

ΠΕΡΙΚΛΗ Φ. ΜΑΥΡΟΥΔΗ

Καθηγήτῃ Μουσικῆς Ἀνωτάτων Παιδαγωγικῶν Σχολῶν



Η ΕΛΛΗΝΟΡΘΟΔΟΞΗ ΘΗΣΚΕΥΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

ΣΥΝΤΟΜΗ ΑΝΑΦΟΡΑ ΣΤΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

**Β' έκδοση
Θεσσαλονίκη 2007**

Η ΕΛΛΗΝΟΡΘΟΔΟΞΗ
ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΕΧΝΗ
(Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΕΧΝΗ)
ΣΥΝΤΟΜΗ ΑΝΑΦΟΡΑ
ΣΤΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

ΠΕΡΙΚΛΗ Φ. ΜΑΥΡΟΥΔΗ

ΚΑΘΗΓΗΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
ΑΝΩΤΑΤΩΝ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΩΝ ΣΧΟΛΩΝ

Η ΕΛΛΗΝΟΡΘΟΔΟΣΗ
ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

(Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΕΧΝΗ)

ΣΥΝΤΟΜΗ ΑΝΑΦΟΡΑ
ΣΤΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

Β' ΕΚΔΟΣΗ

ΕΚΔΟΣΗ ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΟΥ ΨΔΕΙΟΥ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2007

Απαγορεύεται η αναδημοσίευση και γενικά η αναπαραγωγή του παρόντος έργου, με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά, χωρίς γραπτή άδεια του συγγραφέα.

Η ΕΛΛΗΝΟΡΘΟΔΟΞΗ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

Copyright: Περικλής Μαυρουδής
Διεύθυνση έκδοσης: Μακεδονικό Ωδείο Θεσσαλονίκης
Μακέττα εξωφύλλου, Στοιχειοθεσία, επιμέλεια βιβλίου:
Εκδόσεις - Γραφικές Τέχνες "Ελπίδα", τηλ. 677.380, Fax 677.692
Εκτύπωση - Βιβλιοδεσία: Χρωμοτύπ Θεσ/νίκης α.ε.
Καλλιγραφία - Σημειογραφία: Λευτέρης Ελευθεριάδης
Εξώφυλλο (εμπρός) Ιωάννης ο Δαμασκηνός και Ιωάννης ο Κουκουζέλης
Εξώφυλλο (πίσω) Παντοκράτορας 205 φ. 16r (ο τροχός του Κουκουζέλη)
Κεντρική Διάθεση: Μακεδονικό Ωδείο, Τσιμισκή 105 - 54622
Θεσσαλονίκη Τηλ. & Fax 281.249



Η μελέτη αυτή είναι αφιερωμένη
σ' αυτούς που αποτέλεσαν την κρηπίδα στις ελπίδες,
στους στόχους και την αγωνιώδη πορεία μου
στους τραχείς δρόμους της τέχνης,
τη γυναίκα μου Φαίδρα,
τα παιδιά μου Ιωάννα και Λαμπρινή
και τον αδελφικό φίλο Δημήτρη Αθανασιάδη.



«Πλεονάκεις έπολέμησάν με εκ νεότητός μου,
καί γάρ ούκ ήδυνήθησάν μοι.....»

Ψαλμός ρκθ (128).

«Κύριε, ούχ ύψώθη ή καρδιά μου,
ούδέ έμετεωρίσθησαν οί όφθαλμοί μου,
ούδέ έπορεύθην έν μεγάλοις,
ούδέ έν θαυμασίοις ύπέρ έμέ.»

Ψαλμός ρλα (130).





ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η ανά χείρας μελέτη του αγαπητού μου και εκλεκτού φίλου και συνεργάτη, Καθηγητού Μουσικής, ΠΕΡΙΚΛΕΟΥΣ ΜΑΥΡΟΥΔΗ, εντυπωσιάζει με την πληρότητά της, τόσο από πλευράς περιεχομένου και ιστορικών στοιχείων, καθώςσον αφορά την διαδρομή της Εκκλησιαστικής μας Μουσικής από τους Ελληνιστικούς χρόνους και μέχρι των ημερών μας, όσον και με την παράθεσιν των βασικών στοιχείων από πλευράς Θεωρητικής του εν ισχύϊ συστήματος Παρασημαντικής, όπως αυτό καθορίστηκε από τους τρεις Διδασκάλους, Χρυσανθο, Χουρμούζιο και Γρηγόριο, το 1814.

Πέραν τούτου η παράθεσις ασκήσεων με λεπτομέρειες για την κάθε κίνηση των Βυζαντινών φθογγοσήμων, ποσοτικά και ποιοτικά, καλύπτει όλο το φάσμα της θεωρητικής και πρακτικής επιμορφώσεως των σπουδαστών τόσο της Μέσης, όσον και της Ανωτέρας και Ανωτάτης Εκπαίδευσης.

Λεπτομερειακά αναπτύσσονται όλες οι κινήσεις των βυζαντινών φθογγοσήμων, αναλύεται η μετρική ανάγνωσις κατά τρόπο επιστημονικό και η όλη προσπάθεια συντείνει στο να καλύπτει ο κάθε μελετητής και σπουδαστής όλο το φάσμα του εν ισχύϊ συστήματος Παρασημαντικής της Βυζαντινής Μουσικής, χωρίς κενά και απορίες.

Συγχαίρω από καρδίας τον σκαπανέα του πατρογονικού μας θησαυρού, που ονομάζεται Ελληνική - Βυζαντινή - Εκκλησιαστική Μουσική, για την όντως σπουδαία πραγματεία του, κόσμημα στην βιβλιογραφία της Θεωρίας και Πράξης της Μουσικής μας και του εύχομαι υγεία και προσπάθεια για τη διάσωση και διάδοση της Εκκλησιαστικής μας Μουσικής με ό,τι επιπλέον τον αφορά.

Ενθέρμως συνιστώ την απόκτησή του σε όλους τους σπουδαστές και τους εραστές της Θείας του Δαμασκηνού Τέχνης.

Θεσσαλονίκη Απρίλιος 1999

ΧΑΡΜΑΛΟΣ ΤΑΛΙΜΑΚΦΡΟΣ

ΑΡΧΩΝ ΠΡΩΤΟΥΪΑΛΤΗΣ

ΟΦΦΚΒΑΛΟΣ ΤΗΣ ΜΧΕ



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΑΦΙΕΡΩΣΗ.....σελ.	5
ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	7
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ.....	9
ΕΠΙΣΤΟΛΕΣ ΠΑΤΡΙΑΡΧΟΥ, ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΥ ΑΘΗΝΩΝ, ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ.....	13,14,15
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	17
ΣΥΝΤΟΜΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΣΤΗ ΒΥΖ. ΜΟΥΣΙΚΗ.....	23
ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ	
ΚΕΦ. Α΄ ΓΕΝΙΚΕΣ ΕΝΝΟΙΕΣ.....	83
Νότες ή φθόγγοι. Ονόματα φθόγγων.....	84
Φυσική διατονική κλίμακα.....	85
Μουσικά συστήματα.....	91
Ρυθμική αγωγή.....	95
ΚΕΦ. Β΄ ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ Ή ΠΑΡΑΣΗΜΑΝΤΙΚΗ.....	97
Οι Μαρτυρίες.....	97
Σημεία ποσότητας.....	99
Τα σημεία του χρόνου.....	111
Σημεία που διαιρούν το χρόνο.....	114
Σημεία που διαιρούν και αυξάνουν το χρόνο.....	117
Σημεία ποιότητας.....	117
Βασικοί κανόνες ορθογραφίας.....	118
ΚΕΦ. Γ΄ ΡΥΘΜΟΣ (ΤΟΝΙΚΟΣ ΡΥΘΜΟΣ - ΠΡΟΣΩΔΙΑ).....	137
Συστατικά του ρυθμού.....	142
Διάκριση ρυθμών.....	144
Παραδείγματα με ρυθμικά σχήματα από τη Β.Μουσική και τα Δημοτικά τραγούδια.....	148
Συνεπτυγμένος ρυθμός.....	152
Ελλιπές μέτρο.....	155
Ρυθμός της εμμελούς απαγγελίας.....	155
Μεταβολή ρυθμού.....	156
ΚΕΦ. Δ΄ ΣΗΜΕΙΑ ΑΛΛΟΙΩΣΕΩΣ.....	157
ΚΕΦ. Ε΄ ΠΕΡΙ ΗΧΩΝ.....	161
ΚΕΦ. ΣΤ΄ ΣΥΣΤΑΤΙΚΑ ΗΧΩΝ.....	165
ΚΕΦ. Ζ΄ ΠΕΡΙ ΓΕΝΩΝ.....	167
Περί φθορών.....	168
Διατονικό γένος.....	169

Χρωματικό γένος.....σελ.	170
Εναρμόνιο γένος.....	171
ΚΕΦ. Η΄ ΧΡΟΕΣ.....	173
Ζυγός.....	174
Κλιτόν.....	175
Σπάθη.....	176
ΚΕΦ. Θ΄ ΠΕΡΙ ΜΕΤΑΒΟΛΩΝ.....	179
Μεταβολή κατά τόνο.....	179
Μεταβολή κατά γένος.....	179
Παραχορδή.....	180
ΚΕΦ. Ι΄ ΕΠΕΙΣΑΚΤΑ ΜΕΛΗ.....	181
ΚΕΦ. ΙΑ΄ ΕΙΔΗ ΜΕΛΟΥΣ.....	183
Ειρμολογικά - Στιχηραρικά - Παπαδικά.....	183
Απαγγελία - Εμμελής απαγγελία.....	184
Ήθος μελωδίας.....	184
ΚΕΦ. ΙΒ΄ ΠΕΡΙ ΣΥΣΤΗΜΑΤΩΝ.....	185
Δίφωνο.....	185
Τρίφωνο.....	186
Τετράφωνο ή τροχός.....	187
Πεντάφωνο.....	189
Επτάφωνο.....	189
ΚΕΦ. ΙΓ΄ ΟΙ ΟΚΤΩ ΗΧΟΙ.....	191
Ήχος Πρώτος.....	194
Ήχος Δεύτερος.....	199
Ήχος Τρίτος.....	206
Ήχος Τέταρτος.....	212
Ήχος πλάγιος του Πρώτου.....	217
Ήχος πλάγιος του Δευτέρου.....	222
Ήχος Βαρύς.....	227
Ήχος πλάγιος του Τετάρτου.....	234
ΚΕΦ. ΙΔ΄ ΣΥΝΗΧΗΣΗ (ΣΥΜΦΩΝΙΑ) ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΩΝ Β.Μ. ΘΕΩΡΙΑ ΜΟΝΟΧΟΡΔΟΥ.....	241
Πώς βρίσκουμε τα διαστήματα της Β.Μ.....	242
Η σπουδαιότητα των συμφωνιών.....	245
ΚΕΦ. ΙΕ΄ ΙΣΟΚΡΑΤΗΜΑ.....	247
Ελαττώματα Ισοκρατήματος.....	249
Κανονάρχημα.....	249
Η Διεύθυνση του Βυζαντινού Χορού.....	250
ΚΕΦ. ΙΣΤ΄ Η ΚΑΘΙΕΡΩΣΗ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑΣ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ.....	253
Αποφάσεις Πατριαρχικής Επιτροπής 1881.....	254

Πίνακες σημειογραφίας Β. Μ. Αρχαίας, Ι. Δαμασκηνού, Ι. Κουκουζέλη...	256
Β΄ Πίνακας εμφώνων χαρακτήρων του στενογραφικού συστήματος.....	257
Γ΄ Πίνακας νέας σημειογραφίας.....	258
Δ΄ Πίνακας νέας σημειογραφίας.....	259
ΚΕΦ. ΙΖ΄ ΤΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ.....	261
Κλίμακες.....	263
Συστατικά Δημοτικού Τραγουδιού.....	267
Τεχνική του Δημοτικού Τραγουδιού.....	268
Παρατηρήσεις για το Δημοτικό Τραγούδι.....	269
ΚΕΦ. ΙΗ΄ ΤΟ ΠΟΝΤΙΑΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ.....	271
ΚΕΦ. ΙΘ΄ ΜΕΤΑΦΟΡΑ ΥΜΝΩΝ ΑΠΟ ΤΗΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ.....	279
Τρόπος μεταφοράς.....	279
Αντιστοιχία φθόγγων.....	279
Αντιστοιχία Ρυθμική.....	280
Αντιστοιχία Κλιμάκων.....	280
Η σημασία των φθωρών στη μεταφορά.....	286
Οδηγίες μεταγραφής.....	286
ΚΕΦ. Κ΄ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΥΜΝΟΛΟΓΙΚΗ ΟΡΟΛΟΓΙΑ.....	289

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΚΕΦ. Α΄ ΡΥΘΜΙΚΕΣ ΚΑΙ ΜΕΛΩΔΙΚΕΣ ΑΣΚΗΣΕΙΣ.....	297
Χρήση με Ίσον, Ολίγον, Απόστροφο.....	297
Υφέν.....	299
Κεντήματα, Ολίγον, Πεταστή.....	300
Ρυθμοί.....	301
Κλάσμα, απλή, διπλή, τριπλή, παύσεις.....	301-302
Εξήγηση γραφών.....	303
Υπερβατή ανάβαση- κατάβαση.....	304-314
Ελλιπές μέτρο.....	314
Χαρακτήρες που διαιρούν το χρόνο.....	314-317
Συνεχές ελαφρόν.....	317
Παρεστιγμένα Γοργά.....	318
Δίγοργο.....	319
Δίγοργο παρεστιγμένο.....	320
Τρίγοργο.....	321
Σημεία που αυξάνουν και διαιρούν το χρόνο.....	323
Σημεία έκφρασης.....	117,131-136
Αλλοιώσεις.....	157-159
Χρόες.....	173
Χρονική αγωγή.....	95
Φθορές.....	168

ΚΕΦ. Β΄ ΜΕΛΗ ΑΠΟ ΤΗΝ ΟΚΤΑΗΧΙΑ.....	325
Ήχος πλάγιος του Τετάρτου.....	325-334
Ήχος Τέταρτος.....	334-338
Ήχος Πρώτος.....	338-342
Ήχος πλάγιος του Πρώτου.....	343-346
Ήχος Τρίτος.....	346-350
Ήχος Βαρύς.....	350-354
Ήχος Δεύτερος.....	354-358
Ήχος πλάγιος του Δευτέρου.....	359-362
ΚΕΦ. Γ΄ ΠΡΟΣΟΜΟΙΑ Ή ΠΡΟΛΟΓΟΙ.....	363
Ήχος Πρώτος.....	363-365
Ήχος Δεύτερος.....	366-367
Ήχος Τρίτος.....	367-368
Ήχος Τέταρτος.....	369-371
Ήχος πλάγιος του Πρώτου.....	371-373
Ήχος πλάγιος του Δευτέρου.....	373-376
Ήχος Βαρύς.....	376
Ήχος πλάγιος του Τετάρτου.....	377-379
ΑΠΗΧΗΜΑΤΑ.....	381-384
Στίχοι από τον 135 ^ο ψαλμό.....	385-386
ΠΑΡΑΙΝΗΣΕΙΣ.....	387
ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΕΣ.....	389-402
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	403-407





† Ο ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΣ ΑΘΗΝΩΝ
ΚΑΙ ΠΑΤΡΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ
ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΣ

Ἐν Ἀθήναις τῆ 5ῃ Ὀκτωβρίου 1999

Πρὸς
τὸν Ἀξιότιμον
κ. Περικλῆν Μαυρουδῆν
Καθηγητὴν Μουσικῆς
Βασ. Ὀλγας 84Β'
546 43 ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΝ

Ἀξιότιμε κ. Μαυρουδῆ,

Σὰς εὐχαριστῶ πολὺ γιὰ τὴν εὐγενῆ προσφορά τοῦ βιβλίου σας μὲ τίτλο : " Η
ΕΛΛΗΝΟΡΘΟΔΟΞΗ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΕΧΝΗ " .

Πρόκειται γιὰ ἓνα ἀξιόλογο πόνημα, τὸ ὁποῖο θὰ ἀποτελέσει μιά σπουδαία
συμβολή τόσο στὴν Ἑλληνορθόδοξη Βυζαντινὴ Μουσικὴ, ὅσο καὶ στὴ διατήρηση
καὶ διάδοση τῆς Ἐκκλησιαστικῆς μας Παράδοσης. Ἡ ἔκθεση τοῦ ἱστορικοῦ καὶ
θεωρητικοῦ μέρους τῆς γνησίας ὀρθοδόξου μουσικῆς τέχνης μας θὰ δώσει τὴν
εὐκαιρία σέ πολλοὺς γιὰ μιά σφαιρικὴ προσέγγιση αὐτῆς καὶ θὰ ἀποτελέσει
σημαντικὸ ἐγχειρίδιο στοὺς θιασώτες τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς τῆς Ὀρθοδόξου
Ἀνατολικῆς Ἐκκλησίας.

Εὐχομαί δέ μέσα ἀπ' τὴν καρδιά μου ὁ Δομήτωρ Κύριος νὰ εὐλογεῖ καὶ νὰ
ἐνισχύει τὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο σας μὲ ἀνάλογες πνευματικὲς προσφορὲς πρὸς
διάσωσιν τῆς παραδόσεώς μας καὶ δόξαν τοῦ Τριαδικοῦ Θεοῦ.

Μετά πατρικῶν εὐχῶν

ὁ Ἀρχιεπίσκοπος Ἀθηνῶν
Χρῆστος Δουλός

Ο ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΠΑΝΤΕΛΕΗΜΩΝ Β'

Έν Θεσσαλονίκη τῆ 1ῆ Ὀκτωβρίου 1999 .-

Πρὸς
τὸν Μουσικολογιώτατον
Κύριον Περικλῆν Μαυρουδῆν
Καθηγητὴν τῆς Μουσικῆς ΑΕΣΘ
ΕΝΤΑΥΘΑ

Μουσικολογιώτατε !

Ἐγκαρδίως συγχαίρομεν Ἰμάς διὰ τὴν περισπούδαστον Ἰμῶν
μελέτην " Ἡ Ἑλληνορθόδοξη Θρησκευτικὴ Μουσικὴ Τέχνη " .

Ἐκ μέσης δὲ ψυχῆς εὐχαριστοῦμεν δια τὴν ἀποστολὴν τοῦ
περισπουδάστου τούτου ἔργου .

Διάπυρος πρὸς Θεὸν Εὐχέτης

Ο ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΗΣ



ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ ΠΑΝΤΕΛΕΗΜΩΝ Β'

Περικλῆς Μαυρουδῆς



ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα μελέτη, αποβλέπει στο να εκθέσει συνοπτικά αλλά παραστατικά το ιστορικό και θεωρητικό μέρος της Εκκλησιαστικής Μουσικής. Επιχειρεί επίσης να κάνει μια σύντομη έκθεση για το δημοτικό τραγούδι. Τη μελέτη μου αυτή τιτλοφορώ «Η ΕΛΛΗΝΟΡΘΟΔΟΞΗ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΕΧΝΗ». Χρησιμοποιώ τον τίτλο αυτό πιστεύοντας ότι εκφράζει και αποδίδει πληρέστερα το περιεχόμενο σε αντίθεση με τους όρους που επικράτησαν, όπως «Βυζαντινή Μουσική» κ.λ.π. Είναι καιρός να τολμήσουμε τα πράγματα με το όνομά τους. Είναι γνωστό σε όλους και ιδιαίτερα στους ιστορικούς κύκλους, αλλά όχι στην Ελληνική κοινωνία, ότι ο όρος Βυζαντινή αυτοκρατορία είναι δημιούργημα των νεωτέρων χρόνων. Οι Βυζαντινοί ποτέ δεν ονόμασαν έτσι το κράτος τους και οι όροι «Βυζάντιον, Βυζαντινός και Βυζαντιακός» είχαν πολύ περιορισμένη σημασία, υποδηλώνοντας την Κωνσταντινούπολη και τους κατοίκους της μια και Βυζάντιο ήταν το αρχαιότερο όνομα της πόλης, στο χώρο της οποίας ιδρύθηκε η Κωνσταντινούπολη.

Ως όρος επιστημονικός για το χαρακτηρισμό της εποχής εισάγεται για πρώτη φορά το 1562 από τον Jeronymo Wolf με την έκδοση των Βυζαντινών ιστορικών στη σειρά *Corpus Byzantinae Historiae*¹.

Ο όρος επικρατεί οριστικά το 1680 με την έκδοση της *Historia Byzantina* του Du Cange και από κει εισάγεται και καθιερώνεται και στην Ελληνική ιστοριογραφία.

Είναι αλήθεια ότι τόσο διεθνώς όσο και στον Ελληνικό χώρο, χρησιμοποιήθηκαν και άλλα ονόματα για την υποδήλωση της περιόδου, π.χ. ο J. B. Bury και ο E. Stein μίλησαν για «μεταγενέστερο» ή «ανατολικό ρωμαϊκό κράτος». Ο Εθνικός μας ιστορικός Κωνσταντίνος Παπαρρηγόπουλος² τάχθηκε ενάντια στη χρήση των παραπάνω όρων. Το όνομα Βυζαντινός λέγει, «δέν κατίσχυσε ποτέ εν τῇ Ἀνατολῇ, ἡ δέ προσηγορία τῶν Βυζαντινῶν ἐπενοήθη ὑπὸ τῶν Δυτικῶν, ἀπὸ τῶν ὁποίων παρελάδομεν ἡμεῖς οἱ νεώτεροι ἄχρι τοῦδε. Πρέπει ἄραγε νά ἐξακολουθήσωμεν μεταχειριζόμενοι αὐτήν; Ἐν πρώτοις συνδέεται παρὰ τοῖς

1. Ζακυθηνού Δ., «*Βυζαντινή Ιστορία 324-1071*», Αθήνα 1977, σελ. 9-18. Εγκυκλοπαίδεια «*Επιστήμη & Ζωή*», τόμ. 3, σελ. 366-370.

2. Παπαρρηγοπούλου, Κ., «*Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους*», τόμ. Γ', σελ. 19 κ.ε.

Ἐσπερίους μετά χλευαστικῶν καί περιφρονητικῶν ἐκδοχῶν, αἵτινες τοσοῦτον μετ' αὐτῆς συνεπάγησαν, ὥστε εἶναι σχεδόν ἀδύνατον νά χωρισθῶσιν ἀπ' αὐτῆς. Καί ἔπειτα δέν ἤξεύρω διατί νά ὀνομάσωμεν τήν μεγάλην ἐκείνην καί ἔνδοξον περίοδον τοῦ Ἑλληνισμοῦ διά προσηγορίας ξενικῆς, ἣν οὐδέποτε ἀπεδέχθησαν αἱ τότε γενεαί...» καί καταλήγει. «Ἡ ἀλήθεια εἶναι ὅτι ὁ μεσαιωνικός Ἑλληνισμός δικαιούται νά φέρῃ τό ὄνομα τοῦτο (τῶν Ἑλλήνων) τοῦλάχιστον ὅσον καί ὁ νεώτερος Ἑλληνισμός. Ἐν τῇ πεποιοθῆσει δέ ταύτῃ ἀρχόμεθα ἤδη τῆς ἐξιστορήσεως τῶν περιπετειῶν τοῦ Ἑλληνικοῦ ἔθνους ἀπό τῆς πέμπτης μέχρι τῆς δεκάτης τρίτης ἑκατονταετηρίδος».

Τελικά ὁμως οἱ ἀπόψεις τοῦ Ἐθνικοῦ Ἱστορικοῦ δέν ἐπεκράτησαν ὅπως καί οἱ ἀπόπειρες τῶν νεωτέρων ἱστορικών. Λένε πολλοί ὅτι ἡ δύναμη τῆς συνηθείας υπῆρξε ισχυρότερη. Ἐμεῖς προσωπικά θα ἀπαντούσαμε ὅτι το ἰσχυρό δυτικό ἐπιστημονικό κατεστημένο ἐπέβαλε το ἐπίθετο Βυζαντινός ἀλλά εὐτυχῶς το ἀποκάθαρε ἀπό τοὺς μειωτικούς καί χλευαστικούς χαρακτηρισμούς, καί ἐπεκράτησε οριστικά στήν ἐπιστημονική ορολογία.

Σήμερα στο κατώφλι τοῦ εικοστοῦ πρώτου αἰῶνα εἶναι καιρός νά πούμε τα πράγματα με το ὄνομά τους. Νά συνειδητοποιήσουν καί οἱ Δυτικοί ὅτι οἱ καιροί «οὐ μενετοί» καί δέν μποροῦν νά παραχαράσσουν τήν ἱστορία, ἀλλοιώνοντάς τήν γιά δικούς τοὺς σκοπούς. Παρόλα αὐτά τα καταφέρνουν με τή δύναμη τοῦ χρήματος καί τα τεχνάσματά τους, π.χ. βλ. «Μακεδονικός», ὁμως με τις δυνάμεις που μας ἀπομένουν δε θα το ἐπιτρέψουμε.

Ὁ Οδυσσεύς Ελύτης στή συλλογή του «Ὁ κήπος με τις αὐταπάτες» δίνει το στίγμα τοῦ ἀνατολικοῦ μας προσανατολισμοῦ, ὅπου δέν ἔχουν θέση ἡ ὑποκρισία τοῦ ὀρθολογισμοῦ καί λογιοτατισμοῦ τῆς Δυτικῆς Εὐρώπης.

«Στο συντομότατο διάστημα που μεσολάβησε ἀνάμεσα σε πέντε στίχους τοῦ Ἰβύκου καί ἄλλους τόσους τοῦ Κάλβου, πρόφτασε ν' ἀφῆσει ἀπό τον πρωτογονισμό καί τήν ὠμοφαγία τῆς ἡμάς τῶν λαῶν που ἐπέτυχε στήν συνέχεια νά συγκροτήσῃ τα κράτη τῆς Εὐρώπης, ὅπως τα γνωρίζουμε σήμερα. Βουτηγμένα στο συμφέρον, ὅπως οἱ ποντικοί στο λάδι, καί γιά ἓνα διάστημα τόσο χαμηλῆς μετατρεψιμότητας που ὁ τελευταῖος φθόγγος τῆς φωνῆς τους νά 'χει σταθεῖ ἀνάμεσα στήν ρίνα καί τον λάρυγγα. Δόξα νά χει ὁ Θεός που εἰς τήν κορυφή του Ομήρου ἐστάθησαν τῆς θαλάσσης ὁ θρούς καί τῶν ανοιχτῶν φωνηέντων το πάφλασμα.

Στο μακρό διάστημα που μεσολάβησε ἀνάμεσα στήν ἀπελευθερωμένη Ἱερουσαλήμ καί τήν Ερωφίλη, οἱ ἀπόφοιτοι τοῦ Καίμπριτζ, τῆς

Ecole Normale και της Σορβόνης κατάφεραν με τον ένα ή τον άλλο τρόπο να περπατήσουν πάνω στ' αχνάρια των μύθων που βρήκαν δοσμένους: τις Αντιγόνης και τους Οιδίποδες, τους Ορέστηδες και τις Ηλέκτρες, λησιμονώντας ότι μες στο λεξιλόγιό τους υπάρχουν συν τοις άλλοις και δεκάδες χιλιάδες λέξεις της ελληνικής. Και το πίο διασκεδαστικό καταντά να είναι ότι μήτε πήγε ποτέ ο νους τους πως μετά 3000 χρόνια ο ίδιος λαός στην ίδια γη εξακολουθεί να ομιλεί την ίδια γλώσσα, με την έννοια ότι και ο λιγότερο εγγράμματος, κυρίως αυτός, ο οπωροπώλης και αρτοποιός, εξακολουθεί να λέει τον ουρανό ουρανό και την θάλασσα θάλασσα. Αυτά λέγονται στην γλώσσα την δική μου και είναι τα μικρά πένθη της ούπω έτι γεννηθείσης Ενωμένης Ευρώπης.

Μα τι γίνεται λοιπόν; Μήπως η Αφροδίτη γεννήθηκε στο Λέϋντεν; Υπάρχει περίπτωση οι Ανθέμιοι και Ισίδωροι να εργάστηκαν στη Νυρεμβέργη; Ή μήπως ο Αλβανικός πολιτισμός ήκμασε στις Βερσαλλίες; Τότε, αλίμονο στην Ελλάδα που γέμισε όλη την Ευρώπη τουλίπες».

Ο καθηγητής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης π. Θεόδωρος Ζήσης³ στο βιβλίο του «Φραγκέψαμε» γράφει: «Υπάρχει άραγε έλπίδα νά ξαναμπούν ή ζωή και ό πολιτισμός μας στήν τροχιά και στή γραμμή τών Άγιών και τών Πατέρων, πού άπολήγουν στήν αιωνιότητα, ή θά παραμείνουν δέσμα τοῦ χαρούμενου όμίλου και θιάσου τών Εὐρωπαίων, πού έχει κολλήσει στή γῆ και στά αγαθά της, πού τά άπολαμβάνει και καταστρέφεται μέ ιλιγγιώδη όντως ταχύτητα;» και συνεχίζει: «Έπί δύο σχεδόν αιώνες οι Όρθόδοξοι ζοῦμε σέ έσωτερική πνευματική κατάκτηση, μέ τήν πολιτική και πνευματική ήγεσία άνυποψίαστη και σύμμαχο στό ξεπούλημα τοῦ πολιτισμοῦ μας, πού ολοκληρώθηκε μέ τήν άνευ όρων πνευματικῶν ένταξή μας στήν Ένωμένη Εὐρώπη, στήν ΕΟΚ... Όσοι αγαποῦμε άκόμη τήν Όρθοδοξία και κατανοοῦμε τήν σπουδαιότητα τῆς άποστολής της όφείλουμε νά ένισχύσουμε τίς έσωτερικές άντιστάσεις στόν εκδυτικισμό, στό φράγκεμα, πού μᾶς επιβάλλεται άνεπαίσθητα...».

Ανήσυχες οι χιλιετηρίδες της Ρωμοσύνης. Πώς να κορφολογήσεις τους μυστικούς καρπούς της παράδοσής μας. Τούς θρύλους, τις συνήθειες των προγόνων μας, από τον Όμηρο, τα κλασικά χρόνια, το αναβάπτισμα του Βυζαντίου, την κρυφή φλόγα στους αιώνες της τουρκοκρατίας χωρίς σταματημό ίσαμε τις μέρες μας.

Θα επαναλάβουμε τη φράση του Εθνικού μας ιστορικού. «Ή

3. Ζήση, Θεοδ., Πρωτοπρεσβυτέρου, καθηγητού Α.Π.Θ., «Φραγκέψαμε», Θεσσαλονίκη 1994, σελ. 6, 14-15.

ἀλήθεια είναι ὅτι ὁ μεσαιωνικός Ἑλληνισμός δικαιούται νά φέρῃ τό ὄνομα τοῦτο (τῶν Ἑλλήνων) τοῦλάχιστον ὅσον καί ὁ νεώτερος Ἑλληνισμός» αιτιολογώντας τον τίτλο της μελέτης αυτής «Η ΕΛΛΗΝΟΡΘΟΔΟΞΗ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΕΧΝΗ» εννοώντας φυσικά την Ελληνική ορθόδοξη Εκκλησία η οποία απετέλεσε την κρηπίδα των άλλων ορθοδόξων Εκκλησιών. (Η μελέτη αυτή είναι ξαναγραμμένη από την αρχή και είχε δημοσιευθεί με τον τίτλο «Η Βυζαντινή Μουσική τέχνη». Στην έκδοση αυτή προσπάθησα να επανορθώσω τα αβλεπτήματα και τις παραλείψεις της πρώτης έκδοσης, ὥστε η παρούσα να είναι πληρέστερη από την πρώτη).

Επαναλαμβάνω ὅπως και στην πρώτη έκδοση, πως ο σκοπός της μελέτης αυτής είναι καθαρά παιδαγωγικός και στηρίχθηκε στα συγγράμματα πολλῶν μεγάλων Διδασκάλων με γενικό κανόνα την απλοποίηση και τη διασαφήνιση κάθε θεωρίας, ἔτσι ὥστε να βοηθήσει τους σπουδαστές της θρησκευτικής Ελληνικής Μουσικής της Ορθόδοξης Ανατολικῆς Εκκλησίας (Βυζαντινή Μουσική), να αποκτήσουν κάποια σχετική ευχέρεια και να βαδίσουν προοδευτικά στην ἀπέραντη τέχνη της πλοκής των ἡχων της Βυζαντινῆς μουσικῆς.

Για την προσπάθειά μου αυτή, ζητώ και πάλι την ευμενή κρίση των ειδικῶν για πιθανά σφάλματα και με ευχαρίστηση θα δεχθῶ κάθε υπόδειξή τους.

Ευχαριστῶ ὅλους ὅσους με βοήθησαν να γράψω αυτό το βιβλίο. Η παρούσα έκδοση βλέπει το φως της δημοσιότητας με τη συμπαραστάση του «ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΟΥ ΩΔΕΙΟΥ 1926», του Δημήτρη Αθανασιάδη, του Χριστόφορου Κοντάκη, ο οποίος περιόρισε τις τυχόν αβλεψίες και σφάλματα και του Λευτέρη Ελευθεριάδη που χειρογράφησε τα μουσικά παραδείγματα.

Η μελέτη αυτή είναι αφιερωμένη σ' αυτούς που απετέλεσαν την κρηπίδα στις ελπίδες, τους στόχους, και την αγωνιώδη πορεία μου στους τραχείς δρόμους της Τέχνης, τη Γυναίκα μου Φαίδρα, τα παιδιά μου Ιωάννα και Λαμπρινή και τον αδελφικό μου φίλο Δημήτρη Αθανασιάδη.

Ευχαριστῶ τον Χαρίλαο Ταλιαδώρο Ἄρχοντα Πρωτοψάλτη του Καθεδρικού Ναοῦ της του Θεοῦ Σοφίας Θεσ/νίκης. Οφικιᾶλο της Αρχιεπισκοπῆς Κων/πόλεως, Διευθυντή Βυζαντινῆς Σχολῆς Ι. Μητροπόλεως Θεσ/νίκης, για τις πολύτιμες υποδείξεις και την ευγενική προσφορά του να προλογήσει τη μελέτη αυτή.

Τελειώνοντας έχω την ελπίδα ότι η παρούσα μελέτη θα δώσει και πάλι σημαντική βοήθεια στους θιασώτες της Θρησκευτικής Ελληνικής μουσικής της Ορθόδοξης Ανατολικής Εκκλησίας (Βυζαντινής Μουσικής), της Δημοτικής παραδοσιακής μουσικής και τους Διδασκάλους της, καθώς και στους σπουδαστές της ΑΕΣΘ και των υπολοίπων ομοειδών Σχολών, για τους οποίους πιστεύω, ότι θα αποτελέσει εύχρηστο και πολύ σημαντικό βοήθημα.

Θεσσαλονίκη Μάϊος 1998

Π. Μ.





ΣΥΝΤΟΜΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΣΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Με τον όρο **Βυζαντινή μουσική**⁴ επικράτησε να χαρακτηρίζουμε τη μουσική της ορθόδοξης ελληνικής εκκλησίας, επειδή, κύρια, καλλιεργήθηκε και αναπτύχθηκε στο Βυζάντιο, την περίοδο της ακμής της Βυζαντινής αυτοκρατορίας.

Η μουσική αυτή που αποτελεί σημαντικότερη περίοδο της Παγκόσμιας παλαιάς μουσικής (για το λόγο, ότι κατέχει παλαιότερες συνθέσεις, που εκτελούνται και τώρα) είναι ένα τελείως ξεχωριστό είδος μελωδικών συνθέσεων, που έχουν την ιδιότυπη και ιδιόμορφη τεχνοτροπία και έκφραση και έχει τις βάσεις της στην αρχαία ελληνική μουσική.

Η Βυζαντινή μουσική διαδόθηκε και στις άλλες ορθόδοξες εκκλησίες, των Βαλκανίων και της Ρωσίας, την εποχή που οι λαοί τους ασπάζθηκαν το Χριστιανισμό και παρέλαβαν τους τύπους λατρείας από τους Έλληνες.

Την Ιστορία της Βυζαντινής μουσικής, ανάλογα με την πρόοδο και τις εκδηλώσεις της, τη χωρίζουμε σε πέντε περιόδους.

ΠΡΩΤΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ⁵

Από τα πρώτα χρόνια του Χριστιανισμού μέχρι του Μεγάλου Κωνσταντίνου (1-330 μ.Χ.).

Η εκκλησιαστική μουσική κατά τους τρεις πρώτους αιώνες του Χριστιανισμού, συμπεραίνεται ότι, ήταν μια απλή, λιτή (απέριττη) μελωδία μονότονη και ομόφωνη.

Οι πρώτοι Χριστιανοί στις συγκεντρώσεις τους έψελναν όλοι μαζί Ψαλμούς του Δαβίδ (134 "Αινείτε τό όνομα Κυρίου, αινείτε δοῦλοι,

4. Βλ. Παπαδοπούλου Γ., "Συμβολαί εις τήν Ιστορίαν τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς". Παπά, Ν.Γ., άρθρο στη "Μεγάλη Ἑλληνική ἔγκυκλοπαίδεια" του Δρανδάκη Π., σελ. 920, 921. Σαλιτάρη, Ν. Ι., άρθρο στην "Νέα Ἑλληνική Ἐγκυκλοπαίδεια" του Χάρη Πάτση, σελ. 901-907. Ψάχου Α.Κ. "Ἡ Παρασημαντική τῆς Βυζ. Μουσικῆς", εκδ. "Διώνυσος", Αθήνα 1978.

5. Μαυρουδή Φ. Περικλή, *Βυζαντινή Μουσική Τέχνη*.

Κύριον", 135 "Εξομολογεῖσθε τῷ Κυρίῳ" και ὕμνους που συνέθεταν και μελοποιούσαν οι τότε πατέρες της Εκκλησίας, έχοντας ως θέμα την Αγία Τριάδα, όπως φαίνεται από τον "Χριστιανικό ὕμνο τῆς Ὁξυρρύγχου" (Οξυρρυγχος πόλη της Αιγύπτου). Η ανακάλυψη αυτή ενδιαφέρει άμεσα την ιστορία της Βυζαντινῆς Μουσικῆς, γιατί είναι ὕμνος χριστιανικός στα τέλη του 3ου μ.Χ. αι., γραμμένος στην αρχαία ελληνική μουσική σημειογραφία με γράμματα του ελληνικού αλφαβήτου και αποδεικνύει τη σχέση της αρχαίας Ελληνικῆς με τη Βυζαντινή μουσική.

Εἶναι γνωστό, ὅτι η Βυζαντινή μουσική στηρίχθηκε στο θεωρητικό και μελισματικό σύστημα της Αρχαίας Ελληνικῆς Μουσικῆς και χρησιμοποίησε τη σημειογραφία της στα πρώτα στάδια.

Ο πάπυρος της Οξυρρύγχου πάνω στον οποίο είναι γραμμένος ο ὕμνος αυτός, βρέθηκε στην Οξύρρυγχο το 1922. Το περιεχόμενο του ὕμνου είναι η προτροπή προς τους χριστιανούς να υμνοῦν την Αγία Τριάδα, συνέχεια νύχτα και ημέρα.

Από τους ὕμνους αυτούς πολύ λίγοι διασώθηκαν μέχρι τις μέρες μας, όπως η Μικρή Δοξολογία, που χρονολογείται από την εποχή των Αποστολικών χρόνων, το "Φῶς ἰλαρόν", το "Σιγησάτω" το οποίο ψαλλόταν μέχρι τα χρόνια της αυτοκρατορίας του Ιουστινιανού και αντικαταστάθηκε από τον ὕμνο "Οἱ τὰ Χερουβίμ" τον οποίο είχε γράψει κατά τον 4ο αι. ο Ἄγ. Ιωάννης Χρυσόστομος. Οι περισσότεροι από τους ὕμνους αυτούς χάθηκαν κατά τους διωγμούς, αφού κήκαν πολλά χριστιανικά βιβλία από τους εθνικούς (ειδωλολάτρες), πράγμα που και αργότερα συνέβη κατά την περίοδο της εικονομαχίας.

Εδώ πρέπει να τονίσουμε και να αναφέρουμε, ὅτι η μουσική της Ορθόδοξης Ανατολικῆς Εκκλησίας σε ὅλη τη διάρκειά της (από τη γέννησή της μέχρι σήμερα) ήταν πάντα φωνητική και δε μεταχειρίστηκε μουσικά ὄργανα, αφού αυτό απαγορευόταν ρητά και κατηγορηματικά από τις Αποστολικές Διατάξεις. Επίσης ποτέ δε χρησιμοποιήθηκε στην Εκκλησία πολυφωνικό αρμονικό σύστημα, ἢ διάφοροι αρμονικοί συμφωνικοί συνδυασμοί πρώτης, δεύτερης, τρίτης, τετάρτης κ.λ.π. φωνῆς. Κύρια ἐμελναν ὄλοι μαζί στον ἴδιο φθόγγο ἢ σε "**Μαγάδισμα**" που σημαίνει ὅτι, πολλοί εκτελεστές ψάλλουν συγχρόνως σε αντιφωνία πρώτης και ὄγδοης.

Κυριότεροι υμνωδοί αυτής της περιόδου είναι: **Διονύσιος Αρεοπαγίτης** (1ος αι.). **Ιγνάτιος ο Θεοφόρος**, μαθητής Ιωάννου του Ευαγγελιστού. Εισήγαγε πρώτος το **αντίφωνο ἄσμα και τους χορούς των ψαλτών στην Αντιόχεια**. **Ιουστίνος ο Φιλόσοφος**, μεταξύ των συγγραμμάτων του οποίου είναι και το "Ψάλτης καὶ ψαλτήρι". **Ανατόλιος ο Ιερότατος**, πολλά από τα ἔργα του οποίου υπάρχουν και σή-

μερα στα Λειτουργικά μας βιβλία. **Πολύκαρπος Επίσκοπος Σμύρνης** (160 μ.Χ.), **Ωριγένης ο Μέγας** (185-254 μ.Χ.), **Κλήμης ο Αλεξανδρεύς** (220 μ.Χ.), **Γρηγόριος ο Θαυματουργός, επίσκοπος Νεοκαισαρείας** (213-270 μ.Χ.), μαθητής του Ωριγένη. **Θεωρείται ο θεμελιωτής των τύπων της Λειτουργίας. Αμφιλόχιος ο Ικονίου** (394 μ.Χ.), **Αθηνογένης** (3ος αι.) **ποιητής του "Φῶς ἰλαρόν"**.

Στο τέλος της περιόδου δημιουργήθηκαν πολλοί νέοι εκκλησιαστικοί ύμνοι, που κύρια τους έψελνε ο λαός. Επειδή όμως παρατηρούνταν χασμοδίες και επικρατούσε αταξία στις τελετές της Λατρείας, θεσπίστηκε από την τοπική Σύνοδο της Λαοδικείας (στα μέσα του 4^{ου} αι.) κανονισμός για το ποιοι έχουν δικαίωμα να ψάλλουν στην Εκκλησία. Εκεί αναφέρεται ο όρος "**Καθιερωμένοι Ψάλλται**".

ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΔΕΥΤΕΡΗ⁶

Από τα χρόνια του Μεγάλου Κωνσταντίνου μέχρι του Ιωάννου Δαμασκηνού (330-712).

Η ουσιαστική ανάπτυξη της Εκκλησιαστικής μουσικής έχει για αφετηρία την υπογραφή του διατάγματος των Μεδιολάνων (313 μ.Χ.) (περί ανεξιθρησκείας) από το Μέγα Κωνσταντίνο και το Λικίνιο, οπότε η χριστιανική λατρεία γίνεται πιο ελεύθερη. Το υμνολόγιο της Εκκλησίας πλουτίζεται με νέους ύμνους, στους οποίους η μουσική τέχνη φροντίζει να δώσει την κατάλληλη έκφραση και επένδυση των ήχων. Με τη δημιουργία πολλών νέων ύμνων, αναπτύσσεται και πλουτίζεται σημαντικότερα η μελοποιΐα. Κύρια, την κατεύθυνση αυτή είχαν δώσει οι τρεις Ιεράρχες, Μ. Βασίλειος, Γρηγόριος Θεολόγος και Ιωάννης Χρυσόστομος. Συνήθως το περιεχόμενο των ύμνων αυτής της περιόδου είναι εναντίον των αιρέσεων, που προσπαθούσαν να κλονίσουν τις βάσεις της Ορθόδοξης Χριστιανικής Εκκλησίας. Οι αιρετικοί για να προσηλυτίσουν πολλούς οπαδούς, καλλώπιζαν υπερβολικά τις μουσικές τους συνθέσεις και μελοποιούσαν ύμνους με τέτοια τεχντροπία, που απείχαν κατά πολύ από τη θρησκευτική και σοβαρή τέχνη. Ο αιρεσιάρχης **Άρειος**, εξέδωσε την περίφημη συλλογή αιρετικών ασμάτων τη "**Θάλεια**" αφού έδωσε σκόπιμα το όνομα μιας από τις εννέα Μούσες η οποία περιείχε γοητευτικές μελωδίες και διαδόθηκε μεταξύ των χριστιανών της Αλεξάνδρειας. Ο Μέγας Βασίλειος έλεγε ότι οι Αρειανοί και Αρειανίζοντες θεωρούσαν τη "**Θάλεια**" ως Ευαγγέλιο. Τη μουσική της λατρείας τη μετέτρεψαν σε θεατρική και παρέσυραν πολλούς ορθοδόξους μ' αυτό το

6. Μαυρουδή, Περικλή, Φ., *Βυζαντινή Μουσική Τέχνη*.

είδος, πράγμα που φαίνεται από τους λόγους των τότε πατέρων της Εκκλησίας.

Ο Παύλος, διάδοχος του Μεγάλου Αθανασίου, χαρακτηρίζει τη μουσική των αιρετικών με τα εξής λόγια: "Αντί θείων γραφῶν ἀναγνώσεως, κρότους χειρῶν ἀσέμνους καί κεκλασμένους μετ' αἰσχροτήτος φωνάς".

Ο Γρηγόριος Ναζιανζηνός (λόγος 23ος εις Ἡρώνα τον Φιλόσοφον) λέγει για τις τελετές των οπαδῶν του αιρετικού Αρείου τα εξής: "Θυσιαστήρια καθυβριζόμενα σχήμασιν ἀσελγέσι καί ἄσμασιν... ὑπέρ ὀρχήμασι καί λιγύσμασι, δημηγορούσας καί ἱερῶν θρόνων".

Εδώ πρέπει να αναφέρουμε ότι οι αιρετικοί εκτός από τη θυμελική τους μουσική (μουσική του θεάτρου) μεταχειρίζονταν χειρονομίες και κινήσεις μίμων και χορευτῶν. Οι Πατέρες της Εκκλησίας, βλέποντας τη διαρροή πιστῶν από την ορθοδοξία στις τάξεις των αιρετικῶν, που ήταν σημαντική, αντέδρασαν και ἔγραψαν ποιήματα με δογματικό περιεχόμενο και τα πλαισίωσαν με σεμνή και ιεροπρεπή μουσική, πιο ευχάριστα για να ἀρέσουν και να ικανοποιούν τους πιστούς και τους προσηλύτους. Δηλαδή, αμυνόμενοι, τροποποίησαν την "**ἀνεπιτήδευτο Δαβιδική μελωδία**" ὅπως λεγόταν η μουσική της εποχῆς εκείνης, και κατέστησαν τα μέλη μελωδικότερα και τεχνικότερα, αφού ἐξέδωσαν την "**Ἀντιθάλεια**", συλλογή εκκλησιαστικῶν ὕμνων με ορθόδοξο περιεχόμενο, για να συγκρατήσουν τους χριστιανούς στην ορθόδοξη πίστη. Υπάρχει μια ἀποψη, ὅτι η **Ἀντιθάλεια χρησιμοποιήθηκε ως πυρήνας της Οκτωήχου, την οποία ἀργότερα συμπλήρωσε ο Ιωάννης ο Δαμασκηνός.**

Τέτοιοι ὕμνοι εἶναι: "**Ὁ Μονογενῆς Υἱός καί Λόγος τοῦ Θεοῦ**", που ψάλλεται στην ἀκολουθία της θείας λειτουργίας. Καθιερώθηκε να ψάλλεται μετά την ἀπόφαση της Ε' Οικουμενικῆς Συνόδου, η οποία καταδίκασε την αἵρεση των Εὐτυχιανῶν που υποστήριζαν ὅτι ο Υἱός του Θεοῦ ἦταν ἀπλός γιος της Μαρίας, την περίοδο που ἦταν αυτοκράτορας ο Ιουστινιανός. Την ἴδια περίοδο (578 μ.Χ.) καθιερώθηκε να ψάλλεται ο χερουβικός ὕμνος "**Οἱ τὰ Χερουβείμ μυστικῶς εἰκονίζοντες**", που ψάλλεται σήμερα σε ἀργή μελωδία και ἀποδίδεται στον Ιωάννη Χρυσόστομο ἢ στον Ιωάννη τον Σχολαστικό. Της ἴδιας περιόδου εἶναι και ο ὕμνος "**Τοῦ δείπνου Σου τοῦ μυστικοῦ σήμερον, Υἱέ Θεοῦ**", που ψάλλεται την Μεγάλη Πέμπτη ἀντί του κοινωνικοῦ, ὅπως και ο τρισάγιος ὕμνος "**Ἅγιος ὁ Θεός**", που καθιερώθηκε να ψάλλεται ἀπό τις ἀρχές του 5ου μ.Χ. και ἀποδίδεται στον τότε Πατριάρχη Κωνσταντινούπολης

Πρόκλο, που ήταν διάδοχος του Χρυσοστόμου, και **το Σύμβολο της Πίστεως, το οποίο ψαλλόταν στην αρχαία Εκκλησία.**

Η Ορθοδοξία με τη χρήση της σοβαρής αναπτυγμένης και με ιεροπρέπεια θρησκευτικής μουσικής τέχνης, κατόρθωσε αφενός να συγκρατήσει τη διαρροή των πιστών και αφετέρου να προκαλέσει δίκαιο σεβασμό και θαυμασμό για τη μουσική της και τις τελετές της. Τα παραδείγματα είναι πολλά και αναφέρουμε αρκετά πιο κάτω.

Ο Θεοδώρητος σε κάποιο κείμενό του που διασώζεται στο βιβλίο "Μυριόβιβλος" του Μεγάλου Φωτίου, μας αναφέρει ότι **ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος** είχε θεσπίσει στην Εκκλησία της Κωνσταντινούπολης ι-διόμορφο τύπο ψαλμωδίας που διατηρήθηκε μέχρι το θάνατο του Χρυσορρήμονος.

Ο Γρηγόριος Ναζιανζηνός μας διηγείται το εξής γεγονός. **Ο Μέγας Βασίλειος** σε κάποια εκκλησία της Μικράς Ασίας τελούσε τη Θεία Λειτουργία που ο ίδιος είχε συνθέσει. Τη στιγμή εκείνη τον επισκέφθηκε ο αυτοκράτορας Ουάλης που ήταν φανατικός υποστηρικτής και προστάτης των δογματικών απόψεων του αιρετικού Αρείου και άσπονδος εχθρός του Βασιλείου, και έμεινε τόσο πολύ έκθαμβος από τη μεγαλοπρέπεια της Θείας Λειτουργίας που δημόσια εξέφρασε τον θαυμασμό του λέγοντας πως για πρώτη φορά συνάντησε τέτοια μουσική ομορφιά.

Ο Μέγας Αθανάσιος ως Προκαθήμενος στην Εκκλησία της Αλεξάνδρειας, για να διατηρήσει στην ορθόδοξη πίστη τους Μελετιανούς, οι οποίοι έψελναν τους Εκκλησιαστικούς ύμνους χορεύοντας, εισήγαγε ειδική και κατάλληλη γι' αυτούς μουσική. Σαν παράδειγμα για την καθιέρωση της μουσικής από το Μέγα Αθανάσιο, οι Εκκλησιαστικοί Ιστορικοί, αναφέρουν το παρακάτω γεγονός. Κάποτε την ώρα της Θείας Λειτουργίας ο Μέγας Αθανάσιος βρισκόταν στο ναό. Η πολιτεία, που εκείνη την εποχή υποστήριζε τους αιρετικούς, έστειλε στρατιώτες να τον συλλάβουν και να τον οδηγήσουν στο δικαστήριο. Ο Μέγας Αθανάσιος όταν τους αντιλήφθηκε, διέταξε όλο το εκκλησίασμα να συμπάλει τον 135ο ψαλμό, που καταλήγει με τη φράση "'Ότι εις τόν αιώνα τό έλεος αυτού". Οι στρατιώτες ακούγοντας τον ύμνο, έμειναν εκστατικοί και κατενθουσιασμένοι. Τότε από σεβασμό και συγκίνηση δεν τόλμησαν να κάνουν καμιά βεβήλωση και χωρίς να θίξουν τον Μεγάλο Ιεράρχη, έφυγαν.

Στη Συρία από τον 3ο μ.Χ. αι. διέδωσε τη μουσική **ο Εφραίμ ο Σύρος**, ο οποίος κατόρθωσε να προσελκύσει στην ορθοδοξία τους πιστούς από την αίρεση του γνωστικού Αρμονίου (Αμμωνίου).

Για την εκκλησιαστική υμνολογία και μουσική, ανοίγεται νέα λαμπρή περίοδος, στο τέλος του 5ου και αρχές 6ου αιώνα, η οποία χαρακτηρίζεται Χρυσός αιώνας της Βυζαντινής Μουσικής Τέχνης. Περιλάμπρο ποιητικό αστέρι της εποχής αυτής είναι ο ποιητής Κοντακίων **Ρωμανός ο Μελωδός**, που οι ξένοι κριτικοί τον ονόμασαν "Πίνδαρο της Εκκλησιαστικής ποίησης". Λίγο αργότερα εμφανίζεται ο πολυγραφότατος ποιητής "Κανόνων" **Ανδρέας Επίσκοπος Κρήτης**.

Την περίοδο αυτή αναπτύχθηκε η υμνογραφία των ειρμών και των Κανόνων, κατά το πρότυπο των ποικιλόμορφων μέτρων της αρχαίας ελληνικής ποίησης και μετρικής, μελοποιημένοι πάνω σε κλίμακες που κύρια ανήκαν στο διατονικό γένος. Οι ειρμοί αυτοί ψάλλονταν εκ περιτροπής από μουσικούς χορούς (**Δεξιός και Αριστερός**) που θεσπίστηκαν αυτή την περίοδο, να ψάλλουν κατά αντιφωνία. Η περίοδος αυτή της Εκκλησιαστικής μουσικής αποτελεί το συνδυαστικό κρίκο με την αρχαία ελληνική μουσική.

Πριν τελειώσουμε μ' αυτή τη χρονική περίοδο, αξίζει να σημειώσουμε, ότι από την ανατολική ορθόδοξη εκκλησία μετέφερε στη Δύση τη μουσική, αρχικά ο ιερός Αμβρόσιος⁷, επίσκοπος Μεδιολάνων (4ος αιώνας μ.Χ.), ο οποίος εισάγει στη Δύση τεχνικότερη μελωδία, χρησιμοποιώντας στοιχεία της μουσικής της Ανατολικής Εκκλησίας. Το Αμβροσιανό άσμα (μέλος) διακρίνεται για την απλότητα της μελωδικής γραμμής, που στηρίζεται στους τέσσερις ήχους της ελληνικής Μουσικής: **Δώριο, Φρύγιο, Λύδιο και Μιξολύδιο με την ονομασία Ήχος πρώτος (Modus Primus) Δεύτερος, Τρίτος και Τέταρτος**.

Δύο αιώνες αργότερα ο **Γρηγόριος Διάλογος, Πάπας Ρώμης (540-604 μ.Χ.)** στη Δύση ξεκαθάρισε και αναμόρφωσε το παραφθαρμένο από τα ξενικά στοιχεία Αμβροσιανό μέλος και του προσέδωσε μεγαλοπρέπεια, που αρχικά δεν την είχε. Εισήγαγε τους τέσσερις πλάγιους ήχους, το στιχηραρικό μέλος και κωδικοποίησε τη μουσική που ονομάστηκε "Αντιφωνάριο", που είναι συλλογή ύμνων της Δυτικής Εκκλησίας (Γρηγοριανό άσμα) και θεωρείται η βάση της Ευρωπαϊκής Μουσικής. Άλλαξε τα ονόματα των πλαγίων τρόπων από Υποδώριο, Υπολύδιο, Υποφρύγιο Υπομιξολύδιο σε ήχο πλάγιο του πρώτου (Plagalís primus), πλάγιο του δευτέρου, Βαρύ και πλάγιο του Τετάρ-

7. Μαυρουδής, Π. – Αθανασιάδη, Δ., "Η τέχνη της μουσικής", σελ. 143-4.

του. Επίσης, από πολλούς του αποδίδεται η πατρότητα της Λειτουργίας των Προηγιασμένων.

Σπουδαιότεροι υμνογράφοι και μελοποιοί από τον 4ο αιώνα μέχρι την εποχή του Δαμασκηνού είναι: Μεθόδιος, επίσκοπος Πατάρων, **Ευσέβιος Παμφίλου**, ο πατέρας της εκκλησιαστικής Ιστορίας και από τους κορυφαίους μελωδούς, **Μ. Αθανάσιος**, **Κύριλλος Ιεροσολύμων**, **Επιφάνιος Κύπρου**, **Εφραίμ ο Σύρος**, **Μ. Βασίλειος**, γνώστης της Ελληνικής Μουσικής, ο οποίος σπούδασε στην Αθήνα, **Γρηγόριος ο Νύσσης**, **Γρηγόριος ο Θεολόγος**, ο οποίος σπούδασε στην Αθήνα μαζί με τον **Μ. Βασίλειο**, **Αμβρόσιος ο Μεδιολάνων** που εισήγαγε ύμνους της Ανατολικής Εκκλησίας στη Δύση "Αμβροσιανό Άσμα", **ο Ιερός Χρυσόστομος**, **ο Ιερώνυμος** από τη Στριδώνα της Δαλματίας (4ος αι.), **ο Κύριλλος Πατριάρχης Αλεξανδρείας** (4ος αι.). Σ' αυτόν αποδίδεται "Ο Μονογενής Υιός" (κατ' άλλους στον αυτοκράτορα Ιουσιπριανό), "Άξιόν ἔστιν" και το "Θεοτόκε Παρθένε". **Θεοδώρητος επίσκοπος Κύπρου** (387-458 μ.Χ.). **Ανδρέας Πυρρός** (5ος αι.). **Πρόκλος**, **Αρχιεπίσκοπος Κωνσταντινούπολης**, μαθητής του Χρυσοστόμου και διάδοχος στον επισκοπικό θρόνο (5ος αι.), στον οποίο αποδίδεται ο Τρισάγιος Ύμνος. **Ανατόλιος Πατριάρχης Κωνσταντινούπολης** (5ος αι.) και ο σύγχρονός του **Αυξέντιος αββάς της Βιθυνίας**, που στην Δ' Οικουμενική Σύνοδο, συνέστησε σε όλους όσους μαζί με εκείνον έλαβαν μέρος σ' αυτήν να ασχολούνται με πνευματικά άσματα και τη μουσική. **Ρωμανός ο Μελωδός** (6ος αι.), ο οποίος θεωρείται ως ο νέος Πίνδαρος της Εκκλησιαστικής ποίησης. Συνέθεσε γύρω στα 1000 κοντάκια και θαυμάζεται απ' όλο τον κόσμο. Στη συνέχεια και μέχρι το τέλος του 7ου αι. αναδείχθηκαν οι εξής μελωδοί: **Σωφρόνιος Πατριάρχης Ιεροσολύμων** (7ος αι.), συνέθεσε τα ιδιόμελα των Μεγάλων Ωρών των Χριστουγέννων, τα ιδιόμελα των Θεοφανείων, τα ιδιόμελα της Μεγ. Παρασκευής και τα ιδιόμελα του Αγιασμού. **Γρηγόριος ο Διάλογος**, **Πάπας Ρώμης** (6ος αι.), συνέθεσε το "Αντιφωνάριον". **Γεώργιος Πισίδης** (7ος αι.), **Ανδρέας Επίσκοπος Κρήτης** (7ος αι.). Συνέθεσε τα στιχηρά των αίνων των Χριστουγέννων και πολλά δοξαστικά ιδιόμελα και είναι ο εφευρέτης και εισηγητής των κανόνων. Περίφημο έργο του είναι ο **Μέγας Κανών**. **Κοσμάς Ξένος ή Ικέτης**, που ήταν Έλληνας από την Καλαβρία της Ιταλίας και υπήρξε δάσκαλος του μεγάλου μουσικού Ιωάννη Δαμασκηνού, με τον οποίο και αρχίζει νέα και ουσιαστική περίοδος στη Βυζαντινή Μουσική.

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΓΡΑΦΗ "ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ"

1. ΑΛΦΑΒΗΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΑΡΑΣΗΜΑΝΤΙΚΗ

Η πρώτη μουσική γραφή⁸ που μεταχειρίστηκαν οι χριστιανοί, ήταν η **αλφαβητική** των αρχαίων Ελλήνων.

Οι αρχαίοι Έλληνες έγραφαν τις μελωδίες τους με γράμματα του αλφαβήτου μεγάλα και μικρά. Τα γράμματα, σαν μουσικοί χαρακτήρες, ήταν όρθια ή αναστραμμένα, πλάγια ακέραια ή λειψά, απλά ή διπλά (σύνθετα) και με διάφορους τόνους, που φθάνουν στον αριθμό 1620. Και τα μεν όρθια χρησίμευαν για την παρασημαντική της φωνητικής μουσικής, (πρώτος ο Αριστόξενος ονομάζει τη μουσική γραφή παρασημαντική), τα δε πλάγια ή αναστραμμένα, για την παρασημαντική της οργανικής μουσικής. Απόδειξη ότι οι πρώτοι χριστιανοί έγραφαν τις μελωδίες τους σε αλφαβητική παρασημαντική είναι: 1. Ο ύμνος της Οξυρρύγχου (3ος αι.). 2. Ο Αμβροσιανός ύμνος⁹ "Te Deum Laudamus" που δημοσιεύθηκε από το Μάρκο Μεύβωμιου (είναι ο σχολιαστής και εκδότης, των 7 αρμονικών του Αριστόξενου). Τη μουσική αυτή γραφή, από γράμματα του Ελληνικού και Λατινικού αλφαβήτου, μεταχειρίστηκαν, ο Ιερός Αμβρόσιος Μεδιολάνων και οι κατοπινοί Ιεράρχες της Δύσης ως τον 6ο αιώνα.

2. ΕΚΦΩΝΗΤΙΚΗ ΠΑΡΑΣΗΜΑΝΤΙΚΗ

Το πολύπλοκο και δύσκολο αλφαβητικό σύστημα που είχε 1620 σημεία, σιγά-σιγά εγκαταλείπεται, για το λόγο ότι, για τη γραφή απλών μελωδιών, όπως ήταν οι τότε θρησκευτικοί ύμνοι, και κύρια η λιτή απαγγελία των ψαλμών, και αναγνωσμάτων, σε μελωδίες ελάχιστα ποι-

8. Βλ. Σαλτάρη, Ν. Ι., άρθρο στην Εγκ. "Χάρη Πάτση-Νέα Έλλ. Έγκυκλοπαίδεια", σελ. 903-904. Βασιλειάδη, Στεφ.: Για τη Μουσική σελ. 111-119. Θεοχαρόπουλου-Δαλάκου Χριστοφ.-Θεοχαρόπουλου, Σπ., "Νέον επίτομον Θεωρητικόν τῆς Βυζ. Μουσικῆς", Αθήνα 1969, σελ. 33-52.

9. Ο Μουσικολόγος-Βυζαντινολόγος Παναγ. Γεωργίου στην εργασία του "Εισαγωγή εἰς τὴν Μορφολογίαν τοῦ Βυζ. Λειτουργικοῦ μέλους" αποδεικνύει ότι ο ύμνος του Αμβροσίου Μεδιολάνων "Te Deum Laudamus", έργο του 4ου αι, ταυτίζεται μερικά, με το μεταγενέστερο Βυζαντινό Κοντάκιο των Χριστουγέννων "Ἡ Παρθένος σήμερον", Ρωμανού του Μελωδού, έργο του 6ου μ.Χ. αι.

κιλμένες με μουσική (**μέλος λογιώδες, παρακαταλογή, λογαοιδικό, Recitativo**), δεν χρειαζόταν η γνώση του, παρά μόνο η χρήση λίγων "**σημαδίων**" που να γνωρίζουν στον εκτελεστή ή στον αναγνώστη ότι θα εφαρμόσει εκεί την α' ή β' μελωδική γραμμή, που τόσο συχνά επαναλαμβάνεται στα αναγνώσματα (Ψαλμών, Πραξαποστόλων, Ευαγγελίου) της Εκκλησίας.

Έτσι κατά τον 4^ο αι. εμφανίζεται η **εκφωνητική παρασημαντική**, που περιελάμβανε λίγα σημεία **τα ονομαζόμενα εκφωνητικά, 14 τον αριθμό**, που μοιάζουν με τους **τόνους και πνεύματα**, τα οποία χρησίμευαν για την εμμελή ανάγνωση, του Ευαγγελίου, των Αποστόλων και των Προφητειών και σύμφωνα με άλλη άποψη, για να βοηθούν τη μνήμη των ψαλτών στο να εκφωνούν τις μελωδίες. Οι μορφές και οι στάσεις των σημείων αυτών είναι τελείως όμοιες με τα σημεία της αλφαβητικής μουσικής παρασημαντικής των αρχαίων Ελλήνων. Ακόμη και τα σχήματα ορισμένων από αυτά είναι τελείως όμοια με τα σχήματα των γραμμάτων του Ελληνικού Αλφαβήτου. **Η οξεία και η βαρεία** υπάρχουν με τα ίδια ονόματα και σχήματα, η δε **περισπωμένη** με το ίδιο σχήμα, αλλά με το όνομα **συρματική**.

Επίσης τα πνεύματα, **ψιλή και δασεία**, συναντώνται με το ίδιο σχήμα αλλά με το όνομα **υπόκριση και κεντήματα**.

Από τα σημεία αυτά η σημερινή παρασημαντική της Βυζαντινής Μουσικής χρησιμοποιεί τη βαρεία με το ίδιο όνομα και σχήμα, την **καθιστήν** με το ίδιο σχήμα και διαφορετικό όνομα (είναι η μαρτυρία του Πα του πλαγ. Βου Ήχου), την **απόστροφο** με το ίδιο σχήμα και όνομα, αλλά σε διαφορετική στάση και τα **κεντήματα** με το ίδιο σχήμα αλλά με διαφορετικό όνομα (δύο απλές και τρεις απλές).

Από τα σημεία αυτά τα περισσότερα ήταν σημεία του τονισμού (οξεία, περισπωμένη, βαρεία), πνεύματα και σημεία στίξης με άλλες φυσικά ονομασίες. Όπως αναφέραμε και πιο πάνω η γραφή αυτή μεταφέρθηκε στη Δύση, όπου καλλιεργήθηκε και αναπτύχθηκε αρκετά κατά τον 9ο αιώνα. Η εξέλιξη της μουσικής αυτής γραφής, έφτασε σε τέτοιο σημείο, ώστε να εκφράζουν τα "σημάδια" αυτά και μέλος και χρονική διάρκεια φθόγγων λεπτομερή ως τον 12ο αι. που διατηρήθηκαν στη Δύση.

3. ΑΓΚΙΣΤΡΟΕΙΔΗΣ ΓΡΑΦΗ Ή ΠΡΩΤΗ ΣΤΕΝΟΓΡΑΦΙΑ

Ένας ακόμη σοβαρός λόγος που έφερε την αχρήστευση και κατάργηση της αλφαβητικής γραφής, είναι ότι με την επιδίωξη της χρήσης λιτής, σοβαρής και με ιεροπρέπεια μουσικής από τους πατέρες της Εκκλησίας,

έμειναν σε αχρηστία πολλοί "**τρόποι**" (ήχοι) της αρχαίας εθνικής μουσικής, όπως και όλο σχεδόν το "εναρμόνιο γένος". Σ' αυτό συνετέλεσε και η χρήση της μουσικής ταχυγραφίας, με την τότε συνήθεια της ταχυγραφίας των λέξεων που τις έγραφαν παραλείποντας γράμματα ή και συλλαβές συνεπτυγμένα, όπως βλέπουμε στα Βυζαντινά κείμενα. Αποτέλεσμα αυτής της ροπής, στη μουσική γραφή, στα κατοπινά χρόνια, μετά τον 6ο αιώνα, ήταν να δημιουργηθεί η στενογραφία στη Βυζαντινή μουσική, αφού εγκαταλείφθηκε σχεδόν η "**πνευματική γραφή**" και επινοήθηκαν άλλοι χαρακτήρες "**άγκιστροειδών σημαδιών τοῦ ἔκφωνητικοῦ εἴδους**", που για μας σήμερα είναι τελείως γριφώδη και αυτά περιείχαν ολόκληρες μελωδικές γραμμές, όπως στα ιερογλυφικά σύμβολα. Η γραφή αυτή που εξυπηρετεί τις ανάγκες της μουσικής και τη γραφή των μέχρι τότε μελωδιών, παίρνει μια ολοκληρωμένη μορφή, τον 7ο αιώνα, όταν την τακτοποίησε και πλούτισε περισσότερο ο **Ιωάννης Δαμασκηνός**, ο οποίος θεωρείται η πρώτη πηγή της Βυζαντινής Μουσικής.

Ο **Ιωάννης Δαμασκηνός** έθεσε τις πρώτες βάσεις πάνω στις οποίες μπορούμε να στηριχθούμε και να παρακολουθήσουμε την μετέπειτα εξέλιξη της σημειογραφίας της Βυζαντινής Μουσικής.

Το σύστημα του Δαμασκηνού ονομάστηκε **πρώτη στενογραφία**. Περιελάμβανε 14 έμφωνους και 40 άφωνους χαρακτήρες. Με τους έμφωνους χαρακτήρες γραφόταν το ποσό της ανάβασης και κατάβασης των φθόγγων και με τους άφωνους δηλωνόταν στενογραφικά οι διάφορες μουσικές γραμμές, τις οποίες ο ψάλλον όφειλε να γνωρίζει και να εκτελεί από μνήμης.

Η εκμάθηση της μουσικής γινόταν χωριστά για τους έμφωνους χαρακτήρες και χωριστά για τους άφωνους. Η εκτέλεση της μελωδίας με μόνο τους φωνητικούς χαρακτήρες, χωρίς να λαμβάνονται υπόψη οι άφωνοι χαρακτήρες λεγόταν **μετροφωνία**.

Η μνημονική εκτέλεση της κυρίως μουσικής της μελωδίας με βάση τους έμφωνους και άφωνους χαρακτήρες, καθώς και των άλλων υποστάσεων, λεγόταν **μέλος**.

Εκτός από τους έμφωνους και άφωνους χαρακτήρες υπήρχαν δύο ακόμη τάξεις **σημείων**:

α) Οι "**ἄργιαι**" με τις οποίες σημειωνόταν ο χρόνος και οι παύσεις.

β) Οι "**φθορές**" με τις οποίες δηλωνόταν ο ήχος και το γένος.

Για την εξήγηση της πιο πάνω στενογραφίας πρώτος εργάστηκε ο **Ιωάννης Κουκουζέλης** (12ος αι.) και συνέβαλε στον καθορισμό των άφωνων σημαδιών. Θεωρείται η Δεύτερη πηγή της Βυζαντινής Μουσικής.

Μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης, εργάστηκαν για την εξήγηση της μουσικής γραφής οι Ιωάννης Κλαδάς (15ος αι.), ο οποίος θεωρείται η τρίτη πηγή της Βυζαντινής Μουσικής. Μπαλάσιος ο Ιερέυς (17ος αι.), Ιωάννης ο Τραπεζούντιος (18ος αι.), δάσκαλος του Πέτρου Λαμπαδαρίου (18ος αι.) ο οποίος προέβη στην πλατύτερη και συστηματικότερη εξήγηση της αρχαίας στενογραφίας. Ο αναλυτικός τρόπος του Πέτρου Λαμπαδαρίου αποτελεί το μεταίχμιο μεταξύ της πρώτης στενογραφίας και της σημερινής σε χρήση τελικής εξήγησης αυτής.

Το έργο του Πέτρου συμπλήρωσαν Ιάκωβος ο Πρωτοψάλτης, Γεώργιος ο Κρης, Αντώνιος Λαμπαδάριος, Απόστολος Κωνστάλας, και οι τρεις μεταρρυθμιστές Διδάσκαλοι Γρηγόριος, Χουρμούζιος και Χρύσανθος, οι οποίοι μας παρέδωσαν το σημερινό σε χρήση γραφικό σύστημα.

4. Η ΚΑΤΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΣΗΜΕΡΙΝΟΥ ΣΕ ΧΡΗΣΗ ΓΡΑΦΙΚΟΥ ΣΥΣΤΗΜΑΤΟΣ ΤΩΝ ΤΡΙΩΝ ΔΙΔΑΣΚΑΛΩΝ

Οι 10 χαρακτήρες ποσότητας (ανάβασης και κατάβασης) τους οποίους χρησιμοποιεί το σημερινό σε χρήση γραφικό σύστημα των τριών Διδασκάλων, είναι από τους έμφωνους χαρακτήρες του αρχαίου συστήματος του Δαμασκηνού. Σ' αυτό ακριβώς και απαράλλακτα με το ίδιο όνομα, σχήμα, στάση και ενέργεια, έχουμε το Ίσο το οποίο υπάρχει με το ίδιο όνομα, σχήμα και στάση, αλλά ανήκει στην κατηγορία των άφωνων χαρακτήρων.

Από τα σημεία ποιότητας: η βαρεία, το ομαλόν, το αντικένωμα, το ψηφιστόν και το έτερον είναι από τους άφωνους χαρακτήρες και υπάρχουν με το ίδιο όνομα, σχήμα και στάση στο σύστημα του Δαμασκηνού.

Από τα διαιρετικά σημεία του χρόνου, το γοργόν, το αργόν και ο σταυρός είναι από τους άφωνους χαρακτήρες και υπάρχουν με το ίδιο όνομα, σχήμα και στάση.

Από τα προσθετικά σημεία του χρόνου το κλάσμα και η διπλή είναι από τα άφωνα σημεία του πιο πάνω συστήματος και υπάρχουν: το μεν κλάσμα με το ίδιο σχήμα και στάση, αλλά με διαφορετικό όνομα. Η διπλή με το ίδιο όνομα και σχήμα, αλλά σε διαφορετική στάση.




































Από τις φθορές: του Α΄ου ήχου, Γ΄ου, Δ΄ου, πλαγίου Α΄ου (ΚΕ), πλαγ. Β΄ου (ΔΙ) και του πλαγ. Δ΄ου, είναι από τις φθορές και υπάρχουν με το ίδιο όνομα, σχήμα και στάση. Η φθορά του Β΄ου ήχου (ΔΙ) και του πλαγ. Β΄ου (Πα) είναι από τους άφωνους χαρακτήρες και υπάρχουν με το ίδιο σχήμα και στάση, αλλά με διαφορετικό όνομα.

Τα σημεία δίεσης και ύφεσης είναι από τις φθορές και με το ίδιο σχήμα και στάση, αλλά η μεν δίεση ως φθορά του Β΄ου ήχου, η δε ύφεση ως φθορά του πλαγ. Β΄ου ήχου.

Τα μαρτυρικά σημεία του διατονικού γένους, έπειτα από προσεκτική παραβολή, μπορούμε να υποθέσουμε, ότι αυτά είναι από τα γράμματα του Ελληνικού αλφαβήτου, ακέραια, σύνθετα και λειψά

(δ = δ^λ)

Α. ΠΙΝΑΚΑΣ

ΕΚΦΩΝΗΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΑ	ΕΜΦΩΝΟΙ ΧΑΡΑΚΤ. ΣΤΕΝΟ- ΓΡΑΦΙΚΟΥ ΣΥΣΤΗΜΑΤΟΣ
	ΑΝΙΟΝΤΕΣ
Οξεία 	Ολίγον 
Οξείαι 	Οξεία 
Βαρεία 	Πεταστή 
Βαρείαι 	Κούφισμα 
Καθιστή 	Πελαστόν 
Συρματική 	Κεντήματα 
Παρακλητική 	Κέντημα 
Υπόκρισις  	Υψηλή 
Κρεμαστή 	ΚΑΤΙΟΝΤΕΣ
Κεντήματα   ή   	Απόστροφος 
Απόστροφος 	Δύο Απόστροφοι ή σύνδεσμοι  
Απόστροφοι  	Υπορροή ή Απορροφή 
Σίνεμβα 	Κρατημοῦπορροον 
Τελεία 	Ελαφρόν 
	Χαμηλή 

Β ΠΙΝΑΚΑΣ

ΑΦΩΝΩΝ ΧΑΡΑΚΤΗΡΩΝ ΤΟΥ ΣΤΕΝΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΣΥΣΤΗΜΑΤΟΣ			
Ίσον		Παρακάλεσμα	
Διπλή		Έτερον	
Παρακλητική		Ξηρόν κλάσμα	
Κράτημα		Αργοσύνθετον	
Λύγισμα		Γοργοσύνθετον	
Κύλισμα		Απόδομα ή Απόδεσμα	
Αντικενοκύλισμα		Ουράνισμα	
Τρομικόν		Θες και αποθές	
Εκοιρεπιτόν		Θέμα απλούν	
Τρομικοσύνναγμα		Χόρευμα	
Ψηφιστόν		Τζάκισμα	
Ψηφιστοσύνναγμα		Ψυφιστοπαρεκάλεσμα	
Γοργόν		Τρομικοπαρεκάλεσμα	
Αργόν		Πίασμα	
Σταυρός		Σείσμα	
Αντικένωμα		Σύνναγμα	
Ομαλόν		Έναρξίς	
Θεματισμός έσω		Βαρεία	
Θεματισμός έξω		Ημίφωνον	
Επέγεσμα		Ημίφθορον	

5. ΑΡΓΙΑΙ

Με τις άργιες σημείωναν το χρόνο και τις παύσεις. Αυτές αποτέλούσαν οι δύο έμφωνοι χαρακτήρες, οι δύο **απόστροφοι**, που ως άργιαι ονομαζόνταν **σύνδεσμοι** και οι άφωνοι χαρακτήρες, η **διπλή**, το **κράτημα**, το **τσάκισμα**, το **αργόν**, ο **σταυρός**, το **αργοσύνθετον**, το **γοργοσύνθετον** και το **απόδομα ή απόδερμα**, από την υποδιαίρεση του οποίου καθοριζόταν η **χρονική αξία των άλλων**. Η ακριβής όμως χρονική αξία των άργιων, δεν είναι δυνατόν να καθορισθεί.

6. ΦΘΟΡΕΣ

Πρώτου ήχου	ϕ	Πλαγ. Πρώτου ήχου	φ
Δεύτερου ήχου	ϝ	Πλαγ. Δεύτερου ήχου	Ϟ
Τρίτου ήχου	ϟ	Βαρέος ήχου	Ϡ ϣ ϝ
Τέταρτου ήχου	Ϡ	Πλαγ. Τέταρτου ήχου	ϡ
Νενανω	ϣ		

Στην τάξη των φθορών κατατάσσονταν τέσσερα ακόμη σημεία από τους άφωνους χαρακτήρες: 1. Έναρξίς ξ , η οποία αποτελεί και σήμερα τη φθορά του Λέγετου. 2. Ο έσω θεματισμός ζ , 3. Ο έξω θεματισμός ζ , που αποτελούν και σήμερα τις φθορές του Β'ου και Πλαγ. Β'ου ήχου και 4. Το Απλούν θέμα θ

ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΤΡΙΤΗ¹⁰

Από του Ιωάννου Δαμασκηνού μέχρι της άλωσης της Κωνσταντινούπολης από τους Τούρκους (712-1453 μ.Χ.).

Η Γ' περίοδος αρχίζει με την εμφάνιση του **Ιωάννη Δαμασκηνού** (676-756 μ.Χ.), θεολόγου, φιλοσόφου, υμνογράφου και μουσικού, και σημειώνει νέα εποχή εξέλιξης και ακμής της Βυζαντινής Μουσικής. Η μεγαλύτερη υπηρεσία του Δαμασκηνού είναι ότι ξεκαθάρισε και απάλλαξε τη Βυζαντινή υμνωδία από τα άσεμνα και ακατάλληλα μέλη για τη λατρεία που είχαν εισχωρήσει από τη μουσική των θεάτρων, και τις κοσμικές τελετές, και βελτίωσε το μουσικό γραφικό σύστημα. Η Βυζαντινή μελωδία από την εποχή αυτή εμφανίζεται σεμνότερη, τεχνικότερη και εκφραστικότερη. Στα ειρμολογικά και στιχηραρικά μέλη αρχίζουν να προστίθενται και τα αργά μέλη, τα ονομαζόμενα **Παπαδικά**.

Σπουδαιότατα είναι τα έργα του με τον τίτλο: "**Γραμματική τῆς μουσικῆς ἢ κανόνιο κατὰ τοὺς ὀρισμοὺς κανόνας τῆς ἀρχαίας Ἑλληνικῆς**" και "**Ὀκτώηχος**" που ήταν και είναι το πρακτικό μάθημα της ψαλτικής τέχνης. Το έργο αυτό είναι γεμάτο από υψηλές δογματικές έννοιες και θαυμάζεται για την ποιητική τέχνη και ιδιαίτερα για το αρχαιοπρεπές και σεμνό μέλος. Από την οκτώηχο μαθαίνουμε ότι στη βυζαντινή μελωδία κατέχουν μόνιμη θέση οι τέσσερις αρχικοί ήχοι (πρώτος, δεύτερος, τρίτος, τέταρτος) και οι τέσσερις πλάγιοι (πλάγιος του πρώτου, πλάγιος του δεύτερου, Βαρύς, πλάγιος του τέταρτου). Επίσης από δω μαθαίνουμε ότι είναι σε χρήση τα τρία γένη (**Διατονικό, Χρωματικό, Εναρμόνιο**) της Αρχαίας Ελληνικής μουσικής. Δίκα και ο Ιωάννης Δαμασκηνός ονομάστηκε από την Εκκλησία "**Χρυσορροάς**" και "**Μαΐστωρ**"¹¹ και θεωρείται η πρώτη πηγή της Βυζαντινής μουσικής.

Συνέταξε και μελοποίησε τους ιαμβικούς κανόνες των Χριστουγέννων, Θεοφανείων, Πεντηκοστής, τον Κανόνα του Πάσχα και άλλους. Τα προίμια του Ακάθιστου Ύμνου, τα αργά "**Υπερμάχω**", "**Προσταχθέν**", "**Ίδού ὁ Νυμφίος**", "**Ὅτε οἱ ἔνδοξοι**", Αργά κεκραγάρια, Χερουβικά, Κοινωνικά, τη Νεκρώσιμη Ακολουθία κ.ά.

Εκπαίδεύτηκε από τον "ἀσυγκρίτῳ τῇ παιδείᾳ" **Κοσμά Ξένο τον Ικέτη**, ελληνικής καταγωγής από την Καλαβρία της Κάτω Ιταλίας, ο οποίος αιχμαλωτίστηκε από τους Σαρακηνούς στους Αγίους Τόπους και

10. Μαυρουδή, Περικλή, Φ., *Βυζαντινή Μουσική Τέχνη*.

11. Πρβλ. Παπαδοπούλου, Γεωργίου, "*Συμβολαί εἰς τὴν Ἱστορίαν τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*".

εξαγοράστηκε από τον πατέρα του Ιωάννη Δαμασκηνού Σέργιο, (Θησαυροφύλακα της Δαμασκού), για να εκπαιδεύσει τους γιους του Ιωάννη και Κοσμά στη φιλοσοφία, γεωγραφία, αστρονομία, εκκλησιαστική ποίηση και μουσική.

Ο Ιωάννης Δαμασκηνός μόνασε σε όλη του τη ζωή στη Μονή του Αγίου Σάββα όπου και πέθανε.

Γενικά, τότε η Βυζαντινή μουσική¹² διαμορφώθηκε και αναπτύχθηκε σε πλήρη τέχνη πάνω στις βάσεις της αρχαίας ελληνικής μουσικής, με αλλαγή του γραφικού συστήματος που ο Ιωάννης Δαμασκηνός εκτός από τα παλαιά ως τότε σημεία (τα **έμφωνα**, όπως ήταν ή τροποποιημένα, μερικά αγκιστροειδή και τα **"άφωνα σημάδια"**), για την εξυπηρέτηση των απαιτήσεων της μουσικής γραφής της εποχής του, πρόσθεσε και νέα πλουσιότερα σημεία.

Την εποχή αυτή πληθύνονται και τονίζονται οι μελωδίες σε μεγάλη έκταση, παράλληλα με την πολυποίκιλη μελωδία τους και ιδιαίτερα τα αργά μουσικά μαθήματα **"παπαδικά"** και **"μαθηματάριον"**. Η σύνθεση των πολύ αργών μελωδιών οφείλεται στην ανάγκη να ικανοποιηθούν οι εκτεταμένες πολύωρες ακολουθίες των μοναστηριών που τότε είχαν μεγάλη άνθηση. Επίσης την εποχή αυτή γράφονται ποιήματα και ακολουθίες πολλών μαρτύρων και αθλητών της Εκκλησίας που σαν αποτέλεσμα είχαν τη δημιουργία πολυάριθμων συνθέσεων. Το έργο του **Δαμασκηνού** συμπληρώνεται από τον **Ιωάννη Κουκουζέλη (12ος αι.) "Μαγίστωρ"**¹³. Ο Κουκουζέλης¹⁴ ήταν ονομαστός μουσικός επί αυτοκρατορίας Αλεξίου του Α΄ Κομνηνού και άριστος μελοποιός και θεωρείται **η δεύτερη πηγή της Εκκλησιαστικής Βυζαντινής μουσικής**. Πλούτισε με μουσικές συνθέσεις και με θεωρητικά συγγράμματα τη μουσική, και έγραψε σε γραφή πληρέστερη και επεξηγηματικότερη, τα έργα των πριν από αυτόν (ακόμα και του Ι. Δαμασκηνού) προσθέτοντας νέα σημεία αγκιστροειδή στη γραφή, πιο επεξηγηματικά και συμπληρωματικά.

Οι πιο σπουδαίοι διαπρεπείς υμνωδοί και μουσικοί της περιόδου αυτής είναι: **Κοσμάς ο Μελωδός**, ο Αγιολίτης και Ιεροσολυμίτης.

12. Σαλτάρη, Ν. Ι., άρθρο στην Εγκ. "Νέα Έλληνική Έγκυκλοπαίδεια» Χάρη Πάτση, σελ. 904-905.

13. Μαγίστωρ σημαίνει πρωτοτεχνίτης της Μουσικής.

14. Η εποχή που έζησε ο Κουκουζέλης αμφισβητήθηκε. (Ο Κρουμπάχερ τον αναφέρει στον 15ο αι.). Άλλα κείμενα και σημειώσεις σε παλαιούς κώδικες, χωρίς αμφισβήτηση βεβαιώνουν ότι δεν είναι μεταγενέστερος του 12ου μ.Χ. αι.

Επίσκοπος Μαΐουμά (8ος αι.). Πτωχός και ορφανός, υιοθετήθηκε από τον Σέργιο, πατέρα του Ιωάννη Δαμασκηνού, ο οποίος εκπαιδεύτηκε από τον σοφό Κοσμά τον Ικέτη. Έλαβε την ονομασία Αγιοπολίτης και Ιεροσολυμίτης, γιατί μόνασε για πολλά χρόνια στην Μονή του Αγίου Σάββα που ήταν κοντά στα Ιεροσόλυμα και στη συνέχεια έγινε επίσκοπος Μαΐουμά.

Έργα του είναι: Οι κανόνες των Χριστουγέννων, των Θεοφανείων, της Υπαπαντής, των Βαΐων, των Διωδίων, των Τριωδίων και Τετραωδίων, της Μ. Τεσσαρακοστής και Μ. Εβδομάδος, της Πεντηκοστής (Πόντο Εκάλυψε), της Μεταμορφώσεως, της Κοιμήσεως της Θεοτόκου και του Σταυρού.

Χαρακτηριστικό της μουσικής και αισθητικής του μόρφωσης είναι το γεγονός ότι χρησιμοποίησε όλους τους ήχους κατά τρόπο που να συμβιβάζεται με το περιεχόμενο των ύμνων. Ο Κωνσταντίνος ο εξ Οικονόμων λέγει. "Η ήδύτης τοῦ μέλους καί ἡ χάρις τῆς εὐγλωττίας τῶν κανόνων τούτων εἶναι γλυκύτερα καί τοῦ μέλιτος".

Η παράδοση λέγει ότι όταν ο Κοσμάς βρέθηκε κάποτε σε μια εκκλησία της Αντιόχειας και άκουσε τον κανόνα του Σταυρού να ψάλλεται σε διαφορετικό μέλος έκανε έντονες παρατηρήσεις στους ψάλτες. Οι ψάλτες όμως αμφισβήτησαν την ιδιότητά του ως συνθέτη του κανόνα και αυτός για να αποδείξει την ταυτότητά του, συνέθεσε μπροστά στους χριστιανούς και δεύτερη ενάτη ωδή του κανόνα του Σταυρού. Η πληροφορία αυτή φαίνεται να είναι αληθινή γιατί κανένας άλλος κανόνας δεν περιλαμβάνει διπλή ενάτη.

Στουδίται. Κατά τον 7ο και 8ο αιώνα, κέντρο της υμνογραφίας ήταν η Μονή του Αγίου Σάββα, που ήταν κοντά στα Ιεροσόλυμα. Από τον 9ο αι. παρουσιάζεται και νέο κέντρο στην Κωνσταντινούπολη, η **Μονή του Στουδίου**. Η κυριότερη ενασχόληση των Πατέρων της Μονής, ήταν η σύνθεση εκκλησιαστικών μελωδιών και ύμνων. Τα έργα τους όμως δεν μπορούν να φθάσουν το ύψος των έργων των **Ρωμανού, Δαμασκηνού και του Κοσμά**.

Στη μονή του Στουδίου η εκκλησιαστική υμνογραφία σημείωσε την τελευταία αναλαμπή της.

Σπουδαιότεροι από τους Στουδίτες πατέρες είναι ο **Θεόδωρος και ο Μιχαήλ**.

Ιωσήφ ο υμνογράφος (9ος αι.). Έγραψε 300 κανόνες που περιέχονται στα 12 Μηναία, την Παρακλητική, Τριώδιο και Πεντηκοστάριο.

Μέγας Φώτιος (9ος αι.). Πατριάρχης Κων/πόλεως. Εργάστηκε για τη Βυζαντινή Μουσική. Σ' αυτόν αποδίδεται ο Ακάθιστος Ύμνος. (Άλλοι

αποδίδουν τον Ακάθιστο Ύμνο στον **Πατριάρχη Σέργιο**, άλλοι στον **Πισίδη** και άλλοι στον **Ρωμανό τον Μελωδό**, ο οποίος θεωρείται **επικρατέστερος**, γιατί τα μέτρα και η γλώσσα του ποιήματος συμφωνούν με τα μέτρα και την γλώσσα άλλων **ποιημάτων του Ρωμανού**, αλλά και για το λόγο ότι το ποίημα αυτό είναι ύμνος στον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου, την Υπαπαντή, τη φυγή στην Αίγυπτο, που είναι συνέχεια του ύμνου του Ρωμανού προς την Γέννηση του Κυρίου, και καμμία σχέση δεν έχει με τα θρυλούμενα, ότι συνετέθη για τη σωτηρία της Πόλης, γιατί κανένας λόγος δε γίνεται σ' αυτό.

Το προοίμιο "Τῆ Ὑπερμάχῳ" προστέθηκε μεταγενέστερα, αντί του αληθινού προοιμίου του ύμνου "Τό προσταχθέν μυστικῶς" και καταρτίστηκε, όπως φαίνεται η "Πανύχιος εὐχαριστήριος στάσις" για τη σωτηρία της Πόλης.

Λέων ο Σοφός. Αυτοκράτορας του Βυζαντίου, μαθητής του Φωτίου. Έγραψε τα 11 εθινά.

Κωνσταντίνος ο Πορφυρογέννητος. Υιός του Λέοντα Σοφού. Έγραψε τα 11 Αναστάσιμα Εξαποστειλάρια.

Κασσιανή Μοναχή (9ος αι.). Έγραψε το περίφημο ιδιόμελο "Κύριε, ἡ ἐν πολλαῖς ἁμαρτίαις", το Δοξαστικό του Εσπερινού των Χριστουγέννων "Αὐγούστου μοναρχήσαντος" και τους ειρμούς Α', Γ', Δ' και Ε' ωδών του κανόνα του Μ. Σαββάτου. Σ' αυτήν αποδίδονται και τα στιχηρά της Μ. Τρίτης και Μ. Πέμπτης, τα αναφερόμενα στην πόρνη.

Επίσης τον 9ο αι. διαπρέπουν **Ιωάννης Γλυκός**, **Ιωάννης Πλουσιαδινός ἢ Κουκουμάς (10ος αι.)** και **ο Μιχαήλ Ψελλός (11ος αι.)**.

Οι κατοπινοί μουσικοί του Ιωάννη Κουκουζέλη επιδόθηκαν στη **σύνθεση πολλών τεχνικότερων μελωδιών** και ταυτόχρονα στην καλλιέργεια και έρευνα της θεωρίας όπως: **Ξένος ο Κορώνης** Πρωτοψάλτης της Αγ. Σοφίας (12ος-13ος αι.), **Μανουήλ ο Βρυέννιος**, που έγραψε τρία βιβλία θεωρίας με βάση τη θεωρία της αρχαίας ελληνικής μουσικής και ο **Ιωάννης Κλαδάς**, ο Λαμπαδάριος της Αγ. Σοφίας πριν από την άλωση (14ος-15ος αι.), μουσικός με εξαιρετική μόρφωση που χαρακτηρίζεται ως η **τρίτη πηγή της Βυζαντινής μουσικής**. (Η πρώτη πηγή είναι ο **Ιωάννης Δαμασκηνός**, δεύτερη ο **Ιωάννης Κουκουζέλης**).

Στην περίοδο αυτή και μέχρι το 16ο αι. παρατηρούμε ότι, σιγά-σιγά στη μουσική γραφή γίνεται μεγαλύτερη χρήση "**σημαδίων**" που γράφονται με **κόκκινη μελάνη**. Αυτό στην αρχαιότερη γραφή γινόταν μόνο για να ξεχωρίζουν τα "**άφωνα**" (σαράντα στον αριθμό) σημάδια από τα **έμφωνα** (δεκατέσσερα). Την εποχή αυτή τα άφωνα σημάδια, ή **μεγάλες υποστάσεις**, που γράφονται πάλι κόκκινα, πήραν με τον χρόνο, όπως

τα ιερογλυφικά σύμβολα, αξία πυκνού νοήματος και υπονοούσαν εκτεταμένη πλήρη μελωδική γραμμή το καθένα (που ήταν διαφορετική, ανάλογα με τον φθόγγο, στον οποίο γραφόταν, και τον ήχο) τέτοια που μόνο με τη μνήμη, και μετά από πολυχρόνια προφορική παράδοση κρατούσαν οι ψάλτες.

Για να γραφεί η μουσική αυτή με **έκφωνους χαρακτήρες μαύρης μελάνης** θα χρειαζόταν πάρα πολλά τέτοια σημαδόφωνα για να δώσουν τη σημασία ενός άφωνου σημαδιού. Η εργασία αυτή ήταν πολύ δύσκολη και μόνον ένας εμπειρότατος μουσικός μπορούσε να ανταποκριθεί.

ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΤΕΤΑΡΤΗ¹⁵

Από την άλωση της Κωνσταντινούπολης από τους Τούρκους μέχρι και των τριών διδασκάλων (1453-1820 μ.Χ.).

Ο Ελληνισμός δοκιμάζεται μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης, όμως διατηρεί την πίστη του, την Ελληνική συνείδηση, τη γλώσσά του, την πατροπαράδοτη εκκλησιαστική του μουσική.

Η δουλεία δεν κατόρθωσε να σταματήσει την πρόοδο της Βυζαντινής Μουσικής Τέχνης. Η Εκκλησία, ακοίμητος φρουρός, διατήρησε τη μουσική και κάθε εθνική κληρονομιά. Έτσι ούτε σβήνει, ούτε νοθεύεται σε όλη τη διάρκεια της τουρκοκρατίας. Ο Ακαδημαϊκός και μουσικολόγος, πατέρας της Εθνικής Ελληνικής μουσικής σχολής **Μανόλης Καλομοίρης** θα πει: "**Πιστεύω πώς οι χρόνοι της δουλείας όχι μόνο δεν αλλοίωσαν το ελληνικό λαϊκό αίσθημα, αλλά αντίστροφα ο ελληνικός μουσικός πολιτισμός επέδρασε και στη διαμόρφωση των κατακτητών του**"¹⁶.

Με την άλωση της Κωνσταντινούπολης αφανίζονται οι πολυμελείς πολυδάπανοι χοροί στις Εκκλησίες, γιατί αφενός δεν υπήρχαν χρήματα για τη συντήρησή τους και αφετέρου η πολυτελής επίδειξη προκαλούσε το φθόνο του αλλόθρησκου κατακτητή.

Από την ποσότητα της μουσικής παραγωγής, που βλέπουμε, στα χειρόγραφα στην περίοδο αυτή, συμπεραίνουμε, ότι η καλλιέργεια της Βυζαντινής μουσικής ήταν πλούσια και εντατική. Οι εκλεκτικότεροι εκπρόσωποι των γραμμάτων και της Κοινωνίας του υπόδουλου γένους, διανοούμενοι, γραμματικοί, μεγάλοι ρήτορες της Εκκλησίας, επίσκοποι, πατριάρχες, μεγάλοι τιτλούχοι των Πατριαρχείων και εξ απορρήτων της πολιτείας, καταγίνονται με τη Βυζαντινή μουσική. Συνθέτουν μελωδίες,

15. Μαυρουδή Περικλή Φ., *Βυζαντινή Μουσική Τέχνη*.

16. "Νέα Έστία" 15.7.1946

διατηρούν την ιερή παρακαταθήκη της τέχνης και δημιουργούν με τον καιρό νέα τάση για εξέλιξη και τελειοποίηση του γραφικού συστήματος, της παρασημαντικής¹⁷.

Την εκκλησιαστική μουσική παράδοση στα χρόνια της Τουρκοκρατίας, με κύριο χαρακτηριστικό τη συντήρηση ή την ανανέωση, μπορούμε να την χωρίσουμε σε πέντε επιμέρους περιόδους (υποπεριόδους).

α. Η επιβίωση της παράδοσης (1453-1580)

β. Προπαρασκευή για την ανανέωση (1580-1650)

γ. Η πρώτη μεγάλη ακμή (1650-1720)

δ. Στασιμότητα και ανάκαμψη - Η νέα προετοιμασία (1720-1770)

ε. Η δεύτερη μεγάλη ακμή (1720-1820)

Πιο αναλυτικά:

α. Η επιβίωση της παράδοσης (1453-1580)

Η εποχή των Παλαιολόγων στο Βυζάντιο (1261-1453) μ.Χ.) αποτελεί την εποχή αναγέννησης και ακμής στις τέχνες και στα γράμματα. Είναι η εποχή που ζουν οι μεγάλοι **μελωδοί** (συνθέτες) και δάσκαλοι, που διαμόρφωσαν οριστικά το Βυζαντινό μέλος και δημιούργησαν την αντίστοιχη μεγάλη μουσική παράδοση. Οι πιο σημαντικοί είναι ο **Ιωάννης ο Γλυκός** (αρχές 14ου αι.) **Ιωάννης Κουκουζέλης** (ίσως αρχές 14ου αι.), ο **Ξένος ο Κορώνης** (1320-1350) ο αδελφός του μοναχός **Αγάθων**, ο **Ιωάννης Κλαδάς** (ίσως γύρω στο 1400) και πολλοί άλλοι.

Στα μέσα του 15ου αι. υπάρχει μια πλειάδα μεγάλων μουσικών, των οποίων σώζονται και χρονολογημένα αυτόγραφα, όπως ο **Μανουήλ Βλατηρός** (αυτόγραφο 1425) ο **Μάρκος Ιερομόναχος** από την Μονή των Ξανθοπούλων και μετέπειτα μητροπολίτης Κορίνθου (αυτόγραφο 1434) ο **Δαβίδ Ραιδεστινός** (αυτόγραφο των ετών 1431-1436) και ο **Γρηγόριος Μπούνης ο Αλυάτης** (αυτόγραφα μουσικά και μη των ετών 1433-1447).

Τα μουσικά χειρόγραφα αντιγράφονται και διαδίδονται στην ίδια αυτή εποχή. Επίσης επιβάλλονται οριστικά τα παλαιότερα μουσικά βιβλία, το **Στιχηράριο**, το **Ειρμολόγιο** και το **Κοντακάριο** (οικηματάριο), ενώ καλλιεργείται ιδιαίτερα το **Παπαδικό μέλος** και αποκτά την καθιερωμένη της μορφή τη λεγόμενη από τότε **Παπαδική**.

17. Χατζηγιακουμή Κ. Μανόλη, «Χειρόγραφα Εκκλησιαστικής Μουσικής 1453-1820», σελ. 23-60.

Στα χρόνια της Άλωσης η μουσική δραστηριότητα παρουσιάζεται από κάθε άποψη, αρκετά έντονη και παραγωγική. Είναι η εποχή που ζει ένας από τους πιο σημαντικούς μουσικούς εκπροσώπους της περιόδου και από τους κορυφαίους της ορθόδοξης εκκλησιαστικής μουσικής, ο **Μανουήλ Δούκας ο Χρυσάφης**, Λαμπαδάριος του «ευαγούς βασιλικού κλήρου» και οικείος των δύο τελευταίων Παλαιολόγων, του Ιωάννη και του Κωνσταντίνου.

Με τον Χρυσάφη κλείνει οριστικά η μεγάλη Βυζαντινή παράδοση, ενώ το ίδιο του το έργο σφράγισε αποφασιστικά κάθε πορεία και εξέλιξη της μετέπειτα εκκλησιαστικής μουσικής.

Πολύτιμα στοιχεία για τον ίδιο παραμένουν σήμερα το μοναδικό σωζόμενο μουσικό του αυτόγραφο (του 1458) μια ογκωδέστατη Ανθολογία της Παπαδικής, και ένα ακόμη μη μουσικό αυτόγραφο, η Γραμματική του Μοσχόπουλου (του 1463).

Με βάση τις χειρόγραφες πηγές ο Χρυσάφης μελοποίησε και ολοκλήρωσε, το παλαιό λεγόμενο Στιχηράριο του Κουκουζέλη, ενώ πρέπει να εννοηθούν ως ανεξάρτητο τμήμα τα σχετικά μαθήματα. Έτσι τα δύο βιβλία **το απλό Στιχηράριο και το Μαθηματάριο του Στιχηραρίου**, ακολούθησαν στη συνέχεια, όπως φαίνεται, ανεξάρτητη παράδοση. Και το μεν απλό Στιχηράριο, το οποίο φέρεται συνήθως ανώνυμο, έγινε αργότερα η βάση για τη νέα μελοποίηση από τον **Χρυσάφη το νέο** ενώ το Μαθηματάριο του Στιχηραρίου, πλαισιωμένο συχνά και από μαθήματα άλλων συνθετών, είχε επώνυμη και μεγάλη διάδοση ως τη μεταρρύθμιση του νέου γραφικού συστήματος (1814).

Στο καθαρά συνθετικό έργο του Χρυσάφη πρέπει ακόμη να μνημονευθεί και το ευσύνοπτο θεωρητικό εγχειρίδιό του που προτάσσεται στην αυτόγραφη Ανθολογία της Παπαδικής και το οποίο πραγματεύεται κυρίως το ζήτημα των **φθορών**. Αξίζει να σημειωθεί ο καλοφωνικός στίχος «**Ἐγὼ σήμερον γεγέννηκά σε**» ἤχος πλ. δ' «**ποιηθείς δι' ὀρισμοῦ Κωνσταντίνου του Παλαιολόγου**» και επίσης ο Καλοφωνικός στίχος, **Θεὸς ἤλθοσαν ἔθνη** που αναφέρεται στο γεγονός της Άλωσης.

Το έργο του Χρυσάφη, κάτω από τις συνθήκες που πραγματοποιήθηκε υπήρξε, πράγματι μεγάλο σε όγκο και σε σπουδαιότητα. Με την πτώση της Κωνσταντινούπολης και τις μετέπειτα περιπλανήσεις του Χρυσάφη ήταν επόμενο το έργο του τελευταίου μεγάλου μουσικού του Βυζαντίου, Λαμπαδαρίου «**τοῦ εὐαγοῦς βασιλικοῦ κλήρου**» να βρει μεγάλη απήχηση. Τα μέλη του Χρυσάφη εξαιτίας των ειδικών συνθηκών,

κυριάρχησαν σχεδόν ολοκληρωτικά ως τα μέσα του 17ου αι. Στις μέρες μας, πολλά παρέμειναν σταθερά σε χρήση στη λειτουργική πράξη.

Με την πτώση του Βυζαντίου και το θάνατο του Χρυσάφη η μεγάλη βυζαντινή μουσική παράδοση παρουσιάζει απότομη και ξαφνική κάμψη, όπως ήταν επόμενο. Οι μεγάλοι μουσικοί σπανίζουν και τα έργα που κυριαρχούν είναι εκείνα των μελωδών της τελευταίας περιόδου. Η μουσική δραστηριότητα περιορίζεται στην αντιγραφή και στη διδασκαλία. Το κύριο χαρακτηριστικό των χρόνων αυτών είναι η **επιβίωση της προηγούμενης μεγάλης παράδοσης**. Ωστόσο, οι καινούριες ιστορικές συνθήκες δημιούργησαν, μια καινούργια πραγματικότητα στο χώρο της Εκκλησιαστική μουσικής. Η Κωνσταντινούπολη παύει πια να είναι το κυριότερο κέντρο κάθε μουσικής δραστηριότητας, η οποία μετατοπίζεται τώρα στα περιφερειακά κέντρα που εκτός από τη Δύση ήταν η Σερβία, η Κύπρος και η Κρήτη, που απετέλεσαν κέντρα καταφυγής των προσφύγων. Ωστόσο, και στον παλαιό χώρο δεν διακόπηκε η παράδοση, όπου ο σπουδαιότερος μουσικός των χρόνων αυτών φαίνεται να υπήρξε ο ιερομόναχος **Γεράσιμος Χαλκιόπουλος**, ο φερόμενος ως μαθητής Μανουήλ του Χρυσάφη. Επίσης θα πρέπει να αναφερθούν **ο πατριάρχης Γεννάδιος, ο κατά κόσμον Γεώργιος Σχολάριος**, ο Μοναχός και Δομέστικος **Ματθαίος**, γραφέας μιας πολύτιμης χρονολογημένης (1453) Ανθολογίας της Παπαδικής, **ο Δούκας ο Συρόπουλος, ο Θεόδωρος Ροδακινός**, γραφέας μιας Ανθολογίας της Παπαδικής (των ετών 1475-1490) και άλλοι.

Στον 16ο αι. (1500-1580) η κατάσταση παραμένει περίπου η ίδια. Εκείνο που διαφοροποιεί τα χρόνια αυτά είναι η ιδιαίτερη επίδοση στην αντιγραφή των χειρογράφων.

Συγκεκριμένα **το Άγιον Όρος** υπήρξε σπουδαίο κέντρο βιβλιογραφικής δραστηριότητας. Οι κυριώτεροι γραφείς, με τα αντίστοιχα χρονολογημένα αυτόγραφα τους είναι **ο Μακάριος Διάκονος (1527), ο Λεόντιος Μοναχός (1551), ο Κωνσταντίνος Χανιώτης (1552) ή Μιχαήλος, ο Λεόντιος Μοναχός Δραγουσιάρης (1562) ο Γαβριήλ Ιερομόναχος (1572) επονομαζόμενος Στόϊος Ιερέας, ο Νικόλαος Παδιάτης (1580) και άλλοι.**

Ως πιο γνωστοί μουσικοί της εποχής θα πρέπει να θεωρηθούν **ο Μανουήλ ο Μέγας Ρήτωρ ο Κορίνθιος** και ο **Φωκάς Δομέστικος** και Λαμπαδάριος της Μ. Εκκλησίας.

Η ανεξάρτητη σλαβική μουσική παράδοση (επισημαίνονται μουσικά χρονολογημένα χειρόγραφα με δίγλωσση μορφή, ελληνική και σλαβική) φαίνεται να διαμορφώνεται κάτω από την ισχυρή επιρροή των

προσφύγων της Κωνσταντινούπολης. Από τους πιο γνωστούς μουσικούς των περιοχών αυτών είναι ο **Ευστάθιος μοναχός**, Πρωτοψάλτης της Μονής Πούτνας, **Αντώνιος Ιερομόναχος** επίσης Ψάλτης της Μονής Πούτνας. **Μακάριος Διάκονος**, γραφέας του γνωστού δίγλωσσου μουσικού χειρογράφου της Μονής του Λειμώνα (1527).

Το ίδιο περίπου πρέπει να ειπωθεί και για την Κύπρο, αν και εδώ η μουσική παράδοση φαίνεται να υπήρξε μεγάλη και πριν από την Άλωση. Ιδιαίτερα χαρακτηριστικές είναι ορισμένες ανθολογίες της εποχής που περιέχουν μέλη προερχόμενα από την Κύπρο και που υποδηλώνουν, με τη συνηθισμένη διατύπωση «ως ψάλλονται παρά Κυπραίων» ένα ιδιαίτερο πράγματι μουσικό ύφος. Από τους επώνυμους εκπροσώπους της Κυπριακής μουσικής παράδοσης είναι ο **Ιωάννης Κορδοκοτός** και ο πολύ γνωστός ως γραφέας και μουσικός **Ιερόνυμος Τραγωδιστής** του οποίου σώζονται σήμερα ορισμένα αυτόγραφα και μία πραγματεία περί μουσικής.

Ωστόσο, η Κρήτη παραμένει ο μόνος Ελληνικός χώρος, στους πρώτους αιώνες μετά την Άλωση, όπου η ορθόδοξη εκκλησιαστική μουσική παρουσιάζει ξεχωριστή επίδοση και μάλιστα, όπως δείχνουν όλες οι ενδείξεις, με διαφοροποιημένη την έκφραση «ως ψάλλονται παρά τῶν Κρηταίων». Από τις πιο σημαντικές προσωπικότητες της εποχής τους στην Κρήτη είναι ο **Ιωάννης Πλουσιαδηνός** (1429-1500). Σπουδαίος βιβλιογράφος, με γενικότερη δράση, ακόμη μητροπολίτης Μεθώνης ως Ιωσήφ. Στο όνομά του φέρεται να σώζεται ένα αυτόγραφο πολύτιμο γιατί σ' αυτό συγκεντρώνονται ορισμένα παλαιά Θεωρητικά συγγράμματα και όλες σχεδόν οι **μέθοδοι της ψαλτικής τέχνης**. Επίσης έχει συνθέσει μια μέθοδο για την εκμάθηση των ήχων και των τόνων, ακόμη μια ερμηνεία της παραλλαγής των ήχων, ενώ έχει σχεδιογραφήσει, κατά το παράδειγμα προφανώς του Κουκουζέλη, τη γνωστή **«σοφωτάτη παραλλαγή»** των τετραχόρδων. Ο Πλουσιαδηνός έχει ευδοκιμήσει εξίσου και στην καθαρή σύνθεση. **Ακάκιος Χαλκιόπουλος** (ακμή περ. 1490-1530) το έργο του οποίου έχει πολύ μεγάλη σημασία για τη μουσική παράδοση της Κρήτης. Πολύτιμο παραμένει ένα σωζόμενο αυτόγραφο του και ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον Θεωρητικό του ιδίου.

β. Η προπαρασκευή για την ανανέωση (1580-1650).

Ενώ ο πρώτος περίπου αιώνας μετά την Άλωση υπήρξε κρίσιμος και ουσιαστικά στάσιμος, εντούτοις στο τέλος του 16ου αι. και στο πρώτο μισό του 17ου (περ. 1580-1650) παρουσιάζονται παντού φανερά σημάδια

μιας γενικότερης επαναδραστηριοποίησης. Η αντιγραφή των χειρογράφων είναι περισσότερο συστηματική, τα σωζόμενα αντίτυπα πολλαπλάσια, ενώ οι επώνυμοι και ανώνυμοι μουσικοί ασχολούνται με την αντιγραφή, τη διδασκαλία και τη σύνθεση.

Καταρχήν στην Κρήτη συνεχίζεται η δράση πολλών παλαιών και νέων μουσικών. Από τους πιο γνωστούς της περιόδου αυτής είναι ο **Αντώνιος Επισκοπόπουλος**, Πρωτοψάλτης Κυδωνίας, ο υιός αυτού **Βενέδικτος Επισκοπόπουλος**, ιερέας (ακμή: τέλος 16ου - αρχές 17ου αι.). Μεταγενέστεροι είναι ο **Λέων Επισκοπόπουλος**, Πρωτοψάλτης Κυδωνίας, συγγενής των προηγούμενων. Ο **Μοναχός Ιγνάτιος Φριέλως**, ο γνωστός και ως βιβλιογράφος Κοσμάς Βαράνης, ο **Ιερέας Αλοΐσιος Βικιμάνος**, **Εμμανουήλ Δέκαρχος και Γεράσιμος Βλάχος**. Ωστόσο, ο σημαντικότερος μουσικός της Κρήτης στα χρόνια αυτά φαίνεται ότι υπήρξε ο **Δημήτριος Νταμίας**, ο αναφερόμενος συχνά ως «Πρωτοψάλτης Κρήτης» ή και περισσότερο προσδιοριστικά ως «Πρωτοψάλτης Χανδάκου Κρήτης» (ακμή περ. 1620-1660). Πρόκειται για μια σπουδαία προσωπικότητα της εποχής. Στο όνομά του σώζονται πολυάριθμα μέλη.

Στον καθαυτό τουρκοκρατούμενο Ελληνικό χώρο τα μουσικά πράγματα είναι ενδιαφέροντα. Ιδιαίτερα στην Κωνσταντινούπολη και σε ορισμένα περιφερειακά κέντρα επανεμφανίζεται μια ζωνρή μουσική κίνηση με πολλούς νέους εκπροσώπους, δασκάλους, συνθέτες και αντιγραφείς. Η εκκλησιαστική μουσική προς το τέλος του 16ου αι. ξαναγυρνά και πάλι ύστερα από τη μεγάλη σιωπή, στην έντεχνη προσωπική δημιουργία. Βέβαια, τα παλαιά παραδοσιακά βιβλία. **το Στιχηράριο, το Ειρμολόγιο, το Κοντακάριο και το κρατηματόριο**, ακόμη οι πολυώνυμες **Ανθολογίες της Παπαδικής** με το πλούσιο Βυζαντινό υλικό, όλα αυτά εξακολουθούν να αντιγράφονται και να κυριαρχούν. Τώρα για πρώτη φορά, το χειρόγραφο ρεπερτόριο πλουτίζεται με προσωπικά μέλη νέων συνθετών, με «καλωπισμούς, «σμικρύνσεις» και άλλα παρόμοια που ενσωματώνονται οργανικά στην παράδοση και από τα οποία μάλιστα θα παραμείνουν στην επικαιρότητα για μεγάλο χρονικό διάστημα.

Ο χώρος πάντως, μέσα στον οποίο θα αναπτυχθεί και θα διαμορφωθεί από δω και στο εξής, οποιαδήποτε μουσική κίνηση και έκφραση, θα είναι ο χώρος της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας. Με κέντρο, ευρύτερα, την Κωνσταντινούπολη, ακόμη το Άγιον Όρος και άλλα ελάσσονα και περιφερειακά, η εκκλησιαστική μουσική α-

ποκτά καινούρια διάσταση και αρχίζει να προάγεται και πάλι σε σπουδαία και μεγάλη τέχνη.

Από τους πιο σημαντικούς μουσικούς εκπροσώπους της εποχής είναι ο **Θεοφάνης ο Καρύκης**. Πρωτοψάλτης (1578) της Μεγάλης Εκκλησίας μετά την Άλωση και ταυτόχρονα **Οικουμενικός πατριάρχης (1597)**. Το κυριότερο από τα έργα του είναι η νέα **μελοποίηση του Ειρμολογίου**, που είναι η πρώτη επώνυμη στην ιστορία του Ειρμολογίου και εγκαινιάζει στην ουσία τις αλληπάλληλες άλλες που θα ακολουθήσουν (**του Ιωάσαφ του Νέου Κουκουζέλη, του Μπαλασιού, του Πέτρου Πελοποννησίου, και του Πέτρου Βυζαντίου**), ενώ αποτελεί, γενικότερα, από μόνο του γεγονός πολύ σημαντικό για την καθόλου ιστορία της εκκλησιαστικής μουσικής. Ο Καρύκης εισάγει και μια άλλη καινοτομία στην παράδοση: είναι ο πρώτος που μελοποιεί «**Εξωτερικά**» μέλη. Πρόκειται για ορισμένα «**έθνικά**» κρατήματα, που είναι μέλη με ξεχωριστή επίδοση και που αργότερα, αποτέλεσαν τη βάση για άλλα παρόμοια π.χ. το λεγόμενο «**ισμαηλίτικον**». Στην ουσία είναι, από τα πρώτα δείγματα του νέου είδους «**τῶν καλοφωνιῶν εἰρμῶν**» τα οποία θα αναπτυχθούν σε μεγάλη έκταση κυρίως στους δύο επόμενους αιώνες.

Την ίδια εποχή εντάσσονται και δυο άλλοι μουσικοί. **Νικόλαος Ουρσίνος Δουκατάρης**, Πρωτοψάλτης της Μεγάλης Εκκλησίας μετά τον Καρύκη (1586-1587) και ο **Διονύσιος μητροπολίτης Ηρακλείας (1591-1600)**.

Στο τέλος του 16ου αι. ζει ο σπουδαίος μουσικός **Κωνσταντίνος από την Αγχιάλο**. Το σπουδαιότερο από τα έργα του είναι ίσως η **οκτάηχη και δίχορη τιμιωτέρα** η γνωστή συνήθως στα χειρόγραφα ως «**πάνυ έντεχνος**», που θα αποτελέσει, πιθανότατα, το μουσικό πρότυπο της επίσης οκτάηχης τιμιωτέρας **του Δαμιανού του Βατοπεδινού** το οποίο μάλλον σώζεται αυτόγραφο.

Από την Αγχιάλο (φαίνεται ότι υπήρξε σπουδαίο κέντρο μουσικής δραστηριότητας και παιδείας γύρω στα 1600) είναι και δύο άλλοι μουσικοί, **οι Μοναχοί Γαβριήλ και Γεννάδιος**, που δεν αποκλείεται να πρόκειται για το ίδιο πρόσωπο.

Την ίδια εποχή στη Μονή του Λειμώνα της Λέσβου, ζει ο ικανός εκκλησιαστικός Μελωδός και βιβλιογράφος **Κλήμης ο Ιερομόναχος** ο επωνυμούμενος Μυτιληναίος, ο οποίος φαίνεται ότι έζησε και στο Άγιον Όρος από το συμπληρωματικό χαρακτηρισμό του, ως αγιορείτη. Από τα πιο ενδιαφέροντα μελωδήματά του (σύνθεση) είναι το οκτάηχο

πασαπνοάριο του όρθρου, το λεγόμενο «ύμνωδικόν» που σημειώνεται στα χειρόγραφα ως «έντεχνον, δύσκολον και φθορικόν».

Στις αρχές του 17ου αι. ζουν, **στο Άγιον Όρος** δύο σπουδαίοι εκκλησιαστικοί συνθέτες και δάσκαλοι, **ο Ιωάσαφ Μοναχός ο επωνυμούμενος νέος Κουκουζέλης και ο Αρσένιος ο μικρός, ο Βατοπεδινός.**

Ο Ιωάσαφ χαρακτηρίζεται ως «καλλιγράφος της μουσικής απαράμιλλος». Το σπουδαιότερο έργο είναι **η εκ νέου μελοποίηση του Ειρμολογίου**, η δεύτερη επώνυμη σ' αυτήν την περίοδο. Ο Αρσένιος παρουσιάζεται στα χειρόγραφα περισσότερο παραγωγικός. Μελοποίησε Χερουβικά (Νῦν αἱ δυνάμεις σέ ἦχο πλ. Β), Κοινωνικά και καλοφωνικούς Ειρμούς.

Γενικά στο α' μισό του 17ου αι. πρέπει να μνημονευθούν και οι **Νεόφυτος Ιερομόναχος, Άνθιμος Ιερομόναχος, ο Κοσμάς Ιερομόναχος από την Μονή Ιβήρων, Γεράσιμος Ιερομόναχος, Μελέτιος Ιερομόναχος, Λουκάς ο αγιορείτης, ο Μοναχός Παγκράτιος, ο Ιερομόναχος Ναθαναήλ ο μετέπειτα Μητροπολίτης Νικαίας.**

Στο σημείο αυτό πρέπει να μνημονευθούν δύο σπουδαίοι μουσικοί και βιβλιογράφοι: Ο **Μελχισεδέκ Ραιδεστού** γνωστός ως επίσκοπος Ραιδεστού (1620-1628) και ο **Ιάκωβος Ιερομόναχος**, ο κατόπιν Μητροπολίτης Γάνου και Χώρας.

Ο πιο σημαντικός μουσικός της περιόδου αυτής μαζί με τον Καρύκη είναι **ο Γεώργιος Ραιδεστινός**, Λαμπαδάριος (περ. 1616-1629) και στη συνέχεια, Πρωτοψάλτης (περ. 1629-1638) της Μεγάλης Εκκλησίας. Υπήρξε μαθητής του Μελχισεδέκ και με τη σειρά του, **δάσκαλος του Χρυσάφη, του νέου.** Το έργο του παρουσιάζεται στα χειρόγραφα πλούσιο και με μεγάλη ποικιλία. Φέρεται ότι μελοποίησε πολλά Θεοτοκία, Χερουβικά και Κοινωνικά σε όλους τους ήχους, πασαπνοάρια του Όρθρου, μαθήματα, κυρίως Τριωδίου, μερικά κρατήματα, έναν καλοφωνικό ειρμό και άλλα. Δημιούργησε μια ισχυρή προσωπική παράδοση και ειδικότερα στο Στιχηράριο, την οποία ακολούθησε ο Χρυσάφης ο νέος. Οι ουσιαστικές προϋποθέσεις για τη νέα μελοποίηση του Στιχηραρίου στην επόμενη περίοδο δημιουργούνται από τον Γεώργιο Ραιδεστινό, ο οποίος παραμένει μια εξέχουσα φημισμένη μορφή του καιρού του.

Η περίοδος (1580-1650) αποτελεί πράγματι μια εποχή αρκετά σημαντική για όλη την ιστορία της Εκκλησιαστικής μουσικής.

Πολλοί επώνυμοι μουσικοί, συνθέτες (μελωδοί), δάσκαλοι και αντιγραφείς, δρουν κυρίως στην Κωνσταντινούπολη, στο Άγιον Όρος και αλλού.

Κοντά στα παλαιότερα είδη της παράδοσης αρχίζουν να προστίθενται καινούρια μουσικά είδη. Εμφανίζονται οι πρώτοι, καλοφωνικοί ειρμοί, εκκλησιαστικά μέλη ψαλλόμενα συνήθως «έν εὐθυμίαις» ή «στές τράπεζες», οι μεγάλες δοξολογίες και μελοποιούνται τα πρώτα «έθνικά» κρατήματα, μέλη εμπνευσμένα κυρίως από εξωτερικές δηλ. οργανικές και εθνικές μελωδίες.

Κοντά σ' αυτά αν προσθέσουμε και τις δύο επώνυμες νέες μελοποιήσεις του Ειρμολογίου (του Καρύκη και του Ιωάσαφ του νέου Κουκουζέλη) και τον εμπλουτισμό του Στιχηραρίου από τον Γεώργιο Ραδεστηνό με πολλές «καινοφανείς» μουσικές θέσεις, δικαιώνεται ο χαρακτηρισμός της περιόδου ως προπαρασκευαστικής για τη μεγάλη ακμή και ανανέωση που θα ακολουθήσει.

γ. Η πρώτη μεγάλη ακμή (1650-1720)

Η περίοδος (1650-1720) είναι περίοδος ακμής και ανανέωσης της εκκλησιαστικής μουσικής παράδοσης, με κέντρα την Κωνσταντινούπολη, το Άγιον Όρος, τη Λέσβο, τα Γιάννενα, τη Θεσσαλονίκη, το Σινά. Στην ουσία πρόκειται για περίοδο ακμής και άνθησης σε κάθε είδος μουσικής δραστηριότητας.

Γενικότερα, υποδηλώνει τις βαθύτερες πνευματικές και πολιτιστικές ανησυχίες του υπόδουλου Ελληνισμού στην ίδια αυτή εποχή, μια δημιουργική αφύπνιση, η οποία, τουλάχιστον στον τομέα της έντεχνης μουσικής έκφρασης, καθώς και σε άλλους της καλλιτεχνικής δημιουργίας οφείλεται περισσότερο σε εσωτερικούς, αυτόχθονες λόγους, και όχι σε εξωτερικές επιρροές.

Στα χρόνια αυτά ακμάζουν πολλοί σπουδαίοι συνθέτες (μελωδοί), το παραδοσιακό μέλος ανανεώνεται, καινούρια είδη επινοούνται και εισάγονται στην εκκλησιαστική μουσική πράξη, ενώ παρουσιάζονται ήδη οι πρώτες προσπάθειες για την **αναλυτική απλοποίηση** της παραδοσιακής σημειογραφίας. Ταυτόχρονα, οργανωμένα βιβλιογραφικά εργαστήρια ή μεμονωμένοι αντιγραφείς, παράγουν εντυπωσιακό όγκο χειρογράφων που τα διακρίνει η φιλοκαλία και η κομψότητα.

Ο πρώτος και κορυφαίος, μιας σειράς μεγάλων συνθετών της εποχής είναι ο **Χρυσάφης ο επωνομούμενος νέος (ακμή 1650-1685)** πρωτοψάλτης της Μεγάλης Εκκλησίας, σε αντίθεση με τον Χρυσάφη τον παλαιό. Υπήρξε μαθητής του Γεωργίου Ραιδεστηνού. Η πρώτη μεγάλη

καινοτομία του υπήρξε η κατά νέον τρόπο μελοποίηση του παλαιού Στιχηραρίου του Μανουήλ Χρυσάφη (1655 αυτόγραφο). Έτσι στο υπόλοιπο μισό του 17ου αι. και σ' όλο σχεδόν τον 18ο αι κυριαρχεί το Στιχηράριο του Χρυσάφη του νέου και του Γερμανού Νέων Πατρών.

Η δεύτερη καινοτομία του Χρυσάφη υπήρξε η **νέα μελοποίηση του Αναστασιματαρίου** (αυτόγραφο 1671). Η νέα μελοποίηση του Αναστασιματαρίου, όπως και του Στιχηραρίου, συνίσταται στον «**καλλωπισμό**» του παλαιότερου με νέες «θέσεις» που είχαν ήδη αρχίσει να επικρατούν στην προφορική παράδοση της Κωνσταντινούπολης.

Το Αναστασιματάριο του Χρυσάφη του νέου παρέμεινε σε χρήση ακόμη και μετά τη νέα μελοποίηση που έγινε (σε αργό και σύντομο από τον Πέτρο Πελοποννήσιο, περίπου ένα αιώνα αργότερα.

Επίσης αποδίδονται σ' αυτόν πολυάριθμα μέλη της Παπαδικής, άλλα πρωτότυπα και άλλα καλλωπισμοί παλαιότερων. Έτσι, μελοποίησε Θεοτοκία, μαθήματα, πασαπνοάρια του όρθρου, δοξολογίες, φήμες και πολυχρονισμούς (κείμενο και μέλος συχνά του ίδιου), παλυελέους κοινωνικά των Κυριακών, της εβδομάδας και του εαυτού, Χερουβικά, τον νεκρώσιμο άωμο και πολλά άλλα.

Η Μουσική προσωπικότητα του Χρυσάφη κατόρθωσε να επιβάλει την

Η Μουσική προσωπικότητα του Χρυσάφη κατόρθωσε να επιβάλει την ανανέωση του παραδοσιακού μέλους και να διευκολύνει, στη συνέχεια, την αποδέσμευση και την έκφραση των μουσικών ανησυχιών του καιρού του. Από την άποψη αυτή ο Χρυσάφης ο νέος αποτελεί πράγματι αποφασιστικό σταθμό στην ιστορία της εκκλησιαστικής μουσικής σύνθεσης στα χρόνια της Τουρκοκρατίας.

Άμεσος μαθητής του Χρυσάφη και σύγχρονος σχεδόν υπήρξε ο **Γερμανός Μητροπολίτης Πατρών (ακμή 1660-1685)** «ἐκ τῆς ἀριζήλου πολιτείας Τυρνάβου». Ο Γερμανός είναι ο δεύτερος, κατά χρονολογική σειρά, μεγάλος μουσικός της εποχής. Το πιο σημαντικό από τα έργα του παραμένει, όπως και για τον Χρυσάφη, η μελοποίηση (1655) κατά νέο τρόπο, και κατά το καλοφωνικό είδος, του παλαιού Στιχηραρίου. Πρέπει να σημειώσουμε ότι σ' αυτό στηρίχθηκε αργότερα η **νέα μελοποίηση του Δοξασταρίου** στα τέλη του 18ου αι. από τον Ιάκωβο πρωτοψάλτη. Το Στιχηράριο του Γερμανού είναι από τα πιο σημαντικά μουσικά βιβλία της Τουρκοκρατίας.

Η συνθετική δραστηριότητα του Γερμανού καλύπτει όλα τα είδη του Εκκλησιαστικού μέλους, (μελοποίησε δοξολογίες, πασαπνοάρια του όρθρου, κοινωνικά των Κυριακών, της εβδομάδας και του ενιαυτού, χερουβικά, μαθήματα κρατήματα, καταβασίες και άλλα.

Το σπουδαιότερο όμως είναι ότι ο Γερμανός υπήρξε ο κύριος εισηγητής του νέου είδους των Καλοφωνικών ειρμών, το οποίο στη συνέχεια καλλιέργησαν ο Μπαλάσιος και προπάντων ο Πέτρος Μπερεκέτης.

Μετά τον Χρυσάφη και τον Γερμανό ο τρίτος κατά σειρά μεγάλος μουσικός της εποχής είναι ο **Μπαλάσιος, Ιερέας και Νομοφύλαξ της Μεγάλης Εκκλησίας (ακμή περ. 1670-1700)**. Υπήρξε πρόσωπο με πολλαπλή δραστηριότητα, ευρύτερη μόρφωση και από τους πιο σημαντικούς μουσικούς. Ήταν μαθητές μαζί με τον Κοσμά Μακεδόνα του Γερμανού Νέων Πατρών.

Το έργο του Μπαλασίου είναι μεγάλο σε όγκο και σπουδαιότητα, που πέρα από την πλούσια αντιγραφική του δράση, διακρίνεται για τις πρώτες προσπάθειες στην **αναλυτική εξήγηση** της Παλαιάς σημειογραφίας.

Το πρωτότυπο δημιουργικό έργο του Μπαλασίου είναι η νέα μελοποίηση, ο «καλλωπισμός», του παλαιότερου Ειρμολογίου. Έτσι συμπληρώθηκε η ανανέωση της εγκύκλιας σειράς των βασικών βιβλίων (Στιχηράριο - Αναστασιματάριο Χρυσάφη, Στιχηράριο Γερμανού). Το Ειρμολόγιο του Μπαλασίου κυριάρχησε σχεδόν, επί ένα περίπου αιώνα, ως την καινούργια μελοποίηση του Πέτρου Πελοποννησίου. Οι καλοφωνικοί ειρμοί του Μπαλασίου είναι πολλοί και έντεχνοι σε μια πλήρη σειρά των οκτώ ήχων που βέβαια δεν έχουν τον πλούτο και την ποικιλία των καλοφωνικών ειρμών του Μπερεκέτη. Ωστόσο, πρέπει να γίνει ιδιαίτερος λόγος και για ένα άλλο ζήτημα που ολοκληρώνει την αντίληψη για τη μουσική προσωπικότητα του Μπαλασίου και κάνει ακόμη πιο έκδηλες τις γενικότερες τάσεις της εποχής. Πρόκειται για δύο «εξηγήσεις» που άφησε στο παλαιό αλληλουάριο σε ήχο Βαρύ του Θεοδούλου και στο νεκρώσιμο τρισάγιο, το λεγόμενο «έξ 'Αθηνῶν» σε ήχο πλ. β'. Οι δύο αυτές εξηγήσεις του Μπαλασίου εγκαινιάζουν τη μεγάλη περίοδο των εξηγήσεων, δηλαδή την προσπάθεια για την αναλυτική απλοποίηση της μουσικής σημειογραφίας, που θα συστηματοποιηθεί λίγο αργότερα και θα καταλήξει σιγά-σιγά, διαμέσου ενός μεγάλου αριθμού «εξηγητών», στην οριστική **μεταρρύθμιση του 1814**.

Ο τέταρτος που συμπληρώνει τη μεγάλη χορεία των μουσικών της εποχής είναι ο **Πέτρος Μπερεκέτης (ακμή 1680-1710-1715)** πολύ γνωστός για το έργο του.

Ο Μπερεκέτης μαζί με τον Χαλάτσογλου υπήρξαν μαθητές του **αγιορείτη Μοναχού Δαμιανού του Βατοπεδινού**. Φαίνεται ότι δεν είχε σχέση με το άμεσο περιβάλλον της Μεγάλης Εκκλησίας και ήταν

καταρχάς Δομέστικος και στη συνέχεια Πρωτοψάλτης του Αγίου Κωνσταντίνου (στα Υψωμαθεία Κωνσταντινούπολης).

Καταρχήν ο Μπερεκέτης, σε αντίθεση προς τους τρεις προηγούμενους, άφησε συνθέσεις μόνο της **Παπαδικής**. Θεωρείται ως ο «λαϊκότερος» εκκλησιαστικός μελωδός της Τουρκοκρατίας.

Το έργο του Μπερεκέτη είχε πράγματι μεγάλη απήχηση, καθώς μάλιστα εκφράζει γενικά το ηδύ και το έντεχνο σε απaráμιλλο βαθμό. Τα Άπαντά του, κωδικοποιημένα σε μια συλλογή, απέκτησαν γρήγορα ως ανεξάρτητο μουσικό βιβλίο ιδιάζουσα θέση στη χειρόγραφη παράδοση. Εδώ πρέπει να σημειώσουμε ότι έχουν μεταφραστεί στη νέα μέθοδο ξεχωριστά και από τους δύο κύριους εξηγητές τον **Γρηγόριο** και τον **Χουρμούζιο**. Από τα έργα του, το αριστούργημά του φαίνεται να παραμένει το οχτάηχο **Θεοτόκε παρθένε**, μέλος πολύ δημοφιλές (εξακολούθει ακόμη και σήμερα να ασκεί την ίδια έλξη) με μελωδικό πλούτο και έντεχνη, κλασική σχεδόν, δομή και σύνθεση.

Ο Πέτρος Μπερεκέτης κατεξοχήν ευδοκίμησε, πολύ περισσότερο και από τον ίδιο τον Μπαλάσιο και όλους τους συγχρόνους του, στο καινούριο είδος των καλοφωνικών ειρμών, ώστε δίκαια να ονομασθεί «**Πατήρ των καλοφωνικών ειρμών**».

Γενικά, ο Πέτρος Μπερεκέτης με το πλούσιο συνθετικό του έργο και την εξίσου πλούσια διδακτική του δράση πρέπει να θεωρείται από τους πιο άξιους του καιρού του. Ειδικότερα ως μελοποιός υπήρξε από τους πιο δημοφιλείς σε όλο τον 18ο αι. **Κοσμάς ο Μακεδών (ακμή περ. 1662-1700)** άμεσα συνδεδεμένος με την παράδοση της Κωνσταντινούπολης, μολονότι δρα στον Άγιον Όρος (στη Μονή Ιβήρων). Υπήρξε μαζί με τον Μπαλάσιο μαθητής του Γερμανού Νέων Πατρών. Πρόκειται για αξιόλογο μουσικό της περιόδου. Ευδοκίμησε περισσότερο ως δάσκαλος της μουσικής (από τους πιο γνωστούς μαθητές του είναι ο **Δαμιανός Βατοπεδινός, ο Παύλος ιερέας από τη Σκόπελο και ίσως ο Παναγιώτης Χαλάτζογλου**) και πάνω απ' όλα, ως μουσικός βιβλιογράφος. Τα αυτόγραφα του (28 μουσικά χειρόγραφα) παραμένουν από τα ωραιότερα δείγματα μουσικών χειρογράφων της Τουρκοκρατίας που διακρίνονται για την κομψότητα και τη φιλοκαλία.

Ο Κοσμάς ο Μακεδών προβάλλεται αναμφισβήτητα ως ένας από τους πιο σημαντικούς εκπροσώπους της μεγάλης αυτής περιόδου και οπωσδήποτε ως ο σημαντικότερος της περιοχής του Αγίου Όρους.

Παράλληλα με τους κύριους αυτούς φορείς της εκκλησιαστικής μουσικής δημιουργίας και σύνθεσης δρουν ακόμη και πολλοί άλλοι με τη διπλή ιδιότητα του μελωδού, και του αντιγραφέα. **Δημήτριος Ιωάννου**, ο οποίος

συνεχίζει τη λαμπρή βιβλιογραφική παράδοση της Σχολής Ουγγροβλαχίας. **Ελευθέριος** ο αποκαλούμενος Ρήτωρ Αμασειάς. **Κοσμάς Ιερομόναχος** ο επιλεγόμενος Αλεκτρουπολίτης. **Ιωσήφ** Ιερομόναχος. **Διονύσιος** Ιερομόναχος. **Γεράσιμος** Ιερομόναχος ο Κρής που δρα κυρίως στη Μονή Σινά.

Κάτω από την επίδραση των μεγάλων δασκάλων (περ. 1680-1720) δημιουργείται μεγάλη κίνηση και ενδιαφέρον για την καθόλου μουσική παιδεία, με άμεσο αποτέλεσμα την αύξηση στη δημιουργική παραγωγικότητα. Έτσι η αντιγραφή των μουσικών χειρογράφων πολλαπλασιάζεται, οι συνθέσεις πληθύνονται και πολλά πρόσωπα στο Άγιον Όρος, στην Κωνσταντινούπολη, στα Γιάννενα, στη Θεσσαλονίκη, παντού, επιδίδονται με ιδιαίτερη προθυμία και ευχέρεια στην αντιγραφή, στη διδασκαλία και στη σύνθεση.

Ο Ιερομόναχος Σεραφείμ ο Μυτιληναίος δρα στη μονή του Λειμώννα και αυτοβιογραφείται «ὁ ἐκ τῆς μονῆς τοῦ Λειμῶνος».

Πρόκειται, γενικά, για έναν από τους πιο δραστήριους βιβλιογράφους της περιόδου. Έδρασε επίσης στην Κωνσταντινούπολη και στο Άγιον Όρος, και θα ήταν πολύ ενδιαφέρον αν μπορούσε να διαπιστωθεί ότι είναι ο ίδιος με τον συνώνυμό του Σεραφείμ ιερομόναχο τον Μυτιληναίο, τον εκδότη (1703) της γνωστής παράφρασης της Καινής Διαθήκης του Μάξιμου Καλλιουπολίτη. Ένας άλλος αξιόλογος και φιλόκαλος γραφέας που δρα στο Άγιον Όρος (περ. 1680-1700) είναι ο συνώνυμος του Κοσμά του Μακεδόνα **Κοσμάς Ιερομόναχος**.

Της ίδιας περίπου εποχής είναι και ο αγιορείτης Ιερομόναχος **Δαμιανός ο Βατοπεδινός (ακμή περ. 1680-1710)** μαθητής του Κοσμά του Μακεδόνα, γραφέας, (μελωδός) συνθέτης και προπάντων δάσκαλος της μουσικής. Πρόκειται, για πρόσωπο σημαντικό, από κάθε άποψη, της περιόδου αυτής. Υπήρξε κύρια ποιητής καλλοφωνικών ειρμών ενώ μελοποίησε διάφορους ύμνους (Χερουβικά, Κοινωνικά, πασαπνοάρια και άλλα). Σπουδαίο του έργο είναι η οκτάηχη Τιμιωτέρα που παραμένει από τα πιο κλασικά και έντεχνα δείγματα των αργών οκτάηχων μαθημάτων της Παπαδικής. Η μεγάλη φήμη του Δαμιανού Βατοπεδινού οφείλεται στη διδακτική του δράση. Χαρακτηρίζεται από την παράδοση ως «ὁ δάσκαλος τῶν πολιτῶν μουσικῶν». Κοντά του μαθήτησαν **ο Παναγιώτης Χαλάτζογλου** πρώτος γνωστός Πρωτοψάλτης της Μεγάλης Εκκλησίας μετά τον **Νέο Χρυσάφη** και τον **Πέτρο Μπερεκέτη**.

Ο Δαμιανός Βατοπεδινός που μαζί με τον δάσκαλό του Κοσμά Μακεδόνα είναι οι κύριοι εκπρόσωποι της μουσικής παράδοσης του Αγίου Όρους στο τέλος του 17ου αι, που είχε παντού μεγάλη ακτινοβολία.

Με την ιδιότητα του αντιγραφέα και του συνθέτη στα χρόνια αυτά παρουσιάζονται, σημαίνοντες αξιωματούχοι της Εκκλησίας: όπως ο **Αρσένιος** επίσκοπος Κυδωνίας (στην Κρήτη), και ο Οικουμενικός Πατριάρχης **Αθανάσιος ο Ε΄**. Μαθητής του Μπαλασίου. Έχει επισημανθεί ένα σπουδαίο μουσικό του αντίγραφο (1687) το οποίο σώζεται στο Σινά και αποτελεί σπουδαίο τεκμήριο γιατί υποδεικνύει έμμεσα το χρόνο και την αφορμή της σύνθεσης των καλοφωνικών ειρμών. **Αντώνιος** Ιερέας και οικονόμος της Μεγάλης Εκκλησίας. Τα χερουβικά και τα κοινωνικά του επιβλήθηκαν γρήγορα και απόκτησαν στην πράξη μεγάλη διάδοση.

Ως αντιγραφείς αποκλειστικά ευδοκιμούν αυτή την περίοδο ο **Παύλος** Ιερέας από τη Σκόπελο (Σκοπελίτης) μαθητής του Κοσμά Μακεδόνα (ακμή περ. 1680-1710) και ο **Παύλος** κανστρίσιος της Μεγάλης Εκκλησίας μαθητής του Πέτρου Μπερεκέτη (ακμή περ. 1700-1720) ο οποίος έχει να επιδείξει πλούσια βιβλιογραφική δραστηριότητα.

Επίσης πρέπει να μνημονευθούν οι φιλότεχνοι αντιγραφείς, Ακάκιος Ιερομόναχος, (αυτόγρ. 1680-1701) ο **Κάλλιστος** Ιερομόναχος, (αυτόγρ. 1697, 1705). Ο **Νεόφυτος** Ιερομόναχος (αυτόγρ. 1705) αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα της λαμπρής βιβλιογραφικής παράδοσης της Μονής Ιβήρων την εποχή αυτή. **Δημήτριος Μυτιληναίος** μελοποιός και αντιγραφέας μαθητής του Πέτρου Μπερεκέτη. **Μανουήλ Γούτας** δάσκαλος και πρωτοψάλτης Θεσσαλονίκης. **Ιωάννης Χρυσοβέργης** ο οποίος αποκαλείται μουσικότατος. **Γιοβάσκος Βλάχος** μαθητής του Γερμανού Νέων Πατρών και «πρωτοψάλτης Ουγγροβλαχίας Κούρτης». Ο Ιερομόναχος **Μελέτιος Σιναΐτης ο Κρής** ο αποκαλούμενος «παλαιός» (σε αντίθεση με τον άλλο συνώνυμο του τέλους του 18ου αι.), Δημήτριος Δομέστικος της Μεγάλης Εκκλησίας και Λαμπαδάριος. Ο **Χουρμούζης** Ιερέας, **Ιωακείμ Βιζύης (1720)** ο αποκαλούμενος Σαλαμπάσης, μαθητής του Μπαλασίου. **Παναγιώτης Χαλάτζογλου** στην πρώτη περίοδο της δράσης του και πολλοί άλλοι επώνυμοι συνήθως και ανώνυμοι.

δ. Στασιμότητα και ανάκαμψη.

Η νέα προετοιμασία (1720-1770)

Η νέα αυτή περίοδος (1720-1770) από τη μια είναι περίοδος κάμψης και στασιμότητας, ενώ από την άλλη πρέπει να χαρακτηριστεί ως μεταβατική και προπασκευαστική για την επόμενη, νέα μεγάλη εξόρμηση.

Τα παλαιά μουσικά χειρόγραφα ξανάρχονται στην επικαιρότητα και ή αντιγράφονται αυτούσια ή σταχυολογικά, για να δώσουν τις ογκώδεις μουσικές Ανθολογίες της εποχής, στις οποίες καταγράφονται δίπλα, και πριν από τα νεότερα μέλη, όλα τα γνωστά των παλαιών μουσικών και δασκάλων.

Ως πρώτος μουσικός της περιόδου αυτής πρέπει να μνημονευθεί ο **Παναγιώτης Χαλάτζογλου (1748)**.

Υπήρξε ο μαθητής, στο Άγιον Όρος, του Δαμιανού Βατοπεδινού και ίσως του Κοσμά Μακεδόνα. Αναφέρεται ως «πριμικήριος» (1703) και στη συνέχεια ως «δάσκαλος» (1708) της Μεγάλης Εκκλησίας. Ο Χαλάτζογλου αποτελεί τομή στην εξέλιξη της ιστορίας της Εκκλησιαστικής μουσικής. Καταρχήν, ως Λαμπαδάριος και στη συνέχεια ως Πρωτοψάλτης της Μεγάλης Εκκλησίας (περ. 1721/1726-1735/1736) εγκαινιάζει τη μεγάλη περίοδο των Λαμπαδαρίων και των Πρωτοψαλτών της Μεγάλης Εκκλησίας, οι οποίοι επί έναν και πλέον αιώνα υπήρξαν ο καθοριστικός παράγοντας για την οποιαδήποτε διαμόρφωση και εξέλιξη στη θεωρία και πράξη της εκκλησιαστικής μουσικής. Ο Χαλάτζογλου φαίνεται ότι δημιούργησε τις νέες προϋποθέσεις για να διαμορφωθεί, αυτό που λίγο αργότερα, και που ακόμη ως σήμερα, αποκαλείται «**ύφος τῆς Μεγάλης τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας**» σε αντίθεση ίσως προς την ευρύτερη έννοια του παλαιότερου όρου «πολίτικον». Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια του Χρυσάνθου για το Χαλάτζογλου «παραδιδούς εἰς τοὺς μαθητάς τὰ μέλη, ἄλλοῦ μὲν συνέτεμνε τινάς μελωδίας τῶν θέσεων, ἄλλοῦ δέ καί μετέβαλλεν αὐτάς, ἀφορῶν εἰς τό ἡδονικόν ἐν ταυτῶ καί καλλωπιστικόν ... καί ἐντεῦθεν ἐπήγασεν ἡ ὀπωσοῦν διάφορος ἀπαγγελία τῶν ἐκκλησιαστικῶν μελῶν κατὰ τινας θέσεις ἢ τῶν Κωνσταντινοπολιτῶν μουσικῶν διδασκάλων». Ενδιαφέρον είναι το θεωρητικό εγχειρίδιό του «Σύγκρισις τῆς ἀραβοπερσικῆς μουσικῆς πρὸς τὴν ἡμετέραν ἐκκλησιαστικὴν» το οποίο φανερώνει πράγματι πλατιά γνώση του μελικού πλούτου και των δύο αυτών μουσικών παραδόσεων.

Η κυρίαρχη μουσική μορφή της περιόδου αυτής είναι ο **Ιωάννης Τραπεζούντιος**, Δομέστικος (1727), Λαμπαδάριος (1728-1734/1736) και στη συνέχεια, Πρωτοψάλτης (1734/ 1736-1770) της Μεγάλης Εκκλησίας.

Υπήρξε μαθητής του Παναγιώτη Χαλάτζογλου. Κατά τη μεγάλη διαδρομή της ψαλτικής του σταδιοδρομίας συνέχισε την παράδοση του διδασκάλου του, την οποία σταθεροποίησε και καθιέρωσε ως το **πρότυπο ψαλτικό ύφος** του καιρού του. Το συνθετικό έργο του Ιωάννη είναι αρκετά πλούσιο. Έχουν επισημανθεί έξι αυτόγραφα δικά του (1728-1769).

Το σημαντικότερο για τον Ιωάννη Πρωτοψάλτη παραμένει η αποφασιστική συμβολή του στη διαμόρφωση της αναλυτικής γραφικής παράστασης των εκκλησιαστικών μελών και στη δημιουργία των βασικών προϋποθέσεων που οδήγησαν το πρόβλημα προς την οριστική λύση του. Μετά τον Μπαλάσιο και τον οικουμενικό πατριάρχη Αθανάσιο Ε΄ είναι ο τρίτος στη σειρά που πολύ νωρίς (1728) εξήγησε το γνωστό αλληλουάριο σε ήχο βαρύ του Θεοδούλου.

Ο Ιωάννης κατά τη δεύτερη πατριαρχία του Κυρίλλου του Ε΄ (1752-1757) εγκαινιάζει αποφασιστικά την προσπάθεια για την αναλυτική απλούστευση της σημειογραφίας. Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια του Χρυσάνθου «ἐστάθη αὐτός ἡ ρίζα τοῦ ἐξηγηματικοῦ τρόπου, ὄν μετεχειρίσθη ὁ μαθητὴς αὐτοῦ Πέτρος». Ἐτσι με τον Ιωάννη Πρωτοψάλτη και στη συνέχεια με τον Πέτρο Πελοποννήσιο, το μεγάλο πρόβλημα της απλούστευσης της σημειογραφίας, αποκτά τις βάσεις για τη λύση της οριστικής μεταρρύθμισης του 1814.

Συγχρόνως με τον Ιωάννη Τραπεζούντιο δρα και ο **Δανιήλ**, κατ' αρχάς Δομέστικος (1734) στη συνέχεια Λαμπαδάριος (1740-1770) και τέλος Πρωτοψάλτης (1770-1789) της Μεγάλης Εκκλησίας. Ως συνθέτης υπήρξε, στην πραγματικότητα αξιότερος από τον Ιωάννη Πρωτοψάλτη και ο σημαντικότερος της περιόδου αλλά και γενικότερα από τους πιο ικανούς του 18^{ου} αϊ.

Ο Δανιήλ διακρίνεται για «τό ἐμβριθές και πλούσιον τῆς εὐρέσεως». Φέρεται ότι μελοποίησε και πλήρες Αναστασιματάριο. Η μουσική του έμπνευση φαίνεται ότι έμεινε αρκετά ανοιχτή στις εξωτερικές επιδράσεις του καιρού του «ὁ μόνος εὐδοκίμησας ἐν τοῖς συμμίκτοις μαθήμασιν» όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται.

Άλλος σημαντικός μουσικός της εποχής είναι ο **Κύριλλος Μαρμαρηνός**, μαθητὴς του Χαλάτζογλου (ακμή περ. 1730-1760) ο φερόμενος συνήθως ως επίσκοπος πρώην Τήνου. Ο Μαρμαρηνός πέρα από το καθαυτό συνθετικό έργο, ενδιαφέρει και ως συγγραφέας ενός θεωρητικού εγχειριδίου με τίτλο «Εἰσαγωγή μουσικῆς κατ' ἐρωταπόκρισιν» (1740). Πρόκειται για ένα από τα πιο σημαντικά θεωρητικά εγχειρίδια των χρόνων της Τουρκοκρατίας, το οποίο αναφέρεται ταυτόχρονα, κατά το παράδειγμα ίσως του Χαλάτζογλου και τις απαιτήσεις των καιρών στο χαρακτήρα και στους ρυθμούς της αραβοπερσικής μουσικής. Ο ίδιος είναι συντάκτης ενός αλφαβητικού καταλόγου των παλαιών και νέων διδασκάλων και που δεν είναι άλλος από αυτόν που δημοσιεύεται στο Β΄ Μέρος του «Μεγάλου Θεωρητικοῦ» του Χρυσάνθου. Ἐτσι ο Κύριλλος Μαρμαρηνός παρουσιάζεται ως η μουσική προσωπικότητα της περιόδου στους τομείς της σύνθεσης (μελωδίας)

των εξηγήσεων, του θεωρητικού προβληματισμού και της ιστορικής έρευνας.

Την περίοδο αυτή, το σπουδαιότερο που θα μπορούσε να εξάρει κανείς είναι ότι καταρτίζονται ογκώδεις Ανθολογίες της Παπαδικής με μνημειακό κάποτε χαρακτήρα πολυτιμότες συνήθως για το πολυάνυμο, παλαιότερο και νεώτερο, υλικό που περιέχουν.

Από τους πιο σημαντικούς, και συστηματικούς αντιγραφείς της περιόδου είναι ο **Γερμανός Ιερομόναχος** της Μονής Αγ. Τριάδος «τῆς ἐν Ὀλύμπῳ» (ακμή περ. 1720-1750). Ο **Ιγνάτιος Ιερομόναχος** από τη Σκόπελο, ο **Θεόδουλος Μοναχός Αιγινίτης** γνωστός ως συνθέτης μερικών μελών, ως εξηγητής και ως δάσκαλος, ο **Δαβίδ Σκοπελίτης**, ο **Άνθιμος Θερμιώτης**, ο **Ανατόλιος Ιερομόναχος** μαθητής του Μανουήλ Γούτα, ο **Γρηγόριος πρωτοπαπάς Χαλδίας**, ο **Μελέτιος Ιερομόναχος**, ο μετέπειτα Μητροπολίτης Λαρίσσης και Οικουμενικός Πατριάρχης ως Μελέτιος Β' (1768-1769), ο **Ευαγγελινός Βαϊνόγλου ο Σκοπελίτης**, ο **Διονύσιος Ιερομόναχος**, ο **Μελχισεδέκ ιεροδιάκονος** ο Μυτιληναίος, ο **Θεόκλητος Μοναχός** «ἐκ χώρας Γάνου», ο **Θεοδόσιος** Ιεροδιάκονος, ο γνωστός πρωτοψάλτης Σμύρνης και δάσκαλος του Λώτου.

Ο **Παναγιώτης** Ιερέας και σακέλλιος της Μεγάλης Εκκλησίας. Ο **Παΐσιος** Ιερομόναχος. Ο **Σταυρής ή Σταυράκης**, φερόμενος ως μαθητής του Δανιήλ. Ο **Κωνσταντίνος Βλαστός**, Ιερέας και Πρωτοψάλτης του Αγ. Γεωργίου Βενετίας. Ο **Αναστάσιος Βαΐας**. Ο **Ιωάσαφ Βατοπεδινός** και πολλοί άλλοι. Εδώ πρέπει να μνημονευθούν δύο ακόμη βιβλιογράφοι ο **Δημήτριος Λώτος** και ο **Σεραφείμ Μιτυληναίος**. (αυτόγρ. 1760-1770).

ε. Η δεύτερη μεγάλη ακμή (1770-1820).

Η νέα μεγάλη περίοδος στην ιστορία της εκκλησιαστικής μουσικής της Τουρκοκρατίας αρχίζει ουσιαστικά με ένα συμβατό γεγονός: το θάνατο του Ιωάννη Πρωτοψάλτη (1770). Στη συνέχεια, αναλαμβάνει την Πρωτοψαλτεία ο Δανιήλ, ενώ γίνεται, αντίστοιχα, Λαμπαδάριος ο **Πέτρος Πελοποννήσιος**. Η μουσική δραστηριότητα εντοπίζεται κύρια στο χώρο της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας, της Κωνσταντινούπολης, με ισχυρές προεκτάσεις στο Άγιον Όρος, στη Σμύρνη και σε άλλα μικρότερα ή μεγαλύτερα κέντρα. Η νέα αυτή περίοδος ακμής συμπίπτει με την όλη ακμή και άνθηση του Ελληνισμού και χαρακτηρίζεται από μεταρρυθμιστικές και δημιουργικές ανησυχίες.

Η περίοδος αυτή εγκαινιάζεται με τη **μεγάλη μορφή του Πέτρου Πελοποννησίου** και κύρια με τη δράση του ως λαμπαδαρίου. **Πρόκειται για το μεγαλύτερο εκκλησιαστικό μουσικό του 18ου αι. και από τους κορυφαίους, γενικότερα, της Τουρκοκρατίας.** Δομέστικος καταρχάς (περ. 1764-1770) και στη συνέχεια λαμπαδάριος (1770-1777) της Μεγάλης Εκκλησίας. Το έργο του είναι μεγάλο σε όγκο και σπουδαιότητα. Εργαζόμενος «*ήμερας καί νυκτός*» κατάφερε να δημιουργήσει, σε μικρό διάστημα χρόνου, έργο πολύπλευρο και, από κάθε άποψη, συστηματικό και αξιοπρόσεκτο, σε σημείο που η απαρίθμησή του να προκαλεί ίλλυγο.

Πρώτα και κύρια, ο Πέτρος Πελοποννήσιος μελοποίησε κατά νέο τρόπο όλα σχεδόν τα παλαιότερα μουσικά βιβλία: το Αναστασιματάριο (αργό και σύντομο), το Ειρμολόγιο των καταβασιών και για πρώτη φορά αυτοτελώς το Δοξαστάριο. Τα βιβλία αυτά απόκτησαν γρήγορα μεγάλη διάδοση, και αντικατέστησαν τα παλαιότερα (το Αναστασιματάριο του Χρυσάφη, το Ειρμολόγιο του Μπαλασίου και το Δοξαστάριο του Στιχηραρίου του Χρυσάφη και του Γερμανού), μεταφράστηκαν αμέσως στο νέο γραφικό σύστημα και υπήρξαν από τα πρώτα που τυπώθηκαν, και είναι τα μόνα σε χρήση κατά τη λειτουργική πράξη. Ο Πέτρος Πελοποννήσιος καλλιέργησε με ιδιαίτερη εμμονή και σε μεγάλη ποικιλία, το λεγόμενο είδος του παπαδικού μέλους. Καταρχήν τόνισε πολλά σύντομα μέλη, δοξολογίες, αργοσύντομες και σύντομες κατά ήχο, Κοινωνικά Κυριακών, Κοινωνικά της εβδομάδας και πολλά διαφόρων εορτών του ενιαυτού, αργά και σύντομα Χερουβικά, πασαπνοάρια του όρθρου, πολυελέους, τα ιδιόμελα των αποστίχων των Κυριακών της Μ. Τεσσαρακοστής, το γνωστό μέλος «*Κύριε ή έν πολλαῖς άμαρτίαις*» Ήχος πλ. δ' της Μ. Τρίτης και πολλά άλλα. Οι συνθέσεις αυτές, επικράτησαν και διαδόθηκαν πλατιά και αρκετές εξακολουθούν να παραμένουν σε χρήση ως σήμερα.

Η μεγάλη και ουσιαστική συμβολή του Πέτρου Πελοποννησίου είναι στην απλοποίηση του παραδοσιακού γραφικού συστήματος. Συνεχίζοντας την προσπάθεια του Ιωάννη Πρωτοψάλτη επινόησε ένα ακόμη πιο απλό και πιο αναλυτικό σύστημα γραφής, το οποίο υπήρξε η βάση για την παραπέρα ακόμη απλοποίηση των μεταγενεστερών (κυρίως του μαθητή του **Πέτρου Βυζαντίου** και του **Γεωργίου Κρητός**) ως την οριστική μεταρρύθμιση του 1814. Ακριβώς σ' αυτό το αναλυτικό και απλουστευμένο σύστημα γραφής σύνθεσε ο ίδιος τα μέλη του και, το κυριότερο, μπόρεσε να καταγράψει και τα σύντομα ειρμολογικά μέλη, που μέχρι την εποχή εκείνη τα έψαλλαν «*κατά παράδοση*». Τέτοια είναι τα

σύντομα μέλη της οκτώηχου, τα σύντομα ιδιόμελα, αυτόμελα, προσόμοια και τα σύντομα μέλη του ειρμολογίου. Ταυτόχρονα, επιδόθηκε συστηματικά στην εξήγηση όλων σχεδόν των παλαιότερων μελών που η παράδοση είχε διατηρήσει στην πράξη ως την εποχή του.

Η εικόνα για τη μουσική προσωπικότητα του Πέτρου Πελοποννησίου ολοκληρώνεται με την προσθήκη εδώ ότι υπήρξε επίσης βαθύς γνώστης της λεγομένης «έξωτερικῆς» μουσικής. Η σχετική ανεκδοτολογία της παράδοσης αποτελεί μια έμμεση, αλλά αρκετά ενδεικτική μαρτυρία. Η ίδια η παράδοση αποδίδει στον Πέτρο και τη σύνθεση μιας Ανθολογίας ασμάτων εξωτερικής μουσικής (με μακάμια, πεστέδες και πεστρέφια) και που δεν αποκλείεται να είναι αυτή που σώζεται σήμερα στη Συλλογή Γριτσάνη.

Άμεσος μαθητής και συνεχιστής του Πέτρου Πελοποννησίου υπήρξε ο **Πέτρος Βυζάντιος**, αποκαλούμενος «μικρός» (στην ηλικία, δηλαδή ο νεώτερος) και «φυγάς» (1808). Η όλη του δράση, ψαλτική, συνθετική και βιβλιογραφική, καλύπτει περίπου σαράντα χρόνια. Δομέστικος (1771-1789) Λαμπαδάριος (1789-1800) και Πρωτοψάλτης (1800-1805) της Μεγάλης Εκκλησίας. Πρόκειται για έναν από τους πιο σημαντικούς εκκλησιαστικούς μουσικούς της περιόδου. Ο Πέτρος Βυζάντιος ευδοκίμησε κατεξοχήν στο χώρο της μελοποιΐας και προπάντων στην εξήγηση των παλαιών μελών και στην αντιγραφή. Η προσφορά του είναι πράγματι εντυπωσιακή στους παραπάνω τομείς.

Καταρχήν, στο χώρο της σύνθεσης, ο Πέτρος Βυζάντιος συνέχισε το έργο του δασκάλου και προκατόχου του Πέτρου Πελοποννησίου. Οι συνθέσεις του διακρίνονται συνήθως για το απλό και απέριττο, ενώ ο ίδιος έψαλλε «εις τό εϋτακτον μᾶλλον ἄφορῶν καί εις τό εϋρυθμον τῆς ψαλμωδίας» σε αντίθεση με το σύγχρονό του Ιάκωβο Πρωτοψάλτη, που πρώτος, όπως φαίνεται, προσπάθησε να εισάγει την κατά το νόημα του κειμένου ψαλμωδία.

Ο Πέτρος Βυζάντιος πρέπει να θεωρείται, διά μέσου μάλιστα του μαθητή του **Γεωργίου Κρητός** και το μετέπειτα **Γρηγορίου Λαμπαδαρίου**, ως ο περισσότερο βασικός εξελεκτικός κρίκος που διευκόλυνε αποφασιστικά την οριστική λύση του πολύπλοκου παραδοσιακού γραφικού συστήματος.

Η βιβλιογραφική δραστηριότητα του Πέτρου Βυζαντίου δεν καλύπτει παλαιά τυχόν χειρόγραφα, αλλά σχετίζεται άμεσα με όλη τη σύγχρονή του μουσική πραγματικότητα και ακόμη με την ιδιότητά του ως εξηγητή.

Σύγχρονος σχεδόν του Πέτρου Βυζαντίου, αν και μεγαλύτερος στην ηλικία, υπήρξε ο Ιάκωβος Πελοποννήσιος. Δομέστικος (1764),

Λαμπαδάριος (1784) και Πρωτοψάλτης (1789-1800) της Μεγάλης Εκκλησίας. Πρόκειται για ένα πολύ αξιόλογο μουσικό, που ευδοκίμησε εντελώς ιδιαίτερα κυρίως στον τομέα της μελοποιίας, παράλληλα με την ψαλτική, τη διδακτική και την άλλη του δράση.

Η μελοποίηση του Δοξασταρίου από τον Ιάκωβο αποτελεί ένα από τα πιο σημαντικά μουσικά γεγονότα της περιόδου αυτής. Γενικά, το έργο του Ιακώβου, συνθετικό σχεδόν όλο κατ' αργοσύντομο τρόπο, υποβάλλει την αίσθηση, με το καταναυκτικό και «έκκλησιαστικό» πράγματι μουσικό του ύφος, ότι ο συνθέτης (μελωδός) αντλεί σαφώς την έμπνευσή του από παλαιότερα, ανάλογα πρότυπα.

Στην περίοδο αυτή η μουσική δραστηριότητα παρουσιάζει παντού μια πολυπρόσωπη άνθηση. Συνθέτες (Μελωδοί), ψάλτες, δάσκαλοι και αντιγραφείς γίνονται και εδώ οι άμεσοι φορείς κάθε μουσικής δραστηριοποίησης και ανανέωσης. Από τους πιο γνωστούς στην προκειμένη περίπτωση είναι ο **Αναστάσιος Ραψανιώτης**, Πρωτοψάλτης Λαρίσης, ο μόνος επώνυμος μελοποιός του οικηματαρίου μετά τον Κλαδά. Οι συνθέσεις του παρουσιάζονται, κωδικοποιημένες σε ένα ανεξάρτητο χειρόγραφο βιβλίο που πρέπει να σημειωθεί ότι είναι η δεύτερη περίπτωση, μετά τον Μπερεκέτη.

Σύγχρονος του Ραψανιώτη υπήρξε ο **Μελέτιος Σιναΐτης Κρής**, ο «νέος» σε αντίθεση προς τον Μελέτιο Σιναΐτη τον «παλαιό» (αρχές 18ου αι.). Υπήρξε δάσκαλος του **Γεωργίου Κρητός** και ικανός μελοποιός.

Μια ιδιαίτερη κατηγορία μουσικών στην περίοδο αυτή είναι, όσοι καλλιεργούν, παράλληλα με τη σύνθεση (μελοποιία), και την αντιγραφή των χειρογράφων.

Η φιλοτέχνηση των χειρογράφων ξαναγυρνά στην κομψότητα και στη διακοσμητικότητα της άλλης περιόδου ακμής (1650-1720) με αποτέλεσμα η ανανέωση να είναι ολοφάνερη παντού. Νέα μουσικά βιβλία, το **Αναστασιματάριο, τό Ειρμολόγιο, και το Δοξαστάριο του Πέτρου Πελοποννησίου, το Σύντομο Ειρμολόγιο του Πέτρου Βυζαντίου** και προς το τέλος του αιώνα, **το Δοξαστάριο του Ιακώβου**, όλα αυτά και ορισμένα άλλα αντιγράφονται και διαδίδονται αντικαθιστώντας σχεδόν στην πράξη τα αντίστοιχα παλαιότερα.

Από τους πιο σημαντικούς της κατηγορίας αυτής των συνθετών και αντιγραφέων είναι ο **Δημήτριος Λώτος** φίλος και αλληλογράφος του Κοραή, συνθέτης, αντιγραφέας και ψάλτης «τῆς τῶν Σμυρναίων Ἐκκλησίας». Ο **Σεραφεΐμ** προηγούμενος Μεγάλης Λαύρας ο Μυτιληναίος, αντιγραφέας, ψάλτης και ικανός δάσκαλος. Πρέπει να

σημειώσουμε ότι πρόκειται για γραφέα εξαιρετικά φιλότεχνο και ότι τα αυτόγραφα του παραμένουν από τα ωραιότερα της εποχής.

Γενικά στην περίοδο αυτή, η όλη παραγωγή του μουσικού χειρογράφου είναι, πέρα από κάθε φιλόκαλη εμφάνιση, αρκετά πλούσια και αποδοτική. Οι πιο αξιωματιμωμένοι γραφείς είναι ο **Ιερομόναχος Γρηγόριος Πελοποννήσιος** (4 αυτόγραφα 1769-1773), ο **Γρηγόριος Ιερομόναχος ο Λέσβιος**, ο **Γαβριήλ Ιερομόναχος**, ο **Πέτρος Κατσαΐτης**, ο **Εφραίμ Ιερομόναχος**, ο **Αθανάσιος Πελοποννήσιος**, Δομέστικος της Μεγάλης Εκκλησίας, ο **Κύριλλος Ιερομόναχος** και πολλοί άλλοι.

Η τελευταία δεκαετία του 18ου αι. και η πρώτη του επόμενου (δηλαδή η εποχή 1790-1810) είναι από τις πιο γόνιμες στην ιστορία της εκκλησιαστικής μουσικής κατά την Τουρκοκρατία. Ταυτόχρονα ιδρύεται η **τρίτη Πατριαρχική Σχολή**, η οποία, με επικεφαλής τον Ιάκωβο και τον Πέτρο, επέδειξε μεγάλη δραστηριότητα για τη διδασκαλία και τη διάδοση του εκκλησιαστικού παραδοσιακού μέλους. **Χαρακτηριστική των δημιουργικών ανησυχιών της εποχής είναι η αποτυχημένη προσπάθεια του Αγάπιου Παλιέρμου για την αντικατάσταση του καθιερωμένου γραφικού συστήματος, με την επινόηση ενός άλλου, ιδιότυπου και αλφαβητικού έξω από κάθε παραδοσιακή βάση και αντίληψη.**

Από τους κυριότερους αντιγραφείς που πρέπει να μνημονεύσουμε είναι ο **Απόστολος Ζαφειρόπουλος** Πελοποννήσιος, «Πρωτοψάλτης τῆς τῶν Σμυρναίων Ἐκκλησίας», ο **Αναστάσιος Προικονήσιος**, Δομέστικος της Μεγάλης Εκκλησίας, ο **Ιάκωβος** ιερομόναχος Πελοποννήσιος ο Σκαφιδιώτης, ο Μοναχός **Δαμασκηνός** Αγραφορενδινιώτης, ο **Γρηγόριος Ιερομόναχος** ο Αγραφιώτης, ο **Ευθύμιος** από τη μονή Κύκκου «Κυκκώτης», ο **Κύριλλος Ιερομόναχος**, ο συνώνυμος **Κύριλλος Επίσκοπος Δρύστρας**, μαθητής του Πέτρου Βυζαντίου, και πολλοί άλλοι επώνυμοι και ανώνυμοι.

Πέρα από τη γενική αντιγραφική δραστηριότητα, στον τομέα της καθαυτό σύνθεσης και της θεωρητικής σπουδής στην περίοδο αυτή κυριαρχούν δύο μουσικές προσωπικότητες. Ο **Βασίλειος Στεφάνου** ή **Στεφανίδης**, ο γνωστός ως Βυζάντιος και προπάντων ο **Γεώργιος Κρής**.

Ο **Βασίλειος Στεφανίδης** (ακμή περ. 1790-1820) ιατροφιλόσοφος στο επάγγελμα γνωστός ως συνθέτης. Το σημαντικότερο έργο του Στεφανίδη είναι ένα **Θεωρητικό εγχειρίδιο** που έχει γράψει το 1819 για τα είδη, τα γένη και τους ήχους της εκκλησιαστικής μουσικής, το οποίο αποτελεί στην ουσία έμπρακτη απάντηση στις θεωρητικές θέσεις του

Χρυσάνθου. Πρέπει να θεωρηθεί ως πολύτιμο ιστορικό τεκμήριο για την κατανόηση, στο σύνολό της, της μουσικής πραγματικότητας του καιρού του.

Ο Γεώργιος Κρης (ακμή 1790-1815).

Είναι η πιο διευρυμένη προσωπικότητα και από τους πιο αξιόλογους, μουσικούς της εποχής. Υπήρξε ικανός συνθέτης και φημισμένος δάσκαλος (στην Πόλη, στη Χίο, στις Κυδωνίες). Μαθητής του Ιακώβου πρωτοψάλτη και δάσκαλος στη συνέχεια του **Γρηγορίου, του Χουρμουζίου, του Αντωνίου Λαμπαδαρίου του Κώνστα** και πολλών άλλων. Ο Γεώργιος Κρης είναι ο συνεχιστής του Πέτρου Βυζαντίου, ο σπουδαιότερος εξηγητής παλαιών μελών και ο πιο σημαντικός αμέσως πριν από τον Γρηγόριο. Η συμβολή του στον τομέα των εξηγήσεων και στην απλούστευση του γραφικού συστήματος, υπήρξε καθοριστική. Το πρωτότυπο συνθετικό έργο του Κρητός υπήρξε ευρύ και αξιόλογο. Γενικά, ο Γεώργιος Κρης είναι η τελευταία ουσιαστικά βαθμίδα, στην εξέλιξη της μουσικής σημειογραφίας, πριν από τους τρεις διδασκάλους Χρυσάνθο, Γρηγόριο και Χουρμούζιο.

Εδώ πρέπει να αναφέρουμε εντελώς ξεχωριστά τον **Απόστολο Κώνστα** (ακμή περ. 1790-1835), αντιγραφέα, Θεωρητικό, εξηγητή παλαιών μελών και συνθέτη. Πρόκειται για έναν από τους πιο σημαντικούς μουσικούς ολόκληρης της Περιόδου. Γεννήθηκε στη Χίο και έδρασε κύρια στην Κωνσταντινούπολη. Υπήρξε μαθητής του Πέτρου Βυζαντίου και του Γεωργίου Κρητός. Ο Κώνστας ασχολήθηκε με την αντιγραφή των νέων μουσικών βιβλίων (του Πέτρου Πελοποννησίου, του Πέτρου Βυζαντίου και του Ιακώβου Πρωτοψάλτη) με αποτέλεσμα να συντελέσει αποφασιστικά στην ευρύτερη διάδοση τους. Επίσης έχει καταρτίσει πάμπολλες Ανθολογίες. Χειρόγρατά του σώζονται στο Σινά, Κύπρο, Ρουμανία, Άγιον Όρος και τα νησιά του Αιγαίου.

Ο Κώνστας ενδιαφέρει την ιστορία της εκκλησιαστικής μουσικής επίσης και ως θεωρητικός της παλαιάς μεθόδου.

Πολύ πιο μπροστά από τον Χρυσάνθο συνέγραψε (1800) ένα θεωρητικό εγχειρίδιο με τίτλο «Μουσική τέχνη της κοινής παραδόσεως και τεχνολογίας». Πρόκειται για έργο που έχει γραφτεί με μεθοδικότητα και γνώση, χρήσιμο πολύ για την κατανόηση του παραδοσιακού μουσικού συστήματος λίγο πριν από την οριστική μεταρρύθμιση της νέας μεθόδου.

Εκτός από τους παραπάνω εκκλησιαστικούς μουσικούς, στις αρχές του 19ου αι. υπάρχουν και ορισμένοι άλλοι που δρουν σ' αυτά τα χρόνια και που θα πρέπει να αναφέρουμε. Είναι ο **Μανουήλ Βυζάντιος**

Πρωτοψάλτης της Μεγάλης Εκκλησίας (περ. 1805-1819). Υπήρξε ο διάδοχος του Πέτρου Βυζαντίου και μαθητής του Ιακώβου Πρωτοψάλτη και του Γεωργίου Κρητός. Ο Μανουήλ Πρωτοψάλτης υπήρξε, στο πρακτικό κυρίως μέρος, ο συνεχιστής της παράδοσης του Ιακώβου. Στα χρόνια της πρωτοψαλτείας του Μανουήλ, έδρασε και ο **Κωνσταντίνος Βυζάντιος** ως β' και α' Δομέστικος της Μεγάλης Εκκλησίας (1800-1821) και στη συνέχεια, επί τρεις και πλέον δεκαετίες, ως Πρωτοψάλτης (1821-1855). Υπήρξε **εξέχουσα μουσική προσωπικότητα**, με πλούσια εκδοτική και συνθετική δράση, στα χρόνια της πρωτοψαλτείας του. Εδώ πρέπει να σημειώσουμε ότι ο Κωνσταντίνος υπήρξε στην πράξη πιστός στο παλαιό σύστημα και περισσότερο εκφραστής της ψαλτικής παράδοσης του πρωτοψάλτη Μανουήλ.

Την ίδια εποχή δρα στην Κωνσταντινούπολη ο **Νικηφόρος Ναυτουιάρης** από τη Χίο. Σχεδόν όλα του τα αυτόγραφα βρίσκονται στη Μονή Βατοπεδίου, από τα οποία πρέπει να μνημονεύσουμε τη συλλογή «Τερψιχόρη» που περιέχει δικά του έργα και την πολύ ενδιαφέρουσα συλλογή ασμάτων εξωτερικής μουσικής «Μελπομένης» (1818) που περιέχει, προσωπικά και άλλων, «σεμαγιά, σαρκία και πεστέδες».

Η δεκαετία (1810-1820) της τελευταίας μεγάλης αυτής περιόδου είναι, πέρα από όσα έχουν ειπωθεί πολύ σημαντική και για ορισμένους άλλους λόγους.

Γενικά πρόκειται για μια δεκαετία με έντονη δημιουργικότητα, με δύο καίρια επιτεύγματα, τα οποία καθόρισαν αποφασιστικά κάθε μετέπειτα πορεία της εκκλησιαστικής μουσικής θεωρίας και πράξης: **το ένα είναι η επινόηση και η εφαρμογή ενός νέου γραφικού συστήματος με την επαναστατική μέθοδο (1814) των τριών διδασκάλων το δεύτερο, ως άμεση συνέπεια του προηγούμενου, είναι η επινόηση επίσης της μουσικής τυπογραφίας και η συνακόλουθη έκδοση (1820) του πρώτου μουσικού βιβλίου. Η μακροχρόνια εξέλιξη της μουσικής σημειογραφίας, η οποία ξεκίνησε ουσιαστικά με τις πρώτες εξηγήσεις τέλους 17ου αι.) του Μπαλασίου, θεμελιώθηκε αργότερα με την απλούστερη γραφική διατύπωση (1756) του Ιωάννη πρωτοψάλτη του Τραπεζουντίου και η οποία διαμορφώθηκε και επιβλήθηκε γενικότερα με τον Πέτρο Πελοποννήσιο, κατέληξε, κύρια διαμέσου των παραπέρα αναλύσεων του Πέτρου Βυζαντίου και του Γεωργίου Κρητός, στην οριστική επινόηση ενός καινούριου γραφικού συστήματος, απλού, ευμέθοδου και στηριγμένου στην παράδοση.**

Η επινόηση και στη συνέχεια, η εφαρμογή του νέου αυτού συστήματος πραγματοποιήθηκε από τους λεγομένους «**τρεις διδασκάλους**» τον Χρυσάνθο, τον Γρηγόριο και τον Χουρμούζιο. Αξιωματούχοι και οι τρεις της Μεγάλης Εκκλησίας και κορυφαίοι πράγματι, στη νεότερη ιστορία της εκκλησιαστικής μουσικής θεωρίας και πράξης.

Ο Αρχιμανδρίτης **Χρυσάνθος** ο «ἐκ Μαδύτων» (περ. 1770-1843) γνωστός κυρίως ως Χρυσάνθος Προύσης.

Είναι από τις πιο σημαντικές και αμφιλεγόμενες μουσικές προσωπικότητες της περιόδου. Υπήρξε μαθητής του Πέτρου Βυζαντίου. Η γενικότερη παιδεία του υπήρξε πλατιά και ικανή.

Η μουσική ιδιοσυγκρασία του Χρυσάνθου φαίνεται ότι ήταν καθαρά θεωρητική και διδακτική.

Η μεγάλη του συμβολή ως σήμερα παραμένει η επινόηση και η καθιέρωση της Νέας μεθόδου, με την οποία πραγματοποιήθηκε η απλούστευση του πολύπλοκου παλαιού συστήματος. Η επαναστατική, για την περίπτωση, σύλληψη ήταν η κατάργηση των πολυσυλλάβων φθόγγων της παλαιάς παρασημαντικής και η αντικατάστασή τους με άλλους μονοσύλλαβους. Όλα αυτά περιέχονται σ' ένα ογκώδες σύγγραμμα το «Θεωρητικόν Μέγα τῆς Μουσικῆς», το γνωστό ως «Μέγα Θεωρητικό». Πρόκειται για βιβλίο μνημειώδες και κλασικό στο είδος του, και το οποίο αποτελεί, ισχυρό τεκμήριο για τις γενικότερες επιδόσεις του Ελληνισμού στα αμέσως προεπαναστατικά χρόνια. Χωρίζεται στο καθαρά θεωρητικό και στο ιστορικό. Γράφτηκε το (1811/1814) και η πρώτη έκδοση έγινε το (1832). Στο όνομα του Χρυσάνθου σώζεται μια ευσύνοπτη και ευμέθοδη επιτομή του «Μεγάλου Θεωρητικοῦ» (χωρίς το Ιστορικό μέρος).

Πρέπει να σημειώσουμε ότι το νέο σύστημα έγινε κατανοητό, διαδόθηκε και επιβλήθηκε, ταχύτατα κυρίως χάρη στην «Εισαγωγή».

Η Νέα μέθοδος του Χρυσάνθου απέσπασε αμέσως (1814) την έγκριση της Μεγάλης Εκκλησίας, στοιχείο αποφασιστικό και χρήσιμο για την παραπέρα επιβολή της. Για τη διδασκαλία του νέου συστήματος επανιδρύθηκε (1815) η γνωστή ως τρίτη πατριαρχική Μουσική Σχολή, στην οποία δίδαξαν, το μεν θεωρητικό μέρος ο ίδιος ο Χρυσάνθος, το δε πρακτικό, ως άμεσοι συνεργάτες του, ο Γρηγόριος και ο Χουρμούζιος. Με τη μορφή αυτή η Σχολή λειτούργησε έξι χρόνια (1815-1821) τα οποία υπήρξαν αρκετά για να ολοκληρωθεί η επιβολή της νέας μεταρρύθμισης. Ταυτόχρονα, κατά το ίδιο περίπου διάστημα, πραγματοποιήθηκε και η μεταγραφή στο νέο σύστημα από τον Γρηγόριο

και κυρίως από τον Χουρμούζιο, όλων σχεδόν των γνωστών μελών του παραδοσιακού ρεπερτορίου.

Αντίθετα από τον Χρυσανθο, ο **Γρηγόριος** (περ. 1777-1821) ευδοκίμησε κατεξοχήν στην πρακτική της ψαλτικής τέχνης, στις εξηγήσεις, στη μεταγραφή, στην αντιγραφή και τέλος στην καθαρή σύνθεση. Υπήρξε Λαμπαδάριος (περ. 1811-1819) και μικρό μόνο διάστημα (1819-1821) Πρωτοψάλτης της Μεγάλης Εκκλησίας. Μαθητής του Πέτρου Βυζαντίου και του Γεωργίου Κρητός.

Έτσι ο Γρηγόριος συνδέεται άμεσα με την παράδοση των μεγάλων εξηγητών. Ουσιαστικά αποτελεί τον τελευταίο σταθμό των εξηγήσεων πριν από την οριστική μεταγραφή στη Νέα μέθοδο. Στο ζήτημα των μεταγραφών, η συμβολή του Γρηγορίου θεωρείται, εξαιρετικά σημαντική. Πολύ περισσότερο που αρκετά από τα μέλη αυτά τα έχει μεταγράψει και ο Χουρμούζιος, ώστε σήμερα να υπάρχουν πολλές δυνατότητες για διαφωτιστικές παραβολές και συγκρίσεις.

Εξίσου σημαντικό παραμένει και το καθαρά συνθετικό έργο του Γρηγορίου, στο οποίο διακρίνεται ένα ευχάριστο και καινότροπο μουσικό ύφος και από το οποίο διαπιστώνεται η μεγάλη φροντίδα του να υπηρετεί προπάντων τις τρέχουσες λειτουργικές ανάγκες. Η ικανότητα του Γρηγορίου για μελοποιΐα φαίνεται στα έντεχνα μαθήματα, όπως είναι τα Χερουβικά, Κοινωνικά των Κυριακών, διάφορα του ενιαυτού, οι δύο γνωστοί του πολυέλεοι, κρατήματα, μαθήματα της Παπαδικής και άλλα. Επίσης είναι ο πρώτος που κατέγραψε το ως τότε εκφωνούμενο μέλος του Ευαγγελίου και του Αποστόλου. Ο Γρηγόριος ασχολήθηκε με τη σύνθεση ασμάτων εξωτερικής μουσικής, είδος που υπηρετούσαν συχνά στην περίοδο αυτή οι επίσημοι μουσικοί της Εκκλησίας (Πέτρος Λαμπαδάριος, Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ) και τέλος συνέβαλε στον ακριβέστερο θεωρητικό προσδιορισμό του νέου συστήματος.

Την ίδια περίοδο δρα στην Κωνσταντινούπολη ο **Χουρμούζιος Γεωργίου** από τη Χάλκη (περ. 1770-1840) Χαρτοφύλαξ της Μεγάλης Εκκλησίας (και γι' αυτό γνωστός κυρίως ως **Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ**) ψάλτης σε διάφορες εκκλησίες της Κωνσταντινούπολης και δάσκαλος του πρακτικού μέρους, μαζί με τον Γρηγόριο στην τρίτη Πατριαρχική Μουσική Σχολή. Πρόκειται για μια πολυσύνθετη προσωπικότητα, αθόρυβη αλλά δραστική. Μαθητής του Ιακώβου Πρωτοψάλτη και του Γεωργίου Κρητός.

Ο Χουρμούζιος είναι ο σημαντικότερος εξηγητής της νέας μεθόδου. Στην πραγματικότητα έχει μεταγράψει όλα σχεδόν τα είδη των βιβλίων και όλα τα μέλη, όσα έσωσε η παράδοση από την εποχή πριν από την

Άλωση ως τη δική του εποχή, τόσα που η απαρίθμησή τους προκαλεί ίλιγγο.

Οι μεταγραφές του αποτελούν σήμερα πολυτιμότεα κλειδιά για τη γνώση της παραδοσιακής μουσικής ύλης, κυρίως αυτής που επιβίωσε ή γεννήθηκε στα χρόνια της Τουρκοκρατίας. Παράλληλα ο Χουρμούζιος επιμελήθηκε τη μεταγραφή και την έκδοση της γνωστής ανθολογίας ασμάτων εξωτερικής μουσικής «Ευτέρπη» (Κωνσταντινούπολη 1830) και όπως φαίνεται, όλες σχεδόν τις εκδόσεις (ως το 1840) του Θεόδωρου Φωκαέα.

Ο Χουρμούζιος, πέρα από την επιβλητική δραστηριότητα στις μεταγραφές και στις εκδόσεις, ευδοκίμησε εξίσου αποδοτικά και στη σύνθεση.

Πολλές μελωδίες του εξακολουθούν να επιβιώνουν μέχρι σήμερα. Καταρχήν μαζί με τον Γρηγόριο συμπλήρωσαν όσα αναγκαία έλειπαν από το Αναστασιματάριο και το Ειρμολόγιο των Καταβασιών του Πέτρου Πελοποννησίου. Ο ίδιος ο Χουρμούζιος έχει συνθέσει επιπλέον ένα πλήρες δοξαστάριο των αποστίχων (1834) με βάση το Δοξαστάριο του Ιακώβου, του οποίου μάλιστα, πρέπει να σημειωθεί, σώζεται ιδιόγραφο. Από τα υπόλοιπα μέλη του τα περισσότερα ανήκουν στο είδος της Παπαδικής και κατά πάσα πιθανότητα, στην πριν από το 1820 περίοδο.

Εδώ πρέπει να μνημονεύσουμε και τη συμβολή του στην ολοκλήρωση του θεωρητικού μέρους της νέας μεθόδου. Όχι μόνο γιατί είναι εκείνος που καθόρισε τους κανόνες της μουσικής ορθογραφίας, αλλά κυρίως γιατί από τον ίδιο συμπληρώθηκε η «Είσαγωγή» του Χρυσάνθου, «μεταφρασθείσα εις τό απλούστερον καί επιδιορθωθείσα εις πολλά ελλείποντα» όπως σημειώνει.

Έτσι λοιπόν, η απλουστευμένη διατύπωση του νέου συστήματος, η έντονη δραστηριότητα της Μουσικής Σχολής και προπάντων το παράδειγμα του Γρηγορίου και του Χουρμούζιου, με τις αντιγραφές και τις εξηγήσεις, ενίσχυσαν και διευκόλυναν, όπως ήταν επόμενο, το ευρύτερο ενδιαφέρον για την εκκλησιαστική μουσική παράδοση. Η εύκολη εκμάθηση του νέου συστήματος και στην αντιγραφή, δημιούργησε γρήγορα μια καινούρια πραγματικότητα. Η μουσική παιδεία μπορεί τώρα να γίνει κτήμα των πολλών. Έτσι πολλοί από τους παραδοσιακούς αντιγραφείς αναγκάζονται να προσαρμοστούν στα νέα δεδομένα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η περίπτωση του **Κώνστα**, ο οποίος, παρόλες τις θεωρητικές του αντιρρήσεις, όπως φαίνεται, στο νέο σύστημα, εντούτοις το μεταχειρίστηκε αρκετές φορές στην άσκηση

του αντιγραφικού του επαγγέλματος. Το ίδιο ισχύει για τον **Ματθαίο Εφέσιο τον Βατοπεδινό**. Από τους νέους αντιγραφείς οι πιο αξιοσημείων είναι ο **Διονύσιος Κροκόδειλος**, ο **Αντώνιος Κύπριος**, ο **Προκόπιος Φιλαδελφείας** ο **Κύπριος**. Έτσι, τα αντίγραφα των νέων βιβλίων πολλαπλασιάστηκαν και διαδόθηκαν ταχύτατα, με άμεσο αποτέλεσμα την παραπέρα πιο άνετη διάδοση της νέας μεθόδου.

Παρόλα αυτά, το νέο μουσικό σύστημα και οι καινοτομίες του δεν έμειναν χωρίς αντιδράσεις. Στο καθαρά θεωρητικό πεδίο οι αντιρρήσεις προήλθαν έμμεσα από τον **Βασίλειο Στεφανίδη**, ο οποίος στο γνωστό εγχειρίδιό του «Σχεδιάσμα περί μουσικής ιδιαίτερον» (1819) όρισε κατά τρόπο διαφορετικό τα είδη, τα γένη και τους ήχους της εκκλησιαστικής μουσικής, και ακόμη από τον **Απόστολο Κώνστα**. Στο πρακτικό μέρος πάλι οι κυριότεροι αντίπαλοι υπήρξαν ο **Αντώνιος Λαμπαδάριος** και προπάντων ο **Μανουήλ Πρωτοψάλτης (1819)** και ο **Κωνσταντίνος Δομέστικος**, ο μετέπειτα Πρωτοψάλτης (1821-1855), αξιωματούχοι επίσης του Πατριαρχικού ναού, οι οποίοι έψαλλαν κατά το παλαιό σύστημα. Οι αντιρρήσεις αυτές, κατεξοχήν θεωρητικές, ανανεώθηκαν στα τέλη του περασμένου αιώνα και, τουλάχιστον για ορισμένους ξένους μελετητές, παρέμειναν ως τις μέρες μας.

Ωστόσο πρέπει να σημειώσουμε, ότι η μεταρρύθμιση δεν επιχείρησε εσωτερική τομή στην παράδοση. Στην ουσία πρόκειται για μια διαφορετική πρακτική αντίληψη στα εξωτερικά δεδομένα του παραδοσιακού μουσικού συστήματος. Γι' αυτό όσοι έψαλλαν κατά το παλαιό σύστημα δεν απέδιδαν στα γνωστά μέλη διαφορετικό άκουσμα (δηλαδή είτε έψαλλαν από το παλαιό μουσικό κείμενο είτε από το νέο το άκουσμα ήταν το ίδιο).

Το 1820 συμβαίνει ένα μεγάλο γεγονός, το δεύτερο σε σημασία της τελευταίας αυτής δεκαετίας. Εγκαινιάζεται η μουσική τυπογραφία και εκδίδονται, στο Βουκουρέστι, τα πρώτα μουσικά βιβλία (το Αναστασιματάριο και το Δοξαστάριο του Πέτρου Πελοποννησίου). Η επινόηση της μουσικής τυπογραφίας υπήρξε το άμεσο πρακτικό αποτέλεσμα από τη μεταρρύθμιση της νέας μεθόδου με την επιβληθείσα απλούστευση και τον περιορισμό των πολυάρθρων μουσικών χαρακτήρων του παλαιού συστήματος, πράγμα που έκανε δυνατή τη χάραξη στοιχείων. Το εγχείρημα πραγματοποιήθηκε από τον **Πέτρο Εφέσιο**, μαθητή των τριών διδασκάλων και άριστο μουσικό. Το ίδιο πραγματοποιήθηκε σχεδόν ταυτόχρονα στο Παρίσι από τον **Α. Θάμυρη** (1821). Αργότερα, η μεν προσπάθεια στο Βουκουρέστι εγκαταλείφθηκε, οι δε κατά πολύ ωραιότεροι μουσικοί χαρακτήρες των Παρισίων

μεταφέρθηκαν στην Κωνσταντινούπολη, η οποία και έγινε, στη συνέχεια, το κυριότερο κέντρο των μουσικών εκδόσεων.

Με την οριστική επιβολή του νέου μουσικού συστήματος (1814) και την επινόηση και την έμπρακτη εφαρμογή της μουσικής τυπογραφίας (1820) ολοκληρώθηκαν οι μεταρρυθμιστικές διεργασίες που είχαν αρχίσει ουσιαστικά από το τέλος του 17ου αι. και εντονότερα, από τις αρχές της μεγάλης περιόδου (1770-1820).

Η νέα μουσική πραγματικότητα που διαμορφώθηκε αυτή την περίοδο, καθιερώθηκε, εκ των πραγμάτων, ως η **αυθεντική και γνήσια παράδοση** της νεώτερης εκκλησιαστικής μουσικής. Ακόμη και όσα από τα παλαιότερα μέλη πέρασαν στη σύγχρονη παράδοση οφείλονται στην τελική επιλογή που έγινε κατά την ίδια αυτή περίοδο. Μετά το 1820 η επίσημη αυτή παράδοση συνεχίστηκε σταθερά μέσα στο κλίμα και το ύφος της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας.

Μουσική Χειρονομία

Ήδη, από τους πρώτους Χριστιανικούς αιώνες, χρησιμοποιείται η **Χειρονομία**, που διατηρείται μέχρι τον 17ο αι. Ίσως είναι κατάλοιπο από την αρχαία Ελληνική μουσική η οποία χρησιμοποιείτο στη λατρεία και το θέατρο. Στη χρήση της χειρονομίας ο Ιωάννης Χρυσόστομος αντέδρασε και καταφέρθηκε σφοδρότατα, ενάντια σ' εκείνους που την είχαν σε χρήση στην Εκκλησία (4ος αι.). Με τη χειρονομία που ήταν σχήματα και κινήσεις των χεριών και των δαχτύλων, ο χειρονόμος (ο αρχηγός του χορού) δήλωνε τις μελωδικές γραμμές των διαφόρων σημαδοφώνων, τους μουσικούς χαρακτήρες και θέσεις, το χρόνο και το ρυθμό και γενικά αποτελούσε ξεχωριστό και σοβαρότατο στοιχείο της μουσικής τέχνης του Βυζαντίου. Το 1204 μετά την άλωση και λεηλασία του Βυζαντίου από τους Σταυροφόρους, σταμάτησε η χρήση και η καλλιέργεια της **χειρονομίας**.

Γύρω στον 17ο αι. σβήνει κάθε παράδοση γι' αυτήν και γι' αυτό τον λόγο, αγνοούμε σήμερα το κάθε τι που υπήρχε σ' αυτό το στοιχείο της τέχνης.

ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΠΕΜΠΤΗ

Από τα χρόνια των τριών διδασκάλων μέχρι σήμερα (20ος αι.) (1820-1940μ.Χ.).

Η περίοδος αυτή, όπως αναφέραμε και πιο πάνω, θέτει τέρμα στις δυσκολίες που παρουσίαζε η εκμάθηση της Βυζαντινής μουσικής και συντελεί, ώστε να εκλαϊκευθεί η εκκλησιαστική μελωδία και να γίνει

κτῆμα πολλῶν με τη νέα μέθοδο της μουσικής γραφῆς. Την περίοδο αυτή παρουσίασαν και ἄλλοι μουσικοί δικά τους συστήματα γραφῆς της Εκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ἀλλὰ δεν κατάφεραν να επικρατήσουν εκτός ἀπὸ τη γραφή του **Γεωργίου Λεσβίου** που διδάχτηκε για αρκετά χρόνια, εἶχε πολλοὺς οπαδούς κύρια στο τότε νεοσύστατο ελληνικὸ κράτος ὑπὸ την κυβέρνηση του Ἰωάννη Καποδίστρια και αναγνωρίσθηκε ἐπίσημα να διδάσκεται σε ειδικὴ Σχολή. Ο Γεώργιος Λεσβίος ἐξέδωσε πλήρη σειρά μουσικῶν βιβλίων στον τύπο της **Λεσβιακῆς γραφῆς** που το 1846 καταργήθηκε και ἀποσύρθηκε ἀφού διδάχτηκε για (65) ἐξήντα πέντε περίπου χρόνια. Κέντρο των βυζαντινῶν μουσικῶν σπουδῶν την περίοδο αὐτὴ παραμένει ἡ Κωνσταντινούπολη. Στὴν πόλη αὐτὴ το 1881¹⁸ συστάθηκε ἀπὸ τον οἰκουμενικὸ **πατριάρχη Κωνσταντινούπολης Ἰωακείμ Γ΄**, μεγάλη μουσικὴ ἐπιτροπὴ ἀπὸ ἐπίλεκτους μουσικολόγους, για να μελετήσει και πάλι τη θεωρία της βυζαντινῆς μουσικῆς. Την ἐπιτροπὴ ἀποτελούσαν: πρόεδρος: ο **Αρχιμανδρίτης Γερμανὸς Αφθονίδης**, διαπρεπὲς μουσικολόγος και γνώστης πολλῶν μουσικῶν ὀργάνων. Μέλη: **Γεώργιος Βιολάκης**, πρωτοψάλτης των πατριαρχείων, **Ευστράτιος Παπαδόπουλος**, μουσικοδιδάσκαλος και λόγιος, **Ἰωάσαφ ο Ρώσος**, μουσικοδιδάσκαλος και λόγιος, **Παναγιώτης Κηλτζανίδης**, μουσικοδιδάσκαλος και λόγιος, **Ανδρέας Σπαθάρης**, καθηγητὴς φυσικομαθηματικῶς, **Νικόλαος Ἰωαννίδης** μουσικός και **Γεώργιος Πρωγάκης** μουσικός. Ἐπειτα ἀπὸ πολλοὺς πειραματισμούς και ἐρευνες, ἡ πιο πάνω ἐπιτροπὴ καθόρισε με μαθηματικὸς ὑπολογισμούς ἐπιστημονικότερα ἀπὸ τους προγενέστερους τα τονιαία διαστήματα των κλιμάκων και διόρθωσε και συμπλήρωσε τη θεωρία της βυζαντινῆς μουσικῆς. Τα πορίσματα της ἐπιτροπῆς δημοσιεύθηκαν στην "Εκκλησιαστικὴ Ἀλήθεια Κων/πόλεως" (ἔτος Η΄ αρ. 17-21) και ἐκδόθηκαν σε ἀνατύπωση στο μουσικὸ τεύχος: "**Στοιχειώδης διδασκαλία της ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς**" που συμπληρώθηκε το 1883. Ἡ ἐπιτροπὴ ἐπινόησε και κατασκεύασε σύμφωνα με τους ὑπολογισμούς της **ὄργανο** με την ακριβὴ ἀπόδοση και πιστὴ διδασκαλία του μέλους της βυζαντινῆς μουσικῆς. Ἐπίσης (ἡ ἐπιτροπὴ αὐτὴ) ἀποσαφήνισε πολλὰ ἀσαφῆ σημεῖα της θεωρίας ὅπως των διαστημάτων της κλίμακας του Β΄ ἤχου. Καθόρισε τονικὴ βάση και τη χρῆση τονοδότου με βάση τον φθόγγο **ΝΗ** (ἀντίστοιχο του **ΝΤΟ** της ευ-

18. Βλ. "Στοιχειώδης διδασκαλία τῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς", Κωνσταντινούπολις 1888, σελ. 6.

ρωπαϊκής) σε 256 παλμούς και τη χρήση **μετρονόμου** για τις χρονικές αγωγές των μελών.

Οι διασημότεροι μουσικοί την περίοδο αυτή (μετά τους τρεις εφευρέτες του νέου μουσικού συστήματος) είναι οι εξής: **Κωνσταντίνος ο Βυζάντιος** (1777-1862) πρωτοψάλτης που για 55 χρόνια έψαλε στα Πατριαρχεία. **Απόστολος Κωστάλας** ή Κρουστάλας (+1840), **Πέτρος Συμεών Αγιοταφίτης** (+1851), **Θεόδωρος Φωκαεύς** (+1848) διαπρεπής μουσικοδιδάσκαλος, εκδότης των περισσότερων μουσικών βιβλίων, **Ζαφείριος Ζαφειρόπουλος** (+1851), πρωτοψάλτης Αθηνών, **Ιωάννης ο Βυζάντιος** (+1866), πρωτοψάλτης της Μ. Εκκλησίας, **Στέφανος Μιχαήλ** (+1864), Λαμπαδάριος Πατριαρχείων, **Σταυρακάκης Γρηγοριάδης** (+1871), πρωτοψάλτης, **Νικόλαος Γεωργίου** (+1887), πρωτοψάλτης Σμύρνης για 53 χρόνια, μουσικοδιδάσκαλος, **Γεώργιος Ραιδεστινός Β'**, (+1889) πρωτοψάλτης της Μ. Εκκλησίας, **Ονούφριος Βυζάντιος** (+1872), μουσικοδιδάσκαλος, **Κωνσταντίνος Σακελλαρίδης ο Θεταλομάγνης** (+1890), **Ιωάννης Γκεϊβέλης**, **Στέφανος Μωυσιάδης**, **Γεώργιος Βιολάκης** (1818-1911), πρωτοψάλτης Πατριαρχείων. Είναι ο τελευταίος μουσικός που γνώριζε τη μουσική γραφή της εποχής του Πέτρου Πελοποννησίου, από φωνητική παράδοση. **Κυριακός Φιλοξένης ο Εφεσιομάγνης** (+1880), Ιερέυς, μουσικοδιδάσκαλος, **Νικόλαος Στογιάννης** ή Στογιάννοβιτς (+1893), **Αντώνιος Σιγάλας**¹⁹ (1800-1890) μουσικοδιδάσκαλος, **Παναγιώτης Κηλτζανίδης** (+1856) ο Προυσαεύς, διαπρεπής μουσικοδιδάσκαλος, **Νεκτάριος Βλάχος** (+1900), **Γεώργιος Σαρανταεκκλησιώτης** (+1891), ονομαστός μουσικός, **Μιχαήλ Μισαηλίδης**, μουσικοδιδάσκαλος, πρωτοψάλτης Σμύρνης, **Αριστείδης Νικολαΐδης** (1851-1922), **Ευστράτιος Παπαδόπουλος** (1842-1908), **Νηλεύς Καμαράδος** (1851-1922), μουσικοδιδάσκαλος της μουσικής θεωρίας, **Ευστάθιος Βιγγόπουλος**, Λαμπαδάριος της Μ. Εκκλησίας, **Νικόλαος Πουλάκης**, διάσημος μουσικοδιδάσκαλος στη Χίο, **Γεώργιος Λέσβιος** μουσικός (**επινόησε το Λέσβιο μουσικό σύστημα**), **Γερμανός Αφθονίδης**, Αρχιμανδρίτης, διαπρεπής μουσικός, **Ιωάσαφ ο Ρώσος**, ιερέυς, διαπρεπής μουσικός, **Νικόλαος Ιωαννίδης**, μουσικοδιδάσκαλος, **Γεράσιμος Κανελίδης**, πρω-

19. Το 1830 ο Σιγάλας μελοποίησε τα "ΑΝΟΙΞΑΝΤΑΡΙΑ" σε ήχο Πλ. δ' τα έστειλε το 1833 από την Ελλάδα στο Θεόδωρο Φωκαέα που τα δημοσίευσε το 1847 στο έργο του "ΜΕΛΙΣΣΑ" παραλείποντας να σημειώσει το όνομα του μελοποιού Α. ΣΙΓΑΛΑ (βλ. "Η ΝΕΑ ΜΟΥΣΑ", Θεοδοσίου Β. Γεωργιάδη, σελ. 71).

τοψάλτης, **Αλέξανδρος Βυζάντιος**, λόγιος και μουσικοδιδάσκαλος, στη Θεολογική σχολή Χάλκης, **Ιωάννης Καββαδάς**, πρωτοψάλτης Χίου, μουσικοδιδάσκαλος.

Από το τέλος του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ού στα Πατριαρχεία διακρίθηκαν ο Πρωτοψάλτης **Ιάκωβος Ναυπλιώτης** (1864-1942), περιώνυμος μουσικός, μελίφθογγος και μεγαλοπρεπής εκτελεστής της βυζαντινής μουσικής. **Κωνσταντίνος Κλάββας** (1852-1917) Λαμπαδάριος των Πατριαρχείων, ήταν λιγυρόφθογγος στην ψαλμωδία και δεξιότηχνης μουσικότατος. **Κωνσταντίνος Πρίγγος** Πρωτοψάλτης, λαμπρός ψαλμωδός και άξιος συνεχιστής της πατριαρχικής μουσικής παράδοσης, **Θρασύβουλος Στανίτσας** λαμπαδάριος των Πατριαρχείων, καλλικέλαδος και συνεχιστής της βυζαντινής μουσικής παράδοσης.

Στην Αθήνα διορίσθηκε πρώτος καθηγητής στο Ωδείο Αθηνών το 1903 ο Φιλολόγος και δεινός μουσικολόγος **Κωνσταντίνος Ψάχος** (1869-1949), στην τότε νεοϊδρυμένη Σχολή της βυζαντινής μουσικής και δίδαξε μέχρι το 1919.

Στη συνέχεια άλλοι αξιόλογοι μουσικοί της περιόδου αυτής είναι: **Φώτιος Παπαδόπουλος**, ιερέας στη Θεσσαλονίκη, μουσικοδιδάσκαλος, **Μιχαήλ Χατζηαθανασίου**, διαπρεπής μουσικός και συνεχιστής του ύφους του Πατριαρχείου, **Δημήτριος Βουτσινάς** ονομαστός μουσικοδιδάσκαλος, **Νικόλαος Βλαχόπουλος**, διαπρεπής μουσικός, **Αντώνιος Σύρκας**, διαπρεπής μουσικός στην Αθήνα, **Νικόλαος Κανακάκης**, πρωτοψάλτης στην Μητρόπολη Αθηνών, λόγιος, μουσικοδιδάσκαλος, **Ιωάννης Σακελλαρίδης**²⁰, διαπρεπής μουσικοδιδάσκαλος στην Αθήνα και άριστος μελοποιός, **Κωνσταντίνος Παπαδημητρίου**, λόγιος, μουσικός, **Γεώργιος Παπαδόπουλος**, κορυφαίος πρωτέκδικος του Οικουμενικού Πατριαρχείου και Ιστορικός της βυζαντινής μουσικής, **Ανδρέας Τσικνόπουλος**, νομικός και μουσικός, **Γεώργιος Πρωγάκης**, άριστος μουσικός, καθηγητής της βυζαντινής μουσικής στη Θεολογική Σχολή Χάλκης, **Εμμανουήλ Φαρλέκας**, πρωτονοτάριος της Αρχιεπισκοπής Αθηνών, άριστος μουσικός και συγγραφέας.

20. Τα μέλη του Ι. Σακελλαρίδη από τεχνική άποψη είναι πάρα πολύ έντεχνα. Κατά την προσωπική ταπεινή μου γνώμη, οι μελωδίες του, ιδιαίτερα οι πολυφωνικές, αποτελούν τη γέφυρα συνένωσης (πάντρεμα) Βυζαντινής και Ευρωπαϊκής Μουσικής.

Εδώ είναι ενδιαφέρον να αναφέρουμε για το λεγόμενο "Ύφος"²¹ της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας. Ο Πατριαρχικός Ναός στην Κωνσταντινούπολη, που ονομαζόταν η Μεγάλη Εκκλησία, υπήρξε πάντοτε η κοιτίδα και η Κιβωτός της βυζαντινής μουσικής, στην οποία διαφυλάχθηκε το βυζαντινό εκκλησιαστικό άσμα, από μια σειρά από μεγάλους μαϊστορες και πρωτοψάλτες που ήταν φορείς του πνεύματος της Ορθόδοξης Βυζαντινής "Ψαλμωδιακής Παράδοσης". Ο χαρακτήρας και το ύφος αυτό ονομάστηκε "**Πατριαρχικό ύφος**". Επανελημμένα στην Κωνσταντινούπολη μετά την άλωση, ιδρύθηκαν από φιλόμουςους, Πατριαρχικές Σχολές της βυζαντινής μουσικής, υπό την αιγίδα της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας, (Πατριαρχική Μεγάλη του Γένους Σχολή, Θεολογική Σχολή της Χάλκης), στις οποίες διδασκόταν η ψαλμωδιακή παράδοση από άριστους διδασκάλους.

Μετά τη Μικρασιατική καταστροφή και την εγκατάσταση των προσφυγικών πληθυσμών στην Ελλάδα, παρατηρήθηκε ένα έντονο ενδιαφέρον για τη Βυζαντινή Ψαλμωδία. Σπουδαιότατο κέντρο της Βυζαντινής Μουσικής και της Πατριαρχικής παράδοσης, αναδεικνύεται η Θεσσαλονίκη, η οποία στελεχώνεται από επίλεκτους πρωτοψάλτες και άριστους διδασκάλους. Αρχικά με τον **Κωνσταντίνο Πρίγγο**, ο οποίος μετέφερε και δίδαξε το πατριαρχικό ύφος και στη συνέχεια με τους **Χρυσανθο Θεοδοσόπουλο**, **Αθανάσιο Καραμάνη**, **Αθανάσιο Παναγιωτίδη** (μαθητής του Ιάκωβου Ναυπλιώτη) και **Χαρίλαο Ταλιαδώρο**. Συνεχιστής της Πατριαρχικής παράδοσης στην Αθήνα, ήταν ο επίλεκτος άρχων πρωτοψάλτης και άριστος διδάσκαλος, **Θρασύβουλος Στανίτσας**. Παράλληλα σε πολλά Ωδεία διδάσκεται με επιμέλεια από έμπειρους και άριστους διδασκάλους η Βυζαντινή Μουσική. Στο Ωδείο Αθηνών αρχικά εδίδαξε ο επίλεκτος καθηγητής, **Κωνσταντίνος Ψάχος** και στη συνέχεια οι μαθητές του, **Νικόλαος Παπάς και Ιωάννης, Μαργαζιώτης**. Τη διδασκαλία της Βυζαντινής μουσικής συνέχισε ο καθηγητής και πρωτοψάλτης **Σπύρος Περιστερής**. Στο Ελληνικό Ωδείο, δίδαξε ο **Θεόδωρος Χατζηθεοδώρου**, πιστός τηρητής και εκτελεστής των Βυζαντινών μελωδημάτων.

Στο Εθνικό Ωδείο δίδαξε το Σακελλαρίδειο Σύστημα ο **Σπύρος Καψάσκης**. Στο ίδιο Ωδείο καθηγητής ήταν και ο **Ευάγγελος Τζελάς**, Λαμπαδάριος της Μητρόπολης Αθηνών. Στο Μουσικό Λύκειο Αθηνών, ο **Κωνσταντίνος Παπαδημητρίου**. Στη Θεσσαλονίκη, και στο

21. Ψαριανού, Διονυσίου, Μητροπολίτου, άρθρο στη Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια, τόμος 3, σελ. 1146-1160.

Μακεδονικό Ωδείο, δίδαξαν την Εκκλησιαστική ψαλμωδία στην παραδοσιακή της έκφραση οι έμπειροι και άριστοι καλλίφωνοι δάσκαλοι, ο Χρύσανθος Θεοδοσόπουλος, ο Αθανάσιος Καραμάνης, ο Χαρίλαος Ταλιαδώρος και ο Δημήτριος Σουρλατζής. Σήμερα συνεχίζουν αυτή την παράδοση ο Περικλής Μαυρουδής και ο Λευτέρης Ελευθεριάδης.

Η επίσημη Εκκλησία και οι Ι. Μητροπόλεις, συνεχώς ιδρύουν ειδικές σχολές για τη βυζαντινή μουσική και οι μαθητές είναι πράγματι πολυπληθείς. Επίσης, το κράτος και οι αρμόδιοι φορείς δείχνουν ευαισθησία και ιδιαίτερη μέριμνα για το μάθημα της βυζαντινής μουσικής στα Εκκλησιαστικά σχολεία από τα οποία αναδείχθηκαν ικανοί ιεροψάλτες. Παράλληλα δημιουργούνται συνέχεια πολυμελείς χορωδίες, με σκοπό την προβολή, την καλλιέργεια και την περαιτέρω ανάπτυξη της βυζαντινής μουσικής. Τελευταία οι "συνεχιζόμενες έρευνες της βυζαντινής μουσικής στην Ελλάδα" (Διονύσιος Ψαριανός, Μητροπολίτης Κοζάνης, Σ. Καράς, Μ. Δραγούμης, Α. Αγιοντάνη, Γρ. Στάθης, Μ. Χατζηγιακουμής, Μ. Χατζημάρκος, Κ. Φλώρος, Μιχ. Αδάμης, Θεοδ. Γεωργιάδης, Α. Αλυγιζάκης, Ελ. Γεωργιάδης, Τρ. Γεωργιάδης, Βασ. Νικολαΐδης, Αβρ. Ευθυμιάδης, Νεστ. Παπαλεξίου, Ζ. Πασχαλίδης, Αστ. Δεβρελής, Λυκ. Πετρίδης, Χρ. Κουτζουράδης, Β. Μυλαράκης, Λεων. Αστέρης, Δημ. Νερατζής, Φ. Φωκαΐδης, Πασχ. Μάνος, Λυκ. Αγγελόπουλος, Χ. Καρακατσάνη, Δημ. Παναγιωτόπουλου (Κούρος), Δημ. Μπονάτσου, Αθαν. Βουρλή, Χρ. Χατζηνικολάου κ.ά.) και στο εξωτερικό (κύκλος Monumenta Musicae Byzantinae στη Δανία, ΗΠΑ, Γαλλία, Γερμανία, Αγγλία, Ιταλική σχολή Grottaterrata, Γιουγκοσλαβική και Ρουμανική σχολή, κ.λπ.) υπόσχονται να δώσουν μια πληρέστερη εικόνα της, αποδεικνύοντας πως στέκει ισόδύναμη δίπλα στις μεγάλες εποχές της παγκόσμιας μουσικής.

Φυσικά, εκτός από τους μουσικούς που αναφέραμε υπάρχουν πολλοί άξιοι μουσικοί, μουσικολόγοι, μελωδοί, θεωρητικοί του αιώνα μας, που εργάζονται και προσπαθούν με ζήλο και ενθουσιασμό για τη βυζαντινή μουσική. Με τα έργα τους έδωσαν πνοή και οντότητα στη διαμόρφωση της βυζαντινής μουσικής, ώστε η μουσική των αριστουργηματικών προϊόντων της θρησκευτικής ποίησης και της ιεράς υμνωδίας να γίνουν παγκόσμια γνωστά.

Η ΣΗΜΕΡΙΝΗ ΜΟΡΦΗ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Η βυζαντινή μουσική²² γενικά είναι η μουσική της λατρείας στην Εκκλησία της Ελλάδος. Επίσης είναι κοινό κτήμα όλων των ελληνοφώνων Ορθοδόξων Εκκλησιών, των Αραβοφώνων Ορθοδόξων της Συρίας, της Παλαιστίνης, των Ορθοδόξων λαών των Βαλκανίων (Βουλγάρων, Ρουμάνων, Σέρβων), στην Κύπρο και στις ελληνόφωνες παραιοκίτες της Αμερικής και Ευρώπης. Τελευταία αποκαλύπτονται πολλά στοιχεία της Β.Μ. στην Ψαλμωδία της Ρωσικής και της Φιλανδικής Εκκλησίας. Από την απελευθέρωση και την ίδρυση του Ελληνικού κράτους μέχρι σήμερα, η Πολιτεία και η Εκκλησία έδειξαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την πατροπαράδοτη βυζαντινή μουσική.

Μάλιστα το 1837 με διάταγμα του βασιλιά Όθωνα, συστάθηκε στην Αθήνα "Σχολείον Ψαλτικής" για την ανάπτυξη και διάδοση των μουσικών γνώσεων στο Λαό και την τελειοποίηση της ψαλμωδίας, "ήτις συνεργεί ούσιωδῶς εἰς τόν ἠθικόν ἐξευγενισμόν τοῦ ἀνθρώπου καί εἰς τόν καλλωπισμόν τοῦ βίου". Με το διάταγμα αυτό, η Γραμματεία της Δημόσιας εκπαίδευσης, ήταν υποχρεωμένη να ιδρύσει Μουσικό σχολείο (εθνική μουσική εταιρεία), "πρός διάδοσιν μουσικῶν γνώσεων εἰς τό ἐσωτερικόν καί ἐν ταύτῳ πρὸς βελτίωσιν τῆς εἰς εὐσέβειαν τόσον συντελούσης ἐκκλησιαστικῆς ψαλτικῆς".

Η βυζαντινή μουσική χρησιμοποιεί δικό της γραφικό σύστημα, δηλαδή "**Σημειογραφία**" (Notation) ή "**Παρασημαντική**". Η γραφή αυτή πέρα από τις αλληπάλληλες εξελίξεις που υπέστη σε διάφορες χρονικές περιόδους, διατηρεί σήμερα, ενιαία μελωδική μορφή. Μερικοί²³ εξέφρασαν αμφιβολίες για την πιστότητα της μεταφοράς των παλιών μελωδιών στις κατά καιρούς νεότερες ως την τελευταία γραφή της βυζαντινής, μουσικής. Οι περισσότεροι έκαναν λάθος (ιδιαίτερα οι ξένοι) από παρανόηση, γιατί θέλοντας να ερμηνεύσουν την παλιά εξηγούν μόνο τους χαρακτήρες ποσότητας χωρίς να λάβουν υπόψη τα σημάδια της στενογραφίας (μεγάλες υποστάσεις) που τα εξέλαβαν ως καλλωπιστικά κοινά σημεία του ενός και μόνο φθόγγου, του φθογγόσημου ποσότητας, που είναι ίδιο και όμοιο, σαν να διαβάσουμε ως λέξη με δική της ξέχωρη σημασία τα αρχικά των λέξεων, π.χ. "ΤΩΝ ΑΝΩΝ" που σημαίνει "ΤΩΝ

22. Ψαριανού, Διονυσίου, Μητροπολίτου, άρθρο στη Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια, τόμος 3, σελ. 1153.

23. Σαλτάρη, Ν. Ι., στη «*Νέα Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια - Χάρη Πάτσιρ*», τ. 17, σελ. 907.

ΑΝΘΡΩΠΩΝ", "ΝΟΜΩΚΥΤΟ", "ΝΟΜΩ ΚΥΡΙΟΥ ΤΟ" (κώδικες 5ου αιώνα) και "ΜΗΡΘΥ" ως "ΜΗΘΡΥ" αντί "ΜΗΤΗΡ ΘΕΟΥ". Όσο για την πιστότητα της μεταφοράς στην τελευταία γραφή του 1814 (**των τριών διδασκάλων, όπως ονομάζεται**) για τόσους έχουν ενδοιασμούς γι' αυτή την περίοδο, αρκεί να αναφερθεί, ότι στα κοντινά χρόνια της μεταλλαγής του γραφικού συστήματος (1814-1865) στον ίδιο ναό, ο ένας ψάλτης έψαλλε από κείμενο παλαιάς και ο άλλος από της νέας γραφής, ή και συνέψαλλαν από διαφορετικής γραφής κείμενα, όπως στα Πατριαρχεία ο Πρωτοψάλτης Κωνσταντίνος ο Βυζάντιος με τον Α' Δομέστιχο του Στέφανο, για πολλά χρόνια, χωρίς να ακουσθεί καμιά αντίρρηση από τον αυστηρό τηρητή της παράδοσης, Κωνσταντίνο, που έψαλλε στο Πατριαρχείο για πενήντα πέντε ολόκληρα χρόνια (1800-1855). Επίσης και αν ακόμη παραλληλίσουμε συγκριτικά τις εξηγήσεις από την παλαιά γραφή, μιας και της αυτής (ίδιας) μελωδίας, με τα νέα κείμενα διαφόρων ερμηνευτών (Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, Χουρμουζίου Χαρτοφύλακα, Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου γραφή Στεφάνου Λαμπαδαρίου-Μάρκου Δομεστίχου, Παναγιώτη Κηλτζανίδη) στην αντιπαραβολή θα ιδούμε ότι δεν υπάρχει στις εξηγήσεις τους, διαφορά μελωδίας, παρά μόνον (και αυτό είναι εγγύηση ότι ο καθένας τους εργάστηκε ξεχωριστά) και που υπάρχει διαφορά μόνο στη μουσική ορθογραφία, ή όπου σε κάποιο σημείο ο ένας έχει καλλωπιστικό σημείο, ο άλλος εκεί γράφει αναλυτικά τη μελωδία του φθόγγου.

Η παρασημαντική²⁴ της Βυζαντινής Μουσικής είναι στην ουσία στενογραφική παράσταση της μελωδίας, της οποίας τα διαδοχικά εξελικτικά στάδια δε φανερώνουν τίποτε άλλο από την προσπάθεια ανάλυσης και εξήγησης παλαιότερων στενογραφικών τύπων. Και είναι βέβαια αυτή η παρασημαντική της βυζαντινής μουσικής ελληνική, όχι μόνο γιατί ιστορικά ανήκει στους Έλληνες, όπως φαίνεται και από τα ίδια τα ονόματα των χαρακτήρων της (βαρεία, ολίγον, ίσον, κέντημα, υπορορή κ.λπ.) αλλά και γιατί φθογγολογικά και από τη φύση της -όπως ακριβώς στο ελληνικό αλφάβητο- ανταποκρίνεται σ' αυτό που λέμε "μιλάμε και τραγουδάμε ελληνικά". Άλλωστε είναι γεγονός ότι κάθε λαός, για κλιματικούς και άλλους λόγους, μιλά, τραγουδά και ανοίγει το στόμα ομοιόμορφα. Αυτό που αποκαλούμε "ύφος" στη Βυζαντινή Ψαλμωδία αφορά κυρίως την ορθή απαγγελία και ψαλμωδία στην Εκκλησία κατά τους ελληνικούς κανόνες.

24. Ψαριανού, Διονυσίου, Μητροπολίτου, άρθρο στη Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια, τόμος 3, σελ. 1153.

Η βυζαντινή παρασημαντική είναι **σοφό σύστημα** μουσικής γραφής, το οποίο εκφράζει -ιδιαίτερα στο τελευταίο της εξελικτικό στάδιο- αυτό **ακριβώς που επιθυμεί και ανταποκρίνεται ακριβώς στο είδος της μουσικής που θέλει να γράψει**. Βέβαια δεν είναι δυνατό να εκφράσει αντίστοιχα αυτό που εκφράζει η Ευρωπαϊκή μουσική γραφή στις μεγάλες συμφωνικές και οργανικές συνθέσεις, δηλαδή δεν παρέχει άμεσα στην όραση ένα κάποιο εύχρηστο οπτικό σχήμα, -αναγκαίο κυρίως κατά την σύνταξη και διαμόρφωση μιας πολυμελούς σύνθεσης στο σύνολό της (Partition). Αυτό όμως δε χρειάζεται στη βυζαντινή ψαλμωδία, η οποία ούτε πολύφωνες μικτές χορωδίες χρησιμοποιεί ούτε ορχήστρες οργάνων, αλλά ψάλλει στον Κύριο με "σύνεση" και όχι με "άτακτες βοές".

Σχετικά με την τεχνική της βυζαντινής παρασημαντικής έχουμε να πούμε ότι οι "**χαρακτήρες**" (πρβλ. τα "φθογγόσημα" της Ευρωπαϊκής μουσικής γραφής), δε δηλώνουν ένα καθορισμένο φθόγγο ο καθένας, αλλά κάθε φορά διαφορετικό, και σε σχέση με τον προηγούμενό του, με άλλα λόγια, οι χαρακτήρες στη βυζαντινή παρασημαντική δηλώνουν μουσικά διαστήματα κι όχι μουσικούς φθόγγους. Έτσι έχουμε ισότητα της φωνής, ανάβαση ή κατάβασή της "**συνεχώς**" δηλαδή κατά διαστήματα δευτέρας-ή "**υπερβατώς**" δηλαδή κατά διαστήματα τρίτης, τετάρτης, πέμπτης κ.λπ.

Σημεία αντίστοιχα προς τα ευρωπαϊκής μουσικής γραφής "**κλειδιά**" είναι οι "**μαρτυρίες**", ενώ σε ότι αφορά τα "Ευρωπαϊκά σημεία αλλοίωσης" (**δίεση, ύφεση, αναίρεση**) τα βυζαντινά αντίστοιχα είναι οι **φθορές**, που δηλώνουν -με την τοποθέτηση των αντιστοίχων συμβόλων- τις μεταβολές κατά γένος, ήχο και σύστημα δηλαδή τις "μετατροπίες" και τις "μετατονίες".

Η διαίρεση του χρόνου δηλώνεται με "**μουσικά σημεία**" που ονομάζονται "**έγχρονοι υποστάσεις**" ενώ η ποιότητα της μελωδίας δηλώνεται με "**χαρακτήρες**" που ονομάζονται γι' αυτό το λόγο "**χαρακτήρες ποιότητας**" ή "**υποστάσεις άχρονοι**".

Στη βυζαντινή μουσική²⁵, ο τονισμός των λέξεων, πήρε ζωτική θέση σαν ουσιαστικό στοιχείο, σε αντίθεση με την αρχαία προσωδία. Γι' αυτό λέμε ότι η Βυζαντινή μουσική είναι "**τονική**". Δηλαδή, οι μελωδοί κατά τη μελοποιία των ύμνων πρόσεχαν να δώσουν διαυγές το νόημα του ποιητικού κειμένου, και φρόντιζαν η τονισμένη συλλαβή να βρίσκεται στη θέση του χρόνου και όχι στην άρση, χωρίς δέσμευση σε παλαιά ρυθμικά σχήματα. Έτσι δημιουργήθηκε ρυθμικό είδος ποικιλόμορφο

25. Σαλιάρη, Ν. Ι., στη «*Νέα Έλληνική Έγκυκλοπαίδεια-Χάρη Πάτση*», τ. 17, σελ. 907.

χωρίς βέβαια τη συνηθισμένη συμμετρία, αλλά που δημιούργησε νέο είδος ευάρεστης ρυθμικής ποικιλότητας αρμονίας.

Γύρω από τη βυζαντινή μουσική, σαν θέμα, τα τελευταία χρόνια γίνεται εντατική εργασία, κυρίως ιδιωτικής πρωτοβουλίας. Πολλοί μελετητές ερευνητές, καλοί εκτελεστές και η Εκκλησία, έχουν προσέξει κάπως περισσότερο από άλλοτε τον εθνικό και θρησκευτικό αυτό θησαυρό. Όμως, χρειάζεται μεγαλύτερη στοργή και ενδιαφέρον και συστηματοποιημένη παρακολούθηση των θεμάτων της ιερής αυτής τέχνης.

Η νεοελληνική μουσική²⁶ έχει την τύχη να στηρίζεται και να αντλεί στοιχεία από το τόσο πλούσιο βυζαντινό μέλος και από το επηρεασμένο από αυτό δημοτικό τραγούδι, που αποτελεί "τη γνησιότερη έκφραση λαϊκών πόθων και συναισθημάτων".



26. Παπαδοπούλου Γ. Α., *Πλησιάζοντας τη μουσική*, σελ. 19.

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

Η ΘΕΩΡΙΑ

ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ



ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ ΓΕΝΙΚΕΣ ΕΝΝΟΙΕΣ

ΜΟΥΣΙΚΗ²⁷

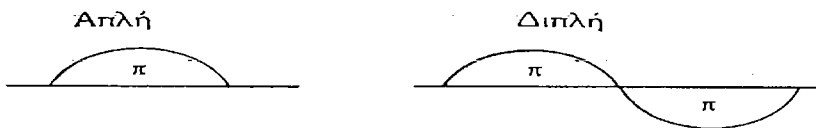


πό την αρχαιότητα μέχρι σήμερα δόθηκαν πολλοί ορισμοί για τη μουσική. Ο πιο συγκεκριμένος είναι:

Μουσική είναι τέχνη και επιστήμη. Ως τέχνη εκφράζει ή δημιουργεί συναισθήματα. Ως επιστήμη εξετάζει τους νόμους που χαρακτηρίζουν τους ήχους και τη σχέση που έχουν μεταξύ τους.

ΗΧΟΣ

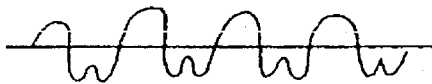
Ήχος είναι το ακουστικό αίσθημα που προκαλείται στην ακοή (αφτί μας) από τις παλμικές κινήσεις των σωμάτων. Σχηματικά οι παλμικές κινήσεις παριστάνονται ως εξής:



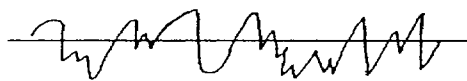
π = πλάτος παλμικής κίνησης

Ο αριθμός των παλμικών κινήσεων που παράγει ένα ηχογόνο σώμα στην μονάδα του χρόνου λέγεται **συχνότητα**. Η μονάδα μέτρησης της συχνότητας λέγεται Hertz (Χέρτζ).

α) Οι ήχοι που παράγονται από κανονικές παλμικές κινήσεις λέγονται **τόνοι** όπως π.χ. οι ήχοι του βιολιού - πιάνου - κιθάρας κλπ. Σχηματικά παριστάνονται:



β) Οι ήχοι που παράγονται από ακανόνιστες παλμικές κινήσεις λέγονται κρότοι ή ψόφοι. π.χ. Ο πυροβολισμός, η βροντή, ο θόρυβος κλπ. Σχηματικά οι ακανόνιστες παλμικές κινήσεις παριστάνονται:



27. Βλ. Μαυρουδή Π. - Αθανασιάδη Δ., «Η Τέχνη της Μουσικής», σελ. 7-9

γ) Οι ήχοι που έχουν συχνότητα πάνω από 20.000 παλμικές κινήσεις λέγονται υπέρηχοι.

Οι ήχοι που χρησιμοποιούνται στη μουσική ακολουθούν μερικούς κανόνες και έχουν ιδιαίτερα γνωρίσματα όπως:

1. **Το ύψος** (ψηλότερα ή χαμηλότερα) είναι η θέση που κατέχει κάθε ήχος σ' ένα ακουστικό φανταστικό χώρο. Οι ψηλοί ήχοι δημιουργούνται από μεγάλες συχνότητες, ενώ οι χαμηλοί από μικρές συχνότητες.

2. **Η διάρκεια** είναι ο χρόνος διάρκειας του ήχου. (Από τότε που θα αρχίσει να πάλλεται ένα ηχογόνο σώμα μέχρι να τελειώσει).

3. **Η δύναμη** (δυνατότερα ή ασθενέστερα). Εξαρτάται από το πλάτος των παλμικών κινήσεων και από το πόσο δυνατά θα κτυπηθεί το ηχογόνο σώμα.

4. **Η χροιά** (το χρώμα του ήχου). Είναι η χαρακτηριστική διαφορά που παρουσιάζει ένας ήχος του ίδιου ύψους (Λα - Λά) όταν παράγεται από διαφορετικά όργανα και εξαρτάται από τη σύνθεση των συχνοτήτων που ακούγονται με το βασικό ήχο (αρμονικοί).

ΝΟΤΕΣ Ή ΦΘΟΓΓΟΙ

Οι ήχοι που παράγονται από την ανθρώπινη φωνή ή από τα διάφορα μουσικά όργανα ονομάζονται φθόγγοι.

Όλοι οι φθόγγοι από το χαμηλότερο μέχρι τον ψηλότερο αποτελούν την **μουσική έκταση**.

Ο κάθε φθόγγος, ανάλογα με το ύψος του, έχει μια ορισμένη θέση στη **μουσική έκταση**.

Η μουσική έκταση περιλαμβάνει γύρω στους 100 φθόγγους. Όμως, μέσα σ' αυτή παρατηρείται το φαινόμενο να επαναλαμβάνονται κατά κανονικά διαστήματα φθόγγοι, που ενώ διαφέρουν κατά ύψος, έχουν το ίδιο άκουσμα, την ίδια ποιότητα. (Δηλαδή βρίσκουμε τους ίδιους φθόγγους να επαναλαμβάνονται σε διάφορα ύψη).

ΟΝΟΜΑΤΑ ΦΘΟΓΓΩΝ

Οι ονομασίες των μουσικών φθόγγων της Βυζαντινής μουσικής Πα Βου Γα Δι Κε Ζω Νη προέρχονται από το ελληνικό Αλφάβητο και καθορίστηκαν από το Μητροπολίτη Μαδύτου Χρύσανθο. Δηλαδή, στα επτά πρώτα γράμματα Α, Β, Γ, Δ, Ε, Ζ, Η, προστέθηκαν στα φωνήεντα σύμφωνα και στα σύμφωνα φωνήεντα, ώστε να σχηματίζουν εύηχες συλλαβές, έτσι Πα Βου Γα Δι Κε Ζω Νη. Για τη διδασκαλία της Βυζαντινής μουσικής οι παλαιότεροι διδάσκαλοι άρχιζαν από τον Πα ως Νη και αργότερα δυσκολεύονταν να ψάλλουν και τον Πλ Δ' από τον Νη και τον Α' από τον Πα. Γι' αυτό το λόγο οι σημερινοί διδάσκαλοι αφενός αρχί-

ζουν από τον (Νη) και αφετέρου γιατί η κλίμακα του Νη ανταποκρίνεται απόλυτα με τη φυσική μείζονα κλίμακα (Ντο) ευρωπαϊκής μουσικής.

ΦΘΟΓΓΟΙ ΒΥΖ. ΜΟΥΣΙΚΗΣ: ΝΗ ΠΑ ΒΟΥ ΓΑ ΔΙ ΚΕ ΖΩ
 ΦΘΟΓΓΟΙ ΕΥΡ. ΜΟΥΣΙΚΗΣ: ΝΤΟ ΡΕ ΜΙ ΦΑ ΣΟΛ ΛΑ ΣΙ
 ΦΘΟΓΓΟΙ ΜΕΡΙΚΩΝ ΧΩΡΩΝ: C D E F G A H(B)

Οι αρχαίοι Έλληνες²⁸ για την παράσταση των φθόγγων μιας κλίμακας χρησιμοποιούσαν τις συλλαβές **τε, τα, τη, τω**. Οι Βυζαντινοί (πριν από τη Βυζ. μεταρρύθμιση) τα πολυσύλλαβα **αλαίες, λεαίες, λαλα, αγια**, για το πρώτο και δεύτερο τετράχορδο στην ανάβαση και στην κατάβαση για το πρώτο (ΠΑ', ΝΗ, ΖΩ, ΚΕ) και δεύτερο τετράχορδο (ΔΙ, ΓΑ, ΒΟΥ, ΠΑ) τα πολυσύλλαβα **λεαγίε, ααίες, λεχεαίες, αλεαίες**. (Τα σημεία λ και υ προφέρονται ως νί. Το **σημάδι γ** βρίσκεται ενωμένο με το **α**, το δε **υ** με το **ε**. Το πολυσύλλαβο «**α λαίες**» προέρχεται από τη λέξη **άνα-άνες**, το **λεαίες** από τις λέξεις **ναι άνες**, το **λαλα** από τις λέξεις **άνα άνα** και το **άγια** από τη λέξη **άγίε**.

Οι φθόγγοι της Βυζαντινής μουσικής τοποθετημένοι σε ακροστιχίδα, ενέπνευσαν τον πίο κάτω ύμνο:

Πάλαι ἤμαρτεν Ἀδάμ, ἔμακρύνθη τοῦ Θεοῦ
 Βουληθεῖς δ' ὁ πλαστοουργός, δούλου δέχεται μορφήν,
 Γάλα πίνει ἐκ μητρός· εἰς μετάνοιαν καλεῖ
 Διδαχῶν σκορπίζει φῶς, θαύματα πολλά ποιεῖ·
 Κεφαλὴν δ' ἔχτροῦ πατεῖ, νεκρωθεὶς καὶ ἀναστάς,
 Ζωοδότης ὢν Θεός· καὶ εἰς μέλλουσαν ζωὴν
 Νηπενθῆ πιστοῦς καλεῖ, ὅπου πρῶτος εἰσελθὼν
 Πᾶσαν ἔλαβεν ἀρχὴν παρὰ τοῦ Θεοῦ Πατρός.

ΦΥΣΙΚΗ ΔΙΑΤΟΝΙΚΗ ΚΛΙΜΑΚΑ (ΣΚΑΛΑ) Ἡ ΔΙΑΠΑΣΩΝ

Κλίμακα (σκάλα) λέγεται η διαδοχή οκτώ συνεχών φθόγγων. Οι φθόγγοι που αποτελούν την κλίμακα λέγονται **βαθμίδες ή χορδές** της κλίμακας. Η πρώτη βαθμίδα (χορδή) λέγεται **βάση** και από αυτή κάθε κλίμακα παίρνει την ονομασία της.

Η κλίμακα όταν σχηματίζεται προς τα πάνω λέγεται **ανιούσα** και όταν σχηματίζεται προς τα κάτω **κατιούσα**. Η ανάβαση ή κατάβαση κατά μία φωνή λέγεται **συνεχής** και η ανάβαση ή κατάβαση κατά δύο ή περισσότερες φωνές, λέγεται **υπερβατή ή αφεστώσα**.

Η απόσταση μεταξύ φθόγγων διαφορετικού ύψους λέγεται **διάστημα**.

28. Βλ. Παναγιωτόπουλου, Γ. Δ., «Θεωρία και Πραξις της Βυζ. Ἐκκλ. Μουσικῆς», ἔτος 1947, σελ. 44-46. Καψάσκη, Σπ., «Μικρὸν Θεωρητικόν», ἔτος 1946, σελ. 56-57.

Δύο φθόγγοι όταν ηχούν διαδοχικά το διάστημα που σχηματίζεται λέγεται **μελωδικό**. Νη-Πα, Νη-Βου, Νη-Δι.

Όταν ηχούν ταυτόχρονα λέγεται **αρμονικό**.

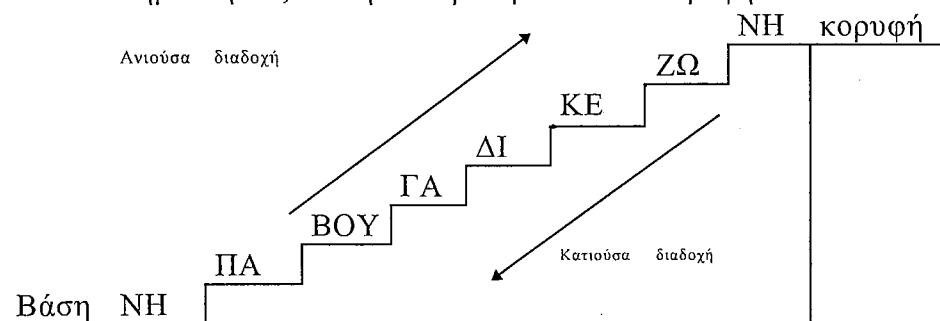
Η μελωδία: Νη-Πα-Βου-Βου-Βου

συνηχείται: Νη-Νη-Νη-Νη-Νη

το διάστημα που σχηματίζεται ανεβαίνοντας λέγεται **Ανιόν**. Νη-Πα-Βου. Και κατεβαίνοντας **κατιόν**. Βου-Πα-Νη.

Την χαμηλότερη βαθμίδα ενός διαστήματος τη λέμε **βάση** και την ψηλότερη **κορυφή**.

Διάστημα Νη-Κε, το Νη είναι βάση και το Κε κορυφή.



Τα ονόματα (αριθμητική αξία) των διαστημάτων αντιστοιχούν με τον αριθμό των φθόγγων που περιλαμβάνουν (μαζί με τους ακραίους φθόγγους). Ο υπολογισμός αυτός γίνεται πάντοτε με βάση τη διατονική διαδοχή των φθόγγων. Έτσι έχουμε τα διαστήματα: **1. Δευτέρας Νη-Πα, 2. Τρίτης Νη-Βου, 3. Τετάρτης Νη-Γα, 4. Πέμπτης Νη-Δι, 5. Έκτης Νη-Κε, 6. Εβδόμης Νη-Ζω', 7. Ογδός ή «οκτάβας», όπως συχνά λέγεται Νη-Νη'.** Θεωρητικά υπάρχει και το διάστημα πρώτης Νη-Νη, ή ενάτης Νη-Πα' κλπ.

Τα διαστήματα από την πρώτη ως και την ογδόη λέγονται **απλά** και από την ενάτη και πάνω **σύνθετα**.

Η κλίμακα της Βυζαντινής Μουσικής (λέγεται και **Διαπασών ή Οχτάχορδη**, γιατί η φωνή όταν ανέρχεται ή κατέρχεται, διέρχεται από όλες «πασών των βαθμίδων», τις βαθμίδες) είναι:

Διαπασών ή οχτάχορδη κλίμακα

Νη - Πα - Βου - Γα - Δι - Κε - Ζω - Νη

Βαρύ - χαμηλό τετράχορδο Διαζευκτικός τόνος οξύ τετράχορδο
ή προσλαμβανόμενος

Αυτή αποτελείται από δύο όμοια τετράχορδα (ένα **βαρύ - χαμηλό** και ένα **οξύ**) που ενώνονται μ' ένα **διαζευκτικό** μείζονα τόνο που λέγεται και **προσλαμβανόμενος**, γιατί γίνεται νέα βάση του δεύτερου τετραχόρδου.

Η πιά πάνω κλίμακα λέγεται **φυσική**²⁹ ή **Διατονική** γιατί περιέχει φυσικά διαστήματα και **πρότυπη**, γιατί κατά το πρότυπο αυτής σχηματίζονται όλες οι άλλες κλίμακες των άλλων ήχων.

Η Βυζαντινή μουσική πέρασε³⁰ από πολλά στάδια ως ότου κατορθώσει να εκφράσει καθαρά την απόλυτη οξύτητα των φθόγγων, τις διάφορες χρονικές αξίες, τις αλλαγές ήχων, το ρυθμό κλπ.. Μέχρι τον 5^ο αιώνα υπήρχε η «**εκφωνητική γραφή**» δηλαδή διάφοροι τόνοι και νεύματα πάνω από το κείμενο βοηθούσαν την μνήμη των ψαλτών στην εκφώνηση της μελωδίας. Από τον 8^ο αιώνα καθιερώθηκε η «**αγκιστροειδής γραφή**» του Δαμασκηνού, ένα είδος μουσικής στενογραφίας πολύ δύσκολο και πολύπλοκο που απαιτούσε πολλά χρόνια μελέτης. Καινοτομίες πολλές έφερε ο Κουκουζέλης το 13^ο αιώνα, αλλά το σύστημά του δημιούργησε πολλές δυσκολίες γιατί απαιτούσε πολλά χρόνια μελέτης για την εκμάθησή του. Η σημειογραφία απλοποιήθηκε κατά κάποιο τρόπο τον 18^ο αιώνα με το έργο του Πέτρου Πελοποννησίου.

Είναι αναμφισβήτητο γεγονός ότι η εκκλησιαστική μας μελωδία³¹ διατηρήθηκε μέχρι σήμερα κύρια με τη φωνητική παράδοση. Για τη διατήρηση και προφύλαξή της από κάθε αλλοίωση και μελλοντική απώλεια εργάστηκαν πάρα πολλοί μουσικοδιδάσκαλοι, πάντα με πρωτοβουλία και εντολή της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας. Η βάση και το πραγματικό θεμέλιο της Βυζαντινής μουσικής είναι ο καθορισμός των **τονιαίων διαστημάτων**.

Την πρώτη ολοκληρωμένη προσπάθεια στη Β. Μ. παρουσίασαν, με εντολή του Οικουμενικού Πατριαρχείου, οι τρεις διδάσκαλοι Χουρμούζιος Χαρτοφύλακας, Γρηγόριος Πρωτοψάλτης, Χρύσανθος Μητροπολίτης με το πολυτιμότεο έργο (το ευαγγέλιο της θεωρίας της Βυζ. Μουσικής) «**ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ**» που συντάχθηκε κύρια από τον Μητροπολίτη Χρύσανθο και εκδόθηκε στην Τεργέστη το 1832.

29. Βλ. Γεωργιάδου, Θεοδ., «Νέα μέθοδος τῆς καθ' ἡμᾶς ἐκκλ. Βυζαντινῆς Μουσικῆς», Αθήνα 1960, σελ. 9. Θεοχαρόπουλου, Σπ., - Δαλάκου, Χριστ., «*Νέον ἐπίτομον Θεωρητικόν Βυζ. Μουσικῆς*», 1969, σελ. 3,6.

30. Βλ. Αμαραντίδη, Αμ., «*Μορφολογία τῆς Μουσικῆς*», εκδ. Παπαρηγορίου - Χ. Νάκας 1990, σελ. 102. Μαυρουδῆ, Περ., «*Σύντομη Ἱστορία Μουσικῆς*», σελ. 8-11.

31. Βλ. Θωΐδου, Θεοδ., Οικονόμου, «*Μουσικός Κόσμος*», Αθήνα 1929, τεύχ. 1ο, σελ. 6.

Σύμφωνα με την άποψη αυτών, η κλίμακα υποδιαιρείται σε **μείζονες τόνους (12) ελάσσονες (9) ελάχιστους (7)** το άθροισμα των οποίων δίνει τον αριθμό (68) έτσι:

Nη	Πα	Βου	Γα	Δι	Κε	Ζω	Nη	= 68
12	9	7	12	12	9	7		

Επειδή υπήρχαν έντονες διαφωνίες, κύρια με τον καθορισμό των διαστημάτων, από τους μουσικοδιδασκάλους της εποχής, ο Πατριάρχης Ιωακείμ Γ' το 1881 διορίζει εξαμελή επιτροπή από τους Αρχιμανδρίτη Γερμανό Αφθονίδη, Γεώργιο Βιολάκη - Πρωτοψάλτη, Ευστράτιο Γ. Παπαδόπουλο, Ιωάσαφ μοναχό, Παναγιώτη Γ. Κηλτζανίδη και τον καθηγητή Μαθηματικών Ανδρέα Σπαθάρη, για την εκκαθάριση της Μουσικής από τα ξένα στοιχεία, τον καθορισμό των τονικών διαστημάτων, για την τελειοποίηση της θεωρίας της Βυζαντινής μουσικής.

Πράγματι η ορισθείσα Μουσική επιτροπή υπό του Πατριάρχου Ιωακείμ Γ' εργάστηκε με πολύ ζήλο. Πρώτα κατασκεύασε όργανο εντατό «το **ψαλτήριον**», που αποτελούνταν από 36 χορδές με ευκίνητους δεσμούς, πάνω στο οποίο σημείωναν τις βάσεις των **τόνων**, την στιγμή εκείνη που ένας από την επιτροπή εκτελούσε εκκλησιαστικές μελωδίες ή άλλες μελωδίες κατά τη φωνητική παράδοση.

Η Μ. επιτροπή αύξησε το άθροισμα των διαστημάτων από (68) σε (72) μόρια αφού δέχθηκε την τεκμηριωμένη θεωρία του καθηγητού Μαθηματικών Ανδρέα Σπαθάρη σύμφωνα με την οποία ορίζεται:

Ο μείζων τόνος (12) μόρια, ο ελάσσων (10) μόρια, ελάχιστος (8) μόρια ή κόμματα.

NH	Πα	Βου	Γα	ΔΙ	ΚΕ	ΖΩ	Nη
12	10	8	12	12	10	8	
Μείζων	Ελάσσων	Ελάχιστος	Μείζων	Μείζων	Ελάσσων	Ελάχιστος	

Βαρύ Τετράχορδο

Τόνος

Οξύ Τετράχορδο

Διαζευκτικός ή
Προσλαμβανόμενος

Αξιοσημείωτο στη Βυζαντινή μουσική είναι ότι η υποδιαίρεση της οκτάβας γίνεται και με διαστήματα μικρότερα από το ημιτόνιο, τα μόρια ή τα κόμματα. Βλέπουμε ότι η επιτροπή ακολούθησε την φωνητική παράδοση, σύμφωνα με την άποψη του περίφημου μουσικού **Αριστοξένου** (325 π.Χ.), ο οποίος θεωρούσε την ακοή ως βάση της ορθής διαίρεσης

των διαστημάτων, αντί του **Πυθαγόρα**, ο οποίος ως βάση θεωρούσε το λόγο δηλαδή το μαθηματικό υπολογισμό «Διά μέν τῶν αἰσθήσεων», λέγει Ἀριστόξενος, «κρίνεται τό μέγεθος τῶν διαστημάτων διά δέ τοῦ λόγου σταθμίζονται αἱ ποικίλαι δυνάμεις φθόγγων τε καί διαστημάτων»³².

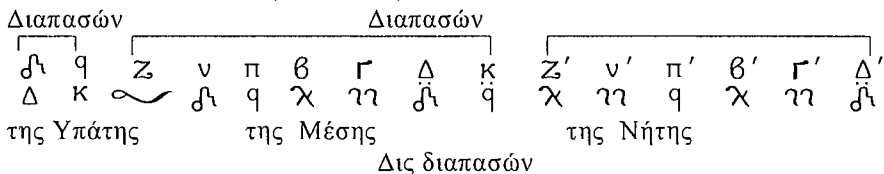
Πιστεύουμε πως η Μουσική Πατριαρχική επιτροπή του 1881 που οι εργασίες της τελείωσαν το 1885 με την έκδοση ολοκληρωμένου θεωρητικού της Βυζαντινής Μουσικής, πλησίασε περισσότερο τη διαίρεση της κλίμακας. Βέβαια θα μπορούσε να ισχυρισθεί κάποιος ότι στην εκτέλεση μιας μελωδίας η σημείωση ορισμένων τόνων είναι επισφαλής, γιατί όπως είναι γνωστό, αναπόφευκτα επηρεάζονται από τις έλξεις του κάθε ήχου. Αυτό όμως δεν αναιρεί την οριοθέτηση των διαστημάτων της Βυζαντινής Μουσικής από την Μουσική Πατριαρχική επιτροπή.

Η Ευρωπαϊκή μουσική διακρίνει στην κλίμακα **τόνους και ημιτόνια** και παριστάνει τους μεν τόνους με το (12) και τα ημιτόνια με το (6), όλη δε η κλίμακα αποτελείται από 72 μόρια.

Οι φθόγγοι της Βυζ. Κλίμακας δύνανται να επεκταθούν προς τα άνω και προς τα κάτω. Καθένας διατονικός φθόγγος έχει και από μιά **μαρτυρία**, δηλαδή ένα σύμβολο που δείχνει τη θέση κάθε φθόγγου πάνω στην κλίμακα.

Πιο κάτω παραθέτουμε τη συνηθισμένη μουσική έκταση (**δύς διαπασών**) της φωνητικής εκκλησιαστικής μουσικής στην οποία κινούνται οι φωνές αυτών που ψάλλουν, με τη μαρτυρία κάθε φθόγγου. Η μουσική έκταση διαιρείται στους βαρείς - χαμηλούς φθόγγους (**Υπάτη**), μεσαίους (**Μέση**), και οξείς (**Νήτη**)³³.

ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ ΥΠΑΤΗΣ, ΜΕΣΗΣ, ΝΗΤΗΣ ΔΙΑΤΟΝΙΚΗΣ ΚΛΙΜΑΚΑΣ



32. Βλ. Χουρμουζίου, Στυλ., «Ὁ Δαμασκηνός ἦτοι Θεωρητικόν πλήρες τῆς Βυζ. Μουσικῆς», Λευκωσία 1934, σελ. 18-19.

33. Η Νήτη, η Μέση, η Υπάτη, ήταν τρεις μούσες που λάτρευαν οι αρχαίοι Έλληνες στους Δελφούς. Με τα ονόματα αυτά (Νήτη, Μέση, Υπάτη) οι αρχαίοι μουσικοί χαρακτηρίζουν τους οξύτερους, μεσαίους και χαμηλότερους φθόγγους. Βλ. Παναγιωτόπουλου, Γ., Δημ., «Θεωρία καί Πραξις τῆς Βυζ. Ἐκκλ. Μουσικῆς», 1947, σελ. 22.

Δηλαδή όταν μια διαπασών διπλασιασθεί έχουμε την κλίμακα που λέγεται **Δις διαπασών**.

ΠΙΝΑΚΕΣ ΤΗΣ ΜΕΙΖΟΝΑΣ ΔΙΑΤΟΝΙΚΗΣ ΚΛΙΜΑΚΑΣ (ΦΥΣΙΚΗ ΔΙΑΙΡΕΣΗ)

1. Διαίρεση κλίμακας Χρυσάνθου

Διαπασών

ΝΗ	ΠΑ	ΒΟΥ	ΓΑ	ΔΙ	ΚΕ	ΖΩ	ΝΗ
12	9	7	12	12	9	7	
Α' Τετράχορδο			Διαζευκτικός τόνος	Β' Τετράχορδο			

2. Διαίρεση κλίμακας Πατριαρχικής επιτροπής 1881

Διαπασών

ΝΗ	ΠΑ	ΒΟΥ	ΓΑ	ΔΙ	ΚΕ	ΖΩ	ΝΗ
12	10	8	12	12	10	8	
Α' Τετράχορδο			Διαζευκτικός τόνος	Β' Τετράχορδο			

3. Συγκερασμένη Διαίρεση

Διαπασών

ΝΗ	ΠΑ	ΒΟΥ	ΓΑ	ΔΙ	ΚΕ	ΖΩ	ΝΗ
12	12	6	12	12	12	6	
Α' Τετράχορδο			Διαζευκτικός προσλαμβανόμενος	Β' Τετράχορδο			

4. Κλίμακα ευρωπαϊκής μουσικής

Διαπασών

ΝΤΟ	ΡΕ	ΜΙ	ΦΑ	ΣΟΛ	ΛΑ	ΣΙ	ΝΤΟ
12	12	6	12	12	12	6	
Α' Τετράχορδο			Διαζευκτικός τόνος ή προσλαμβανόμενο	Β' Τετράχορδο			

Τα μουσικά συστήματα (τρόποι διαμοίρασης της οκτάβας)³⁴

34. Βλ. π. Αμαραντίδη, Αμαρ., «Μορφολογία της Μουσικής», εκδ. 1990, σελ. 84.

Τα κυριότερα μουσικά συστήματα που διαμορφώθηκαν και εξελίχθηκαν στις διάφορες περιόδους της ανθρώπινης ιστορίας, διακρίνονται κύρια από τον τρόπο που διαιρέθηκε η **Οκτάβα** σε ενδιάμεσους μουσικούς φθόγγους και από την ποικιλία των μουσικών κλιμάκων που δημιουργήθηκαν από μιά τέτοια διαμοίραση. Κανείς βέβαια δε θα μπορούσε να ισχυρισθεί ότι η σύλληψη και η διατύπωση ενός μουσικού συστήματος ξεκίνησε έχοντας σαν πρώτο βήμα την υποδιαίρεση της οκτάβας, κάτι ιδιαίτερα πολύπλοκο, αν λάβουμε υπόψη μας, ότι ακόμη και σήμερα το θέμα αυτό παραμένει υπό συζήτηση.

Τα συστήματα όμως που χρησιμοποιήθηκαν κατά καιρούς τόσο στον ευρωπαϊκό χώρο όσο και στον εξωευρωπαϊκό, είναι αναρίθμητα. Θα αναφέρουμε εδώ μερικά από εκείνα που υπήρξαν και τα πιο σημαντικά για την εξέλιξη της Βυζ. και ευρωπαϊκής μουσικής κλίμακας.

Στην Αρχαία Ελλάδα³⁵ όλοι οι σοφοί μίλησαν για τη μουσική, αλλά αυτοί που έγραψαν επιστημονικά και τεχνικά είναι:

Τέρπανδρος ο Λέσβιος (γενν. 606 π.Χ.), ο οποίος ονομάστηκε και πατέρας της Ελληνικής μουσικής, γιατί εργάστηκε για τη μόρφωση και την ανάπτυξη της. Σχημάτισε με τα Β Γ Δ Ε Ζ Η Θ, την επτάχορδη (επτάφωνη) κλίμακα και την ονόμασε «**συννημμένη**» γιατί αποτελείτο από δύο αχώριστα τετράχορδα.

Αργότερα ο **Πυθαγόρας** πρόσθεσε σ' αυτή την κλίμακα την όγδοη φωνή με το γράμμα Ε και την ονόμασε «**Διαπασών διεξευγμένη**» γιατί τα δύο τετράχορδα αυτής χωρίζονταν από τον πέμπτο φθόγγο με το γράμμα Β, που προσλήφθηκε ως βάση του δεύτερου υψηλότερου τετραχόρδου. Γι' αυτό και ο πέμπτος φθόγγος κάθε Διαπασών κλίμακας ονομάζεται **προσλαμβανόμενος τόνος και διαζευτικός των δύο τέλειων τετραχόρδων**.

Τα δύο τετράχορδα της συννημμένης κλίμακας του Τέρπανδρου και της διαζευγμένης του Πυθαγόρα, απαγγέλονταν με τέσσερις μονοσύλλαβους φθόγγους τε - τα - τη - τω, οι οποίοι επαναλαμβάνονταν και στο δεύτερο τετράχορδο έτσι:

Του Τέρπανδρου η επτάφωνη συννημμένη κλίμακα.

Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ
τε	τα	τη	τω	Ι	Ι	Ι
και	πάλιν	→	τε	τα	τη	τω

35. Βλ. Γεωργιάδη, Θεοδ., «*Νέα Μέθοδος τῆς καθ' ἡμᾶς ἐκκλ. Βυζ. Μουσικῆς*», Αθήνα 1960, σελ. 101-103.

Του Πυθαγόρα η διαζευγμένη οκτάφωνη κλίμακα.

Ε	Ζ	Η	Θ	Β	Γ	Δ	Ε
τε	τα	τη	τω	τε	τα	τη	τω
Κε	Ζω	Νη	Πα	Βου	Γα	Δι	Κε

και πάλι ... Κε Ζω Νη Πα φθόγγοι.

Οι αρχαίοι Έλληνες προ του Τερπάνδρου χρησιμοποιούσαν το **τετράχορδο μουσικό σύστημα**, που για πολλά χρόνια το θεωρούσαν ως το τελειότερο σύστημα.

Μετά την εμφάνιση του Τέρπανδρου που ήταν ο πρώτος διαρρυθμιστής της Ελληνικής Μουσικής, αυτή άρχισε να εξελίσσεται και να αναπτύσσεται πάρα πολύ. Όχι μόνο οι πρώτοι Πατέρες της Εκκλησίας μας, αλλά και όλα τα υπόλοιπα χριστιανικά και μη έθνη, παρέλαβαν τις θεμελιώδεις βάσεις από την αρχαία Ελληνική μουσική και με το χρόνο δημιούργησαν δική τους μουσική σύμφωνα με τα ήθη και έθιμά τους.

Πυθαγόρας ο Σάμιος (γενν. 580 π.Χ.), είναι ο πρώτος που εφεύρε αριθμητικά τη διαφορά των φωνητικών διαστημάτων από τον παραγόμενο ήχο δύο σιδηρών σφυρών, που άκουσε μια μέρα όταν περνούσε από ένα σιδηρουργείο. Έπειτα ο Πυθαγόρας έλαβε ως βάση τον ήχο αυτό και καθόρισε τους φυσικούς μουσικούς τόνους σε όλα τα φωνητικά τμήματα της πρώτης μουσικής κλίμακας με μαθηματικούς υπολογισμούς (ως λόγοι φυσικών αριθμών).

Αριστόξενος ο Ταράντιος (360 π.Χ.). Φιλόσοφος και έξοχος μουσικός. Έγραψε ένα τεράστιο μουσικό θεωρητικό έργο που περιελάμβανε 453 συγγράμματα, από τα οποία διασώθηκαν τρία βιβλία **τα Αρμονικά στοιχεία** κι' ένα μικρό απόσπασμα που αναφέρεται στη Ρυθμική.

Η πρωτοτυπία³⁶ του Αριστόξενου βρίσκεται στη σημασία που έδωσε στη μελωδία, θεωρώντας την ως καλλιτέχνημα και όχι ως αποτέλεσμα ενός συνόλου ήχων-αριθμών. Έρχεται έτσι σε αντίθεση με τους **Πυθαγορείους**, όσον αφορά τη μουσική, με το να δέχεται ως τελικό κριτήριο γι' αυτήν την ακοή και όχι τις μαθηματικές σχέσεις. Κατά τον Αριστόξενο, η διατονική σκάλα βασίζεται στις φυσικές τέταρτες, πέμπτες, και οκτάβες, όπως αυτές διδάχτηκαν από τον Πυθαγόρα, περιέχει όμως και τη φυσική τρίτη, σχέση χορδής 4/5 (λίγο χαμηλότερη από αυτή που χρησιμοποιείται σήμερα). Εκτός όμως της φυσικής τρίτης, ο Αριστόξενος ασχολήθηκε και με τη διαμοίραση της οκτάβας σε μια εξάφθογγη σκάλα ίσων διαστημάτων, καλλιεργώντας έτσι αυτός πρώτος την ιδέα του **συγκερασμού**. Οι θεωρίες του Αριστόξενου διασώθηκαν

36. Βλ. Αμαραντίδη, Αμαρ. «Μορφολογία της Μουσικής», έκδ. 1990, σελ. 89.

μέσα από τα συγγράμματα ενός Αλεξανδρινού αστρονόμου, γεωμέτρη και θεωρητικού της μουσικής, του Κλαύδιου Πτολεμαίου (2^{ος} μ.Χ. αιώνας) μέχρι τα μέσα του 16^{ου} αιώνα μ.Χ., που ανακαλύφθηκαν και χρησιμοποιήθηκαν με μερικές τροποποιήσεις από τον Ιταλό θεωρητικό Giosesto Zarlino (1517-1590 μ.Χ.), ως βάση για τη δημιουργία ενός μουσικού συστήματος που στην πραγματικότητα ερχόταν να καλύψει θεωρητικά ηχητικές σχέσεις που αποτελούσαν ήδη από αρκετά χρόνια ένα κοινό μυστικό για τον τότε μουσικό κόσμο. Στο μουσικό σύστημα του Αριστόξενου στηρίχθηκε το θεωρητικό μουσικό οικοδόμημα της ευρωπαϊκής μουσικής το ονομαζόμενο «**Συγκερασμένο**».

Οι σχέσεις των φθόγγων της κλίμακας Αριστόξενου - Ζαρλίνο είναι απλές και λιγότερο τεχνητές από εκείνες του συστήματος του Πυθαγόρα, όπως φαίνεται στον παρακάτω πίνακα.

ΠΥΘΑΓΟΡΕΙΟ

NH	ΠΑ	ΒΟΥ	ΓΑ	ΔΙ	ΚΕ	ΖΩ	NH
1	9/8	81/64	4/3	3/2	27/16	243/128	1/2

ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΥ

ΝΤΟ	ΡΕ	ΜΙ	ΦΑ	ΣΟΛ	ΛΑ	ΣΙ	ΝΤΟ
NH	ΠΑ	ΒΟΥ	ΓΑ	ΔΙ	ΚΕ	ΖΩ	NH

ΖΑΡΛΙΝΟ

1	9/8	5/4	4/3	3/2	5/3	15/8	1/2
---	-----	-----	-----	-----	-----	------	-----

Ευκλείδης. Άκμασε το 300 π.Χ.. Υπήρξε άριστος μουσικός και μαθηματικός, γι' αυτό ονομάστηκε και πατέρας της Γεωμετρίας. Έγραψε πολλά έργα για την ιστορία και επιστημονική θεωρία της μουσικής. Εφεύρε το μονόχορδο όργανο που το ονόμασε **κανόνα**. Πάνω σ' αυτό το όργανο ο Ευκλείδης καθόρισε τα διαστήματα της φυσικής κλίμακας με μαθηματικούς λόγους, τοποθετώντας ως βάση για τη διαίρεση όλης της χορδής τους αριθμούς 9 και 108 από τους οποίους έβγαλε τον **μείζονα τόνο σε 12 τμήματα**, έτσι έχουμε $9 \times 12 = 108$, $8 \times 12 = 96$ και μας παρουσιάζει τους τρεις τόνους της μουσικής κλασματικά έτσι:

τον μείζονα τόνο στα $8/9$ ή $12/108$ ή στα $96/108$

τον ελάσσονα τόνο στα $9/10$ και

τον ελάχιστο τόνο στα $15/16$.

Έπειτα διαιρεί όλη την χορδή ποικιλότροπα και συμπληρώνει με μαθηματικούς λόγους όλες τις διατονικές (φυσικές) συμφωνίες, αρχίζοντας δια τριών φθόγγων από τον κάτω ΔΙ-ΖΩ ή ΝΗ-ΒΟΥ μέχρι τη **δίσ Διαπασών** κλίμακας. Στη συνέχεια συμπληρώνει όλες τις χρωματικές συμφωνίες με επιστημονική τεκμηρίωση.

Ο Ευκλείδης ως ποσοτικούς χαρακτήρες των φθόγγων μεταχειρίστηκε τα γράμματα του ελληνικού αλφάβητου. Τα συγγράμματά του σώζονται στη συλλογή των Ελλήνων μουσικών του Μάρκου Μεύβωμιού.

Νικόμαχος ο Γερασινός. (Από την Ελληνική πόλη Γεράσων στην Αραβία). Άκμασε το 120 μ.Χ. και συνέταξε εγχειρίδιο Αρμονικής μουσικής και περιέχει τη διαφορά μεταξύ **των Αριστοξενείων και Πυθαγορείων**.

Βάκχειος ο Γέρων. Άριστος μουσικός και μαθηματικός. Συνέταξε εισαγωγή στη μουσική με ερωτήσεις και απαντήσεις, όπου πραγματεύεται για τις Συμφωνίες με αλγεβρικά σχήματα και με μερικά σημεία των φθόγγων από το ελληνικό αλφάβητο σε διάφορα σχήματα.

Αριστείδης Κυντιλιανός ή Κουϊτιλιανός. (120 μ.Χ.). Έγραψε πάρα πολλά για τη μουσική, ήτοι, περί μελωδίας, ρυθμών, περί των μονοσυλλάβων φθόγγων τε, τα, τη, τω και της μουσικής παραλλαγής των αρχαίων Ελλήνων.

Γαυδέντιος (120 μ.Χ.). Φιλόσοφος και μουσικός. Έγραψε αξιολογώτατο έργο που επιγράφεται «Εισαγωγή στην Αρμονική» και πραγματεύεται για τα διαστήματα των φθόγγων, ήχων και μουσικών σημείων.

Πλούταρχος (50-130 μ.Χ.). Φιλόσοφος και ιστοριογράφος. Αυτός είναι η μόνη πηγή της αρχαϊκής και κλασικής περιόδου της ελληνικής μουσικής.

Όλα τα συστήματα και οι μέθοδοι που αναφέραμε και άλλες που παραλείψαμε, αν και έχουν πολλά πλεονεκτήματα σε θέματα αισθητικής, δεν ανταποκρίνονταν απόλυτα στις κατά καιρούς παρουσιαζόμενες απαιτήσεις. Ιδιαίτερα το 16^ο αιώνα οι τεχνικές ανάγκες των μουσικών οργάνων με κλαβιέ, δεν μπορούσαν να καλυφθούν με συστήματα και μεθόδους που βασίζονταν στη διαμοίραση της οκτάβας σε άνισα μέρη. Το πρόβλημα αυτό, οδήγησε τους θεωρητικούς ν' αναζητήσουν αυτό που λέγεται «**συγκερασμός**». Με το συγκερασμό λύθηκαν βέβαια τα τεχνικά προβλήματα των μουσικών οργάνων με κλαβιέ, από αισθητική όμως άποψη τα πράγματα δεν ήταν καθόλου ευχάριστα. Το σημερινό συγκερασμένο σύστημα είναι έργο του Andreas Werkmeister που επεξεργάστηκε

ο J. G. Naidhardt. Με τη μέθοδο του συγκερασμού η οκτάβα διαιρείται σε 12 ίσα ημιτόνια.

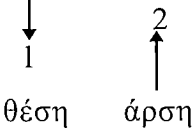
Μέχρι σήμερα κανένα σύστημα δεν αποδείχθηκε πιο πρακτικό από το συγκερασμένο. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι είναι και το απόλυτα ικανοποιητικό. Το πιο μεγάλο του μειονέκτημα είναι ότι όλα ανεξαιρέτα τα διαστήματα, εκτός της οκτάβας, είναι έστω και ελάχιστα φάλτσα. Φαίνεται δυστυχώς ότι δεν υπάρχει το απόλυτο νέο σύστημα.

ΧΡΟΝΟΣ ΚΑΙ ΧΡΟΝΙΚΗ ΑΓΩΓΗ

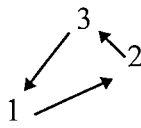
Χρόνος³⁷ στη μουσική είναι το χρονικό διάστημα που δαπανάται για την απαγγελία των φθόγγων. Γίνεται με ισόχρονες κινήσεις του χεριού, από πάνω προς τα κάτω (↓) που λέγεται **θέση** και από κάτω προς τα πάνω (↑) που λέγεται **άρση** (Σημ. Περισσότερα για το χρόνο βλ. στο κεφάλαιο ΜΕΤΡΟ - ΡΥΘΜΟΣ ΜΕΤΡΙΚΗ).

ΡΥΘΜΙΚΕΣ ΚΙΝΗΣΕΙΣ

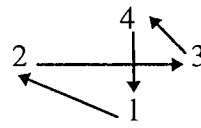
Μέτρο 2 χρόνων
(Ρυθμός 2σημος μακρός)



Μέτρο 3 χρόνων
(Ρυθμός 3σημος)



Μέτρο 4 χρόνων
(Ρυθμός 4σημος)



ΡΥΘΜΙΚΗ ΑΓΩΓΗ

Η ταχύτητα ή η βραδύτητα που εκτελείται ένα μουσικό έργο ονομάζεται **Ρυθμική αγωγή**. Οι χρονικές αγωγές στη Βυζαντινή μουσική είναι έξι.

ΧΡΟΝΙΚΗ ΑΓΩΓΗ

$\overline{\text{X}}$ = Βραδυτάτη. Αντιστοιχεί με το largo ή grave

$\overline{\text{X}}$ = -»- -»- » » lento ή adagio

$\overline{\text{X}}$ = Βραδεία -»- » » andante

$\overline{\text{X}}$ = Γοργή -»- » » allegro

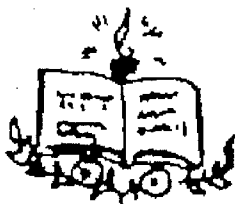
$\overline{\text{X}}$ = Ταχεία -»- » » presto ή prestissime

$\overline{\text{X}}$ = Μετρία -»- » » moderato

37. Θωΐδου, Θεόδρ., «Μουσικός κόσμος», 1929 σ. 93.

ΧΡΟΝΟΜΕΤΡΟ Ή ΜΕΤΡΟΝΟΜΟΣ

Για τον ακριβή καθορισμό της Ρυθμικής αγωγής χρησιμοποιείται το χρονόμετρο (Μετρονόμος). Είναι ένα όργανο που επινοήθηκε από τον J. N. Maelzel το 1816. Την χρήση του οργάνου αυτού συνέστησε η Πατριαρχική μουσική επιτροπή Κωνσταντινουπόλεως του 1881.





ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ Ή ΠΑΡΑΣΗΜΑΝΤΙΚΗ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Η Βυζαντινή μουσική έχει ιδιαίτερο γραφικό σύστημα με το οποίο γράφονται όλα τα μέλη της. Το σύστημα αυτό ονομάζεται **Σημειογραφία** ή **Παρασημαντική** της Βυζαντινής μουσικής³⁸.

Τα κυριότερα στοιχεία της Βυζαντινής παρασημαντικής είναι:

1. ΟΙ ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ
2. ΤΑ ΣΗΜΕΙΑ (ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ) ΠΟΣΟΤΗΤΑΣ
3. ΤΑ ΣΗΜΕΙΑ (ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ) ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ Ή ΕΓΧΡΟΝΕΣ ΥΠΟΣΤΑΣΕΙΣ
4. ΤΑ ΣΗΜΕΙΑ (ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ) ΠΟΙΟΤΗΤΑΣ Ή ΕΚΦΡΑΣΗΣ Ή ΤΡΟΠΙΚΩΝ ΣΗΜΕΙΩΝ
5. ΒΑΣΙΚΟΙ ΚΑΝΟΝΕΣ ΟΡΘΟΓΡΑΦΙΑΣ

1. ΟΙ ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ

Μαρτυρίες είναι τα σημεία που μας δηλώνουν το φθόγγο, την κλίμακα και το γένος μιας μελωδίας. Είναι ό,τι ο γνώμονας (το κλειδί) στην Ευρωπαϊκή μουσική.

Οι μαρτυρίες αποτελούνται από δύο μέρη. Το ένα μέρος μας δηλώνει το γένος ή τον ήχο όπου ανήκει η μαρτυρία και το άλλο μέρος το αρχικό γράμμα του φθόγγου όπου ανήκει η μαρτυρία.

38. Βλ. Αθανασόπουλου, Γ. Δ., «*Θεωρία και Πράξεις της Β.Μ.*», Πάτρα 1950, σελ. 50-51, 63-98. Γεωργιάδη, Θεοδ., «*Νέα Μέθοδος τῆς καθ' ἡμᾶς Ἐκκλ. Βυζ. Μουσικῆς*», Αθήνα 1960, σελ. 9-10, 13-16, 33-39. Καψάσκη, Σπ., «*Μικρόν Θεωρητικόν*», εκδ. 1950, σελ. 32-34, 48-52. Μαυρουδή, Φ.Π., «*Ἡ Βυζαντινὴ Μουσικὴ Τέχνη*», Θεσ/νίκη 1991, σελ. 1-4. Παναγιωτοπούλου, Γ.Δ., «*Θεωρία καὶ Πράξεις τῆς Βυζ. Μουσικῆς*», 1947, σελ. 51-81, 239-256. Στεφάνου Α', Δομειστίχου της του Χ.Μ.Ε., «*Ἐγκυκλοπαίδεια τῆς Ἐκκλ. Μουσικῆς*», Κωνσταντινούπολις 1859, σελ. 50-61. Χαραλάμπους, Οικ., «*Βυζαντινὴ Μουσικὴ Χοροδῆ*», Πάφος - Κύπρου 1940, σελ. 4-7, 22-37, 50-51. Φωκαέως, Θ., Αλεξ., «*Μουσικόν Ἐγκόλπιον*», Θεσ/νίκη 1879, σελ. 11-16, 28-35, 39-44. Χουρμουζίου, Θ., Στ., «*Δαμασκηγός, Θεωρητικόν Πλήρες τῆς Βυζ. Μουσικῆς*», Λευκωσία - Κύπρου, σελ. 39-40, 51-52, 114-116.

Υπάρχουν λοιπόν τόσες μαρτυρίες όσοι και οι φθόγγοι σε κάθε κλίμακα.

Τα σημεία των μαρτυριών είναι:

Διατονικό γένος \sim δ^λ ρ χ η η δ^λ ρ̇

Χρωματικό γένος \rightsquigarrow ρ̇ \rightsquigarrow ρ̇

Εναρμόνιο γένος, χρησιμοποιεί τις μαρτυρίες, του Διατονικού γένους, γιατί δεν έχει δικές του μαρτυρίες.

Οι μαρτυρίες των φθόγγων της **Υπάτης** ή **υπατοιειδείς** στο Διατονικό γένος είναι δύο. $\begin{matrix} \delta^{\lambda} & \rho \\ \Delta & \kappa \end{matrix}$

Οι μαρτυρίες των φθόγγων της **Μέσης** ή **μεσοειδείς** είναι επτά. $\begin{matrix} \zeta & \nu & \pi & \beta & \gamma & \Delta & \kappa \\ \sim & \delta^{\lambda} & \rho & \chi & \eta & \delta^{\lambda} & \rhȯ \end{matrix}$

και οι μαρτυρίες των φθόγγων της **Νήτης** ή **νητοιειδείς** είναι έξη.

$\begin{matrix} \zeta' & \nu' & \pi' & \beta' & \gamma' & \Delta' \\ \chi & \eta & \rho & \chi & \eta & \delta^{\lambda} \end{matrix}$

Πίνακας Μαρτυριών του Διατονικού γένους

$\begin{matrix} \sim & \rho & \zeta & \nu & \pi & \beta & \gamma & \Delta & \kappa & \zeta' & \nu' & \pi' & \beta' & \gamma' & \Delta' \\ \Delta & \kappa & \sim & \delta^{\lambda} & \rho & \chi & \eta & \delta^{\lambda} & \rhȯ & \chi & \eta & \rho & \chi & \eta & \delta^{\lambda} \end{matrix}$

Υπάτης

Μέσης

Νήτης

Δις διαπασών κλίμακα

Η μαρτυρία στους φθόγγους της Υπάτης τίθεται πάνω από το γράμμα του φθόγγου.

Η μαρτυρία στους φθόγγους της Μέσης τίθεται κάτω από το γράμμα του φθόγγου.

Η μαρτυρία στους φθόγγους της Νήτης τίθεται κάτω από το γράμμα του φθόγγου με τήν (') οξεία ως διευκρινιστικό σημείο. Επομένως η μαρτυρία μας δείχνει το ύψος του φθόγγου και την κλίμακα (Βαρεία, Μέση, οξεία).

Οι μαρτυρίες που τίθενται στην αρχή της μελωδίας λέγονται **αρκτικές**.

Οι μαρτυρίες που γράφονται στο μέσο της μελωδίας για να πιστοποιήσουν, σε ποιό ύψος φθόγγου βρίσκεται η μελωδία λέγονται **διάμεσοι**.

Οι μαρτυρίες που γράφονται στο τέλος μιας μελωδίας ονομάζονται **καταληκτικές**.

Πρέπει να σημειώσουμε ότι οι μαρτυρίες δεν είναι φωνητικά σημεία και γι' αυτό δεν εκφωνούνται. Μας δείχνουν από ποιόν φθόγγο αρχίζουμε, τί ήχος είναι και σε ποιό φθόγγο καταλήγουμε.

Μαρτυρίες του χρωματικού γένους.

Ήχος Δεύτερος: $\overset{\nu}{\sim} \underset{\rho}{\pi} \overset{\beta}{\sim} \underset{\rho}{\Gamma} \overset{\Delta}{\sim} \underset{\rho}{\kappa} \overset{\zeta'}{\sim} \underset{\rho}{\nu'}$

Ήχος πλάγιος του δευτέρου: $\underset{\rho}{\pi} \underset{\rho}{\beta} \underset{\rho}{\Gamma} \underset{\rho}{\Delta} \underset{\rho}{\kappa} \underset{\rho}{\zeta'} \underset{\rho}{\nu'} \underset{\rho}{\pi'}$

Μαρτυρίες του εναρμονίου γένους.

Βαρύς εναρμόνιος: $\underset{\gamma\gamma}{\zeta} \underset{\delta\delta}{\nu} \underset{\rho}{\pi} \underset{\gamma\gamma}{\beta} \underset{\gamma\gamma}{\Gamma} \underset{\delta\delta}{\Delta} \underset{\rho}{\kappa} \underset{\gamma\gamma}{\zeta'}$

Εκτός από αυτές τις μαρτυρίες, υπάρχουν και αυτές που δηλώνουν τον ήχο, τίθενται στην αρχή της μελωδίας και θα κάνουμε ειδικά λόγο και αναφορά στο κεφάλαιο περί ήχων.

Εξήγηση συμβόλων Μαρτυριών. Υποστηρίζουν μερικοί όχι απίθανα ότι το σύμβολο (\sim) είναι τό γράμμα (ζ) σε οριζόντια θέση. Το σύμβολο δ^1 είναι τό γράμμα (δ) και (ι) συνδεδεμένα. Το σύμβολο ρ είναι το λεγόμενο γράμμα ημίφυ(ρ). Το σύμβολο (λ) είναι το γράμμα (λ) και (γ) συνδεδεμένα και μαρτυρούν τη λέξη *λέγετος*. Το σύμβολο (γ^2) είναι τα γοθτικά γράμματα (ν ν), η λέξη να νά, που είναι η αρχαία ονομασία του (Γα). Τα σύμβολα αυτά από του $\underset{\delta\delta}{\nu}$ επαναλαμβάνονται στους επομένους φθόγγους με τελείες (. .) στους φθόγγους $\underset{\delta\delta}{\Delta}$ $\underset{\rho}{\kappa}$ και με οξεία (') στους φθόγγους $\underset{\lambda}{\zeta'}$ $\underset{\gamma\gamma}{\nu'}$ κ.λ.π.

2. ΤΑ ΣΗΜΕΙΑ (ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ) ΠΟΣΟΤΗΤΑΣ











Οι χαρακτήρες ποσότητας. Η Βυζαντινή μουσική έχει ιδιαίτερο γραφικό σύστημα, με το οποίο γράφει όλες τις μελωδίες της. Το σύστημα αυτό ονομάζεται *Σημειογραφία ή Παρασημαντική* της Βυζαντινής μουσικής και περιλαμβάνει ορισμένα σημεία.

Τα κυριότερα στοιχεία της Βυζαντινής παρασημαντικής είναι: 1) **Τα σημεία ποσότητας** (δηλαδή την ποσοτική ανάβαση και κατάβαση της φωνής). 2) **Τα σημεία χρόνου** (δηλαδή την χρονική διάρκεια και 3) **Τα σημεία ποιότητας ή έκφρασης** (δηλαδή τον τρόπο απαγγελίας των φθόγγων).

Τα σημεία ποσότητας ονομάζονται **και χαρακτήρες**, δείχνουν την ανάβαση ή κατάβαση της φωνής. Γι' αυτό ονομάζονται και χαρακτήρες **έμφωνοι ή φωνητικοί** και αποτελούν το κύριο σώμα της Βυζαντινής μουσικής γραφής.

Τα σημεία **ποσότητας ή χαρακτήρες (φθογγόσημα)** είναι δέκα και διαιρούνται σε τρεις ομάδες (κατηγορίες).

1. Ισότητας: Ανήκει μόνο το ίσον (—)
2. Ανιόντες: Ολίγον (—), Πεταστή (∩),
Κεντήματα (u), Κέντημα (^), Υψηλή (∪)
3. Κατιόντες: Απόστροφος (∩), Υπορροή (∩),
Ελαφρόν (∩), Χαμηλή (∩).


ΠΙΝΑΚΑΣ ΦΘΟΓΓΟΣΗΜΩΝ Ή ΧΑΡΑΚΤΗΡΩΝ ΠΟΣΟΤΗΤΑΣ			
A. ΣΤΟ ΦΘΟΓΓΟΣΗΜΟ ΤΑΥΤΟΦΩΝΙΑΣ			
ΙΣΟΝ		(ο)	δείχνει την ισότητα. Είναι επαναληπτικό σημάδι της προηγούμενης φωνής
B. ΣΤΑ ΦΘΟΓΓΟΣΗΜΑ ΑΝΑΒΑΣΕΩΣ			
1. ΟΛΙΓΟΝ		+(1)	δείχνει ανάβαση μιας φωνής
2. ΠΕΤΑΣΤΗ		+(1)	» » » »
3. ΚΕΝΤΗΜΑΤΑ		+(1)	» » » »
4. ΚΕΝΤΗΜΑ		+(2)	» » δυο φωνών
5. ΥΨΗΛΗ		+(4)	» » τεσσάρων φωνών
Γ. ΣΤΑ ΦΘΟΓΓΟΣΗΜΑ ΚΑΤΑΒΑΣΕΩΣ			
1. ΑΠΟΣΤΡΟΦΟΣ		-(1)	δείχνει κατάβαση 1 φωνής
2. ΕΛΑΦΡΟΝ		-(2)	» υπερβατή κατάβαση 2 φωνών
3. ΥΠΟΡΡΟΗ		-(1+1)	» κατάβαση 2 φωνών διαδοχικά
4. ΧΑΜΗΛΗ		-(4)	» υπερβατή κατάβαση 4 φωνών


Σημείωση: 1. Στο αρχαιότερο σύστημα της Βυζαντινής μουσικής γραφής υπήρχαν στη χρήση και άλλοι πέντε φωνητικοί χαρακτήρες, από τους οποίους τρεις (3) ανιόντες (**η οξεία, το πελαστόν και το κούφισμα**) και δύο καπόντες (**ο σύνδεσμος και το κρατημοϋπόρροον**).


2. Είναι γνωστό, ότι στην αρχαία ελληνική Μουσική χρησιμοποιήθηκαν τα γράμματα του αλφαβήτου, από τα οποία διαμορφώθηκε η Βυζαντινή παρασημαντική. Έτσι όχι απίθανα υποστηρίζουν μερικοί ότι το ολίγον (—) είναι το γράμμα Ι σε οριζόντια θέση. Η πεταστή (∪) το αρχαίο γράμμα (C) σε ύπια θέση. Τα κεντήματα το γράμμα (n). Η υπορροή (·) το τελικό (ς). Και το ελαφρό είναι το (C) σε θέση πρηνή.



Ιστορική ερμηνεία των φθογγοσήμεων (χαρακτήρων) ποσότητας.


Η ονομασία των χαρακτήρων έχει σχέση με την ενέργειά τους (αξία τους), τον τρόπο της απαγγελίας και κατά τον τρόπο που χειρονομούντο παλιά.


Ίσον () έλαβε την ονομασία, γιατί ούτε ανεβάζει ούτε κατεβάζει τη φωνή, αλλά επαναλαμβάνει τον προηγούμενο του φθόγγο.


Ολίγον () γιατί αναβαίνουμε ολίγο (κατά ένα φθόγγο).


Πεταστή () έλαβε την ονομασία της από τη χειρονομία. Δηλαδή ο χειρονόμος για να δείξει την εκτέλεσή της κινούσε το χέρι του σαν πετρό που πετάει.


Κεντήματα () και **Κέντημα** () επειδή ο χειρονόμος για να δείξει την εκτέλεσή τους κινούσε το μικρό δάκτυλο σαν να κεντάει.

Υψηλή () γιατί δείχνει ανάβαση μεγαλύτερη από κάθε άλλο χαρακτήρα.


Απόστροφος () γιατί κατεβαίνει κατά μία φωνή σαν να αποστρέφει την φωνή από τον οξύτερο φθόγγο προς το βαρύτερο.


Υπορροή () γιατί κατεβαίνει δύο φθόγγους συνεχόμενα, που μοιάζει με νερό ρυακιού που ήσυχα υπορρέει.


Ελαφρόν () γιατί κατερχόμεθα με αυτό ελαφρά και υπερβατά κατά δύο φθόγγους.


Χαμηλή () γιατί δείχνει τη μεγαλύτερη κατάβαση προς τους χαμηλότερους (βαρύτερους) φθόγγους (κατεβαίνει 4 φωνές υπερβατά) από κάθε άλλο κατιόντα χαρακτήρα).


Ποιοτική ερμηνεία των φθογγοσήμεων (χαρακτήρων) ποσότητας.


Το Ίσον () θέλει προφορά ίση και αλύγιστη.

Το Ολίγον () θέλει προφορά ελαφρά και ευκρινή.

Η πεταστή () θέλει ένα τίναγμα, έτσι ώστε να αγγίζει τον πιο πάνω φθόγγο και να επανέρχεται αμέσως στη θέση της.

Τα κεντήματα () θέλουν προφορά ομαλή και ήπια.

Το κέντημα () θέλει προφορά ζοηρή.

Η Υψηλή () θέλει προφορά λεπτή.

- Η Απόστροφος (\curvearrowright) θέλει να κατερχόμεθα με ευκρίνεια.
 Η Υπορορή (\curvearrowleft) θέλει ομαλή προφορά.
 Το Ελαφρόν (\curvearrowright) θέλει προφορά ελαφρά και ευκρινή.
 Η Χαμηλή (\curvearrowleft) θέλει ζωηρή προφορά.

Μουσική ανάγνωση, παραλλαγή και Μέλος.

Με βάση τους δέκα χαρακτήρες ποσότητας γράφεται οποιαδήποτε Βυζαντινή μελωδία. Στην αρχή τίθεται η μαρτυρία του φθόγγου, από όπου αρχίζει η μελωδία. Στη συνέχεια γράφονται οι χαρακτήρες κατά σειρά, σύμφωνα με τη σύνθεση της μελωδίας. Κάτω από τους χαρακτήρες γράφονται οι συλλαβές των λέξεων, οι οποίες αποτελούν τον ύμνο. Έτσι σχηματίζονται διάφορες **μουσικές γραφές** από τις οποίες κάθε μία αποτελείται από σειρά διάφορων χαρακτήρων. Από αυτές τις διάφορες μουσικές γραμμές αποτελείται **το μουσικό κείμενο**, που περιλαμβάνει αφενός τα μουσικά σημεία και αφετέρου τις συλλαβές που είναι κάτω από τους χαρακτήρες (φθογγόσημα).

Η **μουσική ανάγνωση** γίνεται με δύο τρόπους.

Πρώτα με **Παραλλαγή** και δεύτερον με **μέλος**. Η παραλλαγή διαιρείται σε δύο μέρη: α) τη ρυθμική και β) τη μελωδική. α) **Ρυθμική παραλλαγή** ονομάζουμε την ανάγνωση των χαρακτήρων με ρυθμό. β) **Μελωδική Παραλλαγή** ονομάζουμε τη μουσική απαγγελία των φθόγγων, του μουσικού κειμένου με τις συλλαβές Νη Πα Βου Γα Δι κλπ.

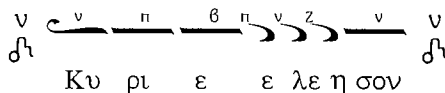
Ανάγνωση κατά μέλος ονομάζουμε τη μουσική απαγγελία των συλλαβών του ύμνου με βάση τους χαρακτήρες και τα υπόλοιπα εν γένει σημεία της Βυζαντινής Μουσικής. Δηλαδή το μέλος είναι η πραγματική μουσική εκτέλεση.

Σημείωση 1. Οι παλαιοί Βυζαντινοί είχαν και την κατά **μετροφωνία** εκτέλεση της μελωδίας.

Μετροφωνία ονομαζόταν η εκτέλεση, στην οποία ελαμβάνοντο υπόψη μόνον οι έμφωνοι χαρακτήρες, και όχι τα άφωνα σημάδια που ήταν οι άχρονες και έγχρονες υποστάσεις.

Σημείωση 2. Οι διδασκόμενοι τη Βυζαντινή Μουσική, είναι ανάγκη, πρώτα να ασκηθούν στην ορθή μουσική ανάγνωση κατά παραλλαγή. Αφού αφομοιώσουν τη μελωδία κατά παραλλαγή τότε να προσπαθήσουν να εκτελέσουν τον ύμνο κατά μέλος.











Άσκηση παραλλαγής




ΣΥΝΘΕΣΗ ΚΑΙ ΠΛΟΚΗ ΤΩΝ ΧΑΡΑΚΤΗΡΩΝ

Με τους δέκα χαρακτήρες της Βυζαντινής Μουσικής δεν μπορούμε να ανεβούμε και να κατεβούμε όσο θέλουμε. Απαιτούνται και νέοι χαρακτήρες.





Οι παλαιοί διδάσκαλοι γνώριζαν καλά, ότι η προσθήκη νέων χαρακτήρων, θα δημιουργούσε πολλές δυσκολίες στην εκμάθηση της Βυζαντινής Μουσικής. Σκέφθηκαν να πλέξουν με βάση ορισμένους κανόνες τους δέκα χαρακτήρες της Βυζαντινής Μουσικής, έτσι ώστε με αυτούς και μόνον να επιτυγχάνεται η οποιαδήποτε ανάβαση ή κατάβαση. Η πλοκή των χαρακτήρων ποσότητας που παριστάνουν ένα ορισμένο φωνητικό ύψος στη Βυζαντινή μουσική ονομάζεται **Σύνθεση και πλοκή των χαρακτήρων**.





Από τους δέκα χαρακτήρες, το Ίσον , το Ολίγον , η Πεταστή , η Απόστροφος , το Ελαφρόν  και η Χαμηλή  λέγονται **σώματα** γιατί μπορεί να γραφούν και μόνον τους. Οι υπόλοιποι χαρακτήρες τα Κεντήματα , το Κέντημα  η Υψηλή  και η Υποροή  λέγονται **πνεύματα**, γιατί δεν μπορούν να γραφούν μόνον τους, αλλά πάντοτε σε σύνθεση με τους υπολοίπους χαρακτήρες (σώματα).



ΣΥΝΘΕΣΗ ΧΑΡΑΚΤΗΡΩΝ





Ίσον , είναι επαναληπτικό σημείο της προηγούμενης φωνής



Διάστημα Δευτέρας

Ανάβαση μιας φωνής	  
Κατάβαση μιας φωνής	

Με το ολίγον , την πεταστή , τα κεντήματα , έχουμε ανάβαση μιας φωνής. Με την Απόστροφο  έχουμε κατάβαση μιας φωνής.



Διάστημα ΤρίτηςΑνάβαση δύο φωνών Υπερβατά Κατάβαση δύο φωνών Υπερβατά 

Όταν το κέντημα βρίσκεται μπροστά ή κάτω από το ολίγον  ,  , τότε το ολίγον χάνει την ενέργεια ανάβασης μιας φωνής και λαμβάνεται η ποσοτική αξία δύο φωνών από το κέντημα. Επίσης για να ανεβούμε δύο φωνές μεταχειριζόμαστε το Ολίγον με την Πεταστή  Για την υπερβατή κατάβαση δύο φωνών (2) έχουμε το ελαφρόν ()

Διάστημα τετάρτηςΑνάβαση Τριών (3) φθόγγων Κατάβαση τριών (3) φθόγγων 

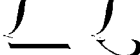

Όταν το κέντημα βρίσκεται πάνω και στη μέση του Ολίγου και της Πεταστής, τότε λαμβάνεται η ενέργεια των δύο χαρακτήρων και έχουμε ανάβαση τριών (3) φωνών.

Για την κατάβαση τριών (3) φωνών έχουμε το ελαφρόν με την απόστροφο κάτω και στο μέσον.

Διάστημα πέμπτηςΑνάβαση τεσσάρων (4) φθόγγων Κατάβαση τεσσάρων (4) φθόγγων 

Όταν η Υψηλή βρίσκεται πάνω και δεξιά του Ολίγου και της Πεταστής έχουμε ανάβαση τεσσάρων (4) φωνών και δε λαμβάνεται η ποσοτική ενέργεια του Ολίγου και της Πεταστής.

Για την κατάβαση τεσσάρων (4) φωνών έχουμε την Χαμηλή

Διάστημα ΈκτηςΑνάβαση πέντε (5) φθόγγων, φωνών Κατάβαση πέντε (5) φθόγγων, φωνών 

Όταν η Υψηλή βρίσκεται πάνω και αριστερά στο Ολίγο ή την Πεταστή έχουμε ανάβαση πέντε (5) φωνών και λαμβάνεται η ποσοτική ενέργεια του Ολίγου και της Πεταστής.

Για την κατάβαση πέντε φωνών έχουμε την Χαμηλή με την απόστροφο από κάτω

Διάστημα Εβδόμης

Ανάβαση έξι (6) φθόγγων, φωνών



Κατάβαση έξι (6) φθόγγων, φωνών

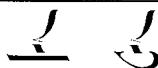


Στη σύνθεση του Κεντήματος και της Υψηλής δεξιά, πάνω στο Ολίγον ή την Πεταστή έχουμε ανάβαση έξι (6) φωνών και δε λαμβάνεται η ποσοτική ενέργεια του Ολίγου και Πεταστής.

Για την κατάβαση έξι φωνών έχουμε την Χαμηλή με το ελαφρόν από κάτω



Διάστημα Ογδός


Ανάβαση επτά (7) φθόγγων, φωνών



Κατάβαση επτά (7) φθόγγων, φωνών

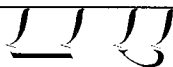


Για την ανάβαση των επτά (7) φωνών χρησιμοποιούμε τη σύνθεση των έξι (6) φωνών με τη διαφορά ότι μετατοπίζουμε την Υψηλή από τα δεξιά προς τα αριστερά και πάνω στο κέντημα έτσι  ή , εδώ

λαμβάνεται η ποσοτική ενέργεια του ολίγου ή πεταστής. Για την κατάβαση επτά (7) φωνών έχουμε τη σύνθεση της χαμηλής και από κάτω του ελαφρού και της αποστροφου έτσι 

Διάστημα Ενάτης

Ανάβαση οκτώ (8) φθόγγων, φωνών





Κατάβαση οκτώ (8) φθόγγων, φωνών






Για την ανάβαση οκτώ (8) φωνών χρησιμοποιούμε τη σύνθεση δύο Υψηλών πάνω στο ολίγον ή πεταστή. Εδώ δε λαμβάνεται η ποσοτική ενέργεια του ολίγου ή πεταστής.

Για την κατάβαση οκτώ (8) φωνών χρησιμοποιούμε δύο χαμηλές η μία κάτω της άλλης έτσι



Διάστημα Δεκάτης


Ανάβαση εννέα (9) φθόγγων, φωνών	
Κατάβαση εννέα (9) φθόγγων, φωνών	


Για να ανεβούμε εννέα (9) φωνές, στη γραφή των οκτώ (8) φωνών προσθέτουμε τα κεντήματα  ή κατά άλλους δύο υψηλές στα αριστερά ολίγου ή πεταστής 

Για την κατάβαση εννέα (9) φωνών χρησιμοποιούμε δύο χαμηλές, τη μία κάτω της άλλης και την απόστροφο από κάτω 

Διάστημα Ενδεκάτης

Ανάβαση δέκα (10) φθόγγων, φωνών	
Κατάβαση δέκα (10) φθόγγων, φωνών	

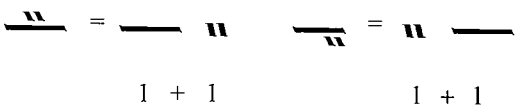
Για να ανεβούμε δέκα (10) φωνές στη γραφή των εννέα (9) φωνών αντικαθιστούμε τα κεντήματα με το κέντημα 

Για την κατάβαση δέκα (10) φωνών χρησιμοποιούμε δύο χαμηλές τη μία κάτω της άλλης και στη συνέχεια το ελαφρόν. 










Η σύνθεση της Υπερβατής ανάβασης ή κατάβασης πάνω από δέκα φωνές είναι σπάνιες και δεν υπάρχουν στα μέλη της Βυζαντινής μουσικής.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΣΥΝΘΕΤΩΝ ΦΘΟΓΓΟΣΗΜΩΝ









Ταυτοφωνίας 

Συνεχής ανάβαση 



ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ ΑΝΑΒΑΣΕΩΣ

[  ] [ ] [ ] [ ]

 +2 +2 +2 +3 +3 +4 +4 +5 +5





[ ] [ ] [ ] [ ]

 +6 +6 +7 +7 +8 +8 +9 +9



[ ]

 +10 +10






Υπερβατή ανάβαση (Ο αριθμός σημαίνει το πόσες φορές ανεβαίνει ή κατεβαίνει ένα φθογγόσημο)

Μικτή ανάβαση    












 +2+1 +4+1 +5+1 +6+1

Απλή κατάβαση  

 -1 -1





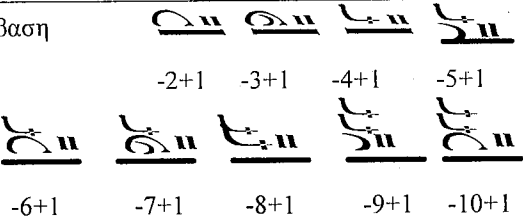
Συνεχής κατάβαση     

 -1+(-1) -1+(-1) -1+(-1) -1+(-1) -1+(-1)

Υπερβατή κατάβαση [ ] [ ] [ ] [] [] [] [] []

 -2 -2 -3 -3 -4 -4 -5


 -6 -7 -8 -9 -10

<u>ΜΙΚΤΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ ΑΝΑΒΑΣΕΩΣ & ΚΑΤΑΒΑΣΕΩΣ</u>	
Ταυτοφωνία με απλή ανάβαση	 (0+1)
Ταυτοφωνία με απλή κατάβαση	 (0-1)
Απλή κατάβαση και ανάβαση	 (-1+1)
Συνεχής κατάβαση με απλή ανάβαση	 -1-1+1 -1-1+1
Υπερβατή κατάβαση με απλή ανάβαση	 -2+1 -3+1 -4+1 -5+1 -6+1 -7+1 -8+1 -9+1 -10+1
Το σύν (+) σημαίνει ανάβαση και το (-) κατάβαση	






ΑΛΛΕΣ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ ΦΘΟΓΓΟΣΗΜΩΝ


Εκτός από τις συνθέσεις χαρακτήρων ποσότητας, που σημειώσαμε προηγουμένως, υπάρχουν και άλλες που δείχνουν:


1) ισότητα, 2) ανάβαση, 3) κατάβαση και 4) μικτές συνθέσεις.



1. Συνθέσεις ισότητας:  και στις δύο αυτές συνθέσεις ενεργεί μόνο το ίσον.


2. Συνθέσεις ανάβασης:


α)  , β)  , γ)  , δ)  , ε)  .
1+1 1+1 2+1 4+1 5+1

α) Στη σύνθεση αυτή ενεργεί πρώτα το ολίγον και έπειτα τα κεντήματα, έτσι  (1+1)















β) Στη σύνθεση αυτή ενεργούν πρώτα τα κεντήματα και έπειτα το ολίγον  (1+1)

γ) Στη σύνθεση αυτή ενεργεί πρώτα το σύμπλεγμα  (Υπερβατή ανάβαση δύο (φωνών) φθόγγων) και έπειτα τα κεντήματα  (2+1)


δ) Στη σύνθεση αυτή ενεργεί πρώτα το σύμπλεγμα  (Υπερβατή ανάβαση τεσσάρων (φωνών) φθόγγων) και έπειτα τα κεντήματα

ε) Στη σύνθεση αυτή ενεργεί πρώτα το σύμπλεγμα  (Υπερβατή ανάβαση πέντε (φωνών) φθόγγων) και έπειτα τα κεντήματα.








3. Συνθέσεις κατάβασης

							
-1	-2	-(1+1)	-3	-4	-(1+1)	-(1+1)	-(1+1)
							
-1	-2	-(1+1)	-3	-4	-(1+1)		

Στις συνθέσεις αυτές ενεργούν μόνο οι φθόγγοι που βρίσκονται πάνω στο Ολίγον ή την Πεταστή. Το ολίγον και η πεταστή αν και ορίζουν την πλοκή των φθογγοσήμων, χάνουν την ενέργειά τους πολλές φορές όταν είναι ως στήριγμα.

Το σύμπλεγμα  ονομάζεται **συνεχές ελαφρόν**. Σ' αυτό ενεργεί η απόστροφος και κατόπιν το ελαφρό το οποίο κατεβαίνει ένα φθόγγο (φωνή) βλ. αναλυτικά ΣΥΝΕΧΕΣ ΕΛΑΦΡΟΝ στα διαιρητικά σημεία.

4. Συνθέσεις μικτές

						
0+1	0-1	-1+1	-(1+1)+1	-2+1	-(1+1)+1	-3+1
						-4+1

Στις συνθέσεις αυτές ενεργούν μόνο οι φθόγγοι που βρίσκονται πάνω στο ολίγον το οποίο χρησιμεύει να στηρίζει μόνο τους χαρακτήρες, οι αριθμοί δείχνουν την ποσότητα ανάβασης ή κατάβασης των φωνών.


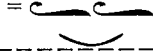

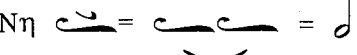

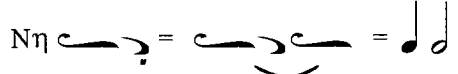



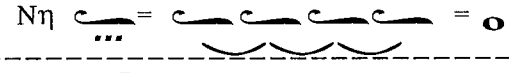



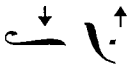

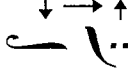

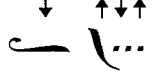

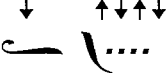
**3. ΤΑ ΣΗΜΕΙΑ (ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ) ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ
Ή ΕΓΧΡΟΝΕΣ ΥΠΟΣΤΑΣΕΙΣ**


Α' ΑΥΞΗΤΙΚΑ Ή ΠΡΟΣΘΕΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΑ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ

Β' ΣΗΜΕΙΑ (ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ) ΠΟΥ ΔΙΑΙΡΟΥΝ ΤΟ ΧΡΟΝΟ


Γ' ΣΗΜΕΙΑ (ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ) ΠΟΥ ΔΙΑΙΡΟΥΝ ΚΑΙ ΑΥΞΑΝΟΥΝ ΤΟΝ ΧΡΟΝΟ








Α' ΑΥΞΗΤΙΚΑ Ή ΠΡΟΣΘΕΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΑ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ





Υφέν		= 	ενώνει δύο φθογγόσημα της ίδιας οξύτητας
Κλάσμα		Nη 	
Απλή		Nη 	
Διπλή		Nη 	
Τριπλή		Nη 	
Κορώνα		Nη 	διάρκεια κατά βούληση
Παύση		1 χρόνου π.χ. 	
Παύση		2 χρόνων π.χ. 	
Παύση		3 χρόνων π.χ. 	
Παύση		4 χρόνων π.χ. 	
Σταυρός	+		είναι σημείο αναπνοής
Κόμμα	,		είναι σημείο αναπνοής


Υφέν  ενώνει δύο φθογγόσημα της ίδιας οξύτητας (ίδιας νότας, π.χ. Νη-Νη) και προσθέτει τη χρονική αξία του δευτέρου στο πρώτο



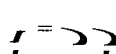


Κλάσμα  έχει διάρκεια (αξία) ενός χρόνου. Στόν χαρακτήρα όπου τίθεται το κλάσμα πάνω ή κάτω έχει διάρκεια δύο χρόνων μια για τον εαυτό του και μια για το κλάσμα. Ο χαρακτήρας που φέρει το κλάσμα λέγεται **δίχρονος ή ετερόχρονος**. Γράφεται πάνω ή κάτω στο ολίγον

, , πάνω στο ίσον , Απόστροφο , Ελαφρόν , Χαμηλή , και κάτω από την πεταστή, .

Το κλάσμα ποτέ δε γράφεται στους υπολοίπους τέσσερις χαρακτήρες, τα κεντήματα , κέντημα , υψηλή  και υπορροή .

Το κλάσμα όταν τίθεται κάτω από την πεταστή  εκτελείται μ' ένα ελαφρό κυματισμό (τίναγμα) της φωνής προς τα πάνω, χωρίς να βγούμε φωνητικά ούτε στο ελάχιστο από τη θέση του τυχαίου φθόγγου και από τη χρονική διάρκεια αυτού.

Απλή . έχει διάρκεια (αξία) ενός χρόνου και ισοδυναμεί με το κλάσμα. Γράφεται κάτω από την απόστροφο  και την υπορροή  για το δευτερό της φθόγγο 


Η Απλή ποτέ δεν γράφεται στα κεντήματα, κέντημα και υψηλή.

Διπλή . . Έχει διάρκεια (αξία) δύο χρόνων. Τίθεται κάτω από όλους τους χαρακτήρες ποσότητας, εκτός από τα κεντήματα και την πεταστή. Ο χαρακτήρας στον οποίο έχει τεθεί η διπλή, διαρκεί τρεις χρόνους, μια για το χαρακτήρα ποσότητας και δύο για την διπλή.

Τριπλή . . . Έχει διάρκεια (αξία) τριών χρόνων και ο χαρακτήρας ποσότητας στον οποίο έχει τεθεί διαρκεί τέσσερις χρόνους, ένα για τον χαρακτήρα ποσότητας και τρεις για την τριπλή. Η τριπλή τίθεται κάτω από όλους τους χαρακτήρες ποσότητας, εκτός από τα κεντήματα και την πεταστή.

Όταν χρειασθεί ένας χαρακτήρας ποσότητας να αποκτήσει διάρκεια περισσότερο από τέσσερις χρόνους, θέτουμε κάτω από αυτόν, όσες απλές χρειάζονται.


Διάρκεια πέντε χρόνων Νη , διάρκεια έξι χρόνων 


Κορώνα  Όταν βρίσκεται επάνω από ένα φθογγόσημο ή παύση, παρατείνει περισσότερο τη χρονική τους αξία. Η κορώνα τίθεται σε όλους τους χαρακτήρες ποσότητας, ανεξάρτητα από τη διάρκειά τους.


Παύσεις (Σιωπηλοί χαρακτήρες).


Οι χαρακτήρες των παύσεων (Σιωπών) είναι χαρακτήρες χωρίς οξύτητα (άφωνοι) έχουν όμως **Χρονική διάρκεια** και γράφονται στην αρχή, στο μέσον και στο τέλος μιας μελωδίας.


Οι χαρακτήρες των παύσεων (σιωπών) γράφονται κατά σειρά μόνοι τους, όπως και οι χαρακτήρες ποσότητας. Χρησιμεύουν για να δείχνουν τις διάφορες διακοπές, που γίνονται κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης μιας μελωδίας και για ρυθμικούς λόγους. Οι παύσεις τοποθετούνται μπροστά από το σημείο.



Παύση  ενός χρόνου

Παύση  δύο χρόνων

Παύση  τριών χρόνων

Παύση  τεσσάρων χρόνων

Εαν θελήσουμε να κρατήσουμε περισσότερους από τέσσερις χρόνους παύση, μπροστά από το σημείο  προσθέτουμε τόσες απλές, για όσους χρόνους παύση θέλουμε. Παύση 5 χρόνων

 παύση 6 χρόνων 

Σταυρός + ενεργεί για την διακοπή της φωνής απότομα και αμέσως για αναπνοή, χωρίς να έχει καμιά χρονική διάρκεια. Το χρονικό διάστημα της αναπνοής το λαμβάνει από το χρόνο της διάρκειας του προηγούμενου χαρακτήρα και είναι περίπου ένα τέταρτο του χρόνου.

Κόμα (,) είναι σημείο αναπνοής όπως και ο Σταυρός. Τίθεται συνήθως στο τέλος μιας φράσης για την ομοιογενή εκτέλεση μιας μελωδίας από χορό.

Σημείωση I. Τα άχρονα σημεία λέγονται και **υποστατικά**, γιατί γράφονται πάντα κάτω από τους χαρακτήρες της μελωδίας, λέγονται και

εκφραστικά γιατί με αυτά παριστάνεται η τέλεια έκφραση της ψαλμωδίας.

Σημείωση II. Τα σημεία (αναπνοή, κορώνα, Υφέν) είναι παρμένα από την Ευρωπαϊκή μουσική και χρησιμοποιούνται και στη Βυζαντινή μουσική.

Β' ΣΗΜΕΙΑ (ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ)

ΠΟΥ ΔΙΑΙΡΟΥΝ ΤΟ ΧΡΟΝΟ

Τα χρονικά σημεία, που διαιρούν το χρόνο, ονομάζονται **κλασματικά χρονικά σημεία**, γιατί ορίζουν χρονική διάρκεια μικρότερη από ένα χρόνο και είναι τα εξής:

Γοργόν (Γ) διαιρεί το χρόνο σε δύο ίσα μέρη και ενώνει δύο φθογγόσημα σε ένα χρόνο. Τίθεται στο δεύτερο φθογγόσημο και ισχύει γι' αυτό και το προηγούμενο.

$$\text{π.χ. } \underline{\text{ε}} \downarrow \underline{\text{ε}} \Gamma = \underline{\text{ε}} \downarrow$$

1/2τα 1/2τα 1 ταα

Δίγοργον (ΓΓ) διαιρεί το χρόνο σε τρία ίσα μέρη και ενώνει τρία φθογγόσημα σε ένα χρόνο. Τίθεται στο δεύτερο φθογγόσημο και ισχύει γι' αυτό, το προηγούμενο και το επόμενο φθογγόσημο.

$$\text{π.χ. } \underline{\text{ε}} \downarrow \underline{\text{ε}} \Gamma \Gamma \underline{\text{ε}} = \underline{\text{ε}} \downarrow$$

1/3τα 1/3τα 1/3τα 1 τααα

Τρίγοργον (ΓΓΓ) διαιρεί το χρόνο σε τέσσερα ίσα μέρη και ενώνει τέσσερα φθογγόσημα σε ένα χρόνο. Τίθεται στο δεύτερο φθογγόσημο και ισχύει γι' αυτό, το προηγούμενο και τα δύο επόμενα φθογγόσημα.

$$\text{π.χ. } \underline{\text{ε}} \downarrow \underline{\text{ε}} \Gamma \Gamma \Gamma \underline{\text{ε}} = \underline{\text{ε}} \downarrow$$

1/4τα 1/4τα 1/4τα 1/4τα 1 ταααα

Εκτός από το γοργό, δίγοργο, τρίγοργο υπάρχει και το τετράγοργο, πεντάγοργο, που σπάνια χρησιμοποιούνται στη Βυζαντινή μουσική. Χρησιμοποιούνται πολύ συχνά στα δημοτικά Τραγούδια.

Το γοργό, δίγοργο, τρίγοργο δεν γράφονται στην πεταστή, στο κέντημα και στην υψηλή. Στα άλλα φθογγόσημα γράφονται επάνω ή κάτω, ανάλογα με την αισθητική του γράφοντος.

Όλα τα σημεία που διαιρούν το χρόνο (Γοργό, Δίγοργο, Τρίγοργο κλπ) τίθενται πάντοτε στο δεύτερο χαρακτήρα (φθογγόσημο).

ΠΑΡΕΣΤΙΓΜΕΝΑ ΓΟΡΓΑ- ΔΙΓΟΡΓΑ³⁹

Για να διαιρέσουμε άνισα τη χρονική μονάδα, τοποθετούμε μια τελεία δεξιά ή αριστερά στο γοργό ή δίγοργο (ο απλός χρόνος σ' ένα φθογγόσημο ισοδυναμεί με 4/4).

1. Όταν η τελεία βρίσκεται αριστερά του γοργού ($\overset{\cdot}{\Gamma}$), η ανάλυση των φθογγοσήμων θα είναι:

$$\overset{\vee}{\delta\iota} \overset{\cdot}{\Gamma} = 4/4 = [\beta \cdot \beta] \text{ δηλαδή το } 1/4 \text{ του χρόνου}$$

3/4ταα 1/4τι

ξοδεύει το φθογγόσημο, που φέρει το γοργό και τα 3/4 του χρόνου ξοδεύει το προηγούμενο φθογγόσημο.

2. Όταν η τελεία βρίσκεται δεξιά του γοργού ($\overset{\cdot}{\Gamma}$) η ανάλυση των φθογγοσήμων θα είναι:

$$\overset{\cdot}{\Gamma} = 4/4 \quad [\beta \beta \cdot]$$

1/4τι 3/4τα

3. Όταν η τελεία βρίσκεται αριστερά στο δίγοργο ($\overset{\cdot}{\Gamma\Gamma}$), η ανάλυση των φθογγοσήμων θα είναι:

$$\overset{\cdot}{\Gamma\Gamma} = 4/4 \quad [\beta \cdot \beta \beta]$$

2/4τα 1/4τι 1/4τι

39. 1. Αντίθετα με το ΧΡΥΣΑΝΘΟ (ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ της Μουσ., σ. 122) παλαιά θεωρητικά θέλουν ο χρόνος με τα παρεστιγμένα γοργά να διαιρείται σε 3/3. Σήμερα δεν είναι παραδεκτό. 2. Ο ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΡΑΙΔΕΣΤΗΝΟΣ αντί του Υφέν υποδεικνύει το ($\overset{\cdot}{\Gamma}$) και το χρησιμοποιεί στο «Είς πολλά έτη, Δέσποτα», στο διδλ. ΜΕΓΑΛΗ ΕΒΔΟΜΑΣ: $\overset{\cdot}{\Gamma}$ αντί [$\overset{\cdot}{\Gamma}$]

4. Όταν η τελεία βρίσκεται δεξιά στο δίγοργο ($\overset{\cdot}{\text{Γ}}\text{Γ}$) η ανάλυση των φθογοσήμεων θα είναι:

$$\text{—} \overset{\cdot}{\text{Γ}} \text{—} = 4/4 \quad [\text{β} \text{β} \text{β} \cdot]$$

1/4τι 1/4τι 2/4τα

5. Όταν η τελεία βρίσκεται στη μέση του δίγοργου ($\overset{\cdot}{\text{Γ}}\text{Γ}$)

η ανάλυση θα είναι:

$$\text{—} \overset{\cdot}{\text{Γ}} \text{—} = 4/4 \quad [\text{β} \text{β} \cdot \text{β}]$$

1/4τι 2/4τα 1/4τι

Το γοργό, που έχει αριστερά την τελεία ονομάζεται **ημίγοργον**, ενώ το γοργό, που έχει την τελεία ονομάζεται **τριημίγοργον**. Η χρήση τριγόργων παρεστιγμένων είναι σπάνια στις εκκλησιαστικές μελωδίες.

Συνεχές ελαφρόν (\curvearrowright) αναλύεται σε δύο αποστρόφους με γοργό στην πρώτη: $\curvearrowright = \overset{\cdot}{\text{Γ}} \curvearrowright$

Από ποσοτική άποψη είναι ισοδύναμο με υπορροή και γοργό ($\overset{\cdot}{\text{Γ}}$) και αυτή ισούται με ($\overset{\cdot}{\text{Γ}} \curvearrowright$). Η ύπαρξή τους όμως είναι αναγκαία για εκφραστικούς και ορθογραφικούς λόγους.

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΗ:

1. Το συνεχές ελαφρόν χρησιμοποιείται, όταν η απόστροφος δεν παίρνει ιδιαίτερη συλλαβή, αλλά συνεχίζει την προηγούμενη. π.χ.

$$\overset{\Delta}{\delta\eta} \text{—} \curvearrowright \text{—} \overset{\beta}{\chi}$$

A α γι ος

2. Όταν η πρώτη απόστροφος παίρνει συλλαβή τότε χρησιμοποιούνται δύο απόστροφοι, από τις οποίες η πρώτη με γοργό π.χ.

$$\overset{\Delta}{\delta\eta} \text{—} \overset{\cdot}{\text{Γ}} \curvearrowright \overset{\beta}{\chi}$$

A γι ος

3. Όταν και στις δύο αποστρόφους δεν υπάρχουν συλλαβές, αλλά συνεχίζεται η προηγούμενη συλλαβή, τότε χρησιμοποιούνται με υπορροή

$$\text{με γοργό π.χ. } \overset{\Delta}{\delta\eta} \text{—} \overset{\cdot}{\text{Γ}} \text{—} \overset{\beta}{\chi}$$

A γι ι ος

Γ' ΣΗΜΕΙΑ (ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ) ΠΟΥ ΔΙΑΙΡΟΥΝ ΚΑΙ ΑΥΞΑΝΟΥΝ ΤΟ ΧΡΟΝΟ

Τα χρονικά σημεία, που διαιρούν και αυξάνουν το χρόνο, λέγονται **μεικτά**, γιατί συγχρόνως είναι **κλασματικά** και **προσθετικά** είναι:

Αργόν($\overset{\curvearrowright}{\text{—}}$) γράφεται σ' αυτήν τη μορφή: $\text{—} \frac{\overset{\curvearrowright}{\text{—}}}{\text{—}} = \text{—} \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—}$ και

αναλύεται με γοργό, που βρίσκεται στα κεντήματα και με κλάσμα, επάνω στο ολίγον.

(**Δίαργο**) **ημιόλιον** ($\overset{\curvearrowright}{\text{—}} \overset{\curvearrowright}{\text{—}}$) γράφεται σ' αυτή τη μορφή:

$\text{—} \frac{\overset{\curvearrowright}{\text{—}} \overset{\curvearrowright}{\text{—}}}{\text{—}} = \text{—} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}}$ αναλύεται με γοργό, που βρίσκεται στα

κεντήματα και διπλή στο ολίγον.

(**Τρίαργο**) **δίαργον**($\overset{\curvearrowright}{\text{—}} \overset{\curvearrowright}{\text{—}} \overset{\curvearrowright}{\text{—}}$) γράφεται σ' αυτή τη μορφή:

$\text{—} \frac{\overset{\curvearrowright}{\text{—}} \overset{\curvearrowright}{\text{—}} \overset{\curvearrowright}{\text{—}}}{\text{—}} = \text{—} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}}$ και αναλύεται με γοργό στα κεντήματα και

με τριπλή στο ολίγον.

Η ονομασία των σημείων που αυξάνουν και διαιρούν το χρόνο ποικίλει σε ορισμένα θεωρητικά της Βυζαντινής Μουσικής. Έτσι το **ημιόλιο** ($\overset{\curvearrowright}{\text{—}}$) ονομάζεται **δίαργό** και το **δίαργό** ($\overset{\curvearrowright}{\text{—}} \overset{\curvearrowright}{\text{—}}$) **τριαργό**

**4. ΤΑ ΣΗΜΕΙΑ (ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ) ΠΟΙΟΤΗΤΑΣ
Ή ΕΚΦΡΑΣΗΣ Ή ΤΡΟΠΙΚΩΝ ΣΗΜΕΙΩΝ**


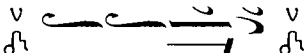
Τα σημεία εκφράσεως χρησιμοποιούνται για τον τονισμό και τον καλλωπισμό των φθόγγων. **Α χ ρ ο ν ε ς** υποστάσεις λέγονται γιατί δεν έχουν χρονική αξία. Τα εκφραστικά σημεία είναι έξι (6) τα πιο κάτω :


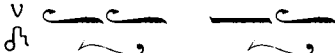
1. Η βαρεία (\backslash) προσδίδει βαρύτητα στο επόμενο χαρακτήρα π.χ.


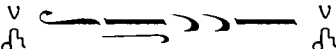
$\overset{\vee}{\delta\lambda} \text{—} \backslash \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \overset{\vee}{\delta\lambda}$


2. Το ψηφιστόν (\cup) προσδίδει ένα πρόσθετο κυματισμό στο

χαρακτήρα όπου τίθεται: $\overset{\vee}{\delta\lambda} \text{—} \cup \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \overset{\vee}{\delta\lambda}$

3. Το **ομαλόν** () προσδίδει ένα ομαλό κυματισμό στον χαρακτήρα, όπου τίθεται: 

4. Ο **σύνδεσμος** () ενώνει δύο χαρακτήρες της ίδιας ή διαφορετικής οξύτητας, που προφέρονται συνδεδεμένοι μ' ένα ελαφρό κυματισμό: 

5. Το **αντικένωμα** () απαιτεί ένα τίναγμα της φωνής π.χ. 

6. Το **ενδόφωνο** () απαιτεί να προφέρεται η συλλαβή με κλειστό στόμα. Το σημάδι αυτό σπάνια χρησιμοποιείται σήμερα.

Μερικοί χρησιμοποιούν και χρωματισμούς της Ευρωπαϊκής Μουσικής π.χ. Piano (P) που σημαίνει σιγά, Forte (F) δυνατά κ.λ.π.

5. ΒΑΣΙΚΟΙ ΚΑΝΟΝΕΣ ΟΡΘΟΓΡΑΦΙΑΣ

Η Βυζαντινή παρασημαντική ακολουθεί ορισμένους κανόνες ορθογραφίας, ανάλογα με τους γλωσσικούς ορθογραφικούς κανόνες. Με την ορθογραφία των μουσικών χαρακτήρων διδασκόμεθα τη σύνθεση και την ορθή πλοκή όλων των μουσικών στοιχείων, την ενέργεια του κάθε χαρακτήρα, την έντονη ανάβαση ή κατάβαση της φωνής, τον τρόπο της ίδιας ανάβασης ή κατάβασης και γενικά το γνήσιο ύφος της Εκκλησιαστικής μουσικής.

Η αρχαία γραφή της Μουσικής, ήταν χειρόγραφη, και μπορούμε να πούμε ότι βρισκόταν σε διαρκή εξέλιξη και συμπλήρωση. Οι αρχαίοι Διδάσκαλοι επιμελούμενοι με πολλή και λεπτό λόγο προσοχή την ακριβή προφορά των φθόγγων, εάν σε κάποια μέρη μιας μελωδικής, μικρής ή μεγάλης θέσης, εύρισκαν ότι απαιτείται κάποια διαφορά στην εκφορά (έκφραση) των φθόγγων, επινοούσαν ένα κατάλληλο σημείο, με το οποίο καθόριζαν αυτή την προφορά. Με τον καιρό τα σημεία αυτά πλήθαιναν και μέχρι την εποχή της εμφάνισης των τριών Διδασκάλων μεταρρυθμιστών (1814-1821) διαμορφώθηκε ένα δυσκολώτατο για εκμάθηση γραφικό μουσικό σύστημα. Τα σημεία αυτά ονομάστηκαν «με-

γάλες υποστάσεις» και χρησίμευαν άλλα για την προφορά του μέλλους, σαν χαρακτήρες ποιότητας, άλλα έδειχναν την συνέχεια της μελωδίας, ως επί το πλείστον γνωστής αλλά άγραφης και άλλα σημεία την χειρονομία.

Οι μεταρρυθμιστές εργάσθηκαν για την αναμόρφωση και τελειοποίηση του γραφικού συστήματος αφού διατήρησαν στη νέα μουσική γραφή, σχεδόν όλους τους χαρακτήρες ποσότητας (εκτός μερικών) και ποιότητας. Έτσι αυτός που ψάλλει μια μελωδία σύμφωνα με τις απαιτήσεις των χαρακτήρων της ορθής γραφής, να είναι βέβαιος ότι ψάλλει την ίδια μελωδία όπως την έψαλαν οι θαυμαστοί εκείνοι πολυμελείς και πολυπληθείς χοροί της Αγίας Σοφίας.

Εγκληματούν κυριολεκτικά κατά της Εκκλησιαστικής Μουσικής, οι μελοποιοί εκείνοι που δε γνωρίζουν την ορθογραφία των χαρακτήρων, αποδεικνύοντας την αμάθειά τους για τη δύναμη του κάθε φθογοσήμου (χαρακτήρα).

Στη συνέχεια με την ανάπτυξη του θέματος ορθογραφία του ίσου των ανιόντων ή κατιόντων χαρακτήρων θα ασχοληθούμε και με την ορθογραφία εγχρόνων και αχρόνων υποστάσεων, εφ' όσον αυτές δεν υπάρχουν μόνες, αλλά κατά κανόνα συνδέονται με τους χαρακτήρες ποσότητας.

ΓΕΝΙΚΟΙ ΚΑΝΟΝΕΣ

1. Όταν μετά από τον τονιζόμενο χαρακτήρα, ακολουθεί κατάβαση και μετά ισότητα ή ανάβαση, α) εάν στον κατιόντα χαρακτήρα αλλάζει η συλλαβή, τοποθετούμε πεταστή, β) εάν παραμένει η ίδια τοποθετούμε

βαρεία π.χ. α) $\overset{\vee}{\delta\lambda}$ \curvearrowright \curvearrowleft
Κυ ρι ε

Επειδή στην απόστροφο αλλάζει η συλλαβή, τοποθετούμε στο φθογόσημο του (Κυ) το ίσον με πεταστή έτσι $\overset{\vee}{\delta\lambda}$ \curvearrowright \curvearrowleft

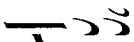
β) \curvearrowright \curvearrowleft
Κυ υ ρι

ή \curvearrowright \curvearrowleft
Κυ υ υ

Επειδή στην απόστροφο δεν αλλάζει η συλλαβή τοποθετούμε βα-


ρεία, ως εξής: $\overset{\vee}{\delta\lambda}$ \curvearrowright \curvearrowleft
Κυ υ ρι


ή \curvearrowright \curvearrowleft
Κυ υ υ

2. Όταν μετά από τον τονιζόμενο χαρακτήρα ακολουθούν δύο, καταβάσεις, τοποθετούμε ψηφιστό, ανεξάρτητα εάν αλλάζουν οι συλλαβές π.χ.  επειδή μετά το Κυ

Κυ ρι ε

ακολουθούν δύο απόστροφοι, τοποθετούμε ψηφιστό, έτσι:


Κυ ρι ε


3. Όταν μετά από τον τονιζόμενο χαρακτήρα ακολουθεί ισότητα ή ανιών χαρακτήρας τοποθετούμε ολίγο π.χ. 

Κυ ρι ε

και όχι έτσι 

Κυ ρι ε

4. Μετά από κάθε χαρακτήρα που απαιτεί κάποια οξύτητα ή ζωηρότητα όπως με την πεταστή, ψηφιστό, Αντικένωμα, ακολουθεί πάντα κατάβαση

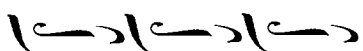

Κυ ρι ε

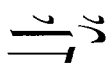
5. Όταν το Ολίγο και η Πεταστή δέχονται από επάνω το ίσον ή οποιονδήποτε κατιόντα χαρακτήρα, χάνουν την ποσοτική τους αξία όχι όμως και την ποιότητά τους.

Α΄ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ ΠΟΣΟΤΗΤΑΣ

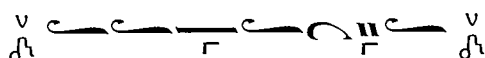
ΤΟ ΙΣΟΝ

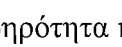
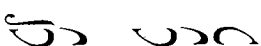
1. Το ίσον προφέρεται με ευκρίνεια.
2. Το ίσον δέχεται πάντα έγχρονες και άχρονες υποστάσεις, εκτός από το ενδόφωνο και την απλή.
3. Το κλάσμα τοποθετείται πάντα πάνω από το ίσον.
4. Όταν έχουμε πολλά ίσα στη σειρά, στα οποία παρεμβάλλεται η απόστροφος χωρίς συλλαβή τότε μπροστά από το ίσον τίθεται η βαρεία


π.χ. , όταν όμως υπάρχει συλλαβή στο ίσον και την απόστροφο δεν τίθεται η βαρεία.


5. Όταν μετά το ίσον με κλάσμα ακολουθεί μια απόστροφος ισόχρονη και θέλει να εκφρασθεί με ζωηρότητα, τίθεται ομαλόν π.χ.  εάν όμως ακολουθούν δύο απόστροφοι ή και περισσότεροι, τίθεται ψηφιστόν.

6. Το ίσον πολλές φορές τίθεται για συμπλήρωση χρόνου κάποιου προηγούμενου χαρακτήρα, ο οποίος δε δέχεται κάποιο αυξητικό σημείο.

π.χ. 

7. Το ολίγον και η πεταστή χάνουν την ποσοτική τους αξία όταν πάνω σ' αυτά τίθεται το ίσον. α) τίθεται ολίγον κάτω από το ίσον, όταν αυτό προφέρεται με ζωηρότητα και ακολουθεί ίσον  β) τίθεται πεταστή, όταν υπάρχει σ' αυτό τονιζόμενη συλλαβή και ακολουθούν ένα ή δύο φθογγόσημα κατάβασης, 

8. Όταν το ίσον βρίσκεται μπροστά από το συνεχές ελαφρόν δε δέχεται βαρεία. π.χ. 

9. Τίθεται αντικένωμα κάτω από το ίσον, όταν αυτό έχει απλή και ακολουθεί απόστροφος με γοργό π.χ. 

ΤΟ ΟΛΙΓΟΝ

1. Το ολίγον θεωρείται ότι είναι το κεφαλαίο γράμμα του ελληνικού αλφαβήτου Γιώτα (Ι) σε πρηνή θέση.

2. Η ανάβαση του ολίγου γίνεται με ευκρίνεια.

3. Το ολίγον επιδέχεται πάντοτε ιδιαίτερη συλλαβή λέξης. Μόνο στα αργά μέλη συνεχίζει το προηγούμενο φωνήεν.

4. Το ολίγον δέχεται όλες τις έγχρονες και άχρονες υποστάσεις εκτός από το ενδόφωνο και την απλή.

5. Όταν έχουμε συνεχή ανάβαση από ολίγα, στο τελευταίο τοποθετούμε ψηφιστό χωρίς κλάσμα εάν ακολουθούν πολλές μονόχρονοι απόστροφοι. π.χ. $\overset{\nu}{\delta\iota}$ ————— $\overset{\nu}{\delta\iota}$ Εάν ακολουθούν απόστροφοι με κλάσμα τότε τίθεται στο ολίγον με το ψηφιστό και κλάσμα

π.χ. $\overset{\nu}{\delta\iota}$ ————— $\overset{\nu}{\delta\iota}$

Όταν στη συνεχή ανάβαση από ολίγα, ακολουθεί μία ή δύο απόστροφοι, με γοργό στη δεύτερη απόστροφο, τίθεται πεταστή χωρίς κλάσμα ή με κλάσμα εάν ακολουθούν περισσότεροι μονόχρονοι απόστροφοι.

6. Όταν στη συνεχή ανάβαση, περισσότεροι, από δύο χαρακτήρες έχουν την ίδια συλλαβή, τότε εναλλάσσεται το ολίγον με τα κεντήματα. τα οποία τίθενται κάτω από αυτό π.χ. $\frac{\pi}{\alpha}$ $\frac{\alpha}{\alpha}$ $\frac{\alpha}{\alpha}$ $\frac{\pi}{\alpha}$

Όταν όμως δύο μόνο χαρακτήρες έχουν την ίδια συλλαβή τότε τα κεντήματα τίθενται πάνω από το ολίγον π.χ.

$\overset{\nu}{\delta\iota}$ $\overset{\alpha}{\alpha}$ $\overset{\nu\alpha}{\alpha}$ $\overset{\beta\sigma\alpha}{\alpha}$ $\overset{\beta}{\chi}$

7. Όταν το ολίγον βρίσκεται μπροστά από τη βαρεία δε δέχεται ψηφιστό

8. Το ολίγον δέχεται σημεία του χρόνου όσα και το ίσον στην ίδια θέση.

9. Κάτω από το ολίγον τίθεται το ομαλόν, όταν ακολουθεί φθογγόσημο κατάβασης, που έχει κλάσμα: $\frac{\nu}{\alpha}$

10. Προ του ολίγου τίθεται βαρεία, όταν ακολουθεί υπορροή π.χ. $\overset{\nu}{\delta\iota}$ ή όταν ακολουθεί απόστροφος με γοργό και συνεχίζεται η

ίδια συλλαβή π.χ. $\overset{\nu}{\delta\iota}$

11. α Κάτω από το ολίγο τίθεται αντικένωμα, όταν η τελευταία συλλαβή συνεχίζεται με ζωηρότητα

$\overset{\nu}{\delta\iota}$

β. Επίσης κάτω από το ολίγο τίθεται αντικένωμα, όταν αυτό έχει απλή και ακολουθεί απόστροφος με γοργό

π.χ. 

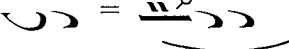
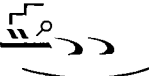
Η ΠΕΤΑΣΤΗ

1. Η πεταστή θεωρείται ότι είναι το αρχαίο C σε ύπτια θέση.

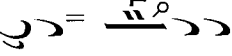
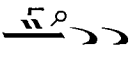
2. Η πεταστή παίζει σπουδαίο ρόλο όσον αφορά στην εκτέλεση των μελών στη Βυζαντική Μουσική, τόσο στα σύντομα μέλη, όσο και στα αργά, γιατί η ανάλυση αυτής είναι ποικίλη που οφείλει να γνωρίζει καθένας που ασχολείται με τη Βυζαντινή Μουσική.

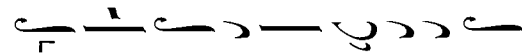
Η πεταστή προφέρεται με κάποιο πέταγμα μισού τόνου της φωνής προς τα πάνω και εξηγείται:

α) όταν η πεταστή δεν έχει κλάσμα

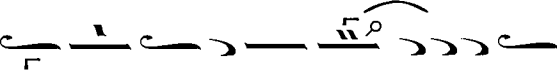
$\frac{\pi}{q}$  = 

β) όταν η πεταστή έχει κλάσμα

$\frac{\pi}{q}$  = 

π.χ. $\frac{\pi}{q}$ 
του λι θου σφρα γι σθε ντος υ πο

αναλύεται

$\frac{\pi}{q}$ 
του λι θου σφρα γι σθε ε ντος υ πο

γ) Η πεταστή στα αργά μέλη αναλύεται ποικιλότροπα

$\frac{\pi}{q}$ 
Δο ξα Πα τρι ι ι ι και Υι υι ω ω ω

αναλύεται α)

$\frac{\pi}{q}$ 
Δο ο ξα Πα τρι ι ι ι ι και Υι υι ω ω ω

αναλύεται β)

$\frac{\pi}{q}$ 
Δο ο ξα Πα τρι ι ι ι και Υι υι ω ω

3. Η πεταστή δέχεται πάντα από κάτω το κλάσμα και το έγχρονο αντικένωμα με βαρεία. Εξαίρεση αποτελεί η γραφή




η οποία δεν εξηγείται από τους

παλαιούς Διδασκάλους.

4. Όταν η Πεταστή είναι χωρίς κλάσμα (μονόχρονη) μπορεί να ακολουθήσει μια απόστροφος ή και δεύτερο κατιόν σημείο με Γοργό όμως. Όταν η πεταστή είναι με κλάσμα (Δίχρονος) μπορούν να ακολουθούν πολλές απόστροφες χωρίς κλάσμα (μονόχρονοι).


5. Μετά την μονόχρονη ή δίχρονη πεταστή μπορεί να ακολουθήσει

υπορροή με γοργό όπως 

Όμως εάν μετά την δίχρονη πεταστή και την Υπορροή ακολουθεί και άλλος κατιών χαρακτήρας, αντί για Πεταστή τίθεται ολίγον με κλάσμα

έτσι 

6. Η ποιότητα της Πεταστής δε δέχεται Γοργό, Διπλή, ή Τριπλή.

7. Στην Πεταστή τίθεται από κάτω αντικένωμα, όταν έχει απλή ακολουθεί απόστροφος με γοργό έτσι 

8. Η Πεταστή στην συμπλοκή με άλλους χαρακτήρες διατηρεί πάντα την ποιοτική δύναμή της.

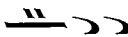

ΚΕΝΤΗΜΑΤΑ "

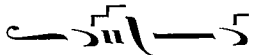
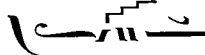
1) Τα Κεντήματα θεωρούνται όπως το στοιχείο $\gamma\eta$

2) Τα κεντήματα προφέρονται ομαλά και ήπια και δεν χωρίζονται από τον προηγούμενο ή επόμενο φθόγγο.

3) Τα κεντήματα δεν τίθενται στην αρχή μελωδίας, στίχου ή γραμμής. Τίθενται πάντα στο δευτερεύοντα χρόνο.


4) Τα κεντήματα δε δέχονται συλλαβή παρά μόνο στα κρατήματα (ερριρεμ)

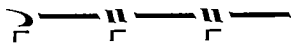
5) Όταν μετά τα κεντήματα ακολουθεί κατιών χαρακτήρας, αυτά τίθενται πάνω στο ολίγο έτσι  ή 

Όταν τα κεντήματα είναι ενωμένα με το δίγοργο ή τρίγοργο τίθενται έτσι  ή 

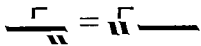
6) Τα κεντήματα εκτός από το Γοργό κανένα άλλο χαρακτήρα δεν δέχονται.

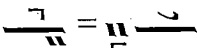
7) Όταν τα κεντήματα είναι χωρίς Γοργό, δεν προηγείται ούτε έπεται χαρακτήρας με γοργό, γιατί εμποδίζεται η ήπια προφορά αυτών.


8) Κεντήματα με γοργό μεταξύ ίσων, τίθενται επάνω στο ολίγο έτσι , όταν είναι ανάμεσα στο ολίγο τίθενται ως εξής



9) Τα κεντήματα που τίθενται κάτω από το ολίγο προφέρονται πρώτα αυτά. Εάν υπάρχει γοργό επάνω στο ολίγο, αυτό είναι για τα κεντήματα







10) Όταν τα κεντήματα είναι κάτω από το ολίγο και επάνω τεθεί Αργό, τότε τα κεντήματα προφέρονται στην άρση, ο δε χρόνος του Αργού προστίθεται στο ολίγο 

11) Τα κεντήματα παίρνουν ψηφιστό, όταν είναι γραμμένα πάνω στο ολίγον. 


12) Η ήπια προφορά των κεντημάτων μεταξύ των χαρακτήρων προφερομένων κανονικά ή έντονα, προσδίδει την σοβαρότερη μελωδία στα μέλη.

ΚΕΝΤΗΜΑ ' ΚΑΙ ΥΨΗΛΗ

Οι χαρακτήρες αυτοί ποτέ δε γράφονται μόνοι τους. Γράφονται επάνω στο ολίγον και την πεταστή και ισχύουν οι ίδιοι κανόνες του ολίγου και πεταστής    

ΑΠΟΣΤΡΟΦΟΣ ➤


1. Ως απόστροφος θεωρείται το πνεύμα ψιλή του Ελληνικού Αλφαβήτου σε μεγέθυνση ➤

2. Η Απόστροφος δέχεται όλες τις έγχρονες υποστάσεις. Το κλάσμα πάντα επάνω. Την απλή πάντοτε από κάτω με γοργό ή χωρίς γοργό. Τη βαρεία μπροστά, εκτός από το ψηφιστό, το οποίο τίθεται όταν είναι ανάγκη και συγκεκριμένα όταν η απόστροφος είναι πάνω στο ολίγον έτσι 


3. α) Όταν μετά την πεταστή με κλάσμα, ακολουθούν πολλές απόστροφοι μετά συλλαβής ανά δύο, χωρίζονται με βαρεία έτσι



ου τος-- γαρ-- ε----στι

β) όταν όμως οι δύο πρώτες απόστροφοι δεν έχουν συλλαβή τότε η πρώτη βαρεία παραλείπεται 

Κυ υ υ ρι ι ε ε

γ) όταν η τελευταία απόστροφος μένει μόνη με συλλαβή τότε παραλείπονται όλες οι βαρείες 

Πρε σβευ ε ε βε

4. Η απόστροφος γράφεται πάνω στην πεταστή όταν ακολουθούν δύο ή τρεις απόστροφοι, από τις οποίες η πρώτη απαιτεί ζωηρότητα. π.χ.


ΕΛΑΦΡΟΝ ⤴

1. Το ελαφρόν θεωρείται όπως το αρχαίο C σε πρηνή θέση.
2. Το ελαφρόν προφέρεται με ευκρίνεια.
3. Το ελαφρόν δέχεται το κλάσμα επάνω. Όταν όμως βρίσκεται πάνω σε άλλο χαρακτήρα τότε το κλάσμα τίθεται από κάτω.

Επίσης δέχεται Διπλή και Τριπλή από κάτω όπως και έγχρονο Αντικένωμα και βαρεία.

4. Όταν το ελαφρόν είναι πάνω στο ολίγον η πεταστή δέχεται ψηφιστόν.

5. Όταν πριν και κοντά στο ελαφρόν υπάρχει απόστροφος η οποία δεν έχει συλλαβή, τότε η απόστροφος δεν προφέρεται, το δε ελαφρόν κατεβαίνει βηματικά (συνεχόμενα) όπως η Υπορροή με Γοργό στον πρώτο φθόγγο. Αυτό το σχήμα ονομάζεται «Συνεχές ελαφρόν»

$$\curvearrowright = \Gamma = \curvearrowleft$$

Όταν όμως η Απόστροφος είναι πριν και λίγο μακρύτερα του ελαφρού, ή έχει Γοργό, ή Βαρεία, ή κάποιον άλλο χαρακτήρα ποιότητας δεν είναι Συνεχές Ελαφρόν.

6. Το Συνεχές Ελαφρόν τίθεται επάνω στο ολίγον ή την πεταστή τα οποία χάνουν την ποσοτική τους αξία $\rightarrow \curvearrowright \Gamma \curvearrowleft$

ΥΠΟΡΡΟΗ ,

1. Η Υπορροή θεωρείται σαν το τελικό ς .
2. Η Υπορροή προφέρεται ομαλά σαν να ρέει η φωνή.
3. Η Υπορροή δε δέχεται συλλαβή παρά μόνο στα κρατήματα (τερριεμ).
4. Η Υπορροή δέχεται Γοργόν από επάνω για τον πρώτο της φθόγγο

$\Gamma = \curvearrowleft$ και Δίγοργο για τους δύο, με ή χωρίς απλή ή διπλή


$$\Gamma \Gamma = \curvearrowleft \curvearrowleft \quad \Gamma \Gamma = \curvearrowleft \curvearrowleft$$

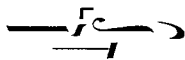
5. Η Υπορροή δεν δέχεται κλάσμα. Από τους άφωνους χαρακτήρες δέχεται μόνο το Σύνδεσμο (Ετερον), το έγχρονο Αντικένωμα και το Ενδόφωνο. Από όλα αυτά η ενέργεια γίνεται επάνω στο δεύτερο φθόγγο της Υπορροής.

6. Η Υπορροή όπως και τα κεντήματα δεν τίθενται στην αρχή της Μελωδίας.

7. Η Υπορροή δέχεται Δίεση από κάτω και Υφεση από επάνω. Όταν τίθεται φθορά από επάνω ισχύει για τον πρώτο φθόγγο της Υπορροής, ενώ όταν τίθεται από κάτω για το δεύτερο φθόγγο.

π.χ. $\rho = \overset{\circ}{\rho}$ $\sigma = \overset{\circ}{\sigma}$ $\tau = \overset{\circ}{\tau}$ $\iota = \overset{\circ}{\iota}$

8. Η Υπορροή συνδεδεμένη μετά του Ισου, όταν θέλει ομαλό λαρυγγισμό λαμβάνει Σύνδεσμο (Ετερον) 

όταν δε θέλει τραχύ λαρυγγισμό, λαμβάνει ομαλόν 

ΧΑΜΗΛΗ

Η Χαμηλή ακολουθεί τους ορθογραφικούς κανόνες του ελαφρού και μόνη και όταν τίθεται επάνω στο ολίγον ή την πεταστή.

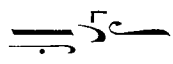
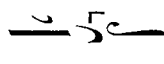
Β΄ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ (ΕΓΧΡΟΝΕΣ ΥΠΟΣΤΑΣΕΙΣ)

ΤΟ ΚΛΑΣΜΑ

1. Ο χρόνος του κλάσματος προφέρεται με κάποιο ελαφρό κυματισμό της φωνής.

2. Το κλάσμα είναι χαρακτήρας ισότητας. Δηλαδή συνεχίζει χρονικά τον τόνο και το ποιόν του χαρακτήρα πάνω στον οποίο γράφεται προσθέτοντας ένα χρόνο, αφομοιώνοντας την ποιοτική εκτέλεση του φθογοσήμου, κατά τρόπο ασθενέστερο της εντονότητας του ίσου.

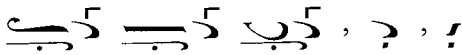
3. Το κλάσμα πάνω σε ετεροσύλλαβη κατάβαση αντικαθιστά το

έγχρονο Αντικένωμα π.χ.  
ο ο τε ε λε ον

ΑΠΛΗ . ΔΙΠΛΗ . . . ΤΡΙΠΛΗ . . .

1. Η Απλή όπως και το κλάσμα είναι χαρακτήρες ισότητας και προσθέτει ένα χρόνο στο φθόγγο που τίθεται. Η Απλή, η Διπλή και Τριπλή γράφονται κάτω από όλα τα φθογόσημα εκτός από τα κεντήματα. Τίθεται και κάτω από το Αντικένωμα.

2. Η Απλή τίθεται κάτω από το Αντικένωμα, την Απόστροφο και την Υπορροή. Δεν τίθεται κάτω από το ίσον, το Ολίγον και το Ελαφρόν.



3. Η Διπλή η Τριπλή τίθενται κάτω από τα φθογγόσημα, Ίσον, Ολίγον, Απόστροφος, Ελαφρόν, Υπορροή, Χαμηλή όπως και στα σύνθετα φθογγόσημα του Ολίγου.

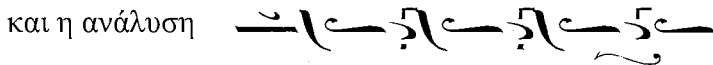


4. Όπως σβύνει ο ήχος της καμπάνας μετά από κτύπημα έτσι πρέπει να γίνεται η εκτέλεση της Απλής, Διπλής και Τριπλής.

5. Όταν μετά την Απόστροφο ακολουθεί βαρεία, τότε τίθεται Απλή, διαφορετικά τίθεται κλάσμα



6. Όταν έχουμε συνεχή κατάβαση με κλάσματα τότε η ανάλυση θα είναι με ίσο, στη συνέχεια απόστροφο με γοργό επάνω και απλή κάτω



7. Η Διπλή ή η Τριπλή σε ομοσύλλαβες γραμμές, πολλές φορές συνδέεται με το έτερο (Σύνδεσμο) έτσι:



8. Όταν η Απλή, η Διπλή, η Τριπλή βρίσκονται σε σύνθεση με τη βαρεία τότε έχουμε παύση ενός χρόνου, δύο χρόνων, τριών χρόνων




9. Όταν η Απλή τίθεται δεξιά ή αριστερά του Γοργού τότε έχουμε άιση διαίρεση του χρόνου. Βλπ. παρεστιγμένο Γοργό.

ΣΗΜΕΙΑ ΠΟΥ ΔΙΑΙΡΟΥΝ ΤΟ ΧΡΟΝΟ

(ΓΟΡΓΟ Γ , ΔΙΓΟΡΓΟ ΓΓ , ΤΡΙΓΟΡΓΟ ΓΓΓ)

1. Το Γοργό ενεργεί αντίθετα με το κλάσμα και την Απλή, γιατί εκείνα διπλασιάζουν το χρόνο στο φθογγόσημο όπου τίθεται, ενώ το Γοργό επισυνάπτει τα δύο φθογγόσημα σε ένα χρόνο.

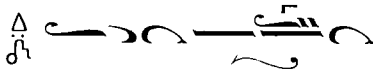
2. Το Γοργό τίθεται σε όλα τα φθογγόσημα εκτός από την Πεταστή και το Ολίγον όταν είναι με το ψηφιστό 

3. Το Γοργό προ των αγόργων κεντημάτων ούτε προτίθεται ούτε και έπεται, με εξαίρεση την παρακάτω θέση.



ουν εμ μει ει

Η Μελωδία διορθώνεται από μερικούς έτσι:



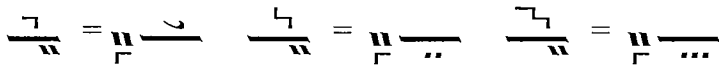
ουν εμ μει ει

Τα ίδια ισχύουν για το Δίγοργο ή Τρίγοργο κ.λ.π. Βλπ. Σημεία που διαιρούν το χρόνο.

ΣΗΜΕΙΑ ΠΟΥ ΔΙΑΙΡΟΥΝ ΚΑΙ ΑΥΞΑΝΟΥΝ ΤΟ ΧΡΟΝΟ

(ΑΡΓΟ \neg , ΔΙΑΡΓΟ \lrcorner , ΤΡΙΑΡΓΟ $\neg\lrcorner$)

1. Το Αργό, Δίαργο (Ημιόλιο) και Τρίαργο τίθενται πάνω στο Ολίγον, όταν από κάτω δέχεται κεντήματα. Η διαφορά τους είναι ότι το Δίαργο έχει ένα περισσότερο χρόνο από το Αργό, και το Τρίαργο ένα περισσότερο χρόνο από το Δίαργο



βλπ. Σημεία που αυξάνουν και διαιρούν το χρόνο.

2. Με το Αργό καθορίζεται η αργή χρονική αγωγή, με το Δίαργο η πολύ αργή και με το Τρίαργο η πάρα πολύ αργή π.χ. $\neg x$ $\lrcorner x$ $\neg\lrcorner x$ ενώ με το Γοργό η Γρήγορη, με το Δίγοργο η πιο γρήγορη και με το Τρίγοργο η πάρα πολύ γρήγορη, έτσι $\neg x$ $\lrcorner x$ $\neg\lrcorner x$

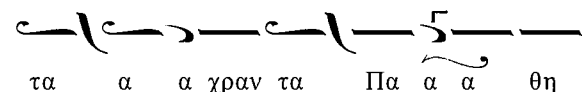
ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ ΠΟΙΟΤΗΤΑΣ Ή ΑΧΡΟΝΕΣ ΤΡΟΠΙΚΕΣ ΥΠΟΣΤΑΣΕΙΣ

Με τις άχρονες υποστάσεις, οι οποίες αποτελούν εξαιρετική σημασία για το πρακτικό μέρος της Βυζαντινής Μουσικής, υπαγορεύεται το ποιόν, δηλαδή ο τρόπος εκτέλεσης των χαρακτήρων ποσότητας με τους οποίους συντίθενται και μεταδίδουν το ποιόν σ' αυτά καλλωπίζοντας μ' αυτό τον τρόπο τη μελωδία. Άχρονες υποστάσεις λέγονται γιατί δεν έχουν χρονική αξία.

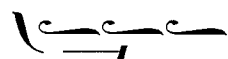
ΒΑΡΕΙΑ \

1. Ποιότητα για την εκτέλεση της Βαρείας, θεωρείται η μετά βαρύτητος πτώση της φωνής για τον επόμενο σ' αυτή χαρακτήρα για να διακρίνεται τόσο από τον προηγούμενο, όσο και για τον επόμενο.

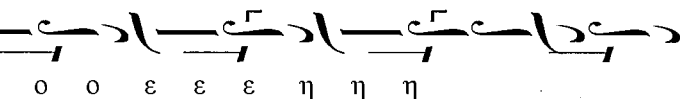
2. Τίθεται η βαρεία προ του ίσου ή του ολίγου όταν ακολουθεί μία απόστροφος ομοσύλλαβη, έγγοργος ή όχι.

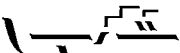
π.χ. 

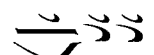
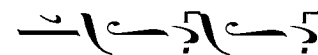
3. Η Βαρεία τίθεται προ δύο ή τριών ίσων τα οποία συνδέονται με ομαλό.

π.χ. 


Επίσης τίθεται και προ του Ολίγου, Αποστρόφου, Ελαφρού, Χαμηλή με ίσον και Ομαλό ομοσύλλαβα και ισόχρονα έγγοργα ή όχι. π.χ.




4. Η Βαρεία προτίθεται και μπροστά από το ομοσύλλαβο Δίγοργο, όπως  Επίσης όταν έχουμε ανάλυση του ισόχρονου

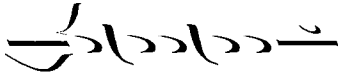
κλάσματος π.χ.  αναλύεται έτσι: 

Η Βαρεία τίθεται μπροστά στο έγχρονο Έτερο (Σύνδεσμο) έτσι

 και πάντοτε μπροστά από την πεταστή με έγχρονο

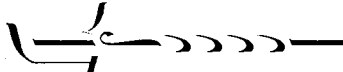
Αντικένωμα έτσι: 

5. Η Βαρεία προτίθεται μπροστά από δύο Αποστρόφους από τις οποίες η δεύτερη είναι ομοσύλλαβη με την πρώτη π.χ.

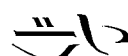





Πρα α ο ος ει ει μι

Μπροστά από τρεις Αποστρόφους δεν προτίθεται βαρεία, αλλά ούτε και σε ετεροσύλλαβες π.χ.

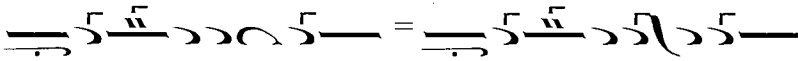


ε ε φη ο δι και ος


6. Η Βαρεία πολλές φορές αποβάλλει το ψηφιστόν του προηγούμενού της φθόγγου. π.χ.  =  αλλά συμβαίνει και το αντίθετο, το ψηφιστό να αποβάλλει τη βαρεία

π.χ.  = 

Μερικές φορές η Βαρεία αποβάλλει και το συνεχές ελαφρόν όταν κατέρχεται έγγοργα π.χ.



πο ο ο ο ρου ου ου πο ο ο ο ο ρου ου


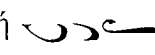
ΨΗΦΙΣΤΟ Ή (ΟΞΕΙΑ) 

1. Το ψηφιστό απαιτεί ζωηρότερη φωνή να εκτείνεται και όχι οξύτερη. Τίθεται μπροστά σε δύο ή περισσότερες ισόχρονες καταβάσεις αδιάφορα με το ομοσύλλαβο ή ετεροσύλλαβο αυτών π.χ.

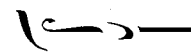


Κυ ρι ε Κυ ρι ι ε

Μπροστά σε μια συνεχή ετεροσύλλαβη κατάβαση αντί του ψηφιστού

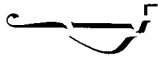
 τίθεται πεταστή  και μπροστά από

Ε χο μεν

μια ομοσύλλαβη κατάβαση τίθεται βαρεία 

Ε ε χω

2. Όπου τυχόν υπάρχει ολίγον με ψηφιστό τότε ακολουθεί Υποροή

π.χ. 

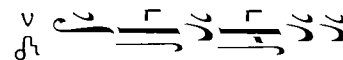
Το ψηφιστό και η Βαρεία της μουσικής αντικαθιστούν τους τόνους του κειμένου στη μελωδία, το οποίο είναι γραμμένο χωρίς τόνους.

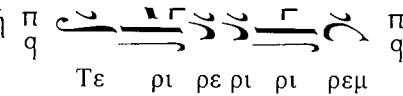
ΑΝΤΙΚΕΝΩΜΑ

1. Το Αντικένωμα προσδίδει στην προφορά ένα τίναγμα. Τίθεται κάτω από το ολίγον, μόνο, με ή χωρίς Γοργό.

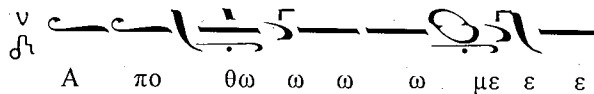
2. Το έγχρονο Αντικένωμα ακολουθείται πάντα από κατιόντα χαρακτήρα με Γοργό και χωρίς συλλαβή, ελκόμενο από το Αντικένωμα.

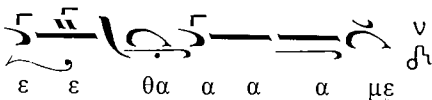
3. Το Αντικένωμα ενεργεί διττά. α) Όταν γραφεί από κάτω του

Ολίγον π.χ.  απαγγέλουμε στην άρση με ένα μικρό πέταγμα της φωνής προς τα επάνω, όπως γίνεται και στην

παρακάτω γραφή 
 Τε ρι ρε ρι ρι ρεμ

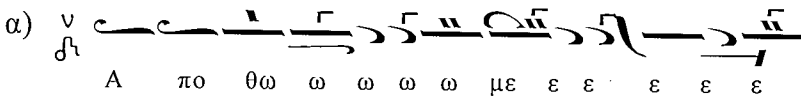
β) όταν το Αντικένωμα γραφεί με Απλή γραφή κάτω από ένα χαρα-

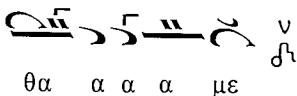
κτήρα π.χ. 
 Α πο θω ω ω ω με ε ε

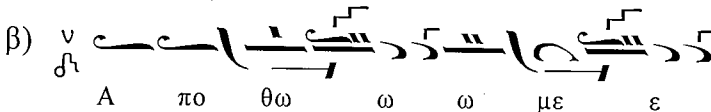

 ε ε θα α α α με

ζητά τον επόμενο πάντοτε κατιόντα χαρακτήρα να απαγγέλεται σαν να είναι κρεμασμένος και χωρίς διακοπή της φωνής.

4. Το Αντικένωμα μέ Απλή ερμηνεύεται αναλυτικά και έτσι:

α) 
 Α πο θω ω ω ω ω με ε ε ε ε ε

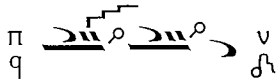

 θα α α α με

β) 
 Α πο θω ω ω με ε

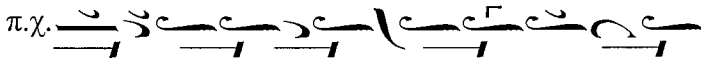


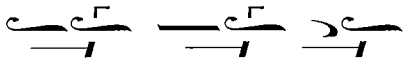
ΟΜΑΛΟΝ →

Το Ομαλόν ενώνει δύο ίσες φωνές, τις οποίες απαγγέλλουμε με κυματοειδή λαρυγγισμό. Ο κυματισμός της φωνής του Ομαλού στην εκτέλεση είναι περίπου έτσι:



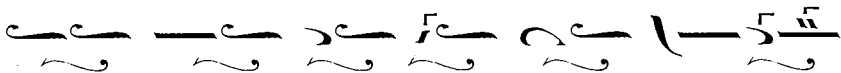
η δε ενέργειά του κυμαίνεται μεταξύ δύο χαρακτήρων ή δύο χρόνων



Τίθεται επίσης σε κατιόν ομοσύλλαβο χαρακτήρα ή και σε ανιόν π.χ.  και συνδέει ίσον με ίσον, ή Ολίγον με ίσον, ή Απόστροφο με ίσον και ούτω καθεξής.


ΕΤΕΡΟΝ Ή ΣΥΝΔΕΣΜΟΣ ~

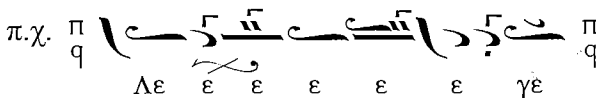
1. Ο Σύνδεσμος (Ετερον) συνδέει δύο χαρακτήρες ομοσύλλαβους με αδύνατο κυματισμό φωνής και Ισον με Ισον, ή Ολίγον με Ισον ή Απόστροφο, ή Υπορροή, ή Ελαφρόν με Ισον αλλά και Απόστροφο με ολίγο πολλές φορές π.χ.



Ακόμη τίθεται για την σύνδεση του ήχου Διπλής ή Τριπλής



2. Ο διπλός Σύνδεσμος  είναι νέο σημείο και ενώνει τέσσερις φωνές τις οποίες απαγγέλλουμε χωρίς διακοπή της φωνής.



ΕΝΔΟΦΩΝΟΝ

Το ενδόφωνο συνδέει δύο φωνές από τις οποίες η δεύτερη απαγγέλεται με κλειστό το στόμα. Κύρια χρησιμοποιείται στα κρατήματα (Τεριρεμ)




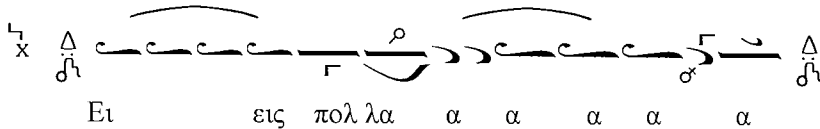
Ο χαρακτήρας που φέρει Ενδόφωνο πρέπει να είναι κατιών και με γοργό και εάν έχει δεύτερο χρόνο παρατείνεται ένρινα.


ΥΦΕΝ

1. Το Υφέν τυχαίνει να είναι συνδετικό σημείο της Ευρωπαϊκής Μουσικής. Αλλά επειδή χρησιμεύει για την εκτέλεση των Εκκλησιαστικών μελών προστέθηκε στη σειρά των εκφραστικών σημείων. Ενεργεί μεταξύ δύο ισόφωνων χαρακτήρων από τους οποίους ο δεύτερος δεν απαγγέλεται με συλλαβή, αλλά λογίζεται σαν κλάσμα πάνω στο χαρακτήρα.



2. Πολλές φορές χρησιμοποιείται και το **Μέγα Υφέν**  σημείο και αυτό της Ευρωπαϊκής Μουσικής, ενεργεί μεταξύ τεσσάρων ίσων φωνών που απαγγέλονται με λεπτή κυματοειδή διάρκεια της φωνής χωρίς διακοπή, έτσι:

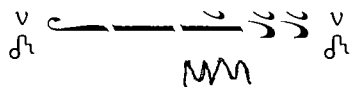


Στην ενέργεια του μεγάλου Υφέν, τα τρία ίσα λογίζονται πάντοτε σαν τρεις απλοί χρόνοι κάτω από το πρώτο ίσο  δηλαδή δεν απαγγέλονται συλλαβές.

ΤΡΥΛΛΟΣ



Ο Τρύλλος είναι σημείο της Ευρωπαϊκής Μουσικής που δανείζεται η Βυζαντινή Μουσική και θέλει να προφέρουμε το φθογγόσημο στο οποίο τίθεται με γοργό κυματισμό.





ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ



ΡΥΘΜΟΣ (ΤΟΝΙΚΟΣ ΡΥΘΜΟΣ - ΠΡΟΣΩΔΙΑ)⁴⁰

Ενα από τα κυριώτερα συστατικά της Εκκλησιαστικής Μουσικής είναι ο **Ρυθμός** και μέσα σ' αυτόν διακρίνουμε τον **Ρυθμικό πόδα (μέτρο)**.

Ρυθμός είναι η οργανωμένη διαδοχή των διαφόρων αξιών των φθόγγων της μουσικής φράσης σε συνδυασμό προς ένα ορισμένο μέτρο. Δηλαδή, το μέτρο είναι το πλαίσιο μέσα στο οποίο διαμορφώνεται ο ρυθμός. Δηλ. είναι μια μονάδα μέτρησης του μουσικού χρόνου.

Έτσι δύο έργα που έχουν το ίδιο μέτρο αλλά διαφορετική τάξη στη διαδοχή των αξιών (διαφορετικό ρυθμό) έχουν διαφορετικό χαρακτηριστικό στους χορούς όπου κυριαρχεί ο ρυθμικός χαρακτήρας.

Τα μέλη της Εκκλησιαστικής Μουσικής⁴¹, διδάσκονται και ψάλλονται αρχικά με τον απλό χρόνο. Δηλαδή σε κάθε απαγγελία φθόγγου κτυπάμε ένα χρόνο ως θέση και άρση.

π.χ. θέση  άρση θέση  άρση

Εδώ έχουμε δύο απλούς χρόνους.

Με τον απλό χρόνο είναι γραμμένα όλα τα εκδοθέντα παλαιά μουσικά βιβλία Πέτρου Λαμπαδαρίου, Ιωάννου Πρωτοψάλτου, Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, και άλλων συνθετών. Επειδή όμως οι δικοί μας Μουσικοδιδάσκαλοι δεν καθώρισαν κανένα ρυθμό στα εκδοθέντα

40. Βλ. Αθανασιάδη, Δ. - Μαυρουδή, Π., «*Η Τέχνη της Μουσικής*», σελ. 24-38. Γεωργιάδη, Θεοδ., «*Νέα μέθοδος της καθ' ἡμᾶς Ἐκκλ. Βυζ. Μουσικής*», Αθήνα 1960, σελ. 73-77. Παναγιωτόπουλου, Γ. Δ., «*Θεωρία καὶ πράξεις τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*», Αθήνα 1947, σελ. 148-171. Οικονόμου, Χαράλαμπος, «*Βυζαντινὴ Μουσικὴ Χορδὴ*», Πάφος-Κύπρου 1940, σελ. 162-192. Χρυσάνθου. Χατζηθεοδώρου, Γ. Θεοδ., (Φωκαεύς), «*Ἀπλή μέθοδος τῆς Βυζ. Μουσικῆς*», Αθήνα 1977, σελ. 67-72.

41. Γεωργιάδου, Β. Θεοδ., «*Νέα μέθοδος τῆς καθ' ἡμᾶς Ἐκκλ. Βυζ. Μουσικῆς*», Αθήνα 1960 σελ. 73-77.

έργα τους, άφησαν αυτά στην κατά βούληση εκτέλεση από τον ψάλλοντα. Θεωρείται αναγκαίο να καθορισθούν αυτά σε δίσημο ρυθμό (2/4), τρίσημο (3/4), που ονομάζεται και περιττός, τον τετράσημο (4/4), οι οποίοι συναντώνται πολλές φορές σε διάφορα έργα, έτσι ώστε με τη διαίρεση των ρυθμικών μέτρων (ποδών) σ' αυτά, να καταστεί η εκτέλεση αυτών πλήρης. Διότι με τον απλό χρόνο τα ψαλλόμενα μέλη, δεν αποδίδουν ούτε την έννοια του κειμένου, ούτε και τον απαιτούμενο τονισμό της έκφρασης αυτών. Γι' αυτό όταν γράφουμε οποιαδήποτε μελωδία πρέπει αυτό να είναι ρυθμισμένο και ορθογραφημένο, σύμφωνα με τους κανόνες της μουσικής ορθογραφίας, η οποία στηρίζεται επάνω στο ρυθμό. «Η ψυχή της μουσικής είναι ο χρόνος, η δε ζωή ο ρυθμός», έλεγαν οι Αρχαίοι.

Ο Μουσικός ρυθμός είναι γνωστός από την αρχαιότητα⁴². Πολλοί από τους Έλληνες Θεωρητικούς (όπως ο Αριστόξενος, ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός, Βακχείος ο Γέρων, Νικόμαχος κ.ά.) ομιλούν στα συγγράμματά τους για το ρυθμό. Κατά τον Νικόμαχο ρυθμός είναι «χρόνων εϋτακτος σύνθεσις». Ο Πλάτων λέγει «τῆ δὴ τῆς κινήσεως τάξει ρυθμός ὄνομα εἶη» (Νόμοι, β' 655) κατά δε τον Κοϊντιλιανό Αριστείδη «Χρῆ καὶ μελωδίαν θεωρεῖσθαι καὶ ρυθμόν καὶ λέξιν, ὅπως ἂν τό τέλειον τῆς ᾠδῆς ἀπεργάζεται».

Σήμερα⁴³ ο απλούστερος ρυθμός είναι ο Δίσημος, μετά ο Τρίσημος, ο Τετράσημος και ακολουθούν τα σύνθετα μέτρα, Πεντάσημοι, Εξάσημοι, Επτάσημοι, Οκτάσημοι, Εννεάσημοι κ.α.

Για να αποδοθεί ένα κείμενο στη Βυζ. Μουσική, πρέπει να γίνει χρήση του Τονικού ή Τονιστικού Ρυθμού. **Δηλαδή όπου υπάρχει τονιζόμενη συλλαβή, αυτή συμπίπτει πάντοτε στη θέση. Αυτό ονομάζεται Τονικός ή Τονιστικός Ρυθμός.**

Τα περισσότερα⁴⁴ από τα Εκκλησιαστικά ποιήματα είναι συντεταγμένα σύμφωνα με το **ανακρεόντειο μέτρο⁴⁵** με τονική ρυθμοποιία, όπως

42. Βλ. Παναγιωτόπουλου, Γ.Δ., «Θεωρία καὶ Πραξις τῆς Βυζ. Μουσικῆς», 1947, σελ 149.

43. Βλ. Χατζηθεοδώρου, Γ. Θεοδ., (Φωκαέως), «Άπλή μέθοδος τῆς Βυζ. Μουσικῆς», Αθῆνα 1977, σελ 67-69.

Ίαμβοι | Χριστός | ανέ| στη εκ | νεκρών| (ακατάληκτο)

Ίαμβοι | θανά | τω θά| νατόν| Πατή | Σας (υπερκατάληκτο)

Τροχαίοι | και τοις| εν τοις| μνήμα| σι (καταληκτικό)|

Τροχαίοι ζωήν | χάρι| σάμε | νος

Οι ποιοί πάνω ρυθμοί εφαρμόστηκαν κατ' αρχήν στην ποίηση, μεταφέρθηκαν στη συνέχεια στην μουσική και έγιναν μουσικοί ρυθμοί.

Σύμφωνα με αυτά ο **πυρρίχιος** (υυ = $\underline{\quad}\underline{\quad}$) αντιστοιχεί με το δίσημο της Βυζαντινής Μουσικής, ο **τροχαίος** (- υ = $\underline{\quad}\underline{\quad}$)

ο **Ίαμβος** (υ - = $\underline{\quad}\underline{\quad}$)

ο **Τρίβραχος** (υυυ = $\underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}$) με τον τρίσημο και

ο **Δάκτυλος** (- υυ = $\underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}$)

ο **Ανάπαιστος** (υυ⁻ = $\underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}$)

ο **Αμφίβραχος** (υ⁻ υ = $\underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}$)

ο **Σπονδαίος** (-- = $\underline{\quad}\underline{\quad}$) και

ο **Προκελευσματικός** (υυυυ = $\underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}$) με τον τετράσημο.

Σε αντίθεση με τον **Τονικό ρυθμό είναι η προσωδία. Η διάκριση των συλλαβών σε μακρές και βραχείες ονομάζεται προσωδιακός ρυθμός.**

Οι αρχαίοι Έλληνες κανόνιζαν το ρυθμό στην ποίησή τους με βάση την προσωδία, δηλαδή τη διάκριση των συλλαβών σε μακρές και βραχείες και την προφορά των μακρών με έμφαση και σε διπλό χρόνο. Στο ρυθμό αυτό ο μικρότερος πύς (μέτρο) ήταν ο **πυρρίχιος ή ηγεμών** (υυ = $\underline{\quad}\underline{\quad}$) (δύο βραχείες συλλαβές δίσημος). Διέκριναν τέσσερα γένει ποδών (μέτρων): **Το Ιαμβικόν, το δακτυλικόν, τον παιωνικόν και τον Ιωνικόν.**

Το Ιαμβικόν περιελάμβανε τρίσημους πόδες (μέτρα):

1. Τροχαίο (- υ = $\underline{\quad}\underline{\quad}$) (μακρά και βραχεία συλλαβή)

44. Βλ. Θεοχαρόπουλου, Σπ. - Δαλάκου, Χριστοφ., «*Νέον επίτομον Θεωρητικόν της Βυζ. Μουσικῆς*», Αθήνα 1969, σελ. 12-14.

45. Εφευρέτης του ανακρεόντειου μέτρου είναι ο ποιητής Ανακρέων ο Τήϊος.

2. **Ίαμβο** ($υ^- = \underline{\quad}\underline{\quad}$) (βραχεία και μακρά συλλαβή)
3. **Τρίβραχυ ή χορείο** ($υυυ = \underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}$) (τρεις βραχείες συλλαβές)
Το Δακτυλικόν περιελάμβανε τετράσημους πόδας (μέτρα)
1. **Δάκτυλος** ($^-υυ = \underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}$) (μια μακρά και δύο βραχείες συλλαβές)
2. **Ανάπαιστος** ($υυ^- = \underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}$) (δύο βραχείες και μια μακρά συλλαβή)
3. **Σπονδεϊός** ($^-^- = \underline{\quad}\underline{\quad}$) (δύο μακρές συλλαβές)
4. **Προκελευσματικός** ($υυυυ = \underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}$) (τέσσερις βραχείες συλλαβές)
5. **Αμφίβραχης** ($υ^-υ = \underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}$) (βραχεία μακρά βραχεία συλλαβή)
Το παιωνικόν περιελάμβανε πεντάσημους πόδες (μέτρα)
1. **Παίον Α΄** ($^-υυυ = \underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}$)
2. **Παίον Β΄** ($υ^-υυ = \underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}$)
3. **Παίον Γ΄** ($υυ^-υ = \underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}$)
4. **Παίον Δ΄** ($υυυ^- = \underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}$)
5. **Παίον Βακχείος** ($υ^-^- = \underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}$)
6. **Παλιμβάκχειος** ($^-^-υ = \underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}$)
7. **Παίον διάγνιος**
ή αμφίμακρος ή κρητικός ($^-υ^- = \underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}$)
8. **Πεντάβραχης ή όρθιος** ($υυυυυ = \underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}$)
9. **Παίον επιβατός (σύνθετος πούς)**
($^-^-|^-^- = \underline{\quad}\underline{\quad}| \underline{\quad}\underline{\quad}$)
- Ο Ιωνικός περιελάμβανε εξάσημους πόδες (μέτρα).** Όταν τα πιο πάνω είναι ενωμένα ομοειδώς αποτελούν τη διποδία, τριποδία και τετραποδία (δισπόνδειας, τροχάιος σημαντός, οκτάσημα και δώδεκάσημα μέτρα (πόδες).
- Οι Ίαμβοι μετρώνται κατά ζεύγη. Κάθε στίχος ποιήματος αποτελείται από τρία ζεύγη Ιάμβων και υποδιαιρείται σε έξι μέτρα Ιάμβων και δώδεκα συλλαβές.
- Οι Ιωνικοί σύνθετοι πόδες (μέτρα) ή εξάσημοι είναι:**
1. **Ιωνικός από μείζονος** $^-^-| υυ = \underline{\quad}\underline{\quad}| \underline{\quad}\underline{\quad}$
2. **Ιωνικός από Ελάσσονος** $υυ|^-^- = \underline{\quad}\underline{\quad}| \underline{\quad}\underline{\quad}$
3. **Μολοσός** $^-|^-|^- = \underline{\quad}\underline{\quad}| \underline{\quad}\underline{\quad}| \underline{\quad}\underline{\quad}$
4. **Διτρόχαιος δακτυλικός** $^-υ|^-υ = \underline{\quad}\underline{\quad}| \underline{\quad}\underline{\quad}$
5. **Διϊαμβός** $υ^-|υ^- = \underline{\quad}\underline{\quad}| \underline{\quad}\underline{\quad}$

6. Χορίαμβος $\text{---}\hat{\text{υ}}|\text{---}$ = $\underline{\text{---}}\underline{\text{---}}|\underline{\text{---}}\underline{\text{---}}$

7. Αντίσπαστος $\text{υ}\text{---}\hat{\text{---}}\text{---}$ = $\underline{\text{---}}\underline{\text{---}}|\underline{\text{---}}\underline{\text{---}}$

8. Εξάβραχος $\text{υυ}\hat{\text{---}}\text{---}$ = $\underline{\text{---}}\underline{\text{---}}|\underline{\text{---}}\underline{\text{---}}$

Οι σύνθετοι επίτροποι πόδες (μέτρα) ή Επτάσημοι είναι:

1. Επίτριτος Α' $\text{υ}\text{---}\hat{\text{---}}$ = $\underline{\text{---}}\underline{\text{---}}|\underline{\text{---}}\underline{\text{---}}$

2. Επίτριτος Β' $\text{---}\hat{\text{υ}}\text{---}$ = $\underline{\text{---}}\underline{\text{---}}|\underline{\text{---}}\underline{\text{---}}$

3. Επίτριτος Γ' $\text{---}\hat{\text{---}}\text{---}$ = $\underline{\text{---}}\underline{\text{---}}|\underline{\text{---}}\underline{\text{---}}$

4. Επίτριτος Δ' $\text{---}\hat{\text{---}}\text{υ}$ = $\underline{\text{---}}\underline{\text{---}}|\underline{\text{---}}\underline{\text{---}}$

Οι σύνθετοι Οκτάσημοι πόδες (μέτρα) είναι:

1. Διπλός ανάπαιστος $\text{υυ}\text{---}\hat{\text{---}}$ = $\underline{\text{---}}\underline{\text{---}}|\underline{\text{---}}\underline{\text{---}}$

2. Δισπόνδειος $\text{---}\hat{\text{---}}$ = $\underline{\text{---}}\underline{\text{---}}|\underline{\text{---}}\underline{\text{---}}$

Ο Σύνθετος εννεάσημος πους (μέτρο) είναι:

Δόγμιος $\text{υ}\text{---}\hat{\text{---}}$ = $\underline{\text{---}}\underline{\text{---}}|\underline{\text{---}}\underline{\text{---}}$

Οι σύνθετοι δωδεκάσημοι πόδες (μέτρα) είναι:

1. Ιαμβική τετραποδία

$\text{υ}\text{---}\hat{\text{---}}\text{---}\hat{\text{---}}$ = $\underline{\text{---}}\underline{\text{---}}|\underline{\text{---}}\underline{\text{---}}$

2. Χοριαμβική τετραποδία

$\text{---}\hat{\text{υ}}\text{---}\hat{\text{---}}$ = $\underline{\text{---}}\underline{\text{---}}|\underline{\text{---}}\underline{\text{---}}$

Ανακρεόντειο μέτρο είναι το Ιαμβικό δίμετρο.

Διακρίνεται

1. Στο πλήρες Ιαμβικό δίμετρο, του οποίου ο στίχος υποδιαιρείται σε τέσσερα μέτρα Ιάμβων και οκτώ συλλαβές και λέγεται **ακατάληκτον**.

2. Στο ελλιπές, του οποίου ο στίχος υποδιαιρείται σε 3 και 1/2 Ιαμβικά μέτρα και επτά συλλαβές και λέγεται καταληκτικόν και

3. Όταν ο στίχος υποδιαιρείται σε 4 και 1/2 Ιαμβικά μέτρα και εννέα συλλαβές και λέγεται υπερκατάληκτον.

Ελεγειακό μέτρο είναι εκείνο, του οποίου ο μεν πρώτος στίχος είναι πλήρης δακτυλικός εξάμετρος, γιατί ο τρίτος και έκτος πους (μέτρο) έχουν μόνο τη θέση και όχι την άρση. Χρήση του μέτρου αυτού γινόταν στα επιγράμματα. π.χ. «ἜΩ ξείν, ἀγγέλειν...».

ΣΥΣΤΑΤΙΚΑ ΤΟΥ ΡΥΘΜΟΥ

Συστατικά του ρυθμού είναι οι Χρόνοι οι Πόδες (μέτρα) και η ρυθμική αγωγή.

1. Οι Χρόνοι είναι το κύριο περιεχόμενο και κατά κάποιο τρόπο, η ύλη του ρυθμού. Οι χρόνοι είναι **απλοί** ή **σύνθετοι**. Απλός χρόνος είναι η μικρότερη μονάδα που περιέχεται στο ρυθμό. Η μονάδα αυτή, η οποία συνήθως δεν υποδιαιρείται, αλλά μόνο πολλαπλασιάζεται, συνέπιπτε με τη διάρκεια της απαγγελίας μιας βραχείας συλλαβής από τους Αρχαίους. Ονομαζόταν δε από αυτούς χρόνος **Βραχύς** ή **χρόνος πρώτος** ή **σημείον** και το εσημείωναν με το γράμμα ύψιλον, (υ).

Σύνθετος χρόνος είναι ο διπλάσιος ή τριπλάσιος ή τετραπλάσιος σε σύγκριση με τον απλό ή ελάχιστο χρόνο. Ο διπλάσιος του ελάχιστου ονομαζόταν από τους αρχαίους **Χρόνος μακρός** ή **δίσημος** (γιατί αποτελείτο από δύο σημεία) και το σημείωναν με μία παύλα (περισπωμένη), έτσι -. Επομένως τα σημεία αυτά - υ φανέρωναν ένα χρόνο μακρό και ένα βραχύ ή και το αντίθετο όταν ήταν έτσι υ-

Ένας απλός χρόνος (σημείο) των αρχαίων έχει διάρκεια με ένα ποσοτικό χαρακτήρα της Βυζαντινής Μουσικής (εκτός από την υπορροή) χωρίς κάποιο χρονικό σημείο. Στην Ευρωπαϊκή Μουσική ο απλός χρόνος αντιστοιχεί με ένα τέταρτο.

2. Οι χρόνοι μιας μελωδίας συγκροτούν ομάδες, από τις οποίες κάθε μια αποτελείται από δύο ή τρεις ή τέσσερις κ.λ.π. χρόνους. Οι ομάδες αυτές των χρόνων ονομάζονται **πόδες (μέτρα)**. (Η ονομασία προήλθε από το χορό, όπου οι πόδες των χορευτών εκτελούν κινήσεις συμμετρικές ανάλογες με το ρυθμό. Αλλά και ο συνήθης βηματισμός του ανθρώπου δείχνει το ρυθμό. Αποτελείται δε αυτός από δύο ίσους χρόνους, βραχείς ή μακρούς, ανάλογα με την ταχύτητα ή τη βραδύτητα του βαδίσματος).

Κάθε **πους** (μέτρο) αποτελείται από ορισμένο αριθμό χρόνων. Έτσι υπάρχουν διάφορα είδη ποδών (μέτρων), δηλαδή **δίσημοι πόδες (μέτρα)** (αποτελούνται από δύο σημεία ή χρόνους απλούς) **Τρίσημοι** (από τρία σημεία ή απλούς χρόνους) **Τετράσημοι** (από τέσσερα σημεία ή χρόνους απλούς) και ούτω καθεξής.

Στην Ευρωπαϊκή Μουσική οι πόδες ονομάζονται μέτρα. Αυτά δε είναι Διμερή, ή Τριμερή ή Τετραμερή κ.λ.π. ανάλογα με τον αριθμό των χρόνων που περιλαμβάνονται σε κάθε **μέτρο**. Το τμήμα του πενταγράμ-

μου που περιλαμβάνεται ανάμεσα σε δύο κάθετες γραμμές λέγεται **μέτρο** και αποτελεί μονάδα μέτρησης του μουσικού χρόνου.

Οι κάθετες γραμμές λέγονται **διαστολές**. Στο τέλος κάθε μουσικού κομματιού τοποθετούνται δύο διαστολές που επισημαίνουν την κατάληξη. **Αξία του μέτρου** ονομάζεται το άθροισμα των αξιών των φθογοσήμων ή παύσεων που περιλαμβάνονται σε κάθε μέτρο.

Ανάλογα με τη θέση των μερών τα μέτρα διακρίνονται σε **A. Απλά, B. Σύνθετα, Γ. Μικτά**.

A. Απλά λέγονται τα μέτρα που έχουν αριθμητή 2 ή 3 και δε διαιρούνται σε μικρότερα

(2/1, 2/2, 2/4, 2/8, 2/16, 3/1, 3/2, 3/4, 3/8, 3/16).

B. Σύνθετα λέγονται τα μέτρα που έχουν αριθμητή πολλαπλάσιο των 2 και 3 (ή το άθροισμα όμοιων μέτρων) π.χ.

[α] 4/1, 4/2, 4/4, 4/8, 4/16. β) 6/2, 6/4, 6/8, 6/16.

γ) 8/2, 8/4, 8/8, 8/16. δ) 9/2, 9/4, 9/8, 9/16.

ε) 12/2, 12/4, 12/8, 12/16].

Γ. Μικτά λέγονται τα μέτρα που έχουν αριθμητή άθροισμα 2 ή 3 και 4 αποτελούνται από δύο ή περισσότερα μέτρα. π.χ.

[α] 5/2, 5/4, 5/8, 5/16 (2+3 ή (2+3 ή 3+2)

β) 7/2, 7/4, 7/8, 7/16 (3+4 ή 4+3).

γ) 11/2, 11/4, 11/8, 11/16 δ) 13/2, 13/4, 13/8, 13/16 κ.λ.π.]

Τα μέρη του κάθε μέτρου άλλα τονίζονται περισσότερο και λέγονται **ισχυρά** και άλλα λιγότερο και λέγονται **ασθενή**. Στα απλά μέτρα ισχυρό είναι το πρώτο μέρος ενώ στα άλλα ασθενή. Στα σύνθετα και μικτά μέτρα ισχυροί και ασθενείς χρόνοι θα είναι ανάλογα από πια απλά μέτρα αποτελούνται π.χ. 5/8 = 3+2 ισχυρός ο πρώτος και ο τέταρτος, ενώ 2+3 ισχυρός χρόνος ο πρώτος και ο τρίτος και οι υπόλοιποι ασθενείς.

Πολλές φορές τα οκτάσημα ή εννεάσημα ανήκουν στο μικτό μέτρο επειδή μπορεί να αποτελούνται από ανόμοια μέτρα π.χ. 2+3+3 = 8 ή 3+2+2+2 = 9.

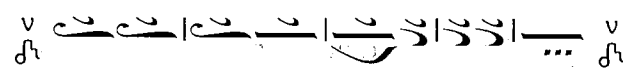
Οι χρόνοι του ρυθμικού ποδός (μέτρου) στη Βυζαντινή Μουσική λαμβάνονται άλλος στη θέση και άλλος στην άρση. Δηλώνεται δε η θέση με το σημείο **O** και η άρση με το σημείο **I** π.χ. **Δίσημος OI, Τρίσημος OII, Τετράσημος OIII κ.λ.π.**

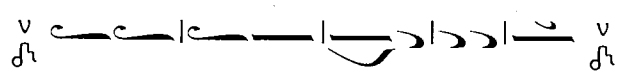
3. Άλλο συστατικό του ρυθμού είναι η ρυθμική ή χρονική αγωγή.

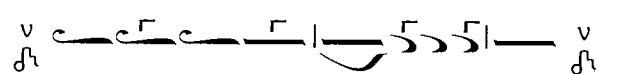
Χρονική αγωγή λέγεται η βραδύτητα ή η ταχύτητα των ρυθμών, με την οποία εκτελείται ένα μουσικό κείμενο. Τα σημεία που τίθενται για να δηλώσουμε την χρονική αγωγή είναι:

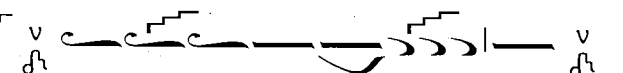
Μέτρια	χρονική αγωγή	$\overline{\text{x}}$	(αργός χρόνος)
Βραδεία	" "	$\overline{\overline{\text{x}}}$	(αργότερος χρόνος)
Βραδυτάτη	" "	$\overline{\overline{\overline{\text{x}}}}$	(πολύ αργός χρόνος)
Ταχεία	" "	$\overline{\text{x}}^{\text{r}}$	(γρήγορος χρόνος)
Μέση	" "	$\overline{\overline{\text{x}}^{\text{r}}}$	(αργοσύντομος χρόνος)
Ταχυτάτη ή χύμα).	" "	$\overline{\overline{\overline{\text{x}}^{\text{r}}}}$	(πολύ γρήγορος χρόνος)

Έως ότου εκτελεσθεί ένας χρόνος της βραδυτάτης αγωγής (χ), θα εκτελεσθούν 2 με τη βραδεία (χ), 4 με την ταχεία (χ), και 8 με την ταχυτάτη (χ) π.χ.

Βραδυτάτη $\overline{\overline{\overline{\text{x}}}}$ $\frac{\nu}{\delta\lambda}$ 

Μέτρια $\overline{\overline{\text{x}}}$ $\frac{\nu}{\delta\lambda}$ 

Ταχεία $\overline{\text{x}}^{\text{r}}$ $\frac{\nu}{\delta\lambda}$ 

Ταχυτάτη $\overline{\overline{\overline{\text{x}}^{\text{r}}}}$ $\frac{\nu}{\delta\lambda}$ 

Ο ακριβής προσδιορισμός της χρονικής αγωγής γίνεται με ένα ειδικό όργανο που λέγεται μετρονόμος ή χρονόμετρο του Malzel. Η χρονική αγωγή γράφεται στην αρχή της μελωδίας. Όταν όμως παραστεί ανάγκη γράφεται και ενδιάμεσα.

ΔΙΑΚΡΙΣΗ ΡΥΘΜΩΝ

Στην Εκκλησιαστική μουσική στα ειρμολογικά σύντομα μέλη, γίνεται χρήση, του απλού (ανεπτυγμένου) τονικού ρυθμού δηλαδή του **Δισήμου** (2/4), **Τρισήμου** (3/4), και **Τετρασήμου** (4/4).

Στα **αργά Ειρμολογικά** μέλη, γίνεται χρήση του συνεπτυγμένου τονικού ρυθμού, του **Τετρασήμου ως Δίσημου με εξαιρέσεις**, δεδομένου ότι η τονιζόμενη συλλαβή δημιουργεί τις εξαιρέσεις.

Μπορούμε να πούμε ότι σ' αυτόν το ρυθμό ψάλλονται όλες οι Αργές Καταβασίες, Ευλογητάρια αργά, Ανοιξαντάρια, Μακάριος ανήρ, Πολυέλαιοι, Δοξολογίες αργές, Κεκραγάρια και Πασαπνοάρια αργά, Ιδιόμελα αργά, Προσόμοια αργά, Λειτουργία του Μ. Βασιλείου, τα κλασικά μαθήματα «Τῆ Ὑπερέμαχῳ», «Ἰδοὺ ὁ Νυμφίος», «Θεοτόκε Παρθένε» και κυρίως τα κρατήματα.

Τα υπόλοιπα Παπαδικά μέλη, δηλαδή Χερουβικά, Κοινωνικά, όπως και Ἄξιόν Ἔστιν ψάλλονται σε αναπτυγμένο ρυθμό.

Τα σύνθετα μέτρα χρησιμοποιούνται στη Δημοτική μουσική, όπου παρουσιάζεται μια μεγάλη ποικιλία των ρυθμών όμοια με τους ρυθμικούς πόδες (μέτρα) της αρχαιότητας, δηλαδή του Σπονδείου, Τροχαίου Δακτύλου, Διτροχαίου, Ιάμβου, Ανάπαιστου, Χορίαμβου, Αντίσπαστου, Μολοσσού, Επίτριτου Α,Β,Γ, Παίονος, Δοχμίου κ.α.

Ο ρυθμός της Ασιατικής μουσικής είναι περίπλοκος, πολυσύνθετος και δύσκολος και διαφέρει κατά πολύ του Εκκλησιαστικού Ρυθμού και της Δημοτικής μουσικής.

Στον τονικό ρυθμό επικρατεί ο ορισμός ότι όσο αραιότεροι είναι οι κτύποι, τόσο εκφραστικότερο είναι το ψαλλόμενο μάθημα, παραλληλιζόμενο με την έκφραση της ελληνικής γλώσσας.

ΜΕΤΡΗΣΗ ΜΕΤΡΩΝ

1. Απλά μέτρα

α) Δίσημος ή Διμερές μέτρο (2/4) ↓ ↑
 Μετράμε με δύο ισόχρονες θέση άρση
 κινήσεις. Η πρώτη κίνηση
 λέγεται θέση-κάτω και
 η δεύτερη άρση-επάνω

β) Τρίσημος ή Τριμερές μέτρο (3/4) 1↓ → ↑3
 Μετράμε με τρεις ισόχρονες 2
 κινήσεις

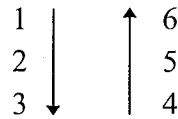
2. Σύνθετα

α) Τετράσημος ή Τετραμερές μέτρο (4/4). Μετράμε με 1↓
 2 ← ↑4
 τέσσερις ισόχρονες κινήσεις → 3

β) Εξάσημος ή εξαμερές μέτρο (6/8) μετράμε με τρεις τρόπους

1) με έξι ισό-	1↓ ↑6	2) με έξι ισόχρονες κινή-	1↓
χρονες κινή-	2↓ ↑5	σεις αλλά με διαφορετικό	2↓ ↑6
σεις του χε-	3↓ ↑4	τρόπο	3↓ ↑5
ριού			→
			4

3) με δύο κινήσεις κάτω-επάνω όπου σε κάθε κίνηση θα περιλαμβάνονται τρεις ισόχρονες υποδιαίρεσεις



γ) Οκτάσημος ή Οκταμερές μέτρο (8/8) μετράμε με οκτώ ισόχρονες κινήσεις του χεριού

	1↓	↑8
	2↓	↑7
4←	3←	
	5→	6→

δ) Εννεάσημος ή Εννεαμερές μέτρο (9/8) μετράμε με δύο τρόπους.

1) με εννέα	1↓	↑9	2) σε κάθε κινή-	1	9
ισόχρονες	2↓	↑8	ση του χεριού πε-	2/	8
κινήσεις του	3↓	↑7	ριλαμβάνονται	3↓	7
χεριού	4→5→6→		τρία μέρη	4	5 6

ε) Δωδεκάσημος ή Δωδεκαμερές μέτρο (12/8) μετράμε με δύο τρόπους

1) με δώδεκα	1↓	2) με τέσσερις	1
ισόχρονες	2↓	κινήσεις όπου	2
κινήσεις	3↓	σε κάθε κίνηση	3
	4↓	περιλαμβάνον-	6 5 4
	5↓	ται τρία μέρη	12↑
	6↓		11↑
	7→8→9→		10↑
			7 8 9

3) Μικτά μέτρα

α) Πεντάσημος ή Πενταμερές μέτρο (5/8) μετράμε ανάλογα με το συνδυασμό δίσημων και τρίσημων ρυθμών π.χ. α) $3+2 = 5$ ή β) $2+3 = 5$ στην α) περίπτωση μετρείται με τρεις και δύο ισόχρονες κινήσεις.

α) $1\downarrow \quad \uparrow 5$ β) Στη δεύτερη περίπτωση $1\downarrow \uparrow 5$
 $2\downarrow \quad \uparrow 4$ μετρείται με δύο και τρεις $2\downarrow \uparrow 4$
 $3\downarrow$ ισόχρονες κινήσεις $\uparrow 3$

Αν ένα μουσικό κείμενο είναι γρήγορο τότε η μέτρηση γίνεται με δύο ανόμοιες κινήσεις

α) $1\downarrow \quad \uparrow 5$ β) $1\downarrow \uparrow 5$
 $2\downarrow \quad \uparrow 4$ $2\downarrow \uparrow 4$
 $\quad \quad \uparrow 3$ $3\downarrow$

β) Επτάσημος ή Επταμερές μέτρο (7/8) μετράμε όπως και τα πενταμερή, δηλαδή η μέτρηση γίνεται με το συνδυασμό δίσημων και τρίσημων ρυθμών. Το ίδιο συμβαίνει και στα υπόλοιπα μικτά μέτρα οκτάσημου, εννεάσημου κ.λ.π.

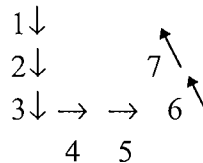
Στο 7/8 έχουμε τρεις περιπτώσεις

1) $7/8 = 2/8+2/8+3/8$ (2+2+3)

2) $7/8 = 3/8+2/8+2/8$ (3+2+2)

3) $7/8 = 2/8+3/8+2/8$ (2+3+2)

Ο επτάσημος κατά κανόνα μετρείται με τρεις κινήσεις, από τις οποίες η πρώτη είναι μεγαλύτερης αξίας ενώ οι άλλες μικρότερες, με την εξής μορφή



$(\underline{\underline{\underline{\hat{c}}}} \hat{c} \underline{\underline{\underline{\hat{c}}}} = \underline{\underline{\underline{\hat{m}}}} \underline{\underline{\underline{\hat{m}}}} \underline{\underline{\underline{\hat{m}}}})$

**ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΜΕ ΡΥΘΜΙΚΑ ΣΧΗΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙ-
ΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΤΑ ΔΗΜΟΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ⁴⁶.**

2σημος ΟΙ

Πα τε ε ρα Υι ο ον και α α γι ον
 Πνευ μα τρι α δα ο μο ου σι ον και α χω
 ρι στον

3σημος Ηχος Γ ος

Α κα τα λη πτο ο ον ε στι ι ι ι ι το
 ο τε λου με νον εν σοι και αγ γε λους και αι
 βρο ται οι οι ος Μη τρο Πα αρθε νε α γνη

4σημος ΟΙΗ Ηχος Α ος

Ε πι τεις ει ρη κο σι μοι ο δευ σωμεν εις
 τας αυ λα ας του Κυ ρι ι ου ευ φραν θημουτο Πνευμα
 συγ χαι ρει η καρ δι α

46. Τα παραδείγματα είναι παρμένα από συλλογές Δημοτικών Τραγουδιών, Δημ. Περιστέρη, Άνδρ. Ντακούλα, Κ. Ι. Μάρκου, Κ. Α. Ψάχου, Σμ. Καρρά, Θεοδ. Χατζηθεοδώρου.

Ρυθμοί Δημοτικών τραγουδιών. 2σημος |υ υ| Ηχος λ̣ δ̣ Νη

φθορικός (ς)

Πα α μω ρε Πα νω σε ψη

λη ρα χου λα Πα νω σε ψη λη ρα χου λα

κα θε τε μια βλα χο που λα

2σημος Πυρρίχιος Ηχος Α ος Πα

Κε φα μω ρε Κε φα αλ λω νια πε ρη φα νη η

Κε φα λω νια πε ρη φα νη κο ρω να του ου ου

λε ε βαν τε

3σημος Ηχος 4/8 Πα x

Πα ρα πο νια α ρι κο ο ο

ο ο μου ου τι ε χεις κιο λο ο ο κλαις και

το Πα ρα α πο νο ο ο ο ο σου ου

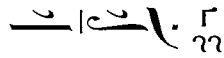
4σημος Ηχος γ̣ Γα γ̣

Σα ραν τα μα στο ρο που λα

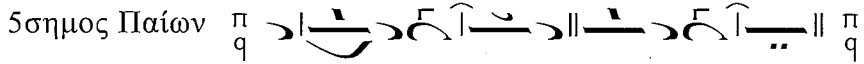
Και ξην τα δυο μα στο ο ο ροι οι



γε ε ε φυ ρι ε ε γε φυ ρι ε ε στερ γιο ο

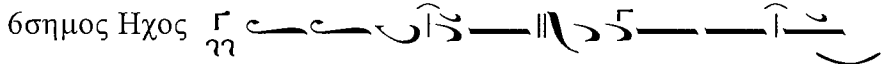


να νε



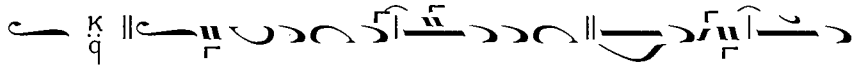
5σημος Παίων

κα λε μα α ναμ παντρε ψε ε με



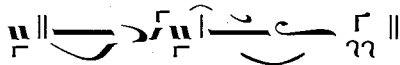
6σημος Ηχος

Πα νω σε τρι κια μα α αν α μα



αν

Πα α νω σε τρι ι κορ φο βου νο ψη



η λο βου νο ο

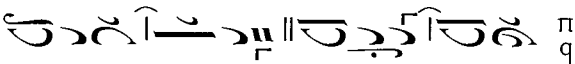


6σημος Διΐαμβος



Ηχος Α ος

Του το το να ζης μι ι κρο μου

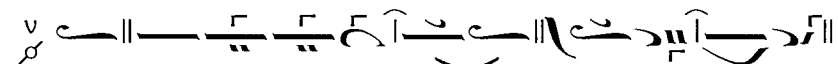


του το το ο κα λο και ρα κι

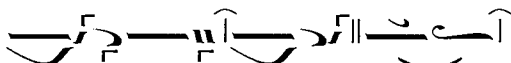


6σημος Χορίαμβος

Ηχος λ δ̣̣ Νη φθορικός

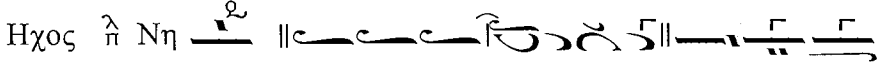


Στα Σα α α α λω ω να σφα ζουν αρ

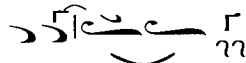

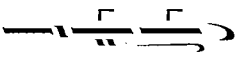


νια Μα ρι ι α α

6σημος Αντίσπαστος ||  || υ̂-ι̂-υ̂ ||

Ηχος λ̂ Νη 

Κα που βρον του λε κα που ου βρο

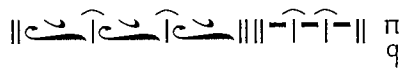
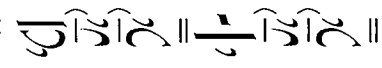
  

ον ντου ουν κα που βρον τουν τα χα α αι μα



α λια α

Μολοσός 6σημος Δακτυλικός

||  ||  ||



Μα ρε γιεμ μα ρε γιεμ

μα ρε γιε μου κα να κα ρη η

Επτάσημος Α' Επίτριτος

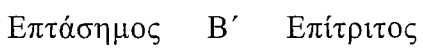
||  || υ̂-ι̂-υ̂ ||



 

Μπαι νω ω μεσ τα αμ πε λι ι μπα νω ω με εσ τα

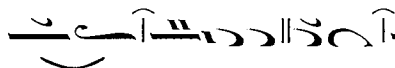
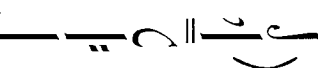
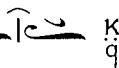


α αμ πε λι ι

Επτάσημος Β' Επίτριτος ||  || υ̂-ι̂-υ̂ ||

Ήχος  ||  ||

Ε λα α βρε Χα α ρα


  

λα α μπη η να σε παν τρε ε ψου με ε ε

Επτάσημος Γ' Επίτριτος


||  || --|υ-- || (σπανίζει)

Επτάσημος Δ' Επίτριτος

||  || --|υ-- || (σπανίζει)


Ο Οκτάσημος, ο Εννεάσημος, και ο Δωδεκάσημος σπανίζουν στα δημοτικά τραγούδια όμως συχνά τους συναντούμε στα ποντιακά τραγούδια και στην ασιατική μουσική.

ΣΥΝΕΠΤΥΓΜΕΝΟΣ ΡΥΘΜΟΣ

Ο συνεπτυγμένος ρυθμός⁴⁷ προκύπτει από τη σύμπτυξη δύο απλών χρόνων σε ένα, ή απλών κινήσεων σε μια π.χ. ( = 1 χρόνος). Ο

συνεπτυγμένος ρυθμός παρουσιάζει τη μελωδία διαφορετική, ιδιαίτερα όταν εφαρμόζεται στις αργοσύντομες μελωδίες. Προσδίδει σ' αυτές ευχάριστη κίνηση και εγρήγορση με κτυπητή ρυθμική αγωγή (χρονική αγωγή), τελειότερη και ακριβέστερη απόδοση του τονικού ρυθμού, που χαρακτηριστικό είναι η ομορφιά και η ξεχωριστή χάρη.

Συνεπτυγμένοι ρυθμοί είναι, ο τετράσημος, ο πεντάσημος, ο εξάσημος, ο επτάσημος, ο οκτάσημος και ο εννεάσημος. Η χρήση των ρυθμών αυτών γίνεται ιδιαίτερα στα δημοτικά τραγούδια.

Σε όλους τους συνεπτυγμένους ρυθμούς το μέτρο χωρίζεται με μια διαστολή και ένα μικρό τόξο από πάνω . Το τέλος του μέτρου σημειώνεται με μια διπλή διαστολή ||.

π.χ. ||  ||

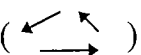
1. Ο συνεπτυγμένος τετράσημος προκύπτει από τη σύμπτυξη δύο μέτρων απλού δίσημου σε ένα:

||  || 2/2

Στην Ευρωπαϊκή μουσική σημειώνεται με το μέτρο αυτό (ψ).

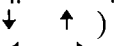
2. Ο εξάσημος συνεπτυγμένος προκύπτει από τη σύμπτυξη τριών απλών δισήμων μέτρων ή δύο τρισήμων μέτρων

47. Βλ. Μαργαζιώτη, Δ. Ι, «Θεωρητικόν Βυζ. Ἐκκλ. Μουσικῆς», Αθήνα 1958 σελ. 61-66.

π.χ. $\parallel \text{—} \widehat{\text{—}} \text{—} \widehat{\text{—}} \text{—} \parallel$ 3/2 εκτελείται σε τρεις κινήσεις ()

ή $\parallel \text{—} \text{—} \widehat{\text{—}} \text{—} \text{—} \parallel$

εκτελείται σε δύο κινήσεις (1↓↑2).

3. Ο οκτάσημος προκύπτει από τη σύμπτυξη τεσσάρων μέτρων του απλού δισήμου. Σημειώνεται με τον αριθμό 8 και εκτελείται με τέσσερις κινήσεις ()

$\parallel \text{—} \widehat{\text{—}} \text{—} \widehat{\text{—}} \text{—} \widehat{\text{—}} \text{—} \parallel$

4. Ο πεντάσημος συνεπτυγμένος προκύπτει από τη σύμπτυξη ενός απλού τρισήμου και ενός δισήμου. Σημειώνεται με τον αριθμό πέντε και εκτελείται σε δύο κινήσεις. (1↓↑2).

Η πρώτη κίνηση είναι μεγαλύτερη από τη δεύτερη

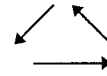
$\parallel \text{—} \text{—} \widehat{\text{—}} \text{—} \text{—} \parallel$ 5/4 ενώ σε σπάνιες περιπτώσεις είναι

δυνατό ο δίσημος να προηγείται του τρισήμου :

$\parallel \text{—} \widehat{\text{—}} \text{—} \text{—} \text{—} \parallel$ 5/4 ή 5/8

5. Ο επτάσημος συνεπτυγμένος προκύπτει από τη σύμπτυξη ενός απλού τρισήμου και δύο απλών δισήμων. Σημειώνεται με τον αριθμό (7) και εκτελείται σε τρεις κινήσεις. Η πρώτη κίνηση είναι μεγαλύτερη από τις άλλες δύο:

$\parallel \text{—} \text{—} \widehat{\text{—}} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \parallel$ 7/8 ή 7/4



Σε σπάνιες περιπτώσεις είναι δυνατό να προηγούνται οι δύο δίσημοι και να ακολουθεί ο τρίσημος :

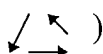
$\parallel \text{—} \text{—} \text{—} \widehat{\text{—}} \text{—} \text{—} \parallel$

Ο Επτάσημος ονομάζεται και **Καλαματιανός** (7/8).

6. Ο εννεάσημος συνεπτυγμένος προκύπτει από τη σύμπτυξη ενός απλού τρισήμου και τριών απλών δισήμων π.χ.

$\parallel \text{—} \text{—} \widehat{\text{—}} \text{—} \widehat{\text{—}} \text{—} \widehat{\text{—}} \text{—} \parallel$

7. Υπάρχει περίπτωση ο εννεάσημος να προκύπτει από τη σύμπτυξη τριών απλών τρισήμων (Ποντιακά τραγούδια) π.χ.

$\parallel \text{—} \text{—} \widehat{\text{—}} \text{—} \text{—} \widehat{\text{—}} \text{—} \text{—} \parallel$ μετρείται σε τρεις κινήσεις. ()

Για να χωρίσουμε ένα μουσικό κείμενο σε ρυθμό (απλό ή **συνεπτυγμένο**) παίρνουμε τις τονιζόμενες συλλαβές του κειμένου που είναι η θέση του κάθε μέτρου και ανάλογα με τις συλλαβές καθορίζουμε τα μέτρα π.χ.

$\frac{8}{q}$ Πα — $\frac{8}{q}$ Δο ξ α σοι $\frac{8}{q}$ τω δει ει ξ α αν τι ι
 $\frac{4}{q}$ το ο φω ω ως $\frac{8}{q}$ δο ξ α εν υ υ ψι ι ι στοις
 $\frac{6}{q}$ θε ε ε ω ω και $\frac{4}{q}$ ε πι γη ης ει ρη η η
 $\frac{8}{q}$ η νη εν αν θρω ω ποι ο ις ε ευ δο ο κι α

Στο πιο πάνω παράδειγμα λαμβάνεται σα βάση οκτάσημος, όπου υπάρχει τονιζόμενη συλλαβή. Εκεί αρχίζει και το μέτρο: Στην πρώτη σειρά το πρώτο μέτρο είναι 8σημος, γιατί από την πρώτη τονιζόμενη συλλαβή **Δό** μέχρι την δεύτερη τονιζόμενη συλλαβή **δει** μεσολαβούν 4 χρόνοι. Το ίδιο συμβαίνει και στο δεύτερο οκτάσημο. Το τρίτο μέτρο είναι 4σημος γιατί από την τονιζόμενη συλλαβή **εω** μέχρι την επομένη συλλαβή **εω** μεσολαβούν 2 χρόνοι. Η ίδια μέτρηση ισχύει για τον καθορισμό των υπόλοιπων μέτρων σε 6σημο, 8σημο κ.λ.π

Παράδειγμα με 9σημο από την καταβασία Σταυρόν χαράξας.

$\frac{9}{q}$ την δε ε ε ε πι στρε πτι ι κως $\frac{4}{q}$ Φα ρα ω
 $\frac{6}{q}$ τοι ο ις αρ μα α σι κρο τη η σας η η νω ω σε

Παράδειγμα με 7σημο από τις καταβασίες «Χριστός γεννᾶται»

$\frac{7}{q}$ α σα α α α τε ε τω ω Κυ ρι ω

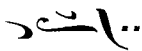
Παράδειγμα με 5σημο από τη δοξολογία ἱ' Α «Π.Βυζαντίου».

$\frac{5}{q}$ Γε νοι το Κυ ρι ι ε το

Για να κατορθώσει λοιπόν ο σπουδαστής να χωρίζει μόνος του τους διάφορους συνεπτηγμένους ρυθμούς πρέπει να έχει σαν οδηγό τις τονιζόμενες συλλαβές των διαφόρων λέξεων. Εκεί που τονίζεται η λέξη θα χωρίζει το μέτρο, ώστε η θέση να συμπίπτει με τον τονισμό.

Υπάρχει περίπτωση να συμπίπτουν δύο τονισμοί μαζί, τότε συνήθως ο πρώτος τονισμός θα υποχωρεί για χάρη του δευτέρου. Επίσης, όταν η λέξη επεκτείνεται και δεν υπάρχει τονισμός για να σχηματισθεί και να αρχίσει το νέο μέτρο, τότε ο τονισμός της λέξης αντικαθίσταται με κάποιο τονισμό της μουσικής, δηλαδή με κάποιο χαρακτήρα ποσότητας που παίρνει βαρεία, ή ψηφιστό, ή πεταστή κ.λ.π. π.χ.

$\overset{\Delta}{\underset{\delta\lambda}{\text{A}}} \overset{8}{\text{—}} \overset{\Gamma}{\text{α}} \overset{\text{—}}{\text{γ}} \overset{\text{—}}{\text{ι}} \overset{\text{—}}{\text{ο}} \overset{\text{—}}{\text{ο}} \overset{\text{—}}{\text{ς}} \overset{\text{—}}{\text{ε}} \overset{4}{\text{—}} \text{Kυ} \overset{\text{—}}{\text{υ}} \overset{\text{—}}{\text{υ}} \overset{\text{—}}{\text{υ}} \overset{\text{—}}{\text{υ}} \overset{8}{\text{—}} \overset{\text{—}}{\text{ρι}} \overset{\text{—}}{\text{ι}}$



ι ε

Κατά το χωρισμό των μέτρων πρέπει να έχουμε υπόψη μας ότι ο τονισμός θεωρείται σαν να μην υπάρχει:

1. Των ακλίτων λέξεων (προθέσεις, σύνδεσμοι, επιφωνήματα).
2. Των άρθρων (του, της, των) και,
3. Των μονοσυλλάβων αντωνυμιών (σου, μου, του). Θα θεωρούνται σαν δευτερεύοντες τονισμοί, όταν υπάρχει ανάγκη να συγκριθούν με τον τονισμό άλλων κυριωτέρων λέξεων και θα υποχωρούν προ αυτών⁴⁸.

ΕΛΛΙΠΕΣ ΜΕΤΡΟ

Ελλιπές ονομάζεται το μέτρο που του λείπουν ένα ή περισσότερα μέρη ανάλογα με την αξία του. Αυτό συμβαίνει κυρίως στην αρχή ενός μουσικού κομματιού και συμπληρώνεται συνήθως από το τελευταίο μέτρο του ίδιου μουσικού κομματιού.

Ειδική μορφή του ελλιπούς μέτρου είναι το λεγόμενο μέτρο άρσης που χρησιμοποιεί φθόγγο στην άρση και παύση στους υπόλοιπους

χρόνους π.χ. $\overset{\nu}{\underset{\delta\lambda}{\text{A}}} \text{—} | \text{—} \overset{\text{—}}{\text{ν}} \overset{\text{—}}{\text{μ}} \overset{\text{—}}{\text{φ}} \overset{\text{—}}{\text{ε}} \overset{\text{—}}{\text{τ}} \overset{\text{—}}{\text{ε}} \overset{\text{—}}{\text{Π}} \overset{\text{—}}{\text{α}} \overset{\text{—}}{\text{ρ}} \overset{\text{—}}{\text{θ}} \overset{\text{—}}{\text{ε}} \overset{\text{—}}{\text{ν}} \overset{\nu}{\text{—}} \overset{\text{—}}{\text{ε}}$

ΡΥΘΜΟΣ ΤΗΣ ΕΜΜΕΛΟΥΣ ΑΠΑΓΓΕΛΙΑΣ

Η εμμελής απαγγελία είναι μεταξύ πεζού και μέλους και κατά κανόνα άρρυθμος. Έχουμε τη δυνατότητα και σ' αυτήν να διαχωρίσουμε μέτρα

48. Οι παλαιότερες εκδόσεις αγνοούν το χωρισμό και τη σήμανση των μέτρων. Απλώς στην αρχή των κρατημάτων σημειώνουν τη μεταβολή της χρονικής αγωγής έτσι : ($\overset{\Gamma}{\text{x}}$).

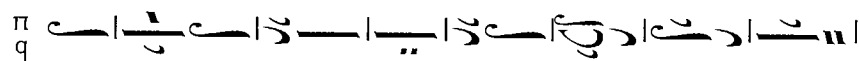
ανόμοια και ιδιαίτερα Δισήμους, Τρισήμους και Τετρασήμους. Η χρονική αγωγή αυτής είναι η ταχεία ή ταχυτάτη. Παραδείγματα εμμελούς απαγγελίας, μπορεί κάποιος να βρει στο «Λειτουργικό», Κ. Ψάχου (Αθήνα 1905) και στο Μουσικό Πανδέκτη τόμ. Δ (Αθήνα 1936).

ΜΕΤΑΒΟΛΗ ΡΥΘΜΟΥ

Η μεταβολή του ρυθμού δε συνηθίζεται στην Βυζαντινή μουσική. Ορισμένες περιπτώσεις μεταβολής ρυθμού μπορεί κάποιος να βρει στα κρατήματα των αργών μαθημάτων (π.χ. το οκτώηχο Θεοτοκίο του Πέτρου Μπερεκέτη) τα οποία πολλοί συνηθίζουν να ψάλλουν με τρίσημο ρυθμό. Στη μεταβολή ρυθμού η χρονική αγωγή από μέτρια γίνεται ταχεία και παρασημαίνεται έτσι. $\frac{1}{x}$ $\frac{1}{x}$

Εκτός όμως από αυτές τις περιπτώσεις και άλλα μέλη επιδέχονται ρυθμική μεταβολή, με την οποία προσαρμόζονται κατάλληλα σε τρίσημο ρυθμό, χωρίς να μεταβληθεί το μέλος.

π.χ. Ρυθμός ΟΙ $\frac{1}{x}$ Ήχος $\frac{1}{q}$ Πα



του λι θου σφραγι σθεν τος υ πο των Ι ου δαι αι

$\frac{1}{q}$ $\frac{\Delta}{\delta}$
ων

ΗΘΟΣ ΤΟΥ ΡΥΘΜΟΥ

Η εντύπωση που δίνει ο ρυθμός, γενικά είναι η τάξη και η συμμετρία που πάντα είναι ευάρεστη στην ακοή. Όπως η μελωδία, όμοια και ο ρυθμός παράγει ήθος διασταλτικό ή συσταλτικό ή ησυχαστικό. Ο Τετράσημος ρυθμός συνήθως παράγει ήθος ησυχαστικό ή συσταλτικό ο δε Τρίσημος ήθος διασταλτικό. Στα Σύνθετα ή μικτά μέτρα το ήθος εξαρτάται περισσότερο από το είδος του μέλους και από τη χρονική αγωγή. π.χ. οι ρυθμικές κρούσεις στα κρουστά όργανα (Τύμπανο) προσελκύουν την προσοχή και μπορούν να εμπνεύσουν- ανάλογα με την ταχύτητα ή τη βραδύτητα του ρυθμού- είτε ενθουσιασμό και ορμή, είτε πένθιμα συναισθήματα. Επίσης οι ρυθμικές κινήσεις στους χορούς παρέχουν ευχάριστη εντύπωση.





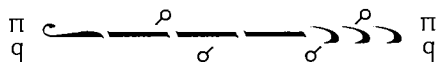
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ ΣΗΜΕΙΑ ΑΛΛΟΙΩΣΕΩΣ



λλοιώσεις λέγονται τα σύμβολα που αλλοιώνουν την οξύτητα των φθόγγων. Λέγονται και φθορικά σημεία γιατί φθείρουν το μέλος όπου τίθενται. Αυτά βασικά είναι δύο.

Η Δίεση (σ) και η Ύφεση (ρ).

Η Δίεση (σ) οξύνει τον φθόγγο κατά ένα ημιτόνιο. Η Ύφεση (ρ) βαρύνει (χαμηλώνει) τον φθόγγο κατά ένα ημιτόνιο.



Η Δίεση⁴⁹ και η Ύφεση λέγονται και κοινές φθορές ή κοινά σημεία αλλοιώσεως, γιατί δεν ανήκουν σε ορισμένο ήχο, αλλά τίθενται ελεύθερα σε όλους τους φθόγγους και όπου η ανάγκη της μελωδίας το απαιτεί.

Η Δίεση και η Ύφεση αλλοιώνουν μόνο το φθόγγο του χαρακτήρα εκείνου στον οποίο έχουν τεθεί και ονομάζεται **ο φθόγγος αυτός αλλοιωμένος**.

Η Δίεση και η Ύφεση έχουν ληφθεί από την Ευρωπαϊκή Μουσική, και λαμβάνονται αόριστα κατά το Χρύσανθο ο οποίος λέγει: «Τα σημεία αυτά λαμβάνονται αόριστα στα διαστήματα τα οποία είναι μεγαλύτερα ή μικρότερα από τον τόνο, αλλά όταν όμως ζητείται ακριβής έρευνα γι' αυτά, σημειώνουμε τις εξής Διέσεις και υφέσεις, οι οποίες απαιτούν προσθήκη ή αφαίρεση τεταρτομορίων, τριτημορίων κ.λ.π.»

Η λέξη Δίεση συναντιέται και στους αρχαίους μουσικούς. Οι Πυθαγόρειοι, δίεση ονόμαζαν το σημερινό ημιτόνιο, το οποίο θεωρούσαν **μελωδητόν διάστημα** (Θέων ο Σμυρναίος σελ. 66, 56, 55): «Τούτου δέ (του ἡμιτονίου) ἔλαττον οὐδέν μελωδεῖται διάστημα. Κἄν πολλοὶ τοῦτο ἠγνόησαν» (Σχ. Αριστόξ. από τον Βίντσεντ, σελ. 10).

Εδώ πρέπει να σημειώσουμε και να αναφέρουμε, ότι οι αρχαίοι Έλληνες διαιρούσαν τον τόνο σε δύο άνισα μέρη, από τα οποία το μεγα-

49. α) Αθανασόπουλου, Γ. Δ., «Θεωρία καὶ πράξις τῆς Β.Μ.», Πάτρα 1950 σελ. 111-116. β) Καψάσκη, ΣΠ. «Μικρόν Θεωρητικόν», εκδ. 1950 σελ. 57-58. γ) Αθανασιάδη Δ. - Μαυρουδή Π., «Ἡ Τέχνη τῆς Μουσικῆς», 1989 σελ. 49. δ) Παναγιωτόπουλου, Γ. Δ., «Θεωρία καὶ πράξις τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς», 1947 σελ. 91-97. ε) Χουρμουζίου, Στυλ., «Δαμασκηνός, Θεωρητικόν πλήρες τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς», Λευκωσία-Κύπρου 1934, σελ. 48.

λύτερο ονομαζόταν **αποτομή**, το δε μικρότερο **λείμμα**. Και τα δύο όμως αυτά τμήματα ονομαζόνταν κοινά **ημίτονα**. Ο Ευκλείδης λέγει: «οὐκ ἄρα διαιρεθήσεται ὁ τόνος εἰς ἴσα» και ο Γαυδέντιος: «Τὸ ἡμιτόνιον οὐκ ἔστιν ἀκριβῶς ἡμιτόνιον».

Ἡ Ευρωπαϊκὴ μουσικὴ ἔχει ημιτόνιους υφέσεις και διέσεις. Κατὰ το Χρῦσανθο «αι υφέσεις των Ευρωπαϊῶν ὀλαι σχεδόν εἶναι ολίγω βαρύτεραι ἀπὸ τας ημετέρας υφέσεις».

Υπάρχει η θεωρία ὅπου εἶναι δυνατόν, τουλάχιστον θεωρητικά, να διαιρέσουμε τον τόνο **σε τριτημόρια και τεταρτημόρια**. Ἔτσι μπορούμε να ἔχουμε Υφέσεις και Διέσεις **τριτημόριους (1/3 ἢ 2/3 του τόνου) και τεταρτημόριους (1/4 ἢ 2/4 ἢ 3/4) του τόνου**.

Τη θεωρία αὐτή η **Πατριαρχικὴ μουσικὴ Επιτροπὴ του 1881** καταργεῖ (τις τεταρτημόριες και τριτομόριες υφέσεις και διέσεις) και προχωρεῖ στη διαίρεση του μείζονα τόνου σε εκτημόρια. Ορίζει διέσεις και υφέσεις: **Απλές, μονόγραμμες, και δίγραμμες**.

Οι απλές διέσεις ἢ υφέσεις ($\overset{\circ}{\rho}$ σ) οξύνουν ἢ βαρύνουν κατὰ δύο γραμμές ἢ κόμματα ἢ ηχητικά μόρια οι μονόγραμμες διέσεις ἢ υφέσεις ($\overset{\circ}{\rho}$ σ) οξύνουν ἢ βαρύνουν κατὰ τέσσερις γραμμές ἢ ηχητικά μόρια. Οι δίγραμμες διέσεις και υφέσεις ($\overset{\circ}{\rho}$ σ) οξύνουν ἢ βαρύνουν κατὰ ἕξι γραμμές ἢ ηχητικά μόρια.

Ἀποψή μας, για τη σωστότερη θεωρητικὴ παράσταση του μουσικοῦ κειμένου, πρέπει να σημειώνεται η ακριβὴς διαίρεση του τόνου με τις απλές, μονόγραμμες, δίγραμμες διέσεις ἢ υφέσεις.

Επειδὴ ὅμως εἶναι πολὺ δυσχερὴς και προβληματικὴ η ἀπόδοση των μικρότατων αὐτῶν υποδιαιρέσεων του τόνου με τη φωνή και ασύλληπτη η διάκριση αὐτῶν στην ακοή, στη Βυζαντινὴ μουσικὴ εἶναι εὐχρηστες η ημίτονα Ὑφεση και Δίεση.

Στα Βυζαντινά μέλη δεν τίθεται ποτέ ὕφεση στους φθόγγους Γα και Νη.

Τίθεται ὅμως δίεση στους φθόγγους Βου και Ζω, ὁπότε τα διαστήματα Βου-Γα και Ζω-Νη γίνονται ημίτονα.

Τόνος **ημιόλιος** (ἡμιση και ὀλος) εἶναι αὐτός που αποτελείται ἀπὸ ἕνα και μισό τόνο. Λέγεται και **τριμητόνιο** γιατί ἰσοδυναμεῖ με τρία ημίτονα.

ΓΕΝΙΚΗ ΥΦΕΣΗ ΚΑΙ ΔΙΕΣΗ

Εκτός από τις πιο πάνω αλλοιώσεις έχουμε την **γενική ύφεση** (♀) και την **γενική δίεση** (♂) (λέγονται και διαρκείς).

Τα σημεία αυτά τίθενται σε ορισμένο φθόγγο.

Η γενική ύφεση (♀) τίθεται στον ΚΕ και ζητά (τον ανιόντα) ΖΩ με ύφεση.

Η γενική (διαρκής) ύφεση μπορεί να τεθεί και σε άλλο οποιονδήποτε φθόγγο, αρκεί ο πρώτος αναβαίνων φθόγγος, ο οποίος συναντιέται μετά το φθόγγο που έχει την γενική ύφεση να εκτελείται με ύφεση.

Η γενική ύφεση λύνεται από μια φθορά διατονική, χρωματική ή ανεξάρτητη.

Η γενική (ή διαρκής) δίεση (♂) τίθεται στον Γα και ζητά τον (κατιόντα) Βου με δίεση.

Η γενική δίεση μπορεί να τεθεί εκτός από τον φθόγγο Γα και σε άλλο οποιονδήποτε φθόγγο, αρκεί ο πρώτος καταβαίνων φθόγγος, ο οποίος θα συναντιέται μετά το φθόγγο, ο οποίος θα έχει την (διαρκή) γενική δίεση, να εκτελείται με δίεση.

Η γενική δίεση λύνεται με μια άλλη οποιαδήποτε φθορά διατονική, χρωματική ή ανεξάρτητη.

Η γενική (διαρκής) ύφεση και δίεση δεν είναι πολύ εύχρηστος. Κύρια τη συναντάμε στα μέλη του Γ' ήχου. π.χ.



Θου Κυ ρι ε φυ λα κη ν τ ω στο μα τι μου και



θυ υ ραν περι ο χης Πε ρι τα χει λη μου


[οι ευρισκόμενες διέσεις και υφέσεις είναι ανάλυση της ενέργειας της γενικής διέσης και ύφεσης]





ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ

ΠΕΡΙ ΗΧΩΝ

 ι μελωδίες⁵⁰ της εκκλησιαστικής μουσικής ψάλλονται με διαφορετικούς τρόπους και διακρίνονται μεταξύ τους από ορισμένα στοιχεία, που δημιουργούν διαφορετικό άκουσμα.

Ήχος στη Βυζαντινή μουσική είναι η πορεία της μελωδίας, που προχωρεί κατά ένα ξεχωριστό τρόπο και έχει ορισμένα διακριτικά γνωρίσματα (απήχημα, κλίμαξ, δεσπόμενες φθόγγοι κ.λ.π.)⁵¹.

Στην αρχαία ελληνική μουσική ο ήχος ονομαζόταν τρόπος (απ' όπου προήλθε και η λέξη τροπάριο). Από τους πολλούς τρόπους, που είχε η αρχαία ελληνική μουσική, η Εκκλησία διάλεξε μόνον οκτώ (8). (Εκείνους που είναι κατάλληλοι για το σκοπό της και την ιερή της μελωδία) και ήσαν ο Δώριος, Λύδιος, Φρύγιος, Μιξολύδιος, Υποδώριος, Υπολύδιος, Υποφρύγιος, Υπομιξολύδιος.

Οι οκτώ ήχοι της βυζαντινής μουσικής έχουν τα παρακάτω ονόματα:

- Πρώτος** - Πλάγιος του πρώτου
- Δεύτερος** - Πλάγιος του δευτέρου
- Τρίτος** - Βαρύς
- Τέταρτος** - Πλάγιος του τετάρτου

Οι ήχοι Πρώτος, Δεύτερος, Τρίτος, και Τέταρτος είναι οι αρχικοί και πρωτεύοντες που ονομάζονται **Κύριοι** Ήχοι. Από αυτούς παράγονται οι πλάγιοι. Λέγονται **Πλάγιοι** διότι η μελωδία τους κλείνει (πλαγιάζει) προς τους χαμηλότερους φθόγγους. Π.χ. Ο πλάγιος πρώτος έχει σαν βάση τον Πα δηλαδή τέσσερις φθόγγους χαμηλότερα από την παλαιά βάση του πρώτου ήχου που ήταν ο φθόγγος Κε. Ο Πλάγιος δεύτερος έχει σαν βάση τον Πα. Ο Βαρύς έχει σαν βάση τον χαμηλό Ζω και ο Πλάγιος Τέταρτος τον Νη.

Η θεωρία⁵², ότι οι πλάγιοι ήχοι απέχουν κατά τετρατονία κατιούσα από τους κύριους ήχους, οι δε κύριοι ήχοι κατά τετρατονία ανιούσα από

50. Αθανασόπουλου Δ. Γ., «Θεωρία και Πράξεις της Β. Μ.» Πάτρα 1950, σελ. 105-109. Παναγιωτόπουλου Δημ., «Θεωρία και Πράξεις της Βυζ. Εκκλ. Μουσικής», σελ. 123-133.

51. Δεν πρέπει να γίνεται σύγχυση στην έννοια της λέξεως ήχος, σαν μουσικού τρόπου, με την έννοια του ήχου σαν αίτιο, που διεγείρει το αίσθημα της ακοής.

52. Ψάχου Α. Κ., «Το οκτάηχο σύστημα της Βυζ. Μουσικής Εκκλ. και Δημώδους», Επιμέλεια-Έκδοση 1980. Χατζηθεοδώρου Ι. Γ., σελ. 21-23. 94-95.

τους πλαγίους ήχους, ισχύει μόνο για τους τέσσερις διατονικούς ήχους. Διότι πραγματικά οι ήχοι Πρώτος και Τέταρτος απέχουν κατά τετρατονία ανιούσα από τους Πλάγιους ήχους, οι δε πλάγιοι κατά τετρατονία κατιούσα από τους κυρίους ήχους.

Για τους υπόλοιπους τέσσερις ήχους η θεωρία (κανόνας) αυτή είναι ανεφάρμοστη, διότι γι' αυτούς ισχύουν άλλοι κανόνες, παραπλήσιοι με τις θεωρίες των αρχαίων, που η άγνοιά τους, ώθησε ορισμένους νεώτερους μουσικούς να μεταβάλουν τις βάσεις μερικών ήχων, όπως του Δευτέρου επί του Κε, του Πλαγίου Δευτέρου επί του Νη κ.λ.π, π.χ. ο πρώτος ήχος σε ορισμένα μουσικά μαθήματα διατήρησε την αρχική του βάση που απηχείται έτσι: $\frac{\kappa}{\rho} \rightsquigarrow \frac{\text{---}}{\Gamma} \rightsquigarrow \text{Ήχος } \frac{\zeta}{\rho} \frac{\rho}{\text{---}}$

Γνωστά μελωδήματα είναι το «Γεύσασθε» Ιωαν. Κλαδά, το «Θεαρχίω νεύματι» Ιακώβου Πρωτοψάλτου, η «Δοξολογία» του ιδίου, το Κοινωνικό Χριστουγέννων «Λύτρωσιν απέστειλε» Δανιήλ Πρωτοψάλτου κ. ά.

Οι ήχοι Πρώτος και Πλάγιος του Πρώτου, ο Τέταρτος και ο Πλάγιος του Τετάρτου ανήκουν στο **διατονικό γένος** (τόνος μείζων, ελάσσων, ελάχιστος).

Οι ήχοι Δεύτερος και Πλάγιος του Δευτέρου ανήκουν στο **χρωματικό γένος** (τόνος υπερμείζων αυξημένος, ελάχιστος ελαττωμένος, ελάχιστος).

Και τέλος οι ήχοι Τρίτος και Βαρύς ανήκουν στο **Εναρμόνιο γένος** (Τόνος, ημιτόνιο).

Παλιότερα οι Βυζαντινοί είχαν περισσότερες υποδιαιρέσεις των ήχων. Διαιρούσαν αυτούς σε **μέσους** (δύο φωνές κάτω από τον κύριο ήχο), **Παράμεσους** (μία φωνή κάτω από το Μέσο), **δίφωνους** (δύο φωνές κάτω από τον Κύριο), **Τρίφωνους** (τρεις φωνές πάνω), **Τετράφωνους** (τέσσερις φωνές πάνω). Η σχέση αυτή ίσχυε και για τους πλάγιους, με αντιστροφή των σχέσεών τους.

Οι διαιρέσεις αυτές των ήχων γινόντουσαν με βάση τη θεωρία του **Τροχού** των Βυζαντινών, που καθώρισαν ο Ιωάννης Κουκουζέλης και ο Ιωάννης Πλουσιαδηνός.

Η υποδιαίρεση αυτή των ήχων υπάρχει και στη σημερινή Βυζαντινή Μουσική, όχι όμως με το πνεύμα του τροχού, αλλά ανάλογα με τις συμφωνίες που υπερισχύουν σε κάθε ήχο, και ανάλογα με τη σύσταση του μέλους και των ιδιωμάτων του.

Τα ιδιαίτερα αυτά γνωριστικά ιδιώματα και συστατικά του κάθε ήχου είναι,

το απήχημα, η κλίμακα, οι δεσπόζοντες φθόγγοι, οι καταλήξεις, οι μαρτυρίες, οι ιδιοματισμοί και οι έλξεις για τις οποίες μιλούν όλα τα θεωρητικά έργα από την εποχή του Χρυσάνθου καί έπειτα. Πρέπει να αναφέρουμε, ότι εκτός από τα κύρια συστατικά υπάρχουν και άλλα δευτερεύοντα που διαμορφώνουν το ήθος κάθε ήχου και τον παρουσιάζουν διαφορετικό από τους άλλους, με πολλά ιδιαίτερα γνωριστικά στοιχεία. Αυτά είναι το **ποσόν, ποιόν, τα διαστήματα, ο χρόνος, ο ρυθμός, η χρονική αγωγή και ο τρόπος.**

Η αραβοπερσική μουσική έχει τους ίδιους ήχους της Βυζαντινής που τους ονομάζει **Μακάμια**. Έτσι ο **Ουσάκ** ανήκει στον Πρώτο ήχο. **Σαμπάχ**, θέλει τον Δι με ύφεση και ανήκει στον Πρώτο ήχο (Παθητικός). **Μουχαγιέρ**, αρχίζει από τον άνω Πα και ανήκει στον Πρώτο ήχο. **Χουζάμ**, με κατάληξη στον Βου ανήκει στον Δεύτερο ήχο. **Καρτσιγάρ**, είναι ο Δευτερόπρωτος ήχος. **Τσαρκιάχ** είναι ο Τρίτος ήχος. **Νεβά**, αρχίζει από τον Δι και ανήκει στον Τέταρτο ήχο. **Γεγκιάχ**, με κατάληξη στον κάτω Δι, ανήκει στον Τέταρτο ήχο. **Σεγκιάχ** είναι ο Λέγετος και ανήκει στον Τέταρτο ήχο. **Ντουγκιάχ** είναι ο ήχος Πλάγιος του Πρώτου. Άλλος **Ντουγκιάχ** έχει κλίμακα του Πρώτου ήχου. **Χουσεϊνί**, με κατάληξη στον Κε, ανήκει στον Πρώτο Τετράφωνο του Πλαγίου Πρώτου. **Ασηράν**, με κατάληξη στον Δι, ανήκει στον Πλάγιο του Πρώτου. **Χιτζάζ** είναι ο ήχος Πλάγιος του Δευτέρου. **Πεστεγκιάρ** είναι ο τετράφωνος ήχος Βαρύς. **Αρακ** εκ του κάτω Ζω είναι ο ήχος Βαρύς. **Εβίτζ** αρχόμενος από τον άνω Ζω ανήκει στον Βαρύ ήχο. **Ράστ** είναι ο Πλάγιος του Τετάρτου. **Χιτζασκιάρ** ανήκει στον χρωματικό Πλάγιο Τέταρτο ήχο από τον άνω Νη. **Σουζινάκ** με φθορά του Δευτέρου ήχου στον Δι ανήκει στον Πλάγιο Τέταρτο. Με την ένωση όμως αυτών, σχηματίζονται κύρια γύρω στα ενενήντα (90) μικρότερα Μακάμια π.χ. **Νήμια, Σοπχέδες, κ.λπ.**





ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ

ΣΥΣΤΑΤΙΚΑ ΤΩΝ ΗΧΩΝ



Οι ήχοι διακρίνονται από ορισμένα στοιχεία, που ονομάζονται συστατικά ή χαρακτηριστικά των ήχων και είναι: **1. Το απήχημα, 2. Η κλίμακα. 3. Οι δεσπόζοντες φθόγγοι. 4. Οι καταλήξεις. 5. Οι μαρτυρίες. 6. Οι ιδιοματισμοί και 7. Οι έλξεις.**

1. **Απήχημα** είναι μουσική φράση, που λέγεται στην αρχή της μελωδίας και χρησιμεύει σαν εισαγωγή στον ήχο. (Σαν προετοιμασία του ήχου) π.χ. ανανές, νέανες, νεχέανες, νανά, άγια, νε κ.λ.π. Στις μέρες μας επικρατεί σαν απήχημα η Συλλαβή (νε)

2. **Κλίμακα** (Σκάλα) είναι η συνεχής ανάβαση και κατάβαση οκτώ φθόγγων διαφορετικής οξύτητας. Κάθε ήχος έχει τη δική του κλίμακα, που χωρίζεται σε δύο όμοια τετράχορδα, το βαρύ και το οξύ, που ενώνονται με το διαζευκτικό ή προσλαμβανόμενο τόνο.

3. **Δεσπόζοντες φθόγγοι** είναι αυτοί, που επαναλαμβάνονται συχνότερα από τους άλλους φθόγγους.

4. **Καταλήξεις** είναι στερεότυποι τρόποι, που τελειώνουν οι μουσικές φράσεις. Οι καταλήξεις διακρίνονται σε α) **Ατελείς**, που αντιστοιχούν με τα κόμματα και τις άνω τελείες. β) **Εντελείς** που αντιστοιχούν στις τελείες (φθόγγος βάσης). γ) **Τελικές**, που δείχνουν το τέλος του μουσικού κειμένου.

5. **Μαρτυρίες** είναι σημεία που φανερώνουν το όνομα των φθόγγων. Οι μαρτυρίες διακρίνονται α) Στις **αρκτικές**, που τίθενται στην αρχή της μελωδίας. β) **Ενδιάμεσες**, που τίθενται στην διάρκεια της μελωδίας.

6. **Ιδιοματισμοί** είναι διάφορες ιδιορρυθμίες που παρουσιάζονται σε μια μελωδία.

7. **Έλξεις** είναι η ιδιότητα που έχουν ορισμένοι φθόγγοι να έλκονται ψηλότερα ή χαμηλότερα.





ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΒΔΟΜΟ

ΠΕΡΙ ΓΕΝΩΝ

Τέλος⁵³ στη μουσική είναι το σύνολο ήχων, που χρησιμοποιούν την ίδια κλίμακα και τα ίδια ή συγγενή τετράχορδα. Τα γένη που χρησιμοποιούνται στη Βυζαντινή Μουσική είναι τρία:

1. Το διατονικό. 2. Το χρωματικό. 3. Το εναρμόνιο.

Στην Ελληνική Μουσική ανέκαθεν υπήρχαν Γένη, με την ονομασία Διάτονον, Χρώμα και Αρμονία, που διασώθηκαν στη Βυζαντινή Μουσική με τα ονόματα **Διατονικόν, Χρωματικόν και Εναρμόνιον**. Βέβαια μπορεί να μη διασώθηκε η ακρίβεια των διαστημάτων κάθε τετραχόρδου κατά το διάτονον, το χρώμα και την αρμονία, όμως οι μορφές των μεγάλων και μικρών διαστημάτων βρίσκονται σχεδόν στα αρχικά τετράχορδα των γενών και στις εξ αυτών παραγόμενες χρώες, που είναι οι ειδικές διαιρέσεις των Γενών.

Στη Βυζαντινή Μουσική το Διατονικό Γένος είναι η αρχική βάση, από την οποία με ορισμένες μετακινήσεις των μη ακραίων φθόγγων των τετραχόρδων της διατονικής κλίμακας, παράγονται τα χρωματικά και εναρμόνια τετράχορδα. Από το διατονικό τετράχορδο Δι-Κε-Ζω-Νη παράγεται το χρωματικό τετράχορδο του Δευτέρου ήχου εάν τοποθετή-σουμε ύφεση στον Κε.

Από το διατονικό τετράχορδο Πα-Βου-Γα-Δι παράγεται το χρωματικό τετράχορδο του Πλαγίου Δευτέρου εάν τοποθετήσουμε ύφεση στον Βου και δίεση στον Γα.

Από το διατονικό τετράχορδο Πα-Βου-Γα-Δι παράγονται δύο εναρμόνια τετράχορδα.

α) Εάν τοποθετήσουμε την εναρμόνια φθορά (ρ) στον Βου έτσι:

ρ
Πα-Βου-Γα-Δι και

53. Παναγιωτόπουλου Γ. Δημ., «Η Θεωρία και Πράξεις της Βυζ. Εκκλ. Μουσικής», σελ. 98-107.

Γεωργιάδου Β. Θεοδ., «Νέα Μέθοδος τῆς καθ' ἡμᾶς Ἐκκλ. Βυζ. Μουσικῆς», σελ. 39,40.

Ψάχου Α.Κ., «Το Οκτάηχο σύστημα της Βυζαντινῆς Μουσικῆς Εκκλησιαστικῆς και Δημῶδους», Επιμέλεια-Ἐκδοση 1980. Χατζηθεοδώρου Ι. Γ., σελ. 56-58.

β) Εάγ τοποθετήσουμε την εναρμόνια φθορά (\mathcal{P}) στον Γα έτσι: Πα-Βου-Γα-Δι.

Επίσης από το διατονικό τετράχορδο Γα-Δι-Κε-Ζω παράγονται τα τετράχορδα Τρίτου και Βαρύ ήχου εκ του Γα.

Θα μπορούσε κάποιος να ονομάσει το εναρμόνιο γένος **σκληρό διατονικό** όταν χρησιμοποιεί μείζονες τόνους και ημιτόνια, ενώ, σε αντίθεση, **μαλακό διατονικό**, όταν χρησιμοποιεί μείζονες, ελάσσονες και ελάχιστους τόνους.

Οι αρχαίοι χαρακτηρίζουν τα τρία γένη ως εξής: Αριστόξενος «πρῶτον μὲν οὖν καὶ πρεσβύτερον αὐτῶν θετέον τό Διάτονον· πρῶτόν τε αὐτοῦ ἢ τοῦ ἀνθρώπου φύσις προτυγχάνει· δεύτερον δέ τό χρωματικόν· τρίτον δέ καὶ ἀνώτατον τό Ἐναρμόνιον· τελευταῖον γάρ αὐτῶ καὶ μόλις μετὰ πολλοῦ πόνου συνεθίζεται ἢ αἰσθησις».

Ἄριστειδης Κοϊντιλιανός - «Τό μὲν διατονικόν γένος ἐστί σεμνόν καὶ μεγαλοπρεπές, τό χρωματικόν τερπνόν καὶ βακχικόν, καὶ τό ἔναρμόνιον χαῦνον καὶ παθητικόν»... «Τούτων τῶν τριῶν γενῶν φυσικώτερον μὲν ἐστί τό διάτονον· πᾶσι γάρ, καὶ τοῖς ἀπαιδεύτοις παντάπασι, μελωδιτόν ἐστί. Τεχνικώτατον δέ τό χρῶμα· παρὰ γάρ μόνοις μελωδεῖται τοῖς πεπαιδευμένοις. Ἄκριβέστερον δέ τό ἔναρμόνιον· παρὰ γάρ τοῖς ἐπιφανεστάτοις ἐν μουσικῇ τετύχηκε παραδοχῆς· τοῖς δέ λοιποῖς ἐστὶν ἀδύνατον ὄθεν ἀπέγνωσαν τινες τῶν κατὰ δίεσιν μελωδῖαν διὰ τῶν αὐτῶν ἀσθένειαν, παντελῶς ἀμελώδητον εἶναι τό διάστημα ὑπολαβόντες».

ΠΕΡΙ ΦΘΟΡΩΝ

Οι αρχαίοι **Βυζαντινοί μουσικοδιδάσκαλοι, επινόησαν** στη Βυζαντινή Μουσική τα φθορικά σημεία τα οποία μεταβάλλουν το ψαλλόμενο μέλος από διατονικό (φυσικό) σε χρωματικό ή εναρμόνιο ή και αντίθετα από χρωματικό σε διατονικό. Οι μεταβολές αυτές που έγιναν στα διάφορα μέλη, επέφεραν μεγάλη πρόοδο στην τέχνη της Βυζαντινής Μουσικής, η οποία κατανύσσει και ευχαριστεί σήμερα τις ψυχές των εκκλησιαζομένων.

Φθορές είναι σημεία, που μεταβάλλουν τη μελωδία κατά γένος, ήχο, φθόγγο, και σύστημα.

Οι φθορές διαφέρουν από τα σημεία αλλοιώσεως (υφέσεις -διέσεις) γιατί οι υφέσεις και διέσεις αλλοιώνουν ένα μόνο φθόγγο της κλίμακας, ενώ οι φθορές αλλοιώνουν ολόκληρη την κλίμακα. Στη Βυζαντινή μουσική χρησιμοποιούνται δεκατρείς (13) φθορές. Από αυτές, οκτώ (8)

ανήκουν στο διατονικό γένος, τέσσερις (4), στο χρωματικό και μια (1) στο εναρμόνιο γένος.

Φθορές διατονικού γένους: σε κάθε φθόγγο αντιστοιχεί μια φθορά.

ρ	φ	ξ	φ	α	ό	ξ	ρ
υ	π	θ	γ	Δ	κ	ζ	ν
δ	ρ	χ	γγ	δ	κ	γγ	γγ

Φθορές χρωματικού γένους

1. Δευτέρου ήχου:

- α) (^ϑ) τίθεται στους φθόγγους NH BOY ΔΙ ΖΩ
ϑ ϑ ϑ ϑ
- β) (^σ) τίθεται στους φθόγγους ΠΑ ΓΑ ΚΕ ΝΗ
σ σ σ σ

2. Πλαγίου Δευτέρου ήχου:

- α) (^ϑ) τίθεται στους φθόγγους ΠΑ ΚΕ
ϑ ϑ
- β) (^σ) τίθεται στο φθόγγο ΔΙ
σ

Φθορές εναρμόνιου γένους. Το εναρμόνιο γένος έχει μια φθορά(^σ), που τίθεται στους φθόγγους Ζω, Γα και σπάνια στον Βου.
σ σ σ

Διατονικό γένος είναι εκείνο, που η κλίμακά του αποτελείται από μείζονες, ελάσσονες, και ελάχιστους τόνους. Στο διατονικό γένος ανήκουν τέσσερις ήχοι: **Πρώτος, πλάγιος του πρώτου, τέταρτος και πλάγιος του τετάρτου.** Τα διαστήματα⁵⁴ των ήχων του διατονικού γένους είναι του αυτού είδους πιο κάτω φθορές:

ρ	φ	ξ	φ	α	ό	ξ	ρ
Νη	Πα	Βου	Γα	Δι	Κε	Ζω	Νη'

54. Νεώτεροι μουσικοί ορίζουν τα πιο πάνω διαστήματα σε τόνο (12), ημιτόνο (6), τόνο (12), τόνο (12), τόνο (12), ημιτόνιο (6), τόνο (12) κατά την ευρωπαϊκή κλίμακα του μείζονα τρόπου.

Σχήμα της Διατονικής κλίμακας από τον Πα

Α' Τετράχορδο

Β' Τετράχορδο

Προσλαμβανό-
μενος ή Διαζευκτι-
κός τόνος

10	8	12	12	10	8	12	
π q	β χ	γ γγ	Δ δδ	κ q	ζ' γγ	ν' γγ	π' q

Μαρτυρίες

Χρωματικό γένος. Σ' αυτό ανήκουν δύο ήχοι, ο Δεύτερος και ο Πλάγιος του Δευτέρου. Οι φθορές του χρωματικού γένους είναι τέσσερις: Δύο (2) του Δευτέρου ($\overset{\ominus}{\sigma}$), ($\overset{\sigma}{\sigma}$) και δύο του πλαγίου Δευτέρου ($\overset{\ominus}{\sigma}$), ($\overset{\sigma}{\sigma}$).

Οι μαρτυρίες του χρωματικού γένους αποτελούνται από τα αρχικά γράμματα των φθόγγων και από τέσσερα διακριτικά σημεία, που τα δύο είναι φθορές.

Τα διακριτικά σημεία του Β' ήχου είναι δύο: ($\overset{\sigma}{\sigma}$), ($\overset{\ominus}{\sigma}$), που εναλλάσσονται από φθόγγο σε φθόγγο.

Μαρτυρίες Β' ήχου: $\overset{\nu}{\sigma} \overset{\pi}{\sigma} \overset{\beta}{\sigma} \overset{\gamma}{\sigma} \overset{\Delta}{\sigma} \overset{\kappa}{\sigma} \overset{\zeta'}{\sigma} \overset{\nu'}{\sigma}$

Κλίμακα του Β' ήχου (Ονομάζεται μαλακή διότι δεν περιέχει μείζονες και ελάσσονες τόνους), με βάση το φθόγγο Νη. Η χρωματική κλίμακα του Β' ήχου προήλθε από τη διατονική κλίμακα με ύφεση στους φθόγγους Πα. Κε. Κάθε τετράχορδο της χρωματικής κλίμακας του Β' ήχου αποτελείται από δύο ελάχιστους τόνους και ένα υπερμείζονα (14 ηχητικά μόρια)⁵⁵.

55. Νεώτεροι μουσικοί θεωρητικοί ορίζουν τα διαστήματα σε ημιτόνιο (6), τριημιτόνιο (18), ημιτόνιο (6). Κατά τη γνώμη μου αυτός ο καθορισμός δεν είναι σωστός γιατί, ενώ η κλίμακα του Β' ήχου χαρακτηρίζεται σα μαλακή, με τον καθορισμό σε ημιτόνιο (6), τριημιτόνιο (18), ημιτόνιο (6) γίνεται σκληρή. Έπειτα ποιά θα είναι η διαφορά στο άκουσμα από τη σκληρή χρωματική κλίμακα του πλαγίου Δευτέρου; ασφαλώς καμιά. Τον ίδιο καθορισμό διαστημάτων κάνουν και για την κλίμακα του πλάγιου Β' έχοντας ίσως υπόψη τους τη διαίρεση της συγκερασμένης κλίμακας της ευρωπαϊκής μουσικής. (Ημιτ. Τριημ. ημιτ.).

Α' Τετράχορδο

Β' Τετράχορδο

Διαζεευκτικός
τόνος

8	14	8	12	8	14	8	
$\overset{\nu}{\curvearrowright} \sigma$	$\pi \sigma$	$\overset{\beta}{\curvearrowright} \sigma$	$\Gamma \sigma$	$\overset{\Delta}{\curvearrowright} \sigma$	$\kappa \sigma$	$\overset{z'}{\curvearrowright} \sigma$	$\overset{\nu'}{\curvearrowright} \sigma$

Μαρτυρίες

Τα διακριτικά σημεία του πλαγίου Δευτέρου είναι δύο (↷) (↸) και εναλλάσσονται.

Μαρτυρίες Πλάγιου Δευτέρου ήχου:

$\overset{\pi}{\curvearrowright} \sigma$ $\overset{\beta}{\curvearrowright} \sigma$ $\overset{\Gamma}{\curvearrowright} \sigma$ $\overset{\Delta}{\curvearrowright} \sigma$ $\overset{\kappa}{\curvearrowright} \sigma$ $\overset{z'}{\curvearrowright} \sigma$ $\overset{\nu'}{\curvearrowright} \sigma$ $\overset{\pi'}{\curvearrowright} \sigma$

Η κλίμακα του πλαγίου Δευτέρου ήχου (σκληρή) προήλθε από τη διατονική κλίμακα με ύφεση στους φθόγγους Βου, Ζω, και δίεση στους φθόγγους Γα, Νη. Κάθε τετράχορδο της σκληρής χρωματικής κλίμακας αποτελείται από ένα ημιτόνιο (6), ένα υπερμείζονα τόνο (20 ηχητικά μόρια) και ένα τεταρτημόριο του μείζονα τόνου (4 ηχητικά μόρια).

Α' Τετράχορδο

Β' τετράχορδο

Διαζεευκτικός
τόνος

Πα Βου	Γα Δι	Κε Ζω'	Νη' Πα'			
6	20	4	12	6	20	4

$\overset{\pi}{\curvearrowright} \sigma$ $\overset{\beta}{\curvearrowright} \sigma$ $\overset{\Gamma}{\curvearrowright} \sigma$ $\overset{\Delta}{\curvearrowright} \sigma$ $\overset{\kappa}{\curvearrowright} \sigma$ $\overset{z'}{\curvearrowright} \sigma$ $\overset{\nu'}{\curvearrowright} \sigma$ $\overset{\pi'}{\curvearrowright} \sigma$

π.χ. Με ύφεση στους φθόγγους Βου, Ζω και δίεση στους φθόγγους Γα, Νη, $\overset{\pi}{q} \overset{\sigma}{\curvearrowright} \overset{\sigma}{\curvearrowright} \overset{\sigma}{\curvearrowright} \overset{\sigma}{\curvearrowright} \overset{\sigma}{\curvearrowright} \overset{\sigma}{\curvearrowright} \overset{\sigma}{\curvearrowright} \overset{\pi}{q}$

αντικαθιστά η φθορά του πλαγίου Β' ήχου (↷)

$\overset{\pi}{q} \overset{\sigma}{\curvearrowright} \overset{\sigma}{\curvearrowright} \overset{\sigma}{\curvearrowright} \overset{\sigma}{\curvearrowright} \overset{\sigma}{\curvearrowright} \overset{\sigma}{\curvearrowright} \overset{\pi}{q}$

Τα διαστήματα των ήχων του χρωματικού γένους είναι συγγενικού είδους.

Εναρμόνιο γένος είναι εκείνο, που η κλίμακα αποτελείται από μείζονες (μεγάλους) τόνους και ημιτόνια. Το εναρμόνιο γένος έχει μια φθορά

που τίθεται στους φθόγγους Ζω, Γα, καί σπάνια στόν Βου (ρ). Όταν τεθεί η εναρμόνια φθορά στόν Ζω, θέλει αυτόν διαρκώς με ύφεση. Όταν τεθεί στον Γα, θέλει τον Βου διαρκώς με δίεση και όταν τεθεί στον Βου τον θέλει (αυτόν) διαρκώς με ύφεση.

Σημείωση: Το Εναρμόνιο γένος ουσιαστικά έχει μία φθορά (ρ) που ονοματοθετείται ως Ζω ύφεση. Έτσι σ'όποιον φθόγγο και αν τεθεί ονοματοθετείται ως Ζω ύφεση. Για πρακτικούς όμως λόγους και επειδή το αντί μας συνήθισε το τετράχορδο (Γα,Βου,Πα,Νη), λέμε όταν τεθεί στον Γα θέλει τον Βου με δίεση. Ενώ όταν τεθεί στο Βου είναι με ύφεση.

Στον Τρίτο ήχο, αντί της εναρμόνιας φθοράς χρησιμοποιούνται πολλές φορές τα δύο φθορικά σημεία που είναι: η γενική **ύφεση** (ρ) που τίθεται στον Κε και θέλει τον Ζω με ύφεση. Η γενική **δίεση** (δ) τίθεται στον Γα και θέλει τον Βου με δίεση.

Οι μαρτυρίες του εναρμονίου γένους σχηματίζονται από τα αρχικά γράμματα των φθόγγων και τα διακριτικά σημεία του διατονικού γένους. Τα διαστήματα των ήχων του εναρμονίου γένους είναι τα ίδια.

Κλίμακα του εναρμονίου γένους. Κάθε τετράχορδο αποτελείται από δύο μείζονες τόνους και ένα ημιτόνιο. Όταν η εναρμόνια φθορά τεθεί συγχρόνως στους φθόγγους Ζω, Βου, σχηματίζει κλίμακα εναρμόνια με δύο όμοια τετράχορδα που ενώνονται από το διαζευκτικό τόνο Βου-Γα.

Α' τετράχορδο

Β' τετράχορδο

Διαζευκτικός
τόνος

Ζω	Νη	Πα	Βου	Γα	Δι	Κε	Ζω
12	12	6	12	12	12	12	6

Μαρτυρίες	ζ	ν	π	β	γ	Δ	κ	ζ'
	ζζ	δζ	η	βζ	γγ	δδζ	κζ	ζζ'

Μικτές κλίμακες. Εκτός από τις καθαρές κλίμακες των τριών γενών, στην Εκκλησιαστική Μουσική γίνεται χρήση και μικτών κλιμάκων, που παράγονται με το συνδυασμό τετραχόρδων δύο γενών.





ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΟΓΔΩΟ

ΧΡΟΕΣ

Xρόα⁵⁶ είναι το σημείο, που αλλοιώνει ορισμένους φθόγγους του **διατονικού πενταχόρδου**, χωρίς να προσδιορίζει τον ήχο. Οι Χρόες που χρησιμοποιούνται στη Βυζαντινή Μουσική

είναι τρεις: 1. Ο **Zυγός** (♯) ή (Μουσταάρ).

2. Το **Κλιτόν** (♭) ή (Νισσαμπούρ) 3. Η **Σπάθη** ($\text{−}^{\text{Θ}}$) ή (χισάρ).

Σχετικά με τις Χρόες γνωρίζουμε, ότι, σε αντίθεση με τις φθορές που μας πηγαίνουν σε άλλο ήχο, αυτές αλλάζουν απλώς τη διαίρεση ενός διατονικού τετραχόρδου δίχως όμως να μας οδηγούν σε συγκεκριμένο ήχο.

Η Χρόα απλώς χρωματίζει το τετράχορδο ενός ήχου και από την ειδική αυτή διαίρεση των διαστημάτων του παράγεται άκουσμα νέο, που ενώ είναι διαφορετικό από τον καθαρό ήχο δεν απομακρύνεται από αυτόν. Για το λόγο αυτό, οι ήχοι και ιδιαίτερα οι διατονικοί της Βυζαντινής Μουσικής χρησιμοποιούν πολλές Χρόες, δηλαδή πολλούς χρωματισμούς των μελών τους. Επίσης μπορεί ο χρωματισμός αυτός να μας οδηγήσει σε άκουσμα συγγενικό άλλου ήχου διαφορετικού γένους. Ο λόγος αυτός είναι που οι Χρόες έχουν διαφορετικό χαρακτηρισμό (χρωματικές, εναρμόνιες).

Γνωρίζουμε πως οι αρχαίοι χρησιμοποιούσαν πολλές Χρόες, όμως έξι ήταν οι κύριες για τους δεκαπέντε τρόπους της μουσικής τους (δύο για το διάτονο, τρεις για το χρώμα και μια για το εναρμόνιο).

Αντίστοιχα η Βυζαντινή Μουσική χρησιμοποιεί τρεις Χρόες (μια στο χρωματικό γένος, μια στο εναρμόνιο και μια που ανήκει και στα δύο, χρωματικό-εναρμόνιο). Το **Zυγός**: ♯ , το **Κλιτόν**: ♭ και η **Σπάθη**: $\text{−}^{\text{Θ}}$

56. Παναγιωτόπουλου Γ. Δημ., «Η Θεωρία και Πράξεις της Βυζ. Εκκλ. Μουσικής», σελ. 107-112.

Ψάχου Α.Κ., «Το Οκτάηχο σύστημα της Βυζαντινής Μουσικής Εκκλησιαστικής και Δημώδους», Επιμέλεια - Έκδοση 1980. Χατζηθεοδώρου Ι. Γ., σελ. 29,170-175. Γεωργιάδου Β. Θεοδ., «Νέα Μέθοδος τῆς καθ' ἡμᾶς Ἐκκλ. Βυζ. Μουσικῆς», σελ. 69.

1. Ζυγός (σ). Είναι η Φθορά του Νενανώ του Πλαγίου Δευτέρου (σ) χωρισμένη με μια γραμμή από κάτω (σ). Τίθεται στο διατονικό φθόγγο

$\Delta_{\delta\lambda}$, ενεργεί μέσα στο διατονικό πεντάχορδο $\Delta_{\delta\lambda}$ $\Gamma_{\gamma\gamma}$ β_{χ} π_{η} $\nu_{\delta\lambda}$ και

θέλει τους φθόγγους Γα και Πα με δίεση.

Με το Ζυγό οι διατονικές μαρτυρίες μεταβάλλονται ως εξής:

Δ_{σ} (4) Γ_{σ} (16) β_{σ} (4) π_{σ} (18) $\nu_{\delta\lambda}$ και λύνεται με φθορά του ήχου.

Σχήμα με διαιρέσεις του Ζυγού.

$\Delta_{\delta\lambda}$	12	$\Gamma_{\gamma\gamma}$	8	β_{χ}	10	π_{η}	$\nu_{\delta\lambda}$
Δ_{σ}	4	Γ_{σ}	16	β_{σ}	4	π_{σ}	18 $\nu_{\delta\lambda}$

1. Όταν ο Ζυγός παραβρεθεί σε κάποια μελωδία, τότε ο Γα και Πα είναι πάντοτε με μεγάλη δίεση (σ) και όταν η μελωδία κατεβαίνει από τον Δι στον Βου και από τον Βου στον Νη τότε ο Γα και ο Πα θα έχουν κανονικές διέσεις (σ) π.χ.

β_{χ} $\xrightarrow{\sigma}$ Δ_{σ} $\xrightarrow{\sigma}$ Γ_{σ} $\xrightarrow{\sigma}$ β_{σ} $\xrightarrow{\sigma}$ π_{σ} $\xrightarrow{\sigma}$ $\nu_{\delta\lambda}$

θα να τον κα τε δε ε ξω σαρ κι

2. Όταν η μελωδία περιστρέφεται γύρω από τον Βου και εγγίζει τον Γα και καταλήγει στον Βου, τότε ο Γα είναι διατονικός στη θέση του π.χ.

β_{χ} $\xrightarrow{\sigma}$ Δ_{σ} $\xrightarrow{\sigma}$ Γ_{σ} $\xrightarrow{\sigma}$ β_{σ} $\xrightarrow{\sigma}$ π_{σ} $\xrightarrow{\sigma}$ $\nu_{\delta\lambda}$ $\xrightarrow{\sigma}$ β_{χ}
 καρ δι ι ας η η μω ων

3. Επίσης, όταν η μελωδία κατεβαίνει προς κατάληξη επί του Νη με τελευταία ανάβαση στον Πα, ο Πα είναι πάντα διατονικός:

β_{χ} $\xrightarrow{\sigma}$ Δ_{σ} $\xrightarrow{\sigma}$ Γ_{σ} $\xrightarrow{\sigma}$ β_{σ} $\xrightarrow{\sigma}$ π_{σ} $\xrightarrow{\sigma}$ $\nu_{\delta\lambda}$
 Κυ ρι ε ε

4. Σε οποιονδήποτε φθόγγο εάν τεθεί ο ζυγός, απαγγέλλουμε αυτόν ως Δι και ακολουθεί η ενέργειά του. (Γα-Πα δίεση).

2. **Κλιτόν** ($\overset{\rho}{\sigma}$) είναι η εναρμόνια φθορά του (Ζω) ή $\gamma\alpha\gamma\alpha$ $\overset{\rho}{\sigma}$ με μια ακίδα από πάνω έτσι ($\overset{\rho}{\sigma}$). Τίθεται στον διατονικό φθόγγο (Δι), ενεργεί μέσα στο διατονικό πεντάχορδο $\begin{matrix} \Delta & \Gamma & \beta & \pi & \nu \\ \delta\lambda & \gamma\gamma & \chi & \rho & \delta\lambda \end{matrix}$ και θέλει

τους φθόγγους Γα -Βου με δίεση.

Με το Κλιτόν, οι διατονικές μαρτυρίες μεταβάλλονται ως εξής:

$\begin{matrix} \Delta & (4) & \Gamma & (12) & \beta & (14) & \pi & (12) & \nu \\ \gamma\gamma & & \chi & & \rho & & \delta\lambda & & \delta\lambda \end{matrix}$

και λύνεται με φθορά του ήχου. Βλπ. σχήμα με διαιρέσεις του κλιτού.

Δ	12	Γ	8	β	10	π	12	ν
$\delta\lambda$		$\gamma\gamma$		χ		ρ		$\delta\lambda$
$\overset{\rho}{\sigma}$								
Δ	4	Γ	12	β	14	π	12	ν
$\gamma\gamma$		χ		ρ		$\delta\lambda$		$\delta\lambda$

1. Όταν έχουμε Κλιτόν οι φθόγγοι Γα και Βου είναι κινητοί. Και ο μεν Γα είναι πάντοτε μεγάλη δίεση (σ) που ποικίλεται ελκόμενος από τον Δι, ο δε Βου υπερμείζων τόνος, που και αυτός ποικίλει κατά την ανάβαση και κατάβαση. π.χ. στο παρακάτω παράδειγμα ο Βου είναι, λίγο ψηλότερα.

$\overset{\Delta}{\delta\lambda} \overset{\sim}{\curvearrowright} \overset{\Gamma}{\gamma\gamma} \overset{\rho}{\sigma} \overset{\sim}{\curvearrowright} \overset{\beta}{\rho} \overset{\sim}{\curvearrowright} \overset{\pi}{\delta\lambda} \overset{\sim}{\curvearrowright} \overset{\nu}{\delta\lambda}$

γμε ε νω ων μοι οι

2. Όταν έχουμε Κλιτόν και η μελωδία διατρέχει ολόκληρο το πεντάχορδο $\overset{\Delta}{\delta\lambda} - \overset{\nu}{\delta\lambda}$ και καταλήγει στον Νη, τότε η δίεση

του Γα είναι βαρύτερα ο δε Βου σωστός υπερμείζων τόνος π.χ.

$\overset{\Delta}{\delta\lambda} \overset{\sim}{\curvearrowright} \overset{\Gamma}{\gamma\gamma} \overset{\rho}{\sigma} \overset{\sim}{\curvearrowright} \overset{\beta}{\rho} \overset{\sim}{\curvearrowright} \overset{\pi}{\delta\lambda} \overset{\sim}{\curvearrowright} \overset{\nu}{\delta\lambda} \overset{\sim}{\curvearrowright} \overset{\Gamma}{\gamma\gamma} \overset{\sim}{\curvearrowright} \overset{\beta}{\rho} \overset{\sim}{\curvearrowright} \overset{\pi}{\delta\lambda} \overset{\sim}{\curvearrowright} \overset{\nu}{\delta\lambda}$

πολ λοι οι ε πα νι στα αν ται ε ε πε ε

$\overset{\sim}{\curvearrowright} \overset{\Gamma}{\gamma\gamma} \overset{\rho}{\sigma} \overset{\sim}{\curvearrowright} \overset{\beta}{\rho} \overset{\sim}{\curvearrowright} \overset{\pi}{\delta\lambda} \overset{\sim}{\curvearrowright} \overset{\nu}{\delta\lambda}$

με ε ε ε

3. Όταν έχουμε Κλιτόν και η μελωδία ανέρχεται από τον Νη στον Δι τότε και οι δύο φθόγγοι Βου και Γα είναι πάντοτε οξύτεροι π.χ.

$\overset{\nu}{\delta\lambda} \overset{\sim}{\curvearrowright} \overset{\Gamma}{\gamma\gamma} \overset{\sim}{\curvearrowright} \overset{\beta}{\rho} \overset{\sim}{\curvearrowright} \overset{\pi}{\delta\lambda} \overset{\sim}{\curvearrowright} \overset{\nu}{\delta\lambda} \overset{\sim}{\curvearrowright} \overset{\Delta}{\delta\lambda}$

4. Σε οποιονδήποτε φθόγγο εάν τεθεί το Κλιτόν, απαγγέλλουμε αυτόν ως Δι και ακολουθεί η ενέργειά της (Γα και Βου με δίεση).

3. Σπάθη ($\overset{-\ominus}{\text{}}$). Η Χρόα αυτή είναι χρωματική φθορά του Δευτέρου ($\overset{-\ominus}{\text{}}$ Γεα'τες) που χωρίζεται με μια γραμμή $\overset{-\ominus}{\text{}}$

Η Σπάθη $\overset{-\ominus}{\text{}}$ τίθεται στους φθόγγους Κε και σπάνια Γα και θέλει τον ανιόντα φθόγγο με δίεση και τον κατιόντα με ύφεση, ενεργεί δηλαδή σαν μια πυκνή υφροδίεση που μετέχει στο χρωματικό και εναρμόνιο γένος. Με τη Σπάθη οι διατονικές μαρτυρίες μεταβάλλονται ως εξής:

α. $\overset{\curvearrowright}{\kappa}$ (20) $\overset{\Delta}{\rho}$ (4) $\overset{\Gamma}{\gamma}$ (4) $\overset{\beta}{\eta}$ (14) $\overset{\pi}{\delta}$

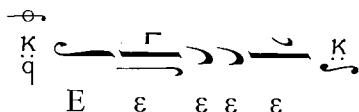
ο λεγόμενος χρωματοεναρμόνιος (κολληθείη-Λειτουργικά) και

β. $\overset{Z'}{\gamma}$ (4) $\overset{\kappa}{\eta}$ (4) $\overset{\Delta}{\rho}$ (20) $\overset{\Gamma}{\gamma}$ (6) $\overset{\beta}{\eta}$ (12) $\overset{\pi}{\delta}$

λύνεται με φθορά του ήχου. Βλπ. σχήμα με σπάθη.

$\overset{\pi'}{q}$ 12	$\overset{v'}{\gamma}$ 8	$\overset{Z'}{\chi}$ 10	$\overset{\kappa}{\eta}$ 12	$\overset{\Delta}{\delta}$
$\overset{\pi'}{q}$ 12	$\overset{v'}{\gamma}$ 14	$\overset{Z'}{\gamma}$ 4	$\overset{\kappa}{\eta}$ 4	$\overset{\Delta}{\delta}$

1. Η σπάθη όταν τίθεται επί του Κε έχει χρωματικό άκουσμα, εφόσον η μελωδία περιστρέφεται γύρω από το Ζω με ύφεση και Δι με δίεση π.χ.



όμως όταν η μελωδία αγγίζει τον Νη ή φθάνει μέχρι τον Πα τότε το άκουσμα είναι εναρμόνιο σαν να βρίσκεται στη θέση του που είναι ο επόμενος ακραίος φθόγγος της δια τριών μικρής συμφωνίας $\overset{\kappa}{\eta} - \overset{v'}{\gamma}$

Μόνο όταν μέσα στο τετράχορδο (Κε-Πα) η εργαζομένη μελωδία οδεύει χρωματικά, τότε απαραίτητα επί του Κε τίθεται η χρωματική φθορά π.χ. $\overset{-\ominus}{\text{}}$

α. Με εναρμόνιο άκουσμα.

$\overset{\ominus}{\kappa} \overset{\ominus}{\eta} \overset{\ominus}{\zeta} \overset{\ominus}{\delta} \overset{\ominus}{\epsilon} \overset{\ominus}{\sigma} \overset{\ominus}{\tau} \overset{\ominus}{\upsilon} \overset{\ominus}{\phi} \overset{\ominus}{\chi} \overset{\ominus}{\psi}$
 α α α α α α α α α α

β. Με χρωματικό άκουσμα π.χ.

$\overset{\ominus}{\kappa} \overset{\ominus}{\eta} \overset{\ominus}{\zeta} \overset{\ominus}{\delta} \overset{\ominus}{\epsilon} \overset{\ominus}{\sigma} \overset{\ominus}{\tau} \overset{\ominus}{\upsilon} \overset{\ominus}{\phi} \overset{\ominus}{\chi} \overset{\ominus}{\psi}$
 τρι α α α α α α α α α α α α
 $\overset{\ominus}{\kappa} \overset{\ominus}{\eta} \overset{\ominus}{\zeta} \overset{\ominus}{\delta} \overset{\ominus}{\epsilon} \overset{\ominus}{\sigma} \overset{\ominus}{\tau} \overset{\ominus}{\upsilon} \overset{\ominus}{\phi} \overset{\ominus}{\chi} \overset{\ominus}{\psi}$
 α α α α α α α α α α

2. Η σπάθη όταν τίθεται επί του Γα, έχει την ίδια ενέργεια, όπως και επί του Κε δηλαδή θέλει ύφεση του Δι και δίεση του Βου π.χ.

$\overset{\ominus}{\Gamma} \overset{\ominus}{\eta} \overset{\ominus}{\zeta} \overset{\ominus}{\delta} \overset{\ominus}{\epsilon} \overset{\ominus}{\sigma} \overset{\ominus}{\tau} \overset{\ominus}{\upsilon} \overset{\ominus}{\phi} \overset{\ominus}{\chi} \overset{\ominus}{\psi}$
 α α α α α α α α α α

$\overset{\ominus}{\kappa}$	12	$\overset{\ominus}{\Delta}$	12	$\overset{\ominus}{\Gamma}$	8	$\overset{\ominus}{\beta}$
$\overset{\ominus}{\eta}$		$\overset{\ominus}{\delta}$		$\overset{\ominus}{\tau}$		$\overset{\ominus}{\chi}$
$\overset{\ominus}{\kappa}$	20	$\overset{\ominus}{\Delta}$	4	$\overset{\ominus}{\Gamma}$	4	$\overset{\ominus}{\beta}$
$\overset{\ominus}{\eta}$		$\overset{\ominus}{\delta}$		$\overset{\ominus}{\tau}$		$\overset{\ominus}{\sigma}$

3. Όταν η σπάθη τίθεται στον Γα και η μελωδία ανέρχεται μέχρι του Κε, τότε το άκουσμα είναι χρωματικό, γιατί ο Κε είναι ο άλλος φθόγγος των άκρων της δια τριών υπερμείζονος συμφωνίας

4. Σε οποιονδήποτε φθόγγο εάν τεθεί η σπάθη απαγγέλλουμε αυτόν ως Κε και ακολουθεί η ενέργειά του (Ζω ύφεση, Δι δίεση).





ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΝΑΤΟ

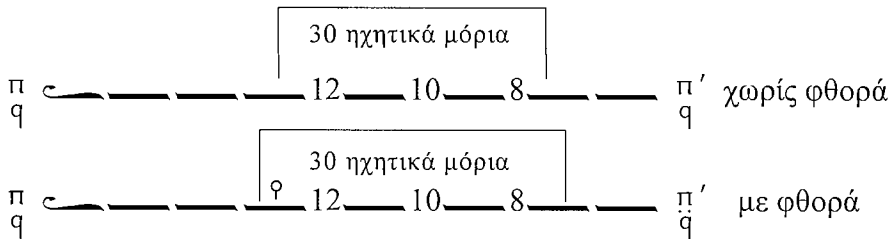
ΠΕΡΙ ΜΕΤΑΒΟΛΩΝ



τή Βυζαντινή Μουσική κάθε μελωδία ακολουθεί κανονικά ορισμένη κλίμακα. Όμως μπορούμε να κάνουμε διάφορες μεταβολές πάνω στη μελωδία.

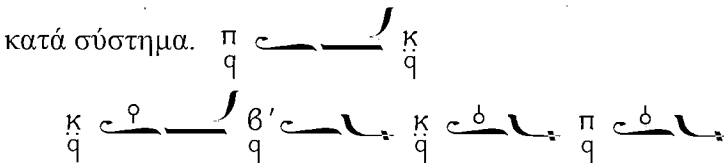
1. **Μεταβολή κατά τόνο**⁵⁷ ονομάζεται η μετάβαση από τον ένα φθόγγο (τόνο) στον άλλο.

Εάν στο διατονικό μέλος τοποθετήσουμε την φθορά $\overset{\circ}{\text{Π}}\alpha$ στον $\Delta\iota$, το γένος δε μεταβάλλεται, αλλάζει όμως η σειρά των διαστημάτων. π.χ.

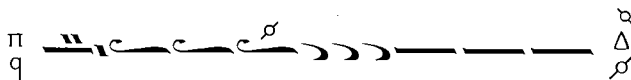


Στο πίο πάνω παράδειγμα ο αριθμός των ηχητικών μορίων παραμένει ο ίδιος, ενώ άλλαξε η σειρά των διαστημάτων.

Η μεταβολή κατά τόνο ονομάζεται και **μετάθεση**, διότι η βάση ενός τέλειου τετραχόρδου γίνεται βάση ενός άλλου τέλειου τετραχόρδου όπως στο πίο πάνω παράδειγμα. Με τη μετάθεση επιτυγχάνεται η μεταβολή



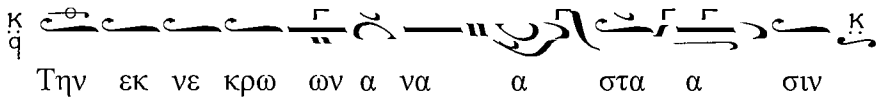
2. **Μεταβολή κατά γένος** ονομάζεται η μετάβαση της μελωδίας από ένα γένος στο άλλο. Το διατονικό γένος μεταβάλλεται σε χρωματικό ή εναρμόνιο, εάν τεθεί φθορά χρωματική ή εναρμόνια. π.χ.



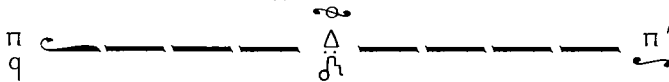
57. Παναγιωτόπουλου Γ. Δημ., «Η Θεωρία και Πράξεις της Βυζ. Εκκλ. Μουσικής», σελ. 110-117.

Ο διατονικός Δι στο παράδειγμα αυτό μεταβλήθηκε σε χρωματικό Δι.

3. **Παραχορδή** λέγεται όταν κατά τη μεταβολή του γένους ή φθορά δεν τίθεται στον κανονικό της φθόγγο, αλλά σε άλλο. (Παρά τη χορδή δηλαδή από άλλη χορδή φθόγγο). Στην περίπτωση αυτή μεταβάλλεται και η τονική βάση του ήχου. π.χ.



Στο παράδειγμα αυτό ο διατονικός Κε μεταβλήθηκε σε χρωματικό Δι. Η μεταβολή κατά τόνο και γένος λύνεται με τη φθορά του ήχου, όπου ανήκει η μελωδία. Η φθορά μπορεί να τεθεί και πάνω στις μαρτυρίες για να επιφέρει τη μεταβολή. π.χ.



Στις μεταβολές το μεν αρχικό γράμμα διατηρείται, το δε μαρτυρικό σημείο θα είναι ανάλογο, με τη μετατόπιση: λ.χ. εάν επί του $\frac{\Delta}{\delta}$ τεθεί η φθορά του Πα $^{\circ}$ η μαρτυρία θα είναι αυτή $\frac{\Delta}{\delta}$. Έτσι ο άνω Πα ($\frac{\pi'}{\rho}$) του διαπασών μεταβάλλεται σε Πα ($\frac{\pi}{\delta}$) του τροχού κ.λ.π.





ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΚΑΤΟ

ΕΠΕΙΣΑΚΤΑ ΜΕΛΗ

Πείσακτα μέλη ονομάζουμε εκείνα, που ενώ ανήκουν σε ένα ορισμένο ήχο, ψάλλονται από την αρχή μέχρι το τέλος σε άλλο ήχο. Έχουμε δηλαδή μεταβολή κατά ήχο. Η φθορά που επιφέρει τη μεταβολή τίθεται μετά την αρκτική μαρτυρία: Ἦχος $\frac{\epsilon}{\rho}$ κε κλπ.. Πρόκειται

δηλαδή για αλληλοδανεισμό ή διαφορετικά για ανταλλαγή των μελών. Ο αλληλοδανεισμός αυτός επιτρέπεται εφόσον, οι ήχοι με τις διάφορες παραλλαγές τους σε μέσους, παράμεσους, δίφωνους, τρίφωνους κλπ. τρέπονται και ανταλλάσσονται ο ένας με τον άλλο με φυσικό επακόλουθο μελωδίες ή και θέσεις του ενός να χρησιμοποιούνται από τον άλλο με κατάλληλη κατά την περίπτωση τοποθέτηση φθορών. Παράδειγμα, το ιδιόμελο των αίνων της Μ. Τρίτης «Ἐν ταῖς λαμπρότησι τῶν ἁγίων σου». Στην προκειμένη περίπτωση του τροπαρίου η ανταλλαγή είναι σχεδόν ολοκληρωτική⁵⁸ όχι μόνο για ένα τμήμα της μελωδίας αλλά για ολόκληρο το μέλος του. Πολύ περισσότερο για τα εντελώς επείσακτα μέλη. Αυτά ψάλλονται καθ' ολοκληρία σε διαφορετικό ήχο.

Η ανταλλαγή αυτή μπορεί να αφορά μια μελωδία ή και ένα μέλος, μπορεί ακόμα να αφορά ολόκληρο ήχο όπως ο Β' σε Πλάγιο Β' στα ειρμολογικά του και αντίθετα ο Πλάγιος Β σε Β'. Επίσης και ο Τρίτος σε Πλάγιο Δ' στα αργά παπαδικά του μέλη.

Η χρήση των επεισάκτων μελών μαζί με τις ανταλλαγές είναι πολύ παλιά. Αυτό διαπιστώνεται από διάφορα μέλη που θεωρούνται αρχαία και είναι ένα από τα βασικά και πρωταρχικά γνωρίσματα της λειτουργίας των αρχαίων τρόπων και ήχων. Αξίζει να σημειώσουμε, ότι δεν αποκλείεται ορισμένα από τα επείσακτα μέλη (το ίδιο μπορεί να συμβαίνει και σε ορισμένα προσόμοια και προλόγους) να προϋπήρχαν σαν μελωδίες από την αρχαία ελληνική μουσική και τα παρέλαβαν αυτούσια οι χριστιανοί

58. Παναγιωτόπουλου Γ. Δημ., «Η Θεωρία και Πράξεις της Βυζ. Εκκλ. Μουσικής», Αθήνα 1947, σελ. 132-133.

Ψάχου Α. Κ., «Το οκτάηχο σύστημα της Βυζ. Μουσικής Εκκλ. Μουσικής», Επιμέλεια-Έκδοση 1980. Χατζηθεοδώρου Ι. Γ., σελ. 28-29

αλλάζοντας μόνο λόγια. Ο Κυρ. Φιλοξένης στο έργο του «Λεξικόν της Ελληνικής Εκκλ. μουσικής» (εν Κων/πόλει 1868) κάνει μια παρόμοια συσχέτιση.

Το θέμα των επεισάκτων μελών είναι λίγο πολύ ξεκαθαρισμένο και δε μας προβληματίζει.

Από τεχνικής πλευράς αναγνωρίζονται εύκολα αφού στην αρχή τους υπάρχουν τα δηλωτικά στοιχεία της αρχικής προέλευσης και του ήχου που θα ψαλούν. Πρόβλημα υπάρχει μόνο σ' αυτά που ψάλλονται στον ίδιο ήχο και στην ίδια βάση, ενώ προέρχονται από διαφορετικούς ήχους (Β' ως Πλάγιος Β' και Δ' ως Β). Στην περίπτωση αυτή το μόνο γνωστικό στοιχείο στο άκουσμά τους είναι ο φθόγγος της τελικής κατάληξης και η επεξεργασία του καταληκτικού τους σχήματος.

Παραδείγματα

1. Στον πρώτο ήχο: Το καθίσμα «Τόν τάφον σου Σωτήρ» ψάλλεται σε Δεύτερο ήχο. Η φθορά του Β' ήχου (Ϟ) τίθεται στο φθόγγο Κε, που είναι η αρχαία βάση του ήχου και όχι στον Δι. Ασφαλώς εδώ έχουμε και παραχορδή.

2. Στο δεύτερο ήχο: Ορισμένα ειρμολογικά (σύντομα) μέλη ψάλλονται με Πλάγιο Β' και αντίθετα τα ειρμολογικά του Πλαγίου Δευτέρου ψάλλονται με Δεύτερο. Οι δύο δηλαδή αυτοί ήχοι αλληλοδανείζουν τα τετράχορδά τους στα σύντομα μέλη τους. π.χ. Ο κανόνας «'Εν θυθῶ κατέστρωσέ ποτε». Είναι Δεύτερος ήχος και ψάλλεται με Πλάγιο Δεύτερο. Ο Κανόνας «'Ως ἐν ἡπείρῳ πεξεύσας ὁ Ἰσραήλ» που είναι Πλάγιος Δεύτερος ψάλλεται με Δεύτερο ήχο.

3. Στον τέταρτο ήχο: Έχουμε δύο ειδών επεισακτα μέλη που άλλα ψάλλονται με Δεύτερο ήχο και άλλα με Πλάγιο Δεύτερο. Με Δεύτερο ήχο ψάλλονται το «Θεός Κύριος», το αναστάσιμο απολυτικό «Τό φαιδρόν τῆς ἀναστάσεως κήρυγμα», τὰ καθίσματα «'Αναβλέψασαι τοῦ τάφου τὴν εἴσοδον» και διάφορα άλλα απολυτικά και τροπάρια.

Με Πλάγιο του Δευτέρου με βάση τον Δι, ψάλλονται τα καθίσματα «Κατεπλάγη Ἰωσήφ», «Κατεπλάγησαν ἀγνή», κλπ. (Το είδος αυτό ονομάζεται παλατινό ή συνηθέστερα Νενανώ). Βλπ. Τέταρτο ήχο.





ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΝΔΕΚΑΤΟ

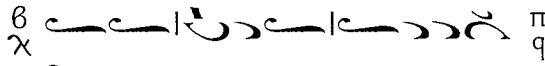
ΕΙΔΗ ΜΕΛΟΥΣ



ι εκκλησιαστικές μελωδίες⁵⁹ (μέλη) άλλες είναι σύντομες, άλλες αργοσύντομες και άλλες αργές. Από την άποψη αυτή διακρίνουμε τρία είδη. **1. Ειρμολογικά**, **2. Στιχηραρικά**,

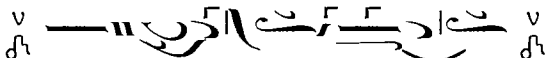
3. Παπαδικά.

1. Ειρμολογικά είναι οι σύντομες μελωδίες όπου κάθε συλλαβή λέξεως του κειμένου αντιστοιχεί συνήθως σε ένα φθόγγο π.χ.


 Ως γεν ναι ον εν μαρ τυ σιν

Έλαβαν την ονομασία **ειρμολογικά**, γιατί στο είδος αυτό ανήκουν οι ειρμοί των κανόνων, βάσει των οποίων ψάλλονται τα τροπάρια που ακολουθούν. Σ' αυτή την κατηγορία ανήκουν τα σύντομα κεκραγάρια και πασαπνοάρια με τους στίχους, τα απόστιχα, οι σύντομες δοξολογίες, οι κανόνες, τα απολυτίκια, τα κοντάκια και τα αντίφωνα.

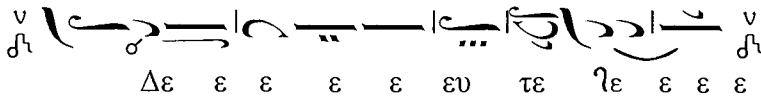
2. Στιχηραρικά είναι τα αργοσύντομα μέλη, όπου κάθε συλλαβή αντιστοιχεί συνήθως σε δύο ή τρεις και περισσότερους φθόγγους. π.χ.


 Κυ υ ρι ι ι ε

Έλαβαν την ονομασία **στιχηραρικά** γιατί σέ πολλά μέλη (τροπάρια) προηγούνται ψαλμικοί στίχοι. Τέτοια είναι τα αργά κεκραγάρια και πασαπνοάρια μαζί με τους στίχους, οι αργές δοξολογίες, δοξαστικά και άλλα.

3. Παπαδικά ονομάζονται τα αργά μέλη της μουσικής. Στα μέλη αυτά, κάθε συλλαβή αντιστοιχεί σε ολόκληρη μουσική φράση. π.χ.

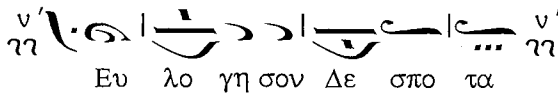
59. Παναγιωτόπουλου Γ. Δημ., «Η Θεωρία και Πράξεις της Βυζ. Εκκλ. Μουσικής», σελ. 131, 132, 133. Οικονόμου Χαρ., «Βυζαντινής Μουσικής χορδή», Πάφος-Κύπρου 1940 σελ. 184.



Έλαβαν την ονομασία **Παπαδικά**, γιατί κατά την ώρα που ψάλλονται αυτά, διαβάζονται από τον ιερέα Ευχές. Τέτοια μέλη είναι τα Χερουβικά, τα Κοινωνικά και τα αργά μέλη που ονομάζονται **μαθήματα**.

Απαγγελία είναι η απλή ανάγνωση (Ευχές, Προφητείες, Προοιμιακός κλπ.).

Εμμελής απαγγελία είναι η μελωδική ανάγνωση, όπως οι εκφωνήσεις των ιερέων, Χαιρετισμοί της Θεοτόκου, ο Απόστολος, το Ευαγγέλιο κλπ. Η εμμελής απαγγελία είναι μεταξύ της απλής αναγνώσεως και του ειρμολογικού μέλους, π.χ.



ΗΘΟΣ ΤΗΣ ΜΕΛΩΔΙΑΣ

Όπως στο ρυθμό και στη ρυθμική αγωγή (βλπ. ήθος), έτσι και στην μελωδία διακρίνουμε τρία ήθη: **1. Διασταλτικό**, **2. Συσταλτικό** και **3. Ησυχαστικό**.

1. Διασταλτικό ήθος είναι εκείνο, που εκφράζει την έννοια του μεγαλείου, του εξόχου, εμπνέει ενθουσιασμό και φρόνημα αρρενωπό.

2. Συσταλτικό ήθος είναι εκείνο, που εκφράζει συναισθήματα πένθους, μετανοίας, ταπεινώσεως, οίκτου, αγάπης.

3. Ησυχαστικό ήθος είναι εκείνο που εκφράζει γαλήνη, ειρήνη και ψυχική ηρεμία.

Το ήθος της μελωδίας δεν εξαρτάται πάντοτε από το γένος της κλίμακάς της. Κύριο ρόλο παίζουν ο ρυθμός και η χρονική αγωγή. Επίσης σημασία έχει η περιοχή των φθόγγων που χρησιμοποιούμε. Έτσι, οι ψηλοί φθόγγοι αποδίδουν ήθος διασταλτικό και οι χαμηλοί συσταλτικό ή ησυχαστικό.





ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΩΔΕΚΑΤΟ ΠΕΡΙ ΣΥΣΤΗΜΑΤΩΝ



Σύστημα⁶⁰ λέγεται σειρά δεδομένων διαστημάτων της κλίμακας που επαναλαμβάνονται ψηλότερα ή χαμηλότερα, δηλαδή είναι μια μικρή κλίμακα από δύο ή περισσότερα διαστήματα που διαρκώς επαναλαμβάνονται. Κατά τη μουσική επιτροπή του 1881 το σύστημα ορίζεται έτσι: «σειρά δεδομένων τόνων της κλίμακας επαναλαμβανομένων επί το οξύ και επί το βαρύ, και διατηρούσα τας αυτάς τονιαίας διαστάσεις».

Επομένως το **σύστημα** μπορεί να ορισθεί και σαν τρόπος του ψάλλειν. Σύμφωνα λοιπόν με τον ορισμό αυτό μπορούμε να έχουμε σύστημα που αποτελείται από διαστήματα δύο ή τρία ή τέσσερα ή πέντε κλπ. δηλαδή από φθόγγους τρεις, ή τέσσερις, ή πέντε ή έξι κλπ.

Στη Βυζαντινή Μουσική έχουμε πολλά και διάφορα συστήματα, αλλά τα μόνα που διακρίνονται μεταξύ των ήχων της μουσικής είναι πέντε: **1. Το Δίφωνο ή Τρίχορδο σύστημα. 2. Το Τρίφωνο ή Τετράχορδο σύστημα. 3. Το Τετράφωνο ή Πεντάχορδο σύστημα. 4. Το Πεντάφωνο ή Εξάχορδο σύστημα και 5. Το Επτάφωνο ή Οκτάχορδο σύστημα.** Είναι δε γνωστά τα συστήματα αυτά από παλιά, από την μουσική θεωρία των αρχαίων Ελλήνων.

1. ΤΟ ΔΙΦΩΝΟ Η ΤΡΙΧΟΡΔΟ ΣΥΣΤΗΜΑ.

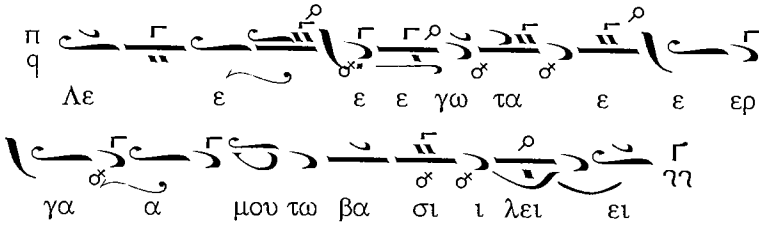
Το Δίφωνο ή Τρίχορδο σύστημα, χρησιμοποιεί δύο διαδοχικούς τόνους, που περιέχονται μεταξύ των τριών φθόγγων της κλίμακας (Νη-Πα-Βου) π.χ.

60. Γεωργιάδου Β. Θεοδ., «*Νέα Μέθοδος τῆς καθ' ἡμᾶς Ἐκκλ. Βυζ. Μουσικῆς*», σελ. 70.

Μαργαζιώτη Δ. Ιω., «*Θεωρητικό Βυζαντ. Εκκλ. Μουσικῆς*», σελ. 38-40.

Παναγιωτόπουλου Γ. Δημ., «*Ἡ Θεωρία και Πράξις τῆς Βυζ. Εκκλ. Μουσικῆς*», σελ. 118-123.

Χατζηθεοδώρου Γ. Θεοδ. (Φωκαέως), «*Ἀπλή μέθοδος τῆς Βυζ. Μουσικῆς*», σελ. 92-95, 102, 103.



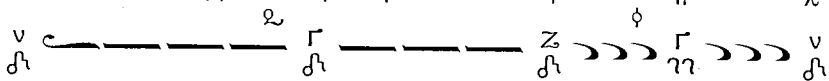
Το δίφωνο αυτό μέλος λέγεται και δίφωνος ήχος.

2. ΤΟ ΤΡΙΦΩΝΟ Η ΤΕΤΡΑΧΟΡΔΟ ΣΥΣΤΗΜΑ.

Το τετράχορδο σύστημα ή κατά τριφωνία αποτελείται από τέσσερις διαδοχικούς φθόγγους (NH₁₂ΠΑ₁₀ΒΟΥ₈ΓΑ), που περιέχουν δύο περίπου τόνους και ένα ημιτόνιο. Το σύστημα αυτό χρησιμοποιείται στον πλάγιο Τέταρτο ήχο, σε ορισμένα ειρμολογικά, αργά και σύντομά μέλη του και ο Τρίτος ήχος στα παπαδικά μέλη.

Για το σχηματισμό αυτού του συστήματος όταν ανεβαίνουμε στο φθόγγο Γα, θέτουμε τη φθορά του Νη ($\overset{\rho}{\Gamma}$) και στην κατάβαση, στο φθόγγο Νη

θέτουμε τη φθορά του Γα ($\overset{\phi}{\delta}$). Έτσι έχουμε δύο όμοια τετράχορδα με τον ίδιο αριθμό φθόγγων και με την ίδια αναλογία διαστημάτων. π.χ.



3. ΤΟ ΤΕΤΡΑΦΩΝΟ Η ΠΕΝΤΑΧΟΡΔΟ ΣΥΣΤΗΜΑ.

Το πεντάχορδο σύστημα ή τροχός αποτελείται από πέντε διαδοχικούς φθόγγους όπως, Πα-Βου-Γα-Δι-Κε, που αποτελούν την πεντάφθογγη κλίμακα. Το πεντάχορδο σύστημα έχει μεγάλη σημασία και χρησιμοποιείται στον Πρώτο, Πλάγιο Πρώτο, Πλάγιο Δεύτερο ήχο (χρωματικά), και ενίοτε στον Τέταρτο. Όταν ανεβαίνουμε στο φθόγγο Κε θέτουμε τη φθορά του Πα ($\overset{\phi}{\kappa}$) και στην κατάβαση στο φθόγγο Πα την φθορά του Κε

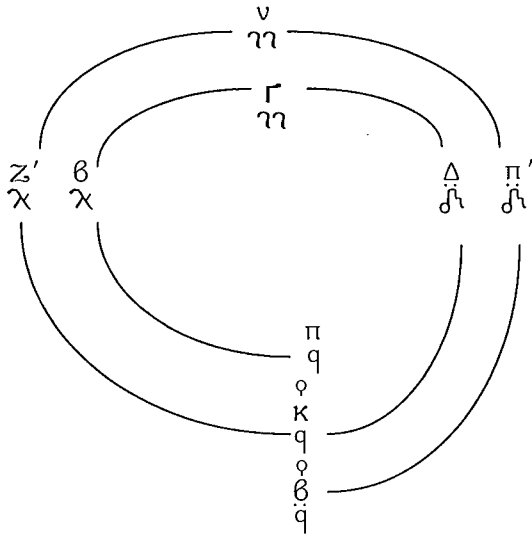
($\overset{\delta}{\pi}$). Τα διαστήματα που θα σχηματισθούν είναι όμοια στον αριθμό των φθόγγων και ίδια στην αναλογία των διαστημάτων. Είναι γνωστό ότι η κλίμακα του Πρώτου και Πλαγίου Πρώτου ήχου με βάση τον Πα, έχει στην ανάβαση τον Ζω φυσικό. Στην κατάβαση όμως ο Ζω

είναι ελαττωμένος (με ύφεση $\overset{\rho}{\omega}$). Επίσης όταν η μελωδία ανεβαίνει μέχρι τον $\overset{\rho}{\omega}$ και επιστρέφει προς τα κάτω, τότε ο $\overset{\rho}{\omega}$ είναι και πάλι ελαττωμένος. Με το σύστημα τροχού όταν στον $\overset{\rho}{\kappa\epsilon}$ τεθεί η φθορά του $\overset{\rho}{\pi\alpha}$ ($\overset{\rho}{\kappa}$) ο $\overset{\rho}{\omega}$ είναι φυσικός σαν να ήταν ο $\overset{\rho}{\beta\omicron\upsilon}$.

π.χ. Στήν ανάβαση Πα βου γα δι κε

Πα βου γα δι κε											
$\overset{\rho}{\pi}$	$\overset{\rho}{\beta}$	$\overset{\rho}{\upsilon}$	$\overset{\rho}{\gamma}$	$\overset{\rho}{\delta}$	$\overset{\rho}{\kappa}$	$\overset{\rho}{\epsilon}$	$\overset{\rho}{\zeta}$	$\overset{\rho}{\eta}$	$\overset{\rho}{\theta}$	$\overset{\rho}{\iota}$	$\overset{\rho}{\omicron}$
Δ	Χ	Υ	Ζ	Η	Θ	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο

Στην ανάβαση αν λάβουμε τον κάτω $\overset{\rho}{\delta\iota}$ σαν $\overset{\rho}{\pi\alpha}$, έτσι ($\overset{\rho}{\delta\iota}$), και προχωρήσουμε κατά τον τροχό θα έχουμε τη σειρά που είναι στο σχήμα 1.



Σχ. 1

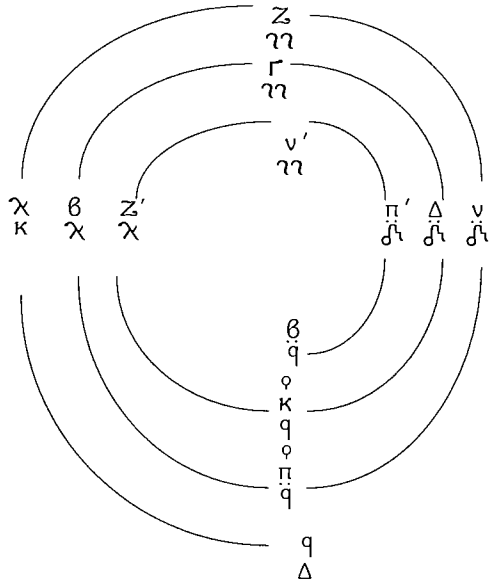
Στην κατάβαση:

Κε Δι Γα Βου Πα

ό	α	φ	ω	ο
β	π	ν'	ζ	κ
q	δλ	γγ	κ'	q

ό	α	φ	ω	ο
κ	Δ	Γ	β	π
q	δλ	γγ	λ	q

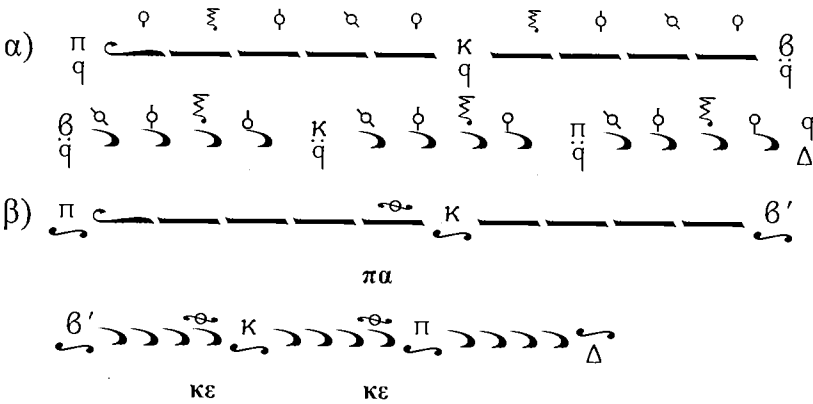
ό	α	φ	ω	ο
π	ν'	ζ	λ	q
q	δλ	γγ	κ	Δ



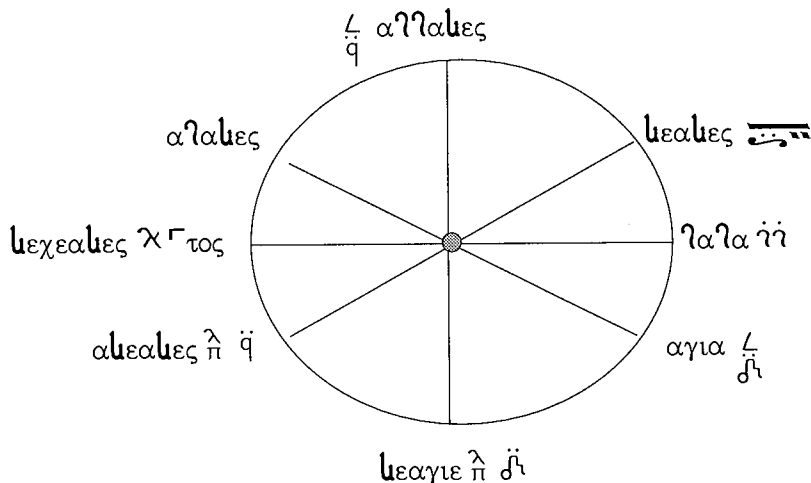
Βλέπε σχ. 2.

Σχ. 2

Το ίδιο παράδειγμα βλέπε πίο κάτω με φθογγόσημα:



Επειδή οι διδάσκαλοι της Βυζαντινής Μουσικής χρησιμοποιούσαν, για ευκολία των μαθητών, το σχήμα του κύκλου ή του **Τροχού**, γιά τη διδασκαλία του **Πενταχόρδου** συστήματος, ονομάστηκε **Τροχός**. (Τα σημεία (γ) και (λ) προφέρονται σαν (ν). Το σημάδι (γ) βρίσκεται ενωμένο με το γράμμα (α) και το σημάδι (λ) με το γράμμα (ε).



4. ΤΟ ΠΕΝΤΑΦΩΝΟ Ή ΕΞΑΧΟΡΔΟ ΣΥΣΤΗΜΑ.

Το Πεντάφωνο ή Εξάχορδο σύστημα, αποτελείται από έξι διαδοχικούς φθόγγους όπως, Πα, Βου, Γα, Δι, Κε, Ζω, που αποτελούν την εξάφθογγη κλίμακα. Μεταχειρίζεται τη Διατονική διαπασών κλίμακα του Πα στην οποία πορεύεται. Επειδή όμως κυριαρχεί ο εναρμόνιος Ζω έλαβε το όνομα ήχος Πλάγιος Α΄ Πεντάφωνος. π.χ. Πεντάφωνος πλ. Α΄.

$\overset{\text{Z}}{\underset{\text{γ}}{\text{γ}}}$

 Α ξι ον ε στι ιν ως α α λη θω

$\overset{\text{Z}}{\underset{\text{γ}}{\text{γ}}}$

 ως μα κα ρι ζει ειν σε την Θε

ο το κον

5. ΤΟ ΕΠΤΑΦΩΝΟ Ή ΟΚΤΑΧΟΡΔΟ ΣΥΣΤΗΜΑ.

Το οκτάχορδο σύστημα ή διαπασών χρησιμοποιεί επτά διαδοχικούς τόνους, που περιέχονται μεταξύ των οκτώ φθόγγων μιας κλίμακας. Ο πρώτος φθόγγος του συστήματος αυτού είναι συγχρόνως και η κορυφή της βαρύτερης κλίμακας, ενώ ο όγδοος φθόγγος είναι συγχρόνως και η βάση της οξύτερης κλίμακας. (Τρεις διαπασών). Το ιδιαίτερο γνώρισμα στο οκτάχορδο σύστημα είναι ότι δύο ομώνυμοι φθόγγοι του, που ο ένας

είναι κατά διαδοχική σειρά όγδοος από τον άλλο όπως π.χ. (Πα' και Πα, ή Βου' και Βου) αντιφωνούν και όταν συνηχούν το άκουσμά τους παρουσιάζει αρμονία.

Το οκτάχορδο σύστημα το συναντούμε σε όλους τους ήχους του διατονικού γένους.

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΑ ΣΥΣΤΗΜΑΤΑ

1. Με τη χρήση των συστημάτων επιτυγχάνεται ο διαστημικός εμπλουτισμός της μουσικής που γίνεται ακόμη μεγαλύτερος, όταν σε μια μελωδία μεταβάλλεται τεχνικά το σύστημα που ακολουθεί η κλίμακα. π.χ. Από το διαπασών στο πεντάχορδο και αντίθετα, ή από το διαπασών στο τετράχορδο ή από το πεντάχορδο στο τετράχορδο σύστημα κλπ.

2. Στην αρχαία ελληνική μουσική ο κοινός φθόγγος δύο τετραχόρδων ομοίων στο σχήμα, ονομαζόταν **συναφή**.

3. Τα τρία συστήματα της Βυζαντινής Μουσικής είναι τα ίδια με εκείνα που χρησιμοποιούσε η αρχαία ελληνική μουσική.

4. Η Ευρωπαϊκή Μουσική κάνει χρήση μόνο του συστήματος διαπασών.





ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΚΑΤΟ ΤΡΙΤΟ

ΟΙ ΟΚΤΩ ΗΧΟΙ

Πολύ πιο πριν, από τον Δαμασκηνό, χρησιμοποιείται το οκτάηχο σύστημα τουλάχιστον στην πράξη. Σε τέσσερα αποσπάσματα από τα γεροντικά που αντιστοιχούν στον δ', ε', και στ' αι. επιβεβαιώνεται η χρήση αυτή.

Επίσης η διάκριση αυτή είναι γνωστή στην Ιταλία και Γαλλία ήδη από τον Ε' μ.Χ. αι.⁶¹

Ο περιορισμός από τους Πατέρες ως προς το νέο αριστοξένειο σύστημα ή η επέκταση των επτά κυρίων τρόπων του Πτολεμαίου σε οκτώ ήχους έχει ασφαλώς συμβολική σημασία. Ο αριθμός οκτώ συμβολίζει για τους Πατέρες την τελειότητα, τη μέλλουσα κατάσταση (μέλλων αιών) μετά τη Δεύτερη παρουσία του Χριστού και τη γενική ανάσταση όλων, την θέωση των αγίων, δεν χρησιμοποιείται επομένως τυχαία.

Με την επιγραφή «Οκτώηχος» ή «Οκτάηχος» φέρονται διάφορες, ως προς το περιεχόμενο και τις εποχές που γράφτηκαν, συλλογές του λειτουργικού υμνολογίου. Μια τέτοια ομάδα παλαιών αντιφώνων εμφανίζεται τον Στ' αι. με το όνομα «Οκτώηχος» του Σεβήρου Αντιοχείας. Επίσης χρησιμοποιείται λειτουργική συλλογή στη Συρία με το ίδιο όνομα «Οκτώηχος» ή πολύ πιο πριν, από τον Δαμασκηνό.

Βέβαια το ότι πριν από τον Δαμασκηνό χρησιμοποιούνται οι πιο πάνω λειτουργικές συλλογές δεν σημαίνει ότι η Οκτώηχος του Δαμασκηνού είναι συνέχεια της Συριακής Οκτώηχου ή και των άλλων. Διότι υπάρχει ελληνικό βιβλίο που ονομαζόταν (Τροπολόγιο) βιβλίο ήχων κατά πολύ παλαιότερο της Συριακής και του Σεβήρου Οκταήχου και είναι το αρχαιότερο λειτουργικό βιβλίο της εκκλησίας.⁶²

Πέρα όμως από την προϋπαρξη του Τροπολογίου (ήχου) ή της Οκτώηχου του Σεβήρου που βασίζεται ως προς την ύλη και τη μορφή στο Τροπολόγιο, ο Δαμασκηνός είναι αυτός στον οποίο ομόφωνα η παράδοση αποδίδει την συγγραφή της Οκτώηχου αλλά ακόμη και την

61. Σάθα, ο.π.σ. ρηδ' Σάθα Ν.Κ., «Ιστορικών δοκίμιον περί του Θεάτρου και της Μουσικής των Βυζαντινών». Βενετία 1878.

62. Αλυγζάκη Αντ., «Η οκταηχία στην ελλ. λειτουργική υμνογραφία», Θεο/νίκη 1985.

επινόηση του Οκτώηχου συστήματος και την Παρασημαντική της Βυζαντινής Μουσικής.

Ζούμε σε μια εποχή, που η Εκκλησία παρά τις προσπάθειες και τους αγώνες των Πατέρων κατατρεχόταν από την αλόγιστη μίξη των εκκλησιαστικών ασμάτων με την κοσμική θυμελική μουσική και γενικά την κατάχρηση της μουσικής, που ενθάρρυναν οι εικονομάχοι Βασιλείς. Έφταναν στο σημείο όχι μόνο να χορηγούν γενναίες αμοιβές στους ψάλτες αλλά και να συμπάλλουν και συγχειρονομούν μ' αυτούς. Ακόμη και αυτή η οργανική μουσική που απαγορεύτηκε στις Εκκλησίες με την εν Τρούλλω σύνοδο (553μ.χ.) επανήλθε στο ναό και συνόδευσε το άσμα.⁶³ Η ίδια η Ζ΄ οικουμενική σύνοδος λέει ότι οι εικονομάχοι είχαν εκβακχεύσει την Εκκλησία εισάγοντας σ' αυτήν «πορνικά και σατανικά μελωδήματα και ορχηστικά λιγύσματα».⁶⁴ (Ορχηστικά δεν εννοεί ορχήστρα, αλλά κίνηση).

Γνωρίζουμε⁶⁵ ότι στην αρχαία ελληνική μουσική ήσαν γνωστοί δεκαπέντε ήχοι, που ονομάζονταν **τρόποι**. (Ίσως από τη λέξη αυτή να προήλθε η ονομασία τροπάριο). Ο Βακχείος ο Γέρων λέγει για τον τρόπο. «Τρόπος ἐστὶ πλοκῆς ἐμμελοῦς σχῆμα». Δεν είναι εξακριβωμένο σε ποιούς ήχους (τρόπους) της αρχαίας Ελληνικής μουσικής αντιστοιχούν οι οκτώ ήχοι της Βυζαντινής. Κατά την παράδοση, **ο πρώτος ήχος αντιστοιχεί με το Δώριο των αρχαίων, ο δεύτερος με το Λύδιο, ο τρίτος με το Φρύγιο, ο τέταρτος με το Μιξολύδιο, ο πλάγιος του πρώτου με τον Υποδώριο, ο πλάγιος του δευτέρου με τον Υπολύδιο, ο βαρύς με τον Υποφρύγιο και ο πλάγιος του τετάρτου με τον Υπομι-**

63. Σάθα, ό.π. 66 σμδ' και σμε' Ο Χρυσάνθος Μητροπολίτης Δυρραχίου στο Μ. Θεωρητικό του αναφέρει: (μετά δε...των θεοστυγών οργάνων εις τας εκκλησίας εισερχόμενοι έψαλλον) Χρυσάνθου Δυραχίου, ό.π. σ. XXXII.

64. Παπαδοπούλου Γ, «Συμβολαί» σ. 109 συντ. 314 εκ.

65. Αθανασόπουλου Δ. Γ., «Θεωρία και Πράξεις της Β. Μ.», Πάτρα 1950, σελ. 105-109 και 129 ως 160.

Γεωργιάδου Β. Θεοδ., «Νέα Μέθοδος τής καθ' ήμās Έκκλ. Βυζ. Μουσικής», Έκδοση 1960, σελ. 42 και 69.

Παναγιωτόπουλου Γ. Δημ., «Η Θεωρία και Πράξεις της Βυζ. Εκκλ. Μουσικής», Αθήνα 1947, σελ. 123-125 και 172-238.

Χατζηθεοδώρου Γ. Θεοδ. (Φωκαέως), «Απλή μέθοδος της Βυζ. Μουσικής», Αθήνα 1977, σελ. 37-51, 93, 94.

Ψάχου Α. Κ., «Το οκτάηχο σύστημα της Βυζ. Εκκλ. Μουσικής», Επιμέλεια- Έκδοση, Χατζηθεοδώρου Ι. Γ., 1980, σελ. 58, 59 και 89 ως 163.

ξολύδιο. Η γνώμη αυτής της παράδοσης γίνεται πειστική εάν συγκρίνουμε το ήθος των ήχων της Βυζαντινής με το ήθος (διασώθηκαν ορισμένοι χαρακτηρισμοί) των αρχαίων τρόπων.

Εάν όμως λάβουμε υπόψη τις κλίμακες των αρχαίων τρόπων, κατά τις οποίες ο Δώριος είχε βάση που αντιστοιχούσε με τον Βου της Βυζαντινής, ο Φρύγιος με τον Πα, ο Λύδιος με τον Νη, ο Μιξολύδιος με τον Ζω, ο Υποδώριος με τον Κε, ο Υπολύδιος με τον Δι, ο Υποφρύγιος με τον Γα και ο Υπομιξολύδιος με τον Βου, τότε γίνεται υπερβολικά δύσκολο να βρούμε σε ποιούς τρόπους της αρχαίας μουσικής αντιστοιχούν οι ήχοι της Βυζαντινής. Φαίνεται, ότι η εξέλιξη της μουσικής οδήγησε σε πολλές παραλλαγές σε ό,τι αφορά τις κλίμακες. Οι αρχαίες ονομασίες των ήχων -τρόπων- (Δώριος, Φρύγιος, Λύδιος, Μιξολύδιος, Υποδώριος, Υποφρύγιος, Υπολύδιος, Υπομιξολύδιος) προήλθαν από τον τόπο, που κατάγονται οι μελωδίες τους.

Από τους πολλούς όμως ήχους η Ανατολική Ορθόδοξη Εκκλησία παρέλαβε για τις ανάγκες της λατρείας μόνον οκτώ. Δηλαδή εκείνους, των οποίων το μέλος είναι σεμνό και κατάλληλο να εκφράζει λόγους προσευχής-υμνολογίας και αισθήματα ιερά. Απέκλεισε δε επιμελώς τα θορυβώδη και εύθυμα και ελευθέρια και θηλυπρεπή και άσεμνα μέλη.

Οι ήχοι της Βυζαντινής Μουσικής, κύριοι και πλάγιοι είναι οκτώ τον αριθμό και κατανέμονται σε τρία Γένη. Ήτοι τέσσερις για το διατονικό: **ο πρώτος, ο πλάγιος του πρώτου, ο τέταρτος και ο πλάγιος του τετάρτου.** Δύο για το χρωματικό: **ο δεύτερος και ο πλάγιος του Β^{ον}** και δύο για το Εναρμόνιο: **ο τρίτος και ο βαρύς, ο οποίος δεν ονομάζεται πλάγιος του τρίτου για λόγους, που αναφέρονται στο κεφάλαιο για τον βαρύ ήχο.**

Οι Βυζαντινοί είχαν και άλλες υποδιαίρεσεις των ήχων. Διαιρούσαν αυτούς σε μέσους, παραμέσους, διφώνους, τριφώνους και τετραφώνους.

Οι διαιρέσεις αυτές των ήχων γίνονταν με βάση την περί τροχού θεωρία των Βυζαντινών, την οποία καθόρισαν οι Δαμασκηνός και Ι. Κουκουζέλης, την οποία πρώτος ανέπτυξε και καθόρισε με λεπτομέρεια ο ιερέας Ιωάννης Πλουσιαδηνός με το μεγάλο τροχό του.

Η σειρά των ήχων, που ο καθένας ονομάζεται πρώτος, δεύτερος, τρίτος κλπ. πιθανώτατα προήλθαν από τη σειρά των φθόγγων, που καθένας ήχος χρησιμοποιούσε σαν βάση. Ο πρώτος ήχος παλιότερα είχε σα βάση τον Κε. Έτσι ο ήχος που είχε σα βάση το δεύτερο χαμηλότερο φθόγγο μετά τον Κε, δηλαδή τον Δι, ονομάσθηκε **δεύτερος.** Ο επόμενος ήχος που είχε σα βάση τον τρίτο φθόγγο δηλαδή τον Γα ονομάσθηκε

τρίτος. Αυτός που έχει βάση τον τέταρτο φθόγγο δηλαδή τον Βου ονομάστηκε **τέταρτος**.

Οι πλάγιοι ήχοι δεν πήραν τη σειρά από τη σειρά (διαδοχή) των φθόγγων, που έχουν σα βάση αλλά από τη σειρά των αρχικών **-Κύριων ήχων-** που προήλθαν⁶⁶.

Η βάση κάθε πλάγιου απέχει από τη βάση του Κυρίου του ήχου τέσσερις φθόγγους χαμηλότερα, εκτός από τον πλάγιο δεύτερο που απέχει από τον Κύριο ήχο του τρεις φθόγγους (Δι-Πα).

Η Βυζαντινή Μουσική, με όλες τις παραπάνω ιδιότητες είναι μια άφραστη τέχνη στην οποία πρέπει να επικρατήσει η παράδοση, γιατί διαφορετικά κάθε προσωπικό γούστο και νοοτροπία θα επιφέρει ζημιές σ' αυτήν, που την σεβάστηκαν οι μεγάλοι της Μουσικής στο πέρασμα των αιώνων.

ΗΧΟΣ ΠΡΩΤΟΣ

Ήχος πρώτος. Από τους αρχαίους Έλληνες ονομαζόταν **Δώριος**. Ανήκει στο διατονικό γένος και χρησιμοποιεί τη διατονική κλίμακα με βάση τον Πα.

Απήχημα. Το νέο απήχημα είναι μια συλλαβή που δείχνει ανάβαση από τον Νη στον Πα

Το παλαιό απήχημα ήταν

$\frac{\pi}{\eta} \rightsquigarrow \text{—} | \rightsquigarrow$
α Γα λες

$\frac{\pi}{\eta} \rightsquigarrow \text{—} \text{—} \text{—} \rightsquigarrow \frac{\pi}{\eta}$
Νε ε ε

Κλίμακα. αποτελείται από δύο όμοια τετράχορδα (βαρύ και οξύ). Έχει το εξής χαρακτηριστικό. Όταν ανέρχεται η κλίμακα έχει τον Ζω φυσικό και όταν κατέρχεται έχει τον Ζω με ύφεση.

66. Υπάρχει και μια άλλη γνώμη για τη σειρά της κατάταξης των οκτώ ήχων. Λέγοντας τον πρώτο ψηλότερο φθόγγο μετά από τον Νη (δηλαδή το διάστημα Νη-Πα) βρίσκουμε τη βάση του πρώτου ήχου που είναι ο Πα. Δύο φθόγγους ψηλότερα από τον Νη βρίσκουμε τον Βου, που είναι βάση του δευτέρου. Τρεις φθόγγους ψηλότερα από τον Νη (δηλαδή Νη-Πα-Βου-Γα) βρίσκουμε το Γα, που είναι βάση του τρίτου ήχου. Το ίδιο πάλι, λέγοντας τέσσερις φθόγγους από τον Νη (δηλαδή Νη-Πα-Βου-Γα-Δι) βρίσκουμε τον Δι που είναι βάση του τετάρτου ήχου.

Α' τετράχορδο

Β' τετράχορδο

Διαζευκτικός
τόνος

Πα	Βου	Γα	Δι	Κε	Ζω	Νη	Πα
10	8	12	12	10	8	12	
π q	β χ	γ τζ	Δ δλ	κ q	ζ' τζ	ν' τζ	π' q

Μαρτυρίες

Η Κλίμακα: π_q ——— | ——— $\Delta_{\delta\lambda}$ ——— | ——— |

π'_q ——— | ——— κ_q ——— | ——— π_q

Παράδ. με κλίμακα του Α' ήχου.

π_q ——— | ——— $\Delta_{\delta\lambda}$ δ π_q ——— | ——— | ———

κ_q ——— | ——— π_q ——— | ——— κ_q ——— |

υ υ υ υ υ υ υ π_q

Μαρτυρίες. Αρκτική μαρτυρία έχει $\frac{L}{q}$ Πα. Ήχος $\frac{L}{q}$ ———

και στα επείσακτα μέλη έχει $\frac{L}{q}$ κε

Δεσπόζοντες Φθόγγοι. Στα ειρμολογικά είναι ο Πα, Δι. Στα στιχηραρικά και παπαδικά ο Πα, Γα, Δι, (Κε).

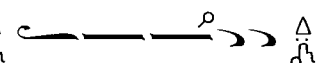
Καταλήξεις. 1. Στα ειρμολογικά, ατελείς στον Δι, εντελείς και τελικές στον Πα. 2. Στα στιχηραρικά, ατελείς στους Πα, Γα εντελείς και τελικές στον Πα. 3. Στα παπαδικά, ατελείς έχει τον Γα, Δι, Κε, εντελείς και τελικές τον Πα.

Φθορές. ο πρώτος χρησιμοποιεί τις οκτώ (8) διατονικές φθορές

Πα, Βου, Γα, Δι, Κε, Ζω, Νη, Πα.

Ιδιώματα (Ελξεις). Ο φθόγγος Ζω άλλοτε είναι φυσικός και άλλοτε με ύφεση. Φυσικός είναι όταν η μελωδία επεκτείνεται μέχρι τον Νη ή και

πιό πάνω. π.χ. $\overset{\Delta}{\delta\eta}$  (φυσικός)

Ο Ζω είναι με ύφεση όταν η μελωδία φθάνει μέχρι τον Ζω και επιστρέφει προς τα κάτω. π.χ. $\overset{\Delta}{\delta\eta}$  $\overset{\Delta}{\delta\eta}$

Ο Γα έλκεται προς τον Δι, όταν η μελωδία κατεβαίνει μέχρις αυτόν. Επίσης ο Δι έλκεται ορισμένες φορές, προς τον Γα όταν η μελωδία περιστρέφεται γύρω από τον Γα χωρίς να ξεπερνά τον Δι. Σ' αυτή την περίπτωση, συνήθως τίθεται ύφεση στον Δι.

Συστήματα. Ο πρώτος ήχος εργάζεται 1) με το σύστημα διαπασών (χρησιμοποιεί ολόκληρη την κλίμακα), 2) με το σύστημα κατά τετραφω- νία και 3) με τον τροχό ή το πεντάχορδο σύστημα.

Επίσακτα Μέλη. Τα καθίσματα του Α' ου ήχου «Τον τάφον σου Σωτήρ» ψάλλονται με φθορά του δευτέρου ήχου επί του Κε.

Αυτόμελα (Πρόλογοι). Στον πρώτο είναι: «Του̅ λίθου σφραγισθέν- τος υπό των̅ Ιουδαίων», «Τόν τάφον Σου Σωτήρ», «Των̅ ουρανίων ταγμάτων», «Πανεύφημοι μάρτυρες», «Ω̅ του̅ παραδόξου̅ Θαύματος» και το «Νεφέλην σε φωτός».

Ειρμοί. Οι κυριότεροι είναι: «Σου̅ ή τροπαιοῦχος δεξιά», «Ωδὴν̅ ἐπινίκιον», «Χριστός γενῶνται, δοξάσατε», «Ἐσωσε λαόν», «Πεποικιλ- μένη τῆ̅ θείᾳ δόξῃ», «Ἀναστάσεως̅ ἡμέρα», «Ἄσωμεν πάντες λαοί», κλπ.

Τα αυτόμελα και οι ειρμοί όλων των ήχων περιέχονται στο ειρμολό- γιο του Ιωάννου Πρωτοψάλτου.

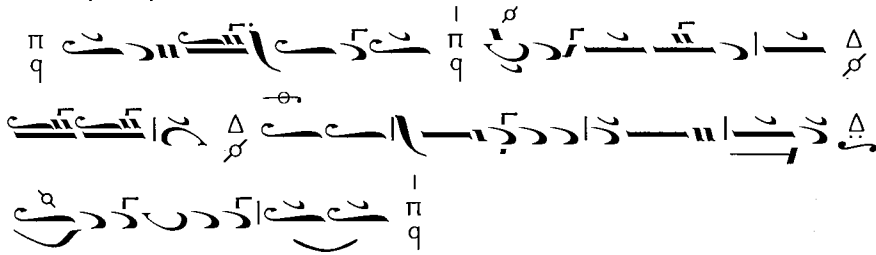
Ἦθος. Ο πρώτος ήχος αποδίδει την απλότητα και τη μεγαλοπρέπεια, τη σοβαρότητα, την ιλαρότητα, τη γλυκύτητα και τη σεμνότητα. Στην «Οκτώηχο» χαρακτηρίζεται με τα πιο κάτω λόγια: «Ἡ τέχνη τῆς μουσι- κῆς μελοποιῆας ἐπειδὴ θαύμασε τούς ζωνηρούς σου ἤχους πρῶτον σέ θέτει στήν τάξη τῶν ἤχων ὡ̅ πόση εἶναι ἡ ἀξία σου! Σέ σένα, Πρῶτε ἤχε, ἔτυ- χε ἡ τιμή νά παρουσιάζεις σέ πρώτη ἐκδοση τίς ὁμορφες μελωδίες σου καί σύ ἀπό ὅλους τούς ἤχους κρατᾶς τά πρωτεῖα τῆς νίκης». (Πρβλ. Παρακλητική τέλος Α' ου ήχου).

Για να βρούμε τον πρώτο ήχο απαγγέλλουμε τους πιο κάτω

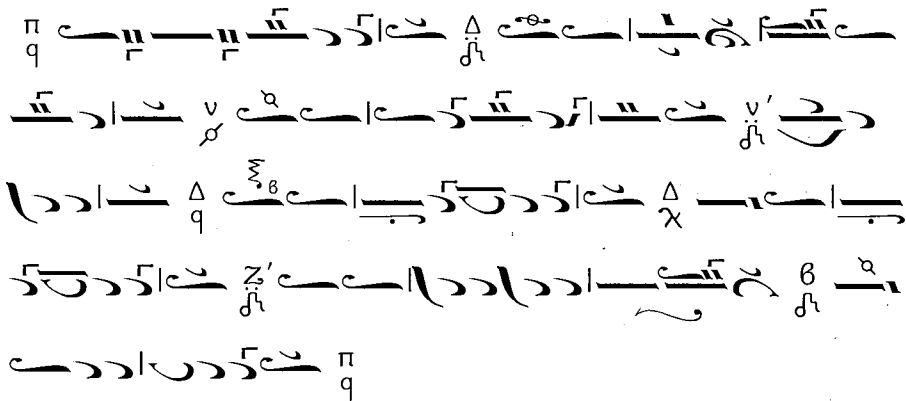
φθόγγους: $\overset{\pi}{\rho}$  $\overset{\pi}{\rho}$ ή $\overset{\pi}{\rho}$  $\overset{\pi}{\rho}$
Π Δ Γ Β Π λε ε ε

Μελωδικές Μορφές του Πρώτου Ήχου

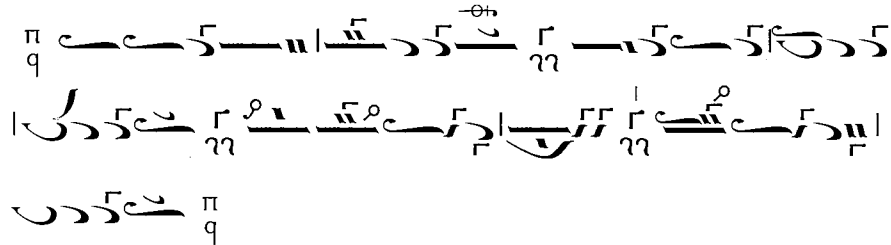
Μεταβολή⁶⁷



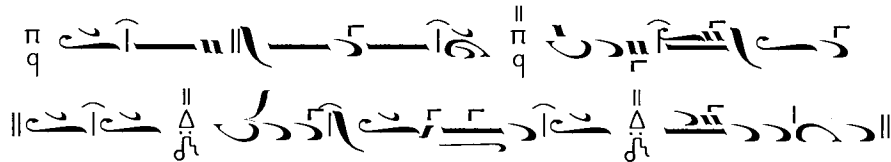
Παραχορδή:



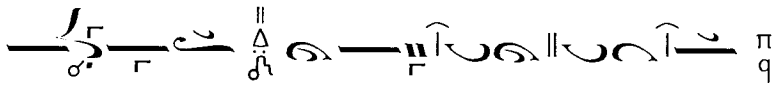
Δίφωνος (ο Δι και ο άνω Ζω με ύφεση).



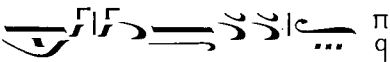
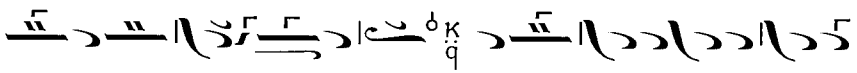
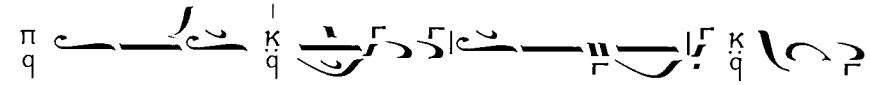
Τρίφωνος συνεπτυγμένος



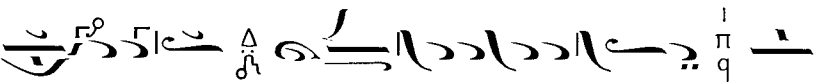
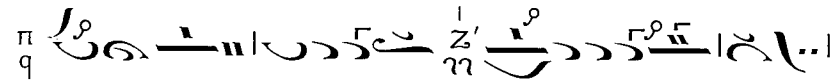
67. Οι ασκήσεις και τα παραδείγματα είναι παρμένα από το Αναστασματάριο του Π. Λαμπαδαρίου, Πεντηκοστάριο Χρ. Θεοδοσόπουλου και Θεωρ. Β. Θ. Χ' Θεοδώρου.



Τετράφωνος με τροχό.



Πεντάφωνος Εναρμόνιος



ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Στις καταλήξεις χρειάζεται προσοχή, γιατί ο πρώτος ήχος από τρίφωνος είναι πιθανόν να γίνει δίφωνος ή τετράφωνος, οπότε ανάλογα θα γίνουν και οι καταλήξεις.

Ο δίφωνος πρώτος θέλει τον Γα σα δεσπόζοντα, το Δι με ύφεση. Τους υπόλοιπους φθόγγους τους θέλει όπως είναι στην κλίμακα του πρώτου ήχου.

Η **διαφορά** του πρώτου από τον πλάγιο του πρώτου στα παπαδικά μέλη, είναι ότι ο πλάγιος του πρώτου χρησιμοποιεί την εναρμόνιο φθορά (^ο), ενώ ο πρώτος βαδίζει κανονικά πότε με το διαπασών σύστημα και πότε με τον τροχό.

Ο **πρώτος ήχος** υπεισέρχεται στην κλίμακα του βαρέος διατονικού ήχου και είναι συνήθως η καταλήγουσα γραμμή στον κάτω Ζω. Κατέχει τα πρωτεία ο πρώτος στα Δημοτικά τραγούδια.

Ο **πρώτος ήχος** είχε αρχική βάση το α⁷λα⁶ες, δηλαδή του φθόγγου Κε της σημερινής κλίμακας, από την οποία μετατέθηκε κατά τετρατονία κατιούσα στην βάση του πλαγίου πρώτου α⁶λα⁶ες, δηλαδή τον Πα.

Ο **πρώτος ήχος** σε ορισμένα μαθήματα διατήρησε την αρχική του βάση που απηχείται έτσι:

$$\begin{matrix} \text{Κ} & \text{Σ} & \text{Ε} & \text{Κ} \\ \text{q} & \text{r} & \text{ε} & \text{q} \\ & & \text{λε} & \text{ε} \end{matrix}$$

Ο **τετράφωνος πρώτος μαρτυρείται έτσι: Ήχος** $\frac{\text{L}}{\text{q}}$ $\frac{\text{d}}{\text{r}}$ γνωστές

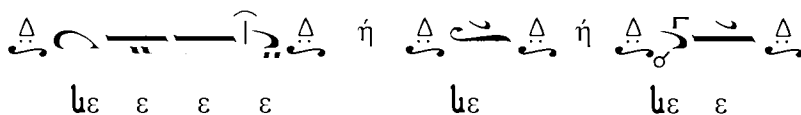
μελωδίες είναι το «Γεύσασθε» Ἰω. Κλαδά, «Θεαρχίω νεύματι», Δοξολογία, Ιακώβου πρωτοψάλτου, «Λύτρωσιν ἀπέστειλε» Δανιήλ πρωτοψάλτου κ.ά. τα οποία κάνουν τελική κατάληξη άλλα στον Πα όπως το «Γεύσασθε» και άλλα στον Κε όπως το «Θεαρχίω νεύματι» το «Λύτρωσιν ἀπέστειλε» κ.ά.


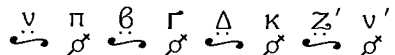





ΗΧΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟΣ

Ο **δεύτερος ήχος** ανήκει στο χρωματικό γένος. Από τους αρχαίους Έλληνες ονομαζόταν **Λύδιος** γιατί τον χρησιμοποιούσαν οι **Λυδοί**. Ο δεύτερος έχει σαν βάση τον Δι. Το τετράχορδο όπου στηρίζεται ο σχηματισμός του είναι Δι Νη. Προκύπτει από το όμοιο διατονικό τετράχορδο με μια ύφεση στον Κε. Έτσι έχουμε το τετράχορδο Δι-8-Κε-14-Ζω-8-Νη. Επειδή όμως οι μελωδίες του δευτέρου ήχου ποτέ δε φθάνουν στον υψηλό Δι χρησιμοποιεί συχνά μικτή κλίμακα.









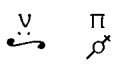
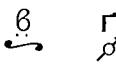
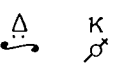
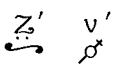
Απήχημα. Σαν απήχημα του δευτέρου ήχου οι παλαιότεροι χρησιμοποιούσαν το Νεανές (λα⁶ες), οι νεώτεροι χρησιμοποιούν το

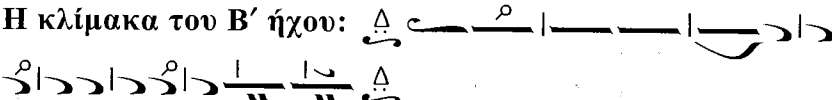


Μαρτυρίες. Σχηματίζονται από δύο μαρτυρικά σημεία  που εναλλάσσονται . Η αρκτική μαρτυρία του δευτέρου ήχου (όταν χρησιμοποιεί τη μαλακή κλίμακα) ανάλογα με τη μελωδική βάση τον Δι ή τον Βου:

Ήχος  Δι ή Ήχος  Βου. Όταν χρησιμοποιεί τη σκληρή χρωματική κλίμακα είναι: Ήχος  Βου (Βάση ο Βου σαν Πα).

Κλίμακα (Σκάλα). Ο δεύτερος ήχος χρησιμοποιεί το πεντάχορδο σύστημα. Μπορούμε να δημιουργήσουμε χρωματική μαλακή κλίμακα από δύο όμοια τετράχορδα που ενώνονται από το διαζευκτικό τόνο.

Α' τετράχορδο		Β' τετράχορδο		Διαζευκτικός		τόνος	
							
Νη	Πα	Βου	Γα	Δι	Κε	Ζω	Νη
8	14	8	12	8	14	8	
Μαρτυρίες							

Η κλίμακα του Β' ήχου: 

Στις ειρμολογικές μελωδίες συνήθως χρησιμοποιεί την κλίμακα του πλαγίου δευτέρου, όπου στον Βου τίθεται η φθορά του Πα. Εξάιρεση γίνεται στα απολυτικά του δευτέρου ήχου και σε μερικά καθίσματα που, αν και είναι ειρμολογικά, ακολουθούν την κλίμακα του Βου ήχου.

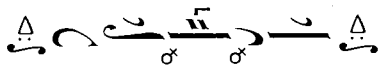
Δεσπόζοντες Φθόγγοι. Στις μελωδίες, που αρχίζουν από Δι (στιχηρικές, ειρμολογικές) είναι ο Δι, ο Ζω, ο Βου ή και ο Νη. Όταν γίνεται χρήση της σκληρής χρωματικής κλίμακας είναι ο Δι και ο Πα με οξύτητα Βου.

Καταλήξεις. Ατελείς έχει στον Βου, εντελείς και τελικές στον Δι.

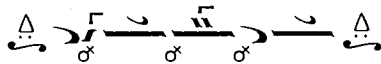
Φθορές. Χρησιμοποιεί δύο, τη μία για τους φθόγγους Νη, Βου, Δι, Ζω, ($\overset{-}{\ominus}$) και την άλλη ($\overset{\sigma}{\sigma}$) για τους φθόγγους Πα, Γα, Κε, Νη' (άνω Νή).

Ιδιώματα (Ελξεις).

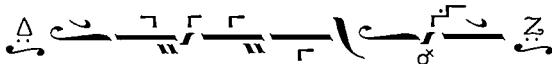
1. Ο Γα έλκεται από τον Δι όταν η μελωδία περιστρέφεται περί τον Δι.



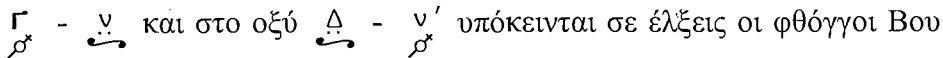
2. Ο Πα έλκεται από τον Βου



3. Ο Κε έλκεται από τον Ζω όταν γίνεται σ' αυτόν κατάληξη



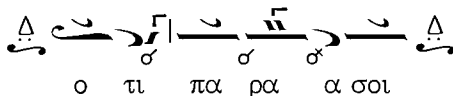
4. Ο δεύτερος ήχος όταν εργάζεται μέσα στο χαμηλό τετράχορδο



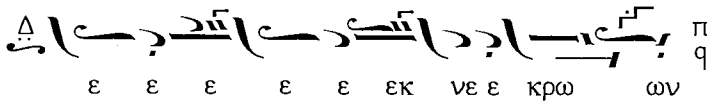
(ως $\overset{\Gamma}{\sigma}$) και Ζω (επίσης ως $\overset{\Gamma}{\sigma}$). Στις περιπτώσεις αυτές επειδή το μέλος ακολουθεί πυκνότερα διαστήματα, εφαρμόζονται οι έλξεις του πλαγίου δευτέρου.

5. Ο φθόγγος Ζω του δευτέρου ήχου είναι σταθερός και αμετάβλητος (πάντοτε φυσικός) σε αντίθεση με τον διατονικό Ζω, που είναι μεταβλητός (άλλοτε φυσικός και άλλοτε με ύφεση), και τον Εναρμόνιο Ζω που είναι με ύφεση πάντοτε πλην του διατονικού βαρέως.

6. Ο δεύτερος ήχος όταν κατέρχεται μέχρι τον Πα (από τον Δι) και αμέσως επιστρέφει στον Β ου, ο Πα είναι φυσικός και ορισμένες φορές με μικρή δίεση π.χ.

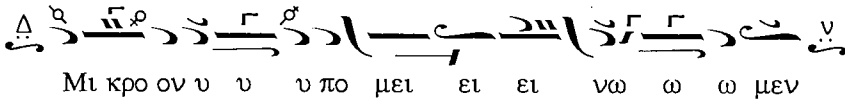


7. Ο δεύτερος ήχος όταν κάνει εντελή κατάληξη στον Πα, είναι πάντοτε και απαραίτητα διατονικός (φυσικός) χωρίς να υπάρχει ανάγκη να τοποθετήσουμε διατονική φθορά. π.χ



8. Ο δεύτερος ήχος όταν κατέρχεται μέχρι τον Νη καταλήγει άλλοτε χρωματικά και άλλοτε διατονικά.

α. Όταν κατέρχεται χρωματικά, τότε το τετράχορδο Γα-Νη είναι χρωματικό, αφού τοποθετήσουμε στην αρχή επί του Γα, την φθορά του δευτέρου (σ) ή τη φθορά του πλαγίου δευτέρου π.χ.



β. Όταν κατέρχεται διατονικά, τότε επί του Δι τίθεται σαν προειδοποίηση η φθορά του διατονικού Δι (ρ) π.χ.



Συστήματα. Ο δεύτερος όπως και ο πλάγιος του δευτέρου χρησιμοποιούν το πεντάχορδο σύστημα.

Επίσακτα μέλη. Τα ειρμολογικά μέλη του Βου ήχου ψάλλονται με πλάγιο του δευτέρου. Στην περίπτωση αυτή (όπως ανέφερα και πίο πάνω) σα βάση του Β' ήχου τοποθετείται ο Πα του πλαγίου δευτέρου, οι δε μαρτυρίες του επεισάκτου πλάγιου Β ου είναι για τον Πα= β και για

τον Δι= κ (Στον Κε δηλαδή του Β' ήχου είναι ο Δι του πλάγιου Β ου).

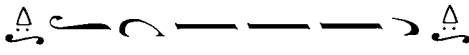
Αυτόμελα & Ειρμοί.

α) Αυτόμελα (Πρόλογοι). είναι το κάθισμα «Ὁ εὐσχήμων Ἰωσήφ» τα στιχηρά «Οἶκος τοῦ Εὐφραθᾶ», «Ὅτε ἐκ τοῦ ξύλου σε νεκρόν», «Ποίοις εὐφημιῶν στέμμασιν», Τα εξαποστειλάρια, «Τοῖς μαθηταῖς συνέλθωμεν», «Σαρκί ὑπνώσας ὡς θνητός», «Γυναῖκες ἀκουτίσθητε», «Τῶν μαθητῶν ὁρώντων Σε ἀνελήφθης» και «Σταυρός, ὁ φύλαξ πάσης τῆς οἰκουμένης».

β) Ειρμοί του Β' ήχου είναι «Ἐν θυθῶ κατέστρωσέ ποτε», «Δεῦτε λαοί», «Βυθοῦ ἀνεκάλυψε πυθμένα», «Τὴν Μωσέως ὠδήν», «Τῷ τὴν ἄδατον», «Τῷ δόγματι τῷ τυραννικῷ» και «Τῆς πίστεως ἐν πέτρα με στερεώσας».

Ήθος. Ο δεύτερος ήχος είναι μελωδικότατος και χαρακτηρίζεται το ήθος του γλυκύ και ηδονικό, κατάλληλο για την έκφραση της μετάνοιας, της ελπίδας, της αφοσιώσεως και αγάπης. Όμως υστερεί σε σεμνότητα και σοβαρότητα από τη μελωδία του πρώτου ήχου. Στην Οκτώηχο χαρακτηρίζεται με τα πιο κάτω λόγια: «Ἄν καί ἔλαβες δεύτερη θέση στην τάξη τῶν ἤχων, ἐν τούτοις ἡδονή περισσότερη ὑπάρχει σέ σένα τόν μελίρροτο. Ἡ μελωδία σου, σάν μέλι ευχάριστη καί πάρα πολύ γλυκειά, παχαίνει καί τά ὀσῶ τῶν ἀνθρώπων καί τίς καρδιές βαθειά εὐχαριστεῖ. Ἄσφαλῶς οἱ Σειρῆνες ἔψαλλαν μελωδίες τοῦ δευτέρου ἤχου. Τόσο ἤρεμα κυλᾷ ἡ μελωδία σου, ὅμοια μέ μέλι πού σάξει». (Βλ. Οκτώηχος, τέλος δευτέρου ήχου).

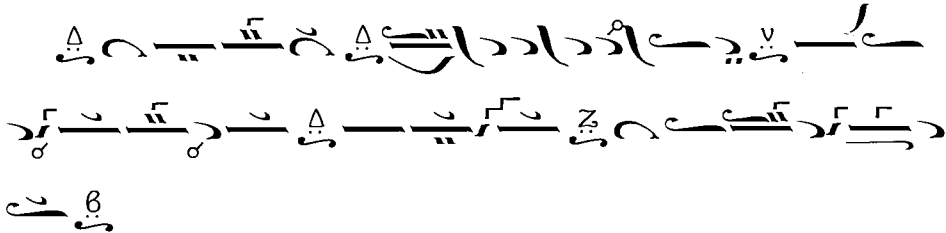
Για να βρούμε το δεύτερο ήχο απαγγέλλουμε την πιο κάτω μουσική φράση:



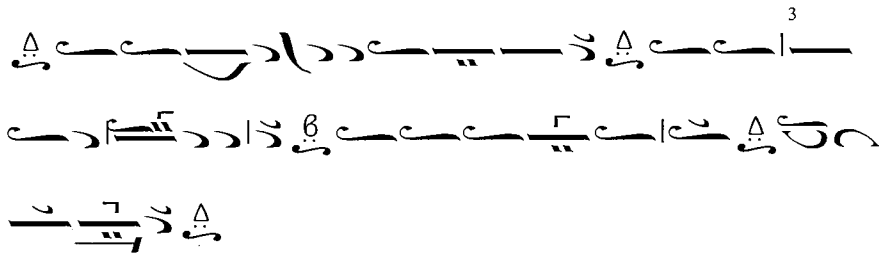
 Δι Βου Γα Δι Κε Δι

ΜΕΛΩΔΙΚΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΤΟΥ ΔΕΥΤΕΡΟΥ ΗΧΟΥ

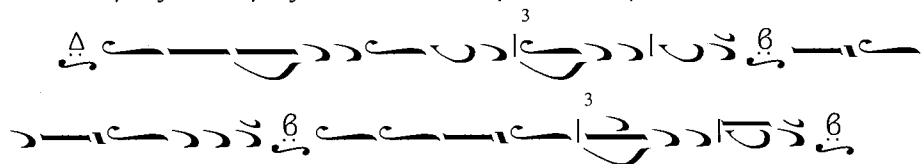
Στιχηραρικές.

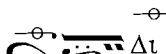


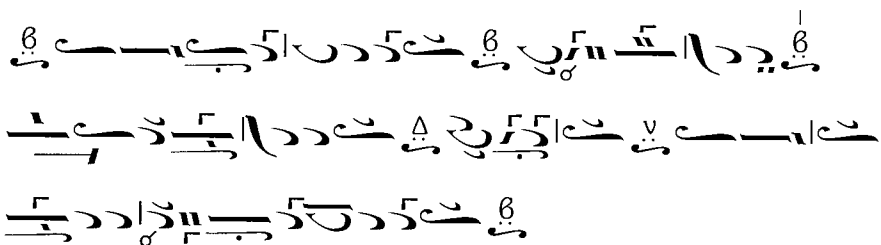
Σύντομες γραμμές.



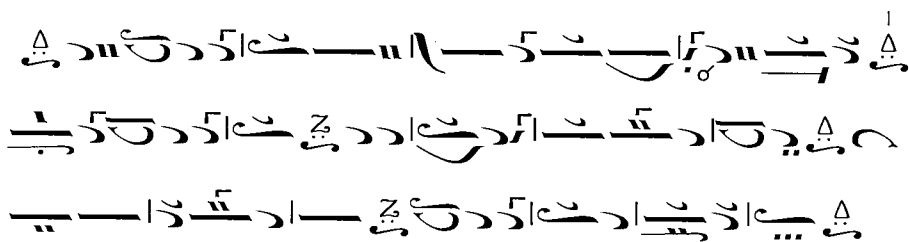
Πλάγιος δεύτερος κατά τον αλληλοδανεισμό.



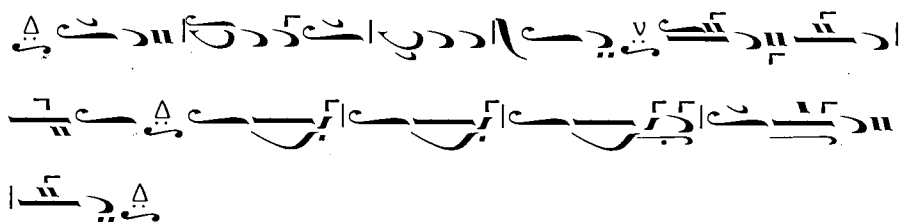
Αρχαΐζων  Δι




Δεύτερος εκ του Δι





Δεύτερος Διαπασῶν.



ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟ ΔΕΥΤΕΡΟ ΗΧΟ

Ο δευτέρος ήχος παρουσιάζει μία πλοκή ως προς τη βάση, τις γραμμές και τις καταλήξεις του. Βάση του δευτέρου ήχου ήταν ο Βου και βάδιζε κατά όμοια διφωνία, λαμβάνοντας υπόψη ότι η κλίμακα είχε 68 μόρια. Αυτό φαίνεται από την αρχική μαρτυρία του:  δηλαδή:

  (Βου-Γα-Δι) και το μαρτυρικό σημείο του ήχου σαν κύριου ήχου. Πρέπει να πούμε ότι η διπλή τελεία (..) υπονοεί τον κύριο ήχο.

Άλλοι πάλι παίρνουν τον Κε σαν βάση του δευτέρου για να κατέβει ένα πεντάχορδο στον πλάγιο του δευτέρου, πράγμα που συμβαίνει και στους άλλους ήχους (κύριους-με πλάγιους).

Ο **δεύτερος ήχος** σαν ξεχωριστός ήχος του Βήματος, αναμειγνύεται με τον πλάγιο του δευτέρου, τον πρώτο, το βαρύ, τον Λέγετο και τον πλάγιο του τετάρτου.

Με τον πλάγιο του δευτέρου έχει τη σχέση της βάσης β και Γ .

(δηλαδή τον αλληλοδανεισμό). Στον πρώτο σαν επείσακτο μέλος, στον βαρύ ρυθμίζει το τετράχορδο Βου-Γα-Δι-Κε, σαν Ζω-Νη-Πα-Βου και σαν αρχαΐζον μέλος. Στον Λέγετο με αλλοιωμένο τον Κε^ο προς τα κάτω, οπότε παρουσιάζεται σαν διατονικός (Η ονομασία αυτή είναι ακατανόητη γιατί ο δεύτερος είναι πάντα **χρωματικός**). Στον πλάγιο του τετάρτου βρίσκεται σαν μικτός ήχος που κατέρχεται και στο βαρύ τετράχορδο.

Ο **δεύτερος ήχος**, εφόσον περιορίζεται μέσα στα όρια της κλίμακας $\nu - \nu'$, δεν παρουσιάζει καμιά διαστηματική ανωμαλία. Όμως, όταν η μελωδία εξέρχεται πάνω από τον ν' είτε κάτω της ογδόης του ν τότε τα διαστήματα είναι διαφορετικά, γιατί ο ήχος αυτός, όπως και ο πλάγιος του δευτέρου χρησιμοποιούν (εργάζονται) το πεντάχορδο σύστημα π.χ.

$$\begin{array}{cccccccccccc} \nu & \nu' & \kappa & \zeta & \nu & \pi & \beta & \Gamma & \Delta & \nu & \nu' & \kappa & \zeta & \nu & \pi & \beta & \Gamma & \Delta \\ \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow \\ [8] & [14] & [8] & [12] & [8] & [14] & [8] & [12] & & [8] & [14] & [8] & [12] & & [8] & [14] & [8] & [12] \end{array}$$

Ο **δεύτερος** εδώ «δεν αντιφωνεί» που σημαίνει δεν μπορεί να ψαλεί κατ' αντιφωνία (διπλασιασμός επτά φωνών» των Βυζαντινών - (Διαπασών), διότι τα διαστήματα πέρα από το οξύ ή βαρύ τετράχορδο είναι διαφορετικά. Εκτός και αν κάποιος ψάλλει με μαγαδισμό διά της παραχορδής.

Άλλοι πάλι λένουν ότι ο δεύτερος βαδίζει κατά όμοια διφωνία.

Όντως ο δεύτερος βαδίζει κατά διφωνία όχι όμως όμοια, διότι η διά τριών μείζων συμφωνία $\nu - \beta$ είναι μεγαλύτερη της $\beta - \Delta$. Η διφωνία σχύει για τα αργά και σύντομα στιχηραρικά του μέλη, τα παπαδικά και εν μέρει στα ειρμολογικά του, τα οποία κανονικά φαίνονται τριφωνικά.



ΗΧΟΣ ΤΡΙΤΟΣ

Ο τρίτος ήχος θεωρείται ότι είναι ο ίδιος με τον Φρύγιο τρόπο των αρχαίων, (Πατρίδα του τρόπου αυτού θεωρείται η Φρυγία. Μετέφερε αυτόν στην Ελλάδα-όπως λέγεται- ο Μαρσύας). Ανήκει στο Εναρμόνιο Γένος. Υπάρχουν όμως αμφιβολίες εάν σήμερα έχουμε στην πραγματικότητα εναρμόνιο γένος όμοιο με εκείνο που είχε η αρχαία ελληνική μουσική. Βέβαια, κατά την παράδοση χαρακτηρίζονται σαν εναρμόνιο γένος οι ήχοι: **τρίτος** και **βαρύς**.

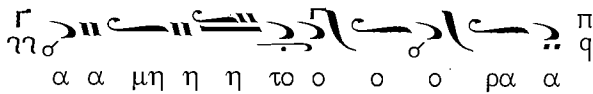
Βάση. Ο τρίτος ήχος, τόσο στα ειρμολογικά, όσο και στα στιχηραρικά, είναι ο Γα ($\begin{smallmatrix} \Gamma \\ \gamma\gamma \end{smallmatrix}$). Στα παπαδικά ο Γα λαμβάνει τη διατονική φθορά του Νη ($\begin{smallmatrix} \text{Νη} \\ \text{η} \end{smallmatrix}$) και επομένως γίνεται μετάθεση του Γα σαν Νη, οπότε το γένος μετατρέπεται σε διατονικό και βαδίζει όπως ο ήχος του πλαγίου τετάρτου από τον Νη. Σ' αυτή την περίπτωση οι μαρτυρίες αλλάζουν και γίνονται έτσι: $\begin{smallmatrix} \pi & \beta & \Gamma & \Delta & \kappa & \zeta' & \nu' \\ \eta & \chi & \delta\lambda & \eta & \chi & \gamma\gamma & \delta\lambda \end{smallmatrix}$. Στα μέλη του τρίτου ήχου είναι πολύ συνηθισμένες οι διατονικές γραμές και σπάνια γίνεται μετάβαση στο **Χρωματικό** μέλος.

Κλίμακα. Στηρίζεται στο τετράχορδο Γα-Ζω, που σχηματίζεται από το διατονικό τετράχορδο με μία ύφεση στον Ζω^ρ. Έτσι το εναρμόνιο τετράχορδο Γα-Ζω^ρ ύφεση προχωρά κατά δύο τόνους, ημιτόνιο. Επομένως η κλίμακα σχηματίζεται από δύο όμοια τετράχορδα, που μοιάζουν με τη μείζονα κλίμακα της Ευρωπαϊκής Μουσικής (τόνος-τόνος-ημιτόνιο-τόνος-τόνος -τόνος-ημιτόνιο). Βλπ. πιο κάτω σχηματική παράσταση.

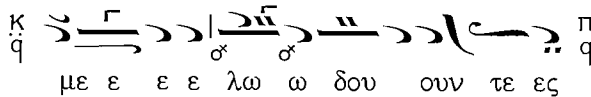
	Α' τετράχορδο				Β' τετράχορδο		
	Διαζευκτικός						
	τόνος						
	Γα	Δι	Κε	Ζω	Νη'	Πα'	Βου' Πα'
	12	12	6	12	12	12	6
Μαρτυρίες	$\begin{smallmatrix} \Gamma \\ \gamma\gamma \end{smallmatrix}$	$\begin{smallmatrix} \Delta \\ \delta\lambda \end{smallmatrix}$	$\begin{smallmatrix} \kappa \\ \eta \end{smallmatrix}$	$\begin{smallmatrix} \zeta' \\ \gamma\gamma \end{smallmatrix}$	ν'	$\begin{smallmatrix} \pi' \\ \eta \end{smallmatrix}$	$\begin{smallmatrix} \beta' & \Gamma' \\ \chi & \gamma\gamma \end{smallmatrix}$

2. Στον τρίτο ήχο, όταν εξέρχεται η μελωδία από το τετράχορδο του, είτε κάτω από τον Γα, είτε πάνω από τον Ζω, τότε αυτός αλλάζει τελείως μορφή, εργαζόμενος είτε σαν πρώτος, είτε σαν πλάγιος του πρώτου.

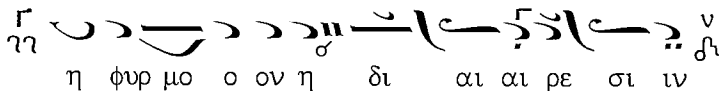
3. Όταν η μελωδία κατεβαίνει προς τον Πα, κάνοντας εντελή κατάληξη, λαμβάνει το ήθος του πρώτου ήχου με μικρή δίεση του Βου κατά την κάθοδο· π.χ.



4. Όταν αναπτύσσεται σε γραμμή, που κυριαρχεί ο Πα, τότε είναι καθαρός πρώτος· π.χ.



5. Όταν κατέρχεται μέχρι τον Νη για εντελή κατάληξη είναι καθαρά διατονικός με φυσικό τον Βου· π.χ.

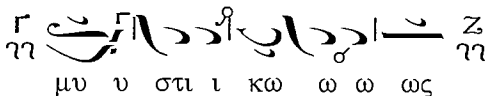


6. Όταν ο τρίτος ήχος κατέρχεται μέχρι τον Ζω

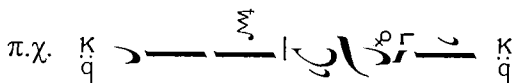
α) άλλοτε είναι διατονικός κατά το διαπασών.



β) και άλλοτε εναρμόνιος (κατά τον Τροχό) π.χ.



7. Όταν η μελωδία εξέρχεται από το οξύ τετράχορδο, ανερχομένη μέχρι του Νη και καταλήγει στον Κε, έχει τον Ζω κατά την ανάβαση διατονικό, κατά δε την κατάβαση εναρμόνιο.



8. Όταν ανέρχεται μέχρι τον άνω Πα

α) άλλοτε εργάζεται εναρμόνια π.χ

ε τε κε ες α πα το ο ρα

β) και άλλοτε διατονικά όταν η μελωδία διατρέχει τον κύκλο του τετραχόρδου $\frac{\kappa}{\eta}$ - $\frac{\pi'}{\eta}$ π.χ

εν θρο νω ε πηρ με ε νον Θε ε ε ον

9. Ο τρίτος ήχος όταν κατέρχεται μέχρι τον εναρμόνιο $\frac{\zeta}{\eta}$ και

ανέρχεται μέχρι τον άνω $\frac{\pi'}{\eta}$ και πλησιάζει τον άνω $\frac{\beta'}{\chi}$ ως $\frac{\beta'}{\eta}$ κατά τον τροχό, αλλάζει ήθος, και ακούγεται κάθε φορά ως καθαρός τρίτος ή ως πλάγιος του πρώτου.

Οι κανόνες αυτοί ισχύουν και για το σύντομο ειρμολογικό του μέλος, με τα καθορισμένα ιδιώματα.

10. Ο τρίτος ήχος στα Παπαδικά μέλη βαδίζει με το κατά τριφωνίας σύστημα, αλλά με γνωριστικές γραμμές, που διαφέρουν του πλαγίου τετάρτου, με μαρτυρία του ήχου αυτή $\frac{\omega}{\alpha}$ $\frac{\omega}{\alpha}$ Γα .και με όλες τις λεπτομέρειες που εκτίθενται στο περί Τριφωνίας σύστημα του πλαγίου τετάρτου.

Συστήματα: Ο τρίτος χρησιμοποιεί το τετράχορδο και πεντάχορδο σύστημα.

Επίσακτα Μέλη. Ο τρίτος ήχος μόνο στα παπαδικά μέλη δανείζεται την κλίμακα του πλαγίου τετάρτου.

Αυτόμελα (Πρόλογοι) Ειρμοί. Έχουμε αρκετά, σύμφωνα με τα οποία ψάλλονται πολλά τροπάρια, καθίσματα, εξαποστειλάρια και κοντάκια. Οι κυριότεροι πρόλογοι είναι: «Θείας πίστεως όμολογία». «Τήν ωραιότητα τής παρθενίας σου», «Ή παρθένος σήμερα», «Έπεσκέψατο ήμᾶς», «Έν πνεύματι τῷ Ίερῷ», «Ό ούρανόν τοῖς ἄστροις», «Τόν νυμφῶνα Σου βλέπω», «Τόν Ληστήν αὐθημερόν», «Μεγάλη τῶν

μαρτύρων Σου Χριστέ ή δύναμις», «Σταυροφανῶς Μωϋσῆς», «Ἐσπερινόν ἕμνον», «Ὅ τὰ ὕδατα πάλαι νεύματι θείῳ», «Χέρσον ἀβυσσοτόκον», «Θαυμαστός, ἐνδόξως ποιῶν τέρατα».

ἦθος. Ο τρίτος ἦχος προσιδιάζει στην απόδοση ζωνρών, ανδροπρεπών, παρορμητικῶν και πολεμικῶν νοημάτων. Ο Χρῦσανθος στο «Μέγα Θεωρητικό σελ. 152 και 338) λέγει: «Τό ἦθος τοῦ τρίτου ἦχου, ἄν εἶναι ἐκεῖνος, ὅστις ὠνομάζετο ὑπό τῶν ἀρχαίων **Φρύγιος**, σώζει χαρᾶ κτῆρα σκληρόν, ἔνθερον, ἀλαζονικόν, ὀρητικόν καί φρικώδη. Διό λέγει ὁ Ἀθήναιος, ὅτι ἐπί τοῦ Φρυγίου τρόπου ἦχουν τὰς σάλπιγγας καί τὰ πολεμικά ὄργανα».

Στους ιαμβικούς στίχους της Οκτώηχου χαρακτηρίζεται με τα πιό κάτω λόγια: «Τρίτε ἦχε βρίσκεσαι κάπως κοντύτερα στόν Πρῶτο γιά νά ἐκφράξεις τὰ ἀνδρικά κατορθώματα. Δέν ἔχεις κομψότητα, ἀλλά εἶσαι πραγματικά ἀπλός στή μελωδία καί πολύ ἀνδροπρεπής». (Βλπ. Οκτώηχος τέλος τρίτου ἦχου).

Πῶς βρίσκουμε τον τρίτο ἦχο. Απαγγέλλουμε παρακάτω την μουσική φράση.

Γα Κε Δι Γα Β8 Πα Γα

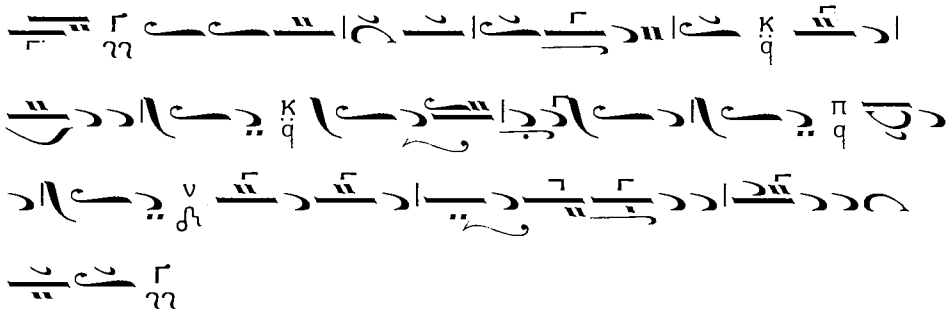
Μελωδικές μορφές του τρίτου ἦχου

Ειρμολογική γραμμή.

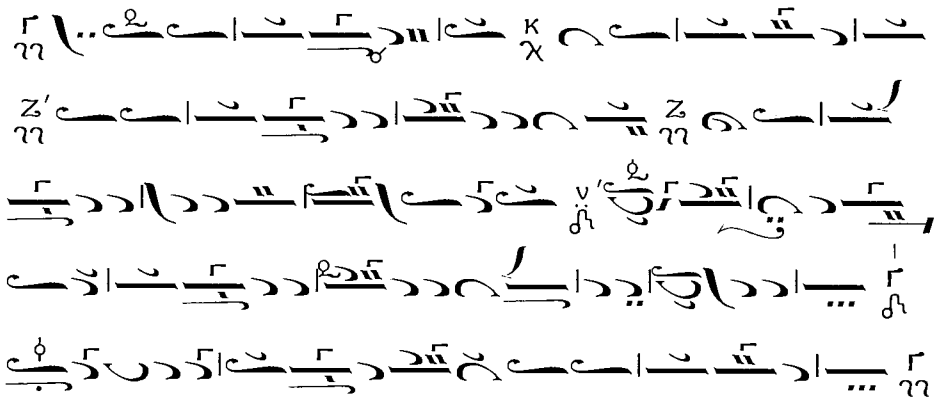
Ευ φραι νε σθω τα ου ρα νι α α γαλ λι α
 σθω τα ε πι γει ει α

Στιχηραρική γραμμή.

Ευ φραι νε σθω τα α ου ρα α α νι α
 α γαλ λι α σθω τα α ε ε πι ι ι γει ει ει ει
 α α



Κατά Παραχορδή.



ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΤΡΙΤΟ ΗΧΟ

Στον τρίτο ήχο είναι πολύ συνηθισμένες οι διατονικές γραμμές.

Η γενική ύφεση ($\overset{\circ}{\rho}$) και η γενική δίεση ($\overset{\circ}{\delta}$) ισχύουν μόνο σαν έλξη η δε εναρμόνια φθορά ($\overset{\circ}{\rho}$) ισχύει σα σημείο που δεν επιδέχεται έλξη, αλλά με τον Ζω^ο διαρκώς ελαττωμένο και με τον Βου^σ αυξημένο.

Μερικοί συγγέουν τον τρίτο ήχο με την τριφωνία του πλαγίου τετάρτου, ισχυριζόμενοι ότι είναι ένα και το αυτό πράγμα. Αυτό όμως δεν είναι σωστό, γιατί ο τρίτος ήχος έχει δεσπόζοντες φθόγγους τους Πα-Γα-Κε, ενώ η τριφωνία του πλαγίου τετάρτου τον Δι και Γα. Έπειτα οι αποστάσεις των διαστημάτων του τρίτου ήχου Γα-12-Δι-12-Κε είναι διαφορετικές από του πλαγ. τετάρτου Νη-12-Πα-10-Βου. Στον πλάγιο τέταρτο ο Πα έλκεται από τον Βου, ενώ στον τρίτο ο Πα είναι σταθερός.

Στα παπαδικά μέλη του τρίτου ήχου εκεί που έχουμε τη φθορά του πλαγίου τετάρτου ($\overset{\circ}{\rho}$) (Παραχορδή) επόμενο είναι να είναι ένα και το αυτό πράγμα με τον πλάγιο τέταρτο, αφού κυριαρχεί η κλίμακά του.

Οι σίχοι του τρίτου ήχου καταλήγουν πάντοτε στον Πα.

ΗΧΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟΣ

Ο τέταρτος ήχος που κατά την παράδοση ονομαζόταν από τους αρχαίους Έλληνες **Μιξολύδιος**, κλείνει τη σειρά των **κυρίων** ήχων. Ανήκει στο διατονικό γένος.

Βάση. Έχει τρεις βάσεις. Στα παπαδικά τον Δι γνωστό με όνομα «Άγια». Στα στιχηραρικά τον Πα και στα ειρμολογικά τον Βου με το όνομα **λέγετος**.

Κλίμακα. Χρησιμοποιεί την διατονική κλίμακα.

Α' τετράχορδο

Β' τετράχορδο

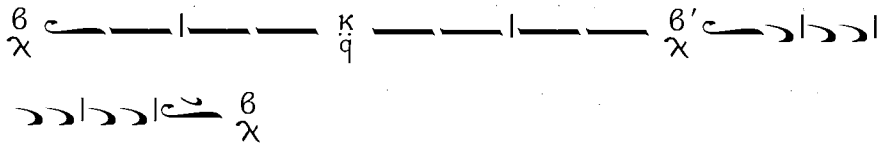
Διαζευκτικός
τόνος

ξ φ ς ο ξ ρ ρ
Βου Γα Δι Κε Ζω Νη Πα Βου

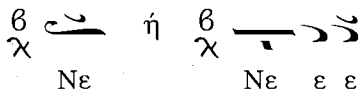
8	12	12	10	8	12	10
---	----	----	----	---	----	----

Μαρτυρίες β γ Δ κ ζ ν π β'
χ γ ρ λ ρ ρ ρ ρ λ

Η κλίμακα του τετάρτου ήχου:



Απήχημα. Στα ειρμολογικά μέλη έχει:



Στα στιχηραρικά: π ρ και στα παπαδικά: Δ γ α
λε Α ρ α

Μαρτυρίες. Αρκτική μαρτυρία στα ειρμολογικά είναι:

Ήχος Δ Βου. Στα στιχηραρικά: Ήχος Δ Πα. Στα παπαδικά:

Ήχος Δ Δι. Και στα επείσακτα μέλη: Ήχος Δ Δι, Ήχος Δ Δι

Δεσποζόντες φθόγγοι. Στα ειρμολογικά μέλη είναι Βου-Δι-Πα. Στα στιχηραρικά Πα-Βου-Δι. Και στα παπαδικά Βου-Δι-Ζω.

Καταλήξεις. Στα ειρμολογικά ατελείς έχει στον Πα, Δι, εντελείς και τελικές στον Βου. Στα στιχηραρικά, ατελείς στον Δι, εντελείς στον Πα, και τελικές στον Βου. (Υπάρχουν και τελικές στον Πα βλέπε στιχηρά αίτων). Στα παπαδικά ατελείς έχει στους Νη-Βου-Ζω, εντελείς και τελικές στον Δι.

Φθορές. Χρησιμοποιεί τις διατονικές Φθορές.

ξ φ ρ ο ξ ρ
Βου Γα Δι Κε Ζω Νη

Ιδιώματα (έλξεις).

1. Ο Πα έλκεται από τον Βου όσες φορές η μελωδία στρέφεται γύρω από τον Βου.

2. Ο Γα έλκεται από τον Δι όσες φορές η μελωδία στρέφεται γύρω στον Δι.

3. Ο Ζω έλκεται προς τα κάτω, όταν η μελωδία φθάνει μέχρι τον Ζω.

4. Ο Ζω είναι φυσικός και έλκεται προς αυτόν ο Κε, όταν η μελωδία στρέφεται γύρω από τον Ζω.

Συστήματα. Ακολουθεί το οκτάχορδο ή διαπασών και το πεντάχορδο (κατά τον τροχό) σύστημα.

Επίσακτα μέλη. Ο Δ ος ήχος έχει δύο ειδών επίσακτα μέλη. Άλλα ψάλλονται με δεύτερο και άλλα με πλάγιο δεύτερο (Νενανώ).

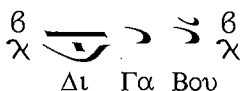
Αυτόμελα (πρόλογοι) και ειρμοί. Ο τέταρτος ήχος είναι πλούσιος σε μέλη, τόσο ειρμολογικά, όσο στιχηραρικά και παπαδικά. Αρκετά ιδιόμελα και δοξαστικά εορτών ψάλλονται στον Δ'ο ήχο. Πρόλογοι που ανήκουν σ' αυτόν είναι: Τα απολυτικά «Κανόνα πίστεως», «Καί τρόπων μέτοχος», Το κάθισμα «Κατεπλάγη Ίωσήφ», Τα κοντάκια «Ταχύ προκατάλαβε», «'Ο ύψωθεις έν τῷ Σταυρῷ», «'Επεφάνης σήμερα», Τα στιχηρά «'Ως γενναῖον έν μάρτυσιν», «'Εδωκας σημείωσιν», «'Ο έξ ύψιστου κληθείς», «'Ηθελον δάκρυσιν έξαλείψαι». Ειρμοί, «Θαλάσσης τό έρυθραῖον πέλαγος», «'Ανοιξω τό στόμα μου», «Οὐκ έστι σοι ὁμοιος», «Χοροί Ίσραήλ», «'Ωφθησαν αί πηγαί», «'Ο πατάξας Αἴγυπτον», «Θείω καλυφθείς».

Ήθος. Το ήθος του τετάρτου ήχου παρουσιάζεται διαφορετικό στα ειρμολογικά, στιχηραρικά και παπαδικά μέλη. Στα ειρμολογικά έχει χαρακτηριστήρα πανηγυρικό και ευχάριστο. Στα στιχηραρικά το ήθος είναι ησυχαστικό και διακρίνεται για τη σεμνότητα και απλότητα. Τα παπαδικά δίνουν την εντύπωση της σοβαρότητας και μεγαλοπρέπειας και εμπνέουν την ευλάβεια και κατάνυξη.

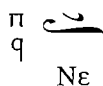
Ο Χρύσανθος (πρβλ. σελ. 155 και 156 Μέγα Θεωρητικό) γράφει τα πιο κάτω: «Τό ἦθος τοῦ τετάρτου ἤχου σώζει χαρακτήρα πανηγυρικόν καί χορευτικόν. Καί ὅταν μὲν ἔχει ἴσον τόν Δι, σώζει τό ἀξιωματικόν καί μεγαλοπρεπές· ὅταν δέ τόν Βου, τό παθητικόν καί ἡδονικόν καί ὅταν τό Πα, τό πατεινόν καί διαπεραστικόν τῆς καρδίας εἰς παρακί-
νησιν τῶν ψυχικῶν δυνάμεων».

Πως βρίσκουμε τον τέταρτο ἦχο: απαγγέλλουμε στην αρχή της μελωδίας τις πιο κάτω μουσικές φράσεις:

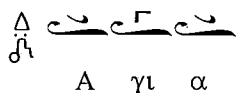
1. Στα ειρμολογικά:



2. Στα στιχηραρικά:

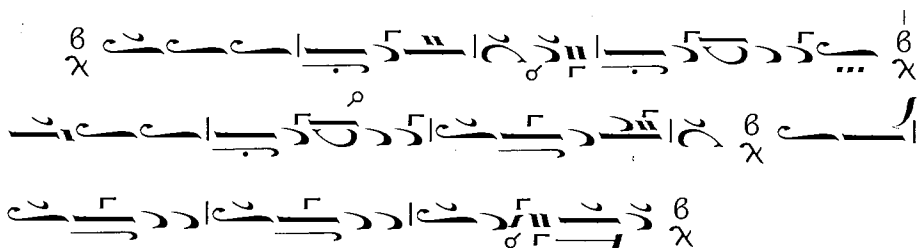


3. Στα παπαδικά:

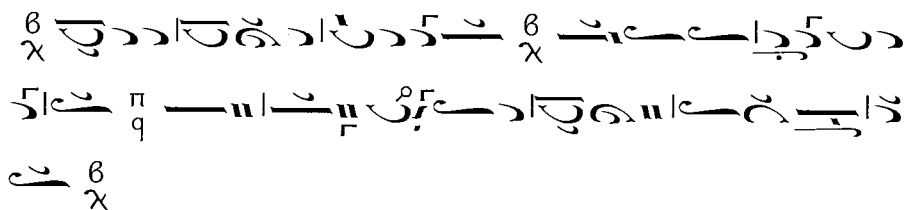


Μελωδικές μορφές του τετάρτου ἤχου

Λέγετος αργός.



Λέγετος μικτός



Στιχηραρικός Ήχος $\frac{4}{\delta\eta}$ Πα

$\frac{1}{\pi}$
 $\frac{1}{q}$

$\frac{1}{q}$

$\frac{6}{\lambda}$

Παπαδικός Άγια.

$\frac{\Delta}{\delta\eta}$

$\frac{2}{\lambda}$

$\frac{\Delta}{\delta\eta}$

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΤΕΤΑΡΤΟ ΗΧΟ

1. Το κοντάκιο. «Έπεφάνης σήμερον» σημειώνεται σε παλαιότερες εκδόσεις με βάση Πα, και τελική κατάληξη Νη πράγμα που είναι ασυνήθιστο στον Δ'ό ήχο. Όμως εάν συγκρίνουμε το κοντάκιο του τρίτου ήχου «Ή Παρθένος σήμερον» μας δίνει να καταλάβουμε ότι το «Έπεφάνης σήμερον», ανήκε αρχικά στον Δ'ό ήχο και ένεκα της ομοιότητας με το κοντάκιο των Χριστουγέννων το έψαλλαν κατά τον ίδιο τρόπο. Την ανωμαλία αυτή παρατήρησαν πολλοί. Γι' αυτό άλλοι θέτουν σαν βάση του κοντακίου τον Δι και κατάληξη τον Νη π.χ.

$\frac{\Delta}{\delta\eta}$ κ.λ.π.
 Ε πε φα α νης ση με ρον

Άλλοι τον Βου και κατάληξη πάλι στον Νη π.χ.

$\frac{\Delta}{\delta\eta}$ $\frac{6}{\lambda}$ κ.λ.π.
 Ε πε φα νης

Και άλλοι ορίζουν σαν βάση τον Δι που μετατρέπεται σε Νη έτσι:

$\frac{\Delta}{\delta\eta}$ κ.λ.π.
 Ε πε φα νης ση η με ρον

Τελική κατάληξη γίνεται ομαλότερα στον Δι.

2. Στον τέταρτο ήχο άξιο ιδιαίτερας προσοχής είναι, ότι στα παπαδικά του μέλη, επιδρά ο νόμος της μελωδικής έλξης, όπου ο Γα και ο Κε είναι με μικρή ή μεγάλη δίεση ανάλογα με την υφή της μελωδικής γραμμής όταν πλησιάζουν αντίστοιχα τον $\frac{\Delta}{\delta\iota}$ και $\frac{Z'}{\chi}$.

3. Κύριο χαρακτηριστικό του Στιχηραρικού Τετάρτου είναι η διαδοχική περιστροφή του μέλους γύρω από τους φθόγγους $\frac{\pi}{\rho}$ και $\frac{\beta}{\chi}$ στους οποίους καταλήγει εναλλακτικά.

4. Πρέπει να παρατηρήσουμε ότι πολλοί από τους ψάλλοντες παρερμηνεύουν την αρχική μαρτυρία (Ήχος $\frac{\Gamma}{\delta\iota}$ \curvearrowright) και τις μαρτυρίες του $\frac{\pi}{\rho}$ που μπαίνουν μπροστά σε κάθε τροπάριο, θεωρούν ότι το βάσιμο του φθόγγου αυτού είναι ο Πα.

Εδώ πρέπει να τονίσουμε ότι οι τελικές καταλήξεις του στιχηραρικού τετάρτου γίνονται απαράβατα επί του $\frac{\beta}{\chi}$ αυτός είναι ο βάσιμος φθόγγος του. Τώρα η μαρτυρία του ($\frac{\pi}{\rho}$ \curvearrowright), όπως και του μικρού τέλους και της αρχής του επομένου στιχηρού μαρτυρία του $\frac{\pi}{\rho}$, δηλώνουν ή ότι στην αρχή του τροπαρίου, στιχηρού κλπ. επικρατεί ο Πα, ή ότι οι προψαλλόμενοι στίχοι μπορούν να καταλήγουν στον $\frac{\pi}{\rho}$.

Είναι φυσικό μετά την μαρτυρία ($\frac{\Delta}{\delta\iota}$) να ακολουθεί κατάβαση τριών φωνών, αφού δεν προηγήθηκε κάτι άλλο, αλλά δίδεται σαν απήχημα ο $\frac{\beta}{\chi}$ με το $\frac{\beta}{\chi}$ \curvearrowright , είναι σφάλμα και πρέπει να διορθωθεί από $\underline{\iota\epsilon}$

Ήχος $\frac{\Gamma}{\delta\iota}$ \curvearrowright σε Ήχος $\frac{\Gamma}{\delta\iota}$ \curvearrowright . Διότι είναι παράχορδο να δίδει κάποιος απήχημα με το $\frac{\pi}{\rho}$ \curvearrowright και να αρχίσει ψάλλων

$\underline{\nu\delta\epsilon\zeta\eta\theta}$ $\frac{\beta}{\chi}$ ενώ ο ισοκράτης κρατά Ίσον στον $\frac{\pi}{\rho}$.

5. Ο Λέγετος όταν χρησιμοποιεί το τετράχορδο $\frac{\beta}{\chi}$ - $\frac{\kappa}{\rho}$ το οποίο αποτελείται από ένα τόνο ελάχιστο και δύο μείζονες, είναι υπέρμετρο, στον Κε τίθεται μικρή ύφεση, έτσι το διάστημα Δι-Κε από μείζων μεταβάλλεται σε ελάσσων και το διάστημα Κε Ζω γίνεται μείζων τόνος. Επειδή ο ήχος αυτός ανέρχεται μέχρι τον άνω βου σχηματίζει κλίμακα

β - β' που αποτελείται από δύο ανόμοια τετράχορδα π.χ.

1. β Ελαχ [8] Γ μειζ [12] Δ μειζ [12] κ
 χ $\gamma\gamma$ $\delta\lambda$ η θ ελασ [10] ζ'
 χ
2. ζ' Ελαχ [8] ν' μειζ [12] π' ελασ [10] β'
 χ $\gamma\gamma$ η θ

Η ύφεση στον Κε επανορθώνει την θεωρητική ανωμαλία, την οποία δεν ανέχεται η φύση, επιφέρει την ισορροπία ανάμεσα στα δύο τετράχορδα και σχηματίζει ορθή κλίμακα από δύο όμοια τετράχορδα, που ενώνονται με τον διαζευκτικό τόνο

$$\beta [8] \Gamma [12] \Delta [10] \kappa^{\circ} [12] \zeta' [8] \nu' [12] \pi' [10] \beta'$$

$$\chi \gamma\gamma \delta\lambda \eta \theta \chi$$

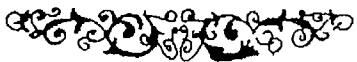
Παράδειγμα με τον ήχο Λέγετο, που διατρέχει την κλίμακα και ανέρχεται μέχρι την αντιφωνία του.

[Ηχος $\frac{\lambda}{\delta\lambda}$] [Δοξολογία Πέτρου Λαμπαδαρίου]

β χ | ——— | ——— | ——— | ——— | β χ | ——— |
 Ευ λο γη τος ει ει ει Κυ ρι ι ε δι δα

β χ | ——— | ——— | ——— | ——— | ——— | ——— | ——— | ——— |
 ξο οον με ε ε τα α α δι και ω μα α α τα α

— | ——— | β χ
 α σου ου



ΗΧΟΣ ΠΛΑΓΙΟΣ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ

Ο πλάγιος του πρώτου, βρίσκεται πρώτος στην σειρά των πλαγίων ή παραγώγων ήχων, που πιθανώτατα αντιστοιχεί με τον Υποδώριο τρόπο των αρχαίων και ανήκει στο διατονικό γένος, όπως και ο πρώτος ήχος.

Βάση. Στα στιχηραρικά και παπαδικά μέλη έχει τον Πα στα δε ειρμολογικά τον Κε.

Κλίμακα. Χρησιμοποιεί τη διατονική κλίμακα π.χ.

Α' τετράχορδο				Β' τετράχορδο			
Διαζευκτικός τόνος							
φ	ξ	φ	α	ο	ξ	ρ	φ
Πα	Βου	Γα	Δι	Κε	Ζω	Νη	Πα

10	8	12	12	10	8	12
----	---	----	----	----	---	----

Μαρτυρίες	π	β	γ	Δ	κ	ζ'	ν'	π'
	q	χ	γγ	δλ	q	χ	γγ	q

Η κλίμακα του πλάγιου Αου:

Οι μαρτυρίες των φθόγγων είναι διατονικές όπως και στον πρώτο ήχο. Τον φθόγγο Ζω τις περισσότερες φορές τον έχει με ύφεση. Στα ειρμολογικά χρησιμοποιεί το τετράχορδο Κε-Πα με τον Ζω φυσικό.

Συνήθως επί του Κε τίθεται η φθορά του Πα (φ) και ανερχόμεθα κανονικά όπως από το Πα Πα-Βου-Γα-Δι αντί του Κε-Ζω-Νη-Πα.

Πολλές φορές ο πλάγιος του πρώτου χρησιμοποιεί την εναρμόνια φθορά (ρ) επί του Ζω. Τότε η κλίμακα θα είναι:

Α' τετράχορδο				Β' τετράχορδο			
Διαζευκτικός τόνος							
Πα	Βου	Γα ^ρ	Δι	Κε ^ρ	Ζω	Νη	Πα

12	6	12	12	6	12	12

Μαρτυρίες	π	β	γ ^ρ	Δ	κ	ζ'	ν'	π'
	δλ	q	γγ	δλ	q	γγ	δλ	q

Απήχημα. Οι παλαιοί σαν απήχημα έβαλλαν αργά το αλεαλες

Α α λε ε ε ε ε ε α α α α α λ α α α λ ες

Οι νεώτεροι το $\overset{\varphi}{\text{A}} \xrightarrow{\text{υε}} \overset{\pi}{\alpha} \overset{\varrho}{\text{υε}} \overset{\varrho}{\text{υε}} \overset{\varrho}{\text{υε}}$

Σήμερα το απήχημα για τα ειρμολογικά μέλη είναι το: $\overset{\kappa}{\varrho} \overset{\varrho}{\text{Ne}}$

Και για τα στιχηραρικά-παπαδικά μέλη το: $\overset{\pi}{\varrho} \overset{\varrho}{\text{Ne}}$

Όταν μπροστά από κάθε τροπάριο ψάλλεται στίχος, στα στιχηραρικά καταλήγει στον Πα, στα δε ειρμολογικά στον Κε.

Μαρτυρίες. Αρκτική μαρτυρία στα ειρμολογικά είναι: Ἦχος $\overset{\lambda}{\eta} \overset{\varrho}{\eta} \overset{\kappa}{\text{υε}}$.

Στα στιχηραρικά και παπαδικά μέλη: Ἦχος $\overset{\lambda}{\eta} \overset{\varrho}{\eta}$ Πα.

Δεσπίζοντες Φθόγγοι. Στα ειρμολογικά έχει τους Κε Νη. Στα στιχηραρικά και παπαδικά τους φθόγγους Πα-Γα-Δι-Κε.

Καταλήξεις. Στα ειρμολογικά έχει ατελείς στον φθόγγο Νη, εντελείς και τελικές Κε. Στα στιχηραρικά ατελείς έχει Δι, Κε, εντελείς στον Πα και τελικές στον Δι.

Στα παπαδικά, ατελείς Γα, Δι, Κε και τελικές στον Πα.

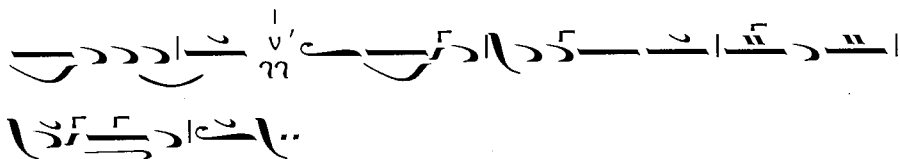
Φθορές. Χρησιμοποιεί τις διατονικές φθορές Πα Βου Γα Δι Κε Ζω $\overset{\varphi}{\eta} \overset{\varrho}{\eta}$ Πα. Πολλές φορές χρησιμοποιεί την εναρμόνια φθορά ($\overset{\varrho}{\text{υε}}$), που τίθεται στον Ζω και ζητά αυτόν σε διαρκή ύφεση.

Ιδιώματα (έλξεις). Όταν η κλίμακα ακολουθεί το διαπασών σύστημα και στην ανάβαση δεν υπερβαίνουμε τον Ζω της Νήτης, ο φθόγγος αυτός στο ειρμολογικό, στιχηραρικό και παπαδικό είδος βρίσκεται με ύφεση.

Στο παπαδικό μέλος, όταν η μελωδία επιμένει στον Γα και δεν υπερβαίνει τον Δι, τότε ο Δι^ο είναι με ύφεση.

Συστήματα. Ακολουθεί συνήθως το οκτάχορδο σύστημα και στα ειρμολογικά μέλη το πεντάχορδο. Στα παπαδικά μέλη επικρατεί ο ιδιωματισμός του Δίφωνου ή τετράφωνου ή επτάφωνου ήχου.

Αυτόμελα (πρόλογοι) και ειρμοί. Είναι το απολυτίκιο «Τόν συνάναρχον λόγον», Τα στιχηρά «Χαίροις άσκητικῶν», «Όσιε πάτερ Θεο-



Στιχηραρική.

$\begin{matrix} \pi & & & \pi \\ \rho & & & \rho \end{matrix}$

Κυ ρι ι ε τους μο χλους τους αι ω νι ι ους συν

$\begin{matrix} \kappa & & & \Delta \\ \rho & & & \rho \end{matrix}$

τρι ι ι ψας και δε σμα δι α ρη η η ξας

$\begin{matrix} \pi \\ \rho \end{matrix}$

του μνη η μα το ος α νε ε ε στης

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΠΛΑΓΙΟ ΠΡΩΤΟ

Ο πλάγιος του πρώτου αναμιγνύεται πολλές φορές με το εναρμόνιο γένος και δημιουργεί διάφορες παραλλαγές όπως π.χ. ο Πεντάφωνος πλάγιος του πρώτου με την εναρμόνια φθορά επί του Ζω ο λεγόμενος Φρύγιος. Άλλη παραλλαγή με τον Ζω και Βου με ύφεση και βάση τον Πα, που είναι η αυτούσια αρχαία Δωρική κλίμακα. Άλλη παραλλαγή του πλαγίου πρώτου είναι ο εναρμόνιος (Μινόρε) με ειδική κλίμακα και με πολύ χρήση στη νεώτερη Εκκλησιαστική Μουσική. Στους ήχους της οκτωήχου δεν συγκαταλέγεται. Το Μινόρε θέλει τον Ζω με ύφεση, τον Βου με δίεση και τον κάτω Νη με δίεση. Το άκουσμα του Μινόρε διαφέρει κατά πολύ από το άκουσμα του πρώτου ή πλαγίου πρώτου.

Η διαφορά του πλαγίου πρώτου από τον πρώτο είναι στις καταλήξεις και τους δεσπόζοντες φθόγγους, καθώς επίσης και στη μεγάλη χρήση της εναρμόνιας φθοράς ($\overset{\rho}{\circ}$) στον Ζω.



ΗΧΟΣ ΠΛΑΓΙΟΣ ΤΟΥ ΔΕΥΤΕΡΟΥ

Ο πλάγιος του δευτέρου είναι πιθανώτατα ο ίδιος ή παρεμφερής με τον **Υπολύδιο** τρόπο των αρχαίων. Ανήκει στο χρωματικό γένος, όπως και ο Δεύτερος. Όμως διαφέρει από αυτόν στη βάση (στά παπαδικά και στιχηραρικά), στους δεσπόμενους φθόγγους, στην έκταση και στην κλίμακα.

Βάση. Ο Πλάγιος του Δευτέρου όταν χρησιμοποιεί τη μαλακή χρωματική κλίμακα είναι ο Δι (μέσης). Όταν χρησιμοποιεί τη σύντονο ή σκληρή χρωματική κλίμακα είναι ο Πα (μέσης).

Κλίμακα. Χρησιμοποιεί την σύντονο χρωματική ή σκληρή χρωματική κλίμακα που αποτελείται από δύο όμοια τετράχορδα. Βλπ. Σχηματική παράσταση.

	Α' τετράχορδο			Β' τετράχορδο										
				Διαζευκτικός										
				τόνος										
	Πα	Βου	Γα	σ Δι	κ Κε	Ζω	Νη Πα'							
	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse; text-align: center;"> <tr> <td style="width: 12.5%;">6</td> <td style="width: 12.5%;">20</td> <td style="width: 12.5%;">4</td> <td style="width: 12.5%;">12</td> <td style="width: 12.5%;">6</td> <td style="width: 12.5%;">20</td> <td style="width: 12.5%;">4</td> </tr> </table>							6	20	4	12	6	20	4
6	20	4	12	6	20	4								
Μαρτυρίες	π	β	γ	δ	κ	ζ'	ν' π'							

Καθ' ένα από αυτά περιλαμβάνει ημιτόνιο-τριμητόνιο-ημιτόνιο (και για τη ακρίβεια ελάχιστο, υπερμείζονα, υπερελάχιστο τόνο). Η κλίμακα αυτή είναι αμιγής χρωματική. Πολλές φορές έχουμε μελωδίες σε μικτή κλίμακα, όπου συνήθως το βαρύ τετράχορδο είναι χρωματικό και το οξύ διατονικό. Σ' αυτή την περίπτωση οι μαρτυρίες των φθόγγων του διατονικού τετραχόρδου γίνονται διατονικές που επανέρχονται στη χρωματική κλίμακα με μία φθορά του χρωματικού γένους.

Απήχημα. Στή μαλακή χρωματική κλίμακα, απήχημα του Πλαγίου Δευτέρου είναι ο φθόγγος Δι με τη συλλαβή Νε:

Α	μην	Νε

Στη σύντονο (σκληρή) χρωματική κλίμακα το πιο συνηθισμένο είναι ο φθόγγος Πα με τη συλλαβή Νε $\underline{\pi} \underline{\epsilon}$ ή το $\underline{\pi} \underline{\epsilon} \underline{\gamma}$

Νε Α μην

Στην αρχαία βυζαντινή μουσική ήταν με το Νεχέανες.

$$\underline{\pi} \underline{\epsilon} \underline{\gamma} \mid \underline{\chi} \underline{\epsilon} \underline{\alpha} \underline{\lambda} \underline{\epsilon} \underline{\varsigma}$$

λε ε χε α λεις

Μαρτυρίες. Ο Πλάγιος του Δευτέρου έχει δύο μαρτυρικά σημεία για τον σχηματισμό των μαρτυριών (\curvearrowright) και (ρ), που εναλλάσσονται

κατά διφωνία $\underline{\pi} \underline{\beta} \underline{\gamma} \underline{\delta} \underline{\kappa} \underline{\zeta}' \underline{\nu}' \underline{\pi}'$ Αρκτική μαρτυρία εί-ναι:

Ήχος $\hat{\pi}$ \curvearrowright $\hat{\pi}\alpha$ και για το επείσακτο μέλος: Ήχος $\hat{\pi}$ \curvearrowright $\hat{\pi}$

Δεσπόζοντες φθόγγοι. Στα ειρμολογικά έχει τους Πα-Δι. Στα στιχηραρικά και παπαδικά Πα-Δι-Κε. Όταν δανείζεται την κλίμακα του Δευτέρου στα ειρμολογικά μέλη με βάση τον Βου ή Δι, δεσπόζοντες φθόγγους έχει τους Δι-Βου.

Καταλήξεις. Στα ειρμολογικά έχει ατελείς στον Δι, εντελείς και τελικές στον Πα.

Στα στιχηραρικά και παπαδικά ατελείς στον Δι, εντελείς στον Κε και τελικές στον Πα και πολλές φορές στον Δι.

Στα ειρμολογικά, όταν δανείζεται την κλίμακα του Δευτέρου, ατελείς καταλήξεις έχει στον Δι, εντελείς και τελικές στον Βου.

Φθορές. Ο Πλάγιος του Δευτέρου έχει δύο φθορές την ($\overset{\ominus}{\rho}$) για τους φθόγγους Πα-Κε και την (ρ) για τον φθόγγο Δι.

Ιδιώματα (έλξεις). Όταν η μελωδία περιστρέφεται στους μέσους φθόγγους Δι-Νη, η μελωδία εκτελείται με διατονικά διαστήματα. Σ' αυτή την περίπτωση δημιουργείται μία μικτή κλίμακα με το βαρύ τετράχορδο Πα-Δι χρωματικό και το οξύ Κε-Πα διατονικό σε αντίθεση με την αμιγή χρωματική κλίμακα, όπου και τα δύο τετράχορδα είναι χρωματικά π.χ.

Α' τετράχορδο

Β' τετράχορδο

Διαζευκτικός
τόνος

$\overset{\ominus}{\pi}$ Πα	Βου	Γα	$\overset{\rho}{\delta}$ Δι	$\overset{\delta}{\kappa}$ Κε	Ζω	Νη	Πα'
6	20	4	12	10	8	12	

Μαρτυρίες $\underline{\pi} \underline{\beta} \underline{\gamma} \underline{\delta} \underline{\kappa} \underline{\zeta}' \underline{\nu}' \underline{\pi}'$
 $\curvearrowright \rho \curvearrowright \rho \overset{\delta}{\eta} \chi \gamma \overset{\delta}{\eta}$

Συστήματα: Ο ήχος αυτός χρησιμοποιεί το πεντάχορδο σύστημα. Σε μερικές μελωδίες χρησιμοποιεί το κατά τριφωνία σύστημα, αρχίζοντας από τον Δι (ς) και καταλήγοντας στον Δι και ονομάζεται Νενανώ ή Παλατινό μέλος. Και σε ορισμένες το οκτάχορδο σύστημα.

Επίσακτα μέλη. Ο Πλάγιος του Δευτέρου στα ειρμολογικά μέλη δανείζεται το τετράχορδο του Δευτέρου, δηλαδή ψάλλεται με Δεύτερο ήχο (Θεός Κύριος, Αγγελικαί δυνάμεις, καθίσματα, κανόνες).

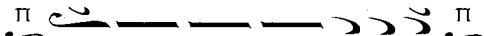
Υπάρχει ακόμη ένα παρακλάδι του Πλαγίου Δευτέρου που ονομάζεται **Νενανώ ή παλατινό**. Λέγεται έτσι γιατί σύμφωνα με την παράδοση άρεσε στους αυτοκράτορες να ακούν στο παλάτι τον ήχο αυτό.

Με Νενανώ ψάλλονται τα επεισακτα μέλη του Τετάρτου ήχου «Κατεπλάγη Ίωσήφ», «Κατεπλάγησαν άγνή» και το αργό «Άγιος ό Θεός» κατά την έξοδο του επιταφίου.

Αυτόμελα (Πρόλογοι) και Ειρμοί. Είναι το «Άγγελικαί δυνάμεις», «Έλπίς του κόσμου άγαθή» «Τήν ύπέρ ήμῶν πληρώσας οίκονομίαν», «Όλην άποθέμενοι», «Έκ γαστρος πρό Έωσφόρου», «Η άπεγνωσμένη διά τόν θιον», «Αί Άγγελικαί προπορεύεσθαι δυνάμεις», «Μετανοϊαν ού κέκτημαι», «Τριήμερος άνέστης Χριστέ», και το «Έκ δεξιῶν του Σωτήρος».

Ειρμοί είναι: «Ός έν ήπειρω πεξεύσας», «Βοηθός και σκεπαστής», «Τμηθείση τμᾶται», «Πρός σέ όρθρίζω», και το «Κύματι θαλάσσης».

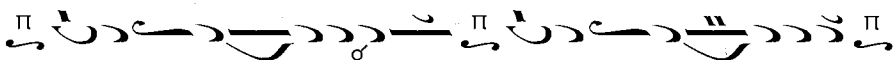
Ήθος. Οι μελωδίες του Πλαγίου Δευτέρου με τη σύντονο χρωματική κλίμακα αποδίδουν νοήματα πένθιμα, παθητικά και κατανυκτικά. Με την μαλακή χρωματική κλίμακα είναι ευχάριστες και ηδονικές, όπως του Δευτέρου ήχου. Ο Χρύσανθος στο **Μέγα Θεωρητικό** του σελ. 161 και 361 γράφει: «Τό ήθος του ήχου σώζει χαρακτηρα άρμόζοντα εις άσματα επικήδεια και εις μελέτας ύψηλάς και θείας. Ούτως έχει εις τά στηχηραικα και παπαδικα. Εις δέ τά ειρμολογικα σώζει χαρακτηρα ήδονικόν, όταν δηλαδή, πλεονάζη μέν ή ποιότης του Νεάνες και δέν ακούεται ή του Νενανώ».

Πως βρίσκουμε τον πλ. του Β'. Απαγγέλουμε την πιό κάτω μουσική φράση. 

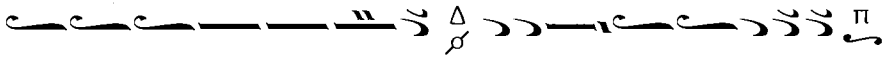
Π Β Γ Δ Γ Β Π

Μελωδικές μορφές του πλ. Δευτέρου

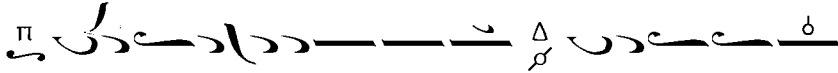
Γραμμή του Β ου ήχου με αλληλοδανεισμό από την κλίμ. του Πλ. Β'.



Δο ξα σοι τω δει ξαντι το φως δο ξα εν υ ψιστοις θε ω



και ε πι γης ει ρη νη εν ανθρω ποις ευ δο κι α
Ειρμολογικός πλ. Β'ος.



Δο ξα σοι τω δει ξαντι το φως δο ξα εν υ ψι

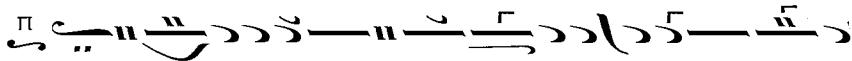


ι στοιςθεω και ε πι γης ει ρη η νη εν ανθρω ποις

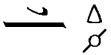


ευ δο κι α

Στιχηρατικός Πλ. Β ος

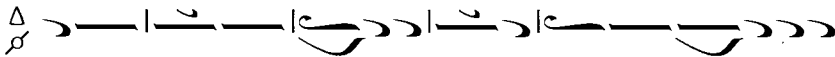


Νε ε Δο ο ο ξα Πα α τρι ι ι ι και αι Υι ι



ω

Τρίφωνος Νενανώ. π



Κα τε πλα γη Ι ι ω σηφ το υ περ φυ σινθεω



ρων

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΠΛΑΓΙΟ ΤΟΥ ΔΕΥΤΕΡΟΥ

1. Διάκριση επεισάκτων μελών Τετάρτου, Δευτέρου, Πλαγίου Δευτέρου ήχου. Για να διακρίνουμε πότε ένα μέλος είναι Δος, πότε Βος πότε Πλάγιος του Βου, βλέπουμε τις καταλήξεις που μας κληροδότησε η παράδοση.



Κυ ρι ε δο ο ο ξα σοι



Κυ ρι ε δο ξα σοι

5. Ο Πλάγιος του Δευτέρου όταν από τον π̣ κατέρχεται μέχρι του Ζω και του Κε και επανέρχεται πάλι στον Πα είναι πάντοτε διατονικός π.χ.

ε π̣ γη η η ης

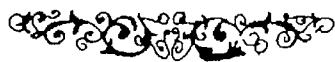
6. Ο Πλάγιος του Δευτέρου όταν ανέρχεται μέχρι τον άνω Νη από τον Δι είναι πάντοτε διατονικός, με τον Ζω ύφεση στην κατάβαση π.χ.

ρι ι σμω ω ω σου ου

Εξαιρέση χαρακτηριστική αποτελεί όταν από τον Δ̣ μέχρι τον άνω Νη γίνεται ανάβαση με το είδος του (Νενανώ) τότε ο Ν̣η̣ είναι πάντοτε Χρωματικός π.χ.

Βου λευ τη ρι ο ο ο ο ον Σω τη ηρ

Σημειώνεται η ύφεση και η δίεση προληπτικά για να μην εκτραπούμε στο διατονικό. Έξοχα χαρακτηριστικές γραμμές της χρωματικής ανάβασης μέχρι του νη είναι του Τρισαγίου του Επιταφίου (νεκρώσιμον «Άγιος ὁ Θεός» π.χ.



ΗΧΟΣ ΒΑΡΥΣ

Πολλοί θεωρούν τον ήχο αυτό σαν Πλάγιο του Τρίτου. Είναι άξιο προσοχής ότι ο Βαρύς έχει ιδιάζουσα αρκτική μαρτυρία, που δεν δείχνει την σχέση του με τον Τρίτο ήχο. (Οι μαρτυρίες των άλλων Πλαγίων δείχνουν με σαφήνεια την καταγωγή από τους Κύριους ήχους λ̣ ῥ̣, λ̣ ε̣, λ̣ δ̣). Ο Βαρύς αντιστοιχεί με τον Υποφρύγιο τρόπο των αρχαίων. Ονομάσθηκε Βαρύς (όπως φαίνεται) διότι από όλους τους ήχους αυτός έχει την βαρύτερη (χαμηλότερη) βάση (Ζω). Επειδή ο φθόγγος αυτός είναι

πολύ χαμηλός και δεν επιτρέπει κατάβαση της μελωδίας σε βαρύτερους τόνους, γι' αυτό μετετέθη η βάση στον Γα, στην ίδια βάση που έχει και ο Τρίτος. Όμως σε ορισμένα μέλη διατηρήθηκε σαν βάση ο Ζω.

Ο Βαρύς ήχος εμφανίζεται διγενής: Σαν ήχος Βαρύς εναρμόνιος και ήχος Βαρύς **Διατονικός**.

Βάση. Ο Βαρύς ήχος έχει τρεις βάσεις 1 ον τον Γα, 2 ον τον Ζω φυσικό, που λέγεται Βαρύς **Διατονικός** και 3 ον τον Ζω με ύφεση, που λέγεται Βαρύς **Εναρμόνιος**.

1ον. ΒΑΡΥΣ ΕΝΑΡΜΟΝΙΟΣ ΕΚ ΤΟΥ ΓΑ.

Είναι ο πιο περίεργος ήχος. Στο εναρμόνιο γένος ο Ζω είναι διαρκώς ελαττωμένος, είτε ανέρχεται είτε κατέρχεται, βαίνει ομαλά και έχει μεγαλοπρέπεια αρρενωπή. Βάση του Βαρύ είναι ο Γα και αυτός είναι σε χρήση στην οκτάηχο. Αν όμως από τη βάση Γα (βάση Κυρίου ήχου) κατέβουμε πλήρες πεντάχορδο, τότε θα έχουμε βάση του Βαρύ τον κάτω Ζω^ρ με ύφεση. Αυτή η κλίμακα είναι καθαρά αρμονική και βαίνει όπως μια μείζονα της Ευρωπαϊκής Μουσικής (Σι ύφεση). Στην κλίμακα αυτή ψάλλεται η δοξολογία του Χουρμουζίου η επτάφωνη, καθώς και Άξιόν εστιν.

Κλίμακα. Χρησιμοποιεί το ίδιο αρχικό τετράχορδο με τον τρίτο ήχο. π.χ.

Α' τετράχορδο Β' τετράχορδο

Διαζευκτικός

τόνος

Γα Δι Κε Ζω^ρ Νη Πα Βου Γα

σ

12	12	6	12	12	12	6

Μαρτυρίες Γ Δ κ ζ' ν' π' β' Γ'

γγ δδ κκ ζζ νν ππ ββ γγ

Γ ζ' Γ'

ζ' Γ

Απήχημα. Έχει το Γ Γ Γ ή Γ Γ

Κλίμακα εναρμόνια από τον Ζω $\begin{matrix} \text{Ζ} & & & & & & \text{β} \\ \text{γγ} & \text{—————} & | & \text{—————} & \text{ρ} & & \text{γγ} \\ & & & & & & \text{β} \end{matrix}$

$\text{—————} | \text{—————} \begin{matrix} \text{Ζ}' \\ \text{γγ} \end{matrix} \text{—————} \begin{matrix} \text{Γ} \\ \text{γγ} \end{matrix} \text{—————} \begin{matrix} \text{ρ} \\ \text{γγ} \end{matrix} \text{—————} \begin{matrix} \text{Ζ} \\ \text{γγ} \end{matrix}$

Δεσπόζοντες φθόγγοι. Ζω-Δι.

Καταλήξεις. Ατελείς στους Δι-Νη. Εντελείς στον άνω Ζω' και τελικές στον κάτω Ζω.

Μαρτυρίες. $\begin{matrix} \text{Ζ} & \nu & \pi & \beta & \Gamma & \Delta & \kappa & \text{Ζ}' \\ \text{γγ} & \delta\lambda & \rho & \text{γγ} & \text{γγ} & \delta\lambda & \rho & \text{γγ} \end{matrix}$

Αρκτική μαρτυρία έχει $\begin{matrix} \text{Ζ} \\ \text{γγ} \end{matrix}$

Συστήματα. Χρησιμοποιεί το οκτάχορδο ή κατά επταφωνία σύστημα.

3. ΒΑΡΥΣ ΔΙΑΤΟΝΙΚΟΣ ΕΚ ΤΟΥ ΖΩ

Βάση. Το είδος αυτό έχει βάση τον κάτω φυσικό Ζω($\begin{matrix} \text{Ζ} \\ \text{γγ} \end{matrix}$).

Η Κλίμακα. Είναι ιδιότυπη και αποτελείται από φυσικούς φθόγγους. Παρουσιάζει δύο έλξεις μία του Γα προς τον Δι και μια του Κε προς τον Ζω'. Δηλαδή θα μπορούσε θεωρητικά να σχηματισθεί με την πιο κάτω σχηματική παράσταση.

Α' τετράχορδο

Β' τετράχορδο

Διαζευκτικός
τόνος

Ζω	Νη	Πα	Βου	Γα	Δι	Κε'	Ζω'
8	12	10	12	8	16	6	


Μαρτυρίες $\begin{matrix} \text{Ζ} & \nu & & \pi & \beta & \Gamma & \Delta & & \kappa & \text{Ζ}' \\ \text{γγ} & \delta\lambda & & \rho & \chi & \sigma\text{γγ} & \delta\lambda & & \sigma\rho & \chi \end{matrix}$

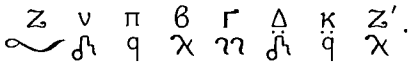
Η κλίμακα του Διατονικού Βαρύ.

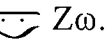
$\begin{matrix} \text{Ζ} & & & & & & \text{β} & & & & \text{Ζ}' \\ \text{γγ} & \text{—————} & | & \text{—————} & & & \chi & \text{—————} & | & \text{—————} & \text{γγ} \end{matrix}$

$\text{—————} | \text{—————} | \text{—————} | \text{—————} \begin{matrix} \text{Ζ} \\ \text{γγ} \end{matrix}$

Εδώ βλέπουμε με την έλξη του Γα προς τον Δι σχηματίζεται ένας τόνος. Με την έλξη του Κε προς τον Ζω σχηματίζεται ένα τριημιτόνιο (περίπου). Δηλαδή τα δύο τετράχορδα δεν παρουσιάζουν την ίδια εντελώς εσωτερική διαίρεση. Έχουν όμως το ίδιο σύνολο ηχητικών μορίων και χωρίζονται με τον μείζονα διαζευκτικό τόνο.

Απήχημα. Έχει το, 
 λ ε ε ε ε ε ε ε ε

Μαρτυρίες. 
 δλ ν π β γ Δ κ Ζ'

Αρκτική μαρτυρία έχει. Ήχος  Ζω.

Δεσπόζοντες φθόγγοι. Ζω, Πα, Γα, Δι.

Καταλήξεις. Ατελείς έχει Γα, Δι. Εντελείς Πα, Ζω και τελικές (Πα), Ζω. Πολλές φορές στον ήχο αυτό φαίνεται να επικρατεί σαν βάση ο Πα, οπότε έχει άκουσμα του Α' ου ήχου με δεσπόζοντες φθόγγους Πα, Γα ή Πα, Δι και τις αντίστοιχες καταλήξεις. Στην περίπτωση αυτή από μερικούς ονομάζεται **Πρωτόβαρυσ**.

(Δεσπόζοντες φθόγγοι Ζω, Πα, Δι).

Φθορές. Έχει την διατονική φθορά (ξ)

Ιδιώματα (Ελξεις). Στον Διατονικό Βαρύ ήχο έλκονται προς τα πάνω οι φθόγγοι Γα, Κε.

ΚΛΑΔΟΙ ΤΟΥ ΒΑΡΥ ΔΙΑΤΟΝΙΚΟΥ ΗΧΟΥ

α) Βαρύς τετράφωνος με χαρακτηριστικό ότι αρχίζει από τον Γα, στον οποίο περιστρέφεται. Θέλει τον Δι και πολλές φορές τον Ζω με ύφεση και καταλήγει στον φυσικό κάτω Ζω.

Παράδειγμα η στιχηραρική δοξολογία του Ιακώβου του Πρωτοψάλτου.

β) Πρωτόβαρυσ ή Πεντάφωνος. Χαρακτηριστικό του είναι ότι μοιάζει με το ειρμολογικό είδος του Πρώτου ήχου και καταλήγει επίσης στον φυσικό κάτω Ζω. π.χ. η σύντομη Δοξολογία του Μανουήλ Πρωτοψάλτου.

γ) Βαρύς επτάφωνος. Αρχίζει από τον επάνω Ζω (Νήτης) περιστρέφεται στους φθόγγους του δευτέρου τετραχόρδου και καταλήγει στον Ζω της Νήτης (επάνω).

Αυτόμελα (πρόλογοι) και ειρμοί. Όπως στον Τρίτο ήχο έτσι και ο Βαρύς είναι φτωχός σε πρόλογους. Αυτόμελα είναι: «Σήμερον γρηγορεῖ ὁ Ἰούδας», «Καταφρονήσαντες πάντων» και το «Οὐκ ἔτι κωλυόμεθα». Ειρμοί είναι. «Νεύσει σου πρὸς γεώδη», και «Πόντω ἐγάλυψε».

Ήθος. Από απόψεως ήθους βρίσκουμε ότι κλείνει περισσότερο στο ησυχαστικό (βλπ. ήθος μελωδίας). Έτσι οι εναρμόνιες μελωδίες του δίνουν την εντύπωση γαλήνης και ειρήνης. Όμως διαφέρουν κατά πολύ από το ήθος του Τρίτου ήχου.

Ο Διατονικός βαρύς εκ του Ζω έχει ήθος όμοιο με τις ειρμολογικές μελωδίες του Τετάρτου ήχου, δηλαδή έχει ήθος πανηγυρικό και ευφρόσυνο. Ο Χρύσανθος στο Μέγα Θεωρητικό του σελ. 164 και 368 λέγει χαρακτηριστικά. «Τό ήθος τοῦ Βαρέος ήχου κλείνει εις τό ήσυχαστικόν καί μάλιστα όταν μεταχειρίζεται τήν έναρμόνιον κλίμακα, σώζει χαρακτήρα γαλήνιον, ειρηνικόν καί δυνάμενον μετριάζειν τό έξορμητικόν τοῦ Τρίτου ήχου καί κατακοιμίζειν τά πνεύματα».

Πως βρίσκουμε τον βαρύ ήχο. Απαγγέλλουμε τις πίο κάτω μουσικές φράσεις:

1. Για τον έναρμόνιο Βαρύ εκ του Γα:

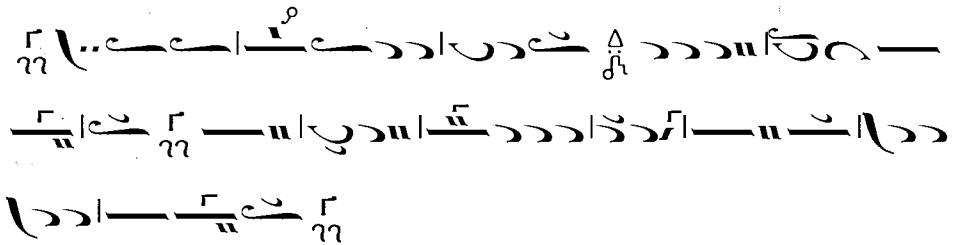


2. Για τον Διατονικό Βαρύ εκ του Ζω:

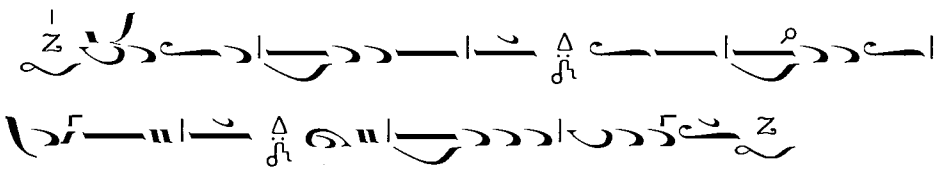


ΜΕΛΩΔΙΚΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΤΟΥ ΒΑΡΕΟΣ ΗΧΟΥ.

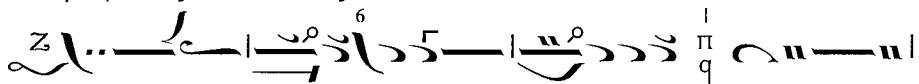
Ήχος Βαρύς έναρμόνιος



Ήχος Βαρύς Διατονικός (Πεντάφωνος Πρωτόβαρυς) Ζω



Τετράφωνος Διατονικός.



στην κατάβαση. Όταν δε κατέρχεται μέχρι τον $\frac{\pi}{q}$ έχει τον $\frac{\beta}{\lambda}$ με δίεση στη θέση μείζοντα τόνου. π.χ.

Πα αρ θε ε ε νε ε

4. Ο Εναρμόνιος Βαρύς στο αργό στιχηραρικό μέλος, όταν εξέρχεται του εναρμονίου τετραχόρδου $\frac{\Gamma}{\gamma\gamma} - \frac{\zeta'}{\gamma\gamma}$ είναι πάντοτε **διατονικός**. Έτσι όταν ανέρχεται από τον $\frac{\kappa}{q}$ μέχρι τον άνω $\frac{\pi'}{q}$, το τετράχορδο $\frac{\kappa}{q} - \frac{\pi'}{q}$ είναι καθαρά διατονικό το δε μέλος του βαδίζει κατά το σύστημα του τροχού, αφού θέσουμε την φθορά του $\overset{\circ}{\Pi}$ α επί του $\overset{\circ}{\kappa}$ ε ($\frac{\kappa}{q}$) π.χ.

και τους ε ερ γα α α α ρα α α α α

α α α τας

5. Στον εναρμόνιο Βαρύ όταν το μέλος από τον $\frac{\Gamma}{\gamma\gamma}$ κατέρχεται στον $\frac{\pi}{q}$ είναι πάντοτε διατονικό π.χ.

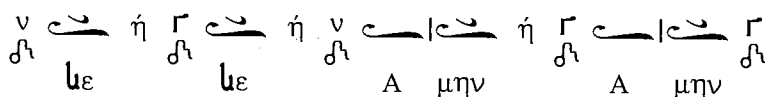
μι ι κρο ο ο ο ο ο ο ο ο

6. Στο διατονικό Βαρύ το πεντάχορδο $\frac{\zeta}{\delta\lambda} \frac{8}{\delta\lambda} \frac{\nu}{\delta\lambda} \frac{12}{\pi} \frac{10}{q} \frac{\beta}{\lambda} \frac{8}{\lambda}$

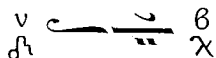
$\frac{\Gamma}{\gamma\gamma}$ περιέχει 38 μόρια και είναι ελλιπές κατά τέσσερα (4) τμήματα, τα οποία συμπληρώνουμε με το Γα δίεση και αποκαθιστούμε την ατελή συμφωνία σε τέλεια.

π.χ. $\frac{\zeta}{\delta\lambda} \frac{8}{\delta\lambda} \frac{\nu}{\delta\lambda} \frac{12}{\pi} \frac{10}{q} \frac{\beta}{\lambda} \frac{12}{\gamma\gamma} = 42$

Έτσι αποκαθίσταται η κλίμακα του διατονικού Βαρύ αποτελούμενη από δύο όμοια τετράχορδα, όπως ακριβώς γίνεται και με την κλίμακα του Λεγέτου τοποθετώντας μία μικρή ύφεση στον Κε.



Στο αυτόμελο « Ω του παραδόξου Θαύματος» είναι το



Μαρτυρίες. Κατά το διαπασών σύστημα είναι:

$\begin{matrix} \nu & \pi & \beta & \Gamma & \Delta & \kappa & \zeta' & \nu' \\ \delta\lambda & \rho & \chi & \gamma\gamma & \delta\lambda & \rho & \chi & \delta\lambda \end{matrix}$. Κατά το σύστημα τριφωνίας είναι

$\begin{matrix} \Gamma & \Delta & \kappa & \zeta' & \nu' & \pi' & \beta' & \Gamma' \\ \delta\lambda & \rho & \chi & \delta\lambda & \delta\lambda & \rho & \chi & \gamma\gamma \end{matrix}$

Αρκτική μαρτυρία έχει το: Ήχος $\overset{\rho}{\eta}$ $\overset{\rho}{\delta\lambda}$ $\overset{\rho}{\text{N}\eta}$ και για το τετράχορδο σύστημα: Ήχος $\overset{\rho}{\eta}$ $\overset{\rho}{\delta\lambda}$ $\overset{\rho}{\text{N}\eta}$

Δεσπόζοντες φθόγγοι. Είναι ο Νη, Βου, Δι, στο δε κατά τριφωνία σύστημα Γα, Δι, Ζω (αντιστοιχούν με το Νη, Πα, Γα).

Καταλήξεις. Ατελείς και εντελείς στον Βου και Δι και τελικές στον Νη.

Στο κατά τριφωνία σύστημα ατελείς έχει στον Δι, εντελείς και τελικές στον Γα (αντιστοιχούν με τον Πα-Νη).

Σε μερικές μελωδίες εναλλάσσονται οι βάσεις Νη και Γα όπως στις καταβασίες «Σταυρόν Χαράξας Μωσῆς» και τον «Μέγα παρακλητικό κανόνα».

Φθορές. Χρησιμοποιεί τις διατονικές φθορές $\overset{\rho}{\text{N}\eta}$ $\overset{\rho}{\text{Πα}}$ $\overset{\rho}{\text{Βου}}$ $\overset{\rho}{\text{Γα}}$ $\overset{\rho}{\text{Δι}}$ $\overset{\rho}{\text{Κε}}$ $\overset{\rho}{\text{Ζω}}$ $\overset{\rho}{\text{N}\eta}$ κυρίως όμως χρησιμοποιεί το φθόγγο ($\overset{\rho}{\text{N}\eta}$).

Ιδιώματα (έλξεις).


1. Ο Ζω' είναι φυσικός, όταν η μελωδία επεκτείνεται μέχρι τον Νη' ή και πιο πάνω. Ο Ζω' $\overset{\rho}$ είναι με ύφεση, όταν η μελωδία φτάνει μέχρι σ' αυτόν, ή όταν επιστρέφει.

2. Ο Πα έλκεται από τον Βου, όσες φορές η μελωδία περιστρέφεται γύρω από τον Βου (Βου-Πα-Βου).

3. Ο Γα έλκεται από τον Δι, όταν η μελωδία περιστρέφεται γύρω από αυτόν.

Συστήματα. Ο Πλάγιος του Τετάρτου εργάζεται με δύο συστήματα.

1. Με το διαπασών ή κατά επταφωνία σύστημα και 2. με το κατά τριφωνία. Εδώ η βάση Νη μετατίθεται στον Γα θέτοντας και τη φθορά του

Νη  έτσι ψάλλουμε κανονικά την κλίμακα του Νη σε ψηλότερη βάρση. Με το κατά τριφωνία σύστημα ψάλλονται το Θεός Κύριος, το αναστάσιμο απολυτικό και Θεοτοκίο, ορισμένα καθίσματα αυτόμελα, ο αναστάσιμος κανόνας, ο παρακλητικός κανόνας κ.α.

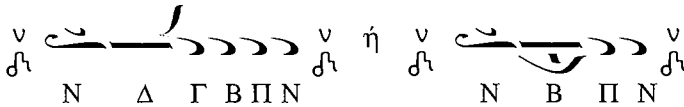
Αυτόμελα (πρόλογοι) και ειρμοί. Αυτόμελα στον Πλάγιο Τέταρτο είναι: «Τό προσταχθέν μυστικῶς», «Ἐν σοί, μήτερ ἀκριβῶς», «Τήν σοφίαν καί λόγον», «Ἀνέστης ἐκ νεκρῶν», «Τῆ ὑπερμάχῳ», «Ἦ τοῦ παραδόξου θαύματος», «Τί ὑμᾶς καλέσωμεν Ἅγιοι», «Οἱ μάρτυρές σου Κύριε» «Κύριε εἰ καί κριτηρίῳ», και το «Ἐν Ἐδέμ παραδείσους».

Ειρμοί είναι: «Ἀρματηλάτην Φαραῶ», «Τῷ συντρίψαντι πολέμους» «Σταυρόν χαράξας», «Ἡ κεκομμένη τήν ἄτομον ἔτρεμε», «Ἐκ σαρκός σου βολίδες», «Υγρᾶν διοδεύσας» και το «Θάλασσαν ἔπηξας».

ΗΘΟΣ. Ο Πλάγιος του Τετάρτου έχει ἦθος ησυχαστικό. Τα περισσότερα μέλη του και ιδιαίτερα τα αργά διακρίνονται για την ιεροπρέπεια και την σεμνότητα. Ὅμως μερικές μελωδίες του έχουν χαρακτήρα ευχάριστο και ηδονικό, ιδιαίτερα οι μελωδίες που αρχίζουν από τον Γα. Ο Χρύσανθος στο Μέγα Θεωρητικό του σελ. 167 και 375 λέγει: «Τό ἦθος τοῦ Πλαγίου Τετάρτου σώζει χαρακτήρα κλίνοντα εἰς τό θελκτικόν, ἡδονικόν καί ἐλκυστικόν εἰς πάθη διά τοῦτο καί οἱ κῶμοι κατά τοῦτον τόν ἦχον ἐμελίζοντο ὡς ἐπί τό πλεῖστον. Πρός τούτοις κλίνει καί εἰς τό σεμνόν, ὅτε συμβάλλει, μεγάλως ἡ βραδεῖα ἀγωγή τοῦ χρόνου καί ἡ μετάθεσις τοῦ τόνου Νη ἐπί τόν Γα».

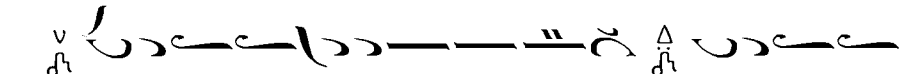
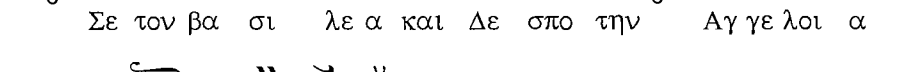

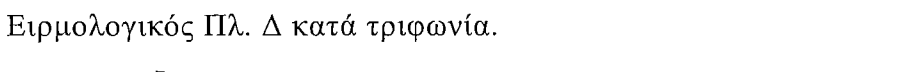
Πως βρίσκουμε τον Πλάγιο του Τετάρτου

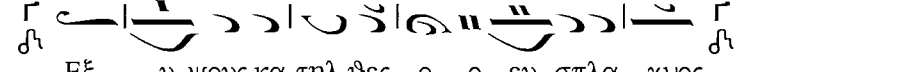
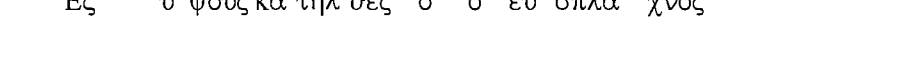
Απαγγέλλουμε μία από τις πιο κάτω μουσικές φράσεις:

 Ν Δ Γ Β Π Ν ἦ Ν Β Π Ν

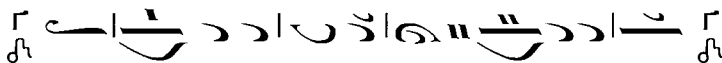
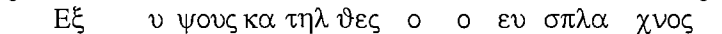


Μελωδικές μορφές του Πλαγίου Τετάρτου.

Ειρμολογικός Πλ. Δ, Διαπασών

 Σε τον βα  σι λε α και  Δε σπο την  Αγγελοι α

 παυ στως α  νυ μνου σιν

Ειρμολογικός Πλ. Δ κατά τριφωνία.

 Εξ υ ψους  κα τηλ θες  ο ο ευ  σπλα χνος

Στιχηρατικός Πλ. Δ ος.

Μικτός Πλ. Δ ος. Κατά διαπασών.

Δο ο ξα α α σοι οι τω δει ξα αν τι τω ω φω
 ως δο ο ξα εν υ υ ψι ι ι σοι οις Θε ε
 ε ω ω και ε πι γης ει ρη η η νη εν
 αν θρω ω ποις ε ε ευ δο ο κι ι ι α α

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΠΛΑΓΙΟ ΤΟΥ ΤΕΤΑΡΤΟΥ

1. Όπως στον Κύριό του ήχο Τέταρτο έτσι και στον Πλάγιο του Τετάρτου ο νόμος της έλξης επιδρά στους Φθόγγους π_q και κ_q που έλκονται ο π_q από τον β_χ και ο κ_q από τον ζ'_χ με δίεση όχι πάντα του ίδιου ύψους, αλλά σύμφωνα με τις ειδικές περιπτώσεις, άλλοτε μικρότερη και άλλοτε μεγαλύτερη π.χ.

Για τον Πα: Ε σπε ρι νο ον υ υ μνον και αι αι λο

ο γι κην λα α α τρει ει ει αν

Για τον Κε: την α να α α α στα α α α σιν

2. Η αρχική μαρτυρία του Πλάγιου Τετάρτου είναι για όλα τα είδη των μελών του είναι αυτή: Ήχος $\overset{\lambda}{\pi}$ $\overset{\rho}{\delta}$ $\overset{\rho}{\eta}$ και για το κατά τριφωνίας σύστημα αυτή: $\overset{\rho}{\underline{\quad}}$

α. Αλλά όταν προβάλλονται στίχοι μετά το «Κύριε ἐκέκραξα» τα Αποστίχα και Αίνους, τότε, όταν είναι δίφωνος, προτάσσεται η μαρτυρία Νη με μια διφωνία έτσι $\overset{\nu}{\delta}$ $\overset{\rho}{\lambda}$ $\underline{\quad}$, τότε ο προσαλλόμενος στίχος οφείλει να καταλήξει στον Βου π.χ.

$\overset{\nu}{\delta}$ $\overset{\beta}{\chi}$ $\overset{x}{\Gamma}$ $\overset{\rho}{\delta}$ $\overset{\rho}{\eta}$
 Ε αν α νο μοι ας..... ο τι πα ρα σοι ο
 $\overset{\rho}{\delta}$ $\overset{\beta}{\chi}$
 ι λα σμος ε στιν ο του πα...

β. Όταν το μέλος είναι τετράφωνο, τότε ο προσαλλόμενος στίχος αρχίζει από τον Νη και δείχνει αμέσως την τετραφωνία του Δι και καταλήγει στον Νη. Επίσης, όταν προτάσσεται το «Δόξα Πατρί» των στιχηρών ή τροπαρίων κανόνων η κατάληξη γίνεται επί του Δι και με το «καί νῦν» καταλήγει στον Νη.

γ. Όταν το μέλος βαδίζει κατά τριφωνίαν όλα τα προσαλλόμενα καταλήγουν στον $\overset{\Gamma}{\gamma}$ ως $\overset{\Gamma}{\delta}$.

δ. Ο Πλάγιος του Τετάρτου βαδίζει και κατά το χρωματικό Γένος, άλλοτε ως ήχος Δεύτερος και άλλοτε ως Πλάγιος του Δευτέρου.

Στην Εκκλησιαστική Μουσική ούτε ως Δεύτερος ούτε ως Πλάγιος του Δευτέρου είναι αυτοτελής, χρωματιζόμενος παροδικά με Φθορές και από τους δύο χρωματικούς ήχους, επανερχόμενος στο διατονικό μέλος. Ως Δεύτερος:

$\overset{\nu}{\delta}$ $\overset{\rho}{\delta}$ $\overset{\rho}{\eta}$ $\overset{\rho}{\delta}$ $\overset{\rho}{\eta}$ $\overset{\rho}{\delta}$ $\overset{\rho}{\eta}$ $\overset{\rho}{\delta}$ $\overset{\rho}{\eta}$ $\overset{\rho}{\delta}$ $\overset{\rho}{\eta}$ $\overset{\rho}{\delta}$ $\overset{\rho}{\eta}$
 Δο ο ξα α α α σοι οι τω δει ξα αν τι το
 $\overset{\rho}{\delta}$ $\overset{\rho}{\eta}$ $\overset{\rho}{\delta}$ $\overset{\rho}{\eta}$ $\overset{\rho}{\delta}$ $\overset{\rho}{\eta}$ $\overset{\rho}{\delta}$ $\overset{\rho}{\eta}$ $\overset{\rho}{\delta}$ $\overset{\rho}{\eta}$ $\overset{\rho}{\delta}$ $\overset{\rho}{\eta}$
 ο φω ως εν αν θρω ω ποι ε ευ δο κι ι
 $\overset{\Gamma}{\gamma}$ $\overset{\nu}{\delta}$
 ι α α

Ως Πλάγιος του Δευτέρου:

π	υ	υ	υ	υ	υ	ρα	α	α	α	α	α	α	α	σοι	ν	μ	προ	του
ε	ε	ε	ε	ε	ε	ε	εν	τα	α	α	α	α	α	φι				

ε. Στα Δημοτικά τραγούδια όμως εμφανίζεται ως αυτοτελής Πλάγιος του Δευτέρου ιδιαίτερα στα ονομαζόμενα «κλέφτικα άσματα»






ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΚΑΤΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

ΣΥΝΗΧΗΣΗ (ΣΥΜΦΩΝΙΑ) ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΩΝ

ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ ΜΟΝΟΧΟΡΔΟΥ

 η μουσική μας πάντοτε τη χαρακτήριζε ο νόμος των συμφωνιών⁶⁸. Με βάση το νόμο αυτό συστηματοποιήθηκε αρμονικότερα και βρέθηκαν θεωρητικά όλες οι λεπτομέρειες των διαστημάτων της κλίμακας λογαριθμικά με την αναλογία των παλμικών κινήσεων του ήχου.

Την ταυτόχρονη συνήχηση δύο ανόμοιων φθόγγων σε οξύτητα την ονομάζουμε **συμφωνία**.

Δύο φθόγγοι διαφορετικοί συνηχούν αρμονικά, όταν η σύγχρονη απαγγελία αυτών αποδίδει κράμα φωνής ευχάριστο στην ακοή (αυτί). Αρμονικά συνηχεί κάθε διατονικός φθόγγος με όλους τους άλλους εκτός από τον προηγούμενο και τον αμέσως επόμενο φθόγγο. Έτσι ο φθόγγος Νη συνηχεί αρμονικά με όλους τους άλλους εκτός από τον Ζω και Πα. Ο φθόγγος Βου συνηχεί αρμονικά με τους Δι, Κε, Ζω, Νη, εκτός από τους φθόγγους Πα, Γα, κλπ. Σύμφωνα με τον κανόνα αυτό, τα διάφορα διαστήματα (δευτέρας, τρίτης, τετάρτης, πέμπτης, έκτης, εβδόμης, ογδός) που σχηματίζουν οι διατονικοί φθόγγοι, είναι σύμφωνα ή διάφωνα.

Σύμφωνα είναι όσα σχηματίζουν δύο φθόγγοι, που συνηχούν αρμονικά. **Διάφωνα** είναι όσα δεν συνηχούν αρμονικά. Τέτοια είναι τα διαστήματα δευτέρας, εβδόμης, ενάτης (π.χ. Νη-Ζω, Νη-Πα) όλα τ' άλλα είναι σύμφωνα (π.χ. Νη-Βου, Νη-Γα, Νη-Δι, Νη-Κε, Νη-Νη-). Στη χρωματική κλίμακα του Πλαγίου Δευτέρου από τον Πα, τα διαστήματα τρίτης, τετάρτης, πέμπτης, έκτης και ογδός είναι σύμφωνα και τα υπόλοιπα διάφωνα.

Για την παραγωγή του ήχου και όλων των διαστημάτων (σύμφωνα ή διάφωνα) θεωρήθηκε σαν το πύο κατάλληλο μέσο **η χορδή**.

68. Χατζηθεοδώρου Γ. Θεοδ. (Φωκαέως), «Απλή μέθοδος της Βυζ. Μουσικής», Αθήνα 1977, σελ. 92-95, 98-101.

Μαργαζιώτη Δ. Ιω., «Θεωρητικό Βυζαντ. Εκκλ. Μουσικής», σελ. 90 -93.

Όταν θέτουμε τη χορδή σε παλμικές κινήσεις και ανάλογα με το μήκος της και τη διαίρεσή της, βρίσκουμε τη σχέση κάθε τόνου με τη χορδή. Το όργανο που στηρίζεται η χορδή λέγεται **μονόχορδο**. Η επινόηση αυτού του οργάνου αποδίδεται στο σοφό Σάμιο **Πυθαγόρα** (580-500) που είναι και ο εφευρέτης της κλίμακας.

Ο τρόπος που χρησιμοποιούμε τη χορδή γίνεται με την κατάλληλη διαίρεσή της και είναι ο πιο κάτω:

Παίρνουμε μια χορδή μήκους 108 εκατοστά του μέτρου που την χορδίζουμε επάνω στο ηχείο (όργανο)⁶⁹.

Ας υποθέσουμε ότι ο ήχος αυτός της χορδής είναι ο φθόγγος $\Delta \iota \frac{\delta^1}{\Delta}$. Εάν τώρα διαιρέσουμε τη χορδή, δηλαδή αν χωρίσουμε το μήκος της σε δύο ίσα μέρη και πιάσουμε τη χορδή, τότε θα ακουστεί σε δύο ίσα μέρη η αντιφωνία, δηλαδή ο μεσαίος $\Delta \iota \frac{\Delta}{\delta^1}$ και ο κάτω $\Delta \iota \frac{\delta^1}{\Delta}$. Έτσι θα έχουμε την συμφωνία $\frac{\delta^1}{\Delta} \frac{\Delta}{\delta^1}$.

Εάν πάλι διαιρέσουμε όλη τη χορδή σε τρία ίσα μέρη και κτυπήσουμε αυτή στα 2/3 τότε θα βρούμε το φθόγγο $\frac{\pi}{q}$, δηλαδή την συμφωνία $\Delta \iota \frac{\delta^1}{\Delta} \frac{\pi}{q}$. Στη συνέχεια, αν χωρίσουμε την χορδή σε τέσσερα μέρη και κτυπήσουμε αυτή στα 3/4, τότε θα έχουμε τη συμφωνία διά τεσσάρων $\Delta \iota \frac{\delta^1}{\Delta} \frac{\nu}{\delta^1}$ κλπ. Βλπ. Σχήμα Μονοχόρδου.

Πώς βρίσκουμε τὰ διαστήματα της Β.Μ. (μείζων, ελάσσων, και ελάχιστος τόνος)⁷⁰.

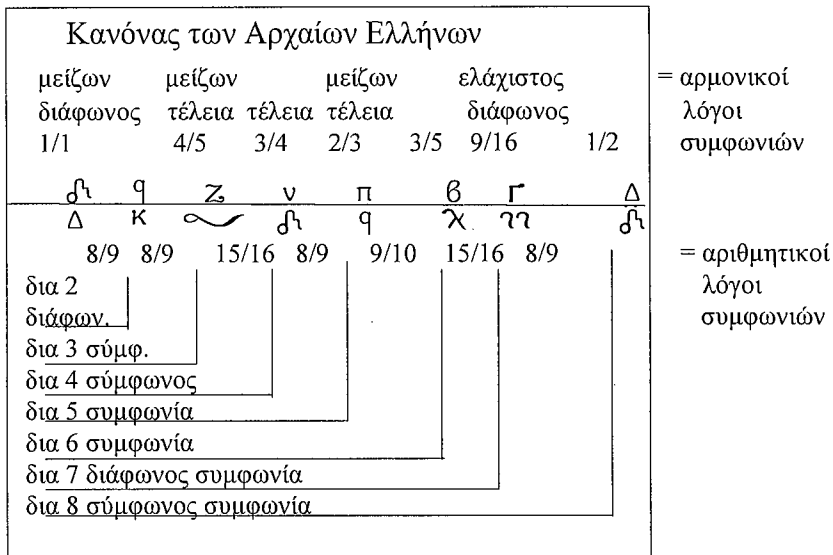
1. Ο Μείζων τόνος είναι η διαφορά της διά πέντε, με την διά τέσσερα συμφωνία (2/3: 3/4). Εάν λοιπόν πάρουμε τα δύο κλάσματα, που παριστάνουν τις δύο συμφωνίες και τα διαιρέσουμε, θα έχουμε ένα νέο κλάσμα, που θα παριστάνει το **μείζονα τόνο**. Το κλάσμα αυτό ονομάζεται **αριθμητικός λόγος** δύο συμφωνιών, δηλαδή:

69. Το μήκος της χορδής πρέπει να είναι 108 εκατοστά του μέτρου, γιατί, εάν είναι μικρότερη ή μεγαλύτερη, μπορεί να μας δώσει διαφορετικό ύψος και χροιά ήχου.

70. Μαργαζιώτη Δ. Ιω., «Θεωρητικό Βυζαντ. Εκκλ. Μουσικής», σελ. 38-40.

Η διά πέντε συμφωνία με την διά τέσσερα $2/3 : 3/4$. Αντιστρέφουμε τους όρους του δευτέρου κλάσματος και πολλαπλασιάζουμε τους $2/3$ χ $4/3 = 8/9$. Έτσι αν διαιρέσουμε τη χορδή σε εννέα ίσα μέρη και κτυπήσουμε τα $8/9$ θα έχουμε το μείζονα τόνο. Μείζονα τόνο βρίσκουμε και από δύο Διάφωνες συμφωνίες με τη χορδή δ^{λ} - η^{κ} δηλαδή $8/9 : 1/1 = 8/9$. Επίσης και από την διαφορά της σύμφωνης διαπασών με την διά επτά διάφωνη συμφωνία. δ^{λ} Γ $1/2 : 9/16 = 1/2$ χ $16/9 = 16/18 = 8/9$
ο αριθμητικός λόγος του μείζονα τόνου.

Σχήμα Μονοχόρδου



2. Ο Ελάσσονας τόνος είναι η διαφορά της διά έξι με την διά πέντε συμφωνία: $3/5 : 2/3 = 3/5$ χ $3/2 = 9/10$, ο αριθμητικός λόγος του ελάσσονα τόνου, ή πάλι η διαίρεση της διά τριών με την διά δύο συμφωνία δηλ. $4/5 : 8/9 = 4/5$ χ $9/8 = 36/40 = 9/10$.

3. Ο Ελάχιστος τόνος είναι η διαφορά της διά τέσσερις με την διά τρεις δηλ. $3/4 : 4/5 = 3/4$ χ $5/4 = 15/16$, ο αριθμητικός λόγος ελαχίστου τόνου, ή είναι η διαφορά της διά επτά με την διά έξι δηλ. $9/16 : 3/5 = 9/16$ χ $5/3 = 45/48 = 15/16$.

Τα κλάσματα της διαίρεσης της χορδής λέγονται **αρμονικοί λόγοι** (1/2, 2/9/ 3/5 κλπ.). Αυτά που είναι μεταξύ των δύο τόνων (π.χ. $\frac{\nu}{\delta\lambda}$ - $\frac{\pi}{\rho}$ 8/9) λέγονται **αριθμητικοί λόγοι**. Από τα αρμονικά κλάσματα ο παρονομαστής σημαίνει σε πόσα μέρη διαιρούμε τη χορδή και ο **αριθμητής** σε πόσα μέρη θα κτυπήσουμε τη χορδή για να βρούμε το ζητούμενο φθόγγο. Έτσι λοιπόν για να βρούμε το μείζονα τόνο, κτυπάμε στη χορδή τα 8/9 αυτής. Για τον ελάσσονα τα 9/10 και για τον ελάχιστο τα 15/16 $\frac{\nu}{\delta\lambda}$ 8/9 $\frac{\pi}{\rho}$ 9/10 $\frac{\beta}{\chi}$ 15/16 $\frac{\gamma}{\gamma\gamma}$

**ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ ΤΩΝ ΣΥΜΦΩΝΙΩΝ
ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΧΑΜΗΛΟΤΕΡΟΥΣ
ΠΡΟΣ ΤΟΥΣ ΨΗΛΟΤΕΡΟΥΣ ΦΘΟΓΓΟΥΣ ΚΑΙ**

ΑΝΤΙΘΕΤΑ.

1. Μείζων διά 8 τέλεια $\frac{\delta\lambda}{\Delta} \xrightarrow{2-1} \frac{\nu}{\delta\lambda} \xrightarrow{1-2} \frac{\delta\lambda}{\Delta} = \text{Διαπασών}$
2. Μείζων διά 5 τέλεια $\frac{\delta\lambda}{\Delta} \xrightarrow{3-2} \frac{\pi}{\rho} \xrightarrow{3-2} \frac{\delta\lambda}{\Delta} = \text{διά 5}$
3. Μείζων διά 4 τέλεια $\frac{\delta\lambda}{\Delta} \xrightarrow{4-3} \frac{\nu}{\delta\lambda} \xrightarrow{3-4} \frac{\delta\lambda}{\Delta} = \text{διά 4}$
4. Μείζων διά 3 τέλεια $\frac{\delta\lambda}{\Delta} \xrightarrow{5-4} \frac{\zeta}{\delta\lambda} \xrightarrow{4-5} \frac{\delta\lambda}{\Delta} = \text{διά 3 σύμ.διάστ.}$
5. Μείζων διά 6 τέλεια $\frac{\delta\lambda}{\Delta} \xrightarrow{5-3} \frac{\beta}{\chi} \xrightarrow{3-5} \frac{\delta\lambda}{\Delta} = \text{διά 6 σύμ.διάστ.}$
6. Μείζων διά 7 ελάχιστη $\frac{\delta\lambda}{\Delta} \xrightarrow{16-9} \frac{\gamma}{\gamma\gamma} \xrightarrow{9-16} \frac{\delta\lambda}{\Delta} = \text{διά 7 διάφ.συμ.}$
7. Διάφωνη διά 2 μείζων $\frac{\delta\lambda}{\Delta} \xrightarrow{9-8} \frac{\rho}{\kappa} \xrightarrow{8-9} \frac{\delta\lambda}{\Delta} = \text{διά 2 Διάφωνη}$

Οι συμφωνίες από τους ψηλότερους προς τους χαμηλότερους είναι με τους ίδιους αριθμητικούς λόγους, εκτός της διά τριών και της διά έξι μικρής τέλειας συμφωνίας, στις οποίες ο αριθμητικός λόγος είναι διάφορος, γιατί οι συμφωνίες αυτές είναι κατά δύο ηχητικά μόρια μικρότερες από τις αντίστοιχες συμφωνίες (δηλαδή από τους χαμηλότερους προς τους ψηλότερους φθόγγους).

ΠΙΝΑΚΑΣ ΣΥΜΦΩΝΙΩΝ

Δι	Κε	Ζω	Νη	Πα	Βου	Γα	Δι
8/9	4/5	3/4	2/3	3/5	9/16	1/2	μήκος Χορδής
1. δ ^λ Δ	q κ						Συμφωνία διά 2
2. δ ^λ Δ		ζ					» διά 3
3. δ ^λ Δ			ν δ ^λ				» διά 4
4. δ ^λ Δ				π q			» διά 5
5. δ ^λ Δ					β χ		» διά 6
6. δ ^λ Δ					Γ γγ		» διά 7
7. δ ^λ Δ						Δ δ ^λ	» διά 8 διαπασών

Η ΣΠΟΥΔΑΙΟΤΗΤΑ ΤΩΝ ΣΥΜΦΩΝΙΩΝ

Η σπουδαιότητα των συμφωνιών είναι πολύ μεγάλη, κυρίως γιατί:

1. Οποιαδήποτε μελωδία, για να ανταποκριθεί στην παραγωγή του συναισθήματος, που μ' αυτήν επιδιώκουμε, πρέπει ν' αποτελείται από φθόγγους μεταξύ των οποίων να σχηματίζονται ανάλογες συμφωνίες.

2. Στην Ευρωπαϊκή Μουσική είναι το θεμέλιο της Αρμονίας, όπου οι συγχορδίες είναι συνηγήσεις τριών ή περισσοτέρων φθόγγων.

Η λέξη «Συμφωνία» (Symphonie) στην Ευρωπαϊκή μουσική σημαίνει σύνθεση για ορχήστρα, που έχει την αρχή της στα μέσα του 18ου αιώνα και όσον αφορά τη φόρμα της δεν είναι παρά η φόρμα της Sonata γραμμένη για ορχήστρα. Η σχολή του Mannheim οριστικοποιεί τη μορφή της συμφωνίας σε 4 μέρη: Allegro-adante-menuetto-presto. Αργότερα γίνονται άλλες τροποποιήσεις π.χ. αντικατάσταση του menuetto με Scherzo, επεξεργασία του τελευταίου μέρους σε φόρμα Sonata, χρησιμοποίηση φωνών κλπ.

Σύμφωνα διαστήματα στην αρχαία ελληνική μουσική θεωρούνταν τα διαστήματα διαπασών, διά τεσσάρων (4/3) ή **συλλαβή** και διά πέντε (3/2)

ή **διοξεία**. Το ίδιο σύμφωνα διαστήματα θεωρούνταν ή **συλλαβή** και η **διοξεία** σύνθετα με τη διαπασών. Όλα τα άλλα θεωρούνταν διάφωνα.

Η αλλοίωση του ψηλότερου ή χαμηλότερου φθόγγου σε ένα διάστημα έχει σαν αποτέλεσμα την αλλοίωση του είδους της συμφωνίας του.

Έτσι μπορούμε να μεταβάλλουμε ένα σύμφωνο διάστημα σε διάφωνο και ένα διάφωνο σε σύμφωνο διάστημα.





ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΚΑΤΟ ΠΕΜΠΤΟ

ΙΣΟΚΡΑΤΗΜΑ



ο αρμονικό⁷¹ συνηχητικό σύστημα της Βυζαντινής μουσικής ονομάζεται **ίσον**. Η εκτέλεση του ίσου λέγεται **ισοκράτημα**. Οι κανόνες του ίσου στηρίζονται στην ακριβή γνώση των κλιμάκων των διαστημάτων, των συμφωνιών, των μεταβολών, των μεταθέσεων, των παραχορδών, του ήθους των οκτώ ήχων. Η Βάση κάθε ήχου είναι το θεμελιώδες ισοκράτημα. Αν η **μελωδία** δημιουργήσει αλλαγή Βάσης στο δεσπύζοντα Φθόγγο τότε το ισοκράτημα θα μεταπηδήσει στην Βάση του δεσπύζοντα Φθόγγου. Εννοείται ότι ο ισοκράτης θα παρακολουθεί τα φωνήεντα του μέλους και θα γίνεται συμψαλμωδία με το ίσον. Ο ισοκράτης πρέπει να προσέχει, έτσι ώστε να ακούγονται οι σύμφωνες συμφωνίες π.χ.

υ - β ή υ - Γ ή υ - Δ κ.λ.π.
δλ λ δλ ρλ δλ

Για να αποφύγουμε τη διάφωνη μελωδική γραμμή μεταβάλλουμε το ίσο, όχι όμως συχνά, διότι όταν η διαφωνία είναι διαβατική, το ίσον δεν μεταβάλλεται. Χρειάζεται μεγάλη προσοχή για να μην υποπέσουμε στις συγχορδίες της ευρωπαϊκής μουσικής. Το ισοκράτημα απαιτεί αλλαγή όταν αλλάζει η Βάση της μελωδικής γραμμής ή η Βάση άλλου ήχου. Παίζει σπουδαίο ρόλο η προετοιμασία του ισοκρατήματος στη μέλουσα κατάληξη. **Το ίσον δηλώνεται ή γράφεται με το αρχικό γράμμα ή τη συλλαβή του φθόγγου, γραμμένο επάνω στα φθογγόσημα. (π) ή (Πα).** Καλό είναι το αρχικό γράμμα ή συλλαβή να τίθεται σε παρένθεση για διάκρισή του.

71. Οικονόμου Χαρ., «*Βυζαντινής Μουσικής χορδή*», Πάφος-Κύπρου 1940, σελ. 149.

Παναγιωτόπουλου Γ. Δημ., «*Η θεωρία και πράξεις της βυζαντινής εκκλ. μουσικής*», Αθήνα 1947, σελ. 285-305.

Χατζηθεοδώρου Γ. Θεοδ. (Φωκαέως), «*Απλή μέθοδος της Βυζ. Μουσικής*», Αθήνα 1977, σελ. 96-97.

$\begin{array}{c} \text{Πα} \\ \text{π} \\ \text{q} \end{array}$

 Δο ξα σοι τω δει ξαντι το φως δο ξα εν υ ψι

$\frac{\Delta}{\text{d}^{\text{h}}}$

 στοις Θε ω

Εκτός από το απλό ισοκράτημα πολλά μέλη επιδέχονται διπλό ή και σύνθετο ισοκράτημα. Σ' αυτό, άλλοι βοηθοί κρατούν μία βάση (την κύρια βάση του μέλους), άλλοι, κρατούν σα δεύτερη βάση ένα από τους φθόγγους που δεσπόζουν.

Κάτι ανάλογο είναι η **Συνηχητική Γραμμή που πρώτος εφάρμοσε ο μεγάλος θεωρητικός της Βυζ. Μουσικής Κωνσταντίνος Ψάχος**. Η συνηχητική γραμμή ακολουθεί το πνεύμα της συμφωνικής αρμονίας και είναι τροποποίηση του διασωθέντος ίσου. Ενισχύει μόνο κύρια τη μελωδία με σταθερές εναλλαγές της συμφωνικής βάσης της μελωδίας και τίθεται κάτω της κύριας μελωδίας, παρακολουθεί το μέλος από φθόγγο σε φθόγγο και από χρόνο σε χρόνο με όλες τις έλξεις και μεταβολές (μετατροπίες) από ήχο σε ήχο και από γένος σε γένος π.χ. **ΗΧΟΣ Γος**

A' Μελωδία

$\frac{\Gamma}{\gamma\gamma}$

 Ευ ρε νε σθω τα ου ρα νι α α γαλ λι

$\frac{\text{π}}{\text{q}}$

 α σθω τα ε πι γει ει α

B' Συνηχητική

$\frac{\Gamma}{\gamma\gamma}$

 Ευ ρε νε σθω τα ου ρα νι α α γαλ λι

$\frac{\text{π}}{\text{q}}$

 α σθω τα ε πι γει α

Το παραπάνω σύστημα ενώ είναι σοφό, δεν επεκράτησε στα σημερινά μουσικά κείμενα λόγω της φθογγικής πολυπλοκότητας και των δυσκολιών που φέρει στην εκτύπωση. Αλλά και για ένα πολύ σπουδαίο λόγο, ότι η δεύτερη συνηχητική γραμμή πολλές φορές μοιάζει με αντιστικτική μελωδία (απαντητική μελωδία) που διέφθειρε ή αλλοίωσε την μελισματική γραμμή.

Το κανονάρχημα συνηθίζεται σε τροπάρια ιδιόμελα και προσόμοια. Δε γίνεται κανονάρχημα στους κανόνες, καταβασίες, άνοιξαντάρια, Κύριε ἐκέκραξα. Πᾶσα πνοή, σε αργά μαθήματα και σύντομους ύμνους.

Η ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΧΟΡΟΥ

Στην Εκκλησιαστική Μουσική χορός σημαίνει σύνολο ατόμων που ψάλλουν. Στα χρόνια της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας (Ελληνορωμαϊκή), οι χοροί ήταν πολυπληθείς και αποτελούνταν από ανδρικές και παιδικές φωνές, κάτω από την αυστηρή διεύθυνση του χοράρχη. Στα χορικά αναλόγια, επικρατούσε ιεραρχική τάξη και σύνθεση με τίτλο σε κάθε ένα μέλος του χορού. Η τάξη αυτή είχε επικεφαλής τον άρχοντα Πρωτοψάλτη. Γύρω από αυτόν υπήρχαν τέσσερις βοηθοί, (δύο δεξιά του και δύο αριστερά του) που λέγονταν **Δομέστικοι**. Μπροστά από τους Δομέστικους σε δεύτερη σειρά ήταν οι Β΄ Δομέστικοι. Στην τρίτη σειρά ήταν οι τέσσερις βαστακτές του ίσου (Ισοκράτες).

Κυκλικά από το Αναλόγιο υπήρχε μία σειρά από καλλίφωνα παιδιά, με την επίβλεψη των ισοκρατών. Στη μέση του κύκλου αυτού στεκόταν ο Κανονάρχης, που εκτελούσε την υπηρεσία του. Δεξιά από τον Κανονάρχη ήταν ο Αναγνώστης, που και αυτός εκτελούσε τα καθήκοντά του. Αριστερά από τον Κανονάρχη, ήταν ο Πρωτοαποστολάριος. Έξω από τον Ψαλτικό Θώκο, υπήρχε μια διπλή σειρά από παιδιά, γύρω από το χορό. Με την επίβλεψη του παιδονόμου, τα παιδιά αυτά άκουγαν μόνο. Από τα παιδιά αυτά τα πιο ικανά έμπαιναν στον ψαλτικό χώρο, γιατί ακούοντας συνέχεια την ψαλμωδία, εμιμούντο και έψαλλαν σύμφωνα με το ύφος και την παράδοση. Η ηλικία των παιδιών που ήταν έξω από το αναλόγιο, ήταν από 7-10 χρονών και με την πάροδο του χρόνου έπαιρναν διάφορους τίτλους. Η ίδια σειρά και τάξη ίσχυε και για το χορό του Λαμπαδαρίου.

Την εκτέλεση της υμνωδίας κατά τους παλαιότερους βυζαντινούς χρόνους παρακολουθεί η λεγόμενη **Χειρονομία**. Δηλαδή, αυτός που διευθύνει το χορό, με διάφορες κινήσεις του χεριού και σχηματισμούς των δακτύλων, καθοδηγούσε τους Ψάλτες για να εκτελέσουν σωστά τα διάφορα σημάδια και τις θέσεις και υπεδείκνυε σ' αυτούς το χρόνο και το ρυθμό.

Η αρχαία χειρονομία, ήταν πολυσύνθετη και περίτεχνη, αλλά στους κατοπινούς χρόνους παραμελήθηκε και λησμονήθηκε. Παρέμεινε στις μέρες μας εκείνη, που κανονίζει την ομοιόχρονη συμπσαλμωδία και επομένως χρησιμεύει για τη διεύθυνση του χορού.

Με την χειρονομία ο διευθύνων δίνει:

1. Το σύνθημα έναρξης και λήξης της ψαλμωδίας, ώστε όλοι να αρχίζουν με μία φωνή από τον πρώτο φθόγγο και όλοι όμοια να σταματήσουν στον τελευταίο φθόγγο της μελωδίας.

2. Δείχνει το ρυθμό και τις μεταβολές της ρυθμικής αγωγής.

3. Υποδεικνύει στους ισοκράτες για την εναλλαγή του ισοκρατήματος.

4. Δείχνει στους ισοκράτες και συμπάλλοντες πότε θα ψάλλουν ζωηρά και πότε σιγά.

5. Οι κινήσεις του διευθυντού του χορού των ψαλτών δεν πρέπει να είναι μεγάλες και ζωηρές για να τις βλέπει το εκκλησίασμα, αλλά τέτοιες, που να τις βλέπουν μόνο οι βοηθοί.

Α΄ ΧΟΡΟΣ

Πρωτοψάλτης

Α΄ Δομέστικοι 2

Κανονάρχης

Α΄ Δομέστικοι 2

Β΄ Δομέστικός

Τυπικάριος

Β΄ Δομέστικός

Αναγνώστης

Πρωτοαποστολάριος

Ισοκράτες 2

Ισοκράτες 2

Ομάδα από καλλίφωνα παιδιά

Β΄ ΧΟΡΟΣ

Λαμπαδάριος


(Η υπόλοιπη σύνθεση είναι όμοια με του Α΄ χορού)





ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΚΑΤΟ ΕΚΤΟ

Η ΚΑΘΙΕΡΩΣΗ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑΣ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

 ο 1814⁷² οι τρεις μουσικοί, **Χρυσανθος Μητροπολίτης, Γρηγόριος ο Πρωτοψάλτης, και ο Χουρμούζιος Χαρτοφύλακας**, βλέποντας την ανάγκη της ριζικής μεταρρύθμισης της παρασημαντικής (σημειογραφία) του Πέτρου Πελοποννησίου, και τη διόρθωση όλων των ελλείψεων που υπήρχαν στην Μουσική, συνεργάστηκαν σε επιστημονική βάση και καθόρισαν:

1. Την καταμέτρηση της μελωδίας με μετρονόμο που δανείστηκαν από την Ευρωπαϊκή Μουσική.
2. Καθόρισαν τα διαστήματα της κλίμακας.
3. Διόρθωσαν και κατέγραψαν ορθογραφημένα τις διάφορες μουσικές προφορικές και γραπτές θέσεις.
4. Αντικατέστησαν τις πολύφθογγες φράσεις του τροχού με τις μονοσύλλαβες και μονόφθογγες (τε-τα-τη-τω, ή νε-ου-τω-ς-ουν-α-να-βαι-νε, και ου-τω-και-κα-τα-βαι-νε).

Οι τρεις Διδάσκαλοι, από τους αρχαίους χαρακτήρες, άλλους σαν εύχρηστους διατήρησαν, άλλους σαν άχρηστους παρέλειψαν, και άλλους σαν νέους και απαραίτητους πρόσθεσαν. Από τις Άχρονες υποστάσεις της αρχαίας παρασημαντικής διατήρησαν επτά χαρακτήρες ποιότητας, (Βαρεία, ομαλό, Αντικένωμα, Ψηφιστό, Έτερο, Σταυρό και το Ενδόφωνο).

Τα σημεία που παραλείφθηκαν ήταν:

Η Οξεία, το Πελαστόν, το Κούφισμα, ο Σύνδεσμος, το Κρατημοῦ-πόρροον (ήταν στενογραφικά σημεία που δήλωναν ολόκληρη μουσική φράση). Επίσης άλλα 37 σημεία που έδειχναν το χρόνο, την ένταση και ελάττωση της μελωδίας:

Παρακλητική, Σταυρός, Επέγεσμα, Σύναγμα, Έσω θεματισμός, Έξω θεματισμός, Χόρευμα, Ουράνισμα, Σείσμα, Θές και Αποθές, Θέμα απλούν, Τρομικόν, Εκστρεπτόν, Τρομικόν Σύναγμα, Ψηφιστόν Σύναγμα,

72. Βλ. «*Ιστορική επισκόπησις Βυζ. Μουσικής*», Αθήνα 1904, Γεωρ. Ι. Παπαδοπούλου σελ. 127.

Παρακάλεσμα, Έτερον, Ψηφιστόν Παρακάλεσμα, Ημίφωνον, Ημίφθορον, Έναρξις, Κράτημα, Κύλισμα, Αντικενωκύλισμα, Λύγισμα, Κλάσμα, Ξηρόν Κλάσμα, Αργοσύνθετον, Γοργοσύνθετον, Πίεσμα, Βαρεία, Διπλή, Γοργόν, Αργόν, Ομαλόν, Ψηφιστόν, και Απόδομα ή Απόδερμα ή Απόδοσις. (Βλπ. Πίνακα τα αρχαία σημαδόφωνα). Γενικότερα οι τρεις Διδάσκαλοι οριστικοποίησαν σε σταθερούς κανόνες την Εκκλησιαστική Μουσική.

Στη νέα μέθοδο μουσικής Παρασημαντικής, όπως ονομάστηκε τότε, μεταγράφηκαν οι αρχαίες μελωδίες της Εκκλησίας, που αποτελούσαν την εγκύκλια μουσική σειρά, όπως είναι το σύντομο Στιχηράριο, το Ειρμολόγιο, το Κρατηματάριο, Οικηματάριο, το αργό Στιχηράριο, η Παπαδική και το Μαθηματάριο. Ακόμη μετέγραψαν ολόκληρα μουσικά βιβλία, όπως τα «**Άπαντα**» **Ιωάννου Δαμασκηνού**, τα «**Άπαντα**» **Ιωάννου Γλυκέως**, τα «**Άπαντα**» **Ιωάννου Κουκουζέλη**, τα «**Άπαντα**» **Ιωάννου Κλαδά**, τα «**Άπαντα**» **Γερμανού του Νέων Πατρών**, τα «**Άπαντα**» **Μανουήλ Χρυσάφη** του νέου, τα «**Άπαντα**» **Πέτρου Μπρεκετή** τα «**Άπαντα**» **Δανιήλ** του Πρωτοψάλτου, τα «**Άπαντα**» **Πέτρου** Πελοποννησίου, τα «**Άπαντα**» **Ιακώβου** του Πελοποννησίου, την «**Παπαδικήν**» **Πέτρου** Πρωτοψάλτου του Βυζαντίου, τα «**Άπαντα**» **Μανουήλ** του Πρωτοψάλτου και άλλων ποιητών που άκμασαν από τον Ιωάννη Δαμασκηνό μέχρι τον Γεώργιο Κρήτα.

ΑΠΟΦΑΣΕΙΣ ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ 1881

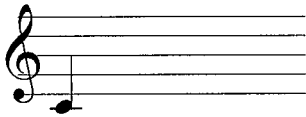
Το 1881 συστάθηκε Μουσική Επιτροπή από το Οικουμενικό Πατριαρχείο για να κρίνει τη θεωρητική εργασία των τριών εφευρετών. Η μουσική επιτροπή στην έκθεσή της αναφέρει: «Το έργο των τριών Διδασκάλων αληθινά υπήρξε πολύ μεγάλο.⁷³ Αλλά όσο μεγάλο και αν υπήρξε δεν εθεράπευσε την ουσία των ελλείψεων, από την οποία έπασχε και πάσχει η ανατολική μουσική και γενικότερα η δική μας εκκλησιαστική.

Η έλλειψη αυτή έγκειται στην απουσία τεχνικού μέσου για την επιστημονική καταμέτρηση και εξακρίβωση των τονιαίων διαστημάτων. Τα διαστήματα αυτά, όρισε βέβαια ο Χρυσάνθος με τη βοήθεια της χορδής, (68 τμήματα ή ηχητικά μόρια) όμως η εργασία αυτή από πολλούς μουσικούς θεωρήθηκε εσφαλμένη και ατελής, γιατί δε βοηθεί το μουσικό στην πρακτική εφαρμογή της θεωρίας με ακρίβεια».

73. Βλπ. «*Ιστορική επισκόπησις Βυζ. Μουσικής*», Αθήνα 1904, Γεωρ. Ι. Παπαδοπούλου σελ. 131.

Επίσης η Μουσική Επιτροπή στην εκθεσή της την 15-7-1885 διατυπώνει τις πιο κάτω απόψεις:

1. Παραδέχεται κάποιο φθόγγο ορισμένης οξύτητας σαν τονική βάση με τον οποίο σχετίζονται όλοι οι άλλοι. Ο φθόγγος αυτός είναι ο Νη ($\overset{\nu}{\underset{\delta\lambda}{\text{C}}}$) που μετρείται με 512 παλμούς και αντιστοιχεί με το φθόγγο Ντο της Ευρωπαϊκής μουσικής.



2. Εισηγάγε σαν χρονικό μέτρο το μετρονόμο του συστήματος Malzel και όρισε στο όργανο αυτό πέντε διαφορετικές αγωγές για την εκκλησιάστική μελωδία.

3. Σημείωσε σα στοιχείο απαραίτητο την έλξη στα διάφορα μέλη και εισήγαγε στην υπάρχουσα γραφή μερικά σημεία διατηρώντας και στα υπόλοιπα την υπάρχουσα γραφή αμετάβλητη.

4. Όρισε με ακρίβεια τα τονιαία διαστήματα σε κάθε γένος και διατύπωσε τους όρους και τους κανόνες, που διέπουν κάθε ήχο (30 ηχητικά μόρια σε κάθε τετράχορδο, σύνολο μαζί με τον προσλαμβανόμενο ή διαζευκτικό τόνο 72 ηχητικά μόρια σε κάθε κλίμακα).

5. Όρισε κατά το δυνατό τη σημασία και την αξία για την εκτέλεση των σημείων ποιότητας και ανέλυσε αυτά με ακρίβεια.

6. Συνέταξε στοιχειώδη μέθοδο για τη διδασκαλία της Βυζαντινής Μουσικής με τη βοήθεια του Ψαλτηρίου (ειδικό όργανο).

**Β' ΠΙΝΑΚΑΣ ΕΜΦΩΝΩΝ ΧΑΡΑΚΤΗΡΩΝ
ΤΟΥ ΣΤΕΝΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΣΥΣΤΗΜΑΤΟΣ**

Ἄνιόντες		Κατιόντες			
Τὸ Ὀλίγον		α	Ἡ Ἀπόστροφος		α
Ἡ Ὁξεΐα		α	Οἱ Σύνδεσμοι		α
Ἡ Πεταστή		α	Ἡ Ὑπορροή		2
Τὸ Κούφισμα		α	Τὸ Κρατημοῦπόρροον		2
Τὸ Πελαστόν		α	Τὸ Ἐλαφρόν		β
Τὰ Κεντήματα		α	Ἡ Χαμηλή		δ
Τὸ Κέντημα		β			
Ἡ Ὑψηλή		δ			

**ΑΦΩΝΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ
ΤΟΥ ΣΤΕΝΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΣΥΣΤΗΜΑΤΟΣ**

Ἴσον , Διπλῆ , Κράτημα , Παρακλητικὴ ,
 , Λύγισμα , Κύλισμα , Ἀντικενωκύλι-
 σμα . Τρομικόν , Ἐκστρεπτόν , Τρομικοσύ-
 ναγμα , Ψηφιστόν , Ψηφιστοσύναγμα ,
 Γοργόν , Ἀργόν , Σταυρός , Αντικένωμα ,
 Ὀμαλόν , Θεματισμός ἔσω , Θεματισμός ἔξω ,
 Ἐπέγεσμα , Παρακάλεσμα , Ἐτερον ,
 , Ἐηρόν Κλάσμα , Ἀργοσύνθετον , Γοργο-
 σύνθετον , Οὐράνισμα , Ἀπόδομα , Θεός
 καὶ Ἀπόθεσις , Θέμα ἀπλοῦν , Χόρευμα ,
 Τζάκισμα , Τρομικοπαρακάλεσμα , Ψηφιστο-
 παρακάλεσμα , Πίασμα , Σεΐσμα , Σύ-
 ναγμα , Ἐναρξίς , Βαρεΐα , Ἡμίφωνον
 καὶ Ἡμίφθορον

Γ' ΠΙΝΑΚΑΣ ΝΕΑΣ ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑΣ ΤΗΣ ΒΥΖ. ΜΟΥΣΙΚΗΣ		
Α. ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ ΠΟΣΟΤΗΤΑΣ		
1. ΙΣΟΤΗΤΑΣ	2. ΑΝΑΒΑΣΕΩΣ	3. ΚΑΤΑΒΑΣΕΩΣ
Ίσον	Ολίγον	Απόστροφος
	Πεταστή	Ελαφρόν
	Κεντήματα	Υπορροή
	Κέντημα	Χαμηλή
	Υψηλή	
Β. ΕΓΧΡΟΝΟΙ ΥΠΟΣΤΑΣΕΙΣ ή ΣΗΜΕΙΑ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ		
1. ΑΥΞΑΝΟΝΤΕΣ	2. ΔΙΑΙΡΟΥΝΤΕΣ	3. ΑΥΞ. ΔΙΑΙΡΟΥΝ
Κλάσμα	Γοργό	Αργό
Απλή	Δίγοργο	Ημιόλιο
Διπλή	Τρίγοργο	Δίαργο
Τριπλή		
Γ. ΣΗΜΕΙΑ ΠΟΙΟΤ. ή ΑΧΡΟΝΕΣ ΥΠΟΣΤΑΣΕΙΣ ή ΣΗΜ. ΕΚΦΡΑΣ.		
1. ΤΟΝΙΚΟΙ	2. ΚΑΛΩΠΙΣΤΙΚΟΙ	
Βαρεία	Ομαλό	
Ψηφιστό	Αντικένωμα	
	Σύνδεσμος ή	
	Έτερον	
	Ενδόφωνο	
Παύσεις: 1 χρον, Διπλή Παύση Τριπλή $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$		
Σταυρός (+), Σημ. αναπνοής (.), Υφεν Κορώνα .		
Ρυθμική αγωγή: Μέτρια χρον. αγωγή $\frac{1}{x}$, Βραδεία $\frac{1}{x}$, Βραδυτάτη $\frac{1}{x}$, Ταχεία $\frac{1}{x}$, Μέση $\frac{1}{x}$, Ταχυτάτη $\frac{1}{x}$.		

Παρατήρηση: Οι μαρτυρίες πιθανότατα να προήλθαν από τα αρχικά γράμματα των τρόπων, όπως από το δώριο προήλθε το μαρτυρικό σημάδι $\delta^1 = \delta$ (Με μια μικρή παραλλαγή στο σχήμα του γράμματος) από το φρύγιο ($\phi = \varphi$), από το λύδιο ($\lambda = \lambda$) κλπ.


Δ' ΠΙΝΑΚΑΣ ΝΕΑΣ ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑΣ ΤΗΣ ΒΥΖ. ΜΟΥΣΙΚΗΣ	
ΑΡΚΤΙΚΕΣ ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ	
Α' ήχου $\overset{\varphi}{\zeta}$ Πα, Β' ήχου $\overset{-\theta}{\text{Δι}}$, Γ' ήχου $\overset{\rho}{\gamma}$ Γα, Δ' ήχου $\overset{\alpha}{\zeta}$ Δι	
Πλ. Α' $\overset{\lambda}{\eta}$ $\overset{\varphi}{\eta}$ πα, Πλ. Β' $\overset{\lambda}{\eta}$ $\overset{-\theta}{\text{πα}}$, Βαρέος $\overset{\rho}{\text{Ζω}}$, Πλ. Δ' $\overset{\lambda}{\eta}$ $\overset{\delta}{\eta}$ Νη	
ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ	
$\overset{\delta}{\lambda}$ $\overset{\varphi}{\eta}$ $\overset{\alpha}{\zeta}$ $\overset{\nu}{\nu}$ $\overset{\pi}{\pi}$ $\overset{\beta}{\beta}$ $\overset{\gamma}{\gamma}$ $\overset{\Delta}{\Delta}$ $\overset{\kappa}{\kappa}$ $\overset{\zeta'}{\zeta'}$ $\overset{\nu'}{\nu'}$ $\overset{\pi'}{\pi'}$ $\overset{\beta'}{\beta'}$ $\overset{\gamma'}{\gamma'}$ $\overset{\Delta'}{\Delta'}$	$\overset{\Delta}{\Delta}$ $\overset{\kappa}{\kappa}$ $\overset{\delta}{\eta}$ $\overset{\varphi}{\eta}$ $\overset{\chi}{\chi}$ $\overset{\gamma}{\gamma}$ $\overset{\delta}{\eta}$ $\overset{\varphi}{\eta}$ $\overset{\chi}{\chi}$ $\overset{\gamma}{\gamma}$ $\overset{\varphi}{\eta}$ $\overset{\chi}{\chi}$ $\overset{\gamma}{\gamma}$ $\overset{\delta}{\eta}$
ΧΡΩΜΑΤΙΚΟΥ Β' ήχου $\overset{\nu}{\nu}$ $\overset{\pi}{\rho}$ $\overset{\beta}{\rho}$ $\overset{\gamma}{\rho}$ $\overset{\Delta}{\rho}$ $\overset{\kappa}{\rho}$ $\overset{\zeta'}{\rho}$ $\overset{\nu'}{\rho}$	
ΓΕΝΟΥΣ: Πλ. ήχου $\overset{\pi}{\rho}$ $\overset{\beta}{\rho}$ $\overset{\gamma}{\rho}$ $\overset{\Delta}{\rho}$ $\overset{\kappa}{\rho}$ $\overset{\zeta'}{\rho}$ $\overset{\nu'}{\rho}$ $\overset{\pi'}{\rho}$	
ΕΝΑΡΜΟΝΙΟΥ $\overset{\alpha}{\zeta}$ $\overset{\nu}{\nu}$ $\overset{\pi}{\pi}$ $\overset{\beta}{\beta}$ $\overset{\gamma}{\gamma}$ $\overset{\Delta}{\Delta}$ $\overset{\kappa}{\kappa}$ $\overset{\zeta'}{\zeta'}$	$\overset{\gamma}{\gamma}$ $\overset{\delta}{\eta}$ $\overset{\varphi}{\eta}$ $\overset{\chi}{\chi}$ $\overset{\gamma}{\gamma}$ $\overset{\delta}{\eta}$ $\overset{\varphi}{\eta}$ $\overset{\gamma}{\gamma}$
ΓΕΝΟΥΣ:	
ΦΘΟΡΕΣ $\overset{\rho}{\eta}$ $\overset{\varphi}{\alpha}$ $\overset{\xi}{\beta}$ $\overset{\phi}{\gamma}$ $\overset{\alpha}{\delta}$ $\overset{\delta}{\epsilon}$ $\overset{\xi}{\zeta}$ $\overset{\rho}{\eta}$	Νη Πα Βου Γα Δι Κε Ζω Νη
ΔΙΑΤΟΝΙΚΟΥ ΓΕΝΟΥΣ	
ΦΘΟΡΕΣ ΧΡΩΜΑΤΙΚΟΥ Β' $\overset{-\theta}{\eta}$ $\overset{\rho}{\rho}$ $\overset{-\theta}{\rho}$ $\overset{\rho}{\rho}$ $\overset{-\theta}{\rho}$ $\overset{\rho}{\rho}$ $\overset{-\theta}{\rho}$ $\overset{\rho}{\rho}$	Νη Πα Βου Γα Δι Κε Ζω Νη
ΓΕΝΟΥΣ: Πλ. Β' $\overset{-\theta}{\rho}$ $\overset{\rho}{\rho}$ $\overset{-\theta}{\rho}$ $\overset{\rho}{\rho}$ $\overset{-\theta}{\rho}$ $\overset{\rho}{\rho}$ $\overset{-\theta}{\rho}$ $\overset{\rho}{\rho}$	Πα Βου Γα Δι Κε Ζω Νη Πα
ΕΝΑΡΜΟΝΙΟΥ ΓΕΝΟΥΣ ΦΘΟΡΕΣ: $\overset{\rho}{\zeta}$ $\overset{\rho}{\gamma}$ $\overset{\rho}{\beta}$	Ζω Γα Βου
ΔΙΕΣΕΙΣ: $\overset{\sigma}{\sigma}$ $\overset{\sigma}{\sigma}$ $\overset{\sigma}{\sigma}$ ΥΦΕΣΕΙΣ: $\overset{\rho}{\rho}$ $\overset{\rho}{\rho}$ $\overset{\rho}{\rho}$ Γ. ΔΙΕΣ. $\overset{\delta}{\delta}$ Γ. ΥΦΕΣ. $\overset{\varphi}{\varphi}$	
ΧΡΟΕΣ: Σπάθη $\overset{-\theta}{\theta}$ Κλιτόν $\overset{\rho}{\rho}$ Ζυγός $\overset{\sigma}{\sigma}$	





ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΚΑΤΟ ΕΒΔΟΜΟ

ΤΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

 πως η δυτική κοσμική μουσική⁷⁴ έχει τις πηγές της στην εκκλησιαστική μουσική, όμοια και το Δημοτικό μας τραγούδι ξεπήδησε από τη Βυζαντινή Μουσική. Σήμερα όχι μόνο διαπιστώνουμε την επίδραση της Βυζαντινής Μουσικής με την τεχνοτροπία της, αλλά και την κυριαρχία της πάνω σε μεγάλο μέρος του Δημοτικού μας τραγουδιού, παρ' όλες τις θαυμαστές του επινοήσεις ρυθμού και μελωδίας σε αναρίθμητα είδη χορευτικών τραγουδιών και τραγουδιών του τραπεζιού (της Τάβλας).

Ο Νικόλαος Πολίτης στην εισαγωγή μιας κλασικής στο είδος της συλλογής τραγουδιών με τίτλο «Έκλογαί από τά τραγούδια του Έλληνικού λαού λέει: «Τα δημοτικά τραγούδια είναι τα πνευματικά εκείνα δημιουργήματα, τα οποία κατέχουν εξαίρετον θέσιν μεταξύ των μνημείων του λόγου του ημετέρου λαού, όχι μόνον ως ισχυρώς κινούντα την ψυχήν διά το απέριττον κάλλος, την αβίαστον απλότητα, την πρωτοτυπίαν και την φραστική δύναμιν και ενέργειαν, αλλά και ως ακριβέστερον παντός άλλου πνευματικού δημιουργήματος του λαού εμφανίοντα τον ιδιαίζοντα χαρακτήρα του έθνους»⁷⁵.

Με το ελληνικό δημοτικό τραγούδι ασχολήθηκαν πολλοί, ξένοι και Έλληνες, πριν από το Ν. Πολίτη και μας έδωσαν από πολύ νωρίς πολύτιμες συλλογές τους όπως ο Φωριέλ (1824), ο Πάσοβ (1840), ο Τομαζέο (1841), ο Ζαμπέλιος (1852), ο Λεγκράντ (1874) κ.ά. Πολλά από τα τραγούδια αυτά, μεταφράστηκαν σε ευρωπαϊκές γλώσσες και προκάλεσαν το θαυμασμό μεγάλων ποιητών, όπως του Γερμανού Γκαίτε. Μετά το Ν. Πολίτη, άρχισε συστηματικά η συγκέντρωση των δημοτικών τραγουδιών, η ταξινόμηση και μελέτη τους. Οι καλύτερες έχουν γίνει από τον αείμνηστο καθηγητή του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης Γιάννη Αποστολάκη. Εκτός από πολλές, τοπικού ενδιαφέροντος, συλλογές, το 1950 εκδόθηκε από το λογοτέχνη Άγι Θέρο σε δύο τόμους, μία συλλογή με τον τίτλο «Τραγούδια των Ελλήνων».

Κάθε δημοτικό τραγούδι, που δημιουργό του ονομάζουμε τον ελ-

74. Παπάζογλου Ελευθ. Τριανταφ., «Ιστορία της Ελληνικής Μουσικής», σελ. 74-87.

75. Πολίτου Γ. Νικ., «Το Ελληνικό Τραγούδι», Έκδ. Αθήνα 1982, σελ. 7-10.

ληνικό λαό, δεν είναι δυνατό να μην έχει τον ποιητή του, τον έναν, που ταίριαζε αυτός στην πρωταρχική του μορφή το ποίημα και ή το προσάρμοζε σε ένα παλιό σκοπό ή επινοούσε καινούργιο. Τα περισσότερα από τα τραγούδια διαδόθηκαν σ' όλη την Ελλάδα, και γι' αυτόν ακριβώς το λόγο παράλλαξαν από τόπο σε τόπο, έτσι που να παρουσιάζονται με μικρότερες ή μεγαλύτερες διαφορές από την αρχική τους μορφή. Έχουμε δηλαδή κατά τόπους τις λεγόμενες παραλλαγές.

Είναι δύσκολο και πολλές φορές αδύνατο να προσδιορίσουμε το χρόνο και τον τόπο που πλάστηκαν τα δημοτικά τραγούδια, τα περισσότερα τουλάχιστο. Πολλά έχουν την αφετηρία τους στους τελευταίους ακόμα βυζαντινούς (Ελληνορωμαϊκούς) αιώνες, αλλά τα περισσότερα ξεκινούν από τα χρόνια της σκλαβιάς, και άλλα δημιουργήθηκαν κατά τον καιρό της κλεφτουριάς και του 1821.

Τα περισσότερα τραγούδια συνδυάζουν το λόγο (ποίηση) και τη μουσική, δηλαδή όλα τραγουδιούνται. Πολλά από αυτά συνδυάζουν και την όρχηση, δηλαδή χορεύονται. Όσα μόνο τραγουδιούνται, λέγονται **συγκαθιστά** ή της **τάβλας** ή του **τραπεζιού**.

Χαρακτηρίζονται για την απλότητα, τη λυρική διάθεση, το συναισθηματισμό και την αναφορά τους σε υπερφυσικά στοιχεία (π.χ. συνομιλία ανθρώπων με ζώα, πουλιά κλπ.). Ο ηρωϊσμός μέσα στα δημοτικά τραγούδια υμνείται και δημιουργεί πρότυπα για μίμηση. Τα περισσότερα είναι γραμμένα σε δεκαπεντασύλλαβο στίχο και μερικά μόνο σε δεκατρισύλλαβο ή εντεκασύλλαβο. Τα δημοτικά τραγούδια διακρίνονται για την αρχή της ισομετρίας δηλαδή για το ότι δεν έχουν διασκελισμούς (σε κάθε στίχο τελειώνει, και το νόημα). π.χ.

*«Ο Όλυμπος κι ο Κίσαβος τα δύο θουνά μαλώνουν
Το ποιό να ρίξει τη βροχή το ποιό να ρίξει το χιόνι».*

Γενικά, τα δημοτικά τραγούδια είναι άρτια, γεμάτα παλμό, με δράση μέσα τους και εξυμνούν όλες τις πτυχές της ζωής.

Ο Νικόλαος Πολίτης κατατάσσει τα δημοτικά τραγούδια στις παρακάτω κατηγορίες: **1. Ιστορικά, 2. Κλέφτικα, 3. Ακριτικά, 4. Παραλογές, 5. Τραγούδια της αγάπης, 6. Νυφιάτικα, 7. Νανουρίσματα, 8. Κάλαντα-βαϊτικά, 9. Της ξενιτιάς, 10. Μοιρολόγια, 11. Του κάτω κόσμου και του χάρου, 12. Γνωμικά, 13. Εργατικά - βλάχικα και 14. Περιγελαστικά.**

Εκτός από αυτή την κατάταξη, τα δημοτικά τραγούδια, ανάλογα με το περιεχόμενο τα διακρίνουμε σε τρεις μεγάλες κατηγορίες:

1. Τα τραγούδια της ζωής: Της γέννησης, τα νανουρίσματα, τα γιορταστικά, της αγάπης, του γάμου, του θανάτου, της δουλειάς, τα παιχνέματα, τα πειραχτικά, της ξενητείας, τα κάλλαντα.

2. Τα ιστορικά, που τα χωρίζουμε: α) Στα καθαρά ιστορικά, που αναφέρονται δηλαδή σε συγκεκριμένα Ιστορικά πρόσωπα και γεγονότα. β) Ιστορικά, που δεν έχουν ένα συγκεκριμένο ιστορικό πρόσωπο ή συμβάν. γ) Ακριτικά και δ) Κλέφτικα. Τα δύο τελευταία αναφέρονται σε μια ολόκληρη χρονική περίοδο, των ακριτών και των κλεφτών αντίστοιχα.

3. Οι παραλογές, που είναι μικρά διαστήματα, με αφήγηση. Είναι εμπλουτισμένα με λυρικά και επικά στοιχεία, με ενότητα τόπο και χρόνου (αρχαίο δράμα). Ακόμα ο μύθος τους είναι τέλειος, με αρχή, μέση και τέλος, όπως στο αρχαίο δράμα. Όμως η μελέτη και η έρευνα για το δημοτικό τραγούδι δεν υπήρξε ανάλογη και ισόρροπη σ' όλα τα στοιχεία της (δηλαδή ποίηση, μελωδία, όρχηση) γιατί το ενδιαφέρον των μελετητών στράφηκε κυρίως στα ποιητικά κείμενα των τραγουδιών.

Υπήρξαν ωστόσο και επαινετές προσπάθειες μεμονωμένων ατόμων (όπως παλιότερα του **Κων. Ψάχου**) ή ιδιωτικών ιδρυμάτων που συνέβαλαν αρκετά στη συλλογή και διατήρηση της μουσικής παράδοσης του τόπου μας.

Σήμερα προσπάθεια περισυλλογής και καταγραφής καταβάλλεται από το μουσικό τμήμα του Λαογραφικού Αρχείου της Ακαδημίας Αθηνών με συντάκτες τον καθηγητή και Πρωτοψάλτη της Μητρόπολης Αθηνών **Σπυρ. Δ. Περιστέρη** (ήδη αποβιώσαντα) και τον κ. **Γ. Αμαργιαννάκη**. Παράλληλα επιτυχημένη και σπουδαία είναι η προσπάθεια για τη διατήρηση της εθνικής μας μουσικής του «**Συλλόγου προς διάδοσιν της εθνικής μουσικής**» υπό την διεύθυνση του διακεκριμένου μουσικολόγου **Σίμωνα Ι. Καρά** (ήδη αποβιώσαντα). **Της Δόμνας Σαμίου, Γ. Τσιγγούλη, Ι. Μάρκου, Ε. Νανάκου κ.ά.**

Κλίμακες

Η πηγή του Δημοτικού τραγουδιού είναι η Βυζαντινή Μουσική. Επόμενο είναι να έχει τις κλίμακες και τους τρόπους της. Εξ αιτίας της ποικιλίας των μουσικών διαστημάτων, της θέσης των ημιτονίων, του συστήματος, διαφέρουν από τις κλίμακες του ευρωπαϊκού συστήματος. Γι' αυτό τα όργανα με τα συγκερασμένα διαστήματα δεν μπορούν ν' αποδώσουν τις μελωδίες των δημοτικών τραγουδιών με ακρίβεια και πληρότητα (αν εξαιρέσει κανείς, μέχρις ενός ορισμένου σημείου, μελωδίες, που ανήκουν στον τρίτο ήχο).

Εκτός όμως από τους οκτώ τρόπους-ήχους-της Βυζαντινής, διαμόρφωσε η Δημοτική άλλους τόσους.

Οι κλίμακες του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού, μπορούν να διαιρεθούν σε τέσσερις κατηγορίες:

Κατηγορία 1. Διατονικές κλίμακες, μείζονα ή ελάσσονα χαρακτήρα, με διάστημα τόνου μεταξύ 7ης και 8ης βαθμίδας π.χ.

Σολ-Λα-Σι-Ντο-Ρε-Μι-Φα-Σολ

(ήχος Αος με βάση τον Σολ-Πα)

Λα-Σι-Ντο-Ρε-Μι-Φα-Σολ-Λα

(ήχος Πλ. Αος με βάση τον Λα-Κε)

Κατηγορία 2. Χρωματικές κλίμακες με ένα ή δύο διαστήματα τριημιτονίου, π.χ.

Ρε-Μι-Φα δίεση Σολ-λα-σιλ-Σι ύφεση-Ντο δίεση -Ρε (Πλ. Βος με βάση τον Ρε-Πα και διατονικό το χαμηλό τετράχορδο).

Ρε-Μι ύφεση-Φα δίεση-Σολ-Λα-Σι ύφεση-Ντο δίεση-Ρε (Πλ. Βος με βάση τον Ρε-Πα).

Κατηγορία 3. Σύνθετες κλίμακες από τις δύο προηγούμενες κατηγορίες (1 και 2), π.χ.

Ρε-Μι-Φα-Σολ-Λα ύφεση-Σι-Ντο-Ρε (Βος ήχος με βάση τον Σολ-Δι και διατονικό το χαμηλό τετράχορδο).

Κατηγορία 4. Μείζονες ή ελάσσονες κλίμακες της ευρωπαϊκής μουσικής, που είτε εξ αιτίας της επικοινωνίας (γεινίασης) με τη δύση (π.χ. Επτάνησα με την Ιταλία, Πελοπόννησος, Χίος, Σάμος κ.ά. με τους Φράγκους), είτε γιατί μέσα στους βυζαντινούς ήχους υπάρχουν και οι δυτικοί τρόποι Μείζονας και Ελάσσονας. Παράδειγμα χαρακτηριστικά δυτικής επίδρασης είναι το Χιώτικο τραγούδι «Κάτω στο γιαλό».

Απ' όλους τους τρόπους, δύο είναι οι πιο χαρακτηριστικοί, που κυριαρχούν στο δημοτικό τραγούδι: Ο «κατά παράδοση» Αρχαίος Δώριος ή ήχος Αος της Βυζαντινής με την απλότητα και τη σεμνότητά του και ο «κατά παράδοση» Υπολύδιος ή Πλάγιος του Δευτέρου των Βυζαντινών με τους τύπους του, την πλούσια χρωματικότητά του, που άλλα τραγούδια τα κάνει λυπητερά και άλλα γλυκόχηρα και μελαγχολικά.

Ένα άλλο κύριο χαρακτηριστικό γνώρισμα του δημοτικού τραγουδιού είναι ότι σπάνια χρησιμοποιεί όλους τους φθόγγους της κλίμακας κι ακόμα πιά σπάνια κατέρχεται του φθόγγου της βάσης ή ανέρχεται πάνω από το φθόγγο της κορυφής της κλίμακας. Όλες σχεδόν οι μελωδίες είναι κεντημένες με τέσσερις, πέντε ή το πολύ έξι νότες κι αν αυτές τις μελωδίες τις εξετάσουμε πάνω στο πεντάγραμμο, θα δούμε ότι χρησιμοποιούν το πρώτο τετράχορδο και άλλες το δεύτερο τετράχορδο π.χ.

Α' Τετράχορδο

Παράδειγμα 1ης περίπτωσης⁷⁶

Ἦχος β
 λ

σ

β
 λ

Ση με ρα τα φω ω τα κίου φω τι σμος
 Αυ ρι ον Α για αν νης ου Προ δρο μος

Παράδειγμα 2ης περίπτωσης

Ρυθμός βσημος Διτρόχαιος ||

Ἦχος λ̂ π̂ δ̂² Νη

2
 γ γ

2
 δ λ

Ση με ρα μαυ ρος ου ρα α νος



||
 2
 δ λ

2
 δ λ

ση με ρα μα αυ ρη με ρα

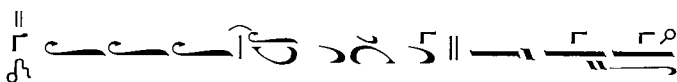
Παράδειγμα 3ης περίπτωσης όπου χρησιμοποιούνται και οι οκτώ
 φθόγγοι της κλίμακας.



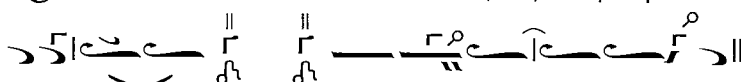
(το Ντο στην ανιούσα είναι με δίεση)

76. Τα παραδείγματα είναι παρμένα από συλλογές δημοτικών τραγουδιών των:
 Κων. Ψάχου, Σίμωνος Καρά, Ιακ. Ναυπλιώτη, Θεοδ. Χατζηθεοδώρου, Σπυρίδ.
 Περιστέρη, Κων/νου Ι. Μάρκου και Ανδρέου Π. Ντακούλα.

Ήχος ᾠ Νη $\overset{\circ}{\text{—}}$ εξάσημος Αντίσπαστος || ὔ-| -ὔ ||

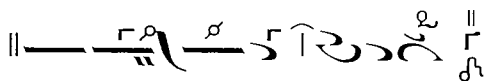


Κα που βρον τουν λε κα που ου βρο
Κα που βρον τουν τα α χα α α



ο ον ντου
μα α λια

γιε εμ κα που βρο ον
γεια α χα ρα σα ας



του ον τσα α πρα ζια
πα α λη η κα ρια

(Το σημείο (:) σημαίνει επανάληψη και είναι της Ευρωπαϊκής Μουσικής. Για χάρη ευκολίας το χρησιμοποιώ στα παραδείγματα).

ΣΥΣΤΑΤΙΚΑ ΤΟΥ ΔΗΜΟΤΙΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ

Τρία είναι τα κύρια συστατικά στο Δημοτικό τραγούδι: ο **Ρυθμός**, η **Μελωδία-Αρμονία** και η **Φόρμα**.

1. Ρυθμός. Όπως η Βυζαντινή Μουσική έτσι και το Δημοτικό τραγούδι έχει μεγάλη-μεγαλύτερη ποικιλία ρυθμών με πίο φευγαλέες αποχρώσεις. Εκτός από τα χορευτικά που αναγκαστικά έχουν καθορισμένο και σταθερό μέτρο, όπου πάνω τους κεντάει ο ρυθμός τη μελωδία, σε όλα τ' άλλα τραγούδια, ο ρυθμός είναι ελεύθερος.

Γενικά τα τραγούδια, ρυθμικά, τα κατατάσσουμε σε τρεις κατηγορίες. Α) Στα ελεύθερα ρυθμού, Β) στα ρυθμοειδή και Γ) στα έρρυθμα.

Α) **Ελεύθερα** ρυθμού⁷⁷ ονομάζουν τα κλέφτικα και εννοούν το ρυθμικό τρόπο εκτέλεσης. Τα τραγούδια αυτά είναι τα αργά καθιστικά ή όπως λέγονται του τραπεζιού ή της τάβλας. Ο ρυθμός των τραγουδιών αυτών είναι ασύμμετρος και ελεύθερος. Δεν παρατηρείται δηλαδή ρυθμική αναλογία στις μελωδικές φράσεις τους, ώστε να δίνεται η δυνατότητα υπαγωγής σε κανονικό περιοδικό ρυθμό. Εκτυλίσσονται ελεύθερα και κατά τη βούληση του εκτελεστή, ποικίλονται και διανθίζονται με μελικά σχήματα, πού είναι φυσικά παρμένα μέσα από το μουσικό πλούτο της περιοχής, γνώρισμα και προσφιλή στον ίδιο και τους ακροατές. π.χ. «Αηδονάκια μη λήσετε» ιστορικό της Τάβλας, ήχος $\frac{4}{9}$ Πα^φ, Ρυθμός ελεύθερος.

π
 q
 Α α αχ αη δο να α α μη η να μη λα
 λη η σε ε ε τε ε ε κουκ κοι οι να α α α
 βου ου ου βα α
 π
 q
 θη τε

77. Βλ. Δημοτικά τραγούδια Κονιακού Δωρίδος, Κων. Ι. Μάρκου, σελ. 40.

Β) **Ρυθμοειδή** λέμε τα τραγούδια, που σε μερικές μελωδικές φράσεις έχουν ρυθμό και σε άλλες παρουσιάζουν κάποια χαλαρότητα. Αυτό εξαρτάται από την κατάσταση των τραγουδιστών (καθισμένοι ή βαδίζοντες) καθώς και από ψυχικές διαθέσεις της στιγμής.

Γ) **Έρρυθμα** τραγούδια λέμε τα τραγούδια που ανήκουν σ' ένα από τους συνηθισμένους ρυθμούς (βλπ. κεφ. Ρυθμών) π.χ. 2/4 (συρτός), 3/4 (Τσάμικος), 4/4 (Τετράσημος συρτός), 5/4 ή 5/8 (Τοπικοί χοροί), 6/4 ή 6/8 (Αντίσπαστος, Διϊαμβος, και Διτρόχαιος), 7/8 (ο λεγόμενος Καλαματιανός με δύο ρυθμικά σχήματα Α' και Β' επίτριτος), 9/8 κλπ. Επίσης υπάρχουν τραγούδια που αρχίζουν με κάποιο ρυθμό και στη συνέχεια αλλάζει με άλλο. π.χ. ενώ αρχίζει με 2/4 στη συνέχεια αλλάζει με τον 3/4. Τα τραγούδια αυτά δε χορεύονται αλλά μόνο τραγουδιούνται σε ανάλογες περιστάσεις.

2. Μελωδία - Αρμονία.

Στο Δημοτικό τραγούδι -όπως και στη Βυζαντινή Μουσική η **μελωδία** και η **αρμονία** είναι στενά συνυφασμένες και δεν μπορεί να νοηθεί η μια χωριστά από την άλλη. Στο Δημοτικό τραγούδι Αρμονία δε σημαίνει την ταυτόχρονη συνήχηση δύο ή περισσότερων φθόγγων -όπως στην Ευρωπαϊκή Μουσική- αλλά τη μελωδία.

3. Φόρμα.

Φόρμα λέμε το ύφος και το χαρακτήρα που αποτελείται μια μελωδία. Βασικός συντελεστής είναι το μέτρο και ο ρυθμός. Στο δημοτικό τραγούδι εκτός από τα γνωρίσματα τα εξωτερικά έχουμε φόρμες με ελεύθερο (ή ανύπαρκτο) μέτρο και ρυθμό και φόρμες με σταθερό μέτρο και εσωτερικές αναλογίες μερών, που εκφράζουν το ρυθμό.

ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΟΥ ΔΗΜΟΤΙΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ

Δίπλα στην πηγαία αρχιτεκτονική της μελωδίας και του ρυθμού, ένα ακόμη χαρακτηριστικό που προξενεί το θαυμασμό για τους απλούς ανθρώπους που φτιάχνουν τραγούδια, είναι η καλαισθητικότητα τεχνική που εμπνέονταν για το καθένα, ανάλογα με τα λόγια που είχε.

Επειδή η μελωδία των δημοτικών τραγουδιών ήταν πολύ σύντομη, συνήθως ένα με ενάμιση το πολύ στίχο που δεν ξεπερνούσε τις 10-15 νότες, την πλούτιζαν με μελωδικές παρεμβολές και επιπρόσθετα λόγια, γνωστά όλα αυτά σήμερα σαν «**Τσακίσματα**», ενώ σε πολλά άλλα τραγούδια εκτός από το «**Τσάκισμα**» στο κλείσιμο κάθε στίχου ή δίστιχου πρόσθεταν κάτι μεγαλύτερο που το έλεγαν «**Γύρισμα**» και έμπαινε τις πιά πολλές φορές για να διασκεδάσει ή να μαλακώσει μια δραματική ή

άλλη σχετική εντύπωση του τραγουδιού, ή αν το τραγούδι ήταν χαρούμενο, να προσθέσει ακόμα ένα παιχνίδιασμα με το γύρισμα. π.χ.

Μια κο (καλέ) μια κόρη ρόδα μάζευε.

Μια κόρη ρόδα μάζευε κι ανθούς κορφολογούσε.

Ανάμεσα στη λέξη κο - ρη ακολουθεί το «Τσάκισμα» με μια δυσύλλαβη χαϊδευτική λέξη και μετά στρώνει η μελωδία συνταιριασμένη ομαλά με τα λόγια.

Πολλά τραγούδια έχουν μόνο «Γύρισμα» που άλλοτε λέγεται για να σπάσει το θλιβερό νόημα και άλλοτε έχει σχέση με το νόημα του κύριου στίχου και αποτελεί κατά κάποιο τρόπο συνέχειά του ή ολοκλήρωσή του π.χ.

Με γέλασε μια χαραυγή της άνοιξης τ' αηδόνι

Με γέλασαν και μούπανε πως χάρος δε με παίρνει.

Γύρισμα:

Τί να κάνω τί να κάνω σαν σκεφθώ πως θα πεθάνω.

Υπάρχουν πάλι τραγούδια που έχουν και «Τσάκισμα» και «Γύρισμα» π.χ. Ο πλάτανος (λέει) ν' ο πλάτανος θέλει νερό.

Τσάκισμα: (βρε Πασιόπουλε, βρε Μεγγόπουλε).

κι η λεύκα θέλει αγέρα.

Γύρισμα: (Κλάψεμε μάναμ' κλάψεμε κι αποθαμένο γράψεμε).

Και το Κορί - λέει - και το κορίτσι φίλημα.

Τσάκισμα: (βρε Πασιόπουλε βρε Μεγγόπουλε).

Όσο να πάρη η μέρα.

Γύρισμα: (Κλάψεμε μάναμ' κλάψεμε κι αποθαμένο γράψεμε).

Με τέτοια περίπου τεχνική οι λαϊκοί μουσικοί του Δημοτικού τραγουδιού πετύχαιναν να πλουτίζουν και να καλωπίζουν τις μελωδίες τους δίνοντάς τους ταυτόχρονα και διάρκεια, που συνήθως η κύρια μελωδία είναι πολύ σύντομη.

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

Το Δημοτικό τραγούδι είναι γέννημα της Βυζαντινής Μουσικής και πήρε πολλά ιδιώματα, όμως δημιούργησε δικό του, πιό ευλύγιστο τρόπο εκτέλεσης:

Ανοιχτό και πλατύ στόμα απ' όπου η φωνή σέρνεται όπως περίπου σέρνει τα δάκτυλα ο δεξιότεχνης βιολιστής πάνω στο μπράτσο του βιολιού, όμοια κι ο τραγουδιστής πετυχαίνει το συρτό και ιδιαίτερο ύφος του Δημοτικού τραγουδιού. Γι' αυτό χρειάζεται μεγάλη παραδοσιακή πείρα και για τον τραγουδιστή προκειμένου να τις πετύχει με ακρίβεια

και χάρη, και για τον ακροατή για να μπορεί μα και να είναι σε θέση να τις αντιλαμβάνεται.

Βασικά, τρεις είναι οι δυσκολίες που, όταν δεν ξεπερνιούνται, παραποιείται η παραδοσιακή απόδοση του Δημοτικού τραγουδιού:

Σωστός ρυθμός, λαρυγγική ευστροφία, ύφος.

Έτσι, αυτός που μεταγράφει τα Δημοτικά τραγούδια στην Ευρωπαϊκή Μουσική, εάν δε σημειώνει αυτές τις λεπτές νότες (ή εάν δεν προσφέρεται η Ευρωπαϊκή για την γραφή τους) ή πάλι εάν ο τραγουδιστής από «ατζαμωσύνη» δεν καταφέρνει να κάνει σωστά το σύρσιμο της φωνής από κύρια σε κύρια νότα, το τραγούδι λέγεται και ακούγεται ξερά και επομένως με αλλοιωμένο ύφος και χαρακτήρα.

Το πρόβλημα είναι πως θα εξασφαλιστούν οι προϋποθέσεις για σωστή εκμάθηση και εκτέλεση του δημοτικού τραγουδιού, τόσο από τους τραγουδιστές, όσο και από τις λαϊκές ορχήστρες.

Όμως, όποιες κι αν θα είναι οι σημερινές ή οι μελλοντικές αισθητικές προτιμήσεις στη Μουσική, το Δημοτικό τραγούδι αξίζει να ζήσει και ν' ακούγεται από το στόμα του λαού, γιατί είναι γνήσιο κομμάτι-καλλιτεχνικό δημιούργημα- της πολύχρονης και πολυκύμαντης ζωής του.





ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΚΑΤΟ ΟΓΔΩΟ

ΤΟ ΠΟΝΤΙΑΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ



α ήταν παράλειψη να μην αναφερθώ έστω με λίγα λόγια - όπως και το δημοτικό τραγούδι- στο Ποντιακό τραγούδι, που είναι κι αυτό ένα κομμάτι από τη Βυζαντινή Μουσική.

Ο λαός του Πόντου⁷⁸ δεν ξέχασε ποτέ ότι προέρχεται από μια χώρα, που διεδραμάτισε σημαίνοντα ρόλο στην Ιστορία της Ελληνικής Φυλής. Από μιά χώρα, όπου με τους «Ακρίτες» τους «Τραντέλλενους» και με τα θούρια τα λαϊκά, σφυρηλατήθηκαν ιδανικά ελληνικά.

Μέσα λοιπόν σε όλα τα στοιχεία, που χαρακτηρίζουν την ανάπτυξη και τον πολιτισμό ενός λαού, εξέχουσα θέση αναμφισβήτητα κατέχουν και τα λαϊκά τραγούδια του. Γιατί μέσα σ' αυτά αντικατοπτρίζεται ο βαθμός του ήθους, της ψυχικής έξαρσης και της πνευματικής ανάτασής του κατά τα διάφορα στάδια της ζωής του.

Ο λαός του Πόντου, κατά την εποχή των Κομνηνών Αυτοκρατόρων, αλλά και στη συνέχεια μέσα στο σκοτάδι της δουλείας κάτω από τον τουρκικό ζυγό, δεν έπαψε ποτέ να τραγουδά και να εξυμνεί κάθε υψηλή ιδέα, να εξαίρει την αυτοθυσία και τον ηρωισμό, να συμμερίζεται τη χαρά, αλλά και τον πόνο του Έθνους και να παροτρύνει στην αγάπη της Ελευθερίας και στην προσπάθεια της εθνικής αποκατάστασής του.

Μελετώντας τα Ποντιακά τραγούδια, θαυμάζουμε την ποιητική έξαρση και το υψηλό φρόνημα του λαού που τα τραγούδησε μέσα από τα βάθη των αιώνων, σαν ο συνθέτης των τραγουδιών αυτών να ήταν ένας μεγάλος ποιητής και μουσουργός.

Στο μακρινό ταξίδι των χρόνων, ήταν φυσικό τα τραγούδια να υποστούν κάποια αλλοίωση και παραλλαγή. Γι' αυτό βλέπουμε σε πολλά τραγούδια χάσματα ή προσθήκες παρμένες από άλλα τραγούδια και σε τέτοιο μάλιστα σημείο, που να αλλοιώνεται κατά βάση η λογική σειρά των στίχων και η έννοια του τραγουδιού. Αυτό όμως δεν μειώνει καθόλου την αξία τους.

Τα τραγούδια αυτά διασώθηκαν σε μια ολόκληρη χιλιετία, μέσα στην αμάθεια και την αγραμματοσύνη που βασίλευε κάτω από το σκληρό ζυγό του κατακτητή, μόνο με την προφορική, από γενιά σε γενιά,

78. Βλπ. Παρασκευοπούλου Π. Θεοδ., «Η μούσα του Πόντου», Δράμα 1964.

μετάδοση, και με το κρυφό και έμφοβο νανούρισμα της γιαγιάς δίπλα στην κούνια του εγγονού, τη στιγμή που η λαίλαπα του κακού ενέσκυψε, ανέτρεψε και σάρωσε συθέμελα τα πάντα.

Αυτό μαρτυρεί και το γεγονός, ότι, ενώ σε όλη την περίοδο του μεσαίωνα η ονομασία «Έλληνες» δε συναντιέται σε άλλα Δημοτικά τραγούδια άλλων περιοχών της Ελλάδας, εξαφανίστηκε σχεδόν ολοκληρωτικά υπό τη ρωμαϊκή κυριαρχία, μέσα από τα Ποντιακά τραγούδια δεν **έλειψε ποτέ**. Ο μελετητής των τραγουδιών του Πόντου θα δει μέσα στους στίχους τους ότι όλοι είναι «**Έλληνες**» όλα τα κάστρα, τα κοντάρια, τα τοξοσαίτα είναι «**Έλληνικά**», οι ήρωες και τα παλληκάρια είναι «Τραντελλένου» δηλαδή τριάντα φορές Έλληνες (με τη σημασία του Έλληνα, κυρίως σαν παλληκαριού).

Τα τραγούδια του Πόντου, μπορούμε να τα κατατάξουμε σε τρεις μεγάλες χρονικές περιόδους, ανάλογα με την εποχή που δημιουργήθηκαν από τη φαντασία του λαού και τραγουδήθηκαν. Από το 10^ο ή 12^ο μ.Χ. αιώνα, όταν κατά πάσα πιθανότητα αρχίζει να εκδηλώνεται η δράση των Ακριτών του Πόντου, μέχρι την άλωση της Τραπεζούντας από τους Τούρκους το 1461, ο λαϊκός ποιητής εξυμνεί την ανδρεία και τα κατορθώματα των πολεμιστών, που σαν φρουροί των συνόρων προστάτευαν τη χώρα από εισβολές εχθρικές.

Τα τραγούδια αυτά αποτελούν τα έπη του **ακριτικού** λεγόμενου κύκλου.

Με την άλωση της Βυζαντινής αυτοκρατορίας ο χαρακτήρας της ποίησης μεταβάλλεται. Δεν εξυμνεί πια τα κατορθώματα των ηρώων, εκφράζει τον πίο βαθύ πόνο που αισθάνθηκε το έθνος από την υποδούλωσή του στους Τούρκους, αλλά και την κρυφή ελπίδα για βέβαιη αναγέννηση και αποκατάστασή του. Τα τραγούδια αυτά ανήκουν στην περίοδο μεταξύ 15^{ου} έως και του 19^{ου} αιώνα.

Έχουμε και μια τρίτη κατηγορία, τα νεώτερα τραγούδια, όλα σχεδόν δίστιχα, μέσα στα οποία ξεχωρίζουν τα γαμήλια.

Με την ποίηση των τραγουδιών του Πόντου υπάρχουν και δύο άλλα στοιχεία, το ίδιο σπουδαία, που είναι αναπόσπαστα συστατικά αυτών. Τα στοιχεία αυτά είναι η μουσική και οι διάφοροι ρυθμοί τους.

Όπως αναφέραμε σε προηγούμενο κεφάλαιο στα δημοτικά τραγούδια οι ρυθμοί που επικρατούν είναι ο Επτάσημος 7/8 (ο λεγόμενος Καλαματιανός), ο Εξάσημος 6/8, ο Τσάμικος 3/4 κλπ.

Στα Ποντιακά τραγούδια οι ρυθμοί είναι τελείως διαφορετικοί. Σε πολλά από αυτά επικρατεί ο Πεντάσημος 5/8 ή Παίων ρυθμός, επάνω στον οποίο χορεύεται ο «Λαγγευτός» (Πηδηχτός) χορός και όμοιες με

αυτόν παραλλαγές είναι ο τρεμικός ή «Σέρα» χορός όπως αποκαλείται από τους Ποντίους.

Ο ρυθμός που επικρατεί περισσότερο στα Ποντιακά τραγούδια είναι ο εννεάσημος 9/8, που αποτελείται από δύο ρυθμικά μέτρα (Πόδες), τον τετράσημο 4/8 (Σπονδείο) και τον πεντάσημο (Παίων) 5/8. Τα δύο αυτά μέτρα 4/8 & 5/8 αποτελούν τον εννεάσημο. Ο ρυθμός αυτός είναι χορευτικός αριστοτεχνικότατος από την άποψη της σύλληψης και της Τέχνης, ξεπερνάει κάθε άλλο ρυθμό είτε της ίδιας εποχής είτε νεώτερης. Ο χορός που χορεύεται πάνω στον 9σημο ρυθμό, λέγεται «Διπάτ» από τη φράση «δύο πατήματα». Οι άλλες ονομασίες του εννεάσημου ρυθμού όπως «Ο μάλ» κλπ. δεν πρέπει να θεωρούνται ορθές. Ο χορός Διπάτ και οι άλλοι Ποντιακοί χοροί, χορεύονται σε κύκλο κλειστό και οι χορευτές κρατούνται από τα χέρια.

Η συνοδεία της ποντιακής λύρας⁷⁹ (Κεμεντζές) στα ποντιακά τραγούδια είναι απαραίτητη.

Εκτός από τους πύ πάνω ρυθμούς, στα ποντιακά τραγούδια συναντιώνται και δίσημοι 2/4, Τρίσημοι 3/4, Τετράσημοι 4/4 και Επτάσημοι 7/8 (οι τελευταίοι συναντιώνται σπάνια) σε τραγούδια όχι χορικά, αλλά κυρίως γαμήλια.

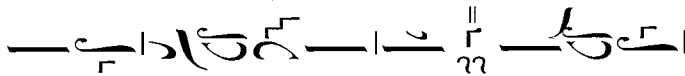
79. Η ποντιακή λύρα, όπως και η κρητική, που είναι σχεδόν όμοιες, είναι όργανα μουσικά καθαρά ελληνικά και αποτελούν παραλλαγές και τελειοποιήσεις της πρώτης ελληνικής λύρας, που εφευρέθηκε, κατά την παράδοση, από το Θεό Ερμή και έπειτα έγινε δώρο στον Απόλλωνα, που σαν σύμβολο ετιμάτο από τους Αρχαίους Έλληνες. Η ποντιακή λύρα είναι τρίχορδη, όπως τρίχορδη ήταν και η πρωτόγονη λύρα. Αργότερα προστέθηκαν στην αρχική λύρα και άλλες χορδές και έτσι παρουσιάσθηκαν οι διάφορες παραλλαγές της. (Βλ. Η Μούσα του Πόντου, Θ. Π. Παρασκευοπούλου σελ. 7-13).

ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΡΥΘΜΩΝ
ΑΠΟ ΤΑ ΠΟΝΤΙΑΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ⁸⁰

Ήχος Γος $\frac{\Gamma}{\gamma\gamma}$ ρυθμός 2σημος 2/4 χρονική αγωγή \bar{x}



Ο λά τα κά στρα ει ει δα κιο λα α γυ υ



κιο λα γυ ρι ι ι σα α μον τον



η η ηλ τον κά α στρον κά στρο ος κε ε



κά στρος κε το ο ο νε

Ήχος $\frac{\Gamma}{q}$ $\frac{\Pi}{q}$ ρυθμός 3σημος - χρονική αγωγή \bar{x} (Μέτρα ίαμβοι \cup - και τροχαίοι - \cup).



Ση με ρο ον λαμπει ο ου ρα α νο ος χα ρα ξε εν η Α α να το ο λη η



ση με ρο ον λα μπει ο ου ρα α νο ος ση η η με ρον λαμπει με ρα πα α



γει να ξη με ρω ση

80. Τα ποντιακά τραγούδια είναι παρμένα από τη Συλλογή του Θεοδ. Π. Παρασκευοπούλου, «Η μούσα του Πόντου», Δράμα 1964.

π
 q

 Ση με ρο ον λαμ πει ο ου ρα α νο ος χα ρα ξε

 εν η Α α να το ο λη η ση με ρο ον λαμ πει ο ου

 ρα α νο ος ση η η με ρον λα αμπη με ρα

 πα α γει να ξη με ρω ση

Ήχος $\frac{4}{4}$ π ρυθμός 4σημος - χρονική αγωγή χ

Α φη κο ρη η η α φη η η κο ρη η το ον Κυ η ρη σου α φη κο

ρη η η η τον Κυ ρη η σου και αι κα νε α α α α α α λ λ ο ν

Κυ υ υ υ υ υ ρη

π
 q

 Α φη κο ρη η η α φη η η κο ρη τον

 Κυ υ ρη σου α φη κο ρη η η τον Κυ υ

 ρη η σου και αι κα νε α α α α α λ λ ο ν Κυ υ υ

 υ υ υ υ ρη

Ήχος $\frac{6}{8}$ $\frac{\pi}{q}$ ρυθμός 5σημος - χρονική αγωγή $\overline{\text{X}}$



Τον Μα ρα αν το ο ο ον χαρ τιν ε ερ θεν θα α πα α η η στην στρα



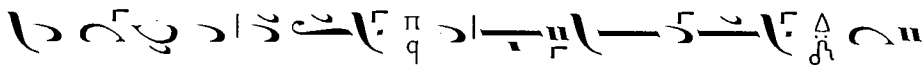
τει α αν τη νυ υ χτα αν παει στο ον μα α στο ο ραν τη η



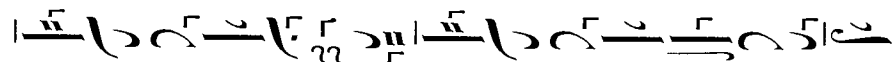
νυ υ χτα αν μα α στο ο ρεν ει



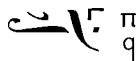
Τον Μα ρα αν το ο ον χαρ τιν ε ερ θεν θα πα



η η στην στρα τει αν τη νυ υ χτα αν παει στο ον



μα στο ο ραν τη η νυ χτα αν μα α στο ο ρεν



ει

Ήχος $\frac{6}{8}$ $\frac{\pi}{q}$ ρυθμός 7σημος - χρονική αγωγή $\overline{\text{X}}$



Ψη λα ρα χα και αι πρα σι να α και δεν τρα α α φυ υ υ λ ω με να



κλι ι στεν κα α το ο κλα α δο τα σου ουν και κλα ψτε ε εν



για α α α α τ ε με ε

$\frac{\beta}{\chi}$ Ψη λα ρα α χα και αι πρα σι να α

και δεν τρα φυ υ υλ λω με ε να α

κλι ι στεν κα α το ο κλα α δο τα σου ουν και κλα

ψτεν για α α ατ ε με ε να αν

Ἦχος $\frac{\beta}{\chi}$ ρυθμός 9σημος - χρονική αγωγή $\frac{\beta}{\chi}$



Α κρι τας ον τα σ ε λα α α μνεν αφ καστην πο τα α με α α αν γιαρ ε πη γεν



κερ θε εν κε λα α α σεν ε ποι κε εν πεντε αυ λακια α α γιαρ

$\frac{\beta}{\chi}$ Α κρι τας ον τα σ ε λα α α μνεν

αφ καστην πο τα α με α α αν γιαρ ε πη γεν

κερ θε εν κε λα α α σεν ε ποι κε εν πεν τε

αυ λα κια α α γιαρ

Τελειώνοντας πρέπει να θυμίσω αυτά που ανέφερα για το δημοτικό τραγούδι, ότι όποιες και αν θα είναι οι σημερινές ή οι μελλοντικές αισθητικές προτιμήσεις στη μουσική, το ποντιακό τραγούδι αξίζει να ζήσει και να ακούγεται από το στόμα του λαού, γιατί είναι γνήσιο κομμάτι-καλλιτεχνικό δημιούργημα της πολύχρονης και πολυκύμαντης ζωής του.





ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΚΑΤΟ ΕΝΑΤΟ

ΜΕΤΑΦΟΡΑ ΥΜΝΩΝ ΑΠΟ ΤΗΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ



ταν λέμε μεταφορά⁸¹ εννοούμε τη μεταγραφή των εκκλησιαστικών ύμνων από τη βυζαντινή στην ευρωπαϊκή σημειογραφία.

Η μελέτη και γνώση της Ευρωπαϊκής Μουσικής ωφελεί και είναι χρήσιμη από εθνική και καλλιτεχνική άποψη, γιατί θα συντελέσει στο να γίνουν γνωστά τα αριστουργήματα της Βυζαντινής Μουσικής με τη διεθνή σημειογραφία σ' αυτούς, που δε γνωρίζουν τη Βυζαντινή Μουσική.

ΤΡΟΠΟΣ ΜΕΤΑΦΟΡΑΣ

Η μεταφορά από τη Βυζαντινή στην Ευρωπαϊκή Μουσική κατορθώνεται με ακρίβεια στο εναρμόνιο γένος και κατά προσέγγιση στους άλλους. Λόγω της λεπτής διαφοράς σε ορισμένες διαστημικές αποστάσεις (όπως στον Βο ήχο) δεν αποδίδονται με ακρίβεια τα διαστήματα από την Ευρωπαϊκή Μουσική, γιατί περιλαμβάνει μόνο τόνους και ημιτόνια. (Η Βυζαντινή έχει τρία είδη τόνων -μείζων, ελάσσων, ελάχιστος).

Για να γίνει η μεταφορά είναι απαραίτητο να έχουμε υπόψη μας τα πιά κάτω:

Α) Την αντιστοιχία των φθόγγων της μιας μουσικής με την άλλη.

Β) Τη ρυθμική αντιστοιχία των χαρακτήρων ποσότητας και χρόνου της Βυζαντινής Μουσικής σε αντιπαραβολή με τα φθογγόσημα της Ευρωπαϊκής Μουσικής.

Γ) Την αντιστοιχία των κλιμάκων της Βυζαντινής με τις κλίμακες της Ευρωπαϊκής Μουσικής.

Α) Αντιστοιχία φθόγγων

Νη = Ντο, Πα = Ρε, Βου = Μι, Γα = Φα, Δι = Σολ, Κε = Λα, Ζω = Σι.

Β) Ρυθμική αντιστοιχία των χαρακτήρων ποσότητας και χρόνου της Βυζαντινής με φθογγόσημα της Ευρωπαϊκής μουσικής.

81. Μαργαζιώτη Δ. Ιω., «Θεωρητικό Βυζαντ. Εκκλ. Μουσικής», Αθήνα 1958, σελ. 72-89.

Ολόκληρο $\circ = \underline{\underline{\underline{\quad}}}$ Τρίηχο $\overset{\frown}{\text{♪♪♪}} = \underline{\underline{\underline{\quad}}}$

Μισό παρεστ. $\rho. = \underline{\underline{\quad}}$ Δέκατα έκτα $\text{♪♪♪♪♪} = \underline{\underline{\underline{\quad}}}$

Μισό $\text{♪ ή } \rho = \underline{\underline{\quad}}$ Τέταρ. παρεστ. $\text{♪.♪} = \underline{\underline{\underline{\quad}}}$

Τέταρτο $\text{♪ ή } \text{♪} = \underline{\underline{\quad}}$ Όγδοο παρεστ. $\text{♪.♪.♪} = \underline{\underline{\underline{\quad}}}$

Όγδοο $\text{♪ ή } \text{♪} = \underline{\underline{\underline{\quad}}}$ Όγδ. με δεκτ. έκ. $\text{♪♪♪♪} = \underline{\underline{\underline{\quad}}}$

Δύο όγδοα $\text{♪♪} = \underline{\underline{\underline{\quad}}}$ Δύο 16^α με 8^ο $\text{♪♪♪♪} = \underline{\underline{\underline{\quad}}}$

Γ) Αντιστοιχία κλιμάκων

1. **Μεταφορά του πρώτου ήχου.** Μεταφέρεται στην Ρε ελάσσονα της Ευρωπαϊκής Μουσικής χωρίς προσαγωγή. (Προσαγωγέας στην Ευρωπαϊκή μουσική σημαίνει την 7η βαθμίδα της κλίμακας και είναι τις περισσότερες φορές το διάστημα 7-8ης βαθμίδας ήμιτόνιο). Ο φθόγγος Σι στην ανιούσα κλίμακα είναι με αναίρεση και στην κατιούσα με ύφεση.

Πα Βου γα Δι Κε Ζω' Νη' Πα' Νη' Ζω' Κε Δι Γα Βου Πα

$\overset{\pi}{q} \underline{\underline{\underline{\quad}}} \overset{\pi'}{q} \rightsquigarrow \rightsquigarrow \rightsquigarrow \rightsquigarrow \rightsquigarrow \rightsquigarrow \overset{\pi}{q}$

Ρε Μι Φα Σολ Λα Σι Ντο Ρε Ντο Σι Λα Σολ Φα Μι Ρε

Όταν η μουσική φράση επεκτείνεται μόνο μέχρι τον Ζω (Σι) και επιστρέφει κατερχομένη, τότε το Σι θα είναι πάντοτε με ύφεση, σύμφωνα με τους κανόνες της Βυζαντινής για τη θέση του Ζω (Σι), σ' όλους τους διατονικούς ήχους. Όταν ο Αος εργάζεται με το σύστημα του τροχού θα είναι:

Παράδειγμα τροχού (φράση από το Α' Εωθινό «Εἰς τό ὄρος»).

Εξ α πε στε λλο ον το ο κη η ρυ υ

Παρατήρηση: Εδώ το Σι είναι με ύφεση, γιατί είναι με το σύστημα του τροχού, ενώ εάν ήταν με το διαπασών σύστημα, όλα τα Σι έπρεπε να ήσαν φυσικά.

2. **Μεταφορά του πλάγιου πρώτου ήχου.** Μεταφέρεται για τα στιχηρικά και παπαδικά μέλη στην ελάσσονα κλίμακα του Ρε χωρίς προσαγωγή, με το Σι άλλοτε ύφεση και άλλοτε φυσικό. Και όσες φορές το Σι είναι φυσικό το Φα είναι με δίεση, όταν το Σι είναι με ύφεση, το Φα θα είναι φυσικό. Γενικά, ισχύουν όσα είπαμε για τις έλξεις στη θεωρία του Πλαγίου Α'.

Στα ειρμολογικά, που έχουν βάση τον Κε-Λα και χρησιμοποιούν το οξύ τετράχορδο Κε-Πα=Λα-Ρε, μεταφέρεται στην ελάσσονα κλίμακα του Λα χωρίς προσαγωγή. Οι μελωδίες αυτές, όταν κατέρχονται μέχρι το Φα, τότε θα πάρει δίεση, το Φα.

Κε Ζω Νη Πα Βου Πα Νη Ζω Κε Δι Κε Κε Δι

Γα Δι Κε

(Ειρμολογικό μέλος από τους αναβαθμούς).



Κ
q

Εν τω θλι βε σθαι με δα βι τι κως α δω σοι σω τη ηρ μου

3. **Μεταφορά του τετάρτου ήχου.** Ανάλογα με τη βάση μεταφέρονται:

α) Τα παπαδικά μέλη, που χρησιμοποιούν το οξύ τετράχορδο Δι-Νη (μεταφέρονται) στο φυσικό τετράχορδο Σολ-Ντο με το Φα δίεση



Δ
d1

Δι Κε Ζω Νη Ζω Κε Δι Γα Δι

β) Τα στιχηρικά που έχουν βάση Πα=Ρε χρησιμοποιούν αποκλειστικά φυσικούς φθόγγους από το Ρε, χωρίς να υπάρχει αντίστοιχη κλίμακα στην Ευρωπαϊκή Μουσική.



π
q

γ) Τα ειρμολογικά μεταφέρουμε στη διατονική κλίμακα που έχει βάση Μι και αποτελείται από φυσικούς αποκλειστικά φθόγγους. Μεταχειρίζεται σαν τυχαία σημεία αλλοιώσεως στους φθόγγους Ρε και Φα όσες φορές έλκεται ο Πα = Ρε από τον Βου = Μι και ο Γα = Φα από τον Δι = Σολ.



β
χ

4. **Μεταφορά του πλάγιου τετάρτου.** Μεταφέρεται στην μείζονα κλίμακα Ντο = Νη, αφού λάβουμε υπόψη τις έλξεις του Ζω = Σι προς τον Κε, του Πα = Ρε προς τον Βου (Μι), όπως αναφέραμε στη θεωρία του ήχου. Ο Πλάγιος τέταρτος εκ του Γα μεταφέρεται στη Φα μείζονα κλίμακα.

Παράδειγμα (α) εκ του Ντο = Νη

The musical notation for Example (a) consists of two staves. The top staff is a standard musical staff in G major (one sharp), showing a melodic line with various intervals and accidentals. The bottom staff shows the corresponding neumes, which are stylized symbols representing the pitch and rhythm of the melody. The neumes are arranged in a way that corresponds to the notes in the musical staff above.

Παράδειγμα (β) εκ του Φα = Γα

The musical notation for Example (b) consists of two staves. The top staff is a standard musical staff in F major (two flats), showing a melodic line with various intervals and accidentals. The bottom staff shows the corresponding neumes, which are stylized symbols representing the pitch and rhythm of the melody. Below the neumes, the lyrics are written in Greek: Εξ υ ψους κα τηλ θες ο ο Ευ σπλα χνος.

5. **Μεταφορά του τρίτου ήχου (Εναρμόνιο γένος).** Ο Τρίτος ήχος μεταφέρεται στην μείζονα κλίμακα Φα = Γα.

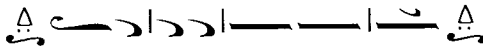
The musical notation for Example 5 consists of two staves. The top staff is a standard musical staff in F major (two flats), showing a melodic line with various intervals and accidentals. The bottom staff shows the corresponding neumes, which are stylized symbols representing the pitch and rhythm of the melody. The neumes are arranged in a way that corresponds to the notes in the musical staff above.

6. **Μεταφορά του βαρέος ήχου.** Ο Βαρύς ήχος, επειδή έχει τρεις βάσεις, μεταφέρεται:

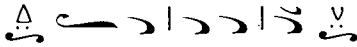
α) Όταν έχει βάση τον Γα = Φα, θα μεταφερθεί στην μείζονα κλίμακα Φα.

The musical notation for Example 6 consists of two staves. The top staff is a standard musical staff in F major (two flats), showing a melodic line with various intervals and accidentals. The bottom staff shows the corresponding neumes, which are stylized symbols representing the pitch and rhythm of the melody. The neumes are arranged in a way that corresponds to the notes in the musical staff above.

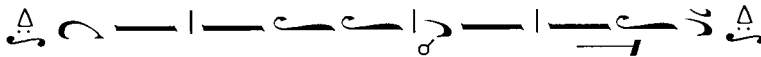
β) Κατάβαση διατονική. (Ρε φυσικό).



γ) Κατάβαση χρωματική Ρε ύφεση.

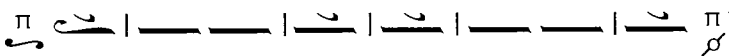


δ) Παράδειγμα μεταφοράς ύμνου Β' ήχου.



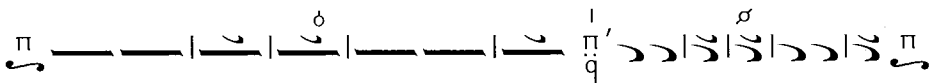
Ταις πρε σβει αις της Θε ο το ο κου

8. **Μεταφορά του πλάγιου δευτέρου (Χρωματικό γένος).** Όταν χρησιμοποιεί την αμιγή χρωματική κλίμακα μεταφέρεται στη Ρε, η οποία δεν είναι ούτε μείζων, ούτε ελάσσων και έχει τους φθόγγους Φα και Ντο με δίεση, τους δε φθόγγους Μι και Σι με ύφεση.



διαζευκτικός
| ά τετράχορδο | τόνος | β' τετράχορδο |

Όταν κάνει χρήση της μικτής κλίμακας, μεταφέρεται στην κλίμακα με βάση Ρε. Έχει το βαρύ τετράχορδο χρωματικό (Μι ύφεση και Φα δίεση) και το οξύ τετράχορδο με φυσικούς φθόγγους (όταν κατέρχεται το Σι με ύφεση).

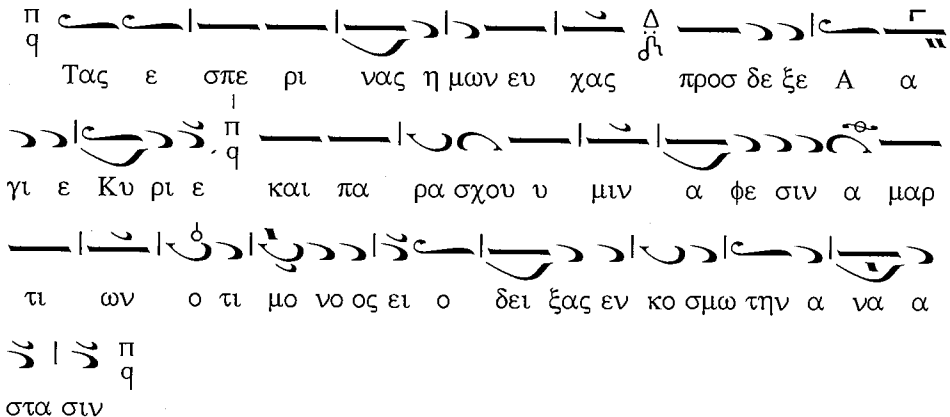


Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΩΝ ΦΘΟΡΩΝ ΣΤΗΝ ΜΕΤΑΦΟΡΑ

Οι φθορές της Βυζαντινής Μουσικής έχουν τη θέση που έχει και η μετατροπία στην Ευρωπαϊκή. Επομένως, όταν στην πορεία της μελωδίας συναντήσουμε μία φθορά, στη μεταφορά θα αλλάξουμε σπλισμό, ανάλογα με την κλίμακα του ήχου, ή θα αλλοιώσουμε επί τόπου τους φθόγγους της καινούριας κλίμακας. π.χ.



Τας ε σπε ρι νας η μων ευ χας προ σδε ξε Α α α γι ε Κυ ρι ε και πα
ρα σχου υ μιν α φε σι ν α μα ρ τι ων ο τι μο νο ος ει ο
δει ξας εν κο σμω την α να α στα σιν



Τας ε σπε ρι νας η μων ευ χας προσ δε ξε Α α
γι ε Κυ ρι ε και πα ρα σχου υ μιν α φε σιν α μα ρ
τι ων ο τι μο νο ος ει ο δει ξας εν κο σμω την α να α
στα σιν

ΟΔΗΓΙΕΣ ΜΕΤΑΓΡΑΦΗΣ

1. Η ρυθμική υποδιαίρεση γίνεται με βάση το δίσημο ρυθμό για χάρη της απλότητας.
2. Όταν υπάρχουν εξαιρέσεις, σημειώνεται η αλλαγή του μέτρου (π.χ. 3/4).
3. Μετά την αλλαγή, εφόσον επανερχόμαστε στον αρχικό ρυθμό, σημειώνεται πάλι ο αρχικός ρυθμός με κλάσμα.
4. Οι συλλαβές της ίδιας λέξης χωρίζονται με παύλα. Στο τέλος της λέξης δε βάζουμε παύλα.

5. Όταν σε μια συλλαβή αντιστοιχεί το ίδιο φωνήεν σε δύο ή περισσότερους φθόγγους, δεν τίθεται, όπως στην Βυζαντινή, το ίδιο φωνήεν, αλλά μια παύλα, στα δε αντίστοιχα φθογγόσημα σύζευξη προσωδίας.

6. Οι τόνοι και τα πνεύματα δεν παραλείπονται. Αντίθετα στη Βυζαντινή παραλείπονται.

7. Εάν γίνει η ρυθμική υποδιαίρεση με βάση τον τετράσημο, τότε θα σημειώνονται σαν εξαιρέσεις οι δίσημοι και οι τρίσημοι. π.χ.



Όμως η πιο σωστή υποδιαίρεση είναι να γίνεται με βάση τον τονισμό των λέξεων για να αποδίδεται και η μετρική του κειμένου.





ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΙΚΟΣΤΟ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΥΜΝΟΛΟΓΙΚΗ ΟΡΟΛΟΓΙΑ⁸²

Αίνοι. Είναι ύμνοι του όρθρου, που ψάλλονται πριν από τη δοξολογία. Πήραν το όνομα από τους ψαλμούς του Δαυίδ. «Πᾶσα πνοή αίνεσάτω τόν Κύριον» ή «Αἰνοῦμεν, εὐλογοῦμεν τόν Κύριον».

Αίτηση. Είναι εκφώνηση από τον ιερέα. (παράκληση).

Ακάθιστος ύμνος. Νικητήριο ύμνος της Υπεραγίας Θεοτόκου. Αποτελείται από 24 οίκους.

Ακολουθία. Ιεροτελεστία στην Εκκλησία.

Αλλοιόστροφα. Είναι μέλη σε πολλούς και ανόμοιους ήχους, π.χ. το δίχορο οκτάηχο μάθημα «Θεοτόκε Παρθένε» του Μπερεκέτη, που ψάλλεται στην ακολουθία της αρτοκλασίας.

Αναβαθμοί. Είναι ύμνοι που ψάλλονται στον όρθρο μετά την υπακοή. Το όνομά τους το πήραν σ' ανάμνηση των 15 αναβαθμών του 18ου καθίσματος από το Ψαλτήριο του Δαυίδ.

Αναγνώσματα. Είναι προφητείες ή επιστολικά αναγνώσματα, που διαβάζονται μετά το προκείμενο του εσπερινού ιδιαίτερα σε δεσποτικές, θεομητορικές εορτές και μνήμες αγίων, που εορτάζονται.

Αναγνώστης. Κατώτερος κληρικός, που γίνεται με χειροθεσία. Για διακόνημά του έχει «Τό ἀναγιγνώσκειν τὰς θείας γραφάς ἐπὶ κοινῇ ἀκροάσει». (βλπ. Μέγα Εὐχολόγιο, καθιερωτική εὐχή).

Αναστασιματάριο. Είναι μουσικό εκκλησιαστικό βιβλίο, που περιέχει τα αναστάσιμα τροπάρια Σαββάτου και Κυριακής σε όλους τους ήχους. Το περιεχόμενό του αποτελεί την οκτώηχο του Ιωάννου του Δαμασκηνού που είναι ενσωματωμένη στην Παρακλητική.

Αναστάσιμο. Χαρακτηρίζεται ο ύμνος, που αναφέρεται στην ανάσταση του Χριστού.

Ανθολογία. Είναι μουσικό βιβλίο, που περιέχει μαθήματα, που ψάλλονται σε όλες τις ακολουθίες του χρόνου.

82. Βεργωτή Θ. Γ., «Λεξικό Λειτουργικών και τελετουργικών όρων», Β' έκδ. βελτιωμένη και επαυξημένη. Θεσσαλονίκη 1991. Καψάσκη Σπ., «Μικρόν θεωρητικόν της Βυζ. Μουσικής», έκδ. Δημητρίου Δημητράκου Α.Ε., 1946 σελ. 78-81.

Αντίφωνα. Είναι στίχοι, που ψάλλονται σ' ανταπόκριση από τους δύο ψάλτες ή τους χορούς στη θ. Λειτουργία της Ορθόδοξης Εκκλησίας.

Απολυτίκιο. Είναι σύντομος λειτουργικός ύμνος, που αποτελεί το ιδιαίτερο τροπάριο κάθε εορτής ή Αγίου. Πήρε την ονομασία αυτή γιατί ψέλνεται στην απόλυση του Εσπερινού ή στο τέλος της έκτης Ωδής. «Νῦν ἀπολύεις τόν δοῦλον σου, δέσποτα...». Το περιεχόμενό του συνήθως αποτελεί μία περίληψη του εορταζομένου γεγονότος.

Απόστιχα. Είναι τροπάρια, που ψάλλονται στο τέλος του εσπερινού ή του ὄρθρου.

Αρτοκλασία. Είναι ειδική τελετή, στην οποία ευλογούνται οι πέντε ἄρτοι, ο οἶνος, και το ἔλαιον. Σήμερα θεωρείται πανηγυρική εκδήλωση και τελείται σε μεγάλες εορτές, και μνήμες Αγίων, στον Εσπερινό πριν από τα απόστιχα και στον Ὅρθρο πριν από τη θ. Λειτουργία.

Ἀρρυθμα. Είναι τα μέλη, που δεν έχουν ένα ρυθμό, αλλά διαφόρους. Τα βυζαντινά μέλη, που σώζονται, ανήκουν στην τάξη των αρρύθμων, γιατί είναι γραμμένα με ελευθερία και δεν έχουν ποιητική μορφή. Γι' αυτό οι Βυζαντινοί μουσουργοί πρόσεξαν περισσότερο την έκφραση και απόδοση των εννοιῶν των λέξεων διά μέσου της μελωδίας.

Οι νεώτεροι μουσικοί επινόησαν τον τονικό ρυθμό με βάση τον δίσημο και με προϋπόθεση ότι η τονιζομένη συλλαβή πρέπει να μετριέται στη θέση. Ὃπου δεν κατορθώνεται, δημιουργείται ο τρίσημος και τετράσημος.

Ασματικό. Είναι ο επίλογος της δοξολογίας, το αργό «Ἅγιος ὁ Θεός».

Αυτόμελο. Είναι πρότυπο τροπαρίου με ξεχωριστό ρυθμό και μελωδία. Με βάση αυτό έχουν συντεθεί και ψάλλονται πολλά ἄλλα, που λέγονται **προσόμοια**. Ἐχουν πολύ παλιά προέλευση. Ονομάζονται και πρόλογοι.

Βασιλικό. Ἄσμα που ἐψαλλαν κάθε μέρα στα ανάκτορα για το Βασιλιά. Ἐτσι ονομάζεται και το βασιλικό ασματικό Ἅγιος ο Θεός.

Διώδια. Είναι κανόνες με δύο ωδές, ὅπως τα διώδια του Νυμφίου των Αγίων Παθῶν.

Δόξα Πατρί. Τιμή και αφιέρωμα στην τρισυπόστατη και αδιαίρετη Θεότητα.

Δοξαστάριο. Είναι μουσικό βιβλίο, που περιέχει όλα τα δοξαστικά των εορτών του έτους και του Τριωδίου-Πεντηκοσταρίου.

Δοξαστικό. Είναι αυτόμελος ύμνος, στον οποίο προτάσσεται το Δόξα Πατρί.

Δοξολογία. Είναι ύμνος ευχαριστήριος για τη δόξα του Θεού, που αρχίζει με τη λέξη «Δόξα».

Δοχές ή δοχή. Είναι αργά προκείμενα του εσπερινού όλης της εβδομάδας και της Μεγάλης Τεσσαρακοστής.

Δύναμις. Φράση που προτάσσεται του αργού «Άγιος ο Θεός» για την προετοιμασία του Αποστόλου.

Είδος. Εννοούμε τα είδη της εκκλησιαστικής μουσικής, που είναι το ειρμολογικό, το στιχηραρικό και το παπαδικό.

Ειρμολογικά. Είναι τα πιό σύντομα μέλη, στα οποία τις περισσότερες φορές κάθε συλλαβή αντιστοιχεί σ' ένα φθόγγο μουσικής.

Ειρμός. Είναι το πρότυπο τροπάριο κάθε Ωδής.

Εισοδικό. Είναι τροπάριο, που ψάλλεται μετά την πομπή, που κάνουν οι ιερείς από το βήμα στον Κύριο Ναό με το Ευαγγέλιο.

Εκτενής. Είναι η μεγάλη δέηση. Ονομάστηκε εκτενής λόγω του μήκους της.

Εκφώνηση. Ονομάζονται οι δοξολογικές κατακλείδες των διαφόρων ευχών.

Ενιαυτού. Η ακολουθία που γίνεται κάθε χρόνο.

Εξαποστειλάριο. Είναι πρόλογος ειρμολογικός, που ψάλλεται προ των αίνων.

Εξάψαλμος. Είναι έξι ψαλμοί (3,37,62,87,102,142), που διαβάζονται στην αρχή της ακολουθίας του όρθρου.

Επιλύχνιος. Ευχαριστήριος ύμνος, (Φῶς ἰλαρόν), που ψάλλεται στον εσπερινό, μετά την είσοδο.

Επινίκιος. Είναι ο ύμνος «Άγιος, Άγιος, Άγιος Κύριος Σαβαώθ».

Επιτάφιος θρήνος. Ένα τμήμα από την ακολουθία του όρθρου του μεγάλου Σαββάτου. Λέγονται και εγκώμια.

Ευλογητάρια. Τροπάρια στα οποία προτάσσεται ο στίχος «Εὐλογητός εἰ Κύριε».

Εωθινά. Είναι τα αναστάσιμα Ευαγγέλια που διαβάζονται στον όρθρο της Κυριακής. Λέγονται έτσι γιατί αναφέρονται στην Ανάσταση του Χριστού, που έγινε πρωί. Υπάρχουν και δοξαστικά, που ονομάζονται Εωθινά, 11 τον αριθμό, όπως και τα Εωθινά Ευαγγέλια που το περιεχόμενό τους έχει άμεση σχέση.

Θεοτοκίο. Τροπάριο, που αναφέρεται στη Θεοτόκο.

Ιδιόμελο. Είναι το τροπάριο με την ξεχωριστή μελωδία. Δεν κρατά με αυστηρότητα τον αριθμό των συλλαβών και τον τόνο της προσωδίας.

Κάθισμα και καθίσματα. Είναι τροπάρια και λέγονται έτσι, γιατί την ώρα που ψάλλονται ή διαβάζονται κάθονται οι χριστιανοί.

Κανόνας. Είναι σύντομα τροπάρια, που ψάλλονται στην ακολουθία του όρθρου σαν στιχηρά των εννέα βιβλικών ωδών. Ο αριθμός των ωδών των κανόνων ήταν ο ίδιος με τον αριθμό των βιβλικών ωδών, που στιχολογούνταν κάθε φορά, δηλαδή εννέα, συνηθέστερα οκτώ, αλλά και τέσσερις (τετραώδια), τρεις (τριώδια), ακόμα και δύο (διώδια). Διακρίνονται σε αναστάσιμους, σταυραναστάσιμους, σταυρονεκρώσιμους, τριαδικούς θεοτοκίους, κατανυκτικούς, δογματικούς, παρακλητικούς, ανάλογα με το θέμα που περιέχουν.

Καταβασίες. Είναι ο ειρμός των κανόνων κάθε ωδής, δηλαδή α, γ, δ, ε, στ, ζ, η και θ ωδής.

Κοντάκιο. Ονομάστηκε έτσι από το κοντάρι, στο οποίο τυλιγόταν το χαρτί, όπου γραφόταν το κοντάκιο. Περιέχει την υπόθεση της εορτής και ψάλλεται μετά το εισοδικό.

Κράτημα ή Κρατήματα. Είναι μαθήματα αργά, που προσθέτονται στο τέλος ορισμένων ύμνων. Αντί για λέξεις χρησιμοποιούν τις συλλαβές «Τερερέμ», «Τεριρέμ», ή «νενενά». Σκοπός των κρατημάτων είναι να παρατείνουν την ψαλμωδία.

Περιέχονται στο μουσικό βιβλίο, που λέγεται **κρατηματάριο**.

Λιτή. Είναι μικρή ακολουθία, που ψάλλεται στα μοναστήρια στις ολονύκτιες ακολουθίες των μεγάλων εορτών, πριν από τα απόστιχα του Εσπερινού.

Μακαρισμοί. Είναι τροπάρια στα οποία προτάσσεται ο στίχος «Μακάριοι». Οι στίχοι αυτοί είναι παρμένοι από τους μακαρισμούς της επί του όρους ομιλίας του Χριστού. (Ματθ. κεφ. Ε΄).

Μαρτυρικά. Είναι τέσσερα τροπάρια ειρμολογικά για κάθε ήχο, που ψάλλονται στον Εσπερινό της Παρασκευής και στον Όρθρο του Σαββάτου. Μαρτυρικό είναι και το κοντάκιο «Ώς άπαρχάς τής φύσεως».

Μεγαλυνάρια. Είναι στίχοι, που ψάλλονται πριν από την ενάτη ωδή στις δεσποτικές ή θεομητορικές και εξαιρετικά σε μνήμες αγίων.

Μεθέορτα. Τροπάρια, που ψάλλονται ύστερα από την εορτή.

Μονοστροφικά. Ύμνοι, που καθορίστηκε να ψάλλονται μόνο από μία στροφή, δηλαδή από ένα και μόνο χορό. Όπως το «Νῦν αἱ Δυνάμεις τῶν οὐρανῶν», «Τοῦ δείπνου Σου τοῦ μυστικοῦ», «Σιγησάτω πάσα σάρξ βροτεία», όλα τα κοινωνικά, δοξαστικά και ο επιλύχνιος ὕμνος «Φῶς ἰλαρόν».

Οἶκος. Ἡ λέξη σημαίνει οἶκος Θεοῦ, εκκλησία, και εἶναι μια στροφή κοντακίου.

Παπαδικό. Εἶναι το μέλος της μουσικῆς όπου μια συλλαβὴ αντιστοιχεῖ σ' ολόκληρη μουσικὴ φράση. Ονομάστηκε ἔτσι, γιατί την ὥρα που ψάλλεται, ο ιερέας διαβάζει μυστικά τις ευχές. Τέτοια μέλη εἶναι τα χερουβικά, κοινωνικά και διάφορα αργά μέλη, που λέγονται **μαθήματα**.

Πολυέλεος. Εἶναι το τμήμα του ὄρθρου, στο οποίο διαβάζεται ο 135ος ψαλμός, του οποίου κάθε στίχος λήγει με την λέξη «Ἔλεος».

Προεόρτιο. Ύμνοι που ψάλλονται πριν ἀπὸ μια εορτή, για να μας προετοιμάσουν και να μας προδιαθέσουν για τον εορτασμό της.

Προκείμενο. Ψαλμικός στίχος που προτάσσεται ἀπὸ κάποιον ψαλμό και ψάλλεται σαν εφύμνιο για κάθε του στίχο.

Πρόλογος. Δες στο αυτόμελο.

Προοιμιακός. Λέγεται ο 103ος ψαλμός του ψαλτηρίου της Παλαιάς Διαθήκης και αποτελεί το προοίμιο στον Εσπερινό.

Προσόμοια. Δες αυτόμελο.

Στιχηραρικό είδος. Εἶναι μέλη στα οποία κάθε συλλαβὴ αντιστοιχεῖ σε δύο ἢ τρεις και περισσότερους φθόγγους. Ονομάστηκαν ἔτσι γιατί πριν ἀπὸ αυτά λέγονται στίχοι. Τέτοια μέλη εἶναι τα αργά κεκραγάρια, πασαπνοάρια, δοξολογίες, δοξαστικά και άλλα.

Συναπτή. Εἶναι μία σειρά εκφωνήσεων, με τις οποίες καλεῖται ο λαός να δεηθεῖ για ορισμένο σκοπό, που αφορά πρόσωπα ἢ πράγματα.

Τριαδικά. Ύμνοι αφιερωμένοι στην Αγία Τριάδα, γραμμένοι και στους οκτώ ἤχους της Βυζαντινῆς Μουσικῆς.

Τρισάγιο. Εἶναι ὕμνος της Εκκλησίας που αναφέρεται στα τρία πρόσωπα της Αγίας Τριάδος. Ἡ λέξη «Ἅγιος» επαναλαμβάνεται τρεις φορές προς τιμὴν των τριῶν Θεῶν Προσώπων.

Τροπάρια. Εκκλησιαστικά ἄσματα διακρίνονται σε αναστάσιμα, θεοτοκία, μαρτυρικά, νεκρώσιμα, σταυροθεοτοκία, αυτόμελα, ιδιόμελα, προσόμοια, απολυτίκια, εωθινά κ.α.

Τυπικά. Ψάλλονται στη Θεία Λειτουργία πριν από τη μικρή είσοδο και είναι ψαλμοί κυρίως της Παλαιάς Διαθήκης.

Υπακοή. Είναι τροπάριο που διαβάζεται πριν από τους αναβαθμούς.

Φωταγωγικό. Ύμνος, που ψάλλεται στο τέλος της ακολουθίας του όρθρου και λίγο πριν από τους αίνους κατά τη Μεγάλη Τεσσαρακοστή.

Ωδή. Είναι ποίημα λυρικό με εννέα άσματα (τροπάρια) της ακολουθίας του όρθρου. Το περιεχόμενό του λαμβανόταν από την Αγία Γραφή (από τις 9 ωδές της Π.Δ.). Στους πρώτους αιώνες ψαλλόταν μαζί με τους ψαλμούς και τον κανόνα. Οι κανόνες αποτελούνταν από εννέα ωδές, κάθε ωδή από τρία ή τέσσερα τροπάρια. Ξεχωριστή μουσική σύνθεση είχε κάθε ωδή. Σύμφωνα με τη μουσική του πρώτου τροπαρίου (ειρμού) της ωδής ψάλλονταν και τα υπόλοιπα.

Ωρες. Είναι ακολουθία, που έχει σαν πυρήνα τα αναγνώσματα της Παλαιάς Διαθήκης, στα οποία συνάπτονται και τροπάρια. Ψάλλονται στις εκκλησίες όλες τις ημέρες στις λειτουργίες των προηγιασμένων, της Μεγάλης Τεσσαρακοστής. Επίσης τη Μεγάλη Παρασκευή και τις παραμονές των Χριστουγέννων, Θεοφανείων ψάλλονται μαζί με τους εσπερινούς αυτών των εορτών. Δόθηκε η ονομασία «Ώραι» σ' αυτές τις ακολουθίες, επειδή αντιστοιχούν στις σπουδαιότερες ώρες της ημέρας, που όρισαν οι χριστιανοί για προσευχή, όπως τις παρέλαβαν από τους Αποστόλους και οι Απόστολοι από το εβραϊκό τυπικό προσευχής.

Έτσι οι ακολουθίες των ωρών αποτελούν μέρος του κύκλου των ακολουθιών, που τελούνται σ' ολόκληρο το εικοσιτετράωρο και είναι επτά: μεσονυκτικό, όρθρος, ώρα πρώτη, ώρα τρίτη, ώρα τρίτηκτη, έκτη, ώρα ενάτη, εσπερινός και απόδειπνο. Οι ώρες αυτές είναι αφιερωμένες στην προσευχή για το Χριστό. Πιό σπουδαίες είναι η έκτη και ενάτη, που αναφέρονται στο θάνατο του Χριστού.



ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

**ΜΕΛΩΔΙΚΕΣ
ΑΣΚΗΣΕΙΣ**

Ονόματα φθόγγων

Νη Πα Βου Γα Δι Κε Ζω Νη

1. $\overset{v}{\delta\lambda}$ \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow $\overset{\Delta}{\delta\lambda}$

Νη Νη Πα Πα Βου Βου Γα Γα Δι Δι Κε

Κε Ζω Ζω Νη Νη $\overset{v'}{\gamma\gamma}$ Νη Νη Ζω Ζω Κε Κε Δι Δι $\overset{\Delta}{\delta\lambda}$ Γα

Γα Βου Βου Πα Πα Νη Νη $\overset{v}{\delta\lambda}$

Χρήση με Ίσον \curvearrowright Ολίγον — Απόστροφο \curvearrowleft

2. $\overset{v}{\delta\lambda}$ $\overset{v'}{\gamma\gamma}$

\curvearrowleft \curvearrowleft \curvearrowleft \curvearrowleft $\overset{v}{\delta\lambda}$

3. $\overset{v}{\delta\lambda}$ $\overset{\Delta}{\delta\lambda}$

$\overset{\pi}{q}$ $\overset{\kappa}{q}$

$\overset{v'}{\gamma\gamma}$

4. $\overset{v}{\delta\lambda}$ $\overset{\Delta}{\delta\lambda}$

$\overset{\beta}{\chi}$ $\overset{\pi}{q}$

$\overset{v}{\delta\lambda}$

5. $\overset{v}{\delta\lambda}$ $\overset{v}{\delta\lambda}$

— — — — — $\frac{\beta}{\lambda}$ — — — — — $\frac{\pi}{q}$ — — — — —
 — — — — — $\frac{v}{\delta\eta}$

6. $\frac{v}{\delta\eta}$ — — — — — $\frac{\pi}{q}$ — — — — —
 — — — — — $\frac{\beta}{\lambda}$ — — — — — $\frac{\Delta}{\delta\eta}$ — — — — —
 — — — — — $\frac{v'}{\eta\eta}$ — — — — — $\frac{\kappa}{q}$ — — — — —
 — — — — — $\frac{\Delta}{\delta\eta}$ — — — — — $\frac{\Gamma}{\eta\eta}$
 — — — — — $\frac{v}{\delta\eta}$

7. $\frac{v}{\delta\eta}$ — — — — — $\frac{\Delta}{\delta\eta}$ — — — — —
 — — — — — $\frac{v'}{\eta\eta}$ — — — — —
 — — — — — $\frac{\Delta}{\delta\eta}$ — — — — —
 — — — — — $\frac{v}{\delta\eta}$

8. $\frac{v}{\delta\eta}$ — — — — — $\frac{\Delta}{\delta\eta}$ — — — — —
 — — — — — $\frac{v'}{\eta\eta}$ — — — — — $\frac{\Delta}{\delta\eta}$ — — — — —
 — — — — — $\frac{v}{\delta\eta}$


9. $\frac{v}{\delta\eta}$ — — — — — — — — — — —

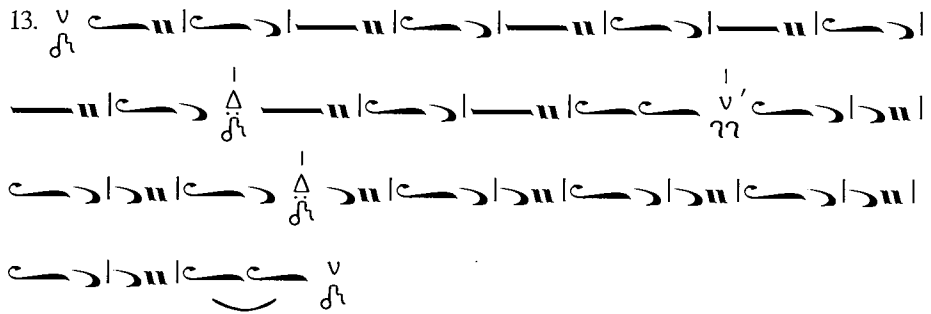
10.

11.

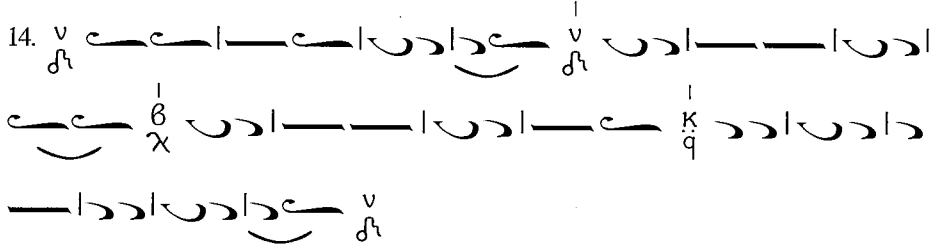
Υφέν ενώνει δύο φθογγόσημα της ίδιας οξύτητας [ίδιας νότας π.χ. Νη-Νη] και προσθέτει τη χρονική αξία του δευτέρου στο πρώτο




12.

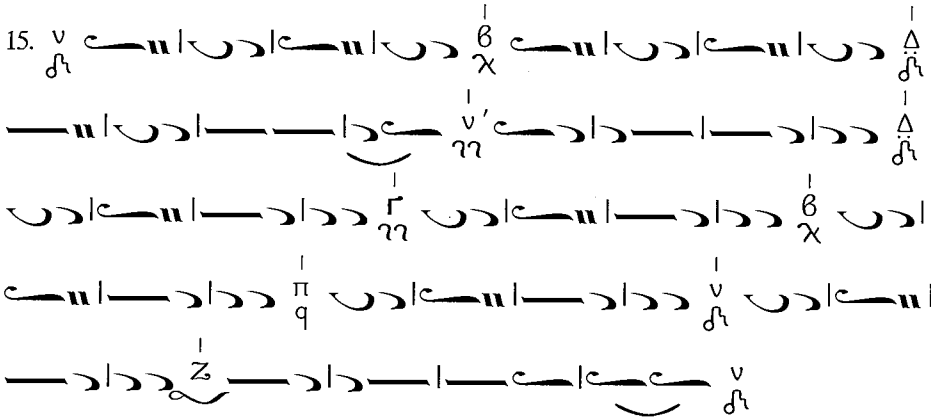
Χρήση με κεντήματα 

13. 

Χρήση με πεταστή 

14. 

Χρήση με Ολίγον  Πεταστή  και Κεντήματα 

15. 

Ρυθμοί

<p>Δίσημος 0I</p> <p>1 2</p>	<p>Τρίσημος 0II</p> <p>1 2 3</p>	<p>Τετράσημος 0III</p> <p>1 2 3 4</p>
------------------------------	----------------------------------	---------------------------------------

Δίσημος

16.

Τρίσημος

17.

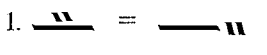
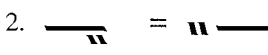

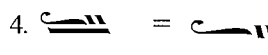
Τετράσημος

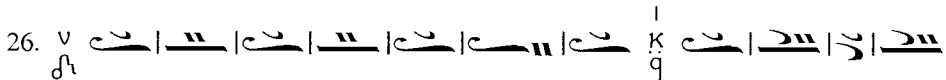
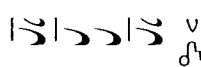
18.

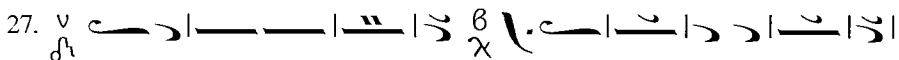

Με κλάσμα


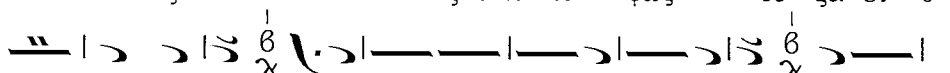

19.


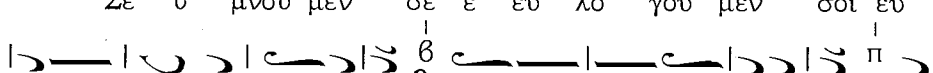
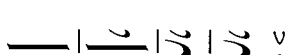
Εξήγηση των γραφών

1. 	2. 
3. 	4. 

26. 


27. 
 Ε λε ον ει ρη νης Θυ σι αν αι νε σε

 ως

28. 
 Δο ξα α σοι τω δει ξαν τι το φως δο ξα εν υ

 ψι στοις Θε ω και ε πι γης ει ρη η νη εν αν

 θρω ποις ευ δο κι α

29. 
 Σε υ μνου μεν σε ε ευ λο γου μεν σοι ευ

 χα ρι στου μεν Κυ ρι ε και δε ο με θα α σου ο

 Θε ος η μων

30. $\overset{v}{\delta\eta}$ | $\overset{v}{\delta\eta}$ | $\overset{v}{\delta\eta}$ | $\overset{v}{\delta\eta}$ | $\overset{v}{\delta\eta}$ | $\overset{v}{\delta\eta}$ | $\overset{v}{\delta\eta}$ | $\overset{v}{\delta\eta}$ | $\overset{v}{\delta\eta}$ | $\overset{v}{\delta\eta}$ |

Χρήση Υποροής $\text{r} = \text{rr}$

31. $\overset{v}{\delta\eta}$ | $\overset{v}{\delta\eta}$ | $\overset{v}{\delta\eta}$ | $\overset{v}{\delta\eta}$ | $\overset{v}{\delta\eta}$ | $\overset{v}{\delta\eta}$ | $\overset{v}{\delta\eta}$ | $\overset{v}{\delta\eta}$ | $\overset{v}{\delta\eta}$ | $\overset{v}{\delta\eta}$ |

$\text{r} = \text{rr}$

32. $\overset{v}{\delta\eta}$ | $\overset{v}{\delta\eta}$ | $\overset{v}{\delta\eta}$ | $\overset{v}{\delta\eta}$ | $\overset{v}{\delta\eta}$ | $\overset{v}{\delta\eta}$ | $\overset{v}{\delta\eta}$ | $\overset{v}{\delta\eta}$ | $\overset{v}{\delta\eta}$ | $\overset{v}{\delta\eta}$ |

ΥΠΕΡΒΑΤΗ ΑΝΑΒΑΣΗ ΚΑΙ ΚΑΤΑΒΑΣΗ

(Διάστημα Τρίτης)

Ανάβαση δύο φωνών Υπερβατά. | $\overset{v}{\delta\eta}$ | $\overset{v}{\delta\eta}$ | $\overset{v}{\delta\eta}$ |

Κατάβαση δύο φωνών Υπερβατά $\overset{v}{\delta\eta}$ | $\overset{v}{\delta\eta}$ | $\overset{v}{\delta\eta}$ | $\overset{v}{\delta\eta}$ |

33. $\overset{v}{\delta\eta}$ | $\overset{v}{\delta\eta}$ | $\overset{v}{\delta\eta}$ | $\overset{v}{\delta\eta}$ | $\overset{v}{\delta\eta}$ | $\overset{v}{\delta\eta}$ | $\overset{v}{\delta\eta}$ | $\overset{v}{\delta\eta}$ | $\overset{v}{\delta\eta}$ | $\overset{v}{\delta\eta}$ |

— $\frac{z'}{\lambda}$ — — — $\frac{v'}{\gamma\gamma}$ — — — — — $\frac{\beta}{\lambda}$ — — — — — $\frac{\Delta}{\sigma\eta}$ — — — — — $\frac{\pi}{q}$ — — — — — $\frac{z}{\gamma}$ — — — — — $\frac{v}{\sigma\eta}$

34. $\frac{v}{\sigma\eta}$ — — — — — $\frac{\beta}{\lambda}$ — — — — — $\frac{\Delta}{\sigma\eta}$ — — — — — $\frac{v'}{\gamma\gamma}$ — — — — — $\frac{\Delta}{\sigma\eta}$ — — — — — $\frac{\beta}{\lambda}$ — — — — — $\frac{v}{\sigma\eta}$

35. $\frac{v}{\sigma\eta}$ — — — — — $\frac{\beta}{\lambda}$ — — — — — $\frac{\Delta}{\sigma\eta}$ — — — — — $\frac{v'}{\gamma\gamma}$ — — — — — $\frac{\Delta}{\sigma\eta}$ — — — — — $\frac{\beta}{\lambda}$ — — — — — $\frac{v}{\sigma\eta}$

36. $\frac{v}{\sigma\eta}$ — — — — — $\frac{\beta}{\lambda}$ — — — — — $\frac{\Delta}{\sigma\eta}$ — — — — — $\frac{\pi}{q}$ — — — — — $\frac{\Delta}{\sigma\eta}$ — — — — — $\frac{\pi}{q}$ — — — — — $\frac{\Delta}{\sigma\eta}$ — — — — — $\frac{v}{\sigma\eta}$

37. $\overset{v}{\delta\eta}$ $\overset{|}{\pi}$ $\overset{\beta}{\chi}$
 $\overset{\Delta}{\delta\eta}$ $\overset{|}{\pi}$ $\overset{\beta}{\chi}$
 $\overset{v}{\delta\eta}$

38. $\overset{v}{\delta\eta}$ $\overset{v'}{\gamma\gamma}$
 $\overset{v}{\delta\eta}$

39. $\overset{v}{\delta\eta}$ $\overset{|}{\gamma\gamma}$ $\overset{\beta}{\chi}$ $\overset{v'}{\gamma\gamma}$ $\overset{\Delta}{\delta\eta}$
 $\overset{v}{\delta\eta}$ $\overset{K}{q}$ $\overset{v'}{\gamma\gamma}$ $\overset{\beta}{\chi}$ $\overset{v'}{\gamma\gamma}$ $\overset{\Delta}{\delta\eta}$
 $\overset{v'}{\gamma\gamma}$ $\overset{\beta}{\chi}$ $\overset{v}{\delta\eta}$

40. $\overset{v}{\delta\eta}$ $\overset{|}{\pi}$ $\overset{\beta}{\chi}$ $\overset{|}{\gamma\gamma}$ $\overset{\beta}{\chi}$ $\overset{|}{\gamma\gamma}$ $\overset{\Delta}{\delta\eta}$
 $\overset{|}{\pi}$ $\overset{\beta}{\chi}$ $\overset{|}{\gamma\gamma}$ $\overset{\beta}{\chi}$ $\overset{|}{\gamma\gamma}$ $\overset{\Delta}{\delta\eta}$
 $\overset{\beta}{\chi}$ $\overset{|}{\gamma\gamma}$ $\overset{\beta}{\chi}$ $\overset{|}{\gamma\gamma}$ $\overset{\Delta}{\delta\eta}$

41.

42.

Εκ νε ο τη τος μου ο εχ θρο ος με πει
 ρα ζει ταις η δο ναις φλεγει με ε γω δε πε ποι
 θως εν σοι Κυ ρι ε τρο που με του τον

ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΑ ΤΕΤΑΡΤΗΣ

Ανάβαση τριών φθόγγων
Κατάβαση τριών φθόγγων

43.

$\overset{|}{\pi} \underset{q}{\rho}$
 $\overset{|}{\Delta} \underset{\rho}{\rho}$

$\overset{|}{\beta} \underset{\chi}{\rho}$
 $\overset{|}{\kappa} \underset{q}{\rho}$

$\overset{|}{\Gamma} \underset{\rho}{\rho}$
 $\overset{|}{\Sigma} \underset{\chi}{\rho}$

$\overset{|}{\Delta} \underset{\rho}{\rho}$
 $\overset{|}{\nu} \underset{\rho}{\rho}$

$\overset{|}{\nu} \underset{\rho}{\rho}$

44. $\overset{|}{\nu} \underset{\rho}{\rho}$
 $\overset{|}{\pi} \underset{q}{\rho}$
 $\overset{|}{\beta} \underset{\chi}{\rho}$

$\overset{|}{\Gamma} \underset{\rho}{\rho}$
 $\overset{|}{\Delta} \underset{\rho}{\rho}$

$\overset{|}{\nu} \underset{\rho}{\rho}$
 $\overset{|}{\kappa} \underset{q}{\rho}$

$\overset{|}{\Delta} \underset{\rho}{\rho}$
 $\overset{|}{\Gamma} \underset{\rho}{\rho}$
 $\overset{|}{\nu} \underset{\rho}{\rho}$

45. $\overset{|}{\nu} \underset{\rho}{\rho}$
 $\overset{|}{\Delta} \underset{\rho}{\rho}$

$\overset{|}{\nu} \underset{\rho}{\rho}$

$\overset{|}{\Gamma} \underset{\rho}{\rho}$

$\overset{|}{\nu} \underset{\rho}{\rho}$

46. $\overset{|}{\nu} \underset{\rho}{\rho}$
 $\overset{|}{\Gamma} \underset{\rho}{\rho}$
 $\overset{|}{\pi} \underset{q}{\rho}$

$\overset{|}{\Delta} \underset{\rho}{\rho}$

49.

50.

51.

52.

53.

 Σε υ μνου μεν Σε ε ευ λο γου μεν Σοι ευ
 χα ρι στου μεν Κυ ρι ε και δε ο με θα σου
 ο Θε ος η μων

54.

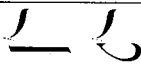

 Μνη σθη τι η μων Χρι στε Σω τηρ του κο σμου
 ω σπερ του λη στου ου ε μνη σθης επι ξυ λου
 και κα τα ξι ω σον πα αν τας μο νε οι κτιρ μο ον
 της ου ρα νι ου βα σι λει ει ας σου

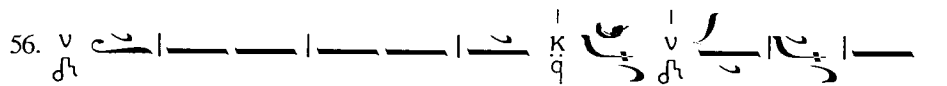
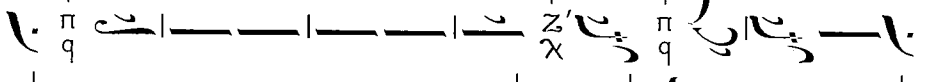
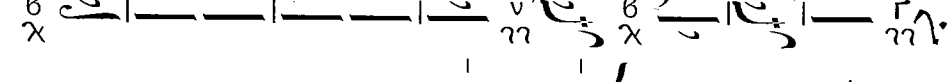
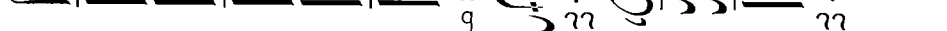
55. 
 Κυ ρι ε βα σι λευ ε που ρα νι ε θε ε πα


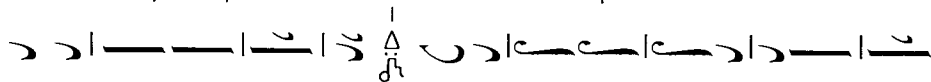
 τερ παν το κρα τος Κυ ρι ε Υι ε μο νο γε

 νες Ι η σου Χρι στε και α α γι ον πνευ μα

ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΑ ΕΚΤΗΣ

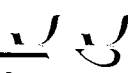

Ανάβαση πέντε φθόγγων 
 Κατάβαση πέντε φθόγγων 

56. 




57. 
 Κυ ρι ε βα σι λευ ε που ρα νι ε Θε ε ε

 Πα τερ παν το κρα τος Κυ ρι ε Υι ε μο νο γε νες

 Ι η σου Χρι στε και α α γι ον πνευ μα

ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΑ ΕΒΔΟΜΗΣ

Ανάβαση έξι φθόγγων 
 Κατάβαση έξι φθόγγων 

58. ν
 $\delta\lambda$

59. π
 q

Γε ε νοι το Κυ ρι ε το ε λε ο σου εφ η
μα ας κα θα α περ ηλ πι σα μεν ε πι σε

ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΑ ΟΓΔΩΗΣ

Ανάβαση επτά φθόγγων	
Κατάβαση επτά φθόγγων	

60. ν
 $\delta\lambda$

Δο ξα σοι Χρι στε Σω τηρ Υι ε Θε ου μο νο γε
νες ο προ σπα γεις εν τω σταυ ρω ω και α να
στας εκ τα α φου τρι η η με ρος

ΑΣΚΗΣΗ ΜΕ ΟΛΑ ΤΑ ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΑ

61. ν
 $\delta\lambda$

67. $\overset{v}{\delta\lambda}$ $\underline{\text{e}} \text{e} \text{r} | \text{—} \text{e} \text{e} \text{r} | \text{—} \text{e} \text{e} \text{r} | \text{—} \text{e} \text{e} \text{r} |$
 $\text{—} \text{e} \text{e} \text{r} | \overset{\Delta}{\delta\lambda} \text{e} \text{e} \text{e} \text{r} | \text{r} \text{e} \text{e} \text{e} \text{r} | \text{r} \text{e} \text{e} \text{e} \text{r} | \text{r} \text{e} \text{e} \text{e} \text{r} |$
 $\text{r} \text{r} | \text{—} \overset{v}{\delta\lambda}$

ΤΟ ΓΟΡΓΟ ΣΕ ΔΙΑΦΟΡΕΣ ΓΡΑΦΕΣ

$\ \underline{\text{r}} = \text{—} \text{r} \ $	$\ \text{r} = \text{r} \text{—} \ $	$\ \text{r} = \text{r} \text{r} \ $
$\ \underline{\text{e}} \text{r} = \text{—} \text{r} \ $	$\ \text{r} \text{e} = \text{r} \text{r} \ $	

68. $\overset{v}{\delta\lambda}$ $\underline{\text{e}} \text{r} | \text{r} \text{e} | \underline{\text{e}} \text{r} | \text{r} \text{e} | \overset{\beta}{\chi} \text{e} \text{r} | \text{r} \text{e} | \underline{\text{e}} \text{r} | \text{r} \text{e} | \overset{\Delta}{\delta\lambda}$
 $\text{e} \text{r} | \text{—} \text{e} \text{r} | \text{—} \text{e} \text{r} | \text{—} \overset{\beta}{\chi} \text{e} \text{r} | \text{—} \text{e} \text{r} | \text{—} \overset{v}{\delta\lambda}$

69. $\overset{v}{\delta\lambda}$ $\underline{\text{e}} \text{r} | \text{r} \text{e} | \underline{\text{e}} \text{r} | \text{r} \text{e} | \overset{\beta}{\chi} \text{e} \text{r} | \text{r} \text{e} | \underline{\text{e}} \text{r} | \text{r} \text{e} | \overset{\Delta}{\delta\lambda}$
 $\underline{\text{e}} \text{r} | \text{r} \text{e} | \underline{\text{e}} \text{r} | \text{r} \text{e} | \overset{\beta}{\chi} \underline{\text{e}} \text{r} | \text{r} \text{e} | \underline{\text{e}} \text{r} | \text{r} \text{e} | \overset{v}{\delta\lambda}$

70. $\overset{v}{\delta\lambda}$ $\underline{\text{e}} \text{r} | \text{r} \text{e} | \text{r} \text{e} | \text{r} \text{e} | \overset{\Delta}{\delta\lambda} \text{e} \text{r} | \text{r} \text{e} | \text{r} \text{e} | \text{r} \text{e} | \overset{v'}{\delta\lambda}$
 $\text{e} \text{r} | \text{—} \text{e} \text{r} | \text{—} \text{e} \text{r} | \text{—} \text{e} \text{r} | \overset{\beta}{\chi} \text{—} \text{e} \text{r} | \text{—} \text{e} \text{r} | \text{—} \text{e} \text{r} | \text{—} \overset{v}{\delta\lambda}$

71. $\overset{v}{\delta\lambda}$ $\underline{\text{e}} \text{r} | \text{r} \text{e} | \underline{\text{e}} \text{r} | \text{r} \text{e} | \underline{\text{e}} \text{r} | \text{r} \text{e} | \underline{\text{e}} \text{r} | \text{r} \text{e} | \overset{\Delta}{\delta\lambda} \text{e} \text{r} | \text{r} \text{e} | \underline{\text{e}} \text{r} | \text{r} \text{e} |$
 $\underline{\text{e}} \text{r} | \text{r} \text{e} | \underline{\text{e}} \text{r} | \text{r} \text{e} | \overset{v}{\delta\lambda}$

72. $\overset{v}{\delta\lambda}$ $\underline{\text{e}} \text{r} | \text{r} \text{e} | \underline{\text{e}} \text{r} | \text{r} \text{e} | \underline{\text{e}} \text{r} | \text{r} \text{e} | \underline{\text{e}} \text{r} | \text{r} \text{e} | \underline{\text{e}} \text{r} | \text{r} \text{e} |$

$\overset{|}{\underset{\text{27}}{\text{v}}}$

73. $\overset{\text{v}}{\underset{\text{d}_1}{\text{v}}}$

74. $\overset{\text{v}}{\underset{\text{d}_1}{\text{v}}}$

75. $\overset{\text{v}}{\underset{\text{d}_1}{\text{v}}}$

76. $\overset{\text{v}}{\underset{\text{d}_1}{\text{v}}}$

77. $\overset{\text{v}}{\underset{\text{d}_1}{\text{v}}}$

 A α α α λη η η η λου ου ι ι ι

 α A α α α λη η η η λου ου ου ου

ι ι α α α λ λ η η η η λου ου
 ι ι ι ι ι

3 σημος

78.

 ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι

4 σημος

79.

 ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι

ΣΥΝΕΧΕΣ ΕΛΑΦΡΟΝ

 ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι
--

80.

 ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι
 ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι
 ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι

81.

 ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι

Δ
 δ^{\prime}

3σημος

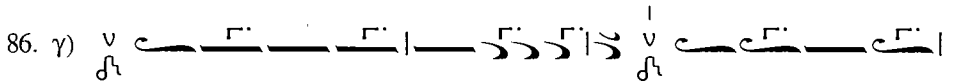
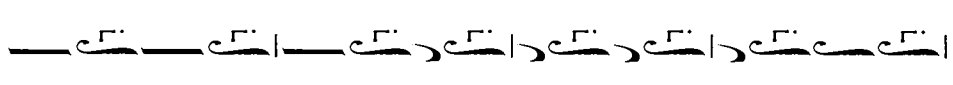

82. δ^{\prime}

ΠΑΡΕΣΤΙΓΜΕΝΑ ΓΟΡΓΑ


$2/4$	$2/4$	$3/4$	$1/4$	$1/4$	$3/4$	$\alpha)$	$\beta)$	$\gamma)$
τι	τι	τιμ	ρι	ρι	τιμ			

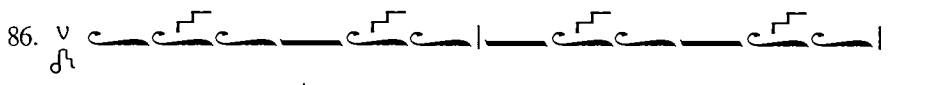
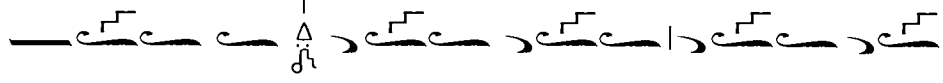

84. $\alpha)$ δ^{\prime}

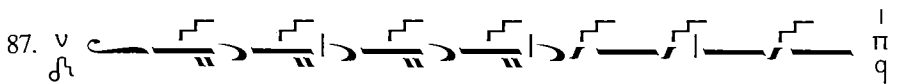
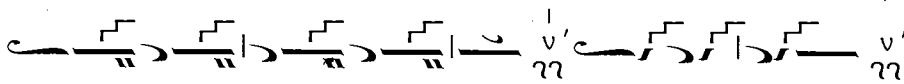
85. $\beta)$ δ^{\prime}


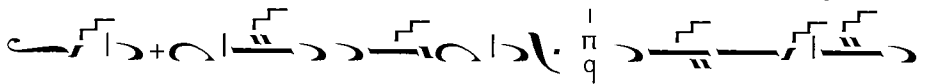

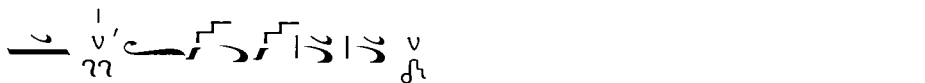
86. $\overset{v}{\text{♩}}$  $\overset{|}{\text{♩}}$ 


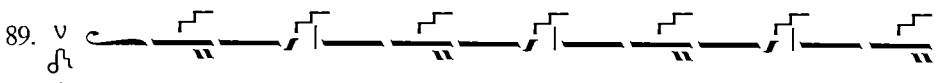

ΔΙΓΩΡΓΟ

$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{3}$	=	
τρι	ο	λα		

86. $\overset{v}{\text{♩}}$  


87. $\overset{v}{\text{♩}}$  $\frac{|}{\text{♩}}$ 

88. $\overset{v}{\text{♩}}$  $\frac{|}{\text{♩}}$ 



89. $\overset{v}{\text{♩}}$  $\frac{|}{\text{♩}}$ 

3 σημος

90. $\frac{v}{\delta\lambda}$ | | $\frac{v}{\delta\lambda}$

3 σημος

91. $\frac{v}{\delta\lambda}$ | | $\frac{v}{\delta\lambda}$

Παρεστιγμένο δίγοργο

τιμ	τι	ρι	τι	ταα	τι	τι	ταα
α)			β)			γ)	
	2/4	1/4	1/4	1/4	2/4	1/4	
α)			β)			γ)	

92. α) $\frac{v}{\delta\lambda}$ | | $\frac{v}{\delta\lambda}$

93. β) $\frac{v}{\delta\lambda}$ | | $\frac{v}{\delta\lambda}$

94. γ) $\frac{v}{\delta\lambda}$ | | $\frac{v}{\delta\lambda}$

Τρίγωνα

τι	ρι	τι	ρι	
1/4	1/4	1/4	1/4	

95.

96.

97.

98.

99. $\overset{\vee}{\delta\lambda}$... $\overset{\vee}{\delta\lambda}$

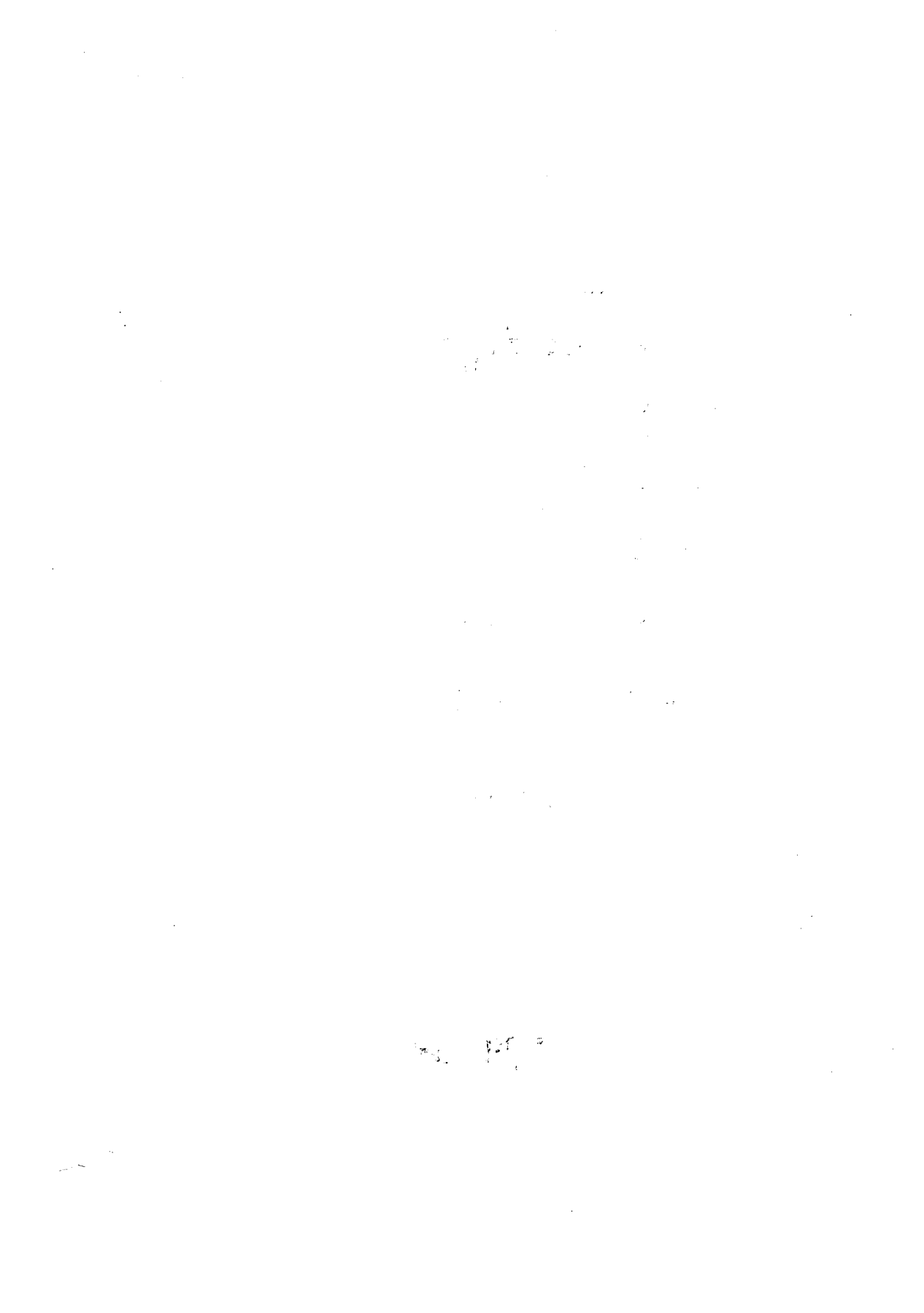
100. $\overset{\vee}{\delta\lambda}$... $\overset{\vee}{\delta\lambda}$

3 σημος

101. $\overset{\vee}{\delta\lambda}$... $\overset{\vee}{\delta\lambda}$

Χαρακτήρες που διαιρούν και αυξάνουν τον χρόνο

1. Αργό	$\overset{\vee}{\delta\lambda}$	=	$\overset{\vee}{\delta\lambda}$	2. Διάργο	$\overset{\vee}{\delta\lambda}$	=	$\overset{\vee}{\delta\lambda}$
3. Τρίαργο	$\overset{\vee}{\delta\lambda}$	=	$\overset{\vee}{\delta\lambda}$				

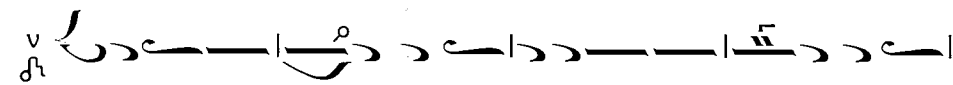




ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Για την εφαρμογή των μελωδικών ασκήσεων, παρατίθενται πιο κάτω μερικές μελωδίες, που έχουν ληφθεί από το αργό και σύντομο ΑΝΑΣΤΑΣΙΜΑΤΑΡΙΟ ΤΟΥ ΠΕΤΡΟΥ ΤΟΥ ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΥ σε διασκευή ΙΩΑΝΝΟΥ ΠΡΩΤΟΨΑΛΛΤΟΥ και έκδοση «ΑΔΕΛΦΟΤΗΣ ΘΕΟΛΟΓΩΝ Η (ΖΩΗ)», Αθήνα 1981. Από την άποψη της μετρικής σημειώνονται μόνο οι τρίσημοι χρόνοι.

ΗΧΟΣ ΠΛΑΓΙΟΣ ΤΟΥ ΤΕΤΑΡΤΟΥ



Κυ ρι ε ε κε κρα ξα προς σε ει σα κου σο ον μου ει



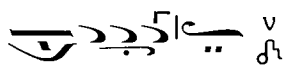
σα κου σο ον μου Κυ ρι ε Κυ ρι ε ε κε κρα ξα προς



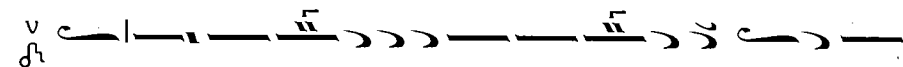
σε ει σα κου σο ον μδ προσχες τη φω νη της δε η σε ως



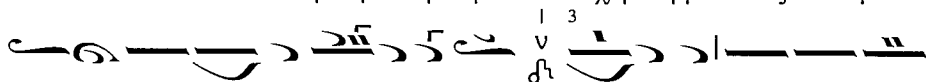
μου εν τω κε κρα γε ναι με προς σε ει σα κου σον μου



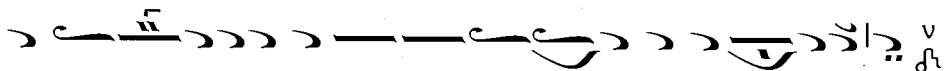
Κυ υ ρι ι ε



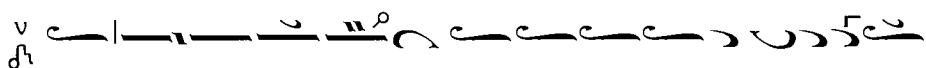
Κα τευ θυν θη η τω η προ σευ χη η μου ως θυ μι



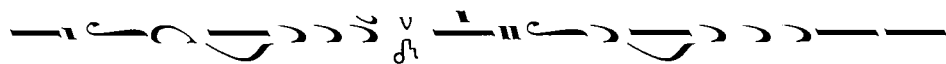
α μα ε νω πι ο οον σδ ε παρσις των χει ρων



μου θυ σι ι α ε σπε ρι νη ει σα κδ σον μδ Κυ υ ρι ε



Ε σπε ρι νον υ μνον και λο γι κην λα τρει ει ει αν



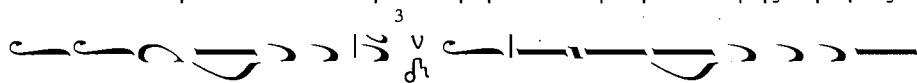
σοι Χρι στε προσ φε ρο μεν ο ο τι ην δο κη σας τδ ε λε



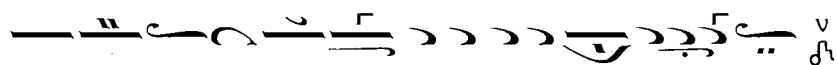
η σαι η μας δι α της α να στα α σε ε ως



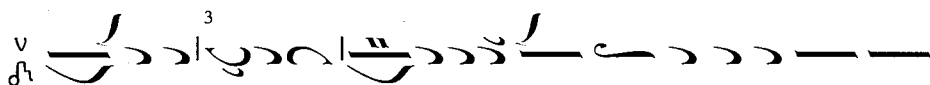
Κυ υ ρι ε Κυ ρι ε μη α πο ρ ρι ι ψης η μας



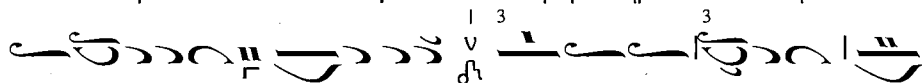
α πο τδ προ σω πδ σδ αλ λα ευ δο κη σον τδ ε



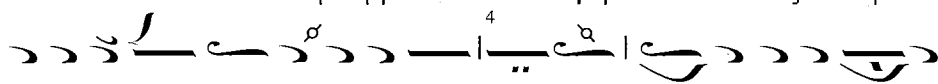
λε η σαι η μας δι α της α να στα α σε ε ως



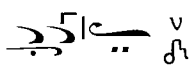
Χαι ρε Σι ων α γι ι ι α μη τη ρ των Εκ κλη σι ων



Θε ου κα τοι οι κη τη ρι ον συ γαρ ε δε ξω πρω



ω ω τη α φε σιν α μα ρ τι ων δι α της α να στα α

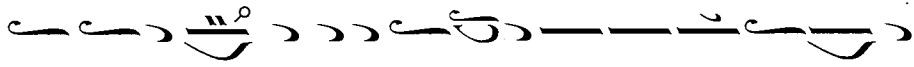


σε ε ως


Οι Αναβαθμοί. Αντίφωνο Α΄



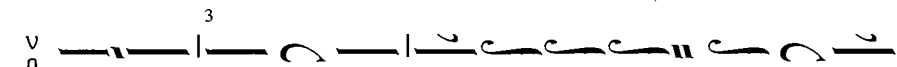
Εκ νε ο τη τος μου ο ε χθρο ος με πει ρα ζει



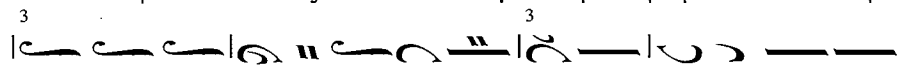
 ταις η δο ναις φλεγει με ε γω δε πε ποι θως εν σοι Κυ



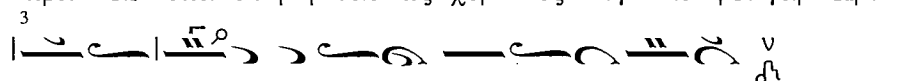
 ρι ε τρο που μαι του τον



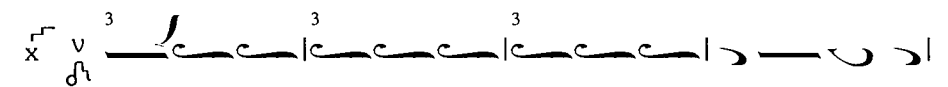
 Οι μι σδν τες Σι ων γε νη θη η τω σαν δη



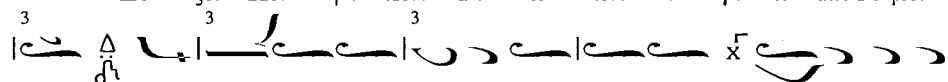
 πριν εκ σπα σθη η ναι ως χορ τος συγ κο ψει γαρ Χρι



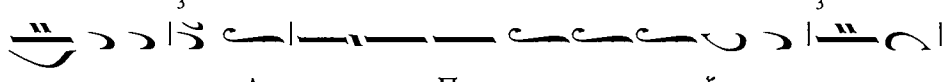
 στος αυ χε ε νας αυ των το μη βα σα νων




 Δο ξα Πα τρι και Υι ω και Α γι ω Πνευ μα



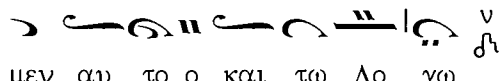
 τι Και νυν και α ει και εις τους αι ω νας των αι



 ω νων α μην Α γι ω Πνευ μα τι το ζην τα παν τα




 φως εκ φω το ος Θε ος με γας συν Πα τρι υ μνδ δ

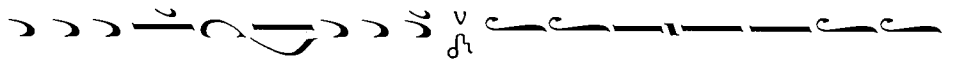


 μεν αυ το ο και τω Λο γω

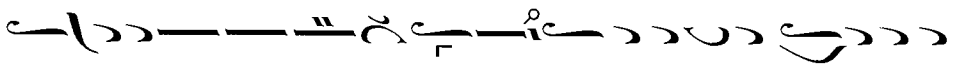
Ωδή Θ' Η Τιμιωτέρα




 Την τι μι ω τε ραν των Χε ρου βιμ και εν δο ξο τε



 ραν α συγ κρι τως των Σε ρα φειμ την α δι α φθο ρως Θε

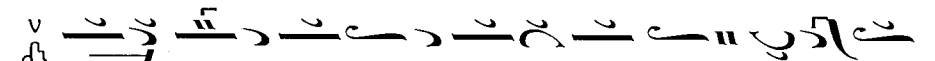


 ον Λο ο γον τε κου σαν την ον τως Θε ο το κον σε ε με γα




 λυ υ νο ο μεν

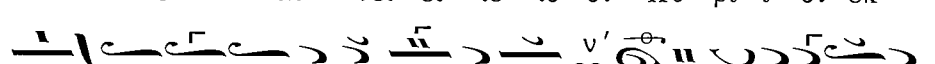
Αίνοι



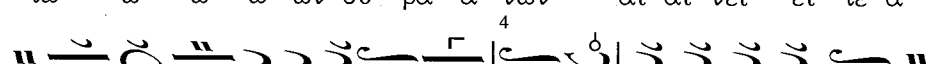
 Πα σα πνο ο η αι νε σα τω τον Κυ υ υ υ ρι



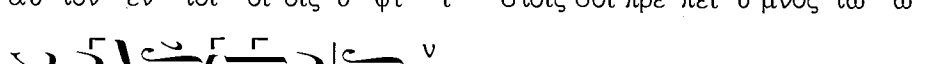
 ι ι ι ον αι νει ει τε τον Κυ ρι ι ον εκ




 τω ω ω ω ω ν ου ρα α νων αι αι νει ει τε α




 αυ τον εν τοι οι οις υ ψι ι στοις σοι πρε πει υ μνος τω ω



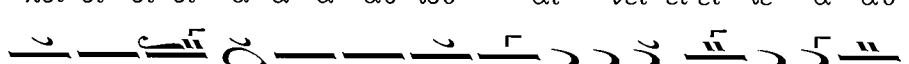
 ω ω Θε ε ε ε ω



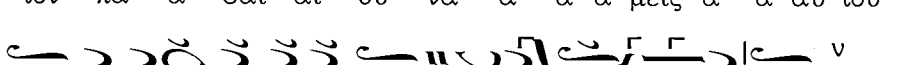
 Αι νει ει ει τε α αυ τον πα α α αν τες οι Αγ γε



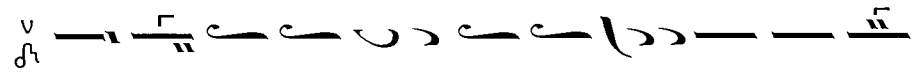
 λοι οι οι οι α α α αυ του αι νει ει ει τε α αυ




 τον πα α σαι αι δυ να α α μεις α α αυ του



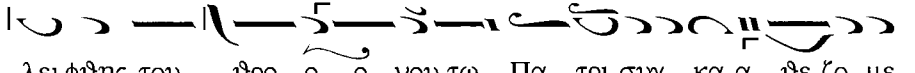
 ου σοι πρε πει υ μνος τω ω ω Θε ε ε ε ω



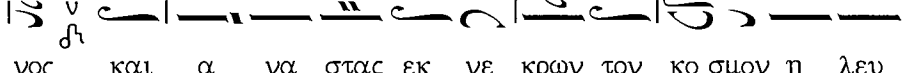
 Κυ υ ρι ε ει και κρι τη ρι ι ω πα ρε



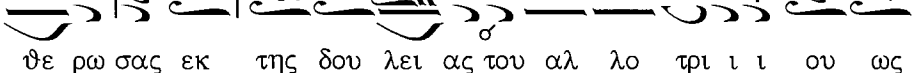
 ε στης υ πο Πι λα του κρι νο με νος αλλ ουκ α πε



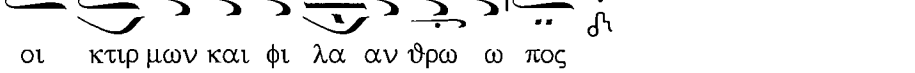
 λει φθης του θρο ο ο νου τω Πα τρι συγ κα α θε ζο με



 νος και α να στας εκ νε κρων τον κο σμον η λευ



 θε ρω σας εκ της δου λει ας του αλ λο τρι ι ι ου ως



 οι κτη ρμων και φι λα αν θρω ω πος



 Κυ υ ρι ε ει και ως νε κρο ον εν μνη μει



 ει ω Ι ου δαι οι σε ε κα τε θεν το αλλ ως βα σι



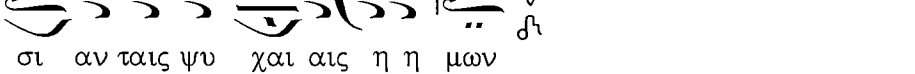
 λε α υ πνου ου ου ντα στρα τι ω ται σε ε ε φυ λα τ




 τον και ως ζω η ης θη σαν ρον σφρα γι δι ε σφρα γι

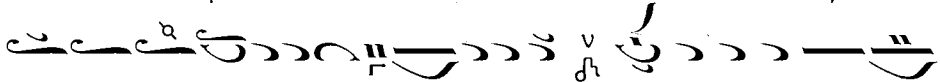



 σαν το αλ λα α νε στης και πα ρε ε σχες α φθα ρ

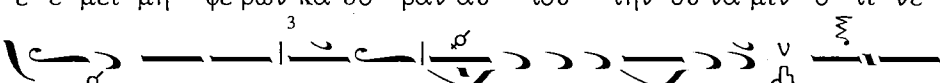


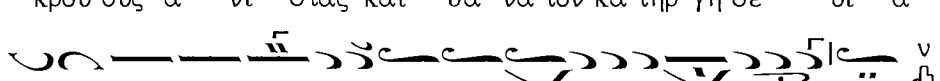
 σι αν ταις ψυ χαι αις η η μων



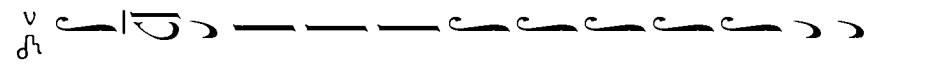
 Κυ υ ρι ε ο ο πλον κα τα του δι α βο ο ο


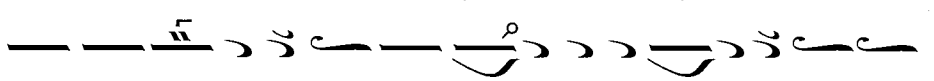
 λου τον ς αυ ρον σου η η μιν δε δο κας φρι ττει ει γαρ και τρε


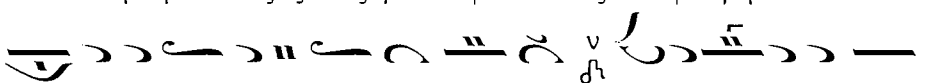
 ε ε μει μη φε ρων κα θο ραν αυ του την δυ να μιν ο τι νε



 κρου ους α νι στας και θα να τον κα τη ρ γη σε δι α


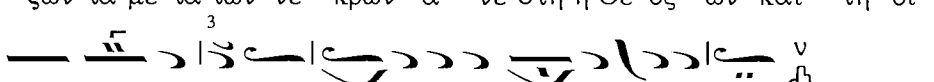
 τδ το προ σκυ νδ δ μεν την τα φην σδ και την ε ε γε ρ σιν



 Ο αγ γε λος σου Κυ ρι ε ο την α να στα



 σιν κη ρυ υ ξας τους μεν φυ λα κας ε φο βη σε τα δε


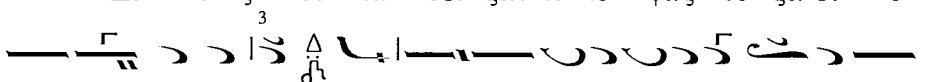
 γυ ναι α ε φω ω νη σε λε γων τι ζη τει ει τε τον


 ζων τα με τα των νε κρων α νε στη η Θε ος ων και τη οι


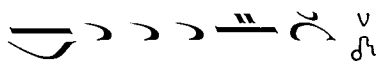
 κου με ε νη ζω η ην ε δω ρη η σα α το

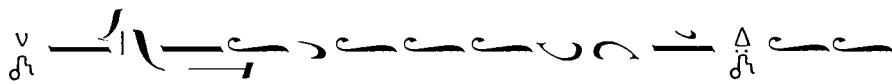
Δοξολογία Μανουήλ Πρωτοψάλτου.





 Δο ο ξα σοι τω δει ξαν τι το φως δο ξα εν υ


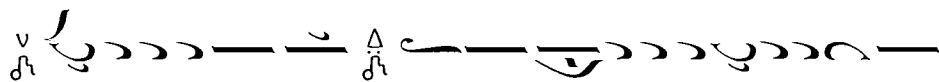
 ψι ι ς οις Θε ω και ε πι γης ει ρη η η νη εν αν


 θρω ποις ευ δο κι α

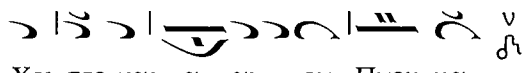

 Υ μνου ου μεν σε ευ λο γου μεν σε προ σκυ

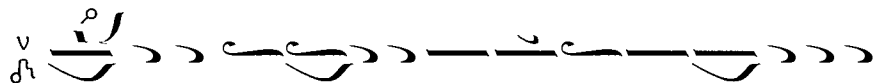

 νου μεν σε δο ξο λο γου μεν σε ευ χα ρι στου μεν σοι

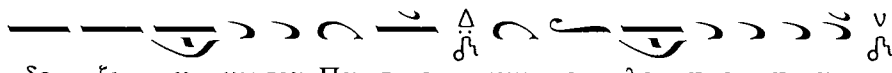

 δι α την με γα α λην σου δο ξαν

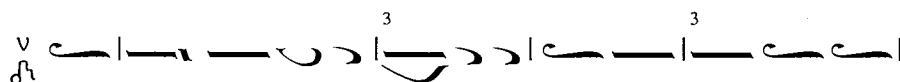

 Κυ ρι ε βα σι λευ ε που ρα νι ε Θε ε Πα τερ Παν

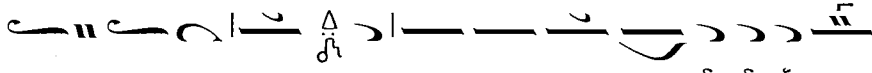

 το κρα α τορ Κυ ρι ε Υι ε μο νο γε νες Ι η σου



 Χρι στε και α γι ον Πνευ μα

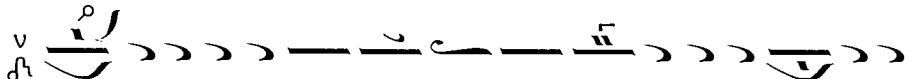

 Προ σδε ξαι την δε η σιν η μων ο κα θη με νος εκ

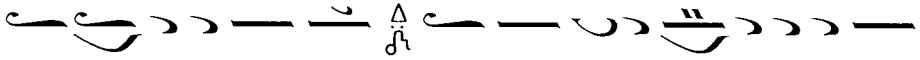

 δε ξι ω ω ν του Πα τρος και ε λε η σον η μας

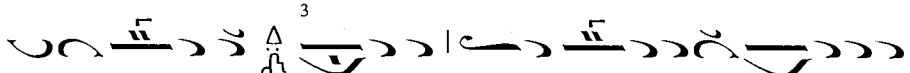

 Ευ λο γη τος ει Κυ ρι ε ο Θε ος των πα

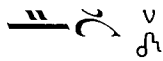

 τε ε ρων η μων και αι νε τον και δε δο ξα σμε


 ε νον το ο νο μα α σδ εις τας αι ω νας Α μη την

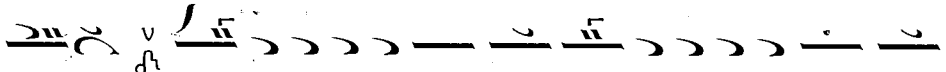

 Κυ ρι ε κα τα φυ γη ε γε νη η θης η μιν εν γε

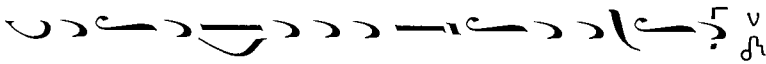

 νε α και γε νε α ε γω ει πα Κυ ρι ι ε ε

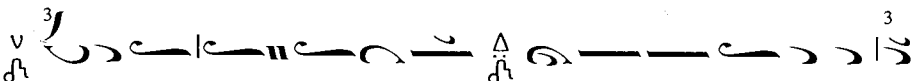

 λε η σο ον με ι ασαι την ψυ χη ην μου ο τι η μαρ

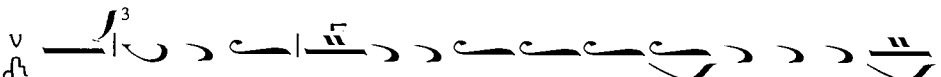

 τον σοι


 Πα ρα τει ει ει νον το ε λε ο ος σου τοις γι νω σκδ



 σι σε Α α γι ος ο Θε ος α α γι ος ι σχυ ρος


 α γι ος α θα να τος ε λε η σον η μα ας


 Δο ξα Πα τρι ι και Υι ω και α γι ω Πνευ μα τι


 Και νυν και α ει ει και εις τους αι ω νας των αι ω

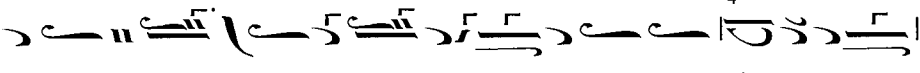

 νων α μη ην


 Α γι ος α θα να τος ε λε η σον η μα ας

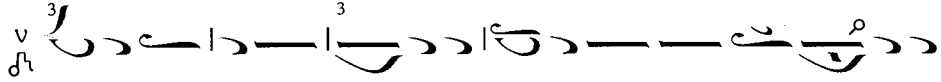
Ασματικό 7x

ν
 $\delta\lambda$  Δ
 $\delta\lambda$
 Α α α γι ι ος ο Θε ε ε ο ος Α α

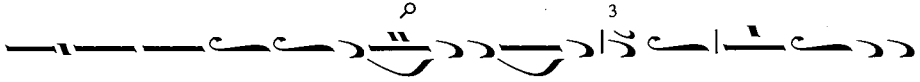
 Δ
 α γι ι ος ι σχυ υ υ ρο ος Α γι ι ος α

 4
 α θα α α α α να α α α τος ε λε ε ε ε

 4 ν
 $\delta\lambda$
 ε η σο ο ο ο ο ον η η μα α α α α α ας


 3 ν
 $\delta\lambda$
 Ση με ρον σω τη ρι α τω κο σμω γε γο νεν α σω μεν


 3 ν
 $\delta\lambda$
 τω α να σταν τι εκ τα α φθ και αρ χη γω της ζω ης η μων

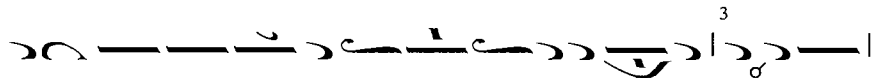
 ρ 3
 κα θε λων γαρ τω θα να τω τον θα να τον το νι κος ε δω

 ν
 $\delta\lambda$
 κεν η μι ιν και το με γα ε λε ο ο ο ος

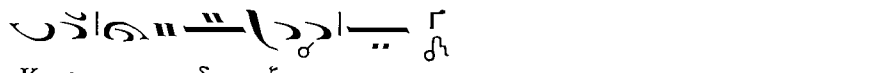
Απολυτίκιο ν
 $\delta\lambda$ Γα

 3 3 3
 Εξ υ ψδς κα τηλ θες ο ο Ευ σπλαγ χνος τα φη κα

 3 ρ
 τε δε ξω τρι ι η με ε ρον ι να η μας ε λευ θε ρω



 σης των πα θων η ζω η και η α να στα σις η μων

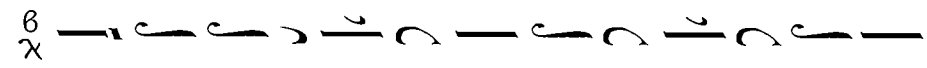


 Κυ ρι ε ε δο ξα α σοι



ΗΧΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟΣ

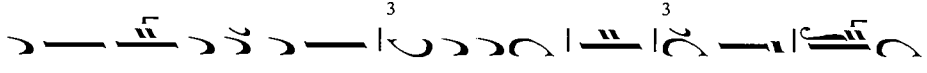
Ωδή Θ' Η Τιμιωτέρα



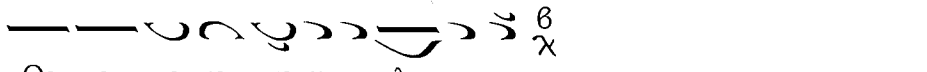
 Την τι μι ω τε ραν των Χε ρου βιμ και εν δο



 ξο τε ραν α συγ κρι τως των Σε ρα φειμ την α



 δι α φθο ο ρως Θε ον Λο γον τε κου σαν την ον τως

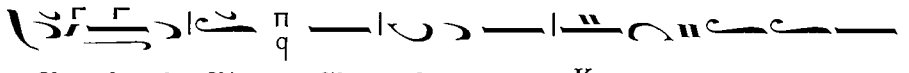


 Θε ο το κον σε με γα λυ νο μεν

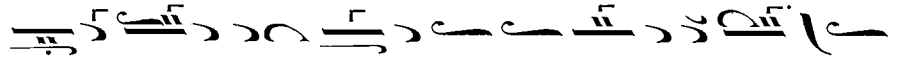
Εις τους Αίνους.



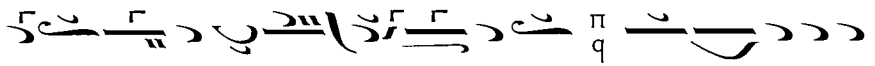
 Πα σα πνο ο η αι νε σα τω ω το ον Κυ υ υ



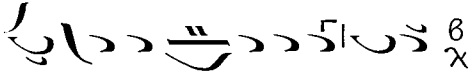
 ρι ι ι ον αι νει τε τον Κυ ρι ι ον εκ τω



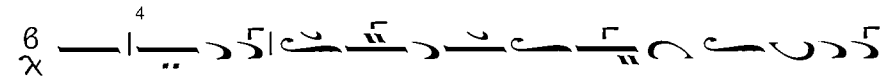
 ω ων ου ου ρα α α των αι νει ει τε α α



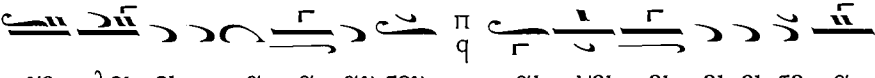
 αυ το ον εν τοις υ ψι ι ι στοις σοι πρε ε ε πει



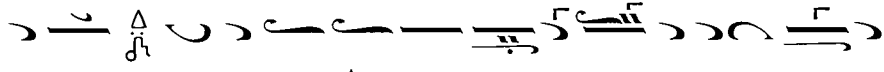
 υ μνο ος τω Θε ε ε ω ω




 Αι νει ει ει τε α αυ τον πα αν τες οι Α α αγ



 γε λοι οι α α αυ του αι νει ει ει ει τε α




 αυ τον πασαι αι Δυ να α α μει εις α α αυ

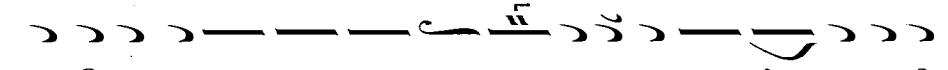


 του σοι πρε ε ε πει υ μνο ος τω Θε ε ω ω

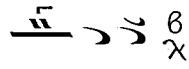
Δοξολογία Μανουήλ Πρωτοψάλτου x̄



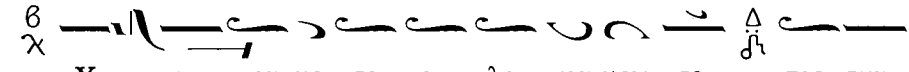
 Δο ο ξα σοι τω δει ξαν τι το φως δο ξα εν υ ψι




 σοις Θε ω και ε πι γης ει ρη η νη εν αν θρω ποις ευ δο



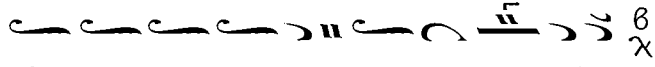
 κι ι α



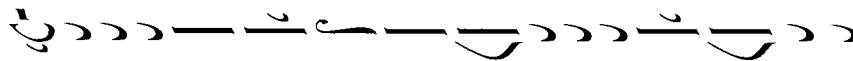
 Υ μνου ου μεν σε ευ λο γου μεν σε προ σκυ




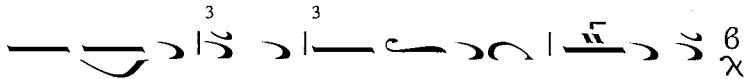
 νου μεν σε δο ξο λο γου μεν σε ευ χα ρι στου μεν σοι

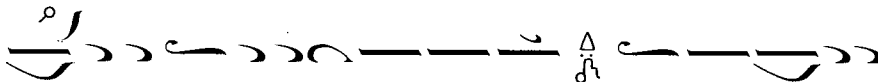


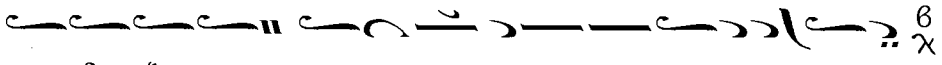
 δι α την με γα α λην σου δο ο ξαν

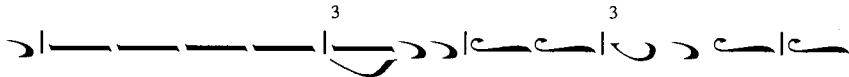
β
 χ 
Κυ ρι ε βα σι λευ ε που ρα νι ε Θε ε Πα τερ Παν

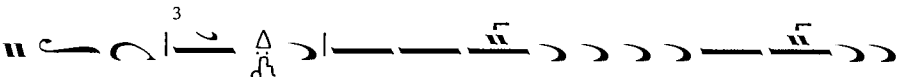

το κρα τος Κυ ρι ε Υι ε μο νο γε νες Ι

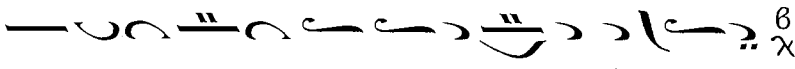

η σου Χρι στε και α γι ον πνε ευ μα

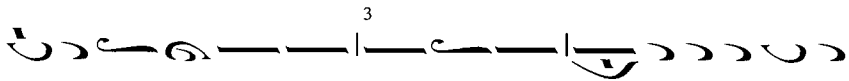
β
 χ 
Προ σδε ξαι την δε η σιν η μων ο κα θη με νος

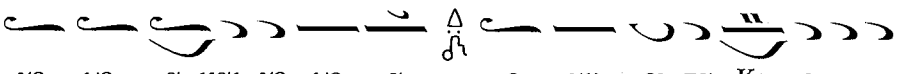

εκ δε ξι ω ων του Πα τρος και ε λε η σον η μα ας

β
 χ 
Ευ λο γη τος ει Κυ ρι ε ο Θε ος των πα τε

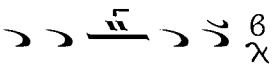

ε ρων η μων και αι νε το ον και δε δο ξα σμε ε νον


το ο νο μα σου εις τους αι ω νας Α μη ην

β
 χ 
Κυ ρι ε κα τα φυ γη ε γε νη η θης η μιν εν


γε νε α και γε νε α ε γω ει πα Κυ ρι ι ε


ε λε η σο ον με ι α σαι την ψυ χη ην μου ο τι


η μαρ το ον σοι

β
 λ
 Πα ρα τεινον το ε λε ο ος σου τοις γι νω σκου σι

β
 λ
 Δ
 δ
 ι σε Α γι ος ο Θε ος α γι ος ι σχυ ρος α γι ος

β
 λ
 α θα να τος ε λε η σον η μα ας

β
 λ
 Δ
 δ
 Δο ξα Πα τρι ι και Υι ω και α γι ω πνευ μα τι

β
 λ
 Δ
 δ
 Και νυν και α ει και εις τους αι ω νας των αι ω

β
 λ
 νων α μη ην

β
 λ
 Α γι ος Α θα να τος ε λε η σον η μα ας

Ασματικό. 7 λ

β
 λ
 Δ
 δ
 Α α γι ος ο Θε ε ε ο ος Α α γι

β
 λ
 Δ
 δ
 ος Ι σχυ υ υ ρο ος Α α γι ι ος Α α θα

β
 λ
 Δ
 δ
 α α να α α α τος ε ε λε η η σον η η μα

β
 λ
 α α α ας

φειμ την α δια φθο ρως Θε ον Λο γον τε κου ου σαν

την ον τως Θε ο το κον σε με γα λυ υ νο ο μεν

Εις τους Αίνους.

Πα σα πνο η αι νε σα α τω τον Κυ υ υ ρι ι

ι ι ον αι νει τε τον Κυ ρι ον εκ τω ω ω ν ου

ρα α νων αι νει τε α αυ το ο ον εν τοι οις υ

ψι ι ι ι σ οις σοι πρε ε ε πει υ υ μνος τω

ω ω ω Θε ε ε ε ω

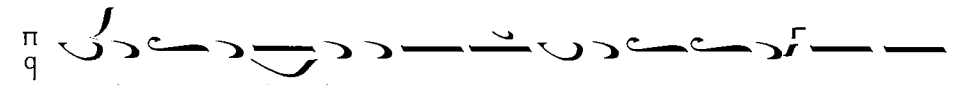
Αι νει τε αυ το ον πα α α ντες οι Α αγ γε ε λοι

οι οι α α α αυ του αι νει ει ει τε α αυ τον πα

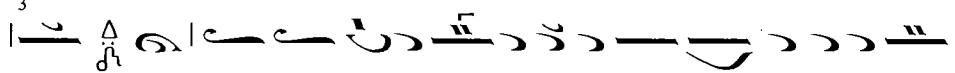
σαι αι Δυ να α α μεις α αυ του ου σοι πρε ε ε πει

υ υ μνος τω ω ω Θε ε ε ε ω

Δοξολογία Μανουήλ Πρωτοψάλτου x^Γ



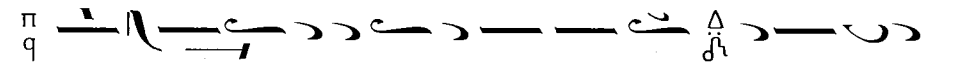
 Δο ξα σοι τω δει ξα ντι το φως δο ξα εν υ ψι στοις Θε



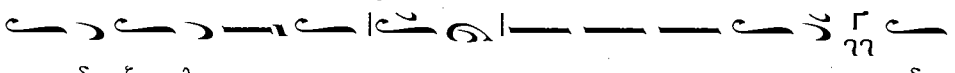
 ω και ε πι γης ει ρη η νη εν αν θρω ποις ευ δο κι



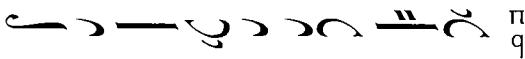
 α



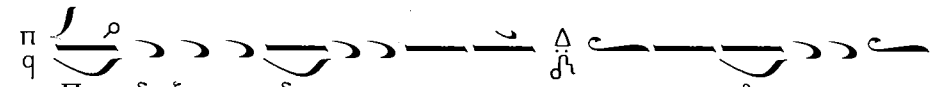
 Υ μνου ου μεν σε ευ λο γου μεν σε προ σκυ νου μεν



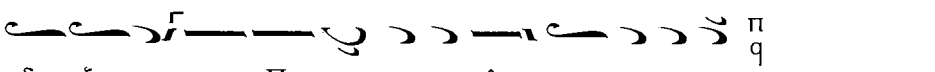
 σε δο ξο λο γου μεν σε ευ χα ρι στου μεν σοι δι



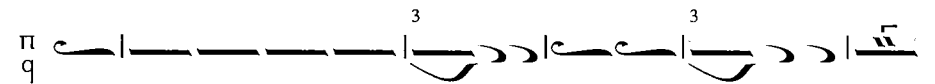
 α την με γα λην σου δο ξαν



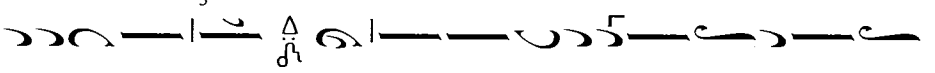
 Προσ δε ξαι την δε η σιν η μων ο κα θη με νος εκ



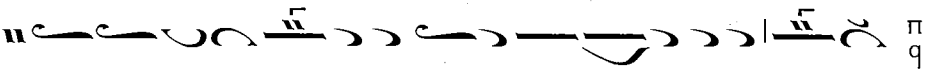
 δε ξι ων του Πα τρος και ε λε η σον η μας



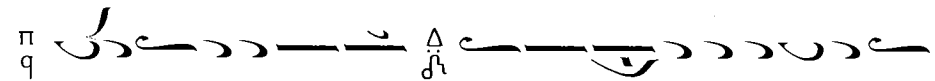
 Ευ λο γη τος ει Κυ ρι ε ο Θε ος των Πα τε



 ε ρων η μων και αι νε το ο ον και δε δο ξα σμε



 ε νον το ο νο μα α σου εις τους αι ω νας Α μη ην



 Κυ ρι ε κα τα φυ γη ε γε νη η θης η μιν εν γε

νε α και γε νε α ε γω ει πα Κυ ρι ε ε λε η σον

με ι ασαι την ψυ χη ην μου ο τι ημαρ τον σοι

Πα ρα τει νον το ε λε ο ος σδ ς τοις γι νω

σκδ σι ι σε α γι ος ο Θε ος α γι ος Ι

σχυ ρος α γι ος α θα να τος ε λε η σον η μας

Δο ξα Πα τρι και Υι ω και α γι ω Πνευ μα τι

Και νυν και α ει και εις τδς αι ω νας των αι ω νων α

μην

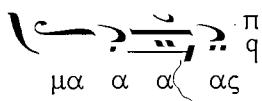
Α γι ος α θα να τος ε λε η σον η μας

Ασματικόν π 7 x q

Α γι ι ος ο Θε ε ε ο ος α α α γι ι


ι ος Ι σχυ υ υ ρο ος α α γι ο ος α α

θα α να α α τος ε ε λε ε η σο ον η η η

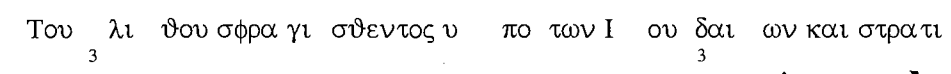


 μα α α ας


Απολυτίκιον $\frac{\pi}{q}$



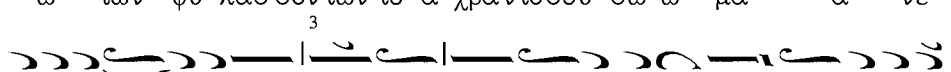
 Του λι θου σφρα γι σθεντος υ πο των Ι ου δαι ων και στρατι



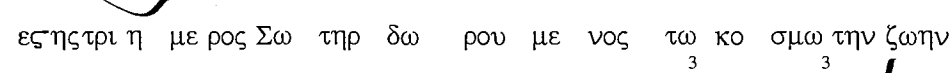
 ω των φυ λασσοντων το α χραντοσου σω ω μα α νε




 ες ης τρι η με ρος Σω τηρ δω ρου με νος τω κο σμω την ζωην



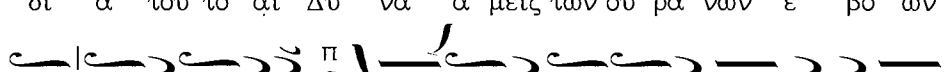
 δι α του το αι Δυ να α μεις των ου ρα νων ε βο ων



 σοι Ζω ο δο ο τα δο ο ξα τη α να στα σει σου Χρι



 στε δο ο ξα τη βα σι λει α σδ δο ξα τη οι κο νο μι

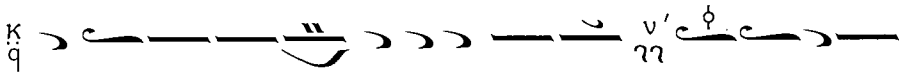


 α σδ μο νε φι λα αν θρω ω πε

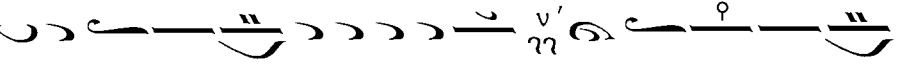


ΗΧΟΣ ΠΛΑΓΙΟΣ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ

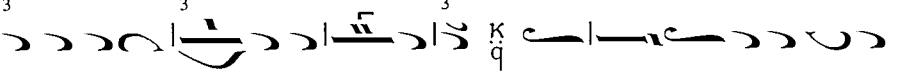
Ωδή Θ' Η Τιμιωτέρα.



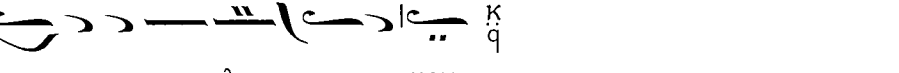
 Την τι μι ω τε ραν των Χε ρου βιμ και εν δο ξο



 τε ραν α συγ κρι τως των Σε ρα φειμ την α δι α φθο

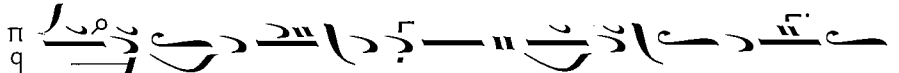


 ρως Θε ον Λο γον τε κου ου σαν την ον τως Θε ο το κον




 σε ε με γα λυ νο ο μεν

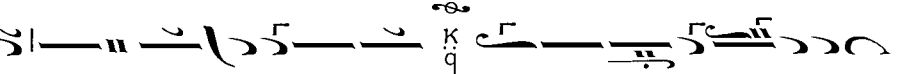
Εις τους Αίνους



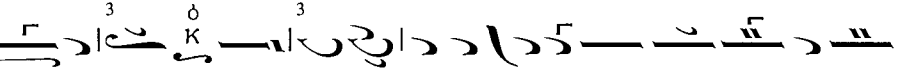
 Πα α α α σαα πνο ο η αι νε ε σα α



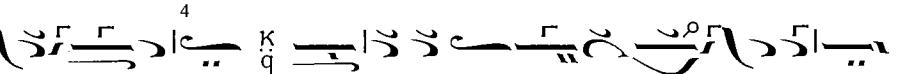
 τω ω τον Κυ υ υ υ ρι ι ι ι ον αι νει



 τε το ον Κυ ρι ι ι ον εκ τω ω ων ου ου ρα

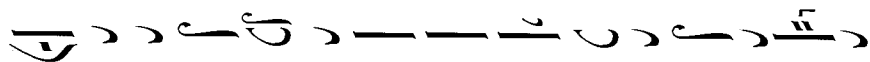


 α α νων αι νει τε α αυ το ο ον εν τοι οις υ

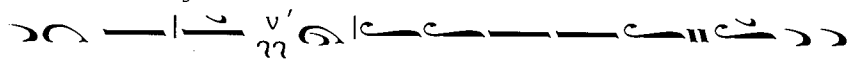


 ψι ι ι ι στοις σοι πρε πει υ υ μνος τω ω Θε ε ω

Δοξολογία Μανουήλ Πρωτοψάλτου $\pi \overset{\circ}{\underset{q}{\text{—}}} \overset{\circ}{\text{J}} \overset{\Gamma}{\text{x}}$



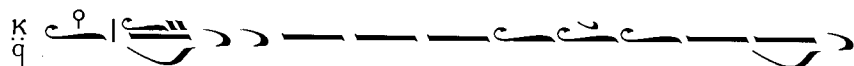
Δο ξα σοι τω δει ξαν τι το φως δο ξα εν υ ψι ι



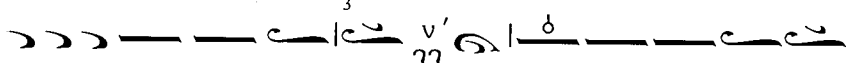
σοις Θε ω και ε πι γης ει ρη η νη εν αν



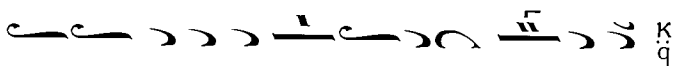
θρω ποις ευ δο κι ι α



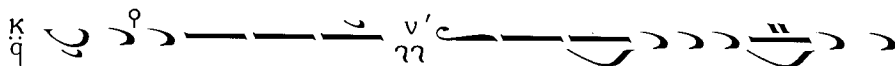
Υ μνου μεν σε ευ λο γου μεν σε προ σκυ νου μεν



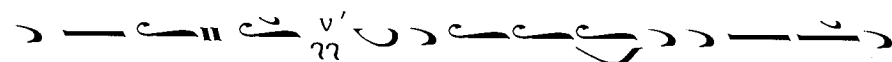
σε δο ξο λο γου μεν σε ευ χα ρι στου μεν σοι



δι α την με γα α λην σου δο ο ξαν



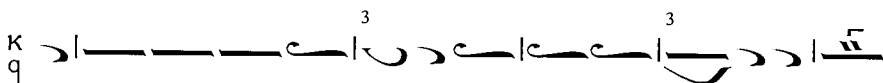
Κυ ρι ε Βα σι λευ ε που ρα νι ε Θε ε Πα τερ



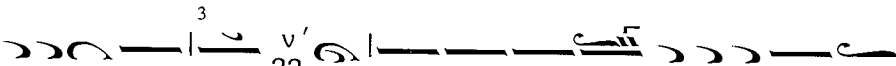
Παν το κρα α τωρ Κυ ρι ε Υι ε μο νο γε νες Ι



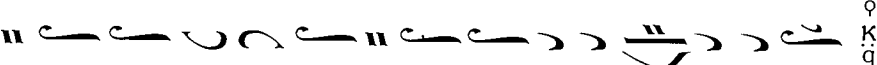
η σου Χρι στε και α γι ον Πνε ευ μα



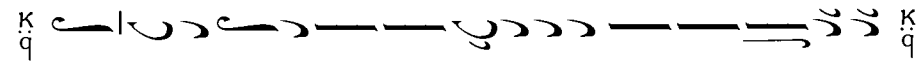
Ευ λο γη τος ει Κυ ρι ε ο Θε ος των Πα τε




ε ρων η μων και αι νε το ον και δε δο ξα σμε



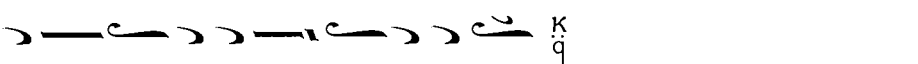
ε νον το ο νο μα α σου εις τ'ας αι ω νας Α μην



 Πα ρα τει νον το ε λε ος σθ δ τοις γι νω σκθ σι σε

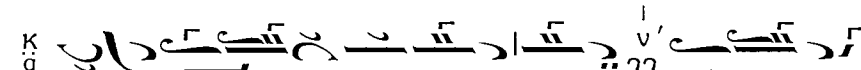


 Α γι ος ο Θε ος Α γι ος Ι σχυ ρος Α γι ος

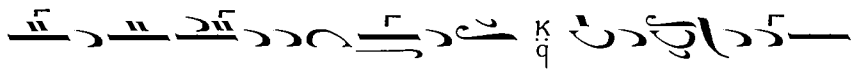


 Α θα να τος ε λε η σον η μας

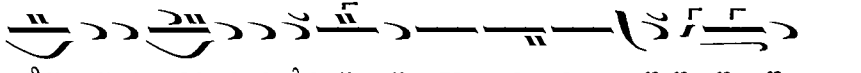
Ασματικόν ̅̅̅




 Α γι ι ι ος ο Θε ε ο ος Α α α α



 γι ι ος Ι ι σχυ υ υ ρος Α γι ος Α α α

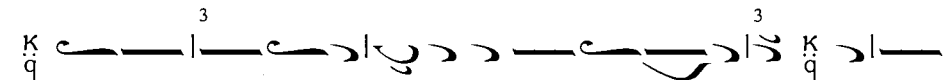


 θα να α τος ε ε λε η η σο ο ον η η η η

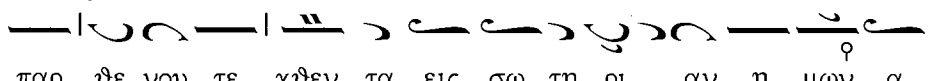


 μα α α ας

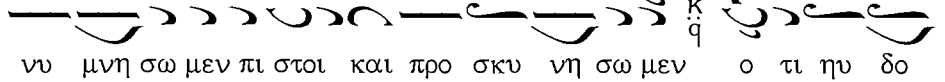
Απολυτίκιον



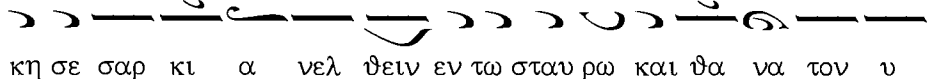
 Τον συ να ναρχον λο γον Πα τρι και πνευ μα τι τον εκ



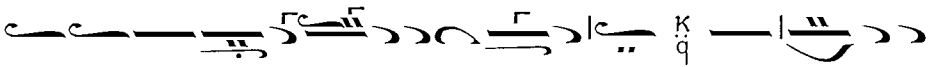
 παρ θε νου τε χθεν τα εις σω τη ρι αν η μων α



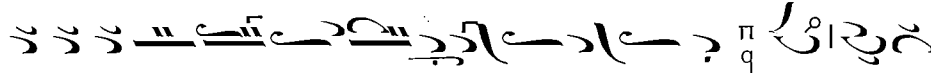
 νυ μνη σω μεν πι στοι και προ σκυ νη σω μεν ο τι ηυ δο



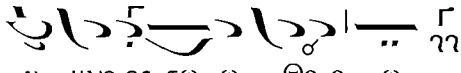
 κη σε σαρ κι α νελ θειν εν τω σταυ ρω και θα να τον υ



 ον εκ τω ω ων ου ου ρα α α νων αι νει ει ει



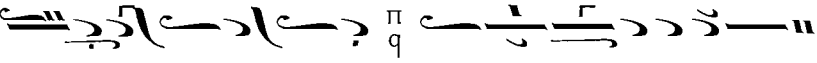
 τε αυ τον εν τοι οις υ ψι ι ι ι στοι οις σοι πρε πει



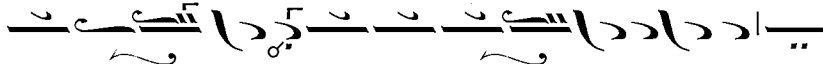
 υ μνο ος τω ω Θε ε ω



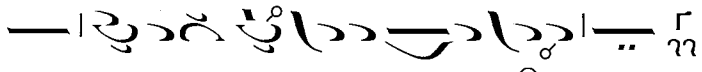
 Αι νει τε α αυ τον πα α αν τες οι Αγγε ε λοι οι



 οι α α α αυ του ου αι νει ει ει ει τε α αυ



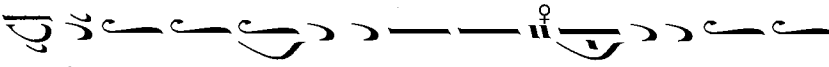
 τον πα α σαι αι αι δυ να α μει εις α αυ του



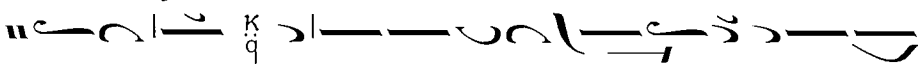
 σοι πρε πει υ μνο ος τω ω Θε ε ω

Δοξολογία Μανουήλ Πρωτοψάλτου

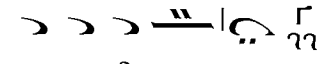
Γ ηη x^Γ




 Δο ξα σοι τω δει ξαν τι το φω ως δο ξα εν υ ψι



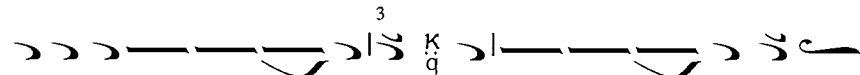
 ι στοις Θε ω και ε πι γης ει ρη η νη εν αν θρω

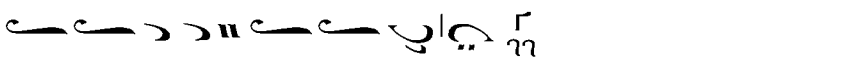


 ποις ευ δο κι α

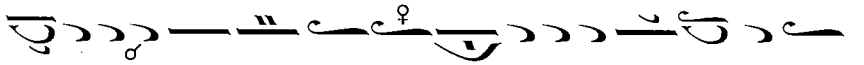


 Υ μνου ου μεν σε ευ λο γου μεν σε προ σκυ νου



 μεν σε δο ξο λο γου μεν σε ευ χα ρι στου μεν σοι δι



 α την με γα α λην σου δο ξαν

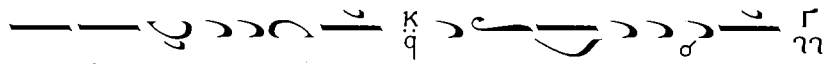


 Κυ ρι ε Βα σι λευ ε που ρα νι ε Θε ε Πα τερ Παν



 το κρα α τωρ Κυ ρι ε Υι ε μο νο γε νες Ι

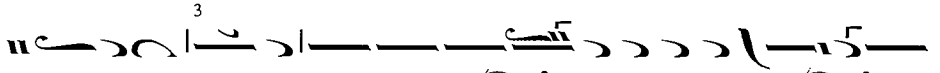

 η σου Χρι στε και Α γι ον Πνευ μα

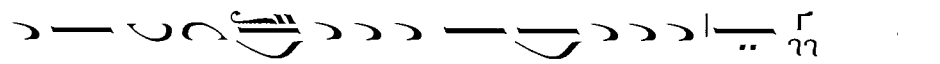


 Προ σδε ξαι την δε η σιν η μων ο κα θη με νος εκ


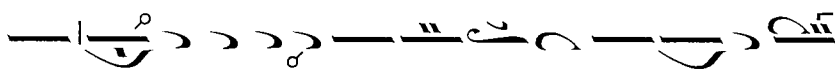
 δε ξι ων του Πα τρος και ε λε η σον η μας




 Ευ λο γη τος ει Κυ υ ρι ε ο Θε ος των Πα τε


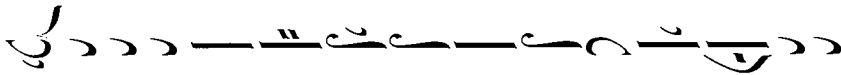
 ε ρων η μων και αι νε το ον και δε δο ξα σμε ε ε


 νον το ο νο μα σου εις τους αι ω ω νας Α μην



 Πα ρα τει νον το ε λε ος σου τοις γι νω σκου σι


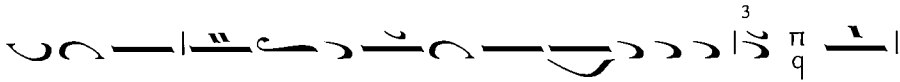
 ι σε



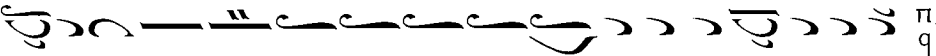
Α γι ος ο Θε ος α γι ος ι σχυ ρος α γι ος



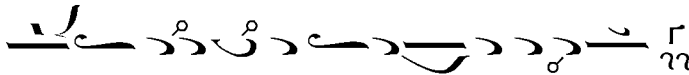
α θα να τος ε λε η σον η μας



Δο ξα Πα τρι και Υι ω και α γι ω Πνευμα τι Και

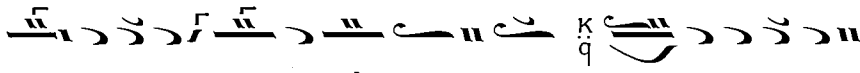


νυν και α ει και εις τους αι ω νας των αι ω νων α μην

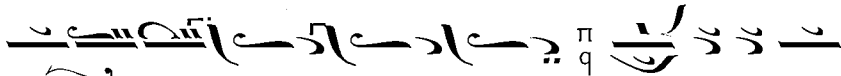


Α γι ος α θα να τος ε λε η σον η μας

Ασματικόν Γ η η χ



Α α γι ος ο ο θε ο ο ος α α α γι ο ος



ι ι σχυ υ υ υ υ ρο ος α γι ος α



θα α να α α α το ος ε λε η η σο ο ο ο

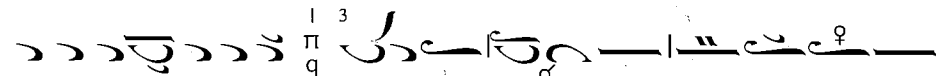


ον η μα α α α α α α ας

Απολυτίκιον

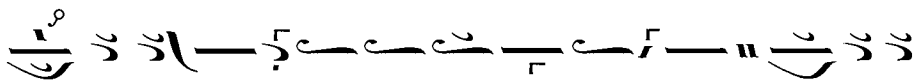


Ευ φραι νε σθω τα ου ρα νι α α γα λ λι α



σθωτα ε πι γει ει α ο τι ε ποι η σε κρα τος εν βρα

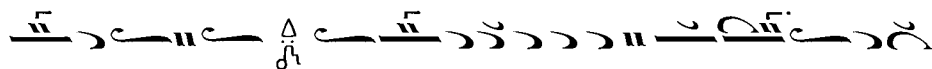
Εις τους Αίνους



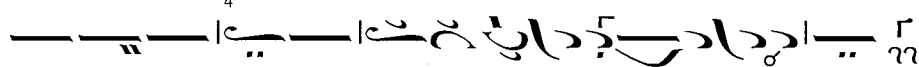
Πα σα πνο η η αι νε σα α α α τω ω τον Κυ ρι



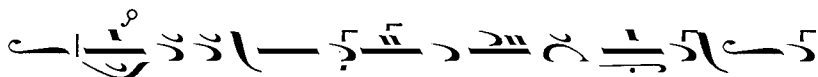
ο ον αι νει τε τον Κυ υ ρι ι ον εκ τω ω ων ου



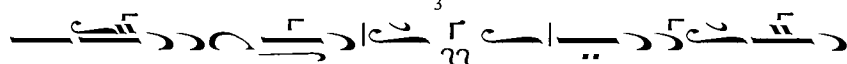
ρα α νω ω ων αι νει ει τε α αυ το ον εν τοι οις υ



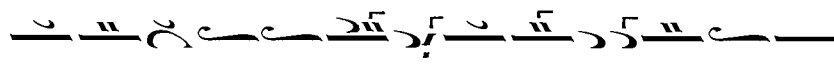
ψι ι ι ς οις σοι πρε πει υ μνο ος τω ω Θε ε ω



Αι νει τε αυ το ον πα αν τες οι α αγ γε ε



ε λοι οι α α αυ του αι νει ει ει τε α αυ

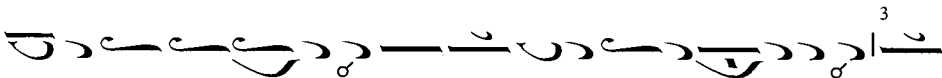


τον πασαι αι δυ να α μεις α α αυ του ου σοι

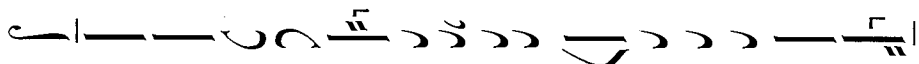


πρε πει υ μνο ος τω ω Θε ε ω

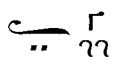
Δοξολογία Μανουήλ Πρωτοψάλτου Γ x



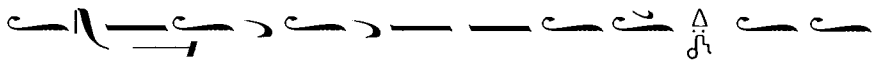
Δοξα σοι τω δειξαν τι το φως δοξα εν υ ψι ις οις Θε ω



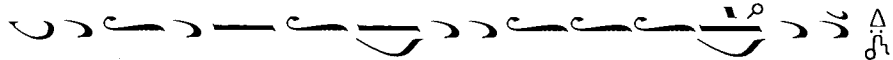
και ε πι γης ει ρη η νη εν αν θρω ποις ευ δο κι ι



α



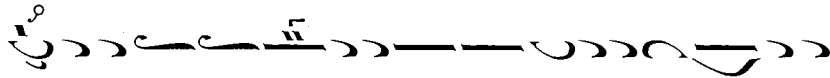
Υ μνου ουμεν σε ευ λο γου μεν σε προ σκυ



νου μεν σε δο ξο λο γου μεν σε ευ χα ρι στου μεν σοι



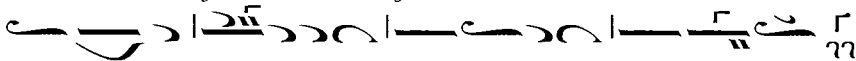
δι α την με γα αλην σου δο ο ξαν



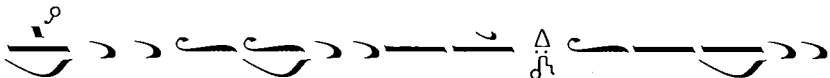
Κυρι ε Βα σι λε ευ ε που ρα νι ε Θε ε ε Πα



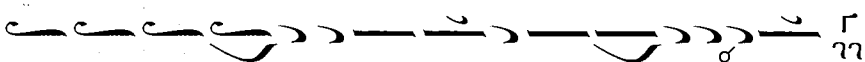
τερ παντο κρα α τωρ Κυ ρι ε Υι ε μο νο γε νες Ι



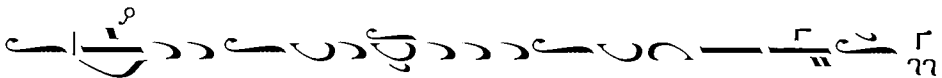
η σου Χρι στε ε και α γι ον Πνε ευ μα



Προ σδε ξαι την Δε η σιν η μων ο κα θη με νος



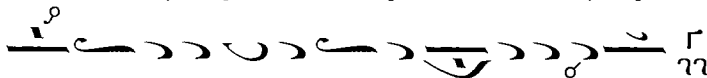
εκ δε ξι ω ων του Πα τρος και ε λε η σον η μας



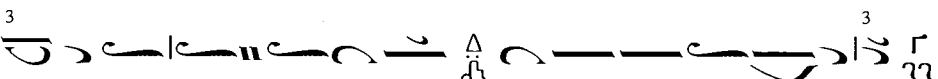
Πα ρα τεινον το ε λε ος σου τοις γι νω σκου σι ι σε



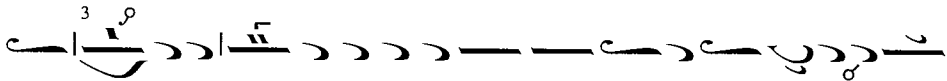
Α α γι ος ο Θε ος Α α γι ος ι σχυ ρος



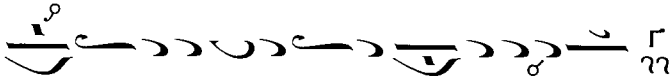
Α γι ος α θα να τος ε λε η σον η μας



Δο ξα Πα τρι ι και Υι ω και Α γι ω Πνευμα τι

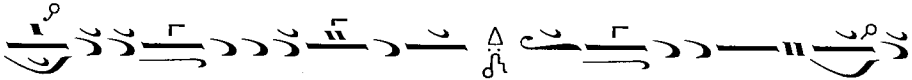


Και νυν και α ει ει και εις τους αι ω νας των αι ω νων α μην

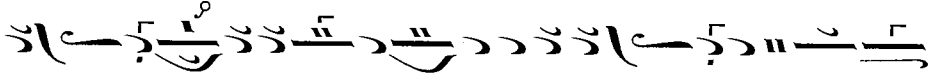


Α γι ος α θα να τος ε λε η σον η μας

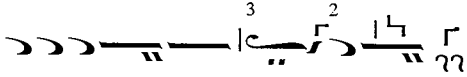
Ασματικόν. Γ Γ̄ x



Α γι ο ο ο ος ο Θε ε ος Α α α α γι ι ος ι

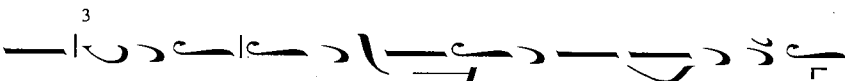


σχυ ρο ος Α γι ος α α θα να α τος ε λε ε η η σο ο

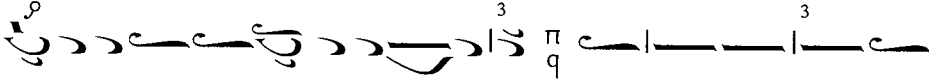


ο ον η η η μα α α ας

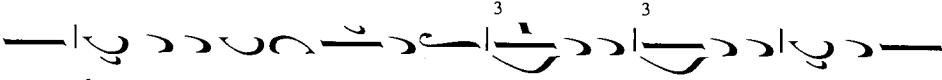
Απολυτίκιον. Γ Γ̄



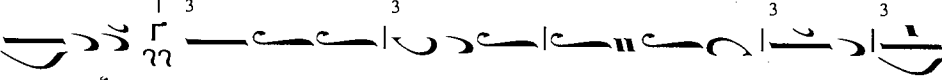
Κα τε λυ σας των Σταυ ρω ω σου τον θα να τον η



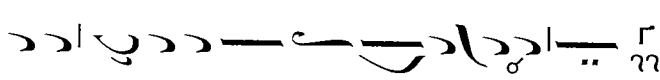
νε ω ξας τω λη στη τον πα ρα δει σον των Μυ ρο φο ρων



τον θρη νον με τε βα λες και τοις σοις Α πο σο λοις κη ρυ ττειν ε



πε τα ξας ο τι α νε σης Χρι στε ε ο Θε ος πα ρε

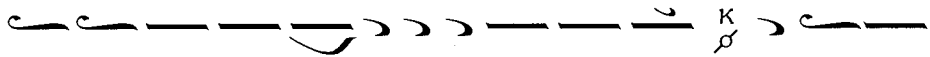


χων τω κοσμω το με γα ε ε λε ε ος




ΗΧΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟΣ

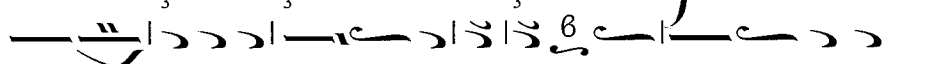
Ωδή Θ' Η Τιμιωτέρα. $\beta \quad \chi^{\Gamma}$




 Την τι μι ω τε εραν των Χε ρου βιμ και εν δο



 ξο τε ραν α συγ κρι ι τως των Σε ρα φειμ την α δι

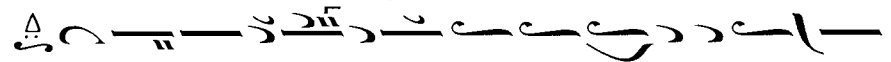


 α φθο ρως Θε ον λο γον τε κου σαν την ον τως Θε ο

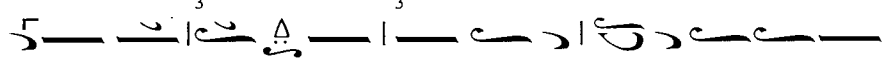


 το κον σε ε με γα λυ νο μεν

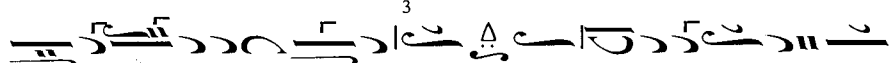
Εις τους Αίνους.



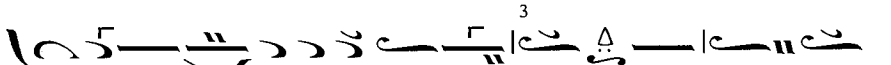
 Πα α α σα πνο ο η αι νε σα α τω τον Κυ




 υ υ ρι ον αι νει τε τον Κυ ρι ον εκ τω




 ω ων ου ου ρα α α νων αι νει ει ει τε α αυ τον



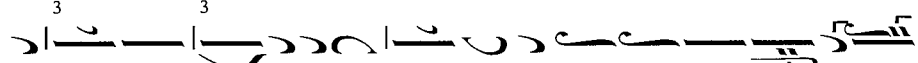
 ε ε εν τοι οι οις υ ψι ι στοις σοι πρε ε πει



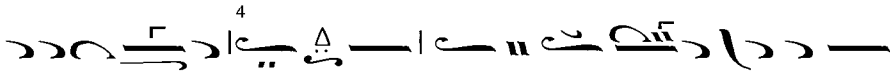
 υ υ μνος τω ω ω Θε ε ε ω



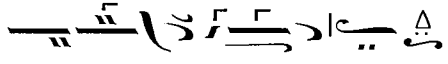
 Αι νει τε α αυ το ον πα αν τες οι Αγ γε ε λοι α



 αυ του αι νει τε αυ τον πασαι αι δυ να α α μει



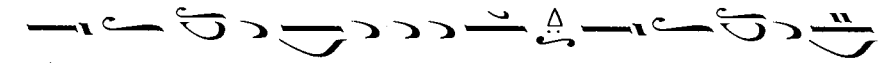
 εις α α αυ του σοι πρε ε πει υ υ μνο ος τω




 ω ω Θε ε ε ε ω

Δοξολογία Ιωάννου Καββάδα [+1899]

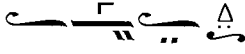
—
Ἦχος Β΄. Δι



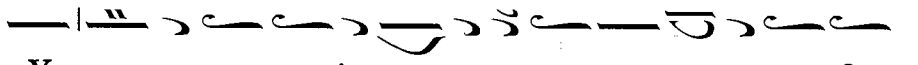
 Δο ξα σοι τω δει ξαν τι το φως δο ξα εν υ ψι




 ροις Θε ω και ε πι γης ει ρη η νη εν αν θρω ποις ευ δο



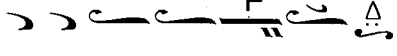
 κι ι α



 Υ μνου μεν σε ευ λο γου μεν σε προ σκυ νου μεν σε δο



 ξο λο γου μεν σε ευ χα ρι στου μεν σοι δι α την με γα



 α λην σου δο ο ξαν



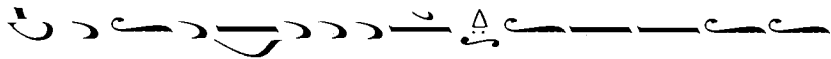
 Κυ ρι ε Βα σι λευ ε που ρα νι ε Θε ε ε Πα



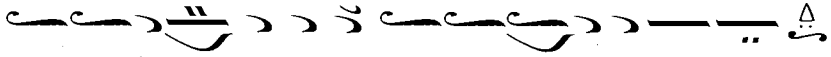
 τερ παν το κρα α τορ Κυ ρι ε Υι ε μο νο γε νες



 Ι η σου Χρι στε και α α γι ον Πνε ευ μα



Προ σδε ξαι την δε η σιν η μων ο κα θη με νος

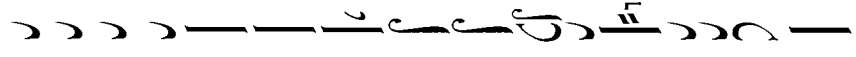


εκ δε ξι ων του Πα τρος και ε λε η σον η μας

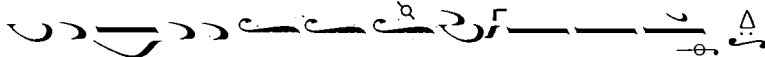
3



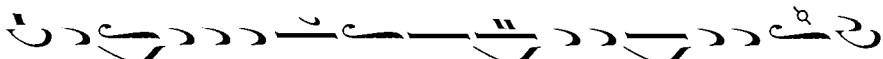
Ευ λο γη τος ει Κυρι ε ο Θε ος των Πα τε



ρων η μων και αι νε τον και δε δο ξα σμε ε νον το



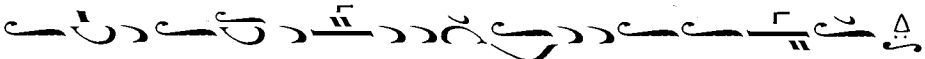
ο νο μα α σου εις τους αι ω ω νας α μην



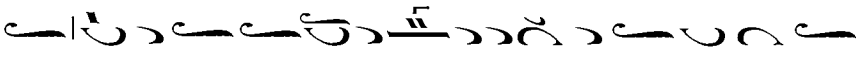
Κυρι ε κα τα φυ γη ε γε νη θης η μιν εν γε νε α



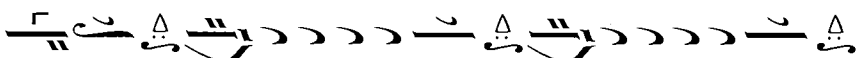
και γε νε α ε γω ει πα Κυρι ε ε λε η σο ο



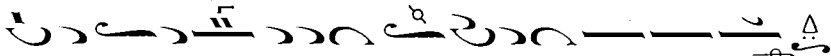
με ι α σαι την ψυ χη ην μου ο τι η μαρ το ον σοι



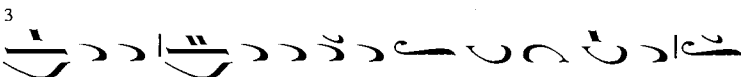
Πα ρα τει νον το ε λε ο ος σου τοις γι νω σκου σι



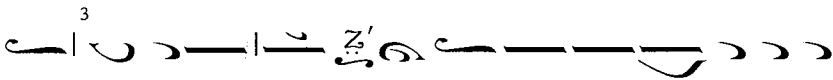
ι σε Α γι ος ο Θε ος Α γι ος ι σχυ ρος



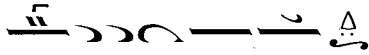
Α γι ος α θα να τος ε λε η σον η μας



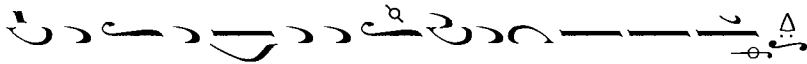
Δο ξα Πα τρι και Υι ω και Α γι ω πνευμα τι



Και νυν και α ει και εις τους αι ω νας των αι

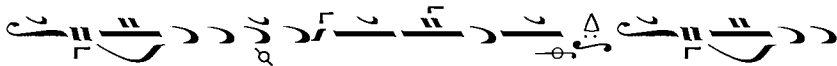


ω ω νων α μην

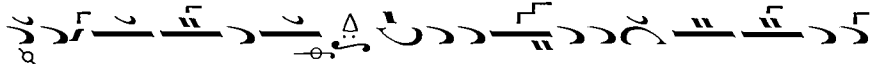


Α γι ος α θα να τος ε λε η σον η μας

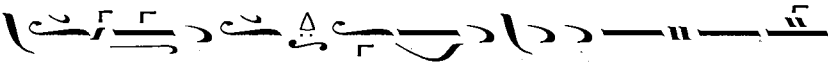
Ασματικόν. 7^η



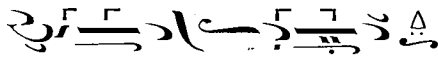
Α α α α γι ος ο Θε ε ος Α α α α α



γι ος ι σχυ υ ρος Α γι ο ο ος α θα α α α

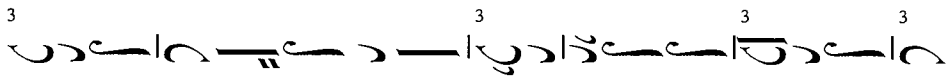


να α α α τος ε λε ε η η σο ο ο ον

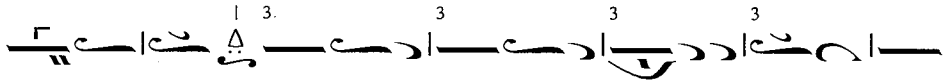


η η η η μα α α ας

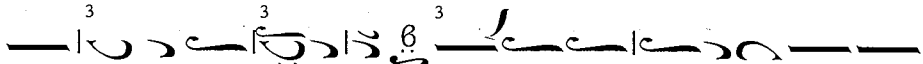
Απολυτίκιον.



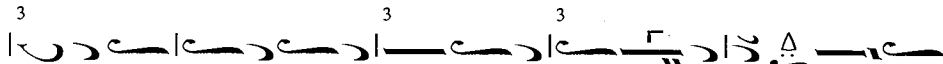
Ο τε κα τη ηλ θες προς τον θα να τον η ζω η η α θα



α να τος το τε τον Α δην ε νε εκρω σας τη α



σπρα πη της Θε ο τη τος ο τε δε και τους τε θνε



ω τοις εκ των κα τα χθο νι ων α νε ε ρη σας πασαι

αι Δυ να μεις των ε που ρα νι ων ε κραυ γα ζον Ζω ο
 δο τα Χρι σε ο Θε ος η μων δο ο ο ξα σοι



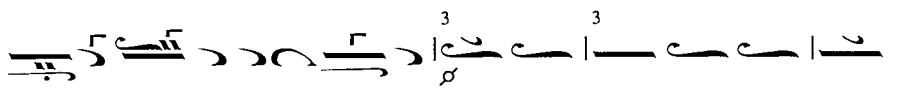
ΗΧΟΣ ΠΛΑΓΙΟΣ ΤΟΥ ΔΕΥΤΕΡΟΥ

Ωδή Θ' Η Τιμιωτέρα. Δ x


Την τι μι ω τε ε ραν των Χε ρου βιμ και εν δο
 ξο τε ραν α συγ κρι τως των Σε ρα φειμ την α δι α
 φθο ο ο ρως Θε ον Λο γο ον τε κου σαν την ο ον τως
 Θε ο το κον σε με γα λυ νο ο με εν

Εις τους Αίνους.

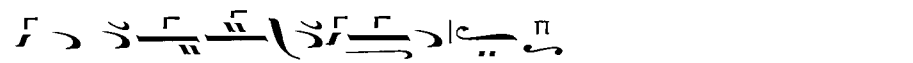
Πα α α σα πνο ο η αι νε σα α τω ω ω τον Κυ υ
 ρι ι ι ον αι νει τε τον Κυ ρι ον εκ τω



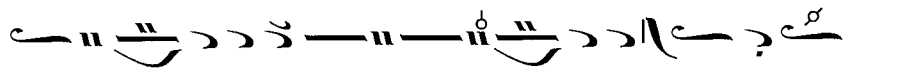
 ω ων ου ου ρα α α νων αι νει τε αυ τον



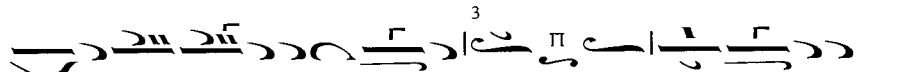
 ε ε εν τοι οι οις υ υ ψι ι ι στοις σοι πρε πει υ



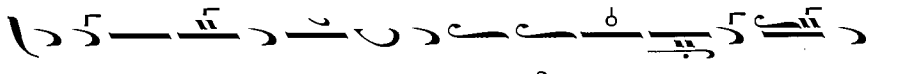
 υμνος τω ω ω Θε ε ε ω



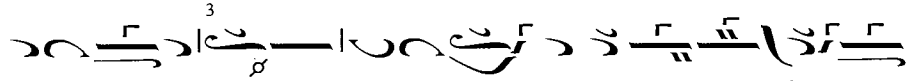
 Αι αι νει ει ει τε α αυ το ον πα α αν τε ες οι




 α αγ γε λιοι α α αυ του αι νει ει ει ει



 τε ε ε α αυ τον πασαι αι δυ να α α μει εις

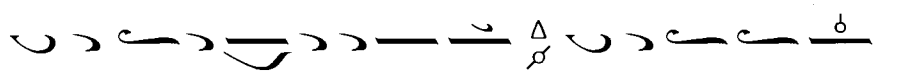


 α α αυ του σοι πρε πει υ υ μνος τω ω ω Θε ε ε

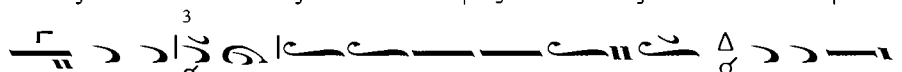


 ε ω


Δοξολογία Μανουήλ Πρωτοψάλτου π x



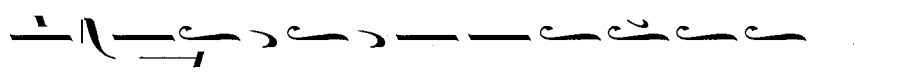
 Δο ξα σοι τω δει ξαν τι το φως δο ξα εν υ ψι




 ι σοις Θε ω και ε πι γης ει ρη η νη εν αν θρω



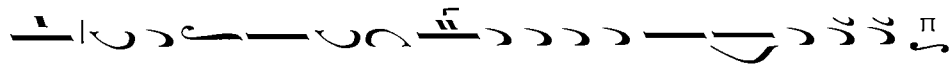
 ποις ευ δο κι α




 Υ μνου ου μεν σε ευ λο γου μεν σε προ σκυ



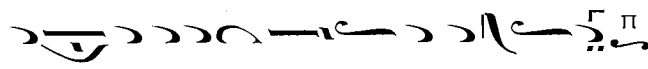
 ον με ι ασαι την ψυ χη ην μου ο τι η μαρ τον σοι




 Πα ρα τει νον το ε λε ο ος σδ δ τοις γι νω σκδ σι σε

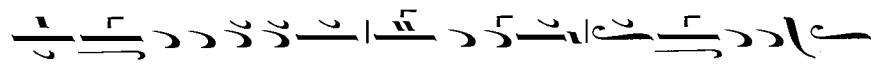


 Α γι ος ο Θε ος Α α γι ος Ι σχυ ρος Α γι ος

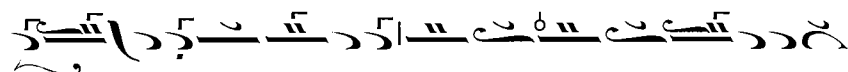


 Α θα να τος ε λε η σον η μα ας

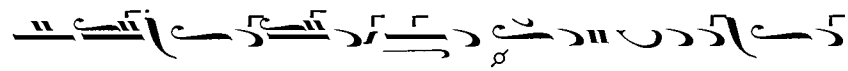
Ασματος. 



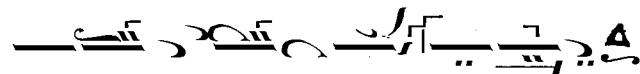
 Α α α γι ος ο Θε ε ε ος Α α α γι




 ι ι οος Ι σχυ υυ ρο ος Α γι ο ος Α

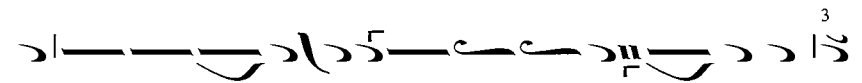


 θα α α α να α α α τος εε λε εε η η

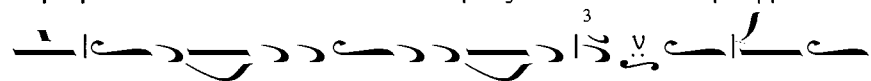


 η σο ον η η μα α α α ας

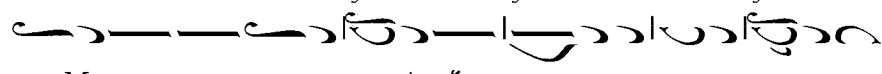
Απολυτίκιον 



 Αγ γε λι και Δυ να α α μεις ε πι ι το μνη μα σου



 και οι φυ λασ σοντες α πε νε κρω θη σαν και ι στα



 το Μα ρι α εν τω τα φω ζη του σα το αχρα ντον σου

Σω μα ε σκυ λευ σας τον Α δην μη πει ρα σθεις υπαιτου
 υ πην τη σας τη Παρ θε νω δω ρου με νος την ζω ην ο
 Α να στας εκτων νε κρων Κυ ρι ε δο ξα α σοι οι





ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

ΠΡΟΣΟΜΟΙΑ ή ΠΡΟΛΟΓΟΙ



αρατίθενται για την καλλίτερη γνώση των ήχων, προσόμοια στιχηρά με ισοκράτημα. Έχουν ληφθεί από τον τρίτο μουσικό Πανδέκτη, έκδοση «ΖΩΗΣ», και προσαρμόστηκαν στην σημερινή αισθητική, χωρίς ασφαλώς να αλλοιωθεί η κλασική μουσική δομή του προσομοίου.

ΠΡΟΣΟΜΟΙΑ ΣΤΙΧΗΡΑ

ΗΧΟΣ ΠΡΩΤΟΣ Πα $\underline{\quad}$ \bar{x}

Μ Πα 3 3 3 π q
 των ου ρα νι ων ταγ μα α των το α γα λι α μα
 Μ Πα 3 3 3 π q
 των ε πι γης αν θρω πων κρα ται α προστα σι α α
 Πα
 χραντε Παρ θε νε σω ω σον η μας τῆς εις σε ε κατα φευ γον
 3 π q
 τας ο τι εν σοι τας ελ πι ι δας με τα θε ον
 π q
 θε ο το κε α νε θε ε με ε θα

Πα $\underline{\quad}$

Πα
 Πα νευ φη μοι μαρ τυ ρες η μας ουχ η γη κα τε κρυ ψεν
 Μ
 αλ λου ρα νο ος υ πε δε ξα το η νοι γη σαν η

Πα

μιν πα ρα δει σου πυ υ λαι και εν τος γε νο με νοι του

ξυ λου της ζω ης α πο λου ε τε Χρι στω πρεσβευ σα τε

δω ρη θη η ναι αι ταις ψυ χαις η μων την ει

ρη νην και το με γα ε ε λε ε ος

Πα

Πα

Ω του πα ρα δο ξου θαυ μα τος η πη γη η τη ζω

ης εν μνη μει ω τι θε ται και κλι ι μαξ προς ου ρα

νον ο τα φος γι ι νε ε ται ευ φραι αι νου Γεσθη μα


νη της θε ο του κου το α α γι ον τε με νος

βο η η σω μεν οι πι στοι τον Γα βρι ηλ κε κτη

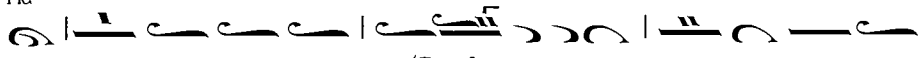
με ε ε νοι Τα ξι α ρχον Κε χα ρι τω

με νη χαι αι αι ρε με τα σου ο Κυ ρι ος ο πα

ρε χων τω κο ο σμω δι α σου το με γα ε ε λε ε ος

Πα 

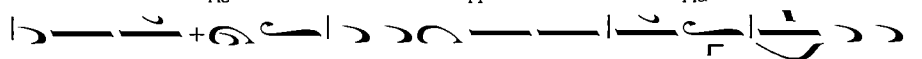
Πα



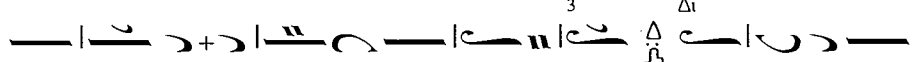
Νε φε λην σε φω το ος α ι δι ου Παρ θε



ε νε ο Προ φη η της ο νο μα σε εν σοι γαρ ως



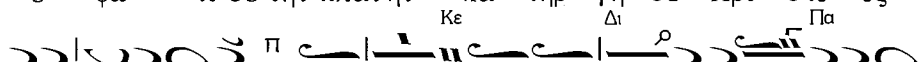
υ ε τος ε πι πο κον κα τας ο Λο γος του



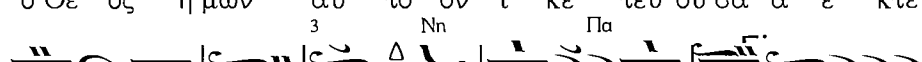
Πα τρος και εκ σου α να τει ει λας τον κο ο σμον



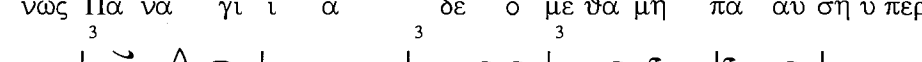
ε φω τι σε την πλανην κα τηρ γη σε Χρι στο ος



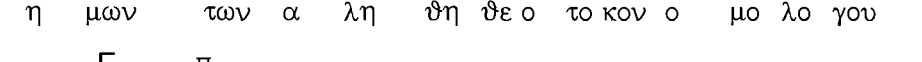
ο Θε ος η μων αυ το ον ι κε τευ ου σα α ε κτε



νωσ Πα να γι ι α δε ο με θα μη πα αυ ση υ περ

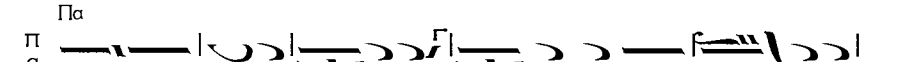


η μων των α λη θη θε ο το κον ο μο λο γου

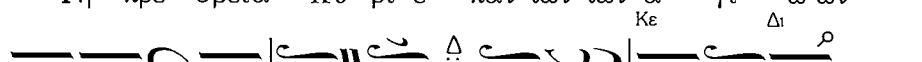


τω ων σε





Τη πρε σβεια Κυ ρι ε παν των των α γι ω ων

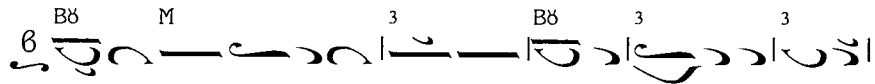


και της Θε ο το ο κου την σην ει ρη νην δος

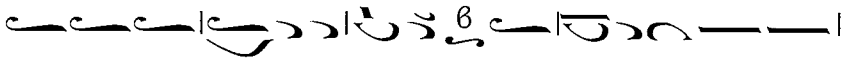


η μιν και ε λε η σον η μας ως μο ο νος οι κτιρ μων

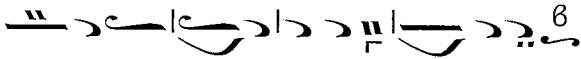
ΗΧΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟΣ Βου



Οι κος του Ευ φρα θα η πο λις η η α γι α



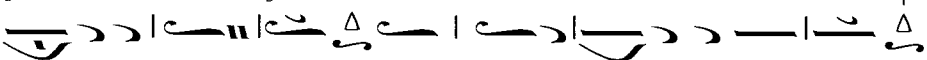
των προ φη τω ων η δο ξα ευ τρε πι σον τον



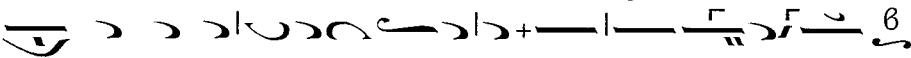
οι κον εν ω το θει ο ον τι κτε ται



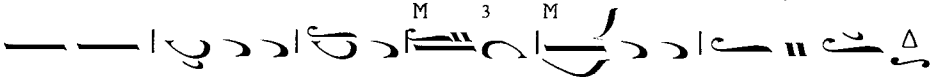
Ο ο τε εκ του ξυ λου σε νε κρον ο Α ρι μα



θει ας κα θει ει λε την των α πα αν των ζω ην



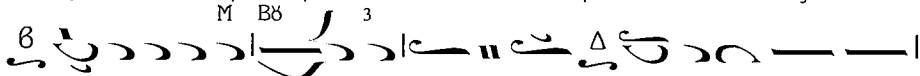
σμου ρνην και σιν δο νι σε Χρι στε ε νει ει λη σε



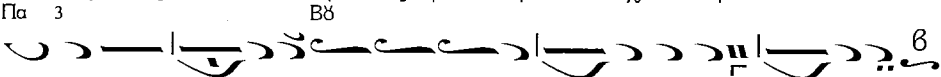
και τω πο θω ε πει γε ται καρ δι α και χει ει λη



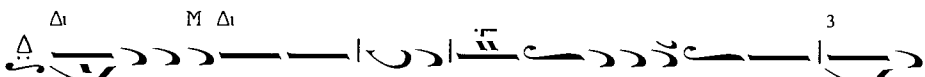
σω μα το α κη ρα τον σου πε ρι πτυ υ ξα σθαι



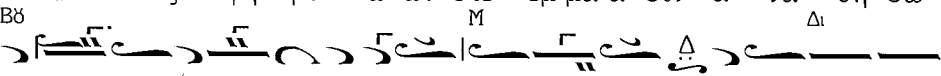
ο μω ως συ στελ λο με νος φο ο βω χαι ρων α νε



κραυ γα ζε δο ο ξα τη συγ κα τα βα σει σου φι ι λαν θρω πε



Ποι οι οις ευ φη μι ω ων στε εμ μα α σιν α να δη σω



μεν Πε ε τρο ο ο ο ον και Παυ αυ λον τους δι η ρη

3

με νους τοις σω μα α σι και η νω με ε ε ε νους τω Πνευ
 ευ μα α α τι τους θε ο κη ρυ υ κων
 πρω ω ω το στα α τας τον μεν ως το Α πο
 στο ο λω ων προ ε ξα α αρ χο ο ο ον τα τον
 δε ως υ περ τους αλ λου ους κο πι α α α σα α α
 αν τα του τους γαρ ο ον τω ω ως α ξι ι ως
 α θα να του ου δο ο ο ξης δι α δη η μα
 σι στε φα νοις Χρι στο ος ο θε ο ο ος η
 η η η η μων ο ε ε χων το με ε γα α
 ε ε ε λε ε ε ος

ΗΧΟΣ ΤΡΙΤΟΣ Γ

Με γα λη των μαρ τυ ρων σου Χρι στε η δυ να μις εν
 μνη ματι γαρ κειν ται και πνευ μα τα δι ω ω κου ου σι και

κα τήρ γη σαν εχ³ θρου την ε ε ξου³ σι ι ι αν^M τη πι

στει της Τρι^M α^{Γα} δος α γω³ νι σα με νοι υ περ^{Γα} της ε

ευ σε βει^{Γη} ας ταυ ρο φα^ο νως Μω υ ση ης εν τω ο^{Γα}

ρει χει ρας εκ³ τει νας εις υ ψος τον Α^{Γα} μα λη ηκ ε

τρο που ου το³ συ δε Σω τηρ τας πα³ λα α μας α πλω σας

εν τω σταυ ρω τω ω τι μι ω^{Κη} ε νηγ³ κα λι σω με σω

σας της δου λει³ ας του εχ θρου και ε δω κας μοι ση³ μει ω σιν

ζω^Μ ης α πο³ το ο ξου φυ γειν των ε ναν³ τι ι ω ν μου

ε ξε^{Πη} λου τον λα ον σου εκ χει ρος των εχ θρω ν

σου φι^{Γη} λα αν θρω ω πε

Ε^Μ σπε ρι νον υ μνον προσ^{Πα} φε ρο μεν σοι Χρι στε με

τα^{Κε} θυ μι α μα τος και ω δων πνευμα τι κων^Μ ε λε ησον

Σω τη ηρ τας ψυ^{Γη} χα ας η η μων

ΗΧΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟΣ Βου χ^Γ

M Πα 3 Bδ 3

Ως γεν ναι ον εν μαρ τυ σιν α θλο φο ρε Γε ωρ

β χ

γι ε συ νελ θον τες ση η με ρον ευ φη μου μεν σε

M 3 Πα 3 M Bδ

ο τι τον δρο μον τε τε λε κας την πι ι στην τε τη

ρη κας και ε δε ξω εκ θε ου τον της νι ι κης σου

β χ

στε φα νον ον ι κε τευ ε εκ φθο ρα ας και κιν

M Δι M

δυ νων λυ τρω θη ναι τους εν πι στει εκ τε λουν τας την

β χ

α ει σε ε βα στον μνη μην σου

Πα M Bδ

Ε δω κας ση μει ω σιν τοις φο βου με νοις σε Κυ ρι ε

Bδ 3

τον Σταυ ρον σδ τον τι μι ον εν ω ε θρι αμ βευ σας τας αρ

β χ

χας του σκο τους και τας ε ξου σι ι ας και ε πα

Πα M

νη γα γες η μας εις την αρ χαι αι αν μα κα ρι

β χ

ο τη τα δι ο σδ την φι λαν θρω πον οι κο νο

B♭ 3
 μι αν δο ξα ζο μεν Ι η σϑ ϑ παν το δυ να με

ο Σω τη ηρ των ψυ χων ημων

B♭ 3 M B♭
 Ο εξ υ ψι ι στϑ κλη θεις ϑκ απ αν θρω πων ο

τε το ε πι γει ον σκο τος η μαυ ρω σε τϑς ο φθαλ

μϑς τϑς τϑ σω μα τος της α σε βει ας δη μο σι

ε ευ ον την σκυ θρω πο τη τα το τε το ου ρα

νι ον φως πε ρι η στρα ψε της δι α νοι ας τα ο

μα τα της ευ σε βει ας α να κα λυ πτων την ω ραι

ο τη τα ο θεν ε πε ε ε γνωσ τον ε ξα γον τα φως

εκ σκο τους Χρι στον τον Θε ον η μων ον ι κε

τευε σω ω ωσαι και φω τι σαι τας ψυ χας ημων

Πα 3 B♭

Η θε λον δα κρυ σιν ε ξα λυ ψαι των ε μων πται

σμα των Κυ υ ρι ε το χει ρο γρα φον και το υ πο λοι
 πον της ζω ης μου δι α με τα νοι οι ας ευ α
 ρε στησαι σοι αλ λο ε χθρος α πα τα με και πο λε
 μει την ψυ χην μου Κυ ρι ι ε πριν εις τε λος α πο ο λω
 μαι σω σον με

ΗΧΟΣ ΠΛΑΓΙΟΣ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ

 Και ροις α σκη τι κων α λη θως α γω νι σμα των το
 ευ ω δες κει μη λι ον Σταυ ρον γαρ επ ω μων α
 ρας και τω Δε σπο τη Χρι στω σε αυ τον πα μα καρ
 α να θε με νος σαρ κο ος κα τε πα τη σας το χα
 μαι ζη λον φρο νη μα ταις α ρε ταις δε την ψυ
 χην κα τε λαμ πρυν ας και προς εν θε ον α νε
 πτε ε ρω σας ε ρω τα ο θεν την Πα να γι αν σου

Δι Πα | 3 Δι
 κυ κλου ουντες πα νευ φη με λαρ να κα σαβ βα τη ης

κει M K q
 θει ει ει ας φι λαν θρω πι ας αι του με θα τυ

Πα K q
 χειν ταις πρε σβει ει αις και τω κο σμω δω ρη θη η

K q
 ναι το με γα ε λε ος

M Ke M
 Κυ ρι ε α μαρ τα νων ου παυ ο μαι φι λαν θρω

κει
 πι ας α ξι ου ου με νος ου γι νω σκω νι κη

M
 σον μου την πω ρω σιν μο νε α γα θε και ε λε η σο

K q Π q
 ο ο ον με

M Ke M
 Ο σι ε Πα τερ θε ο φο ρε Θε ο δο σι ι ε

3 M Δ δ
 με γα λω σ η γω νι σω εν τη προσ και αι ρω ζω η

Πα Π q
 εν υ μνοις και νη στει αις και α α γρυ πνι ι ι αις

M 3 Δι K q
 τυ πος γε νο με νος των σων φοι τη των νυν δε συ γχο

Πα M Π q
 ρε ευ εις με τα των α α σω μα α α των Χρι στον



 α _M παυ στωσ δο ξο λο γων ^{Δι} τον εκ Θε ³ ου θε ον λο γον



 και λυ τρω την τον υ πο κλι ι να α αν τα



 την κα α ραν τω ω Προδρο ο ομω και α γι



 α σα αν τα τη ην φυ υ υ σιν των υ δα α α των



 αυ τον ι ^{Δι} κε τευ ε αυ ^{Pa} τον δυ σω ω πει Ο ^{Ke} σι ι ι

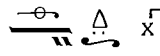



 ε _M δω ρη ^{Pa} θη η ναι τη ^{Δι} Εκ κλη η ^{Δι} σι ι ι α



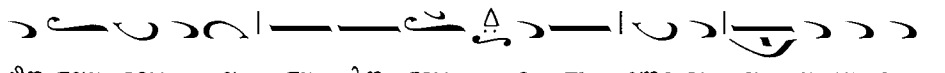
 ο μο νοι αν ει ρη νην και με ε γα ε ε ε λε ος

ΗΧΟΣ ΠΛΑΓΙΟΣ ΤΟΥ ΔΕΥΤΕΡΟΥ

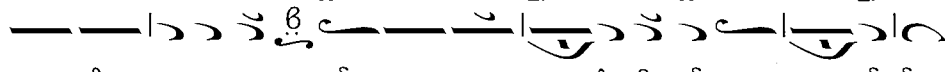




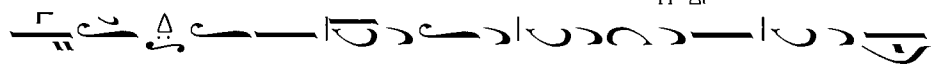
 Ο λην α πο θε με νοι εν ου ^{Δι} ρα νοις την ελ πι δα



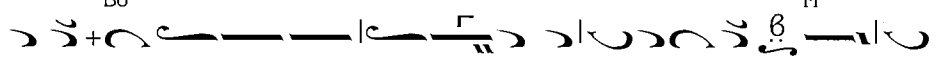
 θη σαυ ρον α ^M συ λη τον ^{Δι} ε πι γησ οι ^M α α γι οι ^{Δι}



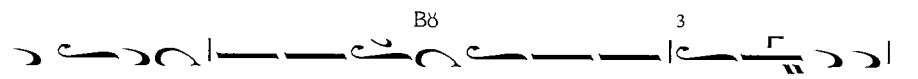
 ε ^{Bb} θη σαυ ρι σαν ^M δω ρε αν ^{Δι} ε λα βον δω ρε ^M αν δι δου ^{Δι}



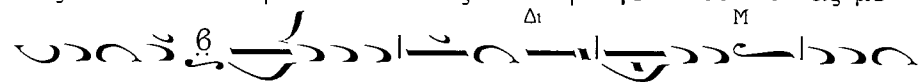
 ου ^{Bb} σι τοις νο σου σι τα ι α ^M μα τα χρυ στον η αρ



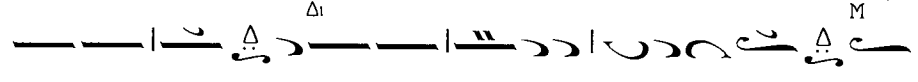
 γυ ρον ευ αγ γε λι ^M κω ως ουκ ε κτη σαν το ^{Bb} αν θρω



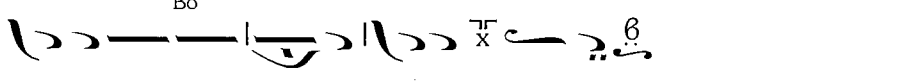
 ποις τε και κτη νε σι τας ευ ερ γε σι ι ας με



 τε δω καν ι να δι α παν των υ πη κο οι γε νο με




 νοι Χρι στω εν παρ ρη σι α πρε σβευ ω σιν υ

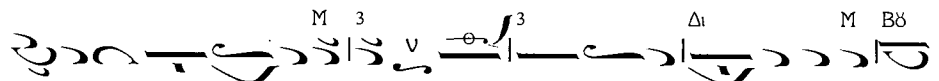


 πε ρ των ψυ χω ων η η μω ων

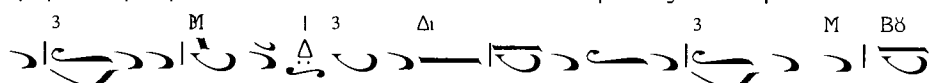
— Δ x



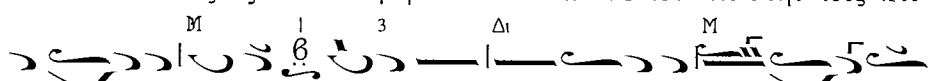
 Εκ γα στρος ε τε χθης προ ε ω σφο ρου εκ Πα τρος α



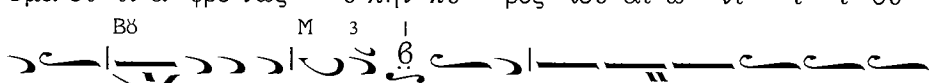
 μη τωρ προ των αι ω νων καν Α ρει ος κτι σμα σε και ου



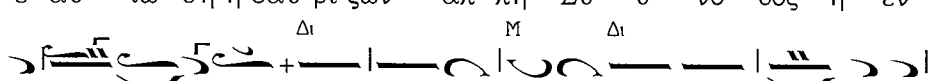
 θε ο ον δο ξα ζει τολ μη συ να πτων σε τον κτι στην τοις κτι



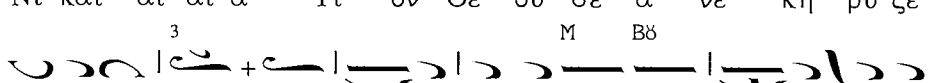
 σμα σι ιν α φρο νως υ λην πυ ρος του αι ω νι ι ι ου



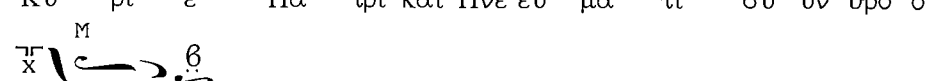
 ε αυ τω θη η σαυ ρι ζων αλ λη Συ υ νο δος η εν



 Νι και αι αι α Υι ον Θε ου σε α νε κη ρυ ξε



 Κυ ρι ε Πα τρι και Πνε ευ μα τι συ υν θρο ο



 νο ον

M

Αι Αγ γε λι και προ πο ρε ευ σθε δυ να μεις οι
 εν Βη θλε εμ ε τοι μα σα τε την φα τνην ο λο γος γα αρ γεν
 να ται η σο φι ι ι α προ ερ χε ται δε χου α σπα
 σμον η Ε εκ κλη σι α εις την χα ραν της Θε ε ο το κου λα
 οι ει πω μεν ευ λο γη με νος ο ελ θων θε ο
 ος η μων δο ο ξα α σοι οι




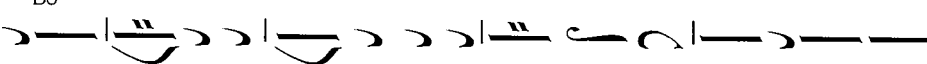


Δι M B8

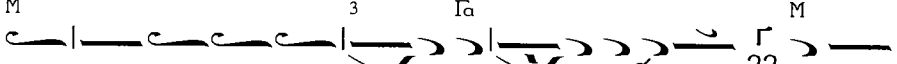
Τρι η με ρος α νε σης Χρι στε εκ τα φθ κα θως γε γρα
 πται συ νε γει ει ρας τον προ πα το ρα η μων δι ι ο
 σε και δο ξα ζει το γε νος τω ων αν θρω πων και α
 νυ μνει σθ την Α να α ρα α σι ιν

M B8

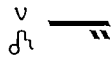
Με τα νοι αν ου κε κτημαι αλ λου δε πα λιν δα κρυ
 α δι α του ου το ι κε τευ ω σε Χρι στε προ ο

^{B♭}  ^{B♭} ³
 τε λους ε πι στρε ε ψαι και δου ναι μοι κα τα νυ ξιν ο
^M  ^β ^Δ
 πως ρυ σθη η σω μαι της κο λα α σε ε ως
^M  ^{B♭} ^M ^{B♭}
 Αρ χαγ γε λι κως α νυ μνη σω μεν πι στοι την ου ρα α
^M ^{B♭} ^M ^{B♭}
 νι ον πα στα δα και που λην σφρα γι σθει σαν α λη θως χαι
^{B♭} 
 ρε δι ης α νε βλα στη σεν η μιν ο σω τηρ ο των α
^M ^{B♭} ^β
 παν των Χρι στος ο ζω ο δο της και θε ος κα τα α α
^M ^{B♭} ³ ³ ^β
 βα λε Δε σπο τα τους α θε ους τυ ραν νους εχ θρους η μων
^{Δι} ^{B♭} ^M ^β
 τη χει ρι σου α χραν τε η ελ πις Χρι στι α νω ων

ΗΧΟΣ ΒΑΡΥΣ ^Γ
_{γγ}

^M  ³ ^{Γα} ^M
 Ουκ ε τι κω λυ ο με θα ξυ υ λδ ζω ης την ελ
^M ³ ^{Γα}
 πι δα ε χον τεσ τδ ς αυ ρδ σδ Κυ ρι ε δο ο
^Γ
^{γγ}
 ξα α σοι

ΗΧΟΣ ΠΛΑΓΙΟΣ ΤΟΥ ΤΕΤΑΡΤΟΥ



Πα 3 Nη 3

Ω του πα ρα δο ξᾶ θαυ μα τος ω μν στη ρι δ φρι
 β χ Πα Δι Π q

κτου ο τη φυ υ σει α θα να τος πως εν ξυ λω κρε μα
 Πα Δ 3 Π q

ται πως θα να του νυ γενε ται πως κα τα κρι ι
 M 3 Nη Πα

νε ται ο α νευ θυ νος κρυ ψον το φως σου και φρι ξον Η λι ε
 Bδ Π q β χ Πα

βλε πων το τολ μη μα η Παρ θε νος ε λε γε εν τω
 Nη Δι Nη M

σταυ ρω βλε που σα κρε μα με νον Χρι στον ον ε ε τε ε
 v δ

κες

Nη 0 v δ

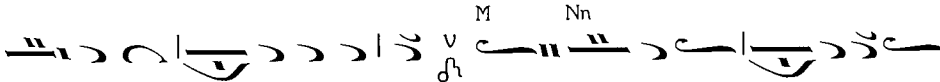
Τι υ μας κα λε ε ε σω μεν α γι οι Χε ρου βιμ ο
 Nη

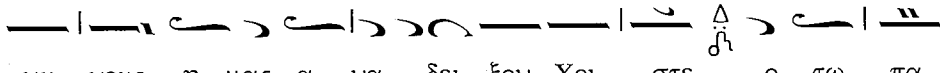
τι υ μιν ε πα νε παυ σα το Χρι στος Σε ρα φειμ ο
 v δ 3 Πα

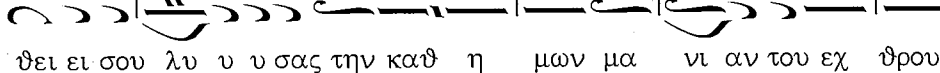
τι α πα αυ στως ε δο ξα σα τε αυ τον Αγ γε ε ε
 Nη 3 v δ

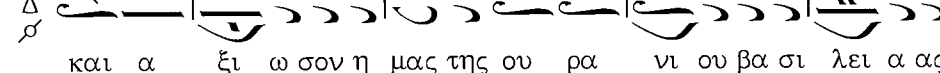
λους το γαρ σω μα α α πε στρα φη τε Δυ να α α μεις
 3 Bδ 0 v δ

ε νερ γει ει τε εν τοις θαυ μα σι πολ λα η μων


 πι στει σω ^Μ θεν τα τον λη στην ^{Nn} ου ου ου της α ^{Γα} φε σε ως κοι

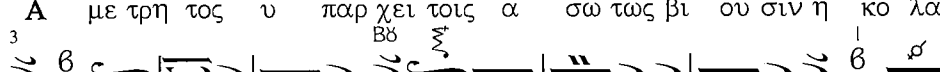

 νω νους ^{Γα} η μας α να ^{Nn} δει ξον Χρι στε ο τω πα

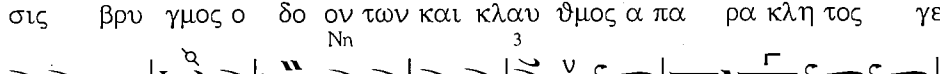

 θει ει σου λυ υ υ σας την καθ ^{Γα} η μων μα ^σ νι αν του εχ ^{Nn} θρου ^Μ

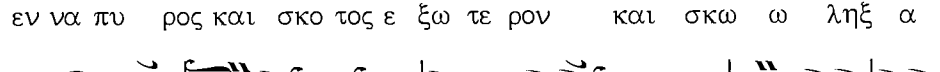

 και α ^Δ ξι ω σον η μας της ου ^σ ρα ^Δ νι ου βα σι λει α ας

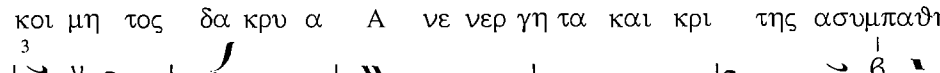

 σου

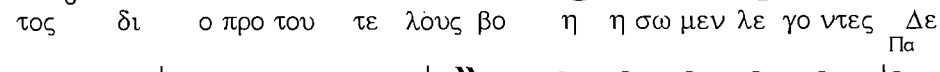

^{Nn}

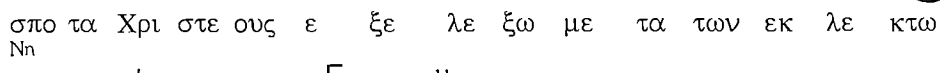

 Α με τρη τος υ ³ παρ χει τοις α ^{Ββ} σω τως βι ου σιν η ^σ κο λα

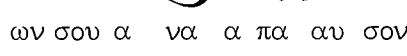

 σις ³ β ^σ ρυ γμος ο ^σ δο ^{Νη} ον των και κλαυ ³ θμος α πα ^σ ρα κλη τος γε

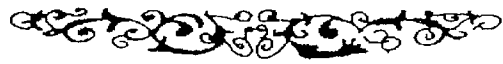

 εν να πυ ^σ ρος και σκο τος ε ³ ξω τε ρον ^{Νη} και σκω ω ληξ α


 κοι μη τος ³ δα κρυ α ^σ Α νε νερ γη τα και κρι ^σ της ασυμπαθη


 τος ³ δι ^{Νη} ο προ του τε λους βο ^σ η η σω μεν λε ^β γο ντες ^σ Δε


 σπο τα Χρι στε ους ε ^σ ξε λε ξω με τα των εκ λε κτω


 ων σου α ^{Νη} να α πα αυ σον



ΑΠΗΧΗΜΑΤΑ

Το απήχημα είναι ένα συστατικό των ήχων. Αποτελεί τη μελωδική γραμμή, που δείχνει την προετοιμασία, η οποία γίνεται για τον κάθε ήχο.

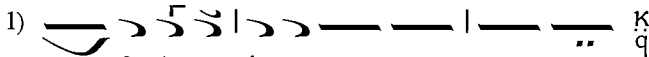
Το απήχημα λέγεται και ενήχημα. Σήμερα συνηθίζεται να ψάλλεται το συντομότερο απήχημα.

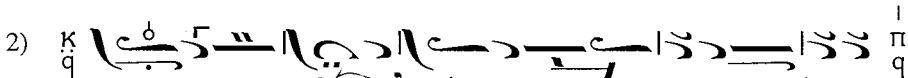
Τα σύντομα απηχήματα τα βλέπετε εκεί, όπου γίνεται λόγος ιδιαίτερα για τα συστατικά του κάθε ήχου.

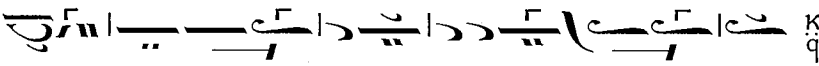
Θα ήταν παράλειψη όμως, να μην αναφέρουμε τα απηχήματα, που χρησιμοποιούσαν οι παλαιοί μουσικοδιδάσκαλοι, τα οποία έχουν ιδιαίτερη εκφραστικότητα και μελωδικότητα. Τα παλαιά απηχήματα δείχνουν με μεγαλύτερη έμφαση, απ'ότι τα σύντομα, τον ήχο που θα ψαλλεί η μελωδία.

Παρακάτω βλέπετε τα παλαιά απηχήματα των ήχων, όπως είναι γραμμένα στο Μέγα θεωρητικό του Χρυσάνθου.

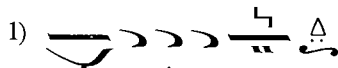
Ήχος $\frac{\zeta}{\eta}$ Πα

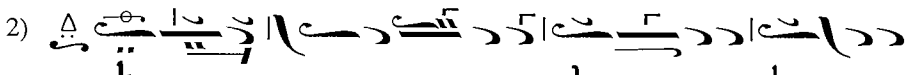
1) 
 Α λα λε α λιε ε ε ε ε ε ες

2) 
 Α α α λα α λιε ε ε ε ε α α α λιε ε


 ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ες

Ήχος $\frac{\theta}{\iota}$ Δι

1) 
 λιε α λιε ε ες

2) 
 λιε ε ε α α α α α λα α α α λιε ε ε

ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ες

3) Δ Δ
 λε α λες

Ήχος $\frac{3}{4}$ Γα

1) $\frac{v}{\delta\lambda}$ $\frac{\Gamma}{\gamma\gamma}$
 λα α λα

2) $\frac{v}{\delta\lambda}$ $\frac{\Gamma}{\gamma\gamma}$
 λα α λα α λα α α α

Ήχος $\frac{4}{\delta\lambda}$ Δ^{α} Δι

1) $\frac{\Delta}{\delta\lambda}$ $\frac{\Delta}{\delta\lambda}$
 Α α α γι ι ι α α α α

2) $\frac{\Delta}{\delta\lambda}$ $\frac{\Delta}{\delta\lambda}$
 Α α α α α α α α α γι ι ι

$\frac{\Delta}{\delta\lambda}$
 ι ι ι ι η ι ι α γι α α α α α

$\frac{\Delta}{\delta\lambda}$
 α

3) $\frac{\Gamma}{\chi}$ $\tau\omicron\varsigma$ $\frac{\Gamma}{\gamma\gamma}$
 Λε ε ε ε ε ε λε ε ε ε ε

$\frac{\beta}{\chi}$
 ε γε ε το ος



ΠΑΡΑΙΝΕΣΕΙΣ

Καθένας που σπουδάζει Βυζαντινή Μουσική δεν είναι υποχρεωμένος να εξασκήσει το επάγγελμα του **Ιεροψάλτη**. Αν όμως βαδίσει μ' αυτή την προοπτική, δεν αρκεί η απλή διδασκαλία και η εκμάθησή της, ιδιαίτερα όπως διδάσκεται στα Ωδεία. Τα Ωδεία καταρτίζουν μουσικά και εγκυκλοπαιδικά τους σπουδαστές, δεν δημιουργούν Ιεροψάλτες. Ο υποψήφιος Ιεροψάλτης οφείλει από την αρχή της φοίτησής του να πλησιάσει ένα έμπειρο Ιεροψάλτη στο Ναό. Να ακούει και να παρακολουθεί τον Ψάλλοντα, μέχρις ότου αποκτήσει σταθερά μουσικά βιώματα. Να κάνει χρέη αναγνώστου. Να απαγγέλλει όλα τα προσόμοια, καθίσματα, εξαποστειλάρια, Τιμιωτέρας, και τους κανόνες. Να προσέχει και να συμπάλλει με την υπόδειξη του Ιεροψάλτη. Αφού μάθει να ψάλλει, να προσέξει πως θα στέκεται στο αναλόγιο, γιατί η στάση έχει μεγάλη σημασία για την απόδοση της Φωνής. Δεν επιτρέπονται κινήσεις, μορφασμοί, φλυαρίες, αλλά σοβαρότητα και ευσέβεια. Επίσης πρέπει να γνωρίζει καλά και να τηρεί το τυπικό της Εκκλησίας.

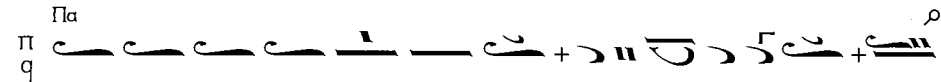
Γενικότερα ο Ιεροψάλτης αποτελεί σπουδαίο και βασικό παράγοντα για την διάδοση και προβολή της Βυζαντινής Μουσικής. Αυτός αποτελεί το βασικό φορέα της βυζαντινής μουσικολογικής παράδοσης, ενσαρκώνει στον εκκλησιαστικό χώρο τον πιστό εργάτη της ιδέας της Βυζαντινής Μουσικής και μάχεται στον ελεύθερο χρόνο για την επικράτησή της μέσα σ' ένα κλίμα πολλές φορές δυσμενές γι' αυτήν.

Αυτό είναι ένα σημείο που δεν πρέπει να ξεχνά ο υποψήφιος Ιεροψάλτης. Γιατί έχει επωμισθεί τή βαριά ευθύνη της διατήρησης και προβολής του μεγάλου θησαυρού που λέγεται **Βυζαντινή Μουσική**.

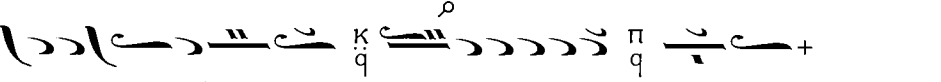
Είναι παρατηρημένο ότι όπου υπηρετούν ζηλωτές Ιεροψάλτες, γνώστες της θεωρίας και του πρακτικού μέρους της Βυζαντινής Μουσικής, διακατεχόμενοι από τη μεγάλη αγάπη γι' αυτήν και από τον ενθουσιασμό, το λεγόμενο «μεράκι» τους, εκεί η εκκλησιαστική μουσική κατακτά έδαφος, προσελκύονται παιδιά στο Αναλόγιο, το Εκκλησίασμα ικανοποιείται και δημιουργείται ένα ευνοϊκό, όμορφο κλίμα, για τη λαμπρή επιβίωση της μουσικής εκκλησιαστικής μας **παράδοσης**.



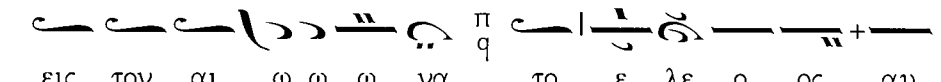
ΣΤΙΧΟΙ ΑΠΟ ΤΟΝ ΡΛΘ (135) ΨΑΛΜΟ



 Πα
 π q Ε ξο μο λο γει σθε τω Κυ υ ρι ι ι ω ο



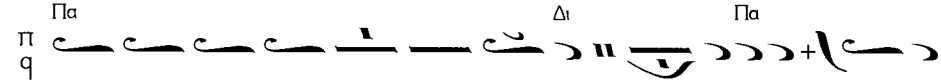
 Κ q τι ι α α γα θο ο ο ο ο ος ο τι



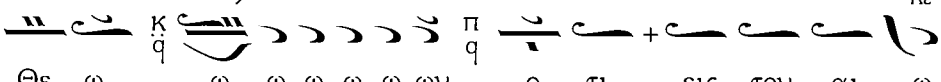
 π q εις τον αι ω ω ω να το ε λε ο ος αυ



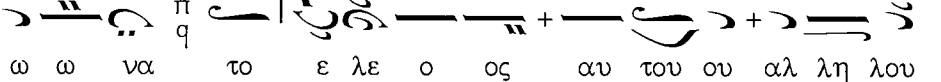
 π q του ου αλ λη λου ι α



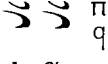
 Πα Δι Πα
 π q Ε ξο μο λο γει σθε τω Θε ε ω ω ω τω ων




 Κ q Θε ω ω ω ω ω ων ο τι εις τον αι ω



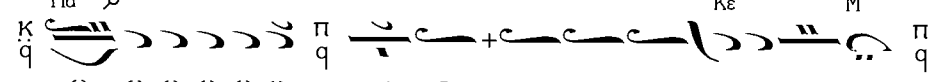
 π q ω ω να το ε λε ο ος αυ του ου αλ λη λου




 π q ι α



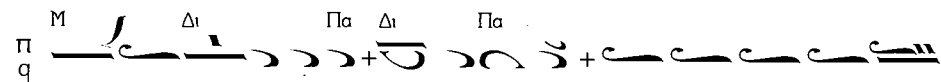
 Πα Δι Κε
 π q Τω ποι η σαν τι θαυ μα σια με γα λα μο ο ο νω



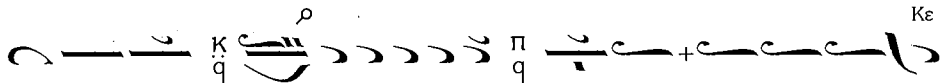
 Κ q ω ω ω ω ω ω ο τι εις τον αι ω ω ω να



 Πα π q το ε λε ο ος αυ του ου αλ λη λου ι α

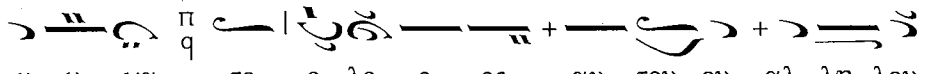


 Μ Δι Πα Δι Πα
 π q Τω πα τα α ξαντι Αι γυ πτον συν τοις πρω το το

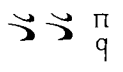


 κ ο ι ς α υ τ ω τ ω ω ω ω ω ω ν ο τ ι ε ι ς τ ο ν α ι ω

 Μ Πα Νη Πα



 ω ω ν α τ ο ε λ ε ο ο ς α υ τ ο υ ο υ α λ λ η λ ο υ



 ι α



έλος του Πρακτικού μέρους
 των ασκήσεων της
 Βυζαντινής Μουσικής



Κύριε Μαυραδάκη,
 Ἔλαβον μὲ χαρὰν τὰ δύο σὰς ἔργα,
 τὰ ὁποῖα εὐγενῶς μοι ἐπέμψατε· « Θεωρία
 τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς »
 καὶ « Θεωρία τῆς Μουσικῆς ». Ἀρκυτέρα
 εὐμέθοδα καὶ χρησίμα διὰ τὴν διδασκα-
 λίαν τῆς Μουσικῆς. Ἐυχαριστῶ καὶ συ-
 χάρω.

χαίρετε καὶ ὑγιαίνετε
 Ὁ Σερβὸν ἢ Κοζάνη

Κοζάνη, 20 Ἰουνίου 1972



ΟΡΘΟΔΟΞΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΣ ΓΕΡΜΑΝΙΑΣ
ΕΞΑΡΧΙΑ ΚΕΝΤΡΩΣ ΕΥΡΩΠΗΣ

GRIECHISCH-ORTHODOXE METROPOLIE VON DEUTSCHLAND
EXARCHAT VON ZENTRAL-EUROPA

BONN DEUTSCHLAND

D-5300 BONN 3 Beuel
Dietrich-Bonhoeffer-Straße 2
Tel. (0 22 21) 46 20 41 / 42

Βόννη, 31.10.1981

Κύριον
Περικλή Μαυρουδή
Δαγκλή 6
Είς Καβάλα

Ἀξιότιμε κ. Μαυρουδή,

εὐχαριστῶ πολὺ γιὰ τὸ γράμμα σας καὶ τὴν ἀποστολὴ τῶν βιβλίων σας. Ἔστε ἀξιὸς συγχαρητηρίων. Θὰ πρέπει ὅλοι μας νὰ φροντίσουμε περισσότερο τὴ βυζαντινὴ μουσικὴ. Ἐσεῖς εἶστε ἕνας καλὸς ἐργάτης στὸν τομέα αὐτὸ. Ὁ θεὸς νὰ σὰς εὐλογεῖ.

Μ'εὐχές καὶ ἀγάπη Χριστοῦ

Ὁ Γερμανία *Γεώργιος*

Ὁ Γερμανίας Αὐγουστῖνος

ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΕΣ

Τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς

Τῷ Ἐλλογιμωτάτῳ κυρίῳ Περικλεῖ Μαυρουδῆ, Καθηγητῇ τῆς
Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, τέκνῳ ἡμῶν ἐν Κυρίῳ
ἀγαπητῷ, χάριν καὶ εἰρήνην παρὰ θεοῦ.

Εἰς Καβάλαν.

Ἀσμένως ἐλάβομεν τὸ ἀπὸ τῆς 13^{ης} τοῦ τρέχοντος μηνὸς γράμμα
τῆς ὑμετέρας ἀγαπητῆς Ἐλλογιμότητος, ὑποβαλλούσης τὰ ἑαυτῆς
σεβάσματα καὶ αἰτουμένης τὰς εὐχὰς ἡμῶν ἐπὶ τὸ παρ' αὐτῆς ἐπιτε-
λούμενον ἔργον, τῆς διδασκαλίας δηλονότι τῆς πατρῆας Βυζαντι-
νῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς.

Προαγόμενοι εἰς ἀπάντησιν εὐχαριστοῦμεν τῇ ὑμετέρῃ Ἐλλο-
γιμότητι διὰ τὸ γράμμα καὶ τὴν ἀποστολὴν ἡμῖν τῶν ἀντιτύπων
τῶν μελετῶν αὐτῆς ἐπὶ θεμάτων τῆς εἰδικότητος αὐτῆς καὶ συγχαί-
ρομεν διὰ τὰς ἐπιδόσεις αὐτῆς, εὐχόμενοι πᾶσαν ἀπὸ θεοῦ ἐνίσχυ-
σιν ἐν ταύταις.

Ἀπονέμοντες δὲ τῇ ὑμετέρῃ Ἐλλογιμότητι ὀλοθύμενον τὴν Πατριαρχι-
κὴν ἡμῶν εὐλογίαν, ἐπικαλούμεθα ἐκ' αὐτῆν τὴν χάριν τοῦ θεοῦ
καὶ τὸ ἄπειρον Αὐτοῦ ἔλεος.

Ἡμερομηνία: 17 Σεπτεμβρίου κβ'.

Ἐκ τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς
Διάδοχος ἀπὸ θεοῦ ἐντίμου

ΤΗ ΜΗ ΔΕΥΤΕΡΑ ΠΡΟΣΩΠΩΝ ΕΙΣ ΤΗΝ ΤΕΤΑΡΤΗΝ
ΤΟΥ ΕΠΙΣΤΟΛΙΟΥ ΤΗΣ ΕΠΙΣΤΟΛΗΣ ΤΗΣ
ΕΠΙΣΤΟΛΗΣ ΤΗΣ ΕΠΙΣΤΟΛΗΣ ΤΗΣ ΕΠΙΣΤΟΛΗΣ



Τῷ Ἐλλογιματῶν κυρίῳ Περικλῆ Φ. Μαυρούδη, Καθηγητῇ, τέκνῳ
ἡμῶν ἐν Κυρίῳ ἀγαπητῷ, χάριν καὶ εἰρήνην παρὰ Θεοῦ.

Εἰς Καβάλαν

Μετὰ πολλῆς τῆς εὐχαριστήσεως ἐλάβομεν τὰ ὑπὸ τῆς ὑμετέρας
ἀγαπητῆς Ἐλλογιμότητος προφρόνως ἀποσταλθέντων ἔργα: αὐτῆς
"θεωρία τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς", "θεωρία τῆς
Μουσικῆς".

Θερμῶς εὐχαριστοῦντες τῇ ὑμετέρῃ Ἐλλογιμότητι ἐπὶ τῇ φιλο-
φρονί τούτῃ προσφορῇ, αἰτοῦμεθα κἄσαν ἐν ταῖς πνευματικαῖς ἐπιδό-
σεσιν αὐτῆς ἐνίσχυσιν καὶ κραταίωσιν, καὶ πᾶν ὅσα σωτηριῶδες ἀγα-
θὸν παρὰ Θεοῦ, οὐδ' ἡ χάρις καὶ τὸ ἄπειρον ἔλεος εἴη μετ' αὐτῆς.

Λαζοῦ 11 Νοεμβρίου η'.

§ Διαίσημα πρὸς Θεὸν εὐχόμενος

Θεοφάνης 21/12/81

Ἀγαθὲ συνάδελφε κ. Μαυρουδῆ

Με μεγάλη μεγάλη χαρά ἔλαβα τὸ βιβλίον
 σας "Ἡ τέχνη τῆς βυζαντινῆς καὶ δημοτικῆς
 μουσικῆς."

Ἐμεγέτησα μετὰ προσοχῆς τὸ περιεχό-
 μετό του καὶ εὐθυμικῶς ὁμολογῶ ὅτι τὸ
 βιβλίον τοῦτο, παρουσιάζει πρωτοτυπίαν
 στό εἶδος του, εἶναι ἕνα περισπούδαστον
 ἔργον μὲ ἀσκήσεις ἀπλῆς, ἀπέριπτες καὶ
 ματανοητέες ὄχι μόνον ἀπὸ τοὺς μουσικοὺς
 ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τοὺς σπουδαστὰς καὶ μαθητὰς.

Με μεγάλη χαρά συνέβησα τοῦτο
 στοὺς μαθητὰς μου.

Ἐδῶ δὲ δά ἐπισημαίνω τὸ ἔργον σας
 περισσότερο διὰ τὴν μὴ θεωρηθῆναι ὅτι ὑπερβάλ-
 λω, γὰρ εἶδε ὅμως ἀπόλυτα βέβαιος ὅτι τὸ
 ἔργον σας εἶναι ἐπιτυχημένο, συγχροτικόν
 ποιητικόν καὶ ὑψηλῶτατο.

Σὰς χαιρετῶ λοιπὸν μὲ συνάδελφικὴ ἀγάπην
 ἀφ' οὗ προηγουμένως σὰς συχαρῶ θερμώτατα
 γι' ὅσο αὐτὸ τὸ ὡραῖο ἔργον ποὺ γράφατε.

Πυλωδργος Πέτρος
 πρωτοφάτης

Μητροπόλεως Καλαμαριάς

Αθήναι 11-1-1982

Αγαπητέ μου Περιλή,
 έχω για τον καινούριο χρόνο, μαζί παρά
 και εύχια, άτομική και οίκογενειακή.
 Πριν από αρκετό χρόνο έλαβα την από
 Βουτυρρείου 1981 θερμότερη επιστολή σου που
 συνόδευε τα δύο βιβλία σου "Η τέχνη της
 βυζαντινής και Λατινικής Μουσικής με άου-
 σεϊς" και "Θεωρία της Μουσικής" τα οποία
 έχεις την καλοσύνη να μου χαρίσεις και σε έχω
 εισαχθ' άμεσα από τα βιβλία της καρδιάς μου
 τόσο για την προσφορά σου αυτή όσο και για
 τα γραφόμενα στην επιστολή σου.

Λέν σου απήντησα άμεσα δώσε ηδύα
 να ρίξω προηγουμένως ένω και μία σύντομη
 ματιά στα βιβλία σου, ώστε με την απάντησή
 μου να έχεις και τη γνώμη μου γι' αυτά.

Περιλή μου, σου γνωρίζω λοιπόν ότι
 τόσο το βιβλίο σου της βυζαντινής Μουσικής
 όσο και το της Ευρωπαϊκής, είναι παρα πολύ
 φροντισμένα από πόνους άποψεις: εμφάνιση,
 ταξινόμηση της ύλης, διατύπωση των θεωρη-
 τικών έννοιών, απλότητα των άσεισεων.

Θέλω δε μπόρουν να καταταχούν
 στα καλύτερα και πληρέστερα κυκλοφορούν-
 τα βιβλία του είδους τους.

Για τον ύψιστο βαθμό τελειότητας αυτής
 σου έκφραζω τα θερμά μου ευχαρητήρια,
 εξομολογούμενος ότι νιώθω και έμυ υπερέφα-
 νος γιά τό έργο σου αυτό δώσε υπήρξα ο
 πρώτος σου δασκάλος στη θεία αυτή τέχνη.

Κλείνω την επιστολή μου αυτή, έχο-
 μένος ο κύριος, τον όποτον ύμνούμε από τα
 βιβλία της καρδιάς μας, σου δίδει υδύα
 και δύναμη γιά να συνεχίσεις τό θεάρεστον
 έργο του ότε δια της συγγραφής ύστε
 δια της διδασκαλίας.

Με άπειρη άγάπη



Δημήτριος Μπονάτιος



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΕΘΝ. ΠΑΙΔΕΙΑΣ & ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΜΕΣΟ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΟ ΦΡΟΝΤΙΣΤΗΡΙΟ ΚΑΤΕΡΙΝΗΣ

Κατερίνη 3-10-1979

Αριθ. Πρωτ.

Τεχ. Δίση : Σβορώνος Πιερίας

ΠΡΟΣ : Τόν Κύριον Μαυρουδών

Πληροφορίες :

Περικλήν-Καθηγητήν Μουσικής.

Τηλέφωνο : 23-552

Αγαπητέ μου Περικλή,

Έλαβα τις δύο λαμπρές εργασίες σου "Θεωρία της Έκκλησιαστικής Βυζαντινής Μουσικής" και "Θεωρία της Μουσικής" με την καλαίσθητη εμφάνισή τους, που είχες την καλωσύνη να μου στείλεις με τον άδελφό σου παπαΒασίλη που έχω την χαρά να τον έχω μαθητή μου και αυτόν τώρα στο Μέσο Έκκλησιαστικό Φροντιστήριο Κατερίνης. Σε εδχαριστώ πολύ και σου εύχομαι από τα βάθη της ψυχής μου ο άγιος θεός να σε ενισχύει πάντοτε και να σε ενδυναμώνει, ώστε να φέρεις και άλλα παρόμοια έργα στο φώς της δημοσιότητας, γύρω από τη Βυζαντινή Έκκλησιαστική και Εθρωπαϊκή Μουσική.

Διότι τα βιβλία σου αυτά είναι γραμμένα με πολύ επιμέλεια, με σαφήνεια και μεθοδικότητα και αποτελούν πολύτιμα βοηθήματα για σπουδαστές της Βυζαντινής Έκκλησιαστικής Μουσικής και της Εθωπαϊκής αλλά και για κάθε άνθρωπο που επιθυμεί να γνωρίσει και να σπουδάσει τη θεία τέχνη της Μουσικής.

Σε παρακαλώ να δεχθής τα θερμά μου συγχαρητήρια και τις άπειρες ευχές μου μαζί με την αγάπη μου.

Ο Διευθυντής σου

Μ. Οικ. Παναγιώτης Σακελλαρόπουλος
Μ. Οικ. Παναγιώτης Σακελλαρόπουλος



Θεσσαλονίκη Μάιος 1981

Μουσικογραφία
κ: Περικλή Μαυρουδή
Στ. Καβάζο

Φίλε κ. Περικλή

Έλαβα με μεγάλη προσέχ. το βιβρίο σου
Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΒΥΖ. & ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ, ε' έκδοσης έκδοσης,
που μου έστειλες σε φωτοαντίγραφο, και άρρώστη να ερ-
χορίσω ότι, η βιβλιοθήκη σου είναι αίσια απόκτηση ένα πραγμα-
τικό βούθρα για τον έρευνα της τέχνης του λαογραφικού.
Ήν και έχουν γραφτεί πολλά βιβλία πάνω στο
ίδιο θέμα, από πολλούς και έκανα μαζί με τον Δε-
καζάνη, έχοντας, χωρίς να μη δίνω έμφαση, σε έργο σε
μ' την πράσινα περιεχόμενα εκ, η έρευνα και τον
μύθο εκ, έρευνα επί της τέχνης της Ευρωπαϊκής
Βυζαντινής Μουσικής και άποψη τοχόνη εμβόνη επί
Ευρωπαϊκής μουζικής και άρα

Με την εύχνη σου συνέχισα με την ίδια επι-
τυχία και σε ένα Ευρωπαϊκή μουζική περιεχόμενα,
σε χέρια με πολλή άνεση κ' εύχνη
Χαρούνη Θεσσαλονίκη
Περικλή Μαυρουδή

Ⓢ EG-VIII 8/10/1981

Αγαπητέ μου Κύριε Περικλή Μαυρουδή

Με χαρά και μουσική ικανοποίηση έλαβα τα έργο σου και
σ'ό Θεωριτικής μουσικής έργο σου.

"Έτσι οι άδελφοί σου έγραψαν ότι η τέχνη της Ευρωπαϊκής τε-
χνης περιέχεται σε χέρια τέχνη και μουζικά βιβλία δευτέρου.
Πιστεύω ότι η άρση σου σου ως και να έρθει, να έρθει
φάει και από τον προσάφρον και ζήτηση. Το γεγονός ότι η μουσικο-
λογία σου προέβη σε δεύτερο και μουζικά έπισημότητα στην έκδο-
ση αυτού, παρατηρή το άδελφός του λόγου.

Τραγουδάει σου ευχαριστώ ότι επί σου σου προς έμε προσφορών σου
έπ' όσον σε Θεωριτικής μουσικής έργο σου, μουζικά και σου σου σου.

Με ευτίμηση
Περικλή Μαυρουδή
ΑΡΧ. ΠΡ. ΜΟΥΣ.

 ΙΣΤΑΜΠΟΥΛ 14/11/1978

Έλλόγιμε Καθηγητά κ. Μαυρουδή.

Σας ευχαριστώ διά τήν πρός τό πρόσωπόν μου γενομένην τιμήν ἵνα μοί ἀποστείλλετε τά δύο ἐκλεκτά ποιήματά Σας. Δέν ἔχω τίποτε νά προσθέσω καί συμφωνῶ ἀπόλυτα μέ τόν μουσικολογιώτατον κ. Δημ. Ἀθανασιάδην. Σας συγχαίρω δέ ἐκ βάθους καρδίας διά τήν μεθοδικότητα καί ἀπλότητα πού διακρίνει ἀμφοτέρω τά ἔργα σας. Πράγματι εἶναι ὅτι χρειάζεται διά ἕνα μαθητή ἢ καί ἕνα μελετητή διά τήν ἐκμάθησιν ἀμφοτέρων, τῆς τε Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καί τῆς Εὐρωπαϊκῆς. Χαίρομαι ἰδιαίτερος διότι ἡ Μουσική μας τώρα τελευταίως περιῆλθε εἰς χεῖρας ἐγγραμμάτων καί μέ ἐπίγνωσιν τῆς θέσεως καί τοῦ καθήκοντός των, καί ὅσους περισσότερους μύστας ἔχουμε, τόσο καί προάγεται ἡ Ἐκκλησιαστική Μουσική. Καλόν εἶναι βέβαια ἕνας Ἱεροψάλτης νά συγκεντρῶνῃ πολλά στοιχεῖα, ὅπως Ὑμεῖς, γνώστης τῆς Ἐκκλησιαστικῆς καί τῆς Εὐρωπαϊκῆς Μουσικῆς, καθηγητής ἀμφοτέρων, διότι ὅσα περισσότερα στοιχεῖα συγκεντρῶνῃ τόσο καλύτερος γίνεται.

Σας ευχαριστώ καί αὐθις σᾶς συγχαίρω θερμῶς.

Μέ ἐκτίμησιν
 Βασίλειος Νικολαΐδης
 Ἄρχων Πρωτοψάλτης
 τῆς Μεγάλης τοῦ Χριστοῦ
 Ἐκκλησίας.

 ΞΑΝΘΗ 1978

Αγαπητέ συνάδελφε κ. Περικλή Μαυρουδή

Επέτυχες με το πραγματικά εξαιρετο Εγχειρίδιό σου «ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ» να συνδυάσης τις αρετές όλων των μέχρι τώρα «Θεωριών», αποβάλλοντας τα μειονεκτήματά τους. Η γλώσσα απλή και καταληπτή σε όλους -κάτι που δεν τόλμησαν δεκάδες άλλοι πιό μπροστά από σένα να επιχειρήσουν-, τα νοήματα ολοκληρωμένα, η αλληλουχία των κεφαλαίων του βιβλίου υποδειγματική. Ανεπιφύλακτα συνιστώ σε όλους -μαθητές και διδασκάλους της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής- το θαυμάσιο βιβλίο σου, με πλήρη βεβαιότητα πως η ωφέλεια που θα αποκομίσουν θα είναι πολύ μεγάλη. Θα τολμούσα να πω ότι χρησιμοποιείς μια πρωτότυπη μεθοδολογία. Γνωρίζοντας το νεαρὸν τῆς ἡλικίας σου, πιστεύω ὅτι επέτυχες να παρουσιάσης ἕνα ἔργο ωριμότητος. Νομίζω πως στο πρόσωπό σου βρήκε ἡ Βυζαντινῆ-Εκκλησιαστικῆ Μουσικῆ ἕνα σπουδαῖο ἐργάτη, που πολλά ἔχει να προσφέρῃ στο κοινὸ που ἀγαπᾷ τῆ Βυζαντινῆ Μουσικῆ, καὶ γενικά σε ὅλη τὴν Ἐκκλησία.

Σε συγχαίρω χίλιες φορές για το αριστούργημά σου.

Με βαθειά εκτίμηση και συναδελφική αγάπη

Σοφοκλῆς Θεοφυλ. Τοκατλίδης
 Θεολόγος του Ἐκκλησιαστικοῦ Λυκείου Ξάνθης
 & Πρωτοψάλτης Μητροπολιτικοῦ Ναοῦ Ξάνθης

ΠΑΤΜΟΣ 1978

Αγαπητέ μου συνάδελφε κ. Περικλή.
Χαίρομαι που συνεχίζουμε την γνωριμία μας με τα τόσο προσιτά και ωραία βιβλία σου. Ευχαριστώ που με θυμήθηκες και θα τα συστήσω στους μαθητές μου. Είναι τόσο κατανοητά που πιστεύω απόλυτα ότι εις το εξής θα χρησιμοποιώ τα δικά σου. Τα θερμά μου συγχαρητήρια για την δουλειά σου αυτή και σ' ευχαριστώ πολύ.

Με εκτίμηση

Εμμανουήλ Ματάκias
Καθηγητής Μουσικής
Πατριάδος Εκκλησιαστικής Σχολής.

ΤΗΝΟΣ 20-10-1978

Αγαπητέ συνάδελφε κ. Π. Μαυρουδή.

Έλαβα το αντίτυπο του βιβλίου σου «ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ» το οποίο είχες την ευγενή καλωσύνη να μου στείλεις. Σ' ευχαριστώ θερμώς. Το έργο σου είναι πολύτιμο και σπουδαίο βοήθημα διά τους συναδέλφους καθηγητάς αλλά και διά τους σπουδαστάς και μαθητάς της πατροπαράδοτου Βυζαντινής Μουσικής.

Θερμά συγχαρητήρια διά την συμβολή σου αυτή.

Το βιβλίο σου το έχω συστήσει θερμώς εις τους μαθητάς μου.

Πολλούς χαιρετισμούς

Φώτης Κετσετζής
Καθηγητής Βυζ. Μουσικής
Εκκλησιαστικού Λυκείου Τήνου.

ΞΑΝΘΗ 20-11-1978

Αγαπητέ συνάδελφε κ. Π. Μαυρουδή

Ευχαριστώ για την τιμή την οποίαν μου έκανες να μου στείλεις τα δύο σου βιβλία. Τώρα βρήκα την ευκαιρία να τα διαβάσω και τα βρίσκω ότι είναι κατάλληλα να ταβάλω στο Σχολείο. Είναι γραμμένα στη δημοτική και εύκολα τα καταλαβαίνει ο μαθητής. Εκείνο που μου έκανε εντύπωση είναι το βιβλίο της Ευρωπαϊκής Μουσικής.

Με συναδελφική αγάπη

Θεοφάνης Φυσέκης
Καθηγητής Μουσικής στο Εκκλησιαστικ.
Λύκειο Ξάνθης.

Έφημ. Κ Α Β Α Λ Α 1.5.80 .άρ.φθ. φυλ. 1564

ΝΕΕΣ ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ

**ΔΥΟ ΕΡΓΑΣΙΕΣ
ΓΙΑ ΤΗ ΘΕΩΡΙΑ
ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ**

ΤΟΥ κ. ΜΑΥΡΟΥΔΗ ΠΕΡΙΚΑΗ καθηγητή της Μουσικής του Εκκλησιαστικού Λυκείου της πόλης μας

ΤΟΥ ΝΙΚ. ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΥ

Ο αγαπητός φίλος και συ κάδελφος κ. Μαυρουδής Περικλής που είναι καθηγητής της Μουσικής στο Έκκλησιαστικό Λύκειο Καβάλας είχε την καλή σκέψη να μου διαρθεί τιμητικά τις δύο περιουσιώδεις εργασίες του: «Θεωρία της Έκκλησιαστικής Βυζαντινής Μουσικής» και «Θεωρία της Μουσικής που τελεταιάει Έκκλησιαστικά ορθόδοξα για τους σπουδαστές τόσο της Έκκλησιαστικής Βυζαντινής Μουσικής, όσο και της Ευρωπαϊκής.

Με πολύ ενδιαφέρον φύλλο μέτρησης τις παραπάνω εργασίες του και διέκρινε τις πολλές αρετές τους, μια και ο κ. Μαυρουδής κατατόπισε να αποφοίγει από μετανάστευμα παρομοίαν εργασιών άλλων.

Ιδιαίτερη εντύπωση μου έκανε η απλή και κατανοητή του γλώσσα, το άπτεριτο ύφος του, η πληρότητα των νοημάτων του, η φυσική αλληλουχία των κεφαλαίων του, η ξεφαντερμένη θεωρία των θεμάτων του και προπαντός η άξι

οβαριότητα και πρωτότυπη μεθοδολογία του, που διευκολύνει κάθε αναγνώστη και σπουδαστή.

Με τις εργασίες του αυτές φιλοδοξεί ο κ. Μαυρουδής, όπως λέγει στον πρόλογό του, να βοηθήσει κάθε σπουδαστή της Μουσικής, για να ελασχθεί με κάποια σχετική εύκολία και να διαβάσει προδευτικά στην άπειρη τέχνη της πλοκής των ήχων της Βυζαντινής Μουσικής. Διαδίδοντας κανένας τις εργασίες του κ. Μαυρουδή εύκολα διακρίνει τον καθαρά παιδαγωγικό σκοπό της συγγραφής τους. Σαν καθηγητής της Μουσικής θέσπισε από πμμο και επιβεβαιώθηκε να συντάξει δύο εγχειρίδια και χρήσιμα για τη διδασκαλία της Μουσικής: Έγχειρίδιο, που θα αποτελούσαν ούσιαστικά βοηθήματα για τους σπουδαστές της Μουσικής και ένα σύστημα συμβόλων για κάθε φιλόμουσο που θα επιθυμούσε να μελετήσει μόνος του τη θεωρία της Μουσικής.

Προσωπικά πιστεύω πως ο κ. Μαυρουδής πέτυχε πέρα για πέρα στο σκοπό του βίνοντας με επιστημονική απλότητα, με σαφήνεια και με πρωτότυπη μεθοδικότητα τη θεωρία της Μουσικής, τόσο της Βυζαντινής, όσο και της Ευρωπαϊκής, όπου μέσα στις δύο του εργασίες βρίσκει κανένας τη σωστή και υπεύθυνη απάντηση σε κάθε θεωρητικό πρόβλημα.

Από την άποψη αυτή οι δύο εργασίες του κ. Μαυρουδή μπορούν να θεωρηθούν μια ούσιαστική συνεισφορά από χώρα της Μουσικής, αφού έπαιζα προάγου την Μουσική συμπληρώνοντας τα κενά που υπάρχουν στο χώρο της θεωρίας της Μουσικής.

Τέτοιες εργασίες και τα συγγράμματα τιμών, αλλά και τη μουσική μας υπεύθυνα προάγουν. Είναι άλλωστε γνωστό σε όλους μας πως σήμερα έχουμε ανάγκη από μουσική παιδεία, για να μη χάσουμε την ελληνική μας φυσιογνωμία και να μη αποκοπούμε από τις ρίζες μας. Και η μουσική και ιδιαίτερα η Έκκλησιαστική Βυζαντινή μας Μουσική είναι ένας ανεκτίμητος θησαυρός που κληρονομήσαμε που πρέπει όχι μόνο να τον διαφυλάξουμε σάν κέρη οφθαλμού, αλλά να τον διαδώσουμε ευρύ περα, μια και υπήρξε και έξα καινούρι να είναι το καταλληλότατο και μοναδικό όργανο διαφύλαξης της πλούσιας Ύμνολογίας της Έκκλησίας μας.

Συγχαίρουσε θερμά τον κ.

Μαυρουδή για τις δύο θαυμάσιες και άριστες εργασίες του εύχομαστε διάλυμα να μας χαρίσει γρήγορα και άλλες, παρόμοιες, γιατί και μουσική και τάρπηση όρθα διαβέτει και άγαπύη και πάθος για τη Μουσική και τους σπουδαστές της έχει.

Μέχρι τώρα ήταν γνωστός στο κοινό της πόλης μας σάν χοροστάτης στις Βυζαντινές συμφωνίες που έδωσε με τους σπουδαστές του Έκκλησιαστικού Λυκείου Καβάλας. Τώρα καταξιώνεται και σάν συγγραφέας μουσικών εργασιών που αφάνισατα διαβούν κάθε φιλόμουσο σπουδαστή τόσο της Βυζαντινής, όσο και της Ευρωπαϊκής Μουσικής. Σε όλους ά υπεφύλακτα σιστήσκουμε τις παραπάνω εργασίες και από την κ. Μαυρουδή περιμένομα και άλλες έξ Ίσου σόβαρες και έρτες.

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

Αγαπητέ μου κ. Μαυρουδή

Χαίρετε εν Χριστώ πάντοτε

Είπα ευχαρίστως τὴν δέξασθε μου εὐχαριστίες
γὰρ τὴν ἀποστολὴν τοῦ βιβλίου ὑμῶν εἰς τὴν Θεολογικὴν
τῆς Θεολογ. Σχολῆς Μοναχίας

Εἶναι πραγματικὸν βιβλίον ἐνδόξου,
ἀπλό, σαφὲς καὶ χρηρὸν γὰρ πάντοτε ἐπιστάται
τῆς Θεολογ. Σχολῆς

Ἄδυνατόν ἐστι περιγράψω τὴν ἰκανοποίησίν
μου, τὴν χαρὰν μου καὶ τὴν ἐκδοκασίαν μου γινώσκον
ἐπὶ τῷ ἔργῳ σας αὐτὸ ἐνοχίρειαι ὀφθαλμοφανέως
θεωρητικῶν γνῶσε τῆς Θεολογ. Σχολῆς, ἔδει μετὰ δὲ καὶ

Ἐγείρω καὶ ἐπισκευάσθητε εὐχαριστῶ καὶ
ὡς ἐπιζητῶ τὸ χεῖρ γὰρ καὶ ἀλλὰ φορὰ καὶ καὶ
τῆς ποιήσε

Εὐχαριστῶ καὶ
Μετὰ τὴν ἐπίστασιν
Ἐργῶν

Ἀ. Κορακῆς
Καὶ Ν. Κ. Κορακῆς
Α. Δ. 1. 2

ΑΡΧΙΜΑΝΔΡΙΤΗΣ ΝΙΚΟΔΗΜΟΣ ΚΟΡΑΚΗΣ
ΠΡΩΤΟΣΥΓΚΕΛΛΟΣ Ι. ΜΗΤΡΟΠΟΛΕΩΣ
Ν. ΚΡΗΝΗΣ & ΚΑΛΑΜΑΡΙΑΣ

17.11.81

Ἀγαπητέ κ. Μαυρουδή,

Εὐχαριστῶ διά τὴν ἀποστολὴν τοῦ βιβλίου σας "Ἡ τέχνη τῆς
Βυζαντινῆς καὶ Δημοτικῆς Μουσικῆς με ἀσκήσεις".

Συγχαίρω διά τίς ἐπιδόσεις σας εἰς τὴν θαυμασίαν τέχνην τῆς
μουσικῆς καὶ διά τῆς Ἐκκλησιαστικῆς καὶ εὐχομαι ἐκ βαθέων ὅπως ὁ
Πανάγιος Θεὸς χαρίζεται ὑμῖν ὑγείαν καὶ φωτισμόν πρὸς ἐπιτυχή ἐπι-
τέλεσιν τῶν ὑψηλῶν σας καθηκόντων καὶ τῆς εὐγενεστάτης
ἀποστολῆς σας.

Μετά τῆς ἐν Χριστῷ ἀγάπης

Ἀρχιμ. Νικόδημος Κορακῆς

ΑΘΗΝΑ 1979

Αγαπητέ μου κ. Μαυρουδή.
Χαίρετε εν Κυρίω πάντοτε.

Σας εκφράζω τις θερμές μου ευχαριστίες για την αποστολή του θαυμάσιου έργου σας «ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ». Είναι πραγματικό βοήθημα ευμέθοδο, απλό, σαφές και χρήσιμο για κάθε σπουδαστή της Βυζ. Μουσικής. Αδυνατώ να περιγράψω την ικανοποίησή μου, τη χαρά μου και τον ενθουσιασμό μου γιατί στο έργο σας αυτό συνοψίζεται όλη η απαραίτητη θεωρητική γνώση της Βυζαντ. Μουσικής τόσο μεθοδικά. Ελπίζω να συναντηθούμε σύντομα να σας σφίξω το χέρι για μια ακόμη φορά και να τα πούμε.
Ευχαριστώ πολύ

Με αγάπη

Δημήτριος Παναγιωτόπουλος
Μουσικός Γυμνασιάρχης
στην Ριζάρειο Εκκλησιαστική Σχολή.

ΚΑΒΑΛΑ 1980

Αγαπητέ φίλε και συνάδελφε κ. Μαυρουδή.

Σε συγχαίρω για την εξαιρετική εργασία σου, το Θεωρητικό της Βυζαντινής Μουσικής. Η σαφήνεια και η μεθοδικότητά του, σε συνδυασμό με την επιστημονικότητα, το καθιστούν θαυμάσιο βοήθημα και λαμπρή μέθοδο για τους σπουδαστές της Βυζαντινής Μουσικής. Σ' αυτό βρίσκει κανείς την απάντηση σ' οποιοδήποτε θεωρητικό πρόβλημα.

Με βαθιά εκτίμηση

Αθανάσιος Βασιλειάδης
Καθηγητής Μουσικής Μέσης Εκπαίδευσης
Πρωτοψάλτης του Καθεδρικού ναού
Αποστόλου Παύλου Καβάλας.

ΚΑΒΑΛΑ 1980

Αγαπητέ φίλε και συνάδελφε κ. Π. Μαυρουδή.

Η προσπάθειά σου να συμπληρώσεις την προ τριετίας εκδοθείσαν «ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ», την οποία θα χαρακτήριζα σαν χρυσή τομή όλων των υφισταμένων θεωριών, δείχνει τον αληθινό ζήλο και το πάθος σου για την διάδοση της Βυζαντινής μας Μουσικής, με συνεκίνησε βαθύτατα. Νέες λεπτομέρειες στα κεφάλαια με πλήθος παραδειγμάτων, δοσμένα όπως όλη η θεωρία με σαφήνεια και απλότητα την αναβιβάζουν σε πολύτιμο βοήθημα για τους σπουδαστές των Βυζαντινών Σπουδών των Ωδείων, των Παιδαγωγικών Ακαδημιών, των εκκλησιαστικών Σχολών, των Ιεροψαλτών και για κάθε ένα που θέλει να ασχοληθεί με την θεία Τέχνη. Είναι αποτέλεσμα πολύχρονης μελέτης, παρατηρήσεων και συμπερασμάτων τα οποία απεκόμισες αφ' ενός από τη διδασκαλία της Βυζαντινής Μουσικής στο Μακεδονικό Ωδείο Θεσσαλονίκης αφ' ετέρου από την Ιεροψαλτική σου θητεία στην Θεσσαλονίκη και σ' άλλες πόλεις της Μακεδονίας. Διακρινόμενος για την κατάρτισή σου στην Βυζαντινή και Ευρωπαϊκή Μουσική, κατόρθωσες να μας δώσεις απλοποιημένη και συνοπτική την Θεωρία της Βυζαντ. Μουσικής χωρίς να λείπουν οι λεπτομέρειες έτσι ώστε να είναι προσιτή σε όλους.

Σου αξίζουν θερμά συγχαρητήρια γιατί αγωνίζεσαι για την πιστή και ασφαλή διαφύλαξη της πολύτιμης παράδοσης της Βυζαντινής μελωδίας χωρίς ξένα στοιχεία και άμουσες καινοτομίες.

Με βαθιά εκτίμηση

Γιάννης Κετιπίδης

Καθηγητής Μουσικής 5ου Γυμν. Καβάλας
και Πρωτοψάλτης

Περικλή Μαυρουδή: 'Η τέχνη τής Βυζαντινής και Δημοτικής μουσικής.

Ίσως σ' αρμοδιότερους άνηκει μιά έγκυρη κριτική για τό άριστο έπιμελημένο βιβλίο του φίλου και έλεκτου συναδέλφου κ. Περ. Μαυρουδή, που από χρόνια υπηρετεί ως καθηγητής τής Μουσικής στο Έσκαλο. Λύκειο Καβάλας και διευθύνει τή χορωδία τής Παιδουπόλεως.

Η στήλη όμως περισσότερο παρουσιάζει και λιγότερο κινεί τά βιβλία. Γιαυτό τολμώ, άμύητος στην τέχνη τής βυζ. μουσικής, νά έξάρω τή γενικότερη, σημασία που έχει ή συνεξέταση τής βυζαντινής με τή Δημοτική μας μουσική, αφού ή δεύτερη γεννήθηκε άπ' τήν πρώτη.

Τό μεγαλύτερο μέρος του βιβλίου αφιερώνεται θέβαια στή βυζ. μουσική, που πέρα άπ' τή θεωρία, ό κ. Μαυρουδής τήν προσφέρει με πλήθος άσκησεων.

Όλόκληρη ή εργασία είναι δηλωτική τής έντονης αγάπης που αισθάνεται ό σ. για τό χώρο που ταχθηκε νά υπηρετήσει. Αφιερώνει όλη τή γνώση του και τή ζωντάνια του, τή φιλομαθή έφεσή του και τό καλλιτεχνικό τάλαντό του. Έτσι προσεγγίζει τήν τελειότητα.

Ίδιαίτερο έλευστική είναι και ή εμφάνιση του βιβλίου (έντυπωσιακό τό έξώφυλλο), που άποτελεί έναν εύχυμο καρπό του τάλαντου του κ. Μαυρουδή. Όχι μόνο ό ειδικός, αλλά κι αυτός που λίγα γνωρίζει άπ' τόν άπέραστο κόσμο τής βυζ. μουσικής, πολλά έχει νά ώφεληθεί.

Εύχη μας κι άλλες εργασίες είτε του κ. Μαυρουδή είτε άλλων ειδικών νά δούμε για τό συνταίριασμα Βυζαντινής και Δημοτικής Μουσικής. Είναι ένας χώρος με πλούσια κοιτάσματα που τελευταία άρχισε ή άξιοποίησή τους. Και ό κ. Μαυρουδής, μπορεί νά κουχήται: ότι ανήκει στους πρώτους έξερευνητές.

«ΠΑΡΟΤΣΙΑ»

'Οκτώβριος 1981

Αγαπητέ φίλε και συνάδελφε κ. Π. Μαυρουδή

Αφού εκφράσω εγκάρδια τις ειλικρινείς μου ευχαριστίες για την τιμή που μου επιφυλάξατε να μου αποστείλετε τα ευμέθοδα και χρησιμότατα πονήματα σας που άπτονται του χώρου της Μουσικής, θεωρώ επιβεβλημένο να έξάρω τον ενθουσιαστικό ζήλο, τη μεθοδική σκέψη, τη σαφήνεια και την απaráμιλλη διδακτικότητα που αναδύονται από τα μεγαλόπνοα έργα σας.

Αξίζει να επισημανθεί ακόμη ότι οι βελτιώσεις που επιφέρατε, οι νέες λεπτομέρειες στα κεφάλαια, η εύστοχη παραδειγματοχρησία και η ευανάγνωστη στοιχοθεσία της όλης προσπάθειας σας, καθιστούν τη συγγραφή σας πολύτιμο δρομοδείκτη τόσο γι' αυτούς που διδάσκονται όσο και για τους λάτρεις της Βυζαντινής Μουσικής.

Καταλήγοντας σας απευθύνω θερμότατη παράκληση να συνεχίσετε την εργώδη, προσπάθειά σας στον ανεξάντλητο κόσμο της Βυζαντινής Μουσικής και να μας χαρίζετε έργα θεσπέσια όπως αυτά.

Μέ τιμή
Αντώνιος Πατρώνας

Γιαννιτά 17-1-1995

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΠΗΓΕΣ

- ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΥ Ι. ΣΤΕΦΑΝΟΥ, «Πανδέκτης της Ιεράς Εκκλησ. Υμνωδίας», 1884.
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΤΟΥ 1881, «Στοιχειώδης διδασκαλία της Εκκλησιαστικής Μουσικής», Αθήναι 1885.
ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ, α) «Συμβολαί εις την Ιστορίαν της Εκκλησιαστικής Μουσικής», Αθήναι 1890. β) «Ιστορική επισκόπησις της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής», Αθήναι 1904.
ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΥ, «Περί μουσικής», Λειψία 1875
ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΗΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ, Κων/πολις 1888.
ΧΑΤΖΗΓΙΑΚΟΥΜΗ ΜΑΝΩΛΗ, «Χειρόγραφα Εκκλ. Μουσικής. 1453-1820», Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1983.
ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ ΤΟΥ ΕΚ ΜΑΔΥΤΩΝ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΟΥ, α) «Εισαγωγή εις το Θεωρητικόν και πρακτικόν της Εκκλησιαστικής Μουσικής», Παρίσι 1821. β) «Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής», Τεργέστη 1832.
ΨΑΧΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ, α) «Η παρασημαντική της Βυζαντινής Μουσικής», Αθήναι 1917. β) «Διάφορα άρθρα στην εφημερίδα Φόρμιζ». γ) «Το Οκτάηχο Σύστημα της Βυζαντινής Μουσικής Εκκλησιαστικής και Δημόδους» Επιμέλεια-Εκδοση Χατζηθεοδώρου Ι. Γ., 1980.

Β' ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΒΟΗΘΗΜΑΤΑ

- ΑΓΑΘΟΚΛΕΟΥΣ ΠΑΝΑΓ., «Θεωρητικόν της Εκκλ. Μουσικής», Αθήναι 1885.
ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗ Π. ΔΗΜ., α) Σημειώσεις Θεωρίας και Ιστορίας Ευρωπαϊκής Μουσικής (Μακεδονικό Ωδείο Θεσσαλονίκης), 1972. β) Σύντομη Ιστορία της Μουσικής. Έκδ. Μακεδονικού Ωδείου Θεσ/νίκης, 1982.
ΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΥ Γ. Δ., «Θεωρία και πράξις της Βυζαντινής Μουσικής», Πάτρα 1950.
ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ ΑΝΤ., α) «Θέματα Εκκλησιαστικής Μουσικής», Θεσ/νίκη 1978. β) «Η Οκταηχία στην Ελληνική Λειτουργική Υμνογραφία», Θεσ/νίκη 1985.
ΑΜΑΡΑΝΤΙΔΗ ΑΜ., «Μορφολογία της Μουσικής» εκδ. Παπαρηγορίου Χ. - Νάκας, 1990.
ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ Ν., «Το Οικουμενικόν Πατριαρχείον και η Ελληνική Εκκλησιαστική Μουσική», Αθήναι 1881.
ΑΝΤΩΝΕΛΛΗ Σ. ΠΑΝΑΓ., «Η Βυζαντινή Εκκλησιαστική Μουσική», Αθήνα 1956.
ΑΡΓΥΡΟΠΟΥΛΟΥ Γ. Α., «Μουσική Αγωγή», Έκδ. Ιωάννης Δ. Κολάρος & ΣΙΑ, Βιβλιοπωλείον της 'ΕΣΤΙΑΣ' Εν Αθήναις, 1933.
ΒΑΛΛΗΝΔΡΑ Α., Η Εκκλησιαστική Μουσική της Ελληνικής Ορθοδόξου Εκκλησίας κατά την τελευταίαν 150ετίαν, «Εκκλησία» ΜΘ' (1972), τευχ. Α'.
ΒΑΜΒΟΥΔΑΚΗ ΕΜΜ., «Συμβολή εις την σπουδήν της Παρασημαντικής των Βυζαντινών Μουσικών», τ. Α', Σάμος 1938.
ΒΑΝΔΡΟΥ Γ., «Περί Βυζαντινής Μουσικής», Πάτρα 1908.
ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ ΣΤΕΦ., «Για την Μουσική», Έκδ. Citibank, 1984.
ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΟΥ Σ., «Η τέχνη του τραγουδιού», Κύπρος 1951.
ΒΕΡΝΑΔΑΚΗ Δ., «Λόγος αυτοσχέδιος περί της καθ' ημάς Εκκλησιαστικής Μουσικής, Τεργέστη 1876.
ΒΟΥΔΟΥΡΗ Α. Λ., «Συμβολή εις την Ιστορίαν της Μουσικής της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής ασματωδίας», {Ορθοδοξία}, τ. 22 (1947).
ΒΟΥΛΓΑΡΕΩΣ ΕΥΓ., «Πραγματία περί Μουσικής» (Ευαγγελικός Κήρυξ), περ. Β' 1870.
ΒΟΥΤΣΙΝΑ ΑΝΔΡΕΑ, «Ιστορία της Βυζαντινής Μουσικής και Τυπικό», Αθήνα 1977.

- ΒΟΥΡΛΗ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ, α) «Το Ιεροσαλτικό ζήτημα» (Ιεροσαλτικά Νέα) β) Διάφορα άρθρα στα Ιεροσαλτικά Νέα, ετ. 1977-78.
- ΒΥΛΕΡΜΟΖ ΕΜΙΛ., «Ιστορία της Μουσικής» Α & Β τ. μετάφραση Γεωρ. Λεωτσάκου, Αθήνα 1980.
- ΓΕΩΡΓΙΑΔΟΥ Θ., α) «Ο Βυζαντινός μουσικός πλούτος», Αθήνα 1955 β) «Η Νέα Μούσα», Κών/πολις 1935.
- ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ ΘΕΟΔ., «Νέα Μέθοδος της καθ' ημάς Εκκλ. Μουσικής», Αθήνα 1960.
- ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ ΤΡ., «Η καθ' ημάς Εκκλησιαστική Μουσική κατ' αναφοράν προς την Τετράφων Ευρωπαϊκήν». "Ορθοδοξία", τ. 4. (1929).
- ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΑΝΑΓ., «Εισαγωγή εις την Μορφολογίαν του Βυζαντινού Λειτουργικού μέλους». χ.χ., χ.τ.
- ΓΙΑΝΝΙΔΗ Ε., «Η Βυζαντινή Μουσική και η εναρμόνισή της», Αθήνα 1921.
- ΓΙΑΤΡΑΣ ΔΗΜ., Άρθρα για την Βυζαντινή Μουσική, «Βήμα 28-1-1961».
- ΓΡΙΤΣΑΝΗ Π., «Το περί Μουσικής της Ελληνικής Εκκλησίας ζήτημα», εν Νεαπόλει 1870.
- ΔΕΒΡΕΛΗ Κ., ΑΣΤ. «Πηδάλιον. Μέθοδος Βυζαντινής Μουσικής», Θεσ/νίκη 1984.
- ΔΡΟΒΙΑΝΙΤΟΥ ΜΑΡΓ. «Θεωρητικόν και πρακτική Εκκλησιαστικής Μουσικής». Εν Γαλατά πέραν της Κωνσταντινουπόλεως 1851.
- ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΣ: α) Πάπυρος Λαρούς. Άρθρα των κ. Βάρβογλη Μάρτιου, Γκρέκα Ιωσήφ, Καψάσκη Σπύρου, Δημ. Περιστέρη. β) Επιστήμη και Ζωή. Άρθρα των κ. Παλάντιου Μενέλαου, Γριμάλδη Κώστα, Νικολάου Πολίτη. Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια του Δρανδάκη, Άρθρο Σαλτάρη Ν. Ι. δ) Νέα Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια του Χάρη Πάτση.
- ΕΥΘΥΜΙΑΔΟΥ ΑΒΡΑΑΜ, α) Στοιχειώδη Μαθήματα Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής, Θεσσαλονίκη 1948. β) Μαθήματα Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής, Θεσσαλονίκη 1972.
- ΖΑΚΥΘΗΝΟΥ Δ., «Βυζαντινή Ιστορία» 324-1071, Αθήνα 1977.
- ΖΑΧΑΡΙΑ Π., «Η μουσική των Ελλήνων ως διεσώθη από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι της σήμερον», Αθήνα 1917.
- π. ΖΗΣΗ ΘΕΟΔ., «Φραγκέψαμε», Θεσ/νίκη 1994.
- ΘΕΟΧΑΡΟΠΟΥΛΟΥ - ΔΑΛΑΚΟΥ ΧΡΙΣΤΟΦ., «Νέον επίτομον θεωρητικόν της βυζαντινής Μουσικής», Αθήνα 1969.
- ΘΕΡΟΣ ΑΓΙΣ., «Τραγούδια των Ελλήνων», τ. Α'.
- ΘΩΪΔΟΥ ΘΕΟΔ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ, «Μουσικός κόσμος», Αθήνα 1929.
- ΚΑΡΑ ΣΙΜΩΝΟΣ, α) «Η Βυζαντινή Μουσική σημειογραφία», Αθήνα 1933. β) «Περί την Βυζαντινήν Εκκλησιαστικήν Μουσικήν» "Κιβωτός", τ. 2(1953). γ) «Γένη και διαστήματα εις την Βυζαντινή Μουσική», Αθήνα 1970. δ) «Για να αγαπήσωμε την Ελληνική Μουσική», Αθήνα 1973. ε) «Η Βυζαντινή Μουσική παλαιογραφική έρευνα εν Ελλάδι», Αθήνα 1976.
- ΚΑΨΑΣΚΗ ΣΠΥΡ., «Μικρόν Θεωρητικόν της Βυζαντινής Μουσικής», Αθήνα 1946.
- ΚΑΡΑ ΝΕΦ., «Ιστορία της Μουσικής» μετάφραση Φ. Ανωγειανάκη, Αθήνα 1957.
- ΚΗΛΤΖΑΝΙΔΟΥ ΠΑΝΑΓ., α) «Μεθοδική διδασκαλία Ελληνικής Μουσικής», Κων/πολις 1881. β) «Μέθοδος Διδασκαλία Θεωρητική και πρακτική», Εκδόσεις Βασ. Ρηγοπούλου, Θεσσαλονίκη 1978.
- ΚΥΡΙΑΖΙΔΟΥ ΑΓΑΘ., «Αι δύο μέλισσαι» (Εν εισαγωγή συνοπτική και πρακτική μέθοδος της Εκκλησιαστικής Μουσικής), Κων/πολις 1906.
- ΚΥΡΙΑΚΟΥ ΦΙΛΟΞΕΝΟΥΣ, α) «Θεωρητικόν στοιχειώδες της Μουσικής», Κων/πολις 1859 β) «Λεξικόν της Ελληνικής Εκκλησιαστικής Μουσικής», Κων/πολις 1868.
- ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΟΥ Χ., «Η Μουσική της ημετέρας Εκκλησίας», "Απόστολος Ανδρέας", 1956 Μαρτίου.
- ΛΑΜΠΕΛΕΤ Γ., α) «Το ζήτημα της Βυζαντινής Μουσικής» "Μουσικά Χρονικά", τ. 2(1930) β) «Η Ελληνική δημοδής Μουσική», Αθήνα 1933.
- ΛΑΥΡΑΓΚΑ Δ., «Η Εκκλησιαστική μας Μουσική» "Μουσικά Χρονικά", τ. 3(1931).

- ΛΕΣΒΙΟΥ Γ., «Εισαγωγή εις το θεωρητικό και πρακτικό της Μουσ. τέχνης», Αθήναι 1840.
- ΛΑΪΝΑ ΑΛ., Α & Β τ. «Εισαγωγή εις την Μουσική», Αθήναι 1971.
- ΜΑΡΓΑΖΙΩΤΗ ΙΩΑΝ., α) «Θεωρητικόν Βυζαντινής Μουσικής», Αθήναι 1958. β) «Μελωδικαί ασκήσεις Βυζ. Εκκλ. Μουσικής», Αθήναι 1968. γ) «Ιστορία Μουσικής, Αθήναι 1971. δ) «Η Μουσική του Σχολείου», 1952.
- ΜΑΥΡΑΓΑΝΗ ΔΙΑΜ., α) «Σύντομος ιστορία Εκκλ. Μουσικής και Υμνολογίας», Αθήναι 1967. β) «Μουσική Ανθοδέσμη», Αθήναι 1968.
- ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ ΔΗΜ., «Νέα μέθοδος πρακτικής και θεωρητικής διδασκαλίας της Εκκλησιαστικής Βυζαντινής Μουσικής», Αθήναι 1966.
- ΜΑΥΡΟΥΔΗ ΠΕΡ., α) «Η Θεωρία της Βυζαντινής Μουσικής», Καβάλα 1977. β) «Θεωρία της Ευρωπ. Μουσικής», Θεσ/νίκη 1974. γ) «Ιστορία Μορφολογία Μουσικής» Θεσ/νίκη 1975. δ) «Το Δημοτικό τραγούδι», Θεσ/νίκη 1975. ε) «Βυζαντινή Μουσική τέχνη», Θεσ/νίκη 1990.
- ΜΑΥΡΟΥΔΗ Π. Φ.-ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗ Δ. Π., «Η τέχνη της Μουσικής», Θεσ/νίκη 1982.
- ΜΙΧΑΗΛΙΔΟΥ ΣΟΛ., «Περί των αρχαίων τρόπων και περί των κλιμάκων της Βυζαντινής Μουσικής, εν Αρμονία της Σύγχρονης Μουσικής», Λεμεσός Κύπρου 1945.
- ΜΙΣΑΗΛΙΔΟΥ ΜΙΣΑΗΛ., «Νέον Θεωρητικόν συντομότατον ήτοι περί της καθ' ημάς Εκκλησιαστικής και αρχαίας Ελληνικής Μουσικής», Αθήναι 1902.
- ΜΟΝΑΧΟΥ ΑΝΔΡΕΟΥ ΑΓΙΟΡΕΙΤΟΥ, «Συνοπτική θεωρία Εκκλησιαστικής Βυζαντινής Μουσικής», Θεσσαλονίκη 1970.
- ΜΟΥΡΤΖΟΠΟΥΛΟΥ Α., «Μουσικολογικά», Θεσ/νίκη 1968.
- ΜΠΟΝΑΤΣΟΥ ΔΗΜ., «Σημειώσεις θεωρίας Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής», Κόρινθος 1963.
- ΝΕΡΑΝΤΖΗ ΕΜΜ. ΔΗΜ., «Συμβολή στην ερμηνεία του Εκκλησιαστικού μέλους», Ηράκλειο Κρήτης 1997.
- ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ, 15.7.1946.
- ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ Σ., «Δύο Διαλέξεις περί Βυζαντινής Μουσικής», Αθήναι 1954.
- ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ ΑΘ. Φ., «Βυζαντινή Εκκλησιαστική Μουσική και Ψαλμωδία», Αίγιο 1992.
- ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ Κ., «Η Εκκλησιαστική μας Μουσική» 'Μουσικά Χρονικά', τ. 4 (1932).
- ΠΑΓΑΝΑ Ν., «Διδασκαλία της καθόλου Μουσικής τέχνης», Κων/πολις 1893.
- ΠΑΛΑΝΤΙΟΥ ΜΕΝΕΛ., Άρθρα και Μελέτες στην Εγκυκλοπαίδεια 'Επιστήμη και Ζωή'.
- ΠΟΛΙΤΗ ΝΙΚΟΛΑΟΥ, Άρθρα για την Δημοτική Μουσική στην Εγκυκλοπαίδεια 'Επιστήμη και Ζωή', β) «Το Ελληνικό Τραγούδι», Αθήναι 1982.
- ΠΑΝΑ ΚΩΝ/ΝΟΥ, «Θεωρία, Μέθοδος και Ορθογραφία της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής», Αθήναι - Πάτρα 1970.
- ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΥ Γ. Δ., «Θεωρία και πράξις της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής» Αθήναι 1947.
- ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΥ ΙΩΑΝ., «Η Μουσική της Θρησκείας», Τρίπολις 1929.
- ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΚΩΝ., α) «Η Εκκλησιαστική Μουσική εν Ελλάδι» 'Εκκλησιαστικός Κήρυξ' τ. 8 (1918). β) «Το μουσικό ζήτημα εν τη Εκκλησία της Ελλάδος» 'Εβδομηκονταετηρίς Ριζαρείου Σχολής' (1920) σ. 625-696. γ) «Μελωδικαί ασκήσεις Βυζ. Μουσ.» Αθήναι 1928. δ) «Οι τρόποι της Βυζ. Μουσ.», Αθήναι 1936.
- ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ Ε. ΤΡΙΑΝ., «Ιστορία της Ελληνικής Μουσικής», Αθήναι 1977.
- ΠΑΠΑΛΕΞΙΟΥ ΝΕΣ., «Θεωρία και πράξις της Βυζ. Εκκλ. Μουσικής», Θεσ/νίκη 1990.
- ΠΑΠΑΡΡΗΓΟΠΟΥΛΟΥ Κ., «Ιστορία του Ελληνικού Έθνους».
- ΠΑΡΑΣΚΕΥΑΪΔΗ ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ, Μητροπολίτου Δημητριάδος. Νυν Αρχιεπισκόπου Ελλάδος α) «Εγχειρίδιον Ιεροψάλτου» β) «Μουσικολογικά ανάλεκτα» Εκδόσεις Αποστ. Διακονίας Αθήνα γ) «Υμνολογικά μελέτα» Εκδόσεις Αποστ. Διακονίας Αθήνα.
- ΠΑΣΧΑΛΙΔΗ ΖΑΧΑΡΙΑ, «Εγχειρίδιον Εκκλ.Βυζ.Μουσικής», Θεσ/νίκη 1975.
- ΠΑΣΧΟΥ Π., «Η Μουσική της Ορθοδόξου Εκκλ. Εν Έρωσ Ορθοδοξίας», Αθήναι 1964.
- ΠΑΧΤΙΚΟΥ ΓΕΩΡ. «Η Ελληνική Εκκλ. Μουσική και η αρμονική πολυφωνία» 'Εκκλησιαστική Αλήθεια', Κων/πολις 1902.

- ΠΕΡΙΣΤΕΡΗ ΔΗΜ., α) Άρθρα και Μελέτες στην Εγκυκ. "Πάπυρος Λαρούς". β) «Δημοτικά τραγούδια Ηπείρου και Μωριά», Αθήνα 1950. γ) «50 Δημοτικά Άσματα Πελοποννήσου και Κρήτης», Αθήνα 1930.
- ΣΑΒΑΣ ΣΑΒΑΣ, «Βυζαντινή Μουσική στη Θεωρία και Πράξη», Βοστώνη 1965.
- ΣΑΘΑ Ν. Κ., «Ιστορικόν δοκίμιον περί Θεάτρου και της Μουσικής των Βυζαντινών», Βενετία 1878.
- ΣΚΑΡΜΟΥΤΣΟΣ ΚΩΝ., α) «Ιστορία της Μουσικής», Θεσ/νίκη 1976. β) «Σχολική Μουσική», Θεσ/νίκη 1977.
- ΣΤΑΘΗ Θ. ΓΡΗΓ., α) «Η καταλογράφηση των χειρογράφων Βυζαντινής Μουσικής του Αγίου Όρους και τα εξ αυτής προκύπτοντα οφέλη» "Εκκλησία" 1972. β) «Η παλαιά σημειογραφία και το πρόβλημα μεταγραφής της εις το πεντάγραμμον» "Βυζαντινά" 1975. γ) «Η εξήγησις της Παλαιάς Βυζαντινής σημειογραφίας» Αθήναι 1978. δ) «Τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής-Αγιον Όρος», Αθήναι, τόμος α', 1975, τ. β', 1976.
- ΣΤΑΜΑΤΙΑΔΟΥ Σ., «Η εναρμόνισις της Βυζαντινής Μουσικής» "Γρηγόριος Παλαμάς", 8(1924), σ. 569-579.
- ΣΟΥΡΛΑΤΖΗ ΔΗΜ., α) Σημειώσεις Θεωρίας Βυζ. Μουσικής (Μακεδονικό Ωδείο) β) Ιστορικές και Υμνολογικές σημειώσεις (Παραδόσεις Βυζαντινής Μουσικής Μακεδονικό Ωδείο 1972).
- ΣΤΕΦΑΝΟΥ Α' ΔΟΜΕΣΤΙΧΟΥ ΤΗΣ Μ.Χ.Ε., «Εγκυκλοπαίδεια της Εκκλ. Μουσικής», Κων/πολις 1850.
- ΤΖΕΤΖΗ Ι., «Περί της κατά Μεσαίωνα Μουσικής της Ελληνικής Εκκλησίας», Αθήναι 1882.
- ΤΣΑΜΚΙΡΑΝΗ ΜΑΤ., «Μέθοδος Εκκλ. Βυζ. Μουσικής», Καβάλα 1977.
- ΤΣΑΤΣΑΡΩΝΗ Γ., «Ο Βυζαντινός Όρθρος», Αθήναι 1956.
- ΤΣΙΚΝΟΠΟΥΛΟΥ ΑΝΔΡ., «Γραμματική της Βυζ. Μουσικής», Αθήναι 1897.
- ΦΩΚΑΕΩΣ ΘΕΟΔ., α) «Κρηπίς της Εκκλησιαστικής Μουσικής», Θεσ/νίκη 1912. β) «Μουσικόν Εγκόλπιον», Θεσ/νίκη 1879.
- ΦΟΡΜΟΖΗ Π., «Η επιστημονική στέγη για την μελέτη της Εκκλησιαστικής Μουσικής και η έδρα της Μουσικολογίας στα Παν/μια μας», Θεσ/νίκη 1969.
- ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ ΟΙΚ., α) «Το Ελληνικό Τραγούδι», Αθήνα 1982.
- ΧΑΤΖΗΓΙΑΚΟΥΜΗ Κ. ΜΑΝΟΛΗ, «Χειρόγραφα Εκκλ. Μουσικής», 1453-1820 Αθήνα.
- ΧΑΤΖΗΘΑΝΑΣΙΟΥ ΜΙΧ., «Αι βάσεις της Βυζαντινής Μουσικής», Ινσταμπούλ 1948.
- ΧΑΤΖΗΘΕΟΔΩΡΟΥ Γ. ΘΕΟΔ., α) «Σημειώσεις Θεωρίας Βυζαντινής Μουσικής» "Ελληνικό Ωδείο", Αθήνα 1966. β) «Ιστορία Βυζαντινής Μουσικής» "Ελληνικό Ωδείο", Αθήνα 1967. γ) «Τυπικό» "Ελληνικό Ωδείο", 1967. δ) Άρθρα και μελέτες στα "Ιεροψαλτικά Νέα" και σε Εκκλησιαστικά περιοδικά. ε) «Απλή μέθοδος της Βυζαντινής Μουσικής», Αθήνα 1977. στ) «Δημοτικά τραγούδια».
- ΧΑΤΖΗΜΑΡΚΟΥ ΕΜ., «Μουσική» Βόλος.
- ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΟΥ ΣΤΥΛ., «Ο Δαμασκηνός, ήτοι Θεωρητικόν πλήρες της Βυζαντινής Μουσικής», Λευκωσία 1936.
- ΧΡΗΣΤΟΥ Π., «Η Εκκλησιαστική Μουσική», "Ορθόδοξος Σκέψις", τ. 1 (1958).
- ΨΑΡΙΑΝΟΥ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ, Μητροπολίτου Κοζάνης. α) «Η Βυζαντινή Μουσική εν τη Ορθοδόξω Ελληνική Εκκλησία», Αθήνα 1960. β) «Η Αρχαία Μουσική του Ακαθίστου Ύμνου», Αθήνα 1961. γ) «Εκκλησιαστικά Βυζαντινά Εμβατήρια», Αθήνα 1966. δ) «Η Βυζαντινή Μουσική ως εξηγείται και ως παρεδόθη», Κοζάνη 1967. ε) «Η Βυζαντινή Μουσική», Κοζάνη 1969. στ) Μελέται και άρθρα, τόμος "Μουσικολογικά", Κοζάνη 1961.

ΞΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- A. T. DAVISON ET W. APEL, HISTORICAL ANTHOLOGY OF MUSIK (Ιστορική Ανθολογία της Μουσικής), 2^{ος} том., (Καίμπριτζ, Μασσ. 1946-50).

- A. EINSTEIN, A SHORT HISTORY OF MUSIK (Μία σύντομη ιστορία της Μουσικής), 5^η έκδοση, Λονδίνο 1948.
- D. J. GROUT, A History of Western Musik (Ιστορία της Δυτικής Μουσικής), Ν. Υόρκη 1960.
- HARVARD DICTONARY OF MOUSIK, (Μουσικό λεξικό του Χάρβαρντ), 2^η έκδοση (Καίμπριτζ, Μασσ. 1970).
- ΜΠΡΟΥΝΟ ΝΕΤΛΛ., «Η Μουσική στους πρωτόγονους πολιτισμούς» μετάφραση Κων. Γριμάλλη, Αθήνα 1979.
- NEW OXFORD HISTORY of Mousik, I: Ancient ant Oriental Mousik (Νέα μουσική ιστορία της Οξφόρδης - Αρχαία και ανατολική μουσική), Λονδίνο 1957.
- ΝΤΥΦΟΥΡΓΚ ΝΟΡΜΠΕΡΤ, «Επίτομη Ιστορία της Μουσικής στην Ευρώπη» μετάφραση Σπ. Σκιαδαρέση, Αθήνα 1947.
- ΟΥΕΣΤΡΑΠ ΤΖΑΚ, «Πηγές και παράγοντες της Μουσικής» μετ. Κ. Γριμάλλη, Αθήνα 1980.
- ΟΤΤΟ ΚΑΡΟΛΥΙ, Introducing Mousik 1965, (Μετάφραση Τρισεύγενης Καλοκύρης), έκδοση Θεσσαλονίκη.
- ΠΙΑΚΑ ΤΖΩΡΤΖ, «Ο Κόσμος της Μουσικής».
- C. SACHS, The Rise of Mousik in the Ancient Worlt. (Η Ανατολή της Μουσικής στον αρχαίο κόσμο), Ν. Υόρκη 1943.

ΜΟΥΣΙΚΑ ΒΟΗΘΗΜΑΤΑ

- ΔΕΒΡΕΛΗ ΑΣΤΕΡΙΟΥ, Θεία Λειτουργία, Εγκόλπιον του Ιερέως.
- ΘΕΟΔΟΣΟΠΟΥΛΟΥ ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ, Πεντηκοστάριον-Τριώδιον, Θ. Λειτουργία. Μουσικά Χειρόγραφα.
- ΙΩΑΝΝΟΥ & ΚΗΛΤΖΑΝΙΔΟΥ, Αναστασιματάριον. Έκδοση "Βασ. Ρηγοπούλου".
- ΚΑΡΑΜΑΝΗ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ, Νέα Μουσική Κυψέλη, τ. 7. Μουσικά χειρόγραφα.
- ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ ΧΑΡ., Λειμωνάριον τ. 8
- ΚΑΨΑΣΚΗ ΣΠΥΡ., Υμνωδία. τ. 3.
- ΚΥΡΙΑΖΙΔΟΥ Α., Αι δύο Μέλισσαι.
- ΜΑΡΓΑΖΙΩΤΗ ΙΩΑΝ., Μελωδικές ασκήσεις - Μουσικά Χειρόγραφα.
- ΜΑΡΚΟΥ Ι. ΚΩΝ., Δημοτικά τραγούδια Κονιακού Δωριδος, Αθήνα 1978.
- ΜΠΟΝΑΤΣΟΥ ΔΗΜ., Μουσικά χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής.
- ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΠΑΝΔΕΚΤΕΣ., τόμοι 8, εκδόσεις "ΖΩΗΣ".
- ΝΤΑΚΟΥΛΑ ΑΝΔΡΕΑ., Δημοτικά άσματα, Αθήνα 1961.
- ΠΑΝΑ ΚΩΝ., Δοξαστάριον.-Πέντε Ακολουθίαι.- Το Νέον Μουσικό Δωδεκαήμερον.
- ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΥ ΔΗΜ., Αναστασιματάριον-Θ. Λειτουργία.-Εγκόλπιον του Ιερέως.
- ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΚΩΝ. Μελωδικές ασκήσεις, Αθήνα 1928.
- ΠΑΣΧΑΛΙΔΗ ΖΑΧ. Μουσικά χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής.
- ΠΕΡΙΣΤΕΡΗ ΔΗΜ. Δημοτικά Τραγούδια Ηπείρου και Μωριά.- 50 Δημοτικά Τραγούδια Πελοποννήσου και Κρήτης. Μουσικά Χειρόγραφα.
- ΠΕΤΡΟΥ & ΙΩΑΝΝΟΥ. Αναστασιματάριον. Έκδοση "ΖΩΗΣ"
- ΠΡΙΓΓΟΥ ΚΩΝ/ΝΟΥ. Αναστασιματάριον. - Θ. Λειτουργία. Δοξαστάριον.
- ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΗ ΙΩΑΝ. Αναστασιματάριον. - Μεγ. Εβδομάς. Ασκήσεις.
- ΣΟΥΡΛΑΤΖΗ ΔΗΜ. Θεία Λειτουργία. - Μουσικά χειρόγραφα.
- ΣΤΑΝΙΤΣΑ ΘΡΑΣ., Τριώδιον. - Μουσικά χειρόγραφα.
- ΣΥΡΚΑ Α., Θ. Λειτουργία.
- ΤΑΛΙΑΔΡΟΥ ΧΑΡΙΑ., Αναστασιματάριον-Λειτουργία-Μουσικά χειρόγραφα.
- ΧΑΤΖΗΑΘΑΝΑΣΙΟΥ ΜΙΧ., Θεία Λειτουργία.
- ΧΑΤΖΗΘΕΟΔΩΡΟΥ ΘΕΟΔ., Μουσικά χειρόγραφα (Ελληνικό Ωδείο 1967).
- ΧΑΤΖΗΜΑΡΚΟΥ ΕΜΜ., Μουσικά χειρόγραφα.
- ΨΑΧΟΥ ΚΩΝ/ΝΟΥ, Θεία Λειτουργία.- Συνηχητικό σύστημα.
- ΨΑΡΙΑΝΟΥ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ, Μητροπολίτου Κοζάνης. Μουσικά χειρόγραφα.

