ΕΘΝΙΚΟ & ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ, ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Π.Μ.Σ. ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑΣ

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ **ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ**

ΑΝΤΩΝΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΣ

ΕΥΡΩΠΑΪΚΕΣ ΕΠΙΡΡΟΕΣ ΣΤΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΤΗΣ ΨΑΛΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΤΟΥ $19^{ΟΥ}$ & $20^{ΟΥ}$ ΑΙΩΝΑ

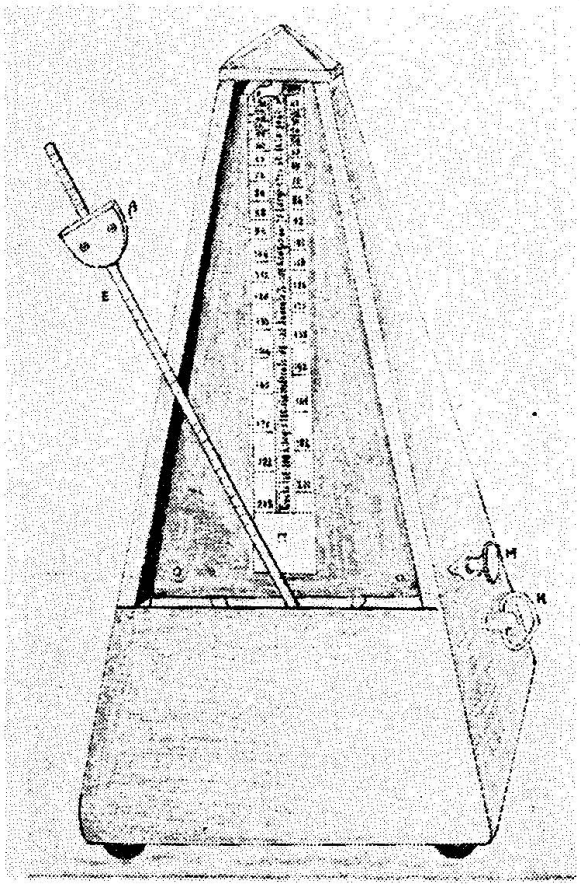
Επιβλέπων Καθηγητής: *ΘΩΜΑΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΠΟΥΛΟΣ*

Μετρόνομος τοῦ Mälzel

102. Ὁ **μετρονόμος τοῦ** Mälzel ἢ **χρονόμετρον** εἶναι ἕνας ἁπλὸς μηχανισμὸς ὡρολογίου τοποθετημένος μέσα σ' ἕνα μικρὸ κιβώτιο σχήματος πυραμίδος, ὕψους 20 ἑκατοστῶν τοῦ μέτρου.

Ὁ μηχανισμὸς αὐτὸς κουρδίζεται — ὅπως δείχνει τὸ παρακάτω σχῆμα— μὲ τὸ κλειδὶ **Κ** καὶ κινεῖ ἐντελῶς ἰσόχρονα, δεξιὰ κι' ἀριστερά, τὸ ἐκκρεμὲς **Ε** ποὺ σὲ κάθε του κίνησι ἀκούεται ἕνας ξηρὸς κρότος. Μὲ τὸ μοχλὸ **Μ** ποὺ μπορεῖ νὰ τραβιέται πρὸς τὰ ἔξω ὡς τὸσημεῖο ποὺ νὰ φανῆ μιὰ ἀπὸ τὶς ὑποδιαιρέσεις **2, 3, 4,** καὶ **6** ποὺ εἶναι χαραγμένες ἐπάνω του ἔχουμε, ἐπὶ πλέον, ἀντιστοίχως, τὸν πρῶτο χτύπο, τὴν ἀρχή, τοῦ 2σήμου, 3σήμου, 4σήμου καὶ 6σήμου μέτρου ποὺ σημαίνεται, ἀντὶ μὲ τὸν ξηρὸ κρότο, μὲ τὸ χτύπημα ἑνὸς κωδωνίσκου. Ὁ κωδωνίσκος αὐτὸς δὲν λειτουργεῖ ὅταν ὁ μοχλὸς Μ εἶναι τελείως πατημένος πρὸς τὰ μέσα.

Τὸ βαρύδιο **β** μπορεῖ νὰ μετακινηθῆ κατὰ μῆκος τοῦ στελέχους τοῦ ἐκκρεμοῦς καὶ νὰ τοποθετηθῆ σὲ διάφορες θέσεις του. Ὅσο ψηλότερα βρίσκεται τὸ βαρύδιο, τόσο οἱ κινήσεις τοῦ ἐκκρεμοῦς γίνονται βραδύτερες κι' ὅσο χαμηλότερα τὸ τοποθετοῦμε, τόσο ὁ ἀριθμὸς τῶν κινήσεων αὐξάνει. Ἔτσι, ὅταν τὸ βαρύδιο βρίσκεται στὸ ἀνώτατο σημεῖο τοῦ στελέχους, τὸ ἐκκρεμὲς δίνει 40 χτύπους κι' ὅταν εἶναι τοποθετημένο στὸ κατώτατό του σημεῖο, χτυπάει 208 χτύπους σὲ 1 λεπτὸ τῆς ὥρας. Οἱ ἄκρες αὐτὲς ταχύτητες εἶναι σημειωμένες ἐπάνω σὲ μιὰ ἐπιμήκη πινακίδα **Π** ποὺ εἶναι στερεωμένη πίσω, ἀκριβῶς, ἀπὸ τὸ στέλεχος τοῦ ἐκκρεμοῦς, ὅταν αὐτὸ κατέχη κατακόρυφη θέσι καὶ ἡ μεταξὺ τῶν δύο αὐτῶν ταχυτήτων ἀπόστασις εἶναι χαραγμένη στὶς ἑξῆς ὑποδιαιρέσεις 40, 44, 48, 52, 56, 60, 66, 72, 80, 88, 96, 104, 112, 120, 132, 144, 160, 176, 192 καὶ 208 ἀπὸ τὴν ἀριστερὴ πλευρὰ καὶ 42, 46, 50, 54, 58, 63, 69, 76, 84, 92,



Μετρονόμος

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

Εισαγωγή 7
Βιβλιογραφία 9
Α. Πηγές 9
Β. Βοηθήματα 11

ΔΟΜΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΜΕΛΟΥΣ

Κεφάλαιο Α΄. **Διαστήματα, Συστήματα, Γένη, Κλίμακες**

Ι.1 Η μονοσύλλαβη παραλλαγή 15
Ι.2 Διαστήματα-Τόνοι και διάκριση αυτών 19
Ι.3 Σημεία αλλοιώσεως 26
Ι.3.1 Τα σημάδια των φθορών 28
Ι.4 Γένη 29
Ι.4.1 Γένος Εναρμόνιο 33

Κεφάλαιο Β΄. **Ρυθμός**

ΙΙ.1 Η έννοια του ρυθμού και του χρόνου 36
ΙΙ.2 Έγχρονες υποστάσεις 41
ΙΙ.2.1 Άχρονες υποστάσεις 44
ΙΙ.3 Χρονική αγωγή 45
ΙΙ.3.1 Μετρονόμος 48
ΙΙ.4 Ο Τρίσημος ρυθμός ή Υποσκάζων 49

Κεφάλαιο Γ΄. **Οι ήχοι της Βυζαντινής μουσικής**

ΙΙΙ.1 Η έννοια και ο αριθμός των ήχων- Συστήματα 52
ΙΙΙ.2 Συστατικά των ήχων-Απηχήματα 53
ΙΙΙ.3 Μελωδικές έλξεις 56
ΙΙΙ.4 Οι φθορές και οι λειτουργίες τους- Επείσακτα μέλη 58
ΙΙΙ.5 Ισοκράτημα 60
ΙΙΙ.6 Μεταφορά μελών από την Βυζαντινή στην Ευρωπαϊκή .....
Σημειογραφία. Η αντιμετώπιση στις Θεωρητικές συγγραφές 63

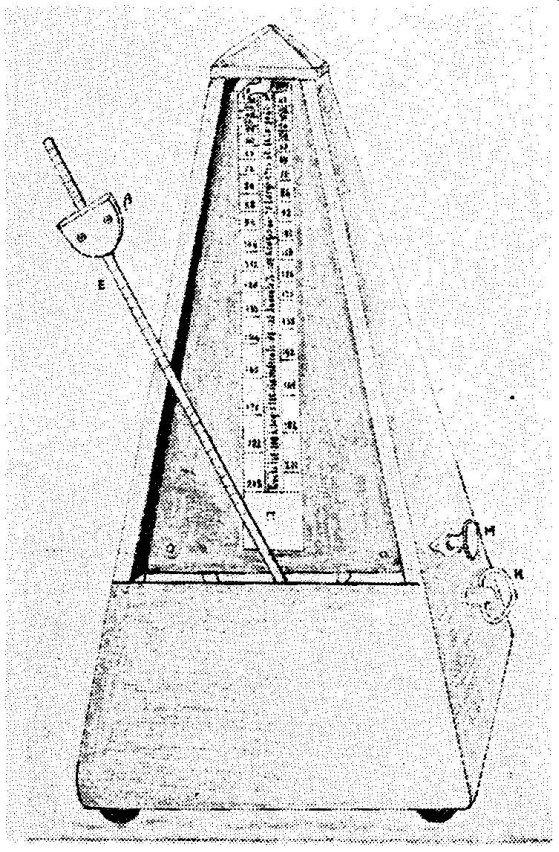
Συμπεράσματα 67

Μετρόνομος τοῦ Mälzel

102. Ὁ **μετρονόμος τοῦ** Mälzel ἢ **χρονόμετρον** εἶναι ἕνας ἁπλὸς μηχανισμὸς ὡρολογίου τοποθετημένος μέσα σ' ἕνα μικρὸ κιβώτιο σχήματος πυραμίδος, ὕψους 20 ἑκατοστῶν τοῦ μέτρου.

Ὁ μηχανισμὸς αὐτὸς κουρδίζεται — ὅπως δείχνει τὸ παρακάτω σχῆμα— μὲ τὸ κλειδὶ **Κ** καὶ κινεῖ ἐντελῶς ἰσόχρονα, δεξιὰ κι' ἀριστερά, τὸ ἐκκρεμὲς **Ε** ποὺ σὲ κάθε του κίνησι ἀκούεται ἕνας ξηρὸς κρότος. Μὲ τὸ μοχλὸ **Μ** ποὺ μπορεῖ νὰ τραβιέται πρὸς τὰ ἔξω ὡς τὸσημεῖο ποὺ νὰ φανῆ μιὰ ἀπὸ τὶς ὑποδιαιρέσεις **2, 3, 4,** καὶ **6** ποὺ εἶναι χαραγμένες ἐπάνω του ἔχουμε, ἐπὶ πλέον, ἀντιστοίχως, τὸν πρῶτο χτύπο, τὴν ἀρχή, τοῦ 2σήμου, 3σήμου, 4σήμου καὶ 6σήμου μέτρου ποὺ σημαίνεται, ἀντὶ μὲ τὸν ξηρὸ κρότο, μὲ τὸ χτύπημα ἑνὸς κωδωνίσκου. Ὁ κωδωνίσκος αὐτὸς δὲν λειτουργεῖ ὅταν ὁ μοχλὸς Μ εἶναι τελείως πατημένος πρὸς τὰ μέσα.

Τὸ βαρύδιο **β** μπορεῖ νὰ μετακινηθῆ κατὰ μῆκος τοῦ στελέχους τοῦ ἐκκρεμοῦς καὶ νὰ τοποθετηθῆ σὲ διάφορες θέσεις του. Ὅσο ψηλότερα βρίσκεται τὸ βαρύδιο, τόσο οἱ κινήσεις τοῦ ἐκκρεμοῦς γίνονται βραδύτερες κι' ὅσο χαμηλότερα τὸ τοποθετοῦμε, τόσο ὁ ἀριθμὸς τῶν κινήσεων αὐξάνει. Ἔτσι, ὅταν τὸ βαρύδιο βρίσκεται στὸ ἀνώτατο σημεῖο τοῦ στελέχους, τὸ ἐκκρεμὲς δίνει 40 χτύπους κι' ὅταν εἶναι τοποθετημένο στὸ κατώτατό του σημεῖο, χτυπάει 208 χτύπους σὲ 1 λεπτὸ τῆς ὥρας. Οἱ ἄκρες αὐτὲς ταχύτητες εἶναι σημειωμένες ἐπάνω σὲ μιὰ ἐπιμήκη πινακίδα **Π** ποὺ εἶναι στερεωμένη πίσω, ἀκριβῶς, ἀπὸ τὸ στέλεχος τοῦ ἐκκρεμοῦς, ὅταν αὐτὸ κατέχη κατακόρυφη θέσι καὶ ἡ μεταξὺ τῶν δύο αὐτῶν ταχυτήτων ἀπόστασις εἶναι χαραγμένη στὶς ἑξῆς ὑποδιαιρέσεις 40, 44, 48, 52, 56, 60, 66, 72, 80, 88, 96, 104, 112, 120, 132, 144, 160, 176, 192 καὶ 208 ἀπὸ τὴν ἀριστερὴ πλευρὰ καὶ 42, 46, 50, 54, 58, 63, 69, 76, 84, 92,



Μετρονόμος

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο συνθέτης και βαρύτονος του 20ου αιώνα, Δίων Αρύβας σε σχετικό εγχειρίδιο, όπου πραγματεύεται ζητήματα περί του βυζαντινού μέλους, καταθέτει την αγωνία του για το αν χρειάζεται να αναφερόμαστε σε Βυζαντινή μουσική, Ευρωπαϊκή μουσική, Αραβική μουσική κ.ο.κ. Επισημαίνει δε πως θα πρέπει να συζητούμε για Ευρωπαϊκό, Βυζαντινό μέλος, μέσα σε ένα πλαίσιο αναζήτησης, όπου όλες οι μορφές στείρου ανταγωνισμού και επιβολής θα έχουν πρωτίστως απομακρυνθεί από το πεδίο της έρευνας και της μουσικής τέχνης[1].

Οι συγκεκριμένοι προβληματισμοί απασχολούν τους περισσότερους μουσικούς και θέτουν την βάση για μια πιο ήρεμη, επιστημονική και καλλιτεχνική θεώρηση της μουσικής κληρονομιάς κάθε λαού. Θεωρείται αυτονόητο πως υπάρχουν αμοιβαίες αλληλεπιδράσεις στις μουσικές του κόσμου, όπως και σε κάθε μορφή ανθρώπινης δημιουργίας και έκφρασης. Ιδιαιτέρως αυτό ισχύει για τους λαούς που γειτνιάζουν γεωγραφικά και που η μουσική τους έκφραση έχει γεννηθεί από το ίδιο μουσικό κύτταρο, ακόμη και εάν η πορεία εξέλιξής τους υπήρξε διαφορετική. Μια τέτοια γόνιμη «σύγκρουση» με τα θετικά και τα αρνητικά της χαρακτηριστικά υφίσταται πολλούς χρόνους ανάμεσα στο μουσικό κόσμο της Ανατολής και της Δύσης.

Αναμφισβήτητα πρόκειται για δύο ιδιαίτερους τρόπους μουσικής έκφρασης οι οποίοι απορρέουν από την γενικότερη φιλοσοφική κοσμοθεωρία κάθε πλευράς. Από την μια ο βυζαντινός πολιτισμός στηρίζεται στο «πρόσωπο»[2] και ο δυτικοευρωπαϊκός από την άλλη κατανοεί τον άνθρωπο ως οντότητα μοναδική, αλλά και μοναχική[3]. Η προηγούμενοι συλλογισμοί οδηγούν στην παραδοχή ότι η ατομοκρατία της Δύσης γεννά στον τομέα της μουσικής τις νότες, δομικά μουσικά στοιχεία αυθύπαρκτα και ανεξάρτητα. Αντίθετα, στην Ανατολή κάθε φθόγγος εξαρτάται και βρίσκεται σε διαρκή διάλογο τόσο με τον προηγούμενο, όσο και με τον επόμενο.

Στο σημείο αυτό οφείλω να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή μου, κ. Θωμά Αποστολόπουλο, ο οποίος αφουγκράστηκε την αγωνία αλλά και τις απορίες μου για

---

[1] βλ. Δίωνος Αρύβα, *Το Βυζαντινόν μέλος και η θέσις του εις την καθόλου μουσικήν*, Αθήνα 1992, σ.3.

[2] Σύμφωνα με το καθηγητή Χρήστο Γιανναρά η σύνθετη λέξη πρόσωπον προέρχεται από την πρόθεση *προς* μαζί με το ουσιαστικό *ώψ* (γενική του *ωπός*) που σημαίνει όμμα, οφθαλμός κατ' επέκταση δηλώνει την ικανότητα κάποιου να διαλέγεται, να επικοινωνεί. βλ. Χρήστου Γιανναρά, *Αλφαβητάρι της πίστης,* Αθήνα 1986, σ.53.

[3] βλ. Μάριου Μπέγζου, *Ελευθερία ή θρησκεία;* Αθήνα 1991, σ.163.

τυχόν συνύπαρξη ή αλληλεπίδραση των δύο μεγάλων μουσικών ρευμάτων, αυτών δηλαδή της Βυζαντινής και της Δυτικής μουσικής. Με αποτέλεσμα να μου προτείνει ως θέμα διπλωματικής εργασίας, *Ευρωπαϊκές επιρροές στα θεωρητικά της ψαλτικής τέχνης του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα.*

Εκφράζουμε την επιθυμία μας ότι η εκπόνηση αυτή θα συμβάλλει όσο είναι δυνατόν στην διερεύνηση δυσεπίλυτων ζητημάτων που αφορούν στις σχέσεις Ευρωπαϊκής και Βυζαντινής μουσικής.

Β Ι Β Λ Ι Ο Γ Ρ Α Φ Ι Α

Α. ΠΗΓΕΣ

- **Αγαθοκλέους Παναγιώτου,** *θεωρητικόν της εκκλησιαστικής μουσικής,* Αθήνα 1855.
- **Βαλληνδρά Αποστόλου,** *Στοιχειώδης Θεωρία εκκλησιαστικής Βυζαντινής Μουσικής,* Αθήνα 1969.
- **Βαμβουδάκη Εμμανουήλ,** *Συμβολή εις την σπουδήν της παρασημαντικής των βυζαντινών μουσικών,* Σάμος 1938.
- **Βασιλικού Θεοδώρου,** *Θεωρητικόν μουσικόν εγχειρίδιον,* Αθήνα 1980.
- **Γεννατά Ιωάννου,** *Θεωρία και μελωδικές ασκήσεις βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής*, Πειραιάς 2011.
- **Γεωργακόπουλου Σπύρου,** *Μέθοδος θεωρία και ορθογραφία της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής,* Ιανουάριος 2005.
- **Γεωργιάδη Θεοδοσίου,** *Νέα μέθοδος της καθ' ημάς εκκλησιαστικής βυζαντινής μουσικής,* Αθήνα 1963.
- **Γιαννέλου Δημητρίου,** *Σύντομο θεωρητικό βυζαντινής μουσικής,* Κατερίνη 2009.
- **Δεβρελή Αστερίου,** *Πηδάλιον,* Θεσσαλονίκη 1984.
- **Δροβιανίτη Μαργαρίτου,** *Θεωρητική και πρακτική μουσική,* Κωνσταντινούπολη 1851.
- **Ευθυμιάδη Αβραάμ,** *Μαθήματα Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής,* Θεσσαλονίκη 1972.
- **Ηλιόπουλου Διονυσίου,** *Μέθοδος βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής,* Αθήνα 1995.
- **Θερειανού Ευσταθίου,** *Μουσικής των Ελλήνων και ιδίως της εκκλησιαστικής,* εν Τεργέστη 1875.
- **Ιακώβου,** *Η Οκτώηχος,* 1810.
- **Ιωακείμ Ανδρέου,** *Θεωρία και πράξη της ψαλτικής τέχνης,* Λαμία 2013.
- **Ιωαννίτου Γεωργίου,** *Μουσική Ερμηνεία των μεταβολών,* Ιωάννινα 1871.
- **Καρά Σίμωνος,** *Μέθοδος της ελληνικής μουσικής,* τομ. Α&Β, Αθήνα 1982.
- **Καψάσκη Σπυρίδωνος,** *Μικρόν Θεωρητικόν της Βυζαντινής μουσικής,* 1946.
- **Κιούση Θ.,***Μέθοδος Ελληνικής Παραδοσιακής μουσικής.*
- **Κοσμά εκ Μαδύτων,** *Ποιμενικός Αυλός,* Αθήνα 1897.
- **Κυριαζίδου Σ.,** *Σύντομος πραγματεία περί ήχων , περί μέλους, περί μαρτυριών της εκκλησιαστικής μουσικής,*1906.
- **Κωνσταντίνου Γεωργίου,** *Θεωρία και πράξη της εκκλησιαστικής μουσικής,* Ι.Μ.Βατοπεδίου 1997.
- **Μακράκη Δημητρίου,** *Αρμονικό εγχειρίδιο,* Ηράκλειο 2008.

- **Μαργαζιώτη Ιωάννου,** *Θεωρητικό βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής,* Αθήνα 1958.
- **Μάρκου Κωνσταντίνου,** *Θεωρία και πράξη της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής,* Παιανία 2010.
- **Μαυρόπουλου Δημητρίου,** *Νέα μέθοδος πρακτική και θεωρητική διδασκαλία της ελληνικής βυζαντινής μουσικής,* Αθήνα 1966.
- **Μήτρου Δημητρίου,** *Ασκήσεις βυζαντινής μουσικής,* Αθήνα 1958.
- **Μισαηλίδη Μισαήλ** *Νέον Θεωρητικόν συντομώτατον ήτοι περί της καθ' ημάς εκκλησιαστικής και αρχαίας ελληνικής μουσικής,* εν Αθήναις 1902.
- **Μουσική Πατριαρχική Επιτροπή,** *Στοιχειώδεις διδασκαλία της εκκλησιαστικής μουσικής,* Κωνσταντινούπολη 1888.
- **Νικολαΐδη Βασιλείου,** *Γραμματική μουσικής και πρακτικής,* 1825.
- **Οικονόμου Χαραλάμπους,** *Βυζαντινής μουσικής Χορδή,* Κύπρος 1940.
- **Παγανά Νικολάου,** *Διδασκαλία της καθόλου μουσικής τέχνης ήτοι γραμματική της μουσικής γλώσσας,* Κωνσταντινούπολη 1893.
- **Παγκρατίου Βατοπαιδινού,** *Η μουσική κλίμαξ,* Κωνσταντινούπουλη 1917.
- **Παναγιωτόπουλου Δ.Γ.,** *Θεωρία και πράξις της Βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής,* Αθήνα 1948.
- **Παπαδόπουλου Ευστρατίου,** *Εν τη εκκλησιαστική μουσική πραγματεία διευκρινίζουσα το ζήτημα ρυθμού των εκκλησιαστικών τροπαρίων,* Αθήνα 1932.
- **Παπαλεξίου Νέστορος,** *Θεωρία και πράξις βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής,* Θεσσαλονίκη 1976.
- **Περουλάκη Βασιλείου,** *Θεωρία και πράξη της βυζαντινής μουσικής,* Νεάπολη 2010.
- **Περπινιά Μιχαήλ,** *Νεώτατον πλήρες θεωρητικόν της καθ' ημάς εκκλησιαστικής βυζαντινής μουσικής,* Αθήνα 1970.
- **Στεφανίδη Βασιλείου,** *Σχεδίασμα περί μουσικής ιδιαίτερον εκκλησιαστικής,* Βόσπορος 1819.
- **Στεφάνου Λαμπαδαρίου,** *Κρηπίς,* Κωνσταντινούπολη 1875.
- **Συκιώτη Μελετίου,** *Πράξη και θεωρία της Βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής,* Άγιον Όρος 1981.
- **Φιλοξένους Κυριάκου,** *Θεωρητικόν στοιχειώδες της μουσικής,* Κωνσταντινούπολη 1859.
- **Φωκαέως Θεοδώρου,** *Κρηπίς,* Αθήνα 1912.
- **Χατζηαθανασίου Μιχαήλ,** *Αι βάσεις της Βυζαντινής Μουσικής,* Κωνσταντινούπολη 1948.
- **Χατζηθεοδώρου Γεωργίου,** *Μέθοδος διδασκαλίας,* Κρήτη 2004.
- **Χουρμουζίου Γεωργίου**, *Εισαγωγή εις το θεωρητικό και πρακτικό της εκκλησιαστικής μουσικής...*
- **Χουρμουζίου Στυλιανού,** *Ο Δαμασκηνός ήτοι πλήρες Θεωρητικόν της Βυζαντινής μουσικής,* Λευκωσία 1934.
- **Χρύσανθου εκ Μαδύτων,** *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής,* εν Τεργέστη 1832.

- **Χρύσανθου εκ Μαδύτων,** *Εισαγωγή εις το Θεωρητικόν και Πρακτικόν της εκκλησιαστικής μουσικής,* Παρίσι 1821.
- **Ψάχου Κωνσταντίνου,** *ΤΟ Οκτάηχον σύστημα,* Κρήτη 1980.
- **Savas I. Savas,** *Byzantine music in Theory and in Practice,* Boston 1965.

Β. ΒΟΗΘΗΜΑΤΑ

- Αδάμη Μιχαήλ, «Πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική στο βυζάντιο του ΙΕ΄αιώνα», περιοδ. Μουσικολογία, τεύχος 1^{ο}, 1986, 30-35.
- Αμαραντίδη Αμάραντου, *Το τονικό μουσικό σύστημα,* Αθήνα 1990.
- Αλυγιζάκη Αντωνίου, *Η οκταηχία στην ελληνική λειτουργική υμνογραφία,* Θεσσαλονίκη 1985.
- Αποστολόπουλου Θωμά, *Απόστολος Κώνστας ο Χίος και η συμβολή του στην θεωρία της μουσικής τέχνης,* Αθήνα 2002.
- Αποστολόπουλου Θωμά, «Όρων αλλάγματα από τον Απόστολο στον Χρύσανθο», Διεθνές Μουσικολογικό συνέδριο, Θεσσαλονίκη 2014.
- Αριστόξενου, *Ρυθμικά στοιχεία,*14,286.
- Αριστόξενου, *Αρμονικών στοιχείων Β,* 46,5-10-15.
- Αριστόξενου, *Αρμονικών στοιχείων Α,* 1,20-3,5.
- Αρύβα Δίωνος, *Το βυζαντινό μέλος και η θέση του στην καθόλου μουσική,* Αθήνα 1992.
- Γιανναρά Χρήστου, *Αλφαβητάρι της Πίστης,* Αθήνα 1986.
- Γιαννίδη Ελισαίου, *Η Βυζαντινή μουσική και η εναρμόνισή της.*
- Γριτσάνη Παναγιώτου, *Το περί της μουσικής εκκλησίας ζήτημα,* Νεάπολη 1870.
- Δραγούμης Μ., « Η δυτικίζουσα εκκλησιαστική μουσική μας στην Κρήτη και στα Επτάνησα», περιοδικό, Λαογραφία, τομ.31.
- Ζώτου Ίωνος, «Οι περί της μουσικής διαμάχες μεταξύ των Galilei και Zarlino», περ. Μούσα, τεύχος 4^{ο} , Αθήνα 1997, σσ. 31-36.
- Κρητικού Φλώρα, «Θεωρητικές συγγραφές της Βυζαντινής μουσικής του ΙΘ΄αιώνα και Νεοελληνικός Διαφωτισμός», Η΄ Επιστημονικό συμπόσιο της νεοελληνικής εκκλησιαστικής τέχνης, Αθήνα 2008, σσ. 641- 654.
- Κωνσταντίνου Γεωργίου, *Θεωρητικόν Μέγαν του Χρ*ύσανθου εκ *Μαδύτων. Το ανέκδοτο αυτόγραφο του 1816,* Αθήνα 1816.
- Λιάκου Ιωάννου, «Ο υποσκάζων ρυθμός σε συνθέσεις της ψαλτικής μελοποιίας του ΙΘ-Κ΄ αιώνα», Δ΄ Διεθνές συνέδριο μουσικολογικό και ψαλτικό, Αθήνα 2015.
- Μητροπολίτου Λαοδικείας Μάξιμου, «Περί της εκκλησιαστικής μουσικής» περιοδικό, Ορθοδοξία, τομ. 27, 1952, σσ. 40-45.
- Μπέγζου Μάριου, *Ελευθερία ή θρησκεία,* Αθήνα 1991.
- Ξανθουδάκη Χ., «Το Μέγα Θεωρητικόν του Χρύσανθου και οι Γαλλικές πηγές του», περιοδικό Ερανιστής, τομ. 26, 2007, σσ. 141- 174.

- Ξύδη, *Βυζαντινή Υμνογραφία,* Αθήνα 1978.
- Παπαδοπουλου Γεωργίου, *Συμβολαί εις την Ιστορίαν της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής,* Αθήνα 1890.
- Παπαθανασίου Ιωάννου, *Εγχειρίδιο μουσικής παλαιογραφίας,* Αθήνα 2002.
- Ρωμανού Καίτη, "Περί των δυτικών πηγών του (Χρύσανθου) Θεωρητικόν μέγα της μουσικής", συμβολή στη μνήμη του Γεωργίου Στ. Αμαργιανάκη, Αθήνα 2013, σ.321.
- Στάθη Γρηγορίου, *Τιμήν προς τον Διδάσκαλον,* Αθήνα 2001.
- Στάθη Γρηγορίου, *Ερωταποκρίσεις και Ακριβολογήματα της ψαλτικής τέχνης,*Αθήνα, εν έτει σωτηρίω ,ΒΙΒ΄.
- Στάθη Γρηγορίου, Φάκελος Μαθημάτων βυζαντινής ψαλτικής τέχνης, Αθήνα 1992.
- Στάθη Γρηγορίου, *Η εξήγηση της ψαλτικής τέχνης,* Αθήνα 1987.
- Στάθη Γρηγορίου, *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής μουσικής,* τομ. Α΄, Αθήνα 1975.
- Στάθη Γρηγορίου, *Η Δεκαπεντασύλλαβος Υμνογραφία εν τη Βυζαντινή μελοποιία,* Αθήνα 1977.
- Φαρλέκα Εμμανουήλ, *Τριώδιον,* Αθήνα 1931.
- Φράγγου-Ψυχοπαίδη Όλγας, «Η συγκρότηση της μουσικολογίας ως ακαδημαϊκής επιστήμης», περιοδικό, Μουσικολογία, 1985.
- Φιλόπουλου Ιωάννου, *Εισαγωγή στην ελληνική πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική,* Αθήνα 1990.
- Φιστούρη Δημοσθένους, «Κατά πόσο η χρήση των διαστολών και των μετρικών ενδείξεων στην καταγραφή της Δημοτικής και της Βυζαντινής μουσικής είναι όπως διαρθρωτική ή προσχηματική», Δ΄Διεθνές συνέδριο μουσικολογικό και ψαλτικό, Αθήνα 2015.
- Χατζηγιακουμή Μανόλη, *Η εκκλησιαστική μουσική του ελληνισμού μετά την άλωση,* Αθήνα 1999.
- Ψαριανού Διονυσίου, *Η βυζαντινή μουσική.*
- Ψαριανού Διονυσίου, *Συμβολή εις το ζήτημα της ελληνικής εκκλησιαστικής ή Βυζαντινής μουσικής,* Αθήνα 1957.
- Ψάχου Κωνσταντίνου, «Τις ο προσήκων τρόπος της δια του πενταγράμμου γραφής των ήχων της βυζαντινής μουσικής», περιοδικό, Νέα Φορμιγξ, Μάϊος 1990.
- Ψάχου Κωνσταντίνου, «Περί αρμονίας», περιοδικό, Νέα Φόρμιγξ, φύλλο 15, Ιούλιος 1910.
- Hofman. J.B. *Ετυμολογικό Λέξικο της αρχαίας ελληνικής, εξελληνισθέν υπό* Αντωνίου Παπανικολάου, Αθήνα 1974.
- Levy.K, *On the origin of the Neumes,* Princeton 1998.
- Liddel & Scott, *Επιτομή του Μεγάλου λεξικού της αρχαίας ελληνικής.*
- Mokranyats Steven, *Γενική ψαλμωδία,* Βελιγράδι 1935.

- Nef Karl, *Ιστορία της Μουσικής,* Αθήνα 1985.
- Rasted .J, *The Hagiopolites,* Copenhague 1983.
- Tarbo Lorenzo, *L' antica melurgia bizantina,* Grottaferrata 1938.

ΔΟΜΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΜΕΛΟΥΣ

Κ Ε Φ Α Λ Α Ι Ο Π Ρ Ω Τ Ο

ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΑ, ΣΥΣΤΗΜΑΤΑ, ΓΕΝΗ, ΚΛΙΜΑΚΕΣ

Ι.1. **Η μονοσύλλαβη παραλλαγή**

Όσο ο ξεσηκωμός του Γένους το 1821 αποτελεί ορόσημο και σηματοδοτεί την πορεία προς την εθνική ανεξαρτησία, άλλο τόσο σημαντική είναι και η «Νέα μέθοδος» που εμφανίστηκε στα βυζαντινά μουσικά δρώμενα στην Κωνσταντινούπολη, τις παραμονές των Χριστουγέννων κατά το έτος 1814. Επισήμως ωστόσο η μέθοδος αυτή ξεκινά να διδάσκεται το έτος 1815[4]. Πρωτεργάτες του «Νέου Συστήματος», σύμφωνα και με την Πατριαρχική Διακήρυξη[5], ήταν τρεις μεγάλοι δάσκαλοι: ο διάκονος και μετέπειτα Μητροπολίτης εκ Μαδύτων Χρύσανθος, ο Λαμπαδηφόρος της του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας κυρ Γρηγόριος και ο Μουσικολογιώτατος κυρ Χουρμούζιος.

Η φράση «Νέα μέθοδος» συνειρμικά μας οδηγεί στην αντίθετη φράση «Παλαιά μέθοδος». Η Βυζαντινή μουσική γραφή πριν την εν λόγω χρονολογία ήταν «στενογραφική»[6]. Σε αυτήν τα μεν φωνητικά σημάδια της διέγραφαν την κατεύθυνση

---

[4] βλ. Γρηγορίου Στάθη, *Ερωταποκρίσεις και Ακριβολογήματα της ψαλτικής τέχνης* εν έτει σωτηρίῳ, βιβ΄,σ.22.

[5] «Τρεις γαρ των εν Βασιλευούσῃ εξ επαγγέλματος Μουσικών, ο τε Ιερολογιώτατος εν διακόνοις κυρ Χρύσανθος, ο Μουσικολογιώτατος Λαμπαδάριος της του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας κυρ Γρηγόριος, και ο Μουσικολογιότατος κυρ Χουρμούζιος, ο μεν πρώτος περί το Θεωρητικόν της Μουσικὴς μέρος, είπερ τις άλλος… ενασχοληθείς,… οι δε περί το πρακτικόν, την καθ' ημάς ασματικής τέχνης, καλώς ησκημένοι, …ομού συνελθόντες, θεωρητικήν άμα και πρακτικήν της καθ'ημάς ιεράς Μουσικής διδασκαλίαν συνέταξαν, και μέθοδον παραδόσεως νέαν εξεύρον, το μεν σεμνοπρεπές εκείνο, και εμβριθές, και αξιωματικόν ύφος, το εν τη Μεγάλη του Χριστού Εκκλησία αρχήθεν ψαλλόμενον, ουδαμή οὐδαμώς, παραχαράττουσαν, η λυμαινομένην, ουδέ προς βραχύ εκπίπτουσαν τούτου, και πρεσβεύουσαν αυτό, και εκ παντός κρατύνουσαν τρόπου…». [Διακήρυξις, σσ.27-28].

[6] Η Βυζαντινή σημειογραφία είχε και έχει εξέλιξη ως δυναμική μουσική έτσι ώστε να χωρίζεται σε μουσικές περιόδους: α) Πρώιμος Βυζαντινή σημειογραφία (950-1175), β) μέση πλήρης Βυζαντινή σημειογραφία(1177-1670), γ) Μεταβατική εξηγητική σημειογραφία(1670-1814), δ) Νέα αναλυτική Βυζαντινή σημειογραφία (1814 μέχρι σήμερα), βλ. Γρηγορίου Στάθη, *οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας,* Αθήνα 2006, σ.48.

της κινήσεως του μέλους επί το οξύ ή το βαρύ, τα δε άφωνα προσέδιδαν το πλήρες σχήμα, έτσι ώστε να μιλούμε για «θέσεις». Αυτές τις "θέσεις" όφειλε να ξέρει ο μαθητής για να μπορεί να ψάλλει[7]. Αντιλαμβανόμαστε ότι η εκμάθησή της απαιτούσε μεγάλη υπομονή και επιμονή, σύμφωνα και με έναν εξαίσιο μουσικό της ψαλτικής τέχνης της εποχής εκείνης τον Παναγιώτη Χρυσάφη[8],. Η αλλαγή στον τρόπο διδασκαλίας ήταν αναπόφευκτη και μάλιστα επιβεβλημένη. Είχαν προηγηθεί από πολλούς μουσικούς προσπάθειες μεταγραφής της Βυζαντινής μουσικής στο ευρωπαϊκό πεντάγραμμο με κίνδυνο να απολέσουμε το συστήμα των σημαδιών[9].

Η πρώτη προσπάθεια έγινε από τον Αγάπιο Παλιέρμο στην Κωνσταντινούπολη την περίοδο 1790-1815. Ο συγκεκριμένος άνδρας χρησιμοποίησε πεντάγραμμο για την καταγραφή και ερμηνεία των βυζαντινών μελών. Η άμεση αντίδραση του Ιακώβου, Πρωτοψάλτη της Μεγάλης Εκκλησίας συνέβαλε στον να μην ευδοκιμήσει η διδασκαλία του Αγαπίου.

Η επόμενη προσπάθεια πραγματοποιήθηκε από τον Γεώργιο Λέσβιο τον 19ο αιώνα. Ο μουσικός αυτός χρησιμοποίησε κάποια σημάδια αναλυτικής σημειογραφίας της Νέας Μεθόδου, με βασική ιδέα την σταθερότητα των φθόγγων και την συγκεκριμένη οξύτητά τους στην κλίμακα. Η Μέθοδος αυτή γνώρισε επιτυχία και διαδόθηκε. Παρά ταύτα εκφράστηκαν αντιρρήσεις από τους υπερασπιστές της Νέας Μεθόδου. Οι τελευταίοι έπεισαν τον Οικουμενικό Πατριάρχη να την καταδικάσει και να απαγορεύσει την διάδοσή της.

Η τρίτη και τέταρτη προσπάθεια αφορούν για δύο Αλφαβητικά Συστήματα μουσικής του Παϊσίου Ξηροποταμηνού (1842- 1845) και ενός αδήλου στο Βουκουρέστι (1831-1840). Κοινό χαρακτηριστικό των δύο συστημάτων είναι ότι υποκαθιστούν τα σημάδια της βυζαντινής σημειογραφίας με γράμματα του ελληνικού αλφάβητου. Η βασική έμπνευση των εφευρετών συνίσταται στην κατάργηση της παραλλαγής[10].

---

[7] βλ. στον τιμητικό τόμο αφιέρωμα στον καθηγητή Γρ. Στάθη, *Τιμή προς τον διδάσκαλον,* Αθήναι 2001, σσ.239-43.

[8] «Ο Θέλων μουσικήν μαθείν και θέλων επαινείσθαι θέλει πολλάς υπομονάς, θέλει πολλάς ημέρας, θέλει καλόν σωφρονισμόν και φόβον του Κυρίου, τιμήν πρός τον διδασκαλόν, δουκάτα εις τας χείρας, τότε να μάθη ο μαθητής και τέλειος να γένη» (Παναγιώτης Χρυσάφης β΄ήμισυ 17ος αι.).

[9] βλ. Γρ. Στάθη, *Ερωταποκρίσεις…, σσ.30-31.*

[10] βλ. Αφιέρωμα στον καθηγητή Γρ. Στάθη, *Τιμή προς τον Διδάσκαλον,* σσ. 490- 511.

Στην ιστορική-μουσική αυτή καμπή ολοκληρώνεται η συγγραφή ενός πλήρους θεωρητικού συγγράμματος από τον Χρύσανθο εκ Μαδύτων, έναν από τους τρεις διδασκάλους του Νέου συστήματος[11]. Όπως θα διαπιστωθεί στην συνέχεια της εργασίας, το Θεωρητικό αυτό εγχειρίδιο θα αποτελέσει απαρχή και έμπνευση για όλους τους μεταγενέστερους.

Οι φθόγγοι της Βυζαντινής μουσικής τέχνης πριν το 1814 ήταν πολυσύλλαβοι, *ανανές, νεανές, νανά, άγια, ανέανες, νεχέανες, ααvές, νεάγιε.* Οι τρεις δάσκαλοι όμως για να δημιουργήσουν συλλαβές-μονοσύλλαβους φθόγγους, (κατά την δυτική παραλλαγή Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do), συνέλαβαν την ιδέα να προσθέσουν ένα φωνήεν ή ένα σύμφωνο στα πρώτα επτά γράμματα της ελληνικής αλφαβήτου. Έτσι χρησιμοποιήθηκαν οι πέντε φωνές της ελληνικής γλώσσας *α, ε, ι, ο ου* για να δημιουργηθούν τελικά οι μονοσύλλαβοι φθόγγοι της Βυζαντινής μουσικής *Πα, Βου, Γα, Δι, Κε, Ζω, Νη, Πα*[12]. Όλες αυτές οι προσπάθειες είχαν ως αποτέλεσμα την καθιέρωση της **μονοσύλλαβης παραλλαγής.** Η καθηγήτρια Καίτη Ρωμανού παρατηρεί ότι στο λήμμα "solfier" στο λεξικό του Ρουσώ ο Sauveur παραθέτει μονοσύλλαβους φθόγγους pa, ra, ga,da,so, bo, lo,do[13]. Περίτρανη ένδειξη πως οι δυτικές πηγές του Χρύσανθου ήταν γαλλικές. Καθιερώνεται με αυτό τον τρόπο Βυζαντινό σύστημα μουσικής γραφής αντίστοιχο με το ευρωπαϊκό μουσικό σύστημα και πιο συγκεκριμένα μ' αυτό που πρότεινε ο Guido di Arezzo[14]. Η ευρωπαϊκή αυτή επιρροή γίνεται αντιληπτή από τις πρώτες κιόλας σελίδες του Θεωρητικού του

---

[11] Η συγκεκριμένη συγγραφή αποτελεί το πρώτο συστηματικό θεωρητικό βιβλίο της Β.Μ, που σαν αυτό δεν υπήρχε πριν το 1814. Βέβαια υπήρχαν πολλές προσπάθειες Θεωρητικής συγγραφής που όμως διαπραγματεύονταν και εξηγούσαν ειδικά θέματα και όχι όλα. Σ΄ αυτό το σημείο πρέπει να μνημονεύσουμε και ένα σχεδόν ολοκληρωμένο θεωρητικό βιβλίο, που γράφτηκε το 1800 από έναν μεγάλο δάσκαλο της ψαλτικής τέχνης τον Απόστολο Κώνστα Χίο, με τίτλο «Μουσική τέχνη της κοινής παραδόσεως και τεχνολογία».

[12] βλ. Γρηγορίου Στάθη, Φάκελος Μαθήματος Βυζαντινή Μουσική-Ψαλτική Τέχνη, Αθήνα 1992, σσ.17-18.

[13] βλ. Καίτης Ρωμανού, " Περί των δυτικών πηγών του (Χρύσανθου) Θεωρητικόν μέγα της μουσικής", Συμβολή στη μνήμη Γεωργίου Στ. Αμαργιανάκη(1936-2003), Αθήνα 2013, σ.321.

[14] Guido di Arezzo (995-1050 περίπου), φαίνεται να γεννήθηκε κάπου στο Παρίσι, ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια αν σκεφθούμε ότι η Γαλλία έπαιξε το κυριότερο ρόλο στην ανάπτυξη της πολυφωνίας και αποτελεί την πιθανή χώρα σπουδών ευρωπαϊκής μουσικής του Χρύσανθου. Ο Guido λοιπόν αφού μορφώθηκε στην Γαλλία πήγε στην Ιταλία κοντά στην Φερράρα και έπειτα στο Αρέτζο. Στο βιβλίο του Regulae de ignotu cantu πρότεινε την χρήση τρίτης και τέταρτης γραμμής, κάτι που έγινε δεκτό και διατηρήθηκε σαν παραδοσιακός φορέας φθογγοσήμων του Γρηγοριανού μέλους. βλ. Karl Nef, *Ιστορία της μουσικής,* Αθήνα 1985, σ.132, και βλ. Αμάραντου Αμαραντίδη, *Το τονικό μουσικό σύστημα,* Αθήνα 1990, σ.40.

Χρύσανθου[15]. Χαρακτηριστικά παραθέτει ο Χρύσανθος: «*Παραλλαγή είναι, το να εφαρμόζωμεν τας συλλαβάς των φθόγγων επάνω εις τους εγκεχαραγμένους χαρακτήρας, ώστε βλέποντες τους συντεθειμένους χαρακτήρας, να ψάλλωμεν τους φθόγγους...»*[16]. Η επιβολή μονοσύλλαβου σολφέζ διευκολύνει τους αρχαρίους διότι κατά την παραλλαγή εκφέρουμε τους μονοσύλλαβους φθόγγους δια ενός χαρακτήρα. Αντίθετα στους πολυσύλλαβους φθόγγους δεν αποτυπώνουμε ένα χαρακτήρα αλλά πολλούς. Παρά ταύτα ο Χρύσανθος προτρέπει τους μαθητές, αφού γυμνασθούν στους μονοσύλλαβους φθόγγους αρκετά, να διδαχθούν και τους πολυσύλλαβους[17].

Ο Χρύσανθος χρησιμοποιεί ως βάση της βυζαντινής κλίμακας τον φθόγγο ***πα.*** Οι θεωρητικές συγγραφές του 19ου αιώνα που τον ακολουθούν ως προς αυτό το σημείο είναι αυτές των: *Χουρμουζίου*[18]*, Νικολαΐδη*[19]*, Δροβιανίτη*[20]*, Αγαθοκλέους*[21]*, Φιλοξένους*[22]*, Ιωαννίτου*[23]*, Στεφάνου Λαμπαδαρίου*[24]. Αντίθετα η Μουσική Επιτροπή του 1883 θέτει ως βάση της Βυζαντινής μουσικής τον φθόγγο ***νη.*** Ο συγκεκριμένος φθόγγος ορίζεται ως καινούργια βάση της Βυζαντινής μουσικής κλίμακας και ταυτίζεται με την ευρωπαϊκή νότα Do. Αναφέρει χαρακτηριστικά η Μουσική Επιτροπή: «Ἡ επιτροπή προέβη τουντεύθεν ευχερώς εις τας εξής εργασίας α΄ παρεδέχθη φθόγγον τινά ωρισμένης οξύτητος ως τονικήν βάσιν προς τον οποίον

---

[15] Οι Δυτικές αυτές επιρροές που δέχεται ο Χρύσανθος έχουν άμεση σχέση και με την γενικότερη μουσική του μόρφωση. Μας πληροφορεί ο Γεώργιος Παπαδόπουλος ότι ο Χρύσανθος υπήρξε «…ανήρ ευμαθέστατος, κάτοχος της ελληνικής, λατινικής και γαλλικής γλώσσης, διαπρεπής μουσικός και μουσικολόγος, εγκρατής τυγχάνων εν μέρει και της ευρωπαϊκής και αραβοπερσικής μουσικής χειριζόμενος δε δεξιώς και τον ευρωπαϊκόν πλαγίαυλον και το αραβοπερσικόν νέϊ…», βλ. Γεωργίου Παπαδοπούλου, *Συμβολαί εις την Ιστορίαν της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής,* Αθήνα 1980, σ.333.

[16] βλ. Χρύσανθου εκ Μαδύτων, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής,* εν Τεργέστῃ 1832, σ.16 & βλ. Χρύσανθου εκ Μαδύτων, *Εισαγωγή εις το Θεωρητικόν και πρακτικόν της εκκλησιαστικής Μουσικής,* εν Παρίσι 1821, σσ.8-11.

[17] βλ. Χρύσανθου, *Θεωρητικόν,* σ.31.

[18] βλ. Γεωργίου Χουρμουζίου, *Εισαγωγήν εις το Θεωρητικόν και πρακτικόν της εκκλησιαστικής μουσικής,* 1814, σ.1.

[19] βλ. Βασιλείου Νικολαΐδη, *Γραμματική μουσικής Θεωρητικής και πρακτικής*, 1825, σ.8.

[20] βλ. Μαργαρίτου Δροβιανίτη, *Θεωρητική και πρακτική εκκλησιαστική Μουσική,* Κωνσταντινούπολη 1851, σ.1.

[21] βλ. Παναγιώτου Αγαθοκλέους, *Θεωρητικόν της εκκλησιαστικής μουσικής,* Αθήνα 1855, σ.3.

[22] βλ. Κυριάκου Φιλοξένους, *Θεωρητικόν στοιχειώδης της μουσικής,* Κωνσταντινούπολη 1859, σ.14.

[23] βλ. Γεωργίου Ιωαννίτου, *Μουσική ερμηνεία των μεταβολών,* εν Ιωαννίνοις 1871, σ.7.

[24] βλ. Στεφάνου Λαμπαδαρίου, *Κρηπίς,* Κωνσταντινούπολη 1875, σ.2.

σχετίζονται πάντες οι λοιποί, ο φθόγγος ούτος ἐστιν ***νη*** όστις μετρείται δια 512 παλμών, αντιστοιχεί δε περίπου προς τον ευρωπαϊκόν Do…»[25].

Το έδαφος για την προαναφερθείσα απόφαση της Μουσικής Επιτροπής, είχε προετοιμάσει η Θεωρητική συγγραφή του Ευσταθίου Θερειανού. Στο θεωρητικό αυτό σύγγραμμα του Ευσταθίου ως πρώτος φθόγγος της ψαλτικής τέχνης τίθεται ο φθόγγος ***νη***[26]. Η μουσική αυτή προτροπή (δηλαδή να θεωρηθεί ως βάση της Βυζαντινής κλίμακας ο φθόγγος ***νη***) δεν ακολουθείται απ' όλες τις Θεωρητικές συγγραφές.

Ι.2 Διαστήματα- Τόνοι και διάκριση αυτών

Ο Χρύσανθος στην αρχή του Θεωρητικού του μας λέγει συνοπτικά και απλά ότι: « η κλίμακα της Βυζαντινής μουσικής συνίσταται σε οκτώ φθόγγους περικλείοντας διαστήματα επτά, που καθένα απ' αυτά λέγεται τόνος[27]». Αναμφισβήτητα οι όροι «Διάστημα» και «τόνος» πέρα από την αρχαιοελληνική τους προέλευση[28], μας παραπέμπουν και στην νεότερη θεωρητική συστηματοποίηση της δυτικής μουσικής. Αυτή συνέβη γύρω στον 18^{ο} αιώνα, οπότε πραγματοποιείται η ανάδειξη της μουσικολογίας ως ακαδημαϊκής επιστήμης[29].

Παρατηρούμε όμως ότι στο θεωρητικό του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακα εισάγεται και ο όρος «φωνή» που ταυτίζεται μ' αυτόν του «τόνου»[30]. Ο συγκεκριμένος όρος όχι μόνο δεν είναι καινοφανής, αλλά έχει αλιευθεί από την χειρόγραφη βυζαντινή μουσική παράδοση. Σύμφωνα με τον καθηγητή Γρηγόριο Στάθη[31] η χρήση της «φωνής» με την έννοια του διαστήματος υπάρχει στην Βυζαντινή Θεωρία. Χαρακτηριστική είναι και η σχετική περιγραφή του κώδικα ΕΒΕ 899 (15^{ος} αι.). Επιπλέον προς ενίσχυση των προηγουμένων παρατίθενται και οι συγγραφές των

---

[25] βλ. Μουσική Επιτροπή, *Στοιχειώδης διδασκαλία της εκκλησιαστικής μουσικής,* Κωνσταντινούπολη 1888, σ.24.
[26] βλ. Ευσταθίου Θερειανού, *Περί της μουσικής των Ελλήνων και ιδίως της εκκλησιαστικής,* εν Τεργέστη 1875, σ.48.
[27] βλ. Χρύσανθου, Ε*ισαγωγή,* σ.3.
[28] βλ. Αριστόξενου, *Αρμονικών στοιχείων Α΄,* **1**,20-**3**,5.
[29]βλ. Όλγας Φράγκου-Ψυχοπαίδη, «Η συγκρότηση της Μουσικολογίας ως ακαδημαϊκής επιστήμης», Μουσικολογία 1 (1985), σσ.126-127.
[30] βλ. Γ. Χουρμουζίου, *Εισαγωγή , κεφ.α΄.*
[31] βλ. Γρ. Στάθη, *Η Εξήγηση της ψαλτικής Τέχνης,* Αθήνα 1987, σσ.351-355.

Αγιοπολίτη[32] και Γαβριήλ Ιερομονάχου[33]. Στο αμέσως επόμενο χρονολογικά θεωρητικό σύγγραμμα, το οποίο ανήκει στον *Βασίλειο Στεφανίδη*, διατυπώνεται η πληροφορία ότι οι Ευρωπαίοι ονομάζουν τους ήχους και κατ' επέκταση τις φωνές των ήχων «Τόνους»[34]. Τέλος τα κυριότερα θεωρητικά στα οποία ταυτίζουνται οι όροι «τόνος» και «φωνή» είναι αυτά των: *Δροβιανίτη[35], Στεφάνου Λαμπαδαρίου[36], Κοσμά εκ Μαδύτων[37] και Θεοδώρου Φωκαέως*[38].

Στο σημείο αυτό κρίνεται απαραίτητο, πριν τη εξέταση του ιδιαίτερου διαστηματικού και τονικού-φωνητικού σύστηματος που διέπει την Βυζαντινή μουσική, να παρατεθούν σημαντικές πληροφορίες για την αντίστοιχη εξέλιξη και πορεία της Ευρωπαϊκής μουσικής.

Τόσο η δυτική μουσική όσο και η ψαλτική τέχνη η οποία γεννήθηκε και εξελίχθηκε στο βυζάντιο έχουν κοινή αφετηρία. Η Νευματική σημειογραφία αποτελεί την βάση πάνω στην οποία εδραιώθηκαν και μεγαλούργησαν οι δύο αυτοί μουσικοί κόσμοι. Η εμφάνιση των πρώτων νευμάτων στα δυτικά χειρόγραφα πρέπει να τοποθετηθεί στις αρχές του 9ου αιώνα, αν και ο μουσικολόγος Kenneth Levy διατείνεται ότι αυτό συνέβη στο δεύτερο μισό του 8ου αιώνα[39]. Είναι ωστόσο βέβαιο ότι έως τότε δεν είχαν καθορισθεί οι αποστάσεις των διαστημάτων. Κατά τον 11ου αιώνα ανευρίσκονται σημάδια επάνω σε χαραγμένες γραμμές, τα οποία αποδίδουν με ακρίβεια το τονικό ύψος. Λίγο αργότερα όμως έγχρωμες γραμμές θα σχηματισθούν που σε κάθε χρώμα τους θα αντιστοιχεί ένα μουσικό σημάδι (νότα)[40]. Παράλληλα η τροπικότητα η οποία ζούσε και ανέπνεε μέσα από το γρηγοριανό μέλος θα εγκαταλειφθεί σταδιακά . Με το πέρασμα του χρόνου παρατηρήθηκε ότι αυτοσχεδιαζόταν μια δεύτερη μελωδία, επάνω σ' ένα Γρηγοριανό μέλος, η λεγόμενη *αντιφωνή.* Με αυτόν τον τρόπο επήλθε η εδραίωση της πολυφωνίας στους επόμενους αιώνες[41].

---

[32] βλ. j. Raasted, *The Hagiopolites*, Copenhague 1983, σ.29.
[33] βλ. Lorenzo Tarbo, *L' antica melurgia bizantina,* Grottaferrata 1938.
[34] βλ. Βασιλείου Στεφανίδου, Σχεδιασμά *περί μουσικής ιδιαίτερον εκκλησιαστικής,* 1819.
[35] βλ. Μαργαρίτου Δροβιανίτη, *Θεωρητική,* σ. 2.
[36] βλ. Στεφάνου Λαμπαδαρίου, *Κρηπίς,* σ.2.
[37] βλ. Κοσμά εκ Μαδύτων, *Ποιμενικός αυλός,* Αθήνα 1897, σ.5.
[38] βλ. Θεοδώρου Φωκαέως, *Κρηπίς,* Αθήνα 1912, σ.1.
[39] βλ. K.Levy, *On the origin of the Neumes,* Princeton 1998, σσ. 109-140.
[40] βλ. Ιωάννου Παπαθανασίου, *Εγχειρίδιο μουσικής παλαιογραφίας,* Αθήνα 2002, σ. 47.
[41] βλ. Karl Nef, *Ιστορία της μουσικής,* Αθήνα 1985, σ.134.

Επίσης η εξέλιξη της ενόργανης μουσικής προς το τέλος του 16ου αιώνα και ειδικότερα οι ανάγκες για την χρήση των οργάνων με πλήκτρα οδήγησαν τους θεωρητικούς στην αναζήτηση του λεγόμενου *συγκερασμού* ή καλύτερα *ισοσυγκερασμού*[42].Προς αυτήν την κατεύθυνση κινήθηκε ένας μεγάλος μουσικός του ίδιου αιώνα, ο Zarlino. Υπήρξε μάλλον ο θεμελιωτής της σύγχρονης δυτικής μουσικής θεωρίας και αρμονίας από την οποίο επηρεάστηκε ο δάσκαλος της Νέας αναλυτικής μεθόδου, ο Χρύσανθος. Ο Zarlino πρέσβευε ότι το σύστημα που πρέπει να μεταχειρίζεται κανείς ήταν το «διατονικό συντονικό» του Πτολεμαίου, δηλαδή το σύστημα που περιέχει το μεγαλύτερο δυνατό αριθμό καθαρών διαστημάτων. Στην πραγματεία του *Περί αρμονίας* αναγνωρίζει ότι υπήρχαν μόνο δύο τύποι «τρόπων» στην μουσική: ο τρόπος που περιέχει τονική μείζονα τρίτη και ο τρόπος που περιέχει ελάσσονα Τρίτη. Συνεπώς υπήρχαν μόνο δύο βασικές κλίμακες, η μείζονα και η ελάσσονα. Στην ουσία είναι ο πρώτος θεωρητικός που εισήγαγε μια σοβαρή θεώρηση της χορδικής δομής με την κοινή τριαδική συγχορδία (harmonia perfetta). Κατέληξε μ' αυτόν τον τρόπο στην κάθετη αντίληψη της μουσικής υφάνσεως[43]. Στο τέλος της παρούσας ενότητας είναι αναγκαίο να παρατεθεί η πληροφορία ότι από το 1700 άρχισε να καθιερώνεται το σημερινό σύστημα κουρδίσματος, κατά το οποίο η οκτάβα διαιρείται σε δώδεκα ημιτόνια απόλυτα ίσα μεταξύ τους γνωστό ήδη από την αρχαιότητα[44].

Στην συνέχεια της εργασίας θα γίνει αναφορά στην θεωρία των τόνων κατά την Βυζαντινή μουσική. Αρχικά ο Χρύσανθος διακρίνει τρεις τόνους στην Βυζαντινή μουσική, τον μείζονα, τον ελάσσονα και τον ελάχιστο. Αντίθετα η Ευρωπαϊκή μουσική έχει μόνο μείζονα τόνο και ημιτόνιο λόγω του ισοσυγκερασμού της οκτάβας της. Επιπλέον ο Χρύσανθος προσδιορίζει τα διαστήματα της διατονικής κλίμακας *πα-βου* 9 μόρια (*ελάσσων τόνος*), *βου-γα* 7μόρια (*ελάχιστος τόνος*), *γα-δι* 12μόρια (*μείζων τόνος*), ενώ χαρακτηριστικά τονίζει ότι τα «καθ' ημάς διαστήματα ονομάζονται τόνοι… κατά δε τους Ευρωπαίους, τα μεν δύο, *κε ζω* και *βου γα* ονομάζονται ημίτονα τα δε λοιπά πέντε τόνοι». Διαφαίνεται κατ' εξοχήν η αγωνία του Χρύσανθου να διαχωρίσει την Βυζαντινή μουσική τόσο από την αρχαία ελληνική

[42] βλ. Αμάραντου Αμαραντίδη, *Το τονικό,* σσ. 27-28.
[43] βλ. Ίωνος Ζώτου, «Οι περί μουσικής διαμάχες μεταξύ των Galilei και Zarlino», περιοδικό ΜΟΥ.Σ.Α, τεύχος 4ο, Αθήνα 1997, σσ.31-32.
[44] βλ. Αμάραντου Αμαραντίδη, *Το τονικό,* σ. 29.

μουσική, όσο και από την δυτική και να την προβάλλει ως αυτόνομη και ανεξάρτητη μουσική, η οποία έχει λόγο και ύπαρξη στο μουσικό στερέωμα[45].

Άξια μνείας επίσης είναι και η θεώρηση του Χρύσανθου σχετικά με το ημιτόνιο της Ευρωπαϊκής κλίμακας το οποίο μνημονεύσαμε πιο πάνω. Το διάστημα *κε ζω* δεν αποτελεί ημιτόνιο για την δυτική θεωρία όπως το *ζω νη*. Ωστόσο η παράθεση του διαστήματος αυτού αντιστρόφως μάλλον γίνεται εκ παραδρομής, καθώς η γενικότερη μουσική παιδεία του Χρύσανθου δε δικαιολογεί αυτή την χρήση. Έτσι η διάκριση των τόνων της ψαλτικής Τέχνης σε μείζονα, ελάσσονα και ελάχιστα διαστήματα, όπως την πραγματοποίησε ο Χρύσανθος, αποτέλεσε τον βασικό κορμό, στον οποίο στηρίχθηκαν όλα τα κυριότερα θεωρητικά συγγράμματα του 19ου και 20ου αιώνα. Φυσικά τα μόρια κάθε τόνου σε μερικές συγγραφές αλλάζουν ή ταυτίζονται ή επηρεάζονται από την ευρωπαϊκή μουσική θεωρία, χωρίς όμως ν' αποκλίνουν αρκετά. Εντούτοις διατηρούνται τα μικρά και πολλά διαστήματα, ιδίωμα της ανατολικής μουσικής κληρονομιάς.

Είναι αξιοσημείωτο ότι η θεωρητική συγγραφή του *Ιωάννου Μαργαζιώτη* η οποία διακατέχεται από έντονες ευρωπαϊκές επιρροές(στον ίδιο βαθμό με την προηγούμενη συγγραφή του Νικολάου Παγανά, εφόσον και οι δυο χρησιμοποιούν την ισοσυγκερασμένη ευρωπαϊκή κλίμακα), στο τέλος παραθέτει ενότητα που απευθύνεται μόνο «Προς χρήσιν των σπουδαστών υποψηφίων μουσικοδιδασκάλων» και της οποίας το περιεχόμενο συμβαδίζει με την Θεωρία του Χρύσανθου. Πιο συγκεκριμένα τονίζει ότι τα ημιτόνια του τόνου δεν είναι ίσα μεταξύ τους όπως στην Ευρωπαϊκή μουσική, αλλά το μεγαλύτερο εκ των δύο (7/12) ονομάζεται *αποτομή*, το δε μικρότερο (5/12) *λείμμα*. Η διαφορά αποτομής και λείμματος 7/12-5/12=2/12 λέγεται *κόμμα*. Στην συνέχεια η θεωρητική συγγραφή του *Μαργαζιώτη* αναφέρεται στην Μουσική Επιτροπή η οποία διαίρεσε τον τόνο σε 6 κόμματα. Αυτά αργότερα διπλασιάστηκαν και έγιναν 12[46]. Την αντιφατική θεώρηση της συγκεκριμένης συγγραφής και αρκετών άλλων της ίδιας χρονολογικής περιόδου και όχι μόνο, θα μας δοθεί η ευκαιρία να σχολιάσουμε στο κεφάλαιο των συμπερασμάτων της εργασίας αυτής.

---

[45] βλ. Χρύσανθου, *Θεωρητικόν,* σσ. 20-21. & βλ. Χρύσανθου, *Εισαγωγή,* σσ. 24,25-28.

[46] βλ. Ιωάννου Μαργαζιώτη, *Θεωρητικό Βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής,* Αθήνα 1958, σσ. 99-105.

Στο ίδιο κλίμα ζει και αναπνέει άλλη μια θεωρητική συγγραφή του 20ου αιώνα, αυτή του Σπυρίδωνος Καψάσκη[47]. Ως γνωστόν περιέχει διατονική βυζαντινή κλίμακα με ευρωπαϊκά διαστήματα:12-12-6-12-12-12-6. Στην συγκεκριμένη συγγραφή εμπεριέχεται η θεωρία των τόνων του Χρύσανθου και μάλιστα με έναν ιδιαίτερο χαρακτηριστικό τίτλο «Διασάφησις δυσνόητων σημείων της Βυζαντινής Μουσικής, ιστορικαί σημειώσεις και στοιχεία λειτουργικής αφορώντα τον ιεροψάλτην»[48]. Η διερώτηση για την επιλογή του τίτλου της συγκεκριμένης ενότητας θα εκκρεμεί έως την συνέχεια της συγγραφής, οπότε θα φανεί ότι αν και ο συγγραφέας κατέχει την αρχαία ελληνική και βυζαντινή Θεωρία, πολλά βασικά στοιχεία τους τα θεωρεί *άχρηστα!* [49]

Συνεχίζοντας θα ασχοληθούμε μ' ένα σημαντικό θέμα για το οποίο ο Χρύσανθος αφιερώνει ειδικό κεφάλαιο. Είναι το κεφάλαιο «Περί Ήμιτόνων». Συγκεκριμένα αναφέρει :« Τόνοι ωνομάσθησαν τα επτά διαστήματα της διατονικής κλίμακος *πα βου γα δι κε ζω νη πα.* Όταν δε χωρισθή εν από αυτά δίχα μεν, όχι όμως και κατά μέσον ακριβώς, και ληφθή το εν από τα δύο διαστήματα ονομάζεται Ημίτονον». Φορέας μακραίωνης μουσικής παράδοσης αποπειράται και να την διατηρήσει αναλλοίωτη, στοχεύοντας ταυτόχρονα να την διαδώσει χρησιμοποιώντας την μουσική γλώσσα της εποχής του. Αποφεύγει ωστόσο να ταυτίζει την διατονική μουσική βυζαντινή κλίμακα με την ευρωπαϊκή ισοσυγκερασμένη.

Ο Χρύσανθος θέτει την βάση της «Νέας Αναλυτικής μεθόδου» αναγόμενος στην πηγή του προβλήματος της μουσικής, που είναι τα διαστήματα. Αυτή την διαδικασία την πραγματοποιούν, όπως θα διαπιστώσουμε, λίγες θεωρητικές συγγραφές, ενώ οι περισσότερες αποσιωπούν το θέμα του ημιτονίου κάνοντας αναφορά για τα τρία είδη τόνων με τα ανάλογα διαστήματα που χρησιμοποιεί το κάθε θεωρητικό εγχειρίδιο. Το ημιτόνιο λοιπόν σύμφωνα με το Χρύσανθο δεν χωρίζεται σε δύο ίσα μέρη. Μια αξιόλογη πληροφορία που παραθέτει στην υποσημείωση του σχετικού κεφαλαίου είναι ότι: « Το Ημιτόνιον δεν εννοεί τον τόνον διηρημένον ακριβώς εις δύο, ως τα δώδεκα εις εξ και εξ, αλλ' ***αορίστως*** ήγουν τα δώδεκα εις οκτώ και τέσσαρα, ή εις εννέα και τρία και τα λοιπά»[50]. Η λέξη «αορίστως» είναι αμφίσημα «προβληματική».

---

[47] βλ. Σπυρίδωνος Καψάσκη, *Μικρόν Θεωρητικόν της Βυζαντινής μουσικής,* σ. 8.
[48] *Στο ίδιο,* σ. 55.
[49] *Στο ίδιο,* σ. 56.
[50] βλ. Χρύσανθου, *Θεωρητικόν,* σ. 100.

Δηλώνει αρχικά ασάφεια ως προς τα μόρια των διαστημάτων, από την άλλη ωστόσο συνάμα αποπνέει μια «ελευθερία» κινήσεώς τους.

Σχετικά με τους όρους «τόνους» και «ημιτόνια» η πρώτη χρονολογικά αναφορά εντοπίζεται κατά το1810[51] στη θεωρητική συγγραφή του Βασιλείου Στεφανίδη. Εκεί παρατίθεται πραγματεία «περί του Διατονικού των Ελλήνων γένους» και αναφέρεται ότι οι όροι «Τόνος» και «ημιτόνια» μπορούν να διασπασθούν σε «λείμματα», όπως συμβαίνει και στους αρχαίους Έλληνες. Αξιόλογο θα ήταν να παραθέσουμε το σχετικό χωρίο αυτούσιο: «Δηλόν ουν, ότι τα διαστήματα των τόνων άνισα, ότι το μέσον Αράκ και Ράστ διάστημα, ίσον τω ήμισει των του μέσον Γεγκιάχ… και δη ημιτόνια ρηθείον αν όπερ και λείμματα τοις πάλαι Έλλησιν Ελέγετο μείζων τε και ελάσσων…». Στο ίδιο Θεωρητικό σύγγραμμα[52] παρατίθενται τα «μείζονα ημιτόνια» *βου-γα* και ζω-νη με τον λόγο 16/15. Έτσι γίνεται εμφανής η αντίθεση του συγγραφέα να ακολουθήσει την δυτική μουσική επιρροή[53].

Η θεωρία ότι τα ημιτόνια είναι άνισα μεταξύ τους υιοθετείται απερίφραστα και από δύο θεωρητικές συγγραφές που απέχουν χρονολογικά μεταξύ τους περίπου έναν αιώνα. Η πρώτη γράφτηκε το έτος 1825 από το *Βασιλείο Νικολαΐδη*[54] και η άλλη το έτος 2013 από τον *Ανδρέα Ιωακείμ*[55]. Διαπιστώνεται από την αντιπαράθεσή τους η δύναμη της παράδοσης και το μεγαλείο των τριών διδασκάλων.

Στο θεωρητικό του *Παναγιώτη Αγαθοκλή* το 1855, χρονολογικά πολύ κοντά στην συγγραφή του θεωρητικού του Χρύσανθου αναφέρεται ότι ο χωρισμός του «ελαττωθέντος» τόνου είναι δύο μέρη άνισα κατά μήκος τα οποία ονομάζονται ημίτονα. Ταυτόχρονα δίνεται και ο τρόπος του χωρισμού του ελάχιστου και του μείζονος τόνου[56].

Στην ίδια θεωρητική οπτική κινείται και η συγγραφή του *Φιλοξένους*. Συν τοις άλλοις επισημαίνει ότι: « ο μείζων τόνος ως σώμα στερεόν κατά φυσικόν λόγον διαιρείται σε

---

[51] βλ. Ιακώβου, *Η Οκτώηχος,* 1810.
[52] βλ. Βασιλείου Στεφανίδη, *Σχεδίασμα περί μουσικής*, σ. 230.
[53] Στο σύστημα της Νέας Αναλυτικής μεθόδου οι αντιδράσεις στο θεωρητικό επίπεδο ήλθαν έμμεσα από τον Βασίλειο Στεφανίδη με την εν λόγω συγγραφή, ενώ στο πρακτικό μέρος οι κυριότεροι διαφωνούντες ήταν ο Αντώνιος ο Λαμπαδάριος, ο Μανουήλ πρωτοψάλτης και ο Κωνσταντίνος ο δομέστικος. Βλ. Μανόλη Χατζηγιακουμή, *Η Εκκλησιαστική μουσική του ελληνισμού μετά την άλωση,* Αθήνα 1999, σ.107.
[54] βλ. Βασιλείου Νικολαΐδη, *Γραμματική,* σσ. 93-94.
[55] βλ. Ανδρέου Ιωακείμ, *Θεωρία και πράξις της ψαλτικής τέχνης,* Λαμία 2013, σ. 100.
[56] βλ. Παναγιώτου Αγαθοκλέους, *Θεωρητικόν,* σ. 61.

τρία εις ελάσσονα 9/12 εις ελάχιστον 7/12 και εις τεταρτημόριον 3/12[57]». Ωσαύτως και ο *Μισαηλίδης* θα τονίσει ότι οι Ευρωπαίοι χρησιμοποιούν απλά ημιτόνια, ενώ η Βυζαντινή μουσική διαιρεί το ημιτόνιο σε δύο μέρη δημιουργώντας έτσι το χρωματικό και εναρμόνιο γένος[58].

Οι Θεωρητικές συγγραφές που θα αναφερθούν στην συνέχεια παραδέχονται ότι η ψαλτική τέχνη αποτελείται από μικροδιαστήματα, σε αντιδιαστολή με την δυτική μουσική, η οποία χρησιμοποιεί μόνο δυο διαστήματα: τον τόνο (12 μόρια) και το ημιτόνιο (6 μόρια). Τα θεωρητικά αυτά είναι: του *Χουρμουζίου*[59], *του Οικονόμου*[60], του *Στέφανου Λαμπαδαρίου*[61], του *Συκεώτη*[62] και του *Χατζηθεοδώρου*[63].

Όσο αφορά στον ανισομερή χωρισμό του τόνου η θεωρητική συγγραφή του *Νικολάου Παγανά* αντιτίθεται στην θεώρηση του Χρύσανθου. Σύμφωνα με τον πρώτο συγγραφέα ο χωρισμός των 12 ηχητικών μορίων γίνεται κατά το ήμισυ του μεγέθους αυτού σε ημίτονα τα οποία κατέχουν αντίστοιχα από 6 μόρια[64]. Η θεωρία αυτή μάς υπάγει στην αριστοξενική θεώρηση των ημιτονίων[65]. Στην ίδια θεώρηση εντάσσεται και το θεωρητικό βιβλίο του *Αστερίου Δεβρελή* . Επιπλέον τονίζεται σε αυτό ότι τα μικρότερα διαστήματα του ημιτονίου δεν είναι τόσο σπουδαία στην θεωρητική και πρακτική των Ελλήνων. Επιπρόσθετα εμφανίζονται ανοίκεια προς την ευαισθησία του ελληνικού λαού. Προφαίνεται και θίγεται εμμέσως πλην σαφώς ότι η μουσική κουλτούρα που κληροδοτείται σε κάθε λαό είναι απαραίτητο να γίνεται σεβαστή και εν προκειμένω να διαφυλάσσεται απ' όλους[66].

Σημαντικός σταθμός του 20ου αιώνα θεωρείται η επόμενη συγγραφή του *Σίμωνος Καρά* που έρχεται να «συνδέσει» τους προϋπάρχοντες θεωρητικούς συγγραφείς με την παράδοση της Βυζαντινής μουσικής. Η εν λόγω συγγραφή εντοπίζει ταυτοχρόνως λάθη τόσο στον Χρύσανθο όσο και στην Μουσική Επιτροπή, τις δύο βασικές

[57] βλ. Κυριάκου Φιλοξένους, Θεωρητικόν στοιχειώδης, σ. 10.
[58] βλ. Μισαήλ Μισαηλίδου, *Νέον Θεωρητικόν,* Αθήνα 1902, σ. 18.
[59] βλ. Στυλιανού Χουρμουζίου, *Ό Δαμασκηνός,* Κύπρος 1934, σ.15.
[60] βλ. Χαραλάμπους Οικονόμου, *Χορδή,* Κύπρος 1940, σ. 38-39.
[61] βλ. Στεφάνου Λαμπαδαρίου, *Κρηπίς* σ. 4.
[62] βλ. Μελετίου Συκιώτη, *Πράξις και Θεωρία της Βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής,* Άγιον Όρος 1981, σ. 36.
[63] βλ. Γεωργίου Χατζηθεοδώρου, *Μέθοδος Διδασκαλίας της Βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής,* Κρήτη 2004, σ. 29.
[64] βλ. Νικολάου Παγανά, *Διδασκαλία της καθόλου μουσικής Τέχνης,* Κωνσταντινούπολη 1893, σ. 4.
[65] βλ. Αριστόξενου, *Αρμονικών στοιχείων Β΄,* 46,5-10-15.
[66] βλ. Αστερίου Δεβρελή, *Πηδάλιον,* Θεσσαλονίκη 1984, σ. 19.

θεωρητικές συγγραφές, που αποτελούν πυλώνες για όλα τα ανάλογα συγγράμματα του 19ου και 20ου αιώνα. Παράλληλα η καίρια οπτική του συγγραφέα έγκειται σε απόπειρα αποκατάστασης της ελληνικής μουσικής. Η οπτική αυτή διατρέχει όχι μόνο την θεωρητική του συγγραφή του που αναφέρθηκε προηγουμένως αλλά και όλα τα υπόλοιπα συγγράμματά του. Αναφορικά με το ημιτόνιο, το προσδιορίζει ως μισό του τόνου, αλλά άνισο και το διαχωρίζει σε διατονικό ημιτόνιο ή λείμμα, το οποίο αποτελείται από 5 ½ μόρια και σε χρωματικό ή αποτομή με 6 ½ μόρια. Ακόμη και τα τρίτα και τέταρτα του τόνου αποτελούν εναρμόνιες διέσεις[67]. Μέσα στο ίδιο πνεύμα κινείται και η Θεωρητική μελέτη του *Δημητρίου Γιαννέλου*[68], καθηγητού στο Ιόνιο Πανεπιστήμιο. Κατά την άποψή του ορισμένοι αντιστοιχούν τα 6 τμήματα της Βυζαντινής μουσικής με το ημιτόνιο της Ευρωπαϊκής μουσικής. Διευκρινίζεται επίσης ότι η αναφορά γίνεται για το ημιτόνιο της πυθαγόρειας κλίμακας, όπως ορίζεται από την σχέση των συχνοτήτων 256/243.

Ι.3 Σημεία αλλοιώσεως

Τα σημεία αλλοιώσεως εξ' ορισμού μας παραπέμπουν στην Δυτική σημειογραφία. Αυτά τα σημάδια είναι: η δίεση η οποία ανεβάζει την νότα κατά ένα ημιτόνιο και η ύφεση η οποία κατεβάζει αυτή ένα ημιτόνιο. Αντίθετα προς την παλαιά γραφή της Βυζαντινής μουσικής, σύμφωνα με το καθηγητή Θ. Αποστολόπουλο[69], τα σημάδια της Νέας μεθόδου, δίεση (♯) και ύφεση (♭), είχαν πολλαπλή σημασία και ενέργεια. Επίσης γνωστή είναι και η ιδιότητα των σημείων της βυζαντινής παρασημαντικής να καταγράφουν κινήσεις και όχι οξύτητες[70]. Σε όλα αυτά συνηγορεί και ο Σίμων Καράς. Μάλιστα φέρει παραδείγματα των δύο σημείων (♯ ♭) από την χρήση τους στην παλαιά σημειογραφία, στα οποία φαίνεται ενίοτε να λειτουργούν άλλες φορές ως ύφεση, άλλες ως δίεση και άλλες ως φθορές[71].

Αναλαμβάνοντας την διατήρηση της παράδοσης του Παλαιού συστήματος ο Χρύσανθος στην συνέχεια και παράλληλα όντας αναγκασμένος να δημιουργήσει το

---

[67] βλ. Σίμωνος Καρά, *Μέθοδος της ελληνικής μουσικής,* τόμος Α΄, Αθήνα 1982, σ. 220.
[68] βλ. Δημητρίου Γιαννέλου, *Σύντομο Θεωρητικό Βυζαντινής μουσικής,* Κατερίνη 2009, σ. 52.
[69] βλ. Αποστολόπουλου, *Ο Απόστολος Κώνστας ο Χίος και η συμβολή του στην θεωρία της μουσικής τέχνης,* σ. 199.
[70] *στο ίδιο* σ.197.
[71] βλ. Σίμωνος Καρά, *Μέθοδος της ελληνικής,* τομ. *Α΄, σ. 26.*

Νέο σύστημα γραφής της Βυζαντινής μουσικής **προτείνει** ειδικά σημάδια διέσεως και υφέσεως. Χαρακτηριστικά επισημαίνει «Ύφεσις μεν είναι μειονεξία του τόνου, όταν θεωρήται από του βαρέος επί το οξύ. Δίεσις δε είναι πλεονεξία του τόνου, όταν θεωρήται πάλιν από του βαρέος επί το οξύ…»[72] . Στην επόμενη πρόταση του Χρύσανθου «Δίεσις μεν άρα εστί φθόγγος τόνου της κλίμακος οξυθέντος ημιτόνω»[73] φαίνεται καθαρά η επιρροή της θεωρίας της δυτικής μουσικής, κατά την οποία ο συγγραφέας περιγράφει τους οξυμένους ή βεβαρημένους φθόγγους της φυσικής διαπασών κατά τον τύπον των αλλοιωμένων φθόγγων της Ευρωπαϊκής μουσικής. Η επιμονή του ότι η δίεση και ύφεση ενεργούν κατά βήμα ημιτονίου προκαλεί ενδιαφέρον αν συνδεθεί με τα γραφόμενα του ίδιου περί δυνατής χρήσης μικροδιαστημάτων. Πιο συγκεκριμένα κατά την άποψή του «Τα σημεία διέσεως και υφέσεως λαμβάνονται αορίστως εις τα διαστήματα άτινα είναι μεγαλύτερα ή μικρότερα από τον τόνον. Όταν όμως ζητήται ακριβής έρευνα εις αυτά, ούτω σημαίνουσιν εν αναβάσει»[74]. Η προηγούμενη παράθεση τεκμηριώνει μια εμφανή ασάφεια. Συγκεκριμένα από την μία τα σημεία αλλοιώσεως λαμβάνονται αορίστως, από την άλλη, όταν ζητείται ακριβής έρευνα, αυτή η αλλοίωση μπορεί να πραγματοποιηθεί κατά τρόπο πολλαπλό, κατά ένα, ή δυο τριτημόρια ή επίσης κατά ένα, ή δυο ή και τρία τεταρτημόρια. Ωστόσο σημαντικότατη και αξιοσημείωτη κρίνεται από τον γράφοντα την παρούσα εργασία η πληροφορία που παραθέτει ο Χρύσανθος σχετικά με την δυνατότητα να ακούσει ή να δει κανείς τα διαστήματα επί της χορδής, «Δυνάμεθα δε θεωρείν αυτά μόνον επί της χορδής»[75]. Υπό την προοπτική αυτήν δικαιολογείται η «μουσική» διγλωσσία του Χρύσανθου. Ακολουθώντας ο ίδιος την αριστοξενική λογική και κατ' επέκταση την επιρροή που δέχεται από την ευρωπαϊκή μουσική, πιστεύει ότι τα διαστήματα αυτά είναι χρήσιμα μόνο όταν «ζητήται ακριβής έρευνα».

Η αμέσως επόμενη χρονολογικά θεωρητική συγγραφή είναι του Χουρμουζίου[76], που αντιγράφει στην κυριολεξία το Κεφάλαιο περί υφέσεων και διέσεων του Χρύσανθου. Ένα ξεχωριστό στοιχείο που αναφέρεται είναι το ότι η ύφεση και η δίεση δεν ζητούν

---

[72] βλ. Χρύσανθου, *Εισαγωγή,* σ. 22.
[73] βλ. Χρύσανθου, Θεωρητικόν, σ. 101.
[74] *στο ίδιο,* σ. 101.
[75] *στο ίδιο*, σ. 101.
[76] βλ. Γεωργίου Χουρμουζίου, *Εισαγωγή,* Κεφάλαιο Η΄.

λύση, διότι δεν έχουν δέση. Τεκμηριώνεται έτσι η διαφορά σε σχέση με την Ευρωπαϊκή μουσική.

Σχετικά με το θέμα των υφέσεων και των διέσεων συμφωνούν με το Χρύσανθο ο *Νικολαΐδης*[77]*,ο Φιλοξένης*[78] *και ο Αγαθοκλής*[79]. Σύγχρονός τους ο *Δροβιανίτης*[80], επιπλέον θα συμπληρώσει ότι δια της υφέσεως και της διέσεως «παραστένεται» το χρωματικό γένος και δια της υφέσεως το εναρμόνιο. Παράλληλα η δίεση και η ύφεση δεν διαιρούν σε δύο ίσα τμήματα τον τόνο. Για το ίδιο θέμα η Μουσική Πατριαρχική Επιτροπή ορίζει το διάστημα της δίεσης ως την διαφορά του ελάχιστου τόνου από τον μείζονα που αντιστοιχεί με τον αριθμητικό λόγο 25/24[81]. Επίσης θεωρεί τον τόνο στα 6 μόρια δημιουργώντας ποικιλίες διέσεων και υφέσεων, αυτές του ενός, δύο, τριών, τεσσάρων και πέντε εκτημορίων[82]. Τελικά όλες οι θεωρητικές συγγραφές που ακολουθούν, από την μία χρησιμοποιούν όρους ευρωπαϊκούς, ύφεση (μειονεξία) και δίεση (πλεονεξία), από την άλλη όμως δίνουν διαφορετικό «ρόλο» σ' αυτά τα σημεία διαχωρίζοντας την θέση τους όσο γίνεται από την δυτική μουσική.

Ι.3.1 Τα σημάδια των φθορών

Οι φθορές ως έννοια ανήκουν μέσα στο γενικό πλαίσιο των αλλοιώσεων του μουσικού κειμένου. Η διαφορά των φθορών από τις διέσεις και υφέσεις έγκειται, σύμφωνα πάντα με τον Χρύσανθο[83], στο ότι οι φθορές δέχονται δέση και λύση και είναι αυτές που αλλάζουν το μουσικό κείμενο όχι μόνο από ήχο σε ήχο αλλά και από γένος σε γένος. Συμβαίνει κάτι αντίστοιχο και στην Ευρωπαϊκή μουσική. Συγκεκριμένα κατά την διάρκεια ενός μουσικού έργου όταν έχουμε αλλαγή κλίμακας, δηλώνεται στην αρχή του πενταγράμμου. Είναι ο λεγόμενος «οπλισμός».

Θα ήταν δυνατόν να θεωρήσουμε τις φθορές ως γενικότερη επιρροή ευρωπαϊκή, εάν δεν γνωρίζαμε ότι το σημάδι των φθορών που είναι ένα «Φ», είναι γνωστό ήδη από τον δέκατο αιώνα. Το σημάδι αυτό εμφανίζεται στα μελωδήματα του κώδικα Λαύρας

---

[77] βλ. Βασιλείου Νικολαΐδη, *Γραμματική μουσική,* σ. 94.
[78] βλ. Κυριάκου Φιλοξένους, *Θεωρητικόν στοιχειώδης,* σ. 100.
[79] βλ. Παναγιώτου Αγαθοκλέους, *Θεωρητικόν,* σ. 60.
[80] βλ. Μαργαρίτου Δροβιανίτη, *Θεωρητική,* 45-46.
[81] βλ. Μουσική Πατριαρχική Επιτροπή, *Στοιχειώδης διδασκαλία της εκκλησιαστικής μουσικής,* Κωνσταντινούπολη 1888, σ. 16.
[82] *στο ίδιο,*σ. 43.
[83] βλ. Χρύσανθου, *Εισαγωγή,* σ. 48-51.

67 φ 159^{α} μαζί με το σημάδι της «ημιφθοράς». Συνοδεύονται από την αναφορά «φθοραί β»[84]. Διδασκαλία για την ακριβή ενέργεια των φθορών δεν υπήρχε, αν εξαιρέσει κανείς μια ακροθιγή αναφορά στις πραγματείες του Χρυσάφη και του Γαβριήλ. Πρώτος ο Απόστολος Κώνστας ο Χίος προσπάθησε να συστηματοποιήσει τις φθορές εμπλουτίζοντας περαιτέρω τις απαριθμήσεις των προθεωριών[85]. Την απόλυτη όμως συστηματοποίησή τους την πραγματοποίησε ο Χρύσανθος[86]. Αναφέρει ότι συνολικά είναι δεκαπέντε. Οι οκτώ είναι διατονικές , οι πέντε είναι χρωματικές και δύο είναι εναρμόνιες[87]. Αξιομνημόνευτη τέλος είναι η συγγραφή του *Νικολάου Παγανά* διότι εισάγει σημείο αναιρέσεως (δυτικός μουσικός χώρος) για την επαναφορά ενός φθόγγου, που έχει αλλοιωθεί από συγκεκριμένη φθορά. Το σημείο αναιρέσεως είναι το οποίο επαναφέρει *μόνο* το συγκεκριμένο φθόγγο στην φυσική του κατάσταση[88].

Ι.4 Γένη

Ο όρος Γένη σημαίνει μουσικές οικογένειες οι οποίες έχουν τα ίδια μουσικά χαρακτηριστικά και την ίδια μουσική συμπεριφορά. Αντίστοιχος όρος δεν χρησιμοποιείται στην δυτική μουσική. Θα ήταν παρακινδυνευμένο να παραλληλίσουμε τον όρο αυτό με τα δύο βασικά είδη κλιμάκων της Ευρωπαϊκής μουσικής, μείζον και έλασσον γένος.

Η κατάργηση όμως της τροπικότητας, όπως προαναφέραμε, της δυτικής μουσικής την οδηγούν στην επιλογή μόνο δύο τρόπων μουσικής έκφρασης, αυτή του μείζονος και του ελάσσονος. Η αφετηρία ήταν κοινή, ωστόσο η πορεία και η εξέλιξη της Ευρωπαϊκής μουσικής υπήρξε διαφορετική. Ως εκ τούτου δεν επιτρέπεται ο εντοπισμός επιρροών ή αντιστοιχιών.

Ο όρος «Γένος» εισάγεται από τον Χρύσανθο και καταδεικνύει την επιρροή του ιδεολογικού ρεύματος του Διαφωτισμού στην σκέψη του. Το ιδεολογικό ρεύμα αυτό

---

[84] βλ. Θωμά Αποστολόπουλου, *Ο Απόστολος Κώνστας ο Χίος,* σ. 194.
[85] *στο ίδιο* σ. 195.
[86] βλ. Χρύσανθου, *Εισαγωγή,* σ. 51.
[87] Θα πρέπει να σημειώσουμε εδώ ότι ο Χρύσανθος στο Μέγα θεωρητικό του μας λέγει ότι οι φθορές είναι δεκαέξι προσθέτοντας μία στο εναρμόνιο γένος. Η ενέργεια αυτής της φθοράς έχει την ποιότητα του *ιεαμες. βλ.*.Χρύσανθου, *Θεωρητικόν,* σ. 170.
[88] βλ. Νικολάου Παγανά, *Διδασκαλία,* σ. 42.

εξάλλου έχει προετοιμάσει την ελληνική επανάσταση και έχει ανάλογα ασκήσει επίδραση και στην ελληνική Βυζαντινή μουσική παράδοση. Στο κλίμα αυτό ενεργώντας ο Χρύσανθος προσπαθεί να πορευθεί συγχρονικά αφομοιώνοντας παράλληλα διαχρονικούς όρους. Με τον τρόπο αυτό κινείται σε τρία επίπεδα: παράδοση, αφομοίωση και ανανέωση.

Ο ορισμός λοιπόν του «Γένους» από τον εν λόγω δάσκαλο καθορίζεται ως διαίρεση τετραχόρδου. Τα γένη με την σειρά τους χωρίζονται σε τρία είδη: διατονικό, χρωματικό και εναρμόνιο[89]. Κατά την άποψή του το Διατονικό γένος είναι το φυσικότερο, το πρεσβύτερο και το πιο εύκολο. Το χρωματικό είναι τεχνικότερο, ενώ το Εναρμόνιο ακριβέστερο και δυσκολότατο[90]. Επάνω στην θεωρία περί γενών του Χρύσανθου θα στηριχθεί όλο το οικοδόμημα της Νέας Μεθόδου. Η διάκριση αυτή των γενών θα αποτελέσει τη θεμέλια λίθο στην οποία θα στηριχθούν όλες οι θεωρητικές συγγραφές από τον 19ο αιώνα μέχρι σήμερα.

Σύμφωνα με τον Χρύσανθο διατονικό γένος είναι εκείνο το οποίο: «γεμίζει το Διαπασών σύστημα με τόνους επτά, μείζονες τρεις, ελάσσονες δύο και ελάχιστοι δύο[91]». Ο διαχωρισμός αυτός εκ προοιμίου φαίνεται ότι απομακρύνει τον «κίνδυνο» ευρωπαϊκής επιρροής. Παρόλα αυτά ο Χρύσανθος σπεύδει με αγωνία να σημειώσει στην αυτόγραφη θεωρία του ότι «Το ημέτερον διατονικόν γένος διαφέρει… των Ευρωπαίων»[92]. Εξάλλου η αγωνία του Χρύσανθου επιβεβαιώνεται από το γεγονός ότι στη θεωρητική συγγραφή του *Ιακώβου,* γραμμένη το 1810 ταυτίζεται ο πλάγιος του τετάρτου ήχος (διατονικό γένος) με την Ντο μείζονα της Ευρωπαϊκής μουσικής. Στην ίδια θεωρητική συγγραφή γίνεται επίσης και η μεταγραφή από την Ευρωπαϊκή στην Βυζαντινή στον αυτό ήχο[93].

Ακολούθησαν θεωρητικές συγγραφές οι οποίες αναμφίβολα αντέγραψαν τη διατονική θεωρία του Χρύσανθου. Αυτές είναι: του *Θεοδώρου Φωκαέως*[94]*, του Μαργαρίτου Δροβιανίτη*[95]*, του Κυριάκου Φιλοξένους*[96]*, του Στέφανου Λαμπαδαρίου*[97]*,*

---

[89] βλ. Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν,* σσ. 94-95.
[90] *στο ίδιο* 6.
[91] βλ.Χρύσανθου *Θεωρητικόν,* σ. 94-95.
[92] βλ. Γεωργίου Κωνσταντίνου, *Θεωρητικόν Μέγα του Χρυσάνθου εκ Μαδύτων. Το ανέκδοτο αυτόγραφο του 1816,* Αθήνα 2007, σ. 302.
[93] βλ. Ιακώβου.
[94] βλ. Φωκαέως, *Η Κρηπίς,* σσ. 10 & 37.
[95] βλ. Μαργαρίτου Δροβιανίτη, *Θεωρητική,* σσ. 7-10.
[96] βλ. Κυριάκου Φιλοξένους, *Θεωρητικόν στοιχειώδης,* σσ. 38-113.

του Δημητρίου Παναγιωτόπουλου[98]*, του Ιωάννη Μαργαζιώτη*[99]*, του Θεοδοσίου Γεωργιάδη*[100]. Μια ενδιαφέρουσα ωστόσο προσέγγιση του θέματος είναι αυτή του *Παγανά*. Σε αυτήν προτείνεται ότι ο όρος «γένος» δεν πρέπει να αναφέρεται στο μέλος, αλλά μόνο στα τονιαία διαστήματα[101]. Το διατονικό τετράχορδό του αποτελείται αποκλειστικά από διαστήματα **τόνων και ημιτονίων** (12-12-6, ευρωπαϊκή κλίμακα) που κατά τον ίδιο ονομάζονται «αυθεντικοί» φθόγγοι[102]. Με την ίδια άποψη συντάσσονται και δύο άλλες θεωρητικές συγγραφές αυτή του *Σπυρίδωνος Καψάσκη*[103], γραμμένη το 1946 και η συγγραφή του *Μιχαήλ Περπινιά*. Στην τελευταία αναφέρεται ότι οι θεωρητικές συγγραφές από τον Χρύσανθο μέχρι την Μουσική Επιτροπή διακρίνουν αρχικά δύο είδη τόνων. Είναι οι μείζονες με μόρια 12/108, οι ελάσσονες 9 ή 11 που η διαφορά τους δεν έχει πρακτική αλλά θεωρητική προσέγγιση. Διακρίνουν ακόμη δύο είδη ημιτονίων 7/12 ή 6/12 χωρίς να εντοπίζουν κάποια διαφορά μεταξύ τους. Τέλος διακρίνουν το τεταρτημόριο με 3/12 και το τριτημόριο με 4/12. Τα συγκεκριμένα διαστήματα ούτε φωνή, ούτε όργανο πρακτικά μπορούν να τα εκτελέσουν, αλλά « θέλει και εξασκημένο αυτί[104]», σύμφωνα με την άποψη του Περπινιά. Κατά τον ίδιο συγγραφέα τα φυσικά τονιαία διαστήματα, δηλαδή ελάσσονες και ελάχιστοι τόνοι δεν υπάρχουν πρακτικά αλλά τα υπολογίζουμε μόνο κάτω από το θεωρητικό πρίσμα[105].

Συμπερασματικά είναι αδιαμφισβήτητο ότι όλες οι θεωρητικές συγγραφές που προαναφέρθηκαν έχουν σαφή ευρωπαϊκή προοπτική.

«Χρωματικόν δε είναι (το γένος) εκείνο, του οποίου η κλίμαξ περιέχει και ημίτονα», αυτόν το ορισμό βρίσκουμε στην εισαγωγή του Χρύσανθου[106]. Συγκεκριμένα στο Μέγα Θεωρητικό του αποσαφηνίζει ότι αυτά τα ημίτονα βρίσκονται είτε σε ύφεση, είτε σε δίεση, είτε και σε δίεση και σε ύφεση. «Χρώμα» λοιπόν κατά τον Χρύσανθο

---

[97] βλ. Στεφάνου, *Η Κρητίς,* σσ. 13,16,65.
[98] βλ. Δημητρίου Παναγιωτόπουλου, *Θεωρία και Πράξις της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής,* Αθήνα 1948, σ. 100.
[99] βλ. Ιωάννου Μαργαζιώτη, *Θεωρητικόν,* σσ. 30-32.
[100] βλ. Θεοδοσίου Γεωργιάδου, *Νέα Μέθοδος της καθ' ημάς εκκλησιαστικής Βυζαντινής Μουσικής,* Αθήνα 1960, σσ. 6-7.
[101] βλ. Νικολάου Παγανά, *Διδασκαλία της καθόλου,* σσ. 35-38.
[102] *στο ίδιο* σ.5.
[103] βλ. Σπυρίδωνος Καψάσκη, *Μικρόν Θεωρητικόν,* σ. 8-9.
[104]βλ. Μιχαήλ Περπινιά, *Νεώτατον πλήρες Θεωρητικόν της καθ' ημάς εκκλησιαστικής Βυζαντινής μουσικής,* Αθήνα 1970, σ.78.
[105] *στο ίδιο* σ. 80.
[106] βλ. Χρύσανθου, *Εισαγωγή,*σ. 24.

είναι εκείνο που δύναται να «βάψει» τους φθόγγους της διατονικής κλίμακας και να πραγματοποιήσει ποιότητα, η οποία θα έχει διαφορετικό ήθος. Γι' αυτό το αποτέλεσμα υπεύθυνες είναι οι διέσεις και υφέσεις[107].

Επίσης προκαλεί ενδιαφέρον η ταύτιση που πραγματοποιεί ο Χρύσανθος του ημιτονίου με το διάστημα 3 μορίων. Χαρακτηριστικά λέγει ότι είναι το διάστημα *πα βου* ελάχιστος τόνος, το *βου γα* τριημιτόνιο και το *γα δι* ημιτόνιο που ισούται με 3/12[108]. Εκτός από την συγγραφή του Χρύσανθου και όλες οι υπόλοιπες θεωρητικές συγγραφές κάνουν λόγο για χρωματικό γένος με ανατροπές σε σχέση με τα διαστήματα. Αξίζει επιπλέον να αναφερθεί ότι υπάρχει μια ενδιαφέρουσα θεωρητική προσέγγιση που αφορά τη σχέση μεταξύ του β΄ ήχου και του πλαγίου για την εξέλιξη και πορεία των διαστημάτων τους. Δεν αφορά ωστόσο η εν λόγω προσέγγιση θέμα της συγκεκριμένης εργασίας[109].

Είναι αξιοσημείωτο τέλος ότι στην θεωρητική συγγραφή του *Παγανά* το χρωματικό τετράχορδο μπορεί να απεικονισθεί ως εξής : (6-18-6)[110]. *Ο Παγανάς* ως βάση για τον β΄ ήχο προτείνει το φθόγγο *Δι,* ενώ στον πλάγιό του το φθόγγο *νη*. Και οι δύο ήχοι χρησιμοποιούν την ίδια κλίμακα (6-18-6-12-6-18-6)[111]. Με την ίδια άποψη συντάσσεται και η θεωρητική συγγραφή του *Σπυρίδωνος Καψάσκη*[112]. Η συγκεκριμένη όμως αντιμετώπιση του χρωματικού γένους από τις δύο προηγούμενες θεωρητικές συγγραφές καταργεί επί της ουσίας την διάκριση σε μαλακό και σκληρό χρώμα.

---

[107] βλ. Χρύσανθου, *Θεωρητικόν,* σ. 104.
[108] *στο ίδιο, σ. 106.*
[109] βλ. Αποστολόπουλου Θωμά, «Ο Β΄ ήχος της ψαλτικής», τόμος Α΄ *Ανατολής το περιήχημα,* σ. 73.
[110] βλ. Νικολάου Παγανά, *Διδασκαλία της καθόλου,* σ. 27.
[111] *στο ίδιο* 55-57.
[112] βλ. Σπυρίδωνος Καψάσκη, *Μικρόν,* σσ.40-44.

Ι.4.1 Γένος Εναρμόνιο

Το Εναρμόνιο γένος θεωρείται και είναι το πιο παρεξηγημένο είδος σε σχέση με τα άλλα δυο, το Διατονικό και το Χρωματικό. Και αυτό έχει να κάνει με την πορεία του στο χρόνο, όσο αφορά στην διαστηματική προσέγγιση που του έδιδε κάθε εποχή. Θα ήταν πιο συνετό όμως να ακούσουμε πώς το ορίζει και το επεξηγεί ο Χρύσανθος.

Εναρμόνιο γένος λοιπόν «είναι εκείνο στου οποίου την κλίμακα βρίσκονται ημίτονα, δηλαδή τεταρτημόρια του μείζονος τόνου σε ύφεση ή σε δίεση, ή σε ύφεση και δίεση». Συνεχίζοντας κάνει μια σύντομη αναφορά στην ιστορική εξέλιξη του συγκεκριμένου είδους λέγοντας ότι αυτό (το εναρμόνιο γένος) «εμελωδείτο στα χρόνια του Ευκλείδη, στο βαρύ τετράχορδο δίτονον και δίεσιν και δίεσιν ήγουν κατά δίτονον και τεταρτημόριον, και τεταρτημόριον επί δε το οξύ εναντίως κατά δίεσιν και δίεσιν ήγουν κατά τεταρτημόριον και τεταρτημόριον και δίτονον. Αλλ' επί των ημερών μας δεν σώζονται μελωδίαι τοιούτων κλιμάκων αλλά μία δίεσις εναρμόνιος και μία ύφεσις εναρμόνιος είναι όχι μέσα εις εν τετράχορδον, αλλά εις δύο»[113]. Η αναφορά αυτή του Χρύσανθου ότι σήμερα δεν σώζονται (για την εποχή του, πόσο μάλλον στην δική μας) μελωδίες με τέτοιες κλίμακες δηλώνει και την όλη προβληματική του θέματος. Η δυσκολία πρακτικής εφαρμογής του εναρμονίου γένους επέφερε και την σταδιακή του τροποποίηση σε σημείο ταύτισής του με τον συγκερασμένο Φα μείζονα τρόπο της δυτικής μουσικής.

Ένα από τα πρώτα και πλέον αξιόλογα θεωρητικά συγγράμματα, αυτό του *Βασίλειου Στεφανίδη* προσεγγίζει το Εναρμόνιο γένος με την λογική των παλαιών θεωρητικών. Για την δημιουργία του χρησιμοποιούνται μεγέθη μείζονος τόνου, δηλαδή δίεση μείζονα, δίεση ελάσσονα και δίτονο[114]. Στο ίδιο μήκος κύματος κινείται και η θεωρητική συγγραφή *του Νικολαΐδη*[115], ενώ ο *Δροβιανίτης* λέγει χαρακτηριστικά ότι «…η κλίμακα του Εναρμονίου γένους αρέσκεται, αγαπά να χρωματίζεται και όχι να εναρμονίζεται»[116]. Επίσης τονίζει ότι το ημιτόνιο των ευρωπαίων είναι λίγο μικρότερο από τον Βυζαντινό ελάχιστο τόνο[117]. Στην συνέχεια η θεωρητική συγγραφή του *Αγαθοκλέους* μας παραπέμπει στην αρχαιοελληνική θεώρηση του

[113] βλ. Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν*, σσ. 113-114
[114] βλ. Βασιλείου Στεφανίδη, *Σχεδίασμα,* σ. 239.
[115] βλ. Βασιλείου Νικολαΐδη, *Γραμματική μουσική,* σ. 109.
[116] βλ. Μαργαρίτη Δροβιανίτη, *Θεωρητική,* σ. 35.
[117] *στο ίδιο,* σ. 36.

γένους και χαρακτηριστικά αναφέρει ότι «…το εναρμόνιο γένος στον καιρό του εμελωδείτο κατά δίεση και δίεση και δίτονο, ενώ τώρα τέτοια μέλη δεν υπάρχουν»[118]. Ακολουθούν άλλες τρεις συγγραφές ως τη Μουσική Επιτροπή η οποία καθορίζει εν μέρει και την πορεία του εναρμόνιου γένους. Αυτές είναι του *Κυριάκου Φιλοξένους*[119] *του Στεφάνου Λαμπαδαρίου*[120] *και του Θερειανού Ευσταθίου*[121]. Πιο συγκεκριμένα ο Κυριάκος Φιλοξένης μας λέγει «…δεν μετέχει (το εναρμόνιο γένος) μήτε από τους ελάσσονας και ελάχιστους τόνους του διατονικού, μήτε από τους ελάχιστους και ημιόλιους τόνους του χρωματικού γένους, αλλά εκπληρούται η εναρμόνιος αυτού φυσική κλίμαξ από τόνους πέντε μείζονας, και δυο τεταρτημόριους», ενώ ο Στέφανος Λαμπαδηφόρος προτείνει «…το δε εναρμόνιο φθείρει μεν ως το χρωματικόν τα τονικά διαστήματα, αλλά δια τεταρτημορίων και τριτημορίων δια τούτο είναι και τεχνικότερον». Οι τρεις αυτές συγγραφές κάνουν λόγο για τεταρτημόρια στα διαστήματα του Εναρμονίου γένους. Τέλος η *Μουσική Επιτροπή* [122] θεωρεί ότι «…το Εναρμόνιον τετράχορδον σύγκειται εκ δύο μειζόνων τόνων και ενός ημιτονίου». Με αυτόν τον τρόπο πληρούνται οι προϋποθέσεις για τη δημιουργία κλίμακας που μοιάζει πάρα πολύ προς την ευρωπαϊκή ισοσυγκερασμένη. Στην συνέχεια ο *Νικόλαος Παγανάς* αναφέρει πως οι αρχαίοι Έλληνες και οι Ευρωπαίοι δύο μόνο γένη γνωρίζουν, αυτό το Διατονικό και το Χρωματικό, το δε Εναρμόνιο λέγεται μέλος και όχι γένος[123]. Με παρόμοια λέξη αντικαθιστά τον όρο «γένος» και η επόμενη συγγραφή του *Μισαήλ Μισαηλίδη*. Η διαίρεση του Εναρμονίου γένους των αρχαίων Ελλήνων πλησιάζει προς το ueuauω. Είναι ορθότερο κατά τον ίδιο συγγραφέα το Εναρμόνιον γένος να κληθεί *αρμονικό γένος,* οι δε Εναρμόνιοι ήχοι αρμονικοί.[124].

Για «απώλεια» της πραγματικής Βυζαντινής κλίμακας και του Εναρμονίου γένους, - επειδή παραδόθηκε δια της ακοής- κάνει λόγο η συγγραφή του *Παγκρατίου Βατοπαιδινού*[125]. Η επόμενη συγγραφή του Οικονόμου Χαραλάμπους συγγενεύει θεωρητικά μ' αυτήν του Μισαηλίδη. Ο *Οικονόμου*[126] δέχεται Εναρμόνιο τετράχορδο διαστημάτων (6,18,6) το οποίο όμως μοιάζει δομικά με το χρωματικό πεντάχορδο

[118] βλ Παναγιώτου Αγαθοκλέους, *Θεωρητικόν,* σ. 36-39.
[119] βλ. Κυριάκου Φιλοξένους, *Θεωρητικόν στοιχειώδης,* σ. 39.
[120] βλ. Στεφάνου, *Κρηπίς,* σ. 12.
[121] βλ. Θεριανού, σ. 48.
[122] βλ. Μουσική Επιτροπή, *Στοιχειώδης,* σ. 46.
[123] βλ. Νικολάου Παγανά, *Διδασκαλία της καθόλου,* σσ. 37-38.
[124] βλ. Μισαήλ Μισαηλίδη, *Νέον Θεωρητικόν,* σσ. 61-80.
[125] βλ. Παγκρατίου Βατοπαιδινού, *Η Μουσική κλίμαξ,* Κωνσταντινούπολη 1917, σ. 28.
[126] βλ. Χαραλάμπους Οικονόμου, *Χορδή,* σ. 144-145.

(6,18,6,12). Την πλήρη ταύτιση του Εναρμονίου μέλους με το κύριο μέλος της ευρωπαϊκής μουσικής πραγματοποιεί η επόμενη συγγραφή του *Στυλιανού Χουρμουζίου.* Πιο συγκεκριμένα λέγει ότι «…το εν λόγω γένος μελωδείται στο βαρύ και στο οξύ τετράχορδο κατά ημιτόνιον, τριημιτόνιον και ημιτόνιον»[127].

Ενδιαφέρον Θεωρητικό σύγγραμμα αποτελεί αυτό του *Κωνσταντίνου Ψάχου.* Είναι αξιομνημόνευτο ότι ο εν λόγω συγγραφέας ήταν αυτός που μετάλλαξε την μετρική απεικόνιση των διαστημάτων της Επιτροπής και χρησιμοποίησε διπλάσια μεγέθη, δηλαδή 12, 12 και 6 μόρια χωρίς ουσιαστικά να αλλάζει την διάταξη και την πορεία των διαστημάτων[128].

Η επόμενη συγγραφή, *BYZANTINE MUSIC in Theory and in Practice* του καθηγητή Sava I. Sava, είναι συνταγμένη στην Αμερική και ειδικότερα στη Ορθόδοξη Θεολογική σχολή της Μασαχουσέτης. Στην πηγή αυτή αναφέρεται το τετράχορδο εναρμόνιο (8-16-6). Εδώ ταυτίζεται το εναρμόνιο γένος με την πορεία του ueuauω[129].
.

Ως τώρα διαπιστώνεται η προσπάθεια πολλών θεωρητικών να μην δώσουν «υπόσταση» στο εναρμόνιο γένος. Πολλοί θεωρητικοί, με πρώτο το Χρύσανθο, δεν αναφέρουν γραμμένες μελωδίες στο γένος αυτό. Ο *Σίμων Καράς* θεωρεί ότι δεν υφίσταται το εν λόγω γένος και εντάσσει τον γ΄ ήχο και τον πλάγιό του[130] στο σκληρό διατονικό γένος. Κύρια γνωρίσματα του Εναρμονίου γένους είναι η εναρμόνιος δίεση και οι χαρακτηριστικές υπερμείζονες και υπελάσσονες συμφωνίες[131].

Η Θεωρητική συγγραφή του Σπυρίδωνος Καψάσκη σχετικά με το θέμα περί του Εναρμόνιου γένους, αναφέρει ότι αυτό αποτελείται από (3-3-24) μόρια. Η προσέγγιση αυτή έχει ως βάση την αρχαιοελληνική μουσική θεωρία[132].

Τελικά το ζήτημα του Εναρμόνιου Γένους θα διευκρινισθεί μόνο όταν τεθούν σε διάλογο όλες οι ιστορικά εξακριβωμένες αξιόπιστες πηγές, ώστε να μπορέσει η επιστήμη να διατυπώσει την αλήθεια με ακρίβεια και συνέπεια.

---

[127] βλ. Στυλιανού Χουρμουζίου, *Ο Δαμασκηνός,* σ. 5.
[128] βλ. Κωνσταντίνου Ψάχου, *Το οκτάηχον σύστημα της Βυζαντινής μουσικής εκκλησιαστικής και Δημώδους και το της Αρμονικής συνηχήσεως,* Κρήτη 1980, σ. 58.
[129] c. Savas i.Savas, *Byzantine music,* Boston 1965, p. 67.
[130] βλ. Σίμωνος Καρά, *Θεωρητικόν,* τόμ. Β΄, σ. 112.
[131] *στο ίδιο* τόμ. Α΄, σ. 222.
[132] βλ. Σπυρίδωνος Καψάσκη, *Μικρόν,* σ. 32.

Κ Ε Φ Α Λ Α Ι Ο Δ Ε Υ Τ Ε Ρ Ο

ΡΥΘΜΟΣ

ΙΙ.1 Η έννοια του ρυθμού και του χρόνου

Είναι γνωστό ότι στους αρχαίους Έλληνες ο καθορισμός του ρυθμού συνδέονταν απόλυτα με την γλώσσα. Οι συλλαβές χωρίζονταν σε μακρές και βραχείες οι οποίες κ δημιουργούσαν τα ρυθμικά σχήματα. Η Βυζαντινή μουσική λοιπόν ως εξέλιξη της αρχαίας ελληνικής μουσικής, συν τοις άλλοις, κληρονόμησε από την «μητέρα» της τους κανόνες του ρυθμού. Όμως οι εκκλησιαστικοί υμνογράφοι διαπιστώνοντας ότι η προσωδία ήταν δυσνόητη για το λαό δεν ακολούθησαν την αρχαία μετρική, αλλά προτίμησαν την τονική ρυθμοποιία. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργήθηκε μια πλούσια Λόγια λειτουργική γλώσσα, η οποία διαμόρφωσε μια υπέροχη εκκλησιαστική ποίηση. Πιο συγκεκριμένα η ισοσύλλαβη διάρθρωση, η ομοιοκαταληξία, η παρήχηση και η συνήχηση επηρέασαν καθοριστικά την μετρική του κειμένου και τον μουσικό ρυθμό στην Βυζαντινή Υμνογραφία [133]. Σύμφωνα με τον καθηγητή κ. Γρηγόριο Στάθη οι Βυζαντινοί χρησιμοποίησαν ισομετρικούς στίχους ιδίως τον δεκαπεντασύλλαβο, τον επονομαζόμενο πολιτικό στίχο[134].

Ένα σημαντικό λοιπόν στοιχείο του εκκλησιαστικού μέλους είναι ο ρυθμός. Και είναι τόσο συνδεδεμένα αυτά τα δύο, ώστε ο αρχαίος Έλληνας θεωρητικός Αριστείδης Κοϊντιλιανός λέγει «τινές δε των παλαιών τον μεν ρυθμόν άρρεν απεκάλουν, το δε μέλος θήλυ…», δηλαδή κάποιοι από τους παλαιούς θεωρούσαν τον ρυθμό ως το αρσενικό μέρος και το μέλος ως το θηλυκό. Αυτή την μαρτυρία του αρχαίου θεωρητικού συγγραφέως την επαναλαμβάνει ο καθηγητής Γρηγόριος Στάθης. Ο εν λόγω καθηγητής θα προσθέσει ότι: "... το μέλος δηλαδή παραμένει ανενέργητο και ασχημάτιστο, ο δε ρυθμός το πλάθει και το κινεί με τάξη[135]". Ο ρυθμός όμως έχει να κάνει και με τον χρόνο και με την τάξη που ακούεται ο χρόνος. Ο χρόνος είναι

---

[133] βλ. Ξύδη, *Βυζαντινή Υμνογραφία,* Αθήνα 1978, σσ. 69, 404-410.
[134] βλ. Γρηγορίου Στάθη, *Η Δεκαπεντασύλλαβος Υμνογραφία εν τη Βυζαντινή Μελοποιία,* Αθήνα 1977.
[135] Βλ. Γρ. Στάθη, *Ερωταποκρίσεις,* σσ. 199-200.

«άτομος», αδιαίρετος όταν ένα μέγεθος χρόνου καταληφθεί από μία συλλαβή, τότε ο χρόνος αυτός σύμφωνα και με τον Αριστόξενο λέγεται *ασύνθετος*[136].

Στο εκκλησιαστικό Βυζαντινό μέλος υπάρχει ο *ρυθμικός πόδας* ο οποίος σχηματίζεται όταν δύο ή τρεις ή τέσσερις ή περισσότεροι χρόνοι έχουν συγκεκριμένη σχέση μεταξύ τους και μιλούμε έτσι για απλό ρυθμό. Ενώ όταν σ' ένα κείμενο έχουμε πολλούς ρυθμικούς πόδες κάνουμε λόγο για σύνθετο ρυθμό.

Ο Χρύσανθος αντιμετωπίζει την Ρυθμική ως την επιστήμη που αναφέρεται στους ρυθμούς. Εικάζουμε πως της δίδει το χαρακτηρισμό της επιστήμης για να δηλώσει αφενός την πολυπλοκότητα του θέματος και αφετέρου την δυσκολία κατανοήσεως και πρακτικής εφαρμογής της. Απ την άλλη για τον ορισμό του ρυθμού μας λέγει ότι είναι το σύστημα από χρόνους με κάποια τάξη ενωμένους, «συγκειμένους» για την ακρίβεια[137]. Στο ειδικό κεφάλαιο *Περί χρόνων* δηλώνει ότι ελάχιστος χρόνος ονομάζεται άτομος ή και βραχύς από τους παλαιούς, ενώ συμβολιζόταν με το *υ*. Σύνθετος δε χρόνος κατανοείται ως ο χρόνος που μπορεί να διαιρεθεί. Μετρώνται δε οι χρόνοι δια της θέσεως και δια της άρσεως κτυπώντας με το δεξί χέρι το δεξί γόνατο για την θέση και με το αριστερό χέρι το αριστερό γόνατο για την άρση, προφέροντας οθωμανικές λέξεις *Δουμ* και *Τέκ*[138]. Η επιρροή εξ' ανατολών είναι εμφανής. Ο Χρύσανθος είναι κάτοχος τόσο της ευρωπαϊκής μουσικής παιδείας, όσο και της αραβοπερσικής μουσικής.

Συνεχίζοντας αφιερώνει ειδικό κεφάλαιο *Περί Ποδών* δίνοντας τον ορισμό ότι «*πους»* είναι μέρος του όλου ρυθμού δηλαδή δεν είναι μόνο η θέσις ή μόνο η άρσις, αλλά η συμπλοκή της θέσεως και της άρσεως συνιστά τον πόδα[139]. Είναι προφανής η διάθεση του Χρύσανθου να συνδέσει το συγκεκριμένο ζήτημα του ρυθμού και του χρόνου με την αρχαιοελληνική προσέγγιση.

Στο κεφάλαιο *Περί Μέτρων* του προηγούμενου συγγραφέως φαίνεται καθαρά η ευρωπαϊκή επιρροή και η δυτική κουλτούρα του. Χαρακτηριστικά τονίζει ότι: «Έμμετρο μέλος αποκαλείται εκείνο στο οποίο οι χαρακτήρες της μελωδίας χωρίζονται με κάθετες γραμμές και περικλείουν μελωδίες τόσων χρόνων όσους περιέχει το μέτρο». Εδώ οι κινήσεις γίνονται ως εξής «…με την θέση κτυπούμε το

[136] βλ. Αριστόξενου, *Ρυθμικά στοιχεία,* 14, 286.
[137] βλ. Χρύσανθου, *Θεωρητικόν* σ. 63.
[138] στο ίδιο, σ.66.
[139] *στο ίδιο,* σ. 69.

γόνατο με την άρση στον αέρα»[140]. Όσες θέσεις και άρσεις περιέχει το μέτρο, τόσους χρόνους μελωδίας πρέπει να γράφουν οι χαρακτήρες[141].

Την ίδια στάση με τον Χρύσανθο τηρεί και *ο Βασίλειος Στεφανίδης*, σε ό,τι αφορά στον ρυθμό. Η αλλαγή του ρυθμού εξαρτάται από τις συλλαβές οι οποίες μπορούν και να τον τροποποιήσουν. Διαπιστώνει επίσης ότι στην παπαδική δεν βρίσκουμε λεπτομερή διδασκαλία περί ρυθμών[142]. Ο Στεφανίδης είναι πολύ πιο κοντά στην παράδοση και χρονολογικά. Η θεωρητική του συγγραφή έχει νωπές μνήμες του παλαιού μέλους και αποτελεί φωτεινή στήλη, η οποία φωτίζει αρκετά το «σκοτεινό» παρελθόν. Ακολούθως στο θεωρητικό του έργο ο *Νικολαΐδης* επισημαίνει τη διαφορά του ρυθμού από το μέτρο, από την άλλη όμως μιμείται και τον Χρύσανθο στην θεωρητική μουσική πρότασή του: " ότι κάθε χαρακτήρας φθόγγου ξοδεύει ένα χρόνο". Επίσης αναφέρει την μουσική θεωρία για τα μέτρα με κάθετες διαστολές[143].

Η μουσική ιστορία των κάθετων διαστολών σχετίζεται με τους Βενεδικτίνους μοναχούς του μοναστηριού της Solesmes στην Γαλλία υπό την διεύθυνση Dom Andre Mocquereau. Στην προσπάθεια τους να ανασυντάξουν τα λειτουργικά μέλη της Δυτικής Εκκλησίας, διάρθρωσαν τις μελωδίες σε φράσεις (όχι μετρικούς πόδες) χρησιμοποιώντας τα σημάδια των κάθετων διαστολών καθαρά ως οδηγούς. Κατά την απόδοσή τους στο σύγχρονο σύστημα Δυτικής σημειογραφίας ουδέποτε χρησιμοποιήθηκαν διαστολές ως μονάδες μέτρων. Ακόμα και στην εποχή της πολυφωνίας δεν παρατηρείται η χρήση διαστολών. Αυτή αρχίζει από τον 15^{ο}-16^{ο} κυρίως αιώνα, δηλαδή την χρονική περίοδο κατά την οποία αναπτύσσεται και καταγράφεται η οργανική μουσική ως αυτόνομο είδος. Οι διαστολές εδώ δεν έπαιξαν μόνο ρόλο μέτρησης χρόνου αλλά και δυναμικής με τα ισχυρά μέρη στις θέσεις και τα ασθενή στις άρσεις. Υπήρξαν πάντως οδηγοί κυρίως για τα όργανα[144].

Κάθετες διαστολές όμως παρατηρούμε και στο Μέγα Θεωρητικό του Χρύσανθου ως υποδείγματα[145]. Η θεωρητική συγγραφή του Θερειανού Ευσταθίου αναφερόμενη στο

---

[140] βλ. Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν,* σ.2.
[141] *στο ίδιο,* σ. 73.
[142] βλ. Βασιλείου Στεφανίδη, *Σχεδίασμα περί μουσικής,* σσ. 271-72.
[143] βλ. Βασιλείου Νικολαΐδη, *Γραμματική μουσική,* σ. 52, 63-64.
[144] βλ. Δημοσθένους Φιστούρη, «Κατά πόσο η χρήση των διαστολών και των μετρικών ενδείξεων στην καταγραφή της Δημοτικής και της Βυζαντινής μουσικής είναι όντως διαθρωτική ή προσχηματική», Δ΄ Διεθνές συνέδριο μουσικολογικό και ψαλτικό, Αθήνα 2015, σσ.292-94.
[145] βλ. Χρύσανθου, *Θεωρητικόν,* σσ. 62, 74, 81.

«Μέγα Θεωρητικόν» του Χρύσανθου το αποκαλεί πολύτιμο βιβλίο το οποίο περιέχει πολλές διδακτικές παρατηρήσεις. Παρά ταύτα χαρακτηριστική είναι η φράση που ανακαλύπτουμε στο εσωτερικό της συγγραφής: " (Ο Χρύσανθος)...έχει πάμπολλα ιστορικά και χρονολογικά σφάλματα, και μάλιστα εις το Ρυθμικής τμήμα είναι όλο άχρηστο, διότι οδηγός του Χρύσανθου ήταν ο Μεϊβόμιος, ενώ σήμερα η ρυθμική προήχθη σε επιστήμη»[146].

Οι δύο επόμενες συγγραφές, αυτές του *Παγανά*[147] και του *Κοσμά εκ Μαδύτων*[148] μιλούν για ισόχρονους ρυθμικούς πόδες, όπως και για μέτρα με διαστολές. Στην δεύτερη συγγραφή μάλιστα υπάρχει σχήμα ρολογιού που δείχνει πιο παραστατικά τις κινήσεις του χρόνου. Αυτό το σχήμα μοιάζει πολύ με μετρονόμο δηλαδή όργανο της δυτικής μουσικής που καθορίζει την ταχύτητα του χρόνου ενός μουσικού κομματιού.

Η επόμενη συγγραφή του *Ευστρατίου Παπαδοπούλου*[149] δια ρητορικής ερωτήσεως αποκαθιστά τους ρυθμικούς πόδες. Θέτει το ερώτημα αν πρέπει να διαστρεβλώσουμε τα εκκλησιαστικά μέλη χάρη της ισοποδίας που ισχύει στην Ευρωπαϊκή μουσική και να τα καταστήσουμε εύρυθμα. Άλλωστε κατά τον ίδιο οι Ευρωπαίοι παρέλαβαν τα πρώτα στοιχεία της ρυθμοποιίας από τους Έλληνες οι οποίοι είχαν ποικιλία ρυθμικών ποδών και όχι ισότητα. Η θεωρητική συγγραφή του *Οικονόμου* θα αντιγράψει περί ρυθμού, ποδών και μέτρων τον Χρύσανθο. Ο *Ευθυμιάδης*[150] δεν αναφέρεται στους ρυθμικούς πόδες, αλλά μιλά για μέτρα και μάλιστα τα χωρίζει (με ευρωπαϊκή προοπτική) σε απλά και σε σύνθετα. Η συγγραφή του *Περπινιά*[151] κάνει λόγο για ρυθμικούς πόδες και τονιζόμενες συλλαβές. *Ο Γεωργιάδης*[152] αναφέρει ότι στην Βυζαντινή μουσική σε χρήση είναι μόνο οι ρυθμοί 2/4, 4/4 και 3/4 . Μάλιστα κατά τον ίδιο ο τελευταίος αυτός ρυθμός ¾ χρησιμοποιείται μόνο στα κρατήματα. Δύο δε συγγραφές, αυτές του *Ιωάννου Μαργαζιώτη*[153]και του *Διονυσίου Ηλιοπούλου*[154], θα

---

[146] βλ. Ευσταθίου Θερειανού, *Περί της μουσικής,* σ. 30.
[147] βλ. Νικολάου Παγανά, *Διδασκαλία της καθόλου,* σ. 31.
[148] βλ. Κοσμά εκ Μαδύτων, *Ποιμενικός Αυλός,* σσ. 32-37.
[149] βλ. Γεωργίου Παπαδοπούλου, *Συμβολαί,* σ. 20-21.
[150] βλ. Αβραάμ Ευθυμιάδη**,** *Μαθήματα Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής,* Θεσσαλονίκη 1972, σ.42
[151] βλ. Μιχαήλ Περπινιά, *Νεώτατον περί μουσικής ιδιαίτερον εκκλησιαστικής,* Βόσπορος 1819 σ. 288.
[152] βλ. Θεοδοσίου Γεωργιάδη, *Νέα Μέθοδος,* σ. 71-75.
[153] βλ. Ιωάνου Μαργαζιώτη, *Θεωρητικό,* σ. 27.
[154] βλ. Διονυσίου Ηλιόπουλου, *Μέθοδος Βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής,* Αθήνα, 1995 σ. 19.

ταυτίσουν τα μέτρα με τους πόδες, ενώ η διαίρεση των μέτρων πραγματοποιείται με κάθετες διαστολές.

Μεγάλη είναι η προσφορά της συγγραφής του *Σίμωνος Καρά* η οποία φέρει στην επιφάνεια την χαμένη ελληνική και Βυζαντινή ρυθμολογία. Ο Σ. Καράς παραθέτει ειδικό κεφάλαιο αφιερωμένο στον ρυθμό που το αποκαλεί «Ρυθμικά». Εκεί αναφέρεται στους ρυθμικούς πόδες που τους διακρίνει σε τρία ρυθμικά γένη. Κατά τον ίδιο συγγραφέα δίσημοι πόδες αυτοτελείς δεν υπάρχουν στην ελληνική ρυθμοποιία λόγω της πυκνότητας των χρόνων[155]. Στην συνέχεια αφιερώνει ενότητες στην γραφική παράσταση των ρυθμικών ποδών και την σήμανσή τους και στην σχέση της ελληνικής ρυθμικής με τους εθνικούς μας χορούς[156]. Αναφέρει δε ότι οι ψάλλοντες και οι διδάσκοντες αρκούνται στο σχήμα των δισήμων ποδών-γεγονός απαράδεκτο κατά τον ίδιο για την ελληνική μουσική-ενώ πόδες, θεωρούμενοι τρίσημοι, χωρίζονται δια διαστολών και σημειώνονται με τον αριθμόν 3. Μουσική όμως άνευ του πρέποντος ρυθμού είναι για τον Καρά σώμα χωρίς νεύρα και οστά ή σώμα από το οποίο λείπει η ψυχή[157]. Σε σχέση με τα αργά στιχηρά και παπαδικά μαθήματα των οποίων οι συλλαβές επεκτείνονται, δηλαδή δεν συναντάται λογικός τονισμός του ποιητικού κειμένου, τότε στην σήμανση οδηγούμαστε -πάντα κατά τον Δάσκαλο Καρά- εκ της μουσικής εμφάσεως. Πρέπει να έχουμε υπ' όψιν ότι στην προκείμενη θρησκευτική μελοποιία βασικό ρυθμικό της σχήμα είναι οι τετράσημοι πόδες και μάλιστα των σπονδείων [158].

Κλείνουμε την ενότητα αυτή με δύο συγγραφές του 21ου αιώνα αυτή του *Γεωργίου Χατζηθεοδώρου*[159] και του *Γεωργίου Κωνσταντίνου*[160]. Η πρώτη δίνει ορισμό χρόνου και ρυθμού, δεν αναφέρει για ρυθμικούς πόδες, αλλά για μέτρα που χωρίζονται με διαστολές και κατηγοριοποιούνται σε απλά και σύνθετα. Η δεύτερη ομιλεί για ρυθμικούς πόδες δίχως να κάνει λόγο για μέτρα.

---

[155] βλ. Σίμωνος Κάρα, *Μέθοδος της ελληνικής,* τόμ. Α΄, σ. 134.
[156] *στο ίδιο,* σσ. 143-157.
[157] *στο ίδιο,* σσ. 158-9.
[158] *στο ίδιο,* σ. 165.
[159] βλ. Γεωργίου Χατζηθεοδώρου, *Μέθοδος διδασκαλίας,* Κρήτη 2004, σ.51-53.
[160] βλ. Γεωργίου Κωνσταντίνου, *Θεωρία και πράξη της εκκλησιαστικής μουσικής,* Ι. Μ. Βατοπαιδίου σ. 33.

ΙΙ.2 Έγχρονες υποστάσεις

Με τον όρο «έγχρονες υποστάσεις» εννοούμε τα σημάδια εκείνα τα οποία αυξάνουν ή διαιρούν το χρόνο .Ο Χρύσανθος αναφέρει σχετικά, ότι η Υπόσταση είναι σημείο μουσικό, αλλά άφωνον. Σημείο που μεταχειρίζονται οι μουσικοί όχι για να παριστάνουν φθόγγους, αλλά για να τελειοποιήσουν τις συνθέσεις των χαρακτήρων των φθόγγων, ώστε να είναι ικανές να γράφουν το μέλος, καθώς η ποιότητα απαιτεί.

Οι υποστάσεις χωρίζονται σε έγχρονες και σε άχρονες. Οι έγχρονες υποστάσεις είναι τέσσερις: η απλή (.), το κλάσμα ( ) το γοργό ( ), το αργόν ( )[161]. Ο Χρύσανθος τοποθετεί την απλή (.) δεξιά και αριστερά του γοργού. Χαρακτηριστικά διευκρυνίζει:" εάν υποτεθεί 4 ο χρόνος στον οποίο ξοδεύουν δύο φθόγγοι και ζητηθεί ο δεύτερος φθόγγος να πάρει τα 3 και το 1 ο πρώτος τότε τίθεται η απλή δεξιά του γοργού. Το αντίθετο τίθεται η απλή αριστερά του γοργού και όταν θέλουν να πάρουν οι δύο φθόγγοι ίσα μέρη τότε τίθεται το γοργό στο δεύτερο φθόγγο. Με παρόμοιο τρόπο συμβαίνει ο χωρισμός, εάν τεθεί η απλή στο δίγοργο όχι όμως στο τρίγοργο, τετράγοργο ή πεντάγοργο, διότι η ταχύτητα δεν επιτρέπει τέτοιες διακρίσεις"[162]. Παρατηρούμε ότι επιχειρείται η πλήρης και σαφής κάλυψη των υποδιαρέσεων, όπως ακριβώς στην δυτική μουσική έχουμε τα όγδοα, τρίηχα, δέκατα έκτα, τριακοστά δεύτερα κ.ο.κ.

Η όλη διαδικασία μας θυμίζει ένα ανάλογο φαινόμενο της δυτικής σημειογραφίας, αυτό της **παρεστιγμένης** νότας. Δίπλα στην νότα θέτουμε μία τελεία (την στιγμή διαρκείας) η οποία αυξάνει τον χρόνο κατά το ήμισυ της αξίας που τίθεται, ενώ υπάρχει η δυνατότητα να βάλουμε και άλλη τελεία δίπλα στην πρώτη, η οποία αυξάνει το χρόνο στο μισό της πρώτης τελείας. Παρομοιο φαινόμενο διπλής τελείας παρατηρούμε και στην Θεωρητική συγγραφή του Χουρμούζιου[163]. Το ζήτημα της ευρωπαϊκής επιρροής δεν είναι τόσο η υπόσταση της απλής που μοιάζει με την στιγμή διαρκείας, αλλά η **εξαντλητική ανάλυση των σημαδιών** που κρύβει μια προσπάθεια της δύσεως να ελέγξει όσο είναι το δυνατόν τα πάντα για να περιορίσει το λάθος. Η εξαντλητική αυτή ανάλυση μπορεί να δίνει διαύγεια στα πράγματα, αλλά ταυτόχρονα χάνεται η ελευθερία της έκφρασης της μουσικής.

---

[161] βλ. Χρύσανθου, *Θεωρητικόν,* σ. 53.
[162] *στο ίδιο,* σσ. 55-56.
[163] βλ. Γεωργίου Χουρμούζιου, *Εισαγωγή,* σσ. 14-14α.

Οι θεωρητικές συγγραφές μέχρι την Μουσική Επιτροπή δεν αναφέρουν στην ομάδα των έγχρονων υποστάσεων την υπόσταση αυτή του σταυρού(+), αλλά την περιλαμβάνουν στις άχρονες υποστάσεις. Ο σταυρός είναι από τα παλαιά σημάδια της χειρονομίας όπως μας λέγει ο Σίμων Καράς[164]. Ο Χρύσανθος του δίδει ευρωπαϊκή διάσταση και χαρακτήρα. Είναι το σημάδι εκείνο που διακόπτει την φωνή του φθόγγου του χαρακτήρος έμπροσθεν του οποίου βρίσκεται, για να λαμβάνεται η φωνή του επόμενου χαρακτήρα με νέο πνεύμα[165]. Στην ουσία ενεργεί και κινείται ως υπόσταση που επηρεάζει τον χρόνο, αλλά τοποθετείται στις άχρονες υποστάσεις ίσως για να μην λησμονούμε την προέλευσή του.

Οι θεωρητικές συγγραφές του *Δροβιανίτη*[166]*, του Αγαθοκλέους*[167]*, του Φιλοξένους*[168], του *Στέφανου Λαμπαδαρίου*[169] μας μιλούν για **παρεστιγμένα** γοργά και δίγοργα δίχως όμως ν' αναφέρουν σ' αυτή την ομάδα την υπόσταση του σταυρού (+). Η Μουσική Επιτροπή κάνει λόγο για παρεστιγμένα γοργά και δίγοργα[170] και αναφέρει την υπόσταση του σταυρού (+)[171]. Όλες οι επόμενες συγγραφές τις οποίες θα αναφέρουμε, θα συμπορευθούν σ' αυτό το θέμα με την Μουσική Επιτροπή. Αυτές είναι οι συγγραφές των: *Κοσμά εκ Μαδύτων*[172], Μισαηλίδη[173], *Θεοδώρου Φωκαέως*[174]*, Στυλιανού Χουρμουζίου*[175]*, Οικονόμου*[176]*, Μαργαζιώτη*[177]*, Παναγιωτόπουλου*[178]*, Sava.I.Sava*[179]*, Καψάσκη*[180]*, Πεπρινιά*[181]*, του Μάρκου*[182].

Οι επόμενες συγγραφές αρχής γενομένης από αυτή του Ευθυμιάδη, εισάγουν τις **δυτικότροπες υποστάσεις του υφέν( ) και της κορώνας(**). Το υφέν είναι μια

---

[164] βλ. Σίμωνος Καρά, *Μέθοδος της ελληνικής,* τομ.Α΄, σ. 22.
[165] βλ. Χρύσανθου, *Θεωρητικόν,* σ. 59.
[166] βλ. Μαργαρίτη Δροβιανίτη, *Θεωρητική,* σσ. 21-25.
[167] βλ. Παναγιώτου Αγαθοκλέους, *Θεωρητικών,* σ. 93.
[168] βλ. Κυριάκου Φιλοξένους, *Θεωρητικών στοιχειώδης,* σσ. 81-82.
[169] βλ. Στεφάνου, *Η Κρητίς,* σσ. 18-19.
[170] βλ. Μουσική Επιτροπή, *Στοιχειώδους διδασκαλία*, σσ. 39-40.
[171] *στο ίδιο,* σ. 38.
[172] βλ. Κοσμά εκ Μαδύτων, *Ποιμενικός Αυλός,* σσ. 34-35.
[173] βλ. Μισαήλ Μισαηλίδη, *Νέον θεωρητικόν,* σσ.54-57.
[174] βλ. Θεοδώρου Φωκαέως, *Κρητίς,* σσ. 29-30.
[175] βλ. Στυλιανού, Χουρμουζίου, *Ο Δαμασκηνός,* σσ. 28, 33-42.
[176] βλ. Χαραλάμπους Οικονόμου, *Χορδή,* σσ. 67.
[177] βλ. Ιωάννου Μαργαζιώτη, *Θεωρητικό,* σσ. 59.
[178] βλ. Δημητρίου Παναγιωτόπουλου, *Θεωρία και πράξη,* σσ. 71-74.
[179] c. Sava, pp. 68-72.
[180] βλ. Σπυρίδωνος Καψάσκη, *Μικρόν Θεωρητικόν,* σ. 16.
[181] βλ. Μιχαήλ Περπινιά, *Νεώτατον,* σ. 165.
[182] βλ. Κωνσταντίνου Μάρκου, *Θεωρία και πράξη της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής,* Παιανία 2010, σσ. 58,93.

καμπύλη γραμμή που ενώνει δύο φθόγγους του ίδιου τονικού ύψους αυξάνοντας έτσι το χρόνο παραμονής του πρώτου φθόγγου που ενώνεται. Κάτι ανάλογο υφίσταται και στην δυτική μουσική με την λεγόμενη **σύζευξη διαρκείας**. Αυτή είναι καμπύλη γραμμή που ενώνει δύο νότες του ίδιου τονικού ύψους και προσθέτει στο χρόνο της πρώτης το χρόνο της δεύτερης νότας με την οποία γίνεται η ένωση. Επίσης μεταβιβάζεται ο τονισμός της πρώτης στην δεύτερη νότα.

Η κορώνα ( ) ζητά κράτημα της φωνής στον ίδιο φθόγγο απεριόριστα. Το ίδιο σημάδι με την ίδια ακριβώς ενέργεια έχουμε στην δυτική σημειογραφία. Η παράταση του χρόνου που προσδίδεται στην νότα όταν υπάρχει το σημάδι της κορώνας εξαρτάται από την βούληση του καλλιτέχνη.

Οδηγούμαστε λοιπόν σε αυτούς τους δανεισμούς από την Ευρωπαϊκή μουσική, διότι απωλέσαμε παλαιά σημάδια που θα ήταν σημαντικό να επιστρέψουν λειτουργικά στην σημερινή βυζαντινή μουσική . Ένα από αυτά είναι οι σύνδεσμοι, δύο απόστροφοι ενωμένοι οι οποίοι είχαν την δυνατότητα καθυστέρησης του φθόγγου και άλλα πολλά σημάδια.

Οι συγγραφές λοιπόν οι οποίες αναφέρουν παρεστιγμένα γοργά, δίγοργα αλλά κάνουν λόγω για το υφέν και την κορώνα είναι: *του Ευθυμιάδη*[183]*, του Συκιώτη*[184]*, του Καρά*[185]*, του Γεννατά*[186]*, του Βαληνδρά*[187]*, του Γεωργακόπουλου*[188]*, του Παπαλεξίου*[189]*, του Βασιλικού*[190]*, του Χατζηθεοδώρου*[191]*, του Ηλιόπουλου*[192]*, του Ιωακείμ*[193]και *του Κωνσταντίνου*[194].

---

[183] βλ. Αβράαμ Ευθυμιάδη, *Μαθήματα Βυζαντινής,* σσ.28-32, 36.
[184] βλ. Μελετίου Συκεώτη, *Πράξη και Θεωρία της Βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής,* Άγιον Όρος 1981, σσ. 21, 25-26.
[185] βλ. Σίμωνος Καρά, *Μέθοδος της ελληνικής,* τομ. Α΄, σσ. 14, 22.
[186] βλ. Ιωάννου Γεννατά, *Θεωρία και μελωδικές ασκήσεις Βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής,* Πειραιάς 2011. σσ. 15,39.
[187] βλ. Αποστόλου Βαλληνδρά, *Στοιχειώδης θεωρία εκκλησιαστικής Βυζαντινής μουσικής,* Αθήνα 1969, σ. 10.
[188] βλ. Σπύρου Γεωργακόπουλου, *Μέθοδος θεωρία και ορθογραφία της Βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής,*2005, σσ.54-58.
[189] βλ. Νέστορος Παπαλεξίου, *Θεωρία και πράξις Βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής,* Θεσσαλονίκη 1976, σσ. 14, 21, 90-94.
[190] βλ. Θεόδωρου Βασιλικού, *Θεωρητικό μουσικό εγχειρίδιο,* Αθήνα 1980, σσ. 14, 71-72.
[191] βλ. Γεωργίου Χατζηθεοδώρου, *Μέθοδος,* σσ. 51.
[192] βλ. Διονυσίου Ηλιόπουλου, *Μέθοδος,* σ.25.
[193] βλ. Ανδρέου Ιωακείμ, *Θεωρία και πράξη της ψαλτικής τέχνης,* Λαμία 2003, σσ. 177-79.
[194] βλ. Γεωργίου Κωνσταντίνου, *Θεωρία και πράξη,* σσ. 14, 16-17.

ΙΙ.2.1 Άχρονες υποστάσεις

Άχρονες υποστάσεις είναι οι υποστάσεις που δίδουν στο μέλος ποιότητα και έκφραση. Κατά τον Χρύσανθο οι άχρονες υποστάσεις- άχρονες διότι ο χρόνος δεν γράφεται- και οι οποίες λέγονται και τροπικές, είναι επτά: *η Βαρεία* , το *Ομαλόν* το *Αντικένωμα,* το *Ψηφιστό* θέλει να δίδεται δύναμις και ζωηρότητα στους φθόγγους των χαρακτήρων στους οποίους υπογράφεται. Το *Έτερον* , ο *Σταυρός* (+) για τον οποίο κάναμε λόγο και το *Ενδόφωνον* που θέλει να προφέρεται εκ της ρινός ο φθόγγος του χαρακτήρος στον οποίο υπογράφεται[195] . Οι άχρονες αυτές υποστάσεις ή αλλιώς χαρακτήρες ποιότητας, είναι ένα άλλο σπουδαίο ζήτημα το οποίο προσεγγίζουν *όλες* οι θεωρητικές συγγραφές που εξετάζουμε.

Σημείο αμφιλεγόμενο αποτελεί το τελευταίο άχρονο σημάδι στο οποίο αναφερθήκαμε, το ενδόφωνον το οποίο μερικές συγγραφές δεν το αναφέρουν καθόλου. Άλλες το θεωρούν ως σημάδι που πρέπει να αποφεύγεται ή κάτι το οποίο δεν είναι αναγκαίο. Η αναφορά του όμως στα θεωρητικά συνήθως δίδεται μια επεξήγηση ως προς την χρησιμότητά του.

Σύμφωνα με το λεξικό του J.B.Hofmann[196] το ένδον που είναι το πρώτο συνθετικό της λέξεως **ενδόφωνον** σημαίνει εντός, μέσα, εσωτερικώς, «από μέσα». Δηλαδή φωνή εσωτερική, φωνή με κλειστό στόμα όπως πολύ σωστά περιγράφουν τα θεωρητικά μας. Στην ευρωπαϊκή μουσική εύκολα εντοπίζουμε κίνηση η οποία έχει αυτήν την τεχνική και ονομάζεται Bocca Ferma που σημαίνει τραγουδώ με κλειστό στόμα. Ενώ στην κερκυραϊκή διάλεχτο υπάρχει ο όρος *Κανιάρω*[197] που σημαίνει σέρνω την φωνή μου μέχρι την επόμενη νότα. Όμως η λέξη caghare στα ιταλικά σημαίνει γαυγίζω, όπως και ο παραπλήσιος όρος του ενδόφωνου η λέξη *υπίλλω*[198] που σημαίνει ωθώ, βάζω: κυρίως λέγεται για σκύλο που βάζει την ουρά στα σκέλια του βγάζοντας κραυγή φόβου ή αγωνίας.

Το σημάδι αυτό σπανίζει στα εξωτερικά μέλη, το συναντούμε κυρίως στα κρατήματα, ενώ το βρίσκουμε και σε άσματα με τίτλο "μέλος ευρωπαϊκόν". Επιφυλακτικά καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι αυτή η τεχνική του κλειστού

---

[195] βλ. Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν,* σσ. 57-59.
[196] βλ. J.B.Hofmann, *Ετυμολογικό Λεξικό της αρχαίας ελληνικής,* εξελληνισθέν υπό Αντωνίου Παπανικολάου, Αθήνα 1974.
[197] βλ. kerkiraikolexiko.blogspot.com/2008/07/o.html
[198] βλ. H.G.Liddel & Scott, *Επιτομή του Μεγάλου λεξικού της αρχαίας ελληνικής γλώσσας.*

στόματος είναι ένα παγκόσμιο μουσικό φαινόμενο που προέρχεται από την πρωτόγονη ανάγκη του ανθρώπου να εκφράσει την μουσικότητά του χωρίς λόγια. Μάλλον επειδή προκαλεί έντονο αισθησιασμό, προτείνουν μερικές θεωρητικές συγγραφές να μην χρησιμοποιείται. Πιο συγκεκριμένα οι συγγραφές που συμφωνούν ως προς την σπάνια χρήση του ενδοφώνου και τον περιορισμό του μόνο στα κρατήματα είναι του *Αγαθοκλέους*[199]*, του Φιλοξένους*[200]*,της Επιτροπής*[201]*,του Μισαηλίδη*[202]*, του Βαλληνδρά*[203], του *Περπινιά*[204]*,* του *Παπαλεξίου*[205]*, του Συκεώτη*[206]*. Ο Ευθυμιάδης*[207] θεωρεί απαραίτητη ή μάλλον αυτονόητη την χρήση του. Ενδιαφέρουσα είναι η άποψη του *Οικονόμου*[208], ότι το ενδόφωνο υπάρχει όντως σε άλλες συγγραφές, αλλά το αποκλείει από την δική του καθώς το αναπληρώνουν τα σύμφωνα μ. ν. στα οποία συνήθως τίθεται. Ο δε Κοσμάς εκ Μαδύτων χαρακτηρίζει «ευφυές εφεύρημα προς παράστασιν δια της ρινός κεκλεισμένου του στόματος των κρουσμάτων της κιθάρας ή της πανδουρίδας, αλλ' ἐκ μεν των εκκλησιαστικών ασμάτων εξοβελιστέον ως απρεπές, εις δε την εξωτερικήν μουσικήν υπαρχόντων των οργάνων άσκοπον»[209].

ΙΙ.3 Χρονική αγωγή

Ο Χρύσανθος αφιερώνει ειδικό κεφάλαιο *Περί Μεταβολής εν ρυθμοίς* και επεξηγεί ότι μεταβολή είναι να αλλάζουμε τους ρυθμούς ή την αγωγή αυτών. Έτσι λοιπόν η ταχύτερη ή βραδύτερη απαγγελία του μέλους, η οποία γίνεται κατά μετάβαση από ρυθμό σε ρυθμό ονομάζεται ρυθμική μεταβολή. Όταν όμως φυλάσσεται αυτός ο ρυθμός και ταχύνονται ή βραδύνονται οι χρόνοι, τότε μιλούμε για χρονική μεταβολή. Αγωγή δε του ρυθμού είναι η ταχύτητα ή βραδύτητα των χρόνων[210]. Ο ίδιος πάντα συγγραφέας μας αποκαλύπτει πού ακριβώς φανερώνεται αυτή η μεταβολή της αγωγής. Τέλος εισάγει και σύμβολα που υποδεικνύουν την ταχύτητα του μέλους. Έτσι το σύμβολο που δηλώνει την ταχύτητα είναι , ενώ το σύμβολο της

[199] βλ. Παναγιώτου Αγαθοκλέους, *Θεωρητικόν,* σ. 98.
[200] βλ. Κυριάκου Φιλοξένους, *Θεωρητικό εγχειρίδιο,* σ.91.
[201] βλ. Μουσική Επιτροπή, *Στοιχειώδης διδασκαλία*, σ. 43.
[202] βλ. Μισαήλ Μισαηλίδου, *Νέον Θεωρητικών,* σ. 58.
[203] βλ. Αποστόλου Βαλληνδρά, *Στοιχειώδης Θεωρία,* σ. 10.
[204] βλ. Μιχαήλ Περπινιά, *Νεώτατον περί μουσικής,* σσ. 194-5.
[205] βλ. Νέστορος Παπαλεξίου, *Θεωρία και πράξις,* σ. 33.
[206] βλ. Μελετίου Συκεώτη, *Πράξη και Θεωρία,* σ. 29.
[207] βλ. Θεοδοσίου Ευθυμιάδη, *Μαθήματα Βυζαντινής,* σ. 43.
[208] βλ. Χαραλάμπους Οικονόμου, *Χορδή,* σ. 40.
[209] βλ. Κοσμά εκ Μαδύτων, *Ποιμενικός Αυλός,* σ. 13.
[210] βλ. Χρύσανθου, *Θεωρητικόν*, σ. 87.

βραδύτητας είναι χ . Πιο συγκεκριμένα μας τονίζει ότι η μεταβολή αυτή υφίσταται σε χερουβικά και κοινωνικά τα οποία συνοδεύονται με κρατήματα. Τα κοινωνικά και τα χερουβικά ψάλλονται με αγωγή βραδεία, τα δε κρατήματα με αγωγή ταχεία. Όμως η μεταβολή αυτή δεν δικαιολογείται παντού, μόνο στα κρατήματα των χερουβικών και των κοινωνικών, ομοίως και σε παπαδικά μέλη, δηλαδή *Πολυελέους, Πασαπνοάρια, Οίκους, Μαθήματα, Δοχάς* και άλλα. Όλη αυτή η θεωρία του Χρύσανθου για τις χρονικές αγωγές έρχεται σε αντίθεση με προσπάθειες ιεροψαλτών του 20ου αιώνα οι οποίοι θέλοντας να διασώσουν το λεγόμενο «Πατριαρχικό ύφος». Οι τελευταίοι άλλαζαν τις χρονικές αγωγές κατά την διάρκεια του μέλους ακόμα από λέξη σε λέξη.

Ο Χουρμούζιος πραγματοποιώντας το επόμενο βήμα προσδίδει στα σύμβολα της χρονικής αγωγής συγκεκριμένο χρόνο. Όταν ένας χρόνος διαρκεί ένα δευτερόλεπτο, τότε χρησιμοποιούμε το σύμβολο χ , όταν διαρκεί δύο δευτερόλεπτα χ , όταν διαρκεί μισό δευτερόλεπτο χ , όταν διαρκεί τέταρτο του δευτερολέπτου χ , ενώ το σύμβολο χρονικής της αγωγής τοποθετείται στην αρχή του μέλους[211].

Αντίστοιχους όρους χρονικής αγωγής συναντούμε και στην δυτική σημειογραφία όπως: Largo= Πολύ αργό, Adagio= αργό, Moderato=Μέτριο, Allegro=Γρήγορο, Prestissimo=Πολύ γρήγορο κ.α.[212] Η επόμενη θεωρητική συγγραφή του *Δροβιανίτου*[213] και του *Στυλιανού Χουρμουζίου*[214] -ο δεύτερος δείχνει τον θαυμασμό του για την ευρωπαϊκή μουσική επειδή αυτή σημειώνει ευφυέστατα και λεπτομερέστατα την χρονική αγωγή του μέλους- στην ουσία αντιγράφουν την άποψη του Γεωργίου Χουρμουζίου στο θέμα της χρονικής αγωγής. Ο *Αγαθοκλής*[215] επανέρχεται στον Χρύσανθο και ο *Στέφανος Λαμπαδάριος*[216] μαζί με τον *Θεόδωρο Φωκαέα* [217] πάλι στον Χουρμούζιο.

Η *Μουσική Επιτροπή*[218] όμως είναι αυτή η οποία και καθορίζει συγκεκριμένα τους κτύπους των χρονικών αγωγών : η βραδεία περιέχει 56-80 κρούσεις εντός ενός πρώτου λεπτού, η μέση περιέχει 80-100 κρούσεις, η μετρία 100-168 κρούσεις, η

[211] βλ. Χουρμουζίου, *Εισαγωγή,* κεφ. Περί της του χρόνου αγωγής.
[212] βλ. Αμάραντου Αμαραντίδη, *Το τονικό,* σ. 179.
[213] βλ. Μαργαρίτου Δροβινίτη, *Θεωρητική,* σσ. 27-28.
[214] βλ. Στυλιανού Χουρμουζίου, *Ο Δαμασκηνός* σσ. 40-41.
[215] βλ. Παναγιώτου Αγαθοκλέους, *Θεωρητικόν,* σ. 86.
[216] βλ. Στεφάνου, *Κριπής,* σ. 22-25.
[217] βλ. Θεοδώρου Φωκαέως, *Κριπής,* σ.34.
[218] βλ. Μουσική Επιτροπή, *Στοιχειώδης διδασκαλία, σ.* 34.

ταχεία 168-208, το χύμα περιέχει 208 μέχρι του διπλασίου της ταχείας. Στο ίδιο πνεύμα μ' αυτό της Επιτροπής κινείται και η συγγραφή του *Κοσμά εκ Μαδύτων*[219] ο οποίος χωρίζει την χρονική αγωγή σε α) ζωηρή αγωγή, β) βραδεία και γ) και μέση συγκρίνοντας αυτή την διαδικασία με αντίστοιχους όρους της δυτικής γραφής όπως cherzo, grave, andante. Ο *Οικονόμου* δε επηρεάζεται από την Μουσική Επιτροπή αλλάζοντας όμως τους αριθμούς των κτύπων των χρονικών αγωγών[220]. Η θεωρητική συγγραφή του *Ιωάννη Μαργαζιώτη* δεν αναφέρει τίποτα στο κύριο μέρος της για χρονικές αγωγές, όμως στο συμπλήρωμά της το οποίο απευθύνεται στους υποψήφιους μουσικοδιδασκάλους αναφέρει για ρυθμική ή χρονική αγωγή παραθέτοντας τις κρούσεις των ρυθμικών αγωγών της Επιτροπής. Επίσης τονίζεται η προσωρινή τροποποίηση της ρυθμικής αγωγής κατά την διάρκεια του μέλους όταν θέλουμε να εξαιρέσουμε μια μικρή μουσική φράση λόγω ιδιάζουσας σημασίας της λέξεως ή των λέξεων αυτής[221]. Αλλά το πιο εντυπωσιακό είναι το κεφάλαιο που αφιερώνει στον *Συνεπτυγμένο ρυθμό. Στον Ιωάννη* Μαργαζιώτη κάθε χαρακτήρας ποσότητας εκτελείται σε ένα χρόνο. Ο ρυθμός αυτός ονομάζεται απλός και τα σπουδαιότερα είδη αυτού είναι δίσημοι, τρίσημοι και τετράσημοι. Εκ του απλού ρυθμού προκύπτει ο συνεπτυγμένος δια της συμπτύξεως δυο απλών χρόνων σε ένα. Ο συνεπτυγμένος ρυθμός εφαρμόζεται στα αργά μέλη και προσδίδει σ' αυτά «ευχάριστον και ρέουσαν ρυθμικήν αγωγήν»[222]. Τρεις είναι οι σπουδαιότεροι συνεπτυγμένοι ρυθμοί, το τετράσημος, ο εξάσημος και ο οκτάσημος. Την διδασκαλία όμως του συνεπτυγμένου ρυθμού του Μαργαζιώτη την ακολουθεί κατά γράμμα η συγγραφή του *Γεννατά*[223]. Πολύ ενδιαφέρον προκαλεί η συγγραφή του *Savas* που ταυτίζει τον συνεπτυγμένο ρυθμό με τον κομμένο χρόνο στην ευρωπαϊκή μουσική, τον εξάσημο με τα 3/2, τον οκτάσημο με 4/2, τον πεντάσημο με τα 5/8 τον επτάσημο με 7/8[224].

Συμπερασματικά παρατηρούμε, ότι η καθιέρωση του μονοσύλλαβου σολφέζ του Χρύσανθου και η επιβολή απλού χρόνου στα σημάδια δημιουργεί το κλίμα για την ανάπτυξη του συνεπτυγμένου ρυθμού. Όπως προαναφέραμε δεν υφίσταται συνεπτυγμένος ρυθμός, αλλά υπάρχουν μόνο απλοί ή σύνθετοι ρυθμοί. Απλοί είναι

[219] βλ. Στεφάνου, *Κριπής,* σσ. 42-43.
[220] βλ. Χαραλάμπους Οικονόμου, *Χορδή,* σ.8.
[221] βλ. Ιωάννου Μαργαζιώτη, *Θεωρητικό* σσ. 115-116.
[222] βλ. *στο ίδιο,* σσ. 61-62.
[223] βλ. Ιωάννου Γεννατά, *Θεωρία* σσ. 81-86.
[224] c. Savas. I. Savas, pp. 73-74.

αυτοί που συμπίπτουν με του ρυθμικούς πόδες και τα ποιητικά μέτρα και σύνθετοι αυτοί που απαρτίζονται από περισσότερους ρυθμικούς πόδες.

Όλες οι θεωρητικές συγγραφές μετά την συγγραφή του Ιωάννη Μαργαζιώτη χρησιμοποιούν τις χρονικές αγωγές της Πατριαρχικής Μουσικής Επιτροπής.

ΙΙ.3.1 Μετρονόμος

Η Μουσική Επιτροπή εισάγει για πρώτη φορά χρονικό όργανο και συγκεκριμένα το μετρονόμο του Maclzel δια του οποίου μπορεί να καθορισθεί ο χρόνος των εκκλησιαστικών μελών. Χαρακτηριστικά λέγει «Η Επιτροπή προέβει τουντεύθεν ευχερώς εις τας εξής εργασίας: ….εισήγαγεν ως χρονικόν μέτρον το μετρονόμον του συστήματος Maclzel και ώρισεν επί του οργάνου τούτου πέντε διαφόρους αγωγάς του ιερού μέλους»[225]. Το όργανο αυτό, δυτικής προελεύσεως, χρησιμοποιείται για την τακτοποίηση του χρόνου επί των οργάνων. Η επιρροή είναι φανερή. Αρχικά προτείνει η Επιτροπή χρονικές αγωγές με συγκεκριμένες κρούσεις με φυσικό αποτέλεσμα να επιβάλλει και το όργανο που μπορεί να μετρήσει αυτούς τους κτύπους.

Στο ίδιο πνεύμα με την Επιτροπή κινείται η θεωρητική συγγραφή του *Κοσμά εκ Μαδύτων.* Ο εν λόγω συγγραφέας υποστηρίζει ότι για την ακριβή εκτέλεση των μελών οι ευρωπαίοι μουσικοί δημιούργησαν ειδικό όργανο τον μετρονόμο παραθέτοντας και τη φωτογραφία του. Από την βάση αυτού του οργάνου υψώνεται πήχης με κινητό βάρος το οποίο ανεβοκατεβαίνει καθορίζοντας την ταχύτητα των κτύπων. Αυτό το όργανο καθίσταται αναγκαίο και στην ψαλτική τέχνη, αλλά επειδή υπάρχουν και σύνθετοι πόδες που δεν μπορεί να της αποδώσει το όργανο αυτοί πρέπει να αποδοθούν δια χειρονομίας[226]. Στην συνέχεια η θεωρητική συγγραφή του *Παναγιωτόπουλου*[227]και του *Περπινιά*[228] προτείνει την χρησιμοποίηση του Μετρονόμου, ενώ ο *Ευθυμιάδης*[229] έχει ειδική ενότητα με φωτογραφία του οργάνου αυτού.

---

[225] βλ. Μουσική Επιτροπή, *Στοιχειώδης διδασκαλία*, σ. 24-25.
[226] βλ. Κοσμά εκ Μαδύτων, *Ποιμενικός Αυλός,* σ. 41.
[227] βλ. Δημητρίου Παναγιωτόπουλου, *Θεωρία και πράξη,* σ. 146.
[228] βλ. Μιχαήλ Περπινιά, *Νεώτατον,* σ. 170.
[229] βλ. Αβραάμ Ευθυμιάδη, *Μαθήματα Βυζαντινής,* σ. 61.

ΙΙ.4 Ο τρίσημος ρυθμός ή Υποσκάζων

Ο τρίσημος ρυθμός (¾) στην ευρωπαϊκή ρυθμολογία ταυτίζεται με τον χορό Βάλς. Είναι ένας ρυθμός που δηλώνει χάρη, κομψότητα, έντονο ρομαντισμό, ενθουσιασμό και ερωτισμό. Η χρησιμοποίησή του στο εκκλησιαστικό μέλος νομίζουμε ότι δεν συνάδει με την εκκλησιαστική ηθική. Η καταγραφή του συγκεκριμένου ρυθμού στα εκκλησιαστικά μέλη μόλις στα μέσα του 19ου αιώνος, όπως θα παρακολουθήσουμε, υποστηρίζει την προηγούμενη άποψη.

Ο Ιωάννης Βυζάντιος ο πρωτοψάλτης (1800-1866) καταγράφει και μας παραδίδει πρώτη φορά τις καταβασίες στην Υπεραγία Θεοτόκο με χρόνο χαρακτηρισμένο ως διπλό και με το σημάδι του τριημίαργου . Η πρώτη ανθολόγηση αυτών των καταβασιών παρουσιάζεται στο βιβλίο *Μουσικόν Έγκόλπιον* του Αλεξάνδρου Φωκαέως, έκδοση 1879 στην Θεσσαλονίκη. Μεταξύ των συνδρομητών της προηγούμενης ανθολογήσεως βρίσκεται και κάποιος Δημήτριος Βουλγαράκης ο οποίος εκδίδει μουσικό βιβλίο με τίτλο *Έγκόλπιον Ίεροψάλτου* που καταγράφει καταβασίες της Υπαπαντής, του Πάσχα και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου σε χρόνο διπλό και ομοιάζουν μ'αυτές του Ιωάννη Πρωτοψάλτη[230]. Την ίδια πάλι περίοδο στον κώδικα τη Ι.Μ.Σταυρονικήτα με αρίθμηση 287 βρίσκονται ανθολογημένες συνθέσεις του Γεωργίου Ζαφειρόπουλου, δηλαδή ειρμοί Καταβασιών της Υψώσεως του Σταυρού, των Θεοφανίων, της Υπαπαντής, του Τελώνου και Φαρισαίου, της Τυροφάγου, κ.α. μελοποιήσεις που είναι καταγεγραμμένες όλες σε τρίσημους πόδες[231]. Άλλη παρόμοια περίπτωση είναι αυτή του Αντωνίου Σύρκα (1872-1974) ο οποίος σε ιδιόχειρο σημείωμά του καταγράφει το τροπάριο *Πλούσιοι επτώχευσαν* με δύο τρόπους, ο ένας απ'αυτούς είναι και ο τριημίαργος, ο λεγόμενος και Κουτσός ρυθμός[232]. Ο Εμμανουήλ Φαρλέκας (1877-1959) στο βιβλίο του *Τριώδιο*[233] αναφέρει την πρώτη Καταβασία του Τελώνου και Φαρισαίου σε τρεις εκδοχές σημειώνοντας στην Τρίτη καταγραφή τα εξής: «Το αυτό εις τον λεγόμενον διπλούν χρόνον ή ρυθμόν υποσκάζοντα εν αναλελυμένη γραφή». Ο Εμμανουήλ Φαρλέκας είναι ο πρώτος που εισάγει τον όρο «υποσκάζων» που σημαίνει αυτός που ελαφρώς

---

[230] βλ. Ιωάννου Λιάκου, « Ο Υποσκάζων ρυθμός σε συνθέσεις της ψαλτικής μελοποιίας του ΙΘ΄-Κ΄ αιώνα», Δ΄ Διεθνές συνέδριο μουσικολογικό και ψαλτικό, Αθήνα 2015, σσ. 149-150.

[231] Βλ. Γρηγορίου Στάθη, *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής, Άγιον όρος,* τόμος Γ΄, Αθήνα 1993.

[232] βλ. Ιωάννου Λιάκου, «Ο Υποσκάζων», σ. 151.

[233] βλ. Εμμανουήλ Φαρλέκα, *Τριώδιον,* Αθήνα 1931.

κουτσαίνει και προέρχεται από το αρχαίο γνωμικό «Ει χολώ παροικήσει και συ υποσκάζειν μαθήσει», δηλαδή αν κατοικήσεις κοντά σε κουτσό κι εσύ θα μάθεις να κουτσαίνεις. Επίσης ο καθηγητής Γρηγόριος Στάθης στο ένθετο του ψηφιακού δίσκου Αγιορίτες Μελουργοί μας αναφέρει για κάποιο Συνέσιο ιεροδιάκονο από την Ιερά Μονή Σταυρονικήτα ο οποίος επλάτυνε το κοινό σύντομο μέλος της στιχολογίας των Κεκραγαρίων όχι με αργή μελική μεταχείριση, αλλά καταστρώνοντάς το σε ρυθμό τροχαϊκής διποδίας ή εξάσημο όπως τον λένε στο Άγιον Όρος, με χρονική έκταση των τονιζομένων, αλλά και των άτονων αναγκαστικά συλλαβών για να συμπληρώνεται κάθε φορά ο ρυθμός. Ο ρυθμός αυτός σίγουρα ανήκει στον ρυθμικό είδος του τροχαίου, όπου τον τρίσημο πόδα συγκρατούν μία μακρά και μία βραχεία συλλαβή δημιουργώντας την αναδιάρθρωση του μουσικού κειμένου με βάση το ρυθμό της τροχαϊκής διποδίας.

Η θεωρητική συγγραφή του *Παναγιωτόπουλου* μας αναφέρει ότι ο τρίσημος ρυθμός αποτελείται από τρεις ίσους χρόνους, εκ των οποίων ο πρώτος είναι ισχυρός. Επίσης αντιπαραβάλλει αυτόν με τον αντίστοιχο ευρωπαϊκό που είναι ο 3/4 ή 3/2 ή 3/8[234]. Τις ίδιες πληροφορίες με τον Παναγιωτόπουλο για τον τρίσημο ρυθμό μας δίνει και το Αγγλικό θεωρητικό του *Savas*[235], ενώ ο *Γεωργιάδης*[236] τονίζει ότι οι μόνοι εν χρήσει ρυθμοί στην Β.Μ. είναι ο 2/4 και ο 4/4 περιορίζοντας τα ¾ μόνο για κρατήματα.

Η θεωρητική συγγραφή του *Οικονόμου*[237] προσκομίζει μια σημαντική πιστεύουμε πληροφορία, ότι ο τρίσημος πόδας σπανίως εκτελείται στα εκκλησιαστικά μέλη, απαντάται όμως στο τροπάριο «Γυναίκες ακουτίσθητε…» και στα Μεγαλυνάρια της Υπαπαντής. Αυτή η είδηση έρχεται να συμπληρώσει όλη την ιστορική διαδρομή του τρίσημου ρυθμού.

Παρατηρούμε την προσπάθεια των Βυζαντινών μουσικών του 19ου και 20ου αιώνος- επηρεασμένοι από το γενικό κλίμα του Διαφωτισμού και της Αναγέννησης και όχι μόνο- να «επιβάλουν» ή μάλλον να καθιερώσουν τον τρίσημο ρυθμό. Η εκκλησιαστική ηθική καθώς και η ιστορική πορεία της Βυζαντινής μελοποιίας δεν

---

[234] βλ. Δημητρίου Παναγιωτόπουλου, *Θεωρία και πράξη,* σ. 154.
[235] c. Savas, p.8.
[236] βλ. Θεοδοσίου Γεωργιάδου, *Νέαν μέθοδος,* σσ. 71-74.
[237] βλ. Χαραλάμπους Οικονόμου, *Χορδή, παρ.*297.

μας αφήνουν πολλά περιθώρια για τέτοια εξέλιξη, χωρίς πάντα να είμαστε δογματικοί, διότι η Μουσική είναι ένας ζωντανός οργανισμός που μεταβάλλεται.

Κ Ε Φ Α Λ Α Ι Ο Τ Ρ Ι Τ Ο

ΟΙ ΗΧΟΙ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΙΙΙ.1 Η έννοια και ο αριθμός των ήχων-Συστήματα

Ο Χρύσανθος αποδεχόμενος την αποστολή του, αλλά ταυτοχρόνως και την ευθύνη του απέναντι στο εγχείρημα να δημιουργήσει την πρώτη συστηματική Θεωρητική συγγραφή της Βυζαντινής μουσικής δίδει έναν επιστημονικό ορισμό του ήχου μιμούμενος τους αρχαίους Έλληνες συγγραφείς. Ήχος είναι «ψόφος ος τις εκπίπτει από εμψυχα και από άψυχα σώματα…»[238]. Ιδιαίτερα δε κατά τους μουσικούς, ήχος είναι κλίμακα συστηματική. Οι εκκλησιαστικοί μουσικοί παρέδωσαν οκτώ ήχους, τέσσερις Κυρίους τρεις δε πλάγιους και έναν Βαρύ. Αυτοί όπως τονίσαμε είναι χωρισμένοι σε τρία γένη, Διατονικό, Χρωματικό και Εναρμόνιο. Αλλά επεξεργάζονται και τρία συστήματα, το Οκτάχορδον το οποίο λέγεται και Διαπασών, το Πεντάχορδο το οποίο λέγεται και Τροχός και το Τετράχορδον το οποίο λέγεται και Τριφωνία[239]. Ο Χρύσανθος στο Μέγα Θεωρητικό του παραθέτει κεφάλαιο *Περί των οκτώ Ηχων κατά τους ψαλμωδούς* όπου πραγματοποιεί συστηματική ανάλυση της δημιουργίας των συστημάτων, αυτού του οκτάχορδου, του πεντάχορδου ή τροχού και του Τετράχορδου[240].

Η δυτική μουσική όπως προαναφέραμε εγκατέλειψε την τροπικότητα και δημιούργησε μόνο δυο τρόπους μουσικής έκφρασης τον Μείζονα και τον Ελάσσονα. Ο ισοσυγκερασμός των κλιμάκων της δεν αφήνει περιθώρια παραγωγής πολλών συστημάτων παρά μονάχα ενός, αυτού του Διαπασών. Ο δε Χρύσανθος ορίζει ως Διαπασών σύστημα εκείνο το οποίο περιέχει επτά διαστήματα, περικλειόμενα από φθόγγους οκτώ : *πα βου γα δι κε ζω νη πα.* Τροχός είναι σύστημα που περιέχει τέσσερα διαστήματα αποτελούμενα από πέντε φθόγγους: *πα βου γα δι Πα.* Τριφωνία είναι το σύστημα που περιέχει διαστήματα τρία και φθόγγους τέσσερις[241] :*νη πα βου Νη.* Η θεωρία αυτή των συστημάτων διαπνέει όπως και οι προηγούμενες άλλωστε

[238] βλ. Χρύσανθου, *Θεωρητικόν*, σ. 123.
[239] βλ. Χρύσανθου, *Εισαγωγή,* σ. 24.
[240] βλ. Χρύσανθου, *Θεωρητικόν,* σσ. 130-32.
[241] *στο ίδιο*, σσ. 24-25.

όλες τις επόμενες Θεωρητικές συγγραφές. Και αυτό διότι τα συστήματα αποτελούν την ραχοκοκαλιά της τροπικότητας που αν τα απωλέσουμε αλλοιώνεται ο βασικός πυρήνας της Βυζαντινής μουσικής.

Εξαίρεση στην διαπίστωση αυτή αποτελεί η θεωρητική συγγραφή του *Καψάσκη*[242] η οποία χρησιμοποιεί για όλους του ήχους τα συγκερασμένα διαστήματα της δυτικής μουσικής 12-12-6 με αποτέλεσμα στην ουσία να καταργεί και την Θεωρία των συστημάτων της ψαλτικής τέχνης. Μια σπουδαία πληροφορία για την έννοια του ήχου στην Βυζαντινή μουσική μας δίνει και η θεωρητική συγγραφή του Γεωργίου Χατζηθεοδώρου. Διατείνεται πως πρέπει να λάβουμε υπόψιν ότι η διάπλαση και η μορφή ενός ήχου στην Βυζαντινή μουσική στηρίζεται ακριβώς στα ιδιώματα, τα οποία στο σύνολό τους το κάνουν να παρουσιάζεται ως ήχος και **όχι ως απλή κλίμακα** όπως στην Ευρωπαϊκή μουσική.

Αυτό το λάθος εντοπίζεται ακόμη και στον ιεροψαλτικό κόσμο. Εγκαταλείπεται ο τροχός προς όφελος του Διαπασών και προς όφελος της ευρωπαϊκής αντίληψης για τα συστήματα. Αντιμετωπίζονται οι ήχοι όπως προαναφέρθηκε ως απλές κλίμακες οι οποίες έχουν την δυνατότητα να μεταφερθούν με μεγάλη άνεση στον ευρωπαϊκό πεντάγγραμμο. Διαφωτιστικός είναι και ο ορισμός που δίδει ο Χατζηθεοδωρου για τον ήχο. Ήχος είναι: " «ιδέα του μέλους», ώστε εάν ακούσομε π.χ. τον α΄ ήχο και μετά τον πλ. α΄ εύκολα τον διακρίνουμε τον ένα από τον άλλο, παρά το γεγονός ότι και οι δύο ψάλλονται με την ίδια κλίμακα και βάση"[243].

ΙΙΙ.2 Συστατικά των ήχων - Απηχήματα

Συστατικά ή γνωριστικά των ήχων εννοούμε όλα εκείνα τα στοιχεία, τα σημάδια τα οποία είναι ικανά να μας φανερώσουν τον συγκεκριμένο ήχο. Αντίστοιχο σημείο στην Ευρωπαϊκή μουσική είναι ο οπλισμός στην αρχή του πενταγράμμου με τον οποίο δηλώνεται η κλίμακα που ακολουθείται στην μουσική παρτιτούρα.

Ο Χρύσανθος πρώτος καταγράφει ότι τα συστατικά των ήχων είναι τέσσερα, *το Απήχημα, η Κλίμακα, οι Δεσπόζοντες φθόγγοι και οι Καταλήξεις*, και συγχρόνως κάνει την λεπτή διάκριση ότι επι της ουσίας τα Γνωριστικά των ήχων είναι δύο, το *Απήχημα*

[242] βλ. Σπυρίδωνος Καψάσκη, *Μικρόν,* σσ. 38-46.
[243] βλ. Γεωργίου Χατζηθεοδώρου, *Μέθοδος,* σ. 74.

και οι Καταλήξεις. Αυτό συμβαίνει, πάντα κατά τον Χρύσανθο, διότι ο ήχος γνωρίζεται ευθύς από το απήχημα ή από την κατάληξη κάποιου στίχου προψαλλομένου. Οι καταλήξεις χωρίζονται σε τελικές, εντελείς και σε ατελείς. Δεσπόζοντες φθόγγοι είναι εκείνοι οι φθόγγοι που ο ήχος χαίρεται να διατρίβει. Υπερβάσιμοι φθόγγοι είναι εκείνοι που ο ήχος τούς αποφεύγει χρονοτριβώντας περισσότερο στους Δεσπόζοντες.

Όσο αφορά για την Βυζαντινή κλίμακα μας πληροφορεί ότι ο ήχος δεν εκφράζεται μόνο με μία κλίμακα αλλά ζητεί πολλές, ούτε μία μόνη κλίμακα ανήκει σε ένα μόνο ήχο, αλλά πολλές κλίμακες αναφέρονται σε αυτόν. Ο καθηγητής Θωμάς Αποστολόπουλος μας αποκαλύπτει, ότι προτείνονται όροι από τον Χρύσανθο, οι οποίοι προέρχονται σχεδόν ολοκληρωτικά μεταφρασμένοι από το λεξικό του Ρουσσώ. Ένας τέτοιος νεοεισαγόμενος όρος είναι αυτός της **Κλίμακας** από τη γαλλική λέξη Echelle, που τον πρωτοαναφέρει στους τρεις τελευταίους ήχους του Μεγάλου Θεωρητικού[244]. Κατά τον καθηγητή Χ.Ξανθουδάκη το Θεωρητικό του Χρύσανθου συμπεριλαμβάνεται στα αθησαύριστα κείμενα που μετέφεραν στην Ελλάδα ιδέες του Rousseau και της Εγκυκλοπαιδείας. Η Γαλλική Εγκυκλοπαιδεία θα αποτελέσει την αποκλειστική πηγή για τα δύο από τα τρία κεφάλαια του βιβλίου[245]

Τα συστατικά των ήχων που παραθέτει και επεξηγεί με ωραίο και απλό τρόπο ο Χρύσανθος δηλώνουν την ιδιαιτερότητα της Βυζαντινής μουσικής στο θέμα των ήχων και εν γένει της τροπικότητας, απομακρύνοντας έτσι τυχόν σημεία επιρροών από την δυτική μουσική. Οι μετά τον Χρύσανθο θεωρητικοί συγγραφείς στο συγκεκριμένο θέμα των συστατικών των ήχων, τον ακολουθούν "κατά γράμμα".

Κοινό γνώρισμα των οκτώ ήχων είναι ότι παράγουν τους τέσσερις μέσους ήχους, οι οποίοι ονομάσθηκαν έτσι διότι βρίσκονται στο μέσον των κυρίων και των πλαγίων ήχων[246]. Στο θέμα των λεγόμενων μέσων ήχων που θίγει ο ίδιος πολλές απ'αυτές τις συγγραφές δεν επιμένουν ή το «αγνοούν» ή το θεωρούν ασήμαντο. Κατά τον καθηγητή κ.Θ.Αποστολόπουλο[247], η μεγαλύτερη «ήττα» της Νέας μεθόδου υπήρξε η αποξένωση από την λογική της παλαιότερης Θεωρίας και τα συνακόλουθα από τους

---

[244] βλ. Θωμά Αποστολόπουλου, «Όρων αλλάγματα από τον Απόστολο στον Χρύσανθο», Διεθνές Μουσικολογικό και Ψαλτικό Συνέδριο, Θεσσαλονίκη 2015, σσ. 1-17.

[245] βλ. Χ. Ξανθουδάκη, «Το Μέγα Θεωρητικόν του Χρύσανθου και οι Γαλλικές πηγές του», περιοδικό Ερανιστής, τομ. 26, 2007, σ. 154.

[246] βλ. Χρύσανθου, *Θεωρητικόν,* σσ. 134-135.

[247] βλ. Θωμά Αποστολόπουλου, «Όρων αλλάγματα…», σ. 8.

όρους που την εξέφραζαν, όπως ο τροχός. Επίσης σύμφωνα με τον ίδιο καθηγητή χάνεται η αίσθηση ήθους των ήχων ως κυρίων πλαγίων κ.ο.κ. Η έλλειψη γνώσης όμως στο θέμα των σχέσεων των κυρίων ήχων με τους πλάγιους και τους μέσους ήχους, δημιουργεί πολλά προβλήματα όπως αυτό της θεωρίας των *επείσακτων μελών* με το οποίο θα ασχοληθούμε στην επόμενη ενότητα.

Εντύπωση προκαλεί όμως το γεγονός ότι ενώ ο Χρύσανθος για τα συστατικά των ήχων αφιερώνει τρεις σελίδες, για τα απηχήματα έχει ειδικό κεφάλαιο που το ονομάζει *Περί Απηχημάτων*. Μάλλον διότι το Απήχημα είναι σημαντικό γνωριστικό, όπως δηλώνει και ο ίδιος, σημείο των ήχων. Πιο συγκεκριμένα μας λέγει ότι Απήχημα ή το Ενήχημα είναι η προετοιμασία του ήχου της «ψαλθησομένης» ψαλμωδίας που πραγματοποιείται δι ενός των πολυσυλλάβων φθόγγων. Ενώ σε υποσημείωσή του μας λέγει ότι Ενήχημα γίνεται και μονοσυλλάβως, θεωρία που θα αποκαλύψει και στο κύριο κείμενό του. Αφού αναφέρει τα πολυσύλλαβα απηχήματα των ήχων μας λέγει ότι «κατά δε νεωτέρους έχει τούτον τρόπον…και μονοσυλλάβως»[248]. Παρατηρείται ότι όλη η φιλοσοφία του Νέου συστήματος με την κατάργηση των «θέσεων» της ψαλτικής τέχνης και της επιβολής μονοσυλλάβου σολφέζ έχει σαν αποτέλεσμα και το μονοσύλλαβο απηχήμα στην τονική βάση του ήχου. Οι πολυσύλλαβοι φθόγγοι των απηχημάτων σε μια ολόκληρη μουσική φράση φανέρωναν όλες τις ιδιότητες αφενός του ήχου που θα ακολουθήσει, αφετέρου δήλωναν και τον δρόμο (αργός, γρήγορος) μελοποίησης του μουσικού κειμένου που έπεται.

Σχεδόν σύγχρονη συγγραφή μ' αυτήν του Χρύσανθου, είναι η του *Ιακώβου*[249] η οποία αναφέρει πολυσύλλαβα απηχήματα, ενώ ο *Χουρμούζιος*[250] επαναλαμβάνει τον Χρύσανθο, δηλαδή αφού κάνει αναφορά στα πολυσύλλαβα απηχήματα λέγει ότι κατά τους νεώτερους απηχείται ο ήχος με το μονοσύλλαβο *με. Ο Νικολαΐδης*[251] επαναφέρει τα πολυσύλλαβα και ο *Δροβιανίτης*[252] τα μονοσύλλαβα. Στο σημείο αυτό θα αναφέρουμε τις Θεωρητικές συγγραφές με χρονολογική ακολουθία, οι οποίες

[248] βλ. Χρύσανθου, *Θεωρητικόν,* σσ. 135-142.

[249] βλ. Ιακώβου, *Περί του διατονικου γένους των Ελλήνων.*
[250] βλ. Γεωργίου Χουρμουζίου, *Εισαγωγή,* σσ. 30, 36^{α}-40-47^{α}.
[251] βλ. Βασιλείου Νικολαΐδη, *Γραμματική μουσική,* σσ. 135-137.
[252] βλ. Μαργαρίτου Δροβιανίτη, *Θεωρητική,* σσ. 86, 90, 94, 96, 98, 100.

χρησιμοποιούν μονοσύλλαβα απηχήματα : *του Αγαθοκλέους*[253]*, του Φιλοξένους*[254] (η συγγραφή μας μιλά για την αναγκαιότητα και την δύναμη της απηχήσεως και την αντιπαραβάλλει με την δύναμη της Πασαβιόλας στα όργανα τα ευρωπαϊκά)*, του Στεφάνου*[255]*, του Κοσμά εκ Μαδύτων*[256]*, του θεοδώρου Φωκαέως*[257]*, του Στυλιανού Χουρμουζίου*[258]*, του Οικονόμου*[259]*, του Μαργαζιώτη*[260] -η οποία συγγραφή έχει μονοσύλλαβο απήχημα, αλλά στο θεωρητικό της συμπλήρωμα αναφέρει πολυσύλλαβα απηχήματα- *του Γεωργιάδη*[261]*, του Savas*[262]*, του Βαλληνδρά*[263]*, του Παπαλεξίου*[264]*, του Συκεώτη*[265]*, του Γεωργακόπουλου*[266]*,του Γεννατά*[267].Ενώ οι Θεωρητικές συγγραφές του *Περπινιά*[268]*, του Καρά*[269] *και του Κωνσταντίνου*[270] αναφέρονται σε πολυσύλλαβα απηχήματα.

ΙΙΙ.3 Μελωδικές έλξεις

Σύμφωνα με την Πατριαρχική Μουσική Επιτροπή οι φθόγγοι διαιρούνται σε δεσπόζοντες και υπερβάσιμους και οι μεν δεσπόζοντες είναι σταθεροί και αμετακίνητοι οι δε υπαρβάσιμοι υφίστανται μεταβολή, αυτή η μεταβολή ονομάζεται έλξις[271]. Οι έλξεις είναι δομικά στοιχεία του ήχου και σύμφωνα με την συγγραφή του Κωνσταντίνου Ψάχου «…η βάση, ο σκελετός του ήχου είναι η κλίμακα την δε σάρκα και τα νεύρα δίδουν άλλα στοιχεία αλλοιώνοντας ουσιωδώς αυτήν»[272]. Την αναγκαιότητα των έλξεων την περιγράφει η Επιτροπή: «η έλξις στην ιερά ημών

---

[253] βλ. Παναγιώτου Αγαθοκλέους, *Θεωρητικόν,* σ. 125.
[254] βλ. Κυριάκου Φιλοξένους, *Θεωρητικόν στοιχειώδης,* σσ. 114, 119, 125, 130, 135, 151, 155,172-73.
[255] βλ. Στεφάνου, *Κρηπίς,* σσ. 56, 59, 68, 77, 80.
[256] βλ. Κοσμά εκ Αδύτων, *Ποιμενικός Αυλός, σσ.*43, 45, 62.
[257] βλ. Θεοδώρου Φωκαέως, *Κρηπίς, σσ.*51, 59, 62, 68, 70, 75, 77.
[258] βλ. Στυλιανού Χουρμουζίου, *Ο Δαμασκηνός, σσ.* 55, 59, 62, 64, 66, 70.
[259] βλ. Χαραλάμπους Οικονόμου, *Χορδή,* παρ. 147.
[260] βλ. Ιωάννου Μαργαζιώτη, *Θεωρητικό,* σσ. 43, 108-111.
[261] βλ. Θεοδοσίου Γεωργιάδη, *Νέα μέθοδος,* σ. 71.
[262] c. Savas, pp. 46-47.
[263] βλ. Αποστόλου Βαλληνδρά, *Στοιχειώδης,* σσ. 17,19,20,22,25.
[264] βλ. Νέστορος Παπαλεξίου, *Θεωρία και πράξις,* σσ. 80, 81, 82, 84, 85, 86.
[265] βλ. Μελετίου Συκεώτη, *Πράξη και θεωρία,* σσ. 71, 75, 84, 88, 91, 102.
[266] βλ. Σπύρου Γεωργακόπουλου, *Μέθοδος Θεωρία,* σσ. 100, 109, 116, 121,126, 131, 138, 143.
[267] βλ. Ιωάννου Γεννατά, *Θεωρία,* σ. 46.
[268] βλ. Μιχαήλ Περπινιά, *Νεώτατον,* σσ. 316-319.
[269] βλ. Σίμωνος Καρά, *Μέθοδος της ελληνικής,* τομ. Α΄ σσ. 229-30.
[270] βλ. Γεωργίου Κωνσταντίνου, *Θεωρία και πράξη*, σ. 211.
[271] βλ. *Μουσική Επιτροπή, Στοιχειώδης διδασκαλία,* σ. 48.
[272] βλ. Κωνσταντίνου Ψάχου, *Το οκτάηχον,* σ. 77.

μουσική είναι νόμος υπ' αυτής της φύσεως επιβαλλόμενος» καθώς επίσης και στα αποτελέσματα των εργασιών της θεωρεί ως στοιχείο απαραίτητο του εκκλησιαστικού μέλους την έλξη[273]. Στην παλαιά γραφή οι έλξεις δεν γράφονταν, αλλά διδάσκονταν προφορικά και αποτελούσε υποχρέωση του μαθητή να γνωρίζει αυτές καλά, όπως και τις κλίμακες. Η Μουσική Επιτροπή γνωρίζει το γεγονός της μη αναγραφής τους, γι΄ αυτό προτείνει για πρώτη φορά «δύναται όμως να υποβληθή εις κανόνας ους η παράδοσις διέσωσε» και συνεχίζει λέγοντας ότι «συνίσταται δε η έλξις εις την κατά εν ή πλείονα τμήματα επί το οξύ μεταβολή φθόγγων τινών ελκόμενων επί των παρακειμένων αυτοίς οξυτέρων»[274]. Η σύσταση της Επιτροπής για την αναγραφή των έλξεων είναι αποτέλεσμα γενικότερης ευρωπαϊκής επιρροής που θέλει την εξαντλητική ανάλυση και τον απόλυτο έλεγχο των ψαλλομένων. Με την απλούστευση της βυζαντινής γραφής χάνεται η έννοια των μουσικών φράσεων και κινείται η διαδικασία του μονοσύλλαβου σολφέζ στο οποίο όλα πρέπει να δηλώνονται. Ο Ψάχος στην Θεωρητική του συγγραφή δίδει μια σπουδαία πληροφορία ότι στην μουσική της δύσεως ιδίως στην **Γρηγοριανή ψαλμωδία** ήταν γνωστή η μελωδική έλξη, προφανώς λόγω της τροπικότητας του συστήματος. Εξέλιπε συν τω χρόνω όμως ένεκα της εισαγωγής της αρμονίας η οποία αντιτίθεται στους χρωματισμούς που προκύπτουν εκ του νόμου της μελωδικής έλξεως δια της μετακινήσεως των διαστημάτων των τόνων[275].

Η επιτροπή δίδοντας τέλος στο θέμα αναφέρει ότι οι έλξεις σπανιώτερα εκτελούνταν στο στιχηραρικό μέλος, ενώ αποτελούν προσόν ιδιαίτερο και απαραίτητο στοιχείο του ειρμολογικού μέλους[276]. Αξιόλογη είναι επίσης η μαρτυρία που παρέχει η συγγραφή του *Οικονόμου*[277] ότι η έλξη είναι εκτέλεση των τόνων μετά ύφους την οποία στερείται η Ευρωπαϊκή μουσική και τον κανόνα ότι οι έλξεις διδάσκονταν προφορικά και δεν γράφονταν. Στην συνέχεια ενδιαφέρων είναι ο ορισμός της έλξης που δίνεται από τον *Μαργαζιώτη*[278], ότι έλξη είναι η ιδιότητα που έχουν κάποιοι φθόγοι (χωρίς να τους προσδιορίζει) να έλκουν προς εαυτούς τους πλησιέστερους είτε οξυτέρους, είτε βαρυτέρους. Ταυτίζει την έλξη με τον όρο ιδιώματα ο οποίος ως όρος περικλείει τις *ιδιοτροπίες* που παρουσιάζουν διάφοροι ήχοι. Για τον

[273] βλ. Μουσική Επιτροπή, *Στοιχειώδης διδασκαλία,* σσ. 25,48.
[274] *στο ίδιο,* σσ. 48-9.
[275] βλ. Κωνσταντίνου Ψάχου, *Το οκτάηχον* σσ.79-80.
[276] βλ. Μουσική Επιτροπή, *Στοιχειώδης διδασκαλία*, σσ. 48-9.
[277] βλ. Χαραλάμπους Οικονόμου, *Χορδή,* παρ. 139.
[278] βλ. Ιωάννου Μαργαζιώτη, *Θεωρητικό,* σ. 41.

Μαργαζιώτη οι έλξεις δεν αποτελούν την «σάρκα και τα νεύρα» του ήχου όπως λέγει ο Ψάχος, αλλά «παραξενιές» των ήχων. Η ευρωπαϊκή προοπτική των πραγμάτων του Ιωάννου Μαργαζιώτη δεν τον αφήνει να εισέλθει στα ενδότερα της μουσικής παράδοσης. Στο ίδιο πνεύμα όμως κινείται και η θεωρητική συγγραφή του *Βαλληνδρά*[279] ο οποίος δίνει τον ίδιο ορισμό για τις έλξεις με τον Μαργαζιώτη προσθέτοντας ότι αυτές παρουσιάζονται περισσότερο στους διατονικούς ήχους και μάλιστα στους μεσαίους φθόγγους των τετραχόρδων, ενώ οι ακριανοί παραμένουν σταθεροί. Ιδιώματα γι'αυτόν είναι οι ιδιορρυθμίες που παρουσιάζουν οι ήχοι, εννοώντας τις έλξεις. Ο *Σίμων Καράς*[280] αναφέρει ότι Μελωδικές έλξεις είναι οι δια διέσεων ή υφέσεων μετακινήσεις υπερβάσιμων φθόγγων της κλίμακας δοθέντος ήχου, προς άλλους δεσπόζοντας και σταθερούς, δια των οποίων - έλξεων - προβάλλεται περισσότερο η τονικότητα του ήχου και ο χαρακτήρας των μελωδιών. Παράλληλα σε υποσημείωση της συγγραφής του εκφράζει το παράπονο ότι πέραν της Μουσικής Πατριαρχικής Επιτροπής που πρώτη αποφάνθηκε περί μελωδικών έλξεων, εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων, δεν μπόρεσαν οι περισσότεροι να κατανοήσουν το βασικό ρόλο τους. Οι επόμενες Θεωρητικές συγγραφές *του Ηλιόπουλου*[281] *και του Γεννατά*[282] μιμούνται αυτήν του Μαργαζιώτη. Τέλος η θεωρητική συγγραφή του *Μάρκου*[283] επαναφέρει τον ορισμό που δίδει ο Καράς προσθέτοντας, ότι οι έλξεις έχουν να κάνουν με το κεφάλαιο του ύφους και διδάσκονται προφορικά.

ΙΙΙ.4 Οι Φθορές και η λειτουργία τους- Επείσακτα μέλη

Εντύπωση προκαλεί το επόμενο χωρίο του Χρύσανθου στο κεφάλαιο *Περί μεταθέσεως, ή φθορών:* «Κατανοήσαντες οι μουσικοί περιέργως, ότι όταν ψάλλωσι και επιμένωσιν εις έναν τόνον, ή εις τον αυτόν ήχον επί πολύ, συνειθιζόμενον το ήθος αυτού του ήχου, προξενεί κόρον, εις τον οποίον ακολουθεί δυσαρέσκεια, όταν δε προ του κόρου μεταβαίνουσιν εις άλλον ήχον, νέον ήθος εισερχόμενον εις τα πνεύματα των ακροατών, εξανιστά ταύτα, και τα καταστήνει προσεκτικά, εμεθοδεύθησαν να μεταβαίνωσιν από τόνου εις τόνον, από γένους εις γένος, και από ήχου εις ήχον, δια να αποφεύγωσι με την ποικιλίαν, την αηδίαν ήτις προξενείται από το μονότροπον

---

279 βλ. Αποστόλου Βαλληνδρά, *Στοιχειώδης Θεωρία,* σ. 16.
280 βλ. Σίμωνος Καρά, *Μέθοδος της ελληνικής,* τόμ. Α΄, σσ. 221-2.
281 βλ. Διονυσίου Ηλιόπουλου, *Μέθοδος,* σ. 68.
282 βλ. Ιωάννου Γεννατά, *Θεωρία,* σ. 75.
283 βλ. Κωνσταντίνου Μάρκου, *Θεωρία,* σ. 104.

ήθος της μελωδίας»[284]. Η όλη προβληματική του Χρύσανθου στηρίζεται στα πλαίσια μιας γενικότερης «αγωνίας» κυρίως από Έλληνες με ευρωπαϊκή μουσική παιδεία, οι οποίοι ήθελαν να αποδείξουν ότι η Βυζαντινή μουσική δεν είναι καθαρά μονόφωνη φτάνοντας στο σημείο εναρμονίσεώς της με Δυτικούς κανόνες μουσικής *αρμονίας* και θεωρίας, όπως θα αναφερθεί σχετικώς σε επόμενο κεφάλαιο. Ο Χρύσανθος όμως δεν προχωρά μέχρι σ' αυτό το σημείο, αλλά δηλώνει ότι και η ψαλτική τέχνη δια των φθορών, που γίνονται συγκεκριμένες, αποκτά ενδιαφέρον και παραμένει ζωντανή. Όλες οι θεωρητικές συγγραφές μετά τον Χρύσανθο στο θέμα των φθορών τον ακολουθούν.

Όσο αφορά για τα επείσακτα μέλη τον πρώτο ορισμό τους τον βρίσκουμε σε μια συγγραφή του 1859 αυτή του *Κυριάκου Φιλοξένους*[285]. Περιέχει κεφάλαιο με τίτλο *Περί επεισαγωγής των παραφθορών της Μελοποιίας,* αναφέροντας ότι «…επεισαγωγή ή εκ συνηθείας επείσακτο ή πεποικιλμένο μέλος, είναι το παρεμβολικό μέσο της μελοποιίας, το παροικείν εις αόριστο ήχον και παράγει κάποιο έκτατο μέλος. Έχει επίκτητο προτέρημα δια ξένης φθοράς να μεταβαίνει δε σε άλλη αρμονία ή ήχο». Στην συνέχεια αναφέρει παραδείγματα επεισάκτων μελών όπως: *Άνωθεν οι Προφήται, το αργόν Τον Δεσπότην και Αρχιερέα, Τον τάφον σου Σωτήρ, Κατεπλάγη Ιωσήφ.* Αντίστοιχο φαινόμενο στην δυτική μουσική είναι η αλλαγή της κλίμακας που μπορεί να πραγματοποιηθεί είτε πηγαίνοντας από την μείζονα στην σχετική της ελάσσονα ή αντιστρόφως χωρίς να είμαστε αναγκασμένοι να αλλάξουμε οπλισμό είτε αλλάζοντας τελείως κλίμακα κάτι το οποίο δηλώνεται με την αλλαγή οπλισμού. Με αυτή την έννοια έχουμε μια γενικότερη ευρωπαϊκή προοπτική των επεισάκτων μελών. Αλλά πέρα απ' αυτό, όπως προαναφέραμε η αγνωσία των σχέσεων των Κυρίων ήχων με τους Πλάγιους και Μέσους ήχους μας φέρνει σε καταστάσεις που δεν μπορούμε να τις αιτιολογήσουμε θεωρητικά. Η πραγματική γνώση της λειτουργίας του Τροχού μας παρέχει την ικανότητα να διαπιστώσουμε την στενή σχέση που έχουν οι ήχοι μεταξύ τους καθώς επίσης και την αναγκαιότητα του ενός από τον άλλο. Αντίθετη μ'όλα αυτά που προαναφέραμε είναι η συγγραφή του *Ιωάννη Μαργαζιώτη*[286] *και του Θεοδοσίου Γεωργιάδου*[287] οι οποίες μας τονίζουν ότι ορισμένα μέλη ενώ ανήκουν σε ένα ήχο, ψάλλονται με άλλον, εισάγοντας έτσι την

---

[284] *στο ίδιο* σ. 169.
[285] βλ. Κυριάκου Φιλοξένους, *Θεωρητικών στοιχειώδης,* σσ. 189-190.
[286] βλ. Ιωάννου Μαργαζιώτη *Θεωρητικό,* σσ. 41-2.
[287] βλ. Θεοδοσίου Γεωργιάδη, *Νέα μέθοδος,* σ. 49.

φθορά ξένου ήχου . Αξιομνημόνευτη είναι η αντίστοιχη τοποθέτηση στην θεωρητική συγγραφή του *Savas*[288] η οποία κάνει λόγο για επείσακτα μέλη, πιο συγκεκριμένα για δανεισμένες μελωδίες (Borrowed melodies) μετά παραδειγμάτων. Όλες οι επόμενες συγγραφές αυτές του *Βαλληνδρά*[289], *του Περπινιά*[290], *του Ευθυμιάδου*[291], *του Παπαλεξίου*[292], *του Συκεώτου*[293], *του Ηλιόπουλου*[294], *του Γεννατά*[295], *του Κυριαζίδου*[296] αναφέρονται στα επείσακτα ή παρείσακτα μέλη.

ΙΙΙ.5 Ισοκράτημα

Στην δυτική αρμονία το τέλος της εναρμονίσεως ενός μουσικού κομματιού καταλήγει με το λεγόμενο ισοκράτη. Δηλαδή υπάρχει η βασική νότα της κλίμακας την οποία την τραγουδά ο βαρύτονος τουλάχιστον για τρία μέτρα, ενώ οι άλλες φωνές κινούνται αρμονικά σε σχέση προς την βασική. Αντίστοιχα στην Βυζαντινή μουσική υπάρχει το ίσον δηλαδή ο βασικός φθόγγος του τετραχόρδου ο οποίος ακούγεται συνεχώς μαζί με την κύρια μελωδία. Σχετικά παραπέμπουμε στον Απόστολο Κώνστα τον Χίο ο οποίος αναφέρεται στο ισοκράτημα σε δύο σημεία. Το ένα σημείο έχει να κάνει με την έννοια που δίνει στον όρο «ίσον» στο φ31^{r} : «Το δε ίσον κάθε μαθήματος όπου βαστά ο ισοκράτης ευρίσκεται». Σε άλλη περίπτωση μας μιλά για την συνύπαρξη της αρμονίας και ισοκρατήματος στη βάση του ήχου όταν γράφει για τις κανονικές επταφωνίες: «κανονικαί δε λέγονται όσαι δεν χαλούν το μέλος του ίσου, ότι το θεμέλιον εκάστου ήχου το ίσον εστί» (φ 90^{v}).

Σύμφωνα και με τον καθηγητή Θωμά Αποστολόπουλο δεν υπάρχει πουθενά ποικιλία στη χρήση των ισοκρατημάτων πέρα από την λογική αλλαγή που μπορεί να πραγματοποιηθεί όταν η κίνηση της μελωδίας περνά σε άλλον ήχο[297]. Αυτή η τακτική δεν ακολουθείται από το σύστημα της Νέας μεθόδου που επηρεασμένο από την **λογική της δυτικής εναρμονίσεως**, θέλει τις εναλλαγές των ισοκρατημάτων να είναι πολλές με βάση την αρμονική συνήχηση και όχι την μελική συμπεριφορά του

---

[288] c. Savas, pp. 52-3.
[289] βλ. Αποστόλου Βαλληνδρά, *Στοιχειώδης Θεωρία,* σ. 13.
[290] βλ. Μιχαήλ Περπινιά, *Νεώτατον,* σσ. 325-26.
[291] βλ. Αβραάμ Ευθυμιάδη, *Μαθήματα Βυζαντινής,* σ. 393.
[292] βλ. Νέστορος Παπαλεξίου, *Θεωρία και πράξις,* σ. 75.
[293] βλ. Μελετίου Συκεώτη *Πράξη και θεωρία*, σ. 59.
[294] βλ. Διονυσίου Ηλιόπουλου, *Μέθοδος,* σ. 65.
[295] βλ. Ιωάννου Γεννατά, *Θεωρία,* σ. 71.
[296] βλ. Σ. Κυριαζίδου, *Σύντομος πραγματεία περί ήχων, περί μέλους, περί μαρτυριών της εκκλησιαστικής μουσικής,* σ. 709.
[297] βλ. Θωμά Αποστολόπουλου, *Ο Απόστολος Κώνστας*... σ. 225.

τετραχόρδου. Επίσης οι ισοκράτες τις περισσότερες φορές λέγουν το ποιητικό κείμενο μαζί με τους ψάλτες στον τόνο του ισοκρατήματος και διακόπτουν το ισοκράτημα στις αναπνοές των ψαλτών. Όλη αυτή η κίνηση δηλώνει τάση ανεξαρτητοποίησης της δεύτερης φωνής, αυτής του ισοκρατήματος. Η ευρωπαϊκή λογική και επιρροή είαι εμφανής.

Η θεωρητικής συγγραφή του *Μισαήλ Μισαηλίδη*[298] τονίζει, ότι ενώ για την ευρωπαϊκή μουσική δεν έχει αξία το ισοκράτημα, για την Βυζαντινή μουσική καθίσταται απαραίτητο αυτό γιατί αντικαθιστά τα όργανα. Προτρέπει όλοι να βελτιώσουμε την εθνική-εκκλησιαστική μας μουσική. Ενδιαφέρουσα είναι και η άποψή του ότι πρέπει να εισαχθεί μονόφωνο όργανο μόνο για ισοκράτημα και όχι για να συμβαδίζει με την μελωδία. Στα πλαίσια της βελτίωσης της Βυζαντινής μουσικής κατά τον ίδιο συγγραφέα ,είναι αναγκαία η εξεύρεση βαρύτονων ισοκρατών διά των οποίων θα αναδειχθεί το μέλος.

Η επόμενη χρονολογικά συγγραφή, αυτή του *Οικονόμου*[299] δίνει τον ορισμό του ισοκρατήματος και των ισοκρατών. Το ισοκράτημα γίνεται στο βόμβο του ήχου ή του δεσπόζοντος φθόγγου, ενώ ο ισοκράτης συναπαγγέλει ισοκρατώντας τις συλλαβές του κειμένου μαζί με τους ψάλτες δίχως να τους καλύπτει.

Αξιόλογη είναι η συμβολή στο θέμα του ισοκρατήματος του μεγάλου μουσικού *Κωνσταντίνου Ψάχου*, ο οποίος μίλησε για συνηχητικές γραμμές. Στο Θεωρητικό του σύγγραμα αφιερώνει ολόκληρο κεφάλαιο εξηγώντας τις αιτίες που τον οδήγησαν να δημιουργήσει αυτό το σύστημα, αλλά και φανερώνει βήμα προς βήμα την οικοδομή αυτού του εγχειρήματος. Διακαής πόθος του ήταν να ανατρέψει τις κατηγορίες κατά της Βυζαντινής μουσικής που την ήθελαν ανιαρή μονόφωνη δίχως να δέχεται εξέλιξη και πρόοδο. Κατόπιν πολλής μελέτης και διατριβής στα αρχαία έγγραφα και έχοντας συλλέξει πληροφορίες ως προς τον τρόπο λειτουργίας των Βυζαντινών χορών, έθεσε τις βάσεις της *αρμονικής συνηχήσεως*. Το άλμα αυτό ήταν όμως επικίνδυνο πάντα κατά τον ίδιο, καθώς φοβόνταν μήπως χαρακτηριστεί νεωτεριστής ή διαστρεβλωτής της ψαλτικής παραδόσεως. Έτσι άρχισε να γράφει «ιδίαν γραμμή καθωρισμένου ίσου» για του βοηθούς του ψάλλοντος απαλλάσσοντας αυτούς από την δυσκολία εναλλαγής του ισοκρατήματος. Η εφαρμογή αυτή όταν διαπίστωσε ότι ήταν

[298] βλ. Μισαήλ Μισαηλίδη, *Νέον Θεωρητικόν* 21, 115-6.
[299] βλ. Χαραλάμπους Οικονόμου, *Χορδή,* σ.149.

λειτουργική, καθόρισε πλήρες σύστημα με κανόνες χωρίς όμως να επηρεασθεί από την ευρωπαϊκή αρμονία. Εν προκειμένω οι συγχορδίες και οι συμφωνίες κάθε ήχου αποτελούν τη βάση της αρμονικής συνηχήσεως όπως επίσης οι **συνηχητικές γραμμές** έχουν το πρότυπο της αντιστίξεως-μίξεως σύμφωνα πάντα με τον κορμό της κύριας μελωδίας. Ακόμη σε κάθε συμφωνία ο πρώτος εναρμονίσιμος φθόγγος σχετίζεται με το βαρύ άκρο αυτής. Της δια τριών *Πα-Γα* λ.χ.είναι ο Πα, της δια τεσσάρων *Νη-Γα* είναι ο Νη και ούτω κάθε εξής. Για τις ατελείς καταλήξεις εν μέσω του μέλους της πρώτης συνηχητικής γραμμής, αυτές γίνονται επί του φθόγγου που καταλήγει, ενώ της δεύτερης συνηχητικής γραμμής γίνονται επί της βάσης του φθόγγου του ήχου. Στις εντελείς και τελικές καταλήξεις αμφοτέρων των συνηχητικών γραμμών γίνονται επί του βάσιμου φθόγγου του ήχου[300].

Σχετικά με το ίδιο θέμα ο *Παναγιωτόπουλος* λέγει ότι το ισοκράτημα αρχίζει συγχρόνως με την ψαλμωδία ή και λίγο πριν της ενάρξεως αυτής, καθώς επίσης ότι οι ισοκράτες επί της βάσεως του ήχου παρακολουθούν το ψαλλόμενο και προφέρουν τις συλλαβές των λέξεων[301]. Ενδιαφέρουσα πληροφορία μας δίνει ο εν λόγω συγγραφέας σχετικά με το διπλό ισοκράτημα. **Διπλό ισοκράτημα** λοιπόν συντελείται όταν ένα μέρος των βαστακτών (ισοκρατών) ισοκρατεί επί τη βάση του ήχου, ενώ ταυτοχρόνως οι υπόλοιποι ισοκρατούν στην βάση των δεσπόζοντων φθόγγων. Όλη αυτή η διαδικασία θυμίζει προσπάθεια ελεύθερης κινήσεως της δεύτερης φωνής, αυτής του ισοκρατήματος υπό το γενικό πλαίσιο επηρεασμού της συνηχητικής γραμμής. Κατά τον Παναγιωτόπουλο διπλό ισοκράτημα δεν επιδέχονται όλα τα μέλη ούτε όλες οι γραμμές του αυτού μέλους[302].

Η συγγραφή του *Ευθυμιάδου* συμβαδίζει στο θέμα του Διπλού ισοκρατήματος με αυτή του Παναγιωτόπουλου, ενώ μας λέγει ότι το ίσον εγκαταλείπεται σε κάθε περίπτωση που δίνει διάφωνα διαστήματα[303].

Ο *Σίμων Καράς* και ο *Γεώργιος Χατζηθεοδώρου*[304] μας πληροφορούν ότι τα ισοκρατήματα γίνονται πάντοτε επί της τονικής, αποδοκιμάζοντας «τα των ίσων

---

[300] βλ. Κωνσταντίνου Ψάχου, *Το οκτόηχον,* σσ. 80-6.
[301] βλ. Δημητρίου Παναγιωτόπουλου, *Θεωρία και πράξη,* σσ. 290-91.
[302] *στο ίδιο,* σ. 298.
[303] βλ. Αβραάμ Ευθυμιάδη, *Μαθήματα Βυζαντινής,* σσ. 463-65.
[304] βλ. Γεωργίου Χατζηθεοδώρου, *Μέθοδος,* σσ. 148-9.

χοροπηδήματα»[305] δηλαδή τις εναλλαγές των ισοκρατημάτων με βάση την αρμονική συνήχηση, γεγονός το οποίο καταδικάζουν και οι δύο θεωρητικές συγγραφές.

ΙΙΙ.6 Μεταφορά μελών από την Βυζαντινή στην Ευρωπαϊκή σημειογραφία. Η αντιμετώπιση στις Θεωρητικές συγγραφές

Εμφανής είναι ο διάλογος της Βυζαντινής με την Ευρωπαϊκή μουσική στην πρώτη συστηματική Βυζαντινή Θεωρητική πραγματεία του Χρύσανθου. Σχεδόν κάθε λόγο του περί την Βυζαντινή μουσική τον αντιστοιχεί ή τον συγκρίνει προς την δυτική μουσική. Και αυτό είναι δικαιολογημένο αφενός εξαιτίας της ευρωπαϊκής του παιδείας και αφετέρου εξαιτίας του γεγονότος ότι η δυτική μουσική είναι η κοινή γλώσσα με την οποία επικοινωνούν οι ευρωπαϊκοί λαοί και όχι μόνο. Ο Χρύσανθος σύμφωνα και με την καθηγήτρια Φλώρα Κρητικού είναι ο εκφραστής του Νεοελληνικού Διαφωτισμού. Το πνευματικό αυτό κίνημα χαρακτηρίζεται από μια δυναμική διάθεση σύνθεσης στοιχείων που αφορούν την συνύπαρξη δύο καθοριστικών εννοιών, της παράδοσης και της ανανέωσης. Κατά την ίδια καθηγήτρια κοινό σημείο των δύο συστημάτων που προαναφέραμε, αυτού δηλαδή του Αγαπίου Παλιέρμου και του Γεωργίου Λέσβιου ήταν ότι δεν είχαν διατηρήσει στοιχεία παράδοσης. Στο άλλο άκρο βρίσκεται η συγγραφή του Αποστόλου Κώνστα, άμεσα συνδεδεμένη με την παλαιά γραφή. Είναι σαφές ότι το Θεωρητικό του Χρύσανθου και η μεταρρύθμιση της μουσικής γραφής στέφθηκαν με επιτυχία, γιατί συνδύασαν με εξαιρετικό τρόπο τα δύο προαναφερόμενα στοιχεία του Διαφωτισμού, την παράδοση και την ανανέωση[306].

Όλες σχεδόν οι θεωρητικές συγγραφές ακολουθούν την τακτική του Χρύσανθου, αντιστοιχίζοντας φθόγγους, όρους της Βυζαντινής μουσικής με αυτούς της ευρωπαϊκής για να μπορέσουν μ' αυτόν τον τρόπο να δηλώσουν την αξία και την μουσική οντότητα της ψαλτικής τέχνης. Έτσι από την αρχή της συναντήσεως των δύο μουσικών κόσμων τέθηκε το ερώτημα εάν μπορούμε να μεταφέρουμε βυζαντινά μέλη στην ευρωπαϊκή σημειογραφία, ώστε να γίνουν κοινωνοί όλοι οι λαοί (εφόσον η

[305] βλ. Σίμωνος Καρά, *Μέθοδος της ελληνικής, τομ.Α΄,* σσ. 200, 202.
[306]Βλ. Φλώρας Κρητικού, «Θεωρητικές συγγραφές της Βυζαντινής μουσικής του ΙΘ΄αιώνα και νεοελληνικός Διαφωτισμός», Α΄ επιστημονικό συμπόσιο της νεοελληνικής εκκλησιαστικής τέχνης, Αθήνα 2008, σσ. 651- 2.

δυτική σημειογραφία είναι η κοινή μουσική γλώσσα) της μεγαλοσύνης του βυζαντινού μέλους.

Το βασικό πρόβλημα πέρα από τις καλές προθέσεις έγκειται στο διαφορετικό σύστημα μουσικής γραφής. Δεν εννοούμε μόνο την αδυναμία της δυναμικής μεταφοράς των φθόγγων της Βυζαντινής στο «ψυχρό» πεντάγραμμο, αλλά και την διαφορά στα μουσικά διαστήματα. Η δυτική μουσική χρησιμοποιεί το ισοσυγκερασμένο σύστημα, ενώ η βυζαντινή έχει να κάνει με μικροδιαστήματα κάτω του ημιτονίου.

Ο Μητροπολίτης Λαοδικείας Μάξιμος στο υπόμνημά του της 18ης Φεβρουαρίου 1952 προς την ιερά σύνοδο ανάμεσα σε άλλα έγραφε «… οφείλει … η Εκκλησία όπως προβή εις την έκδοσιν ευρείας τινός Μουσικής Πανδέκτης» στην οποία «…θα υπάρχωσι γεγραμμένα εις την Βυζαντινήν παρασημαντικήν επί της μιας σελίδος και εις την ευρωπαϊκήν γραφήν επί της άλλης σελίδος, πάντα τα υπό της εκκλησίας καθορισμένα μέλη…»[307]. Προς την ίδια κατεύθυνση με τον Μητροπολίτη κινήθηκαν και Σέρβοι μουσικοί και ιδιαίτερα ο Stevan Mokranyats (1856-1914), ο οποίος προσπάθησε να μεταγράψει από τη βυζαντινή στην ευρωπαϊκή μουσική γραφή τους περισσότερους γνωστούς εκκλησιαστικούς σε χρήση ύμνους[308]. Παρόμοια προσπάθεια επιχείρησε και η ορθόδοξη εκκλησία της Ρουμανίας με παράλληλη παράθεση της βυζαντινής και της ευρωπαϊκής σημειογραφίας[309].

Επανερχόμενοι στις θεωρητικές συγγραφές ως πρώτη αναφέρεται αυτή του *Ιακώβου* η οποία ταυτίζει τον ήχο πλάγιο του τετάρτου με την Ντο μείζονα ενώ η μεταγραφή των βυζαντινών μελών στην ευρωπαϊκή γίνονται στην αυτή κλίμακα[310]. Συνεχίζοντας ο *Στυλιανός Χουρμούζιος*[311] ταυτίζει την κλίμακα του Τρίτου ήχου με την Ντο μείζονα και του πλαγίου πρώτου(*πα βου* τόνος και *ζω* ύφεση) με την κλίμακα *μινόρε* δηλαδή ελάσσονα της δυτικής μουσικής. Στην συνέχεια ο *Κωνσταντίνος Ψάχος* σε διάλεξη που πραγματοποιήθηκε την 28η Μαρτίου στην αίθουσα της Αρχαιολογικής Εταιρείας μας λέει ότι « η βυζαντινή παρασημαντική είναι σύστημα μουσικής γραφής σοφόν… εκφράζον σαφώς ό,τι ακριβώς θέλει να έκφραση και ανταποκρινόμενον

[307]βλ. Μητροπολίτου Λαοδικείας Μαξίμου, «Περί της εκκλησιαστικής μουσικής», περιοδικό Ορθοδοξία, 27 (1952), σ. 35.
[308] c. Steven Mokranyats, *Γενική Ψαλμωδία*, Βελιγράδι 1935, σ. 24.
[309] βλ. Διονυσίου Ψαριανού, *Η βυζαντινή μουσική,* σ. 25.
[310] βλ. Ιακώβου, *Η Οκτώηχος* 1810
[311] βλ. Στυλιανού Χουρμουζίου, *Ο Δαμασκηνός,* σσ. 60, 65.

προς το είδος της μουσικής την οποίαν θέλει να γράψει…», ενώ «…η ευρωπαϊκή μουσική γραφή όχι μόνον είναι ατελεστέρα και δυσκολότερα της Βυζαντινής, αλλά και δι' αυτήν ταύτην την Ευρωπαϊκήν μουσικήν ανεπαρκής» [312].Στη θεωρητική του συγγραφή *Το οκτάηχον σύστημα*[313] αναφέρει πως υπάρχουν πολλές συγχορδίες της βυζαντινής μουσικής που κάποιες απ' αυτές συμπίπτουν με τις συγχορδίες κατά αντίστιξη της ευρωπαϊκής μουσικής αρμονίας. Η επόμενη θεωρητική συγγραφή *Ιωάννου Μαργαζιώτη* [314] αφιερώνει ειδικό κεφάλαιο στην μεταφορά μελών από την βυζαντινή γραφή στην ευρωπαϊκή. Μάλιστα θεωρεί ότι οι μαθητές της Βυζαντινής μουσικής είναι υποχρεωμένοι να παρακολουθούν εκ παραλλήλου μαθήματα ευρωπαϊκής μουσικής (θεωρία - Σολφέζ) ενώ, για τους μουσικοδιδασκάλους απαιτείται αρμονία ώστε να μπορούν να μεταφέρουν μέλη από την βυζαντινή στην ευρωπαϊκή. Επίσης τονίζει ότι αυτή η μεταφορά ωφελεί την ψαλτική τέχνη διότι θα συντελέσει να γίνουν γνωστά τα άφθαστου κάλλους εκκλησιαστικά μέλη. Ο τρόπος μεταφοράς, πάντα κατά τον *Μαργαζιώτη,* πρέπει να τηρεί: α) την αντιστοιχία των φθόγγων, της μίας μουσικής προς την άλλην, β) την ρυθμική αντιστοιχία των χαρακτήρων ποσότητος και χρόνου προς τα φθογγόσημα της ευρωπαϊκής, γ) την αντιστοιχία των κλιμάκων των ήχων της βυζαντινής προς τις κλίμακες της ευρωπαϊκής. Στην συνέχεια αντιστοιχεί τους φθόγγους και τις αξίες της βυζαντινής μουσικής προς την ευρωπαϊκή και πραγματοποιεί τις μεταφορές των ήχων της ψαλτικής τέχνης στις αντίστοιχες ευρωπαϊκές κλίμακες. Ένα από τα βασικά υποχρεωτικά προσόντα των σπουδαστών της Βυζαντινής μουσικής πρέπει να είναι και η σπουδή μουσικού οργάνου το οποίο αναπληρώνει πολλές ελλείψεις. Δεν φανερώνεται το όργανο το οποίο είναι κατάλληλο για την σπουδή της βυζαντινής μουσικής, αλλά υπονοείται κατά την γνώμη μας το ισοσυγκερασμένο όργανο του πιάνου. Και αυτό γιατί ο Μαργαζιώτης σε υποσημείωση της θεωρητικής του συγγραφής αναφέρει τον Χρύσανθο ο οποίος κάνει λόγο περί αρμονίας των ευρωπαίων και αρμονικής συνοδείας. Παραθέτει δε παράδειγμα μεταφοράς μουσικού υποδείγματος από την Ευρωπαϊκή στην Βυζαντινή[315]. Ο ίδιος ο Χρύσανθος όμως θεωρεί ως κατάλληλο όργανο για σπουδή την πανδουρίδα διότι το όργανο αυτό έχει

---

[312] βλ. Κωνσταντίνου Ψάχου, «Τις ο προσήκων τρόπος της διά του πενταγράμμου γραφής των ήχων της Βυζαντινής μουσικής», περιοδικό, Νέα φόρμιγξ, Μάιος 1921, σ. 6.

[313] βλ. *Κωνσταντίνου Ψάχου, Το οκτάηχον σύστημα,* σ. 6.

[314] βλ. Ιωάννου Μαργαζιώτη, *Θεωρητικό,* σσ. 73-89.

[315] *στο ίδιο,* σσ.72-1.

την δυνατότητα να «εκπέμπει όλους τους φθόγγους»[316]. Αυτή η τάση εμφανίζεται λίγο νωρίτερα, στον Ιωάννη Σακελλαρίδη έναν μουσικό με εκατέρωθεν μουσική παιδεία (Βυζαντινή - Ευρωπαϊκή) γεννημένο το 1853 στο Λιτόχωρο της Πιερίας. Γι αυτόν θα γίνει λόγος στην επόμενη ενότητα, αλλά εδώ μας ενδιαφέρει η πρακτική που εφάρμοζε στους εξεταζόμενους μαθητές του στην Βυζαντινή μουσική. Πιο συγκεκριμένα οι μαθητές του Σακελλαρίδη εξετάζονταν σε διάφορα βυζαντινά μέλη με την συνοδεία του πιάνου. Φυσικά οι αντιδράσεις ήταν μεγάλες και το θέμα πήρε διαστάσεις[317].Η όλη προβληματική δεν εντοπίζεται στην διδαχή Βυζαντινής μουσικής με συνοδεία οργάνου, αλλά εάν αυτό το όργανο μπορεί να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις των μικροδιαστημάτων της ψαλτικής τέχνης. Και αυτό το διαπιστώνουμε τόσο από την απόπειρα κατασκευής ειδικού οργάνου, του επονομαζόμενου *Ψαλτηρίου* από την Πατριαρχική Μουσική Σχολή όσο και από την απόπειρα του Κωνσταντίνου Ψάχου για την κατασκευή δικού του αντίστοιχου οργάνου, του *Παναρμονίου*. Δεν πρέπει επίσης να λησμονήσουμε ότι αποτέλεσμα όλων αυτών των δυτικών επιρροών είναι και οι οδηγίες που δίδονται γραμμένες σε μουσικές παρτιτούρες για την ένταση της φωνής, χρησιμοποιώντας ακόμα και μουσικά ευρωπαϊκά σύμβολα f, P, ξεχνώντας ότι το ίδιο το μουσικό κείμενο έχει την δυναμική να μας οδηγήσει σε ανάλογες μουσικές εκφράσεις.

Επανερχόμενοι στο θέμα περί μεταφοράς, η θεωρητική συγγραφή του *Savas*[318] θέτει τις προϋποθέσεις ώστε να μπορεί να πραγματοποιηθεί σωστά. Οι προϋποθέσεις είναι οι ίδιες που εντοπίζονται και στον Ιωάννη Μαργαζιώτη ο οποίος προηγείται χρονολογικά. Επίσης οι συγγραφές του *Χατζηθεοδώρου*[319]*, του Ηλιόπουλου*[320] *και του Καψάσκη*[321] κάνουν τις ανάλογες αντιστοιχίες των φθόγγων και των ήχων της Βυζαντινής με τις νότες και κλίμακες της ευρωπαϊκής μουσικής ώστε να διευκολυνθεί η μεταφορά των μελών της ψαλτικής τέχνης στην δυτική μουσική.

---

316 βλ. Χρύσανθου, *Θεωρητικόν, σ. 20.*

317 βλ. Ιωάννου Φιλόπουλου, *Εισαγωγή στην ελληνική πολυφωνκή εκκλησιαστική μουσική, Αθήνα 1990, σσ. 109, 123-4.*

318 c. Savas, p. 80.

319 βλ. Γεωργίου Χατζηθεοδώρου, *Μέθοδος* σσ. 157-164.

320 βλ. Διονυσίου Ηλιόπουλου, *Μέθοδος,* σσ. 85-96.

321 Ο Σπυρίδων Καψάσκης την μοναδική αντίρρηση που έχει ως προς την μεταφορά είναι στον ήχο πλάγιο του Δευτέρου ο οποίος δεν μπορεί να μεταφερθεί επειδή ο συγκεκριμένος ήχος δεν υφίσταται στην ευρωπαϊκή μουσική. βλ. Σπυρίδωνος Κάψάσκη, *Μικρόν,* σσ. 52-3.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Οι προσπάθειες να βρεθεί καινούριος τρόπος γραφής της βυζαντινής μουσικής υπήρξαν πολλές και επικίνδυνες μέχρι του σημείου να αντικατασταθεί η βυζαντινή παρασημαντική από την ευρωπαϊκή. Η συμβολή των τριών δασκάλων ήταν καταλυτική για την πορεία και εξέλιξη της ψαλτικής τέχνης, καθώς ο καιρός είχε ωριμάσει ώστε να περάσουμε σε Νέο σύστημα γραφής του βυζαντινού μέλους. Και όπως κάθε τι νέο επηρεάζεται από το ευρύτερο πολιτιστικό-κοινωνικό γίγνεσθαι έτσι και το Νέο σύστημα γραφής της βυζαντινής μουσικής τέχνης κάτω από την επίδραση του Διαφωτισμού και της εθνικής επαναστάσεως θέτει τις πρώτες βάσεις του υπό την επιρροή της δυτικής μουσικής.

Ο Χρύσανθος καταργεί τις μεγάλες υποστάσεις- θέσεις και τους πολυσύλλαβους φθόγγους δημιουργώντας μονοσύλλαβο σολφέζ. Μ' αυτό τον τρόπο αφενός απλοποιείται η βυζαντινή μουσική έχοντας ταυτοχρόνως τον ίδιο δίαυλο επικοινωνίας με την δυτική, αφετέρου χάνεται το παλαιό μέλος. Επίσης η Πατριαρχική Μουσική Επιτροπή θέτει ως πρώτο φθόγγο της βυζαντινής κλίμακας τον φθόγγο Νη ταυτίζοντάς τον με την ευρωπαϊκή νότα Ντο.

Στην πορεία διαπιστώνεται ότι ο Χρύσανθος εντοπίζει την πηγή του προβλήματος κάθε θεωρητικής μουσικής συγγραφής που είναι τα διαστήματα. Οι όροι «τόνος», «διάστημα», «ημιτόνιο» μας παραπέμπουν σίγουρα και στην ευρωπαϊκή θεωρητική κουλτούρα. Όμως πολύ γρήγορα θα διαχωρίσει την θέση του από την ευρωπαϊκή θεωρία, όταν μας πληροφορεί λ.χ ότι το ημιτόνιο της βυζαντινής δεν χωρίζεται σε δύο ίσα μέρη όπως το ευρωπαϊκό ή ότι η ψαλτική τέχνη έχει τόνους μείζονες, ελάχιστους, ελάσσονες και ημίτονα χωρίς να περιορίζεται μόνο σε τόνους και ημιτόνια όπως η δυτική μουσική. Παρατηρείται επίσης ότι οι πιο πολλές συγγραφές παραδέχονται τα μικροδιαστήματα της Βυζαντινής μουσικής. Φυσικά υπάρχουν και αυτές οι συγγραφές οι οποίες προσανατολίζονται προς τον ευρωπαϊκό συγκερασμό.

Ένα άλλο στοιχείο είναι αυτό της μουσικής διγλωσσίας, φαινόμενο που υπάρχει σε λίγα θεωρητικά συγγράμματα, αρχής γενομένης από το θεωρητικό του Χρύσανθου. Νομίζουμε όμως ότι αυτό συνέβη μέσα στο πνεύμα συνεργασίας με την ευρωπαϊκή μουσική πραγματικότητα. Η βυζαντινή τέχνη πραγματοποιεί την μεγάλη έξοδο προς την Ευρώπη και γενικά προς τον κόσμο μιλώντας την μουσική γλώσσα της εποχής(η οποία είναι η δυτική), αλλά ταυτοχρόνως θέλει να διατηρήσει και την μουσική της

προσωπικότητα. Θα ήταν καλό όμως να συνειδητοποιήσουμε ότι τα μικροδιαστήματα στην βυζαντινή μουσική εκφράζουν και διατηρούν την τροπικότητα, δηλαδή τον πνεύμονα της ψαλτικής τέχνης. Εάν τώρα θεωρήσουμε αυτά τα διαστήματα ασήμαντα ή μη πρακτικά εφαρμόσιμα, θα οδηγηθούμε σίγουρα στην αλλοίωση της εκκλησιαστικής μουσικής.

Όσον αφορά στο θέμα των αλλοιώσεων ο Χρύσανθος χρησιμοποιεί όρους ευρωπαϊκούς, δίεση(πλεονεξία) και ύφεση(μειονεξία) φθάνοντας στο σημείο να λέει ότι αυτές μετατοπίζουν το φθόγγο ένα ημιτόνιο, όμως από την άλλη κάνει λόγο για υποκατηγορίες των υφέσεων και των διέσεων. Η Ευρωπαϊκή επιρροή και η Αριστοξενική λογική (που στην ουσία διαμόρφωσε το ευρωπαϊκό μουσικό σύστημα) τον οδηγούν στην προηγούμενη συμπεριφορά. Εν συνεχεία η Μουσική Επιτροπή χωρίζει τις υφέσεις και διέσεις σε ένα, δύο, τρία, τέσσερα και πέντε εκτημόρια. Παρόμοιο διαχωρισμό ακολουθούν όλες οι θεωρητικές συγγραφές. Συνεχίζοντας μέσα στο κλίμα των αλλοιώσεων, *οι φθορές* ως συγκεκριμένα σημάδια συστηματοποιούνται από τον Χρύσανθο. Αυτό αποτελεί γενικότερη ευρωπαϊκή επιρροή μέσα στο πλαίσιο της εξαντλητικής γραφής που χρησιμοποιεί κατά κόρον η δυτική μουσική.

Όσο αφορά τα γένη, ο διαχωρισμός που πραγματοποιείται στην βυζαντινή μουσική τα απομακρύνει από ενδεχόμενη ευρωπαϊκή επιρροή. Η ψαλτική τέχνη γνωρίζει τρεις μεγάλες οικογένειες, την Διατονική, την Χρωματική και την Εναρμόνια, ενώ η ευρωπαϊκή έχει τον Μείζονα τρόπο και τον Ελάσσονα. Αρκετές θεωρητικές συγγραφές ασπαζόμενες τον ισοσυγκερασμό των διαστημάτων αποδέχονται επί της ουσίας μόνο δύο γένη το Διατονικό και το Χρωματικό με ξένα διαστήματα προς την βυζαντινή μουσική.

Το Εναρμόνιο γένος αποτελεί ένα πρόβλημα στα θεωρητικά της Νέας μεθόδου διότι δεν υφίσταται πραγματικά. Η αρχαιοελληνική του προσέγγιση το κάνει δύσκολο στην εκτέλεση, ενώ πολύ λίγες μελωδίες έχουν γραφεί επάνω σ' αυτό. Στην βυζαντινή μουσική αρκετοί υποστηρίζουν ότι πρόκειται για έναν σκληρό διατονικό ήχο, άλλοι τον ταυτίζουν με τον μείζονα τρόπο της ευρωπαϊκής, ορισμένοι του δίδουν χρωματική χροιά και τον συγγενεύουν με τον uεuauω ήχο. Το σίγουρο είναι όμως ότι δεν πρόκειται για το καθαρό εναρμόνιο γένος με τον αρχαιοελληνικό του ορισμό. Θα ήταν συνεπές να εντάξουμε τους δύο ήχους,τον Τρίτο και το Βαρύ στους σκληρούς

διατονικούς με κύριο χαρακτηριστικό την εναρμόνια δίεση. Δηλαδή η όλη κίνηση των ήχων Τρίτου και Βαρέως δεν αποτελούν ένα ξεχωριστό γένος με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά διότι έχει χαθεί επί της ουσίας το Εναρμόνιο γένος.

Ένα άλλο βασικό σημείο στο οποίο πρέπει να σταθούμε είναι ο ρυθμός και ο χρόνος. Αποτέλεσμα του μονοσύλλαβου σολφέζ του Χρύσανθου ήταν να ταυτιστεί κάθε φθόγγος με έναν χρόνο, να γίνει η εισαγωγή μέτρων με διαστολές, να χρησιμοποιηθούν ευρωπαϊκά σημάδια στο βυζαντινό μέλος όπως η κορώνα το υφέν και εν μέρει ο σταυρός. Επίσης μερικές συγγραφές ταύτισαν τα μέτρα με τους ρυθμικούς πόδες. Τα μέτρα στην ευρωπαϊκή μουσική είναι μέρη που αποτελούνται από ισόχρονες αξίες και διέπουν όλο το μουσικό κομμάτι, δηλαδή σε μια ευρωπαϊκή μελωδία σπάνια αλλάζει το μέτρο κατά την πορεία της. Ααντίθετα η ψαλτική τέχνη χρησιμοποιεί την τονική ρυθμοποιία, συμβαδίζει σύμφωνα με τον τονισμό του κειμένου και δημιουργεί τους ανάλογους πόδες. Λίγες θεωρητικές συγγραφές αφουγκράστηκαν το πρόβλημα, ενώ από τον Σίμωνα Καρά και έπειτα έχουμε προσπάθειες επιστροφής στην παράδοση του ρυθμού. Η δυτική τελικά προοπτική μετρήματος του βυζαντινού μέλους όχι μόνο το τεμαχίζει καταστρέφοντας τις μουσικές του φράσεις-θέσεις, αλλά φέρνει στο προσκήνιο την έννοια του συνεπτυγμένου ρυθμού τον οποίο αποδέχθηκαν όλες σχεδόν οι θεωρητικές συγγραφές του 20^{ου} αιώνα.

Μέσα στο γενικό πλαίσιο της εξαντλητικής ανάλυσης των σημαδιών εντάσσονται και τα παρεστιγμένα γοργά δίγοργα και τρίγοργα, οι μελωδικές έλξεις καθώς επίσης και ο καθορισμός των χρονικών αγωγών φθάνοντας μέχρι την χρήση του Μετρονόμου. Επίσης διαπιστώθηκε ότι ο τρίσημος ή ο υποσκάζων ρυθμός αποτελεί νεωτερισμό του 19^{ου} αιώνος που αντιβαίνει προς την εκκλησιαστική ηθική.

Άλλος σημαντικός τομέας που θίχτηκε είναι αυτός των ήχων και των συστημάτων. Οι ήχοι στην ψαλτική τέχνη έχουν άμεση σχέση με την τροπικότητα, αποτελούν «ιδέα» και έχουν «ήθος». Η τροπικότητα φέρνει τα συστήματα τα οποία διαφοροποιούν την βυζαντινή μουσική από την ευρωπαϊκή. Η καλή γνώση της δομής της βυζαντινής μουσικής δεν επιφέρει προβλήματα όπως αυτό των επεισάκτων μελών. Σχετικά με το ισοκράτημα, αυτό αντιμετωπίζεται από τους περισσότερους βυζαντινούς μουσικούς ως αρμονική συνήχηση και όχι ως κίνηση του τετραχόρδου.

Η δυνατότητα μεταφοράς του βυζαντινού μέλους στην ευρωπαϊκή σημειογραφία υποστηρίζεται από πολλούς θεωρητικούς συγγραφείς οι οποίοι μετέφεραν απενεχοποιημένα, βυζαντινά μέλη στο ευρωπαϊκό πεντάγραμμο. Το ζήτημα είναι «οντολογικό», το πρόβλημα έγκειται στα διαστήματα της βυζαντινής σε σχέση με τα διαστήματα της δυτικής μουσικής. Οι περισσότεροι μουσικοί προσπάθησαν να ξεπεράσουν αυτό το πρόβλημα υποβαθμίζοντας τα μικροδιαστήματα της ψαλτικής τέχνης φέρνοντας επιχειρήματα από τον Χρύσανθο, τον Χουρμούζιο και άλλους.

Εν κατακλείδι η Βυζαντινή μουσική είναι μια μουσική τέχνη η οποία δέχτηκε και θα δέχεται επιρροές από την Ευρωπαϊκή μουσική. Το ζήτημα είναι να διατηρήσει ανόθευτο το πυρήνα της, ώστε να βρει αυτές τις πρωτογενείς δυνάμεις που θα την φέρουν στο προσκήνιο της εξέλιξης και της προόδου, σεβόμενη πάντα την ιστορική της αφετηρία.