



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

Εθνικόν και Καποδιστριακόν  
Πανεπιστήμιον Αθηνών

— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

**ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ**

**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**ΤΟΜΕΑΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑΣ**

**ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

*«Ακρίβεια και διδασκαλία τῆς μουσικῆς τέχνης· κατ' ἐρωταπόκρισιν τῶν τε τόνων καὶ  
σημαδίων καὶ φωνῶν τῆς παπαδικῆς τέχνης»*

**Η μουσικολογική και παιδαγωγική αξία της στιχομυθίας της  
Ακρίβειας**

**Στυλιανή Αθ. Τύμπα**

A.M.: 1569201500065

**Επιβλέπων καθηγητής: Ἀχιλλεὺς Γ. Χαλδαιάκης**

**ΑΘΗΝΑ**

**ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2020**

**Τριμελής Επιτροπή:**

**Καθηγητής Αχιλλεύς Γ. Χαλδαιάκης (επιβλέπων)**

**Καθηγήτρια Σμαράγδα Χρυσοστόμου**

**Αν. Καθηγητής Δημήτριος Μπαλαγεώργος**

---

*Το δοκίμιο αυτό αποτελεί πτυχιακή εργασία η οποία συντάχθηκε για το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και υποβλήθηκε προς εξέταση τον Σεπτέμβριο του 2020. Η συγγραφέας βεβαιώνει ότι το περιεχόμενο του παρόντος έργου είναι αποτέλεσμα προσωπικής εργασίας και ότι έχει γίνει η κατάλληλη αναφορά στην εργασία τρίτων, όπου κάτι τέτοιο ήταν απαραίτητο, σύμφωνα με τους κανόνες της ακαδημαϊκής δεοντολογίας. Οι απόψεις που παρουσιάζονται στην παρούσα εργασία εκφράζουν αποκλειστικά τη συγγραφέα και όχι τον επιβλέποντα Καθηγητή.*

## Πίνακας περιεχομένων

<b>Πρόλογος</b> .....	4
<b>Εισαγωγή</b> .....	5
1. Η παράδοση της θεωρητικής συγγραφής της Ακρίβειας.....	5
2. Η βασική μέθοδος συγγραφής.....	6
3. Τα μέσα και οι στρατηγικές διδασκαλίας.....	7
4. Η δομή της παρούσας εργασίας.....	7
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α'</b>	
<b>Μουσικολογική ανάλυση της θεωρητικής συγγραφής</b> .....	9
1. Ανάλυση τίτλου της θεωρητικής συγγραφής και προοιμίου .....	9
2. Ερμηνεία των τόνων .....	14
3. Περί του ίσου, του ολίγου και της πεταστής .....	20
4. Περί του ολίγου, της οξείας και της πεταστής.....	21
5. Περί του κουφίσματος.....	23
6. Περί του κεντήματος.....	23
7. Περί της υψηλής.....	25
8. Περί των δύο κεντημάτων.....	26
9. Περί των κατιουσών φωνών γενικά.....	30
10. Περί των δύο αποστρόφων .....	36
11. Περί της διπλής.....	37
12. Περί του κρατήματος.....	39
13. Περί της υπορροής.....	42
14. Περί του σείσματος, το λεγόμενο εις το ασματικό φρήλον ή φριϋλόν.....	43
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β'</b>	
<b>Η παιδαγωγική διάσταση της θεωρητικής συγγραφής</b> .....	47
1. Κατηγοριοποίηση των σημαδιών της διδασκαλίας.....	48
2. Η σημασία των ερωταποκρίσεων στην διδασκαλία της Ακρίβειας.....	48
2.1 Η σημασία της μαθητικής ερώτησης στην διδασκαλία.....	50
2.2 Οι ερωτήσεις του μαθητή της Ακρίβειας.....	51
3. Η αξία της διαθεματικότητας στη διδασκαλία.....	52
3.1 Οι διαθεματικές προσεγγίσεις στη διδασκαλία της Ακρίβειας.....	54
4. Η χρήση των εικόνων στη διδασκαλία.....	57
5. Οι παρομοιώσεις στη θεωρητική συγγραφή της Ακρίβειας.....	58
6. Τα χαρακτηριστικά του καλού δασκάλου ενώπιον της διδασκαλίας.....	61
6.1 Ο άδηλος συγγραφέας της Ακρίβειας ως παιδαγωγός.....	64
<b>Επίλογος</b> .....	67
<b>Βιβλιογραφία</b> .....	68

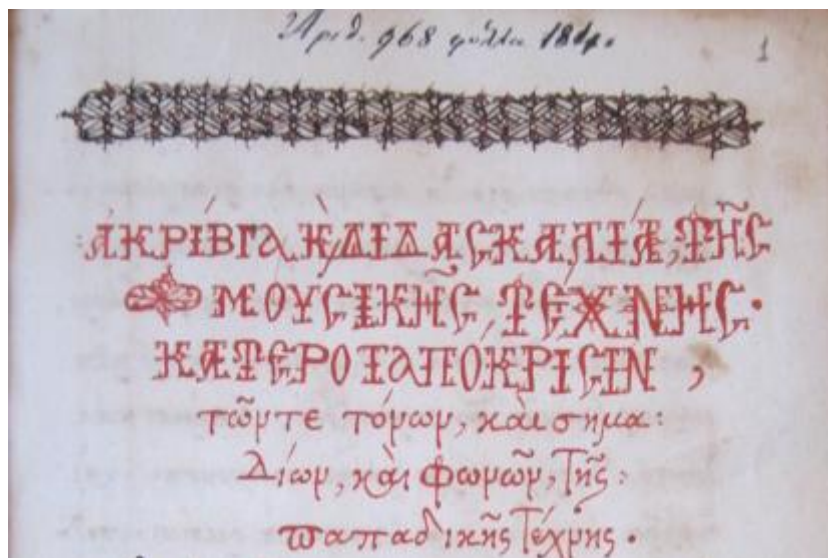
## Πρόλογος

Στη διάρκεια των προπτυχιακών μου σπουδών, στο πλαίσιο του μαθήματος της Προθεωρίας της ψαλτικής τέχνης κληθήκαμε να μελετήσουμε μια ιδιαίτερη θεωρητική συγγραφή με τίτλο *«Ακρίβεια και διδασκαλία τῆς μουσικῆς τέχνης· κατ' ἐρωταπόκρισιν τῶν τε τόνων καὶ σημαδίων καὶ φωνῶν τῆς παπαδικῆς τέχνης»*. Αναγνωρίζοντας το τεράστιο ενδιαφέρον που έκρυβε το συγκεκριμένο πόνημα αποδέχτηκα χωρίς δεύτερη σκέψη την πρόταση του επιβλέποντα καθηγητή μου Αχιλλέα Χαλδαιάκη, να αναδείξω την «παιδαγωγική» αξία της στιχομυθίας της ακρίβειας.

Έχοντας το μικρόβιο να αναζητώ την παιδαγωγική διάσταση στη θεωρία της ψαλτικής τέχνης, προσπάθησα να προσεγγίσω τόσο μουσικολογικά αλλά κυρίως παιδαγωγικά το θεωρητικογράφημα. Στόχος μου, να αναδείξω τη μουσικολογική γνώση μέσα από τις μεθόδους και τις πρακτικές διδασκαλίας, αναλογιζόμενη πάντα το πως θα μπορούσαν αυτές να μεταφερθούν στο πλαίσιο μιας σχολικής τάξης. Τέλος, να αξιολογήσω με βάση σύγχρονα επιστημονικά δεδομένα τον άδηλο συγγραφέα ως παιδαγωγό και έπειτα ως «μουσικολόγο».

Εγκάρδιες ευχαριστίες οφείλω σε όλους τους καθηγητές της κατεύθυνσης βυζαντινής μουσικολογίας, για την ευκαιρία που μου έδωσαν στις προπτυχιακές μου σπουδές, να αντιληφθώ στο έπακρο τη μαγεία της ψαλτικής τόσο ως μουσικής αλλά και ως επιστήμης. Επιπλέον, στην καθηγήτρια Μουσικής Παιδαγωγίας και Διδακτικής, Σμαράγδα Χρυσοστόμου, για την καθοδήγηση αλλά και τη γνώση που μας μετέδωσε στην διάρκεια των προπτυχιακών μας σπουδών γύρω από τα μουσικοπαιδαγωγικά ζητήματα. Περισσότερο απ' όλους όμως ευχαριστώ τον επιβλέποντα καθηγητή μου Αχιλλέα Χαλδαιάκη, για το αμέριστο ενδιαφέρον του, την συνεχή καθοδήγηση και τις πολύτιμες συμβουλές του.

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ



### 1. Η παράδοση της θεωρητικής συγγραφής της Ακρίβειας

Το χειρόγραφο EBE 968 με τον τίτλο «Ακρίβεια και διδασκαλία τῆς μουσικῆς τέχνης· κατ' ἐρωταπόκρισιν τῶν τε τόνων καὶ σημαδίων καὶ φωνῶν τῆς παπαδικῆς τέχνης» εἶναι μια μεταβυζαντινὴ θεωρητικὴ συγγραφή ἀδηλοῦ συγγραφέως που παρουσιάζει τεράστιο μουσικολογικὸ καὶ ὄχι μόνο ενδιαφέρον.

Αδιευκρίνιστος εἶναι καὶ ὁ ακριβὴς χρόνος τῆς συγγραφῆς. Ἡ πρώτη αναφορὰ στὴν ἐν λόγω συγγραφή ἐγένετο τὸ 1981 ἀπὸ τὸν Αθανάσιο Παπαδόπουλο, ὁ ὁποῖος περιγράφοντας τὸν κώδικα τῆς Πατριαρχικῆς βιβλιοθήκης Ἱεροσολύμων ὑπ' ἀριθμὸν 332, δημοσίευσε τὴν ἀρχὴ τῆς θεωρητικῆς συγγραφῆς. Ἀπὸ ἴκει κι ἔπειτα «φανερῶθηκε» καὶ γνωστοποιήθηκε τὸ θεωρητικογράφημα μέσω καὶ ἄλλων κωδίκων, ὅπως τῶν EBE 965, EBE 968, Κουτλουμουσίου 461. Σὲ ἓνα μεγάλο μέρος, ἡ ἀνάδειξη τῆς συγγραφῆς, οφείλεται στὴν κριτικὴ ἐκδόση που ἐκδόθηκε τὸ 1998, ἀπὸ τὴν Ἀκαδημία τῆς Βιέννης, ὑπὸ τὸν τίτλο *Corpus Scriptorum de Re Musica*. Περιλάμβανε μάλιστα ολόκληρο τὸ κείμενο τῆς συγγραφῆς, «φιλολογικῶς καὶ μουσικολογικῶς υπομνηματισμένο» (Χαλδαϊάκης, 2014: 315-326).

## 2. Η βασική μέθοδος συγγραφής

Η βασική μέθοδος συγγραφής της θεωρητικής συγγραφής είναι η μέθοδος των ερωταποκρίσεων. Είναι δομημένη η διδασκαλία σε ερωτήσεις και απαντήσεις του μαθητή προς τον διδάσκαλο και αντίστροφα. Μέσα από ερωτήσεις αναδύεται όλη η μαγεία του θεωρητικογραφήματος.

Αυτή η μέθοδος, συναντάται και σε άλλα μεταβυζαντινά θεωρητικά συγγράμματα. Παραθέτω ενδεικτικά στοιχεία όπως αναφέρονται στον Α' τόμο του επιστημονικού συγγράμματος «*Βυζαντινομουσικολογικά*» του καθηγητή Αχ. Χαλδαιάκη:

- *«Εισαγωγή μουσικής κατ' ερωταπόκρισιν, εις ραοτέραν κατάληψιν των μαθητιώντων, ής ο λόγος περί τε των ανιουσών και κατιουσών φωνών, σωμάτων τε και πνευμάτων, η καθ' εαυτά και προς άλλα έχουσιν, εν τε συνθέσει και συντάξει, και περί των ενεργειών τε και σχημάτων και κοινώς λεγομένων μεγάλων σημαδίων, παρά τε τοις πάλαι και νυν, επί παντός ήχου, φθορών τε αυτών και φωνουργιών και λήξεων, και των τινών άλλων παρεπομένων αυτοίς»,* μια θεωρητική συγγραφή Κυρίλλου αρχιερέως πρώην Τήνου του Μαρμαρινού,
- *«Του οσίου και θεοφόρου πατρός ημών Ιωάννου του Δαμασκηνού, Ερωταποκρίσεις της παπαδικής τέχνης, περί σημαδίων και φωνών και τόνων και πνευμάτων και κρατημάτων και παραλλαγών και όσα εν τη παπαδική τέχνη διαλαμβάνουσαι»,* θεωρητική συγγραφή του ψευδο-Δαμασκηνού
- *«Κρηπίς του θεωρητικού και πρακτικού της εκκλησιαστικής μουσικής, συνταχθείσα προς χρήσιν των σπουδαζόντων αυτήν κατά την νέαν μέθοδον παρά των τριών ενδόξων μουσικοδιδασκάλων, κυρίου Χρυσάνθου μητροπολίτου Προύσης, κυρίου Γρηγορίου Πρωτοψάλτου της του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας και κυρίου Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, εκδεδομένη πρότερον μεν διηγηματικώς παρά Παναγιώτου Πελοπίδου, νυν δε αύθις εις τύπον εκδοθείσα κατ ερωταπόκρισιν, μετά προσθήκης πολλών αναγκαιούντων τα μάλιστα εις φιλολογικήν γνώσιν παρά Θεοδώρου παπα-Παράσχου Φωκαέως, επιστασία του ιδίου και αναλώμασιν αυτού τε και των φιλομούσων συνδρομητών, εν Κωνσταντινουπόλει, εκ της του Γένους ημών πατριαρχικής τυπογραφίας, 1842»* (Χαλδαιάκης, 2014: 315-326).

### **3. Τα μέσα και οι στρατηγικές διδασκαλίας**

Πολύ ενδιαφέρον είναι να παρακολουθήσει κανείς την πορεία της διδασκαλίας αυτής με όλα τα μέσα που χρησιμοποιεί ο διδάσκαλος για να πείσει και να μπορέσει να μεταδώσει τη γνώση του στο μαθητή. Χρησιμοποιεί εικόνες ειλημμένες από την φύση αλλά και από την θεολογία της εκκλησίας. Ο λόγος του δασκάλου κατακλύζεται από ένα πνεύμα βαθιά εκκλησιαστικό. Μιλάει με λόγο θεολογικό, επικαλείται περικοπές από την Αγία Γραφή και πατερικά κείμενα, χρησιμοποιεί γνωστές στην εκκλησιαστική ορολογία φράσεις και έχει την αγωνία οι μαθητές του να κατανοήσουν κάθε παράμετρο του λόγου του. Με σημερινά δεδομένα λοιπόν, ένας που έχει εντυφώσει σε παιδαγωγικά ζητήματα μπορεί να εντοπίσει έντονα το στοιχείο της διαθεματικότητας στο οποίο θα δοθεί και ιδιαίτερη σημασία στην παρούσα εργασία. Φαίνεται πως ο συγγραφέας γνωρίζει πολύ καλά τα δεδομένα της εκκλησίας και της θεολογικής διδασκαλίας και δεν είναι ένας απλός μουσικολόγος ή ψάλτης. Έχουμε έναν μαθητή που διψάει για μάθηση και ένα σοφό διδάσκαλο που μεταδίδει τη γνώση με έναν τρόπο συγκεκριμένο προς το μαθητή του. Ο μαθητής φαίνεται να έχει υπερβολικό ζήλο να μάθει κάτι που φαίνεται από τις ερωτήσεις με τις οποίες κατακλύζει τον δάσκαλο. Ίσως γίνεται και ενοχλητικός και μερικές φορές απαιτητικός προς τον διδάσκαλο και επιμένει να μάθει. Δεν διστάζει να εκφράσει τον προβληματισμό του και να ζητήσει από τον δάσκαλο να του εξηγήσει ξανά. Δίνει έτσι τη δυνατότητα στον δάσκαλο να επαναδιατυπώσει και να παρουσιάσει από διαφορετική οπτική το οποιοδήποτε θέμα και να προσπαθήσει με κάθε τρόπο να εξηγήσει ακόμα και το ανεξήγητο. Ο λόγος του μαθητή απορρέει βαθύτατο σεβασμό πάντα προς τον διδάσκαλο. Αναγνωρίζει την αυθεντία του, τον έχει ως μικρό Θεό.

### **4. Η δομή της παρούσας εργασίας**

Το πρώτο μεγάλο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας εστιάζει στην μουσικολογική ανάλυση των δεδομένων που παρουσιάζονται στη θεωρητική συγγραφή. Ακολουθείται μάλιστα η ίδια δομή που επιλέγει ο συγγραφέας της *Ακρίβειας*, η ίδια ακολουθία ενοτήτων.

Το δεύτερο κεφάλαιο έχει ως στόχο να αναδείξει την παιδαγωγική προοπτική της διδασκαλίας, εξετάζοντας λεπτομερώς και αξιολογώντας τα μέσα, τις στρατηγικές,



τις προϋποθέσεις και τα αποτελέσματα τόσο της διδασκαλίας όσο και του συγγραφέα ως προσωπικότητας και ως παιδαγωγού.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄

### Μουσικολογική ανάλυση της θεωρητικής συγγραφής

#### 1. Ανάλυση τίτλου και προοιμίου της θεωρητικής συγγραφής

*«Ακρίβεια καὶ διδασκαλία τῆς μουσικῆς τέχνης· κατ' ἐρωταπόκρισιν τῶν τε τόνων καὶ σημαδιῶν καὶ φωνῶν τῆς παπαδικῆς τέχνης»*, αναγράφεται στην αρχή της συγγραφής.

Είναι ευρέως γνωστό ότι η επιτυχία ή αποτυχία σε οποιαδήποτε διδασκαλία εξαρτάται κατά κύριο λόγο από τον εξ αρχής ορισμό των βασικών σημείων και των στόχων της διδασκαλίας. Ο διδάσκαλος θα πρέπει να είναι σε θέση να γνωρίζει καλά, πριν καν ξεκινήσει να διδάσκει, τα βασικά σημεία και τον τρόπο με τον οποίο θα μεταδώσει τη γνώση στον μαθητή του. Έτσι και στην παρούσα θεωρητική συγγραφή, όπως διαφαίνεται από τον τίτλο, ο διδάσκαλος γνωρίζει πολύ καλά και ορίζει με ακρίβεια το διδακτικό του αντικείμενο. Αποκαλύπτει μάλιστα και τη μέθοδο διδασκαλίας που θα ακολουθήσει που δεν είναι άλλη από την διδασκαλία μέσω ερωταποκρίσεων.

Ήδη από τον τίτλο μάς γίνεται γνωστό ότι το υλικό θα παρουσιασθεί με την μορφή ερωταποκρίσεων, που είναι μια συνήθης μέθοδος συγγραφής θεωρητικών κειμένων με παιδαγωγική προοπτική τη μεταβυζαντινή περίοδο. Η λέξη «ακρίβεια» δηλώνει ακριβώς την λεπτομερή, ακριβή και με δογματικό τρόπο διατυπωμένη διδασκαλία που δεν είναι άλλη από αυτήν της θεωρίας των σημαδιών της Ψαλτικής Τέχνης, τον τρόπο δηλαδή κατανόησης, προσέγγισης, κατασκευής, επινόησης και λειτουργίας τους. Στον τίτλο της συγγραφής αναφέρονται τρεις φαινομενικά διαφορετικοί όροι:

α) **τόνοι**: ο τόνος στη φιλολογική του διάσταση σημαίνει τονισμός (οξεία, βαρεία κ.ο.κ). Είναι γνωστό πως στη βυζαντινή υμνογραφία αντί για τον όρο «μελοποιΐα-σύνθεση» χρησιμοποιείται ο όρος «τονισμός». Ας μην ξεχνάμε την ύπαρξη του ποιητικού κειμένου στην ψαλτική τέχνη, το οποίο φέρει ένα νόημα που η μουσική καλείται να αναδείξει. Πρωταρχικός στόχος στη βυζαντινή μελοποιΐα δεν είναι η καλλιτεχνία αλλά η εμμελής μετάδοση και ανάδειξη με έναν ιδιαίτερο και πιο εμφαντικό τρόπο των νοημάτων του κειμένου. Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο χρησιμοποιούνται οι όροι τόνος-τονισμός. Τόνος, λοιπόν, είναι το μέσο που βοηθάει να αναδειχθεί ο λόγος, συνεπώς οι τόνος είναι συνώνυμο των σημαδιών. Απόδειξη σε αυτό

αποτελεί και το γεγονός ότι το ποιητικό κείμενο ευθύς εξ αρχής γραφόταν κάτω από τη μουσική χωρίς τόνους, ακριβώς διότι τα σημάδια που βρισκόταν από πάνω αποτελούσαν τους τόνους.

β) **σημάδια** είναι τα σύμβολα αυτά που συνιστούν την βυζαντινή σημειογραφία

γ) **φωνές**: η φωνή είναι αυτό που κρύβεται πίσω από τα σημάδια και μας υποδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο θα ψάλλουμε. Είναι η φωνητική ερμηνεία, η επιτέλεση. Από αυτό τον όρο μας γίνεται και γνωστό ότι θα γίνει λόγος περί των φωνητικών σημαδιών και τις τρεις κατηγορίες αυτών: ισότητας, ανάβασης, κατάβασης. Είναι εξ ορισμού λοιπόν συνυφασμένος ο όρος με τα σημάδια και τους τόνους.

Συνεπώς η τριπλή αυτή ορολογία που παρουσιάζεται στον τίτλο θα μπορούσε να δημιουργήσει την εξής αλληλουχία:

### **Τόνοι - Σημάδια - Φωνές**

Ο υποψήφιος μελοποιός παραλαμβάνει ένα κείμενο που έχει ένα συγκεκριμένο νόημα. Παίρνει τον «τόνο» λοιπόν αυτόν και τον διευρύνει χρησιμοποιώντας σημάδια, ένα οργανωμένο δηλαδή σημειογραφικό σύστημα. Έπειτα τον αποτυπώνει στο χαρτί και εν τέλει έρχεται ο ερμηνευτής και του δίνει φωνή.

Το θεωρητικό αυτό κείμενο δεν είναι κείμενο για αρχαρίους, αλλά ένα κείμενο που το δίδασκε ένας δάσκαλος σε πιο προχωρημένο επίπεδο γνώσης. Γι' αυτό και ο λόγος πολλές φορές είναι υπαινικτικός.

Στην αρχή της θεωρητικής συγγραφής ο συγγραφέας και πάλι δηλώνει ξεκάθαρα πως θα ξεκινήσει την διδασκαλία του. «*Αρχή τῶν ἀνιουσῶν φωνῶν*» αναγράφει, δηλώνοντας πως θα γίνει λόγος αρχικά για τα φωνητικά σημάδια της ανάβασης. Παρατηρεί κανείς πως υπάρχει ένα προοίμιο πριν ξεκινήσει ο διάλογος μεταξύ του δασκάλου και του μαθητή κάτι που παραπέμπει σε θεατρικό έργο, στην αρχή του οποίου κάποιος αφηγητής προϊδεάζει το κοινό γι' αυτό που θα ακολουθήσει. Το προοίμιο λοιπόν εδώ προετοιμάζει το έδαφος για τους δύο πρωταγωνιστές της θεωρητικής συγγραφής και τον διάλογο που θα αναπτύξουν. Έχει μεγάλη σημασία για την παρούσα εργασία, διότι παρατίθενται σε αυτό όλες οι ερωτήσεις που θέτει ο μαθητής στον διδάσκαλο και που θα αποτελέσουν τον κορμό της διδασκαλίας, αλλά και την τροφή για περαιτέρω σχολιασμό και ανάλυση εκ μέρους μου. Για τον λόγο αυτό παρατίθεται παρακάτω η μεταγραφή του προοιμίου:

*«Ακρίβεια ἢ διδασκαλία τῆς Μουσικῆς Τέχνης κατ' ἐρωταπόκρισιν, τῶν τε τόνων καί  
σημαδιῶν καί φωνῶν τῆς Παπαδικῆς Τέχνης*

### *Ἀρχὴ τῶν ἀνιουσῶν φωνῶν*

*Κάποιος μαθητῆς ἠρώτησε τὸν διδάσκαλον αὐτοῦ καὶ εἶπε· παρακαλῶ σε, διδάσκαλε, διὰ τὸν Κύριον, νὰ με εἰπῆς καὶ νὰ με ἐρμηνεύσῃς τὰ σημάδια, πῶς ἔγιναν ἀπ' ἀρχῆς ἕως τέλους, ἤγουν ἀπὸ τοῦ ἴσου· πῶς τὸ ἴσον λέγεται ἄφωνον κι ἔμφωνον, διατὶ, ἐάν εἶναι ἄφωνον, πῶς εἶναι μόνον; Διατὶ ὅλα τὰ ἄφωνα δὲν εἶναι μοναχὰ, ἀλλὰ θέλουν ἐπάνω φωνήν· εἰ δὲ εἶναι ἔμφωνον, πῶς οὔτε ἀνεβαίνει, οὔτε κατεβαίνει· καὶ πάλιν δεῖξάι με πῶς λέγεται ἀρχὴ καὶ θεμέλιον ὁλωνῶν τῶν σημαδίων· εἰπέ μοι καὶ τοῦτο, τὸ ὀλίγον ἔχει φωνήν ἀνάγουσαν καὶ ἡ ὀξεῖα ὡσαύτως καὶ ἡ πεταστὴ ὁμοίως, ἐπειδὴ καὶ τὰ τρία αὐτὰ εἶναι ἰσόφωνα, τί τὰ θέλομεν τὰ περισσὰ; Τὸ ὀλίγον ἐάν τίθηται ἀντὶ τῆς ὀξείας, ἀντὶ τῆς πεταστῆς; Διδάσκαλε, δίδαξόν με, καὶ τὸ ἓνα κέντημα πῶς ἔχει δύο φωνές, τὰ δὲ δύο κεντήματα μίαν φωνήν; Ὅπου ἤθελαν νὰ ἔχουν τρεῖς ἢ τέσσαρας φωνάς τὰ δύο, ὅτι δὲ καὶ ἡ ὀξεῖα ἔχει μίαν φωνήν, ἡ δὲ διπλῆ [ὀξεῖα] φωνήν δὲν ἔχει· διότι ἐάν εἰπῆς, ὅτι αἱ δύο ὀξεῖαι ἀνταμώθησαν ἀντάμα καὶ ἔγιναν ἓνα πρόσωπον, ἢ διατὶ ἔλαβαν τὴν ἀργίαν, καὶ διὰ τοῦτο ἔχασαν τὴν φωνήν, ἐδῶ καὶ οἱ δύο οἱ ἀπόστροφοι ἔγιναν ἓν πρόσωπον, ἀλλὰ ἔχουσιν καὶ ἀργίαν· δίδαξόν με καὶ τὸ σείσμα διὰ τὴν ἀγάπην τοῦ Χριστοῦ, ὅτι ἄλλοι λέγουσιν· ὅτι ἡ ἀπορροὴ εἶναι, διατὶ εἶναι ἔμπροσθεν τοῦ πιάσματος, σαλεύει καὶ λέγεται ἔτσι σείσμα· ἄλλοι λέγουσιν ὅτι σημάδιον εἶναι, καὶ ὄχι· ἡ ἀπορροὴ λέγεται ὁ σκόληξ, καὶ ἀπὸ τοῦ σκόληκος γίνεται σείσμα, κι ἔτσι κάθε ἓνα· καὶ ὁ Θεὸς νὰ μεγαλύνῃ τὴν διδασκαλίαν σου, καὶ δεῖξαι με διὰ νὰ μὴν τιμωρηθῆς, ὡσάν ἐκεῖνος ὁ δοῦλος ὅπου ἔκρυψε τὸ ἀργύριον τοῦ αὐθέντου του εἰς τὴν γῆν, τουτέστι τὸ χάρισμα ὅπου εἶχεν, ἀλλὰ νὰ ἀκούσῃς παρά τοῦ φοβεροῦ κριτοῦ τοιαῦτα λόγια, ὅτι δοῦλε ἀγαθὲ καὶ πιστὲ, ἐπὶ ὀλίγα εἶ πιστός, ἐπὶ πολλῶν σε καταστήσω· εἴσελθε εἰς τὴν χαρὰν τοῦ Κυρίου σου·*

*Ὁ διδάσκαλος· Ἐπειδὴ, ὦ ἀκροατά, ἀγαπᾶς νὰ μάθῃς, ἄκουσον μὲ ἐπιμέλειαν νὰ σέ διδάξω αὐτά, ὅπου ὁ Θεὸς με ἐφώτισεν»*

Ο τρόπος με τον οποίο απευθύνεται ο μαθητής προς τον διδάσκαλο «*παρακαλῶ σε διδάσκαλε*» δείχνει το ἦθος, τη σεμνότητα και το δέος με το οποίο προσεγγίζει τον διδάσκαλο. Μέσα από την προσωπικότητα λοιπόν του μαθητή, διαφαίνονται και τα χαρακτηριστικά εκείνα που οφείλει κάθε μαθητής να ἔχει ἀπέναντι στον διδάσκαλό του. Εκτός από την ὄρεξη για μάθηση, το πιο σημαντικό είναι να ἔχει σεβασμό, να εκτιμᾷ τον κόπο που καταβάλλει κάθε εκπαιδευτικός για να μεταδώσει τη γνώση. Μόνο ἔτσι θα υπάρξει μια υγιῆς και ισορροπημένη σχέση και η διδασκαλία θα επιτυγχάνει τους σκοπούς της. Ἐπειτα, στη φράση «*διὰ τὸν Κύριον*», κρύβεται και η θεολογική διάσταση του κειμένου ὡπως προαναφέραμε. Πάντοτε στην θεωρία και στην πράξη της

ψαλτικής τέχνης υπάρχει η επίκληση του θείου πριν ξεκινήσει το οτιδήποτε. Ο μαθητής λοιπόν παρακαλεί τον διδάσκαλο να «ερμηνεύσει» τα σημάδια. Η ερμηνεία είναι η λέξη που θα σηματοδοτήσει και θα τροφοδοτήσει το περιεχόμενο της συγγραφής. Ακολουθούν οι ερωτήσεις του μαθητή περί των σημαδίων τα οποία θα αναλύσουμε παρακάτω. Αφού θέσει τα ερωτήματα ο μαθητής προσπαθεί να κερδίσει την εύνοια του δασκάλου. Χαρακτηριστική είναι η φράση *«και ὁ θεὸς νὰ μεγαλύνῃ τὴν διδασκαλίαν σου»*, να την κάνει δηλαδή περιώνυμη, περίβλεπτη. Ξεκινάει θετικά την επίκληση αυτή στο συναίσθημα του δασκάλου αλλά συνεχίζει με κάποιου είδους κατάρες, συνηθισμένη τακτική στον χώρο διδασκαλίας της βυζαντινής μουσικής εκείνα τα χρόνια. Είναι θα λέγαμε η έσχατη απόπειρα του μαθητή να εκμαιεύσει όλα αυτά που θέλει από τη σοφία του δασκάλου, καθώς δεν ήταν καθόλου προφανές ότι όσα ήξερε ο δάσκαλος θα τα έδειχνε στον μαθητή του. Αφού τον κολακεύει λοιπόν και επικαλείται τον Θεό, στο τέλος του λέει ότι αν δεν του δείξει αυτά που ζήτησε θα τιμωρηθεί όπως ο δούλος στην παραβολή των δέκα ταλάντων. Η παραβολή στην οποία αναφέρεται ο μαθητής κρύβει έναν πολύ σημαντικό συμβολισμό. Πίσω από τα τάλαντα (νόμισμα εκείνης της εποχής), κρύβονται τα χαρίσματα που έχει ο καθένας. Άλλος που έχει ένα αγωνίζεται να τα κάνει πολλά και αυτός που έχει πολλά επαναπαύεται και εφησυχάζει. Η παραβολή αυτή από το κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο λειτουργεί έμμεσα ως απειλή για τον διδάσκαλο και του υπενθυμίζει ότι αν δεν μεταδώσει τη γνώση και το χάρισμα που έχει θα πάθει σαν τον δούλο της παραβολής που έκρυψε το τάλαντο στην γη. Μέσα από την παραβολή αυτή δίνεται και ένα μάθημα ζωής. Ότι δεν πρέπει να επαναπαυόμαστε στα κεκτημένα αλλά να αγωνιζόμαστε για τη γνώση και τη σοφία, με σκοπό να γινόμαστε ολοένα ανώτεροι πνευματικά. Το γεγονός ότι χρησιμοποιεί αυτό το παράδειγμα ο μαθητής προς τον δάσκαλό του, αποδεικνύει πως και οι δύο ανήκουν στον εκκλησιαστικό χώρο και «μιλάνε» την ίδια γλώσσα. Τέλος, με τα λόγια *«δούλε αγαθέ και πιστέ, επί ολίγα ει πιστός, επί πολλών σε καταστήσω· είσελθε εις την χαράν του Κυρίου σου»* του υπενθυμίζει τη θεία επιβράβευση που θα λάβει αν μεταδώσει τη γνώση του στο μαθητή και κατ' επέκτασιν την προοπτική της αιώνιας ζωής. Την ώρα της κρίσης θα ακούσει δηλαδή και ο δάσκαλος από τον Θεό τα λόγια που άκουσε και ο δούλος που πολλαπλασίασε το τάλαντό του, τα οποία θα τον υποδέχτηκαν στην αιώνια βασιλεία.

Είναι αξιοσημείωτο ότι αυτός που έγραψε το προοίμιο δεν το έγραψε σε πρώτο πρόσωπο σαν να το λέει ο μαθητής αλλά σαν να αφηγείται κάποιιο τρίτο πρόσωπο. Με έμμεσο δηλαδή τρόπο, διατυπώνεται η αρχική ερώτηση του μαθητή στην οποία

κρύβεται όλο το περιεχόμενο της θεωρητικής συγγραφής. Προετοιμάζεται έτσι το έδαφος για να εμφανιστεί πρώτο το σημαντικότερο πρόσωπο του έργου που είναι ο διδάσκαλος. Η φυσική ακολουθία θα ήταν να εμφανίζεται πρώτα ο μαθητής και μετά ο δάσκαλος να δίνει την απάντηση. Ο διδάσκαλος όμως λόγω της αυθεντίας του, της σοφίας αλλά και της ηλικίας του πρέπει να εμφανιστεί πρώτος. Έτσι λοιπόν το ερώτημα του μαθητή τίθεται μέσω του αφηγητή για να εμφανιστεί πρώτος ο διδάσκαλος.

Εμφανίζεται λοιπόν ο διδάσκαλος ξεκινώντας με τη φράση *«ἐπειδή, ὧ ἀκροατά, ἀγαπᾶς νὰ μάθης, ἄκουσον με ἐπιμέλειαν νὰ σε διδάξω αὐτὰ ὅποῦ ὁ θεὸς με ἐφώτισεν»*. Η φράση *«ἐπειδή, ὧ ἀκροατά»* δείχνει, ότι αυτά που θα πει ο δάσκαλος αφορούν όχι μόνο τον μαθητή του αλλά και όλους όσοι ακούνε και ενδιαφέρονται, όλους τους πιθανούς αναγνώστες. Όπως φαίνεται από την φράση αυτή ο δάσκαλος δεν είναι από αυτούς που κρύβουν την τέχνη. Με τη φράση *«ἀγαπᾶς νὰ μάθης»* φαίνεται ότι έχει καταλάβει την δίψα του μαθητή για γνώση και το πραγματικό ενδιαφέρον να μάθει πραγματικά οτιδήποτε του διδάξει. Προτρέπει λοιπόν τον μαθητή να ακούσει *«μὲ ἐπιμέλειαν»* αυτά που ο Θεός τον φώτισε. Ο δάσκαλος δεν εμφανίζεται ως αυτάρκης γνωστικά αλλά σεμνός και παραδέχεται ότι με τη θεία φώτιση κατάφερε να κατανοήσει κάποια από τα πράγματα που ενδεχομένως δεν έχουν γίνει ακόμα κατανοητά από όλους. Παραδέχεται, δηλαδή, ότι η γνώση που κατέχει δεν είναι καθαρά δικό του επίτευγμα αλλά κάτι το οποίο κατάφερε με την ενίσχυση της θείας χάριτος.

Ήδη από το προοίμιο ο αναγνώστης προΐδεάζεται θετικά για το τι πρόκειται να ακολουθήσει. Σκιαγραφούνται δύο εξαιρετικές προσωπικότητες. Από τη μία ένας μαθητής με ήθος και σεβασμό, που λαχταρά για γνώση, και από την άλλη ένας διδάσκαλος, ταπεινός, έτοιμος να μεταδώσει με κάθε τρόπο και χωρίς ενδοιασμούς ό,τι είναι σε θέση να γνωρίζει. Δύο άνθρωποι που μέσα από διάλογο, διαθεματικές προσεγγίσεις, εικόνες, παρομοιώσεις, λεπτομερείς επεξηγήσεις θα προσπαθήσουν να φτάσουν στην απόλυτη γνώση.

## 2. Ερμηνεία των τόνων

Ο διδάσκαλος ξεκινάει να ερμηνεύει τα σημάδια και να απαντάει στις ερωτήσεις του μαθητή του ξεκινώντας από το ίσον που είναι «*ἀρχή καὶ θεμέλιον ὁλωνῶν τῶν σημαδιῶν*» ή όπως διατυπώνεται στην προθεωρία «*ἀρχή, μέση, τέλος καὶ σύστημα πάντων τῶν σημαδιῶν τῆς παπαδικῆς τέχνης τὸ ἴσον ἐστί.*». Ξεκινάει δηλώνοντας πως το ίσο και έχει και δεν έχει φωνή, είναι δηλαδή και φωνητικό και άφωνο σημάδι, μια φράση που με πρώτη ματιά φαίνεται οξύμωρη. Με τον όρο φωνή ο διδάσκαλος θέλει να δηλώσει τη δύναμη, το μέτρο που έχει η φωνή. Παράλληλα όμως ο όρος αυτός έχει και τη διάσταση της φωνητικής επιτέλεσης, δηλαδή της ψαλμώδησης. Το ίσον λοιπόν δεν έχει φωνή δική του, ούτε ανεβαίνει ούτε κατεβαίνει, ωστόσο τραγουδιέται καθώς δανείζεται τη φωνή του προηγούμενου σημαδιού. Ο Χρύσανθος στη θεωρητική του συγγραφή αναφέρει χαρακτηριστικά πως το ίσον «*εξαγγέλλει τον φθόγγον του ηγουμένου*» (Χρύσανθος:12 §30). Στο ίσον δηλαδή καθρεφτίζεται η φωνή του προηγούμενου φθόγγου και όπως λέει ο διδάσκαλος χαρακτηριστικά «*εἶναι εἰς ὅλους τοὺς τόνους τεταπεινωμένον*». Με τον όρο «τόνος» αναφέρεται στα σημάδια ανάβασης και κατάβασης. Θεολογικά, δηλαδή θα μπορούσαμε να πούμε ότι το ίσον είναι το απαύγασμα της ταπεινώσεως καθώς υποτάσσεται στη δυναμική της κίνησης των προηγούμενων σημαδιών. Όπως για παράδειγμα οι μοναχοί απαρνούνται το δικό τους θέλημα και κάνουν υπακοή στον ηγούμενο έτσι και το ίσο δεν έχει «προσωπική» φωνή.

Ο διδάσκαλος στη συνέχεια ξεφεύγει από τον θεολογικό λόγο και προκειμένου να εξηγήσει στον μαθητή γιατί το ίσο θεωρείται θεμέλιο όλων των σημαδιών χρησιμοποιεί πιο ανθρωπομορφικές και αλληγορικές εικόνες, τρία παραδείγματα από τη γνώση και την εμπειρία του μαθητή.

Συγκεκριμένα ο διδάσκαλος της *Ακρίβειας* παροτρύνει τον μαθητή να σκεφτεί τρεις εικόνες. Ενός χτίστη, ενός ζωγράφου και ενός γραφέα. Ο ένας είναι χειρώνακτας, ο δεύτερος καλλιτέχνης και ο τρίτος πνευματικός άνθρωπος. Τίποτα δεν μπορεί να κάνει κανένας από αυτούς, εάν δεν χρησιμοποιήσει «στιγμή», δηλαδή μια τελεία, μια αρχή για να ξεκινήσει το όποιο δημιούργημα. Το ίσον λοιπόν είναι σαν τα θεμέλια μιας οικοδομής. Στη συνέχεια ο διδάσκαλος κάνει μια αναφορά καλλιτεχνική στο πως λειτουργεί η έννοια της στιγμής, ως κέντρο, ως θεμέλιο, ως σημείο έναρξης στο έργο ενός ζωγράφου και παρομοιάζει τη στιγμή αυτή, με το ίσον. Εάν δεν υπήρχε το ίσον,

δεν θα υπήρχε τίποτα, δεν θα μπορούσε να συστηματοποιηθεί η σημειογραφία και κατ' επέκτασιν η ίδια η μουσική. Το θεμέλιο της σημειογραφίας της ψαλτικής τέχνης είναι το ίσον. Εν συνεχεία χρησιμοποιεί το παράδειγμα του γραφέα όπου και αυτός για να γράψει ξεκινάει από ένα σημείο, μια στιγμή. Με αυτά τα παραδείγματα ο διδάσκαλος τονίζει την υπαρξιακή έννοια του ίσου, που είναι η έννοια της αφετηρίας, της αρχής, της έναρξης, που στη μουσική γλώσσα συνδέεται με την τονική έναρξη. Τα λόγια του μας παραπέμπουν και στο βιβλικό χωρίο του κατά Ιωάννη ευαγγελίου «εν αρχή ήν ο λόγος», επίσης στην αρχή της γενέσεως του κόσμου, αλλά και στη λαϊκή φράση «η αρχή είναι το ήμισυ του παντός». Αφού ο διδάσκαλος δίνει τα παραδείγματα, επανέρχεται στο αρχικό ερώτημα «πῶς ἔγιναν τὰ σημάδια ἀπ' ἀρχῆς ἕως τέλους, ἤγουν ἀπὸ τοῦ ἴσου» και αναλύει το πως επινοήθηκε το σύμβολο του ίσου. Μας περιγράφει λεκτικά ότι το ίσον είναι μια στιγμή, μια τελεία από την οποία δημιουργείται ένα σύρμα, ένα σύρσιμο που είναι «ορθό», δηλαδή ίσιο, το οποίο δεν πηγαίνει ούτε πάνω αλλά ούτε κάτω, γι' αυτό λέγεται ίσον. Ο καθηγητής Αχιλλέας Χαλδαιάκης στα «Βυζαντινομουσικολογικά - Τόμος Α΄» αφιερώνει ένα ξεχωριστό κεφάλαιο στις «εικονογραφικές οδηγίες» που μας παρέχουν οι βυζαντινές και μεταβυζαντινές θεωρητικές συγγραφές. Συγκεκριμένα για τον τρόπο με τον οποίο διδάσκονται τα σημάδια στην ακρίβεια επισημαίνει πως «Μοιάζει σαν ένας εμφανιζόμενος στο συγκεκριμένο σημείο της συγγραφής εικονικός δάσκαλος να κρατά το χέρι ενός υποτιθέμενου μαθητή και να τον καθοδηγεί πως ακριβώς να σχεδιάσει το συγκεκριμένο σημάδι» (Χαλδαιάκης, 2014:112). Είναι απόλυτα περιγραφικός, όπως ένας δάσκαλος που μαθαίνει το αλφάβητο στα μικρά παιδιά. Τέλος, ο διδάσκαλος κλείνει πολύ εμφαντικά την παρέμβασή του λέγοντας πως το ίσον είναι ο βασιλιάς των σημαδιών. Δημιουργεί με τη φράση αυτή στο μυαλό μας και πάλι μια εικόνα ειλημμένη από τη φύση, που παραπέμπει στο ζωικό βασίλειο και στον βασιλιά των ζώων. Όπως το λιοντάρι είναι ο βασιλιάς των ζώων, έτσι και το ίσον είναι ο βασιλιάς των σημαδιών. Μας είναι γνωστό και από την προθεωρία ότι το ίσον, υποτάσσει, κυριεύει και αφωνεί όλα τα σημάδια. Έχει τη δύναμη όταν μπει πάνω από φωνητικό σημάδι (οξεία, πεταστή, κούφισμα) να το αφωνήσει και όταν μπει πάνω από άφωνο σημάδι να του πάρει τη χειρονομία.

Στη συνέχεια, εύλογα ο μαθητής απορεί πως γίνεται το ίσον από τη μία να ταπεινώνεται αλλά παράλληλα να θεωρείται και βασιλιάς των σημαδιών. Έρχεται εδώ ο δάσκαλος και πάλι να εξηγήσει ότι δεν είναι ταπεινό λόγω ελλείμματος, επειδή κάτι του λείπει και αναγκάζεται να ταπεινωθεί. Είναι ταπεινό με μακροθυμία, δηλαδή σαν



ένα άνθρωπο σπουδαίο ο οποίος όμως δεν είναι ακατάδεκτος αλλά πηγαίνει όπου τον καλούν. Ο συνδυασμός του ίσου δηλαδή με τα άλλα σημάδια δεν δηλώνει ταπείνωση λόγω έλλειψης, αλλά ταπείνωση λόγω συγκατάβασης και μεγαλοσύνης. Ουσιαστικά τα σημάδια καλούν το ίσον να συντεθεί μαζί τους. Είναι ταπεινό υπό την άποψη ότι καταδέχεται να συνδυαστεί και με υψηλά σημάδια ανάβασης και με χαμηλά. Αυτό ακριβώς δείχνει ότι τα σημάδια μεταξύ τους έχουν μια δημοκρατική επικοινωνία και συνδέονται μεταξύ τους με τρόπο εξισορροπητικό.

Στη συνέχεια γεννάται η εξής απορία στον μαθητή, πως, ενώ το ίσον μπαίνει πάνω από την οξεία, την πεταστή και το κούφισμα και τα αφωνεί, δεν μπαίνει πάνω από το ολίγον για να το κάνει άφωνο. Μιλά εδώ ο μαθητής για τη συμπλοκή του ολίγου που έχει από πάνω ίσο που δεν είναι δόκιμη και δεν χρησιμοποιείται. Έτσι ο δάσκαλος του υπενθυμίζει και πάλι τον τρόπο με τον οποίο δημιουργήθηκε το ολίγον *«από την στιγμή έσυρε το κονδύλι ολίγον»* θέλοντας να δείξει στον μαθητή ότι το ολίγον σαν σχήμα ενυπάρχει στο ίσον. Άμα κρύψει κανείς το σύρμα του ίσου μένει το ολίγο. Το ολίγο λοιπόν είναι σαρξ εκ της σαρκός του ίσου. Αν λοιπόν το ίσον έμπαινε και εξουσιάζε το ολίγον, θα ήταν σαν να εξουσιάζει τον ίδιο του τον εαυτό. Και για άλλον ένα λόγο το ίσο δεν υποτάσσει το ολίγον. Διότι το ολίγον είναι ήδη ταπεινό σημάδι και *«ο βασιλεύς τους υπερηφάνους ταπεινώνει, και όχι τους ταπεινούς»*. Αυτή η φράση μας παραπέμπει στο χωρίο της Αγίας Γραφής *«ο Θεός υπερηφάνους αντιτάσσεται, ταπεινοίς δε δίδωσι χάριν»* (Ιωάν. 4,6· Α΄ Πέτρ. 5,5). Η οξεία και η πεταστή θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι τα υπερήφανα σημάδια τα οποία ο βασιλιάς τα ταπεινώνει. Το ίσο μπαίνει πάνω από ένα σημάδι που έχει κάτι να του δώσει, είτε φωνή, είτε χειρονομία. Το ολίγον δεν έχει να προσφέρει κάτι, δεν έχει κάποια ένταση, κάποια ιδιαιτερότητα στη φωνή όπως η οξεία, η πεταστή και το κούφισμα. Για ακόμη μια φορά συναντάται στη διδασκαλία το στοιχείο της διαθεματικότητας. Ο δάσκαλος συνδυάζει τη διδασκαλία της μουσικής με τη θεολογία ώστε να γίνουν εύκολα κατανοητά τα δύσκολα νοήματα.

Έπειτα με έντονο τρόπο και πάλι ο μαθητής ζητά από τον διδάσκαλο να του αποδείξει, γιατί το ολίγο είναι ταπεινό. Ο δάσκαλος προσεγγίζει αυτή την ερώτηση αποφαιτικά λέγοντας πως το ολίγον είναι ταπεινό, διότι δεν είναι σαν την οξεία η οποία κρούει ψηλά την φωνή, χτυπά δηλαδή με ένταση και έπειτα κατεβαίνει. Η οξεία δηλαδή δεν αγγίζει μόνο την φωνή την οποία περιγράφει αλλά και άλλη μία παραπάνω, με τρόπο που να απαιτεί μετά κατάβαση. Το ολίγον όμως με ταπείνωση και ηρεμία ανεβαίνει λίγο-λίγο, μία-μία όσες φωνές θέλει, σαν να ανεβαίνει κανείς μια σκάλα.

Σύμφωνα άλλωστε με τον Γαβριήλ ιερομόναχο, ο οποίος έχει εξηγήσει την ετυμολογία και την ενέργεια των σημαδιών, γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο παίρνει και το ολίγον την ονομασία αυτή. Γι' αυτό όταν κανείς θέλει να ανέβει μια κλίμακα χρησιμοποιεί ολίγα στη σειρά ανεβαίνοντας μία-μία φωνή ως εξής,



διότι το ολίγο είναι το μόνο σημάδι που έχει την δυνατότητα να ανεβαίνει συνεχώς, λόγω της φωνητικής και ερμηνευτικής του ταπεινώσης, επειδή δεν έχει δηλαδή ποικίλματα στη φωνή. Σύμφωνα με τον διδάσκαλο όμως, μπορεί κανείς σε μια παρτιτούρα να βρει και σημεία όπου το ολίγον δεν είναι ταπεινό αλλά «κρούει» και αυτό ψηλά και έπειτα κατεβαίνει σαν την οξεία, δηλαδή έχει ένταση. Αυτό όμως συμβαίνει όταν το ολίγον δεν είναι μόνο του αλλά όταν από κάτω του βρίσκεται ψηφιστόν. Τότε παίρνει την ιδιότητα του ψηφιστού, και τονίζεται.




Στη συνέχεια ο διδάσκαλος δίνει κάποιους κανόνες ορθογραφίας:

1. Το κέντημα δεν μπαίνει κάτω απ' το ολίγο, αλλά ως πνεύμα που είναι μπαίνει μπροστά και το κυριεύει. Ωστόσο μπορεί να τεθεί κάτω από την πεταστή και την οξεία. Γνωρίζουμε ότι ο συνδυασμός πεταστής με κέντημα από κάτω είναι μια γραφή που δεν έχει επικρατήσει και αντ' αυτού για την ανάβαση δύο φωνών χρησιμοποιείται η πεταστή με ολίγον από πάνω.
2. Για να ακολουθήσει μετά το ολίγον κατάβαση, θα πρέπει το ολίγο να έχει αργία

από κάτω ως εξής:

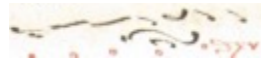


Αυτή είναι μία περίπτωση επίσης όπου το ολίγον με την αργία αποκτά ένταση και «κρούει την φωνήν». Οι αργίες λοιπόν δεν προσθέτουν απλά χρόνο αλλά δηλώνουν και μια κίνηση της φωνής, είναι στοιχείο τονισμού, έμφασης.

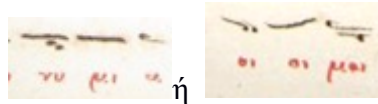
Ο διδάσκαλος παραλληλίζει το ολίγον με το ίσον, καθώς όπως έχει προηγουμένως πει, το ολίγον από το ίσον δημιουργήθηκε. Επομένως, ό,τι ισχύει ορθογραφικά για το ίσον, τα ίδια ακριβώς ισχύουν και για το ολίγον. Δηλαδή όταν το ίσον είναι μόνο του χωρίς αργία, δεν ακολουθεί κατάβαση αλλά ανάβαση  ή ίσον . Το ίδιο ακριβώς ισχύει και για το ολίγον. Εάν όμως θέλω μετά το ολίγον να έχω κατάβαση, πρέπει, όπως προείπαμε, το ολίγον να πάρει αργία, είτε διπλή, είτε κράτημα. Έπειτα επαναλαμβάνει ξανά ο διδάσκαλος ότι η οξεία είναι δυνατότερο σημάδι, διότι και χωρίς να έχει αργία μπορεί να βρίσκεται μπροστά από αυτή κατάβαση: . Επισημαίνει επίσης ότι δεν βρίσκουμε πολλές οξείες στη σειρά σε

μία συλλαβή παρά μόνο στο μαθηματάριο, στα καλοφωνικά μέλη και μας παραθέτει

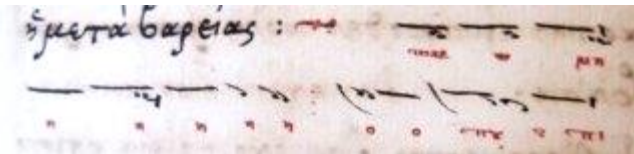
το χαρακτηριστικό αυτό παράδειγμα:



Ο δάσκαλος αναφέρεται και στην περίπτωση όπου μετά την οξεία υπάρχει ίσον ή ανάβαση και εξηγεί πως αυτό συμβαίνει όταν η οξεία έχει πριν από αυτή αργία είτε διπλή, είτε δύο αποστρόφους. Τότε η οξεία από θρασύ και έντονο σημάδι που είναι γίνεται και αυτό ταπεινό και ακολουθεί ισασμός:



Επίσης μπορεί να έχω ολίγον μετά από οξεία αλλά το ολίγον να μην είναι μόνο του αλλά να έχει αργία, ή διπλή, ή κράτημα, ή βαρεία ως εξής:







Συνεχίζει ο διδάσκαλος με κάποιους «κανόνες» σχετικά με την οξεία, το ολίγον και την πεταστή:

1. Όταν η οξεία έχει από κάτω της κέντημα το μόνο που μπορεί να ακολουθήσει είναι κατάβαση. Δεν μπορεί να ακολουθήσει δηλαδή ούτε ισότητα, ούτε ανάβαση. Αυτό συμβαίνει, διότι η οξεία είναι σημάδι θρασύ και δυνατό και μετά την ένταση που δίνει δεν μπορεί να ακολουθήσει είτε ισοδύναμη σε ένταση, είτε υπέρτερη από αυτήν φωνή, αλλά πρέπει να επέλθει ηρεμία:



2. Μπορεί να ακολουθήσει ανάβαση μετά την οξεία, είτε αυτή έχει κέντημα είτε δεν έχει, μόνον όταν επιτάσσεται πεταστή.



3. Το κέντημα όταν μπαίνει μπροστά από την οξεία ή από κάτω κάνει την οξεία άφωνη . Το σώμα (κέντημα) λοιπόν μπαίνει μπροστά από το πνεύμα (οξεία) και το υποτάσσει, το κυριεύει και το αφωνεί. Τονίζονται εδώ οι δύο διαστάσεις που έχει η βυζαντινή σημειογραφία, η φωνητική και η χειρονομική. Καταργείται η φωνή και ισχύει μόνον η χειρονομία. Ο μαθητής απορεί πως ενώ η οξεία αφωνεί στην περίπτωση αυτή, δεν γίνεται να ακολουθεί ολίγον ή άλλη οξεία μετά από αυτή ως εξής  , αλλά επιτρέπεται να ακολουθεί πεταστή .

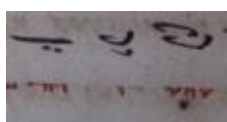
Ο διδάσκαλος έρχεται να εξηγήσει ότι παρότι η οξεία χάνει την φωνή της δεν χάνει και τη χειρονομία. Σύμφωνα και με τον Γαβριήλ ιερομόναχο, άλλωστε, ο συνδυασμός των σημαδιών γίνεται ακριβώς γι' αυτόν τον λόγο, για τη χειρονομία. Η χειρονομία λοιπόν, απαγορεύει το σημειογραφικό αυτό μοτίβο και όχι η φωνή. Δεν μπαίνει ολίγον ή οξεία μετά την οξεία, γιατί είναι ήδη πολύ ισχυρή η χειρονομία της οξείας.

4. Η πεταστή μπορεί να μπει μετά την οξεία με το κέντημα, διότι έχει διαφορετική χειρονομία και κατά τα λεγόμενα του δασκάλου η πεταστή είναι πιο ισχυρή και έχει μεγαλύτερη ένταση και στη φωνή και στη χειρονομία και από το ολίγον και από την οξεία. Θα μπορούσαμε να πούμε πως ισχύει η εξής διαβάθμιση :



Από την ταπεινή χειρονομία δηλαδή του ολίγου περνάμε στην πιο θρασεία της οξείας και ακολουθεί η πεταστή με την πιο ισχυρή χειρονομία όλων. Γι' αυτό μετά την πεταστή, είτε αυτή έχει είτε δεν έχει αργία, έχουμε πάντα κατάβαση σε αντίθεση με την οξεία που όταν έχει αργία αλλάζουν τα δεδομένα και μπορεί να δεχτεί και άλλα σημάδια μετά.

5. Δεν γίνεται να έχουμε πολλές πεταστές σε μία συλλαβή όπως γίνεται με το ολίγον. Ούτε δύο πεταστές την μία μετά την άλλη με διαφορετική συλλαβή από κάτω. Μπορεί ωστόσο να βρίσκονται δύο πεταστές η μία μετά την άλλη σε δυο συλλαβές, όπου η πρώτη είναι ανιούσα και η δεύτερη συλλαβή είναι κατιούσα. Στην περίπτωση αυτή το σημάδι της κατάβασης υπερτερεί. Για να συμβεί αυτό θα πρέπει υποχρεωτικά να υπάρχει αργία πριν την πρώτη πεταστή ως εξής:



Στην ενότητα αυτή γίνεται συχνή αναφορά στην έννοια της χειρονομίας χωρίς να ορίζει ο δάσκαλος με ακρίβεια τη σημασία της έννοιας αυτής. Ο Κύριλλος Μαρμαρινός στην θεωρητική του συγγραφή γράφει ότι «...χειρονομία, κινήσεις ἤν χειρῶν, σχηματοποιούσα το μέλος» (Μαρμαρινός: 166). Η ενέργεια των σημαδιών εκφράζεται μέσω της χειρονομίας, μέσω συγκεκριμένων κινήσεων των χεριών. Όπως είναι γνωστό, όμως, η χειρονομία εκτός από μια απλή κίνηση των χεριών που υποδηλώνει τον τρόπο της ψαλμώδησης, φανερώνει τη γενικότερη αισθητική του μέλους. Ο Χρυσανθος στο θεωρητικό του αφιερώνει ολόκληρο κεφάλαιο «περί χειρονομίας» των σημαδιών, στο οποίο αποδεικνύεται ότι πολλά σημάδια έλαβαν την ονομασία τους από τη χειρονομία. Αναφέρει ενδεικτικά τα εξής:

- Το **ίσον** «ἐχειρονομεῖτο δὲ διὰ τριῶν δακτύλων εἰς τύπον τῆς ἁγίας Τριάδος, ὡς τυποῦται ὁ σταυρός»
- Το **ολίγον** «ἐχειρονομεῖτο δὲ εἰς τύπον τῆς ἁγίας χειρὸς τοῦ Κυρίου, εἰπόντος· ‘Βάλλετε εἰς τὰ δεξιὰ μέρη τοῦ πλοίου τὸ δίκτυον, καὶ εὐρήσετε’»
- «Ἡ δὲ **Πεταστή** ἔλαβε τὴν ὀνομασίαν ἀπὸ τῆς χειρονομίας· διότι ὅταν ἐχειρονομεῖτο, ἡ χεὶρ ὡς πτερὸν ἀνίετο καὶ ἐπέτατο. Ἐχειρονομεῖτο δὲ μετὰ τῶν πέντε δακτύλων ἀθροισμένων, καὶ ἐδείκνυε τὴν χεῖρα ὡς πετῶσαν, εἰς τύπον τῆς χειρὸς τοῦ Κυρίου, εἰπόντος εἰς τὸν Παράλυτον· Ἄρον τὸν κράββατόν σου, καὶ περιπάτει’»
- «Τὸ **κέντημα** ἐτυμολογεῖται ἀπὸ τῆς χειρονομίας· διότι ὁ χειρονομῶν τὸ Κέντημα, ἐσχημάτιζε τὸν δάκτυλον τὸν λιχανόν, ὡσεὶ κεντῶντα. Τὴν αὐτὴν δὲ χειρονομίαν εἶχον καὶ τὰ δύο **Κεντήματα**· ἐχειρονομοῦντο δὲ εἰς τύπον τῆς θεότητος, καὶ ἀνθρωπότητος»
- Το κέντημα, ἡ υψηλή, τὸ ελαφρόν καὶ ἡ χαμηλή ὀνομάζονται πνεύματα καὶ «...συνεχειρονομοῦντο μὲ τὰ σώματα, τὰ ὅποια ἦσαν ὅλοι οἱ λοιποὶ χαρακτῆρες, πλὴν τῆς Ὑποβόρροης, ἥτις οὔτε σῶμα ἐλέγετο, οὔτε πνεῦμα» (Χρῦσανθος:91 § 208)

### 3. Περί του ἴσου, του ολίγου καὶ τῆς πεταστής

Συνεχίζεται ἡ διδασκαλία «περὶ τοῦ ἴσου καὶ τοῦ ολίγου καὶ τῆς πεταστής». Ὁ δάσκαλος μᾶς ἐξηγεῖ πῶς τὸ ἴσο μπαίνει πάνω στὴν οξεία καὶ τὴν πεταστή καὶ τα ἀφώνει γιὰ λόγους προφανῶς χειρονομίας. Δὲν μπαίνει ὅμως πάνω στο ὀλίγον. Το ὀλίγον ἔχει τὸ χάρισμα νὰ συνδυάζεται με ὅλα τὰ ἀφωνα σημάδια σὲ ἀντίθεση με τὴν οξεία καὶ τὴν πεταστή. Ἐπίσης, τὸ χάρισμα αὐτό, νὰ συνδυάζονται με ὅλα τὰ ἀφωνα ἀλλὰ καὶ τὶς ἀργίες, ἔχουν καὶ τὸ ἴσον καὶ ἡ ἀπόστροφος. Θα λέγαμε λοιπὸν πῶς τὸ ἴσον, τὸ ὀλίγον καὶ ἡ ἀπόστροφος εἶναι τὰ τρία θεμελιώδη σημάδια, ὅπου χωρὶς αὐτὰ δὲν μπορεῖ νὰ υπάρξει οὔτε «ἦχος» οὔτε «μέλος». Σύμφωνα με τὸν συντάκτη τῆς *Ακρίβειας* ἔχει «τιμὴν μεγαλυτέραν» καθὼς δὲν μπορεῖς νὰ ψάλλεις οποιοδήποτε μέλος σὲ οποιοδήποτε ἦχο χωρὶς τὸ ἴσον. Ὅπως ἀναφέρει χαρακτηριστικὰ καὶ ἡ προθεωρία χωρὶς τὸ ἴσον «οὐ κατορθοῦται φωνή». Το ἴσο εἶναι αὐτό που θα δώσει τὴ βάση στὴν ἀρχὴ τοῦ μέλους. Εἶναι ἡ τονικὴ ἀφετηρία, ἡ ἀρχὴ τῶν ηχημάτων.

Τελειώνει η πρώτη μεγάλη ενότητα περί του ίσου με τα εξής λόγια «*Ἰδοὺ ὅπου σέ ἔδειξα, υἱέ μου, ἐν ἀληθείᾳ μεγάλην ἐπιμέλειαν· ὅτι τό ἴσον εἶναι ἀρχή καί τέλος καί θεμέλιον ὅλων τῶν σημαδιῶν*». Το ρήμα «ἔδειξα» που χρησιμοποιεί ο δάσκαλος έχει ιδιαίτερη βαρύτητα και έχει τη σημασία του «ἀπέδειξα». Ἀπέδειξε λοιπόν στον μαθητή μέσα από εκτενέστερες περιγραφές και παραδείγματα ότι το ἴσον είναι ἀρχή και θεμέλιο ὅλων τῶν σημαδιῶν. Κλείνει το μέρος αυτό της διδασκαλίας του ὅπως ακριβῶς διατύπωσε και το ἀρχικό του ερώτημα ο μαθητής. Ἐχουμε ἐπανάληψη, ἀνακύκλωση του λόγου. Σημαντικό είναι ἐδῶ να τονιστεῖ, ὅπως διαφαίνεται ἀπό την παραπάνω φράση, η σχέση του διδασκάλου με τον μαθητή που είναι ἀντίστοιχη με τη σχέση πατέρα και υιού.

#### **4. Περὶ του ολίγου, της οξείας και της πεταστής**

Το δεύτερο μεγάλο κεφάλαιο της θεωρητικής συγγραφῆς ἔχει τίτλο «*περὶ τοῦ ὀλιγου, καί τῆς πεταστής*». Φαίνεται ἐδῶ ότι παραλείπεται ἀπό τον τίτλο η ἀναφορά στην οξεία. Το δεύτερο αυτό μέρος είναι ἀφιερωμένο στη διάκριση που ἔχουν τα τρία ἀυτά σημάδια μεταξύ τους ὅσον ἀφορᾶ τη φωνή και τη χειρονομία. Ἐχουν δηλαδή την ἴδια φωνή (ὅλα ἀνεβαίνουν μία φωνή), ἀλλά διαφορετική χειρονομία. Και πάλι ἐδῶ ἐρχεται στο προσκῆνιο το σημαντικότερο δίπολο φωνῆς-χειρονομίας.

Ο διδάσκαλος ἀρχικά κάνει σαφές στον μαθητή ότι το ολίγον παρ' ὅτι ἔχει ἀυτὴν την ονομασία δεν ἀνεβαίνει λιγότερο ἀπὸ τα ἄλλα δύο σημάδια. Ἐχει και ἀυτό «τέλεια» φωνή, ἀνεβαίνει δηλαδή μια φωνή ολόκληρη. Η ονομασία του ἀφορᾶ καθαρὰ τη χειρονομία. Στη συνέχεια ἐπισημαίνει ὅτι η ὑπαρξὴ των τριῶν ἀυτῶν σημαδιῶν δεν είναι σε καμία περίπτωση περιττολογία, ὅπως για παράδειγμα χρησιμοποιούμε ἐσφαλμένα τις φράσεις «*μικρὸν παιδίον*» και «*μεγάλος ἀνήρ*» ἢ «*μικρὴ ψυχὴ καὶ μεγάλη*», καθὼς δεν ἀποτιμάται η ψυχὴ των ἀνθρώπων σε μέγεθος ἀφού είναι ἀυλὴ, δεν είναι ἀπτή. Μπορεῖ ὅμως κανεὶς να χαρακτηρίσει την ψυχὴ ἀνδρειωμένη και ταπεινωμένη, διότι πρόκειται για χαρακτηρισμούς ἤθους και ὄχι μεγέθους. Ο διδάσκαλος με τον ὄρο «*τεταπεινωμένη*» μας παραπέμπει στο σημάδι του ολίγου, ἐνῶ με τον ὄρο «*ἀνδρειωμένη*» στην οξεία που ὅπως ἔχουμε πει είναι θρασὺ σημάδι. Τα σημάδια λοιπόν ἀντανακλῶν και ἀυτὰ διαθέσεις του θυμικού. Ἀυτὲς τις διαθέσεις ἀγγίζει η χειρονομία. Προσδιορίζει ἀκριβῶς την ἀισθητικὴ, το ἦθος, τον τρόπο των σημαδιῶν και ὄχι την ποσοτικὴ τους διάσταση. Είναι σημαντικό να τονίσουμε ὅτι ο

δάσκαλος χρησιμοποιεί επίθετα με ιδιαίτερη βαρύτητα για να φανερώσει την ιδιότητα και τον ρόλο των σημαδιών. Είναι επίθετα που όπως προείπαμε εκφράζουν συναισθήματα και διαθέσεις που κάθε άνθρωπος έχει αισθανθεί και μπορεί να τα κατανοήσει. Συνεχίζει λέγοντας πως το παιδί και ο άντρας έχουν ίδια ψυχή, διαφέρουν όμως στη δύναμη. Φτάνει ο διδάσκαλος στο επιμύθιο, στο συμπέρασμα, λέγοντας πως έτσι και τα τρία αυτά σημάδια έχουν ίση φωνή, διαφέρουν όμως στη χειρονομία. Το ολίγον έχει πιο ελαφριά χειρονομία από την οξεία και την πεταστή. Προκειμένου να εξηγήσει την ετυμολογία του ολίγου αλλά και να μας συνδέσει με ό,τι προείπε για το ίσον, χρησιμοποιεί μια εικόνα ειλημμένη απ' την καθημερινότητα: Ο κτίστης πριν ξεκινήσει να χτίζει μια σκάλα βάζει το θεμέλιο και στη συνέχεια χτίζει ένα-ένα τα σκαλιά. Έτσι με τον ίδιο τρόπο και ο «ποιητής», ο δημιουργός των σημαδιών έφτιαξε πρώτα το θεμέλιο που είναι το ίσον και στη συνέχεια από το ίσον θέλησε να ανέβει επτά φωνές είτε υπερβατά είτε τη μία μετά την άλλη. Αναφέρεται εδώ ο διδάσκαλος στο διαπασών σύστημα της βυζαντινής μουσικής και στην προοπτική της επταφωνίας. Επινόησε το ολίγον, που ανεβαίνει λίγο-λίγο, μία-μία φωνή συνεχόμενα. Λέγεται δε ολίγον για δύο λόγους. Γιατί ανεβαίνει λίγο-λίγο βηματικά αλλά και γιατί όσον αφορά τη χειρονομία έχει τη λιγότερη δύναμη. Στη συνέχεια όταν παρουσιάστηκε η ανάγκη για δυνατότερη, πιο ισχυρή χειρονομία, έφτιαξε την οξεία, η οποία λέγεται έτσι ακριβώς επειδή είναι πιο ισχυρή από το ολίγον. Και μετά θέλησε ο δημιουργός των σημαδιών να φτιάξει ένα σημάδι πιο ισχυρό από την οξεία. Έτσι μάζεψε το ίσον, το ολίγον και την οξεία και έφτιαξε την πεταστή που σημαίνει πεταμένη. Το όνομά της δηλαδή προήλθε από το πέταγμα που κάνει η φωνή αλλά και από τη χειρονομία που σύμφωνα με τον Γαβριήλ ιερομόναχο *«κινεῖ τὴν χεῖρα ὡς πτέρυγα»* (Γαβριήλ: 60 §230), αλλά και *«ἡ χεὶρ ὡσπερ πτερόν ἀνίεται καὶ πέττεται ἔσωθεν καὶ ἐξωθεν»* (Ψευδο-Δαμασκηνός:40-42). Όπως και ο άνθρωπος είναι ψυχή και σώμα σε ένα πρόσωπο, έτσι και εδώ τρία σημάδια ενώνονται και φτιάχνουν ένα σημάδι που κατά τη μετροφωνία έχει μία φωνή. Ωστόσο, κατά τη χειρονομία λαμβάνονται ως τρία ξεχωριστά σημάδια. Η προσέγγιση αυτή παραπέμπει και στην Αγία Τριάδα όπου έχουμε τρεις υποστάσεις, Πατήρ, Υιός και Άγιο πνεύμα, αλλά μία ουσία. Κλείνει ο διδάσκαλος την αναφορά στα τρία αυτά σημάδια με μία θεολογική κατακλείδα *«ἢ πρέπει πᾶσα δόξα, τιμὴ καὶ προσκύνησις, εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων ἀμήν»*.

## 5. Περί του κουφίσματος

Παρεμβάλλεται στη διδασκαλία μια ενότητα περί του κουφίσματος, για την οποία όμως δεν μας έχει προϊδεάσει στο προοίμιο με ανάλογη ερώτηση ο μαθητής. Όπως λέει χαρακτηριστικά ο διδάσκαλος, το κούφισμα ήταν μια πεταστή όπου ο δημιουργός των σημαδιών πρόσθεσε δίπλα το γράμμα κάπα και έτσι προέκυψε το κούφισμα. Για ακόμη μια φορά ο διδάσκαλος είναι απόλυτα περιγραφικός, σαν να ζωγραφίζει το σημάδι του κουφίσματος στο χαρτί. Λέγεται δε έτσι γιατί η φωνή του και η χειρονομία δεν είναι «πεταμένη», σαν της πεταστής, αλλά «κουφισμένη», δηλαδή πιο ελαφριά.




## 6. Περί του κεντήματος

Έπειτα ο διδάσκαλος κάνει μια αναφορά στο κέντημα το οποίο είναι πνεύμα. Είναι η πρώτη φορά που γίνεται αναφορά σε πνεύμα στο κείμενο της *Ακρίβειας*. Παρατηρεί κανείς ότι σε αντίθεση με άλλες θεωρητικές συγγραφές, δεν γίνεται εξ αρχής διαχωρισμός των σημαδιών σε σώματα και πνεύματα. Είναι ίσως ένα τρωτό σημείο στην παρούσα συγγραφή.

Ξεκινάει ο δάσκαλος ως εξής: *«ὡσάν εἶδεν ὁ ποιητής ὅτι τό ὀλίγον δέν δύναται νά ἀνέβῃ δύο φωνάς ἀντάμα, εἰ μὴ μόνον ἀπό μίαν, μίαν, καί τὸ μέλος χρειάζεται δύο φωνάς ἀντάμα, εἶπεν»*. Έχουμε εδώ ένα βιβλικό τρόπο διατύπωσης που παραπέμπει στην ιστορία της Γένεσης. Διαπίστωσε λοιπόν δύο πράγματα ο δημιουργός των σημαδιών. Πρώτον ότι έχουμε σημάδια ανιόντα τα οποία ανεβαίνουν μόνο μια φωνή (ολίγον, οξεία, πεταστή). Δεύτερον, ότι στη δημιουργία του μέλους χρειαζόμαστε και ανάβαση δύο φωνών υπερβατά. Ωστόσο έχουμε ήδη το ολίγον, την οξεία, την πεταστή, το πελαστόν και το κούφισμα που ανεβαίνουν μία φωνή και έχουν χειρονομία και θα ήταν περιττό να δημιουργηθεί ένα ακόμη σημάδι. Μας πληροφορεί επιπλέον ο διδάσκαλος ότι υπάρχουν σημάδια ημίφωνα, έχουν δηλαδή μειωμένη έκφραση στη χειρονομία και είναι τα εξής: το τζάκισμα, το παρακάλεσμα, και η παρακλητική. Όταν δε το τζάκισμα μπει πάνω σε ένα σημάδι, κάνει πιο ισχυρή τη χειρονομία απ' ότι ήταν πριν, το κάνει δυνατότερο αλλά τσακίζει και τη φωνή. Έτσι και το παρακάλεσμα και η παρακλητική η οποία δίνει μια παρακλητική χροιά στη χειρονομία κάνουν ισχυρότερη τη χειρονομία όπου τίθενται. Όσον αφορά την παρακλητική δείχνει ταπεινότητα, είναι



σαν ένας άνθρωπος να παρακαλάει για κάτι και είναι ήπιος ο λόγος του χωρίς ένταση. Επανέρχεται ο λόγος του δασκάλου στο κέντημα και δηλώνει ότι δεν έχει χειρονομία, γι' αυτό λέγεται πνεύμα. Έχει ανάγκη όμως από ένα σώμα. Δεν μπορεί να σταθεί μόνο του. Και το παρομοιάζει με τη φωτιά η οποία δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς ξύλο. Ή όπως θα λέγαμε εμείς είναι σαν τον άνθρωπο όπου η ψυχή δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς το σώμα. Το σώμα λοιπόν που επιζητά το κέντημα, είναι το ολίγον, η οξεία ή η πεταστή. Απορεί όμως ο μαθητής πως γίνεται το πνεύμα να έχει τρία διαφορετικά σώματα και του εξηγεί ο διδάσκαλος ότι δεν συνδυάζεται ταυτόχρονα και με τα τρία σώματα αλλά με ένα κάθε φορά και επιλέγεται η χειρονομία ανάλογα με τις ανάγκες του ποιητικού κειμένου. Χρησιμοποιεί και πάλι το παράδειγμα με τη φωτιά για να το εξηγήσει. Έχουμε λέει φωτιά στο λυχνάρι, φωτιά στο κερί και φωτιά στο ξύλο. Σε κάθε υλικό είναι διαφορετική η ποιότητα της φωτιάς. Τρία διαφορετικά υλικά, μία όμως φωτιά. Παρατηρούμε εδώ ότι υπάρχει μια διαβάθμιση. Πιο ήρεμη είναι η φωτιά στο λυχνάρι, πιο ισχυρή στο κερί και ακόμα ισχυρότερη στο ξύλο. Χρησιμοποιεί ακόμη ένα παράδειγμα. Το πρόβατο, ο λύκος και ο αετός είναι τρία διαφορετικά ζώα αλλά και τα τρία έχουν φωνή. Και εδώ μπορούμε να διακρίνουμε την εξής διαβάθμιση. Πιο ήρεμη φωνή έχει το πρόβατο, πιο δυνατή ο λύκος και πιο ισχυρή απ' όλα ο αετός. Μέσα από τα δύο παραδείγματα αυτά συμπεραίνουμε πως η φωτιά και η φωνή συμβολίζουν το πνεύμα. Το λυχνάρι, το κερί, το ξύλο και αντίστοιχα το πρόβατο, ο λύκος και ο αετός συμβολίζουν τα σώματα που φιλοξενούν τα πνεύματα. Ακολουθώντας και την διαβάθμιση που προκύπτει από τα παραπάνω θα μπορούσαμε να πούμε ότι το λυχνάρι και το πρόβατο αντιστοιχούν στο ολίγον, το κερί και ο λύκος στην οξεία, το ξύλο και ο αετός στην πεταστή. Αν σχηματοποιήσουμε τα λόγια του δασκάλου προκύπτει η εξής διαβάθμιση:

			
<b>ΦΩΤΙΑ:</b>	λυχνάρι	κερί	ξύλο
<b>ΦΩΝΗ:</b>	πρόβατο	λύκος	αετός

Ο διδάσκαλος καταλήγει σε δύο σημαντικά συμπεράσματα:

1. Όταν το πνεύμα είναι μπροστά από το σώμα, το υποτάσσει, το κυριεύει και το αφωνεί.
2. Όταν είναι από πάνω του, αθροίζεται η δύναμή τους και συμπορεύονται, συνκινούνται. Το πνεύμα υποτάσσει, κυριεύει και συνκινείται με το σώμα.

Προκειμένου ο διδάσκαλος να εξηγήσει τα παραπάνω στον μαθητή, λέει τα εξής. Οι φωνές είναι σε διαρκή κίνηση, συνεχώς προχωράνε μπροστά. Τρέχουν οι φωνές σαν ένα ποτάμι που κυλάει ανεμπόδιστα. Το ποτάμι θα σταματήσει να κυλάει όταν ο άνθρωπος βάλει κάποιο εμπόδιο σ' αυτό, χτίσει για παράδειγμα ένα φράγμα. Έτσι και το πνεύμα όταν είναι μπροστά από το σώμα λειτουργεί ως φράγμα, φράζει τη φωνή του. Συνεχίζει την παρομοίωση λέγοντας πως αν όμως ο άνθρωπος ρίξει ένα ξύλο στο ποτάμι, αυτό θα συνεχίσει να κυλά κατά τη ροή του ποταμού. Με τον ίδιο τρόπο και το πνεύμα όταν είναι πάνω από το σώμα, «τρέχει» μαζί, συν-κινείται.

Σε όλη αυτή την ενότητα κυριαρχούν και πάλι τα παραδείγματα, οι παρομοιώσεις και οι συμβολισμοί που προσδίδουν ζωντάνια, γλαφυρότητα, παραστατικότητα στη διδασκαλία. Ο λόγος γίνεται παραστατικός και εν τέλει πιο πειστικός. Αναμφίβολα προσελκύουν το ενδιαφέρον του μαθητή και τον διευκολύνουν να κατανοήσει απόλυτα κάθε πτυχή του λόγου του δασκάλου. Όλα αυτά καθιστούν το θεωρητικογράφημα πιο οικείο και προσιτό στον αναγνώστη, ακόμη και αν αυτός δεν κατέχει μουσική παιδεία. Είναι εύστοχα, δεν ξεφεύγουν από το νόημα, δεν ξεφεύγουν από την πορεία της διδασκαλίας.

## 7. Περί της υψηλής

Το επόμενο κεφάλαιο στο οποίο περνά ο διδάσκαλος είναι «περί τῆς ψηλῆς». Μας λέει λοιπόν ότι ο δημιουργός των σημαδιών έφτιαξε την υψηλή όταν προέκυψε η ανάγκη για υπερβατή ανάβαση τεσσάρων φωνών. Την κατέταξε και αυτή στα πνεύματα για να μην έχει χειρονομία. Ακόμη, έφτιαξε το κέντημα και την υψηλή για να αναπληρώσει τα δύο πνεύματα, το νερό και τη φωτιά. Το νερό και η φωτιά είναι δύο από τα τέσσερα στοιχεία της φύσης. Τα άλλα δύο είναι ο αέρας και η γη. Προσπαθεί εδώ ο διδάσκαλος να παραλληλίσει τα δεδομένα της σημειογραφίας με τα δεδομένα της φύσης. Για ακόμη μια φορά έχουμε μια διαθεματική προσέγγιση στην διδασκαλία του. Το κέντημα και η υψηλή είναι τα δύο πιο ισχυρά πνεύματα όπως και το νερό και η φωτιά. Η γη θα μπορούσε να παραλληλιστεί με τα σώματα της βυζαντινής σημειογραφίας. Αξίζει να σημειωθεί εδώ ότι το τέσσερα είναι ένας αριθμός με πολύ μεγάλη σημασία και βαρύτητα για τα δεδομένα της βυζαντινής μουσικής. Και δεν είναι τυχαίο ότι στην ψαλτική τέχνη χρησιμοποιήθηκε ο αριθμός αυτός. Τέσσερα είναι τα στοιχεία της φύσης, τέσσερις οι κύριοι ήχοι της βυζαντινής μουσικής που

διπλασιάζονται και γίνονται οχτώ. Και ο δημιουργός των σημαδίων έκανε την υψηλή να έχει τέσσερις φωνές και όπως ο τέταρτος ήχος είναι ο τελευταίος των κυρίων ήχων έτσι και η υψηλή είναι το τελευταίο από τα ανιόντα σημάδια. Δεν υπάρχει σημάδι που να ανεβαίνει υπερβατά περισσότερες φωνές. Για να επιτευχθεί κάτι τέτοιο, για να ανέβει κανείς για παράδειγμα 5 φωνές, θα πρέπει να συνδυάσει την υψηλή με το ολίγον. Διότι καθώς η υψηλή ως πνεύμα, επιζητά ένα σώμα να συντεθεί όπως ακριβώς και το κέντημα, όπως και το ελαφρόν επιζητά την απόστροφο. Ωστόσο ο διδάσκαλος αναφέρει και δύο εξαιρέσεις που συμβαίνουν κατ' ανάγκην χάριν θα λέγαμε ευμορφίας:

α) Βαρεία με κέντημα

β) Βαρεία με ελαφρό από κάτω

Και στις δύο περιπτώσεις η βαρεία λειτουργεί ως σώμα.

Τέλος, ο διδάσκαλος εξηγεί στο μαθητή κάποιες συμπλοκές της υψηλής με άλλα σημάδια. Έτσι έχουμε:

- έξι φωνές εάν βάλουμε το ολίγον με κέντημα δεξιά και υψηλή από πάνω ή μπροστά την υψηλή και πάνω το κέντημα
- επτά φωνές εάν βάλουμε το ολίγον, την οξεία ή την πεταστή με κέντημα από πάνω και πάνω από το κέντημα υψηλή.

## 8. Περί των δύο κεντημάτων

Ο δάσκαλος τονίζει εξ αρχής ότι τα κεντήματα αποτελούν ένα δύσκολο κεφάλαιο στη διδασκαλία των σημαδίων, ίσως για να επιστήσει την προσοχή του μαθητή του και να τον κρατήσει σε εγρήγορση. Όπως λέει χαρακτηριστικά: «*ό λόγος έτοῦτος, διὰ τὰ δύο κεντήματα εἶναι δύσκολος, καὶ πολὺς*», διότι είναι ιδιαίτερο σημάδι που ξεφεύγει από αυτά που ήδη έχουν λεχθεί για τα φωνητικά σημάδια. Δεν είναι ούτε σώμα αλλά ούτε πνεύμα. Ούτε υποτάσσουν, ούτε υποτάσσονται. Συντίθενται και με ανιούσες αλλά και με κατιούσες φωνές. Όπως γνωρίζουμε, όταν βρεθεί ανιούσα φωνή με κατιούσα, η κατιούσα φωνή αφωνεί την ανιούσα. Τα δύο κεντήματα όμως, ακόμα και αν βρεθούν μαζί με κατιούσα φωνή δεν αφωνούνται. Έχουν ακόμη μια ιδιότητα τα κεντήματα δυσκολότερη και αξιοθαύμαστη. Όταν συναντήσουμε στο μέλος ένα κέντημα σε ένα σημείο και ένα κέντημα σε κάποιο άλλο σημείο, τότε έχει το καθένα κανονικά από δύο φωνές. Όταν όμως ανταμώσουν τα δύο, δεν προστίθενται οι φωνές

τους. Δεν έχουν δηλαδή τέσσερις φωνές μαζί, αλλά μόνο μία. Αυτές τις περιπτώσεις θέλει να εξηγήσει ο δάσκαλος στον μαθητή, καθώς όπως του λέει χαρακτηριστικά, αυτά τα γνωρίζουν λίγοι. Του ζητάει δε να τον μνημονεύει και μετά θάνατον και να μην τον λησμονήσει.

Ξεκινάει τη διδασκαλία του με ένα παράδειγμα, ένα παραλληλισμό. Παρομοιάζει τα δύο κεντήματα σαν δύο ανθρώπους περιώνυμους, όπου ο καθένας είχε εξουσία στον τόπο του. Συμφώνησαν όμως και ανταμώθηκαν και άφησε ο καθένας *«τὴν τάξιν τους, καὶ τὴν ἀξίαν τους, καὶ περιπατοῦν εἰς τὴν μέσσην τοῦ λαοῦ μὲ τοὺς ἰδιῶτας, ἤγουν μετὰ τοῦ ἐλαφροῦ, καὶ τῆς χαμηλῆς»*. Ἐχασε λοιπόν ο καθένας δύο πράγματα: την τιμή και το μεγαλείο που τους προσέφερε η εξουσία. Δεν έχουν πλέον στρατιώτες κοντά τους όταν περπατούν, ούτε κυβερνούν, ούτε καθορίζουν τα πράγματα, δεν τους φοβούνται οι άνθρωποι αλλά ούτε τους διώκουν. Ἐτσι είναι και τα δύο κεντήματα. Δεν έχουν καμία αξία παρά μόνο το ότι τίθενται σε όλες τις φωνές και τις κατιούσες και τις ανιούσες. Εύλογα γεννάται η εξής απορία στον μαθητή: Οι άνθρωποι έχουν ψυχή και νου και είναι υπεύθυνοι για τις πράξεις τους. Αυτοί ορίζουν την τάξη και τα πράγματα και με το θέλημά τους χάνουν την τιμή και την αξία τους. Τα δύο κεντήματα όμως είναι άψυχα πράγματα, κατασκευάσματα του ανθρώπου. Πώς γίνεται να ανταμώνουν και να χάνουν την αξία τους; Ποιος ο σκοπός του ποιητή που τα δημιούργησε; Γιατί να έχουν μόνο μία φωνή και όχι περισσότερες;

Εξηγεί ο δάσκαλος ότι ο τεχνίτης των σημαδιών *«διὰ πολλοὺς τρόπους τὰ ἔκαμε· καὶ μερικὰ ἔκαμε διὰ φωνὰς ἀνιούσας, καὶ κατιούσας· καὶ μερικὰ δι' ἀργίας, καὶ μερικὰ διὰ χειρονομίαν»*. Συνειδητοποίησε ότι όπως χρειάζεται η χειρονομία πολλά σημάδια για τον «σχηματισμό» της φωνής, έτσι χρειάζεται και ο ήχος πολλά διαφορετικά σημάδια για την ποικιλία και τον «στολισμό» του μέλους. Δημιούργησε λοιπόν πολλά σημάδια που εξυπηρετούν διαφορετικές ανάγκες το καθένα. Ἐκανε την οξεία να έχει ελαφρύτερη φωνή από την πεταστή, το ολίγο *«ἐλαφρύτερον»* από την οξεία. Ἦθελε όμως και ένα σημάδι που να έχει *«συντομοτέραν φωνὴν»*. Θεώρησε δε ότι αυτό το σημάδι δεν πρέπει να είναι από τα σώματα αλλά από τα πνεύματα. Ἐτσι ἔνωσε δύο πνεύματα σε *«ἓν πρόσωπον»*, όπως από το χόμα και το νερό γίνεται ένα στοιχείο, η λάσπη. Εδώ έχουμε και πάλι μία παρομοίωση που σύμφωνα με τον Χαλδαιάκη (2014), *«προσφέρει μιαν ευτυχία, καθ' ημάς, παρομοίωση, που βοηθεί να τονισθεί η εγγενής ιδιότητα των κεντημάτων να προσκολλώνται στα άλλα σημάδια· όπως η λάσπη καλύπτει τους αρμούς και ενισχύει την οικοδομή έτσι και τα κεντήματα [...] στερεώνουν την όλη μελική ανάπτυξη των μουσικών ποιημάτων»* (Χαλδαιάκης

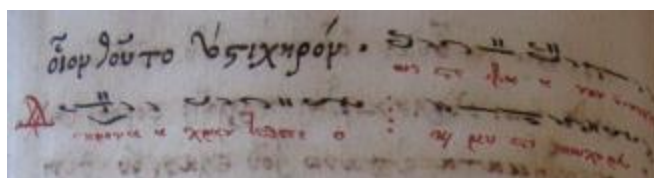
2014:98). Ωστόσο ο μαθητής εκφράζει μια αμφιβολία ως προς τα λεγόμενα του δασκάλου και δεν διστάζει και πάλι να το δηλώσει με ευγένεια πάντα και σεβασμό. Λέει λοιπόν στον δάσκαλο ότι η λάσπη γίνεται από δύο διαφορετικά στοιχεία, ενώ αντίθετα τα κεντήματα αποτελούνται από το ίδιο στοιχείο. Ο δάσκαλος δέχεται με χαρά την παρατήρηση του μαθητή και προσπαθεί με διαφορετικό παράδειγμα να του εξηγήσει. Αυτή τη φορά χρησιμοποιεί άλλον παραλληλισμό και πάλι όμως συνδέει την διδασκαλία του με εικόνες ειλημμένες από τη φύση. Υπάρχουν διαφορετικές ονομασίες ανέμων (ζέφυρος, βοριάς, νοτιάς) αλλά δεν είναι διαφορετικοί άνεμοι. Ένας είναι ο άνεμος. Η ονομασίες καθορίζονται ανάλογα με το φύσημα, τη δύναμη και τον προσανατολισμό. Επειδή λοιπόν τα δύο κεντήματα έγιναν ένα πρόσωπο δεν πρέπει να έχουν τέσσερις φωνές αλλά μία. Όπως και ο άνθρωπος που αποτελείται από σώμα και ψυχή σε ένα πρόσωπο έχει μία φωνή. Λέει στη συνέχεια ότι τα σημάδια είναι άψυχα και ακίνητα, δεν έχουν φωνή. Ο άνθρωπος είναι αυτός που τους δίνει φωνή. Και τα μουσικά όργανα, η σάλπιγγα, ο αυλός, είναι «μελωδικὰ νεκρά» και έρχεται ο άνθρωπος και τους δίνει ενέργεια και φωνή. Ενώνεται λοιπόν τα σημάδια και δίνουν μία φωνή. Δεν μπορεί ο άνθρωπος να ψάλλει δύο φωνές ταυτόχρονα, την μία υψηλότερη και την άλλη χαμηλότερη. Μόνο σε ένα όργανο, π.χ στο ψαλτήριον, μπορείς να παραγάγεις δύο ξεχωριστές νότες ταυτόχρονα. Διότι αυτό μπορείς να το πετύχεις με δύο δάχτυλα. Ο Θεός όμως έκανε τον άνθρωπο με ένα στόμα και όχι με πολλά. Μόνο αν υπάρχουν δύο ψάλτες που ψάλλουν ταυτόχρονα μπορούν να πούνε δύο διαφορετικούς φθόγγους ταυτόχρονα. Τότε όμως είναι ξεκάθαρο για τον ακροατή ότι δεν είναι ένας άνθρωπος που ψάλλει αλλά δύο. Εάν πάλι οι δύο ψάλτες ψάλλουν την ίδια φωνή, τότε αυτό λέγεται ισασμός.

Ακόμη μία παρομοίωση έρχεται να προσθέσει ο δάσκαλος στη διδασκαλία του. Ίσως πιστεύει ότι ο μαθητής δεν έχει καταλάβει ακόμα απόλυτα. Αυτή τη φορά παρομοιάζει τα κεντήματα με δύο φλογέρες τις οποίες βάζει ο άνθρωπος ταυτόχρονα στο στόμα του. Τις φυσά και τις δύο αλλά βγαίνει μια φωνή και κανείς δεν μπορεί να ακούσει την κάθε φωνή ξεχωριστά.

Συνεχίζει ο δάσκαλος με κάποια ακόμη βασικά γνωρίσματα των κεντημάτων τα οποία, όπως λέει χαρακτηριστικά, έχουν «*συντομώτερον*» και «*μεγαλύτερη*» και «*τιμιώτερη*» φωνή από το ολίγον και την οξεία και την πεταστή. Πρώτον διότι «*σαλεύουσι τὰς φωνὰς ὅτε τίθωνται εἰς ὑψηλότητα, ἢ εἰς χαμηλότητα*». Προσδίδουν δηλαδή ένα σάλευμα, ένα ελαφρύ πέταγμα στη φωνή. Δεύτερον, έχουν ένα πλεονέκτημα έναντι των άλλων σημαδιών, να ψάλλονται πάντα μόνα τους, όπου και

αν βρεθούν. Δεν συντίθενται όπως για παράδειγμα το ολίγον με κέντημα από πάνω, ή η υψηλή με το ολίγον, αλλά οπουδήποτε και αν μούνε, είτε σε ολίγον, είτε σε σημάδι ανάβασης, είτε σε κατάβασης, είτε μόνα τους στο μέλος, πάντα έχουν τη δική τους φωνή. Έρχεται όμως ο μαθητής να διαψεύσει τον διδάσκαλο ως προς αυτή του τη διατύπωση, καθώς όπως του υποδεικνύει, δεν έχει δει κεντήματα μαζί με υψηλή, με χαμηλή και κούφισμα. Εξηγεί ο διδάσκαλος όμως ότι η υψηλή είναι πνεύμα που πήρε το όνομά της από την ενέργειά της, επειδή πηγαίνει ψηλά η φωνή. Επισημαίνει ότι το πνεύμα είναι «τιμιώτερον ἀπὸ τὸ σῶμα», διότι το σώμα έγινε πρώτο για να φιλοξενήσει το πνεύμα. Πρώτα ο Θεός έπλασε το σώμα του Αδάμ από τη γη και έπειτα έβαλε το πνεύμα στο σώμα. Με τον ίδιο τρόπο και ο δημιουργός των σημαδιών, πρώτα έφτιαξε τα σώματα και ύστερα τα πνεύματα. Τα σώματα υποτάσσονται, κυριεύονται από τα πνεύματα. Γι' αυτόν τον λόγο τα κεντήματα μπορούν να βρεθούν μόνο με σημάδια που υποτάσσονται, δηλαδή με το ολίγον, την οξεία, την πεταστή και την απόστροφο και όχι με σημάδια που υποτάσσουν, όπως η υψηλή, η χαμηλή, το κούφισμα και το ελαφρόν. Καμία φορά όμως λέει ο διδάσκαλος, μπορεί να βρεις τα κεντήματα πάνω από ελαφρόν, αλλά αυτό ξεφεύγει από τους κανόνες της τέχνης και γίνεται κατ' εξαίρεση.

Στη συνέχεια κάνει μια αναφορά στο κούφισμα. Ονομάζεται έτσι διότι «κουφίζεται ὡσὰν καλάμι κούφιον», είναι δηλαδή κουφό. Πολλοί λένε μάλιστα ότι δεν έχει φωνή. Σύμφωνα όμως με τα λεγόμενα του δασκάλου, βρίσκεται σε πολλά σημεία στο Στιχηράριο και έχει φωνή:



Όπως είναι προφανές, λοιπόν, έχει φωνή αλλά δεν έχει δύναμη. Είναι και αυτό σημάδι ουδέτερο, δηλαδή ούτε υποτάσσει ούτε υποτάσσεται, ούτε μπαίνουν σε αυτό τα κεντήματα.

Στο σημείο αυτό τελειώνει το μεγάλο κεφάλαιο της διδασκαλίας περί των ανιουσών φωνών. Πολύ σημαντικό στη διδασκαλία της ακρίβειας είναι το σημείο όπου ο μαθητής παραδέχεται στον δάσκαλο ότι «δὲν ἔκρυψες τὸ τάλαντον, ἀλλὰ καὶ πλατύνωντας αὐτὸ, μὲ ἐδίδαξες καθὼς πρέπει». Ένα από τα πιο βασικά χαρακτηριστικά του επιτυχημένου δασκάλου όπως θα αναλύσουμε και παρακάτω είναι ακριβώς αυτό. Να είναι σε θέση να μοιράζεται όλα όσα γνωρίζει και να μην φοβάται ότι θα του «κλέψουν» την γνώση. Να εμπλουτίζει τη διδασκαλία με παραδείγματα και εικόνες για

να κάνει την γνώση πιο χειροπιαστή, ακόμα και αν χρειάζεται να αφιερώσει παραπάνω χρόνο στη διδασκαλία. Και εάν ο μαθητής δεν είναι σε θέση να καταλάβει από το πρώτο παράδειγμα, να χρησιμοποιεί και τρίτο και τέταρτο. Ακριβώς αυτό κάνει και ο δάσκαλος της *Ακρίβειας*. Ενώ έχει ήδη χρησιμοποιήσει πολλά παραδείγματα για να εξηγήσει στον μαθητή τον λόγο για τον οποίο τα κεντήματα έχουν μία φωνή, παραθέτει και άλλο παράδειγμα όταν συνειδητοποιεί ότι ακόμη υπάρχουν αμφιβολίες. Κάνει μάλιστα και ερωτήσεις στον μαθητή για να τον οδηγήσει στην γνώση. Του εξηγεί για ακόμη μια φορά για τα δύο κεντήματα ότι είχαν από ένα σώμα το κάθε κέντημα. Έφυγαν όμως τα σώματα και έμειναν δύο πνεύματα μόνα τους. Τα παραλληλίζει και πάλι με δύο ανέμους, έναν βόρειο και έναν νότιο, που ενώθηκαν και από την δύναμη και των δύο προέκυψε μία φωνή «σεσαλευμένη».

Κλείνει ο δάσκαλος την ενότητα περί των δύο κεντημάτων με τα εξής λόγια: *«ἄκουγε, ὅτι τὰ δύο κεντήματα μίαν φωνὴν ἔχουσι, καὶ μὴ ζητεῖς τὸ περισσότερο· ὅτι ἐκεῖνος ὁποῦ ἔκαμε τὰ σημάδια, δὲν τὰ ἔκαμεν ἀπλῶς καὶ ὡς ἔτυχεν, ἀλλὰ μετὰ πάσης προσοχῆς, καὶ σοφίας, ὡς κατ' εἰκόνα Θεοῦ· ὅτι Θεὸς ὁ ἅγιος ὡς εἶπεν ὁ προφήτης, πάντα ἐν σοφία ἐποίησεν· αὐτῷ πρέπει ἡ δόξα καὶ τὸ κράτος, πάντοτε, νῦν καὶ ἀεὶ, καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων, ἀμήν»*. Με τη δογματική θα λέγαμε αυτή κατακλείδα, ίσως ο διδάσκαλος θέλει να υποδείξει στον μαθητή του ότι *«οι μουσικοθεωρητικές απόψεις της παπαδικής καθιερώνονται, γι' αυτό διαφυλάσσονται και λατρεύονται με την ίδια ευλάβεια, ζήλο και φανατισμό, όπως και το θρησκευτικό δόγμα»* (Μαζαράκη, 1992:122)

## **9. Περί των κατιουσών φωνών γενικά**

Ξεκινά ο δάσκαλος να διδάσκει τις κατιούσες φωνές επισημαίνοντας ότι η ερμηνεία τους είναι όμοια με αυτή των ανιουσών. Η απόστροφος έγινε αντί του ολίγου και έχει μία φωνή. Το ελαφρόν έγινε αντί του κεντήματος και ανήκει και αυτό στα πνεύματα. Όταν βρίσκεται μπροστά από την απόστροφο την υποτάσσει, ενώ όταν βρίσκεται πάνω από την απόστροφο έχει η απόστροφος τη δική της φωνή και το ελαφρόν τις δύο φωνές του. Επίσης η χαμηλή έγινε αντί της υψηλής οπότε ανήκει και αυτή στα πνεύματα. Τέσσερα λοιπόν είναι τα πνεύματα, κέντημα, υψηλή, ελαφρόν και χαμηλή, διότι ο δημιουργός τα έφτιαξε σύμφωνα και πάλι με τα τέσσερα στοιχεία της φύσης. Την φωτιά, τον αέρα, το νερό και τη γη. Όπως ο Θεός από αυτά τα τέσσερα

στοιχεία δημιούργησε και έδωσε πνοή ζωής στον σπόρο που βρίσκεται στη γη, στα θηρία, σε όλα τα πετεινά του ουρανού, τα ερπετά και σε ό,τι υπάρχει γενικά πάνω στη γη. Τονίζεται για ακόμη μια φορά η άρρηκτη σύνδεση που έχει η μουσική με τη φύση και δίνεται στο κείμενο μία κοσμογονική διάσταση. Ακόμη και ο άνθρωπος από χώμα και νερό δημιουργήθηκε με τη διαφορά όμως ότι έχει λογική και δεν είναι σαν όλα τα ζώα. Έγινε κατ' εικόνα και καθ' ομοίωση Θεού. Το «κατ' εικόνα» είναι η ελευθερία που έδωσε ο Θεός στον άνθρωπο είτε να ακολουθήσει το θέλημά Του είτε ακόμα και να απορρίψει τον ίδιο τον Δημιουργό του. Έδωσε στον άνθρωπο δηλαδή το μεγαλύτερο δώρο. Από τη μία όλα τα χαρίσματα και τις αρετές που δεν είχαν τα άλλα δημιουργήματα και από την άλλη τη δυνατότητα να αυτενεργεί και να επιλέγει. Έχει την επιλογή λοιπόν ο άνθρωπος να καλλιεργήσει τα χαρίσματα που έλαβε και η ζωή του να μοιάσει με τη ζωή του Δημιουργού του, να γίνει «καθ' ομοίωσιν» Θεός και να κερδίσει την αιώνια ζωή.

Έπειτα ο μαθητής κάνει μια πολύ εύστοχη ερώτηση στον δάσκαλό του καθαρά θεολογικού περιεχομένου. Ρωτάει πως ο άγγελος δεν λέγεται κατ' εικόνα και καθ' ομοίωσιν Θεού εφόσον και είναι αθάνατος και δεν τρέφεται, ενώ ο άνθρωπος που είναι κατ' εικόνα και καθ' ομοίωσιν Θεού και τρώει και πίνει και πεθαίνει. Ο δάσκαλος του απαντάει ότι ο προφήτης Μωυσής δεν μας είπε τίποτα για τους αγγέλους και έτσι δεν ξέρουμε αν είναι κατ' εικόνα Θεού ή όχι. Του εξηγεί ο δάσκαλος, κατά την ταπεινή του άποψη, ότι ο Θεός εξαιτίας των Ιουδαίων δεν άφησε τον προφήτη Μωυσή να μιλήσει για τους αγγέλους. Διότι οι Εβραίοι πολύ εύκολα αφήνουν τον Θεό και προσκυνούν τα κτίσματα. Και το ίδιο εύκολο θα ήταν να αφήσουν και τον Θεό και να προσκυνούν τους αγγέλους.

Το συγκεκριμένο ζήτημα ξεφεύγει από τα δεδομένα της μουσικής διδασκαλίας και είναι καθαρά θεολογικό. Ωστόσο ο δάσκαλος προκειμένου να μην αφήσει καμία απορία στο μαθητή του, επιλέγει να του μεταφέρει όσα γνωρίζει από τους Αγίους πατέρες για το συγκεκριμένο ζήτημα.

Ξεκινάει λοιπόν ο διδάσκαλος να πει στον μαθητή του τα όσα έχει ακούσει από τους Πατέρες της εκκλησίας, χωρίς να καυχιέται ότι γνωρίζει και ότι κατέχει καλά τα θεολογικά ζητήματα. Άλλωστε φροντίζει να το ξεκαθαρίσει αυτό απ' την αρχή στον μαθητή. Λέει ο Άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός ότι ο Θεός έκανε τους αγγέλους χωρίς σώμα όμως μόνο με πνεύμα, δηλαδή σαν φωτιά που δεν έχει ξύλα ή κάτι άλλο να κάψει. Δεν έχουν λοιπόν υλικό σώμα οι άγγελοι, δεν φθείρονται, δεν έχουν ανάγκες, δεν πεθαίνουν, δεν έχουν φύλο καθώς η φύση τους είναι πνευματική. Όμως λέει και ο



προφήτης Δαβίδ «ο ποιών τους αγγέλους αυτού πνεύματα και τους λειτουργούς αυτού πυρός φλόγα». Η ελαφρότητα, η αγάπη, η θερμότητα και η ταχύτητα που έχουν οι άγγελοι για τη Θεία επιθυμία και τη Θεία λειτουργία είναι ανώτερα από κάθε ανθρώπινη φαντασία. Ο άγγελος είναι «φύσις νοερά» περπατά πάντα όχι σαν την ανθρώπινη φύση αλλά σαν τη δική τους την αγγελική. Είναι μεν αυτεξούσιος σαν τον άνθρωπο αλλά είναι ασώματος και υπηρετεί πάντα τον Θεό. Κατά την Θεία χάριν και όχι από τη φύση του ο άγγελος δεν πεθαίνει, είναι αθάνατος. Τη φύση και το σχήμα του αγγέλου μόνο αυτός που τον δημιούργησε το ξέρει. Ο άγγελος προς τον άνθρωπο είναι ασώματος και άυλος, προς τον Θεό όμως η φύση του αγγέλου είναι υλική, διότι όλα όσα συγκρίνονται είναι παρομοιάζοντα με τον Θεό αν και λέγονται άυλα παρόλα αυτά είναι υλικά. Διότι στην πραγματικότητα μόνο η Θεϊκή φύση είναι άυλη και ασώματη. Άρα λοιπόν η φύση των αγγέλων δεν είναι σαν την ανθρώπινη, είναι αυτεξούσιος, είναι νοερή αλλά είναι και στρεπτή, όχι κατά τη φύση αλλά κατά το θέλημα της, διότι όλα τα κτίσματα είναι στρεπτά και όλα τα λογικά είναι και αυτεξούσια. Άρα σαν λογική και νοερά είναι και αυτεξούσιος και σαν κτιστή και στρεπτή, έχει τη δυνατότητα να στέκεται και να γυρίζει στο κακό. Είναι λογικές υπάρξεις οι άγγελοι και οι γνώσεις τους ξεπερνούν τις γνώσεις των ανθρώπων. Γνωρίζουν περισσότερο για τη δημιουργία, τον κόσμο, τους ανθρώπους και το θέλημα του Θεού, αλλά σίγουρα δεν μπορούν να αγγίξουν την παντογνωσία του Θεού. Πολύ σημαντικό είναι ότι δεν δέχεται μετάνοια η φύση των αγγέλων γιατί είναι ασώματος. Ο άνθρωπος έχει τη συγχώρηση διά της μετάνοιας, διότι έχει την ασθένεια του σώματος. Ο άγγελος από την άλλη δεν είναι από τη φύση του αθάνατος αλλά κατά χάριν, γιατί ό,τι έχει αρχή έχει και τέλος. Μόνο ο Θεός είναι αθάνατος και μάλιστα κατά τη φύση του αθάνατος, οι άγγελοι είναι δεύτερα φώτα τα οποία λαμβάνουν το φως τους από το πρώτο φως το άναρχο. Και οι άγγελοι δεν επικοινωνούν όπως εμείς οι άνθρωποι. Οι άγγελοι δεν έχουν την ακοή που έχουμε εμείς οι άνθρωποι κι όμως επικοινωνούν και καταλαβαίνουν τα δικά τους νοήματα και δεν χρειάζονται ούτε γλώσσα ούτε ακοή. Δεν εμποδίζονται όπως τα υλικά σώματα σε έναν συγκεκριμένο χώρο. Επειδή όλοι οι άγγελοι δημιουργήθηκαν δια του Αγίου Πνεύματος και με τον αγιασμό τελειώθηκαν, έτσι κατά την αξία και την τιμή και την τάξη όπου έχει ο καθένας από αυτούς σπέρνει τον αγιασμό και την χάρη και τον φωτισμό. Όταν είναι στον ουρανό δεν είναι στη γη και όταν είναι στη γη απεσταλμένοι από τον Θεό δεν βρίσκονται και στον ουρανό. Δεν είναι δηλαδή πανταχού παρόντες, όπως ο Τριαδικός Θεός. Δεν μπορούν να κλειστούν από πόρτες ή από κλειδαριές, ούτε από τείχους. Είναι

ασχημάτιστοι όχι όπως φαίνονται στους άξιους σε αυτούς που θέλει ο Θεός αλλά με σχήματα όπως θέλουν εκείνοι που θέλουν να δουν την οπτασία, γιατί ασχημάτιστο φυσικά είναι μόνο το άκτιστο. Κάθε κτίσμα που έχει κτιστεί από τον Θεό εξουσιάζεται και από τον Θεό. Επίσης επειδή οι άγγελοι έχουν κατά χάριν τον αγιασμό και όχι από τη φύση τους, μπορούν να προφητεύσουν, και βλέπουν τον Θεό όσο μπορούν με τις δυνάμεις τους. Γι' αυτό και δεν χρειάζονται και τροφή ως ασώματα γιατί είναι έξω από κάθε πάθος σωματικό, αλλά όχι χωρίς κανένα πάθος γιατί μόνος ο Θεός είναι χωρίς πάθη. Κάποιοι λένε ότι πριν από όλα τα κτίσματα ο Θεός έφτιαξε τους αγγέλους, όπως λέει ο Θεολόγος Γρηγόριος. Άλλοι πάλι λένε ότι ο Θεός έφτιαξε τους αγγέλους πριν να φτιάξει τους ανθρώπους, και όλοι αυτό υποστηρίζουν. Γιατί όπως λέει και ο Θεολόγος Γρηγόριος, πρώτα έπρεπε να φτιάξει ο Θεός τη νοερά ουσία και ύστερα την αισθητή και μετά να πάρει και από τις δύο, τη νοερά και την αισθητή και να φτιάξει τον άνθρωπο. Επίσης όσοι λένε ότι οι άγγελοι είχαν κάποιο ρόλο και έκαναν κάποια πράγματα της κτίσεως κάνουν μεγάλο λάθος και είναι και αυτοί επηρεασμένοι από τον διάβολο. Οι άγγελοι είναι κτίσματα, δημιουργήματα του Θεού και όχι δημιουργοί. Διότι όλων των κτισμάτων δημιουργός και ποιητής είναι ο Θεός, ο μόνος άκτιστος, ο εν Πατρί και Αγίω Πνεύματι υμνούμενος και δοξαζόμενος.

Η εκτενής αναφορά που γίνεται στους αγγέλους, σύμφωνα με τον Αχ. Χαλδαιάκη έχει σκοπό να τονίσει τρία πράγματα ως προς τα σημάδια-πνεύματα. «Την άυλη διάστασή τους [...], την έντονη και απεριόριστη κινητικότητα τους [...] και, τέλος, την εις τύπον των τεσσάρων στοιχείων της φύσεως (γης, ύδατος, αέρος και πυρός») δημιουργία τους και ως εκ τούτου την οίκοθεν αποδοχή της λειτουργίας τους, καθ' ότι «*ἐκ τοῦ μὴ ὄντος εἰς τὸ εἶναι [...] διὰ τοῦ λόγου [...] ἐκτίσθησαν*». (Χαλδαιάκης, 2014: 350-351).

Συνεχίζει ο διδάσκαλος τη θεολογική του ανάλυση, σχολιάζοντας τη δημιουργική ιδιότητα του Θεού, και διαχωρίζει την έννοια του αληθινού ποιητή και δημιουργού Θεού από αυτή του ποιητή και δημιουργού ανθρώπου. Ορίζει, κατ' αρχάς, ως ποιητή αυτόν που δημιουργεί κάτι εκεί που δεν υπάρχει τίποτα. Οτιδήποτε δημιουργεί ο άνθρωπος παράγεται από ήδη υπάρχουσες πρώτες ύλες της γης, τίποτα δεν είναι δυνατόν να προκύψει από το τίποτα και το μηδέν, οπότε ο άνθρωπος δεν μπορεί να θεωρηθεί ως αληθινός ποιητής. Ο Θεός, όμως, από το απόλυτο τίποτα έκανε τον ουρανό, τη γη και τη θάλασσα και το φως, και λέγεται ποιητής, επειδή εντελώς μόνος και από το τίποτα «εποίησε» το παν. Ο Θεός δημιουργός, τώρα, έχοντας ποιήσει τον κόσμο από το μηδέν, χρησιμοποιεί τις ύλες του κόσμου αυτού για να δημιουργήσει

τα έμβια όντα, τα ζώα και τον άνθρωπο. Επιχειρώντας να υπογραμμίσει περισσότερο τη διαφορά της δημιουργικότητας των ανθρώπων από τη δημιουργικότητα του Θεού, ο διδάσκαλος επισημαίνει ότι οι τεχνίτες άνθρωποι μόνο καταχρηστικά μπορούν να χαρακτηριστούν δημιουργοί, αφού στην πραγματικότητα δεν δημιουργούν εκ του μηδενός, αλλά από ήδη υπάρχουσες και διαθέσιμες πρώτες ύλες.

Ο διδάσκαλος έπειτα αναφέρεται στα χαρίσματα του Θεού προς τους ανθρώπους, λέγοντας ότι οι άνθρωποι έλαβαν δώρο χάριτος μεγαλύτερο ακόμα και από των αγγέλων, καθώς ο Χριστός, ο Υιός του Θεού, αν και άυλος, ντύθηκε την ανθρώπινη σαρκική υπόσταση και έγινε άνθρωπος και αυτός. Έτσι οι άνθρωποι, με την ενανθρώπιση του Θεού και τη χάρη που έλαβε δι' αυτής η ανθρώπινη φύση έγιναν θεοί κατά χάριν. Αυτό φαίνεται και από το ότι ο αναστημένος Χριστός αποκάλυψε όλους αυτούς που πίστεψαν σε αυτόν αδελφούς, γιατί όλοι αυτοί έγιναν παιδιά του Θεού και αδελφοί του Χριστού κατά χάριν, όπως ακριβώς και οι άγγελοι. Ο ίδιος ο Χριστός, μάλιστα, διαχωρίζει την κατά φύσιν συγγένεια με την κατά χάριν συγγένεια, λέγοντας ότι σημασία δεν έχει ο σαρκικός δεσμός που έχει ως κατά σάρκα συγγενής με τη μητέρα και τα αδέρφια του, αλλά ο κατά χάριν δεσμός που έχει με αυτούς που τον πιστεύουν και τον αγαπούν. Συμπληρωματικά εδώ ο διδάσκαλος μεταφέρει και τα λόγια του προφήτη Δαβίδ, δια των οποίων ο Θεός λέει ότι οι άνθρωποι είναι και αυτοί θεοί και υιοί Υψίστου, όταν φυλάττουν τις εντολές Του και ζουν κατά το θέλημά Του, και αυτό είναι ένα προνόμιο που δεν το έχουν ούτε οι άγγελοι. Τέλος, προσθέτει και τη ρήση των μακαρισμών *«μακάριοι οι ειρηνοποιοί, ότι αυτοί υιοί Θεού κληθήσονται»*, ως μία ακόμα επαλήθευση της κατά χάριν θέωσης των ανθρώπων διά των λόγων του Χριστού. Οι άνθρωποι που ζουν με ειρήνη και αγάπη θα ονομαστούν από τον Θεό παιδιά Του.

Ο διδάσκαλος, ακολούθως, αναφέρεται και πάλι στη Γένεση, επισημαίνοντας ότι ο Θεός, δημιουργώντας τον άνθρωπο, δεν λέει *«ποιήσω άνθρωπον»*, αλλά *«ποιήσωμεν άνθρωπον»*, δηλώνοντας ότι το κάνει όχι ως μόνος Θεός Πατέρας, αλλά μαζί με τον Λόγο, τον προ πάντων των αιώνων γεννηθέντα Υιό Του και το Άγιο Πνεύμα, το εκ του Πατρός εκπορευόμενον, όπως ακριβώς σημειώνει και ο Θεολόγος Γρηγόριος. Αυτή τη φανέρωση της τριπροσωπίας του Θεού ο διδάσκαλος τη συνδέει με το κατ' εικόνα. Ο άνθρωπος δημιουργείται κατ' εικόνα του Θεού, και ο Λόγος μέλλει να ενανθρωπιστεί ενδύόμενος αυτήν ακριβώς την κατ' εικόνα Του πλασμένη ανθρώπινη μορφή.

Ο Θεός, ακόμα, έπλασε τον άνθρωπο να είναι αγαθός, καλός και γεμάτος ευσπλαγχνία, ελεημοσύνη. Επίσης του δώρισε το αυτεξούσιο, καθώς και την εξουσία

και τη δύναμη να δικάζει και να ελεεί, σαν βασιλιάς και κριτής στη γη, και να έχει εξουσία ακόμα και επί του θανάτου, όπως ο Θεός. Εδώ ο διδάσκαλος χρησιμοποιεί ως παράδειγμα τον προφήτη Ηλία, ο οποίος θανάτωσε του ιερείς του Βάαλ, που ντρόπιαζαν και ενέπαιζαν τον αληθινό Θεό και τη γη που έκανε καρπούς την μετέτρεψε σε άκαρπη, ενώ από την άλλη ανέστησε τον υιό της χήρας της Σαρεφθά. Κατά όμοιο τρόπο και ο απόστολος Πέτρος θανάτωσε τον Ανανία και τη σύζυγό του Σαπφείρα, ενώ ανέστησε την Ταβιθά. Με αυτά τα παραδείγματα επαληθεύεται η εξουσία επί του θανάτου και της ζωής που δίνει η χάρη του Θεού στους αγιασμένους ανθρώπους.

Ο διδάσκαλος, κατόπιν, επιστρέφοντας στον σχολιασμό της δημιουργικότητας του ανθρώπου, επισημαίνει ότι αυτός έχει τη δυνατότητα να κατασκευάζει ολόκληρες πόλεις και χωριά και να εξασκεί τις τέχνες, καθώς και να καλλιεργεί τη γη ώστε να του αποφέρει καρπούς. Κανείς όμως άγγελος δεν ακούστηκε ποτέ να χτίζει πύργο ή σπίτι, αλλά μόνο οι άνθρωποι κατασκευάζουν και δημιουργούν, καθώς τους έχει δωριστεί από τον Θεό η δημιουργική δύναμη. Οι άγγελοι, οι οποίοι ονομάζονται έτσι επειδή είναι οι εντεταλμένοι από τον Θεό να μεταφέρουν τις προσταγές Του στους ανθρώπους, είναι όντα μόνο με πνευματική υπόσταση, αντίθετα με τους ανθρώπους, που έχουν και πνευματική και αισθητή/σαρκική υπόσταση, δηλαδή ψυχή νοερή και σώμα γήινο, πλασμένο από ύλη γήινη.

Ο διδάσκαλος, επιχειρεί κατά έναν όχι πολύ ευθύ και επιτυχημένο τρόπο να συνδέσει όλα τα παραπάνω θεολογικά στοιχεία με τη θεωρία της μουσικής αλληγορικά, μιλώντας για τη σύσταση του ανθρώπινου σώματος από τα τέσσερα βασικά στοιχεία γη, νερό, αέρα και φως, σύμφωνα με την αντίληψη που επικρατούσε ήδη από την εποχή των αρχαίων φιλοσόφων. Ξεκινά και μιλά πάλι για τα σημάδια και συγκεκριμένα για την υψηλή και τη χαμηλή, τα οποία είναι το τέλος των ανιόντων και κατιόντων σημαδιών, αφού δεν υπάρχει άλλο σημάδι που να παρασημαίνει από μόνο του ανάβαση ή κατάβαση μεγαλύτερη από τις τέσσερις φωνές. Κάθε φορά που θέλουμε να ανεβούμε ή να κατεβούμε διάστημα μεγαλύτερο της τετραφωνίας προσθέτουμε άλλα σημάδια, όπως για παράδειγμα προσθέτουμε στη χαμηλή έναν απόστροφο, ώστε να κατεβούμε πέντε φωνές, ελαφρόν για να κατεβούμε έξι, απόστροφο και ελαφρόν για να κατεβούμε επτά. Αναφέρεται μάλιστα φευγαλέα και στην υπόταξη του αποστροφού ως σώματος στη χαμηλή και το ελαφρόν, που είναι πνεύματα.











## 10. Περί των δύο αποστρόφων

Αφού ο δημιουργός των σημαδίων ασχολήθηκε με την ανάβαση των επτά φωνών, συνειδητοποίησε ότι υπάρχει ανάγκη «να *ἀνασάνη*» ο ψάλτης. Χρησιμοποιεί και πάλι μια παρομοίωση για να εξηγήσει τη θέση του αυτή. Παρομοιάζει τον ψάλτη με έναν άνθρωπο που περπατά πολύ και ανεβαίνει σκάλες και εν τέλει έχει την ανάγκη να ξεκουραστεί. Η ανάπαυση, η ξεκούραση στην ψαλτική τέχνη γίνεται με την αργία. Γι' αυτόν τον λόγο ο δημιουργός των σημαδίων, έφτιαξε τρία κρατήματα. Τους δύο αποστρόφους, τη διπλή και το μέγα κράτημα.

Έκανε πολύ σοφά τους δύο αποστρόφους να έχουν μία φωνή αλλά και αργία. *«[...] Έχει ο απόστροφος μίαν και οι δύο σύνδεσμοι ομοίως- τούτο δε γίνεται ίνα διπλασιάσης τον του ενός αποστρόφου χρόνον και ποιήσεις πλείονα την αργίαν εν τοις δυσίν ή εν τω ενί [...]»* (Γαβριήλ: 40-42). Ο μαθητής ζητά από τον δάσκαλο να του δείξει με ποιον τρόπο έχασαν οι δύο απόστροφοι τη μία φωνή, όπως ακριβώς του εξήγησε και για τα δύο κεντήματα. Αφού έχει προηγηθεί η ερμηνεία των κεντημάτων, όπου ήταν εκτενής και πλούσια σε παραδείγματα, είναι πολύ πιο εύκολο τώρα να κατανοήσει ο μαθητής τι γίνεται με τους δύο αποστρόφους. Χρησιμοποιεί μάλιστα το ίδιο παράδειγμα, με τις δύο φλογέρες που βγάζουν μία φωνή. Έτσι ενώθηκαν και οι δύο απόστροφοι και έγιναν ένα πρόσωπο. Στη συνέχεια ξεκινά μία εκτενή περιγραφή για τη φύση των αγγέλων, των ανθρώπων και των ζώων, για να καταλήξει στη φύση των αποστρόφων. Καθαρά θεολογικός και πάλι ο λόγος του, χρησιμοποιεί και στίχους από το ψαλτήριο. Παραλληλίζει δε με δύο ανθρώπους που ψάλλουν με μία φωνή, αλλά έχουν μία «φύση» και όχι δύο. Το ίδιο και οι άγγελοι. Υμνούν και δοξάζουν τον Θεό αλλά έχουν όλη την ίδια «φύση». Η φύση τους όμως είναι πνευματική. Δεν τρώνε, δεν πίνουν, δεν κοιμούνται αλλά δοξολογούν ασταμάτητα τον Θεό. Ο άνθρωπος όμως έχει και τα δύο αυτά χαρακτηριστικά. Τρώει, πίνει, κοιμάται αλλά δοξάζει και τον Θεό που τον έπλασε. Διότι σύμφωνα με την αρχαία φιλοσοφία, το ανθρώπινο σώμα αποτελείται από τέσσερις ζωογόνους χυμούς που προκύπτουν από τα τέσσερα στοιχεία της φύσης. Σύμφωνα με τον Ιπποκράτη, ο αέρας είναι υγρός και σχηματίζει το αίμα. Η φωτιά είναι ξερή και θερμή και σχηματίζει την κίτρινη χολή. Η Γη είναι ξερή και ψυχρή και σχηματίζει τη μαύρη χολή. Το νερό είναι υγρό και ψυχρό και σχηματίζει το φλέγμα.

Συνεχίζει με τα ζώα τα οποία ενώ πίνουν και τρώνε και κοιμούνται όπως ο άνθρωπος, είναι άλογα, δεν έχουν λογική και χωρίζονται σε διάφορα είδη όπως για

παράδειγμα άλογα, γάιδαροι, καμήλες. Άλλο είναι καθαρό και άλλο ακάθαυτο, κάποια τα τρώει ο άνθρωπος και κάποια όχι.

Τελειώνοντας αναφέρεται στους ανθρώπους που έχουν μία φύση αλλά «πολλαῖς προαιρέσεις». Έτσι ένας άνθρωπος μπορεί να είναι πονηρός, άλλος δίκαιος και αγαθός. Όλοι όμως έχουν την ίδια φύση. Όσον αφορά τώρα τους δύο αποστρόφους «δὲν εἶναι ὁ ἓνας τιμιώτερος ἀπὸ τὸν ἄλλον, ἀλλὰ καὶ οἱ δύο ἴσια ἔχουσι καὶ εἰς τὴν τιμὴν, καὶ εἰς τὴν δύναμιν, καὶ εἰς τὴν φύσιν». Η φύση λοιπόν των δύο αποστρόφων είναι η κατάβαση. Την «τιμή» που έχουν οι δύο απόστροφοι μας λέει ο δάσκαλος, δεν την έχει κανένα άλλο σημάδι. Διότι όλα τα σημάδια έχουν το καθένα τη δική του ενέργεια. Άλλο έχει φωνή χωρίς αργία, όπως το κούφισμα. Άλλο έχει αργία χωρίς φωνή, όπως η διπλή και το κράτημα. Άλλα δεν έχουν ούτε φωνή, ούτε αργία αλλά έχουν μόνο χειρονομία, όπως είναι η βαρεία , το πιάσμα , το αντικένωμα , το κύλισμα , το ξηρόν κλάσμα , το ψηφιστόν , το τρομικό , το εκστρεπτό , το σύναγμα , το απόδεσμα . Όλα αυτά είναι άφωνα σημάδια και έχουν χειρονομία, αλλά πρέπει να συνδυαστούν με φωνητικά σημάδια για να έχουν φωνή. Οι δύο όμως απόστροφοι, ενώθηκαν σε ένα πρόσωπο και έχουν και φωνή και αργία και χειρονομία.

Στην ενότητα αυτή όπως είδαμε, γίνεται για πρώτη φορά σύντομη αναφορά και σε ορισμένα άφωνα σημάδια ή αλλιώς μεγάλα σημάδια της σημειογραφίας.

## 11. Περί της διπλής

Η διπλή έγινε και αυτή για να εξυπηρετήσει την παύση του μέλους. Σύμφωνα με τον Γαβριήλ ιερομόναχο «Διπλή μὲν οὖν οὐ δι' ἄλλο τι ἢ ἵνα δείξῃ τὸν ψάλλοντα διπλασιάσαι τὸν χρόνον...» (Γαβριήλ: 66). Σε αντίθεση με τους δύο αποστρόφους, αυτή δεν έχει φωνή. Ενώθηκαν μας λέει ο δάσκαλος δύο οξειές και πήραν αργία. Έχασαν όμως εξαιτίας της αργίας τρία πράγματα. Αρχικά, ήταν δύο φωνητικά σημάδια που ενώθηκαν και έγιναν ένα σημάδι άφωνο. Δεύτερον, είχαν δύναμη στη φωνή και στη χειρονομία και με την ένωση «ταπεινώθηκαν». Τρίτον, είχαν δύο ξεχωριστές φωνές και κατέληξαν να μην έχουν καμία. Ο δάσκαλος παρομοιάζει τη διπλή με δύο ανθρώπους που κέρδισαν μεν τον κόσμο αλλά έχασαν την ψυχή τους. Η ψυχή των δύο οξειών είναι η φωνή τους. Έχασαν λοιπόν τη φωνή τους και κέρδισαν κάτι μικρότερο, την αργία. Δικαίως ο μαθητής θεωρεί ότι είναι άδικο οι δυο οξειές να χάνουν τη φωνή τους, ενώ οι δύο απόστροφοι στην αντίστοιχη περίπτωση να κρατούν τη μία φωνή.

Εξηγεί λοιπόν ο δάσκαλος, ότι οι δύο οξείες είναι σαν δύο ανθρώπους πολύ δυνατούς, που συναντήθηκαν και κανείς δεν υστερούσε έναντι του άλλου. Είχαν και οι δύο ίση δύναμη «*καὶ ἀπὸ τὴν βίαν τῆς δυνάμεως, ἤγουν τὴν δύναμιν τὴν μεγάλην ὅπου εἶχαν, ἔγιναν ἀργία...*». Έτσι και οι δύο οξείες πάλεψαν με βία και επήλθε η αργία, η σιωπή, η αφωνία. Για το λόγο αυτό λέγεται σημάδι άφωνο η διπλή.

Ο μαθητής απορεί όμως πως γίνεται οι δύο απόστροφοι να ενώνονται και να κρατούν τη μία φωνή αλλά οι δύο οξείες να ενώνονται και να χάνουν τελείως τη φωνητική τους δύναμη. Ο δάσκαλος προσπαθώντας να αποδείξει γιατί οι δύο απόστροφοι, παρά το ότι ενώθηκαν κράτησαν τη μία φωνή, παραθέτει ακόμα μια ερμηνεία. Πριν ενωθούν, λέει, οι δύο απόστροφοι σε ένα πρόσωπο, ο κάθε απόστροφος είχε την δική του δύναμη. Ο ποιητής των σημαδιών έδωσε την ιδιότητα στον απόστροφο όπως και στο ίσον να αφωνεί την οξεία και την πεταστή όταν συντεθούν μαζί της «*φυσικῶς καὶ τεχνικῶς*». Όπως το νερό κατεβαίνοντας σε μια πλαγιά έχει τη δυνατότητα να σβήσει την φωτιά, έτσι και η απόστροφος ως σημάδι κατάβασης υπερτερεί σε ισχύ έναντι της ανάβασης. Αυτό συμβαίνει όμως και για τεχνικούς λόγους, για την χειρονομία. Διότι χρειαζόμαστε την οξεία και την πεταστή στις κατιούσες φωνές, καθώς ο δημιουργός των σημαδιών δεν έκανε άλλα φωνητικά σημάδια κατάβασης, αντίστοιχα της οξείας και της πεταστής. Έκανε τον απόστροφο αντίστοιχο του ολίγου. Όπου τίθεται ο απόστροφος τίθεται και το ολίγον. Τίθεται δηλαδή στη διπλή, στο κράτημα, στη βαρεία, και σε όλα τα σημάδια της χειρονομίας, φωνητικά και άφωνα. Επίσης όπου τίθεται το ίσον, εκεί μπορεί να τεθεί και ο απόστροφος.

Στη συνέχεια βγάξει ένα συμπέρασμα ο μαθητής που όπως αποδεικνύεται είναι λανθασμένο. Λέει στον δάσκαλο ότι όπως ο απόστροφος αφωνεί την οξεία και την πεταστή, έτσι και το κέντημα αφωνεί την οξεία, την πεταστή και το ολίγον. Τον διορθώνει όμως ο διδάσκαλος λέγοντάς του ότι το κέντημα είναι πνεύμα και δεν μπορεί να τα αφωνήσει. Το ίσον και ο απόστροφος είναι αυτά που αφωνούν. Το κέντημα υποτάσσει, δηλαδή καλύπτει τη φωνή όταν βρίσκεται κάτω από την οξεία ή δεξιά. Όταν όμως τίθεται πάνω από την οξεία δεν σκεπάζει τη φωνή της. Τα δύο κεντήματα όμως μπαίνουν κάτω και μπροστά από την οξεία αλλά δεν την υποτάσσουν, διότι έχουν μία φωνή. Το κέντημα όμως έχει δύο φωνές και γι' αυτό μπορεί και υποτάσσει όταν βρίσκεται κάτω ή δεξιά από την οξεία. Ο δε απόστροφος έχει μία φωνή και μπαίνει πάνω από την οξεία και την πεταστή και τις αφωνεί. Έχει όμως και μία ξεχωριστή

ιδιότητα. Το ίσον αφωνεί την οξεία και την πεταστή, όταν όμως βρεθεί με απόστροφο δεν μπορεί να τον αφωνήσει.

Απέδειξε ο δάσκαλος στον μαθητή τις διαφορές που έχει ο απόστροφος από την οξεία. Η διπλή λοιπόν είναι σημάδι «*ἀργὸν καὶ ἄφωνον, ἵνα δουλεύη, καὶ βαστάζῃ καὶ τὰ δύο, ἤγουν τὰς ἀνιούσας φωνὰς, καὶ τὰς κατιούσας*».

## 12. Περί του κρατήματος

Το κράτημα ανήκει και αυτό στις αργίες. Έχει μεγαλύτερη διάρκεια από την διπλή μας λέει ο δάσκαλος της *Ακρίβειας*. Εξηγείται με τη λογική αυτό αν σκεφτούμε ότι αυτά αποτελούνται από δύο σημάδια ενωμένα, οπότε «*χρειάζονται πολλὴν ἐρμηνείαν*». Ο Γαβριήλ όμως υποστηρίζει σε σχέση με τη διπλή ότι «*την αὐτὴν δε δύναμιν ἔχει καὶ τὸ κράτημα, καὶ τούτο γὰρ δι' αργίαν τίθεται. Διαφέρουσι δε μόνον κατὰ τὴν χειρονομία [...]*» (Γαβριήλ: 66).

Ο μαθητής έχει απορία ως προς την χειρονομία και ρωτά τον δάσκαλο για ποιο λόγο το ίσον χειρονομείται όταν έχει διπλή, ενώ όταν έχει κράτημα δεν χειρονομείται και πως γίνεται η απόστροφος με διπλή να χειρονομείται αλλά το ολίγον με διπλή να μην χειρονομείται. Πώς γίνεται το ίσον να χειρονομείται μόνο όταν έχει διπλή και όταν βρίσκεται με όλα τα φωνητικά και άφωνα σημάδια να μην έχει χειρονομία;

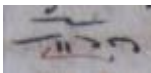
Εξηγεί ο διδάσκαλος ότι η διπλή είναι σημάδι «*καταφρονούμενον*», δεν έχει δηλαδή μεγάλη σημασία. Γι' αυτό χειρονομείται το ίσον και όχι η διπλή. Το κράτημα όμως αποτελείται από δύο οξείες και μία πεταστή και γι' αυτό το ίσον χάνει τη χειρονομία του. Όσον αφορά τον απόστροφο, έχει την δύναμη όπως προείπαμε να αφωνεί τα φωνητικά σημάδια. Με τον ίδιο τρόπο που υπερिशύει το ίσο, υπερिशύει και ο απόστροφος. Αντίθετα, το ολίγον δεν κυριεύει κανένα σημάδι, ούτε αφωνεί, ούτε υποτάσσει, αλλά όπως φανερώνει και το όνομά του, «*ὀλίγον ἐνεργεῖ, τουτέστιν μικρὰν φωνὴν ἔχει εἰς τὴν χειρονομίαν, καὶ ἐλαφρότερον ἀπὸ τὴν ὀξείαν*». Ωστόσο δεν είναι και τελείως «*ἀνενέργητον*», αλλά υποδεικνύει μικρή χειρονομία, όχι έντονη



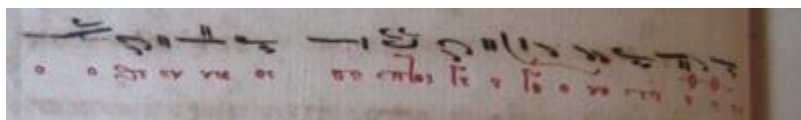
Ο μαθητής δεν διστάζει για ακόμη μια φορά να ρωτήσει για ποιο λόγο το ίσον δεν έχει χειρονομία όταν βρίσκεται με τα φωνητικά και άφωνα σημάδια. Του θυμίζει ο δάσκαλος ότι το ολίγον, η οξεία και η πεταστή έχουν όλα από μία φωνή και αυτό που



τα κάνει να ξεχωρίζουν μεταξύ τους είναι η χειρονομία. Εάν λοιπόν το ίσον χειρονομείται όταν τίθεται μαζί τους, δεν θα διαφέρουν μεταξύ τους καθώς είναι «ισόφωνα». Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο ο «τεχνίτης» των σημαδιών έδωσε διαφορετική χειρονομία στο καθένα. Έτσι έχουμε πολλά διαφορετικά άφωνα σημάδια που φτιάχτηκαν όλα για κάποιο σκοπό και με απόλυτη σοφία. Η παρακλητική, το τσάκισμα, το παρακάλεσμα και το απόδερμα φτιάχτηκαν αποκλειστικά για τη χειρονομία. Η βαρεία, το πιάσμα, το σείσμα, το αντικένωμα και το ξηρόν κλάσμα έγιναν για δύο λόγους. Από τη μία για τη χειρονομία και από την άλλη για να συνδέσουν τις ανιούσες φωνές με τις κατιούσες μαζί σε μία συλλαβή. Έχουν δηλαδή και συνδετικό ρόλο, κάτι που δεν μπορούν να κάνουν τα υπόλοιπα σημάδια. Μόνο η παρακλητική μπορεί να βρεθεί πάνω από την οξεία «διὰ τὸ μέλος» καθώς είναι ημίφωνο

ως εξής: 

Και το τσάκισμα τίθεται στην οξεία ή στο ολίγο «διὰ τὸ κροῦσμα» ως εξής:



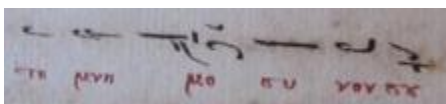
Με τον ίδιο τρόπο και το παρακάλεσμα με το τσάκισμα χειρονομείται, έχουν και τα δύο δική τους χειρονομία.

Όσον αφορά το απόδερμα, δεν συνδέει ανιούσες με κατιούσες φωνές αλλά βρίσκεται είτε σε ανιούσα είτε σε κατιούσα φωνή

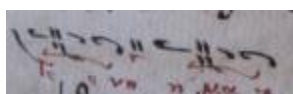
Η βαρεία ωστόσο εκτός απ'το ότι ενώνει σημάδια κατάβασης με ανάβασης σε μία συλλαβή, αλλάζει και τη χειρονομία του σημαδιού που βρίσκεται μπροστά της.

Το τσάκισμα έχει ένα «χάρισμα» σε σχέση με τα υπόλοιπα. Τίθεται σε όλα τα σημάδια, φωνητικά και άφωνα. Είναι και αυτό ημίφωνο, έχει δηλαδή μισή φωνή. Διότι εάν ήταν άφωνο, θα αφωνούσε την οξεία. Αντιθέτως της δίνει δύναμη. Χειρονομείται μάλιστα και όταν τίθεται σε άφωνα σημάδια δίνοντάς τους φωνή. Δεν το συναντάμε ποτέ χωρίς φωνή όπως αντίστοιχα και η βαρεία και το πιάσμα.

Το πιάσμα ενώνει ανιούσες με κατιούσες φωνές και το συναντάμε είτε με

τσάκισμα: 

είτε χωρίς τσάκισμα:

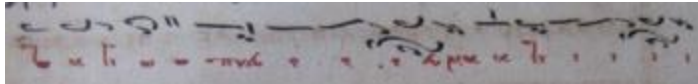


Το αντικένωμα συνδέει και αυτό ανιούσες και κατιούσες φωνές. Βρίσκεται συχνότερα στο Ψαλτικό παρά στο Στιχηράριο. Το ψαλτικό σύμφωνα με τον καθηγητή Γρ. Στάθη είναι το βιβλίο των πρωτοψαλτών. Πρόκειται για ολόκληρο κώδικα που περιείχε τα προκείμενα, τη στιχολογία των εσπερινών Χριστουγέννων και Θεοφανείων, αλληλουιάρια, υπακοές και κοντακάρια. (Στάθης, 2006: 45)

Στο ψαλτικό συναντάμε κύλισμα με αντικένωμα μαζί:

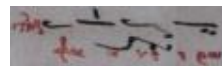
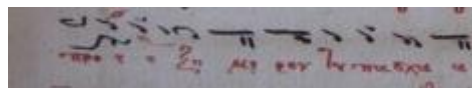


Ενώ το κύλισμα του στιχηραρίου είναι το εξής:

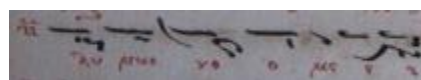
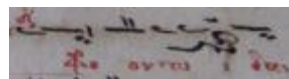


Το ξηρόν κλάσμα αλλάζει και την χειρονομία και το όνομα, διότι φτιάχνεται από τέσσερα σημάδια, από δύο οξείες και ελαφρό κλάσμα. Αλλάζει όνομα ως εξής

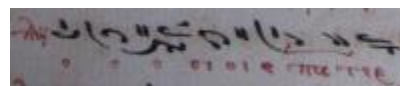
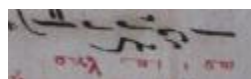
### Ξηρόν:



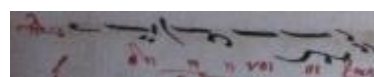
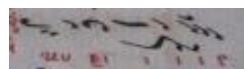
### Κλάσμα:



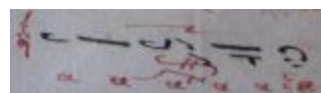
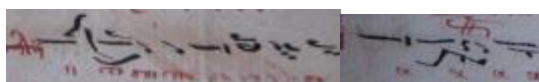
### Ομαλό:



### Πέλασμα:



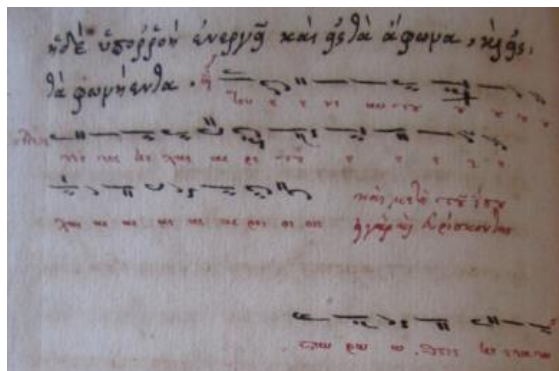
### Χόρευμα:






### 13. Περί της υπορροής

Η ερμηνεία της υπορροής είναι παρόμοια με των δύο κεντημάτων. Τα δύο κεντήματα δημιουργήθηκαν για να προσδώσουν ένα «σάλευμα» στη φωνή κατά την ανάβαση και η υπορροή «διὰ τὴν τρέχῃ εἰς τὴν κατάβασιν». Η υπορροή ανήκει και αυτή στα ουδέτερα σημάδια. Δεν είναι δηλαδή ούτε σώμα ούτε πνεύμα, ούτε υποτάσσουν ούτε υποτάσσονται. Μόνο στο σείσμα καλύπτονται οι δύο φωνές της. Όπως και τα κεντήματα, συναντάται και αυτή και με ανιούσες φωνές και με κατιούσες.

Μέσα από τη σύγκριση αυτή με τα κεντήματα, γεννάται μία απορία στο μαθητή. Γιατί τα κεντήματα να έχουν μία φωνή και η υπορροή δύο. Έρχεται να υπενθυμίσει ο δάσκαλος στον μαθητή ότι τα κεντήματα προέκυψαν από την ένωση δύο σημαδιών, το καθένα απ' τα οποία είχε δύο φωνές. Ενώθηκαν όμως και έγιναν μία φωνή. Η υπορροή δεν αποτελείται από δύο σημάδια όπως τα κεντήματα, αλλά εξ αρχής δημιουργήθηκε ως αυτόνομο σημάδι με δύο φωνές. Υπερτερεί μάλιστα έναντι των κεντημάτων καθώς «ένεργει» και στα φωνητικά και στα άφωνα σημάδια, ενώ τα κεντήματα ενεργούν και επηρεάζουν μόνο τα φωνητικά. Έχει λοιπόν μεγαλύτερη ενέργεια και δύναμη.



Μπορούμε να συναντήσουμε υπορροή μπροστά από κράτημα και έτσι προκύπτει το κρατημοκατάβασμα ή αλλιώς κρατημουπόρροο , κάτω από βαρεία , με αντικένωμα .

#### 14. Περί του σεισματος, το λεγόμενο εις το ασματικό φρήλλον ή φριϋλόν

Στην νεοελληνική έκδοση της Ακρίβειας στην οποία βασίζεται και η παρούσα εργασία, συναντάμε τον χαρακτηρισμό «φρήλλον» που παραπέμπει στον αρχαίο «ήλο», δηλαδή στο καρφί. Στην έκδοση όμως της Βιέννης (1998), συναντάμε τον χαρακτηρισμό «φριϋλόν» που μας παραπέμπει στην ύλη. Η Δέσποινα Μαζαράκη (1992), κάνει μία υπόθεση ότι ίσως η λέξη αυτή αποτελεί παράφραση της λέξης «φριγηλόν» που είναι το τρεμάμενο, αυτό που το παίρνει ο άνεμος και το παρασύρει. Όλα αυτά όμως είναι εικασίες και δεν έχει εξακριβωθεί ακόμα η ετυμολογία της λέξης.

Ξεκινά ο δάσκαλος την ανάλυση του σεισματος με ένα παράδειγμα. Το σπίτι μας λέει αποτελείται από πολλά υλικά. Πέτρες ξύλα, λάσπη, καρφιά και πολλά άλλα. Παρ' όλα αυτά, δεν αποκαλείται με το όνομα των υλικών, αλλά σπίτι το αποκαλούμε. Και όταν γίνεται σεισμός, λέμε ότι σείεται το σπίτι γενικά και όχι μόνο τα ξύλα και οι πέτρες. Έτσι και το σείσμα αποτελείται από πίασμα που πάνω έχει μια ή δύο φωνές ανιούσες με τσάκισμα, «και κροῦσμα ἔχει» δηλαδή ψηφιστό, και υπορροή και δύο αποστρόφους από κάτω που έχουν φωνή και αργία. Πολλές φορές στο ψαλτικό έχει και ελαφρό. Το σείσμα δηλαδή είναι ένας μελωδικός σχηματισμός που αποτελείται από ανάβαση και κατάβαση μία ή δύο φωνών αντίστοιχα. Αυτό που κάνει το σείσμα να «σαλεύει», είναι η υπορροή. Πολλοί λένε το σημάδι αυτό που περιέχεται στο σείσμα δεν είναι η υπορροή, αλλά είναι ξεχωριστό σημάδι που ονομάζεται «σκώληξ». Άλλοι πάλι λένε ότι ονομάζεται σείσμα, διότι ενώνεται η υπορροή μετά τις δύο βαρείες (δηλαδή το πίασμα) και η υπορροή σε αυτό το σύμπλεγμα σημαδιών λειτουργεί σαν σκουλήκι. Μας παραπέμπει και πάλι σε μια εικόνα της φύσης για να κατανοήσουμε την κίνηση που έχει το σείσμα, το φωνητικό θα λέγαμε τρέμουλο, που μοιάζει με ένα σκουλίκι που σέρνεται στη γη. Συνοψίζοντας λοιπόν, η υπορροή στην περίπτωση του σεισματος δεν έχει δύο φωνές, δεν λειτουργεί ως φωνητικό σημάδι, αλλά συνδυάζεται με το πίασμα και προσδίδει «ἄλλαξιν εἰς τὴν χειρονομίαν καὶ εἰς τὸ μέλος». Αλλάζει δηλαδή τη χειρονομία και τη μελωδία. Εάν δεν υπήρχε η υπορροή θα χειρονομούσαμε πίασμα. Σύμφωνα με τον Απόστολο Κώνστα το Χίο, το πίασμα συνθλίβει τη φωνή, έχει από μόνο του την προδιάθεση να δημιουργήσει ένταση. Στην περίπτωση του σεισματος η υπορροή είναι «προσγεγραμμένη ἐν τοῖς γράμμασιν», δηλαδή σαν την υπογεγραμμένη των αρχαίων ελληνικών που τίθεται κάτω από τα φωνήεντα και αλλάζει και αυτή τον τρόπο εκφοράς των λέξεων. Χρησιμοποιεί ο δάσκαλος ως

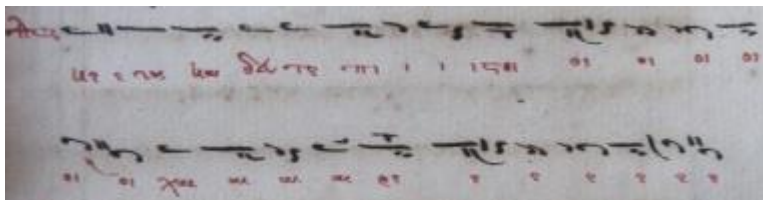
παράδειγμα την αρχή όλων σχεδόν των ευαγγελικών περικοπών, «*τῷ καιρῷ ἐκείνῳ*». Όπως λοιπόν στη φράση αυτή εκφωνούμε το ω και όχι την υπογεγραμμένη, έτσι και στο πιάσμα προστέθηκε η υπορροή ως υπογεγραμμένη. Για τον λόγο αυτόν η υπορροή του σεισματος δεν εκφωνείται αλλά δημιουργεί μία επενέργεια που την χαρακτηρίζουμε ως σεισμό, ως κίνηση.

Το κείμενο της προθεωρίας αναφέρει ότι η υπορροή υποτάσσει το πιάσμα και λέγεται σεισμός. Στη διδασκαλία της *Ακρίβειας* όμως δίνεται και η ερμηνεία του σημαδιού και επεξηγείται με λεπτομέρεια ο ρόλος τον οποίο κατέχει η υπορροή στο σύμπλεγμα αυτό των σημαδιών. Τονίζεται η απώλεια της φωνητικής της διάστασης και δίνεται έμφαση στη χειρονομική της διάσταση. Πρόκειται για κάτι οξύμωρο. Καθώς η υπορροή σαν σημάδι δεν έχει χειρονομία. Παρόλα αυτά, στην περίπτωση του σεισματος είναι το κομβικό σημάδι που δημιουργεί την «άλλαξιν» της χειρονομίας. Αποκτά δηλαδή χειρονομία σε συνδυασμό με το πιάσμα.

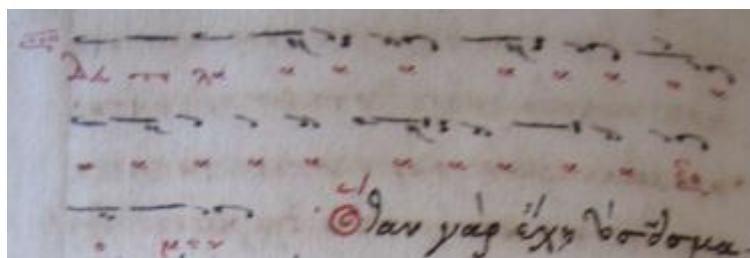
Επιστρέφει και πάλι ο δάσκαλος σε αυτά που προείπε για να «απορρίψει» τις θεωρίες περί υπορροής, και να εκθέσει τη δική του γνώμη. Όσον αφορά αυτούς που παρομοιάζουν την υπορροή με την υπογεγραμμένη, υπενθυμίζει ότι όταν μπαίνει η υπογεγραμμένη κάτω από το «ω» δεν εκφωνείται το «ω» αλλά το «ι» που βρίσκεται από κάτω. Και τα δύο όμως είναι φωνήεντα, στοιχεία της ίδιας ιδιότητας. Στο σεισμό όμως δεν είναι και τα δύο σημάδια ίδια. Το πιάσμα είναι άφωνο σημάδι ενώ η υπορροή φωνητικό. Ο λόγος που αφωνεί λοιπόν η υπορροή, δεν είναι το πιάσμα, καθώς το πιάσμα είναι άφωνο σημάδι και δεν μπορεί να της στερήσει τη φωνή. Οι άλλοι πάλι που λένε ότι δεν είναι η κανονική υπορροή αλλά σκουλήκι, δεν γνωρίζουν και δεν μπορούν να αποδείξουν για ποιο λόγο δεν έχει φωνή. Σε αντίθεση με όλους αυτούς, ο δάσκαλος πιστεύει «*ὅτι ἀλήθεια ὑπορροή εἶναι ὑπὸ τοῦ ρεύματος, ὅτι ρέει, ἤγουν τρέχει*». Είναι δηλαδή η κανονική υπορροή που ρέει και τρέχει. Απορεί όμως ο μαθητής πως γίνεται να τρέχει αλλά να μην έχει φωνή. Ο δάσκαλος απαντά όπως μας έχει συνηθίσει με μια παρομοίωση και μια εικόνα από τη φύση. Το νερό, λέει, έχει την ιδιότητα να τρέχει αλλά όχι πάντοτε. Εξαρτάται από την φυσιολογία του εδάφους. Εάν το έδαφος είναι ίσο, τότε απλώνει το νερό στη γη. Εάν είναι κατηφορικό, τότε κυλάει με ταχύτητα και μπορείς να το ακούσεις. Ανατρέχει και πάλι στον προφήτη Δαβίδ και στη φράση «*ἐκ μέσου τῶν πετρῶν δώσουσι φωνήν*». Όταν δε το νερό συναντήσει κάποιο φράγμα, στέκει «ατάραχο». Μπορεί να το ταραξει κάποιος άνθρωπος πετώντας πέτρες, όμως δεν μπορεί να κυλήσει, να ξεφύγει. Με τον ίδιο τρόπο και η υπορροή όταν δεν έχει κάποιο εμπόδιο, κατεβαίνει κανονικά δύο φωνές με γρηγοράδα, όπως χαρακτηριστικά

λέει ο Γαβριήλ ιερομόναχος «ταύτην εκφέρομεν διὰ τοῦ γαργαρεώνος» (Γαβριήλ: 58, §225). Όταν όμως βρεθεί με πιάσμα, χάνει και το όνομα αλλά και τις φωνές της και τότε λέγεται σείσμα, γιατί σείει τα υπόλοιπα σημάδια. Και είναι σαν έναν άνθρωπο που έχει τη δυνατότητα να κατέβει τρέχοντας τη σκάλα αλλά βρίσκει εμπόδιο άλλους ανθρώπους μπροστά του. Έχει από την φύση του τη δυνατότητα να τρέχει γρήγορα αλλά χάνει τη δυνατότητά του αυτή λόγω των συνθηκών. Έτσι και η υπορροή δεν αδυνατεί να κατέβει αλλά εμποδίζεται εσκεμμένα. Ο εμποδισμός αυτός είναι μια εκούσια επιλογή υποταγής της φωνής έναντι της χειρονομίας. Μάλιστα αυτό που εμποδίζει τη φωνή της υπορροής είναι οι δύο απόστροφοι που βρίσκονται μπροστά της, καθώς έχουν αργία. Η αργία όπως είναι φυσικό, στέκεται εμπόδιο στη γρηγοράδα της υπορροής.

Στη συνέχεια ρωτά ο μαθητής να μάθει με ποιο σκοπό ο δημιουργός των σημαδιών έβαλε τους δύο αποστροφους να εμποδίζουν την υπορροή. Κάνει μια ιστορική αναδρομή ο δάσκαλος στα μουσικά βιβλία στα οποία συναντούμε το σείσμα. Στο παλαιό Στιχηράριο και στο νέο Στιχηράριο. Στο παλαιό Στιχηράριο δεν υπήρχαν οι δύο απόστροφοι, έτσι η υπορροή είχε κανονικά τις δύο φωνές της. Στο νέο όμως στιχηράριο υπήρξε η ανάγκη για αργία. Έτσι έβαλαν δύο αποστροφους, οπότε η υπορροή έχασε τις φωνές της. Μπήκε όμως και ελαφρό μπροστά από τους δύο αποστροφους και έτσι αναπληρώνονται οι καταβάσεις που χάθηκαν από την υπορροή.

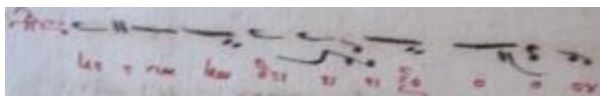


Σε όλο το στιχηράριο μετά το σείσμα υπάρχουν οι δύο απόστροφοι οι οποίοι κατεβαίνουν μία φωνή. Στο ψαλτικό όμως συναντάμε και μία και δύο φωνές κατάβαση ως εξής:

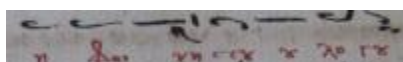


Ακολουθώντας τη μετροφωνία στα παραδείγματα αυτά συμπεραίνουμε ότι όταν έχει το σείσμα από κάτω δύο φωνές κατιούσες, από πάνω έχει μία ανιούσα. Όταν έχει από

πάνω δύο ανιούσες φωνές, έχει από κάτω μία κατιούσα ή μία επάνω και μία κάτω ως εξής:



Ρωτά ο μαθητής: Αφού μπαίνει το ελαφρό έναντι της υπορροής, γιατί είναι η υπορροή «*άργη και ανενέργητος*»; Τον πληροφορεί ο δάσκαλος ότι δεν είναι ανενέργητος, διότι αν δεν υπήρχε η υπορροή δεν θα λεγόταν σείσμα αλλά πίασμα και θα είχε «βάρος» στη χειρονομία ως εξής:



Στο νέο στιχηράριο όμως άφησαν την υπορροή «*να σαλεύη τὰ συναγμένα*», δηλαδή το πίασμα, το ολίγοN, το κέντημα και το τσάκισμα και γι' αυτό ονομάζεται σείσμα.

Τελειώνει τη διδασκαλία περί της υπορροής υπενθυμίζοντας το αρχικό ερώτημα, καθώς η ανάλυση ήταν μεγάλη και οφείλει να επαναφέρει τον μαθητή στο αρχικό ζητούμενο. Τονίζει, λοιπόν, για τελευταία φορά, ότι το σείσμα υπορροή είναι και όχι «σκώληξ», η οποία από φωνητικό σημάδι έγινε άφωνο. Προτρέπει μάλιστα τον μαθητή να μην απορεί για το πως «σαλεύει», ταρακουνάει δηλαδή τη φωνή. Διότι κάτι ανάλογο συμβαίνει με το γοργόν. Είναι μεν άφωνο αλλά όπου τεθεί «σαλεύει» τις φωνές και για τον λόγο αυτό λέγεται γοργόν. Στο τέλος της διδασκαλίας του λοιπόν κάνει και μια σύντομη αναφορά στο γοργόν χωρίς να το αναλύσει διεξοδικά.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄

### Η παιδαγωγική διάσταση της θεωρητικής συγγραφής

#### 1. Κατηγοριοποίηση των σημαδιών της διδασκαλίας

Η παρακάτω ομαδοποίηση των σημαδιών έγινε με βάση το πως διδάχτηκαν και ερμηνεύτηκαν τα σημάδια στο θεωρητικό της *Ακρίβειας*. Σε άλλες θεωρητικές συγγραφές μπορεί να συναντήσουμε διαφορετική κατηγοριοποίηση. Επιπλέον, αναφέρονται μόνο τα σημάδια που διδάχτηκαν.

##### 1. ΣΩΜΑΤΑ

- Ίσον
- **Ομάδα του ολίγου:** Ολίγον, Οξεία
- **Ομάδα πεταστής:** Πεταστή, Πελαστόν, Κούφισμα
- Κεντήματα
- Απόστροφος

##### 2. ΠΝΕΥΜΑΤΑ

- **Ανιόντα:** Κέντημα, Υψηλή
- **Κατιόντα:** Ελαφρόν, Χαμηλή

##### 3. ΗΜΙΦΩΝΑ

- Τζάκισμα
- Παρακάλεσμα
- Παρακλητική

##### 4. ΟΥΔΕΤΕΡΑ ΣΗΜΑΔΙΑ

- Υπορροή

##### 5. ΑΦΩΝΑ ΣΗΜΑΔΙΑ

- Σείσμα
- Βαρεία



- Πιάσμα
- Αντικένωμα
- Κύλισμα
- Ξηρόν κλάσμα
- Ψηφιστόν
- Τρομικόν
- Εκστρεπτόν
- Σύναγμα
- Απόδεσμα

## 6. ΑΡΓΙΕΣ

- Τζάκισμα (μισή αργία)
- Σύνδεσμοι
- Διπλή
- Κράτημα

## 2. Η σημασία των ερωταποκρίσεων στη διδασκαλία της Ακρίβειας

Είναι προφανές ότι ένας από τους χειρότερους εχθρούς της διδασκαλίας είναι η μονοτονία. Γι' αυτό ο διδάσκαλος εδώ χρησιμοποιεί ερωτήσεις ώστε να κεντρίσει το ενδιαφέρον όλων των αναγνωστών ακόμα και των πιο απαιτητικών. Ο μαθητής δηλαδή θέτει μια στοχευμένη ερώτηση προς τον διδάσκαλο ο οποίος δίνει την απάντησή του αντίστοιχα. Η μέθοδος αυτή προσδίδει επιπλέον μια θεατρικότητα στο θεωρητικογράφημα και θυμίζει μυθιστορηματική γραφή. Γίνεται έτσι το περιεχόμενο πιο εύληπτο και κατανοητό καθώς και ευανάγνωστο και ελκυστικό για τον αναγνώστη. Μέσα από τις ερωτήσεις και απαντήσεις αναδύονται με εικονικό τρόπο οι μορφές του μαθητή και του δασκάλου, των πρωταγωνιστών θα λέγαμε του έργου αυτού. Δεν είναι πραγματικά πρόσωπα αλλά έχουν δημιουργηθεί για τις ανάγκες του έργου.

Αν ανατρέξουμε στη σύγχρονη παιδαγωγική έρευνα θα διαπιστώσουμε ότι η ερώτηση αποτελεί το πιο δημιουργικό μέσο για τη μεταβίβαση των μορφωτικών αγαθών και για την επιτυχία των γνωστικών στόχων (Αναστασιάδης, 1990: 16). Είναι γνωστό όμως, ότι στο σημερινό σχολείο η διδασκαλία, σε μεγάλο βαθμό, περιορίζεται στις ερωτήσεις του δασκάλου προς τους μαθητές. Ένα από τα προβλήματα που

προκύπτουν από τη συγκεκριμένη μορφή διδασκαλίας είναι ότι ο δάσκαλος που υποβάλει τις ερωτήσεις δεν αναζητεί την γνώση, ενώ οι μαθητές που αναζητούν τη γνώση δεν υποβάλλουν ερωτήσεις (Dillon, 1988). Στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα ο Γερμανός παιδαγωγός Hudo Gaudig τόνισε ακριβώς αυτό. Ότι ενώ στη ζωή αυτός που δεν γνωρίζει ρωτάει για να μάθει και απαντά αυτός που γνωρίζει, στην εκπαίδευση γίνεται ακριβώς το αντίθετο. Ρωτάει ο «γνωρίζων», δηλαδή ο εκπαιδευτικός και απαντά ο «αγνοών», δηλαδή ο μαθητής. Ένα ερώτημα γεννάται μέσα από αυτή τη διαπίστωση. Που κρύβεται άραγε η αληθινή μάθηση; Στην ικανότητα να απαντάει κανείς ερωτήσεις ή στο να είναι σε θέση να τις υποβάλλει; Εύκολα μπορεί να απαντηθεί το ερώτημα αν σκεφτούμε τις ερωτήσεις που κάνουν τα μικρά παιδιά - τι, πως, γιατί- όταν αρχίζουν να ανακαλύπτουν τη ζωή και τον κόσμο γύρω τους.

Ο άδηλος συγγραφέας της παρούσας συγγραφής, θέτει τον μαθητή σε ένα ρόλο άρτιο παιδαγωγικά. Αυτό το διαπιστώνει κανείς αν φανταστεί τη συγκεκριμένη διδασκαλία να λαμβάνει χώρα σε μια σχολική τάξη. Ο μαθητής είναι αυτός που κατακλύζει με ερωτήσεις το δάσκαλό του, έχει το θάρρος και το θράσος πολλές φορές να αναζητήσει με μεγάλο ζήλο τη γνώση που κατέχει ο δάσκαλος. Μέσα από τις ερωτήσεις του αναδεικνύεται η σημασία που έχουν οι ερωτήσεις εκ μέρους των μαθητών στη διδασκαλία και η συμβολή τους στην ποιότητα της μάθησης. Για να γίνει πιο κατανοητή η συγκεκριμένη προσέγγιση αξίζει να γίνει μια σύντομη αναφορά στις μορφές διδασκαλίας όπως έχουν διατυπωθεί από σύγχρονους μελετητές.

Αρχικά, οι δασκαλοκεντρικές μορφές διδασκαλίας έχουν ως βασικό τους χαρακτηριστικό τον μονόλογο. Ο εκπαιδευτικός είναι αυτός που έχει τον πρωταρχικό ρόλο και κυριαρχεί στη διδασκαλία. Από την άλλη υπάρχουν οι μαθητοκεντρικές μορφές στις οποίες ο μαθητής βρίσκεται στο επίκεντρο, έχει τη δυνατότητα να πάρει πρωτοβουλίες και να εκφέρει χωρίς φόβο τις απόψεις και τις απορίες του. Ακόμη υπάρχουν και οι μικτές μορφές διδασκαλίας στις οποίες ο εκπαιδευτικός και ο μαθητής συμμετέχουν από κοινού στη διαδικασία της μάθησης. Στις διδασκαλίες αυτές ανήκει η διαδικασία των ερωταποκρίσεων. Τέλος, γίνεται λόγος και για ομαδοκεντρικές μορφές διδασκαλίας στις οποίες βρίσκεται στο επίκεντρο μια ομάδα, ένα σύνολο μαθητών. Ο εκπαιδευτικός είναι αυτός που λειτουργεί ως συντονιστής, καθοδηγεί και βοηθάει όπου χρειαστεί τους μαθητές.

Η στρατηγική των ερωταπαντήσεων αν και κατά κύριο λόγο περιλαμβάνεται στη μικτή διδασκαλία, χρησιμοποιείται και στις υπόλοιπες μορφές διδασκαλίας. Σε κάθε περίπτωση αλλάζει το πρόσωπο που κάνει τις ερωτήσεις και η συχνότητα με την

οποία γίνονται αυτές. Ερωτήσεις εκ μέρους των μαθητών όπως παρουσιάζονται και στο εν λόγω θεωρητικό γράφημα συναντώνται περισσότερο στις μαθητοκεντρικές και ομαδοκεντρικές μορφές διδασκαλίας. Το βασικό χαρακτηριστικό των δύο αυτών μορφών είναι ότι δίνουν μεγάλη σημασία στην αναζήτηση της γνώσης από τους μαθητές. Επομένως, η γνώση αναδύεται μέσα από τις ερωτήσεις των μαθητών. Αντίθετα, στη δασκαλοκεντρική διαδικασία μάθησης παρέχεται από τον εκπαιδευτικό ελεγχόμενη και συγκεκριμένη γνώση κατά βούληση. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα οι ερωτήσεις εκ μέρους των μαθητών να είναι πολύ περιορισμένες.

Συνοψίζοντας, ο συγγραφέας της *Ακρίβειας*, παρότι συνέγραψε το πόνημά του σε μια εποχή όπου υπήρχε μεγάλη άγνοια σε παιδαγωγικά ζητήματα, παρουσιάζει μια μορφή μαθητοκεντρικής διδασκαλίας, αφήνει δηλαδή τον μαθητή να αναζητήσει τη γνώση μέσα από ερωτήσεις η αξία των οποίων είναι αδιαπραγμάτευτη για την πορεία της διδασκαλίας.

## **2.1 Η σημασία της μαθητικής ερώτησης στη διδασκαλία**

Οι ερωτήσεις εκ μέρους των μαθητών παίζουν καθοριστικό ρόλο στην εκπαιδευτική διαδικασία καθώς ορίζουν την πορεία της διδασκαλίας. Είναι από τη μία ένα μέσο αυτοέκφρασης που αποκαλύπτει τα ενδιαφέροντα του μαθητή και από την άλλη ένα μέσο που ενισχύει τον διάλογο και την επικοινωνία. Ο μαθητής μέσα από τις ερωτήσεις του, συμμετέχει ενεργά, δίνει τα κίνητρα στον δάσκαλο να του προσφέρει ακόμα περισσότερη γνώση. Κατανοεί σε βάθος το αντικείμενο διδασκαλίας, καλύπτει γνωστικά κενά και αναμφίβολα μπορεί ευκολότερα να εφαρμόσει τις γνώσεις που αποκομίζει στην πράξη. Αναπτύσσει δεξιότητες στον τρόπο υποβολής ερωτήσεων και γενικότερα μαθαίνει να προβληματίζεται και να αυτενεργεί ακόμη και εκτός του σχολείου. Μαθητής και εκπαιδευτικός συμμετέχουν σε μια διαδικασία ανατροφοδότησης μέσα από την οποία και ο ίδιος ο εκπαιδευτικός ανακαλύπτει πτυχές που πιθανό δεν είχε ανακαλύψει (Παπάς, 1984). Είναι πολύ πιθανό οι ερωτήσεις των μαθητών να είναι εξαιρετικά απλοϊκές ή και «αφελείς». Είναι στο χέρι του εκπαιδευτικού όμως να τις αξιοποιήσει. Δεν θα πρέπει να αγνοούνται από τον εκπαιδευτικό αλλά αντίθετα να γίνονται αποδεκτές χωρίς να καταφεύγει σε αντιδράσεις απαξιωτικές λεκτικού ή μη λεκτικού χαρακτήρα (Χριστιάς, 1990). Έχει αποδειχτεί άλλωστε ότι τέτοιες αφελείς ερωτήσεις οδηγούν σε υψηλού επιπέδου γνώση

όταν ο εκπαιδευτικός είναι σε θέση να τις εκμεταλλευτεί σωστά. Αυτό θα αποδειχτεί άλλωστε και από τον εξαιρετικό διάλογο που ξετυλίγεται μπροστά στα μάτια του αναγνώστη της *Ακρίβειας*. Μεστός, περιεκτικός σε γνώση, απόλυτα κατανοητός και συνάμα ελκυστικός έρχεται να ικανοποιήσει ακόμα και τον πιο απαιτητικό αναγνώστη.

## 2.2 Οι ερωτήσεις του μαθητή της *Ακρίβειας*

Για να προσεγγίσουμε με μεγαλύτερη ευκολία τη διδασκαλία της *Ακρίβειας* και να βάλουμε σε τάξη τις πολλές ερωτήσεις που θέτει ο μαθητής προς τον διδάσκαλο είναι καλό να τις ομαδοποιήσουμε. Οι απορίες του λοιπόν θα μπορούσαν να χωριστούν σε 4 μεγάλες ενότητες ως εξής:

### Α΄. ΙΣΟΝ

1. «*πῶς ἔγιναν ἀπ’ ἀρχῆς ἕως τέλους, ἦγουν ἀπὸ τοῦ ἴσου;*»
2. «*πῶς τὸ ἴσον λέγεται ἄφωνον καὶ ἔμφωνον;*»
  - 2<sup>α</sup>. διατὶ ἐὰν εἶναι ἄφωνον πῶς εἶναι μόνον, διατὶ ὅλα τὰ ἄφωνα δὲν εἶναι μοναχὰ ἀλλὰ θέλουν ἐπάνω φωνήν,
  - 2<sup>β</sup>. εἰ δὲ εἶναι ἔμφωνον πῶς οὔτε ἀνεβαίνεις οὔτε κατεβαίνεις·
3. «*καὶ πάλιν δεῖξάι με πῶς λέγεται ἀρχὴ καὶ θεμέλιον ὀλωνῶν τῶν σημαδίων;*»

### Β΄. ΟΛΙΓΟΝ-ΟΞΕΙΑ-ΠΕΤΑΣΤΗ (φωνή ~ χειρονομία)

Εν συνεχεία ο μαθητής διατυπώνει μία ακόμη ενότητα ερωτημάτων που έχουν να κάνουν με την *οικογένεια του ολίγου*, δηλαδή με το ολίγον, την οξεία και την πεταστή:

4. «*τὸ ὀλίγον ἔχει φωνὴν ἀνάγουσαν καὶ ἡ ὀξεῖα ὡσαύτως καὶ ἡ πεταστὴ ὁμοίως, ἐπειδὴ καὶ τὰ τρία αὐτὰ εἶναι ἰσόφωνα, τί τὰ θέλομεν τὰ περισσά, τὸ ὀλίγον ἐὰν τίθηται ἀντὶ τῆς ὀξεῖας ἀντὶ τῆς πεταστῆς;*»

### Γ΄. ΔΙΠΛΑ ΣΗΜΑΔΙΑ:

#### α. ΚΕΝΤΗΜΑ-ΚΕΝΤΗΜΑΤΑ:

5. «*τό ἓνα κέντημα πῶς ἔχει δύο φωναῖς, τὰ δὲ δύο κεντήματα μίαν φωνήν, ὅπου ἤθελαν νὰ ἔχουν τρεῖς ἢ τέσσαρας φωνὰς τὰ δύο; »*

## **β. ΟΞΕΙΑ-ΔΙΠΛΗ:**

6. «ή ὀξεῖα ἔχει μίαν φωνήν, ἡ δὲ διπλὴ φωνήν δὲν ἔχει, διότι ἐὰν εἰπῆς ὅτι αἱ δύο ὀξεῖαι ἀνταμώθησαν ἀντάμα καὶ ἔγιναν ἓνα πρόσωπον ἢ διατὶ ἔλαβαν τὴν ἀργίαν καὶ διὰ τοῦτο ἔχασαν τὴν φωνήν;

## **γ. ΑΠΟΣΤΡΟΦΟΣ-ΣΥΝΔΕΣΜΟΙ:**

7. «οἱ δύο οἱ ἀπόστροφοι ἔγιναν ἓν πρόσωπον ἀλλὰ ἔχουσι καὶ ἀργίαν.»

## **δ. ΣΕΙΣΜΑ**

8. «τὸ σεισμός, ἄλλοι λέγουσιν ὅτι ἡ ἀπορροή εἶναι, διατὶ εἶναι ἔμπροσθεν τοῦ πιάσματος σαλεύει καὶ λέγεται ἔτζι σεισμός, ἄλλοι λέγουσιν ὅτι σημάδιον εἶναι καὶ ὄχι.»

«ἡ ἀπορροή λέγεται ὁ σκόληξ καὶ ἀπὸ τοῦ σκόληκος γίνεται σεισμός»

## **3. Η αξία της διαθεματικότητας στην διδασκαλία**

Οι διαθεματικές προσεγγίσεις που μπορούν να πραγματοποιηθούν μέσω του μαθήματος της μουσικής, έχουν έρθει έντονα στο προσκήνιο τα τελευταία χρόνια, έχουν απασχολήσει μουσικολόγους, έχουν γίνει αντικείμενο διδασκαλίας και διερεύνησης στα πανεπιστήμια. Παρά το γεγονός ότι τα ζητήματα αυτά ήρθαν στο προσκήνιο τους τελευταίους αιώνες, αξίζει να σημειωθεί πως η ενιαιοποιημένη γνώση απλώνει τις ρίζες της μέχρι και τους φιλοσόφους του 4<sup>ου</sup> αιώνα. Ο Πλάτων στην Πολιτεία «αμφισβητεί την πρακτική των διακριτών και αυτοτελώς διδασκομένων μαθημάτων και προβάλλει μετ' επιτάσεως ως αναγκαιότητα τη συσχέτιση των επιμέρους γνώσεων σε κοινή αναφορά προς τη βαθύτερη φύση της πραγματικότητας, συνθέτοντας με αυτόν τον τρόπο, μία αδιάσπαστη και αρμονική ενότητα» (Χρυσοστόμου, 2013: 21). Ακόμη, ο Θαλής ο Μιλήσιος τον 6<sup>ο</sup> π.Χ. αιώνα υποστήριζε την ενότητα των επιστημών. Για ακόμη μια φορά ο συγγραφέας της *Ακρίβειας* έρχεται να μας εκπλήξει, χρησιμοποιώντας μέσα στη διδασκαλία του διασυνδέσεις μεταξύ διαφορετικών επιστημονικών κλάδων όπως π.χ. της μουσικής με την θεολογία. Ας δούμε όμως τι ακριβώς είναι η διαθεματικότητα και η ενιαιοποίηση στη διδασκαλία.

Σύμφωνα με τον Jacobs «*Διαθεματική διδασκαλία είναι μία θέαση της γνώσης και μια προσέγγιση του Αναλυτικού Προγράμματος που συνειδητά εφαρμόζει μεθοδολογία και γλώσσα από περισσότερους από έναν κλάδους, προκειμένου να εξετάσει ένα κεντρικό θέμα, ζήτημα, πρόβλημα ή εμπειρία*» (Jacobs H., 1989, σ. 8). Συνεπώς η διαθεματική προσέγγιση αποτελεί καινοτομία στο χώρο της εκπαίδευσης. Το περιεχόμενο της διδασκαλίας δεν έχει να κάνει με διαφορετικά μαθήματα που πραγματοποιούνται συγκεκριμένα ώρα το καθένα, αλλά διαδικασίες μάθησης που προσεγγίζουν τη διδασκαλία ως κάτι ενιαίο και αδιαίρετο (Σαλβαράς Γ., 2004, σ.130). Με απλά λόγια σε μία διαθεματική διδασκαλία ενιαιοποιούνται διάφορα μαθήματα ώστε να είναι πιο αποτελεσματική η διαδικασία της μάθησης. Ο διαχωρισμός των επιστημονικών κλάδων μπορεί να μην είναι ξεκάθαρος και τα όρια μεταξύ των γνωστικών αντικειμένων να είναι ασαφή. Ο εκπαιδευτικός και οι μαθητές αναζητούν τη γνώση μέσα από δραστηριότητες που δεν εντάσσονται απαραίτητα σε κάποιο επιστημονικό κλάδο (Κούσουλας Φ., 2004: 25).

Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της διαθεματικής διδασκαλίας είναι ότι οι μαθητές αυτενεργούν σε μεγάλο βαθμό, μαθαίνουν μέσα από τους προβληματισμούς τους και η μάθηση γίνεται βιωματική. Ο δάσκαλος οργανώνει τη διδασκαλία με τέτοιο τρόπο ώστε να προσεγγίζεται η γνώση πολύπλευρα και παράλληλα να αναδεικνύει τη σχέση της με τη ζωή. Είναι φανερό ότι αυτό συμβαίνει και στη διδασκαλία της *Ακρίβειας*. Ο διδάσκαλος χρησιμοποιεί παραδείγματα από την Αγία Γραφή, εικόνες ελλημμένες από τη φύση και την καθημερινότητα ώστε ο μαθητής να κατανοήσει σε βάθος και να εμπεδώσει τη γνώση που του παρέχεται.

Συνοψίζοντας, σύμφωνα με την Χρυσοστόμου (2013), τα θετικά της ενιαιοποιημένης γνώσης είναι πολλά και για τον δάσκαλο αλλά και για τον μαθητή. Ένα πρόγραμμα διδασκαλίας με διαθεματικές προσεγγίσεις, οδηγεί στην απόκτηση σφαιρικής και ολοκληρωμένης γνώσης και οξύνει τον νου. Ο μαθητής εισχωρεί σε βάθος στη γνώση και δεν συσσωρεύει απλώς πληροφορίες αλλά συμμετέχει ενεργά στην διαδικασία απόκτησης της γνώσης. Με τον τρόπο αυτό αποκτά «δεξιότητες ανάλυσης και σύνθεσης. Η μάθηση παύει να είναι κατακερματισμένη, ενώ οι μαθητές αποκτούν ενιαία αίσθηση της διαδικασίας και του περιεχομένου». Ακόμη το αντικείμενο διδασκαλίας μελετάται από διαφορετικές οπτικές γωνίες και οι μαθητές αποκτούν μία ευρύτερη οπτική απέναντι στα πράγματα. Το πιο βασικό απ' όλα είναι ότι προάγεται η «*δεξιότητα της αυτομόρφωσης*». Ο μαθητής μαθαίνει το πως θα φτάσει

μόνος του στη γνώση κάτι που αποτελεί πολύ σημαντικό εφόδιο και για τη ζωή του (Χρυσοστόμου, 2013: 37-40, 57-60).

### 3.1 Οι διαθεματικές προσεγγίσεις στην διδασκαλία της Ακρίβειας

Η διασύνδεση των εννοιών που χρησιμοποίησε ο δάσκαλος της *Ακρίβειας* έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην κατανόηση και στην εμπέδωση της περί των σημαδιών διδασκαλίας. Δεδομένης της άγνοιας του δασκάλου περί διαθεματικότητας και διασύνδεσης γνωστικών αντικειμένων την εποχή εκείνη, είναι πιο σωστό να γίνει λόγος για ενιαιοποιημένη προσέγγιση της γνώσης και απλή διασύνδεση εννοιών. Με σημερινά όμως δεδομένα, έχοντας μεγαλύτερη γνώση γύρω από τα ζητήματα αυτά, παρουσιάζουμε παρακάτω τα σημεία της διδασκαλίας που θα μπορούσαν, στο πλαίσιο της σημερινής τάξης, να διδαχτούν με τρόπο διαθεματικό και να «συνδέσουν» πέρα από απλές έννοιες και γνωστικά αντικείμενα.

#### Σύνδεση μουσικής και θεολογίας:

- Προσπαθώντας ο δάσκαλος να εξηγήσει γιατί το ίσον δεν τίθεται πάνω από το ολίγον, αλλά τίθεται πάνω από την οξεία και την πεταστή, χρησιμοποιεί τη φράση «ο βασιλεύς τους υπερηφάνους ταπεινώνει, και όχι τους ταπεινούς». Αυτή η φράση μας παραπέμπει στο χωρίο της Αγίας Γραφής «ο Θεός υπερηφάνους αντιτάσσεται, ταπεινοί δε δίδωσι χάριν» (Ιωάν. 4,6· Α' Πέτρ. 5,5). Η οξεία και η πεταστή θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι τα υπερήφανα σημάδια τα οποία ο βασιλιάς τα ταπεινώνει.
- Όπως και ο άνθρωπος που αποτελείται από σώμα και ψυχή σε ένα πρόσωπο έχει μία φωνή, έτσι και τα κεντήματα ενώνονται σε «έν πρόσωπον», και έχουν μία φωνή.
- Μιλώντας για την ιδιότητα που έχουν τα πνεύματα επισημαίνει ότι το πνεύμα είναι «τιμιώτερον από τὸ σῶμα», διότι το σώμα έγινε πρώτο για να φιλοξενήσει το πνεύμα. Πρώτα ο Θεός έπλασε το σώμα του Αδάμ από τη γη και έπειτα έβαλε το πνεύμα στο σώμα. Με τον ίδιο τρόπο και ο δημιουργός των σημαδιών, πρώτα έφτιαξε τα σώματα και ύστερα τα πνεύματα. Τα σώματα υποτάσσονται, κυριεύονται από τα πνεύματα.

- Τέσσερα είναι τα πνεύματα, κέντημα, υψηλή, ελαφρόν και χαμηλή, διότι ο δημιουργός τα έφτιαξε σύμφωνα με τα τέσσερα στοιχεία της φύσης. Τη φωτιά, τον αέρα, το νερό και τη γη. Όπως ο Θεός από αυτά τα τέσσερα στοιχεία δημιούργησε και έδωσε πνοή ζωής στο σπόρο που βρίσκεται στη γη, στα θηρία, σε όλα τα πετεινά του ουρανού, τα ερπετά και σε ό,τι υπάρχει γενικά πάνω στη γη. Ακόμη και ο άνθρωπος από χώμα και νερό δημιουργήθηκε.
- Ο δάσκαλος κάνει μια εκτενή αναφορά στη φύση των αγγέλων και στην άυλη διάστασή τους ώστε να δείξει ότι παρόμοιες ιδιότητες έχουν και τα σημάδια-πνεύματα.
- Αναφερόμενος στον ποιητή και δημιουργό των σημαδιών, σχολιάζει τη δημιουργική ιδιότητα του Θεού, και διαχωρίζει την έννοια του αληθινού ποιητή και δημιουργού Θεού από αυτή του ποιητή και δημιουργού ανθρώπου.
- Για να αποδείξει ο άνθρωπος το πως ενώθηκαν οι δύο απόστροφοι και έγιναν ένα πρόσωπο, κάνει μια εκτενή περιγραφή για την φύση των αγγέλων, των ανθρώπων και των ζώων, για να καταλήξει στη φύση των αποστρόφων. Θέλει μέσα από τη σύνδεση αυτή να δείξει ότι μία είναι φύση των δύο αποστρόφων, η κατάβαση.

#### **Σύνδεση μουσικής και γλώσσας**

- Μιλώντας για το ολίγον, την οξεία και την πεταστή, επισημαίνει ότι η ύπαρξη των τριών αυτών σημαδιών δεν είναι περιττολογία όπως για παράδειγμα χρησιμοποιούμε εσφαλμένα τις φράσεις «*μικρὸν παιδίον*» και «*μεγάλος ανήρ*».
- Στην περίπτωση του σείσματος η υπορορή είναι «*προσγεγραμμένη ἐν τοῖς γράμμασιν*», δηλαδή σαν την υπογεγραμμένη των αρχαίων ελληνικών που τίθεται κάτω από τα φωνήεντα και αλλάζει και αυτή τον τρόπο εκφοράς των λέξεων.

#### **Σύνδεση μουσικής και αρχαίας φιλοσοφίας**

- Ο διδάσκαλος, επιχειρεί κατά έναν όχι πολύ ευθύ και επιτυχημένο τρόπο να συνδέσει τα θεολογικά στοιχεία με τη θεωρία της μουσικής αλληγορικά, μιλώντας για τη σύσταση του ανθρώπινου σώματος από τα τέσσερα βασικά στοιχεία γη, νερό, αέρα και φως, σύμφωνα με την αντίληψη που επικρατούσε ήδη από την εποχή των αρχαίων φιλοσόφων
- Με βάση την αρχαία φιλοσοφία, το ανθρώπινο σώμα αποτελείται από τέσσερις ζωογόνους χυμούς που προκύπτουν από τα τέσσερα στοιχεία της φύσης.



Σύμφωνα με τον Ιπποκράτη, ο αέρας είναι υγρός και σχηματίζει το αίμα. Η φωτιά είναι ξερή και θερμή και σχηματίζει την κίτρινη χολή. Η γη είναι ξερή και ψυχρή και σχηματίζει την μαύρη χολή. Το νερό είναι υγρό και ψυχρό και σχηματίζει το φλέγμα. Συνδέει τα τέσσερα στοιχεία της φύσης με τα τέσσερα σημάδια- πνεύματα.

### Σύνδεση μουσικής και γεωγραφίας

- Περιγράφει ο δάσκαλος το πως ενώθηκαν δύο πνεύματα σε «έν πρόσωπον», και δημιουργήθηκαν τα κεντήματα. Για να εξηγήσει τον λόγο που τα κεντήματα έχουν μία φωνή, χρησιμοποιεί ένα παράδειγμα από την φύση. Υπάρχουν διαφορετικές ονομασίες ανέμων (ζέφυρος, βοριάς, νοτιάς) αλλά δεν είναι διαφορετικοί άνεμοι. Ένας είναι ο άνεμος. Οι ονομασίες καθορίζονται ανάλογα με το φύσημα, την δύναμη και τον προσανατολισμό. Επειδή λοιπόν τα δύο κεντήματα έγιναν ένα πρόσωπο δεν πρέπει να έχουν τέσσερες φωνές αλλά μία.
- Αναφέρει ο δάσκαλος ότι ο δημιουργός των σημαδιών έφτιαξε τα τέσσερα πνεύματα, κέντημα, υψηλή, ελαφρόν και απόστροφο, σε αντιστοιχία με τα τέσσερα στοιχεία της φύσης: γη, αέρας, φωτιά και νερό. Τονίζεται για ακόμη μια φορά η άρρηκτη σύνδεση που έχει η μουσική με τη φύση και δίνεται στο κείμενο μία κοσμογονική διάσταση
- Μας παραπέμπει και πάλι σε μια εικόνα της φύσης για να κατανοήσουμε την κίνηση που έχει το σείσμα, το φωνητικό θα λέγαμε τρέμουλο, που μοιάζει με ένα σκουλήκι που σέρνεται στη γη.
- Απορεί όμως ο μαθητής πως γίνεται η υπορροή του σεισματος να μην έχει φωνή. Ο δάσκαλος απαντά όπως μας έχει συνηθίσει με μια παρομοίωση και μια εικόνα από τη φύση. Το νερό, λέει, έχει την ιδιότητα να τρέχει αλλά όχι πάντοτε. Εξαρτάται από την φυσιολογία του εδάφους. Εάν το έδαφος είναι ίσο, τότε απλώνει το νερό στη γη. Όταν δε το νερό συναντήσει κάποιο φράγμα, στέκει «ατάραχο». Μπορεί να το ταραξει κάποιος άνθρωπος πετώντας πέτρες, όμως δεν μπορεί να κυλήσει, να ξεφύγει. Με τον ίδιο τρόπο και η υπορροή όταν δεν έχει κάποιο εμπόδιο, κατεβαίνει κανονικά δύο φωνές με γρηγοράδα. Στην περίπτωση όμως του σεισματος το πιάσμα στέκεται ως εμπόδιο και έτσι χάνει τη φωνή της.

#### 4. Η χρήση των εικόνων στην διδασκαλία

Αξίζει εδώ να γίνει μια αναφορά στη σημασία που έχει η χρήση των εικόνων στη διδασκαλία. Μπορεί στη θεωρητική συγγραφή να μην υπάρχουν οι εικόνες αποτυπωμένες στο χαρτί, ωστόσο ο διδάσκαλος φροντίζει να «ζωγραφίσει» στη φαντασία του μαθητή τις εικόνες αυτές. Σύμφωνα με τον Bruner (1997: 73-76), η εικόνα δημιουργεί ερεθίσματα που συμβάλουν στην αξιολόγηση και κατανόηση του κόσμου. Μέσα από τα ερεθίσματα αυτά ο μαθητής κατασκευάζει νοήματα, προβληματίζεται, ενεργοποιείται, εκφράζεται και διαμορφώνει απόψεις. Συμμετέχει λοιπόν σε μια διαδικασία λειτουργικής χρήσης της γλώσσας (Χαραλαμπίδης & Χατζησαββίδης 1997). Η εικόνα έρχεται να υποστηρίξει και να συμπληρώσει τον προφορικό ή γραπτό λόγο. Σε περιπτώσεις όπου μία λέξη ή ένα νόημα παραμένει θολό και μετέωρο, η χρήση των εικόνων αποδεικνύεται διαφωτιστική (Τασιόπουλος 1997: 231-235). Για να προσδιορίσουμε με λίγα λόγια τον ρόλο και την αξία των εικόνων στην διδασκαλία θα λέγαμε τα εξής:

- Αποτελούν σημείο για την κατανόηση της έντυπης λεκτικής πληροφορίας (Γιαννικοπούλου 2005: 128)
- Διευκρινίζουν έννοιες
- Εμπλουτίζουν τον γραπτό λόγο
- Λειτουργούν σαν ένα είδος μετάφρασης για την κατανόηση δύσκολων εννοιών
- Καλλιεργούν τη φαντασία του μαθητή
- Βοηθούν στην ανάπτυξη της αφαιρετικής ικανότητας
- Συντελούν στο να αποκτούν μεγαλύτερο ενδιαφέρον οι μαθητές στη διάρκεια της διδασκαλίας
- Ενισχύουν γενικά την διαδικασία της μάθησης

Το θεωρητικογράφημα που μελετούμε, είναι πλούσιο σε εικόνες ειλημμένες από την καθημερινότητα των ανθρώπων και από τη φύση. Υπάρχουν όπως θα δούμε και παρακάτω αμέτρητες παρομοιώσεις, καθεμία από τις οποίες «ζωντανεύει» και μια εικόνα στα μάτια του αναγνώστη. Μπορεί να μην υπάρχουν ζωγραφισμένες στο χαρτί, αλλά είναι τόσο αληθοφανείς οι περιγραφές που δεν το καθιστούν αυτό αναγκαίο. Οι εικόνες προέρχονται από συμβολισμούς θρησκευτικούς αλλά και από την ζωή, τη

δράση και την εμπειρία του ανθρώπου με τις αδυναμίες , τα τρωτά χαρακτηριστικά του αλλά και τις αρετές του μέσα στον φυσικό του χώρο, π.χ. «ο τεχνίτης» (ο δημιουργός), «ο γραφεύς», «ο κτίστης», «ο ζωγράφος», ή ο «ταπεινός», «υπερήφανος», «φιλόανθρωπος», «πονηρός», «αγαθός άνθρωπος», «το πνεύμα υποτάσσει το πνεύμα», «τα άλογα ζώα και τα λογικά», «το ποτάμι που τρέχει», η φλόγα στο κερί, στο ξύλο, στο λυχνάρι»

## 5. Οι παρομοιώσεις στη θεωρητική συγγραφή της Ακρίβειας

- Ο διδάσκαλος προκειμένου να εξηγήσει στο μαθητή, γιατί το ίσον θεωρείται θεμέλιο όλων των σημαδιών χρησιμοποιεί τρεις ανθρωπομορφικές και αλληγορικές εικόνες. Ενός χτίστη, ενός ζωγράφου και ενός γραφέα. Τίποτα δεν μπορεί να κάνει κανένας από αυτούς, εάν δεν χρησιμοποιήσει «στιγμή», δηλαδή μια τελεία, μια αρχή για να ξεκινήσει το όποιο δημιούργημα. Το ίσον λοιπόν είναι σαν τα θεμέλια μιας οικοδομής, σαν το σημείο έναρξης ενός ζωγράφου και ενός γραφέα. Ακόμη μας λέει ότι ο κτίστης πριν ξεκινήσει να χτίζει μια σκάλα βάζει το θεμέλιο και στη συνέχεια χτίζει ένα-ένα τα σκαλιά. Έτσι με τον ίδιο τρόπο και ο «ποιητής», ο δημιουργός των σημαδιών έφτιαξε πρώτα το θεμέλιο που είναι το ίσο και στη συνέχεια από το ίσο θέλησε να ανέβει επτά φωνές είτε υπερβατά είτε τη μία μετά την άλλη.
- Τα σημάδια είναι σαν τις διαθέσεις του θυμικού. Ταπεινό χαρακτηρίζει το σημάδι του ολίγου και ανδρειωμένη την οξεία.
- Το κούφισμα είναι σαν ένα κούφιο καλάμι που δεν βγάζει δυνατό ήχο αλλά έχει ασθενήσει η φωνή του.
- Η παρακλητική δείχνει ταπεινότητα, είναι σαν ένας άνθρωπος να παρακαλάει για κάτι και είναι ήπιος ο λόγος του χωρίς ένταση.
- Το κέντημα σαν πνεύμα που είναι επιζητά ένα σώμα. Είναι σαν έναν άνθρωπο που δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς ψυχή, σαν μια φωτιά που δεν μπορεί να κάψει χωρίς ξύλα.
- Απορεί ο μαθητής πως γίνεται το πνεύμα να έχει τρία διαφορετικά σώματα και του εξηγεί ο διδάσκαλος ότι δεν συνδυάζεται ταυτόχρονα και με τα τρία σώματα αλλά με ένα κάθε φορά. Όπως όταν έχουμε φωτιά στο λυχνάρι, φωτιά

στο κερί και φωτιά στο ξύλο. Σε κάθε υλικό είναι διαφορετική η ποιότητα της φωτιάς. Τρία διαφορετικά υλικά, μία όμως φωτιά. Ή ακόμα όπως το πρόβατο, ο λύκος και ο αετός είναι τρία διαφορετικά ζώα αλλά και τα τρία έχουν μία φωνή που άλλοτε είναι πιο ισχυρή και άλλοτε πιο αδύναμη. Το λυχνάρι, το κερί, το ξύλο και αντίστοιχα το πρόβατο, ο λύκος και ο αετός συμβολίζουν τα σώματα που φιλοξενούν τα πνεύματα.

- Οι φωνές είναι σε διαρκή κίνηση, συνεχώς προχωράνε μπροστά. Τρέχουν οι φωνές σαν ένα ποτάμι που κυλάει ανεμπόδιστα. Το ποτάμι θα σταματήσει να κυλάει όταν ο άνθρωπος βάλει κάποιο εμπόδιο σ' αυτό, χτίζει για παράδειγμα ένα φράγμα. Έτσι και το πνεύμα όταν είναι μπροστά από το σώμα λειτουργεί ως φράγμα, φράζει τη φωνή του. Αν όμως ο άνθρωπος ρίξει ένα ξύλο στο ποτάμι, αυτό θα συνεχίσει να κυλά κατά τη ροή του ποταμού. Με τον ίδιο τρόπο και το πνεύμα όταν είναι πάνω από το σώμα, «τρέχει» μαζί, συν-κινείται.
- Τα τέσσερα πνεύματα παρομοιάζονται με τα τέσσερα στοιχεία της φύσης.
- Τα δύο κεντήματα είναι σαν δύο ανθρώπους περιώνυμους, όπου ο καθένας είχε εξουσία στον τόπο του. Ανταμώθηκαν και έχασε ο καθένας το μεγαλείο που τους προσέφερε η εξουσία.
- Ενώθηκαν τα δύο κεντήματα σε ένα πρόσωπο, όπως από το χώμα και το νερό γίνεται ένα στοιχείο, η λάσπη.
- Όπως υπάρχουν διαφορετικές ονομασίες ανέμων (ζέφυρος, βοριάς, νοτιάς) αλλά δεν είναι διαφορετικοί άνεμοι, αλλά ένας, έτσι και τα δύο κεντήματα έγιναν ένα πρόσωπο δεν πρέπει να έχουν τέσσερες φωνές αλλά μία.
- Όπως ο άνθρωπος αποτελείται από σώμα και ψυχή σε ένα πρόσωπο έχει μία φωνή, έτσι και τα κεντήματα έχουν μία φωνή.
- Τα κεντήματα είναι σαν δύο φλογέρες τις οποίες βάζει ο άνθρωπος ταυτόχρονα στο στόμα του. Τις φυσά και τις δύο αλλά βγαίνει μια φωνή και κανείς δεν μπορεί να ακούσει την κάθε φωνή ξεχωριστά.
- Ο δημιουργός των σημαδιών λειτούργησε όπως και ο δημιουργός Θεός. Πρώτα ο Θεός έπλασε το σώμα του Αδάμ από τη γη και έπειτα έβαλε το πνεύμα στο σώμα. Με τον ίδιο τρόπο και ο δημιουργός των σημαδιών, πρώτα έφτιαξε τα σώματα και ύστερα τα πνεύματα.
- Τα σημάδια-πνεύματα είναι σαν τους αγγέλους που είναι άυλοι.

- Όπως ο δημιουργός των σημαδιών έφτιαξε τα πνεύματα σύμφωνα με τα τέσσερα στοιχεία της φύσης, έτσι και ο δημιουργός Θεός, έφτιαξε τον άνθρωπο από χώμα και νερό.
- Παρομοιάζει τον ψάλτη με έναν άνθρωπο που περπατά πολύ και ανεβαίνει σκάλες και εν τέλη έχει την ανάγκη να ξεκουραστεί. Η ανάπαυση, η ξεκούραση στην ψαλτική τέχνη γίνεται με την αργία. Γι' αυτό το λόγο ο δημιουργός των σημαδιών, έφτιαξε τρία κρατήματα. Τους δύο αποστρόφους, την διπλή και το μέγα κράτημα.
- Οι δύο απόστροφους είναι σαν με δύο ανθρώπους που ψάλλουν με μία φωνή, αλλά έχουν μία «φύση» και όχι δύο. Μία είναι η φύση τους λοιπόν, η κατάβαση.
- Ο δάσκαλος παρομοιάζει την διπλή με δύο ανθρώπους που κέρδισαν μεν τον κόσμο αλλά έχασαν την ψυχή τους. Η ψυχή των δύο οξειών είναι η φωνή τους.
- Οι δύο οξειές είναι σαν δύο ανθρώπους πολύ δυνατούς, που συναντήθηκαν και κανείς δεν υστερούσε έναντι του άλλου. Είχαν και οι δύο ίση δύναμη *«και από την βίαν τής δυνάμεως, ήγουν την δύναμιν τήν μεγάλην όποϋ είχαν, έγιναν άργια...»*. Έτσι και οι δύο οξειές πάλεψαν με βία και επήλθε η αργία, η σιωπή, η αφωνία.
- Όπως το νερό κατεβαίνοντας σε μια πλαγιά έχει τη δυνατότητα να σβήσει την φωτιά, έτσι και η απόστροφος ως σημάδι κατάβασης υπερτερεί σε ισχύ έναντι της ανάβασης.
- Όπως το σπίτι αποτελείται από πολλά υλικά (πέτρες, ξύλα, τούβλα, λάσπη) αλλά το αποκαλούμε σπίτι, έτσι και το σείσμα αποτελείται από πίασμα και υπορροή αλλά σείσμα το λέμε.
- Το σείσμα προσδίδει μια κίνηση, ένα «σύρσιμο» στη φωνή, όπως το σκουλήκι που σέρνεται στη γη.
- Η υπορροή στο σείσμα είναι σαν την υπογεγραμμένη των Αρχαίων Ελληνικών, δηλαδή δεν εκφωνείται αλλά δημιουργεί μία επενέργεια που την χαρακτηρίζουμε ως σεισμό, ως κίνηση.
- Το νερό έχει την ιδιότητα να τρέχει αλλά όχι πάντοτε. Εάν το έδαφος είναι ίσο, τότε απλώνει το νερό στη γη. Εάν είναι κατηφορικό, τότε κυλάει με ταχύτητα και μπορείς να το ακούσεις. Όταν συναντήσει κάποιο φράγμα, στέκει «ατάραχο». Μπορεί να το ταράξει κάποιος άνθρωπος πετώντας πέτρες, όμως δεν μπορεί να κυλήσει, να ξεφύγει. Με τον ίδιο τρόπο και η υπορροή όταν δεν

έχει κάποιο εμπόδιο, κατεβαίνει κανονικά δύο φωνές με γρηγοράδα. Στην περίπτωση όμως του σεισματος το πιάσμα στέκεται ως εμπόδιο και έτσι χάνει τη φωνή της. Και είναι σαν έναν άνθρωπο που έχει τη δυνατότητα να κατέβει τρέχοντας την σκάλα αλλά βρίσκει εμπόδιο άλλους ανθρώπους μπροστά του. Έχει από την φύση του τη δυνατότητα να τρέχει γρήγορα αλλά χάνει την δυνατότητα του αυτή λόγω των συθηκών

## **6. Τα χαρακτηριστικά του «καλού» δασκάλου ενώπιον της διδασκαλίας**

Τα τελευταία χρόνια στην χώρα μας γίνεται πολύς λόγος για την αξιολόγηση της εκπαιδευτικής διαδικασίας και κατ' επέκτασιν των εκπαιδευτικών σε όλους τους κλάδους. Συγκεκριμένα η μουσική εκπαίδευση βρίσκεται στο επίκεντρο πολλών συζητήσεων και ερευνών καθώς δεν μπορεί πλέον κανείς να αμφισβητήσει τις ευεργετικές ιδιότητες της μουσικής αγωγής στην διαμόρφωση και την ανάπτυξη του παιδιού. Η Σίμου (1997) τονίζει πως το μάθημα της μουσικής έχει ως στόχο κάθε παιδί να εξωτερικεύσει τον εσωτερικό του κόσμο. Προσφέρει την ελευθερία στους μαθητές να εκφραστούν ελεύθερα, μακριά από κανόνες και όρους. Οι μαθητές καλλιεργούν το πνεύμα και τη φαντασία τους αναπτύσσοντας τη δημιουργικότητά τους.

Στις μέρες μας λοιπόν στρέφεται το ενδιαφέρον στο αποτέλεσμα της διδασκαλίας, στον τρόπο με τον οποίο μπορεί να γίνει πιο αποδοτική και ενδιαφέρουσα μια διδασκαλία ώστε να επιτύχει τους παραπάνω σκοπούς. Πολύς λόγος γίνεται λοιπόν για τον τρόπο με τον οποίο θα πρέπει να διδάσκεται η μουσική και πολλά είναι τα ερωτήματα που γεννώνται γύρω από το ποιόν του «άριστου» δασκάλου.

Για να διαπιστώσουμε εάν ο δάσκαλος της *Ακρίβειας* διέθετε για την εποχή του χαρακτηριστικά ενός άριστου δασκάλου με βάση τα σημερινά δεδομένα, αξίζει να αναφερθούμε σε σύγχρονες μελέτες που ασχολήθηκαν με το εν λόγω ζήτημα. Οι πρώτες μελέτες μιλούσαν για μια εξιδανικευμένη μορφή εκπαιδευτικού και προσπαθούσαν να προσδιορίσουν τα προσόντα που έχει ένας άριστος εκπαιδευτικός. Διάφοροι ερευνητές (π.χ. Stanberg & Horvath, 1995) προσπάθησαν να προσδιορίσουν την άριστη διδασκαλία και μέσα από εμπειρικά δεδομένα προσπάθησαν να δείξουν τον τρόπο με τον οποίο ένας «άριστος δάσκαλος» σκέφτεται και δρα. Σύμφωνα με την

έρευνά τους ο άριστος διαφέρει από τον λιγότερο καλό δάσκαλο σε τρία διαφορετικά σημεία:

1. Στην «Γνώση»
2. Στην «Ικανότητα»
3. Στην «Επίγνωση»

Όσον αφορά την ερώτηση «Αν ένας δάσκαλος μπορεί να χαρακτηριστεί ως άριστος», οι ερευνητές συμπέραναν ότι αυτό είναι δύσκολο να προσδιοριστεί καθώς δεν υπάρχει ένα συγκεκριμένο κριτήριο που να ορίζει την άριστη διδασκαλία. Είναι πιο σαφές λοιπόν να γίνεται λόγος για αποτελεσματική παρά για άριστη διδασκαλία. Υπάρχουν λοιπόν κάποια «πρότυπα» συμπεριφοράς, τα οποία ξεχωρίζουν τους αποτελεσματικούς από τους λιγότερο αποτελεσματικούς δασκάλους, τα οποία έχουν να κάνουν με τα χαρακτηριστικά της προσωπικότητας του δασκάλου, τον τρόπο με τον οποίο διδάσκει, αντιμετωπίζει και διαχειρίζεται τους μαθητές, καθώς και με τα εργαλεία και τα μέσα που χρησιμοποιεί.

Ο Θ. Παπαζάρης (1998) στο βιβλίο του «Η Μουσική στην Εκπαιδευτική Διαδικασία» επισημαίνει ορισμένα χαρακτηριστικά του «καλού» δασκάλου-εκπαιδευτικού. Υποστηρίζει ότι ο δάσκαλος της μουσικής συγκεντρώνει πάνω του μία ποικιλία καθηκόντων κάθε δάσκαλος μουσικής δηλαδή έχει πολλούς ρόλους ταυτόχρονα.

Σύμφωνα με τα λεγόμενά του ο δάσκαλος πρέπει:

- Να έχει προσωπικότητα. Η προσωπικότητα παίζει τον πιο σημαντικό ρόλο στην εκπαιδευτική διαδικασία καθώς όταν ο δάσκαλος εμπνέει εμπιστοσύνη και δείχνει αγάπη στους μαθητές, η μάθηση γίνεται αποτελεσματικότερη και πετυχαίνει τους σκοπούς της (Α. Παπαζάρης, 2004).
- Να έχει τον ρόλο του καθοδηγητή ώστε να ενθαρρύνει τους μαθητές και να δημιουργεί ευχάριστο κλίμα κατά την διδασκαλία. Να εμπνέει την ασφάλεια στους μαθητές για να εκφράζουν ελεύθερα απόψεις.
- Να είναι ευδιάθετος και να διαθέτει χιούμορ ώστε να δημιουργεί ευχάριστο κλίμα και να προδιαθέτει θετικά τους μαθητές. Πολύ σημαντικό είναι να μην υπάρχουν συγκρούσεις
- Να έχει εκφραστικότητα.
- Να έχει ωριμότητα και συναισθηματική σταθερότητα

- Να έχει απόλυτη επίγνωση του υλικού που διδάσκει και της γνώσης που προσφέρει στους μαθητές. Δεν θα πρέπει να επαναπαύεται στις γνώσεις του αλλά να ενημερώνεται και να εξελίσσεται συνεχώς. Να ακολουθεί τις εξελίξεις, να μην αρκείται στον παραδοσιακό τρόπο διδασκαλίας, να προσαρμόζεται και να ακολουθεί το ρεύμα της εποχής.
- Να είναι εκτός από δάσκαλος και σωστός παιδαγωγός. Να ενδιαφέρεται πέρα από τη μετάδοση της γνώσης και για την ψυχική και πνευματική καλλιέργεια των μαθητών.
- Να τρέφει αγάπη προς τους μαθητές. Ο δάσκαλος με αγάπη και κατανόηση θα πρέπει να διαμορφώνει το κλίμα ανάλογα με τις εκάστοτε ανάγκες με σκοπό να κάνει όσο το δυνατόν πιο απλή τη διαδικασία της μάθησης.

Επιπλέον, στο βιβλίο της Παπαναγιώτου Ξανθούλας «Ζητήματα Μουσικής Παιδαγωγικής» (2009), η Ζωή Διονυσίου αναφερόμενη στο τι θα πρέπει να κάνει ένας καλός δάσκαλος μουσικής τονίζει πως ο τρόπος διδασκαλίας δεν είναι κάτι έμφυτο, δεν αποτελεί ταλέντο ή χάρισμα. Ο εκπαιδευτικός θα πρέπει να έχει ευρεία γνώση και πέρα από το αντικείμενο που διδάσκει, να πειραματίζεται και να μπορεί αν καταλάβει τον κόσμο των μαθητών. Αυτό θα έχει ως αποτέλεσμα μέσα από την διδασκαλία του να φτάσει στην αυτογνωσία και την τελειώσή του.

Ο Richard Fox, στο βιβλίο του «*Teaching and Learning: Lessons from psychology*» (2005), αναφέρει πως ένας «καλός» δάσκαλος και ο ρόλος του στη διαδικασία είναι δύσκολο να οριστεί. Η ικανότητα της διδασκαλίας αποτελεί δι-αντίδραση μεταξύ του εκπαιδευτικού, των μαθητών, του αντικειμένου της μουσικής, και άλλων παραγόντων.

Τέλος σύμφωνα με τον Ανδρεαδάκη (2004), μέσα από τις έρευνες των Ryans (1960), Rosenshine & Furst (1973), Murrey (1983), Medley (1977), προκύπτουν τα εξής στοιχεία όσον αφορά το προφίλ του αποτελεσματικού εκπαιδευτικού:

- Θα πρέπει να διατηρεί ακέραιο τον χαρακτήρα του
- Να δείχνει ενθουσιασμό
- Να προσαρμόζεται και να είναι ευέλικτος ανάλογα με τις ανάγκες του κοινού στο οποίο απευθύνεται
- Να επιβραβεύει και να ανατροφοδοτεί συνεχώς τους μαθητές
- Να θέτει ξεκάθαρους στόχους
- Να οργανώνεται η διδασκαλία με απόλυτη σαφήνεια στον λόγο



## 6.1 Ο άδηλος συγγραφέας της Ακρίβειας ως παιδαγωγός

Με βάση τα παραπάνω επιστημονικά δεδομένα προσπαθήσαμε να αξιολογήσουμε τον δάσκαλο της *Ακρίβειας* ως παιδαγωγό αλλά και ως άνθρωπο. Άλλωστε αυτά τα δύο είναι άρρηκτα συνδεδεμένα καθώς, σύμφωνα και με τον δάσκαλο της *Ακρίβειας*, μία είναι η φύση του ανθρώπου είτε αυτός λειτουργεί ως παιδαγωγός είτε ως απλός καθημερινός άνθρωπος.

Αναμφίβολα, με μία πρώτη ματιά, διαπιστώνει κανείς ότι κατέχει το τρίπτυχο Γνώση-Ικανότητα-Επίγνωση. Κατέχει απόλυτα τη γνώση που θέλει να μεταδώσει στον μαθητή του, έχει την ικανότητα και την ευστροφία να τη μεταδώσει με κάθε τρόπο και με διαφορετικές τακτικές και μεθόδους και τέλος έχει απόλυτη επίγνωση και ως προς το αντικείμενο διδασκαλίας αλλά και ως προς τα «τάλαντα» που διαθέτει ως άνθρωπος και ως παιδαγωγός.

Ένα από τα χαρακτηριστικά του καλού και αποτελεσματικού δασκάλου που τονίζονται συνεχώς είναι το να έχει προσωπικότητα ώστε να εμπνέει και να κερδίζει το ενδιαφέρον των μαθητών για μάθηση. Πριν καν ξεκινήσει ο δάσκαλος της *Ακρίβειας* να διδάσκει, φαίνεται ότι αυτό το έχει κερδίσει. Ο μαθητής καθ' όλη τη διάρκεια της διδασκαλίας είναι συγκεντρωμένος και κρέμεται από κάθε λέξη του δασκάλου. Φαίνεται πως οι γνώσεις του τον έχουν συνεπάρει και θέλει και αυτός να του μοιάσει κατά το δυνατόν. Έτσι εξηγούνται και οι συνεχείς ερωτήσεις του, η επιμονή του και το θάρρος να επεμβαίνει και να διακόπτει τον δάσκαλο όταν του γεννώνται απορίες. Γνωρίζουμε καλά ότι η όρεξη και η δίψα του μαθητή για γνώση είναι αποτέλεσμα της όρεξης και της καλής διάθεσης του δασκάλου να τη μεταδώσει. Ο μαθητής λοιπόν θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι ο καθρέφτης του εκπαιδευτικού. Αξίζει να επισημάνουμε και το γεγονός ότι ο δάσκαλος δεν κρύβει τίποτα από τον μαθητή. Του μεταφέρει όσα γνωρίζει, με ταπεινότητα και χωρίς υπερηφάνεια, αναγνωρίζοντας ότι η γνώση που κατέχει δεν είναι μόνο δικό του κατόρθωμα αλλά πρόκειται και για «τάλαντο» που του έδωσε ο Θεός.

Καθοριστικής σημασία για την πορεία της διδασκαλίας αποτελεί η οργάνωση και ο εξ αρχής ορισμός των δεδομένων. Ο δάσκαλος θα πρέπει πριν ξεκινήσει να διδάσκει, να έχει ακριβές πλάνο στο μυαλό του των σκοπών και των στόχων που θέλει να επιτύχει, αλλά και των στρατηγικών που θα χρησιμοποιήσει. Με τον τρόπο αυτό αποφεύγει σημαντικές παραλείψεις αλλά και τυχόν πλατειασμούς που θα τον

οδηγήσουν εκτός θέματος. Έτσι και ο συγγραφέας-δάσκαλος της εν λόγω θεωρητικής συγγραφής, όπως φαίνεται ήδη από τον τίτλο, είναι σε θέση να ορίζει και να γνωρίζει πολύ καλά με το τι θα ασχοληθεί. Ακόμη, στο προοίμιο, παραθέτει με «ακρίβεια» τις ερωτήσεις του μαθητή που θα αποτελέσουν και τον κορμό της διδασκαλίας του. Πολύ σημαντικό είναι το γεγονός ότι η διδασκαλία χωρίζεται σε ενότητες. Για διευκόλυνση στην μελέτη του έργου του ο συγγραφέας βάζει και επικεφαλίδες ενοτήτων όπως: «Ερμηνεία των τόνων», «Περί του ίσου και του ολίγου και της πετασθής», «Περί του κεντήματος» «Περί της ψιλής» κ.λπ. Έτσι γίνεται ξεκάθαρο για τον μαθητή αλλά και κατ' επέκτασιν για τον κάθε πιθανό αναγνώστη το σημάδι εκείνο που αναλύει και ερμηνεύει. Επιπλέον, υπάρχουν σημεία όπου η ερμηνεία είναι δύσκολη και απαιτείται η χρήση πολλών παραδειγμάτων όπου, όπως είναι φυσικό, ο δάσκαλος μακρηγορεί. Φροντίζει όμως, αφού τελειώσει με τα παραδείγματα, να επαναφέρει τον μαθητή στο αρχικό του ερώτημα. Θα λέγαμε δηλαδή ότι στο τέλος των ενοτήτων έχουμε ανακύκλωση του λόγου του.

Επιπλέον, μια καλή και επιτυχημένη διδασκαλία εξαρτάται από τις μεθόδους και τις στρατηγικές που θα επιλέξει ο δάσκαλος για να μεταδώσει τη γνώση με εύληπτο και απολύτως κατανοητό τρόπο στον μαθητή. Ο δάσκαλος της *Ακρίβειας* δίνει πολύ μεγάλη βάση σε αυτό. Η διδασκαλία είναι δομημένη με τη μορφή ερωταποκρίσεων η αξία των οποίων αναλύθηκε εκτενώς παραπάνω. Είναι πλούσια σε παραδείγματα, εικόνες ειλημμένες από την φύση και την καθημερινότητα, ευφάνταστες περιγραφές, παρομοιώσεις, διαθεματικές προσεγγίσεις, αλληγορίες και συμβολισμούς. Δεν αφήνει τίποτα χωρίς να το τεκμηριώσει, δεν παραθέτει απλά γνώσεις, δεν διδάσκει απλά τα σημάδια αλλά έχει στόχο να ερμηνεύσει τα πάντα γύρω από τη δημιουργία τους, την ονομασία τους, τη φωνή και τη χειρονομία τους, τους λόγους για τους οποίους φτιάχτηκαν, τους σκοπούς που εξυπηρετούν. Ίσως εκεί κρύβεται και η μαγεία της παρούσας συγγραφής για τους σημερινούς λάτρεις της ψαλτικής τέχνης. Μέσα από απλά παραδείγματα και ιστορίες, εξηγούνται αυτά που δεν προσπαθήσαμε οι περισσότεροι ποτέ να εξηγήσουμε. Πολύ σημαντικά είναι και τα παραδείγματα που υπάρχουν στη θεωρητική συγγραφή και δείχνουν στην πράξη την χρήση των σημαδιών. Οπτικοποιείται με αυτό τον τρόπο ο λόγος και μπορεί ο αναγνώστης να δει και στην πράξη αυτό που περιγράφει ο δάσκαλος. Προσεγγίζεται σφαιρικά η περί των σημαδιών γνώση. Άλλωστε αυτό διαφαίνεται και από τα παραδείγματα που χρησιμοποιεί ο δάσκαλος από την θεολογία. Χρησιμοποιεί χωρία, από την Αγία Γραφή, το ευαγγέλιο και τους πατέρες της εκκλησίας. Διδάσκει θα λέγαμε μουσική μέσα από

την θεολογία αλλά και αντίστροφα. Μέσα από τη μουσική διδασκαλία του επιδιώκει και αδράττει την ευκαιρία να διδάξει και θεολογία (Χαλδαιάκης, 2014). Είναι προφανές πως ο θεωρητικογράφος είναι όχι μόνο καλός μουσικός αλλά και πολύ καλός θεολόγος.

Σημασία πρέπει να δοθεί και στην «ποιότητα» του λόγου του δασκάλου. Ο λόγος είναι απλός, καθημερινός, ενίοτε με τοπικούς ιδιοματισμούς (π.χ. «έτζι» αντί για έτσι) και ιδιαίτερα εκφραστικός. Χρησιμοποιεί πολλά επίθετα για να προσδώσει χαρακτηρισμούς στα σημάδια και για να κατανοήσει ο μαθητής ακριβώς την ιδιότητά τους. Χαρακτηριστικά είναι τα επίθετα που χρησιμοποιεί για να περιγράψει τη φωνή του ολίγου και της οξείας. «Τεταπεινωμένη» μας λέει είναι η φωνή του ολίγου και «ανδρειωμένη» της οξείας.

Σε καμία περίπτωση δεν μπορούμε να πούμε ότι η διδασκαλία των σημαδιών της *Ακρίβειας* είναι τέλεια, και ο δάσκαλος άριστος παιδαγωγός. Όπως είναι φυσικό κάθε εκπαιδευτική διαδικασία έχει και τα τρωτά της σημεία, τα αμφιλεγόμενα. Σίγουρα παρουσιάζει ελλείψεις, άλλωστε ορισμένες από αυτές τις έχουμε ήδη επισημάνει.

Αρχικά δεν γίνεται εξ αρχής διάκριση των σημαδιών σε φωνητικά και άφωνα-μεγάλα σημάδια, σε σώματα και πνεύματα, δε μιλά για έγχρονες και άχρονες υποστάσεις κάτι που γίνεται σε όλες σχεδόν τις βυζαντινές και μεταβυζαντινές θεωρητικές συγγραφές. Υπάρχει μια ασάφεια στην κατηγοριοποίηση των σημαδιών. Μιλάει για σώματα και πνεύματα όταν βρεθεί η ανάγκη να εξηγήσει στον μαθητή του. Παρατηρούμε επίσης ότι δεν κάνει αναφορά σε όλα τα σημάδια της σημειογραφίας αλλά σε ορισμένα από αυτά. Χωρίζει τη διδασκαλία σε δύο μεγάλα κεφάλαια, περί των ανιουσών και περί των κατιουσών φωνών, αλλά μέσα σε αυτά καταλήγει να μιλάει και για άφωνα σημάδια, για αργίες κ.α. Δεν είναι ξεκάθαρος ο διαχωρισμός των σημαδιών.

Ο λόγος του όπως προαναφέρθηκε είναι απλός στα όρια του προφορικού. Από τη μία αυτό είναι καλό, γιατί απευθύνεται σε ευρύ κοινό και όχι απαραίτητα σε γνώστες του αντικειμένου. Από την άλλη οδηγεί σε συγχύσεις καθώς η σύνταξη πολλές φορές δεν είναι ξεκάθαρη και χρειάζεται προσπάθεια για να αποσαφηνιστεί. Επιπλέον και τα παραδείγματα που χρησιμοποιεί ορισμένες φορές δεν είναι σαφή και πρέπει να βάλεις τα δεδομένα σε μία τάξη για να κατανοήσεις τον συλλογισμό του. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η άκρως θεολογική παρεμβολή περί των αγγέλων στην διδασκαλία των κατιουσών φωνών. Με μία πρώτη ματιά είναι δύσκολο να κατανοήσει κανείς τις προθέσεις του δασκάλου. Είναι μία εκτενής θεολογική ανάλυση που πρέπει να αναζητήσει κανείς σε βάθος τους μουσικολογικούς της σκοπούς.

## Επίλογος

Ολοκληρώνοντας την εκπόνηση της παρούσας εργασίας, είμαι σε θέση να πω, πως η μελέτη της παρούσας θεωρητικής συγγραφής αναμφισβήτητα μας φανέρωσε όλη τη μαγεία και την ουσία της ψαλτικής τέχνης. Από τη μία οι τεχνικές που χρησιμοποίησε ο δάσκαλος για να περιγράψει στον μαθητή του τη δημιουργία και την ερμηνεία όλων των σημαδιών της ψαλτικής τέχνης, η γλαφυρότητα και η παραστατικότητα του και από την άλλη ο υπερβολικός ζήλος του μαθητή να μάθει και να κατανοήσει σε βάθος κάθε πτυχή της διδασκαλίας, ήταν τα στοιχεία που δημιούργησαν ένα πόνημα άξιο θαυμασμού και μελέτης.

Το μουσικολογικό ενδιαφέρον τεράστιο, αλλά οι παιδαγωγικές διαστάσεις της όλης συγγραφής ακόμα πιο σημαντικές. Σίγουρα ο συγγραφέας της *Ακρίβειας* ως δάσκαλος, ήταν πρωτοπόρος για την εποχή του, χωρίς να ξέρει την αξία που θα είχε το πόνημά του την σημερινή εποχή.

Η διαθεματικότητα είναι μια παράμετρος στην οποία δίνεται τεράστια βαρύτητα στην επιστήμη της μουσικής παιδαγωγίας και διδακτικής. Το σπουδαιότερο λοιπόν κατ' εμέ διδακτικό κατόρθωμα του δασκάλου, είναι ακριβώς αυτό. Ότι κατάφερε μέσα από διαθεματικές διασυνδέσεις να μεταφέρει τη μουσική γνώση, να ενώσει τη μουσική με τη φύση, τη μουσική με την θεολογία αλλά και να δώσει μαθήματα ήθους με την ταπεινή στάση του. Δεν δυσανασχέτησε ποτέ με τις επίμονες ερωτήσεις του μαθητή του, ήταν πάντα έτοιμος, σαν αστείρευτη πηγή, να εξηγήσει, να παραθέσει άπειρα παραδείγματα, να ταξιδέψει τον μαθητή μέσα από εικόνες της καθημερινότητας. Υπόδειγμα μουσικολόγου, θεολόγου και πάνω απ' όλα παιδαγωγού για καθέναν από μας που θα κληθούμε να διδάξουμε στο μέλλον την πολύτιμη ψαλτική τέχνη. Πηγή γνώσης, για μουσικολόγους και μη, για όλους εμάς που αν και λάτρεις της ψαλτικής, αρκεστήκαμε στα «βασικά», δεν διεισδύσαμε σε βάθος, δεν προβληματιστήκαμε και δεν αναζητήσαμε τα προφανή. Μάθαμε τη σημειογραφία όπως τα μικρά παιδιά το αλφάβητο και αγνοήσαμε την μαγεία που κρύβεται στην ερμηνεία του κάθε σημαδιού.

Ευχή μου, ο αφανής και άδηλος συγγραφέας της *Ακρίβειας*, «να φανερωθεί» μέσα από την βυζαντινομουσικολογική έρευνα που συνεχώς προοδεύει, και να αποκτήσει ακόμα μεγαλύτερη αξία το έργο του.

## Βιβλιογραφία

### Θεωρητικές συγγραφές

Ακρίβεια

Κώδικας EBE 968

Schartau, Bjarne (1998) *Anonymous Questions and Answers on the Interval Signs (Corpus Scriptorum de Re Musica IV)*. Wien.

Γαβριήλ

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

Έρωταποκρίσεις

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

Κώνστας

Καρακατσάνης, Χαράλαμπος (1995) *Βυζαντινή Ποταμηΐς, τόμος Α΄, Θεωρητικόν Αποστόλου Κώνστα του Χίου, κῶδιξ 1867 τοῦ 1820 E.B.E.* Αθήνα.

Μαρμαρινός

Καρακατσάνης, Χαράλαμπος (2004) *Βυζαντινή Ποταμηΐς, τόμος ΙΑ΄, Θεωρητικόν Κυρίλλου του Μαρμαρηνού του Τηνίου, χειρόγραφον 305 I.E.E.A. 1749.* Αθήνα.

Χρυσάνθου Θεωρητικόν

*Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής, συνταχθέν μεν παρά Χρυσάνθου Αρχιεπισκόπου Διρραχίου του εκ Μαδύτων, εκδοθέν δε υπό Παναγιώτου Γ. Πελοπίδου Πελοποννησίου, διά φιλοτίμου συνδρομής των ομογενών, εν Τεργέστη 1832.*

### Ελληνική Βιβλιογραφία

Αναστασιάδης, Β.Κ. (1990) «Η ερώτηση στη διδασκαλία», περιοδικό *Η Γλώσσα*, τ. 23.

Ανδρεαδάκης, Ν. (2004) *Αποτελεσματικός εκπαιδευτικός (πανεπιστημιακές σημειώσεις)*. Πανεπιστήμιο Αιγαίου: ΤΕΠΑΕΣ.

Γιαννικοπούλου, Α. (2005) «'Οπτικο-λεκτικά' παίγνια στην εικόνα των γραπτών κειμένων», στο Ου. Κωνσταντινίδου-Σέμογλου (επιμ.), *Εικόνα και Παιδί*. Σελ. 119-129. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις cannot not design.

Διονυσίου, Ζωή (2009) «Συμβολή στη Διδακτική της Μουσικής», στο Παπαπαναγιώτου, Ξ. (επιμ.), *Ζητήματα Μουσικής Παιδαγωγικής*, Θεσσαλονίκη: *EEME*

Κούσουλας Φ. (2004) *Σχεδιασμός και εφαρμογή διαθεματικής διδασκαλίας*. Αθήνα εκδ. Ατραπός.

Μαζαράκη, Δέσποινα Β. (1992) *Μουσική Ερμηνεία δημοτικών τραγουδιών από αγορευτικά χειρόγραφα, β' έκδοση, αναθεωρημένη-βελτιωμένη, Πρόλογος Samuel Baud-Bovy*. Αθήνα.

Παπαζάρης, Α. Χρ. (2004) *Η Μουσική στην Εκπαιδευτική Διαδικασία, Θέματα παιδαγωγικής της μουσικής, διδακτικής και μάθησης*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.

\_\_\_ (1999) *Μουσική Μάθηση και Εκπαίδευση*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση

Παπάς, Α. (1981) *Σχολική παιδαγωγική*. Αθήνα.

Σαλβαράς, Γ. (2004) «Διεπιστημονικότητα, διαθεματικότητα στα προγράμματα σπουδών: θεωρητική θεώρηση και θεμελίωση», στον συλλογικό τόμο *Διαθεματικότητα και Εκπαίδευση*. Σελ. 129- 157. Αθήνα: εκδ. Πατάκης.

Σίμου, Ε. (1997) «Η αναγκαιότητα της μουσικής στην εκπαίδευση», περιοδικό *Μουσική εκπαίδευση*, τ. 1:6-11.

Στάθης, Γρ. Θ. (2006) *Η εξήγησις της παλαιάς βυζαντινής σημειογραφίας και έκδοσις ανωνύμου συγγραφέως του κώδικος Ξηροποτάμου 357 ως και επιλογής της Μουσικής Τέχνης του Αποστόλου Κώνστα Χίου εκ του κώδικος Δοχειαρίου 389, στ' έκδοση, με μια προσθήκη από τον κώδικα EBE 1867*. Αθήνα.

Στάθης, Γρ. Θ. (2006) *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 Χαρτοφύλακος, στ' έκδοση*. Αθήνα.

Τασιόπουλος, Β. (1997) «Το ερμηνευμα του λήμματος και η παιδική γλώσσα. Ο κόσμος των παιδικών λεξικών», στο Χ. Τσολάκης (επιμ.), *Η διδασκαλία της Ελληνικής Γλώσσας, Β' Πανελλήνιο Συνέδριο*. Σελ. 222-235. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Κώδικας.

Χαραλαμπίδης, Α. & Χατζησαββίδης, Σ. (1997) *Η διδασκαλία της λειτουργικής χρήσης της γλώσσας: Θεωρία και πρακτική εφαρμογή*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Κώδικας.

Χρυσόστομος, Σ. (2013) *Η μουσική στην εκπαίδευση: Το δίλημμα της διεπιστημονικότητας*. Αθήνα: εκδ. Παπαρηγορίου Κ.- Νάκας Χ.

Χαλδαιάκης, Αχ. Γ. (2014) *Βυζαντινομουσικολογικά, τόμος Α': Θεωρία*. Αθήνα: Άθως.

Χριστιάς, Ι. (1990) «Ο ρόλος των ερωτήσεων κατά την διδασκαλία», περιοδικό *Τα εκπαιδευτικά*, τ. 18-19.

### **Ξένη Βιβλιογραφία**

Bruner, J. (1994) *The Process of Education*. U.S.A.: Harvard University Press.

Dillon, J.T. (1988) *Questioning and Teaching, A manual of practice*. London: Croom Helm.

Jacobs, H. (1989) *Interdisciplinary Curriculum: design and implementation*, Alexandria.

Fox, Richard (2005) *Teaching and learning: lessons from psychology*. Blackwell Publishing.