

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ
ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ:**

- ΑΚΑΚΙΟΣ ΧΑΛΚΕΟΠΟΥΛΟΣ
- ΚΥΡΙΛΛΟΣ ΜΑΡΜΑΡΙΝΟΣ
- ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΚΩΝΣΤΑΣ ΧΙΟΣ
- ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ ΣΤΕΦΑΝΙΔΗΣ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΔΑΣΚΑΛΑΚΗ ΧΡΥΣΗΣ

Επιβλέπων: Α. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗΣ, Επ. καθηγητής



ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ
1995

M

ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ:

- **ΑΚΑΚΙΟΣ ΧΑΛΚΕΟΠΟΥΛΟΣ**
- **ΚΥΡΙΛΛΟΣ ΜΑΡΜΑΡΙΝΟΣ**
- **ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΚΩΝΣΤΑΣ ΧΙΟΣ**
- **ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ ΣΤΕΦΑΝΙΔΗΣ**

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Τα θεωρητικά εγχειρίδια, από την εμφάνισή τους (ιδ' αιώνας) μέχρι σήμερα, είναι τα βασικά βοηθήματα για τη μελέτη της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής. Ειδικά όσα εγχειρίδια γράφτηκαν πριν από τη μεταρρύθμιση των τριών Διδασκάλων παρουσιάζουν μεγάλο ενδιαφέρον για την ποικιλία των απόψεων και των εξηγήσεων που παραθέτουν οι συγγραφείς τους στην προσπάθειά τους να παρουσιάσουν τις βασικές αρχές της βυζαντινής μουσικής. Όπως είναι γνωστό, πριν την επιβολή της νέας μεθόδου σημειογραφίας επικρατούσε σύγχυση και διάσταση απόψεων ανάμεσα στους θεωρητικούς, ακόμα και για τα πιο σημαντικά ζητήματα της θεωρίας. Αυτά τα εγχειρίδια μας βοηθούν να προσεγγίσουμε το άγνωστο σε μας παλαιό σύστημα και να εξηγήσουμε το νεώτερο.

Κάθε έργο αποτελεί και μια ιδιαίτερη περίπτωση. Η δομή κάθε θεωρητικού είναι διαφορετική, μια και η θεματολογία του εξαρτάται από τις γνώσεις του συγγραφέα, καθώς και από τις ανάγκες τις οποίες έπρεπε να καλύψει.

Παρόλη τη σπουδαιότητά τους, τα περισσότερα θεωρητικά παραμένουν άγνωστα μια και ο αναγνώστης πρέπει, τις περισσότερες φορές, να ανατρέξει στη χειρόγραφη παράδοση για να γνωρίσει αυτό το πολύτιμο υλικό.

Στην εργασία αυτή παρουσιάζονται τέσσερις μεγάλες μορφές της εκκλησιαστικής μουσικής και το σημαντικό θεωρητικό τους έργο: ο Ακάκιος Χαλκεόπουλος, ο Κύριλλος Μαρμαρινός, ο Απόστολος Κώνστας Χίος και ο Βασίλειος Στεφανίδης, που καλύπτουν τη μεταβυζαντινή περίοδο που μας ενδιαφέρει ειδικότερα. Τα θεωρητικά της βυζαντινής περιόδου έχουν εκδοθεί κατά καιρούς, ενώ τα τελευταία χρόνια έχουν γίνει γι' αυτά θαυμάσιες κριτικές εκδόσεις από ξένους κυρίως ερευνητές.

Αισθάνομαι την υποχρέωση να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες στον επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Αντώνιο Αλυγιζάκη για την επιστημονική καθοδήγηση και τις πολύτιμες

συμβουλές, καθώς και για τη βοήθειά του στη συγκέντρωση και στην επεξεργασία του υλικού, έτσι ώστε να γίνει δυνατή η σύνταξη αυτής της εργασίας.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	2
ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ	6
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	8
Α΄ ΑΚΑΚΙΟΣ ΧΑΛΚΕΟΠΟΥΛΟΣ.....	10
1. ΒΙΟΣ ΚΑΙ ΕΡΓΟ	10
2. ΤΟ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΤΟΥ ΕΡΓΟ	11
2.1. Χειρόγραφη παράδοση.....	11
2.2. Περιεχόμενα.....	12
2.2.1. Το στιχούργημα του Ακακίου Χαλκεοπούλου.....	13
2.2.2. Οι συμβολισμοί στο έργο του Χαλκεοπούλου	14
2.2.3. Το πρόβλημα της μετροφωνίας.....	15
2.2.4. Η μέθοδος κατά τον Ακάκιο Χαλκεόπουλο.....	17
2.2.5. Το «γουργούρι» της μουσικής.....	20
Β΄ ΚΥΡΙΛΛΟΣ ΜΑΡΜΑΡΙΝΟΣ	22
1. ΒΙΟΣ ΚΑΙ ΕΡΓΟ	22
2. ΤΟ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΤΟΥ ΕΡΓΟ	23
2.1. Χειρόγραφη παράδοση.....	23
2.2. Η διάρθρωση του έργου του	24
2.2.1.1. Τα σημαδόφωνα και οι ήχοι κατά τον Κύριλλο Μαρμαρινό.....	26
2.2.1.2. Κύριες και καταχρηστικές φθορές	29
2.2.2. Αλφαβητικός κατάλογος των διδασκάλων και των ποιητών της βυζαντινής μουσικής	30
2.2.3. Η εξωτερική μουσική.....	30
Γ΄ ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΚΩΝΣΤΑΣ ΧΙΟΣ	36
1. ΒΙΟΣ ΚΑΙ ΕΡΓΟ	36
2. ΤΟ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΤΟΥ ΕΡΓΟ	41
2.1. Χειρόγραφη παράδοση.....	41
2.2. Η διάρθρωση του έργου του	43
2.2.1. Οι έμφωνοι χαρακτήρες	45
2.2.2. Οι άφωνοι χαρακτήρες	46
2.2.2.1. Συμβολική παράσταση των αφώνων και εμφώνων χαρακτήρων - Ο σχηματισμός της κεφαλής.....	48
2.2.2.2. Οι συμβολισμοί στο έργο του Κώνστα.....	48

2.2.3. Οι ήχοι στην εκκλησιαστική και στην «εξωτέρα» μουσική.....	49
2.2.4. Οι φθορές και οι μεταλλαγές τους	52
Δ΄ ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ ΣΤΕΦΑΝΙΔΗΣ	57
1. ΒΙΟΣ ΚΑΙ ΕΡΓΟ	57
2. ΤΟ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΤΟΥ ΕΡΓΟ	58
2.1. Η διάρθρωση του έργου του	58
2.1.1. Ο ήχος	60
2.1.2. Περί συμφωνίας.....	61
2.1.3. Η διαπασών και η διαίρεσή της	62
2.1.4. Τα τρία γένη.....	63
2.1.5. Οι ήχοι, κύριοι και πλάγιοι	65
2.1.6. Οι εναλλαγές των ήχων	68
2.1.7. Ο ρυθμός στη μουσική	69
2.1.8. Τα σημάδια και η παράδοση στη βυζαντινή μουσική..	70
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....	73
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	88
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	90

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

1. Εκδόσεων και περιοδικών

ΕΦΣΚ	Ελληνικός Φιλολογικός Σύλλογος Κωνσταντι- νουπόλεως
ΙΒΜ	Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας
ΠΕΑ	Παράρτημα Εκκλησιαστικής Αληθείας

2. Χειρογράφων κωδίκων

ΑΓ. Αγ.Π	Αγιορειτικός	Αγίου Παύλου
ΑΓ. Β	»	Βατοπεδίου
ΑΓ. Δ	»	Διονυσίου
ΑΓ. Δχ	»	Δοχειαρίου
ΑΓ. Ι	»	Ιβήρων
ΑΓ. Κ	»	Κουτλουμουσίου
ΑΓ. Κα	»	Καρακάλου
ΑΓ. Ξ	»	Ξηροποτάμου
ΑΓ. Π	»	Παντελεήμονος
ΑΓ. Πκ	»	Παντοκράτορος
ΑΓ. ΣΠ	»	Σίμωνος Πέτρας
ΑΓ. Χ	»	Χιλανδαρίου
Α ΕΒΕ	Αθηνών Εθνικής Βιβλιοθήκης	
Α ΙΕΕ	Αθηνών Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας	
Α ΜΜ	Αθηνών Μουσείου Μπενάκη	
Β ΟΝΒ	Βιέννης Oesterreichische Nationalbibliothek	
ΙΒ	Ιεροσολυμιτικής Βιβλιοθήκης	
Κ	Κύπρου	
ΚΖ	Κωνσταντινούπολεως Ζωγραφείου Γυμνασίου	
ΚΜ	Κύπρου Μονής Μαχαιρά	
Λ	Μονής Λειμώνος	
ΜΓΣ	Μεγάλης του Γένους Σχολής	
ΜΠΤ	Μετοχίου Παναγίου Τάφου	
Σ	Σινά	

3. Άλλες συντομογραφίες και σύμβολα

() = αναπλήρωση γραμμάτων που έχουν εκπέσει ή είναι
δυσδιάκριτα

[] = διασαφήνιση κειμένου

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η διδασκαλία της βυζαντινής μουσικής με βάση την παράδοση, ήταν κάτι το συνηθισμένο. Ο κάθε εμπνευσμένος δάσκαλος είχε γύρω του κάποιους μαθητές στους οποίους μετέδιδε τις γνώσεις του. Έτσι, πολύ νωρίς γεννήθηκε η ανάγκη για την ύπαρξη των θεωρητικών.

Τα θεωρητικά είναι εγχειρίδια θεωρίας και πράξης τα οποία είχαν σκοπό να προσεγγίσουν τα δύσκολα ζητήματα της βυζαντινής μουσικής και σημειογραφίας. Μια κατηγορία χειρογράφων της εκκλησιαστικής μουσικής περιέχει θεωρητικό υλικό. Τα θεωρητικά, είτε αποτελούν προθεωρίες κάποιων χειρογράφων, είτε είναι αυτοτελή έργα¹.

Η εμφάνιση αυτών των κειμένων τοποθετείται περίπου το ιδ΄ αιώνα, ενώ πολλές φορές το περιεχόμενό τους απηχεί παλαιότερες παραδόσεις². Εκτός απ' τις ανώνυμες συγγραφές, ως συγγραφείς θεωρητικών εγχειριδίων φέρονται ο Ιωάννης Δαμασκηνός, ο Μανουήλ Χρυσάφης, ο Ιωάννης Πλουσιαδηνός, ο Παχώμιος Ρουσσάνος³.

Όλα τα παραπάνω χειρόγραφα - όπως είναι φυσικό- ασχολούνται με την εξήγηση της παλαιάς βυζαντινής σημειογραφίας. Πάρα πολλές τέτοιες εξηγήσεις έχουμε κυρίως τον 18^ο αι., κατά τον οποίον παρουσιάζονται μεγάλες μορφές όπως ο Κύριλλος Μαρμαρινός και ο Απόστολος Κώνστας Χίος.

Με την εργασία αυτή επιχειρείται μια πρώτη συστηματική προσέγγιση τεσσάρων θεωρητικών της παλαιάς εκκλησιαστικής μουσικής σημειογραφίας: του Ακακίου Χαλκεοπούλου, του Κυρίλλου Μαρμαρινού, του Αποστόλου Κώνστα Χίου και του Βασιλείου Στεφανίδου. Τα τρία πρώτα θεωρητικά είναι ανέκδοτα, ενώ το τελευταίο έχει εκδοθεί. Έτσι, χρειάστηκε να

¹ Βλ. Αλυγιζάκη, Η οκταηχία, σελ. 134.

² Ο.π.

³ Ο.π.

ανατρέξουμε στη χειρόγραφη παράδοση των παραπάνω τριών κειμένων.

Τα θεωρητικά αυτά παρουσιάζουν τεράστιο ενδιαφέρον για την κατανόηση, τόσο του παλαιού συστήματος σημειογραφίας, όσο και του νεωτέρου. Στα έργα αυτά υπάρχει μια ποικιλία θεμάτων και απόψεων, καθώς και βασικές διαφορές. Κάθε συγγραφέας έχει το δικό του ύφος και το δικό του σύστημα γραφής. Έτσι το υλικό γίνεται πολλές φορές δυσπρόσιτο.

Το μεγαλύτερο όμως πρόβλημα για την παρουσίαση αυτού του αγνώστου υλικού είναι η έλλειψη βιβλιογραφίας πάνω στο συγκεκριμένο θέμα. Εκτός από κάποια πολύτιμα βοηθήματα, όπως η εργασία του Α. Αλυγιζάκη, Η οκταηχία στην ελληνική λειτουργική υμνογραφία, Θεσσαλονίκη 1985 και του Γρ. Στάθη, Η εξήγησις της παλαιάς βυζαντινής σημειογραφίας, IBM Μελέται 2, Αθήναι 1992, όπου παρουσιάζονται και αναλύονται μέρη των θεωρητικών αυτών, υπάρχουν ελάχιστες αναφορές τόσο για το έργο όσο και για τη ζωή των συγγραφέων τους.

Η έλλειψη μελέτης πάνω στα συγκεκριμένα θεωρητικά εγχειρίδια οδήγησε στη σύνταξη αυτής της εργασίας, η οποία χωρίζεται σε τέσσερα μέρη, ένα για κάθε περίπτωση από τις παραπάνω. Έτσι, μαζί με την παρουσίαση του θεωρητικού υλικού παρατίθενται και στοιχεία που αφορούν στο βίο και γενικότερα το έργο του κάθε ενός από τους τέσσερις θεωρητικούς. Πρέπει να αναφερθεί εδώ ότι τα κείμενα των θεωρητικών, τα οποία πολλές φορές χρησιμοποιούμε αποσπασματικά και αυτούσια, παρουσιάζουν πολλές δυσκολίες που εντοπίζονται κυρίως στις ανορθογραφίες των κωδικογράφων, αλλά και στην κακή, ορισμένες φορές, κατάσταση των χειρογράφων.

Α΄

ΑΚΑΚΙΟΣ ΧΑΛΚΕΟΠΟΥΛΟΣ1. ΒΙΟΣ ΚΑΙ ΕΡΓΟ

Μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης η βυζαντινή μουσική παράδοση συνεχίστηκε σε πολλά κέντρα του χριστιανισμού. Ειδικά στον ελληνικό χώρο η Κρήτη, σε συνδυασμό με τα τοπικά της στοιχεία, συνεχίζει αυτή τη μουσική παράδοση, μέχρι την κατάληψή της από τους Τούρκους το 1669. Στην Κρήτη διαμορφώνεται ένα νέο μουσικό ύφος, το φερόμενο ως «κρητικό» (το οποίο αργότερα θα μεταφερθεί στα Επτάνησα) και πολλά γνωστά ονόματα του βυζαντινού μέλους, όπως αναφέρεται στα χειρόγραφα τους, γεννιούνται και ζουν στο νησί.

Την πρώτη περίοδο αυτής της άνθησης (1453 - 1580) ζει στην Κρήτη ο μοναχός Ακάκιος Χαλκεόπουλος, ο οποίος μαζί με τον Ιωάννη Πλουσιαδηνό θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους μουσικούς, συνθέτες και δασκάλους της εποχής. Για τη ζωή του υπάρχουν ελάχιστες πληροφορίες λόγω της έλλειψης αρχείων εκείνης της περιόδου. Από το έργο του συμπεραίνεται ότι έζησε στο Χάνδακα της Κρήτης (το σημερινό Ηράκλειο). Στο έργο του επίσης αναφέρεται ο ναός της Αγ. Αικατερίνης στο Χάνδακα καθώς και ονόματα μουσικών διδασκάλων της εποχής. Από το κείμενο προκύπτει ότι ο μοναχός Χαλκεόπουλος είχε άμεση σχέση μ' αυτό το ναό¹. Σε όλο του το έργο χρησιμοποιεί την κρητική διάλεκτο. Επομένως είναι πολύ πιθανό να ήταν κρητικός.

¹ Βλ. χφ. Α ΕΒΕ 917, f. 5v: «...εβρισκόμενος την σήμερον εις την αγίαν αικατερίνην του κάστρου χανδάκου Κρήτης».

Η ακμή του έργου του Ακακίου Χαλκεοπούλου τοποθετείται περίπου στα 1490 με 1530². Το έργο του είναι πολύτιμο τόσο για τη βυζαντινή μουσική παράδοση όσο και για τη μουσική παράδοση της Κρήτης. Γι' αυτό και αποκτά μεγάλη σημασία το σωζόμενο αυτόγραφό του, στο οποίο περιέχονται εκτός των άλλων ένα μελοποιημένο Αναστασιματάριο του Χαλκεοπούλου και το εξαιρετικά ενδιαφέρον θεωρητικό του. Στο ίδιο έργο περιέχονται και ορισμένα προσωπικά του μέλη που είναι ενδεικτικά για την τοπική παράδοση της Κρήτης³. Μέχρι στιγμής δεν έχει διαπιστωθεί η ύπαρξη άλλων έργων του.

2. ΤΟ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

2.1. Χειρόγραφη παράδοση

Το θεωρητικό του Ακακίου Χαλκεοπούλου, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, περιέχεται στο αυτόγραφο του ιδίου, χφ. Α ΕΒΕ 917, το οποίο είναι αχρόνιστο. Ο τύπος της γραφής, ορισμένες μνείες μελών και κυρίως το υδατόσημο (τύπου Briquet αρ. 2584 = έτος 1501, 1505, 1513) το εντάσσει περίπου ανάμεσα στα χρόνια 1500 - 1520⁴.

Σ' αυτό το έργο του ο Χαλκεόπουλος παρουσιάζει τη διδασκαλία της μουσικής τέχνης κατά το σύστημά του· μια πρώτη προσπάθεια εξήγησης του συστήματος. Σύμφωνα με το Βαμβουδάκη⁵, σκοπός του έργου του Ακακίου ήταν η μεταρρύθμιση, η παρουσίαση ενός νέου συστήματος, αλλά τελικά «[ο Ακάκιος Χαλκεόπουλος] μεταμεληθείς ως γράφει επέστρεψεν εις την πρώτην [=βυζαντινή παρασημαντική]»⁶.

Η περίπτωση της εξήγησης του Χαλκεοπούλου είναι χρονικά προγενέστερη των εξηγήσεων του Μπαλασίου και του Αθανασίου του Πατριάρχου. Όσο και να χαρακτηρίζεται, λοιπόν,

² Βλ. Χατζηγιακουμή, Χειρόγραφα, σελ.113.

³ Ο.π., σελ. 28.

⁴ Ο.π., σελ. 113.

⁵ Βαμβουδάκη, Συμβολή, σελ. μ'.

⁶ Ο.π.

«αμαθής»⁷ ο Ακάκιος παραμένει ο μακρινός πρόδρομος των εξηγήσεων της βυζαντινής σημειογραφίας⁸.

2.2. Περιεχόμενα

Το χφ. Α ΕΒΕ 917 αποτελείται από 180 φύλλα και είναι ακέφαλο από πτώση φύλλων. Είναι σταχωμένο με διαστάσεις 21,5 x 15,5 εκ.. Μέσα στο χφ. υπάρχουν και καταγραφές από άλλα χέρια ενώ δεν υπάρχουν καθόλου διακοσμήσεις. Αναλυτικά το χφ. Α ΕΒΕ 917 περιέχει⁹:

(ff. 1r-2r) Αυτόγραφο στιχούργημα του Ακακίου Χαλκεοπούλου. Ακέφαλο από πτώση φύλλων. « ... να βρίσκει και τα σφάλματα της μουσικής οπόχη ... ακαταπαύστως λέγομεν ως νόες εκ του νου σου».

(ff. 2r-14v) Θεωρητικό της μουσικής Ακακίου Χαλκεοπούλου.

(ff. 15r-26r) Ο α΄ ήχος.

(ff. 26v-36v) Ο β΄ ήχος.

(ff. 36v-46v) Ο γ΄ ήχος.

(ff. 46v-59v) Ο δ΄ ήχος.

(ff. 60r 73v) Ο πλ. α΄ ήχος.

(ff. 73v-85v) Ο πλ. β΄ ήχος.

(ff. 85v-93r) Ο βαρύς.

(ff. 93r-105v) Ο πλ. δ΄ ήχος.

Σε κάθε ήχο υπάρχουν τα κεκραγάρια, τα στιχηρά, οι αίνοι, τα τερεντήσματα και τα προσόμοια

(ff. 105v-118v) Στιχηρά διαφόρων εορτών.

(ff. 119r-126v) Στίχοι διαφόρων από τα μεγάλα ανοιξαντάρια.

(ff. 127r-134v) Χερουβικά, από άλλο χέρι.

(ff. 135r-136v) Χερουβικό του Αγάθωνος, λέγεται δισικόν. «Ψάλλεται δε δίχορον παρά των ναίων· εκαλοπίσθη παρ' εμού ακακίου ου του πίκλην χαλκεόπουλος μεταβαλθέν από το τέλειον σχήμα εις το κείμενον».

(ff. 136v-138v) Τρισάγιο αγιορείτικο καλοπίσθη από το σχήμα εις το κείμενον παρά του αυτού Χαλκεοπούλου.

⁷ Ο.π., σελ. μ' και 118.

⁸ Βλ. Στάθη, Οι αναγραμματισμοί, σελ. 54.

⁹ Πρβλ. Χατζηγιακουμή, Χειρόγραφα, σελ. 113.

(ff. 139r-142v) Ο θρήνος της πόλεως Ναυπλίου του Μαλαξού.

(ff. 143r-143v) Το Πασχάλιο του Βλεμμύδη.

(ff. 144r-161v) Μαθήματα, χερουβικά, κοινωνικά, θεοτοκία κ.α.

(ff. 162r-179v) Διάφορες καταγραφές από άλλα χέρια.

Τα στιχηρά της Οκτώηχου, τα λεγόμενα ανατολικά, επιγράφονται: «Ποίημα Ανατολίου Πατριάρχου Ιεροσολύμων». Στα ff. 139r-142v υπάρχει θρηνητικός κανόνας του Νικολάου ιερέως του Μαλαξού, πρωτοπαπά του Ναυπλίου που σχηματίζει την ακροστιχίδα: «Πρωτοπαπάς συγκλαίει Ναυπλοίοις ο Μαλαξός»¹⁰.

2.2.1. Το στιχούργημα του Ακακίου Χαλκεοπούλου

Ο Ακάκιος Χαλκεόπουλος στο χφ. Α ΕΒΕ 917 προτάσσει του θεωρητικού του ένα αυτόγραφο στιχούργημα όπου παρουσιάζει τους λόγους για τους οποίους έγραψε το θεωρητικό του και σκιαγραφεί το σωστό ιεροψάλτη. Όπως ο ίδιος αναφέρει, ασχολείται και εξηγεί με το έργο του όλες τις τέχνες¹¹, χωρίς να θέλει «πλερωμή», γιατί κανείς δεν έχασε τον κόπο του όταν κοπίασε για το Θεό¹². Έτσι παρουσιάζει τα θέματα του θεωρητικού του: «μετροφωνία, το μέτρος και το μέλος, σφαλμάτων και φθορισμάτων διάλεκτον το τέλος»¹³. Το σκοπό της συγγραφής αυτού του θεωρητικού, που ταυτίζεται με το λόγο ύπαρξης κάθε γραπτού κειμένου, ο Ακάκιος θα τον αναλύσει αργότερα. Ο Χαλκεόπουλος γνώριζε καλά ότι ο μόνος τρόπος για να διασωθεί και να διαιωνισθεί η μέθοδός του ήταν η συγγραφή αυτού του θεωρητικού και ο συνδυασμός σχήματος και λόγου. Έτσι, «όστις διδάσκαλος αναπτήσι και βούλεται ψάλλον το κείμενον, λέγει τα πάντα ασφαλώς»¹⁴.

Όλο το στιχούργημα του Ακακίου Χαλκεοπούλου αποτελείται από εμπνευσμένα κρητικά δίστιχα (μαντινάδες) σε ομοιοκαταληξία. Η γλώσσα που χρησιμοποιεί, αν και υπάρχουν

¹⁰ Βλ. Σακελλίωνος, Κατάλογος, σελ. 167.

¹¹ Βλ. χφ. Α ΕΒΕ 917, ff. 1r: «οι πάντες τέχνες ταις επτά, ακάκιος διγάτε».

¹² Ο.π., f. 1r.

¹³ Ο.π.

¹⁴ Ο.π., f. 15r.

λάθη και ασυνταξίες, διαφέρει ελάχιστα από τη διάλεκτο που ομιλείται σήμερα στην Κρήτη.

Ο ψάλτης πολλές φορές είναι φθονερός, υπερόπτης και αντιμετωπίζει τον ψάλτη του άλλου χορού σαν εχθρό που πρέπει να ταπεινώσει για να αναδειχθεί καλύτερος¹⁵. Σκοπός όμως του ψάλτη είναι να υμνήσει τον Κύριο. Επομένως, πρέπει να τιμά τις γραφές και τους κανόνες της εκκλησίας και να είναι ταπεινός για να δεχθεί την ευλογία του Κυρίου¹⁶. Μ' αυτόν τον τρόπο κλείνει το στιχούργημα του ο Ακάκιος Χαλκεόπουλος και αρχίζει την παρουσίαση της μεθόδου του. Ένα ανάλογο στιχούργημα υπάρχει πριν από το πασχάλιο του Βλεμμύδη, στα ff. 143r-143v.

2.2.2. Οι συμβολισμοί στο έργο του Χαλκεοπούλου

Σύμφωνα με τον Ακάκιο, η πιο ακριβής μέθοδος των φθορισμάτων σε σύγκριση με την οργανική, είναι η λεγόμενη «επέστη είσοδος», η οποία φανερώνει τον κύκλο του ηλίου¹⁷ και τα 133 (=ρλγ') σπίτια του πασχαλίου¹⁸. Ακολουθεί ένας κάπως δυσνόητος συσχετισμός των επτά πρώτων γραμμάτων του αλφαβήτου, της χαμηλής, του δύσεκτου έτους και του κύκλου του ήλιου και της σελήνης: «η εμί μέθοδος. η λεγομένη επέστη είσοδος της μουσικής · φανερώνη τα ρλγ' σπίτια της σκάρας του πασχαλίου · και διά ταις επτά χαμηλές γενούσιν τοις επτά βυσέκτοις · και επειδή εν έτοις τέσσαρσι, γενάτε ο βύσεκτος, ούτω τρόπο και η χαμηλή, έχει φωνάς Δης. εις τύπον των τεσσάρων χρονών του βυσέκτου · και ώσπερ οι επτά βύσεκτοι, επιτελούσι και ποιούση χρόνοις κη · τον κύκλο του ηλίου; ούτω τρόπο και οι επτά χαμηλές, ποιούσι φωνάς κη · εις βεβέοσι των εικοσιοκτώ κύκλον του ηλίου. καθώς αριθμούνται ενταύθαι, υπό τον επτά γραμμάτων τούτων · ήγουν; α, β, γ, δ, ε, στ, ζ: και όταν τα συνάξις ομού, ποιούσιν κη: και απ' αυτήν την σύναξιν των επτά γραμμάτων, γενούνται τα ρλγ' σπίτια ήγουν οι αιώνες

¹⁵ Ό.π., f. 1v.

¹⁶ Ό.π., f. 2r.

¹⁷ Ό.π.

¹⁸ Ό.π.

του πασχαλίου ... είτα πάλιν από αυτά τα ρλγ' σπίτια, γενάτε ο κύκλος της σελήνης. των δεκαεννέα ετών · ιθ δια τοις επτά βυσέκτοις»¹⁹. Αυτοί οι συμβολισμοί χρησιμοποιούνται σε όλο το έργο, χωρίς να μπορούν να εξηγηθούν όλοι με τις μέχρι στιγμής σωζόμενες πηγές.

2.2.3. Το πρόβλημα της μετροφωνίας

Η σημειογραφία της βυζαντινής μουσικής, κατά τα χρόνια συγγραφής αυτού του θεωρητικού, ήταν ανεπαρκής. Λόγω της έλλειψης των μαρτυρικών σημείων και της παράλειψης των φθωρών υπήρχαν μεγάλες πιθανότητες λάθους. Όποιος ήθελε να ψάλλει κάποιο μέλος, έπρεπε να το γνωρίζει καλά. Διαφορετικά, ήταν πολύ πιθανό να καταλήξει σε λάθος ήχο, αν το μέλος έπαιρνε φθορά και ο ψάλτης δεν το γνώριζε. Γι' αυτό ήταν αναγκαίο να καταφύγει στη μετροφωνία και την παραλλαγή ώστε να ανακαλύψει το φθόρισμα.

Μ' αυτό το μεγάλο πρόβλημα ασχολείται ο Ακάκιος Χαλκεόπουλος στη συνέχεια του θεωρητικού του. Με πολλά παραδείγματα και αναλυτικές περιγραφές τονίζει πόσο σημαντικό είναι για τους ποιητές και τους μαθητές της βυζαντινής μουσικής να γνωρίζουν να τοποθετούν τις φθορές στο μέλος. Έτσι, όποιοι «δύνανται φθορίζειν τον καθέν ήχον, εναντίον της μετροφωνίας»²⁰ είναι άριστοι και προκομένοι δάσκαλοι και ποιητές. «Και όστις ου δύνατε φθορίζειν λέγετ(αι) πρωτόσκολος και ουχί [τεχνήτης]»²¹. Ο Ακάκιος αντικαθιστά τον όρο «παραλλαγή» με τον όρο μετροφωνία²² και τονίζει πόσο σημαντικό είναι να γνωρίζει ο μαθητής να φθορίζει προς χάριν του μέλους. Γι' αυτό και αναφέρει ότι η μετροφωνία είναι ενάντια στο μέλος²³.

¹⁹ Ο.π., f. 2v. Από την πρόσθεση των επτά γραμμάτων ή αριθμών προκύπτει το 28, το οποίο μπορεί να εκφραστεί και ως $7 \times 4 = 28$. Το 133 προκύπτει από το 19 επί του 7.

²⁰ Ο.π., f. 5r.

²¹ Ο.π., f. 4v σημ.

²² Βαμβουδάκη, Συμβολή, σελ. 70.

²³ Βλ. χφ. Α ΕΒΕ 917, ff. 4v- 5r.

Για να αποδείξει τα όσα ισχυρίζεται, παραθέτει πολλά παραδείγματα - μαθήματα για τη διδασκαλία της παραλλαγής της μουσικής. Το πρώτο μάθημα είναι το δ' εωθινό της οκτώηχου²⁴:

«Ὁρθρος ην βαθύς και αι γυναίκες ήλθον επί το μνήμα σου Χριστέ».

Ο Ακάκιος σημειώνει ότι, όποιος μπορέσει να το τελειώσει στον πλ. δ' είναι ο καλύτερος δάσκαλος. Το μάθημα αυτό έχει ιθ' ανιούσες και ιθ' κατιούσες φωνές. Υπάρχουν όμως και μαθήματα όπου οι κατιούσες φωνές είναι λιγότερες από τις ανιούσες και φαίνονται «σφαλτά». Ένα τέτοιο «σφαλτό» μάθημα παρουσιάζει ο Χαλκεόπουλος στο f. 3v. Είναι ένα τερέντησμα το οποίο έχει 24 ανιούσες φωνές και 23 κατιούσες. Σύμφωνα με τα όσα διδάσκει το συναξάριο «άρχετε το μάθημα ήχον πλ. δ' και επειδή λείπεται έναν απόστροφον έρχετε να τελειόσι το μάθημα, ήχον πλ. α'(;). αλλά εγώ ακάκιος το τελειόνο το μάθημα εις τον ήχον πλ. δ', οσάν να μιδέν είτον σφαλτό και τούτο γίνετε από το φθόρισμα του τεχνήτη»²⁵. Έτσι παραθέτει και την παραλλαγή του σωστού μαθήματος που αρχίζει και τελειώνει στον δ' ήχο και έχει ίδιο άριθμό ανιουσών και κατιουσών φωνών (21)²⁶.

Στο f. 4r ο Χαλκεόπουλος καταγράφει ακόμα μία παραλλαγή μαθήματος, το ποίημα του Κορώνη:

«Σε μεγαλύνομεν την όντος Θεοτόκον».

Το μάθημα ξεκινάει στο βαρύ και οι περισσότεροι δάσκαλοι θεωρούν πολύ σημαντικό να το τελειώσουν στον ίδιο ήχο. Όπως σημειώνει όμως ο Ακάκιος, τις περισσότερες φορές καταλήγουν στον πλ. δ'²⁷.

Για να αποδείξει ο θεωρητικός ότι η μετροφωνία - στην πραγματικότητα η παραλλαγή - μπορεί να οδηγήσει το μαθητή

²⁴ Ό.π., ff. 3r-3v.

²⁵ Ό.π.

²⁶ Ό.π., f. 4r.

²⁷ Ό.π.

σε λάθος ήχο γιατί δε λαμβάνει υπόψη του τις φθορές, παρουσιάζει ακόμα ένα παράδειγμα «οπού φανερώνι την στράταν της μετροφωνίας· έος πόσας φωνάς ανιούσας περιπάτει ομού με το μέλος ... έως φωνάς η^ω· οδεύουσιν ομού. από γαρ τας φωνάς ενέα τας ανιούσας, παραλαμβάνη το μέλος την περίοδον των φωνών, και η μετροφωνήα αργή και ουδέν συνηβάζονται»²⁸. Στην παραλλαγή του μαθήματος χρησιμοποιεί το κείμενο:

«Αρχη μεσι τέλος και συστημα παντων των σημαδιων: το ίσον εστι».

Αμέσως ακολουθεί και το τελευταίο παράδειγμα, με κείμενο²⁹:

«(Ε)χο τον τριτον και πευτο βαριν·
και τον τεταρτον· κερχομε βαριν».

Το μάθημα ξεκινά στον πλ. δ' και με το φθόρισμα ανεβαίνει τέσσερα ολίγα και βρίσκεται στον γ' ήχο και όχι στον δ'. Έπειτα κατέρχεται τέσσερις αποστρόφους στο βαρύ και όχι στον πλ. δ'. Μετά ανέρχεται η μελωδία τέσσερα ολίγα (με το φθόρισμα) και καταλήγει στον δ' ήχο αντί για τον γ'. Από τον δ' ήχο με τέσσερις αποστρόφους η μελωδία καταλήγει στο βαρύ, αφού έχει προηγηθεί φθόρισμα³⁰. Έτσι, οι κόκκινες φθορές, ή «φθόρισμα της φωνής»³¹, αλλάζουν την πορεία του μέλους και κάνουν δικό τους μέλος και δική τους μετροφωνία³².

2.2.4. Η μέθοδος κατά τον Ακάκιο Χαλκεόπουλο

Η λέξη μέθοδος χρησιμοποιείται πάρα πολλές φορές στο χφ. Α ΕΒΕ 917. Στο f. 5v ο Χαλκεόπουλος δηλώνει ότι με κάθε ακρίβεια τελείωσε την οργανική του μέθοδο. Με τον όρο «μέθοδος», μάλλον, εννοεί ένα μάθημα που παραθέτει

²⁸ Ό.π., f. 4v.

²⁹ Ό.π., f. 5r.

³⁰ Ό.π., ff. 5r-5v.

³¹ Ό.π., f. 4v.

³² Ό.π., σημ. f. 4v.

παρακάτω, ενώ το επίθετο «οργανική» δεν αναφέρεται σε όργανα. Ίσως να την χαρακτηρίζει έτσι για την ακρίβειά της. Έτσι παραθέτει την παραλλαγή του μαθήματος και την ανάλυσή του. Το μάθημα έχει 185 ανιούσες φωνές και 185 κατιούσες, γι' αυτό και τελειώνει εκεί που αρχίζει. Στην πραγματικότητα όμως, ψάλλονται μόνο 12 ανιούσες και 12 κατιούσες³³. Το κείμενο του μαθήματος είναι το παρακάτω³⁴:

«Αρχη μεση τελος και συστημα παντων των σημαδιων
το ισον εστι ·

(με) άρχεται χωρις γαρ τουτου
ου απο μελ(οις) κατορθουται φωνη.
λεγεται δε αφονον ουχ οτι φωνην ουκ εχει
φωνητε μεν ου μετρειτε δε.
δια πασης γαρ της ισοτητος. ψαλλετε το ισον ·
και δια πασης της αναβασεος ψαλλεται το ολιγον ·
ο αποστροφος δε δια πασης της καταβασεος».

Όπως είχε αναφέρει και στην αρχή του θεωρητικού του ο Ακάκιος, υπάρχει ακόμα μια μέθοδος (μάθημα) η οποία είναι ανώτερη από όλες τις άλλες. Η παραλλαγή αυτού του μαθήματος έχει κείμενο³⁵:

«Επεστη εισοδος της ψαλτηκης · (το) μελος:
λεγο δε και της μουσικης · εμου του ακακιου χαλκεοπουλου».

Αυτή η μέθοδος είναι η πιο ακριβής και η πιο μελωδική. Ονομάζεται «δυπλοασματική · δυπλοθεορητική · τριπλοαριθμική · τετραπλοαριθμική; διά τοίς επτά βίσεκτοις του ηλίου · πεμπτοαριθμική; διά τοίς εικοσιοκτώ κύκλοις του ηλίου · εκτηαριθμική; διά την γεωμετρια των εκατών τριακοντατριών σπιτίων του πασχαλίου · και ευδόμιαριθμική, διά τον κύκλον της [σελήνης]³⁶ των δέκαενέα σπιτι(ών). (Ο)θεν και η εμή

³³ Ο.π., f. 6r.

³⁴ Ο.π., f. 6v.

³⁵ Ο.π., f. 7v.

³⁶ Σ' αυτό το σημείο ο Χαλκεόπουλος αντί για τη λέξη «σελήνης» ζωγραφίζει την ημισέληνο.

μέθοδος · διά ταις επτά χαμηλαίς, φανερώνη τοις επτά αριθμοίς της γεωμετρι(ας). εις τύπον των επτά ημερών της κοσμοποιίας»³⁷. Ο Ακάκιος, χρησιμοποιώντας τους συμβολισμούς που χρησιμοποίησε και στην αρχή του θεωρητικού του, προσπαθεί να αναλύσει τη μέθοδό του και να εξηγήσει γιατί οι περισσότερες φωνές, αν και μένουν άγραφες, ψάλλονται³⁸. Πολλές φορές οι κατιούσες φωνές δε γράφονται, λόγω της εκτεταμένης χρήσης της χαμηλής, την οποία θεωρεί ο θεωρητικός περισσότερο ακριβή³⁹. Έτσι όταν η μελωδία κατέρχεται περισσότερες από τέσσερις φωνές, π.χ. πέντε, χρησιμοποιεί τη χαμηλή και αφήνει άγραφη τη μία φωνή, την οποία ονομάζει ανιούσα. Ο Χαλκεόπουλος, για να ολοκληρώσει τους συλλογισμούς του, καταφεύγει πάλι σε συμβολισμούς: «ὡσπερ γάρ ἀήρ πνεῦμα ἐστίν, ἐν ἐκ τῶν τεσσάρων στιχίων · καὶ φησά καὶ βροντά καὶ ἀκούετε καὶ οὐδὲν θεωρεῖτε ἀλλὰ ἀκούετε, οὕτω τρόπο καὶ ἡ μία κατιούσα φωνή οἴου ἀνεμβηβάζη εἰ χαμηλῆ. ἐστὶν ἀθεόριτος καὶ ἀγράφος · πλὴν δε ψάλλετ(ε) καὶ ἀκούετε»⁴⁰ και εξηγεί πως προκύπτει το 28 από την πρόσθεση των επτά πρώτων αριθμών⁴¹.

Ο θεωρητικός πιστεύει ότι ο αριθμός δέκα είναι ο πληρέστερος όλων των αριθμών. Η τετρακτύς του Πυθαγορισμού⁴² δε δέχεται εδώ τις συνήθεις διαιρέσεις της, ούτε λαμβάνεται ως σύνολο των τεσσάρων πρώτων αριθμών, αλλά ως άρθροισμα του επτά με το τρία · επτά είναι οι μέρες της κοσμοποιίας (= της «κτίσεως») και το τρία είναι η Αγία Τριάδα («ἀκτίστος»)⁴³. Έτσι, στην παραπάνω μέθοδό του χρησιμοποιεί πρώτα επτά και έπειτα δέκα χαμηλές.

³⁷ Βλ. χφ. Α ΕΒΕ 917, f. 7r.

³⁸ Ο.π., f. 8r: «Εγώ δε ο ποιητής ομολογώ ότι ψάλλαμ(ε) και ταις κη^ω κατιούσαις ταις άγραφες · και διά τούτο επροεγράψαμ(ε) εις την μέθοδον, διπλοασματική».

³⁹ Ο.π., f. 9v: «... διά την ακρίβειαν του πέσματος της χαμηλής ·... [η χαμηλή] πεύτη εν ακριβεια πολλή και τέχνη.».

⁴⁰ Ο.π., ff. 10r-10v.

⁴¹ Ο.π., f. 11r. Στην άκρη του φύλλου υπάρχει και ένα μικρό σχήμα με τους συμβολισμούς του.

⁴² Βλ. Αλυγιζάκη, Η Οκταηχία, σελ. 44.

⁴³ Βλ. χφ. Α ΕΒΕ 917, f. 7r.

Ιδιαίτερα δυσνόητο είναι το περιεχόμενο του f. 11v. Ο Χαλκεόπουλος προαναγγέλει ότι θα μιλήσει για «τας πέντε αισθείσις(;) του αν(θρώπ)ου, περί της μίας φωνής της κατιούσας. εις ταις επτά χαμηλές»⁴⁴. Οι πέντε «αισθείσις», ή «εστίσις(;)» όπως αναφέρονται παρακάτω, είναι:

« ... πρώτον μεν έχει η χαμηλή όταν κατέβη από τες ε' φωνάς ανιούσες. και κατεβένη δ^{ης}, έχει μίαν ανιούσαν ανεβασμένη: οπου λέγεται(ε) α^η: Δευτέραν κατάστασις εστίν; ότι αυτή η μία φωνή οπου ανέβηκεν η χαμηλή, τρέπεται εις κατιούσα: οπου λέγεται εστίσις, β^α: τρίτη κατάστασις εστίν; ότι διαμένη άγραφη και αθεόριτη · οπου λέγεται έστισις, γ^η: τέταρτη κατάστασις εστίν · ότι άδεται και ακούεται · οπου λέγεται έστισις δ^η: πέμπτη κατάστασις εστίν, ότι άδεται και ακούεται · οπου λέγεται: ότι αριθμείται κατά τρεις τρόποις, διά του αποστρόφου της χαμηλής · και των εικοσιοκτώ φωνών, δια ταις επτά χαμηλαίς · οπου λέγεται(αι), έστισις ε^η»⁴⁵.

Στη συνέχεια ο Χαλκεόπουλος αναφέρεται στην παραγωγή της φωνής. Η φωνή του ανθρώπου είναι πνεύμα και κινείται από τα επτά «όργανα» του ανθρώπου: την πνοή, την καρδιά, το συκώτι, τον πνεύμονα (=φλεμόνι στην κρητική διάλεκτο), το φάρυγγα, τη γλώσσα και τα χείλη⁴⁶. Μ' αυτές τις παρατηρήσεις τελειώνει «πάσαν επιστήμιν της μουσικής»⁴⁷.

2.2.5. Το «γουργούρι» της μουσικής

Τα άφωνα σημάδια αποτελούν ένα μεγάλο κεφάλαιο της θεωρίας της βυζαντινής μουσικής. Σχεδόν όλοι οι θεωρητικοί της παλαιάς σημειογραφίας ασχολήθηκαν μ' αυτό το θέμα λόγω της πληθώρας των σημαδιών και της δύσκολης εκτέλεσής τους. Ο Ακάκιος Χαλκεόπουλος, στις τελευταίες σελίδες του θεωρητικού του, ασχολείται με μερικά άφωνα σημάδια τα οποία δηλώνουν το «γουργούρι» της μουσικής και παραθέτει κάποια παραδείγματα της χρήσης τους.

⁴⁴ Ο.π., f. 11v.

⁴⁵ Ο.π.

⁴⁶ Ο.π., f. 12r.

⁴⁷ Ο.π.

Το «γουργούρι» παράγεται από το φάρυγγα και το γρηγορότερο το έχει το τρομικοπαρακάλεσμα⁴⁸. Με τη μαύρη απορροή οι φωνές κατεβαίνουν με τρεις τρόπους: «γουργουριστά · χιμιντριστά · και κατεβατά, ώσπερ διό αποστρόφοις κατεβατοίς»⁴⁹. Η κόκκινη απορροή ψάλλεται διαφορετικά. Ψάλλεται στα «στραγγίσματα» και «σειρνή μίαν φωνή γουργουριστή κατιούσα»⁵⁰. Όπως αναφέρει ο Χαλκεόπουλος, οι παλαιοί δάσκαλοι και ποιητές, αν και χρησιμοποιούσαν την κόκκινη απορροή, δεν είχαν κάποιο σημάδι για να τη σημειώσουν, πράγμα που έκαναν οι «νέοι ψάλτες»⁵¹.

Το θεωρητικό του Ακακίου Χαλκεοπούλου τελειώνει με μια αναφορά στους δασκάλους, οι οποίοι προσπαθούν να αποκτήσουν τιμή και δόξα με τα ποιήματά τους. Όμως, αν και οι ανιούσες φωνές είναι ανάλογες με τις κατιούσες το μέλος τους «παραφωνεί»⁵². Έτσι, ο θεωρητικός παρουσιάζει την αρχή του τροπαρίου «Θεαρχί(;) νεύματι» με δύο τρόπους: α) αυτή που «παραφωνεί» και β) αυτή που ακούγεται πιο ευχάριστα. Για να αποδείξει τα όσα αναφέρει ο Χαλκεόπουλος παραθέτει και ένα απόσπασμα - μάθημα - από τη «μέθοδο» του Κορώνη⁵³.

Το έργο του Χαλκεοπούλου είναι γεμάτο ασάφειες και συμβολισμούς. Παραλείπει σημαντικά θέματα της εκκλησιαστικής μουσικής ενώ, θεωρώντας κάποια άλλα ως αυτονόητα, παραθέτει συνεχώς παραδείγματα. Το υλικό του παρουσιάζεται χωρίς κάποια λογική σειρά. Έτσι, ο Χαλκεόπουλος πολλές φορές επιστρέφει στο ίδιο θέμα. Παρόλ' αυτά όμως, το έργο του έχει μεγάλη ιστορική σημασία και ενδιαφέρον μια και επιχειρείται μια πρώτη προσπάθεια εξήγησης της παλαιάς σημειογραφίας.

⁴⁸ Ο.π., f. 12v.

⁴⁹ Ο.π., f. 13r.

⁵⁰ Ο.π.

⁵¹ Ο.π.

⁵² Ο.π., f. 13v.

⁵³ Ο.π., ff. 14r-14v.

B´

ΚΥΡΙΛΛΟΣ ΜΑΡΜΑΡΙΝΟΣ1. ΒΙΟΣ ΚΑΙ ΕΡΓΟ

Το πρώτο μισό του 18^{ου} αιώνα παρατηρείται μια στασιμότητα στην εκκλησιαστική μουσική¹. Παρόλ' αυτά, ως μουσική προσωπικότητα της εποχής εμφανίζεται ο Κύριλλος Μαρμαρινός.

Ο Μαρμαρινός γεννήθηκε στο νησί Μαρμαράς της Προποντίδας και ήταν σύγχρονος του Δανιήλ Πρωτοψάλτου με τον οποίον και έψαλλε μερικές φορές στον Πατριαρχικό ναό². Ήταν μαθητής του Παναγιώτη Χαλάτζογλου. Ταυτόχρονα με την εκκλησιαστική μουσική διδάχτηκε και την αραβοπερσική³. Σε χειρόγραφο του Μαρμαρινού ο ίδιος ονομάζει τον εαυτό του ως μαθητή του Χαλάτζογλου, του Ιωάννου Πρωτοψάλτου, του Πέτρου Βυζαντίου και του Μανουήλ του Πρωτοψάλτου⁴.

Τα περισσότερα χειρόγρατά του τα υπογράφει ως «Πρώην Τήνου». Ως επίσκοπος Τήνου αναφέρεται ήδη σε συνοδική πράξη του 1736, ενώ ως «Πρώην Τήνου» μνημονεύεται από το 1742⁵. Στη συνέχεια υπήρξε επίσκοπος Γάνου και Χώρας και κάποια έργα του επιγράφονται «Κυρίλλου Γάνου και Χώρας»⁶. Περισσότερες πληροφορίες για τη ζωή του δε σώζονται.

¹ Βλ. Χατζηγιακουμή, Χειρόγραφα, σελ. 43.

² Βλ. Παπαδοπούλου, Συμβολαί, σελ. 314.

³ Ο.π.

⁴ Βλ. Ψάχου, Η παρασημαντική, σελ. 114.

⁵ Βλ. Χατζηγιακουμή, Χειρόγραφα, σελ. 94 υποσ. 215 και του ιδίου, Μουσικά χειρόγραφα, σελ. 148.

⁶ Βλ. Χατζηγιακουμή, Χειρόγραφα, σελ.94.

Ο Κύριλλος Μαρμαρινός προσέφερε πολλά στην εκκλησιαστική μουσική με το συνθετικό και θεωρητικό του έργο. Ήταν ένας ικανότατος και αξιόλογος συνθέτης γι' αυτό είναι γνωστά πολλά μέλη του, όπως ο πολυέλεος «Δούλοι Κύριον»⁷ εις ήχον βαρύ, 8 τιμιωτέρες κατ' ήχον, τα 11 εωθινά⁸, τα της λειτουργίας του Μεγάλου Βασιλείου⁹ και ορισμένοι καλοφωνικοί ειρμοί. Ιδιαίτερα γνωστά είναι τα κοινωνικά (των Κυριακών, της εβδομάδας και του ενιαυτού) και τα 8 χερουβικά κατ' ήχον, τα οποία είχαν ευρεία διάδοση¹⁰. Σώζονται ακόμα και οι εξηγήσεις δύο παλαιών μελών των προηγουσμένων. Πρόκειται για το χερουβικό «Νυν αι δυνάμεις», ήχος πλ. β', και το κοινωνικό «Γεύσασθε και ίδετε»¹¹, ήχος α' τετράφωνος.

Στον Κύριλλο Μαρμαρινό αποδίδονται επίσης μελοποιήσεις ξένων τραγουδιών¹².

2. ΤΟ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

2.1. Χειρόγραφο παράδοση

Εκτός από το συνθετικό του έργο ο Κύριλλος Μαρμαρινός είναι ιδιαίτερα γνωστός ως θεωρητικός. Το θεωρητικό του εγχειρίδιο είναι ένα σημαντικότερο έργο, γραμμένο για τις απαιτήσεις και στο ύψος της εποχής του, με αναφορές στην αραβοπερσική μουσική. Ο πλήρης τίτλος του έργου είναι:

⁷ Στο χφ. ΑΓ. Ξ 305, f. 89v. Πρβλ. και Χατζηγιακουμή, Χειρόγραφα, σελ. 94 υποσ. 214.

⁸ Στο χφ. ΑΓ. Δ 350, f. 214r. Πρβλ. Χατζηγιακουμή, Χειρόγραφα, σελ. 94 και Στάθη, Τα χειρόγραφα Α', σελ. 451.

⁹ Στο χφ. ΑΓ. Ξ 365, f. 150r. Πρβλ. Στάθη, Τα χειρόγραφα Α', σελ. 235 και Χατζηγιακουμή, Χειρόγραφα, σελ. 94.

¹⁰ Βλ. Χατζηγιακουμή, Χειρόγραφα, σελ. 44.

¹¹ Το κοινωνικό βρίσκεται στο χφ. ΑΓ. Ξ 321, f. 93v και f. 194v, στο χφ. ΑΓ. Δ 353, f. 315v και στο χφ. ΑΓ. Δ 359, f. 233r. Πρβλ. Χατζηγιακουμή, Χειρόγραφα, σελ. 94 υποσ. 218 και Στάθη, Τα χειρόγραφα Α', σελ. 159, 457 και 473-4 αντίστοιχα

¹² Στο χφ. ΑΓ. Π 994, f. 323: «Το παρόν εστί ποίημα κυρ Κυρίλλου πρώην Τήνου, το οποίον λέγεται σεμαί, τουρκιστί δε σεχουσεϊνί· μέλος και λέξεις Περσών, ήχος α'». Πρβλ. Αλυγιζάκη, Εκκλησιαστικοί ήχοι, σελ. 24 και Στάθη, Τα χειρόγραφα Β', σελ. 379 και 380.

«Εισαγωγή μουσικής κατ' ερωταπόκρισιν εις ραοτέραν κατάληψιν των μαθητιώντων»¹³. Στο τέλος του χειρόγραφου κώδικα ο θεωρητικός υπογράφει ως «ευτελέστατος τίνου Κύριλλος ο μαρμαρινός» και υπάρχει η χρονολογία: «αψμθ' μαρτίου ιζ' »¹⁴ (= 17^η Μαρτίου του 1749).

Η «Εισαγωγή μουσικής» του Μαρμαρινού περιέχεται και σε άλλους κώδικες, όπως ο κώδικας Αγιορειτικός Ξηροποτάμου 330 του 1782¹⁵. Σώζεται ακόμα ένα χειρόγραφο της Μονής Λειμώνος στη Λέσβο, αρ.250 (γράφηκε γύρω στα 1750) όπου καταγράφεται το όνομα του αρχιερέως Τήνου, Κυρίλλου¹⁶. Πρόκειται για το «Αναστασιματάριον του Χρυσάφη του νέου» το οποίο ξεκινάει με το θεωρητικό του Κυρίλλου και ακολουθούν μέλη της Παπαδικής. Μάλλον όμως δεν είναι αυτόγραφο του, αλλά πρόκειται για αντιγραφή από χειρόγραφο του¹⁷.

Τμήματα της «Εισαγωγής μουσικής» έχουν δημοσιευτεί¹⁸ από χειρόγραφο κώδικα που δε μνημονεύεται, ενώ ο Ψάχος αναφέρει ότι σώζεται αυτόγραφος κώδικας του Κυρίλλου στην προσωπική του συλλογή με αρ. 270¹⁹. Αν αυτά τα χειρόγραφα δεν είναι κάποια από τα προαναφερθέντα, τότε σώζονται δύο ακόμα χειρόγραφα της «Εισαγωγής μουσικής».

2.2. Η διάρθρωση του έργου του

Η ιδιαιτερότητα του θεωρητικού εγχειριδίου του Κυρίλλου Μαρμαρινού έγκειται στην ενασχόληση του συγγραφέα με τους φθόγγους και τους ρυθμούς της αραβοπερσικής μουσικής, καθώς και με τη θεωρία της παλαιάς βυζαντινής σημειογραφίας.

Όπως φανερώνει και ο πλήρης τίτλος του έργου, «Εισαγωγή μουσικής κατ' ερωταπόκρισιν εις ραοτέραν

¹³ Πρόκειται για το χφ. Α ΙΕΕ 305.

¹⁴ Βλ. Δυοβουνιώτου, Κατάλογος, σελ. 277.

¹⁵ Ο Στάθης, Οι αναγραμματισμοί, σελ. 34, αναφέρει ότι το πρώτο μέρος του «ηρθολόγησεν εις τον αυτόγραφο του κώδικα ο Δ. Λωτός, ff. 2-7».

¹⁶ Βλ. Χατζηγιακουμή, Μουσικά χειρόγραφα, σελ. 147-148.

¹⁷ Ο.π., σελ. 148.

¹⁸ Ψάχου, Δημοσίευσις, Εισαγωγή μουσικής, Εφημερίς Φόρμιγξ, σελ. 6-7.

¹⁹ Βλ. Ψάχου, Η παρασημαντική, σελ. 113.

κατάληψιν των μαθητιώντων...», τα διάφορα θέματα παρουσιάζονται με τη μορφή ερωτήσεων, τις οποίες θα μπορούσε να απευθύνει ένας μαθητής της βυζαντινής μουσικής, και απαντήσεων κάποιου έμπειρου και ικανού δασκάλου. Το φαινόμενο των ερωτοαποκρίσεων είναι πολύ συνηθισμένο για τη σπουδή της βυζαντινής μουσικής²⁰.

Το χφ. αρ. 305 της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας²¹ που χρησιμοποιήσαμε, αποτελείται από 119 φύλλα διαστάσεων 0,27 x 0,19 και θα μπορούσε σε γενικές γραμμές να χωριστεί σε τρία μέρη, αν και το πρώτο και τρίτο τμήμα δέχονται μικρότερες υποδιαιρέσεις.

Τα τμήματα στα οποία χωρίζεται το θεωρητικό είναι τα ακόλουθα:

α) «Εισαγωγή μουσικής κατ' ερωταπόκρισιν εις ραοτέραν κατάληψιν των μαθητιώντων, ης ο λόγος περί τε των ανιουσών και κατιουσών φωνών σωμάτων τε και πνευμάτων ... πονηθείσα παρ' εμού Κυρίλλου αρχιερέως Τήνου του Μαρμαρινού»²². Του τίτλου του θεωρητικού προτάσσεται ένα είδος επιστολής από το Μαρμαρινό προς το μητροπολίτη Δέρκων Σαμουήλ η οποία λειτουργεί ως εισαγωγή και παρουσιάζει τα θέματα με τα οποία ασχολείται. Στο πρώτο τμήμα της «Εισαγωγής μουσικής» ο Κύριλλος, πάντα με τη μορφή ερωτοαποκρίσεων, αναφέρεται στα σημαδόφωνα, τις φθορές και τους ήχους της εκκλησιαστικής μουσικής.

β) «Κατάλογος των όσων κατά διαφόρους καιρούς ήκμασαν επί τη μουσική ταύτη κατά αλφάβητον»²³.

γ) «Στοιχειωδέστερα διδασκαλία περί της έξω μουσικής εν η περί τε των κατ' αυτήν σοχμπέδων, και μακαμίων λεγομένων. έτι δε και νημίων, και άλλων τινών τούτοις επιθεωρουμένων, ων η μάθησις προύργου γένοιτ' αν τοις κατ' αυτήν ενεργείν βουλομένοις»²⁴. Στο τρίτο μέρος του θεωρητικού του, ο Κύριλλος Μαρμαρινός ασχολείται με την αραβοπερσική μουσική,

²⁰ Ερωτοαποκρίσεις χρησιμοποιεί και ο Απόστολος Κώνστας Χίος στο πρώτο μέρος του θεωρητικού του. Βλ. χφ. ΑΓ. Κ 450 και στο τρίτο κεφ. αυτής της εργασίας.

²¹ Βλ. Δυοβουνιώτου, Κατάλογος, σελ. 276 εξ.

²² Βλ. χφ. Α ΙΕΕ 350, f. 17r.

²³ Ό.π., f. 86r.

²⁴ Ό.π., f. 88r.

με τα μακάμια και όλες τους τις διαιρέσεις. Το τμήμα αυτό δημοσιεύεται στην εργασία του Α. Αλυγιζάκη, Εκκλησιαστικοί ήχοι και αραβοπερσικά μακάμια, Θεσσαλονίκη 1990. Ιδιαίτερα σημαντικό είναι το κεφάλαιο όπου ο Μαρμαρινός περιγράφει την κίνηση των μακαμιών και των νημίων με μικρά παραδείγματα σε βυζαντινή σημειογραφία και κάνει μια μικρή αναφορά στους αραβοπερσικούς ρυθμούς. Το κεφάλαιο αυτό φέρει τον τίτλο:

«Σαφήνια εκ ποίων, και πόσων ήχων συγκροτείται έκαστον των μακαμιών, και τις η απαρχή και μέχρι τέλους έφοδος»²⁵.

Σύμφωνα με το Δυοβουνιώτη²⁶, το κεφάλαιο αυτό αποτελεί ξεχωριστό τμήμα. Έτσι, ο ερευνητής αυτός, στο χφ. Α ΙΕΕ 305, ξεχωρίζει έξι τμήματα:

1.(φ.10α) «τω πανιερωτατω, σοφολογιωτάτω τε και θεοπροβλήτω μητροπολίτη της αγιωτάτης μητροπόλεως Δέρκων, κυρίω κυρίω σαμουήλ ...».

2.(φ. 17α) «Εισαγωγή μουσικής κατ' ερωταπόκρισιν ...».

3.(φ. 36α) «Ανάπτυξις και ερμηνεία των μεγάλων σημαδιών ήτοι η ολική τούτων χρήσις κατά τε την παλαιάν και νέαν σύνθεσιν των κατά μουσικήν συγγραφέντων βιβλίων ήχος α'».

4.(φ. 86) «Κατάλογος των όσοι κατά διαφόρους καιρούς ήκμασαν ...».

5.(φ. 88α) «Στοιχειωδεστέρα διδασκαλία ...».

6.(φ. 94α) «Σαφήνια εκ ποίων και πόσων ήχων ...».

2.2.1.1. Τα σημαδόφωνα και οι ήχοι κατά τον Κύριλλο Μαρμαρινό

Οι πρώτες ερωτοαποκρίσεις της «Εισαγωγής μουσικής», όπως συμβαίνει και στα περισσότερα θεωρητικά, αναφέρονται στους έμφωνους χαρακτήρες. Ο Κύριλλος, μετά την

²⁵ Ό.π., f. 94r. Το τμήμα αυτό επισημαίνει στον κώδικα της Βιβλιοθήκης Saint - Petersburg CXXVIII (1η' αι.), f. 1r, ο J. -B. Thibaut, Monuments de la notation ekphonetique et Hagiopolite de l' Eglise Grecque, Saint - Petersburg 1913 (φωτ. ανατ. Hildesheim 1976), σελ. 147. Βλ. Αλυγιζάκη, Εκκλησιαστικοί ήχοι, σελ. 15-16 και υποσ. 40.

²⁶ Βλ. Δυοβουνιώτου, Κατάλογος, σελ. 276-277.

παρουσίαση των 15 σημαδοφώνων (μαζί με το ίσο), διαιρεί τους ανιόντες και τους κατιόντες χαρακτήρες, εκτός από τα κεντήματα και την απορροή, σε σώματα και πνεύματα²⁷. Τα πνεύματα υποτάσσουν, ενώ τα σώματα υποτάσσονται από το ίσο και τα πνεύματα. Σύμφωνα με το Μαρμαρινό, η αναγκαιότητα ύπαρξης των σωμάτων για τα πνεύματα είναι τόσο σημαντική όσο το σώμα για την ψυχή του ανθρώπου²⁸. Έτσι, τα πνεύματα δεν μπορούν να εκτελεστούν αν δε συντακτούν με κάποιο από τα σώματα.

Τα δύο κεντήματα, ούτε στα σώματα ανήκουν, ούτε στα πνεύματα, ούτε υποτάσσονται, ούτε υποτάσσουν, αλλά ούτε μπορούν να δεχθούν συλλαβή²⁹. Κάτι παρόμοιο συμβαίνει και με την απορροή. Ούτε κι αυτή μπορεί να καταταχθεί στα σώματα ή στα πνεύματα. Είναι απλώς μια μελισματική κίνηση από το φάρυγγα³⁰. Η απορροή, όταν βρεθεί μαζί με το πιάσμα, υποτάσσεται (=εξουδετερώνεται) και γίνεται σείσμα. Το κρατημοϋπόρροον υποτάσσεται από το ομαλό και γίνεται αργοσύνθετο³¹.

Στη συνέχεια ο Κύριλλος Μαρμαρινός παρουσιάζει τα σαράντα άφωνα σημάδια³². Αυτά είναι τα εξής: ίσον, διπλή, παρακλητική, κράτημα, λύγισμα, κύλισμα, αντικενωκύλισμα, τρομικόν, στρεπτόν, τρομικοσύναγμα, ψηφιστόν, ψηφιστοσύναγμα, γοργόν, αργόν, σταυρός, αντικένωμα, ομαλό, θεματισμός έσω, θεματισμός έξω, επέγερμα, παρακάλεσμα, έτερον, ξηρόν κλάσμα, αργοσύνθετον, γοργοσύνθετον, απόδομα ή απόδεσμα, ουράνισμα, θες και απόθες, θέμα απλούν, χόρευμα, τζάκισμα, ψηφιστοπαρακάλεσμα, τρομικοπαρακάλεσμα, πιάσμα, σείσμα, σύναγμα, έναρξις, βαρεία, ημίφωνον και ημίφθορον. Αυτά τα σημάδια καλούνται και μεγάλες υποστάσεις και ήταν περισσότερα στους παλαιότερους δασκάλους³³, χρησιμοποιούσαν όμως τα σαράντα αυτά σημάδια με τον ίδιο τρόπο. Μόνο η χειρονομία έχασε τη σημασία της με το πέρασμα

²⁷ Χφ. Α ΙΕΕ 305, f. 18r.

²⁸ Ο.π., f. 19r.

²⁹ Ο.π., f. 19v.

³⁰ Ο.π., f. 20r.

³¹ Ο.π., f. 20v.

³² Ο.π., ff. 20v-21r.

³³ Ο.π., f. 20v.

του χρόνου³⁴. Ο Κύριλλος Μαρμαρινός αδυνατεί να παρουσιάσει τις ενέργειες των μεγάλων υποστάσεων «διά λόγου», όπως αναφέρει. Η μόνη εξήγηση που τολμά να δώσει είναι ετυμολογική, με αφορμή το έργο του Εμμανουήλ Χρυσάφη³⁵.

Τα τρία τελευταία άφωνα σημάδια που παρουσιάζει είναι η έναρξις, το ημίφωνον και το ημίφθορον. Αυτά τα σημάδια από πολλούς θεωρητικούς της παλαιάς βυζαντινής σημειογραφίας κατατάσσονται στις φθορές. Ο Κύριλλος Μαρμαρινός απλώς αρκείται στο να αναφέρει ότι το ημίφθορον υποδηλώνει μισή φθορά³⁶.

Στο πρώτο μέρος της «Εισαγωγής μουσικής» περιέχεται ένα μεγάλο κεφάλαιο για τους οκτώ ήχους και τις φθορές τους. Ο Κύριλλος ξεκινάει από την ερμηνεία του όρου «μουσική» για να καταλήξει τελικά στη βάση της · τους οκτώ ήχους. Η μουσική έχει τρεις ενέργειες ή τρόπους παραγωγής: α) το στόμα, οπότε έχουμε τα άσματα, τις ωδές και τους τερεντισμούς β) τα χέρια, οπότε παράγεται μουσική από την κιθάρα, το ταμπούρι κ.α. και γ) τα χέρια μαζί με το στόμα όπως τη μουσική που παράγεται από τους αυλούς³⁷.

Με το συνδυασμό ανιουσών και κατιουσών φωνών σχηματίζονται οι οκτώ ήχοι, τέσσερις κύριοι και τέσσερις πλάγιοι. Εκτός απ' αυτούς, υπάρχουν οι τρίφωνοι και οι επτάφωνοι. Έτσι οι ήχοι χωρίζονται, σύμφωνα με το Μαρμαρινό, σε τέσσερις ομάδες: σε κυρίους, πλαγίους, τρίφωνους και επτάφωνους.

Πρώτο απ' όλους τους ήχους και ως μόνο «καθαρό» θεωρεί τον πλάγιο του τετάρτου³⁸. Αν οι οκτώ ήχοι θεωρηθούν ως όμοιοι κλάδοι, ο α' ήχος είναι απλώς ο πρώτος κλάδος και βρίσκεται μια ανιούσα φωνή πάνω απ' τον πλ. δ'. Ο Κύριλλος Μαρμαρινός αποδεικνύει τον ισχυρισμό του για την «καθαρότητα» του πλ. δ' παρουσιάζοντας όλους τους ήχους που παράγονται απ' αυτόν · μέσους, δίφωνους, τρίφωνους,

³⁴ Ο.π., ff. 21r-21v.

³⁵ Ο.π., ff. 21v-22r.

³⁶ Ο.π., f. 23r.

³⁷ Ο.π., f. 24r.

³⁸ Ο.π., f. 26r.

τετράφωνους και επτάφωνους, ανιόντες και κατιόντες³⁹. Το ίδιο θα γίνει παρακάτω με τον β', γ' και δ' ήχο⁴⁰.

Σημαντικές είναι και οι παρατηρήσεις του θεωρητικού για τα φθοριζόμενα μέλη και μαθήματα και για την κοινή βάση του β' ήχου και του λέγετος. Ο λέγετος ονομάζεται απλός ήχος, ενώ ο β' ονομάζεται σύνθετος και δέχεται δύο φθορές (ϑ και ς)⁴¹. Έτσι αρχίζει μια πρώτη παρουσίαση των φθορών και των ενεργειών τους μέσα στους ήχους που θα ολοκληρωθεί με μια πλήρη αναφορά στη χρήση τους.

2.2.1.2. Κύριες και καταχρηστικές φθορές

Οι φθορές που χρησιμοποιούσαν όταν γράφτηκε το θεωρητικό αυτό ήταν επτά: του πρώτου ήχου, του δευτέρου, του τρίτου, του τετάρτου, του πλ. πρώτου, του πλ. δευτέρου και του νενανώ⁴². Οι παλαιότεροι του Μαρμαρινού δάσκαλοι χρησιμοποιούσαν επίσης τη φθορά του βαρέος και του πλ. τετάρτου⁴³. Ο Κύριλλος Μαρμαρινός χωρίζει τις φθορές σε δύο κατηγορίες: α) τις κύριες, οι οποίες είναι «αυτομελείς» και β) τις καταχρηστικές οι οποίες αν και έχουν μόνες τους μέλος γράφονται είτε ως μαρτυρίες, είτε για να δηλώσουν μετάβαση σε άλλο ήχο⁴⁴.

Ο θεωρητικός προσπαθεί να παρουσιάσει όσο το δυνατόν πιο αναλυτικά την ενέργεια κάθε φθοράς και τις μεταβολές που συντελούνται όταν παρατηρούνται σε κάποιο μέλος. Η προσπάθειά του αυτή είναι αρκετά δυσνόητη, λόγω της συνεχούς παράθεσης συμβόλων και μαρτυρικών σημείων. Παρόλ' αυτά η παρουσίασή του είναι σημαντική γιατί καλύπτει όλες σχεδόν τις αλλαγές που προκαλούν τα φθορικά σημεία.

³⁹ Ό.π

⁴⁰ Ό.π., f. 27v.

⁴¹ Ό.π., f. 26v.

⁴² Ό.π., f. 30r.

⁴³ Ό.π.

⁴⁴ Ό.π., f. 30v.

2.2.2. Αλφαβητικός κατάλογος των διδασκάλων και των ποιητών της βυζαντινής μουσικής

Το δεύτερο μέρος της «Εισαγωγής μουσικής» αφιερώνεται σε όσους «κατά διαφόρους καιρούς ήκμασαν επί τη μουσική ταύτη»⁴⁵. Είναι ένας αλφαβητικός κατάλογος που αποτελείται από περίπου 120 ονόματα (όχι σε απόλυτη αλφαβητική σειρά). Αυτός ο κατάλογος των παλαιότερων και συγχρόνων του Μαρμαρινού διδασκάλων, δημοσιεύεται σχεδόν αυτούσιος στο δεύτερο μέρος του «Μεγάλου Θεωρητικού» του Χρυσάνθου, περίπου μισό αιώνα αργότερα⁴⁶.

Στο τέλος του καταλόγου και εκτός αλφαβητικής σειράς σημειώνονται, με διαφορετικό μελάνι και με κάπως διαφορετική γραφή τα ονόματα του Πέτρου του Πελοποννησίου, του Πέτρου του Βυζαντίου και του Ιακώβου του Πρωτοψάλτου. Αυτά τα ονόματα ή τα πρόσθεσε ο ίδιος ο Μαρμαρινός, ή σημειώθηκαν από κάποιον άλλο.

Η σημασία αυτού του καταλόγου είναι πολύ μεγάλη για τους ερευνητές. Εκτός από την αναφορά των ονομάτων όσων διέπρεψαν στο χώρο της εκκλησιαστικής μουσικής υπάρχουν και λίγα σχόλια για τους δασκάλους ή τους γονείς τους. Άλλωστε το γεγονός της αντιγραφής του από το Χρυσάνθο δηλώνει την ορθότητα, τη διάδοση, καθώς και τη σπουδαιότητά του.

2.2.3. Η εξωτερική μουσική

Σκοπός της «Εισαγωγής μουσικής», όπως είχε αναφερθεί και στον πρόλογό της⁴⁷, είναι η παρουσίαση και η αντιπαραβολή της αραβοπερσικής μουσικής με την εκκλησιαστική μουσική με κάθε λεπτομέρεια. Το ίδιο τονίζει ο Κύριλλος Μαρμαρινός στο τρίτο και τελευταίο τμήμα του θεωρητικού του και εξηγεί την

⁴⁵ Ό.π., f. 86r.

⁴⁶ Βλ. Χρυσάνθου, Θεωρητικόν μέγα, σελ. XXXIII -XLII. Τον αλφαβητικό κατάλογο δημοσιεύει και ο Δυοβουνιώτης, Κατάλογος, σελ. 278-281. Πρβλ. και Χατζηγιακουμή, Χειρόγραφα, σελ. 44. Στο χφ. ΑΓ. Ξ 318, f. 140r, σώζεται ένας παρόμοιος αλφαβητικός κατάλογος, ο οποίος γράφτηκε τον 18^ο αι. από συγγραφέα που δε σημειώνεται. Πρβλ. Στάθη, Τα χειρόγραφα Γ', σελ. 143-151.

⁴⁷ Χφ. Α ΙΕΕ 305, f. 10v.

αναγκαιότητα της σύγκρισης λόγω της σύγχυσης που επικρατούσε στην «εξωτερική μουσική»⁴⁸. Τα θεωρητικά αυτής της μουσικής έπαιρναν διαφορετική ερμηνεία με τον κάθε θεωρητικό. Επομένως, ήταν αναγκαία μια συστηματική προσπάθεια εξήγησής της.

Για την τεκμηρίωση της «διδασκαλίας περί της έξω μουσικής» ο Κύριλλος Μαρμαρινός χρησιμοποιεί το ταμπούρι⁴⁹. Το ταμπούρι περιέχει 16 περδέδες, μαζί με το ίσο, και απ' αυτούς δημιουργούνται ακόμα 21 περδέδες. Τα μακάμια (ή ήχοι) που αναφέρει είναι πάνω από ενενήντα⁵⁰. Αυτά διαιρούνται σε μακάμια, σοχμπέδες και νήμια. Τα μακάμια είναι οι κύριοι ήχοι της βυζαντινής μουσικής. Οι σοχμπέδες είναι ήχοι που αναφέρονται ή εξαρτώνται από άλλους ήχους. Μάλλον, με τον όρο «σοχμπέδες» ο θεωρητικός εννοεί τους ήχους που προκύπτουν από τους κυρίους ήχους (μέσους, επτάφωνους κ.α.). Τα νήμια είναι οι φθορές της εκκλησιαστικής μουσικής.

Τα μακάμια, καθώς και τα δεκαεννέα νήμια χωρίζονται σε τρεις κατηγορίες: σε κύρια, ασχιράνια και τίζια⁵¹. Τα μακάμια των κυρίων ήχων ήταν επτά στους παλαιότερους δασκάλους: ραστ, ντουγκιάχ, σεγκιάχ, τζαργκιάχ, νεβά, χουσεϊνή και έβιτζ⁵². Οι αρχαίοι δάσκαλοι των Περσών τους είχαν δώσει και ονόματα πλανητών. Ο Κύριλλος Μαρμαρινός ως μακάμια των κυρίων ήχων δέχεται ακόμα άλλα πέντε μακάμια, δηλαδή δέχεται συνολικά δώδεκα. Αυτά είναι: μπουσελίκ, χιτζάζ, ατζέμ, μπαμπαταχίρ και μουχάϊερ, ενώ τονίζει ότι άλλοι θεωρητικοί αντ' αυτών των πέντε δέχονται το γεγκιάχ, το ασχιράν και το αράκ⁵³.

Το θεωρητικό έργο του Μαρμαρινού αποκτά μεγάλη σπουδαιότητα γιατί είναι ο πρώτος που προσπάθησε να καταγράψει με τόση ακρίβεια τα αραβοπερσικά μακάμια. Ο Α.

⁴⁸ Ό.π., f. 88r: «Πολλάκις περί πολλών της θύραθεν ταύτης μουσικής εξετάσας τους ειδήμονας ταύτης, πολύ εύρον εν αυτοίς το ασύμφωνον». Βλ. και Αλυγιζάκη, Εκκλησιαστικοί ήχοι, σελ. 15.

⁴⁹ Ό.π., ff. 88r-88v και σελ. 15 και 34 αντίστοιχα. Το ταμπούρι είναι το γνωστό στους Βυζαντινούς όργανο πανδουρίδα.

⁵⁰ Ό.π., ff. 88v-89r.

⁵¹ Ό.π., ff. 88v-90v.

⁵² Ό.π., f. 89v.

⁵³ Ό.π.

Αλυγιζάκης αναφέρει χαρακτηριστικά: «Το έργο του για τα μακάμια αυτούσιο το αντιγράφει μετά από ένα περίπου αιώνα ο Στέφανος δομέστικος, χωρίς να κάνει καμία μνεία γι' αυτό»⁵⁴. Στα ff. 92v και 93, παραβάλλει 78 μακάμια με τους ήχους της εκκλησιαστικής μουσικής, τοποθετώντας δίπλα στο όνομα κάθε μακαμιού τη δηλωτική αρκτική μαρτυρία του αντίστοιχου ήχου⁵⁵.

Η παρουσίαση των μακαμιών είναι αναλυτικότερη στο κεφάλαιο που φέρει τον τίτλο «Σαφήνια εκ ποίων ήχων συγκροτείται έκαστον των μακαμιών και τις η απαρχή και μέχρι τέλους έφοδος»⁵⁶. Όπως αναφέρει και ο τίτλος του κεφαλαίου, εκτός από το όνομα του μακαμιού καταγράφεται και η κίνησή του μέσω των συγγενικών ή άλλων μακαμιών⁵⁷. Πριν από κάθε μακάμι ο Κύριλλος παραθέτει μια μικρή εισαγωγική μελωδία που σχημάτισε με το ταμπούρι⁵⁸ και είναι γραμμένη σε βυζαντινή σημειογραφία. Μ' αυτό τον τρόπο περιγράφει πάνω από 70 μακάμια.

Με βάση τις περιγραφές του Κυρίλλου καταρτίστηκε ο παρακάτω πίνακας⁵⁹, που παρουσιάζει συγκριτικά αυτά τα μακάμια με τους οκτώ εκκλησιαστικούς ήχους.

Οι συγκρίσεις του Μαρμαρινού

Ήχος α' τετράφωνος

Ντουγκιάχ, ντουγκιάχ καθ' αυτό, χουσεϊνί, ασηράν, κιοτσέκ, σελμέκ, χουσεϊνί κιουρντί, χορασάν, μπουσελίκ, μπουζρούκ, χησάρ, χησάρ μπουσελίκ.

⁵⁴ Αλυγιζάκη, Εκκλησιαστικοί ήχοι, σελ. 15. Βλ. και σελ. 21. Ο πλήρης τίτλος της εργασίας του Στεφάνου είναι: «Ερμηνεία της εξωτερικής μουσικής και εφαρμογή αυτής εις την καθ' ημάς μουσικήν, ερανισθείσα και συνταχθείσα παρά Στφ. Α. Δομεστίκου, επιθεωρηθείσα δε παρά Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου της του Χ.Μ. Εκκλησίας».

⁵⁵ Ο.π., σελ. 16.

⁵⁶ Χφ. Α ΙΕΕ 305, f. 94r. Πρβλ. Αλυγιζάκη, Εκκλησιαστικοί ήχοι, παράρτημα φωτ. 5.

⁵⁷ Βλ. Αλυγιζάκη, Εκκλησιαστικοί ήχοι, σελ. 16.

⁵⁸ Ο.π., σελ. 15.

⁵⁹ Ο.π., σελ. 16-17. Ο πίνακας καταρτίστηκε από τον Α. Αλυγιζάκη με βάση τις περιγραφές του Κυρίλλου.

Ήχος β΄

Σεγκιάχ (λέγετος), καρτσιγάρ, μαγιέ, μουσταάρ (λέγετος), γκεβέστ.

Ήχος γ΄

Τζαργκιάχ, μπουσελίκ ασηράν, χησάρ.

Ήχος δ΄

Νεβά, γιεγκιάχ, πεντζουγκιάχ, χουζί, χουζάμ, νησαμπούρ, σφαχάν, νισαβερέκ, νουχούφτ, αραμπάν, ναχαβέντ, κεμπέρ.

Ήχος πλ. α΄

Σαμπά, καρά ντουγκιάχ, ζενζεμές, κιουρντί, ατζέμ κιουρντί, νεβρούζ ατζέμ, πείζάν κιουρντί, ατζέμ ασηράν⁶⁰, μπεγιατί, ουσάκ, γκερντανιέ μπουσελίκ, μπαμπά ταχήρ, αρεζμπάρ, γκερντανιέ, μουχαγιέρ, μουχαγιέρ μπουσελίκ, σουμποulé, βετζτί, ζηρευκέν⁶¹.

Ήχος πλ. β΄

Χιτζάζ, ουζάλ, ζιρκιουλέ, χουμαγιούν, σεχνάζ μπουσελίκ, σουρί.

Ήχος βαρύς

Αράκ, σουλτανί αράκ⁶², μουχαλίφ αράκ, ζιλκές χαβεράν, ζιλκές, ραχατουλεβά⁶³, μπεστενιγκιάρ⁶⁴, έβιτζ⁶⁵.

⁶⁰ Ό.π., σελ. 17, υποσ. 44: «Η μαρτυρία αυτού του εκκλησιαστικού ήχου δεν υπάρχει στον Κύριλλο».

⁶¹ Ό.π., υποσ. 45: «Ο ήχος αυτός σημειώνεται ως επτάφωνος».

⁶² Ό.π., υποσ. 46: «Δεν υπάρχει κι εδώ μαρτυρία».

⁶³ Ό.π., υποσ. 47: «Σημειώνεται και ως πρωτόβαρυς».

Ήχος πλ.δ΄

Ραστ, ραχαβί, νιγρίζ, πεντουγκιάχ, ναχαβέντ, ζαβίλ, μαχούρ, μουμερκά, έτερο πεντζουγκιάχ.

Ιδιαίτερα σημαντική είναι η αναφορά του Κυρίλλου Μαρμαρινού για τα νήμια. Αυτή η κατηγορία μακαμιών έχει άμεση σχέση με την κατηγορία των εκκλησιαστικών ήχων που ονομάζονται φθορές⁶⁶. Τα νήμια, όπως και οι φθορές, χωρίζονται σε τέσσερις κατηγορίες: σε κύρια, σε πλάγια, σε τρίφωνα και σε επτάφωνα⁶⁷.

Με τα σημαδόφωνα που ονομάζονται στην εκκλησιαστική μουσική φθορές ο Μαρμαρινός ασχολείται στο τέλος του θεωρητικού του. Αναφέρει ότι στην αραβοπερσική μουσική υπάρχουν παρόμοια σημάδια με ανάλογη ενέργεια⁶⁸. Το πως θα ψαλλούν αυτά τα σημαδόφωνα καθορίζεται από τη χειρονομία. Έτσι, ο Κύριλλος Μαρμαρινός αναφέρεται για δεύτερη φορά στον όρο χειρονομία και επιχειρεί να τον περιγράψει και να τονίσει τη διαφορά του όρου ανάμεσα στην εκκλησιαστική μουσική και την αραβοπερσική. Για την εκκλησιαστική μουσική, χειρονομία είναι η κίνηση των χεριών, βάση της οποίας σχηματίζεται το μέλος, σε αντίθεση με τους Πέρσες όπου είναι ρυθμός και μέτρο⁶⁹. Γενικά το θέμα της χειρονομίας είναι ένα από τα πιο δυσνόητα ζητήματα της μουσικής και δέχτηκε ποικίλες εξηγήσεις από τους θεωρητικούς.

Η «Εισαγωγή μουσικής» κλείνει με έναν επίλογο ανάλογο με τον πρόλογο: «Και ταύτα μεν περί μουσικής εισαγωγικότερον είρηται παρ' εμού, ει δε και το πολλοστημόριον της ελπίδος ο καρπός δόξη, αλλ' ουν ευγνώμων ανήρ, ει μη τι άλλο,

⁶⁴ Ό.π., υποσ. 48: «Σημειώνεται τετράφωνος».

⁶⁵ Ό.π., υποσ. 49: «Σημειώνεται επτάφωνος».

⁶⁶ Η ιστορία τους ανάγεται στην πρωτοβυζαντινή περίοδο. Βλ. Αλυγιζάκη, Εκκλησιαστικοί ήχοι, σελ. 16.

⁶⁷ Βλ. χφ. Α ΙΕΕ 305, f. 93r. Πρβλ. Αλυγιζάκη, Εκκλησιαστικοί ήχοι, παράρτημα φωτ. 3.

⁶⁸ Ό.π., f. 102v. και παράρτημα φωτ. 22 αντίστοιχα.

⁶⁹ Όπ.

το γουν πρόθυμόν μου περί το κοινωφελές αποδεξάμενος, οίδ' ότι με συγγνώμης αξιώσας επαινέσεται · αψμθ' μαρτίου ιζ'»⁷⁰.

Το θεωρητικό έργο του Μαρμαρινού έχει τεράστια ιστορική αξία και είναι πολύτιμο για τη μουσικολογική έρευνα. Ο Μαρμαρινός προσπαθεί να δώσει απαντήσεις και να παρουσιάσει με κάθε λεπτομέρεια όλα τα ζητήματα της εκκλησιαστικής, καθώς και της αραβοπερσικής μουσικής. Η προσπάθεια της εξήγησής του είναι από τις πιο συστηματικές της εποχής του⁷¹.

⁷⁰ Βλ. Α ΙΕΕ 305, f. 103v. Πρβλ. Δυοβουνιώτου, Κατάλογος, σελ. 277.

⁷¹ Βλ. Αλυγιζάκη, Εκκλησιαστικοί ήχοι, σελ. 14 εξ. και του ιδίου, Η Οκταηχία, σελ. 213 και 216.

Γ'

ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΚΩΝΣΤΑΣ ΧΙΟΣ1. ΒΙΟΣ ΚΑΙ ΕΡΓΟ

Ένας από τους πιο γνωστούς θεωρητικούς της παλαιάς μεθόδου είναι ο Απόστολος Κώνστας Χίος, από τους παραγωγικότερους κωδικογράφους του τέλους του 18^{ου} και των αρχών του 19^{ου} αι..

Αν και το έργο του είχε ευρεία διάδοση, σώζονται ελάχιστα στοιχεία για τη ζωή του. Η γέννησή του τοποθετείται μετά τα μέσα του 18^{ου} αι. και η καλλιτεχνική του δραστηριότητα βρίσκεται σε ακμή την πεντηκονταετία 1790 - 1840¹.

Η καταγωγή του Αποστόλου Κώνστα, όπως και ο ίδιος αναφέρει ήταν από τη Χίο και ήταν «υιός Ιωάννου ιερέως Κώνστα Χίου». Πληροφορίες για τον τόπο γέννησης του δε σώζονται².

Ο σπουδαίος αυτός θεωρητικός και εξηγητής της παλαιάς μεθόδου έζησε τα περισσότερα χρόνια της ζωής του στην Κωνσταντινούπολη, στο χωριό Κερπήτζ Χάνη³. Σύμφωνα με ένα χειρόγραφο του που σώζεται στη βιβλιοθήκη του Πυθαγορείου Γυμνασίου της Σάμου (αρ. 1495) του 1804, ο Απόστολος Κώνστας βρισκόταν στο Μπεσίκ Τασί, το ονομαζόμενο Διπλοκίονιο· ένα προάστειο του Βοσπόρου⁴. Ίσως μάλιστα να ήταν κι εκεί ιεροψάλτης.

¹ Βλ. Στάθη, Η εξήγησις, σελ. 25.

² Ό.π.,

³ Ό.π., σελ. 26.

⁴ Βλ. Ψάχου, Δημοσίευσις "Απόστολος Κωνστάλας", Εφημερίς Φόρμιγξ, σελ. 3-4 και του ιδίου, Η παρασημαντική, σελ. 86-87.

Στον ίδιο χειρόγραφο κώδικα ο Απόστολος αναφέρεται ως Κωνστάλας. Η επιγραφή του χφ. είναι: «Ειρμολόγιον περιέχον τας καταβασίας των Δεσποτικών και Θεομητορικών εορτών, προσόμοια της Τεσσαρακοστής (κ.λ.π.) συντεθέντα παρά Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου, μεταγραφέν δε εκ του πρωτοτύπου παρ' εμού Αποστόλου Κωνστάλα Χίου, υιού Ιωάννου ιερέως. Εν έτει σωτηρίω 1804 κατά μήνα Νοέμβριον. Εν Κωνσταντινουπόλει, εις χωρίον Μπεσίκ τασί»⁵. Ο Ψάχος υποστηρίζει ότι ο Απόστολος Κώνστας πρέπει να αποκαλείται Κωνστάλας και όχι Κρουστάλας ή Κρυστάλας⁶, επίθετο που συμβιβάζεται με το κύριο όνομα του παπού του (= Κώνστας). Πάντως τα επίθετα Κρουστάλας και Κρυστάλας δε χρησιμοποιούνται στους χειρόγραφους κώδικες.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχουν και οι μουσικές σπουδές του. Ο Απόστολος Κώνστας Χίος ήταν μαθητής του Πέτρου Βυζαντίου του Πρωτοψάλτου και του Γεωργίου του Κρητός⁷. Έτσι, ο Κώνστας συγκαταλέγεται μαζί με τον Αντώνιο το Λαμπαδάριο στους διαπρεπέστερους μαθητές του άξιου Γεωργίου.

Η ζωή του Αποστόλου Κώνστα πρέπει να ήταν καθόλα λιτή. Αντέγραψε πολλές φορές τα έργα του κυρίως για βιοποριστικούς λόγους. Τα αντίγραφα των έργων του μάλλον τα πωλούσε και τελικά πέθανε φτωχότατος το 1840⁸.

Το συγγραφικό έργο του Αποστόλου Κώνστα Χίου καταπλήττει με το μέγεθος του. Σώζονται πολλοί χειρόγραφοι κώδικες και πολλές Ανθολογίες, στις οποίες περιλαμβάνονται όλες οι εξηγήσεις των μελών από τους εξηγητές της εποχής του. Αργότερα ασχολήθηκε και ο ίδιος με το έργο της εξήγησης, κυρίως σε μέλη του στιχηρарικού και του παπαδικού γένους. Απ' αυτές τις εξηγήσεις απαρτίζεται ο κώδικας της Μονής Δοχειαρίου, αρ. 384 του 1800⁹. Άλλες εξηγήσεις του περιέ-

⁵ Ο.π.

⁶ Ο.π

⁷ Βλ. Παπαδοπούλου, Συμβολαί, σελ. 339. Πρβλ. και Στάθη, Η εξήγησης, σελ. 26.

⁸ Βλ. Παπαδοπούλου, Συμβολαί, σελ. 339 και Στάθη, Η εξήγησης, σελ. 31.

⁹ Βλ. Στάθη, Η εξήγησης, σελ. 26.

χονται στις Ανθολογίες και αφορούν μέλη της Θείας Λειτουργίας¹⁰.

Ιδιαίτερα σημαντικό όμως είναι το θεωρητικό του έργο, που παραμένει σχεδόν άγνωστο και ανέκδοτο. Πρωτογράφηκε γύρω στα 1800¹¹ και αντιγράφηκε πολλές φορές από του ίδιο, λόγω της απήχησης που είχε¹². Παραμένει όμως πάντα πιστός στην παλαιά σημειογραφία και την εξήγησή της, αν και φαίνεται να γνωρίζει τη νέα μέθοδο. Πολλά ερωτηματικά προκαλούνται για τη στάση του Αποστόλου Κώνστα Χίου απέναντι στη μεταρρύθμιση των τριών Διδασκάλων. Ίσως και η εμμονή του στη δική του εξηγητική σημειογραφία να ήταν αποτέλεσμα της πικρίας του Κώνστα για την αδιαφορία της Εκκλησίας και των τριών Διδασκάλων¹³. Έτσι συνέχισε το έργο του στην αφάνεια.

Η γραφή του Κώνστα σε όλα τα χειρόγραφα είναι άκρως επιμελημένη. Κύριο χαρακτηριστικό της είναι οι πολλές διακοσμητικές παραστάσεις. Αν και η γραφή του είναι πολύ χαρακτηριστική, τα αυτόγραφα του παρουσιάζουν κάποιο πρόβλημα· εκτός απ' αυτά που μπορούν να αποδοθούν με βεβαιότητα στον ίδιο με βάση το γραφικό του χαρακτήρα και τα ιδιόχειρα βιβλιογραφικά στοιχεία, υπάρχουν ακόμα πολυάριθμα συγγενικά με τη δική του γραφή.

Οι έρευνες στους καταλόγους και οι αυτοψίες των διαφόρων ερευνητών έχουν επισημάνει τα εξής 44 αυτόγραφα¹⁴:

- ΑΓ. Αγ. Π 15, Ανθολογία, έτους 1813.
- ΑΓ. Β 1290, Ανθολογία Παπαδικής, έτους 1800.
- ΑΓ. Β 1302, Ανθολογία της Νέας Παπαδικής, έτους 1800.
- ΑΓ. Β 1340, Δοξαστάριον Πέτρου Πελοποννησίου, έτους 1805.
- ΑΓ. Δ 463, Ανθολογία, έτους [1800-1805].
- ΑΓ. Δχ 384, Ακολουθία των Ωρών και Δοξαστάριον.
- ΑΓ. Δχ 389, Θεωρητικό του ιδίου, έτους 1805.
- ΑΓ. Κ 450, Θεωρητικό του ιδίου, έτους 1809.

¹⁰ Ο.π., σελ. 27.

¹¹ Βλ. χφ. ΑΓ. Κ 450, f. 2r.

¹² Πρβλ. Στάθη, Η εξήγησις, σελ.28.

¹³ Ο.π., σελ. 30-31.

¹⁴ Βλ. Χατζηγιακουμή, Μουσικά χειρόγραφα, σελ. 199 και του ιδίου, Χειρόγραφα, σελ. 189, υποσ. 108.

- ΑΓ. Κ 674, Αγαθάγγελος και Αγιασματάριο, έτους 1796.
- ΑΓ. Κα 214, Ανθολογία, έτους 1821.
- ΑΓ. Π 999, Ειρμολόγιον Πέτρου Πελοποννησίου, έτους 1803.
- ΑΓ. Π 1013, Δοξαστάριον Ιακώβου, έτους 1805.
- ΑΓ. Πκ 287, Δοξαστάριον Πέτρου Πελοποννησίου.
- ΑΓ. Χ 73, Δοξαστάριον Πέτρου Πελοποννησίου, έτους 1800.
- Άλλοτε Μονής Κοσινίτσας 354, Ειρμολόγιον, έτους 1804.
- Α ΕΒΕ ΜΠΤ 808, Ανθολογία.
- Α ΕΒΕ 1867, Θεωρητικό του ιδίου, έτους 1820..
- Α ΕΒΕ 1868, Ανθολογία, έτους 1820.
- Α ΕΒΕ 1869, Ανθολογία, έτους 1821.
- Α ΕΒΕ 3085, Εκλογή Στιχηραρίου (Δογματικά της Οκτωήχου - Εωθινά - Ακολουθία των Ωρών κ.α.), έτους 1828.
- Α ΜΜ ΤΑ 93, Ανθολογία, αχρόνιστο [αλλά μετά το 1811].
- Αιγίου Μονής Ταξιαρχών 5, Ανθολογία, έτους 1811.
- Β ΟΝΒ Suppl Gr 118, Ανθολογία.
- Β ΟΝΒ Suppl Gr 160, Ανθολογία.
- Βιβλιοθήκης Οικουμενικού Πατριαρχείου, τμήμα Κων/νου Ανανιάδου αρ. 3, Ανθολογία, έτους 1811.
- Βιβλιοθήκης της Ρουμανικής Ακαδημίας cod. gr. 898, Καλοφωνικόν Ειρμολόγιον και Ανθολογία, έτους 1796.
- ΕΦΣΚ 109 [σήμερα: Άγκυρα], Ακολουθία της Μεγάλης Τεσσαρακοστής, έτους 1827.
- ΕΦΣΚ 110 [σήμερα: Άγκυρα], Δοξαστάριον, έτους 1822.
- ΕΦΣΚ 112 [σήμερα: Άγκυρα Societe Turque d' Histoire], Δοξαστάριον Πέτρου Πελοποννησίου, έτους 1803.
- ΙΒ 596, Ειρμολόγιον σύντομο του Πέτρου Βυζαντίου, έτους 1805.
- ΙΒ, Συλλογή Μονής Αβραάμ 108, Ανθολογία, έτους 1791.
- ΙΒ, Συλλογή Μονής Αβραάμ αρ.17/νέα αρίθμηση, Ανθολογία, τομ. Α', Ακολουθία του Εσπερινού και του Όρθρου, έτους 1834.
- Κ Αρχιεπισκοπής 6, Ανθολογία, έτους [1816-1821].
- Κ Αρχιεπισκοπής 34, ff. 47r-54v, τεύχος συσταχωμένο με άλλα στο οποίο περιέχεται: «εξήγησις των δεινών θέσεων του Αναστασιματαρίου παρά του ιδίου γραφέως».
- ΚΖ 46, Θεωρητικό του ιδίου, έτους 1800.
- ΚΜ 13, Ανθολογία Παπαδικής, έτους 1794.

- Λ 234, Δοξαστάριον Ιακώβου Πρωτοψάλτου, έτους 1813.
- Λ 342, Νεκρώσιμος Ακολουθία, έτους 1796.
- ΜΓΣ 11, Ανθολογία, έτους 1816.
- ΜΓΣ 51, Θεωρητικό του ιδίου, έτους 1806.
- ΜΓΣ 57, Δοξαστάριον.
- Μητροπόλεως Ζακύνθου, Συλλογή Γριτσάνη αρ. 15, Δοξαστάριον Ιακώβου Πρωτοψάλτου.
- Πρωτοψάλτου Ιακώβου Ναυπλιώτη, Ανθολογία.
- Σ 2086, Ειρμολόγιον σύντομο του Πέτρου Βυζαντίου, έτους 1805.

Ως έργα του Αποστόλου Κώνστα Χίου φέρονται και οι εξής 11 χειρόγραφοι κώδικες¹⁵ :

- ΑΓ, Δ 565, Δοξαστάριον Ιακώβου - Ειρμολόγιον Πέτρου Πελοποννησίου, α΄ δεκαετία 19^{ου} αι.
- ΑΓ. Δχ 350, Ανθολογία, τέλη 18^{ου} αι.
- ΑΓ. Δχ 395, ff. 12-30, τέλη 18^{ου} αι.
- ΑΓ. Ι 1017, Ανθολογία, γύρω στα 1795.
- ΑΓ. Ι 1022, η οποία σημειώνεται και ως «βίβλος ιθ΄», γύρω στα 1800.
- ΑΓ. Κα 227, Ειρμολόγιον, αρχές 19^{ου} αι.
- ΑΓ. Π 904, Ανθολογία, γύρω στα 1800.
- ΑΓ. Π 976, Ανθολογία, γύρω στα 1800.
- ΑΓ. ΣΠ 6, Ειρμολόγιον, αρχές 19^{ου} αι.
- Α ΜΜ 13, Παπαδική.
- Α ΜΜ Ανταλλ. 93.

Σώζονται ακόμα πέντε αυτόγραφα του στη Βιβλιοθήκη της Ακαδημίας των Επιστημών της ΕΣΣΔ¹⁶ :

- αρ.47, Ειρμολόγιον Πέτρου Πελοποννησίου, αχρόνιστο.
- αρ.54, [Αναστασιματάριο;], αχρόνιστο.
- αρ.55, Στιχηράριον, αχρόνιστο.
- αρ.57, Ανθολογία της Νέας Παπαδικής, έτους 1797.
- αρ.58, Ειρμολόγιον Πέτρου Πελοποννησίου, έτους 1805.

¹⁵ Βλ. Στάθη, Η εξήγησις, σελ. 26.

¹⁶ Βλ. Χατζηγιακουμή, Μουσικά χειρόγραφα, σελ. 331.

2. ΤΟ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΤΟΥ ΕΡΓΟ

2.1. Χειρόγραφη παράδοση

Το θεωρητικό έργο του Αποστόλου Κώνστα Χίου είναι ένα σημαντικό βοήθημα για την κατανόηση του παλαιού συστήματος της βυζαντινής σημειογραφίας. Η συγγραφή αυτού του θεωρητικού, της «μουσικής τέχνης, της κοινής παραδόσεως και τεχνολογίας της περιεχούσης κατ' ακρίβειαν, πάσαν τέχνη και ενέργειαν των φωνών, εν συντόμω τρόπω»¹⁷, τοποθετείται στα 1800, όπως αναφέρει ο ίδιος ο Κώνστας¹⁸.

Ο Απόστολος Κώνστας, κυρίως για βιοποριστικούς λόγους, αντέγραψε το θεωρητικό του ή «Γραμματική της Μουσικής» τουλάχιστον πέντε φορές μέχρι το 1820¹⁹. Το πρώτο χρονολογικά αυτόγραφο του είναι το χφ. 46 του Ζωγραφείου Γυμνασίου στην Κωνσταντινούπολη²⁰. Τα σωζόμενα αντίγραφα είναι τα εξής²¹: το χφ. της Μεγάλης του Γένους Σχολής 51, στην Κωνσταντινούπολη του έτους 1806 (δεν επισημάνθηκε), το χφ. της Μονής Δοχειαρίου 389 του έτους 1807, το χφ. της Μονής Κουτλουμουσίου 450 του έτους 1809, ένα ακατάγραφο που βρίσκεται σε ιδιωτική βιβλιοθήκη και το χφ. της ΕΒΕ 1867 του έτους 1820. Ο Κωνσταντίνος Ψάχος αναφέρει ως «σπουδαιότατη γραμματική του στενογραφικού συστήματος»²² ένα χφ. του Κώνστα το οποίο, αν δεν πρόκειται για ένα από τα δύο χφφ. της Κωνσταντινούπολης που επισημάνθηκαν, αποτελεί το έβδομο αντίτυπο του θεωρητικού του²³.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το χφ. Α ΕΒΕ 1867 του 1820²⁴, κυρίως γιατί τότε είχε συντελεστεί η μεταρρύθμιση και η

¹⁷ Βλ. χφ. ΑΓ. Κ 450, f. 2r.

¹⁸ Ό.π., f. 2r: «συνετέθη δε παρ' εμού αποστόλου του πίκλην κώνστα εκ νίσου χίου του ιδίου γραφέως. εν έτει σωτηρίω αω^ω». Πρβλ. και Στάθη, Η εξήγησις, σελ. 28.

¹⁹ Βλ. Στάθη, Η εξήγησις, σελ. 29.

²⁰ Ό.π., σελ. 24.

²¹ Ό.π., σελ. 29. Πρβλ. ακόμη Χατζηγιακουμή, Μουσικά χειρόγραφα, σελ. 199-201.

²² Βλ. Ψάχου, Η παρασημαντική, σελ. 87.

²³ Βλ. Στάθη, Η εξήγησις, σελ. 29.

²⁴ Βλ. Πολίτη, Κατάλογος, σελ. 6-7.

επιβολή της Νέας Μεθόδου από τους τρεις Διδασκάλους στα 1814-1815 και ήταν γνωστό το θεωρητικό έργο του Χρυσάνθου²⁵, όπου παρουσιάζεται η νέα μέθοδος. Παρόλ' αυτά ο Απόστολος παραμένει πιστός στην παλαιά σημειογραφία και προσπαθεί να την εξηγήσει σημάδι προς σημάδι.

Ο παραπάνω χειρόγραφος κώδικας του 1820 έχει εν γένει το ίδιο περιεχόμενο με τα προηγούμενα αντίγραφα. Διαφορετικό μόνο παρουσιάζεται ως προς τη διάρθρωση με την προσθήκη δύο ακόμα «τρόπων» ή «δρόμων». Σύμφωνα με το Στάθη, η αναπροσαρμογή της δομής του θεωρητικού οφείλεται στο γεγονός της μεταρρύθμισης των τριών Διδασκάλων²⁶.

Σημαντικές είναι και οι πληροφορίες που περιέχονται σ' αυτό το χειρόγραφο. Ο Κώνστας αναφέρει ότι «τριάντα τρεις χρόνους» δίδαξε τη μέθοδό του μέχρι το 1820²⁷. Δηλαδή, άρχισε το 1787 να μορφώνει το θεωρητικό του. Ίσως όμως και τα 33 χρόνια να έχουν συμβολικό χαρακτήρα²⁸.

Στην προμετωπίδα αυτού του χειρογράφου αναφέρεται ότι το συγκεκριμένο θεωρητικό συνετέθη «παρά των της αγίας μεγάλης εκκλησίας πρωτίστων διδασκάλων του γένους ημών. και κατά θεού οικονομίας εφευρεθήσης υπ' εμού ...»²⁹. Έτσι, ο Απόστολος Κώνστας παρουσιάζεται ως ο μόνος που συνεχίζει την παράδοση των πρώτων διδασκάλων και έμμεσα κατηγορεί τους τρεις Διδασκάλους ότι οικειοποιήθηκαν την εφεύρεσή του³⁰.

Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι σώζεται ένα χειρόγραφο, ανωνύμου συγγραφής, ο Αγιορειτικός κώδικας 357 της Μονής Ξηροποτάμου, ο οποίος χρονολογείται γύρω στα 1820. Το κύριο μέρος του χφ., ff. 1r-59r, περιέχει το «Μικρό Θεωρητικό» του

²⁵ Την ίδια εποχή ο Χρυσάνθος, γύρω στα 1820, είχε τελειώσει τη σύνταξη του έργου του: «Θεωρητικόν μέγα της μουσικής», το οποίο θα εκδοθεί αργότερα, το 1832 στην Τεργέστη. Είναι αμφίβολο όμως το αν ο Κώνστας γνώριζε το χφ. του Χρυσάνθου. Πρβλ. Στάθη, Η εξήγησις, σελ. 29.

²⁶ Ό.π., σελ. 83: «[ο Απόστολος Κώνστας] οπωσδήποτε πρέπει να επηρεάστηκε απ' το γεγονός της μεταρρυθμίσεως και θέλησε κι αυτός να αναπροσαρμόσει τη δομή του Θεωρητικού του».

²⁷ Ό.π., σελ. 84.

²⁸ Ό.π.

²⁹ Βλ. χφ. Α ΕΒΕ 1867, f. 8r. Πρβλ. Στάθη, Η εξήγησις, σελ. 84-85 και 163.

³⁰ Ό.π., σελ. 85.

Χρυσάνθου εκ Μαδύτου: «Εισαγωγή εις το θεωρητικόν και πρακτικόν της εκκλησιαστικής μουσικής»³¹. Στο δεύτερο όμως μέρος του (f.60 και εξ.), η εξάρτηση του ανωνύμου συγγραφέα από το θεωρητικό του Κώνστα είναι ολοφάνερη, ακόμα και στις λεπτομέρειες. Στον Ξηροποταμινό κώδικα δεν υπάρχει τίποτα που να μην περιέχεται στη «Μουσική Τέχνη και Τεχνολογία της κοινής παραδόσεως»³². Ο ανώνυμος συγγραφέας παραλείπει μόνο κάποια ευκολονόητα ζητήματα και τα δύο τελευταία κεφάλαια του θεωρητικού του Κώνστα, που πραγματεύεται τους ήχους και τις φθορές. Το δεύτερο μέρος του χφ. ΑΓ. Ξ 357 δημοσιεύεται στο βιβλίο του Γρ. Στάθη, Η εξήγησις της παλαιάς βυζαντινής σημειογραφίας, παράλληλα με τα δύο πρώτα τμήματα του χφ. ΑΓ. Δχ 389 του Αποστόλου Κώνστα Χίου.

Το θεωρητικό έργο του Κώνστα είναι μία από τις πιο συστηματικές προσπάθειες εξήγησης της παλαιάς βυζαντινής σημειογραφίας. Γι' αυτό και αποτελεί σήμερα βασικό συμπλήρωμα για την κατανόηση της νέας, αναλυτικής μεθόδου σημειογραφίας, ενώ είναι απαραίτητο για την ουσιαστική γνώση της παλαιάς μεθόδου.

2.2. Η διάρθρωση του έργου του

Το θεωρητικό του Απόστολου Κώνστα χωρίζεται σε τέσσερα τμήματα ή «τάξεις» όπως ο ίδιος τα χαρακτηρίζει³³. Το κάθε τμήμα έχει μικρότερες υποδιαιρέσεις και διαφορετική διάρθρωση.

Το χφ. ΑΓ. Κ 450 του 1809 - αυτόγραφο θεωρητικό του Αποστόλου Κώνστα Χίου - αποτελείται από 96 φύλλα, διαστάσεων 16,8 x 11,2 εκ.³⁴. Το χφ. διατηρείται σε άριστη κατάσταση και είναι πανομοιότυπο του θεωρητικού του Κώνστα, χφ. ΑΓ. Δχ 389 του 1807. Αλλάζει μόνο η οικονομία των σελίδων

³¹ Ό.π.,σελ. 19 εξ.

³² Ό.π.

³³ Ό.π., σελ. 34. Διαφέρει μόνο το χφ. Α ΕΒΕ 1867, το οποίο χωρίζεται σε περισσότερα. Βλ. Πολίτη, Κατάλογος, σελ. 6-7.

³⁴ Βλ. Στάθη, Τα χειρόγραφα, Γ', σελ. 335.

το χφ. ΑΓ. Κ 450 είναι πιο πυκνογραφημένο³⁵. Έτσι, η διάρθρωση των τμημάτων διαμορφώνεται ως εξής:

α) «αρχή συν θεώ αγίω, της μουσικής τέχνης, της κοινής παραδόσεως και τεχνολογίας της περιεχούσης κατά ακρίβιαν πάσαν τέχνην και ενέργειαν των φωνών, εν συντόμω τρόπω· συνετέθη δε παρ' εμού αποστόλου του πίκλην κώνστα εκ νίσου χίου του ιδίου γραφέως. εν έτει σωτηρίω. αω^ω. μετεγράφη δε εν έτει αωθ^ω. κατά μήνα ιανουάριον εν κωντανταντίνουπόλι. εις κερπίτζ χάνη. Αρχή μέση τέλος και σύστημα πάντων των σημαδιών της μουσικής τέχνης, το ίσον εστί ...»³⁶.

β) «αρχή συν θεώ αγίω, της δευτέρας τάξεως της μουσικής τέχνης, ήτις περιέχει την τέχνην πασών των σχηματισμών πάντων των αφώνων σημείων, εν συντόμω τρόπω. Εις αυτήν την τέχνην της μουσικής, ευρίσκονται έτερα σημεία άφωνα. τα οποία μετασχηματίζουν πάσας τας φωνάς, κατά δύο τρόπους. εις αργόν τρόπον και γοργόν ...»³⁷.

γ) «αρχή συν θεώ αγίω της τρίτης τάξεως της μουσικής τέχνης ήτις περιέχει την τέχνην πάντων των ηχών αυτής μετά των κανονίων και ονομασιών αυτών. Αύτη η τέχνη, συνίσταται ως είπομεν εκ τεσσάρων θεμελείων, της οποίας τρίτον θεμέλιον, είναι η τέχνη των ηχών ...»³⁸.

δ) «μέρος τέταρτον συν θεώ αγίω, της μουσικής τέχνης. περιέχων, τον τρόπον των φθορών και μεταλλαγών τας μεταβάσεις (sic) των γεροφωνιών και μσιφωνιών, και παν μέλος αυτών μετά των κανονίων. Εις αυτήν την τέχνην της μουσικής, είναι η πλέον ανωτέρα και υψιλοτέρα, η τέχνη των μσιφωνιών φθορών και μεταλλαγών· ότι, αν δεν μάθης καλώς τους τρεις κλάδους αυτής πρώτον, ήγουν την τέχνην φωνών σχημάτων και ήχων, δεν δύνασαι να καταλάβης περί του τετάρτου κλάδου τελείως ...»³⁹.

Για την ανάλυση των ενεργειών των σημαδιών και των άλλων τεχνολογικών στοιχείων ακολουθεί κατά περίπτωση, είτε

³⁵ Ο.π.

³⁶ Ο Στάθης, Η εξήγησις, σελ. 34-35, παρουσιάζει τα τμήματα του θεωρητικού του Κώνστα από το χφ. ΑΓ. Δχ 389. Εδώ εξετάζεται το χφ. ΑΓ. Κ 450. Το πρώτο τμήμα του: ff. 2r-27r.

³⁷ Το β' τμήμα: Ο.π., ff. 28r-45v.

³⁸ Ο.π., ff. 46r-82v.

³⁹ Ο.π., ff. 83r-96.

κανόνιο, είτε παράδειγμα· κυρίως παραδείγματα. Όπου ο συγγραφέας θέλει να συστήσει ιδιαίτερα την προσοχή του αναγνώστη ή του μαθητή προτάσσει τη λέξη «νουθεσία»⁴⁰.

2.2.1. Οι έμφωνοι χαρακτήρες

Ο Απόστολος Κώνστας Χίος στην αρχή της Γραμματικής του παρουσιάζει το πρώτο του θέμα· τους έμφωνους χαρακτήρες ή σημάδια. Οι βασικές του επιδιώξεις είναι: α) να εξηγήσει την ενέργεια των εμφώνων σημαδιών και β) να παρουσιάσει παραστατικά και να αναλύσει την ενέργεια των αργίων και των σημαδιών και το πως αυτά μετασχηματίζουν το μέλος σε αργό⁴¹. Παρόλ' αυτά ο Κώνστας στην ευρεία παρουσίαση των εμφώνων σημαδιών, αρκείται μόνο στην ετυμολογική τους ερμηνεία και στη σύνδεση μεταξύ τους.

Το πρώτο τμήμα του θεωρητικού του διαρθρώνεται από τον ίδιο σε δώδεκα ερωτήσεις με τις οποίες σκοπεύει να παρουσιάσει το μέτρον, το σχήμα, την ενέργεια, τη σύνθεση και τον κανόνα, δηλαδή τη φύση κάθε φωνής (ανιούσας ή κατιούσας). Οι ερωτήσεις είναι οι εξής:⁴²

- α' τι εστί ίσον των φωνών;
- β' πόσας φωνάς έχει έκαστον σημείον φωνής;
- γ' ποία εξ αυτών εισί σώματα και ποία πνεύματα;
- δ' πως υποτάσσονται τα σώματα;
- ε' τι ενέργειαν έχει έκαστον σημείον;
- στ' πως ενούνται;
- ζ' πως συνθέττωνται;
- η' πως ψάλλομεν με τέσσερας τρόπους του μέτρον;
- θ' πως αναβαίνωμεν ή και κατεβαίνωμεν με τέσσερας τρόπους;
- ι' πως και που, πρέπει να ποιούμεν αργίαν;
- ια' ποίαι ποιούσιν αρχήν, και ποίαι τέλος;
- ιβ' πως συνθέττωνται αι φωναί οπού ελλείπουν, εκ των σωμάτων τε και εκ των πνευμάτων;

⁴⁰ Πρβλ. και Στάθη, Η εξήγησις, σελ. 35.

⁴¹ Ο.π., σελ. 36.

⁴² Βλ. χφ. ΑΓ. Κ 450, ff. 3r-3v.

Ιδιαίτερα σημαντική είναι η απάντηση που δίνει στην ζ' ερώτηση: «Όταν τεθούν ανιουσών σημεία μετά κατιουσών, λέγονται γραμμαί, των οποίων κατά το άφωνον σημείον οπού βάνεις εις αυτάς, ούτω ποιούν και τον σχηματισμόν· ότι τα άφωνα σημεία, κυριεύουν τα σχήματα των φωνιέντων»⁴³.

Ο Απόστολος Κώνστας μιλώντας για τη σύνθεση των εμφώνων σημαδιών, ανιόντων και κατιόντων, που αποτελούν τις γραμμές (θέσεις) μιλά και για τα άφωνα σημάδια, με τα οποία θα ασχοληθεί διεξοδικά στο δεύτερο μέρος του θεωρητικού του. Επίσης αναφέρει και το σχηματισμό, ή τη χειρονομία, των γραμμών αυτών με τα άφωνα σημάδια.

Στη συνέχεια έχουμε την ερμηνεία των αργίων. «Αι άργιαί, γεννώνται πάσαι από το απόδερμα. μερίζεται δε ώσπερ πήχη εις οκτώ ρούπια. και τα μεν δύο ρούπια, γεννούν τη δυπλήν. τα δε έτερα δύο ρούπια, γεννούν το κράτημα. και τα έτερα δύο ρούπια, γεννούν την αργείαν των συνδέσμων. το δε έτερον ρούπι, γεννά το τζάκισμα. το δε εναποληφθέν ρούπι, μερίζεται εις δύο μισά. και το μεν ένα, γεννά την μισήν δυπλήν οπού είναι κόκκινη. το δε εναποληφθέν, το έχουν αι φθοραί»⁴⁴.

Στο τέλος του πρώτου μέρους ο Κώνστας παρουσιάζει τις τέσσερις ενέργειες ή μεθόδους στις οποίες διαιρείται το ίσο: «εις ίσον μαθήματος. εις ίσον λόγου· εις τριγραμμίαν· και εις φανέρωσιν»⁴⁵.

2.2.2. Οι άφωνοι χαρακτήρες

Η δευτέρα τάξη της μουσικής τέχνης περιλαμβάνει τα άφωνα σημεία και όλους τους σχηματισμούς τους. Ο Απόστολος Κώνστας από τα σαράντα, περίπου, άφωνα σημάδια ξεχωρίζει δεκαέξι: «Γοργόν· αργόν· αντικένωμα· ομαλόν· ψηφιστόν· βαρεία· τρομικόν· εκστρεπτόν· πίασμα· έτερον· κύλισμα· αντικενωκύλισμα· παρακλητική· λύγισμα· επέγερμα· και

⁴³ Ό.π., f. 9r.

⁴⁴ Ό.π., ff. 13v-14r. Στα ff. 14v-15v υπάρχει και κανόνιο για τις άργιες.

⁴⁵ Ό.π., f. 18v.

σταυρός»⁴⁶. Αυτά τα άφωνα σημάδια, ή «μεγάλες υποστάσεις χειρονομίας», «μετασχηματίζουν πάσας τας φωνάς, κατά δύο τρόπους. εις αργόν τρόπον και γοργόν»⁴⁷ και είναι απαραίτητα για τη μουσική ορθογραφία των μελών στις διάφορες θέσεις. Όταν ο Κώνστας γράφει για σύντομο ή αργό δρόμο ή τρόπο, αν είναι κόκκινα ή μαύρα αντίστοιχα, εκτός από την παρακλητική και το λύγισμα, εννοεί τη διάκριση της βυζαντινής σημειογραφίας σε σύντομη και αργή⁴⁸. Η σύντομη εξήγηση ταυτίζεται με τον «ταχύ» δρόμο των ειρμολογικών μελών και το νέο στιχηραρικό μέλος, από το Δανιήλ Πρωτοψάλτη και τον Πέτρο Πελοποννήσιο κι έπειτα, καθώς και το αργό ειρμολογικό μέλος. Η αργή εξήγηση είναι το μέλος που βρίσκεται στα υπόλοιπα σημάδια ή και σε μερικά από τα 16 που αναφέρει ο Κώνστας⁴⁹.

Με τα υπόλοιπα άφωνα σημάδια, τα «ανωφελή»⁵⁰ όπως τα χαρακτηρίζει, ασχολείται ελάχιστα σε ένα μικρό κεφάλαιο με τίτλο: «Περί των λοιπών αφώνων σημείων, οπού ευρίσκονται μέσα εις τα μουσικά βιβλία»⁵¹, στο τέλος του δευτέρου τμήματος. Γι' αυτές τις μεγάλες υποστάσεις ο Κώνστας δε δίνει καμία εξήγηση. Τα θεωρεί σημάδια που ψάλλονται κατά την παράδοση κάθε δασκάλου, δηλαδή ως σημάδια που δέχονται διαφορετική εξήγηση από κάθε δάσκαλο⁵². Έτσι, θεωρεί αυτά τα «ανωφελή» άφωνα σημάδια ως την κύρια αιτία για την πελαγοδρόμηση πολλών μαθητών και δασκάλων. Κι αυτό συμβαίνει, όπως αιτιολογεί ο Κώνστας, επειδή δεν υπάρχουν κανόνες γι' αυτά τα σημάδια⁵³.

Σ' αυτές όμως τις παρατηρήσεις ο Απόστολος Κώνστας κάνει ένα λάθος. Θεωρεί ότι αυτά τα άφωνα σημάδια είναι των

⁴⁶ Ό.π., f. 28v.

⁴⁷ Ό.π., f. 28r.

⁴⁸ Βλ. Στάθη, Η εξήγησις, σελ. 98.

⁴⁹ Ό.π.

⁵⁰ Βλ. χφ. ΑΓ. Κ 450, f. 43r.

⁵¹ Ό.π., f. 42v.

⁵² Ό.π., f. 43r: «και εις μίαν γραμμήν ψάλλονται αλλέως, και εις άλλην αλλέως. και εις ένα ήχον ψάλλονται αλλέως, και εις έτερον αλλέως. και εις διδάσκαλος της αυτής τέχνης, την λέγει αλλέως, και έτερος αλλέως».

⁵³ Ό.π., f. 42v: «τα δε άφωνα σημεία ... δεν χωρούν μέσα εις κανόνας».

μεταγενέστερων ποιητών και όχι των παλαιών⁵⁴. Κι όμως υπάρχουν ήδη από το δέκατο αιώνα και δεν έχουν καθόλου συγκεχυμένη ενέργεια⁵⁵.

2.2.2.1. Συμβολική παράσταση των αφώνων και εμφώνων χαρακτήρων - Ο σχηματισμός της κεφαλής

Ο Απόστολος Κώνστας στο θεωρητικό του παρουσιάζει μια πρακτική παράσταση των εμφώνων, αλλά κυρίως των αφώνων σημάδιων. Παρομοιάζει το λάρυγγα του ανθρώπου με τα έμφωνα σημάδια, ενώ με τα άφωνα σχηματίζει την κεφαλή του ανθρώπου. Έτσι, τα αυτιά σχηματίζονται από το γοργό και το αργό, το δεξί μάτι από το αντικένωμα και το ψηφιστό, το αριστερό μάτι από τη βαρεία και το ομαλό, η μύτη από το εκστρεπτό και το τρομικό, το μουστάκι από το πίασμα, τα άνω χείλη από το κύλισμα και το αντικενωκύλισμα και τα κάτω χείλη από το έτερο⁵⁶. Η γνωστή αυτή παράσταση της κεφαλής του ανθρώπου με τα άφωνα και τα έμφωνα σημάδια υπάρχει στο f. 30r του προαναφερθέντος θεωρητικού του Αποστόλου Κώνστα Χίου⁵⁷.

2.2.2.2. Οι συμβολισμοί στο έργο του Κώνστα

Τα δεκαέξι σημάδια που χρησιμοποιεί ο Απόστολος Κώνστας σε πολλά σημεία του θεωρητικού του παρουσιάζονται ως δώδεκα επειδή ο Κώνστας παρουσιάζει ως ζευγάρια τα εξής σημάδια: ψηφιστόν - βαρεία, τρομικόν - εκστρεπτόν, πίασμα - έτερον, κύλισμα - αντικενωκύλισμα. Έτσι παραλληλίζει αυτά τα δώδεκα σημάδια και τις ενέργειές τους με τους 12 μήνες, τα 12 ζώδια τους 12 πολύτιμους λίθους, τις 12 ώρες της μέρας και της νύχτας, τις 12 μουσικές φωνές, τα 12 ψηφία γραμμάτων επί δύο, τους 12 Αποστόλους, τις 12 ευσεβείς και τις 12 ασεβείς φυλές

⁵⁴ Ο.π.

⁵⁵ Βλ. Στάθη, Η εξήγησις, σελ. 37.

⁵⁶ Η περιγραφή της κεφαλής βρίσκεται στο χφ. ΑΓ. Κ 450, ff. 28v-29r.

⁵⁷ Πρβλ. Ψάχου, Η παρασημαντική, σελ. 214.

και πολλά άλλα «βλέπωμεν οπού έκανε ο πανάγιος θεός, εις δώδεκα εις επτά και εις τέσσαρα»⁵⁸. Μ' αυτόν τον τρόπο, οι συμβολισμοί του συνεχίζονται με τους αριθμούς επτά και τέσσερα⁵⁹.

2.2.3. Οι ήχοι στην εκκλησιαστική και στην «εξωτέρα» μουσική

Στο τρίτο μέρος της «Μουσικής τέχνης, της κοινής παραδόσεως και τεχνολογίας» του Αποστόλου Κώνστα Χίου παρουσιάζονται οι ήχοι και οι ενέργειες τους. Όπως και ο ίδιος τονίζει, οι ήχοι αποτελούν θεμέλιο της μουσικής τέχνης. Οι ήχοι «εισίν εις τέσσαρας δρόμους, και μερίζονται εις τεσσαράκοντα. η δε εξωτέρα οπού έχει πλείονας των τεσσαράκοντα, είναι πλαστοί και ουχί κανονικοί ήχοι: αλλά δένοντας μίαν γραμμήν με άλλην, βάνουν και μίαν ονομασίαν»⁶⁰. Σύμφωνα με τον Κώνστα, υπάρχουν σαράντα ήχοι σε αντίθεση με όσους πλαστούς ήχους παρουσιάζει η εξωτερική μουσική. Η ονοματολογία αυτών των πλαστών ήχων αποτελεί μηχανική απομνημόνευση των μελωδιών τους⁶¹. Έτσι, ο θεωρητικός αρχίζει την παρουσίαση των ήχων με παρατηρήσεις και διαγράμματα, συνδέοντας το εκκλησιαστικό και το αραβοπερσικό σύστημα με την αρχαιοελληνική μουσική θεωρία. Επομένως, τα ονόματα των οκτώ ήχων είναι τα εξής:

⁵⁸ Βλ. χφ. ΑΓ. Κ 450, ff. 41v-42r.

⁵⁹ Ο.π.

⁶⁰ Ο.π., ff. 46r-46v. Πρβλ. ακόμη Αλυγιζάκη, Εκκλησιαστικοί ήχοι, σελ. 18.

⁶¹ Βλ. χφ. ΑΓ. Κ 450, f. 46v: «και με την ενθύμησιν των ονομάτων, βαστάται η μουσική η εξωτέρα, ουχί κατά κανώνας όμως». Πρβλ. και Αλυγιζάκη, Εκκλησιαστικοί ήχοι, σελ. 18.

Οι ονομασίες των οκτώ ήχων⁶²

<u>εκκλησιαστικοί</u>	<u>ελληνικοί</u>	<u>αραβικοί</u>
α´	δώριος	χουσεϊνί
β´	λύδιος	χισάρ, χουζάμ
γ´	φρύγιος	τζαργκιάχ
δ´	μιξολύδιος	νεβά
πλ. α´	υποδώριος	ουσάκ
πλ. β´	υπολύδιος	ντουγκιάχ
βαρύς	υποφρύγιος	αράκ
πλ. δ´	υπομιξολύδιος	ραστ

Καθένας από τους οκτώ ήχους έχει το δικό του ύφος και ενέργεια. Αυτή η ενέργεια είναι πάντα ανάλογη με το ύφος κάθε ήχου. Ο α´ ήχος έχει ύφος «ηγεμονικόν και βασιλικόν», ο β´ ήχος «ερωτιματικόν και ξυπνώδες», ο γ´ ήχος «υπνώδες», ο δ´ ήχος «χαροποιόν»⁶³. Ο πλ. α´ «έχει ενέργειαν την ταχύτηταν και οργανισμόν», ο πλ. β´ «την θλίψην», ο βαρύς έχει ύφος «παρακαλεστικόν» και ο πλ. δ´ «γεροντοποιόν και σοβαρόν»⁶⁴. Και η «νουθεσία»⁶⁵ που ακολουθεί αιτιολογεί τη σπουδαιότητα της αναφοράς των ενεργειών των ήχων· γιατί, όποιος ψάλλει ένα μέλος, πρέπει πάντα να συνδυάζει το νόημα του λόγου με το ιδιαίτερο ύφος του ήχου στον οποίο ψάλλεται το μέλος.

Η θεωρία των ήχων έχει σα βάση τους τέσσερις κυρίους ήχους⁶⁶. Σύμφωνα μ' αυτούς τους κυρίους ήχους και ανά

⁶² Βλ. χφ. ΑΓ. Κ 450, ff. 46v-47r και Αλυγιζάκη, Εκκλησιαστικοί ήχοι, σελ. 18. Βλ. ακόμη του ιδίου, Η οκταηχία, σελ. 275.

⁶³ Βλ. χφ. ΑΓ. Κ 450, ff. 48r-48v.

⁶⁴ Ο.π., ff. 48v-49r.

⁶⁵ Ο.π., f. 49r: «νουθεσία περί ενθυμήσεως μέλους. ομοίως και εσύ ω αναγνώστα, ψάλλοντας, φέρνε εις το νου σου τας φύσεις και ενεργείας αυτών, και κατά την ενέργειαν του νοήματος του λόγου οπού ψάλλεις, ενώνεις και τας φύσεις των ήχων εις τας γραμμάς».

⁶⁶ Ο.π., f. 52v. Πρβλ. Αλυγιζάκη, Εκκλησιαστικοί ήχοι, σελ. 18.

⁶⁷ Βλ. χφ. ΑΓ. Κ 450, ff. 52v-53r. Πρβλ. Αλυγιζάκη, Η οκταηχία, σελ. 161 και του ιδίου, Εκκλησιαστικοί ήχοι, σελ. 18.

τέσσερις δημιουργούνται οι σαράντα ήχοι. Τέσσερις φωνές κάτω από κάθε κύριο ήχο ο Απόστολος Κώνστας τοποθετεί τους τέσσερις πλαγίους · τέσσερις φωνές πάνω από τους πλαγίους, τους τέσσερις μέσους πλαγίων ή μαρτυρικούς ήχους · δύο φωνές κάτω από τους κυρίους τους τέσσερις μέσους των κυρίων ήχων · δύο φωνές πάνω από τους κυρίους και πλαγίους, τους οκτώ ήχους που ονομάζονται κάρτα · επτά φωνές πάνω από τους πλαγίους κατά μέτρο, τις τέσσερις επταφωνίες γεροφωνιών, κατά μέλος τις άλλες τέσσερις επταφωνίες μέλους · επτά φωνές κάτω από τους α΄, β΄, δ΄ και το υψηλό νενανώ, τις τέσσερις κάτω επταφωνίες · τρεις φωνές πάνω από τους πλ. α΄, πλ. β΄ και πλ. δ΄, οι τρεις τρισίφωνοι ήχοι · μία φωνή πάνω από τον πλ. α΄, συμπληρώνει τους σαράντα ήχους⁶⁷.

Στη σχηματική παρουσίαση των τεσσάρων κλιμάκων, ο Κώνστας παραλληλίζει τους οκτώ ήχους και τους διαφόρους κλάδους τους με τους αρχαίους ελληνικούς τρόπους και τα αραβοπερσικά μακάμια⁶⁸. Τα επτά διαγράμματά του είναι εξαιρετικής σημασίας⁶⁹. Το πρώτο είναι ο μικρός τροχός της βυζαντινής παραλλαγής⁷⁰. Μαζί με τα απηχήματα των ήχων και τα σημεία των μαρτυριών, αναγράφονται τα ονόματα των κυρίων μακαμιών και των ανέμων (λεβάντες, σορόκος, όστρια, γαρμπής, μπουνέντες, μαΐστρος, τραμουντάνα, γρέος)⁷¹. Πολύ συχνά στα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής το σύστημα των οκτώ ήχων συμβολίζεται ως τροχός. Ο Α. Αλυγιζάκης αναφέρει: «Είναι χαρακτηριστικό ότι στα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής ο οκτάκτινος τροχός στο κέντρο του παριστάνει πολλές φορές τον Ήλιο. Υπάρχει επίσης και δεκαεξάκτινος τροχός των οκτώ ήχων μαζί με τα μακάμια και τις διευθύνσεις, τα ονόματα δηλαδή των ανέμων στα σημεία του ορίζοντα. Το σχέδιο ανήκει σε ένα από τους μεγάλους

⁶⁸ Βλ. Αλυγιζάκη, Η οκταηχία, σελ. 161.

⁶⁹ Τα διαγράμματα δημοσιεύει ο Α. Αλυγιζάκης, Η οκταηχία, σελ. 275-279.

⁷⁰ Χφ. ΑΓ. Κ 450, f. 47v.

⁷¹ Ο.π. Βλ. επίσης Αλυγιζάκη, Εκκλησιαστικοί ήχοι, σελ. 19 και του ιδίου, Η οκταηχία, σελ. 275.

θεωρητικούς της βυζαντινής μουσικής, τον Απόστολο Κώνστα Χίο»⁷².

Στη συνέχεια παραθέτει τέσσερα ακόμα διαγράμματα των κυρίων ήχων, στα οποία αναγράφονται τα ελληνικά ονόματα τους (δώριος, λύδιος, φρύγιος, μιξολύδιος)⁷³.

Ο Κώνστας παρουσιάζει ακόμα μια διαφορά της εξωτερικής μουσικής από την εκκλησιαστική. Στην εξωτερική μουσική, το σύστημα δημιουργίας των δώδεκα ήχων (περδέδων) και των τεσσάρων πρώτων επταφωνιών (τίζια) αφορά τα όργανα⁷⁴. Και σ' αυτό το σημείο ο θεωρητικός αναφέρει ότι «(τ)ό δέ μάθημα εκάστου ήχου, ψάλλεται με τέσσαρας δρόμ(οις) κυρι(οις) της χειρονομίας. ο πρώτος, κατά παππαδικόν δρόμον· ήγουν αργόν μέλος. ο δεύτερος, κατά στιχηρών. ήγουν οργανικόν μέλος. ο τρίτος, ειρμολογικός. και ο τέταρτος, ταχύς· ομοίως και πάσα η τέχνη των μαθημάτων πάντων, εκάστου ήχου, εις τέσσαρας δρόμους ψάλλεται»⁷⁵. Ήδη στο δεύτερο τμήμα της «Μουσικής Τέχνης» ο Απόστολος Κώνστας είχε αναφερθεί στον ταχύ ή αργό «δρόμο» μεταχείρησης τροπαρίου («μαθήματος»). Σύμφωνα με το Στάθη⁷⁶, σ' αυτό το σημείο ο Κώνστας γράφοντας τη λέξη «δρόμος» μάλλον εννοεί την κλίμακα. Το τρίτο μέρος του θεωρητικού κλείνει με ένα ακόμα κανόνιο των ήχων, όπου γίνεται σύγκριση των αρχαίων τρόπων με τους βυζαντινούς ήχους.

2.2.4. Οι φθορές και οι μεταλλαγές τους

Το κεφάλαιο των φθορών είναι ένα απ' τα πιο σημαντικά θέματα της θεωρίας της εκκλησιαστικής μουσικής. Τη σημασία, αλλά και τη δυσκολία αυτού του κεφαλαίου γνώριζε ο Απόστολος Κώνστας Χίος, γι' αυτό και αποτελεί το τέταρτο και τελευταίο τμήμα του θεωρητικού του, το οποίο επιγράφεται:

⁷² Βλ. Αλυγιζάκη, Τα χειρόγραφα, Περιοδικό Μουσικοτροπίες, σελ. 57.

⁷³ Βλ. χφ. ΑΓ, Κ 450, ff. 51r και 52r. Επίσης βλ. Αλυγιζάκη, Εκκλησιαστικοί ήχοι, σελ. 19 και του ίδιου, Η οκταηχία, σελ. 277-278.

⁷⁴ Ο.π., f. 54v.

⁷⁵ Ο.π., f. 54v.

⁷⁶ Βλ. Στάθη, Οι αναγραμματισμοί, σελ. 41 σημ.

«μέρος τέταρτον συν θεώ αγίω, της μουσικής τέχνης. περιέχων, τον τρόπον των φθορών και μεταλλαγών· τας μεταβάσεις (sic) των γεροφωνιών. και μησιφωνιών, και παν μέλος αυτών μετά των κανονίων. Εις αυτήν την τέχνην της μουσικής, είναι η πλέον ανωτέρα και υψιλοτέρα, η τέχνη των μησιφωνιών φθορών και μεταλλαγών»⁷⁷. Ιδιαίτερα χαρακτηριστικοί είναι οι όροι που χρησιμοποιεί ο Κώνστας για τα μουσικά διαστήματα (γεροφωνίες, μησιφωνίες). Γεροφωνίες αποκαλεί τους τόνους, μησιφωνίες τα ημιτόνια και τα μικρότερα διαστήματα⁷⁸.

Ο θεωρητικός τονίζει ότι οι φθορές είναι έργο των παλαιών διδασκάλων και ότι οι νεώτεροι έχασαν ή δεν ήξεραν «τας ονομασίας των μησιφωνιών»⁷⁹. Έτσι στη «ρωμαϊκή διάλεκτο» έχουμε μόνο τα σημεία των φθορών, ενώ στα αραβικά σώζονται και οι ονομασίες τους.

Όλες οι φθορές, σύμφωνα με το θεωρητικό, δεν έχουν την ίδια σημασία. Άλλες είναι αναγκαίες - όπως η φθορά του α΄ ήχου, του β΄, του γ΄, του δ΄ και του νενανώ - και άλλες μάταιες, όπως οι φθορές των πλαγίων (εκτός από του πλ. β΄)⁸⁰. Οι φθορές των πλαγίων ήχων θεωρούνται ανωφελείς γιατί αναπληρώνονται από τις φθορές των κυρίων.

Στην τάξη των φθορών κατατάσσονται ακόμα και οι εξής: η Έναρξις (του μέσου του δ΄), ο Έσω θεματισμός, ο Έξω θεματισμός και το Απλούν θέμα⁸¹. Στις φθορές ο Απόστολος Κώνστας Χίος, όπως και άλλοι σύγχρονοί του θεωρητικοί, κατατάσσει το Ημίφωνον και το Ημίφθορον⁸².

Όπως αναφέρεται στον τίτλο του τετάρτου τμήματος οι φθορές, άλλοτε αναφέρονται στις γεροφωνίες και άλλοτε στις μησιφωνίες. Αυτές που αναφέρονται στις γεροφωνίες, ή κυριοφωνίες, είναι οι ακόλουθες: η φθορά του α΄ ήχου, η φθορά του

⁷⁷ Βλ. χφ. ΑΓ. Κ 450, f. 83r. Ο Ψάχος, Η παρασημαντική, σελ. 226, δημοσιεύει τμήμα του κεφαλαίου αυτού.

⁷⁸ Χφ. ΑΓ. Κ 450, f. 83r. Πρβλ. και Ψάχου, Η παρασημαντική, σελ. 226 σημ.

⁷⁹ Βλ. χφ. ΑΓ. Κ 450, f. 83r. Πρβλ. Αλυγιζάκη, Εκκλησιαστικοί ήχοι, σελ. 19.

⁸⁰ Βλ. χφ. ΑΓ. Κ 450, f. 84r. Πρβλ. Ψάχου, Η παρασημαντική, σελ. 226.

⁸¹ Βλ. χφ. ΑΓ. Κ 450, f. 85r.

⁸² Ο.π., f. 85v.

β´ και η φθορά του πλ. β´ ήχου⁸³. Ενώ αυτές που αναφέρονται στις μησιφωνίες είναι οι εξής: η φθορά του γ´ ήχου, η φθορά του νενανώ και η φθορά του πλ. β´⁸⁴. Έτσι, κάθε φθορά φανερώνει γεροφωνία ή μησιφωνία, μεταλλαγή φωνής και μέλους του ήχου. Δηλαδή, όπου μπει η φθορά επικρατεί το δικό της μέλος.

Για τη μεγαλύτερη κατανόηση της διδασκαλίας των φθορών, ο Απόστολος Κώνστας Χίος παραθέτει ένα κανόνιο που περιέχει κάθε μησιφωνία και γεροφωνία μαζί με τὰ σημεία των μαρτυριών και των φθορών και παραθέτει τις αραβοπερσικές ονομασίες τους⁸⁵. Πρόκειται για τα δεκαέξι κύρια μακάμια που είναι γνωστά ως περδέδες και τίζια. Στο τελευταίο σχεδιάγραμμα, με το οποίο κλείνει η «Μουσική Τέχνη», περιλαμβάνονται οι σαράντα ήχοι κατά τετράδες σε σύγκριση με τα εικοσιπέντε αραβοπερσικά μακάμια⁸⁶. Όπως είχε αναφέρει και σε άλλο σημείο του θεωρητικού του ο Απόστολος Κώνστας, κάθε τετράδα από τους σαράντα ήχους διαμορφώνει και μια κατηγορία. Το κανόνιο έχει ως εξής⁸⁷:

<u>1. Κύριοι</u>		<u>2. Πλάγιοι</u>	
α´	χουσεϊνί	πλ. α´	ουσάκ
β´	χισάρ, χουζάμ	πλ. β´	ντουγκιάχ
γ´	τζαργκιάχ	βαρύς	αράκ
δ´	νεβά	πλ. δ´	ράστ
<u>3. Μέσοι κυρίων</u>		<u>4. Μέσοι πλαγίων</u>	
α´	μπεστενιγκιάρ, σεμπά	πλ. α´	-
β´	-	πλ. β´	-
γ´	ουσάκ	βαρύς	-
δ´	σεγκιάχ	πλ. δ´	-

⁸³ Ό.π., f. 87v.

⁸⁴ Ό.π.

⁸⁵ Ό.π., f. 90r. Πρβλ. Αλυγιζάκη, Εκκλησιαστικοί ήχοι, σελ. 19 και του ιδίου, Η οκταηχία, σελ. 276.

⁸⁶ Βλ. χφ. ΑΓ. Κ 450, ff. 94v-95r και Αλυγιζάκη, Εκκλησιαστικοί ήχοι, σελ. 20-21. Πρβλ. του ιδίου, Η οκταηχία, σελ. 279.

⁸⁷ Ό.π.

5. Κάρτα κυρίων

α´	γερτανιέ
β´	-
γ´	-
δ´	έβιτζ

6. Κάρτα πλαγίων

πλ. α´	σεμπά
πλ. β´	-
βαρύς	-
πλ. δ´	σασκιάρ

7. Κατά μέτρο επταφωνίες

πλ. α´	μουχάγιερ
πλ. β´	σεχνάζ
βαρύς	έβιτζ
πλ. δ´	μαχούρ

8. Κατά μέλος επταφωνίες

πλ. α´	ζουμπουλέ, μουχαγιάρ
πλ. β´	-
βαρύς	ατζέμ
πλ. δ´	-

9. Κάτω επταφωνίες

α´	ασιράν
β´	-
γ´	-
δ´	γιεγκιάχ

10. Τρίφωνα πλαγίων

πλ. α´	σφαχάν
πλ. β´	χινζάζ
βαρύς	-
πλ. δ´	-

Οι παραλληλισμοί των μελωδιών είναι οι ακόλουθοι⁸⁸:

Οι οκτώ βασικοί ήχοι

α´	χουσεϊνί
β´	χουζάμ
γ´	τζαργκιάχ
δ´	νεβά
πλ. α´	ουσάκ
πλ. β´	διουγκιάχ
βαρύς	αράκ
πλ. δ´	ράστ

Παραλλαγές των 8 ήχων

μπεστενιγκιάρ, γερτανιέ, ασιράν
έβιτζ, γιεγκιάχ
σεμπά, μουχαγιάρ, ζουμπουλέ- μουχαγιάρ, σφαχάν
σεχνάζ, χινζάζ
έβιτζ
σασκιάρ, μαχούρ

Όπως ο Κύριλλος Μαρμαρινός, έτσι και ο Απόστολος Κώνστας Χίος αναφέρεται συχνά στη σύγκριση των εκκλησιαστικών ήχων με τα αραβοπερσικά μακάμια. Αυτό όμως

⁸⁸ Ό.π., ff. 94v-95r, σελ. 19, σελ. 213-214 αντίστοιχα.

δε συνεπάγεται και την παραδοχή της υποδούλωσης της λειτουργικής μουσικής από την αραβοπερσική⁸⁹. Αντίθετα, αυτός ο παραλληλισμός θέλει να τονίσει τις ομοιότητες των δύο συστημάτων μεταξύ τους, καθώς και με την αρχαία ελληνική μουσική.

Η «Μουσική Τέχνη» φωτίζει πολλά σημεία της αραβοπερσικής μουσικής και είναι πολύτιμη για την κατανόηση της σχέσης των εκκλησιαστικών ήχων με τα μακάμια. Με τον Απόστολο Κώνστα Χίο και το μεγάλο και πολύτιμο θεωρητικό του έργο κλείνει ουσιαστικά η περίοδος της εξήγησης της παλαιάς βυζαντινής σημειογραφίας.

⁸⁹ Βλ. Αλυγιζάκη, Η οκταηχία, σελ. 216 και του ιδίου, Εκκλησιαστικοί ήχοι, σελ. 34.

Δ´

ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ ΣΤΕΦΑΝΙΔΗΣ**1. ΒΙΟΣ ΚΑΙ ΕΡΓΟ**

Το 1814-15 συντελείται η μεταρρύθμιση των τριών Διδασκάλων και επιβάλεται η νέα μέθοδος βυζαντινής σημειογραφίας με το «Μέγα Θεωρητικόν» του Χρυσάνθου. Παρόλ' αυτά, μια μερίδα σπουδαίων δασκάλων της μουσικής συνέχισαν να γράφουν με την παλαιά μέθοδο. Οι πιο γνωστοί απ' αυτούς είναι ο Απόστολος Κώνστας Χίος, ο Αντώνιος Λαμπαδάριος και ο Βασίλειος Στεφανίδης¹.

Για τη ζωή του Βασιλείου Στεφανίδου, όπως συμβαίνει και με όλους σχεδόν τους θεωρητικούς της εποχής του, σώζονται ελάχιστα στοιχεία. Ο Στεφανίδης πολύ συχνά αναφέρεται ως Στεφάνου ή Βυζάντιος και πάντα το όνομά του συνοδεύεται από το επάγγελμά του · «ιατροφιλόσοφος εκ διαφόρων επισήμων ακαδημιών».²

Ο Βασίλειος Στεφανίδης γεννήθηκε το 18^ο αι. στο Νεοχώρι του Βοσπόρου³. Εκεί πρέπει να έζησε τα περισσότερα χρόνια της ζωής του και συνέγραψε τα πιο πολλά έργα του. Από το έργο του εξάγεται το συμπέρασμα ότι κατείχε σε μεγάλο βαθμό την αρχαία ελληνική γραμματεία.

Η ακμή του έργου του Βασιλείου Στεφανίδου τοποθετείται ανάμεσα στα 1790 και 1820⁴. Ο Στεφανίδης είναι περισσότερο γνωστός ως συνθέτης οκτώ χερουβικών κατ' ήχον, τα οποία

¹ Βλ. Στάθη, Η εξήγησις, σελ. 33.

² Βλ. Στεφανίδου, Σχεδιάσμα, σελ. 207.

³ Βλ. Παπαδοπούλου, Συμβολαί, σελ. 342.

⁴ Βλ. Χατζηγιακουμή, Χειρόγραφα, σελ. 52.

είχαν μεγάλη διάδοση στη χειρόγραφη παράδοση των αρχών του 19^{ου} αι⁵. Όπως ο ίδιος αναφέρει⁶, από το 1810 εξέδιδε με δικά του έξοδα την «Οκτάηχο», όπου παρουσίαζε το διατονικό γένος της ελληνικής μουσικής.

Το σημαντικότερο όμως έργο του είναι το «Σχεδιάσμα περί μουσικής ιδιαίτερον εκκλησιαστικής» του 1819. Σύμφωνα με τον Παπαδόπουλο, ο Βασίλειος Στεφανίδης είχε εκδόσει αρκετά χρόνια πριν στη Φλωρεντία ένα ανάλογο θεωρητικό με τον τίτλο «Αρμονικά», γραμμένο στα λατινικά⁷.

2. ΤΟ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΤΟΥ ΕΡΓΟ

2.1. Η διάρθρωση του έργου του

Το «Σχεδιάσμα περί μουσικής ιδιαίτερον εκκλησιαστικής» γράφτηκε το 1819 στο Νεοχώρι του Βοσπόρου, εκδόθηκε όμως το 1902 από τον πρωτοψάλτη Γεώργιο Βιολάκη. Δημοσιεύτηκε στο Ε΄ τεύχος του Περιοδικού του Εκκλησιαστικού Μουσικού Συλλόγου Κωνσταντινουπόλεως, σελ. 207-272.

Στο θεωρητικό του Β. Στεφανίδου γίνεται μια συστηματική προσπάθεια να παρουσιαστούν και τα τρία γένη της βυζαντινής μουσικής και η σχέση τους με την αρχαία ελληνική μουσική η οποία ήταν άγνωστη στους περισσότερους Έλληνες. Περιέχονται επίσης εξηγήσεις για τους οκτώ ήχους, τα σημαδόφωνα, τις φθορές και για άλλα πολλά ζητήματα της εκκλησιαστικής μουσικής. Όλο το υλικό του Στεφανίδου καλύπτει 150 παραγράφους που κατανέμονται από τον ίδιο το θεωρητικό σε δέκα κεφάλαια. Πριν από τα κεφάλαια υπάρχει μια εισαγωγή η οποία αναφέρεται: «τοις φιλολόγοις και

⁵ Ο.π. Ο Παπαδόπουλος, Συμβολαί, σελ. 342, αναφέρει ότι σώζεται ένας πολυέλεος «Δούλοι Κύριον» του Στεφανίδου, γραμμένος με το παλιό σύστημα σημειογραφίας.

⁶ Βλ. Στεφανίδου, Σχεδιάσμα, σελ. 208.

⁷ Βλ. Παπαδοπούλου, Συμβολαί, σελ. 342. Ο Χατζηγιακουμής, Χειρόγραφα, σελ. 98 σημ.303, αναφέρει ότι μάλλον πρόκειται για το «Tractatus de legibus communicationis notus auctore Basilio Stephanide Byzantino Ph. Med. Doct. M. Ac. Pat. Flor. et C. Numquam aliud natura, aliud sapientia dicit Florentiae MDCCXCI».

φιλομούσις των Ελλήνων»⁸ και μια «Έκθεσις περί μουσικής»⁹ όπου ο Στεφανίδης αναλύει τους λόγους για τους οποίους έγραψε το θεωρητικό του. Στόχος του είναι να γνωρίσουν οι αμαθείς τις αρχές της βυζαντινής μουσικής ώστε να μην εισχωρήσουν στην εκκλησιαστική μουσική στοιχεία της εξωτερικής μουσικής¹⁰. Η δομή του «Σχεδιάσματος» είναι η ακόλουθη:

- Τοις φιλολόγοις και φιλομούσις των Ελλήνων, σελ. 207-210.
- ΕΚΘΕΣΙΣ ΠΕΡΙ ΜΟΥΣΙΚΗΣ, σελ. 210-211.
- Α´ Ότι οι ήχοι ή φθόγγοι δύνανται με αριθμούς και με γραμμάς να εξηγηθώσι, σελ. 211-212.
- Β´ Περί του πως εννοείται η φύσις του οξέος ήχου και του βαρέος, σελ. 212-217.
- Γ´ Περί συμφωνίας, σελ. 217-221.
- Δ´ Περί ευρέσεως των συμφωνιών, σελ. 222-224.
- Ε´ Περί της διατονικής διαιρέσεως της διαπασών, ή της γραμμής Η´Κ ως μονοχόρδου θεωρουμένης, και ότι εις την διαίρεσιν αυτήν θεωρείται λόγος αρμονικός, σελ. 224-231.
- ΣΤ´ Περί της κοινής των αρχαίων Μουσικής και περί των τριών γενών, διατονικού, χρωματικού και εναρμονίου, σελ. 232-243.
- Ζ´ Περί ήχων διατονικών, ήγουν τρόπων των μελωδιών, σελ. 243-252.
- Περί του πρώτου ήχου και του πλαγίου αυτού, σελ. 252-253.
- Περί του διατονικού δευτέρου ήχου και του πλαγίου αυτού, σελ. 253-254.
- Περί του τρίτου ήχου και του βαρέος, σελ. 254-255.
- Περί του τετάρτου ήχου και του πλαγίου αυτού, σελ. 255-256.
- Η´ Περί του δευτέρου ήχου του χρωματικού, και πλαγίου δευτέρου, σελ. 256-257.
- Περί του μέλους του Νενανώ, σελ. 257-260.
- Θ´ Περί φθορών, ή εναλλαγών των ήχων, σελ. 260-261.
- Περί του πρώτου ήχου, σελ. 261-262.
- Περί του χρωματικού δευτέρου ήχου, σελ. 262-263.
- Περί του τρίτου ήχου, σελ. 263-264.

⁸ Βλ. Στεφανίδου, Σχεδιάσμα, σελ. 207.

⁹ Ο.π., σελ. 210-211.

¹⁰ Ο.π., σελ. 210.

- Περί του τετάρτου ήχου του στιχηρού, σελ. 264-267.
- Ι' Περί αργίων και μελοποιίας, σελ. 267-272.
- Περί σημαδίων, σελ. 272-274.
- Περί Αργίων, σελ. 274-279.

Σε γενικές γραμμές το «Σχεδιάσμα» μπορεί να χωριστεί σε τρία μέρη: Το πρώτο περιέχει τα κεφάλαια α'- στ', όπου παρουσιάζεται η διαίρεση της διαπασών. Το δεύτερο μέρος περιέχει το ζ' και η' κεφάλαιο, όπου παρουσιάζονται οι κύριοι ήχοι με τους πλαγίους τους. Το τρίτο μέρος περιλαμβάνει τα δύο τελευταία κεφάλαια, όπου παρουσιάζονται τα σημαδόφωνα και οι φθορές.

2.1.1. Ο ήχος

Τα πάντα στη φύση βρίσκονται σε αρμονία και πάνω στους αρμονικούς λόγους βασίζεται η μουσική. Μ' αυτή τη διαπίστωση ο Β. Στεφανίδης ξεκινάει το θεωρητικό του, τονίζοντας ότι μόνο όσα μουσικά συστήματα βασίζονται στους φυσικούς αρμονικούς λόγους είναι ωφέλιμα¹¹.

Στη συνέχεια ο θεωρητικός περιγράφει την παραγωγή του ήχου και το φαινόμενο διάδοσης του μέσω των μορίων του αέρα. Τα ηχητικά κύματα μεταδίδονται από το ηχητικό σώμα (πηγή) με τη μορφή ομόκεντρων κύκλων¹². Η ταχύτητα μετάδοσης αυτών των κυμάτων εξαρτάται από το πόσο ισχυρός είναι ο ήχος, ενώ η έντασή του επηρεάζεται από την απόσταση του ηχητικού σώματος από το δέκτη (= το ανθρώπινο αυτί)¹³.

Ο Στεφανίδης γράφοντας περισσότερο σα φυσικός παρά ως θεωρητικός της βυζαντινής μουσικής, παρουσιάζει πολλά παραδείγματα ταλάντωσης των ηχητικών κυμάτων και αναλύει το φαινόμενο της παραγωγής της φωνής. Η παρουσίαση αυτή

¹¹ Ο.π., σελ. 211: «Όθεν όσα μουσικά συστήματα επερείδονται εις τους φυσικούς αυτούς αρμονικούς λόγους, τιμώνται ως χρήσιμα και επωφελή εις των ανθρώπων τας κοινωνίας. Τουναντίον δε, όσα παρατρέχουσιν αυτούς τους λόγους καταφρονώνται, ως μη συνάδοντα αυτοίς τοις αρμονικοίς λόγοις».

¹² Ο.π., σελ. 215.

¹³ Ο.π., σελ. 215-216.

γίνεται όσο το δυνατόν αναλυτικότερα, ενώ αιτιολογείται η διαφορά οξύτητας της φωνής ανάμεσα στους άνδρες και τις γυναίκες. Η οξύτητα του ήχου επηρεάζεται από την αργή ή γρήγορη κίνηση των μορίων του αέρα¹⁴. Επομένως, είναι ανώφελος ο παραλληλισμός της φωνής με κάποιο έγχορδο ή πνευστό μουσικό όργανο για να εξηγηθεί η οξύτητά της¹⁵.

Κάτι ανάλογο συμβαίνει και με τις χορδές. Μία χορδή παράγει οξύτερο ήχο όταν πάλεται γρήγορα¹⁶. Η μικρότερη χορδή πάλεται πιο γρήγορα, επομένως παράγει και οξύτερο ήχο¹⁷. Στα πνευστά, η οξύτητα του ήχου εξαρτάται από τα χείλη ή από το μέγεθος των οπών του οργάνου¹⁸.

2.1.2. Περί συμφωνίας

Όταν δύο ήχοι, ένας οξύτερος και ένας βαρύτερος, ακούγονται ευχάριστα μαζί, τότε υπάρχει μια συμφωνία¹⁹. Η συμφωνία πραγματοποιείται μόνο όταν οι παλμικές κινήσεις της μίας χορδής είναι συμμετρικές με τις παλμικές κινήσεις της άλλης. Η συμμετρία αυτή προκύπτει είτε «πολλαπλασίως», είτε «επιμορίως», είτε «επιμερώς»²⁰. Οι συμφωνίες που προκύπτουν «πολλαπλασίως» είναι οι εξής: η δι' οκτώ αντιφωνία ή επταφωνία, η διαδώδεκα συμφωνία, η δις διαπασών, η διαδεκαεπτά συμφωνία, η διαδεκαεννέα συμφωνία, η τρις διαπασών²¹. Όταν δύο χορδές διαιρεθούν «επιμορίως», είναι δυνατόν να προκύψουν οι ακόλουθες συμφωνίες: η διαπέντε

¹⁴ Ό.π., σελ. 216-217. Βλ. επίσης σελ. 221 και 241.

¹⁵ Ό.π.

¹⁶ Ό.π., σελ. 217.

¹⁷ Ό.π., σελ. 219.

¹⁸ Ό.π., σελ. 221.

¹⁹ Ό.π., σελ. 219.

²⁰ Ό.π., σελ. 217: «...πολλαπλασίως μεν εστίν όταν οι τιναγμοί του ενός [ήχου] πολλάκις περιέχονται από τον τιναγμόν του άλλου, τουτέστι καθ' ον χρόνον γίνεται ο τιναγμός της μιας χορδής της παριστώσης τον ένα ήχον, η άλλη η παριστώσα τον άλλον ήχον ποιεί τιναγμούς 2 ή 3 ή 4 ή 5 κτλ. επιμορίως δε όταν το ποσόν των τιναγμών του ενός ήχου περιέχει το ποσό των τιναγμών του άλλου και εν μέρος αυτού. Επιμερώς δε όταν το ποσόν των τιναγμών του ενός ήχου περιέχει το ποσόν των τιναγμών του άλλου, και μέρη αυτού πλείονα του ενός».

²¹ Ό.π., σελ. 218.

συμφωνία ή τετραφωνία με λόγο 3:2 (ημιόλιος), η διατεσσάρων ή τριφωνία με λόγο 4:3 (επίτριτος), η διατριών μεγάλη ή διφωνία του τετάρτου ήχου με λόγο 5:4 (επιτέταρτος), η διατριών μικρά ή ημιδίτονος ή τριημιτόνιον ή διφωνία του πρώτου ήχου ή του πλαγίου πρώτου με λόγο 6:5 (επίπεμπτος). Η «συμφωνία» των λόγων 7:6, 8:7 και 10:9, όπως τονίζει ο Στεφανίδης, δεν είναι τόσο ευχάριστη για την ακοή²².

Όταν η διαίρεση των χορδών γίνει «επιμερώς», προκύπτουν οι συμφωνίες: η διαέξ μεγάλη ή εξάχορδο μείζον ή πενταφωνία με λόγο 5:3 (επιδιμερής), η διαέξ μικρά ή εξάχορδο ελάσσον ή πενταφωνία του πλαγίου πρώτου ήχου με λόγο 8:5 (επιτριμελής)²³.

Εκτός από τις συμφωνίες προκύπτουν και οι εξής ασυμφωνίες: η διαδύο με λόγο 9:8 (1080:960), η διαδύο με λόγο 10:9 (960:864), το « τρίτον» με λόγο 15:8 (810:576), η «δε επτά» με λόγο 48:27 (960:540) και η «δε επτά» με λόγο 19:9 (1152:648)²⁴. Όλες αυτές οι ασυμφωνίες είναι δυσάρεστες στο αυτί.

2.1.3. Η διαπασών και η διαίρεσή της

Για να γίνει πιο κατανοητή η συμφωνία και η έκφρασή της με κάποιο λόγο, ο Στεφανίδης εξηγεί με λεπτομέρειες τη διαίρεση της διαπασών και το σχηματισμό όλων των διαστημάτων.

Κάθε διαπασών συγκροτείται από τις εξής συλλαβές: Νε, ου, τως, ουν, α, να, βαι, Νε,²⁵ δηλαδή αποτελείται από επτά διαστήματα · 3 τόνους μείζονες, 2 ελάσσονες και 2 ημιτόνια²⁶. Αυτή η διαίρεση της διαπασών είναι η πλέον φυσική στην οποία και οι επτά φθόγγοι «καμμίαν αηδίαν εις το ους δεν προξενούσι και περισσότεροι εις αυτήν παρά εις άλλην διαίρεσιν συνηχούντες, αρμονικώτερον συμφωνούσιν, εις τρόπον ώστε τα

²² Ο.π., σελ. 219.

²³ Ο.π., σελ. 220.

²⁴ Ο.π., σελ. 221.

²⁵ Ο.π., σελ. 222.

²⁶ Ο.π., σελ. 227 και 231.

προτερήματα της εκτεθείσης αυτής διαιρέσεως, άλλη διαίρεσις της διαπασών δεν τα έχει»²⁷.

Στο τέλος της παρουσίασης των συμφωνιών, ο θεωρητικός παραθέτει έναν πίνακα με όλα τα διαστήματα που μπορούν να σχηματιστούν στα πλαίσια μιας διαπασών και τα εκφράζει με αριθμητικούς λόγους²⁸. Παρακάτω θα αναλύσει αυτά τα διαστήματα από πόσους τόνους και ημιτόνια αποτελείται το κάθε διάστημα²⁹.

2.1.4. Τα τρία γένη

Ο Β. Στεφανίδης, όπως είχε αναφέρει και στην εισαγωγή του «Σχεδιάσματος», πιστεύει ότι η μελέτη της θεωρίας της εκκλησιαστικής μουσικής πρέπει να ξεκινήσει από τους αρχαίους Έλληνες, μια και η σχέση των δύο μουσικών παραδόσεων είναι άμεση. Στο έκτο κεφάλαιο, λοιπόν, ξεκινάει την παρουσίαση της μουσικής των αρχαίων Ελλήνων.

«Οι παλαιοί» θεωρούσαν ως συμφωνία μόνο τη διαπασών, τη διαπέντε και τη διατεσσάρων³⁰. Γνώριζαν ακόμα το μείζονα τόνο και με την επανάληψή του αναπλήρωναν τα άλλα διαστήματα³¹. Ο Στεφανίδης, για την ευκολότερη κατανόηση του συστήματος των αρχαίων, χρησιμοποιεί το μονόχορδο με τη διευκρίνηση ότι οι αρχαίοι χρησιμοποιούσαν όργανα με περισσότερες από μία χορδές³². Αφού εξηγεί αναλυτικά τη διάρθρωση των τετραχόρδων μέσα στις δύο διαπασών, επιχειρεί την πρώτη παρουσίαση των τριών γενών: του διατονικού, του χρωματικού και του εναρμονίου.

Το διατονικό γένος πήρε την ονομασία του από τους τόνους και τα λείμματα που αποτελείται, ενώ αυτοί οι τόνοι δε

²⁷ Ο.π., σελ. 229.

²⁸ Ο.π., σελ. 230.

²⁹ Ο.π., σελ. 238.

³⁰ Ο.π., σελ. 232.

³¹ Ο.π.

³² Ο.π.

διαίρουνται σε αποτομές και διέσεις³³. Το χρωματικό και το εναρμόνιο γένος βασίζονται στην ύπαρξη μείζονος και ελάσσονος τόνου, ενώ τα τετράχορδα βοηθούν στον καθορισμό τους. Η αρχή, δηλαδή και το τέλος του τετραχόρδου σ' αυτά τα τρία γένη είναι σταθερές (αμετακίνητες)³⁴. Γενικά έχουν αμετακίνητες τις εξής χορδές: «την πρώτην (το βαι), την δευτέραν (το Νε), την πέμπτην (το ουν), την ογδόην (το βαι), την εννάτην (το Νε), την δεκάτην (το ουν), την δεκάτη πέμπτην (το βαι)»³⁵. Το διατονικό και το χρωματικό γένος έχουν κοινές την τρίτη (το ου), την έκτη (το α), τη δεκάτη (το ου) και τη δεκάτη τρίτη (το α´´). Αυτές οι χορδές ονομάζονται και ουδέτερες, ενώ οι υπόλοιπες λέγονται κινητές³⁶. Ο Στεφανίδης προσπαθεί μ' αυτόν τον τρόπο να αποδείξει ότι τα τρία γένη εξαρτώνται από τα τετράχορδα, δηλαδή, από την αρχαία ελληνική μουσική.

Στην εκκλησιαστική μουσική υπάρχουν πολλές εναλλαγές γενών και ήχων. Επομένως, η διαίρεση της διατονικής κλίμακας στηρίζεται περισσότερο στην πείρα³⁷. Για να αποδείξει τα όσα υποστηρίζει ο Στεφανίδης αναλύει τέσσερις μεθόδους της παλαιάς παρασημαντικής: του Ιωάννου Κουκουζέλη, του Ιωάννου Πλουσιαδηνού, μια ανώνυμη αγιορείτικη μέθοδο και τη «Νουθεσία» του Χρυσάφη. Και οι τέσσερις μέθοδοι αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα για την εναλλαγή των γενών και των ήχων.

Στο «Μέγα Ίσο» του Κουκουζέλη, σ' ένα ειδικό μάθημα για τις εναλλαγές των γενών, το μέλος μεταβάλλεται συνεχώς σε χαρακτηριστικές λέξεις όπως «στρεπτόν» και «θεματισμός», με ελάχιστες επαναφορές στην αρχική μορφή της μελωδίας³⁸. Αυτές οι εναλλαγές των γενών βασίζονται στην αρχαία ελληνική μουσική και στην ύπαρξη των τριών γενών. Οι μεταβολές από γένος σε γένος δεν είναι τυχαίες και πολλές

³³ Ο.π., σελ. 233: «... το διατονικόν ελέγετο ούτω, καθότι εις το γένος αυτό οι τόνοι δεν διηρούντο εις αποτομάς και διέσεις, αλλ' απλώς με τόνους και λείμματα ενηργείτο».

³⁴ Ο.π., σελ. 237.

³⁵ Ο.π., σελ. 239.

³⁶ Ο.π.

³⁷ Ο.π. Πρβλ. Αλυγιζάκη, Η οκταηχία, σελ. 206.

³⁸ Βλ. Στεφανίδου, Σχεδιάσμα, σελ. 239-240. Πρβλ. Αλυγιζάκη, Η οκταηχία, σελ. 206-207.

φορές συμβαίνουν και σε μη διατονικά διαστήματα. Σ' αυτό βοηθούν και οι ειδικές φθορές, ή τα ειδικά σημάδια της σημειογραφίας (ημίφθορον, ημίφωνον) που καθορίζουν τη διαίρεση και σμίκρυνση του τόνου (αποτομή)³⁹.

Στην εξήγηση του μαθήματος του Κουκουζέλη, ο Στεφανίδης μελετά τη σχέση του χρωματικού με το εναρμόνιο γένος. Σύμφωνα με το «Σχεδιάσμα», το μέλος του νενανώ υπάγεται σε εναρμόνια κλίμακα⁴⁰. Στην ανάλυση των ήχων ο Στεφανίδης θα ασχοληθεί ειδικά με το μέλος του νενανώ.

2.1.5. Οι ήχοι, κύριοι και πλάγιοι

Στο έβδομο κεφάλαιο του «Σχεδιάσματος» γίνεται λόγος «περί ήχων διατονικών»⁴¹. Επτά μόνο είδη διαπασών υπάρχουν και προκαλούν διαφορετικά συναισθήματα (λύπη, χαρά)⁴². Σε κάθε διαπασών υπάρχουν οι δεσπόζοντες φθόγγοι, οι οποίοι προκύπτουν από την αρμονική διαίρεση της διαπασών διατεσσάρων και διαπέντε⁴³. Οι ήχοι, των οποίων η μελωδία σταματάει τις περισσότερες φορές στη διαπέντε ονομάζονται κύριοι, ενώ αυτοί που σταματούν στη διατεσσέρων (ή στη διατριών μεγάλη για το βαρύ) ονομάζονται πλάγιοι και υποδεέστεροι⁴⁴. Σύμφωνα με τα παραπάνω, οι ήχοι θα έπρεπε να ήταν δεκατέσσερις. Επειδή όμως μία διαπασών δε διαιρείται

³⁹ Ο Στεφανίδης, Σχεδιάσμα, σελ. 238, αναφέρει ότι: «Ο μείζων τόνος διαιρείται εις τόνον ελάσσονα και κόμμα. Και του μείζονος ημιτονίου το δείγμα εστί κατά τους εκκλησιαστικούς η φθορά του νανα, επειδή και του νεανες εις το νανα ευρίσκεται το ημιτόνιον. Του δε ελάσσονος ημιτονίου ή της μείζονος διέσεως το δείγμα κατά τους εκκλησιαστικούς το ημίφωνον εστί, επειδή εκ διαιρέσεως του ελάσσονος τόνου αποκαθίσταται. Της δε ελάσσονος διέσεως το δείγμα κατά τους εκκλησιαστικούς το ημίφθορον, επειδή εκ διαιρέσεως φθοράς αποκαθίσταται (το γαρ ημιτόνιον τη φθορά του νανα παριστάνουσι)». Πρβλ. και Αλυγιζάκη, Η οκταηχία, σελ. 208.

⁴⁰ Βλ. Στεφανίδου, Σχεδιάσμα, σελ. 240: «... αναδέχεται και την νενανω φθοράν ... εναρμόνιον παριστώσαν μέλος».

⁴¹ Ο.π., σελ. 243.

⁴² Ο.π., σελ. 244.

⁴³ Ο.π.

⁴⁴ Ο.π., σελ. 245. Ο Στεφανίδης θεωρεί τους πλαγίους υποδεέστερους επειδή η διατεσσάρων δεν είναι ευχάριστη στην ακοή.

διατεσσάρων και μία διαπέντε, οι αρχαίοι Έλληνες είχαν δώδεκα ήχους · έξι κυρίους και έξι πλαγίους⁴⁵.

Για τον καθορισμό αυτών των ήχων υπήρχε μεγάλη αβεβαιότητα και διαφωνία · κυρίως για το φρύγιο και το λύδιο. Οι μουσικοί ήταν αναγκασμένοι για να τους αποδώσουν να χρησιμοποιούν κάθε φορά διαφορετικά τα όργανά τους. Πολλές φορές έφερναν μαζί τους διαφορετικά όργανα για να αποφύγουν τη χασμωδία⁴⁶. Μόνο η ανθρώπινη φωνή έχει τη δυνατότητα να μεταβαίνει με ευκολία από τον ένα ήχο στον άλλο. Αυτό κάνει την εκκλησιαστική μουσική να υπερέχει έναντι της εξωτερικής · το ότι «μελωδείται πάντοτε χωρίς οργάνου»⁴⁷.

Όσον αφορά την παρομοίωση του α΄ εκκλησιαστικού ήχου με το δώριο, του β΄ με το φρύγιο, του γ΄ με το λύδιο και του δ΄ με το μιξολύδιο, ο Στεφανίδης τονίζει ότι αυτό είναι δυνατό μόνο «κατά την τάξιν των βαθμών των φθόγγων»⁴⁸. Κατά το μέλος η παρομοίωση είναι αδύνατη γιατί το μέλος των αρχαίων τρόπων χάθηκε⁴⁹.

Παρόλ' αυτά, οι εκκλησιαστικοί ήχοι δημιουργούνται μέσα στα πλαίσια της αρχαίας ελληνικής θεωρίας, από τη σχέση που παρουσιάζουν η διφωνία, η τριφωνία και η τετραφωνία⁵⁰. Σύμφωνα με την τριφωνία, ο πλάγιος του α΄, έχοντας τρίφωνο τον ήχο άγια, συμφωνεί μ' αυτό κατά τη διατεσσάρων, επειδή περιέχει δύο τόνους και ένα ημιτόνιο⁵¹. Ο πλάγιος του β΄, έχοντας τριφωνία το ανανές, συμφωνεί μ' αυτό κατά τη διατεσσάρων, επειδή το διάστημα τους περιέχει δύο τόνους και ένα ημιτόνιο. Το ίδιο συμβαίνει και με τον πλάγιο του δ΄ με την τριφωνία του · το νανά⁵². Μ' αυτόν τον τρόπο, οι ήχοι μπορούν να μεταβαίνουν από τριφωνία σε τριφωνία, γιατί «πάσα

⁴⁵ Βλ. Στεφανίδου, Σχεδίασμα, σελ. 246. Πρβλ. Αλυγιζάκη, Η οκταηχία, σελ. 39.

⁴⁶ Ό.π., σελ. 248 και σελ. 40 αντίστοιχα.

⁴⁷ Βλ. Στεφανίδου, Σχεδίασμα, σελ. 209.

⁴⁸ Ό.π., σελ. 248.

⁴⁹ Ό.π.

⁵⁰ Ό.π., σελ. 249. Πρβλ. Αλυγιζάκη, Η οκταηχία, σελ. 40.

⁵¹ Ό.π.

⁵² Ό.π.

τριφωνία τον αυτόν ήχον ποιεί»⁵³. Διαφορετικός είναι μόνο ο βαρύς ήχος, ο οποίος, αν και έχει τριφωνία το νεανές, δε συμφωνεί μ' αυτόν διατεσσάρων. Έτσι, η τριφωνία του είναι διαφωνία. Γι' αυτό και ο βαρύς δεν ονομάστηκε πλάγιος του γ'⁵⁴.

Όπως τονίζει ο Στεφανίδης, οι δάσκαλοι της εκκλησίας συγκρότησαν με τέτοιο τρόπο την εκκλησιαστική μουσική ώστε οι ήχοι, κύριοι και πλάγιοι, να βρίσκονται σε δυο τετράχορδα, συνημμένα ή διαζευγμένα, πάντα σε σωστή αναλογία. Μ' αυτόν τον τρόπο, διατηρείται το σεμνό ύφος της εκκλησιαστικής μουσικής και η μελωδία προξενεί ευλάβεια σ' αυτούς που ψάλλουν και κατάνυξη σε όσους ακούν⁵⁵.

Στη συνέχεια υπάρχει μια λεπτομερειακή παρουσίαση κάθε ήχου με τον πλάγιό του⁵⁶. Εκεί παρουσιάζεται η πορεία που ακολουθεί κάθε ήχος, οι συχνότερες καταλήξεις του («στάσεις»), οι ομοιότητες και οι διαφορές του με τους τρόπους της αρχαίας ελληνικής θεωρίας. Εκτός από τους βασικούς ήχους ο Στεφανίδης ασχολείται και με το δεύτερο ήχο του χρωματικού γένους και τον πλάγιο του δευτέρου⁵⁷. Παράλληλα με την παρουσίαση των ήχων και για την καλύτερη κατανόησή τους παραθέτει παραδείγματα γνωστών ποιητών και δασκάλων της εκκλησιαστικής μουσικής όπως του Ιωάννου Πρωτοψάλτου, του Πέτρου Πελοποννησίου, του Νέων Πατρών κ.α.

Ιδιαίτερα σημαντική είναι η αναφορά του Στεφανίδου στο μέλος του νενανώ και η ένταξή του στο εναρμόνιο γένος⁵⁸. Επομένως, ο β' ήχος είναι εναρμόνιος στα ειρμολογικά και χρωματικός στα στιχηραρικά, ενώ ο πλ. β' είναι εναρμόνιος στα στιχηραρικά και χρωματικός - σχεδόν πάντοτε - στα

⁵³ Βλ. Στεφανίδου, Σχεδιάσμα, σελ. 250. Ο Αλυγιζάκης, Η οκταηχία, σελ. 40, αναφέρει ότι πρόκειται για μεσαιωνική θεωρία.

⁵⁴ Ό.π.

⁵⁵ Βλ. Στεφανίδου, Σχεδιάσμα, σελ. 251. Πρβλ. Αλυγιζάκη, Η οκταηχία, σελ. 40.

⁵⁶ Βλ. Στεφανίδου, Σχεδιάσμα, σελ. 251-260.

⁵⁷ Ό.π., σελ. 256-257.

⁵⁸ Βλ. Αλυγιζάκη, Χαρακτηριστικές περιπτώσεις, σελ. 46.

ειρμολογικά⁵⁹. Αυτές οι παρατηρήσεις και η κατάταξη των μελωδιών σε γένη δεν είναι κοινές ακόμα και στους θεωρητικούς της εποχής του Στεφανίδου. Το σίγουρο είναι ότι το μέλος του νενανώ χρησιμοποιούταν εκτεταμένα, τόσο ώστε να θεωρείται ένατος ήχος: «Το δε νενανω εκτεταμμένον μέλος, υπέρ τους οκτώ ένατος ήχος πέλει»⁶⁰.

2.1.6. Οι εναλλαγές των ήχων

Ο Στεφανίδης έχει ήδη αναφερθεί στις εναλλαγές των γενών και των ήχων. Στο ένατο κεφάλαιο παρουσιάζει τις φθορές και πως χρησιμοποιούνται ώστε η μελωδία να μεταβαίνει ομαλά από τον ένα ήχο στον άλλο. Έτσι ο θεωρητικός παρουσιάζει την πορεία που ακολουθεί η μελωδία από έναν από τους κυρίους ήχους για να μεταβεί σε έναν από τους υπόλοιπους επτά. Οι πλάγιοι, για να μεταβούν σε κάποιον άλλο ήχο, πρώτα μεταβαίνουν στον αντίστοιχό τους κύριο ήχο και ύστερα ακολουθούν την πορεία που θα ακολουθούσε και ο κύριος⁶¹. Οι φθορές των πλαγίων δεν είναι τόσο εύχρηστες, αν και σε καμιά περίπτωση δεν μπορούν να θεωρηθούν άχρηστες⁶². Στη θέση τους όμως συνήθως χρησιμοποιούνται οι φθορές των κυρίων ήχων.

Για να αποδείξει την ομαλότητα των εναλλαγών των ήχων ο Στεφανίδης, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, παρουσιάζει τρία χαρακτηριστικά παραδείγματα. Στη μέθοδο του Ιωάννου Πλουσιαδηνού, η μελωδία ακολουθεί την εξής πορεία⁶³: Αρχίζει με τον α΄ ήχο ως τετράφωνο στη λέξη «τετράφωνος». Με τη φθορά του νενανώ στη λέξη «μαθητάς» και του β΄ στη λέξη «δεύτερος», δημιουργεί χρωματικές μεταβολές. Έπειτα, με τη φθορά του δ΄ μεταβαίνει στον γ΄ ήχο και στη συνέχεια στον δ΄,

⁵⁹ Βλ. Στεφανίδου, Σχεδιάσμα, σελ. 257-258. Πρβλ. Αλυγιζάκη, Η οκταηχία, σελ. 209.

⁶⁰ Ό.π. σελ. 259, και σελ. 208-209 αντίστοιχα. Πρβλ. επίσης και Αλυγιζάκη, Χαρακτηριστικές περιπτώσεις, σελ. 46-47.

⁶¹ Βλ. Στεφανίδου, Σχεδιάσμα, σελ. 265.

⁶² Ό.π., σελ. 260: «[αι φθοραί των πλαγίων ήχων] ουκ εισί δε άχρηστοι δι' όλου · φύσις γαρ και τέχνη ουδέν μάτην ποιεί».

⁶³ Ό.π., σελ. 265-266. Πρβλ. και Αλυγιζάκη, Η οκταηχία, σελ. 207.

στον πλ. α' και στον πρωτόβαρου καθώς και σε άλλους ήχους μέχρι τη λέξη «Πλουσιαδηνός», όπου η μελωδία επιστρέφει στην πρώτη βάση της, δηλαδή τον α' ήχο.

Το δεύτερο παράδειγμα⁶⁴ είναι από την «αγιορείτικη» μέθοδο που δημιουργεί τον α' ήχο στη λέξη «υπήντησε». Ακολουθεί ο β' στη βάση του και ο γ' στην τριφωνία. Ο δ' ήχος χρησιμοποιεί τη βάση του α', ενώ ο πλ. α' δημιουργείται τρεις φωνές κάτω. Ο πλ. του β' τοποθετείται στη βάση του χρωματικού δευτέρου και τελειώνει στη βάση α' ήχου με τη φθορά του νενανώ. Στη θέση του γ' ήχου δημιουργείται ο βαρύς στις λέξεις «κύρης σου». Ο πλ. του δ' τρίφωνος από τη βάση του βαρέος καταλήγει τρεις φωνές στη φυσική του βάση. Όπως φαίνεται, η ίδια βάση χρησιμοποιείται για δυο, τρεις ή και περισσότερους ήχους. Το ίδιο αποδεικνύει και το τρίτο παράδειγμα, «Νουθεσία προς τους μαθητάς» του Χρυσάφη του νέου.

Η «Νουθεσία»⁶⁵ στη βάση του α' ήχου με φθορά δημιουργεί το β' ήχο. Στη λέξη «επαινείσθαι» ακολουθεί νενανώ και στη λέξη «θέλει» ο γ' ήχος. Στη λέξη «υπομονάς», η μελωδία στη βάση του α' ήχου δημιουργεί τον δ'. Οι συλλαβές «λει» και «πο» και η λέξη «ημέρας» επιστρέφουν στη βάση του α' ήχου. Τέσσερις φωνές κάτω δημιουργείται ο πλ. α' και ο πλ. β' στις λέξεις «σωφρονισμόν» και «του κυρίου». Στη λέξη «τιμήν» και στη βάση του α' ήχου το μέλος γίνεται χρωματικό και με τη φθορά του α' ήχου στη λέξη «προς» γίνεται διατονικό. Δύο τόνους κάτω από τη βάση του α' δημιουργείται ο βαρύς στη λέξη «διδάσκαλον». Στο τέλος ο πλ. του δ' τοποθετείται ένα τόνο μείζονα κάτω από το ίσο του α'. Με ορισμένες αναβάσεις και καταβάσεις το μέλος καταλήγει στην αρχική του βάση.

2.1.7. Ο ρυθμός στη μουσική

Όπως αναφέρει ο Στεφανίδης, ο Πλάτωνας και ο Ευκλείδης διέκριναν στην επιστήμη της μουσικής όλα αυτά τα

⁶⁴ Βλ. Στεφανίδου, Σχεδιάσμα, σελ. 266. Πρβλ. Αλυγιζάκη, Η οκταηχία, σελ. 207.

⁶⁵ Ο.π.

θέματα που αναλύθηκαν στο «Σχεδιάσμα». Σύμφωνα, λοιπόν, με τους αρχαίους συγγραφείς, το τελευταίο θέμα αφορά το ρυθμό και τη μελοποιία⁶⁶. Ο θεωρητικός αντλεί το υλικό του από το νέο Ανάχαρση, μια και «εις την προπαιδειαν της Παπαδικής, δεν ευρίσκομεν λεπτομερή διδασκαλίαν περί ρυθμών και μελοποιίας»⁶⁷. Έτσι, υπάρχει μια λεπτομερής αναφορά στο νέο Ανάχαρση και στην αναγκαιότητα ύπαρξης του ρυθμού στη μουσική, την ποίηση και τη γλώσσα ⁶⁸.

Στην προπαιδεία της Παπαδικής υπάρχει μόνο μια μικρή ερμηνεία του όρου «χειρονομία», η παρουσίαση των σημαδιών και των αργίων⁶⁹. Η χειρονομία δεν είναι απλά η μέτρηση του χρόνου με την άνοδο ή κάθοδο του χεριού, αλλά οξύνει ή τονίζει τους κυριώτερους φθόγγους. Γι' αυτό και «κατά τας ποικιλίας των σχημάτων αυτής [=της χειρονομίας] διαφόρους ονομασίας λαμβάνουσι τα σημάδια τα δηλούντα εις τας γραμμάς ή θέσεις τους διαφόρους της χειρονομίας αυτής τρόπους και σχηματισμούς»⁷⁰.

2.1.8. Τα σημάδια και η παράδοση στη βυζαντινή μουσική

Η αναφορά στα άφωνα και έμφωνα σημάδια είναι συνηθισμένο φαινόμενο στα θεωρητικά εγχειρίδια. Το περίεργο όμως είναι ότι ο Στεφανίδης παρουσιάζει τα σημαδόφωνα στο τέλος του θεωρητικού του.

Οι έμφωνοι χαρακτήρες, όπως είναι γνωστό από τη θεωρία της βυζαντινής μουσικής, ήταν δεκατέσσερις· οκτώ ανιόντες και έξι κατιόντες οι οποίοι χωρίζονται σε σώματα και πνεύματα, γιατί είτε εξουδετερώνονται, είτε εξουδεταρώνουν άλλους χαρακτήρες. Ο Στεφανίδης συγκαταλέγει στα σώματα και τα κεντήματα. Δηλαδή, πνεύματα είναι το κέντημα, η υψηλή, το ελαφρόν και η χαμηλή⁷¹. Εκτός από την υπορροή και

⁶⁶ Βλ. Στεφανίδου, Σχεδιάσμα, σελ. 267.

⁶⁷ Ο.π., σελ. 271.

⁶⁸ Ο.π., σελ. 268-271.

⁶⁹ Ο.π., σελ. 271.

⁷⁰ Ο.π., σελ. 272.

⁷¹ Ο.π.

το κρατημοῦπόρροον για τα οποία σιωπά ο Στεφανίδης, όλοι οι υπόλοιποι χαρακτήρες είναι σώματα.

Όσον αφορά τους άφωνους χαρακτήρες ο θεωρητικός αναφέρει τους τριανταέξι συνηθέστερους, ενώ στις άργιες κατατάσσει τους συνδέσμους, τη διπλή, το κράτημα και τους δύο αποστρόφους, τους συνδέσμους, το τσάκισμα ή κλάσμα (έχει μισή αξία)⁷². Στις άργιες συγκαταλέγει και το αργό, το γοργό και το γοργοσύνθετο. Η ακριβής αξία των αργίων είναι δύσκολο να καθοριστεί, αν και ο Στεφανίδης παραθέτει μια αναλογία των αξιών τους⁷³.

Όλα αυτά τα σημάδια και κυρίως τα άφωνα ή μεγάλες υποστάσεις, δεν μπορούν να διδαχθούν μέσα από βιβλία, παρά «μόνον διά ζώσης φωνής και αισθητών του διδασκάλου κινήσεων»⁷⁴. Μόνο με την άμεση διδασκαλία μπορεί κάποιος μαθητής να μάθει σωστά τις μεγάλες υποστάσεις, να διατηρήσει την εκκλησιαστική παράδοση και να διαφυλάξει το σεμνό ύφος της εκκλησίας⁷⁵. Έτσι, ο Στεφανίδης καταφέρεται εναντίον μερικών εξηγήσεων και θεωρητικών εγχειριδίων που προκαλούν σύγχυση στο μαθητή⁷⁶. Το «Σχεδιάσμα» τελειώνει με την παράθεση της θεωρίας του Μανουήλ Χρυσάφη για τα σημάδια της εκκλησιαστικής μουσικής⁷⁷.

Το θεωρητικό έργο του Β. Στεφανίδου καταπλήττει με τον όγκο του και τις λεπτομέρειές του, κυρίως σε ότι αφορά τις εναλλαγές των ήχων και των γενών. Αν και προσπαθεί να αναλύσει όσο καλύτερα μπορεί όλα τα θέματά του, το υλικό είναι αρκετά δυσπρόσιτο για κάποιον που δεν γνωρίζει τη θεωρία της βυζαντινής μουσικής. Αυτό άλλωστε δικαιολογείται

⁷² Ό.π., σελ. 274. Πρβλ. και Ψάχου, Η παρασημαντική, σελ. 221-222.

⁷³ Βλ. Στεφανίδου, Σχεδιάσμα, σελ. 275.

⁷⁴ Ό.π., σελ. 274.

⁷⁵ Ό.π., σελ. 274 και 276.

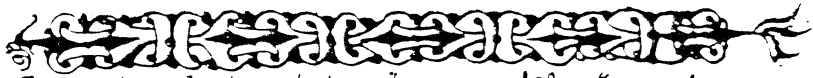
⁷⁶ Ό.π., σελ. 276: «όχι δε αι εξηγήσεις να προξενήσωσιν εις τον μαθητήν τελείαν των παλαιών μουσικών βιβλίων ακαταληψίαν, και επομένως να υστερήσωσιν αυτόν από τον σεμνόν εκκλησιαστικόν σχηματισμόν, του οποίου η λεπτότης και ευστροφία, ως ήδη είπον, εις εντελή και ακριβή γραφήν υπάγεται».

⁷⁷ Ό.π., σελ. 277-279.

και από τον πρόλογο και την προσφώνηση - αφιέρωση: «Τοις φιλολόγοις και φιλομούσοις των Ελλήνων»⁷⁸.

⁷⁸ Ο.π., σελ. 207.

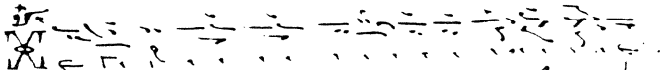
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ



ἀρήνια κύσειων, κ' ὀσίων ἤχων συγκροτῆσαι ἕκαστον ἑκά-
στατον μακαμίων, κ' διὰ τὴν ἀσφαρτί κ' μέχρη, ῥέχης ἐφοδος; —

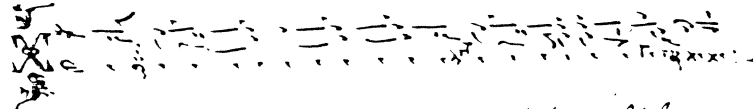
ῤάσι ἀρχὴ εὐδὸν αὐτῶν σερεῖ, κ' διὰ τὸ μετέξ σερεῖ
ἐμοίῳ τῶν ἀσφαρτί, ἔλα αὐτὸν σερεῖ γὰρ ἀσφαρτί ῥάσι
νῆσμαχ, σερεῖ, ἔσαν κερσεῖν δὲ εὐδὸν νῆσμαχ
εἰς ἴσῳ ῥάσι, ἔλα αὐτὸν αὐτῶν νῆσμαχ, σερεῖ, κ' νῆσμαχ
κ' καλὸν σερεῖ, νῆσμαχ, κ' καλαῖζαν εἰς ἴσῳ ῥάσι
ἔλα αὐτῶν, ἔλα κ' ἔλα.

ἦτοι πῆ



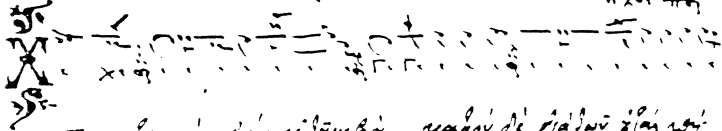
ῤάσι ἀρχὴ εὐδὸν αὐτῶν σερεῖ, κ' διὰ τὸ νῆσμαχ σερεῖ
αὐτὸν μέχρη κ' ἔλα, ἔσαν κερσεῖν αὐτῶν σερεῖ μετὰ
νῆσμαχ, κ' ἀσφαρτί εὐδὸν νῆσμαχ αὐτὸν μέχρη κ' ἔλα
κ' ἔσαν κερσεῖν αὐτῶν μέχρη κ' ἔλα, κ' εἰς ἴσῳ ῥάσι
ἔσαν νῆσμαχ ἐμοίῳ εἰς ἴσῳ νῆσμαχ, κ' ἔλα ῥάσι κ' ἔλα
αὐτῶν νῆσμαχ, ἔλα εἰς ἴσῳ ῥάσι κ' καλαῖζαν εἰς ἴσῳ ῥάσι
γίναται ῤάσι.

ἦτοι πῆ



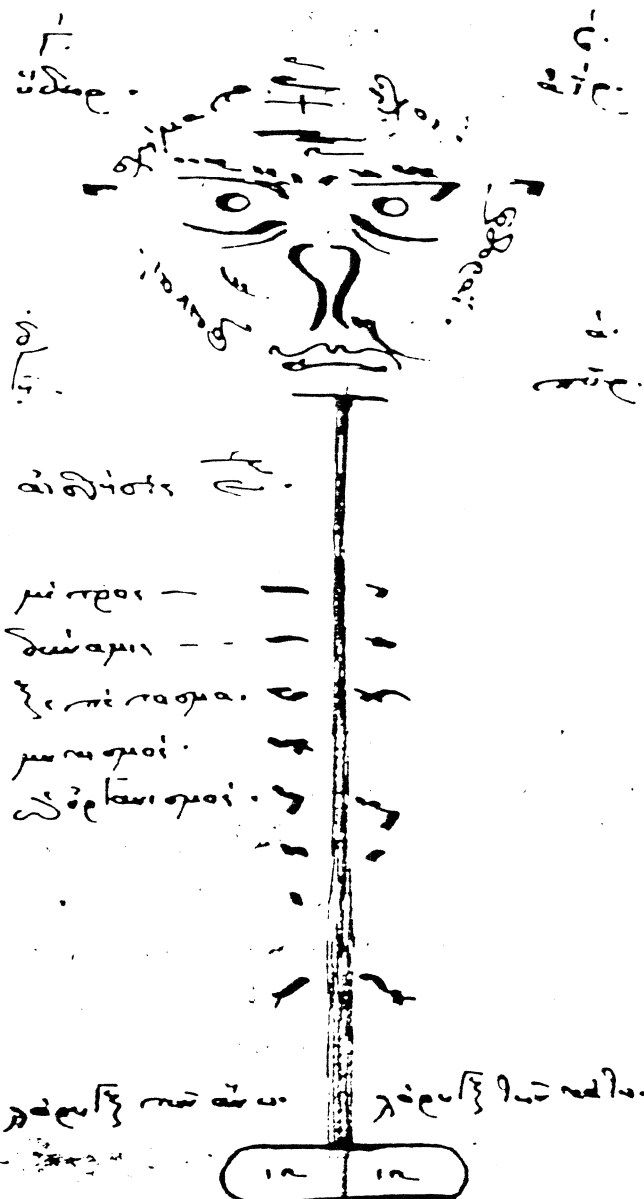
νῆσμαχ ἀρχὴ εὐδὸν αὐτῶν σερεῖ, κ' διὰ τὸ νῆσμαχ
ἔσαν ἔσαν νῆσμαχ, ἔσαν εἰς ἴσῳ νῆσμαχ εἰς ἴσῳ ῥάσι, κ'
αὐτὸν αὐτῶν σερεῖ εἰς ἴσῳ, κ' ἔλα κ' ἔλα κ' ἔλα, ἔσαν
σερεῖ αὐτῶν σερεῖ, κ' καλαῖζαν εἰς ἴσῳ ῥάσι ἔσαν νῆσμαχ.

ἦτοι πῆ



παν νῆσμαχ εἰς ἴσῳ αὐτῶν, καλὸν δὲ ἔλα ἔλα ἔλα
κ' ἔλα σερεῖν αὐτῶν νῆσμαχ, κ' καλαῖζαν εἰς ἴσῳ.

3. «Σαφήνια εκ ποίων και πόσων ἤχων συγκροτεῖται ἕκαστον των μακαμίων και τις η απαρχή και μέχρη τέλους ἐφοδος», του Κυρίλλου Μαρμαρινού, χφ. Α ΙΕΕ 305, f. 94r.



5. Ο σχηματισμός της κεφαλής του ανθρώπου από τα άφωνα σημάδια, του Αποστόλου Κώνστα Χίου. Χφ. ΑΓ. Κ 450, f. 30r.



6. Ο μικρός τροχός της βυζαντινής παραλλαγής, του Αποστόλου Κώνστα Χίου. Χφ. ΑΓ. Κ 450, f. 47v.

15

Αυδου

Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω
Αυδου	Βουδου	Γουδου	Δουδου	Εουδου	Ζουδου	Ηουδου	Θουδου	Ιουδου	Κουδου	Λουδου	Μουδου	Νουδου	Ξουδου	Οουδου	Πουδου	Ρουδου	Σουδου	Τουδου	Υουδου	Φουδου	Χουδου	Ψουδου	Ωουδου

Συδου

Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω
Συδου	Βυδου	Γυδου	Δυδου	Ευδου	Ζυδου	Ηυδου	Θυδου	Ιυδου	Κυδου	Λυδου	Μυδου	Νυδου	Ξυδου	Ουδου	Πυδου	Ρυδου	Συδου	Τυδου	Υυδου	Φυδου	Χυδου	Ψυδου	Ωυδου

7. Κανόνια των τεσσάρων δρόμων των ήχων, του Αποστόλου Κώνστα Χίου. Χφ. ΑΓ. Κ 450, ff. 50v-51r.

ἁγία

Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

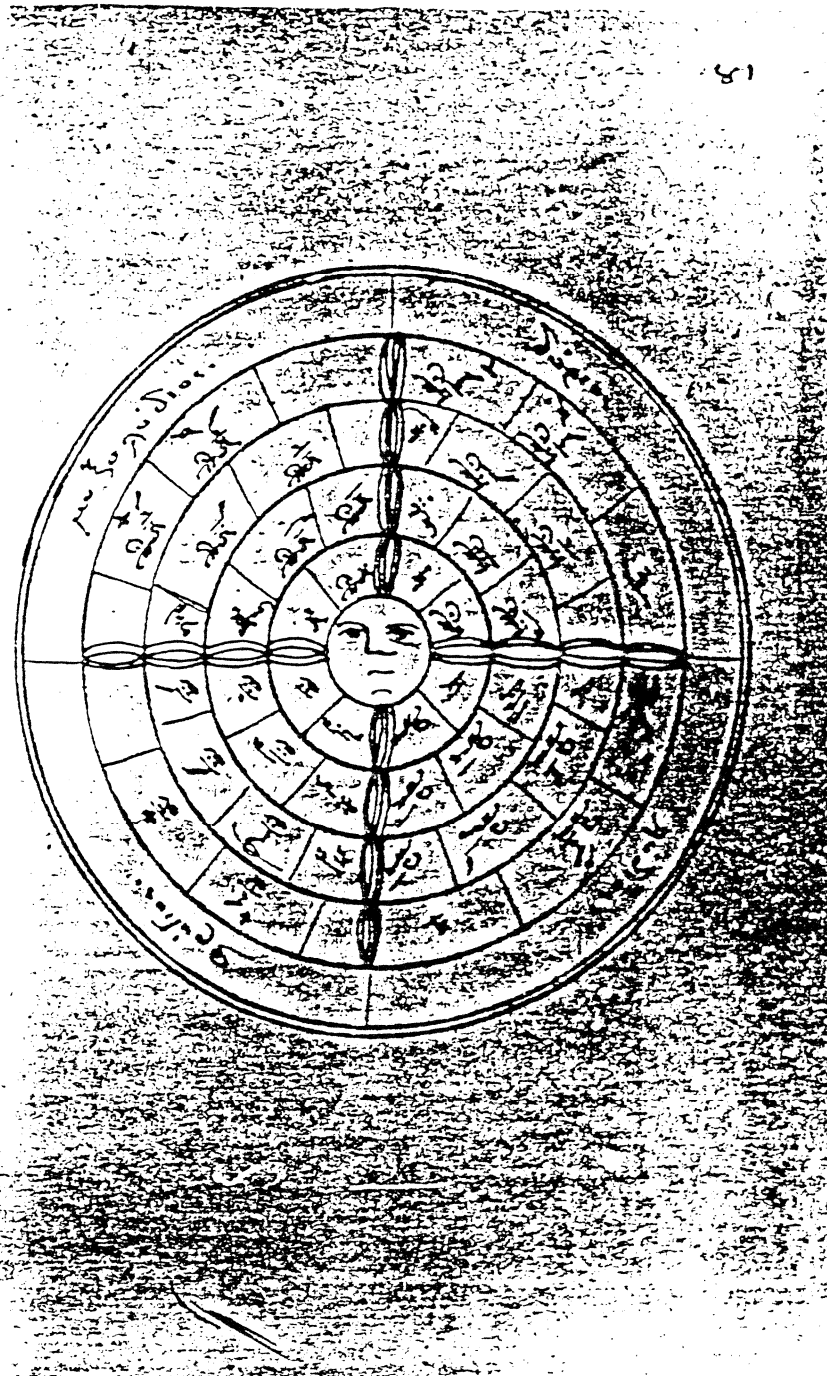
ἁγία
ἁγία
ἁγία
ἁγία
ἁγία
ἁγία
ἁγία
ἁγία
ἁγία
ἁγία
ἁγία
ἁγία
ἁγία
ἁγία
ἁγία
ἁγία
ἁγία
ἁγία
ἁγία
ἁγία
ἁγία
ἁγία
ἁγία
ἁγία
ἁγία

ἁγία

Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

ἁγία
ἁγία
ἁγία
ἁγία
ἁγία
ἁγία
ἁγία
ἁγία
ἁγία
ἁγία
ἁγία
ἁγία
ἁγία
ἁγία
ἁγία
ἁγία
ἁγία
ἁγία
ἁγία
ἁγία
ἁγία
ἁγία
ἁγία
ἁγία
ἁγία

8. Κανόνια των τεσσάρων δρόμων των ήχων, του Αποστόλου Κώνστα Χίου. Χφ. ΑΓ. Κ 450, ff. 51v-52r.



9. Κανόνιο των ήχων του Αποστόλου Κώνστα Χίου, όπου συγκρίνονται οι αρχαίοι τρόποι με τους ήχους της βυζαντινής μουσικής. Χφ. ΑΓ. Κ 450, f. 81r.

— 207 —

χεῖρας πλουσίαν τούτων συλλογῆν, ἣν παντὶ σθένει καὶ ὀφειλο-
μειν νὰ ὑποστηρίξωμεν ὄντες βεβαίωτατοι ἐκ τῶν προτέρων, ὅτι ὁ
χρόνος θέλει καθιερώσει καὶ ἐν ἡμῖν ὡς καὶ ἐν τοῖς σοφοῖς τῆς
Εὐρώπης, τὴν πεποισθῆσιν τῆς ἀξίας αὐτῶν.

Π. Γ. Φιλανθίδης

ΣΧΕΔΙΑΣΜΑ

ΠΕΡΙ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΙΔΙΑΙΤΕΡΟΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ

ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ ΣΤΕΦΑΝΙΔΟΥ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΟΥ

ΤΟΥ ΕΚ ΔΙΑΦΟΡΩΝ ΕΠΙΣΗΜΩΝ ΑΚΑΔΗΜΙΩΝ ΙΑΤΡΟΦΙΑΟΣΟΦΟΥ

Συγγραφήν ἐν Νεοχωρίῳ τοῦ Βοσπόρου ἐν ἔτει αωιθ'.

(Ἀνεγνώσθη ἐν τῇ Συλλόγῳ ὑπὸ τοῦ ἀρχοντος Πρωτομάχου τῆς τοῦ Χριστοῦ Μ.
Ἐκκλησίας Γεωργίου Βισλάκη).

Τοῖς φιλολόγοις καὶ φιλομουσοῖς τῶν Ἑλλήνων.

Δικαίως πρέπει νὰ θαυμάσῃ ἕκαστος βλέπων ὅλη τὰ πεπαι-
δευμένα ἔθνη τῆς Εὐρώπης νὰ σπουδάζωσι εἰς τὰ περὶ Μουσι-
κῆς τὰ ἑλληνικὰ συγγράμματα, καὶ κατὰ τοὺς ἀρμονικοὺς λό-
γους νὰ ποιῶσι τὰ ἴδια ἑαυτῶν συστήματα, καὶ ἡμεῖς οἱ ἀπό-
ργοι αὐτῶν τῶν Ἑλλήνων ὄχι μόνον νὰ μὴ καταγινώμεθα εἰς
τοὺς ἑλληνας αὐτοὺς μουσικοὺς διὰ νὰ μάθωμεν αὐτῶν τὰς θεω-
ρίας, κατὰ τὰς ὁποίας φαίνεται ὅτι συνεκρετήθη ἰδιαίτερος καὶ

ένα ξιγωριστόν τόνον, ἤγουν νά χωρίζονται τὰ δύο τετράχορδα ἀπὸ τῆ ἄλλῃ δύο, ὅθεν ὠνομάσθη τὸ τέλος τοῦ δευτέρου τετράχορδου μέσην. Τριτόν ἐστὶ τὸ μέσον ὄλον τοῦ συστήματος ἢ τῶν τετράχορδων, το δικασθῆν δηλ. τὴν μίαν δικασθῶν ἀπὸ τὴν ἄλλαν, ἢτοι ἤρχετο πάλιν ἀπὸ τοῦ βιαι, τὴν ἀντιφωνίαν τῆς πρὸ αὐτῆς δικασθῶν καὶ οὕτως πρὸς ἀναπλήρωσιν τῶν δύο δικασθῶν ἐγκραίσθη νά λάβωσιν ἄλλαν ἓνα τόνον, τὴν ἀντιφωνίαν δηλ. εἰς τὰ κάτω αὐτῆς τῆς μέσης, ὠνομάσαντες αὐτὴν προσλαμβανόμενον, ὡς ἐν τῷ ἐξῆς διαγράμματι· δηλον.

Κατὰ φύσιν διαίρεσις τοῦ μονοχόρδου.

νί	Τετράχορδον συνειμημένων	α	νί	Νήτη ὑπερβολέων τόνος	ΑΔ''	} Τετράχορδον ὑπερβολέων συναφή			
			α'	Ἰπερβολέων διάτονος τόνος	Δ'				
			οὐ'ν	Τρίτης ὑπερβολέων τόνος	Γ'				
			τώ'ς	Νήτη διεξευγμένων τόνος	Β'				
			οὐ'ν	Διεξευγμένων διάτονος τόνος	Δ''' Α'				
			μ	Νέ	β		Νήτη συνειμημένων τόνος	Γ'''	} Τετράχορδον διεξευγμένων
					β'		Τρίτη διεξευγμένων ἡμιτόνων ἢ λεῖμμα		
					β		συνειμημένων διάτονος τόνος		
			οὐ	νί	β		Παραμέση τόνος	Β'''	} Διάξευξις
					β'		Τρίτη συνειμημένων ἡμιτόνων		
π	νί	Μέση τόνος	ΑΔ'						
νέ	οὐ	α	α	μέσων διάτονος (ἢ λιγανός) τόνος	Δ''	} Τετράχορδον μέσων συναφή			
			οὐ'ν	Παρυπάτη μέσων ἡμιτόνων ἢ λεῖμμα	Γ''				
			τώ'ς	ὑπάτη μέσων τόνος	Β''				
			οὐ'ν	ὑπατῶν διάτονος (ἢ λιγανός) τόνος	Δ' Α''				
			Νέ	Παρυπάτη ὑπατῶν ἡμιτόνων ἢ λεῖμμα	Β'		} Τετράχορδον ὑπατῶν		
			β	ὑπάτη ὑπατῶν τόνος					
νί	προσλαμβανόμενος	Α'							

§ 53. Τὸ μὲν κατώτικον τοῦ τετράχορδου λέγεται τετράχορδον ὑ-
πικῶν, ἐπειδὴ οἱ βαρύτεροι ἤχοι ὡς βῆσαι (§ 52) καὶ ὡς ἤχοι κυριώτεροι:

13. Η κατὰ φύσιν διαίρεσις του μονοχόρδου, ἀπὸ το Β. Στεφανίδη, Σχεδιάσμα, σελ. 234.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Τη μεταβυζαντινή περίοδο στο χώρο της εκκλησιαστικής μουσικής αναδείχτηκαν σπουδαίες μορφές που προσέφεραν πολλά με το έργο τους. Ιδιαίτερα σημαντικά είναι τα θεωρητικά εγχειρίδια των: Ακακίου Χαλκεοπούλου, Κυρίλλου Μαρμαρινού, Αποστόλου Κώνστα Χίου και Βασιλείου Στεφανίδου.

Ο Ακάκιος Χαλκεόπουλος έζησε στην Κρήτη στις αρχές του 16^{ου} αιώνα. Η γλώσσα που χρησιμοποιεί είναι απλή και δε διαφέρει από την κρητική διάλεκτο που ομιλείται σήμερα στην Κρήτη. Τα συνεχή ορθογραφικά λάθη, καθώς και η ιδιόρρυθμη γραφή του, κάνουν το κείμενο του δυσανάγνωστο. Σ' αυτό συμβάλλει και η ηλικία του χειρογράφου.

Η παρουσίαση των θεμάτων του δεν ακολουθεί μια λογική σειρά. Πολλές φορές επανέρχεται στο ίδιο θέμα, ενώ τις περισσότερες καταφεύγει σε συμβολισμούς για να αιτιολογήσει τα όσα αναφέρει. Το θεωρητικό εγχειρίδιο του Ακακίου δε θυμίζει σε τίποτα τα άλλα τρία θεωρητικά που με την οργάνωσή τους βοηθούν τον αναγνώστη να δώσει απαντήσεις στα σημαντικά ερωτήματα που προκύπτουν κατά τη μελέτη της εκκλησιαστικής μουσικής.

Τα θεωρητικά του Κυρίλλου Μαρμαρινού και του Αποστόλου Κώνστα Χίου παρουσιάζουν πολλές ομοιότητες. Άλλωστε αυτό είναι φυσικό μια και οι δύο θεωρητικοί έζησαν τον ίδιο αιώνα (18^ο). Και τα δύο θεωρητικά απευθύνονται τόσο σε αρχαίους, όσο και σε γνώστες της εκκλησιαστικής μουσικής, αφού πραγματεύονται όλα τα ζητήματά της. Ιδιαίτερα σημαντική είναι η αναφορά τους στην «εξωτέρα» μουσική. Με τη λέξη «εξωτέρα» αναφέρονται στην αραβοπερσική μουσική και παρουσιάζουν διεξοδικά τα μακάμια, έχοντας πλήρη συνείδηση ότι η παράδοση αυτή στηρίζεται στην αρχαία ελληνική θεωρία.

Ο Βασίλειος Στεφανίδης παρουσιάζει ένα ογκώδες έργο το οποίο απευθύνεται, μάλλον, σ' ένα ήδη μουσικά εκπαιδευμένο αναγνωστικό κοινό. Έτσι, αναφέρεται σε κάποια από τα δυσκολότερα ζητήματα της βυζαντινής μουσικής

θεωρίας, όπως στη διαίρεση της διαπασών και στον υπολογισμό των διαστημάτων. Στόχος του είναι να αποδείξει τη σχέση της αρχαίας θεωρίας με τη θεωρία της εκκλησιαστικής μουσικής. Στο έργο του δεσπόζουν οι εκτενείς αναφορές στους ήχους και τις μεταλλαγές τους, καθώς και στα τρία γένη της βυζαντινής μουσικής.

Και οι τέσσερις παραπάνω θεωρητικοί προσπαθούν με κάθε τρόπο να τεκμηριώσουν τα όσα ισχυρίζονται παραθέτοντας συνεχώς παραδείγματα ή κανόνια. Έτσι, μας σώζονται τα επτά κανόνια του Αποστόλου Κώνστα, όπου παρουσιάζονται σχηματικά οι οκτώ ήχοι και τα αραβοπερσικά μακάμια. Αυτά τα κανόνια μαζί με τις συγκρίσεις των μακαμίων του Κυρίλλου Μαρμαρινού αποτελούν δύο από τα σημαντικότερα βοηθήματα για την κατανόηση της σχέσης των εκκλησιαστικών ήχων με τα αραβοπερσικά μακάμια. Επομένως, τα συγκεκριμένα θεωρητικά, όχι μόνο βοηθούν στη μελέτη της παλαιάς μεθόδου σημειογραφίας, αλλά και στη μελέτη της αραβοπερσικής μουσικής. Σε τελική ανάλυση συνθέτουν τις κυριώτερες και σπουδαιότερες πηγές της μεταβυζαντινής περιόδου, μέχρι τη μεταρρύθμιση των τριών Διαδασκάλων του 1814.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. ΠΗΓΕΣ

ΑΓ. Κ 450 (χφ. Αποστόλου Κώνστα, 1808), Μουσική Τέχνη.

Α ΕΒΕ 917 (χφ. Ακακίου Χαλκεοπούλου, 16^{ου} αι.).

Α ΙΕΕ 305 (χφ. Κυρίλλου Μαρμαρινού, 1749), Εισαγωγή μουσικής εις ραοτέραν κατάληψιν των μαθητιώντων.

2. ΒΟΗΘΗΜΑΤΑ

- Αλυγιζάκη, Εκκλησιαστικοί ήχοι Αλυγιζάκη Α., Εκκλησιαστικοί ήχοι και αραβοπερσικά μακάμια, Θεσσαλονίκη 1990.
- Αλυγιζάκη, Η οκταηχία Αλυγιζάκη Α., Η οκταηχία στην ελληνική λειτουργική υμνογραφία, Θεσσαλονίκη 1985.
- Αλυγιζάκη, Τα χειρόγραφα, Αλυγιζάκη Α., «Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής στο χώρο της Μακεδονίας», Περιοδικό Μουσικοτροπίες, τεύχος 3 - 4/93, σελ. 53 - 58.
- Αλυγιζάκη, Χαρακτηριστικές περιπτώσεις Αλυγιζάκη Α., Χαρακτηριστικές περιπτώσεις εκκλησιαστικών ήχων εκτός των οκτώ, ανατ. από τον τόμο «Προσφορά Παντελεήμονι Β΄ Παναγιωτάτω Μητροπολίτη Θεσ/νίκης επί τη εικοσιπενταετηρίδη της αρχιερατείας αυτού» Θεσσαλονίκη 1991.

- Βαμβουδάκη, Συμβολή Βαμβουδάκη Ε., Συμβολή εις την σπουδὴν της παρασημαντικής των βυζαντινῶν μουσικῶν, Τόμος Α΄, Σάμος 1938.
- Δυοβουνιώτου, Κατάλογος Δυοβουνιώτου Κ., Κατάλογος των κωδίκων της εν Αθήναις Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας, Νέος Ελληνομνήμων 20, 1926, σελ. 276 εξ.
- Παπαδοπούλου, Συμβολαί Παπαδοπούλου Γ., Συμβολαί εις την ιστορία της παρ' ημίν εκκλησιακῆς μουσικῆς, Εν Αθήναις 1890 (φωτ. ανατ. Αθήνα 1977).
- Πολίτη, Κατάλογος Πολίτη Λ., Κατάλογος χειρογράφων της Εθνικῆς Βιβλιοθήκης της Ελλάδος αρ. 1857 -2500, Αθήνα 1991.
- Σακελλίωνος, Κατάλογος Σακελλίωνος Ι., Κατάλογος χειρογράφων της ΕΒΕ, Αθήναι 1892.
- Στάθη, Η εξήγησις Στάθη Γρ., Η εξήγησις της παλαιᾶς βυζαντινῆς σημειογραφίας (και ἐκδοσις ανωνύμου συγγραφῆς του κώδικος Ξηροποτάμου 357 ως και επιλογῆς της Μουσικῆς Τέχνης του Αποστόλου Κώνστα Χίου εκ του κώδικος Δοχειαρίου 389), IBM Μελέται 2, Αθήναι 1993³.
- Στάθη, Οι αναγραμματισμοί Στάθη Γρ., Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινῆς μελοποιίας, IBM Μελέται 3, Αθήναι 1992.

- Στάθη, Τα χειρόγραφα Στάθη Γρ., Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής, Άγιον Όρος, Κατάλογος περιγραφικός των χειρογράφων κωδίκων βυζαντινής μουσικής των αποκειμένων εν ταις βιβλιοθήκαις των ιερών Μονών και Σκητών του Αγ. Όρους, τόμοι Α΄ Β΄ Γ΄, Αθήναι, 1975, 1976, 1993.
- Στεφανίδου, Σχεδιάσμα Στεφανίδου Β., «Σχεδιάσμα περί μουσικής ιδιαίτερον εκκλησιαστικής», ΠΕΑ, τεύχος Ε΄ (1902), σελ. 207-279.
- Χατζηγιακουμή, Μουσικά χειρόγραφα... Χατζηγιακουμή Μ., Μουσικά χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453 - 1832) Ι, Αθήνα 1975.
- Χατζηγιακουμή, Χειρόγραφα Χατζηγιακουμή Μ., Χειρόγραφα εκκλησιαστικής μουσικής (1453 - 1820), Εθνική Τράπεζα Ελλάδος, Αθήνα 1980.
- Χρυσάνθου, Θεωρητικόν μέγα Χρυσάνθου, Θεωρητικόν μέγα της μουσικής, Τεργέστη 1832 (φωτ. ανατ. Αθήνα 1976 - 77).
- Ψάχου, Απόστολος Κωνστάλας Ψάχου Κ., «Απόστολος Κωνστάλας ουχί "Κρουστάλας"», Εφημερίς Φόρμιγξ, περίοδος Β΄, έτος Δ΄ (ΣΤ΄), αρ. 1 -2, 15 Απριλίου 1908, σελ. 3 -4.
- Ψάχου, Δημοσίευσις Ψάχου Κ., «Δημοσίευσις αρχαίων ανεκδότων χειρογράφων περί της εκκλησιαστικής ημών μουσικής (Κυρίλλου Μαρμαρινού, Εισαγωγή μουσικής)», Εφημερίς Φόρμιγξ, περίοδος Β΄, έτος Α΄, αρ. 1, 15 Μαρτίου 1905, σελ. 4 και αρ. 3-4, 15-30 Απριλίου 1905, σελ. 6 -7.

Ψάχου, Η παρασημαντική Ψάχου Κ., Η παρασημαντική της
βυζαντινής μουσικής, Αθήναι
1978².

