



**ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**  
**ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**  
**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

***«Συγκριτική μελέτη θεωρητικών της Νέας Μεθόδου»***

**Όνοματεπώνυμο: Βασιλειάδης Γεώργιος**

**A.E.M : 2175**

**Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Αλεξάνδρου Μαρία**

**Θεσσαλονίκη**

**Ιούνιος 2024**

## Πίνακας περιεχομένων

Πρόλογος.....	5
Κατάλογος με Βραχυγραφίες.....	6
ΕΙΣΑΓΩΓΗ .....	7
ΜΕΡΟΣ Α.....	9
1.ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ .....	9
1.1.Μητροπολίτης Χρύσανθος ο «εκ Μαδύτων» .....	9
1.2. Σίμων Ι. Καράς .....	10
1.3. Δημήτρης Γ. Παναγιωτόπουλος .....	12
1.4. Αβραάμ Χ. Ευθυμιάδης .....	12
1.5. Παναγιώτης Γ. Κηλτζανίδης.....	14
1.6. Δημήτρης Σ. Γιαννέλος .....	15
1.7. Γεώργιος Ν. Κωνσταντίνου.....	16
ΜΕΡΟΣ Β.....	18
1.ΡΥΘΜΟΣ .....	18
1.1. Ο Ρυθμός κατά τον Χρύσανθο.....	18
1.1.1.Περί χρόνων .....	19
1.1.2.Περί γενών ποδικών.....	19
1.1.3. Περί Αγωγή των Ρυθμών.....	20
1.1.4. Περί μεταβολής των ρυθμών .....	22
1.1.5. Περί ρυθμοποιίας.....	22
1.1.6. Οι Οθωμανικοί ρυθμοί κατά τον Χρύσανθο .....	22
1.2. Ο Ρυθμός κατά τον Καρά.....	23
1.2.1. Ρυθμικά Γένη .....	24
1.2.2. Ποικιλίες ρυθμικών ποδών κατά γένη .....	24
1.2.3. Γραφική παράσταση των ρυθμικών ποδών.....	27
1.2.4. Η ρυθμική σήμανση των εκκλησιαστικών μελωδιών .....	27
1.3. Ο ρυθμός κατά τον Αβραάμ Ευθυμιάδη .....	28
1.3.1. Γενικά περί ρυθμού.....	28
1.3.2. Οι ρυθμικοί πόδες .....	29
1.3.3. Τα γένη των ρυθμικών ποδών.....	30
1.3.4. Το ήθος του ρυθμού.....	31
1.4. Ο ρυθμός κατά τον Δημήτρη Παναγιωτόπουλο .....	32
1.4.1. Τα συστατικά του ρυθμού.....	32

1.4.2. Τα είδη των ρυθμών.....	33
1.4.3. Ο ρυθμός στο Βυζαντινό μέλος.....	33
1.4.4. Ο ρυθμός της εμμελούς απαγγελίας-Μεταβολή ρυθμού .....	34
1.4.5. Ήθος ρυθμού .....	34
2. ΜΕΛΟΠΟΙΙΑ .....	35
2.1. Η Μελοποιία κατά τον Χρύσανθος .....	35
2.1.1. Τα στάδια της Μελοποιίας.....	35
2.1.2. Τα ήθη της Μελοποιίας.....	36
2.1.3. Μεταβολή.....	36
2.1.4. Τα γενη και τα είδη της Μελοποιίας (Ψαλμωδίας) .....	36
2.1.5 Οδηγίες για μελοποίηση σε ιδιόμελο στιχηρό .....	37
2.2. Η Μελοποιία κατά τον Παναγιωτόπουλο .....	39
2.2.1. Τα στάδια της Μελοποιίας.....	40
2.2.2. Τα είδη της Μελοποιίας .....	41
2.3. Η Μελοποιία κατά τον Κωνσταντίνου.....	42
2.3.1. Τα είδη της Μελοποιίας .....	42
3. ΣΗΜΑΔΙΑ .....	44
3.1. Τα Συστατικά της Μελωδίας .....	44
3.2. Τα συστατικά της μελωδίας αναλυτικά .....	46
3.2.1. Μαρτυρίες.....	46
3.2.2. Χαρακτήρες της Βυζαντινής Μουσικής.....	54
3.2.3. Φθορές .....	58
3.2.4. Υφέσεις-Διέσεις.....	61
3.2.5. Χροές .....	62
4. ΟΚΤΑΗΧΙΑ .....	66
4.1. ΟΙ ΗΧΟΙ ΚΑΤΑ ΤΟΝ ΕΥΘΥΜΙΑΔΗ .....	66
4.1.1. Ήχος Α΄.....	67
4.1.2. Ήχος Β΄ .....	69
4.1.3. Ήχος Γ΄.....	71
4.1.4. Ήχος Δ΄ .....	72
4.1.5. Ήχος Πλάγιος Α΄ .....	73
4.1.6. Ήχος Πλάγιος Β΄ .....	75
4.1.7. Ήχος Βαρύς.....	77
4.1.8. Ήχος Πλάγιος Δ΄ .....	79

4.2. ΟΙ ΗΧΟΙ ΚΑΤΑ ΤΟΝ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟ .....	81
4.2.1. Γενικά περί ήχων .....	81
4.2.2. Ήχος Α' .....	82
4.2.3. Ήχος Β' .....	83
4.2.4. Ήχος Γ' .....	84
4.2.5. Ήχος Δ' .....	86
4.2.6. Ήχος Πλάγιος Α' .....	86
4.2.7. Ήχος Πλάγιος Β' .....	87
4.2.8. Ήχος Βαρύς .....	88
4.2.9. Ήχος Πλάγιος Δ' .....	90
4.3. ΟΙ ΗΧΟΙ ΚΑΤΑ ΤΟΝ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ .....	91
4.3.1. Περί Ήχων .....	91
4.3.2. Ήχος (Έσω) Α' .....	92
4.3.3. Ήχος (Έξω Πρώτος) τετράφωνος εκ του Κε .....	92
4.3.4. Ήχος Β' Μαλακός Χρωματικός εκ του Δι .....	93
4.3.5. Ήχος Β' Έσω Μαλακός Χρωματικός εκ του Βου .....	93
4.3.6. Ήχος Γ' (Έσω) Σκληρός Διατονικός .....	94
4.3.7. Ήχος Δ' (Λέγετος) ή Πλάγιος Β' Διατονικός .....	96
4.3.8. Ήχος Δ' (Άγια) ή Σκληρός Διατονικός .....	96
4.3.9. Ήχος Πλάγιος Α' (Παπαδικός) .....	97
4.3.10. Ήχος Πλάγιος Α' (Ειρμολογικός εκ του Κε) ή Τετράφωνος .....	97
4.3.11. Ήχος Πλάγιος Α' Σκληρός Διατονικός .....	98
4.3.12. Ήχος Πλάγιος Β' Σκληρός Χρωματικός .....	98
4.3.13. Ήχος Πλάγιος Γ' (Βαρύς) .....	99
4.3.14. Ήχος Βαρύς εκ του Ζω ή Δεύτερος Μαλακός Διατονικός .....	99
4.3.15. Ήχος Πλάγιος Δ' Μαλακός Διατονικός .....	100
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ .....	101
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ .....	106

## Πρόλογος

Από μικρή ηλικία η ενασχόληση με την μουσική ήταν πάντα έντονη και διαρκής. Από το δημοτικό ακόμα θυμάμαι πως ήμουν ένα παιδί που ξεχώριζε για την καλή του φωνή και μεγαλώνοντας διαπίστωσα πως είχα αρκετή ευχέρεια στο να παίζω μουσικά όργανα. Μέσα στα πλαίσια ενός ωδείου καλλιέργησα αυτές τις ικανότητες μου παίζοντας κιθάρα, μπουζούκι και πιάνο παίρνοντας παράλληλα το πτυχίο της αρμονίας και της αντίστιξης.

Σχεδόν παράλληλα με τις σπουδές μου ξεκινά και η δραστηριότητα μου ως ωρομίσθιου καθηγητή σε μουσικά σχολεία, αλλά και σε ωδεία. Η επιθυμία μου για μουσική μάθηση ήταν το ίδιο ισχυρή και σε μεγαλύτερη ηλικία, γεγονός που με οδήγησε τελικά να δώσω εισαγωγικές εξετάσεις στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Στην σχολή είχα την ευκαιρία να παρακολουθήσω πλήθος μαθημάτων από διάφορα πεδία. Αυτό που όμως ξεχώρισε ήταν το πεδίο της Βυζαντινής Μουσικής. Η ιδιαιτερότητα των μαθημάτων λόγω της σημειογραφίας (Βυζαντινή Παρασημαντική), το ύφος της μουσικής, αλλά και ο ζήλος των καθηγητών με οδήγησαν να επιλέξω να κάνω και την πτυχιακή μου εργασία στο πεδίο αυτό.

Με την βοήθεια της κυρίας Αλεξάνδρου έγινε και η επιλογή του θέματος της συγκεκριμένης εργασίας «Συγκριτική Μελέτη Θεωρητικών της Νέας Μεθόδου». Η διαδικασία της μελέτης και της εκπόνησης της εργασίας ήταν πάρα πολύ ενδιαφέρουσα και ιδιαίτερη χρήσιμη, καθώς μου έδωσε την ευκαιρία να δω τον τρόπο που προσέγγιζαν και επεξηγούσαν τα μουσικά θέματα οι θεωρητικοί συγγραφείς και μέσα από αυτή τη διαδικασία να γνωρίσω τον πλούτο και την ομορφιά της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την καθηγήτρια κ. Μαρία Αλεξάνδρου, η οποία με την πολύτιμη βοήθεια και καθοδήγηση της με οδήγησε στην ολοκλήρωση της εκπόνησης αυτής της διπλωματικής εργασίας και συνέβαλε καθοριστικά μέσω των μαθημάτων της στην κατάρτιση μου. Τέλος ευχαριστώ τη σύζυγό μου, Ευαγγελία Ρομπιέ και τα δύο υπέροχα παιδιά μου Σοφία και Χάρη, για την υπομονή και την ψυχολογική υποστήριξη που μου προσέφεραν στην προσπάθειά μου αυτή.

## Κατάλογος με Βραχυγραφίες

αι	αιώνας
Μ.Ε.Ο.Π	Μουσική Επιτροπή Οικουμενικού Πατριαρχείου
μ.Χ	μετά Χριστόν
δλδ	δηλαδή
ΜτΧΕ	Μεγάλη του Χριστού Εκκλησία
τ.9	τόμος. 9
Κ.Ε.Π.Ε.Μ	Κέντρο Έρευνας και Προβολής της Εθνικής Μουσικής
Β.Μ	Βυζαντινή Μουσική
Η/Υ	Υλεκτρονικός/Υπολογιστής
σελ	σελίδα
κλπ	και τα λοιπά
π.χ	παραδείγματος χάριν
Εικ	Εικόνα
Π.Ε	Πατριαρχική Επιτροπή
κ.α	και άλλα
χφ	χειρόγραφα
Μ.Ο.Χ.Ε	Μεγάλη Ορθόδοξη Χριστιανική Εγκυκλοπαίδεια
Ο.π	Όπως παραπάνω
Θ.κ.Η.Ε	Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η εργασία αυτή αναφέρεται στη συγκριτική μελέτη θεωρητικών οι οποίοι έζησαν από τα τέλη του 18<sup>ου</sup> αι. (περίοδο Χρύσανθου εκ Μαδύτων 1770-1843) έως και τις μέρες μας. Έργο των θεωρητικών αυτών ήταν η μελέτη, η καταγραφή των μουσικών κανόνων, η «εξήγηση» της Ορθόδοξης Εκκλησιαστικής Μουσικής.

Για την εκπόνηση αυτής της εργασίας χρησιμοποιήθηκαν τα εξής θεωρητικά της Βυζαντινής Μουσικής: 1. *Η Εισαγωγή και το Μέγα Θεωρητικό* του Χρύσανθου εκ Μαδύτων, 2. *Η Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής-Θεωρητικό Α' και Β'* του Σίμωνα Καρά, 3. *Στοιχειώδης Διδασκαλία της Εκκλησιαστικής Μουσικής* της Μουσικής Επιτροπής του Οικουμενικού Πατριαρχείου 1888, 4. *Θεωρία και Πράξη της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής* του Δημήτρη Γ. Παναγιωτόπουλου, 5. *Η Μεθοδική Διδασκαλία της Ελληνικής Μουσικής* του Παναγιώτη Γ. Κηλτζανίδη, 6. *Τα Μαθήματα Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής* του Αβραάμ Χ. Ευθυμιάδη, 7. *Η Θεωρία και Πράξη της Εκκλησιαστικής Μουσικής* του Γεώργιου Ν. Κωνσταντίνου, 8. *Το Σύντομο Θεωρητικό Βυζαντινής Μουσικής* του Δημήτρη Σ. Γιαννέλου.

Οι θεματικές που επιλέχθηκαν για την συγκεκριμένη συγκριτική μελέτη αφορούν τις εξής τέσσερις θεματικές: 1. *τον ρυθμό*, 2. *την μελοποιία*, 3. *τα σημάδια*, 4. *την οκαταχήα*. Τα ερωτήματα που προέκυψαν στην διάρκεια της πραγμάτωσης της εργασίας είχαν να σχετίζονται με τον τρόπο που προσέγγιζαν και αναλύονταν τα επιμέρους θέματα από τους συγγραφείς, αλλά και ο εντοπισμός των ομοιοτήτων ή των διαφορών όπου υπήρχαν.

Η μεθοδολογία που ακολουθήθηκε από την δική μου πλευρά αποσκοπούσε αρχικά στη όσο το δυνατόν μεγαλύτερη εμβάθυνση και τριβή με το ίδιο το αντικείμενο της Βυζαντινής Μουσικής, αλλά και επιμέρους με το υλικό το οποίο επρόκειτο να γίνει επεξεργασία. Έτσι προκειμένου να υπάρξει το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα έγινε καταγραφή του υλικού του συγγραμμάτων σε καρτέλες, πράγμα που βοήθησε στην καλύτερη παρατήρηση των διαφόρων θεμάτων όπως αυτά παρουσιάζονταν από τους διδασκάλους.

Η συγκεκριμένη εργασία αποτελείται από δύο μέρη. **Στο πρώτο μέρος** γίνεται αναφορά στα βιογραφικά στοιχεία αλλά και στο έργο των συγγραφέων. Το **δεύτερο μέρος** περιλαμβάνει την παρουσίαση της κάθε ενότητας ανά συγγραφέα. Αρχικά αναλύεται το κεφάλαιο του **Ρυθμού**. Στο κεφάλαιο αυτό περιγράφεται η ανάλυση που κάνουν πρώτα ο Χρύσανθος, έπειτα ο Καράς, ο Αβραάμ Ευθυμιάδης και ο Παναγιωτόπουλος.

Το δεύτερο μέρος εξελίσσεται με την ενότητα που αφορά **τα Σημάδια** της Εκκλησιαστικής Μουσικής τα οποία και αποτελούν τα συστατικά της μελωδίας. Στην αρχή της ενότητας αυτής γίνεται μια μικρή παρουσίαση όπου φαίνεται πως αρχικά προσεγγίζουν οι διάφοροι συγγραφείς το θέμα αυτό, ξεκινώντας με την Μ. Ε. Ο. Π. 1881, τον Μητροπολίτη Χρύσανθο, τον Ευθυμιάδη, Καρά, Κωνσταντίνου και Γιαννέλο. Έπειτα από την παρουσίαση της σύντομης αυτής προσέγγισης, ακολουθεί η αναλυτική παρουσίαση, από τον κάθε έναν συγγραφέα, των συστατικών της μελωδίας τα οποία παρουσιάζονται με την εξής σειρά: 1) *Μαρτυρίες*, 2) *οι Χαρακτήρες της Βυζαντινής Μουσικής*, 3) *οι Φθορές*, 4) *Υφέσεις και Διέσεις*, 5) *οι Χροές*.

Στη συνέχεια του δεύτερου μέρους γίνεται αναφορά στο κεφάλαιο των **Ήχων**. Στην ενότητα αυτή γίνεται μια εκτενής αναφορά στους βασικούς ήχους και στα συστατικά αυτών. Οι συγγραφείς που έχουν επιλεγεί για την ενότητα αυτή είναι ο Αβραάμ Ευθυμιάδης, ο Παναγιωτόπουλος και ο Γιώργος Κωνσταντίνου.

Το δεύτερο μέρος κλείνει με την παρουσίαση της ενότητας που αφορά **την Μελοποιία και τα είδη της**. Την αρχή κάνει ο Χρυσάνθος με μια πολύ ενδιαφέρουσα περιγραφή του όρου «Μελοποιία» και έπειτα ανάλυση των *Ειδών της Μελοποιίας (Ψαλμωδίας)*. Ακολουθεί ο Δημήτρης Παναγιωτόπουλος και τέλος ο Γιώργος Κωνσταντίνου. Η εργασία κλείνει με την παρουσίαση των γενικότερων συμπερασμάτων και τέλος με την παράθεση της σχετικής βιβλιογραφίας.



## ΜΕΡΟΣ Α΄

### 1.ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ

Στο μέρος αυτό παρουσιάζονται τα βιογραφικά στοιχεία, αλλά και τα σπουδαιότερα έργα σύμφωνα με τα οποία προκύπτει η μεγάλη προσφορά των παρακάτω μουσικοδιδάσκαλων στο χώρο της Βυζαντινής Μουσικής.

#### 1.1.Μητροπολίτης Χρύσανθος ο «εκ Μαδύτων»<sup>1</sup>

Ο Αρχιμανδρίτης Χρύσανθος (1770-1843 μ.Χ), γνωστός και ως Χρύσανθος Προύσης, είναι από τις πιο γνωστές και αμφιλεγόμενες μουσικές προσωπικότητες της περιόδου. Μαθητής του Πέτρου Βυζαντίου. Η γενικότερη παιδεία του Χρύσανθου υπήρξε βαθιά και γερή. Η περίοδος 1810-1812η οποία και αποτελεί την πρώιμη μουσική του δράση δεν είναι ιδιαίτερα πλούσια και γνωστή. Από αυτήν την περίοδο είναι σωζόμενα τρία μουσικά του αυτόγραφα γραμμένα στη συνηθισμένη γραφή του Πέτρου Βυζαντίου χωρίς ιδιαίτερη φιλοκαλία. Ως γραφέας ο Χρύσανθος δεν είχε κάποια ιδιαίτερη επίδοση, το ίδιο πιθανότατα ισχύει και για την σύνθεση του, την στιγμή που δεν έχει σωθεί παρά μόνο ένα έργο ιδιόχειρο. Φημίζεται ότι πολλά έργα του έγιναν παρανάλωμα κάποιας πυρκαγιάς.

Παρόλα αυτά η μουσική ιδιοσυγκρασία του Χρύσανθου φαίνεται να ήταν καθαρά θεωρητική και διδακτική. Η μεγάλη συμβολή του Χρύσανθου παραμένει ως και σήμερα η επινόηση και η καθιέρωση της Νέας μεθόδου σύμφωνα με την οποία πραγματοποιήθηκε η απλούστευση η απλούστευση του πολύπλοκου παλαιού συστήματος. Με την Νέα Μέθοδο πραγματοποιήθηκε η κατάργηση των πολυσύλλαβων φθόγγων της παλαιάς παρασημαντικής και η αντικατάστασή τους με άλλους μονοσύλλαβους.

Αυτή η νέα μέθοδος εκτίθεται σε ένα σύγγραμμα, το «Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής». Το βιβλίο αυτό αποτελεί ισχυρό τεκμήριο για τις γενικότερες επιδόσεις του Ελληνισμού στα χρόνια πριν την Επανάσταση και χωρίζεται σε δύο μέρη, στο καθαρά θεωρητικό και στο ιστορικό. Το «Μέγα Θεωρητικό» γράφτηκε περίπου το 1811-1814 και η πρώτη του έκδοση έγινε το 1832. Στο όνομα του Χρύσανθου σώζεται και ένα ακόμα θεωρητικό εγχειρίδιο η «Εισαγωγή», χάρη στην οποία το νέο σύστημα έγινε κατανοητό, διαδόθηκε και επιβλήθηκε πολύ γρήγορα.

Έτσι η Νέα Μέθοδος απόσπασε το 1814 την έγκριση της Μεγάλης Εκκλησίας, στοιχείο αποφασιστικό και χρήσιμο για την παραπέρα επιβολή της. Αφορμή για την διδασκαλία του νέου συστήματος της Νέας Μεθόδου, υπήρξε η επανίδρυση της γνωστής ως Τρίτης Πατριαρχικής Μουσικής Σχολής το 1815, στην οποία δίδαξαν το μεν θεωρητικό μέρος ο Χρύσανθος και το πρακτικό μέρος οι άμεσοι συνεργάτες του, ο Γρηγόριος και ο Χουρμούζιος.

---

<sup>1</sup> Μανόλης Χατζηγιακουμής, *Η Εκκλησιαστική Μουσική του Ελληνισμού μετά την Άλωση (1453-1820)* (Αθήνα: Κέντρο Ερευνών & Εκδόσεων, 1999), 97.

Το ίδιο περίπου διάστημα πραγματοποιήθηκε και η μεταγραφή στο νέο σύστημα, από τον Γρηγόριο και από τον Χουρμούζιο, όλων σχεδόν των γνωστών μελών του παραδοσιακού ρεπερτορίου. Με τον τρόπο αυτό η μεθοδικότητα και η απλουστευμένη διατύπωση του νέου συστήματος, η συναίνεση και η έγκριση της Μεγάλης Εκκλησίας, η επίσημη διδασκαλία από τους τρεις κορυφαίους μουσικούς και η έγκυρη και έγκαιρη μεταγραφή των περισσότερων παραδοσιακών μελών, δημιούργησαν τις σταθερές προϋποθέσεις για την οριστική επιβολή του.

Ο Χρυσάνθος πέθανε το 1843 στην Προύσα, στην Μητρόπολή της οποίας είχε μετατεθεί διαδοχικώς εκ Δυρραχίου και Σμύρνης.

## 1.2. Σίμων Ι. Καράς<sup>23</sup>

Ο Σίμων Καράς γεννήθηκε στις 3.6.1903 στο Στροβίτσι (Λέπρεων) της επαρχίας Φαναρίου της Αρχιεπισκοπής Χριστιανουπόλεως (σημερινή Ολυμπία), από τον Ιωάννη και την Σπυριδούλα το γένος Νικολάου Δρακοπούλου. Το 1907-1913 πηγαίνει στο δημοτικό σχολείο το οποίο και τελειώνει στη Ζούρτσα. Το έτος 1914-1917 φοιτά στο σχολαρχείο της Ζούρτσας, ενώ το 1916 έρχεται σε πρώτη επαφή με την βυζαντινή σημειογραφία από τον Μικρασιάτη ψάλτη του χωριού του στην εκκλησία της Παναγίας. Ο ψάλτης αυτός του μαθαίνει από μνήμης τα αργά ευλογητάρια του Μεγάλου Σαββάτου.

Την περίοδο 1917-1921 φοιτά στο γυμνάσιο της Κυπαρισίας όπου μαθαίνει την ψαλτική τέχνη από τον λόγιο ιερέα Ευστάθιο Λαμπρινόπουλο. Το 1921 έρχεται στην Αθήνα και εγγράφεται στη Νομική σχολή Αθηνών, ενώ παράλληλα διορίζεται στο Υπουργείο Κοινωνικής Πρόνοιας. Τα φοιτητικά του χρόνια είναι δύσκολα λόγω οικονομικών δυσχεριών. Το 1924 συγγράφει σε ηλικία 21 ετών μέθοδο εκμάθησης της βυζαντινής παρασημαντικής, όπου διατυπώνει τις απόψεις του με νεανικό σφρίγος και ορμή.

Το Δεκέμβριο του 1924 κατατάσσεται στρατιώτης και παρουσιάζεται στην Πάτρα. Μετά την λήξη της θητείας του μεταβαίνει στην Αθήνα όπου νοικιάζει σπίτι στην Πλάκα, όπου και ιδρύει σχολείο Ελληνικής μουσικής. Εκεί γνωρίζει την Εύα Σικελιανού. Το 1928 επιμελείται τη μουσική για τις Δελφικές γιορτές του Άγγελου και της Εύας Σικελιανού. Το 1929 ιδρύει τον σύλλογο *Προς Διάδοση της Εθνικής Μουσικής*. Την περίοδο 1927-1930 ψάλλει στις αγρυπνίες που τελεί ο Άγιος Νικόλαος ο Πλανάς στο εκκλησάκι του Αγίου Ελισαίου στην Πλάκα.

Από το έτος 1932 καθιερώνει το μνημόσυνο για τους μάρτυρες της Αλώσεως, το οποίο επιτελείται μέχρι και σήμερα. Το 1937 αποσπάται στο Υπουργείο Τύπου και Τουρισμού ως ειδικός στην Ελληνική μουσική. Από το 1938 τοποθετείται στην Εθνική Ραδιοφωνία όπου ιδρύει και διευθύνει το Τμήμα Εθνικής Μουσικής. Οργανώνει ηχητικά αρχεία Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας με σκοπούς και τραγούδια από όλα τα μέρη της Ελλάδος. Το 1939 κατόπιν πρότασής του και με έξοδα της κυβέρνησης Μεταξά και την συνέργεια του τότε επιμελητή της Εθνικής βιβλιοθήκης Λίνου Πολίτη, καθώς και του διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης

<sup>2</sup> Αχιελεύς Χαλδαιάκης, «Σίμων Καράς», σε Μεγάλη Ορθόδοξη Χριστιανική Εγκυκλοπαίδεια, τ. 9 (Αθήνα: Στρατηγικές Εκδόσεις Ε.Π.Ε, 2012), 452.

<sup>3</sup> «Σίμων Καράς Βιογραφία», ΚΕΠΕΜ. <https://kepem.org/> πρόσβαση στις 16 Νοεμβρίου 2023.

Μαρίνου Καλλιγά, αποστέλλονται και οι τρεις προς φωτογράφιση των χειρογράφων του Μετοχίου του Παναγίου τάφου στην Κωνσταντινούπολη, το οποία περιέχουν τις εξηγήσεις των παλαιών χειρογράφων από τους δύο εξηγητές Γρηγόριο Πρωτοψάλτη και Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα.

Το 1940-1941 υπηρετεί στο μέτωπο και επιστρέφοντας ψυχαγωγεί με την χορωδία του τους τραυματίες πολέμου, ενώ παράλληλα διδάσκει την Ελληνική μουσική παράδοση στο Ελληνικό σπίτι της Αγγελικής Χατζημιχάλη. Επίσης συνεργάζεται με τον φυσικομαθηματικό Σταύρο Μπραχάμη πάνω στα διαστηματικά της Ελληνικής μουσικής φωτίζοντας με αυτόν τον τρόπο σκοτεινές πτυχές της αρμονικής θεωρίας.

Το 1946 μετέχει με την χορωδία του στους εορτασμούς και την ενσωμάτωση της Δωδεκανήσου στο Παναθηναϊκό στάδιο. Το 1950 τελεί τους γάμους του με την Αγγελική Αλεξάνδρου Βατούγιου, η οποία υπήρξε και συμπαραστάτιδα στο μετέπειτα έργο του. Το 1969 συνοδεύει τον Θρακιώτη γκαϊντατζή Κωνσταντίνο Τζιογκίδη και τον Καλύμνιοταμπουνιστή Νικόλαο Τάλια στον διαγωνισμό άσκαυλου στην Ερείκη της Σικελίας, όπου και αποσπούν το πρώτο βραβείο.

Το έτος 1970 και με χορηγία του Ιδρύματος Ford και βοηθό τη Μαρία Βούρα, ξεκινά δισκογραφική έκδοση τραγουδιών τα οποία και καταγράφονται σε 25 δίσκους βινυλίου και αφορούν πολλές περιοχές της Ελλάδας. Το 1973 αποχωρεί από το Ε.Ι.Ρ , ενώ από το 1920 ως τις αρχές της δεκαετίας του 1980 καταγράφει και ηχογραφεί τραγούδια και σκοπούς από όλα τα μέρη της Ελλάδος. Μέχρι το 1995 διευθύνει τη σχολή της Εθνικής Μουσικής, η οποία το 1957 αναγνωρίζεται από το τότε Υπουργείο Παιδείας, ως Ειδική Σχολή Ελληνικής Μουσικής.

Από τις αρχές της δεκαετίας του 1970 μέχρι και τα τέλη του 1980 αναδεικνύονται μέσα από την σχολή του κορυφαίοι μουσικοί στην πράξη και την θεωρία της Ελληνικής μουσικής, οι οποίοι και θα πρωτοστατήσουν αργότερα στη ίδρυση ειδικών μουσικών σχολείων και θα στελεχώσουν επιτυχώς όλες τις εκπαιδευτικές βαθμίδες.

Το 1995 ανακηρύσσεται επίτιμος διδάκτωρ του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Σήμερα τη σκυτάλη της διδασκαλίας της Ελληνικής μουσικής και της διαφύλαξης συντήρησης και προβολής στο ευρύ κοινό, του αρχείου Σίμωνα και Αγγελικής Καρά, με τρόπο επιστημονικά σύγχρονο και αξιόπιστο, έχει παραλάβει το Κέντρο Ερεύνης και Προβολής της Εθνική Μουσικής (Κ.Ε.Π.Ε.Μ), το οποίο ιδρύθηκε το 2009 από τη σύζυγό του Αγγελική Καρά.

Με όλο το ερευνητικό, διδακτικό και οργανωτικό έργο του ο Σίμων Καράς συνετέλεσε στην αναβάθμιση της Ελληνικής Μουσικής Παράδοσης τόσο στο διεθνές ακροατήριο, όσο και στο Ελληνικό. Ο θάνατός του, σε προχωρημένη ηλικία στις 26 Ιανουαρίου του 1999, στέρηση στην Ελλάδα έναν από τους διαπρεπέστερους μουσικολόγους ερευνητές της.

### 1.3. Δημήτρης Γ. Παναγιωτόπουλος<sup>4</sup>

Ο Δημήτρης Παναγιωτόπουλος υπήρξε ένας διακεκριμένος θεολόγος και πιστός υπηρέτης του Ευαγγελίου και γεννήθηκε το 1885. Τελείωσε το γυμνάσιο στην Πάτρα και το 1902 γράφτηκε στη Φιλοσοφική Σχολή του Εθνικού Πανεπιστημίου, ενώ το 1904 μετεγγράφει στην Θεολογική Σχολή από την οποία αποφοίτησε με βαθμό άριστα το 1907.

Υπήρξε από τους πρώτους μαθητές και συνεργάτες του αείμνηστου Ματθόπουλου, αλλά και βοηθός του στην ίδρυση της Αδελφότητας Θεολόγων «Ζωή» και της έκδοσης του περιοδικού της. Λόγω της ασθένειάς του απομακρυνθεί των Αθηνών το 1912 προς περίθαλψη της υγείας του. Επανήλθε στο έργο του μετά από μια πενταετία και παρά το ευπαθές της υγείας του, συνέβαλε στην σύνταξη της «Ζωής» και στη διεύθυνση του γραφείου της.

Ο Παναγιωτόπουλος έδειξε μεγάλο ζήλο στην οργάνωση του θεσμού των κατηχητικών σχολείων. Εκτός από την αρθρογραφία του στο περιοδικό, δαπανούσε χρόνο και για την συγγραφή αυτοτελών πονημάτων όπως: η ερμηνεία της Θ. Λειτουργίας (έκδοση β'), από την πηγή της αληθείας (έκδοση β'), ο σύμβουλος του νέου (έκδοση γ'), προσευχές για τα παιδιά (έκδοση δ'), από το σκοτάδι εις το φως και άλλα.

Εκτός από το σύγγραμμα «Η Βυζαντινή Μουσική» εξέδωσε και άλλα τινά όπως τον Μουσικό Πανδέκτη σε οκτώ τόμους με εμπνευσμένες συνθέσεις στην Βυζαντινή παρασημαντική. Ο Παναγιωτόπουλος μετά το ογδοηκοστό έτος της ηλικίας του αποχώρησε από την Αδελφότητα της «Ζωής» και το 1960 με πλειονότητα θεολόγων και κληρικών συγκροτεί την νέα Αδελφότητα Θεολόγων «Σωτήρ».

### 1.4. Αβραάμ Χ. Ευθυμιάδης<sup>5</sup>

Αβραάμ Ευθυμιάδης γεννήθηκε στα Σελεύκεια της Μικράς Ασίας του 1911 και πέθανε στην Θεσσαλονίκη στις 19.10.2005. Μουσικολογίωτατος ιεροψάλτης, αποτέλεσε σπουδαίος θεωρητικός της ψαλτικής, δόκιμος μελοποιός και μουσικοδιδάσκαλος, ο οποίος τιμήθηκε στις 3.4.1988 από τον Πατριάρχη Δημήτριο με το οφίκιο του «Άρχοντος Μουσικοδιδάσκαλου του Οικουμενικού Πατριαρχείου». Διδάχτηκε τα πρώτα μαθήματα Βυζαντινής Μουσικής σε νεαρή ηλικία στη γενέτειρά του από τον μαθητή του πρωτοψάλτη του Οικουμενικού Πατριαρχείου Γεώργιο Βιολάκη, Παντελή Εγγονόπουλο, που ήταν πρωτοψάλτης στην περιοχή.

Το 1923 ο Ευθυμιάδης και η οικογένειά του η οποία αποτελείτο από τους δύο γονείς και τα έξι τέκνα τους, μετακινείται ως πρόσφυγας στην Σύρο, όπου και μεταβαίνει συνέχεια για εκκλησιασμό στο ναό της Θεοτόκου στη γειτονική Τήνο. Εκεί ο Ευθυμιάδης γίνεται για πρώτη φορά (1926-27) κοινωνός της ψαλτικής τέχνης του μετέπειτα πρωτοψάλτη της Μ τ Χ Ε Κωνσταντίνου Πρίγγου, ο οποίος έψαλλε τότε εκεί.

---

<sup>4</sup> Παναγιώτης Τρέμπελας, «Δημήτρης Παναγιωτόπουλος», σε Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια, τ. 9 (Αθήνα: Αθανάσιος Μαρτίνος, 1966), 1116.

<sup>5</sup> Εμμανουήλ Δουνδουλάκης, «Αβραάμ Ευθυμιάδης», σε Μεγάλη Ορθόδοξη Χριστιανική Εγκυκλοπαίδεια, τ. 7 (Αθήνα: Στρατηγικές Εκδόσεις Ε.Π.Ε, 2012), 350.

Το 1929 εγκαταστάθηκε μαζί με την οικογένειά του στην Θεσσαλονίκη όπου και συναντά ξανά τον Πρίγγο. Εκεί η γνωριμία τους αναθερμαίνεται και σταδιακά μετατρέπεται σε φιλία, αμοιβαία εκτίμηση και συνεργασία. Στη Θεσσαλονίκη επίσης μαθήτευσε και έψαλλε δίπλα στον Σωκράτη Παπαδόπουλο ο οποίος ήταν πρωτοψάλτης του ιερού ναού της Αγίας Τριάδος. Η συγκροτημένη προσωπικότητά του, αλλά και οι γνώσεις του τον ανέδειξαν γρήγορα συνεργάτη του Παπαδόπουλου, κάτι που συνέβη και με τον Πρίγγο το διάστημα που αυτός επισκεπτόταν την Θεσσαλονίκη καθώς έψαλλε κυρίως στους ναούς της Αχειροποιήτου και της Υπαπαντής.

Το επόμενο διάστημα ο Ευθυμιάδης προτρέπει τον μεγάλο Πρωτοψάλτη να εκδώσει μουσικά έργα του και αναλαμβάνει το 1952 και μετά (αρχικά με τον πρωτοψάλτη Χρύσανθο Θεοδοσόπουλο) την επιμέλεια των εκδόσεων που πολλές φορές μετατρεπόταν σε καταγραφή των ίδιων των εκτελέσεων του Πρίγγου. Οι εκδόσεις αυτές (Μεγάλη Εβδομάδα, Δοξαστάριο και Αναστασιματάριο, το οποίο έμεινε ημιτελές και συμπληρώθηκε αργότερα) με τον τίτλο *Πατριαρχική Μουσική Φόρμιξ*.

Παράλληλα στην Θεσσαλονίκη σπούδασε στη Γεωπονική Σχολή του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου όπου πήρε το πτυχίο του το 1936, αλλά και στο Κρατικό Ωδείο. Άρχισε την ιεροψαλτική του διακονία σε πολλούς ναούς όπως ο Προφήτης Ηλίας, ο Άγιος Δημήτριος Συκεών, η Παναγούδα και η Αγία Αικατερίνη. Στη συνέχεια δραστηριοποιείται έντονα με την επίσημη διδασκαλία της βυζαντινής μουσικής η επαγγελματική του δραστηριότητα ως υπαλλήλου του ΟΤΕ από το 1936, τον οδήγησε ως ιεροψάλτη στην ιερά μητρόπολη Καστοριάς (1937-38), αλλά και στους Αγίους Αναργύρους της Έδεσσας (1938-40). Το έτος 1955 δημιούργησε τη δική του οικογένεια με τη σύζυγο του Δέσποινα, αποκτώντας αποκτώντας μαζί της δύο παιδιά.

Για τις ανάγκες της διδασκαλίας της ψαλτικής στην αδελφότητα με την τότε ονομασία «Αποστολική Διακονία», εξέδωσε το 1948 τα *Στοιχειώδη μαθήματα Βυζαντινής Εκκλησιαστικής μουσικής μετά μελωδικών ασκήσεων*. Το έργο αυτό διακρίθηκε για τη μεθοδικότητα και την σαφήνεια του και απέσπασε κολακευτικά σχόλια από τον Πρίγγο, ο οποίος είχε αναλάβει τη θέση του Άρχοντα Πρωτοψάλτη του Οικουμενικού Πατριαρχείου. Επίσης το έτος 1951 οργάνωσε υπό την αιγίδα της Ιεράς Μητροπόλεως Θεσσαλονίκης το φροντιστήριο «Ο Άγιος Δημήτριος», σε συνεργασία με τους μεγάλους πρωτοψάλτες της πόλης Χρύσανθο Θεοδοσόπουλο, Αθανάσιο Καραμάνη και Χαρίλαο Ταλιαδώρο. Το 1961 το φροντιστήριο αυτό έδωσε τη θέση του στη «Σχολή Βυζαντινής Μουσικής» η οποία υπήχθη στη Μητρόπολη Θεσσαλονίκης.

Η άριστη γνώση της ψαλτικής και της σημειογραφίας της, η μουσική του φύση και ο άριστος χειρισμός και η κατανόηση της Ελληνικής και της Εκκλησιαστικής γλώσσας, τον ανέδειξαν ως υψηλού επιπέδου επιμελητή, διορθωτή, κωδικογράφο, συνθέτη και εκδότη μουσικών έργων. Το 1949 το *φωταγωγικόν άσμα* το οποίο περιείχε μέλη του εσπερινού και ωραιότατα Ανοιξαντάρια σε Ήχο Πλάγιο Α'. Το 1950 επιμελήθηκε την έκδοση της τρίτομης *Νέας Φόρμιγος της Εκκλησίας* του Σωκράτη Παπαδόπουλο.

Το 1952 ξεκινά τις εκδόσεις των έργων του Πρίγγου, ενώ λίγο αργότερα στο πλαίσιο της λειτουργίας της Σχολής Βυζαντινής Μουσικής διόρθωσε και ανατύπωσε τα εξαντλημένα μουσικά έργα του Γεώργιου Πρωγάκη, καθώς και το ΕιρμολόγιοΚαταβασιών του Πέτρου

Πελοποννησίου. Το 1972 εξέδωσε σε πλήρη μορφή το Θεωρητικό του με την ονομασία *Μαθήματα Εκκλησιαστικής Μουσικής*. Το βιβλίο αυτό έτυχε μεγάλης υποδοχής από φιλόμουςους και συνεστήθη από την Ιερά Σύνοδο της Εκκλησίας της Ελλάδος ως «περισπούδαστων μουσικολογικών έργων» και «πολύτιμο βοήθημα στην χείρα των σπουδαστών της ιεράς μουσικής».

### 1.5. Παναγιώτης Γ. Κηλτζανίδης<sup>6</sup>

Ο Κηλτζανίδης γεννήθηκε στην Προύσα της Μικράς Ασίας. Ο ακριβής χρόνος της γέννησης του δεν είναι ακριβής, τοποθετείται όμως από τον ιστορικό Γεώργιο Παπαδόπουλο στην δεύτερη δεκαετία του 19<sup>ου</sup> αι. Το μεγαλύτερο διάστημα της ζωής του το πέρασε στην Κωνσταντινούπολη όπου και διετέλεσε ιεροψάλτης διαφόρων κεντρικών ναών, ενώ παράλληλα δραστηριοποιούνταν ως δάσκαλος, θεωρητικός, συγγραφέας και εκδότης. Ο Κηλτζανίδης δίδαξε την Στ' και Θ' Πατριαρχική μουσική σχολή καθώς και στον «εν Πέραν Εκκλησιαστικόν Μουσικόν Σύλλογον» και τον «εν Φαναρίω Μουσικόν Σύλλογον Ορφέα».

Ως καταξιωμένος θεωρητικός συμμετείχε στην πατριαρχική επιτροπή που συγκροτήθηκε κατά το 1881, προκειμένου να διορθώσει και να συμπληρώσει τα ελλείποντα του Μεγάλου Θεωρητικού Χρυσανθου. Επί 35 χρόνια ασχολήθηκε εντατικά με το πρόβλημα της εξήγησης των μελών από την παλαιά στη νέα μέθοδο εκπονώντας σχετική μελέτη με τον τίτλο *«Κλεις της καθ ημάς Εκκλησιαστικής Μουσικής»*. Στο πλαίσιο αυτό εκδίδει το Αναστασιματάριο του Αντωνίου Λαμπαδαρίου, αλλά και του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου. Επίσης επιστάτησε στην έκδοση των μουσικών βιβλίων του Στέφανου Λαμπαδαρίου και του Ιωάννη Πρωτοψάλτη. Το 1976 δημοσίευσε ειδικό τόμο προσωπικών μουσικολογικών άρθρων, ενώ μέσω του περιοδικού *Νεολόγος* της Κωνσταντινούπολης ανέπτυξε επιστημονικό αντίλογο με τους μουσικοδιδάσκαλους Ευστράτιο Παπαδόπουλο και Μισαήλ Μισαηλίδη.

Ο Παναγιώτης Κηλτζανίδης εμφάνισε αξιόλογο έργο και στον κλάδο της εξωτερικής μουσικής. Εξέδωσε πλήρη μέθοδο εκμάθησης της εξωεκκλησιαστικής μουσικής υπό τον τίτλο *Μεθοδική διδασκαλία θεωρητική τε και πρακτική προς εκμάθησιν και διάδοσιν του γνήσιου εξωτερικού μέλους της καθ ημάς Ελληνικής Μουσικής κατά αντιπαράθεση με την Αραβοπέρσικη*. Παράλληλα κατάρτισε ανθολογία ασμάτων εξωτερικής μουσικής υπό τον τίτλο *Καλλίφωνος Σειρήν*, της οποίας εξέδωσε δύο φορές, το 1859 αλλά και το 1888.

Χρησιμοποιώντας αυτές τις συλλογές ως διδακτικά εγχειρίδια, ο Κηλτζανίδης προσέφερε και διδασκαλία της εξωεκκλησιαστικής μουσικής, όπως ο ίδιος πληροφορεί στον πρόλογο της πρώτης έκδοσης. Ο Παναγιώτης Κηλτζανίδης πέθανε στις 11 Νοεμβρίου το έτος 1896.

---

<sup>6</sup> Γεώργιος Σμάνης, «Παναγιώτης Κηλτζανίδης», σε Μεγάλη Ορθόδοξη Χριστιανική Εγκυκλοπαίδεια, τ. 10 (Αθήνα: Στρατηγικές Εκδόσεις Ε.Π.Ε, 2012), 41.

## 1.6. Δημήτρης Σ. Γιαννέλος<sup>7</sup>

Ο Δημήτρης Γιαννέλος, γεννήθηκε στην Αθήνα το 1955, Αναπληρωτής Καθηγητής του Ιονίου Πανεπιστημίου του Τμήματος Μουσικών Σπουδών με γνωστικό αντικείμενο « Μουσική της Ανατολικής Ορθόδοξης Εκκλησίας». Τα επιστημονικά του ενδιαφέροντα επικεντρώνονται σε ζητήματα θεωρίας και πράξης της βυζαντινή μουσικής για τον 19<sup>ο</sup> και 20<sup>ο</sup> αι.

Σχετικά με τις σπουδές του, σπούδασε μουσική βυζαντινή και ευρωπαϊκή στην Αθήνα. Έζησε στο Παρίσι 25 χρόνια όπου έκανε πανεπιστημιακές σπουδές στην μουσική και την πληροφορική. Εκεί απέκτησε τα εξής πτυχία: πτυχίο μουσικής (Licencedemusique) το έτος 1980 στο Πανεπιστήμιο ParisVIII, Μάστερ (Maitrisedemusique) το 1981 και το προδιδακτορικό δίπλωμα (D.E.A. μουσικής και μουσικολογίας) το 1982 στο ίδιο Πανεπιστήμιο. Το 1987 απέκτησε το διδακτορικό του στην Εθνομουσικολογία στο Πανεπιστήμιο της Nanterre (ParisX), με θέμα Βυζαντινή Μουσική: προφορική και γραπτή παράδοση, 19<sup>ο</sup>-20<sup>ο</sup> αι.

Παράλληλα σπούδασε Πληροφορική στο Πανεπιστήμιο ParisVIII (1977-1979). Ανώτερα Θεωρητικά και Σύνοψη με τον συνθέτη JulienFalk (Παρίσι, 1978-80), Φωνητική τεχνική για την σωστήτροπική (modal) εκφώνηση των διαστημάτων της φυσικής κλίμακας και του άσματος των αρμονικών με τον καθηγητή των αρμονικών με τον καθηγητή φιλοσοφίας, LegorReznikoff, στο Πανεπιστήμιο ParisX, ο οποίος ήταν μαθηματικός, μουσικός, μεταρρυθμιστής στις ερμηνείας του γρηγοριανού άσματος και ψάλτης (Παρίσι 1984-86). Επίσης υπήρξε συνεργάτης και ερευνητής στο CNRS (Εθνικό Κέντρο Ερευνών Γαλλίας 1987-1990) στην ομάδα ERATTO (Ερευνητική Ομάδα Ανάλυσης και Μεταγραφής παλαιών Σημειογραφιών με χρήση Η/Υ) σε δικό του ερευνητικό πρόγραμμα με θέμα «Η χρήση Η/Υ για την αυτοματοποίηση της έρευνας στη βυζαντινή μουσικολογία.

Έχει διεξάγει επιτόπιες έρευνες σε διάφορες περιοχές της Ελλάδας (Άγιο Όρος, Μακεδονία, Στερεά Ελλάδα) για παραδοσιακή και βυζαντινή μουσική (1975-85) και στα ελληνόφωνα χωριά της κάτω Ιταλίας (Απουλία 2001) έχοντας πραγματοποιήσει μεγάλο αριθμό καταγραφών από προσωπικές κυρίως ηχογραφήσεις, υλικό το οποίο χρησιμοποιήθηκε για το CD-ROM Εκκλησιαστική Τέχνη, Μουσική-Υμνολογία σε Πρέβεζα και Απουλία, έκδοση της Ιεράς Μητροπόλεως Νικοπόλεως και Πρεβέζης, στο πλαίσιο του διακρατικού προγράμματος INTERREGII (Πρέβεζα 2000), ενώ επιμελήθηκε το Ελληνισμός κα Κάτω Ιταλία: από τα Ιόνια νησιά στην GreciaSalentina, έκδοση Ιονίου Πανεπιστημίου στο πλαίσιο του διακρατικού προγράμματος INTERREGII Ελλάδα-Ιταλία.

Ο Δημήτρης Γιαννέλος έχει διδάξει εννέα χρόνια (1990-1999) στο ISHA (Institutde Sciences Humaines Appliquees του Πανεπιστημίου Paris IV Σορβόννη) ως chargedecoursστον τομέα της πληροφορικής στο τμήμα μουσικολογίας και σε άλλα τμήματα του ίδιου Πανεπιστημίου. Από το 1999 διδάσκει βυζαντινή μουσικολογία στο Ιόνιο Πανεπιστήμιο όπου και έχει διευθύνει έξι διδακτορικές διατριβές στη βυζαντινή μουσική και επιβλέπει άλλες τρεις. Τέλος να πούμε ότι είναι μέλος Ελληνικών και ξένων ερευνητικών ομάδων και τα

---

<sup>7</sup> Μιχαήλ Στρουμπάκης, «Δημήτρης Γιαννέλος», σε Μεγάλη Ορθόδοξη Χριστιανική Εγκυκλοπαίδεια, τ. 5 (Αθήνα: Στρατηγικές Εκδόσεις Ε.Π.Ε, 2012), 206.

ερευνητικά του ενδιαφέροντα επικεντρώνονται στην εθνομουσικολογική προσέγγιση ζητημάτων θεωρίας και πράξης της Β.Μ από τον 19<sup>ο</sup> αι και μετά.

### 1.7. Γεώργιος Ν. Κωνσταντίνου<sup>8</sup>

Ο Γιώργος Κωνσταντίνου γεννήθηκε το 1961 στο Γαλατά Μεσολογγίου Αιτωλοακαρνανίας. Πτυχιούχος της Μαρασλείου Παιδαγωγικής Ακαδημίας (1982) και του Τ.Ε.Φ.Α.Α (1987). Παίρνει από το Δίπλωμα Βυζαντινής Μουσικής το 1982 από Ωδείο «ΑΘΗΝΑΙΟΝ» με άριστα, με επιβλέποντα τον Αθανάσιο Παπαζαρή. Γίνεται μέλος της Ελληνικής Βυζαντινής Χορωδίας το 1981 και χοράρχης της το 2014, μετά την εκδημία του Άρχοντος Πρωτοψάλτη της Αγιοτάτης Αρχιεπισκοπής Κωνσταντινουπόλεως Λυκούργου Αγγελόπουλου.

Ο Κωνσταντίνου συμμετέχει ως ενεργό μέλος της Ελληνικής Βυζαντινής Χορωδίας στην έρευνα για την θεωρητική και πρακτική μελέτη της γραπτής παράδοσης της Εκκλησιαστικής Μουσικής, στην ερμηνεία της γραπτής αυτής παράδοσης και στην αξιοποίηση των αποτελεσμάτων της έρευνας αυτής στην εκπαιδευτική διδασκαλία της Βυζαντινής Μουσικής. Συμμετείχε σε Διεθνή Μουσικολογικά και Παιδαγωγικά συνέδρια, στην Ελλάδα και στο εξωτερικό όπου και ανέπτυξε θέματα που αφορούν στην διδασκαλία της μουσικής και στην ψαλτική.

Υπήρξε Πρωτοψάλτης στους ιερούς ναούς της Ζωοδόχου Πηγής στον Πειραιά, Άγιο Διονύσιο και Υπαπαντής του Κυρίου, στον Ιερό Ναό Κοιμήσεως Πρασίνου Λόφου, όπου και εξέδωσε ψηφιακό δίσκο με τίτλο Δεσποτικό Εξόδιο στον οποίο συμμετείχε η παιδική χορωδία του ιερού ναού, και στον ιερό ναό της Ζωοδόχου Πηγής (οδού Ακαδημίας) όπου και δίδασκε βυζαντινή μουσική στη σχολή του ιερού ναού από το 1995-1999. Ακόμα συμμετείχε με υποτροφία στο πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Ερευνών Εσωτερικού του Ιδρύματος «Αλέξανδρος Ωνάσης» με θέμα «Ο Βυζαντινός Μαίστωρ Ιωάννης ο Κουκουζέλης» υπό την εποπτεία του Λυκούργου Αγγελόπουλου.

Δίδαξε Βυζαντινή Μουσική στη Σχολή Ζωοδόχου Πηγής (οδού Ακαδημίας), στη Σχολή Βυζαντινής της Μητροπόλεως Φθιώτιδος και στο Ωδείο Αθηνών. Είναι δημιουργός και υπεύθυνος του Προγράμματος Επιμόρφωσης και Κατάρτισης Εκκλησιαστικής Μουσικής (Π.Ε.Κ.Ε.Μ) λειτουργεί από το 2003.

Έχει εκδώσει 8 τόμους της σειράς «Θεωρία και Πράξη της Εκκλησιαστικής Μουσικής» βασισμένους στην ύλη του αναλυτικού προγράμματος των ωδείων και των σχολών βυζαντινής μουσικής. Η Αποστολική Διακονία από το έτος 2005 του έχει αναθέσει την επιμέλεια των μουσικών έργων του Κωνσταντίνου Πρίγγου. Εκδόθηκαν το Αναστασιματάριο, η Αγία και Μεγάλη Εβδομάς, η Μουσική Κυψέλη και η Θεία Λειτουργία.

---

<sup>8</sup> Γιώργος Κωνσταντίνου, "Δωρεάν Σεμινάριο: Η Βυζαντινή Μουσική (Ψαλτική) στην ολότητα της από τον Γεώργιο Κωνσταντίνου", *Ορθοδοξία Πολιτισμός Επιστήμες ΠΕΜΠΤΟΥΣΙΑ*, 2023, <https://www.pemptousia.gr/2023/04/dorean-seminario-i-vizantini-mousiki-psaltiki-stin-olotita-tis-apo-ton-dr-georgio-konstan> πρόσβαση στις 27 Οκτωβρίου 2023.



Επίσης μέσα από τις εκδόσεις της Ιεράς Μεγίστης Μονής Βατοπεδίου και τη σειρά Μουσικολογικά Μελετήματα, εξέδωσε *Το Μέγα Θεωρητικό της Μουσικής* του Χρύσανθου εκ Μαδύτων, την *Εισαγωγή* του Χουρμούζιου Χαρτοφύλακος, και το *Σύντομο Αναστασιματάριστο* Πέτρου Πελοποννησίου σε εξήγηση των διδασκάλων Γρηγόριο Πρωτοψάλτη και Χουρμούζιου Χαρτοφύλακα. Τέλος το 2003 παρουσίασε ενώπιον επταμελούς επιτροπής και με επιβλέποντα Αναπληρωτή καθηγητή Δημήτρη Γιαννέλο την διδακτορική του διατριβή με θέμα «Η παρασήμευση της Μουσικής Έκφρασης μετά την εφαρμογή της Νέας Μεθόδου και γραφής της Εκκλησιαστικής Μουσικής του 1814 σε Ελληνικές και Ρουμανικές πηγές». Τον Οκτώβριο του 2003 ανακηρύχτηκε σε διδάκτωρ του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου.

## ΜΕΡΟΣ Β'

### 1.ΡΥΘΜΟΣ

#### 1.1. Ο Ρυθμός κατά τον Χρύσανθο

Ο ρυθμός αποτελεί πολύ σημαντικό στοιχείο για την μουσική και όπως ήταν φυσικό απασχόλησε εκτενέστερα όλους τους μουσικολόγους σε βάθος.

Ο **Χρύσανθος** αναλύει διεξοδικά το κεφάλαιο αυτό εξηγώντας και δίνοντας παράλληλα τον ορισμό της «ρυθμικής και του ρυθμού». *Ρυθμική*, είναι η επιστήμη της χρήσεως των λεγομένων περί ρυθμού. Ενώ *ρυθμός* είναι σύστημα εκ χρόνων κατά τάξη συγκεκριμένων. Χαρακτηρίζει ο συγγραφέας τον ρυθμό κατά το *ταχύ* και *βραδύ*, και διαχωρίζει όλο αυτό σε τέσσερα: στην Θέση, στην Άρση, στον Ψόφο και στην Ηρεμία. Όπου Θέση, είναι η φορά του σώματος προς τα κάτω, Άρση είναι η φορά του σώματος προς τα επάνω, Ψόφος είναι η του σώματος «πληγή» και Ηρεμία είναι η στάση αυτού.

Μπορούμε να **αντιληφθούμε τον ρυθμό με τρία αισθητήρια**: α) με την όψη, όταν μιλάμε για χορό, β) με την ακοή, όταν μιλάμε για μέλος και γ) με την αφή, όταν πρόκειται για τον σφυγμό των αρτηριών. Συνεπώς ο ρυθμός της Μουσικής μπορεί να γίνει αντιληπτός με τα δύο πρώτα, δηλαδή με την όψη και την ακοή. Πρακτικά στην μουσική, ο ρυθμός, λειτουργεί ρυθμίζοντας την κίνηση του σώματος, την μελωδία και τις λέξεις. **Τα δε Μέρη της Ρυθμικής είναι τα εξής πέντε**: 1) το περί χρόνων, 2) το περί γενών ποδικών, 3) το περί αγωγής των ρυθμών, 4) το περί μεταβολών και 5) το περί ρυθμοποιίας. Ενώ *ύλη του ρυθμού*, αποτελούν οι χρόνοι και *ύλη της μελωδίας*, αποτελούν οι φθόγγοι.

### 1.1.1.Περί χρόνων

Ο **χρόνος** στη μουσική διαχωρίζεται σε ελάχιστο ή βραχύ (  $\smile$  ) και σε σύνθετο ή μακρό (  $\text{—}$  ). Ο σύνθετος ή μακρός χρόνος θεωρείται διπλάσιος του ελαχίστου, αλλά μπορεί να είναι και τριπλάσιος ή τετραπλάσιος.

Ο Χρύσανθος κάνει έναν ακόμα ενδιαφέρον διαχωρισμό σε ότι αφορά του χρόνους στη μουσική. Ονομάζει Στρόγγυλους όσους επιτρέχουν περισσότερο από το πρέπον, και Περίπλευς όσους βραδύνουν περισσότερο δια μέσω σύνθετων φθόγγων. Επίσης Έρρυθμους αυτός που διατηρούν μια τάξη, Άρρυθμους αυτούς που είναι παντελώς άτακτοι και Ρυθμοειδής αυτούς που από την μία διατηρούν μια σχετική τάξη από αυτή των Έρρυθμων, αλλά και διατηρούν παράλληλα μια σχετική ταραχή από αυτή των άρρυθμων.

Η μέτρηση των χρόνων πραγματοποιείται δια της θέσεως και δια της άρσεως και όταν ο ελάχιστος χρόνος είναι στη θέση σημειώνεται με το (0), ενώ όταν είναι στην άρση με το (1). Στην θέση πλήττουμε το δεξί γόνατο με το δεξί χέρι και στη άρση πλήττουμε το αριστερό γόνατο με το αριστερό χέρι. Προκειμένου να γίνει κατανοητή η άσκηση αυτή στους αρχάριους στην μάθηση της μουσικής, προφέρουμε την κρούση της θέσης με την λέξη *Δουμ* και την κρούση της άρσης με την λέξη *Τεκ*. Ο ελάχιστος χρόνος συμβολίζεται με το σημείο αυτού

άστικτον δηλ (0 1). Ο διπλάσιος στίζεται με την απλή δηλ ( $\overset{\cdot}{0}$  1), ο τριπλάσιος με την διπλή ( 0

••  $\overset{\cdot\cdot}{1}$  ) κλπ.

### 1.1.2.Περί γενών ποδικών<sup>9</sup>

Σύμφωνα με τον Χρύσανθο, ο **Πους** είναι μέρος του όλου ρυθμού με το οποίο καταλαμβάνουμε τον όλον ρυθμό. Έτσι ο Πους δεν μπορεί να υπάρξει έχοντας μόνο την θέση, ούτε μόνο την άρση, αλλά χρειάζεται και την θέση και την άρση μαζί και μπορεί αυτός να είναι

δίσημος (01 ή 10), τρίσημος (001 ή 0 $\overset{\cdot}{1}$  ), τετράσημος (0011 ή 0 $\overset{\cdot\cdot}{1}$ 1).

**Τα Γένη των Ποδών** είναι τρία: α) Το Ίσον ή Δακτυλικόν, β) το Διπλάσιον ή Ιαμβικόν, γ)

το Ημιόλιον ή Παιωνικόν. Έτσι στο Ίσον ή Δακτυλικόν μια θέση είναι ίση με δύο άρσεις (0 $\overset{\cdot}{1}$ 1).

---

<sup>9</sup> Χρύσανθος, *Εισαγωγή και Μέγα Θεωρητικόν της Μουσικής* (Αθήνα: Εκδόσεις Κουλτούρα, 2003), 69.

Στο Διπλάσιο ή Ιαμβικόν η θέση είναι διπλάσια της άρσεως (1 0̇), και στο Ημιόλιον ή Παιωνικό

οι δύο θέσεις είναι ημιόλιες τις άρσεως (0 1̇).

Επιμέρους οι ρυθμικοί πόδες ανά γένος είναι οι εξής:

**α) του Δακτυλικού γένους:** ο Απλός προκελευσματικός (0 1), ο Διπλός προκελευσματικός (0 0 1

1), ο Ανάπαιστος από μείζονα (0 1̇ 1), ο Ανάπαιστος από ελάσσονα (1 1 0̇), ο Σπονδείος απλός

(0̇ 1̇), ο Σπονδείος διπλός (0̇̇ 1̇̇).

**β) οι ρυθμικοί πόδες του Ιαμβικού γένους είναι** οι εξής : ο Ίαμβος (1 0̇), ο Τροχάιος (0̇ 1), ο

Ίαμβος όρθιος ( 1̇̇̇ 0̇̇̇ ) και ο Τροχάιος σημαντός ( 0̇̇̇ 0̇̇̇ 1̇̇̇ ).

**γ) ενώ οι ρυθμικοί πόδες του Παιωνικού γένους** είναι οι παρακάτω : ο Παίων διαύγιος

( 0̇ 0 1̇ ) και ο Παίων επιβατός (0̇ 1̇ 0̇ 0̇ 1̇ ).

### 1.1.3. Περί Αγωγή των Ρυθμών<sup>10</sup>

Ο Χρύσανθος θέλοντας να αναλύσει την έννοια του ρυθμού κάνει λόγο για το «**έρρυθμο μέλος**», ορίζοντας το ως το μέλος εκείνο όπου οι φθόγγοι της μελωδίας έχουν μια τάξη αφού οι χαρακτήρες χωρίζονται με κάθετες γραμμές με τέτοιο τρόπο ώστε να περικλείουν τόσους χρόνους όσους και ο ρυθμός. Έτσι ο κάθε ρυθμός ο οποίος αποτελείται από τους πόδας, *συντίθεται κατά συζυγία* ή κατά *περίοδο*, όπου όταν λέμε κατά συζυγία εννοούμε ότι το μέλος αποτελείται από δύο πόδας απλούς και ανόμοιους. Ενώ όταν λέμε κατά περίοδο εννοούμε ότι η σύνθεση αποτελείται από πολλούς πόδας περισσότερους και ανόμοιους.

**Ακολουθεί ο επιμερισμός των ρυθμών ανά είδος όπως αυτοί διαχωρίστηκαν προηγουμένως .**

**Οι ρυθμοί κατά συζυγία, 1 )** για το δακτυλικό γένος είναι δύο: ο λεγόμενος Ιωνικός από

μείζονος (0̇ 1̇ 0 1) και ο Ιωνικός από ελάσσονος (0 1 0̇ 1̇).

<sup>10</sup> Χρύσανθος, *Εισαγωγή και Μέγα Θεωρητικόν της Μουσικής*, 75.

2) για το Ιαμβικό γένος, οι ρυθμοί κατά συζυγία είναι επίσης δύο: ο Βακχείος από Ιάμβου δηλαδή (1 0 0 1) και ο Βακχείος από Τροχαίου (0 1 1 0).

**Οι ρυθμοί κατά περίοδο, 3)** για το Ιαμβικό γένος είναι δώδεκα και είναι οι εξής:

Τροχάιος από Ιάμβου (1 0 0 1 0 1), Τροχάιος από Βακχείου (0 1 1 0 0 1), Βάκχειος από Τροχαίου (0 1 0 1 1 0), Ιάμβος επίτριτος (0 1 0 1 0 1), Ιάμβος από Τροχαίου (0 1 1 0 1 0), Ιάμβος από Βακχείου (1 0 0 1 1 0), Βάκχειος από Ιάμβου (1 0 1 0 1 0), Τροχάιος επίτριτος (1 0 1 0 1 0), Απλούς Βάκχειος από Ιάμβου (1 0 1 0 1 0), ακολουθεί ο Απλούς Βακχείος από Τροχαίου (0 1 0 1 1 0), Μέσος Ιάμβος (0 1 1 0 1 0) και τελευταίος ο Μέσος Τροχάιος (1 0 0 1 0 1).

Εκτός από αυτούς τους ρυθμούς υπάρχουν και αυτοί οι οποίοι προκύπτουν από την **μίξη των γενών** και αυτοί είναι: ο Δόχμιος πρώτος (1 0 0 1), ο Δόχμιος δεύτερος (1 0 0 1 0 1 1), οι Προσοδιακοί δύο συζυγίων (1 0 0 1 0 1 0 1 0 1 1 0 0), ο Προσοδιακός ρυθμός εκ τριών (0 1 1 0 1), ο Προσοδιακός ρυθμός εκ τεσσάρων ο οποίος είναι (0 1 1 0 1 0), οι Χορείοι άλογοι (ο Ιαμβοειδής και ο Τροχοειδής, 1 0 0 1 1 0), Κρητικός ρυθμός (0 0 1 1 1 1), ο λεγόμενος Δάκτυλος κατά Βακχείον από Τροχαίου (0 0 1 1), ο Δάκτυλος κατά Βακχείον από Ιάμβου (0 0 1 1), Δάκτυλος κατά χορείονιαμβοειδής (0 0 1 1 1), ο Δάκτυλος κατά χορείον Τροχοειδής (0 0 0 1 1 1) και τελευταίος ο Δάκτυλος από Ιάμβου (0 0 1 0). Σημειώνει δε ο Χρυσάνθος ότι όλοι αυτοί οι ρυθμοί έχουν διασωθεί από τον Αριστείδα και από τον Βακχείο τον Γέρων.

#### 1.1.4. Περί μεταβολής των ρυθμών<sup>11</sup>

Χρησιμοποιώντας μια ρητορική σχεδόν ποιητική, ο Χρυσάνθος εντάσσει την Μεταβολή των ρυθμών μέσα στη γενικότερη ποικιλία που υπάρχει στην φύση, όπως η ποικιλία των χρωμάτων, της αφής, των γεύσεων, των οσμών και δια της ακοής, ποικιλία των διαφόρων ήχων. Μεταβολή ρυθμική είναι το να αλλάζουμε την αγωγή των ρυθμών, όπου αγωγή των ρυθμών είναι η ταχύτητα και η βραδύτητα των χρόνων. Αυτή λοιπόν η μεταβολή, μας λέει ο Χρυσάνθος διαφαίνεται σε όλα τα χερουβικά και κοινωνικά, σε όσα έχουν κρατήματα. Η

μεταβολή αυτή σημειώνεται για το ταχύ με το  $\bar{x}$  και για το βραδύ με  $\bar{\lambda}$ .

#### 1.1.5. Περί ρυθμοποιίας<sup>12</sup>

Η πέμπτη ενότητα της Ρυθμικής κατά τον Χρυσάνθο αναφέρεται στην Ρυθμοποιία την ονομάζει «δύναμης ποιητική ρυθμών». Διαιρείται σε τρία στάδια: στην Λήψη, την Χρήση, και την Μίξη. Τέλεια Ρυθμοποιία, κατά τον Χρυσάνθο, είναι εκείνη στην οποία περιέχονται όλα τα ρυθμικά σχήματα. Κατά την Λήψη πρέπει να γνωρίζουμε ποιόν ρυθμό μεταχειριζόμαστε. Κατά την Χρήση αποδίδουμε τις άρσεις και τις θέσεις εκεί που πρέπει, ενώ κατά την Μίξη συνθέτουμε τους ρυθμούς και τους πόδας μεταξύ τους.

#### 1.1.6. Οι Οθωμανικοί ρυθμοί κατά τον Χρυσάνθο<sup>13</sup>

Ο Χρυσάνθος περιγράφει την έννοια του ρυθμού και κατά την Οθωμανική κουλτούρα και αναφέρει επιγραμματικά κάποιους από αυτούς. **Ουσούλ** λέγεται ο ρυθμός στα Τούρκικα. Οι Οθωμανοί έχουν ρυθμούς σχεδόν τριάντα δύο, εκ των οποίων οι παρακάτω δώδεκα είναι οι πιο απλοί και εύχρηστοι.

Αναφέρει χαρακτηριστικά ο Χρυσάνθος ότι οι Οθωμανοί δεν χρησιμοποιούσαν χαρακτήρες για να γράφουν τα μέλη τους, τα συγκρατούσαν στη μνήμη τους διαμέσου των ρυθμών, τους οποίους και είχαν κατασταλάξει όπως είπαμε πριν να είναι οι εξής δώδεκα:

Σοφιάν (ὀ 0 1 ή ὀ 2 ),

<sup>11</sup> Χρυσάνθος, *Εισαγωγή και Μέγα Θεωρητικόν της Μουσικής*, 86.

<sup>12</sup> Χρυσάνθος, *Εισαγωγή και Μέγα Θεωρητικόν της Μουσικής*, 88.

<sup>13</sup> Ο.π., 79.

Λουγέκ (0 1 1 0 1), Σεμαί (0 2 0 1), Τζεμπέρ (0 2 0 0 1 1 1 0 1 2 2), Δεβρικεπίρ (0 1 0 1 2 0 1 1 1 0 0 1-2 2), επίσης είναι ο Περευσάν (0 1 0 1 0 0 1 0 0 1-2 2), Μουχαμέζ (0 2 0 1 0 0 1 2 0 1 2 0 1-2 2), Ρεμέλ (0 2 0 2 2 0 2 0 1 1 0 1 0 0 1-2 2), Χαφίφ (0 1 1 0 1 1 0 2 0 1 1 0 2 0 0 1 2 0 1 2 0 1-2 2), Σακίλ (0 2 0 2 2 0 2 0 1 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1-2 2), Νιμσακίλ (0 2 0 2 2 0 2 0 1 1-2 2), και Νιμδεβίρ (0 0 1 0 0 1-2 2).

Ιδιαίτερη σημασία δίνει ο Χρυσάνθος στην «**Ρυθμική Έμφαση**». Η ρυθμική έμφαση είναι το να συντρέχει κάθε ένας ψόφος του ρυθμού, με κάθε ένα φθόγγο της μελωδίας. Με αυτόν τον τρόπο τοποθετούμε κάθετες γραμμές όπου ανάμεσα σε αυτές υπάρχουν τόσοι χαρακτήρες, όσοι απαιτεί ο συγκεκριμένος ρυθμός.

Μιλώντας περί **ρυθμικής και τρόπους των ρυθμών**, μας εξηγεί ότι η ρυθμική γνωρίζει τρεις τρόπους: τον Συσταλτικό, τον Διασταλτικό και τον Ησυχαστικό. Από τους απλούς ρυθμούς όσοι αρχίζουν από θέση είναι συνήθως ησυχαστικοί, ενώ όσοι αρχίζουν από άρση είναι διασταλτικοί. Επίσης μπορούμε να πούμε ότι όσοι ρυθμοί έχουν αγωγή βραδεία είναι ησυχαστικοί, ενώ όσοι έχουν χρονική αγωγή ταχεία είναι θερμοί και δραστήριοι.

Οι σύνθετοι ρυθμοί είναι διασταλτικοί και αυτό συμβαίνει γιατί επιφέρουν στην ψυχή ταραχή και ενόχληση. Αυτό συμβαίνει συνήθως όταν οι ρυθμοί αυτοί αποτελούνται από ρυθμούς διαφόρων γενών.

## 1.2. Ο Ρυθμός κατά τον Καρά

Με τη σειρά του ο **Σίμων Καράς** κάνει μια εκτενείς ανάλυση και περιγραφή των ρυθμών. Μιλώντας **περί χρόνου και ρυθμού**, εξηγεί ότι η μελωδία ορίζεται ως «αλληλουχία φθόγγων εν χρόνο». Όπου **χρόνος** είναι η χρονική διάρκεια που χρειάζεται κάθε φορά που προφέρουμε έναν φωνητικό χαρακτήρα. Η αξία ενός χρόνου ισοδυναμεί με μία θέση και μία άρση. Έτσι **Ρυθμός**, κατά τον Καρά, είναι η καθορισμένη τάξη σε ομάδες ή άθροισμα χρόνων, διαίρεση της μελωδίας, τα μέρη του οποίου ονομάζονται ρυθμικοί πόδες. Και αυτό γιατί σημαίνουνται δια των ποδών εις το χορό. Ο Καράς δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στην δια των χειρών ή δια των ποδών **σήμανση** του ρυθμού, καθώς αποτελεί, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο ίδιος «ορατό σημείο καταμετρήσεως του χρόνου». Για αυτό και κάθε χρόνος στη μουσική καλείται **σημείον**. Με αυτή την έννοια τα ρυθμικά σχήματα ή πόδες, ανάλογα τους χρόνους καλούνται: δίσημοι, τρίσημοι, τετράσημοι, πεντάσημοι κλπ.

### 1.2.1. Ρυθμικά Γένη<sup>14</sup>

Από άποψη ποσοτικής σχέσης της θέσης και άρσης οι **ρυθμικοί πόδες** διακρίνονται σε **τρία ρυθμικά γένη**: α) **το δακτυλικό γένος**, το οποίο περιλαμβάνει πόδες οι οποίοι έχουν ίσους χρόνους στην θέση και στην άρση, δακτυλικοί δίσημοι, τετράσημοι, δακτυλικοί εξάσημοι, δακτυλικοί οκτάσημοι, δακτυλικοί δεκάσημοι. β) **το ιαμβικό γένος** αποτελείται από πόδες με διπλάσιους χρόνους στην θέση παρά στην άρση ή και αντίστροφα, δηλαδή (1:2 ή 2:1). Τέτοιοι είναι οι ιαμβικοί τρίσημοι, οι ιαμβικοί ή ιωνικοί εξάσημοι, ιαμβικοί εννιάσημοι και γ) στο **παιωνικό γένος**όπου ανήκουν οι πόδες που έχουν χρόνους «ημίσειαν» φορά μεγαλύτερους στην θέση απ ότι στην άρση. Τέτοιοι είναι οι πεντάσημοι (2:3 ή 3:2), επίσης οι παιωνικοί δεκάσημοι ή παίονες επιβατοί (6:4 ή 4:6).

Ακολουθούν οι λεγόμενοι πόδες *Επίτριτοι και Επιτέταρτοι*. Πρώτα οι Επίτριτοι ή αλλιώς επτάσημοι, λέγονται έτσι διότι αποτελούνται από τρεις πόδες στην θέση και τέσσερις στην άρση ή αντίστροφα. Ενώ επιτέταρτοι ή αλλιώς εννιάσημοι, είναι αυτοί που αποτελούνται από τέσσερις πόδες στην άρση και πέντε στην θέση ή αντίστροφα.

### 1.2.2. Ποικιλίες ρυθμικών ποδών κατά γένη

Και ο Καράς, όπως ο Χρύσανθος, αναφέρει διάφορες ποικιλίες ρυθμικών ποδών κατά γένη. Οι ποικιλίες αυτές προκύπτουν εξαιτίας του αριθμού των συλλαβών του ποιητικού κειμένου και της διάρκειας της έκτασης αυτών. Παρακάτω αναφέρονται οι διάφορες ποικιλίες των ποδών ανά γένος:

#### Για το δακτυλικό γένος<sup>15</sup>

α) δίσημοι πόδες,

εάν αυτόν καταλαμβάνουν δύο βραχείες συλλαβές τότε ο πόδας ονομάζεται *ηγεμών* ως η πρώτη συλλαβή ρυθμικού μεγέθους ή πυρρήχιος  $υ υ = \frac{ε}{τα} \frac{ε}{τα}$ . Ενώ εάν η μία συλλαβή είναι μακρά ο πους καλείται *μακρά δίχρονος*.  $— = \frac{ε}{τα-α}$ .

β) τετράσημοι πόδες,

εάν τον πόδα καταλαμβάνουν τέσσερις βραχείες συλλαβές αυτός ονομάζεται *προκελευσματικός* ή *παρακελευσματικός*  $υ υ υ υ = \frac{ε}{τα} \frac{ε}{τα} \frac{ε}{τα} \frac{ε}{τα}$ . Εάν έχει τρεις συλλαβές και η μία είναι μακρά και οι δύο βραχείες, λέγεται *δάκτυλος*  $— υ υ — υ υ — υ υ — υ υ$ . Εάν είναι δύο βραχείες και μία μακρά  $εε χούτσι φευ γου οι κμ ves jae jo τατα$ .

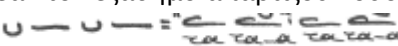
<sup>14</sup> Σίμων Καράς, *Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής-Θεωρητικόν Τόμος Α'* (Αθήνα: Σύλλογος Προς Διάδοσιν Της Εθνικής Μουσικής, 1982), 134.

<sup>15</sup> Καράς, *Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής-Θεωρητικόν Τόμος Α'*, 135.

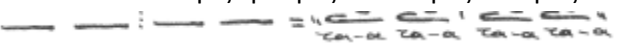


λέγεται αναπαιστος, εάν έχει μία βραχεία, μία μακρά και μία βραχεία, λέγεται αμφιβραχείς. Επίσης αν έχει δύο μακρές συλλαβές, καλείται σπονδείο και τέλος αν έχει τέσσερις χρόνους σε μία συλλαβή ονομάζεται μακρά τετράχρονος.

γ) για τους δακτυλικούς εξάσημους πόδες,

εάν τον εξάσημο απαρτίζουν δύο ίαμβοι τότε ο πους καλείται διάμβος ή ιαμβική ταυτοποδία . Όταν τον εξάσημο απαρτίζουν δύο τροχαίοι, τότε καλείται διτροχαίος ή τροχαϊκή ταυτοποδία. Εάν τον αποτελούν ένας τροχαίος ή χορείος και ίαμβος, τότε ονομάζεται χορίαμβος. Εάν τον απαρτίζουν ένας ίαμβος και τροχαίος, λέγεται αντίσπαστος.

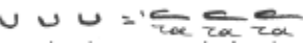
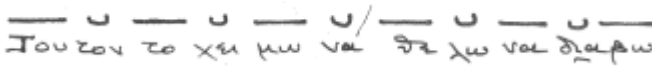
δ) για τους δακτυλικούς οκτάσημους πόδες,

όταν ο δακτυλικός οκτάσημος αποτελείται από τέσσερις μακρές συλλαβές ονομάζεται δισπονδείο ή σπονδειακή ταυτοποδία . Ενώ όταν ο οκτάσημος αποτελείται δύο δακτύλους ή αναπαιστούς, ονομάζεται δακτυλική ή αναπαιστική ταυτοποδία.

ε) για τους δακτυλικούς δεκάσημους,

όταν αποτελούνται από δύο παίονες ανά μέρος, η λεγόμενη παιονική ταυτοποδία.

#### Για το ιαμβικό γένος<sup>16</sup>

α) Για τους ιαμβικούς τρίσημους πόδες μας λέει πως εάν τον τρίσημοπόδα καταλαμβάνουν τρεις βραχείς συλλαβές τότε αυτός ονομάζεται τρίβραχυσ . Όταν αποτελείται από δύο βραχείς και μία μακρά συλλαβή καλείται ίαμβος. Ενώ όταν σχηματίζεται από μία μακρά και μία βραχεία συλλαβή ονομάζεται τροχαίος  και τέλος όταν και οι τρεις χρόνοι βρίσκονται σε μία συλλαβή καλείται μακρά τρίχρονος.

β) για τους ιαμβικούς ή ιωνικούς εξάσημους

όταν ο εξάσημος σχηματίζεται από δύο βραχείες συλλαβές και δύο μακρές τότε ονομάζεται ιωνικός από ελάσσονος. Εάν αποτελείται από δύο μακρές και δύο βραχείες καλείται ιωνικός από μείζονος, ενώ τέλος εάν αποτελείται από τρεις μακρές συλλαβές καλείται μολοσσός.

γ) για το ιαμβικό γένος υπάρχουν οι ιαμβικοί εννεάσημοι, οι οποίοι αποτελούνται από τρεις τρίσημους διαφόρων μορφών.

#### Για το παιωνικό γένος<sup>17</sup>

α) για τους πεντάσημους πόδες,

<sup>16</sup> Καράς, Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής-Θεωρητικόν Τόμος Α', 137.

<sup>17</sup> Ο.π.,σ. 138.

όταν ο πεντάσημος αποτελείται από έναν τροχαίο και έναν ηγεμόνα, ονομάζεται παίων πρώτος. Εάν αποτελείται από ένα ίαμβο και ηγεμόνα, καλείται παίων δεύτερος ή «κρητικός». όταν αποτελείται από έναν ηγεμόνα και τροχαίο, ονομάζεται παίων τρίτος, ενώ όταν αποτελείται από έναν ηγεμόνα και έναν ίαμβο καλείται παίων τέταρτος.

Όταν ο πόδας αποτελείται από έναν τροχαίο και ένα μακρά δίχρονο, καλείται αμφίμακρος, ενώ όταν απαρτίζεται από έναν ίαμβο και ένα μακρά δίχρονο καλείται βακχείος. Όταν αποτελείται από ένα μακρά δίχρονο και τροχαίο, ονομάζεται παλιμβακχείος ή αντιβακχείος και τέλος εάν οι πέντε χρόνοι βρίσκονται σε μια συλλαβή, καλείται μακρά πεντάχρονος.

β) για τους παίωνες επιβατούς δεκάσημους,

εάν ο παίων αποτελείται από ένα τετράσημο και εξάσημο, καλείται παίων επιβατός πρώτος. Όταν απαρτίζεται από έναν εξάσημο και τετράσημο ονομάζεται παίων επιβατός δεύτερος.

### **Για το Επίτριτο είδος<sup>18</sup>**

α) για τους επτάσημους πόδες

όταν ο επτάσημος αποτελείται από έναν ίαμβο και δακτύλου ή ανάπαιστο ή σπονδείο, ονομάζεται επίτριτος πρώτος. Όταν ο επτάσημος αποτελείται από έναν τροχαίο και ένα τετράσημο καλείται επίτριτος δεύτερος. Όταν απαρτίζεται από τετράσημο και έναν ίαμβο, ονομάζεται επίτριτος τρίτος και όταν αποτελείται από τετράσημο και τροχαίο ονομάζεται επίτριτος τέταρτος.

### **Πόδες Δόχμιοι οκτάσημοι**

Οι δόχμιοι οκτάσημοι πόδες είναι το είδος των ποδών που αποτελούνται από έναν ηγεμόνα και δύο τρίσημους, ίαμβων συνήθως ή (τροχαίων). Ρυθμός που παραπέμπει σε χορούς της Δυτικής Μακεδονίας και της Ηπείρου.

### **Είδος Επιτέταρτο<sup>19</sup>**

Στο είδος αυτό ανήκουν οι εννεάσημοι πόδες.

Μας λέει ο Καράς ότι, εάν οι εννιάσημοι πόδες αποτελούνται από πεντάσημους και τετράσημους πόδες, είναι οι πρώτος και δεύτερος των επιτετάρτων. Όπου εάν προηγείται ο ίαμβος τότε είναι ο πρώτος των επιτετάρτων, εάν προηγείται ο τροχαίος είναι ο δεύτερος. Τώρα εάν οι εννιάσημοι αποτελούνται από τετράσημους και πεντάσημους, αυτοί είναι οι τρίτος και τέταρτος των επιτετάρτων, όπου όταν τελειώνει σε ίαμβο είναι ο τρίτος, ενώ όταν τελειώνει σε τροχαίο είναι ο τέταρτος.

Τελειώνει ο Καράς λέγοντας ότι υπάρχουν και μεγαλύτερα είδη των σπονδείων και των μολοσσών, ποδικά μεγέθη και αυτά είναι:

α) ο μείζων ή διπλός σπονδείος (σε δύο συλλαβές), δίνοντας ως παράδειγμα το «Φώς Ιλαρόν» το αργό.

<sup>18</sup> Καράς, *Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής-Θεωρητικόν Τόμος Α'*, 139.

<sup>19</sup> *Ο.π.*, σ. 139.

β) ο τροχάιος διπλούς(σε δύο συλλαβές), με παράδειγμα το «Ακατάληπτον εστί» το αργό και ο τροχάιος σημαντός, από οκτάσημου θέσεως και τετράσημου άρσεως.

γ) ο Ίαμβος ορθίος, ο οποίος είναι το αντίθετο του τροχάιου σημαντού, από τετράσημου θέσεως και οκτάσημου άρσεως.

### 1.2.3. Γραφική παράσταση των ρυθμικών ποδών<sup>20</sup>

Ο Καράς μετά από την περιγραφή των διαφόρων ειδών των ρυθμικών ποδών, κάνει και μια πολύ ενδιαφέρουσα γραφική ταξινόμηση των ρυθμικών ποδών. Αναφέρει ότι για τους παλαιότερους οι δίσημοι, τρίσημοι, τετράσημοι, πεντάσημοι και ιωνικοί εξάσημοι πόδες, ονομάζονταν **απλοί** και οι υπόλοιποι **σύνθετοι**. Έτσι οι ασύνθετοι πόδες, διέφεραν στο ότι δεν διαιρούνταν όπως οι σύνθετοι επτάσημοι, οκτάσημοι, εννιάσημοι ή δεκάσημοι πόδες.

Πιο συγκεκριμένα μας λέει ότι για τους απλούς πόδες θέτουμε απλές διαστολές, από την αρχή και μέχρι το τέλος αυτών, εκτός από τους πεντάσημους όπου εκεί θέτουμε διπλή διαστολή στην αρχή και στο τέλος, ενώ ενδιάμεσα βάζουμε απλή διαστολή με σύζευξη δηλαδή εκεί που χωρίζει ο δίσημος με τον τρίσημο ή αντίστροφα.

Για τους δακτυλικούς εξάσημους βάζουμε διπλή διαστολή στην αρχή και το τέλος, ενώ έχουμε χωρίσει τους δύο τρίσημους με απλή διαστολή. Στους επτάσημους, τους οποίους έχουμε χωρίσει σε τρίσημους και τετράσημους ή αντίστροφα, βάζουμε διπλή διαστολή στην αρχή και το τέλος, ενώ ενδιάμεσα χρησιμοποιούμε απλή διαστολή με σύζευξη.

Έπειτα τους εννιάσημους χωρίζουμε σε τετράσημους και πεντάσημους ή αντίστροφα, βάζουμε μια ανάστροφο απλή διαστολή κάτω και ανάμεσα στα δύο μέρη του πεντάσημου.

Τέλος όσων αφορά του ιαμβικούς ή ιωνικούς εξάσημους, αυτοί παρουσιάζονται ή ως απλοί οπότε και βάζουμε απλή διαστολή, ή παρουσιάζονται ως σύνθετοι (με τετράσημου και δίσημου ή αντίστροφα), όπου εκεί λαμβάνουν διπλή διαστολή στην αρχή και το τέλος και ενδιάμεσα, απλή διαστολή με σύζευξη.

### 1.2.4. Η ρυθμική σήμανση των εκκλησιαστικών μελωδιών

Σχετικά με την σήμανση των εκκλησιαστικών μελωδιών, ο Καράς αναφέρει πως ακόμη και από την εποχή του Χρύσανθου και των τριών διδασκάλων, οι μουσικοί είχαν τονίσει την ανάγκη αυτή. Εντούτοις όμως ακόμη και σήμερα παρατηρούμε να εκδίδονται μουσικά βιβλία χωρίς το στοιχείο αυτό και να αρκούνται στο σχήμα των δίσημων ποδών, αλλά και τρίσημοι πόδες να χωρίζονται με διαστολές και να σημαίνονται με τον αριθμό τρία. Σε γενικές γραμμές πάντως και σύμφωνα με τον Καρά τα πάντα ανάγονται στο σχήμα των δίσημων ποδών.

---

<sup>20</sup> Καράς, *Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής-Θεωρητικόν Τόμος Α΄*, 142.

### 1.3. Ο ρυθμός κατά τον Αβραάμ Ευθυμιάδη

#### 1.3.1. Γενικά περί ρυθμού

Για τον Ευθυμιάδη ο **ρυθμός** στην μουσική ορίζεται ως μια διαδοχή χρονικών διαρκειών σε μια ορισμένη τάξη. Μέσα σε ένα μουσικό κείμενο τα ισόχρονα τμήματα χωρίζονται με μια κάθετη γραμμή που ονομάζεται διαστολή. Έτσι με βάση τον αριθμό των χρόνων που περιέχει κάθε μέτρο, αυτό μπορεί να λέγεται δίσσημο ή τρίσημο ή τετράσημο και κατ'επέκταση ο ρυθμός αυτού του μέτρου δίσσημος, τρίσημος κλπ.

Τα **μέτρα** χωρίζονται σε **σύνθετα και απλά**, όπου απλά είναι τα δίσσημα και τα τρίσημα και σύνθετα είναι αυτά που προκύπτουν με τη συνένωση των απλών. Κατά συνέπεια και οι ρυθμοί διακρίνονται σε απλούς και σύνθετους. Εδώ ο Ευθυμιάδης κάνει και έναν ακόμα επιπλέον διαχωρισμό που αφορά στους σύνθετους ρυθμούς λέγοντας ότι ο ρυθμός που απαρτίζεται από ένα δίσσημο και ένα τρίσημο λέγεται **ρυθμός σύνθετος κατά συζυγίαν**, ενώ αυτός που σχηματίζεται από τη συνένωση πολλών ανόμοιων μέτρων ονομάζεται **ρυθμός σύνθετος κατά περίοδον**. Επίσης ρυθμοί που αρχίζουν από το ισχυρό μέρος του μέτρου καλούνται **θετικοί**, ενώ αυτοί που αρχίζουν από το ασθενές μέρος ονομάζονται **ανακρουστικοί**.

Ο Ευθυμιάδης επισημαίνει τον **γενικό κανόνα** σύμφωνα με τον οποίο σε όλες τις μελωδίες ακολουθεί έναν ορισμένο ρυθμό και κατά περίπτωση σε κάποιο σημείο γίνεται μεταβολή ρυθμού. Ο συγγραφέας μας λέει ότι **στην βυζαντινή μουσική ο κανόνας αυτός δεν ισχύει**. Η βυζαντινή μουσική είναι μελωδία που τονίζεται με βάση το ποιητικό κείμενο, τους τόνους του, την σημασία του και διάφορους νόμους της μιμήσεως. Πρόκειται δηλαδή για μελωδία με συγκεκριμένο σκοπό, προϋπόθεση και συνείδηση. Ισχύει όπως μας λέει χαρακτηριστικά ο **νόμος του τονικού ρυθμού**. Όπου κάθε τονιζόμενη συλλαβή λέξη του κειμένου γίνεται αρχή νέου μέτρου. Στις μελωδίες αυτές κυριαρχεί το δίσσημο ή το τετράσημο μέτρο, ενώ απότομα παρεμβάλλονται και τρίσημα μέτρα γιατί αυτό απαιτεί ο τονισμός των λέξεων.

Ο Ευθυμιάδης σημειώνει ότι το **αρχαίο ρυθμικό σύστημα, κατά τη Βυζαντινή εποχή, έμεινε αυτούσιο**, ενώ η βάση της Ελληνικής Ρυθμικής ήταν ο **πρώτος χρόνος**, ο οποίος ονομάστηκε **σημείον ή βραχεία** και παριστάνεται με σημείο  $\smile$ , αποτελούσε τη βάση της Ελληνικής ρυθμικής. Ενώ ο χρόνος διπλάσιας διάρκειας από τον πρώτο ονομάστηκε **μακρός χρόνος ή δίσσημος** και παριστάνεται με το σημείο  $\text{—}$ . Ο πρώτος χρόνος σε συνδυασμό με το μακρό χρόνο δημιουργούσε τις προϋποθέσεις για το σχηματισμό των διάφορων μέτρων που ονομάζονταν **πόδες**. Τα μέρη του ποδός διαχωρίστηκαν σε ισχυρά και ασθενή, όπου το ισχυρό μέρος ονομάζεται **θέσης** και το ασθενές **άρσης**. Το σύνολο της θέσεως και της άρσεως αποτελούσε το πλήρες μέτρο. Αργότερα με την συνένωση δύο ή περισσότερων μέτρων σχηματίσθηκαν τα σύνθετα μέτρα τα οποία ονομάσθηκαν διποδία, τριποδία, τετραποδία κλπ.

### 1.3.2. Οι ρυθμικοί πόδες

Οι πιο σημαντικοί πόδες κατά τον Ευθυμιάδη αποτυπώνονται στους παρακάτω πίνακες:

<b>α. τρίσημοι ή ιαμβικοί πόδες</b>		
— ◡	τροχαῖος	= ◡ —
◡ —	ἴαμβος	= — ◡
◡ ◡ ◡	τρίβραχυς	= — — —
<b>β. τετράσημοι ή δακτυλικοί πόδες</b>		
— ◡ ◡	δάκτυλος	= ◡ — —
◡ ◡ —	ἀνάπαιστος	= — — ◡
◡ — ◡	ἀμφίβραχυς	= — ◡ —
— —	σπονδεῖος	= — —
◡ ◡ ◡ ◡	προκελευματικὸς	= — — — —

**Πίνακας.** Πόδες τρίσημοι και τετράσημοι<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Αβράμ Ευθυμιάδης, *Μαθήματα Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής* (Θεσσαλονίκη: Έκδοσης Γ', 1988), 56.

γ. πεντάσημοι ή παιωνικοί πόδες

— — — — —	παίων πρώτος	=	⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞
— — — — —	παίων δεύτερος	=	⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞
— — — — —	παίων τρίτος	=	⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞
— — — — —	παίων τέταρτος	=	⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞
— — — — —	παίων βακχεϊός	=	⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞
— — — — —	παλιμβάκχειος	=	⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞
— — — — —	παίων διάγυτος	=	⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞
— — — — —	ή ἀμφίμακρος ή κρητικός	=	⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞
— — — — —	πεντάβραχος ή δρθιος	=	⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞
— — — — —	παίων επιβατός	=	⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞

δ. εξάσημοι ή ιωνικοί πόδες σύνθετοι

— — — — —	ιωνικός από μείζονος	=	⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞
— — — — —	ιωνικός από ελάσσονος	=	⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞
— — — — —	μολοσσός	=	⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞
— — — — —	διτρόχμιος δακτυλικός	=	⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞
— — — — —	δίταμβος	=	⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞
— — — — —	χορίαμβος	=	⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞
— — — — —	ἀντίσπαστος	=	⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞
— — — — —	εξάβραχος	=	⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞

ε. επτάσημοι ή επίτριτοι πόδες σύνθετοι

— — — — —	πρώτος επίτριτος	=	⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞
— — — — —	δεύτερος επίτριτος	=	⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞
— — — — —	τρίτος επίτριτος	=	⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞
— — — — —	τέταρτος επίτριτος	=	⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞

στ. οκτάσημοι πόδες σύνθετοι

— — — — —	διπλός ἀνάπαιστος	=	⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞
— — — — —	δισπόνδειος	=	⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞ ⌞
	κ.λ.π.		

Πίνακας. Πόδες πεντάσημοι, εξάσημοι, επτάσημοι<sup>22</sup>

1.3.3. Τα γένη των ρυθμικών ποδών

Ο Ευθυμιάδης αναφέρεται στα **τρία γένη των ρυθμικών ποδών** όπως αυτά προκύπτουν ανάλογα με τη χρονική διάρκεια των θέσεων και των άρσεων των ποδών μέσα στη μελωδία:

<sup>22</sup> Ευθυμιάδης, *Μαθήματα Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, 57.

1) **πρώτο είναι το γένος ίσον** σύμφωνα με το οποίο η διάρκεια των θέσεων και των άρσεων είναι ίση όπως για παράδειγμα στον δάκτυλο — ◡ ◡ και στον ανάπταιστο ◡ ◡ — .

2) ακολουθεί **το γένος διπλάσιον** σύμφωνα με το οποίο η χρονική διάρκεια των θέσεων είναι διπλάσια από αυτή των άρσεων όπως πχ στον ίαμβο ◡ — .

3) έπεται το **γένος ημιόλιον** κατά το οποίο η θέση έχει με την άρση την αναλογία 3/2 ή και αντίθετα όπως πχ ο παίων πρώτος — ◡ ◡ ◡ .

Σημειώνει δε ο Ευθυμιάδης ότι τα μέτρα τα οποία δεν ανήκουν σε καμιά από αυτές τις κατηγορίες χαρακτηρίζονται ως **ακανόνιστα**, ένα τέτοιο παράδειγμα είναι **ο δεύτερος**

**επίτριτος** — ◡ | — — , όπου φαίνεται η ανομοιογένεια στην χρονική διάρκεια της θέσης σε σχέση με την άρση.

### 1.3.4. Το ήθος του ρυθμού

Σε ότι αφορά **το ήθος του ρυθμού**, ο Ευθυμιάδης μας δίνει έναν ιδιαίτερα ενδιαφέρον ορισμό, λέγοντας μας ότι ήθος ρυθμού είναι η δύναμη που αυτός έχει και διεισδύει στην ψυχή μας και ανάλογα με το είδος του τροποποιεί την κατάσταση της. Το ήθος του ρυθμού διακρίνεται όπως ήδη έχουν αναφέρει και οι προηγούμενοι συγγραφείς σε διασταλτικό, συσταλτικό και ησυχαστικό.

Αναφέρει δε ο Ευθυμιάδης ότι στην Β.Μ οι ρυθμοί έχουν το ήθος των αντίστοιχων Ελληνικών ρυθμών, όπου για παράδειγμα οι παιωνικοί ρυθμοί ήταν ιδιαίτερα ενθουσιώδης, ο τροχάιος ήταν ρυθμός γοργός και τον ονόμαζαν τροχαλό ή τροχερό, ο ίαμβος είχε ήθος ευγενέστερο και ζωηρό, ο δάκτυλος ήταν επιβλητικός και σεμνός, ο σπονδείος επιβλητικός, ενώ ο προκελευσματικός θερμός και ταχύς. Το γενικότερο συμπέρασμα που προκύπτει είναι ότι ο ρυθμός είναι το πρωταρχικό και ουσιώδες στοιχείο της μουσικής και όσο ακριβέστερα αποδίδεται, τόσο πιο πολύ αναδεικνύει και δίνει ζωή στη μουσική, είναι δηλαδή κατά κάποιο τρόπο ο ρυθμός η ψυχή της μουσικής.

## 1.4. Ο ρυθμός κατά τον Δημήτρη Παναγιωτόπουλο

Προσεγγίζοντας την έννοια του ρυθμού ο Παναγιωτόπουλος περιγράφει πως εκτός από την διάρκεια των χρόνων σε ένα μέλος παρατηρούμε και μία τάξη στους χρόνους. Οι χρόνοι σχηματίζουν ομάδες και διαχωρίζουν το μέλος σε μικρά, ισόχρονα και θα λέγαμε ευδιάκριτα μέρη. Με τον τρόπο που η διάταξη των τόνων και των ημιτονίων, ανά τετράχορδο γεννά το σύστημα, έτσι και ο ορισμένος αριθμός των χρόνων δημιουργεί μια τάξη σε ίσα μέρη και δημιουργείται ο **ρυθμός**.

### 1.4.1. Τα συστατικά του ρυθμού






Τα κύρια **συστατικό του ρυθμού** κατά τον Παναγιωτόπουλο είναι: **1) οι χρόνοι, 2) οι πόδες και 3) η ρυθμική αγωγή**.

**1) Οι χρόνοι**, αποτελούν την ύλη του ρυθμού. Διακρίνονται σε **απλούς και σύνθετους**, όπου απλός χρόνος είναι ο μικρότερος ή ελάχιστος δηλαδή η μικρότερη χρονική μονάδα που περιέχεται μέσα στο ρυθμό. Η μικρή αυτή χρονική μονάδα ονομάζεται **βραχύς χρόνος ή πρώτος χρόνος ή σημείον** και συμβολίζεται με το  $\smile$ . Σύνθετος χρόνος απ την άλλη είναι ο διπλάσιος ή τριπλάσιος ή ακόμα και τετραπλάσιος του ελαχίστου. Ο δε διπλάσιος χρόνος του ελαχίστου **ονομάζεται μακρός χρόνος ή δίσημος** και συμβολίζεται με το  $\text{—}$ . Ο τρίσημος χρόνος συμβολίζεται με το  $\text{L}$ , ο τετράσημος με το  $\text{U}$  και ο πεντάσημος με το  $\text{III}$ .

**2) Οι πόδες**, κατά τον Παναγιωτόπουλο προκύπτουν έπειτα από την συγκρότηση των χρόνων του μέλους σε ομάδες, η έκταση των οποίων μπορεί να φτάνει τους δύο ή τρεις ή τέσσερις χρόνους κλπ. **Οι ομάδες αυτές καλούνται πόδες**. Οι πόδες διαχωρίζονται σε **απλούς και σύνθετους**, όπου απλοί είναι οι δίσημοι και οι τρίσημοι, ενώ σύνθετοι είναι οι πόδες από τρεις και πάνω ή ακόμα και από διπλασιασμό ή διάφορες συνθέσεις των απλών ποδών. Συμπληρώνει δε ο συγγραφέας ότι η καταμέτρηση των ρυθμικών ποδών γίνεται με την θέση και την άρση, οι οποίες συμβολίζονται και αυτές με τη σειρά τους με τα εξής σύμβολα: **η θέση (O) και η άρση με (I)**.

**3) Μιλώντας για τη ρυθμική αγωγή**, ο Παναγιωτόπουλος εξηγεί ότι είναι ο κανονισμός της ταχύτερης ή της βραδύτερης απαγγελίας των χρόνων του μέλους. Έτσι για την περίπτωση που οι χρόνοι θα έχουν μεγαλύτερη διάρκεια τότε θα χρησιμοποιούμε το ανάλογο σύμβολο της χρονικής αγωγής (όπως φαίνονται στην παρακάτω εικόνα), ή φθόγγους μακρούς και για την περίπτωση που οι φθόγγοι θα έχουν μικρότερη διάρκεια τότε μπορούμε να χρησιμοποιούμε την ταχύτερη χρονική αγωγή ή φθόγγους βραχείς διάρκειας ενός χρόνου ή υποδιαίρεσής αυτού.



Άγωγή	Σημείον αὐτῆς	Διάρκεια 1 χρόνου	Πόσοι χρόνοι εἰς 1' κατὰ μέσον ὄρον
<b>Βραδυτάτη</b> (χρόνος τρίχροος)	 χ	1 1/5'' περίπου	50
<b>Βραδεία</b> (χρόνος δίχροος)	 χ	1'' περ.	60
<b>Μετρία</b> (χρόνος ἀργός)	 χ	3/5'' περ.	100
<b>Ταχεία</b> (χρόνος γοργός)	 χ	1/3'' περ.	180
<b>Ταχυτάτη</b> (χρόνος δίγοργος)	 χ	1/4'' περ.	240

Εικόνα. Τα πέντε είδη της χρονικής αγωγής<sup>23</sup>

#### 1.4.2. Τα είδη των ρυθμών

**Τα είδη των ρυθμών.** Ο Παναγιωτόπουλος πολύ περιγραφικά μας εξηγεί την διάκριση των ρυθμών λέγοντας ότι **από το είδος των ποδών χαρακτηρίζεται ο ρυθμός** ως δίσημος όταν αποτελείται από δίσημους πόδας, τρίσημος όταν αποτελείται από τρίσημους κλπ. Και **όπως οι πόδες έτσι και οι ρυθμοί διακρίνονται σε απλούς και σύνθετους**, δίσημους, τρίσημους και τετράσημους.

Ο δίσημος ρυθμός σημειώνεται με **(Ο Ι)** που σημαίνει μια θέση και μία άρση, όταν οι χρόνοι είναι απλοί ή ελάχιστοι. Όταν οι χρόνοι είναι σύνθετοι ή μακροί τότε μπαίνουν στα σημεία αυτά οι ανάλογες ενδείξεις. Παρατηρείται στην αρχή του μέλους ή στο ενδιάμεσο, οι πόδες να είναι ελλειπείς στον πρώτο ή τον δεύτερο χρόνο, οπότε και αναπληρώνεται ο ελλειπών χρόνος με παύση απλής. Ο κενός αυτός χρόνος ονομάζεται λείμμα ρυθμού.

Ο τρίσημος ρυθμός αποτελείται από τρεις ίσους χρόνους, ενώ σημειώνεται στο κείμενο με το **(Ο Ι Ι)** που σημαίνει μια θέση και δύο άρσεις. Ο δε τετράσημος ρυθμός αποτελείται από τέσσερις ίσους χρόνους οι οποίοι μπορεί να είναι απλοί ή σύνθετοι. Σημειώνεται ο τετράσημος με το **(Ο Ι Ι Ι)** δηλαδή μια θέση και τρεις άρσεις.

#### 1.4.3. Ο ρυθμός στο Βυζαντινό μέλος<sup>24</sup>

Κατά τον Παναγιωτόπουλο όταν μελετάμε μέλη από άποψη ρυθμού, διαπιστώνουμε κοιτώντας τον ρυθμό ότι κάποια έχουν **ρυθμό κανονικό** και αυτό συμβαίνει γιατί έχουν πόδες

<sup>23</sup> Δημήτρης Παναγιωτόπουλος, *Θεωρία και Πράξη Της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής* (Αθήνα: Αδελφότης Θεολόγων «Ο Σωτήρ», 1997), 144.

<sup>24</sup> Ο.π., σ. 156.

**ομοειδείς.** Άλλα παρουσιάζουν **σύμμικτο ρυθμό**, αυτό συμβαίνει γιατί αποτελούνται από **πόδες ανόμοιους** δηλαδή δίσημους, τρίσημους, τετράσημους κλπ, ενώ τέλος κάποια άλλα μέλη είναι εντελώς **ακανόνιστα** από άποψη ρυθμού.

Τα **βυζαντινά μέλη** και κυρίως τα ειρμολογικά δεν **ακολουθούν κανονικό ρυθμό**, αυτό συμβαίνει γιατί τα βυζαντινά μέλη δεν είναι γραμμένα με ακριβή ποιητική μορφή. Αυτό ήταν ένα θέμα που αντιμετώπισαν οι βυζαντινοί μελωδοί όταν προσπαθούσαν να ενδύσουν τους διαφόρους ύμνους με μέλος. **Κύριο μέλημα** τους ήταν τον μέλος να έχει μια συγκεκριμένη έκφραση, καθώς επίσης υπήρχαν λέξεις που έπρεπε να τονίζονται περισσότερο. Για το λόγο αυτό δεν έπρεπε να δεσμεύονται από ορισμένα ρυθμικά σχήματα ή φαινόμενα γιατί υπήρχε κίνδυνος να προκύπτουν διάφορες ανωμαλίες από την εφαρμογή του ρυθμού.

Έτσι το βυζαντινό μέλος, συμμορφούμενο προς την ποικίλη ιδιομορφία των ιερών ύμνων, άλλοτε ακολουθεί ορισμένο κανονικό ρυθμό και άλλοτε χρησιμοποιεί ρυθμό κυρίως σύμμικτο περιέχοντας πόδες ανόμοιους δηλαδή τετράσημους, δίσημους, και τρίσημους. Η εικόνα αυτή μπορεί να δίνει την εντύπωση αταξίας, όμως στη πραγματικότητα αποτελεί ιδιότυπη συμμετρία και αρμονία.

#### 1.4.4. Ο ρυθμός της εμμελούς απαγγελίας-Μεταβολή ρυθμού<sup>25</sup>

Κατά τον Παναγιωτόπουλο η **εμμελής απαγγελία** είναι δεν έχει ρυθμό. Ακόμη όμως και εδώ μπορούμε να εντοπίσουμε πόδες μη όμοιους μεταξύ τους. Κατά την απαγγελία η χρονική αγωγή είναι ταχεία και όταν θέλουμε να σημειώσουμε με το χέρι τους διάφορους πόδες, ο μόνος τρόπος για να γίνει αυτό είναι να σημάνουμε στην θέση τον πρώτο πόδα και έπειτα να σημειώσουμε τους υπολοίπους χρόνους στην άρση.

Σύμφωνα με τον Παναγιωτόπουλο η **μεταβολή του ρυθμού** στην βυζαντινή μουσική δεν συνηθίζεται. Την συναντάμε σπάνια στα διάφορα κρατήματα αργών μαθημάτων τα συνήθως ψέλνονται σε τρίσημους ρυθμούς οι οποίοι μπορούν να μεταβάλλονται συνήθως.

#### 1.4.5. Ήθος ρυθμού

Για το **ήθος** του ρυθμού ο συγγραφέας λέει ότι κάθε μέλος ανάλογα με τον ρυθμό του παράγει ήθος το οποίο μπορεί να είναι διασταλτικό, συσταλτικό, ή ησυχαστικό. Έτσι ο τετράσημος ρυθμός έχει ήθος ησυχαστικό ή συσταλτικό, ο τρίσημος παράγει ήθος διασταλτικό. Σε ότι αφορά το ήθος που μπορεί να απορρέει από έναν σύμμικτο ρυθμό, αυτό μπορεί να εξαρτάται κυρίως από το είδος του μέλους και την χρονική αγωγή.

---

<sup>25</sup> Παναγιωτόπουλος, *Θεωρία και Πράξη Της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, 169-71.

## 2.ΜΕΛΟΠΟΙΑ

### 2.1. Η Μελοποιία κατά τον Χρύσανθος<sup>26</sup>

Μια πολύ ενδιαφέρουσα ανάλυση και προσέγγιση του όρου μελοποιία κάνει ο Χρύσανθος στο Μέγα Θεωρητικό της Μουσικής, ορίζοντάς την ως *δύναμη κατασκευαστική του μέλους*. Διαχωρίζει την μελοποιία από την μελωδία λέγοντας ότι η μελωδία είναι απαγγελία μέλους, σε αντίθεση με την μελοποιία την οποία χαρακτηρίζει ως έξις ποιητική και σε ότι αφορά την έκταση της φωνής την τοποθετεί σε **τρεις τόπους** ή περιοχές τις οποίες ονομάζει Μεσοειδή, Νητοειδή και Υπατοειδή.

#### 2.1.1. Τα στάδια της Μελοποιίας

Η όλη διαδικασία της μελοποιίας πραγματοποιούνταν σε **τρία στάδια**. α) πρώτο το στάδιο της **Λήψης** όπου σύμφωνα με τον Χρύσανθο, ο μελοποιός θα έπρεπε να βρει σε ποιόν από τους τρεις τόπους φωνής (μεσοειδή, νητοειδή, υπατοειδή) θα πρέπει να φτιάξει τη μελωδία. β) δεύτερο στάδιο της μελοποιίας είναι η **Μίξη** όπου εκεί τοποθετούνται οι διάφοροι μουσικοί φθόγγοι, επιλέγεται το γένος, αλλά και ο ήχος που θα γραφτεί το μέλος. γ) τρίτο στάδιο της μελοποιίας είναι η **Χρήση** και είναι το στάδιο κατά το οποίο γίνεται η τελική επεξεργασία του μέλους.

Από τα τρία στάδια που αναφέρθηκαν προηγουμένως, **το δεύτερο, διακρίνεται στα έξις είδη: την Αγωγή, την Πλοκή, την Πεττεία, την Τονή και την Σιωπή**. Επιμέρους μπορούμε να πούμε για το κάθε ένα από αυτά. Πρώτα για την Αγωγή ότι διαχωρίζεται και αυτή με την σειρά της σε τρία είδη: α) στην *Ευθεία Αγωγή*. Είναι η Αγωγή κατά την οποία έχουμε ανάβαση του μέλους με συνεχείς φθόγγους δηλαδή (πα βου γα δι κε ζω νη). β) το δεύτερο είδος ονομάζεται *Ανακάμπτουςα Αγωγή*. Στο είδος αυτό το μέλος ποιεί κατάβαση με συνεχείς φθόγγους (ζω κε δι γα βου πα) και γ) το τρίτο είδος της Αγωγής ονομάζεται *Περιφερής Αγωγή* κατά την οποία το μέλος ανεβαίνει διατονικά και κατεβαίνει χρωματικά.

Με την σειρά της ο Πλοκή, ως το δεύτερο είδος της Χρήσεως, είναι αυτό κατά το οποίο ένας φθόγγος μπορεί να κάνει αναβάσεις ή καταβάσεις υπερβατές. Το τρίτο είδος της Χρήσης είναι η Πεττεία κατά την οποία το μέλος επιμένει σε έναν συγκεκριμένο φθόγγο για αρκετό διάστημα. Κάτι ανάλογο είναι και η Τονή κατά την διάρκεια της οποίας η μελωδία επιμένει σε έναν φθόγγο περισσότερο του ενός φθόγγου. Τέλος το πέμπτο είδος της Χρήσης είναι η Σιωπή κατά την οποίας, όπως μας λέει ο Χρύσανθος, παρέρχεται χρόνος άφθεγκτοςανάμεσα σε φθόγγους της μελωδίας με σκοπό είτε για να συμπληρωθεί τμήμα του ρυθμού, είτε του μέτρου, ή ακόμη για να αποδοθεί η πρόπουσα χροιά στο μέλος.

---

<sup>26</sup> Χρύσανθος, Εισαγωγή και Μέγα Θεωρητικόν της Μουσικής,174.

### 2.1.2. Τα ήθη της Μελοποιίας

Εκτός όμως από τα διάφορα στάδια τα οποία πλαισιώνουν την Μελοποιία, αυτή διακρίνεται και σε διάφορα **ήθη μελοποιίας** τα οποία είναι τρία: **το Διασταλτικό, το Συσταλτικό και το Ησυχαστικό**. Έχοντας ήθος διασταλτικό η μελοποιία χαρακτηρίζεται από μεγαλοπρέπεια, ηρωισμό και ανάλογα χαρακτηριστικά. Συνήθως διασταλτικό ήθος χαρακτηρίζει τον πρώτο ήχο αλλά και τον τρίτο. Το συσταλτικό ήθος αποδίδει ταπεινότητα και ικανοποιεί τμήματα της ψυχής όπου υπάρχουν ερωτικά πάθη, θρήνος, οίκτος κλπ. Το συσταλτικό ήθος αρμόζει κυρίως στον δεύτερο ήχο και όλους τους πλάγιους εκτός από τον βαρύ. Τέλος το ησυχαστικό ήθος της μελοποιίας είναι αυτό το οποίο αποδίδει μια ηρεμία, ελευθερία, γαλήνη. Το ήθος αυτό χαρακτηρίζει τον πρώτο ήχο αλλά και το βαρύ.

### 2.1.3. Μεταβολή

Σημαντικό επίσης χαρακτηριστικό της μελοποιίας είναι και η **Μεταβολή** που κατά λέξη σημαίνει μετάθεση από έναν τόπο σε έναν άλλο. Ο όρος Μεταβολή χρησιμοποιείται στην μουσική με τέσσερις τρόπους. Έχουμε την μεταβολή κατά γένος, την μεταβολή κατά σύστημα, την μεταβολή κατά γένος και την μεταβολή κατά μελοποιία. Έτσι όταν λέμε ότι έχουμε μεταβολή κατά γένος εννοούμε πως μεταβαίνουμε από το διατονικό γένος στο χρωματικό ή στο εναρμόνιο ή αντίστροφα. Με τον ίδιο τρόπο όταν λέμε ότι έχουμε μεταβολή κατά σύστημα εννοούμε πως από το διαπασών πηγαίνουμε στο πεντάχορδο ή στο τετράχορδο ή ακόμη και αντίστροφα. Μεταβολή κατά ήχο έχουμε όταν μεταφερόμαστε από τον έναν ήχο σε έναν άλλον. Τέλος μεταβολή κατά μελοποιία έχουμε όταν το ήθος του μέλους μεταβάλλεται από διασταλτικό σε συσταλτικό ή ησυχαστικό και αντίστροφα.

### 2.1.4. Τα γενη και τα είδη της Μελοποιίας (Ψαλμωδίας)<sup>27</sup>

Τα δε **είδη της Ψαλμωδίας**, σύμφωνα με τον Χρύσανθο, είναι τα Ανοιξαντάρια, Κεκκραγάρια, Δοξαστικά, Στιχηρά, Δοχαί, Τροπάρια, Απολυτικά, Αναστάσιμα, Καθίσματα, Υπακοές, Αντίφωνα, Πολυέλεοι, Πασαπνοάρια, Κανόνες, Ωδές, Ειρμοί, Καταβασίες, Κοντάκια, Οίκοι, Μεγαλυνάρια, Εξαποστειλάρια, Αίνοι, Προσόμοια, ιδιόμελα κ.α.

Όλα αυτά τα είδη της ψαλμωδίας υπάγονται σε **τέσσερα γένη μελών** τα οποία είναι: **α) Παλαιό Στιχηραρικό, β) Νέο Στιχηραρικό, γ) Παπαδικό και δ) Ειρμολογικό γένος**.

Επιμέρους **α)** το Παλαιό Στιχηραρικό βρίσκεται στο παλαιό Αναστασιματάριο, τα παλαιά Στιχηρά και στο Δοξαστικάριο του Ιακώβου. Επίσης λέγονται με στιχηραρικό μέλος, Δοξαστικά, στιχηρά, αναστάσιμα, αίνοι, προσόμοια, ιδιόμελα και εωθινά.

---

<sup>27</sup> Χρύσανθος, *Εισαγωγή και Μέγα Θεωρητικόν της Μουσικής*, 178.

**β)** από την άλλη το Νέο Στιχηραρικό μέλος βρίσκεται στο Αναστασιματάριο Πέτρου Πελοποννησίου. Με νέο στιχηραρικό μέλος λέγονται Δοξαστικά, στιχηρά, αναστάσιμα, εξαποστειλάρια, αίνοι, προσόμοια, ιδιόμελα, εωθινά, καθίσματα, αντίφωνα και εισοδικά.

**γ)** με τη σειρά του το Παπαδικό μέλος βρίσκεται στα κοινωνικά και χερουβικά. Μερίζονται με αυτό Ανοιξαντάρια, κεχραγάρια, δοχαί, πολυελέοι, πασαπνοάρια, οίκοι, μεγαλυνάρια, ασματικά, μαθήματα, εισοδικά, τρισάγια, αλληλουάρια, χερουβικά, κρατήματα.

**δ)** όσο για το Ειρμολογικό μέλος βρίσκεται στο Ειρμολόγιο του Πέτρου Βυζαντίου. Λέγονται με αυτό Τροπάρια, απολυτικά, αναστάσιμα, καθίσματα, υπακοές, αντίφωνα, κανόνες, ωδές, ειρμοί, κοντάκια, μεγαλυνάρια, εξαποστειλάρια, αίνοι, δοξολογίες, τυπικά, εισοδικά. Τέλος σημειώνει ο Χρύσανθος ότι το Καλοφωνικό Ειρμολόγιο μετέχει και του ειρμολογικού και του παπαδικού μέλους.

### 2.1.5 Οδηγίες για μελοποίηση σε ιδιόμελο στιχηρό

Κατά τον Χρύσανθο η μελοποίηση ενός ιδιόμελου θα πρέπει να γίνεται ως εξής: αρχικά ο μελωδός θα πρέπει να προσέξει το ήθος του ήχου. Στη συνέχεια αφού γράψει την μαρτυρία του ήχου, ξεκινά την μελωδία από του δεσπίζοντες φθόγγους. Έπειτα κάθε φορά που συναντά την υποδιαστολή στο κείμενο θα πρέπει να φροντίζει για την ατελή κατάληξη στην μελωδία του κειμένου, ενώ σε κάθε τελεία του κειμένου, να φροντίζει για την εντελή κατάληξη στην μελωδία.

Ακόμη εάν βρίσκεται στο τέλος μεγάλης περιόδου και συναντά μέση στιγμή, τότε να κάνει εντελή κατάληξη, ενώ αν υπάρχει τέλος κόμματος ή κώλον και ακολουθεί ξανά κόμμα ή κώλον, τότε να κάνει ατελή κατάληξη. Η τελική κατάληξη θα γίνεται μονάχα όταν το κείμενο τελειώνει και ακολουθεί η εκφώνηση του ιερέα. Ως παράδειγμα αναφέρεται το παρακάτω κείμενο το οποίο μελοποιήθηκε από τον Πέτρο Πελοποννήσιο:

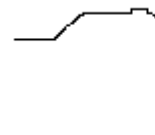
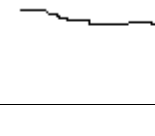


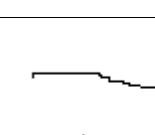
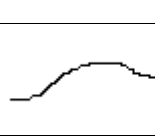
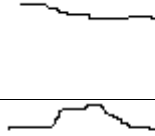

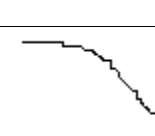


*«Τον κήρυκα της πίστεως, και υπηρέτην του λόγου, Ανδρέα ευφημήσωμεν·ούτως γαρ τους ανθρώπους, εκ του βυθού αλιεύει. Αντί καλάμου, τον Σταυρόν, εν ταις χερσί διακρατών, και ως σπαρτίον χαλών την δύναμιν, επανάγει τας ψυχάς, από της πλάνης του εχθρού, και προσκομίζει τω Θεό, δώρον ευπρόσδεκτον. Αεί τούτων πιστοί, συν τη χορεία των μαθητών, του Χριστού ευφημήσωμεν ίνα προσβεύη αυτώ, όπως ίλεως γενήσητε ημίν, εν τη ημέρα της κρίσεως.»*

Στον παρακάτω πίνακα φαίνεται η ανάλυση του συγκεκριμένου μέλους έπειτα από μελοποίηση του Πέτρου Πελοποννήσιου:

«Τον κήρυκα της πίστεως»

Ἦχος λ π δὲ Νη

Περίληψη περιεχομένου	Δομική και μετρική ανάλυση						Τροπική και συντακτική ανάλυση			
	Π ε ρ ί ο δ ο ι	Σ τί χ ο ι	Κ ώ λ α	Κείμενο με σημάδια στίξης και μαρτυρίες	συλα βες	χρο νοι	Ἦχοι	Καταλ-ήξεις		Γραμμές και μελ. τόξα
							φθόγ γοι	Ειδ.κατ αλ.		
Τον κήρυκα της πίστεως,	1	1	1	Τον κήρυκα της πίστεως,	8	18	Πλάγιος δ'	Δι-Δι	ατελής	
και υπηρέτη του λόγου,	1	2	2	και υπηρέτην του λόγου,	8	14	Πλάγιος δ'	Δα-Πα	ατελής	
Τον Ανδρέαν θα επαινέσουμε·	1	3	3	Ανδρέαν ευφημήσωμεν·	8	19	Πλάγιος δ'	Πα-Νη	ατελής	
γιατί αυτός τους ανθρώπους	1	4	4	ούτως γαρ τους ανθρώπους,	7	14	Πλάγιος δ'	Κε-Βου	ατελής	
από τον βυθό ψαρεύει.	1	5	5	εκ του βυθού αλιεύει.	8	19	Πλάγιος δ'	Βου-Νη	εντελής	
Αντί καλάμου, τον Σταυρόν,	2	6	6	Αντί καλάμου, τον Σταυρόν,	8	15	Πλάγιος δ'	Νη-Πα	ατελής	
στα χέρια κρατάει,	2	7	7	εν ταις χερσί διακρατών,	7	13	Πλάγιος δ'	Βου-Δι	ατελής	

και όπως το μικρό σχινί εξαντλεί την δύναμή του,	2	8	8	και ως σπαρτίον χαλών την δύναμιν,	10	22	Πλάγιος δ'	Γα-Βου	ατελής	
Επαναφέρει τις ψυχές,	2	9	9	επανάγει τας ψυχάς,	8	13	Πλάγιος δ'	Δι-Νη	ατελής	
από την πλάνη του εχθρού,	2	10	10	από της πλάνης του εχθρού,	8	13	Πλάγιος δ'	Δι-Δι	ατελής	
τις προσκομίζει στο Θεό,	2	11	11	και προσκομίζει τω Θεό,	8	13	Πλάγιος δ'	Βου-Νη	ατελής	
ως δώρο ευπρόσδεκτο.	2	12	12	δώρον ευπρόσδεκτον.	6	16	Πλάγιος δ'	Νη-Νη	εντελής	
Πάντα αυτοί οι πιστοί,	3	13	13	Αεί τούτων πιστοί,	6	13	Πλάγιος δ'	Νη-Δι	ατελής	
συνοδεία με τους μαθητές τους,	3	14	14	συν τη χορεία των μαθητών,	8	15	Πλάγιος δ'	Πα-Γα	ατελής	
τον Χριστό επευφημούν·	3	15	15	του Χριστού ευφημήσωμεν·	8	20	Πλάγιος δ'	Βου-Νη	ατελής	
για να υποστηρίξει αυτό,	3	16	16	ίνα πρεσβεύη αυτώ,	7	14	Πλάγιος δ'	Κε-Δι	ατελής	
δημιουργώντας αγαλλίαση σε εμάς,	3	17	17	όπως ιλέως γενήσητε ημίν,	11	20	Πλάγιος δ'	Κε-Δι	ατελής	
την ημέρα της κρίσεως.	3	18	18	εν τη ημέρα της κρίσεως.	9	19	Πλάγιος δ'	Δι-Νη	τελική	

## 2.2. Η Μελοποιία κατά τον Παναγιωτόπουλο<sup>28</sup>

Ο Παναγιωτόπουλος με τη σειρά του ορίζει τη μελοποιία ως την διαδικασία κατασκευής ενός μέλος. Πρόκειται για την δημιουργία ενός κομματιού εξ αρχής ή και για την

<sup>28</sup> Παναγιωτόπουλος, *Θεωρία και Πράξη Της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, 311.

επεξεργασία ενός ήδη υπάρχοντος. Μας λέει χαρακτηριστικά ότι η βυζαντινή μελοποιία για να είναι επιτυχής προϋποθέτει την τήρηση των κανόνων και αρχών της χριστιανικής λατρείας μέσα στον Ναό, με πρότυπο πάντα την βυζαντινή μουσική παράδοση και το ύφος της.

Η διαδικασία της μελοποιίας ενός μέλους κατά την βυζαντινή μουσική παράδοση είναι σύνθετη και καθόλου απλή. Προϋποθέτει **προσόντα** που κατά τον συγγραφέα δεν διαθέτουν όλοι. Το σημαντικότερο προσόν που πρέπει να έχει κάποιος είναι το να είναι μουσική ιδιοφυΐα, να διαθέτει μουσική φαντασία, έμπνευση, να έχει μουσική αντίληψη και καλαισθησία ώστε να μπορεί να επιτύχει τον επιδιωκόμενο για την υμνωδία σκοπό. Για τον λόγο αυτό θα πρέπει σίγουρα ο μελουργός να διαθέτει πλούσια μουσική μόρφωση και πείρα, πράγμα που σημαίνει ότι θα πρέπει να γνωρίζει θεωρητικά και πρακτικά την βυζαντινή μουσική.

### 2.2.1. Τα στάδια της Μελοποιίας

Κατά τον Παναγιωτόπουλο τα **στάδια της μελοποιίας** είναι τα εξής: **α)** Η μελέτη, **β)** η πρώτη κατάστρωση του μέλους, **γ)** η επεξεργασία του παραχθέντος μέλους και **δ)** η πρακτική δοκιμή ή η μουσική εκτέλεση του παραχθέντος μέλους.

**α) πρώτο στάδιο της μελέτης**, ο μελουργός εξετάζει τον υπό μελοποίηση ύμνο προκειμένου να εντοπίσει τα ιδιαίτερα σημεία που θα καθορίζουν την γενικότερη εικόνα του ύμνου. Αυτά μπορεί να είναι το ήθος του μέλους, ο ήχος επίσης, το είδος (εάν είναι δηλαδή ειρμολογικό, στιχηραρικό ή παπαδικό). Θα πρέπει επίσης να καθοριστεί ο ρυθμός του μέλους και η χρονική αγωγή. Τέλος θα πρέπει να χωριστεί ο ύμνος σε περιόδους και σημειωθούν οι διάφορες καταλήξεις (ατελής, εντελής, τελικές).

**β) δεύτερο στάδιο η κατάστρωση του μέλους**, στο στάδιο αυτό ο μελουργός έχει ήδη καθορίσει τον ήχο και το είδος του ύμνου και προχωράει στη επιλογής των διάφορων μουσικών φθόγγων, την πλοκή αυτών μέσα από τις διάφορες μελωδικές θέσεις που θα επιλέξει έχοντας ως σκοπό ο ύμνος να ανταποκρίνεται στο ήθος, αλλά και την λατρευτική του θέση. Σημαντικό στο σημείο αυτό είναι να αποφεύγονται οι διάφοροι παρατονισμοί και οι καταλήξεις να γίνονται στα κατάλληλα σημεία. Εδώ γίνεται και ο εμπλουτισμός της μελωδίας με τις διάφορες διέσεις και υφέσεις, μάλιστα με τέτοιο τρόπο ώστε να μην παρεκκλίνει από τον ήχο που έχει επιλεγεί. Ακόμη και οι διάφορες μεταβολές που θα γίνουν να είναι σε πλαίσια λογικά, χωρίς να γίνεται κατάχρηση αυτών, πράγμα που δείχνει αδυναμία του μελοποιού. Η έκφραση του νοήματος θα πρέπει να είναι σωστή και ο ύμνος θα πρέπει να διακατέχεται από μια σοβαρότητα και σεμνότητα η οποία διακρίνει πάντα τα εκκλησιαστικά μέλη.

**γ) το τρίτο στάδιο η επεξεργασία του μέλους**, στο στάδιο αυτό ο μελουργός δίνει στο κομμάτι την τελική του μορφή τόσο οπτικά, όσο τεχνικά και αισθητικά. Τέλος μετά από την τελική επεξεργασία ακολουθεί το τελικό στάδιο της μελοποιίας που αφορά στην τελική δοκιμή και μουσική εκτέλεση του μέλους.



## 2.2.2. Τα είδη της Μελοποιίας<sup>29</sup>

Ο Παναγιωτόπουλος αναφέρει σχετικά με τα ιερά άσματα τα οποία ψάλλοντα στην Εκκλησία, πως είναι ποικίλης μορφής, σύνθεσης και έμπνευσης. Άλλα είναι πεζά και ποιητικά και έχουν γραφτεί και μελοποιηθεί από διάφορους ποιητές και μουσικούς, ενώ έχουν διάφορες ονομασίες όπως: κεχραγάρια, στιχηρά, προσόμοια, δοξαστικά, απολυτικά, καθίσματα, θεοτοκία, ευλογητάρια, αντίφωνα κ.α.

Ο πρώτος διαχωρισμός που κάνει ο συγγραφές μέσα σε όλα αυτά είναι ο εξής: από τα διάφορα τροπάρια κάποια λέγονται **ιδιόμελα** επειδή έχουν ιδιαίτερο μέλος. Κάποια άλλα λέγονται **προσόμοια** και αυτό γιατί ψάλλονται κατά ένα συγκεκριμένο πρότυπο τροπαρίων τα οποία λέγονται **πρόλογοι ή αυτόμελα**.

Ένας άλλος διαχωρισμός που έγινε στη Βυζαντινή Μουσική είχε να κάνει με την *έκταση του μέλους*, η οποία βέβαια και αυτή με τη σειρά της είχε να κάνει με τις συλλαβές των λέξεων του κειμένου. Σε άλλα μέλη μια συλλαβή αντιστοιχούσε σε έναν πρώτο χρόνο, ενώ σε άλλα μέλη μια συλλαβή καταλάμβανε περισσότερες συλλαβές. Η διαφορά αυτή δημιούργησε τον εξής διαχωρισμό σε ότι αφορά τα **είδη του εκκλησιαστικού μέλους: α) το ειρμολογικό είδος, β) το στιχηραρικό είδος και γ) το παπαδικό είδος**.

Επιμέρους **α) το ειρμολογικό είδος** είναι αυτό του οποίου τα μέλη δεν έχουν όλα την ίδια έκταση. Για τον λόγο αυτό υποδιαιρείται σε σύντομο ειρμολογικό και σε αργό ειρμολογικό είδος, ενώ υπάρχει και το καλοφωνικό είδος. Στο δε σύντομο κάθε συλλαβή του κειμένου αντιστοιχεί σε έναν πρώτο χρόνο, στο αργό ειρμολογικό είδος κάθε συλλαβή αντιστοιχεί σε δύο πρώτους χρόνους. Τέλος Καλοφωνικό λέγεται το μέλος το οποίο βρίσκεται στους Καλοφωνικούς ειρμούς.

Μέλη Σύντομα Ειρμολογικά υπάρχουν σε όλους τους ήχους και ψάλλονται κανόνες, ειρμοί, καταβασίες, στιχηρά, προσόμοια, απολυτικά κ.α. Αργό ειρμολογικό μέλος έχουν οι Αργές Καταβασίες Ανοίξω το στόμα μου (Ήχος Δ'), Θαλάσσης το ερυθραίον (Ήχος Δ'), Την Μωυσεώς ωδήν (Ήχος Β'), ενώ το Καλοφωνικό μέλος περιλαμβάνει μόνο ειρμούς κανόνων.

**β) το στιχηραρικό είδος** είναι πιο εκτενές από το ειρμολογικό και περιλαμβάνει τα αργοσύνομα μέλη. Σε αυτό το είδος κάθε συλλαβή εκφέρεται με δύο φωνητικούς χαρακτήρες και αντιστοιχεί σε δύο ή και τρεις πρώτους χρόνους. Υπάρχει επίσης το **παλαιό ή αργό στιχηραρικό** και **το νέο ή σύντομο στιχηραρικό μέλος**. Το πρώτο φυσικά είναι εκτενέστερο και διασώζει αργά στιχηραρικά μέλη στο αργό Δοξαστάριο του Ιακώβου του Πρωτοψάλτου (1800μ.Χ). Το δε σύντομο επικράτησε κυρίως από τον Πέτρο Πελοποννήσιο και είναι το Αναστασιματάριο του Πέτρου και Δοξαστάριο.

**γ) το παπαδικό είδος** περιλαμβάνει τα αργά μέλη της βυζαντινής μουσικής και σίγουρα είναι εκτενέστερο από το στιχηραρικό είδος, καθώς κάθε συλλαβή του μέλους αντιστοιχεί σε πολλούς πρώτους χρόνους. Στο παπαδικό είδος είναι γραμμένα Χερουβικά,

<sup>29</sup> Παναγιωτόπουλος, *Θεωρία και Πράξη Της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, 133.

Κοινωνικά, αργά τρισάγια και αλληλουάρια, ασματικά, Θεοτοκία, αργά κεκραγάρια και πασαπνοάρια, δοξαστικά κ.α. Χαρακτηριστικά μέλη του παπαδικού είδους είναι τα Χερουβικά και Κοινωνικά του Πέτρου Πελοποννησίου, Δανιήλ πρωτοψάλτου, Γρηγορίου πρωτοψάλτου, Θεοδώρου Φωκαέως κ.α.

## 2.3. Η Μελοποιία κατά τον Κωνσταντίνου<sup>30</sup>

### 2.3.1. Τα είδη της Μελοποιίας

Ο Γιώργος Κωνσταντίνου προσεγγίζει το κεφάλαιο των Ειδών της Εκκλησιαστικής Μελοποιίας λέει χαρακτηριστικά ότι τα είδη αυτά προέκυψαν ανάλογα με τη χρονική αγωγή και τη γραμμή της μελωδίας που ακολουθεί μια μουσική σύνθεση. Τα είδη αυτά διακρίνονται σε **α) ειρμολογικό, β) στιχηραρικό και γ) παπαδικό είδος**, και περιγράφει το κάθε ένα από αυτά ως εξής:

**α)** έτσι λοιπόν επιμέρους **ειρμολογικά** λέγονται τα σύντομα μέλη, όσον αφορά τη σύνθεση των μελωδιών και όχι μόνο όσον αφορά τη χρονική αγωγή τους. Κάθε συλλαβή του μέλους αντιστοιχεί σε έναν πρώτο χρόνο και το γεγονός αυτό κάνει τα μέλη να εκτελούνται με γρήγορη χρονική αγωγή. Τα ειρμολογικά μέλη διακρίνονται σε σύντομά και αργά και σε αυτά ανήκουν τροπάρια, απολυτίκια, κοντάκια, καθίσματα, ειρμοί κανόνων, εξαποστειλάρια, στιχηραπροσόμοια των ακολουθιών, αλλά και κάποια σύντομα παπαδικά μέλη.

**β)** τα ιδιόμελα του Εσπερινού και του Όρθρου, των οποίων προηγούνται οι ψαλμικοί στίχοι και διαφέρουν από τα μέλη του Ειρμολογίου επειδή ακριβώς έχουν δικό τους «ιδίον μέλος», ονομάζονται **στιχηραρικά μέλη**. Σε αυτά τα μέλη η κάθε συλλαβή του κειμένου αντιστοιχεί σε δύο πρώτους χρόνους της μελωδίας, οι οποίοι γίνονται παραπάνω στις τονιζόμενες συλλαβές και καταλήξεις. Αναφέρει χαρακτηριστικά ο Κωνσταντίνου ότι τα μέλη αυτά είναι τα κατεξοχήν αντιπροσωπευτικά μέλη της Εκκλησιαστικής Μελοποιίας.

Επίσης τα στιχηρά ιδιόμελα διακρίνονται σε: 1) ιδιόμελα των οποίων προηγείται ψαλμικούς στίχους, 2) τα ιδιόμελα των οποίων προηγείται η μικρή δοξολογία (Δόξα Πατρί) και τα οποία ψάλλονται σε πιο αργό χρόνο από τα ιδιόμελα που ψάλλονται με στίχο.

Τέλος τα στιχηρά μέλη διακρίνονται με τη σειρά τους και αυτά σε σύντομα και αργά. Στα μεν σύντομα ανήκουν όλα τα μέλη τα οποία αναφέρθηκαν πριν, ενώ στα αργά ανήκουν όλες οι εξηγήσεις των ιδιομέλων της μεταβυζαντινής εποχής, των δοξαστικών ιδιομέλων όπως υπάρχουν στο Δοξαστάριο του Ιακώβου Πρωτοψάλτου και στους χειρόγραφους κώδικες του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακα στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος (χφ 707, 708, 709).

**γ)** το τρίτο είδος είναι τα **Παπαδικά μέλη**. Τα μέλη αυτά μελοποιήθηκαν ελεύθερα από του μελοποιούς στον ήχο που αυτοί επιθυμούσαν, με βάση την εκκλησιαστική μουσική παράδοση, τις μελωδικές γραμμές και τα μουσικά γνωρίσματα κάθε ήχου και όχι αυθαίρετα.

<sup>30</sup> Κωνσταντίνου, *Θεωρία και Πράξη της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, 71.

Τα είδη της Παπαδικής διακρίνονται και αυτά σε **σύντομα, αργοσύντομα και αργά**. Τα σύντομα παπαδικά μέλη ψάλλονται σε χρόνο γρήγορο, ειρμολογικό (εκλογές σε μνήμες αγίων και σύντομοι πολυέλεοι). Τα αργοσύντομα παπαδικά (χερουβικά και κοινωνικά), ψάλλονται σε χρόνο μέτριο, στιχηραρικό (αργοί πολυέλεοι). Τέλος τα αργά παπαδικά μέλη ψάλλονται σε χρόνο αργό και κάποια από αυτά σε πιο σύντομο χρόνο όπως τα Λειτουργικά και το *Επί σοι χαίρει Κεχαριτωμένη* της Λειτουργίας του Μ. Βασιλείου.

### 3. ΣΗΜΑΔΙΑ

#### 3.1. Τα Συστατικά της Μελωδίας

Σύμφωνα με την *Μουσική Επιτροπή του 1881*, το έργο της οποίας παρουσιάστηκε το 1881 με τον τίτλο «Στοιχειώδης Διδασκαλία της Εκκλησιαστικής Μουσικής», Εκκλησιαστική Μουσική ορίζεται η τέχνη του να ψάλλει κανείς τα εκκλησιαστικά άσματα, σύμφωνα με τους κανόνες της παράδοσης.

Ορίζει λοιπόν η Μ.Ε.Ο.Π στην εισαγωγή της, ότι η Μουσική αποτελείται από τρία βασικά στοιχεία: α) φθόγγος, β) χρόνος και γ) η έκφραση. Από το (α+β) αποτελείται το μέλος, ενώ το (γ), αποτελεί στοιχείο ποιοτικό το οποίο σχετίζεται με τον τρόπο απαγγελίας του κομματιού.

Κατά τον *Χρύσανθο* δύο είναι τα συστατικά της μελωδίας: α) το Ποσόν και β) το Ποιόν. Σε ότι αφορά επιμέρους αυτά τα δύο, το μεν Ποσόν αποτελούν η Ανάβαση, η Κατάβαση και η Ισότης. Το δε Ποιόν της Μελωδίας, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, διττά ορίζεται ως εξής: α) δια της καταμετρήσεως του χρόνου και β) δια του τρόπου της εξαγωγής των φθόγγων.

Ο *Αβραάμ Ευθυμιάδης* με την σειρά του επιβεβαιώνει τα τρία θεμελιώδη συστατικά της μουσικής, όπως αυτά αναφέρθηκαν και ορίστηκαν από την Πατριαρχική Επιτροπή, δηλαδή α) φθόγγος, β) χρόνος και γ) έκφραση, προχωρώντας στην επεξήγηση των όρων αυτών επιμέρους.

**α) φθόγγος**, είναι ένας μουσικός ήχος ο οποίος έχει ένα ορισμένο ύψος και κατά σειρά οξύτητας οι φθόγγοι της Βυζαντινής Μουσικής είναι επτά: **Νη Πα Βου Γα Δι Κε Ζω**.

**β) χρόνος**, αναφερόμενος στον χρόνο ως δεύτερο συστατικό της μελωδίας, ο Ευθυμιάδης περιγράφει πως κατά την εξέλιξη μιας μελωδικής φράσης, άλλοι φθόγγοι διαρκούν περισσότερο και άλλοι λιγότερο. Ο προσδιορισμός της διάρκειας των φθόγγων ορίζεται ως χρόνος, το μέτρο του οποίου γίνεται με κινήσεις του χεριού, πάνω και κάτω. Η δε κίνηση του χεριού προς τα επάνω ονομάζεται άρση, ενώ η κίνηση του χεριού προς τα κάτω ονομάζεται θέση. Η θέση μαζί με την επόμενη άρση αποτελούν μαζί ένας **μουσικό χρόνο**.

**γ) έκφραση ή ποιότης**, κατά την διάρκεια μιας μελωδίας όλοι οι φθόγγοι δεν έχουν την ίδια δυναμική μεταξύ τους, αλλά διαφέρουν σε ότι μπορεί να αφορά την ένταση, την δυναμική, τον χρωματισμό ή ακόμη και τον τονισμό της μελωδίας. Αυτήν η διαφορετικότητα και ποικιλία που αποκτούν οι φθόγγοι, ενώ αποδίδονται στις διάφορες μελωδικές θέσεις, ονομάζεται **έκφραση**.

**Παρασημαντική**<sup>31</sup> ονομάζεται η σημειογραφία που χρησιμοποιεί η Βυζαντινή Μουσική για να αποδώσει τα μέλη της. Το σύστημα αυτό καθιερώθηκε το 1815 μετά την

<sup>31</sup> Ευθυμιάδης, *Μαθήματα Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, 21.

εισήγηση των τριών μουσικοδιδασκάλων Χρύσανθου Μητροπολίτη Προύσης, Γρηγόριου Πρωτοψάλτου και Χουρμούζιου του Χαρτοφύλακα.

Έτσι λοιπόν σύμφωνα με την περιγραφή του Ευθυμιάδη, την παρασημαντική απαρτίζουν: 1) οι **μαρτυρίες**, 2) τα **φθογγόσημα ή χαρακτήρες ποσότητας**, 3) τα **σημεία του χρόνου ή έγχρονες υποστάσεις** (για την διάρκεια των φθόγγων), 4) τα **σημεία της έκφρασης ή χαρακτήρες ποιότητας ή άχρονες υποστάσεις** (για την έκφραση).

Ο **Κωνσταντίνου** στο σύγγραμμά του «Θεωρία και Πράξη της Εκκλησιαστικής Μουσικής» και αναφερόμενος στα σύμβολα τα οποία χρησιμοποιεί η Βυζαντινή Μουσική, τα διακρίνει σε τρεις κατηγορίες: 1) στις **μαρτυρίες**, 2) στους **χαρακτήρες**, 3) στις **φθορές**.

**Χαρακτήρες** δε, ονομάζει τα σημάδια ή σύμβολα τα οποία δείχνουν την κίνηση της φωνής, την χρονική διάρκεια των φθόγγων και την καλλιτεχνική απόδοση της μελωδίας. Αυτοί διακρίνονται σε: 1) **φωνητικούς χαρακτήρες ή φωνές**, 2) **χρονικούς χαρακτήρες ή αργίες**, 3) **χαρακτήρες έκφρασης ή χειρονομίες**.<sup>32</sup>

Ο **Σίμων Καράς** στο σύγγραμμα «Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής-Θεωρητικόν», περιγράφοντας τα συστατικά της μελωδίας μας λέει πως αυτά είναι οι φθόγγοι και οι χρόνοι. Κατά τον Καρά η μουσική προς παράσταση της μελωδίας μεταχειρίζεται διάφορα σύμβολα τα οποία και διακρίνει στις τρεις κατηγορίες, όπως αναφέρει και ο Κωνσταντίνου : **Μαρτυρίες, Χαρακτήρες και Φθορές**.

Σε μια πιο περιγραφική ανάλυση του όρου «Μουσική Σημειογραφία», ο **Δημήτρης Γιαννέλος** στο Σύντομο Θεωρητικό της Βυζαντινής Μουσικής. Τονίζει ότι η σημειογραφία της Ελληνικής Ορθόδοξης Εκκλησιαστικής μουσικής είναι ένας μνημονικός κώδικας του οποίου το περιεχόμενο μαθαίνεται μόνο με τη βοήθεια της προφορικής παράδοσης. Σημειώνει πως η βυζαντινή σημειογραφία είναι **διαστηματική**, γεγονός που σημαίνει ότι οι χαρακτήρες που χρησιμοποιούνται, για την γραφή της μελωδίας αντιπροσωπεύουν διαστήματα και όχι φθόγγους που αντιστοιχούν σε συγκεκριμένους ήχους.

Τονίζει χαρακτηριστικά πως το σημειογραφικό σύστημα της Βυζαντινής Μουσικής, χρησιμοποιεί διάφορες **ενδείξεις**, προκειμένου να περιγράψει την μελωδία. Οι ενδείξεις αυτές διαχωρίζονται σε: **α) ενδείξεις έκφρασης** και **β) ενδείξεις χρόνου** και αποκαλούνται **χαρακτήρες**. Προκύπτουν λοιπόν χαρακτήρες για τα διαστήματα (που πρέπει να κάνει η φωνή) και χαρακτήρες για το πώς πρέπει να εκφέρονται οι φθόγγοι.



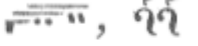






---

<sup>32</sup> Γιώργος Κωνσταντίνου, *Θεωρία και Πράξη της Εκκλησιαστικής Μουσικής* (Αθήνα: Η Ιερά Σύνοδος της Εκκλησίας της Ελλάδος, 1997), 28.

## 3.2. Τα συστατικά της μελωδίας αναλυτικά





### 3.2.1. Μαρτυρίες

Σύμφωνα με τον **Χρύσανθο** οι μαρτυρίες μας μαρτυρούν τον ήχο και το μέλος. Αυτές που μαρτυρούν τον ήχο είναι εννιά:

ἡ τοῦ Πρώτου ἤχου	
ἡ τοῦ Δευτέρου	
ἡ τοῦ Τρίτου	
ἡ τοῦ Τετάρτου	
ἡ τοῦ Πλαγίου πρώτου	
ἡ τοῦ Πλαγίου δευτέρου	
ἡ τοῦ Βαρέως	
ἡ τοῦ Πλαγίου τετάρτου	
ἡ τοῦ Λέγετος	

**Εικόνα 1.** Οι μαρτυρίες που μαρτυρούν τον ήχο<sup>33</sup>

Τονίζει χαρακτηριστικά πως οι παραπάνω μαρτυρίες δεν φανερώνουν ως είναι γραμμένες την εκάστοτε βάση του ήχου. Για τον λόγο αυτό εμείς, προκειμένου να κάνουμε γνωστό την βάση και την κλίμακα του ήχου προσθέτουμε την συλλαβή του φθόγγου μαζί πάντα με την ανάλογη φθορά, διατονική ή χρωματική, όπως μας δείχνει η παρακάτω εικόνα:

Ἦχος		Πα,	ἦ		Κε.
Ἦχος		Δι,	ἦ		Πα.

**Εικόνα 2.** Μαρτυρίες μετά φθόγγου και φθορά<sup>34</sup>

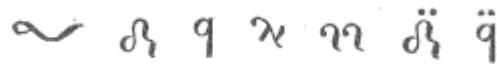
<sup>33</sup> Χρύσανθος, *Εισαγωγή και Μέγα Θεωρητικόν της Μουσικής*, 51.

<sup>34</sup> *Ο.π.*, σ. 52.

Οι δε μαρτυρίες που μαρτυρούν το μέλος διακρίνονται σε διατονικές και χρωματικές. Κάθε τέτοια μαρτυρία, σύμφωνα με τον Χρύσανθο, έχει δύο μέρη: το πρώτο είναι σημείον ίδιον και μαρτυρεί την ποιότητα του μέλους, ενώ το άλλο είναι το αρκτικό σύμφωνο των επτά

συλλαβών των φθόγγων και μαρτυρεί την βάση. Δηλαδή στο σημείο  $\overset{\pi}{\eta}$  της μαρτυρίας, το  $\eta$  είναι το σημείον ίδιον, ενώ το  $\pi$  είναι το σύμφωνο της βάσης.

Συγκεντρωτικά τα ίδια σημεία των διατονικών μαρτυριών είναι τα εξής επτά:



Εικόνα 4. Διατονικές μαρτυρίες<sup>35</sup>

Τα ίδια σημεία των χρωματικών μαρτυριών είναι για τον Ήχο Β'  $\overset{\sigma}{\eta}$ ,  $\overset{\rho}{\eta}$ <sup>36</sup>, ενώ για τον Πλάγιο Β'  $\overset{\kappa}{\eta}$ ,  $\overset{\gamma}{\eta}$ <sup>37</sup>

Καταλήγει δε ο Χρύσανθος λέγοντας πως για το Εναρμόνιο γένος τα ίδια σημεία των μαρτυριών είναι ίδια με αυτά των διατονικών μαρτυριών.

Ο **Αβραάμ Ευθυμιάδης** περιγράφει την λειτουργία των μαρτυρικών σημείων δείχνοντάς τα πάνω στους φθόγγους όπως αυτοί αποτυπώνονται στην φυσική δις διαπασών κλίμακα:

γγοι :	δι	κε	ζω	νη	πα	βου	γα	δι	κε	ζω	νη	πα	βου	γα	δι
μαρτυρίες :	$\overset{\sigma}{\eta}$	$\rho$	$\overset{\sigma}{\eta}$	$\gamma$	$\pi$	$\delta$	$\gamma$	$\overset{\pi}{\eta}$	$\kappa$	$\overset{\sigma}{\eta}$	$\gamma$	$\pi$	$\delta$	$\gamma$	$\overset{\pi}{\eta}$
	Υπάτης			Μέσης				Νήτης							

Εικόνα 7. Οι μαρτυρίες των φθόγγων<sup>38</sup>

Αναλύει στο σημείο αυτό ο Ευθυμιάδης πως κάθε μαρτυρία αποτελείται από τα μαρτυρικό σημείο και το αρχικό γράμμα στο οποίο ανήκει ο φθόγγος, επισημαίνοντας ότι στην περιοχή της Υπάτης το μαρτυρικό είναι πάνω από το γράμμα του φθόγγου, ενώ στην Μέση και στη Νήτη το μαρτυρικό είναι κάτω από το γράμμα του φθόγγου, δηλωτικά της φωνητικής περιοχής που ανήκει ο φθόγγος της κάθε μαρτυρίας καθώς οι ίδιες οι μαρτυρίες δεν έχουν αξία φωνητική και δεν εκφέρονται.

Ο **Παναγιωτόπουλος** ξεκινώντας την αναφορά του στις μαρτυρίες σημειώνει πως από την στιγμή που τα τρία γένη (διατονικών, χρωματικών, εναρμόνιον), διαφέρουν κατά τα τονιαία διαστήματα, θα είναι διαφορετικές και οι μαρτυρίες. Τα μεν αρχικά γράμματα των

<sup>35</sup> Χρύσανθος, *Εισαγωγή και Μέγα Θεωρητικόν της Μουσικής*, 52.

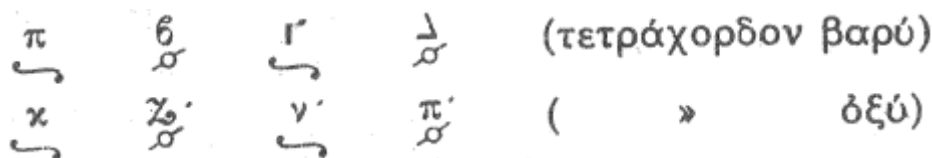
<sup>36</sup> *Ο.π.*, σ. 53.

<sup>37</sup> *Ο.π.*, σ. 53.

<sup>38</sup> *Ο.π.*, σ. 21.

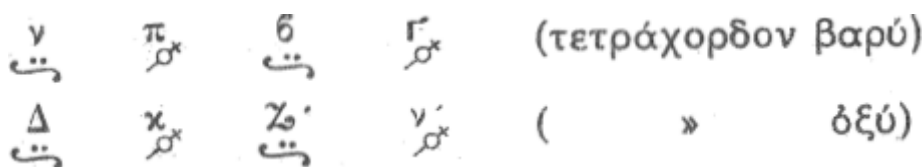
ονομάτων των φθόγγων θα είναι ίδια στα τρία γένη, ενώ τα μαρτυρικά σημεία θα διαφέρουν αναλόγως του γένους.

Έτσι οι μαρτυρίες του διατονικού γένους είναι αυτές που απεικονίζονται στην Εικ.7. Για το χρωματικό γένος οι μαρτυρίες της σκληρής χρωματικής κλίμακας ανά τετράχορδο είναι οι εξής:



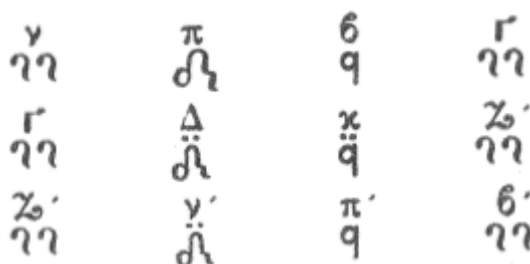
Εικόνα 8. Μαρτυρίες της σκληρής χρωματικής κλίμακας<sup>39</sup>

Ενώ οι μαρτυρίες της μαλακής χρωματικής κλίμακας είναι οι εξής:



Εικόνα 9. Μαρτυρίες της μαλακής χρωματικής κλίμακας<sup>40</sup>

Οι μαρτυρίες του εναρμονίου γένους είναι για τα τρία τετράχορδα οι εξής:



Εικόνα 10. Μαρτυρίες της εναρμόνιας κλίμακας<sup>41</sup>

Ο **Σίμωνας Καράς** αναφερόμενος στις μαρτυρίες διατυπώνει την γενική διάκριση αυτών σε: α) μαρτυρίες των φθόγγων και β) σε μαρτυρίες των Ήχων ή των μουσικών τρόπων και κλιμάκων.

**α) οι μαρτυρίες των φθόγγων**, αποτελούνται από τα αρχικό γράμμα του φθόγγου και από το λεγόμενο μαρτυρικό σημείο. Διακρίνονται όπως ειπώθηκε παραπάνω σε διατονικές, χρωματικές και εναρμόνιες.

Για να γίνει πιο παραστατική και κατανοητή η διάκριση των μαρτυριών των φθόγγων, ο Καράς αναλύει την έκταση της ανθρώπινης φωνής «κατά των τριών διαπασών ή τριών τόπων φωνής». Μας λέει χαρακτηριστικά ότι η ανθρώπινη φωνή καταλαμβάνει με βάση την έκτασή

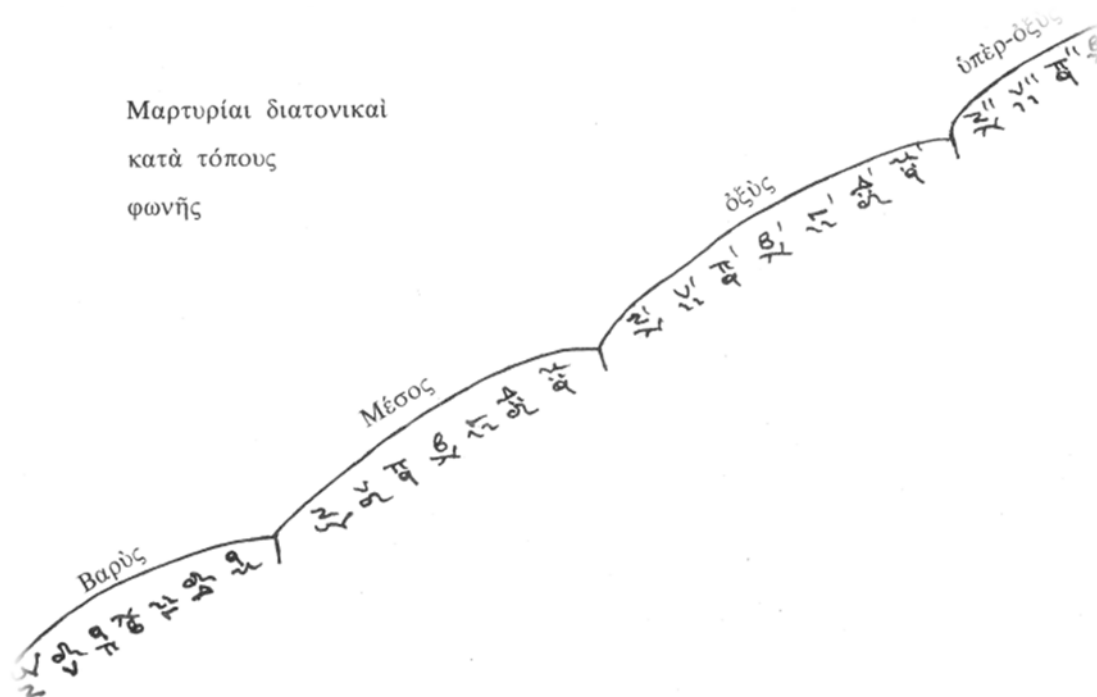
<sup>39</sup> Παναγιωτόπουλος, *Θεωρία και Πράξη Της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, 105.

<sup>40</sup> *Ο.π.*, σ. 105.

<sup>41</sup> *Ο.π.*, σ. 107.



της τέσσερις τόπους: τον βαρύν, τον μέσον, τον οξύν και τον υπερ-οξύν και αναπαριστά για κάθε τόπο φωνής τα αρχικά των φθόγγων και τα μαρτυρικά σημεία, τα οποία φαίνονται στην παρακάτω εικόνα.



Εικόνα 11. Μαρτυρίες διατονικές κατά τόπους φωνής<sup>42</sup>

**β) οι μαρτυρίες των ήχων**, μαζί με το απήχημα, αποτελούν κατά τον Καρά τα «γνωριστικά των ἤχων». Η μεν μαρτυρία του ήχου είναι γνώρισμα οπτικόν, ενώ το απήχημα του ήχου είναι γνώρισμα ακουστικόν.

Αναφερόμενος στις μαρτυρίες των ήχων, οι οποίες μπαίνουν στην αρχή των μουσικών συνθέσεων περιγράφουν τις εξής πληροφορίες:

- την λέξη ἦχος ολογράφως
- το μουσικό όνομα του ήχου σε στενογραφία δηλαδή:

α̇ = πρῶτος

α̈ = δεύτερος, α̉ = τρίτος, λεγος = λέγετος, βαρ = βαρὺς κ.ο.κ.

- τον φθόγγο της βάσεως ολογράφως δηλαδή: Νη, Πα, Βου κ.λ.π
- την φθορά του ήχου, ανάλογα στο γένος και την χροά στην οποία ανήκει.

Παρακάτω αποτυπώνονται οι μαρτυρίες του διατονικού γένους κατά τον Καρά:

<sup>42</sup> Καράς, Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής-Θεωρητικόν Τόμος Α', 4.

Πεχος	$\alpha\acute{\iota}$	$\Delta\iota\ \alpha = \alpha\acute{\iota}$	=	$\alpha\acute{\iota}$	=	τέταρτος	ἐκ τῶν Δι ὅ	πορεία συνηκμένως
"	$\alpha\acute{\iota}$	$\beta\kappa\epsilon\ \delta = \alpha\acute{\iota}$	=	$\alpha\acute{\iota}$	=	πρῶτος	" " $\beta\kappa\epsilon\ \delta$	" "
"	$\alpha\acute{\iota}$	$\zeta\omega\ \xi = \beta$	=	$\beta$	=	δευτερος	" " $\zeta\omega\ \xi$	" "
"	$\alpha\acute{\iota}$	$\nu\eta\ \rho = \gamma\alpha\iota\alpha$	=	$\gamma\alpha\iota\alpha$	=	τρίτος	" " $\nu\eta\ \rho$	" (ἑξῆς)
"	$\alpha\acute{\iota}$	$\Gamma\alpha\ \phi = \tau$	=	$\tau$	=	ἔσω τρίτος	" " $\Gamma\alpha\ \phi$	Πορεία διαχωρισμένως
Πεχος	$\alpha\acute{\iota}$	$\Gamma\alpha\ \phi = \beta\epsilon\upsilon\varsigma$	=	$\beta\alpha\rho\upsilon\varsigma$	=	$\beta\alpha\rho\upsilon\varsigma$	" " $\Gamma\alpha\ \phi$	" "
"	$\alpha\acute{\iota}$	$\lambda\acute{\epsilon}\tau\omega\ \beta\kappa\ \xi = \lambda\acute{\epsilon}\tau\omega\varsigma$	=	$\lambda\acute{\epsilon}\tau\omega\varsigma$	=	( $\pi\ \beta$ διατον)	" " $\beta\kappa\ \xi$	" "
"	$\alpha\acute{\iota}$	$\pi\alpha\ \rho = \pi\ \tau\omega\ \alpha$	=	$\pi\ \tau\omega\ \alpha$	=	$\pi$ τῶν πρῶτος	" " $\pi\alpha\ \rho$	" "
"	$\alpha\acute{\iota}$	$\pi\alpha\ \rho = \acute{\epsilon}\sigma\omega\ \alpha$	=	$\acute{\epsilon}\sigma\omega\ \alpha$	=	ἔσω πρῶτος	" " $\pi\alpha\ \rho$	" "
"	$\alpha\acute{\iota}$	$\pi\alpha\ \rho = \delta$	=	$\delta$	=	τέταρτος	" " $\pi\alpha\ \rho$	" "
"	$\alpha\acute{\iota}$	$\mu\eta\ \rho = \mu\ \tau\omega\ \delta$	=	$\mu\ \tau\omega\ \delta$	=	$\mu$ τῶν τελευτεῖς	" " $\mu\eta\ \rho$	" "
Πεχος	$\alpha\acute{\iota}$	$\Gamma\alpha\ \rho = \pi\ \lambda$	=	$\pi\ \lambda$	=	τρίτος	" " $\Gamma\alpha\ \rho$	Πορεία συνηκμένως (ἑξῆς)
"	$\alpha\acute{\iota}$	$\zeta\omega\ \xi = \beta\epsilon\upsilon\varsigma$	=	$\beta\alpha\rho\upsilon\varsigma$	=	$\beta\alpha\rho\upsilon\varsigma$ (β' α' α')	" " $\zeta\omega\ \xi$	" "

Εικόνα 12. Μαρτυρίες του διατονικού Γένους<sup>43</sup>

Ο Δημήτρης Γιαννέλος στο Σύντομο Θεωρητικό της Μουσικής με πιο περιγραφικό και παραστατικό τρόπο αναλύει το κεφάλαιο αυτό. Ταυτίζεται και συμφωνεί στην γενική διάκριση των μαρτυριών σε μαρτυρίες φθόγγων και ήχων, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως.

Οι δε μαρτυρίες των φθόγγων διακρίνονται σε τρεις κατηγορίες ανάλογα με την θέση τους: α) **Αρκτικές μαρτυρίες**, οι οποίες μπαίνουν στην αρχή του μέλους και μας δείχνουν τον φθόγγο που θα αρχίσει η μελωδία, β) **Οι ενδιάμεσες μαρτυρίες (καταληκτικές φράσεων)**, δείχνουν τον φθόγγο που καταλήγει η κάθε φράση και γ) **οι τελικές μαρτυρίες (καταληκτικές μέλους)**, οι οποίες μπαίνουν στο τέλος του μουσικού κειμένου.

Διακρίνονται φυσικά όπως έχει αναφερθεί από του προηγούμενους συγγραφείς σε διατονικές, χρωματικές και εναρμόνιες και απεικονίζονται πολύ περιγραφικά στον παρακάτω πίνακα:

<sup>43</sup> Καράς, Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής-Θεωρητικόν Τόμος Α', 229.

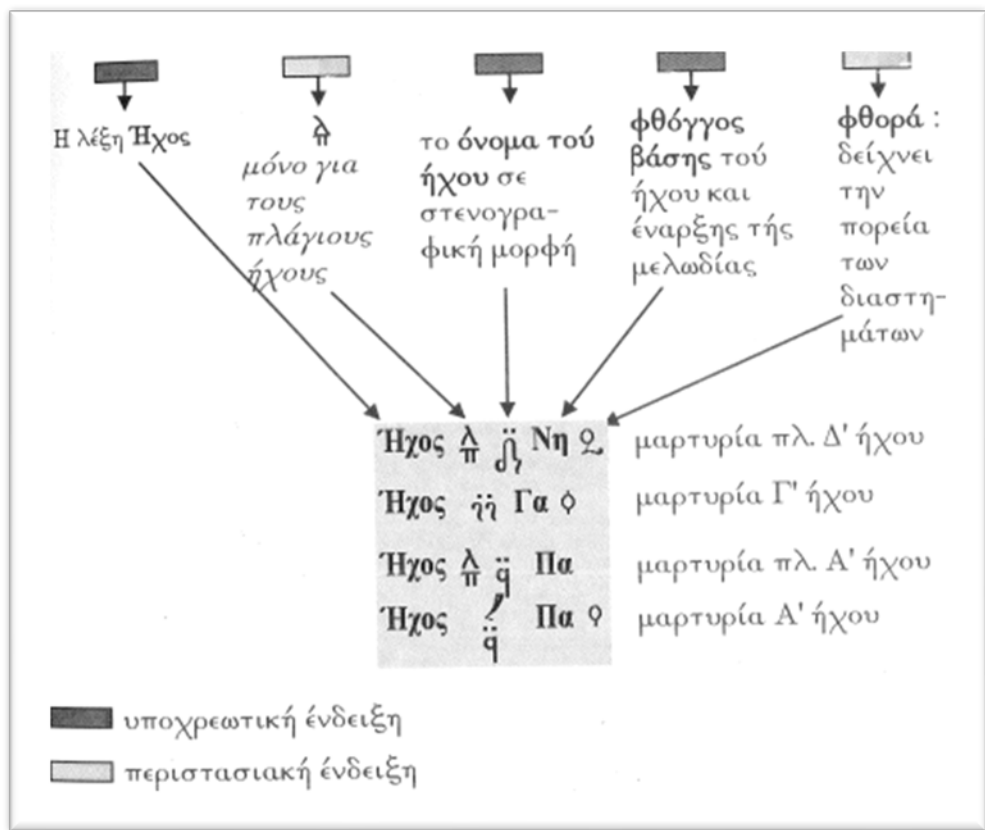
Μαρτυρίες φθόγγων:

Γένη	Ήχοι	Φθόγγοι															
		δι	κε	ζω	νη	πα	βου	γα	δι	κε	ζω'	νη'	πα'	βου'	γα'	δι'	
Διατονικό	α, δ, πλ α, πλ δ	σλ Δ	κ κ	ζ ζ	ν σλ	π κ	β λ	γ λ	Δ σλ	κ κ	ζ λ	ν λ	π κ	β λ	γ λ	Δ σλ	
	β, πλ β	σ Δ	κ κ	ζ ζ	ν σλ	π κ	β λ	γ λ	Δ σλ	κ κ	ζ λ	ν λ	π κ	β λ	γ λ	Δ σλ	
Χρωματικό	β, πλ β	σ Δ	κ κ	ζ ζ	ν σλ	π κ	β λ	γ λ	Δ σλ	κ κ	ζ λ	ν λ	π κ	β λ	γ λ	Δ σλ	
Εναρμόνιο	γ, πλ γ	λ Δ	κ κ	ζ κ	ν λ	π σλ	β κ	γ λ	Δ σλ	κ κ	ζ λ	ν λ	π κ	β λ	γ λ	Δ κ	

Πίνακας 1. Μαρτυρίες φθόγγων<sup>44</sup>

Οι **μαρτυρίες των ήχων**, εκτός από το ότι μας μαρτυρούν για τον ήχο στον οποίο ανήκει ένα μέλος, μας δίνουν και μια σειρά από άλλες πληροφορίες. Μας λένε εάν ένας ήχος είναι κύριος ή πλάγιος, μας δείχνουν το όνομα του ήχου σε στενογραφική μορφή, επίσης μας δείχνουν τον φθόγγο που αποτελεί την βάση του ήχου, καθώς και την ανάλογη φθορά που φανερώνει την πορεία των διαστημάτων.

<sup>44</sup> Δημήτρης Γιαννέλος, *Σύντομο Θεωρητικό Βυζαντινής Μουσικής* (Κατερίνη: Τέρτιος, 2009), 79.



Εικόνα 13. Περιγραφή των ενδείξεων<sup>45</sup>

Ο Γιαννέλος σημειώνει ότι σε διάφορους ήχους οι μαρτυρίες παρουσιάζουν διαφορές και εντοπίζονται συνήθως στον φθόγγο που ξεκινά το μέλος, στην ένδειξη των φθορών. Κυρίως πρόκειται για ήχους δευτερεύοντες, οι οποίοι λειτουργούν ως ανεξάρτητοι. Χαρακτηριστικός είναι ο επόμενος πίνακας που μας δείχνει τις μαρτυρίες των ήχων.

<sup>45</sup> Γιαννέλος, *Σύντομο Θεωρητικό Βυζαντινής Μουσικής*, 81.

Μαρτυρίες ήχων :

Ἦχος	μαρτυρίες		
πρώτος	Πα ρ	έσω πρώτος	Κε ό
δεύτερος	Δι	Βου	Πα
τρίτος	Γα ρ	Γα ρ	Γα Πα
τέταρτος	Δι	Πα ρ	έτος Βου ξ
πλ. πρώτος	Πα ρ	Κε ρ	Ειρμολογικός από τον Κε ή πλ. τού Α' τετραφωνών
πλ. δεύτερος	Πα	Πα	Βου
πλ. τρίτος	Γα ρ	Ζω ξ	Ζω ρ Ζω ξ
πλ. τέταρτος	Νη	Τρίφωνος τού πλ. δ'	

Πίνακας 2. Μαρτυρίες ήχων<sup>46</sup>

<sup>46</sup> Γιαννέλος, Σύνομο Θεωρητικό Βυζαντινής Μουσικής, 83.

### 3.2.2. Χαρακτήρες της Βυζαντινής Μουσικής

Σύμφωνα με την *Πατριαρική Επιτροπή του 1881*, η σημειογραφία της Εκκλησιαστικής Μουσικής γίνεται δια μέσο χαρακτήρων. Έτσι οι χαρακτήρες που δηλώνουν τους φθόγγους ονομάζονται χαρακτήρες ή σημεία ποσότητας, οι χαρακτήρες που δηλώνουν τον χρόνο ονομάζονται χρονικά σημεία ή έγχρονες υποστάσεις και τέλος οι χαρακτήρες που αφορούν την έκφραση ονομάζονται σημεία ποιότητας ή άχρονες υποστάσεις.

Ο *Χρυσανθος*, όπως αναφέρθηκε προηγουμένα, μιλώντας για τα συστατικά της Μελωδίας, έκανε την διάκριση αυτών κατά το Ποσόν και το Ποιόν. Στους μεν χαρακτήρες Ποσού, ανήκουν αυτοί που κατά την πορεία της μελωδίας κάνουν Ανάβαση, Κατάβαση και Ισότητα. Από την άλλη, οι χαρακτήρες που ορίζουν το Ποιόν της μελωδίας διαχωρίζονται: α) στους χαρακτήρες που επιρεάζουν την καταμέτρηση του χρόνου και β) στους χαρακτήρες που επιρεάζουν τον τρόπο εξαγωγής των φθόγγων. Κατά αυτόν τον τρόπο οι μεν ονομάζονται χαρακτήρες ή υποστάσεις έγχρονες, ενώ οι δε ονομάζονται χαρακτήρες ή υποστάσεις άχρονες. Σύνολικά η Χρυσανθος μας δίνει δέκα χαρακτήρες για το ποσόν της μελωδίας και έντεκα υποστάσεις για το ποιόν της μελωδίας.


Ο *Παναγιωτόπουλος* εξηγώντας τα σημεία που αποτελούν την Βυζαντινή παρασημαντική σημειογραφία, διακρίνει κατά την μελωδία: α) το Ποσόν (δλδ το ποσόν της αναβάσεως ή καταβάσεως της μελωδίας), β) τον Χρόνον (δλδ την χρονική διάρκεια των φθόγγων) και γ) το Ποιόν ή Έκφρασιν (δλδ τον τρόπο απαγγελίας των φθόγγων). Με βάση αυτό τα στοιχεία της Βυζαντινής σημειογραφίας: είναι: τα **σημεία ποσότητας**, τα **σημεία του χρόνου**, τα **σημεία ποιότητας ή εκφράσεως**, όπου τα σημεία ποσότητας ονομάζονται χαρακτήρες έμφωνοι ή φωνητικοί, τα σημεία του χρόνου έγχρονες υποστάσεις και τα σημεία ποιότητας άχρονες υποστάσεις.

Κατά τον *Σ. Καρά* την κίνηση φωνής, την χρονική διάρκεια αυτής και την καλλιτεχνική απόδοση του μέλους, αναπαριστούμε με σημεία τα οποία ονομάζονται χαρακτήρες. Και οι χαρακτήρες αυτοί διακρίνονται: σε **χαρακτήρες φωνητικούς ή φωνές**, σε **χαρακτήρες του χρόνου ή αργίες**, και σε **χαρακτήρες εκφράσεως ή άχρονες υποστάσεις, άφωνα σημάδια και χειρονομίες**.

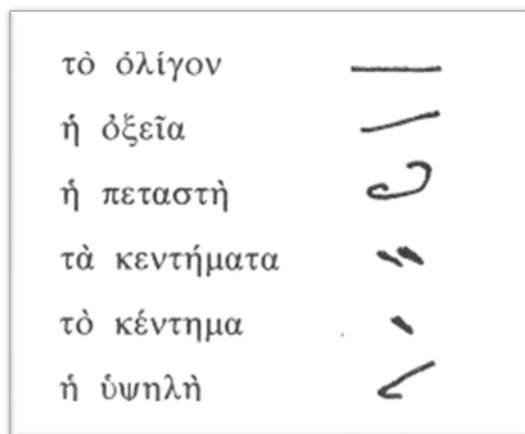
Σύμφωνα λοιπόν με τον *Καρά* τα σημεία αυτά καταγράφονται ως εξής:

#### α) οι φωνητικοί χαρακτήρες ή φωνές

Αναπαριστούν τις τρεις κινήσεις της φωνής (ισότητα, ανάβαση, κατάβαση), με συνολικά 11 χαρακτήρες.

✓ Η ισότητα αποδίδεται με έναν χαρακτήρα το ίσον ,

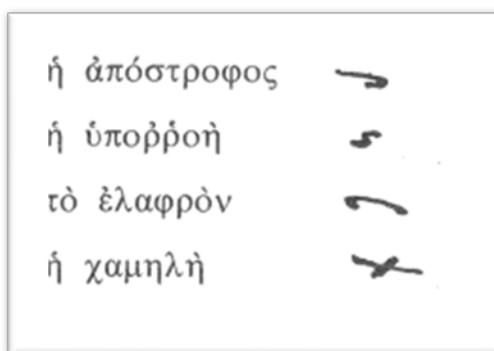
✓ η ανάβαση με έξι χαρακτήρες:



**Εικόνα 14.** Χαρακτήρες ανάβασης<sup>47</sup>

όπου το ὀλίγον, η ὀξεῖα και η πεταστή δεικνύουν ἀνάβαση μιας φωνῆς, ἐνῶ τὸ κέντημα δύο και η ὑψηλὴ δεικνύει ἀνάβαση τεσσάρων φωνῶν.

✓ και η κατάβαση με τέσσερις χαρακτήρες:



**Εικόνα 15.** Χαρακτήρες κατάβασης<sup>48</sup>

με την ἀπόστροφο να δεικνύει κατάβαση μίας φωνῆς, τὸ ἐλαφρὸν και την υπορροή καταβαση δύο φωνῶν και την χαμηλὴ να ζητά κατάβαση τεσσάρων φωνῶν.

### β) οι χαρακτήρες του χρόνου ἢ ἀργίης

Αρχικά να πούμε ὅτι κατά την διάρκεια του μέλους, ἕνας φθόγγος δεν διαδέχεται ἀπαραίτητα ἕναν ἄλλον. Μπορεῖ μετὰ ἀπὸ ἕναν φθόγγο να ακολουθεῖ μια σιωπὴ ἢ παύση (λείμματα φωνητικά, κατά τους παλαιούς). Οι παύσεις εἶναι και αυτοὶ χρονικοὶ χαρακτήρες και ἀναπαριστῶνται δια της βαρείας ὅπου αὐτὴν ακολουθεῖ μια ἀπλή, διπλὴ ὅπως και φαίνεται παρακάτω:



<sup>47</sup> Καράς, Μέθοδος της Ἑλληνικῆς Μουσικῆς-Θεωρητικόν Τόμος Α', 6.

<sup>48</sup> Ο.π., σ. 6.

Στην συνέχεια ο Καράς εξηγεί ότι για την περισσότερο του ενός χρόνου παραμονή ή αργία σε έναν φθόγγο, χρησιμοποιούμε :

- αργίες ή χρονικούς χαρακτήρες που αυξάνουν τον χρόνο και αυτοί είναι:

τὸ κλάσμα	↪	διαρκείας ἑνὸς χρόνου ἀπλῶς
τὸ τζάκισμα	↪	» » » μετὰ τζακίσματος τῆς φωνῆς
ἡ ἀπλῆ*	/	διαρκείας ἑνὸς χρόνου ἀπλῶς
ἡ διπλῆ*	//	» δύο χρόνων »
ἡ τριπλῆ	///	» τριῶν χρόνων » κ.ο.κ.

**Εικόνα 16.** Αργίες ή Χαρακτήρες που αυξάνουν τον χρόνο<sup>49</sup>

Τα σημάδια αυτά μπαίνουν πάνω ή κάτω από τους φωνητικούς χαρακτήρες και επεκτείνουν την διάρκειά τους κατά έναν, δύο, τρεις κλπ, χρόνους όπως φαίνεται στην παραπάνω εικόνα .

- Χαρακτήρες που διαιρούν τον χρόνο (ταχύτητες ή συντομίες)

Διαίρεση του πρώτου χρόνου, ονομάζεται η υπαγωγή ή συναγωγή περισσότερων του ενός φωνητικών σε έναν χρόνο (μία κίνηση). Έτσι λοιπόν οι διάφοροι χαρακτήρες που υποδεικνύουν τις διαιρέσεις του πρώτου χρόνου καλούνται «χρονικοί χαρακτήρες διαιρέσεως του χρόνου , ταχύτητες και συντομίες» και είναι οι εξής:

α) τὸ Γ ο ρ γ ὀ ν	↪	στενογραφική παράστασις τοῦ ὀνόματός του	↪ (οργόν)
β) » Δ ί γ ο ρ γ ο ν	↪		
γ) » Τ ρ ί γ ο ρ γ ο ν	↪		κ.ο.κ.

**Εικόνα 17.** Χρονικοί χαρακτήρες διαιρέσεως του χρόνου<sup>50</sup>

- Χαρακτήρες διαιρούντες και αυξάνοντες τον χρόνο

Οι επόμενοι χαρακτήρες έχουν τη δυνατότητα να διαιρούν και συνάμα να αυξάνουν τον χρόνο και αυτοί είναι:

τὸ ἀργόν	ὡς	κ λ ά σ μ α	↪	↪
» τριημίαργον	ὡς	δ ι π λ ῆ	↪	↪
» διάργον	ὡς	τ ρ ι π λ ῆ	↪	↪

**Εικόνα 18.** Χρονικοί χαρακτήρες διαιρούντες και αυξάνοντες τον χρόνο.<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Καράς, *Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής-Θεωρητικόν Τόμος Α΄*, 19.

<sup>50</sup> Ο.π., σ. 55.






### γ) χαρακτήρες εκφράσεως ή άχρονες υποστάσεις, άφωνα σημάδια και χειρονομίες

Οι χειρονομίες στην Βυζαντινή Παρασημαντική είναι άφωνες υποστάσεις, το σχήμα των οποίων υποδηλώνει ποικίλα (τσακίσματα, λυγίσματα κ.τ.λ) φωνητικά. Από τις παλιές χειρονομίες μόνο δέκατρες διατηρήθηκαν στην νέα γραφή.

Εκ των οποίων κάποιες είναι με φωνή, άλλες άνευ φωνής καθαρώς χειρονομίες ή άφωνες και άχρονες υποστάσεις. Πιο αναλυτικά κατά τον Καρά έχουν ως εξής:







- Τρεις χειρονομίες με φωνή

τὸ ἰσάκι   
ἡ ὀξεῖα   
ἡ πεταστή 

- Μία χειρονομία χωρίς φωνή

τὸ τζάκισμα  (βαρεῖα καὶ ὀξεῖα)

- Και εννέα χειρονομίες ή άφωνες και άχρονες υποστάσεις

τὸ ψηφιστὸν   
ἡ βαρεῖα   
ἡ διπλῆ βαρεῖα ἢ πίεσμα   
τὸ ὀμαλὸν (ὀξυβάρεια)   
τὸ λυγίσμα   
τὸ ἀντικένωμα 

τὸ ἁλιγκροσθία 

<sup>51</sup> Καράς, Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής-Θεωρητικόν Τόμος Α', 68

### 3.2.3. Φθορές

Για τις φθορές η **Πατριαρχική Επιτροπή του 1881**, ονομάζει τα σημεία εκείνα που καθορίζουν την μεταβολή της τονικής βάσης ή μετάβασης του μέλους από τον έναν ήχο στον άλλον και αναφέρει χαρακτηριστικά:

§ 119. Ἐκάστος ἦχος ἔχει τὰς οἰκείας φθοράς, καὶ τοῦ μὲν Α' εἰσὶν αἱ ἐξῆς δύο ρ δ · τοῦ Β' ϑ σ · τοῦ Γ' φ καὶ ἡ ἑναρμόνιος ρ · τοῦ Δ' ρ ξ α · τοῦ πλ. Α' δ καὶ ἡ ἑναρμόνιος ρ · τοῦ πλ. Β' ϑ σ · τοῦ Βαρέως ξ καὶ ἡ ἑναρμόνιος ρ καὶ τοῦ πλ. Δ' ε ζ ·

Εικόνα 20. Οι φθορές των ήχων<sup>52</sup>

Ο **Χρύσανθος** στο Θεωρητικό του στο κεφάλαιο περί φθορών αναφέρει την λειτουργία τους λέγοντας πως η φθορά αναδεικνύει την κλίμακα του γένους, ή του συστήματος. Εξηγεί πως η φθορά έχει δέση και λύση. Η δέση γίνεται στο σημείο που μπαίνει το σημείο και ξεκινά το σημείο της μεταβολής. Ενώ η λύση γίνεται στο σημείο όπου μπαίνει η άλλη φθορά και επαναφέρει το μέλος στην αρχική του κατάσταση. Η μεταβολή αυτή μπορεί να γίνει από τόνο σε τόνο ή από γένος σε γένος. Λέγεται *Μετάθεσις*, όταν γίνεται από τον τόνο που παίρνουμε το ἴσον, σε άλλο τόνο. Ενώ η μεταβολή λέγεται *Φθορά*, όταν η μελωδία μεταβάλεται από ένα γένος σε άλλο. Συνολικά, κατά τον Χρύσανθο, οι φθορές είναι δέκαπέντε εκ των οποίων οι οκτώ διατονικές, οι πέντε χρωματικές και δύο εναρμόνιες και είναι οι εξής:

ε'. Ὡστε ὅλαι μαζὺ αἱ φθοραὶ εἶναι δεκαπέντε, καθὼς καὶ τόσα σημεία διωρίσθησαν δι' αὐτὰς ἀπὸ τὰς ὁποίας ὀκτὼ μὲν εἶναι διατονικαί, αἱ  
 ε ρ ξ φ α δ ξ ε  
 πέντε δὲ, χρωματικαί,  
 ϑ σ ρ ϑ σ  
 αἱ δὲ ἐξῆς δύο, ἑναρμόνιοι  
 ρ σ.

Εικόνα 21. Οι φθορές των ήχων<sup>53</sup>

Ο **Σίμων Καράς** με τη σειρά του, μιλώντας περί αλλοίωσης των μουσικών διαστημάτων, προσεγγίζει το θέμα των φθορών λέγοντας ότι κατά την πορεία της μελωδίας τα

<sup>52</sup>. Μουσική Επιτροπή Οικουμενικού Πατριαρχείου, *Στοιχειώδης Διδασκαλία της Εκκλησιαστικής Μουσικής* (Κωνσταντινούπολη: Εκδόσεις Κουλτούρα, 1888), 62.

<sup>53</sup> Χρύσανθος, *Εισαγωγή και Μέγα Θεωρητικόν της Μουσικής*, 51.

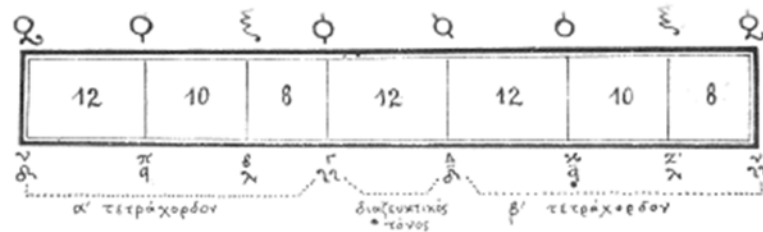
μουσικά διαστήματα υποβάλλονται σε αλλοιώσεις και μεταβολές οι οποίες διακρίνονται: είτε σε γενικές και διαρκείς και ονομάζονται φθορές, είτε σε μερικές και παροδικές οι οποίες γίνονται μέσω των υφέσεων και των διέσεων.

Ο **Ευθυμιάδης** συμπληρώνοντας αναφέρει ότι τα συστήματα και τα γένη μπορούν να χρησιμοποιούνται είτε αμιγή, είτε και να εναλλάσσονται. Πράγμα που σημαίνει ότι η κλίμακα που ανήκει σε ένα σύστημα και ένα γένος, μπορεί ανάλογα με τις ανάγκες να μεταβάλλει άλλοτε το σύστημα ή και το γένος και να επανέρχεται έπειτα στην αρχή. Αυτό οι μεταβολές σημειώνονται με τις φθορές, οι οποίες είναι οι εξής:





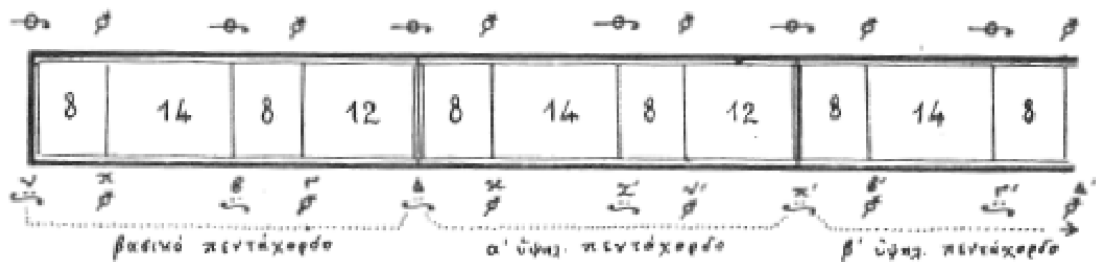
**Εικόνα 22.** Φθορές<sup>54</sup>

**α)** Εκ των οποίων οι πρώτες οκτώ είναι οι διατονικές φθορές της κλίμακας του Νη, οι οποίες παίρνουν το όνομά τους από τους φθόγγους της κλίμακας π.χ





**Εικόνα 23.** Διατονικές φθορές<sup>55</sup>

**β)** Οι επόμενες δύο   είναι οι φθορές του μαλακού χρωματικού γένους



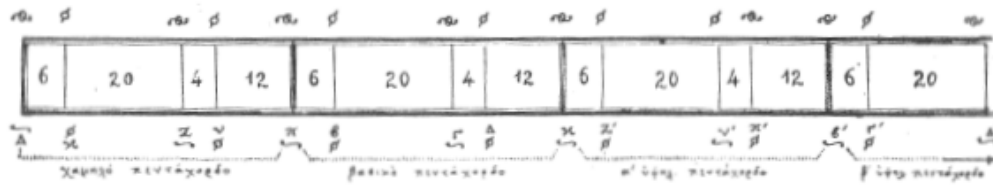
**Εικόνα 24.** Φθορές του μαλακού χρωματικού γένους<sup>56</sup>

**γ)** Ακολουθούν οι δύο φθορές   του σύντομου ή σκληρού χρωματικού γένους

<sup>54</sup> Ευθυμιάδης, *Μαθήματα Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, 216.

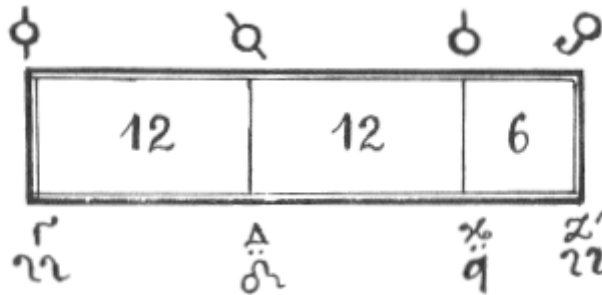
<sup>55</sup> *Ο.π.*, σ. 216.

<sup>56</sup> *Ο.π.*, σ. 217.



Εικόνα 25. Φθορές του σύντομου ή σκληρού χρωματικού γένους<sup>57</sup>

δ) Και τέλος η εναρμόνιος φθορά <sup>ο</sup>



Εικόνα 26. Εναρμόνιος φθορά<sup>58</sup>

Ακολουθως ο **Γιαννέλος** στο *Σύντομο Θεωρητικό* του καταγράφει και αυτός την ύπαρξη δεκατριών συνολικά φθορών: οκτώ για το διατονικό γένος, τεσσάρων για το χρωματικό και μιάς για το εναρμόνιο, όπως ακριβώς τις καταγράφει παραπάνω και ο Ευθυμιάδης.



Εικόνα 27. Λειτουργία φθορών<sup>59</sup>

Εξηγεί πως οι φθορές επιφέρουν αλλαγές κλίμακας στον ίδιο ή άλλους ήχους, στο ίδιο ή σε άλλο γένος, μέσο του ίδιου ή άλλου φθόγγου. Οι περιπτώσεις που ενεργούν οι φθορές,

<sup>57</sup> Ευθυμιάδης, *Μαθήματα Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, 217.

<sup>58</sup> *Ο.π.*, σ 218.

<sup>59</sup> Γιαννέλος, *Σύντομο Θεωρητικό Βυζαντινής Μουσικής*, 86.

αφορούν και στα τρία γένη, αλλά και στις υποδιαίρεσεις του διατονικού και χρωματικού γένους.

### 3.2.4. Υφέσεις-Διέσεις

Σύμφωνα με τον **Χρύσανθο** οι υφέσεις και οι διέσεις κλείνουν το σύνολο των σημαδιών όπου μαζί με τις φθορές, τις μαρτυρίες και του χαρακτήρες που περιγράφουν το ποσόν και το ποιόν της μελωδίας, αποτελούν το σύνολο των σημαδιών της Βυζαντινής μας Μουσικής.

Ο Χρύσανθος ορίζει την ύφεση, ως μειονεξία του τόνου όταν θεωρείται από του βαρέως κατά το οξύ. Ενώ διέση ονομάζεται η πλεονεξία του τόνου όταν θεωρείται από του βαρέως επί το οξύ. Η διέση και η ύφεση δεν ζητούν λύση, γιατί πολύ απλά δεν έχουν δέση και ο φθόγγος που τις δέχεται προφέρεται αλλοιωμένος μόνο αυτός. Αντίθετα ζητούν δέση τα εξής τρία σημεία  $\delta$ ,  $\rho$ ,  $\text{—}\theta\text{—}$ , όπου το πρώτο θέλει τον κατιώντα φθόγγο με διέση, το δεύτερο θέλει τον ανιόντα φθόγγο με ύφεση και το τρίτο τον ανιόντα φθόγγο με ύφεση και τον κατιόντα με διέση, ενώ η λύση αυτών γίνεται με την χρήση της αντίστοιχης φθοράς διατονικής, χρωματικής, ή εναρμόνιας.

Στο σύνολό τους οι διέσεις και οι υφέσεις είναι όπως αναφέρονται στην παρακάτω εικόνα:

τὸ μὲν	σ	ἐνὸς	τεταρτημορίου	¼
τὸ δὲ	σ	δύο	τεταρτημορίων	¼
τὸ δὲ	σ	τριῶν	τεταρτημορίων	¼
τὸ δὲ	ρ	ἐνὸς	τριτημορίου	⅓
τὸ δὲ	ρ	δύο	τριτημορίων	⅓
Διὰ δὲ μειονεξίαν ἐπὶ τὸ ὀξύ,				
τὸ μὲν	ρ	ἐνὸς	τεταρτημορίου	¼
τὸ δὲ	ρ	δύο	τεταρτημορίων	¼
τὸ δὲ	ρ	τριῶν	τεταρτημορίων	¼
τὸ δὲ	σ	ἐνὸς	τριτημορίου	⅓
τὸ δὲ	σ	δύο	τριτημορίων	⅓

Εκόνα 28. Διέσεις και Υφέσεις<sup>60</sup>

Η **Μουσική Επιτροπή του Πατριαρχείου** ονομάζει ύφεση την κατά διάστημα μικρότερη του τονιαίου μεταβολή επι το βαρύ, ενώ διέση την κατά διάστημα μικρότερη του τονιαίου μεταβολή επί το οξύ. Κατατάσει αυτές, με βάση την εκτημόρια διαίρεση του τόνου, ως εξής:

<sup>60</sup> Χρύσανθος, *Εισαγωγή και Μέγα Θεωρητικόν της Μουσικής*, 22.

Υφέσεις ενός έκτημορίου. ρ	Διέσεις ενός έκτημορίου. σ
» δύο έκτημορίων. ρ	» δύο έκτημορίων. σ
» τριῶν έκτημορ. ρ	» τριῶν έκτημορ. σ
» τεσσάρων έκτημ. ρ	» τεσσάρων έκτημ. σ
» πέντε έκτημορ. ρ	» πέντε έκτημορ. σ

**Εικόνα 29.** Υφέσεις και Διέσεις<sup>61</sup>

Τα σημάδια αυτά ονομάζονται από την Μ.Ε.Π «παροδικά», καθώς δεν επιφέρουν δέση στους φθόγγους που τοποθετούνται και συνεπώς και λύση. Σε αντίθεση με τα επόμενα δύο σημάδια που αφού τοποθετηθούν, η ενέργειά τους διατηρείται μέχρι την λύση τους και αυτά είναι ♀ , ♂ , όπου η πρώτη τίθεται στον Κε και ενεργεία επί του Ζω ως ύφεση και η δεύτερή τίθεται στον Γα και ενεργεί επί του Βου ως δέση.

Για τον εμπλουτισμό της μελωδίας, κατά τον **Ευθυμιάδη**, μας δίνεται η δυνατότητα να μετατοπίσουμε, μόνιμα ή παροδικά, ψηλότερα ή χαμηλότερα, τους φθόγγους μιας κλίμακας προς τον αμέσως ψηλότερο ή χαμηλότερό τους. Με αυτό τον τρόπο επέρχεται αλλοίωση του φθόγγου. Η μετατόπιση ενός φθόγγου προς τον αμέσως οξύτερο του ονομάζεται δέση, ενώ η μετατόπιση ενός φθόγγου προς τον χαμηλότερό του ονομάζεται ύφεση. Πέρα από τις παροδικές αλλοιώσεις (την απλή ύφεση και δέση), υπάρχει και η γενική δέσεις του Βου και η γενική ύφεσις του Ζω.

Ο **Γιαννέλος** θα συμπληρώσει σχετικά με την γενική δέση ότι μπαίνει στον Γα και έτσι ο Βου σχηματίζει με τον Γα ένα ημιτόνιο 6 τμημάτων, όπως επίσης και η γενική ύφεση μπαίνει στον Κε και έτσι ο Ζω σχηματίζει με τον Κε ημιτόνιο 6 τμημάτων.

Πολλές φορές συμβαίνει η η εναρμόνια φθορά ♂ , να αντικαθίσταται από το σημάδι της γενικής δέσης ή γενικής ύφεσης. Σημειώνει επίσης ο Γιαννέλος ότι η γενική ύφεση και δέση, με βάση την λειτουργία τους, θα λέγαμε ότι παίζουν ένα ρόλο σπλισμού και γι αυτό το λόγο μοιάζουν κατά κάποιο τρόπο με τις φθορές.

### 3.2.5. Χροές

Εκτός από τις φθορές η **Μουσική Επιτροπή του Πατριαρχείου** κάνει αναφορά και σε τρία ακόμη σημεία τα οποία είναι:

ὁ Ζυγός ρ τό Κλιτόν ρ και ἡ Σπάθη ρ

στα οποία μάλιστα δίνει και τις ονομασίες που υπήρχαν από την ανατολική μουσική δηλαδή, την μεν Σπάθη ονομάζει Χισάρ, τον Ζυγό Μουσταάρ και το Κλιτόν ονομάζει Νισαμπούρ.

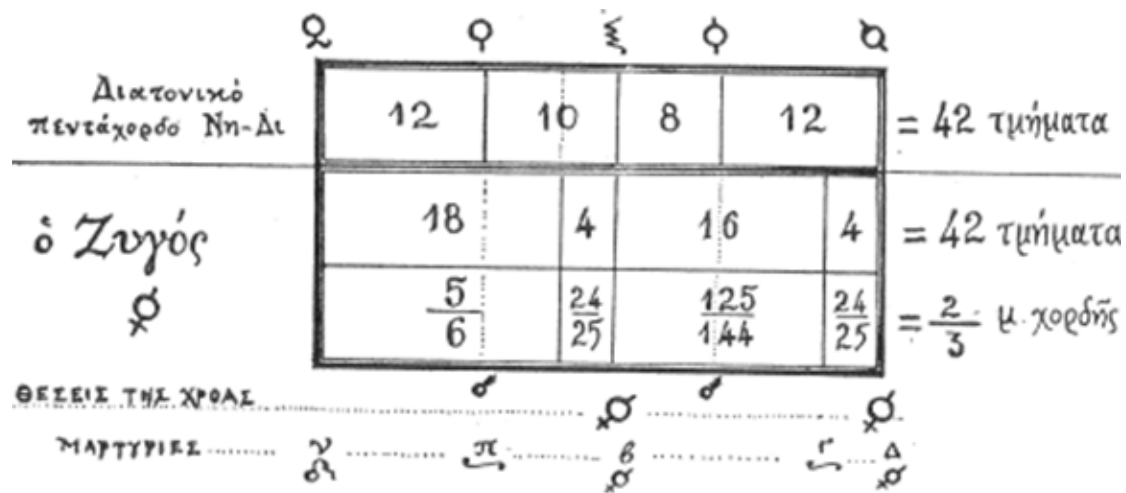
<sup>61</sup> Μουσική Επιτροπή Οικουμενικού Πατριαρχείου, *Στοιχειώδης Διδασκαλία της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, 43.

Αξίζει να αναφέρουμε ότι ο **Χρύσανθος** όταν μιλάει για «Χροές», εννοεί τις διάφορες φθορές του Εναρμονίου, του Διατονικού και του Χρωματικού γένους και όχι το Κλιτόν, το Ζυγό και την Σπάθη και αναφέρει τα παραπάνω σημάδια ως φθορές, εξηγώντας απλά την χρήση και λειτουργία τους. Αναφέρει χαρακτηριστικά ο Χρύσανθος:

«Χροά είναι ειδική διαίρεσις του γένους τις οποίες παρήγος οι αρχαίοι από την διάφορον διαίρεσιν των τετραχόρδων. Και είναι δε αι χροαί αι ρηται και γνώριμοι κατά το Ευκλείδη οι εξ Εναρμονίου γένους μία, εξ Χρωματικού γένους τρεις και εξ Διατονικού γένους δύο».<sup>62</sup>

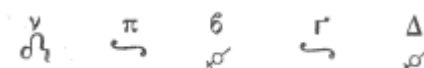
Ο **Ευθυμιάδης** εξηγεί με πιο λεπτομερή τρόπο την λειτουργία των χρωών λεγοντας πως διαπιστώνονται μορφές αλλοίωσης φθόγγων οι οποίες δεν μπορούν να καταταχθούν στα τρία υπάρχοντα γένη της μουσικής. Οι αλλοιώσεις αυτές ονομάζονται χροές. Αυτές δεν ενεργώντας δεν σχηματίζουν πλήρης κλίμακες, όπως τις γνωρίζουμε από τα τρία γένη, αλλά αλλοιώνουν συγκεκριμένους φθόγγους μιας κλίμακας, ενώ οι υπόλοιποι παραμένουν φυσικοί. Οι χροές έχουν δέση και λύση η οποία γίνεται με φθορά ή άλλη χροά.

Πιο συγκεκριμμένα για τον Ζυγό, ο Ευθυμιάδης μας λέει ότι παράγεται από το διατονικό πεντάχορδο Νη-Δι της Μέσης και παίρνει δίσση ο Πα και ο Γα, ενώ τα διαστήματα προκύπτουν ως εξής:



Εικόνα 30. Διάγραμμα για τον Ζυγό<sup>63</sup>

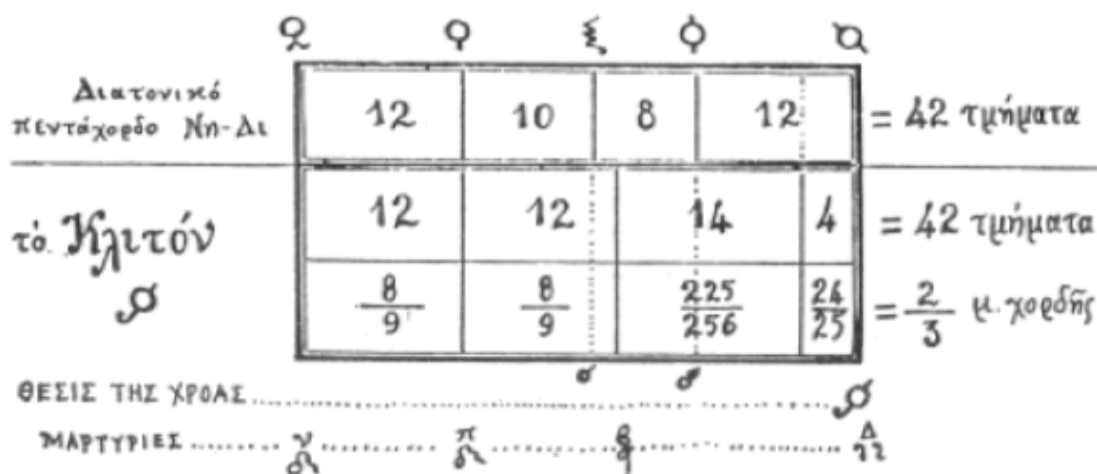
Όπως φαίνεται στο παραπάνω διάγραμμα, οι φθόγγοι Πα και Γα είναι αλλοιωμένοι και ο Νη φυσικός, ενώ οι μαρτυρίες του πενταχόρδου είναι οι εξής:



<sup>62</sup> Χρύσανθος, *Εισαγωγή και Μέγα Θεωρητικόν της Μουσικής*, 117.

<sup>63</sup> Ευθυμιάδης, *Μαθήματα Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, 239.

Για το Κλιτόν, παράγεται και αυτός από το διατονικό πεντάχορδο Νη-Δι, με δίεση στον Βου και στον Γα και τα διαστήματα που προκύπτουν είναι τα εξής:



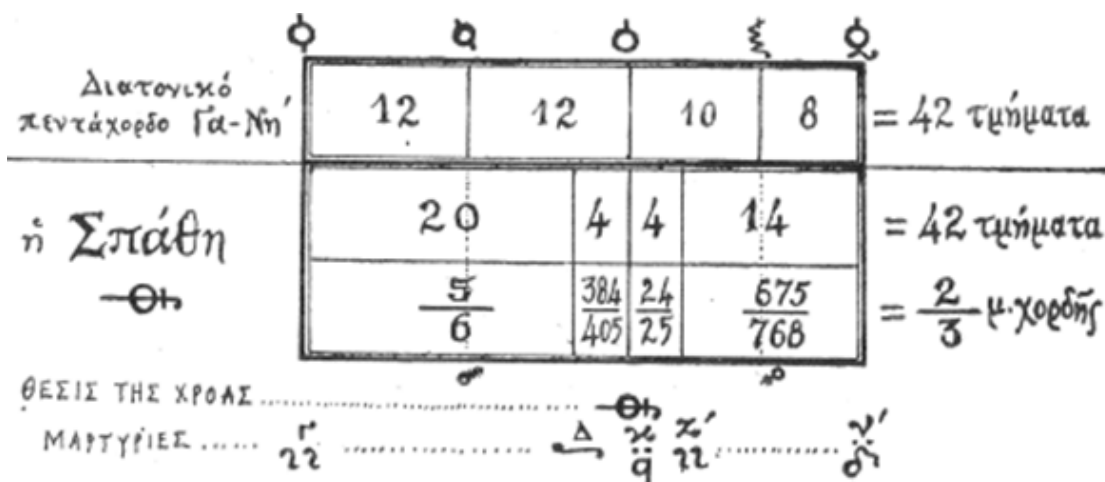
Εικόνα 31. Διάγραμμα για το Κλιτόν<sup>64</sup>

Οι μαρτυρίες των φθόγγων, που προκύπτουν, στο πενταχόρδο του Κλιτου είναι

$\gamma$   $\pi$   $\delta$   $\gamma$   $\alpha$

και δεδομένο ότι το τετράχορδο Πα-Δι με βάση την διάταξη των διαστημάτων που περιέχει (12-14-4) μοιάζει με το εναρμόνιο γένος, το Κλιτόν ονομάζεται και «δεύτερον εναρμόνιον ή ημίφθορον».

Τέλος για τη Σπαθη, ο συγγραφέας μας αναλύει ότι παράγεται από το διατονικό πεντάχορδο Γα-Νή, με δίεση στον Δι και ύφεση στον Ζώ. Το σημείο της Σπαθης γράφεται στον Κε και καταργείται με άλλη φθορά ή χροά, ενώ τα διαστήματα που προκύπτουν είναι :



Εικόνα 32. Διάγραμμα για τη Σπάθη<sup>65</sup>

<sup>64</sup> Ευθυμιάδης, *Μαθήματα Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, 240.



Οι δε μαρτυρίες των φθόγγων του πενταχόρδου όπως προκύπτουν είναι:

Γ̣   Δ̣   κ̣   ζ̣   γ̣  
γγ   ̣   ̣   ̣   ̣

---

<sup>65</sup> Ευθυμιάδης, *Μαθήματα Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, 241.

## 4. ΟΚΤΑΗΧΙΑ

### 4.1. ΟΙ ΗΧΟΙ ΚΑΤΑ ΤΟΝ ΕΥΘΥΜΙΑΔΗ <sup>66</sup>

Η μουσική την Εκκλησιαστικής μας παράδοσης χρησιμοποιεί την Οκτωηχία, ένα σύστημα που αποτελείται από τέσσερις κύριους (Ήχος α', Ήχος β', Ήχος γ', Ήχος δ') και τέσσερις πλάγιους (Ήχος πλ α', Ήχος πλ β', Ήχος πλ γ', Ήχος πλ δ'). Κατά τον Ευθυμιάδη η Ανατολική Εκκλησία έχει διαλέξει αυτούς του οκτώ ήχους, από τους πολλούς που διαθέτει η Ελληνική μουσική (τρόπους), δεδομένου ότι αυτοί κρίθηκαν οι πιο κατάλληλοι για να εξυπηρετήσουν και τους σκοπούς, αλλά και να ερμηνεύσουν σωστά το ήθος της Θείας λατρείας. Όλους τους υπόλοιπους τρόπους η Εκκλησία μας τους απέκλεισε διότι τους έκρινε ως απρεπής, άσεμνους και ακατάλληλους ως προς το ήθος τους.

Ο Ευθυμιάδης περιγράφει την λειτουργία των ήχων αναφερόμενος στα χαρακτηριστικά τους. Έτσι σύμφωνα με τον συγγραφέα τα τεχνολογικά στοιχεία των ήχων είναι οι κλίμακες (οι οποίες εξετάζονται από άποψη γένους, συστήματος και έκτασης), είναι η μελωδική βάση, η δεσπόζοντες φθόγγοι, οι μελωδικές έλξεις, οι καταλήξεις και το απήχημα. Οι δε καταλήξεις και το απήχημα ονομάζονται και *γνωριστικά του ήχου*, καθώς και μόνον αυτά είναι αρκετά για να μας φανερώσουν σε ποιόν ήχο ανήκει το μέλος που θα ακουστεί. Εκτός από αυτά τα τεχνολογικά στοιχεία, κύριο χαρακτηριστικό κάθε ήχου είναι το ήθος της μελωδίας το οποίο επιτυγχάνεται με το συνδυασμό και άλλων παραγόντων όπως είναι ο ρυθμός, η χρονική αγωγή και οι διάφοροι τρόποι μουσικής έκφρασης.

Αναλύοντας επιμέρους τα χαρακτηριστικά των ήχων και παίρνοντας ως κριτήριο το γένος της κλίμακας, αυτοί διακρίνονται σε διατονικούς, χρωματικούς και εναρμόνιους. Έτσι ο Ήχος Α' και ο Πλάγιος του α', ο Ήχος Δ' και ο Πλάγιος του δ' είναι ήχοι που ανήκουν στο διατονικό γένος. Ο Ήχος Β' και ο Πλάγιος του β' είναι ήχοι που ανήκουν στο χρωματικό γένος. Τέλος ο Ήχος Γ' και ο Βαρύς είναι ήχοι που ανήκουν στο εναρμόνιο γένος.

Επόμενο χαρακτηριστικό των ήχων είναι η μελωδική βάση του ήχου. Ο Ευθυμιάδης ονομάζει ως μελωδική βάση τον φθόγγο εκείνον που αποτελεί τον θεμέλιο λίθο και γίνεται στήριγμα της μελωδίας, η οποία περιστρέφεται γύρω από αυτόν και στο τέλος καταλήγει στον φθόγγο αυτόν. Σε γενικές γραμμές η μελωδική βάση των πλαγίων ήχων βρίσκεται μια 5<sup>η</sup> χαμηλότερα από την βάση των κυρίων ήχων, αξία που προσδιορίζεται από τον συγγραφέα ως τα  $\frac{3}{2} = \frac{2}{3}$  του μήκους της χορδής ή αλλιώς 42 τμήματα. Για παράδειγμα η μελωδική βάση του Ήχου Α' είναι ο Κε της Μέσης, ενώ η μελωδική βάση του Πλαγίου α' είναι ο Πα.

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό των ήχων είναι οι δεσπόζοντες φθόγγοι. Πρόκειται για τους φθόγγους που ακούγονται περισσότερο κατά την διάρκεια της μελωδίας και αποτελούν τον σκελετό πάνω στους οποίους χτίζεται κατά κάποιο τρόπο αυτή. Το επόμενο χαρακτηριστικό είναι οι μελωδικές έλξεις. Οι έλξεις αυτές προκύπτουν από την επίδραση που ασκούν οι δεσπόζοντες φθόγγοι στους δευτερεύοντες φθόγγους οι οποίοι ονομάζονται υπερβάσιμοι.

---

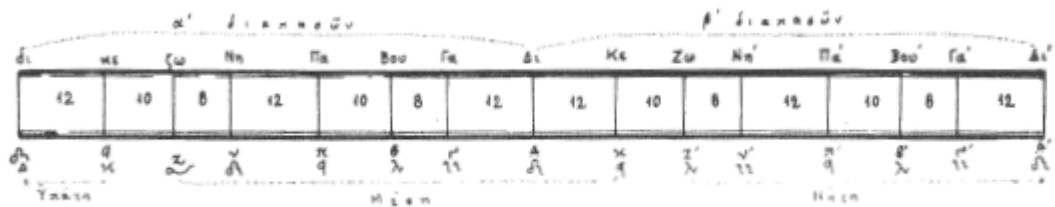
<sup>66</sup> Ευθυμιάδης, *Μαθήματα Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, 349.

Για τις καταλήξεις ο Ευθυμιάδης αναφέρει ότι είναι οι μελωδικές γραμμές στις οποίες τελειώνουν και χωρίζουν οι διάφορες μουσικές φράσεις, ολοκληρώνονται οι διάφορες περίοδοι και τελικά καταλήγει η μελωδία. Αυτές διακρίνονται σε ατελείς, εντελείς και τελικές και οριστικές. Έτσι επιμέρους, ατελής καταλήξεις είναι αυτές που έχουν ως τελικό τους φθόγγο κάποιον από τους δεσπόζοντες του ήχου και αντιστοιχούν στις υποδιαστολές του ποιητικού κειμένου. Κατά την διάρκεια αυτών η μελωδία αφήνει την αίσθηση ότι δεν ολοκληρώνεται και υπάρχει συνέχεια. Εντελής είναι οι καταλήξεις που εμφανίζονται στις τελείες ή άνω τελείες του κειμένου όπου υπάρχει ο φθόγγος της μελωδικής βάσης του ήχου. Για τις τελικές καταλήξεις αναφέρει ο συγγραφές ότι είναι αυτές που βρίσκονται στο τέλος της μελωδίας και τελειώνουν φυσικά στην μελωδική βάση του ήχου.

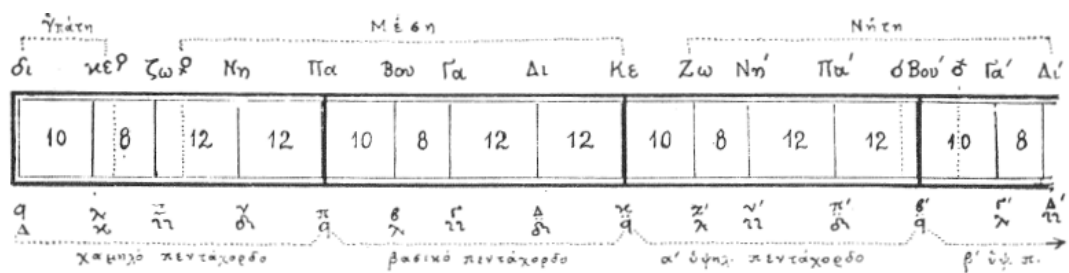
Για το απήχημα ο Ευθυμιάδης λέει ότι αυτό δεν αποτελεί μέρος του ποιητικού κειμένου αλλά αποτελεί μια μικρή μουσική φράση η οποία εμπεριέχει διάφορα χαρακτηριστικά του ήχου. Το δε ηχητικό άκουσμα του απηχήματος προϋδεάζει τον ακροατή για το τι περίπου θα ακούσει.

#### 4.1.1. Ήχος Α<sup>67</sup>

Ο Πρώτος ήχος είναι ήχος διατονικός γιατί κάνει χρήση των **διατονικών κλιμάκων**. Σε μικρές μελωδίες όπως αυτές υπάρχουν κυρίως στο ειρμολογικό, σύντομο και νέο στιχηραρικό είδος η κλίμακα σχηματίζεται με το διαπασών σύστημα. Σε μεγαλύτερες μελωδίες όπως αυτές υπάρχουν στο αργό στιχηραρικό, παπαδικό και καλοφωνικό είδος, η κλίμακα ακολουθεί το πεντάχορδο σύστημα.



Εικόνα. Διατονική κλίμακα με το διαπασών σύστημα<sup>68</sup>



<sup>67</sup> Ευθυμιάδης, *Μαθήματα Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, 355.

<sup>68</sup> *Ο.π.*, σ. 211.

### Εικόνα. Διατονική κλίμακα με το πεντάχορδο σύστημα<sup>69</sup>

Για τις **Αρκτικές μαρτυρίες** όταν η μελωδική βάση του ήχου είναι ο Πα της Μέσης τότε η αρκτική του μαρτυρία είναι Ἦχος  $\frac{\zeta}{\eta}$  Πα<sup>ο</sup> ενώ όταν η βάση του ήχου είναι ο Κε της Μέσης τότε η αρκτική μαρτυρία είναι Ἦχος  $\frac{\zeta}{\eta}$  Κε<sup>ο</sup>.

Ο Πρώτος ήχος έχει **δύο μελωδικές βάσεις**, τον Πα και τον Κε (της Μέσης), με επικρατέστερη αυτή του Πα. Έχοντας μελωδική βάση τον Πα, ο Πρώτος ήχος έχει δεσπόζοντες φθόγγους, στο σύντομο και αργό ειρμολογικό αλλά και στο σύντομο στιχηραρικό είδος τους φθόγγους Πα και Δι (της Μέσης). Στο νέο και αργό στιχηραρικό είδος έχει ως δεσπόζοντες φθόγγους Πα και Γα (της Μέσης). Στο δε παπαδικό είδος έχει τους φθόγγους Πα, Γα, Δι και Κε (της Μέσης). Τέλος στο καλοφωνικό είδος έχει τους Πα, Δι, Κε (της Μέσης) αλλά και τον Πα' (της Νήτης).

Έχοντας όμως ο Πρώτος ήχος μελωδική βάση τον Κε, στο αργό στιχηραρικό, στο παπαδικό αλλά και στο καλοφωνικό είδος, δεσπόζοντες φθόγγους έχει τους Πα, Γα, Κε (της Μέσης) και Νη', Πα' (της Νήτης).

Σε ότι αφορά τις **μελωδικές έλξεις**: α) όπως συμβαίνει σε όλους τους διατονικούς ήχους έτσι και στον Πρώτο ήχο, εφόσον ο Ζω της Νήτης δεν είναι δεσπόζων φθόγγος, στην περίπτωση που δεν τον υπερβαίνουμε κατά την ανάβαση, αλλά και κατά την κατάβαση όταν κατεβαίνουμε χαμηλότερα από αυτόν, έλκεται από τον Κε έτσι ώστε ο ελάχιστων τόνος Νη-Ζω να είναι ίσος με 4 τμήματα. β) στο σύντομο ειρμολογικό είδος, αλλά και στο σύντομο στιχηραρικό και μάλιστα στην ταχεία αγωγή, ο Πρώτος ήχος εμφανίζει τον Βου της Μέσης υψωμένο κατά ένα κόμμα (2 τμήματα), όπως επίσης και ο υπερκείμενος του Γα κατά ένα ελάχιστο τόνο (8 τμήματα). γ) τέλος στο παπαδικό είδος και σπανιότερα στο στιχηραρικό του Πρώτου ήχου, ο Δι της Μέσης είναι χαμηλωμένος κατά αποτομή ελάσσονος τόνου και αυτό κατά την περίπτωση που η μελωδία δεν τον υπερβαίνει, αλλά επιμένει να περιστρέφεται στον Γα της Μέσης.

Για τις **καταλήξεις** ο Ευθυμιάδης αναφέρει τα εξής: α) με μελωδική βάση του ήχου τον Πα, στο σύντομο και αργό ειρμολογικό, αλλά και στο σύντομο στιχηραρικό, οι ατελής καταλήξεις γίνονται στον Δι της Μέσης και πιο σπάνια στον Ζω της Μέσης. Επιπλέον στα είδη αυτά οι εντελής, οι τελικές και οι οριστικές καταλήξεις γίνονται στην βάση του ήχου τον Πα. β) έχοντας ως μελωδική βάση ο Πρώτος ήχος τον Κε, οι ατελής καταλήξεις γίνονται στους Πα, Γα, Δι, Κε της Μέσης, αλλά και στον Νη της Νήτης. Οι δε εντελείς καταλήξεις γίνονται στον Πα της Μέσης με την οριστική κατάληξη στο αργό στιχηραρικό είδος να γίνεται στη βάση του ήχου δηλαδή στον Κε και στο παπαδικό να γίνεται στον Πα της Μέσης.

<sup>69</sup> Ευθυμιάδης, *Μαθήματα Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, 212.

Σε ότι αφορά τις **Μεταβολές** στον Πρώτο ήχο η πιο συνηθέστερη είναι σε σύντονο ή

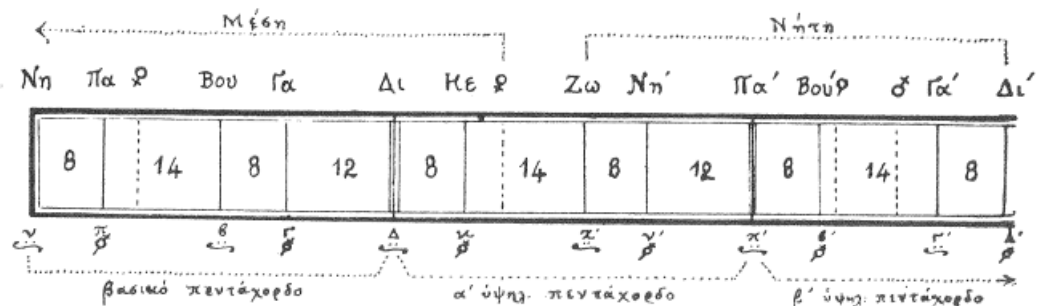
σκληρό χρωματικό γένος, είτε απλά κατά γένος ή με μετάθεση άλλοτε από τον Δι στον

Pa και κάποιες φορές από τον Πα στον Δι, ενώ σε ότι αφορά τις χροές ο Πρώτος ήχος χρησιμοποιεί το κλιτόν.

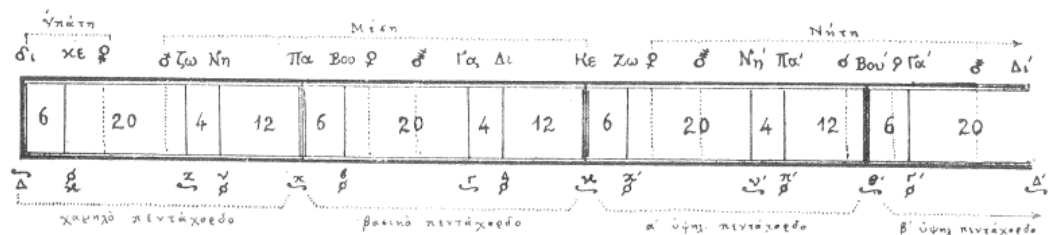
Τέλος σχετικά με **το ήθος** του Πρώτου ήχου αυτό χαρακτηρίζεται από απλότητα, μεγαλοπρέπεια, σοβαρότητα, γλυκύτητα και σεμνότητα και ορίζεται αυτό ως ησυχαστικό.

#### 4.1.2. Ήχος Β'<sup>70</sup>

Ο Δεύτερος ήχος είναι χρωματικός γιατί χρησιμοποιεί τις δυο χρωματικές κλίμακες που σχηματίζονται με το πεντάχορδο σύστημα.



Εικόνα. Μαλακή Χρωματική κλίμακα<sup>71</sup>



Εικόνα. Σκληρή Χρωματική κλίμακα<sup>72</sup>

Η μαλακή χρωματική γίνεται χρήση στο νέο στιχηραρικό (Αργό Αναστασιματάριο και Δοξαστάριο του Πέτρου Πελοποννήσιου), στο παλιό ή αργό στιχηραρικό (Αργό Κεκκραγάριο, Ιακώβου Πρωτοψάλτου) και στο παπαδικό είδος (Χερουβικά και Κοινωνικά Θεοδώρου Φωκαέως).

<sup>70</sup> Ευθυμιάδης, *Μαθήματα Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, 364.

<sup>71</sup> *Ο.π.*, σ. 214.

<sup>72</sup> Ευθυμιάδης, *Μαθήματα Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, 214.

Της συντόνου ή σκληρής χρωματικής κλίμακας γίνεται χρήση στο σύντομο και αργό ειρμολογικό (Ειρμολόγιο Ιωάννου Πρωτοψάλτου), στο σύντομο στιχηραρικό (Αναστασιματάριο Ιωάννου Πρωτοψάλτου) και στο παπαδικό είδος (Αργή Δοξολογία Ιακώβου και τα Χερουβικά και Κοινωνικά Πέτρου Πελοποννησίου). Σημειώνει δε ο Ευθυμιάδης ότι η μικτή και εναλλασσόμενη χρήση των δύο χρωματικών κλιμάκων στα είδη του Ήχου Β' είναι επικρατέστερη στο παπαδικό είδος.

Σε ότι αφορά τις **μελωδικές βάσεις** όταν ο Ήχος Β' χρησιμοποιεί την μαλακή χρωματική κλίμακα, τότε η μελωδική του βάση είναι ο Δι της Μέσης  $\text{Δ}^{\text{Α}}$  ο οποίος στο αργό στιχηραρικό και στο παπαδικό είδος μετατίθεται στο Βου της Μέσης  $\text{Β}^{\text{Ε}}$ . Στο ειρμολογικό είδος, όπως στον Ιαμβικό Κανόνα και τις Καταβασίες των Θεοφανίων «Στίβει θαλάσσης», μελωδική βάση είναι ο Βου της Μέσης ο οποίος μετατίθεται στον Πα της Μέσης  $\text{Π}^{\text{Α}}$  της σκληρής χρωματικής κλίμακας.

Στην περίπτωση όμως που ο Ήχος Β' χρησιμοποιεί τη σκληρή χρωματική κλίμακα η μελωδική του βάση είναι ο Πα της Μέσης  $\text{Π}^{\text{Α}}$  που στο ειρμολογικό είδος (σύντομα ή αργό) μετατίθεται στον Δι της Μέσης  $\text{Δ}^{\text{Α}}$  και άλλοτε στον Βου της Μέσης  $\text{Β}^{\text{Ε}}$ .

Για τους **δεσπόζοντες φθόγγους** του Δευτέρου ήχου ο οποίος χρησιμοποιεί την μαλακή χρωματική κλίμακα, αυτοί είναι οι Νη, Βου, Δι της Μέσης και οι Ζω', Νη' της Νήτης, εκ των οποίων επικρατούν οι Βου και Δι. Απ την άλλη στο σύντομο και αργό ειρμολογικό είδος, αλλά και στο σύντομο στιχηραρικό της σκληρής χρωματικής κλίμακας δεσπόζοντες φθόγγοι είναι οι Πα και Δι της Μέσης, ενώ στο παπαδικό είδος δεσπόζοντες φθόγγοι είναι οι Πα και Δι της Μέσης.

Ο Ευθυμιάδης για τις **καταλήξεις** του Ήχου Β' αναφέρει ότι :

α) όλα τα μέλη του ήχου αυτού τα οποία χρησιμοποιούν την μαλακή χρωματική και έχουν μελωδική βάση τον Δι, οι ατελείς καταλήξεις γίνονται στην βάση του ήχου τον Δι, αλλά και στον Βου της Μέσης, όπως και σπανιότερα στον Ζω' και Νη' της Νήτης. Οι εντελείς καταλήξεις γίνονται στον Βου και στον Δι της Μέσης. Οι τελικές και οι οριστικές καταλήξεις γίνονται στη μελωδική βάση τον Δι.

β) επίσης στο σύντομο και αργό ειρμολογικό, αλλά και στο σύντομο στιχηραρικό είδος του Δευτέρου ήχου όπου χρησιμοποιείται η σκληρή χρωματική κλίμακα με μελωδική βάση τον Πα της Μέσης, οι ατελής καταλήξεις γίνονται στον Πα και Δι της Μέσης. Οι εντελείς, οι τελικές και οι οριστικές καταλήξεις γίνονται στη μελωδική βάση του ήχου τον Πα.

Η **Αρκτική μαρτυρία του ήχου** όταν αυτός χρησιμοποιεί την μαλακή χρωματική κλίμακα, ανάλογα με την μελωδική του βάση δηλαδή τον Δι ή τον Βου της Μέσης είναι οι εξής:

Ήχος  $\overline{\text{Δι}}$ , Ήχος  $\overline{\text{Βου}}$ .

Ενώ όταν ο Δεύτερος ήχος χρησιμοποιεί τη σύντονο ή σκληρή χρωματική κλίμακα με βάση τον

Πα της Μέσης, τότε η αρκτική του μαρτυρία είναι Ήχος  $\overline{\text{Πα}}$ .

Μιλώντας για το **Ήθος** συγγραφέας αναφέρει ότι αυτό δημιουργεί κατάνυξη και αποδίδει νοήματα αφοσίωσης, αγάπης, παράκλησης και μετάνοιας, δημιουργώντας μια αίσθηση κατάνυξης. Άρα θα λέγαμε ότι το ήθος του Δεύτερου ήχου είναι συστατικό.

### 4.1.3. Ήχος Γ<sup>73</sup>

Ο Ήχος Γ' είναι εναρμόνιος ήχος διότι χρησιμοποιεί την εναρμόνια **κλίμακα** η οποία σχηματίζεται με το τετράχορδο σύστημα.



**Εικόνα.** Εναρμόνια κλίμακα κατά το τετράχορδο σύστημα ή κατά τριφώνιαν<sup>74</sup>

Ως **μελωδική βάση** του Τρίτου ήχου ορίζεται ο φυσικός φθόγγος Γα της Μέσης, ενώ στο παπαδικό είδος στη βάση αυτή γίνεται μετάθεση του φυσικού Νη της Μέσης και έτσι η πορεία των εναρμονιών τόνων μεταβάλλεται.

Σε ότι αφορά τους **δεσπόμενους φθόγγους** του Τρίτου ήχου, σε όλα τα στιχηρικά και ειρμολογικά είδη του, είναι οι φθόγγοι Πα, Γα και Κε της Μέσης. Ενώ στο παπαδικό είδος

ρ

όπου γίνεται και η μεταβολή της βάσης του, δεσπόμενοι φθόγγοι είναι ο Γα και ο

ξ

ρ ρ ρ

Κε της Μέσης, αλλά και οι Ζω, Νη και Βου της Νήτης.

<sup>73</sup> Ευθυμιάδης, *Μαθήματα Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, 377.

<sup>74</sup> Ο.π., σ. 215.

Οι **Καταλήξεις** στα στιχηραρικά αλλά και στα ειρμολογικά είδη του Τρίτου ήχου, τόσο οι ατελής όσο και οι εντελείς γίνονται περισσότερο στον Πα και στον Κε της Μέσης και λιγότερο στον Νη και στον Δι της Μέσης. Στο παπαδικό είδος οι ατελής καταλήξεις γίνονται

ο ξ ρ α

στο Πα και στον Κε της Μέσης, στον Ζω και στον Νη της Νήτης. Τέλος οι εντελείς, τελικές και

ρ

οριστικές καταλήξεις του είδους αυτού γίνονται στη μελωδική βάση δηλαδή τον Γα .

Η συνηθέστερη **αρκτική μαρτυρία** του Τρίτου ήχου είναι **Ήχος η̇ Γα**, η οποία

γράφεται και **Ήχος Γ̇α**. Στο παπαδικό είδος γίνεται μετάθεση του Νη στον Γα και η

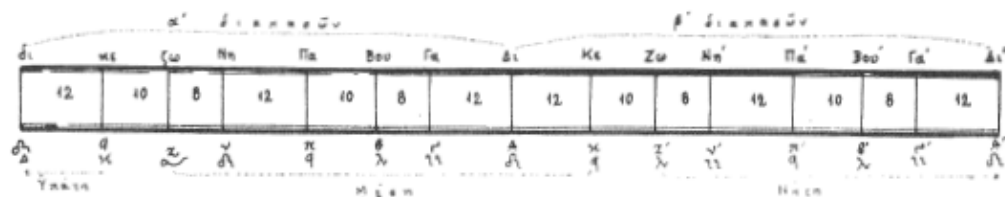
αρκτική μαρτυρία συμπληρώνεται με τη διατονική φθορά ως εξής: **Ήχος η̇ Γ̇α**.

Επίσης στον Τρίτο ήχο θεωρούνται ειδικά **φθορικά σημεία** η γενική ύφεση του Ζω' της Νήτης η̇, η οποία γράφεται στον Κε και η γενική δίεση του Βου της Μέσης η̇, που γράφεται στον υπερκείμενο Γα.

Τέλος σε ότι αφορά το **ήθος** του Τρίτου ήχου αυτό χαρακτηρίζεται ως διασταλτικό, καθώς προσιδιάζει στην απόδοση ζωηρών, ανδροπρεπών και πολεμικών νοημάτων.

#### 4.1.4. Ήχος Δ'<sup>75</sup>

Ο Τέταρτος ήχος είναι ήχος διατονικός γιατί χρησιμοποιεί την διατονική **κλίμακα** κατά το διαπασών σύστημα.



**Εικόνα.** Διατονική κλίμακα κατά το διαπασών σύστημα<sup>76</sup>

<sup>75</sup> Ευθυμιάδης, *Μαθήματα Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, 382.

<sup>76</sup> Ευθυμιάδης, *Μαθήματα Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, 211.



Ως *μελωδική βάση* ο ήχος αυτός έχει στο σύντομο και αργό ειρμολογικό είδος, όσο και στο σύντομο στιχηραρικό τον Βου της Μέσης, ενώ στο παπαδικό τον Δι της Μέσης. Το δε καλοφωνικό είδος έχει ως βάση τον Δι και τον Βου της Μέσης.

Οι *δεσπόζοντες φθόγγοι* του Τέταρτου ήχου τόσο στα ειρμολογικά είδη όσο και στο σύντομο στιχηραρικό είδος είναι ο Βου και ο Δι της Μέσης. Στο παπαδικό και στο καλοφωνικό είδος είναι ο Βου και ο Δι της Μέσης αλλά και ο Ζω' της Νήτης, ενώ στο νέο και αργό στιχηραρικό δεσπόζοντες φθόγγοι είναι ο Πα, ο Βου και ο Δι της Μέσης.

Για τις *καταλήξεις* ο Ευθυμιάδης αναφέρει πως ο Τέταρτος ήχος στο σύντομο στιχηραρικό και στα ειρμολογικά είδη τόσο στο σύντομο όσο και στο αργό, οι ατελείς καταλήξεις γίνονται στους φθόγγους Πα, Βου και Δι της Μέσης. Οι δε εντελείς, τελικές και οι οριστικές γίνονται στον Βου της Μέσης. Επίσης στο αργό στιχηραρικό οι ατελείς καταλήξεις γίνονται στον Βου και Δι της Μέσης, ενώ οι εντελείς γίνονται στον Πα και οι τελικές, αλλά και οι οριστικές καταλήξεις στον Βου της Μέσης. Τέλος για το παπαδικό είδος οι ατελείς καταλήξεις γίνονται στους φθόγγους Νη, Πα, Βου και Δι της Μέσης, αλλά και στον Δί' και Νη' της Νήτης, ενώ οι εντελείς, οι τελικές και οι οριστικές γίνονται στον Δι της Μέσης.

Οι *Αρκτικές μαρτυρίες* είδη του Τέταρτου ήχου είναι οι εξής: για το σύντομο

στιχηραρικό είδος είναι Ἦχος  $\overset{\Delta}{\delta\lambda}$   $\overset{\epsilon}{\gamma\epsilon}$  ή Ἦχος  $\overset{\epsilon}{\delta'}$   $\overset{\epsilon}{\gamma\epsilon}$  Για το νέο και αργό στιχηραρικό είδος Ἦχος  $\overset{\zeta}{\delta\lambda}$   $\overset{\rho}{\Pi\alpha}$  ή απλώς Ἦχος  $\overset{\rho}{\delta'}$  Πα. Επίσης για το σύντομο και αργό στιχηραρικό είδος η αρκτική

μαρτυρία είναι Ἦχος  $\overset{\Gamma}{\gamma\epsilon}$   $\overset{\rho}{\text{B}\nu}$  ή Ἦχος  $\overset{\zeta}{\delta\lambda}$   $\overset{\rho}{\Delta\iota}$  και τέλος για το παπαδικό είδος Ἦχος  $\overset{\zeta}{\delta\lambda}$   $\overset{\rho}{\Delta\iota}$ .

Σχετικά με το Ἦθος του Τέταρτου ήχου, ο συγγραφέας αναφέρει ότι οι μελωδίες του σύντομου στιχηραρικού και του σύντομου και αργού ειρμολογίου είναι ευχάριστες, τερπνές και πανηγυρικές. Οι μελωδίες του νέου και παλαιού στιχηραρικού είδους χαρακτηρίζονται από σεμνότητα και μεγαλοπρέπεια, ενώ αυτές του παπαδικού και καλοφωνικού είδους αναδεικνύουν την σοβαρότητα και την μεγαλοπρέπεια εμπνέουν ευλάβεια και κατάνυξη, τα οποία είναι χαρακτηριστικά του συσταλτικού ήθους.

#### 4.1.5. Ἦχος Πλάγιος Α'<sup>77</sup>

<sup>77</sup> Ευθυμιάδης, *Μαθήματα Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, 396.

Όπως ο Πρώτος ήχος, έτσι και ο Πλάγιος του Πρώτου είναι ήχος διατονικός γιατί μεταχειρίζεται την διατονική **κλίμακα**. Συνήθως με τον Ζω ύφεση της Νήτης το διατονικό τετράχορδο Κε-Πα μεταβάλλεται σε εναρμόνιο. Ο Ευθυμιάδης αναφέρει ότι όταν ο Πλάγιος Α΄ χρησιμοποιεί τη διατονική κλίμακα στο σύντομο στιχηραρικό και ειρμολογικό είδος, ο Πα της Μέσης μετατίθεται στον Κε της Μέσης και αυτό είναι μια μεταβολή που γίνεται εμφανής μόνο όταν η μελωδία υπερβαίνει τον Πα΄ της Νήτης. Επίσης στο νέο και παλιό στιχηραρικό, στο παπαδικό και καλοφωνικό είδος, ενώ η διατονική κλίμακα ακολουθεί το διαπασών σύστημα η υπέρβαση του Πα΄ της Νήτης γίνεται και εδώ μετά από την μετάθεση του Πα στον Κε της Μέσης.

Σχετικά με την **μελωδική βάση**, στο σύντομο στιχηραρικό και σύντομο και αργό ειρμολογικό είδος, ο ήχος αυτός έχει βάση τον Κε της Μέσης. Όμως στο νέο και αργό στιχηραρικό, στο παπαδικό και στο καλοφωνικό είδος η μελωδική βάση είναι ο Πα της Μέσης. **Δεσπόμενοι φθόγγοι** του Πλαγίου Α΄, στο σύντομο στιχηραρικό και σύντομο και αργό ειρμολογικό είδος, είναι ο Κε της Μέσης, όπου μετατίθεται ο Πα και ο Νη της Νήτης όπου μετατίθεται ο Γα. Στο δε νέο και αργό στιχηραρικό, στο παπαδικό και καλοφωνικό είδος είναι ο Πα, Δι και ο Κε της Μέσης. Σημειώνει ο Ευθυμιάδης πως ιδιαίτερα στο παπαδικό και στο καλοφωνικό είδος με τη μικτή κλίμακα του διατονικού και εναρμόνιου γένους, δεσπόμενοι

♩

φθόγγοι είναι οι Πα, Γα και Δι της Μέσης και ο Ζω της Νήτης, το λεγόμενο Πεντάφωνο του Πρώτου ήχου.

Σχετικά με τις **μελωδικές έλξεις** στον Πλάγιο Α΄ ήχο με την διατονική κλίμακα, ο Ζω΄ της Νήτης έλκεται από τον δεσπόμενα Κε. Επίσης έλκονται οι φθόγγοι Βου και Δι της Μέσης όπως και στον Πρώτο ήχο. Ακόμα στον Πεντάφωνο Πλάγιο του Πρώτου ισχύει η ίδια έλξη του

♩

Κε της Μέσης από τον Ζω΄ της Νήτης, όπως ακριβώς συμβαίνει και στον Τρίτο ήχο.

Για τις **καταλήξεις** ο Ευθυμιάδης αναφέρει ότι στο σύντομο στιχηραρικό και στο ειρμολογικό (αργό και σύντομο) είδος οι ατελείς καταλήξεις γίνονται στον Κε της Μέσης όπου μετατίθεται ο Πα και στον Νη΄ της Νήτης όπου μετατίθεται ο Γα. Επίσης στα είδη αυτά οι εντελείς και οι τελικές καταλήξεις γίνονται στον Κε της Μέσης. Οι δε οριστικές καταλήξεις γίνονται στη μελωδική βάση τους δηλαδή στον Κε της Μέσης.

Από την άλλη στο νέο και στο αργό στιχηραρικό είδος οι ατελείς καταλήξεις γίνονται στον Δι και στον Κε της Μέσης. Επίσης οι εντελείς καταλήξεις γίνονται στον Πα και στον Κε της Μέσης. Στο σύντομο στιχηραρικό είδος η τελική κατάληξη γίνεται στον Δι της Μέσης, ενώ η ίδια κατάληξη στο παλαιό ή αργό στιχηραρικό είδος γίνεται στον Πα δηλαδή στη βάση του ήχου. Ακόμα στο σύντομο στιχηραρικό είδος η οριστική κατάληξη γίνεται στη μελωδική βάση του ήχου τον Πα, ενώ στο παλαιό στιχηραρικό είδος η οριστική κατάληξη είναι ίδια με την τελική. Τέλος στο παπαδικό και στο καλοφωνικό είδος, οι καταλήξεις γίνονται με περισσότερη ελευθερία στους φθόγγους Πα, Δι και Κε της Μέσης, όπως άλλωστε μπορεί να δει κανείς στα Χερουβικά, στα Κοινωνικά και στους καλοφωνικούς ειρμούς.

Ο ήχος Πλάγιος Α' στο σύντομο στιχηραρικό και στο σύντομο και αργό ειρμολογικό είδος έχει την εξής **αρκτική μαρτυρία** Ήχος  $\lambda$  ή Πα  $\overset{\circ}{\lambda}$ . Σε όλα τα άλλα είδη του ο Πλάγιος

Α' έχει την μαρτυρία Ήχος  $\lambda$  ή Πα.

Για τις **μεταβολές** του Πλαγίου του Πρώτου, ο συγγραφέας αναφέρει ότι οι μελωδίες του συντόμου στιχηραρικού και του σύντομου ειρμολογικού είδους του συγκεκριμένου ήχου είναι απέρριπτες και δεν παρουσιάζουν μεταβολές. Στα άλλα όμως είδη γίνονται οι παρακάτω

μεταβολές. α) σε μαλακό χρωματικό γένος με τη μετάθεση του φθόγγου Δι στον Κε όπως στο  $\overset{\circ}{\lambda}$   $\delta$  αργόν αρχαίον «Χριστός ανέστη». β) στο σκληρό χρωματικό γένος με τη μετάθεση του Πα στον  $\delta$  Κε, όπως στον ειρμό «Μαινομένην κλύδωνι» και γ) σε γένος εναρμόνιο όπου έχουμε την μεταβολή του διατονικού τετραχόρδου Κε-Πα, σε εναρμόνιο.

Το **ήθος** του Πλαγίου του Πρώτου κατά τον συγγραφέα, είναι συσταλτικό, διασταλτικό αλλά και ησυχαστικό. Χαρακτηριστικά αναφέρεται ότι οι δυνατότητες των μελωδιών του ήχου αυτού είναι απεριόριστες.

#### 4.1.6. Ήχος Πλάγιος Β'<sup>78</sup>

Ο Ήχος Πλάγιος Β' είναι ήχος χρωματικός και χρησιμοποιεί και τις δύο χρωματικές **κλίμακες** που σχηματίζονται με το πεντάχορδο σύστημα. Στο νέο στιχηραρικό και στο σύντομο και αργό ειρμολογικό είδος γίνεται χρήση της **μαλακής χρωματικής κλίμακας**, ενώ στο νέο, στο παλαιό στιχηραρικό, στο παπαδικό και στο καλοφωνικό είδος του Πλαγίου Β' γίνεται χρήση της **σκληρής χρωματικής κλίμακας**.

Ως **μελωδική βάση** ο Πλάγιος Β' έχει τον Δι της Μέσης  $\overset{\Delta}{\lambda}$  στην μαλακή χρωματική κλίμακα, ενώ όταν ο ήχος χρησιμοποιεί την σκληρή χρωματική τότε μελωδική βάση του ήχου είναι ο Πα της Μέσης  $\overset{\pi}{\lambda}$ . Σημειώνει ο Ευθυμιάδης ότι σε κάποιες μελωδίες όπου η ήχος χρησιμοποιεί την σκληρή χρωματική, η μελωδική βάση είναι στον Δι της Μέσης  $\overset{\Delta}{\lambda}$ , όπως για παράδειγμα το «Κύριε των δυνάμεων» και το αργό νεκρώσιμο «Άγιος ο Θεός».

<sup>78</sup> Ευθυμιάδης, *Μαθήματα Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, 411.

Σε ότι αφορά τους **δεσπόμενους φθόγγους** του Πλάγιου του Δευτέρου, στο σύντομο στιχηραρικό και στο σύντομο και αργό ειρμολογικό είδος, αυτοί είναι οι Βου και Δι της Μέσης όταν ο ήχος χρησιμοποιεί την μαλακή χρωματική κλίμακα. Στο δε νέο και παλαιό στιχηραρικό, στο παπαδικό και καλοφωνικό είδος δεσπόμενοι φθόγγοι είναι οι Πα, Δι και Κε της Μέσης στην σκληρή χρωματική κλίμακα.

Για τις **Μελωδικές έλξεις** ο συγγραφέας αναφέρει στον Πλάγιο Β' με την μαλακή χρωματική κλίμακα, ο Πα της Μέσης έλκεται από τον Βου και ο Γα της Μέσης έλκεται από τον Δι, όπως συμβαίνει άλλωστε και στον Δεύτερο ήχο με την ίδια κλίμακα. Από την άλλη όταν ο ήχος χρησιμοποιεί την σκληρή χρωματική κλίμακα ο Γα της Μέσης και όταν η μελωδία δεν κατεβαίνει χαμηλότερα από αυτόν, έλκεται από τον Δι κατά δύο τμήματα. Όταν όμως η μελωδία κατεβαίνει χαμηλότερα και φτάνει μέχρι τον Πα, τότε ο Γα και Βου της Μέσης παίρνουν ύφεση αξίας ενός κόμματος.

Σχετικά με τις **καταλήξεις** του ήχου στο σύντομο στιχηραρικό και σύντομο και αργό ειρμολογικό είδος, οι ατελείς καταλήξεις γίνονται στους φθόγγους Βου και Δι της Μέσης, ακόμη και στον Νη της Μέσης της μαλακής χρωματικής κλίμακας. Οι εντελείς και τελικές καταλήξεις γίνονται στο Βου της Μέσης επίσης της μαλακής χρωματικής. Οι δε οριστικές γίνονται στον Δι της Μέσης για το σύντομο στιχηραρικό είδος, ενώ στο ειρμολογικό είδος στον Βου της Μέσης.

Από της άλλη στο νέο και παλαιό στιχηραρικό είδος του Πλάγιου Β' οι ατελείς καταλήξεις γίνονται στους φθόγγους Πα, Δι και Κε της Μέσης για την σκληρή χρωματική κλίμακα. Οι εντελείς και τελικές γίνονται στον Πα της Μέσης και τέλος ο οριστική κατάληξη γίνεται στον Δι της Μέσης. Τέλος στο παπαδικό και στο καλοφωνικό είδος οι καταλήξεις γίνονται χωρίς συγκεκριμένους περιορισμούς και με περισσότερη ελευθερία. Παρατηρούνται επίσης διάφορες μεταβολές όπως μπορεί κανείς να παρατηρήσει στα Χερουβικά, στα Κοινωνικά, στις αργές δοξολογίες και στους καλοφωνικούς Ειρμούς.

Ο Πλάγιος Β' στο σύντομο στιχηραρικό και σύντομο και αργό ειρμολογικό είδος, έχει **αρκτική μαρτυρία** την εξής Ήχος  $\lambda \pi \rightsquigarrow \overset{\circ}{\text{B}}\alpha \rightsquigarrow \text{---}$ . Στο δε νέο και παλαιό στιχηραρικό και

παπαδικό είδος έχει την μαρτυρία Ήχος  $\lambda \pi \rightsquigarrow \overset{\circ}{\text{P}}\alpha$  και για το **γεγαγω** είναι η εξής μαρτυρία

Ήχος  $\lambda \pi \rightsquigarrow \text{---}^{\sigma}$

Σχετικά με τις **μεταβολές** του Δευτέρου ήχου κατά τον Ευθυμιάδη οι μελωδίες του σύντομου στιχηραρικού και ειρμολογικού είδους όπου γίνεται χρήση της μαλακής χρωματικής κλίμακας δε παρουσιάζουν μεταβολές, με εξαίρεση τη μετάθεση του Δι στον Γα, όπου προηγείται η κατάληξη στον Νη της Μέσης. Στα δε είδη του ήχου όπου γίνεται χρήση της σκληρής χρωματικής κλίμακας γίνονται διάφορες μεταβολές σε διατονικό γένος, σε μαλακό χρωματικό γένος, σε εναρμόνιο γένος, ακόμα και διάφορες παραχορδικές μεταβολές.

Τέλος αναφερόμενος στο **ήθος** του Πλαγίου του Δευτέρου ήχου, όταν αυτός χρησιμοποιεί την μαλακή χρωματική κλίμακα οι μελωδίες ξεπερνούν σε γλυκύτητα και κατάνυξη αυτές του Δευτέρου ήχου. Στη σκληρή χρωματική για το νέο στιχηραρικό και καλοφωνικό είδος οι μελωδίες παραπέμπουν στην αμαρτία, στα πάθη, στον θρήνο και γενικά σε δυσάρεστες καταστάσεις, ενώ στο αργό στιχηραρικό και παπαδικό είδος οι μελωδίες αποδίδουν σοβαρά και υψηλά διανοήματα. Συμπερασματικά το ήθος του Πλαγίου του Δευτέρου ήχου μπορεί να χαρακτηριστεί ως ησυχαστικό.

#### 4.1.7. Ήχος Βαρύς<sup>79</sup>

Ο Βαρύς ήχος τόσο στα στιχηραρικά όσο και στα ειρμολογικά είδη χρησιμοποιεί την κατά τριφωνία εναρμόνια **κλίμακα**. Αρκετές δε μελωδίες είναι και στην κατά διαπασών διατονική κλίμακα. Ο Βαρύς επίσης χρησιμοποιεί την κατά διαπασών διατονική κλίμακα στο παπαδικό και στο καλοφωνικό είδος. Από την άλλη η δοξολογία του Χουρμουζίου είναι στην κατά διαπασών εναρμόνια κλίμακα. Συνεπώς ο Βαρύς εμφανίζεται ως ήχος διγενής δηλαδή είναι και εναρμόνιος και διατονικός.

Σε ότι αφορά την **μελωδική του βάση** ο Βαρύς με την κατά τριφωνία κλίμακά του έχει μελωδική βάση τον Γα της Μέσης, στην κατά το διαπασών σύστημα κλίμακά του έχει ως βάση

♭

τον ζω της Μέσης. Από την άλλη όταν ο ήχος χρησιμοποιεί την κατά διαπασών σύστημα κλίμακα, τότε μελωδική βάση του ήχου είναι ο φυσικός ζω της Μέσης.

Το ίδιο συμβαίνει και με τους **δεσπόζοντες φθόγγους**, με την κατά τριφωνία

♭

εναρμόνια κλίμακα δεσπόζοντες φθόγγοι είναι οι Γα και Δι της Μέσης και ο Ζω της Νήτης. Ενώ με την κατά διαπασών σύστημα εναρμόνια κλίμακα δεσπόζοντες φθόγγοι είναι οι

♭

Βου και Δι της Μέσης και ο Ζω της Νήτης. Επίσης με την κατά διαπασών σύστημα διατονική κλίμακα, δεσπόζοντες φθόγγοι είναι οι Πα, Γα και Δι της Μέσης και ο Ζω' της Νήτης.

Σχετικά με τις **καταλήξεις**, όταν ο ήχος χρησιμοποιεί την κατά τριφωνία εναρμόνια κλίμακα, οι ατελείς στο νέο στιχηραρικό και στο σύντομο και αργό ειρμολογικό είδος γίνονται στους φθόγγους Πα, Γα και Δι της Μέσης. Οι εντελείς καταλήξεις γίνονται στους φθόγγους Πα και Γα της Μέσης, αλλά και του αργού στιχηραρικού είδους επίσης στον Γα της Μέσης, όμοια με τις ατελείς. Οι δε τελικές και οριστικές καταλήξεις γίνονται στον Γα της Μέσης.

Ακόμη όταν ο Βαρύς χρησιμοποιεί την κατά το διαπασών σύστημα εναρμόνια


♭



κλίμακα, οι ατελείς και οι εντελείς καταλήξεις γίνονται στον Δι της Μέσης και στον Ζω της

---



<sup>79</sup> Ευθυμιάδης, *Μαθήματα Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, 421.

νήτης. Οι τελικές και οριστικές καταλήξεις γίνονται στον ζω της Μέσης. Επίσης όταν ο ήχος χρησιμοποιεί την κατά το διαπασών σύστημα διατονική κλίμακα, οι ατελείς και οι εντελείς καταλήξεις γίνονται στους φθόγγους ζω, Πα, Γα και Δι της Μέσης, αλλά και στον Ζω' της Νήτης. Οι δε τελικές και οριστικές καταλήξεις γίνονται στον ζω της Μέσης.


Οι **Αρκτικές μαρτυρίες** του Βαρύ ήχου και όπως τις αναφέρει ο Ευθυμιάδης είναι οι εξής: α) με την κατά το τετράχορδο σύστημα ή κατά τριφωνία εναρμόνια κλίμακα, αρκτική μαρτυρία είναι **Ήχος**  **Γα**, β) σύμφωνα με την κατά το διαπασών σύστημα εναρμόνια

κλίμακα αρκτική μαρτυρία είναι **Ήχος**  **γ**) και με την κατά το διαπασών σύστημα διατονική κλίμακα σε όλα τα είδη είναι **Ήχος**  **Ζω**.

Σχετικά με τις **μεταβολές** που γίνονται στο Βαρύ ήχο εκτός από τα αργό στιχηραρικό, στα άλλα είδη και με την κατά τριφωνία εναρμόνια κλίμακα δεν γίνονται μεταβολές. Στο αργό στιχηραρικό είδος του Βαρέος ήχου έχουμε συνήθως μεταβολή σε διατονικό γένος. Εκτός από

αυτήν την μεταβολή, γίνεται και σε μαλακό χρωματικό γένος με μετάθεση του Βου και του  Διστον Κε της Μέσης, αλλά και σε σκληρό χρωματικό γένος με τη μετάθεση του Δι  στον Πα' της Νήτης ή του Πα στον Κε της Μέσης.

Ακόμη με την κατά το διαπασών εναρμόνια κλίμακα και δεδομένου ότι στη αργή δοξολογία του Χουρμουζίου δεν υπάρχουν μεταβολές, εντούτοις στην «Αθωνιάδα» του

Φιλανθίδη βρίσκουμε μεταβολές σε σκληρό χρωματικό γένος με μετάθεση του Πα αλλά και  του Δι στον Γα και στον ζω της Μέσης. Επίσης όπως αναφέρει ο συγγραφέας στον Βαρύ ήχο και με την κατά το διαπασών σύστημα διατονική κλίμακα γίνονται μεταβολές σε μαλακό χρωματικό γένος, σε σκληρό χρωματικό γένος αλλά και σε εναρμόνιο. Τέλος εκτός από τις μεταβολές κατά γένος, στον διατονικό Βαρύ ήχο παρατηρείται και η χρήση των χρωών, του Ζυγού, του Κλιτόν και της Σπάθης.

Σχετικά με το **ήθος** του ο Βαρύς ήχος όταν χρησιμοποιεί την κατά τριφωνία εναρμόνια κλίμακα εκφράζει γαλήνη και ειρήνη και έχει ήθος ησυχαστικό. Από την άλλη όταν χρησιμοποιεί την εναρμόνια κλίμακα με το κατά το διαπασών σύστημα, αποδίδει ήθος μεγαλοπρεπές και πομπώδες, ενώ όταν χρησιμοποιεί την διατονική κλίμακα περιστρέφεται γύρο από χαμηλούς τόνους και μοιάζει γλυκός και παθητικός, ενώ όταν χρησιμοποιεί τόνους υψηλούς είναι πανηγυρικός και ευφρόσυτος.

### Οι κλάδοι του διατονικού Βαρύς ήχου

Ο Ευθυμιάδης αναφέρει τρεις κλάδους για τον Βαρύ διατονικό ήχο: **α)** ο Βαρύς τετράφωνος, ο οποίος είναι ο ήχος που έχει μελωδική βάση τον ζω της Μέσης και χρησιμοποιεί σαν δεσπόζοντες φθόγγους τον Πα και τον Γα της Μέσης. Στον κλάδο αυτόν ανήκουν το «Μακάριος ανήρ» του Θεοδώρου Φωκαέως, το «Δόξα και νυν» του Ν΄ ψαλμού του Γεωργίου Ραιδεστινού και άλλα, **β)** ο Ήχος Βαρύς επτάφωνος ο οποίος έχει μελωδική

βάση τον Ζω΄ της Νήτης με έκταση από τον Γά΄ της Μέσης έως τον Γα΄ της Νήτης και δεσπόζοντες φθόγγους τον Δι της Μέσης και τον Ζω΄ της Νήτης, **γ)** ο ήχος Πρωτόβαρυσ ή Βαρύς πεντάφωνος ο οποίος έχει μελωδική βάση τον ζω της Μέσης που αρχίζει σαν ειρμολογικός Ήχος Α΄ και καταλήγει σαν Βαρύς τετράφωνος. Σε αυτόν τον κλάδο ανήκουν η σύντομος δοξολογία του Μανουήλ Πρωτοψάλτου, η αργή δοξολογία του Θεόδωρου Φωκαέως.

#### 4.1.8. Ήχος Πλάγιος Δ΄<sup>80</sup>

Ο ήχος Πλάγιος Δ΄ χρησιμοποιεί την κατά το διαπασών σύστημα διατονική **κλίμακα**. Ενίοτε όμως υπάρχουν και μελωδίες με μικρή έκταση όπου παρατηρείται μετάθεση του Νη στον Γα της Μέσης και με αυτόν τον τρόπο η κλίμακα χρησιμοποιεί το τετράχορδο σύστημα.

Η **μελωδική βάση** του Πλαγίου Δ΄ όταν αυτός χρησιμοποιεί την διατονική κλίμακα στο διαπασών σύστημα είναι ο Νη της Μέσης. Όταν χρησιμοποιεί το τετράχορδο σύστημα τότε ο

Γα της Μέσης λογίζεται ως Νη. Οι **δεσπόζοντες φθόγγοι** του Πλαγίου Δ΄ με την κατά το διαπασών σύστημα διατονική κλίμακα είναι οι φθόγγοι Νη, Βου και Δι της Μέσης, ενώ με το

ϖ      ϕ      ξ      ϕ

τετράχορδο σύστημα είναι οι Γα , Δι , Κε της Μέσης και Ζω΄ της Νήτης.

Για τις **μελωδικές έλξεις**, Ευθυμιάδης αναφέρει χαρακτηριστικά ότι ο Πα της Μέσης έλκεται από τον Βου κατά αποτομή ελάσσονος τόνου δηλαδή 4 τμήματα. Επίσης ο Βου της Μέσης έλκεται από τον Γα κατά 2 τμήματα και ο Γα από τον δεσπόζοντα Δι κατά αποτομή ελάσσονος τόνου δηλαδή 4 τμήματα. Ακόμα ο Γα όταν κατά την κατάβασή του δεν υπερβαίνεται, έλκεται και αυτός από τον Δι κατά ελάχιστον τόνο δηλαδή 8 τμήματα. Ο Ζω΄ της Νήτης όταν δεν παρουσιάζεται με τονή, τόσο στην ανάβαση που δεν τον υπερβαίνουμε, όσο και στην κατάβαση που τον υπερβαίνουμε, έλκεται από τον Κε κατά ένα κόμμα δηλαδή 2 τμήματα.

Σχετικά με τις **καταλήξεις** του Πλαγίου Δ΄, όταν ο ήχος χρησιμοποιεί την διατονική κλίμακα κατά το διαπασών σύστημα, οι ατελής καταλήξεις γίνονται στους φθόγγους Νη, Βου και Δι της Μέσης και ακόμη πιο σπάνια στους δι της Υπάτης, στον Νη΄ της Νήτης και κατά το

<sup>80</sup> Ευθυμιάδης, *Μαθήματα Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, 439.

ειρμολογικό γένος , αλλά και στο αργό στιχηραρικό είδος καταλήξεις γίνονται στον Πα της Μέσης. Στην ίδια κλίμακα οι εντελείς καταλήξεις γίνονται στον Νη της Μέσης και κάποιες φορές στον δι τις Υπάτης. Επίσης η τελική κατάληξη γίνεται στον Νη της Μέσης και κάποιες φορές στο ειρμολογικό είδος στον Βου της Μέσης. Οι οριστικές καταλήξεις γίνονται στον Νη της Μέσης.

Όταν όμως ο ήχος χρησιμοποιεί το τετράχορδο σύστημα, οι ατελείς καταλήξεις  $\rho \ \varphi \ \xi$  γίνονται στους φθόγγους Γα , Δι και Κε της Μέσης και κάποιες φορές στον Νη της Μέσης. Στο ίδιο επίσης σύστημα οι εντελείς, οι τελικές και οι οριστικές καταλήξεις γίνονται στο Γα .

Στην διατονική κλίμακα κατά το διαπασών σύστημα ο Πλάγιος Δ' έχει αρκτική μαρτυρία την εξής Ήχος  $\lambda \ \pi \ \delta \dot{\iota} \ \text{N}\eta$  η οποία γράφεται και Ήχος  $\lambda \ \pi \ \delta \dot{\iota} \ \text{N}\eta$  ,στο δε τετράχορδο σύστημα η μαρτυρία είναι Ήχος  $\lambda \ \pi \ \delta \dot{\iota} \ \underline{\nu}^{\rho}$ .

Τέλος το ήθος του Πλαγίου Δ' είναι μάλλον ησυχαστικό, καθώς σύμφωνα με τον Χρύσανθο χαρακτηρίζεται ως θελκτικό, ηδονικό, ελκυστικό εις το πάθος. Επίσης όταν η αγωγή είναι βραδεία και έχουμε μετάθεση του τόνου από τον Νη στον Γα, το ήθος κλίνει προς το σεμνό.



## 4.2. ΟΙ ΗΧΟΙ ΚΑΤΑ ΤΟΝ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟ

### 4.2.1. Γενικά περί ήχων<sup>81</sup>

Κατά τον Παναγιωτόπουλο οι τρόποι της Βυζαντινής Μουσικής ονομάζονται ήχοι και πιο περιγραφικά αναφέρει ότι ήχος είναι η πορεία μέλους το οποίο προβαίνει κατά έναν ιδιαίτερο τρόπο και έχει ορισμένα γνωρίσματα. Παραπέμπει στην αρχαία ελληνική μουσική λέγοντας ότι οι ήχοι αυτής ήταν δεκαπέντε και οι οποίοι ονομάζονταν τρόποι. Από αυτούς η Ανατολική Εκκλησία λαμβάνοντας υπόψη της ανάγκες της Θείας Λατρείας επέλεξε τους οκτώ και απέκλεισε τους υπόλοιπους διότι χαρακτήρισε τα μέλη αυτών θορυβώδη, εύθυμα, θηλυπρεπή και άσεμνα. Οι δε οκτώ ήχοι που επιλέχθηκαν διαιρέθηκαν σε τέσσερις κύριους και τέσσερις πλάγιους. Οι κύριοι χαρακτηρίστηκαν ως αρχικοί ή πρωτεύοντες, ενώ οι πλάγιοι ως παράγωγοι ή δευτερεύοντες.

Προέκυψε λοιπόν μια τάξη μεταξύ των οκτώ ήχων (πρώτος, δεύτερος κλπ), η οποία προήλθε από την σειρά των φθόγγων τους οποίους χρησιμοποιεί ο κάθε ήχος για βάση. Έτσι ο ήχος Α' είχε ως τον Κε, ο ήχος Β' είχε βάση τον Δι και ονομάστηκε δεύτερος, ο ήχος Γ' είχε βάση τον Γα και ονομάστηκε τρίτος και ο ήχος Δ' ως βάση τον τέταρτο φθόγγο, τον Βου, ονομάστηκε τέταρτος. Από την άλλη οι πλάγιοι ήχοι πήραν την σειρά τους όχι από το όνομα της βάσης τους, αλλά από την βάση των κυρίων ήχων κατεβαίνοντας τέσσερις τόνους πιο χαμηλά με εξαίρεση τον πλάγιο Β' που απέχει από τον κύριο του τρεις τόνους (Δι-Πα).

Τα κύρια **γνωριστικά των ήχων**, όπως αυτά αναφέρονται από τον Παναγιωτόπουλο είναι: **το απήχημα, η κλίμακα, οι δεσπόζοντες φθόγγοι και οι καταλήξεις.** α) Το **μην απήχημα** (προήχημα ή ενήχημα), είναι στην ουσία η προετοιμασία και η επιβολή του ήχου σύμφωνα με τον οποίο θα ψάλλετε το μέλος. Παλαιότερα ως απήχημα ψαλλόταν ένας πολυσύλλαβος φθόγγος της κλίμακας, η γραμμή του οποίου ήταν αρκετά εκτενής, ενώ σήμερα το απήχημα είναι πολύ σύντομο και περιλαμβάνει μια μόνο συλλαβή.

**β) η κλίμακα** κατά την οποία θα ψαλλεί το μέλος θα υπάγεται σε ένα από τα τρία γένη της μουσικής (διατονικό, χρωματικό, εναρμόνιο). Σημειώνει ο Παναγιωτόπουλος ότι ένας ήχος μπορεί να χρησιμοποιεί με βάσει περισσότερες της μίας, όπως επίσης μια κλίμακα μπορεί να εξυπηρετεί περισσότερους του ενός ήχου. Επίσης σε μια κλίμακα διακρίνουμε την τονική ή μελωδική βάση και τα διαστήματα. Η τονική ή μελωδική βάση της κλίμακας είναι το λεγόμενο *ίσον* του ήχου, ο φθόγγος δηλαδή που ξεκινά και καταλήγει το μέλος.

**γ) σε έναν ήχο δεσπόζοντες φθόγγοι** ονομάζονται αυτοί με τους οποίους το μέλος προτιμά να χρησιμοποιεί συχνότερα, αναδεικνύοντας έτσι την ποιότητα του ήχου. Οι δεσπόζοντες φθόγγοι λοιπόν αποτελούν την σπονδυλική στήλη του ήχου, ενώ οι υπόλοιποι φθόγγοι ονομάζονται υπερβάσιμοι. Συνήθως οι δεσπόζοντες είναι σταθεροί στην φυσική τους θέση, ενώ οι υπερβάσιμοι έλκονται από τους δεσπόζοντες. Το φαινόμενο αυτό στη μουσική ονομάζεται *έλξης*, οι οποίες σημειώνονται στο κείμενο με *δίεση* ή *ύφεση*.

---

<sup>81</sup> Παναγιωτόπουλος, *Θεωρία και Πράξη Της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, 123.

**δ) οι καταλήξεις**, μαζί με το απήχημα αποτελούν τα κυριότερα γνωριστικά των ήχων. Οι καταλήξεις χρησιμεύουν όχι μόνο για να επαναφέρουν το μέλος στους δεσπόμενους φθόγγους, αλλά και για να το χωρίζουν σε κανονικές περιόδους. Οι καταλήξεις διακρίνονται σε ατελείς, εντελείς, τελικές και οριστικές. Εκεί που το τροπάριο τελειώνει, η κατάληξη λέγεται τελική, επίσης όταν η κατάληξη αυτή γίνεται εκτενέστερη τότε ονομάζεται οριστική. Η δε ατελείς καταλήξεις γίνονται όχι στην βάση του ήχου, αλλά συνήθως σε έναν από τους δεσπόμενους φθόγγους και οι εντελείς, οι τελικές και οι οριστικές γίνονται στην βάση.

Εκτός από τα παραπάνω **γνωριστικά** των ήχων υπάρχουν και άλλα **χαρακτηριστικά** όπως: **η έκταση, οι μελωδικές θέσεις και το ήθος** του ήχου. **Η έκταση** του ήχου είναι η περιοχή των φθόγγων βαρύτερων και οξύτερων εντός της οποίας κινείται το μέλος. Όταν το μέλος δε χρησιμοποιεί την συνήθη σε αυτόν έκταση, αλλά περιορίζεται σε περιοχή λιγότερων φθόγγων τότε ο ήχος ονομάζεται δίφωνος ή τετράφωνος ή πεντάφωνος κλπ. Από την άλλη **μελωδικές θέσεις** σε έναν ήχο είναι ορισμένες μελωδικές γραμμές όπου τα μέλη χρησιμοποιούν περισσότερο. Τέλος όταν λέμε **ήθος** μελωδίας εννοούμε τη διάθεση την οποία εκφράζει και μεταδίδει το μέλος όταν ακούγεται. Το ήθος διαφέρει από έναν ήχο σε έναν άλλο και συνήθως διακρίνεται σε διασταλτικό, συσταλτικό και ησυχαστικό.

Ακόμη στην αρχή του μέλους είναι απαραίτητο να δηλωθεί ο ήχος κατά τον οποίο επρόκειτο να ψαλλεί το μέλος. Έτσι δηλωτικά των ήχων στην αρχή του μέλους είναι οι **αρκτικές μαρτυρίες**. Έτσι κάθε ήχος έχει την μαρτυρία του και δίπλα σε αυτή σημειώνεται ο φθόγγος ο οποίος χρησιμεύει ως βάση και αφετηρία του μέλους.

Τέλος στα μέλη των διαφόρων ήχων συνηθισμένο φαινόμενο είναι η **μεταβολή κατήχων**. Στην περίπτωση αυτή έχουμε μετάβαση από έναν ήχο σε έναν άλλον ή μετάβαση από το ένα γένος σε ένα άλλο. Επίσης στα Απολυτικά του Ήχου Δ' τίθεται εξ αρχής φθορά του Ήχου Β', έτσι ολόκληρο το τροπάριο ψάλλεται κατά την κλίμακα του Ήχου Β'. Τα μέλη αυτά ονομάζονται μέλη **επίσακτα ή επεισαγωγικά**.

#### 4.2.2. Ήχος Α'<sup>82</sup>

Σύμφωνα με τον Παναγιωτόπουλο ο Ήχος Α' της βυζαντινής μουσικής είναι σύμφωνα με την παράδοση των αρχαίων Ελλήνων ο ήχος Δώριος, ο οποίος περιελάμβανε μέλη και από τα τρία γένη της μουσικής. Στη βυζαντινή μουσική ο ήχος αυτός υπάγεται αποκλειστικά στο διατονικό γένος. Η **Αρκτική μαρτυρία** του είναι Ήχος  $\frac{4}{\eta}$  Πα σύμφωνα με την οποία βάση του ήχου είναι ο Πα. κάποιες φορές όμως μαρτυρία του είναι

<sup>82</sup> Παναγιωτόπουλος, *Θεωρία και Πράξη Της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, 172.

Ήχος  $\frac{\zeta}{\eta}$  ή Ήχος  $\frac{\zeta}{\eta}$  Κε, συνεπώς ορίζεται ως βάση ο Κε. Οι φθορές που χρησιμοποιεί ο

φ ρ δ

ήχος είναι αυτές του διατονικού γένους Πα, Δι, Κε.

Ο Ήχος Α΄ χρησιμοποιεί την **διατονική κλίμακα** η οποία αποτελείται από δύο τετράχορδα όμοια ΠΑ Βου Γα Δι-Κε Ζω Νη Πα, διαζευγμένα με τον τόνο Δι-Κε:

10	8	12	12	10	8	12
$\frac{\pi}{\eta}$	$\frac{\theta}{\lambda}$	$\frac{\rho}{\nu}$	$\frac{\Delta}{\delta}$	$\frac{\chi}{\eta}$	$\frac{\zeta}{\lambda}$	$\frac{\nu}{\eta}$

Ο Ήχος Α΄ χρησιμοποιεί το οκτάχορδο **σύστημα**, κάποιες φορές όμως μεταβαίνει και στο πεντάχορδο σύστημα. Σχετικά με τους **δεσπόζοντες φθόγγους** στα ειρμολογικά μέλη είναι ο Πα και ο Δι, στα στιχηραρικά είναι ο Πα και ο Γα (όταν η βάση είναι ο Πα) και ο Κε και ο Νη (όταν η βάση είναι ο Κε), τέλος στα παπαδικά είναι ο Πα, Γα, Δι και Κε.

Οι **καταλήξεις** στα ειρμολογικά μέλη του Ήχου Α΄ γίνονται οι ατελείς στον Δι, κάποιες φορές και στον ζω', οι εντελείς και οι τελικές στην βάση του ήχου δηλαδή στον Πα. Στα στιχηραρικά μέλη ατελείς γίνονται στους φθόγγους Πα, Γα, Δι, οι εντελείς και οι τελικές στον Πα. Στα δε παπαδικά μέλη, ατελείς καταλήξεις γίνονται στους Πα, Γα, Δι, Κε, οι εντελείς στους Πα, Δι, Κε και οι τελικές στον Πα. Ενώ οι οριστικές γίνονται πάντα στην βάση του ήχου.

Σχετικά με την **έκταση του ήχου** αυτή εκτείνεται, στα δε ειρμολογικά και στιχηραρικά μέλη, μέχρι την όγδοη φωνή από την βάση (Πα-Πα'). Όταν ο ήχος περιστρέφεται μεταξύ Πα και Γα, τότε ο ήχος λέγεται δίφωνος, ενώ όταν το μέλος περιορίζεται σε έκταση τεσσάρων τόνων τότε ο ήχος χαρακτηρίζεται τετράφωνος.

Από απόψεως **ήθους** ο Ήχος Α΄ παρουσιάζει ήθος σεμνό, αξιωματικό, μεγαλοπρεπή και σοβαρό. Διακρίνονται τα μέλη με ήθος ησυχαστικό και διασταλτικό. Μπορούμε να πούμε ότι ο ήχος αυτός συνδυάζει το απλό με το μεγαλοπρεπές, το σοβαρό με το ιλαρό και το γλυκό με το σεμνό.

#### 4.2.3. Ήχος Β'<sup>83</sup>

Ο Ήχος Β΄ κατά τον Ευθυμιάδη είναι ο Λύδιος τρόπος (Λυδιστί αρμονία) των αρχαίων. Ο ήχος αυτός ανήκει στο χρωματικό γένος και έχει την εξής **αρκτική μαρτυρία**

<sup>83</sup> Παναγιωτόπουλος, *Θεωρία και Πράξη Της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, 181.

Ήχος  $\text{Δι.}^{\circ}$  η οποία τοποθετεί τον Δι ως βάση του μέλους. Επίσης έχει ως αρκτική μαρτυρία Ήχος  $\text{Βυ.}^{\circ}$  η οποία ορίζει ως βάση τον Βου. Και τέλος στα ειρμολογικά και παπαδικά μέλη ο δεύτερος ήχος έχει αρκτική μαρτυρία την εξής Ήχος  $\text{Πα.}^{\circ}$  η οποία με τη σειρά της ορίζει ως βάση τον φθόγγο Πα. **Φθορές** του ήχου αυτού είναι οι παρακάτω δύο:  $\text{Δι.}^{\circ}$  και η  $\text{Γα.}^{\circ}$  όπου η πρώτη ανήκει κυρίως στον Δι και η δεύτερη στον Γα.

**Κλίμακα** ο Ήχος Β΄ χρησιμοποιεί την μαλακή χρωματική η οποία σχηματίζει από του νη δύο τετράχορδα όμοια νη Πα Βου Γα και Δι Κε Ζω Νη, με τον Γα- Δι να είναι τόνος διαζευκτικός:

8	14	8	12	8	14	8	12
$\text{Βυ.}^{\circ}$	$\text{Πα.}^{\circ}$	$\text{Γα.}^{\circ}$	$\text{Δι.}^{\circ}$	$\text{Κε.}^{\circ}$	$\text{Ζω.}^{\circ}$	$\text{Νη.}^{\circ}$	$\text{Πα.}^{\circ}$

Οι δε **καταλήξεις** του δευτέρου ήχου, όταν έχει ως βάση τον Δι γίνονται ατελείς στον Δι (σπανιότερα στον Βου, τον νη και τον Ζω), εντελείς στον Βου και τον Δι και τελικές στον Δι και πιο σπάνια στον Βου. Όταν έχει ως βάση τον Πα τότε ατελείς έχουμε στον Δι, εντελείς και τελικές στον Πα. Οι δε οριστικές καταλήξεις γίνονται πάντα στην βάση του ήχου.

Σε ότι αφορά τις **μεταβολές κατά ήχο**, στα μέλη του Ήχου συνηθίζεται άλλοτε το μέλος να κατέρχεται από τον Δι διατονικά τιθέμενης της διατονικής φθοράς επί του Δι ή του Γα. Άλλες φορές το μέλος κατέρχεται από τον Δι χρωματικά με την κλίμακα του Πλαγίου Β΄ τιθέμενης της φθοράς  $\text{Γα.}^{\circ}$  επί του Γα. Κάποιες φορές επίσης μετά την ανάβαση από τον Δι το μέλος μετατρέπεται σε διατονικό παίρνοντας ο Δι ή και ο Κε διατονική φθορά. Ακόμη κάποιες φορές το μέλος στην ανάβαση της μελωδίας μετατρέπεται σε χρωματικό και σύμφωνα με την κλίμακα του Πλαγίου Β΄ παίρνοντας μάλιστα την φθορά  $\text{Δι.}^{\circ}$  είτε επί του φυσικού τόνου Κε, είτε επί του Δι. Αυτό που συμπεραίνουμε είναι ότι σε κάθε περίπτωση οι μαρτυρίες των φθόγγων υφίστανται κάθε φορά τροποποίηση και το σύστημα καταστρέφεται.

Μιλώντας για το **ήθος** ο Παναγιωτόπουλος αναφέρει ότι αυτό διαφέρει από αυτό του Ήχου Α΄. Χαρακτηρίζεται ως συστατικό και διακρίνεται από γλυκύτητα και είναι το μέλος παθητικότερο. Γι αυτό είναι καταλληλότερο για έκφραση μετάνοιας, ικεσίας, θέρμης, ελπίδας, αφοσίωσης και αγάπης. Υστερεί όμως σε σχέση με αυτό του πρώτου ήχου σε σεμνότητα και σοβαρότητα. Το Λύδιον μέλος σύμφωνα με τους αρχαίους αρμόζει σε συμπόσια και διασκεδάσεις, οδηγεί στην ανανδρία και διαθέτει προς ηδυπάθεια τις ψυχές των νέων.

#### 4.2.4. Ήχος Γ<sup>84</sup>

<sup>84</sup> Παναγιωτόπουλος, *Θεωρία και Πράξη Της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, 189.

Ο Ήχος Γ' αντιστοιχεί στον Φρύγιο τρόπο των αρχαίων Ελλήνων και ανήκει στο εναρμόνιο γένος. Η **Αρκτική μαρτυρία** είναι Ήχος  $\text{Γα}$  ενώ πιο εύχρηστη και

συνηθισμένη είναι η εξής  $\text{γῆ Γα}$ . Συνήθως ο Ήχος Γ' χρησιμοποιεί τις διατονικές φθορές,

οπότε και το μέλος κινείται στην διατονική κλίμακα. Διατονική φθορά του Γα είναι η  $\text{ϕ}$ , ενώ άλλοτε χρησιμοποιεί την εναρμόνιο φθορά  $\text{ϖ}$ , ο οποία τίθεται στους φθόγγους Γα ή Βου ή Ζω.

**Η κλίμακα** του Ήχου Γ' κάποιες φορές είναι διατονική και κάποιες εναρμόνια τιθέμενης της εναρμόνιας φθοράς επί του Γα ή του Ζω οπότε και σχηματίζεται η εναρμόνια κλίμακα.

12	12	6	12	12	6	12	12	6	
$\text{γῆ}$	$\text{πῆ}$	$\text{ϖῆ}$	$\text{ρῆ}$	$\text{σῆ}$	$\text{ξῆ}$	$\text{ζῆ}$	$\text{υῆ}$	$\text{φῆ}$	$\text{ψῆ}$

Παρατηρούμε ότι στην κλίμακα υπάρχουν μόνο μείζονες τόνοι και ημίτονα. Οι μαρτυρίες των φθόγγων είναι εναρμόνιες και όταν ο ήχος βαίνει διατονικά γίνονται διατονικές.

**Μελωδική βάση** του Ήχου Γ' στα ειρμολογικά και στα στιχηραρικά μέλη είναι ο Γα. Στα παπαδικά ο Γα λαμβάνει την διατονική φθορά του νη  $\text{ϖ}$  και γίνεται κατά μετάθεση ως νη, οπότε το μέλος μετατρέπεται σε διατονικό και βαίνει σαν πλάγιος δ'.

Οι **δεσπόζοντες φθόγγοι** στα ειρμολογικά και στιχηραρικά μέλη είναι οι Γα, Κε, Πα. Στα δε παπαδικά (εκ του Γα ως νη) είναι οι Γα, Κε, Ζω, Νη. Οι **καταλήξεις** στα ειρμολογικά και στιχηραρικά μέλη είναι, ατελείς στους φθόγγους Γα, Κε και νη, εντελείς στους Πα, Κε, τελικές και οριστικές στο Γα. Στα παπαδικά μέλη ατελείς καταλήξεις γίνονται στους φθόγγους Κε, Ζω, Νη (οι οποίοι λαμβάνονται ως Βου, Γα, Δι), εντελείς και τελικές, αλλά και οριστικές στον Γα λαμβανόμενος ως νη. Το δε **Ήθος** του Ήχου Γ' είναι διασταλτικό και χαρακτηρίζει αυτόν ως ανδρικό, πολεμικό και παρορμητικό.

#### 4.2.5. Ήχος Δ'<sup>85</sup>

Ο Παναγιωτόπουλος αναφέρει ότι ο Ήχος Δ', κατά την παράδοση των αρχαίων Ελλήνων, είναι ο ονομαζόμενος Μιξολύδιος. Ανήκει και αυτός στο διατονικό σύστημα. Η

**Αρκτική μαρτυρία** του είναι Ήχος  $\overset{\zeta}{\delta\lambda}$  Δι ή Ήχος  $\overset{\zeta}{\delta\lambda}$  Πα η οποία ορίζει ως βάση του ήχου τον

Δι ή τον Πα, αλλά και η Ήχος  $\overset{\zeta}{\delta\lambda} \rightarrow \overset{\sigma}{\beta\alpha}$ , η οποία ορίζει ως βάση τον φθόγγο Βου. Επίσης

$\xi \alpha$

**φθορές** ο ήχος δ', χρησιμοποιεί τις διατονικές όπως του Πα, Βου, Δι

Σε ότι αφορά την **κλίμακα**, ήχος δ' χρησιμοποιεί την διατονική και ακολουθεί το οκτάχορδο σύστημα ή διαπασών. Στα ειρμολογικά μέλη **βάση** του ήχου είναι ο φθόγγος Βου, ενώ στα στιχηραρικά είναι ο φθόγγος Πα και στα παπαδικά ο Δι. Οι δε **δεσπόζοντες φθόγγοι** στα ειρμολογικά είναι οι Δι και Βου, στα στιχηραρικά μέλη είναι οι Πα, Βου, Δι και στα παπαδικά οι Βου, Δι, Ζω.

Επίσης οι **καταλήξεις** στα ειρμολογικά μέλη γίνονται στου φθόγγους Πα, Βου, Δι, ενώ οι εντελείς και οι τελικές στον Βου. Στα δε στιχηραρικά μέλη ατελείς γίνονται στον Δι και στον Βου, εντελείς στον Πα και τελικές στον Βου. Στα παπαδικά μέλη οι ατελείς καταλήξεις γίνονται στον Πα και Ζω, οι εντελείς και οι τελικές στον Δι. Τέλος οι οριστικές καταλήξεις γίνονται στα μεν ειρμολογικά και στιχηραρικά στον Βου και στα παπαδικά στον φθόγγο Δι.

Σχετικά με τις **μεταβολές κατά ήχο**, ο ήχος δ' σπάνια κάνει μετάβαση σε άλλον ήχο. Συνήθως χρησιμοποιεί την χροά του ζυγού  $\overset{\sigma}{\delta\lambda}$  στα στιχηραρικά και ειρμολογικά μέλη, ενώ στον ήχο αυτόν έχουμε και μέλη επείσακτα. Αναφερόμενος στο **ήθος** του ήχου ο Παναγιωτόπουλος λέει ότι αυτό παρουσιάζεται διαφορετικό στα ειρμολογικά, από ότι στα στιχηραρικά ή παπαδικά μέλη. Στα μεν ειρμολογικά μέλη φέρει χαρακτήρα πανηγυρικό, ευφρόσυνο και τερπνό. Στα στιχηραρικά το ήθος μοιάζει ησυχαστικό και χαρακτηρίζεται για την απλότητα και την σεμνότητά του. Και τέλος στα παπαδικά μέλη είναι σοβαρό και μεγαλοπρεπές και διακατέχεται από ευλάβεια και κατάνυξη. Συμπεραίνει δε ο συγγραφέας ότι το ήθος συγγενεύει στα μεν ειρμολογικά μέλη με αυτά του ήχου Β', ενώ τα στιχηραρικά και παπαδικά μέλη μοιάζουν με το ήθος του ήχου Α'.

#### 4.2.6. Ήχος Πλάγιος Α'<sup>86</sup>

Ο Ήχος Πλάγιος Α', είναι ο πρώτος στην σειρά των πλαγίων ή παραγώγων ήχων όπως τους ονομάζει ο Παναγιωτόπουλος και αντιστοιχεί στον λεγόμενο Υποδώριο τρόπο ή αρμονία, κατά το σύστημα των αρχαίων Ελλήνων. Ανήκει στο διατονικό γένος, όπως και ο Ήχος Α',

<sup>85</sup> Παναγιωτόπουλος, *Θεωρία και Πράξη Της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, 196.

<sup>86</sup> Ο.π., σ. 205.

διαφέρει όμως από αυτόν στη βάση, στους δεσπόζοντες φθόγγους, τις καταλήξεις αλλά και στην έκταση.

Ο πλάγιος Α' έχει την εξής **αρκτική μαρτυρία** : Ήχος  $\lambda$  ή Πα σύμφωνα με την οποία ορίζεται ως βάση του μέλους ο Πα. Επίσης στα ειρμολογικά μέλη αρκτική μαρτυρία είναι η Ήχος  $\lambda$  ή Πα  $\frac{\rho}{\kappa\epsilon}$  η οποία ορίζει ως βάση του ήχου τον φθόγγο Κε. Σχετικά με την **κλίμακα**,

ο πλάγιος α' χρησιμοποιεί την διατονική κλίμακα πράγμα που σημαίνει ότι και οι μαρτυρίες των φθόγγων είναι διατονικές. Συνηθίζει δε ο πλάγιος Α' να έχει τον Ζω με ύφεση, όπως αντίστοιχα στα ειρμολογικά μέλη ο Δ' ζητά με ύφεση τον Κε. Γι αυτό στα μέλη του ήχου αυτού

βρίσκουμε τον Ζω με ύφεση ή ακόμα Ζω έχοντας φθορά εναρμόνια. Στα στιχηραρικά και στα παπαδικά μέλη **βάση** του ήχου είναι ο φθόγγος Πα, ενώ στα ειρμολογικά είναι ο Κε. Ο πλάγιος Α' ακολουθεί το οκτάχορδο ή διαπασών **σύστημα**, ενίοτε όμως και κυρίως στα ειρμολογικά μέλη μεταβαίνει όπως και οι ήχος Α', στο σύστημα του τροχού.

**Μεταβολές κατά ήχο**, δεν συνηθίζει ο Πλάγιος Α'. Σε κάποιες περιπτώσεις όμως όπου το οξύ τετράχορδο της κλίμακας γίνεται εναρμόνιο δια της εναρμόνιας φθοράς του Ζω, γίνεται μετάβαση στον Ήχο Πλάγιο Β'. Οι δε **δεσπόζοντες φθόγγοι** στα στιχηραρικά και τα παπαδικά μέλη είναι οι Πα, Δι, Κε, ενώ στα ειρμολογικά είναι οι Κε, Νη.

Οι δε **καταλήξεις** στα στιχηραρικά μέλη γίνονται ατελείς στους φθόγγους Δι, Κε, εντελείς στον Πα και τελικές στον Δι και Πα. Σε ότι αφορά τα ειρμολογικά μέλη, ατελείς γίνονται στον Νη, εντελείς και τελικές στον Κε. Στα παπαδικά μέλη ατελείς γίνονται στους φθόγγους Δι, Κε, εντελείς στους Δι, Πα και τελικές στον φθόγγο Πα. Οι οριστικές καταλήξεις γίνονται στην βάση του ήχου. Μιλώντας για το **ήθος** του ήχου αυτό παρουσιάζει ποικιλία στα διάφορα μέλη. Κάποιες φορές φέρει χαρακτήρα πανηγυρικό και χαρμόσυνο και άλλες φορές παθητικό και θρηνώδη, οπότε το μέλος φέρει τον Ζω με ύφεση.

#### 4.2.7. Ήχος Πλάγιος Β'<sup>87</sup>

Ο Παναγιωτόπουλος μιλώντας για τον Πλάγιο Β', αναφέρει ότι είναι, σύμφωνα με τους αρχαίους Έλληνες μουσικούς, ο Υπολύδιος τρόπος. Ανήκει στο χρωματικό γένος όπως και ο Ήχος Β', διαφέρει όμως από αυτόν στην βάση, στους δεσπόζοντες φθόγγους, στις καταλήξεις, στην κλίμακα και στην έκταση. Αυτό συμβαίνει γιατί ο πλάγιος β' ανεβαίνει περισσότερο από την βάση του, από ότι ο ήχος β' από την δική του.

<sup>87</sup> Παναγιωτόπουλος, *Θεωρία και Πράξη Της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, 212.

Η **Αρκτική μαρτυρία** ήχου είναι  $\acute{\text{Ηχο}} \lambda_{\pi} \rightsquigarrow \overset{\circ}{\text{Πα}}$ , η οποία ορίζει ως βάση τον φθόγγο

Πα. Άλλες φορές η μαρτυρία είναι  $\acute{\text{Ηχος}} \lambda_{\pi} \rightsquigarrow \overset{\circ}{\text{Πα}} \text{—} \text{—}$ , ή  $\acute{\text{Ηχος}} \lambda_{\pi} \rightsquigarrow \text{Πα} \text{—} \text{—}^{\sigma}$ , η οποία ορίζει ως βάση τον Δι. Από την άλλη στα ειρμολογικά μέλη ο πλάγιος β' έχει την μαρτυρία  $\acute{\text{Ηχος}} \lambda_{\pi} \rightsquigarrow \overset{\circ}{\text{Ββ}}$ , η οποία ορίζει ως βάση τον φθόγγο Βου, όπως επίσης και την μαρτυρία  $\acute{\text{Ηχος}} \lambda_{\pi} \rightsquigarrow \overset{\circ}{\text{Ββ}} \text{—} \text{—}$  η οποία ορίζει ως βάση τον φθόγγο Δι.

Ο Πλάγιος Β' χρησιμοποιεί την **χρωματική κλίμακα** η οποία αποτελείται από δύο όμοια τετράχορδα, Πα Βου Γα Δι και Κε Ζω Νη Πα', το οποία είναι διαζευγμένα με τον μείζονα τόνο Δι-Κε:

6	20	4	12	6	20	4
$\pi$	$\beta$	$\gamma$	$\delta$	$\zeta$	$\eta$	$\pi$

Σχετικά με τους **δεσπίζοντες φθόγγους** αυτοί στα στιχηραρικά και παπαδικά μέλη είναι οι Πα, Δι, Κε, ενώ στα ειρμολογικά μέλη, οι φθόγγοι Βου και Δι.

Οι δε **καταλήξεις** τόσο στα στιχηραρικά όσο και στα παπαδικά μέλη γίνονται ατελείς στους φθόγγους Δι, Κε, ενώ οι εντελείς και τελικές στον φθόγγο Πα και κάποιες φορές στον φθόγγο Δι. Στα ειρμολογικά μέλη οι ατελείς γίνονται στον Δι και στον Βου, αλλά κάποιες φορές και στον νη, οι εντελείς και οι τελικές στον Βου και κάποιες φορές στον Δι. Τέλος οι οριστικές καταλήξεις γίνονται στα στιχηραρικά και παπαδικά μέλη στον φθόγγο Δι και πιο σπάνια στον Πα, ενώ στα ειρμολογικά στους φθόγγους Βου ή Δι.

Το **ήθος** του Πλαγίου Β' είναι σε γενικές γραμμές συσταλτικό. Στα δε στιχηραρικά και παπαδικά μέλη γίνεται παθητικό, κατανυκτικό και πένθιμο. Ενώ στα ειρμολογικά μέλη και ειδικά σε αυτά που ακολουθούν την κλίμακα και την ποιότητα του ήχου Β', το ήθος είναι ανάλογο με τα αντίστοιχα μέλη του δευτέρου ήχου, είναι δηλαδή τερπνό και ηδονικό.

#### 4.2.8. Ήχος Βαρύς<sup>88</sup>



Ο Ήχος Πλάγιος Γ' ή Βαρύς αντιστοιχεί με τον Υποφρύγιο τρόπο των αρχαίων Ελλήνων. Ο λόγος που αυτός ο ήχος ονομάστηκε Βαρύς είναι διότι έχει ως βάση του τον χαμηλότερο φθόγγο, δηλαδή τον ζω πράγμα που δυσκολεύει την κατάβαση του μέλους. Για τον λόγο αυτό


<sup>88</sup> Παναγιωτόπουλος, *Θεωρία και Πράξη Της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, 222.




η βάση του ήχου μετατέθηκε στον φθόγγο Γα, έτσι ο βαρύς έχει ως βάση του τον φθόγγο Γα, εκτός από κάποια μέλη που έχουν διατηρήσει τον ζω για βάση τους.

Ο Βαρύς ήχος, κατά τον Παναγιωτόπουλο, διαθέτει μέλη εναρμόνια αλλά και διατονικά. Ανήκει στο διατονικό γένος, αλλά και στο εναρμόνιο όπως ο κύριός του ήχος. Διαφέρει δε ο Βαρύς ήχος από τον ήχο Γ' στους δεσπόζοντες φθόγγους και στις καταλήξεις, ενώ ο εκ του ζω βαρύς διατονικός διαφέρει από τους άλλους ήχους κατά τη βάση και τις καταλήξεις.

Ο Βαρύς έχει **αρκτική μαρτυρία** την Ήχο  Γα αλλά και Ήχο  Ζωόπου

σύμφωνα με την πρώτη βάση του ήχου είναι ο Γα, ενώ με την δεύτερη βάση είναι ο Ζω. Οι δε **φθορές** του ήχου είναι η εναρμόνια φθορά  για τον εναρμόνιο Ζω, η οποία τίθεται συνηθώς επί του Ζω, αλλά και επί του Γα και πιο σπάνια επί του Βου. Στα δε διατονικά μέλη ο Βαρύς χρησιμοποιεί τις διατονικές φθορές.

Σε ότι αφορά την **κλίμακα** ο Βαρύς στα στιχηραρικά και ειρμολογικά μέλη χρησιμοποιεί την εναρμόνια κλίμακα, ενώ στα παπαδικά μέλη χρησιμοποιεί την διατονική. Η εναρμόνια κλίμακα είναι αυτή του ήχου γ' η οποία έχει βάση τον Γα και σχηματίζει από του νη και προς το οξύ τρία τετράχορδα όμοια συνημμένα. Η δε διατονική την οποία όπως αναφέρθηκε χρησιμοποιεί ο βαρύς στα παπαδικά μέλη, έχει βάση τον ζω. Με βάση αυτά και οι μαρτυρίες των φθόγγων της κλίμακας είναι διατονικές όταν το μέλος ακολουθεί την διατονική κλίμακα, ενώ εναρμόνιες όταν το μέλος ακολουθεί την εναρμόνια κλίμακα.

Ο Παναγιωτόπουλος μιλώντας για τις **μεταβολές** βαρέως ήχου αναφέρει ότι παρατηρούνται πολλές, σε εναρμόνια ή διατονικά μέλη. Τόσο στα μέλη εκ του Γα, όσο και εκ του ζω, συνηθίζεται μετάβαση στον Ήχο Α' και Ήχο Β'. Στην δεύτερη περίπτωση και στα μέλη του ζω τίθεται επί του Πα η φθορά του Δι .

Στα εναρμόνια μέλη του Ήχου Βαρύ, **δεσπόζοντες φθόγγοι** είναι οι Γα, Δι και Ζω, ενώ στα διατονικά οι ζω, Πα, Γα και Δι. Οι δε **καταλήξεις** στα ειρμολογικά και στιχηραρικά μέλη εκ του Γα, ατελείς γίνονται στους φθόγγους Γα, Δι, Πα, ενώ εντελείς και τελικές στον Γα. Ενώ στα διατονικά μέλη εκ του Ζω, ατελείς γίνονται στους φθόγγους ζω, Πα, Γα, Δι και εντελείς και τελικές στον ζω. Τέλος οι οριστικές καταλήξεις γίνονται στα δε μέλη εκ του Γα, στον φθόγγο Γα και στα μέλη εκ του ζω, στον φθόγγο ζω.

Αναφορικά με τις **εκτάσεις** στα ειρμολογικά και στιχηραρικά μέλη του ήχου εκ του Γα, αυτά εκτείνονται μέχρι του Νη επί το οξύ τετράχορδο και έως του νη επί το βαρύ, ενώ στα αργά στιχηραρικά μέλη βρίσκουμε μεγαλύτερες καταβάσεις και αναβάσεις, έως του ζω. Από την άλλη στα διατονικά μέλη εκ του ζω, η μελωδία φθάνει επί το οξύ έως τον Βου' και επί το βαρύ έως τον δι. Από απόψεως **ήθους** ο βαρύς κλίνει προς το ησυχαστικό. Το εναρμόνιο μέλος του ήχου κλίνει προς τον ήχο γ' και δίνει την εντύπωση γαλήνης και ειρήνης. Από την άλλη ο διατονικός βαρύς εκ του ζω, έχει ήθος που μοιάζει με το ειρμολογικό του ήχου δ', δηλαδή κλίνει προς το πανηγυρικό και ευφρόσυνο.

#### 4.2.9. Ήχος Πλάγιος Δ'<sup>89</sup>

Ο Ήχος Πλάγιος Δ', κατά τους αρχαίους Έλληνες λεγόμενος Ύπομιξολύδιος, ανήκει στο διατονικό γένος και διαφέρει από τον ήχο δ' στην βάση, τους δεσπόζοντες φθόγγους και τις καταλήξεις. Η **Αρκτική μαρτυρία** του ήχου είναι η Ήχος  $\lambda \pi \delta \dot{\lambda} \text{N}\eta$  και ορίζει ως βάση του ήχου τον φθόγγο νη, αλλά και η Ήχος  $\lambda \pi \delta \dot{\lambda} \text{N}\eta$ , η οποία ορίζει ως βάση τον Γα. Ο Πλάγιος Δ' χρησιμοποιεί τις διατονικές φθορές, ιδιαίτερα δε ανήκει σε αυτόν η διατονική φθορά του νη  $\rho$  και η αντιφωνία αυτής η Νη  $\rho$ .

Η διατονική **κλίμακα** με βάση τον νη είναι η κλίμακα του ήχου αυτού. Αποτελείται από δύο τετράχορδα όμοια νη Πα Βου Γα και Δι Κε Ζω Νη, τα οποία είναι διαζευγμένα με τον μείζονα τόνο Γα-Δι. **Μεταβολή** από τον Πλάγιο Δ', έχουμε συνήθως στον Ήχο Β'. Οι **δεσπόζοντες φθόγγοι** και όταν η βάση του ήχου είναι ο νη, είναι οι φθόγγοι νη, Βου, Δι, ενώ  $\rho$  στα μέλη που βάση είναι ο Γα, τότε είναι οι φθόγγοι Γα, Δι, Ζω.

Οι **δε καταλήξεις** κατά τον Παναγιωτόπουλο για τα μέλη του πλαγίου δ' και όσα είναι εκ του νη γίνονται ατελείς, στους φθόγγους Δι, Βου, νη, εντελείς στον νη αλλά και στον Δι, ενώ οι τελικές στον νη και σπανιότερα στον Βου. Από την άλλη στα μέλη του ήχου όπου η βάση  $\rho$  είναι ο Γα, οι ατελείς γίνονται στον Δι, οι εντελείς και τελικές στον Γα. Τέλος οι οριστικές γίνονται πάντοτε στην βάση του ήχου. Το **ήθος** του Πλαγίου Δ' είναι ησυχαστικό. Ειδικά, αναφέρει ο συγγραφέας, ότι αργά μέλη διακρίνονται για την ιεροπρέπεια και σεμνότητα τους, ενώ άλλα μέλη εμφανίζουν ήθος ευχάριστο και ηδονικό και συγκεκριμένα τα μέλη εκ του Γα, διότι παραπέμπουν στον ήχο γ' και τον βαρύ.

<sup>89</sup> Παναγιωτόπουλος, *Θεωρία και Πράξη Της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, 229.

## 4.3. ΟΙ ΗΧΟΙ ΚΑΤΑ ΤΟΝ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ

### 4.3.1. Περί Ήχων

Ο Κωνσταντίνου αναφερόμενος και αυτός με την σειρά του στους Εκκλησιαστικούς ήχους, λέει ότι οι ύμνοι της Εκκλησιαστικής μας Μουσικής έχουν μελοποιηθεί σε οκτώ διαφορετικούς ήχους-τρόπους. Οι παλαιοί δάσκαλοι καθόριζαν το όνομα κάθε ήχου, αλλά και την σχέση του με τους υπόλοιπους ήχους ανάλογα με την θέση του και την πορεία των διαστημάτων δηλαδή την πορεία των διαστημάτων κατά τετράχορδο ή πεντάχορδο.

Το μελωδικό άκουσμα κάθε ήχου είναι μοναδικό και έχει χαρακτηριστικά γνωρίσματα που το κάνουν μοναδικό. Έτσι τα **συστατικά** του κάθε ήχου είναι: η βάση, τα διαστήματα, οι δεσπόζοντες φθόγγοι, οι καταλήξεις του μέλους και οι μουσικές έλξεις του. Υπάρχουν επίσης και δύο **γνωριστικά στοιχεία** και είναι: η μαρτυρία του και το απήχημα του.

Για το πως **βρίσκουμε την βάση κάθε ήχου**, ο συγγραφέας περιγράφει τα εξής: αρχικά οι ήχοι της εκκλησιαστικής μουσικής διακρίνονται σε **κύριους και πλάγιους ήχους**. Τέσσερις οι κύριοι ήχοι και τέσσερις οι πλάγιοι. Η βάση κάθε κύριου ήχου απέχει από αυτή του πλάγιου τέσσερις φωνές ή ένα πεντάχορδο ή 42 τμήματα.

Σχετικά με την **δημιουργία των δευτερευόντων ήχων**, ο Κωνσταντίνου αναφέρει ότι οι οκτώ ήχοι και ανάλογα με την πορεία της μελωδίας τους, κάποιες φορές κάνουν τελικές καταλήξεις στους δεσπόζοντες φθόγγους τους και μακριά από την βάση τους. Δηλαδή οι κύριοι ήχοι να τελειώνουν την μελωδία τους δύο ή τρεις ή και τέσσερις φωνές κάτω από την βάση τους. Από την άλλη οι πλάγιοι ήχοι κάποιες φορές βλέπουμε να τελειώνουν τρεις, τέσσερις, πέντε ή και επτά φορές πάνω από τη βάση τους.

«Με βάση αυτό όταν οι κύριοι ήχοι τελειώνουν δύο φωνές κάτω από τη βάση τους ονομάζονται **μέσοι**, όταν τελειώνουν τρεις φωνές κάτω ονομάζονται **παράμεσοι** και όταν τελειώνουν τέσσερις φωνές κάτω ονομάζονται **πλάγιοι**. Από την άλλη όταν οι πλάγιοι ήχοι τελειώνουν δύο φωνές πάνω από την βάση τους ονομάζονται **δίφωνοι**, όταν τελειώνουν τρεις φωνές ονομάζονται **τρίφωνοι**, και με αυτόν τον τόπο έχουμε ήχους **τετράφωνους, πεντάφωνους και επτάφωνους**. Έτσι κάποιες φορές παρατηρούνται συνθέσεις οι οποίες χρησιμοποιούν ως βάση αυτή την διφωνία ή τριφωνία για παράδειγμα, Ήχος Πλάγιος του Δευτέρου τετράφωνος».<sup>90</sup>

Επίσης ο Κωνσταντίνου αναφέρει ότι υπάρχουν ήχοι οι οποίοι έχουν τα ίδια συγγενικά μουσικά διαστήματα στις κλίμακές τους. Οι ήχοι αυτοί συναποτελούν μια μουσική οικογένεια που ονομάζεται **γένος**. Τα **μουσικά γένη** είναι τα εξής: α) *το διατονικό γένος* το οποίο χρησιμοποιεί μείζονες τόνους, ελάχιστους και ημιτόνια, β) *το χρωματικό γένος* το οποίο χρησιμοποιεί τόνους υπερμείζονες, μείζονες και ημιτόνια και γ) *εναρμόνιο γένος* το χαρακτηριστικό του οποίου είναι η εναρμόνια δίεση και η υπερμείζων και υπερελάσων διφωνία.

<sup>90</sup> Κωνσταντίνου, *Θεωρία και Πράξη της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, 84.

Έτσι κάθε γένος, ανάλογα με τους τόνους που χρησιμοποιεί, μπορεί να χωριστεί σε δύο κατηγορίες ή αποχρώσεις, τις οποίες ονομάζουμε χροές και αυτές είναι δύο: **1) η μαλακή χροά** και **η σκληρή χροά**.

Ο συγγραφέας λοιπόν στο σύγγραμμα του περιγράφει τους οκτώ ήχους και όλα τα παρακλάδια τους ανά γένος και ταυτόχρονα ανά χροά δηλαδή, ήχοι του μαλακού διατόνου, ήχοι του σκληρού διατόνου, ήχοι του σκληρού χρώματος, ήχοι του μαλακού χρώματος. Παρακάτω θα αναφέρουμε μόνο τους βασικούς ήχους της οκταηχίας.

#### 4.3.2. Ήχος (Έσω) Α<sup>91</sup>

Ο Κωνσταντίνου αναφέρει για τον Πρώτο Ήχο πως θεμελιώνεται στον φθόγγο Κε και ότι ο ήχος αυτός θεωρείται ήχος της Παπαδικής. Επειδή όμως ο φθόγγος Κε, ως προς την οξύτητα του είναι υψηλός, η βάση του ήχου μεταφέρθηκε στον φθόγγο Πα, ο οποίος είναι η βάση του Πλαγίου Α'. Αυτός είναι λοιπόν ο Έσω (χαμηλός) Πρώτος ήχος ο οποίος χρησιμοποιεί την κλίμακα του πλαγίου ήχου και προχωρεί με τετράχορδα διαζευγμένα. Η **κλίμακα** του ήχου είναι η εξής:

10	8	12	12	10	8	12
π q	β λ	γ η	Δ q	ξ q	ζ λ	ν η π q

Εικόνα. Κλίμακα Ήχου Α' εκ του Πα<sup>92</sup>

Η **αρκτική μαρτυρία** είναι η εξής Ήχος  $\frac{4}{q}$  Πα<sup>93</sup>. Στον Ήχο Α' έχουν γραφτεί μέλη του

Ειρμολογίου, του Στιχηραρίου και της Παπαδικής. **Δεσπόζοντες φθόγγους** ο Ήχος Α' στα ειρμολογικά έχει τους φθόγγους Πα, Δι και τον Κε πιο σπάνια. Στα Στιχηραρικά και Παπαδικά έχει δεσπόζοντες φθόγγους τον Πα, Γα, Δι, Κε και τον άνω Πα. Οι δε **καταλήξεις** του ήχου στα μεν ειρμολογικά μέλη του ήχου γίνονται ατελείς στον Δι και τον Κε και τελικές στον Πα. Ενώ στα στιχηραρικά και παπαδικά μέλη καταλήξεις ατελείς γίνονται στον Γα, στον Δι και στον Κε και τελικές στον Πα.

#### 4.3.3. Ήχος (Έξω Πρώτος) τετράφωνος εκ του Κε<sup>93</sup>

Το παλαιό καιρό τα μέλη του Ήχου Α' ήταν τονισμένα από τον φθόγγο Κε ο οποίος θεωρείτο η φυσική βάση του ήχου. Ο ήχος αυτός από τον Κε ονομάζεται σήμερα Ήχος Πρώτος

<sup>91</sup> Κωνσταντίνου, *Θεωρία και Πράξη της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, 86.

<sup>92</sup> *Ο.π.*, σ. 86.

<sup>93</sup> *Ο.π.*, σ. 93.

τετράφωνος και θεωρείται ήχος της παπαδικής μελοποιίας. Η **αρκτική μαρτυρία** του ήχου αυτού είναι Ἦχος  $\frac{\zeta}{\eta}$   $\overset{\circ}{\text{Κε}}$ , ενώ η κλίμακα του οποίου είναι η εξής:

10	8	12	10	8	12	12	
$\frac{\chi}{\eta}$	$\frac{\zeta}{\lambda}$	$\nu$	$\frac{\pi}{\eta}$	$\frac{\beta}{\lambda}$	$\frac{\gamma}{\eta}$	$\frac{\Delta}{\lambda}$	$\frac{\chi}{\eta}$

Εικόνα. Κλίμακα Ἦχου Α' εκ του Κε<sup>94</sup>

#### 4.3.4. Ἦχος Β' Μαλακός Χρωματικός εκ του Δι<sup>95</sup>

Ο ήχος αυτός ονομάζεται στιχηραρικός γιατί σε αυτόν ψάλλονται τα αργοσύντομαστιχηραρικά του Δευτέρου ήχου της οκτωήχου. Ψάλλονται επίσης απολυτικά, καθίσματα, εισοδικά, ο τρισάγιος ύμνος, αλληλουιάρια, δοξολογίες, χερουβικά και κοινωνικά.

Η **αρκτική μαρτυρία** του είναι Ἦχος  $\frac{\omega}{\eta}$   $\overset{\circ}{\text{Δι}}$ , βάση του είναι ο φθόγγος Δι και η φθορά του

δηλώνει ότι ο ήχος ανήκει στην χροά του μαλακού χρώματος. Η δε **κλίμακα** του ήχου είναι η εξής:

8	16	6	8	16	6	12	
$\frac{\Delta}{\sigma}$	$\frac{\chi}{\sigma}$	$\frac{\zeta}{\sigma}$	$\frac{\nu}{\sigma}$	$\frac{\pi}{\sigma}$	$\frac{\beta}{\sigma}$	$\frac{\gamma}{\sigma}$	$\frac{\Delta}{\sigma}$

Εικόνα. Κλίμακα Ἦχου Β' μαλακού χρωματικού εκ του Δι<sup>96</sup>

**Δεσπόζοντες φθόγγους** έχει τον Δι και τον Ζω, τον άνω Νη όταν τριφωνεί και τον Βου και τον Νη όταν πλαγιάζει. **Καταλήξεις** κάνει ατελείς στον άνω Ζω, στον άνω Νη, στον Βου και στον Νη, ενώ εντελείς και τελικές στον Δι.

#### 4.3.5. Ἦχος Β' Έσω Μαλακός Χρωματικός εκ του Βου<sup>97</sup>

<sup>94</sup> Κωνσταντίνου, *Θεωρία και Πράξη της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, 94.

<sup>95</sup> *Ο.π.*, σ. 169.

<sup>96</sup> *Ο.π.*, σ. 169.

<sup>97</sup> *Ο.π.*, σ. 177.

Στα ειρμολογικά μέλη του Δευτέρου ήχου η βάση του ήχου δεν είναι ο άνω Ζω ή οι Δι, αλλά η μελωδία εκτείνεται προς τα πάνω και η βάση μεταφέρεται στον Βου ή τον Πα ή τον Νη. Στον φθόγγο Βου λοιπόν, ο οποίος αποτελεί την φυσική βάση του ήχου δημιουργήθηκε ο Έσω χαμηλός Ήχος Β' μαλακός χρωματικός. Ονομάστηκε (Εσω) για να ξεχωρίζει από τον Πλάγιο Β' σκληρό χρωματικό και σε αυτόν ψάλλονται τροπάρια, κατανυκτικά, αναβαθμοί, αναστάσιμα, προσόμια, κανόνες, καταβασίες και δοξολογίες. Η **αρκτική μαρτυρία** του είναι Ήχος  $\overline{\text{Β}}\text{β}$  και η κλίμακα του είναι η εξής:

8	16	6	12	8	16	6	
$\overline{\text{β}}$	$\overline{\text{γ}}$	$\overline{\text{Δ}}$	$\overline{\text{χ}}$	$\overline{\text{ζ}}$	$\overline{\text{ν}}$	$\overline{\text{π}}$	$\overline{\text{ε}}$

**Εικόνα.** Κλίμακα Ήχου Β' (Εσω) μαλακού χρωματικού εκ του Δι<sup>98</sup>

Οι **δεσπόζοντες φθόγγοι** του ήχου είναι ο Βου και ο Κε (κάποιες φορές ο Δι και ο άνω Ζω). **Καταλήξεις** γίνονται ατελείς στον Κε και τελικές στον Βου.

#### 4.3.6. Ήχος Γ' (Εσω) Σκληρός Διατονικός<sup>99</sup>

Η θεωρητική βάση παραγωγής των ήχων είναι ο Δι του μέσου διαπασών. Τρεις φωνές πάνω από αυτόν, δηλαδή στον άνω Νη, θεμελιώνεται ο Ήχος Γ' της εκκλησιαστικής μας μουσικής. Επειδή όμως ο ήχος αυτός ήταν ψηλά και έξω από το μέσο διαπασών, μεταφέρθηκε στη βάση του πλάγιου του τον φθόγγο Γα και έτσι ονομάστηκε **Έσω χαμηλός Τρίτος**.

Η **αρκτική μαρτυρία** του είναι Ήχος  $\overline{\text{Γ}}\text{γ}$   $\overline{\text{Γ}}\text{α}$ , επίσης η μαρτυρία του γράφεται και

με το μουσικό όνομα του ήχου (**Νανά**), Ήχος  $\overline{\text{γ}}$   $\overline{\text{Γ}}\text{α}$ . Αναλύοντας την μαρτυρία του βλέπουμε

ότι η βάση του ήχου είναι ο φθόγγος Γα, το ολίγον δηλώνει ότι έχει σχέση με τον Πλάγιο Α' και οι τρεις φωνές δηλώνουν ότι η βάση του είναι πάνω από την βάση παραγωγής των ήχων τρεις φωνές, ενώ η φθορά μας λέει ότι ανήκει στη χροά σκληρού διατόνου. Η **κλίμακα** του ήχου είναι:



12	12	6	12	12	12	6
$\overline{\text{γ}}$	$\overline{\text{Δ}}$	$\overline{\text{χ}}$	$\overline{\text{ζ}}$	$\overline{\text{ν}}$	$\overline{\text{π}}$	$\overline{\text{ε}}$

<sup>98</sup> Κωνσταντίνου, *Θεωρία και Πράξη της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, 177.

<sup>99</sup> *Ο.π.*, σ. 127.

**Εικόνα.** Κλίμακα Ήχου Γ<sup>100</sup>

Ο συγγραφέας σημειώνει ότι ο Έσω Τρίτος διακρίνεται: α) στον Απλό ή της Παπαδικής και β) στον Μέσο Τρίτο. Στον απλό έχουν γραφτεί πολυέλεοι, αργά πασαπνοάρια, δοξολογίες, χερουβικά και κοινωνικά. Έχει **δεσπόζοντες φθόγγους** τον Γα, τον Κε και τον άνω Νη, ενώ **καταλήξεις** κάνει ατελείς στον Κε και στον άνω Νη, εντελείς και τελικές στον Γα. Από την άλλη ο Μέσος Τρίτος δηλώνεται με δίφωνα κατάβαση μετά τη μαρτυρία του **Ήχος**

Έσω  Γα 

---

<sup>100</sup> Ό.π., σ. 127.

#### 4.3.7. Ήχος Δ' (Λέγετος) ή Πλάγιος Β' Διατονικός<sup>101</sup>

Ο Ήχος Δ', στα ειρμολογικά μέλη του, έχει βάση τον φθόγγο Βου και έχει μορφή και άκουσμα πλαγίου ήχου. Ο ήχος αυτός ονομάζεται Λέγετος ή Πλάγιος Β' διατονικός. Η **αρκτική**

**μαρτυρία** του ήχου είναι Ήχος  $\frac{\zeta}{\delta\lambda}$   $\xrightarrow{\xi}$  Β $\alpha$  και δηλώνει ότι είναι τέταρτος ήχος, έχει βάση τον Βου, είναι διατονικός. Η **κλίμακα** του ήχου είναι η εξής:

8	12	10	12	8	12	10	
$\frac{\beta}{\lambda}$	$\frac{\gamma}{\nu}$	$\frac{\Delta}{\delta\lambda}$	$\frac{\chi}{\eta}$	$\frac{\zeta}{\lambda}$	$\frac{\nu}{\nu}$	$\frac{\pi}{\eta}$	$\frac{\beta}{\lambda}$

**Εικόνα.** Κλίμακα του Ήχου Δ' (Λέγετος) ή Πλάγιος Β' Διατονικός<sup>102</sup>

Ο Ήχος Λέγετος έχει **δεσπόζοντες φθόγγους** τους φθόγγους Βου, Δι και άνω Ζω, ενώ **καταλήξεις** κάνει ατελείς στον Δι, στον άνω Ζω και στον Πα, εντελείς και τελικές στον Βου.

#### 4.3.8. Ήχος Δ' (Άγια) ή Σκληρός Διατονικός<sup>103</sup>

Σε κάποια μέλη παπαδικά κυρίως του πρώτου ήχου, όταν γίνονται εντελείς ή τελικές καταλήξεις στον Δι, η μελωδία στην καθοδική πορεία της έχει τους άνω Βου και Ζω με ύφεση και **σηματίζεται στον Δι**, ως τρίφωνος του Πλαγίου του Πρώτου, ο Τέταρτος (Άγια) του σκληρού διατόνου. Η **αρκτική μαρτυρία** του ήχου είναι Ήχος  $\frac{\zeta}{\delta\lambda}$   $\overset{\alpha}{\Delta\iota}$ , ενώ δεσπόζοντες φθόγγοι ο Δι, άνω Ζω και άνω Πα όπου και γίνονται οι σχετικές καταλήξεις.

Μεταγενέστερες συνθέσεις του Άγια του σκληρού διατόνου βρίσκονται όχι από τον Δι αλλά τρεις φωνές χαμηλότερα από τον Πα. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργήθηκε ο **Άγια του**

**σκληρού διατόνου από τον Πα**. Η **αρκτική μαρτυρία** είναι Ήχος  $\frac{\zeta}{\delta\lambda}$   $\overset{\alpha}{\text{Πα}}$ , ενώ η κλίμακα του ήχου είναι η εξής:

12	6	12	12	6	12	12	
$\frac{\pi}{\delta\lambda}$	$\frac{\beta}{\eta}$	$\frac{\gamma}{\nu}$	$\frac{\Delta}{\delta\lambda}$	$\frac{\chi}{\eta}$	$\frac{\zeta}{\nu}$	$\frac{\nu}{\nu}$	$\frac{\pi}{\delta\lambda}$

**Εικόνα.** Κλίμακα Ήχου Δ' (Άγια) σκληρού διατόνου εκ του ΠΑ<sup>104</sup>

<sup>101</sup> Κωνσταντίνου, *Θεωρία και Πράξη της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, 111.

<sup>102</sup> Ο.π., σ. 111.

<sup>103</sup> Ο.π., σ. 163.



Ο ήχος έχει δεσπόμενες φθόγγους τον Πα, τον Γα, τον Κε και τον άνω Πα, ενώ καταλήξεις κάνει ατελείς στον Γα, στον Κε και στον Πα και εντελείς και τελικές στον Πα.

#### 4.3.9. Ήχος Πλάγιος Α' (Παπαδικός)<sup>105</sup>

Στον ήχο αυτό ψάλλονται πολυέλεοι, πασαπνοάρια, δοξολογίες, προκείμενα και αλληλουιάρια αποστόλων, χερουβικά, κοινωνικά και κρατήματα. Κατεβαίνοντας την βάση του Ήχου Α' τέσσερις φωνές βρίσκεται ο Πλάγιος Α'. Η **αρκτική μαρτυρία Ήχου**  $\lambda \pi \grave{\alpha} \overset{\circ}{\text{Πα}}$ , φανερώνει την βάση του ήχου και την φθορά του ήχου δηλώνοντας την πορεία των διαστημάτων. Η κλίμακα του ήχου είναι η εξής:

10	8	12	12	10	8	12
$\pi \grave{\alpha}$	$\beta \lambda$	$\gamma \lambda$	$\Delta \lambda$	$\chi \grave{\alpha}$	$\zeta \lambda$	$\nu \lambda$

Εικόνα. Κλίμακα Ήχου Πλαγίου Α' (Παπαδικής)

Οι **δεσπόμενες φθόγγοι** είναι ο Πα, Γα, Κε και ο άνω Πα, ενώ **καταλήξεις** κάνει ατελείς στον Γα, στον Κε και στον άνω Πα. Εντελείς και τελικές στον Πα.

#### 4.3.10. Ήχος Πλάγιος Α' (Ειρμολογικός εκ του Κε) ή Τετράφωνος<sup>106</sup>

Τα ειρμολογικά μέλη του Πλαγίου Α' ψάλλονται από τον φθόγγο Κε όπου και τίθεται η διατονική φθορά. Ο ήχος αυτός λέγεται Πλάγιος Α' ειρμολογικός εκ του Κε ή Πλάγιος Α' τετράφωνος. Η **αρκτική μαρτυρία Ήχου**  $\lambda \pi \grave{\alpha} \overset{\circ}{\text{Κε}}$ , ενώ η **κλίμακα** του ήχου είναι η εξής:

10	8	12	12	10	8	12
$\chi \grave{\alpha}$	$\zeta \lambda$	$\nu \lambda$	$\pi \lambda$	$\beta \grave{\alpha}$	$\gamma \lambda$	$\Delta \lambda$

Εικόνα. Κλίμακα Ήχου Πλαγίου Α' (Ερμολογικός εκ του Κε)

Οι **δεσπόμενες φθόγγοι** του ήχου είναι ο φθόγγο Κε, άνω Νη και άνω Πα, ενώ οι καταλήξεις γίνονται ατελείς στον άνω Νη και στον άνω Πα και τελικές στον Κε.

<sup>104</sup> Κωνσταντίνου, *Θεωρία και Πράξη της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, 164.

<sup>105</sup> *Ό.π.*, σ. 95.

<sup>106</sup> *Ό.π.*, σ. 106.

#### 4.3.11. Ήχος Πλάγιος Α' Σκληρός Διατονικός<sup>107</sup>

Τέλος υπάρχουν τα παπαδικά μέλη του Πλαγίου Α' από τον Πα, ψάλλονται με μόνιμη ύφεση στους φθόγγους Βου και άνω Ζω. Ο ήχος αυτός ονομάζεται Πλάγιος Α' του σκληρού

φ

διατόνου εκ του Πα. Η **αρκτική μαρτυρία** είναι Ήχος  $\lambda \overline{\pi}$  ἢ Πα, **δεσπόζοντες φθόγγους** έχει

τους Πα, Δι, άνω Ζω και άνω Πα και η **κλίμακά** του είναι η εξής:

6	12	12	12	6	12	12
$\overline{\pi}$ ῥ	$\overline{\rho}$ ῥ	$\overline{\gamma}$ ῥ	$\overline{\Delta}$ ῥ	$\overline{\chi}$ ῥ	$\overline{\zeta}$ ῥ	$\overline{\nu}$ ῥ

Εικόνα. Κλίμακα Ήχου Πλαγίου Α' ( Σκληρός Διατονικός)<sup>108</sup>

#### 4.3.12. Ήχος Πλάγιος Β' Σκληρός Χρωματικός<sup>109</sup>

Ο Κωνσταντίνου εξηγεί πως από την σκληρή διατονική χροά του Πλαγίου Α' ήχου (με τον Βου και Ζω σε ύφεση) παράγεται η σκληρή χρωματική χροά του Πλαγίου Β' ήχου, όταν αλλοιώσουμε τους φθόγγους Γα και άνω Νη με δίεση. Η **αρκτική μαρτυρία του ήχου** είναι

Ήχος  $\lambda \overline{\pi}$   $\hookrightarrow$   $\overline{\Pi\alpha}$  και φανερώνει ότι η βάση είναι ο φθόγγος Πα και η φθορά δηλώνει την

ποικιλία των διαστημάτων. Η **κλίμακα** του ήχου είναι η εξής:

6	18	6	12	6	18	6
$\overline{\pi}$	$\overline{\rho}$	$\overline{\gamma}$	$\overline{\Delta}$	$\overline{\chi}$	$\overline{\zeta}$	$\overline{\nu}$

Εικόνα. Κλίμακα Πλαγίου Β' σκληρός χρωματικός<sup>110</sup>

Οι **δεσπόζοντες φθόγγοι** στα παπαδικά είναι στον Πα, Κε και τον άνω Πα, όπως επίσης και στους φθόγγους Πα, Δι, άνω Ζω και άνω Πα όταν το μέλος τριφωνεί, οπότε και η μελωδία του Πλαγίου Β' μεταπίπτει στον Ήχο Δ'(Αγια) από τον Δι. Οι δε **καταλήξεις** γίνονται ατελείς στον φθόγγο Γα, Κε και στον άνω Πα, εντελείς και τελικές στον Πα, ενώ όταν το μέλος τριφωνεί κάνει ατελείς στον Δι και στον άνω Ζω και τελικές στον Πα.

<sup>107</sup> Κωνσταντίνου, *Θεωρία και Πράξη της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, 161.

<sup>108</sup> *Ο.π.*, σ. 161.

<sup>109</sup> *Ο.π.*, σ. 193.

<sup>110</sup> Κωνσταντίνου, *Θεωρία και Πράξη της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, 193.

#### 4.3.13. Ήχος Πλάγιος Γ' (Βαρύς)<sup>111</sup>

Η θεωρητική βάση του Ήχου Γ' είναι τρεις φωνές πάνω από τον Δι του μέσου διαπασών στον άνω Νη και τέσσερις φωνές κάτω στον Γα βρίσκεται η βάση του Πλαγίου Γ', στον οποίο είναι τονισμένα μόνο ειρμολογικά και στιχηραρικά μέλη. Τα δε παπαδικά μέλη δεν ψάλλονται στο σκληρό διάτονο από τον Γα (με πορεία τετραχόρδου τόνου μείζονα, μείζονα, ημίτονο), αλλά στο μαλακό διάτονο από τον κάτω Ζω (με πορεία τετραχόρδου τόνου ελάχιστου, μείζονα και ελάσσονα ή μείζονα).

Πρόκειται για τον Δεύτερο διατονικό επί του άνω Ζω. Ονομάζεται **Βαρύς** επειδή η βάση του βρίσκεται κάτω από τον Νη και το γνώρισμά του είναι ότι ανήκει στη παπαδική μελοποιία. Επικράτησε με τον καιρό να λέγεται Βαρύς και ο Πλάγιος του Γ' από τον Γα.

Η *αρκτική μαρτυρία* είναι Ήχος  $\overset{\phi}{\text{Γα}}$  και ότι είναι Βαρύς, η βάση του είναι ο

φθόγγος Γα και τη φθορά του ήχου. Η *κλίμακα* του ήχου είναι η εξής:

12	12	6	12	12	12	6
Γ η	Α δλ	χ η	ζ η	γ η	π η	β λ

**Εικόνα.** Κλίμακα του Βαρέως εκ του Γα

Οι *δεσπόζοντες φθόγγοι* είναι ο Γα, Δι και ο άνω Νη, οι δε *καταλήξεις* γίνονται ατελείς και εντελείς στον Γα και στον Δι και τελικές στο Γα.

#### 4.3.14. Ήχος Βαρύς εκ του Ζω ή Δεύτερος Μαλακός Διατονικός<sup>112</sup>

Δύο φωνές πάνω από το Δι, την δεύτερη βάση παραγωγής της εκκλησιαστικής οκταηχίας, στον άνω Ζω έχει την βάση του ο **Δεύτερος ήχος του μαλακού διατόνου**. Ο ήχος αυτός επικράτησε να λέγεται **Βαρύς** επειδή η βάση του βρίσκεται κάτω από τον Νη, την πρώτη βάση παραγωγής των ήχων. Ο **Βαρύς εκ του Ζω** διακρίνεται σε : α) Βαρύ ή απλό διατονικό (Μέσο του Έσω Πρώτου ή του Πλαγίου του Πρώτου), β) Βαρύ τετράφωνο και γ) Βαρύ Επτάφωνο, ενώ το κοινό γνώρισμα όλων αυτών είναι ότι εκτός από λίγες εξαιρέσεις καταλήγουν στον φθόγγο Ζω.

<sup>111</sup> Ο.π., σ. 135.

<sup>112</sup> Κωνσταντίνου, *Θεωρία και Πράξη της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, 148.

#### 4.3.15. Ήχος Πλάγιος Δ' Μαλακός Διατονικός<sup>113</sup>

Ο Ήχος Πλάγιος Δ' θεμελιώνεται στον φθόγγο Νη, ο οποίος και αποτελεί την πρώτη βάση παραγωγής της εκκλησιαστικής οκταηχίας. Η **αρκτική μαρτυρία** είναι Ήχος  $\lambda \pi \delta \lambda \overset{\circ}{\text{N}}\eta$  και ορίζει ως βάση του ήχου τον φθόγγο Νη. Η **κλίμακα** του ήχου είναι η παρακάτω:

12	10	8	12	12	10	8	
$\gamma$ $\delta \lambda$	$\pi$ $\eta$	$\beta$ $\lambda$	$\Gamma$ $\eta$	$\Delta$ $\delta \lambda$	$\chi$ $\eta$	$\zeta$ $\lambda$	$\nu$ $\eta$

Εικόνα. Κλίμακα Ήχου Πλαγίου Δ'<sup>114</sup>

Οι **δεσπόζοντες φθόγγοι** του ήχου είναι οι Νη, Βου, Δι και άνω Νη, ενώ οι **καταλήξεις** γίνονται ατελείς στον Βου, στον φθόγγο Δι και στον άνω Νη, οι εντελείς στον Νη και Δι και τέλος οι τελικές στον φθόγγο Νη.

<sup>113</sup> Ό.π., σ. 79.

<sup>114</sup> Ό.π., σ. 79.

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

### ΓΙΑ ΤΟΝ ΡΥΘΜΟ

Ο ρυθμός είναι ένα φαινόμενο που γίνεται αντιληπτό από όλους τους ανθρώπους κατά τον ίδιο τρόπο. Κάνει τους ανθρώπους να κινούν τα πόδια τους, να χτυπούν τα χέρια τους και να χορεύουν. Κατά την περίοδο της Αρχαίας Ελλάδας, ο ρυθμός κατείχε εξαιρετική θέση μέσα στη μουσική θεωρία, πράγμα που φαίνεται μέσα από τα βιβλία του Αριστοξένου. Κατά τη Βυζαντινή περίοδο το αρχαίο ρυθμικό σύστημα έμεινε αυτούσιο. Οι αρχαίοι Έλληνες διέκριναν ισχυρά και ασθενή μέρη του ποδός, κάτι που όπως και σήμερα ονομάζεται *θέση ή κάτω χρόνος*, ενώ το ασθενές μέρος *άρση ή πάνω χρόνος*.

Ο Χρύσανθος εξετάζει τον ρυθμό μέσα στα πλαίσια της «Ρυθμικής» επιστήμης. Περιγράφει τον τρόπο που εμείς μπορούμε να αντιληφθούμε τον ρυθμό μέσω των τριών αισθητηρίων (όψη, ακοή και αφή). Έπειτα αναλύει τα πέντε μέρη της *Ρυθμικής (χρόνους, γένη ποδών, αγωγή των ρυθμών, μεταβολές των ρυθμών και την ρυθμοποιία)*, τονίζοντας ότι την *ύλη του ρυθμού αποτελούν οι χρόνοι και ύλη της μελωδίας αποτελούν οι φθόγγοι*.

Μιλώντας *περί χρόνων* ο Χρύσανθος αφού έχει κάνει τον διαχωρισμό του χρόνου της μουσικής σε ελάχιστο ή βραχύ και σύνθετο ή μακρό, κάνει και έναν επιμέρους διαχωρισμό, σε στρόγγυλους και περίπλους, καθώς επίσης και σε έρρυθμους, άρρυθμους και ρυθμοειδής χρόνους. *Περί αγωγής των ρυθμών*, αναφέρει το «έρρυθμο μέλος» και εξηγεί ότι ο ρυθμός αποτελείται από πόδες οι οποίοι συντίθενται κατά συζυγία (απλούς και ανόμοιους πόδας) και κατά *περίοδο* (περισσότερους και ανόμοιους). Τέλος σημαντικό είναι να τονίσουμε τα όσα αναφέρει ο Χρύσανθος *περί Τέλειας Ρυθμοποιίας*, την οποία και χαρακτηρίζει «*δύναμις ποιητική των ρυθμών*», αλλά και τα στάδια αυτής (Λήψη, Χρήση, Μίξη).

Ο Καράς ξεκινά την ανάλυση της έννοιας του Ρυθμού περιγράφοντας την έννοια *χρόνος και ρυθμός*. Δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στην δια των χειρών και δια των ποδών «*σήμανση*» του ρυθμού, προσδιορίζοντας το «ορατό σημείο» καταμετρήσεως του χρόνου ταυτίζοντας έτσι την λέξη *χρόνος* με την λέξη *σημείον* (δίσσημος, τρίσημος κλπ).

Ο Ευθυμιάδης ενώ και αυτός με την σειρά του διαχωρίζει τα μέτρα σε *απλά και σύνθετα*, αλλά και τους ρυθμούς σε *ρυθμούς κατά συζυγία και ρυθμούς κατά περίοδο*, όπως είδαμε και πιο πριν στον Χρύσανθο, κάνει και έναν ακόμη διαχωρισμό των ρυθμών, σε *θετικούς και ανακρουστικούς*. Εξηγεί επίσης ο Ευθυμιάδης ότι στη ΒΜ ισχύει ο «*νόμος του τονικού ρυθμού*» όπου η μελωδία αποκτά συγκεκριμένο σκοπό, προϋπόθεση και συνείδηση και δεν ακολουθεί τον γενικό κανόνα του εξ αρχής ενός ρυθμού.

Τέλος ο Παναγιωτόπουλος περιγράφει την έννοια του ρυθμού αναλύοντας τα κατά τον ίδιο κύρια συστατικά του ρυθμού (χρόνους, πόδες, ρυθμική αγωγή). Ενδιαφέρον παρουσιάζει η ανάλυση του συγγραφέα σε ότι αφορά τον ρυθμό στα Βυζαντινά μέλη. τα μέλη αυτά δεν ακολουθούν κανονικό ρυθμό, δεν έχουν πόδες ομοειδής αλλά ανόμοιους και είναι ακανόνιστα. Αυτό συμβαίνει γιατί δεν είναι γραμμένα με ακριβή ποιητική μορφή καθώς το

κύριο μέλημα του μέλους ήταν να έχει μια συγκεκριμένη έκφραση και γι αυτό τον λόγο δεν έπρεπε να δεσμεύεται από συγκεκριμένα ρυθμικά σχήματα ή ρυθμικά φαινόμενα.

## ΓΙΑ ΤΗΝ ΜΕΛΟΠΟΙΙΑ

Αρχικά ο Χρυσάνθος ορίζει την Μελοποιία ως «*δύναμη κατασκευαστική του μέλους*» εξηγεί ότι η όλη διαδικασία της Μελοποιίας πραγματοποιούνταν σε **τρία στάδια** (την Λήψη, την Μίξη και την Χρήση). Επιπλέον μας αναφέρει ότι το δεύτερο στάδιο (Μίξη) διακρίνεται και αυτό στα εξής είδη (Αγωγή, Πλοκή, Πεττεία, Τονή και Σιωπή). Ως σημαντικό χαρακτηριστικό της Μελοποιίας αναφέρεται η Μεταβολή, η οποία κατά λέξη σημαίνει μετάθεση από έναν τόπο σε έναν άλλο.

Τα δε **είδη της Ψαλμωδίας**, σύμφωνα με τον Χρυσάνθο, είναι τα Ανοιξαντάρια, Κεκραγάρια, Δοξαστικά, Στιχηρά, Δοχαί, Τροπάρια, Απολυτικά, Αναστάσιμα, Καθίσματα, Υπακοές, Αντίφωνα, Πολυέλεοι, Πασαπνοάρια, Κανόνες, Ωδές, Ειρμοί, Καταβασίες, Κοντάκια, Οίκοι, Μεγαλυνάρια, Εξαποστειλάρια, Αίνοι, Προσόμοια, ιδιόμελα κ.α. Επίσης όλα αυτά τα είδη της ψαλμωδίας υπάγονται σε **τέσσερα γένη μελών** τα οποία είναι: **1) Παλαιό Στιχηραρικό, 2) Νέο Στιχηραρικό, 3) Παπαδικό και 4) Ειρμολογικό γένος.**

Ο Παναγιωτόπουλος με τη σειρά του ορίζει τη μελοποιία ως την διαδικασία κατασκευής ενός μέλος. Στο σημείο ο συγγραφέας αναφέρει **τέσσερα στάδια μελοποιίας** (την μελέτη, την πρώτη κατάστρωση του μέλους, την επεξεργασία του παραχθέντος μέλους και την πρακτική δοκιμή ή την μουσική εκτέλεση του παραχθέντος μέλους).

Σε ότι αφορά τα **είδη της Ψαλμωδίας**, ο πρώτος διαχωρισμός που κάνει ο συγγραφέας είναι ο εξής: τα **ιδιόμελα** επειδή έχουν ιδιαίτερο μέλος, και τα **προσόμοια** τα οποία και ψάλλονται κατά ένα συγκεκριμένο πρότυπο τροπαρίων και γι αυτό λέγονται **πρόλογοι ή αυτόμελα**.

Τέλος γίνεται και ο διαχωρισμός των εκκλησιαστικών μελών με βάση την έκταση του μέλους: **α) το ειρμολογικό είδος, β) το στιχηραρικό είδος και γ) το παπαδικό είδος.**

## ΓΙΑ ΤΑ ΣΗΜΑΔΙΑ

Στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα και με την Μεταρρύθμιση των Τριών Διδασκάλων ( Νέα Μέθοδος), αλλάζει το σύστημα της Βυζαντινής Παρασημαντικής. Καταργούνται σημαδόφωνα ( οξεία, πελαστόν κλπ), καταργούνται επίσης οι μεγάλες υποστάσεις χειρονομίες εκτός από ( βαρεία, ψηφιστόν, ομαλόν ,αντικένωμα, σταυρό). Καθορίζεται η αξία μουσικών συμβόλων και αποκλείονται αρκετοί συνδιασμοί σημαδόφωνων. Απλοποιούνται οι μαρτυρίες και τα απηγήματα των ήχων και άλλες μεταρρυθμίσεις που σκοπό είχαν να γίνει η σημειογραφία πιο εύκολη στη διαχείρησή της αλλά και πιο εύκολα κατανοητή.

Κατά την Μ.Ε η μουσική αποτελείται από τρία βασικά στοιχεία: τους φθόγγους, τους χρόνος και την έκφραση, όπου τα πρώτα δύο συναποτελούν το μέλος, ενώ το τρίτο αποτελεί ποιοτικό στοιχείο και αφορά την έκφραση. Από την άλλη ο Χρυσάνθος έχει αναφέρει ότι τα

συστατικά της μελωδίας είναι δύο: το Ποσόν (ανάβαση, κατάβαση, ισότητα) και το Ποιόν το οποίο ορίζεται (δια της καταμετρήσεως του χρόνου και δια του τρόπου της εξαγωγής των φθόγγων).

Ο Ευθυμιάδης αναφέρει ότι την παρασημαντική απαρτίζουν:1) οι **μαρτυρίες**, 2) τα **φθογγόσημα ή χαρακτήρες ποσότητας**, 3) τα **σημεία του χρόνου ή έγχρονες υποστάσεις** (για την διάρκεια των φθόγγων), 4) τα **σημεία της έκφρασης ή χαρακτήρες ποιότητας ή άχρονες υποστάσεις** (για την έκφραση). Τέλος ο Κωνσταντίνου αναφερόμενος στα σύμβολα τα οποία χρησιμοποιεί η Βυζαντινή Μουσική, τα διακρίνει σε τρεις κατηγορίες: **α) μαρτυρίες, β) χαρακτήρες, γ) φθορές**.

**α)** για τις **μαρτυρίες** δεν υπάρχουν ιδιαίτερες διαφορές όσων αφορά το περιεχόμενο και την παρουσίαση τους. Ο Χρύσανθος διαχωρίζει τις μαρτυρίες σε δύο κατηγορίες α) σε αυτές που μαρτυρούν τον ήχο και β) σε αυτές που μαρτυρούν το μέλος. Τον ίδιο διαχωρισμό κάνει και ο Καράς χωρίζοντάς αυτές α) μαρτυρίες των Ήχων ή των μουσικών τρόπων και κλιμάκων, β) μαρτυρίες των φθόγγων. Τέλος ο Γιαννέλος συμφωνεί στην γενική διάκριση των μαρτυριών σε μαρτυρίες φθόγγων και ήχων, λέγοντας ότι οι **μαρτυρίες των φθόγγων** διακρίνονται σε τρεις κατηγορίες ανάλογα με την θέση τους: α) **Αρκτικές μαρτυρίες**, οι οποίες μπαίνουν στην αρχή του μέλους και μας δείχνουν τον φθόγγο που θα αρχίσει η μελωδία, β) **Οι ενδιάμεσες μαρτυρίες (καταληκτικές φράσεων)**, δείχνουν τον φθόγγο που καταλήγει η κάθε φράση και γ) οι **τελικές μαρτυρίες (καταληκτικές μέλους)**, οι οποίες μπαίνουν στο τέλος του μουσικού κειμένου.

**β)** σύμφωνα και με την **Πατριαρική Επιτροπή του 1881**, η σημειογραφία της Εκκλησιαστικής Μουσικής γίνεται δια μέσο χαρακτήρων. Έτσι οι χαρακτήρες αυτοί που δηλώνουν τους φθόγγους ονομάζονται **χαρακτήρες ή σημεία ποσότητας**, οι χαρακτήρες που δηλώνουν τον χρόνο ονομάζονται **χρονικά σημεία ή έγχρονες υποστάσεις** και τέλος οι χαρακτήρες που αφορούν την έκφραση ονομάζονται **σημεία ποιότητας ή άχρονες υποστάσεις**.

Στην κατηγορία των χαρακτήρων δεν υπάρχουν διαφορές μεταξύ των συγγραφέων με εξαίρεση ίσως την περίπτωση του Καρά ο οποίος ονομάζει α) τα σημεία ποσότητας, χαρακτήρες φωνητικούς ή φωνές, β) τα χρονικά σημεία, αργίες και γ) τα σημεία ποιότητας, άφωνα σημάδια.

**γ)** αναφορικά με τις **φθορές**, ο **Σίμων Καράς** με τη σειρά του, μιλώντας περί αλλοίωσης των μουσικών διαστημάτων, προσεγγίζει το θέμα των φθορών λέγοντας ότι κατά την πορεία της μελωδίας τα μουσικά διαστήματα υποβάλλονται σε αλλοιώσεις και μεταβολές οι οποίες διακρίνονται: είτε σε γενικές και διαρκείς και ονομάζονται φθορές, είτε σε μερικές και παροδικές οι οποίες γίνονται μέσω των υφέσεων και των διέσεων. Συνολικά οι φθορές είναι οι εξής:



εκ των οποίων οι 8 πρώτες είναι διατονικές, οι επόμενες 4 χρωματικές και η τελευταία ανήκει στο εναρμόνιο γένος. Να σημειώσουμε ότι ο Χρύσανθος εντάσει στις παραπάνω φθορές και τον Ζυγό, το Κλιτόν και τη Σπάθη και δεν τις αναφέρει ξεχωριστά ως χροές.



## ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΉΧΟΥΣ

Στην προσπάθειά μας να ερμηνεύσουμε τον τρόπο που οι θεωρητικοί εξετάζουν την οκαηχία παρατηρούμε ότι η μεθοδολογία που ακολουθείται από όλους είναι η ίδια. Αφού αρχικά έχουν εξηγήσει τα είδη της μέλωδίας, και τις έννοιες (φθόγγος, κλίμακα, γένος, σύστημα κλπ), γίνεται η διαπίστωση πως τα διάφορα μέλη υπάγονται σε ορισμένους κανόνες ή καλύτερα μουσικούς τρόπους που ονομάζονται **ήχοι**.

Μοιραία γίνεται η αναγωγή στην Αρχαία Ελληνική μουσική προκειμένου να εξηγηθεί η εκεί χρήση του όρου «μουσικός τρόπος» και να καταλήξουν στο συμπέρασμα ότι διαμέσου της Ανατολικής Εκκλησίας κατέληξαν, οι μουσικοί τρόποι των αρχαίων Ελλήνων, να απαρτίζουν την Οκαηχία και όπως αυτή χρησιμοποιείται από την Εκκλησιαστική Μουσική. Οι ήχοι αυτοί επιλέχθηκαν γιατί θεωρήθηκαν οι πιο κατάλληλοι στο να εξυπηρετήσουν τους σκοπούς της Θείας λατρείας με βάση το ήθος τους.

Ο Ευθυμιάδης περιγράφει την λειτουργία των ήχων αναφερόμενος στα χαρακτηριστικά τους. Έτσι σύμφωνα με τον συγγραφέα τα τεχνολογικά στοιχεία των ήχων είναι οι κλίμακες (οι οποίες εξετάζονται από άποψη γένους, συστήματος και έκτασης), είναι η μελωδική βάση, η δεσπύζοντες φθόγγοι, οι μελωδικές έλξεις, οι καταλήξεις και το απήχημα. Οι δε καταλήξεις και το απήχημα ονομάζονται και *γνωριστικά του ήχου*, καθώς και μόνον αυτά είναι αρκετά για να μας φανερώσουν σε ποιόν ήχο ανήκει το μέλος που θα ακουστεί. Εκτός από αυτά τα τεχνολογικά στοιχεία, κύριο χαρακτηριστικό κάθε ήχου είναι το ήθος της μέλωδίας το οποίο επιτυγχάνεται με το συνδυασμό και άλλων παραγόντων όπως είναι ο ρυθμός, η χρονική αγωγή και οι διάφοροι τρόποι μουσικής έκφρασης.

Ο Κωνσταντίνου συν τοις άλλοις στο σύγγραμμα του περιγράφει τους οκτώ ήχους και όλα τα παρακλάδια τους ανά γένος και ταυτόχρονα ανά χροά. Δηλαδή, ήχοι του μαλακού διατόνου, ήχοι του σκληρού διατόνου, ήχοι του σκληρού χρώματος, ήχοι του μαλακού χρώματος.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Γιαννέλος, Δημήτρης. *Σύντομο Θεωρητικό Βυζαντινής Μουσικής*. Κατερίνη: Τέρτιος, 2009.
2. Δουνδουλάκης Εμμανουήλ. «Αβραάμ Ευθυμιάδης», Σε *Μ.Ο.Χ.Ε.*, τ. 7 (Αθήνα: Στρατηγικές Εκδόσεις Ε.Π.Ε, 2012), 350.
3. Ευθυμιάδης, Αβραάμ. *Μαθήματα Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*. Θεσσαλονίκη: Έκδοση Γ', 1988.
4. Καράς, Σίμων. *Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής-Θεωρητικόν Τόμος Α'*. Αθήνα: Σύλλογος Προς Διάδοσιν Της Εθνικής Μουσικής, 1982.
5. Καράς, Σίμων. *Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής-Θεωρητικόν Τόμος Β'*. Αθήνα: Σύλλογος Προς Διάδοσιν Της Εθνικής Μουσικής, 1982.
6. Καράς, Σίμων. "Σίμων Καράς Βιογραφία." *ΚΕΠΕΜ*, <https://kepem.org/> πρόσβαση στις 16 Νοεμβρίου 2023.
7. Κηλτζανίδης, Παναγιώτης. *Μεθοδική Διδασκαλία Ελληνικής Μουσικής*. Θεσσαλονίκη: Εκδοτικός Οίκος Β Ρηγόπουλου, 1991.
8. Κωνσταντίνου, Γιώργος. "Δωρεάν Σεμινάριο: Η Βυζαντινή Μουσική(Ψαλτική) στην ολότητα της από τον Γεώργιο Κωνσταντίνου." *Ορθοδοξία Πολιτισμός Επιστήμες ΠΕΜΠΤΟΥΣΙΑ*, 2023 <https://www.pemptousia.gr/2023/04/dorean-seminario-i-vizantini-mousiki-psaltiki-stin-olotita-tis-apo-ton-dr-georgio-konstan> πρόσβαση στις 27 Οκτωβρίου 2023.
9. Κωνσταντίνου, Γιώργος. *Θεωρία και Πράξη της Εκκλησιαστικής Μουσικής*. Αθήνα: Η Ιερά Σύνοδος της Εκκλησίας της Ελλάδος, 1997.
10. Μουσική Επιτροπή Οικουμενικού Πατριαρχείου. *Στοιχειώδης Διδασκαλία της Εκκλησιαστικής Μουσικής*. Κωνσταντινούπολη: Εκδόσεις Κουλτούρα, 1888.
11. Παναγιωτόπουλος, Δημήτρης. *Θεωρία και Πράξη Της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*. Αθήνα: Αδελφότης Θεολόγων «Ο Σωτήρ», 1997.
12. Σμάνης, Γεώργιος. «Παναγιώτης Κηλτζανίδης», Σε *Μ.Ο.Χ.Ε.*, τ. 10 (Αθήνα: Στρατηγικές Εκδόσεις Ε.Π.Ε, 2012), 41.
13. Στρομπάκης, Μιχαήλ. «Δημήτρης Γιαννέλος», Σε *Μ.Ο.Χ.Ε.*, τ. 5 (Αθήνα: Στρατηγικές Εκδόσεις Ε.Π.Ε, 2012), 206.
14. Τρέμπελας, Παναγιώτης. «Δημήτρης Παναγιωτόπουλος», Σε *Θ.κ.Η.Ε.*, τ. 9 (Αθήνα: Αθανάσιος Μαρτίνος, 1966), 1116.
15. Χαλδαιάκης, Αχιλλεύς. «Σίμων Καράς». Σε *Μ.Ο.Χ.Ε.*, τ. 9, 452. Αθήνα: Στρατηγικές Εκδόσεις Ε.Π.Ε, 2012.

16. Χατζηγιακουμής, Μανόλης. *Η Εκκλησιαστική Μουσική του Ελληνισμού μετά την Άλωση (1453-1820)*. Αθήνα: Κέντρο Ερευνών & Εκδόσεων, 1999.
17. Χρύσανθου Αρχιεπισκόπου Διρραχίου του Εκ Μαδύτων. *Εισαγωγή και Μέγα Θεωρητικόν της Μουσικής*. Αθήνα: Εκδόσεις Κουλτούρα, 2003.
18. Andrikos, Nikos. " Chrysanthine theoretical thought and notation system. The relation between Orality and Textuality".*EPISTEMES METRON LOGOS*, <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/episteme/issue/view/1597> πρόσβαση στις 22 Ιανουαρίου 2024.