ΠΟΛΥΚΑΡΠΟΥ ΑΘ. ΤΥΜΠΑ

Το "εις τους οκτώ ήχους ψαλλόμενον" κυριακό κοινωνικό Πέτρου του Μπερεκέτη: μια μοτιβική σπουδή στις ανά ήχους εξηγητικές διαφοροποιήσεις ενός ενιαίου μελικού αρχετύπου



ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

επιβλέπων καθηγητής
Αχιλλεύς Γ. Χαλδαιάκης

πρόγραμμα μεταπτυχιακών σπουδών
Βυζαντινή Μουσικολογία
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
2018

Περιεχόμενα

ΠΡΟΛΟΓΟΣ 1
ΕΙΣΑΓΩΓΗ 3
1. Η γοητεία του θέματος 3
2. Ο Πέτρος Μπερεκέτης και το μουσικό του περιβάλλον 3
α. Η μουσική φυσιογνωμία του Πέτρου Μπερεκέτη και το σκεπτικό της μελοποίησης του εξεταζόμενου κοινωνικού 3
β. Η λειτουργία της παλαιάς σημειογραφίας στο παπαδικό γένος μελοποιίας την εποχή του Πέτρου Μπερεκέτη 7
3. Η σχετική βιβλιογραφία 8
α. Επισημάνσεις σε ομόλογη σύνθεση του Μπερεκέτη 8
β. Εξειδικευμένη βιβλιογραφία 11
4. Η συμβολή της παρούσης εργασίας 13
5. Η μεθοδολογία ανάλυσης της σύνθεσης 13
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄ 16
Η σύνθεση στην πρωτότυπη σημειογράφησή της 16
1. Η χειρόγραφη παράδοση της σύνθεσης 16
2. Η έντυπη έκδοση της εξήγησης 19
3. Η μορφολογία της σύνθεσης 19
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄ 21
Από τον Πέτρο στον Γρηγόριο 21
1. Η παράδοση της αυτόγραφης εξήγησης του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου 21
2. Σπουδή στην εξήγηση της σύνθεσης 22
α. Οι θέσεις από την παλαιά, συνοπτική στη νέα, αναλυτική γραφή 22
Σχόλια στην εξήγηση των θέσεων 82
β. Η μορφολογία ως οδηγός της εξήγησης: *το επαναλαμβανόμενο φορμουλαϊκό υλικό* 88
γ. Από ήχο σε ήχο και από γένος σε γένος: οι νεομεθοδικές επισημάνσεις των φθορών του μέλους και των λεπτών των φωνών 88
δ. Κοινό και διαφοροποιούμενο μελωδικό υλικό στην εξήγηση: *προς μια απόπειρα ενοποίησης των κατ' ήχον εξηγήσεων* 89
Συμπεράσματα 106
ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ 107
Ευχαριστίες 107
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ 109

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η εργασία αυτή εκπονήθηκε ως επισφραγιστική της περάτωσης του μεταπτυχιακού προγράμματος σπουδών με τίτλο "Βυζαντινή Μουσικολογία", το οποίο φιλοξενήθηκε, κατά τα ακαδημαϊκά έτη 2016-2018, στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

Ως άγουρος και ημιμαθής ακόμη στα της έρευνας, εμπιστεύθηκα την επιλογή του θέματος στον ήδη από τα προπτυχιακά χρόνια καθοδηγητή μου στα βυζαντινομουσικολογικά, καθηγητή μου κ. Αχιλλέα Χαλδαιάκη. Αυτός, γνωρίζοντας τα ιδιαίτερα ενδιαφέροντά μου για εντρύφηση στα της μουσικής γλώσσας των βυζαντινών μελοποιών, με παρακίνησε να ασχοληθώ με το *εις τους οκτώ ήχους ψαλλόμενον* κυριακό κοινωνικό του Πέτρου Μπερεκέτη.

Το θέμα με ενθουσίασε, αφού έδινε τα εναύσματα για να εμβαθύνω στη μουσική καθαυτή, και μάλιστα στη μουσική μιας σύνθεσης που ξεχειλίζει από πληροφορίες διαφωτιστικές της λειτουργίας της σημειογραφίας και του συστήματος της οκταηχίας, καθώς και του τρόπου του μελίζειν. Επιπλέον, η στοχοθεσία της εργασίας προέβλεπε το να εξεταστεί ειδικά η μέθοδος της εξήγησης της σύνθεσης, με την παρακολούθηση της γραφίδας του πρωτοεξηγητή Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, ο οποίος μεταφράζει τη συνοπτική σημειογράφηση της εποχής του Μπερεκέτη στην αναλυτική της νέας μεθόδου.

Είμαι σίγουρος ότι ο φιλομαθής αναγνώστης θα μοιραστεί τη χαρά που χάρισε στον γράφοντα η παρατήρηση της τεχνολογίας της γραφής και η υψηλής αισθητικής μουσική του Μπερεκέτη, εκτιμώντας παράλληλα την αξία του εξηγητικού έργου του Γρηγορίου, για να αναγνωρίσει, τελικά, τη θαυμαστή ζωντάνια και τη διαχρονικότητα της ψαλτικής τέχνης.



ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1. Η γοητεία του θέματος

Η μουσική σημειογραφία, ως γραφική αποτύπωση της ηχητικής πληροφορίας, αποτελεί την δια της όρασης αισθητοποίηση της μουσικής και το κατεξοχήν εργαλείο μετάδοσής της στον χώρο και τον χρόνο. Ειδικά στην ψαλτική τέχνη, χωρίς αυτή δεν υφίσταται γνώση και διαπίστωση της εξέλιξης της μουσικής γλώσσας, αφού μέσω αυτής ερευνάται η πορεία της ίδιας της μουσικής τέχνης, ενώ χωρίς αυτή η διδασκαλία των εντέχνων συνθέσεων καθίσταται δυσχερής και μακροχρόνια.

Η προ του 1814 και της μεταρρύθμισης των τριών διδασκάλων σημειογραφία της ελληνικής, βυζαντινής και μεταβυζαντινής μουσικής φαντάζει αινιγματική, δυσνόητη και ακατάληπτη για στους σύγχρονους ψάλτες, λόγω του συνοπτικού και συμβολικού χαρακτήρα της. Ο γνώστης της νέας μεθόδου έχει την ευχέρεια να προσλαμβάνει τη μουσική πληροφορία καταγεγραμμένη με τρόπο απολύτως προσδιοριστικό των φωνητικών κινήσεων και του ρυθμού. Σ' αυτό φυσικά συνίσταται η μεγάλη ευεργεσία της εφεύρεσης της αναλυτικής σημειογραφίας για τον ελληνικό μουσικό πολιτισμό, αφού μόνο μνημοτεχνικά και ακουστικά, δια της διδασκαλίας, θα ήταν απίθανο να διασωθεί ολόκληρος ο πλούτος και ο όγκος των παλαιών μελοποιημάτων.

Προσδοκία και οραματισμός όλων των μουσικολόγων είναι η απόλυτη κατανόηση του τρόπου λειτουργίας της παλαιάς σημειογραφίας, η εξακρίβωση του τρόπου μετάφρασης ενός μέλους από την συνοπτική στην αναλυτική γραφή. Το να φτάσει δε κάποιος να μπορεί, βλέποντας μια σύνθεση γραμμένη στη μέση πλήρη ή την εξηγηματική σημειογραφία, να ανακαλεί απ' ευθείας και να ψάλλει το υποκρυπτόμενο μελωδικό της ανάπτυγμα, είναι ίσως το γοητευτικότερο επίτευγμα για έναν λάτρη της ψαλτικής.

Ο αμεσότερος και επιστημονικά ασφαλέστερος δρόμος για την κατανόηση της λειτουργίας της παλαιάς σημειογραφίας είναι ο παραλληλισμός των δύο εκδοχών σημειογράφησης ενός μέλους, η ταυτόχρονη δηλαδή παρατήρηση της πρωτότυπης και της εξηγημένης εκδοχής του. Η εργασία αυτή αυτό ακριβώς επιδιώκει, εξετάζοντας με αυτή τη μέθοδο ένα πολύ ιδιαίτερο μελοποίημα ενός πολύ ιδιαιτέρου μελοποιού, το *εις τους οκτώ ήχους ψαλλόμενον* κυριακό κοινωνικό του Πέτρου Μπερεκέτη.

2. Ο Πέτρος Μπερεκέτης και το μουσικό του περιβάλλον

α. Η μουσική φυσιογνωμία του Πέτρου Μπερεκέτη και το σκεπτικό της μελοποίησης του εξεταζόμενου κοινωνικού

Ο Πέτρος Μπερεκέτης αποτελεί εξέχουσα μουσική φυσιογνωμία στο πέρασμα από τον ιζ΄ στον ιη΄ αιώνα, επισφραγίζοντας με την ογκωδέστατη και εντεχνότατη μελοποιητική παραγωγή του μια περίοδο έντονης άνθησης και αναγεννητικής ορμής της ψαλτικής τέχνης, που πηγάζει από τις εμπνευσμένες γραφίδες του Χρυσάφη του νέου,

του Γερμανού Νέων Πατρών και του Μπαλάση ιερέως[1]. Το έργο του γεφυρώνει την προγενέστερη αυτού μελοποιητική παράδοση με μια νέα εποχή που ανατέλλει για την ψαλτική, διατηρώντας, από τη μία, την κλασικότητα των αρχαιοτέρων μελουργών και κομίζοντας, από την άλλη, νέες τάσεις και αισθητική[2]. Έτσι, διαμορφώνει μια ανανεωμένη μουσική υφολογία, νεωτερική, ελευθεριότερη και πρόθυμη για διαλεκτική και αλληλεπίδραση με στοιχεία της εξωτερικής μουσικής, η οποία αντικατοπτρίζεται στη μελοποιία μέχρι σήμερα. Στην πραγματικότητα, ίσως κανείς μελοποιός δεν έχει επιδράσει τόσο πολύ στην υφολογία και την αισθητική της ψαλτικής όπως αυτή επιτελείται ακόμα και στη σύγχρονη λατρευτική πράξη, όσο ο Μπερεκέτης και ο ομώνυμός του Πέτρος ο Πελοποννήσιος. Ένα ακόμα στοιχείο που υπογραμμίζει την ιδιαίτερη σημασία του Μπερεκέτη για τη μεταβυζαντινή ψαλτική είναι το έργο του παραδίδεται συγκεντρωμένο σε αυτόνομους κώδικες με τον χαρακτηριστικό τίτλο *Άπαντα Πέτρου Μπερεκέτη*[3].

Το πλούσιο και πρωτοπόρο έργο του Μπερεκέτη σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα, και με μόνη εξαίρεση τα εμπίπτοντα στο Καλοφωνικό Ειρμολόγιο συνθέματά του, απλώνεται στα πλείστα είδη της παπαδικής μελοποιίας. Το εξεταζόμενο, κυριακό κοινωνικό, το *"εις τους οκτώ ήχους ψαλλόμενον"*, αποτελεί ποίημα επισφραγιστικό μιας πλήρους σειράς ομοειδών συνθέσεων του Πέτρου, η οποία συμπληρώνει μια αντίστοιχη σειρά χερουβικών ύμνων, και εκείνη κατακλειόμενη με μια σύνθεση που δύναται να ειπωθεί και σε όλους τους ήχους, κατά τεχνολογία ίδια με το κοινωνικό[4].

---

1. Για τα περί του βίου και του έργου του Μπερεκέτη εν γένει, βλ. ΣΤΑΘΗ, Η σύγχυση τριών Πέτρων, σσ. 224-228 [όπου περί του βίου του], 233-241 [όπου εργογραφία του]. ΣΤΑΘΗ, Πέτρος Μπερεκέτης Α΄, σσ. [1]-[3]. ΣΤΑΘΗ, Πέτρος Μπερεκέτης Β΄, σσ. 17-21 [αναθεωρημένη εκδοχή παλαιότερου ομωνύμου κειμένου του ιδίου σε φυλλάδιο του διπλού δίσκου βινυλλίου *Πέτρος Μπερεκέτης (αρχαί ιη΄ αιώνος). Βυζαντινοί και μεταβυζαντινοί μελουργοί 1*, ΙΒΜ 101 (Ι-ΙΙ), Αθήναι 1975]. ΧΑΤΖΗΓΙΑΚΟΥΜΗ, *Μουσικά χειρόγραφα τουρκοκρατίας*, σ. 293 [όπου περί του μαθητού του Πέτρου Δημητρίου Μυτιληναίου]. ΣΤΑΘΗ, *Τα χειρόγραφα Β΄*, σσ. 665-668 [όπου περιγραφή του φερομένου ως αυτογράφου του Πέτρου κώδικα Γρηγορίου 48]. ΣΤΑΘΗ, *Η δεκαπεντασύλλαβος υμνογραφία*, σσ. 121-122. ΣΤΑΘΗ, *Οι Αναγραμματισμοί*, σσ. 132-133. ΧΑΤΖΗΓΙΑΚΟΥΜΗ, *Χειρόγραφα εκκλησιαστικής μουσικής*, σσ. 36-37, 88-89 (υποσημ. 130-142). ΧΑΤΖΗΓΙΑΚΟΥΜΗ, *Η εκκλησιαστική μουσική*, σσ. 50-52, 132-135 (υποσημ. 130-142), 143-144 [όπου περιγραφή του αυτογράφου του Πέτρου κώδικα Σινά 1449]. ΧΑΤΖΗΓΙΑΚΟΥΜΗ, *Ανθολογίες-Σχολιασμοί*, σσ. 193-195. ΚΑΡΑΓΚΟΥΝΗ, *Τα χερουβικά*, σσ. 396-410 [όπου περί των χερουβικών του Πέτρου]. ΧΑΛΔΑΙΑΚΗ, *Ο πολυέλεος*, σσ. 290-293, 328-332, 451-452, 573-577, 788-817 [όπου περί των πολυελέων του]. ΚΡΗΤΙΚΟΥ, *Ο Ακάθιστος*, σσ. 201-203 [όπου περί του οκταήχου οίκου του Ακαθίστου *Ψάλλοντές σου τον τόκον* του Πέτρου]. ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ, *Τα Κρατήματα*, σσ. 366-368 [όπου περί των κρατημάτων του Πέτρου]. ΧΑΛΔΑΙΑΚΗ, Παράδοση και νεωτερικότητα, σσ. 399-429 [όπου περί δύο πολυελέων του και περί της συνάντησης παράδοσης και νεωτερικότητας στο έργου του].

2. Για μια περιεκτική αποτίμηση συνόλου του έργου του Μπερεκέτη και της απήχησής του στη μελοποιία βλ. ΧΑΤΖΗΓΙΑΚΟΥΜΗ, Οκτάηχα μέλη IV. 7 & 8, σσ. 13-15.

3. Η μουσικολογική έρευνα έχει αναδείξει ένα ακόμα μελοποιό το έργο του οποίου παραδίδεται συγκεντρωμένο σε τόμους *απάντων*, τον πρωτοψάλτη Λαρίσης Αναστάσιο Ραψανιώτη (α΄ τέταρτο-δ΄ τέταρτο ιη΄ αι.). Βλ. ΧΑΤΖΗΓΙΑΚΟΥΜΗ, *Χειρόγραφα εκκλησιαστικής μουσικής*, σ. 97 (υποσημ. 277). Πρβλ. ΣΑΪΤΗ, *Ο Αναστάσιος Ραψανιώτης*, σ. 100.

4. Οι λεπτομέρειες περί της παράδοσης των δύο συνθέσεων δίνονται παρακάτω, στα αρμόδια κεφάλαια.

Η δυάδα των πρωτοπόρων αυτών συνθέσεων του Πέτρου αποτελεί μοναδική περίπτωση για τη μελοποιία, ως προς το ότι από την πρωτότυπη σημειογράφηση μπορούν να ψαλούν και να εξηγηθούν και στους οκτώ ήχους. Ωστόσο, από την έρευνα μαρτυρείται ακόμη μια περίπτωση μέλους το οποίο παραδίδεται εξηγημένο σε περισσοτέρους του ενός ήχους. Πρόκειται για το δεκαπεντασύλλαβο, σταυροθεοτοκίο μάθημα του Ιωάννου Κουκουζέλη *Πάθος σου βλέπω σταυρικόν*, το οποίο ο Χουρμούζιος παραδίδει, στον αυτόγραφο κώδικά του ΕΒΕ-ΜΠΤ 733, ως ψαλλόμενο σε τρεις ήχους[5].

Η κατασκευή της εξεταζόμενης σύνθεσης σαφώς καταδεικνύει την αδιαμφισβήτητη μουσική ιδιοφυία του Μπερεκέτη, αφού απαιτεί ιδιαίτερα προσεγμένη μελική μεταχείριση, άριστη γνώση και αλάνθαστη επιλογή των μουσικών θέσεων, ώστε να επιτευχθεί η δυνατότητα της αβίαστης ψαλμώδησής τους σε όλους τους ήχους. Την επιτυχία και τη λειτουργικότητα ενός τόσο τεχνικού εγχειρήματος έρχεται να επαληθεύσει και να επικυρώσει η αυθεντία του εξηγητή και εισηγητή της νέας μεθόδου αναλυτικής σημειογραφίας Γρηγορίου του Πρωτοψάλτου. Ο Γρηγόριος παραδίδει εξηγημένο το κοινωνικό, όπως και το χερουβικό του Μπερεκέτη[6], με αυτονομημένες όλες τις κατ' ήχον εκδοχές του (εξαιρουμένων των ζευγών των ήχων α΄-πλ. α΄, και β΄-πλαγίου β΄, που δίνονται από κοινού, καθώς, λόγω της ταυτόσημης στην παπαδική μελοποιία τροπικής φύσης τους, ακολουθούν την ίδια διαστηματική και μελική πορεία).

Θα μπορούσε να αναρωτηθεί κανείς, γιατί ένας τόσο μεγαλοφυής και αστείρευτος στην έμπνευση μελοποιός να επιδοθεί σε ένα τέτοιο εγχείρημα, το οποίο μάλιστα θα μπορούσε ίσως να χαρακτηριστεί και περιοριστικό των δυνατοτήτων έκφρασης και στερητικό της ελευθερίας μελωδικών κινήσεων, λόγω της στοχοθεσίας του; Ο Μπερεκέτης, άλλωστε, κάθε άλλο παρά συντηρητικός και μουσικά άτολμος συνθέτης μπορεί να χαρακτηρισθεί, καθότι το έργο του φέρει πάμπολλα στοιχεία νεωτερικότητας, ακόμα και ριζοσπαστισμού για τα μέτρα της εποχής του.

Κατ' αρχάς, η ροπή του Πέτρου σε συνθέματα οκτάηχης υφής δεν είναι άγνωστη στους μύστες της ψαλτικής. Το οκτάηχο θεοτοκίο μάθημα *Θεοτόκε Παρθένε,* το οποίο δεν λείπει από καμία αγιορειτική αγρυπνία, και ο εκτεταμένος μελικά και απαιτητικότατος ερμηνευτικά οκτάηχος Οίκος του Ακαθίστου *Ψ'άλλοντές σου τον τόκον* είναι συνθέσεις του Πέτρου με περίοπτη θέση στο corpus των μελοποιημάτων του. Επιπλέον, προσφάτως ήρθε στο φως και ένα δοξαστικό των αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης, και αυτό οκτάηχο, το οποίο είναι πολύ πιθανό να ανήκει στον μελουργό[7].

---

5. Γράφει ο εξηγητής, στην αναγραφή της σύνθεσης (ΣΤΑΘΗ, *Τα Πρωτόγραφα Β΄*, σ. 178): [φ.169α] «Έτερον, του αυτού Ιωάννου του Κουκουζέλου· ψάλλεται δε εις τρείς ήχους· πλ. α΄, πλ. β΄, και δ΄ λεγετον, ήτοι Πα, Πα και Βου. Χρεία λοιπόν εξηγηθήναι εν εκάστη ιδέα των ειρημένων ήχων κατά μέρος. Το παρόν ήχος πλ. α΄ Πα». [φ.171β] «Το αυτό στιχηρόν εις την ιδέαν του λεγετος Βου». [φ.174α] «Το αυτό στιχηρόν εις την ιδέαν του πλ. β΄ Πα».

6. Στην περίπτωση του ομολόγου χερουβικού σώζονται οι εξηγήσεις αμφοτέρων των εξηγητών διδασκάλων Γρηγορίου και Χουρμουζίου, όπως θα σχολιαστεί παρακάτω. Οι λεπτομέρειες περί της παράδοσης της εξήγησης του εξεταζόμενου κοινωνικού δίνονται στο κυρίως σώμα της εργασίας.

7. Η σύνθεση ανθολογείται στον κώδικα 620 της συλλογής του Παναγίου Τάφου. Η άγνωστη στην ως τώρα έρευνα πληροφορία αυτή μεταφέρεται από τον Βασίλειο Σαλτερή, στην εισήγησή του «Μαρτυρίες από τους κώδικες της συλλογής του Παναγίου Τάφου σχετικά με την εξέλιξη του μέλους του Στιχηραρίου»

Οι ανωτέρω συνθέσεις παρακολουθούν βεβαίως το φαινόμενο της οκταηχίας με τρόπο διαφορετικό από ότι το εξεταζόμενο κοινωνικό. Σε αυτές οι ήχοι εισάγονται παρατακτικά κατά την πορεία του μέλους, καθώς έκαστος έχει επιλεγεί κατά το αισθητήριο του μελοποιού να ντύσει ένα ορισμένο τμήμα του μέλους. Στην περίπτωση όμως του κοινωνικού και του ομολόγου χερουβικού, οι ήχοι εφαρμόζονται σε όλο το σώμα της σύνθεσης, και όχι τμηματικά και παροδικά. Ο ψάλτης έχει την δυνατότητα επιλογής του ήχου στον οποίο θα ερμηνεύσει τη σύνθεση καθ' ολοκληρίαν, ώστε αυτή να ηχεί κατά περίπτωση ως πρωτογενώς συνθεμένη στον ήχο που ψάλλεται. Αυτό το στοιχείο φυσικά υπερτονίζει, από τη μία, τη δυσκολία και την απαιτητικότητα σε γνώσεις ενός τέτοιου μελοποιητικού εγχειρήματος και κατά συνέπειαν τη συνθετική επιδεξιότητα του μελουργού και, από την άλλη, την πλαστικότητα και πολυδυναμικότητα του ίδιου του μουσικού συστήματος της βυζαντινής οκτωήχου και της συνοπτικής σημειογραφίας.

Τα παραπάνω στοιχεία αφορούν φυσικά στις αυξημένες δυνατότητες του Πέτρου ως μελοποιού, αλλά σίγουρα η έμπνευση για την κατασκευή μιας τόσο πρωτότυπης σύνθεσης απηχεί και μια άλλη προοπτική του μελουργού. Αυτή δεν μπορεί να είναι άλλη από τη διδασκαλία των μουσικών θέσεων και την εντρύφηση στη λειτουργία της μουσικής σημειογραφίας.

Για τη διδασκαλική ιδιότητα του Μπερεκέτη δεν γνωρίζουμε πολλά, παρά μόνο ότι ως μαθητές του μαρτυρούνται ο Παύλος ιερεύς και Κανστρίσιος της Μεγάλης Εκκλησίας, σπουδαίος κωδικογράφος, καθώς και ο Δημήτριος Μυτιληναίος[8]. Ωστόσο, πέρα από τα μαρτυρούμενα ή μη της έρευνας, η διδακτική προοπτική της εξεταζόμενης σύνθεσης είναι αδιαμφισβήτητη, και πηγάζει από την ίδια την τεχνολογία κατασκευής της.

Ένα μέλος του οποίου οι θέσεις λειτουργούν μεταφερόμενες σε όλους τους ήχους, καθίσταται αυτομάτως μια μέθοδος εκμάθησης των θέσεων, καθώς και της ιδιαίτερης διαστηματικής πορείας και του ηχοτοπίου κάθε ήχου. Στα χέρια ενός ικανού δασκάλου, ένας μαθητής της ψαλτικής μπορεί, μέσω μίας και μόνης σύνθεσης, να γνωρίσει και να αφομοιώσει το άκουσμα κάθε ήχου, πάνω στο πλατύ και ευκίνητο μέλος που παρέχει η παπαδική μελοποιία. Αν μάλιστα λάβουμε υπ' όψιν και τις πληροφορίες περί μορφολογίας και αισθητικής και ρυθμοποιίας που λανθάνουν στο κοινωνικό, με τις παρακελευσματικές λέξεις *λέγε-πάλιν* και την διαδοχή των επιμέρους τμημάτων, των *αλληλούια* και του τερετισμού τότε αμέσως εννοούμε τη διδακτική δυναμική της.

[εκφωνήθηκε σε διεπιστημονικό συνέδριο υπό τον γενικό τίτλο «Τα μουσικά χειρόγραφα της συλλογής του Παναγίου Τάφου της Πατριαρχικής Βιβλιοθήκης των Ιεροσολύμων», το οποίο διεξήχθη στην Ιερουσαλήμ, στις 3 και 4 Ιουλίου του 2015 (διοργάνωση Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, υπό της αιγίδα της Α.Θ.Μακαριότητος του Πατριάρχου Ιεροσολύμων Θεοφίλου του Γ΄)]. Κατά τον Σαλτερή η πατρότητα της σύνθεσης δεν αποκλείεται να ανήκει στον Μπερεκέτη, αφού υπέρ της πιθανότητος αυτής συνηγορούν η χρονολόγηση του κώδικα και η οκτάηχη υφή του μέλους, καθώς και το γεγονός ότι ο μελουργός διακονούσε ως πρωτοψάλτης στον φερώνυμο ναό στα Ὑψωμαθειά της Κωνσταντινούπολης,

8. Βλ. ΧΑΤΖΗΓΙΑΚΟΥΜΗ, *Μουσικά χειρόγραφα τουρκοκρατίας*, σ. 293. ΣΤΑΘΗ, Η σύγχυση των τριών Πέτρων, σ. 225. Πρβλ. ΚΑΡΑΓΚΟΥΝΗ, *Τα Χερουβικά*, σ. 397.

β. Η λειτουργία της παλαιάς σημειογραφίας στο παπαδικό γένος μελοποιίας την εποχή του Πέτρου Μπερεκέτη

Η μουσική γραφή που χρησιμοποιείται για την καταγραφή των παπαδικών μελών στην εποχή του Μπερεκέτη ανήκει στον σημειογραφικό τύπο της Μέσης Πλήρους σημειογραφίας, η οποία βρίσκεται εν χρήσει και εξελίσσεται ήδη από τις αρχές του δωδεκάτου αιώνα[9]. Από τότε και σε όλο το φάσμα των έξι και πλέον αιώνων μέχρι τη μεταρρύθμιση του 1814, παραμένει εν πολλοίς αναλλοίωτη ειδικά όσον αφορά στο παπαδικό γένος μελοποιίας.

Βασικό χαρακτηριστικό γνώρισμα της σημειογραφίας αυτής αποτελεί η συνοπτικότητα, η οποία έγκειται στο ότι το μέλος δεν καταγράφεται αναλυτικά, φωνή προς φωνή, αλλά δίνεται κωδικοποιημένο σε *θέσεις.* Ο όρος *θέση* είναι κεντρικής σημασίας για την κατανόηση του τρόπου λειτουργίας της, αλλά και του τρόπου του ψάλλειν στην εποχή του Πέτρου[10].

Η θέση, κατά τον θεωρητικό Γαβριήλ ιερομόναχο (μέσα ιε΄ αι.) έχει την ίδια λειτουργία με τη λέξη στη γραμματική[11]: «Δια γουν των [...] αφώνων και φωνητικών σημαδίων ποιεί η ψαλτική τας θέσεις, αί και λόγον έχουσιν εν τη ψαλτική, ον αί λέξεις εν τη γραμματική». Η διατύπωση αυτή από μόνη της είναι αρκετά κατατοπιστική για την δομική τους λειτουργία. Ο Μανουήλ Χρυσάφης στην ίδια εποχή συμπληρώνει τον Γαβριήλ γράφοντας, για τη σημειογραφική υπόσταση των θέσεων, ότι είναι «η των σημαδίων ένωσις, ήτις αποτελεί το μέλος»[12].

Οι θέσεις, λοιπόν, είναι συνθέσεις φωνητικών και αφώνων σημαδιών, οι οποίες αποτελούν συμβολικές γραφικές παραστάσεις της μελωδικής γραμμής. Περιέχουν ένα αυτόνομο μουσικό νόημα και κάθε μία από αυτές υπενθυμίζει μια στερεότυπη, χαρακτηριστική μουσική φράση. Αναλυτικότερα, η σημειογράφηση της θέσης δίνει τον μελωδικό της σκελετό, δηλαδή τις βαθμίδες από τις οποίες θα διέλθει το μέλος, παρασημασμένες με φωνητικά σημάδια. Τα σημάδια αυτά ομαδοποιούνται και υποστηρίζονται από μια υπόσταση, ένα άφωνο χειρονομικό σημάδι το οποίο μαρτυρεί το υποκρυπτόμενο μέλος και συνήθως ονοματίζει τη θέση.

Τις βασικές αρχές λειτουργίας των αφώνων αυτών χειρονομικών σημαδιών μας δίνει και πάλι ο Γαβριήλ ιερομόναχος: «Ταύτα γαρ ώσπερ οδηγός εστι του ούτως ή ούτως ειπείν, ή αργώς μεταχειρίσασθαι τας φωνάς ή συντόμως, ή μετά τόνου ή ησύχως. Τας μεν γαρ φωνάς ποιούσιν [...] τα φωνητικά σημάδια, τας δε αργίας και συντομίας και τας άλλας ιδέας των μελών ταύτα τα μεγάλα σημάδια»[13]. Χωρίς τις υποστάσεις, λοιπόν, δεν υφίσταται ποιότητα και τρόπος άρθρωσης και εκφοράς και ερμηνείας του μέλους,

9. Για την περιοδολόγηση και την εξέλιξη της σημειογραφίας βλ. ΣΤΑΘΗ, *Οι Αναγραμματισμοί*, σσ. 47-59.

10. Για τις θέσεις και τον τρόπο λειτουργίας τους λεπτομερώς βλ. ΣΤΑΘΗ, *Η Εξήγησις*, σσ. 95-110. Πρβλ. ΚΑΡΑΓΚΟΥΝΗ, Παπαδικές θέσεις, σ. 113-116. ΧΑΛΔΑΙΑΚΗ, Η διδασκαλία της Ψαλτικής Τέχνης, σ. 36. ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ, Η εξήγηση των παλαιών θέσεων, σσ. 163-164.

11. *Γαβριήλ*, σ. $72^{377-379}$.

12. *Χρυσάφης*, σ. 40^{91-96}.

13. *Γαβριήλ*, σ. $60^{245-248}$.

ενώ αυτές είναι που οδηγούν και ξεδιπλώνουν την συμβολιζόμενη από τα σημάδια πλήρη μελωδική γραμμή.

Ένα ακόμα βασικό σημείο για την κατανόηση του τρόπου λειτουργίας των θέσεων, είναι ότι το μέλος τους διαφοροποιείται ανάλογα με τη βαθμίδα στην οποία αυτές τίθενται, τον ήχο και το διαστηματικό γένος ψαλμώδησης (διατονικό-χρωματικό), καθώς και το μελοποιητικό είδος της σύνθεσης.

Όλα τα μέλη της ψαλτικής κατ᾽ ουσίαν αποτελούν συνδυασμούς αρμοδίων για το κάθε μελοποιητικό είδος θέσεων. Οι ίδιες οι θέσεις και ο τρόπος της πλοκής τους καθίστανται το στοιχείο ταυτοποίησης του είδους και γένους του μέλους, ενώ με τη μελέτη αυτών εξάγονται τα απαραίτητα συμπεράσματα για την ταύτισή του με κάθε εποχή και υφολογία. Επιπλέον, ακόμα και η αισθητική της ερμηνείας ενός παπαδικού μέλους καθορίζεται και αναδεικνύεται από τον τρόπο της ψαλμώδησης των θέσεων και την ανάδειξη της ξεχωριστής τακτικής με την οποία τις μεταχειρίζεται ο κάθε μελοποιός.

Συνειδητοποιεί με όλα αυτά κανείς την άριστη γνώση και τον λεπτό χειρισμό των μελοποιητικών τεχνικών που επιδεικνύει ο Μπερεκέτης με τη μελοποίηση των εις τους οκτώ ήχους ψαλλομένων χερουβικού και του κοινωνικού του, καθώς, για να διαφυλάξει την ορθή λειτουργία και αβίαστη μεταλλαγή των θέσεων από ήχο σε ήχο θα έπρεπε να λάβει υπ᾽ όψιν του για την επιλογή τους όλα αυτά τα παραπάνω δεδομένα.

3. Η σχετική βιβλιογραφία

α. Επισημάνσεις σε ομόλογη σύνθεση του Μπερεκέτη

Η ως τώρα μουσικολογική έρευνα γύρω από το εξεταζόμενο κοινωνικό του Μπερεκέτη είναι αρκετά περιορισμένη. Πριν όμως ο λόγος εξειδικευθεί στα αφορώντα το κοινωνικό, μπορούμε να εξερευνήσουμε οριζοντίως την υπάρχουσα σχετική βιβλιογραφία, αναζητώντας εναύσματα και κατευθύνσεις σε συγγενείς πραγματείες επί του έργου Πέτρου του Μπερεκέτη. Επιβάλλεται έτσι εδώ να σχολιασθούν όσα ήδη έχουν γραφτεί για ένα άλλο περίφημο ποίημα του ίδιου μελουργού, σύστοιχο του κοινωνικού, καλλιτεχνικά και αισθητικά αντάξιο και αυτοτελώς σημαντικό για τη μεταβυζαντινή μελοποιητική παράδοση. Πρόκειται για τον χερουβικό ύμνο, τον οποίο παραδίδει ο Μπερεκέτης υπό τις ίδιες ακριβώς οδηγίες στις αναγραφές των κωδίκων, ως ψαλλόμενο δηλαδή και στους οκτώ ήχους.

Χερουβικό και κοινωνικό, ως μέρη εκ των ων ουκ άνευ της ακολουθίας της θείας Λειτουργίας είναι οι κατ᾽ εξοχήν δύο ύμνοι του Μυστηρίου οι οποίοι απασχολούν τη γραφίδα των μελοποιών της παπαδικής. Ο Μπερεκέτης δεν θα μπορούσε φυσικά να αποτελεί εξαίρεση ανάμεσα στη χορεία των μεγάλων μεταβυζαντινών συνθετών. Έτσι, πράγματι παραδίδει (ως γνωστόν) πλήρεις σειρές χερουβικών και κοινωνικών κατ᾽ ήχον, ευφραδέστατες και ενδεικτικές της συνθετικής μεγαλοφυίας του. Οι εν προκειμένω σχολιαζόμενες δύο ομόλογες πειραματικές συνθέσεις επισφραγίζουν κάθε σειρά,

διατρανώνοντας την ανεξάντλητη ορμή της έμπνευσης και το πρωτοποριακό πνεύμα του Πέτρου.

Στην περί του χερουβικού υφιστάμενη βιβλιογραφία ανευρίσκονται πολύτιμα στοιχεία για την κατανόηση της συνθετικής φιλοσοφίας του Μπερεκέτη, υπαινικτικά και για την τεχνολογία του κοινωνικού, αφού ως παπαδικά μέλη αμφότερα υπακούουν στις ίδιες μελοποιητικές αρχές, επιδεικνύοντας παρόμοια κατάστρωση σε επίπεδο θέσεων.

Δύο μελετητές έχουν καταπιαστεί με τη μελέτη του *ψαλλομένου εις τους οκτώ ήχους* χερουβικού· το απόσταγμα των συμπερασμάτων τους συμπυκνώνεται εδώ, αρχής γενομένης από τον συγγραφικά προγενέστερο (και με κριτήριο πάντοτε την αντανάκλαση των επισημάνσεων προς το εξεταζόμενο κοινωνικό).

Ο Κωνσταντίνος Καραγκούνης, στην διατριβή του για την παράδοση και εξήγηση του μέλους των χερουβικών, στέκεται στην ιδιαίτερη αυτή σύνθεση του Πέτρου, εκθειάζοντάς την ως μια εκ των πλέον αντιπροσωπευτικών της ιδιοφυίας του και προχωρά σε κάποια πολύ ενδιαφέροντα συμπεράσματα[14].

Σημειώνει, κατ᾽ αρχάς, ότι η αξιοθαύμαστη ιδιαιτερότητα της πολυδύναμης αυτής μελοποίησης του Μπερεκέτη θα μπορούσε ενδεχομένως να αμφισβητηθεί από τους μεταγενεστέρους, αν οι Γρηγόριος και Χουρμούζιος δεν είχαν εξηγήσει το έργο στην αναλυτική σημειογραφία της νέας μεθόδου. Οι αναγραφές που προλογίζουν τις αυτόγραφες εξηγήσεις των δύο δασκάλων, δεν αφήνουν χώρο για αμφιβολίες, εφόσον ακριβώς επισημαίνουν τον τρόπο λειτουργίας του.

Γράφει ο Χουρμούζιος: *«Το παρόν κατά το παλαιόν σύστημα δια των αυτών χαρακτήρων ψάλλεται και εις τους οκτώ ήχους»* (ΕΒΕ-ΜΠΤ 712, 1837, φ.86r,v). Ο Γρηγόριος καθίσταται περισσότερο σαφής και επεξηγηματικός (ΕΒΕ-ΜΠΤ 744, α΄ τέταρτο ιθ΄ αι., φφ. 262r-289r): *«Το ακόλουθον χερουβικόν εις την παλαιάν γραφήν ψάλλεται εις τους οκτώ ήχους με την αυτή γραμμή»*· και προχωρεί, απαντώντας στο εύλογο της ερώτησης για ποιόν λόγο παραδίδονται έξι μόνο επιμέρους εκδοχές της εξήγησης και όχι οκτώ, μία για κάθε ήχο: *«Εξηγηθέν δε εγράφη εις εξ μόνον, επεί ο α΄ και ο πλ. α΄ οδεύουσιν ομοίαν κλίμακα και καταλήξεις. Ομοίως και ο β΄ και ο πλ. β΄. Ούτω παρέλαβα παρά τοις εμοίς διδασκάλοις»*.

Ο Καραγκούνης, κλείνοντας, προχωρεί στις εξής παρατηρήσεις:

- Ο Πέτρος, για να επιτύχει το εγχείρημα της ακριβούς μετάπλασης των γραμμών στις επιμέρους εκδοχές, μεταχειρίζεται θέσεις κοινές σε όλους τους ήχους. Έτσι, δεσπόζουν αυτές των παρακαλεσμάτων, του λυγίσματος, του πιάσματος, των τρομικού και στρεπτού και άλλων συνηθισμένων μεγάλων υποστάσεων, ενώ επανέρχονται τακτικά κοινές αλληλουχίες θέσεων.
- Η φωνητική έκταση της σύνθεσης δεν είναι μεγάλη.
- Ο τερετισμός είναι συγκρατημένος αλλά ευμεγέθης.

14. Για όσες παρατηρήσεις του Καραγκούνη μεταφέρω εδώ, βλ. ΚΑΡΑΓΚΟΥΝΗ, *Τα Χερουβικά*, σσ. 406-408.

Ο Μανόλης Χατζηγιακουμής καταγράφει επίσης κάποιες ιδιαίτερα χρήσιμες παρατηρήσεις για το οκτάηχο χερουβικό του Μπερεκέτη, τις οποίες συμπυκνώνω παρακάτω (και πάλι ως ευθέως εφαρμόσιμες και στο κοινωνικό)[15].

Φανερώνοντας το μελοποιητικό τόλμημα του μελουργού, ο Χατζηγιακουμής επισημαίνει ότι η ιδιοτυπία της σύνθεσης έγκειται στο ότι πρόκειται για ένα μέλος το οποίο ψάλλεται και στους οκτώ ήχους διαβάζοντας τους ίδιους μουσικούς χαρακτήρες κατά την παλαιά σημειογραφία. Η σημασία του άλλωστε υπογραμμίζεται από το γεγονός ότι δεν υπάρχει άλλο μέλος που να λειτουργεί με τον τρόπο αυτό στην ιστορία της νεότερης και παλαιότερης μελοποιίας, εκτός φυσικά από το εν προκειμένω εξεταζόμενο αντίστοιχο κοινωνικό του Πέτρου. Συνεχίζει συμπληρώνοντας ότι η σύνθεση δεν φανερώνει μόνο τη συνθετική δεξιοτεχνία ενός ευφάνταστου και ριζοσπαστικού μελουργού, αλλά και τις πολυμερείς δυνατότητες του μουσικού συστήματος της εκκλησιαστικής μελοποιίας.

Σε τεχνικότερο τώρα επίπεδο, ο Χατζηγιακουμής παρατηρεί τα εξής:

- Οι μουσικές φράσεις που συνθέτουν το χερουβικό επιλέγονται με κριτήριο τη δυνατότητα να ψάλλονται ανταποκρινόμενες στην μελωδική ιδιοπροσωπία και των οκτώ ήχων ταυτόχρονα.
- Η μελωδική πορεία της σύνθεσης κινείται σε χαμηλές κατά κύριο λόγο φωνητικές περιοχές, αντίθετα με τα περισσότερα ομοειδή μέλη του Μπερεκέτη. Η τακτική αυτή δεν επιβάλλεται μόνο από το είδος του μέλους και τη λειτουργική θέση του στη λατρεία, αλλά, πολύ περισσότερο, από την δέσμευση της συντυχίας των γραμμών στις επιμέρους ανά ήχο εκδοχές.
- Αντίθετα με το πρώτο μέρος του χερουβικού, ο μελοποιός διαχειρίζεται το μέλος του τερετισμού με περισσότερη ελευθερία και ευελιξία, οδηγώντας το σε αισθητές κορυφώσεις.
- Αξιοσημείωτο είναι ότι το μέλος, παρά τη δέσμευση που συνιστά η ανάγκη για συντυχία των επιμέρους τροπικών εκδοχών και τον κατά συνέπεια περιορισμό σε συγκεκριμένο φορμουλαϊκό υλικό για την επίτευξη του στόχου αυτού, αποπνέει παντού ελευθερία και άνεση, ενώ διακρίνεται για την εξαιρετικά έντεχνη πλοκή και δόμηση.

Ο Χατζηγιακουμής, αποτιμώντας εν τέλει το *ψαλλόμενον εις του οκτώ ήχους* χερουβικό, σημειώνει ότι ο Μπερεκέτης, με το ασυνήθιστο και ιδιότυπο αυτό συνθετικό του εγχείρημα αναδεικνύει έξοχα τον έντεχνο και συστημικό χαρακτήρα της ψαλτικής τέχνης, υπογραμμίζοντας ακριβώς την πολυμέρεια και την πολυτροπία της εκκλησιαστικής μελοποιίας.

15. Για όσες παρατηρήσεις του Χατζηγιακουμή αναδιατυπώνω εδώ, βλ. ΧΑΤΖΗΓΙΑΚΟΥΜΗ, *Μνημεία και Σύμμεικτα*, σσ. 84-91.

β. Εξειδικευμένη βιβλιογραφία

Ο μόνος που έχει μελετήσει σε επίπεδο μουσικής ανάλυσης την υπό εξέταση σύνθεση του Μπερεκέτη είναι ο Ρουμάνος μουσικολόγος Nikolae Gheorgiță, ο οποίος της αφιερώνει ένα κεφάλαιο στο σύγγραμμά του *Κυριακά Κοινωνικά στην Μεταβυζαντινή Περίοδο*. Ο Γκεοργκίτσα παραθέτει μάλιστα έναν πίνακα των θέσεων του πρώτου, ψαλμικού, μέρους του κοινωνικού, σε μια δική του κατάτμηση σε δέκα πέντε φράσεις-θέσεις, με παράλληλη παράθεση της πρωτότυπης γραφής στη μέση πλήρη σημειογραφία και της εξήγησής του στη νέα μέθοδο από τον Γρηγόριο Πρωτοψάλτη, όπως ο τελευταίος την παραδίδει στον κώδικα ΕΒΕ-ΜΠΤ 744[16].

Σχολιάζοντας τη σύνθεση δίνει κάποιες καίριες μουσικολογικές παρατηρήσεις, τις οποίες παραθέτω εδώ κωδικοποιημένες σε ελεύθερη απόδοση:

- Το μέλος παραδίδεται χωρίς την σημείωση των μαρτυριών, στοιχείο που προσμαρτυρεί το ότι μπορεί να ερμηνευθεί σε οποιονδήποτε από τους οκτώ ήχους.

- Η παράλληλη, σε παλαιά και νέα γραφή, μελέτη των θέσεων αποκαλύπτει ένα εξαιρετικά προφανή και αναμενόμενο τρόπο σύνταξης και πλοκής τους.

- Ο μελωδικός σκελετός των θέσεων της πρωτότυπης σημειογράφησης της σύνθεσης αποτυπώνεται με απόλυτη πιστότητα και αντιστοιχία στην εξηγημένη εκδοχή της. Η εξήγηση της σύνθεσης ακολουθεί πιστά τη μετροφωνία του πρωτοτύπου, αποτελώντας μια επαυξημένη και διασταλμένη μελωδικά εκδοχή του.

- Η τροπική δομή αποτελεί ένα ουσιαστικό συστατικό στοιχείο της εξήγησης της σύνθεσης, ικανό να μας διαφωτίσει αρκετά όσον αφορά στο συνθετικό ύφος της παπαδικής. Το γεγονός ότι ο Γρηγόριος εξηγεί με το ίδιο μέλος τα ζεύγη των πρώτων και των δευτέρων ήχων, φανερώνει, από τη μια, την αδιάσπαστη σχέση που υπάρχει ανάμεσα στους κυρίους και στους πλαγίους ήχους και, από την άλλη, το γεγονός ότι οι ψάλτες του ιζ΄ αιώνα δεν φαίνεται να κάνουν κάποια διάκριση ανάμεσα στους δεύτερο και πλάγιο του δευτέρου ήχους της παπαδικής. Ο Γρηγόριος επιλέγει να γράψει την εξήγηση του πλαγίου δευτέρου ήχου, αγνοώντας εντελώς τον αντίστοιχο κύριο ήχο, ακολουθώντας μια πρακτική που απαντά σε ένα μεγάλο μέρος των κατά τον ιη΄ αιώνα εξηγουμένων κυριακών κοινωνικών.

- Μια έκπληξη δημιουργεί και η εξήγηση του γ΄ ήχου. Αν και ανήκει στο εναρμόνιο γένος (sc. ο χαρακτηρισμός είναι του Gheorgiță), οι μαρτυρίες που χρησιμοποιούνται από τον Γρηγόριο στη νέα γραφή είναι αυτές του διατονικού

16. Για όσα γραφόμενα του Γκεοργκίτσα μεταφέρω εδώ, βλ. GHEORGHIȚĂ, *Chinonicul Duminical*, pp. 230-249. Οι σελίδες στις οποίες εκτείνεται ο σχολιασμός του μουσικολόγου μεταφράστηκαν από τη ρουμανική για τις ανάγκες της εργασίας.

γένους, και συγκεκριμένα του πλαγίου του τετάρτου ήχου. Αυτομάτως το ίδιο ζήτημα προκύπτει και όσον αφορά στους χρωματικούς ήχους: γιατί στα παπαδικά μέλη του ιζ΄ αιώνα επιλέγεται η διατονική αντί για την χρωματική δομή; Άραγε οι διακρίσεις των γενών αυτών δεν ενεργούν στην περίπτωση των χερουβικών και των κοινωνικών; Ο μόνος από τους εξηγητές που προσφέρει μια ερμηνεία αυτού του φαινομένου είναι ο Γρηγόριος, όταν εξηγεί το οκτάηχο χερουβικό του Μπερεκέτη. Φαίνεται εκεί ότι η επιθυμία για μιαν ευχερέστερη ανάγνωση και ο διευρυμένος ambitus των πλαγίων ήχων οδηγεί τους εξηγητές να εξηγούν ακολουθώντας αυτήν ακριβώς την μέθοδο.

- Θα πρέπει να σημειωθεί ότι η σύνθεση έχει κατ' εξοχήν διδακτικό χαρακτήρα. Το παράδειγμα του Μπερεκέτη αποτελεί μια ζωντανή απόδειξη της τυπικής και στερεότυπης μουσικής γλώσσας που διέπει την μουσική αυτή. Σε μια εποχή κατά την οποία δεσπόζει η προφορικότητα στην έκφραση και την ερμηνεία της μουσικής, όπου η κάθε θέση/φόρμουλα αποδιδόταν διαφορετικά ανάλογα με το μελοποιητικό είδος, τον ήχο της σύνθεσης και την τονική βαθμίδα, η οπτική και μουσική μνήμη καθίστανται άλλα δύο ζητούμενα για την αφομοίωση της τέχνης αυτής. Η διδακτική μάλιστα πρόθεση του μελοποιού, μαρτυρείται και από το γεγονός ότι ελλείπουν οι φθορές και τα μαρτυρικά σημεία, η σημείωση των οποίων θα στένευε τα περιθώρια ερμηνείας και θα πολλαπλασίαζε τη σύγχυση των μαθητών.

Οι περιεκτικές αυτές επισημάνσεις του Γκεοργκίτσα μας δίνουν τις πρώτες κατευθύνσεις για τη γνωριμία με τη μουσική φόρμα της σύνθεσης, παρέχοντας τα σημεία εστίασης για τον εις βάθος σχολιασμό που θα επιχειρηθεί στο κυρίως σώμα της εργασίας. Αξίζει, συνοψίζοντας, να κρατήσουμε από αυτές τα εξής σημαντικά:

- Ο ίδιος ο μελουργός επισημαίνει τον πολυδύναμο τροπικό χαρακτήρα της σύνθεσής του, αποφεύγοντας τη χρήση μαρτυριών. Ωθεί με τον τρόπο αυτό τον αρχικά ανυποψίαστο ψάλτη να υποψιαστεί την ιδιαίτερη δυναμική της, την εποπτική και διδακτική προοπτική της.

- Ο προφανής και αναμενόμενος τρόπος της πλοκής των θέσεων, επιστρατεύεται για να εξασφαλίσει την αβίαστη και απροβλημάτιστη μεταμφίεση του μονοδιάστατου σημαίνοντος της πρωτότυπης σημειογραφίας στο πολυδιάστατο τροπικό ένδυμα των κατ' ήχον εξηγημένων εκδοχών του.

- Η ταυτόσημη εξήγηση μεταξύ α΄ και πλαγίου του α΄ και β΄ και πλαγίου του β΄, μαρτυρεί την κοινή μελική διαχείρισή τους στην παπαδική μελοποιία της εποχής.

- Καταφανής είναι ο διδακτικός χαρακτήρας της σύνθεσης, καθώς ο μελοποιός δείχνει ότι έχει ως στόχο την ευπρόσληπτη απόδοση του τρόπου λειτουργίας των θέσεων και της λειτουργίας τους στο εύρος του συστήματος της οκτωηχίας.

4. Η συμβολή της παρούσης εργασίας

Όπως συνάγεται από τα προλεχθέντα, η υπάρχουσα βιβλιογραφία αγγίζει την εξεταζόμενη σύνθεση περιγράφοντας και σχολιάζοντάς την ακροθιγώς, δίνοντας τις πρώτες νύξεις για περαιτέρω εντρύφηση και εμβάθυνση στον τρόπο κατασκευής του μέλους.

Πιο συγκεκριμένα, ο πίνακας της παράλληλης παράθεσης πρωτότυπης και εξηγημένης εκδοχής των φράσεων-θέσεων που δίνει ο Γκεοργκίτσα για το πρώτο μέρος του κοινωνικού και οι επισημάνσεις του προσφέρουν μια πρώτη θεώρηση της λειτουργίας του. Στα πλαίσια όμως ενός μελετήματος αφορώντος καθ' ολοκληρίαν σε μια τόσο ιδιαίτερη σύνθεση, δεν μπορούμε παρά να εξαντλήσουμε κάθε δυνατότητα αδολεσχίας επ' αυτής, ώστε να εντρυφήσουμε στην τεχνολογία του μέλους της και να κατανοήσουμε τη συνθετική σκέψη του μελοποιού.

Με την παρούσα εργασία, λοιπόν, επιχειρώ μια συστηματική μουσικολογική προσέγγιση του κοινωνικού του Μπερεκέτη. Χρησιμοποιώντας τα εργαλεία της μουσικής ανάλυσης εμβαθύνω στα συστατικά στοιχεία του μέλους, εξετάζοντάς το σε επίπεδο μοτιβικό και αναλύοντάς το στα ελάχιστα δομικά μορφώματά του, δηλαδή στους απλούς σχηματισμούς-θέσεις. Όπως θα φανεί και παρακάτω με την παρουσίαση της μεθοδολογίας εξέτασης της σύνθεσης, αυτό που κομίζει η εργασία αυτή είναι μια λεπτή ανατόμηση του μέλους και, τελικά, η εναργέστερη κατανόηση της δομής του δια της τελείας αποδόμησής του. Ταυτοχρόνως, παρακολουθείται στενά η διαδικασία μετάβασης από την πρωτότυπη συνοπτική γραφή στη νέα αναλυτική και σχολιάζεται το φαινόμενο της εξήγησης και οι κατά περίπτωση επιλογές του εξηγητή για τη μεταφορά του μέλους στις κατ' ήχον εκδοχές του.

Εν τέλει, στόχος μου είναι ο αναγνώστης, ολοκληρώνοντας τη μελέτη του πονήματός αυτού, να νιώσει ότι εξαντλήθηκε σε απόλυτο βαθμό κάθε δυνατότητα εισχώρησης στα τεχνικά μέσα που ο Πέτρος μεταχειρίζεται για να επιτύχει, τόσο την αβίαστη μεταμόρφωση του μελικού αρχετύπου στις επιμέρους εξηγητικές διαφοροποιήσεις, όπως φιλόδοξα υπόσχεται ο τίτλος της εργασίας, όσο και την καλαισθησία και τη μουσική καλλιέπειά του.

5. Η μεθοδολογία ανάλυσης της σύνθεσης

Για την κατανόηση της δομής και της λειτουργίας του εξεταζόμενου κοινωνικού του Μπερεκέτη, θα επιχειρηθεί, όπως προείπαμε, εξέτασή του σε επίπεδο θέσεων, ώστε να

φανερωθεί, δια της μουσικής ανάλυσης, τόσο ο συνθετικός τρόπος σκέψης του μελοποιού, όσο και ο τρόπος εργασίας του εξηγητή Γρηγορίου.

Για της ανάγκες της εργασίας καταρτίστηκε ένας πίνακας των θέσεων των κοινωνικού, με κάθετη παράθεση των έξι εκδοχών της εξήγησης, ώστε να καταστεί εύκολη η παράλληλη εποπτεία πρωτότυπης, συνοπτικής και νέας, αναλυτικής γραφής.

Η κατάτμηση έγινε με κριτήριο την δυνατότητα εστίασης στα ελάχιστα αυτόνομα μελικά μορφώματα, τις θέσεις-σχηματισμούς, ώστε και ο μουσικολογικός σχολιασμός να είναι εστιασμένος σε επίπεδο μοτιβικό, όπως προαναγγέλει ο τίτλος της εργασίας.

Για την καλύτερη παρακολούθηση της πορείας του μέλους, σε περιπτώσεις παλιλλογιών ή επαναλήψεων, καθώς και στις περιπτώσεις στερεοτύπων, καταληκτικών συνθέτων θέσεων-φράσεων, αυτές, ενώ διακρίνονται και οροθετούνται, με διαστολές, δίνονται μαζί σαν ενιαίες φράσεις, ώστε να μη χάνεται η συνεχής προοπτική του μέλους τους και να αναδεικνύονται καθαρά οι μουσικές φράσεις ως έχουσες αυτόνομη μουσική λειτουργία.

Στον τερετισμό του κοινωνικού, σε κάποιες λίγες περιπτώσεις γραμμών που δεν φέρουν χειρονομικά σημάδια, η κατάτμηση και πάλι κινείται σε μοτιβικό επίπεδο, ομαδοποιώντας τα μοτίβα-μελίσματα με κριτήριο το μέλος της εξήγησης.

Για την ευχέρεια της παρακολούθησης της μουσικής γραμμής σημειώνονται πάνω στις θέσεις οι απαραίτητες ενδείξεις του τονικού ύψους. Στην πρωτότυπη σημειογράφηση σημειώνονται, με το λατινικό σύστημα, οι βαθμίδες της μετροφωνίας που αντιστοιχούν στον α΄ ήχο. Η επιλογή αυτή εννοείται ότι είναι ενδεικτική, καταχρηστική, αφού στην πραγματικότητα η γραφή υποκρύπτει την παραλλαγή και μετροφωνία που αντιστοιχεί στον κατά περίπτωση επιλεγμένο ήχο ψαλμώδησης. Στην εξήγηση, από την άλλη, σημειώνονται στις αρχές και τα τέλη των θέσεων οι φθόγγοι της παραλλαγής κατά τη νέα μέθοδο.

Παράλληλα με τον πίνακα, δίνονται επιγραμματικά σχόλια για τη λειτουργία του μέλους, τις επιλογές μελοποιού και εξηγητή, τις διαφοροποιήσεις που παρατηρούνται στις επιμέρους εκδοχές της εξήγησης και τις περιπτώσεις των θέσεων ή φράσεων που εμφανίζονται περισσότερες από μία φορές.

Με την ολοκλήρωση του πίνακα, συνάγονται καθολικές παρατηρήσεις και συμπεράσματα επί της μορφολογίας και της μουσικής γραφής της σύνθεσης, πάντοτε με γνώμονα την εντρύφηση στον τρόπο μετάπλασης του ενιαίου μελικού αρχετύπου της πρωτότυπης σημειογράφησης στις ανά ήχους εκδοχές της εξήγησης.

Επιπλέον, παρατίθεται, ως τολμηρή απόπειρα μίμησης της μελοποιητικής τεχνικής του μελουργού, μια ενιαία εκδοχή της εξηγημένης από τον Γρηγόριο μορφής της σύνθεσης, αποκαθαρμένη από τον απόλυτο καθορισμό του εκάστοτε ήχου ψαλμώδησης, καταρτισμένη ως ενιαίος μελικός πυρήνας του κοινωνικού. Επιχειρείται, δηλαδή, μια αντίθετη προς την αναλυτική και προσδιοριστική φιλοσοφία της νέας μεθόδου συμπύκνωση της μουσικής πληροφορίας, μια επιστροφή από τις έξι επιμέρους εκδοχές της εξήγησης, σε μία ενιαία σημειογράφηση, μιμητική της φιλοσοφίας του πρωτοτύπου και ανταποκρινόμενη δυνητικά σε όλους τους ήχους, χωρίς τη σημείωση μαρτυριών, φθορών, ή άλλων γνωριστικών της διαστηματικής πορείας τους, Φυσικά, λόγω του

χαρακτήρα της αναλυτικής σημειογραφίας και των μελωδικών διαφοροποιήσεων, που είναι αναπόφευκτες στο πέρασμα από ήχο σε ήχο και θα επισημανθούν, αυτό επιτυγχάνεται μόνο σε ορισμένα τμήματα της σύνθεσης. Στα υπόλοιπα, στα όσα δηλαδή δε μπορεί να συμπυκνωθεί σε μία γραφή το μέλος των διαφόρων ήχων, η γραμμή αναγκαστικά διασπάται και πάλι, διακρινόμενη στις έξι κατ᾽ ήχους εκδοχές. Η απόπειρα αυτή αποτελεί φυσικά ένα μουσικολογικό πείραμα, μια εξερεύνηση των δυνατοτήτων του νεομεθοδικού μουσικού συστήματος, και μόνος στόχος της είναι να αναδείξει τα τμήματα της σύνθεσης τα οποία από ήχο σε ήχο παραμένουν κατά βάσιν σημειογραφικά ταυτόσημα, εν αντιθέσει προς τις φράσεις στις οποίες το μέλος ενδύεται την ιδιαίτερη τροπική φυσιογνωμία του κάθε ήχου.

Τέλος, συνάγονται τα γενικά συμπεράσματα της εργασίας, και δίνεται μια μουσικολογική αποτίμηση της ιδιαίτερης αυτής σύνθεσης του Μπερεκέτη, εξ επόψεως μορφολογίας και αισθητικής.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄
Η σύνθεση στην πρωτότυπη σημειογράφησή της

1. Η χειρόγραφη παράδοση της σύνθεσης

Το *εις τους οκτώ ήχους ψαλλόμενον* κυριακό κοινωνικό του Πέτρου Μπερεκέτη εντοπίστηκε, στην πρωτότυπη σημειογράφησή του στους εξής χειρόγραφους κώδικες (παρατίθενται εδώ σε χρονολογική σειρά)[17]:

- Ξηροποτάμου 323, αι. ιη΄ (1708), Ανθολογία, χργφ. Παύλου ιερέως, 156v
- Παναγίου Τάφου 324, αι. ιη΄ (αρχές), Ανθολογία, 88v
- Παναγίου Τάφου 550, αι. ιη΄ (α΄ τέταρτο), Παπαδική, 453r
- Αγίου Στεφάνου (Μετεώρων) 55, αι. ιη΄ (1733), Παπαδική, 230α
- Παναγίου Τάφου 323, αι. ιη΄ (1734), Άπαντα Πέτρου Μπερεκέτη, χργφ. Ιωάννου λαμπαδαρίου του Τραπεζουντίου, 34r
- Ξηροποτάμου 268, αι. ιη΄ (1746), Ανθολογία (ανθολόγηση πολλών συνθέσεων του Μπερεκέτη), μεταξύ των φφ. 118r και 131v

17. Συμπεριέλαβα εδώ μόνο κώδικες για τους οποίους οι κατάλογοι μαρτυρούν ακριβή αναγραφή της σύνθεσης. Για τις περιπτώσεις άλλων κωδίκων *Απάντων* του Μπερεκέτη, ακριβείς αναγραφές των οποίων δεν παραδίδονται από τους καταλογογράφους, είναι αρκετά ασφαλές να θεωρήσουμε δεδομένη και σε αυτούς την ανθολόγηση του κοινωνικού, αν μάλιστα λάβουμε υπ᾽ όψιν ότι αυτό συμβαίνει και στους ομοίους κώδικες *Απάντων* των οποίων οι ακριβείς αναγραφές δίνονται στους καταλόγους· επιπλέον, οι κώδικες *Απάντων* της εποχής συνήθως περιέχουν, αν όχι όλες, τις περισσότερες χαρακτηριστικές συνθέσεις του Πέτρου. Παραθέτω μερικούς εδώ ενδεικτικά:

- Λαύρας 1060 - Θ198, αι. ιζ΄
- Λαύρας 1465 - Κ178, αι. ιζ΄
- Ιβήρων 1045, αι. ιη΄ (μέσα)
- Ιβήρων 1072, αι. ιη΄ (β΄ ήμισυ· κώδικας ως επί το πλείστον όμοιος προς τον Ξηροποτάμου 302)
- Ιβήρων 959, αι. ιη΄ (1768)
- Ιβήρων 1071, αι. ιη΄ (1780), χργφ. Γρηγορίου ιερομονάχου, πλήρη τα Άπαντα
- Κουτλουμουσίου 408, αι. ιη΄ (γ΄ τέταρτο)
- Ιβήρων 1047. αι. ιη΄ (δ΄ τέταρτο), πλήρης η συλλογή των Απάντων
- Δοχειαρίου 414, αι. ιη΄ (τέλη), Παπαδική (από του 297r πλήρης η συλλογή των Απάντων)
- Ιβήρων 958, αι. ιθ΄ (1808), χργφ. Δαμασκηνού Αγραφορενδινιώτη
- Ξηροποτάμου 303, αι. ιη΄ (1812), χργφ. Δαμασκηνού μοναχού Αγραφορενδινιώτη (ο κώδικας εν πλείστοις όμοιος με τον Ξηροποτάμου 302)
- Λαύρας 1471 - Κ184, αι. ιη΄
- Λαύρας 1472 - Κ185, αι. ιη΄

- Ξηροποτάμου 380, αι. ιη΄ (1759), Παπαδική, χργφ. Λαυρεντίου μοναχού, μεταξύ των φφ. 390v και 404r

- Σινά 1515, αι. ιη΄ (1769), Άπαντα Πέτρου Μπερεκέτη, χργφ. Γρηγορίου ιερομονάχου του Πελοποννησίου, μεταξύ των φφ. 64v και 71r

- Μεταμορφώσεως (Μετεώρων) 92, αι. ιη΄ (1772), Ανθολογία Παπαδικής, χργφ. Γαβριήλ ιεροδιακόνου, 127β

- Αγίου Παύλου 132, αι. ιη΄(1774), Παπαδική, χργφ. Δημητρίου Λώτου, μεταξύ των φφ. 613 και 628

- Ιβήρων 987, αι. ιη΄ (μετά το 1731), Παπαδική, 420r

- Σινά 1264, αι. ιη΄ (α΄ ήμισυ), Αναστασιματάριο (Χρυσάφη του νέου) – Ανθολογία, μεταξύ των φφ. 110v και 112r

- Αγίου Στεφάνου (Μετεώρων) 19, αι. ιη΄ (α΄ ήμισυ), Παπαδική, φ. 378α

- Συλλογής Κ. Α. Ψάχου 71/221, αι. ιη΄ (μέσα), Παπαδική, φφ. 306v, 307r

- Συλλογής Κ. Α. Ψάχου 90/238, αι. ιη΄ (μέσα), Παπαδική, φφ. 408α, 408β

- Δοχειαρίου 319, αι. ιη΄ (β΄ ήμισυ), Παπαδική, μεταξύ των φφ. 246r και 253r

- Ξηροποτάμου 302, αι. ιη΄ (β΄ ήμισυ), Άπαντα Πέτρου Μπερεκέτη, μεταξύ των φφ. 66v και 73r

- Αγίου Στεφάνου (Μετεώρων) 127, αι. ιη΄ (γ΄ τέταρτο), Πανδέκτη, χργφ. Πιθανόν του Δανιήλ Πρωτοψάλτου(;), φ. 282β

- Ησυχαστηρίου Σουρωτής 22, αι. ιη΄ (περί τα 1770 ή και λίγο αργότερα), Παπαδική, χργφ. Κυρίλλου ιερομονάχου, μεταξύ των φφ. 457α και 462α

- Ιβήρων 1262, αι. ιη΄ (τέλη), Ανθολογία, 110r

Για την εξασφάλιση της εγκυρότητας των γραφομένων αυτής της εργασίας η σύνθεση εξετάστηκε αυτοψεί από τους εξής κώδικες, εκ των οποίων μεταφέρω εδώ και τις τιτλοφορήσεις της σύνθεσης:

- Ξηροποτάμου 323, αι. ιη΄ (1708), Ανθολογία, χργφ. Παύλου ιερέως, 156v
  « του αυτού, όπερ ψάλλεται και εις τους οκτώ ήχους»

- Παναγίου Τάφου 550, αι. ιη΄ (α΄ τέταρτο), Παπαδική, σημειογραφία μέση πλήρης, 453r

  «έτερον του αυτού κυρ Μπερεκέτη, το οποίον ψάλλεται και εις τους οκτώ ήχους, έντεχνον»

- Παναγίου Τάφου 324, αι. ιη΄ (αρχές), Ανθολογία, σημειογραφία μέση πλήρης, 88v

  «κυρ Πέτρου, οκτώηχον ψάλλεται»

- Αγίου Στεφάνου (Μετεώρων) 55, αι. ιη΄ (1733), Παπαδική, 239α

  «του αυτού, άδεται εις οίον ήχον βούλει»

- Παναγίου Τάφου 323, αι. ιη΄ (1734), Άπαντα Πέτρου Μπερεκέτη, χργφ. Ιωάννου λαμπαδαρίου του Τραπεζουντίου, 34r

  «το παρόν ψάλλεται και εις τους οκτώ ήχους»

- Ιβήρων 987, αι. ιη΄ (μετά το 1731), Παπαδική, 420r

  «έτερον κυρ Πέτρου εις οκτώ ήχους»

- Αγίου Στεφάνου (Μετεώρων) 19, αι. ιη΄ (α΄ ήμισυ), Παπαδική, φ. 378α

  «του αυτού, ψάλλεται εις τους οκτώ ήχους»

- Ξηροποτάμου 380, αι. ιη΄ (1759), Παπαδική, χργφ. Λαυρεντίου μοναχού, μεταξύ των φφ. 390v και 404r

  «έτερον οκτώηχον»

- Συλλογής Κ. Α. Ψάχου 71/221, αι. ιη΄ (μέσα), Παπαδική, φφ. 306v, 307r

  «Πέτρου, οκτάηχον ως καθώς βούλει»

- Συλλογής Κ. Α. Ψάχου 90/238, αι. ιη΄ (μέσα), Παπαδική, φφ. 408α, 408β

  «του αυτού, ψάλλεται και εις τους οκτώ ήχους, έντεχνον»

- Αγίου Στεφάνου (Μετεώρων) 127, αι. ιη΄ (γ΄ τέταρτο), Πανδέκτη, χργφ. πιθανόν του Δανιήλ Πρωτοψάλτου(;), φ. 282β *«κυρ Πέτρου οκτάηχον»*

Αξίζει να σημειωθούν εδώ δύο σημαντικά στοιχεία για την παράδοση του κοινωνικού στα μουσικά χειρόγραφα[18]:

18. Οι παρατηρήσεις αυτές, καθώς ήδη έχει σχολιαστεί, ισχύουν και για την ομόλογη σύνθεση του οκτάηχου χερουβικού του Πέτρου.

- Πρώτον, σε όλους τους κώδικες που προσπελάστηκαν, καταγράφεται χωρίς μαρτυρίες, εκτός από τις αρκτικές όλων των οκτώ ήχων που σε ορισμένες περιπτώσεις δίνονται στην αρχή του μέλους. Η τακτική αυτή φυσικά υπογραμμίζει την ιδιαίτερη τεχνολογία της σύνθεσης, υπερτονίζοντας την πολυδυναμική της λειτουργία.
- Δεύτερον, η σημειογράφηση είναι ακριβώς ταυτόσημη σε όλες τις καταγραφές, με πραγματικά ελάχιστες και επουσιώδεις εξαιρέσεις που έχουν να κάνουν με προσθήκη κάποιων ερυθρών σημαδιών (ουδέποτε μεγάλων χειρονομικών υποστάσεων). Είναι πραγματικά σαν ο κάθε αντιγραφέας να ακολουθεί με ευλάβεια τη γραφίδα του Πέτρου, σαν να θέλει να διασώσει επ' ακριβώς την πρωτότυπη σημειογράφηση.

2. Η έντυπη έκδοση της εξήγησης

Η εξήγηση του κοινωνικού παραδίδεται εκδεδομένη σε έντυπη μορφή, περιεχόμενη σε τόμο της συλλογής *Βυζαντινή Ποταμηίς* του Χαραλάμπους Καρακατσάνη με επιμέρους τίτλο *Άπαντα Πέτρου του Μπερεκέτη*[19]. Ο Καρακατσάνης αφιερώνει τέσσερις τόμους της εν λόγω συλλογής του στα *Άπαντα* του Πέτρου[20] και η συμβολή του αυτή στη σύγχρονη ψαλτική αποδεικνύεται ιδιαίτερα σημαντική, αφού καθιστά το μέχρι πρότινος ανέκδοτο στην πληρότητά του έργο του μελουργού προσιτό σε όλους τους μουσικόφιλους και ψάλτες.

3. Η μορφολογία της σύνθεσης

Το κοινωνικό ακολουθεί τον μορφολογικό τύπο με τριπλό *αλληλούια*[21]. Το ψαλμικό κείμενο *Αινείτε τον Κύριον εκ των ουρανών* είναι αρκετά βραχύ αναλογικά με το εύρος της όλης σύνθεσης, όπως σε όλες τις ομοειδείς συνθέσεις μέχρι και τον ιη΄ αιώνα. Κάθε ένα εκ των τριών *αλληλούια* εισάγεται με ήχημα, ενώ δεν λείπουν και τα παραδοσιακά παρακελεύσματα *λέγε* και *πάλιν* του μονοφωνάρη-δομεστίκου[22]. Το καταληκτικό *αλληλούια* εισάγεται με ήχημα το οποίο τρέπεται, μετά την έκθεση των συλλαβών *αλλη-*

19. Καρακατσάνη Χαραλάμπους, *Βυζαντινὴ Ποταμηΐς*, τόμος Γ΄: *Ἅπαντα Πέτρου τοῦ Μπερεκέτου, μετενεχθέντα εἰς τὴν Νέαν τῆς Μουσικῆς Μέθοδον παρὰ Γρηγορίου λαμπαδαρίου, νῦν τὸ πρῶτον εἰς τύπον ἐκδιδόμενα ὑπὸ Χαραλάμπους Σταμ. Καρακατσάνη, ἐπιστασίᾳ τε καὶ ἀναλώμασι τοῦ ἰδίου*, Μέρος Β΄, Ἀθῆναι ¸αῳϛ΄ [1998], σσ. 717-748.

20. Οι υπόλοιποι τρεις, αφορώντες στο έργο του Πέτρου, τόμοι της συλλογής: *Βυζαντινὴ Ποταμηΐς, τόμος Β΄: Ἅπαντα Πέτρου τοῦ Μπερεκέτου, μετενεχθέντα εἰς τὴν Νέαν τῆς Μουσικῆς Μέθοδον παρὰ Γρηγορίου λαμπαδαρίου, νῦν τὸ πρῶτον εἰς τύπον ἐκδιδόμενα ὑπὸ Χαραλάμπους Σταμ. Καρακατσάνη, ἐπιστασίᾳ τε καὶ ἀναλώμασι τοῦ ἰδίου*, Μέρος Α΄, Ἀθῆναι ¸αῳϛ΄ [1996], Μέρος Γ', Ἀθῆναι ¸βθ΄ [2009] & Μέρος Δ΄, Ἀθῆναι ¸βιζ΄ [2017].

21. Για ένα συγκεντρωτικό πίνακα των κυριοτέρων μορφολογικών τύπων των κοινωνικών ύμνων, βλ. ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ, *Τα Κρατήματα*, σ. 163.

22. Για τη λειτουργία των παρακελευσματικών λέξεων *λέγε* και *πάλιν* βλ. CONOMOS, *The communion cycle*, pp. 92, 93.

σε εκτενή τερετισμό. Μετά την εισαγωγή του τρίτου *αλληλούια* η σύνθεση κλείνει με μια ακόμα επισφραγιστική επανάληψή του.

Α΄

[ψαλμικός στίχος]

Αινείτε τον Κύριον εκ των ουρανών

Β΄

[τριπλό *αλληλούια*]

1. ήχημα - *αλληλούια*

↓

2. *λέγε +* ήχημα - *αλληλούια*

↓

3. *πάλιν +* ήχημα - *αλληλούια* - τερετισμός - καταληκτικό *αλληλούια*

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄
Από τον Πέτρο στον Γρηγόριο

1. Η παράδοση της αυτόγραφης εξήγησης του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου

Η εξήγηση του οκταήχου κοινωνικού του Μπερεκέτη μας παραδίδεται από τον Γρηγόριο Πρωτοψάλτη[23], στον κώδικα ΕΒΕ-ΜΠΤ 744[24]. Δυστυχώς, αντίθετα με την περίπτωση του ομολόγου χερουβικού, που έχει ήδη σχολιαστεί, δεν σώζεται για το κοινωνικό παράλληλη εξήγηση του Χουρμουζίου[25].

Ο Γρηγόριος σημειώνει, στην αρχή της εξήγησής του:
«Και το ακολούθως, ως προεδηλώθη περί του χερουβικού, ούτως και το αυτό εσημειώθη έξι φορές».

Και για την αρχή κάθε επιμέρους εκδοχής:

---

23. Ένας υπαινιγμός για μια ακόμα εξήγηση της σύνθεσης, δίνεται από τον Γεώργιο Παπαδόπουλο και αφορά στον Αντώνιο Λαμπαδάριο, ο οποίος όμως εξηγεί στην προ της νέας μεθόδου εξηγητική σημειογραφία (για τα βιοεργογραφικά του Αντωνίου βλ. ΜΠΑΛΑΓΕΩΡΓΟΥ, *Η συμβολή του Αντωνίου στην εξήγηση*. Πρβλ. ΣΤΑΘΗ, *Τα Πρωτόγραφα Α΄*, σσ. 137-138). Ο Παπαδόπουλος, συγκεκριμένα, γράφει: *«Εις τον αυτόν* [τον Αντώνιο] *οφείλομεν και το αρχαίον κοινωνικόν το ψαλλόμενον εις οκτώ ήχους, όπερ ερμηνευθέν εσημειώθη εις εξ μόνον ήχους, ως εκ της ομοιότητος των κλιμάκων και των καταλήξεων του α΄ μετά του πλ. α΄ και του β΄ μετά του πλ. β΄»* (ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Ιστορική επισκόπησις*, σ. 108, υποσημ. 1. Πρβλ. ΣΤΑΘΗ, Η σύγχυση των τριών Πέτρων, σ. 235, υποσημ. 70). Ο Αντώνιος έχει πράγματι εξηγήσει ορισμένα μέλη του Μπερεκέτη, όπως επισημαίνει και ο Δημήτριος Μπαλαγεώργος (*όπ.π.*). Η αστήρικτη πάντως πληροφορία του Παπαδοπούλου σίγουρα δε μπορεί να αποτελέσει ισχυρή απόδειξη για ύπαρξη της εξήγησης, ενώ ούτε ο Μπαλαγεώργος (*όπ.π.*) συμπεριλαμβάνει το κοινωνικό στα υπό του Αντωνίου εξηγηθέντα μέλη του Πέτρου. Η πρωτογενής έρευνα που διεξήχθη από τον γράφοντα, ως προσπάθεια επαλήθευσης του Παπαδοπούλου, στις αποκείμενες στη βιβλιοθήκη Ψάχου αυτόγραφες Ανθολογίες του Αντωνίου (Ψάχου 106/254 και αστάχωτος κώδικας στον Φάκελο 3/Τετράδιο 63Α) δεν εντόπισε εξήγηση του κοινωνικού.

24. Για τα περί του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου βλ. ΣΤΑΘΗ, *Τα Πρωτόγραφα Α΄*, σσ. 128-131 [όπου περί των προ της νέας μεθόδου εξηγήσεών του και του αρχείου του μουσικών κωδίκων], σσ. 149-152 [όπου περί των πρώτων εξηγήσεών του στη νέα μέθοδο], σσ. 203-205 [όπου περί του βίου του και του μελοποιητικού του έργου], σσ. 211-212 [όπου κατάλογος των εξηγήσεών του]. Την λεπτομερή περιγραφή και καταλογογράφηση του κώδικα βλ. ΣΤΑΘΗ, *Τα Πρωτόγραφα Β΄*, σσ. 119-123.

25. Ο σχετικός, αυτόγραφος του Χουρμουζίου κώδικας, ο περιέχων την εξήγηση των *Απάντων* του Μπερεκέτη περιγράφεται αναλυτικά από τον Στάθη (ΣΤΑΘΗ, *Τα Πρωτόγραφα Β΄*, σσ. 127-134). Σε αυτόν δεν εντοπίζεται εξήγηση του κοινωνικού (τα σχετικά φύλλα του κώδικα εξετάστηκαν αυτοψεί). Σημειωτέον ότι ο Γκεοργίτσα, στο ήδη σχολιασθέν σύγγραμμά του, δίνει αναγραφή από τον κώδικα του Χουρμουζίου, ως εξής: «...και το ακολουθούν κοινωνικόν, εις την αρχαίαν γραφήν δια των αυτών χαρακτήρων, εφάλλοντο και εις τους οκτώ ήχους» (GHEORGHIȚĂ, *Chinonicul Duminical*, p. 230, υποσημ. 211), συμπληρώνοντας την περί του χερουβικού αναγραφή του εξηγητή. Υπόθεση του γράφοντος είναι ότι ο Γκεοργκίτσα μεταφέρει, την αναγραφή όπως αυτή δίνεται συμπληρωμένη από τον Καρακατσάνη, στον περιέχοντα αμφότερες τις συνθέσεις τόμο (ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ, *Βυζαντινή Ποταμηίς*, σ. 2) χωρίς να έχει εξετάσει αυτοψεί τον κώδικα.

«Άρχεται τούτο εκ του ΠΑ (φ. 323r)*...το ίδιον εκ του ΠΑ* (φ. 326r)*...το ίδιον εκ του ΓΑ* (φ. 328v)*...το ίδιον από του ΔΙ* (φ. 331r)*...το ίδιον εκ του ΖΩ* (φ. 333v)*...το ίδιον εκ του ΝΗ* (φ. 336r[26])*».*

Αξίζει να σταθούμε στο ότι ο Γρηγόριος δίνει, όπως και για το χερουβικό, τους ήχους α΄-πλ. α΄ και β΄-πλ. β΄ σε από κοινού εξήγηση. Διευκρινίζει, μάλιστα, στην περιγραφή του χερουβικού:

«Το ακόλουθον χερουβικόν εις την παλαιάν γραμμήν ψάλλεται εις τους οκτώ ήχους με την αυτήν γραμμήν· εξηγηθέν δε εσημειώθη εις εξ μόνον επεί ο α΄ και πλ. α΄ οδεύουσιν ομοίαν κλίμακα, και καταλήξεις ομοίως, και ο β΄ και ο πλ. β΄. Ούτω παρέλαβον παρά τοις εμοίς διδ[ασκάλοις]».

Ο Γρηγόριος Στάθης, σχολιάζοντας ειδικά την επιλογή αυτή του εξηγητή για τους δευτέρους ήχους, επισημαίνει ότι τα νεομεθοδικά σχεδιαγράμματα και οι περιγραφές των κλιμάκων οριστικοποιήθηκαν από τον Γρηγόριο και παραδόθηκαν το 1819 "κατά μήνα Μάρτιον", επομένως τότε εγκαταλείφθηκε και η θεωρία περί κοινής χρωματικής κλίμακας των ήχων β΄ και πλ. β΄[27].

Για τους γνώστες της μελοποιίας της παπαδικής, πάντως, η επιλογή του Γρηγορίου καθίσταται απολύτως κατανοητή, αφού η ταυτόσημη διαστηματική πορεία των δύο ήχων είναι καταφανής στα παλαιά παπαδικά μέλη[28]. Πιο συγκεκριμένα, όπως επισημαίνει ο Θωμάς Αποστολόπουλος, είναι γνωστή τακτική για τους μελοποιούς παπαδικών μελών η ανάπτυξη μελών εκ του έσω β΄ ήχου, δηλαδή από τη βάση του πλαγίου, με ή χωρίς εκτεταμένη χρήση της σκληρής χρωματικής κλίμακας[29]. Ο Γρηγόριος, τελικά, αν και, κατά μια επιφανειακή ανάγνωση, φαίνεται να διαψεύδει τις περί ψαλμώδησης σε οκτώ ήχους αναγραφές των αντιγραφέων της πρωτότυπης εκδοχής της σύνθεσης, εν τούτοις διασώζει, με την σοφή αυτή διαχείρισή του, την προ αυτού λειτουργία της οκταηχίας στη μελοποιία της Παπαδικής.

2. Σπουδή στην εξήγηση της σύνθεσης

α. Οι θέσεις από την παλαιά, συνοπτική στη νέα, αναλυτική γραφή

Η παρούσα εργασία έχει ως βασικό στόχο την παρατήρηση της γέννησης των έξι εκδοχών της εξήγησης μέσα από την ενιαία της παλαιάς γραφής. Όπως προείπαμε, αυτό δεν θα μπορούσε να γίνει παρά σε επίπεδο θέσεων, σε στενό, μοτιβικό πλαίσιο, ώστε να αναδειχθεί ο τρόπος με τον οποίο ο εξηγητής Γρηγόριος διαχειρίζεται το πρωτογενές υλικό της συνοπτικής και συμβολικής μέσης πλήρους σημειογραφίας για να αναπτύξει το πλήρες μέλος των θέσεων στη νέα αναλυτική.

---

25. Η εξήγηση του πλ. δ΄ ήχου είναι κολοβή, καθώς τα δύο επόμενα φύλλα έχουν εκπέσει.
27. ΣΤΑΘΗ, *Τα Πρωτόγραφα Α΄*, σ. 247.
28. Πρβλ. και τα σχόλια του Γκεοργκίτσα, στο περί της σχετικής βιβλιογραφίας κεφάλαιο.
29. ΑΠΟΣΤΟΛΟΠΟΥΛΟΥ, Ο β΄ ήχος της Ψαλτικής, σ. 59.

Παρακάτω δίνεται η κατ᾽ ήχον εξήγηση του κοινωνικού[30] σε παράλληλη παράθεση με την πρωτότυπη σημειογράφηση, κατατετμημένη σε θέσεις[31] και με βραχύ σχολιασμό κάθε φράσης, όπως διευκρινίστηκε στο σχετικό με τη μεθοδολογία κεφάλαιο.

30. Η κολοβή εξήγηση του πλ. δ΄ ήχου συμπληρώθηκε από τον γράφοντα με επιλογή των αρμοδιώτερων θέσεων από τις εκδοχές των άλλων ήχων. Την ίδια τακτική έχει ακολουθήσει και ο Χαράλαμπος Καρακατσάνης, στην έντυπη έκδοση της σύνθεσης που παρουσιάστηκε παραπάνω.

31. Για τον καταρτισμό του πίνακα χρησιμοποιήθηκε, η πρωτότυπη εκδοχή της σύνθεσης όπως καταγράφεται στον κώδικα Ξηροποτάμου 380, λόγω της ιδανικής ευκρίνειας των διαθέσιμων ψηφιοποιήσεων.

1.

[C D C B]



2.

[C D C]



α΄ & πλ. α΄

νη ζω

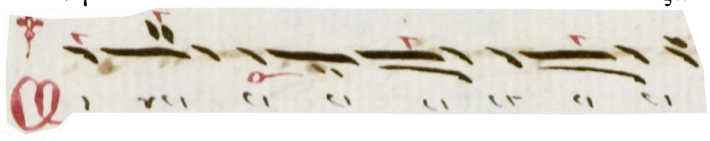


νη νη

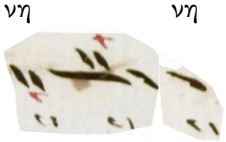


β΄ & πλ. β΄

νη ζω

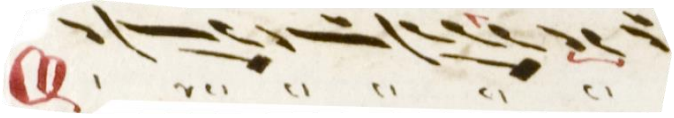


νη νη



γ΄

βου πα

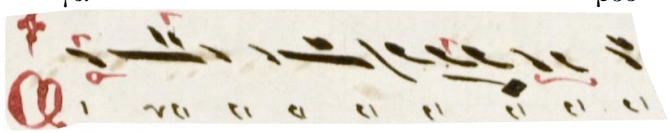


βου βου



δ΄

γα βου



γα γα



βαρύς

,χε ,δι

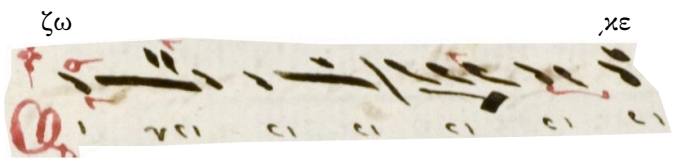


,χε ,χε

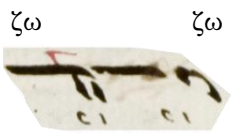


πλ. δ΄

ζω ,χε



ζω ζω



3.

[D E D]



4.

[D C]



α΄ & πλ. α΄

πα πα

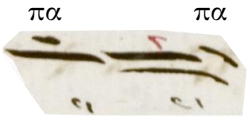


βου νη

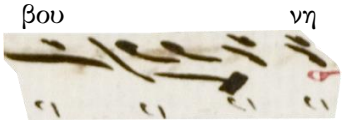


β΄ και πλ. β΄

πα πα



βου νη



γ΄

γα γα



δι βου

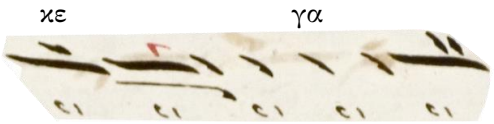


δ΄

δι δι



κε γα



βαρύς

ζω ζω



νη κε

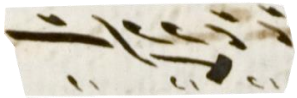


πλ. δ΄

νη νη



πα ζω

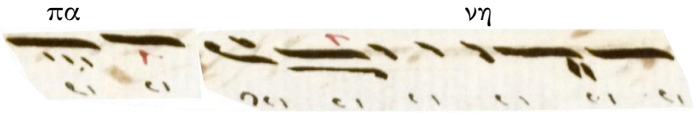


5.
[D E D C]



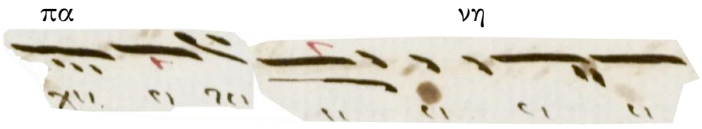
α΄ & πλ. α΄

πα νη



β΄ & πλ. β΄

πα νη



γ΄

γα βου



δ΄

δι γα



βαρύς

ζω ,κε



πλ. δ΄

νη ζω



6.

[D C B]



α΄ & πλ. α΄

πα ζω



β΄ & πλ. β΄

πα ζω



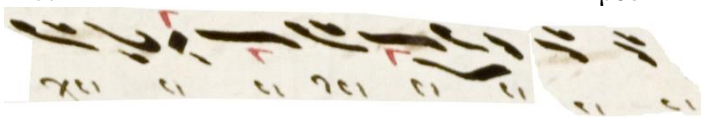
γ΄

γα πα



δ΄

δι βου



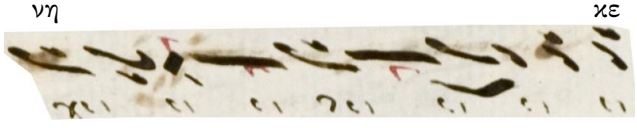
βαρύς

ζω δι



πλ. δ΄

νη κε

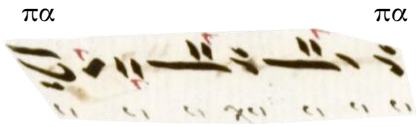


7.
[C D E D]



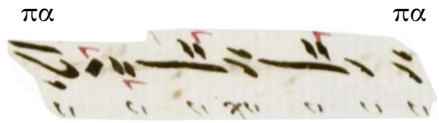
α΄ & πλ. α΄

πα πα



β΄ & πλ. β΄

πα πα



γ΄

γα γα



δ΄

δι δι



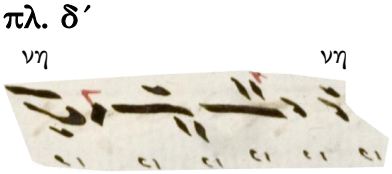
βαρύς

ζω ζω



πλ. δ΄

νη νη



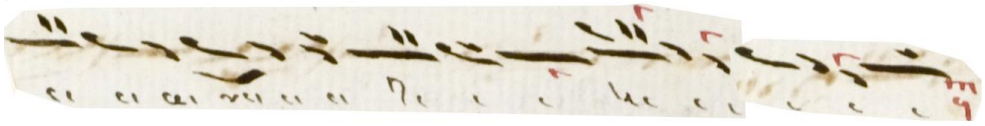
8.

[E D C B C]



α΄ & πλ. α΄

βου πα



β΄ & πλ. β΄

βου πα



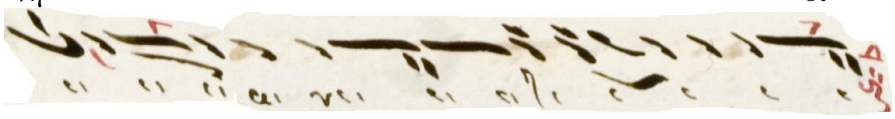
γ΄

δι γα



δ΄

νη΄ δι



βαρύς

νη ζω



πλ. δ΄

πα νη



9.
[D E D E]



10.
[F]



α΄ & πλ. α΄

πα δι



γα



β΄ & πλ. β΄

πα γα



δι γα



γ΄

γα κε



ζω΄ κε



δ΄

δι ζω΄



νη΄ ζω΄



βαρύς

ζω πα

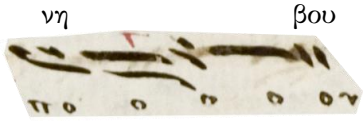


βου πα



πλ. δ΄

νη βου



γα βου



11. 12.

[E ‖ G F E ‖ F E D]



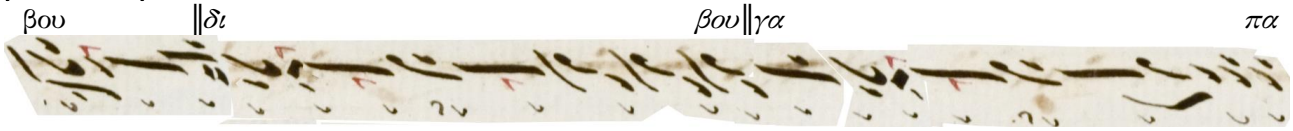
α΄

βου ‖δι βου‖ γα πα



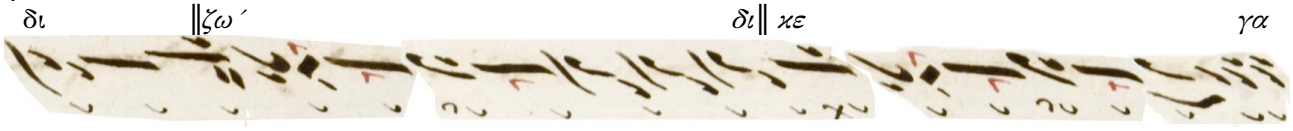
β΄ & πλ. β΄

βου ‖δι βου‖γα πα



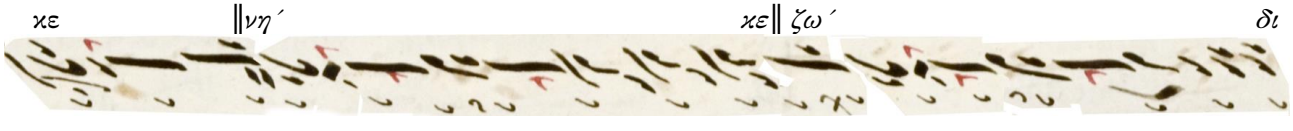
γ΄

δι ‖ζω΄ δι‖ κε γα



δ΄

κε ‖νη΄ κε‖ ζω΄ δι



βαρύς

νη ‖βου νη ‖πα ζω



πλ. δ΄

πα ‖γα πα ‖βου νη



13. 14.

[G a G F E ‖ F E E D E D D]



α΄ & πλ. α΄

δι [—›πα]



β΄ & πλ. β΄

δι [—›πα]



γ΄

ζω [—›γα]



δ΄

νη΄ [—›δι]



βαρύς

βου [—›ζω]



πλ. δ΄

γα [—›νη]



15. 16.

[*a G F E D* ‖ *G F E D C*]



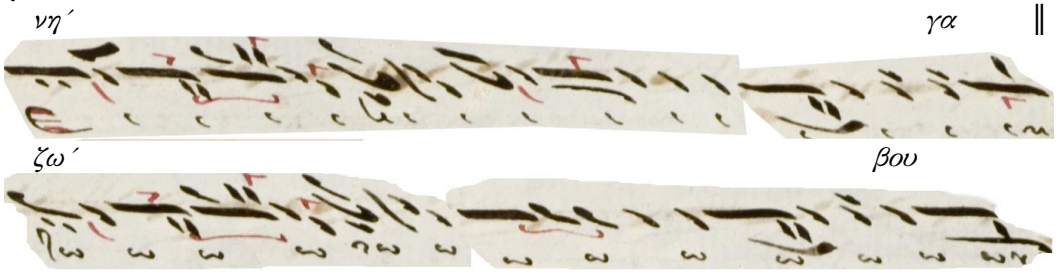
α΄ & πλ. α΄



β΄ & πλ. β΄



γ΄



δ΄



βαρύς



πλ. δ΄



17.

[D F E D E D]



α΄ & πλ. α΄

πα πα



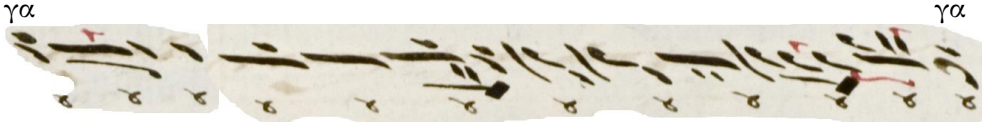
β΄ & πλ. β΄

πα πα



γ΄

γα γα



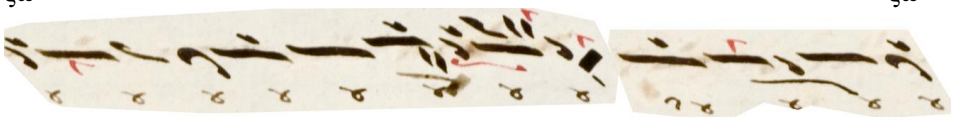
δ΄

δι δι



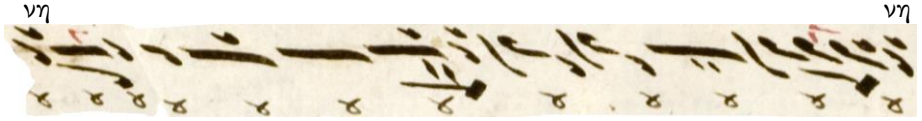
βαρύς

ζω ζω

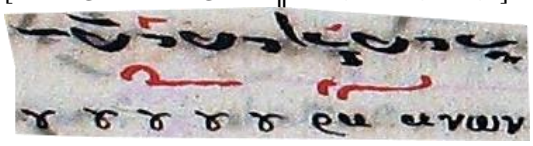


πλ. δ΄

νη νη

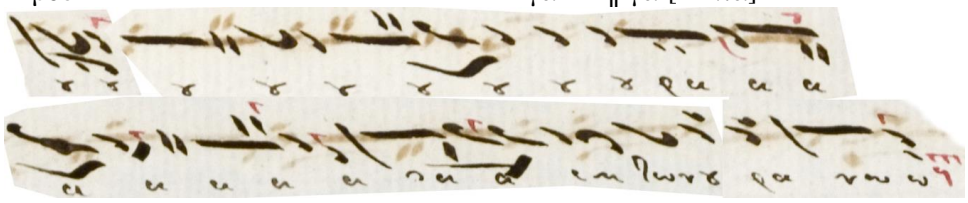


18. 19.
[E G F G F ‖ F E D E D D]



α΄ & πλ. α΄

βου γα ‖ γα [—›πα]



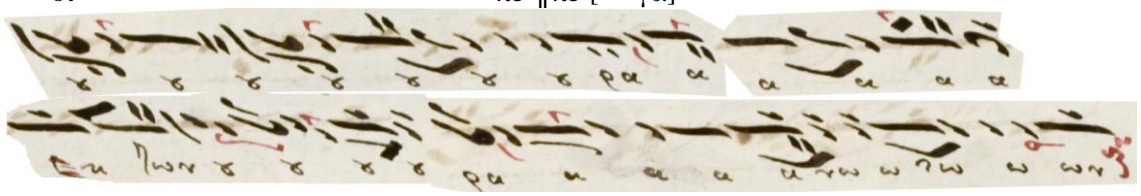
β΄ & πλ. β΄

βου γα ‖ γα [—›πα]



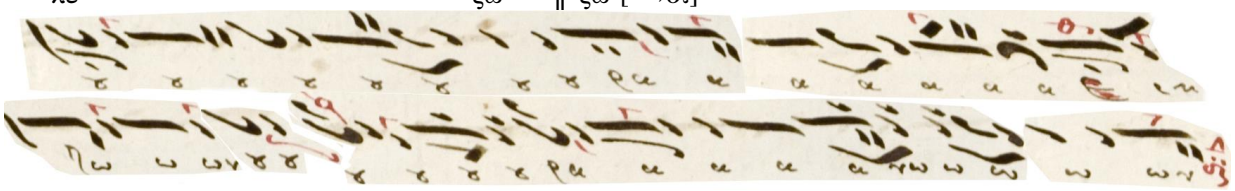
γ΄

δι κε ‖ κε [—›γα]



δ΄

κε ζω ‖ ζω [—›δι]



βαρύς

νη πα ‖ πα [—›ζω]



πλ. δ΄

πα βου ‖ βου [—›νη]



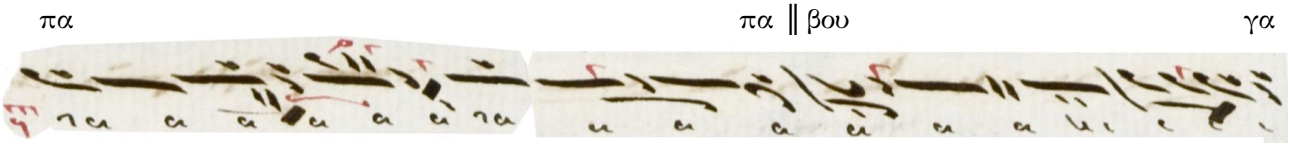
20. 21.

[D F ED E D ‖ E G F]



α΄ & πλ. α΄

πα πα ‖ βου γα



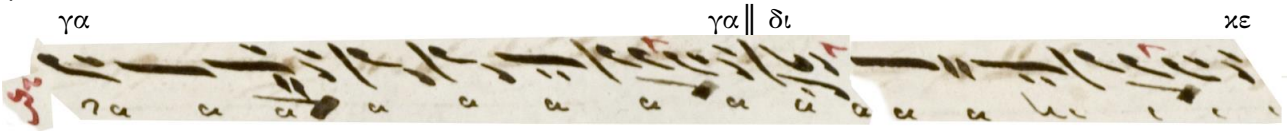
β΄ & πλ. β΄

πα πα ‖ βου γα



γ΄

γα γα ‖ δι κε



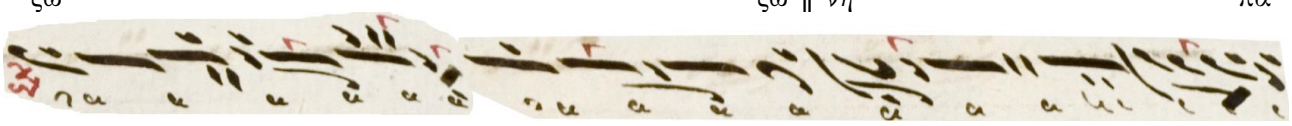
δ΄

δι δι ‖ κε ζω



βαρύς

ζω ζω ‖ νη πα



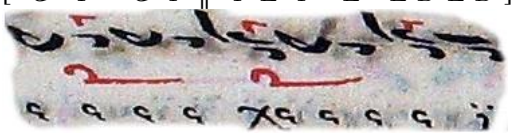
πλ. δ΄

νη νη ‖ πα βου



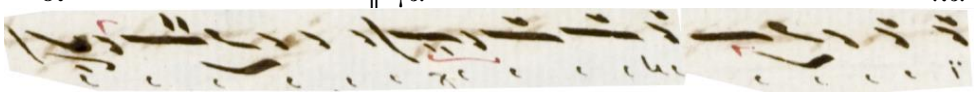
22. 23.

[G F G F ‖ F E F E E D E D]



α΄ & πλ. α΄

δι ‖ γα πα



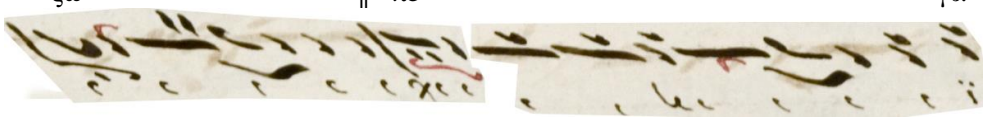
β΄ & πλ. β΄

δι ‖ γα πα



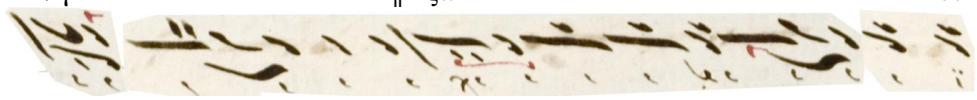
γ΄

ζω ‖ κε γα



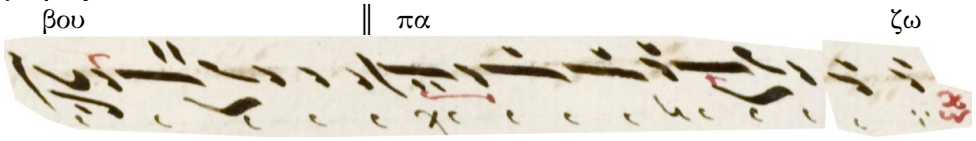
δ΄

νη΄ ‖ ζω΄ δι



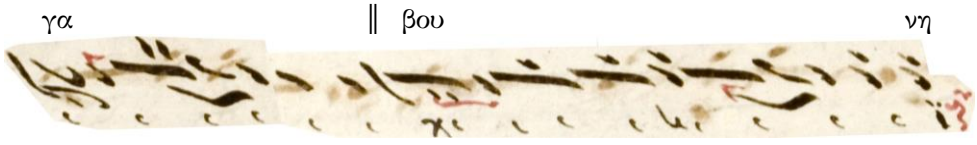
βαρύς

βου ‖ πα ζω



πλ. δ΄

γα ‖ βου νη



24. 25.

[G a G F E ‖ F E E D E D D]



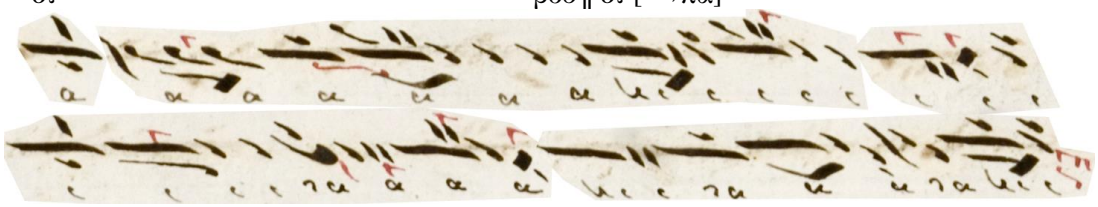
α΄ & πλ. α΄

δι βου ‖ δι [—›πα]



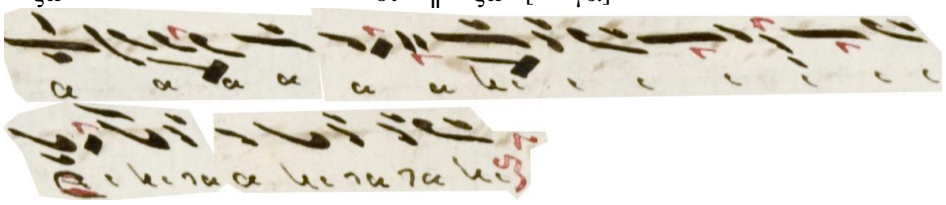
β΄ & πλ. β΄

δι βου ‖ δι [—›πα]



γ΄

ζω΄ δι ‖ ζω΄ [—›γα]



δ΄

νη΄ κε ‖ νη΄ [—›δι]



βαρύς

βου νη ‖ βου [—›ζω]



πλ. δ΄

γα πα‖ γα [—›νη]



26. 27. 28.
[*a G F* ‖ *G F E* ‖ *F E D*]



α΄ & πλ. α΄ [*κε—›γα* ‖ *δι—›βου* ‖ *γα—›πα*]

κε



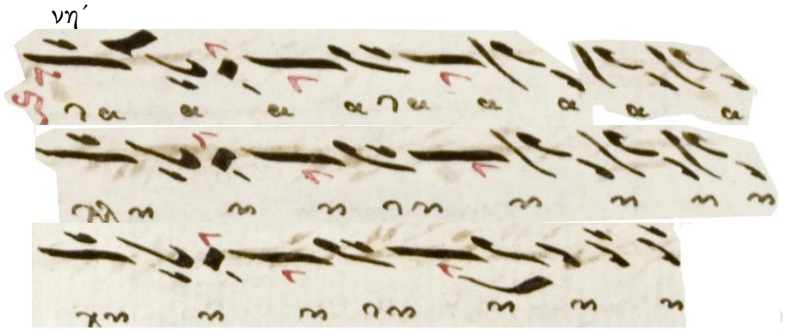
β΄ & πλ. β΄ [*κε—›γα* ‖ *δι—›βου* ‖ *γα—›πα*]

κε



γ΄ [*νη΄—›κε* ‖ *ζω΄—›δι* ‖ *κε—›γα*]

νη΄



δ΄ [πα΄—›ζω΄ ‖ νη΄—›κε ‖ ζω΄—›δι]

πα΄



βαρύς [γα—›πα ‖ βου—›νη ‖ πα—›ζω]

γα



πλ. δ΄ [δι—›βου ‖ γα—›πα ‖ βου—›νη]

δι



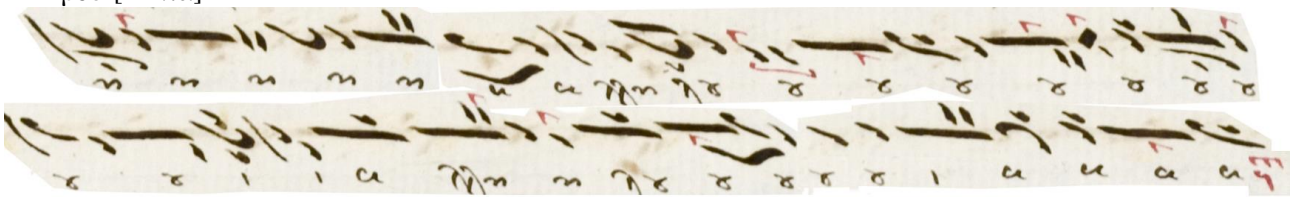
29.

[E G F E E D E D D]



α΄ & πλ. α΄

βου [—›πα]



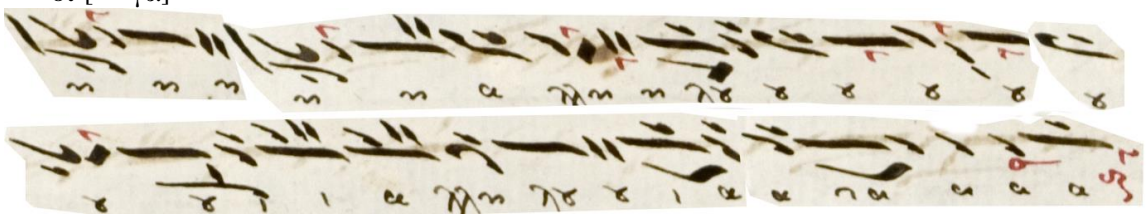
β΄ & πλ. β΄

βου [—›πα]



γ΄

δι [—›γα]



δ΄

κε [—›δι]



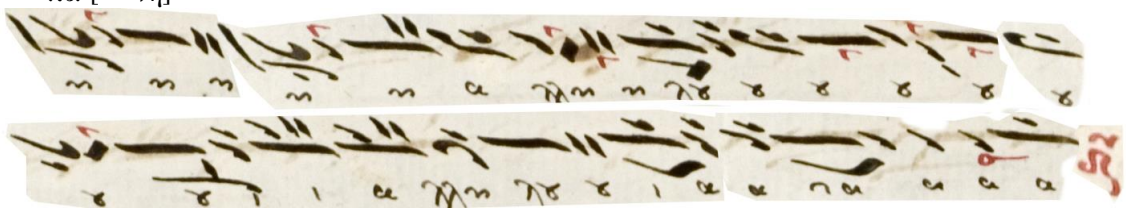
βαρύς

νη [—›ζω]



πλ. δ΄

πα [—›νη]



30.
[D E D]



31.
[D C]

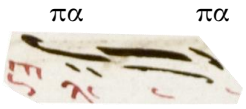


α΄ & πλ. α΄



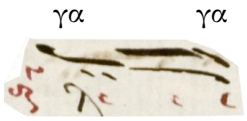


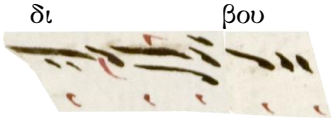
β΄ & πλ. β΄



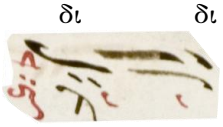


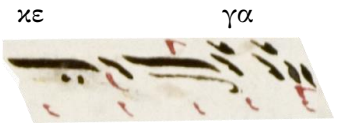
γ΄



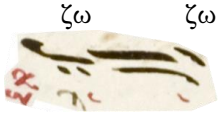


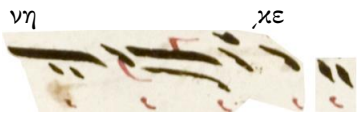
δ΄



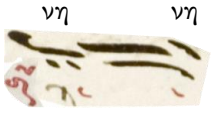


βαρύς





πλ. δ΄





32.

[E D E D D]



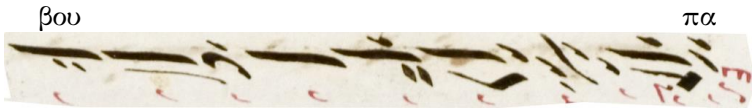
α΄ & πλ. α΄

βου πα



β΄ & πλ. β΄

βου πα



γ΄

δι γα



δ΄

κε δι



βαρύς

νη ζω



πλ. δ΄

πα νη



33.

[a G F]



34.

[a b a b]



α΄ & πλ. α΄

κε γα

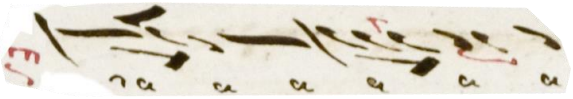


δι κε



β΄ & πλ. β΄

κε γα

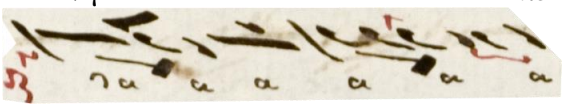


δι κε



γ΄

νη΄ κε

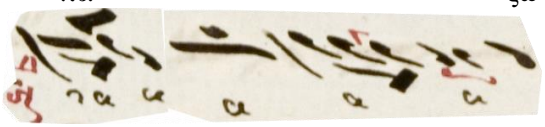


ζω΄ νη΄



δ΄

πα΄ ζω΄



νη΄ πα΄



βαρύς

γα πα

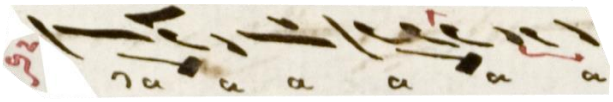


βου γα



πλ. δ΄

δι βου

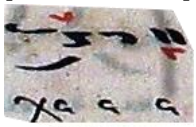


γα δι



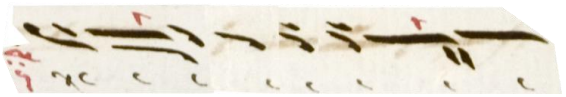
35.

[a G F E F]



α΄ & πλ. α΄

κε κε



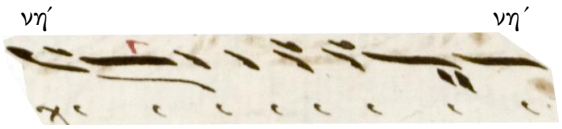
β΄ & πλ. β΄

κε κε



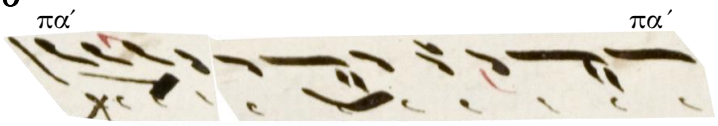
γ΄

νη΄ νη΄



δ΄

πα΄ πα΄



βαρύς

γα γα



πλ. δ΄

δι δι



36.
[G b a]



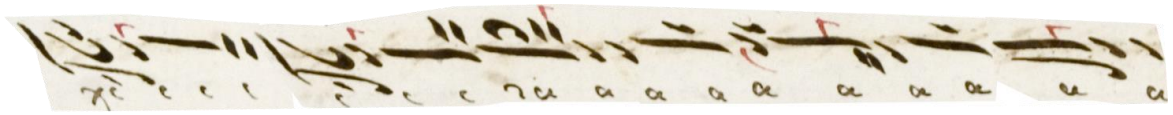
α΄ & πλ. α΄

δι κε



β΄ & πλ. β΄

κε κε



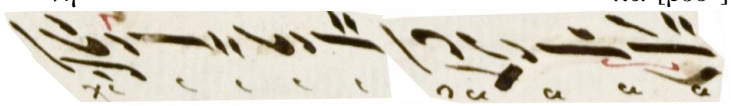
γ΄

ζω΄ βου΄



δ΄

νη΄ πα΄[βου΄]



βαρύς

βου γα



πλ. δ΄

γα δι

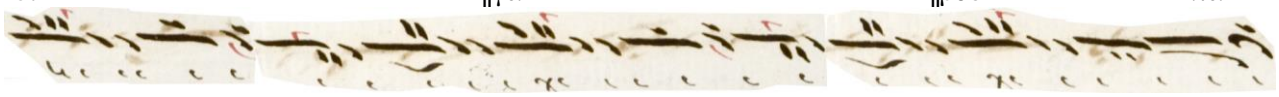


37. 38. 39.
[*G* ‖ *F* ‖ *E*]



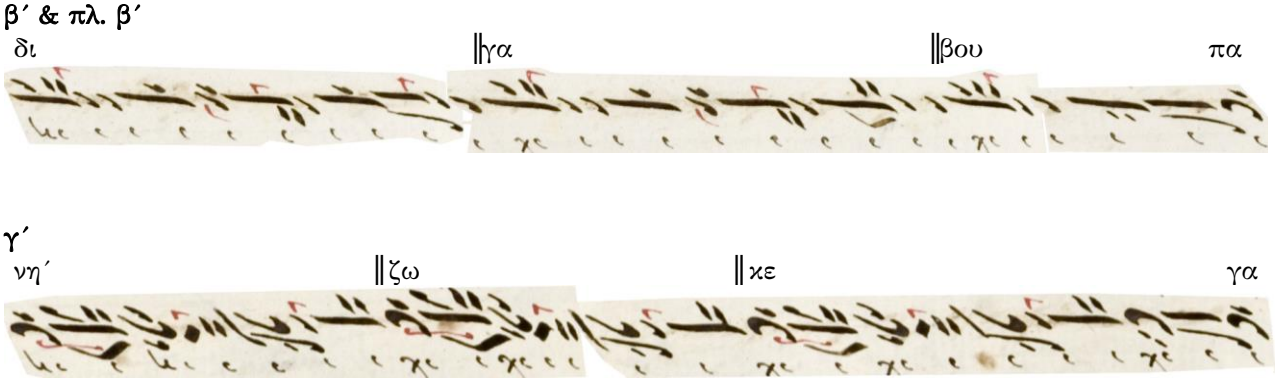
α΄ & πλ. α΄

δι ‖γα ‖βου πα



β΄ & πλ. β΄

δι ‖γα ‖βου πα



γ΄

νη΄ ‖ζω ‖κε γα

δ΄

πα΄ νη΄ ‖ζω΄

‖ κε δι



βαρύς

βου ‖πα ‖ νη ζω



πλ. δ΄

γα ‖βου ‖πα νη



40.

[D F ED E D]



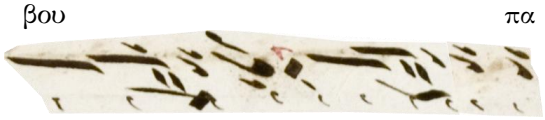
α΄ & πλ α΄

βου πα



β΄ & πλ. β΄

βου πα



γ΄

δι γα



δ΄

κε δι



βαρύς

νη ζω



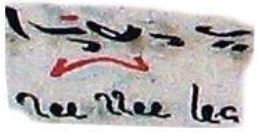
πλ. δ΄

πα νη



41.

[E D E D D]



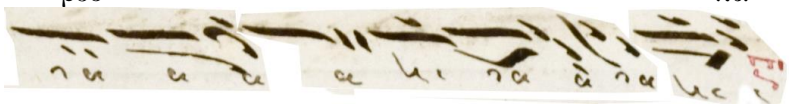
α΄ & πλ. α΄

βου πα



β΄ & πλ. β΄

βου πα



γ΄

δι γα



δ΄

κε δι



βαρύς

νη ζω



πλ. δ΄

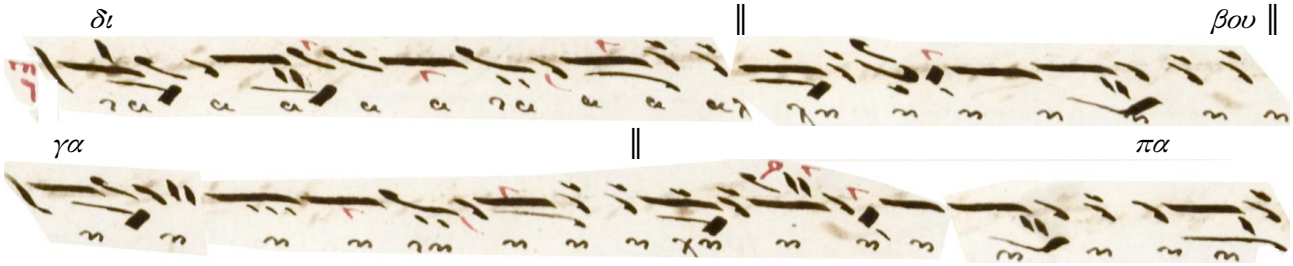
πα νη



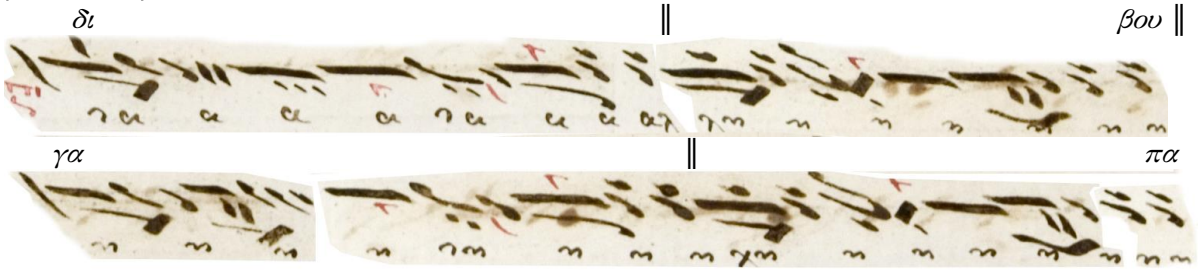
42. 43. 44. 45.
[G a G ‖ G FE F E ‖ F G F ‖ F ED E D]



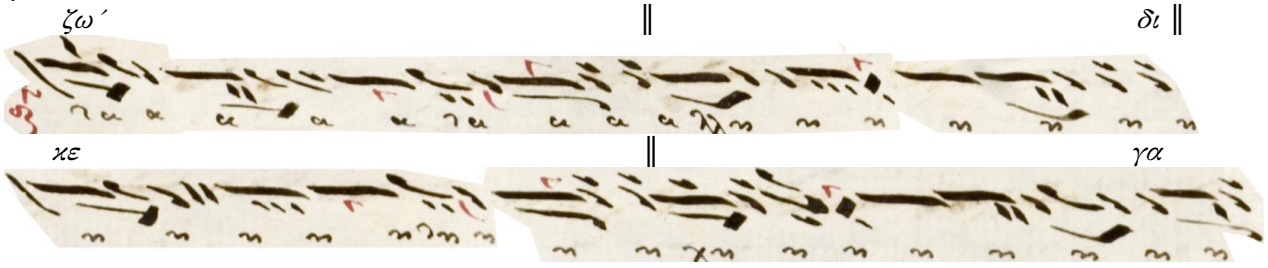
α΄ & πλ. α΄



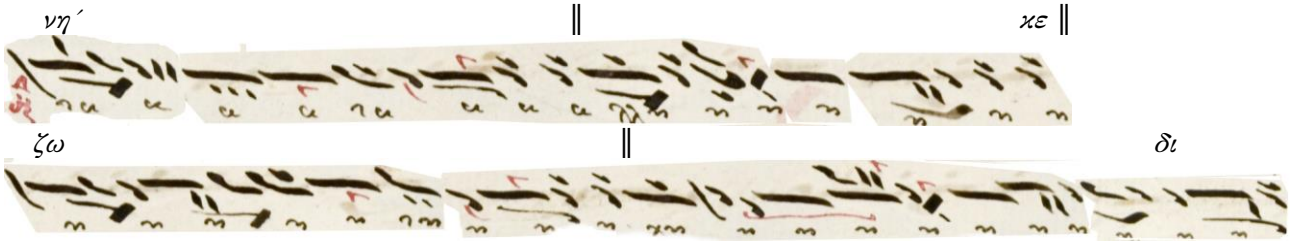
β΄ & πλ. β΄



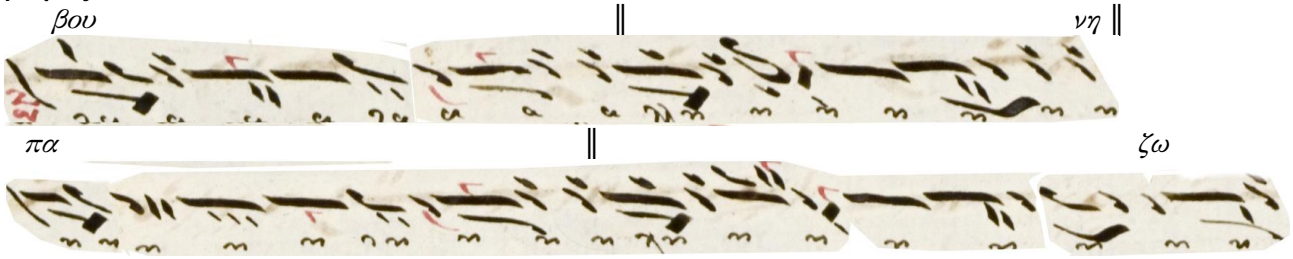
γ΄



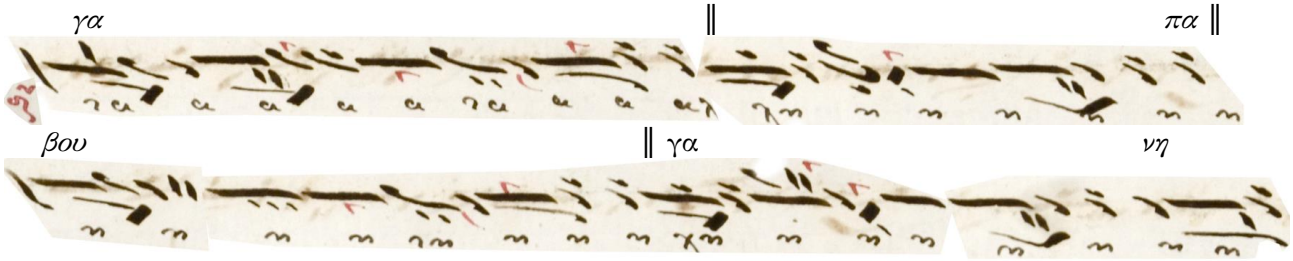
δ΄



βαρύς

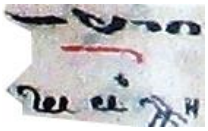


πλ. δ΄



46.

[E F D]



47.

[E D]

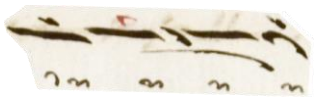


α΄ & πλ. α΄

βου πα

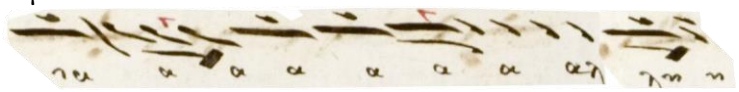


βου πα

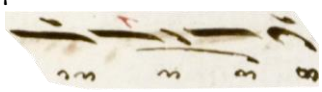


β΄ & πλ. β΄

βου πα



βου πα

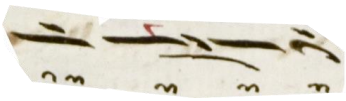


γ΄

δι γα

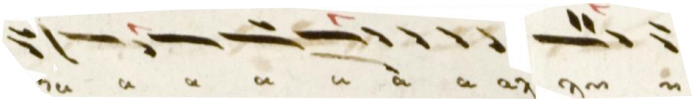


δι γα

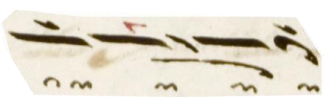


δ΄

κε δι



κε δι



βαρύς

νη ζω

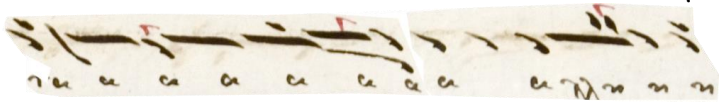


νη ζω

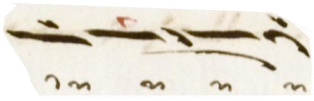


πλ. δ΄

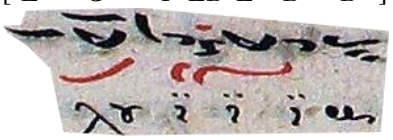
πα νη



πα νη



48.
[E G F ED E D D]



α΄ & πλ. α΄

βου [—›πα]



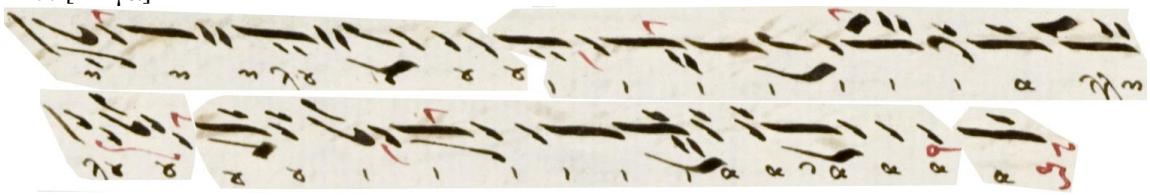
β΄ & πλ. β΄

βου [—›πα]



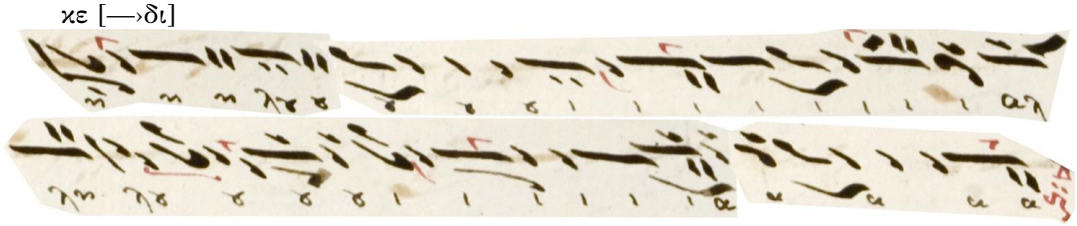
γ΄

δι [—›γα]



δ΄

κε [—›δι]



βαρύς

νη [—›ζω]



πλ. δ΄

πα [—›νη]



49.

[D E D]



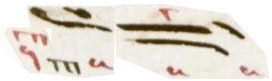
50.

[D C]



α΄ & πλ. α΄

πα πα



βου νη



β΄ & πλ. β΄

πα πα



βου νη



γ΄

γα γα

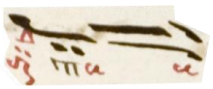


δι βου



δ΄

δι δι



κε δι



βαρύς

ζω ζω

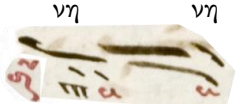


νη κε

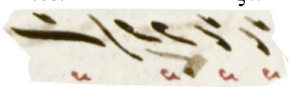


πλ. δ΄

νη νη



πα ζω



51.
[D E C D]



α΄ & πλ. α΄

πα πα



β΄ & πλ. β΄

πα πα



γ΄

γα γα



δ΄

δι δι



βαρύς

ζω ζω



πλ. δ΄

πα νη

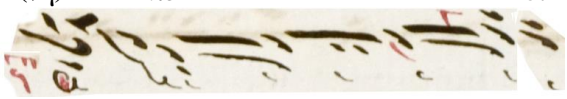


52.
[a a b a a G]



α΄ & πλ. α΄

(νη) κε δι



β΄ & πλ. β΄

(νη) κε δι



γ΄

(πα΄) νη ζω΄



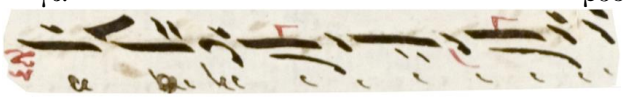
δ΄

(βου΄) πα΄ νη΄



βαρύς

γα βου



πλ. δ΄

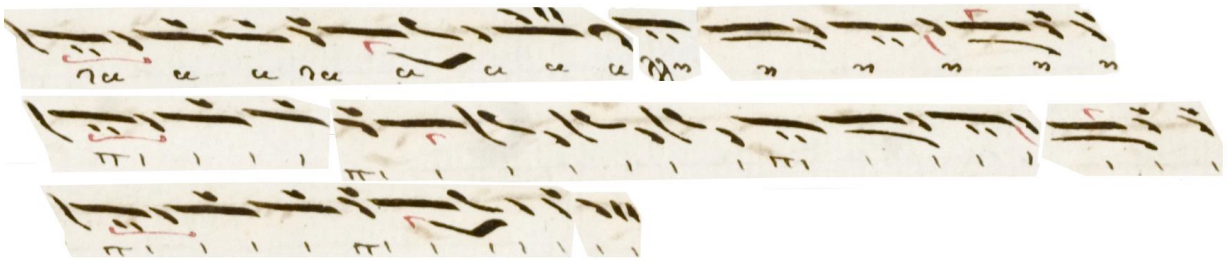
(κε) δι γα



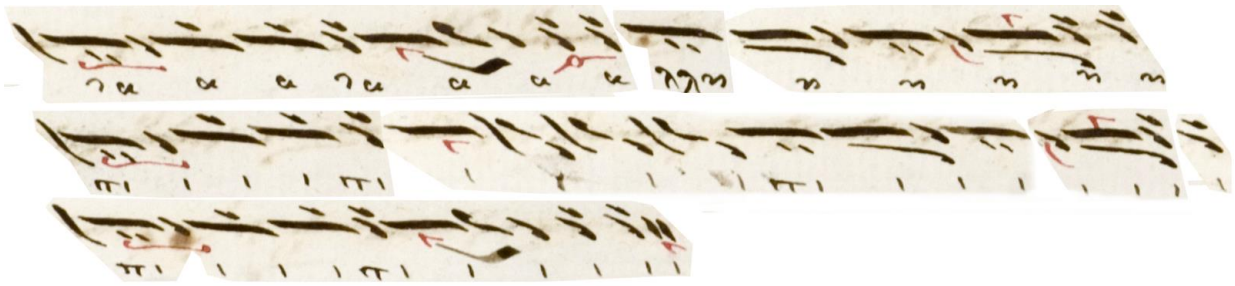
53. [*a G G F G F G a G G F* ‖ 54. *G F F E F E F G F F E* ‖ 55. *F E E D E D*]



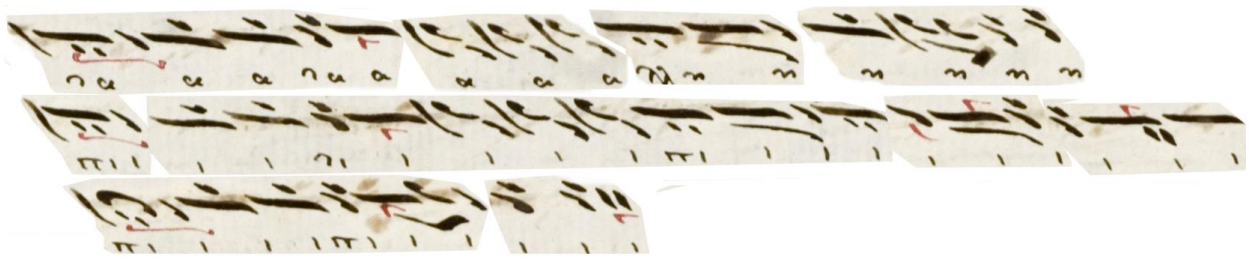
α΄ & πλ. α΄ [κε—›γα ‖ δι—›βου ‖ γα—›πα]



β΄ & πλ. β΄ [κε—›γα ‖ δι—›βου ‖ γα—›πα]



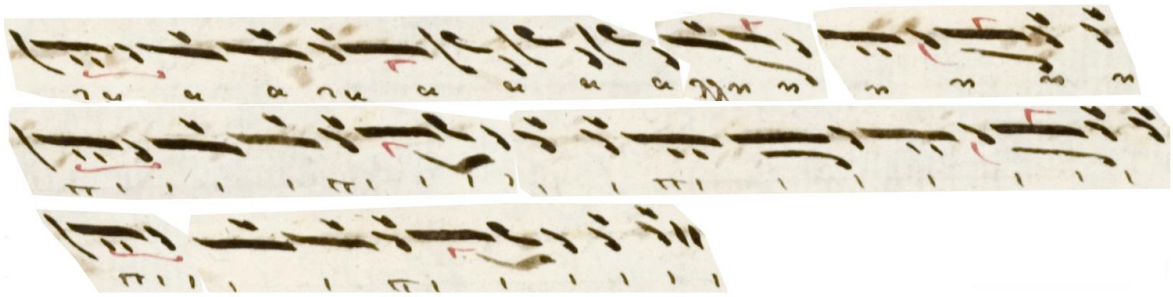
γ΄ [νη΄—›κε ‖ ζω΄—›δι ‖ κε—›γα]



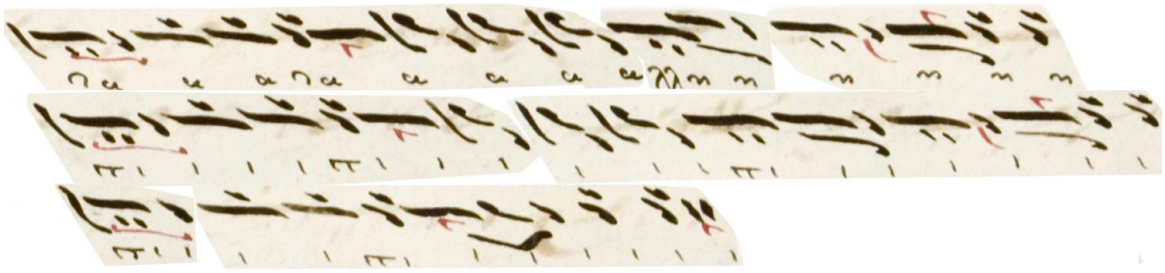
δ΄ [πα΄—›ζω΄ ‖ νη΄—›κε ‖ δι—›βου]



βαρύς [γα—›πα ‖ βου—›νη ‖ πα—›ζω]



πλ. δ΄ [δι—›βου ‖ γα—›πα ‖ βου—›νη]



56.

[F a a a]



57.

[G a G F G G]

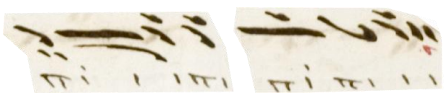


α΄ & πλ. α΄

γα κε



δι δι



β΄ & πλ. β΄

γα κε



δι δι



γ΄

κε νη΄



ζω΄ ζω΄



δ΄

ζω΄ πα΄



νη΄ νη΄



βαρύς

πα γα

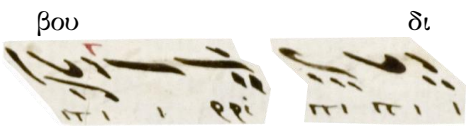


βου βου



πλ. δ΄

βου δι



γα γα



58. 59. 60. 61. 62.

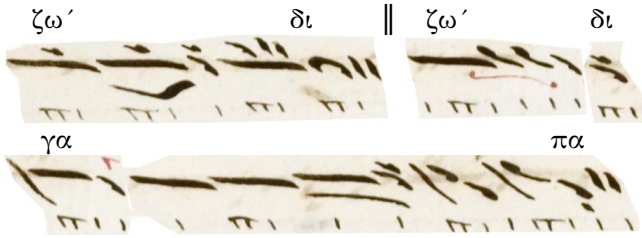
[b G ‖ b G ‖ a F ‖ G E ‖ F D]



α΄ & πλ. α΄

ζω΄ δι ‖ ζω΄ δι ‖ κε γα ‖ δι βου ‖

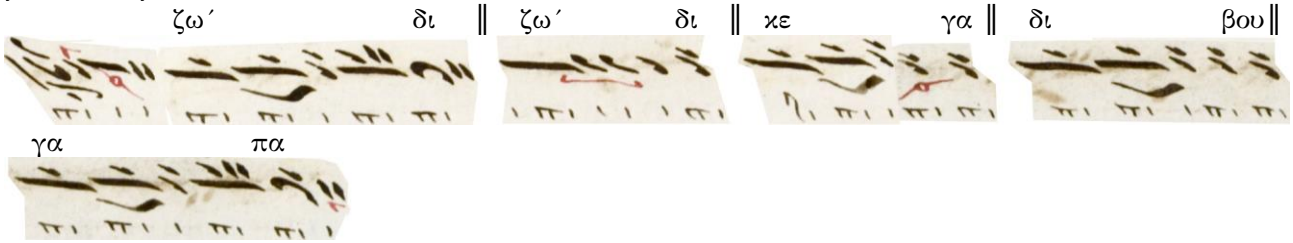
γα πα



β΄ & πλ. β΄

ζω΄ δι ‖ ζω΄ δι ‖ κε γα ‖ δι βου ‖

γα πα



γ΄

πα΄ ζω΄ ‖ πα΄ ζω΄ ‖ νη΄ κε ‖ ζω΄ δι ‖

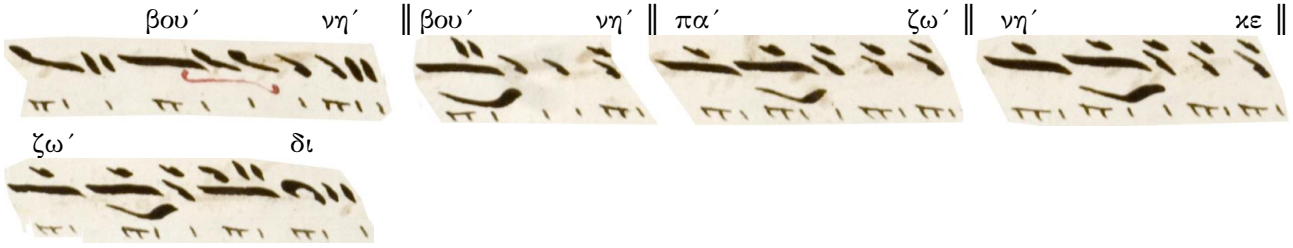
κε γα



δ΄

βου΄ νη΄ ‖ βου΄ νη΄ ‖ πα΄ ζω΄ ‖ νη΄ κε ‖

ζω΄ δι



βαρύς

δι βου ‖ δι βου ‖ γα πα ‖ βου νη ‖

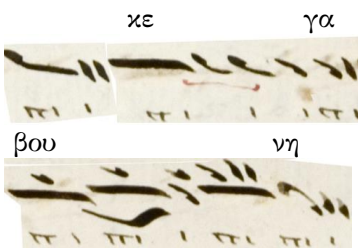
πα ζω



πλ. δ΄

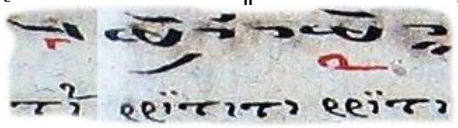
κε γα ‖ κε γα ‖ δι βου ‖ γα πα ‖

βου νη



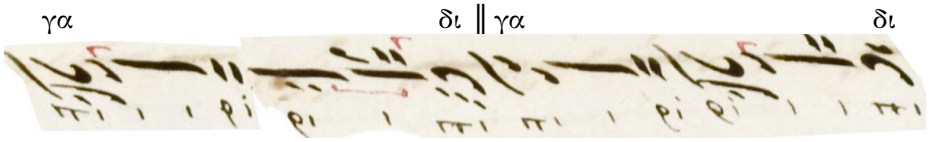
63. 64.

[F a G ‖ F a G]



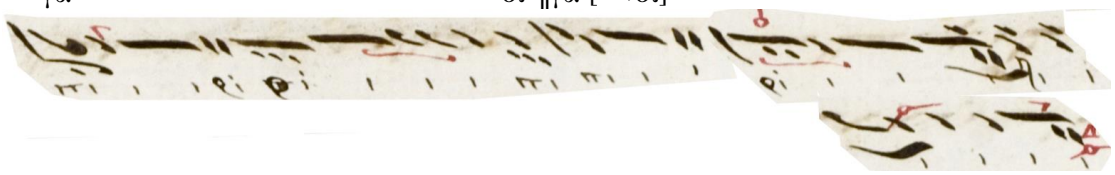
α΄ & πλ. α΄

γα δι ‖ γα δι



β΄ & πλ. β΄

γα δι ‖γα [—›δι]



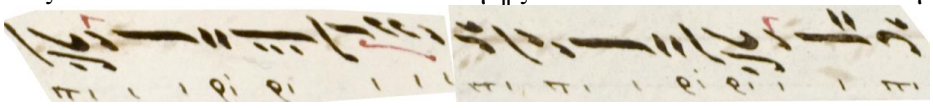
γ΄

κε ζω΄‖κε ζω΄



δ΄

ζω΄ νη΄‖ζω΄ νη΄



βαρύς

πα βου‖ πα βου



πλ. δ΄

βου γα ‖ βου γα



65. 66. 67. 68.

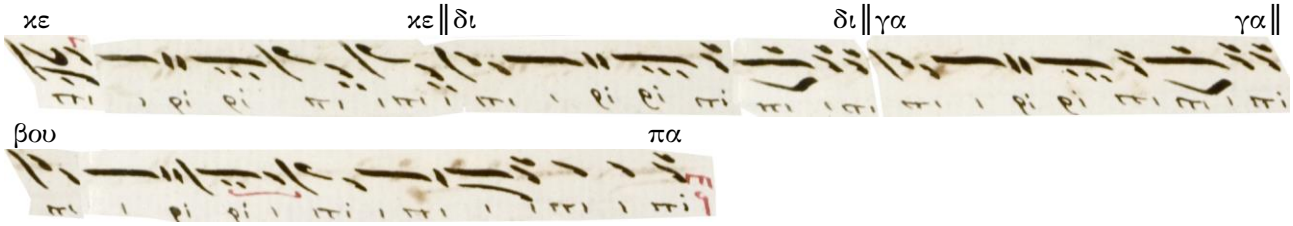
[a c b a ‖ G b a G ‖ F a G F ‖ E G F E D]



α΄ & πλ. α΄

κε κε‖δι δι‖γα γα‖

βου πα



β΄ & πλ. β΄

κε κε‖δι δι‖γα γα‖

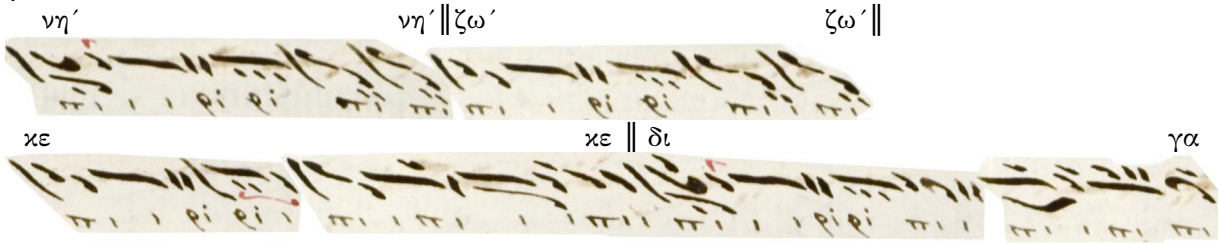
βου πα



γ΄

νη΄ νη΄‖ζω΄ ζω΄‖

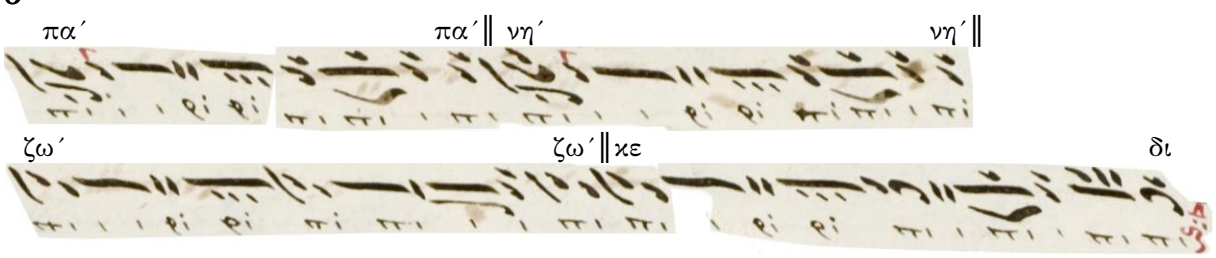
κε κε ‖ δι γα



δ΄

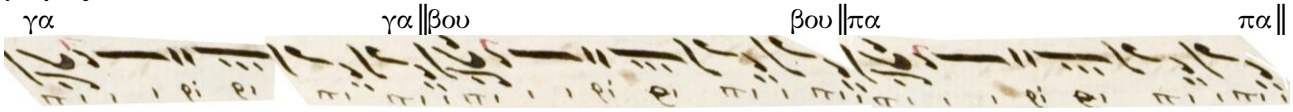
πα΄ πα΄‖ νη΄ νη΄‖

ζω΄ ζω΄‖κε δι

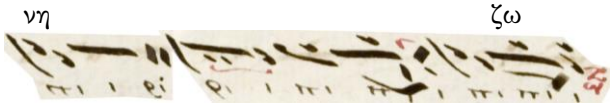


βαρύς

γα γα ‖βου βου ‖πα πα ‖



νη ζω

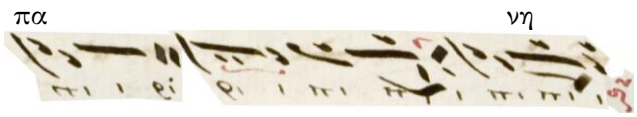


πλ. δ΄

δι δι ‖γα γα ‖βου βου ‖



πα νη



69. 70.

[a a G F E F G F E D ‖ b a G F E F G F E D]



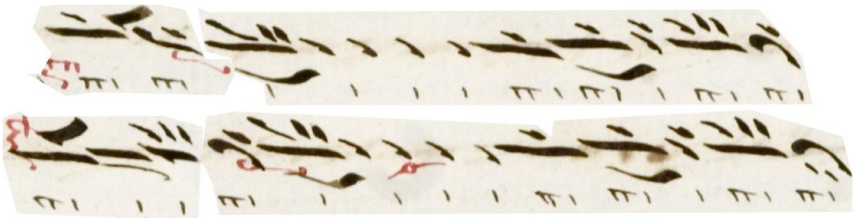
α΄ & πλ. α΄ [κε—›πα ‖ (ζω΄-)κε—›πα]

κε



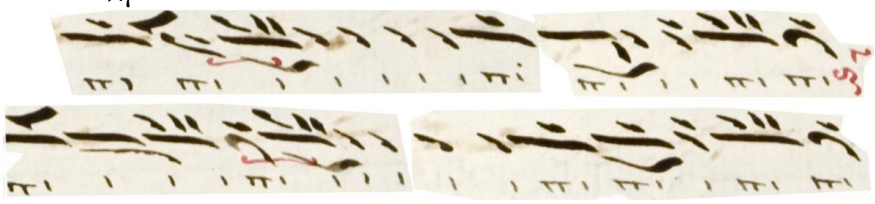
β΄ & πλ. β΄ [κε—›πα ‖ (ζω΄-)κε—›πα]

κε



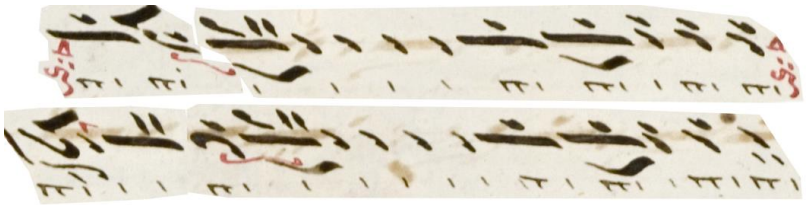
γ΄ [νη΄—›γα ‖ (πα΄-)νη΄—›γα]

νη΄



δ΄ [πα΄—›δι ‖ (βου΄-)πα΄—›δι]

πα΄



βαρύς [γα—›ζω ‖ (δι-)γα—›ζω]

γα



πλ. δ΄ [δι—›νη ‖ (δι-)δι—›νη]

δι



71.
[E D E C D]



α΄ & πλ. α΄

βου πα



β΄ & πλ. β΄

(νη-) βου πα



γ΄

δι γα



δ΄

(γα-) κε δι



βαρύς

νη ζω



πλ. δ΄

πα νη



72. 73.

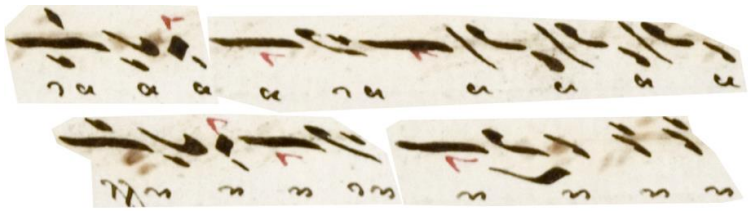
[G F E ‖ F E D E]



α΄ & πλ. α΄ [(κε-)δι—›βου ‖ (δι-)γα—›πα]



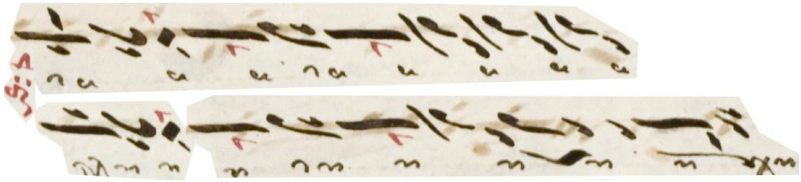
β΄ & πλ. β΄ [δι—›βου ‖ γα—›πα]



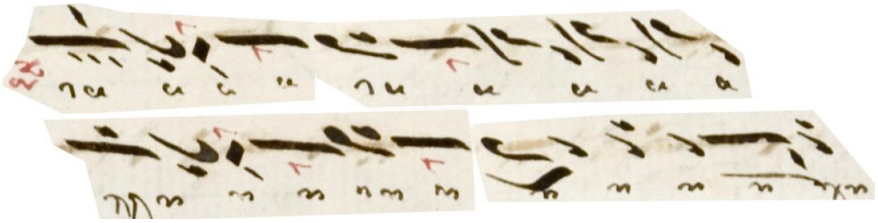
γ΄ [ζω΄—›δι ‖ κε—›γα]



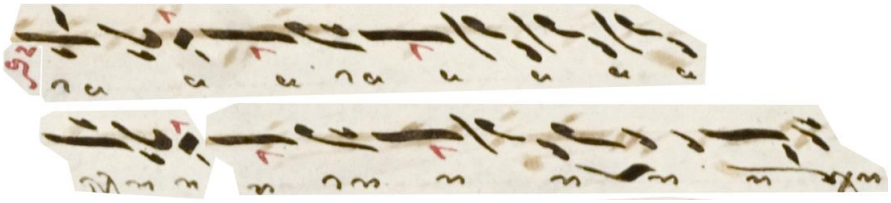
δ΄ [νη΄—›κε ‖ ζω΄—›δι]



βαρύς [βου—›νη ‖ πα—›ζω]



πλ. δ΄ [γα—›πα ‖ βου—›νη]



74.
[F D]



75.
[E D]



α΄ & πλ. α΄

γα πα ‖ βου πα



β΄ & πλ. β΄

(βου-)γα πα ‖ βου πα



γ΄

κε γα ‖ δι γα



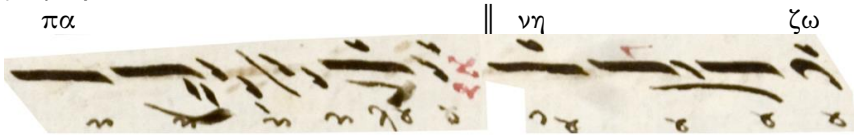
δ΄

ζω΄ δι ‖ κε δι



βαρύς

πα ‖ νη ζω



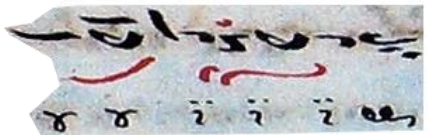
πλ. δ΄

βου νη ‖ πα νη



76.

[E G F E D E D D]



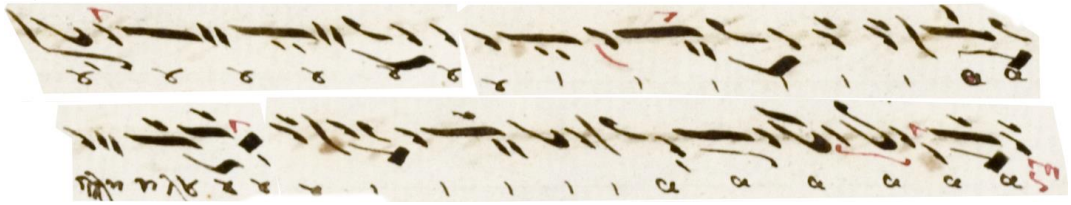
α΄ & πλ. α΄

βου



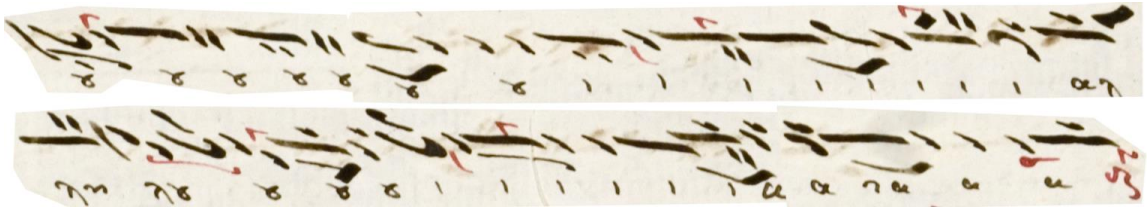
β΄ και πλ. β΄

βου



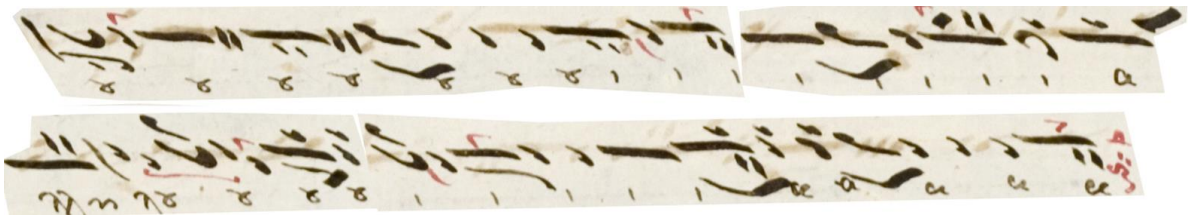
γ΄

δι



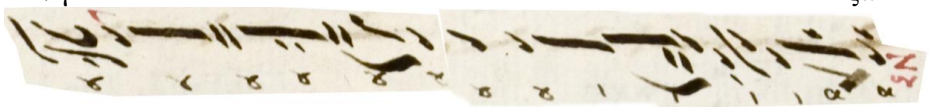
δ΄

χε



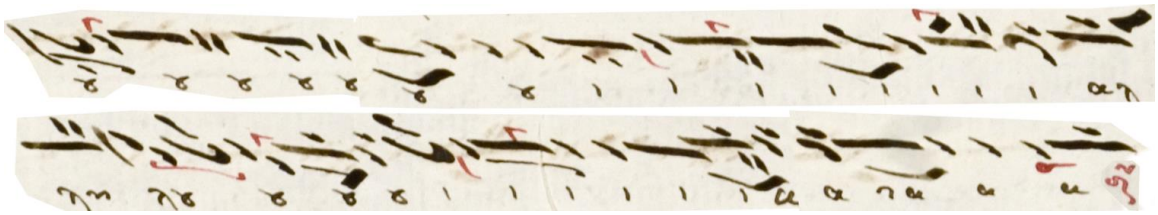
βαρύς

νη ζω

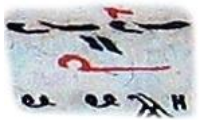


πλ. δ΄

πα



77. [D E F G



78. ‖ a G FE D



79. ‖ G F ED C]



α΄ & πλ. α΄

πα κε ‖ κε πα



‖ δι νη

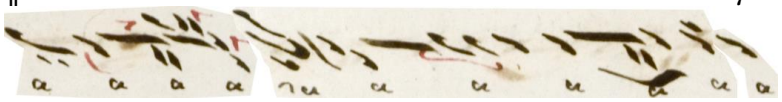


β΄ & πλ. β΄

πα κε ‖ κε πα

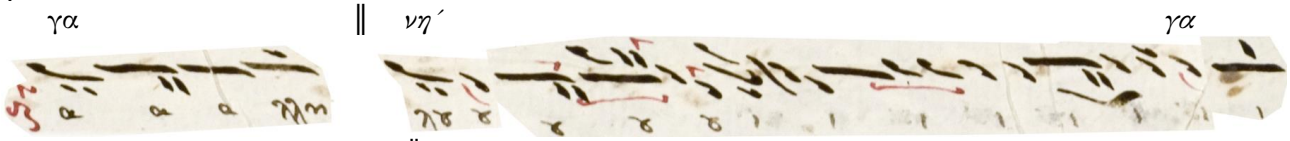


‖ δι νη

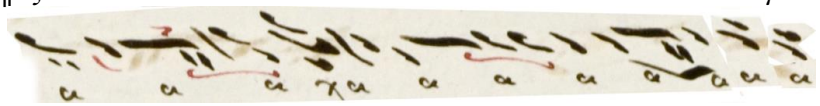


γ΄

γα ‖ νη΄ γα



‖ ζω΄ βου

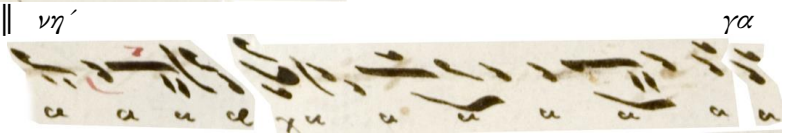


δ΄

δι πα΄ ‖ πα΄ δι



‖ νη΄ γα



βαρύς

ζω γα ‖ γα ζω



‖ βου ,κε

πλ. δ΄

νη δι ‖ δι νη



‖ γα ζω



80. 81. 82.

[E F E ‖ E D C ‖ E D]



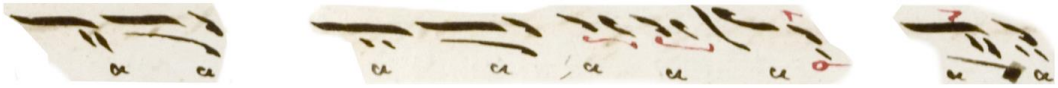
α΄ & πλ. α΄

πα βου ‖ γα νη ‖ πα



β΄ & πλ. β΄

πα βου ‖ γα νη ‖ πα



γ΄

γα δι ‖ κε βου ‖ γα



δ΄

δι κε ‖ ζω΄ γα ‖ δι



βαρύς

ζω νη ‖ πα κε ‖ ζω



πλ. δ΄

νη πα ‖ βου ζω ‖ νη



Σχόλια στην εξήγηση των θέσεων

1, 2.
Ανάπτυξη του μέλους της αργίας του κρατήματος και ποικιλματική απόδοση των αντικενωμάτων.

3.
Ευθεία μεταφορά της διαστηματικής κίνησης του τρομικού, αντικατάστασή του με αντικένωμα.

4.
Τονική διεύρυνση του πρωτοτύπου με την εκκίνηση του σχηματισμού μια φωνή υψηλότερα. Ρυθμίζεται η αργία του τζακίσματος, οδηγώντας στην ανάπτυξη του παρακαλέσματος, είτε με σχηματισμό αντικενώματος, είτε με σχηματισμό ομαλού.

5.
Ο εξηγητής με την τριπλή στέκεται στον πρώτο φθόγγο, προετοιμάζοντας την εκτόνωση του μέλους με την ανάπτυξη της κίνησης του τρομικού. Η προσθήκη αναβάσεων μετά τη συμπλήρωση της ενέργειας του τρομικού αποτελεί το πέρασμα στην επόμενη θέση.

6.
Η αργία του πρώτου φθόγγου αναπτύσσεται μελισματικά και μάλιστα με την πρόσληψη μίας υψηλότερης φωνής και την κατεύθυνση του μέλους σε αυτήν πριν τις καταβάσεις. Πανομοιότυπη εξήγηση σε όλες τις περιπτώσεις.

7.
Ο εξηγητής χρησιμοποιεί εναλλακτικές γραφές, αποτυπώνοντας τον μελωδικό σκελετό της θέσης με περισσότερο ή λιγότερο πεποικιλμένες γραμμές. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η διατήρηση του σημειογραφικού μοτίβου του ομαλού στα ποικιλματικά μοτίβα της εξήγησης (ολίγον-κεντήματα), χωρίς φυσικά τη συνοδεία της υπόστασης.

8.
Πτωτική φόρμουλα που αναπτύσσεται όπως επιβάλλει η φυσιογνωμία εκάστου ήχου. Άξια παρατήρησης η διαφορετική έκταση που προσλαμβάνει η εξήγηση της θέσης, αναλόγως με τον ήχο και η μεταχείριση της αργίας του αποδέρματος, προφανής για το χαρακτηριστικό άκουσμα κάθε ήχου. Ιδιαίτερα λιτή η εξήγηση των δευτέρων ήχων, καθώς και του βαρέος, μελισματικότερη των α΄ και δ΄.

9, 10.
Η εξήγηση διατηρεί την πρωτότυπη σημειογράφηση του αντικενώματος, συνεχίζοντας όμως την βηματική ανοδική κίνηση και εκτός του πλαισίου της μετροφωνίας, για να

οδηγηθεί στην ανάπτυξη του μέλους της διπλής οξείας. Αξιοπρόσεκτη η εκτενέστερη γραμμή που ο εξηγητής αναπτύσσει αποδίδοντας την αργία της διπλής στην περίπτωση του πρώτου ήχου, καθώς και η σημείωση ύφεσης του *δι*, συνήθης στις καταλήξεις της διφωνίας του α΄ ήχου.

11, 12.
Παλιλλογία πιασμάτων. Ο εξηγητής συμπληρώνει τις ενδιάμεσες φωνές της ανάβασης από τον αρχικό φθόγγο προς τον φθόγγο εκκίνησης του πρώτου σχηματισμού. Η εξήγηση των καταβάσεων του πρώτου πιάσματος είναι πιο επιτηδευμένη (γραφή στραγγισμάτων), καθότι μεταβατική, ενώ αυτή των καταβάσεων του δευτέρου πιάσματος δωρικότερη, καθότι καταλήγει στη βάση του ήχου (απόστροφοι με τζακίσματα).

13, 14.
Σύνθετη, εκτενής καταληκτική θέση. Το πρώτο μέρος (13) εξηγείται με όμοιο κατά βάσιν τρόπο, με μόνη τη διάνθιση των καταβάσεων του ψηφιστού να παραλλάσεται στις επιμέρους εκδοχές. Βασικό στοιχείο στην καταληκτική φόρμουλα (14) η αναδίπλωση του ποιητικού κειμένου, η οποία παρέχει στον εξηγητή τη δυνατότητα για επέκταση του μέλους. Κι εδώ για κάθε ήχο επιστρατεύεται η χαρακτηριστική του κατάληξη.

15, 16.
Παλιλλογία. Το μέλος των συναγμάτων αποδίδεται με τον ίδιο κατ᾽ ουσίαν τρόπο.

17.
Θέση που περιστρέφεται γύρω από τη βάση των ήχων. Ο σκελετός του πρωτοτύπου ακολουθείται πιστά από τον εξηγητή. Αναπτύσσεται το υποκρυπτόμενο μέλισμα της αργίας και συμπληρώνονται οι αναβάσεις της δίφωνης ανάβασης. Οι καταβάσεις του παρακαλέσματος αποδίδονται ποικιλματικά και ο καταληκτικός σχηματισμός του αντικενώματος στην εξήγηση σηματοδοτείται από το ευφωνικό *-ν-*.

18, 19.
Σύνθετη καταληκτική θέση. Η εξήγηση του λυγίσματος είναι κατ᾽ ουσίαν ταυτόσημη σε όλες τις εκδοχές, ενώ η κατάληξη του κυλίσματος διαμορφώνεται έτσι ώστε να ταιριάξει στον χαρακτήρα κάθε ήχου. Αξιοπρόσεκτη η εισαγωγή της φθοράς του θεματισμού στην περίπτωση του δ΄ ήχου, στην αρχή της αναδίπλωσης του κειμένου, την οποία ο εξηγητής χρησιμοποιεί για να μειώσει τον τόνο πα΄-βου΄ σε μισηφωνία.

20, 21.
Εισαγωγή του νενανισμού με διαδοχή δύο διαφορετικών παρακαλεσμάτων. Η απόδοσή τους είναι ταυτόσημη στις επιμέρους εκδοχές.

22, 23.
Παράταξη δύο διαφορετικών γραφών λυγίσματος. Όμοια εξήγηση σε όλες τις εκδοχές. Στο πρωτότυπο φαίνεται να υπάρχει επανάληψη του δεύτερου λυγίσματος, καθότι επαναλαμβάνονται τα φωνητικά σημάδια (με μόνη εξαίρεση την αντικατάσταση της πεταστής από ολίγον), χωρίς την υπόσταση, ωστόσο ο σχηματισμός αποδίδεται ως ενιαίος στην εξήγηση.

24, 25. *Βλ. 13, 14.*

26, 27, 28.
Εισαγωγή του *αλληλούια* με τριπλή κατωφερή παλιλλογία πιασμάτων. Ο εξηγητής τα μεταφέρει σε όλες τις εκδοχές με το αυτό μέλος, προσθέτοντας και τα απαραίτητα ευφωνικά *-ν-.*

29.
Κατάληξη του πρώτου *αλληλούια.* Ο εισαγωγικός σχηματισμός του τρομικού έχει την ίδια μεταχείριση σε όλους τους ήχους, ενώ ο καταληκτικός του λυγίσματος μεταπλάθεται σε μέλος αρμόδιο για κάθε ήχο.

30, 31.
Οι δύο σχηματισμοί εξηγούνται με τον αυτό τρόπο σε όλους τους ήχους. Στο τρομικό διατηρούνται τα αυτά φωνητικά σημάδια, χωρίς να προστίθεται μουσικό υλικό, με αντικατάσταση όμως του τρομικού από αντικένωμα και τακτοποίηση των χρόνων. Το παρακάλεσμα αναπτύσσει το γνώριμο μέλος του.

32.
Κι εδώ, ενώ στην αρχή της θέσης το μέλος ταυτίζεται στις επί μέρους εκδοχές, η κατάληξη διαφοροποιείται κατά τα ιδιαίτερα πρότυπα του κάθε ήχου.

33, 34.
Ο εξηγητής αναπτύσσει το μέλος του κρατημοϋπορρόου και μεταφέρει το λύγισμα χωρίς πλατυσμούς, παίζοντας όμως με εναλλακτικές γραφές του.

35.
Τακτοποίηση των χρόνων των καταβάσεων του ψηφιστού και ανάπτυξη του κεντήματος του πρωτοτύπου σε επιπλέον αναβάσεις για την προσέγισση της επομένης θέσης.

36.
Ο εξηγητής αναπτύσσει το μέλος της διπλής οξείας και του κρατήματος πειραματιζόμενος, στην περίπτωση του δευτέρου, με εναλλακτικές γραφές. Αξιοπρόσεχτη η αισθητά βραχύτερη εξήγηση των εκδοχών των γ΄ και δ΄ ήχων. Ίσως ο Γρηγόριος εξηγεί πιο συγκρατημένα λόγω της υψηλότονης φωνητικής περιοχής.

37, 38, 39.
Τριπλή παλιλλογία ψηφιστών παρακαλεσμάτων, με όμοιο μέλος στις κατ᾽ ήχον εκδοχές της εξήγησης. Η αρχή του δευτέρου και τρίτου σχηματισμού σηματοδοτείται με την προσθήκη των ευφωνικών *-χ-*. Αξιοπρόσεκτος ο επιπλέον πλατυσμός του μέλους στις περιπτώσεις των γ΄ και δ΄ ήχων.

40. *Βλ. 20.*

41. *Βλ. 32.*

42-45.
Κατιούσα παλιλλογία συνθέτων θέσεων που εισάγει το δεύτερο *αλληλούια* του κοινωνικού. Ο εξηγητής εξηγεί με τον αυτό κατ᾽ ουσίαν τρόπο σε όλους τους ήχους. Οι επιμέρους σχηματισμοί καθίστανται απολύτως διακριτοί.

46, 47.
Επαλληλία δύο διαφορετικών αντικενωμάτων. Αρκετά εκτενέστερη η εξήγηση του πρώτου, με το δεύτερο να λειτουργεί ως συμπύκνωση και ανακεφαλαίωση του μέλους του πρώτου. Η χειρονομία του αντικενώματος διατηρείται στη σημειογράφηση της εξήγησης. Το εξηγημένο μέλος είναι ίδιο σε όλους τους ήχους, αλλά ο εξηγητής εναλλάσσει μοτίβα (δεύτερη συλλαβή και συλλαβή *-λη-* πρωτοτύπου) εξαντλώντας τις επιλογές που η αναλυτική γραφή του παρέχει.

48.
Σύνθετη καταληκτική θέση. Οι εκδοχές της εξήγησης και εδώ διαφοροποιούνται στην απόληξη του κυλίσματος, όπου κάθε ήχος ενεργοποιεί την χαρακτηριστική του κατάληξη. Χαρακτηριστική, στις περιπτώσεις των γ΄ και δ΄ ήχων η τετράφωνη ανάβαση στην αναδίπλωση του ποιητικού κειμένου. Αισθητά απλούστερη και βραχύτερη η εξήγηση του βαρέος ήχου.

49, 50. *Βλ. 30, 31.*

51.
Κατάληξη του *αλληλούια* με θέση επεγέρματος. Το πρώτο τμήμα της θέσης εξηγείται με παρόμοιο τρόπο, ενώ η απόληξή του διαμορφώνεται ανάλογα με τον εκάστοτε ήχο.

52.
Αρχή του μικρού νενανισμού που εισάγει το τρίτο *αλληλούια.* Ενώ στο πρωτότυπο αρχίζει από την τετραφωνία, ο εξηγητής σε όλες τις περιπτώσεις, για να τονίσει περισσότερο την ανάβαση αυτή του μέλους, ξεκινά ακόμα ψηλότερα. Στις περιπτώσεις των α΄-πλ. α΄ και β΄-πλ. β΄ ήχων ξεκινά με εξάφωνη ανάβαση, στις υπόλοιπες με

πεντάφωνη. Στους β΄-[πλ. β΄, σημειώνει διατονική φθορά στον άνω νη, ώστε να το οξύ τετράχορδο να αποδοθεί διατονικό, κατά τη λογική του *νενανω.* Κατά τα λοιπά το μέλος της εξήγησης δεν παρουσιάζει σημαντικές διαφοροποιήσεις.

53-55.
Ο μελουργός εισάγει τον τερετισμό παλιλλογίζοντας την τελευταία φράση του νενανισμού. Έτσι η διακοπή του *αλληλούια* δένει πολύ φυσικά με την αρχή του τερετισμού. Η τρίτη φράση (55) διακόπτεται στη μέση της, αποτελώντας την έξοδο από την επαναληπτική λογική της παλιλλογίας. Ο εξηγητής μεταχειρίζεται τις επιμέρους εκδοχές με τον ίδιο τρόπο. Στην εκδοχή των δύο χρωματικών ήχων, δεν παραλείπει να υπενθυμίσει με φθορά του *νενανω* την χρωματική διαστηματική πορεία του βαρέος τετραχόρδου.

56, 57.
Η εξήγηση δεν παρουσιάζει σημαντικές διαφοροποιήσεις. Σημειώνονται οι απαραίτητες φθορές στην περίπτωση των δύο χρωματικών ήχων, ενώ δίνονται και εναλλακτικές γραφές στα μοτίβα που εξηγούν τις αργίες των αποδερμάτων.

58-62.
Διαδοχή πέντε ομοίων αντικενωμάτων. Το δεύτερο, στην πρωτότυπη γραφή, είναι επανάληψη του πρώτου, ενώ τα υπόλοιπα τρία αποτελούν παλιλλογία του δευτέρου. Ο εξηγητής αποδίδει το δεύτερο σαν συμπύκνωση του πρώτου, εξηγώντας το με απλούστερο τρόπο. Τα υπόλοιπα τρία εξηγεί ομοίως, ενώ στην περίπτωση των πρώτων ήχων τροποποιεί το τελευταίο εξηγώντας το μελισματικότερα, ώστε να του δώσει καταληκτικό χαρακτήρα. Στην εκδοχή των δύο χρωματικών ήχων, σημειώνει τις απαραίτητες φθορές.

63, 64.
Τα φωνητικά σημάδια των δύο αυτών σχηματισμών στην πρωτότυπη εκδοχή είναι ακριβώς τα ίδια, για τον πρώτο όμως επιλέγεται χειρονομία ψηφιστού και για τον δεύτερο λυγίσματος. Η ομοιότητα του μέλους τους φαίνεται και στην εξήγηση, η οποία παραμένει κατά βάσιν ίδια και από ήχο σε ήχο. Μόνη αξιοπρόσεκτη διαφορά η μελισματικότερη κατάληξη στην περίπτωση των δύο χρωματικών ήχων.

65-68.
Τετραπλή παλιλλογία. Η εξήγηση δεν παρουσιάζει ουσιαστικές διαφοροποιήσεις. Ο εξηγητής εναλλάσσει απλές και αναλυτικότερες γραφές των αναβάσεων και καταβάσεων, ενώ προσαρμόζει τον τελευταίο σχηματισμό της παλιλλογίας ώστε να έχει καταληκτικό χαρακτήρα, αρμόζοντα σε κάθε ήχο.

69, 70.
Επανάληψη. Ο εξηγητής αποδίδει το τρομικόν μελισματικότερα στον α΄ ήχο, ενώ στους υπόλοιπους με ταυτόσημο τρόπο. Στην αρχή της επανάληψης αισθητοποιεί την πεντάφωνη ανάβαση του πρωτοτύπου επιμένοντας σε αυτή και αρθρώνοντάς τη με ένα ποικιλματικό μέλισμα που την κάνει να εκτείνεται σε δύο επιπλέον χρόνους.

71.
Καταληκτική θέση του τερετισμού, η εξήγηση της οποίας προσαρμόζεται στη φυσιογνωμία του εκάστοτε ήχου.

72, 73.
Παλιλλογία. Ο εξηγητής μεταχειρίζεται το κλείσιμο της επανάληψης της θέσης με δωρικότερο τρόπο, ώστε να του προσδώσει καταληκτική υφή. Ενδιαφέρον παρουσιάζει, στην εκδοχή του α΄ ήχου, η εισαγωγή της επαναληπτικής θέσης με μια υπερβατή τετράφωνη κατάβαση.

74, 75. *Βλ. 46, 47.*

76. *Βλ. 48.*

77-79.
Καμία ουσιαστική διαφοροποίηση ανάμεσα στις εκδοχές της εξήγησης. Ο εξηγητής ρυθμίζει χρονικά τις αναβάσεις του λυγίσματος χωρίς να προσθέτει μελωδικό υλικό. Στην εξήγηση του κρατήματος του πρώτου συνάγματος, στην εκδοχή των β΄-πλ. β΄ ήχων έχουμε διαφορετικό, απλούστερο τρόπο εξήγησης, ίσως για να δειχθεί σαφέστερα το διατονικό χρώμα του οξέος τετραχόρδου.

80-82.
Χαρακτηριστικότατη για τα παπαδικά μέλη καταληκτική θέση. Ο εξηγητής συμπληρώνει τα υπερβατά διαστήματα και αναπτύσσει ποικιλματικά τις καταβάσεις της απορροής.

β. Η μορφολογία ως οδηγός της εξήγησης: *το επαναλαμβανόμενο φορμουλαϊκό υλικό*

Βασικό στοιχείο της μορφολογίας και της αισθητικής κάθε έντεχνου μουσικού έργου αποτελεί η καλλιέργεια σχέσεων αλληλεξάρτησης μεταξύ των δομικών στοιχείων του. Αυτό επιτυγχάνεται κυρίως με την επανεμφάνιση μουσικού υλικού τόσο σε εύρος μουσικών φράσεων όσο και σε εύρος μεγαλύτερων, αυτοτελών ενοτήτων της σύνθεσης. Όπως κάθε υποψιασμένος μουσικός θα περίμενε, στην ψαλτική αυτό συμβαίνει τόσο σε επίπεδο θέσεων, με τις παλιλλογίες, τις επαναλήψεις και την τεχνική απόδοσης των κεντρικών καταληκτικών φράσεων με χαρακτηριστικές επανεμφανιζόμενες φόρμουλες. Ειδικά όσον αφορά στο φαινόμενο της εξήγησης, η παρακολούθηση του επαναλαμβανόμενου μελικού υλικού αυτομάτως προσεπιμαρτυρεί και τη συνέπεια (ή μη) του εξηγητή στην απόδοση ομοίων ενοτήτων του πρωτοτύπου με ταυτόσημο μέλος και στην νέα, αναλυτική γραφή.

Η γραφίδα του Γρηγορίου, όπως φαίνεται και από την παράλληλη μελέτη πρωτοτύπου και εξήγησης, μεταχειρίζεται με συνέπεια και πιστότητα αυτές τις περιπτώσεις. Επί παραδείγματι (παραπέμπω με τις αριθμήσεις των θέσεων στον παραπάνω πίνακα):

- *παλιλλογίες:* 11-12, 15-16, 24-28, 37-39, 42-45, 53-54, 58-62, 65-68, 72-73, 78-79
- *επαναλήψεις:* 58-59, 63-64
- *επαναλαμβανόμενες καταληκτικές φόρμουλες:* 13-14 = 24-25, 48 = 76

Η ίδια συνέπεια επιδεικνύεται και κατά την εξήγηση θέσεων που επανεμφανίζονται ίδιες, σποραδικά στην πορεία του μέλους:

3-4 = 30-31 = 49-50 = 52 (δεύτερο τμήμα), 17 = 41, 20 = 40, 46-47 = 74-75

γ. Από ήχο σε ήχο και από γένος σε γένος: οι νεομεθοδικές επισημάνσεις των φθορών του μέλους και των λεπτών των φωνών

Η νέα γραφή, εκτός από την αναλυτική παρασήμανση των φωνών και των χρόνων του μέλους, παρέχει και τα απαραίτητα σημάδια για παρασήμανση των ιδιαιτέρων των διαστηματικών αποχρώσεων κάθε ήχου.

Εξηγώντας, λοιπόν, ο Γρηγόριος από ήχο σε ήχο και μεταχειριζόμενος και το χρωματικό γένος, χρησιμοποιεί, στην εκδοχή των δευτέρων ήχων, τις συνήθεις χρωματικές και διατονικές φθορές. Καθώς επιλέγεται το μέλος του έσω β΄ ήχου, ο οποίος, όπως σχολιάσαμε παραπάνω, εδράζεται στη βάση του πλαγίου και η συστηματική του κίνηση μετέρχεται τη σκληρή χρωματική χρόα του *νενανω*, σημειώνεται διατονική φθορά (στον φθόγγο *κε*) κάθε φορά που το μέλος εκτείνεται εκτός του βασικού χρωματικού τετραχόρδου *πα-δι* και ξανά χρωματική φθορά (στον *δι*) για την επιστροφή σε αυτό (π.χ. 52, 53, 56, 57, 58, 64, 65, 66, 70 και αλλού).

Όπου κρίνεται απαραίτητο, σημειώνονται διέσεις και υφέσεις για τον χρωματισμό των φωνών και την υπενθύμιση των μελωδικών έλξεων (π.χ. 1: β΄ & πλ. β΄, 1: δ΄, 4: β΄ & πλ. β΄, 8: γ΄, 10: α΄ & πλ. α΄ και αλλού).

Την παλέτα του εξηγητή για τον πάντοτε ακριβή προσδιορισμό του τονικού ύψους και της διαστηματικής υφής κάθε ήχου συμπληρώνουν οι ιδιαίτερες για κάθε φθόγγο μαρτυρίες που παρέχει η νέα μέθοδος.

δ. Κοινό και διαφοροποιούμενο μελωδικό υλικό στην εξήγηση: *προς μια απόπειρα ενοποίησης των κατ᾽ ήχον εξηγήσεων*

Μελετώντας κανείς προσεκτικά την αντιπαραβολή ενιαίας παλαιάς και εξαπλής νέας σημειογράφησης του κοινωνικού, συνειδητοποιεί κάτι εξαιρετικά ενδιαφέρον. Αλλού το εξηγημένο μέλος των θέσεων εμφανίζεται κατ᾽ ουσίαν απαράλλακτο από ήχο σε ήχο, με τον Γρηγόριο να δίνει μικροπαραλλαγές της μουσικής γραμμής, και αλλού διαφοροποιείται αισθητά, παροδικά οδηγούμενο σε εντελώς ξεχωριστές για κάθε εκδοχή γραμμές.

Όπως σημειώθηκε και κατά τον τμηματικό σχολιασμό των θέσεων αυτό συμβαίνει κατά κύριο λόγο στις καταληκτικές φόρμουλες του κοινωνικού. Σε αυτές, ενώ οι θέσεις ξεκινούν με όμοιο τρόπο, προχωρώντας προς την κατάληξη μορφοποιούνται σε μέλος χαρακτηριστικό της ταυτότητας κάθε ήχου. Ας ανατρέξουμε, για παράδειγμα, στις καταλήξεις του γ΄ και του δ΄ ήχου. Πάντοτε ο γ΄ ήχος θα καταλήξει με το χαρακτηριστικό παπαδικό μέλισμα του *νανα*, ενώ ο δ΄ με το αντίστοιχο του παπαδικού *αγια.* Αντιστοίχως διαμορφώνονται από τον Γρηγόριο και οι καταλήξεις των υπολοίπων ήχων.

Η τακτική αυτή του εξηγητή, φυσικά, δεν είναι καθόλου τυχαία και συμπτωματική, αλλά έχει να κάνει με τον τρόπο λειτουργίας και ανάπτυξης κάθε τροπικής μουσικής δομής, ειδικά μάλιστα στην παπαδική μελοποιία, στην οποία οι φράσεις είναι πλατιές, μελισματικές, καθώς αρθρώνονται σε μεγαλύτερο εύρος χρόνων. Στα παπαδικά μέλη η τακτοποίηση των κεντρικών καταλήξεων του μέλους δεν μπορεί, τις περισσότερες φορές, να υποστηριχθεί και να αισθητοποιηθεί από τις φράσεις του ποιητικού κειμένου, ή με την φευγαλέα διέλευση από ενδιαμέσους σταθμούς δεσποζουσών βαθμίδων του μέλους (όπως για παράδειγμα στα ειρμολογικά και στιχηραρικά μέλη). Έτσι, στις καταληκτικές θέσεις επικυρώνεται και φωτίζεται η ταυτότητα του εκάστοτε ήχου, καθώς μέσω αυτών έρχεται στο προσκήνιο το πυρηνικό υλικό των γνωριστικών κινήσεών του.

Δεδομένων όλων των παραπάνω, αμέσως τίθεται το θέμα της αναλογίας μεταξύ των δύο αυτών τάσεων του μέλους. Από τη μία έχουμε τις διαβατικές, προωθητικές, ενδιάμεσες κινήσεις του, οι οποίες περιπλέκονται αναπτυσσόμενες με ευφράδεια, με διάθεση πλατυσμού και περιήγησης στο τροπικό ηχοτοπίο, ενώ, από την άλλη, τις καταληκτικές στερεότυπες φόρμουλες, οι οποίες συγκεφαλαιώνουν τις ενότητες της σύνθεσης και γεωμετρούν τη δομή της. Με αυτές τις σύνθετες θέσεις καθίσταται σαφής η τροπική φυσιογνωμία του μέλους, αισθητοποιείται το διασταλτικό ή συσταλτικό του ήθους και εξαγγέλλεται με τρόπο αδιαμφισβήτητο η ταυτότητά του ήχου.

Παρουσιάζω παρακάτω, μια πειραματική απόπειρα ανάδειξης της διπολικής αυτής διάθεσης του κοινωνικού. Όπου καθίσταται δυνατόν δίνω μια ενιαία σημειογράφηση η οποία εφαρμόζεται, κατά την ψαλμώδηση, απρόσκοπτα σε όλες τις κατ᾽ ήχον εκδοχές, χωρίς μαρτυρίες και άλλα προσδιοριστικά των ήχων[32]. Επιχειρώ, με αυτόν τον τρόπο, μια ενοποίηση της εις εξ διασπασμένης μουσικής, απεκδύοντας τη νεομεθοδική γραφή από το τονικό της σημαινόμενο και επιστρέφοντάς της σε μια ενοειδή πολυδυναμικότητα, μιμητική, στο μέτρο του εφικτού, της τεχνολογίας του Μπερεκέτη. Προσεγγίζοντας τις καταλήξεις, το μέλος αναπόδραστα θα διακλαδίζεται στις έξι εκδοχές της εξήγησης του Γρηγορίου, ώστε η φυσιογνωμία κάθε ήχου να παραμένει σαφής και αναλλοίωτη[33]. Με αυτό το εγχείρημα ευελπιστώ να φανερωθεί καθαρότερα αυτή η διττή υπόσταση του μέλους, για την καλύτερη κατανόηση της λειτουργίας της μουσικής γραφής.

32. Για μια εφαρμοζόμενη σε όλους τους ήχους παρασήμανση του τονικού ύψους χρησιμοποιώ λατινική αρίθμηση των βαθμίδων (όπου βάση του ήχου I, διφωνία III, τριφωνία IV, τετραφωνία V κ.ό.κ.).

33. Οι περιοχές αυτές δίνονται σε χρωματιστό φόντο, ώστε να είναι εμφανέστερη η διαφοροποίησή τους.

[I]



[II]

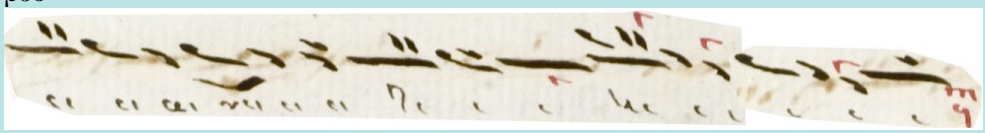


[I]



α΄ & πλ. α΄

βου



β΄ & πλ. β΄

βου



γ΄

δι



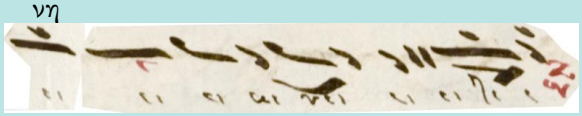
δ΄

νη



βαρύς

νη



πλ. δ΄

πα



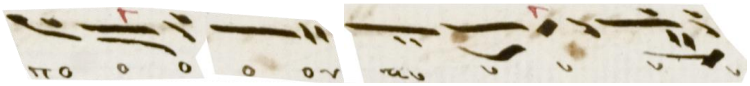
α΄ ήχος

πα

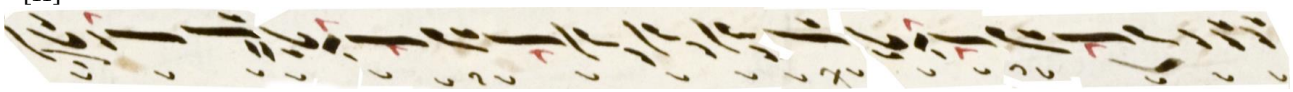


υπόλοιποι

[I]



[II]



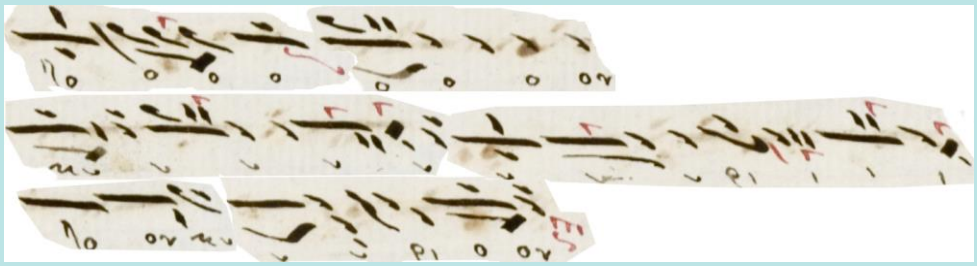
α΄ & πλ. α΄

δι



β΄ & πλ. β΄

δι



γ΄

ζω



δ΄

νη΄



βαρύς

βου

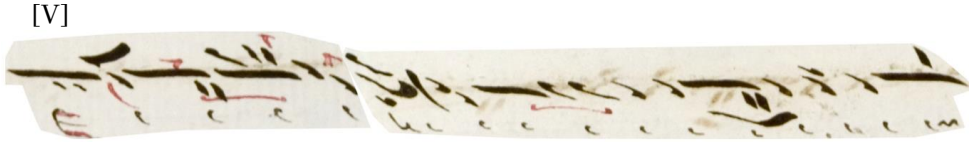


πλ. δ΄

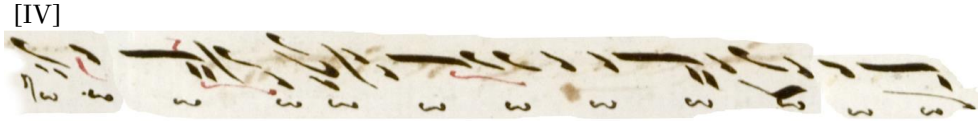
γα



[V]



[IV]

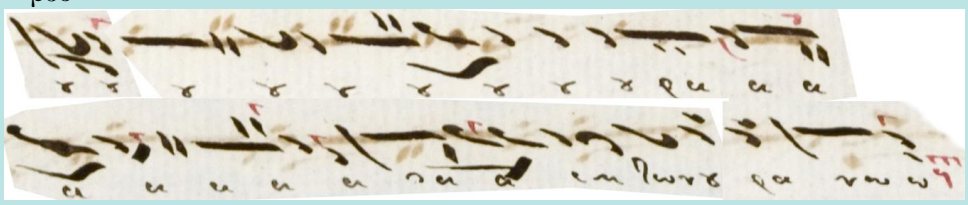


[I]



α΄ & πλ. α΄

βου



β΄ & πλ. β΄

βου



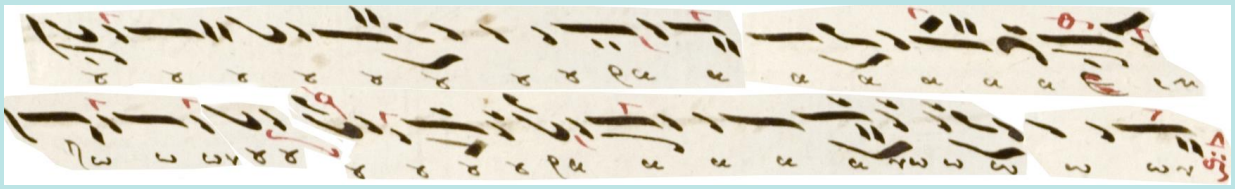
γ΄

δι



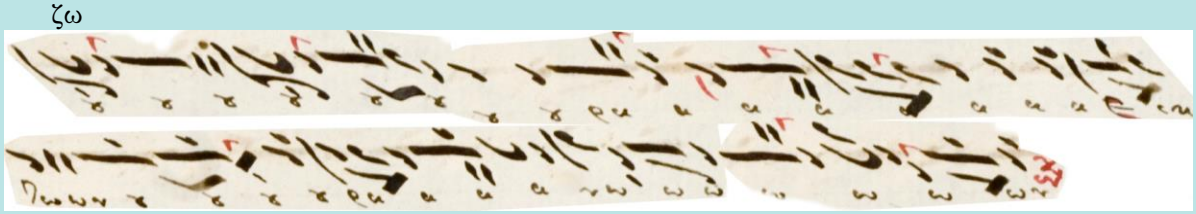
δ΄

κε



βαρύς

ζω



πλ. δ΄

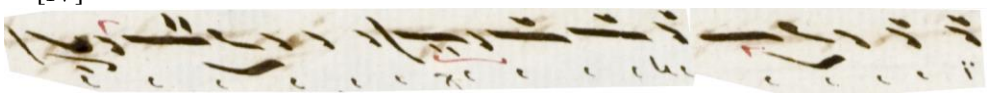
πα



[I]



[IV]



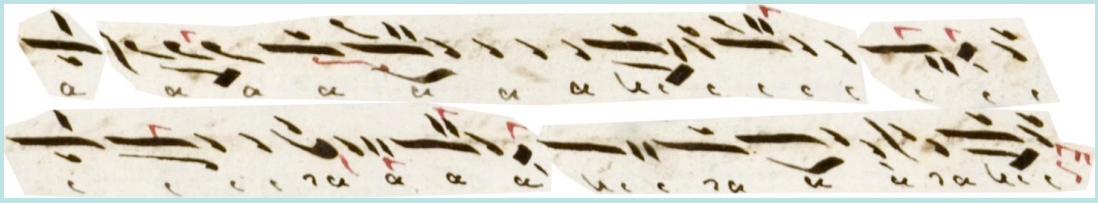
α΄ & πλ. α΄

δι



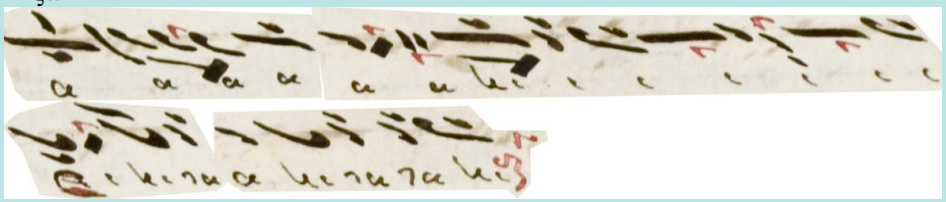
β΄ & πλ. β΄

δι



γ΄

ζω΄



δ΄

νη΄



βαρύς

βου



πλ. δ΄

γα

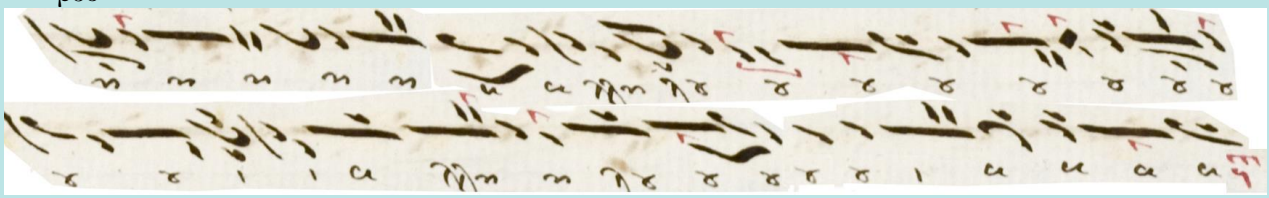


[V]



α΄ & πλ. α΄

βου



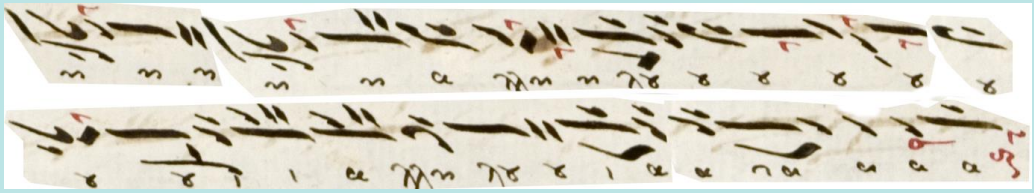
β΄ & πλ. β΄

βου



γ΄

δι



δ΄

κε



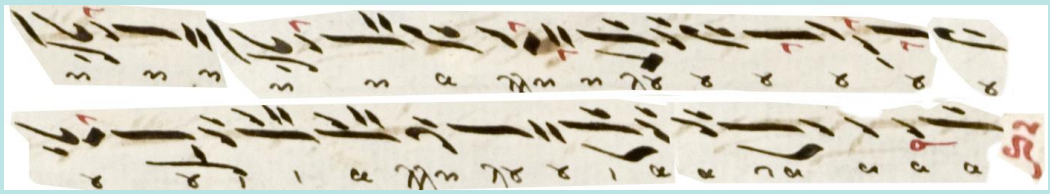
βαρύς

νη



πλ. δ΄

πα



[Ι]



[ ] [για τους εκτός των α΄& πλ. α΄]

α΄ & πλ. α΄

βου



β΄ & πλ. β΄

βου



γ΄

δι



δ΄

κε δι



βαρύς

νη ζω



πλ. δ΄

πα νη



[V]



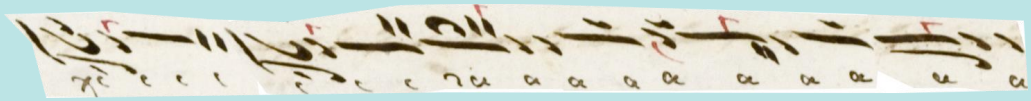
α΄ & πλ. α΄

δι κε



β΄ & πλ. β΄

δι κε



γ΄

ζω΄ βου΄



δ΄

νη΄ πα΄[βου΄]



βαρύς

βου γα

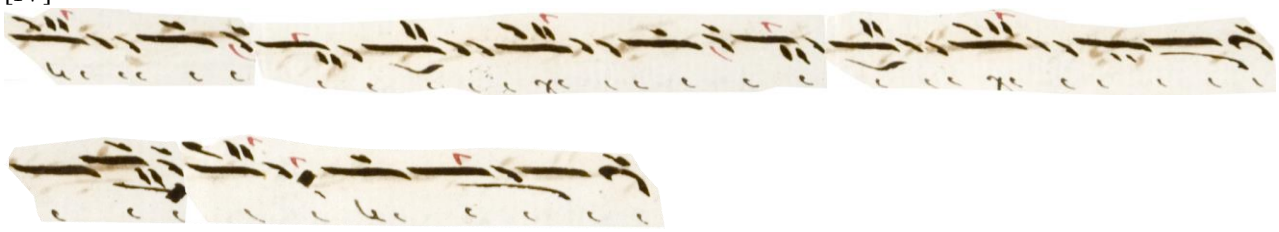


πλ. δ΄

γα δι



[IV]



α΄ & πλ. α΄

βου



β΄ & πλ. β΄

βου



γ΄

δι



δ΄

κε



βαρύς

νη



πλ. δ΄

πα



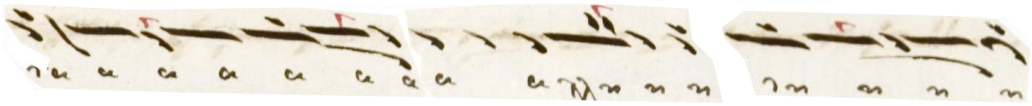
[IV]



[III]

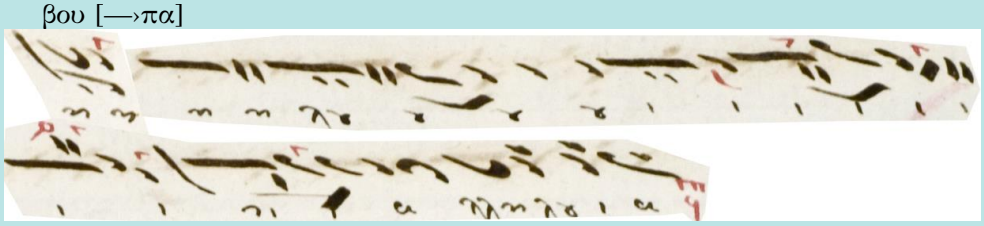


[I]



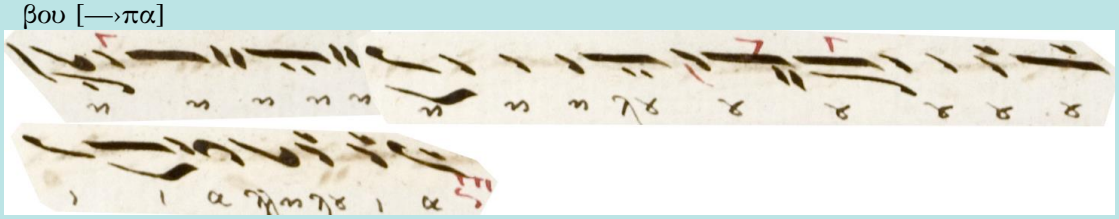
α΄ & πλ. α΄

βου [—›πα]



β΄ & πλ. β΄

βου [—›πα]



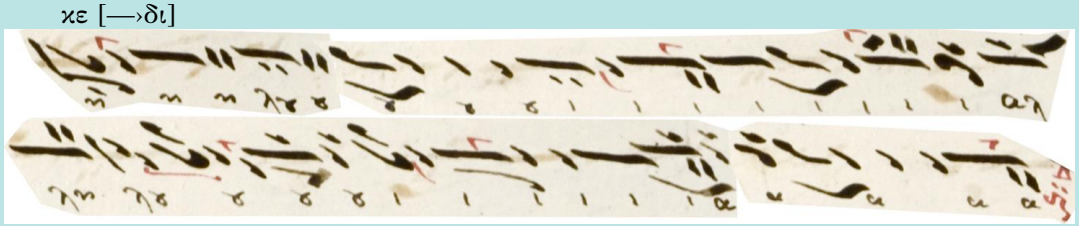
γ΄

δι [—›γα]



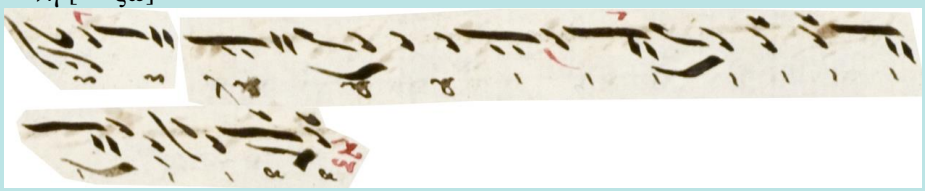
δ΄

κε [—›δι]



βαρύς

νη [—›ζω]



πλ. δ΄

πα [—›νη]



[Ι]



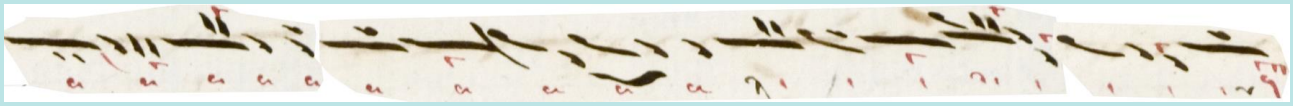
δ΄

δι



α΄ & πλ. α΄

πα



β΄ & πλ. β΄

πα



γ΄

γα



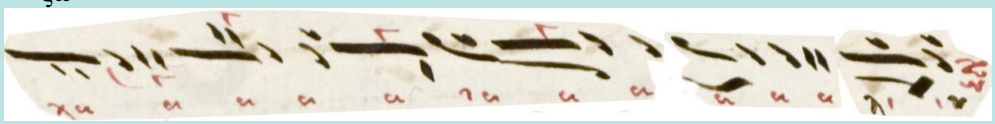
δ΄

δι



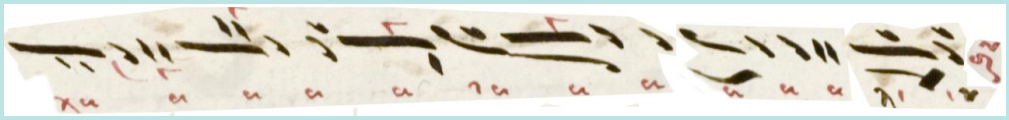
βαρύς

ζω



πλ. δ΄

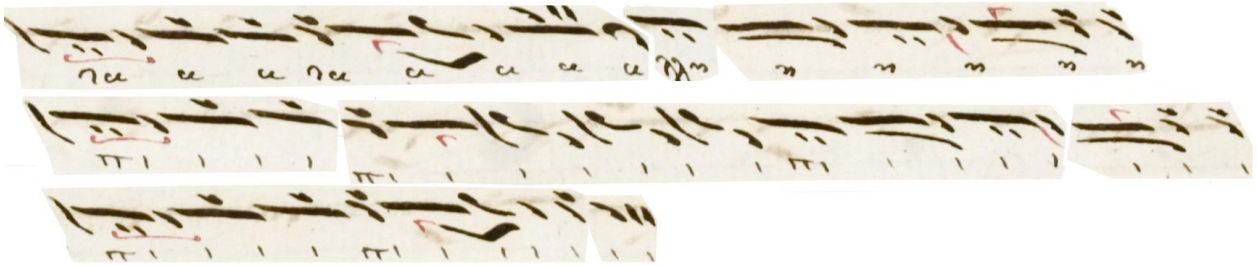
πα



[VI]



[V]



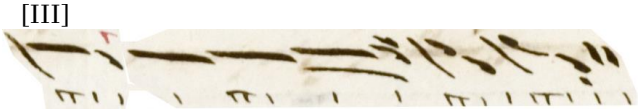
[III]



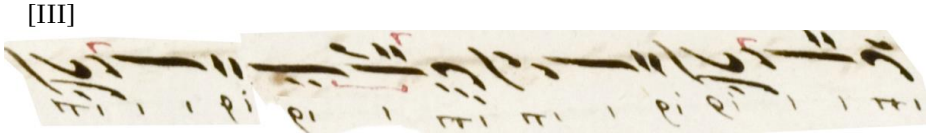
[V]



[III]

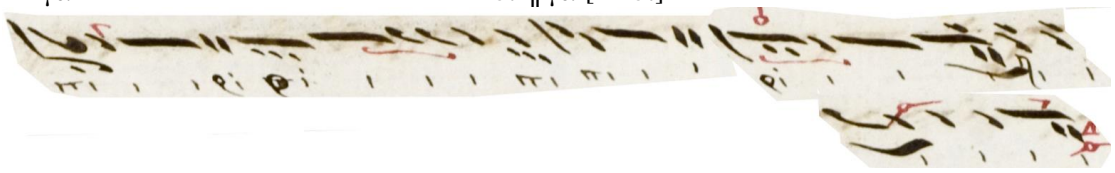


[III]



β΄ & πλ. β΄

γα δι ‖γα [—›δι]



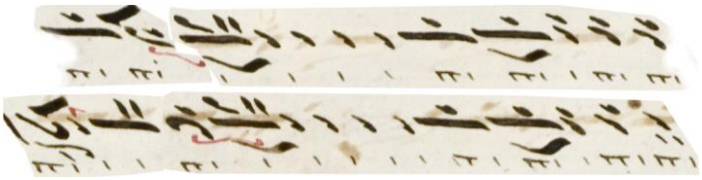
[V]



[II]

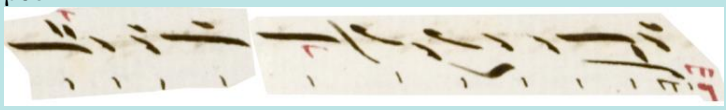


[V]



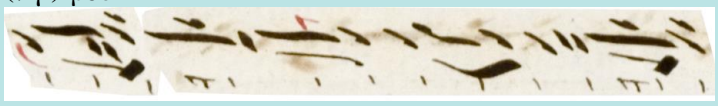
α΄ & πλ. α΄

βου



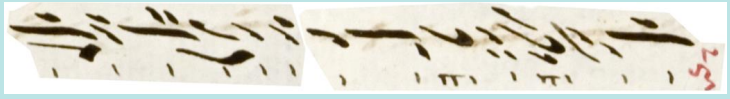
β΄ & πλ. β΄

(νη-) βου



γ΄

δι



δ΄

(γα-) κε



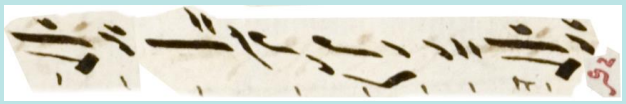
βαρύς

νη



πλ. δ΄

πα



[IV]



[III]



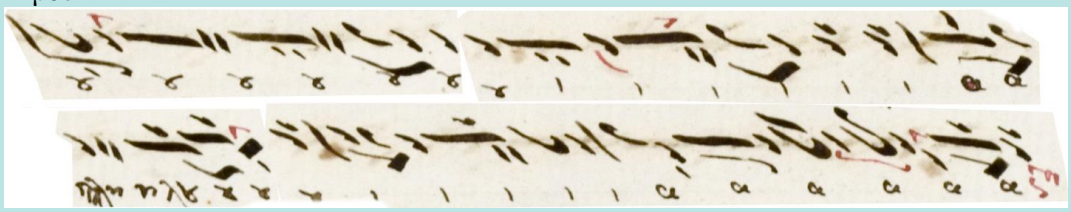
α΄ & πλ. α΄

βου



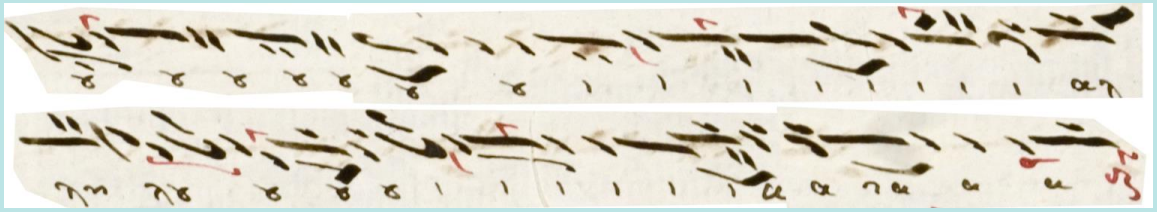
β΄ και πλ. β΄

βου



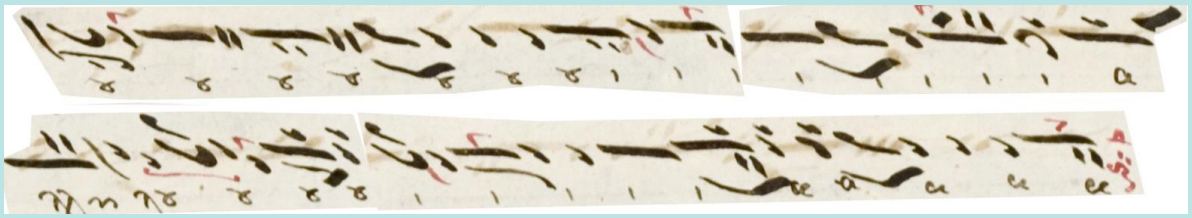
γ΄

δι



δ΄

κε



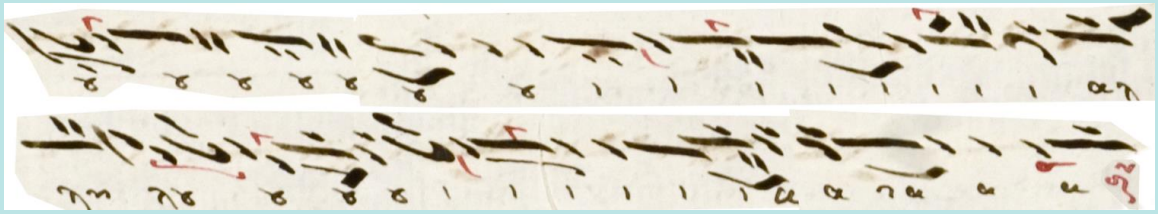
βαρύς

νη ζω



πλ. δ΄

πα



[I]



[IV]



[I]



- Πολύ ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι η τελευταία καταληκτική θέση αποδίδεται με ταυτόσημο τρόπο σε όλους τους ήχους, διατηρώντας τη μελωδική της κίνηση ίδια, χωρίς τροποποιείται η απόληξή της ανάλογα με τον κάθε ήχο.

Συμπεράσματα

Λαμβάνοντας υπ' όψιν τα παραπάνω δεδομένα, μπορούμε με ασφάλεια να ισχυριστούμε ότι η εξήγηση του Γρηγορίου αναδεικνύεται και αποδεικνύεται σε αληθινή κιβωτό της μουσικής του πρωτοτύπου μέλους, χωρίς να απομειώνεται σε μια άχαρη, αμφισβητήσιμη και επισφαλή για τη συνέχεια της τέχνης απόπειρα ανάκτησης απωλεσθέντων στοιχείων μιας παράδοσης στείρας.

Το διακύβευμα της εξήγησης είναι η μετάδοση, με την αναλυτική γραφή, μουσικής πληροφορίας ταυτόσημης με αυτήν που λανθάνει στη συνοπτική γραφή. Θα μπορούσαμε εύστοχα να πούμε ότι, για ένα ικανό ψάλτη της εποχής του Μπερεκέτη, το λανθάνον σημαινόμενο της παλαιάς γραφής ήταν το ευθέως δια των χειλέων προφερόμενο μέλος, χωρίς να απαιτείται κανένα ενδιάμεσο στάδιο οπτικοποίησης και επεξεργασίας των θέσεων, εκτός ίσως από αυτό της χειρονομίας στην από χορού ψαλμώδηση. Αυτό με το οποίο έρχεται όμως αντιμέτωπος ο εξηγητής είναι η μεταφορά του πρωτοτύπου σε μια νέας φιλοσοφίας γραφή, την οποία ο ψάλλων παρακολουθεί σχολαστικά φωνή-φωνή, σημάδι-σημάδι. Ο εξηγητής βλέποντας τις παλαιές θέσεις ανακαλεί το υποκρυπτόμενο μέλος, έχει την ετοιμότητα να το ψάλει και καλείται να το καταγράψει. Από ένα αρχετυπικό σημαίνον το οποίο υπενθυμίζει στερεότυπες μουσικές φράσεις, καλείται να δημιουργήσει ένα νέο σημαίνον, περιγραφικό των κινήσεων της φωνής.

Στην πρόκληση μιας τόσο τεχνικά δομημένης σύνθεσης, όπως το οκτάηχο κοινωνικό του Μπερεκέτη, ο Γρηγόριος επιδεικνύει θέση προς θέση τη μαεστρία του δίνοντας στο άυλο, λανθάνον, μέλος ένα ξεχωριστό για κάθε ήχο μουσικό σώμα, λειτουργικό και μουσικά άρτιο σε απόλυτο βαθμό. Η μουσική της εξήγησης αναδεικνύεται ζωντανή, ρέουσα, γεμάτη ενέργεια, μαρτυρώντας τη γλυκύτητα και την αφθονία της έμπνευσης του Πέτρου. Δύσκολα θα φανταζόταν κανείς ότι ο Γρηγόριος ίσως και να υπέπεσε σε ερμηνευτικά ατοπήματα, ή να επέδρασε αυθαιρέτως στο πρωτογενές υλικό, επιτηδεύοντας και ποικίλλοντας αμέτρως το μέλος των θέσεων και αλλοιώνοντας την υψηλή αισθητική του Μπερεκέτη. Κάθε δομή και μικροδομή του κοινωνικού μεταφέρεται και αναδεικνύεται μέσω της εξήγησης. Κάθε μοτίβο της εξήγησης παρακολουθεί στενά τον μετροφωνικό σκελετό του πρωτοτύπου, ενώ κανένα στοιχείο της μορφολογίας και της μουσικής άρθρωσης δεν αμβλύνεται ή συγκαλύπτεται. Η σφριγηλότητα και η ενεργητικότητα της ροής του μέλους διατηρείται το ίδιο ανάγλυφη, το ίδιο ξεκάθαρη και απολαυστική.

Σωστά ίσως θα παρατηρούσε κάποιος, ότι οι σύγχρονοι μελετητές της παλαιάς σημειογραφίας δεν μπορούμε να φτάσουμε τους μουσικούς της εποχής του Μπερεκέτη στον βαθμό της εξοικείωσης με τις συμβολικές παραστάσεις των θέσεων. Η μουσική επιστήμη όμως δείχνει ότι η γνώση και η σοφία των εξηγητών διδασκάλων μπορεί να μας φτάσει αρκετά κοντά. Όσο η παράλληλη μελέτη πρωτοτύπων και εξηγημένων μελών εξασκείται και εξελίσσεται με τα εργαλεία της μουσικής ανάλυσης, τόσο φυσικώτερα θα ταξιδεύουμε ανάμεσα στην περιγραφικότητα και τη συμβολικότητα, ανάμεσα στην αναλυτικότητα και τη συνοπτικότητα.

ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ

Επιχειρήσαμε να ερευνήσουμε τη διαλεκτική που αναπτύσσεται μεταξύ παλαιάς και νέας γραφής, μεταξύ συνοπικότητας και εξηγηματικότητας, κι ακόμα μεταξύ του ενιαίου πρωτοτύπου της σύνθεσης του Μπερεκέτη και των επιμέρους εκδοχών της εξήγησης του Γρηγορίου. Η ψαλτική μελετάται ψάλλοντας και, τελικά, όσα και να παρατηρήσεις, όσα και να πεις, τον τελευταίο λόγο για τη μουσική τον έχει πάντοτε η ίδια η μουσική. Όλα όσα επισημάναμε και υπογραμμίσαμε, φανερώνονται από το όχημα του μέλους, τη μουσική σημειογραφία.

Ο Πέτρος θα μπορούσαμε να πούμε πως εφευρίσκει έναν οιονεί νέο τρόπο γραφής, ή, καλύτερα, ένα νέο τρόπο χειρισμού της γραφής. Αφήνει κατά μέρος τις ταυτότητες των ήχων και τις μαρτυρίες τους, προσφέροντας μια γραφή ακόμα πιο δυναμική, εύπλαστη, πολύμορφη, ανοικτή σε ερμηνεία. Αφήνει τον ψάλτη ελεύθερο να ψάλει στον ήχο που επιθυμεί, παρακινώντας τον συνάμα να πειραματιστεί και να μάθει και να διδαχθεί πώς οι ίδιες θέσεις μεταμορφώνονται κι αλλάζουνε το τροπικό τους ένδυμα. Σε κάθε όμως περίπτωση το μέλος βαδίζει στα ίχνη μιας και μόνης μουσικής γραμμής. Όπως είδαμε, αν εξαιρέσει κανείς τα ιδιαίτερα καταληκτικά μελίσματα κάθε ήχου, θα δει πως η γραμμή είναι μία, με ενιαίες τις κατευθύνσεις της, τις κορυφώσεις, τις επαναλήψεις και τις καταλήξεις της, και το γοητευτικό είναι ότι αυτή η ενοείδεια διατηρείται σε πολύ μεγάλο βαθμό και στη νεομεθοδική σημειογράφησή της.

Τελικά, η σύνθεση του Πέτρου είναι μία, κι είναι ταυτόχρονα πολλές. Η ομορφιά της παλαιάς γραφής φανερώνεται στην ελευθερία που παρέχει στο μέλος να μεταπλάθεται στις κατ' ήχον εξηγημένες εκδοχές. Κι η ομορφιά της νέας, αναλυτικής γραφής πηγάζει από την ίδια της τη λειτουργικότητα, καθώς παρέχει στον εξηγητή Γρηγόριο τη δυνατότητα να αναδείξει, περιγράφοντας φωνή-φωνή τη σύνθεση του Πέτρου, διασώζοντας όλα τα χαρακτηριστικά της μορφής και του μουσικού της περιεχομένου. Πέτρος και Γρηγόριος μας διδάσκουνε πολλά για τη φιλοσοφία και τη λειτουργία τη γραφής και τον τρόπο του κατά θέσεις μελίζειν, ο πρώτος με την υψηλής αισθητικής οργάνωση της έμπνευσής του, ο δεύτερος με τη συνέπεια και την επιστημοσύνη του εξηγητικού του έργου.

Ευχαριστίες

- Στον πανοσιολογιώτατο καθηγούμενο Ιωσήφ και τους πατέρες της συνάξεως της μονής Ξηροποτάμου Αγίου Όρους για την έγκριση της αποστολής φωτογραφιών κώδικα της μονής.
- Στην οσιολογιωτάτη ηγουμένη Χριστονύμφη και τις αδελφές της μονής Αγίου Στεφάνου Αγίων Μετεώρων, για την αποστολή φωτογραφιών κωδίκων της μονής.
- Στον καθηγητή μου Δημήτριο Μπαλαγεώργο, ο οποίος μεσίτευσε ώστε να μου παρασχεθούν φωτογραφίες κωδίκων της συλλογής του Παναγίου Τάφου του Πατριαρχείου Ιεροσολύμων και στον, τότε αρχιμανδρίτη, νυν σεβασμιώτατο

αρχιεπίσκοπο Μαδάβων κ. Αριστόβουλο που ανέλαβε τον κόπο της φωτογράφησης.

- Στους Βασίλειο Βασιλείου και Γεώργιο Πατρώνα, για την καθοδήγηση τους σχετικά με την εξασφάλιση ψηφιοποιήσεων κωδίκων της μονής Ξηροποτάμου.
- Στην Άννα Λυσικάτου του Πατριαρχικού Ιδρύματος Πατερικών Μελετών μονής Βλατάδων, για την αποστολή ψηφιοποιήσεων του αρχείου του Ιδρύματος.
- Στον εκ Ρουμανίας φίλο Iulian Constantin Popa, για τη μετάφραση από τη ρουμανική κεφαλαίου της βιβλιογραφίας.

Η συγγραφή της εργασίας αυτής θα ήταν ιδιαίτερα δυσχερής και χρονοβόρα, αν δεν ετύγχανα της ολοπρόθυμης αρωγής τους.

❖ Περισσότερο από όλους ευχαριστώ τον επιβλέποντα καθηγητή μου
Αχιλλέα Χαλδαιάκη,
για το αμέριστο, πατρικό του ενδιαφέρον, τις πολύτιμες συμβουλές, την αδιάλειπτη καθοδήγηση κατά την περίοδο της συγγραφής, καθώς και για τον κόπο της επιμέλειας των κειμένων της εργασίας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Θεωρητικές συγγραφές

Γαβριήλ

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

Χρυσάφης

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

Σύγχρονες μουσικές εκδόσεις

ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ, *Βυζαντινή Ποταμΐΐς*

Χαραλάμπους, *Βυζαντινή Ποταμΐΐς*, τόμος Γ΄: *Άπαντα Πέτρου του Μπερεκέτου, μετενεχθέντα εις την Νέαν της Μουσικής Μέθοδον παρά Γρηγορίου λαμπαδαρίου, νυν το πρώτον εις τύπον εκδιδόμενα υπό Χαραλάμπους Σταμ. Καρακατσάνη, επιστασία τε και αναλώμασι του ιδίου*, Μέρος Β΄, Αθήναι ˛αηϑή΄ [1998].

Ψηφιακοί δίσκοι

ΧΑΤΖΗΓΙΑΚΟΥΜΗ, *Οκτάηχα μέλη* IV. 7 & 8

Χατζηγιακουμή Μανόλη Κ., *Μνημεία εκκλησιαστικής μουσικής. Σώμα πρώτο. Οκτάηχα μέλη και συστήματα, τόμ. IV. 7 & 8, Χερουβικό ψαλλόμενον και εις τους οκτώ ήχους Πέτρου Μπερεκέτη (ακμή 1680-1710) [...]*, Αθήνα 2002.

Κατάλογοι μουσικών χειρογράφων

ΣΤΑΘΗ, *Τα Χειρόγραφα Β΄*

Στάθη Γρηγορίου Θ., *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής - Άγιον Όρος. Κατάλογος περιγραφικός των χειρογράφων κωδίκων βυζαντινής μουσικής των αποκειμένων εν ταις βιβλιοθήκαις των ιερών μονών και σκητών του Αγίου Όρους*, τόμος Β΄, Αθήναι 1976.

ΣΤΑΘΗ, *Τα Πρωτόγραφα Α΄*

Στάθη Γρηγορίου, *Τα πρωτόγραφα της εξηγήσεως εις την Νέαν Μέθοδον σημειογραφίας. Α΄ τόμος. Τα προλεγόμενα*, Αθήνα 2016.

ΣΤΑΘΗ, *Τα Πρωτόγραφα Β΄*

Στάθη Γρηγορίου, *Τα πρωτόγραφα της εξηγήσεως εις την Νέαν Μέθοδον σημειογραφίας. Β΄ τόμος. Ο Κατάλογος*, Αθήνα 2016.

ΧΑΤΖΗΓΙΑΚΟΥΜΗ, *Μουσικά χειρόγραφα Τουρκοκρατίας*
Χατζηγιακουμή Μανόλη Κ., *Μουσικά χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453-1832)*, τόμος πρώτος, Αθήνα 1975.

ΧΑΤΖΗΓΙΑΚΟΥΜΗ, *Χειρόγραφα*
Χατζηγιακουμή Μανόλη Κ., *Χειρόγραφα εκκλησιαστικής μουσικής 1453-1820. Συμβολή στην έρευνα του νέου ελληνισμού*, Αθήνα 1980.

Μουσικολογικές μελέτες

Α. Ελληνόγλωσσες

ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ, *Τα κρατήματα*
Αναστασίου Γρηγορίου Γ., *Τα κρατήματα στην ψαλτική τέχνη*, Αθήνα 2005.

ΑΠΟΣΤΟΛΟΠΟΥΛΟΥ, Ο β΄ ήχος της ψαλτικής
Αποστολοπούλου Θωμά Κ., «Ο β΄ ήχος της ψαλτικής», *Ανατολής το Περιήχημα. Μουσικολογική περιοδική έκδοση*, Τεύχος 1, Αθήνα 2014, σσ. 55-85.

ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ, Η εξήγηση των παλαιών θέσεων
Γιαννοπούλου Εμμανουήλ Στ., «Η εξήγηση των παλαιών θέσεων της Ψαλτικής. Νέες Μαρτυρίες», *Ανατολής το Περιήχημα. Μουσικολογική περιοδική έκδοση*, Τεύχος 1, Αθήνα 2014, σσ. 159-185.

ΚΑΡΑΓΚΟΥΝΗ, *Τα Χερουβικά*
Καραγκούνη Κωνσταντίνου Χαρ., *Η παράδοση και εξήγηση του μέλους των Χερουβικών της βυζαντινής και μεταβυζαντινής* μελοποιίας, Αθήναι 2003.

ΚΑΡΑΓΚΟΥΝΗ, *Παπαδικές θέσεις*
Καραγκούνη Κωνσταντίνου Χαρ., «Η διαχρονική παράδοση των παπαδικών θέσεων των Χερουβικών της βυζαντινής και μεταβυζαντινής περιόδου», *Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης. Β΄ Διεθνές Συνέδριο Μουσικολογικό και Ψαλτικό, Πρακτικά συνεδρίου, Αθήνα 15-19 Οκτωβρίου 2003*, Αθήνα 2006, σσ. 111-152.

ΚΡΗΤΙΚΟΥ, *Ο Ακάθιστος Ύμνος*

Κρητικοῦ Φλώρας Ν., *Ο Ακάθιστος Ύμνος στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή μελοποιία*, Αθήνα 2004.

ΜΠΑΛΑΓΕΩΡΓΟΥ, Η συμβολή του Αντωνίου στην εξήγηση
Μπαλαγεώργου Δημητρίου Κ., «Η συμβολή του λαμπαδαρίου Αντωνίου στην εξήγηση στην εξήγηση της παλαιάς σημειογραφίας», ανέκδοτη εισήγηση στο συνέδριο *Η Βυζαντινή Μουσική μέσα από τη Νέα Μέθοδο γραφής. Καθιέρωση-Προβληματισμοί-Προοπτικές*, Θεσσαλονίκη, 30-31 Οκτωβρίου-1 Νοεμβρίου 2014.

ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Ιστορική Επισκόπησις*
Παπαδοπούλου Γεωργίου Ι., *Ιστορική επισκόπησις της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής από των αποστολικών χρόνων μέχρι των καθ' ημάς (1-1900 μ.Χ)*, Αθήναι 1904 [= Κατερίνη 1990].

ΣΑΪΤΗ, *Ο Αναστάσιος Ραψανιώτης*
Σαΐτη Κωνσταντίνου Ι., *Ο Αναστάσιος Ραψανιώτης. Βίος και έργο*, μεταπτυχιακή διατριβή δημοσιευμένη στο διαδίκτυο [προσπελάσιμη στη διεύθυνση: http://ikee.lib.auth.gr/record/131461?ln=el].

ΣΤΑΘΗ, Η σύγχυση των τριών Πέτρων
Στάθη Γρηγορίου Θ., «Η σύγχυση των τριών Πέτρων (δηλ. Μπερεκέτη, Πελοποννησίου και Βυζαντίου)», *Βυζαντινά* 3 (1971), σσ. 216-251.

ΣΤΑΘΗ, Πέτρος Μπερεκέτης Α΄
Στάθη Γρηγορίου Θ., «Πέτρος Μπερεκέτης ο μελωδός», στο φυλλάδιο του διπλού δίσκου βινυλίου του Ιδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας *Πέτρος Μπερεκέτης*.

ΣΤΑΘΗ, *Η δεκαπεντασύλλαβος υμνογραφία*
Στάθη Γρηγορίου Θ., *Η δεκαπεντασύλλαβος υμνογραφία εν τη βυζαντινή μελοποιία και έκδοσις των κειμένων εις έν Corpus*, Αθήναι 1977.

ΣΤΑΘΗ, *Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα*
Στάθη Γρηγορίου Θ., *Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας και πανομοιότυπος έκδοσις του καλοφωνικού στιχηρού της Μεταμορφώσεως «Προτυπών την ανάστασιν» μεθ' όλων των ποδών και αναγραμματισμών αυτού, εκ του Μαθηματαρίου του Χουρμουζίου Χαρτοφυλακος*, Αθήναι 1979.

ΣΤΑΘΗ, *Η Εξήγησις*
Στάθη Γρηγορίου Θ., *Η εξήγησις της παλαιάς βυζαντινής σημειογραφίας και έκδοσις ανωνύμου συγγραφής του κώδικος Ξηροποτάμου 357 ως και επιλογής της Μουσικής Τέχνης του Αποστόλου Κώνστα Χίου εκ του κώδικος Δοχειαρίου 389, β΄ έκδοση, με μια προσθήκη από τόν κώδικα ΕΒΕ 1867*, Αθήναι 1989.

ΣΤΑΘΗ, Πέτρος Μπερεκέτης Β΄
Στάθη Γρηγορίου Θ., «Πέτρος Μπερεκέτης ο μελωδός», *Μέγαρο Μουσικής Ἀθηνών. Περίοδος 1995-1996. Κύκλος Ελληνικής Μουσικής. Μελουργοί του ιζ΄ αιώνα. Παναγιώτης Χρυσάφης ο νέος και Πρωτοψάλτης – Γερμανός αρχιερεύς Νέων Πατρών – Μπαλάσης ιερεύς και νομοφύλαξ – Πέτρος Μπερεκέτης ο μελωδός* [Αθήνα 1995], σσ. 17-21.

ΧΑΛΔΑΙΑΚΗ, Η διδασκαλία της Ψαλτικής Τέχνης
Χαλδαιάκη Αχιλλέως Γ., Η διδασκαλία της Ψαλτικής Τέχνης: Παρελθόν, παρόν και μέλλον, *Βυζαντινομουσικολογικά. Βυζαντινή Μουσικολογία – 1*, Αθήνα 2010, σσ. 29-65.

ΧΑΛΔΑΙΑΚΗ, *Ο Πολυέλεος*
Χαλδαιάκη Αχιλλέως Γ., *Ο πολυέλεος στην βυζαντινή και μεταβυζαντινή μελοποιία*, Αθήναι 2003.

ΧΑΛΔΑΙΑΚΗ, Παράδοση και νεωτερικότητα
Χαλδαιάκη Αχιλλέως Γ., Παράδοση και νεωτερικότητα στο πρόσωπο Πέτρου του Μπερεκέτη, *Βυζαντινομουσικολογικά. Βυζαντινή Μουσικολογία – 1*, Αθήνα 2010, σσ. 399-429.

ΧΑΤΖΗΓΙΑΚΟΥΜΗ, *Η εκκλησιαστική μουσική*
Χατζηγιακουμή Μανόλη Κ., *Η εκκλησιαστική μουσική του ελληνισμού μετά την άλωση (1453-1820). Σχεδίασμα ιστορίας*, Αθήνα 1999.

ΧΑΤΖΗΓΙΑΚΟΥΜΗ, *Ανθολογίες-Σχολιασμοί*
Χατζηγιακουμή Μανόλη Κ., *Μνημεία εκκλησιαστικής μουσικής. Ανθολογίες πρώτη έως δεκάτη*, τόμος πρώτος, *Μέλη και σχολιασμοί. Συνθέτες-Ερμηνευτές*, Αθήνα 2000.

ΧΑΤΖΗΓΙΑΚΟΥΜΗ, *Μνημεία και Σύμμεικτα*
Χατζηγιακουμή Μανόλη Κ., *Μνημεία και Σύμμεικτα εκκλησιαστικής μουσικής. Εκδοτικές σειρές. Κείμενα και σχολιασμοί (1999-2010)*, Αθήνα 2011.

Β. Ξενόγλωσσες

CONOMOS, *The late Byzantine and Slavonic communion cycle*
Conomos Dimitri E., *The late Byzantine and Slavonic communion cycle: liturgy and music*, Washington D.C. 1985.

GHEORGHIȚĂ, *Chinonicul Duminical*
Gheorghiță Nikolae, *Chinonicul Duminical în perioada post-Bizantină (1453-1821). Liturgică şi Muzică*, Bucureşti 2007.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΙ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΩΝ

(προσπελάστηκαν για τον εντοπισμό της εξεταζόμενης σύνθεσης)

Α. Ειδικοί

Γιαννοπούλου Εμμανουήλ Στ., *Ταμείον Χειρογράφων Ψαλτικής Τέχνης*, Θεσσαλονίκη 2005.

Γιαννοπούλου Εμμανουήλ Στ., *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής - Αγγλία. Περιγραφικός κατάλογος των χειρογράφων ψαλτικής τέχνης των αποκειμένων στις βιβλιοθήκες του Ηνωμένου Βασιλείου*, Αθήνα 2008.

Μπαλαγεώργου Δημητρίου Κ. - Κρητικού Φλώρας Ν., *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής – Ιεροσόλυμα. Κατάλογος περιγραφικός των χειρογράφων κωδίκων βυζαντινής μουσικής των αποκειμένων στην Πατριαρχική Βιβλιοθήκη των Ιεροσολύμων*, τόμοι Α΄ & Β΄ [υπό έκδοσιν-παραχώρηση των συγγραφέων].

Μπαλαγεώργου Δημητρίου Κ. - Κρητικού Φλώρας Ν., *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής – Σινά. Κατάλογος περιγραφικός των χειρογράφων κωδίκων βυζαντινής μουσικής των αποκειμένων στην βιβλιοθήκη της ιεράς μονής του όρους Σινά*, τόμος Α΄, Αθήνα 2008.

Μπαλαγεώργου Δημητρίου Κ. - Κρητικού Φλώρας Ν., *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής – Σινά. Κατάλογος περιγραφικός των χειρογράφων κωδίκων βυζαντινής μουσικής των αποκειμένων στην βιβλιοθήκη της ιεράς μονής του όρους Σινά*, τόμος Β΄, [υπό έκδοσιν-παραχώρηση των συγγραφέων].

Στάθη Γρηγορίου Θ., *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής - Άγιον Όρος. Κατάλογος περιγραφικός των χειρογράφων κωδίκων βυζαντινής μουσικής των αποκειμένων εν ταις βιβλιοθήκαις των ιερών μονών και σκητών του Αγίου Όρους*, τόμος Α΄, Αθήναι 1975.

Στάθη Γρηγορίου Θ., *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής - Άγιον Όρος. Κατάλογος περιγραφικός των χειρογράφων κωδίκων βυζαντινής μουσικής των αποκειμένων εν ταις βιβλιοθήκαις των ιερών μονών και σκητών του Αγίου Όρους*, τόμος Β΄, Αθήναι 1976.

Στάθη Γρηγορίου Θ., *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής - Άγιον Όρος. Κατάλογος περιγραφικός των χειρογράφων κωδίκων βυζαντινής μουσικής των αποκειμένων εν ταις βιβλιοθήκαις των ιερών μονών και σκητών του Αγίου Όρους*, τόμος Γ΄, Αθήναι 1993.

Στάθη Γρηγορίου Θ., *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής - Άγιον Όρος. Κατάλογος περιγραφικός των χειρογράφων κωδίκων βυζαντινής μουσικής των αποκειμένων εν ταις βιβλιοθήκαις των ιερών μονών και σκητών του Αγίου Όρους*, τόμος Δ΄, Αθήναι 2015.

Στάθη Γρηγορίου Θ., *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής - Μετέωρα. Κατάλογος περιγραφικός των χειρογράφων της ελληνικής ψαλτικής τέχνης, βυζαντινής και μεταβυζαντινής, των αποκειμένων εις τας βιβλιοθήκας των ιερών μονῶν των Μετεώρων*, Αθήνα 2006.

Χαλδαιάκη Αχιλλέως Γ., *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής - Νησιωτική Ελλάς. Κατάλογος περιγραφικός των χειρογράφων μουσικών κωδίκων των αποκειμένων εν ταις βιβλιοθήκαις των ιερών μονών, των ιερών ναών, ως και λοιπών συλλογών της νησιωτικής Ελλάδος*, τόμος Α΄, Ύδρα, Αθήναι 2005.

Χατζηγιακουμή Μανόλη Κ., *Μουσικά χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453-1832)*, τόμος πρώτος, Αθήνα 1975.

Χατζηγιακουμή Μανόλη Κ., *Χειρόγραφα εκκλησιαστικής μουσικής 1453-1820. Συμβολή στην έρευνα του νέου ελληνισμού*, Αθήνα 1980.

Β. Γενικοί

Ευστρατιάδου Σωφρονίου - Σπυρίδωνος μοναχού Λαυριώτου, *Κατάλογος των κωδίκων της Μεγίστης Λαύρας (της εν Αγίω Όρει)* [*Αγιορειτική Βιβλιοθήκη*, τεύχη Β΄-Γ΄], Paris 1925.