸς προσευχῆς διὰ τὴν ἐκφώνησιν τῆς μουσικῆς κλίμακος»⁸. Ὁ Χρῦσανθος καὶ πάλι ἐπισημαίνει: «Παράγεται δὲ τὸ μὲν αννανες ἀπὸ τοῦ ἄνα ἄνες, τουτέστιν ἀναξ ἄφες· τὸ δὲ νεανες, ἀπὸ τοῦ ναὶ ἄνες· τὸ δὲ νανα, ἀπὸ τοῦ ἄνα ἄνα· τὸ δὲ αγια, ἀπὸ τοῦ ἄγιε· τὸ δὲ ὅλον οὕτως ἔχον, ἀναξ ἄφες, ναὶ ἄφες, ἀναξ ἄναξ, ἄγιε, εὐχή ἐστι πρὸς Θεὸν ἀναφερομένη»⁹. Σὲ ἄλλα, παλαιότερα τοῦ Χρυσάνθου, θεωρητικὰ κείμενα (ὅπως ὁ Ἀγιοπολίτης¹⁰ ἢ οἱ Ἑρωταποκρίσεις τοῦ ψευδο-Δαμασκηνοῦ¹¹) ἢ παραπάνω ταύτιση (λέξεις = φθόγγοι) θεωρεῖται δεδομένη· ἐπὶ τῇ βάσει δὲ αὐτῆς διευρύνεται ἡ συμβολικὴ ἐρμηνεία τῶν λέξεων αὐτῶν τῶν φθόγγων, κυριότατα ὅμως προωδεῖται μιὰ περαιτέρω ταύτισή τους (μιὰ ταύτιση τῆς ἀλληλουχίας λέξεων–φθόγγων) καὶ μὲ τίς ἐννοιες τῶν ἐνηχημάτων καὶ τῶν ἤχων· «Δεῖ δὲ ἐν τῷ μέλλειν ἡμᾶς ψάλλειν ἢ διδάσκειν –σημειώνεται στὸ κείμενο τοῦ Ἀγιοπολίτη¹²– ἄρχεσθαι μετὰ ἐνηχήματος. ἐνήχημα δὲ ἐστὶν ἡ τοῦ ἤχου ἐπιβολή, οἷόν τι λέγω “ἄνα, ναὶ ἄνες”· ὅπερ ἐστὶν “ἀναξ, ἄνες”· πᾶν γὰρ τὸ ἀρχόμενον ἀπὸ θεοῦ ὀφείλει ἔχει τὴν ἀρχὴν καὶ εἰς τὸν θεὸν καταλήγειν». Καταλήγουμε, δηλαδή, σὲ μιὰ «συσσώρευση» ἐπιμέρους συμβολισμῶν

7. *Αὐτόδι*, σσ. 28-29, § 66.

8. Βλ. ΒΑΜΒΟΥΔΑΚΗ, *Συμβολή*, σ. 60.

9. Βλ. ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ, *ἔ.π.*, σ. 29, ὑποσημ. α'.

10. Βλ. Ἀγιοπολίτης.

11. Βλ. Ἑρωταποκρίσεις.

12. Βλ. Ἀγιοπολίτης, σ. 11^{3.1-9}.

(ένα κείμενο, προσευχή θεολογικοῦ περιεχομένου, ποὺ «νοηματοδοτεῖ» τοὺς φθόγγους τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ποὺ χρησιμοποιοῦνται στὴ συνέχεια γιὰ τὴν ἐπιβολή, δηλαδὴ τὴν μὲ μουσικὸ τρόπο περιγραφή τῆς ταυτότητας, τυχόντος ἤχου, στὸν ὁποῖο ἤχο καὶ «δανεῖζουν», στὴν πράξη, τὴν ὀνομασία τους), συμβολισμῶν ποὺ ἀλληλοσυνδυάζόμενοι ὁδηγοῦν στὴ λανθάνουσα οὐσία τοῦ πράγματος στὴ μουσικὴ καθ' ἑαυτὴν (στὰ «μέλη τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς», ποὺ ἐπισημαίνει ὁ Χρῦσανθος¹³), στὴν τέχνη τῆς μελοποιίας.

Γιατί, ὅμως, ὅλοι αὐτοὶ οἱ ἐπὶ μέρους συμβολισμοὶ «ἐγγράφονται» σ' ἓνα ἀκόμη ἰσχυρότερο σύμβολο· στὸν τροχό; Σχετικὸ ἐρώτημα διατύπωσε, παλαιότερα, καὶ ὁ Ἐμμανουὴλ Βαμβουδάκης: «Ποῖος λόγος καὶ ποία ὁμοιότης ἔδωκαν εἰς τοὺς Βυζαντινοὺς μουσικοὺς τὸ ἐνδόσιμον νὰ ὀνομάσωσι συστηματικὴν τινὰ κλίμακα Τροχόν; Δὲν ἀγνοοῦμεν ὅτι πολλαὶ λέξεις ἐπώνυμοι βασάνων εἶναι εἰσηγμένοι ὡς ὅροι ἐν τῇ παλαιᾷ Μουσικῇ. Ἀλλ' ἐπίσης δὲν ἀγνοοῦμεν τὴν ἰδεογραφίαν. Μήπως ἐπὶ τῷ τελευταίῳ τούτῳ ὁ πρῶτος εἰσηγητὴς τοῦ ὅρου ἢ καὶ τοῦ σχήματος εὗρεν ἀναλογίαν τινὰ καὶ ὁμοιότητα πρὸς τὸν πραγματικὸν μηχανικὸν Τροχόν ἢ ἐν τῇ γραφικῇ παραστάσει ἢ ἐν τῇ ἀνακυκλήσει τῶν φωνῶν τῆς μουσικῆς κλίμακος; Ἐν τοιαύτῃ περιπτώσει πᾶσα συστηματικὴ κλίμαξ, ἥτοι ἡ Διατεσσάρων, ἡ Διαπέντε καὶ ἡ Διαπασῶν παντὸς γένους δικαιοῦνται νὰ λάβωσι τὴν προσωνομίαν ταύτην ὡς διαγράφουσαι διὰ τῆς φωνῆς οἰονεῖ νοητὸν κύκλον. Οὕτω δὲ ἀποτελῶν ὁ Τροχὸς γενικωτέραν τινὰ ἔννοιαν ἐξειδικεύεται διὰ τῶν εἰρημένων συστηματικῶν κλιμάκων.»¹⁴ Ἡ μήπως οἱ ἀρχαριοὶ εὕρισκοντες δεινὴν δυσκολίαν κατὰ τὰς πρώτας αὐτῶν ἐπὶ τῶν σχετικῶν φθόγγων ἀσκήσεις, συνωδὰ τῷ “ὁ κοπιάσας ἐν τούτῳ μεγάλως ὠφέληθήσεται”, τὸ ὁποῖον συνοδεύει συνήθως τὸ οἰκεῖον σχῆμα, ἐθεώρουν τοῦτο μαρτυρικὴν βάσανον;¹⁵ Οἱ παρατηρήσεις τοῦ Βαμβουδάκη, παρότι στὴν ἤδη καταπεδευμένη σχετικὴ ἔρευνα ἔχουν χαρακτηριστεῖ ὡς «περιττὲς καὶ ἀστήρικτες»¹⁵, ἐστιάζουν σὲ κάποια ἐνδιαφέροντα σημεῖα, ὅπως οἱ ἔννοιες τῆς «ἰδεογραφίας», ἢ τῆς «ἀνακύκλησης τῶν φωνῶν τῆς μουσικῆς κλίμακας». Αὐτὸ πού, προφανῶς, πρέπει νὰ ἐπισημανθεῖ ἐδῶ

13. Πρὸλ. ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ, ὅ.π.

14. Βλ. ΒΑΜΒΟΥΔΑΚΗ, ὅ.π., σ. 57.

15. Βλ. ΑΛΓΙΖΑΚΗ, ὅ.π., σ. 156, ὑποσημ. 5.

εἶναι ἡ μέσῳ τοῦ σχήματος τοῦ κύκλου «ὀπτικοποίηση» τῆς «κυκλικῆς φιλοσοφίας» ποὺ διέπει τὴ θεωρία τῶν Βυζαντινῶν (μιά ἐποπτικὴ θεώρηση τῆς «κυκλικῆς λειτουργίας» τῶν φθόγων, τῶν ἤχων, τῆς μελοποιίας).

Τὸ φιλοσοφικὸ ὑπόβαθρο

Ὁ κύκλος συνιστᾷ σύμβολο ἀρχαιότατο, ἀναμφίβολα πολυσήμαντο, ποὺ προκαλεῖ ὑψηλές πνευματικὲς ἀναζητήσεις¹⁶. Συμβολίζει τὴν ἀνανέωση, τὴν ἐπιστροφή στὴν ἐνότητα μέσῳ ἀλλεπάλληλων μεταμορφώσεων, τὴν αἰωνιότητα. Κατεξοχὴν γνωρίζεται μέσῳ τῆς περίκλειστης ἀναπαράστασης τοῦ λεγομένου οὐροδόρου ὄφη [EIKONEΣ 19-20], ἐνὸς φιδιοῦ ποὺ ἐλίσσεται γύρω ἀπὸ τὸν ἑαυτό του καὶ δαγκώνει (ἢ καταπίνει) τὴν οὐρά του. Πρόκειται γιὰ πασίγνωστο ἀρχαῖο σύμβολο, διαδεδομένο τόσο στὸν γνωστικισμό (στὶς αἱρέσεις τῶν *Ναασενιανῶν* καὶ τῶν *Ὀφειτῶν*) ὅσο καὶ στὸν μασωνισμό, ἓνα σύμβολο ποὺ ἀντιπροσωπεύει τὴ σοφία, τὴν τελειότητα, τὴ δημιουργικὴ ὥθηση κάθε νέας ἀρχῆς, τὴν ἀναγέννηση, καθὼς ἐπίσης καὶ τὸ ἀπεριόριστο, αὐτὸ ἀπὸ τὸ ὁποῖο ὅλα προέρχονται καὶ στὸ ὁποῖο ὅλα ἐπιστρέφουν, τὸν ἀέναο κύκλο τῆς ζωῆς. Ἀργότερα, γιὰ τοὺς Ἀλχημιστές, ὁ οὐροδόρος ὄφης ὑποδηλώνει τὴν ἀπόλυτη ἐνότητα, τὸ ἐνιαῖο τῆς ὕλης, τὴν ἔννοια τῆς ψυχῆς τοῦ κόσμου, δηλαδὴ τὸ «πᾶν ποὺ περιβάλλει πᾶν ὅ,τι παρέχει γένεση». Παρέχεται δὲ καὶ ἡ μυστικιστικὴ ρήση: «ἐν τῷ πᾶν καὶ δι' αὐτοῦ τὸ πᾶν καὶ εἰς αὐτὸ τὸ πᾶν», ρήση ποὺ φέρεται πολὺ συχνά ἐντὸς τοῦ συμβόλου [EIKONA 21] ἢ ἐπὶ τοῦ σώματος τοῦ οὐροδόρου ὄφη.

Τελικὰ, ὁ κύκλος συμβολίζει τὸ ἴδιο τὸ σύμπαν ποὺ μᾶς περιβάλλει, εἶναι μιὰ (μικρογραφικὴ) ἀποτύπωση τῆς ἀρμονίας τοῦ κόσμου ὅπου ζοῦμε, ἐνὸς κόσμου ποὺ συνίσταται ἀπὸ ἐπιμέρους κυκλικὲς κινήσεις. Εἶναι, μάλιστα, γνωστὴ ἡ ἀρχὴ τῆς «κυκλικότητος», «συστατικὸ στοιχεῖο τῆς πυθαγόρειας κοσμοθεώρησης», ποὺ μεταλαμβάνεσθαι καὶ στὸ ἔργο τοῦ Πλάτωνα καὶ «γίνεται κυρίαρχο μοτίβο στὴν πλατωνικὴ

16. Στοιχεῖα γιὰ ὅσα σημειώνονται σ' αὐτὴ τὴν παράγραφο ἀντλήθηκαν ἀπὸ τοὺς ἀκόλουθους δύο διαδικτυακοὺς τόπους: http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9F%CF%85%CF%81%CE%BF%CE%B2%CF%8C%CF%81%CE%BF%CF%82_%CE%8C%CF%86%CE%B9%CF%82 καὶ: http://www.artofwise.gr/html/categories_content/symvola/ourovoros.html

ἀστρονομία»¹⁷. Ὁ Πλάτων, στὸν Τίμαιο, ἐμφανίζει τὸν Δημιουργὸ νὰ «δίνει στὸν κόσμον τὸ σχῆμα ἐκεῖνο “ποῦ τοῦ ἀρμόζει καὶ ἀναλογεῖ στὴ φύση του”, δηλαδή τὸ σφαιρικό, “μὲ τὴν πεποίθησιν ὅτι τὸ ὁμοιόμορφο εἶναι χίλιες φορές ωραιότερο ἀπὸ τὸ ἀνομοιόμορφο”. καὶ τοῦ προσδίδει τὴν κυκλικὴν κίνησιν, “τὴ μόνῃ κίνησιν ποῦ συνδέεται μὲ τὸν νοῦ καὶ τὴ φρόνησιν”»¹⁸. Λέει, συγκεκριμένα, ὁ Τίμαιος: «Ἡ οἰκοδόμησις τοῦ κόσμου ἀπαίτησε τὴν ὁλότητα καὶ τῶν τεσσάρων στοιχείων. Γιατὶ ὁ Δημιουργὸς τὸν συνέθεσε ἀπὸ ὅλη τὴ φωτιά, ὅλο τὸ νερό, τὸν ἀέρα καὶ τὴ γῆ, ἐξαντλώντας καὶ τὸ παραμικρὸ τμήμα καὶ τὴν παραμικρὴ τους δύναμιν, θέλοντας μὲ αὐτὸν τὸν τρόπο [...] νὰ εἶναι ὁ κόσμος ὅσο πιὸ ὁλοκληρωμένος γίνεται [...] Ὅσο γιὰ σχῆμα, τοῦ ἔδωσε αὐτὸ ποῦ τοῦ ἀρμόζει καὶ ἀναλογεῖ στὴ φύση του. Στὸ ἔμβιο ὃν ποῦ ἐπρόκειτο νὰ συμπεριλάβῃ στὸ ἐσωτερικὸ του ὅλα τὰ ἔμβια ὄντα, ταίριαζε ἐκεῖνο τὸ σχῆμα ποῦ περικλείει ὅλα τὰ ὑπάρχοντα σχήματα. Γι’ αὐτὸ τὸν ἔπλασε στρογγυλὸ καί, κρατώντας ἴσες τὶς ἀποστάσεις τῶν ἀκραίων σημείων τοῦ ἀπὸ τὸ κέντρο, τοῦ ἔδωσε τὴ μορφή σφαίρας, τοῦ πιὸ πλήρους καὶ πιὸ ὁμοιόμορφου σχήματος, μὲ τὴν πεποίθησιν ὅτι τὸ ὁμοιόμορφο εἶναι χίλιες φορές ωραιότερο ἀπὸ τὸ ἀνομοιόμορφο [...] Τοῦ προσέδωσε <δὲ> ἐκείνη τὴν κίνησιν ποῦ ταίριαζει στὸ σχῆμα τοῦ σώματός του, τὴ μόνῃ ἀπὸ τὶς ἑπτὰ κινήσεις [δηλαδή, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν περιστροφικὴν, καὶ τὶς «εὐθύγραμμες κινήσεις σὲ σχέσιν μὲ τὶς διαστάσεις τοῦ χώρου –ἀπὸ ἐπάνω πρὸς τὰ κάτω, ἀπὸ ἐμπρὸς πρὸς τὰ πίσω, ἀπὸ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ καὶ ἀντιστρόφως>] ποῦ συνδέεται εὐθέως μὲ τὸν νοῦ καὶ τὴ φρόνησιν. Τὸν ἔκανε λοιπὸν νὰ στρέφεται γύρω γύρω, μὲ τὴν ἴδια πάντοτε περιστροφήν, μένοντας στὸν ἴδιον τόπον, μέσα στὰ ὅριά του, χωρὶς καμμία ἀπολύτως συμμετοχὴ στὶς ἄλλες ἑξὶ κινήσεις»¹⁹.

Αὕτῃ εἶναι ἡ «εἰκὼν τῆς παγκοσμίου ἀρμονίας, ἐν ᾗ [...] (ὅπως σχολίασε παλαιότερα καὶ ὁ Σίμων Καρᾶς²⁰) τὰ καταδεέστερα καὶ ἀσθενέστερα κρατοῦνται παρὰ τῶν θειοτέρων καὶ ἰσχυροτέρων. Ἐκφράσιν δὲ τελείαν ταύτης τῆς παγκοσμίου ἀρμονίας (συνεχίζει τὸ σχόλιο τοῦ Καρᾶ),

17. Βλ. ΚΑΛΦΑ, Πλάτων, Τίμαιος, σσ. 163-164. [Γενικὰ γιὰ τὴν πλατωνικὴ ἀστρονομία βλ. αὐτόδι, σσ. 151-174].

18. Αὐτόδι, σ. 164.

19. Αὐτόδι, σσ. 205-207 καὶ 366-367.

20. Βλ. ΚΑΡΑ, Γένη καὶ διαστήματα, σσ. 22-23.

ἥς ἀπείκασμα εἶναι οἱ λόγοι τῶν 9 τῆς δεκάδος –τῆς δεκτικῆς τοῦ παντός– ἀριθμῶν καὶ τὰ ἐπὶ τῶν σχέσεων καὶ διαφορῶν αὐτῶν ἐδραζόμενα μουσικὰ διαστήματα [...] δίδει ὁ μαθηματικὸς τροχὸς Θέωνος τοῦ Σμυρναίου, πυθαγορικοῦ καὶ αὐτοῦ, τὸν ὁποῖον, οἱ μελετῶντες καὶ ἀκολουθοῦντες τῶν παλαιῶν τὴν παράδοσιν καὶ τὰς θεωρίας μεσαιωνικοὶ πρόγονοι ἡμῶν, καθώρισαν κατὰ τὴν αὐτὴν πορείαν τῶν ἤχων, εἰς δύο τετράδας διαγωνίως κειμένας, ὡς τροχὸν τῆς μουσικῆς ὀκτωηχίας» [EIKONES 22-23]. Ὁ ἐν λόγῳ τροχὸς Θέωνος τοῦ Σμυρναίου εἶναι ἓνα διάγραμμα ποῦ (στὸ γνωστὸ ἔργο του *Περὶ τῶν κατὰ τὸ μαθηματικὸν χρησίμων εἰς τὴν τοῦ Πλάτωνος ἀνάγνωσιν*²¹, καὶ εἰδικότερα στὸ περὶ τῶν ἐν δεκάδι ἀριθμῶν δυνάμεων κεφάλαιο τοῦ δευτέρου μέρους) προκύπτει κατὰ τὸν ἀκόλουθο σχολιασμὸ τῆς πεντάδος: «...ἡ δὲ πεντὰς μέση ἐστὶ τῆς δεκάδος· ἐὰν γὰρ καθ' ὅποιαν οὖν σύνδεσιν ἐκ δύο ἀριθμῶν τὸν ἰ' συνδῇς, μέσος εὑρεθήσεται ὁ ε' κατὰ τὴν ἀριθμητικὴν ἀναλογίαν· οἷον θ' καὶ α', καὶ ἡ' καὶ β', καὶ ζ' καὶ γ', καὶ ς' καὶ δ'· αἰεὶ τε ἰ' ποιήσεις καὶ μέσος εὑρεθήσεται ὁ ε' κατὰ τὴν ἀριθμητικὴν ἀναλογίαν, ὡς δηλοῖ τὸ διάγραμμα. Κατὰ πᾶσαν σύνδεσιν τῶν συμπληρούντων τὰ ἰ' δυοῖν ἀριθμῶν μέσος εὑρεθήσεται ὁ ε', κατὰ τὴν ἀριθμητικὴν ἀναλογίαν, τῷ ἴσῳ ἀριθμῷ τῶν ἄκρων ὑπερέχων τε καὶ ὑπερεχόμενος. Πρῶτος δὲ καὶ περιέλαβε τὸ τοῦ παντός ἀριθμοῦ εἶδος ὁ ε', τὸν ἄρτιόν τε καὶ περιττόν, λέγω τὴν δυάδα τε καὶ τριάδα· ἡ γὰρ μονὰς οὐκ ἦν ἀριθμός»²². Μὲ ἄλλα λόγια, εἶναι αὐτὸς ὁ διαγραφόμενος

21. Κατὰ τὴ σύνταξιν τοῦ παρόντος κειμένου εἶχα ὑπ' ὄψιν μου τὶς ἐξῆς (ἀναλυτικὰ σημειούμενες ἐδῶ) ἐκδόσεις τοῦ παραπάνω ἔργου: Θέωνος Σμυρναίου, *Πλατωνικοῦ, Τῶν κατὰ τὴν μαθηματικὴν χρησίμων εἰς τὴν τοῦ Πλάτωνος ἀνάγνωσιν*, E. Bibliotheca Thrana, Opus nunc primum editum, Latina versione, ac Notis illustratum ad Ismael Bullialdo, Iulio dunensi, Lutetiae Parisiorum [...] MDCXLIV [1644]. *Theonis Smyrnaei, Philosophi Platonici, Expositio Rerum Mathematicarum ad Legendum Platoneum Utilium*, Recensuit Eduardus Hiller, Lipsiae, In Aedibus B. G. Teubneri, MDCCCLXXVIII [1878]. *Θέωνος Σμυρναίου, Πλατωνικοῦ, Τῶν κατὰ τὸ μαθηματικὸν χρησίμων εἰς τὴν τοῦ Πλάτωνος ἀνάγνωσιν*, Traduite pour la première fois de Grec en Français par J. Dupuis, Paris [...] 1892.

22. Βλ. *Theonis Smyrnaei, Philosophi Platonici, Expositio Rerum Mathematicarum*, *ibid.*, pp. 101-102. Ἐπισημαίνω, ἰδιαίτερα, τὸ διάγραμμα ποῦ παρατίθεται στὴν ἐκδόσιν Hiller [EIKONA 24], ὅπου σὲ δεδομένο κύκλο χαράσσονται τέσσερις διὰ μέτροι καὶ σημειώνονται ἀριθμοὶ ἀπὸ τὸ 1 ἕως τὸ 10, κατὰ τέτοιον τρόπο, ὥστε τὸ ἄθροισμα τῶν ἀριθμῶν ποῦ συμβολίζουν τὰ ἀντιδιαμετρικὰ σημεῖα κάθε διαμέτρου νὰ ἰσοῦται πάντοτε μὲ 10.

μαθηματικός κύκλος Θεώνος του Σμυρναίου που μεταλαμπαδεύτηκε στα αντίστοιχα μουσικά δεδομένα, καθορίζοντας όχι μόνο τη συγκεκριμένη διάταξη του σχήματος, αλλά και τον δυνατό τρόπο «ἐπικοινωνίας» μεταξύ των μερών του τροχού της ὀκταηχίας.

Τὸ μουσικολογικὸ νόημα

Ἄρα, ἡ ἐπιλογή, ἐκ μέρους τῶν βυζαντινῶν, τοῦ κύκλου, καὶ ἡ μέσῳ αὐτοῦ διδασκαλία τῆς θεωρίας τῶν ἤχων, δὲν εἶναι καθόλου τυχαία· μαζί με τὸ σχῆμα «υἰοθετήθηκε» καὶ τὸ φιλοσοφικό του ὑπόβαθρο, ὁ ἐσώτατος συμβολισμός του (μεταστοιχειωμένος, βέβαια, ὑπὸ τὸ πρίσμα τοῦ ἀγιογραφικοῦ «ἰδοὺ γέγονεν καινά»²³, στὴ διδασκαλία τῆς «ὁγδόης ἡμέρας», πού οὕσα ὁγδόη καὶ ταυτόχρονα πρώτη σχηματίζει καὶ πάλι ἓνα νοητὸ κύκλο, σύμβολο τῆς ἀνάστασης, τῆς αἰωνιότητος, τῆς καινῆς ζωῆς²⁴). Πῶς, τώρα, αὕτῃ ἡ φιλοσοφία ἀντανακλᾷ στὴν θεωρία τῶν ἤχων ἢ στὰ γενικότερα δεδομένα τῆς ἐπιστήμης τῆς βυζαντινῆς μουσικολογίας; Ἴσως κατὰ τρόπο πού ἔμμεσα ὑποδεικνύεται σὲ μιὰ λαϊκὴ παράσταση τοῦ ζωδιακοῦ τροχοῦ (ἐνὸς σχήματος με ἐμφανῆ ὁμοιότητα πρὸς τὸν ἀντίστοιχο τροχὸ τῆς ὀκταηχίας), μιὰ παράσταση πού (ὅπως συμβαίνει καὶ σὲ ἀρκετὲς ἄλλες περιπτώσεις ὀρθοδόξων ναῶν) εἰκονογραφεῖται στὸ νάρθηκα τῆς ἱερᾶς μονῆς Ρεντίνης· τὴ συγκεκριμένη παράσταση συμπληρώνει ἡ ἐξῆς ἐπιγραφή: «Οὗτος ὁ κύκλος, ὃν ὁρᾷς ἄνθρωπε ἐμπροσθέν σου, ὥσπερ τροχὸς γὰρ στρέφεται πάσῃ στιγμῇ καὶ ὥρα, τοὺς ὄντας κάτω τάχιστα εἰς ὕψος ἄνω φέρει...»²⁵ Πόσο ταιριάζει ἡ (ἐκλαϊκευμένη) φιλοσοφία τοῦ κειμένου αὐτῆς τῆς ἐπιγραφῆς με ὅσα σημειώνει ὁ Χρυσάνθος στὸ τέλος τοῦ περὶ τροχοῦ κεφαλαίου τοῦ Θεωρητικοῦ του: «Τίς ἄραγε τούτων τῶν ὀκτὼ φθόγγων τοῦ Τροχοῦ ἔχει τὰ πρωτεῖα; τίς δὲ τὰ δευτερεῖα, χρεωστῶν νὰ λαμβάνῃ τὴν ἀρχὴν ἀπὸ τοῦ πρώτου; ἐν γένει μὲν, οὐδεὶς· ἐπειδὴ κἀνένas ἀπὸ αὐτοὺς δὲν συνίσταται ἄνευ διαστήματος, τὸ ὁποῖον προϋποτίθῃσιν

23. Β' Κορ. 5, 17.

24. Βλ. σχετικὰ ΑΛΙΓΙΖΑΚΗ, ὁ.π., σσ. 55-82, ὅπου ἐπισημαίνεται καὶ ἡ ἀρμόδια γιὰ τὸ θέμα βιβλιογραφία.

25. Πρβλ. ΙΕΖΕΚΙΗΛ, Μοναὶ τῆς Πίνδου, σ. 34. ΚΑΝΕΛΛΟῦ, Τὸ μοναστήρι καὶ οἱ ἐκκλησιάζες τῆς Ρεντίνης, σσ. 28-29.

ἄλλον φθόγγον, ἢ τόνον· ἐν μέρει δέ, πάντες· ἐπειδὴ καθ' ἓνα ἀπὸ αὐτοὺς πρέπει νὰ γίνηται καὶ πρῶτος, καὶ δεύτερος, καὶ τὰ λοιπὰ κατὰ τὴν χρείαν»²⁶. Ἐπὶ τοῦ τροχοῦ, λοιπόν, καταγράφεται ἐποπτικὰ καὶ διδάσκεται ἀποτελεσματικὰ αὐτὸ ποὺ ἐπισημαίνεται στὸν Ἀγιοπολίτη ὡς «θαυμαστὴ κοινωνία τῶν ἤχων»²⁷. ἀκόμη καὶ τὰ συνήδη ὀνόματα τῶν ἤχων (γύρω ἀπὸ τὴ λεπτομερῆ θεωρία τῶν ὁποίων ἀναλύνεται, μουσικολογικὰ καὶ ψάλτικα, τόση ἐνέργεια) εἶναι σχετικὰ [«βάσιμά εἰσιν, οὐκ ὀνόματα», ὅπως σημειώνεται στὸν ὑπ' ἀριθμὸν 872 Βατικανὸ κώδικα²⁸]. ἢ, πάντως, εἶναι δυνατόν νὰ ἀναμορφωθοῦν, ἐλαστικῶ [ἀκριβέστερα: κυκλικῶ] τῷ τρόπῳ, ἀνάλογα μὲ τὶς μουσικὲς περιστάσεις («τὰ μὲν οὖν ὀνόματα αὐτῶν [...] οὐχὶ πρὸς ἀρίθμῃσιν ἡμῖν τῶν ἤχων τὰς σημασίας εἰσάγουσιν, ἀλλ' ἡ ποιὰ τοῦ μέλους φθογγὴ ἐκ τούτων παρίσταται [...] πάντα τῆς τοιάσδε φθογγῆς εἰσι σημαντικά, οὐ τῆς τόσης καὶ ποίας ἔν' εἶπω μᾶλλον, οὐχὶ πόσης», διαβάζουμε στὸν Ἀγιοπολίτη²⁹). Μέσω τοῦ τροχοῦ γίνεται κατανοητὸ (συμβολικὰ καὶ πραγματικὰ) ὅτι ὁ ἓνας ἤχος προϋποθέτει τὸν ἄλλο, ὁ ἓνας ἤχος ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸν ἄλλο, ὁ ἓνας ἤχος περιχωρεῖ τὸν ἄλλο. Ὁ τροχὸς περιγράφει, κατὰ τὸν πλέον εὐγλωττο τρόπο, τὴν κυκλικὴν σχέσιν ποὺ διακρίνει τοὺς ἤχους τῆς βυζαντινῆς ὀκταηχίας· ὅπως οἱ ἀντίστοιχοι φθόγγοι (φθόγγοι πολυσύλλαβοι καὶ ἄρα πολύτονοι, συνιστάμενοι δηλαδὴ ἀπὸ περισσότερες τῆς μιᾶς φωνῆς) ἀνακυκλώνονται στὸν τροχὸ κατὰ τὴ διαδικασία τῆς λεγομένης παραλλαγῆς, ἔτσι καὶ οἱ βάσεις τῶν ἤχων, οἱ ἴδιοι οἱ ἤχοι, ἀνακυκλώνονται φυσιολογικὰ καὶ ἀέναα κατὰ τὴν πορεία τοῦ μέλους [καί, γιὰ νὰ ἐπικαλεσθῶ (καὶ πάλι) τὸν Ἀγιοπολίτη, «εἰ δέ τις καὶ ἀκριβέστερον περὶ τούτων ἐξετάσει, μυρίους ἂν εὐρήσῃ τρόπους τὴν τῶν ἤχων κοινωνίαν συμβάλλοντας»³⁰]. Πέρα δὲ ἀπὸ αὐτὴ τὴ στενὴ (τρόπον τινά) θεώρηση τῆς ἐπενέργειας τοῦ κύκλου (τῆς ἐφαρμογῆς τῆς «κυκλικῆς φιλοσοφίας» πάνω στοὺς φθόγγους καὶ συνεκδοχικὰ στοὺς ἤχους), τὸ βαθύτερο, τὸ εὐρύτερο μήνυμα τοῦ τροχοῦ ἀντανακλᾷ στὴ μελοποιία: Μὲ τὴν ἴδια ἔννοια, μὲ βάση τὴν κυκλική

26. Βλ. ΧΡΙΣΤΑΝΘΟΥ, ὁ.π., σ. 32, § 72.

27. Βλ. Ἀγιοπολίτης, σ. 52^{46.1-3}.

28. Βλ. TARDO, *L'Antica Melurgia Bizantina*, p. 165.

29. Βλ. Ἀγιοπολίτης, σσ. 37-38^{30.1, 13-16, 10-13}.

30. Αὐτόθι, σ. 59^{55.4-7}.

αὐτὴ ἀντίληψη, δομοῦνται, καταστρώνονται καὶ ἀναπτύσσονται ὅλες οἱ βυζαντινὲς καὶ μεταβυζαντινὲς συνθέσεις. Ἡ σκέψη κάθε μελοποιουῦ κινεῖται πάνω σ' ἓνα κύκλο, καθὼς προσπαθεῖ νὰ ἀναζητήσῃ τὸν πλέον ἐνδεδειγμένο καὶ ἀρμόζοντα τρόπο ὥστε νὰ ἀνακυκλώσῃ, οὐσιαστικά, ἓνα περιορισμένο μουσικὸ ὕλικὸ (στοιχειοθετούμενο ἀπὸ τὶς περίφημες «θέσεις») γιὰ νὰ κατασκευάσῃ τὴν ὅποια (βραχεῖα ἢ ἐκτενὴ) σύνθεσιν. Γιὰ νὰ παραφράσω μιὰ γνωστὴ φράση τοῦ Νίτσε, «ἡ ἴδια ἡ μελοποιία εἶναι ἓνας κύκλος, τὰ πάντα ἐπαναλαμβάνονται»³¹. Ὁ κατεξοχὴν εἰδήμων περὶ τὴν ὀκταηγία καθηγητὴς Α. Ἀλυγιζάκης περιέγραψε αὐτὸ τὸ φαινόμενο πυκνὰ καὶ μεστὰ: «...ἡ ψαλτικὴ ὡς μουσικὴ σύνθεσις χρησιμοποιοεῖ ἡ ἐπεξεργάζεται ὀρισμένα ἀπλᾶ μελικά σχήματα ποὺ ἐπαναλαμβάνονται πολλὰς φορές [...] Ἡ λειτουργικὴ, δηλαδὴ, μουσικὴ ἔχει ἓνα δικό της μελικὸ κύκλωμα μὲ σταθερὴ ἐσωτερικὴ ὀργάνωσις καὶ ἐνότητα στοιχείων στὴ βάση μιᾶς δομημένης συνοχῆς. Ὁ ὀρθόδοξος μελωδὸς περιορίζεται σὲ ὀκτὼ ἤχους. Κάθε ἓνας ἀπὸ τοὺς ἤχους χειρίζεται μιὰ χαρακτηριστικὴ σειρὰ μελικῶν προτύπων, ποὺ δεσμεύονται ἀπὸ ὀρισμένους τεχνικοὺς κανόνες τῆς μουσικῆς θεωρίας, γιὰ νὰ δημιουργήσουν “τὴν γνωριστικὴν αὐτοῦ ιδέαν”. Τὰ μελικά πρότυπα ἀποτελοῦν τὶς “θέσεις” ἢ τὰ μελωδικὰ ὑποδείγματα ποὺ ἀπαρτίζουν τὶς μουσικὰς φράσεις. Ἐτσι, μιὰ ἀκολουθία συζευγμένων φράσεων μὲ θεματικὴ σχηματοποίηση δημιουργεῖ μιὰ εὐρύτερη μουσικὴ “κατασκευὴ”. Ὁρισμένος ἀριθμὸς μουσικῶν φράσεων ἢ θεμάτων ἀποτελεῖ τὸ τροπᾶριο ἢ τὸν ὕμνον»³².

Αὐτὴ ἡ σαφὴς καὶ ἐξαιρετικὰ διδακτικὴ «λειτουργικὴ προοπτικὴ» τοῦ τροχοῦ, παρότι ἐξακολουθεῖ νὰ ἀποτυπώνεται στὴν πράξιν τῆς μελοποιίας, στὴν κατὰ τὴ νέα μέθοδο διδασκαλία τῆς θεωρίας τῆς τέχνης μεταβλήθηκε, δυστυχῶς (καὶ κατ' ἀπομίμησιν τῆς ἀντίστοιχης δυτικῆς θεωρίας), ἀπὸ κυκλικὴ σὲ ὀριζόντια (μέσω τῶν σχετικῶν κλιμάκων διὰ τῶν ὁποίων ἀποτυπώνουμε πλέον τὰ θεωρητικὰ δεδομένα τῶν ἤχων), γεγονὸς ποὺ δημιούργησε (καὶ συνεχῶς δημιουργεῖ) μεγάλο χάσμα μεταξὺ θεωρίας καὶ πράξης. Πιστεύω, ἐν κατακλείδι, ὅτι μαζὶ μὲ τὶς περὶ τοὺς ἤχους ἀπαραίτητες ἀναζητήσεις μας [ἀναζητήσεις,

31. Βλ. πρόχειρα NEVILLE, Ὁ μαγικὸς κύκλος, σ. 7.

32. Βλ. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, ὁ.π., σσ. 81, 82.

ὅμως, πὺ εὐκόλα διολαισθαίνουσι σὲ «ἀνωφέλεις καὶ ματαιάς ... μωρὰς ζητήσεις καὶ γενεαλογίας καὶ ἔρεις καὶ μάχας νομικάς...»³³], εἶναι πλέον καιρὸς νὰ προσπαθήσουμε νὰ κατανοήσουμε καὶ τὶς βαδύτερες διαστάσεις πὺ ἐνυπάρχουν στὸ σχῆμα τοῦ τροχοῦ: πῶς ἡ ὀκτατηχία, μαζί με τὴν μελοποιία, ἀενάως «καινουργοῦνται, παλινδρομοῦσαι εἰς τὸ πρῶτον»³⁴. Ἐχει γραφεῖ ὅτι ὅσοι κοπιᾶσουμε γι' αὐτὸ θὰ ὠφεληθοῦμε· ζητούμενο, βέβαια, παραμένει ἂν θὰ ὠφεληθοῦμε μᾶλλον (με τὴ σύγχρονη ἔννοια τοῦ ἐπιρρήματος: δηλαδὴ πιθανόν) ἢ μᾶλλον (με τὴν ἀρχαία, συγκριτική, ἔννοια, δηλαδὴ πολὺ περισσότερο). Ὁ Γκαῖτε, πάντως, ἔλεγε κάτι ταιριαστό, νομίζω, γιὰ τὴν περίπτωσή μας, με τὸ ὁποῖο καὶ θὰ κλείσω τὸ παρὸν κείμενο: «Ὅσο περισσότερα ξέρεи κανεῖς, ὅσο περισσότερα κατανοεῖ, τόσο περισσότερο συνειδητοποιεῖ ὅτι τὰ πάντα περιστρέφονται σὲ κύκλο»³⁵.

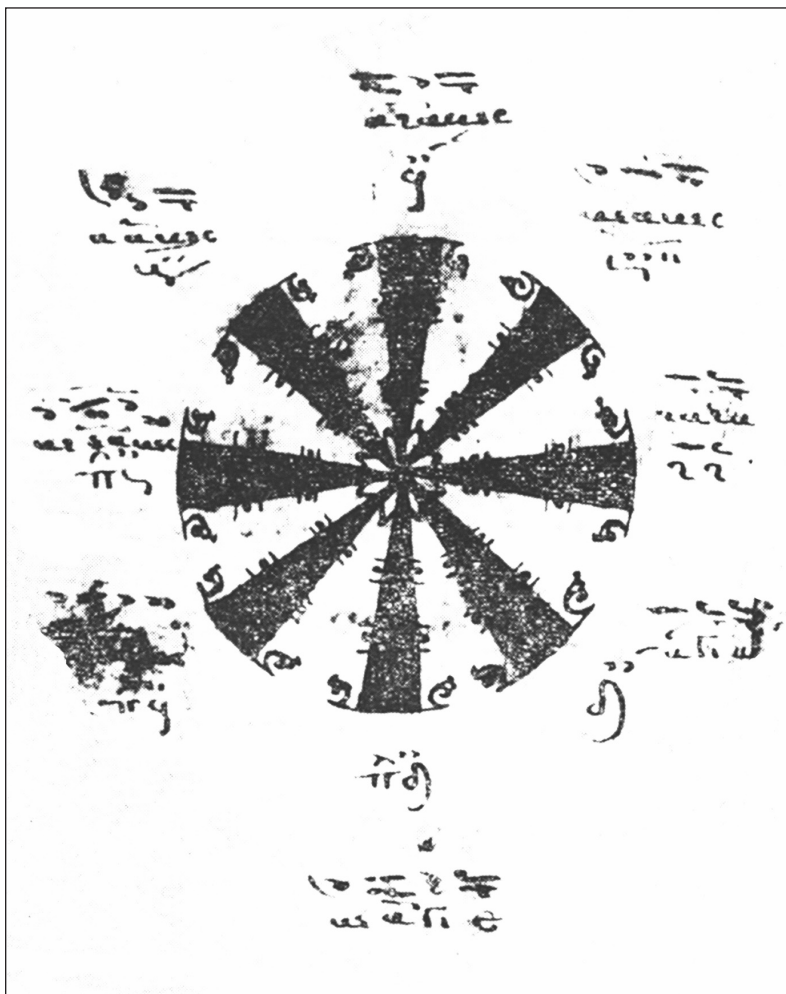
33. Τίτ. 3, 9.

34. Ἀπὸ τὸ δοξαστικὸ τροπάριο τοῦ 6' ἀντιφώνου τῶν ἀναβαθμῶν τοῦ πρώτου ἤχου.

35. Βλ. πρόχειρα NEVILLE, ἔ.π., σ. 265.

ΕΙΚΟΝΕΣ

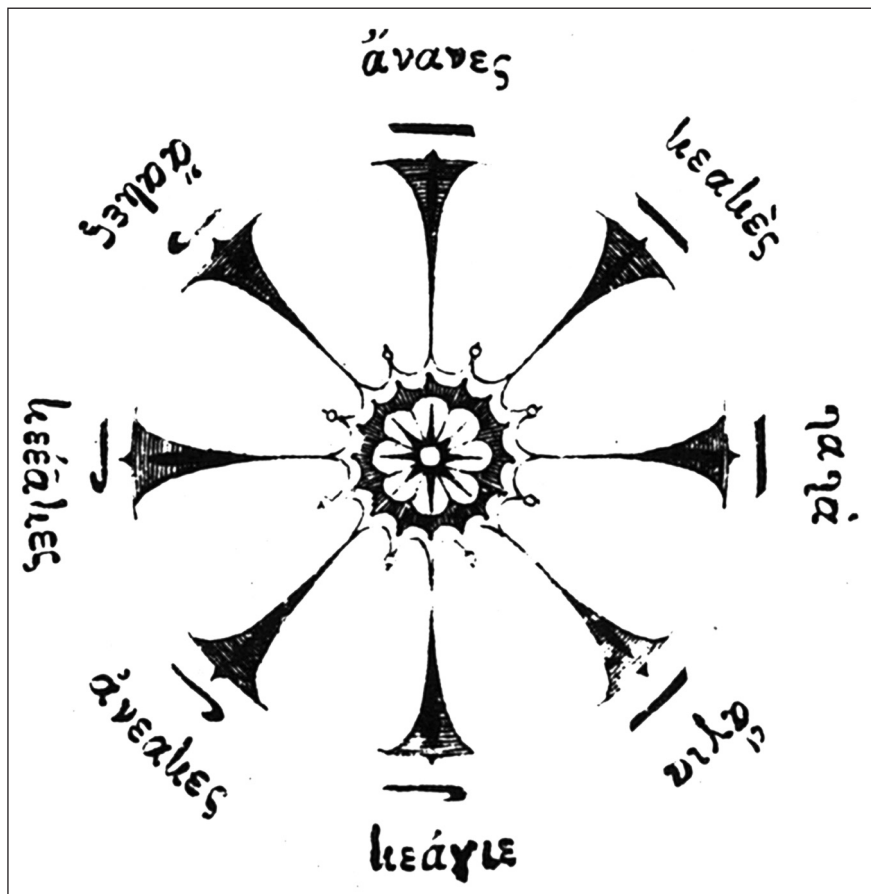
Εικόνα 1



Παντελεήμονος 1008 (Παπαδική, χφ. Μπαλάση ιερέα, δ' τέταρτο ιζ' αϊ.), φ. 9^ν

ΠΗΓΗ: ΣΤΑΘΗ, Τὰ χειρόγραφα Β', σ. 420

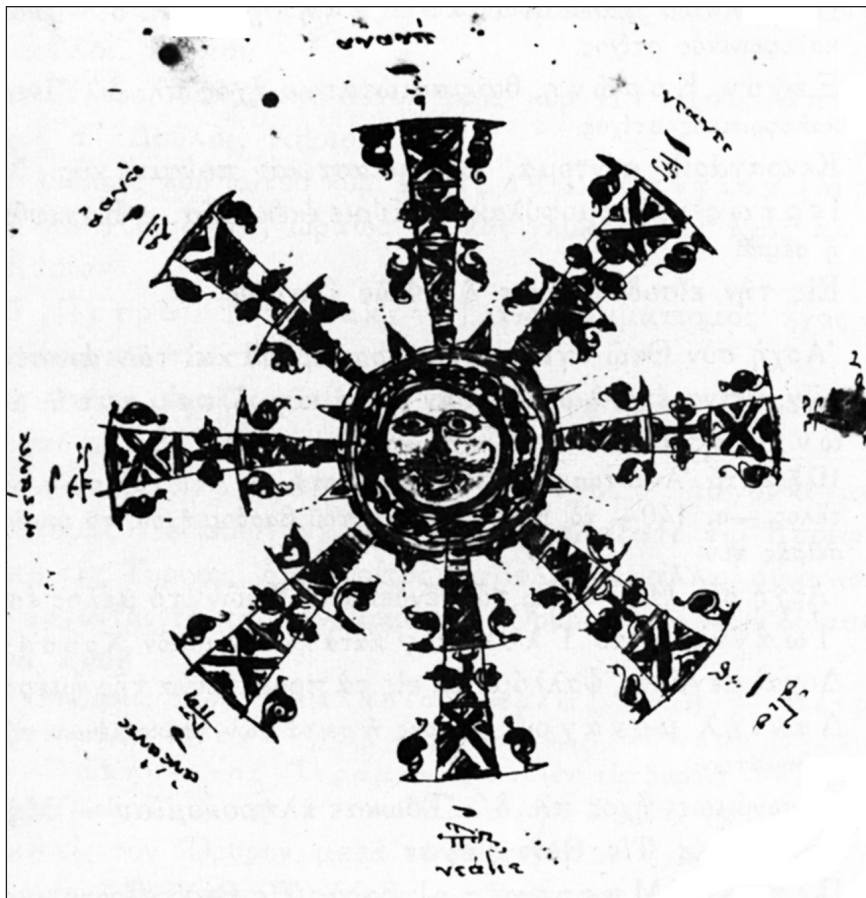
Εικόνα 2



Ὁ ἀπλὸς τροχός

ΠΗΓΗ: ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ιστορική ἐπισκόπησης, πίνακας 8

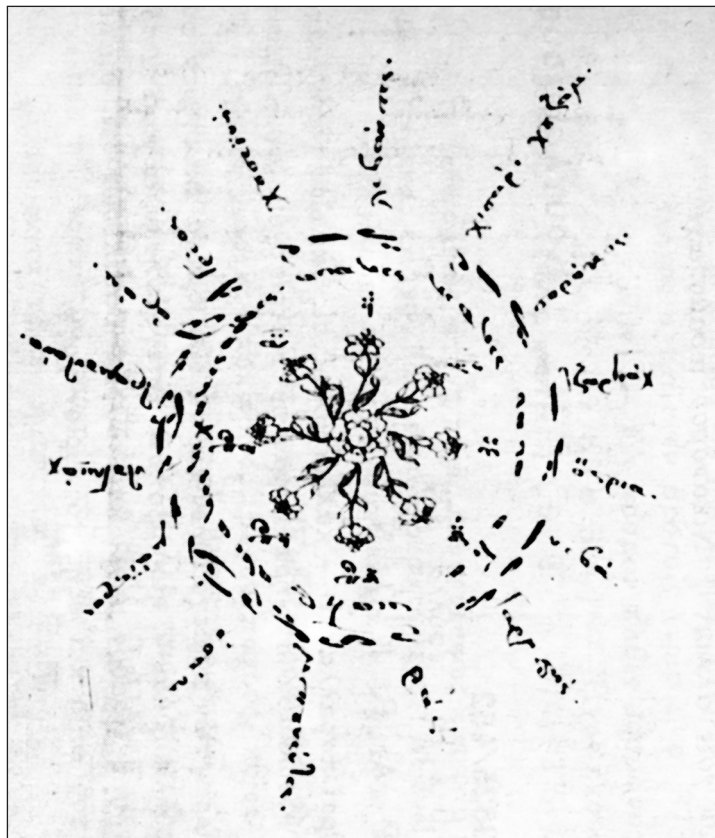
Εικόνα 3



Άγιου Παύλου 98 (Παπαδική, μέσα ιη' αϊ.), σ. 6

ΠΗΓΗ: ΣΤΑΘΗ, Τὰ χειρόγραφα Γ', σ. 93

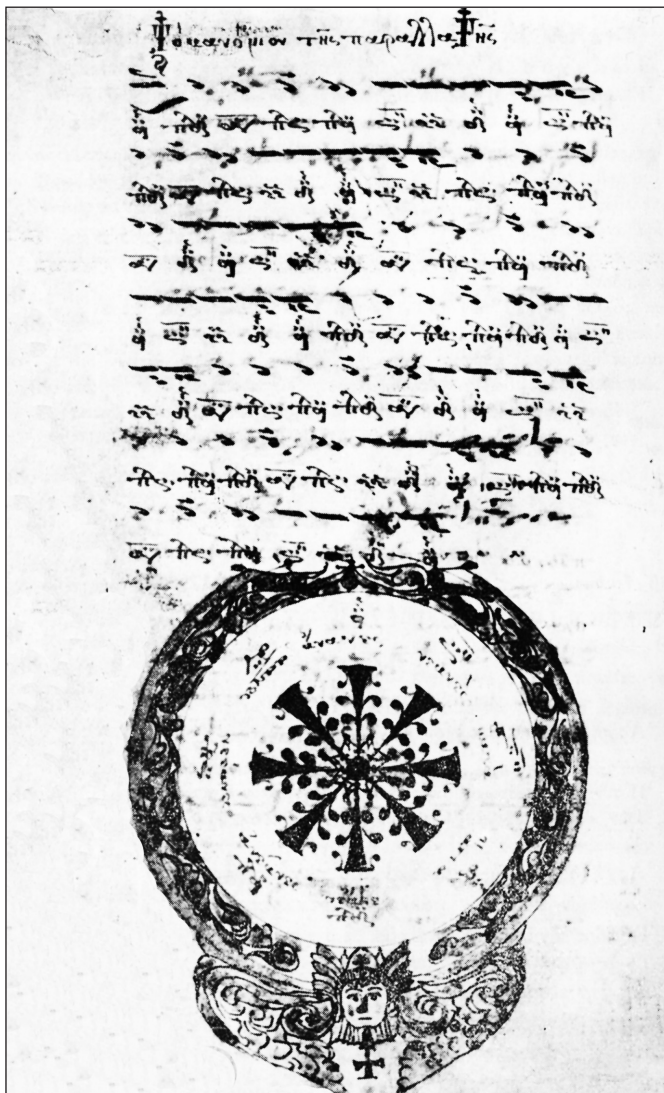
Εικόνα 4



Κουτλουμουσίου 450 (Θεωρητικό, χφ. Αποστόλου Κώνστα Χίου,
έτους 1909), φ. 47^ν

ΠΗΓΗ: ΣΤΑΘΗ, *Τὰ χειρόγραφα Γ*, σ. 337

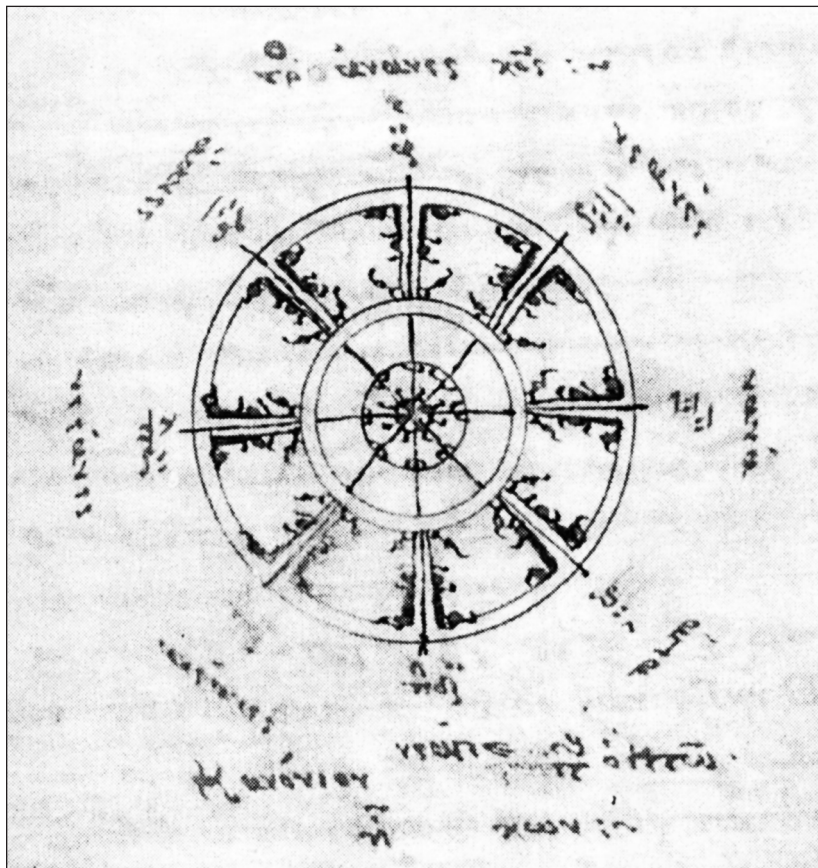
Εικόνα 5



Γρηγορίου 31 (Αναστασιमतारीο-Ανδολογία, 6' μισό ιη' αϊ.), φ. 11^v

ΠΗΓΗ: ΣΤΑΘΗ, Τὰ χειρόγραφα Β', σ. 644

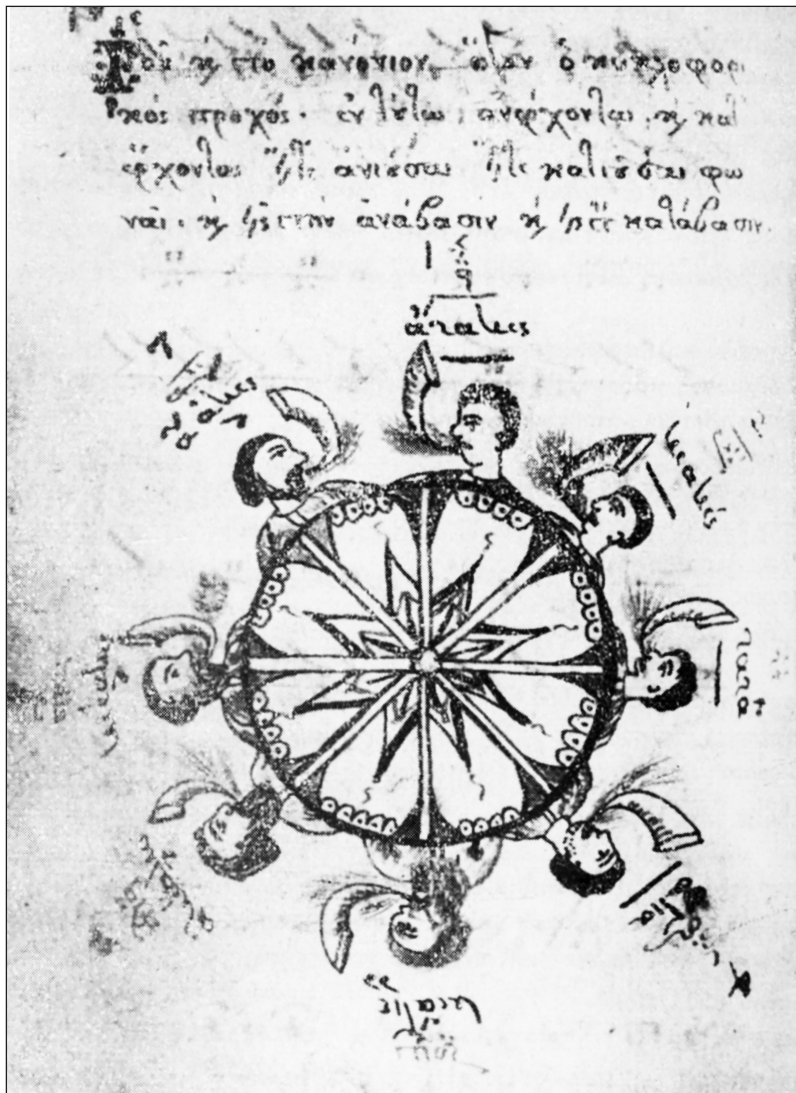
Εικόνα 6



PAIK 37 (Ανθολογία, ἀρχές ιη' αἰ.), φ. 7^τ

ΠΗΓΗ: ΓΚΕΡΤΣΜΑΝ, Κατάλογος Β', πίνακας 25

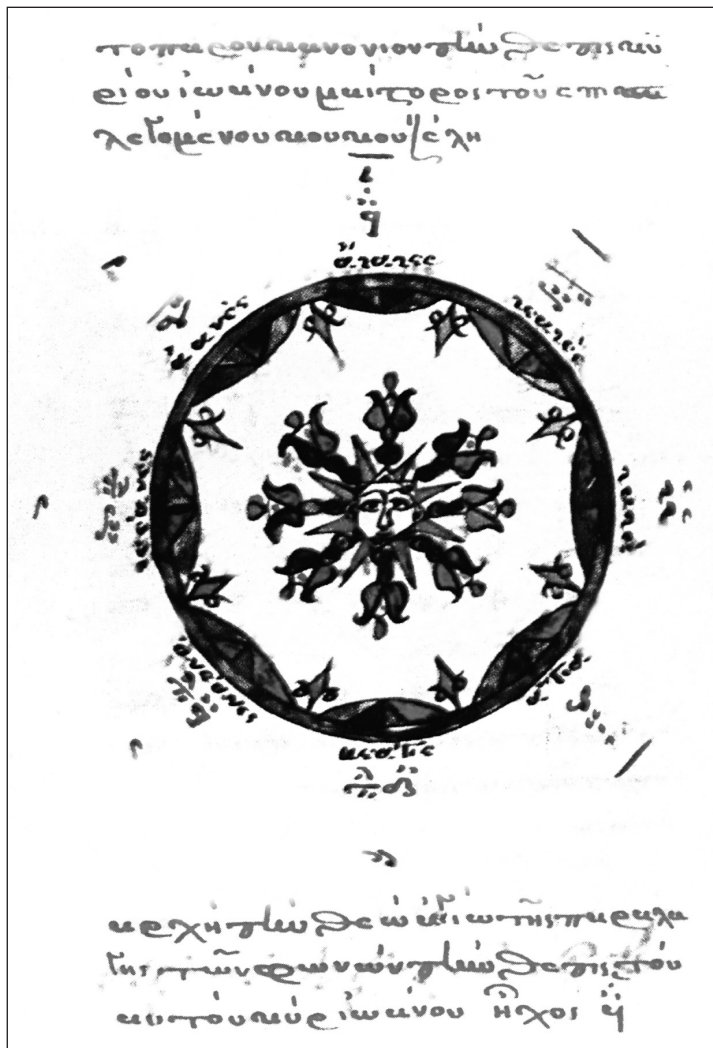
Εικόνα 7



Παντελεήμονος 1007 (Ανθολογία, μέσα 11^{ης} αιώ.), φ. 5^ν

ΠΗΓΗ: ΣΤΑΘΗ, Τὰ χειρόγραφα Β', σ. 412

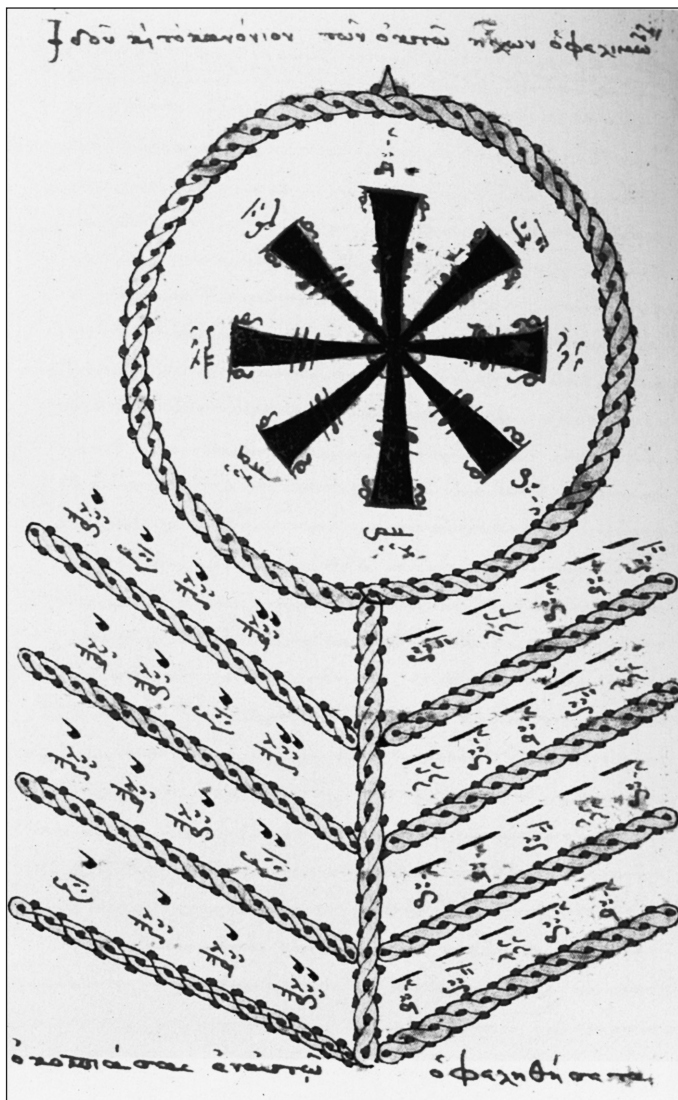
Εικόνα 8



Ξενοφώντος 154 (Δοξαστάριο-Ανθολογία, 6' μισό ιη' αι.), φ. 5^ν

ΠΗΓΗ: ΑΛΥΠΙΖΑΚΗ, *Η ὀκταγία*, σ. 261

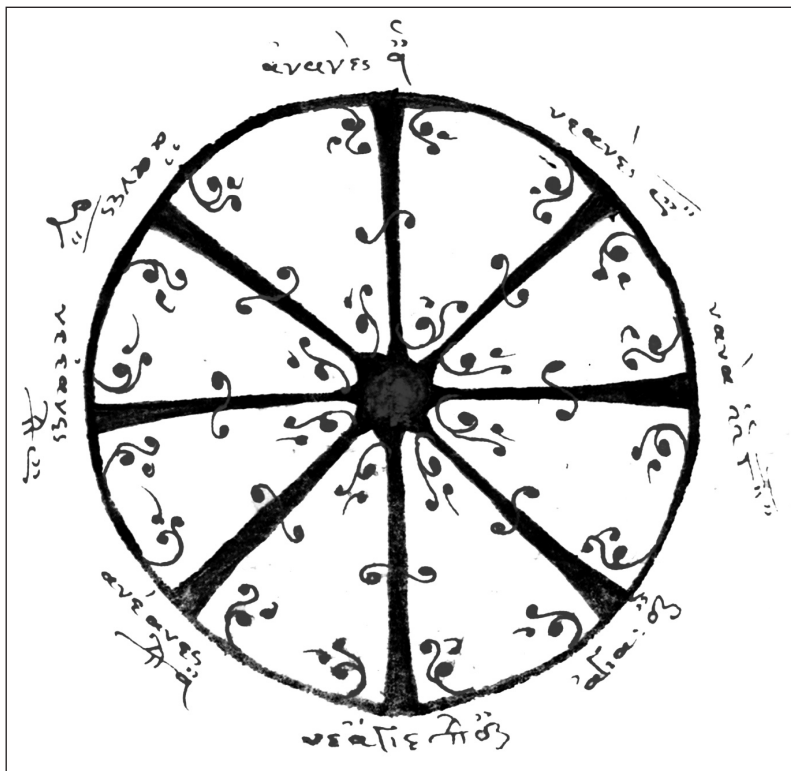
Εικόνα 9



Ι. Μ. Προφήτου Ἡλιοῦ Ὑδρας 597 (Παπαδική, τέλη ιζ' αἰ.), φ. 4'

ΠΗΓΗ: ΧΑΛΔΑΙΑΚΗ, Ὑδρα, σ. 420

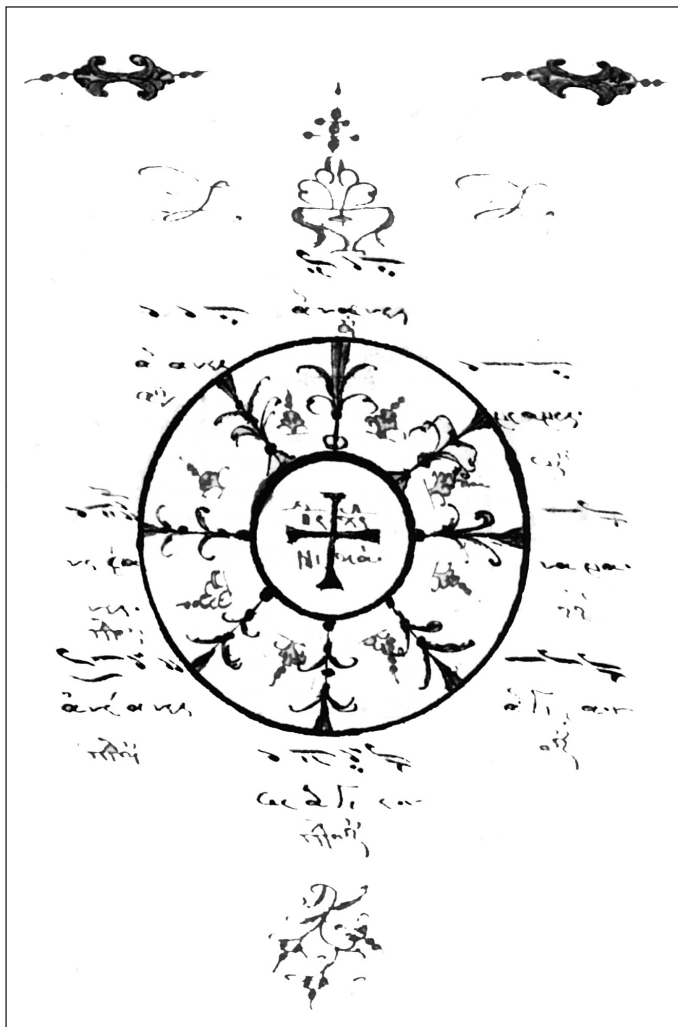
Εικόνα 10



Ι. Μ. Παναγίας Φανερωμένης Ὑδρας 2 (Ανθολογία-Εἰρμολόγιο, χφ. Αναγνώστου Πάνου Οἰκονόμου, τέλη ιη'-ἀρχές ιθ' αἰ.), φ. 3^ο

ΠΗΓΗ: ΧΑΛΔΑΙΑΚΗ, Ὑδρα, σ. 437

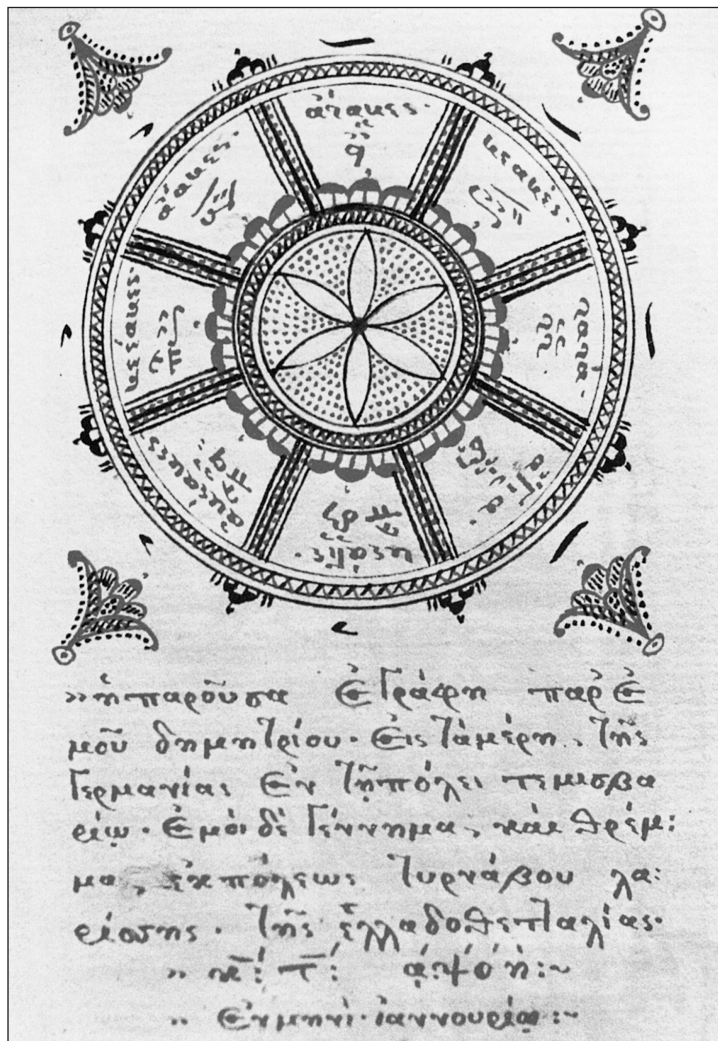
Εικόνα 11



Ι. Μ. Προφήτου Ἡλιοῦ Ὑδρας 634 (Ἀναστασιματάριο, χφ. Νεοφύτου
ἱεροδιακόνου, ἀ' μισὸν ἡ' αἰ.), φ. 7^ν

ΠΗΓΗ: ΧΑΛΔΑΙΑΚΗ, Ὑδρας, σ. 11

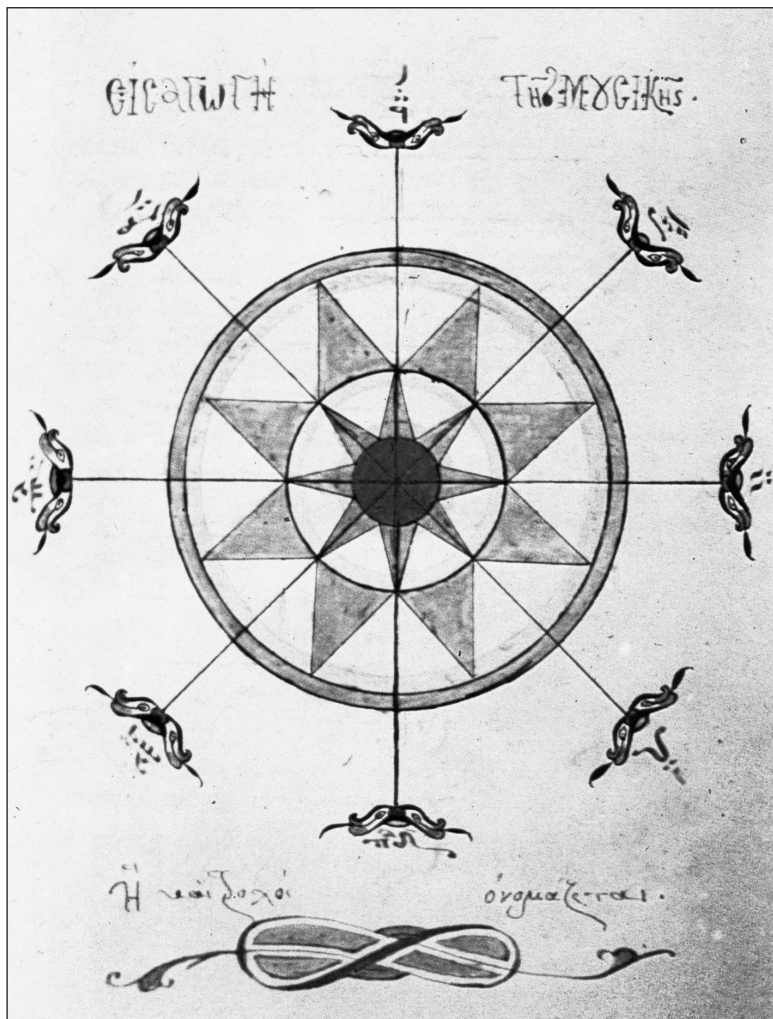
Εικόνα 12



Δημοτικῆς Βιβλιοθήκης Κοζάνης 82 (Ἀναστασιματάριο,
 χφ. Δημητρίου, ἔτους 1778), φ. 6^α

ΠΗΓΗ: ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ, *Η ψαλτική τέχνη*, σ. 171

Εικόνα 13



Ξηροποτάμου 333 (Αναστασιματάριο - Στιχηράριο,
μέσα ιη' αἰ.), φ. 4^τ

ΠΗΓΗ: ΣΤΑΘΗ, Τὰ χειρόγραφα Α', πίνακας Θ'

Εικόνα 14



Άγιου Παύλου 132 (Παπαδική, χφ. Δημητρίου Λώτου, έτους 1774), σ. 19

ΠΗΓΗ: ΣΤΑΘΗ, Τὰ χειρόγραφα Γ', σ. 128

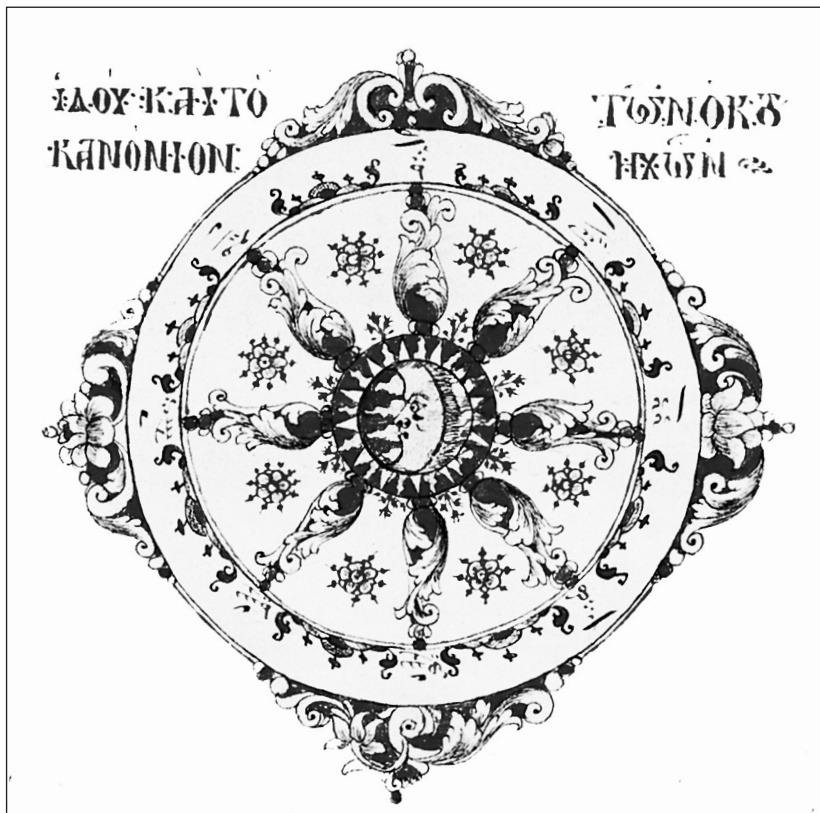
Εικόνα 15



Δοχειαρίου 338 (Ανθολογία, χφ. Δημητρίου Λώτου, έτους 1767), φ. 5^α

ΠΗΓΗ: ΧΑΤΖΗΓΙΑΚΟΜΗ, Χειρόγραφα, πίνακας 16

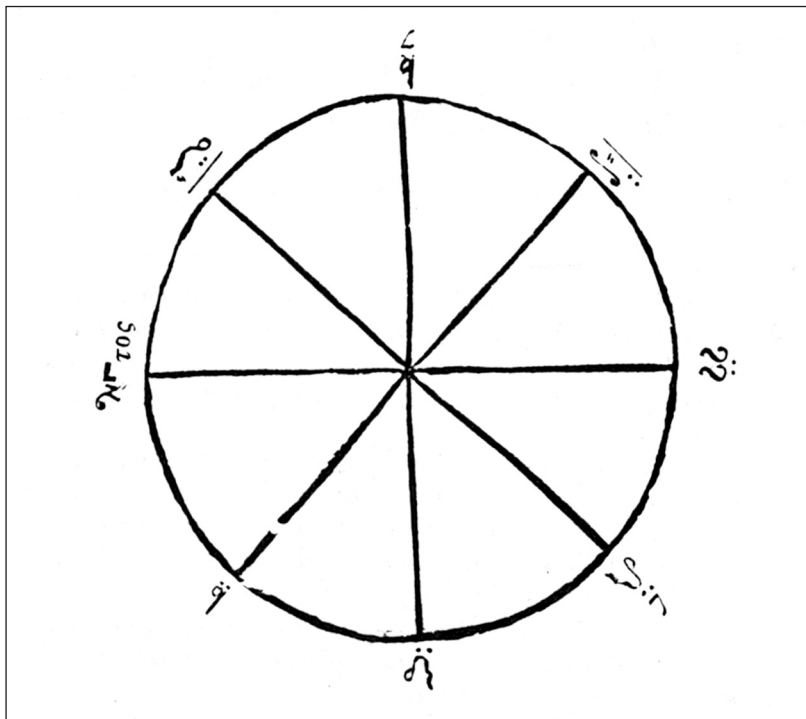
Εικόνα 16



Δοχειαρίου 338 (Ανθολογία, χφ. Δημητρίου Λώτου, έτους 1767),
φ. 5^ς (λεπτομέρεια)

ΠΗΓΗ: ΧΑΤΖΗΓΙΑΚΟΓΜΗ, Χειρόγραφα, πίνακας 16

Εικόνα 17



Τὸ σχῆμα τοῦ τροχοῦ ἀπὸ τὸ Θεωρητικὸ τοῦ Χρυσάνθου

ΠΗΓΗ: ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ, Θεωρητικόν, σ. 30

Εικόνα 18

Ἴδου δὴ πῶς γράφεται καὶ τὸ μέλος τούτων τῶν
 φθόγγων.

A 22α λες α λες 2α

2α 22α α γι α A α λες λες χες α λες 22α A

λε α λες λες α γι ε A 22α λες 22α

Τὸ μέλος τῶν φθόγγων τοῦ τροχοῦ ἀπὸ τοῦ Θεωρητικὸ τοῦ Χρυσάνθου

ΠΗΓΗ: ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ, Θεωρητικόν, σ. 30

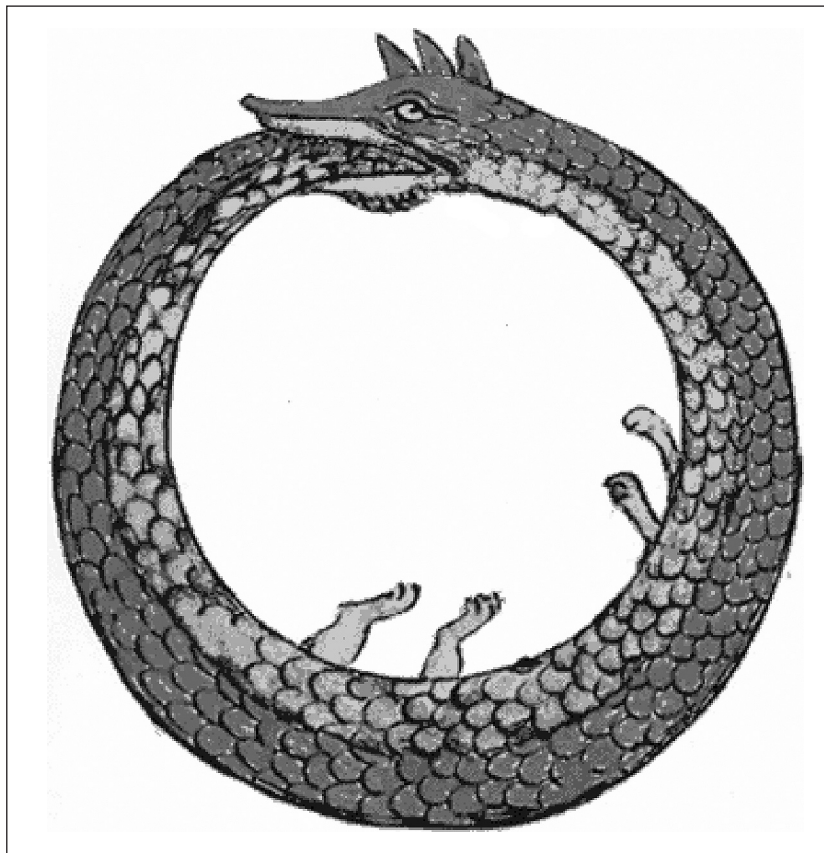
Εικόνα 19



Ο ούροβόρος ὄφις ἀπὸ ἐλληνικὸ ἀλχημικὸ χειρόγραφο

ΠΗΓΗ: http://www.artofwise.gr/html/categories_content/symvola/ourovoros.html

Εικόνα 20



20. Ο ούροβόρος ὄφις από ελληνικό αλχημικό χειρόγραφο (λεπτομέρεια)

ΠΗΓΗ: http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9F%CF%85%CF%81%CE%BF%CE%B2%CF%8C%CF%81%CE%BF%CF%82_%CE%8C%CF%86%CE%B9%CF%82

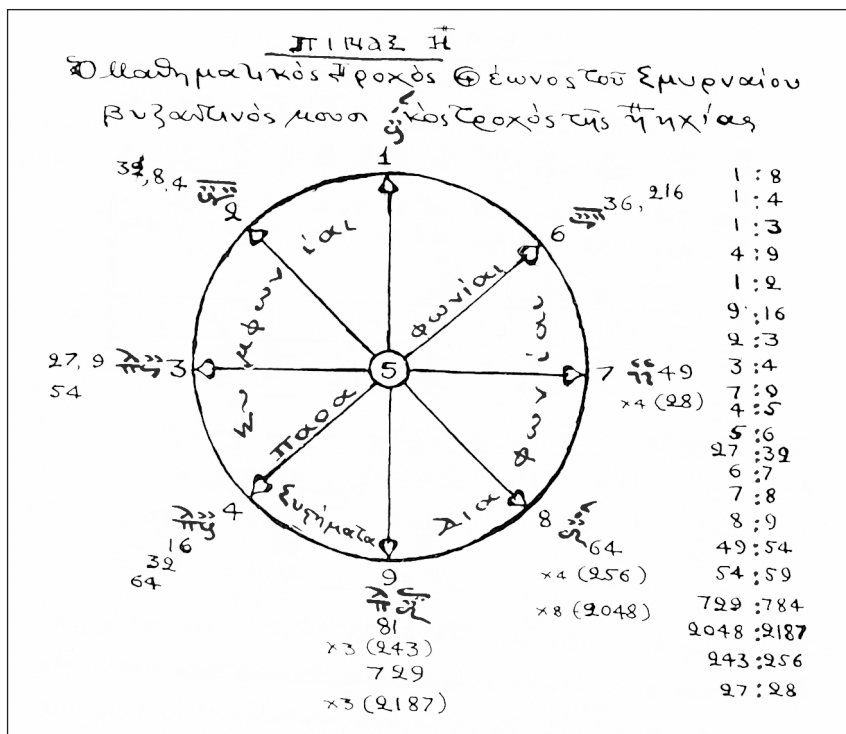
Εικόνα 21



Ὁ οὐροβόρος ὄφεις ἀπὸ τὸν Κώδικα τοῦ Μαρκιανοῦ (τοῦ 11^{ου} αἰῶνα)

ΠΗΓΗ: http://www.artofwise.gr/html/categories_content/symvola/ourovoros.html

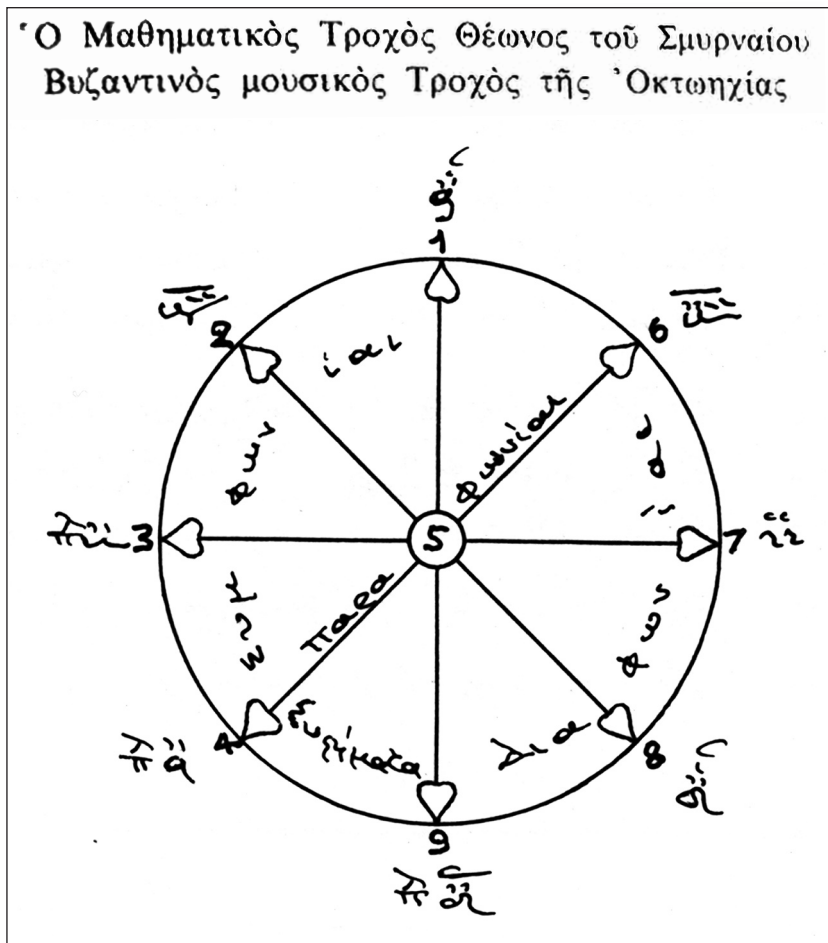
Εικόνα 22



Ο μαθηματικός τροχός Θέωνος του Σμυρναίου

ΠΗΓΗ: ΚΑΡΑ, Γένη και διαστήματα, σ. 40

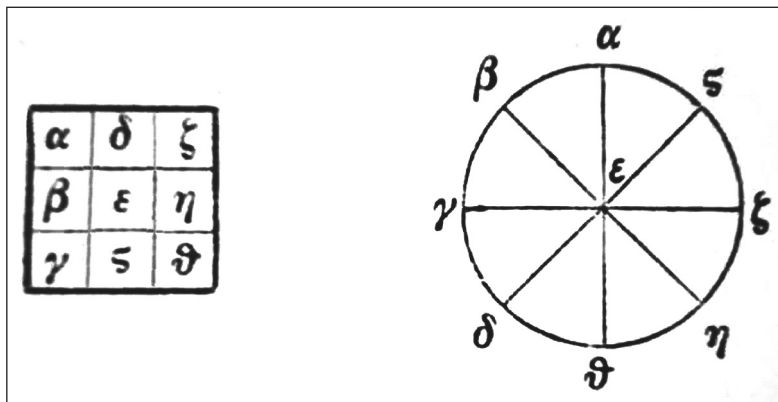
Εικόνα 23



Ὁ μαθηματικὸς τροχὸς Θεωνοῦ τοῦ Σμυρναίου

ΠΗΓΗ: ΚΑΡΑ, Θεωρητικόν Α', σ. 233

Εικόνα 24



Ὁ μαθηματικὸς τροχὸς Θεώνος τοῦ Σμυρναίου

ΠΗΓΗ: THEONIS SMTRNAEI, *Expositio Rerum Mathematicarum*, *ibid.*, p. 102

Ἡ ἔννοια τῆς Παραλλαγῆς στὴ Θεωρία τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης

ΤΟ ΠΑΡΟΝ ΚΕΙΜΕΝΟ ΑΝΑΦΕΡΕΤΑΙ ΣΤΗΝ ἔννοια τῆς Παραλλαγῆς στὴ Θεωρία τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Δὲν πρόκειται ἐδῶ νὰ ἐξαντλήσω τὸ θέμα μου· θὰ καταγράψω, ἀπλῶς, σκέψεις καὶ προβληματισμούς μου, τὸν πυρῆνα καὶ τὶς βασικὲς ἀρχὲς τῆς ἔρευνάς μου γύρω ἀπὸ τὸ γνωστὸ (πολὺ ἐνδιαφέρον, ἀλλ’ ἴσως παραγνωρισμένο) θέμα τῆς Παραλλαγῆς. Ἀσχολοῦμαι συστηματικὰ μὲ τὸ συγκεκριμένο κεφάλαιο τῆς Θεωρίας τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης, καθὼς ἐτοιμάζω γιὰ κριτικὴ ἔκδοση (στὴ γνωστὴ σειρὰ τῆς Ἀκαδημίας Ἐπιστημῶν τῆς Βιέννης *Corpus Scriptorum de re Musica*) τὴ θεωρητικὴ συγγραφὴ Παχωμίου μοναχοῦ τοῦ Ρουσάνου¹, τὸ μεῖζον τμῆμα τῆς ὁποίας ἀναλώνεται, ἀκριβῶς, γύρω ἀπὸ τὸ ἐν λόγω θέμα: τὴν Παραλλαγή.

Καθὼς ἀφορμὴ γιὰ τὴ σύνταξιν αὐτοῦ τοῦ κειμένου ἦταν μιὰ ἡμερίδα μὲ ἐξαρχῆς καθορισμένο γενικὸ θέμα τὴ Βυζαντινὴ Μουσικὴ ὡς Οἰκουμενικὴ Γλῶσσα, ἡ ἐπιλογὴ καὶ παρουσίαση κατ’ αὐτὴν ἐνὸς παρόμοιου θέματος ἴσως ξενίζει κάπως, δημιουργώντας εὐλογες ἀπορίες. Ἐπιτρέψτε μου, πάντως, νὰ «δικαιολογηθῶ» (ἐκ προοιμίου), ἐξηγώντας ὅτι προσωπικὰ ἀντιλήφθηκα τὴν οἰκουμενικὴ διάσταση καὶ προοπτικὴ αὐτοῦ τοῦ κεφαλαίου τῆς θεωρίας τῆς Ψαλτικῆς (ποὺ οἱ περισσότεροι τῶν ἀσχολούμενων μὲ τὴν Τέχνη τὸ ἀντιμετωπίζουμε μᾶλλον ἐπιφανειακὰ καὶ ἐνδεχομένως ἀπροβληματίιστα), ἀντιλήφθηκα –λέω– κάτι τέτοιο πρὶν ἀπὸ τέσσερα περίπου χρόνια, ὅταν κατὰ μιὰν ἐπίσκεψίν μου (γιὰ προγραμματισμένη ὁμιλία καὶ ψαλτικὴ ἐρμηνεία) στὴ γειτονικὴ ὁμόδοξο Ρουμανία, βρέθηκα (ἀπρόοπτα) σ’ ἓνα ἐξαιρετικὰ οἰκεῖο περιβάλλον, ὅπου περίσσευε ὁ ζῆλος γιὰ τὴν Ψαλτικὴ Τέχνη

1. Βλ. σχετικὰ ΧΑΛΔΑΙΑΚΗ, Ρουσάνος.

(στή ρουμανόφωνη έκδοχή της). Ἐκεῖ, παρότι εὐκόλα ἀναπτύχθηκαν φιλικότατες σχέσεις μὲ ντόπιους ὁμότεχνους ψάλτες, ἡ ἀδυναμία τῆς μεταξὺ μας ἐπικοινωνίας (καθότι οὔτε ἐκεῖνοι μιλοῦσαν ἑλληνικὰ ἢ ἀγγλικά, οὔτε ἐγὼ ρουμανικά) ξεπεράστηκε μόνον ὅταν συμφάλαμε κάποια μουσικὴ σύνθεση, παραλλαγίζοντας τὴν κατὰ τὴ συνήθη στὴ νέα μέθοδο τακτική. Αὐτὸ ἀποδείχθηκε ἡ μόνη δυνατότητα νὰ ἀρδρώσουμε κοινὴ (εὐηχη, καθαρὴ καὶ δυνατὴ) φωνὴ ἐπικοινωνίας, νὰ διατυπώσουμε δηλαδὴ καὶ ἐξωτερικὰ (μέσω τῆς μουσικῆς: εἰδικότερα μέσω τῆς Παραλλαγῆς) ὅσα ψυχικὰ συναισθήματα μᾶς κατέκλυζαν ἐσωτερικά.

Ἐκτοτε, λοιπόν, ὁ προβληματισμός μου πάνω στὴ λεγόμενη Παραλλαγή φωτίστηκε ἀπὸ μιὰν ἄλλη (ἀπρόσμενα προκύψασα) ὀπτική γωνία. Διότι, οἱ περισσότεροι σήμερα γνωρίζουμε, καὶ βέβαια χρησιμοποιοῦμε ἀβίαστα, τὴν Παραλλαγή, ὅπως ὀρίζει ἡ θεωρία τῆς νέας μεθόδου, ποὺ τὴν ἀποκρυσταλλώνει στὸ μεγάλο Θεωρητικὸ τοῦ Ὁ Χρῦσανθος:

«Παραλλαγή εἶναι, τὸ νὰ ἐφαρμόζωμεν τὰς συλλαβὰς τῶν φθόγγων ἐπάνω εἰς τοὺς ἐγκεχαραγμένους χαρακτῆρας, ὥστε βλέποντες τοὺς συντεθειμένους χαρακτῆρας, νὰ ψάλλωμεν τοὺς φθόγγους· ἔνθα ὅσον οἱ πολυσύλλαβοι φθόγγοι ἀπομακρύνονται τοῦ μέλους, ἄλλο τόσον οἱ μονοσύλλαβοι ἐγγίζουσιν αὐτοῦ. Διότι ὅταν μάθῃ τινὰς νὰ προσφέρῃ παραλλακτικῶς τὸ μουσικὸν πόνημα ὁρῶς, ἀρκεῖ ν' ἀλλάξῃ τὰς συλλαβὰς τῶν φθόγγων, λέγων τὰς συλλαβὰς τῶν λέξεων, καὶ ψάλλει αὐτὸ κατὰ μέλος»².

Ὁ ἴδιος, καὶ πάλι, στὸ μικρὸ Θεωρητικὸ του, διδάσκει ὁμοία:

«Κάθε μέλος, ὅπου δίδεται εἰς τὸν μαθητὴν διὰ νὰ τὸ διδαχθῇ, πρῶτον πρέπει νὰ μάθῃ νὰ τὸ ψάλλῃ παραλλαγῇ ἀσφαλῶς καὶ ὕστερον ἀντὶ τῶν συλλαβῶν τῶν φθόγγων δύναται νὰ λέγῃ τὰς συλλαβὰς τῶν λέξεων τοῦ μέλους»³.

2. Βλ. ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ, *Θεωρητικόν*, σ. 16, § 43.

3. Βλ. ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ, *Εἰσαγωγή*, σ. 11· τὸ ἴδιο καὶ στὸ ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ, *Θεωρητικόν*, σ.

19, § 49, ὅπου προστίθενται (§ 48) καὶ τὰ ἐξῆς:

«Οἱ διδάσκαλοι γυμνάζουσι τοὺς μαθητὰς τὴν Παραλλαγήν, μὲ τὸ νὰ γράφωσιν ὑπὸ τοὺς χαρακτῆρας τὰς συλλαβὰς τῶν φθόγγων· καὶ ἐπειδὴ γίνεται τοῦτο διὰ τὴν εὐκολίαν, καὶ ὅχι διὰ τὴν τελείαν μάθησιν, πρέπει νὰ ἐξαλείψωσι τὰς συλλαβὰς τῶν φθόγγων, καὶ νὰ ἀφίνωσι μόνους τοὺς χαρακτῆρας, διὰ νὰ συν-

Λιγότεροι, επίσης, αλλά πάντως ικανοί σὲ ἀριθμό, γνωρίζουν τὴν ἀντίστοιχη ἐφαρμογὴ τῆς Παραλλαγῆς κατὰ τὴν παλαιὰ μέθοδο, ἕνα θέμα γύρω ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἔχουν καταγραφεῖ (σχεδὸν ἀπὸ τὸν 14^ο αἰῶνα καὶ ἐξῆς) ὅχι λίγες (καὶ ὅλες ἐξαιρετικὰ ἀξιοσημειώτες ὡς πρὸς τὸ περιεχόμενό τους) θεωρητικὲς συγγραφές, μὲ τὴν τελευταία σχετικὴ ἀναφορὰ νὰ καταγράφεται καὶ πάλι ἀπὸ τὸν Χρῦσανθο (στὸ μεγάλο Θεωρητικό του):

Παραλλαγή ἦταν «τὸ νὰ ἐφαρμόζωσι τοὺς πολυσυλλάβους φθόγγους ἐπάνω εἰς τοὺς ἐγκεχαραγμένους χαρακτῆρας τοῦ ποσοῦ τῆς μελωδίας, ψάλλοντες αὐτοὺς συνεχῶς ἐπὶ τε τὸ ὀξύ καὶ ἐπὶ τὸ βαρύ, καὶ οὐδέποτε ἐπὶ τὸ ἴσον, ἢ ὑπερβατῶς». **Μετροφωνία** ἦταν «τὸ νὰ ψάλλωσι τὸ μεμελισμένον τροπάριον, καθὼς ζητοῦσι μόνον οἱ χαρακτῆρες, οἵτινες γράφουσι τὸ ποσὸν τῆς μελωδίας, χωρὶς νὰ παρατηρῆται τὸ ζητούμενον ἀπὸ τὰς ὑποστάσεις καὶ θέσεις». **Μέλος**, τέλος, ἦταν «τὸ νὰ ψάλλωσι τὸ μεμελισμένον τροπάριον, καθὼς ζητοῦσιν αἱ θέσεις τῶν χαρακτῆρων μετὰ τῶν ὑποστάσεων, δι' ὧν γράφεται ὅχι μόνον τὸ ποσὸν τῆς μελωδίας, ἀλλὰ καὶ τὸ ποιόν, χωρὶς νὰ παρατρέχῃται καὶ τὸ κείμενον τῶν λέξεων»⁴.

Ἡ Παραλλαγή, ἔτσι, ἐκλαμβάνει μιὰ «στενὴ ἔννοια», συγκεκαλυμμένης (δηλαδὴ –ὅπως καὶ ἡ ὀνομασία τῆς φανερώνει– παραλλαγμένης ὡς πρὸς τὸ ποιητικὸ κείμενο) ἀπόδοσης τῆς μελωδίας, εἴτε (στὴν παλαιὰ μέθοδο) ὡς ἕνα τῶν τριῶν σταδίων μουσικῆς προγύμνασης (ὅπου στὴ θέση τῶν ὑπερβατῶν διαστημάτων προϋπέθετε συνεχῇ φωνητικὴ ἀναβοκατάβαση), εἴτε (στὴ νέα μέθοδο) ὡς ἀπλὴ ἐκφορὰ τῆς ἰδίας μελωδίας μέσῳ τῶν φθόγγων (καὶ χωρὶς ἰδιαίτερη καὶ οὐσιαστικὴ μέριμνα γιὰ τὴν ποιότητα ἢ τὴν ἐκφράση τῆς ψαλτικῆς ἐρμηνείας: ὡς μετροφωνικὴ ξηροφωνία)⁵. Ὅμως, μιὰ ἔρευνα πιὸ ἀνοιχτὴ στὶς λανθάνουσες (καὶ ποικίλης ἄλλης προοπτικῆς) ἀναγνώσεις τοῦ ὅρου, μιὰ μελέτη τοῦ φαινομένου συμβατὴ μὲ τὶς ὑπάρχουσες παράλληλες ἀποχρώσεις τῆς ἔννοιας τῆς Παραλλαγῆς, θὰ βοηθοῦσε καθοριστικὰ τὸν νοῦ ὅχι κατ' ἀνάγκην νὰ ἀπομακρυνθεῖ ἀπὸ τὴν παραπάνω συμβατικὴ

ἠθίσωσιν οἱ μαθηταὶ εἰς τὸ νὰ βλέπωσι τοὺς χαρακτῆρας, καὶ νὰ προφέρωσι τοὺς φθόγγους».

4. Βλ. ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ, Θεωρητικόν, σσ. XLVI-XLVIII, §§ 69-73.

5. Πρβλ. καὶ ΧΑΛΔΑΙΑΚΗ, Διδασκαλία, σσ. 15-18.

καὶ συνήδη προσέγγιση, ἀλλὰ τουλάχιστον νὰ ἀναδείξει καὶ τις περαιτέρω διαστάσεις τοῦ θέματος.

Τοποθετώντας δίπλα στὶς ἐπισημανθεῖσες θεωρητικὲς συγγραφές τὶς ἀντίστοιχες παρατηρήσεις τῆς συνήθους Προθεωρίας (μὲ τὶς σχετικὲς ἀσκήσεις προγύμνασης, τὶς μεθόδους ἐκμάθησης τῶν θέσεων, ἀλλὰ καὶ τὰ πολὺ ἐνδιαφέροντα ἐποπτικὰ σχήματα διδασκαλίας τῆς Τέχνης), μὴ παραθεωρώντας δὲ καὶ αὐτὴ καθαυτὴ τὴ μουσικὴ πράξη (τόσο στὴν ἐκδοχὴ τῆς παρασημασμένης μελωδίας, ὅσο καὶ σ' ἐκείνην τῆς φωνητικῆς ἐρμηνείας), καὶ συνεκτιμώντας ὅλα αὐτὰ τὰ δεδομένα, κάτω ἀπὸ τὴν παραπάνω ὑποδειχθεῖσα διάθεση ἔρευνας, διαπιστώνω ὅτι στὸ σύνολό τους συναντῶνται σὲ ἓνα ἐξαιρετικῆς σημασίας «τρίπτυχο» (οἱ ἐπιμέρους πτυχές τοῦ ὁποίου δὲν φαίνεται νὰ ἔχουν συσχετισθεῖ στὴ μέχρι σήμερα καταγεγραμμένη σχετικὴ βιβλιογραφία). Αὐτό, συγκεκριμένα, περιλαμβάνει: τὸν **λόγο** (τὴ θεωρητικὴ περιγραφή ἑνὸς μουσικοῦ φαινομένου: μουσικολογία), τὸ **σχῆμα** (ἓνα σύμβολο, ποὺ περιγράφει –γραφιστικά– τὸ ἴδιο αὐτὸ μουσικὸ φαινόμενο) καὶ βέβαια τὴ **μουσικὴ** (κυρίως στὸν τύπο παρασημασμένων ἀσκήσεων, μὲ τὴ φωνητικὴ ἐρμηνεία τῶν ὁποίων ἐπιτυγχάνεται ὄχι μόνον ἡ κατάλληλη προετοιμασία, ἀλλ' ἀκόμη καὶ ἡ εἰδικότερη ἀνάλυση τοῦ ὁποίου μουσικοῦ φαινομένου).

Γιὰ νὰ κατανοηθοῦν ὅσα ἐπισημαίνω, θὰ χρησιμοποιοῦν ἐδῶ ὡς παράδειγμα τὴ χαρακτηριστικὴ γιὰ τὸ θέμα μου θεωρητικὴ συγγραφὴ Ἰωάννου ἱερέως τοῦ Πλουσιαδηνοῦ (15^{ος} αἰ.), ποὺ ἐπιγράφεται *Ἑρμηνεία τῆς Παραλλαγῆς*⁶. Σ' αὐτὴν περιλαμβάνεται, κατὰ προοιμιακὴ δήλωση τοῦ συντάκτη τῆς, ἓνα μικρὸ κανόνιο, γιὰ τὴ δύναμη καὶ τὴν ἐνέργεια τῶν πλαγίων ἤχων. Τὸ κείμενο ἀρχίζει μὲ κάποιες μετροφωνητικοῦ τύπου ἀσκήσεις, πάνω στοὺς δίφωνους καὶ τρίφωνους κλάδους τῶν πλαγίων ἤχων:

❖ «καὶ ὁ μὲν **πλάγιος τοῦ πρώτου** δίφωνον ἔχει τὸν τρίτον, ὁ δὲ **πλάγιος τοῦ δευτέρου** δίφωνον ἔχει τὸν τέταρτον, ὁ μὲν **πλάγιος τοῦ τρίτου**, ἤγουν ὁ βαρὺς, δίφωνον ἔχει τὸν πρώτον, ὁ δὲ **πλάγιος τοῦ τετάρτου** δίφωνον ἔχει τὸν δεύτερον»⁷.

6. Βλ. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, *Η ὀκταχμία*, σσ. 235-239. Ἐκτενὴ βιβλιογραφία γιὰ τὸν Πλουσιαδηνὸ ἔχω ἤδη (ταξινομημένα) καταγράψει στὸ ΧΑΛΔΑΙΑΚΗ, *Ἐξωψάλμικα ποιητικὰ κείμενα*, σσ. 82-83· σ' αὐτὴ, νὰ προστεθοῦν τώρα καὶ οἱ ἀκόλουθες δύο μελέτες: SCHARTAU, Plousiadenos. ΜΠΑΛΑΓΕΩΡΓΟΥ, Πλουσιαδηνός.

7. Βλ. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, *ὁ.π.*, σ. 235⁶⁻⁹.

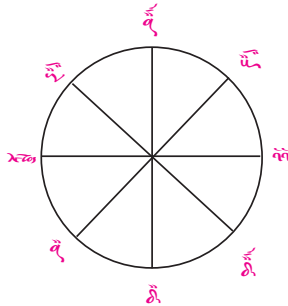
❖ «καὶ ὁ μὲν πλάγιος τοῦ τετάρτου τρίφωννον ἔχει τὸν τρίτον, ὁ δὲ βαρὺς τρίφωννον ἔχει τὸν δεύτερον, καὶ ὁ μὲν πλάγιος τοῦ δευτέρου τρίφωννον ἔχει τὸν πρῶτον, ὃς φθοριζόμενος ἀποτελεῖ τὸν νενανῶ, ὁ δὲ πλάγιος τοῦ πρώτου τρίφωννον ἔχει τὸν τέταρτον»⁸.

Εἶναι προφανὲς ὅτι αὐτὲς οἱ «ἀσκήσεις» ἀναπτύσσονται (καὶ βέβαια κατανοοῦνται) πάνω στὸ γνωστὸ σχῆμα τοῦ τροχοῦ⁹. Κι ὅπως εὐκόλα περιγράφονται λεκτικὰ ἀπὸ τὸν συντάκτη τῆς πραγματείας, καὶ παράλληλα ὀπτικοποιοῦνται, μὲ τὴ βοήθεια τοῦ τροχοῦ, ἀπὸ τὸν ἀναγνώστη (σὲ μιὰν ἀπτὴ σχηματοποίηση αὐτοῦ ποὺ περιγράφει ὁ λόγος), τὸ ἴδιο ἀβίαστα θὰ μπορούσαν καὶ νὰ παρασημανθοῦν, μὲ χρῆση τῆς παραδεδομένης σημειογραφίας.

Ἀποσπῶ ἐδῶ, γιὰ παράδειγμα, τὴν πρώτη ἀπὸ τὶς δύο παραπάνω περικοπές, τὴ σχετική μὲ τοὺς δίφωννους κλάδους τῶν πλαγίων ἤχων:

«καὶ ὁ μὲν πλάγιος τοῦ πρώτου δίφωννον ἔχει τὸν τρίτον, ὁ δὲ πλάγιος τοῦ δευτέρου δίφωννον ἔχει τὸν τέταρτον, ὁ μὲν πλάγιος τοῦ τρίτου, ἤγουν ὁ βαρὺς, δίφωννον ἔχει τὸν πρῶτον, ὁ δὲ πλάγιος τοῦ τετάρτου δίφωννον ἔχει τὸν δεύτερον».

Ἡ περικοπὴ αὕτὴ κατανοεῖται ἅμεσα, ἂν διαβαστεῖ μὲ παράλληλη χρῆση τοῦ παρακάτω σχήματος τοῦ τροχοῦ, μέσῳ τοῦ ὁποῖου ὀπτικοποιοῦνται παραστατικὰ τὰ γραφόμενα:



Ἡ ἴδια περικοπὴ θὰ μπορούσε –κάλλιστα– καὶ νὰ παρασημανθῇ, ὡς μουσικὴ ἄσκηση, κάτω ἀπὸ τὴν ἀκόλουθη –αἰφνης– μορφή (δική μου σημειογραφημένη πρόταση):



8. Αὐτόθι, σ. 235⁹⁻¹³.

9. Πρβλ. καὶ ΧΑΛΔΑΙΑΚΗ, Τροχός.

Ίδού, λοιπόν, τὸ «τρίπτυχο», γιὰ τὸ ὁποῖο ἔκανα λόγο προηγουμένως πρόκειται γιὰ μιὰν ἀκολουθία ἀλληλοσυμπληρούμενων δεδομένων, πού (παρότι ὄχι μόνον δὲν παρέχεται πάντοτε, ἀλλὰ –στις περισσότερες περιπτώσεις– οὔτε καὶ ὑπονοεῖται) συντρέχει –πάντως– σὲ κάθε ἀνάλογη περίπτωση. Γιὰ παράδειγμα· στὴ συνέχεια τοῦ κειμένου τοῦ Πλουσιαδηνοῦ παρατίθεται ὁ πολὺ γνωστὸς θεωρητικὸς ἀφορισμὸς «πᾶσα τριφωνία τὸν αὐτὸν ἦχον ποιεῖ». Ἡ συγκεκριμένη θεωρητικὴ διδασχὴ ἀπαντᾷ σ' ὅλα τὰ σχετικὰ ἐγχειρίδια τῶν Κρητῶν θεωρητικογράφων¹⁰, στὴν ἀντίστοιχη θεωρητικὴ συγγραφὴ Παχωμίου τοῦ Ρουσάνου¹¹, ἀλλὰ καὶ (πρωτογενῶς) σὲ κάποιο κείμενο ἐνὸς ἄδηλου θεωρητικογράφου τοῦ 15^{ου} αἰῶνα, πού τιτλοφορεῖται *Ἑρμηνεία τῶν φωνῶν καὶ ἡχῶν*¹². Ὁ Πλουσιαδηνὸς ἐδῶ διευρύνει (λεκτικὰ) τὴν ἐρμηνεία τοῦ ἐν λόγω κανόνα:

«Ἐνταῦθα βεβαιοῦται καὶ ὁ παλαιὸς ἐκεῖνος κανὼν, ὁ λέγων, πᾶσα τριφωνία τὸν αὐτὸν ἦχον ποιεῖ. ἐν τε ἀναβάσει καὶ αὐθις ἐν καταβάσει. οὐχ ὁμοίως δὲ ἐπὶ πᾶσι καὶ κατὰ πάντων, ἀλλὰ ποτὲ μὲν ἀπὸ μέλους, ποτὲ δὲ ἀπὸ παραλλαγῆς, καὶ ποτὲ μὲν οὕτως ποτὲ δὲ ἄλλως. καὶ ποτὲ μὲν ἀπὸ μέλους μόνον ποτὲ δ' ἀπὸ παραλλαγῆς

10. Ὁ Ἰωάννης Λάσκαρης, αἰφνης, τὴν παραθέτει στὸ τέλος τῆς συγγραφῆς τοῦ ὑπὸ μορφῇ νουδεσίας [βλ. ALYGIZAKH, ὁ.π., σ. 240⁶¹⁻⁶³]:

«Γίνωσκε, ὦ ἀκροατά, ὅτι πᾶσα τριφωνία τὸν αὐτὸν ἦχον ποιεῖ, ἡγουν ἀπὸ τὸν καθ' ἑν ἦχον εὐγα φωνὰς τρεῖς, πάλιν ὁ αὐτὸς ἡχὸς ἐστὶ. αὕτη ἐστὶ ἡ τριφωνία».

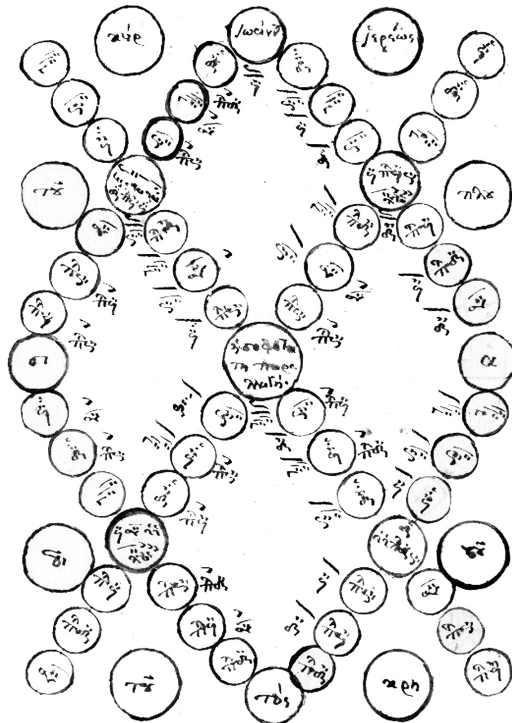
11. Ὁ Ρουσάνος τὴν χρησιμοποιεῖ στὴ συνάφεια τοῦ περὶ φθдорῶν λόγου τοῦ καὶ ἐμφανίζεται περιφραστικότερος, προχωρώντας σὲ πλέον ἀπτά παραδείγματα ἐφαρμογῆς τῆς συγκεκριμένης διδασκαλίας [ἡ ἀκόλουθη περικοπὴ ἀπὸ τὸν κώδικα EBE 2771, φ.φ. 235^v-236^r]:

«Εἰσὶ γὰρ καὶ φθοραὶ περὶ τὰ μέλη, αἵτινές εἰσιν ἀλλοιώσεις καὶ τροπὴ τοῦ κειμένου ἡχοῦ εἰς ἕτερον, ἄνευ παραλλαγῆς φωνῶν. Τοῦτο δὲ πολλάκις ἢ τοιάδε ἢ τοιάδε θέσεις ποιεῖ. Ἐπεὶ οὐχ ὥσπερ τὸν πρῶτον ἦχον μελίζομεν οὕτω καὶ τὸν δεῦτερον, οὐδ' ὥσπερ τὸν δεῦτερον, οὕτω καὶ τὸν τρίτον καὶ τοὺς λοιπούς. Τοῦτο συμβαίνει διὰ χθαμαλότητα καὶ ἐν τριφωνία γίνεσθαι κατιόντες γὰρ ἀπὸ τοῦ πλαγίου τετάρτου τρεῖς φωνάς, εὐρίσκομεν τὸν αὐτὸν ἦχον ἀπὸ μέλους μὲν οὖν, οὐ κατὰ τὸν τρόπον τῆς ῥηθείσης παραλλαγῆς ἀπὸ γὰρ παραλλαγῆς πλάγιος πρῶτου ἐστίν. Ὡσαύτως γίνεται καὶ ἐν τῷ πλαγίῳ τοῦ πρῶτου καὶ ἐν τοῖς λοιποῖς καὶ αὐθις ἀνιόντες ἀπὸ τοῦ πλαγίου πρῶτου τρεῖς φωνάς, εὐρίσκομεν τῇ ποιότητι τὸν αὐτὸν ἦχον καὶ ἀπὸ τοῦ δευτέρου τσαύτας, ὡσαύτως δεῦτερον, ἢ νενανώ καὶ ἀπὸ τοῦ τρίτου, τρίτον καὶ ἀπὸ τοῦ τετάρτου, τέταρτον».

12. βλ. ALYGIZAKH, ὁ.π., σσ. 230-234. ALYGIZAKIS, Interpretation of tones and modes, pp. 143-157.

καὶ μέλους ὁμοῦ, ποτὲ δὲ καὶ ἀπὸ παραλλαγῆς μόνης. Εὐρήσεις γὰρ ἐν τῷ οἴκῳ τοῦ πλάγιου τετάρτου, τὸν αὐτὸν καὶ τρίτον καὶ μέσον δεύτερον· ὥστε ἀπὸ μὲν τοῦ τρίτου τριφώνιαν ποιήσας, εὐρήσεις δεύτερον· ἀπὸ δὲ τοῦ μέσου δευτέρου, ἤγουν τοῦ νέανες, εὐρήσεις τρίτον τρεῖς φωνὰς ἀριθμήσας»¹³.

Ἡ συγκεκριμένη –μακροσκελῆς– θεωρητικὴ διατύπωση (ἢ λεκτικὴ περιγραφή τοῦ φαινομένου) ἀπεικονίζεται, ἐπιπροσθέτως (καὶ μάλιστα διευρυμένη ὥστε νὰ βρῖσκει ἐφαρμογὴ σ' ὅλους τοὺς ἤχους), σὲ σχετικὸ –ἐπινοημένο ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Πλουσιαδηνό– σχῆμα (ποῦ συνήθως συμπεριλαμβάνεται στὴν πραγματεία του), δηλαδὴ στὴ γνωστὴ «σοφωτάτη παραλλαγὴ», ὅπου ὁ παραπάνω κανόνας σκιαγραφεῖται κάτω ἀπὸ τὴν ἀκόλουθη μορφή¹⁴:



13. Βλ. ΑΛΙΓΙΖΑΚΗ, *Ἡ ὀκταχμία*, σ. 235¹³⁻²¹. Γιὰ ὅλα τὰ παραπάνω πρβλ. καὶ ΧΑΛΔΑΙΑΚΗ, Ρουσάνος, σσ. 454-455.

14. Τὸ σχῆμα ποῦ ἀκόλουθεῖ λαμβάνεται (ἐνδεικτικὰ) ἀπὸ τὸν κώδικα ΒΚΨ 16/170, φ. 112^ο.

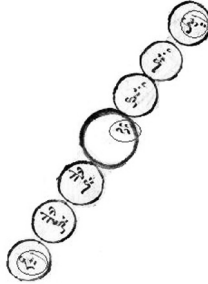
Καί, βέβαια, δὲν πρόκειται ἐδῶ γιὰ τίποτε περισσότερο, παρὰ γιὰ μετροφωνικοῦ τύπου ἀσκήσεις (πάνω σ' ἓνα τετράχορδο), ποὺ συναρτῶνται ἐπιφανειακὰ μὲν μὲ τοὺς ἐστῶτες φθόγγους τοῦ συγκεκριμένου συστήματος, οὐσιαστικὰ δὲ μὲ τοὺς ἤχους ποὺ ἐδράζονται στὴν ἀρχὴ καὶ στὸ τέλος κάθε σκέλους αὐτῆς τῆς φωνητικῆς ἀσκησης. Μία (κατὰ δική μου, καὶ πάλι, πρόταση) σημειογραφημένη ἐκδοχὴ αὐτοῦ του κανόνα, θὰ εἶχε τὴν ἀκόλουθη μορφή:



Ἀποσπῶ ἐδῶ καὶ πάλι, χάριν παραδείγματος, τὴν καταληκτικὴ ἀναφορὰ τῆς παραπάνω περικοπῆς:

«ὥστε ἀπὸ μὲν τοῦ τρίτου τριφωνίαν ποιήσας, εὐρήσεις δεύτερον· ἀπὸ δὲ τοῦ μέσου δευτέρου, ἤγουν τοῦ νέανες, εὐρήσεις τρίτον τρεῖς φωνὰς ἀριθμήσας».

Ἡ συγκεκριμένη θεωρητικὴ διατύπωση σχεδιάζεται, στὸ ἐπισημανθὲν σχῆμα τῆς σοφωτάτης παραλλαγῆς τοῦ Πλουσιαδηνοῦ, ὡς ἑξῆς (λεπτομέρεια ἀπὸ τὸ παραπάνω παρατεθὲν σχετικὸ σχῆμα):



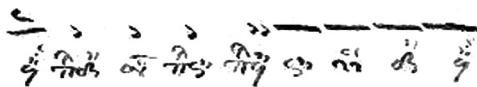
Ἡ ἴδια θεωρητικὴ διατύπωση θὰ μπορούσε καὶ πάλι νὰ παρασημανθεῖ, ὡς μουσικὴ ἄσκηση, κάτω ἀπὸ τὴν ἀκόλουθη –συγκεκριμένα– μορφή (δική μου σημειογραφημένη πρόταση):



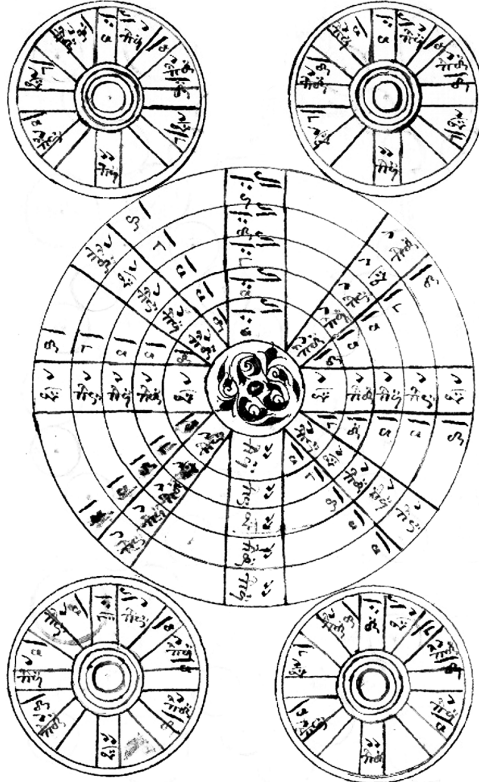
Αὐτὴν τὴν –πάνω στὴν τριφωνία– ἄσκηση, ὁ Πλουσιαδηνός, μάλιστα, τὴν παραβάλλει μὲ ἀντίστοιχη τοῦ Ἰωάννου Κουκουζέλη (ποὺ ἀναπτύσσεται πάνω στὴν τετραφωνία), προτείνοντας τὴν ὡς διεύρυνση τῆς ἴδιας μουσικῆς σκέψης. Στὴν πραγματεία του ὁ Πλουσιαδηνός περιγράφει ἀναλυτικὰ (μέσω τοῦ θεωρητικοῦ λόγου) τὴν πρόταση τοῦ Κουκουζέλη¹⁵, μιὰ πρόταση ποὺ μέχρι ἐκείνη τὴν ἐποχὴ δὲν εἶχε

15. Βλ. ΑΛΛΙΓΙΖΑΚΗ, ὁ.π., σσ. 235-236²¹⁻⁴⁵ (ἡ προσθήκη τοῦ μουσικοῦ παραδείγματος –πανομοιότυπα ἀπὸ τὸν κώδικα ΒΚΨ 16/170, φ. 108^r– δική μου):

«Ὁ γοῦν θεμέλιος καὶ πάντων ἡμῶν τῶν καλῶν ἡγεμὼν καὶ οἶον φωστὴρ τῆς καθ' ἡμᾶς ἐπιστήμης, ὁ μακαρίτης μαῖστωρ κύρις Ἰωάννης ὁ Κουκουζέλης ὀνομαζόμενος, πάντ' ἀρίστως ἐκθεῖς καὶ κανονίσας, τοὺς τέσσαρας καὶ μόνους ἤχους ἐνέφηγεν ὡς εἰσίν, κυρίους καὶ θεμελίους αὐτοὺς σχηματίσας καὶ παραστήσας παρῶκεν, ἐξηγουμένους αὐτῶν, ἀρίστως τὴν φύσιν τε καὶ τὴν γένεσιν, τῶν πλαγίων δὲ κανόνα οὐδένα ἐξέθετο, ἀλλὰ μόνον ἓνα καὶ γενικὸν εὗρεν ἄριστα, ὃν καὶ παρέδωκεν. ἐν γὰρ ταῖς τέσσαρσι φωναῖς ταῖς ἀνιούσαις φημί τὰς ἀδομένας οὕτως:



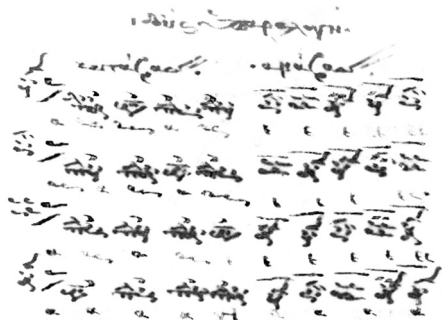
περιγραφεί λεκτικά, αλλά ἦταν ιδιαίτερα γνωστή μέσω τοῦ παρακάτω σχετικοῦ –καὶ πολὺ διαδεδομένου– σχήματος τοῦ λεγόμενου «σύνδετου τροχοῦ»¹⁶:



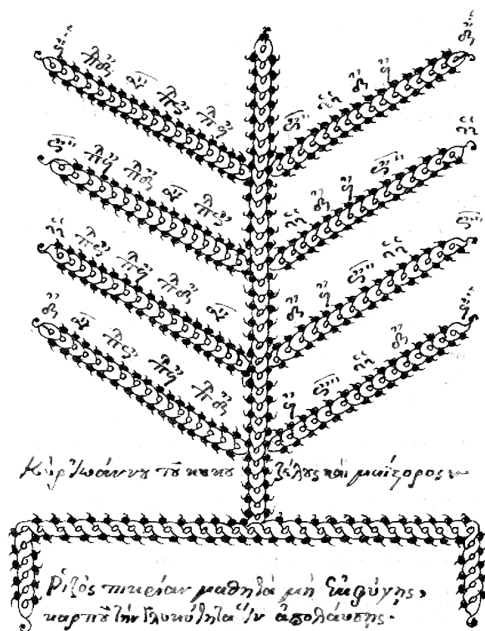
Διὰ τῶν τεσσάρων ὀλίγων, τοὺς πλαγίους δ', κυρίους ἀπέδειξεν, ἐν δὲ ταῖς τέσσαρσι κατιούσαις, τουτέστιν διὰ τῶν τεσσάρων ἀποστρόφων, τοὺς κυρίους ἤχους τὸ ἀνάπαλιν πλαγίους ἀνέφηγε· τοὺς γὰρ κυρίους ἐκέισε πλαγίους, καὶ τοὺς πλαγίους κυρίους παρέδωκεν καὶ οὕτω γενικῶς ἀπέδειξε. τοὺς γὰρ βαθμοὺς τῶν πλαγίων ἤχων ἀναβαίνων ὁ μουσικός, κυρίους ἤχους ἀποτελεῖ. καὶ οὕτως ὁ μὲν πλάγιος τοῦ τετάρτου τέταρτος γίνεται· καὶ ὁ βαρὺς τρίτος· καὶ ὁ πλάγιος τοῦ δευτέρου δεύτερος· ὁ δὲ πλάγιος τοῦ πρώτου πρῶτος· καταβαίνων δ' αὐτοὺς ἐκείνους οὗς ἀναβαίνων αὐτὸς κυρίους ὑπολαμβάνει, πλαγίους εὕρισκε ἀναμφιβόλως. Τούτοις οὖν ὡς ἔοικε μόνοις ἀρκεσθεῖς ὁ μακάριος ἐκεῖνος ἀνὴρ, οὐδὲν ἄλλο ἴδιον περὶ τῶν πλαγίων ἤχων παρέδωκεν μὴ ἀκριβολογησάμενος παραδοῦναι περαιτέρω ἰδίας ὑποστάσεις ὡς εἴρηται τῶν πλαγίων ἤχων, ἀλλ' ἐμπεριέχεσθαι αὐτοὺς μέσον τῶν κυρίων, καὶ ἀναμιῖξ αὐτοὺς εἶναι· καὶ καταλέγεσθαι ἀμφοτέρους, τοὺς πλαγίους ἐν τοῖς κυρίοις, καὶ τοὺς κυρίους ἐν τοῖς πλαγίοις αὐτῶν. καὶ οἱ μὲν κύριοι κατέρχονται μέχρι τῶν πλαγίων· καὶ οἱ πλάγιοι ἀνέρχονται μέχρι τῶν κυρίων, καὶ οὕτω τελειοῦνται ὑπ' ἀλλήλων».

16. Τὸ σχῆμα ποὺ ἀκολουθεῖ λαμβάνεται (ἐνδεικτικὰ) ἀπὸ τὸν κώδικα BKΨ 16/170, φ. 112^r.

Μία παρασημασμένη έκδοχή αὐτῆς τῆς ἄσκησης, θὰ διαμορφωνόταν –καὶ πάλι– ὡς ἀκολούθως¹⁷:



Αὐτὴ ἡ ἴδια, ἄλλωστε, ἄσκηση ἀπαντᾷ πολὺ συχνὰ στὰ σχετικὰ μουσικὰ χειρόγραφα μέσα ἀπὸ τὸ ἀκόλουθο χαρακτηριστικὸ σχῆμα τοῦ λεγόμενου «δέντρου τῆς Παραλλαγῆς»¹⁸:



17. Τὸ μουσικὸ παράδειγμα ποὺ ἀκολουθεῖ λαμβάνεται ἀπὸ τὸν κώδικα ΒΚΨ 35/188α, φ. 15^ν.

18. Τὸ σχῆμα ποὺ ἀκολουθεῖ [μάλιστα δὲ μὲ τὴ χαρακτηριστικὴ ἀναγραφὴ στὴ βάση του: «Ρίζος πικρίαν, μαθητὰ, μὴ ἐκφύγης / καρποὺ τὴν γλυκύτητα ἐν' ἀπολαύσει»] λαμβάνεται (ἐνδεικτικὰ) ἀπὸ τὸν κώδικα ΒΚΨ 16/170, φ. 111^ν.

Για μιάν ακόμη φορά αποσπῶ ἐδῶ, ὡς εἰδικότερο παράδειγμα, τὴν ἀκόλουθη περικοπὴ τῆς παραπάνω θεωρητικῆς διδασκαλίας τοῦ Πλουσιαδηνοῦ:

«καὶ οὕτως, ὁ μὲν πλάγιος τοῦ τετάρτου γίνεται τέταρτος».

Ἡ συγκεκριμένη περικοπὴ σχεδιάζεται, στὸ ἐπισημανθὲν σχῆμα τοῦ σύνθετου τροχοῦ τοῦ Κουκουζέλη, ὡς ἑξῆς (λεπτομέρεια ἀπὸ τὸ παραπάνω παρατεθὲν σχετικὸ σχῆμα)¹⁹:



Μιὰ σημειογραφημένη ἐκδοχὴ τῆς ἴδιας περικοπῆς, στὸ τύπο μουσικῆς ἄσκησης, διὰ διαμορφωνόταν εὐκόλα ὡς ἀκολούθως (δική μου σημειογραφημένη πρόταση):



Τὸ γεγονὸς εἶναι, πιστεύω, πολὺ ἐνδιαφέρον. Διότι τὸ προβαλλόμενο «τρίπτυχο» παρέχει τὴν εὐχέρεια κατανόησης (καὶ –ὡς ἐκ τούτου–

19. Ὁρθότερη (καὶ ἐμφανέστερη) ἀπεικόνιση τῆς συγκεκριμένης θεωρητικῆς περικοπῆς παραθέτω παράλληλα ἐδῶ καὶ ἀπὸ λεπτομέρεια ἄλλης ἐκδοχῆς τοῦ ἴδιου σχήματος τοῦ σύνθετου τροχοῦ τοῦ Κουκουζέλη (ποὺ τὴν δημοσιεύει ὁ ΑΛΓΙΖΑΚΗΣ, ὅ.π., σ. 265, ἀπὸ τὸν κώδικα Ξενοφώντος 103, φ. 4^η):



έποπτικῆς καὶ ἐπαγωγικῆς διδασκαλίας) ἐνὸς ὀγκώδους θεωρητικοῦ ὕλικου, ποὺ –στὶς περισσότερες περιπτώσεις– κεῖται δύσληπτο ἔως ἀκατανόητο στὰ σχετικὰ χειρόγραφα καὶ τὶς εἰδικὲς ἐκδόσεις κατανόησης μέσω διαφορετικῶν –κάθε φορά– τρόπων, διδασκαλίας κάτω καὶ ἀπὸ ἄλλο –σὲ κάθε περίπτωση– πρῖσμα. Μὲ βάση αὐτὴν τὴν παρατήρηση, δὲ μπορούσαμε (αἰφνης) νὰ «θεωρητικοποιήσουμε» (νὰ περιγράψουμε, δηλαδή, λεκτικὰ) τὰ ἐποπτικὰ σχήματα ἢ τὶς μετροφωνικὲς ἀσκήσεις ποὺ ἀφθονοῦν στὸ σχετικὸ πηγαῖο ὕλικό, ἢ –ἀντίστοιχα– νὰ «σχηματοποιήσουμε» (ἐπινοώντας ἰδιαίτερα γραφήματα) τὶς διάφορες –κατὰ καιροὺς παραδεδομένες– θεωρητικὲς συγγραφές, ἢ –τέλος– νὰ παρασημάνουμε σημειογραφικὰ τὸ ἴδιο ὕλικό, ἀναδεικνύοντας μιὰν (ἀπρόσμενη, ἀλλὰ ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὴ καὶ ἐπικαιροποιημένη) πρακτικῆ-ψαλτικὴ διάστασή του. Ἐπιπλέον δέ (καὶ ἐπανέρχομαι –ἐν κατακλείδι– στὴν ἀρχικὴ σκέψη μου), μὲ ἀφορμὴ ὅσα ἐπισημάνθηκαν (σχετικὰ μὲ τὴν εὐρύτερη ἔννοια ποὺ εἶναι δυνατὸν νὰ ἐκλάβει ἡ Παραλλαγή), ἀποδεικνύεται ὅτι: ἐκεῖ ὅπου ὁ νοῦς ἀδυνατεῖ καὶ ἡ γλῶσσα σιωπᾷ (ἀπὸ οὐσιαστικὴ ἢ πρακτικὴ ἀδυναμία), μιὰ εἰκόνα, ἓνα σχῆμα, ἓνα σύμβολο ὑπερβαίνει (ὅπως ἀκριβῶς συμβαίνει στὴ νοηματικὴ διάλεκτο) τὸν λόγο, ἐνῶ –τέλος– ὁ ἥχος, ἓνας ἄλλος ἐμμελὴς λόγος ποὺ ἀναπτύσσεται πάνω σὲ ἀποδεσμευμένες ἀπὸ λογικὴ ἔννοια συλλαβές (: ἡ Παραλλαγή), βοηθᾷ καθοριστικὰ μιὰν ἀδήριτη ἀνάγκη (ψαλτικῆς καὶ ὅχι μόνον) ἐκφρασης, συμβάλλει στὴν ἀλληλοκατανόηση, ἀναδεικνύεται –δηλαδή– σ’ ἓναν –οἰκουμενικὴς διάστασης– διάυλο μουσικῆς ἐπικοινωνίας, σὲ μιὰν ἄλλη οἰκουμενικὴ γλῶσσα...

