

ΙΔΡΥΜΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑΣ

Μελέται

2

ΓΡ. Θ. ΣΤΑΘΗ

Η ΕΞΗΓΗΣΙΣ  
ΤΗΣ ΠΑΛΑΙΑΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ  
ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

καὶ ἔκδοσις ἀνωνύμου συγγραφῆς τοῦ κώδικος Ξηροποτάμου 357  
ὡς καὶ ἐπιλογῆς τῆς Μουσικῆς Τέχνης τοῦ Ἀποστόλου Κώνστα  
Χίου ἐκ τοῦ κώδικος Δοχειαρίου 389

μὲ μιὰ προσθήκη ἀπὸ τὸν κώδικα EBE 1867

δ' ἔκδοσις



.711990 14

ΑΘΗΝΑΙ, 1998

Η ΕΞΗΓΗΣΙΣ  
ΤΗΣ ΠΑΛΑΙΑΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ  
ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

INSTITUT DE MUSICOLOGIE BYZANTINE

Études

2

GR. TH. STATHIS

L' EXÉGÈSE  
DE L' ANCIENNE NOTATION  
BYZANTINE

*et l' édition du texte anonyme du MS Xéropotamou 357  
et une partie du Théoretikon d' Apostolos Konstas de Chio  
d' après le MS Docheiariou 389  
avec un Appendice du MS EBE 1867*

4me édition



ATHÈNES, 1998

Αρ. εισ: 4810

Ταξιν. Αριθμ.: FBL. E119  
ΣΤΑ

ΙΔΡΥΜΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑΣ

Μελέται

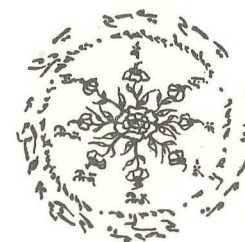
2

ΓΡ. Θ. ΣΤΑΘΗ

Η ΕΞΗΓΗΣΙΣ  
ΤΗΣ ΠΑΛΑΙΑΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ  
ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

*καὶ ἔκδοσις ἀνωνύμου συγγραφῆς τοῦ κώδικος Ξηροποτάμου 357  
ὡς καὶ ἐπιλογῆς τῆς Μουσικῆς Τέχνης τοῦ Ἀποστόλου Κώνστα  
Χίου ἐκ τοῦ κώδικος Δοχειαρίου 389  
μὲ μιὰ προσθήκη ἀπὸ τὸν κώδικα ΕΒΕ 1867*

δ' ἔκδοσις



ΑΘΗΝΑΙ, 1998

## ΠΡΟΣΗΜΕΙΩΣΗ

Με εὐφρόσυνα συναισθήματα ἐμφανίζουμε σήμερα καὶ παραδίνουμε στοὺς εἰδικούς, ἀλλὰ καὶ σὲ κάθε φιλόστορα καὶ ζητητὴ τῆς ἀληθείας, τὸν δεῦτερον τοῦτον τόμον τῆς σειρᾶς «Μελέται» τοῦ Ἰδρύματος Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, πὸν καὶ αὐτὸς ἀποτελεῖ καρπὸ τοῦ ἐπιστημονικοῦ συν-εργάτου τοῦ Ἰδρύματος Γρ. Θ. Στάθης, διδάκτορος τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν. Οἱ στόχοι ὁποῦ θέσαμε στὴν Προσημείωση τοῦ πρώτου τόμου τῆς σειρᾶς αὐτῆς ἐκπληρώνονται καὶ ἐδῶ στὸ ἀκέραιο καὶ τὸ θέμα εἶναι δλότελα πρωτότυπο καὶ ἀναφέρεται αὐτὸ στὸ καίριο πρό-βλημα τῆς σημειογραφίας τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ βυζαντινοῦ μέλους καὶ τῆς ἐξηγήσεώς του. Ἀκόμα, καὶ στὸν παρόντα τόμο γίνεται ἔκδοση δυὸ σπου-δαίων κειμένων, τῶν ὁποίων μάλιστα προσφέρονται ἀσπρόμαυρα πανομοιό-τυπα.

Ἡ «ἐξήγησις τῶν παλαιῶν χαρακτήρων» καὶ ὑποστάσεων τοῦ παλαιοῦ συστήματος» δὲν εἶναι βέβαια ἡ περιφημὴ Κλείδα τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς παρασημαντικῆς· ἡ συναγωγή ὡστόσο τῶν κυριωτέρων θέσεων πὸν συνι-στοῦν κυρίως οἱ μεγάλες ὑποστάσεις χειρονομίας, στὴν παλαιὰ συνοπτικὴ καὶ στὴ νέα ἀναλυτικὴ σημειογραφία, με μιὰ φιλότιμη προσπάθεια τοῦ ἀνω-νόμου συγγραφέα νὰ ἐρμηνεύσει καὶ ἐξηγήσει καὶ με λόγια κάπου - κάπου τὴν ἐνέργεια τῶν σημαδίων, εἶναι καθαρὰ ἓνα προοίμιο τῆς Κλείδας, ἢ κί-ολας μιὰ μικρὴ Κλείδα. Στὴν ἔκδοση τῆς σπουδαίας αὐτῆς συλλογῆς δοκι-μάζεται καὶ ὁ διὰ τριχρωμίας τρόπος παρουσιάσεως τῶν μουσικῶν σελίδων, ὅπου ἡ μὲν βυζαντινὴ σημειογραφία, παλαιὰ καὶ νέα, ξανακαθορίζεται νὰ εἶναι ἡ παραδοσιακὴ δίχρωμη, μαύρη δηλαδὴ καὶ κόκκινη, τὸ δὲ πεντάγραμ-μο πὸν συνοδεύει ἀπὸ πάνω τὸν κάθε στίχο τῆς νέας ἀναλυτικῆς σημειογρα-φίας χρωματίζεται οὐδέτερα πράσινο, γιὰ νὰ εἶναι καὶ ὀπτικά μιὰ βοηθητικὴ σημειογραφία καὶ μόνον.

Ἡ ἔκδοση τοῦ παρόντος δευτέρου τόμου τῆς σειρᾶς «Μελέται» ἴσως δεσμεύει τὸ Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας γιὰ μιὰ πλήρη ἔκδοση τοῦ Θεωρητικοῦ ἢ τῆς «Μουσικῆς Τέχνης» τοῦ Ἀποστόλου Κώνστα Χίου. Ἀπὸ ἰδικῆς μας πλευρᾶς πρέπει νὰ τονισθῇ ὅτι αὐτὸ ἀποτελεῖ μιὰν ἄμεση ἐπιδίωξή μας. Ἀμποτε ὁ Θεὸς νὰ εὐδοκήσει καὶ γι' αὐτὴν τὴν ἔκδοση, καθὼς καὶ γιὰ μερικὲς ἄλλες πὸν ἤδη εἶναι προγραμματισμένες. Μὲ ιδιαίτερη πάντως συγκίνηση ἀπευθύνουμε, κί' ἀπ' τὴν θέση αὐτὴν ἐδῶ, θερμότερες εὐχαριστίες πρὸς τὸ Πολυμελὲς Συμβούλιο τῆς Ριζαρείου Ἐκκλησιαστι-κῆς Σχολῆς γιὰ τὴν γεναιόφρονη ἀπόφαση ν' ἀναλάβει ἐξ ὀλοκλήρου τὴν δαπάνη ἔκδόσεως τοῦ παρόντος βιβλίου, συνεχίζοντας ἔτσι τὴν καλὴ παρὰ-δοση, ὁποῦ οἱ μεγάλοι τοῦ ἔθνους εὐεργέτες ἐνίσχυσαν πάντοτε τὶς ἐκκλη-σιαστικὲς καὶ μάλιστα καὶ τὶς πρώτες μουσικὲς ἐκδόσεις.

Ἀθῆναι, 25 Ἰανουαρίου 1978

Οἱ ἐκδότες

† Ὁ Σεργίου καὶ Κοζάνης Διονύσιος  
Γρ. Θ. Στάθης



Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

	σελ.
Προσημείωση .....	7
Πρόλογος β' εκδόσεως .....	9
Βραχυγραφίες και σύμβολα .....	12

\*\*\*

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟΝ

ΤΟ ΠΡΟΚΕΙΜΕΝΟ ΘΕΜΑ

Προοίμιο· ή «Κλείδα» τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς σημειογραφίας ...	15
Α'. Γύρω ἀπ' τὴν ἀνώδυμη συγγραφὴ «Ἐξήγησις...» τοῦ κώδικα Ἐηροποτάμου 357 .....	19
Β'. Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας Χῖος καὶ τὸ ἐξηγητικὸ καὶ θεωρητικὸ του ἔργο .....	25
Γ'. Το Θεωρητικὸ τοῦ Ἀποστόλου Κώνστα καὶ ἡ «Ἐξήγησις τῶν χαρακτήρων καὶ ὑποστάσεων» τοῦ ξηροποταμηνοῦ κώδικα .....	34

\*\*\*

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟΝ

ΤΑ ΚΕΙΜΕΝΑ

Α'. Κώδικας Ἐηροποτάμου 357, φφ. 60α-66α .....	44
Β'. Κώδικας Δοχειαρίου 389, φφ. 1α-46β (ἐπιλογή) .....	44
Γ'. Κώδικας ΕΒΕ 1867, φφ. 94β-101α (προσθήκη) .....	82

\*\*\*

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟΝ

ΣΧΟΛΙΑ—CONCORDANZA

Α'. Σχόλια: ἐξήγησις-μέλος-θέσεις-μεγάλες ὑποστάσεις χειρονομίας- ἐτυμολογικὴ ἐρμηνεία .....	95
Β'. Concordanza (καὶ τὸ κοινωνικὸ Σωτηρίαν εἰργάσω τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου στὴν παλαιὰ καὶ νέα σημειογραφία) .....	111
Résumé .....	129
Γ'. Εἰκόνες (πανομοιότυπα ἀσπρόμαυρα)	
α. Α'-ΙΓ': Ἐηροποτάμου 357, φφ. 60α-66α .....	131
β'. ΙΔ'-ΛΒ': Δοχειαρίου 389, φφ. 29α-46β .....	145
γ'. ΛΓ'-Μ': ΕΒΕ 1867, φφ. 8α καὶ 101β-108α .....	163
Βιβλιογραφία .....	170

## ΒΡΑΧΥΓΡΑΦΙΕΣ ΚΑΙ ΣΥΜΒΟΛΑ

Ὁ μικρὸς ἀριθμὸς βιβλίων καὶ μελετῶν, λόγῳ τῆς φύσεως τοῦ διαπραγματευομένου θέματος, ποὺ χρησιμοποιοῦνται στὸ βιβλίο αὐτό, ἐπέβαλε τὴν ὀλόκληρη κι ἔχι βραχυγραφημένη μνημόνευσή τους στὶς ὑποσημειώσεις. Οἱ μονολεκτικοὶ τίτλοι περιοδικῶν ποὺ στεγάζουν διάφορες μελέτες δὲν ἀναγράφονται σ' αὐτὴ τὴν σελίδα. Ἔτσι ἐδῶ σημειώνονται μονάχα τέσσερες βραχυγραφίες, ποὺ ἀπαντοῦν συχνότερα, ἄλλες μᾶλλον κοινές συντομογραφίες καὶ τὰ σύμβολα ποὺ χρησιμοποιήθηκαν σ' ὅλο τὸ βιβλίο.

ΒΟΠ	Βιβλιοθήκη Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου (Κων/πολις)
ΕΒΕ	Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη Ἑλλάδος (Ἀθῆναι)
ΜΜΒ	Monumenta Musicae Byzantinae (Κοπεγχάγη)
ΠΕΑ	Παράρτημα Ἐκκλησιαστικῆς Ἀληθείας (Κων/πολις) [= Ἔργασια Ἐκκλησιαστικοῦ Μουσικοῦ Συλλόγου]

ΧΡΥΦ.	χειρόγραφο - χειρόγραφα
πρβλ.	παράβαλε
ὑποσ.	ὑποσημείωση
βλ.	βλέπε
αί.	αἰώνας
φ. - φφ.	φύλλο - φύλλα ἑνὸς κώδικα
σ. - σσ.	σελίδα - σελίδες ἑνὸς βιβλίου
α - β	πρώτη - δεύτερη ὄψη ἑνὸς φύλλου
( )	κοινὴ χρῆση παρενθέσεως
[ ]	προσθήκη γιὰ διασάφηση
[...]	θελημένη παράλειψη κειμένου
< >	ἐξοβελισμὸς γράμματος ἢ λέξεως

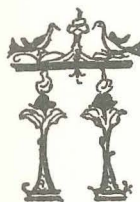
Μ Ε Ρ Ο Σ Π Ρ Ω Τ Ο Ν

Τ Ο Π Ρ Ο Κ Ε Ι Μ Ε Ν Ο Θ Ε Μ Α

## ΠΡΟΟΙΜΙΟ

### Ἡ «Κλείδα» τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς σημειογραφίας

«τῶν δὲ σημαδίων αὐτῶν ἡ σημασία καὶ χειρονομία γραφῆ οὐ διδάσκεται. [...] ὅθεν, οὐδὲ ἐκκλησιαστικὸς μουσικὸς λέγεται πρεπόντως ὁ μὴ μαθὼν ὅσον τὸ δυνατόν ἐκ παραδόσεως τὰ μέλη καὶ τοὺς σχηματισμοὺς αὐτῶν τῶν σημαδίων» (Β. Στεφανίδου, *Σχεδιάσμα περὶ μουσικῆς, ἰδιαίτερον ἐκκλησιαστικῆς, «Ἐργασίαι Ἐκκλησιαστικοῦ Μουσικοῦ Συλλόγου»*, ΠΕΑ τεύχος Ε', Κωνσταντινούπολις 1902, σελ. 274).



ἄλιν εὐδόκησε ὁ Θεὸς ν' ἀνακαλυφθῆ καὶ νὰ βγῆ στὸ φῶς τῆς δημοσιότητας ἓνα σπουδαῖο κείμενο γιὰ τὴν «ἐξήγηση τῶν παλαιῶν χαρακτήρων καὶ ὑποστάσεων τοῦ παλαιοῦ συστήματος» τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας, πού στὰ χέρια τοῦ ἐρευνητοῦ τῆς Βυζαντινῆς Ψαλτικῆς Τέχνης χρησιμεύει σὰν ἀπαραίτητο ἐργαλεῖο, στὴν κυριολεξία σὰν κλειδί, νὰ ἀνοίξουμε τὴν «κεκλεισμένη θύρα» τῶν μυστικῶν τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς σημειογραφίας. Δὲν εἶναι ἀκριβῶς ἡ «Κλείδα» τῆς παλαιᾶς παρασημαντικῆς τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς, πού τόσες γενεές μουσικοδιφῶν καὶ μουσικολόγων προσδοκοῦν νὰ τὴν ἰδοῦν ἀνακαλυμμένη, τὸ κείμενο αὐτό, ἀλλὰ εἶναι σαφέστατα μιὰ προσπάθεια πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση. Ὁ ἀνώνυμος συγγραφέας αὐτοῦ τοῦ κειμένου ἐξηγεῖ, ἀρχὴ - ἀρχή, τοὺς λόγους γιὰ τοὺς ὁποίους ἔκρινε καλὸ καὶ χρήσιμο νὰ ἀσχοληθῆ μὲ τὸ θέμα αὐτὸ τῆς «ἐξήγησης τῶν παλαιῶν χαρακτήρων καὶ ὑποστάσεων»: κυρίως, «διὰ νὰ [μὴ] μένη ὁ μαθητὴς πάντα εἰς τὸ σκότος τοῦ ψάλλειν τὴν ἐξήγησιν τῶν παλαιῶν μαθημάτων»<sup>1</sup>. Ἐχει δηλαδὴ τὸ γνῶρισμα τῆς εὐεργεσίας ἢ προσπάθειά του αὐτὴ σὲ γενεές γενεῶν

1. Κώδικας Ξηροποτάμου 357, φ. 60α.

ιεροφαλτῶν, ἀπ' τὴν ἐποχὴν τοῦ Ἰσαμεδῶ· τοῦ ἀναγνωρίζουμε, ἐγὼ τοῦλάχιστο, αὐτὴ τὴν πρόθεση καὶ τοῦ ἀφιερώνουμε εἰδικότερη ἐντρύφηση καί, ὅπως τοῦ ἀξίζει, μιὰ συστηματικὴ ἀνάλυση, γιὰ «κοινὸν ὄφελος».

Πρὶν ὅμως προχωρήσουμε πρέπει ἐδῶ νὰ κάνουμε μιὰ διασάφηση· τί εἶναι τέλος πάντων ἡ «Κλείδα» τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς σημειογραφίας, πότε καὶ πῶς «χάθηκε» καὶ γιατί δὲν μπορούμε νὰ τὴν βροῦμε;

Ὁ θρύλος τῆς «Κλείδας» τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς σημειογραφίας δημιουργήθηκε στὰ μετέπειτα χρόνια ἀπ' τὴν ἐδραίωση καὶ διάδοση τῆς Νέας Μεθόδου ἀναλυτικῆς σημειογραφίας τῶν βυζαντινῶν μελῶν καὶ κυρίως ἀπ' τὰ μέσα τοῦ ΙΘ' αἰῶνα καὶ δῶθε. Τότε εἶχαν ἐκλείψει σχεδὸν ὅλοι οἱ δάσκαλοι τῆς μουσικῆς ποὺ ἦταν γεννημένοι στὰ τέλη τοῦ ΙΗ' αἰῶνα καὶ ἤξεραν νὰ ψέλνουν τὰ διάφορα μέλη μὲ τὴν παλαιὰ παρασημαντικὴ. Τὸ ἐνδιαφέρον τῶν μετὰ τὴν μεταρρύθμιση τῶν τριῶν Διδασκάλων στὰ 1814 - 1815 μουσικῶν δὲν ἦταν τόσο νὰ μάθουν τὴν παλαιὰ σημειογραφία ὅσο τὴν νέα ἀναλυτικὴ καὶ αὐτὴν τὴν νέα νὰ διαδώσουν διδάσκοντάς τιν σὲ διαφόρους τόπους. Ἡ ἀνακάλυψη τῆς μουσικῆς τυπογραφίας ἀπ' τὰ 1820 εἶχε καὶ αὐτὴ σὰν ἀποτέλεσμα τὴν ταχύτερη διάδοση τῆς Νέας Μεθόδου καὶ μαζί τὸ σταμάτημα τῆς χειρόγραφης παραγωγῆς κωδίκων, ἄρα καὶ τῆς ἐνασχολήσεως σὲ εὐρύτερη κλίμακα μὲ τὴν παλαιὰ σημειογραφία καὶ τὸν προφορικὸ τρόπο παραδόσεώς της. Ἄν προστεθοῦν σ' ὅλα αὐτὰ καὶ οἱ αἰτιάσεις καὶ ἐπικρίσεις κατὰ τῆς Νέας Μεθόδου ἀπὸ σπουδαίους μουσικοδιδασκάλους τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, ὅπως θὰ δοῦμε παρακάτω, γιὰ τὸν λόγο ἀκριβῶς ὅτι ἡ Νέα Μέθοδος θάβει τὴν ἐνέργεια καὶ τὴν σημασία τῶν σημαδίων τῆς Παλαιᾶς Μεθόδου, θὰ καταλάβουμε καλύτερα αὐτὸ ποὺ ἄρχισε σιγά - σιγά νὰ πλάθεται σὰ νοσταλγία γιὰ τὴν γνώση τῆς Παλαιᾶς Μεθόδου μὲ τὴν ἐλπίδα ἢ τὴν βεβαιότητα ὅτι κάτι τὸ γνήσιο σώζεται ἐκεῖ, αὐτὸ τὸ κάτι ποὺ πίστευαν ὅτι χάθηκε μὲ τὴν μεταρρύθμιση τῆς Νέας Μεθόδου.

«Εἶχε γὰρ ἡ γραφὴ ἐκείνη ἢ διὰ τῶν σημαδίων ἢ σηματοφώνων πολλὰς καὶ ἀξιολόγους τὰς ἀρετάς, οἷον τὸ σύντομον φέρε,

τὸ εὐμνημόνευτον καὶ τὸ εὐμαθὲς τῆς παραδόσεως. Νῦν δὲ κεῖνται, φεῦ! ἄφωνα καὶ κωφὰ σημεία τεθαμμένα εἰς πολλὰς μοναστηρίων βιβλιοθήκας ὡς εἰς νεκρικοὺς λάρνακας. . . Ἄρα φανήσεται τις ἐκ τῶν ὁμογενῶν νέος τῆς ἱερογλυφικῆς ταύτης γραφῆς Σαμπολιὸν ὁ τὴν δύναμιν καὶ τὴν σημασίαν τῶν σημαδίων ἐκείνων ἀκριβῶς καὶ ἐπισταμένως προσδιορίσων; δῶη Κύριος». Τὰ παραπάνω ἔγραψαν στὰ Προλεγόμενα τοῦ Α' τόμου τῆς Πανδέκτης<sup>1</sup> τὸ 1850 οἱ ἐκδότες Ἰωάννης λαμπαδάριος καὶ Στέφανος α' δομέστικος τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας. Ἡ εὐχὴ γιὰ τὸν καταρτισμὸ τῆς Κλείδας ἀναπέμπεται ἀπὸ τοὺς πιὸ ἀρμοδίους νὰ εἶχαν γράφει αὐτοὶ αὐτὸ τὸ ἔργο, γιατί συνέψελναν μὲ τὸν Κωνσταντῖνο Πρωτοψάλτη ποὺ ἔγραφε καὶ ἔψελνε μὲ τὴν πρὸ τοῦ 1814 σημειογραφία.

Μὲ τὴν λέξη Κλείδα τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς σημειογραφίας, ὅσοι σήμερα μιλοῦν γι' αὐτήν, ἐννοοῦν ἓνα βιβλίον ποὺ νὰ περιέχει σαφῆ διδασκαλία γιὰ τὴν ἐνέργεια τοῦ κάθε σημαδιοῦ καὶ ἓναν ἀντιπαραβολικὸ Πίνακα ὄλων τῶν περιπτώσεων στὴν Παλαιὰ καὶ στὴ Νέα Μέθοδο, ἀφοῦ οἱ τρεῖς Διδάσκαλοι δὲν μᾶς παρέδωκαν κάτι τέτοιο σὲ συγκεκριμένη μορφή. Ἡ σὺ ν τ α ξ η, ποὺ δίκαια θὰ ἀντικαταστήσει τὴν λέξιν ἐ φ ε ὑ ρ ε σ η, τῆς Κλείδας, ἐνὸς τέτοιου βιβλίου εἶναι αὐτὸ ποὺ ἀναμένουν ὅλοι ἀπ' τὴν ἐπιστῆμιν τῆς Μουσικολογίας σήμερα. Προσωπικὰ ἀσχολήθηκα ἀπὸ χρόνια καὶ ἔχω ὀλότελα ἔτοιμη τὴν Κλείδα τοῦ ἀργοῦ καὶ καλλωπισμένου στιχηρατικοῦ μέλους μὲ ἀντίστοιχη παράθεση ὄλων τῶν θέσεων στὴν παλαιὰ συνοπτικὴ καὶ στὴν νέα ἀναλυτικὴ σημειογραφία. Ἐνα εἶδος Γλωσσαρίου μουσικοῦ δηλαδή, μὲ εἰσαγωγὴν, σχόλια καὶ σχεδιαγράμματα τῆς δομῆς τοῦ μέλους τοῦ κάθε ἤχου.

Ὅταν θὰ ἔχει ὀλοκληρωθῆ ἢ ἔρευνα στὸ παπαδικὸ γένος καὶ πάρει τὴν τελικὴ μορφή ἢ συστηματοποίηση τῶν ἐρμηνειῶν τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης ποὺ δίνονται στίς διαφορὰς προθεωρίες ἢ ἄλ-

1. Πανδέκτη τῆς ἱερᾶς ἐκκλησιαστικῆς ὕμνωδίας τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ, ἐκδοθεῖσα ὑπὸ Ἰωάννου λαμπαδαρίου καὶ Στεφάνου α' δομεστίκου, Κων/πολις, ἀν', τόμος 1, Προλεγόμενα, σ. 8', ὑποσ. α'.

λες σχετικῆς συγγραφῆς θὰ ἔχουμε ἑτοιμοπαράδοτη «εἰς κοινὸν ὄφελος» τὴν περίφημη «Κλείδα», ποὺ καὶ πάλι, ἂν δὲν μελετηθῆ μετὰ πολὺ μόχθο καὶ σὲ μακρὸ χρονικὸ διάστημα ἀπ' τοὺς ἐνδιαφερομένους, ὅσο χρειάστηκε καὶ ὁ συντάκτης τῆς, δὲν θὰ ὠφελῆσει σὲ τίποτα. Γιατί, οὐσιαστικά, δὲν χάθηκε ἡ Κλείδα γιὰ νὰ τὴν ἀνακαλύψουμε<sup>1</sup> καὶ νὰ μᾶς λύσει τὸ πρόβλημα, ἀλλὰ χλιαρῶθηκε ὁ ζῆλος καὶ ἡ φιλοπονία τῶν συνεχιστῶν τῆς τέχνης γιὰ τὴν παλαιὰ σημειογραφία, μετὰ ἀπότοκο τὴν ἡμιμάθεια καὶ τελικὰ τὴν ἄγνοια.

Κλείδα, λοιπόν, εἶναι ἡ σύντομη μελέτη τῶν προθεωριῶν καὶ τῆς παραδόσεως πρὸς κατάληψη καὶ ἐκμάθηση τῆς παλαιᾶς συνοπτικῆς σημειογραφίας καὶ, ἂν θέλετε, ἡ συστηματοποίηση τῶν ἐρμηνειῶν, ἄρα καὶ τῶν γνώσεών μας, γιὰ ν' ἀνατρέχουμε εὐκόλα νὰ στηρίζουμε τὶς ἀμφιβολίες μας ποὺ πάντα θὰ συναντᾶμε.

\*\*\*

1. Εἶναι πολὺ χαριτωμένο τὸ περιστατικὸ ποὺ ἀναφέρει ὁ Σ. Κ α ρ ᾱ ς στὴ μελέτη του *Ἡ Βυζαντινὴ Μουσικὴ Σημειογραφία* (1933, σελ. 20). «Δὲν εἶναι μόνον οἱ ἐπαγγελλόμενοι τὸν μουσικοδίφην, ποὺ πίπτουσι θύματα τῶν κλειδῶν, ἀλλὰ καὶ ἕτεροι περὶ ἄλλα ἀσχολούμενοι. Πρὸ καιροῦ συνητήσαμεν καθ' ὁδόν, μετὰ τοῦ σεβαστοῦ φίλου, ἄρχοντος Μ. Χαρτοφύλακος κύρ Μανωλάκη Γεδεῶν βαδίζοντες, ἱερέα, ἐνὸς τῶν κεντρικῶν ναῶν τῆς Πρωτευούσης, ὅστις, σὺν τοῖς ἄλλοις, τοῦ λόγου γενομένου καὶ περὶ Βυζαντινῆς Μουσικῆς, «ξεύρετε—τῷ λέγει—Ἄρχων, εὔρον τὴν κλειδα, καὶ τώρα νὰ ἰδῆτε». — «Τί λέγεις βρὲ ἀδελφὲ» — τῷ λέγει οὗτος—κυττάζοντας καὶ ἐμὲ (εὐτυχῶς ποὺ ὁ ἀγαθὸς λευίτης δὲν με ἐγνώριζε, εἰ δ' ἄλλως ἤθελα πληρώσει ἐγὼ τὰ εὐρετικά τῆς κλειδός) «ναὶ βέβαια» — τῷ ἀπαντᾷ—«εὔρον τὴν κλειδα. . .» καὶ ἐξηκολούθησε εἰς τὸν ἴδιον τόνον. . . «Ὅτε μετ' ὀλίγον ἐμείναμεν μόνον ὁ Ἄρχων Μανωλάκης με ἐρωτᾷ. «Βρὲ ἀδελφὲ Καρα, τί εἶναι ἐπὶ τέλους αὐταὶ αἱ κλειδεῖς; Τὰς ἀκούω χρόνια τώρα, ἐδῶ καὶ στὴν Πόλι· ὁ δεῖνα εὔρε τὴν κλειδα, ὁ τάδε ἐπίσης». — «Μὴ ἀνησυχεῖτε Ἄρχων—τῷ λέγω—καὶ δὲν κινδυνεύει νὰ κλαπῆ ὁ θησαυρὸς τῆς μουσικῆς παρὰ τῶν διαφόρων κλειδευρετῶν· εἶναι ἐμπρός των εἰς τὰς ἐξηγήσεις τῆς νέας γραφῆς, ἀλλ' ἀδυνατοῦν νὰ τὸν ἀποκτήσουν· ψάχνουν βλέπετε διὰ τὴν κλειδα».

Α'

### Γύρω ἀπὸ τὴν ἀνώνυμη συγγραφὴ «ἐξηγήσεις...» τοῦ κώδικα Ξηροποτάμου 357

Τὸ κείμενο καὶ ἡ ἀπαραίτητη συλλογὴ τῆς ἐξηγήσεως τῶν παλαιῶν μαθημάτων «ὡς τοὺς εὔρηκε με πολλοὺς ἀγῶνας καὶ μόχθους» ὁ ἄδελφος συγγραφέας, περιέχεται στὰ φύλλα 60α - 66α τοῦ μουσικοῦ χειρογράφου κώδικα 357 τῆς μονῆς Ξηροποτάμου, στὸ Ἅγιον Ὄρος, ποὺ ἔγραψε ἄδελφος κωδικογράφος γύρω στὰ 1820 ἢ λίγο ἀργότερα<sup>1</sup>. Τὸ κύριο μέρος τοῦ κώδικα, φφ. 1α - 59α, περιέχει τό, γνωστὸ ὡς Μικρὸ Θεωρητικὸ, βιβλίον τοῦ Χρυσάνθου ἐκ Μαδύτου *Εἰσαγωγὴ εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*<sup>2</sup>. Τὰ ἱστοριοφιλολογικὰ καὶ κωδικολογικὰ στοιχεῖα τοῦ χειρογράφου περιέχονται στὸν Α' τόμο τοῦ Καταλόγου μου *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἅγιον Ὄρος*, Ἀθήναι 1975, σ. 216<sup>3</sup>, ὅπου—σσ. 214 - 215—καὶ δη-

1. Βλ. Γ ρ. Θ. Σ τ ᾶ θ η, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἅγιον Ὄρος*, τόμος Α', Ἀθήναι 1975, σσ. 213 - 214.

2. Πρώτη ἐκδοσις τοῦ βιβλίου αὐτοῦ ἔγινε στὸ Παρίσι τὸ 1821 μετὰ τὴν ἐπιμέλεια τοῦ μαθητοῦ τῶν τριῶν Διδασκάλων Α. Θάμαρου, ὁ ὁποῖος συνέταξε καὶ πρόταξε ἕνα πρόλογο, ὅπου θριαμβολογοῦσε γιὰ τὴ Νέα Μέθοδο καὶ κατέκρινε μετὰ δριμύ τόνου τοὺς διδασκάλους τῆς Παλαιᾶς Μεθόδου, ποὺ τοὺς ἀποκαλοῦσε «νεανιστὰς» καὶ «μανδαρίνους». Ὁ πρόλογος αὐτὸς σὲ πολὺ λίγα ἀντίτυπα διασώθηκε, γιὰτὶ ὡς φαίνεται οἱ τρεῖς Διδάσκαλοι ἔκριναν πιὸ φρόνιμο νὰ τὸν ἀφαιρέσουν ἀπ' τὸ βιβλίον. Ὁ πρόλογος αὐτὸς ὑπάρχει στὸ χειρόγραφο τῆς μονῆς Παντελεήμονος 257, καθὼς ὅπως ὁπωσδήποτε καὶ σὲ ἄλλα· βλ. Γ ρ. Θ. Σ τ ᾶ θ η, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἅγιον Ὄρος*, τόμος Β', Ἀθήναι 1976, σσ. 172 - 173. Δεύτερη ἐκδοσις τοῦ μικροῦ Θεωρητικοῦ αὐτοῦ ἔγινε στὴν Ἀθήνα τὸ 1940 μετὰ ἐπιμέλεια καὶ πρόλογο ἐνδιαφέροντα τοῦ Κωνσταντίνου Δ. Παπαδημητρίου, χωρὶς δυστυχῶς τὸν πρόλογο τοῦ Θάμαρου. Ἀνατύπωση τῆς πρώτης παρισινῆς ἐκδόσεως ἔκαμε τὸ παλαιοβιβλιοπωλεῖο «Κουλτούρα» στὴν Ἀθήνα τὸ 1977, καὶ πάλι δυστυχῶς χωρὶς τὸν πρόλογο τοῦ Θάμαρου.

3. Ἄς μεταφερθοῦν ἐδῶ τὰ ἀπαραίτητα στοιχεῖα γιὰ μιὰ καλὴ γνωριμία τοῦ κώδικα· «Ὁ σπουδαιότατος, διὰ τὴν περιεχομένην ἐξηγήσιν τῶν χαρακτή-

μοσιεύτηκαν για πρώτη φορά οι δυο πρώτες σελίδες, φφ. 60α και 60β<sup>1</sup>, τοῦ κειμένου αὐτοῦ ἀπὸ μαυρόασπρες φωτογραφίες μου.

Ἐδῶ σημειῶνῶ μονάχα πὼς στὴν ἀρχὴ τῆς συγγραφῆς ἀφέθηκε στὸ ἐπάνω μέρος τῆς σελίδας (φ. 60α) ἀρκετὸς χῶρος γιὰ τίτλο καὶ ἴσως καὶ ἐπίτιτλο κόσμημα, τὰ ὁποῖα τελικὰ παραλείφθηκαν. Ἴσως ἐδῶ ὁ ἀνώνυμος συγγραφέας ἀμφιταλαντεύτηκε πολὺ νὰ γράφει ἢ νὰ μὴ γράφει τ' ὄνομά του, κατὰ πῶς συνηθίζουν οἱ κωδικογράφοι στὶς ἀρχές τῶν ἐνοτήτων ὁμοειδῶν συνθέσεων. Ἐνας πιθανὸς τίτλος θὰ μπορούσε νὰ ἦταν ὁ παρακάτω: «Ἀρχὴ συν Θεῶ ἀγίῳ τῆς συναθροίσεως τῆς ἐξηγήσεως τῶν παλαιῶν χαρακτήρων καὶ ὑποστάσεων τοῦ παλαιοῦ συστήματος, οὓς μὲ πολλοὺς ἀγῶνας καὶ μόχθους εὗρηκε ὁ... [δεῖνα], ἢ, ποιηθείσης παρὰ τοῦ... [δεῖνα]». Στὴν περίπτωση ἐδῶ ὁ συγγραφέας ἄφησε γιὰ ὠριμώτερη σκέψη τὴ σύνταξιν τοῦ τίτλου καὶ τὴ δήλωσιν τοῦ ὀνόματός του, πού τελικὰ δὲν ἔγραψε. Σ' αὐτὸ μπορεῖ νὰ τὸν ἐμπόδισε καὶ ἡ φρασεολογία τοῦ προοιμίου, πού περιέχει πολλὰ ἀπὸ τὰ στοιχεῖα πού συνήθως μπαίνουν σ' ἓνα τίτλο.

Ἄς σημειωθῆ ἀκόμα πὼς τὸ τέλος τῆς συγγραφῆς φτάνει μέχρι τὸ ἐπάνω ἓνα τρίτο τῆς σελίδας 60α καὶ μοιάζει νὰ σταματᾷ ἀπότομα, χωρὶς ὅμως νὰ σημειῶνεται τίποτα, οὔτε κἂν ἡ σκέτη λέξι «τέλος». Αὐτὸ δὲν θὰ πῆ ὅτι ἡ συγγραφή εἶναι ἀτελής, ἀλλὰ

ρων καὶ τῶν ὑποστάσεων τοῦ παλαιοῦ συστήματος, αὐτὸς κῶδιξ διατηρεῖται εἰς πολὺ καλὴν κατάστασιν. Στάχως ἐκ δέρματος καστανοῦ ἐπὶ χαρτονίου [...]. Ἐπὶ τῆς ράχεως ἡ ἐπιγραφή ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ. Ἄγραφα φύλλα τὰ Α' - Γ', 59β, 59x, 66β καὶ α' - κβ'. Χάρτης ὑπόλευκος, χονδρὸς πῶς πορώδης, κατατέρας ποιότητος. Γραφή καθαρὰ καὶ εὐανάγνωστος, παρ' ὅλην τὴν σχετικὴν ἰδιοτυπίαν τῆς, λεπτὴ, μικροῦ μεγέθους καὶ ὀρθία. Στίχοι 28 ἰσομήκεις ἀνετα τὰ περιθώρια. Μελάνη μαύρη καὶ κερρὰ διὰ τὰ σημάδια, φθόγγους, ἀρχικὰ γράμματα καὶ παραγράφους. Ἡλλοιῶθη καὶ ἐνιαχοῦ ἐξησθένθησε. Γραφεὺς ἄδελος [...]. Γράφει περὶ τὸ 1820 ἢ ὀλίγον ἀργότερον».

1. Τὴ σελίδα αὐτή, ὅπως καὶ τὶς ἄλλες, χρησιμοποίησε ὁ Σίμων Καρᾶς στὴ μελέτη του, πού ἀποτελεῖ σημαντικὴ προσφορὰ ἀπ' τὸ περίσσευμα τῶν γνώσεών του, Ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ παλαιογραφικὴ ἔρευνα ἐν Ἑλλάδι, Ἀθήναι 1976, σ. 19.

ἴσως μαρτυρεῖ ὅτι αὐτὴ γράφτηκε ἀπ' τὸ χέρι τοῦ ἰδίου συγγραφέα τῆς, πού ἢ ἐπιμελῶς θέλει νὰ κρυφτῆ στὴν ἀνωνυμία ἢ ἀμφιταλαντεύεται ἀνάμεσα στὸ ἂν πρέπει νὰ δηλώσει τ' ὄνομά του ἢ ἂν δὲν πρέπει, καὶ τελικὰ προτιμᾷ τὸ δεύτερο<sup>1</sup>.

Μποροῦμε βέβαια νὰ ρωτήσουμε μήπως εἶχε λόγους νὰ θέλει νὰ μείνει ἀνώνυμος ὁ συγγραφέας. Καὶ πράγματι φαίνεται νὰ τὸν βασάνιζε ἓνας σοβαρὸς λόγος. Μιὰ προσεχτικὴ ἀνάγνωσις τῆς συγγραφῆς αὐτῆς σκαλώνει σὲ δυο - τρία σημεῖα. Πρῶτα - πρῶτα, στὴ φρασεολογία τῆς ἀρχῆς τῆς ἢ τοῦ προοιμίου, στὴν πρώτη σελίδα (φ. 60α): «τὸ ἔτζι τὸ ἔλεγεν ὁ διδάσκαλός μου· καὶ ὁ ἄλλος, ὁ ἐδικός μου δὲν τὸ ἔλεγεν ἔτζι· νά, οὕτως τὸ ἔλεγεν».

1. Ὁ Ἐμμ. Βαμβουδάκης γνώριζε τὴν ἐργασία αὐτὴ καὶ στὴ μαρτυρία πού δίνει [βλ. Ἐμμ. Γ. Βαμβουδάκης, Συμβολὴ εἰς τὴν σπουδὴν τῆς παρασημαντικῆς τῶν βυζαντινῶν μουσικῶν, Σάμος 1938, σ. μδ'] κεντρίζει τὴν περιέργεια γιὰ δυο πράγματα: α) ὅτι ἀποκαλεῖ τὸν συγγραφέα ἀγιορεῖτη—«ἕτερός τις ἀγιορεῖτης», καὶ β) ὅτι κατεῖχε τὴν ἐργασία αὐτή—«οὐ τὴν ἐργασίαν ἔχω ἐπίσης». Ἐδῶ θὰ συμβαίνει ἐν' ἀπ' τὰ δυο· ἢ ὁ Βαμβουδάκης εἶχε στὴ βιβλιοθήκη του ἀντίγραφο, ἴσως καὶ τὸ πρωτότυπο τῆς ἐργασίας αὐτῆς—πρᾶγμα μᾶλλον ἀπίθανο—ὅπου στὴν ἀρχὴ ἢ στὸ τέλος θὰ ὑπάρχει τὸ ὄνομα τοῦ «ἀγιορεῖτου», ἢ ἔστω ἀπλῆ μνεῖα «παρ' ἀγιορεῖτου τινός», ἢ, δεύτερο, ὁ Βαμβουδάκης θὰ εἶχε ὑπ' ὄψιν του τὸν παρόντα Ἐηροποταμηνὸ κώδικα, πού μᾶλλον ἀντέγραψε μὲ διορθώσεις φρασετικῆς ἢ φωτογράφησε καὶ ὠνόμασε τὸν συγγραφέα ἀγιορεῖτη ἀπ' τὴν τοποθεσία εὐρέσεως καὶ φυλάξεως τοῦ κώδικα. Τὸ ὅτι δὲ ὁ Βαμβουδάκης ἤξερε τὴ βιβλιοθήκη τῆς μονῆς Ἐηροποτάμου φαίνεται ἀπὸ ἄλλες μαρτυρίες γιὰ λεπτομέρειες περιεχόμενες σὲ ἄλλους—ἀνέκδοτους—μουσικοὺς κώδικες· βλ. στὴ σελ. 114 ὅπου ἀναφέρεται στὸν Ἐηροποταμηνὸ κώδικα 317. Μιὰ ἄλλη μαρτυρία πολὺ παλαιότερη τοῦ ἰδίου Βαμβουδάκη [Νέα Ἀνθολογία, Σάμος - Ἱερουσαλήμ 1921, σ. β'] ἀναφερομένη στὰ χρόνια του κοντὰ στὰ 1911 μᾶς ξεδιαλύνει καλύτερα τὰ πράγματα: «Ἄλλ' ἢ εἰς Ἁγίον Ὀρος μετὰβασίς μου πρὸς ἐγγραφὴν συνδρομητῶν, μὲ ἐβύθισε καὶ εἰς ἄλλο πολὺ σπουδαιότερον θέμα, τὸ τῆς ἀρχαίας βυζαντινῆς παρασημαντικῆς, οὐ ἐπελήφθην παραλλήλως πρὸς τὴν ἀρξαμένην ἐκτύπωσιν τοῦ παρόντος». Ἄρα, ὁ Βαμβουδάκης πρωτοεῖδε στὴν μονὴ Ἐηροποτάμου στὸ Ἁγίον Ὀρος τὴν συγγραφή αὐτὴ καὶ τὴν ἀντέγραψε—καὶ δὲν τὴν εἶχε ἀπὸ ἄλλον κώδικα πρὶν στὴ βιβλιοθήκη του· τόσο πιὸ βέβαιο εἶναι αὐτὸ ὅσο μοιάζει ὁ Ἐηροποταμηνὸς κώδικας νὰ εἶναι αὐτόγραφος τοῦ ἀνώνυμου συγγραφέα τῆς συλλογῆς αὐτῆς.

Αὐτὸ ἀπηχεῖ κάποια λίγο παλαιότερη μὰ παρόμοια διατύπωση<sup>1</sup>. Ὑστερα, σὲ ἓνα σημεῖο προϋποθέτει μιὰ «γενικὴν εἰσαγωγὴν» λέγει, δηλαδή, (φ. 61β)· «Περὶ ὑψηλῆς ἰδὲ τὴν γενικὴν εἰσαγωγὴν». Ἀκόμα, οἱ φράσεις («καὶ λοιπῶν») (φ. 61β), «ὁμοίως καὶ τὰ ἄλλα» (φ. 62α), «καὶ τὰ λοιπὰ ὁμοίως» (φ. 62α) φανερώνουν πῶς κάτι ἀπὸ κάπου παραλείπει ἐδῶ ὁ συγγραφέας, κι ὄχι μόνο τὴν ἐξήγηση καὶ τῶν ἄλλων θέσεων τοῦ παραδείγματος ποὺ στὴν κάθε περίπτωση σημειώνει.

Ἡ κυριώτερη ὅμως παρατήρηση εἶναι ὅτι ὅλες οἱ ἐξηγήσεις του δὲν εἶναι ἀνθολογημένες, «μὲ πολλοὺς ἀγῶνας καὶ μόχθους» (φ. 60α) μέσ' ἀπ' τὰ διάφορα μέλη τῶν χειρογράφων Βυζαντινῆς Μουσικῆς, ἀλλ' ἀπὸ κάποια ἢ κάποιες μεθόδους «τῶν σηματοδωμένων καὶ τῶν θέσεων»<sup>2</sup>, γι' αὐτὸ καὶ τὸ κείμενο ποὺ τίς συνοδεύει εἶναι τὸ ὄνομα τοῦ σημαδιοῦ ἢ τῆς ὑποστάσεως στὴν κάθε περίπτωση κι ὄχι μιὰ λέξη ἢ μιὰ φράση κάποιου τροπαρίου τοῦ Εἰρηολογίου ἢ τοῦ Στιχηραρίου ἢ τῆς Παπαδικῆς.

Ὅλα τὰ παραπάνω μοῦ ἔβαλαν τὴν ὑποψία ἀπ' τὴν ἀρχὴ ὅτι τὸ κείμενο αὐτὸ ἀποτελεῖ συμπίληση, μὲ μιὰν ὁμολογουμένη μεθοδικότητα, πρωτοσυνάντητη στὸ εἶδος τῆς, διαφόρων τμημάτων ἀπ' τίς προϋπάρχουσες «μεθόδους»<sup>3</sup> διαφόρων διδασκάλων γιὰ τὴν ἐκμάθηση τῶν σημαδίων καὶ τῶν θέσεων τῆς βυζαντινῆς πα-

1. Ὡὰ τὸ δοῦμε λεπτομερῶς λίγο παρακάτω. Ὡστόσο, βλ. Κ. Ψάχου, *Ἡ Παρασημαντικὴ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, Ἀθῆναι 1917, σ. 60.

2. Οἱ «θέσεις» τῶν σημαδίων εἶναι τὸ κυριώτερο στοιχεῖο στὴ βυζαντινὴ μελοποιία. Γιὰ τὸ θέμα αὐτὸ θὰ μιλήσουμε εἰδικώτερα στὸ τρίτο μέρος τῆς μελέτης αὐτῆς.

3. Τέτοιες μέθοδοι, παλαιῆς μὲν εἶναι τοῦ Ἰωάννου Γλυκέος [βλ. κώδικα Κωνσταντινίου 86, φ. 13β· πρβλ. Γρ. Θ. Στάθη, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἁγιον Ὄρος*, τόμος Α' (1975), σ. 656], τὸ γνωστὸ Μέγα Ἰσον τοῦ Ἰωάννου Κουκουζέλη ποὺ εἶναι καὶ δημοσιευμένο στὴ Νέα Μέθοδος [βλ. Ἀγαθαγγέλου Κυριαζίδου, *Ἐν ἄνθος τῆς καθ' ἡμᾶς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Κων/πολις 1896, σσ. 127 - 144], ἢ μέθοδος τοῦ Στιχηραρίου *Ἐπέστη ἢ εἴσοδος* τοῦ Ξένου Κορώνη [βλ. κώδικα Ἀθηναϊκὸν ΕΒΕ 2406, φ. 8α ἐξῆς], ἢ μέθοδος τοῦ Γρηγορίου Μπούνη τοῦ Ἀλυάτου Νε, *Ὅτως*

ρασημαντικῆς. Ἡ ἔρευνα πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση δὲν ἀπέφερε καρπούς, γιὰτί στίς μεθόδους αὐτές, ἐκτὸς ἀπ' τίς θέσεις τῶν κυριωτέρων μεγάλων ὑποστάσεων χειρονομίας, δηλαδή οὐράνισμα, θεματισμός, θὲς καὶ ἀπόθες, χόρευμα, σύναγμα, κλπ., ποὺ δὲν μπορεῖ παρά νὰ εἶναι κοινές, δὲν συνάντησα τίς ἄλλες θέσεις.

Ἡ λύση στὸ πρόβλημα ποὺ ἔστησαν οἱ ὑποψίες μου ἤρθε ἀπὸ μόνη τῆς σχεδὸν καὶ σὲ σύντομο χρονικὸ διάστημα ἀπ' τὴν ἀνακάλυψη τοῦ κειμένου αὐτοῦ. Μιὰ μέρα τοῦ Ἰανουαρίου τοῦ 1971 στὴ μονὴ Δοχειαρίου εἶχα στὰ χέρια μου γιὰ τὸ ἔργο τῆς καταλογογραφῆσεως τὸν αὐτόγραφο κώδικα τοῦ Ἀποστόλου Κώνστα Χίου, ἀριθμὸς 389<sup>1</sup>, τοῦ ἔτους 1807, ποὺ εἶναι ἡ *Μουσικὴ Τέχνη τῆς κοινῆς παραδόσεως καὶ τεχνολογίας*, δηλαδή τὸ γνωστὸ ὡς *Θεωρητικὸ* του ἢ καὶ ὡς *Γραμματικὴ* τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς, γνωστὸ καὶ σὲ μένα ἀπ' τὴν πρώτη μου ἐπίσκεψη στὴ μονὴ Δοχειαρίου τὸ 1969 καὶ στὴ μονὴ Κουτλουμουσίου, ὅπου σώζεται ἄλλο ἀντίγραφο ἀπ' τὸν ἴδιο Ἀπόστολο, ὁ κώδικας 450. Παρατήρησα ὅτι ἡ σειρὰ καὶ ὁ ἀριθμὸς τῶν μεγάλων ὑποστάσεων χειρονομίας ποὺ παραθέτει «δι' ὀλίγην βοήθειαν καὶ ὄχι διὰ τέχνην» εἰς τὰ φφ. 43β - 46β, εἶναι ἀκριβῶς τὰ ἴδια ὅπως καὶ στὸν Ἐηροποταμηνὸ κώδικα, μόνο ποὺ ἡ σημειογραφία τοῦ Ἀποστόλου εἶναι ἢ πρὸ τῆς Νέας Μεθόδου. Συστηματικώτερη μελέτη καὶ στὰ προηγούμενα φύλλα τοῦ *Θεωρητικοῦ* τοῦ Ἀποστόλου Κώνστα Χίου

οὖν ἀνάβαινε, οὕτως καὶ κατάβαινε, οἱ μέθοδοι τοῦ Ἰωάννου ἱερέως τοῦ Πλουσιαδηνοῦ [βλ. αὐτόγραφο κώδικά του Διονυσίου 570, φφ. 110α - 124α· πρβλ. Γρ. Θ. Στάθη, *Τὰ Χειρόγραφα...*, τόμος Β' (1976), σ. 705]. Ἀπ' τίς νεώτερες σημαντικὴ εἶναι ἡ «μέθοδος τῶν μεγάλων σημαδίων» τοῦ Θεοδοῦλου μοναχοῦ ἀγιορείτου (περὶ τὸ 1750)· βλ. κώδικα Ἰβήρων 1083, φφ. 260α - 260β. Ἡ μέθοδος αὐτὴ σὲ φωτογραφίες δημοσιεύτηκε στὴ μελέτη τοῦ γράφοντος *Ἡ παλαιὰ βυζαντινὴ σημειογραφία καὶ τὸ πρόβλημα μεταγραφῆς τῆς εἰς τὸ πεντάγραμμο*, «Βυζαντινά» 7, Θεσσαλονίκη 1975, πίνακες ΣΤ - Ζ.

1. Γιὰ τὸ χειρόγραφο αὐτὸ βλ. στὸν Κατάλογο, Γρ. Θ. Στάθη, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἁγιον Ὄρος*, τόμος Α', Ἀθῆναι 1975, σσ. 560 - 563. Ὡὰ δοθῇ εὐκαιρία λίγο παρακάτω νὰ ἀναφερθοῦμε σ' αὐτὸν τὸν κώδικα καὶ νὰ μεταφέρουμε ἐδῶ συνοπτικὴ περιγραφή του.

εἶχε σὰν ἀποτέλεσμα ν' ἀνακαλύψω ὅτι ὁ ἀνώνυμος συγγραφέας τοῦ κώδικα Ἐηροποτάμου 357 ἀντέγραψε, σταχυολογῶντας, ἀπ' τὸ *Θεωρητικὸ* τοῦ Ἀποστόλου, τὰ ὅσα ἔκρινε ἀπαραίτητο νὰ ἔχουν μιὰ διασάφηση καὶ εὐσύνοπτη παρουσίαση, παραλείποντας τὰ ὅσα, γι' αὐτόν, ἦταν εὐκολονόητα. Ἡ ἐξάρτηση τοῦ ἀνωνύμου συγγραφέα ἀπ' τὸ *Θεωρητικὸ* τοῦ Ἀποστόλου Κώνστα εἶναι ὀλοφάνερη καὶ στὶς λεπτομέρειες ἀκόμα. Ἀπλῶς κάπου - κάπου ἀλλάζει τὴ φρασεολογία. Βέβαια ἡ σημειογραφία, κι αὐτὸ εἶναι μιὰ σημαντικὴ προσφορά, τοῦ Ἐηροποταμηνοῦ συγγραφέα εἶναι ἡ ἀναλυτικὴ τῆς Νέας Μεθόδου κι ἔτσι μποροῦμε νὰ παρακολουθήσουμε ὡς τὸ τελευταῖο σκαλοπάτι τὴν ἐξέλιξη τῆς ἀναλυτικῆς σημειογραφίας ἀπ' τὸν Ἀπόστολο Κώνστα Χίο, πού πρωτογράφει τὸ *Θεωρητικὸ* του στὰ 1800<sup>1</sup>, μέχρι τὴ Νέα Μέθοδο, μετὰ τὸ 1815.

Πάντως ὁ ἀντιγραφὴς τοῦ Ἐηροποταμηνοῦ κώδικα δὲν περιέλαβε τίποτε στὴ συγγραφὴ του πού νὰ μὴ περιέχεται στὸ *Θεωρητικὸ* τοῦ Ἀποστόλου. Παρέλειψε, ὅπως προανάφερα, λίγα εὐκολονόητα πράγματα. Ἡ σταχυολόγηση καὶ ἀντιγραφὴ ἀφοροῦσε μονάχα τὰ σημάδια καὶ τὶς ὑποστάσεις πού περιέχονται στὰ δυὸ πρῶτα μέρη ἀπ' τὰ τέσσερα, στὰ ὁποῖα χωρίζεται τὸ *Θεωρητικὸ* τοῦ Ἀποστόλου. Δὲν ἐνδιαφέρθηκε ὁ ἀνώνυμος συγγραφέας γιὰ τοὺς ἤχους καὶ τὶς φθορὲς πού περιέχονται στὸ Γ' καὶ Δ' μέρος (Γ' καὶ Δ' «τάξη») τοῦ *Θεωρητικοῦ*. Ἴσως θὰ ἔθελε κάτι νὰ σταχυολογήσει καὶ ἀπὸ αὐτὰ καὶ γι' αὐτὸ δὲν ἔγραψε τίποτε στὸ τέλος τοῦ φ. 66α, ὅπως εἶδαμε παραπάνω.

1. Σὰν πρῶτο χρονολογικὰ αὐτόγραφο *Θεωρητικὸ* τοῦ Ἀποστόλου εἶναι ὁ γραμμένος στὰ 1800 κώδικας, χειρόγραφο 46 τοῦ Ζωγραφείου Γυμνασίου στὴν Κωνσταντινούπολη. Τὸ δηλώνει καὶ ὁ Ἀπόστολος ὅτι πρωτόγραψε τὸ *Θεωρητικὸ* του στὰ 1800, στὸ ἀντίγραφό του, κώδικα Κουτλουμουσίου 450. Πρβλ. Παπαδοπούλου - Κεραμέως, *Δύο κατάλογοι ἐλληνικῶν κωδίκων ἐν ΚΠόλει*, (Izvestija Russkago Archeologiceskago Instituta v Konstantinopoli), 2 - 3 (1909), σ. 85.

Νομίζω, λοιπόν, πὼς ἡ σκέψη ὅτι θὰ μποροῦσαν οἱ μεταγενέστεροι ν' ἀνακαλύψουν πὼς ἀντέγραψε μόνο ἀπ' τὸ *Θεωρητικὸ* τοῦ Ἀποστόλου, καὶ βέβαια «χωρὶς πολλοὺς ἀγῶνας καὶ μόχθους», ἔκαναν τὸ συγγραφέα μας νὰ προτιμήσει νὰ μείνει κρυμμένος πίσω ἀπ' τὴν ἀνωνυμία.

\*\*\*

B'

### Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας Χίος καὶ τὸ ἐξηγητικὸ καὶ θεωρητικὸ του ἔργο

Ἔτσι, ἡ ἔρευνα μᾶς ὠδήγησε ἀπὸ τὴν ἀνωνυμία στὴν ἐπωνυμία, ἀπὸ ἓναν ἀνώνυμο δηλαδὴ συγγραφέα σ' ἓνα πολὺ γνωστὸ διδάσκαλο τῆς μουσικῆς καὶ πολυγραφώτατο καλλιτέχνη κωδικογράφο· τὸν Ἀπόστολο Κώνστα Χίο<sup>1</sup>.

Ὁ σπουδαῖος αὐτὸς καὶ δραστήριος μουσικοδιδάσκαλος τῆς πεντηκονταετίας 1790 - 1840, καταγόταν ἀπ' τὴ Χίο καὶ ἦταν αὐτὸς Ἰωάννου ἱερέως Κώνστα Χίου», ὅπως δηλώνει σὲ πολλοὺς ἀπ' τοὺς αὐτόγραφους κώδικες, φαίνεται ὅμως ὅτι ὁ ἴδιος ἂν δὲν γεννήθηκε κιόλας τοῦλάχιστον ἔζησε τὰ περισσότερα χρόνια τῆς

1. Λίγες πληροφορίες γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο τοῦ Ἀποστόλου Κώνστα Χίου, κι αὐτὲς ἀόριστες, περιέχονται στὰ βιβλία: Γεωργίου Ι. Παπαδοπούλου, *Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Ἀθῆναι 1890, σσ. 338 - 339.—Κ. Α. Ψάχου, *Ἡ Παρασημαντικὴ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, Ἀθῆναι 1917, σ. 46, ὑποσ. 51. Γιὰ τὴ συγγραφικὴ του δραστηριότητα, βλ. Μανόλη Χατζηγιακουμῆ, *Μουσικὰ Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453 - 1832)*, τόμος πρῶτος (1975), σσ. 198 - 201, ὅπου ἡ σχετικὴ ἔρευνα στοὺς Καταλόγους—ἀναφέρεται λεπτομερῶς ἡ βιβλιογραφία—μᾶς γνώρισε 38 (+5, τῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἀκαδημίας Ἐπιστημῶν τῆς ΕΣΣΔ) αὐτόγραφους κώδικες τοῦ Ἀποστόλου. Ὡστόσο, θὰ δοθῆ εὐκαιρία νὰ τὸ δοῦμε παρακάτω, οἱ αὐτόγραφοι κώδικες τοῦ Ἀποστόλου πρέπει νὰ ξεπερνοῦν τοὺς πενήντα. Γιὰ τὴν ἐπωνυμία τοῦ Ἀποστόλου ὡς Κωνστάλα ἢ Κροουστάλα, βλ. Κ. Α. Ψάχου, *Ἀπόστολος Κωνστάλας οὐχὶ «Κρουστάλας»*, «Φόρμιγξ» περίοδος Β', 4 (1908 - 1909), 1 - 2, σ. 3 - 4. Ἐκεῖ γίνεται ἀναφορὰ καὶ σὲ μερικὰ αὐτόγραφα χειρόγραφα τοῦ Ἀποστόλου.

ζωῆς του στὴν Κωνσταντινούπολη, ὅπου καὶ ἔγραψε, καὶ κυρίως «εἰς χωρίον Κερπήτζ Χάνη», τοὺς περισσότερους κώδικές του. Εἶχε δασκάλους στὴ μουσικὴ τὸν Πέτρο Βυζάντιο τὸν πρωτοψάλτη καὶ τὸν Γεώργιο Κρῆτα, ἀπ' τοὺς ὁποίους ἔμαθε τὴν παλαιὰ Μέθοδο καὶ μπολιάστηκε μὲ τὸ ζῆλο γιὰ τὴν ἀνάλυση ἢ ἐξήγηση τῆς σημειογραφίας τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς.

Ἡ καταπληκτικὴ<sup>1</sup> δραστηριότητά του σὲ ἀντιγραφή αὐτοτελῶν χειρογράφων κωδίκων καὶ καταρτισμὸ πολλῶν Ἀνθολογιῶν, στὶς ὁποῖες περιελάμβανε τὶς παντοῖες ἐξηγήσεις τῶν με-

1. Καταπλήττει πραγματικὰ τὸ τεράστιο συγγραφικὸ καὶ κυρίως ἐξηγητικὸ ἔργο τοῦ Ἀποστόλου! Ἄν προσθέσουμε στοὺς 43 κώδικες ποὺ ἀναφέρει ὁ Χατζηγιακουμῆς (βλ. παραπάνω) καὶ τοὺς ἐξῆς 11· Παντελεήμονος 904 (Ἀνθολογία, γύρω στὰ 1800), 976 (Ἀνθολογία, τὴν ἴδια περίοδο), Δοχειαρίου 395 (φφ. 12 - 30, τέλη ΙΗ' αἰ.), 350 (Ἀνθολογία, τέλη ΙΗ' αἰ.), Διονυσίου 565 (Δοξαστάριον Ἰακώβου - Εἰρηολόγιον Πέτρου Πελοποννησίου, τὴν α' δεκαετία τοῦ ΙΘ' αἰ.), Σίμωνος Πέτρας 6 (Εἰρηολόγιον, ΙΘ' ἀρχές), Καρακάλου 227 (Εἰρηολόγιον, ΙΘ' ἀρχές), Ἰβήρων 1017 (Ἀνθολογία, γύρω στὰ 1795), Ἰβήρων 1022 (περὶ τὸ 1800), ἡ ὁποία σημειώνεται καὶ ὡς «βίβλος ιθ'», Μπενακείου 13 (Παπαδικὴ) καὶ Μπενακείου Ἀνταλλ. 93, καθὼς καὶ τῆ βασίμη πληροφορία μου—ἀπὸ αὐτοψία—ὅτι σὲ ἰδιωτικὲς συλλογὲς συνάντησα τρεῖς ἄλλους αὐτόγραφους κώδικες τοῦ Ἀποστόλου, ἀκαταγράφους, ὄχι μόνον φτάνουμε ἀλλὰ καὶ ξεπερνᾶμε πολὺ τὸν ἀριθμὸ πενήντα, φτάνοντας σχεδὸν στὸν ἐξήντα.

Καταπληκτικὴ εἶναι καὶ ἡ ταχύτητα μὲ τὴν ὁποία ἔγραφε τοὺς κώδικές του· στὸν κώδικα Παντελεήμονος 1013, ποὺ εἶναι τὸ Δοξαστάριον τοῦ Ἰακώβου γραμμένο στὰ 1805, διαβάζουμε στὸν κολοφῶνα, φ. 254α, τὰ ἀκόλουθα: «Τέλος καὶ τῷ Θεῷ δόξα, κράτος καὶ προσκύνησις εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰῶνων, ἀμήν:— ἐγράφη δὲ ἡ παρούσα βίβλος θεία δυνάμει παρ' ἐμοῦ, τοῦ ἁμαρτωλοῦ Ἀποστόλου τοῦ πικλῆν Κώνστα Χίου· ἐν ἔτει σωτηρίῳ, αὐε' κατὰ μῆνα Ἰουνιον ἐν Κωνσταντινουπόλει, εἰς χωρίον αὐτῆς Μπεσικτάσι δι' ἡμερῶν ἐννέα!». Ἐνῆ μέρη γιὰ 254 φύλλα, δηλαδὴ 508 σελίδες διαστάσεων 17,7 × 11, εἶναι καταπληκτικὸ. Πρβλ. Γ. ρ. Θ. Σ τ ἄ θ η, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς* - Ἄγιον Ὅρος, τόμος Β' (1976), σ. 438. Σ' αὐτὸν τὸν τόμο καὶ στὸν ἐτοιμαζόμενον γιὰ ἔκδοσιν τόμο Γ' θὰ βρῆ ὁ ἀναγνώστης τὰ σχετικὰ καὶ γιὰ τοὺς ἄλλους 8 ἁγιορειτικούς αὐτόγραφους κώδικες τοῦ Ἀποστόλου ποὺ ἀνέφερα παραπάνω.

λῶν ὑπὸ τῶν ἐξηγητῶν<sup>1</sup> τῆς ἐποχῆς του, τὸν ἀνέδειξε σὲ βαθὺ γνώστη τῶν μυστικῶν τῆς σημειογραφίας καὶ τὸν ὥπλισε μὲ τὴν πλατεῖα πεῖρα, ὥστε νὰ καταγίνει κι ὁ ἴδιος μὲ τὸ ἔργο τῆς ἐξηγήσεως, κυρίως σὲ μέλη τοῦ στιχηραρικοῦ καὶ τοῦ παπαδικοῦ γένους. Μὲ τὶς ἐξηγήσεις του αὐτὲς ὁ ἴδιος κατάρτισε ἕναν ὀλόκληρο κώδικα, ποὺ βρίσκεται τώρα στὴ μονὴ Δοχειαρίου μὲ ἀριθμὸ 384, τὴν ἐποχὴ γύρω στὰ 1800<sup>2</sup>. Λίγες ἄλλες ἐξηγήσεις του περιέχονται στὶς πολλὲς Ἀνθολογίες του, καὶ ἀφοροῦν κυρίως μέλη τῆς θείας Λειτουργίας<sup>3</sup>.

Καταγινόμενος μὲ τὸ δύσκολο ἔργο τῆς ἐξηγήσεως τῆς σημειογραφίας κατάρτισε δυὸ σπουδαῖες καὶ πολὺ χρήσιμες συλλογὲς μὲ τὴν ἐξήγηση «πάντων τῶν δεινῶν γραμμῶν τοῦ παλαιοῦ Ἀνα-

1. Μία σπουδαία προσφορά τοῦ Ἀποστόλου στὸν ἐρευνητὴ εἶναι ἡ σαφὴς διάκριση μεταξὺ τῶν ἐξηγήσεων τῶν δύο Πέτρων, τοῦ Πελοποννησίου καὶ τοῦ Βυζαντινοῦ, στὶς περιπτώσεις ποὺ οἱ ἄλλοι κωδικογράφοι συνήθως συγχέουν τὰ πράγματα.

2. Βλ. Γ. ρ. Θ. Σ τ ἄ θ η, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς* - Ἄγιον Ὅρος, τόμος Α' (1975), σσ. 547 - 548. Οἱ ἐξηγήσεις αὐτὲς ἀφοροῦν τὶς Τρεῖς Μεγάλες Ὁρές, τῶν Χριστουγέννων - Θεοφανείων - Παθῶν, τοῦ παλαιοῦ Στιχηραρίου, τὰ ια' ἑσθινὰ τοῦ Ἰωάννου Γλυκέος, καὶ τὰ τοῦ Ἰακώβου, τὸ *Θεαρχίω νεύματι* τοῦ Ἰακώβου, τὸ *Κύριε, ἢ ἐν πολλαῖς ἁμαρτίαις* τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου, τὸ *Ὁ χορτάσας λαὸν* τοῦ Μπαλασίου (τὸ ἀποδίδει στὸν Χρυσάφη τὸν νέον), τὸ *Ἀναστάσεως ἡμέρα* καὶ τὸ τοῦ Ἰακώβου, τὰ προκείμενα *Μὴ ἀποστρέψης* - *Ἐδωκας κληρονομίαν* - *Τὶς Θεὸς μέγας* - *Ἀνάστα ὁ Θεὸς* - *Ἀγαπήσω σε*, τὰ ἰδιόμελα τῶν Κυριακῶν τῆς μεγάλης Τεσσαρακοστῆς τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου, τὸ *Θαυμαστή* τοῦ σωτήρος τοῦ Ἰακώβου, τὸ *Θρηνώ* καὶ *ὀδύρομαι* τοῦ Χρυσάφη καὶ τὸ *Σὲ τὸν ἀναβαλλόμενον* τοῦ Ἰακώβου Πρωτοψάλτου.

3. Τὰ τῆς θείας Λειτουργίας τοῦ μεγάλου Βασιλείου, στὴν Ἀνθολογία τοῦ Διονυσίου 568, φ. 193α, 194α: τὸ *Κύριε σῶσον* - *Καὶ ἐπάκουσον* στὸν ἴδιο κώδικα, φ. 163β καὶ Παντελεήμονος 999, φ. 195β: τὰ *Δύναμις*, *Ὅσοι εἰς Χριστὸν* - *Δύναμις*, *Τὸν σταυρόν σου* στὸν Διονυσίου 568, φφ. 161α καὶ στὸν μονῆς Ταξιαρχῶν Αἰγίου 5, φφ. 227β - 228β: ὁ πολυέλεος Δοῦλοι, *Κύριον ἤχος* [πλ.] δ' τοῦ Πέτρου Μπερεκέτη στὸν κώδικα ΒΟΠ τμήμα Κ. Ἀνανιάδου 3, φφ. 161β - 170β: τὸ εἰσοδικὸν *Δεῦτε προσκυνήσωμεν* στὸν κώδικα Παντελεήμονος 999, φ. 191β: τὰ πασαπνοάρια τῶν αἰῶνων στὸν κώδικα Παντελεήμονος 998, φ. 206α - 212α.

στασιματαρίου»<sup>1</sup>, καὶ «πάντων τῶν δεινῶν θέσεων τοῦ Δοξα-  
στικαρίου τοῦ κυρ Ἰακώβου Πρωτοψάλτου ἐκ στόματος κυρ Γεωρ-  
γίου τοῦ Κρητός»<sup>2</sup>. Ἡ προσπάθειά του αὐτὴ δὲν φανερώνει μο-  
νάχα τὸ χάρισμα τῆς μεθοδικότητος τοῦ Ἀποστόλου ἀλλὰ καὶ τὸ  
μεράκι του νὰ διασωθῇ καὶ διαδοθῇ ἡ Ψαλτικὴ Τέχνη καὶ παρά-  
δοση καὶ μαζί της τὰ μυστικά τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας.

Οἱ ἀρετὲς αὐτῆς τοῦ φιλόπονου δασκάλου φαίνονται ὀλοκά-  
θαρα στὴν περίπτωσιν τῆς συγγραφῆς ἐνὸς Θεωρητικοῦ, τῆς «Μου-  
σικῆς Τέχνης τῆς κοινῆς παραδόσεως καὶ τεχνολογίας, τῆς περιε-  
χούσης κατ' ἀκριβείαν πᾶσαν τέχνην καὶ ἐνέργειαν τῶν φωνῶν,  
ἐν συντόμῳ τρόπῳ». Αὐτὸ εἶναι τὸ περίφημο, ἀγνοημένο μέχρι  
τις μέρες μας, Θεωρητικὸ ἢ Γραμματικὴ τῆς Μουσικῆς τοῦ Ἀπο-  
στόλου Κωνσταντῆ Χίου, τοῦ «Κωνστάλα ἢ Κρουστάλα», ὅπως τὸν  
ἀναφέρουν ἐδῶ κι ἐκεῖ οἱ συγγραφεῖς, ἀφοῦ κατατρύγησαν τὸ πε-  
ριεχόμενό του, καὶ κυρίως ὁ Κωνσταντῖνος Ψάχος<sup>3</sup>.

Τὸ πρῶτο ἀντίτυπο αὐτοῦ τοῦ Θεωρητικοῦ βγήκε ἀπὸ τὰ χέ-  
ρια τοῦ Ἀποστόλου στὰ 1800<sup>4</sup>, εἴκοσι ὀλόκληρα χρόνια πρὶν

1. Αὐτόγραφος κώδικας τοῦ Ἀποστόλου στὴ μονὴ Σινᾶ με ἀριθμὸ 2075,  
φ. 145α. Βλ. καὶ τὸν κώδικα Ἱεροσολύμων 808, [Παπαδοπούλου - Κε-  
ραμέως, Ἱεροσολυμιτικὴ Βιβλιοθήκη, τόμος Ε' (1915), σ. 295] καθὼς καὶ  
τὸν Βατοπεδίου 1290· πρβλ. καὶ Κ. Ψάχου, Ἡ Παρασημαντικὴ τῆς Βυ-  
ζαντινῆς Μουσικῆς, (1917), σ. 46, ὑποσ. 51.

2. Σινᾶ 2075, φ. 197α [ἀπὸ προσωπικὲς σημειώσεις καὶ μικροφωτο-  
γράφησιν] καὶ Ἱεροσολύμων 341 [βλ. Παπαδοπούλου - Κεραμέως,  
Ἱεροσολυμιτικὴ Βιβλιοθήκη, τόμος Δ' (1899), σ. 320].

3. Βλ. Κ. Ψάχου, Ἡ Παρασημαντικὴ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς,  
(1917), σ. 46, ὑποσ. 51, σ. 60, σσ. 69 - 72, ὅπου ἀναφέρει ὡς Γραμματικὴ  
τὸ Θεωρητικὸ καὶ τὸν Ἀπόστολο ἐπωνυμῆ Κωνστάλα καὶ ἀντιγράφει τὰ «περὶ  
ἀργιῶν» καὶ παρακάτω τὰ περὶ φθορῶν, αὐτούσια.

4. Κοίτα παραπάνω σελίδα 24. Στὸ ἀντίγραφο τοῦ Θεωρητικοῦ τῆς  
μονῆς Κουτλουμουσίου, ἀριθ. 450, φ. 2α, ὁ Ἀπόστολος μαρτυρεῖ. «Ἀρχὴ  
σὺν Θεῷ ἀγίῳ τῆς μουσικῆς τέχνης[...]. Συνετέθη δὲ παρ' ἐμοῦ Ἀπο-  
στόλου τοῦ πίκλην Κωνσταντῆ ἐκ νήσου Χίου, τοῦ ἰδίου γραφέως, ἐν ἔτει σωτη-  
ρίῳ 'αω', μετεγράφη δὲ ἐν ἔτει 'αωθ' κατὰ μῆνα Ἰανουάριον ἐν Κωνσταντι-  
νουπόλει, εἰς Κερπίτζ Χάνη».

ἀπ' τὴν Εἰσαγωγὴν εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλη-  
σιαστικῆς μουσικῆς τοῦ Χρυσάνθου<sup>1</sup>, καὶ ἀπ' τὸ Σχεδιάσμα  
περὶ μουσικῆς, ἰδιαίτερον ἐκκλησιαστικῆς τοῦ «ἐκ διαφόρων ἐπι-  
σῆμων ἀκαδημιῶν ἰατροφιλοσόφου» Βασιλείου Στεφανίδου<sup>2</sup>. Ὁ  
Ἀπόστολος καὶ γὰρ νὰ διαδώσει τὸ Θεωρητικὸν του, ἀλλὰ ἴσως  
καὶ γὰρ βιοποριστοὺς λόγους, τὸ ἀντέγραψε τοῦλάχιστο ἄλλες πέν-  
τε φορές στὰ ἐπόμενα χρόνια μέχρι τὸ 1820<sup>3</sup>, χωρὶς καμμιάν  
αὐξομείωσιν στὸ περιεχόμενον. Αὐτὸ εἶναι ἰδιαίτερα σημαντικόν,  
γιατὶ στὸ μεταξὺ εἶχε συντελεστῆ ἢ μεταρρυθμισθῆ καὶ ἡ ἐπιβολὴ  
τῆς Νέας Μεθόδου ἀπ' τοὺς τρεῖς Διδασκάλους στὰ 1814 - 1815  
καὶ θὰ τοῦ ἦταν ὀπωσδήποτε γνωστὰ τὰ ἐν τῷ μεταξὺ γραμμένα  
Θεωρητικὰ τοῦ Χρυσάνθου καὶ τοῦ Βασιλείου Στεφανίδου, ποὺ  
ἀναφέρθησαν παραπάνω. Φαίνεται ἀκόμα πῶς ἡ θεωρία του βρῆκε  
ἀπήχησιν στοὺς ἱεροψαλτικούς κύκλους κι ἤρθε φυσιολογικὰ ἢ  
ζήτησιν καὶ ἡ ἀντιγραφή τοῦ βιβλίου σὲ ἐξ τουλάχιστο ἀντίγραφα.

Ἐδῶ ξεπετιέται ἀβίαστα ἓνα ἐρώτημα· πρόδρομος ὁ Ἀπό-  
στολος στὴ συγγραφὴ ἐνὸς βιβλίου γὰρ τὴν ἐξήγησιν τῆς σημειο-

1. Κοίτα παραπάνω, σ. 19, τὴν ὑπόσημ. 4.—Τὴν ἴδια ἐποχὴν ὁ Χρυσάνθος,  
γύρω στὰ 1820, εἶχε τελειώσει τὴν σύνταξιν καὶ τοῦ Μεγάλου Θεωρητικοῦ, εἶ-  
ναι ἀμφίβολο ὅμως ἂν ὁ Ἀπόστολος εἶχε δῆ τότε τὸ χειρόγραφο τοῦ Χρυσάν-  
θου.

2. Τὸ βιβλίον αὐτό, σπουδαῖον ἐπίσης, συντάχθηκε στὸ Νεοχώρι τοῦ Βο-  
σπόρου στὰ 1819 καὶ δημοσιεύθηκε στὸ ΠΕΑ, τεῦχος Ε', (1902) [Ἔργασια  
τοῦ Ἐκκλησιαστικοῦ μουσικοῦ Συλλόγου], σσ. 207 - 272, ἀπ' τὸν Γεώργιον  
Βιολάκη τὸν Πρωτοψάλτην.

3. Ἐκτὸς ἀπ' τὸ πρῶτον Θεωρητικόν του, στὰ 1800, (Κωνσταντινούπολη,  
Ζωγράφειον Γυμνάσιον, ἀριθ. χργφ. 46) ποὺ δὲν ἐπισημάνθηκε νὰ ὑπάρχει [βλ.  
Μ. Χατζηγιακουμῆ, ὅπου καὶ παραπάνω, σ. 199], τὰ ἄλλα αὐτόγραφα  
ἀντίγραφα τοῦ Θεωρητικοῦ εἶναι τὸ χργφ. τῆς Μεγάλης τοῦ Γένους Σχο-  
λῆς (Κων/πολη) 51, τὸ ἔτος 1806 [δὲν ἐπισημάνθηκε κι αὐτό], τὸ τῆς μονῆς  
Δοχειαρίου 389 τοῦ ἔτους 1807, τὸ τῆς μονῆς Κουτλουμουσίου 450 τοῦ ἔτους  
1809, τὸ τῆς ΕΒΕ 1867 τοῦ ἔτους 1820 καὶ ἓνα ποὺ γνωρίζω ἀπὸ αὐτοψία σὲ  
ιδιωτικὴν βιβλιοθήκην, ἀκατάγραφον. Τὸ μνημονευόμενον ἀπ' τὸν Κ. Ψάχον [Ἡ  
Παρασημαντικὴ, σ. 46, ὑποσ. 51] χειρόγραφο «σπουδαιοτάτη Γραμματικὴ»  
ἂν δὲν εἶναι ἓνα ἀπ' τὰ δύο χειρόγραφα τῆς Κωνσταντινούπολης ποὺ δὲν ἐπι-  
σημάνθησαν, ἀποτελεῖ τὸ ἕβδομον ἀντίγραφο τοῦ Θεωρητικοῦ τοῦ Ἀποστόλου.

γραφίας, πῶς εἶδε τὴ μεταρρύθμιση τῶν τριῶν Διδασκάλων τοῦ 1814 - 1815; Δὲν ξέρω πῶς νὰ τὸ ἐξηγήσω, ἀλλὰ ὑποψιάζομαι, ἀπ' ὅσα σχετικὰ ἐρεύνησα, πῶς πρέπει νὰ ἀντιστρέψουμε τοὺς ὅρους τῆς ἐρωτήσεως· πῶς τὸν εἶδαν, δηλαδή, οἱ τρεῖς Διδάσκαλοι καὶ ποιά θέση κράτησαν αὐτοὶ ἀπέναντί του. Αὐτὸ τὸ ὑπαγορεύει ἡ παντελής ἀποσιώπηση καὶ τοῦ ὀνόματος τοῦ Ἀποστόλου ἐκ μέρους τοῦ Χρυσάνθου στὸ *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς*, ἀπ' τὴ μιὰ μεριά, καὶ ἀπ' τὴν ἄλλη τὸ γεγονός ὅτι ὁ Ἀπόστολος συνέχισε νὰ γράφει τὰ χειρόγραφα του καὶ μετὰ τὴν ἐπιβολὴ τῆς Νέας Μεθόδου χρησιμοποιῶντας τὴ δική του ἐξηγητικὴ σημειογραφία καὶ ὄχι τὴν ἀναλυτικὴ τῆς Νέας Μεθόδου<sup>1</sup>. Δὲν ἀποκλείεται καὶ νὰ χολώθηκε πού οὔτε ἐπίσημα ἀπ' τὴν Ἐκκλησίαν οὔτε προσωπικὰ ἀπ' τοὺς τρεῖς Διδασκάλους προσκλήθηκε<sup>2</sup> νὰ λάβει μέ-

1. Στὴ βιβλιοθήκη μου κατέχω μιὰν ὀγκώδη Ἀνθολογία, μελῶν Ἐσπερινοῦ, Ὁρθρου καὶ Λειτουργίας, γραμμὴν ἀπ' τὸ χέρι τοῦ Ἀποστόλου Κώνστα Χίου στὰ 1832, ὅπου ἡ σημειογραφία πού χρησιμοποιεῖ ὁ Ἀπόστολος εἶναι διαφορετικὴ ἀπ' τὴν ἀναλυτικὴ τῆς Νέας Μεθόδου. Διατηρεῖ τις παλαιῆς μαρτυρίες καὶ τὰ ἐξῆς ἄφωνα σημάδια· πιάσμα, τρομικόν, ἐκστρεπτόν, ἀντικενωκύλισμα, ξηρόν κλάσμα, σταυρόν καὶ ἀπ' τὰ φωνητικὰ σημάδια τὴν ὀξεῖα, τὸ πελαστόν, καὶ τοὺς δύο ἀποστρόφους. Κατὰ τὴν θεωρίαν του περὶ μισῆς ἢ ὀλόκληρης ἐνεργείας τῶν σημαδίων ἂν εἶναι κόκκινα ἢ μαῦρα, τὰ χρησιμοποιεῖ μ' αὐτὴν τὴν ποικιλίαν. Ἡ σημειογραφία αὐτὴ ἔχει καὶ παράλληλο ταῖρι, τὴν σημειογραφίαν τῶν ἐξηγήσεων τοῦ Θεοφάνους μοναχοῦ Παντοκρατορινοῦ· βλ. Γ ρ. Θ. Σ τ ἄ θ η, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς* - "Ἁγιον Ὄρος τόμος Β'" (1976), σσ. 262, 265, 285. Ἐπαναφορὰ αὐτῶν τῶν σημαδίων στὴ σημειογραφίαν τῆς Νέας Μεθόδου ὑποστηρίζει, ἀλλὰ καὶ χρησιμοποιεῖ, ὁ Σίμων Καρᾶς. Πρβλ. Σ ί μ ω ν ο ς Κ α ρ ᾶ, *Ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ παλαιογραφικὴ ἐρευνα ἐν Ἑλλάδι*, Ἀθῆναι 1976, σ. 32.

2. Ἡ μαρτυρία τοῦ *Θεωρητικοῦ* τοῦ Χρυσάνθου [βλ. Χ ρ υ σ ἄ ν θ ο υ, *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς*, Τεργέστη 1832, σ. XXXII, ε'] «τοῦτον τὸν Γεώργιον [Κρητᾶ] ἐμελέτων νὰ φέρωσιν οἱ ἔφοροι τῆς ἡμετέρας Σχολῆς, διὰ νὰ γένη καὶ αὐτὸς μέλος τῶν τριῶν τῆς Νέας Μεθόδου τῆς Μουσικῆς· ἀλλ' ὁ θάνατος προλαβόν, ὑστέρησε τοὺς φιλομούσους τῶν ἐλπίζομένων ἀγαθῶν τῆς μουσικῆς παρ' αὐτοῦ...», μᾶς δίνει τὴν εὐκολίαν νὰ ὑποθέσουμε πῶς ὁ Ἀπόστολος δὲν προσκλήθηκε, παρ' ὅλο ὅτι εἶχε γράψει καὶ εἶχε διαδώσει τὸ σπουδαῖο *Θεωρητικόν* του καὶ ἦταν μαθητῆς τοῦ Γεωργίου Κρητός. Ποιὸς μπορεῖ

ρος στὴ μεταρρύθμιση τῆς σημειογραφίας, καὶ ἔτσι πικραμένος νὰ προτίμησε νὰ τραβήξει τὸν δικό του δρόμο.

Κι ὁ δρόμος του στὴ συνέχεια ἦταν ὁ δρόμος τοῦ ἀφανοῦς ἥρωα, σὲ ἀντίθεση μὲ τοὺς τρεῖς Διδασκάλους. Ἐκεῖνοι πῆραν καὶ ὀφφίγια ἀπ' τὸ Πατριαρχεῖο καὶ δόξα ἀπ' τοὺς ἀνθρώπους, ἀφοῦ καὶ τὰ ὀνόματά τους κοσμοῦσαν τις πρῶτες ἐκδόσεις τῶν μουσικῶν κειμένων ἀπ' τὸ 1820 καὶ μετὰ. Ὁ Ἀπόστολος ἔζησε ἔχοντας σὰν ἐργόχειρο τὴν ἀντιγραφή τῶν χειρογράφων, τὰ ὁποῖα ὡς φαίνεται πωλοῦσε, καὶ τελικὰ πέθανε «πενέστατος»<sup>1</sup> τὸ 1840. Τὸ «πενέστατος» βέβαια δὲν εἶναι δικός του ἀποκλειστικός χαρακτηρισμός· σχεδὸν ὅλοι ὅσοι μοχθοῦν γιὰ «κοινὸν ὄφελος καὶ ἴδιον αὐτῶν μνημόσυνον» μὲ τὴν πέννα, πεθαίνουν πενέστατοι, καὶ μάλιστα ἐκεῖνοι πού ἀπὸ γεννησιμιοῦ τους θέλουν νὰ σώσουν μιὰ τέχνη ἢ μιὰ παράδοση<sup>2</sup>.

Πέρ' ἀπ' ὅλες αὐτὲς τις εἰκασίες γιὰ τὴ σχέση ἀνάμεσα στὸν Ἀπόστολο Κώνστα καὶ τοὺς τρεῖς Διδασκάλους, μιὰ συγκριτικὴ ἐρευνα τῶν θεωρητικῶν συγγραφῶν τοῦ Ἀποστόλου καὶ τοῦ Χρυσάνθου φανεράννει πῶς ὑπάρχει μιὰ βασικώτατη διαφορὰ στὴ μέθοδο τοῦ ἐνός καὶ τοῦ ἄλλου, ἐτούτη· τὸ ὅτι ὁ μὲν Ἀπόστολος παίρνει τὴν παλαιὰ σημειογραφία καὶ τὴν ἀντιμετωπίζει σὰν τέχνη στὸ σύνολό της καὶ προσπαθεῖ νὰ τὴν ἐξηγήσει σημάδι πρὸς σημάδι, ἐνῶ ὁ Χρυσάνθος κατασκευάζει ἀπ' τὴν ἀρχὴ μιὰ Νέα Μέθοδο καί, στὰ τεχνολογικὰ σημεῖα, μιλάει μονάχα γιὰ τὰ στοιχεῖα αὐτῆς τῆς Μεθόδου. Προϋποθέτει βέβαια ὁ Χρυσάνθος τὴν παλαιὰ σημειογραφία, ἀλλὰ δὲν ἐνδιαφέρεται εἰδικὰ γιὰ τὸ πῶς ἦταν στὴν

νὰ ξέρει βέβαια μὲ λεπτομέρειες τί ζηλοφθονίες καὶ τί χαμηλὰ πάθη δυσκόλευαν τις σχέσεις τῶν μουσικοδιδασκάλων ἐκείνης τῆς ἐποχῆς... ὅπως καὶ τώρα!

1. Τὴν πληροφορία αὐτὴ τὴν παρέχει ὁ Γεώργιος Ι. Παπαδόπουλος στὸ βιβλίον του *Συμβολαί...*, (1890), σ. 339.

2. «ὑπὸ πενίας κατατρυχόμενος» [βλ. Γ. Παπαδόπουλου, *Συμβολαί...*, σ. 332] πέθανε τὸν ἴδιο χρόνον 1840 στὴ Χάλκη καὶ ὁ Χουρμούζιος Χαρτοφύλακας, χαλκέντερος δουλευτῆς γιὰ τὴν διάσωση τῆς παραδόσεως, ἐξηγητῆς καὶ κωδικογράφος πολυγραφώτατος καὶ ὁ ἴδιος.

πρὸ τοῦ 1814 σημειογραφία<sup>1</sup> αὐτό, κάτιτι τὸ συγκεκριμένο—πὲς ἡ ἐνέργεια τῆς ὀξείας—καὶ πῶς τὸ ἐξηγεῖ αὐτὸς ἢ πῶς γίνεται ἀποδεκτὸ κοινὰ στὴ Νέα Μέθοδο.

Ἡ προσπάθεια τοῦ Ἀποστόλου μὲ τὸ *Θεωρητικὸ* ἀποτελεῖ ἓνα εἰλικρινέστερο σκύψιμο πάνω στὰ μυστικὰ τῆς παλαιᾶς σημειογραφίας κι ἓνα ζεστότερο πόθο νὰ διασαφηνίσει τὴν ἐνέργεια τῶν σημαδιῶν καὶ ὑποστάσεων («κατ' ἀκριβειαν»), μὲ τὴν βοήθεια καὶ τῆς γνώσεως τῶν τεχνικῶν ὄρων τῆς τουρκικῆς μουσικῆς<sup>2</sup>. Τὸ *Θεωρητικὸ* τοῦ Χρυσάνθου, εἶναι μιὰ δικασκαλία ἀπὸ καθέδρα μὲ δογματικὸ χαρακτῆρα· ριζοσπαστικὴ μὲν, ἀλλὰ πάντως μιὰ ἄλλη γλῶσσα σὲ ἀνθρώπους ποὺ ξέρουν τὰ ἴδια πράγματα. Μὲ τὸν καιρὸ ὅμως συνέβη νὰ μείνει ἡ νέα γλῶσσα καὶ νὰ ξεχαστῇ ἡ παλαιὰ τόσο ποὺ πιά δὲν ἀναγνωρίζει κανεὶς τὸ πρᾶγμα μὲ τὸ παλαιό του ἔνδυμα. Κι αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ σημεῖο στοιχειοθέτησε τὶς πρῶτες ἀντιρρήσεις<sup>3α</sup> κατὰ τῆς Νέας Μεθόδου, ἀντιρρήσεις

1. Μονάχα στὶς σελίδες 180 - 181 τοῦ *Θεωρητικοῦ* γίνεται μιὰ ἀπαραίτητη ἀναφορὰ στὴν Παλαιὰ Μέθοδο ἀπ' τὸν Χρυσάνθο· σ. 180: «διότι πρὸς τοῖς δέκα εἰρημένοις χαρακτῆρσι εἶχον εἰς χρῆσιν καὶ ἄλλους πέντε χαρακτῆρας [...]. Μετεχειρίζοντο ἀκόμη καὶ ὑποστάσεις, ὅχι τόσας ὅσας ἀνεφέραμεν, ἀλλὰ καὶ ἄλλας, διὰ χειρονομίαν καὶ διὰ πλατυσμὸν τῶν μελῶν· αἱ ἰδοὺ καταλέγονται καὶ σημαίνονται ἅπασαι [...]. Ὅταν τινὰς θέλει νὰ καταλάβῃ τὰ μέλη τὰ ὁποῖα ἐγράφοντο διὰ τῶν εἰρημένων δεκαπέντε χαρακτῆρων καὶ διὰ τῶν κατηριθμημένων ὑποστάσεων δύναται νὰ ἐπιτύχῃ τοῦτο διὰ τοῦ παραλληλισμοῦ.—(σ. 181) Ἐάν, φερ' εἰπεῖν, θέλει νὰ γνωρίσῃ ποῖον μέλος ἔγραφε τὸ κρατημοῦπρόροον, ἅς πάρῃ τὸ κοινωνικὸν τοῦ Δανιὴλ τὸ εἰς ἦχον πλ. α' γεγραμμένον μὲ τὴν παλαιὰν Μέθοδον καὶ γεγραμμένον μὲ τὴν νέαν καὶ διὰ τοῦ παραλληλισμοῦ εὐκόλως τὸ εὕρισκει [...].»

2. Πολλὲς λέξεις στὸ *Θεωρητικὸ* του μαρτυροῦν αὐτὸ—ταξίμ, ἐβίτζ, τίτζια, κ.ἄ.—ἀλλὰ κυρίως οἱ ὀνομασίες ὄλων τῶν ἡχῶν καὶ τῶν παρακλαδιῶν τῶν ἡχῶν εἶναι πολὺ οἰκειῆς στὸν Ἀπόστολο ποὺ ἐκφράζεται ἀνετώτερα μὲ αὐτές.

3α. «Τοῦτο δὲ βλέπω, ὅτι ὁ σχηματισμὸς τῶν μεγάλων ὑποστάσεων ἀπὸ ἡμέρας εἰς ἡμέραν διαφθείρεται, ἐπειδὴ οἱ μαθηταὶ δὲν μανθάνουσι διὰ ζώσης φωνῆς τοὺς σχηματισμοὺς αὐτῶν τῶν ὑποστάσεων, ἀλλὰ πάσχουσι (πασχίζουσι) μὲ ἐξήγησίν τινα νὰ τὰς μανθάνωσιν, αἱ ὁποῖαι ἐξηγήσεις, ὁποῖαι καὶ ἂν ὦσιν, ἔπρεπε νὰ χρησιμεύουν εἰς τὸ νὰ ἀνακαλῇ εἰς τὴν μνήμην του ὁ

ὄχι τόσο γιὰ τὴν οὐσία τῶν ἐξηγήσεων μὲ τὴν ἀναλυτικὴ σημειογραφία, ἀλλὰ γιὰ τὸν τύπο, γιὰ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖον ἀντιμετωπίστηκε ἡ παλαιὰ σημειογραφία ποὺ δὲν ἦταν ἐκεῖνος ποὺ ταιριάζει σὲ μνημεῖο τέχνης καὶ παραδόσεως. Ἔτσι πέρασαν στὴν ἀντίπερα ὄχθη σπουδαῖοι δάσκαλοι τῆς μουσικῆς, ὅπως ὁ Ἀπόστολος Κώνστας, ὁ Ἀντώνιος λαμπαδάριος, ὁ Βασίλειος Στεφανίδης<sup>1</sup>, κι ἐκεῖνοι ποὺ γιὰ κάμποσα χρόνια συνέχισαν νὰ γράφουν καὶ νὰ ψέλνουν μὲ τὴν πρὸ τῆς Νέας Μεθόδου ἐξηγητικὴ σημειογραφία, ἡ ὁποία διατηροῦσε ὅλα τὰ σημάδια ἐκτὸς ἀπ' τὶς μεγάλες ὑποστάσεις χειρονομίας· παράδειγμα ὁ Κωνσταντῖνος Πρωτοψάλτης<sup>2</sup>. Τὸ γεγονός αὐτὸ μαρτυρεῖ ἄμεσα τὴν ὀρθότητα τῶν ἐξηγήσεων τῆς Νέας Μεθόδου, ἀλλὰ καὶ τὴν δυνατότητα τῆς συνεχίσεως μιᾶς παραδόσεως χωρὶς νὰ εἴχαμε καταφύγει σὲ ἀπλοποίηση μὲ μεγάλη ἀφαίρεση ἢ καὶ ἀντικατάσταση τῶν στοιχείων αὐτῆς τῆς παραδόσεως, καὶ συγκεκριμένα ἐδῶ τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας.

Ἡ ἐξελικτικὴ ἱστορία τῆς τέχνης καὶ τὸ πνεῦμα πάντα τῶν νέων καιρῶν ἐπέβαλε—καὶ συνέβαλαν πολλοὶ λόγοι σ' αὐτὸ—τῇ

μαθητῆς τὰς ὑποστάσεις αὐτὰς ἀφοῦ τὰς μάθη διὰ ζώσης φωνῆς καὶ τὰς γνωρίζῃ, ὅχι δὲ αἱ ἐξηγήσεις νὰ προξενήσωσι εἰς τὸν μαθητὴν τελείαν τῶν μουσικῶν βιβλίων ἀκαταληψίαν». Αὐτὸ εἶναι τὸ παράπονο καὶ ἡ διαμαρτυρία τοῦ Βασιλείου Στεφανίδη· βλ. τὴν συγγραφὴ του *Σχεδιάσμα περὶ μουσικῆς, ἰδιαίτερον ἐκκλησιαστικῆς*, στὸ ΠΕΑ, τεῦχος Ε' (1902), σ. 276.

Αὐτὴν τὴν περικοπὴ φαίνεται πῶς ἀναλύει ὁ Σίμων Καρᾶς κι ἐπισημαίνει ὅτι γράφτηκε «μόνον καὶ μόνον, ἔνεκα τοῦ κινδύνου δύο κακῶν, ἅτινα ἐπέφερον ἡ ὀλοσχερῆς ἀνάλυσις τῆς παλαιᾶς στενογραφίας: α) τοῦ νὰ παύσῃ τελείως ἡ μελέτη καὶ ἡ γνῶσις τοῦ παλαιοῦ ἐκείνου συστήματος καὶ νὰ δημιουργηθῇ χάσμα μεταξὺ ἡμῶν καὶ τῶν παλαιῶν, ὅσον ἀφορᾷ τὴν μουσικὴν γραφὴν ἐκείνων καὶ τὴν προφορικὴν τῆς διδασκαλίαν, καὶ β) τοῦ νὰ ἀμεληθῇ τελείως ἡ γνῶσις τῆς μελωδίας τῶν παλαιῶν σημαδιῶν καὶ θέσεων ἐξ οὗ τὰ μέγιστα ἢ μᾶλλον καιρίως ἐπλήγη ἡ τέχνη τῆς μελοποιίας»· βλ. Σίμωνος Ι. Καρᾶ, *Ἡ Βυζαντινὴ Μουσικὴ Σημειογραφία*, Ἀθῆναι 1933, σ. 18.

1. Κοίτα καὶ Ἐμμ. Βαμβοῦδάκη, *Συμβολή...*, (1938), σσ. μβ' - μδ'.

2. Βλ., Γ. Παπαδοπούλου, *Συμβολαί...*, (1890), σσ. 336 - 338.

Νέα Μέθοδο αναλυτικῆς σημειογραφίας τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς. Ὡστόσο, ἡ ἔρευνα καὶ ἡ ἀνάλυση τῶν θεωρητικῶν συγγραφοῦν τῆς ἄλλης παρατάξεως εἶναι ἀπαραίτητη, κυρίως ἐπειδὴ αὐτὲς οἱ ἄλλες συγγραφές ἔρχονται νὰ συμπληρώσουν τὴ Νέα Μέθοδο ἐκεῖ πού αὐτὴ παρουσιάζεται νὰ μιλάει μὲ ἑλλειπτικὸ τρόπο γιὰ τὴν Παλαιὰ Μέθοδο. Τὸ Θεωρητικὸ τοῦ Ἀποστόλου Κώνστα εἶναι ἓνα βασικὸ συμπλήρωμα στὴ θεωρία τῆς Νέας Μεθόδου. Κοιταγμένο μάλιστα μὲ τὸ μάτι τοῦ ἀνωύμου συγγραφέα τοῦ Ξηροποταμνοῦ κώδικα, πού ἄλλοῦ δίνει λαϊκώτερες ἐπεξηγήσεις καὶ ἄλλοῦ προσφέρει τὶς θέσεις στὴν παλαιὰ σημειογραφία, τὸ Θεωρητικὸ ἐτοῦτο μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ σὰν ἓνα μεγάλο προοίμιο τῆς Κλείδας τῆς παλαιᾶς παρασημαντικῆς, μὲ τὴν ἔννοια πού δώσαμε στὸν ὄρο «Κλείδα» στὴν ἀρχή.

\*\*\*

Γ'

### Τὸ Θεωρητικὸ τοῦ Ἀποστόλου Κώνστα καὶ ἡ «ἐξήγησις...» τοῦ Ξηροποταμνοῦ κώδικα

Τὸ Θεωρητικὸ τοῦ Ἀποστόλου Κώνστα Χίου, εὐσύνοπτο καὶ καλογραμμμένο, χωρίζεται σὲ τέσσερα τμήματα, ἢ «τάξεις», ὅπως ὁ ἴδιος χαρακτηρίζει τὸν χωρισμὸν αὐτόν. Γιὰ νὰ δοθῆ μιὰ εἰκόνα τῆς ἐκτάσεως τοῦ κάθε τμήματος μεταφέρω ἐδῶ τὴν ἀρχὴ τοῦ καθενὸς ἀπ' αὐτὰ καὶ μνημονεύω σὲ πόσα φύλλα τοῦ χειρογράφου τῆς μονῆς Δοχειαρίου 389 τοῦ ἔτους 1807 περιέχεται τὸ κάθε τμήμα. Τὸ αὐτόγραφο αὐτὸ Θεωρητικὸ τοῦ Ἀποστόλου ἔχει 100 φύλλα ὅλα κι ὅλα, διαστάσεων 17,5 × 11,8 ἑκατοστόμετρα<sup>1</sup>.

Πρῶτο τμήμα· φφ. 1α - 28β. «Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ τῆς Μουσικῆς Τέχνης τῆς κοινῆς παραδόσεως καὶ τεχνολογίας, τῆς περιεχοῦσης κατ' ἀκρίβειαν πᾶσαν τέχνην καὶ ἐνεργεῖαν τῶν φω-

1. Τὰ σχετικὰ γιὰ τὸ χειρόγραφο καὶ τὴν περιγραφή του κοίτα στὸν Κατάλογο, Γ ρ. Θ. Σ τ ἄ θ η, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς* - "Ἁγιον Ὄρος, τόμος Α' (1975), σσ. 560 - 563.

νῶν, ἐν συντόμῳ τρόπῳ. Συνετέθη δὲ παρ' ἐμοῦ τοῦ ἰδίου γραφέως, Ἀποστόλου, υἱοῦ Ἰωάννου ἱερέως Κώνστα Χίου, ἐν ἔτει σωτηρίῳ ραζ', κατὰ μῆνα Ἰούνιον. Ἐν Κωνσταντινουπόλει εἰς Κερπιτζ Χάνη.— Ἀρχή, μέση, τέλος καὶ σύστημα πάντων τῶν σημαδίων τῆς Μουσικῆς Τέχνης, τὸ ἴσον ἐστί».

Δεύτερο τμήμα· φφ. 29α - 46β. «Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ τῆς δευτέρας τάξεως τῆς Μουσικῆς Τέχνης· περὶ τῶν ἀφῶνων σημείων.— Εἰς αὐτὴν τὴν τέχνην τῆς μουσικῆς εὐρίσκονται ἕτερα σημεῖα ἄφωνα, τὰ ὁποῖα μετασχηματίζουσι πάσας τὰς φωνὰς κατὰ δύο τρόπους· εἰς ἀργὸν τρόπον καὶ γοργόν».

Τρίτο τμήμα· φφ. 47α - 86β. «Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ τῆς τρίτης τάξεως τῆς Μουσικῆς, ἣτις περιέχει τὴν τέχνην πάντων τῶν ἡχῶν αὐτῆς.— Αὕτη ἡ τέχνη συνίσταται, ὡς εἵπομεν, ἐκ τεσσάρων θεμελίων, τῆς ὁποίας τέχνης τρίτον θεμέλιον εἶναι τῶν ἡχῶν ἡ τέχνη».

Τέταρτο τμήμα· φφ. 87α - 100α. «Τμήμα τέταρτον τῆς Μουσικῆς Τέχνης, περιέχον τὸν τρόπον τῶν φθορῶν καὶ μεταλλαγῶν, γεροφωνιῶν τε καὶ μισιφωνιῶν καὶ πᾶν μέλος αὐτῶν σὺν τῶν κανονίων.— Εἰς αὐτὴν τὴν τέχνην τῆς μουσικῆς, εἶναι ἡ πλέον ἀνωτέρα καὶ ὑψηλότερα, ἡ τέχνη τῶν μισιφωνιῶν, ὅτι ἂν δὲν μάθῃς καλῶς τοὺς τρεῖς κλάδους αὐτῆς πρῶτον, ἢ γοῦν τὰς φωνὰς, σημεῖα καὶ ἡχους, δὲν δύνασαι νὰ καταλάβῃς περὶ τετάρτου κλάδου τελείως».

Τὸ κάθε τμήμα ἔχει μικρότερες ὑποδιαρέσεις καὶ διαφορετικὴ τὸ καθένα διάρθρωση. Ὅπου ὁ συγγραφέας θέλει νὰ συστήσει ἰδιαιτέρα τὴν προσοχὴ τοῦ ἀναγνώστου ἢ μαθητοῦ βάζει τὴ λέξη «ν ο υ θ ε σ ί α». Γιὰ τὴν κάθε ἀνάλυση τῶν ἐνεργειῶν τῶν σημαδίων καὶ τῶν ἄλλων τεχνολογικῶν στοιχείων ἀκολουθεῖ, κατὰ περίπτωσιν, εἴτε κανόνιο εἴτε παράδειγμα. Κυρίως τὸ δεύτερο· πολλά παραδείγματα.

Τὸ πρῶτο τμήμα ὁ ἴδιος τὸ διαρθρώνει σὲ 12 ἐρωτήσεις. Μποροῦμε ὅμως νὰ διακρίνουμε δυὸ βασικὲς ἐπιδιώξεις του· πρῶτα, ἡ ἐξήγησις τῆς ἐνεργείας τῶν ἐμφῶνων σημαδίων μὲ ὅλα τὰ συνακόλουθα τῆς χρήσεώς τους, καὶ δεύτερο ἡ ἀναλυτικὴ καὶ παραστα-

τική διδασκαλία για τις «ἀργίες» και τὰ σημάδια, με τὴν ἐνεργεία τους τὸ καθένα, πὺ μετασχηματίζουν τὸν δρόμο τοῦ μέλους σὲ ἀργό.

Στὸ δεῦτερο τμήμα ὁ Ἀπόστολος καταγίνεται με τὴν ἀνάλυση καὶ ἐξήγηση τῆς ἐνεργείας τῶν «ἀφῶνων σημείων». Ἐδῶ κάνει μιὰ σαφῆ διάκριση ἀπ' τὰ σαράντα περίπου ἄφωνα σημάδια ἢ «μεγάλες ὑποστάσεις χειρονομίας» ξεχωρίζει καὶ παίρνει ὡς ἀναγκαῖα στὴν Μουσικὴ Τέχνη τὰ δεκαῆξ, τὰ ἐξῆς· γοργόν, ἀργόν, ἀντικένωμα, ὀμαλόν, ψηφιστόν, βαρεῖα, τρομικόν, ἐκστρεπτόν, πίασμα, κύλισμα, ἀντικενωκύλισμα, ἕτερον, παρακλητική, λύγισμα, ἐπέγευμα καὶ σταυρό. Ἀκόμα, αὐτὰ τὰ δεκαῆξ τὰ κατατάσσει σὲ τρεῖς κατηγορίες καὶ δίνει με τὸ δικό του τρόπο τὴν ἐξήγησή τους καὶ ἀντίστοιχα παραδείγματα.

Γιὰ τις ἄλλες μεγάλες ὑποστάσεις δὲν δίνει καμιὰν ἐξήγηση· τις θεωρεῖ «ἀνωφελεῖς» καὶ δηλώνει ὅτι «δὲν χωροῦν μέσα εἰς κανόνας» (φ. 43α). Ἀρκεῖται μονάχα νὰ δώσει τὰ ὀνόματα αὐτῶν τῶν σημαδιῶν κάτω ἀπ' τὸ μελικό τους σχῆμα καὶ δίπλα στὸ περιθώριο γράφει ἀντίστοιχα τὸ καθένα σημάδι, ὅπως φαίνεται στὶς φωτογραφίες στὸ τέλος. Στὴ διατύπωσή του· «φαίνεται δὲ ὅτι εἶναι σημεία μεταγενεστέρων ποιητῶν καὶ οὐχὶ ἔκπαλαι» (φ. 43α) διαφαίνεται μιὰ ἀμφιβολία του γιὰ τὴν ὀρθότητα τῆς γνώμης του πὺ ὡστόσο θέλει ἴσως νὰ δικαιολογήσει τὴν ἀδυναμία του νὰ δώσει μιὰν ἐξήγηση στὴν ἐνεργεία τοῦ καθένα ἀπ' αὐτὰ τὰ σημάδια. Ὁ ἴδιος δὲν τὰ ἀρνεῖται καὶ δὲν ἀγνοεῖ τὸν σχηματισμὸ μέλους πὺ τὸ κάθε ἄφωνο σημάδι δημιουργεῖ, ἀφοῦ κι ὁ ἴδιος εἶναι ἐξηγητὴς δόκιμος τῆς παλαιᾶς σημειογραφίας καὶ μεταφέρει καὶ στὸ Θεωρητικὸ του ἐδῶ τις ἐξηγήσεις αὐτῶν τῶν σημαδιῶν. Τὰ θεωρεῖ ὅμως σὰν σημάδια πὺ μποροῦν νὰ πάρουν πολλὲς ἐξηγήσεις ἀπ' τοὺς διαφόρους δασκάλους, ἄρα καὶ διαφορετικὴ παράδοση, γι' αὐτὸ γράφει ἀκόμα· «Καὶ εἰς μίαν γραμμὴν φάλλονται ἀλλέως καὶ εἰς ἄλλην ἀλλέως· καὶ εἰς ἓνα ἦχον φάλλονται ἀλλέως καὶ εἰς ἕτερον ἀλλέως· καὶ εἰς διδάσκαλος τῆς αὐτῆς τέχνης τὴν λέγει ἀλλέως καὶ ἕτερος ἀλλέως» (φ. 43β).

Ἐδῶ ὁ Ἀπόστολος Κώνστας κάνει λάθος. Οὔτε εἶναι «ση-

μεῖα μεταγενεστέρων ποιητῶν», οὔτε ἔχουν τέτοια συγκεχυμένη ἐνεργεία ἢ ἔφτασαν ἀπὸ διαφορετικὲς παραδόσεις αὐτὲς οἱ μεγάλες ὑποστάσεις. Τὰ περισσότερα ἀπ' αὐτὰ ὑπάρχουν κιόλας στὸν δέκατο αἰῶνα. Συγκεκριμένα, στὸ φ. 159α τοῦ κώδικα τῆς Μεγίστης Λαύρας Γ 67, πὺ εἶναι ἓνα Τριώδιο τοῦ Ι' αἰῶνα<sup>1</sup>, ὑπάρχει ἓνας κατάλογος τῶν σημαδιῶν, πὺ χαρακτηρίζονται μάλιστα ὡς «μελωδήματα». Ἐκεῖ βρίσκουμε τὰ ἐξῆς σημάδια· ὀλίγον, γοργόν, ψιλόν, χαμηλόν, βαθύ, ἴσον, σαξίματα, πάρηχον, σταυρὸς ἀπὸ δεξιά, ὀξεῖαι, βαρεῖαι, ἀπόστροφος, ἀπόδεσμα, ἀπόθεμα, κλάσμα, ρεῦμα, πίασμα, τίναγμα, ἀνατρίχισμα, σείσμα, σύναγμα, μετὰ σταυροῦ, οὐράνισμα, θέμα, λεμοί, τρία, τέσσαρα, κρατήματα, ἀπ' ἔσω ἔξω, δύο, φθορά, ἡμιφθορά, κατάβα τρομικόν, πελαστόν, ψηφιστόν, κόνδευμα, χόρευμα, ράπισμα, παρακάλεσμα, παρακλητική, ἠγάδιον, νανά, πέτασμα, κόνδευμα τρομικόν, στραγγίσματα, γρονθίσματα. Χαρακτηριστικὸ καὶ πολὺ σημαντικὸ εἶναι τὸ ὅτι σ' αὐτὸν τὸν κατάλογο δὲν λέγονται σημάδια ἀλλὰ «μελωδήματα», τοὺς ἀποδίδεται δηλαδὴ τὸ πραγματικὸ περιεχόμενον τῆς ἐνεργείας τοῦ καθένα ἀπ' αὐτὰ, αὐτὸ πὺ ἀργότερα χαρακτηρίστηκε σὰν σχηματισμὸς μέλους ἢ πλατυσμὸς μέλους. Στὸ Μέγα Ἰσον τοῦ Κουκουζέλη περιέχονται πιά ὅλα τὰ σημάδια ὡς «μελωδήματα», ὡς «θέσεις» ἢ μελικὲς φράσεις ἢ γραμμές, πὺ ἔφτασαν μέσα στὰ χειρόγραφα μέχρι τις μέρες τοῦ Ἀποστόλου. Κι εἶναι περιεργὸ πὺ αὐτὸς δὲν ἐμποδίστηκε ἀπ' αὐτὸ τὸ γεγονὸς—ὅπως δὲν εἶναι σημεία «ἐκπαλαι»!

Καὶ ἀκριβῶς αὐτὴ ἡ παράδοση τῶν σημαδιῶν καὶ τῶν ὑποστάσεων μέχρι τὴν ἐποχὴ τῆς Νέας Μεθόδου μαρτυρεῖ τὴ σταθερότητα τὴν παράδοση καὶ τὴν χρησιμότητα τῶν ὑποστάσεων στὴ σημειογραφία, γιὰ εὐσύνοπτη καὶ εὐμνημόνευτη παρουσίαση

1. Oliver Strunk, *Specimina Notationum Antiquiorum*, MMB - Série Principale (Facsimilés) VII, Copenhagen 1966, Pars Principalis, «Table of Signs», ἀριθμὸς 12.

τῶν διαφόρων μελῶν<sup>1</sup>. Τὸ ὅτι πάλι ὑπάρχει μιὰ διαφορὰ στὸ σχηματισμὸ μέλους ἀπὸ γένος σὲ γένος διαστημάτων ἢ ἀκόμα στὶς διάφορες βαθμίδες<sup>2</sup> τῶν τετραχόρδων, εἶναι ὁμόφωνη παράδοση ὅλων τῶν δασκάλων καὶ τῶν ἐξηγητῶν πρὸ τοῦ 1814 καὶ δὲν βρίσκουμε πούθενά στὰ χειρόγραφα μιὰ θέση μιᾶς ὑποστάσεως στὴν ἴδια ἢ παράλληλη περίπτωσι νὰ τὴν ἐξηγεῖ ἀλλοιῶς ὁ ἕνας διδάσκαλος κι ἀλλοιῶς ὁ ἄλλος, κατὰ πῶς λέει ὁ Ἄποστολος Κώνστας. Τὸ περὶ μεγάλων ὑποστάσεων χειρονομίας μέρος εἶναι ἕνα ἀδύνατο σημεῖο τοῦ δευτέρου τμήματος τοῦ *Θεωρητικοῦ* τοῦ Ἀποστόλου.

Τὰ ἄλλα δύο τμήματα τοῦ *Θεωρητικοῦ*, τρίτο καὶ τέταρτο, δὲν μᾶς ἐνδιαφέρουν πρὸς τὸ παρόν, γιατί δὲν γίνεται καμιὰ ἀναφορὰ σ' αὐτὰ ἀπ' τὸν ἀνώνυμο συγγραφέα τοῦ *Ἐηροποταμηνοῦ* κώδικα 357, πού ἀποτελεῖ καὶ τὸν κύριο στόχο ἐτούτης τῆς συγγραφῆς μου.

\*\*\*

Ὁ συγγραφέας μας αὐτὸς τοῦ *Ἐηροποταμηνοῦ* χειρογράφου τρυγῶντας ἀπ' τὰ δυὸ πρῶτα τμήματα τοῦ *Θεωρητικοῦ* τοῦ Ἀποστόλου, ὅπως προανάφερα, κι ὅπως θὰ φανῆ παρακάτω στὴν ἐκδοσι τῶν δυὸ κειμένων, ἀκολουθεῖ τὴ διάρθρωσι πού κι ὁ Ἀπό-

1. «Ἐσύνθετον δὲ καὶ θέσεις χαρακτήρων μουσικῶν, ἵνα συνοπτικῶς γράφωσι τὸ ψαλλόμενον, καὶ παραδίδωσι τοῖς μαθηταῖς εὐμεθόδως τὰ πονήματά των. Ὅτε δὲ καὶ οἱ μαθηταὶ τούτων ἐμελοποιοῦν, ἐμιμοῦντο τὸν τρόπον τῶν διδασκάλων. Τοῦτο δὲ παραπολὺ συνήργησεν εἰς τὸ νὰ διασωθῆ ἕως εἰς ἡμᾶς ἡ διαφορὰ τῶν μελῶν τῶν εἰδῶν τῆς ψαλμωδίας». Τὰ παραπάνω δηλώνει ὁ Χρῦσανθος στὸ *Θεωρητικόν* του (σ. 178) καὶ εἶχε ὑπ' ὄψιν του τὸν Μανουὴλ Χρυσάφη (ἀναφέρει τὴν περικοπὴ σὲ ὑποσημείωσι), πού κι ἐκεῖνος μαρτυρεῖ γιὰ τὴν παράδοσι: «οἱ πρὸ ἡμῶν διδάσκαλοι σύμφωνοι ἦσαν ἀλλήλοις καὶ ἑαυτοῖς...».

2. Κοίτα τὴν παράγραφο 408 στὴ σελίδα 181 τοῦ *Θεωρητικοῦ* τοῦ Χρῦσανθου: «... Διότι οἱ εἰρημένοι χαρακτήρες καὶ ὑποστάσεις ὅταν ἀλλάζωσι τόνους ἢ λαζον καὶ τὴν δύναμιν· οἷον, τὸ παρακάλεσμα ἄλλο μὲν μέλος ἔγραφεν ἐν τῷ τόνῳ τοῦ Πα, ἄλλο δὲ ἐν τῷ τόνῳ τοῦ Βου· καὶ τὰ λοιπά». Αὐτὸ εἶναι μιὰ ἀδιαμφισβήτητη ἀλήθεια μέσα στὰ χειρόγραφα.

στολος χρησιμοποιεῖ. Καὶ σημειώνει μὲν ὅτι χωρίζει σὲ τρία τὴν «ἐξήγησίν» του· «... καὶ κατὰ πρῶτον ἐξηγοῦμεν περὶ ὑποστάσεων ἐγχρόνων, δεύτερον περὶ χαρακτήρων ἐμφώνων καὶ τρίτον περὶ ἀχρόνων ὑποστάσεων» (φ. 60α), στὴν πραγματικότητι ὅμως καὶ τὸ δικό του κείμενο χωρίζεται στὰ τέσσερα, ἀφοῦ γιὰ τίς μεγάλες ὑποστάσεις, πού ὁ Ἄποστολος δὲν δίνει καμιὰν ἐξήγησι, δὲν παρέχει κι αὐτὸς καμιὰ διασάφισι, κι ἀρκεῖται μονάχα νὰ τίς μεταγράψῃ στὴ Νέα Μέθοδο. Ἡ παρατήρησι ὅτι ἀσχολεῖται πρῶτα μὲ τίς ἐγχρονες ὑποστάσεις, δηλαδὴ τίς «ἄργιες», ὀδηγεῖ στὴ σκέψιν ἢ ὅτι τὸ θεώρησε μεθοδικώτερο αὐτὸ ἢ τὸ πιθανώτερο ὅτι θέλησε ν' ἀνακατώσει λίγο τὰ χνάρια του, πού ἔψαξε δηλαδὴ νὰ βρῆ αὐτὰ πού παρουσιάζει στὴ συλλογὴ του αὐτῆ τῆς ἐξηγήσεως.

Σημείωσα καὶ κάπου στὴν ἀρχὴ πὼς παραλείπει τὰ ὅσα αὐτὸς θεωρεῖ εὐκολονόητα. Πρέπει νὰ προσθέσω ἐδῶ τὴν παρατήρησι πὼς παραλείπει καὶ ἐκεῖνα γιὰ τὰ ὁποῖα καὶ ὁ Ἄποστολος δὲν μιλάει μὲ σαφήνεια. Ἔτσι, δὲν μιλάει παρὰ γιὰ πέντε μονάχα φωνητικὰ σημάδια<sup>1</sup>. Ἀπ' τὰ παραδείγματα, πάλι, πού ὑπάρχουν στὸ *Θεωρητικόν* τοῦ Ἀποστόλου σὰν μιὰ πλήρης σύνθεσι γιὰ τὸ κάθε σημάδι, παίρνει μόνον τὴν ἀρχικὴ γραμμὴ—θέσι ἢ τὴ θέσι πού καθαυτὸ σχηματίζει τὸ κάθε σημάδι. Στὴ φρασεολογία του καταβάλλει φιλότιμη προσπάθεια, καμιὰ φορὰ πέρα κι ἀπὸ ὅσα ἐξηγεῖ ὁ Ἄποστολος, μὲ λαϊκώτερες ἐκφράσεις νὰ καταστήσει κατανοητὴ τὴν ἐξήγησι τῶν σημαδιῶν. Ὅστος ὅμως, στὰ παραδείγματα παραλείπει τίς περισσότερες φορὲς τὴν ἀρκτικὴ μαρτυρία. Αὐτὸ ἴσως τὸ κάνει ἀπὸ ἀμηχανία, ἀφοῦ στὸ *Θεωρητικόν* τοῦ Ἀποστόλου ὑπάρχουν μπροστὰ στὸ κάθε παράδειγμα, στὴ σειρά, οἱ μαρτυρίες καὶ τῶν τεσσάρων κυρίων ἤχων. Ποιὰ νὰ προτιμήσει, ἐπομένως, καὶ ὁ ἀνώνυμος ἐτούτος συγγραφέας; Ἡ ἀδυναμία του αὐτῆ ὅμως μαρτυρεῖ τὸν ὀλίγον μηχανικὸ τρόπο, μὲ τὸν ὁποῖο ἀντιμετωπίζει τὴν ἐξήγησι τῶν σημαδιῶν. Μερικὲς θέσεις ἀνήκουν χαρακτηριστικὰ στὸν τάδε ἢ τὰδε ἤχο, ἢ καλύτερα

1. Δηλαδὴ· τοὺς δύο συνδέσμους, τὴν ὀξεῖα, τὸ κούφισμα, τὸ κέντημα, καὶ τὸ κρατημοῦπόρροον.

στή βάση τοῦ Πα ἢ στή βάση τοῦ Νη διατονικά, κι ἔπρεπε—ἦταν εὐκόλο—νά εἶχε σημειώσει τήν ἀντίστοιχη μαρτυρία. Στό χρωματικό γένος, συνήθως, σημειώνει τὰ φθορικά σημεῖα, ἀλλά κι αὐτό γίνεται κοντά στό τέλος, στίς θέσεις τῶν μεγάλων ὑποστάσεων χειρονομίας.

Ἡ σημαντική προσφορά του εἶναι ὅτι παραθέτει τίς θέσεις τῶν σημαδίων μέ τήν παλαιά σημειογραφία, πού τίς περισσότερες βρίσκει στό *Θεωρητικό* τοῦ Ἀποστόλου, καί ἀπό κάτω παρέχει στήν ἀναλυτική σημειογραφία τῆς Νέας Μεθόδου τήν ἐξήγησή τους κατὰ σειρά, ὅπου πρόκειται γιά δύο, τρία ἢ καί περισσότερα παραδείγματα. Ἀπ' τήν ἄλλη μεριά, ἡ κυριώτερη παράλειψή του εἶναι ὅτι δέν προσφέρει ὅλες τίς θέσεις τῶν σημαδίων στίς διαφορές βαθμίδες τῶν διατονικῶν καί χρωματικῶν τετραχόρδων<sup>1</sup>. Αὐτό βέβαια, θά πῆγαινε παραπέρα κι' ἀπ' τὸ περιεχόμενο τοῦ *Θεωρητικοῦ* τοῦ Ἀποστόλου καί φαίνεται ὅτι ὁ ἀνώνυμος συγγραφέας μας δέν ἦταν ἱκανός γιά ἓνα τέτοιο ἀνοιγμα<sup>2</sup>. Ἡ ἀδυναμία του

1. Μιά ἐξαίρεση, ἴσως τυχαῖα, ἔγινε γιά τὰ σημάδια οὐράνισμα καί θεματισμό, πού ἀντέγραψε ἀπ' τὸν Ἀπόστολο, παραλείποντας, μᾶλλον κατὰ λάθος, τὴ θέση τοῦ θεματισμοῦ διατονικά στὸν Πα ἢ στὸν Κε.

2. Φαίνεται ὅτι καί ὁ λίγο μεταγενέστερος καί τῶν δύο τούτων, δηλαδὴ τοῦ ἀνωνύμου Ἐηροποταμηνοῦ συγγραφέα καί τοῦ Ἀποστόλου Κώνστα, Κυριακὸς Φιλοζένης δέν μπόρεσε νά πᾶει παραπέρα μέ τὸ *Λεξικὸν τῆς ἐλληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς* (Κωνσταντινούπολις 1868) στοιχεῖα Α - Μ. Σχολιάζει τίς μεγάλες θέσεις τοῦ Μεγάλου Ἰσοῦ τοῦ Κουκουζέλη καί παραθέτει τήν ἐξήγησή τους, στίς διαφορές μάλιστα βαθμίδες πού ἀπαντοῦν, ἀλλά ξηρὰ καί ἀμεθόδευτα.

Δέν μπορούμε νά ξέρουμε μέ ἀκρίβεια ποῖο ἦταν τὸ περιεχόμενο καί τῆς *Κλείδας* τοῦ Παναγιώτου Κηλτζανίδη, πού τὰ ἔχνη της χάθηκαν κατὰ μυστηριώδη τρόπο—(μεταξὺ μάνας καί μαμμῆς) πού λέει ὁ Σίμων Καρᾶς [*Ἡ Βυζαντινὴ Μουσικὴ Σημειογραφία*, σ. 5 ὑποσ. ζ']—ἐκεῖ πού εἶχε πάρει τὸ δρόμο γιά τὸ Τυπογραφεῖο. Κοίτα σχετικά γιά τὴν *Κλείδα* ἢ τὸν *Ὁδηγὸ τῆς ἀρχαίας μουσικῆς* τοῦ Κηλτζανίδη στήν «*Σπουδαίαν Σημείωσιν*» στό τέλος τοῦ Β' τόμου τοῦ *Δοξασταρίου* τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου, ἔκδοση ἀπ' τὸν ἴδιο τὸν Π. Κηλτζανίδη στὰ 1886. Περισσότερες λεπτομέρειες παρέχονται στήν ἐφημερίδα «*Φόρμιγξ*» περίοδος Β', ἔτος α', ἀριθ. φύλλων 9, 10, 11 - 12, 13 - 14, 16, 17 - 18, ὅπου μέ τίτλο «*Τὸ ζήτημα τῆς ἀρχαίας μουσικῆς γραφῆς καί τὸ*

αὐτὴ μᾶς στερεῖ σήμερα τὴ χαρὰ νά ἔχουμε στὰ χέρια μας μιὰ λίγο - πολὺ ὀλοκληρωμένη *Κλείδα* τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας. Ἀλλά, τὸ εἶπα ἀπ' τὴν ἀρχή, τὸ σπουδαῖο αὐτὸ κείμενο καί κατ' ἐπέκταση τὸ *Θεωρητικό* τοῦ Ἀποστόλου Κώνστα Χίου, δέν ἀποτελεῖ τὴν *Κλείδα* ἀλλὰ μιὰ νοσταλγικὴ προσπάθεια γιά ἐκμάθηση καί μαζί ἐρμηνεία τῆς παλαιᾶς σημειογραφίας. Εἶναι πολὺ παρήγορο ὅτι ἔχουμε μπροστά μας τὸ προοίμιο τῆς *Κλείδας*.

\*\*\*

Ἦστερ' ἀπ' ὄλ' αὐτὰ τὰ ἀπαραίτητα εἰσαγωγικά, προσφέρεται τώρα σὲ πρώτη ἔκδοση τὸ κείμενο τοῦ κώδικα Ἐηροποτάμου 357, φφ. 60α - 66α, μέ κανονισμένες στίς βάσεις τους τίς ἐξηγήσεις τῶν σημαδίων καί μέ μεταγραφή τοῦ μέλους τους στό πεντάγραμμα, γιά ὅσους θέλουν ἀκόμα νά μιλοῦν γιά τὴν Βυζαντινὴ Μουσικὴ χωρὶς νά ξέρουν τὴν ἀναλυτικὴ σημειογραφία τῆς Νέας Μεθόδου, ἀλλὰ καί γιά ὅλους τοὺς ἄλλους πού δέν ἀσχολοῦνται ἰδιαιτέρα μέ τὰ θέματα αὐτά. Παράλληλα, ἀπὸ κάτω ἀπ' αὐτὸ τὸ κείμενο, στήν κάθε σελίδα, ἐκδίδονται τὰ δύο πρῶτα τμήματα<sup>1</sup> τοῦ *Θεωρητικοῦ* τοῦ Ἀποστόλου Κώνστα Χίου ἀπ' τὸν κώδικα

σύγγραμμα τοῦ Κηλτζανίδη» δημοσιεύονται καί τὰ *Πρακτικά* τῶν Α' - ζ' συνεδριάσεων καί ἡ *Ἐκθεσις* τῆς Πατριαρχικῆς Μουσικῆς Ἐπιτροπῆς γιά τὴ μελέτη τοῦ συγγράμματος «τοῦ ἀειμνήστου μουσικοδιδασκάλου Χ' Παναγιώτου Κηλτζανίδου». Ὁ Κ. Ψάχος ἦταν γραμματέας αὐτῆς τῆς Ἐπιτροπῆς καί συντάκτης τῶν *Πρακτικῶν* καί τῆς *Ἐκθέσεως*. Αὐτὸς ὅπωςδήποτε ξεφύλλισε μέ προσοχὴ τὸ χειρόγραφο καί δέν μπορούμε νά ποῦμε πὼς δέν τὸ εἶχε σοβαρὰ ὑπ' ὄψη του ὅταν ἀργότερα συστηματοποιοῦσε τὴν «*Παρασημαντικὴν τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*», τὸ κατ' ἐξοχὴν ἀντιπροσωπευτικὸ βιβλίο του. Πάντως φαίνεται πὼς καί ὁ Π. Κηλτζανίδης δέν ἔλυνε τὸ πρόβλημα, γιὰτὶ ἴσως ἔλειπε ἡ θεωρητικὴ ἐπεξήγηση καί ἡ γενικώτερη ἐποπτεία στὰ μουσικὰ χειρόγραφα. Ἀναμφισβήτητα ὅμως ἡ *Κλείδα* του, ὅπως ὁ ἴδιος καί οἱ σύγχρονόι του τὴν ὠνόμασαν, μᾶς ὠδηγοῦσε σ' ἓνα προθάλαμο ἀπὸ ὅπου θά ἦταν εὐχερέστερη ἢ μετάβαση στὸν κύριο θάλαμο τῶν «κλεισμένων μυστικῶν», πού οὐσιαστικὰ τέτοια δέν ὑπάρχουν, τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς σημειογραφίας.

1. Μιά ὀλοκληρωμένη ἔκδοση, ἔστω καί σὲ πανομοιότυπα (facsimilés) τοῦ *Θεωρητικοῦ* τοῦ Ἀποστόλου, μέ εἰσαγωγὴ καί σχόλια, θά ἦταν μιὰ ἀξιο-

Δοχειαρίου 389 τοῦ ἔτους 1807, φφ. 1α - 46β, μὲ μικρὲς παραλείψεις σὲ κείμενο, ὅπου δὲν ἔχει ἄμεση σχέση μετὸν Ἐηροποταμηνὸ κώδικα. Παραλείπονται βέβαια καὶ ὅλα τὰ κανόνια καὶ τὰ παραδείγματα καὶ μεταφέρονται ἐδῶ μονάχα οἱ θέσεις ποῦ τρυγᾷ ὁ ἀνώνυμος συγγραφέας μας.

Οἱ θέσεις ἀριθμήθηκαν ὅλες μὲ αὐξοῦντα ἀριθμὸ γιὰ νὰ εἶναι εὐκόλη ἢ παραπομπὴ ἀπ' τὰ Σχόλια καὶ τὴν Concordanza παρακάτω στὸ τρίτο μέρος. Μετὰ τὰ κείμενα, ἀκριβῶς, θὰ προστεθοῦν λίγα σχόλια<sup>1</sup> γιὰ τὸ κάθε σημάδι ἢ τίς θέσεις ποῦ ἀνθολογήθηκαν σ' αὐτὰ τὰ κείμενα, μὲ στόχο τὴν καλύτερη κατανόηση τῆς ἐνεργείας τους καὶ μιὰ concordanza τῶν θέσεων, ποῦ δηλαδὴ ἀπαντοῦν αὐτὲς οἱ θέσεις στὶς διάφορες συνθέσεις τῶν βυζαντινῶν μελουργῶν.

Στὸ τέλος θὰ δοθοῦν οἱ φωτογραφίες τοῦ κειμένου τοῦ Ἐηροποταμηνοῦ χειρογράφου καὶ ἀπ' τίς σελίδες τοῦ Θεωρητικοῦ τοῦ Ἀποστόλου Κώνστα, πάντα ἀπ' τὸν κώδικα Δοχειαρίου 389, ὅλη ἢ “δευτέρα τάξις, περὶ τῶν ἀφώνων σημείων”, λόγῳ τῆς μεγάλης σπουδαιότητός της, δηλαδὴ φφ. 29α-46β.

---

λογὴ προσφορὰ στὸν μουσικολογικὸ κόσμον. Τὸ Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας προσπαθεῖ ἀπὸ καιρὸ νὰ πετύχει κάτι τέτοιο.

1. Θὰ προσφερθοῦν κυρίως παράλληλες ἐρμηνεῖες καὶ ἀπ' τοὺς ἄλλους θεωρητικοὺς τῆς Βυζαντινῆς Ψαλτικῆς Τέχνης καὶ σημειογραφίας.

---

Μ Ε Ρ Ο Σ Δ Ε Υ Τ Ε Ρ Ο Ν

Τ Α Κ Ε Ι Μ Ε Ν Α

---

Α'  
ΚΩΔΙΚΑΣ ΕΗΡΟΠΟΤΑΜΟΥ 357  
(γραμμένος στα 1820 ἢ λίγο ἀργότερα)  
φφ. 60α-66α

\*

Ἐξηγήσεις  
τῶν παλαιῶν χαρακτήρων καὶ ὑποστάσεων τοῦ παλαιοῦ  
συστήματος [τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας]

Β'

ΚΩΔΙΚΑΣ ΔΟΧΕΙΑΡΙΟΥ 389  
Θεωρητικὸν—χρῆσ. τοῦ Ἀποστόλου Κώνστα Χίου, ἔτος 1807  
φφ. 1α-46β (ἐπιλογή)

\*

Μουσικὴ Τέχνη  
τῆς κοινῆς παραδόσεως καὶ τεχνολογίας

60α Ἐξηγήσεις τῶν παλαιῶν χαρακτήρων καὶ ὑποστάσεων τοῦ παλαιοῦ συστήματος, τοὺς ὁποίους ἐμεταχειρίζοντο οἱ παλαιοὶ ψαλμῳδοὶ κατὰ γνώμην καὶ ἀρέσκειάν των ὡς μίαν περίοδον τὸν καθένα, δίδοντες αὐτοὶ δι' αὐτοὺς γενικὸν κανόνα τὸ ἔτζι τὸ ἔλεγεν ὁ διδάσκαλός μου· καὶ ὁ ἄλλος, ὁ ἐδικός μου δὲν τὸ ἔλεγεν ἔτζι· νά, οὕτως τὸ ἔλεγεν,\* ὥστε τυφλὸς τυφλὸν ὠδηγοῦσε, ἀμφοτέροι δὲ εἰς βόθρον ἔπιπτον, ὡς ἐγώ.

\* Ἐτι δὲ αὐτὰ τὰ ἀνωφελῆ σημεῖα λέγονται κατὰ παράδοσιν ἐκάστου διδασκάλου καὶ κατὰ τὴν γνώμην, καὶ οὐχὶ κατὰ τέχνην. Καὶ εἰς μίαν γραμμὴν ψάλλονται ἄλλῶς, καὶ εἰς ἄλλην ἄλλῶς· καὶ εἰς ἓνα ἦχον ψάλλονται ἄλλῶς, καὶ εἰς ἕτερον ἄλλῶς καὶ εἰς διδάσκαλος τῆς αὐτῆς τέχνης τὴν λέγει ἄλλῶς καὶ ἕτερος ἄλλῶς. (Ἀπόστολος Κώνστας, Δοχειαρίου 389, φφ 42α—43β).

1α Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ τῆς Μουσικῆς Τέχνης, τῆς κοινῆς παραδόσεως καὶ τεχνολογίας, τῆς περιεχοῦσης κατ' ἀκρίβειαν, πᾶσαν τέχνην καὶ ἐνέργειαν τῶν φωνῶν ἐν συντόμῳ τρόπῳ.  
Συνετέθη δὲ παρ' ἐμοῦ τοῦ ἰδίου γραφέως Ἀποστόλου υἱοῦ Ἰωάννου ἱερέως Κώνστα Χίου. Ἐν ἔτει σωτηρίῳ ,αωζ' κατὰ μῆνα Ἰούνιον ἐν Κωνσταντίνου πόλει, εἰς Κερπίτζ Χάνη.


\*\*\*

[Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ τῆς πρώτης τάξεως  
τῆς Μουσικῆς Τέχνης]

Ἀρχή, μέση, τέλος καὶ σύστημα πάντων τῶν σημαδίων τῆς μουσικῆς τέχνης, τὸ ἴσον ἐστὶ· χωρὶς γὰρ τούτου οὐ κατορθοῦται φωνή. Λέγεται δὲ ἄφωνον, οὐχ ὅτι φωνὴν οὐκ ἔχει· φωνεῖται μὲν, οὐ μετρεῖται δέ. Καὶ διὰ μὲν πάσης τῆς ἰσότητος, ψάλλεται τὸ ἴσον.

1β Διὰ δὲ πάσης τῆς ἀναβάσεως, αἱ ἀνιοῦσαι φωναὶ· καὶ διὰ πάσης τῆς καταβάσεως, αἱ κατιοῦσαι.  
Ψάλλονται οὖν εἰς τὴν μουσικὴν τέχνην φωναὶ ἅπασαι εἰκοσιτέσσαρες· ἀνιοῦσαι δώδεκα, ὡσαύτως καὶ κατιοῦσαι δώδεκα.  
Τὰ δὲ σημεῖα αὐτῶν εἰσι δεκατέσσαρα· τῶν μὲν ἀνιουσῶν ὀκτώ, τῶν δὲ κατιουσῶν ἕξ, τὰ ὁποῖα εἰσι ταῦτα :

“Οθεν, διὰ τὰ [μῆ] μένη ὁ μαθητῆς πάντα εἰς τὸ σκότος τοῦ ψάλλειν τὴν ἐξήγησιν τῶν παλαιῶν μαθημάτων, ἐξηγῶ αὐτοὺς κατὰ τὸν νέον τῆς μουσικῆς τρόπον, ὡς τοὺς εὐρηκα μὲ πολλοὺς ἀγῶνας καὶ μόχθους.

  
τὸ ὀλίγον, ἡ ὀξεῖα, ἡ πεταστή, τὸ κούφισμα, τὸ πελαστόν, τὰ δύο κεντήματα, τὸ κέντημα καὶ ἡ ὑψηλή.

2α Ἴδου καὶ τὰ σημεῖα τῶν κατιουσῶν :

  
ὁ ἀπόστροφος, οἱ δύο ἀπόστροφοὶ οἱ καὶ σύνδεσμοι λεγόμενοι, ἡ ἀπορροή,  
  
τὸ κρατημοῦπρόρροον, τὸ ἐλαφρὸν, καὶ ἡ χαμηλή.

ν ο υ θ ε σ ί α

Ἔχει δὲ ἐκάστη φωνὴ τὴν φύσιν αὐτῆς, ἥτοι τὸ μέτρον, τὸ σχῆμα, τὴν ἐνέργειαν, τὴν σύνθεσιν καὶ τὸν κανόνα. Διὰ τοῦτο καὶ ἐρμηνεύομεν αὐτὰς μὲ δώδεκα ἐρωτήσεις, οὕτως :

2β 1. Τί ἐστὶν ἴσον τῶν φωνῶν; 2. Πόσας φωνὰς ἔχει ἕκαστον σημεῖον φωνῆς; (φ. 2β) 3. Ποῖα ἐξ αὐτῶν εἰσι σώματα καὶ ποῖα πνεύματα; 4. Πῶς ὑποτάσσονται; 5. Τί ἐνέργειαν ἔχει ἕκαστον; 6. Πῶς ἐνοῦνται; 7. Πῶς συνθέτονται; 8. Πῶς ψάλλομεν μὲ τέσσαρας τρόπους; 9. Πῶς ἀναβαίνομεν ἢ καταβαίνομεν μὲ τέσσαρας τρόπους; 10. Πῶς καὶ ποῦ πρέπει νὰ ποιῶμεν ἀργίαν; (φ. 3α) 3α 11. Ποῖα ποιῶσιν ἀρχὴν καὶ ποῖα τέλος; 12. Πῶς συνθέτονται αἱ φωναί, ὅπου ἐλλείπουν, ἐκ τῶν σωμάτων καὶ ἐκ τῶν πνευμάτων;

\*\*\*


β'

Περὶ ἐκάστου σημείου τῶν φωνῶν,  
τὸ πόσας φωνὰς ἔχει.


4α Ἐκαστον σημεῖον φωνῆς τὸ ἑαυτοῦ μέτρον ἔχει, οὕτως :

Οἱ οὗτοι οἱ χαρακτῆρες, εἴτε ἔμφωνοι εἴτε ἄφωνοι, ἄρχονται ὁ καθ' εἰς ἀπὸ κάθε βάσει τῶν ὀκτῶ ἤχων, καὶ εἰς τὸ διατονικόν, καὶ εἰς τὸ χρωματικόν. Καὶ κατὰ πρῶτον ἐξηγοῦμεν περὶ ὑποστάσεων ἐγγρόνων, δεύτερον περὶ χαρακτῆρων ἐμφώνων, καὶ τρίτον περὶ ἀχρόνων ὑποστάσεων.

\*\*\*

  
τὸ ὀλίγον ἔχει φωνὴν 1, ἡ ὀξεῖα 1, ἡ πεταστή 1, τὸ κούφισμα 1, τὸ πελαστόν 1, τὰ δύο κεντήματα 1, τὸ κέντημα 2, καὶ ἡ ὑψηλή 4 :-

Ἐσαύτως καὶ τὰ κατιόντα σημεῖα :



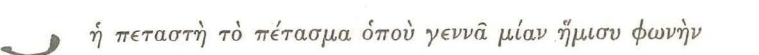
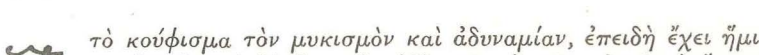
  
ὁ ἀπόστροφος ἔχει φωνὴν 1, οἱ σύνδεσμοι 1, ἡ ἀπορροή 2, τὸ κρατημοῦπρόρροον 2, τὸ ἐλαφρὸν 2, (φ. 4β) καὶ ἡ χαμηλή 4 :-





\*\*\*

ε'

Περὶ ἐνεργειῶν ἐκάστου σημείου,  
τί φύσιν καὶ ἐνέργειαν ἔχει.








6β Ἔχει δὲ ἕκαστον σημεῖον τῶν φωνῶν, ἰδίαν ἐνέργειαν, οὕτως :

 τὸ ὀλίγον ἔχει τὸ μέτρον  
 ἡ ὀξεῖα τὴν δύναμιν  
 ἡ πεταστή τὸ πέτασμα ὅπου γεννᾷ μίαν ἡμισυ φωνὴν  
 τὸ κούφισμα τὸν μυκισμὸν καὶ ἀδυναμίαν, ἐπειδὴ ἔχει ἡμισυ φωνὴν τὸ δὲ ἐναπολειφθὲν τῆς φωνῆς αὐτοῦ τὸ ἔχει ἡ πεταστή, ὅπου γίνονται τὰ δύο σημεῖα δύο φωναί

-  τὸ πελαστὸν τὴν γλιστρότητα καὶ ὀργανισμόν· ἐπειδὴ ἔχει μίαν ἀνιούσαν μὲ ἓνα ἴσον  
 τὰ δύο κεντήματα τὴν ταχύτητα  
 τὸ κέντημα τὸν διπλασμόν, καὶ  
 ἢ ὑψηλὴ τὸ ὕψος.

ἐνέργειαι ἴδιαι τῶν κατιουσῶν

Ὅμοιως καὶ ἀπὸ τὰ κατιόντα σημεῖα :

- 7α  ὁ ἀπόστροφος ἔχει τὸ μέτρον, ὡς τὸ ὀλίγον  
 οἱ σύνδεσμοι τὴν δύναμιν, καθὼς ἢ ὀξεῖα  
 ἢ ἀπορροὴ τὴν ταχύτητα, ὡσπερ τὰ δύο κεντήματα  
 τὸ κρατημοῦπόρροον τὸν ὀργανισμόν, ὡς τὸ πελαστὸν  
 τὸ ἑλαφρόν, εἰ μὲν ἔστι μόνον, ἔχει διπλασμόν καὶ κόψιμον, καθὼς τὸ κέντημα·  
 εἰ δὲ καὶ εἶναι μὲ ἀπόστροφον, τότε ἔχει εὐστροφίαν, ὡσπερ ἢ πεταστὴ  
 ἢ δὲ χαμηλὴ, τὸ πέσιμον, ὡς ἢ ὑψηλὴ τὸ ὕψος.

7β Σημείωσαι δὲ ὅτι αἱ μὲν ἀνιούσαι εἰς τὰ ἄνω αἱ δὲ κατιούσαι εἰς τὰ κάτω (φ. 7β) τὴν ἴδιαν φύσιν ἔχουσι.

### ἐτέρα νουθεσία

Γίνωσκε δὲ πρὸς τούτοις ὅτι, ἂν ὑποτάσσωνται τὰ σώματα ὑπὸ τῶν πνευμάτων, ὑποτάσσονται μόνον αἱ φωναί, οὐχὶ καὶ αἱ ἐνέργειαι.

\*\*\*

ζ'

Πῶς συνθέτονται τὰ σημεῖα τῶν ἀνιουσῶν φωνῶν μετὰ τῶν κατιουσῶν.

- 8β Ὅταν τεθοῦν ἀνιουσῶν σημεῖα μετὰ κατιουσῶν, λέγονται γραμμαί, τῶν 9α ὁποίων, κατὰ τὸ σημεῖον ὁποῦ βάνεις (φ. 9α) εἰς αὐτάς, ποιοῦν καὶ τὸν σχηματισμὸν ὅτι τὰ ἄφωνα σημεῖα κυριεύουν τὰ σχήματα τῶν φωνῶν. Ἡ δὲ σύνθεσις ἀνιουσῶν μετὰ κατιουσῶν, χωρὶς ἀφώνων σημείων, ἔστιν αὕτη :

νουθεσία

περὶ τῶν ἀνιουσῶν [=—όντων] σωμάτων.

- 9β Καὶ ὅταν βάνης ἄνω εἰς τὰ σώματα τῶν ἀνιουσῶν κατιούσας, δουλεύονται ἕως τὰ σώματα καὶ ποιῶντας τὸν σχηματισμὸν αὐτῶν, τότε κατεβαίνεις καὶ τὰς λοιπὰς κατιούσας. :-

\*\*\*

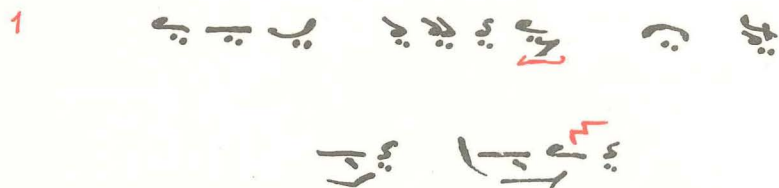
η'

Πῶς ψάλλονται τὰ σημεῖα τῶν φωνῶν μετὰ τέσσαρας τρόπους τοῦ μέτρου(ς) αὐτῶν.

- 10β Τὰ δὲ σημεῖα τῶν φωνῶν ψάλλονται μετὰ τέσσαρας δρόμους :
- ὁ πρῶτος μετὰ τὰς ὀνομασίας
  - ὁ δεύτερος κατὰ μέτρον
  - ὁ τρίτος μετὰ διπλασμόν καὶ
  - ὁ τέταρτος μετὰ τριπλασμόν.

60β [Α'. "Εγγχρονοι ὑποστάσεις]

Τὴν διπλὴν .. τὴν ἐμεταχειρίζοντο διὰ χρονικὸν σημεῖον, χωρὶς διορισμὸν. Ἐγγράφετο σχεδὸν εἰς ὅλους τοὺς χαρακτήρας, καὶ ἄλλος ἔκαμε χρόνους, ἄλλος ἐκτυποῦσε δεύτερον ὑπερβατόν, καὶ ἐκατέβαινε συνεχῶς.



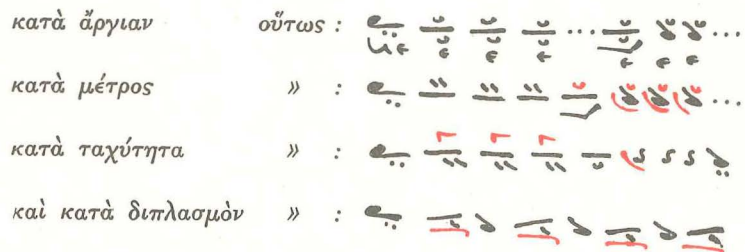
Τὰ δὲ κανόνια αὐτῶν ἐστὶ ταῦτα, τὰ ὅποια σὲ δείχνουν τὸ ἴσον, τὸ μέτρος, τὰς ὀνομασίας καὶ τὸ μέλος τῶν τεσσάρων δρόμων τῶν φωνῶν τῶν ἡχῶν, οὕτως :-

\*\*\*

θ'

Περὶ χειρονομίας αὐτῶν πῶς ἀναβαίνομεν ἢ καὶ καταβαίνομεν μὲ τέσσαρας τρόπους.

13α Αἰταὶ αἱ φωναὶ ὅταν ἀναβαίνομεν ἢ καὶ καταβαίνομεν, ταῖς μετροῦμεν μὲ τέσσαρας τρόπους :

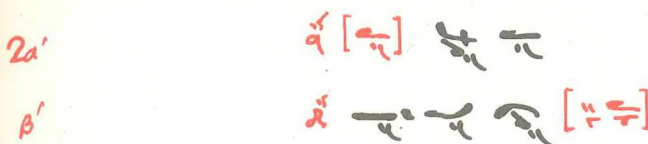


13β Τὸ δὲ κέντημα μὲ τὴν ὀξείαν ἔχει τὸ πῆδηγμα τοῦ διπλασμοῦ,



\*\*\*

Τὸ δὲ κράτημα .. εἶχον διὰ χρόνους ἀδιορίστους, χωρὶς διακοπὴν τοῦ πνεύματος.



Περὶ ἀργιῶν ὅταν ψάλλωμεν ποῦ καὶ πῶς πρέπει νὰ στεκώμεσθην.

Ὅταν ψάλλωμεν ποιούμεν ἀργίας τῶν φωνῶν, αἱ ὁποῖαι ἀργίαι γεννῶνται πᾶσαι ἀπὸ τοῦ ἀπόδεσμα T. Μεριζεταὶ δὲ ὡσπερ πῆχη εἰς ὀκτώ ρούπια.



- Καὶ τὰ μὲν δύο ρούπια γεννοῦν τὴν διπλὴν ..
- 14α τὰ δὲ ἕτερα δύο ρούπια ποιοῦν τὸ κράτημα ..
- τὰ δὲ ἕτερα δύο ρούπια γεννοῦν τὴν ἀργίαν τῶν δύο ἀποστρόφων ..
- τὸ ἕτερον ρούπι γεννᾷ τὸ τζάκισμα ..
- τὸ δὲ ἐναπολειφθὲν ρούπι μερίζεται εἰς δύο μισά· καὶ τὸ μὲν ἓνα γεννᾷ τὴν μισὴν διπλὴν, ὅπου εἶναι κόκκινη ..
- τὸ δὲ ἐπαναλειφθὲν τὸ ἔχουν αἱ φθοραὶ.

Περὶ ἐνεργειῶν αὐτῶν τρόποι.

- T Καὶ τὸ μὲν ἀπόδεσμα ποιεὶ ἐκάστου μαθήματος μέγα τέλος
- 14β .. ἢ δὲ διπλὴ, εἰ μὲν εἰς ἀρχὴν γραμμῆς ἐστὶ, ποιεὶ μικρὰν ἀργίαν (φ. 14β) εἰ δὲ εἰς τέλος γραμμῆς ἐστὶ ποιεὶ μικρὸν τέλος.
- .. Τὸ κράτημα ποιεὶ ἰδίαν ἀργίαν, πλὴν ἢ φωνὴ οὐ κόπτεται.
- .. Οἱ σύνδεσμοι ὡσπερ ἢ διπλῆ.



[B'. "Εμφωνοι χαρακτήρες]

Τὴν ὀξειαν — ἐμεταχειρίζοντο ἀντ' ὀλίγου· ὅταν ἡ φωνὴ ἔβγαιεν μὲ πέταγμα, ἔβαναν ὀξειαν.

6  $\pi$  9  $\kappa$  9  
 ο ο ο ξελ ελ ελελελ ελ ελ ελελ α

Τὸ κούφισμα ἔως μίαν μικρὰν γραμμὴν μὲ ἀνιόντας καὶ κατιόντας.

7a'  $\pi$  9

b'  $\pi$  9

v'  $\pi$  9

8'  $\pi$  9  $\kappa$  9  
 κουου ζουου ου φισμα κθ θ θ θ θ ζθ θ

ιβ'

Περὶ συνθέσεως τῶν τριῶν φωνῶν ὅπου ἐλλείπουν ἀναμεταξὺ ἀπὸ τὰ σώματα καὶ τὰ πνεύματα.

17a Τὰ δὲ δύο κεντήματα ἀπὸ τὰ ἀνιόντα σημεῖα, ἀπορροή τε καὶ κρατημοῦπόρροον ἀπὸ τὰ κατιόντα, ταῦτα οὔτε σώματά εἰσιν οὔτε πνεύματα, ἀλλ' αὐτεξούσιά εἰσιν, καὶ οὔτε ὑποτάσσονται οὔτε ὑποτάσσουσι. Μόνον δὲ ἡ ἀπορροή εἰς τὸν τρόπον τοῦ κρατημοῦπόρροου ὑποτάσσει τὰ ἀνιόντα σώματα τῶν φωνῶν.

\*\*\*

0  $\pi$  9  $\kappa$  9 (Δοχ. 389, 216, 23a)

v'  $\pi$  9  $\kappa$  9  
 θ θ θ θ φισμα κθ θ θ θ θ θ θ φισμα

61β 'Ομοίως καὶ τὸ πελαστόν.

8'  $\pi$  9  $\kappa$  9

8'  $\pi$  9  $\kappa$  9  
 πε ε ε ε λα πε ε ε ελα α στο οου

v'  $\pi$  9  $\kappa$  9  
 πε ε ε κε ε ε ε ε λα

17β Γίνωσκε δὲ καὶ τοῦτο ὅτι εἰς ὅποιαν γραμμὴν εὔρεθῶν δύο κεντήματα, πρῶτον ψάλλεται ἢ κάθε φωνὴ καὶ ὕστερον τὰ δύο κεντήματα.

Περὶ κρατημοῦπόρροου

18a Τὸ δὲ κρατημοῦπόρροον διάκριον αὐτὸ ὡς μίαν γραμμὴν ἔμβαίνει δὲ κάτωθεν τούτων. Τὸ δὲ μάθημα αὐτοῦ, ἔμπροσθεν μέσα εἰς τὰ σημεῖα  
 18β τῶν κατιουσῶν ἔστι, (φ. 18β) εἰς τὸν τρόπον αὐτοῦ [βλ. φφ. 26β - 27α].

$\pi$  9  $\kappa$  9 ...  $\pi$  9  $\kappa$  9 (φ. 23)





## ν ο υ θ ε σ ί α

περὶ τῆς παρομοιώσεως ἀνθρώπου μετὰ τὰ σχήματα  
τῶν ἀφώνων σημείων

30α. Ἀυτὰ ὡς εἶπομεν σημειώνουν τὴν κεφαλὴν τοῦ ἀνθρώπου, οὕτως :




τὰ αὐτῖα		γοργόν - ἄργον
τὸν δεξιὸν ὀφθαλμὸν		ἀντικένωμα - ψηφιστὸν
τὸν ἀριστερὸν		βαρεῖα - ὄμαλόν
τὴν ρῆν [=ρίνα]		τρομικὸν - ἐκστρεπτὸν
τὸν μίστακα, ἥτοι τὸ ἄρρην		πίασμα
τὰ ἄνω χεῖλη		κύλισμα - ἀντικενωκύλισμα
τὰ κάτω χεῖλη		ἕτερον

\*\*\*

Περὶ τῆς τάξεως τῶν ἀφώνων σημείων

31β. Ὡσπερ ὁ ἄνθρωπος συνίσταται ἐκ τεσσάρων στοιχείων, οὕτω καὶ ἡ κεφαλὴ τῶν ἀφώνων σημείων διαιρεῖται εἰς τέσσαρας τρόπους : εἰς φωνάς, εἰς ἤχους, εἰς ἄφωνα σημεία καὶ εἰς φθοράς.  
Καὶ κατὰ τὸν δρόμον τῶν ἤχων βάνεις μέσα εἰς τὸν ὀφθαλμὸν αὐτῆς καὶ τὴν φθοράν.

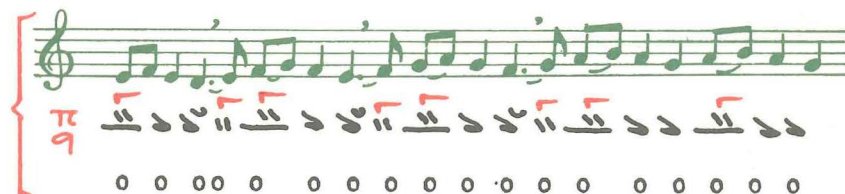
Τὰ δὲ σημεία εἰσὶ δώδεκα, μεριζόμενα εἰς τρεῖς τάξεις, οὕτως :

τάξις πρώτη	
τάξις δευτέρα	
τάξις τρίτη	


32α. Καὶ περὶ μὲν γραμμῶν ψάλλονται (φ. 32α) εἰς τέσσαρας ἤχους τὸ καθ' ἓν μετὰ δύο χειρονομίας ὁμοῦς, μετὰ γοργοῦ τρόπου καὶ ἄργοῦ.

Τὸ ὄμαλόν —> ἔλεγον ὅτι τραβᾶ τὴν ἔμπροσθεν αὐτοῦ φωνὴν

12 







καὶ τὰ λοιπὰ ὁμοίως.

Τὴν μισὴν βαρεῖαν, δηλαδὴ τὴν κόκκινην , ὅταν ἔκοπτον πνεῦμα.

## ν ο υ θ ε σ ί α


περὶ τῆς πρώτης τάξεως τῶν σημείων

-  Καὶ τὸ μὲν ἀντικένωμα ποιεῖ μικρὰν εὐστροφίαν ἀπὸ ἄνω πρὸς τὰ κάτω
-  τὸ δὲ ὄμαλόν τραβᾶ τὴν ἔμπροσθεν αὐτοῦ φωνὴν
-  τὸ ψηφιστὸν ποιεῖ ἔκτυπον ἀνιουσῶν
-  ἡ βαρεῖα, μετὰ τὸ νὰ εἶναι ἀπὸ τὸ ἄρρην μέρος, ποιεῖ ἔκτυπον καὶ ἀνιουσῶν καὶ κατιουσῶν.

περὶ μαύρων τε καὶ κοκκίνων

32β. Ταῦτα δὲ εἰάν ὦσι μαῦρα (φ. 32β) ἔχουσι στερρεὰν τὴν ἴδιαν αὐτῶν φύσιν· εἰ δὲ κόκκινα, τότε ἔχει ἕκαστον τὴν μισὴν ἐνέργειαν αὐτοῦ.

Περὶ τῆς μισῆς βαρείας

 Ἡ δὲ κόκκινη βαρεῖα κόπτει μόνον τὰς κατιούσας φωνάς.  
Τὸ δὲ αὐτῶν μάθημα τῆς πρώτης τάξεως, ἐστὶ τοῦτο :

\*\*\*

 (φ. 336).



Τὸ ἀντικενωκύλισμα

17  
a' π' αν τε κε ε ε νο κυ υ υ λι

π' αν τυ λ κε ε ε ε ενω κυ υ υ υ υ υ υ λι

Τὸ κύλισμα

63a

18a' δ' κυ υ υ λι ι ι σμα

κυ υ υ υ υ υ υ υ γ λι ι ι ι ι ι σμα

18b' δ' κυ λι ι ι σμα

κυ υ υ υ υ υ υ υ κε ε κυ υ υ υ

λι ι ι σμα κυ λι ι ι σμα ... (φ. 38e)

υ υ λι ι ι ι ι ι κυ υ λι ι σμα α α α α

18v' α' κυ υ υ λι σμα

π' κυ υ λι ι ι ι ι ι ι ι σμα α α α

18d' κυ υ λι σμα

π' κυ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ λι ι σμα α α

18e' κυ υ υ λι ι ι σμα

π' κυ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ λι ι σμα α α

Τὸ δὲ ἕτερον εἶχον καὶ αὐτοὶ διὰ σύνδεσμον.  
Τὴν δὲ παρακλητικὴν ἔλεγον κατὰ πολλοὺς τρόπους :

20α' 

β' 

γ' 





α' 

β'γ' 

Περὶ τῆς τρίτης τάξεως τῶν σημείων

39β Ἡ τρίτη τάξις τῶν σημείων ἔχει ἕκαστον τούτων φωνὰς τέσσαρας· δύο ἀνιούσας καὶ δύο κατιούσας. Εἰσὶ δὲ ταῦτα :



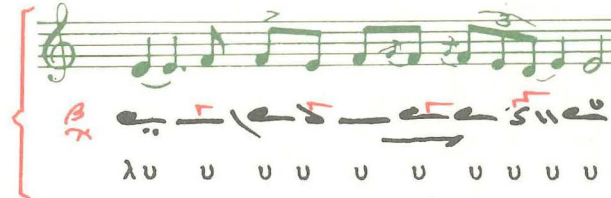
-  Καὶ ἡ μὲν παρακλητικὴ καὶ
-  λύγισμα δουλεύονται μὲ δύο τρόπους, ἀργοῦ τε καὶ γοργοῦ·
-  τὸ δὲ ἐπέγεσμα καὶ σταυρὸς μὲ μόνον τρόπον.
-  Καὶ ἐὰν ἡ παρακλητικὴ παίξῃ μὲ ἀργοῦ δρόμον, τότε λέγεται τουρκιστὶ ταξίμ, ἤγουν μεγάλη παρακλητικὴ. Εἰ δὲ παίξει

63β Τὸ λύγισμα ταύτας

21α' 

β' 

γ' 


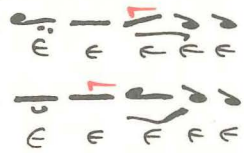
α' 



λυ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ



β'γ' 



υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ

κατὰ φύσιν αὐτῆς, τότε ποιεῖ τὰς φωνὰς ταύτας :

 Τὸ λύγισμα ταύτας : 

40α  ἡ ταύτας : 

 Τὸ ἐπέγεσμα ταύτας : 

 Καὶ ὁ σταυρὸς ταύτας : 

Τὸ δὲ μάθημα αὐτῶν ἐστὶ τοῦτο :

\*\*\*

Ὁ σταυρός — ταύτας

22

πρ  
 στα αυ ρο ο ο ο ο

στα α α αυ ρο ο ο ο ο ο

νουθεσία

- 41β Μὲ αὐτὰ γοῦν τὰ σημεῖα ὅπου ἐγράψαμεν, εἴτι σχηματισμὸν ποιήσει ἡ φωνὴ τοῦ ἀνθρώπου γράφεται. Καὶ δὲν ἔχει χρείαν ἢ τέχνη τῆς Μουσικῆς τῶν ἐλλήνων ἐτέρων σημείων· ὅτι χωρὶς κανόνας καμίαν τέχνην δὲν οἶδαμεν, ἐκτὸς τῆς ψαλτικῆς τῶν γραμμῶν. Καὶ στοχάσασθε ὅτι ὡς καθὼς  
 42α ὁ ἄνθρωπος (φ. 42α) ἐστὶν ἐκ τεσσάρων στοιχείων, οὕτω καὶ ἡ τέχνη τῆς μουσικῆς ἐστὶν εἰς φωνάς, εἰς σχήματα, εἰς ἤχους τε καὶ φθοράς. Καὶ τὰ τέσσαρα ταῦτα μὲ τέσσαρας τρόπους δουλεύονται, ἤγουν ἤχους. Διπλοῦς μὲν ὁ ἄνθρωπος, διπλὴ δὲ ἐστὶν καὶ ἡ ἐνέργεια τῶν ἀφώνων σημείων, οὕτως :

		γοργόν, ἀργόν
		ἀντικένωμα, ὀμαλόν
		ψηφιστόν, βαρεῖα
		τρομικόν, ἐκστρεπτόν
		πίασμα, ἕτερον
		κύλισμα, ἀντικενωκύλισμα
		παρακλητικὴ, λύγισμα
		ἐπέγεσμα, σταυρός.

πρ στα α α α α ... α α α α (φ. 41β)

64α Τὸ ἐπέγεσμα

23

ε πε ε ε

ε ε πε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

Τοῦ μὲν γοργοῦ δὲν ἤξευρον αὐτοῦ τὴν δύναμιν, ὡς καὶ τοῦ ἀργοῦ

Περὶ τοῦ πόσαι ἐνέργειαι εἰσι τῶν σημείων

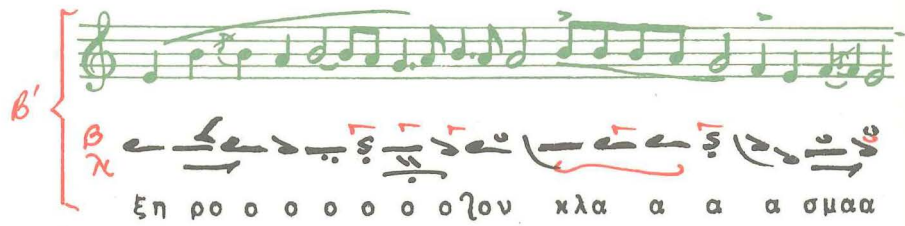
42β Καὶ ὡςπερ αἱ φωναὶ εἰσι δώδεκα καὶ (φ. 42β) τέσσαρα τὰ τίζια λεγόμενα, ὅπου γίνονται δέκα ἕξι, οὕτω καὶ αἱ κύριαι αὐτῶν ἐνέργειαι τῶν ἀφώνων σημείων εἰσι δέκα ἕξι, εἰς δώδεκα φύσεις τε καὶ ἐνεργείας, οὕτως :

- γοργόν 1, ἀργόν 2, ἀντικένωμα 3, ὀμαλόν 4, ψηφιστόν βαρεῖα 5, τρομικόν ἐκστρεπτόν 6, πίασμα ἕτερον 7, κύλισμα ἀντικενωκύλισμα 8, παρακλητικὴ 9, λύγισμα 10, ἐπέγεσμα 11, καὶ σταυρός 12.

\*\*\* \*\*

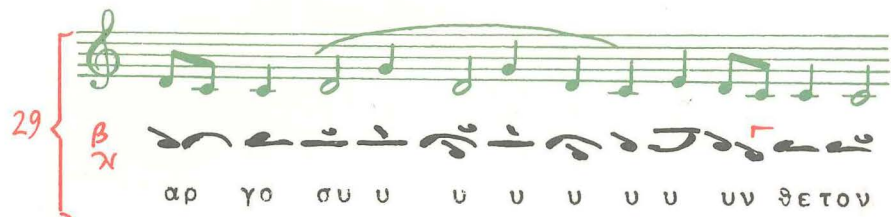
πρ στα α α α α ... α α α α (φ. 41αβ)



6' 

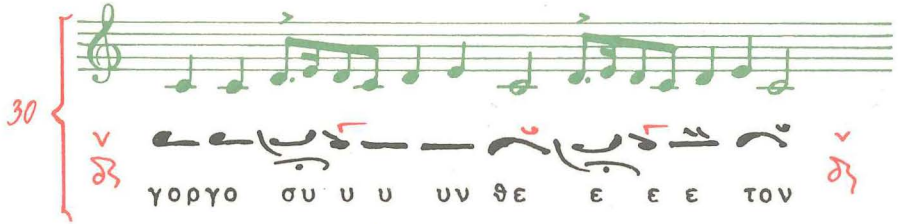
Ξη ρο ο ο ο ο ο ο λον κλα α α α σμαα

[Τὸ ἀργοσύνθετον] 

29 

αρ γο συ υ υ υ υ υ υ υν θετον

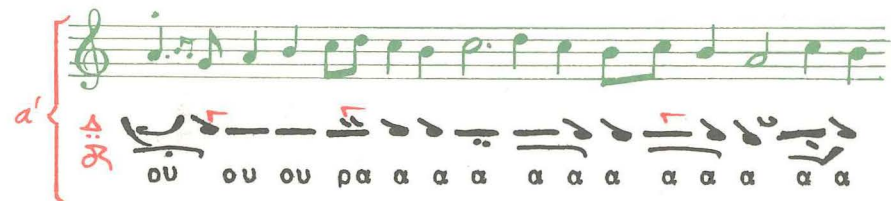
[Τὸ γοργοσύνθετον] 

30 

γοργο συ υ υ υν θε ε ε ε τον

64β Τὸ οὐράνισμα 

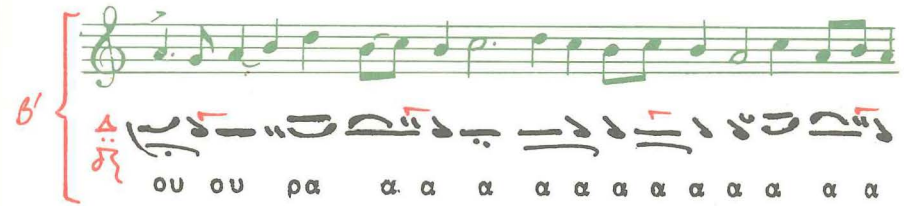
31 

α' 

ου ου ου ρα α α α α α α α α



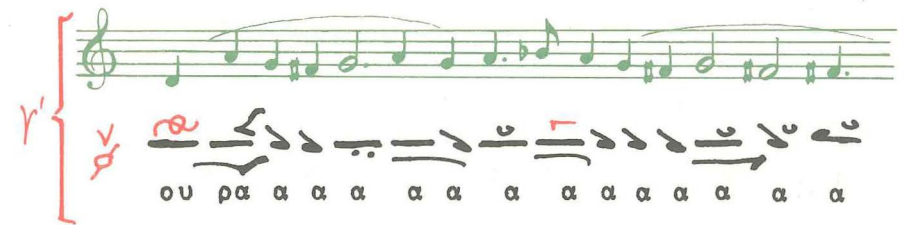
α α α α α α α α α α α α α ουραα νισμα

β' 

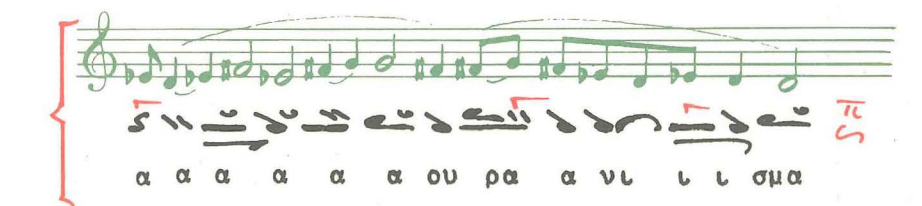
ου ου ρα α α α α α α α α α α α α



α α α α α α α α α α α α ουρα ανισμα

γ' 

ου ρα α α α α α α α α α α α α



α α α α α α ου ρα α νι ι ι σμα



33β'



Musical score for system 33β'. It consists of a treble clef staff with a melody and a lower staff with a rhythmic notation. The lyrics below the lower staff are: Ε Ε Ε Ε Ε Ε Ε Ε Ε Ε Ε Ε Ε Ε ΣΩ

Τὸ θές καὶ ἀπόθες α

34



Musical score for system 34. It consists of a treble clef staff with a melody and a lower staff with a rhythmic notation. The lyrics below the lower staff are: Θ Ε Ε Ε Ε Ε Ε Σ Κ Α Λ Α Π Ο Ο Θ Ε Ε Κ Ε Ε Ε Σ

Τὸ παρακάλεσμα α

35



Musical score for system 35. It consists of a treble clef staff with a melody and a lower staff with a rhythmic notation. The lyrics below the lower staff are: Π Α Ρ Α Κ Α Α Α Α Α Α Α Λ Ε Ε Ε Ε Ε Σ Μ Α

Τὸ χόρευμα α

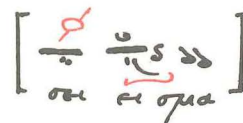
36



Musical score for system 36. It consists of a treble clef staff with a melody and a lower staff with a rhythmic notation. The lyrics below the lower staff are: Χ Ο Ο Ο Ο Ο Ο Ο Ρ Ε Ε Ε Ε Ε Ε Ε Ε Υ

Τὸ σείσμα α

37



Musical score for system 37. It consists of two staves, labeled α' and β'. The top staff (α') has a treble clef and a melody. The bottom staff (β') has a treble clef and a rhythmic notation. The lyrics below the bottom staff are: Σ Ε Ι Κ Ε Ι Ε Ι Σ Μ Α Α Α Α Α Σ Ε Ι Ε Ι Ε Ι Σ Μ Α Α Α Α Α Σ Ε Ι Ε Ι Ε Ι Σ Μ Α Α





Τὸ ἡμίφωνον *μη*

41

[ *μη* *μη* *μη* *μη* ]  
 κ μι ε φωνον

η μι ε ε ε ε ε ε ε ε φ ω ω ρ ω

*μη*  
 ω ω ω · νον

66α Τὸ ἡμίφθορον *μη*

42

και η μι ε ρι ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

*μη*  
 φ θ ο ο ο ο ο ο ρον

Τὸ θέμα ἀπλοῦν. *θ*

[ *θ* *θ* *θ* *θ* ]  
 θε μα α π λ ο υ ν

θε μα α π λ ο υ ν

## Γ'

## ΚΩΔΙΚΑΣ ΑΘΗΝΩΝ ΕΒΕ 1867

Θεωρητικὸ - χργφ. τοῦ Ἀποστόλου Κώνστα Χίου, ἔτος 1820

φφ. 94β-101α (προσθήκη)

\*

## Τεχνολογία

περιέχουσα τοὺς ὀκτὼ τρόπους τῆς Μουσικῆς Τέχνης

«Λόγος περὶ διαφορᾶς  
ἐξωτέρας καὶ ἐσωτέρας καὶ νότων,  
καὶ ἐκάστης μουσικῆς τοῦ νῦν καιροῦ»,  
τοῦ Ἀποστόλου Κώνστα Χίου.

Τὸ τελευταῖο, χρονικά, ἀντίγραφο τοῦ Θεωρητικοῦ ἢ τῆς «Μουσικῆς Τέχνης» τοῦ Ἀποστόλου Κώνστα Χίου, γραμμένο πάλι ἀπ' τὸ χέρι τοῦ ἴδιου τοῦ Ἀποστόλου στὰ 1820, τὸν μῆνα Σεπτέμβριο, εἶναι ὁ κώδικας 1867 τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος (Ἀθῆναι). Τὸ ἀντίγραφο αὐτό, ὡς γραμμένο μετὰ τὴ μεταρρύθμιση τῶν Τριῶν Διδασκάλων στὰ 1814 ἔχει ἓνα πρόσθετο ἐνδιαφέρον. Βασικὰ τὸ περιεχόμενο εἶναι τὸ ἴδιο, με ἀπαράλλαχτη τὴ φρασεολογία στὸ μεγαλύτερο μέρος του· καταστρώνεται ὁμως σὲ ἕξ «δρόμους» ἢ «τάξεις», ἀντὶ τῶν τεσσάρων ποὺ διαιροῦνται τὰ προηγούμενα ἀντίγραφα, καὶ στὸ τέλος ἀριθμοῦνται ἄλλοι δύο «δρόμοι» ἢ «τρόποι», γιὰ νὰ χωρίζεται τελικὰ ἡ ὅλη ὑπόθεσις τῆς Μουσικῆς Τέχνης σὲ ὀκτὼ τμήματα. Φαίνεται πὼς ὁ Ἀπόστολος θέλησε νὰ δώσει αὐτὸν τὸν χωρισμὸ ἀκολουθώντας τὸ γεγονός πὼς ἡ μουσικὴ κλίμακα ἔχει ὀκτὼ φωνές. Δὲν πρόκειται βέβαια γιὰ τίποτε τὸ νέο· ἀπλῶς τὸ γνωστὸ περιεχόμενο τοῦ Θεωρητικοῦ καταστρώνεται ἔτσι, ἀφοῦ ἄλλωστε γιὰ τὴν ὀρθογραφία, ποὺ τὴ θεωρεῖ ἑβδομο τρόπο τῆς μουσικῆς, δὲν λείπει τίποτε ὁ Ἀπόστολος. Ὅπως δὲ πρὸς τὸν ἑπηρεάστηκε ἀπ' τὸ γεγονός τῆς μεταρρυθμίσεως καὶ θέλησε κι αὐτὸς νὰ ἀναπροσαρμόσει τὴ δομὴ τοῦ Θεωρητικοῦ του.

Ὅταν πρωτοδόουλεψα τὸ βιβλίο μου, γιὰ τὴν πρώτη ἔκδοσις, καὶ κυρίως τὴν β' παράγραφο τῆς εἰσαγωγῆς «Τὸ προκείμενο θέμα», δηλαδὴ «Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας Χίος καὶ τὸ θεωρητικὸ καὶ ἐξηγητικὸ του ἔργο» (σσ. 25-34) βασίστηκα στοὺς κώδικες τοῦ Ἀποστόλου, Δοχειαρίου 389 τοῦ 1807, κυρίως, Κουτλουμουσίου 450 τοῦ 1809, καὶ ἓνα ἄλλο ἀντίγραφο ἰδιωτικῆς συλλογῆς, πανομοιότυπο με τοὺς δύο παραπάνω κώδικες. Δυστυχῶς δὲν εἶχα κοι-

τάξει και τὸν κώδικα ΕΒΕ 1867 τοῦ 1820, γιὰ νὰ χρησιμοποιήσω τις «ἐμπαθεῖς» μὲν, ἀλλὰ χρησιμώτατες μαρτυρίες τοῦ Ἀποστόλου, ποὺ περιέχονται στὸ τέλος αὐτοῦ τοῦ χειρογράφου του (φφ. 101β-108α) σχετικὰ μὲ τὸ δικό του Θεωρητικὸ καὶ τὴ Νέα Μέθοδο ἀναλυτικῆς σημειογραφίας τῶν Τριῶν Διδασκάλων. Χαίρω, πάντως, μὲ τὴ διαπίστωση ποὺ κάνω τώρα (Νοέμβριος τοῦ 1979), ὅτι ὠδηγήθηκα, ἀπὸ ἔρευνα καὶ μόνον τῶν θεωρητικῶν συγγραφεῶν τοῦ Ἀποστόλου καὶ τοῦ Χρυσάνθου, στὶς ἴδιες ἀποτιμήσεις ποὺ κι ὁ Ἀπόστολος μὲ τὸν δικό του τρόπο, μέσα ἀπὸ πίκρα καὶ παράπονο, φανερώνει.

Σὰν συμπλήρωμα, λοιπόν, μὲ ἄμεση μαρτυρία στὴ β' παράγραφο τοῦ «προκειμένου θέματος», καταχωρίζεται ἐδῶ ὁλόκληρο τὸ τελευταῖο αὐτὸ πρόσθετο τμήμα τοῦ Θεωρητικοῦ τοῦ Ἀποστόλου Κώνστα τοῦ 1820. Σ' αὐτὸ τὸ τμήμα ὁ Ἀπόστολος, πέρα ἀπ' τὸ ὅτι θέλει νὰ μιλήσει γιὰ τὸν ἔβδομο καὶ ὄγδοο «τρόπο» τῆς Μουσικῆς Τέχνης, μεταφέροντας στὸν ὄγδοο τρόπο τὰ σχετικὰ μὲ τις μεγάλες ὑποστάσεις χειρονομίας, κάμει καὶ διαφορὲς ἀποτιμήσεις τοῦ ἔργου τῶν Τριῶν Διδασκάλων, μὲ τόση ἐμπάθεια ὅμως κάπου-κάπου, ποὺ τὰ ἐπιχειρήματά του καταντοῦν νὰ εἶναι ὄχι σοβαρά. Αὐτὴ ἡ παράγραφος στὸ χειρόγραφο ἔχει πάρα πολλὰ ὀρθογραφικὰ λάθη καὶ περιέχει πολλὰ ἀνακρίβειες, ὅσον ἀφορᾷ στὴν γέννηση καὶ ἐξέλιξη τῆς σημειογραφίας καὶ στὸ «σμίξιμο» τῆς μουσικῆς τῶν ἐλλήνων καὶ ἀράβων καὶ στὸ «χάσιμο κατὰ κράτος» τῆς μουσικῆς μετὰ τὴν ἄλωση τῆς Κωνσταντινουπόλεως. Σὰν πρῶτο μετὰ ταῦτα ἀνακαινιστὴ θεωρεῖ τὸν Πέτρο Πελοποννήσιο καὶ τὸν ἑαυτό του. Μοιάζει πῶς ὁ Ἀπόστολος ἢ ἀγνοεῖ τὴν χειρόγραφη παράδοση ἢ μὲ μιὰν ἐγωιστικὴ στενοκεφαλιά τὴν παρακάμπτει.

Δυὸ στοιχεῖα εἶναι πιὸ πολὺ ἐνδιαφέροντα ἀπὸ τις μαρτυρίες του. Τὸ ἓνα ὅτι «τριάντα τρεῖς χρόνους» δίδαξε τὴ μέθοδό του μέχρι τὸ 1820. Πρέπει δηλαδὴ νὰ ἄρχισε τὸ 1787 νὰ μορφώνει τὸ Θεωρητικὸ του. Ὁ χρόνος ὡστόσο 33 φαίνεται πῶς ἔχει συμβολικὸ χαρακτῆρα· τόσα ἦταν καὶ τὰ χρόνια τῆς ἐπίγειας ζωῆς τοῦ Χριστοῦ...

Τὸ ἄλλο στοιχεῖο εἶναι αὐτὸ ποὺ ἀναφέρει στὴν προμετωπίδα αὐτοῦ τοῦ χειρογράφου του· ὅτι δηλαδὴ ἡ «Τεχνολογία» ἢ αὐτὸ τὸ Θεωρητικὸ του συνετέθη «ὑπὸ τῶν πρωτίστων διδασκάλων τοῦ

γένους ἡμῶν καὶ κατὰ Θεοῦ οἰκονομίας ἐφευρέθη ὑπ' αὐτοῦ... ἐν ἔτει σωτηρίῳ α'ω'». Ἐμμεσα δηλαδὴ ὁ Ἀπόστολος αἰτιᾶται τοὺς τρεῖς Διδασκάλους ὅτι οἰκιοποιήθηκαν τὴν ἐφεύρεσή του καὶ ἐνεωτέρισαν, ἐνῶ τὸ δικό του Θεωρητικὸ, οὐσιαστικά, ἀποτελεῖ τὴν συνέχεια καὶ ὀργανικὴ ἀπόληξη τῆς διδασκαλίας «τῶν πρωτίστων διδασκάλων τοῦ γένους ἡμῶν», πρὸ τοῦ 1800.

Τὸ κείμενο, γραμμμένο μετὰ τὴ νέα μέθοδο, ἀποτελεῖ ἓνα παράπονο πρὸς τὸ «γένος ἡμῶν», ποὺ δὲν ἀναγνώρισε τις ὑπηρεσίες του καὶ διατυπώνει πολλὰς αἰτιάσεις κατὰ τοῦ ἔργου τῶν Τριῶν Διδασκάλων, ποὺ ὅπως φαίνεται, δὲν θέλησε νὰ σκύψει μὲ καλὴ θέληση καὶ νὰ ἀναγνώρισει τὰ πολλὰ θετικὰ του στοιχεῖα\*. Οἱ κατηγορίες του δὲν μποροῦν νὰ διασειοῦν τὴν ὀρθότητα τῆς μεταρρυθμίσεως, ἀλλ' ἀπευθύνονται στοὺς τύπους· γιατί, δηλαδὴ, νὰ καταφύγουμε στὴν ἀναλυτικὴ ἐξήγηση, ποὺ γιὰ τὴν καταγραφή της μᾶς χρειάστηκε ἡ δημιουργία μιᾶς Νέας Μεθόδου. Τὰ ἄλλα λάθη καὶ οἱ ἀνακρίβειες ποὺ προέρχονται εἴτε ἀπὸ ἄγνοια εἴτε ἀπὸ ἐμπάθεια ἢ κι ἀπ' τὰ δυὸ κάπου-κάπου, εἶναι φανερά ἀπὸ μόνους, καὶ δὲν τὰ σημειῶνω ἐδῶ.

Ἐδῶ ἀρκοῦμαι πιά νὰ τονίσω ὅτι πρέπει νὰ δημοσιευθῇ ὁλόκληρο τὸ Θεωρητικὸ τοῦ Ἀποστόλου μὲ εὐρύτερη εἰσαγωγὴ, ὅπου θὰ τίγονται ὅλα τὰ σχετικὰ προβλήματα.

\* Ὁ Α. Θάμυρις, ἐπιμελητὴς τῆς α' ἐκδόσεως τοῦ «μικροῦ» Θεωρητικοῦ τοῦ Χρυσάνθου «Εἰσαγωγὴ εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς» στὸ Παρίσι τὸ 1821, στὴν προσφώνησή του στὸ τέλος φαίνεται πῶς βάλει κατὰ τοῦ Ἀποστόλου Κώνστα μὰ τοὺς σαφεῖς ὑπαινιγμούς του, στὶς σελ. ια'-ιβ'· «... Ἐβγάλετε ἀπὸ τὸν νοῦν σας ὅτι θέλετε ἀπατήσῃ εἰς τὸ ἐξῆς τοὺς ἐραστὰς τῆς μουσικῆς, μὲ τὸν εἰς δὲν ἠξεύρω πόσα ρούπια διηρημένον πῆχυν σας, διὰ νὰ μὴ σᾶς ὑπολάβουν πρὸς τοῖς ἄλλοις καὶ ἀνοήτους. Καύσατε τοὺς ἀχρήστους πῆχεις σας, γεννήματα κενοδόξων κεφαλῶν, μὴ χάνετε πλέον τὸν καιρὸν σας εἰς ἱερογλυφικῶν σημείων γέμοντα βιβλία· κενώσατε τὰς ἀποθήκας σας ἀπὸ αὐτὰ, καὶ πληρώσατε αὐτὰς μὲ ἐξηγημένα βιβλία».

φ. 8α Τεχνολογία, σὺν Θεῷ ἀγίῳ, περιέχουσα τοὺς ὀκτῶ τρόπους τῆς Μουσικῆς Τέχνης, τῶν τε φθόγγων τε καὶ ἐνεργειῶν, ἀργειῶν τε καὶ σχημάτων, ἤχων τε καὶ φθορῶν, ὀρθογραφίας τε καὶ κανωνικῶν γραμμῶν, // συντεθείσης παρὰ τῶν τῆς ἀγίας μεγάλης Ἐκκλησίας πρωτίστων διδασκάλων τοῦ Γένους ἡμῶν. καὶ κατὰ Θεοῦ οἰκονομίας ἐφευρεθῆσης ὑπ' ἐμοῦ Ἀποστόλου υἱοῦ τοῦ ποτε Ἰωάννου ἱερέως καὶ νομοφύλακος Χίου τοῦ πύκλῃν Κώνστα. Ἐν ἔτει σωτηρίῳ αω' // μετεγράφη δὲ ἐν ἔτη σωτηρίῳ αωκ', κατὰ μῆνα Σεπτέμβριον ἐν Κωνσταντίνου πόλει εἰς τὰ ταῦλα, δι' αἰτήσεως κυρίου Παναγιωτάκη Κουγιουμτζή, υἱοῦ κυρίου Γεωργίου Ἀναγνώστου.

Ὁ κώδικας αὐτὸς διατηρεῖται σὲ ἄριστη κατάστασι. Φαίνεται ὅτι δὲν χρησιμοποιήθηκε καθόλου. Στάχωση ἀπὸ χαρτόνι καὶ βυσσινόχροο δέρμα με πλούσιον χρυσότυπον διάκοσμο. Τὸν λεπτό, λευκὸ καὶ στιλπνὸ χάρτη τῶν φύλλων ἀρίθμησε ὁ Ἀπόστολος σὲ 14 ὀκτάφυλλα τετράδια, ἐκτὸς τοῦ 5 ποῦ εἶναι τετράφυλλο καὶ τοῦ μὴ ἀριθμημένου 2α ποῦ εἶναι ἐξάφυλλο. Τὰ φφ. 115-158, ἀγραφα, ἀποτελοῦν τὰ 15 ἐξάφυλλα καὶ 16, 17 ὀκτάφυλλα τετράδια, ποῦ δὲν εἶναι ἀριθμημένα. Ἡ ἀρίθμηση τῶν φύλλων στήν ἄνω δεξιὰ γωνία τῶν φύλλων με κινανὸ μολύβι ἀριθμεῖ τὰ φύλλα ἀπ' τὴν ἀρχὴν ὡς τὸ τέλος. Ἐπάρχει καὶ ἀρίθμηση με ἀριθμοσφραγιστικὴ μηχανὴ στήν κάτω δεξιὰ γωνία τῶν φύλλων, ποῦ ἀρχίζει ἀπ' τὴν ἀρχὴν τοῦ χειρογράφου, ἀπ' τὸ φ. 8, μέχρι τὸ τέλος τοῦ φ. 110. Ἡ ἀρίθμηση αὕτη εἶναι ἀπ' τὸ 1 ὡς τὸ 103. Ἀγραφα τὰ φφ. 1-7, 15β-16α, 42, 83β καὶ 110β-138. Τὸ φ. 111 εἶναι κομμένο στῆ μέση κάθετα.

Γραφὴ ἐπιμελής, καθαρὴ, ἢ γνωστὴ τοῦ Ἀποστόλου· λεπτὰ γράμματα καὶ παχιά σημάδια, με μαύρη καὶ κόκκινη, γιὰ τὶς ἐρυθρογραφίας, ζωερὴ μελάνη, σὲ 22 στίχους. Τὰ πρωτογράμματα καὶ τὰ σχεδιαγράμματα φιλοτεχνημένα καὶ με χρυσοῦ μελάνη. Στὸ φ. 8β ἐρυθρόχρυσο κομψὸ δένδρῦλλιο, καθὼς καὶ παρόμοιο ἐπίτιτρο στὸ φ. 9α. Διαστάσεις τῶν φύλλων 16,5 x 11,2 καὶ τῆς γραμμῆς τὸς ἐπιφάνειας 12 x 7 ἑκατοστόμετρα, με καλαίσθητη σελιδοποίηση.

101β Λόγος περὶ διαφορᾶς ἐξωτέρας καὶ ἐσωτέρας καὶ νότων, καὶ ἐκάστης μουσικῆς τοῦ νῦν καιροῦ.

**Η** μὲν ἐξωτέρα μουσικὴ, συνίσταται ἀπὸ δέκα ἕξ φθόγγους. καὶ βαστάται ἢ αὐτῆς μελωδία, ἀπὸ τὰς ὀνομασίας. διότι δὲν ἔχει οὔτε κανῶνας οὔτε γράψημον, ἀλλὰ τοὺς φθόγγους, τὰς μισηφωνίας, τὴν χειρονομίαν καὶ τὰς ὀνομασίας. καὶ με αὐτὰς τὰς τέσσαρας κλάδους εὐρύσκεται πᾶσα ἢ ἀραβικὴ μουσικὴ.

Οἱ εὐρωπαϊανοὶ πάντες, ἔχουν ἅπασαν τὴν μουσικὴν αὐτῶν, εἰς τριάκοντα ἕξ φθόγγους· καὶ βαστάται αὐτῆς ἢ μελωδία ἀπὸ φθόγγους καὶ μισηφωνίας, ἀπὸ χειρονομίαν καὶ ῥηθμητικὴν.

102α Ἡ τῶν ἐλίνων μουσικὴ ἐσμήχθη με τὴν ἀραβικὴν ἐπὶ καιρὸν Ἰωάννου τοῦ ἐκ Δαμασκοῦ. καὶ ἐβαστάχθη ἕως ἀλώσεως Κωνσταντίνου πόλεως. Καὶ ὕστερον μετὰ καιρὸν ἐχάθη κατὰ κράτος ἀπὸ τὸ Γένος, διὰ τὴν αἰτίαν τῆς ἀλώσεως Κωνσταντίνου πόλεως.

Μετὰ δὲ τριακοσίους χρόνους, πρῶτος ἐφευρετῆς καὶ αἴτιος ἐγένετο, Πέτρος ὁ Πελοποννήσιος, ἕως ἐμοῦ τοῦ ἀμαρτωλοῦ Ἀποστόλου. Πεδευόμενος τριάκοντα τρεῖς χρόνους, ἕως νὰ κάμω τοὺς μαθητὰς νὰ ἀξιῶνται τῆς αὐτῆς χάριτος ἕως εἰς διάστημα δέκα ὀκτῶ μηνῶν, νὰ μὴ ἔχουν τινὰ <τινὰ> χρεῖαν ἀπὸ τὴν ἐκκλησιαστικὴν μουσικὴν ἐξ οἰκεῖων μου κόπων. Εἰς Κερ πητζ Χάνη.

102β Τὸ γένος ὅμως πρὸς εὐχαρίστησιν ὅπου ἐχρεώστη νὰ με δίξη, ἐσμήχθη (φ. 102β) με τοὺς ὑπεναντίους μου τῶν αἰδ' (sic) ἔτει καὶ ἔκαμε καὶ αὐτὸ σχολίον μόνον τῶν φθόγγων στάσεων καὶ χειρονομίας, διὰ μέσον τῆς ῥηθμητικῆς.

Ἐχασε ὅμως ἀλήμονον τὴν ἀγγελικὴν μελωδίαν, τὰ ὀκτῶ μέρη τῆς γλυκητάτης ἐπιστήμης· καὶ ἐχάθη καὶ ὑπ' ἐμοῦ ὁ τῶν τριάκοντα τρειῶν χρόνων κόπος.

Βλέπωντας δὲ ὅτι ὅποιος ἀνεκατάθη τῆς τοιαύτης ὑποθέσεως ἔφαγε καὶ ἀρώστησε· ἔλαβα θάρρος νὰ μὴ παρατήσω τοῦ τοιοῦτου μεγάλου ἔργου τοῦ τοιοῦτου ἀγγελικοῦ θησαυροῦ ἀλλὰ νὰ προστρέξω εἰς τὸ ἔλεος τοῦ ποιητοῦ μου ὡς Κύριος, νὰ φωτίσει τὸ γένος καὶ τοὺς πρωτίστους αὐτοῦ, εἰς τὸν στολισμὸν τοῦ γένους τῶν ἐκκλησιῶν.

103α "Ότι ἄχρι τῆς σήμερον δὲν οἶδα ἄλλον (φ. 103α) τινὰ νὰ κοποιάσει εἰς αὐτὴν τὴν ὑπόθεσιν ὡσπερ ἐμέ. Λέγω δὲ τὴν ἀνταπόκρισιν ἐκάστης μουσικῆς οὕτως.

### Περὶ πόσους φθόγγους ἔχει ἡ κάθε μουσικῆ

Ἡ μὲν ἐξωτέρα μουσικὴ τῶν ἀράβων ἔχει δέκα ἕξ φθόγγους. ὅμως ἐκ τοῦ καρποῦ τὸ δέντρον γνωσθήσεται· αὐτῆς ὁ καρπὸς εἶναι διὰ ὄργανα καὶ τραγῳδία.

Ἡ εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ ἔχει φθόγγους τριάκοντα ἕξ. ὅμως ὁ καρπὸς αὐτῆς εἶναι διὰ ὄργανα καὶ ἀντιφωνίας, ὅπου ἡμπορεῖ νὰ κάμη καὶ ἄλλους φθόγγους.

Ἡ δὲ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, ὡσπερ εἰσὶ τὰ γράμματα τὰ ψυφία αὐτῶν ἠκοσιτέσσαρα, καὶ μερίζονται εἰς ὀκτῶ μέρη τοῦ λόγου, καὶ 103β (φ. 103β) ἀπὸ τὸν καρπὸν αὐτῶν εὐγένουν τόσοι κλάδοι φιλοσοφίας, ἡγουν ὡσὰν θεολογία φυσικὴ ἀστρονομία, γεωμετρία, ἄλγευρα, ῥητορικὴ καὶ ἄλλα. οὕτω ἀπαραλλάκτως εἶναι καὶ ἡ τέχνη τῆς μουσικῆς τῶν ἑλλήνων· εἰς ἠκοσιτέσσαρας φθόγγους συνθεμένη· δώδεκα λέγω ἀνιούσας καὶ δώδεκα κατιούσας.

Καὶ ὅποιος ἤθελε συνθέσῃ τινὰ μάθημα, δὲν ἔχει ἐξουσίαν ὡσὰν τὰ τραγῳδία νὰ κάμη σύνθεσιν μαθήματος τινὸς πλείονα τῶν δώδεκα φθόγγων, ἀν καὶ νὰ ἤθελε εἶναι τὸ πλεόν μεγάλο μάθημα, ὅτι φεύγει ἀπὸ τὴν ἐκκλησιαστικὴν μουσικὴν εἰς τὴν ἐξωτερικὴν.

Καὶ ἂν βάνῃ τινὰς γινάτι νὰ κάμη σύνθεσιν μαθήματος πλείονα 104α (φ. 104α) τῶν δώδεκα φθόγγων, ἢ εἰς τὰ χαμιλὰ δὲν θέλει ἀκούετε τελείως, ἢ εἰς τὰ ὑψιλὰ εἰς τοὺς δέκα ἀνθρώπους ἕνας δὲν θέλει νὰ ὑμπορέσει νὰ εὐγεῖ.

Διὰ τοῦτο καὶ οἱ περισσότεροι ἤχοι τῆς ἐκκλησίας, εἰς ὀλίγους φθόγγους εἰσίν.

Ὅμοίως τὸ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς τέχνης τίμιον μέλος ἐστὶ τὸ σοβαρὸν καὶ σεβάσμιον, οὐχὶ αἱ ξεφωνήσεις, ἀλλὰ τὸ σεβάσμιον.

Τὸ λοιπὸν πρῶτος τρόπος τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς εἶναι οἱ φθόγγοι. || δεῦτερον αἱ ἄργειαι. || τρίτον αἱ ἐνέργειαι.

104β (φ. 104β) τέταρτον οἱ σχηματισμοί. || πέμπτον οἱ ἤχοι. || ἕκτον αἱ φθοραί. || ἕβδομον ἢ ὀρθογραφία καὶ τάξης τῆς συνθέσεως. || καὶ ὄγδοον αἱ γραμμαί.

Καὶ ὡσπερ εἴπωμεν περὶ τοὺς φθόγγους λέγωμεν δὲ καὶ περὶ τῶν ἀργειῶν, ὅτι, αἱ ἄργειαι τῶν ἐθνῶν ἢ ἐξωτέρας ἢ ῥηθμητικῆς καὶ εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς, στέκεται εἰς τῆς χειρονομίας τὸν ῥηθμόν. Ἡ δὲ ἐκκλησιαστικὴ στάσις στέκεται εἰς τὴν ἀνα πνοήν, εἰς τὸ μέγα, εἰς τὸ μεσαίον καὶ εἰς τὸ κοντὸν στάσιμον. εἰς μέλοντα εἰς παρακείμενα 105α (φ. 105α) καὶ εἰς ἐνεστώτα, ὡς ἐπρογράφησαν.

Αἱ ἐνέργειαι τῶν φθόγγων, εἰς τὴν ἀραβικὴν στέκει εἰς τὴν παράδωσιν τῆς φωνῆς· ὁμοίως καὶ τῆς εὐρωπαϊκῆς εἰς τὴν ἀπλήν. οἱ δὲ ἐκκλησιαστικοὶ φθόγγοι, ἔχει σημεῖα φθόγγων, ὅπου τὸ καθὲν ποιεῖ φθόγγον ἀπλὸν σχηματισμόν, εἰς ἓν ῥηθμόν. καὶ μὴν ἠξεύροντας δὲ οἱ μεγάλοι διδάσκαλοι τὰς τοιαύτας αἰτείας, ἔπεσον μόνον εἰς τὸν ῥηθμόν καὶ ἐγένετο τὸ μέλος τῆς τέχνης εἰς ῥηθμόν καὶ μετροφωνίαν.

Περὶ δὲ τετάρτου κλάδου σχηματισμοί, νὰ ὅπου τοὺς ἔβαλον εἰς φθόγγους, οἱ νῦν σοφοὶ τοῦ γένους, τὸ λοιπὸν ἄς τοὶ λοιποὶ οἱ σχηματισμοὶ ὡσπερ λοιποὶ καὶ τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς, (φ. 105β) καὶ φθάνει τους ἢ μετροφωνία.

Περὶ δὲ πέμπτου κλάδου ἠχῶν, οἱ ἤχοι εἰς μὲν τοὺς ἄραβας, ὠραιοτάτη ἢ τέχνη αὐτῶν εἰς τοὺς ἤχους, πρὸς δὲ τοὺς εὐροπιάνους ἢ μόνον τὸν τέταρτον κλάδον κοπανίζουσι καὶ οὕτω διδάχθουν τοῦ(ς) χυδαίους τῶν ῥωμαίων.

Περὶ δὲ πάλιν ἕκτου κλάδου τῶν φθορῶν, κατὰ πράξιν ἐπριπαιτοῦν πάντες οἱ διδάσκαλοι τῶν ῥωμαίων· ἀρχὴ δὲ τώρα ἐφάνη ὁ δρόμος αὐτῶν ἐν τῷ παρὸν βιβλίον.

Ὅμως εἰς τὸ σχολίον ὅπου ἔκαμε τὸ γένος, ἐμετήλαξαν τινὰ σημεῖα φθορῶν, στοχαζόμενοι διὰ καλιότερον. Πρέπει λοιπὸν καὶ τὰς λοιπὰς μεταλαγὰς νὰ τοὺς παρακαλέσουν (φ. 106α) νὰ φτιάξουν καὶ ἄλλα σημεῖα φθορῶν.

Ἐβδομος κλάδος, ἐστὶν ἡ ὀρθογραφία· οἶδαμεν ὅτι αἱ μὲν ἄραβες δὲν ἔχουν γράψιμον· οἱ δὲ εὐροπιάνοι ἔχουν ταῖς νότες. οἱ ῥωμαῖοι ἀπὸ ἀλώσεως Κωνσταντίνου πόλεως ἕως τοῦ νῦν καιροῦ, ὅσοι διδάσκαλοι πρωτοψαλτάδες καὶ λαμπαδαρείοι ἦλθον, τόσων λογιῶν μουσικὰ γράμματα ἔπρεπε νὰ μάθῃ ὁ κάθε μαθητῆς ὁ ποῦ ἤθελε τύχει εἰς αὐτούς· καὶ ἦτι ἤθελε καταλάβῃ.

Διὰ τὸ ὅποιον ἕως τοῦ νῦν καιροῦ οὕτως ἔχει τὸ πράγμα. τὸ λοιπὸν ποῖαν ὀρθογραφίαν νὰ εἰπῶ ὅπου τὸ γένος τὸ περισσότερον προσκυνῆ ὑπολήψις καὶ οὐχὶ ἀλήθειαν:

106β Ὅγδοος κλάδος εἶπωμεν ὅτι εἶναι αἱ γραμμαί. (φ. 106β) αἱ δὲ γραμμαὶ μόνον καὶ μόνον οἱ ῥωμαῖοι τὰς ἔχουν. Ὅμως οἱ μεταγενέστεροι διδάσκαλοι κάμνοντες ὁ ἕνας καὶ ἄλλος ἄλλαις καὶ ἄλλαις, ἐχάθη κατὰ κράτος αὐτῶν ὁ καρπὸς καὶ ἡ τέχνη.

## [1]

Ὅμως ἡ χάρις αὐτῶν ἐπιθυμεῖτε εἰς κάθε μουσικόν. διώτι ἡ μὲν ἐξήγησις εἶναι διὰ τὴν μὴν ξεχαστὴ ἢ γραμμὴ ὅμως λύπη ἀπὸ τὴν λεπτὴν ἐξήγησιν τὸ μέλος τῆς γραμμῆς, ἐπιδοῦ ἢ γραμμὴ ἔχει μέσα τῆς καὶ τὰς μεγάλας φωνὰς καὶ τὰς μικρὰς καὶ τοὺς σχηματισμοὺς καὶ τὰς μισηφωνίας καὶ τὴν χειρονομίαν. διὰ τοῦτο ὅποιος τὴν μάθη τὴν κάθε γραμμὴν, τραβὰ μὲν εἰς τὴν ἀρχὴν κόπον, ὅμως εἰς τὸ τέλος ψάλλει χωρὶς τινὰ δυσταγμὸν ὡσὰν τὴν ἤξευρε ἀπέξω. Ἡ δὲ ἐξήγησις εἶναι εὐκολωτέρα ἢ μάθησις αὐτῆς, ὅμως ὁ ψάλλον χάνει (φ. 107α) τὰς φύσεις καὶ ἐνεργείας τῆς γραμμῆς καὶ μετρώντας καὶ ψάλλοντας, πρέπει νὰ ἔχει προσοχὴν πολλὴν διὰ τὴν μὴν τὸν φύγη καμία φωνῆ καὶ χάση τὸ πᾶν τοῦ μαθήματος ὅπου ψάλλει:—

## 2

Δεύτερον δὲ ὅταν μέλη νὰ συνθέτῃ εἰς τὸν νοὺν καὶ νὰ ψάλλει ἢτι θέλει συνθέτουντας καὶ ψάλλοντας, μὲ τὴν δύναμιν τῶν γραμμῶν, πρέπει τὸ λοιπὸν εἰς τὴν ἐξήγησιν νὰ ταῖς ἐξηγήσῃ πρῶτον, καὶ ὕστερον βλέποντας καὶ ψάλλοντας.

## 3

Τρίτον δέ, ὅταν μέλη νὰ ἐκτηθήσῃ ἕνα μάθημα γραμμῶν εἰς ἕνα κάρτον τῆς ὥρας ἐκείνος ὅπου εἶναι χορτάτος ἀπὸ γραμμᾶς, τὸ ἐκτυθῆ ὁ (ἔξω) τῆς ἐξηγημένον εἰς μίαν ἡμέραν, ἢ καὶ δύο καὶ τρεῖς, καὶ ἄς ἐγλεντίζῃ.

## 4

107β Τέταρτον δέ, ὅτι ἕνα βιβλιαράκη γραμμῶν (φ. 107β) γίνεται ἕνα μέγα βιβλίον μὲ τὴν ἀπλὴν ἐξήγησιν.

Ἄλλο διάφορον δὲν στοχάζομαι εἰς τὴν ἀπλὴν ἐξήγησιν, μόνον ὁ μαθητῆς ἐκείνος ὅπου ψάλλει εἰς τὴν ἐκκλησίαν βαστώντας μέγα βιβλίον ἐγκωμιάζεται ὑπὸ τοῦ λαοῦ, ὅτι εἶναι μέγας διδάσκαλος.

Ὅμως ὅμως (sic) μὲ τὸ νὰ εἶναι προσταγὴ τοῦ παναγίου πνεύματος λέγοντος, ἄσατε τῷ κυρίῳ ἄσμα καινόν, παράκινῶ τοὺς ἀδελφούς μου νὰ κάμουν περιέργειαν πείραν τε καὶ ἔρευναν, μὲ ἀγάπην καὶ ὁμόνοιαν, οἱ διδάσκαλοι τῆς αὐτῆς τέχνης, ἵνα ἐμβῆ εἰς κατάστασιν ἢ τοιαύτη ὑπόθεσις. τὴν ὁποῖαν διδάχων ἀπὸ τὰ: αὐα': ἔτος μέχρι τὴν σήμερον, μὲ πάσαν μου θέλησιν· ὁ δὲ πανοικτίρμων κύριος νὰ κάμῃ τὸ πανάγιον αὐτοῦ ἔλεος, νὰ οἰκονομήσῃ, νὰ μὴν χαθῆ ἢ τοιαύτη ἀγγελικὴ (φ. 108α) τέχνη, ἵνα δοξάζεται τὸ πανάγιον αὐτοῦ ὄνομα εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰῶνων, ἀμήν.

Περὶ τῶν ἐλλείπων σημείων ὅπου ἦττον μέσα  
εἰς τὰ παλαιὰ βιβλία

Τώρα δὲ σημειῶνω ἐδῶ ὅσα σημεία ἦττον μέσα εἰς τὰ βιβλία τῶν μουσικῶν μὲ τὰς γραμμὰς αὐτῶν. οὕτως:

τρομικὸν σύναγμα [...].

Ἀκολουθεῖ ἡ σειρά τῶν θέσεων τῶν μεγάλων ὑποστάσεων χειρονομίας ὅπως καὶ στοὺς ἄλλους κώδικές του (Δοχειαρίου 389, φφ. 41β-46β) καὶ τίποτε περισσόν. Τὰ φφ. 110 ἕως 138 ἄγραφα.

Νοέμβριος 1979, Γρ. Θ. Στᾶθης

---

M E P O Σ T P I T O N

Σ Χ Ο Λ Ι Α - C O N C O R D A N Ζ Α

---

ἐξήγηση - μέλος - θέσεις - μεγάλες ὑποστάσεις χειρονομίας  
 ἔτυμολογική ἐρμηνεία

Εἶναι ὀλοφάνερο, ὕστερα κι ἀπ' τὴν παράθεση τῶν δυὸ κειμένων, πὼς πρόκειται ἐδῶ περὶ ἐξηγήσεως τῶν χαρακτήρων καὶ ὑποστάσεων τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς σημειογραφίας. Ἡ ἐξήγηση αὐτὴ ξεκίνησε νὰ γίνῃ σημάδι πρὸς σημάδι, στὸν Ξηροποταμηνὸ κώδικα, γρήγορα ὅμως στράφηκε πρὸς τὶς μεγάλες ὑποστάσεις χειρονομίας καὶ στίς κυριώτερες θέσεις ποὺ αὐτὲς συνιστοῦν. Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας Χῖος, ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά, στὸ δικό του Θεωρητικό, ποὺ εἶναι ὄλο μιὰ προσπάθεια συστηματικῆς ἐξηγήσεως τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς σημειογραφίας, μιλάει μὲν πλατύτερα γιὰ τὰ δεκαπέντε φωνητικά σημάδια, ἀρκεῖται ὅμως στὴν μόνη ἔτυμολογικὴ τους ἐρμηνεία καὶ στὴν σύνθεση μεταξύ τους. Βέβαια, γιὰ τὰ φωνητικά σημάδια τὰ πράγματα εἶναι ἀρκετὰ σαφῆ καὶ δὲν χρειάζονται πολλὲς ἐξηγήσεις. Στὴν ἐρμηνεία τοῦ τρόπου ἐκφορᾶς τοῦ κάθε σημαδιοῦ συμμορφώνεται κι ὁ Ἀπόστολος πρὸς τὰ παραδεδομένα ἀπ' τὶς Προθεωρίες τῶν Παπαδικῶν ἢ καὶ ἄλλων μουσικῶν κωδίκων καὶ πρὸς τὴν ἔτυμολογικὴ ἐρμηνεία τοῦ Γαβριὴλ ἱερομονάχου, κυρίως, καὶ περιορίζεται νὰ πῆ λίγα ἐνδιαφέροντα πράγματα γιὰ τὴν φύση καὶ τὴν ἐνέργεια τοῦ κάθε σημαδιοῦ, σὰν ἀπόκριση στὴν ἐρώτηση ε' ποὺ ἔθεσε στὴν ἀρχὴ τοῦ Θεωρητικοῦ του (φφ. 6β-7α). Ἔτσι δὲν βρῆκε καὶ ὁ ἀνώνυμος συγγραφέας τοῦ Ξηροποταμηνοῦ κώδικα ν' ἀντιγράψῃ πολλὰ πράγματα γιὰ τὴν ἐξήγηση τῶν φωνητικῶν σημαδίων, οὔτε γιὰ τὶς ἀργίες, ποὺ τὶς ἔβαλε ἀρχὴ - ἀρχὴ μάλιστα στὴ συγγραφὴ του, γιὰ τοὺς λόγους ποὺ εἴπαμε στὸ πρῶτο μέρος<sup>1</sup>.

Μιὰ καίρια παρατήρηση τοῦ Ἀποστόλου τοποθετεῖ τὸ ὄλο πρόβλημα τῆς ἐξηγήσεως στὴν ὀρθὴ ἀφετηρικὴ βάση του. Λέει συγκεκριμένα: «Ὅταν τεθοῦν ἀνιουσῶν σημεῖα μετὰ κατιουσῶν, λέγονται γραμμαῖ, αἱ ὁποῖαι κατὰ τὸ σημεῖον ὁποῦ βάνεις εἰς αὐτὰς ποιοῦν καὶ τὸν σχηματισμόν, ὅτι τὰ ἄφωνα σημεῖα κυριεύουν τὰ σχήματα τῶν φωνῶν»<sup>2</sup>. Τὸ περιεχόμενο αὐτῆς τῆς παρατηρήσεως ποὺ ἔρχεται ἀβίαστα καὶ φυσιολογικὰ ἀπ' τοὺς βυζαντινοὺς αἰῶνες διὰ μέσου τῶν Προθεωριῶν καὶ τῶν ἐπωνύμων θεωρητικῶν συγγραφῶν τοῦ Μανουὴλ Χρυσάφη καὶ τοῦ Γαβριὴλ ἱερομονάχου, μιλάει, ἔτσι συνοπτικά,

1. Βλέπε ἀνωτέρω, σ. 39.

2. Μουσικὴ Τέχνη τῆς κοινῆς παραδόσεως καὶ τεχνολογίας, τοῦ Ἀποστόλου Κώνστα, κώδικας Δοχειαρίου 389, φ.8β. Πρβλ. καὶ ἀνωτέρω, σ. 49.

για τρία βασικώτατα πράγματα: πρώτο, για την ένωση και σύνθεση τῶν φωνητικῶν σημάδιων, ἀνιόντων καὶ κατιόντων, πού ἀποτελοῦν τὶς γραμμές, δηλαδή τὶς θέσεις, γιὰ τὶς ὁποῖες ὁ Μανουὴλ Χρυσάφης διδάσκει: «θέσις ἐστὶ ἢ τῶν σημάδιων ἔνωσις, ἣτις ἀποτελεῖ τὸ μέλος»<sup>1</sup> δεύτερο, γιὰ τὸν σχηματισμὸ ἢ τὴν χειρονομία τῶν θέσεων αὐτῶν μετὰ τὰ ἄφωνα σημάδια, τὰ ὁποῖα κεῖνται «διὰ μόνης χειρονομίας καὶ οὐ διὰ φωνῆν», ὅπως λένε ὅλες οἱ Προθεωρίες, διότι «οὐδοτιοῦν ἐστὶ δυνατὸν εἰπεῖν τινα δίχα χειρονομίας ἐν τῇ ψαλτικῇ», κατὰ πῶς κανοναρχεῖ ὁ Γαβριὴλ ἱερομόναχος<sup>2</sup> τρίτο, γιὰ τὸ μέλος τῶν θέσεων πού εἶναι τὸ τελικὸ ζητούμενο τῆς ψαλτικῆς καὶ πού μπορούμε νὰ τὸ βροῦμε κάτω ἀπ' τὰ ἄφωνα, ἀλλὰ «κυρίαρχα» σημάδια, τὶς μεγάλες ὑποστάσεις χειρονομίας, γιὰτὶ «ταῦτα ὡσπερ ὁδηγός ἐστὶ καὶ ἡγεμῶν τοῦ οὕτως ἢ οὕτως εἰπεῖν ἢ ἀργῶς μεταχειρίσασθαι τὰς φωνὰς ἢ συντόμως, ἢ μετὰ τόνου ἢ ἡσύχως»<sup>3</sup>, καθὼς μᾶς διδάσκει πάλι ὁ Γαβριὴλ ἱερομόναχος σαφέστατα, ἀντλῶντας βέβαια καὶ αὐτὸς ἀπ' τὶς προγενέστερές του Προθεωρίες καὶ ἀπ' τὴν πράξη τῆς Ψαλτικῆς. Τοῦ Γαβριὴλ εἶναι πολὺ ἐνδιαφέρουσα καὶ ἡ παρακάτω περικοπή: «Τὰς μὲν γὰρ φωνὰς ποιοῦσιν, ὡς ἔφημεν, τὰ φωνητικὰ σημάδια, τὰς δὲ ἀργίας καὶ συντομίας καὶ τὰς ἄλλας ἰδέας τῶν μελῶν, ταῦτα τὰ μεγάλα σημάδια. Ἴδου γὰρ τίθεμεν ὀλίγον καὶ ἐφεξῆς ὀξεῖαν, μετὰ δὲ ταῦτα τρεῖς ἀποστρόφους καὶ λέγομεν τὰς δύο φωνὰς, τὴν τε τοῦ ὀλίγου καὶ τῆς ὀξεῖας καὶ τὰς τρεῖς κατιούσας τῶν τριῶν ἀποστρόφων, οὐ μέντοι γινώσκωμεν ὅπως δεῖ ταύτας εἰπεῖν, ἢ ἀργῶς ἢ συντόμως, εἰ μὴ τὸ γοργὸν ἢ τὸ ἀργὸν ἐπάνω τεθῆ· ἀλλὰ δὲ πῶς δεῖ σχηματίσαι τὴν φωνὴν ἢ πῶς ταύτην χειρονομηῖσαι τὴν θέσιν ἐὰν μὴ καὶ τὸ τρομικὸν ὑπογράψωμεν;»<sup>4</sup>.

1. Μανουὴλ Χρυσάφης, *Περὶ τῶν ἐνθεωρουμένων τῇ Ψαλτικῇ Τέχνῃ*., «Φόρμιγξ» περίοδος Α' ἔτος β' (1902), τεύχος 5, σ. 4. — Βλ. καὶ στὰ βιβλία Έμμ. Βαμβουδάκη, *Συμβολὴ εἰς τὴν σπουδὴν τῆς παρασημαντικῆς τῶν βυζαντινῶν μουσικῶν*, Σάμος 1938, σ. 39. — Lorenzo Tardo, *L' Antica Melurgia Bizantina*, Grottaferrata 1938, σ. 232.

2. Γαβριὴλ ἱερομόναχος, *Ἐξηγήσεις περὶ τοῦ τί ἐστὶ Ψαλτικὴ καὶ περὶ τῆς ἐτυμολογίας τῶν σημάδιων ταύτης*, ΠΕΑ [Ἔργασια Ἐκκλησιαστικοῦ Μουσικοῦ Συλλόγου], τεύχος Β' (Κων/πολις 1900), σ. 80. — Βλ. καὶ στὰ βιβλία Έμμ. Βαμβουδάκη, *Συμβολή*., (1938), σ. 9. — Lorenzo Tardo, *L' Antica Melurgia Bizantina* (1938), σ. 189.

3. Γαβριὴλ ἱερομόναχος, *Τί ἐστὶ Ψαλτικὴ*., ΠΕΑ τεύχος Β' (1900) σ. 83, ἢ Έμμ. Βαμβουδάκη, *Συμβολή*., (1938) σσ. 12-13, ἢ Lorenzo Tardo, *L' Antica Melurgia Bizantina*, (1938) σ. 192.

4. Κοίτα στὶς ἴδιες ἀκριβῶς σελίδες πού παραπέμπει ἡ προηγούμενη σημείωση. Ἡ θέση αὐτὴ τοῦ τρομικοῦ, ἀλλὰ μετὰ δύο ἀποστρόφους ἀντὶ μιᾶς εἰς τὸ τέλος, εἶναι ἴδια ἀκριβῶς μετὰ τὴν θέση 3α τοῦ Ξηροποταμηνοῦ χειρογράφου. Αὐτὸ τὸ παράδειγμα τοῦ Γαβριὴλ ἐξετάζει καὶ ἐξηγεῖ — καὶ μετὰ γοργὸ καὶ μετὰ ἀργό —, ὁ Σίμων Καραῆς στὴ μελέτη του *Ἡ Βυζαντινὴ μουσικὴ παλαιογραφικὴ ἔρευνα ἐν Ἑλλάδι* (1976) στὶς σελίδες 19 καὶ 28 ἀντίστοιχα.

Παρατηρῶντας λοιπὸν ὁ Ἀπόστολος «ὅτι τὰ ἄφωνα σημεῖα κυριεύουν τὰ σχήματα τῶν φωνῶν» εἶναι σὰν νὰ βιάζεται νὰ μιλήσει γι' αὐτὰ τὰ ἄφωνα σημεῖα, πρᾶγμα πού πραγματικὰ κάνει σ' ὀλόκληρο τὸ δεύτερο τμήμα τοῦ Θεωρητικοῦ του. Καὶ φαίνεται ὅτι καὶ τὸν ἀνώνομο Ξηροποταμηνὸ συγγραφέα μας ἡ ἐξήγηση αὐτῶν τῶν ἀφώνων σημάδιων ἢ ὑποστάσεων ἀπασχολοῦσε καὶ ἐνδιέφερε βασικὰ καὶ γι' αὐτὸν τὸν λόγο κατέγινε μετὰ αὐτὰ τὰ σημάδια πὺ πολὺ. Ἡ παρατήρηση, πού ἔγινε κιόλας στὸ πρῶτο μέρος<sup>1</sup> ὅτι ὁ Ἀπόστολος τὰ διακρίνει καὶ τὰ ξεχωρίζει σὲ δύο κατηγορίες αὐτὰ τὰ σημάδια, στὰ ὀλοτέλα ἀπαραίτητα καὶ χρήσιμα 16 καὶ στὰ «ἀνωφελῆ» ἄλλα πού εἶναι καὶ τὰ περισσότερα, μᾶς ἀναγκάζει ἐδῶ νὰ διασαφηνίσουμε καὶ τὸ περιεχόμενον τῆς ἐξηγήσεως αὐτῶν τῶν δύο κατηγοριῶν ἀφώνων σημάδιων ἢ ὑποστάσεων. Πρῶτα - πρῶτα φαίνεται πῶς ὁ Ἀπόστολος ξεχώρισε 16 ἄφωνα σημάδια, — καὶ ἂς μιλάει ἀλλοῦ γιὰ δώδεκα (φ. 29α, 42α) ἐπειδὴ παίρνει μαζί τὰ σημάδια ψηφιστὸν-βαρεῖα, τρομικὸν-ἐκστρεπτόν, πιάσιμα-ἔτερον, κύλισμα-ἀντικενωκύλισμα, μιᾶς καὶ ἔχουν τὴν ἴδια ἢ πολὺ παραπλήσια ἐνέργεια —, γιὰ νὰ ἔχει ἀριθμητικὴ ἀντιστοιχία μετὰ τὰ φωνητικὰ σημάδια. Ὅστερα, τὰ χωρίζει κατὰ τάξεις γιὰ νὰ εὐκολυνθῆ στὴν παρομοίωση μετὰ τὴν ἀνθρώπινη κεφαλή, ἀποδίδοντας σ' αὐτὰ τὰ σημάδια τὴν ἔκφραση<sup>2</sup>.

Ὡς πρὸς τὴν χρησιμότητα αὐτῶν τῶν σημάδιων φαίνεται ὅτι ὁ Ἀπόστολος τὰ θεωρεῖ ἀπαραίτητα γιὰ τὴν μουσικὴ ὀρθογραφία τῶν μελῶν στὶς διάφορες θέσεις, ὡς πρὸς τὴν ἐνέργειά τους δὲ τὰ παίρνει μετὰ αὐτὴ πού χρησιμοποιοῦνται στὴν ἀναλυτικὴ σημειογραφία τῆς ἐποχῆς του, γύρω στὰ 1800, ὅπου τὸ μέλος τῶν θέσεων, τὶς ὁποῖες μερικὰ τουλάχιστον ἀπὸ αὐτὰ χαρακτηριστήριζαν, ὅπως τὸ κύλισμα, ἡ παρακλητικὴ, τὸ ἐπέγεμα, κλπ., εἶχε ἤδη ἀναλυθῆ καὶ εἶχε καταγραφῆ μετὰ περισσότερα φωνητικὰ σημάδια καὶ μετὰ ἐκεῖνα ἀπὸ τ' ἄφωνα σημάδια πού σαφῶς δηλώνουν τὴν ἔκφραση καὶ τὴν ἀργότητα ἢ γοργότητα τῶν θέσεων. Βέβαια, ὁ Ἀπόστολος κάνει λόγο γιὰ σύντομο δρόμο ἢ τρόπο καὶ ἀργό, ἂν εἶναι κόκκινα ἢ μαῦρα ἀντίστοιχα, ἐξὸν ἀπ' τὴν παρακλητικὴ καὶ τὸ λύγισμα «ποῦ δουλεύονται μετὰ δύο τρόπους, ἀργοῦ τε καὶ γοργοῦ» (φ. 39β), ἀνεξάρτητα ἀπ' τὸ μαῦρο ἢ κόκκινο χρῶμα τους. Καὶ μ' αὐτὴ τὴν διάκριση ὁ Ἀπόστολος προτιμᾷ στὰ παραδείγματά του τὴ σύντομη ἐνέργεια αὐτῶν τῶν ἀφώνων σημάδιων καὶ καταγράφει ἀναλυτικὰ τὸ περιεχόμενον τῆς ἀργῆς ἐνεργείας τους, ὅπως συμβαίνει στὸ παράδειγμα τῆς παρακλητικῆς.

1. Βλ. ἀνωτέρω, σ. 36.

2. Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο φαίνεται πῶς ὁ Ἀπόστολος εἶναι ἐπηρεασμένος ἀπὸ σχετικῆς ἀναφορῆς πού ὑπάρχουν στὶς διάφορες προθεωρίες καὶ κυρίως στὴν κωδικοποιημένη, γνωστὴ ὡς Ἀγιοπολίτης. Ἐκεῖ ἀναφέρεται συγκεκριμένα: «Ἐχει ἄνθρωπος πέντε αἰσθήσεις, ἔχουσι καὶ οἱ τόνοι τὰς πέντε αἰσθήσεις αὐτῶν...». Βλ. στὸ βιβλίον Lorenzo Tardo, *L' Antica Melurgia Bizantina* (1938), σσ. 172-173.

Ἐδῶ ἀκριβῶς ξεπετιέται ἡ διάκριση τῆς ἐξηγήσεως τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας σὲ σύντομη καὶ ἀργή. Γιὰ τὸν Ἀπόστολο ἡ σύντομη ἐξήγηση ταυτίζεται μὲ τὸν «ταχὺ δρόμος» τῶν εἰρμολογικῶν μελῶν καὶ τὸ νέο στιχηραρικό μέλος ἀπ' τὸν Δανιὴλ Πρωτοψάλτη καὶ Πέτρο Πελοποννήσιο καὶ δῶθε καθῶς καὶ τὸ ἀργὸ εἰρμολογικὸ μέλος. Ἡ ἀργὴ ἐξήγηση, κατὰ συνέπεια, εἶναι τὸ μέλος ποῦ βρίσκεται μέσα στὰ ἄλλα σημάδια, τὰ «ἀνωφελῆ», πέρ' ἀπ' αὐτὰ τὰ 16, ἢ καὶ μέσα σὲ μερικὰ ἀπὸ αὐτά, ποῦ κι ὁ Ἀπόστολος τὸ ἀναγνωρίζει, κι ὅπωςδὴποτε μέσα στὶς «θέσεις» τοῦ παπαδικοῦ μέλους — κι ὅλων τῶν καλοφωνικῶν συμπεριλαμβανομένων — καὶ τοῦ ἀργοῦ στιχηραρικοῦ μέλους. Κι ἐδῶ πρέπει νὰ προλάβουμε μιὰ σύγχυση ποῦ πιθανὸ νὰ ἀναδεύεται ἀνάμεσα στὴ σύντομη ἢ ἀργὴ ἐξήγηση τῆς σημειογραφίας καὶ στὰ διάφορα εἶδη τῆς βυζαντινῆς μελοποιίας. Ὅλα τὰ μέλη τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς γράφονται, πρὸ τοῦ 1814, καὶ μὲ τὰ 15 φωνητικὰ σημάδια σύμφωνα μὲ τοὺς κανόνες τῆς τέχνης καὶ κατὰ πῶς ἀπαιτεῖ κάθε φορά ἡ χειρονομία καὶ ὁ σχηματισμὸς τῶν θέσεων· δὲν δέχονται ὅμως ὅλα τὰ μέλη ἢ καλύτερα ὅλα τὰ εἶδη τῆς βυζαντινῆς μελοποιίας, καὶ ὅλα τὰ ἄφωνα, κάπου σαράντα, σημάδια ἢ μεγάλες ὑποστάσεις χειρονομίας. Αὐτὴν τὴν διάκριση εἴμαστε ἀναγκασμένοι νὰ τὴν κάνουμε, γιὰ τὴν πρὸ τοῦ 1700 ἐποχὴ, ἀνάμεσα στὸ εἰρμολογικὸ μέλος ποῦ δὲν δέχεται ὅλες τὶς μεγάλες ὑποστάσεις καὶ κυρίως αὐτὲς ποῦ κι ὁ Ἀπόστολος ξεχωρίζει, καὶ στὸ παπαδικὸ καὶ στιχηραρικὸ μέλος ποῦ δέχονται ὅλες τὶς ὑποστάσεις ἢ τὰ ἄφωνα σημάδια.

Ἄμεσο ἀποτέλεσμα αὐτῆς τῆς διακρίσεως εἶναι ἡ διαφορὰ τοῦ μέλους σ' αὐτὰ τὰ εἶδη· τὸ εἰρμολογικὸ εἶναι πάντοτε συντομώτερο σὲ σχέση μὲ τὸ στιχηραρικὸ καὶ τὸ παπαδικό. Γιὰ τὸν δέκατο ὄγδοο αἰῶνα καὶ κυρίως τὸ β' ἡμισυ, στὴν κατηγορία τοῦ εἰρμολογικοῦ μέλους ποῦ δὲν δέχεται ὅλες τὶς μεγάλες ὑποστάσεις ἀνήκει πιά καὶ τὸ νέο στιχηραρικὸ μέλος τοῦ Ἀναστασιματαρίου καὶ Δοξασταρίου τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου, καθῶς, εἶναι αὐτονόητο, κι ὅλα τὰ σύντομα μέλη<sup>1</sup>. Ὅλες τὶς μεγάλες ὑποστάσεις καὶ σ' αὐτὴν τὴν περίοδο καὶ λίγο ἀργότερα ἀκόμα, τὶς συναντᾶμε στὸ παπαδικὸ μέλος κι ὅλες τὶς καλοφωνικὲς συνθέσεις καθῶς καὶ στὸ ἀργὸ στιχηραρικὸ μέλος, στὰ λίγα ἰδιόμελα τῆς Τεσσαρακοστῆς τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου καὶ στὸ Δοξαστάριο τοῦ Ἰακώβου Πρωτοψάλτου, μολονότι σ' αὐτὸ χρησιμοποιεῖται ἀναλυτικὴ σημειογραφία σὲ πολλὰς θέσεις.

Ἔτσι, οὐσιαστικὰ ἔχουμε νὰ κάνουμε, κι ἀπ' τὴν ἴδια τὴ φύση τῆς βυ-

1. Γιὰ τὰ διάφορα εἶδη τῆς βυζαντινῆς μελοποιίας, τὴν διάκρισή τους σὲ διαφόρους κλάδους ἢ κατηγορίες καὶ τὴν διασάφηση γιὰ τὴ γέννηση τοῦ νέου στιχηραρικοῦ εἶδους καθῶς καὶ τοῦ καλοφωνικοῦ εἰρμολογικοῦ, παραπέμπεται ὁ ἀναγνώστης στὴν *Γενικὴν Εἰσαγωγὴν* τοῦ Α' τόμου τοῦ Καταλόγου μου *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς* - Ἄγιον Ὅρος, Ἀθῆναι 1975, σσ. κδ'-λ'.

ζαντινῆς σημειογραφίας, ἀπ' τὴν διάφορη δηλαδὴ σύνθεση τῶν στοιχείων τῆς γιὰ τὸν σχηματισμὸ θέσεων μὲ ἢ χωρὶς τὴν χρησιμοποίησιν ὅλων τῶν μεγάλων ὑποστάσεων χειρονομίας, μὲ σύντομα καὶ ἀργὰ μέλη. Στὰ σύντομα μέλη, καὶ βασικὰ στὸ νέο στιχηραρικὸ εἶδος τοῦ β' ἡμίσεος τοῦ ΙΗ' αἰῶνα, ἔχουμε καὶ διαφοροποίησιν στὴ μελοποιία, μιὰ σαφῆ ἀλλαγὴ πρὸς τὸ συντομώτερο. Ἄν σ' αὐτὴ τὴν διαφοροποίησιν προσθέσουμε καὶ τὴν ἀλλαγὴν στὴ σημειογραφία, ἀπὸ συνοπτικὴ σὲ ἀναλυτικώτερη, ὅπου τὸ περιεχόμενον τῶν θέσεων, δηλαδὴ τὸ μέλος, καὶ τῶν μεγάλων ὑποστάσεων ἔπαιρνε πλατύτερη καταγραφή μὲ φωνητικὰ σημάδια, θὰ βρεθοῦμε μπροστὰ στὴν «παλαιὰ» βυζαντινὴ σημειογραφία, τὴν ὁποία κυρίως προσπαθεῖ νὰ μᾶς ἐξηγήσῃ μὲ τὸ *Θεωρητικὸ* τοῦ ὁ Ἀπόστολος Κώνστας Χῖος. Ἴσως τοῦ διαφεύγει τὴν πρόσοχὴν τὸ γεγονός ὅτι κι ὁ ἴδιος ἀσχολεῖται καὶ μὲ τὴν ἐξήγηση τῶν ἀργῶν παπαδικῶν ἢ στιχηραρικῶν θέσεων καὶ τοῦ μέλους τῶν μεγάλων ὑποστάσεων χειρονομίας, ποῦ κυρίως δηλώνουν πλατυσμὸ μέλους, ἀφοῦ χρησιμοποιεῖ τὴν ἀναλυτικὴν σημειογραφία τῆς ἐποχῆς του, καὶ μιλάει γιὰ τὰ 16 μόνο ἄφωνα σημάδια, ποῦ χρησιμοποιεῖ σ' αὐτὴ τὴν ἀναλυτικὴν σημειογραφία· δὲν μπόρεσε ὅμως, μιλῶντας γιὰ τ' ἄφωνα σημάδια, νὰ ἀποσιωπήσῃ τὴν ἐνέργειαν καὶ τῶν ἄλλων ὑποστάσεων. Παραθέτει τὸ πλατὺ μέλος τους, χωρὶς δυστυχῶς νὰ δίνει καὶ ὀλόκληρη τὴ θέσιν στὴν παλαιὰ τῆς συνοπτικῆς γραφῆς, πρᾶγμα ποῦ κάπου-κάπου συμπληρώνει ὁ Ξηροποταμηνὸς συγγραφέας, γιὰ νὰ πάει ἔτσι πολὺ πίσω στὴν ἐξήγηση τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας, στὸν ΙΕ' καὶ ΙΔ' αἰῶνα, ἀφοῦ αὐτὰ τὰ σημάδια κι αὐτὲς οἱ θέσεις ὑπάρχουν ἀπὸ τότε<sup>1</sup>, εἶναι ἡ οὐσία τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας καὶ μαζὶ μελοποιίας.

\* \* \*

Συνοψίζοντας ὅλα τὰ παραπάνω γιὰ θέσεις, χειρονομία, μέλος, γιὰ ἀργὰ καὶ σύντομα μέλη, γιὰ παλαιὰ καὶ νέα μελοποιία, γιὰ συνοπτικὴ καὶ ἀναλυτικὴν σημειογραφία, γιὰ ἀργὴ καὶ σύντομη ἐξήγηση, ποῦ δὲν μπορεῖς σχεδὸν νὰ μιλήσεις ξεχωριστὰ καὶ ἀσυνδύαστα γιὰ καθένα ἀπ' αὐτά, τονίζω ἐδῶ τὸ βασικόν, ποῦ εἶναι καὶ τὸ προκείμενον θέμα· ὅτι δηλαδὴ ἐξήγηση τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς σημειογραφίας εἶναι ἡ πλήρης καταγραφή, ἄρα καὶ ψαλμῶδηση, τοῦ μέλους ποῦ βρίσκεται μέσα σ' αὐτὴ ἢ στὴν ἄλλη σύνθεση τῶν σημαδίων, φωνητικῶν — ἀνιόντων καὶ κατιόντων — ἀπ' τὴ μιὰ μεριά, καὶ ἀφώνων ἢ μεγάλων ὑποστάσεων χειρονομίας, ὅπως λέγονται, ἀπ' τὴν ἄλλη. Ἡ ἔνωση αὐτῆ καὶ σύνθεση τῶν σημαδίων κατὰ τρόπον ποῦ νὰ περιέχουν ἓνα πλήρες μουσικὸ νόημα, μιὰ φράση, λέγονται θέσεις, ὅπως εἶδαμε παραπάνω. Πολλὰς θέσεις ποῦ ἔρχονται αὐτούσιες ἢ σὰν θυγατέρες τῶν παλαιῶν «μελωδη-

1. Κοίτα στὸ πρῶτον μέρος, ἀνωτέρω σ. 22-23 σ. 3 (ὑποσ. 9). Πρβλ. καὶ κατωτέρω τὴν μαρτυρία τοῦ Μανουὴλ Χρυσάφη, σ. 92 (καὶ ὑποσ. 2).

μάτων»<sup>1</sup> ἔχουν διάφορες συγκεκριμένες ὀνομασίες, δηλωτικές συνήθως τοῦ περιεχομένου τους· ἄλλες χαρακτηρίζονται σαφῶς ἀπὸ μιὰ μεγάλη ὑπόσταση, δηλωτική πλατυσμοῦ μέλους<sup>2</sup>, γὰρ νὰ ξαναθυμηθοῦμε τὸν λόγο τοῦ Ἀποστόλου Κώνστα «ὅτι τὰ ἄφωνα σημεῖα κυριεύουν τὰ σχήματα τῶν φωνῶν».

Ὡς ἀντικείμενο λοιπὸν ἡ ἐξήγηση εἶχε πάντοτε τὸ μελικὸ περιεχόμενο τῶν θέσεων καὶ τῶν μεγάλων ὑποστάσεων χειρονομίας, τῶν δηλωτικῶν μελούς ὀλοκλήρου. Στὸ ἔργο αὐτὸ τῆς ἐξηγήσεως οἱ ἐξηγητές, ἀπ' τὸν Μπαλάσιο κυρίως καὶ μετὰ<sup>3</sup>, ἐλάμβαναν ὑπ' ὄψιν τοὺς τὴν παράδοση, καὶ τὴν θεωρητικὴν τῶν Προθεωριῶν καὶ τῶν ἄλλων θεωρητικῶν συγγραφῶν καὶ τὴν προφορικὴν, τὴν καθαυτὴν πράξιν τῆς Ψαλτικῆς· ὕστερα, ἔδιναν σημασίαν στὴν ποικιλίαν καὶ στὸ πλῆθος τῶν σημαδίων, γιὰ τὴν ποικιλίαν ἣταν καὶ ἡ χειρονομία τοὺς<sup>4</sup>, δηλαδὴ ὁ τρόπος σχηματισμοῦ τῆς φωνῆς ποὺ τὸ καθένα ἔδειχνε,

1. Γιὰ τὰ 'μελωδήματα' καὶ τὴν ἀπαρίθμησή τους ἔγινε λόγος στὸ πρῶτο μέρος, ἀνωτέρω σ. 37.

2. Καμιὰ φορὰ οἱ θέσεις αὐτές, τόσο συγκεκριμένες καὶ τυποποιημένες κατὰ κάποιον τρόπο, γνωρίζονται καὶ σχηματίζονται τὸ μέλος τους, ἔστω κι ἂν ἡ μεγάλη ὑπόσταση δὲν εἶναι γραμμὴ ἐπάνω τους ἢ κάτωθε. Μιὰ συνηθισμένη τέτοια περίπτωση εἶναι οἱ διαφοροὶ τύποι θέσεων τοῦ οὐρανίσματος, καὶ τοῦ θεματισμοῦ ἀκόμα, καὶ ἄλλων σημείων. Αὐτὸ τὸ ἐπισημαίνει καὶ ὁ Κ Ὑ ρ ι λ λ ο ς πρῶτον Τήνου ὁ Μ α ρ μ α ρ η ν ὀ ς, ὅταν ἐνδιαφέρεται εἰδικὰ γιὰ τὸ μέλος αὐτῶν τῶν θέσεων· «Ταῦτα δὲ [τὰ ἄφωνα σημάδια] οὐκ ἄλλως ἐνεργεῖται καὶ σαφῆ τοῖς μαθητευομένοις εἶη, εἰ μὴ διὰ χειρονομίας ἢ προφορᾶς, καίπερ ἔχουσι κ' αὐτὰ τὴν ἐνέργειαν αὐτῶν ὀρθῆν ὅταν ὄσι σύμφωνα ταῖς γραμμαῖς· ἐπιτελεῖ πολλὰκις ἐστὶν ἰδεῖν ἐτέραν γραμμὴν καὶ ἕτερα σημάδια, ἢ κατὰ παραγραφὴν ἢ καὶ πρὸς κάλλος καὶ μόνον τῆς γραμμῆς· διὸ καὶ ἄνευ αὐτῶν δυνάμεθα ψάλλειν, ὅταν ἡ γραμμὴ τῆς συνθέσεως ὀρθῆ, καθὼς ἐν τῷ παλαιῷ Στιχηραρίῳ, ἐν ζ' καὶ ἄνευ τῶν σημαδίων ψάλλομεν, εἰ καὶ δυσχερεστάτην τὴν γραμμὴν εὐρίσκομεν». Βλ. κώδικα Ἐρηροποτάμου 330 (ἔτος 1782), φ. 7α-β, ὅπου περιέχεται ἡ *Εἰσαγωγή Μουσικῆς* τοῦ Κυρίλλου Μαρμαρηνοῦ, ἢ «Φόρμιγξ» περίοδος Β', ἔτος Α', τεύχος 3-4, σ. 7γ. Σημαντικὸ εἶναι σ' αὐτὴ τὴν περιοπὴ καὶ τὸ ὅτι ὁ Κύριλλος τὴν λέξιν 'χειρονομία' τὴν ἐξισώνει μὲ τὴν λέξιν 'προφορά', δηλαδὴ αὐτὸ τοῦτο τὸ μέλος στὴν κάθε περίπτωσι.

3. Μὲ τὸν Μπαλάσιο ἱερέα καὶ λίγο ἀργότερα τὸν Ἀθανάσιο πατριάρχη, ἐξ Ἀνδριανουπόλεως, ἔχουμε τὴν ἀρχὴν μιᾶς περιόδου τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας, τῆς μεταβυζαντινῆς «μεταβατικῆς ἐξηγητικῆς σημειογραφίας». Κοίτα, Γ ρ . Θ . Σ τ ἄ θ η, *Ἡ Βυζαντινὴ Μουσικὴ στὴ Λατρεία καὶ στὴν Ἐπιστήμην*, «Βυζαντινά» 4 (Θεσσαλονίκη 1972) σ. 420, καθὼς καὶ, *Ἡ παλαιὰ Βυζαντινὴ Σημειογραφία καὶ τὸ πρόβλημα μεταγραφῆς τῆς εἰς τὸ πεντάγραμμον*, «Βυζαντινά» 7 (Θεσσαλονίκη 1975) σ. 214-215. Μιὰ ἰδιότυπη προσπάθεια ἐξηγήσεως πρὶν ἀπ' τὸν Μπαλάσιο στὸν ΙΣ' αἰῶνα ἔχουμε μὲ τὸν Ἀκάκιον Χαλκεόπουλον στὸν ἰδιόγραφον κώδικά του Ἀθηνῶν ΕΒΕ 917, ποὺ δὲν βρῆκε ὅμως ἀμέσους συνεχιστὲς μέχρι τὸν Μπαλάσιο ἱερέα.

4. Εἶναι πολὺ διασαφητικὴ στὸ προκείμενο ἡ διδασκαλία τοῦ Γαβριὴλ ἱερομονάχου σχετικὰ μὲ τὴν χρησιμότητα καὶ τὴν χειρονομία τῶν ἐξ σημαδίων ἀναβάσεως μιᾶς φωνῆς καὶ τῶν τριῶν καταβάσεως δύο φωνῶν· «[...] ὅτι κατὰ τὸ μέτρον εἰσὶ τὰ αὐτά, διαφέρουσι δὲ κατὰ τινὰ τρόπον. Ἄλλως γὰρ χειρονομεῖται τὸ ὀλίγον καὶ ἄλλως ἡ ὀξεῖα καὶ ἄλλως ἡ πεταστὴ καὶ ἄλλως τὸ κούφισμα καὶ ἄλλως τὸ πελαστὸν καὶ ἄλλως τὰ δύο

καθὼς ἀκόμα καὶ στὸ ἐτυμολογικὸ περιεχόμενο τοῦ ὀνόματος τοῦ κάθε σημαδίου, ὅταν αὐτὸ βοηθᾷ στὸν τρόπο ἐκφορᾶς τοῦ μέλους<sup>1</sup>.

Ὅλη αὐτὴ ἡ προσπάθεια ὑλοποιόταν μὲ τὴν χρησιμοποίησιν τῶν φωνητικῶν σημαδίων γιὰ τὴν καταγραφὴν τοῦ μέλους καί, στὰ πρῶτα στάδια, στὴν ἀνάλυση τῶν θέσεων σὲ ἐπὶ μέρους θέσεις πρὸς εὐκολονόητες καὶ στὴν ἀνάλυση τοῦ μέλους τῶν μεγάλων ὑποστάσεων μὲ τὴν ἀντικατάστασίν τους ἀπὸ ἄλλα ἄφωνα σημάδια, σαφέστερης ἐπὶ μέρους ἐνεργείας, καὶ μάλιστα μὲ τὴν διάκρισίν τους σὲ κόκκινα καὶ μαῦρα. Τὰ κόκκινα εἶχαν ἀσθενέστερη πάντοτε ἐνέργεια. Σὲ πολλοὺς κώδικες, ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ ΙΗ αἰῶνα καὶ μετὰ πρὸς πολὺ, βρίσκουμε ἐρυθρὰ παραλλαγῆς πάνω ἀπὸ συγκεκριμένες θέσεις, ἢ στίς ὡς<sup>2</sup> δίπλα, ποὺ πάντα ἀποτελοῦν μιὰ προσπάθεια, ἔστω καὶ μικρὴ, ἔστω καὶ μὲ τὴν προσθήκην ἐνὸς κόκκινου ἀφώνου σημαδίου μόνο, γιὰ καλύτερη κατανόησιν, ἄρα ἐξήγηση, τῆς σημειογραφίας καὶ ψαλμώδησιν τοῦ τελείου μέλους τῆς. Καὶ τὸ τέλειον μέλος (ἦν τὸ νὰ ψάλλωσι τὸ μεμελισμένον τροπάριον, καθὼς ζητοῦσιν αἱ θέσεις τῶν χαρακτῆρων μετὰ τῶν ὑποστάσεων, δι' ὧν γράφεται ὄχι μόνον τὸ ποσὸν τῆς μελωδίας, ἀλλὰ καὶ τὸ ποιόν, χωρὶς νὰ παρατρέχηται

κεντήματα. Οὐ μόνον δέ, ἀλλὰ καὶ ἐν ταῖς θέσεσιν ἄλλο μέλος ποιήσει τὸ διπλοπέταστον καὶ ἄλλο τὸ ὅπερ φησὶν ὁ Κουκουζέλης ἡχάδιν [...]. Καὶ ἄλλοισιν γεννησεται τὸ μέλος, ὅπερ ἂν ποιήσῃ τὸ διπλοπέταστον καὶ ἄλλοισιν ὅπερ ἂν ποιήσῃ τὸ ἡχάδιν [...]. Ἄλλ' εἴπομεν ὅτι καὶ ἐπὶ τῶν κατιουσῶν εἰσι τρία σημάδια ἀνά δύο φωνὰς ἔχον ἕκαστον. Ταῦτα δὲ διαφέρουσιν οὐ κατὰ τὴν χειρονομίαν, ἀλλὰ κατὰ τὸ δεῖν ἄλλως κατέρχεσθαι τὸ ἐλαφρὸν καὶ ἄλλως τὴν ἀπορροὴν καὶ ἄλλως τὸ κρατημοῦπόρροον. Καὶ τοῦτο ἦν τὸ πείσαν τοσαῦτα γενέσθαι τὰ σημάδια, ἢ ποικιλία τῆς τέχνης καὶ τὸ μὴ ἐστενοχωρημένως ἀλλὰ πεπλατυσμένως ἔχειν ἐκφέρειν τὰ νοούμενα». Βλ. σὲ ΠΕΑ τεύχος Β' σ. 79-80, ἢ Ἐ μ μ. Β α μ β ο υ δ ἄ κ η, *Συμβολή...* (1938) σ. 6-7, ἢ ἀκόμα, L o r e n z o T a r d o, *L' Antica Melurgia Bizantina*, (1938), σ. 188. Ἡ διδασκαλία αὐτὴ τοῦ Γαβριὴλ μᾶς ὑπενθυμίζει τὸν Ψευδο-Δαμασκηνόν· «εἰς τὴν ἰσοφωνίαν ἀσπάζονται, ἀλλ' ἐν τῇ χειρονομίᾳ πολὺ ἀπ' ἀλλήλων διεστήμασι»· βλ. κώδικα Ἰβήρων 1192, φ. 222α, ἢ L o r e n z o T a r d o, *L' Antica Melurgia Bizantina* (1938), σ. 215.

1. Ὁ Γαβριὴλ ἱερομόναχος, πάλιν, ἀναφέρει τὸν λόγο γιὰ τὴν καταπίεσθαι μὲ τὴν ἐτυμολογίαν τῶν μεγάλων χειρονομικῶν σημαδίων· «Ἀλλὰ δέον ἐστὶ καὶ ταῦτα ἐτυμολογήσαι, ὥστε ἔχειν τοὺς μετερχομένους εἰδέναι, πῶς τοιούτων ἔτυχον τῶν ὀνομάτων· οὐδὲ γὰρ ἀπλῶς οὕτως οἱ ἐξ ἀρχῆς ταῦτα ὠνόμασαν, ἀλλὰ ἀπὸ τῆς ἐκάστου ἐνεργείας τὸ ὄνομα εἴληφεν». Βλ. ΠΕΑ, τεύχος Β' (1900) σ. 84, ἢ Ἐ μ μ. Β α μ β ο υ δ ἄ κ η, *Συμβολή...* (1938) σ. 15, ἢ L o r e n z o T a r d o, *L' Antica Melurgia Bizantina* (1938) σ. 193.

2. Μνημονεύω ἐδῶ δύο χαρακτηριστικὰ περιπτώσεις· τὸν κώδικα Ἰβήρων 1128 (ἀρχὲς ΙΗ' αἰῶνα) *Δοξαστάριον* Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν, στίς ὡς τοῦ ὁποῦ ὑπάρχουν σημειωμένα τὰ σημάδια καὶ οἱ ὀνομασίες μερικῶν θέσεων, καὶ τὸν κώδικα Ἀθηνῶν ΕΒΕ 975 στίς ὡς τοῦ ὁποῦ ὑπάρχει ἕνας μεγάλος ἀριθμὸς ἐξηγήσεων στιχηραρικῶν θέσεων. Πρβλ. καὶ Γ ρ . Θ . Σ τ ἄ θ η, *Ἡ Παλαιὰ Βυζαντινὴ Σημειογραφία καὶ τὸ πρόβλημα μεταγραφῆς τῆς εἰς τὸ πεντάγραμμον*, «Βυζαντινά» 7 (Θεσσαλονίκη 1975), σ. 199 ὑποσ. 20.

καὶ τὸ κείμενον τῶν λέξεων»<sup>1</sup>, γὰρ νὰ θυμηθοῦμε καὶ τὸν θεωρητικὸ τῆς Νέας Μεθόδου, τὸν Χρῦσανθο.

Μέλος, λοιπὸν καὶ κατὰ συνέπεια ἐξήγησις τοῦ μέλους ἢ πλήρης καὶ σαφέστατη καταγραφή του, εἶναι τὸ περιεχόμενον τῶν θέσεων καὶ τῶν ὑποστάσεων τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας. Εἶναι σπουδαιότατη ἢ μαρτυρία τοῦ Μανουὴλ Χρυσάφης, καὶ γὰρ τὴν παλαιότητά της ἀλλὰ καὶ γὰρ τὸ περιεχόμενό της καθαυτὸ· «Ἡ τοίνυν Ψαλτικὴ ἐπιστήμη οὐ συνίσταται μόνον ἀπὸ παραλλαγῶν, ὡς τῶν νῦν τινες οἴονται, ἀλλὰ καὶ δι' ἄλλων πολλῶν τρόπων, οὐς αὐτίκα λέξω διὰ βραχέων. [. . .]. Ἐπεὶ, εἰ, ὅπερ ὁ τοιοῦτος ὑπ' ἀμαθείας ἴσως ἐρεῖ, τὸ ὄρθον εἶχε μεθ' ἑαυτοῦ, οὐδεμία ἦν ἂν χρεῖα οὐδ' ἀνάγκη τοῦ τὸν μὲν Γλυκὺν Ἰωάννην πεποικέναι τὰς μεθόδους τῶν κατὰ τὴν ψαλτικὴν θέσεων, τὸν δὲ Μαῖστορα Ἰωάννην μετ' αὐτὸν τὴν ἑτέραν μέθοδον καὶ τὰ σημάδια ψαλτά, εἶτα μετ' αὐτὸν πάλιν τὸν Κορώνην τὰς ἑτέρας δύο μεθόδους τῶν κρατημάτων καὶ τὴν ἑτέραν τῶν στιχηρῶν. Ἐδεῖ γὰρ καὶ τούτους λοιπὸν καὶ τοὺς ἄλλους ἅπαντας ἀρκεῖσθαι ταῖς παραλλαγαῖς μόναις καὶ μηδὲν τι περαιτέρω πολυπραγμονεῖν μηδὲ περιεργάζεσθαι μήτε περὶ θέσεων μεθόδου μηδ' ἄλλης οὐστινοσοῦν τεχνικῆς»<sup>2</sup>. Γι' αὐτὸ στὸ τέλος τῆς συγγραφῆς του ὁ Μανουὴλ Χρυσάφης τὴν ποίησιν τῶν θέσεων θεωρεῖ σὰν πρῶτο κεφάλαιο τῆς Ψαλτικῆς· «πρῶτον οὖν ἐστὶ τὸ ποιεῖν τινὰ θέσεις προσηκούσας καὶ ἀρμοδίας, ἐπόμενον τῷ ὄρω τῆς τέχνης»<sup>3</sup>.

\* \* \*

Οἱ θέσεις καὶ τὸ μελικὸ περιεχόμενό τους στὴ Βυζαντινὴ Μουσικὴ εἶναι τὸ κυριώτερον γινώρισμά της. Ὅλα τὰ βυζαντινὰ μέλη εἶναι κυρίως μιὰ ἀλυσσοειδῶς σειρὰ ἀρμοδιῶν στὸ κάθε εἶδος θέσεων<sup>4</sup>. Ἀκριβῶς οἱ θέσεις εἶναι ἐκεῖνες πού μᾶς κάνουν νὰ διακρίνομε τὰ διάφορα εἶδη τῆς ψαλμωδίας μεταξὺ τους, γιὰτὶ μερικὲς ἀπ' αὐτὲς εἶναι χαρακτηριστικὲς στὸ κάθε εἶδος. Ἀκόμα, οἱ θέσεις εἶναι οἱ ἀκίβδηλοι μάρτυρες τῆς παραδόσεως τῆς ψαλτικῆς τέχνης, ὅταν θέλομε νὰ παρακολουθήσομε πρὸς τὰ πίσω τὴν καταγωγὴ τῶν μελῶν πού ψάλλονται σήμερα. Ὅταν συναντᾶμε αὐτὲς ἢ ἐκεῖνες τὶς θέσεις μποροῦμε

1. Χρυσάνθου, *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς*, σ. XLVI, § 70.

2. Βλ. μουσικὴ ἐφημερίδα «Φόρμιγξ», περίοδος Α' ἔτος β' (1903) τεύχος 5, σ. 4, ἢ Ἐμμ. Βαμβουδάκη, *Συμβολή..*, (1938) σσ. 38-39, ἢ Lorenzo Tardo, *L' Antica Melurgia Bizantina* (1938), σ. 231-232.

3. Βλ. στὰ δύο πρῶτα βιβλία πού παραπέμπει ἡ προηγούμενη ὑποσημείωση καὶ στὶς σελίδες 3 (τοῦ τεύχους 6) καὶ 44 ἀντίστοιχα.

4. Καὶ ὁ Wellesz τὸ πιστοποιεῖ καὶ τὸ κηρύττει· ὅτι στόχος τῶν ἐλλήνων συνθετῶν ἦταν «not to invent as many original melodies as possible, but to 'compose' a new melody from old and well-known formulae and cadences, or to write a variation on a given melody». Βλ. *An Introduction to Byzantine Music*, «Blackfriars» 23 (1942), σ. 377.

νὰ λέμε ὅτι αὐτὴ ἢ ἐκείνη ἢ σύνθεσις εἶναι γνήσια βυζαντινὴ ἢ μεταβυζαντινὴ, ἢ ὅτι εἶναι νεώτερον δημιούργημα καὶ ἔχει παραφθορῆ ὁ χαρακτήρας της. Οἱ θέσεις, ὡς 'μελωδήματα', ἀπαντοῦν ἀπ' τὸν Ι αἰῶνα· πλουτίζονται στὸ μεταξὺ καὶ σταθεροποιοῦνται οἱ κυριώτερες γιὰ τὸ παπαδικὸ καὶ στιχηρῶν (ἀργὸ ἐννοεῖται) γένος στὴν ἐποχὴ τοῦ Ἰωάννου Κουκουζέλη καὶ δῶθε, ὅπως ἀναφέρθηκε στὸ πρῶτο μέρος καὶ ὅπως μαρτυρεῖ καὶ ὁ Μανουὴλ Χρυσάφης πού εἶδαμε λίγο ἀνωτέρω. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ μὲ τὶς μεγάλες ὑποστάσεις χειρονομίας.

Οἱ θέσεις κινοῦνται πάντοτε μέσα σ' ἓνα τετράχορδο ἢ πεντάχορδο τῆς ὀκτατηχίας. Ὅταν βγαίνουμε ἔξω ἀπ' τὸ πεντάχορδο ἐπάνω ἢ κάτω, ἀνάλογα μὲ τὴν ἔκτασι καὶ τὴν δομὴ τῆς συνθέσεως, ἐπαναλαμβάνονται οἱ θέσεις εἴτε κατὰ τὸ σύστημα τοῦ τροχοῦ εἴτε μὲ τὴν μετάθεσιν τοῦ μέλους. Στὴ δομὴ τῆς κάθε συνθέσεως καὶ στὴν ἐναλλαγὴ τῶν θέσεων, πάρα πολλὰ ἐξαρτῶνται ἀπ' τὴν σχέσιν τῶν ἤχων μεταξὺ τους καὶ ἀπ' τὴν διάκρισίν τους σὲ κυρίους καὶ πλαγίους καὶ μέσους, παραπλαγίους καὶ παραμέσους, τριφώνους, τετραφώνους, πενταφώνους καὶ ἑπταφώνους. Ἐτσι ἓνας μεγάλος ἀριθμὸς θέσεων εἶναι κοινὸς σὲ πολλοὺς ἂν ὄχι σὲ ὅλους τοὺς ἤχους.

Ἡ σύνθεσις μιᾶς θέσεως ἐπιτυγχάνεται μὲ τὴν ἔνωσιν ἀνιόντων καὶ κατιόντων φωνητικῶν σημάδιων καὶ τὴν προσθήκην τῶν ὑποστάσεων χειρονομίας, ὅπου ἢ βαρεῖα, τὸ ψηφιστόν, τὸ ὀμαλόν, καὶ τὸ ἀπόδεσμα ἢ οἱ δύο σύνδεσμοι εἶναι σχεδὸν ἀπὸ τὰ ἀπαραίτητα σημάδια, στὴν πιὸ ἀπλή περίπτωσι. Μιὰ θέσις περιλαμβάνει τουλάχιστον στὰ φωνητικὰ τῆς σημάδια ἓνα διάστημα δύο φωνῶν, δηλαδὴ μιᾶς τρίτης· ἔτσι πού καὶ «μὲ τὰς ἄλλας ιδέας τῶν μελῶν» κατὰ τὴν ψαλμωδίην νὰ κινεῖται μέσα σ' ἓνα τετράχορδο. Ὑπάρχουν θέσεις πού περιέχουν κατὰ βάση συνήθως ἢ ἀνάβασιν τριῶν φωνῶν, δηλαδὴ διάστημα τετάρτης, καὶ θέσεις πού σαφῶς κινοῦνται μέσα σ' ἓνα πεντάχορδο. Οἱ θέσεις, σχεδὸν ὅλες, ἔχουν χαρακτῆρα καταληκτικόν. Ὁ ἱερομόναχος Παχώμιος Ρουσάνος τὸ διαπιστώνει λέγοντας· «ἐνθα δηλαδὴ θέσις ἐστὶ καὶ οἷα τις στιγμή, τὸ μέλος καταγίνεται»<sup>1</sup>. Ὑπάρχουν ὅμως καὶ χαρακτηριστικὲς θέσεις πού χρησιμοποιοῦνται γιὰ τὴν ἑναρξὴ τῶν μελῶν, πάντως μὲ αὐτόνομο, πλήρες, μελικὸ νόημα.

Ὅταν στίς θέσεις μπαίνει καὶ μιὰ μεγάλη ὑπόστασις χειρονομίας, ἐνδεικτικὴ μέλους ὀλοκλήρου, τότε ἔχομε σύνθετες θέσεις μὲ ἀδιαμφισβήτητον περιεχόμενον καὶ τότε συνήθως οἱ θέσεις παίρνουν τὸ ὄνομα αὐτῆς τῆς μεγάλης ὑποστάσεως, δηλαδὴ, γιὰ παράδειγμα, θεματισμός, οὐράνισμα, χόρευμα, κύλισμα, κλπ. Στὴν περίπτωσιν αὐτὴ εἶναι δυνατόν τὰ φωνητικὰ σημάδια νὰ δείχνουν μόνον ἀνεβοκατέβασμα μιᾶς φωνῆς, δηλαδὴ διάστημα μιᾶς

1. Βλ. Παχώμιου Ρουσάνου ἱερομονάχου, *Ἑρμηνεία εἰς τὴν Μουσικὴν*, σὲ Ἐμμ. Βαμβουδάκη, *Συμβολή..*, (1938), σ. 50.

δευτέρας, όπως συμβαίνει με την παρακλητική στην ενέργειά της ως εισαγωγής στα παπαδικά μέλη, η ως «ταξιμ» που λέγει ο Ἀπόστολος, και με άλλες υποστάσεις. Τὸ μέλος πιά σ' αὐτὲς τὲς περιπτώσεις, πού πάλι ἀπλώνεται μέσα σ' ἕνα τετράχορδο, εἶναι τὸ μέλος στὴν κάθε περίπτωση υποστάσεως. Τέτοιες μεγάλες υποστάσεις ἐνδεικτικὲς ἐνὸς ὁλοκλήρου μέλους, πού χρησιμοποιοῦνται στὰ παπαδικὰ μέλη και τὰ ἀργὰ στιχηραρικὰ εἶναι αὐτὲς πού ξεχωρίζει ὁ Ἀπόστολος, δηλαδή· τρομικὸν σύναγμα, ψηφιστὸν σύναγμα, ξηρὸν κλάσμα, ἀργοσύνθετον, γοργοσύνθετον, οὐράνισμα, θεματισμὸς ἔσω, θεματισμὸς ἔξω, θὲς και ἀπόθες, παρακάλεσμα, χόρευμα, σεῖσμα, σύναγμα, τρομικὸν παρακάλεσμα, ψηφιστὸν παρακάλεσμα, ἡμίφωνον, ἡμίφθορον και θέμα ἀπλοῦν. Ἐκτὸς ἀπ' αὐτὲς και οἱ υποστάσεις παρακλητικῆ, κύλισμα, ἀντικενωκύλισμα, ἐπέγευμα, κι ἀπ' τὰ φωνητικὰ σημάδια τὸ κρατημοῦπόρροον, δηλοῦν ἕνα ὁλόκληρο μέλος.

Οἱ θέσεις, εἴτε ἀπλὲς εἴτε σύνθετες με τὲς μεγάλες υποστάσεις χειρονομίας πού ἀριθμήθηκαν παραπάνω, ἔχουν ἄλλο περιεχόμενο, δηλαδή ἐξάγουν ἄλλο μέλος, στὸ διατονικὸ γένος και ἄλλο στὸ χρωματικὸ γένος· και μιλάμε ἐδῶ συγκεκριμένα γιὰ τὲς ἴδιες ἀκριβῶς θέσεις και στὲς ἴδιες βαθμίδες ἀντιστοιχοῦν ἐνὸς διατονικοῦ και ἐνὸς χρωματικοῦ τετραχόρδου. Αὐτὸ εἶναι ἀδιαμφισβήτητη ἀλήθεια πού ὅποιος ἀσχολεῖται με τὴν ψαλτικὴ τὴν συναντᾷ κάθε τόσο μπροστὰ του και δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ ἐπικαλεσθοῦμε τὸν Χρῦσανθο νὰ μᾶς διδάξει· «Πάλιν ἐὰν θέλη νὰ γνωρίση πῶς ἐγένετο τὸ μέλος τοῦ οὐράνισματος διατονικῶς, ἄς ἴδῃ εἰς τό, *Τὴν παγκόσμιον δόξαν* τοῦ Χρυσάφῃ τὰς λέξεις *πύλην, οὐρανός, Θεοῦ*, πῶς εἶναι γεγραμμένοι κατ' αὐτὸν και πῶς εἶναι καθ' ἡμᾶς· χρωματικῶς δέ, ἄς ἴδῃ εἰς τὸ *Παρηλθεν ἡ σικιά*, τὴν λέξιν *ἔμεινας*. Τὸ ἴδιον δύναται νὰ κάμῃ διὰ τὸ ψηφιστὸν παρακάλεσμα και δι' ὅλα τὰ λοιπά»<sup>1</sup>. Εἶναι εὐκολονόητο, φαντάζομαι, πῶς γιὰ νὰ ἀσχοληθῇ κάποιος με τὸ ἔργο τῆς ἐξηγήσεως πρέπει νὰ ἔχει μαζί με ὅλα τ' ἄλλα ἐφόδια και βαθειὰ γνώση τῆς ποικιλίας τῶν διαστημάτων τῆς βυζαντινῆς ὀκτωηχίας ἀλλὰ και τῆς ὑπάρξεως αὐτῆς τῆς ποικιλίας ἀνέκαθε<sup>2</sup>.

Πάλι, πρέπει νὰ γίνῃ κι αὐτὴ ἡ διασάφηση, οἱ θέσεις και οἱ υποστάσεις ἔβγαζαν ἄλλο μέλος, διαφορετικὸ, στὴν κάθε βαθμίδα τοῦ τετραχόρδου ἢ πενταχόρδου διατονικὰ ἢ χρωματικὰ. Κι αὐτὸ εἶναι μιὰ ἀδιαμφισβήτητη ἀλήθεια. Κι εἶναι τόσο φυσικὸ νὰ συμβαίνει ἔτσι γιὰ τὴν κάθε βαθμίδα τοῦ πενταχόρδου εἶναι και βᾶση κάποιου ἤχου, ὅπου ὑπάρχει ἢ γνωριστικὴ ἰδέα, «ἢ τις ἐν ἐκάστῳ τῶν ἤχων ὡς τι χρῶμα ἐμφαίνεται· ἢ γὰρ ἐκάστου ἰδέα,

1. Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν*., (1832), σ. 181, § 408.

2. Σχετικὰ με τὴν ὑπαρξὴ και ποικιλία τῶν διαστημάτων βλ. στὴν ἐργασία, Γρ. Θ. Στᾶθη, *Ἡ Παλαιὰ Βυζαντινὴ Σημειογραφία και τὸ πρόβλημα μεταγραφῆς τῆς εἰς τὸ πεντάγραμμον*, «Βυζαντινὰ» 7 (1975) σσ. 199-201, 204.

ὡςπερ τι χρῶμά ἐστιν, ὃ χωρίζει ἕκαστον τῶν ἤχων ἀπὸ τῶν ἄλλων»<sup>1</sup>, ὅπως μᾶς διδάσκει ὁ Γαβριὴλ ἱερομόναχος, με τὸν ὅποιο συμφωνεῖ και ὁ ἱερομόναχος Παχώμιος Ρουσάνος, ὅταν ὁμιλεῖ γιὰ τὴν «τροπὴν τοῦ κειμένου ἤχου εἰς ἕτερον» με τὲς φθορὲς και ὅταν συμπληρώνει «τοῦτο δὲ πολλάκις ἢ τοιάδε θέσις ποιεῖ, ἐπεὶ οὐχ ὡςπερ τὸν πρῶτον ἤχον μελιζόμεν οὕτω και τὸν δεύτερον, οὐδ' ὡςπερ τὸν δεύτερον οὕτω και τὸν τρίτον, και τοὺς λοιπούς»<sup>2</sup>. Πάνω σ' αὐτὸ ὁ Χρῦσανθος ἀναφέρει συγκεκριμένο παράδειγμα· «Διότι οἱ εἰρημένοι χαρακτῆρες και αἱ υποστάσεις, ὅταν ἀλλάζωσι τόνους, ἤλλαζον και τὴν δύναμιν αὐτῶν· οἶον, τὸ παρακάλεσμα ἄλλο μὲν μέλος ἔγραφεν ἐν τῷ τόνῳ τοῦ Πα, ἄλλο δὲ ἐν τῷ τόνῳ τοῦ Βου· και τὰ λοιπά»<sup>3</sup>. Ἄν πρέπει νὰ προσθέσουμε κι ἄλλα παραδείγματα, ἄς ἀναφερθῇ τὸ διαφορετικὸ μέλος τῆς παρακλητικῆς στὴν ἀρχὴ τῶν παπαδικῶν μελῶν σὲ ὅλους τοὺς ἤχους<sup>4</sup>, ἢ τὸ μέλος τοῦ θεματισμοῦ στοὺς τόνους Νη, Πα, Βου, Δι, Κε, εἴτε διατονικὰ εἴτε χρωματικὰ<sup>5</sup>.

Οἱ θέσεις συνθέτονται, στὴν παλαιὰ σημειογραφία, με τρία, τέσσερα, πέντε μέχρι και δέκα ὡς δώδεκα φωνητικὰ σημάδια και συμπληρώνονται με μικρότερο ἀριθμὸ χειρονομικῶν σημαδίων και τῶν σημείων τῶν ἀργιῶν. Ὅταν ὑπάρχουν περισσότερα φωνητικὰ σημάδια, συνήθως πρόκειται γιὰ σύνθετες θέσεις. Ὑπάρχουν βέβαια και ἐκτενεῖς θέσεις, πού μολονότι μπορούμε νὰ τὲς χωρίσουμε σὲ ἐπὶ μέρους θέσεις, εἶναι παραδεδομένες σὲ μιὰ τέτοια σταθερὴ μορφή. Ἡ ἐκτενεστερὴ θέση τῆς βυζαντινῆς μελοποιίας, πού ἀνήκει στὸ ἀργὸ στιχηραρικὸ μέλος, εἶναι ἡ λεγόμενη «κολαφισμός», αὐτὴ πού χρησιμοποίησε, φέρνω ἕνα γνωστὸ παράδειγμα, ὁ Πέτρος Πελοποννήσιος στὴ λέξη *πλήθη* τοῦ ἰδιομέλου *Κύριε*, ἢ ἐν *πολλαῖς ἁμαρτίαις*<sup>6</sup>.

1. Κόϊτα στὸ ΠΕΑ, τεῦχος Β' (1900), σ. 87, ἢ Ἐμ.μ. Βαμβουδάκη, *Συμβολή*., (1938) σ. 20, ἢ Lorenzo Tardo, *L' Antica Melurgia Bizantina*, σ. 197.

2. Βλ. Ἐμ.μ. Βαμβουδάκη, *Συμβολή*., (1938) σ. 51.

3. Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν*., (1832), σ. 181, § 408.

4. Βλ. σχετικὸ Πίνακα, με ἀριθμὸ Δ', στὸ βιβλίον Σ. Καρᾶ, *Ἡ Βυζαντινὴ Μουσικὴ Σημειογραφία*, Ἀθῆναι 1933.

5. Βλ. συγκεντρωμένες αὐτὲς τὲς περιπτώσεις σὲ Κυριακοῦ Φιλοξένου, *Λεξικὸν τῆς ἑλληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς Α-Μ*, Κων/πολις 1868, σ. 44, στὸ λῆμμα «γορθμός». — Ἀπ' τοὺς νεότερους θεωρητικὸς ὁ οἰκονόμος Χαράλαμπος, ἀπ' τὴν Κύπρο στὸ θεωρητικὸν τοῦ *Βυζαντινῆς Μουσικῆς Χορδῆ* (Πάφος 1940) και στὲς σελίδες 80-86, θέλησε νὰ κάνει λόγο γιὰ τὸ μέλος τῶν «μεγάλων υποστάσεων χειρονομίας» και προσάγει ὀλίγα παραδείγματα, συγγέει ὅμως τὸ μέλος τῶν θέσεων με τὸ χαρακτηριστικὸ μέλος τῶν υποστάσεων στὴν κάθε περίπτωση και δὲν δίνει καμιά παραπομπή. Εἶναι ὀλοφάνερο, ἀπὸ ὅσα ἀναφέρει, πῶς στηρίχτηκε στὴν παράγραφο 408 (σ. 180-181) τοῦ *Θεωρητικοῦ* τοῦ Χρυσάνθου.

6. Στὴν παλαιὰ τῆς συνοπτικῆς γραφῆς παρασημαίνεται με εἰκοσιᾶξ φωνητικὰ σημάδια (τὰ δυὸ σύνθετα)· ἐνῶ στὴν νέα ἀναλυτικὴ τῆς σημειογραφίας ἢ θέσει ἀριθμεῖ

\* \* \*

Γυρνώντας τώρα στους συγγραφείς μας, και τὸν ἄδηλο καὶ ἄγνωστο Ἐηροποταμηνὸ καὶ τὸν Ἀπόστολο Κώνστα Χῖο, παρατηροῦμε πὼς οὐσιαστικά μιλοῦν γιὰ ἐξήγηση τῶν θέσεων κι ὄχι γιὰ ἐξήγηση τῶν «ἐγχρόνων ὑποστάσεων, τῶν ἐμφώνων χαρακτήρων καὶ τῶν ἀχρόνων ὑποστάσεων» ξεχωριστά, ἕνα πρὸς ἕνα σημάδι. Ὁ Ἀπόστολος δίνει μιὰ ἐρμηνεία γιὰ τὸ καθένα σημάδι ξεχωριστά, στὰ παραδείγματα ὅμως δὲν μπορεῖ — καὶ δὲν μποροῦσε νὰ γίνει ἄλλοιῶς — νὰ τ' ἀπομονώσει τὸ κάθε σημάδι. Τὸ ἴδιο καὶ ὁ Ἐηροποταμηνός· μιλάει γιὰ πελαστὸν (8, -φ.61β) καὶ στὰ παραδείγματα προσάγει θέσεις καὶ μὲ κόκκινη παρακλητικὴ καὶ κόκκινο τρομικὸ. Παρακάτω, μιλάει γιὰ κέντημα καὶ τὰ παραδείγματα εἶναι σαφεῖς θέσεις μὲ ψηφιστὸ, βαρεῖα, ὀμαλό, λύγισμα, ἀντικένωμα (9, -φ.61β). Ἔτσι ἡ ἐξήγηση πού δίνεται δὲν ἀφορᾷ μόνο τὸ συγκεκριμένο κάθε φορά σημάδι, ἀλλὰ καὶ τὴν ὅλη ἰδέα τῆς θέσεως. Ἐξήγηση εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα πού μᾶς δίνει ἡ συνάρτηση τῆς δυνάμεως ἢ ἐνεργείας ὄλων τῶν σημαδίων, φωνητικῶν καὶ ἀφώνων, τῆς κάθε θέσεως.

Οἱ θέσεις στὸ Ἐηροποταμηνὸ χειρόγραφο εἶναι οἱ κυριώτερες θέσεις πού τὴν κάθε μιὰ τὴν χαρακτηρίζει μιὰ μεγάλη ὑπόσταση χειρονομίας καὶ τῆς δίνει καὶ τὸ ὄνομά της. Ἔτσι ἔχουμε τὶς θέσεις τοῦ ὀμαλοῦ (12), τοῦ πιάσματος (16), τοῦ κυλίσματος (18), ἀντικενωκυλίσματος (17), παρακλητικῆς (20), καὶ ὄλων τῶν ἄλλων μέχρι τέλος, στοὺς τόνους πού κυριολεκτοῦνται, εἴτε διατονικά εἴτε χρωματικά. Μόνο στὴν ἀρχὴ ἔχουμε τὶς θέσεις τοῦ κρατήματος (2β), τῶν ἀποστρόφων μὲ τρομικὸ (3α), τοῦ κουφίσματος (7αβγ), τοῦ πελαστοῦ (8αβγ) καὶ τοῦ κρατημοῦπορρόου (11α), πού στὸ Μέγα Ἴσο τοῦ Κουκουζέλη ἡ ἴδια θέση χαρακτηρίζεται ὡς κρατημοκατάβασμα<sup>1</sup>. Δὲν μᾶς ἐνδιαφέρουν ἐδῶ οἱ ὀνομασίες τῶν ἄλλων θέσεων πού καὶ πάμπολλες εἶναι<sup>2</sup>, ἀλλὰ καὶ δὲν περιέχονται στίς συγγραφές πού ἐξετάζουμε τώρα.

Ἴσως ὅμως ἐνδιαφέρει τοὺς ἀναγνώστες ἡ ἔτυμολογικὴ ἐρμηνεία τῶν ὀνομάτων ὄλων τῶν σημαδίων, φωνητικῶν καὶ ἀφώνων, ὅπως ἀπαντᾷ στίς

περίπου ἐνενηντα φωνητικὰ σημάδια. Λέω «περίπου» γιὰτὶ ἐξαρτᾶται κάπου-κάπου πόση ἀνάλυση θὰ κάνουμε. Ἡ θέση περιέχεται στὸ Μέγα Ἴσον τοῦ Ἰωάννου Κουκουζέλη [βλ. Ἀγαθαγγέλου Κυριαζίδου, Ἐν ἄνθος τῆς καθ' ἡμᾶς ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, (1896), σ. 134-135]. Πρβλ. καὶ Κυριακοῦ Φιλοξένου, Λεξικόν..., (1868), σ. 127.

1. Βλ. Ἀγ. Κυριαζίδου, Ἐν ἄνθος..., (1896), σ. 128.

2. «Πολλοὶ εἰσιν σημαδίων θέσεις, ἀλλ' οὐ δεῖ καὶ ὀνόματι λέγειν»· κώδικας Ἰβήρων 1192, φ. 207α-β. Ἡ συγγραφή αὐτὴ, πλησιανὴ πρὸς τὴν παραδεδομένη ψευδεπίγραφη τοῦ Ἰωάννου Δαμασκηνοῦ, στὸ φ. 131α αὐτοῦ τοῦ κώδικα ὑπογράφεται ἀπ' τὸν Ἰωάννη Πλουσιαδηνό.

Προθεωρίες, τὸν Ἀγιοπολίτη, ἢ ἄλλες συγγραφές<sup>1</sup>. Προτιμᾷ νὰ μεταφέρω αὐτούσια — μὲ παραλείψεις τῶν τμημάτων πού δὲν ἀφοροῦν στὴν ἔτυμολογία — τὴν σχετικὴ περικοπὴ ἀπ' τὴν πραγματεία τοῦ Γαβριὴλ ἱερομονάχου, γιὰτὶ εἶναι ἡ καταληπτότερη ἀπὸ ὅλες καὶ γιὰτὶ σ' αὐτὴ ἀνακεφαλαιώνονται ὅλες οἱ προηγούμενες ἐρμηνεῖες· αὐτὴν ἄλλωστε φαίνεται νὰ εἶχε βασικά ὑπ' ὄψη του κι ὁ Ἀπόστολος Κώνστας Χῖος. Τὸ θεωρῶ αὐτὸ χρήσιμο γιὰ δυὸ λόγους· πρῶτο, γιὰτὶ τὶς περισσότερες φορές ἡ ἔτυμολογικὴ ἐρμηνεία μᾶς διαγράφει τὸ πλαίσιο μέσα στὸ ὁποῖο πρέπει νὰ κινηθῇ καὶ ἡ ψαλμῳδία, δηλαδὴ ἡ ἔμπρακτὴ ἐρμηνεία μὲ τὴ φωνή, καὶ δεύτερο, γιὰτὶ τὸ σπουδαιότατο αὐτὸ κείμενο τοῦ Γαβριὴλ βρίσκεται δημοσιευμένο σὲ δυσπρόσιτα σήμερα γιὰ τοὺς πολλοὺς βιβλία<sup>2</sup>.

Τούτων οὕτως ἐχόντων ἐπόμενον ἐστὶ σὺν Θεῷ καὶ τὴν ἔτυμολογίαν τούτων εἰπεῖν καὶ ὅθεν παρωνομάσθησαν. Ἀρκτέον δὲ πρῶτον ἀπὸ τοῦ πρώτου τῆ τε φύσει καὶ τῆ θέσει· τοῦτο δὲ ἐστὶ τὸ Ἴσον. Ὀνομάζεται γοῦν οὕτως ὅτι οὔτε ἐν τοῖς ἀνωῦσι τάττεται οὔτε ἐν τοῖς κατωῦσιν, ἀλλ' ἄκραν ἰσότητα τηρεῖ καὶ ἐπὶ ταυτοῦ ἴσταται, μέχρις ἂν τεθῇ τι τῶν ἀνωῦντων ἢ κατιόντων σημαδίων, ὃ καὶ ὀδηγήσει ἡμᾶς ὀπη ἰτέον· διὰ τοῦτο γοῦν Ἴσον. Ὀλίγον δὲ, διὰ τὸ ὀλίγον ἐξέρχεσθαι τοῦ Ἴσου. Τὴν ὀλιγωτέραν γὰρ τῶν ἄλλων σημαδίων φωνὴν ἔχει τὸ Ὀλίγον· διότι τὸ μὲν Κέντημα ἔχει δύο, ἢ Ὑψηλὴ τέσσαρας, τὸ δὲ Ὀλίγον μίαν· ἢ δὲ μία ὀλιγωτέρα ἐστὶ τῶν δύο καὶ τῶν τεσσάρων. Ἀλλ' ἔχει τις εἰπεῖν ὡς καὶ ἡ Ὁξεία καὶ ἡ Πεταστὴ ἀνὰ μίαν ἔχουσι φωνήν· λοιπὸν ἔδει καὶ ταῦτα Ὀλίγα καλεῖσθαι· ἀλλ' οὐκ ἔχει οὕτως· ἢ δὲ αἰτία, ὅτι τοῦτο ἐστὶ τὸ πρῶτον καὶ ἀρχαῖον σημάδιον, ἢ δὲ Ὁξεία καὶ ἡ Πεταστὴ καὶ τὰ ἄλλα εἰσὶ νεώτερα· φασὶ γὰρ τινες ὡς τοῦ Πτολεμαίου εἰσὶ ταῦτα· οὐ γὰρ ὁμοῦ γέγονε πάντα. Ἀλλ' ὥσπερ ἐπὶ τῶν εἰκοσιτεσσάρων γραμμάτων Παλαμῆδην μὲν πρῶτον εὔρετην εἶναι λέγουσι τῶν δεκαεξὶ γραμμάτων, ἔπειτα δὲ καὶ τῶν ἄλλων ἄλλους, οὕτω γέγονε καὶ ἐπὶ τῶν σημαδίων. Ὁ γοῦν πρῶτος νομοθέτης τῶν σημαδίων τούτων εἰδὼς ὅτι ἡ μίαν φωνὴν ἐξερχόμεθα ἢ δύο ἢ τρεῖς ἢ τέσσαρας ἢ καὶ πλείους, τὸ μὲν ἔχον τὴν μίαν φωνὴν ἐκάλεσεν Ὀλίγον· τὸ δὲ ἔχον τὰς δύο ἐκάλεσε Κέντημα· τοῦτο δὲ παρωνομάζεται ἀπὸ τῆς χειρονομίας, καθὰ καὶ τὰ δύο κεντήματα, ὃ γὰρ χειρονομῶν τὸ Κέντημα οἰοεὶ σχηματίζει τὸν δάκτυλον κεντᾶν. Τὸ δὲ ἔχον τὰς τέσσαρας ἐκάλεσεν

1. Ἄς μνημονεῦθῃ ἐδῶ κυρίως ἡ συγγραφή «Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἁγίῳ τῶν σημαδίων ἐρμηνευμένων καθ' ἕκαστον, ποιηθὲν παρὰ τοῦ σοφωτάτου κυροῦ Μιχαὴλ τοῦ Βλεμμύδου», εὑρισκομένη στὸν Συναϊτικὸ κώδικα 310 (ἔτος 1365) καὶ δημοσιευμένη ἀπ' τὸν Lorenzο Tardο στὸ βιβλίον του *L' Antica Melurgia Bizantina* (1938), σσ. 245-247.

2. Δηλαδὴ στὸ τεῦχος Β' τοῦ Παραρτήματος Ἐκκλησιαστικῆς Ἀληθείας (ΠΕΑ) [Ἐργασίαι τοῦ Ἐκκλησιαστικοῦ Μουσικοῦ Συλλόγου] (1900) σ. 76-96, στὸ βιβλίον Ἐμ.μ. Βαμβοδάκη, *Συμβολὴ εἰς τὴν σπουδὴν τῆς παρασημαντικῆς τῶν βυζαντινῶν μουσικῶν*, Σάμος 1938, σσ. 1-34, καὶ στὸ βιβλίον Lorenzο Tardο, *L' Antica Melurgia Byzantina*, Grottaferrata σσ. 1938, 184-205. Στὴν ἐφημερίδα «Φόρμιγξ» ἡ ἐκδοσιὴ σταμάτησε ἀμέσως μετὰ τὴν ἔτυμολογία τῶν σημαδίων· βλ. «Φόρμιγξ» περίοδος Β', ἔτος Σ' (4) [1910] τεύχη 1-2 ἕως 13-14.

Ἐπισημειώθη διότι οὐδὲν ἄλλο τῶν σημαδίων ἐκφέρει τὴν φωνὴν ἐπὶ τὸ ὑψηλότερον ταύτης. Ὡστε εἰκότως τὸ μὲν Ὀλίγον, τὸ δὲ Κέντημα, τὸ δὲ Ἐπισημειώθη ἐκάλεσε. Καὶ μέχρι τούτου προελθὼν ἔστω τὰς γὰρ πλείους ὡς εἰπωμεν ποιεῖ ἡ σύνθεσις.

Εἶτα, ἐπειδὴ οὐ μόνον ἀνερχόμεθα, ἀλλὰ καὶ κατερχόμεθα, ἦν χρεῖα καὶ κατιόντων σημαδίων. Καὶ τὸ μὲν ἔχον τὴν μίαν φωνὴν κἀνταῦθα κατιούσαν ἐκάλεσαν Ἀπόστροφον· ἐπιστρέφει γὰρ ἀπὸ τῶν ἀνιουσῶν καὶ καταβαίνει μίαν φωνὴν, ἣτις ἐναντία ἐστὶ τῷ Ὀλίγῳ. Ἐκεῖνο μὲν γὰρ ἀνέρχεται μίαν φωνὴν, τοῦτο δὲ ἐπιστρέφον κατέρχεται μίαν, καὶ διὰ τοῦτο Ἀπόστροφος. Τὸ δὲ ἔχον τὰς δύο κατιούσας, Ἐλαφρόν· τοῦτο δὲ μᾶλλον ἔδει καλεῖσθαι Βαρύ, τὰ γὰρ βαρῆα εἰσὶ τὰ κατωφερῆ, τὰ δὲ ἐλαφρὰ ἄνω φέρονται. Καὶ οἱ μουσικοὶ δὲ τὰ κατωφερῆ καλοῦσι βαρῆα, τὰ δὲ ἀνωφερῆ ὀξεία. Ἄλλ' ἐπειδὴ οὐ πρὸς φιλοσόφους ἐποιεῖτο τοὺς λόγους, ἀλλὰ πρὸς τοὺς τυχόντας, οἱ δὲ πολλοὶ τὸ εὐκόλως πίπτον νομίζουσιν ἐλαφρόν, διὰ τοῦτο τὸ ἔχον τὰς δύο κατιούσας ἐκάλεσαν Ἐλαφρόν, ὅπερ ἐστὶ ἐναντίον τῷ Κεντήματι· ἐκεῖνο μὲν γὰρ ἀνέρχεται δύο, τοῦτο δὲ κατέρχεται δύο. Τὸ δὲ ἔχον τὰς τέσσαρας κατιούσας ἐκάλεσε Χαμηλήν· οὐκ ἔστι γὰρ σημάδιον πλείονας τούτου φωνὰς κατερχόμενον. Διὰ τοῦτο καὶ Χαμηλή, ἣτις ἐστὶν ἐναντία τῇ Ἐπισημειώθη· ἐκεῖνη μὲν γὰρ ἀνέρχεται τέσσαρας, αὕτη δὲ κατέρχεται τέσσαρας. Τὰς δὲ πλείονας τῶν τεσσάρων, ὡς πολλάκις εἰπωμεν, ποιεῖ ἡ σύνθεσις, ὡς περὶ καὶ ἐπὶ τῶν ἀνιόντων. Ἡ δὲ Ἀπορροή, ποιά ἐστὶ φωνή· καὶ γὰρ ταύτην ἐκφέρουμεν διὰ τοῦ γαργαρεῶνος ταχέως, ὡς ἂν τινα ἀπόρροιαν· ὅθεν Ἀπορροή διὰ τοῦτο. Τὸ δὲ Κρατημοῦπόρροον ἐστὶ σύνθετον ἔκ τε τοῦ Κρατήματος καὶ τῆς Ἀπορροῆς. Τῆς δὲ Πεταστής ἡ ἐτυμολογία ἀπὸ τῆς χειρονομίας ἐλήφθη· οἶονε γὰρ πέταται ἡ φωνὴ καὶ κινεῖ τὴν χεῖρα ὡς πτέρυγα. Τὸ δὲ Κούφισμα, ἀπὸ τῆς ἐν τῇ φωνῇ τάσεως· κούφον γὰρ λέγεται τὸ ἐλαφρόν. Ὅθεν τὴν φωνὴν τοῦ Κουφίσματος ἐλαφρῶς δεῖ καὶ κούφως ἐκφέρειν, ἀλλ' οὐ μετὰ τόνον· διὰ τοῦτο γὰρ Κούφισμα. Τὸ δὲ Πελαστόν Πεταστόν ἦν κρείττον λέγεσθαι εἰς ὅσα γὰρ ἐστὶ χρήσιμος ἡ Πεταστή, εἰς τὸσαῦτα καὶ τὸ Πελαστόν, πλὴν ὀλίγων τινῶν. Καὶ αὕτη ἐστίν, ὡς ἐμοὶ δοκεῖ, ἡ τῶν δεκαπέντε φωνητικῶν σημαδίων ἡ ἐτυμολογία καὶ καλῶς ἔχουσα.

\* \* \*

[...] Ἄλλ' ἴωμεν ἐπὶ τὰ μεγάλα σημάδια, ἅπερ εἰσὶ ταῦτα: [...]. Ἄλλὰ δέον ἐστὶ καὶ ταῦτα ἐτυμολογήσαι, ὥστ' ἔχειν τοὺς μετερχομένους εἰδέναι πῶς τοιούτων ἔτυχον τῶν ὀνομάτων. Οὐδὲ γὰρ ἀπλῶς οὕτως οἱ ἐξ ἀρχῆς ταῦτα ὀνόμασαν, ἀλλ' ἀπὸ τῆς ἐκάστου ἐνεργείας ἕκαστον τὸ ὄνομα εἴληφεν. Ἀρκτέον δὲ ἀπὸ τῆς Διπλῆς, ἐπεὶ ἐν τῇ τούτων ἀπαριθμῆσει ταύτην πρώτην ἐτάξαμεν. Διπλῆ μὲν οὖν οὐ δι' ἄλλο τι, ἢ, ἵνα δείξη τὸν ψάλλοντα διπλασιάσαι τὸν χρόνον τοῦ σημαδίου ἐκείνου, μεθ' οὗ ἔκειτο, ἦγον διὰ πλείονα ἀργίαν. Τὴν αὐτὴν δὲ δύναμιν ἔχει καὶ τὸ Κράτημα· καὶ τοῦτο γὰρ δι' ἀργίαν τίθεται, διαφέρουσι μόνον κατὰ τὴν χειρονομίαν. Ἡ δὲ Παρακλητικὴ παρακλητικὸν ποιεῖ τὸ μέλος καὶ ὡς περὶ δεόμενον· ὁμοίως καὶ τὸ Παρακάλεσμα. Καὶ ὡς περὶ ὁ παρακαλῶν μετ' ἀνειμένης καὶ κελασμένης ποιεῖται τὴν δέησιν τῆς φωνῆς, οὕτω καὶ ὁ τὴν Παρακλητικὴν καὶ τὸ Παρακάλεσμα ψάλλον οὐ μετὰ σφοδροῦ τόνου δεῖ προφέρειν, ἀλλ' ἰλαρῶς. Καὶ τὸ Ἐτερον Παρακάλεσμά ἐστιν ἄλλοιον· διαφέρουσι δὲ μόνον, τὸ μὲν Παρακάλεσμα

ἀργότερον λέγεσθαι, τὸ δὲ Ἐτερον ταχύτερον. Τὸ δὲ Κύλισμα οἶονε κλίει καὶ στρέφει τὰς φωνὰς. Τὸ δὲ Ἀντικενωκύλισμά ἐστὶ σύνθετον ἔκ τε τοῦ Κυλίσματος καὶ τοῦ Ἀντικενώματος. Μετὰ δὲ τοῦτο ἐστὶ τὸ Τρομικόν βούλεται δὲ καὶ τοῦτο ὑπόκλονον καὶ τρέμουσαν σχηματίζει τὴν φωνήν. Το δὲ Ψηφιστόν ἐτυμολογεῖται ἀπὸ τοῦ ψηφίζειν καὶ ἀριθμεῖν· τίθεμεν γὰρ τοῦτο, ἔνθα αἱ φωναὶ κενωρισμένα καὶ οὐχ ὁμοῦ λεγόμεναι, ἀλλ' ὡς περὶ μεμετρομένα. Τὸ δὲ Γοργόν καὶ τὸ Ἀργόν, ὁπόθεν εἰσὶ δῆλα ἀπὸ τοῦ ὀνόματος. Ὁ δὲ Σταυρός, ἀπὸ τῆς σχηματογραφίας· σταυρός γὰρ ἐστὶ καὶ ἀπὸ τῆς χειρονομίας· εὐλογοῖ γὰρ ὁ τοῦτον χειρονομῶν σταυροειδῶς· κεῖται δὲ καὶ δι' ἀργίαν. Τὸ δὲ Ὀμαλὸν λείον καὶ ὁμαλὸν ποιεῖν τὸ μέλος, ἀλλ' οὐ τραχὺ καὶ ἔντονον παρακελεύεται· τοῦτο γὰρ δηλοῖ τὸ τοῦ Ὀμαλοῦ ὄνομα. Ὁ Θεματισμός ὁ ἔσω καὶ ὁ ἔξω ἀπὸ τῆς σχηματογραφίας ἔσχον τὴν ἐτυμολογίαν. θῆτα γὰρ ἐστὶ τὸ στοιχεῖον ἐκότερον καὶ διὰ ταύτης ἀγεται εὐθεῖα, οὐ τὸ μέλος, εἰ μὲν ἔσω κάμπτει, ὁ ἔσω γίνεται Θεματισμός· εἰ δὲ ἔξω, ὁ ἔξω. Καὶ δηλοῖ ὁ ἔξω τρεῖς φωνὰς εἰπεῖν, ὁ δὲ ἔσω δύο. Ὁμοίως καὶ τὸ Θές καὶ Ἀπόθες· καὶ ταῦτα δύο θῆται εἰσὶν ἐχόμεναι ὑπὸ μιᾶς γραμμῆς καὶ διὰ τοῦτο Θές καὶ Ἀπόθες· δηλοῖ γὰρ τοιάνδε τὴν θέσιν ποιεῖν. Τὸ δὲ Ξηρόν Κλάσμα ἀπὸ τοῦ κλῶ, τοῦ κόπτω, καὶ τοῦ ξηρόν, τοῦ σκληρόν· ἔνθα γὰρ τίθεται τὸ Ξηρόν Κλάσμα, τραχέως καὶ σκληρῶς δεῖ πετᾶν τὴν φωνήν. Τὸ δὲ Ἀργοσύνητον ἀργίαν δηλοῖ· τὸ δὲ ἐναντίον, τὸ Γοργοσύνητον· ταχύτητα γὰρ δηλοῖ τοῦτο. Τὸ Οὐράνισμα εἰς ὕψος αἶρει τὴν φωνήν· εἶτα καταβιβάζει καὶ διὰ τοῦτο Οὐράνισμα. Τὸ δὲ Ἀπόδεσμα Ἀπόδομα μᾶλλον λέγεσθαι ἔδει· οἶμαι γὰρ καὶ τοὺς ἀρχαίους οὕτως ὀνομάζειν αὐτό· εἰς γὰρ τὰς ἀποδόσεις αἰεὶ τίθεται, ἢ δὲ κοινῇ συνήθεια Ἀπόδεσμα καλεῖ. Χόρευμα, καὶ τούτου τὸ ὄνομα ἀπὸ τοῦ σχήματος λαμβάνεται· στρέφεται γὰρ εἰς κύκλον δίκην χοροῦ, εἰτ' αὐθις ἐπιστρέφει, ὡς περὶ ποιεῖ ὁ τοῦ χοροῦ κορυφαῖος ἐν ταῖς θυμηδαῖς. Τὸ Τρομικοπαράκαλεσμα καὶ τὸ Ψηφιστοπαράκαλεσμά εἰσι σύνθετα, τὸ μὲν, ἔκ Τρομικοῦ καὶ Παρακαλέσματος, τὸ δὲ, ἔκ Ψηφιστοῦ καὶ Παρακαλέσματος. Τὸ Πιάσμα γίνεται ἀπὸ τοῦ πιέζω, τοῦ συνθλίβω· πιέζειν γὰρ καὶ συνθλίβειν τὴν φωνήν δεῖ, ἔνθα τοῦτο τεθῆ. Καὶ τὸ Σείσμα ὁμοίως ἀπὸ τοῦ σείω· σείει γὰρ καὶ κινεῖ τὴν φωνήν. Ἡ δὲ Ἐναρξίς τίθεται μετὰ συμπλήρωσιν μέλους καὶ ἤχου. Τίθεμεν γὰρ ἔμπροσθεν Ὀλίγον καὶ ποιούμεν ὡς περὶ ἄλλην ἀρχήν· διὰ τοῦτο Ἐναρξίς.

Ἡδη λοιπὸν ἠρρέθη καὶ ἡ τῶν ἀφώνων καὶ μεγάλων λεγομένων σημαδίων ἐτυμολογία κατὰ τὴν ἡμετέραν δύναμιν. [...].

Στὸ Ἐηροποταμηνὸ χειρόγραφο δίνεται ἐξήγησις τοῦ μέλους 43 συνολικὰ σημαδίων καὶ παρέχονται παραδείγματα περισσοτέρων θέσεων κάπου - κάπου, στὶς ὁποῖες τὸ κάθε σημάδι ὑπάρχει σὰν κύριο συστατικὸ στοιχεῖο. Ἀπ' τὰ 43 αὐτὰ σημάδια τὰ πέντε εἶναι οἱ ἀργίες, ἄλλα ἔξ (ἐξήγησις δίνει μόνο γιὰ πέντε) εἶναι φωνητικὰ σημάδια ἢ «ἐμφωνοὶ χαρακτῆρες» ὅπως τὰ λέει, καὶ τὰ ὑπόλοιπα 32 εἶναι ἄφωνα σημάδια, οἱ μεγάλες «ἀχρονες ὑποστάσεις» χειρονομίας. Τὰ σημάδια αὐτὰ, μὲ τὴν σειράν ποῦ ἔχουν στὸ χειρόγραφο, εἶναι:

Α'. «Ἐγχρονοὶ ὑποστάσεις», δηλαδή ἀργίες (5), ἦτοι:

1. ἡ διπλῆ, 2. τὸ κράτημα, 3. οἱ δύο ἀπόστροφοι, 4. τὸ κλάσμα, 5. τὸ ἀπόδεσμα.

Β'. «Ἐμφωνοὶ χαρακτηῆρες», δηλαδή φωνητικά σημάδια (6), ἴτοι :  
6. ἡ ὀξεῖα, 7. τὸ κούφισμα, 8. τὸ πελαστόν, 9. τὸ κέντημα, 10. ἡ ὑψηλή,  
11. τὸ κρατημοῦπόρροον.

Γ'. «Ἀχρονοὶ ὑποστάσεις», δηλαδή μεγάλες ὑποστάσεις χειρονομίας (32) ἴτοι:

12. τὸ ὀμαλόν, 13. ἡ (μισή) βαρεῖα, 14. τὸ τρομικόν, 15. τὸ ἐκστρεπτόν,  
16. τὸ πίασμα, 17. τὸ ἀντικενωκύλισμα, 18. τὸ κύλισμα, 19. τὸ ἕτερον ἢ  
σύνδεσμος, 20. ἡ παρακλητική, 21. τὸ λύγισμα, 22. ὁ σταυρός, 23. τὸ ἐπέ-  
γερμα, 24. τὸ γοργόν, 25. τὸ ἀργόν, 26. τὸ τρομικόν σύναγμα, 27. τὸ ψηφι-  
στόν σύναγμα, 28. τὸ ξηρὸν κλάσμα, 29. τὸ ἀργοσύνητον, 30. τὸ γοργο-  
σύνητον, 31. τὸ οὐράνισμα, 32. ὁ θεματισμὸς ἔσω, 33. ἕτερος [θεματισμὸς]  
ἔξω, 34. τὸ θές καὶ ἀπόθες, 35. τὸ παρακάλεσμα, 36. τὸ χόρευμα, 37. τὸ  
σεῖσμα, 38. τὸ σύναγμα, 39. τὸ τρομικόν παρακάλεσμα, 40. τὸ ψηφιστόν  
παρακάλεσμα, 41. τὸ ἡμίφωνον, 42. τὸ ἡμίφθορον, καὶ 43. τὸ θέμα ἀπλοῦν.

Ἄπ' τὰ ἄφωνα σημάδια δὲν περιέλαβε μονάχα τὴν ἑναρξή. Ἄπ' τὰ φωνητικά παρέλειψε τὰ μισὰ καὶ παραπάνω, καὶ γιὰ τὴν σαφῆς εἶναι ἡ ἐνέργειά τους — ἐκτὸς ἴσως τῆς πεταστῆς, γιὰ τὴν ὅποια μποροῦσε κάτι νὰ πῆ —, καὶ γιὰ τὴν δὲν βρῆκε τίποτε τὸ σημαντικὸ γι' αὐτὰ στὸ *Θεωρητικὸ* τοῦ Ἀποστόλου. Ἡ ἐξήγηση τῶν σημαδιῶν δίνεται μὲ τὶς θέσεις πού κυρίως αὐτὰ σχηματίζουν, γι αὐτὸ καὶ σὲ πολλὰς περιπτώσεις ἔχουμε περισσότερα ἀπὸ ἓνα παραδείγματα. Οἱ θέσεις αὐτὲς ἀνῆκουν — ἢ ἐδῶ προτιμήθηκαν — κατὰ πλειονότητα στὸ διατονικὸ γένος καί, παρμένες ἀπ' τὴν ἀρχὴ τῶν παραδειγμάτων τοῦ Ἀποστόλου, στηρίζονται κυρίως στοὺς φθόγγους Νη, Πα ἢ Κε καὶ Βου. Οἱ χρωματικὲς θέσεις τοῦ β' καὶ πλ. β' ἡχοῦ εἶναι οἱ ἀκόλουθες: ἢ 31γ (οὐράνισμα), ἢ 32αβγ (θεματισμὸς ἔσω), ἢ 33 (θεματισμὸς ἔξω), ἢ 36αβ (σεῖσμα), ἢ 37γ (σύναγμα), ἢ 40 (ἡμίφωνον) καὶ ἢ 41 (ἡμίφθορον).

Στὴ μικρὴ αὐτὴ συλλογὴ πρόκειται γιὰ ἐξήγηση τῶν κυριωτέρων θέσεων τῶν σημαδιῶν καὶ ἰδίως τῶν ἀφώνων καὶ ὄχι ὅλων τῶν θέσεων τῆς μελοποιίας γενικά, πού ὅπωςδήποτε ξεπερνοῦν πολὺ τὶς χίλιες σὲ ἀριθμὸ. Κάτι τέτοιο θὰ εἶναι ἡ ἀναμενομένη Κλεῖδα· τὸ κείμενο ὅμως τοῦτο τοῦ Ἐρηροποταμηνοῦ χειρογράφου εἶναι ἓνα προοίμιό τῆς Κλείδας· εἶναι ὁ πρόδρομος πού «ποιεῖ εὐθείας τὰς τρίβους»· εἶναι μόνον μιὰ Μικρὴ Κλεῖδα.

Στὸ πρῶτο μέρος, ἀρχή - ἀρχή, σημειώθηκε ἡ παρατήρηση ὅτι τὰ κείμενα πού χρησιμοποιήθηκαν σὲ ὅλες τὶς θέσεις αὐτῆς τῆς συλλογῆς εἶναι τὰ ὀνόματα τῶν ἀντιστοιχῶν κάθε φορά σημαδιῶν καὶ ὄχι μιὰ συλλαβὴ ἢ λέξη ἢ φράση ἐνὸς ὁποιοῦδήποτε τροπαρίου. Τὸ γεγονός αὐτό, ἐκτὸς ἀπ' τὸ ὅτι μᾶς πηγαίνει κατ' εὐθείαν στὸ *Θεωρητικὸ* τοῦ Ἀποστόλου Κώνστα, ἐξυπηρετεῖ καὶ στοὺς δυὸ συγγραφεῖς μεθοδικούς, διδακτικὸς σκοπούς. Γιὰ νὰ καταδειχθῇ ὅμως ὅτι δὲν εἶναι φιλιθωρία ὅλα αὐτὰ χρειάστηκε νὰ γίνῃ μιὰ ἔρευνα — «μὲ πολλοὺς ἀγῶνας καὶ μόχθους» — στὰ μουσικὰ κείμενα, στὴν παλαιὰ συνοπτικὴ καὶ στὴ νέα ἀναλυτικὴ σημειογραφία, καὶ σὲ διάφορα εἶδη τῆς βυζαντινῆς μελοποιίας, κυρίως ὅμως στὸ παπαιδικὸ καὶ στιχηραρικὸ μέλος, καὶ νὰ βρεθοῦν ὅλες αὐτὲς οἱ θέσεις καὶ νὰ διαπιστωθῇ μαζὶ ὅτι λειτουργοῦν ἔτσι ὅπως ἐξηγοῦνται ἐδῶ. Σ' αὐτὸ τὸ μέρος ἐδῶ λοιπὸν προσάγονται σὲ ἀντιστοιχία μὲ τὶς θέσεις τοῦ Ἐρηροποταμηνοῦ χειρογράφου πού δηλώνονται μὲ τοὺς αὐξῶντες ἀριθμοὺς τους, ὅλες οἱ θέσεις παρμένες μέσα ἀπ' τὰ μουσικὰ κείμενα, στὴ συνοπτικὴ τους γραφικὴ παράσταση καὶ δίπλα σημειώνονται οἱ παραπομπὲς στὰ ἐκδεδομένα αὐτὰ μέλη καὶ κυρίως στὴν *Πανδέκτη* (,αων' - ,αωνα') τῶν Ἰωάννου λαμπαδαρίου καὶ Στεφάνου ἀ' δομειστίκου τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας. Παραλείπεται ἡ ἀναλυτικὴ σημειογραφία αὐτῶν τῶν θέσεων καὶ γιὰ τὴν θὰ ἀνεβαλεῖ πολὺ τὸ κόστος τοῦ βιβλίου ἀλλὰ κυρίως γιὰ τὴν ἀναλυτικὴ σημειογραφία τους εἶναι ἡ ἀντιστοιχία κάθε φορά στὸ κείμενο τοῦ Ἐρηροποταμηνοῦ χειρογράφου, ὅπου στὴν ἐκδόσή του πάρα πάνω δίνεται ὄχι μόνον ἡ βυζαντινὴ ἀναλυτικὴ σημειογραφία ἀλλὰ καὶ ἡ γραμμικὴ τοῦ πενταγράμμου.

Κάπου - κάπου δὲν βρέθηκαν ἀκριβῶς οἱ ἀντιστοιχίες θέσεις, παρ' ὅλη τὴν ἔρευνα, γιὰ τὴν τὸ ξαναλέω, οἱ θέσεις τοῦ Ἐρηροποταμηνοῦ χειρογράφου εἶναι παρμένες ἀπ' τὴν ἀρχὴ τῶν παραδειγμάτων τοῦ Ἀποστόλου, ὅπου ἐκεῖ λειτουργοῦν σὰν αὐτόνομη σύνθεση ἢ μάθημα, μὲ διαδοχικὲς ἐπαναλήψεις καὶ σὲ ὅλους τοὺς δυνατοὺς τύπους πού ἀπαντοῦν στὴ μελοποιία. Δυστυχῶς ὁ Ἐρηροποταμηνὸς συγγραφέας ἀρκέστηκε μόνον στὴν ἀρχὴ τῶν παραδειγμάτων αὐτῶν καὶ ἔτσι δὲν πῆρε ὅλες τὶς θέσεις, πού θὰ ἦταν κάτι πολὺ πρὸ σπουδαῖο. Στὴν Concordanza ἐδῶ οἱ ὅμοιες θέσεις, ἢ πολὺ - πολὺ παραπλήσιες, καμιά φορά δὲν ἔχουν ἀκριβῶς τὴν ἴδια ἀναλυτικὴ σημειογραφία στὰ βιβλία πού παραπέμπω· καὶ τοῦτο γιὰ τὴν σὲ πολλὰς περιπτώσεις οἱ διδάσκαλοι τῆς Νέας Μεθόδου τήρησαν συντηρητικὴ γραμμικὴ καὶ γραφὴ, καὶ ἰδίως ὁ Γρηγόριος, ἢ ἀλλοῦ κατάργησαν μικροδιαφορὲς μεταξὺ τῶν σημαδιῶν. Παντοῦ πάντως τὸ γενικὸ διάγραμμα τῆς ἀναλύσεως ἢ ἐξηγήσεως εἶναι τὸ ἴδιο καὶ στὸν Ἐρηροποταμηνὸ ἐξηγητὴ καὶ στοὺς ἐξηγητὲς τῆς Νέας Μεθόδου.

Στὴν ἔρευνα αὐτὴ γιὰ τὴν ἐξακριβώσῃ τῶν θέσεων προτιμήθηκαν οἱ συνθέσεις τῶν μεγάλων ποιητῶν τοῦ β' ἡμίσεος τοῦ ΙΗ' αἰῶνα, δηλαδή Ἰωάννου Πρωτοψάλτου Τραπεζούντου, Δανιὴλ Πρωτοψάλτου, Πέτρου Πελοποννησίου, Ἰακώβου Πρωτοψάλτου, Πέτρου Πρωτοψάλτου τοῦ Βυζαντίου, γιὰ τὸν κύριό λόγο ὅτι οἱ συνοπτικὲς τους θέσεις εἶναι ὅλες ἀκριβῶς ὅπως τὶς βρίσκουμε καὶ στὶς συνθέσεις τῶν παλαιῶν ποιητῶν - μελωργῶν τῶν αἰώνων ΙΔ' - ΙΖ' καὶ ὅτι ἀκόμα ἐτοῦτες οἱ νέες συνθέσεις εἶναι δημοσιευμένες ὅλες καὶ μπορεῖ ὁ ἀναγνώστης νὰ βρῆ καὶ ὁ ἴδιος τὴν κάθε περίπτωσιν ἢ στὴν *Πανδέκτη* πού βασικὰ παραπέμπω ἐγὼ ἢ σ' ὁποιοδήποτε ἄλλο μουσικὸ βιβλίον πού περιέχει τὶς συνθέσεις αὐτὲς πού ὑποδεικνύω. Τέτοια βιβλία εἶναι, τὰ σημειῶν ἐδῶ γιὰ βοήθειαν· *Ταμεῖον Ἀρθολογίας* τοῦ Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος (2 τόμοι, Κων/πολις 1824), *Ταμεῖον Ἀρθολογίας* τοῦ Γρηγορίου Πρω-

τοφάλτου (2 τόμοι, Κων/λις 1834 και 1837 έκδοση του Θεοδώρου Φωκαέως), 'Αρθολογία του Κωνσταντίνου Πρωτοφάλτου (2 τόμοι, Κων/λις 1846), Δοξαστάριον του 'Ιακώβου Πρωτοφάλτου (Κων/πολις 1836 και 1888). Τα μεγάλα κεκραγάρια και τα επίσης μεγάλα κεκραγάρια του Μπαλασιού Ιερέως τα έρευνήσα και παραπέμπω σ' αυτά, επειδή κι αυτά είναι δημοσιευμένα. Είναι εύκολονόητο ότι υπάρχει πληθώρα αντιστοιχών θέσεων μέσα στα μουσικά βιβλία, χειρόγραφα και τυπωμένα, παλαιών και νέων διδασκάλων, και μου ήταν εύκολο να συλλέξω όσον αριθμό θέσεων ήθελα, ιδίως απ' τις συνθέσεις των παλαιών ποιητών και στη παλαιά συνοπτική γραφή, όπου και όπτικά οι θέσεις είναι εύκολοδιάκριτες με μιá ματιά. Έδώ σημειώνονται μονάχα ένδεικτικές περιπτώσεις για να καταδειχθί τού λόγου τó ασφαλές.

2β. κράτημα

Handwritten musical notation for 'κράτημα' with the text 'να ζα γε ε ως' below it.

Δοξαστικó 'Αναστάσεως ήμέρα, ήχος πλ. α', του 'Ιακώβου Πρωτοφάλτου Δοξαστάριο (1836) Β' σ. 326. Κοίτα και τó β' σκέλος τής θέσεως τόν ήλιον του στιχηρού Τόν ήλιον κρόνοντα του Γερμανού Νέων Πατρών Πανδέκτη Α', σ. 330. Τή θέση ó 'Απόστολος τήν προσάγει αναλυμένη ως παράδειγμα τής αποστρόφου και σωστά γιατί ή όλη κίνηση δέν είναι άπόρροια του κρατήματος, αλλά τής χαρακτηριστικής αυτής θέσεως.

3α. δύο άπόστροφου (με τρομικόν)

Handwritten musical notation for 'δύο άπόστροφου (με τρομικόν)' with the text 'υ υ ~ χυ' below it.

Κοινωνικό Αίνεϊτε, ήχος πλ. α', Δανιήλ, κατάληξη στον κάτω Κε στη λέξη Κυ.. χυ [τόν Κύριον] Πανδέκτη Δ' σ. 467. Στο ίδιο κοινωνικό και στη συλλαβή ού [ρανών] στον Κε διατονικά. Χρωματικά έχει παραπλήσια γραμμή.

6. όξεϊα

Handwritten musical notation for 'όξεϊα' with the text 'α α πο ω ω ω' below it.

Χερουβικό, ήχος α', Πέτρου Πελοποννησιού Πανδέκτη Δ' σ. 80, ή του ίδιου στο χερουβικό του πλ. α' ήχου στη λέξη αποθώμεθα, μόνο που άπ' τή μέση και κάτω εκεί ή θέση είναι διαφορετική Πανδέκτη Δ' σ. 96.

7α. κούφισμα

Handwritten musical notation for 'κούφισμα' with the text 'Κυ υ ει ιι ιε (κατευθυνθη) ιε κτω' below it.

Μέγα κεκραγάριο, ήχος βαρύς, στη λέξη Κύριε Πανδέκτη Α' σ. 441. Κοίτα και κεκραγάριο βαρέος ήχου του 'Ιακώβου Πανδέκτη Α' σσ. 199-200. Επίσης στην παλαιά φήμη Τόν δεσπότην στη συλλαβή -την [τόν δεσποτην] Πανδέκτη Γ' σ. 3.

8α. πελαστόν

Handwritten musical notation for 'πελαστόν' with the text 'α ιε ια ιε ια ιε ια' below it.

Κοινωνικό Σωτηριαν ειργάσω, ήχος πλ. α' Πέτρου Πελοποννησιού, στο ήχημα Πανδέκτη Δ' σ. 614. Τήν περίπτωση αυτή που επαναλαμβάνεται άλλες τρεις φορές, αναφέρει και ó Χρύσανθος στο Θεωρητικό του σημειώνοντας χαρακτηριστικά «εξάκις» (σ. 186). Κοίτα και στο ήχημα του κοινωνικού Αίνεϊτε, ήχος δ' του Πέτρου Βυζαντίου Πανδέκτη Δ' σ. 546.

8β.

Handwritten musical notation for '8β.' with the text 'ι ι ι ι χι' below it.

Κοινωνικό Αίνεϊτε, ήχος βαρύς, Δανιήλ στη λέξη τόν Κύριο..χι..ον Πανδέκτη Δ' σ 472.

8γ.

Handwritten musical notation for '8γ.' with the text 'πρ οσα α ια ια ια' below it.

Χερουβικό, ήχος πλ. α', Πέτρου Πελοποννησιού, στις λέξεις χε [ρουβιμ] και προσάδοντες Πανδέκτη Δ' σ. 94 και 96.

9. κέντημα (με όμαλόν)

Handwritten musical notation for 'κέντημα (με όμαλόν)' with the text 'Τε ι α α α α α' below it.

Χερουβικό, ήχος α', Πέτρου Πελοποννησιού, στη λέξη τριάδι Πανδέκτη Δ' σ. 79. Βλ. και κοινωνικά του Δανιήλ, Αίνεϊτε ήχος βαρύς στη λέξη Κυρι..χι και Σώμα Χριστού, ήχος α' στη λέξη σώμα Πανδέκτη Δ' σσ. 472 και 689 αντίστοιχα. ΈΗ θέση είναι πολύ συχνή σε παπαδικά μέλη σε όλους τους ήχους.

11α. κρατημουπόρροον

Handwritten musical notation for 'κρατημουπόρροον' with the text 'κχ σο ο ον μδ' below it.

Μέγα κεκραγάριο, ήχος πλ. α', Μπαλασιού Ιερέως Πανδέκτη Α' σσ. 166-167. Τό κρατημουπόρροον εδώ είναι μόνο στην άρχή τής θέσεως. ΈΗ όλη θέση είναι γνωστή σαν θέση του κυλίσματος στα παπαδικά μέλη. Στο Μέγα Ίσον του Κουκουζέλη ή θέση αναφέρεται ως κρατημοκατάβασμα βλ. Έν άνθος, σ. 128.

11β-ε.

Handwritten musical notation for '11β-ε.' with the text 'Κυ υ υ υ' below it.

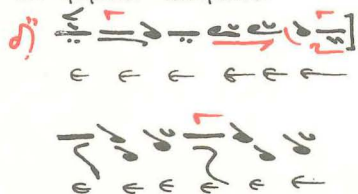
Κοινωνικό Λύτρωσιν απέστειλε, ήχος α', Πέτρου Πελοποννησιού, στη λέξη Κύριος Πανδέκτη Δ' σ. 643. Σε άλλους φθόγγους και στα κοινωνικά του Πέτρου Πελοποννησιού Εύλογημένος ó έρχόμενος, στη λέξη έρχόμενος [Πανδέκτη Δ' σ. 669] και Έπεφάνη ή χάρις στη λέξη πάσι [Πανδέκτη Δ' σ. 656]. Στο κοινωνικό Αίνεϊτε, ήχος πλ. α' του Δανιήλ «ένδεκάκις» άπαντά, όπως αναφέρει και ó Χρύσανθος [Θεωρητικόν, σ. 186].

12. δμαλόν



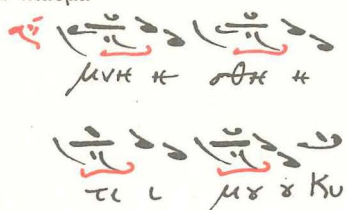
Κοινωνικό *Λύτρωσιν ἀπέστειλε*, ἦχος α' τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου, στή λέξη *τῷ λαῷ Πανδέκτη Δ'* σ. 645. Στή συνέχεια τῆς θέσεως αὐτῆς ἀπαντοῦν και συνεχόμενα τρομικόν - ἐκστρεπτόν, ὅπως στήν παρακάτω θέση 14 - 15. Καί στό κοινωνικό *Αἰνεῖτε*, ἦχος βαρῦς, τοῦ Δανιήλ, στή λέξη τὸν *Κυρι ι ον Πανδέκτη Δ'* σ. 472.

14 - 15. τρομικόν - ἐκστρεπτόν



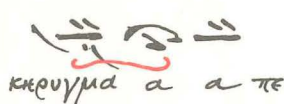
Κοινωνικό *Αἰνεῖτε*, ἦχος πλ. δ' τοῦ Δανιήλ, στή λέξη *ἐκ [τῶν οὐρανῶν]* Πανδέκτη Δ' σ. 475. Αὐτή ἡ θέση εἶναι ἡ συχνότερη χρήση τῶν δύο σημαδίων σέ πολλές περιπτώσεις και σέ ὄλους τοὺς ἦχους.

16α. πιάσμα



Τοῦ *δείπνου σου τοῦ μυστικοῦ*, πλ. β', τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου, στή λέξη *μνήσθητί μου Πανδέκτη Δ'* σ. 673. Τὸ πιάσμα συμπληρώνεται σχεδὸν πάντα, μὲ κόκκινο σύνδεσμο ἢ ἕτερον. Τὸ σημάδι ὑπάρχει και στό Μέγα Ἴσον τοῦ Κουκουζέλη, ἀλλά ἐκεῖ χρωματικά [βλ. *Ἐν ἄνθος...*, σ. 140].

16β.



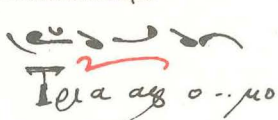
Ἐωθινὸ γ', Ἰακώβου, στή λέξη *κήρυγμα Πανδέκτη Β'* σ. 545. Ἡ ἀναλυτικὴ σημειογραφία τῶν τριῶν Διδασκάλων εἶναι λίγο συντηρητικὴ σέ σχέση μὲ τὸν Ξηροποταμηνοῦ συγγραφέα.

16γ.



Δοξολογία, ἦχος δ' λεγετος, Πέτρου Πελοποννησίου Πανδέκτη Β' σ. 662. Ἡ ἴδια θέση ἀπαντᾷ πολλές φορές στὸν πολυελεὸ *Δούλοι, Κύριον* τοῦ Ἰωάννου Πρωτοψάλτου, ἀλλά και σέ πολλές ἄλλες συνθέσεις ἀργοῦ εἰρμολογικοῦ εἶδους, κυρίως.

17α - β. ἀντικενωκύλισμα

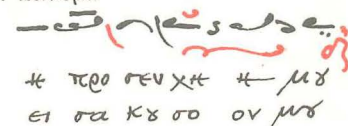


Τριαδικὸ μάθημα τοῦ πολυελέου *Δούλοι, Κύριον*, ἦχος δ', τοῦ Δανιήλ, στήν ἀρχὴ στή φράση *Ἡ τριάς ὁμοούσιε*, δυὸ φορές Πανδέκτη Β' σ. 89. Τοῦ ἰδίου Δανιήλ στό μάθημα *Ἄσπας γηγενής*, ἦχος δ', στή λέξη *Θεοτόκε Πανδέκτη Γ'* σ. 424.



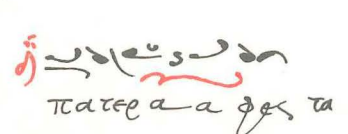
Ἡ ἀκόμα στό γ' ἑωθινὸ τοῦ Ἰακώβου, στή λέξη *εὐαγγελιζομένης Πανδέκτη Β'* σ. 544. Κοίτα και στό πασαπνοάριο ἦχος βαρῦς τοῦ Ἰωάννου Πρωτοψάλτου, στή λέξη *ἀγγέλων Πανδέκτη Β'* σ. 477. Στίς τελευταῖες περιπτώσεις ἡ γραφὴ τῶν τριῶν διδασκάλων εἶναι λίγο διαφορετικὴ· σώζεται πάντως ἡ κίνηση τοῦ σημαδιοῦ, ἀλλὰ ἄλλοῦ πιδ ἀναλυτικὰ και ἄλλοῦ πιδ συντηρητικὰ.

18β. κύλισμα



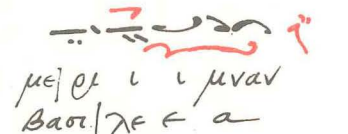
*Κατευθυνθήτω*, ἀπ' τὰ μεγάλα κεκραγάρια τοῦ Μπαλασίου, ἦχος πλ. δ', στίς λέξεις *προσευχή μου - εἰσάκουσόν μου Πανδέκτη Α'* σσ. 182 - 183.

18γ.



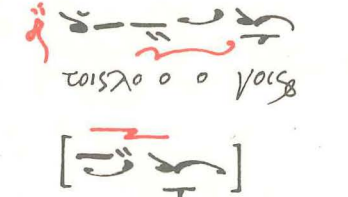
Ἰδιόμελο *Δεῦτε ἐκκαθάρωμεν*, πλ. δ', Πέτρου Πελοποννησίου, στή φράση *πάτερ ἄφες τὰ [παραπτώματα]* Πανδέκτη Α' σ. 274, καθὼς και στό *Ἡδὴ βάπτεται κάλαμος*, πλ. δ', τοῦ Ἰακώβου, στή λέξη *καθορώσα Πανδέκτη Α'* σσ. 323 - 324, μόνο πὸ οἱ θέσεις ἐδῶ εἶναι στό Βου και τὸ δεῦτερο μισό τους εἶναι διαφορετικὸ.

18δ.



Χερουβικό, ἦχος α', Πέτρου Πελοποννησίου, στίς λέξεις *εἰκονίζοντες, προσάδοντες, μέριμναν, βασιλέα Πανδέκτη Δ'* σσ. 78 - 80. Τὴν περίπτωση αὐτὴν ἀναφέρει ὡς παράδειγμα μελισμοῦ τῆς ἀποδόσεως σέ μιὰ σύνθεση και ὁ Χρῦσανθος [*Θεωρητικόν*, σ. 188].

18ε.



Ἡ ἐξήγηση ἐδῶ τοῦ Ξηροποταμηνοῦ ἀνταποκρίνεται καλύτερα στή σημειωμένη δίπλα θέση τοῦ κυλισματος και εἶναι πολὺ πλησιανὴ πρὸς τὴ θέση τῆς παρακλητικῆς μὲ πεταστὴ και κεντήματα και κατὰβαση μὲ συνεχῆς ἑλαφρὸ και μὲ τὴν ἄργια τοῦ ἀποδόματος, γνωστὴ και πολὺ συχνὴ στιχηραρικὴ θέση τοῦ α' και πλ. α' ἦχου. Ὡστόσο κοίτα τὴ θέση στή λέξη *τοῖς λόγοις* τοῦ στιχηροῦ *Τὸν ἥλιον κρύψαντα* τοῦ Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν Πανδέκτη Α' σ. 336.

## 20α. παρακλητική



Μάθημα, *Θεοτοκε Παρθένε*, ήχος α', του Πέτρου Μπερεκέτη *Πανδέκτη Α'* σ. 221. Βλ. και Χρυσάνθου *Θεωρητικόν*, σ. 186. 'Η θέση αυτή είναι ή γνωστότατη σάν αρχή ή μικρή εισαγωγή στην πλειονότητα των παπαδικών μελών όλων των μελουργών και σε όλους τους ήχους. Πρβλ. και Σ. Καρά, *Ἡ Βυζαντινὴ Μουσικὴ Σημειογραφία* (1933), πίναξ Δ'.

## 20β.



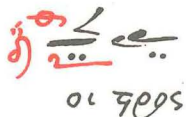
Δὲν βρίσκεται εύκολα αὐτὴ ἡ γραφή, γιατί ἀπ' τὴ μιὰ μεριά ἡ πεταστὴ ἔχει ἀπὸ μόνη τῆς τέτοια κίνηση, κι ἀπ' τὴν ἄλλη πιδ ὀρθογραφημένη εἶναι ἡ θέση μὲ πελαστό ἀντι πεταστῆς πὺ ἔχει τὴν ἴδια ἐνέργεια. Κοίτα παραπάνω τὴ θέση 8α - γ.

## 20γ.



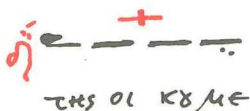
Κι αὐτὴ ἡ θέση εἶναι χαρακτηριστικὴ τοῦ τρομικοῦ πιδ πολὺ παρὰ τῆς παρακλητικῆς. Κοίτα παραπάνω τὴ θέση 15 - 16. Πάντως και στίς δυὸ αὐτὲς περιπτώσεις 20βγ, ἡ πεταστὴ κάνει τίς φωνές πὺ σημειώνει κι ὁ Ἀπόστολος (φ. 40α).

## 21α. ὑόγισμα.



Στιχηρὸ ἰδιόμελο *Κύριε, ἡ ἐν πολλαῖς ἀμαρτίαις πλ. δ'*, τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου, στὴ λέξη *οἶστρος* *Πανδέκτη Α'* σ. 301. Βλ. και τοῦ αὐτοῦ Πελοποννησίου τὸ μάθημα στὸν πολυέλεο *Δουλοῖ, Κύριον*, ήχος α', στὴ λέξη ἡ ἐν μονάδι *Πανδέκτη Β'* σ. 116. Ἀκόμα, τὴ λέξη *κρεμάμενον*, τοῦ ἰδιομέλου *Σὲ τὸν ἀναβαλλόμενον* τοῦ Ἰακώβου *Πανδέκτης Α'* σ. 327. Και στίς ἄλλες θέσεις β και γ βασικά ἡ ἴδια ἐνέργεια και κίνηση καταδειχεται.

## 22. σταυρός

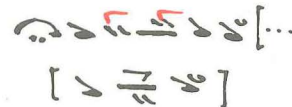


Κοινωνικὸ *Εἰς πᾶσαν τὴν γῆν*, ήχος πλ. δ' τοῦ Δανιήλ, στὴ λέξη *τῆς οἰκουμένης* *Πανδέκτη Δ'* σ. 843. Και στὸ κοινωνικὸ *Αἰνεῖτε*, τοῦ ἴδιου, ήχος α' στὴ συλλαβὴ *νει* [*αἰνεῖτε*] στὴν ἀρχὴ *Πανδέκτη Δ'* σ. 436. Μερίζοντας κατ' ἔννοιαν ὁ Ἰακώβος ἔβαλε τὸ σημάδι σταυρός στὴ λέξη *ἐν σταυρῷ* τοῦ ἰδιομέλου *Σὲ τὸν ἀναβαλλόμενον*. *Πανδέκτη Α'* σ. 327. Ἡ ἐξηγητικὴ κίνηση τοῦ σταυροῦ εἶναι αὐτὴ πὺ σημειώνει κι ὁ Ἀπόστολος, φ. 40α.

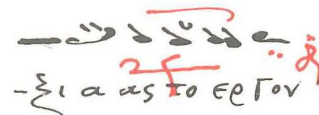
## 23. ἐπέγευμα



Κοινωνικὸ *Αἰνεῖτε*, ήχος α', Δανιήλ, στὸ ἤχημα, καθὼς και στὸ ἤχημα τοῦ κοινωνικοῦ τοῦ β' ήχου και στὸ ἤχημα τοῦ κοινωνικοῦ *Ἀντρωσιν ἀπέστειλε* *Πανδέκτη Δ'* σσ. 451, 461 και 641 ἀντίστοιχα. Στὸ κοινωνικὸ τοῦ α' ήχου ἡ θέση τοῦ ἐπέγευματος ἐπαναλαμβάνεται τέσσερες φορές και τοῦ β' ήχου τρεῖς φορές. Δὲν συναντιέται εύκολα ἡ θέση ὅπως τὴν ἔχει ὁ Ἀπόστολος στὴν ἀρχὴ τοῦ παραδείγματος και τὴν ἀντέγραψε ὁ Εηροποταμηνός, ἀλλ' ὅπως περιέχεται στὸ τέλος τοῦ παραδείγματος τοῦ Ἀποστόλου. Σημεία πάντως ἔχει ὅτι ἡ κίνηση πὺ παρασημαίνει εἶναι ἡ ἴδια ὅπως τὴ σημειώνει κι ὁ Ἀπόστολος στὸ φ. 40α. Και στὴ χαρακτηριστικὴ στιχηρική θέση τοῦ ἐπέγευματος στὸν Γα ἡ κίνηση διατηρεῖται ἀκριβῶς ἡ ἴδια στὴν ἀρχὴ τῆς θέσεως. Τὴν ἐξήγηση σε ὅλους τοὺς ήχους τῆς ἀρχῆς τῆς θέσεως τοῦ ἐπέγευματος βλ. στὸν πίνακα *ΙΣΤ'* τοῦ βιβλίου Κ. Ψάχου, ἡ *Παρασημαντικὴ*., (1917).

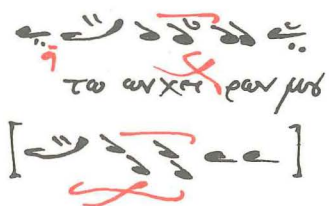


## 26. τρομικοσύναγμα



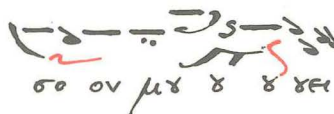
Ἰδιόμελο *Δεῦτε ἐκκαθάρωμεν*, ήχος πλ. δ', τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου, στὴ λέξη *τῆς δεξιᾶς τὸ ἔργον* *Πανδέκτη Α'* σ. 274, και τοῦ ἴδιου στὴ λέξη *ἀναλαβοῦσά* τοῦ *Κύριε, ἡ ἐν πολλαῖς ἀμαρτίαις* *Πανδέκτη Α'* σ. 300. Ἡ θέση εἶναι πολὺ κοινὴ ὡς καταληκτικὴ σε ὄλο τὸ ἀργὸ στιχηρικό μέλος.

## 27. ψηφιστοσύναγμα



Μεγάλα κεκραγάρια, *Κατευθυνθήτω*, πλ. δ' στὴ λέξη *τῶν χειρῶν μου*, καθὼς και *Κατευθυνθήτω* τοῦ Ἰακώβου, πλ. δ' στὴ λέξη *τῶν χειρῶν μου* *Πανδέκτη Α'* σσ. 148 και 203 ἀντίστοιχα. Βλ. και κοινωνικὸ *Αἰνεῖτε*, πλ. δ' τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου στὴ λέξη *Κύριον* *Πανδέκτη Δ'* σ. 491. Στὸ Μέγα Ἴσον ἡ θέση ἀναφέρεται ὡς ψηφιστὸν κατάβασμα [*Ἐν ἄνθος*, σ. 131 - 132].

## 28αβ ξηρὸν κλάσμα

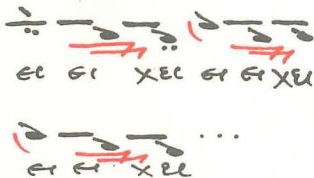


Κεκραγάρια *Μπαλασίου*, ήχος δ', στίς λέξεις *εἰσάνουσόν μου εἰ—και πρὸς σε* *Πανδέκτη Α'*, σσ. 162 - 164. Βλ. και κοινωνικὸ *Ποτήριον*, ήχος δ' τοῦ Δανιήλ, στὴ λέξη *σωτηρίου* *Πανδέκτη Δ'* σ. 802. Ἡ θέση εἶναι πολὺ κοινὴ στὰ παπαδικὰ μέλη στὸν τόνο τοῦ Βου και, πολὺ χαρακτηριστικὴ.

29. ἀργουσύνθετο



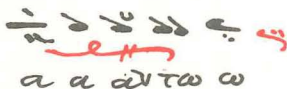
30. γοργουσύνθετο



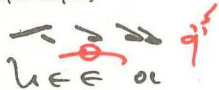
31αβ. οὐράνισμα



31γ



32[α] θεματισμός



32β



Πολυλέως Δούλοι, Κύριον, ἦχος πλ. α', τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου στὸ στίχο *Οἶκος Ἰσραὴλ· Πανδέκτη Β'* σ. 112. Τὸ ἀργουσύνθετο τίθεται συνθέστερα σὲ ἀνεβοκατάβασμα μιᾶς φωνῆς μὲ ὀλίγο καὶ ἀπόστροφο καὶ ἀπαντᾷ σὲ ἀρκετὰ μέλη· π.χ. στὴ λέξη *ἐν ἤχῳ σάλπιγγος* στὸ κοινω-  
νικὸ *Ἀνέβη ὁ Θεός, ἦχος δ'*, τοῦ Πέτρου Πελο-  
ποννησίου· *Πανδέκτη Δ'* σ. 729. Καὶ στὴν ἀρ-  
χαία σύνθεση *Ἅγιος ἅγιος ἅγιος* τῆς Λειτουργ-  
γίας τοῦ μεγάλου Βασιλείου τοῦ Ἰωάννου Πρω-  
τοψάλτου τοῦ Γλυκῆ.

Κοινωνικὸ *Αἰνεῖτε*, ἦχος β', τοῦ Πέτρου Πελο-  
ποννησίου, στὴ συλλαβὴ *νεῖ* - τοῦ *αἰνεῖτε* στὴν  
ἀρχή, τρεῖς συνεχόμενες φορές· *Πανδέκτη Δ'* σ.  
509. Στὴν περίπτωση αὐτὴν ἐδῶ ἡ σημειογραφία  
εἶναι πῶς ἀναλυτικὴ ἀπ' ὅ,τι στὸ Ξηροποταμινὸ  
χειρόγραφο, ὅπου ἡ πετάστῃ μὲ τὴν ἀπλῆ καὶ τὸ  
ἀντικένωμα οὐσιαστικὰ δείχνει τὴν ἴδια κίνηση.

Ἰδιόμελο *Ἀναστάσεως ἡμέρα* τοῦ Μανουὴλ Χρυ-  
σάφη κατὰ καλλιωπισμὸ τοῦ νέου Χρυσάφη, στὴ  
λέξη *ἀδελφοί*· *Πανδέκτη Α'* σ. 339. Ἡ θέση εἶ-  
ναι ἀπ' τὶς γνωστότερες καὶ χαρακτηριστικώ-  
τερες τοῦ ἀργοῦ στιχηρατικοῦ μέλους. Τὴ χρη-  
σιμοποίησαν κατὰ κόρον οἱ Χρυσάφης ὁ νέος καὶ  
Γερμανὸς Νέων Πατρῶν στὸ καλλιωπισμένο  
μέλος τῶν Στιχηρατίων τους. Βλ. καὶ Χρυσάν-  
θου, *Θεωρητικόν*, σ. 181.

Ἰδιόμελο *Λησταῖς λογιμοῖς*, ἦχος πλ. β', Πέ-  
τρου Πελοποννησίου, στὴ λέξη αὐτῶ· *Πανδέκτη*  
*Α'* σ. 288. Καὶ χρωματικὰ ἡ θέση πολὺ συχ-  
νὴ στὸς παλαιὸς μελωργοῦς τοῦ στιχηρατικοῦ  
μέλους. Βλ. καὶ Μέγα Ἰσον [*Ἐν ἄνθος*, σ. 129].

Συνέχεια στὸ οὐράνισμα, ἢ καὶ μόνος του, δια-  
τονικὰ στὸν Κε ἢ κατὰ περίπτωσιν στὸν Πα· βλ.  
*Πανδέκτη Α'* σσ. 339 ἢ 332 ἢ 304 - 305.

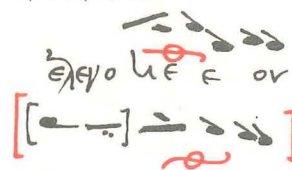
Συνέχεια στὴν παραπάνω θέση τοῦ οὐράνισματος  
31γ.

32γ



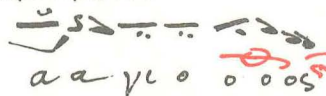
Στὸ ἴδιο ἰδιόμελο, *Λησταῖς λογιμοῖς*, στὴ λέξη  
*εἰ μὴ σύ*, χρωματικὰ στὸν Δι τοῦ β' ἤχου.

33α. θεματισμός ἐξω



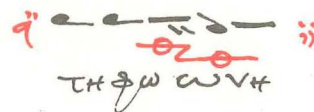
Ἰδιόμελο *Ρεύσεως ἡμᾶς*, ἦχος πλ. β' τοῦ Χρυ-  
σάφη τοῦ νέου στὴ λέξη *ἔλεγον*. Συχνότερη θέση  
τοῦ ἐξω θεματισμοῦ εἶναι ἡ σημειωμένη δίπλα  
ἐντὸς ἀγκυλῶν, ποῦ ἔχει ὅμως ἄλλο μέλος, στὸ  
μαλακὸ χρῶμα τοῦ β' ἤχου, σὲ ἰδιόμελα τοῦ πλ. β'.

33β. θεματισμός ἔσω



Βλ. τὸν εἰρμὸ *Τῆς πίστεως*, στὴ λέξη *ἅγιος*, ἢ  
τὸν εἰρμὸ *Ψυχαῖς καθαραῖς*, στὴ λέξη *τὴν ἀκηλί-  
δωτον*, τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου σὲ ὅποιοδῆ-  
ποτε *Εἰρμολόγιο*.

34. θές καὶ ἀπόθες



Ἡ θέση ἀπαντᾷ συχνὰ σὲ παπαδικὰ καὶ ἀργὰ  
στιχηρατικὰ μέλη, σὲ α' καὶ πλ. α' κυρίως ἦχο-  
κοῖτα τὰ μεγάλα κεκραγάρια, ἦχος α' ἢ τὰ τοῦ  
Ἰακώβου ἀντίστοιχα, στίς λέξεις πρὸς σέ, *τῆ*  
*φωνῆ*· *Πανδέκτη Α'* σσ. 115, 184. Στιχηρατικὰ,  
κοῖτα τὸ ἰδιόμελο *Τὸν ἥλιον κρύψαντα* τοῦ Γερ-  
μανοῦ Νέων Πατρῶν, στὴ λέξη ὡς ξένος, ἢ τὸ  
*Σὲ τὸν ἀναβαλλόμενον* τοῦ Ἰακώβου, στὴ λέξη  
*μέλπω*, [*Πανδέκτη Α'* σ. 335, 329 ἀντίστοιχα].

35. παρακάλεσμα



Κοινωνικὸ *Ποτήριον σωτηρίου*, ἦχος δ', Πέτρου  
Πελοποννησίου, στὴ λέξη *ἐπικαλέσομαι*· *Παν-  
δέκτη Δ'* σ. 808, ἢ στὸ κοινωνικὸ *Σωτηρίαν εἰρ-  
γάσω*, στὴ λέξη *εἰργάσω* [*Πανδέκτη Δ'* σ. 613],  
στὸ χερουβικὸ, ἦχος α', στίς λέξεις *ἀποθώμεθα*  
καὶ *βασιλέα*, τοῦ αὐτοῦ Πέτρου Πελοποννησίου  
[*Πανδέκτη Δ'* σ. 80]. Κοῖτα καὶ Μέγα Ἰσον  
[*Ἐν ἄνθος*, σ. 132].

36. χόρευμα



Μάθημα *Ἄπας γηγενής*, ἦχος δ', τοῦ Δανιὴλ,  
στὴ λέξη *σκιρτάτω*· *Πανδέκτη Γ'* σ. 412. Τοῦ  
αὐτοῦ Δανιὴλ στὸ κοινωνικὸ *Εἰς μνημόσυνον*,  
ἦχος βαρὺς, στὴ συλλαβὴ *συ*, δυὸ φορές διαδο-  
χικὰ· *Πανδέκτη Δ'* σ. 788. Καὶ στὸ κοινωνικὸ  
τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου, *Ποτήριον σωτηρίου*  
στὴ λέξη *ὄνομα* [*Πανδέκτη Δ'* σ. 807], ἢ Ἰακώ-  
βου *Σιγησάτω*, πλ. α', στὴ λέξη *οἱ χοροὶ* [*Παν-  
δέκτη Δ'* σ. 684]. Εἶναι χαρακτηριστικὸ πῶς



Με τις αναφορές που έγιναν παραπάνω στα μουσικά κείμενα γίνεται ολοφάνερο πώς όλες αυτές οι θέσεις είναι απ' τα βασικά στοιχεία του παπαδικού μέλους, εκτός μερικών που είναι καθαρά άργες στιχηραρικές θέσεις. "Όλα τα χερουβικά και κοινωνικά κι όλα τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας δεν μπορεί παρά να έχουν αυτές η εκείνες τις θέσεις — ανάμεσα σε πολλές άλλες που δεν υπάρχουν στο Ξηροποταμηνό χειρόγραφο —, σ' αυτή ή την άλλη διαδοχή μεταξύ τους. Σε όλα τα χερουβικά και κοινωνικά θα συναντήσουμε τις θέσεις του κυλίσματος στις καταλήξεις ή τις αποδόσεις του μέλους, όπως λένε οι θεωρητικοί: ύστερα, όπως ούποτε θα υπάρχει το κρατημοῦπόρροο, ή δξεία, ή πεταστή, το πελαστόν, και σε μεγάλη συχνότητα ή παρακλητική και το λύγισμα, το όμαλόν και το ψηφιστόν, το τρομικόν και το έκστρεπτόν. Οι θέσεις των μεγάλων σημαδίων χειρονομίας θα υπάρχουν κι αυτές πάντα με άριστη έκλογή απ' τὸν μελοποιό: έτσι, το παρακάλεσμα, το επέγεσμα, το χόρευμα, το θές και απόθες, το ξηρόν κλάμα, το σύναγμα, το ψηφιστοπαρακάλεσμα υπάρχουν στην άρμόδια πάντα θέση στο κάθε μέλος.

"Αν χρειάζεται ο άναγνώστης ένα συγκεκριμένο παράδειγμα, άναφέρω — και μεταφέρω έδω παρακάτω και για όπτική έπαλήθευση — το κοινωνικό του Πέτρου Πελοποννησίου *Σωτηρίαν είργάσω*, σε ήχο πλ. α'. Δεν έκανα ειδική έκλογή το πήρα στην τύχη. Σ' αυτό το κοινωνικό συναντάμε, απ' τα βασικά σημάδια που δείχνουν μιάν ολόκληρη μελική κίνηση, τα ακόλουθα: το κρατημοῦπόρροο τρείς φορές — το παρακάλεσμα μιá φορά — το επέγεσμα μιá φορά — το κύλισμα δυό φορές στις δυό βασικές καταλήξεις. "Υστερα, το τρομικόν σε μεγάλη συχνότητα — το τρομικόν και έκστρεπτόν συνδυασμένα σε δυό όμοιες διαδοχικές θέσεις μιá φορά (και στις θέσεις του πελαστοῦ στο ήχημα έπίσης) — το πελαστόν (συνδυασμένο με κόκκινη παρακλητική και κόκκινο τρομικόν) έφτά φορές, τις έξ στο ήχημα — το λύγισμα και το κόκκινο έτερον σε μεγάλη συχνότητα. Τα άλλα σημάδια, δηλαδή όμαλόν, ψηφιστόν, άντικένωμα, βαρεΐα, πίασμα, όλα κόκκινα, υπάρχουν κατά πῶς ή τέχνη τής μελοποιίας το θέλει.

Τώρα, για να εξηγήσουμε αυτό το μέλος και το καταγράψουμε άναλυτικά με την Νέα Μέθοδο, ή μικρή Κλείδα του Ξηροποταμηνού κώδικα μās βοηθάει κατά το ήμισυ ή και περισσότερο, και μάλιστα στα κάγια σημεία τής όλης συνθέσεως. Μās γνωρίζει την ένέργεια του κρατημοῦπορροῦ (11β - ε), των δυό άποστρόφων (με τρομικό — 3α), του παρακαλέσματος (35), του κυλίσματος (188), του επεγέρματος (23), του πελαστοῦ (8α), του πιάσματος (16 γ), του άποδόματος (5). "Ας σημειωθῆ έδω ότι ή σημειογραφία του κοινωνικού αυτού στο ήχημα κυρίως αλλά και σε ένα - δυό σημεία στο κείμενο, δεν παρουσιάζει ιδιαίτερη δυσκολία: είναι, σε σχέση με παλαιότερες συνθέσεις, άναλυτική κιόλας μέχρι κάποιο βαθμό.

Είναι εύκολονόητο πώς ό όλοτελα άμύητος στα μυστικά τής βυζαντινής σημειογραφίας και τής Ψαλτικῆς Τέχνης εν γένει που θα θελήσει να δοκιμάσει να εξηγήσει αυτό το κοινωνικό με βάση μονάχα την «εξήγηση των χαρακτήρων και υποστάσεων» του Ξηροποταμηνού χειρογράφου, δεν θα κατορθώσει πολλά πράγματα. Γιατί, ως μπῆ σάν κατακλείδα τής όλης συγγραφῆς μου έδω ή παρατήρηση που έγινε και αρχή - αρχή, εκεί που γίνεται λόγος για το τι είναι τέλος πάντων ή Κλείδα: ή όποιαδήποτε εξήγηση και ή όποιαδήποτε βοηθητική Κλείδα προϋποθέτουν μιá πολυχρόνια ένασχόληση με τή βυζαντινή σημειογραφία και με όλα τα παρεπόμενα τής δομῆς και τής τεχνικῆς του κάθε βυζαντινού εκκλησιαστικού μέλους.

"Η Βυζαντινή Μουσική είναι Τέχνη, και οι μῦστες της, οι καλοί τεχνίτες ή στην κυριολεξία οι καλλιτέχνες που θεραπεύουν αυτήν τήν Τέχνη, πρέπει να είναι άνθρωποι που τους φύτρεψεν ό Θεός μέσα τους το τάλαντο και τους έταξε σε μιá παράδοση, όπου ή πολλαπλασιάζουν ή άποκρύβουν το τάλαντο: ή άπόκρυψη είναι κατακριτέα. Χρειάζεται

σπουδή για συστηματική γνώση: αυτό είναι ή βάση για τήν επάξια συνέχιση τής Τέχνης και τής παραδόσεως. Κατακτώντας αυτό, τήν γνώση τής Τέχνης, δεν υπάρχουν μυστικά και δεν χρειάζονται Κλείδες: ή, αν καταρτίζονται Κλείδες θα πῆ πῶς εξέλιπαν οι καλοί συνεχιστές τής παραδόσεως και κινδυνεύουν κι αυτές πιά να καταντήσουν «φωνές εν τῇ ερήμῳ». Το μόνο παρήγορο σ' αυτή τήν περίπτωση είναι ότι υπάρχει ένα στοιχείο προδρομικό, που εξαγγέλλει τὸν έρχομό μιās άλλης εποχῆς, άναγεννησιακῆς, που δεν έρχεται να καταργήσει αλλά να συμπληρώσει.

Το κοινωνικό *Σωτηρίαν είργάσω* του Πέτρου Πελοποννησίου στην παλαιά σημειογραφία είναι γραμμένο με το χέρι μου: οι φωτογραφίες των σελίδων 115-117 είναι παρμένες απ' το βιβλίο *Σύνοψις Καλοφωνικῶν Είργων* του 'Ιωάννου Λαμπαδαρίου, Κων/πολις 1842, σσ. 207-210.





## R É S U M É

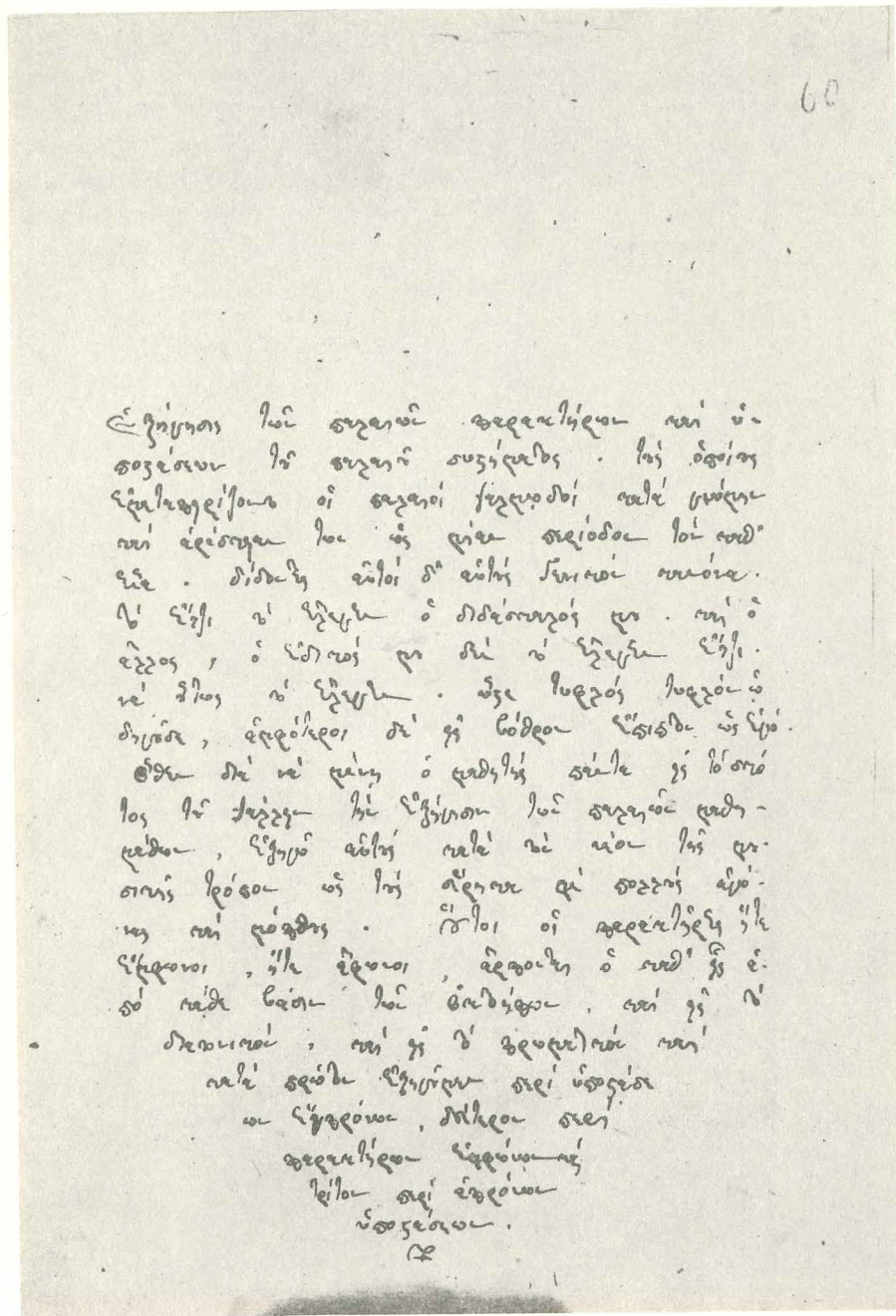
Les feuilles 60r—66r du MS musical grec du Monte Athos, Xéropotamou 357, écrit aux environs du 1820, contiennent un texte ou plutôt un recueil de «theseis» musicales, de grande valeur. Le début en est «Exégèse des anciens caractères et hypostaseis de l'ancien système» (de la notation byzantine, bien entendu, avant 1814). Dans ces pages nous avons une explication des «signes à temps, des signes à voix et des hypostaseis sans temps», avec les exemples de l'ancienne notation 'synoptique' et la nouvelle notation 'analytique' à côté. Il s'agit au fait d'une explication des principales «theseis», c'est-à-dire des phrases musicales constituées par les combinaisons de signes phonétiques et des signes gestuels, appelées «grandes hypostaseis de chironomia».

La recherche des sources utilisées par l'auteur anonyme du manuscrit en question finit par démontrer que cet auteur a compilé le texte en copiant des passages des deux premières parties du Théorétikon d'Apostolos Konstas de Chio, écrit en 1800. Nous avons utilisé, à des fins de comparaison, une copie de ce Théorétikon, le MS Docheiariou (au Monte Athos) 389, qui fut également écrit par Apostolos Konstas en 1870. Dans ce texte Apostolos entreprend une explication systématique, signe après signe, de l'ancienne notation de la Musique Byzantine et donne plusieurs interprétations importantes en résumant, dans la plupart des cas, l'interprétation étymologique des signes donnée par les écrivains des Théorétika. Il est curieux de constater le fait qu'Apostolos ne donne aucune explication pour les «grandes hypostaseis» qui montrent une amplification du mélós, et se contente à ajouter la mélodie de ces hypostaseis dans leurs principales «theseis» (papadiké ou stichirariké).

Étant donné le rapport de ces deux textes entre eux, et l'importance de leur contenu, nous avons jugé bon et en même temps utile de les publier tous les deux dans la deuxième partie de ce livre, la première contenant une introduction qui éclaircit bien de points concernant ces textes, leurs auteurs et les buts que ceux-ci ont poursuivis. La troisième partie est un commentaire assez étendu du texte du MS de Xéropotamou, en particulier des sujets exégèse-mélós-theseis-grandes hypostaseis de chironomia-exégèse etymologique des signes. Pour ce dernier, nous citons le passage relatif du texte de l'hieromonache Gabriel.

Une Concordance très utile, avec des renvois aux textes musicaux où l'on rencontre toutes ces «theses», et aussi la citation de chaque «thesis» dans son écriture synoptique, se trouve à la fin du livre. On peut ainsi se rendre compte de l'utilité d'un tel recueil d'interprétations ou d'explications de l'ancienne notation musicale byzantine. Malheureusement le texte xéropotamique ne constitue pas la Clé qu'on attendait de l'ancienne notation 'synoptique' de la Musique Byzantine, mais un préface à cette Clé.

Le texte xéropotamique (MS 357, ff. 60r-66r) et des pages intéressants du Théorétikon d'Apostolos Konstas (MS Docheiarion 389) sont également donné en facsimilé d'après mes clichés personnels (Planches A - ΛΒ' [I - XXXII]).



Εικόνα α'.— Ξεροπόταμον 357, φ. 60α.



61<sup>v</sup>

8  
α  
β  
γ

9

10

11

α

Handwritten musical notation on page 61v. The page contains several staves of music with notes and stems. Below the staves, there is Greek text: "ομοίως και ο βασιλευς", "Πρεσβυτερος", "ομοίως και ο βασιλευς". The notation includes various note values and rests, typical of Byzantine neumes.

Εικόνα δ.— Ξηροποτάμον 357, φ. 61β.

62

8  
β  
γ  
δ  
ε

12

13

14  
15

Handwritten musical notation on page 62. The page contains several staves of music with notes and stems. Below the staves, there is Greek text: "ομοίως και ο βασιλευς", "Πρεσβυτερος", "ομοίως και ο βασιλευς". The notation includes various note values and rests, typical of Byzantine neumes.

Εικόνα ε.— Ξηροποτάμον 357, φ. 62α.

62v

ἦν ἡ ἐξουσία ἡ ἀνάστασις καὶ ἡ ζωὴ  
 πάντων αἰώνων ἀμήν

16  
 α' ἦν ἡ ἐξουσία ἡ ἀνάστασις καὶ ἡ ζωὴ  
 πάντων αἰώνων ἀμήν

β' ἦν ἡ ἐξουσία ἡ ἀνάστασις καὶ ἡ ζωὴ  
 πάντων αἰώνων ἀμήν

γ' ἦν ἡ ἐξουσία ἡ ἀνάστασις καὶ ἡ ζωὴ  
 πάντων αἰώνων ἀμήν

17  
 α' ἦν ἡ ἐξουσία ἡ ἀνάστασις καὶ ἡ ζωὴ  
 πάντων αἰώνων ἀμήν

β' ἦν ἡ ἐξουσία ἡ ἀνάστασις καὶ ἡ ζωὴ  
 πάντων αἰώνων ἀμήν

18  
 α' ἦν ἡ ἐξουσία ἡ ἀνάστασις καὶ ἡ ζωὴ  
 πάντων αἰώνων ἀμήν

Εἰκόνα ζ'.— Ξηροποτάμον 357, φ. 62β.

63

β' ἦν ἡ ἐξουσία ἡ ἀνάστασις καὶ ἡ ζωὴ  
 πάντων αἰώνων ἀμήν

γ' ἦν ἡ ἐξουσία ἡ ἀνάστασις καὶ ἡ ζωὴ  
 πάντων αἰώνων ἀμήν

δ' ἦν ἡ ἐξουσία ἡ ἀνάστασις καὶ ἡ ζωὴ  
 πάντων αἰώνων ἀμήν

ε' ἦν ἡ ἐξουσία ἡ ἀνάστασις καὶ ἡ ζωὴ  
 πάντων αἰώνων ἀμήν

19  
 γ' ἦν ἡ ἐξουσία ἡ ἀνάστασις καὶ ἡ ζωὴ  
 πάντων αἰώνων ἀμήν

20  
 α' ἦν ἡ ἐξουσία ἡ ἀνάστασις καὶ ἡ ζωὴ  
 πάντων αἰώνων ἀμήν

Εἰκόνα ζ'.— Ξηροποτάμον 357, φ. 63α.

63<sup>v</sup>

β'  
γ'

21

α'  
β'  
γ'

22

Εἰκόνα η'.— Ξηροποτάμου 357, φ. 63β.

64

23

24

25

26

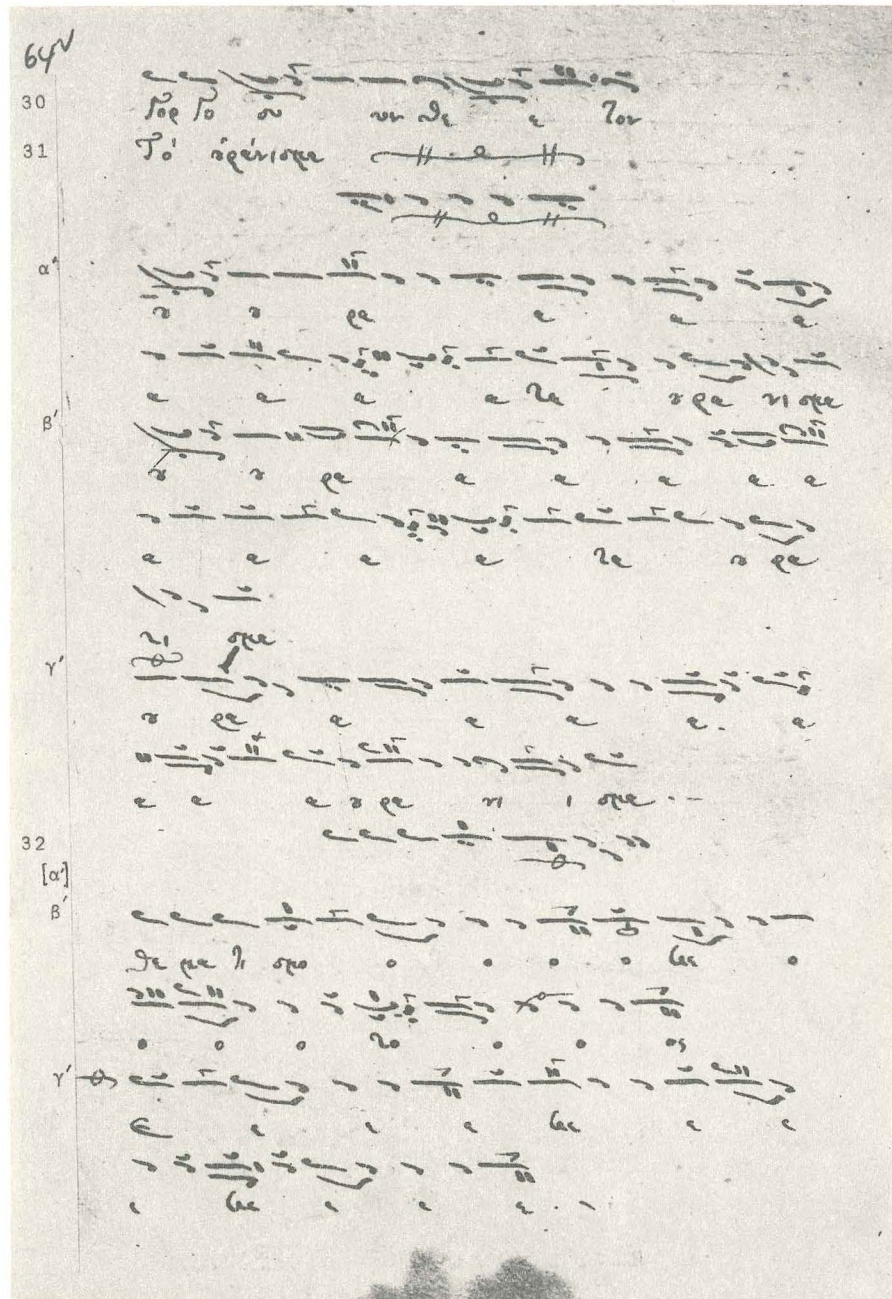
27

28

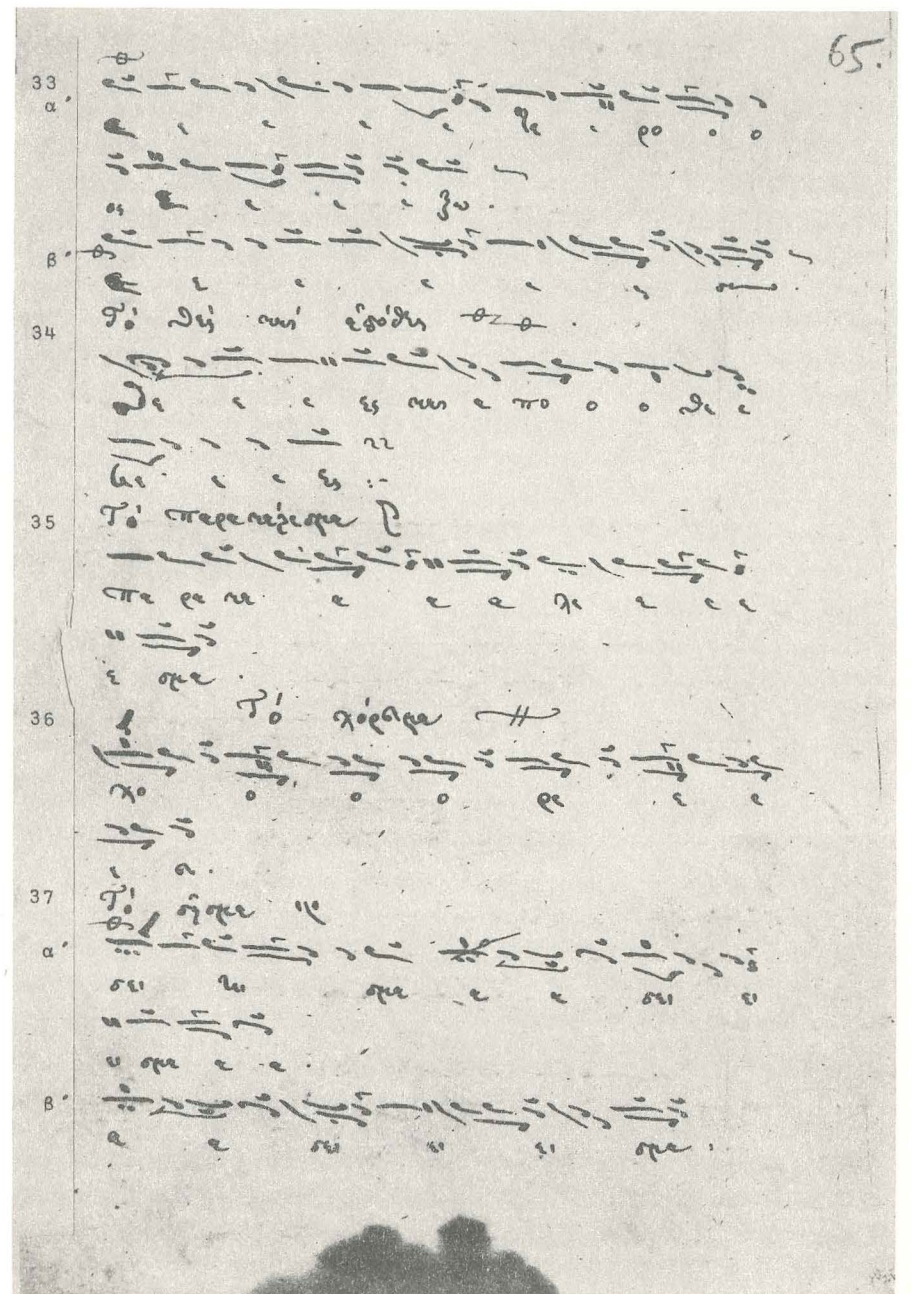
α' β'

29

Εἰκόνα θ'.— Ξηροποτάμου 357, φ. 64α.



Εικόνα ι.— Ξηροποτάμου 357, φ. 64β.



Εικόνα ια'.— Ξηροποτάμου 357, φ. 65α.

65v

38 Το συνέρα Ζ

α

β

γ

39 Το λογιώσιν σεραξίσην

40 Το ψαλμοσίν σεραξίσην

41 Το ημάρτησιν

Handwritten musical notation on page 65v. The page contains three systems of music. The first system is labeled '38 Το συνέρα Ζ' and includes three staves labeled 'α', 'β', and 'γ'. The second system is labeled '39 Το λογιώσιν σεραξίσην' and the third is labeled '40 Το ψαλμοσίν σεραξίσην'. The fourth system is labeled '41 Το ημάρτησιν'. The notation consists of notes on a five-line staff with various rhythmic markings and accidentals.

Εικόνα ιβ'.— Ξηροποτάμου 357, φ. 65β.

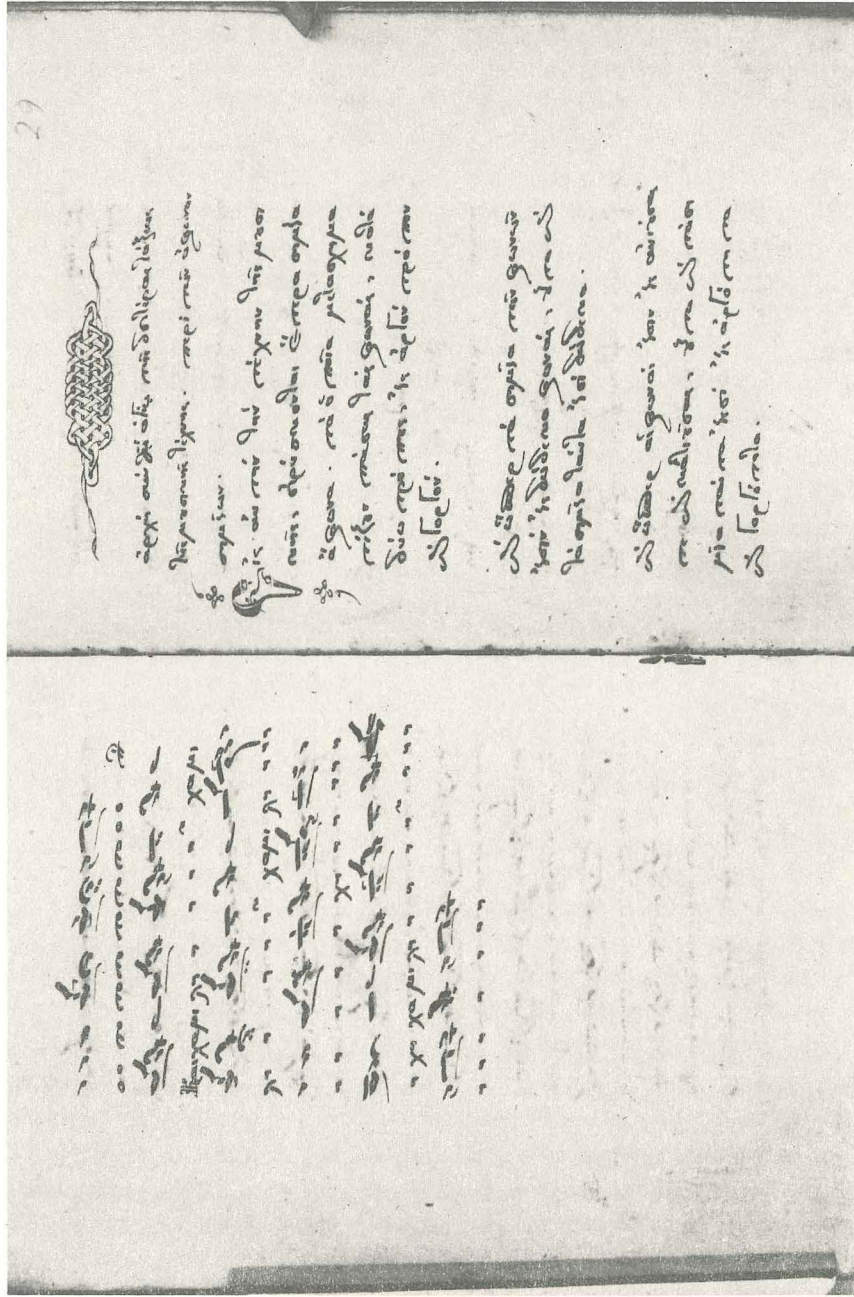
66

42 Το ημάρτησιν

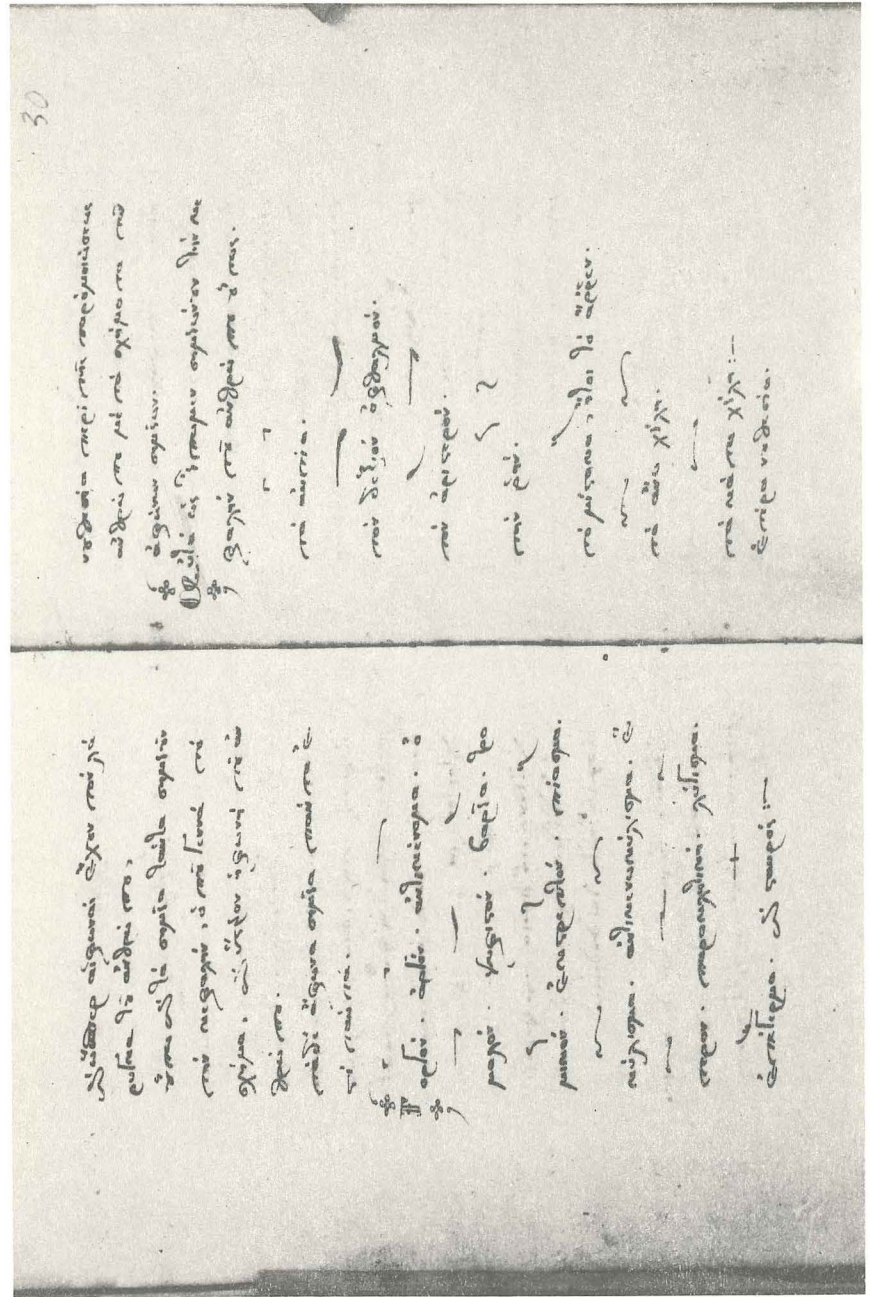
43 Το δίκη εσθίν

Handwritten musical notation on page 66. The page contains two systems of music. The first system is labeled '42 Το ημάρτησιν' and includes three staves. The second system is labeled '43 Το δίκη εσθίν' and includes two staves. The notation consists of notes on a five-line staff with various rhythmic markings and accidentals.

Εικόνα ιγ'.— Ξηροποτάμου 357, φ. 66α.



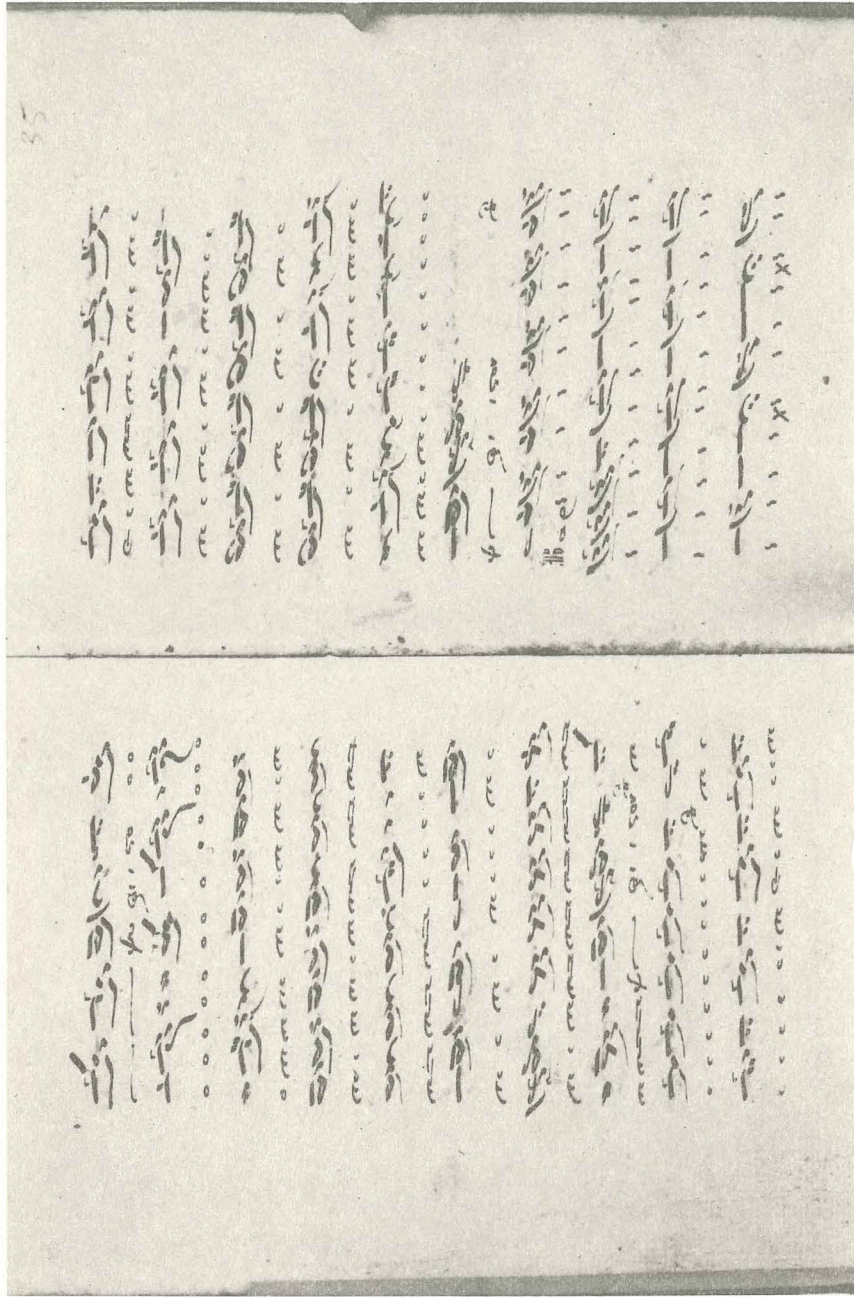
Εικόνα ιδ'.— Δοχειαίου 389, φφ. 28β - 29α.



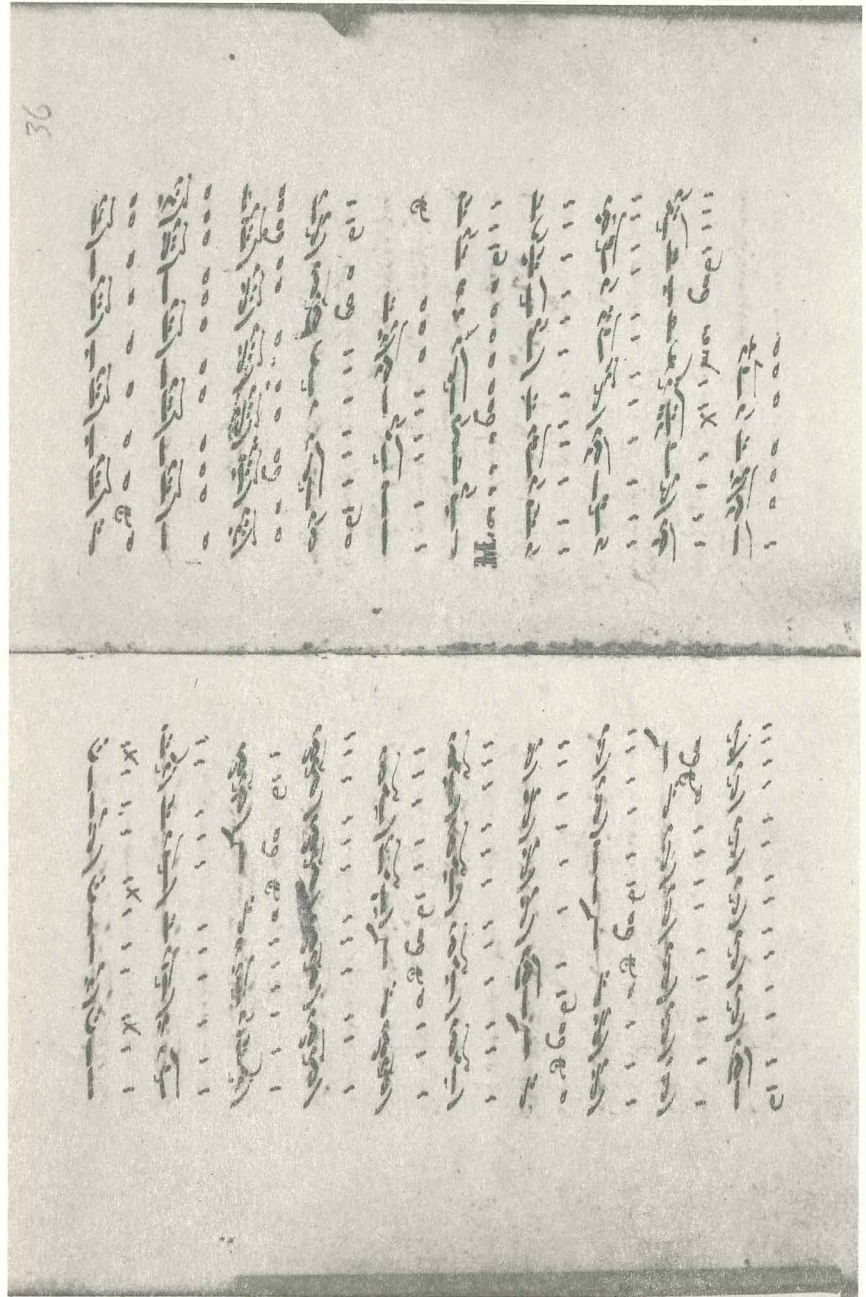
Εικόνα ιε'.— Δοχειαίου 389, φφ. 29β - 30α.





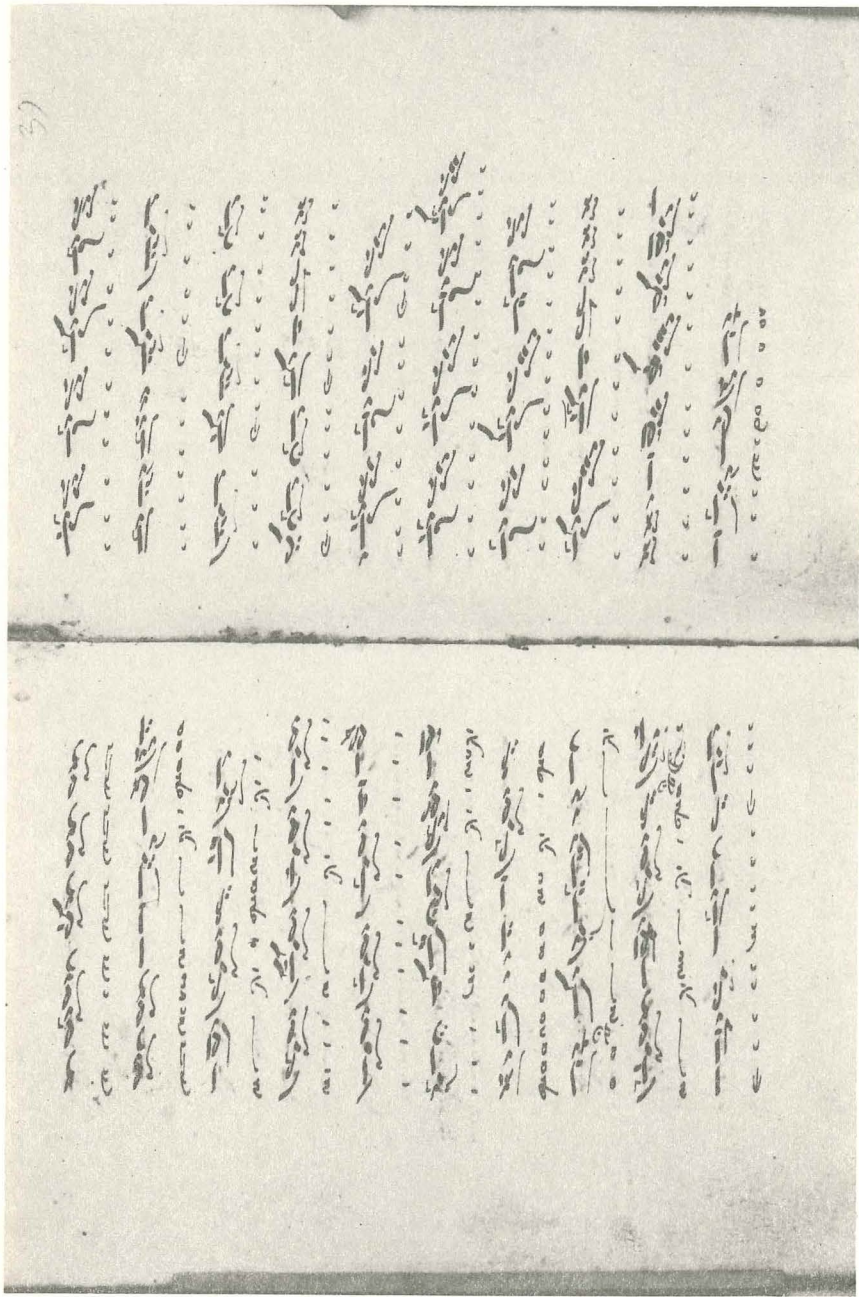


Εικόνα κ'.— Δοχειαρίου 389, φφ. 34β - 35α.

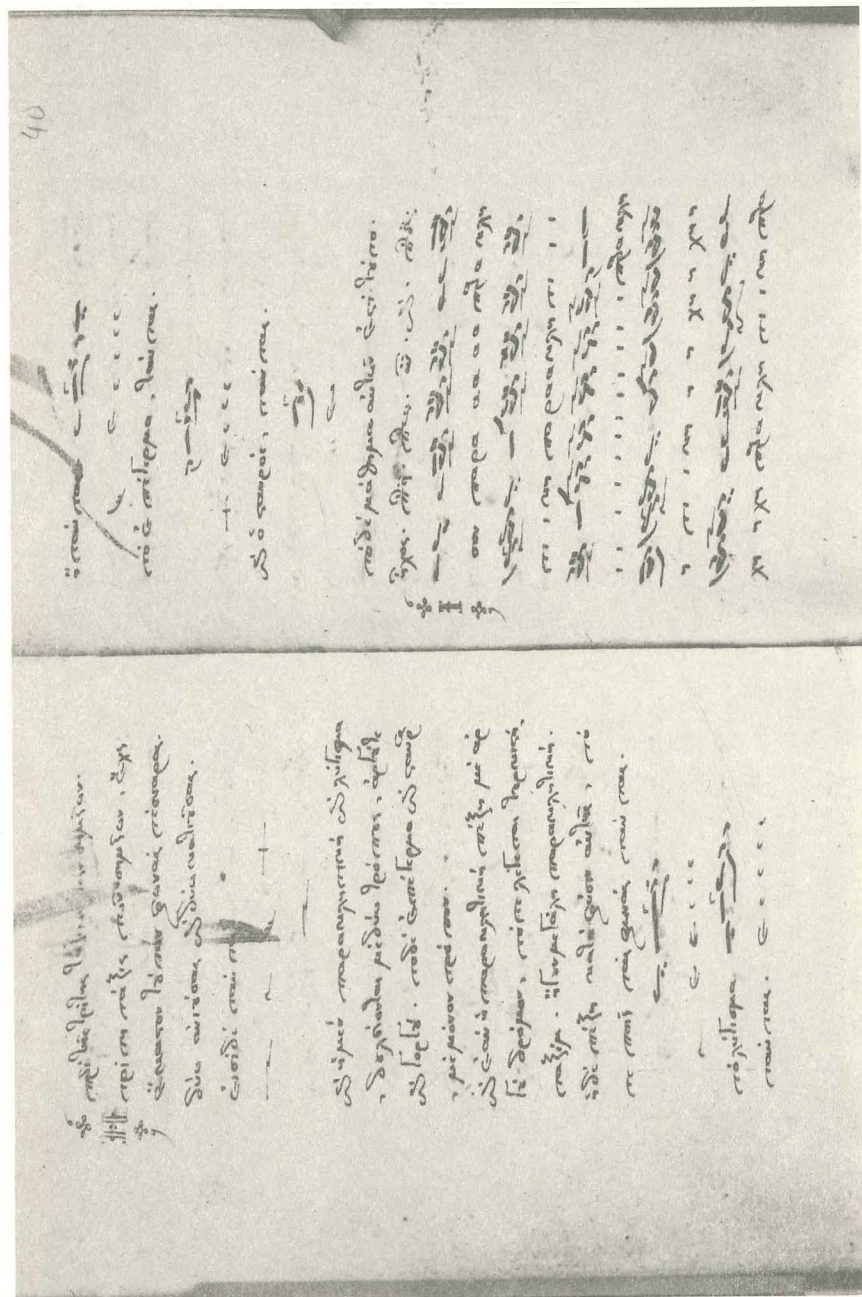


Εικόνα κα'.— Δοχειαρίου 389, φφ. 35β - 36α.



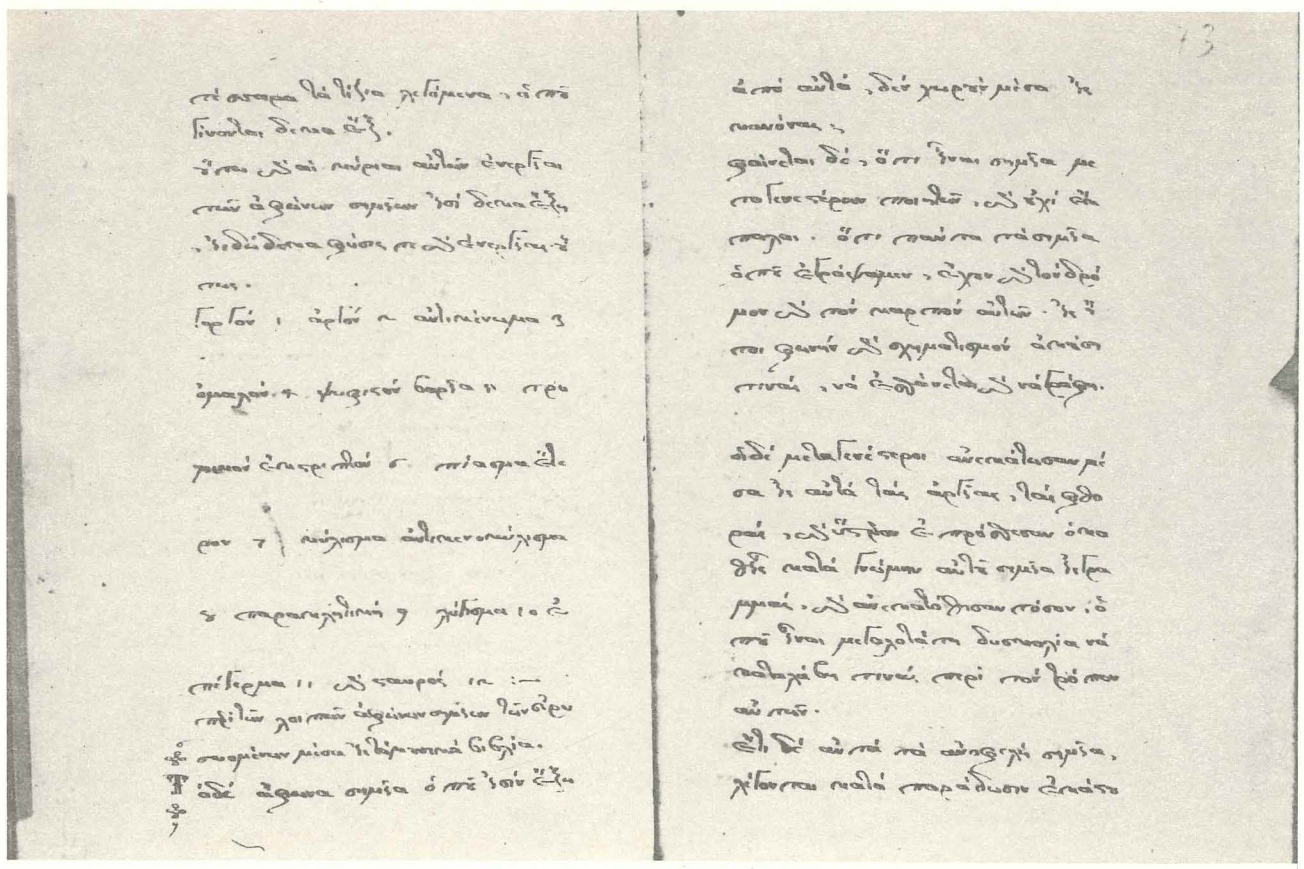


Εικόνα κδ'.— Δοχειαρίου 389, φφ. 38β - 39α.

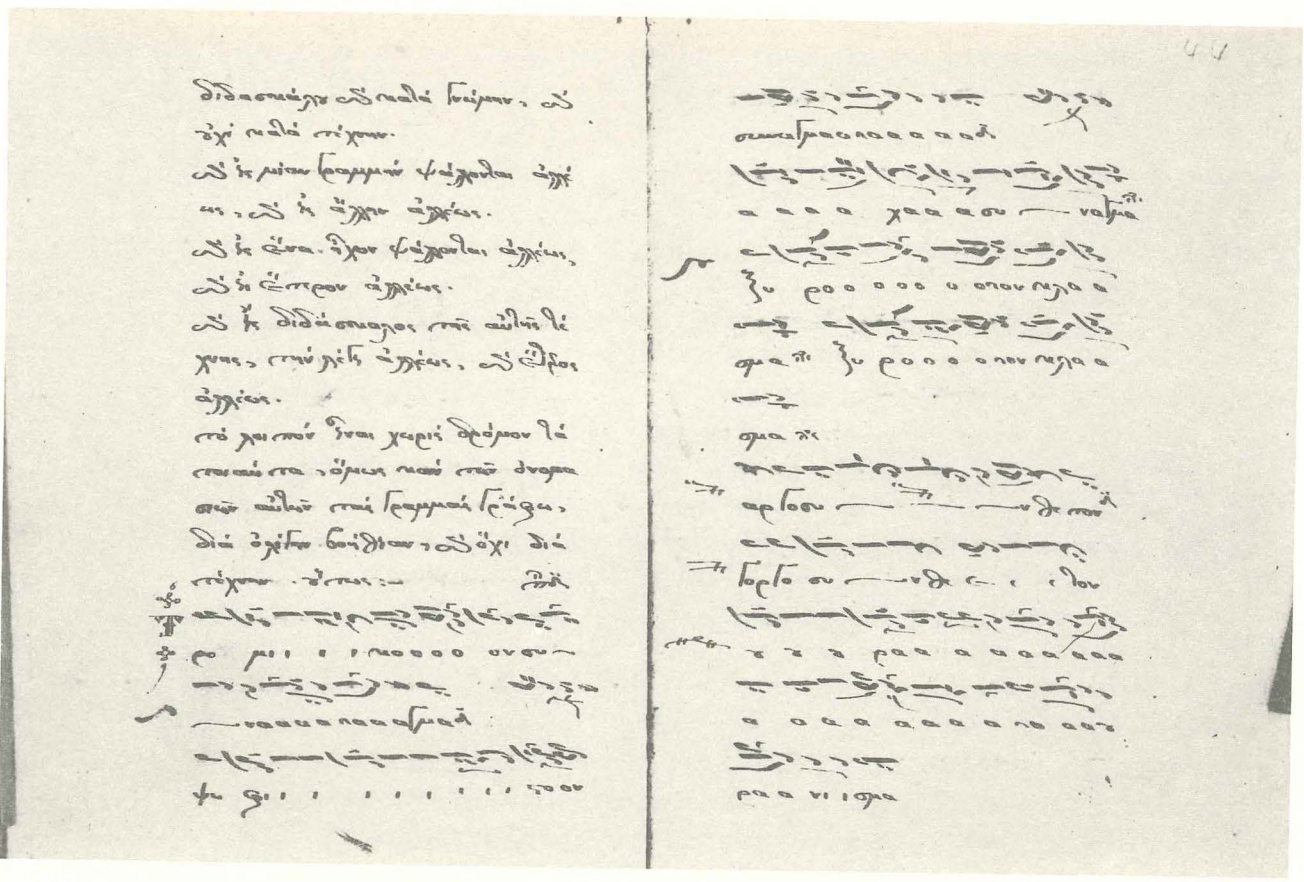


Εικόνα κε'.— Δοχειαρίου 389, φφ. 39β - 40α.

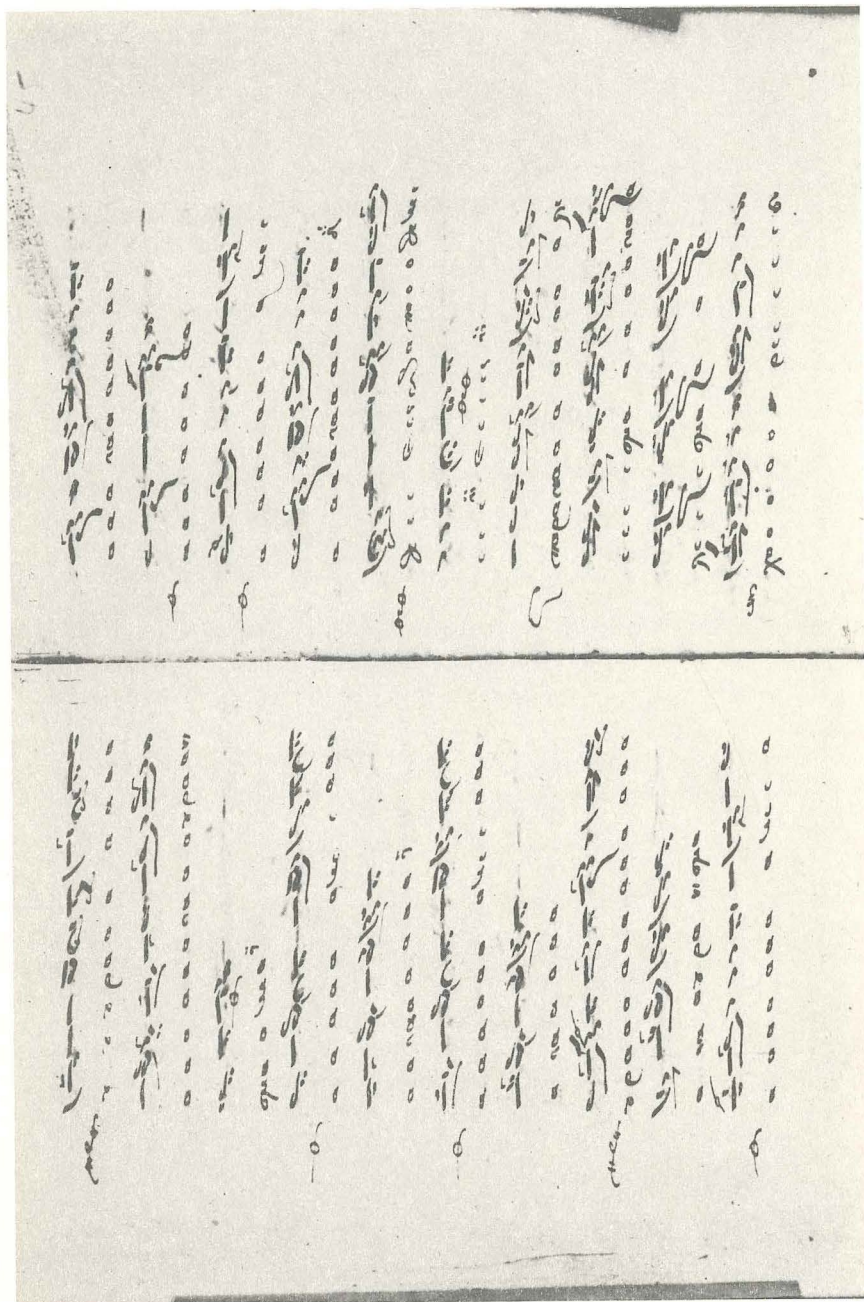




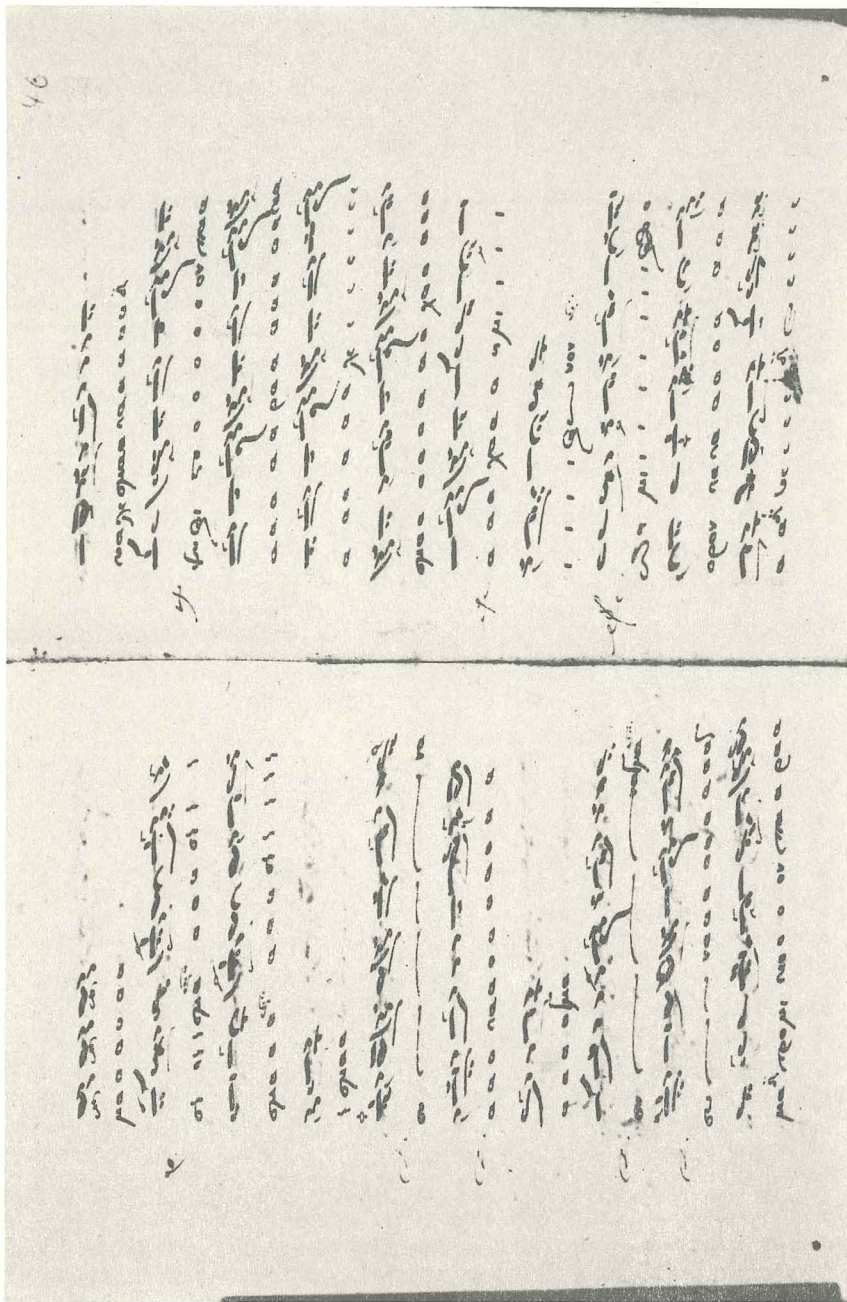
Εικόνα κη'.— Δοχειαρίου 389, φφ. 42β - 43α.



Εικόνα κθ'.— Δοχειαρίου 389, φφ. 43β - 44α.



Εικόνα λ'.— Δοχειαρίου 389, φφ. 44β - 45α.



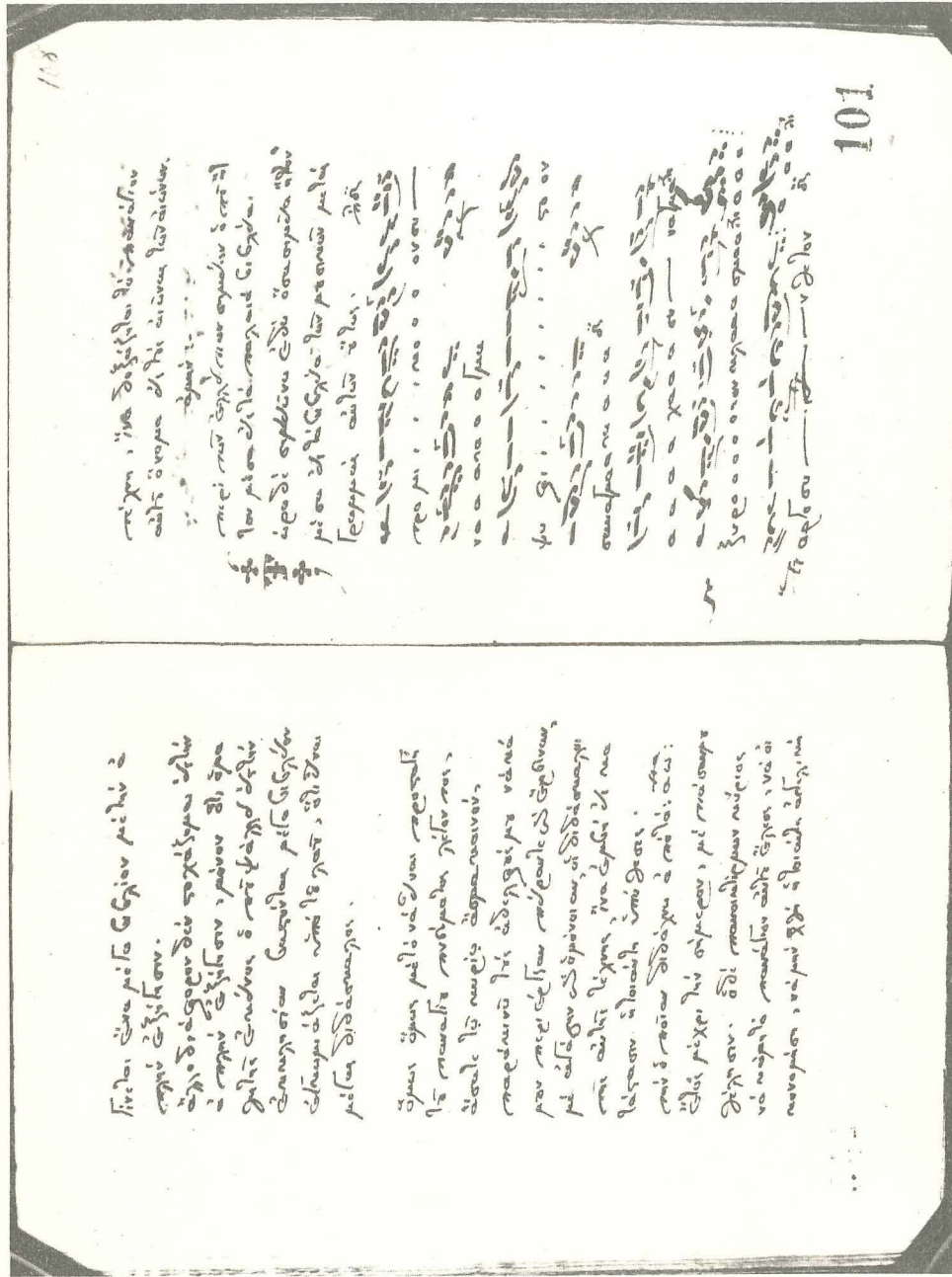
Εικόνα λα'.— Δοχειαρίου 389, φφ. 45β - 46α.











Εικόνα μ'. — EBE 1867, φφ. 107β-108α.

Στή σύνθεση αὐτῆς τῆς συγγραφῆς εἶχα ἰδιαιτέρα ὑπ' ὄψη τοὺς κατωτέρω χειρογράφους κώδικες Βυζαντινῆς Μουσικῆς, ποὺ κυρίως περιέχουν θεωρητικὲς συγγραφές ἢ ἄλλες σπουδαῖες ἀποδείξεις γιὰ τὸ προκείμενο θέμα. Δὲν μνημονεύω ἐδῶ τοὺς ἄλλους κώδικες, ἰδίως Παπαδικὲς τοῦ ΙΗ' αἰῶνα, ποὺ χρησιμοποίησα γιὰ τὴ συναγωγὴ τῶν θέσεων, στὴν παλαιὰ παρασημαντικὴ, στὴν Concordanza, γιὰτι καὶ πολλοὶ εἶναι καὶ δὲν ἔχει καμιά ἰδιαιτέρη σημασία ἢ συγκεκριμένη μνεία τους, ἀφοῦ ἡ γραφὴ σ' ὅλους αὐτοὺς τοὺς κώδικες εἶναι ἡ ἴδια, μὲ ἐλαχιστότατες ἴσως, κάπου - κάπου, διαφορὲς, ποὺ δὲν ἀλλοιώνουν τὴ μελικὴ κίνηση τῶν θέσεων.

Κ Ω Δ Ι Κ Ε Σ

- Δοχειαρίου 389 (χρῆφ. Ἀποστόλου Κώνστα, τὸ 1807)· *Μουσικὴ Τέχνη*
- Ἐηροποτάμου 357 (περὶ τὸ 1820 ἢ λίγο ἀργότερα)· *Ἐξηγήσεις τῶν χαρακτηρισμῶν*
- Κουτλουμουσίου 450 (χρῆφ. Ἀποστόλου Κώνστα, 1808)· *Μουσικὴ Τέχνη*
- Ἰβήρων 1192 (ΙΖ' αἰ.)· *Θεωρητικὴ συγγραφή Ἰωάννου Πλουσιαδηνοῦ*
- Ἐηροποτάμου 330 (χρῆφ. Δ. Λώτου, τὸ 1782) φφ. 2α - 7β· *Εἰσαγωγή Μουσικῆς τοῦ Κυρίλλου Μαρμαρηνοῦ.*
- Ἀθηνῶν EBE 917 (ΙΣ' αἰ. — χρῆφ. Ἀκακίου Χαλκεοπούλου)· *Ἐξηγήσεις - θεωρία*
- Ἀθηνῶν EBE 975, Στιχηράριον, (ΙΗ' αἰ.)· *ἐξηγήσεις στὶς ᾠδες*
- Ἰβήρων 1128, Στιχηράριον Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν (ΙΗ' αἰ.)· *ἐξηγήσεις στὶς ᾠδες.*
- Διουσιῶν 570 (τέλη ΙΕ' αἰ. - χρῆφ. Ἰωάννου Πλουσιαδηνοῦ), φφ. 4α - 123β, πολλὲς θεωρητικὲς συγγραφὲς καὶ εἰδικώτερα φφ. 110α - 124β θεωρητικὴ συγγραφή Ἰωάννου Πλουσιαδηνοῦ.
- Ἐηροποτάμου 317 (ἀρχὲς ΙΗ' αἰ.) φφ. 1α - 23β· *Προεθωρία καὶ ἰδιαιτέρα περὶ «λεπτῶν διαστημάτων».*

ΜΟΥΣΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ

- ΔΟΞΑΣΤΑΡΙΟΝ, Ἰακώβου Πρωτοψάλτου, α' ἔκδοσις Κων/πολις 1836 — β' ἔκδοσις Κων/πολις 1888.
- EN ANΘΩΣ τῆς καθ' ἡμᾶς ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, Ἀγαθαγγέλου Κυριαζίδου, Κων/πολις 1896.
- NEA ANΘΟΛΟΓΙΑ, Ἐμμ Βαμβουδάκη, Σάμος — Ἰερουσαλήμ 1921.
- ΠΑΝΔΕΚΤΗ τῆς ἱερᾶς ἐκκλησιαστικῆς ὑμνωδίας τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ, ἐκδοθεῖσα ὑπὸ Ἰωάννου λαμπαδαρίου καὶ Στεφάνου α' δομεστίκου, τόμοι 1 - 4, Κων/πολις 1851 - 1852.
- TAMEION ANΘΟΛΟΓΙΑΣ, περιέχουν ἅπασαν τὴν ἐκκλησιαστικὴν ἐνιαυσίον ἀκολουθίαν ..., Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, τόμοι 1 - 2, Κων/πολις 1834 β' ἔκδοσις καὶ γ' ἔκδοσις 1837 ὑπὸ Θεοδώρου Φωκαέως.
- TAMEION ANΘΟΛΟΓΙΑΣ..., Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, τόμοι 1 - 2, Κων/πολις 1824.

- Ἄγιοπολίτης, [Προθεωρία Μουσικῆς]· στὸ βιβλίο Lorenzo Tardo, *L' Antica Melurgia Bizantina*, Grottaferrata 1938, σσ. 164 - 173.
- Βαμβουδάκης Ἐμμανουήλ, *Συμβολὴ εἰς τὴν σπουδὴν τῆς παρασημαντικῆς τῶν βυζαντινῶν μουσικῶν*, τόμος Α', Σάμος 1938.
- Βλεμμύδου Μιχαήλ, Ἄρχη σὺν Θεῷ ἀγίῳ τῶν σημαδιῶν ἐρμηνευομένων καθ' ἕκαστον, στὸ βιβλίο Lorenzo Tardo, *L' Antica Melurgia Bizantina*, Grottaferrata 1938, σσ. 245 - 247.
- Γαβριήλ ἱερομονάχου, Ἐξήγησις πάνυ ὠφέλιμος περὶ τοῦ τί ἐστὶ Ψαλτικὴ καὶ περὶ τῆς ἐτυμολογίας τῶν σημαδιῶν ταύτης καὶ ἐτέρων πολλῶν χρησίμων καὶ ἀναγκαίων, ἄῚργασίαι τοῦ Ἐκκλησιαστικοῦ Μουσικοῦ Συλλόγου [Παράρτημα Ἐκκλησιαστικῆς Ἀληθείας], τεῦχος Β' (1900) σσ. 76 - 96· ἤ, Ἐμμ. Βαμβουδάκη, *Συμβολή...*, (1938) σσ. 1 - 34· ἢ Lorenzo Tardo, *L' Antica Melurgia Bizantina* (1938) σσ. 184 - 205.
- Καρᾶς Σίμων, Ἡ Βυζαντινὴ Μουσικὴ Σημειογραφία, Ἀθήναι 1933.  
— Ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ παλαιογραφικὴ ἔρευνα ἐν Ἑλλάδι, Ἀθήναι 1976.
- Μαρμαρηνός, Κύριλλος πρῶην Τήνου, *Εἰσαγωγή Μουσικῆς*, κῶδιξ Ξηροποτάμου 330 (ἔτος 1782) φφ. 2α - 7β.
- Παπαδόπουλος Γ., *Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Ἀθήναι 1890.
- Παπαδόπουλος — Κεραμεύς, Α., *Δύο κατάλογοι ἐλληνικῶν κωδικῶν ἐν ΚΠόλει*, «Izvestija Russkago Arceologiceskago Instituta v Konstantinopoli» 2 - 3, 1909.  
— Ἱεροσολυμιτικὴ Βιβλιοθήκη, τόμος Δ' (1895), τόμος Ε' (1920).
- Πλουσιανίδης Ἰωάννης, Ἔτεροι χειρονομίαι, κῶδιξ Ἰβήρων 1192, φφ. 206α - 231β.
- Ρουσάνος Παχώμιος, Ἐρμηνεία εἰς τὴν Μουσικὴν, στὸ βιβλίο Ἐμμ. Βαμβουδάκη, *Συμβολή...*, (1938), σσ. 46 - 53.
- Στάθης, Γρ. Θ., Ἡ Βυζαντινὴ Μουσικὴ στὴ Λατρεία καὶ στὴν Ἐπιστήμη — Εἰσαγωγικὴ Τετραλογία, «Βυζαντινά» 4 (1972) Θεσσαλονίκη, σσ. 389 - 438.  
— Ἡ παλαιὰ βυζαντινὴ σημειογραφία καὶ τὸ πρόβλημα μεταγραφῆς τῆς εἰς τὸ πεντάγραμμον, «Βυζαντινά» 7 (1975) Θεσσαλονίκη, σσ. 193 - 220 (+ πίννακες Α' - Β').  
— *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς* — Ἄγιον Ὄρος, Ἀθήναι, τόμος Α' 1975, τόμος Β' 1976.
- Στεφανίδης Βασίλειος ἰατροφιλόσοφος, *Σχεδιάσμα περὶ Μουσικῆς, ἰδιαιτέρον ἐκκλησιαστικῆς*, ἄῚργασίαι Μουσικοῦ Ἐκκλησιαστικοῦ Συλλόγου σὲ ΠΕΑ τεῦχος Ε' (Κων/πολις 1902), σσ. 207 - 279.
- Φιλοξένης Κυριακός, *Λεξικὸν τῆς ἐλληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, Α' - Μ'*, Κωνσταντινούπολις 1868.
- Χαράλαμπος, οἰκονόμος, *Βυζαντινῆς Μουσικῆς Χορδῆ - Θεωρητικόν*, Πάφος Κύπρου, 1940.
- Χατζηγιακουμῆς Μανόλης, *Μουσικὰ Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453 - 1832)*, Α', Ἀθήναι 1975.

- Χρυσάνθου τοῦ ἐκ Μαδύτου, *Εἰσαγωγή εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, Παρίσιοι 1821.  
— *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς*, Τεργέστη 1832.
- Χρυσάφης Μανουήλ, ὁ λαμπαδάριος, *Περὶ τῶν ἐνθεωρουμένων τῆ Ψαλτικῆ Τέχνης καὶ ὧν φρονοῦσι κακῶς τινες περὶ αὐτῶν*, «Φόρμιγξ» περίοδος Α' ἔτος β' (1903), τεῦχος 5 - 10. — Καὶ στὰ βιβλία Ἐμμ. Βαμβουδάκη, *Συμβολή...*, (1938), σσ. 35 - 45, — Lorenzo Tardo, *L' Antica Melurgia Bizantina* (1938) σσ. 230 - 243.
- Ψαλτικὴ Τέχνη, [Προθεωρία κοινὴ τῶν Παπαδικῶν], στὸ βιβλίο Lorenzo Tardo, *L' Antica Melurgia Bizantina* (1938), σσ. 151 - 163.
- Ψάχος Κωνσταντῖνος, Ἀπόστολος Κωνστάλας οὐχὶ «Κρουστάλας», «Φόρμιγξ» περίοδος Β' ἔτος 4 (1908 - 1909), τεῦχος 1 - 2, σσ. 3γ - 4β.  
— *Τὸ ζήτημα τῆς ἀρχαίας μουσικῆς γραφῆς καὶ τὸ σύγγραμμα τοῦ Κηλτζανίδου* [+ Πρακτικὰ τῶν Α' - Σ' Συνεδριάσεων καὶ ἡ Ἐκθεσις τῆς Πατριαρχικῆς Μουσικῆς Ἐπιτροπῆς γιὰ τὴν μελέτη τοῦ συγγράμματος τοῦ ἀειμνήστου μουσικοδιδασκάλου Χ' Παναγιώτου Κηλτζανίδου], «Φόρμιγξ» περίοδος Β' ἔτος α' ἀριθ. φύλλων 9, 10, 11 - 12, 13 - 14, 16, 17 - 18.  
— Ἡ Παρασημαντικὴ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς, Ἀθήναι 1917.
- Ψευδο - Δαμασκηνός Ἰωάννης, Ἐρωταποκρίσεις τῆς Παπαδικῆς Τέχνης, στὸ βιβλίο Lorenzo Tardo, *L' Antica Melurgia Bizantina*, σσ. 207 - 230.
- Strunk Oliver, *Specimina Notationum Antiquiorum*, Pars Principalis — Pars Suppletoria, MMB Facsimilés VII, Copenhagen 1965.
- Tardo Lorenzo, *L' Antica Melurgia Bizantina*, Grottaferrata 1938.
- Wellesz Egon, *An Introduction to Byzantine Music*, «Blackfriars» 23 (1942).

## ΠΡΟΣΘΗΚΗ

Τρία βυζαντινὰ θεωρητικὰ κείμενα γιὰ τὴν Ψαλτικὴ τέχνη, στὰ ὁποῖα σὲ ἀρκετὲς περιπτώσεις ἀναφέρεται ἡ συγγραφή αὐτὴ μὲ παραπομπὲς σὲ παλαιότερες ἐκδόσεις τους, ἐπιανεκδόθησαν μέσα στὴ δεκαετία τοῦ ὀγδόντα, μετὰ δηλαδὴ τὴν πρώτη ἐκδοσὴ τοῦ βιβλίου αὐτοῦ ἐδῶ. Οἱ ἐκδόσεις αὐτές, μὲ κριτικὴ ἀποκατάσταση τοῦ κειμένου καὶ μὲ σχόλια, εἶναι διγλωσσες καὶ ἐντάσσονται στὴ σειρὰ *Corpus Scriptorum de Re Musica*, ποὺ ἐκδίδεται ἀπ' τὴν Ἀκαδημία Ἐπιστημῶν τῆς Βιέννης σὲ συνεργασία μὲ τὰ Μνημεῖα Βυζαντινῆς Μουσικῆς τῆς Κοπεγχάγης. Οἱ δύο πρῶτες ἐκδόσεις εἶναι τελικὲς καὶ ἡ τρίτη ἀποτελεῖ προδρομικὴ ἐκδοσὴ.

1. Union Académique Internationale. Monumenta Musicae Byzantinae, A Carsten Höeg condita. Corpus Scriptorum de Re Musica: vol. I. GABRIEL HIEROMONACHOS *Abhandlung über den Kirchengesang*. Herausgegeben von Christian Hannick und Gerda Wolfram. — Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1985.

2. Vol. II. THE TREATISE OF MANUEL CHRYSAPHE THE LAMPADARIOS. Edited by Dimitri E. Conomos, Wien 1985.
  3. Université de Copenhaghe. Cahiers de l' Institut du Moyen-Âge Grec et Latin. THE HAGIOPOLITES. A Byzantine Treatise on Musical Theory. Preliminary edition by Jørgen Raasted. Copenhagen 1983.
- Στη σειρά του Corpus Scriptorum de Re Musica τῆς Βιέννης, εἶναι προγραμματισμένη καὶ ἡ ἔκδοσις τῆς θεωρητικῆς συγγραφῆς τοῦ κώδικα EBE 917 (περὶ τὸ 1500): ΑΚΑΚΙΟΣ ΧΑΛΚΕΟΠΟΥΛΟΣ, Μουσικῆς ἀκριβολογήματα. Κείμενο, μετάφρασις, σχόλια, ὑπὸ Γρ. Θ. Στάθου. Πιθανὴ ἔκδοσις 1990.

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΑΥΤΟ

«Η ΕΞΗΓΗΣΙΣ ΤΗΣ ΠΑΛΑΙΑΣ  
ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑΣ»

ΤΟΥ ΓΡ. Θ. ΣΤΑΘΗ

ΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΤΗΘΗΚΕ ΤΥΠΩΘΗΚΕ  
ΚΑΙ ΒΙΒΛΙΟΔΕΤΗΘΗΚΕ ΣΤΟ ΤΥ  
ΠΟΓΡΑΦΕΙΟ «Γ. ΤΣΙΒΕΡΙΩΤΗ, ΕΠΕ  
ΛΟΥΒΑΡΗ 11, ΠΕΡΙΣΤΕΡΙ» ΤΟΝ  
ΜΑΡΤΙΟ ΤΟΥ 1978 ΜΕ ΤΗΝ ΕΠΙ  
ΜΕΛΕΙΑ ΤΟΥ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ

ΤΟ ΠΡΩΤΟΓΡΑΜΜΑ, ΤΑ ΣΗΜΑΔΟ  
ΦΩΝΑ ΚΙ ΟΛΑ ΤΑ ΜΟΥΣΙΚΑ ΚΕΙ  
ΜΕΝΑ ΚΑΘΩΣ ΚΑΙ ΟΙ ΦΩΤΟΓΡΑ  
ΦΙΕΣ ΕΓΙΝΑΝ ΑΠ' ΤΟ ΧΕΡΙ ΤΟΥ

ΓΡ. Θ. ΣΤΑΘΗ



Βυζαντινή Μουσική





029000004493



ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΕΘΝ. ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ  
ΕΛΛΗΝ. ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ ΕΣΟΔΩΝ



ΕΛΛΑΔΑ  
2008  
Ελλάδα είναι Αειρώμενη

ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΕΝΩΣΗ  
ΣΤΡΑΤΗΓΙΚΟΤΗΤΕΣ  
ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΤΑΜΕΙΟ



Η ΠΑΙΔΕΙΑ ΤΗΣ ΚΟΡΥΦΗΣ  
Επιχειρησιακό Πρόγραμμα  
Εκπαίδευση και Δια Βίου Μάθηση  
Επένδυση στην Κοινωνία της Γνώσης