



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών
— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ “Βυζαντινή Μουσικολογία και Ψαλτική Τέχνη”
Κατεύθυνση “Βυζαντινή Μουσικολογία”

Φώτιος Α. Τσαρούχης

“Παρ’ ἐλπίδα φθείρειν τὸ μέλος”

ΑΙΣΘΗΤΙΚΕΣ ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΙΣ
στη θεωρία και πράξη της Ψαλτικής Τέχνης



Επιβλέπων Καθηγητής
Αχιλλεύς Χαλδαιάκης

Αθήνα 2026

Τριμελής Εξεταστική Επιτροπή

Αχιλλεύς Γ. Χαλδαιάκης, Επιβλέπων Καθηγητής
Γεώργιος Στείρης, Καθηγητής
Γρηγόριος Αναστασίου, Αναπληρωτής Καθηγητής

Το δοκίμιο αυτό αποτελεί μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, η οποία συντάχθηκε για το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και υποβλήθηκε προς εξέταση τον Απρίλιο του 2026. Ο συγγραφέας βεβαιώνει ότι το περιεχόμενο του παρόντος έργου είναι αποτέλεσμα προσωπικής εργασίας και ότι έχει γίνει η κατάλληλη αναφορά στην εργασία τρίτων, όπου κάτι τέτοιο ήταν απαραίτητο, σύμφωνα με τους κανόνες της ακαδημαϊκής δεοντολογίας. Οι απόψεις, που παρουσιάζονται στην παρούσα εργασία, εκφράζουν αποκλειστικά τον συγγραφέα και όχι τον επιβλέποντα Καθηγητή.



*Στους γονείς μου,
Αντώνη και Ελένη*

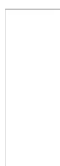


Φώτιος Α. Τσαρούχης

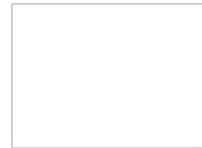
«Παρ' ἐλπίδα φθείρειν τὸ μέλος»

ΑΙΣΘΗΤΙΚΕΣ ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΙΣ
στη θεωρία και πράξη της Ψαλτικής Τέχνης

Αθήνα 2026



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ



Συντομογραφίες.....	σ. 7
Πρόλογος	σ. 8

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

Θεωρητική προσέγγιση της Αισθητικής

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

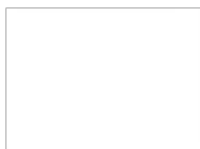
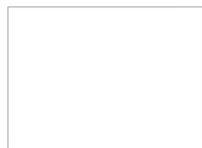
Αρχαία ελληνική αισθητική.....	σ. 10
Η αισθητική της Μουσικής στη Δύση.....	σ. 15

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

Η αισθητική της Ψαλτικής	
α) “Μετά μέλους και μετά φόβου Θεοῦ”.....	σ. 27
β) Γιατί “μετά μέλους”;.....	σ. 45
γ) Για ποιο λόγο μιλάμε;.....	σ. 59

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

“Παρ’ ἐλπίδα φθείρειν τὸ μέλος”	
α) Ορισμός των φθωρών - γενικές αρχές.....	σ. 73
β) Οι φθορές των ήχων και η σημειογραφία τους	σ. 81
β.1) Η φθορά του πρώτου ήχου.....	σ. 86
β.2) Η φθορά του δευτέρου ήχου.....	σ. 88
β.3) Η φθορά του τρίτου ήχου.....	σ. 89
β.4) Η φθορά του τετάρτου ήχου.....	σ. 91
β.5) Η φθορά του πλαγίου δευτέρου ήχου.....	σ. 92
β.6) Θεματισμός ἔσω και ἔξω.....	σ. 94
β.7) Θέμα απλούν.....	σ. 95
β.8) Ημίφωνον	σ. 96
β.9) Ημίφθορον	σ. 97
β.10) Ἐναρξίς.....	σ. 97
β.11) Η γλυκυτάτη φθορά του νενανώ	σ. 98



ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

Αισθητικές αναζητήσεις στην πράξη της Ψαλτικής Τέχνης

Η σύνθεση του Ιωάννου Κουκουζέλη “*Δουλεύσατε τῷ Κυρίῳ ἐν φόβῳ*”..... σ. 105

Περίληψη..... σ. 151

Βιβλιογραφία..... σ. 152

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

βλ.	βλέπε
ΕΒΕ	Εθνική Βιβλιοθήκη Ελλάδος
ΕΚΠΑ	Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
ενν.	εννοεί
ΕΠΕ	Έλληνες Πατέρες της Εκκλησίας (εκδόσεις)
ΙΒΜ	Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας
κ.α.	και άλλα/οι
κ. ε.	και εξής
κλπ.	και λοιπά
ΜΠΤ	Μετόχιον Παναγίου Τάφου
ό.π.	όπου παραπάνω
πλ.	πλάγιος
πρβλ.	παράβαλε
σ.	σελίδα
σσ.	σελίδες
στ.	στίχος
σχετ.	σχετικά
φ.	φύλλο
φφ.	φύλλα
p.	page
pp.	pages
PG	Patrologia Graeca (του J. - P. Migne)
r/v	recto/verso

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Τί ωραίο που είναι αλήθεια, να μιλάς για ό,τι ωραίο! Και παρόλο που δεν αναρωτιέσαι για τί είναι ωραίο κάτι, αλλά ξέρεις ότι είναι ωραίο και τ' αποζητάς και σ' αρέσει, η επιστημονική κάλαμος συνηθίζει - όλο περιέργεια- να ξεγλιστράει και να βουτιέται μέσα στα πιθάρια που φυλάγεται κι έπειτα, μ' όσο μελάνι κατάφερε να μουσκευτεί, να γράφει γι' αυτό. Ίσως είναι ένα θράσος της ετούτο, ναι, μα ίσως κι επαιτεία για μια στάλα ωραίου μες την αποπνικτική έρημο της ασκήμιας. Κι εκείνού που το χέρι του την κινεί, ίσως να 'ναι μια ευχή να σπαρεί το ωραίο παντού και περβόλια ν' ανθήσουνε απ' ό,τι μας ωραΐζει τη ζωή και τον κόσμο ευωδιάζει.

Ωραίο φάνηκε και σε μένα να βουτήξω την γραφίδα μου στα πιθάρια αυτά κι έπειτα, να στάξω το μελάνι που νότισε, εδώ και να σας κεράσω κι εσάς τώρα ένα ποτήρι απ' αυτό το κρασί μελάνι κεκραμένο μ' ευχές και μ' αγώνες, με στιγμές και μ' αιώνες, με κραυγές και σιωπές. Στην Ψαλτική, Τέχνη θαυμάσια κι ωραιότητα, μ' ωραιότητας τεχνίτες κι επιστήμονες κι έργα θαυμαστά κι ωραία, είναι πολύ γοητευτικό να τρυπώνεις, κάνοντας αναζητήσεις αισθητικές. Η αισθητική της Ψαλτικής, εν τούτοις, δεν έχει απασχολήσει πολλούς ερευνητές ως σήμερα και συνήθως περιορίζεται σε μια επιφανειακή και περιστασιακή προσέγγιση. Κι όμως, είναι ιδιαζόντως χρήσιμο το να γνωρίζουμε την αισθητική αυτής της Τέχνης. Είναι πραγματικά εκ των ων ουκ άνευ, για να μπορούμε να την προσεγγίζουμε είτε καλλιτεχνικά, είτε μουσικολογικά.

Σε τούτο το προλογικό σημείο, οι πρώτες μου ευχαριστίες είναι προς τον Θεό, αφού η αρχή για όλα "σὺν Θεῷ ἀγίῳ" γίνεται, όπως λένε κι οι πολυάριθμοι Κώδικες της Ψαλτικής Τέχνης και άνευ αυτού δεν μπορούμε να κάνουμε τίποτα και να 'ναι ωραίο. Έπειτα, ευχαριστώ τον Καθηγητή του Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνῶν κ. Αχιλλέα Χαλδαιάκη και Καθηγητή ημέτερο για την στήριξή του και την αστείρευτη έμπνευση που μου δίνει. Ευχαριστώ, επίσης, τους γονεῖς μου, στους οποίους και αφιερώνω αυτό το πόνημα, για την απύθμενη αγάπη τους και την πολυσχιδή στήριξή τους, τη μήτρα της δύναμης για το ζην και κυρίως για το ευ ζην. Ευχαριστώ τους δασκάλους μου στην Ψαλτική, απ' τη φωνή των οποίων άκουσα το απαράμιλλο κάλλος της Ψαλτικής Τέχνης. Ακόμα, ευχαριστώ τον πρωτοπρεσβύτερο π. Βασίλειο Τρομπούκη, προϊστάμενο του Ιερού Ναού Αγίου Γεωργίου Χαλανδρίου, στο δεξί αναλόγιο του οποίου ψάλλω, για την εμπιστοσύνη του προς εμένα και την αληθινή αγάπη του για την

αισθητική της Ψαλτικής Τέχνης. Τέλος, ευχαριστώ όλους τους φίλους και συναδέλφους για την με οποιονδήποτε τρόπο υλική ή ψυχική βοήθειά τους.

Φώτιος Α. Τσαρούχης
Αθήνα, 2 Φεβρουαρίου 2026
Της Υπαπαντής του Κυρίου

Μ Ε Ρ Ο Σ Π Ρ Ω Τ Ο

Θεωρητική προσέγγιση της Αισθητικής

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Αρχαία ελληνική Αισθητική

Η αρμονία ως στοιχείο του Ωραίου και το Ωραίο ως αποκάλυψη της αρμονίας και εν τη αρμονία απασχολεί από νωρίς την αρχαία ελληνική σκέψη. Ακολουθεί κι αυτό τη βαθιά ανθρωπολογική και θεολογική αναζήτηση των Ελλήνων φιλοσόφων, γι' αυτό και πρέπει να το εξετάζουμε κάτω από τις φιλοσοφικές προϋποθέσεις και την παράδοση της εποχής, στην οποία ζει ο κάθε φιλόσοφος. Η Ηρακλείτειος αφανής αρμονία, η οποία, καθώς λέγει ο Ηράκλειτος, είναι ανώτερη από τη φανερή και η Πυθαγόρεια κοσμολογική αρμονία και τάξη δεν υπάρχουν χώρια από το Λόγο¹, τον συνεκτικό και δημιουργικό του παντός Λόγο² και το Νόμο της Θείας Αρμονίας αντίστοιχα. Αναγνωρίζουν μια συμμετρία, που έχει τεθεί κατ' απόλυτο τρόπο στον κόσμο και ερευνούν το *κάλλος* εντός της και κατά μίμησή της.

Αυτή η αναζήτηση του Ωραιοποιούντος και της συμμετρίας του Ωραίου θα απασχολήσει έντονα και τον Πλάτωνα³, ο οποίος δεν μπορεί παρά να ακολουθήσει και για το θέμα αυτό την φιλοσοφική του διδασκαλία περί του Αγαθού και των Ιδεών, στρέφοντας έντονα την αισθητική στην ψυχολογική διάσταση του Ωραίου, χωρίς να ξεφεύγει,

¹ Πρβλ. Γρηγορίου Νύσσης, Έργα 6, *Είς τὰς ἐπιγραφὰς τῶν Ψαλμῶν*, ΕΠΕ, μετάφραση Ιγνάτιος Σακαλής, Θεσσαλονίκη 1988, σσ. 28-31. Ο άγιος Γρηγόριος Νύσσης λέει, αναλύοντας αυτήν την άποψη, ότι η ανθρώπινη φύση είναι ένας μικρός κόσμος, που περικλείει μέσα του όσα περιέχει ο μεγάλος κόσμος κι η διακόσμηση του παντός είναι μια μουσική αρμονία, συναρμοσμένη με πολλούς και διάφορους τρόπους κατά κάποια τάξη και ρυθμό που συμφωνεί με τον εαυτό της και δεν αποσπάται ποτέ από τη συμφωνία αυτή, αν και παρατηρείται στα καθέκαστα μεγάλη διαφορά των όντων. Τη μελωδία αυτή ακούει ο νους, ξεπερνώντας τα σωματικά αισθητήρια και ανεβαίνοντας ψηλά, ακούει την υμνωδία των ουρανόων. Ο άγιος Γρηγόριος, φυσικά, βασίζεται στην ορθόδοξη κοσμολογία και ανθρωπολογία.

² Πρβλ. π. Νικόλαος Λουδοβίκος, *Αφανής Αρμονία, Μεταφυσική Ιστορία της αρχαίας Ελληνικής φιλοσοφίας*, Αθήνα 2021, σ. 53.

³ Ως προς τη μουσική, ο Πλάτωνας πίστευε στην καλλιέργεια αρετών μέσω αυτής, καθώς η μουσική, μέσα από το ρυθμό και την αρμονία, έχει τη δύναμη να καταδύεται στην ψυχή και να την ομορφαίνει (*Πολιτεία*, 401-402).

όμως, και από την μέχρι τότε παράδοση. Κι αυτή είναι σαφώς του Σωκράτη, περί της ωφελιμότητας και καταλληλότητας του Ωραίου, των Προσωκρατικών φιλοσόφων, όπως οι Πυθαγόρειοι, αλλά και των Σοφιστών, που έκαναν λόγο περί της υποκειμενικής αισθητικής απόλαυσης του Ωραίου. Η συμμετρία⁴, πάντως, είναι βασικό στοιχείο του κάλλους, που φτάνει και στον Νεοπλατωνισμό, μαζί με την κληρονομιά -ως ευχή και κατάρα- της αρχαίας ελληνικής φιλοσοφίας και δη του Πλάτωνα: τη μετοχή στο καθ' αυτό Ωραίο, στο Απόλυτο Κάλλος, στο Θείο. Και είναι κατάρα, γιατί το ατέρμονο κυνήγι της θείας θέας στον Πλατωνισμό και ο αναπάντητος έρωτας από μεριάς του Θεού είναι ανελέητο για τον άνθρωπο, φτάνοντας στο σημείο ο Πλάτωνας να σταθεί απέναντι από την τέχνη ως μίμηση αισθητών πραγμάτων, τα οποία δεν είναι παρά σκιές της πραγματικότητας. Αν και σύμφωνα με την άποψη ορισμένων⁵, ότι ο Πλάτωνας πιστεύει σε μια μίμηση των Ιδεών μέσω της τέχνης, δηλαδή ότι η μιμητική τέχνη δεν είναι μια απομακρυσμένη από την αλήθεια μίμηση των αισθητών πραγμάτων, αλλά μια μίμηση της αληθείας, πάντως δεν μπορεί να υπερβεί τη γνωσιολογική τροχοπέδη της ύπαρξης των αρχετύπων, ως προς τα οποία η εν σώματι ψυχή μπορεί μόνο να φτάσει στο σημείο της ανάμνησής τους.

Ο Αριστοτέλης, από την άλλη, θα μιλήσει για το Ωραίο και την καθαυτό αξία του, όπως και για την τάξη, τη συμμετρία και το μέγεθος που έχει, θα δει, όμως και με τη γνωστή του τελεολογική ματιά την τέχνη και τη σχέση της με το Ωραίο και θα ασχοληθεί με κάτι πολύ σπουδαίο: την κάθαρση μέσω της τέχνης⁶. Η κάθαρση προϋποθέτει, βέβαια και την πλήρωση των τεχνικών στοιχείων του έργου τέχνης, τα οποία ο Αριστοτέλης κάνει σαφή στον ορισμό του για την τραγωδία⁷,

⁴ Η συμμετρία είναι, κατά τον Πλωτίνο, χαρακτηριστικό της ομορφιάς, εκδήλωση της παρουσίας του ωραίου και όχι η ίδια η ομορφιά, ενώ ωραιότητα έχουν και απλά πράγματα, όχι μόνον τα σύνθετα. Ο Πλωτίνος πιστεύει ότι η ομορφιά των αισθητών πραγμάτων οφείλεται στη μέθεξή τους στο Είδος, που συμμετροποιεί τα ωραία αντικείμενα· η αιτία του αισθητού ωραίου βρίσκεται στην Ιδέα. Επιπλέον, η ψυχή αναγνωρίζει στο αισθητό κάλλος συγγενικά με την ίδια χαρακτηριστικά και ανταποκρίνεται άμεσα σ' αυτά. Πλωτίνου, *Εννεάδες*, I. 6. 2 και 3. Ανακτήθηκε (27/8/2025) από <https://el.wikisource.org/wiki/Εννεάδες/Α/στ>. Ο θείος έρωτας του νεοπλατωνισμού συνδέεται με τη θέαση του Ωραίου και το Ωραίο πηγάζει από το Εν.

⁵ Τέτοιοι είναι ο J. Tate, ο C. E. M. Joad, ο R. Demos κ.α.

⁶ Κατά τον Ross, στον Αριστοτέλη η τέχνη μιμείται, σε αντίθεση με τον Πλάτωνα, όχι αισθητά πράγματα, αλλά τον ανθρώπινο νου, δηλαδή χαρακτήρες, συγκινήσεις και πράξεις. W. D. Ross, *Αριστοτέλης*, μετάφραση Μαριλίζα Μητσοῦ, Αθήνα 2001, σ. 396.

⁷ Στο *Περί Ποιητικής* (1449b και εξής) έργο του, ο Αριστοτέλης δίνει τον ορισμό της τραγωδίας και ασχολείται με την ανάπτυξη των τεχνικών προϋποθέσεών της: “*ἔστιν*

η οποία πρέπει να είναι πλήρης, να έχει, δηλαδή, αρχή, μέση και τέλος, να έχει ορισμένο και κατάλληλο μέγεθος και να επιτυγχάνει το σκοπό, που είναι η κάθαρση. Τούτη η κάθαρση, προκαλώντας ηδονή στον ακροατή-θεατή μετά την οδύνη που του προκάλεσε («δι' ἔλεου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν»), μπορεί να παραλληλισθεί και με το ζεύγος της οδύνης και της ηδονής, που αναλύει διεξοδικά ο άγιος Μάξιμος ο Ομολογητής, ξεκινώντας από το ότι η ηδονή και η οδύνη υπάρχει στην παθητικότητα της φύσεώς μας: «είναι φανερό ότι στην παθητικότητα της φύσεως υπάρχει η δύναμη της ηδονής και της οδύνης. Όταν δηλαδή επιτείνεται η φυσική τιμωρία με την οδύνη, τότε φροντίζουμε να παρηγορούμε κάπως τη φύση με την ηδονή. Γιατί θέλοντας να αποφύγουμε την αίσθηση της οδύνης, καταφεύγουμε στην ηδονή, επιχειρώντας να παρηγορήσουμε τη φύση που ενοχλείται από την κάκωση της οδύνης. Φροντίζοντας όμως ν' αμβλύνουμε με την ηδονή τα κινήματα της οδύνης, απλώς κάνουμε το χρέος μας μεγαλύτερο, μη μπορώντας να έχουμε την ηδονή ελεύθερη από οδύνη και πόνους»⁸. Μέσω της τέχνης μπορεί να επέλθει μια θεραπευτική παρηγοριά για τον άνθρωπο κι αυτό δεν απέχει πολύ κι από τις ερμηνείες που έχουν προταθεί για την κατ' Αριστοτέλη κάθαρση⁹. Όμως, ο άγιος Μάξιμος ο Ομολογητής βλέπει αλλιώς την τέλεια ηδονή απ' ότι ο Αριστοτέλης (διακρίνει, συγκεκριμένα, την παρά φύσιν ηδονή του εμπαιθώς φιληδόνου, που γεννάει πόνους, από την θεία ηδονή του κεκαθαμένου από τα πάθη ανθρώπου) και γι'

οἷν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένω λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἔλεου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν". Αριστοτέλης, Ἄπαντα, Τόμος 34, *Περὶ Ποιητικῆς*, Κάκτος, Αθήνα 1995, σ. 192.

⁸ Βλ. *Φιλοκαλία των Ιερών Νηπτικών*, Β' τόμος, μετάφραση Αντώνιος Γαλίτης, Θεσσαλονίκη 1986, σσ. 217-218.

⁹ Ο Ross πιστεύει ότι «η ηδονή που γεννά η κάθαρση είναι μια ιδιαίτερη ηδονή, διαφορετική από την ηδονή της απλής ανάπαυσης και της αναψυχής. Ο τραγικός ποιητής πρέπει να επιδιώκει την ηδονή που προκαλεί ανακούφιση από το έλεος και τον φόβο και καμία άλλη». Ακόμα, ότι η διαδικασία που υponοείται παρουσιάζει ομοιότητα με την ψυχοκάθαρση (abreaction), την αποφόρτιση από μια έντονη συγκίνηση. W. D. Ross, ό. π., σ. 404 και 405. Ο Δανιήλ Ιακώβ, ακολουθώντας και την ερμηνεία της κάθαρσης ως «ανακουφιστική εκτόνωση» του Bernays, δηλώνοντας πάντως ότι ο Bernays «εννοεί τη θεραπεία νοσηρών και σφοδρών συναισθημάτων όπως ο έλεος και ο φόβος», θα πει ότι «η κάθαρσις, είναι μια ευφρόσυνη ανακουφιστική ψυχική διαδικασία», καθώς πρόκειται για «μετατροπή των οδυνηρών συναισθημάτων του έλεος και του φόβου σε μάθηση, μετατροπή που είναι εξ ορισμού ευχάριστη». Ιακώβ Δανιήλ, *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, ανακτήθηκε (12/11/2025) από

https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/encyclopedia/tragedy/page_002.html#fn10. Βέβαια έχουν προταθεί και άλλου είδους ερμηνείες της κάθαρσης, όπως από τον Lessing, ως έχουσα ηθικό αποτέλεσμα, μια ηθική αναμόρφωση.

αυτό προτείνει συγκεκριμένη θεραπεία της (κακής) φιληδονίας, στην οποία το πώς συμβάλλει η τέχνη θα το δούμε παρακάτω, αναλύοντας την αισθητική της Ψαλτικής Τέχνης ειδικά. Ο Αριστοτέλης την κάθαρση θα την αναγνωρίσει και στη μουσική, εκτός από τον παιδαγωγικό και ψυχαγωγικό της ρόλο: “ἐπεὶ δὲ τὴν διαίρεσιν ἀποδεχόμεθα τῶν μελῶν ὡς διαιροῦσί τινες τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ, τὰ μὲν ἠθικὰ τὰ δὲ πρακτικὰ τὰ δ’ ἐνθουσιαστικὰ τιθέντες, καὶ τῶν ἁρμονιῶν τὴν φύσιν <τὴν> πρὸς ἕκαστα τούτων οἰκείαν, ἄλλην πρὸς ἄλλο μέλος, τιθέασι, φημὲν δ’ οὐ μῖα ἕνεκεν ὠφελείας τῇ μουσικῇ χρῆσθαι δεῖν ἀλλὰ καὶ πλειόνων χάριν (καὶ γὰρ παιδείας ἕνεκεν καὶ καθάρσεως -τί δὲ λέγομεν τὴν κάθαρσιν, νῦν μὲν ἀπλῶς, πάλιν δ’ ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς ἐροῦμεν σαφέστερον- τρίτον δὲ πρὸς διαγωγὴν πρὸς ἀνεσί τε καὶ πρὸς τὴν τῆς συντονίας ἀνάπαυσιν), φανερόν ὅτι χρηστέον μὲν πάσαις ταῖς ἁρμονίαις, οὐ τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον πάσαις χρηστέον, ἀλλὰ πρὸς μὲν τὴν παιδείαν ταῖς ἠθικωτάταις, πρὸς δὲ ἀκρόασιν ἐτέρων χειρουργούντων καὶ ταῖς πρακτικαῖς καὶ ταῖς ἐνθουσιαστικαῖς. ὁ γὰρ περὶ ἐνίας συμβαίνει πάθος ψυχᾶς ἰσχυρῶς, τοῦτο ἐν πάσαις ὑπάρχει, τῷ δὲ ἥττον διαφέρει καὶ τῷ μᾶλλον, οἷον ἔλεος καὶ φόβος, ἔτι δ’ ἐνθουσιασμός· καὶ γὰρ ὑπὸ ταύτης τῆς κινήσεως κατοκώχιμοί τινές εἰσιν, ἐκ τῶν δ’ ἱερῶν μελῶν ὀρῶμεν τούτους, ὅταν χρήσωνται τοῖς ἐξοργιάζουσι τὴν ψυχὴν μέλεσι, καθισταμένους ὡς περὶ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως· ταῦτο δὴ τοῦτο ἀναγκαῖον πάσχειν καὶ τοὺς ἐλεήμονας καὶ τοὺς φοβητικούς καὶ τοὺς ὄλως παθητικούς, τοὺς δ’ ἄλλους καθ’ ὅσον ἐπιβάλλει τῶν τοιούτων ἐκάστῳ, καὶ πᾶσι γίνεσθαι τινὰ κάθαρσιν καὶ κουφίζεσθαι μεθ’ ἡδονῆς. ὁμοίως δὲ καὶ τὰ μέλη τὰ πρακτικὰ παρέχει χαρὰν ἀβλαβῆ τοῖς ἀνθρώποις· διὸ ταῖς μὲν τοιαύταις ἁρμονίαις καὶ τοῖς τοιούτοις μέλεσιν ἐάτεον <χρῆσθαι> τοὺς τὴν θεατρικὴν μουσικὴν μεταχειριζομένους ἀγωνιστάς”¹⁰. Ἐδῶ φαίνεται καθαρά ο θεραπευτικός ρόλος της μουσικῆς για τα ψυχικά πάθη¹¹. Καθώς και

¹⁰ Aristotelis, *Politica*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit W. D. Ross, Oxford University Press, 1957, pp. 265-267, §1341b 32-1342a 18.

¹¹ Και στην προ του Αριστοτέλη παράδοση, βέβαια, γίνεται λόγος για αυτού του είδους τη θεραπευτική δύναμη της μουσικής. Στη *Θεογονία* του Ησιόδου, στ. 96-103, για παράδειγμα, αναφέρεται: “ὁ δ’ ὄλβιος, ὄντινα Μοῦσαι φίλωνται • γλυκερὴ οἱ ἀπὸ στόματος ῥέει αὐδῆ. εἰ γάρ τις καὶ πένθος ἔχων νεοκηδεῖ θυμῷ ἄζηται κραδίην ἀκαχήμενος, αὐτὰρ αἰοιδὸς Μουσάων θεράπων κλεῖα προτέρων ἀνθρώπων ὑμνήσει μάκαράς τε θεοὺς οἷ’ Ὀλυμπον ἔχουσιν, αἰψ’ ὃ γὲ δυσφροσυνέον ἐπιλήθεται οὐδέ τι κηδέων μέμνηται • ταχέως δὲ παρέτραπε δῶρα θεάων”. Ανακτήθηκε (14/11/2025) από

https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=2&page=2. Δηλαδή, αν κάποιος έχει πένθος, αν είναι θλιμμένος και έχει έγνοιες και ένας τραγουδιστής υμνολογήσει δόξες παλαιότερων ανθρώπων και τους θεούς, τότε

ότι πρέπει να έχει αρμόζοντα προς τούτο το σκοπό τεχνικά χαρακτηριστικά και να χρησιμοποιείται στον κατάλληλο τόπο και χρόνο και με τον κατάλληλο τρόπο.

αυτός που έχει κακή διάθεση αμέσως ξεχνιέται και του φεύγουν οι έγνοιες και γρήγορα στρέφει τη σκέψη του προς όσα χαρίζουν οι θεές.

Και οι Πυθαγόριοι χρησιμοποιούσαν επίσης τη μουσική για την ίαση ορισμένων νοσημάτων και πίστευαν ότι η μουσική συμβάλει σε μεγάλο βαθμό στην υγεία, αν κάποιος την χρησιμοποιεί με κατάλληλους τρόπους. Χρησιμοποιούσαν τις επωδές, όπως αναφέρεται στο Ιαμβλίκου, *Περί του πυθαγορικού βίου*, 29, “*χρησθαι δὲ καὶ ταῖς ἐπωδαῖς πρὸς ἕνια τῶν ἀρρωστημάτων. ὑπελάμβανον δὲ καὶ τὴν μουσικὴν μεγάλα συμβάλλεσθαι πρὸς ὑγίαν, ἂν τις αὐτῇ χρῆται κατὰ τοὺς προσήκοντας τρόπους*”. Ιαμβλίκου, *Περί του πυθαγορικού βίου*, ανακτήθηκε (18/11/2025) από https://el.wikisource.org/wiki/Περί_του_Πυθαγορείου_βίου/.

Η Αισθητική της μουσικής στη Δύση

Μιλώντας για την Αισθητική γενικά και ειδικά για την Αισθητική της μουσικής, όπως είδαμε κι ως τώρα, πρέπει να την εξετάσουμε κάτω από το σύνολο πολιτιστικό περιβάλλον, την παράδοση της εποχής και τις αντιλήψεις που επικρατούν. Στη Δύση, ο Αυγουστίνος θέτει ξεκάθαρα και εξαρχής τα θεμέλια της ιστορικής της συνέχειας με το περίφημο “*credo ut intelligam*”, δηλαδή, *πιστεύω για να καταλάβω*, το οποίο διαπερνά όλον τον δυτικό πολιτισμό. Τούτο, το πρώτα πιστεύω κι ύστερα με διανοητικές, λογικές διεργασίες προσπαθώ να καταλάβω, δεν είναι άλλο από τον ορθολογισμό, που θα διατρανώσει έπειτα κι ο διαφωτισμός. Και κάτι ακόμα σημαντικό: όπως παρατηρεί και ο Charles Taylor, ο Αυγουστίνος, τον οποίον τοποθετεί μεταξύ του Πλάτωνα και του Descartes, κάνοντας στροφή στον εαυτό, ήταν εκείνος που “*εισήγαγε την εσωτερικότητα της ριζικής αυτοπάθειας και την κληροδότησε στην παράδοση της δυτικής σκέψης. Το βήμα ήταν μοιραίο, γιατί έχουμε κάνει την πρωτοπρόσωπη σκοπιά κάτι πολύ σπουδαίο*”, μέχρι που να φτάσει στο σημείο “*να γεννήσει την άποψη ότι υπάρχει μία ειδική σφαίρα “εσωτερικών” αντικειμένων διαθέσιμων μόνο από την σκοπιά αυτή ή την αντίληψη ότι η πλεονεκτική θέση του “Σκέφτομαι” βρίσκεται κατά κάποιον τρόπο έξω από τον κόσμο των πραγμάτων που βιώνουμε*”¹². Άλλωστε, όχι άδικα, εντοπίζει σ’ αυτόν και ένα πρωτο-cogito, για να φτάσουμε έπειτα στον Καρτέσιο και το διαφωτισμό¹³. Ο Αυγουστίνος μπορεί μεν να οδηγήθηκε σ’ όλα αυτά κάτω από δύο μεγάλους πειρασμούς, τις αξεπέραστες εμπειρίες του από το μανιαϊσμό και τον νεοπλατωνισμό απ’ τη μια και τη γλωσσική αδυναμία μελέτης των Πατέρων της Εκκλησίας που γράφουν στα ελληνικά απ’ την άλλη, όμως, αιώνες αργότερα, ο Kant, ο Schopenhauer, ο Hegel κ.α. δεν θα πάνε και πολύ μακριά από τα όρια του πλατωνισμού και του αριστοτελισμού, μεμιγμένα από τον σχολαστικισμό¹⁴, τον οποίο αποζητά η Δύση να ξεπεράσει με τον διαφωτισμό.

¹² Charles Taylor, *Οι πηγές του εαυτού. Η γένεση της νεωτερικής ταυτότητας*, μετάφραση Ξενοφών Κομνηνός, Αθήνα 2002, σ. 220.

¹³ *Αυτόθι*, σσ. 235-236.

¹⁴ Σημειωτέον ότι η γένεση της πολυφωνίας στη Δύση λαμβάνει χώρα την ίδια περίπου εποχή με την ανάπτυξη του σχολαστικισμού. Η πολυφωνία, συγκεκριμένα, άρχισε να αναπτύσσεται τον 9^ο ή 10^ο μ.Χ. αιώνα, αρχικά με δυο παράλληλα συνηγούσες φωνές, ώσπου απ’ το organum, το οποίο ορίζεται από τον Guido d'Arezzo ως “*ένας αυτοσχεδιασμός με δυο φωνές, από τις οποίες η πιο ψηλή τραγουδά ένα μέρος ισόρυθμου μέλους κι η άλλη την ακολουθά παράλληλα σ’ απόσταση μιας τέταρτης χαμηλότερης*”, ώσπου να φτάσουμε στο discantus, όπου η κύρια φωνή θα περάσει στη χαμηλή φωνή ως tenor, ενώ στην υπερκείμενη οργαναλική φωνή

Ο Αυγουστίνος, ως προς το *ωραίο*, θεωρεί ότι αυτό είναι αποτέλεσμα της ενότητας, της αναλογίας και της τάξης. Η ομορφιά είναι ιδιότητα ετερογενών συνόλων. Η απουσία εσωτερικής ανομοιομορφίας σημαίνει την ενοποίηση. Η ισότητα ή η ανισότητα των πραγμάτων οδηγεί στην αναλογία, το μέτρο, και τον αριθμό. Κάθε αντικείμενο έχει αριθμητικές ιδιότητες και βάσει αυτών μετέχει στις μορφές που ενυπάρχουν στον Θείο Νου. Οι αριθμοί είναι ρυθμοί που αποτελούν πνευματικά μορφώματα, απορρεουσών των δομών τους από το θείο λόγο, αποκαλύπτοντας έτσι στην ψυχή τις ουράνιες αρμονίες, τις αληθινές ιδέες, την παρουσία του ίδιου του Θεού. Η τάξη οδηγεί στον αριθμό και στην συνοχή και προϋποθέτει την λογικότητα για την γνώση της, που παράγει την ηδονή. Για την κρίση βάσει αντικειμενικών μέτρων περί του ωραίου -αφού δεν υπάρχει σχετικότητα στο ωραίο-, ο άνθρωπος πρέπει να είναι θεία επιφωτίσει φορέας μιας ιδανικής τάξης και ενότητας. Η τέχνη στον Αυγουστίνο απομακρύνεται από την αντίληψη ότι είναι προϊόν μίμησης, ενώ αντιμετωπίζεται έντονα και από την ηθική - ηθοπλαστική και άρα θρησκευτική της σκοπιά. Η καλή μουσική, έτσι, για τον Αυγουστίνο είναι η ηθοπλαστική, η εξευγενίζουσα την ψυχή. Ο Θεός μπορεί να χαρακτηριστεί ως Ωραίος και γι' αυτό οι άνθρωποι έλκονται από το Θεό. Για να φτάσει όμως η ψυχή στον Θεό πρέπει να απομακρυνθεί από τα γήινα και τα φθαρτά και τα εφήμερα του κόσμου τούτου¹⁵. Την

(voixorgane) θα διαγράφεται ένας ελεύθερος αυτοσχεδιασμός, με παράλληλες και αντίθετες κινήσεις, σε τέταρτες και πέμπτες. Norbert Dufourcq, *Επίτομη ιστορία της Μουσικής στην Ευρώπη*, μετάφραση Σπύρος Σκιαδαρέσης, Αθήνα 1947, σ. 33. Ο σχολαστικισμός τότε διανύει ένα πολύ πρώιμο στάδιο, αφού πατέρας του σχολαστικισμού έχει χαρακτηριστεί ο Άνσελμος Κανταβρυγίας, όμως ένας σχολαστικός βασίζεται στο έργο ήδη του Αυγουστίνου και την επεξεργασία του από του καρολίγγειους θεολόγους. Βλ. σχετ. Γεώργιος Δ. Παναγόπουλος, *Εισαγωγή στην ιστορία της Δυτικής Θεολογίας, Πρόσωπα, διδασκαλία, κριτική θεώρηση από την άποψη της Ορθόδοξης Παράδοσης*, Πάτρα 2011.

¹⁵ Augustine, *The Works of Saint Augustine, A Translation for the 21st Century, Letters 1-99*, translation and notes by Roland Teske, S. J., New York 2001, σ. 21 (letter 3, §4)· επίσης, *œuvres de Saint Augustin, 7, Ire serie: Opuscules, VII. - Dialogues Philosophiques IV. "La Musique"* De Musica libri sex, Bibilothèque Augustinienne, Desclée de Brouwer, 1947· και Augustine, *On the Free Choice of the Will, On Grace and Free Choice, and Other Writings* (Cambridge Texts in the History of Philosophy), Cambridge University Press, 2010, σποράδην αλλά και συγκεκριμένα στο 2.16.42.: "*Then inspect the beauty of a sculpted body. Its numbers are held in place. Inspect the beauty of movement in a body: its numbers are involved with time. Enter into the craft from which they proceed and seek in it time and place: it never and nowhere exists, yet number lives in it; it is neither an area of space nor an age of days. Still, when people who want to become craftsmen set themselves to learn their craft, they move their bodies in place and time, but their minds only in time; indeed, as time passes they become more skilled*".

αντιστοιχία του ωραίου με το θείο διαπιστώνει και ο Θωμάς Ακινάτης, αφού το ωραίο γι αυτόν ως άρτιο και τέλειο, αρμονικό και λαμπρό -εν τη μορφή-, έχει ομοιότητα με την ιδιότητα του Υιού, ενώ το κάλλος γενικά είναι ομοιότητα με το θείο κάλλος¹⁶. Ο Καρτέσιος, έπειτα, πιστεύει ότι έργο της μουσικής είναι το να μας ηδονίσει και να εγείρει εντός μας διάφορα πάθη. Η ηδονή πηγάζει από την αναλογική σχέση ενός αντικειμένου με την προσλαμβάνουσα αίσθηση. Στο έργο του *Musicae compendium* ασχολείται επίσης με τον χρόνο στη μουσική, τα τονικά ύψη, τους τρόπους και τη σύνθεση¹⁷.

Ένα καθοριστικό βήμα στην ιστορία της Αισθητικής έγινε τον 18^ο αιώνα από τον Alexander Baumgarten, ο οποίος εισήγαγε και τον όρο αυτό. Γι αυτόν, το *ωραίο* προκαλεί μια ηδονή, που οφείλεται στην πληρότητα και τελειότητα της αισθητηριακής μας αντίληψης -την οποία αντίληψη άλλοι, όπως ο Wolff, αντιμετώπιζαν μόνον ως μέσο για να οδηγηθεί κάποιος σε έννοιες-, προσδίδοντας βάρος στις μοναδικές δυνατότητες των αισθήσεων, σε αντίθεση με την αμιγώς εννοιολογική αναπαράσταση. Το ωραίο δεν αξιολογείται με έννοιες αλλά στη βάση των αντιλήψεων. Ο γνωσιακός χαρακτήρας, που αποκτά η αντίληψη και η δι' εαυτόν ύπαρξή της, φανερώνει την ύπαρξη ενός *όλου*, συνενωμένων των ποικίλων μορφών σε μια ενότητα, των ποικίλων ιδεών σε μια ολότητα. Οι μεμονωμένες εντυπώσεις συναθροίζονται σε μια συνολική ιδέα κι αυτό αποτελεί για τον Baumgarten την συνειδησιακή πράξη της *σύγκρισης*. Το *όλον* αυτό, είτε ιδωμένο αντικειμενικά, είτε ψυχολογικά και υποκειμενικά, αποτελεί και για άλλους φιλοσόφους¹⁸ βασική προϋπόθεση του *ωραίου*. Τον ίδιο αιώνα επικρατεί και η έννοια της *καλαισθησίας*, η οποία εξάρει την αισθητική παιδεία και την δια της τέχνης κουλτούρα και, ως *κοινή αίσθηση* κατά Kant, αξιώνει γενική ισχύ, διατυπώνοντας κρίσεις για το ατομικό¹⁹.

Ο Kant, στην Κριτική της Κριτικής Δύναμης²⁰, κάνει καταρχάς διάκριση μεταξύ των αισθητικών και των τελεολογικών κρίσεων και

¹⁶ Βλ. σποράδην Aquinas Thomas, *Summa Theologiae*, ανακτήθηκε (20/11/2025) από <https://aquinas.cc/la/en/~ST.I>.

¹⁷ Βλ. Renati Des-Cartes, *Musicae compendium*, Amstelodami, Ex Typographica Blaviana, 1683.

¹⁸ Για παράδειγμα, ο Mendelssohn ή ο Shaftesbury.

¹⁹ Ο Baumgarten αναπτύσσει την αισθητική στο έργο του *Aesthetica*, που εκδίδεται το 1750' Alexand. Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica*, impens. Ioannis Christiani Kleyb, 1750. Πρβλ. Mary J. Gregor, *Baumgarten's Aesthetica*, has been retrieved (12/12/2025) from https://maxryynanen.net/wp-content/uploads/2016/06/Mary-J.-Gregor-Baumgartens-Aesthetica_.pdf.

²⁰ Βλ. Immanuel Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, μετάφραση Κώστας Ανδρουλιδάκης, Αθήνα 2002. Ξεκινώντας την ανάλυση της καλαισθητικής κρίσης

ορίζει το *ωραίο* ως εξής²¹: α) ως προς την ποιότητα της κρίσης, “γούστο είναι η ικανότητα της εκτίμησης ενός αντικειμένου ή της αναπαράστασής του μέσα από την ευαρέσκεια ή απαρέσκεια (που μας προκαλεί) ξέχωρα από κάθε ενδιαφέρον. Το αντικείμενο μιας τέτοιας ευαρέσκειας ονομάζεται ωραίο”. β) Ως προς την ποσότητα, “ωραίο είναι εκείνο που ευχαριστεί καθολικά, που αρέσει γενικώς, ξέχωρα από κάποια έννοια (χωρίς να χρησιμοποιούμε κάποια έννοια για τον χαρακτηρισμό κάποιου αντικειμένου ως ωραίου)”. γ) Ως προς τη σχέση “ωραίο είναι η μορφή της σκοπιμότητας ενός αντικειμένου, εφόσον αντιλαμβανόμαστε αυτή τη σκοπιμότητα χωρίς την παράσταση κάποιου σκοπού” και δ) ως προς τον τρόπο, “ωραίο είναι εκείνο το οποίο, ξέχωρα από κάποια έννοια, αναγνωρίζεται ως το αντικείμενο μιας αναγκαίας ευχαρίστησης (μιας αναγκαίας ευαρέσκειας)”. Ο Kant διαχωρίζει σαφώς το *ωραίο* από το *ευχάριστο* και σε ένα δίπολο απόλαυσης και κουλτούρας, απλού “ερεθισμού” και “συγκίνησης της ψυχής” απ’ τη μια και καλλιέργειας (Kultur) απ’ την άλλη, θεωρεί *ωραία* τη μουσική μόνον όταν επενδύει ένα κείμενο και έτσι από απλή απόλαυση προάγεται στην κουλτούρα. Η μουσική γι’ αυτόν μπορεί να είναι ένα παιχνίδι των συναισθημάτων και το μουσικά *ωραίο* να είναι “μορφή μέσα στο παιχνίδι πολλών συναισθημάτων”, ωστόσο, αυτή η μαθηματική μορφή των σχέσεων μεταξύ των ήχων, που θα μπορούσε να κάνει τη μουσική ωραία και όχι απλά ευχάριστη, είναι ένα γνώρισμα που χάνεται, κατά τον Kant, μέσα στη συναισθηματική επίδραση²².

ο Kant, λέει ότι, για να διακρίνουμε αν κάτι είναι ωραίο ή όχι, συσχετίζουμε την παράσταση με το υποκείμενο και το δικό του συναίσθημα της ηδονής ή της λύπης μέσω της φαντασίας (συνδεδεμένης ίσως με τη διάνοια) και όχι με το αντικείμενο μέσω της διάνοιας με σκοπό τη γνώση. *Αυτόθι*, σ.σ. 111-112.

²¹ Κατά την παράδοση της εποχής, ο Kant (όπως και ο Rousseau) αναζητά την ωραιότητα πρωταρχικά στη φύση και έπειτα στην τέχνη. Από αυτό διαφοροποιείται, βέβαια, ο Hegel.

²² Καρλ Νταλχάους, *Αισθητική της Μουσικής*, μετάφραση Απόστολος Οικονόμου, Αθήνα 2000, σ.σ. 77-79. Κατά τον Dahlhaus, ενώ ο Kant ορίζει τον χρόνο στην Κριτική του Καθαρού Λόγου ως καθαρή μορφή εποπτείας, ως γενικό όρο της παράστασης αντικειμένων και άρα η συμμετροποίηση των απλών και σύνθετων ηχητικών συναισθημάτων μέσα στον χρόνο είναι αντικείμενο μιας κρίσης, η οποία ισχύει γενικά, χωρίς να στηρίζεται σε έννοιες και συνεπώς εκπληρώνει τις προϋποθέσεις στις οποίες ο Kant υποτάσσει τις αισθητικές κρίσεις για το ωραίο ή το άσχημο, εντούτοις η καντιανή Αισθητική της μουσικής πάσχει από μια πολύ στενή ιδέα για τη λειτουργία του χρόνου μέσα στη μουσική, μια τέχνη, που αντιλαμβανόταν ως απλά παροδική, ως συνεχώς παρερχόμενη.

Για τον Hegel, το *απόλυτο πνεύμα*, το πνεύμα κατά την απόλυτη εκδήλωσή του, περιλαμβάνει την τέχνη, τη θρησκεία, τη φιλοσοφία²³. Ως προς τη μουσική, αυτή θα τη δει ως *ηχούσα εσωτερικότητα*, η οποία, όπως παρατηρεί ο Dahlhaus, κατ' αναλογία προς την εξωτερικότητα του χώρου ως το στοιχείο που πραγματώνεται το κατά Hegel πνεύμα στις μορφές της αρχιτεκτονικής και της γλυπτικής, είναι μια "περιοχή", στην οποία εμφανίζεται "ουσιαστικό περιεχόμενο", ένας "τρόπος με τον οποίο αυτό ζωντανεύει", ενώ ο τρόπος, που η μουσική εμβαθύνει σε ένα περιεχόμενο, είναι είτε αντικειμενικός, σε σχέση, δηλαδή, με κάποιο πράγμα, είτε υποκειμενικός²⁴. Η μουσική, με άλλα λόγια, προσλαμβάνει πνευματικό περιεχόμενο και εκφράζει την εσωτερικότητα ενός αντικειμένου, το εσωτερικό νόημά του ή/και τις εσωτερικές κινήσεις του συναισθήματος. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο άνθρωπος μπορεί να *απελευθερωθεί* από την πίεση των ψυχικών ηδονών και του πόνου, αφού αυτά τα προσλαμβάνει και τα ιδιοποιείται η μουσική. Το συναίσθημα φτάνει στην ακρόαση του εαυτού του, η συγκίνηση του εσωτερικού κόσμου γίνεται ακρόασή του. Η ψυχή στο καθαρό ηχείν επιστρέφει στον εαυτό της. Κατά την ακρόαση της μουσικής, η ψυχή αιωρείται πάνω από τις μουσικές εκφραστικές εναλλαγές σε μια περιοχή όπου βρίσκεται μόνη με τον εαυτό της, συνειδητοποιώντας την αυτόνομη ύπαρξή της²⁵. Ως προς τη σχέση κειμένου - μουσικής, δεν πιστεύει ότι κάποιο από τα δύο πρωτεύει και γι' αυτό προτείνει μια μετριοπάθεια και του κειμένου και της μουσικής, ώστε να συνυπάρχουν. Βέβαια, ο Hegel πίστευε ότι η μουσική, ως ιστορικά-φιλοσοφικά προσδιορίσιμη στην ουσία της, δεν μπορεί να παραμείνει στο *καθαρό ηχείν* της αφηρημένης εσωτερικότητας και έτσι οδεύει προς το συναμφοότερο του ποιητικού - μουσικού²⁶.

Στον Schopenhauer, υπάρχει το ωραίο, όταν "το αμιγώς γινώσκειν έχει επικρατήσει αμαχητί, καθώς το κάλλος του αντικειμένου (το ότι δηλαδή το ποιόν του είναι τέτοιο, ώστε να διευκολύνει τη γνώση της ιδέας) έχει αποβάλει, χωρίς αντίσταση κι έτσι ανεπαίσθητα, την βούληση και την δουλικά υπηρετική αυτής γνώση των συσχετίσεων από τη συνείδηση καθιστώντας την τελευταία αυτή αμιγές υποκείμενο του γινώσκειν, ούτως ώστε να μην διατηρείται εντός της ούτε καν

²³ Βλ. σποράδην Γκέοργκ Χέγκελ, *Αισθητική*, μετάφραση Γιακουμής Σταμάτης, Αθήνα 2009.

²⁴ *Αυτόθι*, σ. 107.

²⁵ Μάρκος Τσέτσος, *Αισθητική της μουσικής, Σημειώσεις*, ΕΚΠΑ, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2012.

²⁶ Καρλ Νταλχάους, *ό.π.*, σ. 130.

κάποια ανάμνηση της βούλησης”²⁷. Η θεωρία του για τη βούληση δε θα μπορούσε να αφήνει απ’ έξω τη μουσική, ούτε και η τελευταία να μείνει ανεπηρέαστη από τις πλατωνικές του αντιλήψεις και από αυτές των άμεσα προγενεστέρων του φιλοσόφων. Η μουσική, κατά τον Schopenhauer, αναπαριστά άμεσα την ίδια τη βούληση και γι’ αυτό το λόγο επιδρά και άμεσα στη βούληση, δηλαδή στα συναισθήματα, στις εξάψεις και στα πάθη του ακροατή, με αποτέλεσμα να τα εντείνει γρήγορα ή και να τα μεταβάλλει. Μέσω ενός μουσικού έργου μπορεί να μιλήσει η χαρά, η οργή, η λύπη κ.α. στην απλή τους μορφή, χωρίς το υλικό, σαν να βρίσκονται σε έναν κόσμο πνευμάτων χωρίς ύλη, όμως η γενικότητα αυτή είναι συνδεδεμένη με καθολική και σαφή προσδιοριστικότητα.

Ο Nietzsche μιλάει για τη βούληση για ισχύ ως τον θεμελιώδη χαρακτήρα των όντων (τα όντα είναι βούληση για ισχύ) και βλέπει την τέχνη να εμφανίζεται στον άνθρωπο πότε ως μέθη και πότε ως όνειρο, κάτω από το διονυσιακό στοιχείο (μέθη) και το απολλώνιο (όνειρο)²⁸, ενώ τονίζει ότι πρέπει να υπάρχει ισορροπία μεταξύ τους. Όπως επισημαίνει ο Heidegger, η αισθητική κατάσταση για τον Nietzsche είναι μέθη, κατά την οποία διανοίγεται το ωραίο, με τη μέθη να σημαίνει την περιλάμπρη νίκη της μορφής, της μορφής ως το μοναδικό και αληθές περιεχόμενο, ως το *ίδιο το πράγμα*²⁹. Ο Nietzsche στρέφεται περισσότερο στον καλλιτέχνη, τον αναζητητή της αλήθειας, ως δημιουργό του έργου τέχνης και στη διαδικασία της δημιουργίας. Για τη μουσική πιστεύει ότι το βασικό της καθήκον είναι να οδηγήσει τις σκέψεις στα πιο υψηλά πράγματα, να ανυψώσει τον άνθρωπο, να τον κάνει να στρέψει το βλέμμα του προς τα πάνω. Η μουσική έχει την ικανότητα να μιλάει συχνά με τρόπο πιο διεισδυτικό ακόμα και από την ποίηση και μπορεί να καθορίζει τις πιο κρυφές ρωγμές της καρδιάς, ενώ ενισχύει την ουσία της ύπαρξης και οδηγεί στο καλό και στο αληθινό. Άλλωστε, η τέχνη είναι το μέγιστο διεγερτικό της ζωής,

²⁷ Arthur Schopenhauer, *Ο κόσμος ως βούληση και παράσταση*, μέρος Α’, βιβλία Γ’ & Δ’, μετάφραση Δημήτρης Υφαντής, Αθήνα 2022, σσ. 105-106. Στο έργο αυτό, στο οποίο αναλύει την βούληση, αναπτύσσει και τις απόψεις του για τη μουσική που αναφέρονται και στη συνέχεια. Κατά τον Heidegger, η αισθητική κατάσταση στον Schopenhauer ως άρση της βούλησης, ως καθαρή ακινησία, το να μη θέλει κανείς απλώς τίποτα περισσότερο, η καθαρή ταλάντευση στην έλλειψη συμμετοχής σχετίζεται με τη σχέση του Kant με το ωραίο ως “χωρίς ενδιαφέρον”. Martin Heidegger, *Νίτσε, Η βούληση για ισχύ ως τέχνη*, μετάφραση Γιώργος Ηλιόπουλος, Αθήνα 2011, σ. 185.

²⁸ Για τους όρους αυτούς βλ. σποράδην Friedrich Nietzsche, *Η γέννηση της τραγωδίας*, μετάφραση Ζήσης Σαρίκας, Θεσσαλονίκη 2008, οι οποίοι είναι πολύ σημαντικοί για τον Nietzsche και διατρέχουν όλο το έργο του αυτό.

²⁹ *Αυτόθι*, σσ. 199-200.

όπως λέει ο Nietzsche, κάνοντας φανερή την άμεση σχέση με τη βούληση για ισχύ³⁰. Πιστεύει ως προς τους στίχους, τη γλώσσα δηλαδή, ότι προσπαθούν να μιμηθούν τη μουσική κι ότι η λέξη, η εικόνα, η έννοια αναζητούν μια έκφραση ανάλογη με τη μουσική. Η γλώσσα, ως όργανο και σύμβολο των φαινομένων, δεν μπορεί να εξωτερικεύσει το βαθύτερο εσωτερικό της μουσικής, ενώ όταν μιμείται τη μουσική, έχει επιδερμική επαφή μαζί της, μη δυνάμενη η ευγλωττία της λυρικής ποίησης να κάνει έστω στο ελάχιστο προσιτό σ' εμάς το βαθύτατο νόημα της μουσικής³¹.

Ενδιαφέρουσα είναι και η προσέγγιση του Heidegger, ο οποίος σχετίζει την τέχνη πρωταρχικά με την *αλήθεια* και λέει πως η ουσία της τέχνης είναι το *εν-έργω-τίθεσθαι* (δηλαδή η ενεργοποίηση και σταθεροποίηση) της αλήθειας των όντων³². Η δημιουργία είναι η *μη-κρυπτότητα* των όντων. Ο Heidegger θα μιλήσει για την αλήθεια³³ ως φωτισμό και απόκρυψη των όντων και θα πει ότι “*με βάση τα παρευρισκόμενα και συνηθισμένα όντα δεν ανακαλύπτεται ποτέ η αλήθεια. Αντίθετα το ζάνοιγμα της ανοιχτότητας και ο φωτισμός των όντων συμβαίνει μόνο κατά το μέτρο που σχεδιάζεται η μέσα στο ρίζιμο προς εμάς ερχόμενη ανοιχτότητα*”³⁴. Αν σε έναν πίνακα δείχνονται παπούτσια και σε ένα ποίημα περιγράφεται μια κρήνη, όσο πιο απλά αναδύονται μέσα στην ουσία τους τα παπούτσια και η κρήνη όσο πιο αστόλιστα και καθαρά, τόσο αμεσότερα και πιο ενιαία γίνονται μαζί τους όλα τα όντα περισσότερο όντα. Έτσι φωταγωγείται το αυτοκρυβόμενο Είναι. Η φωτεινότητα έτσι ρίχνει το φέγγος της στο έργο τέχνης και το φέγγος αυτό είναι το ωραίο. Η *ομορφιά* είναι ένας τρόπος ύπαρξης της αλήθειας ως *μη-κρυπτότητας*³⁵.

Μιαν άλλη σημαντική αισθητική πλευρά είναι αυτή του φορμαλισμού. Ως προς το αυτό, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο

³⁰ Ο Nietzsche αναφέρει ότι θέλει τη μουσική να είναι γαλήνια και βαθιά, όπως ένα απόγευμα του Οκτώβρη. Να είναι ξεχωριστή, χαλαρή, τρυφερή, μια μικροκαμωμένη γλυκιά γυναίκα με πονηριά και χάρη. Νίτσε Φριδερ., *Ecce Homo, Ίδε ο άνθρωπος*, μετάφραση Ι. Ζερβού, Αθήνα 1924, σ. 64. Για τη θέληση για δύναμη, που πιστεύει ότι είναι το βασικό χαρακτηριστικό της ζωής, βλ. Φρίντριχ Νίτσε, *Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα*, μετάφραση Ζήσης Σαρίκας, Αθήνα 2012.

³¹ Friedrich Nietzsche, *ό.π.*, σσ. 84-86.

³² Μάρτιν Χάϊντεγκερ, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, μετάφραση Γιάννης Τζαβάρας, Αθήνα 1986. Στο έργο αυτό ο φιλόσοφος αναπτύσσει την σχέση αλήθειας και τέχνης.

³³ Η πρόσληψη του έργου τέχνης, κατά τον Heidegger, λέγεται *αλήθευση* και μόνον έτσι αληθευόμενο το έργο τέχνης παρέχεται μέσα στο δημιουργημένον-Είναι ως πραγματικό.

³⁴ *Αυτόθι*, σσ. 119-120.

³⁵ *Αυτόθι*, σ. 93.

Hanslick, ο οποίος θα δει το ωραίο στην καλλιτεχνική διαμόρφωση ενός επιδεικτικού εμπνεύματης μεταχείρισης υλικού, τη μουσική μορφή. Η μορφή γι' αυτόν είναι η εσωτερική μορφή, είναι η μουσική ιδέα, η έννοια που είναι παρούσα μέσα στην πραγματικότητά της καθαρά και χωρίς ελλείψεις. Το περιεχόμενο της μουσικής εντοπίζεται στο αισθητό, ενώ οι ηχητικές αισθητηριακές εντυπώσεις μορφοποιούνται και νοηματοδοτούνται από τη *φαντασία*. Διαχωρίζει την ιστορική κατανόηση του μουσικού έργου και την κατά Hegel δι' αυτού έκφραση της εποχής του -της εποχής στην οποία το έργο ανήκει- από την ωραιότητά του και τονίζει τον σημαντικό ρόλο του συνθέτη και των επιλογών για τη διαμόρφωση του γενικού ύφους του³⁶. Την συναισθηματική κατάσταση πάντως την αφήνει στον εκάστοτε ερμηνευτή κι όχι στον συνθέτη. Κάτω από το πρίσμα του φορμαλισμού, αναπτύσσεται από το Hanslick και η σχέση περιεχομένου και μορφής στη μουσική, ως ανάπτυξη του μουσικού θέματος³⁷.

Ο Hartmann αναπτύσσει μια αισθητική φιλοσοφία που μιλάει για το πρώτο (που γίνεται άμεσα αντιληπτό από τις αισθήσεις μας) και το δεύτερο (που αφορά το πνεύμα μας) πλάνο του έργου τέχνης³⁸. Το πρώτο πλάνο ως προς τη μουσική θυμίζει το καντιανό “ελεύθερο παιχνίδι αισθημάτων”, δηλαδή ηχητικών εντυπώσεων, ενώ το δεύτερο πλάνο, που είναι φαινομενικό και καθιστά το έργο τέχνης αισθητικό αντικείμενο, εμφανίζεται επί του πρώτου κι αυτή η σχέση τους δημιουργεί το ωραίο. Το δεύτερο πλάνο, που προϋποθέτει την ενεργητική συμμετοχή του ακροατή, αποτελούν τα τεχνικά εκείνα χαρακτηριστικά της μουσικής που δίνουν νόημα στο μουσικό έργο,

³⁶ Ο Ansermet θα πει ότι μια μουσική συνείδηση βρίσκεται πάντα στο εσωτερικό μια κατάστασης, ανήκει σε μια συγκεκριμένη εποχή και μια συγκεκριμένη κουλτούρα. Αυτός ο ιστορικός χαρακτήρας και τα νοήματα που έχει η μουσική, είναι αυτονόητα για όσους μετέχουν στην εκάστοτε μουσική κουλτούρα. Κατά τον Ansermet, τα συνειδησιακά φαινόμενα που παίζουν ρόλο στη μουσική είναι τα ίδια, που βρίσκονται στις πρωταρχές κάθε βασικού προσδιορισμού του ανθρώπου στη σχέση του προς τον κόσμο, τον Θεό και το ανθρώπινο γένος. Βλ. σποράδην Ansermet Ernest, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*, Éditeur Robert Laffont, 1989. Αλλά και για τον Heidegger η αλήθεια συμβαίνει στον ιστορικό χωροχρόνο.

³⁷ Βλ. Eduard Hanslick, *Για το ωραίο στη μουσική*, μετάφραση Μάρκος Τσέτσος, Αθήνα 2003. Ο Hanslick, πάντως, ασκώντας κριτική απέναντι σ' όσους συνθέτες επιδιώκουν να παραξενέψουν τον ακροατή με διακοπές της μελωδικής ροής σαν να σήμαιναν κάτι ιδιαίτερο, ενώ στην πραγματικότητα δεν σημαίνουν παρά ασχήμια και αδυναμία συνθετική, μας θυμίζει την κριτική του Χρυσάνθου απέναντι στη συγχή χρήση των φθορών, που θα εξετάσουμε στο οικείο κεφάλαιο. *Αυτόθι*, σ. 79.

³⁸ Adolf Nowak, *Μικρή εισαγωγή στην αισθητική της μουσικής*, μετάφραση Μάρκος Τσέτσος, Αθήνα 2022, σσ. 86-88.

όπως οι μελικές φράσεις και τα μοτίβα. Στη μουσική, κατά τον Hartmann, υπάρχουν τα εξωτερικά στρώματα, όπως η ολότητα του έργου και τα μέρη του, αλλά και τα εσωτερικά, που αφορούν τα βιωματικά υποκειμενικά, ψυχικά χαρακτηριστικά του ακροατή, λόγου χάρι την ψυχική ανάταση ως ανύψωση σε έναν άλλον κόσμο. Κι αυτό υποστηρίζει ότι συμβαίνει, επειδή η ψυχή και η μουσική έχει κοινά χαρακτηριστικά το άυλο και ρευστό, την μεταβατικότητα, την κινητητικότητα, τις εντάσεις και τον χρόνο, αλλά και λόγω του ότι στα ηχητικά στοιχεία της μουσικής υπάρχει ήδη συγκινησιακό περιεχόμενο. Απ' την άλλη, ο Ingarden θα καταλήξει σε μια φαινομενολογία του μουσικού έργου, υποστηρίζοντας ότι αυτό δεν είναι ένα πραγματικό αντικείμενο, ότι είναι *“ένα σχηματικό μόρφωμα, που εμπεριέχει ένα πλήθος δυνατών συγκεκριμενοποιήσεων”*³⁹.

Διάφορες αισθητικές θέσεις για τη μουσική μπορούν να εντοπιστούν, επίσης, με βάση τις διάφορες μορφές της μουσικής, η οποία στην Δύση μεταβάλλεται τόσο εύκολα και γρήγορα, ώστε να φτάσει από το γρηγοριανό μέλος και την πολυφωνία ως την ατονικότητα. Οι αλλαγές που επέρχονται στη μουσική ανά τις εποχές, όπως είναι η περίοδος του Μπαρόκ με τη σταδιακή στροφή από την πολυφωνία της Αναγέννησης στην ομοφωνία, αλλά και η αντίληψη της μουσικής ως γλώσσας ήχων με την σύνθεση κατά τα ρητορικά σχήματα⁴⁰, η κλασική περίοδος με τις βραδύτερες εναλλαγές των αρμονιών, αλλά και την εναλλαγή συναισθημάτων και διάθεσης, ο ρομαντισμός με απελευθέρωση πια των συναισθημάτων, τις αλλοιωμένες συγχορδίες, τις συνεχείς μετατροπίες, την πληθωρικότητα στη μελωδική έκφραση και τις πλούσιες σε ηχοχρώματα ενορχηστρώσεις και πολυπληθείς ορχήστρες, όλα τούτα φανερώνουν αισθητικές αντιλήψεις της κάθε εποχής γύρω από τη μουσική. Η άνθιση της προγραμματικής μουσικής, άλλο παράδειγμα, και η εγκατάλειψη της, αντιστοιχεί σε μια αισθητική τάση έκφρασης. Η μουσική, πάντως, δεν μπορούμε να πούμε ότι εκφράζει γενικά την ιστορική εποχή, αλλά κυρίως τον *ιστορικό άνθρωπο*, που διαμορφώνει την εποχή και τον πολιτισμό.

Με την ανάπτυξη επιστημών όπως η κοινωνιολογία ή η ψυχολογία και δη η ψυχανάλυση υπήρξε και μια διαφορετική προσέγγιση στην τέχνη. Για παράδειγμα, από την κοινωνιολογική σκοπιά, ο Combarieu θα μιλήσει για την έκφραση κοινωνικών συναισθημάτων διά της μουσικής ή ο Max Weber για τον εξορθολογισμό του τονικού υλικού σε διαφορετικούς ιστορικούς-κοινωνικούς χώρους ή ο Schutz θα

³⁹ *Αυτόθι*, σσ. 88-89.

⁴⁰ Ενδεικτικά, τέτοια είναι η αναδίπλωση, η αναφορά, η αύξηση, η κλιμάκωση, η συνωνυμία, η αποκοπή, ο πλεονασμός, η έλλειψη, η παθοποιία, η ανάβαση, η κατάβαση, το νόημα, η διακοπή κ.α.

αναπτύξει τη σχέση συνθέτη, ερμηνευτή και ακροατή. Ως προς την ψυχανάλυση, ο Freud θα εισάγει τον όρο του *Ανοίκειου*, το οποίο προκαλείται από το *οικείο* που απωθήθηκε ή ξεπεράστηκε και επιστρέφει μεταμορφωμένο στο αντίθετό του⁴¹. Το *Ανοίκειο* μέσω της τέχνης γνωρίζει μια βαθύτατη μεταμόρφωση. Επίσης, περιέγραψε την καλλιτεχνική δραστηριότητα ως *μετουσίωση*, που είναι η έκφραση των παρορμήσεων βιολογικής προσέλευσης με κάποιον τρόπο κοινωνικά αποδεκτό. Όπως επισημαίνει ο Jung, “*It was Freud’s great discovery that neuroses have a quite definite psychic cause, and that they originate in real or imagined emotional experiences in early childhood. Some of his followers, in particular Rank and Stekel, adopted a similar approach and arrived at similar results. It is undeniable that the artist’s personal psychology may occasionally be traced out in the roots and in the furthest ramifications of his work. This view, that personal factors in many ways determine the artist’s choice of material and the form he gives it, is not in itself new. Credit, however, is certainly due to the Freudian school for showing how far-reaching this influence is and the curious analogies to which it gives rise*”⁴². Κατά τον ίδιο τον Jung, η τέχνη είναι μια πολύπλοκη έκφραση της ανθρώπινης ψυχής. Είναι το απότοκο ενός αντίστοιχου ζωικού ενστίστικου, που βασίζεται στο ένστικτο της εσωτερικής αντίληψης που εκφράζεται με τη μορφή των αρχετύπων (τα αρχέτυπα είναι ασυνείδητα χαρακτηριστικά, που είναι κοινά σε όλη την ανθρωπότητα) και, ως προς την εξωτερική συνθήκη, στη σχέση του καλλιτέχνη με το περιβάλλον του και τα υλικά που είναι το μέσο έκφρασης⁴³. Μέσω της λήθης, στοιχεία της συνείδησης βυθίζονται στο ασυνείδητο και όταν από το ασυνείδητο έρθουν νέες εικόνες και παραστάσεις στη συνείδηση, τότε αυτή είναι η έμπνευση και οι

⁴¹ Βλ. σποράδην, Sigmund Freud, *To Ανοίκειο*, μετάφραση Αθηνά Ντουσάκη, Αθήνα 2021.

⁴² Jung C. G., *Spirit in Man, Art, and Literature*, Volume 15, Translated by R. F. C. Hull, Princeton University Press 1971, §155.

⁴³ “*That is the secret of great art, and of its effect upon us. The creative process, so far as we are able to follow it at all, consists in the unconscious activation of an archetypal image, and in elaborating and shaping this image into the finished work. By giving it shape, the artist translates it into the language of the present, and so makes it possible for us to find our way back to the deepest springs of life. Therein lies the social significance of art: it is constantly at work educating the spirit of the age, conjuring up the forms in which the age is most lacking. The unsatisfied yearning of the artist reaches back to the primordial image in the unconscious which is best fitted to compensate the inadequacy and one-sidedness of the present. The artist seizes on this image, and in raising it from deepest unconsciousness he brings it into relation with conscious values, thereby transforming it until it can be accepted by the minds of his contemporaries according to their powers*”. Αυτόθι, §130.

αυθόρμητες ιδέες. Ο Winnicot πιστεύει ότι η καλλιτεχνική δημιουργία προϋποθέτει την επιθετικότητα, την κίνηση, την έκφραση, ως ορμητική κίνηση προς τα έξω. Συγκεκριμένα ως προς τη μουσική, ενδιαφέρον έχει η προσέγγιση του Kurth, κατά την οποία η μουσική είναι αποτέλεσμα ανάπτυξης ψυχικών εντάσεων, εναλλαγών έντασης και χαλάρωσης που συμβαίνουν στην περιοχή του ασυνειδήτου ή υποσυνειδητήτου ή της βούλησης. Αλλά και η ακρόαση της μουσικής πιστεύει ότι γίνεται με τη βούληση, δηλαδή ακούμε εν πρώτοις με την ψυχή⁴⁴. Βέβαια, κατά την Langer, ενώ η ψυχαναλυτικές θεωρίες δίνουν ένα βαθύτερο νόημα στην τέχνη, ωστόσο το καλλιτεχνικό νόημα ανήκει στο αισθητό κατασκεύασμα ως τέτοιο, μόνον αυτό είναι όμορφο και περιέχει όσα συνεισφέρουν στην ομορφιά του. Δεν θεωρεί ότι υπάρχει αναλογία μεταξύ της μουσικής και της γλώσσας, η μουσική δεν έχει ένα λεξιλόγιο και δεν έχει κυριολεκτικό νόημα. Όμως, η μουσική έχει την ικανότητα να αποκαλύπτει την φύση των αισθημάτων με μια λεπτομέρεια και μια αλήθεια, που η γλώσσα αδυνατεί. Το περιεχόμενο της μουσικής έχει την αμφισημία, που δεν δύνανται να έχουν τα λόγια. Κατά την Langer, η μουσική έχει συμβολική μορφή⁴⁵.

Μια αρκετά ενδιαφέρουσα άποψη εκφράζει κι ο Leonard Meyer, που θα μας θυμίσει τις γενικές αρχές του ορισμού των φθορών στην Ψαλτική, όπως θα τις αναλύσουμε παρακάτω. Ο Meyer θεωρεί ότι το συναίσθημα της μουσικής βρίσκεται στις μουσικές σχέσεις. Το συναίσθημα παράγεται με την αναστολή ή διακοπή προσμονών. Λόγου χάρη, όταν ο συνθέτης επαναλαμβάνει κάτι, ενώ εμείς θα περιμέναμε κάτι καινούργιο. Το νόημα της μουσικής επίσης έχει να κάνει με την προσμονή. Γι' αυτό και αν δεν είμαστε εξοικειωμένοι, έχοντας ανάλογη εμπειρία με κάποιο μουσικό είδος, δεν έχει νόημα για εμάς, δεν υπάρχει κάποιο ερέθισμα που να μας οδηγεί στο να προσμένουμε κάποιο μουσικό γεγονός. Το μουσικό νόημα είναι προϋπόθεση της συναισθηματικής αντίδρασης. Διακρίνει δε τα υποθετικά νοήματα, σχετικά με την προσμονή, τα προφανή, όταν η σχέση μεταξύ του προηγούμενου και του παρεπόμενου γίνεται αντιληπτή και τα καθοριστικά, που είναι οι σχέσεις των δύο προηγούμενων νοημάτων με τα μεταγενέστερα στάδια της μουσικής διαδικασίας⁴⁶. Συναφώς, ο David Huron θα αναπτύξει την *ITPRA theory*, την οποία ο ίδιος συνοψίζει ως εξής: “*I have distinguished five*

⁴⁴ Βλ. σποράδην, Ernst Kurth, *Music Psychology*, Translated by Daphne Tan and Christoph Neidhöfer, London 2022.

⁴⁵ Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key, A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, The New American Library, 1954, σ. 165 κ.ε.

⁴⁶ Βλ. Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago 1961.

expectation-related emotion response systems. Each response system serves a different biological function. The purpose of the imagination response is to motivate an organism to behave in ways that increase the likelihood of future beneficial outcomes. The purpose of the tension response is to prepare an organism for an impending event by tailoring arousal and attention to match the level of uncertainty and importance of an impending outcome. The purpose of the prediction response is to provide positive and negative inducements that encourage the formation of accurate expectations. The purpose of the reaction response is to address a possible worst-case situation by generating an immediate protective response. The purpose of the appraisal response is to provide positive and negative reinforcements related to the biological value of different final states. All of these goals are biologically adaptive”⁴⁷.

⁴⁷ David Huron, *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*, Massachusetts 2007, p. 15.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

Η Αισθητική της Ψαλτικής

“Ο τόνος στην ψαλτική βγαίνει από μέσα από την καρδιά. Όταν ο νοῦς είναι στα θεία νοήματα, αυτό είναι πὸν θὰ δώση τὸν τόνο τὸν καρδιακό· ἡ καρδιά θὰ σπαράξη! Ἡ καρδιά εἶναι μουσικοσυνθέτης. Τὸ μεράκι, ὁ καιμὸς, ὁ πόνος πὸν ἔχει κανεὶς μέσα του, δίνει τὸν τόνο, τὴν ζωντάνια, τὸν παλμό, καὶ αὐτὸ γλυκαίνει τὴν ψαλμωδία. Κι ἐσεῖς, ἂν μπῆτε στὸ βαθύτερο νόημα, ξέρετε πόσο γλυκὰ θὰ τονίζετε;”

Ἅγιος Παῖσιος ο Ἀγιορείτης

“Μετὰ μέλους καὶ μετὰ φόβου Θεοῦ”

Ἡ Ψαλτικὴ αναπτύσσεται στὸν ὀρθόδοξο χώρο, εκφράζοντας τὸ ὀρθόδοξο βίωμα καὶ εκπεφρασμένη ἀπὸ αὐτό. Διαμορφώνει καὶ μεταμορφώνει τοὺς ακροατὲς ὡς ὀρθοδόξους καὶ διαμορφώνεται ἡ ἴδια ὡς τέχνη ἀπὸ τὴν ὀρθόδοξη θεολογία καὶ ἀνθρωπολογία -κι εἶναι πάντοτε χαρακτηριστικό, ἄλλωστε, τῆς κάθε τέχνης ἐτούτο, νὰ διαμορφώνεται, δηλαδή, κατ’ αὐτὸν τὸν τρόπο, ἀφοῦ “ἡ καρδιά ἔσωθεν ὁμοίως τοῖς ἐξωτέροις σχήμασιν ἐνδιατυπῶται”⁴⁸. ὅτι ἔχει μέσα του ὁ ἄνθρωπος, αὐτὸ καὶ θὰ ἐξωτερικεύσει κι αὐτὸ εἶναι πὸν θὰ μορφοποιηθεῖ ὡς τέχνη. Στὸ παραπάνω ἀπόσπασμα⁴⁹, ὁ Ἅγιος Παῖσιος ὁ Ἀγιορείτης μας δίνει εὐσύνοπτα κάποιες βασικὲς ἀρχές ὡς πρὸς τὴν αἰσθητικὴ τῆς Ψαλτικῆς. Ὁ καλλιτέχνης -ὁ ψάλτης- θὰ πρέπει νὰ ἔχει τὸ *νοῦ* του στα *θεία νοήματα* κι αὐτὸ ἔχει σχέση με τὴν *καρδιά*, γιατί ἐτσι δίνεται ὁ “καρδιακὸς τόνος” καὶ γλυκαίνει ἡ ψαλμωδία. Σ’ ἄλλο σημεῖο, ἀναφέρει ὅτι, “ὅταν κανεὶς παρακολουθεῖ καὶ αἰσθάνεται αὐτὰ πὸν ψάλλει, ἀπὸ ἐκεῖ ξεκινάει καὶ ἡ εὐλάβεια, ἀπὸ ἐκεῖ ἐρχεται καὶ ἡ κατάνυξη καὶ ὅλα. Γι’ αὐτὸ νὰ πιάνετε *τακ τακ τα* θεία νοήματα, γιὰ νὰ

⁴⁸ Ἐκτός ἀπὸ αὐτὴν τὴν διατύπωση τοῦ Ἀββᾶ Ἰσαάκ τοῦ Σύρου, ὁ ἅγιος Γρηγόριος ὁ Παλαμᾶς ἀναφέρει ὅτι “*τοῖς ἕξω σχήμασι πέφυκεν ὁ ἄνθρωπος συνεξομοιοῦσθαι μετὰ τὴν παράβασιν*”. Γρηγορίου τοῦ Παλαμᾶ, *Ἔργα*, τόμος 2, ΕΠΕ, Θεσσαλονίκη 1982, σ. 134. Κι ὁ ἅγιος Θεόδωρος ὁ Στουδίτης λέει πὸς “*βλέπειν ἔστιν ἐν ψυχῇ· εἰκονίζει γὰρ ταύτην ὁ ἕξω ἄνθρωπος*”. Φιλοκαλία τῶν Νηπτικῶν καὶ Ἀσκητικῶν, *Θεοδώρου Στουδίτου, Κατηχήσεις ΛΔ'-ΡΚΔ'*, Θεσσαλονίκη 1996, σ. 344.

⁴⁹ Γέροντος Παΐσιου Ἀγιορείτου, *Λόγοι ΣΤ', Περὶ Προσευχῆς*, Σουρωτὴ Θεσσαλονίκης 2012, σ. 113.

κεντιέται η καρδιά, να τα νιώθει”⁵⁰. Από εκεί, από την καρδιά που σκιρτάει, ξεχειλίζει η ψαλμωδία και προέρχεται η κατανοητικότητα. Γι’ αυτό και λέει ότι επηρεάζει την αισθητική της μουσικής η ευλάβεια και η εσωτερική - πνευματική κατάσταση του ψάλτη, η οποία, αν δεν είναι καλή, είναι χειρότερη από μια μουσική παραφωνία⁵¹. Σχετίζεται, λοιπόν, η μουσική με την καρδιά και τον νου. Ο Γρηγόριος Στάθης θα πει τα παραπάνω με τρόπο ποιητικό ως εξής: “Και πρέπει να ‘ρθης μετά κι εσύ, ο κάθε ψάλτης, με δέος και με σεβασμό σ’ αυτό το πλησίασμά σου με την τίμια παράδοση, να φουσήξεις πνοή με την καρδιά σου, να φτερουγούν οι ύμνοι μέσα στο ναό και να ‘ναι περιήχημα απ’ τη γη ως τον ουρανό. Για να το καταφέρεις θέλει δουλειά πολλή και άσκηση πολλή, να κουβεντιάζεις με την ψυχή σου και να την προσέχεις• γιατί η ψυχή σου ψέλνει με τα χείλια σου. Κι όσο πιο όσια βιωτή έχει ο ψάλτης, τόσο καλύτερα ψέλνει• γιατί ξέρει, ότι ψέλνει για το Θεό και τους αγίους του και για τους αδελφούς του μέσα στην εκκλησία κι ύστερα για τον ίδιο και την τάλαινα ψυχή του”⁵². Τι είναι όμως η καρδιά και ο νους και ποια είναι η σχέση τους με τη μουσική;

Ο νους, κατά την ορθόδοξη θεολογία, καθορίζει όλο τον άνθρωπο, με την ελευθερία που διαθέτει να επιλέγει την αρετή ή την κακία. Κατά τον άγιο Μάξιμο τον Ομολογητή, ο νους έχει την εξουσία και την δύναμη να ακολουθήσει ένα από τα δύο ή να αντισταθεί σε ένα από τα δύο, όποιο θέλει⁵³. Χαρακτηριστικό γνώρισμα του νου είναι ότι σε όποιο πράγμα παραμένει, εκεί πλατύνεται και έπειτα τρέπει σε αυτό την επιθυμία και την αγάπη⁵⁴. Δεχόμενος ο νους τα νοήματα των πραγμάτων, “μετασχηματίζεται ανάλογα με το κάθε νόημα. Όταν τα θεωρεί πνευματικώς, μεταμορφώνεται κατά ποικίλους τρόπους, ανάλογα με κάθε θεωρία. Όταν, όμως, ενωθεί με το Θεό, τότε γίνεται

⁵⁰ Αυτόθι, σ. 112.

⁵¹ “Όταν κανείς ψάλλη χωρίς να ‘χη καλή πνευματική κατάσταση, αυτό είναι χειρότερο από μια μουσική παραφωνία. Γιατί, όπως τὸ καλὸ φέρνει μιὰ καλὴ ἀλλοίωση, ἔτσι καὶ τὸ κακὸ φέρνει μιὰ κακὴ ἀλλοίωση, καὶ δὲν μποροῦν νὰ προσευχηθοῦν οἱ ἄνθρωποι. Ἄν δὲν εἶναι τακτοποιημένος ἐσωτερικὰ κανείς, ἂν ἔχη ἀριστεροὺς λογισμοὺς, μικροπρέπειες κ.λπ., τί ψαλτικὴ νὰ κάνη; Πῶς θὰ νιώσῃ μέσα του τὴν παραδεισιένια γλυκύτητα, γιὰ νὰ ψάλλῃ μὲ τὴν καρδιά; Γι’ αὐτὸ λέει: «Εὐθουμεί τις; ψαλλέτω»! Ὅσοι ψάλλουν, κανονικὰ πρέπει νὰ ἔχουν τὴν πιὸ τρυφερὴ καρδιά καὶ τὴν πιὸ γλυκεῖα καὶ χαρούμενη ἐσωτερικὴ κατάσταση. Πῶς νὰ ψάλλῃς «Φῶς ἰλαρόν...», ἂν δὲν ἔχῃς ἰλαρότητα;” Αυτόθι, σ. 110.

⁵² Γρηγορίου Στάθης, *Ερωταποκρίσεις και Ακριβολογήματα της Ψαλτικής Τέχνης εν ἑτει σωτηρίῳ βιβ’*, Αθήνα 2016, σ.σ. 207-208.

⁵³ *Φιλοκαλία των Ιερών Νηπτικών*, ὁ.π., σ. 89.

⁵⁴ Μητροπολίτου Ναυπάκτου και Αγίου Βλασίου Ιεροθέου, *Ορθόδοξη ψυχοθεραπεία, πατερική θεραπευτική αγωγή*, έκδοση IB’, Λεβαδεία 2022, σ.σ. 127-128.

τελείως άμορφος και ασχημάτιστος. Γιατί θεωρώντας τον Μονοειδή Θεό, γίνεται και ο νους μονοειδής και φωτοειδής”⁵⁵. Ως εικόνα του Θεού ο άνθρωπος, έχει νου απαθή, όπως και ο Θεός, όταν ο νους βρίσκεται στη φυσική του κατάσταση. Και γι’ αυτό ο άνθρωπος ποθεί να ενωθεί με τον Θεό. Μέσω δε αυτής της μέθεξης, ο νους γίνεται αγαθός και σοφός, αφού αγαθός και σοφός φύσει είναι μόνον ο Θεός. Ο νους ενεργεί είτε παρά φύση, είτε κατά φύση, με το να έχει υποταγμένα τα πάθη, να εξετάζει τους λόγους των όντων και να μένει στο Θεό, είτε υπέρ φύση, όταν βρίσκει τους καρπούς του Αγίου Πνεύματος⁵⁶. Η άσκηση, δηλαδή η νηστεία, η αγρυπνία, η προσοχή των αισθήσεων, η προσευχή κ.α., γίνεται γι’ αυτό το λόγο, για να καθαριστεί ο νους και να μην σκοτίζεται από τα πάθη. Σύμφωνα με τον άγιο Μάξιμο τον Ομολογητή, το φως του νου δεν αμαυρώνεται ποτέ, όταν το θυμικό μέρος της ψυχής χαλιναγωγείται με την αγάπη, το επιθυμητικό μέρος της ψυχής μαραίνεται με την εγκράτεια και το λογιστικό φτερώνεται με την προσευχή⁵⁷. Πρέπει, λοιπόν, να καθαρισθούν όλες οι δυνάμεις της ψυχής. Για τον καθαρισμό του νου χρειάζεται η τήρησή του, η προσοχή των λογισμών, που μπαίνουν στο νου, η νήψη. Χρειάζεται η ησυχία, η προσευχή, η μνήμη του Θεού. Η προσευχή και δη η μονολόγιστη ευχή του Ιησού καθαρίζει το νου από τους κακούς λογισμούς. Ο άγιος Θεόδωρος ο Στουδίτης απαριθμεί διάφορα μέσα για να ασφαλιστεί ο “ένδον ήμῶν άνθρωπος”, όπως λέει χαρακτηριστικά, από τους πειρασμούς, μεταξύ των οποίων η “ψαλμωδία”⁵⁸. Αντίθετα, ο νους που στρέφεται προς τα υλικά πράγματα και μολύνεται από ακάθαρτους και πονηρούς λογισμούς, οι οποίοι παραμένουν σ’ αυτόν, ασθενεί και μεταφέρει την ασθένεια σε όλο τον άνθρωπο. Σκοτίζεται ο νους από τα πάθη, υποδουλώνεται σ’ αυτά και εκτρέπεται από τη φυσική κίνησή του. Ο καθαρός νους, τον οποίο το Άγιο Πνεύμα καθαρίζει, φωτίζεται από τον Θεό, περιλάμπεται με θείο φως. Ο άγιος Γρηγόριος ο Παλαμάς φέρνει το παράδειγμα της κατ’ αίσθηση θέας, η οποία θα ήταν ανενεργή, αν δεν έλαμπε πάνω της φως απ’ έξω, για να πει ότι και ο νους δεν μπορεί να βλέπει με την νοερά αίσθηση που έχει και να τεθεί καθ’ εαυτόν σε ενέργεια, αν δεν τον περιλάμψει το θείο φως⁵⁹. Δεν βλέπει ο καθαρός νους απλώς το δικό του φως, αλλά την λαμπρότητα που μορφώνεται στην εικόνα του από τη χάρη του Θεού.

⁵⁵ Φιλοκαλία των Ιερών Νηπτικών, ό.π., σ. 89.

⁵⁶ “ὁ καρπὸς τοῦ Πνεύματος ἐστὶν ἀγάπη, χαρὰ, εἰρήνη, μακροθυμία, χρηστότης, ἀγαθωσύνη, πίστις, πραότης, ἐγκράτεια” (Γαλ. 5, 22).

⁵⁷ Φιλοκαλία των Ιερών Νηπτικών, ό.π., σ. 99.

⁵⁸ Φιλοκαλία των Νηπτικών και Ασκητικών, Θεοδώρου Στουδίτου, ό.π., σ. 344.

⁵⁹ Γρηγορίου του Παλαμά, ό.π., σ. 168.

Σύμφωνα με το σύγγραμμα “*Περί θείων ονομάτων*”⁶⁰ του Διονυσίου του Αρεοπαγίτη, υπάρχουν τρεις κινήσεις της ψυχής και του νου. Η *κυκλική*, κατά την οποία η ψυχή επιστρέφει στον εαυτό της, συνάγει όλες της τις δυνάμεις και έτσι ανέρχεται προς το Θεό. Κατ’ αυτήν την κίνηση, ο νους αποβάλλει κάθε έννοια της κτίσεως και κάθε φαντασία και ενώνεται με τον Θεό. Ο Θεός αποκαλύπτεται στην καρδιά, με την οποία έχει ενωθεί ο νους μέσω της μετάνοιας⁶¹. Η δεύτερη κίνηση είναι η *ευθεία*, κατά την οποία η ψυχή ανάγεται προς τον Θεό μέσω της θεωρίας της φύσης. Βέβαια, ενώ η πρώτη κίνηση είναι απλανής, σ’ αυτήν ελλοχεύει ο κίνδυνος ο άνθρωπος να πλανηθεί και να λατρέψει την κτίση και τα κτίσματα παρά τον κτίσαντα. Και, τέλος, τρίτη κίνηση είναι η *ελικοειδής*, κατά την οποία η ψυχή ελλάμπεται τις θείες γνώσεις κατά τρόπο οικείο προς αυτήν, όχι νοερά και ενιαία, αλλά λογικά και αποδεικτικά, και με σύνθετες και μεταβατικές ενέργειες. Η ελικοειδής κίνηση είναι ένας συνδυασμός των δύο προηγούμενων κινήσεων.

Ως προς την *καρδιά*, ο Απόστολος Πέτρος, μιλάει για τον “*κρυπτό της καρδιάς άνθρωπο*” (Α’ Πέτρου γ, 4). Σε αρκετά σημεία οι Πατέρες της Εκκλησίας ταυτίζουν, βέβαια, τον νου με την καρδιά. Ο άγιος Γρηγόριος ο Παλαμάς ταυτίζει σε κάποιο χωρίο την καθαρότητα του νου με την καθαρότητα της καρδιάς, ενώ σε άλλο σημείο λέει ότι η ενέργεια του νου είναι οι λογισμοί και τα νοήματα και η καρδιά είναι η ενεργούσα αυτά δύναμη. Νους ονομάζεται συνεπώς και η καρδιά, νους είναι και η ενέργεια και η ενεργούσα δύναμη, που λέγεται, κατά την Γραφή, *καρδιά*⁶². Η καθαρή καρδιά είναι ο τόπος που

⁶⁰ Διονύσιος ο Αρεοπαγίτης, *Περί θείων ονομάτων*, ΕΠΕ, Θεσσαλονίκη 1986, σ. 106 κ.ε. Πρβλ. Αγίου Νικοδήμου του Αγιορείτου, *Ο αόρατος πόλεμος*, Νέα Σκλήτη Αγίου Όρους 2014, Κεφάλαιο ΚΕ’, “*Πώς πρέπει να διορθώνουμε την φαντασία και την ενθύμησή μας*”.

⁶¹ Κατά τον Μεγάλο Βασίλειο, “*ησυχία ουν αρχή καθάρσεως τη ψυχή. Νοῦς μὲν γάρ μὴ σκεδανόμενος ἐπὶ τὰ ἔξω, μηδὲ ὑπὸ τῶν αἰσθητηρίων ἐπὶ τὸν κόσμον διαχεόμενος, ἐπάνεισι μὲν πρὸς ἑαυτὸν· δι’ ἑαυτοῦ δὲ πρὸς τὴν περὶ Θεοῦ ἔννοιαν ἀναβαίνει· κάκεινῳ τῷ κάλλει περιλαμπόμενός τε καὶ ἐλλαμπόμενος καὶ αὐτῆς τῆς φύσεως λήθην λαμβάνει, μῆτε πρὸς τροφῆς φροντίδα, μῆτε πρὸς περιβολαίων μέριμναν τὴν ψυχὴν καθελκόμενος, ἀλλὰ, σχολὴν ἀπὸ τῶν γηϊνῶν φροντίδων ἄγων, τὴν πᾶσαν ἑαυτοῦ σπουδὴν ἐπὶ τὴν κτήσιν τῶν αἰωνίων ἀγαθῶν μετατίθῃσι*”. Μεγάλου Βασιλείου, *Ἔργα*, τόμος 1, ΕΠΕ, σ. 64. Ο άγιος Γρηγόριος ο Παλαμάς συνδυάζει την κυκλική κίνηση με τη νοερά προσευχή, ενώ λέει ότι ο νους στους αρχάριους στον πνευματικό αγώνα συνεχώς πηδά, ακόμα κι αν συνάγεται συνεχώς και γι’ αυτό θα πρέπει να τον επαναφέρουν πάλι συνεχώς είναι αγύμναστοι και τους ξεφεύγει ως δυσθεωρητότερος και ευκινητότερος που είναι από όλα. Γρηγορίου του Παλαμά, ό.π., σ. 132.

⁶² *Φιλοκαλία τῶν Ἱερῶν Νηπτικῶν, συνερανισθεῖσα παρὰ τῶν ἁγίων καὶ θεοφόρων Πατέρων ἡμῶν, ἐν ἧ δια τῆς κατὰ τὴν πρᾶξιν καὶ θεωρίαν ἠθικῆς φιλοσοφίας, ὁ νοῦς*

αποκαλύπτεται ο Θεός, ο τόπος στον οποίο κατοικεί, στον οποίο αναπαύεται κι εκεί ενώνεται ο άνθρωπος με το Θεό κι από εκεί αισθάνεται τη Χάρη του Θεού. Όταν λέμε ότι ο νους επιστρέφει στην καρδιά, εννοούμε ότι επιστρέφει η ενέργεια του νου στην ουσία του κι εκεί ο νους βρίσκει την πραγματική του θέση⁶³. Στην πατερική γραμματεία αναφέρεται ότι η πνευματική καρδιά βρίσκεται στο βάθος της σαρκικής καρδιάς, σαν σε όργανο⁶⁴. Δεν υπάρχει, όμως, σύγχυση της μίας καρδιάς με την άλλη.

Αυτό που πρέπει να επισημανθεί είναι ότι ο νους στην πατερική γραμματεία είναι όρος πολυσήμαντος και κάποιες φορές ταυτίζεται με την ψυχή⁶⁵, άλλες είναι μια ενέργεια της ψυχής, ο οφθαλμός της ψυχής και άλλοτε με τον όρο νου υποδηλώνεται η ουσία της ψυχής, άλλοτε η ενέργειά της και άλλοτε είναι η προσοχή που είναι λεπτότερη της διάνοιας⁶⁶. Η σχέση του νου με την καρδιά περιγράφεται από τον άγιο Παΐσιο τον Αγιορείτη ως σχέση πομπού και δέκτη, όπου ο πομπός είναι ο νους, ο οποίος σε όποια συχνότητα γυρνάει, εκεί δουλεύει και ο δέκτης, δηλαδή η καρδιά⁶⁷. Κατά την ερμηνεία της ψαλτικής -ή και τη μελοποίηση- όπου βρίσκεται ο νους, σ' αυτή την κατάσταση θα είναι και η καρδιά. Γι' αυτό ο νους την ώρα εκείνη πρέπει να βρίσκεται στα θεία νοήματα των ύμνων και κατ' αυτόν τον τρόπο να ψέλνει κάποιος καρδιακά. Επειδή ο νους σημαίνει και τη λεπτότερη της διανοίας προσοχή, μπορεί ο άνθρωπος να λέει μια προσευχή ή να

καθαίρεται, φωτίζεται και τελειούται και εις ἤν προσετέθησαν τὰ ἐκ τῆς ἐν Βενετία ἐκδόσεως ἐλλείποντα κεφάλαια τοῦ μακαρίου Πατριάρχου Καλλιπτοῦ, Τόμος Τέταρτος, Ἀστήρ, Ἐν Ἀθήναις 1976, σ. 133.

⁶³ Μητροπολίτου Ναυπάκτου και Αγίου Βλασίου Ιεροθέου, *ό.π.*, σ. 142.

⁶⁴ Ο άγιος Γρηγόριος ο Παλαμάς λέει, “Εμείς τώρα, γνωρίζομε με ακρίβεια ότι το λογιστικό βρίσκεται στην καρδιά σαν σε όργανο, όχι όμως μέσα σ’ αυτήν όπως σε δοχείο, γιατί είναι ασώματο, ούτε έξω, γιατί είναι ενωμένο με αυτήν”. Και συνεχίζει παραθέτοντας τη ρήση του αγίου Μακαρίου, “Η καρδιά είναι ο ηγεμόνας όλης της υπάρξεως. Κι όταν κυριαρχήσει η χάρη σ’ όλα τα μέρη της καρδιάς, τότε βασιλεύει πάνω σε όλους τους λογισμούς και σ’ όλα τα μέλη. Γιατί εκεί είναι ο νους και όλοι οι λογισμοί της ψυχής”. Φιλοκαλία, τόμος Δ’, μετάφραση Αντώνιος Γαλίτης, Θεσσαλονίκη 1987, σ. 281.

⁶⁵ Η ψυχή, κατά τον άγιο Γρηγόριο τον Παλαμά, έχει τρεις δυνάμεις, τον νου, τον λόγο και το πνεύμα, αλλά εφόσον ο νους με τη γενική έννοια ταυτίζεται με την ψυχή, τότε και ο νους έχει τρεις δυνάμεις.

⁶⁶ Μητροπολίτου Ναυπάκτου και Αγίου Βλασίου Ιεροθέου, *ό.π.*, σ. 124.

⁶⁷ “Όλη την πνευματική δουλειά την κάνει ο νοῦς με την καρδιά. Ο νοῦς εἶναι ο πομπός και ἡ καρδιά ὁ δέκτης. Όπου γυρίση κανείς τὸν πομπό, σ’ αὐτήν τὴν συχνότητα δουλεύει και ὁ δέκτης. Ἄν ὁ νοῦς δουλεύη κοσμικά, στέλνει κοσμικά τηλεγραφήματα σὴν καρδιά· ἂν δουλεύη πνευματικά, συγκινεῖται και πονάει ἡ καρδιά πνευματικά. Πῶς νὰ φᾶς λ.χ. πολύ, ὅταν σκεφθῆς ὅτι ἄλλοῦ οἱ ἄνθρωποι πεθαίνουν ἀπὸ τὴν πείνα ἢ ὅτι οἱ Βεδουῖνοι τρᾶνε τὴν κοπριά ἀπὸ τὶς καμηλές”. Γέροντος Παΐσιου Αγιορείτου, Λόγοι Ε’, Πάθη και αρετές, Σουρωτή Θεσσαλονίκης 2010, σ. 114.

ψάλλει με τη διάνοια και ο νους να έχει ξεφύγει και να είναι αλλού. Ο Θεόληπτος Φιλαδελφείας λέει χαρακτηριστικά, ότι στην ψαλμωδία μπορεί να τρέχει ο νους αλλού και να διασπάται σε πάθη και διάφορα πράγματα έτσι, ώστε να χάνεται το νόημα των ψαλλομένων⁶⁸ και συνεχίζει λέγοντας “πολλάκις γὰρ αὐτῆς (της διάνοιας) διερχομένης τὰ ρήματα τῆς εὐχῆς, ὁ νοῦς οὐ συνοδεύει, οὐκ ἐνατενίζει τῷ Θεῷ, πρὸς ὃν καὶ ἡ κατὰ τὴν προσευχὴν διαλογὴ γίνεται· ἐκτρέπεται δὲ ὑπὸ τινῶν ἐννοιῶν λεληθότως. Καὶ ἡ μὲν διάνοια λέγει συνήθως τὰ ρήματα· ὁ δὲ νοῦς τῆς τοῦ Θεοῦ γνώσεως διολισθαίνει. Ὅθεν καὶ τότε ἡ ψυχὴ ἀκατανόητος καὶ ἀδιάθετος φαίνεται, ὡς τοῦ νοῦ σκορπιζομένου εἰς τινὰς φαντασίας καὶ μετεωριζομένου ἢ πρὸς ἅ κλέπτεται ἢ βούλεται”. Σε ένα απόστιχο των αἰνῶν του τρίτου ἤχου φαίνεται πολύ γλαφυρά πως αυτό συμβαίνει με τη μουσική: “Πολλάκις τὴν ὕμνωδιαν ἐκτελῶν, εὐρέθην τὴν ἀμαρτίαν ἐκπληρῶν, τῇ μὲν γλώττῃ ἄσματα φθεγγόμενος, τῇ δὲ ψυχῇ ἄτοπα λογιζόμενος, ἀλλ’ ἐκάτερα διόρθωσον, Χριστέ ὁ Θεός, διὰ τῆς μετανοίας καὶ σῶσόν με”. Η γλώσσα και η διάνοια συμμετέχουν και ψάλλουν, αλλά ο νους βρίσκεται αλλού και λογίζεται άτοπα. Κι είναι σημαντική η διάκριση του νου και της διάνοιας, της νοεράς και της λογικής ενέργειας της ψυχῆς, οι οποίες δεν ταυτίζονται⁶⁹. Γι’ αυτό το λόγο, ο ψάλτης δεν αρκεί να γνωρίζει μόνον την τέχνη και την επιστήμη της μουσικής και να ψάλλει εντέχνως και κατ’ επιστήμη, αλλά και να έχει νου καθαρό.

Κι αυτό δεν αποκρύπτεται από τον ψάλτη, αλλά περιλουζει την ερμηνεία και επηρεάζει τον ακροατή. Εμφαίνεται στα τεχνικά χαρακτηριστικά του μέλους και της φωνῆς και έτσι κοινωνείται διά της μουσικῆς η καρδιά του ψάλτη στην καρδιά του ακροατή· το ένα στόμα του μονοφωνικού μέλους γίνεται έτσι και μία καρδιά κατά το λειτουργικό αίτημα “καὶ δὸς ἡμῖν, ἐν ἐνὶ στόματι καὶ μιὰ καρδιά δοξάζειν καὶ ἀνυμνεῖν τὸ πάντιμον καὶ μεγαλοπρεπὲς ὄνομά σου”⁷⁰.

⁶⁸ Φιλοκαλία, τόμος Δ’, ὁ.π., σ. 149.

⁶⁹ Στην αρχή του κεφαλαίου για τη δυτική αισθητική, είδαμε ακριβώς τη σύγχυση, που υπάρχει μεταξύ αυτών των δύο ενεργειῶν, της νοεράς και της λογικής, στη Δύση και πως αυτό επηρεάζει ὅλο τον δυτικό πολιτισμό. Στην ορθόδοξη ανθρωπολογία είναι διακριτές ενέργειες η νοερά από τη λογική. Αυτό που συνέβη στον μεταπρωτικό ἄνθρωπο είναι ο σκοτασμός του νου και έτσι, “ὁ λόγος, μὴ ἔχοντας να ἐκφράσῃ τις ἐμπειρίες του νου, ταυτίσθηκε με τὴν διάνοια. Ἐτσι, τὸ λογικὸ υψώθηκε πιο πάνω ἀπὸ τὸν νου καὶ κυριαρχεῖ στὸν μεταπρωτικὸ ἄνθρωπο”. Μητροπολίτου Ναυπάκτου καὶ Αγίου Βλασίου Ιεροθέου, ὁ.π., σ. 206.

⁷⁰ Κατὰ τὸν Γρηγόριο Στάθη, “ὁ πιστὸς ἄνθρωπος δὲν ἔχει ἀνάγκη κι ἕναν δεῦτερο ἢ κι ἕναν ἄλλον ἢ καὶ ἕναν τέταρτο, γιὰ νὰ κάνουν “χορωδία τετράφωνη” γιὰ νὰ ἀπευθύνῃ αὐτός, ὁ ἕνας – ὁ μόνος τὴν δέσῃ του στὸν Θεό. Τοῦ φτάνει ἡ φωνή του, ἡ δική του φωνή. Κι ὅταν δὲν τὸ μπορῇ ὁ ἴδιος ἐναποθέτει τίς ἱερὲς ἀναφορὲς του στὴν φωνή τοῦ ψάλτου ἢ τῶν χορῶν τῶν ψαλτῶν· κι αὐτοί, οἱ ψάλτες, δὲν μποροῦν, δὲν

Είναι αξιοσημείωτο ότι και σε πολλά μουσικά χειρόγραφα υπάρχει η οδηγία ο ψάλτης να ψάλλει με ευλάβεια και με φόβο Θεού. Στην πρώτη Παπαδική, για παράδειγμα, στον κώδικα EBE 2458 του έτους 1336, υπάρχει η εξής αναγραφή: “*Ακολουθίαι συντεθειμένα παρά του μαΐστορος κυροῦ Ἰωάννου του Κουκουζέλη ἐπ’ ἀρχῆς τοῦ μεγάλου ἔσπερινοῦ μέχρι καὶ τῆς συμπληρώσεως τῆς Θείας Λειτουργίας. Ἄρχεται δὲ ἡσύχως καὶ εὐτάκτως...*”⁷¹. Σ’ άλλα μουσικά χειρόγραφα παρατηρούμε να δίνεται η οδηγία να ψάλλει ο μονοφωνάρης “*ἀργὰ καὶ μετὰ μέλους καὶ μετὰ φόβου Θεοῦ*”⁷², σε κάποια μέλη βλέπουμε να σημειώνονται οι φράσεις “με πραότητα”, “με προθυμία”, “με ευλάβεια”, “με ησυχία”, “με κατάνυξη”⁷³. Σε κάποια άλλα να αναγράφεται ότι ψάλλονται “με μεγάλη φωνή” ή “με λαμπρά φωνή” ή

πρέπει, νά κάνουν ὅ,τι αὐτοὶ θέλουν τίς δεήσεις τῶν πιστῶν, ἀλλὰ νά τίς ψάλλουν μέ ἐκκλησιαστικό ὕφος καὶ ἀναγωγικὴ διάθεση”. Γρηγορίου Θ. Στάθη, *Η “Υπεροχή” της Βυζαντινῆς Μουσικῆς Ἐναντι τῆς Ευρωπαϊκῆς καὶ ἡ Σχέση τῆς με τὴν Δημοτικὴ Μουσικὴ*, ἀνακτήθηκε (20/8/2025) ἀπὸ <https://enromiosini.gr/orthodoxi-latreia/h-uperochi-tis-byzantinis-mousikis-ynanti-tis-europaikis-kai-h-schese-tis-me-tin-dimotiki-mousiki>. Ο ἴδιος λέει ἐπίσης: “*Ἡ κατανυγμένη ψυχὴ εἶναι μόνη τῆς καὶ ξεχειλίζει εὐκολότερα τὸ θρηναγάλλιασμά τῆς μελωδικὰ παρά ἀρμονικά. Ἡ μελωδία εἶναι προσωπικὴ ἢ ἀρμονία εἶναι ὁμαδική. Κλαῖς καὶ παρακαλεῖς, εὐχαριστεῖς καὶ δοξάζεις μόνος σου καὶ ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ ντύνει καὶ χρωματίζει “τὴν φωνὴν τῆς δεήσεώς σου” ἀνάλογα καὶ τὴν κατευθύνει “ὡς θυμίαμα ἐνώπιον τοῦ Θεοῦ”. Ἐνα μέλος μιᾶς [χορωδίας] πολυφωνικῆς μουσικῆς δὲν νοιώθει ποτέ πληρότητα καὶ ἀνεξαρτησία καὶ δὲν παίρνει εὐκόλα τὴν προσωπικὴ ὑπόθεσιν”. Βυζαντινά, τόμος 4ος, Θεσσαλονίκη 1972, σ. 405. Κι ἀκόμα, “Ὡς μονοφωνικὸ μέλος ἡ Βυζαντινὴ Μουσικὴ ἔχει τὸ ἓνα, τὸ βασικότερο ἴσως στοιχεῖο τῆς ἐκφράσεως· τὸν πλοῦτο τῶν διαστημάτων, ἢ τὰ «λεπτά» διαστήματα ὅπως λέγονται στὴν τέχνη. Αὐτὰ τὰ λεπτὰ διαστήματα δίνουν μεγάλη πλαστικότητα στὴν ἐκφραση καὶ ἀποδίδουν ἀρτιότερα καὶ τελειότερα τὰ νοήματα τῶν ὕμνων. Αὐτὸς εἶναι ἓνας λόγος πὸν ἡ παράδοση ἀπέκλεισε τὴν χρῆση ὀργάνων στὴ λατρεία, μιᾶς καὶ ἡ φωνὴ τοῦ ἀνθρώπου εἶναι τὸ τιμιώτερο καὶ τελειότερο ὄργανο”. Γρ. Θ. Στάθη, *Μορφολογία καὶ ἐκφραση τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, Αθήνα 1980, σ. 30.*

⁷¹ Στάθη Γρ. Θ., “*Ἡ ἁσματικὴ διαφοροποίηση, ὅπως καταγράφεται στὸν κώδικα EBE 2458 τοῦ ἔτους 1336*”, ἀνάτυπον ἐκ τοῦ συλλογικοῦ τόμου ΚΒ’ Δημήτρια. *Ἐπιστημονικὸ Συμπόσιο Χριστιανικὴ Θεσσαλονίκη - Παλαιολόγειος ἐποχὴ [...]*, Θεσσαλονίκη 1989, σσ. 170-171.

⁷² Κώδικας Κουτλουμουσίου 399, φ. 104r.

⁷³ Για παράδειγμα, στὸν κώδικα Ιβήρων 1121, φ. 6r, ἀναγράφεται: “*(Ἄ)ρχεται ἐν τῷ Μεγάλῳ Ἐσπερινῷ ὁ δομέστικος, ἡσύχῳ τῇ φωνῇ*”. Στὸν κώδικα Ιβήρων 1271, φ. 7r, ἀναγράφεται: “*ψάλλεται δὲ ἐν εὐλαβείᾳ καὶ κατανύξει εἰς ἦχον πλαγίου τετάρτου (sic) μέλος ἀρχαῖον Ἀνοϊζαντός σου*”. Βλ. καὶ τὶς Προθεωρίες τῆς Παπαδικῆς. Στις ἐρωταποκρίσεις του (ψευδο)Δαμασκηνοῦ ἀναφέρεται ὁ φόβος τοῦ Θεοῦ καὶ ἡ κατάνυξη με τὴν ὁποία πρέπει να ψάλλουν οἱ ψάλτες καὶ ἐπανλαμβάνεται κατ’ οὐσίαν ὁ Κανὼν ΟΕ’ τῆς Ἐκτῆς Οἰκουμενικῆς Συνόδου γιὰ τὸ “*μῆτε βοαῖς ἀτάκτοις κεχρησθαι καὶ τὴν φύσιν πρὸς κραυγὴν ἐκβιάζεσθαι, μῆτε τι ἐπιλέγειν τῶν μὴ τῇ ἐκκλησίᾳ ἀρμοδίων τε καὶ οἰκείων*”.

με φωνή “ιλαρά”, “χαροποιά”, “υψηλότερη”, “οξύτερη” κ.α.⁷⁴ Και τούτο δεν αναιρεί την ευλάβεια και την κατάνυξη· η ευλάβεια κατά την ερμηνεία δεν φανερώνεται σε συγκεκριμένα χαρακτηριστικά φωνής, όπως, για παράδειγμα, σε μια σιγανή φωνή, ευσεβιστικής και ηθικιστικής υπαγόρευσης και η κατάνυξη δεν προϋποθέτει ένα υποτονικό μέλος ή μια βαρύτερη ανάπτυξη του· αυτά τα χαρακτηριστικά τα υπαγορεύει το εκφραστικό νόημα του μέλους και η εντέχνως ερμηνευτική του ευφράδεια κι έχουν να κάνουν με την εσωτερική πνευματική κατάσταση του ψάλτη⁷⁵ και τη γνώση της τέχνης. Η ευλάβεια βρίσκεται σε κάθε τεχνικό χαρακτηριστικό και διαπερνά όλο το μέλος. Η ερμηνεία της ψαλτικής με ευλάβεια, μάλιστα, αποτελεί και κανόνα της Εκκλησίας⁷⁶. Κι η ευλάβεια δεν

⁷⁴ Πρβλ. Γρηγόριος Αναστασίου, “‘‘Φωνή ἐστὶ ἀπήχημα τεθησαυρισμένου πνεύματος...’’ τεχνικὲς προϋποθέσεις τῆς ψαλμωδίας” στο Θεωρούμενα σὴν Ψαλτικῇ, θέματα ψαλτικῆς ὄντολογίας, θεωρίας, σημειογραφίας, μελοποιίας, ἐρμηνείας, τάξης, Αθήνα 2024, σ. 163 κ. ε.

⁷⁵ “Ἀπὸ τὴν ἐσωτερικὴ σου κατάσταση ξεκινάει αὐτό· αὐτὴν νὰ ἐλέγῃς. Ἐνας ποὺ ἔχει λεπτὴ φωνή, ἂν εἶναι σὲ καλὴ πνευματικὴ κατάσταση, ἀκούγεται σὰν ἀηδονάκι· ἄλλιῶς, εἶναι σὰν νὰ τσιρίζῃ. Ἐνας ποὺ ἔχει χονδρὴ φωνή, ἂν δὲν εἶναι σὲ καλὴ κατάσταση, ἀκούγεται σὰν γέρος ποὺ μαλώνει”. Γέροντος Παΐσιου Αἰγορείτου, Λόγοι ΣΤ’, ὁ.π., σ. 109.

⁷⁶ “Τοὺς ἐπὶ τὸ ψάλλειν ἐν ταῖς ἐκκλησίαις παραγινομένους βουλόμεθα, μίτη βοαῖς ἀτάκτοις κεχρῆσθαι καὶ τὴν φύσιν πρὸς κραυγὴν ἐκβιάζεσθαι, μίτη τι ἐπιλέγειν τῶν μὴ τῇ ἐκκλησίᾳ ἀρμοδίων τε καὶ οἰκείων· ἀλλὰ μετὰ πολλῆς προσοχῆς καὶ κατανύξεως τὰς ψαλμωδίας προσάγειν τῶ τῶν κρυπτῶν ἐφόρῳ Θεῷ. Εὐλαβεῖς γὰρ ἔσεσθαι τοὺς υἱοὺς Ἰσραὴλ τὸ ἱερὸν ἐδίδαξε λόγιον”. Κανὼν ΟΕ’ τῆς Ἐκτης Οικουμενικῆς Συνόδου. Αξιοσημείωτος εἶναι καὶ ὁ ΙΕ’ Κανὼνας τῆς ἐν Λαοδικείᾳ Τοπικῆς Συνόδου, ὁ ὁποῖος ὀρίζει “Περὶ τοῦ μὴ δεῖν πλὴν τῶν κανονικῶν ψαλτῶν, τῶν ἐπὶ τὸν ἄμβωνα ἀναβαινόντων, καὶ ἀπὸ διφθέρας ψαλλόντων, ἑτέρους τινὰς ψάλλειν ἐν ἐκκλησίᾳ”. Στο Πηδάλιο τῶν Ἱερῶν Κανόνων, ἐρμηνευμένων ἀπὸ τὸν ἅγιον Νικόδημο τὸν Αἰγορείτη καὶ τὸν ἱερομόναχο Αἰγάριο, ὑπάρχει ὡς σχολιασμός γιὰ τὸν Κανὼνα αὐτὸν, ὅτι προκαλεῖται “αταξία” καὶ “χασμωδία” ἀν ψάλλει κάποιος ἀμαθῆς. Γι’ αὐτὸ καὶ πρέπει μόνον οἱ κανονικοὶ ψάλτες νὰ ψάλλουν, δηλαδὴ αὐτοὶ ποὺ εἶναι συνηριθμημένοι στὸν κλήρο καὶ χειροτονημένοι καὶ ψάλλουν ἀπὸ βιβλία. Πηδάλιον τῆς Νοητὸς Νηὸς τῆς Μίας, Ἁγίας, Καθολικῆς καὶ Ἀποστολικῆς τῶν Ὁρθοδόξων Ἐκκλησίας, Αθήνα 1841, σ. 347. Πολυπληθεῖς Κανόνες τῆς Εκκλησίας, μάλιστα, δὲν παραλείπουν νὰ ἀσχοληθοῦν καὶ με λεπτομέρειες τοῦ τρόπου ζωῆς τοῦ ψάλτη. Ἐνδεικτικὰ, ὁ ΜΓ’ Ἀποστολικὸς Κανὼνας, λέει: “Υποδιάκονος, ἢ ἀναγνώστης, ἢ ψάλτης, τὰ ὅμοια ποιῶν (δηλαδὴ, τὰ ἀναφερόμενα στὸν ΜΒ’ Κανὼνα, “κύβοις σχολάζουσιν καὶ μέθαις”), ἢ πανσάσθῳ, ἢ ἀφοριζέσθῳ ὡσαύτως καὶ λαϊκός” κὶ ὁ ΞΘ’, ὁ ὁποῖος ἀσχολεῖται με τὴ νηστεία, λέει “Εἴ τις ἐπίσκοπος, ἢ πρεσβύτερος, ἢ διάκονος, ἢ ὑποδιάκονος, ἢ ἀναγνώστης, ἢ ψάλτης, τὴν ἁγίαν Τεσσαρακοστὴν τοῦ Πάσχα οὐ νηστεύει, ἢ τετράδα, ἢ παρασκευὴν, καθαιρεῖσθῳ, ἐκτὸς εἰ μὴ δι’ ἀσθένειαν σωματικὴν ἐμποδίζοιτο”.

είναι άλλη από το φόβο του Θεού, τη συστολή και την πνευματική ευαισθησία από την αγάπη που έχει ο άνθρωπος προς το Θεό⁷⁷.

Τα ίδια, φυσικά, ισχύουν και για τις μουσικές συνθέσεις, με τη διαφορά ότι αυτές εξαρτώνται από την ερμηνεία για να έρθουν στο φάος της υπαρκτικής τους ηχητικής ακουστικότητας. Ως συναμφοότερον η ερμηνεία με τη σύνθεση, έχει ως αποτέλεσμα από μια διαφορετική προσέγγιση της αισθητικής της μουσικής από τον συνθέτη⁷⁸, από ένα διαφορετικό γνωστικό του υπόβαθρο κι από μια διαφορετική καρδιακή υπαγόρευση της συνθετικής έμπνευσης, αναπόφευκτα να επηρεάζεται η ερμηνεία και κατ' επέκταση ο ακροατής και το αντίστροφο· από τον ερμηνευτή να αλλοιώνεται η πρόθεση του συνθέτη και η αισθητική του έργου. Γι' αυτό και είθισται

⁷⁷ Ένας ευσύννοπος ορισμός της ευλάβειας δίνεται από τον άγιο Παΐσιο τον Αγιορείτη και είναι τούτος: “Ευλάβεια είναι ὁ φόβος τοῦ Θεοῦ, ἡ συστολή, ἡ πνευματικὴ ευαισθησία. Ὁ ευλαβὴς μπορεῖ νὰ σφίγγεται, ἀλλὰ αὐτὸ τὸ σφίξιμο στάζει μέλι στὴν καρδιά του· δὲν τοῦ κάνει μαρτυρικὴ τὴν ζωὴ, ἀλλὰ τὸν εὐχαριστεῖ. Οἱ κινήσεις του εἶναι λεπτές, προσεγμένες. Αἰσθάνεται ἔντονα τὴν παρουσία τοῦ Θεοῦ, τῶν Ἀγγέλων, τῶν Ἁγίων. Νιώθει δίπλα του τὸν Φύλακα Ἄγγελο νὰ τὸν παρακολουθεῖ. Ἔχει συνέχεια στὸν νοῦ του ὅτι τὸ σῶμα του εἶναι Ναὸς τοῦ Ἁγίου Πνεύματος καὶ ζῆ ἀπλά, ἀγνὰ καὶ ἀγιασμένα. Παντοῦ συμπεριφέρεται μὲ προσοχὴ καὶ συστολή καὶ νιώθει ζωντανὰ ὅλα τὰ ἱερά. Προσέχει λ.χ. νὰ μὴν εἶναι πίσω ἀπὸ τὴν πλάτη του οἱ εἰκόνες. Δὲν βάζει ἐκεῖ πὸν κάθεται, στὸν καναπέ ἢ στὴν καρέκλα, τὸ Εὐαγγέλιο ἢ ἕνα πνευματικὸ βιβλίο κ.λπ. Ἄν δὴ μὴ εἰκόνα, σκιρτᾷ ἢ καρδιά του, βουρκώνουν τὰ μάτια του. Ἀλλὰ καὶ μόνον τὸ ὄνομα τοῦ Χριστοῦ νὰ δὴ κάπου γραμμένο, τὸ ἀσπάζεται καὶ αὐτὸ μὲ ευλάβεια καὶ γλυκαίνεται ἐσωτερικὰ ἢ ψυχῇ του. Ἀκόμη καὶ ἕνα κομματάκι ἀπὸ ἐφημερίδα ἂν βρῆ κάτω πεταμένο πὸν νὰ γράφη λ.χ. τὸ ὄνομα τοῦ Χριστοῦ ἢ μόνον «Ἱερὸς Ναὸς Ἁγίας Τριάδος», σκύβει, τὸ μαζεύει, τὸ ἀσπάζεται μὲ ευλάβεια καὶ στενοχωριέται πὸν ἦταν πεταμένο”. Γέροντος Παΐσιου Αγιορείτου, Λόγοι Β', Πνευματικὴ Αφύπνιση, Σουρωτὴ 1999, σ. 75.

⁷⁸ Ο ψάλτης και ο συνθέτης ή, αλλιώς, ο μελοποιός, μπορεί να είναι το ίδιο πρόσωπο και μάλιστα αυτό περιγράφεται από τους βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς θεωρητικούς συγγραφείς, όπως ο Χρυσάφης κι ο Γαβριήλ ο Ιερομόναχος, ως μια ιδανική περίπτωση, ως το παράδειγμα του τέλει ψάλτη. Ο Γαβριήλ Ιερομόναχος δίνει έναν ορισμό για τον τέλει ψάλτη ως εξής: “Καλὸν δὲ μοι ἔδοξε καὶ τὸν τέλειον ψάλτην, ὁποῖος τις ἐστὶν εἰκονίσαι. Τὸ πρῶτον μὲν οὖν ἐστὶ τοῦ ψάλτου τὸ γράφειν ὀρθῶς ἀπὸ τέχνης, δεύτερον δὲ τὸ λέγειν ἀπὸ τόνου, τρίτον γράφειν ἀπὸ στήθους ὅπερ ἂν εἰδοίη, τέταρτον τὸ ποιεῖν ἀφ' ἑαυτοῦ, πέμπτον το ἐτόιμως ἔχειν λαμβάνειν πᾶν μέλος ὅπερ ἂν ἀκούσῃ καὶ γράφειν”. Hannick Christian und Wolfram Gerda, *Gabriel Hieromonachos. Abhandlung über den Kirchengesang (Corpus Scriptorum de Re Musica I)*, Wien 1985, p. 100-102⁶⁹⁶⁻⁷⁰¹. Ο Αχιλλεύς Χαλδαιάκης σημειώνει ότι τα δύο αυτά πρόσωπα, δηλαδή ο ψάλτης και ο μελοποιός, “κάπου ἀρχίζουν νὰ συμπλέκονται καὶ νὰ «μεταλλάσσονται», στὴν ἰδανικὴ τους ἐκδοχὴ, σὲ μιὰν ἄλλη μορφή: στὸν τέλειο διδάσκαλο τῆς ψαλτικῆς τέχνης, ὁ ὁποῖος συγκεντρώνει τὶς ιδιότητες τοῦ ψάλτη, τοῦ μελοποιοῦ, τοῦ δασκάλου, τοῦ συγγραφέα, ἀλλὰ καὶ τοῦ κριτῆ τῶν ὁμοτέχνων του”. Αχιλλεύς Χαλδαιάκης, *Βυζαντινομουσικολογικά*, τόμος Γ', *Μελοποιία*, Αθήνα 2014, σ. 14.

οι συνθέτες και οι συνθέσεις, που δεν ακολουθούν τον τρόπο της αισθητικής της ψαλτικής -κι αυτός ο τρόπος δεν σημαίνει στείρα απομίμηση και απροϋπόθετη αποφυγή νέων στοιχείων ή κάποιου είδους προγονοπληξία, αλλά, κατά τα ανωτέρω, καρδιά καθαρά, επιστημονικώς και εντέχνως εκπεφρασμένη-, να εκλαμβάνονται και να χαρακτηρίζονται ως μη παραδοσιακά⁷⁹. Υπάρχουν, λόγου χάρη, συνθέσεις χερουβικών ύμνων (και, αντίστοιχα, ψαλτικές ερμηνείες τους), που θυμίζουν αμανέδες ή ευρωπαϊκά⁸⁰ τραγούδια ή λαϊκά και

⁷⁹ Πρβλ. Νεκτάριος Πάρης, *Το εκκλησιαστικόν άσμα, Πατερικές θέσεις*, Θεσσαλονίκη 2018, σσ. 94 και εξής, στην ενότητα “Οι λόγοι αλλοίωσης του εκκλησιαστικού μέλους”.

⁸⁰ Υπάρχουν πολλές περιπτώσεις, κατά τις οποίες κάποιος εραστής της Δύσης και ειδικά της δυτικής μουσικής θέλησαν να εισάγουν στην Ψαλτική στοιχεία της μουσικής αυτής ή να την μετατρέψουν ολωσδιόλου σε δυτική μουσική. Έχουμε την αξιοσημείωτη περίπτωση με το “διπλό μέλος κατά την των ελατίνων ψαλτικήν”. Συνθέσεις τέτοιες υπάρχουν, για παράδειγμα, στον Κώδικα EBE 2401 του 15^{ου} αιώνα, με συνθέσεις μεταξύ των οποίων του Μανουήλ Γαζή ή στον Κώδικα Δοχειαρίου 315 ή στον Κώδικα Ιβήρων 1109 του 17^{ου} αιώνα, όπου σε ένα μέλος διατηρείται το κοινό βυζαντινό μέλος του Στιχηραρίου και παραλλάσσονται, κατά τον Γρηγόριο Στάθη, λίγες θέσεις κατά τρόπο σαφώς δυτικό και οργανικό. Γρηγορίου Στάθη, “Διπλούν μέλος”, *Μια παρουσίαση των περιπτώσεων “Λατινικής Μουσικής” στα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής*, από τον τόμο *Τιμή προς τον Διδάσκαλον*, Αθήνα 2001, σσ. 656-674. Επειδή υπάρχουν τέτοια μέλη και με το όνομα του Ιωάννου Πλουσιαδηνού, είναι χρήσιμο να αναφερθεί ότι αυτός εγκατέλειψε τελικώς την Ορθοδοξία και προσχώρησε στους Λατίνους, γερόμενος, μάλιστα και Επίσκοπος Μεθώνης με το όνομα Ιωσήφ. Βλ. σχετ. Εμμανουήλ Γιαννόπουλος, *Η Άνθηση τής Ψαλτικής Τέχνης στην Κρήτη (1566-1669)*, Αθήνα 2004, σ. 69 και εξής. Επιπλέον, στα Επτάνησα, στα οποία, λόγω των ιστορικών συγκυριών, είναι μέχρι σήμερα διαδεδομένο το ψάλλειν με τρόπο δυτικό. Βλ. σχετ. Ευστάθιος Μακρής, “*Musica greca*”, “*ψαλτική των Λατίνων*” και το χειρόγραφο της *Πλατυτέρας στην Κέρκυρα*. Ανακτήθηκε (22/11/2025) από https://www.academia.edu/30805766/_Musica_greca_ψαλτική_των_Λατίνων_και_το_χειρόγραφο_της_Πλατυτέρας_στην_Κέρκυρα. Αυτό που είναι όμως πολύ ενδιαφέρον, είναι η περίπτωση του νέου ελληνικού κράτους, όπου στην αρχή με την βαυαροκρατία και τις “καθολικές” και προτεσταντικές αντιλήψεις της, τις θρησκευτικές οργανώσεις που άρχισαν σιγά-σιγά να επεκτείνονται μαζί με το νομικίστικο και ηθικιστικό πνεύμα τους κ.α. η ψαλτική άρχισε να δίνει τη θέση της σε ένα δυτικότροπο ύφος που έφτανε μέχρι και την ύπαρξη πολυφωνικών χορωδιών σε μεγάλους ναούς. Χρειάστηκε να περάσουν χρόνια για να αρχίσει πια να γίνεται στροφή προς την αισθητική της Ψαλτικής και να επανεμφανίζεται δυναμικά, ιδίως στην Αθήνα, που είχε λείψει περισσότερο. Κι αυτή η στροφή έγινε -και γίνεται ακόμη-, με την διάδοση της πατερικής γραμματείας, την παρουσία αγίων, όπως ο άγιος Παΐσιος, Πορφύριος, Ιάκωβος κ.α. και, γενικά, μαζί με τη στροφή προς την ορθόδοξη θεολογία. Το αυτό συνέβη και με την τέχνη της αιογράφησης των ναών, που οι δυτικότερες αιογραφίες, όσο συνηθισμένες και ωραίες ήταν πριν εκατό χρόνια, άλλο τόσο σπανίζουν στους καινούργιους ναούς σήμερα. Επιπλέον, σημαντική είναι και η περίπτωση του Αγαπίου Παλιέρμου, όπως την σώζει ο Χρύσανθος και ο τρόπος, με τον οποίον ο Ιάκωβος Πρωτοψάλτης απέτρεψε το να

ούτω καθεξῆς⁸¹. Κατά τον Μ. Βασίλειο, “οὐκ εἶ τις τῶ στόματι προφέρει τὰ τοῦ ψαλμοῦ ῥήματα, οὗτος ψάλλει τῶ Κυρίῳ ἄλλ’ ὅσοι ἀπό

επιβληθούν οι απόψεις του Αγαπίου περί την Ψαλτική. Ο Αγάπιος Παλιέρμος, συγκεκριμένα, είχε περιέλθει την Ευρώπη, για να μάθει την Ευρωπαϊκή Μουσική, στην οποία και κατέστη αρκετά πεπαιδευμένος, ώστε να έρθει έπειτα στην Ελλάδα και να ωφελήσει με τις γνώσεις του αυτές του ομογενείς του. Αφού έζησε στην Ευρώπη και έμαθε καλά την Ευρωπαϊκή Μουσική, πρώτα πήγε στο Άγιο Όρος, αλλά δεν κατάφεραν να τελεσφορήσουν εκεί οι ιδέες του. Έπειτα, πήγε στην Έφεσο, όπου και πάλι απέτυχε και τότε πήγε στην Κωνσταντινούπολη, επί της πρώτης πατριαρχείας του Γρηγορίου Πελοποννησίου του από Σμύρνης. Στην Κωνσταντινούπολη δίδασκε τα μουσικά με τις νότες της Ευρωπαϊκής Μουσικής. Επειδή, όμως, αυτό απεδείχθη αποτυχημένο, μετέβαλε το σύστημα και όταν πήγε για δεύτερη και για τρίτη φορά στην Κωνσταντινούπολη, μεταχειρίζονταν το αλφάβητο. Ο Αγάπιος παρουσίασε στον Πατριάρχη Γρηγόριο και στην ιερά Σύνοδο την παρασημαντική της Ψαλτικής, που χρησιμοποιούσαν οι ψάλτες, ως έχουσα πολλά ελαττώματα, για να καταλήξει στο συμπέρασμα, ότι είναι προς συμφέρον να διδαχθούν οι ψάλτες της Μεγάλης Εκκλησίας ένα σύστημα μουσικής φτιαγμένο από τον ίδιο, που θα έχει τα προτερήματα του συστήματος της μουσικής των Ευρωπαίων, παραλείποντας τα ελλείματά του. Έπρεπε να φροντίσουν, λοιπόν, είτε να διορθώσουν το υπάρχον σύστημα μουσικής, είτε να εφεύρουν άλλο νεότερο, είτε να δεχθούν αυτό που τους πρότεινε ο Αγάπιος και σ’ αυτό να μεταγράψουν όλα τα μέλη της Ψαλτικής. Τελικά, κατάφερε ο Αγάπιος να πείσει τον Πατριάρχη, δόθηκε εντολή να διδάσκει στο Πατριαρχείο, δεν κατάφερε, όμως, να πείσει τον Ιάκωβο τον Πρωτοψάλτη. Ο Ιάκωβος ήταν ζηλωτής της παραδόσεως της Ψαλτικής, δεν του άρεσαν οι νεωτερισμοί (για το θέμα αυτό βλ. την ανωτέρω υποσημείωση) και ειρωνευόταν τον Αγάπιο για την προφορά του και τον τρόπο, με τον οποίο δίδασκε. Και έτσι δεν καρποφόρησε το έργο του Παλιέρμου. Μελοποίησε δε ο Ιάκωβος το Δοξαστικάριον, περιλαμβάνοντας σ’ αυτό παλαιές θέσεις του Στιχηραρίου, είτε αυτούσιες, χωρίς να τις συντέμνει καλωπίζοντάς τες, είτε καινοτρόπως, γράφοντάς τες “εξηγηματικώς”. Έτσι, “συνέτεμε μετά καλλωπισμού”, όπως λέει ο Χρυσάνθος, τα μεγάλα Κεκραγάρια, τα Εωθινά και τον Πολυέλεο του Δανιήλ. Χρυσάνθου Αρχιεπισκόπου Διρραχίου του εκ Μαδύτων, ό.π., σσ. LI-LIII, §78. Πρβλ. Flora Kritikou, *ACCEPTING OR REJECTING LITURGICAL RULES IN THE ECUMENICAL PATRIARCHATE OF CONSTANTINOPLE IN THE 18TH CENTURY, Attempts at Notational Reform: The case of Agapios Paliermos and Jacob the Protopsaltes*. Ανακτήθηκε (22/11/2025) από https://www.academia.edu/28702505/ACCEPTING_OR_REJECTING_LITURGICAL_RULES_IN_THE_ECUMENICAL_PATRIARCHATE_OF_CONSTANTINOPLE_IN_THE_18TH_CENTURY_Attempts_at_Notational_Reform_The_case_of_Agapios_Paliermos_and_Jacob_the_Propsaltes_in_Musicology_Papers_28_2_2013

⁸¹ Πρβλ. Φώτης Κόντογλου, εφημερίδα Ορθόδοξος Τύπος, *Η βυζαντινή μουσική*, τεύχη Μαρτίου, Απριλίου, Μαΐου, Ιουνίου 1963. “Ο ὀρθοδοξότατος λαός μας ζεῖ καὶ πεθαίνει, ζέροντας σαφέστατα τί εἶναι Ὀρθόδοξο καὶ τί «φράγκικο». Ποιός, ἀπ’ αὐτὸν τὸν λαό, γνωρίζει τὴ δογματικὴ διαφορὰ μας ἀπὸ τοὺς παπιστές, τὸ Fillioque κ.τ.ἄ.; Καὶ μ’ ὅλα ταῦτα, ὁ λαὸς ὅλα τὰ γνωρίζει μ’ ἕναν τρόπο μουσικόν, γιατί τὴν ζεῖ τὴν Ὀρθοδοξία, «ἐν αὐτῇ ζεῖ καὶ κινεῖται καὶ ἐστίν». Εἶναι «οὐχὶ μαθὼν, ἀλλὰ παθὼν τὰ θεῖα». Κι ἀπὸ ποῦ διδάχθηκε αὐτὴ τὴ ζωντανὴ πίστη, ὥστε ἀπὸ τὰ σπλάγχνα του νὰ γεννιοῦνται Ἅγιοι; Ἀπὸ κανέναν σοφὸν θεολόγο; Ὁχι, ἀλλὰ ἀπὸ τὴ λατρεία, ἀπὸ τὴν ἔξωτερικὴ μορφή τῆς Ἐκκλησίας, ἀπὸ τὶς εἰκόνες, ἀπὸ τὴ ψαλμωδία, ἀπὸ τὴν

καρδιάς καθαρᾶς ἀναπέμπουσι τὰς ψαλμωδίας, καὶ ὅσοι εἰσὶν ὅσοι, σώζοντες τὴν πρὸς Θεὸν δικαιοσύνην, οὗτοι δύνανται ψάλλειν τῷ Θεῷ τοῖς ρυθμοῖς τοῖς πνευματικοῖς ἀρμοζόντως ἀκολουθοῦντες. Πόσοι ἀπὸ πορνείας ἐστάσιν ἐνταῦθα, πόσοι ἀπὸ κλοπῆς! πόσοι δόλον, πόσοι ψευδολογίαν ἐν ταῖς καρδίαις κρύπτοντες! Ψάλλειν οἴονται, τὴ ἀληθεία μὴ ψάλλοντες!”⁸², δηλαδή, ὅποιος δεν ψάλλει με καθαρὴ καρδιά, νομίζει ὅτι ψάλλει· δεν ψάλλει ἀληθινά⁸³.

Ἡ προσήλωση στὸν τρόπο τῆς παράδοσης καὶ σε κάποιους γενικούς κανόνες τῆς ἐπιστήμης καὶ τῆς τέχνης τῆς Ψαλτικῆς εἶναι καὶ μιὰ δικλείδα ασφαλείας, στὴν περίπτωση που κάποιος ψάλτης ἢ μελοποιὸς δεν ἔχει καρδιά καθαρὰ. Σε μιὰ τέτοια περίπτωση, τὸ μέλος θα ἦταν γεμάτο στοιχεῖα που θα φανέρωναν τὴν ἐμπαθὴ καρδιά του καὶ ἡ αισθητικὴ θα αλλοιωνόταν ριζικά. Ἐτσι, σε μιὰ ἐκκλησία που οἱ ἄνθρωποι θα συναθροίζονταν γιὰ νὰ λατρεύσουν τὸν Θεό, τὸ ἀποτέλεσμα θα ἦταν νὰ δημιουργοῦνται ἢ νὰ ἐπανεμφανίζονται στὴν ψυχὴ τους πάθη, ἀντὶ τῆς θείας ἀγάπης. Τέτοιες περιπτώσεις ἀφοροῦν τὰ παραδείγματα τῶν Πατέρων τῆς Ἐκκλησίας γιὰ τὴ μουσικὴ που εἶναι κοσμικὴ, πορνικὴ, θεατρικὴ, ἡ ὁποία δεν πρέπει νὰ μεταφέρεται στὴν Ἐκκλησία⁸⁴. Πέρα ἀπ’ αὐτό, βέβαια, ὅπως ἔχουμε διαπιστώσει κι ὡς ἐδῶ, ἡ μουσικὴ τεχνικὴ γνώση συνδέεται ἀρρηκτὰ με τὴν καρδιά, ὥστε γιὰ τὴ μουσικὴ ωραιότητα νὰ ἀπαιτεῖται νὰ εἶναι καὶ ἡ τεχνικὴ ὑπόσταση τοῦ ἔργου ἄρτια ὡς τέτοια καὶ σύμφωνη με τὶς αισθητικὲς τεχνικὲς ἀρχές καὶ ἡ καρδιά καθαρὰ. Ἡ καρδιά δεν μπορεῖ νὰ ἐκφραστεῖ μέσω τῆς μουσικῆς με πληρότητα ἀν δεν ὑπάρχουν τὰ τεχνικὰ συστατικά του μέλους καὶ τὸ μέλος δεν μπορεῖ νὰ ἐκφραστεῖ με πληρότητα ωραιότητας, ἀν δε συμμετέχει σ’ αὐτό ἡ καρδιά με καθαρότητα. Ὁ Μανουὴλ Χρυσάφης μιλάει γιὰ “ἀμαθῶς καὶ ἀνεπιστημόνως ποιοῦντες ποιήματα”, οἱ ὁποῖοι, εὐρισκόμενοι κάτω ἀπὸ πλάνη, ποιοῦν μουσικά αὐτὰ τὰ ὁποῖα βούλωνται καὶ γιὰ ὅσους εἶναι ἐξῶ ἀπὸ τὸν ὀρθὸ λόγον τῆς ψαλτικῆς ἐπιστήμης καὶ δεν γνωρίζουν τοὺς κανόνες τῆς τέχνης, ὄντας φαῦλοι, ἀμελεῖς,

ἐξωτερικὴ ὄψη τῶν ἱερέων μας, ἀπὸ τὸ σχῆμα τοῦ ναοῦ, ἀπὸ τὰ σκεῦη, ἀπὸ κάθε τι, τέλος, ποὺ ἐκφράζει τὸ πνεῦμα τῆς Ὀρθοδοξίας, δηλ. ἀπὸ αὐτὰ ποὺ σεῖς τὰ θεωρεῖτε τύποις χωρὶς μόνιμη καὶ οὐσιαστικὴ σημασία, ποὺ τὰ νομίζετε συμβατικά, ἐνῶ εἶναι αἰώνια, ἢ μόνη καὶ ἀκρίβεστατη ἔκφραση τοῦ πνευματικοῦ θησαυροῦ τῆς πίστεως μας”.

⁸² Μ. Βασιλείου, *Εἰς τὸν ΚΘ΄ Ψαλμόν*, PG 29, 312.

⁸³ Ὁ Π. Β. Πάσχος καταγράφει γιὰ τὸν Ἀλέξανδρο Παπαδιαμάντη καὶ τὸν τρόπο που ἔψαλλε τὰ ἀκόλουθα σε ἓνα διήγημά του: “—Ψάλλετε ἴδια με τὸν Παπαδιαμάντη. — Ὑπερβάλλετε [...] Ἐκεῖνος ἔψαλλε με τὴν καρδιά του καὶ ἦταν ἅγιος, ἐνῶ ἐγὼ ψάλλω με τὰ χεῖλη καὶ εἶμαι πολὺ ἀμαρτωλός...”. Πάσχου Π. Β., *Ἡ ἁγία Μόνη, ὁ ἀδελφὸς Ἰωαννίκιος, τὸ ἀγιορεῖτικο θυμίαμα καὶ ἄλλα διηγήματα*, Ἀθήνα 2000, σ. 101.

⁸⁴ Βλ. σχετ. Ἰωάννου Χρυσοστόμου, *Εἰς Ἡσαΐαν*, 1, PG 56, 99.

υπερήφανοι και κενόδοξοι⁸⁵. Η υπερηφάνειά τους αυτή και η φαυλότητα δεν θα βρει πρωταρχικά εμπόδιο τους κανόνες της τέχνης, αφού αυτοί αγνοούνται και έτσι θα εμφανιστεί έντονα στο μουσικό έργο. Όπως, αντίστοιχα, το μέλος επηρέασε η καθαρή καρδιά άλλων μελοποιών, που τα έργα τους αποτέλεσαν τεχνικούς κανόνες⁸⁶.

Η καινότητα του άσματος έχει να κάνει με την καινότητα της καρδιάς. Γι' αυτό υπάρχουν συνθέσεις εκατοντάδων χρόνων, οι οποίες δεν ξεπεράστηκαν κάποτε ως παρωχημένες αλλά έχουν ακόμα να μας πουν πολλά, σαν να δημιουργήθηκαν σήμερα που τις ψέλνουμε και τις ακούμε. Όπως και η καινότητα της ερμηνείας του άσματος έχει να κάνει με την καρδιά του ερμηνευτή. Κατά τον Μεγάλο Βασίλειο “*καὶ ὁ τοῖς ἔμπροσθεν ἐπεκτεινόμενος, ἀεὶ ἑαυτοῦ καινότερος γίνεται. Ὡστε ὁ ἀεὶ καινότερος ἑαυτοῦ γινόμενος καινότερον ἄσμα ἄδει τῷ Θεῷ*”⁸⁷. Ας μείνουμε λίγο στο θέμα αυτό κι ας το εξετάσουμε και αμιγῶς μουσικά. Ο Μανουήλ Χρυσάφης στη θεωρητική του πραγματεία, παρατηρούμε να αναφέρεται εμφaticά και επί μακρόν στο γεγονός ότι κάθε συνθέτης μιμείται τους προγενεστέρους του. Για να καταλάβουμε, όμως, πως εννοείται αυτή η μίμηση στην Ψαλτική και να μην την ταυτίσουμε με μια ανελεύθερη και φοβιστική αντιγραφή του πρωτότυπου, είναι σημαντικό να δούμε το χωρίο εκείνο της πραγματείας, που ασχολείται με τους αναγραμματισμούς του Κουκουζέλη. Κι αυτό, γιατί το πρώτο μισό του 14^{ου} αιώνα, εμφανίζεται ένα “*νέο μουσικό ύφος, μια ελεύθερη τέχνη*”, η *καλοφωνία*, η οποία κατά τον Γρηγόριο Στάθη είναι η *Ars Nova* της βυζαντινής μελοποιίας. Τα χαρακτηριστικά της καλοφωνίας κατά τον Στάθη είναι πρώτον το ευφραδέστερο και εκτενέστερο μέλος (στο οποίο συμβάλουν και οι φθορές), δεύτερον οι αναγραμματισμοί ή αναποδισμοί του ποιητικού κειμένου, δηλαδή η ανακατάστρωσή του και τρίτον τα ηχήματα ή αλλιώς κρατήματα. Αυτό το νέο ρεύμα αναμφισβήτητα διήνυσε μια

⁸⁵ “*Ἄλλ' οἱ ἀμαθῶς καὶ ἀνεπισημόνως ποιοῦντες ποιήματα καὶ κρίσιν ἐξάγοντες περὶ τούτων, οἷαν τοὺς τοιοῦτους ἐξάγειν οἶκός καὶ διδάσκοντες ἐν πλάνῃ, μὴ εἰδότες ὁ λέγουσιν, ποιήτωσαν ὁμοίως ἅπερ καὶ βούλωνται*”. “*Διατίθεται γὰρ φαύλως περὶ αὐτὴν καὶ ἅπερ οὐκ οἶδε ταῦτα λαλεῖ ὑπ' ἀμαθείας καὶ τοῦ μὴ ἐθέλειν δοκεῖν μεταμαθεῖν τὴν ἀλήθειαν, δι' ἀμέλειαν ἴσως καὶ τὸ ὑπερήφανος εἶναι καὶ τις τῶν κενოდόξων*”. Conomos Dimitri E., ὁ.π., p. 38.

⁸⁶ Ο Άγιος Πορφύριος ο Κουσοκαλυβίτης έλεγε για τον Ρωμανό τον Μελωδό “*Ο Ρωμανός ήταν όλος μέσα στη Χάρη! Και ό,τι έγραφε ήτανε τέλειο*”. Στον Κώδικα Κουτλουμουσίου 457 (δεύτερο μισό του 14^{ου} αιώνα) αναγράφεται για τον Κουκουζέλη στο φύλλο 379α: “*ποὺ εἶ ὦ μαῖστωρ ἄρτι; -ἐνθα καὶ ὑμεῖς φίλοι μετ' ὀλίγον ἔρχεσθε*”. Στον ίδιο Κώδικα, στο φύλλο 84ν, χαρακτηρίζεται ως άγιος: “*Καὶ τοῦτο τὸ ἔτερον μελουργήσαντος ἀγίου μαῖστορος, ὅπερ οἶμαι, κάλλιστον δὲ πάνν*”.

⁸⁷ Μ. Βασιλείου, Έργα 5, *Όμιλαιο εἰς Ψαλμοῦς*, ΕΠΕ, μετάφραση Σοφία Καρακασίδου, Θεσσαλονίκη 1974, σσ. 166.

μακρά πορεία ως τον 14^ο αιώνα, αφού ο “μελισματικός, ο εκτενής και έντεχνος τρόπος υπήρχε πάντοτε στην βυζαντινή υμνολογία”, ωστόσο η βαθμιαία ανάπτυξη και διάδοσή του έχουν να κάνουν με τη σταθεροποίηση της ασματολογίας της νυχθήμερης ακολουθίας και τις δυνατότητες της σημειογραφίας της εποχής⁸⁸. Βέβαια, όλη η περιρρέουσα ατμόσφαιρα συνέβαλε σ’ αυτό, αν αναλογιστούμε την πολιτιστική κατάσταση της Παλαιολόγειας περιόδου και δη την εκκλησιαστική με την επικράτηση πια του μοναστικού τυπικού και την ανάδειξη της ορθόδοξης θεολογίας μετά το πέρας της Φραγκοκρατίας. Λοιπόν, ο Μανουήλ Χρυσάφης λέει: “ὁ γὰρ χαριτώνυμος μαίστωρ, ὁ Κουκουζέλης, ἐν τοῖς ἀναγραμματισμοῖς αὐτοῦ τῶν παλαιῶν οὐκ ἐξίσταται στιχηρῶν, ἀλλὰ κατ’ ἔχνος τούτοις ἀκολουθεῖ, δυνάμενος ἂν πάντως καὶ αὐτός, ὡς οἱ νῦν, καὶ πολὺ μᾶλλον εἶπερ οὗτοι, μέλη μόνα ποιεῖν ἴδια, μηδὲν τί κοινωνοῦντα τοῖς πρωτοτύποις αὐτῶν στιχηροῖς. ἀλλ’ εἰ οὕτως ἐποίει, οὔτε καλῶς ἂν ἐποίει, οὔτε τῆς ἐπιστήμης προσηκόντως ἐπαῖειν ἐδόκει. δι’ ὃ καὶ κατ’ ἀκρίβειαν τοῦ τῶν παλαιῶν στιχηρῶν ἔρχεται δρόμου καὶ αὐτῶν οὐ πάνυ τοι ἐξίσταται, τοῖς τῆς ἐπιστήμης νόμοις πειθόμενος”⁸⁹. Ο τρόπος της αισθητικής, επομένως, είναι ο ίδιος παρά την νέα δημιουργία ή, αλλιώς, ο βασικός πυρήνας της αισθητικής παραμένει ίδιος και αναλλοίωτος και ο δρόμος που βαδίζουν οι συνθέτες -και άρα οι ερμηνευτές- είναι ένας και ο αυτός, παρά τις όποιες αλλαγές στο φλοιό, εφόσον δεν μεταβάλλουν την ουσία και πείθονται τοῖς τῆς ἐπιστήμης νόμοις - μάλιστα ο Γαβριήλ ο Ιερομόναχος στον ορισμό του για τον τέλειο ψάλτη, που παρατέθηκε παραπάνω, είδαμε ότι αναφέρει ως ένα στοιχείο για τον τέλειο ψάλτη “τὸ ποιεῖν ἀφ’ ἑαυτοῦ”. Είναι σαν μια λεπτή κλωστή καρδιακής έκφρασης του μελικού κάλλους, με ίνες της τα μελικά τεχνικά στοιχεία-εργαλεία της αυτής τέχνης, που διαπερνά εν κοινωνία τον προηγούμενο με τον επόμενο μελοποιό.

Σε μιαν άλλη εποχή και φάση της μελοποιίας, ο Παναγιώτης Χρυσάφης ο νέος, εισάγει νέες μελιρρυθμόφθογγες θέσεις⁹⁰ με σκοπό

⁸⁸ Γρηγόριος Στάθης, *Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας, και πανομοιότυπη έκδοση του καλοφωνικού ιδιομέλου της Μεταμορφώσεως “Προτυπών την ανάστασιν” με όλους τους πόδες και τους αναγραμματισμούς του, απ’ το Μαθηματάριο του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, κατ’ απόδοση στην δημοτική απ’ τον Γρηγόριο Αναστασίου, Αθήνα 2018, σσ. 89-96.*

⁸⁹ Conomos Dimitri E., *The Treatise of Manuel Chrysaphes the Lampadarios: On the Theory of the Art of Chanting and on Certain Erroneous Views That Some Hold About it (Mount Athos, Iviron Monastery MS 1120 [July, 1458]) (Corpus Scriptorum de Re Musica II)*, Wien 1985, pp. 43-44.

⁹⁰ “Καινό” και “ωραίο” καλλωπισμό στο στιχηράριο μας παραδίδει επίσης, εκτός από τον νέο Χρυσάφη και τον Γερμανό και ο Γεώργιος εξ Αθηνών και ο Κοσμάς ο Μακεδών.

τον καλλωπισμό των μελών της ως τότε παραδόσεως, καθώς ο ίδιος αναφέρει, συγκεκριμένα, στον κολοφόνα του Κώδικα Ξενοφώντος 128, το αυτόγραφο Αναστασιματάριό του, του έτους 1671: “*ἐγράφη δὲ καὶ παρ’ ἐμοῦ τοῦ εὐτελοῦς, ἐλαχίστου τε καὶ ἀμαθοῦς, ἀμαρτωλοῦ τε ὑπὲρ πάντας Χρυσάφου δῆθεν καὶ πρωτοψάλτου τῆς Μεγάλης τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας, οὐ μέντοι κατὰ τὸ κείμενον τῶν παλαιῶν ἔκτονηθεῖσα, ἀλλ’ ἐν καινῷ τινὶ καλλωπισμῷ καὶ μελιρρυτοφθόγοις νεοφανέσι θέσεσι, καθάπερ τα νῦν ἀσματολογεῖται τοῖς μελωδοῦσιν ἐν Κωνσταντινοπόλει. Τοῦτο τοίνυν, ὅσον τὸ κατ’ ἐμὲ ἐφικτὸν παρ’ ἐμαυτοῦ γέγονε, κατὰ τὴν ἣν παρέλαβον εἰσήγησιν παρὰ τοῦ ἐμοῦ διδασκάλου κυρ Γεωργίου τοῦ Ραιδεστηνοῦ καὶ πρωτοψάλτου τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας ἐκτεθεικῶς καὶ τονίσας [...]*”. Ο Γερμανός Νέων Πατρῶν μας δίνει επίσης μια σημαντική μαρτυρία για το θέμα μας, μιλώντας για τον εαυτό του στον Κώδικα Πάτμου 930 ως εξής: “*τούτου χάριν καγὼ ὁ ἐν ἀρχιερεῦσι ταπεινὸς Νέων Πατρῶν Γερμανός, ἐνεγκάμην τὸ καθ’ Ἑλλάδα Τύρναβον ἔχων, τὸ ἀσματομελιρρυτόφθογον τόδε Στιχηραρομούσιον κατ’ ἐφικτὸν πονήσας συνέγραψα ἐκ πολλῶν πρωτοτύπων παλαιῶν τε καὶ νέων ἀναλεξάμενος, ἔνια καὶ παρ’ ἐμαυτοῦ ἔστιν α προσθεῖς, καλλονῆς ἔνεκα, οἷα ποῦ πρὸς τῶν ἐμοῦ καθηγητῶν, προκρίτως δὲ πρὸς τοῦ λογιωτάτου καὶ μουσικωτάτου κυρίου Χρυσάφου πρωτοψάλτου τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας*”⁹¹.

Για τον καλλωπισμό ως την μελισματικότερη εκδοχή, την μελική πλάτυνση και γενικά την επεξεργασία ενός παλαιότερου μέλους για λόγους τέρψης και καλλονής με πιο περίτεχνη μελική ανάπτυξη, είναι σημαντικά όσα θα αναλύσουμε στις επόμενες ενότητες, πέρα από όσα είδαμε ως εδώ, γιατί αυτά αποτελούν τη βάση για τη δυνατότητα του καλλωπισμού των μελών. Ο καλλωπισμός δεν είναι φαινόμενο που εμφανίζεται στη μεταβυζαντινή περίοδο, βέβαια, αλλά ήδη στη βυζαντινή περίοδο βρίσκεται σε μεγάλη ακμή. Αναφέρθηκαν τα βασικά χαρακτηριστικά του καλοφωνικού μέλους, αξίζει όμως να αναφερθούν και κάποιοι ειδικοί όροι, σχετικοί με την καλοφωνία και τον καλλωπισμό: η επιβολή, η παρεκβολή, το επιφώνημα, το

⁹¹ Βλ. και Γρηγόριος Στάθης, *Γερμανός Αρχιερεὺς Νέων Πατρῶν (β' ἡμισυ ἰς' αἰῶνος), ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του*, IBM, Αθήνα 1989, όπου ο Γρηγόριος Στάθης υποστηρίζει ότι “*ἡ μεγάλη σπουδαιότητα τοῦ Γερμανοῦ στὴν ἱστορία καὶ ἐξέλιξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης ἔγκειται στὴ δημιουργία προσωπικοῦ ὕφους καὶ φιλελευθερώτερης ἀντιμετώπισης τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης, σὲ ὅλα τὰ εἶδη καὶ κατ’ ἐξοχὴν στὸ στιχηραρικό μέλος*”. Ο Γερμανός έχει μεγάλη συμβολή και στην επικράτηση του *Καλοφωνικού Ειρμολογίου*.

αναφώνημα, το άλλαγμα, ο πρόλογος, η καταβασία, η ομόνοια⁹². Απ' αυτούς, η επιβολή είναι η προσθήκη ή ο καλλωπισμός, δηλαδή η διασκευή, που γίνεται από έναν συνθέτη στο κείμενο ενός άλλου συνθέτη και η παρεκβολή, που είναι η προσθήκη ενός τμήματος μέλους που δεν προβλεπόταν στην έκταση της αρχικής σύνθεσης.

Άλλο παράδειγμα αποτελεί και ο Ιάκωβος ο Πρωτοψάλτης, ο οποίος, παρότι διακρίνονταν για το ζήλο του και τη μεγάλη προσήλωσή του στην παράδοση, συνθέτει κατά έναν πρωτότυπο τρόπο⁹³. Ως προς τον Πέτρο Μπρεκετή, ο Αχιλλεύς Χαλδαιάκης επισημαίνει, παίρνοντας ως παράδειγμα δύο πολυελέους του, ότι η μετάβαση από το κλασικό και παλαιό στο νέο και πρωτότυπο επιχειρείται από τον αυτόν ομαλά και αρμονικά, μέσω μορφολογικών ομοιοτήτων⁹⁴. Ομοιότητες στο μέλος παρατηρούμε σε πολλές περιόδους εισαγωγής νέων στοιχείων στη μελοποιία, κάτι που δείχνει και την ενιαία αισθητική παράδοση της Ψαλτικής' τα καλοφωνικά Στιχηράρια, για παράδειγμα, έχοντας προκύψει από τα μη καλοφωνικά, έχουν κοινό ήχο (στις περιπτώσεις των αναγραμματισμών, βέβαια, υπάρχει αλλαγή ήχου), κάποιες κοινές μελικές φράσεις, φράσεις που δανείζεται ένα καλοφωνικό στιχηρό από ένα μη καλοφωνικό και κάποια κοινά μορφολογικά στοιχεία, όπως η έναρξη του δευτέρου και τρίτου πόδα στα καλοφωνικά στιχηρά, εκεί που τα μη καλοφωνικά έχουν τις μαρτυρίες ή ενηχήματα, που υποδεικνύουν αλλαγή μέλους⁹⁵.

Σχετική με τα ανωτέρω αναφορά κάνει και ο Χρυσανθος στο τέλος του Θεωρητικού του, αναπτύσσοντας τα χαρακτηριστικά του καλού ψάλτη και λέγοντας: *“Β', Νὰ μὴ θέλῃ νὰ ποιῆ νεωτερισμοὺς εἰς τὰ ζένα μέλη κατὰ τὴν προφορὰν, ἢ κατὰ τὴν γραφήν, ἢ κατὰ τὴν ἔκθεσιν, καλλωπίζων ἢ συντέμνων αὐτά. Διότι πολλοὶ ὄσον ἀμαθέστεροι εἶναι κατὰ τὰ Μουσικά, τόσῳ περισσότερον ἀθθαδείάζουσι νὰ διορθόνωσι τὰ*

⁹² Το *επιφώνημα* είναι η στερεότυπη πολλαπλή επανάληψη μια φράσης στην πορεία του μέλους από τους στίχους του προκειμένου, συνήθως αναγραμματισμένη, με το ίδιο η παραπλήσιο μέλος. Το *αναφώνημα* είναι μια πανηγυρική παρεμβολή του άλλου ψάλτη ή χορού με ένα μικρό κράτημα-ήχημα, ή με το μέλος του ανακλωμένου ή εφθυμίου των στίχων. Το *άλλαγμα* είναι η αλλαγή του μέλους είτε στο πλαίσιο του ίδιου ήχου, είτε με την μετάβαση σε άλλο ήχο. Ο *πρόλογος* είναι μια βραχεία μελωδία κάποιου στίχου, που ακολουθείται από εκτενές κράτημα, είναι δηλαδή ένας ουσιαστικός πρόλογος του κρατήματος. Πρόλογοι λέγονται και αυτόνομα κρατήματα, που προτάσσονται μιας άλλης σύνθεσης. *Καταβασία* και *ομόνοια* είναι η προσθήκη ενός τμήματος κρατήματος ως συμπλήρωμα, στο τέλος άλλου κρατήματος. Βλ. Γρηγόριος Στάθης, *Οι αναγραμματισμοί...*, ό.π., σσ. 117-125.

⁹³ Βλ. σποράδη, Γρηγόριος Στάθης, *Ιάκωβος Πρωτοψάλτης ο Βυζάντιος (+23 Απριλίου 1800)*, Αθήνα 1997.

⁹⁴ Αχιλλεύς Χαλδαιάκης, *Βυζαντινομουσικολογικά*, τόμος Γ', ό.π., σσ. 415-445.

⁹⁵ Βλ. Γρηγόριος Στάθης, *Οι αναγραμματισμοί...*, ό.π., σσ. 111-112.

ξένα. Διότι ἀφ' οὗ εἶναι ἄδεια εἰς τὸν καθένα νὰ μελίζη ὅ,τι θέλει, ποῦ εἶναι πλέον εὐλογον, νὰ μεταποιῇ καὶ νὰ μεταμορφώῃ τὰ ξένα; »Γ', Νὰ ἐπιχειρῇ νὰ μελοποιῇ καὶ ἴδια κατὰ μίμησιν πολλαχοῦ τῶν διδασκάλων· τὰ ὁποῖα νὰ φέρῃ εἰς ἀπροσωπολήπτους κριτάς, καὶ νὰ διορθῶν μετ' ἐπιεικείας, ὅ,τι κατακριθῇ, χωρὶς νὰ ἐπιμένῃ μὲ πείσμα εἰς τὰ ἀγνοούμενα σφάλματα· τὰ ὁποῖα ἢ ἀλαζονία καλύπτει πολλάκις ὑπὸ τὸν χιτῶνα τῆς ὀρθότητος· καὶ νὰ στοχάζηται καὶ διὰ τὸν ἑαυτὸν τοῦ τὸ λόγιον τοῦ σοφοῦ, ἴσως γὰρ ἀνθρώπων παραγίνεται ὅσ' ἐθέλησι' »Δ', Νὰ μὴν ἀηδιάζῃ ἀπὸ τὴν πρώτην προσβολὴν εἰς τὰ ξένα μελίσματα, μῆτε νὰ τὰ καταδικάζῃ, χωρὶς νὰ τὰ περιεργασθῇ μὲ πολυκαιρίαν, καὶ μὲ μεγάλην προσοχὴν. Ἀλλ' ἀφ' οὗ τὰ ἐκμάθη καλῶς, καὶ γένη ἐγκρατῆς αὐτῶν ἐντελέστατα, τότε νὰ ἀποφασίξῃ νὰ ἐπάγῃ τὴν πρέπουσαν εἰς αὐτὰ ἐπίκρισιν. Διότι ἐπειδὴ τὸ πᾶν τῆς Μουσικῆς εἶναι ἓνας ἔθισμός, καθὼς ἔλεγεν ὁ Πλούταρχος, ἢ ποιότης ἐνὸς νέου καὶ ἀσυνήθους μελίσματος, εἶναι δυνατὸν νὰ γνωρισθῇ μετὰ τὸ συνείθισμα. Καὶ πολλάκις τὰ μέλη, τὰ ὁποῖα τῷ πρῶτῳ ἀηδιάζουσι τὸν ἀκροατὴν, τῷ ἑσπέρας ἠδύνουσι τὸν αὐτόν»⁹⁶. Εἰδικά για την μελοποιία, ο Χρῦσανθος λέει ὅτι «εἶναι δύναμις κατασκευαστικὴ μέλους. Κατασκευάζομεν δὲ μέλος, ὄχι μόνον ψάλλοντες τετριμμένας διαφορὰς ψαλμωδίας, ἀλλ' ἐφευρίσκοντες καὶ γράφοντες καὶ ἴδια νέα μέλη, τοῖς ἀκροαταῖς ἀρέσκοντα»⁹⁷. Βέβαια, ὁ καλλωπισμὸς σημαίνει σίγουρα μιὰ διόρθωση «ξένων» μελῶν, με τὴν ἐννοία τοῦ παλαιότερου συνθέτη κι αὐτὸ συμβαίνει κατὰ κόρον στὴν Ψαλτικὴ, ὅμως ἔχει μιὰ ἀναφορά σε μιὰ σχέση που ἐγγυάται τὴν συνέχεια τῆς αισθητικῆς καὶ ἐν τέλει κάνει τα πρὸς καλλωπισμὸν μέλη οικεῖα· ὁ νέος Χρυσάφης, λόγου χάρι, επικαλεῖται τὴν μαθητεία του στὸν διδάσκαλό του Γεώργιο Ραιδεστηνό κι ὁ Γερμανὸς επικαλεῖται τὸν Χρυσάφη. Με το να μὴ διορθῶν κάποιος τα παλαιὰ μέλη ἄλλων μελοποιῶν ὅμως -αν δὲν ἔχει τις προϋποθέσεις αὐτές να το κάνει καὶ εἰδικά στὴν ἐποχὴ τοῦ Χρυσάνθου με τὴν ευκολότερη, σε σχέση με παλαιότερα, καταγραφή καὶ διάδοση τῆς προσωπικῆς συνθετικῆς ἐμπνευσης καὶ τὴν περιβόητη ἐπιρροή κάποιων συνθετῶν ἀπὸ το ἐξωτερικὸ μέλος-, ἀλλὰ να δημιουργεῖ δικὰ του, ἀφήνει στὴν παράδοση ἕναν καίριον ρόλο τῆς· ὄχι να εἶναι ἡ ἀγκύλωση στὸ παρελθόν, ἀλλὰ τὸ τηδάλιο τοῦ τρόπου τῆς αισθητικῆς, που θα ὀδηγεῖ με ἀσφάλεια στὸ καινὸ μέλος. Κι ὁ τρόπος αὐτός, κρατώντας εὐλαβικά τα βασικά αισθητικὰ χαρακτηριστικά τῆς Ψαλτικῆς μέσα στους νόμους τῆς ἐπιστήμης («τοῖς τῆς ἐπιστήμης νόμοις πειθόμενος»), δίνει τὴν ευχαίρεια τῆς ἀναμεταχείρισής τους καὶ

⁹⁶ Χρυσάνθου Ἀρχιεπισκόπου Διρραχίου τοῦ ἐκ Μαδύτων, *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς*, Τεργέστη 1832, σσ. LV-LVII, §82-84.

⁹⁷ *Αὐτόθι*, σ. 174, § 389.

της μελικής καινοφάνειας, είτε με αλλαγές στη μορφολογία του μέλους, είτε με την εισαγωγή νέων μελικών θέσεων, το νέο συνδυασμό των ήχων κ.α.

Γιατί “μετά μέλους”;

*“Τὴν δὲ πνευματικὴν τῶν θεῶν ἀσμάτων τερπνότητα,
τὴν ἐμφαντικὴν δηλοῦν ἔφασκε, τῶν θεῶν ἡδονὴν ἀγαθῶν
τὴν τὰς ψυχὰς πρὸς μὲν τὸν ἀκήρατον τοῦ Θεοῦ
καὶ μακάριον ἀνακινουῦσαν ἔρωτα
πρὸς δὲ τὸ μῖσος τῆς ἀμαρτίας πλέον ἐγείρουσαν”.*
Ἅγιος Μάξιμος ο Ομολογητής

Κάποια εὐλογα ερωτήματα, που τίθενται σ’ αυτό το σημείο, είναι τα εξής: σε τι ακριβῶς χρειάζεται η μουσική και πῶς επηρεάζει τον νου και την καρδιά η ακρόασή της (και, εννοείται, η ερμηνεία της από τον ψάλτη); Κι ακόμα, γιατί το μέλος πρέπει, για να είναι ωραίο, να είναι κατάλληλο και σύμφωνο με τους κανόνες της επιστήμης και τέχνης της ψαλτικής και της αγίας βιοτής του καλλιτέχνη; Επίσης, γιατί να είναι ωραίο και πῶς είναι ωραίο;

Στο παραπάνω χωρίο ⁹⁸ του αγίου Μαξίμου του Ομολογητή, υπάρχουν τρεις πολύ σημαντικοί ὅροι: η πνευματικὴ *τερπνότητα* του ἄσματος, η *ἡδονή* των θεῶν ἀγαθῶν και η *ἀνακίνηση* των ψυχῶν προς τον θεῖο ἔρωτα.

Πρώτα-πρώτα, η μουσική μπορεί να γίνει εκ φύσεως κάτι τερπνό κι ευχάριστο για τον ακροατή. Κι ο λόγος για τον οποίο αυτό είναι δυνατικό, είναι γιατί μπορεί να χρησιμοποιηθεῖ με τρόπο που δεν θα τον τέρπει και δεν θα τον ευχαριστεῖ, ἀλλὰ θα διεγείρει πάθη, ὅπως, για παράδειγμα, να τον θυμώνει ἢ να τον αγχώνει. Ἡ, ἀπ’ την ἄλλη, ἀκόμα κι αν του δημιουργεῖ τέρψη, μπορεί να εἶναι μια τέρψη παρά φύσιν, μια φίλαυτη ἡδονή, που θα τέρπει φίλαυτα ἢ, λόγου χάρι, ἀντί να εκφράζει ἕναν ἀληθινό κι ἀνιοδοτελή ἔρωτα, να εκφράζει ἕναν ἔρωτα ἰδιοτελή. Κι ὅλα αυτά, γιατί θα εκφράζει τα πάθη του καλλιτέχνη, τα οποία εὐκόλα κι ἀμεσα χρησιμοποιοῦν τους ἡχους για να βγουν προς τα ἔξω· θα τα μετουσιώνει, για να μεταχειριστοῦμε ἕναν ψυχαναλυτικό ὄρο. Κι ἔτσι εμφανιόμενα τα πάθη αὐτά στο μέλος, μορφοποιώντας το τεχνικὰ ἀνάλογα, εἰσχωροῦν στην ψυχὴ του ακροατή, μεταδιδόμενα χωρὶς να το κατανοήσῃ διανοητικὰ διὰ του μέλους. Ο ακροατὴς *ἀνακινεῖται* ψυχικὰ προς τα ἐκεῖ που το μέλος εκφράζει κι ἀρχίζει να ἡδονίζεται με την ἡδονὴ με την οποία ἔχει ποιηθεῖ το μέλος. Αν ψυχικὰ ἔχει συνάφεια ο ακροατὴς με τον εκφραστή και το εκφραζόμενο, τότε ικανοποιεῖται με το ἀκουσμα, ἐνῶ αν δεν ἔχει, ἀλλὰ συνηθίζει να το ἀκούει, τότε θα συνηθίσει και η ψυχὴ

⁹⁸ Αγίου Μαξίμου του Ομολογητοῦ, *Μυσταγωγία*, μετάφραση Ἰγνάτιος Σακαλῆς, Ἀθήνα 2009, σ. 174.

του στην ηδονή αυτή. Η ψυχική ανακίνηση ως ανακατεύθυνση δείχνει και την παιδαγωγική δύναμη της μουσικής. Η μουσική, αφού είναι έμφορτη ψυχικών στοιχείων του καλλιτέχνη, μιλάει βαθιά στην ψυχή του ακροατή, αναγκάζοντας την ψυχή να ανακινηθεί προς το μέρος της. Η κατά νουν πρόσληψη της μουσικής δεν απαιτεί ειδικές διανοητικές γνώσεις κατά την ακρόαση και η, ως πούμε απλά, δημιουργία συναισθημάτων και γενικά η ψυχική και κατ' επέκταση σωματική της επιρροή στον άνθρωπο⁹⁹ γίνεται εύκολα και άμεσα.

Η τερπνότητα, που η Ψαλτική συγκεκριμένα φανερώνει -κι είναι πολυπληθείς οι αναφορές από τους μελοποιούς και τους θεωρητικούς συγγραφείς της για την “γλυκύτητα” των μελών της Ψαλτικής, την “τερπνότητα”, την “ηδύτητα”, την “καλλονή” κ.α., ενώ ακόμα και συνθέτες έχουν την επωνυμία “Γλυκύς”¹⁰⁰-, δεν είναι μια οποιαδήποτε ευχαρίστηση κοσμική, δημιουργούσα απλώς κάποια συναισθήματα, ούτε μια ψυχική παθητική ταύτιση, ούτε μια ευχάριστη απαλή και ανακουφιστική διάθεση και κυρίως δεν είναι μια τερπνότητα εμπαθής, αλλά είναι τερπνότητα πνευματική¹⁰¹, είναι φανέρωση της ηδονής των

⁹⁹ Η γνώση κάποιου είδους μουσικής και το βάθος της εμπειρίας στα ακούσματά του σίγουρα διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην επιρροή, που θα έχει αυτό το συγκεκριμένο είδος στον ακροατή, όμως, πέρα από τη λογική επεξεργασία του, κάθε είδος μουσικής μπορεί να μιλήσει σε κάθε άνθρωπο. Λόγου χάρη, ένας γρήγορος ρυθμός ή μια οξύτονη ανάπτυξη μιας μελωδίας θα επηρεάσει, ανάλογα, ψυχικά και σωματικά τον ακροατή.

¹⁰⁰ Βλ. παραδείγματος χάριν, Χρυσάνθου Αρχιεπισκόπου Διρραχίου του εκ Μαδύτων, ό.π., σσ. XL, υποσημείωση α), (Πέτρος Γλυκύς ο Μπερεκέτης) “*Οὗτος ὑπερέβη κατὰ τὴν γλυκύτητα πάντας τοὺς μουσικοὺς εἰς τὴν σύνθεσιν τῶν Εἰρμῶν, οὗς καὶ Καλοφωνικοὺς ὠνόμασαν*”. Ο Πλουσιαδηνός μελίζει τον Ακάθιστο Ὑμνο και αναφέρεται στον Σινά 1575, φ. 4: “*ὄθεν ἡμεῖς τῇ ὁμαλῇ καὶ ἡπίᾳ θέσει διὰ τὸ ἡδονικὸν τῆς ἀκροάσεως μελουργήσαντες, καὶ πάντα τὰ γράμματα ἐποιήσαμεν*”.

¹⁰¹ Βλ. σχετ. Αγγελού Α. Βουδούρη, *Μουσικοκριτικά ἤτοι σημειώματα ἀναφερόμενα εἰς τὴν μουσικὴν δρᾶσιν ἐκκλησιαστικῶν μουσικῶν διδασκάλων τῆς μεγάλης ἐκκλησίας μετὰ τὴν ἄλωσιν ἀκμασάντων· συνταχθεῖσα παρὰ Ἀγγέλου δομεστίκου, ἐν Κωνσταντινουπόλει 1945* (ἔκδοσις πρώτη, Εὐρωπαϊκὸ Κέντρο Τέχνης, Ἀθῆναι 1998, σ. 16 κ.ε.), όπου ο Αγγελος Βουδούρης σχολιάζει διάφορους ψάλτες και συνθέτες και κρίνει πολλές φορές την παραδοσιακότητα αυτών και των ποιημάτων τους. Σημειώνει για τον Δανιήλ τον Πρωτοψάλτη, ότι με δεξιοτεχνία προσπαθούσε να εισάγει νέες θέσεις αποβλέποντας στην τέρψη των ακροατών του. Ὅμως, κάποιοι αντιδρούσαν σ' αυτό, λέγοντας μάλιστα ότι οι θέσεις αυτές είναι του εξωτερικού, του κοσμικού μέλους. Ο Βουδούρης φαίνεται να τον υπερασπίζεται, λέγοντας ότι τα ποιήματά του είναι εκκλησιαστικότερα “*Δανιήλ πρωτοψάλτης. Διδάσκαλος σοβαρός καὶ ἐντεχνος. Τὰ ποιήματά του κρίνονται ἐκκλησιαστικότερα, ἂν καὶ παρατηρεῖται εἰς τὸν Δανιήλ ἡ τάσις τοῦ νὰ εἰσάγῃ μέσα εἰς τὰς καθαρῶς κλασικὰς μουσικὰς γραμμὰς καὶ θέσεις ἀγνώστους εἰς τοὺς πρό αὐτοῦ ἐκκλ. μουσικοὺς διδασκάλους· μετὰ τὴν δὲ δεξιοτεχνίαν μεταχειρίζεται τὰς ἄς εἰσάγει νέας θέσεις εἰς τὰ ἴδια αὐτοῦ ποιήματα ἀποβλέπων εἰς τὴν τέρψιν τῶν ἀκροατῶν του. Ἄλλοι κρίνοντες τὰ ποιήματα τοῦ πρωτοψάλτου Δανιήλ ἐχαρακτήρισαν τὴν τάσιν αὐτοῦ ταύτην ὡς καινοτομίαν περὶ τὴν*

θειών αγαθών¹⁰². Αυτό σημαίνει, ότι το μέλος πρέπει να δημιουργείται και να ερμηνεύεται από ανθρώπους, που ζουν την ηδονή των θείων

έκκλ. μουσικήν γραμμὴν· ἀπεφάνθησαν μάλιστα ὅτι ὁ διδάσκαλος εὕρισκόμενος ὑπὸ τὴν ἐπίδρασιν τῆς ἐξωτερικῆς δῆθεν μουσικῆς, εἰσήγαγεν ἐν τῇ κλασικῇ μουσικῇ γραμμῇ καὶ θέσεις τῆς μουσικῆς ἐκείνης. Φρονοῦμεν ἐπὶ τοῦ προκειμένου ὅτι οἱ κριταὶ τοῦ Δανιὴλ εἰς τὸ σημεῖον τοῦτο εἶναι ὑπερβολικοί· δὲν λαμβάνουν, φαίνεται, οὗτοι ὑπ' ὄψιν τὴν ἐν γένει συντηρητικότητα τῶν διδασκάλων τῆς μεγάλης ἐκκλησίας, οἵτινες ἐν τῷ ἔργῳ αὐτῶν εἶχοντο στερρῶς τῶν ἀρχαιοτέρων γενικῶς μελῶν, παρά τὴν ἐξέλιξιν τὴν ὁποίαν, ὡς ἦτο φυσικόν, ἐλάμβανε μέ τὸν καιρὸν τὸ ἐκκλησιαστικόν μέλος”. Για τον Δανιὴλ Πρωτοψάλτη και τις καινοτομίες του να εισάγει εξωτερικά μέλη στα εκκλησιαστικά μιλάει και ο Χρῦσανθος, ο οποίος αναφέρει ότι κάποιοι γι’ αυτό το λόγο χαρακτήριζαν τον Δανιὴλ αμαθῆ. Τον επαινεί, βέβαια, ο ίδιος, γιατί λέει ότι είχε το προτέρημα να είναι εφευρετικός και όταν έβριζε στο μέλος φθορά, επέμενε σ’ αυτήν, μη φεύγοντας από αυτή γρήγορα. Χρυσάνθου Αρχιεπισκόπου Διρραχίου του εκ Μαδύτων, ό.π., σσ. XLIX-L. Για τη ζωή και το έργο του Δανιὴλ Πρωτοψάλτη, βλ. Achilleus G. Chaldaeakes, *Daniel the Protopsaltes (+ 1789): his life and work. A preliminary paper*, ανακτήθηκε (11/12/2025) από https://www.academia.edu/1552628/Daniel_the_Protopsaltes_1789_his_life_and_work_A_preliminary_paper. Εν τέλει, όμως, η παράδοση η ίδια με σύμμαχό της το χρόνο είναι αυτή που κρίνει τις συνθέσεις για το αν είναι σύμφωνες με την αισθητική της Ψαλτικής ή όχι και τις τοποθετεί, ανάλογα, είτε στα φύλλα των βιβλίων και τις φωνές των ψαλτών, είτε στη λήθη, στην αφάνεια και την αφωνία. Σ’ άλλο σημείο, πάντως, ο Βουδούρης θα σχολιάσει το ύφος της ερμηνείας και θα το διακρίνει σε πατριαρχικό και εξωτερικό με την έννοια του εξωπατριαρχικού, ως εξίσου σημαντικό για την εκκλησιαστικότητα του άσματος. Συγκεκριμένα, αναφέρεται στον Γεώργιο Βιολάκη, όταν ανέλαβε την Πρωτοψαλτεία στον Πατριαρχικό Ναό, για να πει ότι πέρα από τις μελικές θέσεις και τα κείμενα, απαιτείται και το ανάλογο ύφος της ερμηνείας, ενώ ο Βιολάκης είχε την εντύπωση, λέει, “ὅτι οἱ πατριαρχικοὶ διδάσκαλοι μετεχειρίζοντο εἰς τὸ ἔργον αὐτῶν μόνην τὴν ψαλμοφῶδιαν τὴν ἐν τοῖς ἐξηγημένοις κειμένοις”. Και γι’ αυτό το λόγο, “Ἐντεῦθεν καὶ ἐγένετο καταφανὴς ἡ διαφορὰ ἐν τῷ ψάλλειν· οἱ ἄλλοι διδάσκαλοι ἐνῶ ἐξετέλουν τὴν ἄσματῶδιαν κατὰ τὸ ἐπικρατοῦν ἐκεῖ μουσικόν ἔθιμον, ὁ Γ. Βιολάκης ἠκολούθει τὸν τρόπον τῶν ἐξωτερικῶν ψαλτῶν. Ἦτο πλέον φανερός ὁ ἀνταγωνισμὸς καὶ ἡ πάλη μεταξύ τοῦ πατροπαράδοτου καὶ ἀρχαίου μέλους καὶ τοῦ ἐξωτερικοῦ ὕφους”. Με τη φράση εξωτερικό ύφος εννοεί αυτό των ψαλτῶν των ενοριῶν, σε αντίθεση με τους ψάλτες του Πατριαρχικού Ναοῦ: “Οἱ πατριαρχικοὶ ψάλται ἐν τῇ παραστάσει τῆς ἐκκλησιαστικῆς ψαλμοφῶδιᾶς διέφερον ἀπὸ τοῦς ἄλλους ἐνοριακοῦς συνήθως ψάλτας· καὶ ἡ διαφορὰ αὕτη δὲν ἦτο μικρὰ καὶ ἀπλή· ἦτο μεγάλη καὶ οὐσιώδης· τὴν μουσικὴν ἔψαλλον οἱ πατριαρχικοὶ διδάσκαλοι ὅπως ἐταίριαζεν εἰς αὐτούς, γνωρίζοντας ὅλα τὰ μυστικά τῆς ἐκκλ. μουσικῆς τέχνης· ἔψαλλον συνήθως ὡσάν διδάσκαλοι τῆς μουσικῆς ταύτης· ἔψαλλον τὴν ἐκκλησιαστικὴν ψαλμοφῶδιαν ὡσάν μῦσται· κάτι διέκρινε καὶ ἐξεχώριζε τοῦς πατριαρχικοῦς μουσικοῦς διδασκάλους, τοῦς μῦστας, ἀπὸ τοῦς συνηθισμένους τύπους τῶν ἐνοριακῶν ψαλτῶν, τῶν καθυστερουμένων. Καὶ οἱ μῦσται αὐτοὶ τῆς μεγάλης ἐκκλησίας διηλώνιζον τὴν τέχνην αὐτὴν τὴν βυζαντινὴν ἐκκλησιαστικὴν· αὐτοὶ ἐκανόνιζον τὴν τέχνην καὶ αὐτοὶ τὴν μετέδιδον εἰς τοῦς διαδόχους διδασκάλους τῆς μεγάλης ἐκκλησίας”.

¹⁰² Πρβλ. την ευχή του Ανωνύμου στην *Ευχχαριστία μετά την Θεία Μετάληψη*: “εἰς τὴν ἀίδιον κατανήσω ἀνάπασιν, ἔνθα ὁ τῶν ἐορταζόντων ἦχος ὁ ἀκατάπαυστος καὶ ἡ ἀπέραντος ἡδονὴ τῶν καθορώντων τοῦ σοῦ προσώπου τὸ κάλλος τὸ ἀρρήτον. Σὺ γὰρ

αγαθών και τη θεία Χάρη, για να μπορούν να την επικοινωνήσουν μέσω της μουσικής και ότι, όταν ακούγεται από κάποιον, να είναι ικανό να ανακινεί την ψυχή του προς αυτή την ηδονή, βοηθώντας τον να μετέχει στα θεία αγαθά, που προκαλούν ηδονή. Ο άγιος Μάξιμος ο Ομολογητής αναφέρεται στην παρά φύσιν ηδονή, την οποία ακολουθεί η οδύνη, για να αφαιρεθεί μέσω αυτής η παρά φύσιν ηδονή. Καταρχάς, λέει ότι ο Θεός, που δημιούργησε τη φύση των ανθρώπων, “οὐ συνέκτισεν αὐτῇ κατὰ τὴν αἴσθησιν οὔτε ἡδονὴν οὔτε ὀδύνην· ἀλλὰ δύνάμιν τινα κατὰ νοῦν αὐτῇ πρὸς ἡδονὴν, καθ’ ἣν ἀπορρήτως ἀπολαύειν αὐτοῦ δυνήσεται, ἐτεκτῆνατο”. Όμως, αυτή τη δύναμη, δηλαδή την κατά φύσιν του νου έφεση προς το Θεό, “ἅμα τῷ γενέσθαι τῇ αἰσθήσει δούς ὁ πρῶτος ἄνθρωπος, πρὸς τὰ αἰσθητὰ κατ’ αὐτὴν τὴν πρώτην κίνησιν διὰ μέσης τῆς αἰσθήσεως ἔσχε παρά φύσιν ἐνεργουμένην τὴν ἡδονὴν”. Γι’ αυτό το λόγο, για να μην μείνουμε στην παρά φύσιν ηδονή, φροντίζοντας τη σωτηρία μας, ο Θεός “παρέπηξεν ὡσπερ τινὰ τιμωρόν δύνάμιν, τὴν ὀδύνην· καθ’ ἣν ὁ τοῦ θανάτου μετὰ σοφίας ἐνεβρίζωθη τῇ τοῦ σώματος φύσει νόμος, περιορίζων τῆς τοῦ νοῦ ματίας παρά φύσιν ἐπὶ τὰ αἰσθητὰ κινουμένην τὴν ἔφεσιν”. Όμως, ενώ η οδύνη αφαιρεί την παρά φύσιν ηδονή, δεν αναιρεί την ηδονή τελείως, για τον εξής λόγο: “καθ’ ἣν ἡ κατὰ νοῦν τῆς θείας ἡδονῆς δείκνυσθαι πέφυκε χάρις”¹⁰³!

Ότι πρέπει ο ψάλτης και ο συνθέτης να ζουν αυτού του είδους την ηδονή είναι προφανές· η μουσική και κάθε έργο τέχνης, είδαμε και παραπάνω, ότι είναι μια εξωτερίκευση¹⁰⁴, μια έκφραση του έσω ανθρώπου. Του τόσο έσω, που μπορούν να βρουν δίοδο μέσω της μουσικής και να εκφραστούν ακόμα και πολλά κρυμμένα πάθη. Κι η μουσική είναι ένα όχημα, για να μεταφέρει την καρδιά του ψάλτη στην καρδιά του ακροατή, αφού και ο ακροατής βρίσκει στη μουσική τον δικό του εαυτό. Ως προς το ότι οδηγεί προς τη μετοχή στα θεία αγαθά τον ακροατή, είναι σημαντικό να εξετάσουμε ένα χωρίο του Μεγάλου

εἶ τὸ ὄντως ἐφετὸν καὶ ἡ ἀνέκφραστος εὐφροσύνη τῶν ἀγαπώντων σε, Χριστέ ὁ Θεὸς ἡμῶν”.

¹⁰³ Άγιος Μάξιμος ο Ομολογητής, *Προς Θαλάσσιον τον οσιώτατον πρεσβύτερον και ηγούμενον Περί Διαφόρων απόρων της θείας Γραφής*, PG 90, 628.

¹⁰⁴ “*Ἡ ψαλμωδία δὲν εἶναι μόνον προσευχή, εἶναι καὶ μιὰ «παλαβωμάρα»· εἶναι – πῶς νὰ τὸ πῶ; – ἓνα ξέσπασμα τῆς καρδιάς, τὸ ξεχείλισμα τῆς πνευματικῆς καταστάσεως. Ὅταν κανεὶς θυμᾶται τὸν Χριστό, τὸν Παράδεισο, τότε ψάλλει μὲ τὴν καρδιά του. Καὶ ὅταν ἀρχίσῃ νὰ γεύεται λιγάκι τὰ οὐράνια, σὲ κάθε τροπᾶριο σκιρτάει ἡ καρδιά του. Ἀκόμη καὶ νὰ μὴν εἶναι ὁ νοῦς του στὰ λόγια ἀλλὰ μόνο στὸν Παράδεισο, καὶ τότε σκιρτᾷ ἡ καρδιά. Ἡ καρδιά πάλλεται, ὅπως πάλλεται ἡ καρδιά τοῦ ἀηδονιοῦ. Τὸ ἀηδόني, ὅταν κελαηδᾷ πάνω στὸ δένδρο, σείεται ὀλόκληρο καὶ αὐτὸ καὶ τὸ κλαδὶ ποῦ τὸ κρατάει. «Ἀφήστε με, λέει, δὲν θέλω τίποτε· παλάβωσα!»”.* Γέροντος Παΐσιου Αγιορείτου, *Λόγοι ΣΤ’*, ό.π., σ. 113.

Βασιλείου, από την ερμηνεία του στους Ψαλμούς. Σ' αυτό, ο Μέγας Βασίλειος λέει, ότι το Άγιο Πνεύμα ανέμιξε με τα δόγματα την τέρψη, που προκαλεί η μελωδία, για να έρχονται στα αυτιά μας τα λόγια αυτά, κρυμμένα κάτω από την γλυκάδα και την απαλότητα της μελωδίας και κατ' αυτόν τον τρόπο να μας ωφελούν¹⁰⁵. Όμως, δεν αναφέρει ότι με μια οποιαδήποτε ηδονή, που προκαλείται από τη μουσική, υπάρχει ωφέλεια, όπως, για παράδειγμα, η θεραπεία από παλαιότερα ψυχικά τραύματα, η γαλήνη της ψυχής, η ειρήνη, η μαλάκωση της από τον θυμό, η κατάπαυση των θορύβων και των λογισμών, η σύσφιξη της φιλίας, η ένωση των διεστώτων, η συμφιλίωση των εχθρών (γιατί, λέει, “ποιος μπορεί να θεωρεί εχθρό εκείνον με τον οποίον ύψωσε την ίδια φωνή προς το Θεό;”), η φυγάδευση των δαιμόνων και η βοήθεια από τους αγγέλους, η σημασία του για την αντιμετώπιση των φόβων της νύκτας, η ξεκούραση από τους κόπους της ημέρας, το ότι μπορεί και πέτρινη καρδιά να την λυγίσει και να την κάνει να δακρύσει, το ότι είναι η φωνή της Εκκλησίας, ακόμα και το ότι χορηγεί το μέγιστο των αγαθών, δηλαδή την αγάπη, γιατί επινόησε ως συνδετικό κρίκο για την ένωση την από κοινού ψαλμώδηση, την *συνωδία*, συναρμόζει το λαό στη συμφωνία ενός χορού¹⁰⁶. Αναφέρει, ειδικά, ότι αυτά γίνονται “μετά τινος ψυχαγωγίας έμμελοῦς καὶ ἡδονῆς σώφρονα λογισμὸν έμποιοῦσης”. Η ηδονή πρέπει να είναι τέτοια, που να προκαλεί σωφροσύνη. Με άλλα λόγια, τα τεχνικά χαρακτηριστικά του μέλους πρέπει να είναι με σωφροσύνη καμωμένα έτσι, ώστε να προκαλούν στην ψυχή του ακροατή σωφροσύνη· τα γένη διαστημάτων, λόγου χάρη, ο χρόνος, οι κορυφώσεις του μέλους, η αργή ή η σύντομη ή η καλοφωνική ανάπτυξη των μελικών θέσεων, η ερμηνεία¹⁰⁷ κ.α. Αυτό σημαίνει, ακριβώς, τη συμμετρία και τη μεσότητα¹⁰⁸, που πρέπει να έχει το μέλος στα συστατικά του στοιχεία,

¹⁰⁵ Πρβλ. *Ερωταποκρίσεις Δαμασκηνού*: “Τὸ δὲ μετὰ τέρψεως καὶ χαρᾶς ἀδόμενον μέλος, μονιμώτερον ἡμῶν τοῖς σώματι καὶ ταῖς ψυχαῖς ἐνιζάνει καὶ αὐζάνει”. Κώδικας 811 ΜΠΤ.

¹⁰⁶ Μ. Βασιλείου, Έργα 5, ό.π., σσ. 12-16. Πρβλ. τη σχετική αναφορά στις Ερωταποκρίσεις του (ψευδο)Δαμασκηνού, P. J. Thibaut, *Traites de musique byzantine, Codex 811 de la Bibliothéque du Metochion du Saint-Sepulcre, Constantinople*, σ. 8.

¹⁰⁷ “Όμοίως τὸ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς τέχνης τίμιον μέλος ἐστὶ τὸ σοβαρὸν καὶ σεβάσιμον, οὐχὶ αἱ ξεφωνίσσεις, ἀλλὰ τὸ σεβάσιμον”. Αποστόλου Κώνστα, *Λόγος περὶ διαφορᾶς ἐξωτέρας καὶ ἐσωτέρας καὶ νότων, καὶ ἐκάστης μουσικῆς τοῦ νῦν καιροῦ*, στο Γρ. Θ. Στάθη, *Ἡ ἐξήγησις τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς σημειογραφίας*, Αθήνα 2006, σ. 88.

¹⁰⁸ Για παράδειγμα, ο Γαβριήλ Ιερομόναχος, μιλώντας για τα χαρακτηριστικά των κυρίων και των πλάγιων ήχων και πως αποφεύγεται το “*ἀσύμφωνον καὶ ἄηθεος*”, αναφέρει τα εξής: “*Ἄλλαι γὰρ εἰσὶν αἱ τῶν κυρίων ἰδέαι καὶ ἄλλαι αἱ τῶν πλαγίων. Καὶ ὅτι οἱ κύριοι μέχρι τριῶν φωνῶν προΐασι τὸ ὑψηλότερον, τοῖς δὲ πλαγίοις τοῦτο*

απαυγάζοντας την αρετή¹⁰⁹, αφού, πάλι κατά τον Μεγάλο Βασίλειο (*Εις Ησαΐαν*), “Μεσότης γάρ και συμμετρία τις ή αρετή· αί δ’ έφ’ έκάτερα τήν άρετήν έκβαίνουσαι ύπερβολαί και έλλείψεις, άμετρία και αίσχος... Ουκοδν κάλλος μέν ψυχής τό κατ’ άρετήν σύμμετρον· αίσχος δέ, αί από κακίας έγγιγόμεναι άμετρίαί”. Η σωφροσύνη, αφού σημαίνει την αποχή από τις εμπαθείς ηδονές, ωραΐζει την ψυχή. Και το σώφρον μέλος¹¹⁰, αντίστοιχα, είναι ωραΐσμένο και έτσι ωραΐζει και θεραπεύει την ψυχή των ακροατών¹¹¹, όπως και ένα διεφθαρμένο μέλος, εισερχόμενο στην ψυχή από τα αυτιά, την διαφθείρει¹¹². Εξάλλου,

τό χαμηλότερον, προέρχονται γάρ οὔτοι και μέχρι τριῶν και τεσσάρων και πέντε και έξ και έπτά φωνῶν και όκτώ. Κανταύθα και οὔτοι στάσιν λαμβάνουσιν και περαιτέρω ού προΐασιν. Εί δέ προέλθοι τις μίαν, σπανιάκις άν τοὔτο γενήσεται διά τό άσύμφωρον και άηθεος”. Hannick Christian und Wolfram Gerda, ό.π., σ. 82⁵⁰⁸⁻⁵¹⁵.

¹⁰⁹ Ο Μέγας Βασίλειος κάνει σύγκριση της αρμονίας του μέλους με την αρμονία της ψυχής: “Κακείνο δέ οίμαι τόν προφητικόν λόγον βαθέως ήμίν και σοφώς διά της τοὔ όργάνου (εννοεί το μουσικό όργανο Ψαλτήριο) κατασκευής ένδεδείχθαι, ότι οί έμμελεΐς και εύάρμοστοι τας ψυχάς ραδίαν έχουσι τήν είς τά άνω πορείαν”. Αυτόθι, σ. 18.

¹¹⁰ Σύμφωνα με τον Γρηγόριο Στάθη, σε κάθε μελοποίηση πρέπει να υπάρχουν οι αρετές της αναλογίας, της συμμετρίας και της ευρυθμίας: “τό κάλλος είναι τό άνθος τής τριάδας τών άξιών τής κάθε καλής τέχνης, πού ως στήμονες θαλεροί και άειφόροι άνθοδν διηνεκώς και θέλγουν με τήν ώραϊότητά τους και τό κάλλος τους, τόν άνθό τους· μιλάω έδω για τις άρετές ή άξίες: αναλογία –συμμετρία –εύρυθμία. Σε όλα τα μελοποιήματα, κάθε είδους, πού άνέφερα κάπου παραπάνω, υπάρχουν, πρέπει να υπάρχουν, και οι τρεις άρετές ως δομικά στοιχεία, ως άκρογωνιαίοι λίθοι: αναλογία και συμμετρία και εύρυθμία ως πρός τις χρονικές άξίες, ως πρός τό εύρος τής φωνητικής έκτασης, ως πρός τήν μετάθεση τοὔ μέλους σε ύψηλές ή χαμηλές φωνητικές περιοχές, ως πρός τήν άλλαγή γένους διαστημάτων, ως πρός τό ήθος τοὔ μέλους, ως πρός και άλλα άκόμη παρακολουθήματα, σύμφωνα και με τά νοήματα τοὔ ποιητικού κειμένου, και σύμφωνα με πολλές άλλες μελικές μεταχειρίσεις πού ή τέχνη τής μελοποιίας ύπαγορεύει”. Γρηγόριος Στάθης, *Η Αισθητική της Ψαλτικής Τέχνης*, Κεντρική Ομιλία στο Ζ’ Διεθνές Συνέδριο του IBM, Αθήνα 2018.

¹¹¹ Κατά τον άγιο Γρηγόριο Νύσσης, “Θεραπεία γάρ φύσεώς έστιν ή τής ζωής εύρυθμία, ήν μοι δοκεΐ συμβουλεύειν δι’ αϊνιγμάτων ή μελωδία”. Επίσης, λέει ο ίδιος: “Τό μη δεΐν άμουσόν τε και έκτροπον και παρηχημένον τών έν άρετή ζώντων είναι τό ήθος, μήτε πέρα τοὔ μέτρου τής χορδής όξυτονούσης· ρήγνυται γάρ πάντως ύπερτεινόμενον τής χορδής τό εύάρμοστον· μήτ’ αυ πρός τό έναντίον έν άμετρία δι’ ήδονής ύποχαλάν τόν τόνον. Κωφή γάρ και άναυδος γίνεται ή ψυχή τοΐς τοιοὔτοις πάθεσιν έχαννωθεισα(...) πρός τοὔτο βλέποντας όπως άν ήμίν διά παντός εύμελής τε και εύρυθμος ό έν τοὔτοις ήθεσι διαμένοι τρόπος, μήτε άμέτρως λυόμενος, μήτε πέρα τοὔ μέτρου ύπερτεινόμενος”. Γρηγορίου Νύσσης, PG 44, 444.

¹¹² Μ. Βασιλείου, Έργα 7, *Όμιλίες και Λόγοι*, “Όμιλία πρός τούς νέους, όπως άν έξ έλληνικών ώφελοιστο λόγων”, ΕΠΕ, μετάφραση Βασίλειος Ψευτόγκας, Θεσσαλονίκη 1973, σ. 140. Σ’ αυτήν την ομιλία του ο Μέγας Βασίλειος προτρέπει τους νέους να μην ακούνε την αισχρή μουσική που επικρατούσε στις μέρες του. Μάλιστα, έχει ενδιαφέρον η σύγκριση που κάνει με τα αρώματα, που προκαλούν ηδονή στην όσφρηση. Γενικά, τους προτρέπει να μην επιδιώκουν ηδονές, που τους

κατά τον ίδιο, ωραίο είναι αυτό, το οποίο έγινε με την δύναμη της τέχνης και συντελεί ως εύχρηστο σε ένα σκοπό (“καλὸν τὸ τῷ λόγῳ τῆς τέχνης ἐκτελεσθὲν καὶ πρὸς τὴν τοῦ τέλους εὐχρηστίαν συντεῖνον”¹¹³). Ας δούμε, όμως, τι λέει συγκεκριμένα ο Μέγας Βασίλειος: “Τὰ τε γὰρ παλαιὰ τραύματα τῶν ψυχῶν ἐξιάται καὶ τῷ νεοστρώτῳ ταχεῖαν ἐπάγει τὴν ἐπανόρθωσιν· καὶ τὸ νενοσηκὸς περιποιεῖται· καὶ τὸ ἀκέραιον διασώζει· καὶ ὅλως ἐξαιρεῖ τὰ πάθη, καθ’ ὅσον οἷόν τε, τὰ ποικίλως ταῖς ψυχαῖς ἐν τῷ βίῳ τῶν ἀνθρώπων ἐνδυναστεύοντα· καὶ τοῦτο μετὰ τινος ψυχαγωγίας ἐμμελοῦς καὶ ἡδονῆς σώφρονα λογισμὸν ἐμποιοῦσης. Ἐπειδὴ γὰρ εἶδε τὸ Πνεῦμα τὸ ἅγιον δυσάγωγον πρὸς ἀρετὴν τὸ γένος τῶν ἀνθρώπων καὶ διὰ τὸ πρὸς ἡδονὴν ἐπιρρεπὲς τοῦ ὀρθοῦ βίου καταμελούντας ἐμᾶς, τί ποιεῖ; Τὸ ἐκ τῆς μελωδίας τερπνὸν τοῖς δόγμασιν ἐγκατέμιζεν, ἵνα τῷ προσηνεῖ καὶ λείψῃ τῆς ἀκοῆς τὸ ἐκ τῶν λόγων ὠφέλιμον λανθανόντως ὑποδεχόμεθα· κατὰ τοὺς σοφοὺς τῶν ἰατρῶν, οἱ τῶν φαρμάκων τα αὐστηρότερα πίνειν διδόντες τοῖς κακοσίτοις, μέλιτι πολλάκις τὴν κύλικα περιχρίουσι. Διὰ τοῦτο τὰ ἐναρμόνια ταῦτα μέλη τῶν ψαλμῶν ἡμῖν ἐπιπενόηται, ἵνα οἱ παῖδες τὴν ἡλικίαν ἢ καὶ ὅλως οἱ νεραοὶ τὸ ἦθος, τῷ μὲν δοκεῖν μελωδῶσι, τῇ δὲ ἀληθείᾳ τὰς ψυχὰς ἐκπαιδεύωνται. Οὔτε γὰρ ἀποστολικὸν τις οὔτε προφητικὸν παράγγελμα τῶν πολλῶν καὶ ραθύμων ραδίως ποτὲ τῇ μνήμῃ κατασχὼν ἀπῆλθε· τὰ δὲ τῶν ψαλμῶν λόγια καὶ κατ’ οἶκον μελωδοῦσι καὶ ἐπὶ τῆς ἀγορᾶς περιφέρουσι· καὶ ποῦ τις τῶν σφόδρα ἐκτεθριωμένων ὑπὸ θυμοῦ, ἐπειδὴν ἄρξῃται τῷ ψαλμῷ κατεπάδεσθαι, ἀπῆλθεν εὐθὺς τὸ ἀγριαῖον τῆς ψυχῆς τῇ μελωδίᾳ κατακοιμίσας”¹¹⁴.

Όλα τούτα δείχνουν τη μορφολογία του μέλους και τη χρησιμότητά του ως τέτοια και όχι την παραθεώρησή του. Γιατί, με μια πρώτη ματιά, αν παραθέσουμε δίπλα στην ανωτέρω γνώμη του Μεγάλου Βασιλείου τη γνωστή φράση του Χρυσοστόμου “οὐκ ἔστι θέατρον ἢ Ἐκκλησία, ἵνα πρὸς τέρψιν ἀκούωμεν”, θα καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι μάλλον οι δύο Πατέρες αντιφάσκουν. Ο ένας μιλάει για τα δόγματα που αναμείχθηκαν με την τέρψη της μελωδίας και ο

κάνουν να ζουν σαν τα ζώα, ασχολούμενοι με την κοιλιά και τα κάτω από αυτήν. Επίσης, παρουσιάζει ένα παράδειγμα από τον Πυθαγόρα, ο οποίος συνάντησε μια παρέα μεθυσμένων και δίνοντας εντολή στον αυλητή, που ήταν αρχηγός της διασκέδασης να αλλάξει την αρμονία σε τρόπο δώριο, οι μεθυσμένοι ήρθαν στα συγκαλά τους, πέταξαν τα στεφάνια και έφυγαν ντροπιασμένοι. Αναφέρει και το παράδειγμα του Δαυίδ, που θεράπευσε τον βασιλιά από την manía της μελαγχολίας. Ενώ, αντίθετα, μέσω της αὐλησης, ἄλλοι μπορεί να γίνουν ἐξαλλοὶ ἀπὸ ἐνθουσιασμὸ και να εξεγείρονται σε βακχική manía.

¹¹³ Μ. Βασιλείου, Ἔργα 4, *Ἐξαήμερος*, ΕΠΕ, μετάφραση Στέργιος Σάκκος, Θεσσαλονίκη 1973, σ. 140.

¹¹⁴ Μ. Βασιλείου, Ἔργα 5, ὁ.π., σσ. 12-14.

άλλος φαίνεται να απορρίπτει την τέρψη παντελώς. Ή, αν δούμε το χρυσοστομικό απόσπασμα μόνο του¹¹⁵, θα πρέπει να αμφιβάλουμε για τη χρησιμότητα της μουσικής στην Εκκλησία, να αμφισβητήσουμε όλες τις συνθέσεις της Ψαλτικής, που έχουν γραφτεί ανά τους αιώνες ως θαυμασιότατα έργα μουσικής τέχνης και να καταλήξουμε σε μια συχνά-πυκνά διατυπωμένη άποψη, ότι το μέλος είναι υποδεέστερο σε σχέση με τη γλώσσα¹¹⁶. Φυσικά, ούτε αντίφαση υπάρχει στους δύο Πατέρες, ούτε και η μουσική προσλαμβάνεται από την Εκκλησία κολοβωμένη, σαν μια ανελεύθερη και παρασκηνιακή υπηρέτρια της γλώσσας. Η τέρψη δεν καταργείται, αλλά μορφώνεται και μεταμορφώνεται σε μουσική τέρψη θεία και “πνευματική”, για να χρησιμοποιήσουμε τον όρο που χρησιμοποιεί κι ο άγιος Μάξιμος ο Ομολογητής. Όπως και η ψυχή του ανθρώπου, κατά την ορθόδοξη ανθρωπολογία, δεν καταργεί κάποια από τα μέρη της για να μην τα χρησιμοποιεί παρά φύσιν, αλλά αγωνίζεται να καθαριστούν και να φωτιστούν κι έτσι από το παρά φύσιν να φτάσει στο υπέρ φύσιν. Αυτό, λοιπόν, που διαφοροποιεί τη μουσική του θεάτρου, την κοσμική, δηλαδή, μουσική από την εκκλησιαστική μουσική είναι το τι προκαλεί στην ψυχή και, άρα, από ποια ψυχικά χαρακτηριστικά μορφοποιείται η τεχνική υπόσταση του μουσικού έργου και όχι αυτή καθ’ αυτή η ύπαρξη των χαρακτηριστικών της μουσικής ως τέχνης¹¹⁷. Αν καταργήσουμε από τη μουσική τα συστατικά της στοιχεία, που εκ φύσεως προκαλούν τέρψη¹¹⁸, τότε δεν μπορούμε να μιλάμε καν για

¹¹⁵ Σε ένα σημείο της ομιλίας του *Εἰς Ἡσαΐαν*, ο Χρυσόστομος αναφέρεται στην μετ’ ευλαβείας δοξολογία, που δεν πρέπει να έχει καιώματα χορευτών, με ανακίνηση των χεριών και κρότους ποδιών και κινήσεις όλου του σώματος, που είναι μεταφορά, όπως λέει, της θεατρικής σκηνής στην Εκκλησία. Επομένως, η τέρψη αυτή είναι η κακή και όχι η τέρψη γενικώς. Άλλωστε, σε άλλο σημείο των ομιλιών του αναφέρεται στην φυσική τέρψη, που έχει η μουσική: “οὕτω γοὺν ἡμῶν ἢ φύσις πρὸς τὰ ἄσματα καὶ τὰ μέλη ἡδέως ἔχει καὶ οἰκείως”. *Εἰς τὸν Ψαλμὸν 41*, 1, PG 55, 156-157.

¹¹⁶ Βλ. σχετ. Γεωργίου Δ. Μεταλληνού, περιοδικό *Παρακαταθήκη*, Τεύχος 4, “*Ποῖα ἄσματα μέλωσιν τῆ σῆ ἐξόδῳ Οἰκτίρμον*”, Ιανουάριος - Φεβρουάριος 1999.

¹¹⁷ Βλ. σχετ. Ιωάννου Χρυσοστόμου, *Εἰς τὴν πρὸς Κολασσαεῖς*, 36, 5, PG 62, σ. 306, που μιλά για δαιμόνων ἄσματα, που ανυμνοῦν τους δαίμονες, ενώ οι ψαλμωδίες ανυμνοῦν τον Θεό. Ομοίως, *Εἰς τὸ Κατὰ Ματθαῖον*, 3, PG 58, 643-645 και *Εἰς τὸν Ψαλμὸν 41*, 2, PG 55, 157.

¹¹⁸ Ο Αριστοτέλης, ψάχνοντας το λόγο διδασχῆς της μουσικής στους νέους, διαπιστώνει ότι η μουσική είναι ένα μέσο ἀνάπαυσης κι ένα παιχνίδι, ότι συντελεῖ στην ευχάριστη ζωὴ και στην ἀπόκτηση της ἀρετῆς (“*παιδείαν ἢ παιδιὰν ἢ διαγωγὴν. εὐλόγως δ’ εἰς πάντα τάττεται καὶ φαίνεται μετέχειν*”). Το μέσο για να επιτευχθοῦν αυτά είναι τα τεχνικά χαρακτηριστικά της μουσικής, που ἐπιρεάζουν τα συναισθήματα, ως μιμήσεις ἠθῶν: “*ἐν δὲ τοῖς μέλεσιν αὐτοῖς ἔστι μιμήματα τῶν ἠθῶν (καὶ τοῦτ’ ἐστὶ φανερόν· εὐθὺς γὰρ ἢ τῶν ἁρμονιῶν διέστηκε φύσις, ὥστε ἀκούοντας ἄλλως διατίθεσθαι καὶ μὴ τὸν αὐτὸν ἔχειν τρόπον πρὸς ἐκάστην αὐτῶν, ἀλλὰ πρὸς μὲν*

μουσική. Αν την περιορίσουμε σε μια θέση ανελευθερίας έκφρασης για χάρη των γλωσσικών κανόνων, τότε τα λόγια δεν αναμειγνύονται με την τέρψη, που η μουσική με τους δικούς της κανόνες μπορεί να δημιουργήσει¹¹⁹. Τότε στενεύουμε τη μουσική στην περιορισμένη -σε σχέση με αυτήν- εκφραστικότητα της γλώσσας και μένουμε σε μια διανοητική επεξεργασία των ύμνων. Κατά συνέπεια οδηγούμαστε και σε πρακτικές όπως, για παράδειγμα, αυτή που εφάρμοζαν κάποιοι ναοί, κατά τον 20^ο αιώνα περισσότερο, έχοντας στις καρέκλες των πιστών θήκη για βιβλία, ώστε κατά τη Θεία Λειτουργία αυτοί να διαβάζουν από κάποιο βιβλίο ό,τι ψάλλουν οι ψάλτες, εκφράζοντας μάλιστα δυσφορία, όταν οι ψάλτες πλάτυναν το μέλος και έτσι χάνονταν στην ανάγνωση. Αν, απ' την άλλη, τα παραθεωρήσουμε ως επουσιώδη, ως μη εκφράζοντα την (καθαρά) καρδιά και ως εμπόδια να επικοινωνήσουμε με τον Θεό, μεταπίπτουμε στον πλατωνισμό, κοιτώντας αν η μουσική “σκοπεῖσθαι δεῖ εἴ τι πρὸς ἐκεῖνο τείνει, πρὸς τὸ ποιεῖν κατιδεῖν ῥᾶον τὴν τοῦ ἀγαθοῦ ἰδέαν. τείνει δέ, φαμέν, πάντα αὐτόσε, ὅσα ἀναγκάζει ψυχὴν εἰς ἐκεῖνον τὸν τόπον μεταστρέφεσθαι ἐν ᾧ ἔστι τὸ εὐδαιμονέστατον τοῦ ὄντος, ὃ δεῖ αὐτὴν παντὶ τρόπῳ ἰδεῖν”¹²⁰, για να πούμε, όταν κάποιος ασχολείται με το μέσο που η καρδιά θα εκφραστεί, δηλαδή τους ήχους, “*Νῆ τοὺς θεοὺς καὶ γελοῖως γε, πυκνώματ' ἄττα ὀνομάζοντες καὶ παραβάλλοντες τὰ ὄτα, οἷον ἐκ*

ἐνίας ὀδυρτικώτερος καὶ συνεστηκώτως μᾶλλον, οἷον πρὸς τὴν μιξολυδιστὶ καλουμένην, πρὸς δὲ τὰς μαλακώτερος τὴν διάνοιαν, οἷον πρὸς τὰς ἀνειμένους, μέσως δὲ καὶ καθεστηκώτως μάλιστα πρὸς ἐτέραν, οἷον δοκεῖ ποιεῖν ἢ δωριστὶ μόνῃ τῶν ἀρμονιῶν, ἐνθουσιαστικὸς δ' ἢ φρυγιστὶ”. Η μουσική, λέει ακόμα, έχει εκ φύσεως την τέρψη: “*ἡ δὲ μουσικὴ φύσει τῶν ἡδυσμάτων ἐστίν*”. Συνδυάζει δε την ηδονή με την ευδαιμονία: “*τὸ δὲ σχολάζειν ἔχειν αὐτὸ δοκεῖ τὴν ἡδονὴν καὶ τὴν εὐδαιμονίαν καὶ τὸ ζῆν μακαρίως*”. Βλ. Αριστοτέλους, Πολ. 1337a33–1340b19.

¹¹⁹ Ο Χρῦσανθος σημειώνει την σημασία που έχει η γνώση της μουσικής, για να μπορείς να κινείς τις ψυχές μέσω αυτής. Με τρία μέσα μπορείς να επιτύχεις κάθε σκοπό ως μουσικός (είτε ως ερμηνευτής, είτε ως συνθέτης), με τη μελωδία, με το ρυθμό και με τις λέξεις. “*Ὅσοι δὲ μελίζουσι κατ' ἐπιστήμην, αὐτοὶ γνωρίζουσι μὲν τοὺς μουσικοὺς χαρακτήρας, κρατοῦσι δὲ εἰς τὴν φαντασίαν, ὅσα κατὰ λόγον διδάσκονται, ἕως ἐκεῖ ὅπου φθάνει ἡ κρίσις τοῦ νοῦς των· γινώσκουσι δὲ τὰς αἰτίας καὶ τοὺς λόγους τῶν ἀποτελεσμάτων τῆς μουσικῆς. Αὐτοὶ λοιπόν, ὅταν εἶναι φύσεως, ἧτις ἔχει ῥοπήν εἰς τὴν Μουσικὴν, καὶ ἐπιμένουσιν εἰς τὴν ἄσκησιν καὶ τριβὴν αὐτῆς, ἀποκτῶσι δύναμιν τοῦ νὰ ἐφευρίσκωσι μέλη τοιαῦτα, ὥστε νὰ δύνανται νὰ κινῶσι τὴν ψυχὴν τοῦ ἀκροατοῦ εἰς ὅ,τι θέλουσι. Μεταχειρίζονται δὲ εὐεπηβόλως μὲν τὰς μελωδίας, προσφνεστάτα δὲ τοὺς χαρακτήρας. Ὅντες δὲ καὶ φιλόσοφοι, καὶ τῆς πρώτης τάξεως ἄνθρωποι, συντιθέασιν καὶ στίχους ἰδίους, ἐκλέγοντες καὶ λέξεις ἀρμοδίας εἰς τοὺς σκοπούς των· καὶ τότε μὲ τρία δυνατὰ μέσα, μὲ τὴν μελωδίαν δηλαδή, μὲ τὸν ῥυθμὸν καὶ μὲ τὴν λέξιν, ἐκτελοῦσιν κάθε σκοπὸν”*. Χρυσάνθου Αρχιεπισκόπου Διρραχίου του εκ Μαδύτων, ὁ.π., σσ. 182-183.

¹²⁰ Πλάτωνος Πολιτεία, Τόμος Πέμπτος, Βιβλίον ἑβδομον, Επιστημονική Εταιρεία των Ελληνικών Γραμμάτων Πάπυρος, Εν Αθήναις 1959, σ. 494, §526 e.

γειτόνων φωνήν θηρευόμενοι, οί μὲν φασιν ἔτι κατακοῦειν ἐν μέσῳ τινὰ ἤχην καὶ σμικρότατον εἶναι τοῦτο διάστημα, ᾧ μετρητέον, οἱ δὲ ἀμφισβητοῦντες ὡς ὅμοιον ἤδη φθεγγομένων, ἀμφοτέρω ὧτα τοῦ νοῦ προσησάμενοι”¹²¹. Ὁμως, ἡ ψαλτική δίνει τους ἤχους της για να μεταφέρεται μαζί τους ἡ Χάρη του Θεοῦ, καθὼς “αὐτός ὁ ὄντως ἅγιος που ψάλλει, αὐτός ἔχει καὶ κάτι ἄλλο, δὲν ἔχει μόνο τὴ φωνή. Μαζί με τὴ φωνή που ἐκπέμπεται με τὰ ηχητικὰ κύματα, ἐκπέμπεται καὶ κάποια χάρη με ἄλλα κύματα, μυστικά, που ἀγγίζουν τὶς ψυχές των ἀνθρώπων καὶ τὶς συγκινοῦν βαθύτατα”¹²², ὅπως λέει ὁ ἅγιος Πορφύριος ὁ Καυσοκαλυβίτης! Κατὰ τὸν ἴδιο, ἐπίσης, ἡ ψαλτική “μαλακώνει τὴ ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου καὶ σιγὰ σιγὰ τὴ μεταρσιώνει σε ἄλλους κόσμους πνευματικούς, με τοὺς φθόγγους αὐτοὺς που σπέρνει ἠδονὴ καὶ τέρψη καὶ ευχαρίστηση, ταξιδεύοντας σε ἄλλο κόσμο πνευματικό”¹²³.

Εἶπε κάποτε ὁ ἅγιος Παῖσιος ὁ Ἀγιορείτης, ὅτι “ἡ Ἐκκλησία, ποῦ εἶναι τὸ σύνολο τῶν πιστῶν, διαλέγει ὅσους γνωρίζουν νὰ ψάλλουν καὶ ἔχουν καλὴ φωνὴ καὶ λίγη εὐλάβεια, καὶ ὀρίζει νὰ ψάλλουν μόνον αὐτοί. Οἱ ὑπόλοιποι παρακολουθοῦν καὶ ψάλλουν νοερῶς καὶ χαίρονται, γιατί πρόσφεραν μερικὸς ἀνθρώπους, γιὰ νὰ δοξολογήσουν τὸν Θεὸ” καὶ ὅταν ρωτήθηκε, “Αὐτός, Γέροντα, ποῦ ἀπλῶς παρακολουθεῖ, τί προσφέρει στὸν Θεό”; ἀπάντησε τὰ εξῆς: “Ἀφοῦ παρακολουθεῖ καὶ εὐχαριστιέται με τὴν δοξολογία τοῦ Θεοῦ, δὲν εὐαρεστεῖται με αὐτὸν ὁ Θεός; Εἶναι καὶ αὐτὸ μιὰ προσφορὰ στὸν Θεό”¹²⁴. Ευχαριστιέται ὁ ἀνθρώπος με τὴ δοξολογία τοῦ Θεοῦ κι ὁ Θεός ἀπ’ αὐτὸ εὐαρεστεῖται. Μποροῦμε νὰ πούμε, ἔτσι, ὅτι κι ὁ Θεός ευχαριστιέται με τὴν τέρψη τῆς μουσικῆς! Ἡ δοξολογία τοῦ Θεοῦ, ἄλλωστε, σημαίνει ψυχὴ που μεταμόρφωσε τὴ φιλαυτία σε ἀγάπη καὶ ἔρωτα θεῖο.

Ἡ ψυχικὴ ἐπίδραση τῆς μουσικῆς στους ἀκροατές εἶναι ἔργο τοῦ τέλειου μουσικοῦ· κατὰ τὸν Χρῦσανθο, τέλειος μουσικός λέγεται “ὅποιος δύναται μὲν νὰ ψάλλῃ, προξενῶν ἢ τέρψιν, ἢ θλίψιν, ἢ ἐνθουσιασμόν, ἢ χαύνωσιν, ἢ ἐξόρμησιν, ἢ θάρσος, ἢ δέος, ἢ κανένα ἀπὸ τὰ λοιπά, ἃ τινὰ δύναται νὰ κινῶσι τὴν ψυχὴν εἰς κανένα πάθος. Δύναται δὲ νὰ μελίξῃ, γινώσκων ἀκριβῶς τὰ περὶ τὸ μέλος συμβαίνοντα· τούτέστιν ὅσα θεωροῦνται τριγύρω εἰς τὸ μέλος, φθόγγους, διαστήματα, τόνους, ἤχους, συστήματα, ρυθμούς, ἀρμονίαν, λέξιν, καὶ τὰ λοιπά”¹²⁵.

¹²¹ Πλάτωνος *Πολιτεία*, Τόμος Ἐκτος, Βιβλίον ἑβδομον, Ἐπιστημονικὴ Ἐταιρία των Ἑλληνικῶν Γραμμάτων Πάπυρος, Ἐν Αθήναις 1948, σ. 508, §531 a-b.

¹²² Γέροντος Πορφύριου Ἱερομονάχου, *Ἀνθολόγιο συμβουλῶν*, Μήλεσι 2010, σ. 448.

¹²³ *Αὐτόθι*, σ. 448.

¹²⁴ Γέροντος Παῖσιου Ἀγιορείτου, *Λόγοι ΣΤ'*, ὁ.π., σ. 109.

¹²⁵ Χρυσάνθου Ἀρχιεπισκόπου Διρραχίου τοῦ ἐκ Μαδύτων, ὁ.π., σ. 4.

Στο λειτουργικό βιβλίο της Παρακλητικής, υπάρχουν στο τέλος κάθε ήχου και λίγοι στίχοι που αναφέρονται σ' όλα τα παραπάνω¹²⁶. Κι είναι εκεί σαν να θέλουν να θυμίζουν στον ψάλτη, κατά το λειτουργικό χρόνο, το ήθος και το σκοπό του κάθε ήχου, να του επιστούν την προσοχή κι εκείνη την ώρα, ώστε να μην ξεφεύγει από την αισθητική της ψαλτικής, να μην ξεχνάει πώς πρέπει να μεταχειριστεί τον κάθε ήχο, γιατί κάθε ήχος έχει την δική του εκφραστική δύναμη. Ειδικά για τον δεύτερο ήχο, του οποίου τονίζεται η γλυκύτητα που έχει και η ηδονή και το μελιχρό μέλος, που στάζει μέλι, είναι αξιοσημείωτο ότι είναι ο ήχος που χρησιμοποιείται κατά κόρον στην Θεία

¹²⁶ Για τον πρώτο ήχο: “*Τέχνη μελουργός, σοὺς ἀγαθεῖσα κρότους, Πρώτην νέμοι σοι τάξιν· ὦ τῆς ἀξίας! Ἦχος ὁ πρῶτος μουσικῆ κληθεῖς τέχνη, Πρῶτος παρ’ ἡμῶν εὐλογεῖσθω τοῖς λόγοις. Τὰ πρῶτα πρῶτε τῶν καλῶν λαχὼν φέρεις Πρωτεῖα νίκης πανταχοῦ πάντων ἔχεις*”. Για τον δεύτερο ήχο: “*Κἂν δευτέραν εἴληφας ἐν τάξει θεσιν, Ἀλλ’ ἡδονὴ πρώτη σοὶ τῷ μελιρρῦτω. Τὸ σὸν μελιχρόν, καὶ γλυκύτατον μέλος, Ὅσα πιαίνει, καρδίας τ’ ἐνηδύνει. Σειρῆνες ἦδον δευτέρου πάντως μέλη. Οὕτω πρῶος σοι ρεῖ μελισταγὲς μέλος*”. Για τον τρίτο ήχο: “*Εἰ καὶ τρίτος σὺ, πλὴν πρὸς ἀνδρικούς πόνους, Σύνεγγυς εἶ πως, τοῦ προάρχοντος Τρίτε. Ἀκομπος, ἀπλοῦς, ἀνδρικός πάνυ, Τρίτε, Πέφηνας ὄντως, καὶ σὲ τιμῶμεν, Τρίτε. Πλήθους κατάρχων, ἰσαρίθμου σοὶ Τρίτε, Πλήθει προσήκεις προσφυῶς ἡρμοσμένῳ*”. Για τον τέταρτο ήχο: “*Πανηγυριστής, καὶ χορευτὴς ὢν, φέρεις Τέταρτον εἶχος μουσικωτάτη κρίσει. Σὺ τοὺς χορευτὰς δεξιούμενος πλάττεις, Φωνὰς βραβεύεις, καὶ κροτῶν ἐν κυμβάλοις. Σὲ τὸν Τέταρτον Ἦχον, ὡς εὐφωνίας Πλήρη, χορευτῶν εὐλογοῦσι τὰ στίφη*”. Για τον πλάγιο του πρώτου ήχο: “*Θρηνοδὸς εἶ σὺ, καὶ φιλοικτίρμων, ἄγαν· Ἀλλ’ εἰς τὰ πολλὰ καὶ χορεύεις εὐρύθμως. Ὁ μουσικός νοῦς, ὃν ἐγνώρισε τέχνη, Τίς ἢ παρεκκλίνουσα κλησὶς πλαγίων; Πέμπτον σε τάξις, ἀλλὰ πρῶτον τοῦ μόνου Ἐχει σε, καὶ λέγει σε, Πρῶτε πλαγίων*”. Για τον πλάγιο του δευτέρου ήχο: “*Ἐκτος μελωδός, ἀλλ’ ὑπέρπρωτος πέλεις, Ὁ δεύτερος σὺ, τῶν μελῶν δευτερεύων. Τὰς ἡδονὰς σὺ διπλοσυνθέτους φέρεις, Τοῦ δευτέρου πως δευτερεύων δευτέρως. Σὲ τὸν μελιχρόν, τὸν γλυκύν, τὸν τέττιγα, Τὸν ἐν πλαγίοις δευτέρου τίς σὺ φιλεῖ*”; Για τον βαρῦ ήχο: “*Ὀπλιτικῆς φάλαγγος οἰκεῖον μέλος, Ὁ τοῦ βάρους, σὺ, κλησὶν εἴληφώς, φέρεις. Ἦχον τὸν ἀπλοῦν, τὸν βάρους ἐπώνυμον, Ὁ τοὺς λογισμοὺς ἐν βοαῖς μισῶν, φιλεῖ. Ἀνδρῶν δὲ ἄσμα δευτερότριτε βρέμεις, Ποικίλος δὲ ὢν, ὁ ἀπλοῦς ἔχεις φίλους*”. Για τον πλάγιο του τετάρτου ήχο: “*Ἦχων σφραγίς, Τέταρτε σὺ τῶν πλαγίων, Ὡς ἐν σεαυτῷ πᾶν καλὸν μέλος φέρων. Ἀνευρύνεις σὺ τοὺς κρότους τῶν ἁσμάτων, Ἦχων κορωνίς, ὡς ὑπάρχων καὶ τέλος. Ὡς ἄκρον ἐν φθόγγοις τε, καὶ φωνῶν στάσει, Ἄκραν σε φωνῆς δίς σε καλῶ, καὶ τέλος*”. Επίσης, ενδιαφέρον έχουν και οι στίχοι που παρατίθενται κάτω από αυτούς στην Οκτώηχο, που επιμελείται ο Ιάκωβος ο Πρωτοψάλτης το 1810. Αυτοί οι στίχοι είναι πιο λεπτομερεῖς σε τεχνικά χαρακτηριστικά της μουσικῆς· για παράδειγμα, για τον πρώτο ήχο είναι οι εξής: “*Πρῶτος θέσει μὲν ἀλλὰ τῇ φύσει πέλεις, Κλάδος Τετάρτου Πλαγίων πρώτῳ τῶν, Μικρὰν ἔχεις μὲν τὴν διὰ τριῶν σάφα, Τερπνὸς δὲ πάντως ἀρετῆν βροτοῖς φέρων, Μάθησιν ὁ γνοῦς, ἁρμονίας τοὺς λόγους, Μέλπει σε ἐνθ’ ἂν σὸν τόνῳ θ’ ἡμίτονῳ*”. Ἡ Ὀκτώηχος, πολλαχοῦ διορθωθεῖσα παρὰ τοῦ Μουσικολογικατοῦ Πρωτοψάλτου τῆς ἀγίας τοῦ Χριστοῦ μεγάλης Ἐκκλησίας Κυρίου Κυρίου Ἰακώβου, Ἐν τῷ εἰς τὸ Μαχμουτπασάχανι Ἑλληνικῷ Τυπογραφίῳ 1810.

Λειτουργία¹²⁷, ενώ για τον πλάγιό του ήχο, λέγεται ότι “τὰς ἡδονὰς διπλοσυνθέτους φέρει, τοῦ δευτέρου πως δευτερεύων δευτέρως”.

Ο Χρῦσανθος αναλύει στο Θεωρητικό του τα τρία ἦθη της μελοποιΐας της Ψαλτικής¹²⁸: “*Ἦθη δὲ τῆς μελοποιΐας ἦσαν τρία· Διασταλικόν, Συσταλικόν, Ἦσυχαστικόν. Ὄνομάσθησαν δὲ ἦθη, διότι διὰ τούτων ἔθεωροῦντο καὶ διωρθοῦντο τὰ καταστήματα τῆς ψυχῆς*”¹²⁹, για τα οποία επηρεάζεται, κατά τη συνήθεια του, από τους αρχαίους Ἕλληνες. Το διασταλικό ἦθος, αναφέρει συγκεκριμένα ο Χρῦσανθος, σημαίνει μεγαλοπρέπεια, διάγραμμα ψυχῆς ανδρώδες, ηρωικές πράξεις και πάθη οικεία σ’ αυτά, ενώ σ’ αυτό το ἦθος ιδιάζει ο πρώτος ἦχος και ο τρίτος· συσταλικό είναι εκείνο, μέσω του οποίου η ψυχή οδηγείται στην ταπεινότητα και σε ανανδρὴ διάθεση, γι’ αυτό αρμόζει αυτό σε ερωτικά πάθη, σε θρήνους και οίκτους και σε παρόμοια και μ’ αυτό το ἦθος ιδιάζει ο δεύτερος ἦχος και οι πλάγιοι, εκτός από τον βαρύ· το ἠσυχαστικό ἔχει ως αποτέλεσμα την ηρεμία της ψυχῆς, η ελευθερία και η ειρήνη και σ’ αυτό το ἦθος ιδιάζει ο πρώτος ἦχος και ο βαρὺς¹³⁰. Βέβαια, τα ἦθη αυτά δημιουργούνται με διαφορετικό τρόπο στην Ψαλτική¹³¹ από ότι στην αρχαία ελληνική μουσική, που ἔχουν υπ’ ὄψιν τους οι συγγραφείς, που ο Χρῦσανθος επικαλεῖται¹³²,

¹²⁷ Βλ. σχετ. Θωμάς Κ. Αποστολόπουλος, *Ὁ β’ ἦχος τῆς Ψαλτικῆς*, στον τόμο *Ανατολὴς το Περιήχημα 1*, Αθήνα 2014, σσ. 56-86.

¹²⁸ Ο Χρῦσανθος αναφέρει και το ότι θα πρέπει ο κατ’ ἐπιστήμη μελίζων, να λαμβάνει υπόψιν τη “*διάθεση των ακροωμένων της Μουσικῆς*”, για να μπορεί να ἀρῆσει στους ακροατές του, καθώς αυτός είναι “*ὁ πρῶτος σκοπὸς τοῦ Μουσικοῦ*”. Βλ. σχετ. Χρυσάνθου Αρχιεπισκόπου Διρραχίου του εκ Μαδύτων, ὁ.π., σ. 196-202, § 438-444.

¹²⁹ *Αυτόθι*, σ. 176. Πρβλ. για τη σχέση του ἦθους με τους δεσπόμενους φθόγγους που χρησιμοποιεῖ κάθε ἦχος και ενεργεῖ σ’ αυτόν η ποιότητα που ἔχει κάθε δεσπόμενος φθόγγος, *αυτόθι*, σ. 134, § 304.

¹³⁰ *Αυτόθι*, σσ. 176-177.

¹³¹ “*Ὅταν ἀκούω ἓνα τροπάριο κατανυκτικό, συγκλονίζομαι, ἡ καρδιά μου γίνεται σύντριμμα. Ακούω ἓνα δοξαστικό πασχαλινό, ἀγάλλομαι. Καὶ ὅταν ψέλνω, ὁ νοῦς μου εἶναι στὸν Θεὸ καὶ φτερουγίζει ἡ καρδιά μου. Ἄν ψάλλω κάτι πένθιμο, πονάω, ψάλλω μὲ καμὸ, πένθιμα. Ἄν ψάλλω κάτι χαρούμενο, χαίρομαι. Θέλω νὰ πῶ ὅτι ὁ νοῦς εἶναι ὅλη ἡ βάση. Εἶναι ὁ νοῦς στὰ θεῖα νοήματα. Τότε ἀλλοιώνεται ὁ ἄνθρωπος πνευματικά, ἡ καρδιά του φλογίζεται καὶ – πῶς νὰ πῆ κανεὶς – δέχεται αὐτὴν τὴν συγκίνηση τὴν πνευματικὴ μὲ τὴν ἀγαλλίαση τὴν πνευματικὴ. Ἀλλά, ὅταν ὁ νοῦς του δὲν εἶναι ἐκεῖ ποῦ πρέπει, οὔτε συγκινεῖται οὔτε ἀγάλλεται*”. Γέροντος Παΐσιου Αἰγορείτου, *Λόγοι ΣΤ’*, ὁ.π., σ. 112-113.

¹³² Η ἐπιμονὴ του Χρυσάνθου στους αρχαίους Ἕλληνες θεωρητικούς της μουσικῆς δεῖχνει και την ἐπιρροή του από τον ευρωπαϊκὸ Διαφωτισμὸ. Θέλει να δείξει κατ’ αὐτὸν τὸν τρόπο τὴν ἄμεση συγγένεια που ἔχουν οι Ρωμοὶ με τους αρχαίους Ἕλληνες. Ο Αδαμάντιος Κοραῆς, τέκνο του Διαφωτισμοῦ, πρεσβεῦει κάτι ἀντίστοιχο, σε μεγαλύτερο βαθμὸ φυσικά, λέγοντας ὅτι πρέπει να ἀνατρέξουμε στους “*παλαιούς μουσικούς*”, καθώς η ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ἔχει τον “*αὐτὸν λόγον*”

όπως ο Αριστόξενος, ο Ευκλείδης, ο Αριστείδης¹³³ κ.α. Κι αυτό είναι προφανές, μετά από όσα αναλύσαμε παραπάνω· εκτός του γεγονότος ότι οι δύο μουσικές έχουν άλλα επιμέρους τεχνικά χαρακτηριστικά, όπως για παράδειγμα τα διαστήματα του χρωματικού γένους ή του εναρμονίου και άλλως αναπτύσσεται η μορφολογία του μέλους κι η μεταχείριση των ήχων -κατά τον όρο του Γαβριήλ Ιερομονάχου¹³⁴-, άρα αλλιώς επηρεάζουν την ψυχή, υπάρχει και διαφορετική προσέγγιση της σύνολης αισθητικής, άρα και διαφορετική ανθρωπολογική (και θεολογική) προσέγγιση¹³⁵.

Τα σημάδια της ψαλτικής σημειογραφίας έχουν μια ενέργεια, απ' την οποία παίρνουν και το όνομα τους, η οποία έχει άμεση σχέση με την ψυχική έκφραση. Για παράδειγμα, η παρακλητική, κάνει το μέλος παρακλητικό και η ερμηνεία της είναι ιλαρή, όπως κάθε φορά που παρακαλούμε: “*Ἡ δὲ παρακλητικὴ παρακλητικὸν ποιεῖ τὸ μέλος καὶ ὡσπερὶ δεόμενον· ὁμοίως καὶ τὸ παρακάλεσμα. Καὶ ὡσπερ ὁ παρακαλῶν μετὰ ἀνειμένης καὶ κεκλασμένης ποιεῖται τὴν δέησιν φωνῆς, οὕτω καὶ ὁ τὴν παρακλητικὴν καὶ τὸ παρακάλεσμα ψάλλον οὐ μετὰ σφοδροῦ τόνου δεῖ τὴν φωνὴν προφέρειν ἀλλὰ ἰλαρῶς*”¹³⁶. Κάθε ήχος της Ψαλτικής, με τα γένη των διαστημάτων, που χρησιμοποιεί, με την κίνηση, με την οποία εμφανίζεται στη μορφολογία των διαφόρων γενών της μελοποιΐας, με τα ιδιώματά του και τις σχέσεις με τους άλλους ήχους, που αναπτύσσει ως *κοινωνία θαυμαστή* κατά την πραγματεία του Αγιοπολίτη¹³⁷, δημιουργεί και ένα διαφορετικό ήθος κι έχει ένα διαφορετικό ψυχικό αποτύπωμα. Έναν άρτιο ορισμό για όλα αυτά χρησιμοποιεί πολύ συχνά ο Γαβριήλ Ιερομόναχος στη θεωρητική πραγματεία του, μιλώντας για τη *γνωριστική ιδέα* των ήχων¹³⁸. Ο όρος *ιδέα* δεν σημαίνει μόνον την μελική κινητικότητα του

πρὸς τὴν παλαιάν, τὸν ὅποιον καὶ ἡ Ρωμαίικιά μας γλῶσσα πρὸς τὴν γλῶσσαν τοῦ Πλάτωνος καὶ τοῦ Δημοσθένους”. Πιστεύει δε πως η εκκλησιαστική μουσική “*ἀνακατόθη εἰς μὲν τὸ Βυζάντιον μὲ μελωδήματα τῶν Μιναρέδων, εἰς δὲ τινὰς ἄλλους τόπους (ὡς εἰς τὴν Χίον καὶ Κρήτην) μὲ Ἰταλικά τονίσματα*”. Αδαμάντιος Κοραΐς, *Ἀλληλογραφία*, τόμος Γ', Αθήνα 1979, σσ. 403-404.

¹³³ Πρβλ. Ευγενίου του Βουλγάρεως, *Πραγματεία περί μουσικής*, Τεργέστη 1868.

¹³⁴ Hannick Christian und Wolfram Gerda, ὁ.π., p. 84⁵³⁷.

¹³⁵ Πρβλ. και Αριστοτέλους, *Πολ.* 1337a33–1340b19.

¹³⁶ Hannick Christian und Wolfram Gerda, ὁ.π., p. 66³⁰⁸⁻³¹³. Για μια διαφορετική ερμηνεία των σημαδίων, όπως για παράδειγμα του ολίγου ως “ταπεινού”, βλ. και το κείμενο της *Ακρίβειας*, *Anonymous questions and answers on the interval sings*, edited by Bjarne Schartau, Wien 1998.

¹³⁷ Raasted Jørgen, *The Hagiopolites, A Byzantine Treatise on Musical Theory, Cahiers de l' Institut du Moyen-Âge Grec et Latin 45*, Copenhagen 1983, σ. 52. Πρβλ. Hannick Christian und Wolfram Gerda, ὁ.π., σσ. 78-84.

¹³⁸ Βλ. σχετ. Hannick Christian und Wolfram Gerda, ὁ.π. Ο όρος αυτός απαντάται πολύ συχνά σε όλη την πραγματεία του Γαβριήλ.

κάθε ήχου, δεν σημαίνει απλώς τη σχέση του με τους άλλους ήχους, στους οποίους η ιδέα ενός ήχου “ὡς τι χρῶμα ἐμφαίνεται”, αφού “ἐκάστου ἤχου ἰδέα ὡς τι χρῶμα ἐστίν”¹³⁹, αλλά και το αισθητικό και ψυχικό του αποτέλεσμα. Ο πρώτος ήχος έχει, για παράδειγμα, άλλη ιδέα ως μέσος, άλλη ως τετράφωνος, άλλη ως νάος, μ’ όλα αυτά να αποτελούν είδη του. Κι όλη αυτήν την διαφορετικότητα της ηχητικής ποικιλίας¹⁴⁰ την περιχωρεί στο “πεπαρρησιασμένον” και “γαῦρον” μέλος του.

Στην Ψαλτική ήταν πάντα στραμμένο το ενδιαφέρον στο μουσικό κάλλος. Το έντεχνο και μελισματικό στοιχείο της είναι παλαιόθεν φανερό. Δεν ετέθη η μουσική σε δεύτερη θέση, ούτε η τέρψη¹⁴¹ που προκαλεί, αλλά, αντίθετα, αξιοποιήθηκε στο έπακρον, φτάνοντας συνθετικά μέχρι την κορύφωση της *καλοφωνίας* και την πολυπληθή αποτύπωση και μακραίωνη διάδοση (χειρόγραφη, έντυπη και προφορική) της ποιητικής έμπνευσης, ερμηνευτικά δε -όπως θα διαπιστώσουμε στο δεύτερο μέρος, αναλύοντας την σύνθεση του Κουκουζέλη- στην ανάπτυξη της χορωδιακής απόδοσης των μελών, απ’ τη μια, με μια μεγάλη ποικιλία φωνών, και της μονοφωνάρικης, απ’ την άλλη, με την καλοφωνική ανάδειξη του σολίστα ψάλτη, που διαθέτει ιδιαίτερα καλλιεργημένη φωνή, ικανή να αποδώσει περίτεχνες και απαιτητικές φωνητικά μελικές θέσεις ¹⁴², εντυπωσιάζοντας και γλυκαίνοντας τον ακροατή.

¹³⁹ *Αυτόθι*, σ. 76⁴²⁴⁻⁴³⁸

¹⁴⁰ “Ἐκαστος δὲ τούτων (των οκτώ ήχων) οὐκ ἔστι μονοειδής τις ἀλλὰ ποικίλος καὶ ἐν ἐκάστῳ διάφορα ἰδιώματα θεωρεῖται. Εὐθὺς γὰρ ὁ πρῶτος καὶ τετράφωνος λέγεται καὶ νάος καὶ μέσος καὶ ποιεῖ ἕκαστον τούτων καὶ ἴδιον καὶ προσῆκον τῷ ὀνόματι μέλος. Γίνεται δὲ ἄλλοια ἢ τοῦ πρώτου ἰδέα, ἄλλη ἢ τοῦ δευτέρου, ἄλλη ἢ τοῦ τρίτου καὶ ἄλλη ἢ τοῦ τετάρτου”. *Αυτόθι*, σ. 77-78⁴⁴⁰⁻⁴⁴⁵.

¹⁴¹ Βλ. στις Ερωταποκρίσεις του (ψευδο)Δαμασκηνού: “Ἐξετάσωμεν ἀκριβῶς, τί βούλεται τὸ μετ’ ἤχου καὶ μέλους ψάλλειν ἡμᾶς, ἵνα ἕκαστος ἡμῶν καὶ τέρπηται τὴν ψυχὴν ψάλλων, καὶ ὑποκλέπτη ἄδων τὸν ἐκ τῆς ἀναγνώσεως πόνον”. P. J. Thibaut, *ὁ.π.*, σ. 8.

¹⁴² Στα ίδια τα μέλη αναγράφεται πολλές φορές η οδηγία για την από χορού ή τη μονοφωνάρικη απόδοσή τους, αλλά και υποδεικνύεται από το περίτεχνο και φωνητικά απαιτητικό μέλος, που υπάρχει στο σημείο του μονοφωνάρη.

Για ποιο λόγο μιλάμε;

Είδαμε παραπάνω, ότι η Ψαλτική ως μουσική είναι σημαντικό να συντίθεται και να ερμηνεύεται με επιστήμη και τέχνη και ευλάβεια, όπως κανοναρχούν τη μεταχείριση των τεχνικών και επιστημονικών στοιχείων της η ορθόδοξη θεολογία και ανθρωπολογία. Κι αυτό, γιατί η μουσική μπορεί βαθύτερα από τη γλώσσα να εκφράσει και να φανερώσει την καρδιά του ανθρώπου και να την κοινωνήσει έπειτα εντέχνως και στους άλλους, ως καρδιά καθαρά, ωραϊσμένη από την θεία ηδονή της Χάριτος του Θεού. Αυτή η ηδονή που ζει ο άνθρωπος μορφώνει την ηδονή της μουσικής, η οποία τέρπει φύσει, όμως η τέρψη της επαφίεται στον κάθε μουσικό και το πολιτιστικό του υπόβαθρο για το ποια θα είναι. Ένα κοσμικό τραγούδι, για παράδειγμα, τέρπει αλλιώς τον άνθρωπο από έναν ύμνο και του δημιουργεί διαφορετικές κινήσεις της ψυχής. Στην περίπτωση δε που οι στίχοι του κοσμικού τραγουδιού μιλάνε για ένα πάθος και η μουσική θα είναι ανάλογη κι έτσι θα κινηθεί η ψυχή προς το πάθος αυτό¹⁴³. Η ομοιότητα που παρατηρείται μεταξύ κάποιων δημοτικών τραγουδιών και της Ψαλτικής έχει ως αιτία το γεγονός ότι τραγουδιούνται σε χαρές κάποιας εκκλησιαστικής γιορτής, για παράδειγμα στη γιορτή της Ανάστασης του Χριστού, το Πάσχα, ή κάποιου γεγονότος με εκκλησιαστικό και πάλι περιεχόμενο, όπως για παράδειγμα ο γάμος. Αυτού του είδους η χαρά νοηματοδοτεί το ευφρόσυνο μουσικό άκουσμα και είναι τέτοιο -ή, αντίστοιχα, η λύπη νοηματοδοτεί ένα μοιρολόι- και η ανάγκη της κίνησης του σώματος εν χαρά, δηλαδή του χορού, οργανώνει τον χρόνο σε σταθερά ρυθμικά σχήματα¹⁴⁴. Αυτό που πρέπει να εξετάσουμε τώρα, είναι η σχέση του

¹⁴³ “Βλέπεις, οί Τοῦρκοι πῆραν τὴν μουσικὴ ἀπὸ τὸ Βυζάντιο καὶ μὲ τί καημὸ τραγουδοῦν! Καὶ τί λένε στὰ τραγούδια τους; «Νά 'χα πενήντα δράμια κονιάκ καὶ πενήντα δράμια παστουρμά, ὦ!...». Γιὰ πενήντα δράμια κονιάκ καὶ λίγο παστουρμά συνεπαίρνονται! Κι ἐμεῖς ψάλλουμε γιὰ τὸν Χριστό, ποῦ σταυρώθηκε, ποῦ θυσιάσθηκε, καὶ νὰ μὴ συγκλονιζώμαστε; «Ὡ τρισμακάριστον ζύλον, ἐν ᾧ ἐτάθη Χριστός!» Ἄν σκεφθῆ κανεὶς τὸ Πάθος τοῦ Χριστοῦ, διαλύεται”. Κι αλλοῦ αναφέρεται στην κινητήριου δύναμη για να τραγουδήσει κάποιος και για να ψάλλει: “Οἰνόπνευμα, οἰνόπνευμα! Βλέπεις, μερικοὶ ποῦ παίζουν ὄργανα, πίνουν καὶ λίγο, καὶ τραγουδοῦν μὲ μεράκι· ἔχουν δηλαδὴ κινητήριου δύναμη τὸ οἰνόπνευμα. Ἐσεῖς μὲ τὸ πνεῦμα νὰ κινήσθε. Μὲ τὸ θεῖο Πῦρ καὶ τὸ Ἅγιο Πνεῦμα!” Γέροντος Παΐσιου Αἰγιορείτου, Λόγοι ΣΤ’, ὁ.π., σ. 111 καὶ 114. Ο σπουδαῖος τραγουδιστὴς Σόλωνας Λέκας ἀπὸ τὴ Λέσβο, ἔλεγε σε προφορικές συνεντεύξεις του ὅτι για να τραγουδήσει αμανέ πρέπει να ἔχει κάτσει με τὴν παρέα να πει πρώτα, να θυμηθεῖ βάσανα καὶ καημοὺς καὶ μετὰ να τραγουδήσει.

¹⁴⁴ Γι’ αὐτὸ καὶ μια αἰτία τῆς ἀλλαγῆς τῆς αἰσθητικῆς τῆς δημοτικῆς μουσικῆς εἶναι ἡ ἀποσύνδεση τόσο τῆς μουσικῆς, ὅσο καὶ τοῦ καλλιτέχνη ἀπὸ τὴν ἐκκλησιαστικὴ ζωὴ. Για παράδειγμα, ὅταν, ἀντὶ γιὰ τὴν γιορτὴ τοῦ ἁγίου Γεωργίου, γίνεται ἓνα

μέλους με τη γλώσσα ή, όπως συνηθίζεται να λέγεται, τη σχέση της μουσικής με το λόγο, εννοώντας ως λόγο τη γλώσσα. Κι αυτή η σχέση απασχολεί όχι μόνον την Ψαλτική, αλλά και κάθε είδος μουσικής, όπου το μέλος χρειάζεται τη φωνή και άρα τη γλώσσα. Ποιος είναι, όμως, αυτός ο λόγος; Είναι σωστό, στο πλαίσιο της σχέσης της γλώσσας με τη μουσική, να δίνουμε σε κάποιο από τα δύο την πρωτοκαθεδρία του λόγου; Σ' αυτή τη σχέση, προέχει η γλώσσα ή το μέλος ή κανένα από τα δύο και είναι ισάξια;

Πριν αρχίσουμε να εξετάζουμε τα ερωτήματα αυτά, ας δούμε τι συνέβαινε ιστορικά στη σχέση μέλους - γλώσσας¹⁴⁵. Στην αρχαία ελληνική γλώσσα, η προσωδία διαχωρίζεται από τη μουσική ως τέχνη, αφού, κατά τον Αριστόξενο, είναι ένα είδος μελωδίας του λόγου εκείνο που συνίσταται σε προσωδιακές λέξεις. Σύμφωνα με τον M. L. West, ενώ η προσωδιακή προφορά της γλώσσας γίνεται σεβαστή από τη μελωδική γραμμή σε χώρες που ομιλούνται γλώσσες με προσωδία, όπως η Κίνα και η Ουγκάντα, στην αρχαία Ελλάδα αυτό παρατηρείται στις περιπτώσεις που το μέλος συντίθετο για συγκεκριμένες λέξεις, δηλαδή σε μη στροφικές συνθέσεις. Και, πάντως, δεν υπήρχε κάποιος συνθετικός κανόνας που να επιτάσσει στο μέλος να λαμβάνει υπόψιν του την προσωδία της γλώσσας. Στις στροφικές, λοιπόν, συνθέσεις, όπως οι περισσότερες χωρικές ωδές της τραγωδίας, δεν έχουμε για κάθε στροφή μια δεδομένη μελωδία, συντεθειμένη έτσι, ώστε να έχει το ίδιο πρότυπο προσωδιακού τονισμού του λόγου. Ακόμα, σύμφωνα πάλι με τον ίδιο, στο παπυρικό απόσπασμα με τη μουσική μιας ωδής που ακουγόταν σε άλλο τμήμα στο ίδιο έργο, φαίνεται ότι αυτή δεν συνταιριάζει την προσωδιακή διάταξη ούτε της στροφής, ούτε της αντιστροφής¹⁴⁶. Στους Δελφικούς Παιάνες, που το μέλος ακολουθεί τον προσωδιακό τονισμό, ακόμα κι εκεί υπάρχουν κάποιες παραβιάσεις του, ενώ στον “Επιτάφιο του Σεικίλου” και στην “Ανωνύμου Επίκληση στη Μούσα”, υπάρχει μια ανιούσα πέμπτη,

πανηγύρι για τη “γιορτή του μπακλαβά”, τότε είναι επόμενο να αλλάξει και η μουσική αισθητική. Εδώ βλέπουμε και την σημασία της σημειογραφίας. Όπως είπαμε παραπάνω, το να ακολουθείς την παράδοση είναι και μια δικλείδα ασφαλείας για τη μη αλλοίωση της αισθητικής. Τούτο, όμως, συμβαίνει επειδή υπάρχει σημειογραφία, ενώ στη δημοτική μουσική, που δεν υπάρχει, η αισθητική αλλοιώνεται ευκολότερα.

¹⁴⁵ Ως προς τη Δύση και τη δυτική μουσική, είδαμε στο Εισαγωγικό Κεφάλαιο ότι οι απόψεις ποικίλουν. Άλλοι θεωρούν ότι προέχει η γλώσσα, άλλοι το μέλος, άλλοι ότι υπάρχει μια ισότητα, στη δε μουσική πράξη συναντάμε όλα αυτά τα φαινόμενα. Σημαντικό, όμως, είναι και να εξετάσουμε το γιατί κάποιος υποστηρίζει κάτι απ' αυτά, ποιο είναι το υπόβαθρο μιας άποψής του.

¹⁴⁶ M. L. West, *Αρχαία ελληνική μουσική*, μετάφραση Στάθης Κομνηνός, Αθήνα 2010, σσ. 276-277.

αρχίζοντας από την τονική, σε αντίθεση με τον τονισμό, ο οποίος τίθεται στην πρώτη συλλαβή¹⁴⁷.

Ένα σύγχρονο χαρακτηριστικό παράδειγμα γι' αυτή την πολύκροτη σχέση του μέλους με τη γλώσσα είναι αυτό του ποιητή Γιώργου Σεφέρη και του συνθέτη Μίκη Θεοδωράκη. Δηηγείται ο Μίκης Θεοδωράκης: *“Ηθελα τα “Επιφάνια” -ακριβώς γιατί ο στίχος ήταν τόσο διανοουμενίστικος- να τα περάσω σε όσο το δυνατόν πιο πλατύ κοινό με λαϊκό μουσικό ένδυμα. Άλλωστε αυτή ήταν η πρώτη φορά που ελεύθερος στίχος φιλοδοξούσε να γίνει απλό λαϊκό τραγούδι. Να συντροφεύει δηλαδή τον κοσμάκη παντού. Στο γιαπί, στην ταβέρνα, στην εκδρομή, στην παρέα. Όταν ηχογραφήσαμε, λέω στον Μπιθικώτση “πρόσεξε την άνω τελεία. Εκεί που λες πήραμε τη ζωή μας, βάλε παύση πριν πεις λάθος”. Στα αυτιά μου είχα την προτροπή – παράκληση του ποιητή: “Την άνω τελεία! Την άνω τελεία! Αλλιώςτικά μου αντιστρέφεις το νόημα”. Τελικά όμως αυτό αποδείχθηκε ανεφάρμοστο στην πράξη, με αποτέλεσμα να ακουστεί η λέξη “λάθος” κολλητά στο “πήραμε τη ζωή μας”, δίνοντας αντίθετο νόημα στο ποίημα. Όμως πόσο κατανοητό ήταν για το λαό, που ποιος λίγο, ποιος πολύ, είχε πάρει τη ζωή του λάθος...”*¹⁴⁸.

Στην Ψαλτική, παρατηρούμε ότι το μέλος δεν δεσμεύεται από τη γλώσσα και τους κανόνες της και πάντως όχι τη μη ποιητική γλώσσα. Συγκεκριμένα, το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα αποτελούν οι ειρμοί με τους κανόνες και τα στιχηρά προσόμοια, όπου ένας πολύ μεγάλος αριθμός ποιητικών κειμένων, ακολουθεί το μέλος ενός. Ο ποιητής ξέρει το μέλος, όμως γράφει σαν να μην τον νοιάζει να σωθεί ο τονισμός της λέξης ή το γλωσσικό νόημα μιας φράσης· αρκεί να παραδώσει τη γλωσσική διατύπωση στο μέλος μέσω της λέξης ή της φράσης. Αλλά και σε πάρα πολλές μελοποιήσεις ιδιομέλων, απ' την άλλη, ο μελοποιός μελίζει παίρνοντας μόνον το νόημα των λέξεων, φτάνοντας έπειτα να παρατονίζει τις λέξεις ή να αλλάζει το γλωσσικό νόημα των φράσεων σε σημείο που, αν ήταν πεζή η διατύπωση, να άλλαζε εντελώς το νόημα των φράσεων αυτών. Ας δούμε μερικά παραδείγματα: στο τροπάριο της ενάτης ωδής της εορτής της Υπαπαντής *“Έν νόμω σκιᾶ καὶ γράμματι τύπον κατίδωμεν οἱ πιστοὶ πᾶν ἄρσεν τὸ τὴν μήτραν διανοῖγον ἄγιον Θεῶ· διὸ πρωτότοκον Λόγον Πατρὸς ἀνάρχου Υἱόν πρωτοτοκούμενον Μητρὶ ἀπειράνδρω μεγαλύνομεν”*, το γλωσσικό νόημα και οι συντακτικοί κανόνες, επιτάσσουν να πούμε *“Μητρὶ ἀπειράνδρω *μεγαλύνομεν”*· κι όμως, το κατά παράδοση μέλος που ψάλλουμε και σήμερα είναι το *“Μητρὶ **

¹⁴⁷ *Αυτόθι*, σσ. 278-279.

¹⁴⁸ Ανακτήθηκε (14/12/2025) από <https://dimandron.sites.sch.gr/arnisis/>.

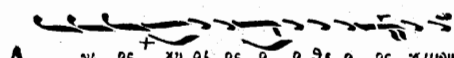
ἀπειράνδρω μεγαλύνομεν”, σαν να πρόκειται η λέξη “*ἀπειράνδρω*” ως δοτική του τρόπου, να σημαίνει ότι εμείς μεγαλύνουμε με τρόπο απείρανδρο. Επίσης, στο πρώτο τροπάριο του πέμπτου αντιφώνου του ὀρθρου της Μεγάλης Παρασκευής, “*Ὁ μαθητῆς τοῦ Διδασκάλου συνεφώνει τὴν τιμὴν καὶ τριάκοντα ἀργυρίοις πέπρακε τὸν Κύριον φιλήματι δολίῳ παραδοὺς αὐτὸν τοῖς ἀνόμοις εἰς θάνατον*”, πρέπει να πούμε “*Ὁ μαθητῆς * τοῦ Διδασκάλου συνεφώνει τὴν τιμὴν*” γιατί η γενική “του διδασκάλου” ἔχει σχέση με την τιμή (συμφώνησε την τιμή του Διδασκάλου) και όχι με την ιδιότητα του μαθητή (ο μαθητής του Διδασκάλου, συμφώνησε την τιμή), ὅπως καταλαβαίνουμε αν ακούσουμε πεζά την φράση αυτή. Αντίθετα, εμείς εἰθισται να ψάλλουμε “*Ὁ μαθητῆς τοῦ Διδασκάλου * συνεφώνει τὴν τιμὴν*”, κάνοντας το μέλος μια εντελή κατάληξη στον φθόγγο ΔΙ¹⁴⁹. Κάτι πιο εντυπωσιακό συμβαίνει σε ένα τροπάριο της ογδῆς ωδῆς του κανόνα του Ὄρθρου της Μεγάλης Τετάρτης. Παλαιόθεν, αυτό είναι γραμμένο ως εξής: “*Δάκρυσι πλύνει, τοὺς πόδας ὑπεύθυνος, ἀμαρτίαις τοῦ πλάσαντος, καὶ ἐκμάσσει θριζί, διὸ τῶν ἐν βίῳ οὐ διήμαρτε, πεπραγμένων τῆς ἀπολυτρώσεως, ἀλλ’ ἐβόα, πάντα τὰ ἔργα Κυρίου, τὸν Κύριον ὑμνεῖτε, καὶ ὑπερυψοῦτε εἰς πάντας τοὺς αἰῶνας*”. Στο Τριώδιο Σινά 740 του 13^{ου} αἰώνα, παραδείγματος χάριν, το συναντάμε ἔτσι, με τη διαφορά ὅτι ἀντὶ γὰρ “*ἀμαρτίαις*” λέει “*ἀμαρτιῶν*”: “*Δάκρυσι πλύνει, τοὺς πόδας ὑπεύθυνος, ἀμαρτιῶν τοῦ πλάσαντος [...]*”. Καὶ ἔτσι το ψάλλουν οἱ περισσότεροι ψάλτες παραδοσιακά μέχρι σήμερα ἢ τουλάχιστον ὅσοι χρησιμοποιοῦν παλαιές ἐκδόσεις, χωριζόμενο μουσικά ως “*Δάκρυσι πλύνει, τοὺς πόδας ὑπεύθυνος * ἀμαρτίαις τοῦ πλάσαντος καὶ ἐκμάσσει θριζί [...]*”. Κατ’ αὐτὸν, ὁμως, τὸν τρόπο, ἐνώνεται ἡ λέξη “*ἀμαρτίαις*” με τὴν λέξη “*τοῦ πλάσαντος*”, ὁπότε κατὰ τὴ σύγχρονη πρακτικὴ, διορθώνεται τὸ ποιητικὸ κείμενο καὶ γράφεται ως εξής: “*Δάκρυσι πλύνει, τοὺς πόδας τοῦ πλάσαντος, ἀμαρτίαις ὑπεύθυνος καὶ ἐκμάσσει θριζί [...]*”¹⁵⁰. Επιπλέον, στο ἐξαποστειλᾶριο “*Ταῖς ἀρεταῖς ἀστράψαντες ἴδωμεν ἐπιστάντες, ἐν ζωηφόρῳ μνήματι ἄνδρας ἐν ἀστραπτούσαις, ἐσθήσεσι Μυροφόροις κλινούσαις εἰς γῆν ὄψιν, τοῦ οὐρανοῦ δεσπόζοντος ἔγερσιν διδαχθῶμεν, καὶ πρὸς ζωὴν ἐν μνημείῳ δράμωμεν σὺν τῷ Πέτρῳ, καὶ τὸ πραχθὲν θαυμάσαντες μείνωμεν Χριστὸν βλέψαι*”, παρατηροῦμε τὸ μέλος να ἀκολουθεῖ τὸν δεκαπεντασύλλαβο στίχο κι ας βγαίνει διαφορετικὸ νόημα με βάση τὸν πεζὸ λόγο· ψάλλουμε “*ἄνδρας ἐν ἀστραπτούσαις * ἐσθήσεσι Μυροφόροις * κλινούσαις εἰς γῆν ὄψιν*”, ἐνὼ νοηματικὰ χωρίζεται ως

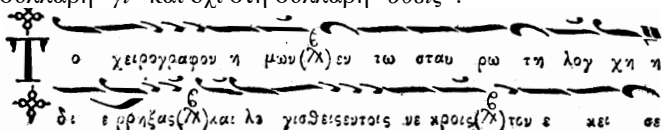
¹⁴⁹ Βλ. Κωνσταντίνου Πίγγου, *Ἡ Πατριαρχικὴ Φόρμιγξ, Ἡ Αγία καὶ Μεγάλῃ Εβδομάδι*, Ἀθήνα 1969, σ. 93.

¹⁵⁰ Βλ. Κωνσταντίνου Πίγγου, *Ἡ Αγία καὶ Μεγάλῃ Εβδομάδι*, ἐπιμέλεια Γεώργιος Κωνσταντίνου, Ἀθήνα 2006, σ. 353.

εξής: “*ἄνδρας ἐν ἀστραπτούσαις ἐσθήσεσι * Μυροφόροις κλινούσαις εἰς γῆν ὄψιν*”. Εκτός από τον διαφορετικό νοηματικό χωρισμό κατά την ποιητική ή μουσική χρήση της γλώσσας, όμως, το μέλος μπορεί να αλλάξει και τον τόνο μιας λέξης ή να τονίσει ένα άρθρο, για χάρη μιας μελικής φράσης. Ένα πολύ γνωστό παράδειγμα είναι το “*Ἅγιος Κύριος ὁ Θεὸς ἡμῶν*” που ψάλλεται στην ακολουθία του Ὁρθρου, στο οποίο τονίζεται μελικά το άρθρο “ὁ”¹⁵¹. Βέβαια, υπάρχουν και περιπτώσεις, κατά τις οποίες μια μη τονιζόμενη συλλαβή της λέξης μερίζεται με τονική ανάβαση και δίνει την εντύπωση του παρατονισμού, όμως χρονικά διαρκεί λιγότερο απ’ ότι η τονιζόμενη, που μπορεί μεν να είναι χαμηλότερη τονικά, αλλά επειδή έχει μεγαλύτερη χρονική διάρκεια, δίνεται η αίσθηση του τονισμού ή μπορεί αυτή να είναι στη θέση κι η μη τονιζόμενη γλωσσικά συλλαβή να είναι στην ἄρση¹⁵².

Αντίστοιχα με τα παραπάνω συμπεράσματα εξάγουμε και αν μελετήσουμε βυζαντινούς Κώδικες, όπως Στιχηράρια, με βάση τις τελείες που σημειώνονται για να χωρίσουν σε μέρη το κείμενο και, φυσικά, τις μελικές φράσεις-θέσεις. Παραδείγματος χάριν, στον Κώδικα ΕΒΕ 884, του έτους 1341, στο ιδιόμελο “*Τὸν ἥλιον κρύψαντα τὰς ἰδίας ακτῖνας καὶ τὸ καταπέτασμα τοῦ ναοῦ διαρραγέν τῷ τοῦ Σωτῆρος θανάτῳ ὁ Ἰωσήφ θεασάμενος προσῆλθε τῷ Πιλάτῳ καὶ καθικετεύει λέγων...*”, υπάρχει τελεία που χωρίζει τη λέξη “*διαρραγέν*” από τον θάνατο του Σωτήρος (“*καὶ τὸ καταπέτασμα τοῦ ναοῦ διαρραγέν * τῷ τοῦ Σωτῆρος θανάτῳ ὁ Ἰωσήφ θεασάμενος*”), ενώ συντακτικά και νοηματικά σχετίζονται, αφού διερράγη το καταπέτασμα με τον θάνατο του Σωτήρος (δηλαδή, νοηματικά χωρίζεται ως εξής: “*καὶ τὸ καταπέτασμα τοῦ ναοῦ διαρραγέν τῷ τοῦ Σωτῆρος θανάτῳ * ὁ Ἰωσήφ θεασάμενος*”). Εκτός από την τελεία που σημειώνεται, υπάρχει και

151  Πέτρου Εφεσίου, *Νέον Αναστασιματάριον*, Βουκουρέστι 1820, σ. 237. Άλλο παράδειγμα από το ίδιο Αναστασιματάριο (σ. 117) είναι το ακόλουθο, όπου η λέξη “*χειρόγραφον*” έχει ανάβαση στη συλλαβή “*χει*” και όχι στη συλλαβή “*ρο*” και η λέξη “*λογισθείς*” στην συλλαβή “*γι*” και όχι στη συλλαβή “*σθεις*”:



152 Πρβλ. Christian Troelsgård, *Byzantine neumes, a new introduction to the middle byzantine musical notation*, Copenhagen 2011, pp. 16-20.

απόδερμα¹⁵³ στη συλλαβή “γεν” της λέξης “διαρραγέν”, που χωρίζει εμφατικότερα τα δύο μέρη και τις μελικές φράσεις.

Τα αργά μέλη έχουν επίσης να μας πουν πολλά για τη σχέση μέλους-γλώσσας. Καταρχάς, στα αργά μέλη, το μέλος πλαταίνει τόσο, που οι λέξεις χάνονται για μεγάλο χρονικό διάστημα και μετατρέπονται σε φωνήεντα που ακούγονται επί μακρόν. Δεν μπορεί να μείνει εύκολα η προσοχή του ακροατή στις λέξεις κατ’ αυτόν τον τρόπο, πόσο μάλλον σε ολόκληρες φράσεις. Πέρα απ’ αυτό, προστίθενται και κρατήματα, στα οποία δεν υπάρχουν καν λέξεις, αλλά αναπτύσσεται πλέον μόνον το μέλος, το οποίο πλαταίνει κι άλλο¹⁵⁴ και χρησιμοποιεί τεχνικές που δεν θα χρησιμοποιούσε, τουλάχιστον με τέτοια ευχέρεια και συχνότητα, όταν ήταν ενωμένο με τη γλώσσα. Στους δε αναγραμματισμούς, το ποιητικό κείμενο ανακαταστρώνεται με βάση τη βούληση του μελοποιού ελεύθερα και προστίθεται και κράτημα, ως αναπόσπαστο μέρος των καλοφωνικών αυτών συνθέσεων. Κρατήματα, βέβαια, απαντώνται και σε Χερουβικά, Κοινωνικά, στον Τρισάγιο Ύμνο κ.α. Τη μελισματική δε επιτήδευση στην Ψαλτική την συναντάμε από τον δέκατο ήδη αιώνα με βάση τη σημειογραφία της εποχής ως γραπτή μουσική παράδοση, μέσω της οποίας αναμφίβολα απηχείται και μια προγενέστερη ασματική πράξη. Από τότε, με το να συνυπάρχει η γραπτή με την προφορική παράδοση, που είναι μελισματικότερη, καταγράφεται η τελευταία σε περιθώρια των φύλλων των Κωδίκων, σαν παραλλαγή μιας μουσικής θέσης, ενώ από τον ενδέκατο αιώνα και μετά, καταγράφεται αυτή η εκδοχή για όλο το τροπάριο και έτσι άλλοι κώδικες έχουν την απλή-συλλαβική, κατά τον Γρηγόριο Στάθη, και άρα σύντομη μελωδία και άλλοι έχουν μια μελισματική και άρα αργή μελωδία¹⁵⁵. Επιπλέον, συνήθεια των μελοποιών του 14^{ου} αιώνα είναι να καλλωπίζουν τις παλιές συνθέσεις, πλαταίνοντας το μέλος τους. Όπως σημειώνει ο ίδιος, τα μοναστικά μέλη, που καταγράφονται στους μουσικούς Κώδικες είναι πιο σύντομα σε σχέση με άλλα που επιγράφονται, λόγου χάρη, “το Θεσσαλονικαίων”, αφού κατά τον Συμεών Θεσσαλονίκης, ενώ στον

¹⁵³ Κατά τον Γαβριήλ, “Τὸ δὲ ἀπόδερμα ἀπόδομα μᾶλλον λέγεσθαι ἔδει. [...] Εἰς γὰρ τὰς ἀποδόσεις τίθεται τοῦτο ἀεὶ ἢ δὲ κοινῇ συνήθεια”. Hannick Christian und Wolfram Gerda, ὁ.π., σ. 68³⁴⁴⁻³⁴⁶.

¹⁵⁴ Για την απόρευση των κρατημάτων από το πλατύ καλοφωνικό μέλος, βλ. Γρηγόριος Γ. Αναστασίου, *Τα Κρατήματα στην Ψαλτική Τέχνη*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Μελέτη 12, Αθήνα 2005, σσ. 67-97. Πρβλ. Jørgen Raasted, *Intonation formulas and modal signatures in Byzantine musical manuscripts*, 1966.

¹⁵⁵ Βλ. Γρηγόριου Στάθη, *Η σύντομη και η αργή παράδοση, Βυζαντινά*, τόμος 4ος, Θεσσαλονίκη 1972, όπου και οι υπόλοιπες παρατηρήσεις της παραγράφου αυτής. Πρβλ. Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnographie*, Oxford 1949.

κοσμικό ασματικό τύπο Ακολουθιών ψάλλονται τα πάντα, στον μοναστικό, μπορεί σε κάποιες στιγμές να μην υπάρχει καθόλου ψαλμωδία. Ωστόσο, για λειτουργικές ανάγκες, ήδη από τον 14^ο-15^ο αιώνα, άρχισε να γίνεται και σύντμηση αυτών των αργών συνθέσεων, χωρίς φυσικά να σημαίνει αυτό ότι το μέλος γίνεται σύντομο-συλλαβικό ή ότι δεν διατηρούνται κάποιες εμπνευσμένες θέσεις του μελοποιού.

Όμως, κατά κόρον κάποιες δεκαετίες πριν, άρχισε να υποστηρίζεται η άποψη, που θέλει τη γλώσσα να παραγκωνίζει το μέλος και την καλλιτεχνική έκφραση. Το μέλος να έχει έναν υποστηρικτικό χαρακτήρα για την ανάδειξη του λόγου της γλώσσας, εις βάρος των δικών του κανόνων και, κυρίως, της έμπνευσης του καλλιτέχνη. Αυτό, μάλιστα, υποστηριζόταν ακόμα και από ψάλτες που έφεραν μια μεγάλη προφορική παράδοση, αλλά και γι' αυτό δεν είναι απόλυτα συνεπείς με αυτήν τη θέση κι έτσι πότε διορθώνουν το μέλος και πότε ψάλλουν κατά παράδοση¹⁵⁶. Σε ένα προσόμοιο, λοιπόν, κατ' αυτήν την άποψη, αυτό που θα αλλάξει θα είναι το μέλος και όχι ο τόνος μιας λέξης, με τον παρατονισμό της οποίας θα σωθεί η μελική φράση όπως την παρέδωσε ο συνθέτης της. Τα παραπάνω μουσικά παραδείγματα - κι άλλα πολλά αντίστοιχα- “διορθώνονται” σε βιβλία που εκδίδονται τον 20^ο κυρίως αιώνα, με τη διόρθωση να σημαίνει την αλλαγή στο μέλος, ακόμα και σε αργά μέλη, όπως χερουβικά, “*προς αποφυγή του παρατονισμού*”¹⁵⁷. Μια παλαιά μαρτυρία γι' αυτό το φαινόμενο μας δίνει κι ο Χρυσάνθος για τον Ιάκωβο τον Πρωτοψάλτη: “*Ἦν γραμματικὸς καλὸς ἦτον καὶ ψάλτης ἄριστος, ἂν δὲν ἦτον κακὸρῥυθμος. Διότι ἀγνοῶν τοὺς κανόνας τῆς ῥυθμικῆς καὶ ποιητικῆς, διὰ τὰ φιλῶν τάχα τὸ νόημα τοῦ τροπαρίου, δὲν ἐφύλαττε τὸν ῥυθμὸν τῶν προσομιῶν· διὰ τὰ ὅποια Πέτρος ὁ Βυζάντιος ὠν τότε Λαμπαδάριος ἠγανάκτει μεγάλως*”¹⁵⁸. Άλλοι, μάλιστα, υποστηρίζουν, για λόγους κατανόησης του κειμένου, την παντελή κατάργηση των αργών μελών

¹⁵⁶ Βλ. Αχιλλεύς Χαλδαϊάκης, *Βυζαντινομουσικολογικά*, Τόμος Γ', “...παλιό κρασί σε νέους ασκούς...”, Αναζητώντας το “παραδοσιακό υπόβαθρο” καινοφανών ψαλτικών μελοποιημάτων, ό.π., σσ. 541-574. Πρβλ. Αστερίου Κ. Δεβρελή, *Πηδάλιον Βυζαντινῆς Μουσικῆς, Μορφές, Οἱ Πολύφωτοι Ἀστέρες τῆς Πανιέρου Ψαλτικῆς Ἐπιστήμης, οἱ διαλάμπαντες κατὰ τὸν Κ' αἰῶνα*, Θεσσαλονίκη 2014, σ. 32: “ὁ Πρίγγος συνειδητὰ ἐψάλλε παράτονα “Τὸν νυμφῶνα σου βλέπω...Φωτοδοτᾶ...”, ὅμως ὁ ἴδιος στὶς ἐκδόσεις του τὸ ἔγραψε ὀρθὰ “...Φωτοδοτᾶ...””.

¹⁵⁷ Βλ. την έκδοση μελών της Θείας Λειτουργίας από την θρησκευτική οργάνωση “Ζωή”, Μουσικός Πανδέκτης, Τόμος Τέταρτος, *Θεία Λειτουργία*, επιμέλεια Απόστολος Βαλληνδράς, Αθήνα 1976, σ. 240. Στις ίδιες εκδόσεις της οργάνωσης (Μουσικός Πανδέκτης, Τόμος 1), παραλείπονται τα κρατήματα, “*ὡς ἀπάδοντα στη σεμνότητα και ιεροπρέπεια της λατρείας προς τον Θεό*”.

¹⁵⁸ Χρυσάνθου Αρχιεπισκόπου Διρραχίου του εκ Μαδύτων, ό.π., σ. XXXVI.

στη λατρεία: “Νὰ καταργήσωμεν τὰ ἀργὰ καὶ ἀκατανόητα εἰς τοὺς πολλοὺς μέλη, Δύναμις, Χερουβικόν, Κοινωνικόν. Ἰδίως τὸ τελευταῖον ἄς παραχωρήσῃ τὴν θέσιν του εἰς τὴν σύντομον ψαλμωδίαν περισσοτέρων ψαλμικῶν στίχων ἢ καὶ ὀλόκληρων ψαλμῶν, ὡς ἐγίνετο κατὰ τὴν ἀρχαιότητα”¹⁵⁹!

Ποιο εἶναι, ὁμως, τὸ “νόημα τοῦ τροπαρίου” καὶ πῶς φυλάσσεται; Τι σημαίνει ἡ κατανόηση ενός τροπαρίου; Τα ἀργὰ μέλη δημιουργοῦν πράγματι σύγχυση καὶ μὴ κατανόηση στους πιστοὺς κατὰ τὴν ὥρα τῆς λογικῆς λατρείας; Κι ἀν ναι, γιατί ἡ μακραίωνη παράδοση τῆς Ψαλτικῆς λειτουργεῖ ἔτσι;

Πρῶτα-πρῶτα, ἀς δούμε ἓνα χωρίο ἀπὸ τὸν ἅγιος Γρηγόριο Νύσσης. Ἀπὸ τὸ χωρίο αὐτό, ἀναφέρεται στὴ μέχρι τώρα σχετικὴ βιβλιογραφία συνήθως ἀπομονωμένα μία μόνον φράση, ἡ φράση “ἐρμηνεύειν τὴ μελωδία τὴν τῶν λεγομένων διάνοιαν” καὶ συνήθως με σκοπὸ νὰ υποστηρίξῃ τὴν υπεροχὴ τῆς κατανόησης τοῦ γλωσσικοῦ λόγου, χωρὶς τὴν ἐλεύθερη μελικὴ ἀνάδειξη τοῦ νοήματος. Λέει συγκεκριμένα ὁ ἅγιος Γρηγόριος: “Ἄλλὰ καὶ τοῦτο προσήκει μὴ παραδραμεῖν ἀθεώρητον, ὅτι οὐ κατὰ τοὺς ἔξω τῆς ἡμετέρας σοφίας μελοποιοῦς, καὶ ταῦτα τὰ μέλη πεποιήται• οὐ γὰρ ἐν τῷ τῶν λέξεων τόνῳ κεῖται τὸ μέλος, ὡς περ ἐν ἐκείνοις ἔστιν ἰδεῖν, παρ’ οἷς ἐν τῇ ποιᾷ τῶν προσωδιῶν συνθήκη, τοῦ ἐν τοῖς φθόγγοις τόνου βαρυνομένου τε καὶ ὄξυτονοῦντος καὶ βραχυνομένου τε καὶ παρατείνοντος, ὁ ρυθμὸς ἀποτίκτεται, ἀλλὰ καὶ ἀκατάσκευόν τε καὶ ἀνεπιτήδευτον τοῖς θείοις λόγοις ἐνείρας τὸ μέλος, ἐρμηνεύειν τὴ μελωδία τὴν τῶν λεγομένων διάνοιαν βούλεται, τῇ ποιᾷ συνδιαθέσει, τοῦ κατὰ τὴν φωνὴν τόνου τὸν ἐγκείμενον τοῖς ῥήμασι νοῦν, ὡς δυνατόν, ἐκκαλύπτων. Τὸ μὲν οὖν προσόψημα τῆς ἐδωδῆς τοιοῦτον, ὃ καταγλυκαίνεται καθάπερ τισὶν ἡδύσμασιν ἢ τῶν διδαγμάτων τροφή”¹⁶⁰. Με βάση αὐτά, τὸ μέλος τῆς Ψαλτικῆς δὲν προσέχει τὸν τόνο τῶν λέξεων, ἀλλὰ ἀναδεικνύει τὴ γλυκύτητά του ὡς τέτοιο, γιὰ νὰ ἐρμηνεύσει τὸ νόημα τῶν λεγομένων. Τὸ ἀνεπιτήδευτον, γεννᾶται ὁμως τὸ ἐρώτημα, πῶς συνδέεται με τὸ μελισματικὸ μέλος τῆς Ψαλτικῆς, ποὺ παλαιόθεν καὶ μέχρι σήμερα βλέπουμε νὰ ὑπάρχει; Ὁ ἅγιος Γρηγόριος μας δίνει μία αἰσθητικὴ ἀρχή, ἓναν τρόπο αἰσθητικῆς, με βάση τὸν ὁποῖο τὸ “ἀνεπιτήδευτον” ἀποτελεῖ μᾶλλον μία πρακτικὴ τοῦ ιστορικοῦ τοῦ παρόντος (4^{ος} αἰῶνας μ.Χ.), παρὰ ἓναν αἰσθητικὸ κανόνα: “Τὸ μὲν οὖν προσόψημα τῆς ἐδωδῆς τοιοῦτον, ὃ καταγλυκαίνεται καθάπερ τισὶν ἡδύσμασιν ἢ τῶν διδαγμάτων τροφή”· δηλαδή, τὸ μέλος ὄχι ἀπλᾶ γλυκαίνει, ἀλλὰ

¹⁵⁹ Οἰκον. Κωνσταντίνου Παπαγιάννη, *Ὁ ἐκσυγχρονισμὸς τῆς Θείας Λατρείας*, Γρηγόριος Παλαμάς 51, Θεσσαλονίκη 1968, σ. 351.

¹⁶⁰ Γρηγορίου Νύσσης, PG 44, 444.

καταγλυκαίνει τα διδάγματα. Αυτή η ηδύτητα του μέλους, που είναι ένα είδος ηδονής από μέλι, όπως λέει σε άλλο σημείο του ίδιου κειμένου, πιο δύσκολα φανερώνεται όταν αυτό είναι “*ἀκατάσκευόν τε καὶ ἀνεπιτήδευτον*” και, φυσικά, όταν ακολουθεί δεσμευτικά το συντακτικό της γλώσσας και τους τόνους των λέξεων.

Το μέλος ερμηνεύει το νόημα των λεγομένων, “*τῆ ποιὰ συνδιαθέσει, τοῦ κατὰ τὴν φωνὴν τόνου τὸν ἐγκείμενον τοῖς ῥήμασι νοῦν, ὡς δυνατόν, ἐκκαλύπτων*”. Για να φανερωθεί και έτσι να επικοινωνηθεί διατυπωμένος ο *ἐγκείμενος τοῖς ῥήμασι νοῦς*, πρέπει να εκ-φραστεί, και γι’ αυτό *λέγεται* και *φθέγγεται*. Στις ερωταποκρίσεις του Δαμασκηνού αναλύεται η ετυμολογία της λέξης φωνή, που χρησιμοποιεί ως ὄργανο το μέλος, “*διὰ το φῶς εἶναι νοδός· α γὰρ ὁ νοῦς γεννήσει, εἰς φῶς ἐξάγει*”¹⁶¹. Ερμηνεύοντας το μέλος τα λεγόμενα, στην ένωσή του με τη γλώσσα αποτελεί έναν *λόγο πάνω στο λόγο*, ώστε να καταστεί ένας *λόγος πέρα από το λόγο*. Υπ’ αυτήν την προοπτική, στην ένωση αυτή μπορούμε να διακρίνουμε δύο είδη του *λέγειν*, με διαφορετικές μορφές και διαφορετικούς τρόπους λειτουργίας ο καθένας, χωρίς, δηλαδή, να ταυτίζονται και χωρίς να αφανίζει ο ένας τον άλλον, έχοντας κοινό τον σκοπό και την ενέργεια του *λέγειν*: τον *γλωσσικό λόγο* και τον *μελικό λόγο*¹⁶². Ο *γλωσσικός λόγος*, που αποκάλυψε νοήματα κατά το μέτρο των γλωσσικών κανόνων και σχημάτισε λέξεις και φράσεις, προσφέρεται στο μέλος προς μια βαθύτερη εκ-φρασή τους, ως πληρέστερη διατυπωτική φανέρωση του “*ἐγκείμενου τοῖς ῥήμασι νοῦ*”. Έτσι, το μέλος φανερώνει βαθύτερα τον *νοῦ* -κι έτσι διατυπωμένο εν αποκαλύψει τον κοινωνεί εντέχνως-, σε σχέση με την στενότερη και μονοσημαντότερη έκφρασή του διά των λέξεων της γλώσσας. Η μουσική παραλαμβάνει τις λέξεις ως το πρώτο και κατευθυντήριο στάδιο του *Λόγου* που θα εκφραστεί τελικά κι έπειτα πάνω σ’ αυτές αναπτύσσει τη δική της εκφραστική ενέργεια. Έτσι, αν σχηματίσουμε γλωσσικά και εκφωνήσουμε με βάση τον τονισμό των λέξεων της γλώσσας τη φράση “*η τρυφή του Παραδείσου*”, θα έχουμε φανερώσει μεν κάποιο νόημα, θα έχουμε εκφράσει και εξηγήσει ότι ο

¹⁶¹ P. J. Thibaut, ὁ.π., σ. 8.

¹⁶² Βλ. Ι. Δαμασκηνού, Έργα, 1, Δογματικά Α’, ΕΠΕ, μετάφραση Κωνσταντίνου Φραντζόλα, Θεσσαλονίκη 1976, σσ. 72-74, όπου, “*ὁ ἡμέτερος λόγος ἐκ τοῦ νοῦ προερχόμενος οὔτε δι’ ὄλου ὁ αὐτός ἐστὶ τῷ νῷ οὔτε παντάπασιν ἕτερος -ἐκ τοῦ νοῦ μὲν γὰρ ὢν ἄλλος ἐστὶ παρ’ αὐτόν, αὐτόν δὲ τὸν νοῦν εἰς τὸ ἐμφανές ἄγων οὐκέτι παντάπασιν ἕτερός ἐστι παρὰ τὸν νοῦν, ἀλλὰ κατὰ τὴν φύσιν ἐν ὧν ἕτερόν ἐστι τῷ ὑποκειμένῳ-*”. Δηλαδή, ο λόγος του ανθρώπου προέρχεται από το νοῦ, αλλά δεν ταυτίζεται εντελώς με τον νοῦ, ούτε είναι καθ’ ὅλα διαφορετικός απ’ αὐτόν, γιατί μολονότι προέρχεται από τον νοῦ, είναι κάτι διαφορετικό σε σύγκριση με αὐτόν και παρότι φανερώνει την ὑπαρξή του νοῦ, δεν είναι καθ’ ὅλα διαφορετικός από το υποκείμενο.

Παράδεισος είναι κάτι που μας προκαλεί ηδονή και απόλαυση όταν τον ζούμε, αλλά μέσω του μέλους η καρδιά που ζει τον Παράδεισο ως ένωσή της με τον Θεό, θα βρει περισσότερα εργαλεία και τρόπους ηχητικούς να εκφραστεί και να φανερώσει αυτήν την ηδονή· θα μπορέσει να εκφραστεί με τρόπο που λέει πολλά λόγια, χωρίς όμως να χρειαστεί να χρησιμοποιήσει πολλά λόγια και γλωσσικούς-νοηματικούς κανόνες που πρέπει να αποκωδικοποιηθούν δύσκολα από τους ακροατές. Γι' αυτό και κατά τον άγιο Παΐσιο η καρδιά είναι μουσικοσυνθέτης και είναι αυτή που δίνει τον τόνο στην ψαλτική. Και γι' αυτό η Ψαλτική, ερμηνεύοντας *“την τῶν λεγομένων διάνοιαν”* προσπαθεί να μας βάλει σε ένα βαθύτερο νόημα των λεγομένων και να μας ανακινήσει *κατά νου* προς το νόημα αυτό, ώστε, πάλι κατά τον άγιο Παΐσιο, *“ἂν μῆτε σὸ βαθύτερο νόημα, ξέρετε πόσο γλυκὰ θὰ τονίζετε”*;

Το μέλος, ως δηλωτικό και *εμφατικό* της καρδιάς, μπορεί να προχωρήσει και πέρα από τα γλωσσικώς λεγόμενα, μη χρησιμοποιώντας καθόλου τη γλώσσα σε σχηματισμένες και σημασιοδοτημένες λέξεις. Τούτο συμβαίνει στα κρατήματα. Σ' αυτήν την περίπτωση, η καρδιά ξεχειλίζει μέσω των μουσικών (εκ)φράσεων και αποκαλύπτεται αρρήτως. Πολλές φορές θέλουμε να εκφράσουμε κάτι που αισθανόμαστε, αλλά δεν βρίσκουμε τις λέξεις να το κάνουμε¹⁶³, κατά την κοινή φράση *“δεν έχω λόγια”* ή, άλλες φορές, λέμε μέσω της μουσικής κάτι χωρίς να ξέρουμε τι ακριβώς, το οποίο δεν μπορούμε να το σχηματίσουμε σε λέξεις και προτάσεις, παρά μόνον κατανοούμε ότι κατάφερε η μουσική να εκφράσει ό,τι αισθανόμαστε. Όπως ένας ερωτευμένος, που θα αισθανθεί την ανάγκη να τραγουδήσει από τον πόθο του ένα τραγούδι ερωτικό, αν μπορεί να το κάνει, χωρίς να πει με πολλές λέξεις πόσο ερωτευμένος είναι. Βρισκόμαστε τότε ενώπιον της σιωπής του Wittgenstein *“για*

¹⁶³ Κατά τον ειρμό της ενάτης ωδής της εορτής των Χριστουγέννων, *“Στέργειν μὲν ἡμᾶς, ὡς ἀκίνδυνον φόβῳ, Ρᾶον σιωπῆν, τῷ πόθῳ δὲ Παρθένε, Ὕμνους ὑφαίνειν, συντόνως τεθηγμένους, Ἐργῶδες ἔστιν, ἀλλὰ καὶ Μήτηρ σθένης, Ὅση πέφυκεν ἢ προαίρεσις δίδου”*, είναι ευκολότερο να σιωπά κάποιος μπροστά στην καθαρότητα και αγιότητα της Θεοτόκου, ενώ το να συνθέτει, νικώμενος από τον πόθο, ὕμνους λαμπρούς, με συντονία και προθυμία ψυχῆς είναι δύσκολο και κινδυνώδες, μπροστά στα μεγαλεία της Παναγίας. Εν τούτοις, ο πόθος προς την Θεοτόκο υπερβαίνει τον φόβο και η προαίρεση νικά μεν το φόβο, είναι όμως αδύναμη, γι' αυτό ο ποιητής παρακαλεί την Θεοτόκο, ὅση είναι η προαίρεσή μας, τόση δύναμη δική της να μας δίνει, ὅστε να μπορούμε να μνημόσουμε την αξιύμνητη και υπερύμνητη Μητέρα. Βλ. *Ἐορτοδρόμιον, ἥτοι ἔρμηνεία εἰς τοὺς ἄσματικούς κανόνας τῶν δεσποτικών καὶ θεομητορικών εορτῶν. Συνερανισθὲν ἐκ διαφόρων τῆς Ἐκκλησίας Πατέρων, πλουτισθὲν μὲ πολλὰς σημειώσεις, καὶ συντεθὲν εἰς τὴν κοινὴν γλῶσσαν ὑπὸ Νικοδήμου ἐν μοναχοῖς ἐλαχίστου τοῦ Ἀγιορείτου*, Βενετία 1836, σ. 121.

πράγματα, που δεν μπορείς να μιλήσεις”. Όμως, σε ένα μουσικό έργο ακόμη και οι σιωπές, είναι μουσική που θες να πεις και που ακούγεται! Η ηχητική έκφραση των γλωσσικών σχηματισμών στο επίπεδο της ομιλίας γίνεται και αυτή με μια λανθάνουσα και πρωτογενή μουσικότητα -όχι όμως και Τέχνη, χωρίς, δηλαδή, να χρησιμοποιεί τους μελικά οργανωμένους τρόπους ηχητικής έκφρασης- και, πάντως, παραθεώρηση των γλωσσικών κανόνων σε στιγμές επιτακτικής νοηματικής έκφρασης. Στη φράση “δεν θέλω”, το “δεν” μπορεί, σε μια κατάσταση όπως θυμού ή άγχους, να οξυνθεί τονικά στην προφορική συνομιλία για να εκφράσει εμφατικά την άρνηση. Ακόμη δηλαδή και κατά τη χρήση του δυναμικού τονισμού των λέξεων, η νοηματική έκφρασή τους υποδεικνύει μια πρωτογενώς έμμουση προσωδιακή έκφραση του “*νου που περικλείεται στα ρήματα*”. Η μουσική έπειτα, όμως, είναι αυτή, η οποία, λόγω των τεχνικών χαρακτηριστικών που έχει αναπτύξει ως Τέχνη, μπορεί με μεγαλύτερη πληρότητα και βάθος να εκφραστεί και να άρει το γλωσσικά βαρύτερο σημειολογικό φορτίο του *Λόγου*. Στο κεφάλαιο σχετικά με τις φθορές, που ακολουθεί, θα δούμε μέσα από το φαινόμενο των φθορών την ικανότητα που έχει το μέλος να αποκαλύπτει βαθύτερες πτυχές του *Λόγου*, κάνοντας απροσδόκητες εκφραστικές εναλλαγές.

Οι Πατέρες της Εκκλησίας κατέγραψαν όσο ήταν δυνατόν την άκτιστη εμπειρία τους με κτιστά ρήματα και νοήματα¹⁶⁴. Κι η μουσική συμβάλλει ακόμα περισσότερο στην προσπάθεια να δηλώσει μέσα από την ηδονή της την ηδονή των θείων αγαθών. Αν περιοριστεί για χάρη των λέξεων η εκφραστική της δυνατότητα, περιορίζεται και η ηδονική της δύναμη. Πάντως, δεν μπορούμε να ορίσουμε με έναν γενικό κανόνα το κατά πόσο έχει την ευχέρεια το μέλος να αλλάζει τον γλωσσικό λόγο, μη ακολουθώντας τους κανόνες του ή να φοβηθούμε ότι υπάρχει περίπτωση να καταλήξουμε σε μια αυθέρητη χρήση των λέξεων, σε σημείο να συγχυστεί ή να αφανιστεί εντελώς ο γλωσσικός λόγος ή να δημιουργήσει σύγχυση στους ακροατές ως προς την προσοχή τους στα νοήματα, ακριβώς γιατί το μέλος ακολουθεί τις αρχές της μεσότητας και της σωφροσύνης, όπως διαπιστώσαμε

¹⁶⁴ Τούτο δεν είναι μια ιδεακή θεωρία νοήματος, σαν για παράδειγμα του Locke, όπου η ένσταση ότι “*το νόημα είναι δημόσιο, διυποκειμενικό, κοινωνικό φαινόμενο*”, ενώ “*οι ιδέες, οι νοερές εικόνες και τα αισθήματα στο νου [...] είναι υποκειμενικά, βρίσκονται μόνο στο νου καθέκαστον ατόμων, και διαφέρουν από άτομο σε άτομο ανάλογα με την ολική νοητική κατάσταση και το γενικότερο πλαίσιο ενός εκάστου*” πράγματι ευσταθεί. William G. Lycan, *Φιλοσοφία της Γλώσσας*, απόδοση Γιώργος Μαραγκός, Αθήνα 2007, σ. 134. Η άκτιστη εμπειρία των αγίων δεν είναι μια νοητική ή μια ψυχολογική - συναισθηματική κατασκευή τους ως ανώτερων ανθρώπων και αφορά αποκλειστικά αυτούς, αλλά η ένωσή τους με τον Θεό και η αποκάλυψη του Θεού στον άνθρωπο.

παραπάνω, ως μια βασική αισθητική αρχή. Άλλωστε, δεν έχει ως σκοπό του να αφανίσει τον *Λόγο*, αλλά να τον αποκαλύψει πληρέστερα. Κι όταν το μέλος είναι αργό και χάνονται οι λέξεις ή όταν παρατείνεται με κρατήματα, τότε έχει ήδη βασιστεί στις έννοιες του γλωσσικού λόγου, αλλά τις αναπτύσσει πλέον εν άλλη διαστάσει αυτό. Είναι σημαντικό γι' αυτό το θέμα κάτι που αναφέρει από προσωπική του εμπειρία ο άγιος Παΐσιος ο Αγιορείτης σε μια περιγραφή με ιδιαίτερη γλαφυρότητα, για την ψαλτική ως σκίρτημα και ξέσπασμα της καρδιάς: *“Η ψαλμωδία δεν είναι μόνον προσευχή, είναι και μια «παλαβωμάρα»· είναι – πώς να το πώ; – ένα ξέσπασμα της καρδιάς, το ξεχείλισμα της πνευματικής καταστάσεως. Όταν κανείς θυμάται τον Χριστό, τον Παράδεισο, τότε ψάλλει με την καρδιά του. Και όταν αρχίσει να γεύεται λιγάκι τα ουράνια, σε κάθε τροπάριο σκιρτάει η καρδιά του. Ακόμη και να μην είναι ο νους του στα λόγια αλλά μόνο στον Παράδεισο, και τότε σκιρτά η καρδιά. Η καρδιά πάλλεται, όπως πάλλεται η καρδιά του αηδονιού. Το αηδόνη, όταν κελαηδάη πάνω στο δένδρο, σείεται ολόκληρο και αυτό και το κλαδί που το κρατάει. «Αφήστε με, λέει, δεν θέλω τίποτε· παλάβωσα!»¹⁶⁵. Η καρδιά σκιρτά με το να είναι ο νους στον Παράδεισο κι ας μην είναι σε λόγια κι αυτό το σκίρτημα, όσο είναι δυνατόν, φανερώνεται. Η μουσική μπορεί να κάνει τον νου να είναι στον Παράδεισο, όπως στην περίπτωση που περιγράφει ο άγιος Παΐσιος, υπερβαίνοντας ο νους τα λόγια. Κι έπειτα, το σκίρτημα της καρδιάς σείει *ἐν τῷ λέγειν* τα γλωσσικά και μουσικά κλαδιά του *Λόγου*, του δένδρου της Τέχνης.*


Το μέλος δημιουργεί τα εκφραστικά του εργαλεία, τα οποία στην Ψαλτική περικλείονται στις *θέσεις*, με τον τρόπο που τα δημιουργεί και η γλώσσα, χωρίς όμως, όπως είπαμε, να σημαίνει αυτό ότι ταυτίζονται¹⁶⁶ κατά τον Μανουήλ Χρυσάφη, *“Θέσις γὰρ λέγεται ἡ τῶν σημαδιῶν ἔνωσις, ἣτις ἀποτελεῖ τὸ μέλος· καθὼς γὰρ ἐν τῇ γραμματικῇ τῶν εἰκοσιτεσσάρων στοιχείων ἡ ἔνωσις συλλαβηθεῖσα ἀποτελεῖ τὸν λόγον, τὸν αὐτὸν τρόπον καὶ τὰ σημεῖα τῶν φωνῶν ἐνοῦνται*

¹⁶⁵ Γέροντος Παΐσιου Αγιορείτου, *Λόγοι ΣΤ'*, ό.π., σ. 113. Περιγράφει, επίσης, με μια προσωπική του εμπειρία τι συμβαίνει όταν κανείς προσέχει στα νοήματα και δεν μένει σε μια λογοτεχνική επεξεργασία τους: *“Αν πάη το τηλεγράφημα στην καρδιά, και από μια λέξη κεντιέται ο άνθρωπος, τινάζεται, αλλοιώνεται πνευματικά, και τα άλλα απλώς τα παρακολουθεί και είναι αλλοιωμένος μετά σε όλα. Εγώ, όταν ακούω το «λιγγιά δε νούς, και υπερκόσμιος, υμνείν σε, Θεοτόκε», παθαίνω ίλιγγο εκείνη την στιγμή. Και όταν ακούω το «Ευαγγελίζου, γή, χαράν μεγάλην», ξέρετε πώς γίνομαι; Σκιρτά η καρδιά μου, και όλο το σώμα μου τρέμει από ένα γλυκό ρίγος. Αλλά, αν δεν προσέχη κανείς στα νοήματα, δεν αλλοιώνεται ούτε η καρδιά ούτε το σώμα”. Αυτόθι, σ. 112.*

¹⁶⁶ Για το θέμα αυτό στη Δύση από τον 18^ο αιώνα και μετά, βλ. Καρλ Νταλχάους, ό.π., σσ. 61-74.

ἐπιστημόνως ἀποτελοῦσι τὸ μέλος, καὶ λέγεται τὸ τοιοῦτον τότε θέσις”¹⁶⁷. Το μέλος με τις θέσεις μπορεί να δημιουργεί τη δική του φρασεολογία και γι’ αυτό, αντί να αλλάξουμε το μέλος για να σώσουμε τον τονισμό της λέξης, μπορούμε να αλλάξουμε τον τονισμό της λέξης για να σώσουμε τον τονισμό του μέλους. Ο Χρῦσανθος μας περιγράφει κάποιες συνθετικές τεχνικές, με τις οποίες το μέλος ερμηνεύει την “διάνοια” των λεγομένων: την Παλιλλογία, την Επανάληψη, την Μίμηση προς τα νοούμενα, την Μεταβολή και την Απόδοση¹⁶⁸. Όλες αυτές οι τεχνικές δεν έχουν να κάνουν με την μεταχείριση των λέξεων, αλλά την έκφραση των νοημάτων. Η «μίμηση» προς τα νοούμενα, παραδείγματος χάριν, έχει σχέση με την έννοια του ουρανού κι έτσι το μέλος συνήθως ανεβαίνει τονικά ή με την έννοια του Ἄδη και έτσι το μέλος βαραίνει. Το “κατ’ έννοιαν ψάλλειν” δεν σημαίνει ότι θα πρέπει να τονίσουμε μελικά όπως και

¹⁶⁷ Conomos Dimitri E., ό.π., σ. 40⁹¹⁻⁹⁶.

¹⁶⁸ “Πλατύνονται δὲ τὰ μέλη μὲ Παλιλλογίαν, Ἐπανάληψιν, Μίμησιν πρὸς τὰ νοούμενα, Μεταβολήν, καὶ Απόδοσιν. Εἶναι δὲ Παλιλλογία μὲν τὸ νὰ ποιῶμεν τὴν ἀνάβασιν, ἢ κατὰβασιν τῆς μελωδίας διὰ τῆς αὐτῆς θέσεως. Οὕτως ὁ Πέτρος ἐν τῷ κοινωνικῷ, Ἀνέβη ὁ Θεὸς ἐν ἀλαλαγμῷ, κατ’ ἀρχὰς ἀναβαίνει ἀπὸ τοῦ νη εἰς τὸν δι μὲ παλιλλογίαν. Ἐν δὲ τῷ, Ἐπεφάνη ἡ χάρις τοῦ Θεοῦ, ἐν ἤχῳ (βαρῷ) κατὰ μὲν τὸ Ἐπεφάνη μεταχειρίζεται τὴν παλιλλογίαν δις· κατὰ δὲ τὸ ἡ σωτήριος, τὴν μὲν πρώτην παλιλλογίαν δις· τὰς δὲ δύο ἐφεξῆς, πολλάκις. Ἐπανάληψις δὲ εἶναι, τὸ νὰ μεταχειριζώμεθα ἐπὶ τῶν αὐτῶν τόνων ἐκ δευτέρου μίαν θέσιν, ἢ ὀλόκληρον περίοδον μελωδίας· καθὼς μάλιστα συνειθίζεται εἰς τὰ μαθήματα καὶ κρατήματα τῶν παλαιῶν. Μετεχειρίσθη δὲ τὴν ἐπανάληψιν καὶ ὁ πρωτοψάλτης Ἰωάννης κατ’ ἀρχὰς τοῦ κρατήματος τοῦ δοξαστικοῦ τοῦ πολυελέου τοῦ εἰς ἦχον (πλάγιο του πρώτου). Μίμησις πρὸς τὰ νοούμενα εἶναι, τὸ νὰ μελιζώμεν μὲ ὄξεϊαν μὲν μελωδίαν ἐκεῖνα, εἰς τὰ ὁποῖα νοεῖται τὸ ὕψος· ὡς οὐρανός, ὄρος· μὲ βαρεῖαν δὲ μελωδίαν ἐκεῖνα εἰς τὰ ὁποῖα νοεῖται τὸ χθαμαλόν· ὡς γῆ, ἄβυσσος, ἄδης. Καὶ μὲ τερπνὸν μὲν ἦχον ἐκεῖνα, εἰς τὰ ὁποῖα νοεῖται τὸ χαρὰ· ὡς παράδεισος, νίκη· μὲ σκυθρωπὸν δὲ ἦχον ἐκεῖνα, εἰς τὰ ὁποῖα νοεῖται τὸ λύπη· ὡς θάνατος, καταδίκη· καὶ τὰ λοιπὰ. Μεταβολὴ δὲ εἶναι, μετάθεσις ὁμοίου τινὸς εἰς ἀνόμοιον τόπον. Λέγεται δὲ μεταβολὴ τετραχῶς· κατὰ Γένος, κατὰ ἦχον, κατὰ Σύστημα καὶ κατὰ Μελοποιίαν. Καὶ κατὰ γένος μὲν μεταβολὴν ποιῶμεν, ὅταν ἀπὸ διατονικὸν μεταβαίνωμεν εἰς χρωματικὸν ἢ εἰς ἐναρμόνιον· καὶ τὸ ἀνάπαλιν. Κατὰ δὲ ἦχον μεταβολὴν ποιῶμεν, ὅταν ἀπὸ ἐνὸς ἦχου μεταβαίνωμεν εἰς ἄλλον. Κατὰ δὲ σύστημα γίνεται μεταβολὴ, ὅταν ἀπὸ τοῦ Διαπασῶν μεταβαίνωμεν εἰς τὸ Πεντάχορδον, ἢ εἰς τὸ Τετράχορδον, καὶ τὸ ἀνάπαλιν. Κατὰ δὲ μελοποιίαν ἀναφαίνεται μεταβολὴ, ὅταν ἐκ Διασταλτικοῦ ἤθους μεταβαίνωμεν εἰς Συσταλτικόν, ἢ εἰς Ἑσυχαστικόν· καὶ τὸ ἀνάπαλιν. Απόδοσις δὲ εἶναι, τὸ νὰ μελιζώμεν τὰ τέλη τῶν περιόδων τοῦ κειμένου μὲ μίαν καὶ τὴν αὐτὴν κατὰληξιν, τῆς ὁποίας ἡ μελωδία ἐκτείνεται εἰς δύο, ἢ τρία μέτρα ἐν τέσσαρσι χρόνοις διὰ τὸ νέον στιχηράριον· εἰς περισσότερα δὲ μέτρα διὰ τὴν παπαδικήν· καθὼς εἰς τό, Τὰς ἐσπερινὰς ἡμῶν εὐχάς, ἢ ἄγε κύριε, ἢ ἄφρασι ἁμαρτιῶν, καὶ ἢ ἐν κόσμῳ τὴν ἀνάστασιν· καὶ εἰς τὸ χερουβικὸν τοῦ Πελοποννησίου Πέτρου, ὅστις ἐμέλισε τὸ εἰκονίζοντες, τὸ προσάδοντες, καὶ τὸ μέριμναν, μὲ ταύτην τὴν θέσιν ”. Χρυσάνθου Αρχιεπισκόπου Διρραχίου του εκ Μαδύτων, ό.π., σ. 187-188.

γλωσσικά την λέξη “ουρανός” στη συλλαβή “νος”, αλλά να μελίσουμε καταπώς νοείται ο ουρανός. Ούτε και η κατανόησή του επιβάλλει να ακουστεί η λέξη μελισμένη συλλαβικά και όχι αργά.

Διακρίναμε στην αρχή αυτού του Κεφαλαίου την διάνοια από τον νου. Μια θεώρηση της σχέσης γλώσσας-μέλους σχετική με την κατανόηση των ύμνων, που θα προτάσσει την απλή και ανεπιτήδευτη μελωδία ως μέσο κατανόησης του ποιητικού κειμένου από τους πιστούς ή την τονική διόρθωση των λέξεων και τη νοηματική των φράσεων, μας οδηγεί προς μια σχολαστικού τύπου κατανόηση, η οποία μπορεί να χαρακτηριστεί ως “ακούω, για να καταλάβω”, κατά το αυγουστίνειο και σχολαστικό “*credo ut intelligam*” (“πιστεύω, για να καταλάβω”). Η λατρεία, κατα τις ακολουθίες της Εκκλησίας, είναι μεν λογική, γιατί με τη λογική δημιουργούμε και χρησιμοποιούμε τα λατρευτικά ποιήματα και τη μουσική, όμως δεν είναι αμέτοχη η νοερά ενέργεια, ούτε τα ποιητικά κείμενα επεξεργάζονται με συλλογισμούς λογοτεχνικούς· κατά τον Μητροπολίτη Ναυπάκτου Ιερόθεο, καταγράφοντας τη διδασκαλία του π. Ιωάννου Ρωμανίδη, “έφ’ ὅσον ὁ ἄνθρωπος ἔχει λογικὴ καὶ νοερὰ ἐνέργεια, σημαίνει ὅτι ὑπάρχει λογικὴ καὶ νοερὰ λατρεία. Ἡ λογικὴ λατρεία γίνεται μὲ λόγια, λέξεις, ἐνῶ ἡ νοερὰ λατρεία γίνεται μὲ τὴν προσευχὴν στὴν καρδιὰ ἐνδιαθέτως, Ἡ θεία Λειτουργία εἶναι λογικὴ λατρεία, ἀλλὰ μέσα σὲ αὐτὴν γίνεται καὶ νοερὰ λατρεία, ἀπὸ ἐκεῖνον ποὺ ἔχει ἀναπτύξει τὴν νοερὰ ἐνέργεια. Γι’ αὐτό, ἡ καλύτερη συμμετοχὴ στὴν θεία Λειτουργία εἶναι ἀπὸ αὐτὸν ποὺ ἔξασκεῖ καὶ τὴν νοερὰ λατρεία. «Γι’ αὐτὸ λέμε στὴν λειτουργία "ἔτι προσφερόμεν σοι τὴν λογικὴν ταύτην λατρείαν". Ἐμεῖς, προσφέρουμε στὸν Θεὸ τὴν λογικὴ λατρεία καὶ ὁ Θεὸς μας δίνει τὴν νοερὰ λατρεία. Αὐτὸ εἶναι δῶρο τοῦ Θεοῦ στὸν ἄνθρωπο. Καὶ ὅταν ἔχουμε αὐτὴ τὴν ἐπίσκεψη τοῦ Ἁγίου Πνεύματος, εἶναι ἡ ἀπόδειξη ὅτι εἴμαστε ναὸς τοῦ Ἁγίου Πνεύματος»”¹⁶⁹.

¹⁶⁹ Μητροπολίτου Ναυπάκτου και Αγίου Βλασίου Ιεροθέου, *Εμπειρική Δογματική της Ορθοδόξου Καθολικής Εκκλησίας κατά τις προφορικές παραδόσεις του π. Ιωάννου Ρωμανίδη*, Τόμος Β’, Τριαδικός Θεός, Δημιουργία - Πτώση - Ενανθρώπιση - Εκκλησία - Μετά θάνατον ζωή, Λεβαδεία 2011, σ. 386.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

“Παρ’ ἐλπίδα φθείρειν τὸ μέλος”

Ορισμός των φθορῶν - γενικές αρχές

“Ἐνίοτε δὲ ἢ φιλοτιμία τοῦ ποιητοῦ ἢ ὠραιότητος ἕνεκα ἢ καὶ δι’ ἀνάγκην ἐμπίπτει ἄλλος ἦχος ἐν ἄλλῳ καὶ ποιεῖ τὸ γνωριστικὸν αὐτοῦ μέλος”.

Γαβριήλ Ιερομόναχος

Ένας τρόπος να φανεί η ωραιότητα¹⁷⁰ στην Ψαλτική είναι η εναλλαγή της γνωριστικής ιδέας του μέλους. Κάθε ήχος έχει μια γνωριστική ιδέα· το μέλος του έχει τέτοια συστατικά χαρακτηριστικά¹⁷¹, διά της κίνησής του φανερούμενα¹⁷², που αισθητικά γνωρίζεται ως ίδιο ενός ήχου. Επίσης, κάθε ήχος βρίσκεται μέσα στο μέλος κάθε ήχου, ώστε να μπορούμε να πούμε ότι όλοι οι ήχοι είναι ένας και ένας ήχος είναι όλοι οι ήχοι, αφού “ὄσας ἂν φωνὰς ἐξέλθῃς ἀφ’ οἰουδήτινος ἦχου, τόσους ἦχους ἐνήλλαξας”¹⁷³. Η γνωριστική ιδέα ενός ήχου, όμως, η

¹⁷⁰ Πρβλ. την αναφορά του Γαβριήλ περί ωραιότητος με Χρυσάνθου Αρχιεπισκόπου Διραχίου του εκ Μαδύτων, ό.π., σ. 172, § 385, Β’: “Εἰς κάθε φθορὰν χρεωστέεται τὸ εὐάρεστον ὅθεν καλὸν εἶναι νὰ γίνῃται προετοιμασία τις, καὶ νὰ τίθηται ἡ φθορὰ ὡσὰν εἰς ἴδιόν της τόπον”.

¹⁷¹ Αυτά είναι “τὰ περὶ τὸ μέλος συμβαίοντα· τούτέστιν ὅσα θεωροῦνται τριγύρω εἰς τὸ μέλος, φθόγγους, διαστήματα, τόνους, ἦχους, συστήματα, ρυθμούς, ἄρμονίαν, λέξιν, καὶ τὰ λοιπά”. Αυτόθι, σ. 4, § 8.

¹⁷² Πρβλ. Ιωάννου Λάσκαρη, *Ἡ ἐρμηνεία καὶ παραλλαγή τῆς μουσικῆς τέχνης*, στους Κώδικες ΕΒΕ 2401 και Διονυσίου 570: “Ἐτέρα παραλλαγή τῆς μουσικῆς τέχνης [...] ἀποδεικνύουσα δὲ ἅπασαν τῶν τεσσάρων κυρίων ἦχων τὴν ὑπόστασίν τε καὶ κίνησιν καὶ τῶν τεσσάρων πλαγίων ἦχων αὐτῶν, ἐν τε ἀναβάσει καὶ καταβάσει· ἐν μὲν τῇ ἀναβάσει τοῦ ἦχου ἐκ τῶν πλαγίων, διφώνους καὶ τριφώνους, καὶ τετραφώνους ἀποτελοῦσι, καὶ εἰς τοὺς πλαγίους αὐτῶν καὶ υἱοὺς καταλήγουσιν· ἐν δὲ τῇ καταβάσει αὐτῶν ἐκ τῶν κυρίων, εἰς μέσους ἐκπίπτουσι καὶ παραμέσους, εἰς πλαγίους τε καὶ παραπλαγίους, καὶ εἰς αὐτὸν τὸν θεμέλιον καταλήγουσι”.

¹⁷³ Κατὰ τον Γαβριήλ Ιερομόναχο, “πάντες οἱ ἦχοι ἐν πᾶσιν εἰσὶν τοῖς ἦχοις. Ἐν γὰρ τῷ πρώτῳ εὐρήσεις καὶ τοὺς κυρίους καὶ τοὺς πλαγίους, ὁμοίως δὲ καὶ ἐν τῷ πλαγίῳ τοῦ τετάρτου. Εἶπον γάρ σοι τοὺς δύο ἄκρους φεύγω τὴν περιττολογίαν, ὅτι κἂν τοῖς ἄλλοις τὸ αὐτὸ συμβαίνει καὶ ὄσας ἂν φωνὰς ἐξέλθῃς ἀφ’ οἰουδήτινος ἦχου, τόσους ἦχους ἐνήλλαξας. Ὅμοίως καὶ ὄσας ἂν καταβῆς, τὸ αὐτὸ σοι γενήσεται. Τοῦτο μέντοι δεῖ σε γινώσκειν, ὅτι ἐν ταῖς ἀνιούσαις εἰσὶν οἱ κύριοι καὶ ἐν ταῖς κατιούσαις οἱ πλάγιοι. Πλὴν δὲ εἰ καὶ ἀναμειγμένοι εἰσὶ πάντες, ἀλλ’ ἐπονται τῇ φύσει καὶ τῇ ιδέᾳ τοῦ μέλους ὧ εἰσιν. Ἰδοὺ γάρ, ὡς εἶπομεν, ἐν τῷ πρώτῳ εὐρίσκονται ὄντες οἱ ἦχοι πάντες· ἀλλ’ οὐ ποιεῖ ἕκαστος τὸ ἴδιον αὐτοῦ μέλος, ἀλλὰ μεταβάλλονται πρὸς τὴν τοῦ πρώτου φύσιν,

οποία όπως είδαμε παραπάνω να λέει ο Γαβριήλ “ὡσπερ τι χρώμα ἐστίν, ὃ χωρίζει ἕκαστον τῶν ἤχων ἀπὸ τῶν ἄλλων”, μπορεί να μεταβληθεῖ και ἔτσι να προκύψει μιαν ἄλλη γνωριστική ιδέα¹⁷⁴. Αυτή η μεταβολή δημιουργεῖ ἕναν ἄλλο ἦχο, ο οποίος φανερώνεται με το δικό του πλέον γνωριστικό μέλος.

Το να ἐμπίπτει ἕνας ἦχος μέσα σε ἕναν ἄλλον και να δημιουργεῖ το δικό του γνωριστικό μέλος, γίνεται εἴτε ἀπὸ παραλλαγῆς, εἴτε ἀπὸ μέλους. Αν γίνει ἀπὸ παραλλαγῆς, τότε φανερώνεται ο ἦχος ἐκεῖνος, του οποίου εἶναι το μέλος κατὰ την θέση του σύμφωνα με την παραλλαγῆ. Αν γίνει ἀπὸ μέλους, τότε φανερώνεται το μέλος της φθοράς. Φθορά, κατὰ τον Μανουήλ τον Χρυσάφη, δεν εἶναι η ἐναλλαγῆ ἀπὸ παραλλαγῶν, του μέλους του πρώτου ἦχου, για παράδειγμα, σε δεύτερο ἦχο, γιατί αν ἀνέβεις μία φωνή ἀπὸ τον πρώτο ἦχο βρίσκεις κατὰ την παραλλαγῆ τον δεύτερο. Ἄλλωστε, και τα ἴδια τα ονόματα των ἤχων δηλώνουν την βαθμίδα στην οποία βρίσκονται, δηλαδή την κατὰ τάξιν θέση τους. Ἐτσι, ο πρώτος ἦχος λέγεται πρώτος, ἐπειδὴ βρίσκεται στην πρώτη βαθμίδα, ο δεύτερος ἐπειδὴ εἶναι δεύτερος μετὰ τον πρώτο και οὕτω καθεξῆς¹⁷⁵ κι αν ἀνέβεις μια βαθμίδα ἀπὸ τον πρώτο βρίσκεις τον δεύτερο και την ιδέα του. Ἀντίθετα, φθορά σημαίνει να ψάλλεται ἕνας ἦχος, λόγου χάρι ο πρώτος, κατὰ την ιδέα του και κατὰ την ἀπὸ παραλλαγῆς θέση του και

καὶ φαίνεται μόνη ἡ τούτου ιδέα”. Hannick Christian und Wolfram Gerda, ὁ.π., σ. 86⁵⁵¹⁻⁵⁶⁴.

¹⁷⁴ Ο Γαβριήλ τονίζει την προσοχή που χρειάζεται, με ἐπιτηδειότητα φωνῆς και τέχνης, ὥστε να δοθεῖ η ξεχωριστή γνωριστική ιδέα του πρώτου και του δευτέρου ἦχου, ὅταν αυτοὶ τετραφωνοῦν και να μην συμπέσουν κατὰ την ιδέα τους: “Ἐχουσιν αὐθις πάντες (οὐ ἦχοι) κοινὸν τὸ ποιεῖν τετραφώνους, ἀλλὰ τούτο μάλιστα μὲν και ἐπὶ το πολὺ ἐστὶ τοῦ πρώτου. Ἐν γὰρ τῷ ἤχῳ τούτῳ εἰδοποιεῖται και φαίνεται ἡ του τετραφώνου ιδέα, ἐν δὲ τοῖς ἄλλοις σπανίως γίνεται· ἀλλ’ οὐδὲ τοσοῦτον φαίνεται ἡ τετραφωνία ἐν τούτοις ὅσον ἐπὶ τῷ πρώτῳ. Ὁ γὰρ δεύτερος ποιεῖ μὲν, ἅπαξ δὲ, ἵνα μὴ συνεμπέση τῷ πρώτῳ· οὗτοι γὰρ εἰς τετραφωνίας οἱ αὐτοὶ φαίνονται, εἰ μὴ πού τις ἐπιτηδειότητι φωνῆς και τέχνης μεταχειρίση, δείξῃ ἑκατέρου τὸ μελος”. Αὐτόθι, σσ. 78-80⁴⁶³⁻⁴⁷¹.

¹⁷⁵ Στην πραγματεία του Ἀγιοπολίτη, παρομοιάζεται η ονομασία των ἤχων με κατὰ σειρά γεννημένους υἱούς, για τους οποίους λέμε “ο πρώτος υἱός”, “ο δεύτερος υἱός” κλπ., για να δείξουμε τη σειρά γέννησής τους. Το αὐτό συμβαίνει και με την ονομασία των ἤχων, λέμε “ο πρώτος ἦχος”, “ο δεύτερος” κ.α., ἐννοώντας την κατὰ τάξιν θέση τους: “Ἰστέον δὲ, ὅτι ὁ πρώτος και δεύτερος και τρίτος οὐκ εἰσὶν ὀνόματα τῶν ἤχων κύρια· ἀλλὰ διὰ τὸ κατὰ τάξιν και οἷον ἐν βαθμοῖς κεῖσθαι τούτους, ὁ μὲν πρώτος λέγεται πρώτος ὡς πρώτος κείμενος, ὁ δὲ δεύτερος <δευτερος> ὡς μετὰ τὸν πρώτον, και οἱ ἄλλοι ὁμοίως ὡς ἐὰν εἴποιμι “ὁ υἱός τοῦ δεῖνα ὁ πρώτος ἢ ὁ δεύτερος”, οὐ τὸ κύριον ὄνομα [] δῆ[λω:] ἀλλὰ τὴν τάξιν τῆς αὐτοῦ γενέσεως”. Raasted Jørgen, ὁ.π., σ. 12. Πρβλ. το ἀπόσπασμα ἀπὸ την πραγματεία του Γαβριήλ στην σχετική υποσημείωση παραπάνω περὶ του “πάντες οἱ ἦχοι ἐν πᾶσιν εἰσὶν τοῖς ἦχοις”, Hannick Christian und Wolfram Gerda, ὁ.π., σ. 86⁵⁵¹⁻⁵⁶⁴.

να αλλάζει η φύση του ήχου αυτού σε έναν άλλο ήχο. Ο πρώτος ήχος, δηλαδή, να τρέπεται κατά την ουσία του σε δεύτερο¹⁷⁶ και, παρότι κατά την θέση του σύμφωνα με την παραλλαγή ο ήχος στο σημείο εκείνο είναι πρώτος, το μέλος να είναι δεύτερος. Γι' αυτό και τίθεται το σημάδι της φθοράς. Από το σημείο αυτό αλλάζει η γνωριστική ιδέα και φανερώνεται η γνωριστική ιδέα της φθοράς, μέχρι να καταλήξει το μέλος της, οπότε επανέρχεται το μέλος και η ιδέα του ήχου που ψαλλόταν.

Για την φθορά, ο Χρυσάφης μας δίνει τον εξής ευσύνοπτο ορισμό: *“Φθορά ἐστὶ τὸ παρ’ ἐλπίδα φθεῖρην τὸ μέλος τοῦ ψαλλομένου ἤχου καὶ ποιεῖν ἄλλο μέλος καὶ ἐναλλαγὴν μερικὴν ἀπὸ τοῦ ψαλλομένου ἤχου εἰς ἄλλον δι’ ολίγου. εἶτα πάλιν, λυομένης τῆς φθορᾶς, ψάλλεται ὁ προσαλλόμενος ἤχος εἰς τὴν ἰδέαν αὐτοῦ, καθὼς καὶ πρὸ τῆς φθορᾶς”*¹⁷⁷.

Αξιοσημείωτος και ευσύνοπτος είναι και ο ορισμός του Γαβριήλ Ιερομονάχου: *“Ἐνίοτε δὲ ἢ φιλοτιμία τοῦ ποιητοῦ ἢ ὠραιότητος ἔνεκα ἢ καὶ δι’ ἀνάγκην ἐμπίπτει ἄλλος ἤχος ἐν ἄλλῳ καὶ ποιεῖ τὸ γνωριστικὸν αὐτοῦ μέλος. Ἀλλὰ τοῦτο γίνεται ἢ ἀπὸ παραλλαγῆς ἢ ἀπὸ μέλους. Καὶ εἰ μὲν ἀπὸ παραλλαγῆς, τίθεται ὁ ἤχος ἐκεῖνος οὕτινός ἐστὶ τὸ μέλος· εἰ δ’ ἀπὸ μέλους, οὐχ ὁ ἤχος ἀλλ’ ἡ φθορά. Καὶ γὰρ ὑπομένει φθοράν, ὅταν οὐχ ὅπερ ἤρξατο καὶ φυλάττει μέλος, ἀλλὰ καὶ μεταβληθῆ πρὸς ἄλλο τί μέλος ὅπερ οὐκ ἦν ἴδιον”*¹⁷⁸. Οι τρεις περιπτώσεις που δικαιολογούν τη χρήση των φθορών, κατά τον Γαβριήλ, είναι η έμπνευση του συνθέτη, το ωραίσμα του μέλους και η ανάγκη να αλλάξει ο ήχος σε εκείνο το σημείο που τίθεται η φθορά. Την πρώτη περίπτωση ο Γαβριήλ την γνωρίζει από προσωπική εμπειρία, αφού είναι κι ο ίδιος περίφημος συνθέτης και καταλαβαίνει την ανάγκη του ποιητή για έκφραση.

Στην πραγματεία του Αγιοπολίτη αναφέρεται ότι *“τεσσάρων τοίνυν ὄντων τῶν κυρίων καὶ πρώτων, ἐξ αὐτῶν ἐπεισῆχθησαν οἱ τέσσαρες πλάγιοι. τὸν αὐτὸν δὴ τρόπον καὶ ἐκ τῶν τεσσάρων πλάγιων οἱ τέσσαρες μέσοι, ἐκ δὲ τῶν μέσων πάλιν αἱ φθοραὶ. [...] Ἐκ δὲ τῶν μέσων πάλιν εἰσῆχθησαν αἱ φθοραὶ - ἐκ μὲν τοῦ πρώτου φθορὰ πρώτη, ὡσαύτως καὶ τῶν ἄλλων. φθοραὶ δὲ ὠνομάσθησαν, ὅτι ἐκ τῶν ἰδίων ἤχων ἀπάρχονται, τελειοῦνται δὲ εἰς ἐτέρων ἤχων φθογγὰς αἱ θέσεις αὐτῶν*

¹⁷⁶ Conomos Dimitri E., ὁ.π., σσ. 48-50²¹⁸⁻²³⁵.

¹⁷⁷ *Αυτόθι*, σ. 48²¹⁸⁻²²². Αξιοπρόσεκτο πάντως είναι, ότι ο Χρυσάφης θεωρεί σκοτεινή την διασάφηση των φθορών που κάνει ο Χρυσάφης στην πραγματεία του, λέγοντας ότι ο Μανουήλ Χρυσάφης συνέγραψε εγχειρίδιο που περιέχει, μεταξύ των άλλων, *“σκοτεινὴν τινα διασάφησιν τῶν φθορῶν”*. Χρυσάνθου Αρχιεπισκόπου Διρραχίου του εκ Μαδύτων, ὁ.π., σ. XLVI, § 69.

¹⁷⁸ Hannick Christian und Wolfram Gerda, ὁ.π., σ. 88⁵⁶⁵⁻⁵⁷².

καὶ τὰ ἀποτελέσματα”¹⁷⁹. Στην ίδια πραγματεία συναντάμε και την αναφορά στις φθορές των φθορῶν: “ἐπειδὴ εἰσιν ἀπὸ κυρίων κύριοι καὶ ἀπὸ πλάγιον πλάγιοι, δεόν εἶπεῖν ὅτι εἰσὶ καὶ μέσοι μέσων καὶ φθοραὶ φθορῶν· καὶ πάλιν κύριοι ἄλλοι καὶ πλάγιοι ἄλλοι· καὶ πάλιν κύριοι κυρίων καὶ πλάγιοι πλάγιων καὶ φθοραὶ φθορῶν καὶ μέσοι μέσων. οἷτινες οὐκ εἰσιν ἀναγκαίων -οἷον εὐρισκόμενοι ἐν τινι ὀργάνῳ ἀδόμενοι- ἀλλὰ κατὰ ἀντιστροφὴν τῶν πρώτων καὶ ἀναμφιβόλων, ὧν τὸ χρήσιμον ἢ ἐν τούτῳ μόνον ἔρευνα καὶ σαφήνεια”¹⁸⁰.

Στις Ερωταποκρίσεις του Δαμασκηνοῦ λέγεται ὅτι “Ἡ δὲ φθορὰ καὶ αὕτη πρὸς τὴν κλῆσιν αὐτῆς, καθὼς ὅταν τις ψάλλει καὶ λέγει μέλος, οἷον ἄρα ἐστίν. Βουλευθεὶς δὲ ἐναλλαγὴν τοῦ μέλους ποιῆσαι, ἀναρροεὶ φωνὰς τρεῖς ἢ καὶ πλεόν, ἢ μίαν καθὼς φέρει τὸ ἀρχόμενον μέλος· φθείρεται γὰρ τὸ ἀρχόμενον μέλος καὶ διὰ τοῦτο φθορὰ λέγεται. Σημειοῦται δὲ καὶ ἀπὸ σχήματος αὐτῆς, ὡς ἵνα γινώσκηται τὸ φθειρόμενον μέλος”.

Ο Ακάκιος Χαλκεόπουλος αναφέρεται στο φθόρισμα της φωνῆς και λέει, “Καὶ οἱ μὲν κόκκινες φθορὲς λέγονται φθόρισμα τῆς φωνῆς· νὰ δράμει εἰς τὸ μέλος τῶν φθορῶν καὶ οὐχὶ εἰς τὸ μέλος της μετροφωνίας, ὅπου φαίνεται τὸ φθόρισμα· κάμνει ἐδικό του μέλος καὶ ἐδικὴν του μετροφωνία· καὶ τὸ φθόρισμα εἶναι δύσκολο εἰς πᾶσα διδάσκαλον· καὶ ὅστις οὐ δύναται φθορίζειν, λέγεται πρωτόσκολος καὶ οὐχὶ [διδάσκαλος...]”¹⁸¹. Χρειάζεται πράγματι γνώση και εμπειρία για το φθόρισμα του μέλους.

Ο Παχώμιος Ρουσάνος λέει για τις φθορές, ὅτι “φθορᾶς δὲ προτιθεμένης, δεῖ λοιπὸν παραλλαγίζειν κατὰ τὸν ἦχον ὃν ἡ φθορὰ σοι δεικνύει, μέχρις οὗ ἕτερα φθορὰ λύσει τὴν ταύτης ἐνέργειαν· εἰσὶ γὰρ καὶ φθοραὶ περὶ τὰ μέλη· αἵτινές εἰσιν ἀλλοίωσις καὶ τροπὴ τοῦ κειμένου ἤχου εἰς ἕτερον, ἄνευ παραλλαγῆς φωνῶν· τοῦτο δὲ πολλάκις ἢ τοιάδε ἢ τοιάδε θέσις ποιεῖ· ἐπεὶ οὐχ ὡσπερ τὸν πρῶτον ἦχον μερίζομεν, οὕτω καὶ τὸν δεῦτερον· οὐδ’ ὡσπερ τὸν δεῦτερον, οὕτω καὶ τὸν τρίτον καὶ τοὺς λοιπούς· τοῦτο συμβαίνει διὰ χθαμαλότητα καὶ ἐν τριφωνία γίνεσθαι· κατιόντες γὰρ ἀπὸ τὸν πλάγιον τετάρτου τρεῖς φωνάς, εὐρίσκομεν τὸν αὐτὸν ἦχον· ἀπὸ μέλους μὲν οὖν, οὐ κατὰ τὸν τρόπον τῆς ῥηθείσης παραλλαγῆς· ἀπὸ γὰρ παραλλαγῆς πλάγιος τοῦ πρώτου ἐστίν· ὡσαύτως γίνεται καὶ ἐν τῷ πλαγίῳ τοῦ πρώτου καὶ ἐν τοῖς λοιποῖς· καὶ αὕθις ἀνιόντες ἀπὸ τοῦ πλαγίου πρώτου τρεῖς φωνάς, εὐρίσκομεν τῇ ποιότητι τὸν αὐτὸν ἦχον· καὶ ἀπὸ τοῦ δευτέρου τοσαύτας,

¹⁷⁹ Raasted Jørgen, ὁ.π., σσ. 41-42.

¹⁸⁰ *Αυτόθι*, σσ. 46-47.

¹⁸¹ Αντώνιος Αλυγιζάκης, *Το Θεωρητικό του Ακάκιου Χαλκεόπουλου*, στον τόμο *Μελοργία, Μελέτες Ανατολικῆς Μουσικῆς*, Τεύχος Α΄, Θεσσαλονίκη 2008, σσ. 356-357.

ώσαύτως δεύτερον, ἢ νενανώ· καὶ ἀπὸ τοῦ τρίτου, τρίτον· καὶ ἀπὸ τοῦ τετάρτου, τέταρτον”¹⁸². Ἡ επισήμανση του Ρουσάνου ὅτι οἱ φθορές “εἰσὶν ἀλλοιώσεις καὶ τροπὴ τοῦ κειμένου ἤχου εἰς ἕτερον, ἄνευ παραλλαγῆς φωνῶν· τοῦτο δὲ πολλάκις ἢ τοιάδε ἢ τοιάδε θέσεις ποιεῖ” εἶναι ἰδιαιτέρως σημαντικὴ καὶ καταδεικνύει τὸν ρόλο τῶν θέσεων στο φαινόμενο τῆς φθοράς τοῦ μέλους¹⁸³. Συγκεκριμένα, οἱ θέσεις καὶ οἱ υποστάσεις εἶχαν διαφορετικὸ μέρος στὴν κάθε βαθμίδα τοῦ τετραχόρδου ἢ πενταχόρδου διατονικά ἢ χρωματικά, ἀφοῦ κάθε βαθμίδα τοῦ πενταχόρδου, ὅπως εἶδαμε, εἶναι καὶ ἡ βάση κάποιου ἤχου καὶ ἔτσι ἐναλλάσσουν τὶς γνωριστικὲς ιδέες τῶν ἤχων, τὶς ὁποῖες περικλείουν μέσα τους καὶ διὰ τῶν ὁποίων υπάρχουν¹⁸⁴.

Ὁ Κύριλλος ὁ Μαρμαρινὸς σημειώνει ὅτι φθορές λέγονται “διὰ τὸ ἀδυνατῶς ἔχειν ἐν ἐναλλαγῇ μὴ φθείρεσθαι τὸ ἴσον, ἢ καὶ ἀπὸ τοῦ φθεῖρειν τὸ μέρος, καὶ ποιεῖν αὐτὸ ἄλλο ἀντ’ ἄλλου, ἢ ὡς ἀτελὲς καὶ ἐφθαρμένον φέρουσαι μέρος καὶ οὐχ ὀλόκληρον”, ἐνῶ χωρίζει τὶς φθορές σε τρεῖς κύριες, “διὰ τὸ εἶναι αὐτὰς αὐτομέλους, ἔχουσαι μέρος καὶ ἴσον ἴδιον, καὶ μάλιστα τὴν φθοράν” καὶ ἐξὶ καταχρηστικὲς, “διὰ τὸ μὴ ἔχειν αὐτὰς ἴδιον μέρος καὶ ἴσον, ἀλλ’ εἰκονιζούσας ιδέαν ἤχων, καὶ ποτὲ μὲν τίθεσθαι ἀντὶ μαρτυρίας, ποτὲ δὲ μεταβολῆς ἔνεκεν ἐξ ἄλλου εἰς ἄλλον ἤχον”¹⁸⁵. Ἐξετάζοντας εἰδικά τὸ πὼς φθεῖρουν τὶς φωνές, λέει ὅτι “αἱ φθοραὶ οὐ συνίστανται ποτε ἐξ ὀλοκλήρου φωνῆς, ἀλλ’ ἐξ ἡμισείας¹⁸⁶ [...] Ἡ φωνὴ ἕως οὐ εὔροι ἄλλης φωνῆς ἴσον, ἥτοι μεταξὺ δύο περδέδων, τερικιώτερον (sic) γεννῶνται ἄλλαι δύο φωναὶ κατὰ τὴν διδασκαλία τοῦ κυρ Μανουήλ, πρῶτον φωνῆς, δεύτερον φωνῆς, καὶ τρίτον, εἰ καὶ ἐφθαρμένοι, ἥτοι φθορικά. Πῶς οὖν δυνάμεθα ἄνευ ὀργάνου εὔρειν δεύτερον, καὶ τρίτον φωνῆς μὴ ἐκπεσόντες τοῦ ἴσου; Εἰ γὰρ ἡ ἐνέργεια αὐτοῦ συνεκροτεῖτο ἐκ κυρίων φωνῶν, ἔκπτωσις τοῦ ἴσου ἐν ταῖς καταλήξεσιν οὐκ ἂν ἐσυνέβη, καὶ τοῦτο οὐκ ἐπὶ τοῦ δευτέρου μόνου, καὶ πλαγίου αὐτοῦ ἤχου συμβαίνει, ἀλλ’ εἰς ὅποιον πῶτ’ ἂν ἤχον τύχη ἐναλλαγῇ”¹⁸⁷.

Κατὰ τὸν Ἱερώνυμο τὸν Τραγωδιστὴ καὶ τὸν ἰδιαίτερο τρόπο με τὸν ὁποῖο προσεγγίζει τὴν Ψαλτικὴ, “φθορὰ τοίνυν ἐστὶ σημεῖον τὸ προεψαλμένον φθορίζον, ἥτοι γὰρ φθεῖρον, μέρος, καὶ μεταβάλλον ἀφ’

¹⁸² Παχωμίου μοναχοῦ, *Ἑρμηνεῖα σύντομος εἰς τὴν καθ’ ἡμᾶς μουσικὴν*, Κριτικὴ ἐκδόση Αχιλλεύς Χαλδαιάκης, Αθήνα 2015, σσ. 99-100⁹⁰⁻¹⁰⁶. ΓΙΑ τὸ φαινόμενο τῆς τριφωνίας, τὴν παραλλαγὴ καὶ διπλοπαραλλαγὴ καὶ τὴν σημειογραφικὴ-πρακτικὴ τους ἀποτύπωση, βλ. *αὐτόθι*, σ. 152-156.

¹⁸³ Βλ. *Αὐτόθι*, σ. 151.

¹⁸⁴ Πρβλ. Hannick Christian und Wolfram Gerda, ὁ.π., σ. 72.

¹⁸⁵ Χαραλάμπους Καρακατσάνη, Βυζαντινὴ Ποταμῆς, Τόμος ΙΑ’, *Θεωρητικὸν Κυρίλλου τοῦ Μαρμαρινοῦ, Κωδ. 305 I.E.E.A (1749)*, Αθήνα 2004, σσ. 39-40.

¹⁸⁶ Πρβλ. παρακάτω τὰ ἀναφερόμενα στὸν Κώδικα ΕΒΕ 899.

¹⁸⁷ *Αὐτόθι*, σ. 35.

έτέρου μελωδίας εἶδους εἰς ἕτερον (εἴτε εἶδος εἴτε / καὶ γένος λέγειν, οὐδὲν διαφέρει πρὸς τὸ παρόν), οὐ καθ' ὅλην τὴν τοῦ διαστήματος ποσότητα τῆς μεταβολῆς γινομένης (καὶ γὰρ αὐτὴ οὐκ ἀσάλευτος μένει ὅλως), κατὰ δὲ τὴν τοῦ μέλους ποιότητα οὐ μόνην· καὶ τοῦτο μὲν, οὐκ ἀπεικίτως, οὕτως: ἀναλογεῖ δὲ τῷ μὲν μόλλε παρὰ λατίνοις καλουμένῳ”¹⁸⁸. Στη συνέχεια σχηματίζει ο ἴδιος κάποια σημαδόφωνα και αναφέρεται στις τονικές αλλοιώσεις.

Στη Νέα Μέθοδο, ἀπὸ τὸν Χρῦσανθο, τὸν ὁποῖο ἀκολουθοῦν ἔπειτα πολλὰ θεωρητικὰ συγγράματα, δίνεται ὁ ἐξῆς ὀρισμὸς: “Φθορὰ δὲ εἶναι μεταβολή, ἣτις γίνεται εἰς τὴν μελωδίαν ἢ κατὰ μετάθεσιν, ἢ ἀπὸ γένους εἰς γένος, ἢ ἀπὸ ἤχου εἰς ἤχον, ἢ ἀπὸ κλίμακος εἰς κλίμακα”¹⁸⁹. Ὅταν γίνει μετάβαση ἀπὸ τόνου σε τόνο, αὐτὸ τὸ ὀνομάζει “μετάθεση”¹⁹⁰. Ἀκόμα και ἀπὸ τὴν ὀρολογία “μεταβολή” που χρησιμοποιεῖ ὁ Χρῦσανθος, γίνεται φανερὴ ἡ ἐπιρροή του ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους Ἑλληνας συγγραφεῖς τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς μουσικῆς. Για παράδειγμα, ὁ Κλεωνίδης μιλάει για τὴν μεταβολή και ἀναφέρει ὅτι “μεταβολή δὲ λέγεται τετραχῶς· καὶ γὰρ κατὰ γένος καὶ κατὰ σύστημα καὶ κατὰ τόνον καὶ κατὰ μελοποιΐαν. κατὰ μὲν οὖν γένος γίνεται μεταβολή, ὅταν ἐκ διατόνου εἰς χρῶμα ἢ ἀρμονίαν, ἢ ἐκ χρώματος ἢ ἀρμονίας εἰς τι τῶν λοιπῶν μεταβολή γένηται. κατὰ σύστημα δέ, ὅταν ἐκ συναφῆς εἰς διάζευξιν ἢ ἀνάπαλιν μεταβολή γένηται. κατὰ τόνον δέ, ὅταν ἐκ δωρίων εἰς φρυγία, ἢ ἐκ φρυγίων εἰς λυδία ἢ ὑπερμιξολυδία ἢ ὑποδώρια, ἢ καθόλου ὅταν ἐκ τινος τῶν δεκατριῶν τόνων εἰς τινα τῶν λοιπῶν μεταβολή γένηται”¹⁹¹.

¹⁸⁸ Hieronymos Tragodistes, *Über das Erfordernis von Schriftzeichen für die Musik der Griechen*, Herausgegeben von Bjarne Schartau, Wien 1990, σ. 78.

¹⁸⁹ Χρυσάνθου Ἀρχιεπισκόπου Διρραχίου τοῦ ἐκ Μαδύτων, ὁ.π., σ. 170, § 379.

¹⁹⁰ “Μετάθεσις λοιπὸν εἶναι τὸ νὰ λαμβάνωμεν ἀντὶ τοῦ τόνου, ὅς τις φυσικὰ γίνεται ἴσον τοῦ ἤχου, ἓνα ἄλλον τόνον διὰ ἴσον, φυλάττοντες τὴν ἀναλογίαν τῶν διαστημάτων τῆς κλίμακος τοῦτου, καὶ ὄχι ἐκείνου τοῦ φυσικοῦ. Οἷον τοῦ δευτέρου ἤχου ἴσον εἶπομεν ὅτι εἶναι φυσικῶς ὁ τόνος δι· ὅταν ἀντ’ αὐτοῦ τοῦ δι λάβω τὸν κέ, καὶ φυλάξω τὴν ἀναλογίαν τῶν διαστημάτων τῆς κλίμακος, ἀρχόμενος ἀπὸ τοῦ κέ ὡς ἀπὸ τοῦ δι, τότε ψάλλω τὸν δεύτερον ἤχον κατὰ μετάθεσιν, λαμβάνων τὸν μὲν κέ ἀντὶ τοῦ δι, τὸν δὲ δι ἀντὶ τοῦ γά, καὶ τὸν γά ἀντὶ τοῦ βου, καὶ τὰ λοιπά”. Αὐτόθι, σσ. 169-170, § 378.

¹⁹¹ Κλεωνίδου, *Εἰσαγωγή Ἀρμονική*, ἀνακτῆθηκε (18/12/2025) ἀπὸ <https://docs.yandex.com/docs/view?url=ya-disk-public://78JSaB6uCjjYMhmzBxEZ/Bz4c3/ZnohQNrDOrQywnw8I8R55u3oKE6im6bjzycmPBq/J6bpmRyOJonT3VoXnDag=:/ΚΛΕΩΝΙΔΟΥ-ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΑΡΜΟΝΙΚΗ.pdf&name=ΚΛΕΩΝΙΔΟΥ-ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΑΡΜΟΝΙΚΗ.pdf&nosw=1>. Πρβλ. τὴν ἀναφορὰ τοῦ Ἀριστείδου Κοῖντιλιανού, Aristides Quintilianus, *De musica*, edidit R. P. Winnington-Ingram, Lipsiae in Aedibus B.G. Teubneri, 1963, σ. 22, §11-26.

Η φθορά εμφανίζεται στο μέλος “παρ’ ελπίδα” και “παρ’ ελπίδα” αρχίζει να το φθείρει, κατά τον ορισμό του Μανουήλ Χρυσάφη. Κι αυτό, γιατί δεν είναι η αναμενόμενη από παραλλαγής εναλλαγή των ήχων, αλλά μια εναλλαγή που μεταβάλλει την ίδια τη φύση του ήχου που ψάλλεται· ενώ αναπτύσσεται το γνωριστικό ενός ήχου μέλος και αναμένουμε αυτό να συνεχίσει να αναπτύσσεται, το μέλος εξαιφνης φθείρεται και τρέπεται η φύση και η ιδέα του ήχου σε άλλον ήχο. Έτσι, ενώ αναμένουμε την ολοκλήρωση μιας περιόδου της *μελικής έκφρασης* στον ήχο που ψάλλεται ή την ανάπτυξη μιας άλλης ή την κορύφωση του μέλους ή τη χαλάρωσή του στον ίδιο ήχο και κατά την ίδια ιδέα, ακούμε κάτι παράδοξο. Ο *Λόγος* χρωματίζεται “ξένοις ρήμασι” και ανανεώνεται. Μια προσδοκία ματαιώνεται, για να δημιουργηθεί μια νέα. Ένα νέο νόημα ξεπηδά μορφωμένο στους καινοφανείς ήχους. Το ενδιαφέρον του ακροατή κεντρίζεται¹⁹² και προσέχει το καινούργιο *λέγειν*, ακούγοντας τι έχει να του πει και πώς έχει να του το πει, αλλάζοντας κατά το ποιόν του νοήματος. Αυτό είναι χαρακτηριστικό της μελικής φραστικότητας, κατ’ αυτόν τον τρόπο το μέλος μπορεί να αποκαλύπτει βαθύτερες πτυχές του *γλωσσικού λόγου*, χρησιμοποιώντας τον, και να δημιουργεί νοητική διέγερση στον ακροατή και γι’ αυτό, όπως είδαμε προηγουμένως, δεν μπορεί το ποιητικό κείμενο να του δεσμεύει την εκφραστικότητα. Ο ακροατής δεν ανακαλύπτει το νόημα με τη μουσική, του αποκαλύπτεται.

Το μέλος φθείρεται “*δι’ ὀλίγου*”, όπως λέει ο Χρυσάφης, “*δεσμοῦσι καὶ λύουσι ταχίον*” και η εναλλαγή είναι μερική· κι ας συμπληρώσουμε τη σημαντική αυτή επισήμανση με την αναφορά του Παχωμίου Ρουσάνου, ότι “*ὀλιγοχρόνιον ἔστι τὸ τῶν φθορῶν μέλος, ὡς νόθον καὶ ἐπίσακτον, καὶ ταχέως μεταπίπτον εἰς τὸ οἰκεῖον*”¹⁹³. Κι είναι λογικό να συμβαίνει αυτό, γιατί θα έχανε την ιδιαιτερότητά του ως απροσδόκητο και καινοφανές το μέλος που φθείρεται, ενώ ο εθισμός του θα ἔδινε την εντύπωση ότι δεν είναι φθορά του μέλους, ὅτι ακούγεται, αλλά αυτό το ίδιο το κύριο μέλος¹⁹⁴. Η ωραιότητα της φθοράς θα ἐξέπιπτε σε μια ἀμετρη ἀδολεσχία και το μελοποίημα θα ἔχανε τη σφωροσύνη του μελικού λόγου. Βέβαια, το “ολιγοχρόνιο”

¹⁹² Κατά τον Χρυσάνθο, όταν ένας ήχος ακούγεται για μεγάλο χρονικό διάστημα, έχει ως αποτέλεσμα να ἐπέλθει κορεσμός, τον οποίο ακολουθεῖ η δυσἀρέσκεια. Γι’ αυτό, πριν ἐπέλθει ο κορεσμός, πρέπει να δημιουργεῖται ἕνα νέο ἦθος, με την εναλλαγή του μέλους ἀπὸ ἕναν ἦχο σε ἄλλον. Παραθέτει, ἀκόμα, κατὰ τη συνήθη τακτική του και ἕνα χωρίο του Πλουτάρχου, στο οποίο αναφέρεται η ποικιλία στο μέλος ὡς τερπνότητα. *Αυτόθι*, σ. 169, § 377.

¹⁹³ Παχωμίου μοναχού, ὁ.π., σ. 101¹²¹⁻¹²³.

¹⁹⁴ Πρβλ. Κυρίλλου του Μαρμαρινού, “*Φθοραὶ λέγονται [...] ὡς ἀτελεῖς καὶ ἐφθαρμένον φέρουσαι μέλος καὶ οὐχ ὀλόκληρον*”. Χαραλάμπους Καρακατσάνη, Βυζαντινὴ Ποταμῆς, Τόμος ΙΑ΄, ὁ.π., σ. 40.

έχει να κάνει με το γένος της μελοποιίας και, αναπόφευκτα, την έκταση των μελοποιημάτων ανά μελοποιητική εποχή¹⁹⁵. Ο Χρυσάνθος, ωστόσο, εγκωμιάζει τον Δανιήλ τον Πρωτοψάλτη ως αξιέπαινο μουσικό, “διότι όταν έμβαιεν εις φθοράν, επέμενε κατακόρως εις το μέλος της, εκείθεν ταχέως μη μεταβαίνων”¹⁹⁶. Τούτο μπορεί να ερμηνευθεί μάλλον ως αισθητική προτίμηση του Χρυσάνθου ή ως έκφραση της αντίθεσής του σε φαινόμενα αλόγιστης χρήσης των φθορών, γιατί σε άλλο σημείο του Θεωρητικού του καταδικάζει την συχνή χρήση τους, ως αδυναμία του μελοποιού να βρει υλικό σε έναν ήχο και έτσι καταφεύγει σε πολλούς, φέρνοντας ως παράδειγμα ορθής χρήσης των φθορών την μελοποίηση πολλών τροπαρίων χωρίς φθορά από τον Πέτρο τον Πελοποννήσιο¹⁹⁷. Ακόμα, λέει ότι μπορεί να τεθεί ένα μέλος παραπάνω από μία φθορά κι αυτό είναι επαινετό· αυτό που δεν είναι επαινετό είναι να φθείρει κάποιος το μέλος τοποθετώντας στο σημείο δέσης την φθορά και να μην επιφέρει λύση της¹⁹⁸. Η περίπτωση της φθοράς του νενανώ (και του νανά), όταν δεν πληροί αυτήν την προϋπόθεση γίνεται “ήχος” κι όχι φθορά. Γι’ αυτό και κάποιοι την έλεγαν ένατο ήχο.

¹⁹⁵ Ο Απόστολος Κώνστας αναφέρεται σε μια χρονική καθυστέρηση που έχουν οι φθορές, “ἴση μὲ κάρτον του ρουπιού του ἀποδέρματος”, όμως η άργια ισχύει όχι “εἰς τὸν ταχὺν δρόμον ὅτι ἡ ταχύτης αὐτοῦ δὲν δίδη καιρὸν τῆς φθορᾶς”, αλλά μόνο “εἰς τὸν ἀργὸν καὶ ὀργανικὸν δρόμον”. Θωμά Αποστολόπουλου, *Ὁ Απόστολος Κώνστας ὁ Χίος καὶ ἡ συμβολή του στὴ θεωρία τῆς μουσικῆς τέχνης, μουσικολογικὴ θεώρηση ἀπὸ ἔποψη ἱστορικῆ, κωδικογραφικῆ, μελοποιητικῆ καὶ θεωρητικῆ*, IBM, Μελέται 4, Αθήνα 2002, σ. 196.

¹⁹⁶ Χρυσάνθου Αρχιεπισκόπου Διρραχίου του εκ Μαδύτων, ὁ.π., σ. L, § 76.

¹⁹⁷ “Δύναιται ο τεχνίτης μελοποιός να μεταχειρισθῆ εις το μέλος του και φθοράν, κατὰ το νόημα του κειμένου, σπανίως ὁμως· κατὰ τούτο μιμούμενος τον Πελοποννήσιον Πέτρον, ὅς τις πολλά τροπάρια ἐμέλιζε χωρίς φθοράν. Διότι αι συχναί φθοραί δεικνύουσιν αδυναμίαν του μελοποιού, μη δυναμένου ευρεῖν ὕλην πολλήν εις ἕνα ἦχον, και διὰ τούτο καταφεύγοντας εις πολλούς. Όταν δε μέλλη να ποιήση δέσιν φθοράς, ἢ λύσιν φθοράς, πρέπει να ζητή το εὐάρεστον ἀπὸ την κρίσιν των ακροατῶν, και την ἐμμελή μεταβολήν. Ταῦτα παρατηροῦνται, και ὅταν μελίζηται, ὅτι ἄλλο εἶδος ψαλμωδίας ζητηθῆ, αναγόμενον εις μέλος νέου στιχηραρίου”. Αυτόθι, σ. 184-185, § 415. Βλέπουμε ἐδὼ και τη σχέση του νοήματος με τον μουσικό λόγο, ὅπως αναλύθηκε παραπάνω, ο οποίος χρησιμοποιεῖ διὰ το λέγειν τη φθορά.

¹⁹⁸ Χρυσάνθου Αρχιεπισκόπου Διρραχίου του εκ Μαδύτων, ὁ.π., σ. 172, § 385.

Οι φθορές των ήχων και η σημειογραφία τους

Σημειογραφικά, το σημάδι των φθορών προέρχεται από το γράμμα “φ”, όπως εξάλλου η σύνολη ψαλτική σημειογραφία έχει τις ρίζες της στο ελληνικό αλφάβητο. Συντιθέμενες από συγκεκριμένα διαστηματικά σημάδια και το γράμμα “φ”, ως σημάδια σημειώνουν άλλοτε το τονικό ύψος και άλλοτε την εκάστοτε εναλλαγή/μετατροπία¹⁹⁹. Στον Αγιορειτικό Κώδικα Λαύρας Γ 67, φ. 159r²⁰⁰, αναφέρονται ονομαστικά ως φθορές δύο τον αριθμό και παρακάτω στο κείμενο αναγράφεται η φθορά²⁰¹ και η ημίφθορά με τα αντίστοιχα σημάδια. Στις Ερωταποκρίσεις του (ψευδο)Δαμασκηνού, οι φθορές²⁰² είναι επίσης δύο, του νανά και του νενανώ: “Ἦχοι εἰσὶ κυρίως τέσσαρες, καὶ τέσσαρες πλάγιοι, καὶ δύο ἐπηγήματα, ἧτοι φθοραὶ, τὸ νενανω καὶ τὸ νανα”. Στην πραγματεία του Αγιοπολίτη συναντάμε, όπως είδαμε, τέσσερις. Στον Κώδικα Vaticanus Barberinus graecus 300 του 15^{ου} αιώνα καταγράφονται οκτώ φθορές και προστίθενται πέντε άφωνα σημάδια ως φθορές, το ημίφωνον, το ημίφθορον, ο έσω θεματισμός, το θέμα απλούν και η έναρξις. Στις προθεωρίες των Παπαδικών, ιδίως από τον 15^ο αιώνα και μετά, υπάρχει σταθερός πίνακας φθορών των ήχων, στις οποίες περιλαμβάνονται το ημίφωνον και το ημίφθορον²⁰³. Στις Παπαδικές υπάρχει επίσης η εξής αναφορά: “λέγεται δὲ παρὰ τοῖς παλαιοῖς καὶ ὁ θεματισμὸς φθορὰ καὶ τὸ θέμα ἀπλοῦν καὶ ἡ έναρξις”²⁰⁴. Στον Κώδικα Ιβήρων 970 του έτους 1686 είναι έξι και δύο άφωνα σημάδια. Επίσης,

¹⁹⁹ Κωνσταντίνος Φλώρος, *Η ελληνική παράδοση στις μουσικές γραφές του Μεσαίωνα. Εισαγωγή στη Νευματική Επιστήμη*, μετάφραση Κώστας Κακαβελάκης, 1998, σ. 130. Ο Φλώρος παρατηρεί ότι στους βυζαντινούς και παλαιοσλαβικούς ύμνους η μετατροπία -όπως την αναφέρει- συνηθίζεται πολύ συχνά.

²⁰⁰ Ο Κωνσταντίνος Φλώρος κατατάσσει αυτόν τον Κώδικα στο στάδιο Chartres III. *Αυτόθι*, σ. 132. Ο Στάθης τον αναφέρει ως του 10^{ου} αιώνα. Γρηγόριος Στάθης, *ό.π.*, σ. 74.

²⁰¹ Πρβλ. Φλώρα Κρητικού, *Συμπληρωματικές Σημειώσεις για το μάθημα Παρασημαντική της Ψαλτικής Τέχνης*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2013, σ. 42: “Οι παλαιοβυζαντινές σημειογραφίες διασώζουν τα σημάδια φθορά (το σημάδι της Μέσης Πλήρους Σημειογραφίας για τη φθορά νανα) και ημίφθορα”.

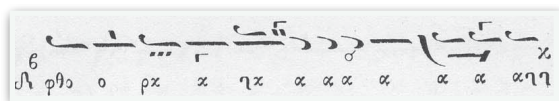
²⁰² Όπου και: “Βουληθείς δὲ ἐναλλαγὴν τοῦ μέλους ποιῆσαι, ἀναρροεὶ φωνὰς τρεῖς ἢ καὶ πλεον, ἢ μίαν καθὼς φέρεται τὸ ἀρχόμενον μέλος· φθείρεται γὰρ τὸ ἀρχόμενον μέλος καὶ διὰ τοῦτο φθορὰ λέγεται. Σημειοῦται δὲ καὶ ἀπὸ σχήματος αὐτῆς, ὡς ἵνα γινώσκηται τὸ φθειρόμενον μέλος”.

²⁰³ Βλ. Μαρία Αλεξάνδρου, *Παλαιογραφία Βυζαντινῆς Μουσικῆς, Μουσικολογικὲς καὶ καλλιτεχνικὲς ἀναζητήσεις*, Αθήνα 2017, σ. 336.

²⁰⁴ Προθεωρία της Παπαδικής, τύπος Α στην αρίθμηση του Raasted Jørgen (νέα αρίθμηση: C).

η φθορά υπάρχει και στο Μέγα Ίσον του Κουκουζέλη²⁰⁵, σημειωμένη με το σημάδι της φθοράς νανά και με ιδέα νανά, όπως είναι εξηγημένο και στη Νέα Μέθοδο. Ο Μανουήλ Χρυσάφης καταγράφει και αναλύει έξι φθορές, τέσσερις των κυρίων ήχων, μία του πλάγιου δευτέρου και την φθορά του νενανώ. Ο Γαβριήλ ιερομόναχος λέει πως οι φθορές των κυρίων ήχων είναι εν χρήσει, ενώ οι φθορές των πλάγιων ήχων χρησιμοποιούνται σπάνια έως ποτέ. Κι ο Απόστολος Κώνστας αναφέρει τις φθορές των κυρίων ήχων και του νενανώ ως “*αναγκαιότατες φθορές*”, ενώ για τις φθορές των πλάγιων ήχων γράφει, “*τῶν δὲ πλάγιων αἱ φθοραὶ εἶναι εἰς τὸ αὐτὸ μέλος τῶν κυρίων*”²⁰⁶. Άλλωστε, οι πλάγιοι ήχοι, ως υιοί των κυρίων, όπως λέει ο Ιωάννης Λάσκαρης, μοιράζονται πολλά κοινά συγγενικά χαρακτηριστικά με τους κυρίου. Και κατά τον Αγιοπολίτη, η συγγένεια των ήχων και η θαυμαστή κοινωνία τους κάνει τον πρώτο ήχο, για παράδειγμα, να μην διαφέρει από τον πλάγιο του πρώτου, αφού ο πλάγιος του πρώτου “*πολλάκις γὰρ εὐρίσκεται πρῶτος ἀπὸ μέλους ἄπὸ μέλους πλάγιος τοῦ πρώτου ἔι δὲ ἔστιν ἡ φωνὴ ἀνιοῦσα, ἔστι πρῶτος*”²⁰⁷.

Στο Θεωρητικό του Χρυσάνθου, κατά το οποίο δομούνται και τα περισσότερα θεωρητικά της Νέας Μεθόδου²⁰⁸, αναγράφονται φθορές κατά τα τρία γένη, οκτώ διατονικές, πέντε χρωματικές και τρεις εναρμόνιες, συνολικά δηλαδή δεκαέξι φθορές²⁰⁹. Κάθε φθορά βέβαια, παρότι, συνεπικουρούσης της αναλυτικής πια σημειογραφίας και της επιρροής της Νέας Μεθόδου από την ευρωπαϊκή μουσική, αντιστοιχεί σε έναν φθόγγο (νη, πα, βου, γα, δι, κε, ζω, νη’), όμως δεν παύει να φανερώνει δι’ αυτού έναν ήχο. Παραδείγματος χάριν, η διατονική φθορά του πα και του κε είναι φθορές, οι οποίες τίθενται μεν σε αυτούς τους φθόγγους, αλλά φανερώνουν τον πρώτο ήχο.



205

²⁰⁶ Θωμά Αποστολόπουλου, ό.π., σ. 197.

²⁰⁷ Raasted Jørgen, ό.π., σ. 59.

²⁰⁸ Βλ. ενδεικτικά, Στεφάνου Λαμπαδαρίου, *Κρητίς, ἤτοι νέα στοιχειώδης διδασκαλία τοῦ θεωρητικοῦ καὶ πρακτικοῦ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Κωνσταντινούπολη 1875, σσ. 86-88, όπου αναφέρονται δεκαοχτώ φθορές:

ρζ. δ. ζ. φ. ς. δ. ζ. ρ. ρα. ρ. -ρα. ς. ς. ς. δ. δ. ς. -ρα.

Επίσης, βλ. Μισαήλ Μισαηλίδου, *Νέον Θεωρητικόν Συντομότατον, ἤτοι περὶ τῆς καθ' ἡμᾶς ἐκκλησιαστικῆς καὶ ἀρχαίας ἐλληνικῆς μουσικῆς*, Αθήνα 1902, σσ. 108-112.

²⁰⁹ Οι διατονικές κατά Χρυσάνθο φθορές είναι: **ρζ. φ. ζ. φ. δ. ζ. ρ.**, οι χρωματικές:

ρα. ς. ς. -ρα. ς και οι εναρμόνιες: **-ρα. ς ς**

Ο Χρυσάνθος αναπτύσσει το λόγο του ειδικά σχετικά με τρεις φθορές, καθώς τις υπόλοιπες δεκατρείς τις ανέπτυξε σποραδικά ανάλογα με τη θέση που έχει καθεμιά στους οκτώ ήχους· σ' αυτές τις τρεις φθορές αναφέρεται εναργώς και ο Μισαήλ Μισαηλίδης, μιλώντας περί της “τριτοειδούς φθοράς” (νισαμπούρ) ♩ , η οποία φθέγγεται σχεδόν ως η , ενεργεί μόνον επί το βαρύ διά τεσσάρων τόνων και θέλει τον πρώτο κατιόντα φθόγγο με 4 τμήματα, τον δεύτερο με 14 και τον τρίτο με 12, ενώ επί το οξύ οδεύει διατονικώς· της νενανωειδούς φθοράς (μουσταάρ) ♩ , η οποία ενεργεί επί τεσσάρων τόνων προς το βαρύ και ζητά τον γα προσεγγίζοντα προς τον δι, τον βου στη φυσική του θέση και τον πα πλησιάζοντα προς τον βου· και της χρωματοειδούς ή δευτεροειδούς φθοράς (χισάρ) ♩ , η οποία ενεργεί επί δύο τόνων και ζητά τον πρώτο ανιόντα τόνο με ύφεση και τον πρώτο κατιόντα τόνο με δίεση, ενώ λέει ότι την ονομάζει έτσι, γιατί μεταξύ των ενεργούντων τριών φθόγγων, δείχνει ποιότητα χρωματική δευτεροειδή, ως ο χρωματικός β' ήχος²¹⁰. Οι φθορές αυτές σε κάποια εγχειρίδια ονομάζονται χρώες²¹¹. Στο Θεωρητικό της Επιτροπής του 1888, αναφέρονται ως χρώες με τις ονομασίες Σπάθη (χισάρ), Ζυγός (μουσταάρ) και Κλιτόν (νισαμπούρ)²¹². Ειδικά ως προς τη Σπάθη, την οποία ο Χρυσάνθος κατατάσσει στις εναρμόνιες φθορές, λέγοντας ότι έχει ποιότητα νεανες, ο Γρηγόριος Πρωτοψάλτης γράφει: “*Ἐτέρα ἐναρμόνιος, ἥτις ἐπὶ τρισὶ φθόγγοις δεσπόζει. Ἐν ἀναβάλει ὕφεισιν καὶ ἐν καταβάσει δίεσιν. Ἡ ποιότης δὲ τῆς ἐξαγωγῆς αὐτῆς ὡς τοῦ νεανές. Ὅταν δὲ θέλωμεν νὰ τῆ δώσωμεν ἄλλην ποιότητα, τὴν σημειοῦμεν μὲ τὴν φθορὰν τῆς ποιότητος ὅπου θέλωμεν, δηλαδὴ οὕτως ♩ ἢ ἄλλως ὅπως θέλωμεν νὰ δείξομε τὸ μακάρι αὐτό*” επίσης, “*Προσέτι εἰ μὲν ἀναβάντες τέσσαρας μοίρας, καὶ καταβαίνει τέσσαρας ἀπὸ τῆς βάσεώς*

²¹⁰ Μισαήλ Μισαηλίδου, ὀ.π., σσ. 109-111. Πρβλ. Χρυσάνθου Αρχιεπισκόπου Διρραχίου του εκ Μαδύτων, ὀ.π., σσ. 170-171, § 380-382.

²¹¹ Ο Χρυσάνθος, αφού πει ότι χρώα είναι “*ειδική διαίρεση του γένους*” και ότι οι αρχαίοι “*παρήγον τὰς χρώας ἀπὸ τὴν διάφορον διαίρεσιν τῶν τετραχόρδων, ἀφήνοντες μὲν Ἐστώτας φθόγγους τοὺς ἄκρους του τετράχορδου, ποιούντες δὲ Κινούμενους τοὺς ἐν μέσῳ. Εἶναι δὲ αἱ χρώαι αἱ ρηταὶ καὶ γνώριμοι κατὰ τὸν Εὐκλίδην, ἐξ. Ἐναρμονίου μὲν γένους, μία· Χρωματικοῦ δὲ τρεῖς· καὶ Διατονικοῦ, δύο*”, λέει για τις χρώες της Ψαλτικής τα εξής: “*Ἡμεῖς δὲ ἐκλαμβάνοντες τὰ ἐπτὰ διαστήματα τῆς διατονικῆς κλίμακος ὡς τονιαία, δυνάμεθα νὰ μεταχειριζόμεθα καὶ ἡμίτονα τούτων ἐξ. Ὅθεν παράγονται καὶ πολλὰ κλίμακες, παραστατικάι των χρωῶν. Πρὸς ὃ ἡ μὲν διατονικὴ κλίμαξ ἄς ὑποτεθῆ ὡς βάσις· ὅσαι δὲ κλίμακες εἶναι δυνατὸν νὰ παραχθῶσιν ἀπ’ αὐτὴν, ἄς λέγωνται Χρώαι*”. Χρυσάνθου Αρχιεπισκόπου Διρραχίου του εκ Μαδύτων, ὀ.π., σσ. 117-118, § 266 και 268.

²¹² Στοιχειώδης διδασκαλία τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ἐκπονηθεῖσα ἐπὶ τῆ βάσει τοῦ ψαλτηρίου, ὑπὸ τῆς Μουσικῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου ἐν ἔτει 1883, Κωνσταντινούπολη 1888, σσ. 62-63.

της, ὡς ἐν τῇ κλίμακι ταύτῃ, λαμβάνει τὴν ποιότητα νενανές. Εἰ δὲ ὡς ἐν τῇ ἔμπροσθεν, ἀναβαίνει μοίρας ἕξ, καὶ καταβαίνει τέσσαρας, δὲν ἀλλάζει τὴν ποιότητα τοῦ φθόγγου ἐφ' οὐ ἴσταται, ὡς ἔστιν ἐν τῇ ἐξῆς ἢ μὲν μαρτυρία νανά, ἤγουν γὰ καὶ ἐπὶ τον (γα) ἢ φθορά”²¹³. Ἡ φθορά του Κλιτοῦ, κατὰ κύριο λόγο χρησιμοποιεῖται γιὰ τὴν εμμελὴ ἀπαγγελίαν τῶν ἀναγνωσμάτων, ἀλλὰ καὶ παλαιότερα γιὰ τὰ “λειτουργικὰ” καὶ τότε ἔχει ἐπὶ τὸ βαρὺ δύο μικρὰ διαδοχικὰ διαστήματα καὶ ἓνα μεγάλο²¹⁴.

Στὴν παλαιὰ γραφή, σε μερικὲς περιπτώσεις, τοῦ πλαγίου τετάρτου τριφώνου νανά ἢ τοῦ πλαγίου δευτέρου τριφώνου νενανῶ, ἡ φθορά μπορεῖ νὰ εμφανιστεῖ καὶ δίπλα στὴν ἀρκτική μαρτυρία, ἰδίως ἀπὸ τὴ μεσοβυζαντινὴ ὀψιμη σημειογραφία καὶ μετὰ²¹⁵. Γενικά, μιὰ φθορά μπορεῖ νὰ τεθεῖ εἴτε ἀντὶ μαρτυρίας, εἴτε πρὸς σύσταση τοῦ μέλους τῆς²¹⁶. Στὴ Νέα Μέθοδος, οἱ φθορές ἔχουν ἓνα σημεῖο δέσης²¹⁷, στὸ ὁποῖο τίθενται καὶ ἀπὸ τὸ ὁποῖο ξεκινᾷ νὰ φθεῖρεται τὸ μέλος, μέχρι νὰ λυθεῖ ἀπὸ μιὰ νέα φθορά, ἡ ὁποία θὰ ἐπαναφέρει τὸ μέλος στὴν ἀρχικὴ τοῦ φύση καὶ ιδέα ἢ θὰ τὸ φθεῖρει ἀλλιῶτικα, με μιὰ νέα ιδέα²¹⁸.

Στὴ Νέα Μέθοδος σημειογραφίας, χρησιμοποιοῦνται, ἐπίσης, ἡ δίεση, ἡ ὑφεση, ἡ γενικὴ δίεση καὶ ἡ γενικὴ ὑφεση, γιὰ νὰ δεῖξουν μιὰ τοπικὴ μόνον μεταβολὴ τοῦ τονικοῦ ὕψους ἢ μιὰ παρατεταμένη μεταβολὴ τοῦ τονικοῦ ὕψους, ποῦ ἀφορᾷ κάποιον συγκεκριμένο φθόγγο²¹⁹. Εφόσον ἡ ἀναλυτικὴ σημειογραφία καταγράφει ὅλους τοὺς φθόγγους, ἔδωσε τὴν ευχέρεια νὰ μπορεῖ μιὰ δίεση ἢ μιὰ ὑφεση νὰ τεθεῖ εἴτε γιὰ τὴν κατὰ δύο μόρια (ἢ παραπάνω) μείωση ἢ αὐξηση ἐνός διαστήματος εἴτε

²¹³ Εμμανουήλ Στ. Γιαννόπουλος, *Θεωρητικὲς ὑπὸ πηγήσεις καὶ μουσικὲς κλίμακες Γρηγορίου τοῦ Πρωτοψάλτου*, Θεσσαλονίκη 2011, σ. 151. Πρβλ. περὶ τοῦ ἡμιφώνου, Κυριάκου Φιλοξένου, *Λεξικὸν τῆς ἐλληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Κωνσταντινούπολις 1868, σσ. 104-105.

²¹⁴ Αὐτὸ προσεγγίζει ἐν τινὶ βαθμῷ τὸ ἐναρμόνιο γένος τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων ποῦ περιλάμβανε δίεση, δίεση καὶ δίτονο.

²¹⁵ Μαρία Ἀλεξάνδρου, ὁ.π., σ. 425.


²¹⁶ Βλ., παραδείγματος χάρι, Χαράλαμπος Καρακατσάνη, *Βυζαντινὴ Ποταμῆς*, Τόμος ΙΑ', ὁ.π., σ. 40, τὴν ἀναφορὰ τοῦ Μαρμαρινοῦ γιὰ τὴν φθορὰ τοῦ πρώτου ἤχου. Ὁ ἴδιος λέει, ἐπίσης, γιὰ τὴν φθορὰ τοῦ τετάρτου ἤχου, “εἰ τύχει εὐρεθεῖσα ἐν τῇ τετραφωνίᾳ τοῦ τρίτου, μέλους μαρτυρίαν ὑποσημαίνει, οὐ μὴν δὲ καὶ ἐναλλαγὴν”. *Αὐτόθι*, σ. 42.

²¹⁷ Χρυσάνθου Ἀρχιεπισκόπου Διραχίου τοῦ ἐκ Μαδύτων, ὁ.π., σσ. 171-172, § 383.

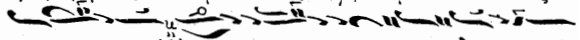
²¹⁸ *Αὐτόθι*, σ. 172, § 384-385.

²¹⁹ Πρβλ. Γεωργίου Ἰωαννίτου, “*Μουσικὴ ἐρμηνεία τῶν μεταβολῶν, αἵτινες γίνονται εἰς τοὺς τόνους καὶ εἰς τὰ μέλη ὅτε τίθενται ἐπ' αὐτῶν αἱ ὑφέσεις, αἱ διέσεις καὶ αἱ λοιπαὶ ἄλλαι φθοραὶ. Συντεθεῖσα ὑπὸ Γεωργίου Ἰωαννίτου πρωτοψάλτου καὶ μουσικοδιδασκάλου. Ἐκδίδεται παρὰ τοῦ ἰδίου τὸ πρῶτον ἐν Ἰωαννίνοις*”. Ἐν Ἰωαννίνοις 1871.


για την βοηθητική υπόδειξη των διαστημάτων που χρησιμοποιεί ένας ήχος. Για το λόγο αυτό, παρατηρούμε να τίθεται ακόμα και η εναρμόνιος φθορά επί του φθόγγου ζω ή του φθόγγου γα, χωρίς να φθείρει πάντοτε το μέλος σε ιδέα εναρμονίου γένους. Παραδείγματος χάριν, στο Αναστασιματάριο του Πέτρου Πελοποννησίου, επεξεργασθέν από τον Ιωάννη Πρωτοψάλτη, στα στιχηρά των Αίνων του πλαγίου πρώτου ήχου, τίθεται η εναρμόνιος φθορά στον φθόγγο ζω, για να δείξει ότι ο πλάγιος δεν θα συναντήσει τον κύριο ήχο, ώστε να αρχίσει να αναπτύσσεται μελικά ο κύριος κατά την φύση και την ιδέα του και άρα ότι ο φθόγγος ζω δεν θα ψαλλεί στη φυσική του θέση, αλλά χαμηλωμένος²²⁰. Επίσης, στα σημεία που ο φθόγγος ζω δεν επαναλαμβάνεται ως χαμηλωμένος, αλλά ακούγεται μία φορά και το μέλος κατέρχεται, υπάρχουν υφέσεις²²¹. Οι φθορές, λοιπόν, μπορούν να τεθούν για να δείξουν κίνηση μέλους. Άλλο παράδειγμα, από το Αναστασιματάριο του Πέτρου Εφεσίου, είναι το εωθινό δοξαστικό του πρώτου ήχου, που έχει ως βάση του τον φθόγγο πα. Σ' αυτόν τον φθόγγο τίθεται η φθορά του κε όταν το μέλος κατέρχεται ένα πεντάχορδο από τη βάση, δηλαδή μέχρι τον κάτω δι και ο κύριος ήχος πλαγιάζει²²². Φυσικά, η φθορά εκείνη δεν φθείρει το μέλος κατά τον ορισμό των φθορών, που αναλύσαμε παραπάνω, αλλά είναι βοηθητική και θα μπορούσε να παραλειφθεί ως μη κατ' ουσίαν φθορά. Υποδεικνύει δε εκτός από την κίνηση του μέλους και τα διαστήματα. Η υπόδειξη της κίνησης του μέλους με τη χρήση των φθορών αναφέρεται και από τον Απόστολο Κώνστα, ο οποίος λέει για τις φθορές των πλαγίων ήχων *“τόσον δὲ εἶναι ὁ καρπὸς αὐτῶν ὅπου καὶ ἂν εὐρεθῶσι λαμβάνεις στοχασμὸν πλαγίου ἤχου καὶ ἔχεις νὰ περιπατήσῃς εἰς ἄνω φθόγγους”*²²³. Οι πλάγιοι ήχοι έχουν ως χαρακτηριστικό της φύσης τους την επί το οξύ κίνηση του μέλους τους. Έτσι, είτε φθαρεί

220  και δε σμα δι αρ ρη ξας του μνη μα τος α


221 Βλ. ενδεικτικά από το Αναστασιματάριο του Πέτρου Εφεσίου:

 α με ε ε ρος (γ) ε να η μα ας του ου α α δου λ ε

Και στο τέλος του στιχηρού, καταλήγοντας στον φθόγγο δι, σημειώνεται ύφεση στον ζω και δίεση στον

γα:  (γ) εκ τος ου α λ λ ο ου ου και σι δα με ν

222  ε ε ε ξα α πε στε ε ε λλο ο ου το ο (Δ)

 κ η η ρ υ υ ζαιτην εκ νε κων α α να στα α ου (εε)

223 Θωμά Αποστολόπουλου, ό.π., σ. 197.

το μέλος, είτε τοποθετηθεί η φθορά βοηθητικά, ενέχει την υπόδειξη της μελικής κίνησης. Κι αυτό, φυσικά, είναι χαρακτηριστικό της φθοράς και στην παλαιά γραφή. Η χρήση, όμως, γενικά των φθορών ως σημάδια είναι συχνή στην Νέα Μέθοδο²²⁴, ενώ στην παλαιά γραφή σπάνια. Κι όσο, βέβαια, απομακρυνόμαστε από την αντίληψη θέσεων και κινήσεων των ήχων και δημιουργίας των ιδιωμάτων τους και βλέπουμε μεμονωμένους και αποκομμένους φθόγγους, τόσο έχουμε ανάγκη για ολοένα και συχνότερη καταγραφή φθορών.

Ας δούμε τις φθορές πιο αναλυτικά:

Η φθορά του πρώτου ήχου

Για τη φθορά του πρώτου ήχου, ας εξετάσουμε καταρχάς την πολύ αναλυτική περιγραφή του Μανουήλ Χρυσάφη, ο οποίος επικαλείται και συγκεκριμένα επεξηγηματικά παραδείγματα. Η φθορά του πρώτου ήχου είναι προκατασκευή του βαρέως ήχου ή συντόμως ή κατά πλάτος, καθώς η φθορά του πρώτου ήχου καταλήγει στον βαρύ ήχο. Είναι αξιοσημείωτη και η συνάφεια του μέσου του τετάρτου ήχου με τον βαρύ, αφού ο Χρυσάφης αναφέρει παραδείγματα, στα οποία αντί το μέλος να βρει από παραλλαγών τον μέσο του τετάρτου ήχου, βρίσκει τον βαρύ. Κι αν δεν καταλήξει το μέλος στον βαρύ ή στον πλάγιο του πρώτου ήχου, αλλά στην φύση και κατά την ιδέα άλλου ήχου, τότε αυτό είναι άτεχνο και έξω της αληθείας. Κι αυτός είναι ο λόγος που δεν υπάρχει ανάγκη να έχει ο πλάγιος του πρώτου και ο βαρύς φθορά, αν και υπάρχουν αυτές ο φθορές σε παλιά βιβλία, καθώς λέγει, όμως οι μεγάλοι διδάσκαλοι δεν την χρησιμοποιούσαν. Το ίδιο σημειώνει και ο Κύριλλος ο Μαρμαρινός, λέγοντας ότι κατεσιγήθησαν οι φθορές τους βαρέως ήχου και του πλάγιου τετάρτου, επειδή εκπληρώνει την ενέργειά τους η φθορά του πρώτου και η φθορά του τρίτου ήχου αντίστοιχα²²⁵, ενώ λέει ότι τίθεται και στον δεύτερο ήχο, μεταβάλλοντας την ιδέα της στον ήχο αυτό, γι' αυτό και λέμε ότι πρώτος και δεύτερος ήχος είναι ένας²²⁶. Κατά τον Μανουήλ Χρυσάφη, λοιπόν: *“Εἰ μὲν οὖν θήσει τις εἰς μάθημα ψαλλόμενον τοῦ οἰουδήτινος ἤχου πρώτου ἤχου φθοράν, νοεῖ ὅτι προκατασκευὴ ἐστὶ τοῦ βαρέως 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 μαῖστωρ*

²²⁴ Σ' αυτό συμβάλλει και η παραγωγή συνθέσεων που βασίζονται στα μακάμια της εξωτερικής μουσικής.

²²⁵ Χαραλάμπους Καρακατσάνη, *Βυζαντινή Ποταμής*, Τόμος ΙΑ', ό.π., σ. 39.

²²⁶ *Αυτόθι*, σ. 40, όπου και η επισήμανση του Κυρίλλου, ότι η φθορά του πρώτου ήχου πότε τίθεται αντί μαρτυρίας, πότε προς σύσταση του εαυτής ήχου, μεταβεβλημένου σε ιδέα άλλου ήχου.

Ἰωάννης, εἰ το Πικρῶς κατεθερίζετο ἐν τῷ Μητέρες ἠτεκνοῦντο, καὶ παρακατιῶν πάλιν εἰς τὸ Μέγα ἦν τὸ δεινὸν καὶ ἀλλαχοῦ· καὶ μετ' αὐτὸν Ἐένος ὁ Κορώνης εἰς τὸ του Ἰνα τί ἐφρύαζαν κράτημα τίθησι γὰρ ἐκεῖ τὴν φθορὰν τοῦ πρώτου, καὶ κατερχομένου τοῦ μέλους, ἀντὶ τοῦ εὐρεῖν ἀπὸ παραλλαγῶν τὸν μέσον τοῦ τετάρτου ἤχου, εὐρίσκει τὸν βαρὺν ἤχον, καὶ μετ' αὐτὸν ὁ χαριτώννυμος λαμπαδάριος εἰς τὸ κράτημα, ὃ ἔχει τὸ Πολλάκις τὴν ὑμνωδίαν· εἰς τὸν ἀπὸ παραλλαγῶν γὰρ ἤχον τέταρτον ἐκεῖ τίθησι τὴν φθορὰν τοῦ πρώτου, καὶ ἀντὶ τοῦ κατελθεῖν καὶ αὐτὸς ἀπὸ παραλλαγῶν τὸν μέσον τοῦ τετάρτου ἤχου, κατέρχεται βαρύν, καθὼς ζητεῖ ἡ φθορὰ καὶ πρέπον ἐστίν. Ἀλλὰ καὶ εἰς τοὺς οἴκους τῆς Ἀκαθίστου περὶ τὰς ἀρχὰς οὕτως γίνεται· ὁμοίως δὲ κατασκευάζει ἡ φθορὰ αὕτη καὶ καταλήγει εἰς τὴν φύσιν τοῦ ἤχου ταύτης ἢ καὶ τοῦ πλαγίου πρώτου, ὅπερ ταυτὸν ἐστὶ· καθὼς ποιοῦσιν πάλιν οἱ πρὸ ἡμῶν ἐπιστήμονες εἰς τοὺς προρρηθέντας οἴκους περὶ τὰς ἀρχὰς. ποιεῖ δὲ καὶ τοῦτο ὁ Λέων ὁ Ἀρμυριώτης εἰς τὸ στιχηρὸν τῶν Ἁγίων Παθῶν, τὸ Ὅτε τῷ σταυρῷ εἰς τὸν δεῦτερον πόδα, τὸ Ἐβόα πρὸς αὐτούς, εἰς τὸν ἀπὸ παραλλαγῆς τέταρτον ἤχον, εἰς τὸ Πρὸ ἐμοῦ, τίθησι τὴν φθορὰν τοῦ πρώτου καὶ γίνεται ὁ ἀπὸ παραλλαγῶν τέταρτος ἤχος πρώτος καὶ κατέρχεται μέχρι τέλους εἰς τὴν αὐτὴν τάξιν· τὸ ἀπὸ παραλλαγῶν γὰρ μέλος τηρεῖται ἀλώβητος ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τοῦ εὐρεθῆναι τὴν τοῦ πρώτου φθορὰν. ἀπὸ δὲ τῆς φθορᾶς τούτου συστέλλεται τοῦ πρώτου μέλους ἡ ἰδέα καὶ ἡ παραλλαγή αὐτοῦ, καὶ ποιεῖ ἡ φθορὰ ἴδιον μέλος καὶ παραλλαγή ἄλλην. ὁμοίως καὶ ὁ Ἠθικός τοῦτο ποιεῖ εἰς τὸ Ὁ συμμαχήσας κύριε, καὶ Συμεῶν ὁ Ψυρίτζης εἰς τὸ τῶν Ἁγίων Πάντων στιχηρὸν, τὸ Ἄγγελοι ἐν οὐρανοῖς, ὁμοίως· καὶ ἄλλοι πολλοὶ εἰς ἄλλα. ἀλλὰ καὶ ἐγὼ ὁμοίως ποιῶ εἰς τὸ Μετὰ δακρύων γυναικες· ἂν γὰρ τις θῆ πρώτου ἤχου φθορὰν καὶ κατάληξιν εἰς φύσιν ἄλλου ἤχου, οἷαν ἂν θέλη, οὐ μὴν δὲ εἰς βαρὺν ἢ πλάγιον πρώτου, καθὼς προειρήκαμεν, τοῦτο οὐκ ἔστιν ἔντεχνον, ἀλλὰ πάνυ ἄτεχνον καὶ ἔξω τῆς ἀληθείας. διὰ τοῦτο γοῦν οὐκ ἔχει ὁ βαρὺς ἢ ὁ πλάγιος τοῦ πρώτου φθορὰν· ἐπειδὴ πληροῖ τὸ τούτων ὑστέρημα ἢ φθορὰ αὕτη. εἰ δὲ καὶ εὐρίσκονται ἔντισι παλαιοῖς βιβλίοις καὶ τούτων τῶν ἤχων φθοραί, ἀλλ' οὐκ ἐχρήσαντο ταύταις οἱ μεγάλοι διδάσκαλοι οἱ πρὸ ἡμῶν, ἀλλ' οὐδὲ ἡμεῖς χρῆσόμεθα ταύταις, καθὼς εὐρίσκεται καὶ τοῦ πλαγίου τετάρτου εἰς γραψίματα ἀμαθῶν, καὶ οὐκ ἔχει καὶ αὕτη χρῆσιν, ἐπεὶ ἡ του νανὰ φθορὰ λέγεται φθορὰ τοῦ πλαγίου τετάρτου ^ξ ²²⁷.

Ο Αγιολίτης, νωρίτερα ἀπὸ τον Χρυσάφη, λέει σχετικά με την πρώτη φθορὰ τα εξῆς: “εἰ γὰρ ἀπὸ ἤχου πλαγιοπρώτου τὴν μελωδίαν εἰς ἤχον βαρὺν παρενεχθῆναι συμβαίνει -ὁ πολλάκις γίνεται τοῦ μέσου πρώτου μεσολαβοῦντος, ὅς ἐκ τοῦ πλαγίου πρώτου τίκτεσθαι εἴωθεν, ὡς

²²⁷ Conomos Dimitri E., ὁ.π., σσ. 50-52.

μικρὸν ἄνωθεν εἴρηται- ἢ ἀπὸ βαρέως ἤχου τὸ ἀνάπαλιν εἰς ἤχον πλ ἁ' τὸ μέλος περιτρέπεται ἢ καὶ τέλειον καταλήγει ὁ πολλάκις συμβαίνει, ὀπηνίκα μέσος τρίτος μεσολαβεῖ σοὶ ἐν τῷ μέλει τοῦ ἄσματος ὅς μέσος τρίτος ἀπὸ τοῦ βαρέως ἤχου τὴν ὕπαρξιν ἔχει. εἴτε οὖν οὕτω εἴτε ἐκεῖνο γένηται, εὐθέως ἡμῖν γνωστὸν καθίσταται ἢ πρώτη φθορά²²⁸.

Ἡ φθορά του δευτέρου ἤχου²²⁹

Ἡ φθορά του δευτέρου ἤχου ἔχει ἀμεση σχέση με τη φθορά του νενανῶ, δείχνοντας την συγγένεια, ἄλλωστε, των χρωματικῶν ἤχων, ὅπως θα διαπιστώσουμε καὶ παρακάτω. Λύνοντας αὐτή η φθορά, καθὼς λέει ο Χρυσάφης, τὴ φθορά του νενανῶ, μπορούμε να δούμε τὴν ἐντεχνη ἐναλλαγή των χρωματικῶν ιδεῶν μέσω της κίνησης του μέλους καὶ των συστημάτων²³⁰. Ὄταν τα διαστήματα ἔχουν σκληρύνει ἀπὸ το μέλος του νενανῶ, ἡ φθορά του δευτέρου ἤχου ἐπιφέρει τὴν χαλάρωση καὶ το μαλάκωμά τους. Μπορεῖ ὅμως να χρησιμοποιηθεῖ καὶ δένοντας το μέλος προ ολίγου ἢ καὶ σε πλάτος, ὁπότε ὅταν ο πρῶτος ἤχος τετραφωνεῖ²³¹, πολλές φορές γίνεται ἀπὸ μέλους δεύτερος. Ἀντίθετα, ἀν δε ἐτίθετο ἡ φθορά του δευτέρου σ' αὐτὴν τὴν περίπτωση, ο πρῶτος ἤχος θα μέσαζε στον βαρῦ, ἐνὼ με τὴ φθορά το μέλος γίνεται ἀντὶ του βαρέως ἤχου, μέσος του δευτέρου²³². Ἄς δούμε τὴν ἐναργή περιγραφή του Χρυσάφη: “Εἰ δὲ δευτέρου ἤχου φθορὰν θῆς, νόει ὅτι λύσις ἐστὶν τοῦ μέλους τῆς νενανῶ φθορᾶς, ἢ δεσμός πρὸ ολίγου, ἢ καὶ εἰς πλάτος. καὶ εἰ μὲν λύσις ἐστὶ τῆς του νενανῶ, μνήσθητι ὅτι εἰς ἓν κράτημα τοῦ Κορώνη, εἰς τοὺς δευτέρους, οὐ ἢ ἀρχῆ $\overline{\omega} \overline{\omega}$ γίνεται ἀπὸ μέλους ὁ τρίτος νενανῶ, ἐλκόμενος παρὰ φθορᾶς. εἴτα, θέλοντος τοῦ ποιητοῦ λῦσαι αὐτόν, τίθησιν ἔμπροσθεν δευτέρου ἤχου φθορὰν καὶ πάλιν ἀνέρχεται τὸ μέλος τοῦ δευτέρου ἤχου εἰς τὴν ἰδέαν αὐτοῦ. ὁμοίως καὶ ὁ λαμπαδάριος Ἰωάννης εἰς τοῦ δευτέρου τὸ ἑαυτοῦ κράτημα τὸ μέγα εἰς δὲ τὸν καλοφωνικὸν στίχον τὸ Οὐδὲ γὰρ ἐστι

²²⁸ Raasted Jørgen, ὁ.π., σ. 43.

²²⁹ Ὡς φθορά του δευτέρου ἤχου χρησιμοποιεῖται ο ἔσω θεματισμός: $\overline{\omega}$

²³⁰ Πρβλ. τὴ σχετικὴ με αὐτὸ ἐπισήμανση του Μαρμαρινού, Χαλαλάμπους Καρακατσάνη, *Βυζαντινὴ Ποταμῆς*, Τόμος ΙΑ', ὁ.π., σ. 38.

²³¹ Πρβλ. Hannick Christian und Wolfram Gerda, ὁ.π., σσ. 78-80⁴⁶³⁻⁴⁷¹, τὴν ἐπισήμανση του Γαβριήλ, ὅτι “Ἐν γὰρ τῷ ἤχῳ τούτῳ (ἐνν. τον πρῶτο) εἰδοποιεῖται καὶ φαίνεται ἢ του τετραφώνου ἰδέα, ἐν δὲ τοῖς ἄλλοις σπανίως γίνεται ἄλλ' οὐδὲ τοσοῦτον φαίνεται ἢ τετραφωνία ἐν τούτοις ὅσον ἐπὶ τῷ πρῶτῳ. Ὁ γὰρ δεύτερος ποιεῖ μὲν, ἅπαξ δέ, ἵνα μὴ συνεμπέση τῷ πρῶτῳ· οὗτοι γὰρ εἰς τετραφωνίας οἱ αὐτοὶ φαίνονται, εἰ μὴ πὸς τὴς ἐπιτηδειότητι φωνῆς καὶ τέχνης μεταχειρίση, δεῖξῃ ἑκατέρου τὸ μέλος”.

²³² Βλ. καὶ τὴν ἀναφορὰ του Μαρμαρινού γιὰ τὴν σχέση τῆς με τον λέγετο: “δι' αὐτῆς διαιρεῖται ὁ παρ' ἡμῖν $\overline{\omega}$ ἀπὸ τὸν λέγετος”. Χαλαλάμπους Καρακατσάνη, *Βυζαντινὴ Ποταμῆς*, Τόμος ΙΑ', ὁ.π., σ. 41.

πνεῦμα, ποιεῖ ὁ χαριτώνυμος μαῖστωρ οὕτως. τίθησιν ἐκεῖ δευτέρου ἤχου φθορὰν περὶ τὰ μέσα, εἰς τὸ Ἔργα χειρῶν ἀνθρώπων, καὶ πρῶτον μὲν λύει τὴν νενανῶ φθορὰν, εἶτα δεσμοὶ καὶ μετὰ ταῦτα καὶ πλατύνεται ἐντέχνως, ὑποδεικνύουσα τὴν ἐνέργειαν αὐτῆς.

Εἰ δὲ διὰ δεσμὸν τέθεται ἡ φθορὰ αὐτή, γίνεται οὕτως. ὁ πρῶτος ἤχος πολλάκις τετραφωνῶν γίνεται δευτέρος ἀπὸ μέλους. ποιεῖ δὲ τοῦτο ἡ τῆς δευτέρου ἤχου φθορᾶς δύναμις. εἰ γὰρ μὴ ἐτίθετο φθορὰ εἰς τὸν πρῶτον, κατήρχετο εἰς τὸν μέσον αὐτοῦ τὸν βαρύν. ἀλλὰ διὰ τοῦτο τίθεται ἡ φθορὰ ἢ ὁ ἤχος, καὶ ἀντὶ τοῦ βαρέος δεσμεῖ τὸ μέλος καὶ γίνεται μέσος

τοῦ δευτέρου οὕτως $\overset{\wedge}{\cup} \epsilon \alpha \overset{\wedge}{\cup}$ ὁ δὲ θαυμασιώτατος λαμπαδάριος Ἰωάννης εἰς τὴν Ἀκάθιστον αὐτοῦ ποιεῖ τὸν τέταρτον ἤχον δευτέρον, εἰς τὸ Ἐχουσα θεοδόχον, παρακατιῶν εἰς τὸ Ἡ παρθένος τὴν μήτραν, τίθησιν ἐκεῖ εἰς τὸν τετραφωνοῦντα τέταρτον τὴν φθορὰν τοῦ δευτέρου καὶ γίνεται εὐκόλως ἤχου δευτέρου μέλος. ὁμοίως καὶ εἰς τὸ Νέαν ἔδειξε κτίσιν. εἰς τὸ Ἐμφανίσας ὁ κτίστης ποιεῖ ὁ αὐτὸς πάλιν ἡ κατάληξις γοῦν ταύτης τῆς φθορᾶς καὶ ἡ ἀνάπαυσις ἐστὶν ὁ μέσος τοῦ δευτέρου, ὁ πλάγιος τοῦ τετάρτου· πλὴν οὐ κατέρχεται ἀπλῶς εἰς τὸν πλάγιον τετάρτου, ἀλλὰ δεσμεῖται παρὰ τῆς φθορᾶς καὶ λέγεται ἔσω δευτέρου· εἰ γὰρ μὴ ἐδεσμεῖτο ὁ πλάγιος τοῦ τετάρτου, τίς ἦν χρειαῖ ἵνα τεθῆ φθορὰ δευτέρου; ἀλλὰ διὰ τοῦτο τίθεται ἡ φθορὰ, δεσμοῦσα τὸ μέλος ἐλκόμενον”²³³.

Ἡ ἀνάπαυσις τῆς φθορᾶς αὐτῆς εἶναι στον μέσο του δευτέρου, τον πλάγιο του τετάρτου, ὁμως -δεμένο το μέλος ἀπὸ τὴ φθορὰ- ὡς ἔσω δευτέρος. Αὐτὴ ἡ περιγραφόμενη ἀπὸ τὸν Χρυσάφη σχέση τῆς φθορᾶς με τὸν τέταρτο καὶ πλάγιο του τετάρτου ἤχο, ἀναφέρεται καὶ ἀπὸ τὸν Ἀγιοπολίτη· “ὡσπερ πάλιν δευτέρα φθορὰ γινώσκεται, ὅταν ἀπὸ ἤχου πλ β' ἀρζώμεθα καὶ ἐκτραπῶμεν εἰς πλ δ' -ὁ πολλάκις γίνεται τοῦ μέσου δευτέρου παρενεχθέντος, ὅς ἀπὸ τοῦ πλ β' ἀποτίκτεται- ἢ τὸ ἀνάπαλιν ὅταν πλ δ' ἀρζώμεθα καὶ εἰς πλ β' ἤχον ἐξενεχθῶμεν· ὁ γίνεται τοῦ μέσου τετάρτου εἰσαχθέντος ἐν τῇ τοῦ ψαλλομένου μελωδίᾳ, ὅς καὶ αὐτὸς ἀπὸ τοῦ πλαγιοτετάρτου γεννᾶται. ὁμοίως δὲ καὶ ἡ τρίτη φθορὰ τῶν ἤχων καὶ ἡ τέταρτη οὕτως γινώσκεται”²³⁴.

Ἡ φθορὰ του τρίτου ἤχου

Ἡ φθορὰ του τρίτου ἤχου τίθεται ὅταν ὁ ἤχος αὐτὸς τριφωνεῖ. Τότε λέγεται φθορὰ πλαγίου τετάρτου, καταλήγει στον πλάγιο του τετάρτου καὶ ονομάζεται νανά. Μπορεῖ, ἐπίσης, νὰ τεθεῖ γιὰ νὰ λύσει τὴ φθορὰ του νενανῶ· ἀν τότε δὲν καταλήξει κατὰ τὴ φύση τῆς στον πλάγιο του

²³³ Conomos Dimitri E., ὁ.π., σσ. 52-54.

²³⁴ Raasted Jørgen, ὁ.π., σσ. 43-44.

τετάρτου, τότε κάνει μερική εναλλαγή και το μέλος είναι του πλαγίου δευτέρου κατ' αρχάς ή του νενανώ. Αυτή η φθορά, σύμφωνα με τον Χρυσάφη, που από παραλλαγών είναι ήχος τρίτος, είναι σαν κύριος ήχος, αφού έχουν μελοποιηθεί κατά το μέλος της πολλοί ύμνοι: “Εί δὲ τρίτου ἤχου θῆναι βούλει φθοράν, γίνωσκε ὅτι οὐ τίθεται εἰς τὸν ἦχον αὐτὸν ψαλλόμενον ἀπλῶς χωρὶς ἄλλης φθορᾶς ἢ τούτου φθορὰ· ἐπειδὴ γὰρ τρίτος ἐστὶ καὶ οὐκ ἀναγκάζει τὸ τούτου μέλος ἄλλη φθορὰ, χρειαν ἢ φθορὰ τοῦ τρίτου οὐκ ἔχει· πλὴν ὅτε γένηται τριφωνία ἀπὸ τοῦ τρίτου, τότε τίθεται ἢ τοῦ τρίτου φθορὰ, ἣτις λέγεται καὶ φθορὰ πλαγίου τετάρτου καὶ ὀνομαζομένη νανά. τίθεται δὲ καὶ ἐκεῖ ὅπου ζητεῖ τὸ μέλος καὶ ἀναγκάζει ὅπως λύση ἄλλην φθοράν. ἢ φθορὰ γοῦν αὕτη οὐκ ἀλλαχοῦ καταλήγει, εἰ μὴ εἰς τὸν πλάγιον τετάρτου, καθὼς προείπομεν, ὅτι ἐστὶν καὶ λέγεται φθορὰ πλαγίου τετάρτου, καὶ ὡς καθὼς μαρτυρεῖ τοῦτο καὶ ὁ θαυμάσιος τῶ ὄντι μαῖστωρ, ὁ Κουκουζέλης, εἰς τὸ Οἶμοι γλυκύτατε Ἰησοῦ, ἐν τῷ Μεγαλύνω τὰ πάθη σου· τίθησι γὰρ ἐκεῖ τὴν του νανά φθορὰν εἰς τὸν ἀπὸ παραλλαγῶν τέταρτον καὶ γίνεται τρίτος· καὶ πρῶτον μὲν λύει τὴν τοῦ νενανῶ φθορὰν²³⁵, δεῦτερον δὲ ὅτι καὶ κατέρχεται ἀνεμποδίστως εἰς τὸν πλάγιον τετάρτου. εἰς δὲ τὰ φθορικὰ κρατήματα πολλάκις ἢ φθορὰ αὕτη καταλήγει καὶ εἰς ἦχον πλάγιον πρώτου. οὐ ποιεῖ δὲ τοῦτο ὁ ποιητῆς καὶ τίθησι τὴν φθορὰν, ἵνα κατέλθῃ ἀπαραιτήτως εἰς τὸν πλάγιον πρώτου, ἀλλ' ἵνα προτεθειμένην φθορὰν, καὶ μετὰ ταῦτα εὐρίσκειται, ὅτι κατέρχεται καὶ εἰς τὸν πλάγιον πρώτου τυχοῦσα. εἰ μὲν οὖν γένηται τρίτου ἤχου ἰδέα ἐκεῖ ὅπου ἂν τεθῆ ἢ φθορὰ αὕτη, γίνωσκε ὅτι πρῶτον τίθεται διὰ λύσιν τῆς τοῦ νενανῶ φθορᾶς, καὶ δεῦτερον ἵνα δεσμεύσῃ καὶ καταλήξῃ καὶ εἰς τὸν πλάγιον τετάρτου, καθὼς προειρήκαμεν. εἰ δὲ τεθῆ διὰ λύσιν τῆς τοῦ νενανῶ καὶ μόνον καὶ οὐ καταλήξῃ εἰς ἦχον πλάγιον τετάρτου, νόει ἢ μέλος τοῦ πλαγίου δευτέρου ἔνι κατ' ἀρχάς, ἢ νενανῶ· καὶ διὰ τοῦτο πρὸ ὀλίγου ποιεῖ μερικήν ἐναλλαγὴν καὶ πάλιν ψάλλεται τό του νενανῶ μέλος ἢ τοῦ πλαγίου δευτέρου εἰς τὴν ἰδέαν αὐτοῦ. εἰ δὲ ἄλλου ἤχου ἐστὶν μέλος, ἥτοι πρώτου ἢ δευτέρου, ἢ πλαγίου πρώτου ἢ βαρέος, καὶ δεσμεῖται παρὰ τῆς τοῦ νενανῶ φθορᾶς, εἴτα ἀναγκάζει πάλιν τὸ μέλος καὶ ζητεῖ ἵνα ἀνέλθῃ εἰς τὴν ἰδέαν αὐτοῦ, τότε χρειὰ ἵνα θῆς φθορὰν πρὸς λύσιν του νενανῶ. Καὶ εἰ μὲν πρώτου φθορὰ ἐστὶν, ἵνα κατέλθῃς βαρὺν καὶ μετὰ ταῦτα εὔρης τὸν ζητούμενον ἦχον· εἰ δὲ δευτέρου ἵνα κατέλθῃς τὸν μέσον αὐτοῦ δεδεμένον καὶ μετὰ ταῦτα ἵνα λύσῃς αὐτὸν μετὰ τῆς του νανά φθορᾶς, ἢ τοῦ τετάρτου, καὶ διορθώσῃς τοῦ πρώτου μέλους τὴν ἰδέαν καὶ εὐρήσῃς ὁ βούλει· εἰ δὲ τρίτου μόνον, ἵνα κατέλθῃς καὶ τὸν πλάγιον τετάρτου ἀνεμποδίστως καὶ ποιήσῃς καὶ τὸν ἦχον, καὶ μετὰ ταῦτα ὡς

²³⁵ Πρβλ. Χαραλάμπους Καρακατσάνη, *Βυζαντινὴ Ποταμῆς*, Τόμος ΙΑ', ὁ.π., σ. 41, “τίθεται δὲ καὶ εἰς διάλυσιν τοῦ φθορικοῦ νενανικοῦ μέλους”.

βούλει εἰς τὰ ἔμπροσθεν ποιήσεις. γνωστὸν σοὶ δὲ ἔστω καὶ τοῦτο, ὅτι ἡ φθορὰ αὕτη οὐκ ἔχει καθὼς ἐστὶν ἡ τοῦ πρώτου ἢ τοῦ δευτέρου, ἢ τοῦ τρίτου, ἢ τοῦ τετάρτου, ἢ τοῦ πλαγίου δευτέρου, διότι αἱ τούτων τῶν ἤχων φθοραὶ δεσμοῦσι καὶ λύουσι ταχίον καὶ ποιοῦσιν ἐναλλαγὴν μερικῶν ἀπὸ ἤχων εἰς ἄλλον καὶ ἔχουσι τοῦτο καὶ μόνον. αὕτη δὲ ἡ του νανὰ φθορὰ, ἣτις ἐστὶν ἀπὸ παραλλαγῶν ἤχος τρίτος, οὐχ οὕτως, ἀλλὰ σχεδὸν εἰπεῖν ἐστὶν ὡς ἤχος κύριος, διότι καὶ στιχηρὰ ἰδιόμελα πολλὰ ἔχει καὶ προσόμοια καὶ εἰρμούς καὶ καλοφωνικὰ στιχηρά, ὡς οἱ κύριοι ἤχοι. ἀλλὰ καὶ ἀλληλουιάρια εἰς τὸν πολυέλεον καὶ εἰς τὸν ἄμωμον τῶν λαϊκῶν. καὶ εἰκότως ἂν καλέσειε ταύτην ἤχων καὶ οὐ φθοράν, καθὼς ἔχει καὶ ἡ του νενανῶ γλυκυτάτη καὶ λεπτοτάτη φθορὰ. καὶ ταῦτα μὲν οὕτως”²³⁶.

Ἡ φθορὰ του τετάρτου ἤχου

Ἡ φθορὰ του τετάρτου ἤχου καταρχὰς ἔχει σκοπὸν νὰ λύσει τὸ μέλος του νενανῶ ἢ του δευτέρου ἤχου. Ὅταν λύνει τὸ μέλος του δευτέρου ἤχου, κατέρχεται στον πλάγιον του τετάρτου. Ἀκόμα, μπορεῖ νὰ φθεῖρει τὸ ἀπὸ παραλλαγῶν πρώτου ἤχου μέλος σε τέταρτο, ἐνῶ συναντάμε καὶ τὸν επταφωνοῦντα τρίτο, ἀπὸ τὸν πλάγιον του τετάρτου νὰ γίνεται τέταρτος· “Ἀναγκαῖον δὲ εἰπεῖν καὶ περὶ τῆς τοῦ τετάρτου ἤχου φθορᾶς. γίνωσκε γοῦν ὅτι χωρὶς δεσμοῦ πρώτον τοῦ νενανῶ ἢ μέλους δευτέρου ἤχου κατ’ ἀρχὰς οὐ τίθεται ἡ τοῦ τετάρτου ἤχου φθορὰ. καὶ εἰ μὲν δεσμὸς ἐστὶ τῆς του νενανῶ φθορᾶς, θέλων λύσαι τὸ ταύτης μέλος ὁ ποιητὴς τίθησι τὴν τοῦ τετάρτου ἤχου φθορὰν καὶ εὐθὺς περικόπτει τὴν δύναμιν τοῦ νενανῶ καὶ ποιεῖ μέλος ἴδιον αὕτη, καθὼς ποιεῖ ὁ χαριτώννυμος διδάσκαλος μαῖστωρ εἰς τὸ Ὁ κατοικῶν ἐν οὐρανοῖς καὶ εἰς τὸ φθορικὸν αὐτοῦ τὸ πλάγιον τετάρτου· ἀλλὰ καὶ εἰς τὸν τέταρτον. ὁμοίως καὶ ὁ Κορώνης εἰς τὸ τέλος του Ἰνα τί ἐφρύαζαν τὸ μέγα. καὶ ὁ λαμπαδάριος Ἰωάννης εἰς τὸ φθορικὸν αὐτοῦ κράτημα, τὸ πλάγιον τετάρτου, καὶ εἰς τὸ Τῆ ὑπερμάχῳ καὶ εἰς τοὺς οἴκους αὐτοῦ ὁμοίως ποιεῖ. καὶ εἰς ἄλλα πολλὰ ὁ αὐτοὶ καὶ ἕτεροι ποιηταὶ ὁμοίως ποιοῦσιν.

Εἰ δὲ δευτέρου ἤχου μέλος ἐστὶ κατ’ ἀρχὰς καὶ θέλει ὁ ποιητὴς ὑποστεῖλαι τὸ τούτου μέλος καὶ ποῆσαι πλάγιον τετάρτου ἀντὶ τοῦ ἔσω δευτέρου δεδεμένου τίθησι τὴν φθορὰν τοῦ τετάρτου ἤχου καὶ ποιεῖ λύσιν τῆς τοῦ δευτέρου ἤχου καὶ γίνεται πλαγίου τετάρτου, καθὼς ποιεῖ τοῦτο ὁ κορυφαῖος τῶν διδασκάλων καὶ ὡς ἀληθῶς μαῖστωρ Ἰωάννης ὁ Κουκουζέλης εἰς τὸ στιχηρὸν τῶν Ἁγίων Τεσσαράκοντα, Τὴν τετραδεκάριθμον χορείαν, εἰς τὸν δεῦτερον πόδα, τὸ Ἐλάφρυνον τὸ βάρος· δευτέρου γὰρ ἤχου ὄντος τοῦ καλοφωνικοῦ αὐτοῦ, περὶ τὰ

²³⁶ Conomos Dimitri E., ὁ.π., σσ. 56-58.

τούτου μέσα τίθεται φθορά τετάρτου εἰς τὸ Ἐβάφησαν ἡμῶν οἱ πόδες, καὶ ἀντὶ τοῦ τὸν ποιητὴν κατελθεῖν δευτέρου ἔσω, κατέρχεται ἀπλῶς εἰς ἦχον πλαγίου τετάρτου καὶ ψάλλεται μέχρι τέλους λελυμένον εἰς τὴν τοῦ πλαγίου τετάρτου φύσιν, ὡς καθὼς γίνεται καὶ εἰς τὸ Παῦλε στόμα κυρίου. τὸ αὐτὸ ποιεῖ καὶ ὁ πρωτοψάλτης ὁ Γλυκὺς εἰς τὸ τοῦ ἁγίου Σπυρίδωνος στιχηρὸν, τὸ Ἱεραρχῶν στὸ θεῖον κειμήλιον, εἰς τὸ Σὺ ἐν ἀρεταῖς ὁμοίως καὶ ὁ Καμπάνης εἰς τὸ Οὗτος γὰρ ἐκήρυξεν οὕτως ποιεῖ, καὶ ψάλλεται ἀπὸ τὰ μέσα λελυμένον ἕως τέλους εἰς φύσιν πλαγίου τετάρτου. ἐπόμενος οὖν καγὼ τούτοις τοῖς διδασκάλοις ἐποίησα εἰς τὸ ἴδιόν μου στιχηρὸν Τὸ ἀπ' αἰῶνος μυστήριον ὁμοίως, εἰς τὸ Καὶ θεὸς ἐπιθυμήσας οὐ γέγονεν ἴθιμι τὴν τοῦ τετάρτου ἦχου φθορὰν καὶ κατέρχεται ἅπαν τὸ μέλος ἀπὸ τῆς φθορᾶς τοῦ τετάρτου λελυμένον μέχρι τέλους. ὁμοίως καὶ εἰς τὸ στιχηρὸν Τὸν ἐκ προφήτου προφήτην, καὶ εἰς τὸ Χαίρετε λαοὶ καί.

Πολλάκις γὰρ εὐρίσκομεν καὶ τὸν τρίτον ἑπταφωνοῦντα, ἀπὸ τὸν πλάγιον τετάρτου γενόμενον τέταρτον, καθὼς ποιεῖ τοῦτο ὁ Κορώνης εἰς τὸ του Ἴνα τί ἐφρούραζαν κράτημα. καὶ ἄλλοι πολλοὶ ποιοῦσι τοῦτο ἄλλοι δὲ μάλιστα εὔροι τις ἂν καὶ εἰς τοὺς οἴκους τοὺς παλαιοὺς πολλαχῶς, ἀλλὰ καὶ εἰς τοῦ λαμπαδαρίου. καὶ ἄλλως τὸν ἀπὸ παραλλαγῆς γὰρ πρῶτον ἦχον εὐρίσκομεν γεγονότα τέταρτον, καθὼς ποιεῖ Μιχαὴλ ὁ τῆς Πατζάδος εἰς τὸ Γενεθλίον τελουμένων καὶ εἰς τὸ Τῆ ἀθανάτω σου κοιμήσει, καὶ ὁ μοναχὸς Γερμανὸς εἰς τὸ Αὐτὴ ἡ ἡμέρα κυρίου, καὶ ἄλλως εἰς τὸ Ἀτελεύτητος ὑπάρχει. ταῦτα δὲ γίνονται παρὰ τῆς τοῦ τετάρτου φθορᾶς, εἰ καὶ οὐ τίθεται πολλάκις φθορὰ τετάρτου, ἀλλ' ἀπὸ μέλους γινόμενον οὕτως φθορὰ καλεῖται. καὶ ταῦτα μὲν περὶ τῆς τοῦ τετάρτου ἦχου φθορᾶς”.

Κατὰ τον Ἀγιοπολίτη, “ἡ δὲ δ’(φθορά), ὅταν ἀπὸ πλ δ’ἀρξῆται ἡ μελωδία καὶ εἰς ἦχον δευτέρου περιτραπῆ ἢ καταλήξῃ, ἢ τὸ ἀνάπαλιν ἀπὸ τοῦ δευτέρου ἦχου εἰς πλ δ’ἐξενεχθῆ. ἀλλὰ ταῦτα μὲν ἐξεθέμεθα πρὸς τὸ γνωρίσαι δεκαεὶς ἦχους εἶναι τοῦ ἁσματος, ὡς πολλάκις εἰρήκαμεν”²³⁷.

Ἡ φθορά του πλαγίου δευτέρου ἦχου

Ἡ φθορά του πλαγίου δευτέρου ἦχου, παρότι μοιάζει με τὴ φθορά του νενανῶ, ἐν τούτοις ἔχει τὴν διαφορὰ ὅτι δὲν δένει τὸ μέλος κατὰ πλάτος, ὅπως κάνει ἡ φθορά του νενανῶ, σαν να πρόκειται - ξεφεύγοντας ἀπὸ τὴ βασικὴ ἀρχὴ τῶν φθορῶν περὶ ὀλιγοχρόνιας μελικῆς ἐναλλαγῆς- γιὰ ἕνατο ἦχο κι ὄχι φθορὰ, οὔτε χρειάζεται ἄλλη φθορὰ γιὰ να λυθεῖ. Αὐτὴ κάνει μερικὴ καὶ ὀλιγοχρόνια ἐναλλαγὴ του

²³⁷ Raasted Jørgen, ὀ.π., σ. 44.

μέλους, λύνεται χωρίς άλλη φθορά. Ο Χρυσάφης φέρνει ως παράδειγμα ένα κράτημα του Κουκουζέλη σε ήχο βαρύ, στο οποίο θέτει τη φθορά του πλαγίου δευτέρου και το μέλος κατέρχεται στον πλάγιο του δευτέρου· “Περὶ δὲ τῆς τοῦ πλαγίου δευτέρου ἤχου φθορᾶς ἔχει τις ἂν ἴσως εἰπεῖν, ὅτι εἰ μὴ ἦν του νενανῶ, ἦν χρειαία της τοῦ πλαγίου δευτέρου· ἐπεὶ δὲ τοῦ νενανῶ ἡ φθορὰ δύναται καὶ τὸ ταύτης ἀποπληροῦν ὑστέρημα καὶ τὴν ἑαυτῆς χρειαία, τις ἦν χρειαία ἵνα τεθῆ ἡ τοῦ πλαγίου δευτέρου; οὕτω μὲν οὖν εἶποι τις ἂν ἀπορῶν· ἡμεῖς δὲ φαμεν οὕτως, ὅτι ἡ μὲν του νενανῶ φθορὰ δεσμεῖ εἰς πλάτος καὶ λύεται ἐντέχνως παρ’ ἄλλων φθορῶν, καὶ ἔχει καθ’ αὐτὴν μονοπροσώπως ἴδια μέλη καὶ ἄλλην ἐνέργειαν, ἅτινα οὐκ ἔχει αὕτη ἡ τοῦ πλαγίου δευτέρου, ὡς καθὼς μέλλομεν περὶ ταύτης· τοῦ δὲ πλαγίου δευτέρου ἡ φθορὰ οὐχ οὕτως, ἀλλὰ ποιεῖ καὶ αὐτὴ μερικὴν ἐναλλαγὴν, ὡς καὶ αἱ τῶν ἄλλων ἤχων φθοραί, καὶ εὐθὺς λύεται ὡς ἐν συντόμῳ καὶ χωρὶς ἐτέρας φθορᾶς, καθὼς ὑποδεικνύει τοῦτο ὁ χαριτώνυμος μαῖστωρ, ὁ Κουκουζέλης, εἰς τὸ μουσικώτατον αὐτοῦ κράτημα, ὁ ἔχει εἰς τὸν βαρὸν ἤχον, τὸ μέγα· τίθησι γὰρ ἐκεῖ περὶ τὰ μέσα της τοῦ κρατήματος ὁδοῦ τὴν τοῦ πλαγίου δευτέρου φθορὰν καὶ κατέρχεται τὸ μέλος εἰς τὸν πλάγιον δευτέρου ἀπλῶς, οὐχ ὡς τῆς νενανῶ δεσμοῦ φθορᾶς. καὶ παρακατιῶν πάλιν τὸ αὐτὸ ποιεῖ· καὶ πάλιν καὶ εἰς ἐν ἀλληλουιάριον, ὁ ἔχει εἰς τὸν μέγαν ἐσπερινόν, ὁ λέγεται Φράγγικον, ὁμοίως ποιεῖ. ἀλλὰ καὶ εἰς τὸ Δουλεύσατε περὶ τὸ τοῦ κρατήματος τέλος· ὁμοίως καὶ εἰς τὸν καλοφωνικὸν στίχον τὸ Οὐδὲ γὰρ ἐστὶ πνεῦμα, περὶ τὰ μέσα τούτου. εἰ δὲ θέλεις μαθεῖν καὶ εἰς ἄλλα καλοφωνικὰ καὶ κρατήματα πῶς τίθεται καὶ δεσμεῖ καὶ λύεται ὡς ἐν συντόμῳ, ἴδε εἰς ταῦτα τὰ προρρηθέντα ποιήματα καὶ ἀλλαχοῦ εἰς ἄλλα μαθήματα, καὶ εἰς τὴν ἀρχὴν του Ἄν βάρος μὲν τῶν λυπηρῶν, καὶ εἰς τὸ κράτημα τοῦ Κορώνη τὸ πλάγιον δευτέρου, τὸ μέγα, περὶ τὴν ἀρχὴν καὶ εἰς τὸ ἔμπροσθεν· καὶ εἰς τὴν ἀρχὴν τοῦ κρατήματος τοῦ Κουκουζέλη, τοῦ ὀνομαζομένου χοροῦ, ὁ ἔχει εἰς τὸν πλάγιον τετάρτου. ἀλλὰ καὶ εἰς τὸ ἴδιόν μου κατανοκτικόν, ὁ ἐποίησα εἰς τὸν βαρὸν ἤχον, Τὴν τετραυματισμένην μου ψυχὴν, περὶ τὴν ἀρχὴν, καὶ νόει ὅτι οὕτως πρέπον τιθέναι τὴν τοῦ πλαγίου δευτέρου φθορὰν. καὶ ταῦτα μὲν οὕτως”²³⁸.

Για αυτή τη φθορά του πλαγίου δευτέρου ήχου, ο Απόστολος Κώνστας λέει στο Θεωρητικό του ότι “ἔχει τὴν θύρα των μισηφωνιών εἰς τὰς κατιούσας φωνὰς ὁποῦ εἰς ὁποῖαν φωνὴν ἐμβῆ, ὀμιλῆ τὴν ἡμισί, οὐχὶ ἅπασαν, λέγεται δὲ παρὰ τοῖς Ἑλλισι μπεμόλε”.

²³⁸ Conomos Dimitri E., ὀ.π., σσ. 62-64.

Θεματισμός έσω και έξω — —

Σημειογραφικά ο θεματισμός, ο έσω και ο έξω, “ἀπό τῆς σχηματογραφίας ἔσχον τὴν ἐτυμολογίαν· θήτα γὰρ τὸ στοιχείον ἔστιν ἐκάτερον· καὶ διὰ ταύτης ἄγεται εὐθείας, ἧς τὸ τέλος εἰ μὲν ἔσω κάμπτει ὁ ἔσω γίνεται θεματισμός, εἰ δὲ ἔξω ὁ ἔξω. Καὶ δηλοῖ ὁ ἔξω τρεῖς φωνές· εἰπεῖν, ὁ δὲ ἔσω δύο”²³⁹. Κατὰ τον Κύριλλο τον Μαρμαρινό, “ὁ δὲ θεματισμὸς ὁ ἔσω τε καὶ ἔξω διὰ τοῦ θήτα στοιχείου χαρακτηρίζεται ἔχων κατὰ τὸ μέσον γραμμῆς, ἧτις εἰ μὲν κάτω κλίνει, γίνεται ὁ ἔσω θεματισμός, εἰ δὲ ἄνω γίνεται ὁ ἔξω θεματισμός, ὅστις ἀεὶ ἐν τῷ β-ὦ καὶ πλ(αγί)ω β-ὦ τίθεται”²⁴⁰. Κι ἀκόμα, ὅτι ἡ φθορά του ἔσω θεματισμοῦ γεννᾶται μεταξύ τετάρτου καὶ πρώτου ἤχου, καὶ ἔχει δύο ἐνέργειες· “ἐν μὲν τῷ στιχηραρίῳ σημαδίου, ἐν δὲ τῇ παπαδικῇ μέλους, εὐρίσκεται μεταξύ ς̣ ς̣ καὶ ς̣ ς̣, ἡ ἑπταφωνία αὐτῆς μεταξύ του ς̣ και ς̣, δι’ αὐτῆς διαιρεῖται ὁ παρ’ ἡμῖν ς̣ ἀπὸ τὸν λέγετος, καὶ γὰρ τιθεμένης αὐτῆς ἐν τῷ ς̣ καὶ ς̣ ἤχῳ ραδίως τρέπει αὐτοὺς ἐν τῇ αὐτοῦ ἰδέα, ἔχει ἐνέργειαν λύσεως εἰς φθορικὰς ἐναλλαγὰς, ἡ δεσμὸν ἐν ἐπομένῃ φθορικῇ ἐκτάσει. Ἐνίοτε χρῶνται αὐτῇ ἐν τῇ πενταφωνία του ς̣ ς̣ ἀντὶ τῆς ς̣, ἀλλ’ ἐμοὶ γὲ ἀπαρέσκει τοῦτο, καὶ τὸ μέτρον γὰρ ἕτερον καὶ τὸ μέλος ἄλλοῖον”²⁴¹.

Ο Κυριάκος Φιλοξένης, τονίζει τὴν σχέση τῶν ἔσω θεματισμοῦ με τὸν δεῦτερο ἦχο, ὅταν τίθεται στὴν ἀρχὴ τῆς μελωδικῆς θέσεως: “τὸ σημεῖον τοῦ ἔσω θεματισμοῦ, ὅταν εἶναι τιθεμένον εἰς τὴν ἀρχὴν τῆς μελωδικῆς θέσεως, τότε δηλοῖ ὅτι γίνεται διὰ μετάβασιν τόνου καὶ χορδῆς, κατὰ μεταβολὴν ἢ παραχορδὴν, ἢ κατὰ ποικιλίαν δραστηρίου τινος μέλους, ἐπειδὴ καὶ ἐνεργεῖ τότε κατὰ τὴν ποιότητα τοῦ νεανὸς κατὰ τὸ χρωματικὸν δηλαδὴ τοῦ Στιχηραρίου εἶδους ς̣ ς̣ ς̣, διὰ τοῦτο ὑπάγεται τότε πλέον εἰς τὸ Σύστημα τοῦ Λύδιου ἢ Δευτέρου ἤχου· ὅταν ὁμως ἦναι τιθεμένῳ τὸ σημεῖον εἰς τὸ τέλος μάλιστα κάτωθεν τῆς γραμμῆς, οὐδεμίαν σχέσιν ἔχει μὲ τὸ μέλος του νεανὸς ἦτοι τοῦ Β’ ἤχου, παρὰ τίθεται πρὸς δήλωσιν τῶν ἀνωτέρω παραδειγμάτων του Γορθμοῦ, τοῦ Κολαφισμοῦ, καὶ τοῦ Οὐρανίσματος, ἅπερ εἰσὶν διατωνικώτατα”²⁴². Για τὸν δε ἔξω θεματισμό, σημειώνει ἐπίσης ὁ ἴδιος: “ἐπειδὴ καὶ ἐνεργεῖ κατὰ τὴν ποιότητα τοῦ νεχεανὸς, διὰ τοῦτο ὑπάγει εἰς τὸ σύστημα τοῦ Ὑπολυδίου ἦτοι τοῦ Πλαγίου β’ ἤχου”.

²³⁹ Γαβριήλ Ιερομόναχος, Hannick Christian und Wolfram Gerda, ὁ.π., σ. 68³³¹⁻³³⁵.

²⁴⁰ Χαραλάμπους Καρακατσάνη, Βυζαντινὴ Ποταμῆς, Τόμος ΙΑ’, ὁ.π., σ. 27.

²⁴¹ *Αυτόθι*, σ. 41.

²⁴² Βλ. μαζὶ τα μουσικὰ παραδείγματα, Κυριάκου Φιλοξένου, ὁ.π., σσ. 93-95.

Θέμα απλούν — *θ*

Για το θέμα απλούν, μια μαρτυρία του Γαβριήλ θα μας φανερώσει την εν αυτό κρυπτόμενη αισθητική ενέργεια, ότι “*ἐπιφέρει γὰρ τὸ μέλος εὐθεῖν καὶ παρακλητικόν*”²⁴³. Κι η σημειογραφική του αποτύπωση, εξάλλου, “*γίνεται ἀπὸ τῆς θήτα τὸ στοιχεῖον καὶ ἀπὸ τῆς παρακλητικῆς*”.

Στις ερωταποκρίσεις του (ψευδο)Δαμασκηνού, το θέμα απλούν συνδυάζεται με απλή θέση, δηλαδή χειρονομία απλή: “*Σημειοῦται δὲ (ἢ φθορὰ) καὶ ἀπὸ σχήματος αὐτῆς, ὡς ἵνα γινώσκῃται τὸ φθειρόμενον μέλος. Ὡσαύτως καὶ τὸ θέμα ὅταν τις μέλλῃ χειρονομήσαι χειρονομίαν εἰς τὸ Χαίροις, ἦτοι τὸ θέμα ἀπλούν, τότε γράφεις τὸ σχῆμα τοῦ θέματος, καὶ σημειοῦται αὐτό, ὡς ἵνα τὴν χεῖρα σου χειρονομήσεις ἀπλῆν, ὅπως πληρωθῇ ἡ αἴσθησις τοῦ θέματος, καὶ διὰ τοῦτο λέγεται θέμα ἦτοι καὶ θέσις ἀπλῆ, τουτέστι χειρονομία ἀπλῆ*”²⁴⁴.

Αυτό το παρακλητικό κατά Γαβριήλ μέλος του απλού θέματος φαίνεται να σχετίζεται και με τη μαρτυρία του Αποστόλου Κώνστα, ότι το θέμα απλούν “*εἶναι φθορὰ τοῦ σεμπὰ λεγομένου, ὅπου εἶναι κάρτον τοῦ πλαγίου τοῦ πρώτου*”²⁴⁵. Σεμπά (σαμπάχ) ονομάζει ο Απόστολος τον ήχο νάο, δηλαδή τον πλάγιο του πρώτου/πρώτο δίφωνο²⁴⁶.

²⁴³ Hannick Christian und Wolfram Gerda, *ό.π.*, σ. 70³⁷¹⁻³⁷³.


²⁴⁴ Βλ. Wolfram Gerda und Hannick Christian, *Die Erotapokriseis des pseudo-Johannes Damaskenos zum Kirchengesang (Corpus Scriptorum de Re Musica V)*, Wien 1997, σ. 20.

²⁴⁵ Βλ. Κώδικα Δοχειαρίου 389, φ. 90r.

²⁴⁶ Πρβλ. Κυριάκου Φιλοξένου, *ό.π.*, σ. 109. Πρβλ. και Σίμωνος Καρά, *Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής, Θεωρητικόν*, Τόμος Β', Αθήνα 1982, σ. 143, που σχετίζει το θέμα απλούν κατά την εξήγησή του στη Νέα Μέθοδο με τη Σπάθη, ως ένδειξη της μαλακής χρωματικής ιδέας του.

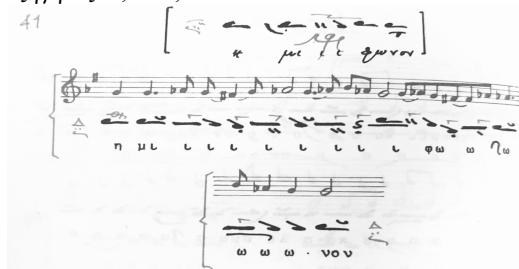
Ημίφωνον

Το ημίφωνο²⁴⁷ λέγεται έτσι, κατά τον Κώδικα Σινά 1764, “οὐχ ὅτι ἔχει κτύπους μισῆς φωνῆς, ἀλλὰ κόπτει τὴν μίαν εἰς δύο”²⁴⁸. Κι ο Κύριλλος ο Μαρμαρινός λέει, ὅτι “τὸ ἡμίφωνον καὶ ἐξ αὐτοῦ τοῦ ὀνόματος δῆλον ἐστὶ, ὅτι ἡμίσειαν ἐμφαίνει φωνὴν καὶ τελείαν”²⁴⁹.

Κατὰ τον Βασίλειο Στεφανίδη, “τοῦ δὲ ἐλάσσονος ἡμιτονίου ἢ τῆς μείζονος διέσεως τὸ δεῖγμα κατὰ τοὺς ἐκκλησιαστικοὺς τὸ ἡμίφωνον ἐστίν, ἐπειδὴ ἐκ διαίρεσεως τοῦ ἐλάσσονος τόνου ἀποκαθίσταται”²⁵⁰, ἐνῶ ο Φιλοξένης ἐπισημαίνει ὅτι το ημίφωνο εἶναι “Ἰερογλυφικὸν τί σημεῖον φθορικῆς ποιότητος τῆς μερικῆς ὑφέσεως τοῦ Παλαιοῦ Συστήματος[...]. Ἡ δὲ ἐνέργεια αὐτοῦ φέρει μέλος φωνῆς κατ’ ἀποτομὴν ὑφέσεως. [...] 2) Τὸ μουσικὸν δεῖγμα τῆς μείζονος διέσεως. 3) Δίεσις, ἣτις ἐπέχει τὸν τόνον του τριτημορίου. 4) Τὸ μουσικὸν σημεῖον τῆς ἀποτομῆς ὃ καλεῖται, κατὰ τὸν Γρηγόριον Πρωτοψάλτην “δίεσις γενική” [...] 5) Ἀρμονικὴ τις φθορὰ ἐκ τῶν ἕξω φθορῶν, ἣτις καλεῖται καθ’ ἡμᾶς μὲν “Ἡμίτονον μείζον” κατὰ δὲ τοὺς Τουρκοάραβας μουσικοὺς “Χεϊσάρ” [...] 6) Κλάδος τῆς μουσικῆς δραστήριος ἐκ τῶν ἕξω φθορῶν, οὗ τὸ ἀρμονικὸν καὶ ποικίλον μέλος γίνεται ἐκ τῆς ἐπεισαγωγῆς τῆς ἐναρμονίου φθορᾶς ταύτης  [...]”²⁵¹.

²⁴⁷ Ο Απόστολος Κώνστας παραδίδει “δι’ ὀλίγην βοήθειαν” τὴν μουσικὴ γραμμὴ τῆς ονομασίας τοῦ ημιφώνου. Παρατίθεται ὅπως καταγράφεται στο Γρ. Θ. Στάθη, *Ἡ ἐξήγησις...*, ὁ.π., σ. 80:

41



²⁴⁸ Από το ἀνώνυμο θεωρητικὸ στο χειρόγραφο Σινά 1764, φ. 50ν, “Τί ἐστὶ προσωδία”.

²⁴⁹ Χαραλάμπους Καρακατσάνη, Βυζαντινὴ Ποταμῆς, Τόμος ΙΑ’, ὁ.π., σ. 28.

²⁵⁰ Βασιλείου Στεφανίδη, *Σχεδίασμα περὶ μουσικῆς ἰδιαίτερον ἐκκλησιαστικῆς*, Νεοχώρι Βοσπόρου 1819, § 62.

²⁵¹ Κυριάκου Φιλοξένου, ὁ.π., σ. 104. Φέρνει ὡς παράδειγμα τὸν στίχο “κολληθεῖν ἢ γλῶσσα μου”, ἀπὸ τον Πολυέλεο “Ἐπὶ τὸν ποταμὸν Βαβυλῶνος” τοῦ Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, στον ὁποῖο τίθεται ἡ Σπάθη. Πρβλ. Γρ. Θ. Στάθη, *Ἡ ἐξήγησις...*, σ. 121.

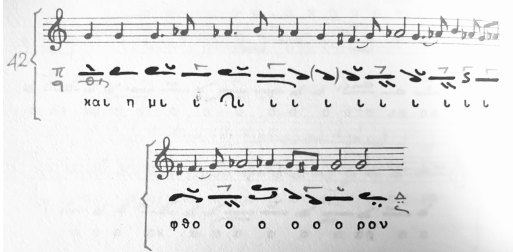
Ημίφθορον

Ως προς το ημίφθορο²⁵², αυτό λέγεται έτσι “παρὰ τὸ ἡμίσειαν φθορὰν ὑποδηλοῦν”²⁵³. Κατὰ τον Σινά 1764, φ. 50ν, το ημίφθορο απαντάται ἀπαξ· “ἐποίησαν δὲ ἡμίφωνον καὶ ἡμίφθορον. τὸ γὰρ ἡμίφθορον ἄπαξ εὐρίσκεται ἐν τῇ τέχνῃ· τὸ δὲ ἡμίφωνον, καταχρηστικῶς εὐρίσκεται ἐν τοῖς ἄσμασι”. Ο Στεφανίδης το ταυτίζει με ελάσσονα δίεση, προερχόμενη ἀπὸ τῆ διείρεση του ημιτονίου σε μείζονα καὶ ελάσσονα δίεση· “Τῆς δὲ ἐλάσσονος διέσεως τὸ δεῖγμα κατὰ τοὺς ἐκκλησιαστικοὺς τὸ ἡμίφθορον, ἐπειδὴ ἐκ διαιρέσεως φθορᾶς ἀποκαθίσταται (τὸ γὰρ ἡμιτόνιον τῆ φθορά του νανά παριστάνουσι). Καὶ αὕτη ἡ ἐλάσσων δίεσις γίνεται διερεθέντος τοῦ ἡμιτονίου, ὡς ἤδη εἶδομεν, εἰς μείζονα δίεσιν καὶ ἐλάσσονα”²⁵⁴. Ο δε Φιλοξένης αναφέρει, ἐπίσης, ὅτι εἶναι “τὸ δεῖγμα τῆς ἐλάσσονος διέσεως, στίς ἐπέχει τὸν τόνον τοῦ τεταρτημορίου”²⁵⁵ καὶ ὅτι εἶναι τὸ μέλος που χρησιμοποιούμε για τον Ἀπόστολο καὶ τὸ Εὐαγγέλιο: “Μέλος τοῦ ἡμιφθόρου, ὅπερ ἐστὶ τὸ Ἀρχαῖον μέλος τοῦ Ἀποστόλου, καὶ τοῦ Εὐαγγελίου”²⁵⁶.

Ἐναρξίς

Σύμφωνα με τον Γαβριήλ, “ἡ δὲ ἔναρξις τίθεται ὁπότεν μετὰ συμπλήρωσιν μέλους καὶ ἤχου τίθεμεν ἔμπροσθεν φωνὴν ἄλλην καὶ ποιοῦμεν ὡσπερ ἄλλην ἀρχὴν· διὰ τοῦτο ἔναρξις”²⁵⁷. Με τὴν ἔναρξη γίνεται, κατὰ τον Μαρμαρινό, ἡ ἀρχὴ για τὴν ἀνάπτυξη ἐνὸς νέου

²⁵² Κατὰ τὴν ἐξήγηση τοῦ Ἀποστόλου Κώνστα, ὡπως καταγράφεται στο Γρ. Θ. Στάθη, ὁ.π., σ. 80:



²⁵³ Χαραλάμπους Καρακατσάνη, Βυζαντινὴ Ποταμῆς, Τόμος ΙΑ', ὁ.π., σ. 28.

²⁵⁴ Βασιλείου Στεφανίδη, ὁ.π., § 62.

²⁵⁵ Κυριάκου Φιλοξένου, ὁ.π., σ. 104.

²⁵⁶ *Αὐτόθι*, σ. 150. Πρβλ. τὴν ἀναφορὰ του Καρά, ὅτι “Τὸ ἱερογλυφικὸν τοῦτο σημεῖον, οὕτως ὀνομάζεται καὶ ἀπὸ τοῦς Βυζαντινοῦς μουσικοῦς “ἔξω ἡμίφθορον”. Ἐξω λέγεται καὶ τοῦτο, διότι εἶναι ἐκτὸς τῶν οἰκείων φθορῶν τῶν ὀκτὼ ἤχων. Τὸ καθ’ ἡμᾶς γνωστὸν ἀρμονικὸν Ἡμίφθορον (νισαμποῦρ) εἶναι πάλιν τὸ αὐτό”.

²⁵⁷ Hannick Christian und Wolfram Gerda, ὁ.π., σ. 70³⁵⁸⁻³⁶⁰.

ήχου· “ἡ ἔναρξις δὲ παρὰ τὸ τοῦ ἑτέρου ἤχου ἀρχὴν γίνεσθαι, ἤγουν κατὰ μουσικοῦς ἐναλλαγὴν”²⁵⁸.

Ο Κυριάκος Φιλοξένης λέει σχετικά με την έναρξη τα εξής: “τὸ σημεῖον τῆς ἐνάρξεως εἶν' ἐκ τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἀλφαβήτου τὸ μικρὸν ζί, ὅπερ ἐμετεχειρίζοντο οἱ Ἀρχαῖοι εἰς φθορικὴν ποιότητα” και επίσης ότι είναι “Φθορικὸν τί σημεῖον τῆς Μουσικῆς τοῦ διατονικοῦ Γένους, ὅπερ κυριεῦει τὸ Σύστημα τοῦ σημαντικοῦ Κλάδου τοῦ διατονικοῦ Συντολιδίου (λεγετος)”²⁵⁹. Το αυτό λέει για την έναρξη και τον λέγετο στο Θεωρητικό του και ο Απόστολος Κώνστας. Στη Νέα Μέθοδο σημειογραφίας, το σημάδι αυτό αντιστοιχεί στη διατονική φθορά του φθόγγου βου και του φθόγγου ζω, σημειούμενο στον φθόγγο αυτό με μία κεραία.

Η γλυκυτάτη φθορά του νενανώ ✂

Η φθορά του νενανώ στολίζεται από τον Χρυσάφη με τα ωραιότερα κοσμητικά επίθετα και σε υπερθετικό βαθμό! Είναι “γλυκυτάτη”, “λεπτοτάτη”, “κρατίστη”, “μελιχρή”, “εύηχη”, “λιγυρωτέρα”, “κυριωτέρα”. Έχει την ιδιαιτερότητα, όπως και η φθορά του νανά, να μοιάζει περισσότερο με ήχο, παρά με φθορά, γιατί λειτουργεί και ως φθορά, έχει όμως και *ίδιον μέλος* και ό,τι έχει ένας ήχος το έχει και αυτή η φθορά· αλληλουϊάρια, στιχηρά ιδιόμελα, καλοφωνικά, κρατήματα, κατανυκτικά κ.α. Ωστόσο, ο Γαβριήλ διαφωνεί με την άποψη του Χρυσάφη αυτή, καθώς και με το ότι πρόκειται για ένατο ήχο, όπως τον θεωρούσαν πολλοί, λέγοντας “Τινὲς δὲ βούλονται λέγειν το τοῦ νενανῶ μέλος ἕνατον ἤχον· οὐκ ἔστι δέ, ἀλλὰ μᾶλλον πλάγιος δευτέρου δεδεμένος. Τεθεῖσα γὰρ ἡ του νενανῶ φθορά, ἔδειξεν ἡμῖν τὸν πλάγιον τοῦ δευτέρου ἄσαι δεδεμένως”²⁶⁰. Θα πει όμως σ’ άλλο σημείο της πραγματείας του, “Αὕτη δὲ ἡ φθορὰ οὔτε τῶν κυρίων οὔτε τῶν πλαγίων προσήκει τινὶ ἀλλὰ καθ’ ἑαυτὴν ἔστι, ποιεῖ δὲ καὶ μέλος ἴδιον”²⁶¹.

Η φθορά του νενανώ είναι πρώτος ήχος από παραλλαγών και, όπως μαρτυρεί ο Γαβριήλ Ιερομόναχος, “γίνεται γὰρ ἀεὶ τρεῖς φωνὰς προερχομένων ἡμῶν ἀπὸ τὸν πλάγιον δευτέρου, ὅπερ ἔστι πρῶτος ἀπὸ τῆς παραλλαγῆς”²⁶², αλλά δεν συνίσταται μόνον στον πρώτο ήχο το

²⁵⁸ Χαραλάμπους Καρακατσάνη, Βυζαντινὴ Ποταμῆς, Τόμος ΙΑ΄, ὁ.π., σ. 28.

²⁵⁹ Κυριάκου Φιλοξένου, ὁ.π., σ. 78.

²⁶⁰ Hannick Christian und Wolfram Gerda, ὁ.π., σ. 86⁵⁴¹⁻⁵⁴⁴.

²⁶¹ *Αὐτόθι*, σ. 88⁵⁷⁶⁻⁵⁷⁷.

²⁶² *Αὐτόθι*, σ. 88⁵⁷⁸⁻⁵⁷⁹. Ολοκληρωμένο το χωρίο έχει ως εξής: “Γίνεται γὰρ ἀεὶ τρεῖς φωνὰς προερχομένων ἡμῶν ἀπὸ τὸν πλάγιον δευτέρου, ὅπερ ἔστι πρῶτος ἀπὸ τῆς παραλλαγῆς· ἡ δὲ φθορὰ δεικνύει τοῦτο ἄλλοιον, καὶ προηγουμένως μὲν οἰκείος τῷ

μέλος της· πολλές φορές δένει και τον τρίτο ήχο²⁶³ και τον τέταρτο και τους κάνει νενανώ και ενίοτε τον δεύτερο και τον πλάγιο του τετάρτου. Η κατάληξη, πάντως, της φθοράς αυτής, σε οποιονδήποτε ήχο κι αν τεθεί, είναι πάντοτε στον πλάγιο του δευτέρου.

Η λεπτομερής ανάλυση του Μανουήλ Χρυσοσάφη είναι η ακόλουθη: “*Ἐσχάτην μὲν τὴ τάξει, πρώτην δὲ τῶ ἀξιώματι πασῶν τῶν φθορῶν ὡς ἀποτελέσματά τι καὶ οἷον μελιχρὸν καὶ εὐήχον μέλος, ὡς κρατίστην καὶ λιγυρωτέραν, μᾶλλον δὲ καὶ κυριωτέραν, περιφέρομεν τὴν του νενανῶ φθοράν, ἣτις ἐστὶν ἀπὸ παραλλαγῶν ἤχου πρῶτος· διότι αἱ μὲν τῶν ἄλλων ἤχων φθοραὶ δεσμοῦσι καὶ λύουσιν ὡς ἐν συντόμῳ ἐντέχνως, ἡ δὲ τοῦ νενανῶ φθορὰ καὶ αὐτὸ μὲν ἔχει καὶ αὐτὴ κατὰ τόπους, ἔχει δὲ καὶ περιττότερα ἄλλα, ἅτινα οὐκ ἔχουσιν αἱ τῶν ἄλλων ἤχων φθοραὶ· ἴδιον γὰρ μέλος ἔχει παρὰ τοὺς ἄλλους ἤχους καὶ παρὰ τὰς φθορὰς αὐτῶν καὶ ἄλλην ἐνέργειαν. καὶ εἰκότως ἂν τις καλέσειε ταύτην ἤχον καὶ οὐ φθοράν, ἣτις καὶ παρὰ παλαιοῖς ἐννατος ἤχος καλεῖται, διότι ἔχει μονοπροσώπως ἐπ’ αὐτῇ ἡ φθορὰ αὐτὴ καὶ ἀλληλουϊάρια, καὶ στιχηρὰ ἰδιόμελα, καὶ καλοφωνικά, καὶ κρατήματα, καὶ κατανοκτικά, καὶ σχεδόν, εἴ τί ζητήσεις ἐν ταύτῃ τῇ φθορᾷ, εὐρήσεις καθὼς ἔχουσι καὶ οἱ κύριοι ἤχοι. ὅταν δὲ τεθῆ καὶ εἰς ἄλλου ἤχου μέλος, ποιεῖ μέλος ἴδιον παρ’ ὃ ποιοῦσιν αἱ ἄλλαι φθοραὶ, καὶ ἡ κατάληξις ταύτης οὐ γίνεται εἰς ἄλλον ἤχον ποτέ, εἴ μὴ εἰς τὸν πλάγιον δευτέρου. εἰ δὲ θῆσει τις ταύτην τὴν φθορὰν καὶ οὐ καταλήξει εἰς πλάγιον δευτέρου, ἀλλ’ εἰς ἕτερον ἤχον, τοῦτο οὐκ ἔστιν ἐντέχνον· προείπομεν γάρ, ὅτι ἔστιν ἀπὸ παραλλαγῶν ἡ αὐτὴ πρῶτος ἤχος· καὶ οὕτως ἔχει, ἀλλ’ οὐ συνίσταται πάντοτε εἰς τὸν πρῶτον ἤχον τὸ μέλος αὐτῆς, ἀλλὰ πολλάκις δεσμοῦσα καὶ τὸν τρίτον ποιεῖ τοῦτον νενανῶ, ὁμοίως καὶ τὸν τέταρτον· ἐνίοτε καὶ τὸν δευτέρου καὶ πλάγιον τετάρτου. πλὴν ἡ κατάληξις ταύτης γίνεται πάντοτε εἰς τὸν πλάγιον δευτέρου, κἂν εἰς ὅποιον ἤχον καὶ τεθῆ, καθὼς διδάσκει καὶ ποιεῖ τοῦτο ὁ ἀληθὴς εὐμουσώτατος διδάσκαλος μαῖστωρ Ἰωάννης εἰς τὸ Μήποτε ὀργισθῆ κύριος ἐν τῷ Δουλεύσατε· τετάρτου γὰρ ἤχου ὄντος ἐκεῖ ἀπὸ παραλλαγῶν, δεσμεῖ τοῦτον ἡ φθορὰ αὐτὴ καὶ ἀντὶ τοῦ κατελθεῖν εἰς πλάγιον πρώτου, κατέρχεται εἰς τὸν πλάγιον δευτέρου. ὁμοίως καὶ πρωτοψάλτης ὁ Κορώνης εἰς τὸ Ω πάσχα τὸ μέγα περὶ τὰ μέσα εἰς τὸ Σοῦ μετασχεῖν· καὶ ὁ λαμπαδάριος Ἰωάννης εἰς τὸ Ἀναστάσεως ἡμέρα καὶ εἰς τὸ Αὐτὴ ἡ κλητὴ καὶ εἰς τὸ Τὴν παγκόσμιον δόξαν καὶ εἰς ἄλλα πολλὰ ὁμοίως ποιεῖ. ἀλλὰ καὶ εἰς τὸν πολυέλεον τοῦ Κουκουμὰ καὶ εἰς τὰ ἀντίφωνα τοῦ βαρέος οὕτω ποιοῦσι πάντες: καὶ*

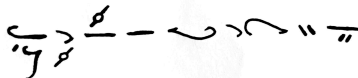
νενανῶ τόπος οὗτος, ὃν εἶπομεν, ἡγουν ὁ πλάγιος τοῦ δευτέρου. Ἐπειτα καὶ ὅπου ἂν αὐτὸν θῆσης ἐν οἰωδήτην ἤχῳ, δείκνυται τὸ τοῦτου μέλος ραδίως”.

²⁶³ Σχετικό παράδειγμα αναφέρει κι ο Γαβριήλ: “Καὶ γὰρ ἐπὶ τῶν ἐπιφανημάτων τοῦ Ἐνεδύσατο τοῦτο γέγονε· τρίτου γὰρ ὄντος ἐκεῖ παραλλαγῆς ἤχου, τὸ μέλος ἐστὶ νενανῶ· ὅπερ ἐποίησε τεθεῖσα ἡ φθορὰ”. Αυτόθι, σ. 88⁵⁷²⁻⁵⁷⁵.

ἄλλως εἰς τὸ Τῆ ὑπερμάχῳ δεσμεῖ τὸν τρίτον ἐκεῖ πολλάκις ἑπταφωνούντα καὶ γίνεται νενανώ. καὶ εἰς τὰ κρατήματα αὐτοῦ τὰ πλαγίου τετάρτου, ἀλλὰ δὴ καὶ εἰς ἀλληλουϊάρια καὶ κοινωνικὰ ὁμοίως ποιεῖ. εἰς δὲ τὰ ἀντίφωνα, τοῦ τετάρτου, ποιῶσι τοῦτο πάντες οἱ ποιηταί. ἀλλὰ καὶ εἰς πολλὰ καλοφωνικὰ ὁμοίως καὶ τὸν δεῦτερον γινόμενον νενανώ καὶ τὸν πλάγιον τετάρτου εὐρήσεις εἰς τὰ φθορικὰ κρατήματα καὶ εἰς τοὺς οἴκους του λαμπαδαρίου”²⁶⁴.

Μια πολύ σημαντική μαρτυρία για τη φθορά του νενανώ μας δίνει ο Κώδικας ΕΒΕ 899, του 15^{ου} αιώνα, που αποδεικνύει και την παλαιόθεν ὑπαρξη του χρωματικού γένους στην Ψαλτική²⁶⁵. Σύμφωνα με τη θεωρητική αυτή πραγματεία, η προϋπόθεση της φθοράς είναι να ψάλλεται της φωνής το ἡμισυ ἢ το τρίτον ἢ το τέταρτο²⁶⁶, εἰδάλως πρόκειται για απλή εναλλαγή τελείας φωνής τελείου ἤχου και είναι ἀμάθεια ἀπὸ ἀμέλεια, να μην ξέρει κάποιος ὅτι η φθορά ἔχει να κάνει με τα “λεπτά” των φωνών. Ἀκόμα, μιλά και για ἓνα μεγάλο διάστημα, που ἔχει η φθορά, ὅπως αὐτὴ του νενανώ, το οποίο ἔχει μέγεθος ἴσα με “δύο φωνάς”. Ἰδιαίτερος σημαντικὴ εἶναι καὶ η ἐξῆς ἐπισήμανση: ἀναφέρει ὡς ρίζα των ἤχων τον πρώτο, καθὼς αὐτὸς μόνος “τελείας φωνάς” ἀνέρχεται καὶ κατέρχεται, ἐνῶ οἱ ἄλλοι ἤχοι χωρὶς φθορὰ δεν μποροῦν να δείξουν τὴν φύση τους καὶ τὴν γνωριστικὴ τους ἰδέα. Κι ἂν δεν “ὑποφθεῖρεις τὰς φωνάς”, τότε δεν ἀκούγεται η ἰδέα των υπολοίπων ἤχων, ἀλλὰ συνεχίζεις να λες τὴν γνωριστικὴ ἰδέα του πρώτου ἤχου. Με τὴ φθορὰ ἀλλοιώνονται οἱ φωνές καὶ ἐμφανίζεται η γνωριστικὴ ἰδέα του κάθε ἤχου.

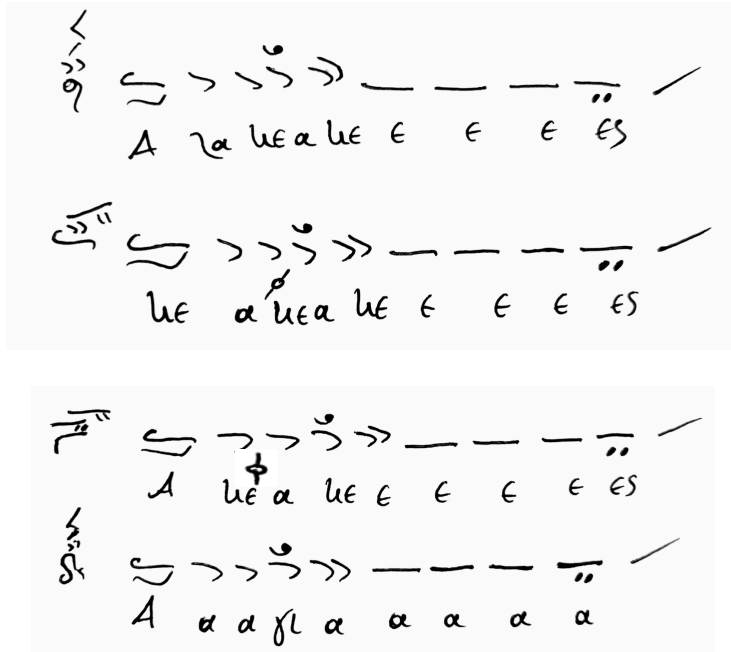
Ἀς δοῦμε τι ἀναφέρεται, συγκεκριμένα, ἀπὸ το φ. 5 καὶ ἐξῆς: “Ἄλλ’ ἐποίησε τὰς δύο μόνας [φθορᾶς] τὸν Νενανῶ καὶ τοῦ Νανα. Ἄκουσον γὰρ τὴν φθορὰν ὅπως λέγεται. Τότε λέγεται φθορὰ ὅταν τῆς φωνῆς τὸ ἡμισυ εἴπῃς ἐν ταῖς κατιούσαις ἓ μίαν καὶ ἡμισυ ὥσπερ εἰς τὸ Νενανῶ. Ἄκουσον γὰρ αὕτη ἢ φθορὰ εἰς τὰς ἀνιούσας. Ἴδου γὰρ εἶπε του νῶ τὴν φωνὴν τὴν ἡμισυ εἰς τὸ νά. Εἰς δὲ τὰς κατιούσας οὕτως:



²⁶⁴ Conomos Dimitri E., ὀ.π., σσ. 64-66.

²⁶⁵ Βλ. καὶ Κώδικα Ξηροποτάμου 317, φ. 6α.

²⁶⁶ Πρβλ. τὴ διαίρεση του τόνου ἀπὸ τα Ἀρμονικὰ στοιχεῖα του Ἀριστόξενου: “ἔστι δὴ τόνος ἢ τῶν πρώτων συμφώνων κατὰ μέγεθος διαφορά. διαιρείσθω δ’ εἰς τρεῖς διαιρέσεις• μελωδείσθω γὰρ αὐτοῦ τὸ τε ἡμισυ καὶ τὸ τρίτον μέρος καὶ τὸ τέταρτον• τὰ δὲ τούτων ἐλάττωνα διαστήματα πάντα ἔστω ἀμελῶδητα. καλείσθω δὲ τὸ μὲν ἐλάχιστον δίεσις ἐναρμόνιος ἐλαχίστη, τὸ δ’ ἐχόμενον δίεσις χρωματικὴ ἐλαχίστη, τὸ δὲ μέγιστον ἡμιτόνιον”. Ἀριστόξενου Ἀρμονικὰ Στοιχεῖα, *The Harmonics of Aristoxenus*, edited with translation notes introduction and index of words by Henry S. Macran, Oxford, at the Clarendon Press, 1902, σ. 113.



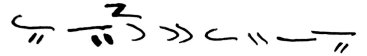
Ἴδου ὄργῃς καὶ τοὺς τέσσαρεις ἐν εἰκόνι· εἶπε τὸν πρῶτον, καὶ εὐρήσεις καθὼς εἶπον. Εἶπε τὸν δεύτερον δίχα τῆς ἐν τῷ δευτέρῳ ἀποστρόφῳ φθορᾶς καὶ ἐρεῖς ἀπαράλλακτως τὸν πρῶτον ὁμοίως καὶ τὸν τρίτον καὶ τὸν τέταρτον, ἐὰν μὴ ὑποφθεῖρεις τὰς φωνάς, ἃς ὄργῃς ἐχούσας τὰς φθορᾶς· οὔτε φύσιν δευτέρου καθαροῦ εἴπης ποτέ, οὔτε τρίτου, οὔτε τετάρτου, ἀλλ' ὡς περ τὸν πρῶτον ἐρεῖς ἅπαντας.

Αἰνίττονται δὲ καὶ οἱ δύο [πλ. α καὶ πλ. β] τὰς αὐτῶν τριφωνίας· ὁ μὲν τὸν τέταρτον ὡς ἀπλοῦν, ὁ δὲ τὸν Νενανω ὡς δεδεμένον. Εἰπὼν γὰρ ὁ πλ. τοῦ α' ὅτι $\underleftarrow{\alpha} \leftarrow \rightarrow \gg$ ἐδήλωσε τὴν ἀπλὴν τριφωνίαν τὴν ἔξω τούτου. $\alpha \ \underline{\alpha} \ \alpha \ \underline{\alpha} \ \epsilon \ \epsilon$

Λέγει γὰρ ὁ τρίφωνος οὕτως $\underleftarrow{\alpha} \leftarrow \rightarrow \gg$ Ὁ δὲ πλάγιος τοῦ β' ουχ οὕτως τριφωνεῖ, ἀλλὰ μίαν καὶ μίαν²⁶⁷ τὰς φωνάς ἀνέρχεται διὰ τὸ τῆς φθορᾶς δέμα.

²⁶⁷ Το γεγονός ότι ο πλάγιος του δευτέρου ἀνέρχεται τις φωνές “μίαν καὶ μίαν” γιὰ τὸ δέμα τῆς φθορᾶς, σχολιάζεται ἀπὸ τὸν Στάθη ὡς ἀπαραίτητη στους χρωματικούς ἤχους, γιὰ νὰ φαῖνεται τὰ χρωματικά μεγέθη τῶν διαστημάτων ἐνός τετραχόρδου. Γι’ αὐτὸ τὸ λόγο καὶ οἱ μαρτυρίες στους χρωματικούς ἤχους εἶναι ἴδιες κατὰ διφωνία, γιὰ νὰ δείχνουν τὰ ἐνδιάμεσα χρωματικά διαστήματα, τοῦ μαλακοῦ καὶ σκληροῦ χρώματος. Γρηγορίου Θ. Στάθη, *Ἡ ἐξήγηση τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης*, στο περιοδικὸ *Θεολογία*, Τόμος ΝΗ', Τεύχος 2, σ. 356.

Τούτο δὲ ὄλον γέγονεν παρὰ τῷ τούτων ἐφευρέτῃ ἵνα ἐκεῖνος διὰ τῆς κατ' ὀλίγον ἀναβάσεως τὰς οἰκείας ὑποστάσεις ἐνδείξῃ καὶ γνωρίμους ποιήσῃ ἡμῖν. Λέγει γὰρ καὶ ἡ τούτου τριφωνία οὕτως:



 λε ε α λεσ λε ε ρα ρω

Φυσικά, ὅλα αὐτὰ δεν εἶναι κάτι καινούργιο, οὔτε το χρωματικό γένος καὶ τα “λεπτά” των φωνῶν εμφανίστηκαν ξαφνικά. Κι ο ἴδιος ο συγγραφέας τῆς πραγματείας αὐτῆς, ἄλλωστε, κάνει ἀναφορά σε παλαιότερες μαρτυρίες, λέγοντας “*Αὕτη ἐστὶν ἡ παρὰ τῷ ποιητῇ ἐκτεθεῖσα φθορὰ*” ἢ, “*Ἄκουσον δὲ καὶ τὸν μουσικὸν τεχνίτην τί φησιν περὶ τῆς φθορᾶς*”. Ἀντίστοιχα με τα παραπάνω, μας περιγράφει κι ο Γαβριήλ, μιλώντας για τα ἡμισυ των φωνῶν καὶ τα τρίτα: “*Τοῦ γὰρ ἀνέρχεσθαι ἢ κατέρχεσθαι ἡμᾶς λεληθότως δύο αἰτίαι εἰσὶν ἓ μίᾳ μὲν ἢ παρηχία, ἔτερα δὲ ἢ τοῦ μέλους φύσις. Τούτων δὲ πάλιν αἴτιον τὰ ἡμισυ τῶν φωνῶν καὶ τὰ τρίτα. Εἴ γὰρ ἀεὶ τὰς αὐτὰς ἐλέγομεν φωνάς, ἀκεραῖους καὶ μὴ διεφθαρμένας, οὐτ' ἂν ποτε οὔτε ἐπὶ τὸ ὑψηλότερον οὔτε ἐπὶ τὸ χθαμαλότερον προηρχόμεθα. Ἐπειδὴ λεληθότως καὶ ἡμισυ καὶ τρίτον λέγομεν φωνῆς -ὁ γὰρ τόνος ἀεὶ προλαμβάνει τι τῆς φωνῆς-, ταῦτα δὲ ἀθροιζόμενα ποιοῦσιν ἀκεραῖους φωνάς ἃ διὰ ταῦτα ἀνερχόμεθα μὴ γινώσκοντες καὶ κατερχόμεθα δὲ πάλιν, ὁπότεν δι' ἀσθένειας φωνῆς οὐ λέγομεν τὰς φωνὰς σώας. Καὶ τοῦτο κοινὸν μὲν ἐστὶ τὸ πάθος πᾶσι τοῖς ἤχοις ἃ ἐν ἐνίοις δὲ γίνεται μάλιστα.*

Ὅποτεν γὰρ ψάλλωμεν νενανῶ μέλος, οὐκ εἰς ἣν ἠρξάμεθα καὶ τελευτῶμεν φωνήν, ἀλλὰ σκοπῶν εὐρέσεις ἐπὶ τὸ κάτω μᾶλλον ἐρχομένους ἡμᾶς. Αἴτιον δὲ ἢ τοῦ νενανῶ φωνῆ ἃ αὕτη γὰρ ἡμίσεια δοκεῖ πῶς εἶναι, εἰ καὶ ἡμῖν ἀγνοεῖται ἄλλως θ' ὅτι ἀσθενεῖς ἐκφέρομεν τὰς του νενανῶ ἀνιούσας φωνάς, ἵνα ἢ τοῦ νενανῶ ἰδέα χρωματισθῇ τὰς δὲ κατιούσας σώας, καὶ ἐκ τούτου συμβαίνει τὸ μέλος ὑποχαλάν. Ἐπὶ τὸ κάτω οὖν ἐρχόμεθα εἰς τὰ τοῦ νενανῶ μέλη, ἐπὶ δὲ τοῦ πλαγίου δευτέρου γίνεται τὸ ἀνάπαλιν, ἐπότεν δεῦτερον καταλέγει ἔξω. Ἴδοις γὰρ ἐμᾶς ἐπὶ τὸ ἔξω φερομένους ἐπὶ τούτου τοῦ μέλους, καὶ μᾶλλον ὁπότεν ψάλλωμεν καταβασίαν ἃ αἴτιον δὲ καὶ τούτου ὅτι αἱ φωναὶ τοῦ δευτέρου αἱ ἔσω ἐφθαρμένως λέγονται ἃ ἀνερχομένων δὲ ἡμῶν τὰς ἀνιούσας ταύτας φωνὰς ἀνελλιπεῖς, τὰς δὲ δύο κατιούσας ἐφθαρμένας καὶ οἶονεὶ ἡμίσειας, προέρχεται τὸ μέλος ἐπὶ τὸ ἔξω ἃ καὶ εἰσὶν αἱ ἡμίσειαι φωναὶ, εἴπομεν, τὸ αἴτιον”²⁶⁸.

²⁶⁸ Hannick Christian und Wolfram Gerda, ὁ.π., σσ. 98-100⁶⁶⁸⁻⁶⁹⁵.

Πίνακας της ονομασίας των φθορών
και ενδεικτικής²⁶⁹ σημειογραφίας τους:

Φθορά του πρώτου ήχου	
Φθορά του δευτέρου ήχου	
Φθορά του τρίτου ήχου	
Φθορά του τετάρτου ήχου	
Φθορά του πλαγίου πρώτου ήχου	
Φθορά του πλαγίου δευτέρου ήχου	
Φθορά του πλαγίου τρίτου (βαρέως) ήχου	
Φθορά του πλαγίου τετάρτου ήχου	
Φθορά του νενανώ	
Έσω θεματισμός	
Έξω θεματισμός	
Θέμα απλούν	
Ημίφωνον	
Ημίφθορον	
Έναρξις	

²⁶⁹ Η μορφή των σημαδίων των φθορών δεν είναι σταθερή, αλλά έχει κάποιες διαφορές, όπως εμφανίζεται στα διάφορα μουσικά χειρόγραφα και τις προθεωρίες της Παπαδικής - θεωρητικές πραγματείες.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

Αισθητικές αναζητήσεις στην πράξη της Ψαλτικής Τέχνης

Η σύνθεση του Κουκουζέλη “Δουλεύσατε τῷ Κυρίῳ ἐν φόβῳ”

Αναλύοντας τη φθορά του νενανώ, ο Μανουήλ Χρυσάφης φέρνει ως παράδειγμα, όπως είδαμε, μία σύνθεση του *ευμουσώτατου διδασκάλου μαϊστορος*, καθώς λέγει, Ιωάννου Κουκουζέλη, και συγκεκριμένα το “Δουλεύσατε τῷ Κυρίῳ ἐν φόβῳ” από το “Μήποτε ὀργισθῆ Κύριος”, όπου “τετάρτου γὰρ ἤχου ὄντος ἐκεῖ ἀπὸ παραλλαγῶν, δεσμεῖ τοῦτον ἢ φθορὰ αὕτη καὶ ἀντὶ τοῦ κατελθεῖν εἰς πλάγιον πρώτου, κατέρχεται εἰς τὸν πλάγιον δευτέρου”²⁷⁰. Παρακάτω, θα εξετάσουμε αυτή τη σύνθεση -η οποία, μάλιστα, φέρει την επιγραφή “τὸ δύσκολον”- ως προς τις αισθητικές αρχές της και την αισθητική εμφάνεια του μέλους της φθοράς.

Στην αριστερή στήλη θα βρίσκεται η σύνθεση στην παλαιά γραφή, όπως καταγράφεται στον Κώδικα ΒΚΨ 72/222, φφ. 66^v-67^v, ο οποίος είναι αυτόγραφο του Ιωάννου του Πρωτοψάλτου, του έτους 1766. Στη δεξιά στήλη θα υπάρχει εξηγημένη στη Νέα Μέθοδο σημειογραφίας, από τον Κώδικα ΜΠΤ 703, φφ. 317^v-326^v, αυτόγραφο του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, του έτους 1818. Θα είναι χωρισμένη σε τμήματα, όπως η ίδια η σύνθεση υποδεικνύει, για την ευχερέστερη ανάλυσή της.

Οι στίχοι του ποιητικού κειμένου (“Δουλεύσατε τῷ Κυρίῳ ἐν φόβῳ, μήποτε ὀργισθῆ Κύριος, παιδεύθητε καὶ σύνετε, ἀλληλούια”) αντλούνται από τον δεύτερο Ψαλμό του Ψαλτηρίου²⁷¹. Όπως αναδιάρθρωνονται²⁷² στη σύνθεση και με βάση το χωρισμό της στα τμήματα που παρατίθενται παρακάτω, είναι οι εξής:
Δου (χ)ου (ν)ου

δουλε (ν)ε δουλευσα δουλεύσατε

²⁷⁰ Conomos Dimitri E., ὀ.π., σ. 66. Ως προς την κατάληξη του μέλους της φθοράς στον πλάγιο του δευτέρου ήχο, πάντως, μας λέει ο ίδιος ο Χρυσάφης, ότι “ἢ κατάληξις ταύτης οὐ γίνεται εἰς ἄλλον ἤχον ποτέ, εἰ μὴ εἰς τὸν πλάγιον δευτέρου”. *Αυτόθι*, σ. 64.

²⁷¹ “Καὶ νῦν, βασιλεῖς, σύνετε, παιδεύθητε, πάντες οἱ κρίνοντες τὴν γῆν. δουλεύσατε τῷ Κυρίῳ ἐν φόβῳ καὶ ἀγαλλιᾶσθε αὐτῷ ἐν τρόμῳ. δράζασθε παιδεῖας, μήποτε ὀργισθῆ Κύριος καὶ ἀπολεῖσθε ἐξ ὁδοῦ δικαίας”.

²⁷² Η αναδιάρθρωση του ποιητικού κειμένου είναι χαρακτηριστικό της *καλοφωνίας*. Ως αναδιάρθρωση του κειμένου υπάρχει στην καλοφωνία ο *αναγραμματισμός* και ο *αναποδισμός*. Βλ. Γρηγόριος Στάθης, *Οι αναγραμματισμοί...*, ὀ.π., σ. 113.

δουλευσα (ν)α (χ)α (χ)α (ν)α δουλεύσατε

τω Κυρι (ν)ι (χ)ι (χ)ι τω Κυρίω εν φο εν φο (ν)ο εν φόβω (ν)ω

δουλευσα δουλεύσατε (χ)ε τω Κυρι (ν)ι ω εν φο (ν)ο (ν)ο βω (ν)ω

μήποτε (ν)ε (ν)ε ο (ν)ο οργισθή Κυριο Κύριος

νε δου (χ)ου λε (χ)ε (χ)ε (ν)ε ευσα δουλεύσατε (ν)ε

δουλε (ν)ε ευσατε τω Κυρίω εν φο (χ)ο βω (ν)ω εν φόβω (ν)ω

εν φόβω τω Κυρι τω Κυρίω (ν)ω δου (ν)ου λε δουλε δουλευσα
δουλεύσατε (ν)ε

δουλε (ν)ε (χ)ε δουλευσα δουλεύσατε τω Κυρίω δουλε δουλε
δουλευσα δουλεύσατε (ν)ε

μηπο (ν)ο (χ)ο μήποτε οργισθή (ν)η Κυ (χ)υ ρι Κυριο (χ)ος δουλευσα
δουλεύσατε

ε πα (ν)α λιν

μηπο (ν)ο τε οργι (ν)ι οργισθή Κυριο Κυριο (ν)ο (χ)ος δουλευσα
δουλεύσατε

(ν)ε (ν)ε (ν)ε δουλευσα δουλεύσατε τω (ν)ω Κυρι τω Κυρίω

εν φο (ν)ο (ν)ο εν φόβω

παιδευθη παιδευθήτε (ν)ε και συνε (ν)ε τε (ν)ε (ν)ε δουλε (ν)ε (χ)ε
δουλε (ν)ε ευσα δουλεύσατε

τω τω Κυρι (ν)ι ω (ν)ω εν φο εν φόβω

δουλε δουλευσα δουλεύσατε (ν)ε

τερετισμός

δουλε δουλευσα δουλεύσατε

τω Κυρίω εν φο εν φόβω δουλε δουλε δουλευσα δουλεύσατε

αλλη (κ)η (κ)η (κ)η (κ)η (κ)η (ν)η (κ)η (κ)η λουι αλληλούια

αλλη (κ)η (ν)η (κ)η (κ)η (κ)η (ν)η (κ)η

τερετισμός

αλληλουι αλληλούια α (ν)α αλλη (κ)η (κ)η (κ)η (κ)η (κ)η (κ)η (χ)η
λουι αλληλούια

αλληλούια (ν)α αλληλούια (ν)α αλληλούια.

Είναι σημαντικό, πριν αναλύσουμε το μέλος, να αναλύσουμε πρώτα τι λέει το ποιητικό κείμενο. Λόγω της διαφοράς έκφρασης των δύο ειδών του λόγου, όπως είδαμε και παραπάνω, πρέπει να αναλύσουμε τον καθένα ξεχωριστά. Η λέξη “δουλεύσατε” είναι μετάφραση από τα εβραϊκά της προστακτικής ‘indu, από το ρήμα ‘avad, που σημαίνει “υπηρετώ”, “είμαι δούλος”. Η δουλεία δεν σημαίνει, όμως, την ανελευθερία, αλλά, αντίθετα, την ελευθερία του ανθρώπου από τα πάθη. Το οξύμωρο σχήμα της εν δουλεία ελευθερίας περιλαμβάνει την υποταγή στην αρετή και την αγιότητα, η οποία ελευθερώνει τον άνθρωπο, αφού τον χωρίζει από την σκλαβιά του στα πάθη, που τον αρρωσταίνουν και τον καταδυναστεύουν. Ο Απόστολος Παύλος λέει στην Προς Ρωμαίους επιστολή, “έλευθερωθέντες δε από της άμαρτίας έδουλώθητε τῇ δικαιοσύνη. άνθρωπινον λέγω διὰ τὴν ἀσθένειαν τῆς σαρκὸς ὑμῶν. ὥσπερ γὰρ παρεστήσατε τὰ μέλη ὑμῶν δοῦλα τῇ ἀκαθαρσίᾳ καὶ τῇ ἀνομίᾳ εἰς τὴν ἀνομίαν, οὕτω νῦν παραστήσατε τὰ μέλη ὑμῶν δοῦλα τῇ δικαιοσύνῃ εἰς ἀγιασμόν”²⁷³. Ως προς τον φόβο, όπως είδαμε και παραπάνω, αυτός είναι η ευλάβεια από την αγάπη προς το Θεό²⁷⁴. Τις προτροπές για σύνεση και επίγνωση, “παιδεύθητε”

²⁷³ Προς Ρωμαίους 6,18-19.

²⁷⁴ Πρβλ. το σχολιασμό του αγίου Νικοδήμου του Αγιορείτου στον τόμο, *Ἑρμηνεία εἰς τοὺς ἑκατὸν πενήκοντα Ψαλμοὺς τοῦ Προφητάνακτος καὶ Θεοπάτορος Δαβὶδ, Τόμος Πρῶτος, περιέχων ἐξήκοντα καὶ ἑννέα Ψαλμοὺς, συγγραφεῖσα μὲν πάλαι Ἑλληνιστὶ παρὰ τοῦ ὀσιωτάτου ἐν μοναχοῖς καὶ ὑπερτίμου τῶν φιλοσόφων κυρίου Εὐθυμίου του Ζυγαδηνοῦ[...]*, Ἐν τοῖς Πατριαρχείοις, 1819, σσ. 12-13: “Ὁ δὲ Χρυσόστομος λέγει: «Τί ἐστι δουλεῦειν τῷ Κυρίῳ ἐν φόβῳ; τὸ, πᾶσαν ἐντολὴν ἀποπληροῦντας, φόβῳ καὶ συστολῇ ταύτην ἐργάζεσθαι· Τὸ συντετριμμένη καρδία καὶ τεταπεινωμένῳ νοί τὰς ἰκεσίας προβάλλεσθαι. Ἐπειδὴ δὲ ἡ τῆς ἀρετῆς πλήρωσις χαρὰν εἶωθεν ἐμποιεῖν τῷ τὴν ἀρετὴν ἀσκούντι, φησὶν ὅτι ταύτην τρόπο καὶ δεῖ ποιεῖσθαι

και “σύνετε”, τις αντλεί από το απόσπασμα “Καὶ νῦν, βασιλεῖς, σύνετε, παιδεύθητε, πάντες οἱ κρίνοντες τὴν γῆν”, ενώ τη φράση “μήποτε ὀργισθῆ Κύριος”, από το “δράζασθε παιδείας, μήποτε ὀργισθῆ Κύριος καὶ ἀπολεῖσθε ἐξ ὁδοῦ δικαίας”. Ως προς την οργή του Θεού, ο άγιος Μάξιμος ο Ομολογητής λέει ότι είναι η οδυνηρή αίσθηση ὄσων παιδαγωγούνται από τον Θεό, ὄστε να οδηγήσει τον φουσκωμένο νου τους στην ταπεινώση. Τότε συναισθάνεται ο άνθρωπος την ασθένειά του. Ακόμα, λέει ότι οργή του Θεού σημαίνει η παύση της χορηγίας των θείων χαρισμάτων, σ’ ὄποιον επαίρεται ὄτι για τα καλά που του ἔδωσε ο Θεός²⁷⁵.

προσῆκει ἵνα μὴ τῇ ἀσεβεῖα συγγεόμενοι τοὺς τὲ πόνους ζημιωθῶμεν καὶ τὸν Θεὸν παροξύνωμεν». Λέγει δὲ ὁ θεῖος Χρυσόστομος: Πῶς εἶναι δυνατὸν νὰ χαίρη νινὰς εἰς τὸν Θεὸν μὲ φόβον; καὶ ἀποκρίνεται φέρων παράδειγμα τὰ Σεραφίμ, τὰ ὁποῖα, ἀγκαλιὰ καὶ νὰ εὐρίσκονται πάντοτε εἰς χαρὰν, διὰ τί βλέπουσι τὸ ἀκατανόητον κάλλος τοῦ Κτίστου των, ὅμως σμίγουσι τὴν χαρὰν αὐτὴν μὲ φόβον καὶ εὐλάβειαν. Καὶ ὄχι μόνον τὰ πρόσωπά των σκεπάζουσι μὲ τὰς πτέρυγὰς των, ἀλλὰ καὶ τοὺς πόδας των, διὰ νὰ δείξουν μὲ τὸ σχῆμα αὐτὸ τὴν εὐλάβειαν ὅπου ἔχουν πρὸς τὸν Ποιητὰν τους. Ὁ δὲ Θεοδώρητος, «εν τρόμῳ, φησί, τουτέστιν ἐν κατανύξει, μήποτε ἡ του Θεοῦ χαρὰ εἰς τὴν τοῦ κόσμου μεταπέση χαρὰν»”.

Ο Αββάς Δωρόθεος αναλύει τα δύο εἶδη του φόβου, ὀρίζοντας το πρώτο εἶδος του φόβου ὡς φόβο αρχικό, εννοώντας τον φόβο λόγω της τιμωρίας και το δεύτερο ὡς φόβο τέλειο, εννοώντας τον φόβο λόγω της αγάπης: “Ἄν λοιπὸν καὶ οἱ ἅγιοι που τόσο αγαποῦν τον Κύριο τον φοβούνται, πὼς λέει: Ἡ αγάπη φυγαδεύει τον φόβο; Θέλει να μας δείξει ο άγιος (εννοεί τον ευαγγελιστή Ιωάννη, ο οποίος λέει “ἡ τελεία ἀγάπη ἔξω βάλλει τὸν φόβον”, Α’ Ιωάννου 4, 18) ὄτι εἶναι δύο εἶδη φόβου, ἕνας αρχικός και ἕνας τέλειος. Καὶ ὄτι ο μὲν ἕνας εἶναι χαρακτηριστικό των αρχαρίων, ὄπως θα λέγαμε, στην πνευματική ζωή, ο δε ἄλλος εἶναι χαρακτηριστικό των αγίων που ἔχουν πια τελειωθεί πνευματικά, αὐτῶν που ἔφτασαν στο μέτρο της ἀγίας αγάπης. Να, τι θέλω να πω: Κάνει κανεῖς το θέλημα του Θεοῦ για το φόβο της τιμωρίας. Αυτός, ὄπως εἶπαμε, εἶναι ἀκόμα ολότελα αρχάριος. Δεν αγωνίζεται για το ἴδιο το καλό, ἀλλὰ επειδή φοβάται τις τιμωρίες. Ἄλλος κάνει το θέλημα του Θεοῦ επειδή αγαπάει το Θεό, επειδή χαίρεται ἰδιαίτερα με το να εἶναι ἡ ζωή του εὐάρεστη στο Θεό”. Αββά Δωροθέου, Ἔργα Ἀσκητικά, ανακτήθηκε (22/12/2025) ἀπὸ <https://greekdownloads.wordpress.com/2021/12/16/αββάς-δωρόθεος-ἔργα-ασκητικά-δ/>.

²⁷⁵ Φιλοκαλία των ἱερῶν Νηπτικῶν, Τόμος Β, ὄ.π., σ. 187: “Οργή Θεοῦ εἶναι ἡ οδυνηρή αίσθηση ἐκείνων που παιδαγωγούνται ἀπὸ το Θεό. Καὶ γίνεται οδυνηρή αίσθηση ὄταν ἔρχονται ἀθέλῆτοι πόνου, με τους ὁποῖους ο Θεός οδηγεί πολλές φορές το νου, που φουσκώνει για τὴν ἀρετὴ και τὴ γνώση του, σε συστολή και ταπεινώση· ἐστὶ παραχωρεῖ ν’ ἀποκτήσει ἐπίγνωση του ἴδιου του εαυτοῦ του και συναίσθηση τῆς ασθένειάς του. Κι ὄταν τὴ συναισθανθεῖ, ἀποβάλλει τὴ μάταιη ἔπαρση τῆς καρδιάς του. Οργή Κυρίου εἶναι το σταμάτημα τῆς χορηγίας των θείων χαρισμάτων, ἡ ὁποία γίνεται σε κάθε νου που μετωρίζεται στα υψη και καυχῆται για τα καλά που του ἔδωσε ο Θεός, σαν να εἶναι δικά του”.

C DCB C B C

Δου ου ου ου

Δου ου ου ου ου ου ου ου ου ου

ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου

ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου

ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου

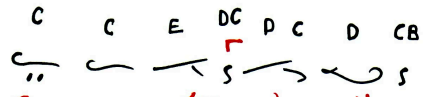

ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου

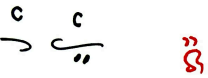
ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου

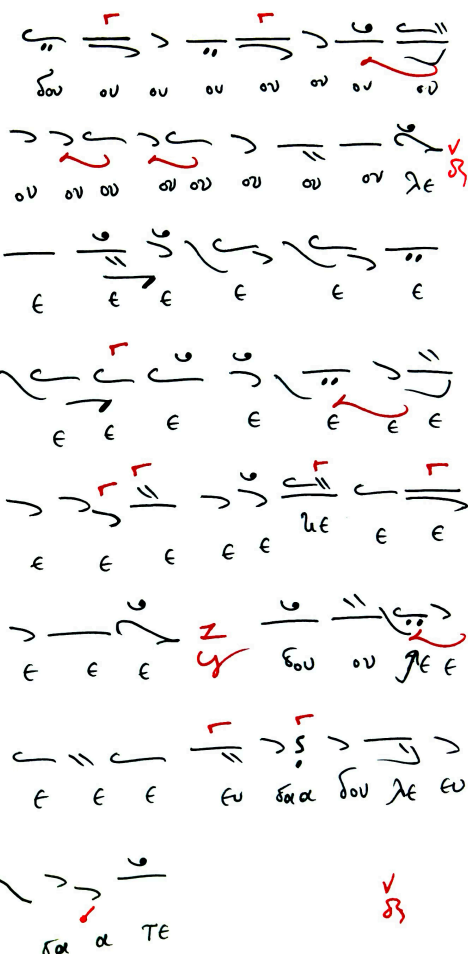
ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου

ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου

Η σύνθεση αρχίζει με μελικές θέσεις του πλαγίου τετάρτου ήχου, που περιλαμβάνουν βηματικές κινήσεις και, ειδικά, κινούνται τονικά δύο φωνές πάνω και δύο φωνές κάτω από τη βάση του πλαγίου τετάρτου ήχου. Κατ' αυτόν τον τρόπο το ήθος είναι ησυχαστικό και έτσι εισάγεται με ηρεμία ο ακροατής σε ό,τι πρόκειται να ακολουθήσει.

C C E DC D C D CB

 δου λα ε ε ε ε
 C B C E D E D

 ε δου λα ε ε ε ευ

 C C

 δα τε



This section contains several systems of handwritten musical notation. It includes notes, stems, and red arrows indicating phrasing or breath marks. Some systems have additional markings like 'Z' or 'V' in red. The notation appears to be a continuation of the musical piece from the left side.

Συνεχίζει με δίφωνες θέσεις του πλαγίου τετάρτου ήχου, αναπτύσσοντας, όμως, και μια φράση σε ήχο βαρύ. Αυτό σημαίνει, βέβαια, ότι δεν ξεφεύγει από την βαρύτονη διάνθιση του μέλους περίξ της βάσης του πλαγίου τετάρτου.

The image displays two columns of handwritten musical notation. Each column consists of five staves of music. The notes are written on a five-line staff with various clefs and accidentals. The lyrics are written in Greek characters below the notes. Red arrows and markings highlight specific melodic lines and intervals. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Από τη βάση του κυρίου τετάρτου ήχου, στον οποίο θα επανέλθει το μέλος με υπερβατή ανάβαση, θα παραμεσάσει στον πλάγιο του πρώτου και εν συνεχεία θα καταλήξει στον πλάγιο του τετάρτου. Η μορφή αυτή είναι η ίδια με το προηγούμενο απόσπασμα, αλλά διαφέρει στις μελικές θέσεις, με τις οποίες πραγματοποιείται. Αφού πλαγιάσει, θα κινηθεί περίξ της βάσης αυτού του ήχου, έπειτα μια φωνή κάτω, ως βαρύς και η κατάβαση θα συνεχιστεί ως την θέση του αντιφώνου τετάρτου ήχου. Αυτή η χαμηλή ανάπτυξη του μέλους γίνεται για να εκφραστεί μελικά ό,τι διατυπώνει και η γλώσσα: ο “φόβος”, η ευλάβεια προς τον Κύριο και η ταπείνωση που περιέχει η αγάπη. Η συνθετική τεχνική που χρησιμοποιείται είναι η “μίμηση κατά τα νοούμενα” (δεν πρόκειται, βέβαια, για τεχνική απλής απομίμησης ενός συναισθήματος, αλλά για έκφραση).

ἀποστροφήν τοὺς κυρίους ἤχους πλαγίους πάλιν ἀπέδειξεν”. Πρβλ. Chaldaeakes Achilleas G., *JOHN LASKARIS’S MODALITY SCHEMA*, Paper given at the 8th International Musicological Conference of the International Musicological Society (Regional Association for the Study of Music of the Balkans), “*Musical and Cultural Osmoses in the Balkans*”, Bucharest, National University of Music, 2-6 September, 2019.

Ανακτήθηκε (15/12/2024) από https://www.academia.edu/44460616/_John_Laskaris_s_Modality_Schema_

A B C D F E
 — — — — — —
 μν no τε ε ε ε

E D D B C B C
 — — — — — —
 ε ε ο ο ορ

D E D E F ED C F
 — — — — — —
 ρι ι ι σθη η κυ

E G F G F F E E
 — — — — — —
 υ υ υ υ υ ρι ι ι

C
 — — — — — —
 ος

— — — — — —
 μν η no ο τε ε ε ε ε ε

— — — — — —
 ε ε ε ε ε ε ε ε ε

— — — — — —
 ε ε ε ε ε ε ε ε ε

— — — — — —
 ο ο ο ο ο ο ο ο ο

— — — — — —
 ο ο ο ορ ρι ι ι ι ι

— — — — — —
 σθη η η η η η η η

— — — — — —
 η κυ υ υ υ υ υ υ

— — — — — —
 υ υ υ υ υ υ υ υ υ

— — — — — —
 ρι ι ι ο κυ υ υ υ

— — — — — —
 ρι ι ο ος

Το μέλος εδώ, αφού ανέβει στον πλάγιο του τετάρτου ήχο θα αναπτυχθεί κυρίως ως ήχος πρώτος -μα βαθμίδα, δηλαδή, πάνω του-, ο οποίος θα μεσάσει στον βαρύ, θα επανέλθει σ' αυτόν και, τέλος, θα καταλήξει στον πλάγιο του τετάρτου. Δεν περιλαμβάνονται οξύτονες εξάρσεις· άλλωστε, το μέλος στο τμήμα αυτό μας μιλάει για την "οργή" του Κυρίου, η οποία ποτέ δεν πρέπει να έρθει.

G G F F E G F G F
 λε δου ου ου λε ε ε ε
 F E D E C F E G
 ου λε ε ε ε ε ε ε
 F E D C B C
 ου σα α ζε
 ου σα α α α α α α α α
 α α α α α α α δου λε σα
 ζε ε ε λε ε ε ε ε

Επανέρχεται γλωσσικά το “δουλεύσατε” και το μέλος κατευθύνεται σε υψηλή φωνητική περιοχή, όπως έγινε και νωρίτερα στο τμήμα που υπήρχε η ίδια λέξη. Κινείται ως κύριος ήχος, για λίγο όμως και, πάλι κατά την προηγούμενη τακτική του, θα καταλήξει στον πλάγιό του ήχο, αφού πρώτα παραμεσάσει στον πλάγιο του πρώτου.

The image displays a complex piece of handwritten musical notation, likely a score for a single melodic line. The notation is organized into several systems, each with a chord progression above and a corresponding melodic line below. The chords are labeled with letters C, D, E, F, G, and the notes with Greek letters α through ω. The melodic lines are written on a five-line staff, with various rhythmic values indicated by stems and flags. Red annotations, including arrows and brackets, highlight specific melodic features or transitions. The overall structure suggests a piece with a clear harmonic and melodic development.

Το μέλος διανθίζεται με μεγάλη ηχητική ποικιλομορφία: ανεβαίνει βηματικά από τον πλάγιο του τετάρτου ως τον τρίτο ήχο. Στη συνέχεια περνάει από τον λέγετο, γίνεται πάλι τρίτος, έπειτα πηγαίνει στον

πλάγιο του πρώτου και τέλος στον πλάγιο του τετάρτου, στη βάση του οποίου τίθεται για πρώτη φορά και παρά την προσδοκία της ανάπτυξης της καταληκτικής θέσης του πλαγίου τετάρτου όπως και νωρίτερα, η φθορά του νενανώ. Κατά τον γλωσσικό λόγο, στο σημείο της φθοράς υπάρχει η λέξη “φόβος”, και το μέλος χρησιμοποιεί για μικρό χρονικό διάστημα τα σκληρά χρωματικά διαστήματα, καταλήγοντας στη βάση του τετράχορδου του νενανώ, τρεις φωνές, δηλαδή, κάτω από τη βάση του πλαγίου τετάρτου-κορφή πλέον του χρωματικού τετραχόρδου. Η συνθετική τεχνική της χρήσης της φθοράς γίνεται κατανοητή λόγω της ύπαρξης της λέξης “φόβος”. Τελειώνει δε το τμήμα αυτό διατονικά, αφού επανέλθει ο πλάγιος του τετάρτου. Το μέλος της φθοράς είναι ούτως ή άλλως ολιγοχρόνιο.

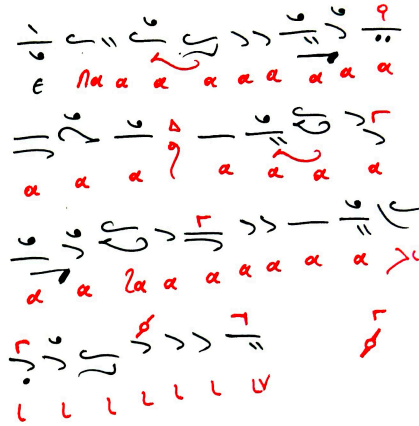
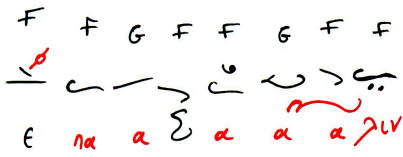
The image shows handwritten musical notation on a page with a yellow border. The notation is organized into two columns. The left column contains several lines of notes with slurs and red markings. The notes are labeled with letters A through G and Greek letters like ω, λ, ε, δ, α, τ. The right column contains more lines of notes with slurs and red markings, including Greek letters like Δ, ου, α, λ, ε, δ, α, τ. The notation appears to be a form of musical shorthand or tablature, possibly for a stringed instrument, given the use of letters and Greek characters.

Ο πλάγιος ήχος ανεβαίνει μέχρι τον κύριο αλλά δεν στέκεται εκεί κατεβαίνει μέχρι τον βαρύ. Στη συνέχεια κατεβαίνει μία βαθμίδα και το μέλος αναπτύσσεται στον αντίφωνο πρώτο ήχο και έπειτα ακόμη μία και πηγαίνει στον αντίφωνο τέταρτο. Ανεβαίνοντας, αναπτύσσεται, αντίστροφα τώρα, κατά την παραλλαγή, μία βαθμίδα πάνω, στον αντίφωνο πρώτο ήχο, στον βαρύ και, τέλος, καταλήγει με αυτή την ομαλότητα και φυσικότητα στον πλάγιο του τετάρτου.

The image displays handwritten musical notation for a Greek hymn. It is organized into two columns. The left column contains the melodic line, marked with Greek letters (F, E, G, D, C) and syllables. The right column contains the rhythmic notation, featuring flags and beams. The syllables are: μη γ νο ο ο ο ο, τε ε ε ε ε ο ο ορ δε, σθη κυ υ υ ελ ι, ος σου ου >ε ω, εα α α τε.

Εξαρχής αυτού του τμήματος τίθεται η φθορά του νενανώ και καλύπτει τη φράση “μήποτε οργισθή”. Η χρήση των σκληρών χρωματικών διαστημάτων που παραπάνω έγινε για να την γλυκύτητα και την κατάνυξη του φόβου του Θεού, εδώ γίνεται σε υψηλή φωνητική περιοχή για την θλίψη της οργής. Επειδή τίθεται η διατονική φθορά και το μέλος κινείται ως τέταρτος ήχος, μέχρι να ξαναμπεί η φθορά του νενανώ, πρέπει να θυμηθούμε τα λόγια του Χρυσάφη: “τετάρτου γάρ ἤχου ὄντος ἐκεῖ ἀπὸ παραλλαγῶν, δεσμεῖ τοῦτον ἢ φθορὰ αὕτη καὶ ἀντὶ τοῦ κατελθεῖν εἰς πλάγιον πρώτου, κατέρχεται εἰς τὸν πλάγιον δευτέρου”²⁷⁷. Πράγματι, όπως διαπιστώσαμε από την έως τώρα ανάλυση του μέλους, ο τέταρτος ήχος δεν κατεβαίνει απότομα στον πλάγιό του, αλλά συνήθως κατέρχεται πρώτα στον πλάγιο του πρώτου, ενώ η φθορά του νενανώ καταλήγει στον πλάγιο του δευτέρου.

²⁷⁷ Conomos Dimitri E., ὀ.π., σ. 66.



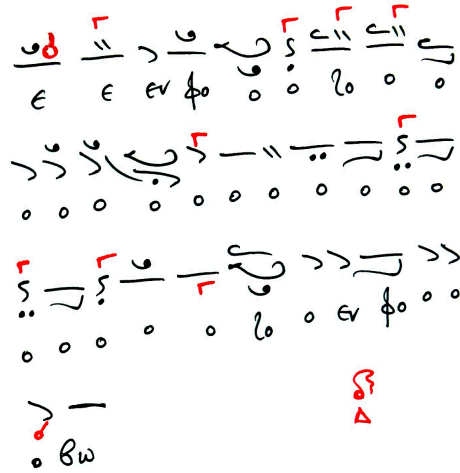
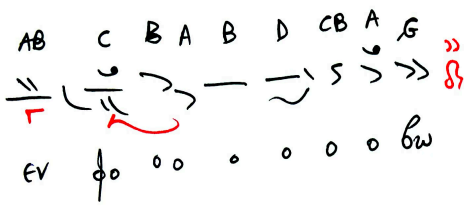
Το “πάλιν” είναι εντολή για επανάληψη, οπότε θα ακολουθήσει ξανά η μελική ανάπτυξη της φράσης “μήποτε ὀργισθῆ κύριος δουλεύσατε”. Η επανάληψη δεν σημαίνει απαραίτητα την επαναφορά της ίδιας μελικής ανάπτυξης, γι’ αυτό και θα δούμε το μέλος στη συνέχεια να αναπτύσσεται διαφοροποιημένο²⁷⁸. Το μέλος εδώ είναι μεν σύντομο, αλλά και εν ταυτώ περίτεχνο, με χαρακτήρα ενηχητικό²⁷⁹ στην βάση του τετάρτου ήχου τίθεται η φθορά του πρώτου, ενώ το μέλος καταλήγει στο μέλος του νενανώ, στην κορφή του τετραχόρδου του. Μας προαναγγέλει και μας προετοιμάζει για ό,τι θα ακολουθήσει αμέσως μετά.

²⁷⁸ Κατά τον Γρηγόριο Στάθη, μοιάζει ότι ο όρος αυτός είναι ταυτόσημος του όρου “de capo”. Γρηγόριος Στάθης, *Οι αναγραμματισμοί...*, ό.π., σ. 213.

The image displays several rows of handwritten musical notation for guitar. Each row typically consists of a fretboard diagram on the left and a corresponding tablature on the right. The fretboard diagrams use letters (F, G, D, E, C) to denote fret positions and Greek letters (α, γ, ρ, λ, σ, ω, χ, ε, ζ, δ, α, τ) to denote specific notes. Red arrows and numbers (1-4) are used to indicate fingerings, bends, slides, and other technical instructions. The tablature uses numbers 0-6 to represent frets on the strings. The exercises appear to be scales and arpeggiated patterns, possibly in the key of D major or related modes.

Επαναλαμβάνεται η φράση “μήποτε όργισθῆ κύριος δουλεύσατε” και το μέλος ξεκινά με τέταρτο ήχο, ώσπου να τεθεί η φθορά του νενανώ, οπότε και η κατάληξη θα γίνει στον πλάγιο του δευτέρου, αφού ενδιάμεσα, όμως, εμφανιστεί εν συντομία πάλι το διατονικό γένος διαστημάτων και λόγω της λέξης “Κύριος”, αλλά και για να μην χάσει η φθορά την καινότητα του μέλους της. Καταλήγει αυτή μεν κατά την γνωριστική ιδέα του πλαγίου δευτέρου, όμως στη θέση του πλαγίου τετάρτου, αφού η φθορά αυτό που κάνει είναι να αλλάζει την φύση ενός ήχου, η γνωστική ιδέα του οποίου για να επανέλθει, χρειάζεται πάλι φθορά.

Λύεται η φθορά του νενανώ και το μέλος ανέρχεται στον πρώτο ήχο, μία βαθμίδα πάνω από τον πλάγιο του τετάρτου. Μέσω του πλαγίου τετάρτου κατέρχεται στη συνέχεια στον αντίφωνο πρώτο ήχο. Πάλι αφού ανέλθει στον πλάγιο του τετάρτου θα κατέλθει στον αντίφωνο τέταρτο, περνώντας, προτού καταλήξει εκεί, από τον αντίφωνο πρώτο. Στην παλαιά γραφή σημειώνεται ο έσω θεματισμός στην αρχή της μελικής φράσης, χωρίς όμως να δείχνει χρωματικό γένος. Στη διπλανή στήλη της αναλυτικής νέας σημειογραφίας σημειώνεται σε κάποιο σημείο βοηθητικά η διατονική φθορά του φθόγγου βου για να μας δείξει την κίνηση του μέλους και να μας υποδείξει τα διαστήματα του ήχου που γίνεται η κατάληξη.



Η κατά τον γλωσσικό λόγο λέξη “φόβος” επανέρχεται, όπως και η βαρύτερη ανάπτυξη του μέλους στον αντίφωνο τέταρτο ήχο και την εναλλαγή του με τον αντίφωνο πρώτο εντός των μελικών θέσεων που χρησιμοποιούνται. Η ταπείνωση του φόβου του Θεού κινεί το μέλος πάλι χαμηλά, ενώ με τις αργίες που χρησιμοποιούνται στις υποροές δίνεται μια αίσθηση ησυχαστική. Τεχνικά αυτό γίνεται με την παλιλλογία.

The image displays handwritten musical notation for a Greek melody. It consists of several systems of notes on a staff, with Greek letters (C, D, E, F, G, A, B) written above and below the notes. The notation includes various musical symbols such as clefs, bar lines, and accidentals (sharps, flats, naturals). The melody is written in a style that suggests a specific mode or scale. The notes are connected by lines, and there are various markings indicating rhythm and phrasing. The letters used are C, D, E, F, G, A, B, and their corresponding Greek letters (C, Δ, Ε, Φ, Γ, Α, Β). The notation is dense and covers most of the page.

Στο παρόν χωρίο επιστρέφουμε στον πλάγιο του τετάρτου ήχο, ενώ υπάρχει μια ομαλή εναλλαγή ήχων στην ανάπτυξη του μέλους, το οποίο εξακολουθεί μεν να μην ανέρχεται σε υψηλή φωνητική περιοχή, όμως ο πλάγιος του τετάρτου ανέρχεται στον πλάγιο του πρώτου (πρώτο) κι από εκεί κατέρχεται το μέλος κατά τάξη παραλλαγής στον βαρύ, στον αντίφωνο πρώτο και, καταληκτικά, στον αντίφωνο τέταρτο.

<p>G B A G A G A B C E DC DC</p> <p>Tw w w Tw ku ρι ζ ζ ζ</p>	<p>Tw w w Tw w w w w w w w</p>
<p>D B C B C D E D E</p> <p>ζ w w w ε ε εν</p>	<p>w Tw ku υ ρι ζ ζ ζ ζ ζ</p>
<p>F D C F E G F</p> <p>φο ο ο ο ο ο</p>	<p>w w w ζw w w w w w</p>
<p>F E D E C</p> <p>ο ο βω</p>	<p>w w w w ε ε ε ε εν φο</p>
	<p>ο ο ο ο ο ο ο ο</p>
	<p>ο ο ο ο ο ο ο εν φο</p>
	<p>ο ο ο ο ο βω w</p>

Εδώ ανέρχεται βηματικά το μέλος στον πλάγιο του τετάρτου και κυρίως αναπτύσσεται ως τέτοιος βαρύτονα και σε μικρή φωνητική έκταση, με μια σύντομη εναλλαγή σε ήχο βαρύ. Γλωσσικά υπάρχει η λέξη “φόβος”.

Handwritten musical notation with Greek letters and syllables. The notation consists of several lines of notes with stems and beams, accompanied by Greek letters (G, F, E, D, C) and syllables (δου ου, λε ε, ε ε ε ε, ε ε ε, ε ε ε ε, ε ε ε ε, ε ε ε ε, ε ε ε ε, ε ε ε ε). Red markings are present, including arrows and brackets, indicating specific musical features or corrections.

Line 1: G F FED E C C D E. Syllables: δου ου, λε ε, ε ε ε ε.

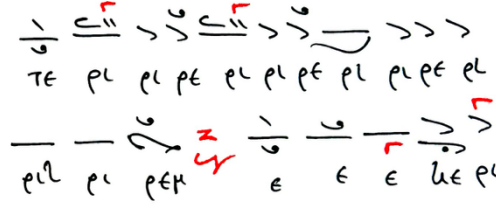
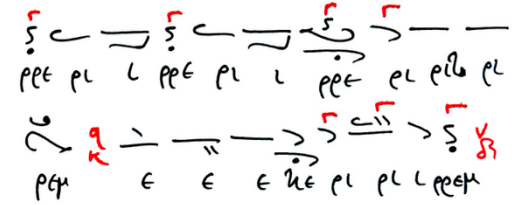
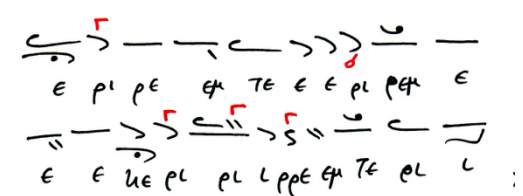
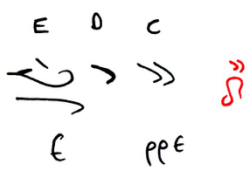
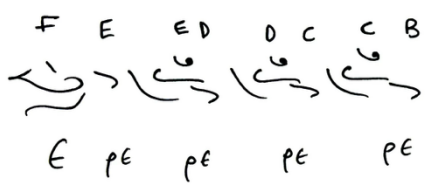
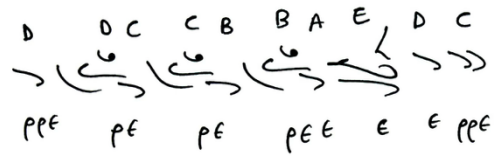
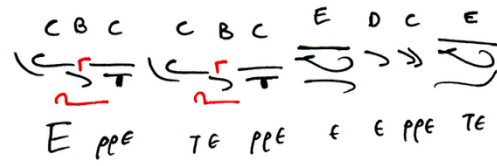
Line 2: F E D D C D C C. Syllables: ε ε ε, δου ου, ου ου, λε ε.

Line 3: ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε. Syllables: ε ε ε ε, ε ε ε ε, ε ε ε ε, ε ε ε ε.

Line 4: ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε. Syllables: ε ε ε ε, ε ε ε ε, ε ε ε ε, ε ε ε ε.

Line 5: ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε. Syllables: ε ε ε ε, ε ε ε ε, ε ε ε ε, ε ε ε ε.

Στο τμήμα αυτό το μέλος κινείται και πάλι ως πλάγιος του τετάρτου εντός ενός πενταχόρδου. Δεν ανεβαίνει ψηλότερα, παρότι νωρίτερα, όταν χρησιμοποιούσε τη λέξη “δουλεύσατε”, αναπτύσσονταν οξύτονα ως κύριος τέταρτος ήχος. Σ’ αυτό συμβάλει και το κράτημα που ακολουθεί αμέσως μετά. Μια οξύτονη ανάπτυξη του μέλους θα κέντριζε την προσοχή του ακροατή εδώ παρά στο κράτημα και θα εξαντλούσε ίσως την έμπνευση του συνθέτη και την ενέργεια του ερμηνευτή, πράγματα τα οποία επιφυλάσσει για το κράτημα που ακολουθεί.



Στο σημείο αυτό ξεκινάει το κράτημα, ως αναπόσπαστο μέρος των καλοφωνικών συνθέσεων και του αργού μέλους. Ο συνθέτης εδώ αισθάνεται πιο ελεύθερος να χρησιμοποιήσει περίτεχνες συνθετικές τεχνικές, που αναμφίβολα τέρπουν τον ακροατή, όπως η παλλιλλογία, τεχνική την οποία χρησιμοποιεί στο μικρό αυτό απόσπασμα της σύνθεσης δύο φορές, την μία για να κατέλθει το μέλος στον αντίφωνο πρώτο ήχο και την άλλη για να κατέλθει στο βαρύ.

Handwritten musical notation and rhythmic patterns. The notation includes notes with stems and beams, and rhythmic values such as ϵ , $\rho\epsilon$, $\tau\epsilon$, and $\rho\epsilon\epsilon$. Red markings (arrows and checkmarks) highlight specific parts of the notation.

Row 1: $G F F E E D D C$ with notes and stems. Below: $\epsilon \rho\epsilon\epsilon \rho\epsilon \rho\epsilon \rho\epsilon$.

Row 2: $G F G C C F E$ with notes and stems. Below: $\epsilon \rho\epsilon\epsilon \tau\epsilon \rho\epsilon\epsilon \epsilon \rho\epsilon\epsilon$.

Row 3: $\epsilon D D C C B E D C$ with notes and stems. Below: $\rho\epsilon \rho\epsilon \rho\epsilon \epsilon \rho\epsilon\epsilon$.

Row 4: $\rho\epsilon \rho\epsilon\epsilon \rho\epsilon \rho\epsilon \rho\epsilon\epsilon \epsilon \rho\epsilon \rho\epsilon$ with rhythmic values and stems.

Row 5: $\tau\epsilon\epsilon \epsilon \rho\epsilon \rho\epsilon\epsilon \tau\epsilon \rho\epsilon \rho\epsilon \rho\epsilon$ with rhythmic values and stems.

Row 6: $\rho\epsilon \rho\epsilon \rho\epsilon\epsilon \rho\epsilon \rho\epsilon \rho\epsilon\epsilon \rho\epsilon \rho\epsilon\epsilon$ with rhythmic values and stems.

Row 7: $\rho\epsilon \rho\epsilon\epsilon \epsilon \epsilon \epsilon \epsilon\epsilon \rho\epsilon \rho\epsilon$ with rhythmic values and stems.

Row 8: $\rho\epsilon\epsilon\epsilon$ with a checkmark and a red 'S'.

Συνεχίζεται το κράτημα, όπου πάλι χρησιμοποιείται η παλλιλλογία δύο φορές, σε δύο δηλαδή σημεία· μία για να κατέλθει το μέλος στον πλάγιο του τετάρτου από την βάση του κυρίου ήχου και μία για να κατέλθει στον βαρύ. Κάτι άλλο εντυπωσιακό είναι η τετράφωνη υπερβατή ανάβαση και μετά από πέντε χρόνους η υπερβατή τετράφωνη επίσης κατάβαση, κάτι που, βέβαια, συνηθίζεται στα κρατήματα· η φράση είναι κατ' ουσίαν η ίδια που επαναλαμβάνεται διαλογικά σε απόσταση πέντε φωνών, παραλλαγμένη απλώς εκφραστικά.

F E F D E F G F G
 → → → → →
 pE pE pE pE pE pE pE

C C C G F F E D E D C
 → → → → →
 TE pE pE E pE pE pE pE pE pE

B E D C
 → → →
 pE E pEE

→ → → → →
 pL pE pL pL pL pL pE pE

→ → → → →
 pE E pL pE pE pE pE pE pE

→ → → → →
 E pL pL pL pE pE pE pL pL pE

→ → → → →
 E E E E kE pL pL pE pE

E F G G G G F E D
 → → → → →
 E pE pE kE kE kE E

D CB C D E D E DC
 → → → → →
 2a TE pE pE kE

D C D B C
 → → → → →
 kE E E 2a

→ → → → →
 E pE pE E E pE kE E E E

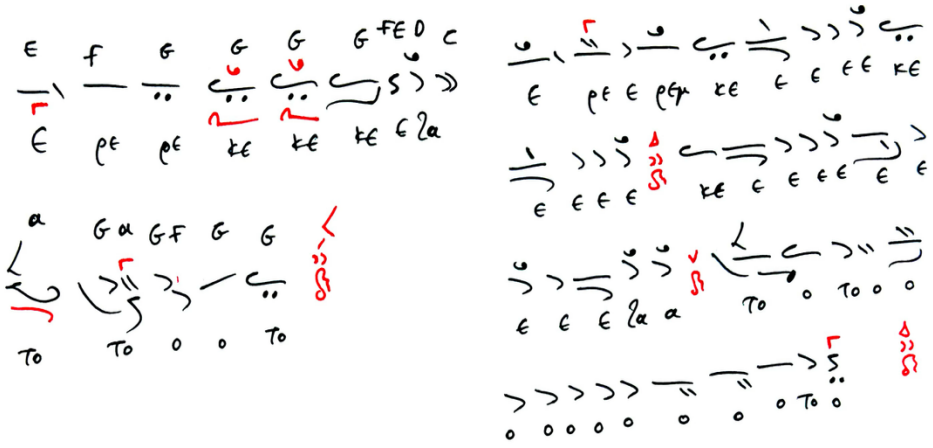
→ → → → →
 E E E kE E E E E E kE E

→ → → → →
 E E E E E 2a α α α α α

→ → → → →
 α TE pE pE E pE E pE E

→ → → → →
 E pL pL pL pE kE E kE E E E E

→ → → → →
 E E E 2a

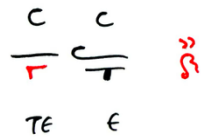
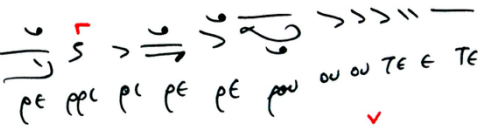
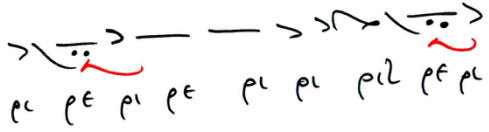
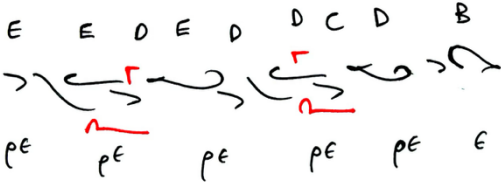
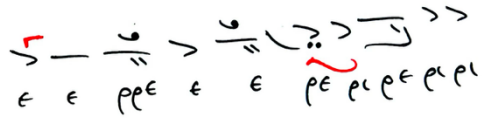
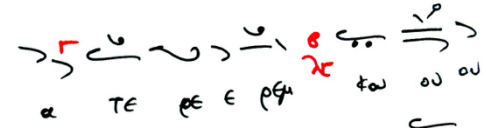
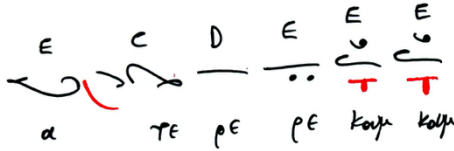
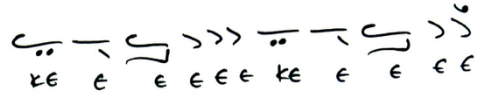
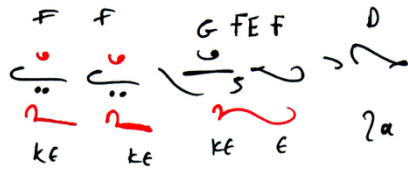


Στα ανωτέρω αποσπάσματα του κρατήματος της σύνθεσης, το μέλος κινείται σε ένα ευρύ πεδίο, από την κορυφή του τετραχόρδου του τετάρτου ήχου μέχρι την βάση του πλαγίου τετάρτου και τον βαρύ. Ιδιαίτερη είναι η επανάληψη της φράσης -μεταξύ και άλλων επαναλήψεων- του ίσου με το κόκκινο λύγισμα και την αργία που γίνεται ακόμη μία φορά και στο ίδιο τονικό ύψος στο τελευταίο απόσπασμα από τα ως άνω τρία. Στο τέλος δε αυτού, γίνεται βηματική κατάβαση πέντε φωνών, εν συνεχεία βηματική ανάβαση πάλι πέντε φωνών και ύστερα βηματική κατάβαση τριών, εναλλάσσοντας γρήγορα την διαστολή με την συστολή και αυξομειώνοντας εντάσεις.

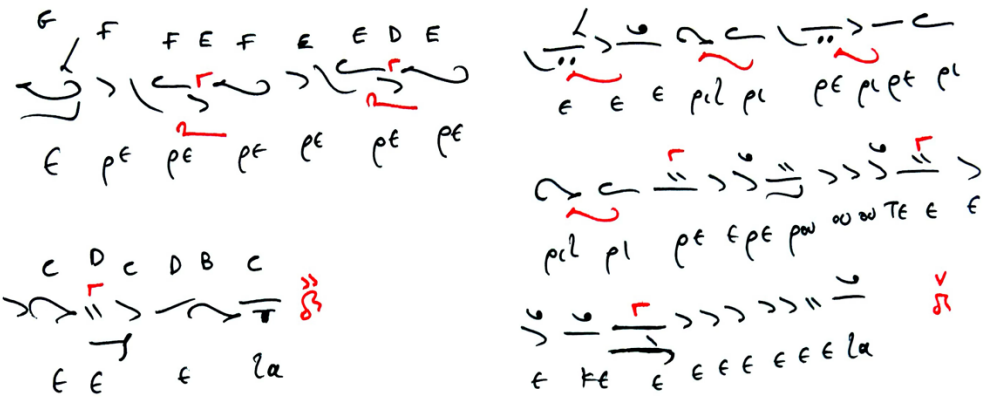
G F E D D C B C D E E
 κε ε 2α τε ρε ρε κε
 E G F E D C D B C
 κε κε ε κε ε 2α α τε
 D E D E D C D C D B C
 ρε ρε κε κε ε ε ε 2α

κε ε ε ε ε ε ε 2α α α
 α α α τε ρε ε ρε κε ε
 ε ε ε κε ε ε ε ε ε κε
 ε ε ε ε ε ε ε ε κε ε
 ε ε ε ε 2α α α α α α
 τε ρε ρε ε ρε ε ε ε ρε
 ρε ρε ρε κε ε ε κε ε ε ε ε
 ε 2α α 2α α α α α

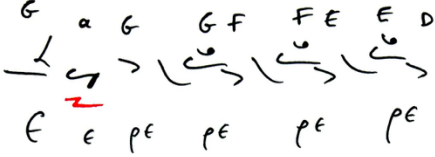
Το μέλος χαλαρώνει· κατέρχεται και αναπτύσσεται σε μικρές φωνητικές εκτάσεις. Η τεχνική της επανάληψης μελικών φράσεων χρησιμοποιείται και εδώ, το δε μέλος κινείται μεταξύ του βαρέως ήχου, του λεγέτου και του πλαγίου τετάρτου, στον οποίο καταλήγει.



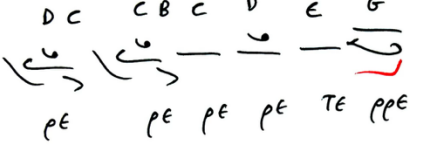
Για τρίτη φορά εμφανίζεται η επανάληψη της ίδιας φράσης, στην αρχή αυτού του αποσπάσματος τώρα και στη βάση του τρίτου ήχου, αυτή τη φορά όμως δεν εξηγείται στη Νέα Μέθοδο με τρίφωνη υπερβατή ανάβαση και έπειτα τρίφωνη βηματική κατάβαση, αλλά με δίφωνη υπερβατή ανάβαση, ίσον και τρίφωνη βηματική κατάβαση, δηλαδή παραλλαγμένη. Η επανάληψή της στον τρίτο ήχο και όχι στον τέταρτο δίνει την αίσθηση της μεταφοράς, της αντίθεσης, της ανανέωσης. Ο τρίτος ήχος κατέρχεται στον πλάγιο του πρώτου. Ανέρχεται στον λέγετο και καταλήγει στον πλάγιο του τετάρτου.



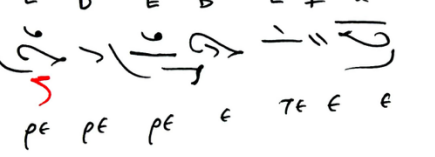
Το μέλος κινείται κυρίως εντός ενός πενταχόρδου και συστέλλεται. Για να κατέλθει στον πλάγιο του τετάρτου, περνάει με συντομία από τη βαθμίδα του πλαγίου πρώτου.

G a G GF FE E D


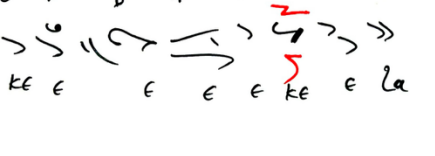
 E E pE pE pE pE

D C CB C D E G


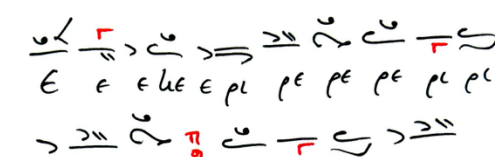
 pE pE pE pE TE pPE

E D E B E F a


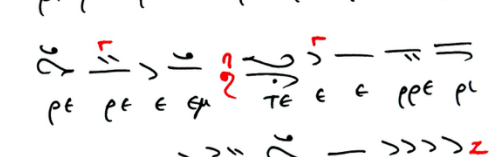
 pE pE pE E TE E E

G F D F E FED C


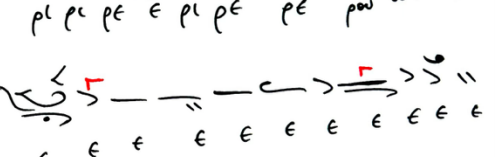
 KE E E E E KE E la




 E E E KE E pE pE pE pE pE




 pE pE E pE TE E E pPE pE




 pE pE pE E pE pE pE pE ωωωωωTE



 E E E E E E E E E E



 KE E E E E E E KE E E E E

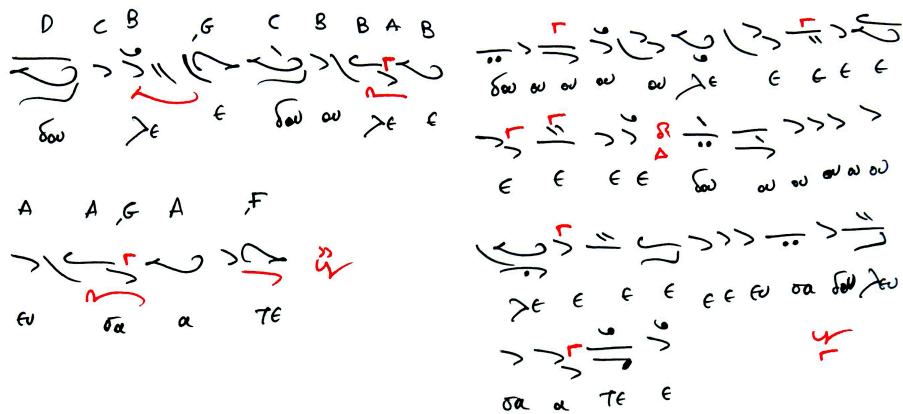


 E E KE E EE E E la a

Στην αρχή του τμήματος αυτού συναντάμε πάλι την τεχνική της παλιλλογίας. Το μέλος κατέρχεται από τη βάση του τετάρτου ήχου στον πλάγιο του πρώτου, από εκεί στον βαρύ και καταλήγει στον πλάγιο του τετάρτου, αφού αναπτυχθεί και πάλι ο πλάγιος του πρώτου πριν την κατάληξη.

F α F E ED EDE
 TE TE ρρρ ρρ ρρ ρρ
 F E E G E D DCDC
 ε ε ε ρρρ ε ρρ ρρ
 F α GFED E F C
 TE TE ρρ ε ρρ ε ρρ ε
 G F FE DC D EDE
 ε ρρρ ρρ ρρ TE ρρρ ρρ
 DCBA B C EDC D
 ρρ ρρ ρρ ρρ ε ε TE
 CB C A B
 ε ε ρα α
 ρα α α α

Το μέλος εδώ ξεκινά ως τρίτος ήχος, κατεβαίνει στον λέγετο και έπειτα στον πλάγιο του τετάρτου. Ξανά ανεβαίνει στον τρίτο ήχο, κατεβαίνει στον πλάγιο του τετάρτου και καταλήγει στον αντίφωνο πρώτο. Στο σημείο αυτό τελειώνει και το κράτημα.



Αφού τελειώσει το κράτημα, επανέρχεται η λέξη “δουλεύσατε”. Σε συνέχεια της κατάληξης του προηγούμενου αποσπάσματος στον αντίφωνο πρώτο ήχο, το μέλος τώρα κατέρχεται στον αντίφωνο τέταρτο και από εκεί μια βαθμίδα χαμηλότερα στον αντίφωνο τρίτο/βαρύ. Είναι ο χαμηλότερος φθόγγος στον οποίο κατέβηκε, κάτι που δείχνει και την μεγάλη φωνητική έκταση και την ποικιλία φωνών σε μια χορωδιακή ερμηνεία της, που χρειάζεται η σύνθεση²⁷⁹.

²⁷⁹ Πρβλ. Ευαγγελία Χ. Σπυράκου, *Οι χοροί Ψαλμών κατά την Βυζαντινή Παράδοση*, IBM, Μελέται 14, Αθήνα 2008, “*Η Ηχοχρωματική Ποικιλία στην Βυζαντινή Χορωδιακή Πράξη*”.

G aGF a GF G E

G F G FE G F G

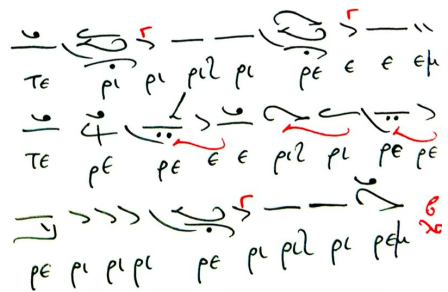
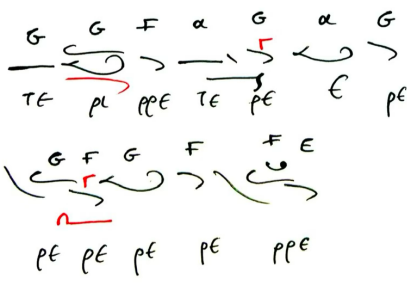
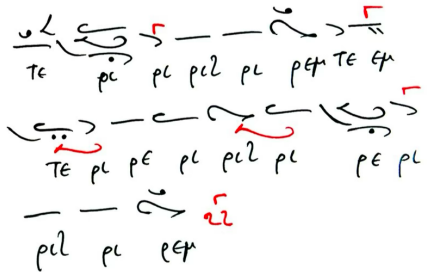
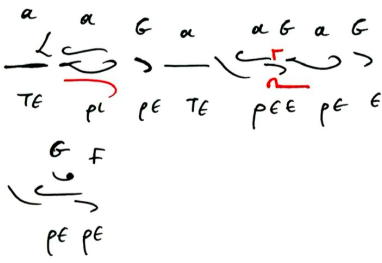
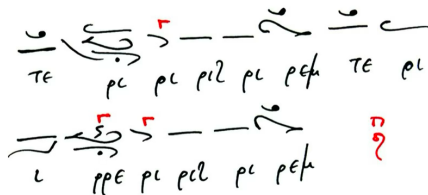
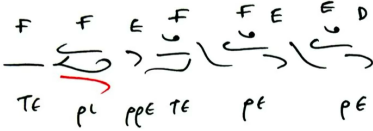
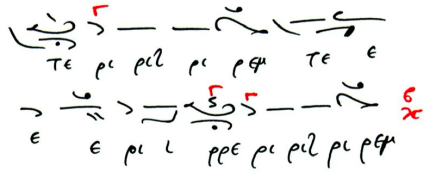
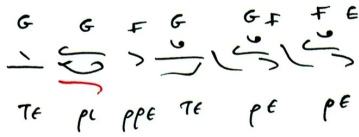
E F D E F

D E B G F G F G

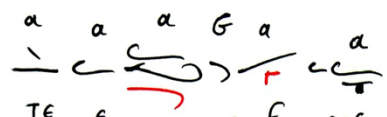
Η σύνθεση κατευθύνεται προς την ολοκλήρωσή της. Ο στίχος επισφραγίζεται με το Αλληλούια. Το μέλος από τον κύριο ήχο που βρίσκονταν κατέρχεται μια βαθμίδα και αναπτύσσεται ως τρίτος, στη συνέχεια ακόμη μία και αναπτύσσεται ως λέγετος και ακόμη μια και αναπτύσσεται ως πλάγιος του πρώτου. Από τον πλάγιο του πρώτου και αφού κατέβηκε με αυτήν την βαθμιδωτή και ομαλή κατάβαση, ανέρχεται και πάλι στον κύριο, όπου αναπτύσσεται ως τέταρτος ήχος, χρησιμοποιώντας μια τετράφωνη υπερβατή ανάβαση.

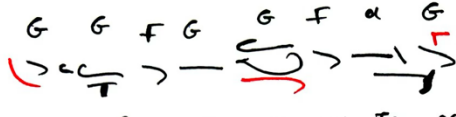
Handwritten musical notation for a scale exercise. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The notes are G, A, B-flat, A, G, F, G, E, G, F, G. Below the notes are rhythmic markings: quarter notes for the first six notes, and eighth notes for the last five. Red arrows indicate fingerings and slurs. To the right, there are additional rhythmic patterns and notes, including a sequence of eighth notes and a final measure with a double bar line.

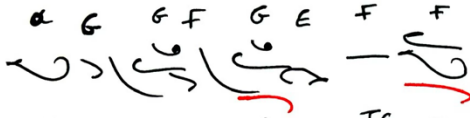
Από τον κύριο ήχο, μετά την φωνητική ολιγοχρόνια έξαρση, κατέρχεται το μέλος με τον ίδιο βαθμιδωτό τρόπο που κατήλθε και στο αμέσως προηγούμενο απόσπασμα, χρησιμοποιώντας επαναλήψεις.

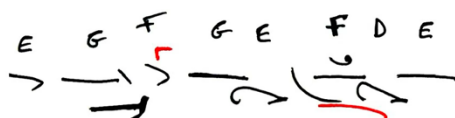


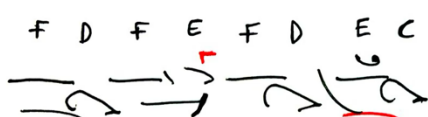
Πριν την ολοκλήρωση της σύνθεσης, εμφανίζεται σ' αυτό το σημείο ένα ακόμη κράτημα, χαρακτηριστικό κι αυτό των καλοφωνικών συνθέσεων, μικρότερης έκτασης από το προηγούμενο. Στα δύο πρώτα τμήματα αυτού του αποσπάσματος του κρατήματος χρησιμοποιείται η τεχνική της παλιλλογίας, κατερχόμενο το μέλος στον λέγετο και έπειτα στον πλάγιο του πρώτου. Στα δύο επόμενα συνεχίζουν να αναπτύσσονται οι δύο αυτοί ήχοι, με το πρώτο από τα δύο να καταλήγει στον τρίτο ήχο.

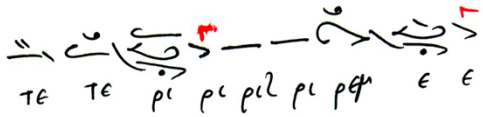
$\alpha \quad \alpha \quad \alpha \quad G \quad \alpha$

 TE E PL PPE E PPE

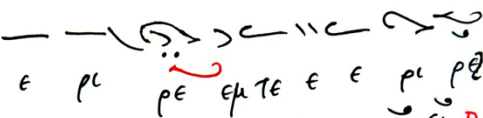
$G \quad G \quad F \quad G \quad G \quad F \quad \alpha \quad G$

 TE PPEL TE TE PL PPE TE PE

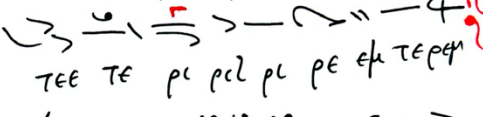
$\alpha \quad G \quad G \quad F \quad G \quad E \quad F \quad F$

 PE PE PPEPE E PPE TE PL

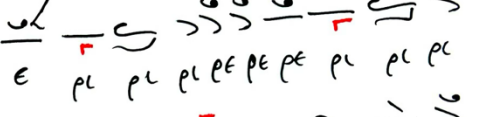
$E \quad G \quad F \quad G \quad E \quad F \quad D \quad E$

 PE TE PE PE E PE E PE

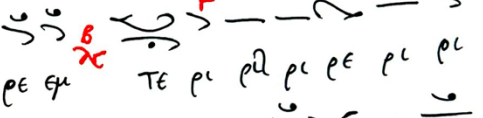
$F \quad D \quad F \quad E \quad F \quad D \quad E \quad C$

 PE E TE PE PE E PE E

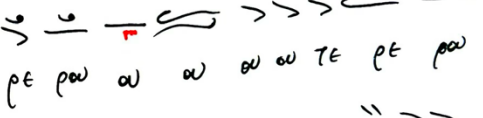

 TE TE PL PL PL PL PL PE PE

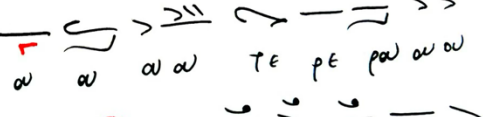

 E PL PE EM TE E E PL PE

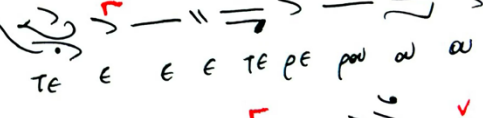

 TEE TE PL PL PL PE EM TE PEM

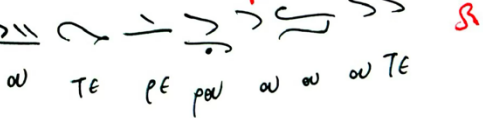

 E PL PL PL PE PE PE PL PL PL


 PE EM TE PL PL PL PE PL PL


 PE POW ω ω ω ω TE PE POW


 ω ω ω ω TE PE POW ω ω


 TE E E E TE PE POW ω ω


 ω TE PE POW ω ω ω TE

Αυτό είναι το τελευταίο μέρος του κρατήματος. Ξεκινάει από τον πρώτο ήχο, αλλά δεν θα αναπτυχθεί πολύ οξύτονα και θα πλαγιάσει προς στιγμήν, κατερχόμενο στον πλάγιο του πρώτου χρησιμοποιώντας υπερβατή κατάβαση. Έπειτα θα ανέλθει στη βάση του πρώτου ήχου για να κατέβει σταδιακά και να αναπτυχθεί ως λέγετος, ώσπου τέλος καταλήγει στον πλάγιο του τετάρτου.

Συμπερασματικά, διαπιστώνουμε ότι η σύνθεση κινείται σε ένα μεγάλο φωνητικό εύρος -σχεδόν η έκτασή της είναι δύο οκτάβες, αν υπολογίσουμε και τις αναλύσεις των σημαδιών-, το μέλος, όμως, αναπτύσσεται με ομαλότητα, φυσικότητα και ησυχαστικότητα, αλλά και αντιθέσεις, εξάρσεις, ανανεώσεις. Υπάρχει μέσα σ' όλα αυτά μια μεσότητα στις φωνητικές αναβάσεις και εξάρσεις, αλλά και στις βαρύτερες καταβάσεις, ενώ για την κίνηση του μέλους και την ανάπτυξη των μελικών θέσεων τηρείται η εναλλαγή των ήχων κατά την παραλλαγή. Οι απότομες και παράταιρες εναλλαγές του μέλους και της φωνής αποτρέπονται μέσα από την ομαλή μετάβαση του ενός ήχου στον άλλον μέσω των σχέσεών τους κατά την παραλλαγή. Τούτο αποτρέπει και την επέλευση του κορεσμού, δημιουργώντας και εμφανίζοντας στην μελική φραστικότητα ξεχωριστούς ήχους, με την δική τους γνωριστική ιδέα και, επομένως, μια μεγάλη ποικιλομορφία στο μέλος και διάνθισή του με πολλά και διαφορετικά χρώματα.

Οι φθορές εμφανίζονται απροσδόκητα στο υπάρχον μέλος και διαρκούν λίγο, έχουν όμως νόημα και τηρούν την αρχή της μεσότητας και αυτές. Ως προς τη φθορά του νενανώ, συγκεκριμένα, έγιναν φανερά τα χαρακτηριστικά των φθορών εν γένει, όπως το ολιγοχρόνιο του μέλους τους και η παρ' ελπίδα εμφάνισή τους στον σύνολο μελικό λόγο. Εμφανιζόμενη δε μέσα στα επί μακρόν ψαλλόμενα διατονικά διαστήματα, έκανε εμφατική την ηδύτητά της και το καινοφανές της μέλος.

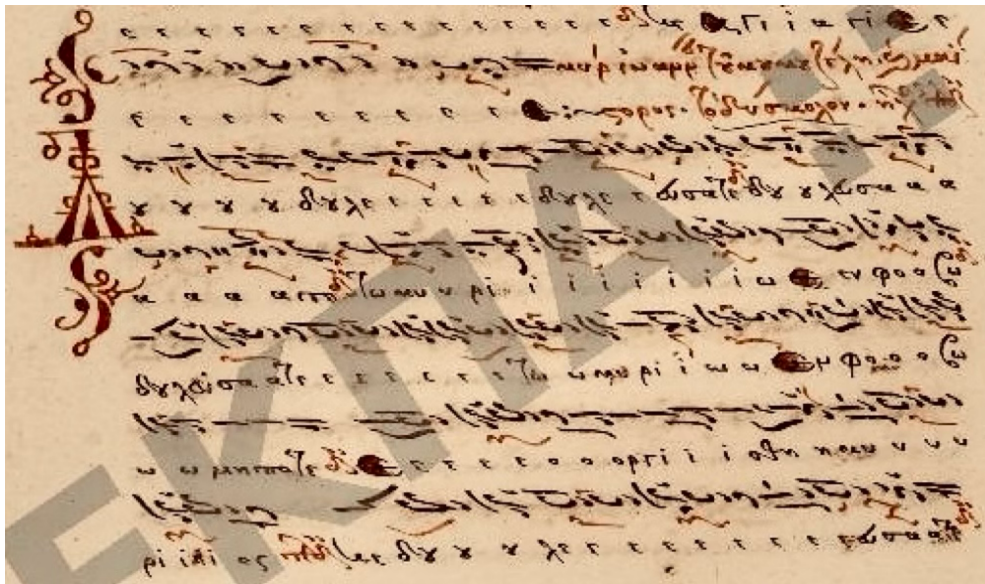
Η καλοφωνία είναι έντονη και στο απόγειό της' το μέλος είναι πλατύ, το δε κράτημα τέρπει έτι περισσότερο τον ακροατή, αποδεσμευμένου του μέλους από τη γλώσσα και κινούμενο με έναν άρρητο διά της γλώσσας τρόπο.

Ως προς το ποιητικό κείμενο, αξιοσημείωτη είναι η συνήθεια κατά την οποία στο τέλος κάθε τμήματος και αφού οι λέξεις έχουν αποδομηθεί ως τότε από το μέλος, η τελευταία λέξη της γλωσσικής φράσης να επαναλαμβάνεται ολόκληρη και σε μικρή χρονικά μελική φράση, χωρίς δηλαδή να απλώνεται το μέλος πολύ, για να ακουστεί και να προσεχθεί από τον ακροατή. Για παράδειγμα, "*τω Κυρίω εν φο εν φόβω δουλε δουλε δουλευσα δουλεύσατε*", όπου επαναλαμβάνεται στο τέλος η λέξη "*δουλεύσατε*" ολόκληρη. Για να αποφευχθεί η μονοτονία του ακούσματος ενός και μόνου φωνήεντος για μακρό χρονικό διάστημα, που θα ήταν κάτι άσχημο μέσα στο *κάλλος* του μέλους, είναι σύνηθες να προστίθενται στο εκάστοτε φωνήεν σύμφωνα όπως το "ν", το "χ" και το "κ". Έτσι χωρίζεται σε επιμέρους

μελικές φράσεις μια εκτενής μελική περίοδος ²⁸⁰ , αλλά και ανανεώνεται το γλωσσικό άκουσμα.

²⁸⁰ Βλ. Γρηγόριος Στάθης, *Οι αναγραμματισμοί...*, ό.π., σσ. 211-212.

Ακολουθούν τα φύλλα του Κώδικα ΒΚΨ 72/222, που περιλαμβάνουν τη σύνθεση του Κουκουζέλη, από την βιβλιοθήκη του ΕΚΠΑ “Πέργαμο”. Με κόκκινα γράμματα, αναφέρεται στην αρχή: “κὺρ Ἰωάννου τοῦ Κουκουζέλη καὶ μαΐστορος, τὸ δύσκολον ἦχος πλ. δ”:



Handwritten text in a cursive script, likely a historical document or manuscript. The text is written in dark ink on aged, yellowish paper. It consists of approximately 20 lines of text, with some lines starting with large, decorative initial letters. The script is dense and difficult to decipher, but it appears to be a form of early modern European handwriting. The text is arranged in a single column, with some lines being shorter than others, creating an irregular shape. There are some red markings or corrections scattered throughout the text.

Handwritten text in a cursive script, likely a manuscript page. The text is written in dark ink on aged, yellowish paper. The script is dense and fills most of the page. There are several large, decorative initial letters or symbols at the beginning of lines, possibly indicating the start of a new section or a specific type of text. The overall appearance is that of a historical document or a page from an old book.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η Αισθητική ακολουθεί τις ανθρωπολογικές αντιλήψεις που επικρατούν ανάλογα με την εποχή, τα πρόσωπα και το πολιτιστικό περιβάλλον. Η φιλοσοφία, η ψυχολογία, η γλωσσολογία, η κοινωνιολογία, όπως αναπτύσσονται στον αρχαίο ελληνικό και δυτικό κόσμο, καταθέτουν τις απόψεις τους και επηρεάζουν εν τέλει τις μουσικές θεωρήσεις και πρακτικές. Στο Εισαγωγικό Κεφάλαιο διερευνάται η αισθητική στην αρχαία ελληνική σκέψη και ακολούθως στην δυτική.

Η Ψαλτική Τέχνη βασίζεται στην ορθόδοξη θεολογία και ανθρωπολογία και, παρά τις όποιες ιστορικές και πολιτιστικές μεταβολές του περιβάλλοντος που αναπτύσσεται, έχει μια σταθερή αισθητική ανά τους αιώνες. Ως προς αυτήν την αισθητική, κάποια από τα θέματα που αναπτύσσονται στο Πρώτο Μέρος, στο πρώτο Κεφάλαιο, είναι η σχέση της μουσικής με την καρδιά, τον νου και τη διάνοια, ο ρόλος και το έργο του Ψάλτη ως καλλιτέχνη, αλλά και η θέση του ακροατή. Επιπλέον, η σύνθεση και η ερμηνεία των έργων της Ψαλτικής Τέχνης, ο καλλωπισμός τους, οι προϋποθέσεις της ωραιότητάς τους, η σχέση τους με την παράδοση και την εξέλιξη, τα χαρακτηριστικά του μέλους και η σχέση του με την γλώσσα. Λόγω της σημαίνουσας αισθητικής θέσης των φθωρών στην Ψαλτική, αναλύονται στο μέρος αυτό, στο δεύτερο Κεφάλαιο, οι φθορές. Δίνεται ο ορισμός τους και αναπτύσσονται οι γενικές αρχές που τις διέπουν. Στη συνέχεια, ανιχνεύεται η ύπαρξη τους ιστορικά, τόσο κάτω από το πρίσμα της παλαιάς, όσο και της νέας μεθόδου, καταγράφεται η σημειογραφία τους και εξετάζεται με διεξοδικότητα κάθε μια ξεχωριστά.

Στο Δεύτερο Μέρος αναλύεται αισθητικά και με βάση όσα αναπτύχθηκαν στα προηγούμενα Κεφάλαια, μία σύνθεση του Ιωάννου Κουκουζέλη σε ήχο πλάγιο του τετάρτου, χωρισμένη σε τμήματα για τη μεθοδολογική της εξέταση και την εξαγωγή αισθητικών συμπερασμάτων.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΠΡΩΤΟΓΕΝΕΙΣ ΠΗΓΕΣ

(ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΕΣ, ΜΕΤΑΦΡΑΣΜΕΝΕΣ ΚΑΙ ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ)

Anonymous questions and answers on the interval sings, edited by Bjarne Schartau, Wien 1998.

Aquinas Thomas, *Summa Theologiae*, ανακτήθηκε (20/11/2025) από <https://aquinas.cc/la/en/~ST.I>.

Aristotelis, *Politica*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit W. D. Ross, Oxford University Press, 1957.

Augustine, *The Works of Saint Augustine, A Translation for the 21st Century, Letters 1-99*, translation and notes by Roland Teske, S. J., New York 2001.

Augustine, *On the Free Choice of the Will, On Grace and Free Choice, and Other Writings* (Cambridge Texts in the History of Philosophy), Cambridge University Press, 2010.

Augustin d'Hippone, *œuvres de Saint Augustin, 7, 1re serie: Opuscules, VII. - Dialogues Philosophiques IV. "La Musique" De Musica libri sex*, Bibilothèque Augustinienne, Desclée de Brouwer, 1947.

Baumgarten Alexand. Gottlieb, *Aesthetica*, impens. Ioannis Christiani Kleyb, 1750.

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

Des-Cartes Renati, *Musicae compendium*, Amstelodami, Ex Typographica Blaviana, 1683.

Freud Sigmund, *To Aνοίκειο*, μετάφραση Αθηνά Ντουσάκη, Αθήνα 2021.

Hannick Christian und Wolfram Gerda, *Gabriel Hieromonachos. Abhandlung über den Kirchengesang (Corpus Scriptorum de Re Musica I)*, Wien 1985.

Hanslick Eduard, *Για το ωραίο στη μουσική*, μετάφραση Μάρκος Τσέτσος, Αθήνα 2003.

Hieronimos Tragodistes, *Über das Erfordernis von Schriftzeichen für die Musik der Griechen*, Herausgegeben von Bjarne Schartau, Wien 1990.

Jung C. G., *Spirit in Man, Art, and Literature*, Volume 15, Translated by R. F. C. Hull, Princeton University Press 1971.

Kant Immanuel, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, μετάφραση Κώστας Ανδρουλιδάκης, Αθήνα 2002.

Kurth Ernst, *Music Psychology*, Translated by Daphne Tan and Christoph Neidhöfer, London 2022.

Langer Susanne K., *Philosophy in a New Key, A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, The New American Library, 1954.

Meyer Leonard B., *Emotion and Meaning in Music*, Chicago 1961.

Migne J.-P., *Ελληνική Πατρολογία (Patrologia Graeca)*, Βασίλειος ο Μέγας, Τόμος 29, Α', Γενική επιμέλεια της ελληνικής εκδόσεως υπό Πρωτοπρεσβυτέρου Ιωάννου Κ. Διώτη, Αθήναι 2002.

Migne J.-P., *Ελληνική Πατρολογία (Patrologia Graeca)*, Γρηγόριος Επίσκοπος Νύσσης, Τόμος 44, Α', Γενική επιμέλεια της ελληνικής εκδόσεως υπό Ιερέως Ιωάννου Κ. Διώτη, Αθήναι 2000.

Migne J.-P., *Patrologiae Graecae Cursus Completus, Τοῦ ἐν Ἁγίοις Πατρὸς ἡμῶν Ἰωάννου, Ἀρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως τοῦ Χρυσοστόμου, τὰ εὑρισκόμενα πάντα*, Tomus Quintus (Τόμος 55), In via dicta d' Amboise, olim prope portam Lutetiae Parisiorum Vulco d' Enfer nominatam, seu Petit-Montrouge, nunc vero intra moenia Parisina, 1862.

Migne J.-P., *Patrologiae Graecae Cursus Completus, Τοῦ ἐν Ἀγίοις Πατρὸς ἡμῶν Ἰωάννου, Ἀρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως τοῦ Χρυσοστόμου, τὰ εὑρισκόμενα πάντα*, Tomus Sextus (Τόμος 56), In via d' Amboise, prope portam Luteliae Parisiorum Vulco d' Enfer nominatam, seu Petit-Montrouge, 1859.

Migne J.-P., *Patrologiae Graecae Cursus Completus, Τοῦ ἐν Ἀγίοις Πατρὸς ἡμῶν Ἰωάννου, Ἀρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως τοῦ Χρυσοστόμου, τὰ εὑρισκόμενα πάντα*, Tomi Septimi (Τόμος 58), In via dicta d' Amboise, olim prope portam Luteliae Parisiorum Vulco d' Enfer nominatam, seu Petit-Montrouge, nunc vero intra moenia Parisina, 1862.

Migne J.-P., *Patrologiae Graecae Cursus Completus, Τοῦ ἐν Ἀγίοις Πατρὸς ἡμῶν Ἰωάννου, Ἀρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως τοῦ Χρυσοστόμου, τὰ εὑρισκόμενα πάντα*, Tomus Undecimus (Τόμος 62), In via dicta d' Amboise, olim prope portam Luteliae Parisiorum Vulco d' Enfer nominatam, seu Petit-Montrouge, nunc vero intra moenia Parisina, 1862.

Migne J.-P., *Patrologiae Graecae Cursus Completus, Τοῦ ἐν Ἀγίοις Πατρὸς ἡμῶν Μαξίμου τοῦ Ὁμολογητοῦ, Ἄπαντα*, Tomus Primus (Τόμος 90), In via dicta Thibaud olim d' Amboise, prope portam Luteliae Parisiorum Vulco d' Enfer nominatam, seu Petit-Montrouge, nunc vero intra moenia Parisina, 1865.

Nietzsche Friedrich, *Ἡ γέννηση τῆς τραγωδίας*, μετάφραση Ζήσης Σαρίκας, Θεσσαλονίκη 2008.

Quintilianus Aristides, *De musica*, edidit R. P. Winnington-Ingram, Lipsiae in Aedibus B.G. Teubneri, 1963.

Raasted Jørgen, *The Hagiopolites, A Byzantine Treatise on Musical Theory*, Cahiers de l' Institut du Moyen-Âge Grec et Latin 45, Copenhagen 1983.

Schopenhauer Arthur, *Ο κόσμος ως βούληση και παράσταση*, μέρος Α', βιβλία Γ' & Δ', μετάφραση Δημήτρης Υφαντής, Αθήνα 2022.

Wolfram Gerda und Hannick Christian, *Die Erotapokriseis des pseudo-Johannes Damaskenos zum Kirchengesang (Corpus Scriptorum de Re Musica V)*, Wien 1997.

Αλυγιζάκης Αντώνιος, *Τὸ θεωρητικὸ τοῦ Ἀκακίου Χαλκεοπούλου, στον τόμο Μελοουργία. Μελέτες Ἀνατολικῆς Μουσικῆς. Ἐπιστημονικὴ Περιοδικὴ Ἑκδόση, ἔτος Α', τεύχος Α', Θεσσαλονίκη 2008, σσ. 354-363.*

Αριστόξενου *Ἀρμονικά Στοιχεῖα, The Harmonics of Aristoxenus*, edited with translation notes introduction and index of words by Henry S. Macran, Oxford, at the Clarendon Press, 1902.

Αριστοτέλης, Ἀπαντα, Τόμος 34, *Περὶ Ποιητικῆς*, Κάκτος, Αθήνα 1995.

Βασιλείου Μεγάλου, *Ἔργα*, 1, ΕΠΕ, μετάφραση Παναγιώτης Χρήστου, Θεσσαλονίκη 1972.

Βασιλείου Μ., *Ἔργα*, 4, *Ἐξαήμερος*, ΕΠΕ, μετάφραση Στέργιος Σάκκος, Θεσσαλονίκη 1973.

Βασιλείου Μ., *Ἔργα*, 7, *Ὁμιλῖαι καὶ Λόγοι*, “Ὁμιλία πρὸς τοὺς νέους, ὅπως ἂν ἐξ ἑλληνικῶν ὠφελοῖντο λόγων”, ΕΠΕ, μετάφραση Βασίλειος Ψευτόγκας, Θεσσαλονίκη 1973.

Βασιλείου Μ., Ἔργα 5, *Ὁμιλῖαι εἰς Ψαλμούς*, ΕΠΕ, μετάφραση Σοφία Καρακασίδου, Θεσσαλονίκη 1974.

Βουδούρη Αγγέλου Λ., *Μουσικοκριτικά· ἤτοι σημειώματα ἀναφερόμενα εἰς τὴν μουσικὴν δρᾶσιν ἐκκλησιαστικῶν μουσικῶν διδασκάλων τῆς μεγάλης ἐκκλησίας μετὰ τὴν ἄλωσιν ἀκμασάντων· συνταχθεῖσα παρὰ Ἀγγέλου δομεστίκου, ἐν Κωνσταντινουπόλει 1945 (ἔκδοσις πρώτη, Εὐρωπαϊκὸ Κέντρο Τέχνης, Ἀθῆναι 1998).*

Γρηγορίου Νύσσης, Ἔργα 6, *Εἰς τὰς ἐπιγραφὰς τῶν Ψαλμῶν*, ΕΠΕ, μετάφραση Ἰγνάτιος Σακαλής, Θεσσαλονίκη 1988.

Γρηγορίου του Παλαμά, Ἔργα, 2, ΕΠΕ, μετάφραση Παναγιώτης Χρήστου, Θεσσαλονίκη 1982.

Δαμασκηνού Ι., *Έργα*, 1, *Δογματικά Α'*, ΕΠΕ, μετάφραση Κωνσταντίνος Φραντζόλας, Θεσσαλονίκη 1976.

Διονύσιος ο Αρεοπαγίτης, *Περί θείων ονομάτων*, ΕΠΕ, Θεσσαλονίκη 1986.

Δωροθέου Αββά, *Έργα Ασκητικά*, ανακτήθηκε (22/12/2025) από <https://greekdownloads.wordpress.com/2021/12/16/αββάς-δωρόθεος-έργα-ασκητικά-δ/>.

Ευγενίου του Βουλγάρεως, *Πραγματεία περί μουσικής*, Τεργέστη 1868.

Ησιόδου, *Θεογονία*, ανακτήθηκε (14/11/2025) από https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=2&page=2.

Ιάκωβος ο Πρωτοψάλτης, *Η Όκτώηχος, πολλαχοῦ διορθωθεῖσα παρὰ τοῦ Μουσικολογιωτάτου Πρωτοψάλτου τῆς ἀγίας τοῦ Χριστοῦ μεγάλης Ἐκκλησίας Κυρίου Κυρίου Ἰακώβου*, Ἐν τῷ εἰς τὸ Μαχμουτπασάχανι Ἑλληνικῷ Τυπογραφείῳ 1810.

Ιαμβλίχου, *Περί του πυθαγορικού βίου*, ανακτήθηκε (18/11/2025) από https://el.wikisource.org/wiki/Περί_του_Πυθαγορείου_βίου/.

Ιωαννίτου Γεωργίου, “*Μουσική ἐρμηνεία τῶν μεταβολῶν, αἵτινες γίνονται εἰς τοὺς τόνους καὶ εἰς τὰ μέλη ὅτε τίθενται ἐπ' αὐτῶν αἱ ὑφέσεις, αἱ διέσεις καὶ αἱ λοιπαὶ ἄλλαι φθοραὶ. Συντεθεῖσα ὑπὸ Γεωργίου Ἰωαννίτου πρωτοψάλτου καὶ μουσικοδιδασκάλου. Ἐκδίδεται παρὰ τοῦ ἰδίου τὸ πρῶτον ἐν Ἰωαννίνοις*”. Ἐν Ἰωαννίνοις 1871.

Καρακατσάνη Χαραλάμπους, *Βυζαντινὴ Ποταμῆς*, Τόμος ΙΑ , *Θεωρητικόν Κυρίλλου του Μαρμαρινού*, Κωδ. 305 Ι.Ε.Ε.Α (1749), Αθήνα 2004.

Κλεωνίδου, *Εἰσαγωγή Ἀρμονική*, ανακτήθηκε (18/12/2025) από <https://docs.yandex.com/docs/view?url=ya-disk-public://78JSaB6uCjjYMhmzBxEZ/Bz4c3/ZnohQNrDOrQynw8I8R55u3oKE6im6bjzycmPBq/J6bpmRyOJonT3VoXnDag==:/ΚΛΕΩΝΙΔΟΥ-ΕΙΣΑΓΩΓΗ-ΑΡΜΟΝΙΚΗ.pdf&name=ΚΛΕΩΝΙΔΟΥ-ΕΙΣΑΓΩΓΗ-ΑΡΜΟΝΙΚΗ.pdf&nosw=1>.

Κοραΐς Αδαμάντιος, *Αλληλογραφία*, τόμος Γ', Αθήνα 1979.

Μαξίμου του Ομολογητού, *Μυσταγωγία*, μετάφραση Ιγνάτιος Σακαλής, Αθήνα 2009.

Μισαηλίδου Μισαήλ, *Νέον Θεωρητικόν Συντομώτατον, ἥτοι περὶ τῆς καθ' ἡμᾶς ἐκκλησιαστικῆς καὶ ἀρχαίας ἐλληνικῆς μουσικῆς*, Αθήνα 1902.

Μουσικός Πανδέκτης, Τόμος Πρώτος, *Εσπερινός - Απόδειπνον*, Αθήνα 2008.

Μουσικός Πανδέκτης, Τόμος Τέταρτος, *Θεία Λειτουργία*, επιμέλεια Απόστολος Βαλληνδράς, Αθήνα 1976.

Νικοδήμου του Αγιορείτου - Ευθυμίου του Ζυγαδηνού, *Ἑρμηνεία εἰς τοὺς ἑκατὸν πενήκοντα Ψαλμοὺς τοῦ Προφητάνακτος καὶ Θεοπάτορος Δαβὶδ, Τόμος Πρῶτος, περιέχων ἐξήκοντα καὶ ἑννέα Ψαλμοὺς, συγγραφεῖσα μὲν πάλαι Ἑλληνιστὶ παρὰ τοῦ ὀσιωτάτου ἐν μοναχοῖς καὶ ὑπερτίμου τῶν φιλοσόφων κυρίου Εὐθυμίου τοῦ Ζυγαδηνοῦ, μεταφρασθεῖσα δὲ εἰς τὴν ἀπλουστέραν διάλεκτον παρὰ τοῦ ἐν μοναχοῖς ἐλαχίστου κυρίου Νικοδήμου ἀγιορείτου, καὶ σειρὰ πλουσία ἐν εἴδει ὑποσημειώσεων καταπλουτισθεῖσα, ἣτις συνηρανίσθη ἐκ τῆς ἀνεκδότου σειρᾶς τοῦ σοφοῦ Νικήτα καὶ ἐκ τῆς ἐκδεδομένης γραικολατινιστὶ καὶ ἐκ τινῶν ἄλλων, Ἐτυπώθη ἐν τῇ κατὰ τὴν Κωνσταντινούπολιν τοῦ γένους τυπογραφίᾳ, ἐν τοῖς Πατριαρχείοις, 1819.*

Νικοδήμου του Αγιορείτου, *Ἑορτοδρόμιον, ἥτοι ἔρμηνεία εἰς τοὺς ἀσματικοὺς κανόνας τῶν δεσποτικῶν καὶ θεομητορικῶν ἑορτῶν. Συνερανισθὲν ἐκ διαφόρων τῆς Ἐκκλησίας Πατέρων, πλουτισθὲν μὲν πολλὰς σημειώσεις, καὶ συντεθὲν εἰς τὴν κοινὴν γλῶσσαν ὑπὸ Νικοδήμου ἐν μοναχοῖς ἐλαχίστου τοῦ Αγιορείτου, Νῦν δὲ τὸ πρῶτον ἐκδίδεται δαπάνη μὲν τῶν καταγεγραμμένων φιλοτίμων συνδρομητῶν, διὰ σπουδῆς, πόνου καὶ μακρᾶς ἀποδημίας Στεφάνου καὶ Νεοφύτου τῶν ἱερομονάχων ἐκ τῆς Μεγίστης Λαύρας τῶν ἐπονομαζομένων Σκουρταίων. Ἐπιστασία δὲ φιλοπόνω τε καὶ φιλογενεῖ τοῦ πανιερωτάτου καὶ φιλογενεστάτου ἀρχιεπισκόπου πρώην Δαλματίας κτλ. κτλ. κυρίου Βενεδίκτου Κραλίδου διορθώσει δὲ ἀκριβεῖ καὶ πολυπόνω Πολυχρονίου Φιλιππίδου. Πρὸς ὠφέλειαν τῶν ἀπλουστέρων ὀρθοδόξων χριστιανῶν, Ἐν Βενετίᾳ 1836.*

Νικοδήμου του Αγιορείτου, *Ο αόρατος πόλεμος*, Νέα Σκίτη Αγίου Όρους 2014.

Νίτσε Φριδερ., *Ecce Homo, Ίδε ο άνθρωπος*, μετάφραση Ι. Ζερβού, Αθήνα 1924.

Νίτσε Φρίντριχ, *Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα*, μετάφραση Ζήσης Σαρίκας, Αθήνα 2012.

Παϊσίου Αγιορείτου, *Λόγοι Β΄, Πνευματική Αφύπνιση*, Σουρωτή 1999.

Παϊσίου Αγιορείτου, *Λόγοι Ε΄, Πάθη και αρετές*, Σουρωτή Θεσσαλονίκης 2010.

Παϊσίου Αγιορείτου, *Λόγοι ΣΤ΄, Περί Προσευχής*, Σουρωτή Θεσσαλονίκης 2012.

Παχωμίου μοναχού, *Έρμηνεία σύντομος εις την καθ' ημάς μουσικήν*, Κριτική έκδοση Αχιλλεύς Χαλδαιάκης, Αθήνα 2015.

Πέτρου Εφεσίου, *Νέον Αναστασιματάριον, μεταφρασθέν κατά την νεοφανή μέθοδον τής μουσικής υπό τών έν Κωνσταντινουπόλει μουσικολογιωτάτων διδασκάλων και έφευρετών του νέου μουσικού συστήματος, νυν πρώτον εις φώς άχθέν διά τυπογραφικών χαρακτήρων τής μουσικής, επί τής θεοστηρίκτου ήγεμονίας του ύψηλοτάτου ήμων αύθέντου πάσης Ούγγροβλαχίας κυρίου κυρίου Άλεξάνδρου Νικολάου Σούτσου Βοεβόδα, άρχιερατεύοντος του πανιερωτάτου Μητροπολίτου Ούγγροβλαχίας κυρίου Διονυσίου, έκδοθέν σπουδή μέν επίπόνω του μουσικολογιωτάτου κυρίου Πέτρου του Έφεσίου, φιλοτίμω δέ προκαταβολή του πανευγενεστάτου άρχοντος μεγάλου Βορνίκου κυρίου Γρηγορίου Μπαλλιάνου, έν τω του Βουκουρεστίου νεοσυστάτω τυπογραφείω 1820.*

Πηδάλιον τής νοητής νηός, τής Μίας Αγίας, Καθολικής και Άποστολικής τών όρθοδόξων Έκκλησίας, ήτοι άπαντες οι ιεροί και θεϊοι κανόνες τών άγίων οίκουμενικών Συνόδων, τών τοπικών, και τών κατά μέρος θείων πατέρων, έλληνιστι μέν, χάριν άξιοπιστίας έκτιθέμενοι, διά δέ τής καθ' ημάς κοινοτέρας διαλέκτου, προς κατάληψιν τών άπλουστέρων έρμηνευόμενοι παρά Άγαπίου Ίερομονάχου, και Νικοδημου Μοναχοϋ, Έκδίδεται νυν τò δεύτερον υπό Κωνσταντίνου Γκαρμπολᾶ του Όλυμπίου, Έν Αθήναις 1841.

Πλάτωνος *Πολιτεία*, Τόμος Πέμπτος, Βιβλίων έβδομον, Επιστημονική Εταιρία των Ελληνικών Γραμμάτων Πάπυρος, Εν Αθήναις 1959.

Πλάτωνος *Πολιτεία*, Τόμος Έκτος, Βιβλίων έβδομον, Επιστημονική Εταιρία των Ελληνικών Γραμμάτων Πάπυρος, Εν Αθήναις 1948.

Πλωτίνου, *Εννεάδες*. Ανακτήθηκε (27/8/2025) από <https://el.wikisource.org/wiki/Εννεάδες/Α/στ>.

Πορφυρίου Ιερομονάχου, *Ανθολόγιο συμβουλών*, Μήλεσι 2010.

Πρίγγου Κωνσταντίνου, *Η Πατριαρχική Φόρμιγξ, Η Αγία και Μεγάλη Εβδομάς*, Αθήνα 1969.

Πρίγγου Κωνσταντίνου, *Η Αγία και Μεγάλη Εβδομάς*, επιμέλεια Γεώργιος Κωνσταντίνου, Αθήνα 2006.

Στεφανίδη Βασιλείου, *Σχεδιάσμα περι μουσικής ιδιαίτερον εκκλησιαστικής*, Νεοχώρι Βοσπόρου 1819.

Στεφάνου Λαμπαδαρίου, *Κρηπίζ, ήτοι νέα στοιχειώδης διδασκαλία του θεωρητικού και πρακτικού της εκκλησιαστικής μουσικής*, Κωνσταντινούπολη 1875.

Στοιχειώδης διδασκαλία της εκκλησιαστικής μουσικής, έκπονηθεΐσα επί τη βάση του ψαλτηρίου, υπό της Μουσικής Έπιτροπής του Οίκουμενικού Πατριαρχείου εν έτει 1883, Κωνσταντινούπολη 1888.

Φιλοκαλία των Ιερών Νηπτικῶν, συνερανησθεΐσα παρὰ των άγιων και θεοφόρων Πατέρων ήμῶν, εν ή δια της κατά την πρῶξιν και θεωρίαν ήθικής φιλοσοφίας, ό νοῦς καθαΐρεται, φωτΐζεται και τελειοῦται και εις ήν προσετέθησαν τὰ εκ της εν Βενετία εκδόσεως έλλείποντα κεφάλαια του μακαρίου Πατριάρχου Καλλίστου, Τόμος Τέταρτος, Αστήρ, Έν Αθήναις 1976.

Φιλοκαλία των Ιερών Νηπτικῶν, Τόμος Β΄, μετάφραση Αντώνιος Γαλίτης, Θεσσαλονίκη 1986.

Φιλοκαλία, Τόμος Δ΄, μετάφραση Αντώνιος Γαλίτης, Θεσσαλονίκη 1987.

Φιλοκαλία των Νηπτικών και Ασκητικών, Θεοδώρου Στουδίτου, Κατηγήσεις ΛΔ'-ΡΚΔ', Θεσσαλονίκη 1996.

Φιλοξένους Κυριάκου, Λεξικόν της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής, Κωνσταντινούπολη 1868.

Χάιντεγκερ Μάρτιν, Η προέλευση του έργου τέχνης, μετάφραση Γιάννης Τζαβάρας, Αθήνα 1986.

Χέγκελ Γκέοργκ, Αισθητική, μετάφραση Γιακουμής Σταμάτης, Αθήνα 2009.

Χρυσάνθου Αρχιεπισκόπου Διρραχίου του εκ Μαδύτων, Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής, Τεργέστη 1832.

ΜΕΛΕΤΕΣ

(ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΕΣ, ΜΕΤΑΦΡΑΣΜΕΝΕΣ, ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ)

Ansermet Ernest, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*, Éditeur Robert Laffont, 1989.

Chaldaeakes Achilleas G., *JOHN LASKARIS'S MODALITY SCHEMA*, Paper given at the 8th International Musicological Conference of the International Musicological Society (Regional Association for the Study of Music of the Balkans), “*Musical and Cultural Osmoses in the Balkans*”, Bucharest, National University of Music, 2-6 September, 2019. Has been retrieved (15/12/2024) from https://www.academia.edu/44460616/John_Laskaris_s_Modality_Schema

Chaldaeakes Achilleus G., “*Daniel the Protopsaltes (+ 1789): his life and work. A preliminary paper*”, Has been retrieved (11/12/2025) from https://www.academia.edu/1552628/Daniel_the_Protopsaltes_1789_his_life_and_work_A_preliminary_paper.

Gregor Mary J., *Baumgarten's Aesthetica*, has been retrieved (12/12/2025) from <https://maxryynanen.net/wp-content/uploads/2016/06/Mary-J.-Gregor-Baumgartens-Aesthetica.pdf>.

Huron David, *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*, Massachusetts 2007.

Kritikou Flora, *ACCEPTING OR REJECTING LITURGICAL RULES IN THE ECUMENICAL PATRIARCHATE OF CONSTANTINOPLE IN THE 18TH CENTURY, Attempts at Notational Reform: The case of Agapios Paliermos and Jacob the Protopsaltes*. Has been retrieved(22/11/2025) from https://www.academia.edu/28702505/ACCEPTING_OR_REJECTING_LITURGICAL_RULES_IN_THE_ECUMENICAL_PATRIARCHATE_OF_CONSTANTINOPLE_IN_THE_18TH_CENT_Attempts_at_Notational_Reform_The_case_of_Agapios_Paliermos_and_Jacob_the_Protopsaltes_in_Musicology_Papers_28_2_2013_

Raasted Jørgen, *Intonation formulas and modal signatures in Byzantine musical manuscripts*, 1966.

Thibaut P. J., *Traites de musique byzantine, Codex 811 de la Bibliothèque du Metochion du Saint-Sepulcre, Constantinople*.

Troelsgård Christian, *Byzantine neumes, a new introduction to the middle byzantine musical notation*, Copenhagen 2011.

Wellesz Egon, *A History of Byzantine Music and Hymnographie*, Oxford 1949.

Heidegger Martin, *Νίτσε, Η βούληση για ισχύ ως τέχνη, μετάφραση Γιώργος Ηλιόπουλος*, Αθήνα 2011.

Lycan William G., *Φιλοσοφία της Γλώσσας, απόδοση Γιώργος Μαραγκός*, Αθήνα 2007.

Norbert Dufourcq, *Επίτομη ιστορία της Μουσική στην Ευρώπη, μετάφραση Σπύρος Σκιαδαρέσης*, Αθήνα 1947.

Nowak Adolf, *Μικρή εισαγωγή στην αισθητική της μουσικής, μετάφραση Μάρκος Τσέτσος*, Αθήνα 2022.

Ross W. D., *Αριστοτέλης, μετάφραση Μαριλίζα Μήτσου*, Αθήνα 2001.

Taylor Charles, *Οι πηγές του εαυτού. Η γένεση της νεωτερικής ταυτότητας*, μετάφραση Ξενοφών Κομνηνός, Αθήνα 2002.

West M. L., *Αρχαία ελληνική μουσική*, μετάφραση Στάθης Κομνηνός, Αθήνα 2010.

Νταλχάους Καρλ, *Αισθητική της Μουσικής*, μετάφραση Απόστολος Οικονόμου, Αθήνα 2000.

Φλώρος Κωνσταντίνος, *Η ελληνική παράδοση στις μουσικές γραφές του Μεσαίωνα. Εισαγωγή στη Νευματική Επιστήμη*, μετάφραση Κώστας Κακαβελάκης, 1998.

Αλεξάνδρου Μαρία, *Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής, Μουσικολογικές και καλλιτεχνικές αναζητήσεις*, Αθήνα 2017.

Αναστασίου Γρηγόριος Γ., *Τα Κρατήματα στην Ψαλτική Τέχνη*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Μελέται 12, Αθήνα 2005.

Αναστασίου Γρηγόριος, *Θεωρούμενα στην Ψαλτική, θέματα ψαλτικής όντολογίας, θεωρίας, σημειογραφίας, μελοποιίας, έρμηνείας, τάξης*, Αθήνα 2024.

Αποστολόπουλος Θωμάς Κ., *Ό β' ήχος τής Ψαλτικής*, στον τόμο *Ανατολής το Περιήχημα 1*, Αθήνα 2014.

Αποστολόπουλου Θωμά, *Ό Απόστολος Κώνστας ό Χίος και ή συμβολή του στη θεωρία τής μουσικής τέχνης, μουσικολογική θεώρηση από έποψη ιστορική, κωδικογραφική, μελοποιητική και θεωρητική*, IBM, Μελέται 4, Αθήνα 2002.

Γιαννόπουλος Εμμανουήλ, *Η Άνθηση τής Ψαλτικής Τέχνης στην Κρήτη (1566-1669)*, Αθήνα 2004.

Γιαννόπουλος Εμμανουήλ Στ., *Θεωρητικές υπηγήσεις και μουσικές κλίμακες Γρηγορίου του Πρωτοψάλτου*, Θεσσαλονίκη 2011.

Δεβρελή Αστερίου Κ., *Πηδάλιον Βυζαντινής Μουσικής, Μορφές, Οί Πολύφωτοι Άστέρες τής Πανιέρου Ψαλτικής Έπιστήμης, οί διαλάμψαντες κατά τόν Κ' αιώνα*, Θεσσαλονίκη 2014.

Ιακώβ Δανυήλ, *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, ανακτήθηκε (12/11/2025) από https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/encyclopedia/tragedy/page_002.html#fn10.

Ιεροθέου, Μητροπολίτου Ναυπάκτου και Αγίου Βλασίου, *Εμπειρική Δογματική της Ορθόδοξου Καθολικής Εκκλησίας κατά τις προφορικές παραδόσεις του π. Ιωάννου Ρωμανίδη*, Τόμος Β', *Τριαδικός Θεός, Δημιουργία - Πτώση - Ενανθρώπηση - Εκκλησία - Μετά θάνατον ζωή*, Λεβαδεία 2011.

Ιεροθέου, Μητροπολίτου Ναυπάκτου και Αγίου Βλασίου, *Ορθόδοξη ψυχοθεραπεία, πατερική θεραπευτική αγωγή*, έκδοση ΙΒ', Λεβαδεία 2022.

Καρά Σίμωνος, *Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής, Θεωρητικόν*, Τόμος Β', Αθήνα 1982.

Κόντογλου Φώτης, εφημερίδα Ορθόδοξος Τύπος, *Η βυζαντινή μουσική*, τεύχη Μαρτίου, Απριλίου, Μαΐου, Ιουνίου 1963.

Κρητικού Φλώρα, *Συμπληρωματικές Σημειώσεις για το μάθημα Παρασημαντική της Ψαλτικής Τέχνης*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2013.

Λουδοβίκος Νικόλαος π., *Αφανής Αρμονία, Μεταφυσική Ιστορία της αρχαίας Ελληνικής φιλοσοφίας*, Αθήνα 2021.

Μακρής Ευστάθιος, “*Musica greca*”, “*ψαλτική των Λατίνων*” και το χειρόγραφο της Πλατυτέρας στην Κέρκυρα. Ανακτήθηκε (22/11/2025) από https://www.academia.edu/30805766/_Musica_greca_ψαλτική_των_Λατίνων_και_το_χειρόγραφο_της_Πλατυτέρας_στην_Κέρκυρα.

Μεταλληνού Γεωργίου Δ., περιοδικό *Παρακαταθήκη*, Τεύχος 4, “*Ποῖα ἄσματα μέλω τῆ σῆ ἐξόδω Οἰκτῆρμον*”, Ιανουάριος - Φεβρουάριος 1999.

Παναγόπουλος Γεώργιος Δ., *Εισαγωγή στην ιστορία της Δυτικής Θεολογίας, Πρόσωπα, διδασκαλία, κριτική θεώρηση από την άποψη της Ορθόδοξης Παράδοσης*, Πάτρα 2011.

Παπαγιάννη Κωνσταντίνου Οικόν., *Ο εκσυγχρονισμός της Θείας Λατρείας*, Γρηγόριος Παλαμάς 51, Θεσσαλονίκη 1968.

Πάρης Νεκτάριος, *Το εκκλησιαστικόν άσμα, Πατερικές θέσεις*, Θεσσαλονίκη 2018.

Πάσχου Π. Β., *Η άγια Μόνη, ό άδελφός Ίωαννίκιος, τó άγιορείτικο θυμίαμα και άλλα διηγήματα*, Αθήνα 2000.

Σπυράκου Ευαγγελία Χ., *Οι χοροί Ψαλτών κατά την Βυζαντινή Παράδοση*, IBM, Μελέται 14, Αθήνα 2008.

Στάθη Γρηγορίου, *“Η σύντομη και η αργή παράδοση”*. Βυζαντινά, τόμος 4ος, Θεσσαλονίκη 1972.

Στάθη Γρ. Θ., *Μορφολογία και έκφραση της Βυζαντινής Μουσικής*, Αθήνα 1980.

Στάθη Γρηγορίου Θ., *Η εξήγηση της Ψαλτικής Τέχνης*, στο περιοδικό *Θεολογία*, Τόμος ΝΗ΄, Τεύχος 2.

Στάθης Γρηγόριος, *Γερμανός Αρχιερεύς Νέων Πατρών (β΄ ήμισυ ιζ΄ αιώνας), ή ζωή και τó έργο του*, IBM, Αθήνα 1989.

Στάθης Γρηγόριος, *Ιάκωβος Πρωτοψάλτης ο Βυζάντιος (+23 Απριλίου 1800)*, Αθήνα 1997.

Στάθη Γρηγορίου, *“Διπλόν μέλος”*, Μια παρουσίαση των περιπτώσεων *“Λατινικής Μουσικής”* στα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής, από τον τόμο *Τιμή προς τον Διδάσκαλον*, Αθήνα 2001.

Στάθη Γρ. Θ., *Η εξήγησις τής παλαιάς βυζαντινής σημειογραφίας*, Αθήνα 2006.

Στάθη Γρηγορίου Θ., *Η “Υπεροχή” της Βυζαντινής Μουσικής Έναντι της Ευρωπαϊκής και η Σχέση της με την Δημοτική Μουσική*, ανακτήθηκε (20/8/2025) από <https://enromiosini.gr/orthodoxi-latreia/η-υπεροχη-της-βυζαντινησ-μουσικησ/>.

Στάθη Γρηγορίου, *Ερωταποκρίσεις και Ακριβολογήματα της Ψαλτικής Τέχνης εν έτει σωτηριώ βιβ΄*, Αθήνα 2016.

Στάθης Γρηγόριος, *Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας, και πανομοιότυπη έκδοση του καλοφωνικού ιδιομέλου της Μεταμορφώσεως “Προτυπών την ανάστασιν” με όλους τους πόδες και τους αναγραμματισμούς του, απ’ το Μαθηματάριο του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, κατ’ απόδοση στην δημοτική απ’ τον Γρηγόριο Αναστασίου, Αθήνα 2018.*

Στάθης Γρηγόριος, *Η Αισθητική της Ψαλτικής Τέχνης*, Κεντρική Ομιλία στο Ζ’ Διεθνές Συνέδριο του IBM, Αθήνα 2018.

Τσέτσος Μάρκος, *Αισθητική της μουσικής, Σημειώσεις*, ΕΚΠΑ, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2012.

Χαλδαιάκης Αχιλλεύς, *Βυζαντινομουσικολογικά, τόμος Γ’, Μελοποιία*, Αθήνα 2014.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΙ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΩΝ ΚΩΔΙΚΩΝ

Benešević Vladimir N., *Catalogus codicum manuscriptorum graecorum, qui in monasterio Sanctae Catharinae in Monte Sina asseruantur*, Tomus I, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim, 1965.

Benešević Vladimir N., *Catalogus codicum manuscriptorum graecorum, qui in monasterio Sanctae Catharinae in Monte Sina asseruantur*, Tomus III.1, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim, 1965.

Στάθης Γρηγόριος, *Τα Πρωτόγραφα της Εξηγήσεως εις την Νέαν Μέθοδον Σημειογραφίας*, Β’ Τόμος, *Ο Κατάλογος*, Αθήνα 2016.

Στάθη Γρ. Θ., *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς - Ἅγιον Ὅρος. Κατάλογος περιγραφικὸς τῶν χειρογράφων κωδίκων βυζαντινῆς μουσικῆς τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν ἱερῶν μονῶν καὶ σκητῶν τοῦ Ἁγίου Ὁρους*, τόμος Α’, Ἀθῆναι 1975.

Στάθη Γρ. Θ., *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς - Ἅγιον Ὅρος. Κατάλογος περιγραφικὸς τῶν χειρογράφων κωδίκων βυζαντινῆς*

μουσικῆς τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν ἱερῶν μονῶν καὶ σκητῶν τοῦ Ἁγίου Ὁρους, τόμος Β΄, Ἀθῆναι 1976.

Στάθῃ Γρ. Θ., *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς - Ἅγιον Ὅρος. Κατάλογος περιγραφικὸς τῶν χειρογράφων κωδίκων βυζαντινῆς μουσικῆς τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν ἱερῶν μονῶν καὶ σκητῶν τοῦ Ἁγίου Ὁρους*, τόμος Γ΄, Ἀθῆναι 1993.

Στάθῃ Γρ. Θ., *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς - Ἅγιον Ὅρος. Κατάλογος περιγραφικὸς τῶν χειρογράφων κωδίκων βυζαντινῆς μουσικῆς τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν ἱερῶν μονῶν καὶ σκητῶν τοῦ Ἁγίου Ὁρους*, τόμος Δ΄, Ἀθῆναι 2015.

Στάθῃ Γρ. Θ., “*Ἡ ἀσματικὴ διαφοροποίηση, ὅπως καταγράφεται στὸν κώδικα EBE 2458 τοῦ ἔτους 1336*”, ἀνάτυπον ἐκ τοῦ συλλογικοῦ τόμου ΚΒ΄ Δημήτριά. Ἐπιστημονικὸ Συμπόσιο Χριστιανικὴ Θεσσαλονίκη - Παλαιολόγειος ἐποχὴ [...], Θεσσαλονίκη 1989, σσ. 165-211.

ΚΩΔΙΚΕΣ

Vaticanus Barberinus graecus 300

Βιβλιοθήκη Κωνσταντίνου Ψάχου (BKΨ) 72/222

Διονυσίου 570

Δοχειαρίου 389

Δοχειαρίου 315

EBE 899

EBE 2401

Ιβήρων 970

Ιβήρων 1109

Ιβήρων 1121

Ιβήρων 1271

Κουτλουμουσίου 399

Κουτλουμουσίου 457

Λάρας Γ 67

ΜΠΤ 811

ΜΠΤ 703

Ξενοφώντος 128

Ξηροποτάμου 317

Πάτμου 930

Σινά 740

Σινά 1575

Σινά 1764

