



Κωνσταντῖνος Χαριλ. Καραγκούνης

*

Ἡ μεταχείριση ὀχόρδων κλιμάκων στὴν Ψαλτικὴ Τέχνη.

Κανόνας ἢ ἐξαίρεση; Ἐπιπτώσεις στὴν ψαλτικὴ πράξι
καὶ στὴν διδασκαλία τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης.

Εἰσῆγηση στὸ Δ' Διεθνὲς Συνέδριο «Βυζαντινὸς Μουσικὸς Πολιτισμὸς»,

ποὺ διοργάνωσε ὁ φορέας

American Society of Byzantine Music and Hymnology (A.S.B.M.H.)

σὲ συνεργασία μὲ τὸ Εὐρωπαϊκὸ Κέντρο Τέχνης (EU.AR.CE.)

Ἀθήνα, 10-13/10/2013.

*

Ἀθήνα 2013



Δ' Διεθνές Συνέδριο «Βυζαντινός Μουσικός Πολιτισμός»
American Society of Byzantine Music and Hymnology (A.S.B.M.H.),
σε συνεργασία με το Ευρωπαϊκό Κέντρο Τέχνης (EU.AR.CE.)
Αθήνα, 10-13/10/2013.

Κωνσταντίνος Χαρίλ. Καραγκούνης
Έπικουρος Καθηγητής Βυζαντινής Έκκλησιαστικής Μουσικής
της Ανωτάτης Έκκλησιαστικής Ακαδημίας Αθηνών.
E-mail: kxkaragounis@gmail.com

Η μεταχείριση δχόρδων κλιμάκων στην Ψαλτική Τέχνη. Κανόνας ή εξαίρεση; Έπιπτώσεις στην ψαλτική πράξη και στην διδασκαλία της Ψαλτικής Τέχνης.

Περίληψη.

Είναι αυτονόητη ή μεταχείριση οκταχόρδων κλιμάκων στην Ψαλτική Τέχνη; Αποτελεί θεωρητικό δεδομένο παλαιάς ψαλτικής παραδόσεως; Είναι κανόνας του θεωρητικού υπόβαθρου της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Έκκλησιαστικής Μουσικής ή νεώτερη καινοφανής πρακτική; Αποτελεί κανόνα ή εξαίρεση στην μελική ανάπτυξη της δομής των Γενών και των Ειδών της Βυζαντινής Μελοποιίας; Ποιές μελοποιητικές ή καλλιτεχνικές ανάγκες καλύπτει ή χρήση των δχόρδων κλιμάκων; Ποιές ιστορικές και λοιπές εξελίξεις κατέστησαν αναγκαία την διείσδυσή τους στο έκπαλαι δχορδικό σύστημα των Ψαλτικής Τέχνης; Ποιός ο ρόλος της Νέας Μεθόδου στις μουσικές εξελίξεις της Ψαλτικής Τέχνης; Ποιές οι επιπτώσεις της εφαρμογής του «διαπασών» συστήματος στον απόλυτο προσδιορισμό του τονικού ύψους των ήχων; Η στροφή των θεωρητικών και των μελουργών στα δχορδα συστήματα απέτρεψε ή διευκόλυνε την διείσδυση «συμμίκτων» ή εξωτερικών μελών στην ψαλτική παράδοση; Η μεταχείριση δχόρδων κλιμάκων στην σύγχρονη διδακτική πράξη λύνει προβλήματα της θεωρίας και της σημειογραφίας ή περιπλέκει μία ήδη επιβαρυσμένη κατάσταση; Ποιές θετικές ή αρνητικές επιπτώσεις θα είχε στην πράξη μία τυχόν απόφαση της ψαλτικής και μουσικολογικής κοινότητας για επίλυση των θεωρητικών και σημειογραφικών εκκρεμοτήτων, οι οποίες προέκυψαν από την υιοθέτηση των δχόρδων συστημάτων; Πώς το φαινόμενο του Μανουήλ Βρυεννίου και της συνθέσεως, στην εποχή του, ενός θεωρητικού συγγράμματος -όπως του Βρυεννίου- μπορεί να έχει κάποιο συσχετισμό με το ανωτέρω εξεταζόμενο ζήτημα;

Εἰσαγωγή.

Εὐχαριστῶ πολὺ κ. Πρόεδρε τῆς παρούσης συνεδρίας, ὅπως εὐχαριστῶ καὶ τοὺς διοργανωτῆς τοῦ Συνεδρίου τούτου, γιὰ τὴν ἀποδοχὴ τῆς προτάσεώς μου μὲ τὴ συγκεκριμένη «τολμηρῆ» εἰσήγηση: «Ἡ μεταχείριση ὀχόρδων κλιμάκων στὴν Ψαλτικὴ Τέχνη. Κανόνες ἢ ἐξαίρεση; Ἐπιπτώσεις στὴν ψαλτικὴ πράξι καὶ στὴν διδασκαλία τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης.» Θὰ προσπαθῆσω νὰ τεκμηριώσω μέσα ἀπὸ τὴν ψαλτικὴν πράξι καὶ παράδοση ὁ,τιδήποτε ἰσχυριστῶ στὴ συνέχεια, πολλὰ ἀπὸ τὰ ὁποῖα, πάντως, ἀποτελοῦν, νομίζω, μύχιους προβληματισμοὺς πολλῶν παλαιῶν, νεώτερων καὶ σύγχρονων θεωρητικῶν καὶ διδασκάλων τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Συνάδελφοι, εἶχατε ποτὲ τὴν αἴσθησι χάσματος μεταξὺ θεωρίας καὶ πράξης;

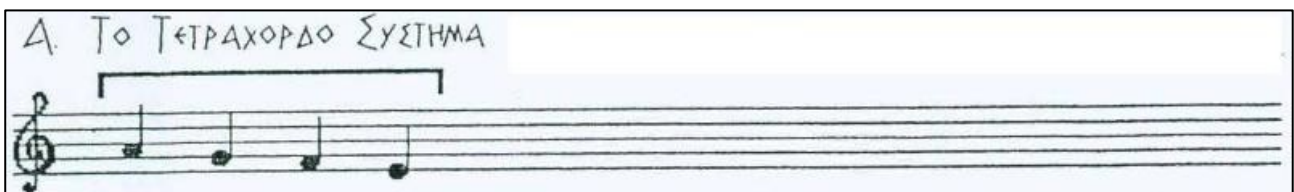
Κυρίως Μέρος.

Ἔρχομαι εὐθύς στὸ θέμα, χωρὶς ἄλλη χρονοτριβή, ἀκολουθώντας τὴ σειρά τῶν προβληματισμῶν, ὅπως αὐτοὶ διατυπώθηκαν στὴν ὑποβληθεῖσα περίληψι τῆς προτάσεώς μου. Οἱ τρεῖς πρῶτες ἐρωτήσεις ἀποτελοῦν μία ἐνότητα, γιὰ τὴν ὁποία θὰ προσπαθήσουμε νὰ ὑπενθυμίσουμε στὴν φιλόμουσι ὁμήγυρι ὀρισμένα δεδομένα, γνωστὰ μὲν, ἀπαραίτητα δὲ γιὰ τὴν συνέχεια τῆς παρουσιάσεως τοῦ θέματός μου.

- Εἶναι αὐτονόητη ἡ μεταχείριση ὀχόρδων κλιμάκων στὴν Ψαλτικὴ Τέχνη; - Ἀποτελεῖ θεωρητικὸ δεδομένο παλαιᾶς ψαλτικῆς παραδόσεως; - Εἶναι κανόνες τοῦ θεωρητικοῦ ὑπόβαθρου τῆς Βυζαντινῆς καὶ Μεταβυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς ἢ νεώτερη καινοφανῆς πρακτικὴ;

Γιὰ νὰ ἀπαντήσῃ κανεὶς στὰ ἀνωτέρω ζητήματα, ὀφείλει -θεωρῶ- νὰ ἀναζητήσῃ καὶ μελετήσῃ πρῶτον πὺς θεωρητικὲς καταβολές καὶ ἀπαρχές τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Νομίζω, ὅτι δὲν εὐρίσκεται κανεὶς ἀνάμεσά μας, ὁ ὁποῖος ἀμφισβητεῖ ὅτι οἱ καταβολές αὐτὲς πρέπει νὰ ἀναζητηθοῦν στὴν Ἀρχαία Ἑλληνικὴ Μουσικὴ. Αὐτὸ ἐκλαμβάνεται ἐδῶ ὡς δεδομένο, ἢ ἀπόδειξι τοῦ ὁποῖου, βεβαίως, δὲν εἶναι τοῦ παρόντος νὰ συζητηθεῖ.

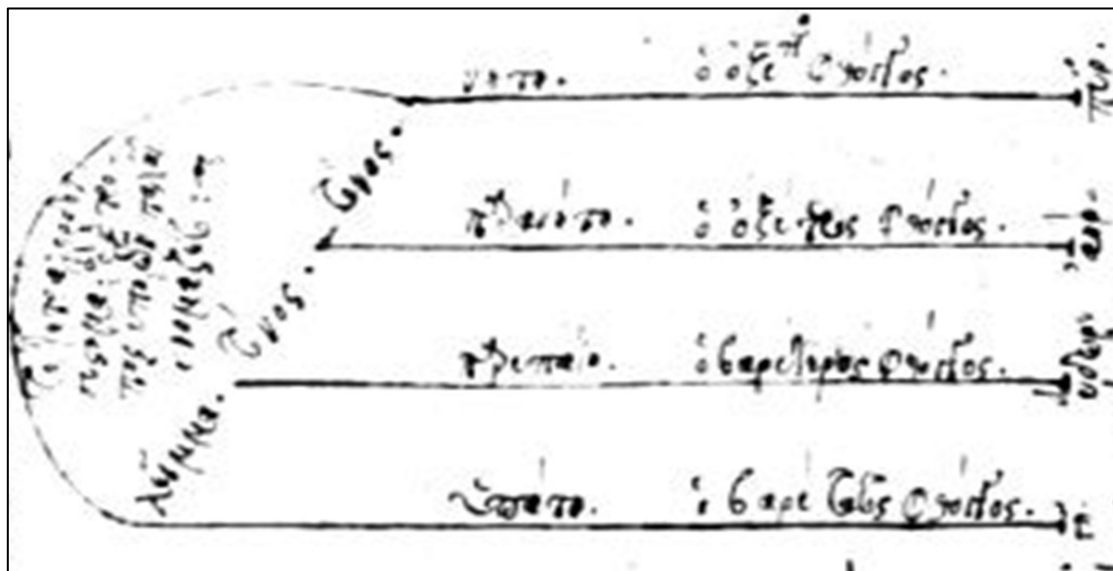
Ὡς γνωστόν, λοιπόν, τὸ 4χορδ¹ ὑπῆρξε τὸ πρῶτο καλῶς ὀργανωμένο μουσικὸ «σύστημα» τῆς προϊστορικῆς Ἑλλάδος:



Ὁ Μανουὴλ Βρυένιος μεταφέρει ἕως τὴν βυζαντινὴν ἐποχὴ πὺς περὶ 4χορδου θεωρίες τῆς ἀρχαιότητος: «...Τετράχορδον σύστημα ἔχον τοὺς ἄκρους φθόγγους αὐτοῦ συμφωνοῦντας ἀλλήλοις κατὰ τὴν διὰ τεσσάρων συμφωνίαν, ἥτις ἐν ἐπιτρίτῳ λόγῳ θεωρεῖται ὡς εἴρηται, τὴν

¹ «Τετράχορδον τί ἐστι; -Τάξις φθόγγων ἐξῆς μελωδομένων, ὧν οἱ ἄκροι πρὸς ἀλλήλους συμφωνοῦσι κατὰ τὸ διὰ τεσσάρων.» Βακχείου Γέροντος, *Εἰσαγωγή Τέχνης Μουσικῆς*, ἐρωταπόκρισις 26^ο, βλ. Carolus Janus, *Musici Scriptores Graeci*, Lipsiae 1895, σελ. 298.

μὲν πρώτην αὐτοῦ χορδὴν καὶ ποιητικὴν τοῦ βαρυτάτου φθόγγου αὐτοῦ, ὑπάτην ἐκάλου· τὴν δὲ τετάρτην καὶ ποιητικὴν ὁμοίως τοῦ ὀξυτάτου φθόγγου, νήτην· τῶν δὲ λοιπῶν δύο καὶ μέσων, τὴν μὲν δευτέραν καὶ ποιητικὴν τοῦ βαρυτέρου αὐτοῦ, παρυπάτην· τὴν δὲ τρίτην καὶ ποιητικὴν ὁμοίως τοῦ ὀξυτέρου φθόγγου αὐτοῦ, παρυπάτην... Τὸν μὲν πρῶτον καὶ βαρυτάτον αὐτοῦ φθόγγον, ἀνάλογον ἔλεγον εἶναι τῇ γῆ. Τὸν δὲ τέταρτον καὶ ὀξυτάτον, τῷ πυρί. Τὸν δὲ δεύτερον καὶ βαρύτερον, τῷ ὕδατι. Τὸν δὲ τρίτον καὶ ὀξύτερον, τῷ ἀέρι...»²



Ἐκτοτε, ἡ συστηματικὴ θεωρία τῆς Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς Μουσικῆς δομήθηκε μὲ βάση τὴν φιλοσοφία τῆς «ἀρμογῆς» 4χορδῶν. Μὲ τὴν ἀνάπτυξη τῆς μουσικῆς κατὰ τὴν ἱστορικὴ ἐποχὴ, τὸ 4χορδο ἔγινε ἡ βάση σχηματισμοῦ τοῦ 7χορδου ἢ τοῦ 8χορδου καὶ ἀργότερα τῶν «τελείων» συστημάτων

- ✓ Μὲ τὴ «σύζευξη» δύο συνεχῶν 4χορδῶν δημιουργήθηκε τὸ 7χορδο σύστημα, τὸ κύριο σύστημα τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς, τὸ ὁποῖο ἀποδόθηκε στὸν Τέρπανδρο³ (Ζ' αἰ. π.Χ.):



- ✓ Στὴ συνέχεια προστέθηκε ἡ ὀγδοὴ χορδὴ ἀπὸ τὸν Πυθαγόρα (ΣΤ' αἰ. π.Χ.), δημιουργώντας τὸ 8χορδο σύστημα -τὸ πρῶτο πλήρες σύστημα-, μὲ μία παρεμβαλλόμενη «διάζευξη» ἀνάμεσα στὰ δύο 4χορδα:

² Μανουὴλ Βρυννίου, *Ἀρμονικῶν*, βιβλίον πρῶτον, τμήμα πρῶτον, σελ. 10 - 11, στίχ. 20 - 24 καὶ 1 - 14.
³ Σπουδαῖος μουσικὸς τοῦ Ζ' αἰῶνος π.Χ. ἀπὸ τὴν Λέσβο. Ὑπῆρξε ἄριστος κιθαρωδός, μὲ τὸ ὄνομα τοῦ ὁποῖου συνδέθηκαν πολλοὶ μῦθοι. Ἔδρασε στὴν Σπάρτη καὶ ἔγινε εἰσηγητὴς σπουδαίων μουσικῶν μεταρρυθμίσεων καὶ καινοτομιῶν, Βλ. Σόλωνος Μιχαηλίδου, *Ἐγκυκλοπαιδεία τῆς Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς Μουσικῆς*, ἔκδοση τοῦ Μορφωτικοῦ Ἰδρύματος τῆς Ἑθνικῆς Τραπεζῆς τῆς Ἑλλάδος, Ἀθήνα 1982, σελ. 306 - 307.

Γ. Το Οκταχορδο Σύστημα

- ✓ Στο εξής, αρχίζει η έμπνευσμένη χρησιμοποίηση του 4χορδου, ώστε να παραχθούν και άλλα μεγαλύτερα συστήματα. Τέτοιο είναι το 11χορδο, το οποίο σχημάτιζαν τρία 4χορδα, τὰ δύο χαμηλότερα «συνημμένα» και τὸ τρίτο, τὸ ψηλότερο «διαζευγμένο».

Δ. Το Ενδεκάχορδο Σύστημα

- ✓ Όταν στο χαμηλότερο άκρο του 11χορδου προσετίθετο ένας «προσλαμβανόμενος» τόνος, τότε παραγόταν το 12χορδο σύστημα, τὸ ἄλλως λεγόμενο «διὰ πασῶν καὶ διὰ πέντε».

Ε. Το Δωδεκάχορδο Σύστημα

Παράλληλως ἢ λίγο ἄργότερα, μπαίνουν σὲ ἐφαρμογή τὰ «τέλεια» συστήματα. Αὐτὰ εἶναι τρία καὶ ὀνομάστηκαν ἔτσι διότι συμπεριελάμβαναν ὅλα τὰ ἀπλούστερα συστήματα 4ης, 5ης, καὶ 8ης:

- ♦ Τὸ «τέλειον ἔλασσον» ἢ «διὰ πασῶν καὶ διὰ τεσσάρων». Συνετίθετο ἀπὸ τρία συνημμένα 4χορδα καὶ ἕναν προσλαμβανόμενο τόνο χαμηλά. Τὸ ὀνόμαζαν καὶ «σύστημα συνημμένων»:

ΣΤ. Το Τέλειον Ἐλασσον Σύστημα

- ♦ Τὸ «τέλειον μεῖζον». Ἀποτελεῖτο ἀπὸ δύο ζεύγη συνημμένων 4χορδων καὶ ἕναν προσλαμβανόμενο τόνο χαμηλά. Τὰ ζεύγη τῶν 4χορδων διεζευγνύοντο στὴ μέση καί, ὡς ἐκ τούτου, τὸ σύστημα ὀνομαζόταν καὶ «διαζευγμένων»:

τὴν παρὰ τοῖς μουσικοῖς καλουμένην δις διὰ πασῶν συμφωνίαν ἢ θεωρεῖται ἐν λόγῳ τετραπλάσιον... συνίσταται δὲ τὸ τοιοῦτον σύστημα ἐκ χορδῶν πεντεκαίδεκα...»⁵

Ἐκ τῶν ἀνωτέρω ἐξάγονται οἱ ἐξῆς διαπιστώσεις:

- ✓ Καθ' ὅλη τὴν προχριστιανικὴ περίοδο ἡ μουσικὴ σκέψις τῶν Ἑλλήνων ἀντιλαμβανόταν πὶς κλίμακες ὡς συζεύξεις ἢ διαζεύξεις 4χορδῶν.
- ✓ Ἡ γνώση τοῦ 8χορδου τελείου συστήματος κατὰ τοὺς προχριστιανικοὺς χρόνους εἶναι δεδομένη, ἐφόσον αὐτὸ μόνον μεταξὺ τῶν συστημάτων κατέχει τὸ «προνόμοιο» (ἐντὸς εἰσαγωγικῶν) τῆς ἀποδόσεως τελείας διαστηματικῆς ἀντιφωνίας (καθαρῆς ὀγδόης), τὴν ὁποία, μάλιστα, διασφαλίζει καὶ γιὰ ὅλες πὶς βαθμίδες του, κατὰ τὴν μετάθεσή του ἐπὶ τὸ ὄξυ ἢ ἐπὶ τὸ βαρὺ.
- ✓ Ἐντούτοις, στὴν πράξι, ἡ προχριστιανικὴ μουσικὴ δομεῖται ἐπὶ 4χορδῶν συστημάτων, μὲ τὴν προρρηθεῖσα λογικὴ τῶν συζεύξεων ἢ διαζεύξεων, καὶ ὄχι τόσο ἐπὶ τελείων 8χορδῶν κλιμάκων.
- ✓ Θὰ μπορούσε, ἴσως, νὰ διακινδυνευθεῖ ἡ ὑπόθεση, ὅτι οἱ 8χορδες κλίμακες χρησιμοποιήθηκαν ὡς θεωρητικὰ ἐργαλεῖα παραγωγῆς ἀντιφωνιῶν κυρίως:
 - ♦ Στὴν ἐνόργανη μουσικὴ, λόγῳ τῶν δυνατοτήτων ποὺ παρείχαν ἐπὶ τούτου τὰ πολυχόρδα μουσικὰ ὄργανα.
 - ♦ Στὴν μικτὴ φωνητικὴ μουσικὴ σὲ χορωδιακὰ σύνολα ἀπὸ ἀνδρικές καὶ γυναικεῖες ἢ ἀπὸ ἀνδρικές καὶ παιδικές φωνές.
 - ♦ Στὰ μικτὰ σχήματα φωνῶν καὶ ὀργάνων, ὅπου τὰ μουσικὰ ὄργανα συνοδεύουν συνήθως ἀντιφωνώντας ἢ μαγαδίζοντας πὶς μελωδίες τῶν φωνῶν.

α. Βυζαντινὴ Ἐκκλησιαστικὴ Μουσικὴ ἕως τὸν 1^ο αἰῶνα. Ὁ 1^{ος} αἰῶνας τίθεται ἐδῶ ὡς χρονικὸ ὄριο μὲ κριτήριον τὴν πρώτη ἐμφάνιση, αὐτὴν τὴν ἐποχὴ, σημειογραφίας γιὰ τὴν Βυζαντινὴ Ἐκκλησιαστικὴ Μουσικὴ, γεγονός τὸ ὁποῖο σαφῶς συνδέεται ἀμεσῶτα μὲ τὴν ἔναρξιν καλλωπισμοῦ τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ μέλους.

Γνωστὰ στοιχεῖα θὰ ἀναφερθοῦν καὶ ἐδῶ, ἀπαραίτητα ὅμως γιὰ τὴν τεκμηρίωση τῆς συλλογιστικῆς μας κατωτέρω:

Ἡ περὶ τοῦ 4χορδου καὶ τῶν ἀρμογῶν του ἀντιλήψεις τῆς ἀρχαιοελληνικῆς μουσικῆς θεωρίας ὑφίστανται καὶ κατὰ τοὺς βυζαντινοὺς χρόνους, καὶ διασώζονται μέσω τῶν μουσικογράφων θεωρητικῶν τῶν πρώτων μεταχριστιανικῶν αἰώνων καὶ ἀργότερα, τουλάχιστον ἕως τὴν ἐποχὴ τοῦ Μανουὴλ Βρυεννίου. Ἐπίσης, δεδομένη εἶναι ἡ γνώση τῶν βυζαντινῶν καὶ περὶ τοῦ 8χορδου συστήματος καὶ ἡ χρῆσις του κυρίως στὴν κοσμικὴ ἐνόργανη μουσικὴ.

Πάντως, ἡ πρώιμη λατρευτικὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ἀπὸ τὰ μέσα τῆς Α' μ.Χ. χιλιετίας, ἡ ὁποία ἐπένδυσεν μουσικῶς τὰ κείμενα τῶν σπουδαίων ὑμνογραφικῶν εἰδῶν τῶν Ἀπολυτικίων, τῶν Προσιμίων, τῶν Αὐτομέλων καὶ Προσομοίων, τῶν Κανόνων λίγῳ ἀργότερα, καὶ ἄλλων, δομήθηκε κυρίως ἐπὶ 4χορδῶν συστημάτων μὲ τὴν ἀρχέγονο τακτικὴ τῶν συζεύξεων.

⁵ Μανουὴλ Βρυεννίου, *Ἀρμονικῶν*, βιβλίον πρῶτον, τμήμα πρῶτον, σελ. 7, στίχ. 9 - 22.

Τὰ σύντομα αὐτὰ συλλαβικά μέλη τῆς βυζαντινῆς ψαλτικῆς παραδόσεως, τὰ ὁποῖα χωρὶς μεγάλες διαφοροποιήσεις διεσώθησαν ἕως τῆς ἡμέρας μας, εἶναι, σαφέστατα, δομημένα ἐπὶ δύο <2>, συνήθως, συνημμένων 4χορδων, τὰ ὁποῖα ποτὲ σχεδὸν δὲν ἐγγίζουσι τὴν ἀντιφωνία τῆς βάσεως τῆς κλίμακος, οὔτε κἀν μὲ Προσλαμβανόμενο Τόνο ἐπὶ τοῦ ἀρχικοῦ 7χορδου.

Ἴδου, ὀρισμένα παραδείγματα ἀρμογῆς 4χορδων σὲ σύντομα, συλλαβικά, μέλη τοῦ Εἰρμολογίου, ἕνα σὲ κάθε ἦχο. Κατὰ κοινῶς ἀποδεκτὴ θέση, τὰ Εἰρμολογικά τροπάρια ἀποτελοῦν τὰ ἀρχαιότερα παραδεδωμένα δείγματα παλαιοβυζαντινῶν ἐκκλησιαστικῶν μελῶν. Τὰ παραδείγματα ἐλήφθησαν, βέβαια, ἀπὸ τὴν πρώτη σημειογραφικὴ καταγραφή τους, αὐτὴν τοῦ Πέτρου Πρωτοψάλτου τοῦ Βυζαντίου στὸ Εἰρμολόγιό του, τὸ ἐκδοθὲν τὸ πρῶτον ὑπὸ τοῦ Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος:

✓ Παράδειγμα Α΄:

Ἦχος Α΄: Ὁ στίχος «ἐν ᾧ ἀνεκλίθη ὁ ἀχώρητος» ἀπὸ τὸν Εἰρμὸ Μυστήριον ξένον τῆς Θ΄ Ὠδῆς τοῦ Κανόνος τῶν Χριστουγέννων, ὅπου φαίνεται σαφῶς ἡ ἀνάπτυξη τοῦ μέλους ἐπὶ δύο συνημμένων 4χορδων Πα - Δι - Νη΄ (Εἰρμολόγιον Πέτρου Βυζαντίου, ἐκδόσεις «Κουλτούρα», σελ. 31).

✓ Παράδειγμα Β΄:

Ἦχος Β΄: Ὁ στίχος «δὸ τὴν πανύμνητον» ἀπὸ τὸν Εἰρμὸ τῆς Θ΄ Ὠδῆς Ἀνάρχου γεννήτορος, ὅπου γίνεται χρῆση δύο συνημμένων 4χορδων Πα - Δι - Νη΄ (ὁ.π., σελ. 56).

✓ Παράδειγμα Γ΄:

Ἦχος Πλ.Α΄: Στὴν φράση «-βρόχοις ὀδη-» ἀπὸ τὸν Εἰρμὸ Τῶ Σωτήρι Θεῶ, τῆς Α΄ Ὠδῆς τοῦ Κανόνος τῆς Ἀναλήψεως, εὐρίσκουμε πάλι δύο συνημμένα 4χορδα Νη΄ - Δι - Πα, ἐνῶ τὸ μέλος τοῦ ὑπολοίπου τροπαρίου κινεῖται σαφῶς ἐντὸς 4χορδων, πότε τοῦ συστήματος Δι - Νη΄ («ἄσωμεν») καὶ πότε τοῦ 4χορδου Κε - Πα΄ (ὁ.π., σελ. 94).

✓ Παράδειγμα Δ΄:

Ἦχος Βαρύς: Σαφῆς εἶναι ἡ μεταχείριση δύο συνημμένων 4χορδων καὶ στὸν Εἰρμὸ Μη

τῆς φθορᾶς διὰ πείραν, τῆς Θ' Ὠδῆς τοῦ πεζοῦ Κανόνος τῆς Πεντηκοστῆς. Πρόκειται γιὰ τὰ 4χορδα Νη - Γα - Ζω' (σπὶς λέξεις «-θένε Θεοτόκε» καὶ «χωρίον»), ἐνῶ σὲ ἀρκετὲς περιπτώσεις τὸ μέλος μεταφέρεται καὶ στὸ 4χορδο Πα - Δι (δ.π., σελ. 123).

Μ Η τῆς φθορᾶς διὰ πείραν κυοφορησα
σα και παντεχνημογι Δογωσαρκα δα νεισασα π
μητερ απειραν δρε Παρθενεθεοτοοκε
δοχειον τε ασεκτηχωριον τε απειρεπλασηρ

✓ Παράδειγμα Ε':

Ἦχος Πλ. Δ': Ἀκόμη σαφέστερη εἶναι ἡ μεταχείριση τῶν δύο συνημμένων 4χορδων Νη - Γα - Ζω' στὸν κατὰ Τριφωνία Πλάγιο τοῦ Τετάρτου ἦχο τοῦ συντόμου Εἰρμολογίου, γιὰ τὸν ὁποῖο φέρουμε ὡς παράδειγμα τὸν Εἰρμό Σταυρὸν χαράξας Μωσῆς, τῆς

Σταυρον χαραξας Μωσῆς ε πευθει ρα βωτην
ε ρυθραν διε τε με διτω Ισραηλ πεξουσον
τε διτην δεεπι σρε πτι κως Φαρω τοις αρ
μασι κροτησας ηνωσεν δεε πευ ρες διαγραφας

Α' Ὠδῆς τοῦ Κανόνος τῆς Ὑψώσεως τοῦ Τιμίου Σταυροῦ. Ἐντὸς ἀγκυλῶν σημειώνονται οἱ λέξεις «Σταυρὸν» (Νη - Γα), «τῷ Ἰσραὴλ πεζεύσοντι» (Γα - Νη) καὶ «ἐπ' εὔρους» (Γα - Ζω'), ὅπου εἶναι λίαν ἐμφανεῖς οἱ κατὰ Τριφωνίαν κινήσεις τοῦ μέλους (δ.π., σελ. 124).

✓ Παράδειγμα ΣΤ':

Ἦχος Πλ. Δ': Ἐρχομαι τώρα στὴν πλέον δύσκολη περίπτωση, στὸν ἀπλό Πλάγιο τοῦ Τετάρτου με βάση κλίμακος τὸν φθόγγο Νη. Ὅλοι ὑποστηρίζουμε καὶ διδάσκουμε ὅτι ἡ κλίμαξ τοῦ ἐν λόγω ἦχου ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο 4χορδα Νη - Γα καὶ Δι - Νη' διαζευγμένα στὸν Γα - Δι. Ἀναρωπῆται κανεὶς γιὰτὶ ἐδῶ δὲν ἔχουμε ἀρμογή 4χορδων, ἀλλὰ διάζευξη; Ἀναιρεῖται, λοιπόν, ἡ θεωρία περὶ συνημμένων 4χορδων στὰ σύντομα συλλαβικὰ Εἰρμολογικὰ μέλη, πρόκειται γιὰ ἐξαίρεση στὸν κανόνα ἢ μήπως δὲν εἶναι ἔτσι ἡ πραγματικότητα;

Σκεφθήκαμε ποτέ, μήπως ὁ Πλάγιος τοῦ Τετάρτου στὴν πραγματικότητα δὲν ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο διαζευγμένα 4χορδα, ἀλλὰ ἀπὸ δύο συνημμένα μετὰ Προσλαμβανομένου Τόνου στὸ Νη - Πα; Ὡς ἐξῆς: [N - Π][Π - Β - Γ - Δ][Δ - Κ - Ζ' - Ν'] Φυσικά, φαίνεται παράδοξο, διότι ἔχουμε ἐθιστεῖ νὰ βλέπουμε μὲ δυτικὸ μάτι τὴν κλίμακα τοῦ Νη, ὡς Δο μείζονα, ἀλλὰ, πρὶν ἀποκλείσουμε τὸ παρὸν ἐνδεχόμενο, ἂς ἀναρωτηθοῦμε: Ὁ Πλάγιος τοῦ Τετάρτου παράγει τὸν Πρῶτο ἦχο, ἀνεβαίνοντας κατὰ Μείζονα Τόνο ἀπὸ τὸν Νη στὸν Πα ἢ μήπως ὁ Πρῶτος ἦχος παράγει τὸν Πλάγιο τοῦ Τετάρτου, κατεβαίνοντας Μείζονα Προσλαμβανόμενο Τόνο; Πλάγιος ἦχος δύναται νὰ παράγει κύριο;

Προτείνω νὰ ἀρχίσουμε νὰ μελετοῦμε τὴν δεύτερη ἐκδοχὴ (ὁ Πρῶτος ἦχος παράγει τὸν Πλάγιο τοῦ Τετάρτου, κατεβαίνοντας Μείζονα Προσλαμβανόμενο Τόνο) καί, πρὸς προβληματισμό, φέρνω τὸ παράδειγμα τοῦ χρωματικοῦ Πλαγίου τοῦ Τετάρτου (τοῦ δρόμου Νιγκρίζ).

Γιατί στην περίπτωση του χρωματικού Πλάγιου του Τετάρτου αποδεχόμαστε ότι παράγεται από το σκληρό χρωματικό 4χορδο Πα - Δι, κατεβαίνοντας Μείζονα Προσλαμβανόμενο Τόνο Πα - Νη; Γιατί, απλούστατα, δεν υπάρχει δυτικό αντίστοιχο να μάς παρασύρει.

Όμως, και τα ίδια τα μέλη της βυζαντινής παραδόσεως συνηγορούν μέσω των μελικών τους σχημάτων στην παραπάνω πρότασή μου. Ίδου, λοιπόν, ένα από τα πάμπολλα παραδείγματα εϊρμολογικού μέλους, ο Εϊρμός Η' Ωδής 'Ο τούς Παίδας δροσίσας εν καμίνω (ό.π., σελ. 141), ο οποίος επέλεγε διότι παρουσιάζει όλες τις περιπτώσεις συγκεντρωμένες: δηλαδή, δύο συνημμένα 4χορδα Πα - Δι - Νη', όπως σημειώνεται με κόκκινο στις λέξεις «την τεκοῦσαν» και στην φράση «εὐλογητός εἶ ὁ Θεός, ὁ τῶν Πα-» και σαφέστατα μετά κατάβαση μέσω Προσλαμβανομένου Τόνου, στις καταλήξεις στον φθόγγο Νη, όπου οι γαλάζιες ἀγκύλες. Ἄν ὄντως εἶχαμε διαζευγμένα 4χορδα, δὲν θα ἔπρεπε νὰ φαίνεται κάπου ὁ Γα ὡς δεσπότης ἢ καταληκτικὸς φθόγγος (ὅπως συμβαίνει στὸ παράδειγμα μετὰ τὸν Πα) ἢ ἔστω ὁ Γα νὰ φαινόταν ὡς σημεῖο δημιουργίας τῆς διαζεύξεως Γα - Δι; Ποῦ ὑπάρχει διάζευξις ἐδῶ; Πουθενά. Ἄρα, με ἀσφάλεια μπορούμε νὰ δώσουμε καὶ τὸ ἀνωτέρω τροπάριο τοῦ Πλάγιου τοῦ Τετάρτου ὡς δείγμα συνημμένων 4χορδῶν στὸν ἐν λόγω ἦχο.

Ο τος Παι δας δρο σι σας εν κα μι νω και Παρ θε
 νον φυ λα ξας την τε κω σαν σε με τα τον δι ευ λο
 γη τος ει ο θε ος ο των Πα τε ρων η μων δι

Τί γίνεται τώρα με τους τρεις ἦχους που ἐπὶ τούτου ἐξαίρεσα ἀπὸ τὰ προηγούμενα παραδείγματα, τὸν Τρίτο, τὸν Τέταρτο λέγετο καὶ τὸν σύντομο Πλάγιο τοῦ Δευτέρου; Μήπως αὐτοὶ μεταχειρίζονται 8χορδες κλίμακες στὰ μέλη τους; Φυσικὰ ὄχι. Αὐτὸ εἶναι γνωστὸ καὶ κοινῶς ἀποδεκτό. Τί συστήματα μεταχειρίζονται; Καὶ οἱ τρεῖς ὁδεύουν κατὰ ἀνόμοιες διφωνίες, δηλαδή, κατὰ ἀνόμοια μετὰξύ τους 3χορδα, ὡς ἐξῆς:

- ✓ Ὁ σύντομος Τρίτος ἦχος ἐκ τοῦ Γα κινεῖται στὰ διατονικὰ ἀνόμοια 3χορδα: **Πα - Γα, Γα - Κε, Κε - Νη'**, καὶ σὲ σπάνιες μόνο περιπτώσεις δύο συνημμένα 4χορδα, Νη - Γα - Ζω'.
- ✓ Ὁ σύντομος Τέταρτος λέγετος ἦχος ἐκ τοῦ Βου μεταχειρίζεται τὰ διατονικὰ ἀνόμοια 3χορδα: **Νη - Βου, Βου - Δι, Δι - Ζω'**, καὶ σπανιώτατα **Ζω' - Πα'**. (Ἐὰς ἐπιτραπῆ ἔδῳ ἢ παρατήρηση, ὅτι λέγετος που μεταχειρίζεται καθαρὸ 5χορδο Βου - Ζω' εἶναι πολὺ μεταγενέστερος ἀπὸ αὐτὴν τὴν ἐποχὴ.)
- ✓ Τέλος, ὁ σύντομος Πλάγιος τοῦ Δευτέρου ἐκ τοῦ φθόγγου Βου κινεῖται στὰ χρωματικὰ ἀνόμοια 3χορδα: **Νη - Βου, Βου - Δι, Δι - Ζω'** καὶ **Ζω' - Πα'**. Ὁ παρὼν ἦχος, βεβαίως, μπορεῖ νὰ μεταχειρίζεται καὶ τὸ 4χορδο Δι - Νη'.

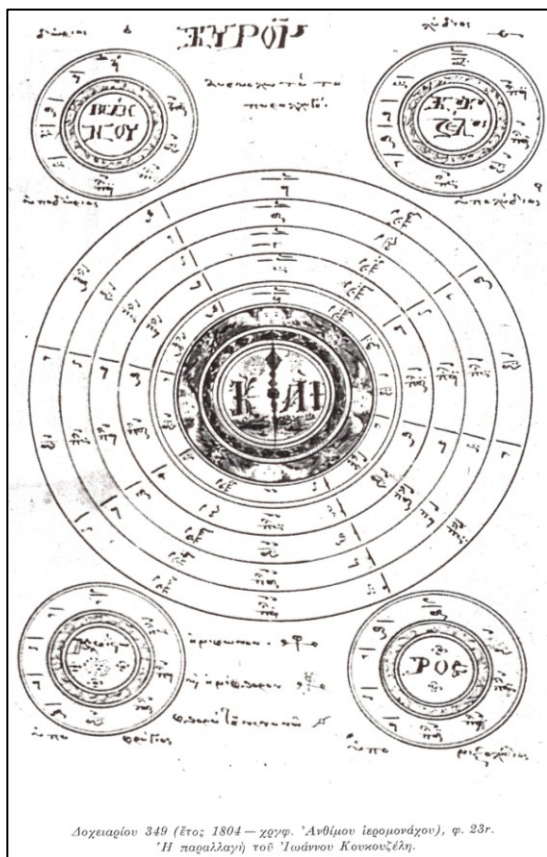
β. Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ Ἐκκλησιαστικὴ Μουσικὴ ἀπὸ τὸν Γ' ἕως τὸν ΙΗ' αἰῶνα.
 Ὡς γνωστὸν, κατὰ τὴν μεγάλη αὐτὴ περίοδο κυρίαρχο στοιχεῖο εἶναι ἡ ἀνάπτυξη καὶ καθιέρωση σημειογραφίας, ἡ ὁποία παγιώθηκε νωρὶς, ἤδη ἀπὸ τὸν ΙΒ' αἰῶνα καὶ διατηρήθηκε ἐνιαία ὡς τὸν ΙΗ' αἰῶνα. Αὐτὴ ἀκριβῶς -καὶ μόνο- ἡ σημειογραφία εἶναι μαρτυρία καὶ ἀπόδειξη μελικῶν καὶ μελοποιητικῶν ἀλλαγῶν στὴ Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ Ψαλτικὴ Τέχνη. Οἱ κυριώτερες ἀπὸ αὐτὲς πὶς ἀνανεώσεις εἶναι:

α) Ὁ καλλωπισμὸς τῶν μελῶν μὲ τὴν ἐπινόηση καὶ ἀνάπτυξη μελικῶν «θέσεων», καὶ
 β) κατὰ τὴν προσωπικὴ μου ἀπόψη, ἡ ἐγκατάλειψη τοῦ 4χορδου συστήματος πρὸς
 χάριν τοῦ 5χορδου, τοῦ περιφήμου «Τροχοῦ».

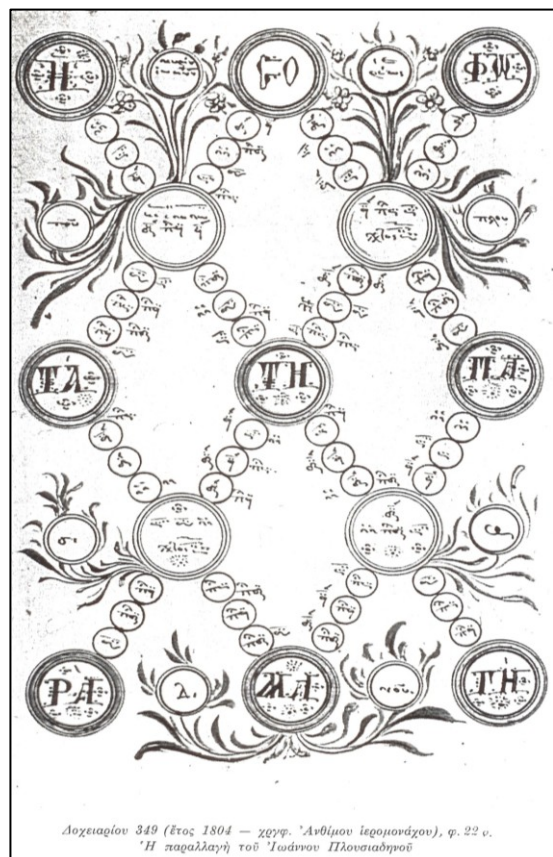
Ἐδῶ, ὁ ΙΗ' αἰώνας τίθεται ὡς χρονικὸ ὄριο ὄχι μόνον μὲ σημειογραφικὰ κριτήρια (ἐποχὴ
 ἐξηγηματικῶν φάσεων τῆς Μέσης Πλήρους Βυζαντινῆς Σημειογραφίας), ἀλλὰ, κυρίως, μὲ
 μελικὰ καὶ μελοποιητικὰ κριτήρια, ἐφόσον, αὐτὴν τὴν ἐποχὴ, σύμφωνα μὲ γραπτὲς μαρτυρί-
 ες ἀρχίζουσι νὰ διεισδύουσι στὴν λατρευτικὴ μουσικὴ τῆς Ἀνατολικῆς Ἐκκλησίας τὰ λεγόμενα
 «σύμμικτα» μέλη, δηλαδή, οἱ μελοποιήσεις ποὺ εἰσάγουσι στὴν μελικὴ τους κατάστροφον καὶ
 στοιχεῖα τῆς ἐξωτερικῆς καὶ τῆς ἐν γένει κοσμικῆς μουσικῆς. Ἀλλὰ γιὰ τὸ ζήτημα αὐτὸ θὰ
 ποῦμε περισσότερα στὴν ἐπομένη περίοδον.

Ἀναζητώντας, λοιπόν, τὸ 5χορδο σύστημα στὴν Ψαλτικὴ Τέχνη, δὲν τὸ βρήκαμε στὴν
 πρώτη περίοδον, δὲν θὰ τὸ βροῦμε οὔτε στὴν παρούσα. Φυσικὰ, δὲν εἶναι ἄγνωστο στοὺς περί-
 φημους Βυζαντινοὺς καὶ Μεταβυζαντινοὺς μελουργοὺς, ἀλλὰ εὐρίσκεται σὲ ἀχρηστία. Θεω-
 ρεῖται ἀδιάφορο σύστημα. Μία ἀπλή ματιά στὸ πλῆθος τῶν θεωρητικῶν σχεδιαγραμμάτων
 τῶν Τροχῶν, θὰ πείσει καὶ τὸν πλέον ἐπιφυλακτικόν.

Ὅχι μόνον ὁ Τροχὸς τοῦ Ἰωάννου Κουκουζέλη, ὁ ὁποῖος εἶναι ὁ εὐρύτερα γνωστὸς καὶ
 πλέον ἀποτυπωμένος σπὺς χιλιάδες Προθεωρίες τῆς Παπαδικῆς, ἀλλὰ καὶ οἱ πάσης φύσεως
 Τροχοὶ τῶν ἄλλων διδασκάλων, ὅλες οἱ διὰ διαγραμμάτων καὶ πινάκων Μέθοδοι διδασκαλί-
 ας, μελέτης καὶ ἀσκήσεως τῆς συστηματικῆς καὶ διαστηματικῆς θεωρίας τῆς ὀκτωηχίας,
 ἀφοροῦν ἀποκλειστικῶς στὸ 5χορδο σύστημα καὶ αὐτὸ μεταχειρίζονται. (Βλ. δείγματα
 Τροχῶν τοῦ Κουκουζέλη καὶ τοῦ Πλουσιαδηνοῦ, ἀπὸ χειρόγραφα τοῦ Ἁγίου Ὁρους.)

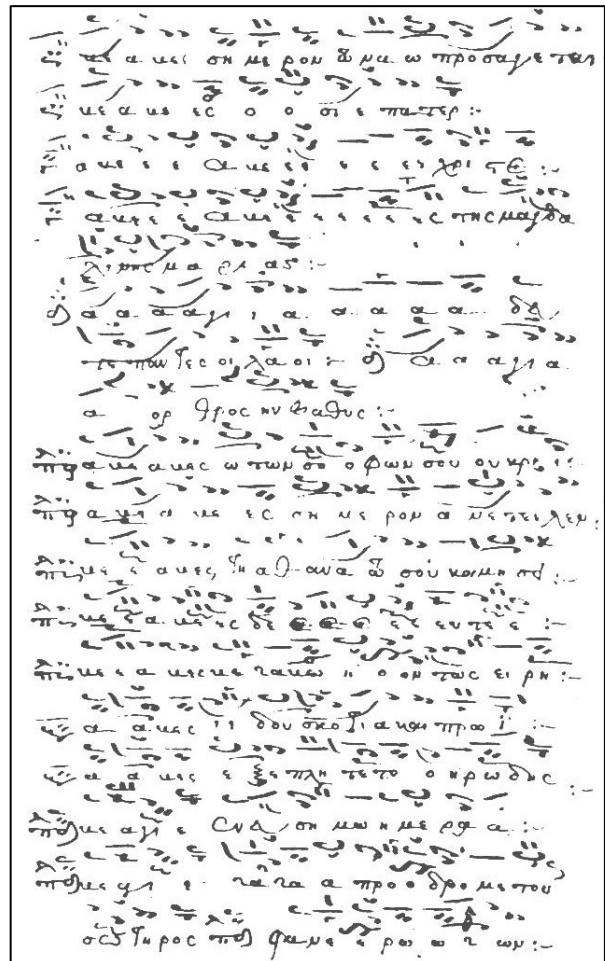
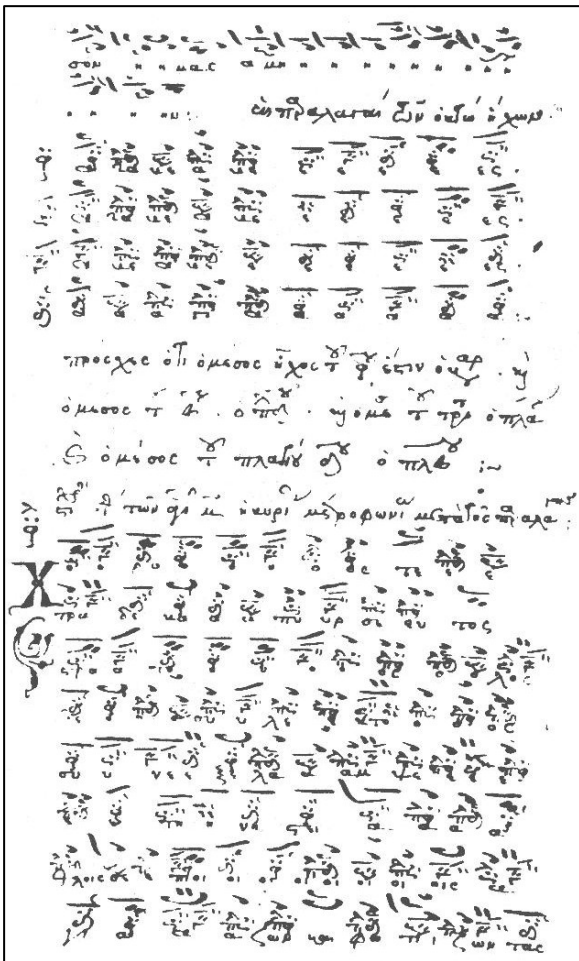


Δοχειαρίον 349 (ἔτος 1804 — χειρ. Ἀνθίμου ἱερομονάχου), φ. 23r.
 Ἡ παραλλαγή τοῦ Ἰωάννου Κουκουζέλη.

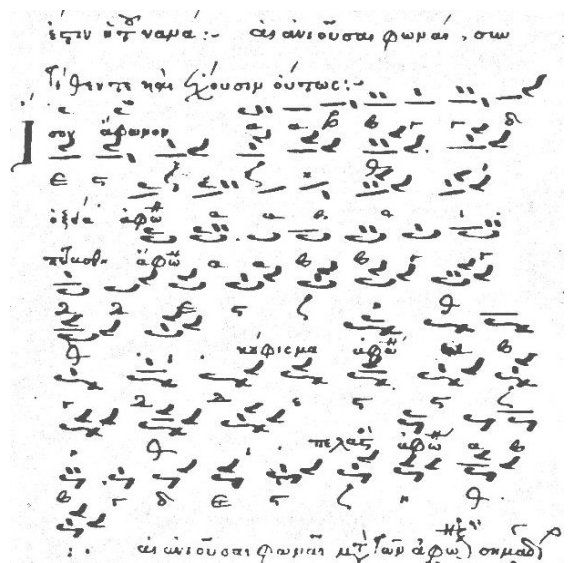


Δοχειαρίον 349 (ἔτος 1804 — χειρ. Ἀνθίμου ἱερομονάχου), φ. 22 v.
 Ἡ παραλλαγή τοῦ Ἰωάννου Πλουσιαδηνοῦ

Ἀκόμη, οἱ Μέθοδοι Παραλλαγῆς ἢ Μετροφωνίας, αὐτὰ τὰ ἴδια τὰ ἀρχαῖα Ἀπηχήματα τῶν ἤχων, καθὼς καὶ ὁποιοδήποτε θεωρητικὸ σύγγραμμα τῆς Βυζαντινῆς καὶ Μεταβυζαντινῆς Περιόδου (βλ. κατωτέρω τὰ φ. 5 καὶ 6 τῆς Προθεωρίας τοῦ κώδικος Ἰβήρων 970, τοῦ ΙΗ' αἰῶνος) ὅλα θεωροῦν δεδομένο τὸ 8χορδο σύστημα. Τὸ 8χορδο κραυγαλέα ἀπουσιάζει⁶.



Τότε, θὰ ἀντιτείνει κανεὶς, πρὸς τί οἱ σημειογραφικὲς συνθέσεις καὶ συμπλοκὲς τῶν ἀνιουσῶν καὶ καπουσῶν «Φωνῶν» (τῶν σήμερα λεγομένων Χαρακτῆρων Ποσότητος) πέραν τοῦ 8χορδου, οἱ δεικνύουσες κινήσεις δέκα <10> καὶ δώδεκα <12> ἀκόμη φωνῶν; Αὐτές, φυσικά, ἐξυπηρετοῦν πῆς μεταθέσεις τῆς τονικότητος τῶν μελῶν καὶ τίποτε ἄλλο συγκεκριμένα, ἐξυπηρετοῦν πῆς μεταθέσεις τῶν θεμελιωδῶν 8χορδων τῶν ἤχων ἐπὶ τὸ ὀξύ καὶ ἐπὶ τὸ βαρὺ, μεταθέσεις, οἱ ὁποῖες, φυσικά, σὲ καμμια περίπτωσι δὲν ἔχουν νὰ κάνουν μὲ χρῆση 8χορδου συστήματος.



⁶ Μεταξὺ τῶν Μεθόδων, βέβαια, συγκαταλέγεται καὶ ἡ δεικνύουσα κίνηση γφώνου ἀναβάσεως καὶ καταβάσεως Μέθοδος «Νε, οὕτως οὖν ἀνάβαινε, οὕτω καὶ κατάβαινε», τοῦ Γρηγορίου Μπούνη τοῦ Ἀλυάτου (ΙΕ' αἰ), ἡ ὁποία, ὅμως, δὲν κατόρθωσε νὰ στρέψει τὸ ἐνδιαφέρον τῆς μελοποιίας περὶ τὸ 8χορδο σύστημα.

Ἀναζητώντας κανείς στην κλασική Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή παράδοση μελοποιήσεις ἐξ ὀλοκλήρου δομημένες σὲ 8χορδα συστήματα, δηλαδή, μελοποιήσεις σὲ 7φώνους ἤχους, θὰ ἐπισημάνει ἐλάχιστες. Θὰ φέρω ἓνα μόνον παράδειγμα, τὸ ὁποῖο, πάντως, εἶναι ἄκρως ἀντιπροσωπευτικὸ ὅλης τῆς μελοποιητικῆς παραδόσεως τῆς ἐν λόγω περιόδου:

Ἡ προσωπική μου ἔρευνα περὶ τῆς παραδόσεως τοῦ Χερουβικοῦ ὕμνου ἔδειξε ὅτι ἀπὸ πῆς χίλιες <1000> περίπου μελοποιήσεις τοῦ Εἴδους, πὺ ἐπισημάνθησαν, μία <1> μόνον εἶναι ἐξ ὀλοκλήρου καὶ ἐπὶ τούτου μελοποιημένη σὲ 7φωνο ἦχο. Πρόκειται γιὰ τὸ περίφημο Χερουβικὸ τοῦ Πέτρου Μπερεκέτου σὲ ἦχο Πλάγιο τοῦ Τετάρτου 7φωνο⁷. Ὑπάρχει ἀκόμη μία μελοποίηση, τὸ 7φωνο Χερουβικὸ τοῦ Θεοδούλου μοναχοῦ τοῦ Αἰνείτου, τοῦ γνωστοῦ ἀπὸ πῆς προσπάθειές του γιὰ σύντμηση τῶν μελῶν κατὰ τὸν ΙΗ' αἰῶνα⁸. Αὐτή, ὅμως, ἀποτελεῖ σύντμηση τοῦ ὡς ἄνω Χερουβικοῦ τοῦ Πέτρου Μπερεκέτου καὶ, ὡς ἐκ τούτου, εἶναι ἴδια στην οὐσία μὲ τὴν προηγούμενη· δὲν θὰ τὴν ἐκλάβουμε ὡς δεῦτερο δείγμα 7φώνου συνθέσεως. Μία σπὲς χίλιες <1/1000>, λοιπὸν, ἢ ποσόστωση μελοποίησης Χερουβικῶν σὲ 7φώνους ἤχους.

Ἄς δοῦμε, ὅμως, κάποια χαρακτηριστικὰ αὐτοῦ τοῦ ἔργου τοῦ Μπερεκέτου, πράγματι, πολὺ χρήσιμα γιὰ τὴ συνέχεια:

α) Κατὰ τὴν ἀνθολόγησή του σπὲς χειρόγραφες μουσικὲς πηγές τὸ Χερουβικὸ συνοδεύεται ἀπὸ πλῆθος χαρακτηρισμούς, ὅπως «έντεχνον» (Μεγίστης Λαύρας 1024, τοῦ ἔτους 1788, φ. 307α - 309β), «ἠδύτατον» (Βατοπεδίου 1435, ΙΗ' αἰ., μεταξὺ φ. 176α - 181β), «ῥαῖον» (Μεγίστης Λαύρας 1437, ΙΗ' αἰ., μεταξὺ φ. 64α - 69β), «δύσκολον» (Βατοπεδίου 1435) καὶ ἄλλους παρόμοιους. Σπὲς περισσότερες, ὅμως, τῶν περιπτώσεων συνοδεύεται ἀπὸ ἀναγραφές, οἱ ὁποῖες διευκρινίζουν τὸν ἦχο τῆς μελοποίησης. Πρόκειται γιὰ πῆς ἀναγραφές, «ἐπτάφωνον» (π.χ. Βατοπεδίου 1286, 20 Ἰανουαρίου 1769, φ. 50β κ. ἐξ.) καὶ «Μαχοῦρ» (π.χ. Ἐ.Β.Ἐ. 893, τοῦ ἔτους 1747, μεταξὺ φ. 221β - 228β). Ἄς σημειωθῆ, ὅτι ἡ ἔνδειξη «Μαχοῦρ» εἶναι ἐκείνη πὺ ἀπαντᾷ περισσότερο σπὲς χειρόγραφες μουσικὲς πηγές καὶ ὅτι εἶναι ὅρος τῆς Ἀραβοπερσικῆς Μουσικῆς, ὁ ὁποῖος δηλώνει τὸ 7φωνο μακάμ Ράστ, δηλαδή, τὸν 7φωνο Πλάγιο τοῦ Τετάρτου ἦχο.

β) Οἱ μελικὲς ἰδιαιτερότητες τῆς θαυμάσιας αὐτῆς δημιουργίας ἔχουν ὡς ἐξῆς (ἀντιγράφω ἀπὸ τὴ διδακτορική μου διατριβή): «Ἐνῶ χρησιμοποιεῖ τὴν ἐπὶ τοῦ φθόγγου νεαγριε διατονική κλίμακα ἀνέρχεται πολὺ νωρὶς στὸν κύριο Τέταρτο ἦχο μὲ θέσεις αγρια καὶ ἀπὸ τὸ μυστικῶς ἐκπινάσσεται στὴν ἀντιφωνία τῆς βάσεως. Ἀπὸ τὸ σημεῖο αὐτὸ ἐξελίσσεται ἓνα ἀκατάπαυστο παιγνίδισμα ἐναλλαγῶν ἀπὸ πῆς ὀξεῖες καὶ ὀξύτατες φωνητικὲς περιοχὲς σπὲς χαμηλὲς τῆς τονικότητος καὶ πῆς πολὺ βαρεῖες, δεδομένου ὅτι συχνὰ τὸ μέλος κατέρχεται καὶ ἓνα 4χορδο κάτω ἀπὸ τὸν νεαγριε. Ἐπιπλέον, ὁ μελουργος συχνὰ μεταχειρίζεται χρωματικὲς μεταβολές. Τὸ κάτω τῆς βάσεως 4χορδο εἶναι πάντοτε σκληροῦ χρώματος, ἐνῶ δὲν εἶναι σπᾶνια καὶ ἡ μετατροπὴ τοῦ ὀξέος 4χορδου σὲ χρωματικὸ. Ἀπὸ τὰ παραπάνω διαφαίνεται, πῶς

⁷ Καραγκούνης, Κων/νος, Χαρίλ., *Ἡ Παράδοση καὶ Ἐξήγηση τοῦ Μέλους τῶν Χερουβικῶν τῆς Βυζαντινῆς καὶ Μεταβυζαντινῆς Μελοποιίας*, Ἀθήνα: Ἴδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας τῆς Ἱερᾶς Συνόδου τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Μελέται 7, 2003, σελ. 405 - 406.

⁸ Καραγκούνης, Κων/νος, Χαρίλ., ὁ. π., σελ. 481 - 491.

Μηρεμείτου ἤχος η̄-δ' /
Ἐνεανόν, μαζούρ

Τοῦτο εἶναι τὸ
κατακλιθεὶς ἔσθ' ἵνα
307

307β

308

308β

309

309β

Μ.

φ.σ

Πάτριου Μητροπολίτου

Ύμνος ηγδ'
μαχοῦρ

84

84⁶

85

The image shows a page of handwritten musical notation. It consists of several staves of music written in black ink on a light-colored background. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. There are also some Greek characters interspersed within the notation. The page is numbered 84 at the top right and 85 at the bottom right. The title at the top is written in red ink.

Μ.Μ.Τ. 712
φ. 84a-85a

τὰ φωνητικά ἄκρα τῆς συνθέσεως εἶναι πολὺ ἀπομακρυσμένα μεταξύ τους. Ὁ μελουργὸς μεταχειρίζεται τὸ εὖρος δύο πλήρων κλιμάκων. Τὰ ὑψηλότερα σημεῖα ἐντοπίζονται στὸ ἐντυπωσιακὸ Κράτημα, ἐνῶ ἀκόμη καὶ στὸ τελικὸ τριπλὸ ἐφύμνιο *Ἀλληλούϊα* ἡ μελωδία κινεῖται σὲ ὑψηλὲς φωνητικὲς περιοχὲς καὶ μόνον στὴν καταληκτικὴ «θέση» τοῦ ἔργου κατέρχεται στὴ θεμελιώδη τονικότητα τοῦ *νεαγιε*.»

γ) Ἡ σύνθεση εἶναι πραγματικῶς ἀνεπανάληπτη. Ὁμοιά της δὲν ὑπάρχει σὲ ὀλόκληρο τὸ φάσμα τῆς παραδόσεως πρὸ καὶ μετὰ τὸν Μπερεκέτη. Ὁ χαρακτηρισμὸς της, ὅμως, καὶ ἡ πρωτότυπη μελικὴ τῆς ἀνάπτυξη μαρτυροῦν, ὅτι πρόκειται περὶ ἔργου σαφῶς ἐπηρεασμένου ἀπὸ τὴν ἐξωτερικὴ μουσικὴ. Ἡ ἐκκλησιαστικότητά τοῦ Χερουβικοῦ διασώζεται μόνον χάρις στὸν κομψὸ τρόπο, μὲ τὸν ὁποῖο ὁ κορυφαῖος ὄντως μελουργὸς χρησιμοποίησε πῆς βυζαντινὲς ἐκκλησιαστικὲς «θέσεις», ἐπᾶνω σπῆς συστημικὲς φόρμες τοῦ Μαχοῦρ.

δ) Ἀκόμη καὶ αὐτὸ τὸ χαρακτηρισμένο ὡς 7φωνο Χερουβικὸ δὲν μπορεῖ νὰ ξεφύγει τελείως ἀπὸ τὴν ἀναπόφευκτη χρῆση συνημμένων 5χορδῶν καί, σίγουρα, παρὰ τὴν πρώτη εἰκόνα τῆς μελοποίησεως σὲ 8χορδο σύστημα, πολλὰ σημεῖα του εἶναι διττῶς ἐρμηνευόμενα ἢ καὶ ἀμφιλεγόμενα ἀκόμη.

Τὸ συμπέρασμα, λοιπόν, ποὺ ἐξάγεται ἀβίαστα ἀπὸ ὅλα τὰ ἀνωτέρω εἶναι ὅτι ὡς καὶ τὸν ΙΗ' αἰῶνα, τὰ 8χορδα συτήματα, ἂν καὶ εἶναι γνωστὰ στοὺς Βυζαντινοὺς καὶ Μεταβυζαντινοὺς μελουργούς, δὲν χρησιμοποιοῦνται σὲ κανένα ἀπὸ τὰ Γένη καὶ Εἶδη Μελοποιίας.

γ. Μεταβυζαντινὴ Ἐκκλησιαστικὴ Μουσικὴ ἀπὸ τὸν ΙΗ' αἰῶνα ἕως τὴν Νέα Μέθοδο Ἀναλυτικῆς Σημειογραφίας (1814). Ἡ τρίτη αὐτῆ περίοδος ἔχει τρία <3> κύρια καὶ οὐσιώδη χαρακτηριστικά:

α) Ἀγωνιώδη προσπάθεια τῶν μεγάλων διδασκάλων καὶ μελουργῶν γιὰ ἀνάλυση τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς σημειογραφίας (ἐξηγηματικὴ φάση σημειογραφίας).

β) Νέες μελοποιητικὲς τάσεις καὶ ἀνακατατάξεις στὰ θεωρητικὰ ζητήματα τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς (π.χ. μεταβολὲς στὰ Γένη Μελοποιίας, συντημήσεις ἐνίων μελῶν καὶ καλλωπισμοὶ ἄλλων, ἀλλαγὲς τῶν βάσεων τῶν ἤχων καὶ τὰ ὅμοια).

γ) Πρῶτες τάσεις γιὰ προσμίξεις τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ μέλους μὲ στοιχεῖα τῆς ἐξωτερικῆς καὶ ἐν γένει κοσμικῆς μουσικῆς.

Ἀπὸ τὰ ἀνωτέρω χαρακτηριστικὰ γνωρίσματα αὐτῆς τῆς περιόδου ἐνδιαφέρει ἐδῶ τὸ τελευταῖο: Κατὰ τὸ β' ἡμισυ τοῦ ΙΗ' αἰῶνος, ἡ παρουσία τῶν μεγάλων διδασκάλων Ἰωάννου καὶ Δανιὴλ τῶν Πρωτοψαλτῶν, Πέτρου Λαμπαδαρίου, Πέτρου Βυζαντίου καὶ Ἰακώβου Πρωτοψάλτου σηματοδοτεῖ μία νέα ἐποχὴ στὸ μελικὸ ὕφος τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Πρόκειται γιὰ τὴν τάση νὰ ἀναμυγνύονται τὰ βυζαντινὰ μέλη μὲ ἐξωτερικὲς μελωδίες, προερχόμενες ἀπὸ τὸν χῶρο τῆς κλασσικῆς ἀραβοπερσικῆς καὶ τουρκικῆς μουσικῆς. Θὰ μπορούσαν νὰ παρατεθοῦν πλεῖστα ὅσα παραδείγματα καὶ νὰ ἀναφερθοῦν ἱκανὲς ἱστορικὲς μαρτυρίες, ποὺ νὰ ἐπιβεβαιώνουν τοὺς παραπάνω ἰσχυρισμούς. Μεταφέρονται μόνον κάποιες, οἱ ὁποῖες ἀφοροῦν στὸν Δανιὴλ Πρωτοψάλτη. Ἡ ἐξῆς καταγράφεται σὲ μουσικὸ κώδικα τῶν ἀρχῶν τοῦ ΙΘ' αἰῶνος: «*Δανιὴλ Πρωτοψάλτης τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας, μαθητῆς Παναγιώτου Χαλάτζογλου ἐν τῷ ιη' αἰῶνι, ὁ μόνος βαθὺς ἐν τῇ μουσικῇ καὶ ὁ μόνος εὐδοκίμησας ἐν τοῖς συμμίκτοις μαθήμασι. Σύμμι-*

κατα νέει τὰ ἔσω μέ τὰ ἔξω ἠνωμένα τῆς μουσικῆς.»⁹ Κατὰ τὸν Χρῦσανθο ἐκ Μαδύτων «εἰς τὰ μέλη τούτου εὐρίσκονται θέσεις καινότροποι καὶ τοιαῦται, οἷας δὲν μετεχειρίσθησαν οὔτε οἱ πρό αὐτοῦ ψαλμοδοί, οὔτε οἱ μετ' αὐτόν... ἐπειδὴ δὲ οὗτος ἐπεχείρησε νὰ εἰσαγάγῃ εἰς τὰ ἐκκλησιαστικὰ μέλη καὶ ἔξωτερικά, ἄτινα δὲν ἦτο δυνατὸν νὰ γράφονται μετὰ τὰς παλαιᾶς τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς θέσεις, ἠναγκάσθη νὰ νεωτερίζη...»¹⁰ (ἐννοεῖται στὴ σημειογραφία καὶ στίς «θέσεις»). Εἶναι, ἄλλωστε, γνωστὴ ἡ σχέση τοῦ Δανιὴλ μετὰ τὸν Ζαχαρία Χανεντέ, σπουδαῖο ἐκπρόσωπο τῆς ἔξωτερικῆς μουσικῆς κατὰ τὸν ΙΗ' αἰῶνα, ἀπὸ τὸν ὁποῖο διδάχθηκε «τὰ ἔξω» καὶ στὸν ὁποῖο δίδαξε τὰ τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Ψαλτικῆς Τέχνης¹¹.

Ἄν αὐτὰ, λοιπὸν, ἀποδίδονται στὸν Δανιὴλ Πρωτοψάλτη, τὸν κατ' ἔξοχὴν μεταρρυθμιστὴ¹² τῆς ψαλτικῆς παραδόσεως, ὁ ὁποῖος συνέβαλε τὰ μέγιστα στὴν ἐξέλιξη, ἀνανέωση καὶ διαφοροποίηση τῶν μελῶν κατὰ τὸ β' ἡμισυ τοῦ ΙΗ' αἰῶνος, εἶναι ἀντιληπτό, τί ρόλο ἔπαιξαν οἱ μαθητὲς καὶ διάδοχοί του στὴν παρεῖσφρηση ἔξωτερικῶν στοιχείων στὸ βυζαντινὸ μέλος κατὰ τὴν πρόοδο τῆς παρουσίας περιόδου. Μάλιστα, ὅλοι (ὁ Ἰωάννης, ὁ Δανιὴλ, οἱ δύο Πέτροι, ὁ Ἰάκωβος καὶ οἱ μεταγενέστεροι) ἔγιναν εἰσηγητὲς νέου τύπου ἀναλυτικότερης σημειογραφίας, τῆς ἐπεξηγηματικῆς, στὴν προσπάθειά τους νὰ καταγράψουν τὰ μέλη τῆς Ψαλτικῆς μετὰ περισσότερα σημάδια, προκειμένου νὰ εἶναι σὲ θέση νὰ καταγράφει καὶ νέες μελωδίαι, ξένες πρὸς τὸ μέλος τῶν παλαιῶν ἐκκλησιαστικῶν «θέσεων». Ἔτσι, ἡ ἐξηγηματικὴ σημειογραφία διευκόλυνε τὴν ἐπι-

⁹ Μουσικὴ Ἀνθολογία Ἐηροποτάμου 318, γραμμὴ μετὰ τῶν ἐτῶν 1810 - 1815 ἀπὸ τὸν Νικηφόρο Καντουναῖο Χίο, ἀρχιδιάκονο Ἀντιοχείας, φ. 140^α, ὅπου ἀλφαβητικὸς κατάλογος τῶν κατὰ καιροὺς ἀκμασάντων μελουργῶν.

¹⁰ Βλ. Χρυσάνθου ἐκ Μαδύτων, Ἀρχιεπισκόπου Δυρραχίου, *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς*, ἦτοι βιβλίον διδακτικὸν καὶ πολύτιμον τῆς Μουσικῆς Ἐπιστήμης καὶ σύγγραμμα περὶ τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, Τεργέστη: Michele Weis 1832, σελ. XLIX.

¹¹ Βλ. Παπαδοπούλου, Γεωρ., Ἰ., *Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῶν Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, καὶ οἱ ἀπὸ τῶν Ἀποστολικῶν χρόνων ἄχρι τῶν ἡμερῶν ἡμῶν ἀκμασάντες ἐπιφανέστεροι μελωδοί, ὕμνογράφοι, μουσικοὶ καὶ μουσικολόγοι*, Ἀθήνα: Κουσουλίνος - Ἀθανασιάδης 1890, σελ. 313 - 314.

¹² Ὁ Γρ. Θ. Στάθης σημειώνει χαρακτηριστικῶς: «Ἀπὸ τῶν μέσων δὲ τοῦ ΙΗ' αἰῶνος ἔχομεν καὶ διαφοροποίησιν οὐσιαστικὴν εἰς τὴν μουσικὴν, ὅσον ἀφορᾷ εἰς τὸ στιχηραρικὸν κυρίως μέλος. Ἐχομεν τὴν γένεσιν τοῦ νέου στιχηραρικοῦ μέλους τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου, ἀκολουθούντος τὸν Δανιὴλ Πρωτοψάλτην. Ἡ διαφοροποίησις συνίσταται κυρίως εἰς τὴν ἐπικράτησιν συντομιωτέρων μελῶν ἐν σχέσει πρὸς τὰ παλαιὰ καὶ ἢ ὀλίγον κατ' ὀλίγον ἀποφυγῆ τῶν συνθέσεων τῶν παλαιῶν διδασκάλων. Καὶ σήμερον οὐσιαστικῶς ἢ ἐν τῇ λατρείᾳ ψαλλομένη Βυζαντινὴ Μουσικὴ εἶναι τῆς παραδόσεως τοῦ β' ἡμίσεος τοῦ ΙΗ' αἰῶνος.» Βλ. Στάθης, Γρηγόριος, Θ., *Οἱ Ἀναγραμματισμοὶ καὶ τὰ Μαθήματα τῆς βυζαντινῆς μελοποιίας*, Ἀθήνα: Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας τῆς Ἱερᾶς Συνόδου τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Μελέται 3, 1979, σελ. 57 καὶ υποσημείωσις 1. Καὶ ἄλλου: «Τὸ Ἀναστασιματάριον καὶ σχεδὸν καὶ τὸ Δοξαστάριον (ἐννοεῖται τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου) ἀποτελοῦν τὴν κατάγραφὴν τῆς τρέχουσας τότε ἀσματολογίας, ἢ ὅποια ἔκλινε πρὸς τὸ σύντομο... Τὸ Ἀναστασιματάριον τοῦ Δανιὴλ, ὅπως μᾶς παραδόθηκε ὀλόκληρον στὸν κώδικα Ἐηροποτάμου 374 (β' μισὸ ΙΗ' αἰ.)... ἀποτελεῖ ἀδιαμφισβήτητη ἀπόδειξις γιὰ τὸ ποιά παράδοση κατέγραψε ὁ Πέτρος. Καὶ χαρακτηρίζεται μάλιστα «εἰσμολογικὸ» αὐτὸ τὸ νέον ὕφος τοῦ στιχηραρικοῦ μέλους: "Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ τῶν εἰσμολογικῶν ἀναστασίμων, ποίημα κύριον Δανιὴλ λαμπαδαρίου" (φ. 1^ρ).» Βλ. Στάθης, Γρηγόριος, Θ., «Πέτρος Λαμπαδάριος ὁ Πελοποννήσιος ὁ ἀπὸ Λακεδαιμόνος - Ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του» στὸ Περιοδικὸν *Λακωνικαὶ Σπουδαί* 7 (1983), σελ. 116 καὶ ὑποσημείωσις 1' τοῦ ἰδίου, *Τὰ Χειρογράφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἁγίου Ὁρος - Κατάλογος περιγραφικὸς τῶν χειρογράφων κωδίκων Βυζαντινῆς Μουσικῆς τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν Ἱερῶν Μονῶν καὶ Σκητῶν τοῦ Ἁγίου Ὁρους*, τ. Α' - Γ', Ἀθήνα: Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας τῆς Ἱερᾶς Συνόδου τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος 1975 - 1993, ἐδῶ τόμος Α', σελ. 266, ὅπου συνοπτικὴ περιγραφὴ τοῦ κωδίκου Ἐηροποτάμου 374, μετὰ σχόλια: «Πλήρες τὸ Ἀναστασιματάριον τοῦ Δανιὴλ, "εἰσμολογικόν", δηλαδὴ σύντομον ἐν σχέσει μετὰ τὸ παλαιόν..., σημειογραφία ἢ πρωτότυπος, μέλος λιτόν.»

κράτηση τῶν «σύμμικτων» μαθημάτων. Μήπως, λοιπόν, ἡ ἐξηγηματικὴ σημειογραφία (καὶ ἀργότερα ἡ Νέα Μέθοδος), δὲν ἐπινοήθηκαν γιὰ νὰ ἀπλουστευθεῖ ἡ διαδικασία ἐκμάθησως τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ἀλλὰ γιὰ νὰ ικανοποιήσουν προσωπικὲς φιλοδοξίες τῶν διδασκάλων τοῦ ΙΗ' καὶ ΙΘ' αἰῶνος καὶ νὰ ἐξυπηρετήσουν τὶς προσωπικὲς τους προτιμήσεις, γιὰ ἀνάμιξη μελωδιῶν ἐξωτερικοῦ ὕφους καὶ ἤθους στὸ σῶμα τοῦ γνησίου βυζαντινοῦ μέλους;¹³

Στὸ κλίμα αὐτὸ θὰ πρέπει νὰ γίνῃ κατανοητὴ καὶ ἡ σταδιακὴ ἐπικράτηση τῶν ὀχόρδων ἐξωτερικῶν κλιμάκων στὴν ψαλτικὴ μελοποιητικὴ πρακτικὴ, εἰς βάρους τοῦ ἀπὸ αἰῶνων παραδεδωμένου ὀχόρδου συστήματος. Εὐτυχῶς, βέβαια, ἡ τάση αὐτὴ δὲν «κτύπησε» ὅλα τὰ Εἶδη Μελοποιίας, παρὰ μόνον κάποια ποὺ ἀνήκουν στὸ Παπαδικὸ Γένος, ὅπως τὰ Χερουβικά, τὰ Κοινωνικά, οἱ ἀργεὲς Δοξολογίες (κυρίως αὐτές¹⁴), οἱ Πολυέλεοι καὶ ἀπὸ τὰ ἄλλα Γένη Μελοποιίας οἱ Καλοφωνικοὶ Εἴρμοι. Πάλι, λέω, εὐτυχῶς, δὲν κατόρθωσε νὰ ἀλλοιώσῃ τὰ Εἴρμο-λογικὰ καὶ Σπικηραρικὰ μέλη, τὰ ὁποῖα παρέμειναν νὰ ὑπενθυμίζουν τὶς ἀρχέγονες θεωρητικὲς καταβολές τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης, τὶς θεμελιωμένους ἐπὶ τοῦ 3χόρδου καὶ 4χόρδου συστήματος (σὲ ὅλα τὰ σύντομα συλλαβικὰ μέλη τοῦ Εἴρμολογίου καὶ Σπικηραρίου, καὶ σὲ ὀρισμένα ἀπὸ τὰ ἀργοσύντομα τοῦ Εἴρμολογίου καὶ Σπικηραρίου) καὶ ἐπὶ τοῦ 5χόρδου (σὲ ὀρισμένα ἀπὸ τὰ ἀργοσύντομα καὶ σὲ ὅλα τὰ ἀργὰ τοῦ Σπικηραρίου, καὶ στὰ κλασσικὰ μέλη τῆς Παπαδικῆς, ὅπως ἀργὰ Κεκραγάρια, Πασαπνοάρια καὶ κλασσικὰ, μελοποιημένα κατὰ τὸ σύστημα τῶν «θέσεων», δηλαδὴ, Χερουβικά ἢ Κοινωνικά).

δ. Νεώτερη καὶ Σύγχρονη Ἐκκλησιαστικὴ Μουσικὴ ἀπὸ τὴν Νέα Μέθοδο Ἀναλυτικῆς Σημειογραφίας (1814) ἕως σήμερα. Ἡ παροῦσα τετάρτη -καὶ τελευταία- περίοδος στὴν οὐσία παρατείνει τὴν προηγούμενη φάση, μὲ μόνη διαφορὰ τὴν καθιέρωση καὶ χρῆση τῆς Νέας Μεθόδου, ἡ ὁποία, ὄντας τελείως ἀναλυτικὴ καὶ ἔχοντας τὴν δυνατότητα νὰ καταγράφῃ καὶ νὰ ἀποδίδῃ ὁποιοδήποτε μέλος, ἐκκλησιαστικὸ ἢ μὴ, ἀπετέλεσε τὴν κερκόπορτα, διὰ τῆς ὁποίας παρεισέφρησαν καὶ διαρκῶς εἰσβάλλουν στὴν Ψαλτικὴ Τέχνη ξένα μελικὰ στοιχεῖα¹⁵, μὲ πηγὲς προελεύσεως τὴν τουρκοαραβοπερσικὴ μουσικὴ τῶν μακαμιῶν¹⁶, τὴν ἀνατολικοσιγγάνικη «ἐκ-

¹³ Βλ. σχετικῶς, Καραγκούνη, Κων., Χαρίλ., «Τριλογία: Α. Χαρακτηριστικὰ τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης κατὰ τὴ Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ Περίοδο - Β. Νέες τάσεις στὴ σημειογραφία καὶ τὸ μέλος τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης κατὰ τὸν ΙΗ'-ΙΘ' αἰῶνα - Γ. Οἱ ἀπὸ τὸν ΙΗ'-ΙΘ' αἰῶνα ἀλλοιώσεις τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς καὶ οἱ ἐπιπτώσεις τους στὴ Θεία Λατρεία», στὸν τόμο Α' *Κύκλος Μουσικολογικῶν Διαλέξεων. Μάρτιος-Ἀπρίλιος 2011. Πρακτικά*, Βόλος 2011, ἔκδοση τοῦ Συνδέσμου Ἱεροψαλτῶν Βόλου «Ιωάννης ὁ Κοκουζέλης», σελ. 69 - 109.

¹⁴ Ὡς παραδείγματα θὰ φέρω μόνον τὶς ἀργεὲς Δοξολογίες σὲ Ἐβίτζ (Βαρὺς 7φωνος) τοῦ Δανιὴλ Πρωτοψάλτου καὶ τὴν λίγο μεταγενέστερη Ἀτζέμ Ἀσηρῶν (Βαρὺς 7φωνος ἐκ τοῦ Ζω ὕψους τοῦ σκληροῦ διατόνου) τοῦ Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, ἐνῶ ὑπάρχουν καὶ πολλὲς ἄλλες λιγότερο γνωστές.

¹⁵ Θυμίζω π.χ. τὶς ἀργεὲς Δοξολογίες σὲ Μπεστενγιαῖρ (Βαρὺς 4φωνος μετὰ νᾶου ἤχου) τοῦ Ἰακώβου Πρωτοψάλτου, ἥδη ἀπὸ τὴν προηγούμενη περίοδο καὶ Σουζινάκ (Πλάγιος τοῦ Τετάρτου μικτὸς χρωματικὸς) τοῦ Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, ἀκόμη τὸ Χερουβικὸ τοῦ αὐτοῦ Γρηγορίου σὲ ἤχο Τέταρτο Λέγετο (μακάμ Σεγκιάχ), τὴν ἀργὴ Δοξολογία στὸν ἴδιο ἤχο τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου, καθὼς καὶ τοὺς ὁμόηχους Πολυελέους τοῦ Χουρμουζίου καὶ τοῦ Θεοδώρου Φωκαέως· ὁ ἤχος αὐτὸς ἐκ παραδόσεως δὲν ἐχρησιμοποιεῖτο σὲ μελοποιήσεις Παπαδικοῦ Γένους. Ἐξᾴλλου, μὲ τοὺς μελουρογούς Νικόλαο Πρωτοψάλτη Σμύρνης, Πέτρο Φιλανθίδη, Μισαήλ Μισαηλίδη καὶ ἄλλους ἡ τάση αὐτὴ εἰσβάλλει καὶ στὸ Ἅγιον Ὄρος. Εἶναι χαρακτηριστικὴ ἡ ἔκδοση τῆς Θείας Λειτουργίας τοῦ Ἀνδρέου Μοναχοῦ Ἀγιορείτου, ὅπου ὅλες οἱ συνθέσεις Λειτουργικῶν παραδίδονται καὶ μὲ ὀνομασίες μακαμιῶν.

¹⁶ Ὁ ἰατρός Νικόλαος Βασιλειάδης στὴν μελέτη του «*Ὁ Ρυθμὸς ἐν τῇ Ἐκκλησιαστικῇ Μουσικῇ, ὁ ποιητικὸς καὶ ὁ*

τεθλυμένη» -κατὰ πῶς θὰ ἔλεγαν οἱ ἱεροὶ Πατέρες- μουσική παράδοση, τὸ ἀσπικὸ καὶ δημοτικὸ τραγοῦδι, πῆς φραγκολεβαντίνικες καντάδες, ἀκόμη καὶ τὴν πολυφωνικὴ δυτικὴ μουσική. Ἔτσι, ὄλο καὶ περισσότερο, μαζί μὲ ὅλα τὰ λοιπὰ ξενικὰ στοιχεῖα, γίνεται χρῆση δυχόρδων συστημάτων, προκειμένου νὰ ἀποδωθοῦν δι' αὐτῶν νεοφασεῖς, πρωτότυπες μουσικὲς φράσεις (δὲν πῆς ὀνομάζω κὰν «θέσεις») ἢ μικτὲς κλίμακες (μὲ ὀνομασίες ἀραβοπερσικῶν μακαμιῶν) μὲ συχνότατες μεταβολὲς τοῦ μέλους, μεταπηδώντας ἀπὸ γένος σὲ γένος καὶ ἀπὸ χρωματισμὸ σὲ χρωματισμὸ, μὲ τὴν ψευδαῖσθησι τῆς «κατ' ἔννοιαν» συνθέσεως.

Ἐκεῖνο, ὅμως, τὸ ὁποῖο καθιέρωσε καὶ ἐπέβαλε καθ' ὀλοκληρίαν πῆς δυχόρδες κλίμακες εἶναι τὸ γεγονός ὅτι ὁ θεωρητικὸς τῆς Νέας Μεθόδου Χρῦσανθος ἐκ Μαδύτων πῆς υἰοθέτησε στὸ Μέγα Θεωρητικὸ του. Εἶναι φανερό, ὅτι ὑπὸ τὴν ἐπίδραση τοῦ δυτικοῦ διαφωτισμοῦ, ὁ Χρῦσανθος παραδίδει ἓνα Θεωρητικὸ στὰ μέτρα τῶν δυτικῶν προτύπων γιὰ τὴν μουσική, καθὼς αὐτὸ φαίνεται ἀπὸ πολλὰ στοιχεῖα τοῦ ἔργου, π.χ. τὴν διάρθρωση, τὴν υἰοθέτηση δυτικότροπων ὀρισμῶν καὶ ἄλλα, μετὰξὺ δὲ αὐτῶν καὶ τὴν ἀντίληψη περὶ δυχόρδου δομῆς τῆς κλίμακος, κατὰ τὰ δυτικὰ μουσικὰ πρότυπα. Ἐκτοτε, ἡ τυφλὴ μίμηση τῆς δομῆς τοῦ Μεγάλου Θεωρητικοῦ ἀπὸ τοὺς μεταγενεστέρους θεωρητικοὺς συγγραφεῖς εἶχε ὡς συνέπεια τὴν πλήρη καθιέρωση τῶν δυχόρδων κλιμάκων στὶς νεώτερες θεωρητικὲς συγγραφές καὶ τὴν πλήρη ἐφαρμογὴ αὐτῶν στὴ νεώτερη μελοποιητικὴ δημιουργία. Τώρα, ὅμως, τὸ μέγα δυστύχημα εἶναι ὅτι ἐκτὸς ἀπὸ τὰ μέλη τῆς Παπαδικῆς, ποὺ συντίθενται κατ' αὐτὴν τὴν νέα τεχνοτροπία, οἱ δυχόρδες κλίμακες βρῆκαν ἔδαφος ἐφαρμογῆς στὰ λεγόμενα «Λειτουργικά» καὶ τὸ «Ἄξιόν ἔσπιν» τῆς Θείας Λειτουργίας μὲ τεράστιες λειτουργικὲς καὶ τελετουργικὲς ἐπιπτώσεις, ἀρνητικὲς ἐπιπτώσεις, στὴν λατρευτικὴ πράξι τῆς Ὁρθοδόξου Ἀνατολικῆς Ἐκκλησίας, οἱ ὁποῖες δὲν εἶναι τοῦ παρόντος νὰ ἀναλυθοῦν.

Συμπεράσματα - Ἐπίλογος.

Ἡ ἀνωτέρω ἐκτενὴς περιγραφή τῶν τεσσάρων <4> περιόδων ἀποτελεῖ λίγο - πολὺ τὸ ἱστορικὸ πλαίσιο τοῦ «δυχόρδισμοῦ» στὴν Ἐκκλησιαστικὴ Ψαλτικὴ Τέχνη ἀπὸ τοὺς πρώτους μετὰ Χριστὸν αἰῶνες ἕως σήμερα. Ἄν καὶ οἱ περισσότερες ἐρωτήσεις, ποὺ ἐτέθησαν στὴν ὑποβληθεῖσα περίληψη τῆς παρούσης εἰσηγήσεως, ἔχουν ἀπαντηθεῖ ἔμμεσα κατὰ τὴν περιγραφή τῶν τεσσάρων <4> φάσεων, θὰ δοθοῦν ἐν συνεχείᾳ, δίκην ἐπιλόγου καὶ συμπερασμάτων, ἀπαντήσεις σὲ ὅλα τὰ τεθέντα ἐρωτήματα:

- **Εἶναι αὐτονόητη ἡ μεταχείριση δυχόρδων κλιμάκων στὴν Ψαλτικὴ Τέχνη;**

μουσικός», τὴν ὁποία κατέθεσε στὴν ΕΓ' Συνεδρίαση τοῦ «Ἐν Κωνσταντινουπόλει Ἐκκλησιαστικοῦ Μουσικοῦ Συλλόγου» στὸ ξεκίνημα τοῦ Κ' αἰῶνος (δημοσιεύθηκε στὸ Παράρτημα τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Ἀληθείας, τόμος Γ' 1900, σελ. 7 - 26), περιγράφει σαφῶς τὴν κατάστασι, δυστυχῶς μὲ μελανὰ χρώματα: «Ἐκ τῶν λοιπῶν μουσικῶν ἡ ἐπίδρασις πλειότερον ἐπὶ τῆς ἡμετέρας ἐκκλησιαστικῆς, εἰς πολὺ ὅμως μεταγενεστέρους χρόνους... ἦτο ἡ τουρκικὴ. Γνωστὸν εἶναι, ὅτι πολλοὶ τῶν παρ' ἡμῖν ἰεροφρατῶν ἐσύχραζον εἰς Μεμβλεχανέδες καὶ συνήπτου στεναῖς σχέσεις μετὰ τούρκων χανεντέδων. Ἐντεῦθεν παρέλαβεν ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ καὶ τοὺς ξενικοὺς ἐκεῖνους λαρυγγισμοὺς καὶ τοὺς τρόπους τοὺς ὀθνεῖους, τοὺς ὁποῖους δυστυχῶς φυλάττει καὶ σήμερον ἀκόμη ὑπὸ ὀνόματα καθαρῶς τουρκικά. Κυρίως ὅμως αἱ μιμήσεις ταύτης ἐγίνοντο εἰς τὰ ἀργὰ παπαδικὰ μέλη, τῶν ὁποῖων αὐτὴ ἡ φύσις ἦτο ἐπιδεικτικὴ καὶ εὐκαιρος.» "Ο.π., σελ. 19.

Κατηγορηματικῶς, ὄχι. Δὲν εἶναι αὐτονόητη ἡ μεταχείριση 8χορδῶν κλιμάκων στὴν Ψαλτικὴ Τέχνη.

- Ἀποτελεῖ θεωρητικὸ δεδομένο παλαιᾶς ψαλτικῆς παραδόσεως; Εἶναι κανόνας τοῦ θεωρητικοῦ ὑπόβαθρου τῆς Βυζαντινῆς καὶ Μεταβυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς ἡ νεώτερη καινοφανῆς ἐφαρμογή;

Δὲν ἀποτελεῖ θεωρητικὸ δεδομένο παλαιᾶς ψαλτικῆς παραδόσεως, ἀλλὰ πολὺ νεώτερη ἐφαρμογή, εἰσαχθεῖσα ὑπὸ ἐξωτερικὲς ἐπιδράσεις στὸ Βυζαντινὸ μέλος. Ἡ παρέισφρηση τῶν 8χορδῶν κλιμάκων στὴν Ψαλτικὴ Τέχνη εἶναι νεώτερη καινοφανῆς πρακτικῆ, ποὺ ἀνάγεται κυρίως στὸ ἀ΄ ἡμισυ τοῦ ΙΘ΄ αἰῶνος, ἀφοῦ ἡ τάση μεθοδεύτηκε νωρίτερα ἐπὶ ἓναν περίπου αἰῶνα.

- Ἀποτελεῖ κανόνα ἡ ἐξαίρεση στὴν μελικὴ ἀνάπτυξη τῆς δομῆς τῶν Γενῶν καὶ τῶν Εἰδῶν τῆς Βυζαντινῆς Μελοποιίας;

Οἱ 8χορδῆς κλίμακες δὲν εἶναι κανόνας τοῦ θεωρητικοῦ συστήματος τῆς Βυζαντινῆς καὶ Μεταβυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, τὸ ὁποῖο, ἔχοντας ὡς ὑπόβαθρο τὴν Ἀρχαία Ἑλληνικὴ Μουσικὴ, ἔχει ἔκπαλαι δομηθεῖ στὸ 4χορδο καὶ 5χορδο σύστημα, ἐνίοτε καὶ στὸ 3χορδο, ἀναλόγως μὲ τὰ Γένη καὶ Εἶδη τῆς Μελοποιίας.

Παρόλα αὐτά, ἡ -ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ ΙΗ΄ αἰῶνος- σταδιακὴ διείσδυση στὸ Βυζαντινὸ μέλος τῆς μελοποιητικῆς τεχνοτροπίας μὲ βάση τὸ 8χορδο σύστημα, ἐπέφερε τολμηρὲς ἀλλαγὲς σὲ ὀρισμένα Εἶδη καὶ Γένη Μελοποιίας (π.χ. Παπαδικὸ Γένος, Δοξολογίαι, Λειτουργικά, κ.ά.).

- Ποιὲς μελοποιητικὲς ἢ καλλιτεχνικὲς ἀνάγκες καλύπτει ἡ χρῆση τῶν 8χορδῶν κλιμάκων;

Ἡ μεταχείριση 8χορδῶν κλιμάκων ἦρθε ὡς φυσικὸ ἐπακόλουθο τῆς -ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ ΙΗ΄ αἰῶνος καὶ ἐξῆς- τάσεως γιὰ μελοποίηση «συμμίκτων» μαθημάτων, δηλαδὴ, ἐκκλησιαστικῶν μελῶν μὲ ἔντονος ἐπιρροὲς ἀπὸ τὴν ἐξωτερικὴ καὶ ἐν γένει κοσμικὴ μουσικὴ. Τὸ φαινόμενο δὲν ἀντιμετωπίστηκε ἐξ ἀρχῆς μὲ εὐνοια ἀπὸ ὅλους τοὺς ψαλτικοὺς κύκλους, ὅμως, οἱ νέες τάσεις ἦταν ἀνεπιστρεπτὴ γεγονὸς καὶ σταδιακὰ κατελάμβαναν ὁλοένα καὶ περισσότερο χῶρο στὸ μελοποιητικὸ γίγνεσθαι.

- Ποιὲς ἱστορικὲς καὶ λοιπὲς ἐξελίξεις κατέστησαν ἀναγκαία τὴν διείσδυση τῶν 8χορδῶν κλιμάκων στὸ ἔκπαλαι 5χορδικὸ σύστημα τῶν Ψαλτικῆς Τέχνης;

Ἡ τάση γιὰ τὸν ἐν λόγῳ μουσικὸ συγκριτισμὸ (μίξη ἐκκλησιαστικῶν καὶ κοσμικῶν μελῶν) δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ἄσχετη ἀπὸ τὴν ἀνάλογη τάση πολιτιστικοῦ ἴσως καὶ θρησκευτικοῦ συγκριτισμοῦ, οἱ ὁποῖες διαμορφώνονται κατὰ τὸν ΙΗ΄ καὶ ΙΘ΄ αἰῶνα, ὑπὸ τὴν ἐπίρροια τοῦ εὐρωπαϊκοῦ Διαφωτισμοῦ. Οἱ βλέψεις τοῦ ὀθωμανισμοῦ πρὸς τὴν Δύση δὲν εἶναι μόνον ἐπεκτατικὲς, ἀλλὰ κυρίως πολιτιστικὲς, ἐνῶ καὶ ὁ ὑπόδουλος Ἑλληνισμὸς στρέφεται μὲ πολλὰς ἐλπίδες, τόσο πρὸς τὴν Δύση, πρὸς τὸν Διαφωτισμὸ, ὅσο καὶ πρὸς τὴν Ἀνατολή, κυρίως στὴν μεγάλη Ρωσία, ἀπὸ ὅπου προσδοκᾶται καὶ ἡ ἑλληνικὴ ἐθνικὴ καὶ θρησκευτικὴ ἀναγέννηση. Στὸ κλίμα αὐτὸ δὲν θὰ μπορούσε νὰ μὴ δρομολογηθοῦν καὶ ποικίλες μουσικὲς ἐξελίξεις. Πρόκειται γιὰ ἓνα ζήτημα, τὸ ὁποῖο δέεται εἰς βάθος διερευνησεως, κυρίως ἀπὸ τὴν ἐπιστῆμη τῆς μουσικῆς καὶ ἱστορικῆς ἀνθρωπολογίας.

- **Ποιός ο ρόλος τῆς Νέας Μεθόδου σπὶς μουσικὲς ἐξελίξεις τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης;**

Ὅπως ἤδη σημειώθηκε, ἡ Νέα Μέθοδος μὲ πὶς νέες δυνατότητες ποὺ προσφέρει στὴν ψαλτικὴ κοινότητα, μὲ τὴν εὐκολία ἐκμάθησής της, μὲ τὸ ἀπεριορίστων δυνατοτήτων σημειογραφικὸ τῆς σύστημα καὶ μὲ πὶς δυνατότητες θεωρητικῆς συμβατότητάς της μὲ τὸ Δυτικὸ καὶ τὸ Ἀραβοπερσικὸ μουσικὸ σύστημα, ἐξελίσσεται σὲ ἕναν διαρκῆ πειρασμὸ γιὰ τοὺς μελοποιοὺς τῆς νεώτερης καὶ τῆς σύγχρονης Ψαλτικῆς Τέχνης. Ἡ «μίμησις», τὸ καύχημα τῶν παλαιῶν μελουργῶν, ἀντιμετωπίζεται πλέον ὡς κλοπὴ μουσικῶν ιδεῶν, οἱ «θέσεις» ἐγκαταλείπονται χάριν τῆς ἐπιζητούμενης πρωτοτυπίας στὴν μελοποιία καὶ ὁ «δχορδισμὸς» τοῦ Βυζαντινοῦ μέλους ἀναδεικνύεται σὲ χρήσιμο ἐργαλεῖο γιὰ πὶς νέες τάσεις.

- **Ποιὲς οἱ ἐπιπτώσεις τῆς ἐφαρμογῆς τοῦ «διαπασῶν» συστήματος στὸν ἀπόλυτο προσδιορισμὸ τοῦ τονικοῦ ὕψους τῶν ἤχων;**

Ἡ υἱοθέτηση δχορδικῆς ἀντιλήψεως στὴν νεώτερη καὶ σύγχρονη Ψαλτικὴ Τέχνη, διευκολύνει, ὅπως ἤδη σημειώθηκε στὰ προηγούμενα, τὴν θεωρητικὴ συμβατότητά της μὲ τὸ Δυτικὸ καὶ τὸ Ἀραβοπερσικὸ μουσικὸ σύστημα, ἄρα καὶ μὲ τὰ μουσικὰ ὄργανα τῶν δύο μουσικῶν πολιτισμῶν. Αὐτό, ὅμως, ἔχει ὡς ἄμεση συνέπεια τὸν ἀπόλυτο προσδιορισμὸ τοῦ τονικοῦ ὕψους τῆς βάσεως τῶν κλιμάκων τῶν ἤχων.

- **Ἡ στροφὴ τῶν θεωρητικῶν καὶ τῶν μελουργῶν στὰ δχορδα συστήματα ἀπέτρεψε ἢ διευκόλυνε τὴν διείσδυση «συμμίκτων» ἢ ἐξωτερικῶν μελῶν στὴν ψαλτικὴ παράδοση;**
Τὸ ζήτημα ἔχει σαφῶς ἀπαντηθεῖ καταφατικῶς.

Ἐρχόμαστε τώρα σὲ ἕνα φλέγον ἐρώτημα.

- **Ἡ μεταχείριση δχορδῶν κλιμάκων στὴν σύγχρονη διδακτικὴ πράξις λύνει προβλήματα τῆς θεωρίας καὶ τῆς σημειογραφίας ἢ περιπλέκει μίαν ἤδη ἐπιβαρυμένη κατάσταση;**

Ἡ ἐπιλογὴ τοῦ Χρυσάνθου νὰ καταγράψει τὴν θεωρία τῶν ἤχων μὲ δχορδὲς κλίμακες, ἔφερε τὴν ψαλτικὴ κοινότητα σὲ μίαν σχιζοφρενικὴν κατάσταση, κατὰ τὴν ὁποία ἡ πράξις τῆς μελοποιίας ἐρχεται σὲ ἀντίφαση μὲ τὴν θεωρία, λόγω τῆς ἀπολησιμότητος τῆς δχορδικῆς φιλοσοφίας τοῦ Βυζαντινοῦ μέλους. Διδάσκοντας, δηλαδή, σήμερα τοὺς ἤχους βάσει δχορδῶν κλιμάκων, δίνουμε στοὺς σπουδαστὲς τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης στοιχεῖα ἀντιφατικά. Ποιὸ τὸ νόημα τῆς διδασκαλίας δχορδοῦ κλίμακος π.χ. στὸν Πρῶτο ἦχο, τὴν σπιγμὴ ποὺ κανένα μέλος του δὲν ἐγγίζει ποτὲ τὴν ὀκτάβα του; Καὶ ἂν ὑποθέσουμε ὅτι σὲ μερικοὺς ἤχους εἶναι συμβατὲς οἱ δχορδὲς κλίμακες (π.χ. Πρῶτος, Πλάγιος τοῦ Πρώτου, Πλάγιος τοῦ Δευτέρου ἢ Πλάγιος τοῦ Τετάρτου), πῶς μπορούμε νὰ δώσουμε δχορδα π.χ. στὸν Δεύτερο ἦχο ἐκ τοῦ Δι ἢ στὸν Τρίτο ἢ στὸν Τέταρτο ἀγία ἢ στὸν σύντομο Πλάγιο τοῦ Πρώτου; Δυστυχῶς, ἡ θεωρία τῆς Νέας Μεθόδου ἐρχεται, ἐν πολλοῖς, σὲ ἀντίφαση μὲ τὴν ψαλτικὴν πράξι. Ἡ ἀντίφαση αὐτὴ μᾶς ἐκθέτει στοὺς μαθητὲς μας, ὄχι τόσο γιὰ πὶς μεθοδικὲς μας ἐπιλογές, οὔτε γιὰ πὶς ἀτέλειες τῆς Νέας Μεθόδου, ἀλλὰ, κυρίως, διότι δὲν ἔχουμε τὴν διάθεση, ὡς δάσκαλοι καὶ ὡς ἐπιστήμονες, νὰ διορθώσουμε τὰ κακῶς κείμενα. Δυστυχῶς, ἀπὸ τὸ «πρόβλημα» τῶν δχορδῶν κλιμάκων δὲν κατόρθωσε νὰ ξεφύγει κανένα θεωρητικὸ σύγγραμμα ἕως σήμερα ἢ, τουλάχιστον, κανένα δὲν τόλμησε νὰ θίξει τὸ «πρόβλημα».

Κάπι ακόμη, σχετικό: Ἡ δχορδική ἀντίληψη στήν Ψαλτική Τέχνη ἐπιφέρει, ἐπιπλέον, προβλήματα καί ἀντιφάσεις καί στό ζήτημα τῆς θέσεως τῶν Ἰσοκρατημάτων. Ἡ τοποθέτηση ἀντιφωνικῶν Ἰσοκρατημάτων (σέ ἀπόσταση δχορδου) εἶναι ξένη πρὸς τὴν κλασσικὴ βυζαντινὴ μελοποιία καί μπορεῖ νὰ δημιουργεῖ πολὺ ἐσφαλμένα αἰσθητικὰ ἀποτελέσματα, ἀλλὰ, ἀκόμη, παραπλανητικὴ αἴσθηση τῆς τονικότητος τῶν μελῶν καί τῆς ἐναλλαγῆς τῶν ἤχων κατὰ τὴν κίνηση καί ἀνάπτυξη τῆς μελωδίας. Θὰ μπορούσε νὰ δικαιολογηθεῖ μόνο σέ νεώτερες συνθέσεις, σαφῶς ἐπηρεασμένες ἀπὸ τὴν ἐξωτερικὴ μουσικὴ, οἱ ὁποῖες εἶναι δομημένες ἐπὶ τούτου σέ δχορδα συστήματα.

Τὸ ἐπόμενο ἐρώτημα εἶναι ἀκόμη πῶς δύσκολο νὰ ἀπαντηθεῖ.

- Ποιές θετικὲς ἢ ἀρνητικὲς ἐπιπτώσεις θὰ εἶχε στήν πράξη μία τυχὸν ἀπόφαση τῆς ψαλτικῆς καί μουσικολογικῆς κοινότητος γιὰ ἐπίλυση τῶν θεωρητικῶν καί σημειογραφικῶν ἐκκρεμοτήτων, οἱ ὁποῖες προέκυψαν ἀπὸ τὴν υἰοθέτηση τῶν δχορδῶν συστημάτων;

Ἐδῶ θὰ ἀπαντήσω στό ἐρώτημα μὲ μία σειρά ἐρωτημάτων:

- Μήπως θὰ ἔπρεπε νὰ ξαναδοῦμε, σέ πρώτη φάση, τὴ διορθωση τῶν θεωρητικῶν μας συγγραμμάτων, ἀντικαθιστώντας τὴς ἀχρηστες καί παραπλανητικὲς δχορδὲς κλίμακες μὲ ἓνα μόνο βασικὸ 4χορδο ἢ 5χορδο σύστημα;

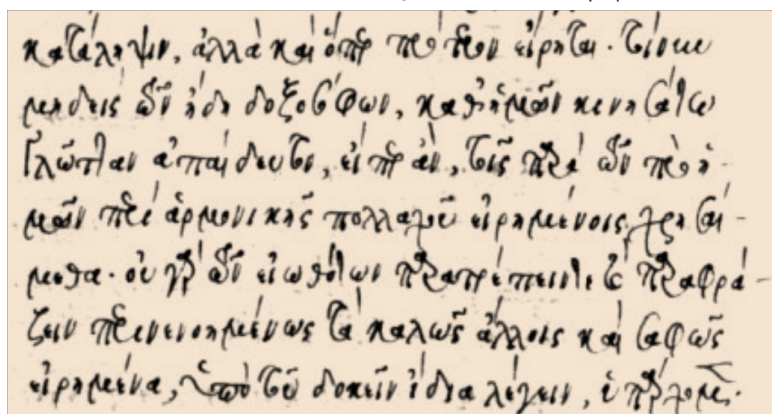
- Μήπως θὰ ἔπρεπε ἔπειτα νὰ προσαρμώσουμε τὸ σύστημα τῶν φθορῶν καί τῶν μαρτυριῶν τῶν ἤχων καί τῶν φθόγγων;

- Μήπως θὰ ἔπρεπε νὰ δοῦμε τὸ ἐνδεχόμενον νὰ υἰοθετήσουμε ἓνα 4χορδικὸ σύστημα φθόγγων π.χ. Πα - Βου - Γα - Δι - Πα', τὸ ὁποῖο καί εὐκολώτερο θὰ ἦταν, καί πῶς συμβατὸ μὲ τὴν μελοποιητικὴ δομὴ τῶν Εἰδῶν καί τῶν Γενῶν τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης.

- Μήπως θὰ ἔπρεπε, τελικῶς, νὰ ξαναδοῦμε καί τὸ μελοποιητικὸ «γίγνεσθαι», βάζοντας κάποιον φραγμὸ (Πῶς ἄραγε; Μόνο μὲ ὀρθὴ μουσικὴ παιδεία) σέ ἔργα καί συνθέσεις, τὰ ὁποῖα καταργοῦν καί νωθεύουν τὸ ἐκκλησιαστικὸ ὕψος καί ἦθος τῆς λατρευτικῆς μουσικῆς;

- Τέλος. Πῶς τὸ φαινόμενο τοῦ Μανουὴλ Βρυεννίου καί τῆς συνθέσεως, στήν ἐποχὴ του, ἐνὸς θεωρητικοῦ συγγραμματος -ὅπως τοῦ Βρυεννίου- μπορεῖ νὰ ἔχει κάποιον συσχετισμὸ μὲ τὸ ἀνωτέρω ἐξεταζόμενον ζήτημα;

Ὁ Βρυένιος εἶναι λαμπρὸ παράδειγμα ἐπιστήμονος μουσικοῦ, ὁ ὁποῖος, τόσους αἰῶνες μετὰ τὴν μεταμόρφωση τῆς Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς Μουσικῆς σέ Βυζαντινὴ, κατάφερε νὰ ἀντιμετωπίζει τὴν μουσικὴ ὡς ἐνιαῖο φυσικὸ φαινόμενο, τὸ ὁποῖο βρίσκει τὴν ἐπιμέρους ἐκφάνσεις του χωρὶς νὰ σπάει τοὺς δεσμοὺς του ἀπὸ τὴν παράδοση. Εἶναι δὲ πολὺ ἐπίκαιρος ὁ λόγος του, ὅταν γράφει: «Τοίνυν μηδὲς τῶν ἡδὴ δοξασθέντων, καθ' ἡμῶν κινήσάτω γλώτταν ἀπαίδευτο, εἴπερ ἀν' τοῖς παρὰ τῶν πρὸ ἡμῶν περὶ ἀρ-



μονικῆς πολλαχοῦ εἰρημένους χρῆσαιμεθα. Οὐ γάρ τῶν εἰωθῶτων παρατρέπειν τε τὸ παραφράζειν περινενοημένως τὰ καλῶς ἄλλοις καὶ σαφῶς εἰρημένα, ὑπὸ τοῦ δοκεῖν ἴδια λέγει...» (Μανουὴλ Βρυεννίου, *Ἀρμονικῶν*, βιβλίον πρῶτον, τμήμα πρῶτον, σελ. 5, στίχ. 18 - 24.)

Πιστεύω ὅτι, γιὰ νὰ κατανοήσουμε τὸν Μανουὴλ Βρυέννιο, πρέπει νὰ ἀπαγγιστρωθοῦμε ἀπὸ τὴν Ψαλτικὴ Τέχνη ὅπως τὴν σκεφτόμαστε σήμερα καὶ νὰ μελετήσουμε τὴ συγγραφή του μὲ ἐργαλεῖα ἀνθρωπολογικὰ καὶ ἱστορικομουσικολογικά. Ἐπιπλέον, χρειάζονται πειραματικές μελέτες ἐπὶ ὀργάνων, βάσει τεκμηριωμένων δεδομένων γιὰ τὰ ὄργανα τῆς ὑστερης Βυζαντινῆς ἐποχῆς, προκειμένου νὰ διασταυρωθοῦν οἱ μαθηματικές καὶ μουσικές του παρατηρήσεις. Ἀκόμη, ἴσως πρέπει νὰ ἀναζητηθοῦν ἰδεολογικὰ ἢ θρησκευτικὰ κίνητρα τῶν ἐπιλογῶν του. Ποιά π.χ. εἶναι ἡ σχέση τοῦ Μανουὴλ Βρυεννίου μὲ τὸ φαινόμενο τῆς θρησκείας; Γιατί, ἐφόσον ὁ ἴδιος μαρτυρεῖ ὅτι τὸ περιεχόμενο τοῦ ἔργου του ἔχει χαθεῖ στὴ λήθη, ἐπιλέγει νὰ τὸ ἐπαναφέρει στὸ προσκήνιο; Οἱ θεωρητικές του παρατηρήσεις ἀφοροῦσαν τὴν Ἐκκλησιαστικὴ Μουσικὴ τῆς ἐποχῆς του ἢ μόνο τὴν κοσμικὴ; Καὶ γιατί δὲν γίνεται καμμία ἀναφορὰ στὴν Ψαλτικὴ Τέχνη, ἡ ὁποία τὴν ἐποχὴ αὐτὴ εὐρίσκεται σὲ φάση μεγάλης ἀκμῆς; Ὅλοι οἱ προβληματισμοὶ αὐτοὶ θὰ λάβουν ἀπαντήσεις ὑπὸ τὸ πρίσμα μίας μουσικοανθρωπολογικῆς ματιᾶς καὶ ὄχι ἀπὸ μόνο θεωρητικὲς μουσικὲς μελέτες.

Ἀναλόγως ἡ μετάβαση ἀπὸ τὸ 4χορδο στὸ 5χορδο καὶ ἀπὸ τὸ 5χορδο στὸ 8χορδο σύστημα, θεωρῶ ὅτι πραγματοποιήθηκε ὡς ἀποτέλεσμα μιᾶς μακροτάτης πολιτισμικῆς ἐξελίξεως (ἐπιρροῶν, συγκριτισμοῦ κ.λπ.) - ἄρα καὶ μουσικῆς ἐξελίξεως (νέες σημειογραφίες, νέες τεχνοτροπίες, νέες θέσεις, νέα μέλη καὶ γενικότερα, νέες ἀνάγκες- καὶ ὄχι ὡς ἀποτέλεσμα μουσικῶν ἀσκήσεων ἐπὶ χάρτου.

Κ.Χ.Κ. - Βόλος, 8 - 11 Ὀκτωβρίου 2013