Ομάδα Παλαιογραφίας Βυζαντινής Μουσικής από το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης



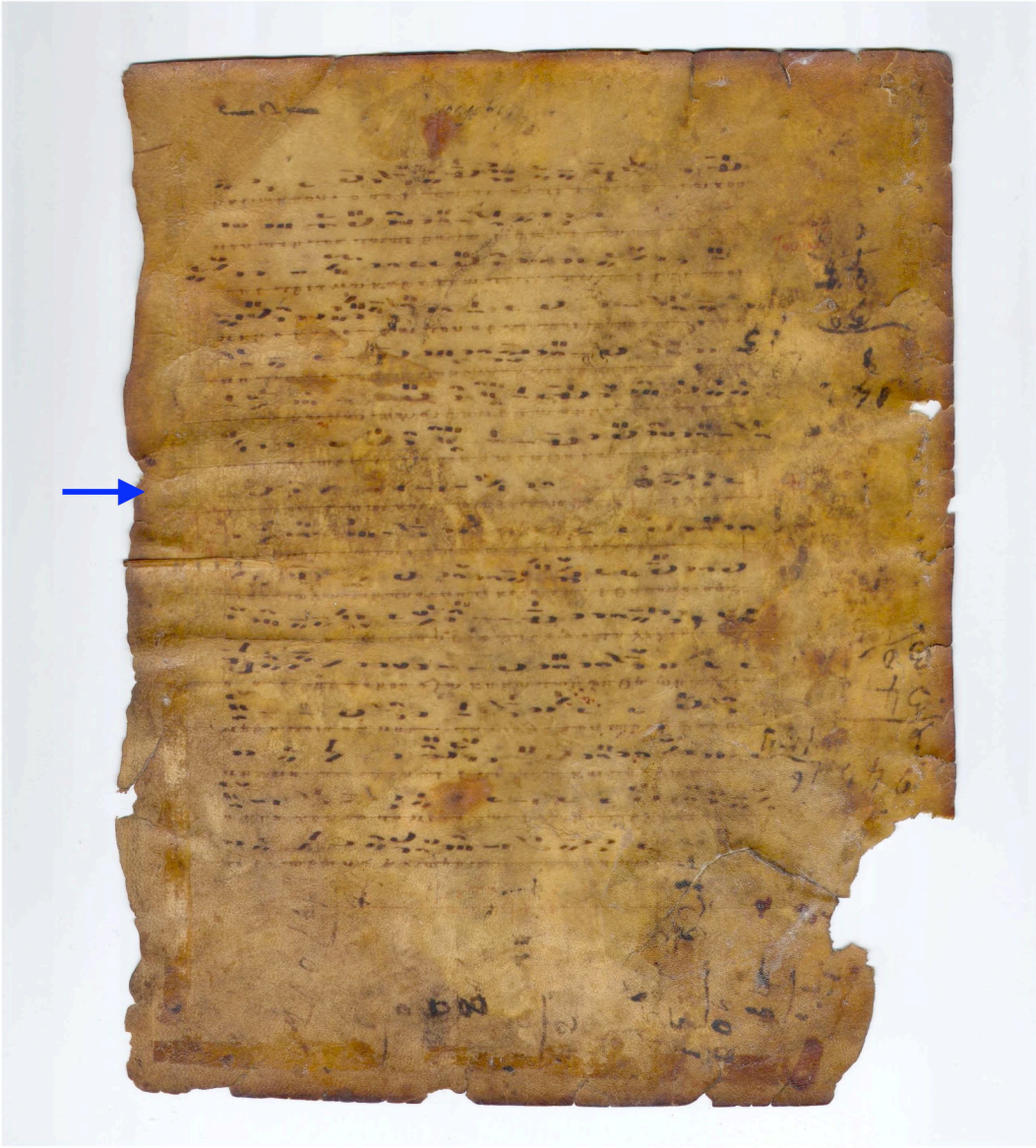
«Χρυσέοις έπεσι», ένα στιχηρό εις τιμή του Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου στη διαχρονική του εξέλιξη: Παλαιογραφικές & αναλυτικές αναζητήσεις

I. Κείμενα & αναλύσεις

ΜΕΡΟΣ Α': ΕΙΣΑΓΩΓΗ

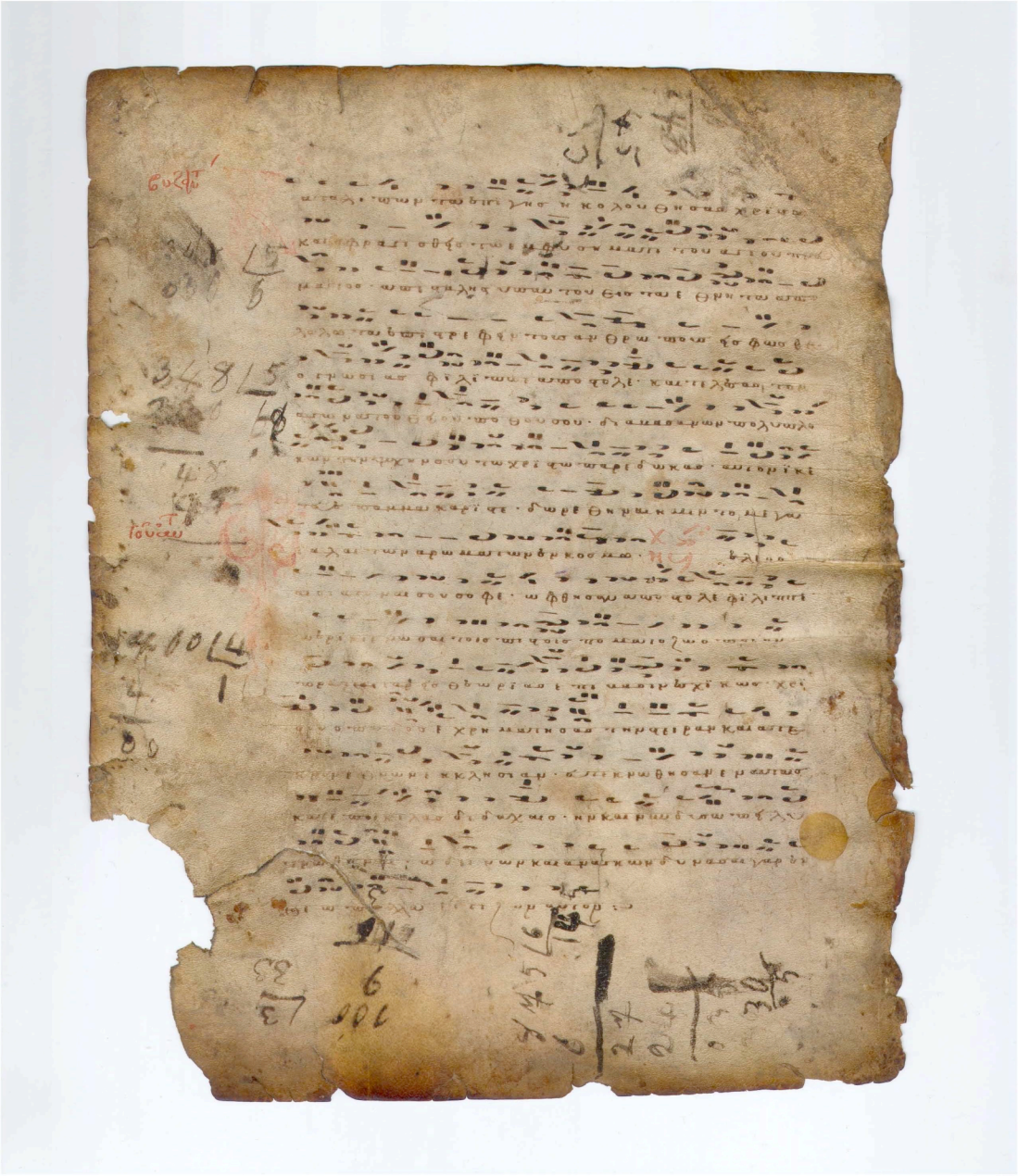
1. ΕΝΑΥΣΜΑ

Με αφορμή τον εορτασμό 20 χρονών από την ίδρυση της Σχολής Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης[3], το ζεύγος Νικόλαος και Φαίδρα Καλλέργη από την Θεσσαλονίκη δώρησε στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών ένα φύλλο περγαμηνής με βυζαντινή παρασημαντική, εκφράζοντας την επιθυμία, να ακούσει τη μουσική που κρύβεται στο παλαιό χειρόγραφο. Το σπάραγμα φαίνεται στις **εικόνες 1-2** και περιγράφεται στην επόμενη ενότητα.



Εικόνα 1. Φύλλο από παλαιό Στιχηράριο, β΄ μισό 13ου / αρχές 14ου αι., όψη α'. Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Δωρεά ζεύγους Καλλέργη

[3] Η Σχολή Καλών Τεχνών του Α.Π.Θ. ιδρύθηκε το 1984: Βλ. Γιάννου/Τσούγκρας 2007: 5.



Εικόνα 2. Όψη β΄ του ίδιου σπαράγματος

2. ΠΑΛΑΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΚΑΙ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΤΟΥ ΣΠΑΡΑΓΜΑΤΟΣ ΔΩΡΕΑΣ ΚΑΛΛΕΡΓΗ

Το περγαμηνό φύλλο με διαστάσεις 22x17,5 και επιφάνεια γραφής περ. 16x12 εκ., αγοράστηκε από παλαιοπώλη στην Αίγυπτο και προέρχεται από ένα παλαιό βυζαντινό *Στιχηράριο*. Το υμνογραφικό κείμενο είναι γραμμένο με καστανό μελάνι και σε μικρογράμματη γραφή, χαρακτηριστική για λειτουργικά κείμενα του 13ου-14ου αι., ελάχιστα δεξιοκλινή, με πολύ μικρούς, στρόγγυλους χαρακτήρες[4]. Αξιοσημείωτη είναι η χρήση του συμπλέγματος ϛ (ει) που συναντά επανειλημμένα στο σπάραγμα[5].

Τα μουσικά σημάδια γράφηκαν με φαρδύτερη πέννα και το καστανό μελάνι φαίνεται πιο βαθύχρωμο. Τα σημαδόφωνα ανήκουν στην πλήρως εξελιγμένη μεσοβυζαντινή σημειογραφία (Round notation)[6].

Κόκκινο μελάνι χρησιμοποιήθηκε για τα κεφαλαία αρκτικά γράμματα των τροπαρίων, για τις αρκτικές μαρτυρίες και για ενδείξεις Τυπικού (αναφορά στην εορτή κατά την οποία ψέλνονται τα συγκεκριμένα στιχηρά). Επίσης με κόκκινο και στην άκρη του φύλλου αναφέρονται τα ονόματα των υμνογράφων. Είναι ευδιάκριτες στη β΄ όψη του φύλλου, που διατηρήθηκε σε καλύτερη κατάσταση από την α΄ όψη. Δεν υπάρχουν ούτε μεσομαρτυρίες[7], ούτε κόκκινα μεγάλα σημάδια.

Ο τύπος χαράκωσης είναι Leroy/Sautel 20D1[8].

Το σπάραγμα περιέχει τα εξής στιχηρά, που ταυτίστηκαν με τη βοήθεια του *Sticherarium Ambrosianum* A 139 sup.[9]:

Όψη α΄ - σειρές 1-2: Τέλος του στιχηρού *Σάλπιγξ χρυσόφωνος* [ἦχος πλ.β΄, μνήμη Αγ. Ιωάννου του Χρυσοστόμου, ιγ΄ Νοεμβρίου]

- σειρές 3-8: *Ὅσιε τρισμάκαρ* [ἦχος πλ.β΄ νενανώ]
- σειρές 8-16: *Χρυσέοις ἔπεσι* [ἦχος πλ.δ΄ νανά]

Όψη β΄ - σειρές 1-9: *Καταλιπὼν τὰ ἐπὶ γῆς*, Βυζαντίου [ἦχος β΄, μνήμη Αγ. Αποστόλου Φιλίππου, ιδ΄ Νοεμβρίου]

- σειρές 9-17: *Φιάλαι τῶν ἀρωμάτων ἐν κόσμῳ*, τοῦ αὐτοῦ, ἦχος β΄

---

[4] Βλ. μια αρκετά παρόμοια μικρογράμματη γραφή στο Στιχηράριο *Ambrosianum* A 139 sup. του έτους 1341, πιθανώς από την Κωνσταντινούπολη (περιγράφεται σε: Perria/Raasted 1992, Pars Suppletoria: 4-5).

[5] Βλ. π.χ. όψη β΄, σειρές 2 και 4. Η χρήση συμπλεγμάτων στα υμνογραφικά κείμενα μουσικών χφων είναι σπάνια. Για την παρούσα επισήμανση ευχαριστούμε τον καθηγητή κ. Ιωάννη Παπαθανασίου. Για το συγκεκριμένο σύμπλεγμα, πρβλ. επίσης Papathanassiou 1997: 53 και 63 (εικόνα 2, σειρά 11). Mioni 1998: 118.

[6] Για τις περιόδους εξέλιξης της βυζαντινής παρασημαντικής, πρβλ. Alexandru 2006: 117-119 και της ίδιας 2007-2008 (*Παλαιογραφία*): I, 45-46 και II, 81. Βλ. επίσης Μπούκας 2004: 42-59.

[7] Για τον όρο *μεσομαρτυρία* (medial signature), βλ. Φλώρος 1998: 158-159 και Raasted 1966: 9.

[8] Βλ. Leroy/Sautel 1995: 46 και 127-135.

[9] Edd. Perria/Raasted 1992, Pars Principalis: φ. 49α-50α. [Σε αγκύλες αναφέρονται οι ήχοι των στιχηρών και οι σχετικές γιορτές, που συμπληρώθηκαν με βάση το A 139].

Η σύγκριση ανάμεσα στο σπάραγμα Καλλέργη και το χφο Α 139, φ. 49^{α}-50^{α} φανερώνει πολλές ομοιότητες ως προς το σχήμα των έμφωνων και των βαθύχρωμων άφωνων σημαδιών. Οι μελωδικές γραμμές είναι επίσης πολύ παρόμοιες, ενίοτε όμως πιο λιτές στο σπάραγμα Καλλέργη. Η πιο απλή μορφή μερικών γραμμών σε συνδυασμό με την έλλειψη μεσομαρτυριών[10] και κόκκινων μεγάλων σημαδιών στο υπό μελέτη σπάραγμα συνηγορούν υπέρ μιας προγενέστερης χρονολόγησής του σε σχέση με το Α 139, πιθανόν κατά το β' μισό του 13^{ου} ή αρχές 14^{ου} αι.[11]

Το σπάραγμα Καλλέργη αποτέλεσε το έναυσμα για τη μελέτη που θα παρουσιαστεί στις επόμενες ενότητες.

[10] Πρέπει να επισημανθεί ότι από μόνη της, η έλλειψη μεσομαρτυριών δεν μπορεί να στηρίξει μια πρώϊμη χρονολόγηση. Π.χ., στο αρχαιότερο χρονολογημένο Στιχηράριο με μεσοβυζαντινή παρασημαντική, Σινά 1218 του έτους 1177, ήδη υπάρχουν μεσομαρτυρίες (βλ. π.χ. φ. 1β), ενώ το χφο Vat. Barb. gr. 483 από την ίδια εποχή (τελευταίο τέταρτο 12^{ου} αι., Κάτω Ιταλία) δεν έχει μεσομαρτυρίες. Αυτό το τελευταίο χφο είναι γραμμένο μόνο με καστανό μελάνι (Για το χφο Σινά 1218, πρβλ. Strunk 1966: 7-8. Harlfinger/Reinsch/Sonderkamp/Prato 1983: 56-57. Για το Vat. Barb. gr. 483, πρβλ. Papathanassiou 1997: 53, 57, 62-67). Εξάλλου, μερικές φορές η έλλειψη κόκκινων σημαδιών (μαρτυρίες, μεγάλα σημάδια) οφείλεται στο ότι η αντιγραφή του χειρογράφου έμεινε ανολοκλήρωτη. Αυτό μάλλον δεν ισχύει για το υπό μελέτη σπάραγμα, αλλά δεν μπορούμε και να αποκλείσουμε.

[11] Το Α 139 χρησιμοποιεί στα φ. 49^{α}-50^{α} περισσότερα μεγάλα σημάδια, που είναι γραμμένα κυρίως με κόκκινο μελάνι. Η συχνότερη χρήση μιας μεγαλύτερης ποικιλίας άφωνων σημαδιών οφείλεται πιθανόν στην επίδραση του πολύ μελισματικού ρεπερτορίου των μαϊστόρων της καλοφωνίας πάνω στο παλαιό, ανώνυμο στιχηραρικό ιδίωμα (αυτή η γνώμη εκφράστηκε από τον αείμνηστο J. Raasted σε μια συζήτηση στην Κοπεγχάγη το 1994. Βλ. και Perria/Raasted 1992, Pars Suppletoria: 6-8). Επιπλέον, το σχήμα της παρακλητικής που εμφανίζεται στο σπάραγμα Καλλέργη (όψη α΄, τρίτη σειρά από πάνω, και όψη β΄, τρίτη σειρά από κάτω) και υπάρχει επίσης στο Vat. Barb. gr. 483, στην προθεωρία της Παπαδικής του χφου Βατ. 1530, φ. 4^{α}, ονομάζεται *παρακλητικὴ παλαιά,* σε αντιδιαστολή προς την *ἑτέρα νέα,* που έχει το γραφικό σχήμα σύμφωνα με την ίδια Παπαδική, και επικρατεί ως στο Α 139 (πρβλ. Papathanassiou 1997: 55, πίν. 1, αρ. 34. Alexandru 2000: I, 334 και της ίδιας 2007-8 [*Παλαιογραφία*]: III, 41).

3. ΣΤΟΧΟΙ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

Ένας κύκλος φοιτητών από το μάθημα *Παλαιογραφία βυζαντινής μουσικής* που προσφέρεται στο ΤΜΣ του ΑΠΘ, και διάφοροι άλλοι νέοι μουσικολόγοι ενδιαφέρθηκαν να ξεκινήσουν την περιπέτεια ανίσχνευσης του παλαιού βυζαντινού μέλους που φυλαγόταν για τόσους αιώνες στην παλαιά περγαμηνή. Για την πραγματοποίηση αυτού του σκοπού ιδρύθηκε το 2006 η *Ομάδα Παλαιογραφίας Βυζαντινής Μουσικής*, ενώ για τη μελέτη του σπαράγματος επιλέχθηκε παραδειγματικώς το στιχηρό *Χρυσέοις ἔπεσι*, εις τιμήν του Άγιου Ιωάννου Χρυσόστομου (349-407), ενός από τους Τρεις Ιεράρχες, προστάτες της ελληνικής παιδείας. Με πολλή χαρά διαπιστώσαμε τότε, ότι το επόμενο έτος, 2007, θα γινόταν ο επετειακός εορτασμός του μεγάλου Ιεράρχη[12].

Η παρούσα εισήγησή μας, αφιέρωμα στον Ιερό Χρυσόστομο, απευθύνεται κυρίως σε σπουδαστές της Βυζαντινής μουσικής (Παλαιογραφία και Μορφολογική ανάλυση). Προσπαθεί να κρατήσει έναν κατά το δυνατόν απλό, κατανοητό και τεκμηριωμένο επιστημονικό λόγο, με καθαρή διάρθρωση των επιμέρους ενοτήτων. Λεπτομέρειες και πιο εξειδικευμένα ζητήματα αναλύονται στις υποσημειώσεις[13]. Η μελέτη διοργανώνεται με βάση δύο άξονες:

α) Συστηματική προσέγγιση του στιχηρού *Χρυσέοις ἔπεσι*, με αφετηρία το *παλαιόν* στυλ και με στόχο την ανάδειξη του προβληματισμού γύρω από την ορθή ερμηνεία της μεσοβυζαντινής σημειογραφίας. Επειδή το συγκεκριμένο στιχηρό στο σπάραγμα Καλλέργη δεν φαίνεται καθαρά (βλ. το βέλος στην **εικ. 1**), θεωρήθηκε σκόπιμο να στηριχθεί η μελέτη πάνω στο παρόμοιο χφο Α 139, ως σημείο διεθνούς αναφοράς για το παλαιό στιχηραρικό στυλ.

β) Ιστορική προσέγγιση του ίδιου στιχηρού, με στόχο την επισκόπηση της διαχρονικής του εξέλιξης, από πρώτες καταγραφές του σε παλαιοβυζαντινή σημειογραφία, μέχρι νέες μελοποιήσεις του 21ου αι.

Γίνεται μια απόπειρα συνδυασμού μεθόδων της μουσικής παλαιογραφίας και της μορφολογικής ανάλυσης σε πολλαπλά επίπεδα, με σκοπό τη βαθύτερη κατανόηση των εξελικτικών φάσεων της βυζαντινής παρασημαντικής, σε συνάρτηση με τις διάφορες τεχνικές μελοποιΐας, όπως αυτές διαμορφώθηκαν μέσα στην ιστορική πορεία της ελληνικής και ρουμανικής εκκλησιαστικής μουσικής. Ταυτόχρονα δοκιμάζονται και νέες προσεγγίσεις στη διδασκαλία της Παλαιογραφίας βυζαντινής μουσικής[14]. Πρώτοι καρποί αυτών των αναζητήσεων παρουσιάζονται από τα μέλη της *Ομάδας* στην Β΄ ενότητα της παρούσης εισήγησης.

---

[12] Βλ., ενδεικτικά, τα αφιερώματα στους Τρεις Ιεράρχες και στον Ιερό Χρυσόστομο, που δημοσιεύθηκαν στο περιοδικό *Τόλμη, 59* (Ιανουάριος 2006) και *70* (Ιανουάριος 2007), όπως και την μνημειώδη έκδοση της Ι. Μεγίστης Μονής Βατοπαιδίου (επιμ. Αρχιμ. Χρυσοστόμου Παπαδάκη 2007, περιέχουσα βιογραφικά, εγκωμιαστικά και υμνογραφικά εις τιμή του Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου). Το έτος της γέννησης του Ιερού Χρυσοστόμου εξακριβώθηκε πρόσφατα ως 349, με βάση αυτοβιογραφικά στοιχεία που εμπεριέχονται στο έργο του (από παράδοση του καθ. Π. Θεοδώρου Ζήση, Μάρτιος 2008). Για τη βιοεργογραφία και τη συμβολή του Ιερού Χρυσοστόμου, βλ. επίσης Παπαδόπουλος 2006 και 1999. Τα άπαντα του Αγίου εκδόθηκαν με νεοελληνική μετάφραση και σχόλια στη σειρά ΕΠΕ. Ειδικά για τοποθετήσεις του Αγίου πάνω σε θέματα παιδαγωγικής, πρβλ. Χαρώνης 2006: 135-150. Για την τιμή του Αγίου Ιωάννου Χρυσοστόμου, με βάση το παλαιό βυζαντινό Στιχηράριο, πρβλ. Σπανουδάκης 2008.

[13] Για την ένδειξη της οργάνωση διδακτικού κειμένου σε δύο επίπεδα: απλό κείμενο πάνω, λεπτομέρειες και πιο εξειδικευμένα ζητήματα κάτω στις υποσημειώσεις, ευχαριστούμε τον κ. καθ. Δημήτρη Γιάννου. Μια άλλη πηγή έμπνευσης για τον τρόπο οργάνωσης της παρούσας μελέτης υπήρξε το μνημειώδες έργο των Pr. Grăjdian/Pr. Dobre/Grecu/Streza 2007.

[14] Πρβλ. και Καραγκούνης 2006, για ζητήματα Διδακτικτής της βυζαντινής μουσικής.

Οδηγηθήκαμε με βάση τη ζωντανή εμπειρία της Ψαλτικής Τέχνης, προσπαθώντας να διασταυρώσουμε ακουστικά τα αποτελέσματα των μεταγραφών και αναλύσεών μας. Ο αναγνώστης μπορεί ίσως να διαμορφώσει μια πρώτη εικόνα για το κάλλος αυτών των επιλεγμένων μελοποιήσεων, με την ακρόαση των μουσικών παραδειγμάτων που συνοδεύουν την παρούσα εργασία και που έχουν κυρίως έναν πειραματικό χαρακτήρα. Αρωγός σ' αυτήν τη δύσκολη αλλά συναρπαστική προσπάθεια μιας «εμμελούς παλαιογραφίας» με μουσικούς που - στην πλειοψηφία τους - δεν είναι ψάλτες, στάθηκε ο εκλεκτός συνάδελφος κ. Δρ. Ιωάννης Λιάκος. Τον ευχαριστούμε θερμά για την ανεκτίμητη συμβολή του στη διδασκαλία των μουσικών παραδειγμάτων και κατ' όλην τη διάρκεια της συνεργασίας μας, από το τέλος του 2006 μέχρι σήμερα.

Θερμές ευχαριστίες απευθύνονται επίσης προς το ζεύγος Καλλέργη και προς όλα τα μέλη της *Ομάδας Παλαιογραφίας*, που με νεανικό ενθουσιασμό ανταποκρίθηκαν στην απαιτητική μελέτη των πηγών. Επίσης ευχαριστούμε τους σεβασμιωτάτους ηγουμένους και πατέρες των Ιερών Μονών Βατοπαιδίου, Ιβήρων και Διονυσίου στο Άγιον Όρος, την διευθύντρια της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος, κ. Αικατερίνη Κουρδούλη και τους συνεργάτες της, και τον κ. καθ. Γλαβίνα, διευθυντή του Πατριαρχικού Ιδρύματος Πατερικών Μελετών στη Θεσσαλονίκη μαζί με τους συνεργάτες του, για την πρόθυμη παραχώρηση του αναγκαίου υλικού και την ευλογία ή την άδεια δημοσίευσής του. Ευχαριστούμε επίσης τον κ. Δρ. Γεώργιο Κωνσταντίνου για τη βοήθειά του στην εύρεση του υλικού. Ευχαριστήρια απευθύνονται και στον πατέρα Χρήστο Κότιο, τον κ. Δημήτριο Κόντο και το Δημήτριο Χριστοδουλίδη για τις ηχογραφήσεις και την τεχνική επιμέλεια των μουσικών παραδειγμάτων.

Τους κ. καθηγητές Δημήτρη Γιάννου και Χρήστο Σαμαρά, που ως πρόεδροι του ΤΜΣ του ΑΠΘ ενθάρρυναν όλην αυτήν την προσπάθεια, ευχαριστούμε εκ καρδιάς.

Τέλος, θα ήθελα να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου προς τον κ. καθ. Dragoș Alexandrescu και τον αείμνηστο καθ. Jørgen Raasted, οι οποίοι μετέδωσαν την αγάπη τους για την παλαιογραφία της βυζαντινής μουσικής στους μαθητές τους, και τον κ. καθ. Λυκούργο Αγγελόπουλο που με εισήγαγε στο θαυμάσιο κόσμο της Ψαλτικής Τέχνης.

Στην παρούσα μελέτη, τα ονόματα των συγγραφέων των επιμέρους ενοτήτων δίνονται κατά καιρούς με τις εξής βραχυγραφίες:

Α.Κ.	*Άννα Καρανικόλα*
Αθ.Κ.	*Αθανασία Κυριακίδου*
Α.Π.	*Άννα Παπαγιαννάκη*
Α.Στ.	*Αναστασία Σταυρουλάκη*
Γ.Α.	*Γεώργιος Αγγελάκης*
Δ.Σπ.	*Δημοσθένης Σπανουδάκης*
Διάκ. Ν.Ι.	*Διάκονος Nicolae Iugănaru*
Διάκ. R.-C.St.	*Διάκονος Răzvan-Constantin Ștefan*
Ε.Π.	*Ευγενία Πούλου*
Ι. Γκ.	*Ιωάννα Γκερμπεσιώτη*
Ι.Λ.	*Ιωάννης Λιάκος*
Κ.Γ.	*Κωνσταντίνος Γερμενιζής*
Μ.Α.	*Maria Alexandru*
Χ.Π.	*Χαράλαμπος Παπαδόπουλος*

ΜΕΡΟΣ Β': ΠΕΡΙ ΤΗΣ ΔΙΑΧΡΟΝΙΚΗΣ ΕΞΕΛΙΞΗΣ ΤΟΥ ΣΤΙΧΗΡΟΥ *ΧΡΥΣΕΟΙΣ ΕΠΕΣΙ*

1. ΤΟ ΥΜΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ

Το τροπάριο *Χρυσέοις ἔπεσι* σε ήχο πλ. δ΄ χρησιμοποιείται σήμερα ως στιχηρό δοξαστικό των Αίνων, στον Όρθρο της μνήμης της κοίμησης του Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου, κατά τις 13 Νοεμβρίου[15]. Στους κώδικες Ambrosianus A 139 sup., φ. 49^{α} και Διονυσίου 564, φ. 19^{α}, αυτό το στιχηρό αποδίδεται στον Ανατόλιο[16]. Πιθανώς πρόκειται για τον Ανατόλιο από την υμνογραφική σχολή της Μονής Στουδίου στην Κωνσταντινούπολη, ο οποίος έδρασε κατά τον 8^{ο} αι.[17] Το στιχηρό *Χρυσέοις ἔπεσι* ανήκει στο συνηθισμένο ρεπερτόριο του παλαιού Στιχηραρίου[18].

Τα *στιχηρά* είναι μια κατηγορία τροπαρίων που ψέλνονται σε συνάφεια με ψαλμικούς στίχους, κυρίως στα πλαίσια του Εσπερινού και του Όρθρου. Ως υμνογραφικό είδος τεκμηριώνονται ήδη από την παλαιοχριστιανική εποχή[19]. Σύμφωνα με τον E. Wellesz, αποτελούν την πιο σημαντική ομάδα τροπαρίων που εντάσσονται στα λεγόμενα *genera minora* της βυζαντινής υμνογραφίας[20].

Δοξαστικά είναι τα στιχηρά των οποίων προηγείται, εν κατακλείδι της ψαλμικής στιχολογίας, η μικρή δοξολογία *Δόξα Πατρί… Καὶ νῦν…* Εκφράζουν «όλο το νόημα», την πεμπτουσία της εκάστοτε εορτής[21] και, από μουσικής άποψης, ανήκουν στα ιδιαιτέρως επεξεργασμένα *ιδιόμελα*[22].

---

[15] Βλ. *Μηναῖον Νοεμβρίου* (2002)*:* 240. Για μια διαφορετική λειτουργική χρήση του ίδιου τροπαρίου κατά το 10^{ο} περίπου αι., πρβλ. ενότητα Β.2. της παρούσης μελέτης.

[16] Βλ. ενότητες Β.3.2.2.1.1., **εικ. 1** και Β.3.2.2.2.2., **εικ. 1.**

[17] Δεν αποκλείεται όμως ούτε ο Ανατόλιος, Μητροπολίτης Θεσσαλονίκης κατά τον 9^{ο} αι. Για τον προβληματισμό της ακριβούς πατρότητας των ύμνων που αποδίδονται στο όνομα «Ανατολίου», πρβλ. Τρεμπέλας 1997: 361. Barbu-Bucur 1986: 8, σε συνδυασμό με Perria/Raasted 1992, Pars Suppletoria: 57. Wellesz 1962: 442. Κωνσταντινίδης 1981: 118. Beck 1959: 473. Hannick 1970: 44-47. Για τη Μονή Στουδίου, πρβλ. Yerasimos 2007: 35-38.

[18] Για το *Στιχηράριον*, μουσικό βιβλίο που περιέχει τα λεγόμενα *στιχηρά*, ταξινομημένα σύμφωνα με τις ακίνητες και κινητές εορτές και τους οκτώ ήχους, βλ. Στάθης 1975: λα΄-λγ΄ και Troelsgård 2000. Από τη λίστα Στιχηραρίων που αναφέρει ο Κ. Φλώρος στη μνημειώδη του *Παγκόσμια Νευματική Επιστήμη*, βλέπουμε ότι οι αρχαιότεροι σωσμένοι κώδικες αυτού του είδους ανάγονται στις αρχές του 11^{ου} αι. (βλ. Floros 1970: I, 50-62, 347-362). Τα λεγόμενα Μηναία από την Καλαβρία (Κώδικες Κρυπτοφέρρης Δ.α.XIII έως XVII) εμπεριέχουν όμως και μερικές αρχαιότερες μουσικές καταγραφές στιχηρών, σε σημειογραφία αγιοπολίτικη [Coislin I & II], και χρονολογούνται από τον ίδιο ερευνητή «τουλάχιστον στην αρχή του 10^{ου} αι.» (*ό.π.:* I, 357 και λίστα αρκτικών των συγκεκριμένων στιχηρών, *ό.π.:* III, 33).

Το στιχηρό *Χρυσέοις ἔπεσι* αναφέρεται με τον αριθμό 221 στη λίστα των στιχηρών που ανήκουν στο ρεπερτόριο της λεγόμενης Στάνταρ συντομευμένης εκδοχής του Στιχηραρίου (Standard Abridged Version [*SAV*] of the Sticherarion), η οποία, σύμφωνα με τον O. Strunk, κυριαρχεί στη διάδοση του στιχηραρικού μέλους από το έτ. 1050 και μετά, και συσχετίζεται με την εξέλιξη της αγιοπολίτικης (Coislin) σημειογραφίας: Βλ. Troelsgård 2003: 3, 8. Strunk 1977: 107-108, με υποσημ. 43. Πρβλ. όμως και Floros 1970: I, 75-91, κυρίως 89, και Kotzabassi 1999: 110-111, με υποσημ. 20.

[19] Πρβλ. Μητσάκης 1986: 66-75, κυρίως σ. 68. Αλυγιζάκης 1993: 85. Για τις περιόδους εξέλιξης της βυζαντινής υμνογραφίας, βλ. Πάσχος 1999: 10-11. Πρβλ. και Αλεξάνδρου 2007-8 (*Εισαγωγή):* 83-84, 138. Για την οριοθέτηση της παλαιοχριστιανικής εποχής (έτ. 313-6^{ος} αι.), βλ. Γιάννου 1994: 110-111.

[20] Βλ. Wellesz 1962: 239-245. Για περίφημες ενότητες στιχηρών, πρβλ. π.χ. Janeras 1988: 235-277, Πρωτοπρεσβ. Παπαγιάννης 1996: 389-390, 411-412, 424-425, 441-443 (για τα 12 τροπάρια των Μεγάλων Ωρών της Μεγάλης Παρασκευής). Hannick 1970: 44-48, Perria/Raasted 1992: Pars Suppletoria, 10-11, Αρχιμ. Πάρης 1999: 7, *Παρακλητική:* 1-16, 65-75 (για τα συστήματα των αναστάσιμων στιχηρών, των ανατολικών, των αλφαβητικών, των δογματικών, και για τα δοξαστικά των αποστίχων της Οκτωήχου). Άλλα *μικρά είδη* της βυζαντινής υμνογραφίας είναι π.χ. η υπακοή, το εξαποστειλάριο, το κάθισμα. Ως *genera maiora* της βυζαντινής υμνογραφίας θεωρούνται τα πολύστροφα ποιήματα που ανήκουν στο είδος του κοντακίου και του κανόνα: πρβλ. Wellesz 1962*:* 171-239. Δετοράκης 1997: 89-97. Πάσχος 1999: 22-30. Για περαιτέρω παλαιότερη βιβλιογραφία σχετικά με τη βυζαντινή υμνογραφία, πρβλ. Szövérffy 1978.

[21] Από συνέντευξη του κ. Χαριλάου Ταλιαδώρου, Άρχοντος Πρωτοψάλτη του καθεδρικού ναού της Του Θεού Σοφίας, Θεσσαλονίκη, 18.12.2007. Για μια ειδολογία στιχηρών και άλλων τροπαρίων, πρβλ. Αλεξάνδρου 2007 (*Ιστορία και μορφολογία):* V, 7-9.

[22] Για την ταξινόμηση των στιχηρών σε αυτόμελα, προσόμοια και ιδιόμελα, σύμφωνα με τη μετρική και μουσική τους κατάρτιση και χρήση, πρβλ. Αλυγιζάκης 1993: 85-86. Συνοπτικά περί του στιχηραρικού γένους της μελουργίας, πρβλ. την ενότητα Β.3.1.1. της παρούσης εργασίας.

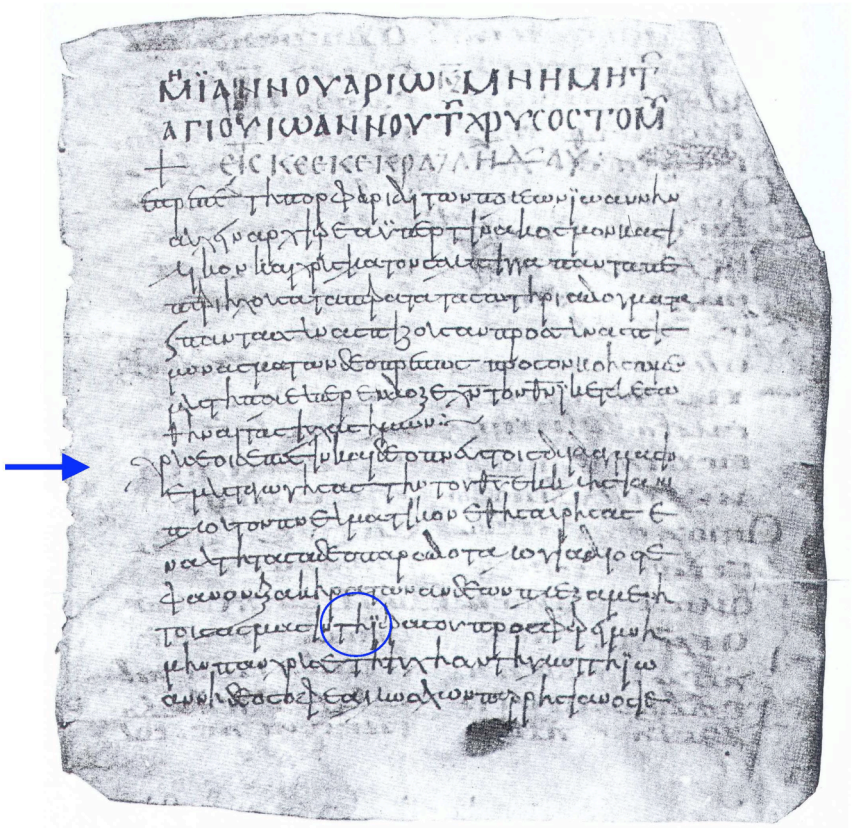
Ένα πρώιμο τεκμήριο του κειμένου του στιχηρού *Χρυσέοις ἔπεσι* εντοπίστηκε σε σπάραγμα Τροπολογίου ή Στιχηροκαθισματαρίου[23] από την Ι.Μ. Αγίας Αικατερίνης στο Σινά, και παρουσιάζεται στην επόμενη ενότητα.

Μ.Α.

[23] Το *Τροπολόγιον* είναι αρχαίο υμνολόγιο χωρίς μουσική παρασημαντική, το οποίο συσχετίζεται με την Εκκλησία των Ιεροσολύμων. Το υμνογραφικό του περιεχόμενό μπορεί να είναι ποικίλο: α) στιχηρά, καθίσματα, κανόνες ή β) κανόνες και μακαρισμοί ή γ) διάφορα είδη τροπαρίων (π.χ. απολυτίκια), εκτός από τροπάρια κανόνων. Παρεμφερείς αρχαίες συλλογές υμνογραφημάτων είναι: το *Στιχηροκαθισματάριον* (περιέχει στιχηρά και καθίσματα), το *Κανονάριον* (με τροπάρια κανόνων), το *Μακαριστάριον* (με μακαρισμούς): Πρβλ. Géhin/Frøyshov 2000: 178-179. Hannick 1970: 42-43. Του ιδίου 1991α: 38-39. Αλυγιζάκης 1985: 287-289.

2. ΣΠΑΡΑΓΜΑ ΣΙΝΑ, ΝΕΑ ΕΥΡΗΜΑΤΑ Μ 167

2.1. Περιγραφή του σπαράγματος



Εικόνα 1. Σπάραγμα Τροπολογίου ή Στιχηροκαθισματαρίου, Σινά, νέα ευρήματα Μ 167, 9ου/10ου αι.[24]

Το υπό μελέτη μεμβράνινο σπάραγμα είναι παλίμψηστο. Η απόξεση έγινε, όπως και σε πολλούς άλλους παλίμψηστους κώδικες, με τρόπο αρκετά επιπόλαιο, με συνέπεια να είναι διακριτά και τα αρχαιότερα γράμματα με γυμνό μάτι.[25] Η γλώσσα του αρχαιότερου κειμένου (scriptio inferior) είναι η συριακή.[26]

Η ύστερη γραφή (*scriptio superior*) είναι μικρογράμματη και προβάλλει το σύμπλεγμα *ε+ρ*, γνωστό ως «άσσος πίκα»[27] (βλ. **εικόνες 1 & 2**). Η γραφή του τύπου «άσσος πίκα» είναι χαρακτηριστική για κώδικες που έχουν γραφεί στην Κάτω Ιταλία[28]. Ενδεχομένως και το υπό μελέτη σπάραγμα να προέρχεται από την ίδια περιοχή[29]. Σύμφωνα με το Mioni, αυτός ο τύπος γραφής διαμορφώθηκε από τα τέλη του 10ου αι. και ύστερα. Νεότερες μελέτες δείχνουν όμως ότι το κυρίως

[24] Στον κατάλογο των νέων ευρημάτων του Σινά, το σπάραγμα Μ (=μεμβράνινο μικρογράμματο) 167 αναφέρεται με τα γενικά στοιχεία «θ΄-ι΄ αι. Κανόνες λειτουργικοί» και «173 x 160, φυλ. 11, τετρ. 2 (ΙΑ΄)»: Βλ. Νικολόπουλος 1998: 79, 183 και φωτ. 144. Στις διευκρινίσεις των Géhin & Frøyshov 2000: 178-179, το υπό μελέτη σπάραγμα εντάσσεται στα σπάνια τεκμήρια *Τροπολογίου* ή άλλης παρόμοιας συλλογής και αναφέρεται ότι περιέχει τη γιορτή του Αγίου Ιωάννου Χρυσοστόμου στο μήνα Ιανουάριο.

[25] Mioni 1998: 51-53. Για παλίμψηστα βυζαντινής μουσικής, πρβλ. Moran 1985 και Alexandru 2006.

[26] Βλ. Νικολόπουλος 1998: 183 & 286. Για ένα χειρόγραφο δείγμα συριακής ποίησης, πρβλ. Beck 1955: pl. I (υμνογραφία Αγ. Εφραίμ του Σύρου).

[27] Για τον τύπο γραφής «άσσος πίκα», βλ. Mioni 1998: 91.

[28] Πρβλ. π.χ. τον κώδ. Vaticanus gr. 1553, 10ου αι., σε: Λίτσας 2001: 76-77. Άλλοι τύποι γραφής χαρακτηριστικοί για την Κάτω Ιταλία είναι ο *υδρουντηνός*, ο *ρηγιανός* και ο *κρυπτοφερρατικός:* Βλ. Mioni 1998: 91.

[29] Ισχυρό έρεισμα για αυτή την υπόθεση αποτελεί η επισήμανση του ότι η Ι. Μονή Σινά διετήρει από ενωρίς μετόχια ανοικτά εις τον ιταλιωτικόν κόσμον (εις Σικελίαν, Κρήτην, Επτάνησα)» βλ. Νικολόπουλος 1998: 102.

προσδιοριστικό στοιχείο για αυτήν τη γραφή, δηλαδή το σύμπλεγμα των στοιχείων ε+ρ, είναι πολύ παλαιότερο και εμφανίζεται ήδη από τον 4ο αι. μ.Χ.[30]

Σύμφωνα με τον Παναγιώτη Νικολόπουλο, η γραφή του σπαράγματος Μ 167 θα μπορούσε να ενταχτεί στον πρώιμο τύπο γραφής Στουδίτου με στοιχεία και από τον τύπο του άσσου-μπαστουνιού (ε+ρ)[31]. Ο ίδιος ερευνητής επισημαίνει ότι το συγκεκριμένο σπάραγμα συγκαταλέγεται ανάμεσα στα χειρόγραφα μικρογράμματης γραφής που αποδίδουν μια χαρακτηριστική και άκρως ιδιότυπη γραφή, τα χαρακτηριστικά στοιχεία της οποίας είναι η διαμόρφωση των γραμμάτων *η*, *ι* και *κ*[32].

Το σπάραγμα περιέχει δύο στιχηρά: *Ἔπρεπε τῇ πορφυρίδει τῶν πόλεων* και *Χρυσέοις ἔπεσι*. Είναι προς τιμή του Αγ. Ιωάννου του Χρυσοστόμου, του οποίου η μνήμη γιορτάζεται στις 27 Ιανουαρίου (μετακομιδή του λειψάνου του Αγίου). Σε μεταγενέστερα χειρόγραφα, τα ίδια στιχηρά προορίζονται για τις 13 Νοεμβρίου (κοίμηση του Αγίου).

Παρατηρούμε ότι στο κείμενο δεν υπάρχουν ούτε σημάδια προσωδίας ούτε στίξης.

Στο πάνω μέρος του χειρογράφου υπάρχει με κόκκινο μελάνι η εξής ένδειξη σε μεγαλογράμματη οξυκόρυφη όρθια γραφή[33]: ΕΙΣ Τ(Ο) Κ(ΥΡΙ)Ε ΕΚΕΚΡΑΞΑ ΗΧ(ΟΣ) Δ ΑΥΘ(ΕΝΤΙΚΟΣ)[34]. Το πιο πιθανό είναι, η ένδειξη του ήχου να αναφέρεται μόνο στο πρώτο τροπάριο *Ἔπρεπε τῇ πορφυρίδει* (sic) *τῶν πόλεων*[35].

2.2. Διπλωματική μεταγραφή του στιχηρού *Χρυσέοις ἔπεσι*

ΜΗΝ(Ι) ΪΑΝΝΟΥΑΡΙΩ *ΚΖ΄* ΜΝΗΜΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ ΤΟΥ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ

1 χρυσεοις επεσι και θεοπνευστοις διδαγμασι
2 εμυσταγωγησας την του θεου εκκλησιαν
3 πλουτον πνευματικον εθησαυρησας ε [-]
4 ν αυτη τα σα θεοπαραδοτα λογια διο στε [-]
5 φανον εξ ακηρατων ανθεων πλεξαμενη
6 τοις ασμασιν τη ϊερα σου προσφερει μνη [-]
7 μη πανχρυσε τη ψυχη συν τη γλωττη Ϊω [-]
8 αννη θεοσοφε αλλ ως εχων παρρησιαν οσιε
9 [πρεσβευε υπερ των ψυχων ημων][36]

Παρακάτω δίνεται μια αγγλική μετάφραση του υμνογραφικού κειμένου[37]:

---

[30] Βλ. D' Agostino 2003.

[31] Βλ. Νικολόπουλος 1998: 102. Πρβλ. και Λίτσας 2001: 50-51, 56-57, 60-61.

[32] Για αυτόν τον τύπο γραφής, βλ. Νικολόπουλος 1998: 102-103 & κώδικα Ε 26 (φωτ. 35). Για τα χαρακτηριστικά γράμματα *η*, *ι* και *κ*, πρβλ. **πίνακα 1** της παρούσης μελέτης.

[33] Πρβλ. π.χ. Λίτσας 2001: 56-57.

[34] Αξιοσημείωτη είναι η χρήση του επιθέτου *αυθ(εντικός)* στην ένδειξη του ήχου. Όπως τονίζουν οι Géhin & Frøyshov 2000: 179, συνήθως στις αναφορές των ήχων στην αρχή κομματιών υπάρχουν επιθετικές διευκρινίσεις μόνο στην περίπτωση πλαγίων ήχων. Μια πρώτη αναζήτηση του όρου *αὐθεντικός* στα πιο παλαιά βυζαντινά θεωρητικά (Λαύρα γ 67, φ. 159 [Floros 1970: III, Faksimilia 1], *Αγιοπολίτης* [έκδ. Raasted 1983], Ψευδο-Δαμασκηνός [έκδ. Wolfram & Hannick 1997], Γαβριήλ Ιερομόναχος [έκδ. Hannick & Wolfram 1985], Μανουήλ Χρυσάφης [έκδ. Conomos 1985]) έδειξε ότι αυτός ο όρος δεν χρησιμοποιείται στους παλαιούς βυζαντινούς θεωρητικούς. Χρησιμοποιείται όμως το επίθετο *κύριος* για τους ήχους της συγκεκριμένης κατηγορίας. Εντούτοις, ο όρος *αὐθεντικός* είναι γνωστός από μουσικοθεωρητικά συγγράμματα της Δύσης, π.χ. τη ***Musica Disciplina*** του Aurelianus Reomensis (πιθ. γραμμένη πριν το 850): Βλ. Παπαθανασίου 2002: 39-46, ιδίως δε την υποσημ. 56. Αυτό το στοιχείο ίσως ενισχύει την υπόθεσή μας περί της προέλευσης του σπαράγματος Σινά Μ 167 από την Κάτω Ιταλία και συνειγορεί προς μια πρώιμη χρονολογική του ένταξη (9ος αι.).

[35] Βλ. Α 139, φ. 48β, όπου το στιχηρό αυτό έχει την μαρτυρία του κυρίου τετάρτου ήχου και αποδίδεται στο Γερμανό (μάλλον πρόκειται για τον Άγ. Γερμανό Α΄ Πατριάρχη Κωνσταντινούπολης, περ. 640-περ. 730: Βλ. Δετοράκης 2003: 280).

[36] Το τελευταίο κώλον συμπληρώθηκε με βάση το Α 139, φ. 49β. Το κείμενο του σπαράγματος Σινά Μ 167 παρουσιάζει τις εξής διαφορές σε σχέση με το Α 139, φ. 49α –β: **1.** θεοπνεύστοις] θεοφθόγγοις **2.** ἐμυσταγώγησας] κατακοσμήσας **8.** θεόσοφε] χρυσόστομε: Πρβλ. παρακάτω, ενότητα Β.3.2.2.1.1., **εικ. 1** και *Μηναῖον Νοεμβρίου* 2002: 240.

I. Through golden epics and teachings uttered by God, you catechized the Church of God with spiritual riches, bequeathing the words which were handed over to you by God as a treasure.
II. Thus, the Church offers you a garland of pure blossoms braided with hymns to your holy memory, oh gold–hearted and gold–tongued John Chrysostomos!
III. Since you have *parrhesia*[38], oh righteous, be the advocate for the sake of our souls.

2.3. Στοιχεία παλαιογραφικής ανάλυσης

Στο σπάραγμα συναντάμε τα γράμματα *η*, *ι* και *κ* «σχεδιασμένα» με το χαρακτηριστικό τύπο γραφής στον οποίο αναφερθήκαμε και παραπάνω.

Η	
Ι	
Κ	

Πίνακας 1. Χαρακτηριστικά γράμματα στο σπάραγμα Σινά Μ 167

Ήδη προαναφέρθηκε ότι το πιο χαρακτηριστικό σύμπλεγμα αυτού του τύπου γραφής δημιουργείται με τα γράμματα ε+ρ. Το σύμπλεγμα έχει το σχήμα του φύλλου του κισσού ή, σύμφωνα με τον παλαιογράφο Devreesse, του «άσσου πίκα»[39].



Εικόνα 2. Σύμπλεγμα ε+ρ.

Επίσης, κατά την μεταγραφή του κειμένου συναντάμε και κάποια άλλα χαρακτηριστικά συμπλέγματα και συντομογραφίες της μικρογράμματης ελληνικής γραφής, που δείχνονται στον **πίνακα 2**:[40]

[37] Το κείμενο είναι υποδιαιρεμένο σε τρεις περιόδους, σύμφωνα με το νόημά του: Πρβλ. και παρακάτω, ενότητα Β.3.2.2.1.1.
[38] Για τον όρο παρρησία, πρβλ. ενότητα Γ.1. της παρούσης εργασίας.
[39] Βλ. Λίτσας 2001: 76. Mioni 1998: 91.
[40] Για συντομογραφίες, συμπλέγματα και διάφορα άλλα σύμβολα, πρβλ. Mioni 1998: 115-119.

Αγ	
Ει	
Ευ	
Θεού	

Πίνακας 2. Χαρακτηριστικά συμπλέγματα και βραχυγραφία στο σπάραγμα Σινά Μ 167

Η αναζήτηση του υμνογραφικού κειμένου σε άλλες λειτουργικές πηγές από τα τέλη της πρώτης/αρχές της δεύτερης χιλιετίας θα μπορούσε να διαφωτίσει ακόμα περισσότερο την αρχική μορφή και λειτουργική χρήση του στιχηρού *Χρυσέοις έπεσι*. Στις επόμενες ενότητες θα εξεταστεί η μουσική επένδυση του τροπαρίου, ξεκινώντας από πηγές με παλαιοβυζαντινή παρασημαντική.

Γεώργιος Αγγελάκης

3. ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΥΤΙΚΕΣ ΜΕΛΟΠΟΙΗΣΕΙΣ ΤΟΥ ΣΤΙΧΗΡΟΥ *ΧΡΥΣΕΟΙΣ ΕΠΕΣΙ*: ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΗΣ ΠΡΩΤΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ

3.1. Προλεγόμενα

3.1.1. Επιλογή των μελοποιήσεων και των πηγών

Στις επόμενες ενότητες της εισήγησης θα παρουσιαστούν εν πάση συντομία μερικές αντιπροσωπευτικές ανώνυμες και επώνυμες μελοποιήσεις του στιχηρού *Χρυσέοις ἔπεσι*. Οι μελοποιήσεις επιλέχτηκαν κυρίως μέσα από γνωστές και προσιτές πηγές (εκδόσεις στη σειρά MMB, χειρόγραφα Χουρμουζίου, πρώτες έντυπες εκδόσεις του 19ου αι.), χωρίς όμως να παραλειφτούν και άλλες σπουδαίες μεν, αλλά λιγότερο γνωστές ή και ακόμα ανεκμετάλλευτες πηγές, όπως π.χ. τα χφα Διονυσίου 564, Ιβήρων 991, 922, και 999, ή και Βατοπαιδίου 1253. Η μελέτη αυτών των πηγών στοχεύει στο να δείξει δειγματολειπτικώς την εξέλιξη του στιχηραρικού γένους μελουργίας κατά την δεύτερη χιλιετία μ.Χ.[41]

Αφετηρία της αναζήτησής μας αποτελεί το παλαιόν, ανώνυμο, κλασικό βυζαντινό στυλ, που κυριαρχεί κατά το 10-13ο αι. (τεκμηριώνεται όμως σε Στιχηράρια μέχρι και τον 16ο αι.)[42].

Επόμενο στάδιο είναι η καλοφωνική επεξεργασία του Νικηφόρου Ηθικού, στην εποχή της βυζαντινής *Ars Nova* (τέλη 13ου-15ο αι.)[43].

Προχωράμε στην εποχή της πρώτης μεγάλης ακμής μετά την Άλωση ή της λεγόμενης Αναγέννησης της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής (1650-1720)[44], με επώνυμες μελοποιήσεις στο στυλ του νέου καλλωπισμού από τους Παναγιώτη Χρυσάφη το Νέο, Γερμανό Νέων Πατρών και το Ρουμάνο μελουργό Filothei sin agăi Jipei.

Η έρευνα συνεχίζεται με παραδείγματα από την πέννα των κορυφαίων κλασικών μελουργών Πέτρου Πελοποννησίου (*μέλος σύντομον*) και Ιακώβου Πρωτοψάλτου (*μέλος κατὰ συντομώτερον τρόπον ἐκ θέσεων στιχηρῶν τε καὶ εἱρμολογικῶν*)[45], κατά την περίοδο της δεύτερης μεγάλης ακμής (1770-1820)[46].

Ο κύκλος διευρύνεται με τη μελέτη νεότερων εκδοχών όπως του Anton Pann και Dimitrie Suceveanu από τη μια μεριά (ρουμανική παράδοση του 19ου αι.) και του Αθανασίου Καραμάνη από την άλλη (ελληνική παράδοση του 20ου αι.).

Πρέπει να διευκρινίσουμε ότι πρόκειται για μια πρώτη αναζήτηση μελοποιήσεων αυτού του στιχηρού στον απέραντο ωκεανό της βυζαντινής μουσικής. Κατά τη συνέχεια της έρευνάς μας ευελπιστούμε ότι θα προστεθούν και άλλες μελοποιήσεις που θα συμπληρώσουν το περίγραμμα της εξέλιξης του στιχηραρικού μέλους που σχεδιαγραφείται σε πολύ αδρές γραμμές στην παρούσα εισήγηση.

---

[41] Για τις διακλαδώσεις και τα επιμέρους είδη των τριών βασικών γενών της βυζαντινής μελουργίας (ειρμολογικού, στιχηραρικού και παπαδικού), πρβλ. τη σύνοψη σε: Στάθης 1992: 37-47. Βλ. επίσης τα εξής άρθρα/βιβλία/κεφάλαια αφιερωμένα στο στιχηραρικό γένος: Jung 1999. Amargianakis 1977 και 1993. Raasted 1993 και 1995. Στάθης 1992: 118-121. Demetriou 2001. Makris 1996. Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει το άρθρο του Αντωνίου Αλυγιζάκη, «*Βασιλεῦ οὐράνιε Παράκλητε*, ἰδιόμελο, Ἦχος πλ. β΄» (1992), όπου παρουσιάζεται το περίφημο αυτό στιχηρό του Αγίου Κοσμά του Μελωδού, σε 24 μουσικές χειρόγραφες πηγές/εκδοχές, που χρονολογούνται μεταξύ 10ου-19ου αι. και παραδειγματίζουν ένα ευρύ φάσμα σημειογραφικών και μελοποιητικών εξελίξεων. Το συγκεκριμένο άρθρο του κ. Αλυγιζάκη αποτέλεσε σημαντική πηγή έμπνευσης για την παρούσα μελέτη. Πρβλ. επίσης τις πρόσφατες μελέτες των Troelsgård, Αρβανίτη, Αλυγιζάκη, Gheorghiță, Αποστολόπουλου, π. Τερζόπουλου, Γιαννόπουλου και Χατζηπαπά (σε: Αναστασίου 2006: 225-396), όπου αναπτύσσονται θέματα ιστορίας, υφολογίας, εξήγησης, ταξινόμησης, μορφολογίας και μελοποιητικής εξέλιξης του στιχηραρικού γένους.

[42] Βλ. Φλώρος 1998: 107-111 (για το παλαιό, «κλασικό» βυζαντινό, ανώνυμο στυλ) και Makris 1996 (για το πέρασμα από το παλαιό στο νέο καλλωπισμένο στυλ κατά την περίοδο 15ου-17ου αι.).

[43] Βλ. Στάθης 1992: 66-79. Williams 1968.

[44] Πρβλ. Χατζηγιακουμής 1999: 41-66.

[45] Η έννοια *σύντομον*, που εμπεριέχεται στους τίτλους ή επιτίτλους των Δοξασταρίων των δύο αυτών συνθετών (βλ. Χατζηγιακουμής 1992: σ. 77 με υποσημ. 252 και σ. 83-84. Χατζηθεοδώρου 1998: 58-59, 75-76), πρέπει να θεωρηθεί σε σχέση με τα προηγούμενα, πιο μελισματικά μέλη των εκπροσώπων της Αναγέννησης της βυζαντινής μουσικής. Από σημερινής σκοπιάς όμως, τα δοξαστικά του Πέτρου Πελοποννησίου θεωρούνται αργοσύντομα ή και ως κλασικά παραδείγματα του νέου αργού στιχηραρικού γένους, ενώ τα του Ιακώβου, ως εκπρόσωπα του παλαιού, αργού στιχηραρικού γένους: Βλ. Στάθης 1992: 45-46.

[46] Βλ. Χατζηγιακουμής 1999: 76-110.

Στο τέλος της παρούσης μελέτης προστίθεται μια πρόσφατη εκδοχή του Δημοσθένους Σπανουδάκη, ως προσπάθεια θεώρησης του στιχηραρικού μέλους από τη σκοπιά της μουσικής δημιουργίας και ως μικρός κρίκος στη *χρυσή αλυσίδα της παράδοσης*[47].

3.1.2. Αντιπαραβολές πηγών, τρόποι μεταγραφής, αναλυτικές προσεγγίσεις και ορολογία

3.1.2.1. Προκαταρκτικά

Η διπλωματική μεταγραφή του κειμένου του τροπαρίου *Χρυσέοις ἔπεσι* από το σπάραγμα των νέων ευρημάτων της Ι.Μ. Αγ. Αικατερίνης στο Σινά, καθώς και η παλαιογραφική αναζήτηση της εκεί χρησιμοποιημένης μικρογράμματης γραφής, τέθηκαν ως προετοιμασία της μουσικολογικής μελέτης των πρακτικών μουσικών πηγών.

3.1.2.2. Μεταγραμματισμοί και μεταγραφές

Για τη μελέτη των μελοποιήσεων μέχρι τον Πέτρο Πελοποννήσιο και τον Ιάκωβο Πρωτοψάλτη, η μουσικολογική αναζήτηση βασίζεται στον παραλληλισμό πηγών στην παλαιά και στη νέα παρασημαντική.

Αυτό έχει ως σκοπό την καλύτερη κατανόηση των μουσικών κομματιών, δεδομένου ότι η παλαιά γραφή, με τη συχνή χρήση μεγάλων σημαδιών, διευκολύνει εν πολλοίς την εντόπιση των θέσεων – μελωδικών φορμουλών που απαρτίζουν τις διάφορες μουσικές γραμμές – φράσεις[48].

Ήδη στην **παλαιοβυζαντινή σημειογραφία** οι παραδοσιακές θέσεις ξεχωρίζουν γραφικά και, παρόλο που πρόκειται για αδιαστηματική σημειογραφία, το μουσικοποιητικό κείμενο αναδεικνύει την εσωτερική του μετρική και μουσική συντακτική δομή, με τη βοήθεια των σημαδιών στίξης[49] και κυρίως των σύνθετων τόνων και θεματισμών (→ ενότητα Β.3.2.1.).

Το στιχηρό αποκτά πιο συγκεκριμένη μουσική υπόσταση για μας σήμερα, με τη μελέτη της διαστηματικής, **μέσοβυζαντινής σημειογραφίας.** Για τη διευκόλυνση της έρευνας χρησιμοποιούμε, παράλληλα με τη μβ σημειογραφία την οποία αντιγράφουμε από τα εκάστοτε χφα[50], και μια στοιχειώδη απόδοση στο πεντάγραμμο, υπό μορφής μεταγραμματισμού[51]. Μέσα από τη διαδικασία του μεταγραμματισμού μεταφέρονται στο πεντάγραμμο με μαύρες κουκκίδες μόνο τα ύψη που δηλώνονται από τα μβ έμφωνα σημάδια, χωρίς να προσδιοριστούν οι διάρκειες των φθόγγων. *Συμβατικά*, οι λεγόμενες *μεγάλες αργίες* (διπλή, δύο απόστροφοι σύνδεσμοι, κράτημα) αποδίδονται με νότες χωρίς γέμισμα. Η *μισή αργία* που, σύμφωνα με τη διδασκαλία της Παπαδικής, συνυφαίνεται με το κλάσμα, αποδίδεται με μικρό οριζόντιο επίσημα πάνω από τη μαυρισμένη νότα[52]. Ο ρυθμός και τα

---

[47] Πρβλ. τη μεταφορά "Traditionens gyldne kaede", ως τίτλο άρθρου του J. Raasted (1983).

[48] Για τη μεθοδολογία της παλαιογραφικής μελέτης πρβλ., περιληπτικά, Ψάχος 1978: 249. Για τη σημασία της προτότυπης σημειογραφίας στη διαδικασία της μουσικολογικής ανάλυσης, βλ. επίσης την εξής άποψη του εθνομουσικολόγου Richard Widdess (1992: 225-226): "Analysis (…) need not be seen as necessarily an artificial 'etic', or ethnocentric exercise, filtering the music through an alien mesh, though it may often appear so. A more positive view would be that the original notation itself involves an act of analysis on the part of the members of the musical culture concerned, for notation preserves those aspects of the music which the *notator* considers essential for its transmission or recall. In analysing an early notated repertory, therefore, we are in fact carrying a stage further the analysis already undertaken by members of the culture concerned." Βλ. και Raasted 1986: 14.

[49] Για τη μεγάλη σημασία των σημείων στίξης στα μουσικά χειρόγραφα, πρβλ. Raasted 1958: κυρίως σ. 533-536. Του ιδίου 1966: 56-61. Βλ. και Hannick 1991b: 2, σε συνδυασμό με Πάσχος 1999: 49-52.

[50] Κατά τη διαδικασία της αντιγραφής, τα μεσοβυζαντινά σημαδόφωνα αποδίδονται από τον εκάστοτε μελετητή με μια κατά κάποιον τρόπο τυποποιημένη, στάνταρ μορφή: Βλ. Raasted 1986: 15, 18.

[51] Για τον όρο *μεταγραμματισμό*, βλ. Raasted 1974: 775. Dain 1964: 125-126. Ellingson 1992: 111. Πρβλ. επίσης Troelsgård 2006a. Λεπτομέρειες για το ζήτημα των μεταγραφών και μεταγραμματισμών, βλ. σε: Αλεξάνδρου 2007-8 (*Παλαιογραφία*): ΙΙ, § 7.2.4., ΙΙΙ, § 7.3.2.6. και στην υπό έκδοση μελέτη της ίδιας, *Εξηγήσεις και μεταγραφές της βυζαντινής μουσικής. Σύντομη εισαγωγή στον προβληματισμό τους*.

[52] Για μεταγραμματισμούς της μβ σημειογραφίας στο πεντάγραμμο μόνο με ύψη, βλ. Haas 1973. Για μεταγραμματισμούς στο πεντάγραμμο με συμβατική ένδειξη αργιών, πρβλ. Husmann 1970. Troelsgård, *Introduction*, § 17, και κυρίως Makris 1996. Από την τελευταία πηγή υιοθετήσαμε τον τρόπο μεταγραμματισμού που χρησιμοποιείται στην παρούσα εργασία, με την προσθήκη των νοτών μικρού σχήματος για το συνεχές ελαφρόν (ως όγδοο μέσα σε παρένθεση) και για το μικρό ίσον ή την απόστροφο σε περιπτώσεις διπλών ή τριπλών συμφώνων (ως διακεκομμένο όγδοο, χωρίς παρένθεση), στοιχεία που χρησιμοποιούνται σε μεταγραφές Ρουμάνων μουσικολόγων (βλ. π.χ. Petrescu 1967 και Barbu-Bucur 1981). Στην παρούσα μελέτη

υπόλοιπα στοιχεία της εκτέλεσης δεν αποδίδονται στο πεντάγραμμο, επειδή αποτελούν συστατικά της παλαιάς προφορικής παράδοσης. Με άλλα λόγια, μέσα από τη διαδικασία του μεταγραμματισμού, μεταφέρουμε γραπτές πληροφορίες από το πρωτότυπο βυζαντινό γραφικό σύστημα σε ένα άλλο γραφικό σύστημα – στην προκειμένη περίπτωση στο πεντάγραμμο – χωρίς όμως αναφορά στην προφορική παράδοση. Κατά συνέπεια, στο πεντάγραμμο δεν παριστάνεται το παλαιό βυζαντινό μέλος, παρά μόνο ο σκελετός του – οι δομικοί φθόγγοι, ως αφηρημένες μονάδες, γύρω από τις οποίες η ζώσα φωνή της προφορικής παράδοσης, μέσα από τη διαδικασία της εξήγησης, πλέκει τη βυζαντινή μελωδία[53]. Η εξήγηση, με άλλα λόγια, αποτελεί τον παραδοσιακό τρόπο αποκωδικοποίησης – ψαλσίματος & μεταγραφής - του μέλους που διαδόθηκε διαμέσου της προφορικής παράδοσης και με τη βοήθεια της παλαιάς βυζαντινής σημειογραφίας[54]. Το μέλος είναι το άκουσμα, το ηχητικό αποτέλεσμα της ψαλμώδησης, όπως αυτή διαδόθηκε σε βάθος αιώνων στους κόλπους της θείας λατρείας.

Την πληρέστερη εικόνα περί των παλαιών μελών μπορούμε να αποκτήσουμε μελετώντας τις εξηγήσεις των Τριών Διδασκάλων και των μαθητών τους στη **νεοβυζαντινή παρασημαντική**[55]. Κυρίως για τους μελετητές που προέρχονται από το χώρο της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής, η συγκριτική μελέτη πηγών σε μεσοβυζαντινή και νεοβυζαντινή σημειογραφία διευκολύνεται και πάλι με τη χρήση του πενταγράμμου ως επιστημονικού εργαλείου. Στην περίπτωση των μεταγραφών από τη νεοβυζαντινή σημειογραφία, μπορούμε να αποδώσουμε και το ρυθμό με σαφήνεια. Σε αντιδιαστολή με τους μεταγραμματισμούς που γίνονται χωρίς αναφορά στην προφορική παράδοση, ο μπούσουλας της διαδικασίας της μεταγραφής από τη σημειογαφία της Νέας Μεθόδου, θα είναι πάντα – έμμεσα ή άμεσα - το άκουσμα της βυζαντινής μουσικής, όπως διαδίδεται μέσα από τη σημερινή πρακτική της Ψαλτικής Τέχνης. Συγκεκριμένα, μπορούμε να διακρίνουμε κυρίως τα εξής είδη μεταγραφών:

α) Εάν αρκεστούμε στην απόδοση των υψών και διαρκειών που επισημαίνονται στη νεοβυζαντινή παρασημαντική με τους χαρακτήρες ποσότητας και τις έγχρονες υποστάσεις, μπορούμε να μιλήσουμε περί σχηματικής μεταγραφής στο πεντάγραμμο.

β) Αντίθετα, μια λεπτομερής μεταγραφή, ως είδος μουσικού πρωτοκόλλου μιας συγκεκριμένης εκτέλεσης, θα συμπεριλάμβανε επιπλέον τα πολλαπλά στοιχεία της εκτέλεσης, όπως ποικίλματα, έλξεις, λεπτότητες στον τομέα του ρυθμού και της χρονικής αγωγής. Μια τέτοια μεταγραφή έχει περιγραφικό χαρακτήρα.

γ) Όταν γίνεται η προσπάθεια ανάδειξης των σταθερών στοιχείων ενός μέλους, χωρίς να παραλείπονται και οι λεπτομέρειες μιας συγκεκριμένης εκτέλεσης, μπορούμε να μιλήσουμε για συνδυασμό σχηματικής και λεπτομερούς μεταγραφής[56].

όμως δεν χρησιμοποιείται το σημείο σύζευξης (legato) για ομαδοποιήσεις φθόγγων που ανήκουν στην ίδια θέση/φόρμουλα, ένα στοιχείο που εφαρμόζεται απ' όλους τους προαναφερθέντες ερευνητές (εκτός από τον Husmann) και προϋποθέτει μια ερμηνεία εκ μέρους του μελετητή, που δεν μπορεί πάντοτε να αποφεύγει το στοιχείο της υποκειμενικότητας.

[53] Για παιδαγωγικούς σκοπούς, η εκδοχή του χφου Α 139 συνοδεύεται και από ένα δεύτερο τρόπο μεταγραμματισμού των υψών, σε αλφαβητικό σύστημα λατινικής μεσαιωνικής έμπνευσης, που διέδωσε ο J. Raasted στα συγγράμματά του και χρησιμοποιείται ευρέως στη διεθνή βιβλιογραφία: πρβλ. ενότητα Β.3.2.2.1., **εικ. 1** της παρούσης εισήγησης και, για περισσότερες πληροφορίες, Alexandru, *Εξηγήσεις*.

[54] Για τη σημαντικότατη έννοια της εξήγησης, βλ. ενδεικτικά: Στάθης 1972, 1975, 1978. Raasted 1996. Αποστολόπουλος 2002.

[55] Πρβλ.Στάθης 2001β και του ιδίου 2001α.

[56] Οι έννοιες σχηματικής, λεπτομερούς και συνδυασμού σχηματικής + λεπτομερούς μεταγραφής προέρχονται από την Εθνομουσικολογία (πρβλ. Stockmann 1979: 225-226) και προσαρμόζονται εδώ για τα δεδομένα της Βυζαντινής Μουσικολογίας. Για το εννοιολογικό ζεύγος περιγραφικής και ρυθμιστικής σημειογραφίας, βλ. Seeger 1958.

Στην παρούσα μελέτη εφαρμόστηκε το είδος της σχηματικής μεταγραφής εκεί που ακολουθήσαμε τη νεοβυζαντινή γραπτή παράδοση μιας μελοποίησης, ενώ για την απόδοση των προφορικών εκτελέσεων του κ. Ιωάννου Λιάκου χρησιμοποιήσαμε το συνδυασμό σχηματικής και λεπτομερούς μεταγραφής[57].

Στα πλαίσια των μεταγραφών από τη μεταρρυθμισμένη σημειογραφία και των καταγραφών από την προφορική παράδοση, χρησιμοποιούμε τα εξής σημάδια αλλοίωσης, για την όσο το δυνατόν πιστότερη απόδοση των βυζαντινών μικροδιαστημάτων (**πίν. 1**[58]):

Μεταρρυθμισμένη Βυζαντινή σημειογραφία: Έλξεις		Μόρια	Διευρυμένη Δυτική σημειογραφία: Αλλοιώσεις	
Υφέσεις	Διέσεις		Υφέσεις	Διέσεις
		2		
		4		
		6		
		8		
		10		

Πίνακας 1. Έλξεις και σημάδια αλλοίωσης

Επισήμανση: Εάν διάφορα σημάδια αλλοίωσης της διευρημένης δυτικής σημειογραφίας τίθενται στο κλειδί ως οπλισμός ενός ήχου, τότε η ισχύ αυτών των αλλοιώσεων λογαριάζεται κατ΄αρχάς μόνο για τη συγκεκριμένη οκτάβα στην οποία τίθενται. Αυτό έρχεται να υπογραμμίζει την ποικιλία συστημάτων που παρατηρούνται στην οργάνωση των κλιμάκων (επταφωνία, τροχός, τριφωνία, διφωνία)[59].

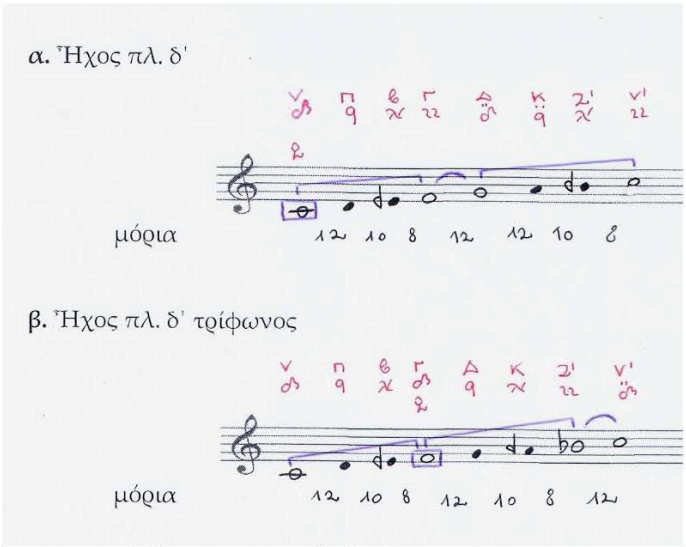
[57] Βλ. ενότητα Β.3.2.2.1.5. της παρούσης εργασίας. Μια ενδιαφέρουσα περίπτωση σχηματικών μεταγραφών από τη γραπτή παράδοση, με την προσθήκη τυποποιημένων ποικιλμάτων κυρίως για τις τροπικές υποστάσεις, παρουσιάζουν οι διάκονοι N. Jugănaru και R.-C. Ştefan, σύμφωνα με τη ρουμανική σχολή Βυζαντινής Μουσικολογίας: πρβλ. ενότητες Β.3.8.1. και 3.8.2., με τα Παραρτήματα 11 & 12 της παρούσης εισήγησης. Τέτοιες μεταγραφές δεν παρουσιάζουν μόνο επιστημονικό ενδιαφέρον, αλλά έχουν και ένα χρηστικό χαρακτήρα, δίνοντας σε έναν εκτελεστή με δυτικοευρωπαϊκή μουσική παιδεία μια δυνατότητα ερμηνείας των ποικιλμάτων που υπονοούν κυρίως οι άχρονες υποστάσεις. Σε τέτοιες περιπτώσεις, η δυτική σημειογραφία έχει κυρίως παραδειγματικό ρόλο. (Για την έννοια της παραδειγματικής σημειογραφίας, σε αντιδιαστολή προς την περιγραφική και ρυθμιστική, πρβλ. Troelsgård 1999 και του ιδίου 2000: 571). Επιπλέον, οι κατά καιρούς δημοσιευμένες ρουμανικές μεταγραφές στο πεντάγραμμο τεκμηριώνουν την ύπαρξη μιας ευρείας γκάμμας ποικιλμάτων που παραδίδονται κυρίως προφορικά και που αποτελούν συστατικό στοιχείο της παραδοσιακής ερμηνείας των γραπτών μουσικών κειμένων: Πρβλ. Κωνσταντίνου 2003.

[58] Αυτός ο πίνακας επιμελήθηκε με βάση την εξής βιβλιογραφία: Μαυροειδής 1999: 43-49. Giannelos 1996: 62-63. Καράς 1982: Α΄, 23-30, 220-360 και Β΄, 1-172. Συγκεκριμένα για την σπανίως εμφανιζόμενη δίεση 10 μορίων, βλ. Καράς 1982: Β΄, 150. Είναι αξιοσημείωτο ότι τα νεοβυζαντινά σημάδια έλξεων ερμηνεύονται ανάλογα με τα συμφραζόμενα όπου στέκονται. Με άλλα λόγια, τείνουν να λειτουργούν σχετικά με τον εν χρήσει ήχο και φθόγγο, και όχι με απόλυτο τρόπο, όπως αυτό συμβαίνει με τις αλλοιώσεις της ευρωπαϊκής σημειογαφίας. Για περισσότερες λεπτομέρειες, πρβλ. Alexandru, *Εξηγήσεις*, Παρ. 7.

[59] Κατά παρόμοιο τρόπο λειτουργούν οι οπλισμοί σε μεταγραφές που προέρχονται από το πεδίο της Εθνομουσικολογίας.

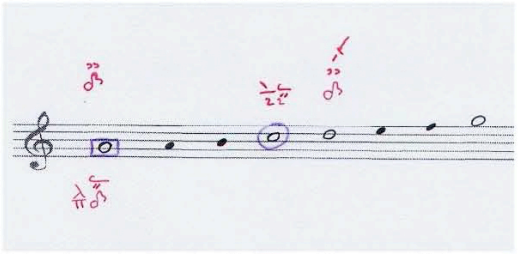
Όσον αφορά τον **ήχο** του στιχηρού *Χρυσέοις ἔπεσι*, οι πηγές αναφέρουν τον πλ. δ΄ ή πλ. δ΄ τρίφωνο (νανά).

Οι κλίμακες του πλ. δ΄ και του τρίφωνου πλ. δ΄ σύμφωνα με τη σημερινή παράδοση (τις *νέες θεωρητικές βάσεις* της οκταηχίας), μπορούν να μεταγραφούν ως εξής (βλ. **πίν. 2**)[60]:



Πίνακας 2. Οι κλίμακες του πλ. δ΄ και τρίφωνου πλ. δ΄ ήχου, σύμφωνα με τις νέες τους θεωρητικές βάσεις

Η κλίμακα του πλ. δ΄ σύμφωνα με τις *παλαιές θεωρητικές βάσεις* της οκταηχίας[61] βρίσκεται τέσσερις φωνές υψηλότερα και είναι κατά προσέγγιση η εξής (βλ. **πίν. 3**)[62]:



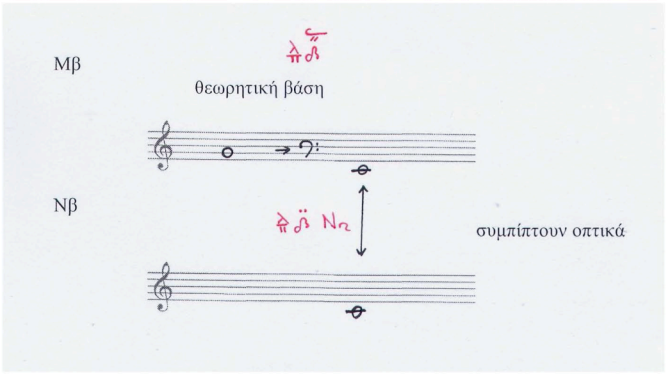
Πίνακας 3. Η κλίμακα του πλ. δ΄ ήχου, σύμφωνα με την παλαιά του θεωρητική βάση, με την ένδειξη των κυριότερών του μαρτυριών. Ο πλ. δ΄ νανά στηρίζεται στην τριφωνία Δι-**Νη΄**

[60] Βλ. Καράς 1982: Α΄, 239, 348, 350. Μαυροειδής 1999: 107-108.

[61] Βλ. Fleischer 1904: μέρος Α΄, σ. 43. Raasted 1966: 7-9. Makris 1996: 32. Πρβλ. και Alexandru 2000: I, 204-205.

[62] **Η χρήση του πενταγράμμου για το μεταγραμματισμό πηγών σε μβ σημειογραφία δεν συνεπάγει και την αποδοχή συγκερασμένων διαστημάτων.** Δεν προβαδίζουμε όμως στον ακριβή προσδιορισμό μοριών, δεδομένου ότι οι πρώτοι υπολογισμοί διαστημάτων της βυζαντινής οκταηχίας έγιναν μόλις στα πλαίσια της Μεταρρύθμισης του 1814.

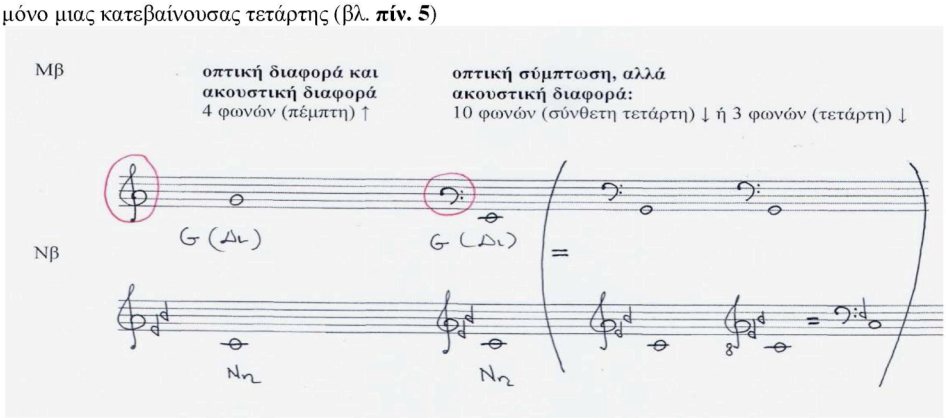
Με σκοπό την οπτική διευκόλυνση της σύγκρισης των πηγών μέσω μεταγραμματισμών/μεταγραφών, χρησιμοποιήθηκε για την απόδοση της μεσοβυζαντινής σημειογραφίας στο πεντάγραμμο το κλειδί Φα της τρίτης γραμμής (βαρυτόνου). Με αυτόν τον τρόπο, διατηρείται η παλαιά θεωρητική βάση του πλ. δ΄ ήχου (*νεάγιε*, ξεκινώντας από το Δι - G- Σολ)[63], οπτικά όμως ο μεταγραμματισμός συνάδει με τη μεταγραφή από τη σημειογραφία της Νέας Μεθόδου, όπου βάση του πλ. δ΄ είναι το Νη –C – Ντο, και φαίνονται άμεσα η όποιες ομοιότητες και διαφορές των πηγών (βλ. **πίν. 4**).



Πίνακας 4. Οπτική διευκόλυνση της αντιπαραβολής πηγών, με τη χρήση κλειδιού του βαρυτόνου, όπου η διαφορά μεταξύ της παλαιάς και της νέας θεωρητικής βάσης ενός ήχου είναι τεσσάρων κατιουσών φωνών: Το παράδειγμα του πλ. δ΄ ήχου[64]

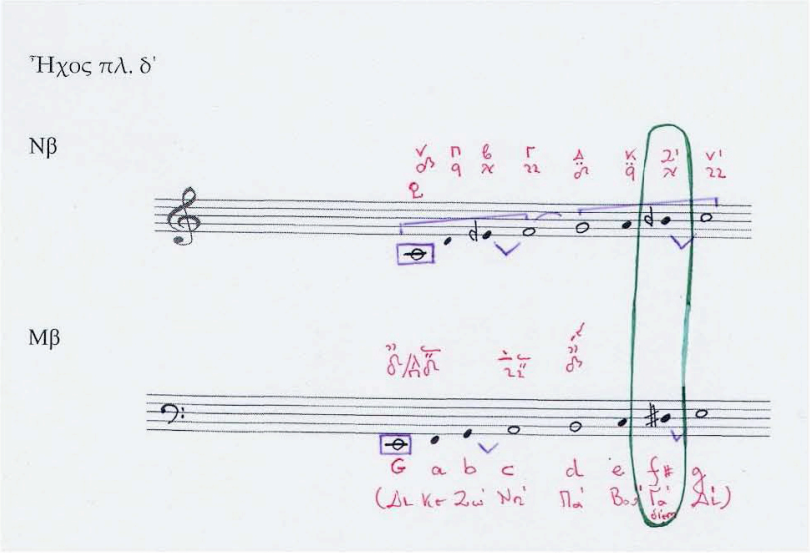
[63] Πρβλ. Raasted 1966: κυρίως 8-9.

[64] Η χρήση του κλειδιού του βαρυτόνου για τις μεταγραφές πηγών σε μβ σημειογραφία διευκολύνει μόνο **οπτικώς** τη σύγκριση με τις νβ πηγές. **Ακουστικά,** αυτή μας απομακρύνει πιο πολύ απ΄ όσο μια κανονική μεταγραφή στο κλειδί του Σολ, δεδομένου της διαφοράς οκτάβων που συνεπάγει η χρήση του κλειδιού Φα τρίτης γραμμής. Με άλλα λόγια, μια μεταγραφή μβ πηγής του πλ. δ΄ ήχου με το κλειδί του Σολ κινείται μια πέμπτη ψηλότερα από τη μεταγραφή της νβ γραφής, ενώ, με το κλειδί του βαρυτόνου διαβάζουμε την μβ πηγή μια σύνθετη τετάρτη χαμηλότερα απ΄ εκείνη στη νβ γραφή. Βέβαια, εάν υποθέσουμε ότι οι μεταγραφές διαβάζονται τις περισσότερες φορές μια οκτάβα χαμηλότερα, σύμφωνα με τις εκτάσεις ανδρικών φωνών, τότε, στην περίπτωση της χρήσης του κλειδιού του βαρυτόνου, η διαφορά ανάμεσα στην παλαιά και νέα γραφή θα είναι μόνο μιας κατεβαίνουσας τετάρτης (βλ. **πίν. 5**)

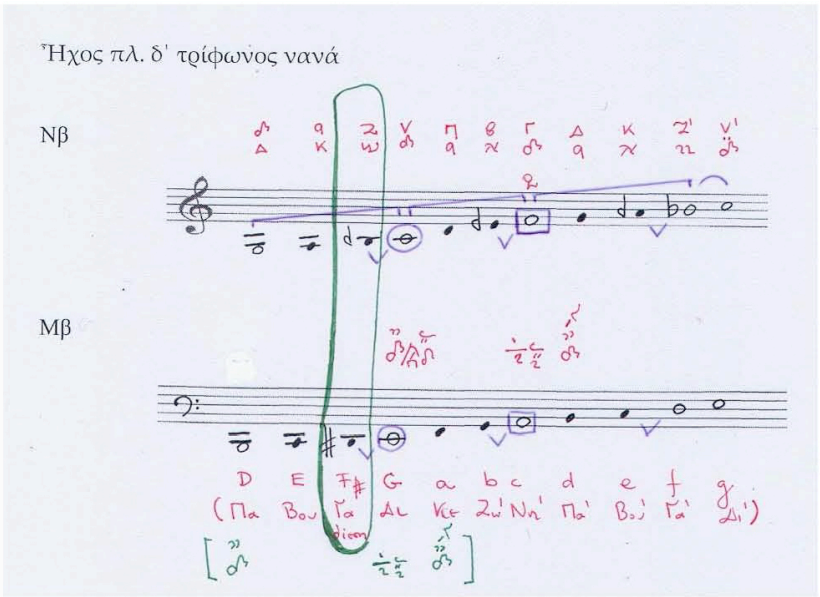


Πίνακας 5. Διαφορές σε θεωρητικό επίπεδο, που προκύπτουν από τη χρήση διάφορων κλειδιών στις αντιπαραβολές πηγών: Το παράδειγμα του πλ. δ΄ ήχου.

Πρέπει να επισημανθεί όμως, ότι η συνεπής μεταφορά των ακουσμάτων του σημερινού πλ. δ΄ από τη βάση Νη στην παλαιά θεωρητική του βάση Δι, απαιτεί το Φα με δίεση στις εξής περιπτώσεις (βλ. **πίν. 6,α-β**)[65]:



Πίνακας 6 α. Συγκριτική μεταγραφή της παλαιάς και νέας κλίμακας του πλ. δ΄
Επισήμανση: Ως ευαίσθητος φθόγγος ο Ζω της πρώτης κλίμακας (και αντίστοιχα το Γα της δεύτερης) έλκεται προς τα κάτω εάν η πορεία του μέλους είναι κατηφορική



Πίνακας 6 β. Συγκριτική μεταγραφή της παλαιάς και νέας κλίμακας του τρίφωνου πλ. δ΄

Στη συνέχεια της μελέτης θα παρακολουθήσουμε το ζήτημα του φθόγγου Φα, πως μπορεί να διαφωτιστεί από τη σημερινή ψαλτική πράξη και από την παλαιογραφική μελέτη των πηγών.

[65] Πρβλ. Καράς 1982: Α΄, 239, 348, 350. Μαυροειδής 1999: 107-108. Alexandru 2000: I, 217.

3.1.2.3. Αναλυτικές προσεγγίσεις

Παράλληλα με τις αντιπαραβολές των πηγών εξελίσσεται και η διαδικασία της μουσικολογικής ανάλυσης σε πολλαπλά επίπεδα. Διαμέσου των αναλύσεων, ο ερευνητής προσπαθεί να κατανοήσει και να αναδεικνύει τις διάφορες πτυχές του μουσικοποιητικού κειμένου κατά τη διαχρονική του παρουσία στο χώρο της θείας λατρείας.

Η ανάλυση διακλαδίζεται πάνω στην *παρτιτούρα*, σε μορφή πινάκων ή και ως συνεχής λόγος, αγκαλιάζοντας τις εξής άρρηκτα συνδεδεμένες έννοιες[66]:

• **Δομική/αρχιτεκτονική[67] και μετρική ανάλυση:** Αναζητά τη δομή/φόρμα του τροπαρίου ως μουσικοποιητικού συνόλου, προτείνοντας έναν κατακερματισμό σε *κώλα*[68] (1,2,3…), τα οποία συνδυάζονται σε *στίχους* (συνήθως αποτελούμενους από 2 ή τρία κώλα: Α, Β, Γ…)[69] και μετέπειτα σε *περιόδους* (συνήθως ως ένωση 2 ή 3 στίχων: Ι, ΙΙ, ΙΙΙ…).

Στην παρούσα μελέτη, η δομική και μετρική ανάλυση εφαρμόζεται κυρίως σε μορφή πίνακα,όπου στις αριστερές στήλες αναφέρονται οι μουσικοποιητικές ενότητες μαζί με μια περίληψη του νοηματικού περιεχομένου του υμνογραφικού κειμένου ανά περίοδο. Το υμνογραφικό κείμενο βρίσκεται σε κεντρική θέση στον πίνακα, συμπληρούμενο από την ένδειξη του αριθού συλλαβών σε διπλανή στήλη. Η ίδια αρίθμηση των κώλων εμφανίζεται και στις παρτιτούρες (αντιπαραβολές πηγών, μεταγραμματισμούς, μεταγραφές).

Θεωρήθηκε σκόπιμο να κρατήσουμε την αρίθμηση των κώλων, όπως προέκυψε από την ανάλυση του στιχηρού με βάση το χφο Α 139, ως κοινό σημείο αναφοράς για όλες τις υπόλοιπες πηγές. Με αυτόν τον τρόπο διευκολύνεται αισθητά η συγκριτική μελέτη όλων των πηγών και των επιμέρους αναλύσεών τους.

• **Τροπική ανάλυση:** Αφορά τον ήχο, τις τυχόν μεταβολές, τις καταλήξεις και τα είδη τους[70]. Στην παρούσα εισήγηση, τα στοιχεία της τροπικής ανάλυσης αναφέρονται κυρίως ως συνέχεια του πίνακα με τη δομική και μετρική ανάλυση, στις στήλες δεξιά. Οι τυχόν φθορές αναφέρονται πάντα, λόγω σαφήνειας, μαζί με το ποιητικό κείμενο. Στην ίδια κεντρική στήλη με το κείμενο επισημαίνονται και οι μαρτυρίες της μεσοβυζαντινής γραφής, κάθε φορά δίπλα στο κώλον στο οποίο αντιστοιχούν[71].

---

[66] Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με τη μουσικολογική ανάλυση της βυζαντινής μουσικής, βλ. Alexandru 2006.

[67] Τον όρο *αρχιτεκτονικό* χρησιμοποιούμε σε αναλύσεις για μεγαλύτερης έκτασης και περιπλοκότητας κομμάτια (π.χ. καλοφωνικά μαθήματα: Βλ. ενότητα Β.3.3.3.1. της παρούσης εισήγησης). Για την ένδειξη ευχαριστούμε την κ. καθ. Ευανθία Νίκα-Σαμψών.

[68] Το *κώλον* "αποτελεί τη μικρότερη αυτοτελή μουσικοποιητική ενότητα", και αντιπροσωπεύεται από μια μουσική φράση, που τερματώνεται με κατάληξη, πάνω σε κείμενο με ολοκληρωμένο νόημα (βλ. Alexandru 2006: 320). Αυτός ο προσδιορισμός ισχύει κυρίως για τα σύντομα και αργοσύντομα μέλη. Στα αργά και πολύ μελισματικά μέλη όμως, ή και στα κρατήματα, οι μελωδικές φράσεις μπορούν να εξελιχτούν και πάνω σε μία μόνο συλλαβή του ποιητικού κειμένου ή – αντιστοίχως – πάνω σε ασήμαντες λέξεις όπως *τερερε* κ.λπ. Κατά συνέπεια, σ'αυτά τα μέλη, ως *κώλον* προσδιορίζεται η μικρότερη μουσική ενότητα που τερματώνεται με κατάληξη (πρβλ. Καρανικόλα 2006 και την ενότητα Β.3.3.3.1. στην παρούσα εισήγηση).

Ενίοτε, τα *κώλα* υποδιαιρούνται σε ακόμα μικρότερες, μη αυτοτελή ενότητες, που είναι τα *κόμματα.*

[69] Ένας στίχος συνήθως μετράει περ. 12-15 συλλαβές, πιο σπάνια μέχρι και 20 (βλ. Alexandru 2006: 320). Αυτό ισχύει κυρίως για τα στιχηραρικά και ειρμολογικά μέλη. Το ανώτατο όριο 20 συλλαβών δεν λαμβάνεται όμως υπόψη για τα καλοφωνικά είδη μελουργίας, όπου το κείμενο παρεκτείνεται με την τεχνική των αναγραμματισμών: Πρβλ. Στάθης 1992: 79-89 και την ενότητα 3.3.3.1. στην παρούσα εργασία.

[70] Για τον προσδιορισμό των ειδών κατάληξης οδηγηθήκαμε από τα εξής κριτήρια: Φθόγγος κατάληξης (βλ. Καράς 1982), καταληκτήρια θέση, νόημα και στίξη του ποιητικού κειμένου. Στην περίπτωση πηγών σε μεσοβυζαντινή σημειογραφία, η αναφορά στο είδος της κατάληξης γίνεται πιο επιφυλακτικά, σύμφωνα με την κρίση του εκάστοτε μελετητή, και αναφέρεται μέσα σε παρένθεση, επειδή η ειδολογία των καταλήξεων αποτελεί ένα από τα επιτεύγματα της Μεταρρύθμισης του 1814 για τη θεωρία της Ψαλτικής. Μια ανάλογη αναζήτηση των *τελικών και των κύριων τόνων* για την οκταηχία κατά το Μεσαίωνα, με βάση το παλαιό, βυζαντινό ρεπερτόριο στιχηραρικών και ειρμολογικών μελών, πραγματοποίησε με εμβριθή μελέτη ο Φλώρος 1998: 156-157.

[71] Πρέπει να διευκρινιστεί ότι οι μεσομαρτυρίες της μβ παρασημαντικής, σε πολλές περιπτώσεις αναφέρονται όχι στο φθόγγο που προηγήθηκε, αλλά σε εκείνο που έπεται, ως αρχή της επόμενης μελωδικής φράσης. Πιο συγκεκριμένα, υπάρχουν οι εξής τρεις περιπτώσεις στη χρήση των μεσομαρτυριών (βλ. **πίν. 7**):

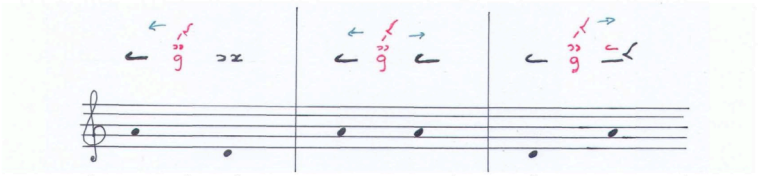
Αντίθετα, όλες οι μαρτυρίες που υπάρχουν στις πηγές με νεοβυζαντινή σημειογραφία, αναφέρονται στην ειδική στήλη «Μαρτυρία ή φθόγγος κατάληξης». Εκεί που υπάρχει μεν κατάληξη στο μέλος, δεν υφίσταται όμως η σχετική μαρτυρία στην αντίστοιχη γραπτή πηγή, ο μελετητής επισημαίνει το όνομα του συγκεκριμένου καταληκτήριου φθόγγου. Με αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνεται μια σαφής εικόνα του τί υπάρχει στις πηγές και τί είναι προσθήκη του αναλυτή.

Για να διευκολυνθεί η συγκριτική μελέτη καταλήξεων στην παλαιά και στη νέα γραφή, χρησιμοποιήσαμε τα μονοσύλλαβα ονόματα φθόγγων της Νέας Μεθόδου αναδρομικώς και για την ένδειξη των καταληκτήριων φθόγγων των μβ πηγών, διατηρώντας ωστόσο τις θεωρητικές βάσεις της παλαιάς οκταηχίας.

Μια **περιγραφική τροπική ανάλυση**, με βάση την αργή εξήγηση του Χουρμουζίου για το παλαιό μέλος του *Χρυσέοις ἔπεσι,* παρουσιάζεται από τον Ιωάννη Λιάκο στην ενότητα Β.3.2.3. Έχουμε να ανακαλύψουμε, πέραν όσων φαίνονται με τις μαρτυρίες και τις λιγοστές έλξεις στο αυτόγραφο του Χουρμουζίου, διάφορες κρυμμένες πτυχές των λεπτών κινήσεων του μέλους, στα πλαίσια του ηχοκόσμου του πλ.δ΄ και των συγγενών με αυτόν διατονικών, κυρίως μαλακών, ήχων. Πρόκειται για λεπτότητες που μπορεί να διακρίνει μόνο η γνώση και ευαισθησία των φορέων της ψαλτικής παράδοσης.

• Στα πλαίσια της **συντακτικής ανάλυσης** ξεκινάμε – εφόσον υπάρχει διαθέσιμη πηγή στην παλαιά σημειογραφία - από τις ενδογενείς κατηγορίες της θεωρίας της Ψαλτικής[72]. Προσπαθούμε πρώτα να ταυτίσουμε τις διάφορες 'επώνυμες' θέσεις (π.χ. *γορθμός, ουράνισμα* κ.λπ.) και ύστερα και τις 'ανώνυμες' μεν, αλλά χαρακτηριστικές θέσεις για το υπό μελέτης τροπάριο ή γενικότερα για τον ήχο πλ. δ΄ [νανά], στο οποίο είναι γραμμένο το στιχηρό *Χρυσέοις ἔπεσι.* Η αναζήτηση της μουσικής σύνταξης του κομματιού συνεχίζεται και σε επίπεδο μουσικών γραμμών (φράσεων). Πέραν των παραδοσιακών ονομασιών των θέσεων και συμπληρωματικώς προς αυτές χρησιμοποιούνται και τα στοιχεία της λατινικής αλφαβήτου, για την επισήμανση φορμουλών ή ολόκληρων φράσεων (a, b, c…, και με τονούμενες μορφές a', a'', a'''… για τυχόν παραλλαγές). Τα ονόματα και οι υπόλοιποι συμβολισμοί των θέσεων ή γραμμών επισημαίνονται στην παρτιτούρα[73]. Οι ίδιοι συμβολισμοί επαναλαμβάνονται και στις τελευταίες στήλες του πίνακα με τη δομική, μετρική και τροπική ανάλυση, διευκολύνοντας έτσι την επισκόπηση των διάφορων πτυχών της μουσικολογικής ανάλυσης.

Στην περίπτωση των νεότερων μελοποιήσεων που διαδόθηκαν μόνο σε νεοβυζαντινή σημειογραφία, η συντακτική ανάλυση στράφηκε προς το παρόν στην εντόπιση ομοιότητας ή διαφορετικότητας θέσεων και γραμμών. Θα μπορούσε στο μέλλον να προστεθεί και ο προσδιορισμός των παραδοσιακών θέσεων με βάση τις τροπικές υποστάσεις (π.χ. θέση *ψηφιστού, αντικενώματος* κ.τ.λ.).



Πίνακας 7. Οι χρήσεις των μεσομαρτυριών στη μβ παρασημαντική

Στην τελευταία περίπτωση, το μικρό κόκκινο ίσον λειτουργεί ως *επιβεβαιωτικό σημάδι* ("confirmatory ison") για το ύψος στο οποίο καταλήγει το απήχημα του πρώτου ήχου, το οποίο δείχνει σε βραχυγραφία η ίδια η μεσομαρτυρία: Πρβλ. Raasted 1993: § 19 και του ιδίου 1991: § 45- 47. Πρβλ. και γενικότερα για το θέμα των μεσαιωνικών μαρτυριών και απηχημάτων, του ιδίου 1966.

[72] Βλ. Alexandru 1996, 1998, 1999 και 2000: II, 28-77 (αλφαβητικός κατάλογος παλαιών θέσεων).

[73] Η επισήμανση των θέσεων ή γραμμών στην παρτιτούρα γίνεται πάνω από αγκύλες που δείχνουν την έκταση της συγκεκριμένης ενότητας. Η αγκύλη μπορεί να είναι διακεκομμένη εκεί που υφίσταται κάποια παραλλαγή μιας φόρμουλας ή φράσης. Ενίοτε, μπροστά στο όνομα μιας θέσης τίθεται το σύμβολο ~ για να δείξει ότι η αντιστοιχία με το συγκεκριμένο όνομα γίνεται μόνο κατά προσέγγιση, χωρίς να υπάρξει πλήρης ταύτιση με τη μορφή της θέσης όπως αυτή αναφέρεται στους παλαιούς θεωρητικούς (βλ. Alexandru 2000: II, 28- 77). Σε μερικές περιπτώσεις χρησιμοποιούνται και νούμερα δίπλα στα στοιχεία της αλφαβήτου, π.χ. a1 ή b2΄, δείχνοντας ότι επαναλαμβάνεται μόνο το πρώτο ή το δεύτερο μέρος μιας γραμμής (ενδεχομένως και με μικρή παραλλαγή): Πρβλ. Σταυρουλάκη 2006: 369-370 και Παράρτημα 6, κώλα 2 και 5, 4 και 6, μαζί με τον σχετικό **πίνακα 1.** στην ενότητα 3.4.4.3.3. της παρούσης εργασίας.

Η συντακτική ανάλυση συμπληρώνεται από τη μια μεριά με την αναγωγική ανάλυση, από την άλλη μεριά με την ερμηνευτική ανάλυση.

• Μορφές **αναγωγικής ανάλυσης** μπορούν να εφαρμοστούν σε μελοποιήσεις στη νεοβυζαντινή γραφή, ως αναζήτηση δομικών φθόγγων και χρονικών πλαισίων του μέλους, σε επίπεδο μουσικών γραμμών/μουσικοποιητικών κώλων[74]. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει όμως η αναγωγική ανάλυση ενός κομματιού σε νεοβυζαντινή γραφή, όταν γίνεται σε επίπεδο συλλαβών (ή και θέσεων), με μέτρο σύγκρισης τη μετροφωνική δομή του κομματιού στη μεσοβυζαντινή σημειογραφία[75]. Σε τέτοιες περιπτώσεις γίνεται μια αναζήτηση της διαδικασίας της εξήγησης του κομματιού, εστιάζοντας στη μελοποιημένη συλλαβή, στο «ἐμμελὲς μάκρος τῶν συλλαβῶν»[76] του ποιητικού κειμένου. Η αναγωγική ανάλυση ανιχνεύει κατά κάποιον τρόπο τη γέννηση του μέλους μέσα από τη 'μήτρα' της παλαιάς μετροφωνίας[77], και εξελίσσεται με βάση τις συντεταγμένες α) του διαστηματικού χώρου και β) του χρονικού χώρου.

α) Οι δομικοί φθόγγοι της κάθε συλλαβής γράφονται με νότες χωρίς γέμισμα. Με μαυρισμένες νότες αναφέρονται τα πλαίσια των μελωδικών τόξων σε κάθε συλλαβή, ενώ μια πλάγια γραμμή ενδεικνύει την βαθμηδόν ανοδική ή καθοδική πορεία του μέλους μεταξύ των συγκεκριμένων φθόγγων. Επιπρόσθετα, αναφέρεται με λόγια η έκταση στην οποία πραγματεύεται η εξήγηση της κάθε συλλαβής.

β) Η συνολική διάρκεια κάθε συλλαβής μετριέται σε χρόνους πρώτους (χρονικές μονάδες, χτύπους, που στη μεταγραφή αποδίδονται με τέταρτα)[78].

• Η **ερμηνευτική ανάλυση** με τη σειρά της επικεντρώνεται στην άρρηκτη σχέση λόγου και μέλους. Συγκεκριμένα, εξετάζεται πως η δομή και το νόημα του ποιητικού κειμένου αντανακλώνται μουσικώς, π.χ. με τη διαμόρφωση των κορυφωμάτων και χαμηλότερων σημείων του μέλους, με τη χρήση διάφορων μουσικορητορικών σχημάτων όπως της *μίμησης προς τα νοούμενα* (μουσική απεικόνιση του νοήματος του κειμένου), της *παλλιλογίας* (μουσικές αλυσίσες), της *επανάληψης*, της *απόδοσης* (επανάληψη της ίδιας φόρμουλας στο τέλος κάθε ενότητας) των *μεταβολών* κ.α.[79]

Η στενή σχέση μεταξύ ποιητικού κειμένου – μεταβολών – ποικιλμάτων αναδεικνύεται με παραδειγματικό τρόπο στην **περιγραφικού τύπου ανάλυση** του Ιωάννη Λιάκου[80].

• Πέραν των αναλύσεων απομεμονωμένων κομματιών, το υλικό της παρούσης μελέτης προσφέρεται για πολλαπλές **συγκριτικές αναλύσεις** σε διάφορα επίπεδα: εντός ενός στυλ

---

[74] Πρβλ. Alexandru 2006: 320 και 327, πίν. Γ΄.

[75] Βλ. ενότητα Β.3.2.2.1. της παρούσης εισήγησης. Επιπλέον, η αναζήτηση δομικών φθόγγων μπορεί να επικεντρωθεί σε κομμάτια γραμμένα σε μεσοβυζαντινή σημειογραφία, όπου εκχυλίζονται οι στυλοβάτες της μετροφωνικής δομής ενός κομματιού, σε επίπεδο μουσικοποιητικών κώλων: Βλ. ενότητα Β.3.4.3. 2., **πίν. 3.** στην παρούσα μελέτη.

[76] Χρύσανθος 1832: § 170-171.

[77] Βλ. Καράς 1933: 22.

[78] Βλ. ενότητα Β.3.2.2.1.5., με **πίν. 2.**, κυρίως αρ. 14 και 19 στην παρούσα εισήγηση.
Σύμφωνα με τη διδασκαλία περί ρυθμού του μουσικοθεωρητικού Αριστοξένου (4ος αι. π.Χ.), «*Πρῶτος* χρόνος εἶναι ὁ χρόνος ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ διαιρεθεῖ μὲ κανένα ρυθμικὸ τρόπο καὶ πάνω στὸν ὁποῖο δὲν μποροῦν νὰ τοποθετηθοῦν δύο ἤχοι οὔτε δύο συλλαβὲς ἢ δύο ὀρχηστικὲς κινήσεις, δηλ. ἡ χρονικὴ μονάδα»: Βλ. Μιχαηλίδης 1999: 357 και Ασπιώτης 1997: 40. Με άλλα λόγια, ο χρόνος πρώτος αποτελεί τη διάρκεια της βραχείας συλλαβής. Για το αδιαίρετο του χρόνου πρώτου στην αρχαιοελληνική και στη βυζαντινή μουσική, που όμως δεν αποκλείει την ύπαρξη μικρότερων του χρόνου πρώτου διάρκειες με καλλωπιστικό και όχι δομικό ρόλο, δηλ. ως στοιχείο της εκτέλεσης και όχι της σύνθεσης, πρβλ. Γεωργιάδης 2001: 63, 66-68. Καράς 1990: 146-147.
Στη νβ παρασημαντική, κάθε χαρακτήρας ποσότητας έχει τη διάρκεια ενός χρόνου πρώτου, εφόσον δεν εμπίπτει στη σφαίρα ενέργειας μιας από τις έγχρονες υποστάσεις (κλάσμα, γοργόν κ.λπ.). Η διάρκεια των έμφωνων σημαδιών στα μέλη διάφορων γενών και ειδών μελουργίας που καταγράφηκαν με τη μβ σημειογραφία, αποτελεί ένα από τα καίρια ερωτήματα της Παλαιογραφίας της βυζαντινής μουσικής.

[79] Πρβλ. Χρύσανθος 1832: § 419-423. Παναγιωτόπουλος 2003: § 157-166. Αναστασίου 2005: 428-438. Γιάννου 2002: 12-15. Alexandru 1999: 180-182.

[80] Βλ. ενότητα Β.3.2.3. της παρούσης εισήγησης. Για μια ανοιχτή τυπολογία αναλύσεων βυζαντινής μουσικής, πρβλ. Alexandru 2006: 317-318.

(π.χ. του *παλαιού μέλους*), μεταξύ διάφορων στυλ (π.χ. του *παλαιού* και του *καλοφωνικού*), μεταξύ παραδόσεων σε διάφορες γλώσσες (π.χ. ελληνική και ρουμανική) κ.λπ.
Μια πρώτη συγκριτική κατάσταση του υλικού επιμελήθηκε από την Αναστασία Σταυρουλάκη (ενότητες II.3.7. & 3.9.).
Βρισκόμαστε ακόμα σε αρχικό στάδιο της έρευνάς μας. Παραπάνω προσπαθήσαμε να σκιαγραφήσουμε το θεωρητικό πλαίσιο στο οποίο κινούμαστε. Στην παρούσα εισήγηση παρουσιάζεται μέρος της εργασίας της *Ομάδας Παλαιογραφίας Βυζαντινής Μουσικής* δειγματολειπτικώς, με βάση την πρώτη περίοδο του στιχηρού *Χρυσέοις ἔπεσι*.

Μ. Α.

3.2. Περί του *παλαιού* κλασικού βυζαντινού μέλους του στιχηρού *Χρυσέοις ἔπεσι*

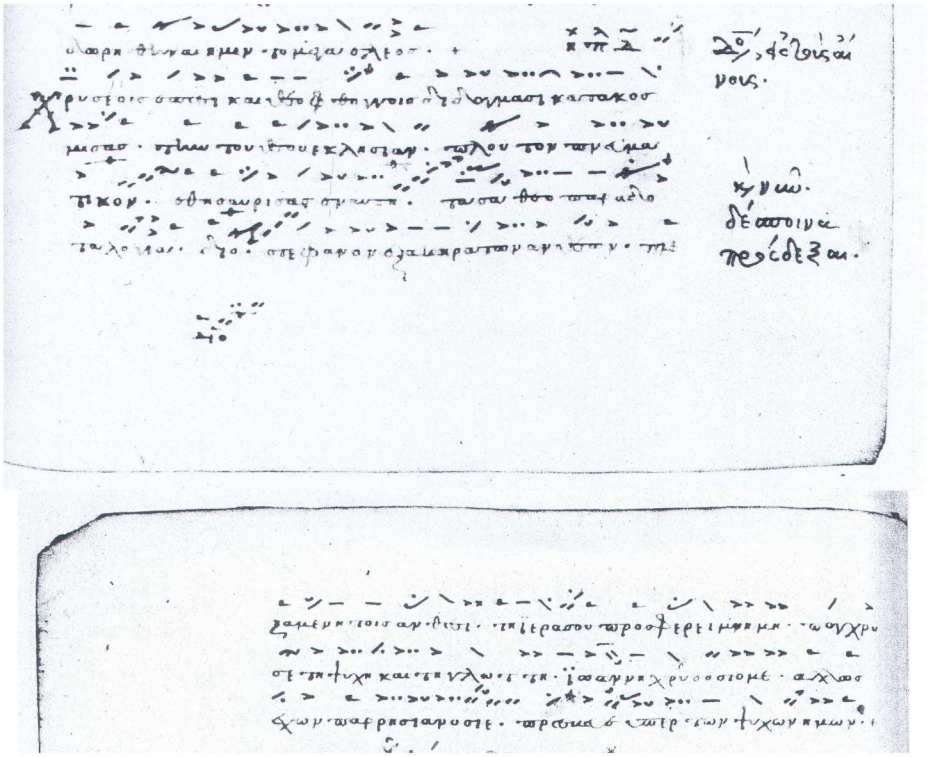
3.2.1. Ιχνηλασία με βάση την παλαιοβυζαντινή σημειογραφία:
Κώδικας Vindobonensis theol. gr. 136

3.2.1.1. Εισαγωγικά

Ως γνωστόν οι δύο μεγάλες οικογένειες που αποτελούν τη βάση της παλαιοβυζαντινής μουσικής γραφής είναι οι λεγόμενες αγιοπολίτικη (Coislin) και η αθωνική (Chartres). Και οι δύο τύποι σημειογραφιών είναι αδιαστηματικοί[81].

Το παλαιό Στιχηράριο Vindobonense 136, το οποίο χρονολογείται στο α΄ μισό του 12ου αι., είναι γραμμένο στην Αγιοπολίτικη σημειογραφία, συγκεκριμένα σε Coislin V[82].

Στην **εικ. 1** φαίνεται το υπό μελέτη δοξαστικό στιχηρό *Χρυσέοις ἔπεσι:*



Εικόνα 1. Στιχηράριο Vindobonense theol.gr.136, α΄ μισό του 12ου αι., φ. 51α-β[83]

[81] Βλ. Φλώρος 1998: 119-164.

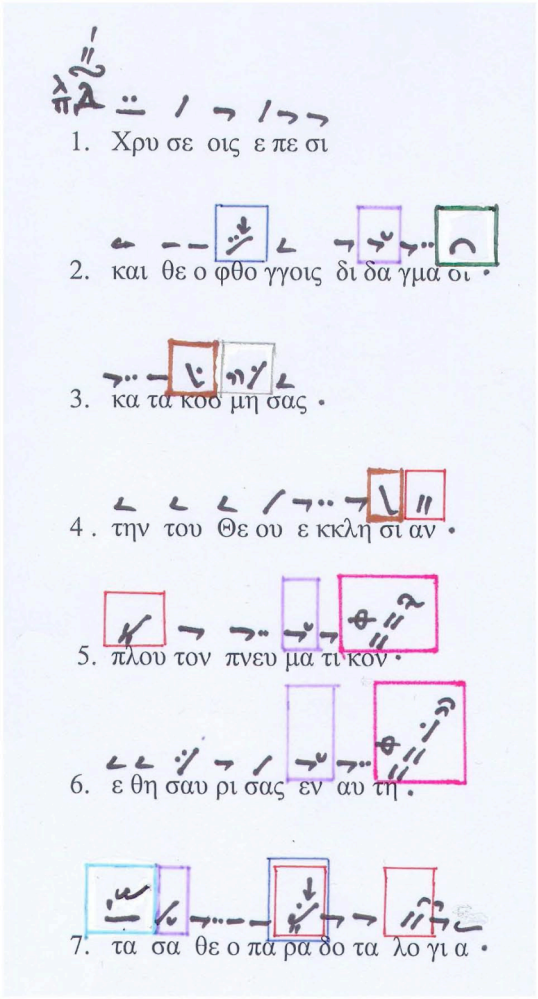
[82] Βλ. έκδ. Wolfram 1987, MMB 10, Pars Principalis (πανομοιότυπο) και Pars Suppletoria, σ. 11-15 (περιγραφή του χφου). Ως κωδικογράφος αναφέρεται ο Κύριλλος, κτήτορας μιας Μονής των Αγίων Αποστόλων, για τον οποίο υπάρχει η μνεία ότι κοιμήθηκε το έτος 1156. Πρβλ. και Floros 1970: I, 57-58, όπου προτείνεται ως χρονολόγηση το τέλος του 11ου αι.

[83] Έκδ. Wolfram 1987, MMB 10, Pars Principalis.

3.2.1.2. Στοιχεία παλαιογραφικής ανάλυσης

Επειδή το στιχηρό είναι γραμμένο σε αδιαστηματική σημειογραφία, μια κατά προσέγγιση μεταφορά στο πεντάγραμμο απαιτεί βαθειές γνώσεις της παλαιάς βυζαντινής παρασημαντικής και του συγκεκριμένου παλαιού κλασικού στιχηραρικού ρεπερτορίου[84]. Ένα πρώτο βήμα στη γνωριμία με το στιχηρό *Χρυσέοις ἔπεσι* μπορεί να γίνει με τη μελέτη των επιμέρους σημαδιών που χρησιμοποιούνται για την ένδειξη της μελωδίας.

Στην **εικόνα 2** παρατίθεται η πρώτη περίοδος του στιχηρού, χωρισμένη σε κώλα και με την επισήμανση χαρακτηριστικών σημαδιών και θέσεων (φορμουλών). Ο χωρισμός σε κώλα – μουσικοποιητικές ενότητες έγινε με βάση τη στίξη του χφου Vi 136 και τη σύγκριση με το A 139 (βλ. επόμενη ενότητα).



Εικόνα 2. Αντιγραφή της πρώτης περιόδου του στιχηρού *Χρυσέοις ἔπεσι* από το Vi 136, με στοιχεία μετρικής και συντακτικής ανάλυσης

Παρουσιάζονται παρακάτω όλοι οι απλοί τόνοι, τα ημίτονα, τα γραμματονεύματα, οι σύνθετοι τόνοι και οι θεματισμοί που χρησιμοποιούνται στην πρώτη περίοδο του στιχηρού (**πίν. 1-5**). Η κατηγοριοποίηση γίνεται σύμφωνα με την ομαδοποίηση των παλαιοβυζαντινών σημαδιών του Κωνσταντίνου **Φλώρου**[85]:

[84] Βλ. Φλώρος 1998: 162-164.
[85] Πρβλ. Floros 1970: III, 39-50. Πρβλ. και του ιδίου 1998: 121-130. Αλεξάνδρου 2007-8 (*Παλαιογραφία*): III, 15-20.

ΑΠΛΟΙ ΤΟΝΟΙ			
ΣΧΗΜΑ	**ΟΝΟΜΑ ΚΑΙ *ΕΠΕΞΗΓΗΣΕΙΣ***		**ΚΩΛΟΝ**
	Ίσον		2,3,4 *(θέσις ισότητος)*, 6,7
	Ολίγον		2,3,7
	Οξεία		1,4,6
	Απόστροφος		1 *(σε θέσι καταβάσματος)*, 2,4,5,6,7
	Ολίγον με	δύο κεντήματα *(= θέσεις δαρτών)*	1
	Οξεία με		6
	Οξεία με ψηλή και		2
	Απόστροφος με		2,3,4,5,6,7
	Βαρεία	-	4
		με κέντημα	3
	Απόδερμα		2

Πίνακας 1. Απλοί τόνοι[86] στην πρώτη περίοδο του στιχηρού *Χρυσέοις ἔπεσι*, σύμφωνα με το Vi 136, φ. 51α-β

[86] Για την κατηγορία απλών τόνων της παλαιοβυζαντινής παρασημαντικής, πρβλ. Floros 1970: I, 124-148. Για τις θέσεις ισότητος, καταβάσματος και δαρτών, πρβλ. Alexandru 2000: II, 42, 50, 76.

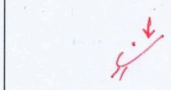
ΗΜΙΤΟΝΑ			
ΣΧΗΜΑ	**ΟΝΟΜΑ ΚΑΙ *ΕΠΕΞΗΓΗΣΕΙΣ***		**ΚΩΛΟΝ**
	Παρακλητική με ολίγον και κέντημα		7
	Κλάσμα *(οι συγκεκριμένοι συνδυασμοί εντάσσονται και στους σύνθετους τόνους)*	με απόστροφο (= *ράπισμα στην Αθωνική σημειογραφία)*	2,5,6
		με οξεία	7

Πίνακας 2. Ημίτονα[87] στην πρώτη περίοδο του στιχηρού *Χρυσέοις ἔπεσι*, σύμφωνα με το Vi 136, φ. 51α-β

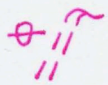
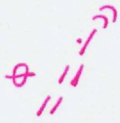
ΓΡΑΜΜΑΤΟΝΕΥΜΑΤΑ			
ΣΧΗΜΑ	**ΟΝΟΜΑ**		**ΚΩΛΟΝ**
	Συνδυασμός	με οξεία, δύο κεντήματα και ψηλή	2
		με μέγα κράτημα, κέντημα και ψηλή	7

Πίνακας 3. Γραμματονεύματα[88] στην πρώτη περίοδο του στιχηρού *Χρυσέοις ἔπεσι*, σύμφωνα με το Vi 136, φ. 51α-β

[87] Για την κατηγορία ημιτόνων ή ημιφώνων, πρβλ. Floros 1970: I, 149-166. Για τη σύνθεση αποστρόφου με κλάσμα, το ράπισμα, πρβλ. *ό.π.*, σ. 221-222.
[88] Για τα γραμματονεύματα, πρβλ. Floros 1970: I, 167-191, κυρίως 179-180 για την ψηλή.

ΣΥΝΘΕΤΟΙ ΤΟΝΟΙ			
ΣΧΗΜΑ	**ΟΝΟΜΑ ΚΑΙ *ΕΠΕΞΗΓΗΣΕΙΣ***		**ΚΩΔΟΝ**
	Διπλή οξεία	-	4
		με απόστροφο	7
	Μέγα κράτημα	*αποτελούμενο από διπλή οξεία και πεταστή*	5
		με κέντημα και ψηλή	7
	Απέσω έξω	*αποτελούμενο από δύο αποστρόφους και οξεία με κέντημα*	3

Πίνακας 4. Σύνθετοι τόνοι[89] στην πρώτη περίοδο του στιχηρού *Χρυσέοις ἔπεσι*, σύμφωνα με το Vi 136, φ. 51α-β

ΘΕΜΑΤΙΣΜΟΙ			
ΣΧΗΜΑ	**ΟΝΟΜΑ**		**ΚΩΔΟΝ**
	Θεματισμός	με δύο διπλές οξείες και ξηρόν κλάσμα	5
		με δύο διπλές οξείες, οξεία με κέντημα και δύο αποστρόφους	6

Πίνακας 5. Θεματισμοί[90] στην πρώτη περίοδο του στιχηρού *Χρυσέοις ἔπεσι*, σύμφωνα με το Vi 136, φ. 51α-β

Μετά από αυτήν την προκαταρκτική μελέτη του στιχηρού σε παλαιοβυζαντινή σημειογραφία, έπεται η διερεύνησή του σε μεταγενέστερα χφα με μεσοβυζαντινή, διαστηματική παρασημαντική, όπου πλέον μπορούμε να προσεγγίσουμε με σαφήνεια τη μετροφωνική δομή του μουσικού κειμένου. Ήδη όμως το ΄προφίλ΄ του κομματιού σχεδιαγραφήθηκε με τις διάφορες μουσικές θέσεις – ψηφίδες του βυζαντινού μέλους.

Ευγενία Πούλου

[89] Για την κατηγορία των σύνθετων τόνων, πρβλ. Floros 1970: I, 192-251, κυρίως 195-198 (διπλή), 199-200 (μέγα κράτημα), 214-215 (απέσω έξω).
[90] Για την κατηγορία των «θήτων ή θεμάτων», στην οποία ανήκουν και οι θεματισμοί, πρβλ. Floros 1970: I, 252-281. Για τους θεματισμούς, πρβλ. κυρίως *ό.π.*, σ. 264-266, 270-271.

3.2.2. Ανίχνευση του *παλαιού* κλασικού βυζαντινού μέλους, με βάση τη μεσοβυζαντινή σημειογραφία

3.2.2.1. Κώδικας Ambrosianus A 139 sup.

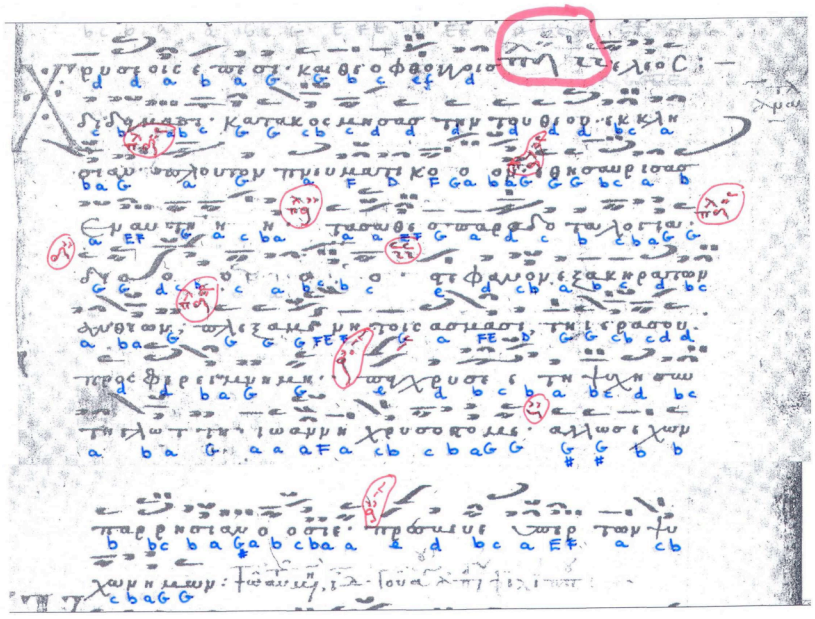
3.2.2.1.1. Προλεγόμενα

Το Στιχηράριο Ambrosianum A 139 sup. χρονολογείται τον Οκτώβριο του 1341 και γράθηκε από τον Λέοντα Παδιάτη, πιθανώς στην Κωνσταντινούπολη. Τα σημαδόφωνα προστέθηκαν από τον Ιερομόναχο Αθανάσιο και ανήκουν στην πλήρως εξελιγμένη μεσοβυζαντινή παρασημαντική[91]. Αυτό το χφο, χρησιμοποιείται διεθνώς σαν σημείο αναφοράς για το παλαιό κλασικό, βυζαντινό, ανώνυμο στιχηραρικό γένος μελοποιίας.
Σε αντίθεση με το Στιχηράριο Vindobonense 136, η διαστηματική σημειογραφία αυτού του χφου μας επιτρέπει σήμερα να προσεγγίσουμε τη βασική δομή του παλαιού μέλους.
Στην **εικ. 1** φαίνεται το στιχηρό *Χρυσέοις ἔπεσι,* όπως υπάρχει στο Α 139, φ. 49α-β, με την επισήμανση των μαρτυριών μέσα σε κυκλάκι και με την προσθήκη αλφαβητικού μεταγραμματισμού. Στην άκρη ενδεικνύονται οι τρεις περιόδους από τις οποίες αποτελείται το κομμάτι, μαζί με μια σύντομη περίληψη του νοηματικού περιεχομένου.

I. Η διδασκαλία του Αγ. Ι. Χρυσο-στόμου

II. Ο εορτασμός του Αγ. Ι. Χρυσο-στόμου

III. Δέηση για μεσιτεία



Εικόνα 1. Στιχηράριο Ambrosianum A 139 sup., έτ. 1341, φ. 49α- β (έκδ. Perria/Raasted, MMB 11 Pars Principalis), με επιπρόσθετο αλφαβητικό μεταγραμματισμό και περίληψη περιεχομένου ανά περίοδο

Στις επόμενες ενότητες θα δούμε, πάνω στην πρώτη περίοδο, διάφορους τρόπους ανίχνευσης της μουσικής που περικλείουν μνημοτεχνικώς τα βυζαντινά μεσαιωνικά σημάδια[92].

[91] Βλ. Perria/Raasted 1992, Pars Suppletoria: 1. Ο Raasted (*ό.π.*: 6) περιγράφει το χφο ως "a fine specimen of fourteenth century Round Notation". Για τη διατύπωση «πλήρως εξελιγμένη μεσοβυζαντινή σημειογραφία», βλ. Μπούκας 2004: 43-59.
[92] Για το μνημοτεχνικό τρόπο κωδικοποίησης της βυζαντινής παρασημαντικής, πρβλ. Giannelos 1996: 41, 213, 217, 221-222. Πρβλ. και Καράς 1990: 145 για τη στενογραφικότητα της παλαιάς γραφής.

3.2.2.1.2. Μεταγραμματισμός και συντακτική ανάλυση

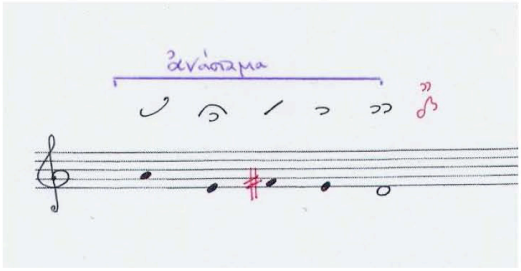
Πέραν του αλφαβητικού μεταγραμματισμού που προστέθηκε κάτω από τις σειρές του χφου (**εικ. 1**), προχωράμε στην τυποποιημένη αντιγραφή των μεσοβυζαντινών σημαδιών και του υμνογραφικού κειμένου, ανά κώλον. Προστίθεται ο μεταγραμματισμός στο πεντάγραμμο, όπως διευκρινίστηκε στην ενότητα Β.3.1.2.2. Πάνω από τα μεσοβυζαντινά σημάδια αναφέρονται τα ονόματα των θέσεων, σύμφωνα με τους παλαιούς θεωρητικούς. Σε ένα επόμενο βήμα, εξετάζονται οι μουσικές γραμμές, οι οποίες επισημαίνονται με τα γράμματα της λατινικής αλφαβήτου[93]: βλ. Παράρτημα 1.Α. και ***μουσικό παρ. 1.***

Διευκρίνιση: Στα κώλα 5-7, ο φθόγγος Γα κάτω από τη βάση του πλ.δ΄ ήχου μεταγραμματίστηκε χωρίς αλλοίωση, και μ' αυτόν τον τρόπο εκτελείται στο προαναφερθέν μουσικό παράδειγμα.

Όπως ήδη επισημάνθηκε στην ενότητα Β.3.1.2.1., μια συνεπής μεταφορά, ή μάλλον μετ-επαναφορά, της κλίμακας του τρίφωνου πλ.δ΄ από τη σημερινή στην παλαιά του θεωρητική βάση, δηλαδή από το Γα στο Νη΄, ζητά το Γα με δίεση (βλ. **πίν. 6β** στην ενότητα Β.3.1.2.1.).

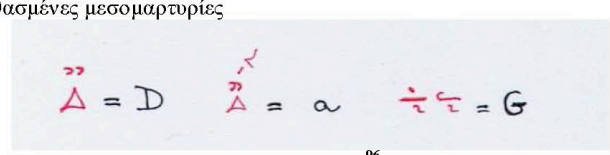
Η μελέτη της αργής εξήγησης του δοξαστικού *Χρυσέοις ἔπεσι* από το Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα δείχνει επίσης ότι στα κώλα 5-7 ο κάτω Ζω απέχει με ελάχιστο τόνο από το Νη[94], άκουσμα που θα μπορούσαμε να δείξουμε στο μεταγραμματισμό της μβ γραφής συμβατικά με το Γα δίεση (Φα #).

Η ύπαρξη του Γα δίεση (F #) στο παλαιό Στιχηράριο στη θέση *αναστάματος* ή άλλων συγγενών θέσεων που καταλήγουν στο χαμηλό Πα υπογραμμίστηκε ήδη από τον Christian Thodberg[95]: βλ. **πίν. 1.**



Πίνακας 1. Μεταγραμματισμός της θέσης «ἀνάστημα» με Γα δίεση όταν καταλήγει στο χαμηλό Πα σε παλαιά στιχηραρικά μέλη, σύμφωνα με παλαιογραφικές μελέτες του Thodberg

Ο συγκεκριμένος μελετητής οδηγήθηκε σ' αυτό το συμπέρασμα, με βάση τις μεσομαρτυρίες που υπάρχουν στο χφο Σινά 1227 του πρώϊμου 13ου αι. και σε μερικά άλλα παλαιά Στιχηράρια. Οι εκ πρώτης όψης λανθασμένες μεσομαρτυρίες



ζητούν όλες το Γα με δίεση, όπως φαίνεται από τον **πίν. 2**[96]:

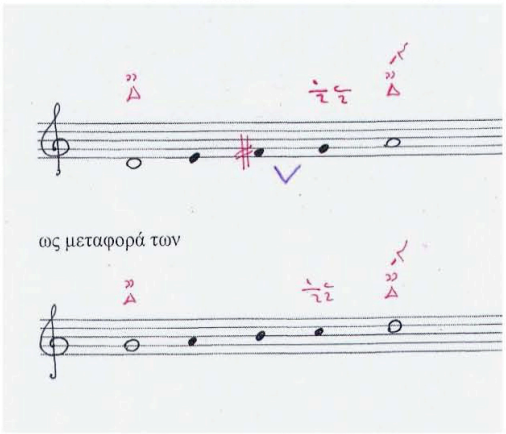
---

[93] Την έμπνευση για την παράλληλη χρήση περισσότερων επιπέδων συντακτικής ανάλυσης με έναν παρόμοιο τρόπο, οφείλουμε στην Ιωάννα Γκερμπεσιώτη 2007: τ. Β΄.

[94] Βλ. ενότητα Β.3.2.3, **εικ. 4-5 και *μουσικό παρ. 5*** της παρούσης εργασίας.

[95] Πρβλ. Thodberg 1964: 607-608, παρ. 1 και 3. Του ιδίου 1966: 56. Alexandru 2000: II, 31. Πρβλ. και Παράρτημα 9, κώλον 1 στην παρούσα εργασία.

[96] Πρβλ. Thodberg 1964: 607, παρ. 1 και Raasted 1966: 8-9. Το ίδιο φαινόμενο περιγράφει αναλυτικά ο τελευταίος ερευνητής σε όψιμο αδημοσίευτο έργο του (*Primer*, εκτύπωση 18.03.1991, σ. 34): "when the melodies of Plagios Tetartos go lower than their finalis (G) and have inner cadences on D, we find that if the following line begins on G, this G will frequently be marked with a  (+ a confirmatory Ison, guaranteeing that it is the G), implying the usual small interval below it – an F-sharp which nobody would have detected in the vicinity, if some scribes had not found it appropriate to write a transposed nana MeSi." (MeSi=Medial Signature).



Πίνακας 2. «Λανθασμένες» μεσομαρτυρίες σε στιχηρά του πλ. δ΄ ήχου, που δηλώνουν το Γα με δίεση

Στο Παράρτημα 1.Β. και το ***μουσικό παρ. 2*** προσφέρεται μια ρυθμική ερμηνεία της πρώτης περιόδου του *Χρυσέοις ἔπεσι* στο παλαιόν στυλ, η οποία στηρίζεται σε μελέτες των Ι. Αρβανίτη και Ε. Jammers[97]. Στο ψάλσιμο σκεφτήκαμε τη μελωδία του τροπαρίου από τη σημερινή βάση του πλ. δ΄, το Νη. Αναλόγως επισημάνθηκαν τα ισοκρατήματα[98]. Στα κώλα 5-7 ο φθόγγος Ζω εκτελείται ως φυσικός, και αντιστοιχεί σε υψωμένο Γα κάτω από την παλαιά θεωρητική βάση του πλ. δ΄, το Δι[99]. Η μεταγραφή στο πεντάγραμμο που υπάρχει στο Παράρτημα 1.Β. έχει χρηστικό χαρακτήρα και για την εκμάθηση της συγκεκριμένης ερμηνείας λειτούργησε ως παραδειγματική. Με άλλα λόγια, τα ποικίλματα και ισοκρατήματα που επισημάνθηκαν πάνω στην 'παρτιτούρα' αντιλήφθηκαν ως ένας αξιόπιστος οδηγός για τη μουσική εκτέλεση του κομματιού, χωρίς να αποκλειστούν και άλλες δυνατότητες ερμηνείας[100].

3.2.2.1.3. Πίνακας δομικής, μετρικής, τροπικής και συντακτικής ανάλυσης

Με τη βοήθεια του μεταγραμματισμού μπορεί κανείς πιο εύκολα να προχωρήσει στη συστηματοποίηση πληροφοριών σχετικά με τη μουσικοποιητική δομή της πρώτης περιόδου. Συγκεκριμένα, στον **πίνακα 3** προστίθενται στοιχεία περί της μετρικής του κομματιού και περί της βασικής κίνησης της μελωδίας με βάση τις καταλήξεις και τις μεταβολές του ήχου. Αναφέρονται επίσης οι συμβολισμοί των θέσεων και φράσεων που ήδη προσδιορίστηκαν πάνω στο μεταγραμματισμό (Παράρτημα 1.Α.), για να διευκολυνθεί ο συνδυασμός όλων αυτών των αναλυτικών προσεγγίσεων.

---

[97] Πρβλ. Αρβανίτης 2003 και Arvanitis 1997, σε συνδυασμό με τους ψηφιακούς δίσκους: *Τῆς Βασιλίδος καυχήματα*, Χορός «Άγιοπολίτης», διεύθ. Ι. Αρβανίτης (ιδίως αρ. 4) και *Βηθλεὲμ ἑτοιμάζου*, Romeiko Ensemble, διεύθ. & επιμ. Γ. Μπιλάλης (κυρίως CD 2, αρ. 7 και το παράρτημα του συνοδευτικού τόμου, σ. 86-103). Jammers 1962 και 1966. Πρβλ. και Alexandru, *Ἐξηγήσεις*, παρ. 10 και 18.

[98] Η επιλογή των ισοκρατημάτων έγινε σε συνεργασία με τον κ. Ι. Λιάκο.

[99] Για την ακρίβεια, το Γα θα είχε μπροστά του τη δίεση τεσσάρων μορίων ♯ έτσι ώστε να σχηματιστεί ελάχιστος τόνος ανάμεσα στο Γα♯ - Δι (5 - 4)

[100] Για την έννοια χρηστικών μεταγραφών και της παραδειγματικής χρήσης της σημειογραφίας, πρβλ. την υποσημείωση 57 της παρούσης εργασίας.

Περίληψη περιεχομένου	Δομική και μετρική ανάλυση					Τροπική και συντακτική ανάλυση				
	Περίοδοι	Στίχοι	Κώλα μουσικά & λεκτικά	Κείμενο με σημάδια στίξης και μαρτυρίες (Α 139, φ. 49 α-β)	Αρ. συλ.	Ήχος Πλ.δ' νανά	Φθόγγος κατ.	(Είδος κατ.)	Χαρακτηριστικές θέσεις	Γραμμές
Η διδασκαλία του Αγ. Ιωάννου Χρυσοστόμου	I	A	1.	Χρυσέοις ἔπεσι·	6	πλ.δ' νανά	Δι	ατ.	ἀνάσταμα, (περιέχει και κατάβασμα)	a
			2.	καὶ θεοφθόγγοις διδάγμασι·	9		Νη'	ατ.	δαρτά, δαρτά, ἀπόδερμα	b
		B	3.	κατακοσμήσας	5	->πλ. δ'	Πα'	ατ.	βαρεῖα, δύο	c
			4.	τὴν τοῦ Θεοῦ ἐκκλησίαν·	8		Δι	εντ.	ἰσότης, δαρτά/σύρμα, βαρεῖα καταβατή	d
		Γ	5.	πλοῦτον πνευματικόν·	6		Δι	ατ.	κράτημα, γορθμός	e
			6.	ἐθησαύρισας ἐν αὐτῇ·	8	->πλ.α'	Κε	ατ.	δαρτά, δαρτά, θεματισμὸς ἔσω	f
		Δ	7.	τὰ σὰ θεοπαράδοτα λόγια·	11	->πλ.δ'	Δι	εντ.	δαρτά, οὐράνισμα μὲ κράτημα, διπλῆ => κατάληξη (~κατάβασις)	g

Πίνακας 3. Στοιχεία δομικής, μετρικής, τροπικής & συντακτικής ανάλυσης της πρώτης περιόδου του στιχηρού *Χρυσέοις ἔπεσι*, με βάση το χφο Α 139

3.2.2.1.4. Σχόλια του αναλυτικού πίνακα

Με βάση τον **πίν. 3** παρατηρείται ότι οι στίχοι αποτελούνται από δύο κώλα ο καθένας, με εξαίρεση του τελευταίου, που συμπίπτει με ένα αυτοτελές κώλον[101]. Ο αριθμός των συλλαβών ανά κώλον κυμαίνεται μεταξύ 5-11, με επικρατέστερους αριθμούς το 6 και το 8. Ο ήχος πλ. δ΄ νανά που ενδεικνύεται από την αρχική μαρτυρία, εναλλάσσεται με τον κανονικό πλ. δ΄ και τον πλ. α΄. Οι περισσότερες καταλήξεις είναι στη βάση του πλ. δ΄ (Δι), όμως μόνο δύο απ' αυτές φαίνονται πιο ισχυρές και περιγράφηκαν ως εντελείς, ενώ οι υπόλοιπες καταλήξεις μπορούν να θεωρηθούν σαν ατελείς. Όλες οι γραμμές της πρώτης περιόδου είναι διαφορετικές μεταξύ τους, απαρτίζονται όμως από παραδοσιακές θέσεις που είναι γνωστές από τα θεωρητικά της βυζαντινής εποχής. Αυτές οι θέσεις εν μέρει επαναλαμβάνονται στα πλαίσια της πρώτης περιόδου. Προφανώς το μουσικό αποτέλεσμα αυτής της πλοκής των θέσεων στα πλαίσια του πλ. δ΄ θα ήταν πολύ οικείο για το παλαιό στιχηραρικό ιδίωμα.

3.2.2.1.5. Παρουσίαση τρόπων ανίχνευσης του παλαιού μέλους

Η επόμενη αντιπαραβολή (**πίν. 4**), σε συνδυασμό με το ***μουσικό παρ. 3,*** παρουσιάζει δειγματολειπτικά διάφορα 'εργαλεία' και προσεγγίσεις, μέσω των οποίων μπορεί κανείς να διερευνά τη γραπτή και προφορική παράδοση του παλαιού μέλους αυτού του στιχηρού.
Συγκεκριμένα, παρουσιάζονται τα εξής στοιχεία:
1. Αντιγραφή των σημαδιών της πλήρως εξελιγμένης μβ σημειογραφίας, από το σπάραγμα Καλλέργη, όψη α΄, σειρά 8. Τα σβησμένα σημάδια προστίθενται σε τετράγωνες αγκύλες [ ]
2. Αντιγραφή από το χφο Α 139, φ. 49^{α}
3. Μεταγραμματισμός στο πεντάγραμμο, με ελεύθερο ρυθμό, σύμφωνα με τις αρχές των Monumenta Musicae Bzyantinae, όπως διατυπώθηκαν σε Tillyard 1935 και Raasted 1966: ένθετο φύλλο "A Key to the Round Notation"
4. Μεταγραμματισμός σε αλφαβητική σημειογραφία που διέδωσε ο J. Raasted
5. Μεταγραμματισμός των υψών στο πεντάγραμμο. Χρησιμοποιείται το κλειδί του βαρυτόνου, για την οπτική διευκόλυνση της σύγκρισης με τις παρακάτω ενότητες.
6. Ρυθμική ερμηνεία (ή *συλλαβική εξήγηση*) σε δίσημο μέτρο, γραμμένη σε νεοβυζαντινή σημειογραφία, σύμφωνα με μελέτες του Ιωάννη Αρβανίτη, σε συνδυασμό με πορίσματα ερευνών του Ewald Jammers (βλ. υποσημ. 97)
7. Μεταγραφή του 6. στο πεντάγραμμο, με χρηστικό χαρακτήρα (δηλ. ως βοήθημα για την εκτέλεση): πρβλ. και Παράρτημα 1.Β.
8. Αποκατάσταση της παλαιάς μετροφωνίας, σύμφωνα με την άσκηση *Χορὸς τετραδεκαπύρσευτος* της προθεωρίας της Παπαδικής (πρβλ. ΕΒΕ 2401, πιθ. έτ. 1452-1469, φ. 20β [Πολίτης/Πολίτη 1991: 396]: Βλ. Fleischer 1904: μέρος Γ΄, σ. 2-3. Alexandru 2000: II, 83 και γενικότερα I, 198-221. II, 82-85. III, 12-17). Όλα τα πηδήματα αναλύονται σε βαθμηδόν κίνηση, και υποκάτω από κάθε έμφωνο σημάδι στέκεται η σχετική μαρτυρία: κυρίων ήχων, όταν η πορεία είναι ανοδική, πλαγίων ήχων, όταν η κίνηση είναι καθοδική
9. Μεταγραμματισμός του 8. στο πεντάγραμμο
10. Αποκατάσταση της παλαιάς παραλλαγής με τους πολυσύλλαβους φθόγγους στη μβ γραφή, σύμφωνα με: α) την περιγραφή του Χρυσάνθου 1832: § 66-69, σ. 28-31 και § 70-71, σ. XLVI-XLVII, β) τις ασκήσεις παραλλαγής από τον κώδ. ΕΒΕ 2401, φ. 10α (πανομοιότυπο σε: Raasted 1966: 50) και γ) την άσκηση παραλλαγής από τον κώδ. Chrysander ("το νωρίτερο τέλη 17^{ου} αι.", σύμφωνα με Makris 1996: 33. Φωτολιθογραφία σε Fleischer 1904: μέρος Β, σ. 17-18 και μεταγραφή *ό.π.*, μέρος C, σ. 1-2). Κάθε σημάδι της μετροφωνίας αποδίδεται με ένα αντίστοιχο σύντομο απήχημά του. Αξιοσημείωτο ότι αυτά τα σύντομα απηχήματα

[101] Κάθε φορά το πρώτο κώλον ενός στίχου ξεκινάει λίγο πιο αριστερά, ενώ το δεύτερο (και ενδοχομένως και ένα τρίτο που θα άνηκε στο ίδιο στίχο) αρχίζει πιο μέσα, για να διευκολυνθεί οπτικώς η κατανόηση της στιχουργίας του τροπαρίου. Αυτό γίνεται σύμφωνα με ενδείξεις του J. Raasted, σε μαθήματα βυζαντινής μουσικής, Κοπεγχάγη 1993-1995.

παραδίδονται σχεδόν με την ίδια μορφή από το Χρύσανθο 1832: § 68, σ. 30, ως τρόπος εκτέλεσης του απλού τροχού (πρβλ. και Χαλδαιάκης 2007)

11. Μεταγραμματισμός του 10. στο πεντάγραμμο

12. Η αργή εξήγηση του Χουρμουζίου, από τον αυτόγραφο κώδ. ΜΠΤ 708, φ. 102^{α}, πρώτο τέταρτο του 19^{ου} αι. (Παπαδόπουλος-Κεραμεύς)

13. Σχηματική μεταγραφή του 12. στο πεντάγραμμο (ύψη και ρυθμός)[102]. Πρβλ. και Παράρτημα 4.Β. για την αντιπαραβολή ολόκληρης της πρώτης περιόδου του στιχηρού, με βάση τα χφα Α 139 και ΜΠΤ 708

14. και 19. Αναγωγική ανάλυση της αργής εξήγησης. Στο **14.** δίνεται ο συνολικός αριθμός των χρόνων πρώτων (τετάρτων) ανά συλλαβή. Παρατηρείται γενικώς σ΄αυτό το πρώτο κώλον, ότι οι άτονες συλλαβές συνήθως διαρκούν πολύ λιγότερο (1 ή 2 χρόνους πρώτους) από τις τονούμενες (*-σέ* 6 χρ. πρ., *ἔ-* 8 χρ. πρ.). Στο **19.** εξετάζονται, για κάθε συλλαβή, οι στυλοβάτες του μέλους και η μελωδική πλοκή γύρω τους. Παρατηρείται πως τις περισσότερες φορές, οι δομικοί φθόγγοι της νεοβυζαντινής μεταγραφής συμπίπτουν με τους φθόγγους που καταγράφηκαν με τα μεσοβυζαντινά έμφωνα σημάδια (βλ. 1.-2.), αυτό που μπορούμε να ονομάσουμε την μετροφωνική δομή, το διαστηματικό σκελετό αυτής της πρώτης φράσης. Η συγκριτική μελέτη ολόκληρης της πρώτης περιόδου επιβεβαιώνει αυτήν την τάση, δείχνει όμως και ότι σε μερικές περιπτώσεις στην εξήγηση μπορούν να προβληθούν επιπλέον ή και άλλοι φθόγγοι σε σχέση με τη μετροφωνική δομή. Η μελωδική έκταση της κάθε συλλαβής αποδίδεται στην τελευταία αράδα. Αξιοσημείωτο ότι το εμμελές ambitus μιας συλλαβής μπορεί να επεκταθεί κατά την προφορική ερμηνεία του κομματιού με ποικιλματικούς φθόγγους (βλ. τη συλλαβή *ἔ-* όπου η έκταση μεγαλώνει από τετάρτη σε πέμπτη, και την συλλαβή *-σέ-* από πρώτη σε πέμπτη περίπου!)

15. Καταγραφή της παραλλαγής σε νεοβυζαντινή σημειογραφία, σύμφωνα με εκτέλεση του κ. Ιωάννου Λιάκου. Αυτή η ηχογράφηση πραγματοποιήθηκε στα πλαίσια μιας πρόβας στις 19.07.2007, ως βοήθημα για τα μέλη της *Ομάδας Παλαιογραφίας της Βυζαντινής Μουσικής*.

16. Συνδυασμός σχηματικής και λεπτομερούς μεταγραφής για το 15. Οι φθόγγοι που ψάλθηκαν από τον κ. Λιάκο ως ποικίλματα γύρω από τις συλλαβές της παραλλαγής (βλ. το σημείο με το ομαλόν και με το ψηφιστόν), μεταγράφηκαν με νότες μικρότερου σχήματος.

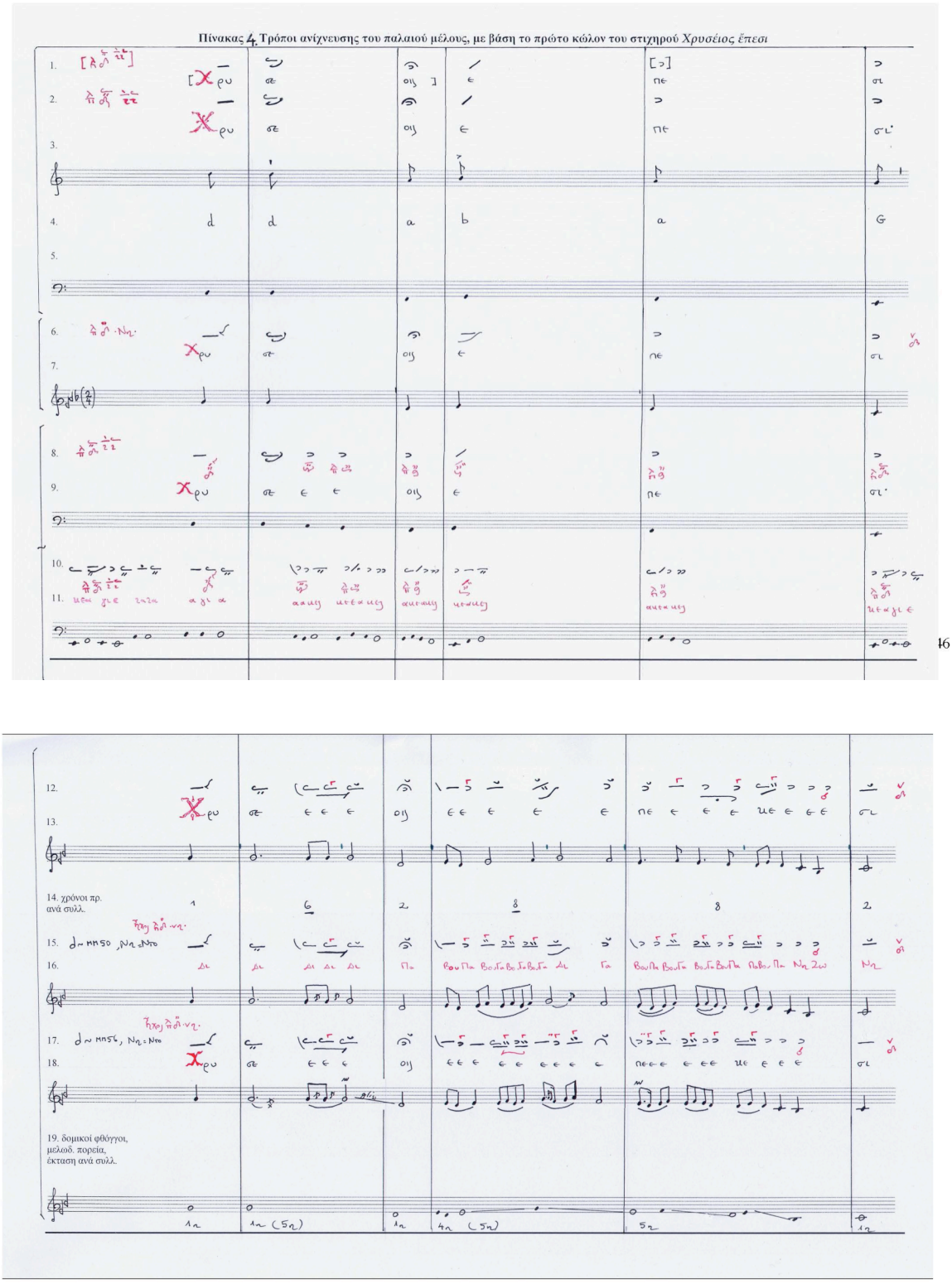
17. Καταγραφή του μέλους σε πολύ αναλυτική νεοβυζαντινή σημειογραφία, σύμφωνα με εκτέλεση του κ. Λιάκου, κατά την ίδια ημερομηνία.

Με βάση τη συγκριτική μελέτη όλης της πρώτης περιόδου παρατηρείται μια μεγάλη συνέπεια μεταξύ της παραλλαγής και του μέλους. Υπάρχουν μόνο λίγες διαφορές, κυρίως στα ποικίλματα, τα οποία «κρύβονται» στο μέλος και ως εκ τούτου αποδίδονται με μικρού σχήματος νότες στο πεντάγραμμο. Σπανίως τα ποικίλματα έγιναν λίγο διαφορετικά στην παραλλαγή σε σχέση με το μέλος. Εξάλλου, η παραλλαγή εκτελέστηκε για διδακτικούς σκοπούς, και με πιο αργή χρονική αγωγή (δύο χρόνοι πρώτοι περ. 50 ΜΜ, σε σχέση με το μέλος, περ. 56 ΜΜ). Κάθε φορά όμως διαπιστώθηκε μια αξιοθαύμαστη ισορροπία μεταξύ ποικιλμάτων, έλξεων και της κυρίως μελωδικής γραμμής.

18. Συνδυασμός σχηματικής και λεπτομερούς μεταγραφής για το 17.

Τα πιο εμφανή ποικίλματα αποδόθηκαν με κανονικού μεγέθους νότες, ενώ οι πιο λεπτές κινήσεις με μικρές νότες ή και το σύμβολο . Με το  στη δεύτερη συλλαβή του κειμένου, επισημαίνεται το μικρό ποίκιλμα που θίγει περίπου το Πα.

[102] Για την επισήμανση ρυθμικών ποδών που εφαρμόζεται στο πεντάγραμμο αρ. 13 και σε διάφορα άλλα σημεία της παρούσης εργασίας (σε πηγές στη νεοβυζαντινή σημειογραφία ή σε μεταγραφές τους στο πεντάγραμμο), πρβλ. Καράς 1982: τ. Α΄, σ. 134-166 και την υποσημείωση 318 της παρούσης εργασίας.



Πίνακας 4. Τρόποι ανίχνευσης του παλαιού μέλους, με βάση το πρώτο κώλον του στιχηρού *Χρυσέοις ἔπεσι*

3.2.2.1.6. Σχόλια της αντιπαραβολής και επιλεγόμενα

Μέσα από την αντιπαραβολή στον **πίν. 4** και το ***μουσικό παρ. 3*** παρουσιάστηκαν διάφοροι τρόποι ανάγνωσης του στιχηρού, με αφετηρία την καταγραφή του με μεσοβυζαντινή σημειογραφία:
Από τη μια μεριά, μια *ευθεία* ανάγνωση – απόδοση των διαστημάτων που επισημάνθηκαν με τα έμφωνα σημάδια, από την άλλη μεριά το αργό μέλος σε εξήγηση του Χουρμουζίου, με περαιτέρω μικρά ποικίλματα, σύμφωνα με την προφορική παράδοση.

Κατά καιρούς εκφράστηκαν απορίες, εάν η αργή αποκωδικοποίηση του Χουρμουζίου για το παλαιό Στιχηράριο
α) αποτελεί την καταγραφή του παλαιού βυζαντινού μέλους ή μιας μεταβυζαντινής εξέλιξής του[103]
β) αποτελεί την μόνη σωστή ερμηνεία των παλαιών στιχηραρικών μελών.
Ο Γρηγόριος Στάθης επιχειρηματολογεί υπέρ της βυζαντινής προέλευσης του αργού τρόπου εξήγησης των παλαιών στιχηραρικών μελών μέσα στα συμφραζόμενα μεγάλων εορτών και σημαντικών εκκλησιαστικών κέντρων κατά τα χρόνια των μαϊστόρων της καλοφωνίας (13ος-15ος αι.)[104]. Αντίθετα, ο Σίμων Καράς επιμέλησε σύντομες εξηγήσεις για κομμάτια του ίδιου ρεπερτορίου, κατά το πρότυπο της ερμηνείας που δίνουν ο ο Χουρμούζιος και ο Γρηγόριος Πρωτοψάλτης για το νέο στιχηραρικό μέλος του Πέτρου Πελοποννησίου[105]. Ο Ιωάννης Αρβανίτης πρότεινε μια ακόμη πιο σύντομη, συλλαβική ερμηνεία για το παλαιό Στιχηράριο[106]. Ο Jørgen Raasted αναγνώρισε τη σπουδαιότητα της αργής εξήγησης, διατυπώνοντας όμως την ερώτηση, κατά πόσον αυτή είναι απαραίτητη ή μόνο προαιρετική για την απόδοση των παλαιών στιχηραρικών μελών[107]. Μέσα από τις διάφορες επιστημονικές προσεγγίσεις του παλαιού βυζαντινού ρεπερτορίου που γίνονται κατά τις τελευταίες δεκαετίες διαφαίνεται η βιωτική σημασία της προφορικής παράδοσης, που αποτελεί την πυξίδα για τη μελέτη των παλαιών μελών[108].

Πως μπορεί η μελέτη του δοξαστικού *Χρυσέοις ἔπεσι* να συμβάλλει στη διαφώτιση των προαναφερθέντων ζητημάτων;

Στον **πίν. 4** και το ***μουσικό παρ. 3*** μπορούμε να παρατηρήσουμε τον παλαιό τρόπο εκμάθησης του στιχηρού *Χρυσέιος ἔπεσι,* μέσα από τις διαδικασίες της μετροφωνίας και της παραλλαγής με πολυσύλλαβους φθόγγους. Φαίνεται πως μια τέτοια *προπόνηση*[109] προϊδεάζει τον ψάλτη για έναν αργό τρόπο εκτέλεσης του στιχηρού, όπου σχεδόν κάθε φθόγγος της παλαιάς σημειογραφίας αναπτύσσεται σε μια μικρή μελωδία, επεκτείνοντας εμμελώς τη διάρκεια των συλλαβών του υμνογραφικού κειμένου (πρβλ. Παράρτημα 4.Β.). Εξάλλου, η έννοια του «ἐμμελοῦς μάκρους τῶν συλλαβῶν» που παρουσιάζει ο Χρύσανθος στο *Μέγα Θεωρητικόν* του, αποτελεί ένα κλειδί για την κατανόηση του τρόπου λειτουργίας της παλαιάς παρασημαντικής[110]. Με μια εύστοχη μεταφορά στον κόσμο της

---

[103] Βλ. Καράς 1976: 26-31, και τις τοποθετήσεις του Μάρκου Βασιλείου († 1919) που αναφέρει ο Δραγούμης 1988: 205-206.
[104] Βλ. Στάθης 1975: 209-213.
[105] Βλ. Καράς 1976: Πίναξ ΙΑ΄. Βλ. και γενικότερα για τον προβληματισμό της εξήγησης και των μεταγραφών: Lingas 2003.
[106] Βλ. Αρβανίτης 2006, και του ιδίου 1997, 2003.
[107] "Concerning the exegesis, opinions differ among scholars. We do not agree, in fact, whether the exegesis is a *must* or a *may*." Raasted 1996: 81.
[108] Ο μελετητής της βυζαντινής μουσικής μπορεί να βοηθηθεί εις τα μέγιστα από τις αυθεντικές ερμηνείες κλασικών και ιστορικών μελών από σπουδαίους ψάλτες του 20ου και 21ου αιώνα, που συμπεριλήφθηκαν στις σειρές *Μνημεία Εκκλησιαστικής Μουσικής* και *Σύμμεικτα Εκκλησιαστικής Μουσικής* υπό την επιμέλεια του Μανόλη Χατζηγιακουμή. (Για μια γενική εικόνα του προαναφερθέντος έργου, πρβλ. Χατζηγιακουμής 2001/2).
[109] Για την έννοια της προπόνησης στον αθλητισμό και στην Ψαλτική Τέχνη μίλησε ο κ. Παναγιώτης Νεοχωρίτης, Πρωτοψάλτης Νεαπόλεως Θεσσαλονίκης, σε συζήτηση κατά τις 29.02.2008, στα πλαίσια επιστημονικής συνεργασίας με την κ. καθ. Ελένη Λαπιδάκη.
[110] Πρβλ. Χρύσανθος 1832: § 170-171.

ψηφιοποίησης της πληροφορίας, ο Χαράλαμπος Παπαδόπουλος ονόμασε την αργή εξήγηση μια «καλλιτεχνική αποσυμπίεση» της παλαιάς σημειογραφίας[111].

Με οδηγό το Α 139, το στιχηρό *Χρυσέοις ἔπεσι* συγκρίθηκε με καταγραφές σε άλλα Στιχηράρια της ίδιας περίπου εποχής, όπως Λγ 71, φ. 50β-51^{α} (13^{ος} αι.) / Λγ 86, φ. 49β (14^{ος} αι.) / Κουτλ. 412, φ. 47β (μέσα 14^{ου} αι.)[112]. Και στα τρία χφα το στιχηρό παρουσιάζει πολύ μεγάλες ομοιότητες. Αξιοσημείωτη όμως είναι η παρουσία ενός εκτενούς καλοφωνικού απηχήματος στην αρχή του στιχηρού στο χφο Λγ 71 (βλ. **πίν. 5**), που κατά πρώτην όψη έρχεται σε αντίφαση με το λιτό στιχηρό στο παλαιό στυλ που έπεται αμέσως μετά[113]. Ίσως αυτό το απήχημα υπαινίσσεται ότι ακολουθεί και μια αργή ή καλοφωνική απόδοση του *Χρυσέοις ἔπεσι*, με βάση την προφορική παράδοση, στην αυγή της καλοφωνίας[114];

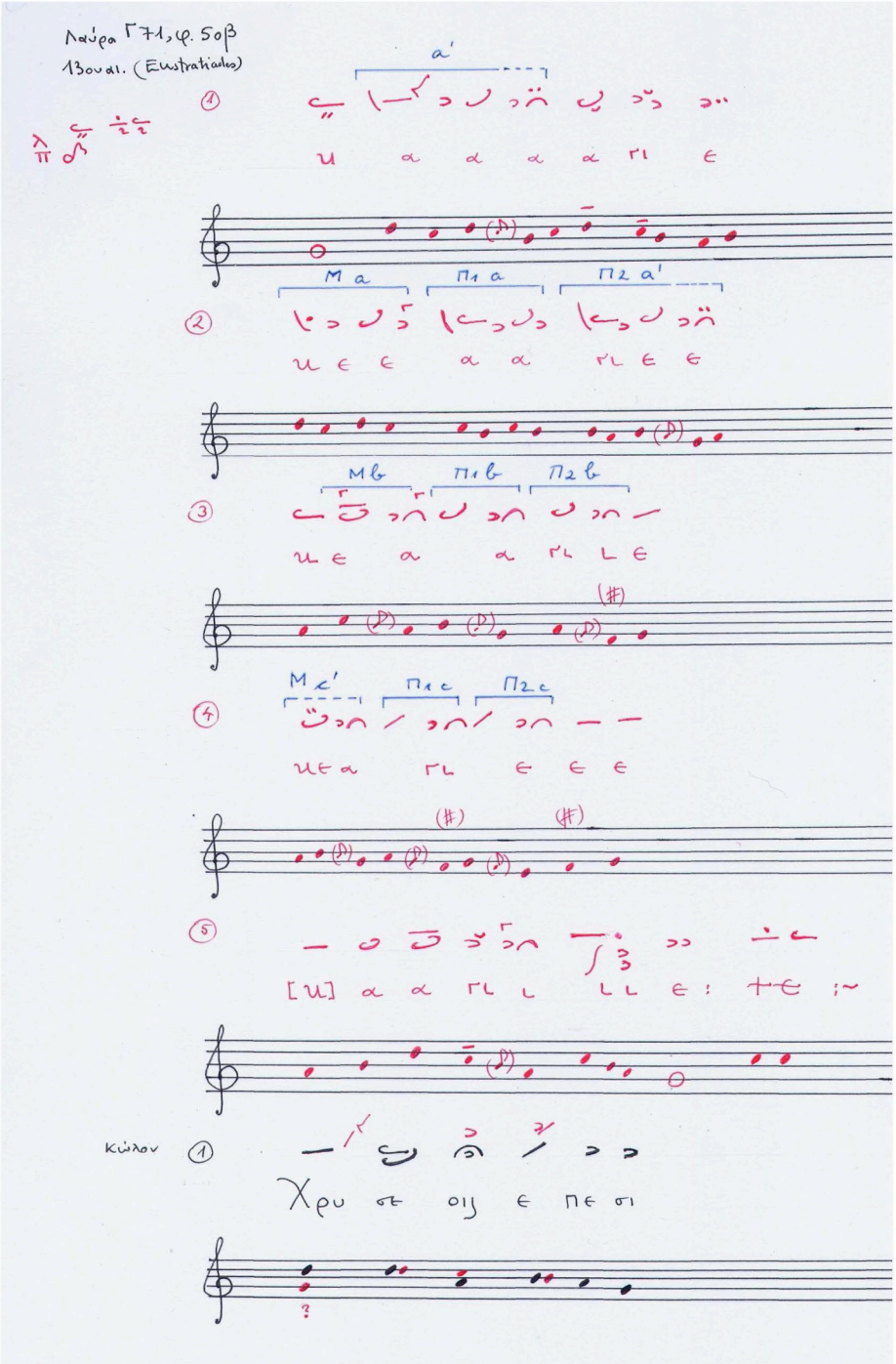
---

[111] Συζήτηση κατά το χειμερινό εξάμηνο 2007-8.

[112] Για τα χφα της Μεγίστης Λαύρας, βλ. Touliatos 1988: 223, ενώ για τον κουτλουμουσιανό κώδικα, βλ. Στάθης 1993: 253.

[113] Το απήχημα περιγράφηκε ως καλοφωνικό με βάση τη μουσική του υφή. Αποτελείται από την πενταπλή επανάληψη του *ιεάγιε*, και υφαίνεται με την τριπλή χρήση της παλλιλογίας σε κατεβαίνουσα πορεία (αλυσίδες, με μοντέλα a, b, c: Βλ. κώλα 2, 3, 4, όπου Μ = μοντέλο, Π = παλλιλογία). Πολλές θέσεις περιέχουν την πεταστή. Το απήχημα εξελίσσεται στην έκταση μιας εβδόμης (Βου-Πα΄) και κλείνει με το χαρακτηριστό πήδημα για τον τρίφωνο *νανά*. Για την παλλιλογία, πρβλ. Χρύσανθος 1832: § 419 και Αναστασίου 2005: 430-432. Για μαρτυρίες σε μελισματικά ρεπερτόρια (Ασματικόν, Ψαλτικόν, καλοφωνία), πρβλ. Raasted 1966: 102-125, ιδίως σ. 104, παράδειγμα 15 και σ. 124, παράδειγμα 26.

[114] Στον κατάλογο των Spyridon/Eustratiades (1925: 42) αναφέρεται το εξής σημείωμα από το τέλος του Λγ 71 (φ. 339^{α}): «Ἐκοιμήθη ἡ δούλη τοῦ Θεοῦ Εὐγενοῦ ἡ Κουβουκλήσενα ἡ δομεστικένα μηνὶ Σεπτεμβρίῳ ια΄ ὥρα α΄ τῆς ἡμέρας ἐν ἔτει ,στζξη΄ καὶ μακαρία ἡ μνήμη αὐτῆς» (μάλλον το έτος θα είναι ,στψξη΄ [1259]). Ίσως αυτή η Δομεστικένα να συσχετίζεται έμμεσα ή άμεσα με το συγκεκριμένο χφο και το καλοφωνικό απήχημα που δίνεται στον **πίν. 5**. Για τον κυρίως ρόλο του δομεστίκου να «ἠχίζει, εἴτε στὴν ἀρχὴ εἴτε στὰ ἐνδιάμεσα τῶν μελῶν», πρβλ. Σπυράκου 2006: 198 και μέχρι 201. Αναφορές στην Κουβουκλήσενα υπάρχουν σε: Touliatos-Banker 1982: 693. Touliatos 1993: 118, και της ίδιας 1995: 29. Στάθης 2005: 11-12. Για τη γένεση της καλοφωνίας, πρβλ. Levy 1976. Στη σ. 285, ο προαναφερθείς ερευνητής εκφράζει για το παλαιό Στιχηράριο κατά το 12^{ο}-13^{ο} αι. την υπόθεση μιας διπλής δυνατότητας ερμηνείας των στιχηραρικών μελών, συλλαβική και μελισματική, ανάλογα με τα συμφραζόμενα. Πρβλ. επίσης Στάθης 1992: 60-79, κυρίως σ. 72. Adsuara 1999. Troelsgård 2004. Βλ. ακόμα Di Salvo 1957, για την έννοια της χειρονομίας σε συνάφεια με παλαιά μελισματικά μέλη.



Πίνακας 5. Αντιγραφή, μεταγραμματισμος και στοιχεία συντακτικής ανάλυσης για το καλοφωνικό απήχημα στην αρχή του στιχηρού *Χρυσέοις ἔπεσι,* σύμφωνα με το χφο Λγ 71, 13ου αι., φ. 50β

Στις επόμενες ενότητες θα εμβαθυνθεί η μελέτη του παλαιού στυλ, που αποτελεί τη βάση για τις καλοφωνικές και όλες τις μετέπειτα μεταμορφώσεις του στιχηραρικού μέλους, σύμφωνα με την καλλιτεχνία των φορέων της παράδοσης στο διάβα των χρόνων.

3.2.2.2. Κώδικας Διονυσίου 564

3.2.2.2.1. Εισαγωγή

Στη παρούσα ενότητα εξετάζεται το τροπάριο *Χρυσέοις ἔπεσι* έτσι όπως εμφανίζεται στο χφο Α 139 (βλ. παραπάνω , 3.2.2.1.) και στο χφο Διονυσίου 564 (Δ 564). Στόχος είναι να αναλυθεί συγκριτικά το τροπάριο και να εντοπιστούν οι διαφοροποιήσεις που παρουσιάζονται μεταξύ των δύο πηγών, οι οποίες απέχουν χρονικά έναν αιώνα[115]. Η συγκριτική μελέτη περιλαμβάνει δομική, μετρική, τροπική και συντακτική ανάλυση. Επίσης, στο 3.2.2.2.6. παρουσιάζονται επτά διαφοροποιήσεις που σχετίζονται με το κείμενο του ύμνου, τη μουσική καταγραφή και τον μεταγραμματισμό του τροπαρίου.

3.2.2.2.2. Παρουσίαση χειρογράφου

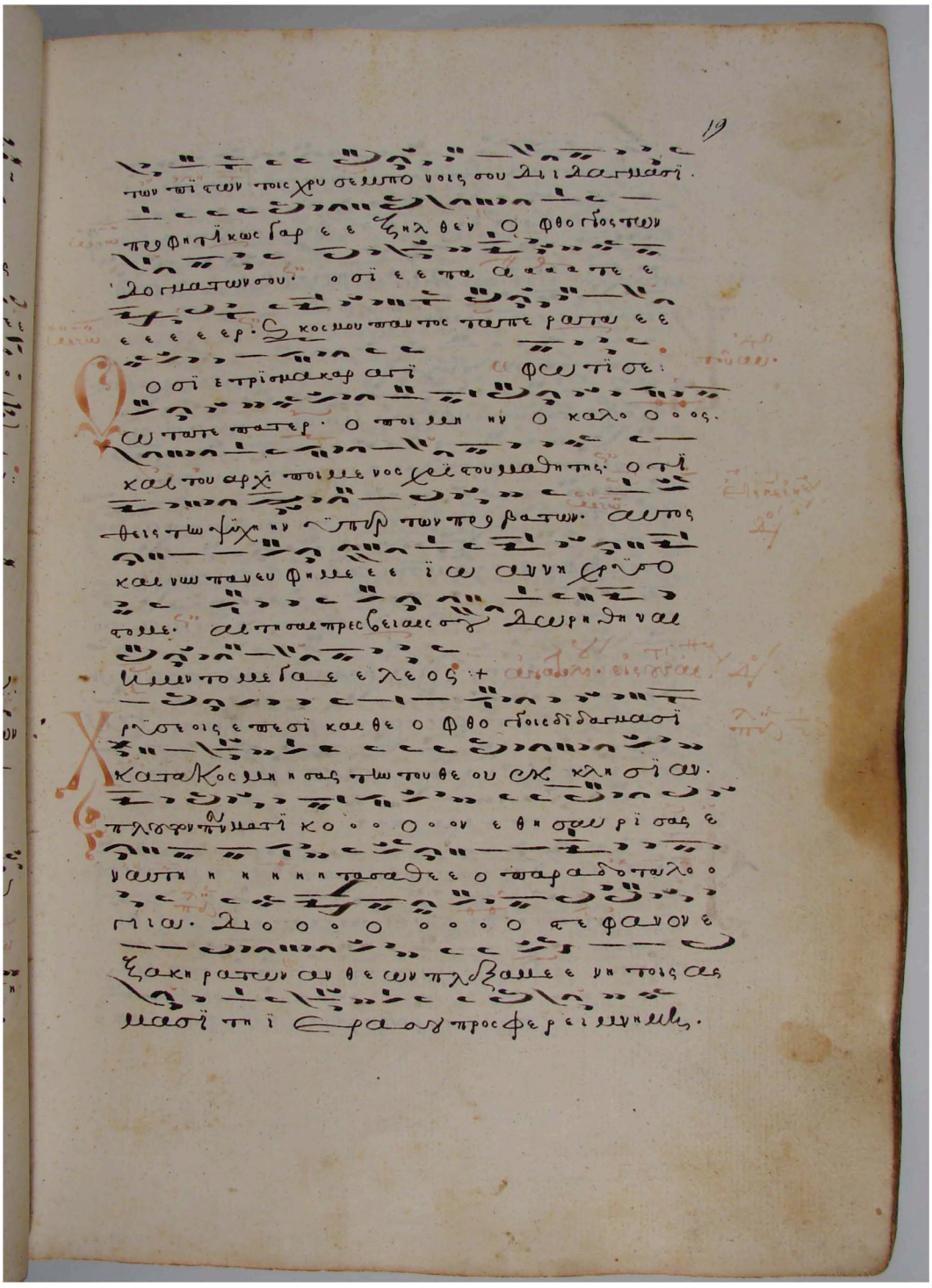
Το Στιχηράριο Διονυσίου 564 είναι αυτόγραφο του Γρηγορίου Μπούνη Αλυάτη και χρονολογείται το 1445 μ.Χ. Περιέχει πλήρες το Στιχηράριο Μηνολογίου, Στιχηράριο Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου, Οκτώηχο και αρκετά ακόμη στιχηρά όπως εωθινά, δογματικά κ.ά Δεν υπάρχει ένδειξη για τον τόπο συγγραφής του κώδικα, πιθανές τοποθεσίες όμως είναι η Κωνσταντινούπολη και το Άγιον Όρος[116]. Με βάση τη μορφή των έμφωνων σημαδιών και την ποικιλία και συχνότητα χρήσης των μεγάλων υποστάσεων, η μουσική παρασημαντική του χφου θα μπορούσε να ενταχθεί μεταξύ πλήρως εξελιγμένης και όψιμης μεσοβυζαντινής γραφής[117] Στις **εικόνες 1-2** βλέπουμε το στιχηρό *Χρυσέοις ἔπεσι* στο παλαιό κλασικό βυζαντινό στυλ, από την πέννα του Γρηγορίου Μπούνη Αλυάτη. Με κόκκινο επισημαίνεται το όνομα του υμνογράφου Ανατολίου και η λειτουργική χρήση του στιχηρού ως δοξαστικό των Αίνων.

---

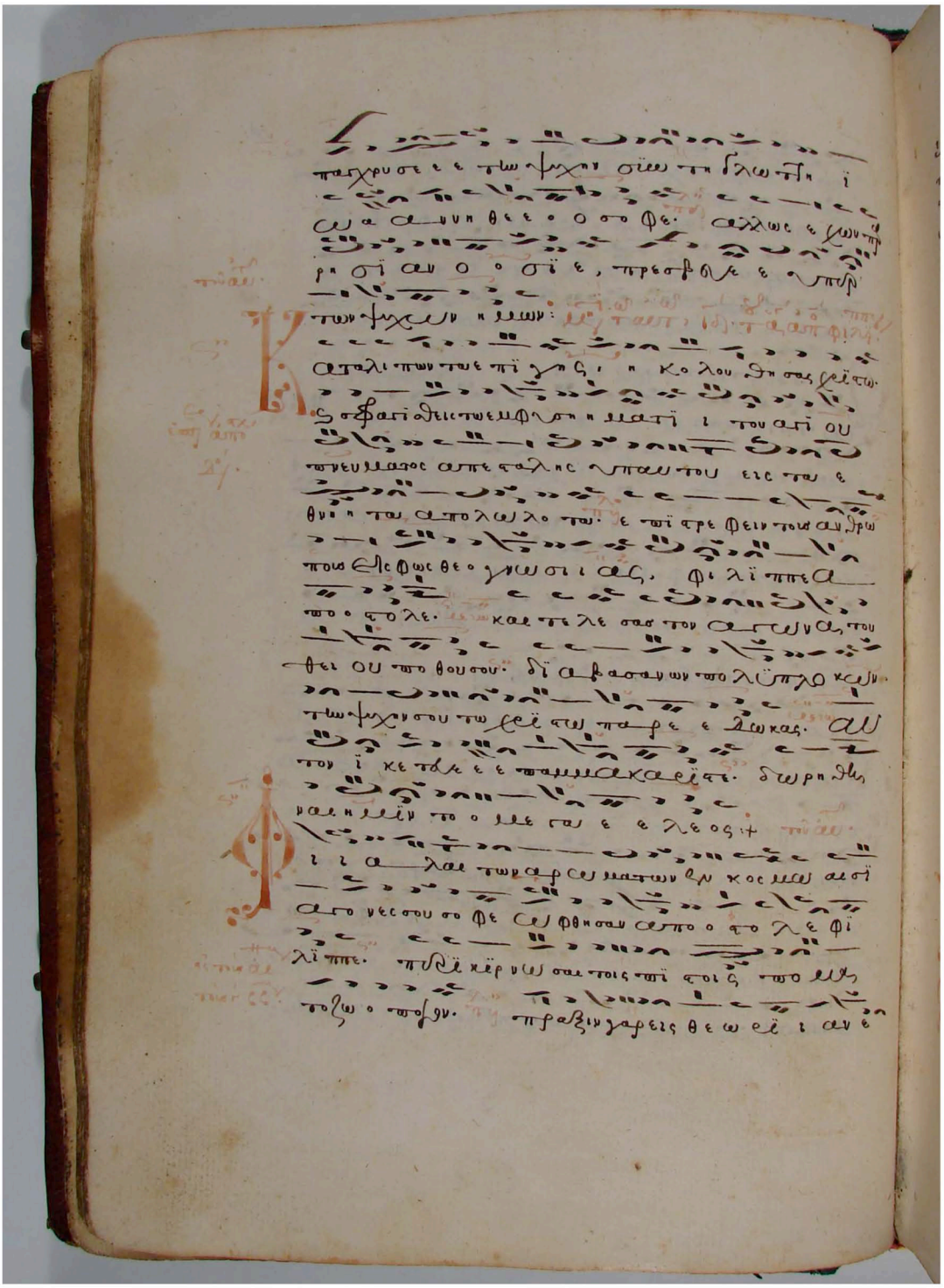
[115] Α 139 έτος 1341, Δ 564 έτος 1445.

[116] Βλ. τη περιγραφή του χφου σε: Στάθης 1976: 688. Βλ. επίσης Καραγκούνης 2003: 244, 270.

[117] Στα φύλλα που μελετήθηκαν (17r - 19v, 40r - 41r, 104v - 106v και 296r - 296v) εντοπίζονται τουλάχιστον εικοσιένα διαφορετικά μεγάλα σημάδια, ενώ ο ακριβής αριθμός στο σύνολο του κώδικα μάλλον είναι μεγαλύτερος.



Εικόνα 1. Διονυσίου 564, αυτόγραφο Στιχηράριο του Γρηγορίου Μπούνη Αλυάτη, έτ. 1445, φ. 19^{α}



Εικόνα 2. Διονυσίου 564, φ. 19$^{\beta}$

Περίληψη περιεχομένου	Δομική και μετρική ανάλυση					Τροπική και συντακτική ανάλυση						
	Περί-οδοι	Στίχοι	Κώλα λεκτικά & μουσικά	Κείμενο με σημάδια στίξης και μαρτυρίες (Α 139 φ. 49r - 49v και Δ 564 φ. 19r - 19v)	Αρ. συλλ.	Ήχος		Φθόγγος και είδος κατάλ.		Γραμμές		Διαφο-ροποι-ήσεις
						Α 139 Πλ. δ' νανά	Δ 564 Πλ. δ' νανά	Α 139	Δ 564	Α 139	Δ 564	
Η διαδασκαλία του Αγίου Ιωάννου Χρυσοστό-μου	I	Α	1.	Χρυσέοις ἔπεσι ·/	6	πλ.δ′	πλ.δ′	Δι	Δι	a	a	!
			2.	καὶ θεοφθόγγοις διδάγμασι ·/	9	νανά	Νανά	Νη'	Νη'	b	b	
		Β	3.	κατακοσμήσας	5			Πα'	Πα'	c	c^{i}	*+
			4.	τὴν τοῦ Θεοῦ εκκλησίαν ·	8	πλ.δ′	πλ.δ′	Δι	Δι	d	d	!
		Γ	5.	πλοῦτον πνευματικόν ·	6			Δι	Δι	e	e^{i}	*+
			6.	ἐθησαύρισας ἐν αὐτῇ ·/	8	→πλ.α′	→πλ.α′	Κε→	Κε→	f	f^{i}	*+
		Δ	7.	τὰ σὰ θεοπαράδοτα λόγια ·	11	→πλ.δ′	→πλ.δ′	Δι	Δι	g	g	+

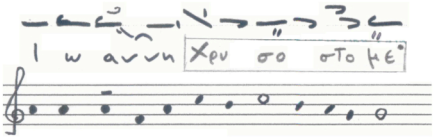
Πίνακας 1. Στοιχεία συγκριτικής δομικής, μετρικής, τροπικής & συντακτικής ανάλυσης, με βάση τα χφα Α 139 και Δ 564

3.2.2.2.6. Διαφοροποιήσεις του τροπαρίου στους κώδικες Α 139 και Δ 564[123]

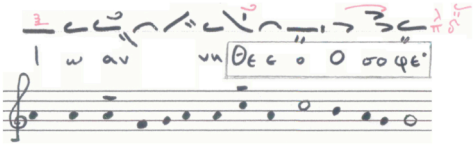
Το τροπάριο *Χρυσέοις ἔπεσι* με μία πρώτη ματιά φαίνεται πως είναι ίδιο στους δύο κώδικες. Υπάρχουν όμως ορισμένες διαφοροποιήσεις. Αναλυτικότερα:

i. <u>Στο κείμενο του ύμνου</u> (*Χρυσόστομε – Θεόσοφε*[124])

Α 139



Δ 564

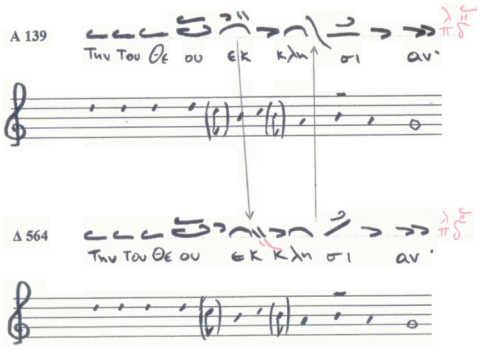


(#)[125]

Πίνακας 1. Κώλον 14

Η λέξη *Θεόσοφε* διατηρεί την ισοσυλλαβία και την ομοτονία της λέξης *Χρυσόστομε*.

ii. <u>Στη μουσική καταγραφή - ορθογραφία</u> (με ίδιο μεταγραμματισμό)

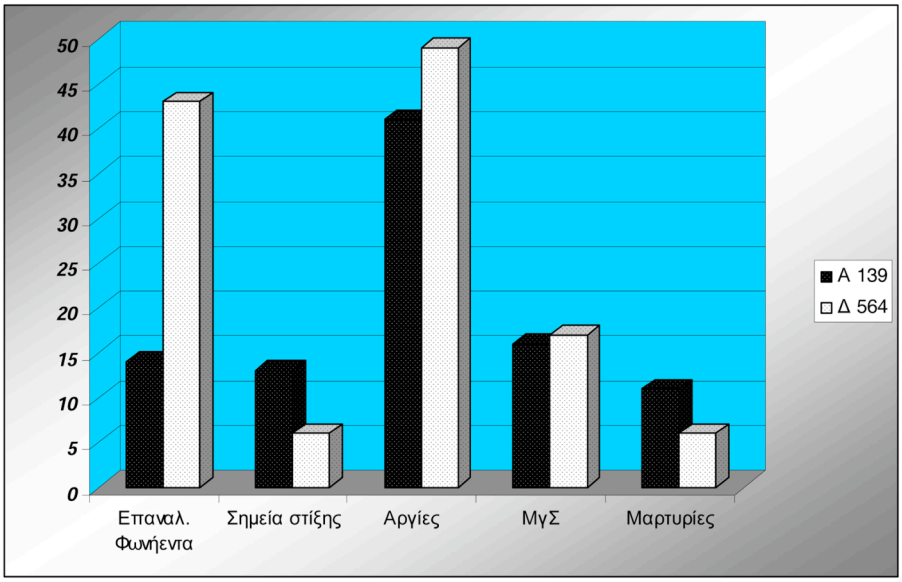


Πίνακας 2. Κώλον 4

Στον **πίν. 2** φαίνεται ότι στο τέταρτο κώλον προστίθεται ένα πίασμα στο Δ 564. Στη θέση βαρείας του Α 139 στο Δ 564 εμφανίζεται οξεία.

[123] Η μελέτη αναφέρεται στο σύνολο του τροπαρίου.
[124] Η εκδοχή *Θεόσοφε* παρατηρήθηκε ήδη στο σπάραγμα Σινά Μ 167: Βλ. ενότητα Β.2.2., διπλωματική μεταγραφή, σειρά 8 στην παρούσα εργασία.
[125] Για το F # στον μεταγραμματισμό του πλ. δ΄, πρβλ. ενότητα Β.3.2.2.1.2. της παρούσης εργασίας.

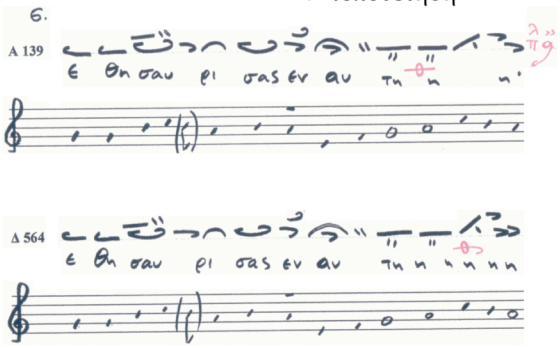
iii. Στη συχνότητα χρήσης χαρακτηριστικών μουσικών στοιχείων όπως[126]: Επαναλαμβανόμενα φωνήεντα, Σημεία στίξης, Αργίες, ΜγΣ[127], Μαρτυρίες



Εικόνα 3. Στατιστική για τη συχνότητα χρήσης διάφορων μουσικοποιητικών στοιχείων στα χφα Α 139 και Δ 564

Οι τάσεις που φαίνονται στην **εικ. 3** για τα επαναλαμβανόμενα φωνήεντα, τα σημεία στίξης και τα ΜγΣ, επιβεβαιώνονται σε όλα τα τροπάρια του Αγίου Ιωάννη Χρυσοστόμου που περιέχονται στους δύο κώδικες και έχουν μελετηθεί στα πλαίσια μιας ευρύτερης έρευνας[128].

iv. Στην εξέλιξη ορισμένων ΜγΣ: -> γραφικό σχήμα
-> τοποθέτηση



(#)

Πίνακας 3. Κώλον 6

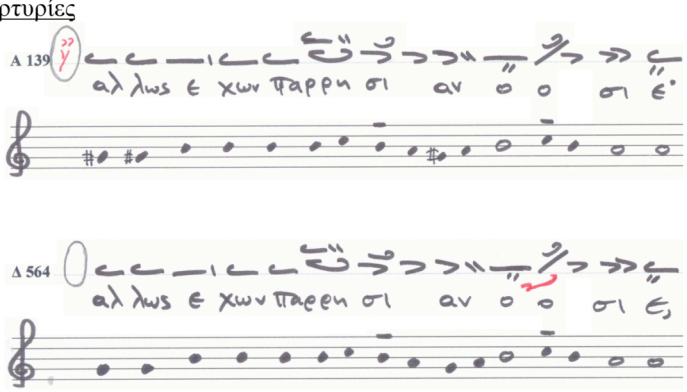
[126] Το γράφημα που ακολουθεί, αναφέρεται στο σύνολο του τροπαρίου έτσι όπως περιέχεται στους δύο κώδικες. Για γραφήματα προς μελέτη της κίνησης της μελωδίας στο παλαιό Στιχηράριο, πρβλ. και Troelsgård 2006b: 229.

[127] Στη μέτρηση των ΜγΣ συμπεριλαμβάνονται και τα μαύρα και τα κόκκινα άφωνα σημάδια. Δεν συμπεριλήφθηκαν όμως το ίσον και οι μεγάλες αργίες, των οποίων η λειτουργικότητα προσεγγίζεται κατά το μεταγραμματισμό.

[128] Διπλωματική εργασία του συγγραφέα με θέμα *Το Στιχηράριο Διονυσίου 564 & ο Άγιος Ιωάννης Χρυσόστομος. Παλαιογραφική μελέτη, μεταγραφές και αναλύσεις*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2008.

Στον **πίν. 3** παρατηρείται διαφοροποίηση στο σχήμα του θεματισμού έσω. Στο Α 139 το σημάδι  υποδηλώνει θεματισμό έσω ή έξω ανάλογα με τη πορεία του μέλους. Στο Δ 564 το ΜγΣ έχει πιο «εξειδικευμένη» μορφή[129]:  θεματισμός έσω και  θεματισμός έξω. Με αφορμή το παραπάνω παράδειγμα προκύπτει και το ερώτημα, εάν οι εξωτερικές αλλαγές (σχήμα, τοποθέτηση) που παρατηρούνται σε ορισμένα ΜγΣ συνεπάγουν ή είναι αποτέλεσμα μιας διαφοροποίησης όσον αφορά τη λειτουργικότητά τους.

v. Στις μαρτυρίες



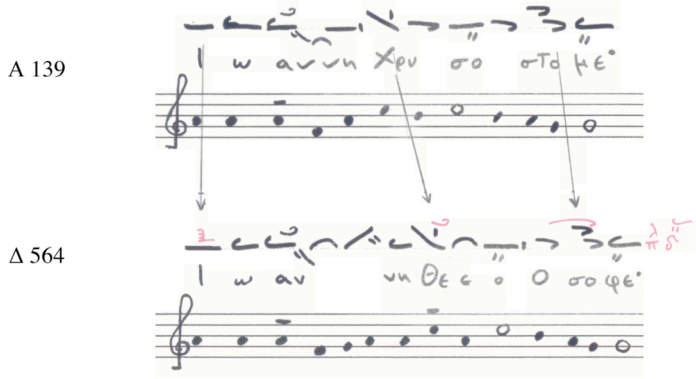
Πίνακας 4. Κώλον 15

Όπως παρατηρείται στον **πίν. 4**, στο Α 139 μπαίνει η μαρτυρία του β΄ ήχου ενώ στο Δ 564 στο τέλος του κώλου 14 υπάρχει η μαρτυρία του πλ. δ΄ (βλ. παρακάτω **πίν. 5**). Δεν μπορεί να απαντηθεί με σιγουριά εάν αυτή η διαφορά στις μαρτυρίες υποδηλώνει διαφορετική μελωδία κατά τη ψαλμώδηση.

vi. Εμπλουτισμός με:

α. Επανεμφάνιση ΜγΣ της πβ σημειογραφίας (έναρξις[130])

β. Προσθήκη διαφόρων ΜγΣ της μβ σημειογραφίας (κλάσμα, αντικένωμα)



(#)

Πίνακας 5. Κώλον 14

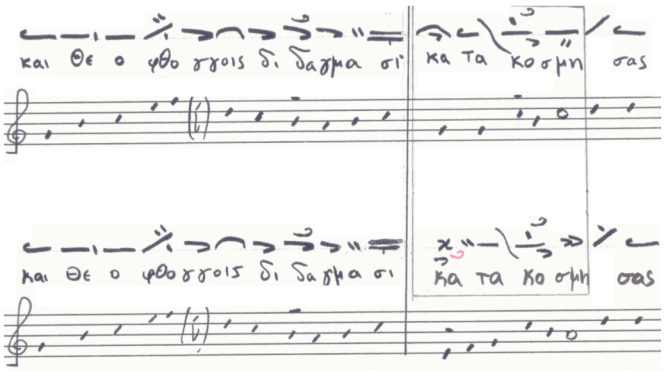
[129] Εξάλλου, η θέση του ΜγΣ στο Δ 564 αλλάζει με σκοπό να δείξει το σημείο διαφοροποίησης μεταξύ θεματισμού έσω και θεματισμού έξω, δηλαδή την οξεία με το κέντημα.

[130] Για τη χρήση της έναρξης στη μβ σημειογραφία και τη σχέση της με τη πβ παρακλητική που τοποθετείται στην αρχή μουσικοποιητικών ενοτήτων, πρβλ. Troelsgård 1995: κυρίως 96-97. Για την εμφάνιση ΜγΣ στις διάφορες εξελικτικές φάσεις της βυζαντινής παρασημαντικής (ενδεχομένως και με αλλαγή λειτουργικότητας), πρβλ. Αλεξάνδρου 2007-8 (*Παλαιογραφία):* ΙΙΙ, 39-42.

vii. Στη μελωδική γραμμή[131]

Α 139

Δ 564



(#)

Πίνακας 6. Κώλα 2 - 3

Όπως φαίνεται στον **πίν. 6**, η διαφοροποίηση στο μεταγραμματισμό είναι σύντομη, καθώς μετά από μερικούς φθόγγους υπάρχει ξανά ταύτιση των δύο πηγών. Όλες οι διαφοροποιήσεις αυτού του είδους είναι σύντομες στο σύνολο του τροπαρίου[132].

3.2.2.2.7. Επιλεγόμενα

Με την μελέτη των παλαιών χφων μπορούμε να ανιχνεύσουμε σε ορισμένο βαθμό τα βυζαντινά μέλη των προηγούμενων αιώνων. Δεν μπορούμε όμως (τουλάχιστον μέχρι σήμερα) να τα προσεγγίσουμε πλήρως. Σημαντικότατη βοήθεια στην πληρέστερη κατανόηση του τότε βυζαντινού άσματος προσφέρει η μελέτη των μελών, έτσι όπως αυτά έχουν διασωθεί μέχρι σήμερα δια της προφορικής παράδοσης. Γι' αυτό το λόγο, η επόμενη ενότητα είναι αφιερωμένη στην αργή εξήγηση του δοξαστικού *Χρυσέοις ἔπεσι,* όπως ο Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ την κατέγραψε από την προφορική παράδοση στις αρχές του 19ου αιώνα.

Δημοσθένης Σπανουδάκης

[131] Εδώ εννοείται, στη μελωδική γραμμή που προκύπτει από το μεταγραμματισμό, και όχι στην μελωδία (μέλος) κατά τη ψαλμώδηση, την οποία δε μπορούμε να προσεγγίσουμε απ' ευθείας καθώς η παλαιά Βυζαντινή σημειογραφία είναι στενογραφική.

[132] Πρβλ. όμως και το χφο Λγ 71, φ. 50β, όπου εντοπίζεται η ίδια μελωδική γραμμή με το Δ 564.

3.2.3. Μελέτη του *παλαιού* κλασικού βυζαντινού μέλους, με βάση τη νεοβυζαντινή σημειογραφία: Κώδικας ΜΠΤ 708.
Περιγραφική τροπική και ερμηνευτική ανάλυση της πρώτης περιόδου της βυζαντινής ανώνυμης σύνθεσης του *Χρυσέοις ἔπεσι* από την εξήγηση του Χουρμουζίου

Στην προσπάθειά μας να προσεγγίσουμε το *Χρυσέοις ἔπεσι* στην εξήγηση του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, αναγκαίο εφόδιο κρίνεται η αναγνώριση των ήχων με τους κλάδους τους, δηλαδή τους μέσους, παραμέσους, πλαγίους, διφώνους, κ.α. Όλη αυτή η μουσική ανάπτυξη συντελείται με την βοήθεια των έλξεων που πραγματοποιούνται γύρω από τους δεσπόζοντες φθόγγους της σύνθεσης. Επίσης, σημαντικό ρόλο παίζουν οι διάφορες φωνητικές αναλύσεις των ποιοτικών και όχι μόνο σημαδίων, όπως αυτές μας παραδόθηκαν στη ζώσα ψαλτική παράδοση από τους Δασκάλους μας. Όλα αυτά συντελούν στην σωστή εκτέλεση και απόδοση της συνθέσεως. Περνάμε λοιπόν στην αναλυτική περιγραφή της πρώτης περιόδου του δοξαστικού, η οποία μπορεί να μελετηθεί παράλληλα με το ***μουσικό παρ. 4*** και τις πρώτες δύο σειρές του Παραρτήματος 4.Β. Για κάθε στίχο του δοξαστικού δίνονται στοιχεία σχετικά με την κίνηση των ήχων, την πορεία του μέλους και των ισοκρατημάτων, τις έλξεις και τα φωνητικά ποικίλματα.

Α΄ (βλ. **εικ. 1**)

1. Η πρώτη φράση *Χρυσέοις ἔπεσι*, άρχεται από τον φθόγγο ΔΙ, με μία τετράφωνη ανάβαση από τον ΝΗ στον ΔΙ που είναι και δεσπόζων φθόγγος του πλ. δ΄. Με την εισαγωγή του ίσου με διπλή και με την βαρεία και πάλι των τριών ίσων μετά ομαλού, δίνεται μία ακουστική παράταση στη λέξη *Χρυσέοις* προκειμένου να παρουσιαστεί ο πλούτος και η ποιότητα των λόγων που μας παρέδωσε ο Άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος.

2. Στο τέλος της λέξης *Χρυσέοις* με μία τρίφωνη κατάβαση, η μελωδία κατέρχεται στο φθόγγο ΠΑ που χρησιμοποιείται ως ένας διαπεραστικός φθόγγος για να ακολουθήσει η γνωστή καταληκτική θέση του πλ. δ΄, ενδύοντας έτσι μουσικά την λέξη *ἔπεσι*.

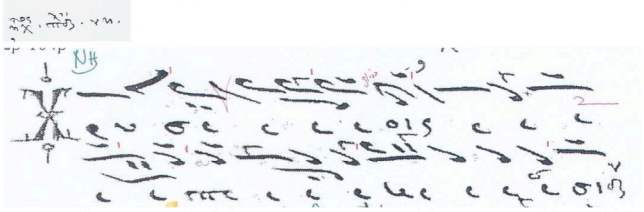
3. Οι έλξεις που πραγματοποιούνται στη συγκεκριμένη φράση, ώστε να δοθεί ένα πιο εκλεπτυσμένο άκουσμα, και να δεθούν αρμονικά οι φθόγγοι σε σχέση με το ισοκράτημα που διατηρεί τον φθόγγο της βάσης, δηλαδή τον ΝΗ, είναι σε τρία σημεία.:

α) Στον φθόγγο ΠΑ προς τον ΒΟΥ στην αρχή της λέξης *ἔπεσι*, ώστε να ακουστεί η σχέση των φθόγγων ΝΗ-ΒΟΥ, ενός δηλαδή πλ. δ΄ 2φώνου.

β) Στην ευφωνική συλλαβή *με* μέσα στη λέξη *ἔπεσι,* έλξη του φθόγγου ΒΟΥ προς τον ΠΑ αναιρώντας την προηγούμενη αρμονική σχέση του ΝΗ-ΒΟΥ, και επαναφέροντας τον πλ δ΄.

γ) Έλξη του ΖΩ προσαγωγέα του φθόγγου ΝΗ, ώστε να αναδειχθεί η βάση του ήχου.

4. Οι φωνητικές αναλύσεις που η ζώσα ψαλτική παράδοση μας επιτάσσει να πραγματοποιήσουμε, δίνονται στο ποιοτικό σημάδι της βαρείας, στο άκουσμα των φθόγγων κατά την τρίφωνη πτώση της μελωδίας, στον κυματισμό της φωνής που πραγματοποιείται στη σύνθεση των κεντημάτων με οξεία και κλάσμα και με υπογραφόμενο ψηφιστό, όπου υποκρύπτεται το ποιοτικό σημάδι του λυγίσματος από την παλαιά σημειογραφία, και εν συνεχεία στις διαδοχικές καταληκτικές μουσικές καμπύλες του αντικενώματος και των υπολοίπων φθόγγων.



Εικόνα 1. Αρχή του στιχηρού στην αργή εξήγηση του Χουρμουζίου, ΜΠΤ 708, φ. 102α[133]

[133] Οι διαστολές για την επισήμανση των ρυθμικών ποδών (βλ. Καράς 1982: Α, 142-153), τα σημάδια έλξης σε διάφορους φθόγγους εκτός του ΖΩ που γράφηκαν από τον ίδιο τον Χουρμούζιο, όπως και διάφορα άλλα σύμβολα (π.χ. το λύγισμα και άλλα μνημοτεχνικά σημάδια), προστέθηκαν για διδακτικούς σκοπούς, ως βοήθεια για την εκμάθηση του μέλους, κυρίως από μη ψάλτες (βλ. την φυλλάδα της Ομάδας Παλαιογραφίας Βυζαντινής Μουσικής *Χρυσέοις ἔπεσι* 2007: ενότητα 4.3.).

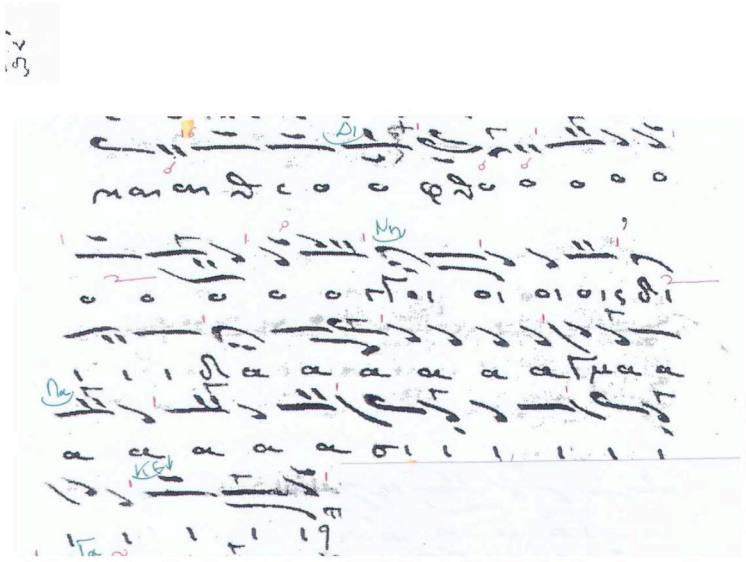
Β΄ (βλ. **εικ. 2**)

1. Η δεύτερη φράση *καὶ θεοφθόγγοις διδάγμασι*, αρχίζει με κίνηση ανοδική από τη βάση του πλ. δ΄, δίνοντας ακουστικά όλους τους φθόγγους του πρώτου τετραχόρδου ΝΗ – ΓΑ και στη συνέχεια κινείται στον κύριο δ΄, με ισοκράτημα στον ΔΙ, αφήνοντας τη μελωδία να περιφέρεται γύρω από τον φθόγγο ΖΩ΄ που βρίσκεται στη φυσική του θέση, δημιουργώντας έτσι αρμονική διφωνία μεταξύ του ΔΙ-ΖΩ΄. Οι λέξεις *καὶ θεοφθόγγοις*, ισορροπούν μουσικά την προηγούμενη λέξη *Χρυσέοις*, προκειμένου να αναδειχθεί το μέγεθος των λόγων του Αγίου. Στη συνέχεια, το μέλος επιστρέφει και περιστρέφεται στη βάση του δ΄ ήχου, τον φθόγγο ΔΙ, ο οποίος αποτελεί ταυτόχρονα και δεσπόζοντα του πλ δ΄. Εκεί σε αρμόδια θέση το ισοκράτημα πέφτει στον ΝΗ.

2. Στη λέξη *διδάγμασι* από τον φθόγγο ΔΙ η μελωδία ανεβαίνει στον φθόγγο ΚΕ και στη συνέχεια κατεβαίνει στον ΠΑ εισάγοντας ακουστικά το ηχόχρωμα του πλ. α΄, ο οποίος γίνεται καταφανής με την κίνηση του ισοκρατήματος από τον ΝΗ στον ΠΑ. Η μελωδία κινείται στους δεσπόζοντες φθόγγους του πλ. α΄ ΠΑ – ΓΑ, και κλείνει η μελωδία της λέξεως *διδάγμασι* με μία μουσική γέφυρα από τον ΠΑ στον κάτω ΚΕ θέλοντας για λίγο να κινήσει το μέλος στο ήχο του αντίφωνου α΄ από τον κάτω ΚΕ.

3. Οι έλξεις στη δεύτερη φράση παρουσιάζονται όταν η μελωδία κινείται στον δ΄ ήχο: Του φθόγγου ΚΕ προς τον ΖΩ΄, όταν η μελωδία περιφέρεται γύρω απ΄ αυτόν, και του ΖΩ΄ προς τον ΚΕ όταν η μελωδία κατέρχεται στη βάση του δ΄ ήχου, και όταν η μελωδία κινείται μέχρι τον ΖΩ΄ και επιστρέφει προς τα κάτω.

4. Οι λαρυγγισμοί που πραγματοποιούνται είναι, στην πεταστή μετά ίσου και κλάσματος, παρακάτω, του λυγίσματος στα κεντήματα με γοργό και ολίγον, στο αντικένωμα ως μία καμπύλη φωνητική, στο ομαλό με κυματισμό της φωνής, στη βαρεία με πίεση των φθόγγων και τέλος, πάλι η καμπύλη στο αντικένωμα.



Εικόνα 2. ΜΠΤ 708, φ. 102α-β: κώλον 2

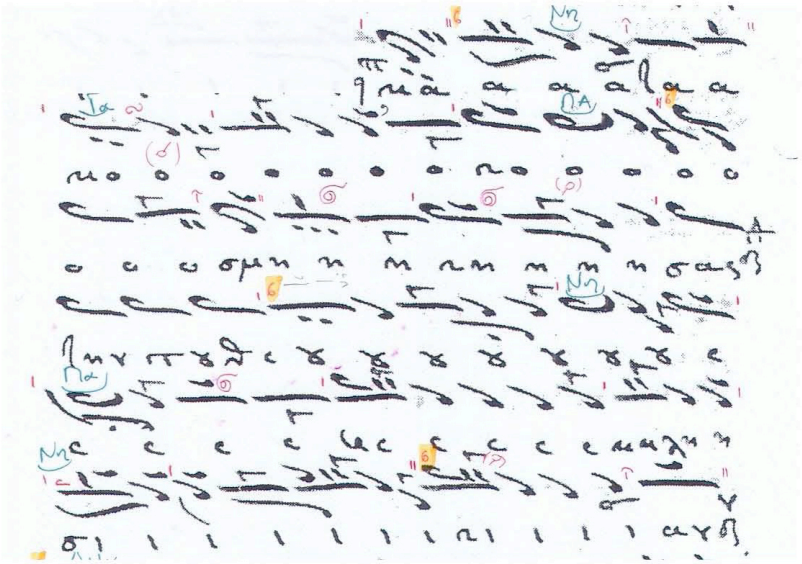
Γ΄ (βλ. **εικ. 3**)

1.Η επόμενη φράση *κατακοσμήσας τὴν τοῦ Θεοῦ ἐκκλησίαν* ξεκινά με το μέλος να ευρίσκεται στον αντίφωνο α΄ ήχο, στον κάτω ΚΕ. Στη λέξη *κατακοσμήσας* η μελωδία κινείται ανοδικά προς τον φθόγγο ΝΗ επαναφέροντας το άκουσμα του πλ. δ΄. Κατόπιν, με μια τρίφωνη ανάβαση το μέλος για λίγο θα περάσει από τον τρίφωνο πλ δ΄, στη συνέχεια θα επιμείνει για λίγο στο φθόγγο ΔΙ, που αποτελεί κοινό δεσπόζοντα φθόγγο του πλ. δ΄ αλλά και του πλ. α΄ τριφώνου. Καταλήγει την λέξη *κατακοσμήσας* με μία ατελή κατάληξη στον ΔΙ.

2.Παρακάτω, στο *τὴν τοῦ Θεοῦ ἐκκλησίαν*, η μελωδία κινείται στον φθόγγο ΚΕ δεικνύοντας τον ήχο του πλ. α΄ τετραφώνου, ενώ στην λέξη *ἐκκλησία*, κινείται καθοδικά προς τον ΝΗ με εντελή κατάληξη του μέλους, για να επανέλθει στον πλ. δ΄, αλλά και να χαρακτηρίσει μελωδικά την αναφορά στην επί γης στρατευομένη Εκκλησία, αντιδιαστέλνοντάς την από την θριαβεύουσα.

3.Η επαναφορά από τον αντίφωνο α΄ ήχο στον πλ. δ΄ ομαλοποιείται, με έλξη του προσαγωγέα φθόγγου ΖΩ στον ΝΗ. Για το άκουσμα του τριφώνου πλ. δ΄ σημειώνεται έλξη του ΒΟΥ προς τον ΓΑ, ενώ παρακάτω κατά την διάρκεια του πλ. α΄ τριφώνου, ο ΒΟΥ είναι στη θέση του. Σημειώνεται επίσης έλξη του ΖΩ΄ προς τον ΚΕ και έτσι καταλήγει μουσικά η λέξη *κατακοσμήσας*. Επόμενη έλξη παρουσιάζεται στην καταληκτική γραμμή του πλ. δ΄ όπου έλκεται ο ΒΟΥ προς τον Πα προκειμένου να δοθεί το χρώμα του πλ. δ΄.

4.Τα φωνητικά ποικίλματα παρατηρούνται στην τελευταία από τις τρεις απλές που υπογράφουν το ολίγον στην λέξη *κατακοσμήσας* όπως επίσης το ίδιο ποίκιλμα πραγματοποιείται και στο αμέσως επόμενο ίσον μετά κλάσματος. Πρόκειται για μια περιστροφή της φωνής γύρω από τον φθόγγο στον οποίο βρίσκεται εκμεταλλευόμενη την χρονική διάρκεια της τελευταίας απλής.



Εικόνα 3. ΜΠΤ 708, φ. 102 β: κώλα 3-4

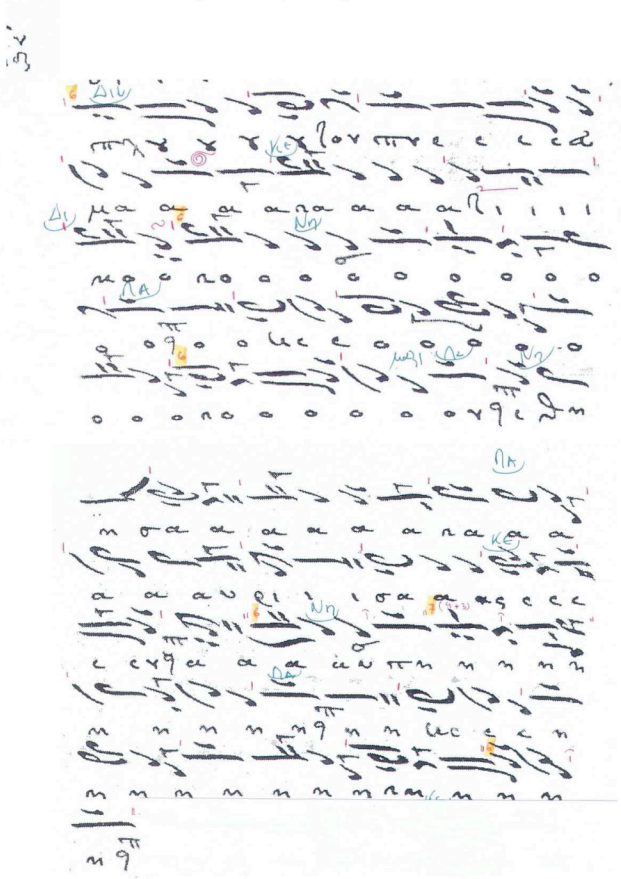
Δ΄ (βλ. **εικ. 4**)

1.Παρακάτω, το κείμενο υπαγορεύει, *πλοῦτον πνευματικὸν ἐθησαύρισας ἐν αὐτῇ.* Μελωδικά, το κείμενο εξελίσσεται στον αντίφωνο δ΄, με σύντομο μελισμό της λέξης *πλοῦτον,* με τη γνωστή θέση του κρατήματος, από την παλαιά σημειογραφία. Η επόμενη λέξη *πνευματικόν,* μελοποιείται στον αντίφωνο α΄ προκειμένου από πλευράς ήθους του ήχου, να φανερωθεί η χαρά, η σεμνότητα, και η μεγαλοπρέπεια, αρετές που εκπορεύονται από τον πνευματικό πλούτο που μας παρέδωσε με το συγγραφικό του έργο ο Άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος.

2. Στο *ἐθησαύρισας ἐν αὐτῇ,* στην αρχή του *ἐθησα-,* δίνει το ηχόχρωμα του πλ. δ΄, ενώ στην πεταστή μετά το βοηθητικό σύμφωνο **2** στο *ἐθησααα-***2***α,* εισάγεται και πάλι ο πλ. α΄. Έπειτα, κατέρχεται με την ίδια μουσική γέφυρα που είχε και στην λέξη *κατακοσμήσας* στον αντίφωνο α΄, ενώ τελειώνει η λέξη *αὐτῇ* με τη μελωδία της θέσεως του θεματισμού έσω με καταληκτήριο φθόγγο το ΠΑ.

3.Οι κινήσεις των φθόγγων που σημειώνονται είναι στον φθόγγο ΖΩ προς τον ΝΗ, από τον ίδιο εξηγητή, σε δύο περιπτώσεις. Επίσης, γίνεται έλξη του ΒΟΥ προς τον ΠΑ όταν η μελωδία καταλήξει στη βάση.

4.Τα φωνητικά ποικίλματα που μπορούν να γίνουν είναι, οι διάφορες μουσικές καμπύλες των αντικενωμάτων, το λύγισμα στη λέξη *πνευματικόν*, η πεταστή στην μέση της θέσεως του γορθμού στο ευφωνικό *με* της συλλαβής *-κόν*, αλλά και του ετέρου λίγο πιο κάτω, πάλι της πεταστής και του αντικενώματος. Στη λέξη *ἐθησαύρισας,* η φωνή μπορεί να κινηθεί ποικιλματικώς στην πεταστή με απόστροφο υπογραφόμενη με κλάσμα, και παρακάτω στη λέξη *αὐτῇ,* στο ελαφρόν με απόστροφο και διπλή, και στις υπόλοιπες πεταστές με ή χωρίς κλάσμα, μέσα στην παλαιά θέση του θεματισμού έσω.



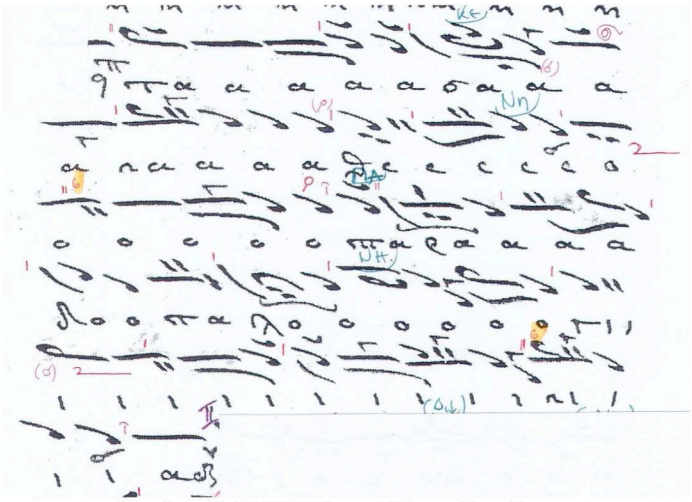
Εικόνα 4. ΜΠΤ 708, φ. 102 β-103α: κώλα 5-6

Ε΄ (βλ. **εικ. 5**)

1. Το ποιητικό κείμενο της πρώτης περιόδου κλείνει με τις λέξεις *τὰ σὰ θεοπαράδοτα λόγια*. Μουσικά, το κείμενο στις λέξεις *τὰ σὰ* κινείται για λίγο γύρω από τον φθόγγο του ΠΑ δίνοντάς μας το ηχόχρωμα του πλ. α΄ ήχου. Στη συνέχεια κινεί την μελωδία καθοδικά στον κάτω ΚΕ αφήνοντας την μελωδία στον αντίφωνο α΄. Στη λέξη *θεοπαράδοτα* η μελωδία κινούμενη ανοδικά αναδεικνύει τον φθόγγο ΝΗ με χρώμα του πλ. δ΄, κατόπιν πάλι επαναφέρει τον ήχο του πλ. α΄ και τέλος στη λέξη *λόγια* εισάγεται η καταληκτική θέση του πλ. δ΄.

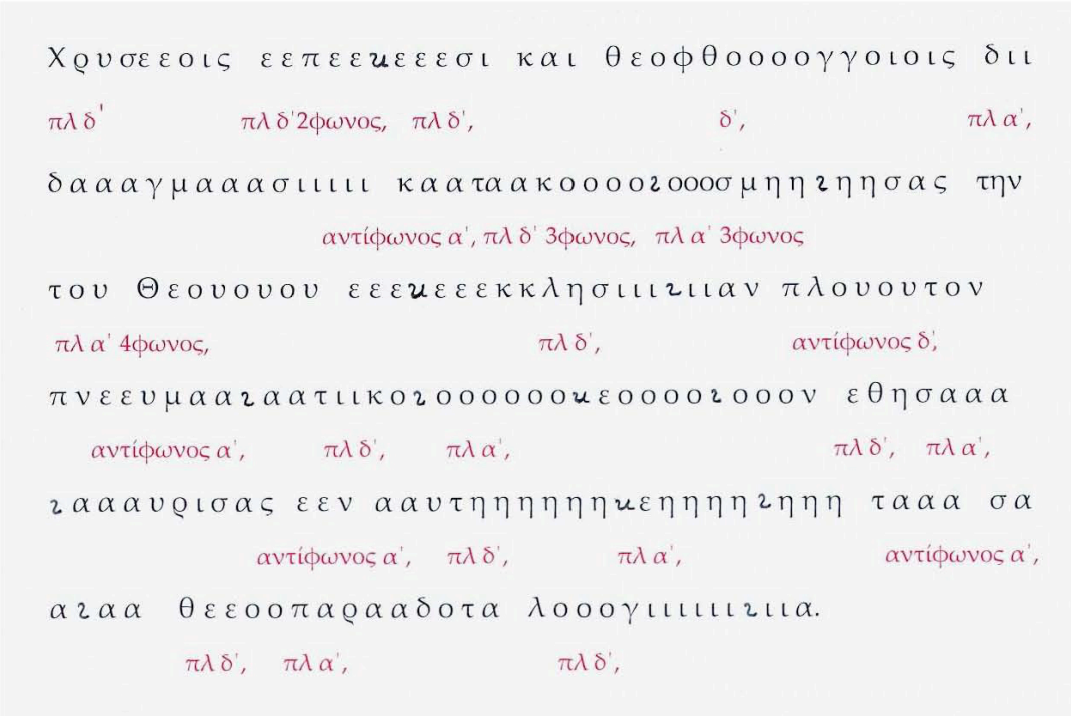
2. Οι έλξεις των φθόγγων για την ανάδειξη των ηχοχρωμάτων γίνονται στη λέξη *σά,* έλξη του φθόγγου ΖΩ προς τον ΝΗ. Και λίγο παρακάτω, εκεί που εισάγεται το βοηθητικό *u*, στην κάθοδο της μελωδίας στον φθόγγο ΖΩ προς τον ΚΕ, για να φανεί ο αντίφωνος α΄. Στη λέξη *θεοπαράδοτα,* έλξη του ΖΩ προς τον ΝΗ για το άκουσμα του πλ δ΄, και ξανά λίγο παρακάτω, στην συλλαβή *θεοο-* έλξη του ΒΟΥ προς τον ΠΑ, για το άκουσμα του πλ. α΄. Τέλος, δύο τελευταίες έλξεις σημειώνονται, πρώτον, στον ΠΑ προς τον ΒΟΥ στη λέξη *λόγια,* για να φανεί ο πλ. δ΄, και η δεύτερη έλξη στον ΖΩ προς τον ΝΗ, για να καταλήξει στον πλ. δ΄.

3. Οι λαρυγγισμοί και τα διάφορα ποικίλματα που πραγματοποιούνται, παρουσιάζονται στο πρώτο αντικένωμα στις λέξεις *τὰ σὰ* και στη συνέχεια με την μελωδική ανάπτυξη των αποστρόφων μετά κλασμάτων. Κατόπιν, στην απόστροφο που υπογράφεται από την πεταστή με το έγχρονο αντικένωμα. Ποικίλματα μπορούν να γίνουν επιπλέον στην αρχή της τρίτης σειράς στην σύνθεση της οξείας μετά κεντημάτων, όπου υποκρύπτεται το λύγισμα, επίσης πάλι στην φωνητική καμπύλη στην τρίτη γραμμή στη λέξη *θεοπαράδοτα*, για το αντικένωμα, όπως και παρακάτω στις δύο θέσεις με έτερον και διπλή. Η κατάληξη της πρώτης περιόδου από τον ίδιο τον Χουρμούζιο έχει καταγραφεί αναλυτικά.



Εικόνα 5. ΜΠΤ 708, φ. 103α: κώλον 7

Συμπερασματικά, οι ήχοι και οι εναλλαγές των ηχοχρωμάτων με τους διαφόρους κλάδους τους που αναπτύσσονται κατά την διάρκεια της πρώτης περιόδου του ποιητικού κειμένου του δοξαστικού, είναι οι εξής (**πίν. 1**):



Πίνακας 1. Οι μεταβολές των ήχων στην πρώτη περίοδο του δοξαστικού *Χρυσέοις ἔπεσι*, με βάση την αργή εξήγηση του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακα, ΜΠΤ 708, φ. 102^{α}-103^{α}

Ιωάννης Α. Λιάκος

3.3. Περί του *καλοφωνικού μέλους*: Μελοποίηση Νικηφόρου Ηθικού

3.3.1. Βυζαντινή καλοφωνία

Οι όροι «καλοφωνία» ή «καλιφωνία» ή ο προσδιορισμός «καλοφωνικόν» απαντούν σε χειρόγραφα από τα τέλη περίπου του ΙΓ΄ αι., καθώς και σε χειρόγραφα του ΙΔ΄ αι. Η καλοφωνία, όμως, προϋπήρχε ως μορφή της βυζαντινής μελοποιΐας από τις αρχές του ΙΓ΄ αι., ειδικά στα Κοντακάρια[134].

Τα καλοφωνικά μέλη μοιάζουν με τα υπόλοιπα παπαδικά μέλη, αλλά έχουν μεγαλύτερη έκταση και ευφράδεια, προσδίδοντας έναν πανηγυρικό χαρακτήρα[135]. Αυτό επιτυγχάνεται με τη χρήση καλοφωνικών θέσεων, μεγάλων σημαδιών, μεταβολών, με την ένδειξη των φθορών, από ήχο σε ήχο, από γένος σε γένος και από ήθος σε ήθος[136]. Στα πλαίσια της καλοφωνίας το ποιητικό κείμενο ανακαταστρώνεται με τους λεγόμενους αναγραμματισμούς ή αναποδισμούς[137]. Η καλοφωνική επεξεργασία του κειμένου περιλαμβάνει την επανάληψη μίας ή πολλών συλλαβών, λέξεων ή φράσεων, την ανακατάστρωση λέξεων, τον αναποδισμό (αλλαγή σειράς) των στίχων του ποιητικού κειμένου, την επέκταση του κειμένου με στίχους από άλλο τροπάριο ή και με καινούριους στίχους[138]. Επιπλέον στα καλοφωνικά μέλη χρησιμοποιούνται ηχήματα ή κρατήματα στην αρχή και ιδιαίτερα στο τέλος των συνθέσεων[139]. Τα στοιχεία αυτά χαρακτηρίζουν υφολογικά την Καλοφωνία ως στυλ της βυζαντινής μελοποιΐας, στο οποίο περιλαμβάνονται καλοφωνικοί στίχοι, καλοφωνικά στιχηρά και αναγραμματισμοί ή αναποδισμοί αυτών, οίκοι κοντακίων, ειρμοί και τροπάρια κανόνων, θεοτοκία και κατανυκτικά μαθήματα, συνθέσεις σε δεκαπεντασύλλαβους στίχους, κ.τ.λ.[140] Οι κώδικες, στους οποίους υπάρχουν καλοφωνικά μέλη είναι η *Παπαδική*, το *Κρατηματάριον*, το *Καλοφωνικόν* ή *Καλόφωνον Στιχηράριον* ή *Μαθηματάριον* και το *Καλοφωνικόν Κοντακάριον* ή *Οικηματάριον*[141].

3.3.2. Νικηφόρος Ηθικός: Βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία

Ο Νικηφόρος Ηθικός διετέλεσε δομέστικος, χωρίς να γνωρίζουμε, όμως, σε ποια εκκλησία ή ακόμα και σε ποια πόλη[142]. Χρονολογικά τοποθετείται μεταξύ του Ιωάννη Γλυκέος και του Αγίου Ιωάννη Κουκουζέλη, αν και δεν υπάρχουν συγκεκριμένα στοιχεία για τη ζωή του ιδίου[143].

Σώζονται περίπου 40 μέλη του Ηθικού σε Ανθολογίες και Καλοφωνικά Στιχηράρια του ΙΔ΄ αι. και του ΙΕ΄ αι. Μελοποίησε αλληλουιάρια για τα Χριστούγεννα και τη Μεγάλη Πέμπτη, στίχους πολυελέων (Ψ. 134 και 135) και του *Ἀμώμου* (Ψ. 118), αντίφωνα των Χριστουγέννων και της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Χριστού, κρατήματα[144].

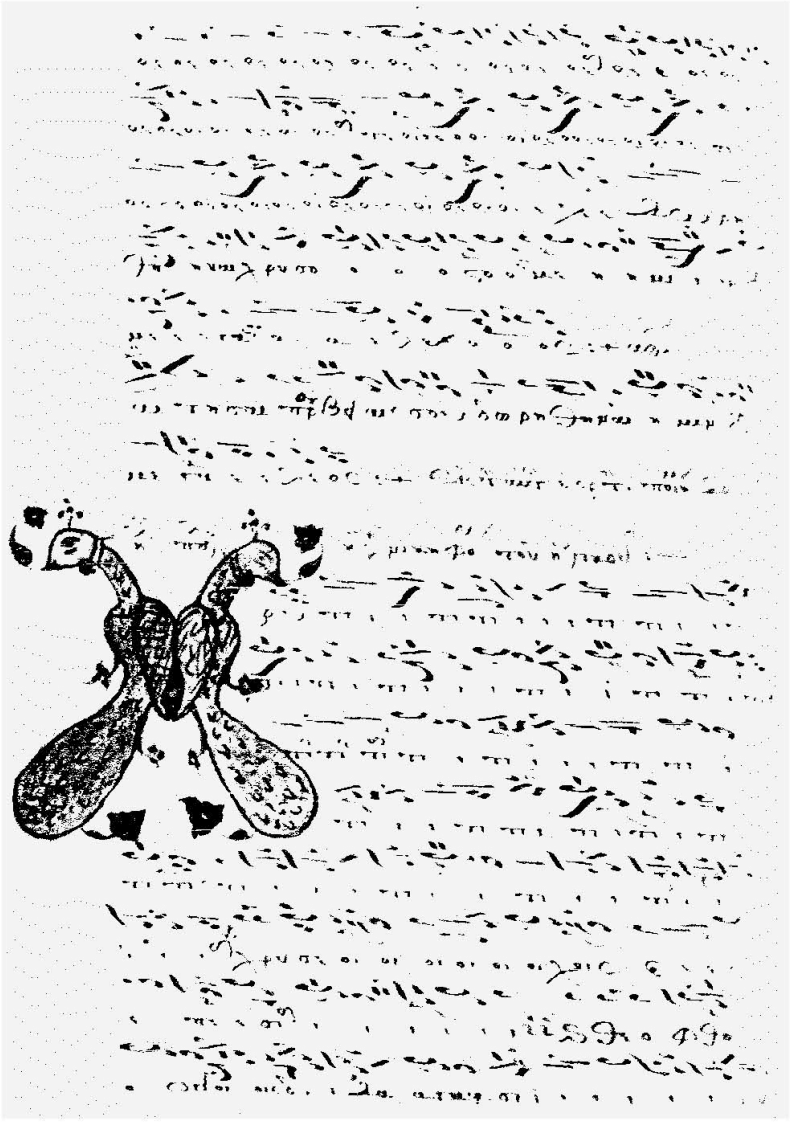
Η εργογραφία του Ηθικού περιλαμβάνει και το μάθημα *Χρυσέοις ἔπεσι*, μια καλοφωνική επεξεργασία του παλαιού κλασικού ομώνυμου στιχηρού, με την οποία θα ασχοληθούμε παρακάτω.

---

[134] Βλ. Στάθης 1992: 66-67. Πρβλ. και την ενότητα Β.3.2.2.1.6. της παρούσης εργασίας.
[135] Βλ. Στάθης 1992: 68.
[136] Βλ. *ό.π.*
[137] Βλ. *ό.π.*: 69.
[138] Βλ. *ό.π.*: 69-70.
[139] Βλ. *ό.π.*: 70.
[140] Βλ. *ό.π.*: 70-71.
[141] Βλ. *ό.π.*: 100, 113-125.
[142] Βλ. Williams/Troelsgård, "Ethikos, Nikephoros", λήμμα στο ***The New Grove Dictionary of Music Online***, ed. L. Macy, ανάκτηση από <http://www.grovemusic.com> στις 16/10/2006. Πρβλ. επίσης Στάθης 1977: 99 και ***PLP:*** τ. 3, 163.
[143] Βλ. Williams/Troelsgård, "Ethikos, Nikephoros". Πρβλ. Στάθης 1977: 99 και Μανουήλ Χρυσάφης, (έκδ. Conomos 1985): σ. 44.
[144] Βλ. Williams/Troelsgård, "Ethikos, Nikephoros". Ακόμη ο Ηθικός ασχολήθηκε και με τη μελοποίηση αργών μαθημάτων, κοινωνικών, οίκων, εγκωμίων, κ.ά. (βλ. Τολίκα 1993: 250. Πρβλ. επίσης Παπαδόπουλος 1890: 258 και του ιδίου 1904: 127).

3.3.3. Συγκριτική ανάλυση της μεσοβυζαντινής και της νεοβυζαντινής καταγραφής της καλοφωνικής επεξεργασίας του στιχηρού *Χρυσέοις ἔπεσι* από το Νικηφόρο Ηθικό. Το παράδειγμα του πρώτου ποδός

Η παρούσα μελέτη στηρίζεται στους κώδικες: Ιβήρων 991, φ. 60v-62r για τη μεσοβυζαντινή καταγραφή του μέλους (βλ. **εικόνες 1-2**) και ΜΠΤ 728[145], φ. 336v-341v για τη νεοβυζαντινή καταγραφή του μέλους (εξήγηση[146]).

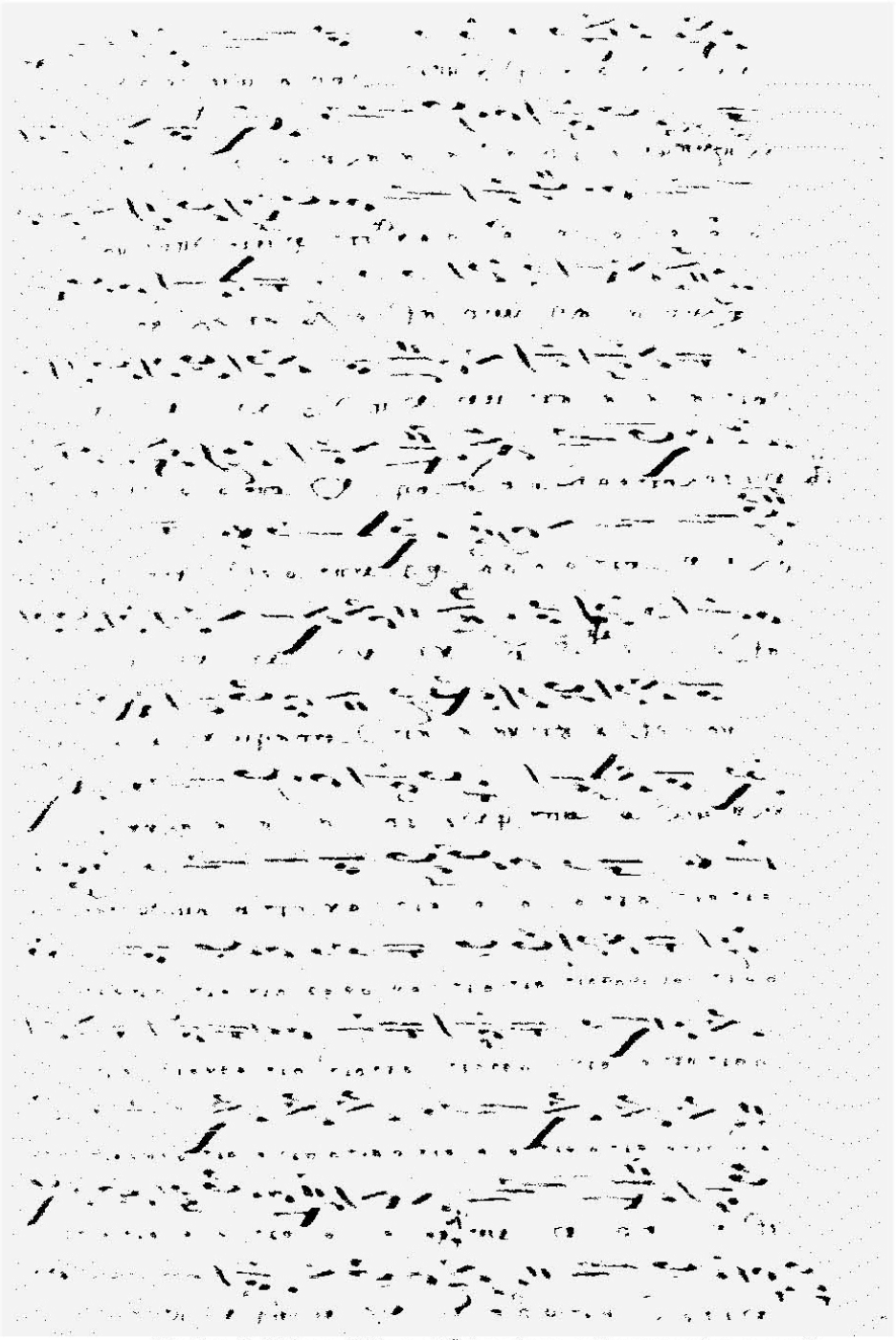


Εικόνα 1. Αρχή του καλοφωνικού στιχηρού *Χρυσέοις ἔπεσι* του Νικηφόρου Ηθικού: Μαθηματάριον Ιβήρων 991, μετά το έτ. 1670, φ. 60β, αυτόγραφο Κοσμά Μακεδόνος[147]

[145] Εξήγηση Μαθηματαρίου από τον Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα (δεύτερος τόμος - αρχή η α΄ Οκτωβρίου), α΄ τέταρτο ΙΘ΄ αι. (βλ. Στάθης 1992: 169).

[146] Η εξήγηση του Χουρμουζίου για το *Χρυσέοις ἔπεσι* του Ηθικού περιλαμβάνει δύο πόδες: α. *Χρυσέοις ἔπεσι* (φ. 336v-339v) και β. *Διὸ στέφανον* (φ. 339v- 341v). Δεν υπάρχει τρίπος πους, που να αντιστοιχούσε στην τρίτη περίοδο του παλαιού στιχηρού, *Ἀλλ΄ ὡς ἔχων*.

[147] Βλ. Στάθης 1993: 988.



Εικόνα 2. Ιβήρων 991, φ. 61^{α} (συνέχεια καλοφωνικού στιχηρού)

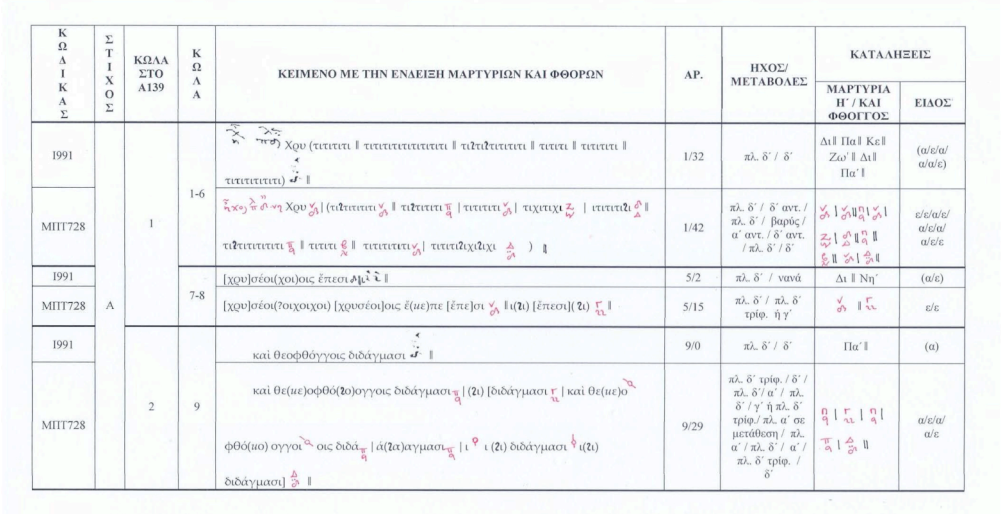
Οι δύο καταγραφές του κομματιού αντιπαραβάλλονται στο Παράρτημα 3. Στην περίπτωση της μεσοβυζαντινής καταγραφής πραγματοποιείται μεταγραμματισμός της βυζαντινής παρασημαντικής, δηλαδή μεταφέρεται στο πεντάγραμμο η διαστηματική διάρθρωσή του, χωρίς να ληφθεί υπόψη το ηχητικό αποτέλεσμα[148], αφού δε γνωρίζουμε με ακρίβεια τα στοιχεία που συνδυάζονται με την εκτέλεση του κομματιού αυτής της σημειογραφίας. Για την αποκατάσταση του βυζαντινού μέλους και του ηχητικού αποτελέσματος, πρέπει να ανατρέξει κανείς στη νεοβυζαντινή καταγραφή του μέλους (εξήγηση)[149]. Η αρχή της αργής εξήγησης του Χουρμουζίου για το παρόν μάθημα ψέλνεται ως ***μουσικό παρ. 5.***

Ακολουθεί ένας πίνακας αρχιτεκτονικής, μετρικής και τροπικής ανάλυσης των δύο καταγραφών του μέλους, όπου διαφαίνονται οι αναγραμματισμοί, οι επαναλήψεις συλλαβών, λέξεων και φράσεων του ποιητικού κειμένου και γενικότερα η επεξεργασία που υφίσταται το ποιητικό κείμενο την εποχή της καλοφωνίας.

3.3.3.1. Πίνακας αρχιτεκτονικής, μετρικής και τροπικής ανάλυσης

Η συγκριτική μελέτη της πρώτης περιόδου της μεσοβυζαντινής και της νεοβυζαντινής καταγραφής του καλοφωνικού μέλους του στιχηρού *Χρυσέοις ἔπεσι* συγκεντρώνεται στον **πίν. 1**. Οι δύο καταγραφές του μέλους αντιπαραβάλλονται ανά στίχο, έτσι ώστε να εντοπίζονται εύκολα οι όποιες διαφορές και οι ομοιότητές τους. Η έννοια του στίχου διατηρείται ανεξάρτητα από τον αριθμό συλλαβών και ο στίχος διαιρείται σε κώλα και κόμματα, δηλαδή σε τμήματα, σύμφωνα με τις καταλήξεις του μέλους[150].

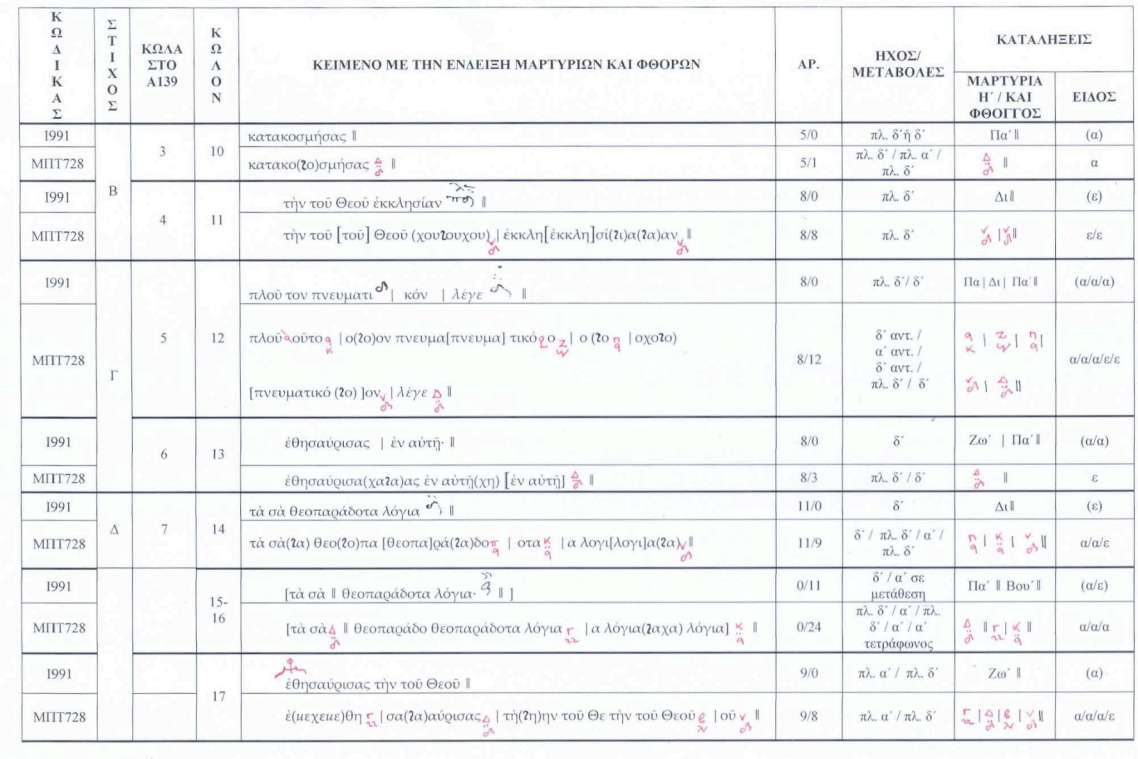
[148] Βλ. Αλεξάνδρου 2007-8 (*Παλαιογραφία):* ΙΙ, 97.
[149] Βλ. *ό.π.*
[150] Πρβλ. και την ενότητα Β.3.1.2.3. της παρούσης εργασίας.



ΚΩΔΙΚΑΣ	ΣΤΙΧΟΣ	ΚΩΛΑ ΣΤΟ Α139	ΚΩΛΑ	ΚΕΙΜΕΝΟ ΜΕ ΤΗΝ ΕΝΔΕΙΞΗ ΜΑΡΤΥΡΙΩΝ ΚΑΙ ΦΘΟΡΩΝ	ΑΡ.	ΗΧΟΣ/ ΜΕΤΑΒΟΛΕΣ	ΚΑΤΑΛΗΞΕΙΣ: ΜΑΡΤΥΡΙΑ Η΄ / ΚΑΙ ΦΘΟΓΓΟΣ	ΚΑΤΑΛΗΞΕΙΣ: ΕΙΔΟΣ
I991	Α	1	1-6	Χρυ (τιτιτιτι ‖ τιτιτιτιτιτιτιτι ‖ τιτιτιτιτιτι ‖ τιτιτι ‖ τιτιτιτι ‖ τιτιτιτιτιτι) ‖	1/32	πλ. δ΄ / δ΄	Δι‖ Πα‖ Κε‖ Ζω΄ ‖ Δι‖ Πα΄‖	(α/ε/α/ α/α/ε)
ΜΠΤ728				Χρυ(τιτιτιτιτι ‖ τιτιτιτι ‖ τιτιτιτι ‖ τιχιτιχι ‖ τιτιτιτι ‖ τιτιτιτιτιτι ‖ τιτιτιτι ‖ τιτιτι ‖ τιτιτιτιτιτιτιχιτιχι) ‖	1/42	πλ. δ΄ / δ΄ αντ. / πλ. δ΄ / βαρύς / α΄ αντ. / δ΄ αντ. / πλ. δ΄ / δ΄	‖ ‖ ‖ ‖ ‖ ‖ ‖ ‖ ‖	ε/ε/α/ε/ α/ε/α/ α/ε/ε
I991		2	7-8	[χρυ]σέοι(χοι)οις ἔπεσι ‖	5/2	πλ. δ΄ / νανά	Δι ‖ Νη΄	(α/ε)
ΜΠΤ728				[χρυ]σέοι(?οιχοιχοι) [χρυσέοι]οις ἔ(με)πε [ἔπε]σι ‖ ι(ϊ)ι) [ἔπεσι](ϊ)ι) ‖	5/15	πλ. δ΄ / πλ. δ΄ τρίφ. ή γ΄	‖	ε/ε
I991		2	9	καὶ θεοφθόγγοις διδάγμασι ‖	9/0	πλ. δ΄ / δ΄	Πα΄‖	(α)
ΜΠΤ728				καὶ θε(με)οφθό(ϊο)ογγοις διδάγμασι ‖ (ϊ)ι) [διδάγμασι ‖ καὶ θε(με)ο φθό(μο) ογγοι οις διδά ‖ ά(ϊα)αγμασι ‖ ι ι (ϊ)ι) διδάγμασι ι(ϊ)ι) διδάγμασι] ‖	9/29	πλ. δ΄ τρίφ. / δ΄ / πλ. δ΄/ α΄ / πλ. δ΄ / γ΄ ἡ πλ. δ΄ τρίφ./ πλ. α΄ σε μετάθεση / πλ. α΄ / πλ. δ΄ / α΄ / πλ. δ΄ τρίφ. / δ΄	‖ ‖ ‖ ‖ ‖	α/ε/α/ α/ε

Πίνακας 1. Στοιχεία αρχιτεκτονικής, μετρικής και τροπικής ανάλυσης του καλοφωνικού μαθήματος *Χρυσέοις ἔπεσι*, σε μελοποίηση του Νικηφόρου Ηθικού, με βάση τα χφα Ιβήρων 991 και ΜΠΤ 728

Διευκρινίσεις:
Στην πρώτη στήλη σημειώνεται ο κώδικας, στον οποίο αναφέρεται η εκάστοτε γραμμή του πίνακα.
Στην τρίτη στήλη δίνονται τα αντίστοιχα κώλα στο χειρόγραφο κώδικα Ambrosianus 139 (έκδ. Raasted/Perria, MMB 11, 1992: φ. 49r-v).
Στην κεντρική στήλη υπάρχει το ποιητικό κείμενο με την ένδειξη φθορών και μαρτυριών. Το κείμενο που επαναλαμβάνεται τοποθετείται σε αγκύλες και οι λεγόμενες ψευδοσυλλαβές σε παρένθεση (π.χ. *με*, χι). Τα κώλα διακρίνονται με μία διπλή κάθετη γραμμή και τα κόμματα με μία κάθετη γραμμή. Σημεία στίξης δίνονται σύμφωνα με το εκάστοτε χειρόγραφο. Τα δείγματα των μαρτυριών στη μεσοβυζαντινή καταγραφή του μέλους έχουν σαρωθεί από την πρώτη καθαρή εμφάνισή τους στις φωτοτυπίες του πρωτότυπου χειρογράφου. Σε ορισμένα σημεία, όπου δε διακρίνονται ξεκάθαρα οι μαρτυρίες, τα αντίστοιχα σημάδια συμπληρώθηκαν μετά από μελέτη μικροταινίας στο ΙΠΙΜ. Στην προτελευταία στήλη, για την εξήγηση του Χουρμουζίου (ΜΠΤ 728) αναφέρονται μόνο οι καταλήξεις που βρίσκονται στο τέλος κώλων και κομμάτων. Επιπλέον, χρησιμοποιούνται οι εξής βραχύνσεις: αντ. = αντίφωνος, τρίφ. = τρίφωνος, α = ατελής, ε = εντελής κατάληξη.



ΚΩΔΙΚΑΣ	ΣΤΙΧΟΣ	ΚΩΛΑ ΣΤΟ Α139	ΚΩΛΟΝ	ΚΕΙΜΕΝΟ ΜΕ ΤΗΝ ΕΝΔΕΙΞΗ ΜΑΡΤΥΡΙΩΝ ΚΑΙ ΦΘΟΡΩΝ	ΑΡ.	ΗΧΟΣ/ ΜΕΤΑΒΟΛΕΣ	ΚΑΤΑΛΗΞΕΙΣ: ΜΑΡΤΥΡΙΑ Η΄ / ΚΑΙ ΦΘΟΓΓΟΣ	ΚΑΤΑΛΗΞΕΙΣ: ΕΙΔΟΣ
I991	Β	3	10	κατακοσμήσας ‖	5/0	πλ. δ΄ή δ΄	Πα΄‖	(α)
ΜΠΤ728				κατακο(ϊο)σμήσας ‖	5/1	πλ. δ΄ / πλ. α΄ / πλ. δ΄	‖	α
I991		4	11	τὴν τοῦ Θεοῦ ἐκκλησίαν ‖	8/0	πλ. δ΄	Δι‖	(ε)
ΜΠΤ728				τὴν τοῦ [τοῦ] Θεοῦ (χουϊουχου) ‖ ἐκκλη[ἐκκλη]σί(ϊι)α(ϊα)αν ‖	8/8	πλ. δ΄	‖	ε/ε
I991	Γ	5	12	πλοῦ τον πνευματι ‖ κόν | λέγε ‖	8/0	πλ. δ΄/ δ΄	Πα | Δι | Πα΄‖	(α/α/α)
ΜΠΤ728				πλοῦ ‖ οῦτο ‖ ο(ϊο)ον πνευμα[πνευμα] τικό ‖ ο (ϊο ‖ οχοϊο) [πνευματικό (ϊο)]ον ‖ λέγε ‖	8/12	δ΄ αντ. / α΄ αντ. / δ΄ αντ. / πλ. δ΄ / δ΄	‖ ‖ ‖ ‖ ‖	α/α/α/ε/ε
I991		6	13	ἐθησαύρισας | ἐν αὐτῇ· ‖	8/0	δ΄	Ζω΄ | Πα΄‖	(α/α)
ΜΠΤ728				ἐθησαύρισα(χαϊα)ας ἐν αὐτῇ(χη) [ἐν αὐτῇ] ‖	8/3	πλ. δ΄ / δ΄	‖	ε
I991	Δ	7	14	τὰ σὰ θεοπαράδοτα λόγια ‖	11/0	δ΄	Δι‖	(ε)
ΜΠΤ728				τὰ σὰ(ϊα) θεο(ϊο)πα [θεοπα]ρά(ϊα)δο ‖ οτα ‖ α λογι[λογι]α(ϊα) ‖	11/9	δ΄ / πλ. δ΄ / α΄ / πλ. δ΄	‖ ‖ ‖	α/α/ε
I991			15-16	[τὰ σὰ ‖ θεοπαράδοτα λόγια· ‖]	0/11	δ΄ / α΄ σε μετάθεση	Πα΄ ‖ Βου΄‖	(α/ε)
ΜΠΤ728				[τὰ σὰ ‖ θεοπαράδο θεοπαράδοτα λόγια ‖ α λόγια(ϊαχα) λόγια] ‖	0/24	πλ. δ΄ / α΄ / πλ. δ΄ / α΄ / α΄ τετράφωνος	‖ ‖ ‖	α/α/α
I991			17	ἐθησαύρισας τὴν τοῦ Θεοῦ ‖	9/0	πλ. α΄ / πλ. δ΄	Ζω΄ ‖	(α)
ΜΠΤ728				ἐ(με)χεισε)θη ‖ σα(ϊα)αύρισας ‖ τὴ(ϊη)ην τοῦ Θε τὴν τοῦ Θεοῦ ‖ οῦ ‖	9/8	πλ. α΄ / πλ. δ΄	‖ ‖ ‖	α/α/α/ε

Πίνακας 1. (συνέχεια)

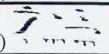
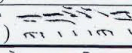
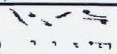
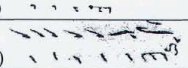
ΚΩΔΙΚΑΣ	ΣΤΙΧΟΣ	ΚΩΛΑΣΤΟ Α139	ΚΩΛΟΝ	ΚΕΙΜΕΝΟ ΜΕ ΤΗΝ ΕΝΔΕΙΞΗ ΜΑΡΤΥΡΙΩΝ ΚΑΙ ΦΘΟΡΩΝ	ΑΡ.	ΗΧΟΣ/ ΜΕΤΑΒΟΛΕΣ	ΚΑΤΑΛΗΞΕΙΣ	
							ΜΑΡΤΥΡΙΑ Η΄/ ΚΑΙ ΦΘΟΓΓΟΣ	ΕΙΔΟΣ
I991	Δ		18-19	ἐκκλησίαν ‖ πάλιν ‖	6/0	πλ. δ΄	Δι ‖ Πα΄ ‖	(ε/α)
ΜΠΤ728				ἐ(l̲ε)εκκλη ἐκκλησί(ʔι)α(ʔα)αν ‖	6/3	πλ. δ΄	‖	ε
I991		5 επ.	20	[πλοῦτον πνευματικό] ‖	6/0	δ΄	Πα΄ ‖	(α)
ΜΠΤ728				[πλοῦ(χου)το πλοῦτον πνευ | ματικόν]	6/3	δ΄ αντ. / πλ. δ΄	| ‖	ε/α
I991	κράτημα		21-28	(τοτοτοτορροτοτο ‖ τοτορορορο ‖ τοτο τορορορο ‖ τοτο ‖ τορρο ‖ το2τοτο ‖ τορρο ‖ τοτοτοτοτορορροτοτοτο τοτοτοτοχοτοτον) ‖	0/44	πλ. δ΄	Πα΄ ‖ Πα΄ ‖ Πα΄ ‖ Πα΄ ‖ Πα΄ ‖ Πα΄ ‖ Δι‖	(α/α/α/α/ α/α/α/ε)
ΜΠΤ728				(το2οτοτοτοτοτο | τοτοτοτο |‖ τεριρερου τεριρερου τερεριʔριρεμ | τεριρεριριριρεμ ‖ τερερερεριριριρερερεμ τερερερερερεμ ‖ τεμ τεριριʔριρερερεμ ‖ τεμ τερε ερερεριριριρε ‖ ρερεμ ‖ τοτοτοτοτοτοτο | τοτοτοτοτο | οτοτοτοτοτο ον) ‖	0/86	πλ. δ΄ / α΄ / α' αντ. / δ΄ αντ.	| | | ‖ Δι ‖ Δι ‖ Δι ‖ ‖ | | ‖	α/α/α/α/α/ α/α/α/α/α/α
I991	Δ επ.	7 επ.	29	[τὰ σὰ θεοπαρά(χα)δοτα λόγια]· ‖	0/12	πλ. δ΄	Δι‖	(ε)
ΜΠΤ728				[τὰ σὰ θεοπαρά(χα)δοτα λόγια | α(ʔα) λόγια(ʔα)] ‖	0/17	πλ. δ΄	| ‖	α/ε

Πίνακας 1. (συνέχεια)

Επισήμανση:
Στα κώλα 18-19 πραγματοποιήθηκε συμβιβασμός στην αρίθμηση, έτσι ώστε να διατηρηθεί η ίδια αρίθμηση των κώλων και στις δύο καταγραφές του μέλους (η μεσοβυζαντινή καταγραφή του μέλους παρουσιάζει στο συγκεκριμένο σημείο ένα επιπλέον κώλον, το *πάλιν*, σε σχέση με την εξήγηση του μέλους).

3.3.3.2. Στοιχεία συντακτικής ανάλυσης

Στο καλοφωνικό μέλος του στιχηρού *Χρυσέοις ἔπεσι* εντοπίζεται πλήθος θέσεων, όμως στο παρόν σημείο παρουσιάζονται ενδεικτικά μόνο οι χαρακτηριστικές θέσεις που διακρίνονται στο πρώτο κώλον του μέλους (βλ. **πίν. 2**). Το σύμβολο των θέσεων παραμένει το ίδιο στη μεσοβυζαντινή και στη νεοβυζαντινή καταγραφή των μελών, αφού η νεοβυζαντινή αποτελεί την εξήγηση της μεσοβυζαντινής καταγραφής.

ΟΝΟΜΑ	ΣΥΜΒΟΛΟ	ΘΕΣΗ ΜΕ ΦΘΟΓΓΟ Η΄ ΜΑΡΤΥΡΙΑ ΕΚΚΙΝΗΣΗΣ[1]	ΚΩΔΙΚΑΣ
Αρκτικό ίσον + διπλή	a^1	(Δ) 	Ι991
		(ℳ) 	ΜΠΤ728
Ψηφιστόν + αντικένωμα	b^1	(Ζ΄) 	Ι991
		(א) 	ΜΠΤ728
Βαρεία + απόδερμα	c^1	(Κ) 	Ι991
		(ג) 	ΜΠΤ728

Πίνακας 2. Χαρακτηριστικές θέσεις στο πρώτο κώλον του καλοφωνικού μαθήματος *Χρυσέοις ἔπεσι*[151]

3.3.3.3. Ερμηνευτική ανάλυση - επιλεγόμενα

Η ερμηνευτική ανάλυση εστιάζεται στη σχέση λόγου – μέλους. Στην πρώτη περίοδο της καλοφωνικής επεξεργασίας του στιχηρού *Χρυσέοις ἔπεσι* παρατηρούνται ένα ήχημα στην αρχή της περιόδου στη λέξη *Χρυσέοις* και ένα εκτενές κράτημα στη λέξη *πνευματικόν* (κώλα 21-28), προσδίδοντας ιδιαίτερη έμφαση στις συγκεκριμένες λέξεις. Στα κώλα 12 και 20 το μέλος στη φράση *πλοῦτον πνευματικόν* κινείται σε χαμηλές θέσεις. Παρατηρείται, δηλαδή, το μελωδικό σχήμα της *μίμησης προς τα νοούμενα*[152], επειδή με αυτή τη μελωδική κίνηση συμβολίζεται ίσως η ταπεινότητα του Αγίου Ιωάννη Χρυσόστομου, παρόλο που ο ίδιος διέθετε *πνευματικό πλούτο*[153].

Στην καλοφωνική επεξεργασία του στιχηρού *Χρυσέοις ἔπεσι* από το Νικηφόρο Ηθικό η μουσική φαίνεται πως ερμηνεύει με έναν ιδιαίτερο τρόπο το ποιητικό κείμενο, και σε συνδυασμό με τις ψευδοσυλλαβές και τα κρατήματα τονίζει ορισμένα σημεία αυτού με σκοπό την εμβάθυνση του νοήματός του. Χαρακτηριστικό άλλωστε των καλοφωνικών στιχηρών είναι η ύπαρξη κρατημάτων σε ασήμαντες λέξεις, όπως *τιριρι*, που απομιμούνται το άσμα των αγγέλων, με άλλα λόγια αποτελούν μία «ἀγγελομίμητον καὶ παναρμόνιον μουσικήν».[154]

Η καλοφωνία σχετίζεται με το κίνημα του ησυχασμού που επικρατούσε κατά την παλαιολόγεια εποχή[155]. Ο Άγιος Γρηγόριος Παλαμάς, ησυχαστής πατέρας, αναφέρει ότι η ψαλμωδία είναι απαραίτητη, έχει σημαντικά οφέλη και σε συνδυασμό με την προσευχή

[151] Για τη θέση βαρείας + αποδέρματος, πρβλ. Alexandru 2000: I, 339 και II, 76.

[152] Βλ. Χρύσανθος 1832: § 421.

[153] Πρβλ. και το ερμηνευτικό σχόλιο του κ. Λιάκου στην ενότητα Β.3.2.3.,Δ΄ της παρούσης εργασίας.

[154] *Ἑρμηνεία θαυμάσιος τοῦ τερερέ*: Γεράσιμου Βλάχου του Κρητός από το χφο των Ιεροσολύμων, Αναστάσεως 45 (έτ. 1649), φ. 2r. Πρβλ. και Αναστασίου 2005: 110-111.

[155] Για το συσχετισμό της καλοφωνίας με το κίνημα του ησυχασμού, βλ. Lingas 1996: 155-168.

θεραπεύει τον άνθρωπο[156], ο οποίος δύναται να οδηγηθεί στη θέωση και να δει το Θεό μέσα από το άκτιστο φως. «Αὐτὸ εἶναι ἡ δόξα τοῦ Θεοῦ, ἡ λαμπρότης Του, τὸ Θαβώρειο φῶς (…) πραγματικὸ ἄκτιστο φῶς (…) Ὁ Κύριος θέλει καὶ ποθεῖ νὰ θεωθοῦμε. Γι' αὐτὸ τὸν σκοπὸ ἄλλωστε ἔγινε ἄνθρωπος καὶ ἀπέθανε ἐπὶ τοῦ σταυροῦ. Γιὰ νὰ λάμπη ὡς ἥλιος ἐν μέσῳ ἡλίων, ὡς Θεὸς ἐν μέσῳ θεῶν»[157].

Άννα Καρανικόλα

3.4. Περί του *νέου καλλωπισμού*

3.4.1. Η πρώτη μεγάλη ακμή (Αναγέννηση) της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής μετά την Άλωση (1650-1720)[158]

Η εποχή από τα μέσα περίπου του 17ου αιώνα ως τις αρχές του 18ου θεωρείται ως η πρώτη μεγάλη περίοδος ακμής της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης, καθώς τα χρόνια αυτά παρατηρείται μια γενική άνθηση στον τομέα της μελουργίας, της μουσικής κωδικογραφίας και της διδασκαλίας της Ψαλτικής Τέχνης.

Κατά την περίοδο αυτή πολλοί και σπουδαίοι συνθέτες ακμάζουν, εκ των οποίων θα πρέπει να αναφέρουμε τους εξής τέσσερις οι οποίοι θεωρούνται και οι πιο σημαντικοί:

- Χρυσάφης ο Νέος (ακμή περ. 1650-1685), που παγίωσε την τεχνική του «νέου καλλωπισμού», με την καλλωπιστική επεξεργασία του παλαιού Στιχηραρίου και του Αναστασιματαρίου.
- Γερμανός Νέων Πατρών (ακμή περ. 1660-1685) ο οποίος καλλώπισε επίσης το παλαιό Στιχηράριο
- Μπαλάσης ο Ιερέας (ακμή περ. 1670-1700) ο οποίος είναι γνωστός για το νέο καλλωπισμό του Ειρμολογίου και για τις πρώτες γραπτές εξηγήσεις βυζαντινών μελών (πρόκειται για το *Τρισάγιο νεκρώσιμο αθηναΐϊκο,* σε ήχο πλ. β΄ νενανώ, και για το *Αλληλουϊάριο* του Θεοδούλου μοναχού, σε ήχο πρωτόβαρυ)
- Πέτρος ο Μπερεκέτης (ακμή περ. 1680-1710) ο οποίος άφησε συνθέσεις μόνο της Παπαδικής και θεωρείται ως ο «πατήρ των καλοφωνικών ειρμών»[159].

Σύγχρονοι με αυτούς ήταν και οι μελουργοί: Κοσμάς Μακεδώμν ο Ιβηρίτης, Αθανάσιος Ιβηρίτης, Δαμιανός Βατοπεδινός, Γιοβάσκος Βλάχος και πολλοί άλλοι.

Όπως βλέπουμε, αυτήν την περίοδο το παραδοσιακό μέλος ανανεώνεται, καθώς παρουσιάζεται το φαινόμενο του καλλωπισμού των παραδοσιακών μελών που εμπεριέχονταν στο παλαιό Στιχηράριο και Ειρμολόγιο, δημιουργώντας ένα νέο ύφος, «ἐν καινῷ τινι καλλλωπισμῷ καὶ μελιρρυτοφθόγγοις νεοφανέσι θέσεσι, καθάπερ τὰ νῦν ἀσματολογεῖται τοῖς μελωδοῦσιν ἐν Κωνσταντινουπόλει»[160]. Παράλληλα καλλιεργείται και το καλοφωνικό ειρμολογικό μέλος, ένα είδος που γνωρίζει μεγάλη ανάπτυξη κατά την Αναγέννηση της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής[161]. Επίσης, γράφονται οι πρώτες πανηγυρικές δοξολογίες, πλουτίζεται η Παπαδική με πληθώρα νέων συνθέσεων όπως π.χ. ασματικά τρισάγια, αλληλουϊάρια, και καταγράφονται και άλλα, μη εκκλησιαστικά κρατήματα, δείγματα της εξωτερικής λεγόμενης μουσικής. Επίσης αυτή την περίοδο έχουμε και τις πρώτες προσπάθειες για ανάλυση και απλοποίηση της παραδοσιακής σημειογραφίας.

Επιπλέον πρέπει να αναφερθεί ότι αυτή η περίοδος μας παρέχει ένα σημαντικό όγκο χειρογράφων κυρίως λόγω των οργανωμένων βιβλιογραφικών εργαστηρίων και των μεμονωμένων αντιγραφέων.

---

[158] Βλ. Χατζηγιακουμής 1999: 41-66. Στάθης 1989: 20. Του ιδίου 1995β: 7-16.

[159] Βλ. Χατζηγιακουμής 1999: 52 και 135, υποσημ. 139. Παπαδόπουλος 1890: 311.

[160] Από τον κολοφώνα του αυτόγραφου Στιχηραρίου του Παναγιώτη Χρυσάφη, κώδικα Ιεροσολύμων, Πατριαρχική Βιβλιοθήκη Νέα Συλλογή, αρ. 4, έτ. 1655, φ. 395β-396^{α}: Βλ.Στάθης 1995β: 10.

[161] Για την προϊστορία των καλοφωνικών ειρμών, πρβλ. Γιαννόπουλος 2004: 232. Για την εξέλιξη του είδους μέχρι και τον 19^{ο} αι., βλ. την πολύ σημαντική σειρά ιστορικών ηχογραφήσεων σε: Χατζηγιακουμής 2007.

3.4.2. Περί της μελοποίησης του δοξαστικού *Χρυσέοις ἔπεσι* από τον Παναγιώτη Χρυσάφη το Νέο

3.4.2.1. Παναγιώτης Χρυσάφης ο Νέος: Βιοεργογραφικά στοιχεία[162]

Ο Παναγιώτης Χρυσάφης ο Νέος (βλ. **εικ. 1**) συγκαταλέγεται στους πιο γνωστούς μελουργούς της Ψαλτικής Τέχνης. Από τις πηγές, καθώς και υπολογίζοντας ότι τα 30 χρόνια που ήταν πρωτοψάλτης στο Πατριαρχείο αντιστοιχούν περίπου με τα χρόνια 35-65 της ζωής του, υπολογίζεται ότι γεννήθηκε περίπου μεταξύ του 1620 και 1625 και πέθανε πριν το 1700[163].



Εικόνα 1. Ο Παναγιώτης Χρυσάφης ο Νέος, μικρογραφία από χφο Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας Θ 178, φ. 2β[164]

Υπήρξε μαθητής του Γεώργιου του Ραιδεστηνού και τον διαδέχτηκε στο πατριαρχικό αναλόγιο. Η ακμή του τοποθετείται μεταξύ του 1650 και του 1685, χρονικό διάστημα στο οποίο, όπως προαναφέρθηκε, υπήρξε πρωτοψάλτης της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας στο Πατριαρχείο. Μαθητές του υπήρξαν ο Γερμανός Νέων Πατρών, ο Διονύσιος Ιερομόναχος, ο Ιωάννης Καμπαζούρνας, ο Υπάτιος και ο Δράκος Κυρίτζης Πρωτοψάλτης Ιωαννίνων. Θεωρείται αποφασιστικός σταθμός στην ιστορία της εκκλησιαστικής μουσικής σύνθεσης κατά την Τουρκοκρατία, καθώς «κατόρθωσε να επιβάλλει την ανανέωση του παραδοσιακού μέλους και διευκόλυνε, στη συνέχεια, την αποδέσμευση και την έκφραση των μουσικών ανησυχιών του καιρού του»[165].

Όσον αφορά το συνθετικό του έργο, η πρώτη του μεγάλη συμβολή υπήρξε «ο καινοφανής καλλωπισμός» ή αλλιώς η κατά νέο τρόπο μελοποίηση του παλαιού Στιχηραρίου του Μανουήλ του Χρυσάφη, μετά από εισήγηση του δασκάλου του Γ. Ραιδεστηνού[166]. Αυτή είναι η τεχνική του λεγόμενου «νέου καλλωπισμού» που ουσιαστικά είναι μια πλατύτερη και περισσότερο επιτηδευμένη ανάπτυξη, από κάποιον νεώτερο συνθέτη, ενός παλαιότερου μέλους. Ωστόσο πρέπει να αναφέρουμε πως ο ίδιος ο Χρυσάφης δηλώνει ότι αυτή η

---

[162] Βλ. Στάθης 1995β: 7-16. Χατζηγιακουμής 1999: 41-44. Του ιδίου 1975: 404-411 (εργογραφικός κατάλογος).

[163] Βλ. Στάθης 1995β: 11. Ο Αρσένιος Κυδωνίας στον αυτόγραφο κώδικα Μ. Λαύρας Ι 172 το 1700, αναφέρει τον Χρυσάφη ως «μακαρίτη»: Βλ. Χατζηγιακουμής 1999: 127, υποσημ. 104.

[164] Χατζηγιακουμής 1980: πίν. 23.2.

[165] Του ιδίου 1999: 44.

[166] Έτσι σημειώνει ο ίδιος στον προαναφερθέντα αυτόγραφό του κώδ. Ιεροσολ., Πατριαρχική Βιβλιοθήκη, Νέα Συλλογή, αρ. 4, φ. 395β-396^{α}: *«κατὰ τὴν ἣν παρέλαβον εἰσήγησιν παρὰ τοῦ ἐμοῦ διδασκάλου κὺρ Γεωργίου τοῦ Ραιδεστηνοῦ»:* Βλ. Στάθης 1995β: 10.

μελοποίηση καταγράφεται «ὡς τὰ νῦν ἀσματομελωδεῖται ἐν Κωνσταντινουπόλει»[167], δηλαδή ότι ο Χρυσάφης καταγράφει ένα νέο ύφος που ήδη υπάρχει και έχει επιβληθεί στην πράξη από τους ψάλλοντες στην Κωνσταντινούπολη και πρωτίστως από τον Γ. Ραιδεστηνό. Οπότε δεν μπορούμε να ξέρουμε με σιγουριά το μέγεθος της προσωπικής συμβολής του στον καλλωπισμό αυτού του μέλους. Συγκρίνοντάς το με το βυζαντινό Στιχηράριο βλέπουμε μάλλον έναν συντηρητικό καλλωπισμό, κάτι όμως που άφησε πολλά περιθώρια στον Γερμανό Νέων Πατρών να ασχοληθεί με τον καλλωπισμό του ίδιου μέλους. Σύντομα το Στιχηράριο του Χρυσάφη του Νέου αντικατέστησε το παλαιό και κυριάρχησε μέχρι το τέλος σχεδόν του 18ου αιώνα.

Η δεύτερη μεγάλη του «καινοτομία» ήταν ο νέος καλλωπισμός του Αναστασιματαρίου, στο οποίο ακολουθεί τα πρότυπα νέου καλλωπισμένου Στιχηραρίου. Επίσης έγραψε πολυάριθμα μέλη της Παπαδικής είτε πρωτότυπα είτε καλλωπισμούς παλαιοτέρων. Ακόμα μελοποίησε θεοτοκία, πασαπνοάρια του Όρθρου, δοξολογίες, φήμες και πολυχρονισμούς, πολυελέους, κοινωνικά των Κυριακών, χερουβικά, τον νεκρώσιμο Άμωμο κ.ά. Ο Παναγιώτης ο Χρυσάφης ο Νέος υπήρξε, μετά τον Γ. Ραιδεστηνό, «ο κατεξοχήν μεταβυζαντινός πρωτοψάλτης στα πατριαρχικά αναλόγια στην Κωνσταντινούπολη, που ανόρθωσε την παράδοση και σφράγισε με κύρος την ομοούσια ψαλτική εξέλιξη του καιρού του»[168].

3.4.2.2. Η μελοποίηση του δοξαστικού *Χρυσέοις ἔπεσι*

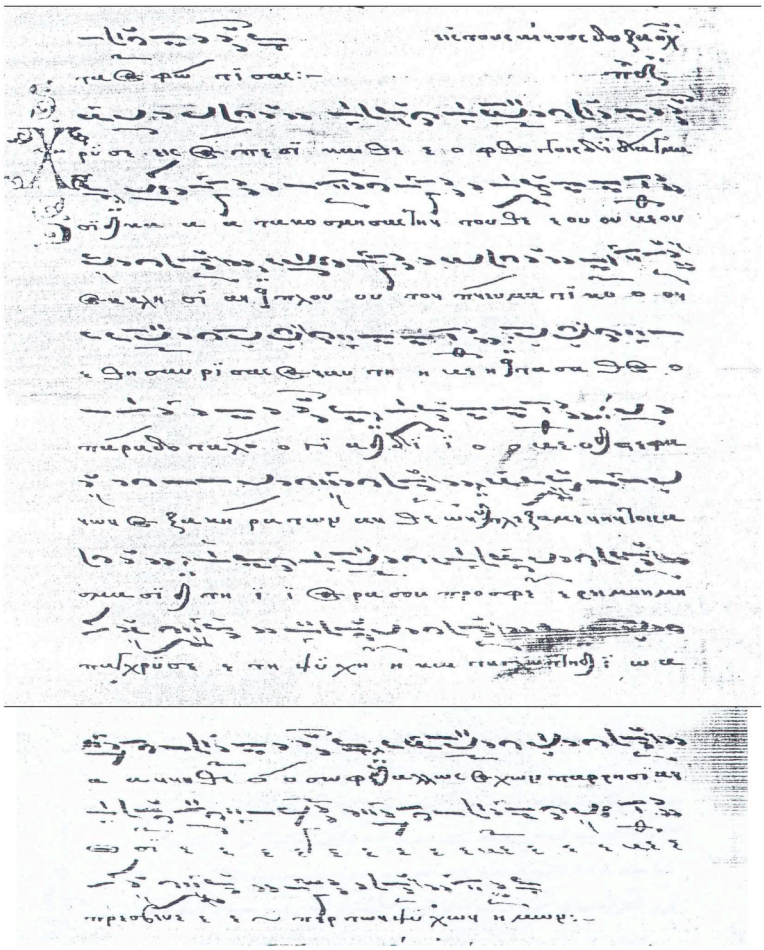
3.4.2.2.1. Τα χειρόγραφα

Τα χειρόγραφα που χρησιμοποιήθηκαν για την μελέτη της παράδοσης του νέου καλλωπισμού, όπως την εφάρμοσε και την κατέγραψε ο Χρυσάφης ο Νέος συγκεκριμένα για το δοξαστικό *Χρυσέοις ἔπεσι,* είναι τα εξής:

- Ambrosianus A139, φ. 49r-v, έτ. 1341, edd. Perria/Raasted, MMB XI, που περιέχει το μέλος του παλαιού Στιχηραρίου το οποίο είναι ανώνυμο
- ΜΠΤ 708, φ. 102r-104v, α΄ τέταρτο του 19ου αιώνα, που περιέχει την εξήγηση του Χουρμουζίου για το παλαιό Στιχηράριο[169]
- Ιβήρων 992, φ. 27r-v, έτ. 1672, το οποίο περιέχει το νέο καλλωπισμένο μέλος του Παναγιώτη Χρυσάφη του Νέου και είναι αυτόγραφο του Μπαλάση Ιερέως[170] (βλ. **εικόνα 2**)
- ΜΠΤ 761, φ. 339r-340v, έτ. 1835, που περιέχει την εξήγηση του Χουρμουζίου για την μελοποίηση του Παναγιώτη Χρυσάφη του Νέου[171]

---

[167] Βλ. ό.π.: 10 και 14.
[168] Βλ. ό.π.: 7.
[169] Βλ. την περιγραφή του κώδικα σε: Παπαδόπουλος-Κεραμεύς 1915: 242-243.
[170] Βλ. την περιγραφή του χφου σε: Στάθης 1993: 866.
[171] Βλ. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς 1915: 246 και Χατζηγιακουμής 1975: 389.



Εικόνα 2. Το δοξαστικό *Χρυσέοις ἔπεσι* σε μελοποίηση Παναγιώτη Χρυσάφη φου Νέου, στο αυτόγραφο του Μπαλασίου, Ιβήρων 992, φ. 27α-β, έτ. 1672

Η συγκριτική μελέτη αυτών των τεσσάρων πηγών θα μας δείξει ξεκάθαρα ποια είναι τα στοιχεία της παλαιάς παράδοσης που παραμένουν αναλλοίωτα και ποιο είναι το μουσικό υλικό που εισάγεται με το νέο καλλωπισμό, καθώς επίσης και σε ποιο βαθμό το «νέο» αυτό υλικό είναι όντως καινούργιο ή είναι μια νέα έκφανση της υπάρχουσας παράδοσης.

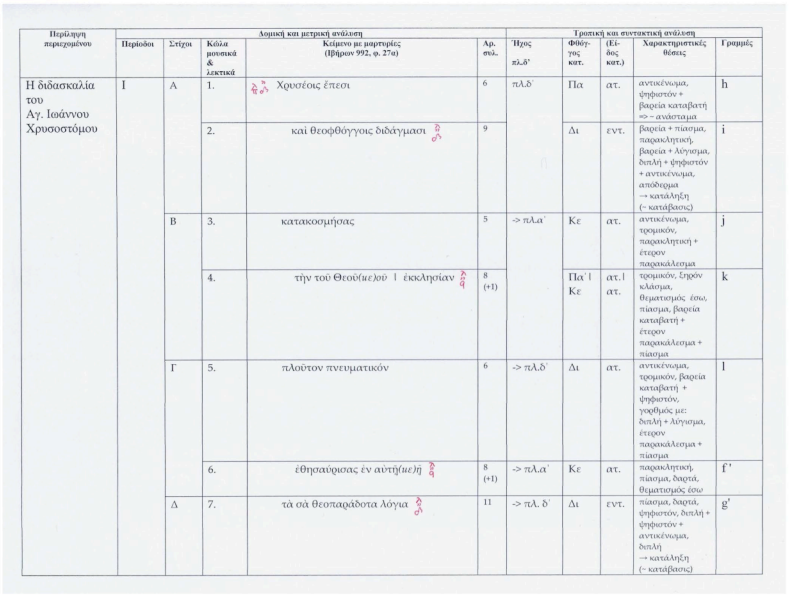
3.4.2.2.2. Μεταγραμματισμός με συντακτική ανάλυση

Στο Παράρτημα 4.Α. ακολουθεί ο μεταγραμματισμός της πρώτης περιόδου του δοξαστικού *Χρυσέοις ἔπεσι* στο πεντάγραμμο. Με το μεταγραμματισμό γίνεται σαφέστερη η πορεία του μέλους στο σύνολό της, ενώ με τη συντακτική ανάλυση αποκαλύπτονται οι θέσεις-μουσικές φόρμουλες που χρησιμοποίησε ο μελουργός και επιπλέον σημειώνονται οι χαρακτηριστικές μελωδικές γραμμές που εμφανίζονται στο μέλος[172].

[172] Τα σύμβολα που χρησιμοποιήθηκαν για την ένδειξη των γραμμών επιλέχτηκαν κατόπιν σύγκρισης με την ανάλυση του στιχηρού στο παλαιόν στυλ (βλ. Παράρτημα 2 της παρούσης εργασίας).

3.4.2.2.3. Πίνακες δομικής, μετρικής, τροπικής και συντακτικής ανάλυσης.[173]

Ο **πίνακας 1** μας δείχνει συγκεντρωτικά τη δομή και τη μετρική του κειμένου, σε αντιδιαστολή με τους ήχους και τις μουσικές θέσεις που χρησιμοποιούνται.

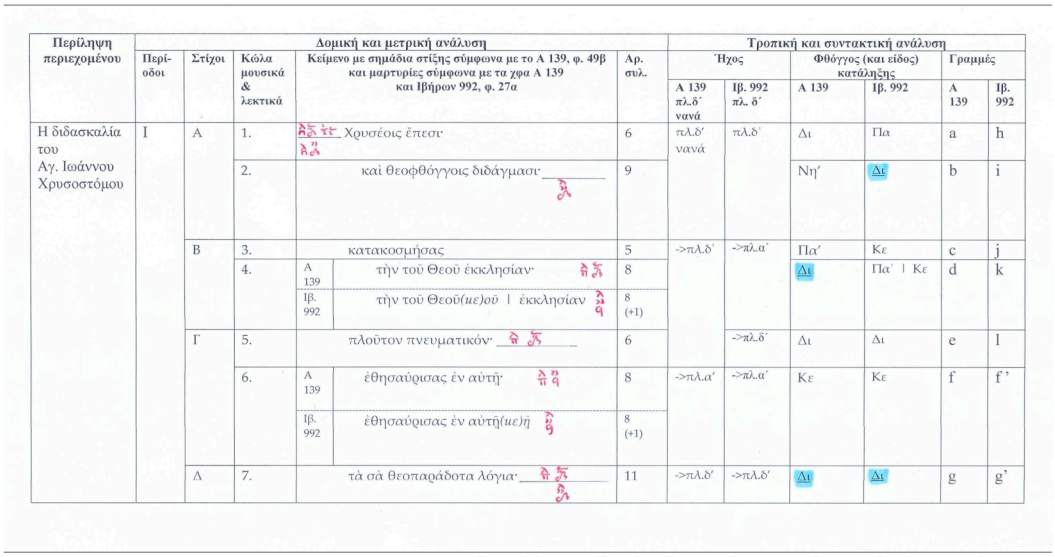


Περίληψη περιεχομένου	Δομική και μετρική ανάλυση					Τροπική και συντακτική ανάλυση				
	Περίοδοι	Στίχοι	Κώλα μουσικά & λεκτικά	Κείμενο με μαρτυρίες (Ιβήρων 992, φ. 27α)	Αρ. συλ.	Ήχος πλ.δ'	Φθόγγος κατ.	(Είδος κατ.)	Χαρακτηριστικές θέσεις	Γραμμές
Η διδασκαλία του Αγ. Ιωάννου Χρυσοστόμου	Ι	Α	1.	Χρυσέοις ἔπεσι	6	πλ.δ'	Πα	ατ.	αντικένωμα, ψηφιστόν + βαρεία καταβατή +ρ → ανάστημα	h
			2.	καὶ θεοφθόγγοις διδάγμασι	9		Δι	εντ.	βαρεία + πίεσμα, παρακλητική, βαρεία + λύγισμα, διπλή + ψηφιστόν + αντικένωμα, απόθεμα →κατάληξη (~ κατάβασις)	i
		Β	3.	κατακοσμήσας	5	-> πλ.α'	Κε	ατ.	αντικένωμα, τρομικόν, παρακλητική + έτερον παρακάλεσμα	j
			4.	τὴν τοῦ Θεοῦ(με)οῦ | ἐκκλησίαν	8 (+1)		Πα'| Κε	ατ.| ατ.	τρομικόν, ξηρόν κλάσμα, θεματισμός έσω, πίεσμα, βαρεία καταβατή + έτερον παρακάλεσμα + πίεσμα	k
		Γ	5.	πλοῦτον πνευματικόν	6	-> πλ.δ'	Δι	ατ.	αντικένωμα, τρομικόν, βαρεία καταβατή + ψηφιστόν, γοφθμός με: διπλή + λύγισμα, έτερον παρακάλεσμα + πίεσμα	l
			6.	ἐθησαύρισας ἐν αὐτῇ(με)ῇ	8 (+1)	-> πλ.α'	Κε	ατ.	παρακλητική, πίεσμα, δαρτά, θεματισμός έσω	f'
		Δ	7.	τὰ σὰ θεοπαράδοτα λόγια	11	-> πλ. δ'	Δι	εντ.	πίεσμα, δαρτά, ψηφιστόν, διπλή + ψηφιστόν + αντικένωμα, διπλή →κατάληξη (~ κατάβασις)	g'

Πίνακας 1. Στοιχεία δομικής, μετρικής, τροπικής & συντακτικής ανάλυσης, με βάση το χφο Ιβήρων 992

[173] Σχετικά με τον τρόπο επισήμανσης διαφόρων παραμέτρων του μέλους (μαρτυρίες, σημάδια στίξης, είδος κατάληξης) στους πίνακες αυτούς, βλ. ενότητα Β.3.2.2.2.5. της παρούσης εισήγησης.

Ο **πίνακας 2** παρουσιάζει μια σύγκριση μεταξύ της παλαιάς, ανώνυμης μελοποίησης του δοξαστικού και της εκδοχής του Παναγιώτη Χρυσάφη του Νέου. Κάνει εμφανείς τις όποιες ομοιότητες και διαφορές μεταξύ των δύο μελοποιήσεων της πρώτης περιόδου του δοξαστικού.

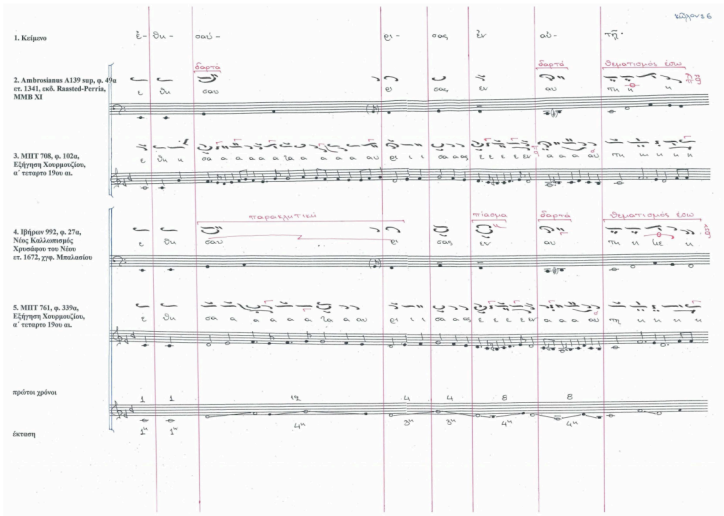


Περίληψη περιεχομένου	Δομική και μετρική ανάλυση					Τροπική και συντακτική ανάλυση					
	Περίοδοι	Στίχοι	Κώλα μουσικά & λεκτικά	Κείμενο με σημάδια στίξης σύμφωνα με το Α 139, φ. 49β και μαρτυρίες σύμφωνα με τα χφα Α 139 και Ιβήρων 992, φ. 27α	Αρ. συλ.	Ήχος		Φθόγγος (και είδος) κατάληξης		Γραμμές	
						Α 139 πλ.δ΄ νανά	Ιβ. 992 πλ. δ΄	Α 139	Ιβ. 992	Α 139	Ιβ. 992
Η διδασκαλία του Αγ. Ιωάννου Χρυσοστόμου	Ι	Α	1.	Χρυσέοις ἔπεσι·	6	πλ.δ' νανά	πλ.δ'	Δι	Πα	a	h
			2.	καὶ θεοφθόγγοις διδάγμασι·	9			Νη'	Δι	b	i
		Β	3.	κατακοσμήσας	5	->πλ.δ'	->πλ.α'	Πα'	Κε	c	j
			4.	Α 139 τὴν τοῦ Θεοῦ ἐκκλησίαν·	8			Δι	Πα' | Κε	d	k
				Ιβ. 992 τὴν τοῦ Θεοῦ(με)οῦ | ἐκκλησίαν	8 (+1)						
		Γ	5.	πλοῦτον πνευματικόν·	6		->πλ.δ'	Δι	Δι	e	l
			6.	Α 139 ἐθησαύρισας ἐν αὐτῇ·	8	->πλ.α'	->πλ.α'	Κε	Κε	f	f'
				Ιβ. 992 ἐθησαύρισας ἐν αὐτῇ(με)ῇ	8 (+1)						
		Δ	7.	τὰ σὰ θεοπαράδοτα λόγια·	11	->πλ.δ'	->πλ.δ'	Δι	Δι	g	g'

Πίνακας 2. Συγκριτικός πίνακας για την πρώτη περίοδο του δοξαστικού *Χρυσέοις ἔπεσι*, με βάση τα χφα Α 139 (στιλ. παλαιόν) και Ιβήρων 992 (νέος καλλωπισμός Παναγιώτη Χρυσάφη του Νέου)

3.4.2.2.4. Αντιπαραβολή πηγών του παλαιού στυλ και του νέου καλλωπισμού

Στο Παράρτημα 4.Β. γίνεται αντιπαραβολή πηγών του παλαιού στυλ και του καλλωπισμού του Χρυσάφη του Νέου, στη μεσοβυζαντινή και στη νεοβυζαντινή σημειογραφία. Η αργή εξήγηση του Χουρμουζίου για τον καλλωπισμό του Χρυσάφη συνοδεύεται από στοιχεία αναγωγικής ανάλυσης με βάση τις συντεταγμένες του χρόνου (μετρημένου σε χρόνους πρώτους) και του διαστηματικού χώρου, με την ένδειξη των δομικών φθόγγων, της κίνησης του μέλους και της έκτασης για κάθε συλλαβή του ποιητικού κειμένου. Ενδεικτικά, στον ***πίνακα 3*** δίνεται το κώλον 6 αυτής της αντιπαραβολής, όπου παρατηρείται ότι ο Χρυσάφης διατηρεί σχεδόν αυτούσιο το παλαιό μέλος. Μια διαφορά βρίσκεται π.χ. στη συλλαβή *-σαύ* που επισημαίνεται με παρακλητική, επιλογή που αντανακλάται και στην εξήγηση στη νεοβυζαντινή γραφή. Αντίθετα, οι μικρές διαφορές μεταξύ των δύο πηγών σε μεσοβυζαντινή σημειογραφία στις συλλαβές *–σας ἐν,* δεν δείχνουν διαφορετική εξήγηση.



Πίνακας 3. Απόσπασμα από την πρώτη περίοδο του δοξαστικού *Χρυσέοις ἔπεσι* στα στυλ *παλαιόν* και *νέος καλλωπισμός*, με στοιχεία αναγωγικής ανάλυσης

3.4.2.3. Συμπεράσματα

Από τις παραπάνω συγκρίσεις των μελών φαίνεται ότι ο Χρυσάφης ξεκινά από τη βάση του ήχου με την αρκτική μαρτυρία του πλαγίου τετάρτου και όχι με αυτή του πλαγίου τετάρτου νανά, που χρησιμοποιείται στο παλαιό Στιχηράριο (**πίν. 2**). Κινείται κάτω από τη βάση του ήχου, στο πρώτο κώλον, διευρύνοντας έτσι το τονικό εύρος κατά μία τέταρτη προς τα κάτω (**πίν. 1** και Παράρτημα 4.Β., μαζί με τα ***μουσικά παρ. 4 & 6***).

Επίσης, παρατηρείται ότι κάνει χρήση νέων θέσεων στην αρχή του στιχηρού μέχρι και το έκτο κώλον, δίνοντας μια διαφορετική εκδοχή του μέλους. Έτσι βλέπουμε ότι περνά από άλλους ήχους και κάνει διαφορετικές καταλήξεις (**πίν. 2**).

Επιπλέον, βλέπουμε την εμφάνιση νέων συνδυασμών παραδοσιακών θέσεων όπως το αντικένωμα, το ψηφιστόν, το τρομικόν, το παρακάλεσμα και η παρακλητική (**πίν. 1**).

Χαρακτηριστική αυτού του στυλ είναι και η εμφάνιση μελισματικότερων φράσεων σε ορισμένες συλλαβές του κειμένου ($1^{ο}$, $2^{ο}$ και $4^{ο}$ κώλον), καθώς και στις καταληκτικές συλλαβές κώλων ($5^{ο}$ κώλον) (Παράρτημα 4.Β.)

Ωστόσο, ενώ μέχρι το έκτο κώλον η μελοποίηση είναι εντελώς διαφορετική, μετά από αυτό και στη λέξη *ἐθησαύρισας,* ο Χρυσάφης επανέρχεται στο μέλος του παλαιού Στιχηραρίου, καταγράφοντάς το με κάποιες μικρές διαφοροποιήσεις (**πίν. 3**). Το γεγονός αυτό μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η παράδοση του παλαιού Στιχηραρίου έχει φτάσει μέχρι σ'αυτόν και ότι πάνω σ'αυτήν βασίζεται και ο νέος καλλωπισμός.

Μια άλλη παρατήρηση έχει να κάνει με τη συγγένεια του νέου καλλωπισμού με τα προγενέστερα ύφη μελοποίησης. Με βάση τη μβ σημειογραφία βλέπουμε πως ο Χρυσάφης ο Νέος κάνει χρήση τόσο συλλαβικών μελωδικών επενδύσεων, κάτι το οποίο είναι χαρακτηριστικό του παλαιού ύφους, όσο και πιο μελισματικών φράσεων, κάτι που χαρακτηρίζει την καλοφωνία[174]. Με βάση τις αργές εξηγήσεις του Χουρμουζίου βλέπουμε ότι προκύπτει ένα ηχητικό αποτέλεσμα, όπου οι διάρκειες των συλλαβών παρουσιάζουν συχνές αλλαγές,, χάνοντας μ'αυτό τον τρόπο την ομαλή και στρωτή ροή καθώς και την ρυθμική ισορροπία που εμφάνιζε το παλαιό μέλος[175].

Εν κατακλείδι μπορούμε να συνοψίσουμε τα χαρακτηριστικά του νέου καλλωπισμού από τον Χρυσάφη το Νέο στα εξής:

- Το μέλος σε πολλά σημεία είναι όμοιο, με μικρές διαφοροποιήσεις, με την παράδοση του παλαιού Στιχηραρίου
- Γίνεται χρήση νέων συνδυασμών παραδοσιακών θέσεων
- Παρατηρείται μεγέθυνση του τονικού εύρους κυρίως προς τα κάτω, καθώς το μέλος κινείται χαμηλότερα
- Υπάρχει μελισματικότερη επεξεργασία σε ορισμένες συλλαβές, ιδιαίτερα στο τέλος κώλων
- Ο Νέος Καλλωπισμός αποτελεί μια σύνθεση των χαρακτηριστικών των δύο προηγούμενων στυλ, του παλαιού και του καλοφωνικού.

Παρατηρείται λοιπόν η συνέχιση της Παράδοσης πριν και μετά την πτώση της Κωνσταντινούπολης.

Η πρακτική ή αλλιώς η τεχνική του Νέου Καλλωπισμού δεν σταματά στον Παναγιώτη Χρυσάφη το Νέο, αλλά συνεχίζεται και από τον μαθητή του Γερμανό Νέων Πατρών, στον οποίο θα γίνει αναφορά στη συνέχεια της παρούσης εισήγησης.

Χαράλαμπος Παπαδόπουλος

[174] Βλ. ενότητες Β.3.2. και Β.3.3. της παρούσης δημοσίευσης.

[175] Στο μέλος του παλαιού Στιχηραρίου ο αριθμός των πρώτων χρόνων που διαρκεί κάθε συλλαβή δεν έχει μεγάλη διαφορά από συλλαβή σε συλλαβή κάτι που έχει σαν αποτέλεσμα την ομαλότερη ροή του κειμένου του στιχηρού.

3.4.3. Περί της μελοποίησης του δοξαστικού *Χρυσέοις ἔπεσι* από το Γερμανό Νέων Πατρών

3.4.3.1. Εισαγωγή[176]

Ο Γερμανός, Μητροπολίτης Νέων Πατρών (**εικ. 1**), υπήρξε μαθητής του Χρυσάφη του Νέου και συνεχιστής του έργου του δασκάλου του. Η γέννησή του στον Τύρναβο της Θεσσαλίας χρονολογείται στην πενταετία 1620-1625, είναι όμως άγνωστα ο τόπος και το έτος του θανάτου του[177]. Η περίοδος της ακμής του υπολογίζεται από το 1660 μέχρι το 1685, τα δε κυριότερα έργα του είναι ο εκ νέου καλλωπισμός του παλαιού Στιχηραρίου (έτ. 1665) ως μετέπειτα εξέλιξη του καλλωπισμένου Στιχηραρίου του Χρυσάφη του Νέου (έτ. 1655), και η μελοποίηση καλοφωνικών ειρμών. Επίσης, ο Γερμανός καλλωπίζει διάφορες συνθέσεις προγενέστερων μελουργών, όπως του δασκάλου του Χρυσάφη, αλλά και σπουδαίων συνθετών της εποχής της καλοφωνίας[178]. Με τη σειρά του, ο Γερμανός Νέων Πατρών υπήρξε δάσκαλος των περίφημων μελουργών Μπαλάση Ιερέως, Κοσμά Ιβηρίτου και Γιωβάσκου Βλάχου[179]. Από τα τέλη του 17ου αιώνα και κατά τη διάρκεια του 18ου αιώνα οι συνθέσεις του διαδίδονται και αποτελούν μέρος των περισσότερων Ανθολογιών. Το Στιχηράριό του παραμερίζει το Στιχηράριο του Χρυσάφη καθώς και το παλαιό βυζαντινό Στιχηράριο, που ήταν εν χρήσει από το 10ο-16ο αιώνα. Με την καθιέρωση της Νέας Μεθόδου, το έργο του Γερμανού γίνεται αντικείμενο μελέτης και μεταγραφής. Το μεγαλύτερο μέρος του έργου του μεταγράφεται από τον Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα[180].



Εικόνα 1. Ο Γερμανός Νέων Πατρών, μικρογραφία από χφο Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας Θ 178, φ. 3α[181]

Τα δύο χειρόγραφα που χρησιμοποιήθηκαν για τη μελέτη του δοξαστικού *Χρυσέοις ἔπεσι* είναι α) το ΜΠΤ 721, σ.190-191, σε όψιμη μεσοβυζαντινή σημειογραφία (βλ. **εικ. 2**)

---

[176] Τα βιοεργογραφικά στοιχεία για το Γερμανό Νέων Πατρών πάρθηκαν από: Χατζηγιακουμής 1999: 44-46. Στάθης 1995α: 33-41. Χατζηγιακουμής 1975: 273-277.

[177] Σύμφωνα με κάποιες πηγές, ο Γερμανός παραιτήθηκε από τον αρχιερατικό θρόνο των Νέων Πατρών (σημερινής Υπάτης) και μετέβη στη Βλαχία μέχρι το τέλος της ζωής του. Φαίνεται ότι κοιμήθηκε γύρω στο 1690: Πρβλ. Στάθης 1995α: 34-35.

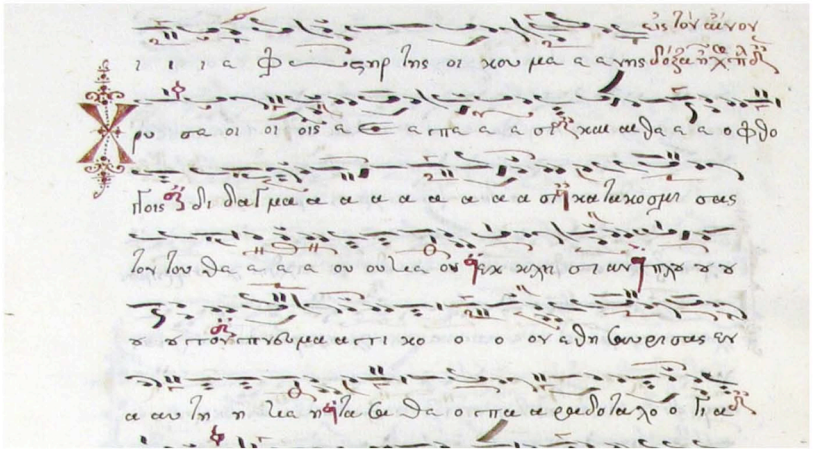
[178] Βλ. Χατζηγιακουμής 1999: 44-46.Στάθης 1995α: 37-38. Πρβλ. και τους εργογραφικούς πίνακες σε: Χατζηγιακουμής 1975: 273-277 καιΣτάθης 1995α: 39-40.

[179] Βλ.Στάθης 1995α: 35-36. Για το κωδικογραφικό έργο του Γερμανού, πρβλ. ό.π.: 38-39.

[180] Βλ. ό.π.: 40. Χατζηγιακουμής 1975: 275-276.

[181] Χατζηγιακουμής 1980: πίν. 23.3.

και β) το ΜΠΤ 750, φ. 291α-292βμ με την αντίστοιχη εξήγηση του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακα.



Εικόνα 2. Στιχηράριον Γερμανού Νέων Πατρών ΜΠΤ 721, τέλος 18ου αι.[182], σ. 190 με την πρώτη περίοδο του δοξαστικού *Χρυσέοις ἔπεσι*

3.4.3.2. Στοιχεία ανάλυσης της πρώτης περιόδου του δοξαστικού *Χρυσέοις ἔπεσι*

Μετά την αντιπαραβολή των δυο πηγών ΜΠΤ 721 και ΜΠΤ 750, που συνοδεύονται από μεταγραμματισμό/μεταγραφή σε δυτικοευρωπαϊκή σημειογραφία (βλ. Παράρτημα 5)[183]), οργανώνεται ο **πίνακας 1**. Ο πίνακας περιλαμβάνει τη δομική, μετρική, τροπική και συντακτική ανάλυση της πρώτης περιόδου[184]. Στη στήλη των χαρακτηριστικών θέσεων χρωματίζονται με *μαύρο* οι θέσεις που είναι κοινές με τη μελοποίηση του Χρυσάφη του Νέου, ενώ με *κόκκινο* οι θέσεις/τα μεγάλα σημάδια που προστίθενται κατά την μελοποίηση του στιχηρού από τον Γερμανό Νέων Πατρών. Με *γαλάζιο,* ενδεικνύονται οι θέσεις που εμφανίζονται ήδη στο παλαιό στυλ[185].

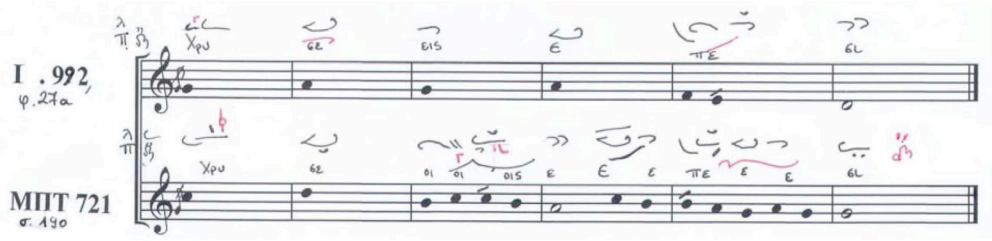
[182] Παπαδόπουλος-Κεραμεύς 1915: 246.
[183] Βλ. και Παράρτημα 6 της παρούσης εργασίας, για στοιχεία συντακτικής ανάλυσης της πρώτης περιόδου.
[184] Βλ. Alexandru 2006: 320-321.
[185] Πρβλ. επίσης ενότητα Β.3.7. της παρούσης εισήγησης.

Περίληψη περιεχομένου	Δομική και μετρική ανάλυση					Τροπική και συντακτική ανάλυση				
	Περίοδοι	Στίχοι	Κώλα μουσικά & λεκτικά	Κείμενο με σημάδια στίξης και μαρτυρίες ΜΠΤ 721, σ. 190	Αρ. συλ.	Ήχος Πλ. δ'	Φθόγγος κατ.	(Είδος κατ.)	Χαρακτηριστικές θέσεις	Γραμμές
Η διδασκαλία του Αγ. Ιωάννου Χρυσοστόμου	I	A	1.	Χρυσέοις ἔπεσι	6	πλ. δ'	Δι	ενT.	νανά, ξηρόν κλάσμα + πίασμα, ψηφιστόν, βαρεία + κύλισμα + διπλή	a
			2.	καὶ θεοφθόγγοις διδάγμασι	5 | 4	πλ.δ' -> πλ.α'/α'	Πα' | Κε	ατ. | ενT.	τρομικόν, παρτά, διπλή, κράτημα, έτερον παρακάλεσμα + διπλή, αντικένωμα, λύγισμα, κατάβασμα με: ψηφιστόν + αντικένωμα	b
		B	3.	κατακοσμήσας	5		Κε	ατ.	κόκκινη βαρεία, ισότης, παρακλητική	c
			4.	τὴν τοῦ Θεοῦ(με)οῦ ἐκκλησίαν	4 (+1) | 4		Κε | Κε	ατ. | ενT.	ουράνισμα, θεματισμός έσω, αντικένωμα, βαρεία καταβατή + πίασμα + έτερον παρακάλεσμα	d
		Γ	5.	πλοῦτον πνευματικόν·	2 | 4	-> πλ.δ'	Δι | Δι	ενT. | ενT.	αντικένωμα, τρομικόν παρακλητική + ψηφιστόν + βαρεία καταβατή + αντικένωμα, διπλή + λύγισμα + πίασμα	e
			6.	ἐθησαύρισας ἐν | αὐτῇ(με)ῇ	6 | 2 (+1)	->πλ.α'	Κε | Κε	ατ. | ατ.	παρακλητική, αντικένωμα + απόδερμα, θεματισμός έσω	f
		Δ	7.	τὰ σὰ θεοπαράδοτα λόγια	11	πλ.δ'	Δι	ενT.	κόκκινη βαρεία, αντικένωμα + παρτά, ψηφιστόν, διπλή + ψηφιστόν + αντικένωμα, διπλή →κατάληξη (~κατάβασις)	g

Πίνακας 1. Στοιχεία δομικής, μετρικής, τροπικής & συντακτικής ανάλυσης για τη μελοποίηση του Γερμανού Ν.Π., με αφετηρία το χφο ΜΠΤ 721

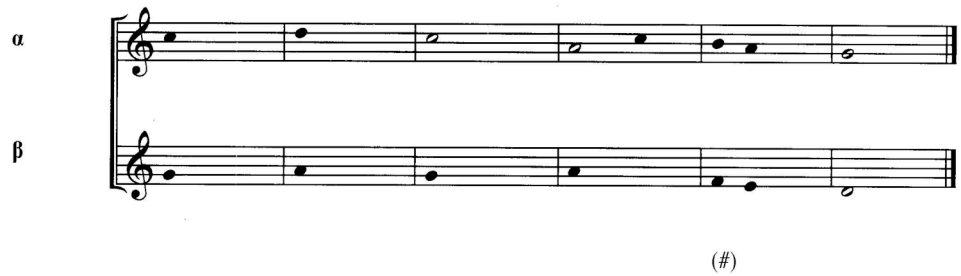
Για την ανάδειξη του προσωπικού ύφους του Γερμανού Νέων Πατρών και των νέων στοιχείων που εισάγει, επιχειρείται μια αντιπαραβολή των δυο πηγών σε μεσοβυζαντινή σημειογραφία. Στο αμέσως επόμενο παράδειγμα (**πίν. 2**) συγκρίνεται το πρώτο κώλον από τα εξής χειρόγραφα: Ιβήρων 992 του Χρυσάφη του Νέου, και ΜΠΤ 721 του Γερμανού. Ήδη από την αρχή του δοξαστικού είναι εμφανής η περαιτέρω ανάπτυξη του μέλους από το δεύτερο μελουργό.

(#)



Πίνακας 2. Η αρχή του δοξαστικού, σε μελοποίηση Χρυσάφη του Νέου και Γερμανού Ν.Π.

Στα πλαίσια μιας αναγωγικής ανάλυσης του πρώτου κώλου (βλ. **πίν. 3**), φανερώνεται μια παρόμοια εξέλιξη του μέλους, παρ' όλη την επεξεργασία και τον καλλωπισμό του[186]. Οι δομικοί φθόγγοι στα χφα. ΜΠΤ 721 και ΙΒ 992 δείχνουν, σε διαφορά τριφωνίας, την ίδια σχεδόν πορεία της βασικής μελωδίας, η οποία ανάγεται στη θέση του αναστάματος[187]. Αυτό συνάδει με την άποψη των νεότερων μελετητών του ελλαδικού χώρου, σχετικά με την ισχυρή επιρροή του δασκάλου προς τον μαθητή. Ακολουθούν δηλαδή οι εκάστοτε μαθητές - μέχρι και την περίοδο των Τριών Διδασκάλων - την παράδοση των δασκάλων τους, τις ενδείξεις των κόκκινων σημαδιών και τις ποικίλες θέσεις. Ήδη ο Χρυσάφης Μανουήλ Δούκας μαρτυρεί για την διατήρηση των παραδοσιακών μελών πριν από την εποχή του, αναφερόμενος σε πολλά είδη μελοποιίας[188].



(#)

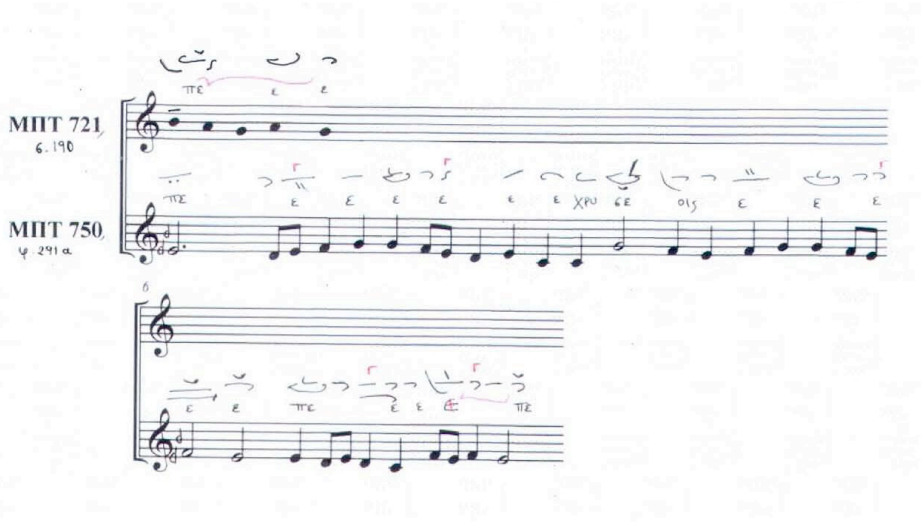
Πίνακας 3. Δομικοί φθόγγοι για το πρώτο κώλον, (α) στην μελοποίηση του Γερμανού Ν.Π. και (β) του Χρυσάφη του Νέου

Μια ερμηνεία του αργού μέλους που προκύπτει από τη μετροφωνική δομή των δύο αυτών μελοποιήσεων του πρώτου κώλου βρίσκεται στα ***μουσικά παρ. 6 & 7.***

Ο Γερμανός είναι περισσότερο μελισματικός στην πρώτη περίοδο. Η θέση του κυλίσματος είναι χαρακτηριστική κατά τη διάρκεια της πρώτης περιόδου στη μελοποίηση του Γερμανού, ενώ δε χρησιμοποιείται καθόλου από τον δάσκαλό του στην αντίστοιχη περίοδο του στιχηρού. Η θέση του κυλίσματος στο πρώτο κώλον μαζί με την εξήγησή της στη μεταρρυθμισμένη γραφή αναδεικνύεται με την αντιπαραβολή των δυο χφων ΜΠΤ 721 και ΜΠΤ 750, στο επόμενο παράδειγμα (**πίν. 4**):

---

[186] Βλ. Alexandru 2006: 320.
[187] Βλ. την ενότητα 3.2.2.1.2., με **πίν. 1.** της παρούσης εργασίας.
[188] Βλ. Στάθης 2001α: 549.



Πίνακας 4. Εξήγηση της θέσης του κυλίσματος, από το πρώτο κώλον του δοξαστικού *Χρυσέοις ἔπεσι*

Κατά την αντιπαραβολή ολόκληρης της πρώτης περιόδου με βάση τα δυο παραπάνω χφα παρατηρείται, επίσης, ότι στο πέμπτο κώλον η πρώτη θέση του αντικενώματος δεν εξηγείται από τον Χουρμούζιο. Το έκτο κώλον (η λέξη *ἐθησαύρισας*) λείπει εντελώς στην εξήγηση. Προφανώς, κατά την εξήγηση ο Χουρμούζιος να είχε άλλο χειρόγραφο στη διάθεσή του και όχι το ΜΠΤ 721 (βλ. Παράρτημα 5).

3.4.3.3. Συμπεράσματα

Από την συγκριτική μελέτη της πρώτης περιόδου αναδεικνύεται το προσωπικό ύφος του Γερμανού Νέων Πατρών. Παρόλα αυτά, η δική του νεότερη μελοποίηση δεν απορρίπτει την παράδοση του δασκάλου του, αλλά στηρίζεται σ΄αυτήν, εμπλουτιζόμενη με το δικό του ύφος, δηλαδή με νέο συνδυασμό των ήδη παραδομένων θέσεων. Επιπλέον, διαπιστώνεται η διατήρηση της βασικής διαστηματικής δομής, παρά το γεγονός ότι το μέλος είναι περισσότερο μελισματικό.

Κατά τη διάρκεια της μελέτης αυτής, ειδικότερα της προσπάθειας ανεύρεσης ιδιαίτερων χαρακτηριστικών ή κοινών στοιχείων ενός μελοποιού μέσω της αντιπαραβολής και της συγκριτικής ανάλυσης με έργα άλλων συνθετών, φανερώνονται οι ευρύτερες δυσκολίες τις οποίες αντιμετωπίζει ο νέος ερευνητής, προκειμένου να καταλήξει σε ασφαλή συμπεράσματα. Για τα τελευταία απαιτείται ευρύτητα αναλυτικών προσεγγίσεων των έργων του μελοποιού, με στόχο τον καθορισμό του μουσικού του ύφους, καθώς επίσης η συγκριτική μελέτη του συγκεκριμένου μελοποιού με άλλους, για τη γενικότερη υφολογική του τοποθέτηση.

3.4.4. Περί της ρουμανικής εκδοχής του *Χρυσέοις ἔπεσι* από το Filothei sin Agăi Jipei

3.4.4.1. Βυζαντινή μουσική στη Ρουμανία – Εισαγωγικά[189]

Ο ρουμανικός λαός, γεννημένος από τη συμβίωση Δακών και Ρωμαίων κατά τους πρώτους μ.Χ. αιώνες και εκχριστιανισμένος την ίδια εποχή[190], χρησιμοποιούσε στη θεία λατρεία κατά καιρούς διάφορες διάφορες γλώσσες· στην αρχή τη λατινική, αργότερα τη σλαβονική (περ. 9ο/10ο αι.-αρχές 18ου αι.), παράλληλα με την ελληνική (περ. 9ο/10ο αι.-19ο αι.). Η χρήση της ρουμανικής γλώσσας στην ορθόδοξη λατρεία τεκμηριώνεται ήδη από το 15ο αι., όμως φαίνεται ότι η πρώτη ακολουθία που εκτελέστηκε ολοκλήρως στα ρουμανικά, ανάγεται στο έτος 1710. Με την εκτύπωση των δώδεκα *Μηναίων* στο Râmnic, μεταξύ 1776-1780, η ρουμανική γλώσσα εδραιώνεται στην εκκλησία. Τέλος, η νομική κατοχύρωση της ρουμανικής γλώσσας στην ορθόδοξη λατρεία επιτυγχάνεται με διάταγμα του ηγεμόνα Alexandru Ioan Cuza, κατά το έτος 1863[191].

Το 1885, η Ορθόδοξη Ρουμανική Εκκλησία αναγνωρίστηκε από το Οικουμενικό Πατριαρχείο ως αυτοκέφαλη, και τέσσερις δεκαετίες αργότερα (το 1925) ιδρύθηκε και το Ρουμανικό Πατριαρχείο[192].

Στη Ρουμανία διασώζονται πάνω από 250 χφα με παλαιά βυζαντινή παρασημαντική, που χρονολογούνται από το 10ο έως το 19ο αι.[193]

Ως πρώτος Ρουμάνος μελουργός αναφέρεται ο μοναχός Filothei από τη Μονή Cozia (Κόζια), από το β΄ μισό του 14ου – α΄ μισό του 15ου αι. Με το όνομά του συνδυάζεται η μελοποίηση των λεγόμενων Pripeale (μεγαλυνάρια), σύντομα τροπάρια ψαλλόμενα στον πολυέλεο. Το κείμενο των Pripeale είναι σλαβονικό, ενώ το μέλος τους παραδόθηκε προφορικά και καταγράφηκε κατά το 19ο αι. από τους Ghelasie Basarabeanu, Anton Pann, Dimitrie Suceveanu κ.ά.[194]

Στις πιο φημισμένες παλαιές σχολές Ψαλτικής Τέχνης ανάγονται οι εξής:

- Η Σχολή στη Μονή Πούτνα, Μολδαβία, που άκμαζε από τα τέλη 15ου – τέλη 16ου αι., με κορυφαίο εκπρόσωπο τον πρωτοψάλτη Evstatie (β΄ μισό 15ου αι. - † περ. 1546)[195]
- Η Σχολή στην Εκκλησία του Αγίου Νικολάου στους Şcheii Braşovului, Τρανσυλβανία, που λειτούργησε από το 1495 έως τον 18ο αι., με γνωστότερο δάσκαλο τον Ioan sin Radului Duma Braşoveanu († περ. 1775)[196]

---

[189] Στις παρακάτω σειρές γίνεται η προσπάθεια μιας σκιαγραφίας, σε πολύ αδρές γραμμές, της εξέλιξης της Ψαλτικής Τέχνης στη Ρουμανία, η οποία θα βοηθήσει στην καλύτερη κατανόηση των ρουμανικών μελοποιήσεων που εξετάζονται στην παρούσα εργασία. Για μια λεπτομερή ελληνόγλωσση αναφορά στην ιστορική εξέλιξη της ρουμανικής εκκλησιαστικής μουσικής, βλ. Κωνσταντίνου 2003: 43-102. Μια γενική επισκόπηση της ιστορίας της βυζαντινής μουσικής στη Ρουμανία προσφέρεται επίσης σε: Vasile 1997b, τ. β΄. Επιπλέον, ευχαριστούμε τον κ. καθ. Nicolae Gheorghiță που μας προμήθευσε με σημαντικές δημοσιεύσεις Ρουμάνων μουσικολόγων, κυρίως από την τελευταία δεκαετία.

[190] Κατά το έτος 369 τεκμηριώνεται η ύπαρξη μιας επισκοπής στην Tomis (Constanța) στα παράλια του Εύξεινου Πόντου. Στον ίδιο αιώνα τοποθετείται και η ιεροψαλτική δράση του Αγίου Σάββα του Γότθου από το Buzău, ο «ψάλλων ἐν ἐκκλησίᾳ καὶ τοῦτο πάνυ ἐπιμελόμενος». Ο Άγιος Σάββας μαρτύρησε στις 12 Απριλίου του έτ. 372: Βλ. Barbu-Bucur 1989: 23-24, 31.

[191] Βλ. Grăjdian 1997: στήλη 1139. Barbu-Bucur 1989: 24-26, 92-95, 111. Του ιδίου 1981: 34, 43. Moisescu 1985: 19-29, 91 με υποσημ. 18.

[192] Βλ. Grăjdian 1997: στήλη 1139.

[193] Βλ. Moisescu 1985: 22. Alexandrescu 2005: 13. Barbu-Bucur 1989: 27. Μερικά απ' αυτά τα χφα – συμπεριλαμβανομένων και των παλαιοτέρων – προέρχονται από το εξωτερικό. Άλλα πάνω από 250 χφα στη ρουμανική και ελληνική γλώσσα, που γράφηκαν κατά καιρούς από Ρουμάνους μουσικούς, φυλάσσονται στο Άγιον Όρος: Βλ. Barbu-Bucur 1989: 227-232, και του ιδίου 2000.

[194] Βλ. Ionescu 1994: 133. Barbu-Bucur 1989: 26-27. Branişte 1980: 130.

[195] Βλ. Ionescu 1994: 127-130. Barbu-Bucur 1989: 33-35. Pennington 1985. Moisescu 1985: 28-67. Περισσότερα Ανθολόγια Παπαδικής που προέρχονται από τη Σχολή της Πούτνας εκδόθηκαν στη σειρά Izvoare ale Muzicii Românești (Πηγές της Ρουμανικής Μουσικής), βλ. π.χ. Moisescu 1994 (επιμ.). Βλ. επίσης Gabriela Ocneanu, "Text and Melody, Formulae and Transcription Issues in the Putna Repertory. John Cucuzeles' Chants in Mode II for the Feasts of the Nativity of the Mother of the Lord (8th September) and for the Exaltation of the Cross (14th September)", ανακοίνωση σε: 14th International Conference of Eastern Chant, *Transmission of Christian Ecclesiastical Musical Culture – East and West*, Sibiu 2007.

- Η Ηγεμονική Σχολή στο Βουκουρέστι, Βλαχία, που ιδρύθηκε από το βοεβόδα Άγ. Constantin Brâncoveanu προς τα τέλη 17ου ή τις αρχές 18ου αι., και όπου έδρασε ως Πρωτοψάλτης της Μητρόπολης ο Filothei sin Agăi Jipei[197].
- Η Σχολή στην Ιερά Μονή Neamţ, Μολδαβία, που ιδρύθηκε κατά το β΄ μισό του 18ου αι. από τον μοναχό Ιωσήφ[198]
- Η Σχολή στον Άγ. Νικόλαο Şelari, Βουκουρέστι, όπου έδρασε ο Πέτρος Εφέσιος κατά τις αρχές του 19ου αι. (βλ. παρακάτω)
- Η Σχολή στη Ρουμανική Σκήτη του Τιμίου Προδρόμου στο Άγιον Όρος, β΄ μισό του 19ου αι., με κορυφαίο εκπρόσωπο τον Άγ. Νεκτάριο Βλάχο, τον λεγόμενο «δεύτερο Κουκουζέλη» (1802-1898)[199].

Διάσημοι Έλληνες μελουργοί, ψάλτες και δάσκαλοι που έδρασαν στις Παραδουνάβιες Χώρες κατά την εποχή των Φαναριωτών[200], υπήρξαν οι εξής:
- Ο Γερμανός, Μητροπολίτης Νέων Πατρών[201]
- Ο Πέτρος Βυζάντιος, Πρωτοψάλτης της ΜτΧΕ (1800-1805 περ.), τον οποίο βρίσκουμε τα τελευταία χρόνια της ζωής του στο Ιάσιο της Μολδαβίας (1805-† 1808)[202]
- Ο Πέτρος Εφέσιος (β΄ μισό 18ου αι.-† 1840), που ήταν μαθητής των Τριών Διδασκάλων και ιδρυτής της Σχολής Ψαλτικής στον Άγ. Νικόλαο Şelari στο Βουκουρέστι, κατά το έτ. 1816. Όπως είναι γνωστό, με το όνομα του Εφεσίου συνδυάζεται η έκδοση των πρώτων τυπωμένων βιβλίων με βυζαντινή παρασημαντική: *Νέον Ἀναστασιματάριον* και *Σύντομον Δοξαστάριον* του Πέτρου Πελοποννησίου, μεταγραμμένα στη Νέα Μέθοδο αναλυτικής σημειογραφίας από τους Τρεις Διδασκάλους, Βουκουρέστι 1820[203]. Επίσης, ο Πέτρος Εφέσιος υπήρξε δάσκαλος των μεγάλων Ρουμάνων μουσικών Macarie Ieromonahul (1770-1836) και Anton Pann (1796-1854), και οι δύο εκδότες των πρώτων έντυπων βιβλίων Ψαλτικής Τέχνης στη ρουμανική γλώσσα[204].

Κορυφαίοι Ρουμάνοι πρωτοψάλτες του β΄ μισού του 19ου-α΄ μισού του 20ου αι. ήταν ο Dimitrie Suceveanu (1816-1898), ο Ioan Popescu-Pasărea (1871-1943) κ.ά.[205]

Κατ' επίδραση της γερμανικής, ιταλικής, κυρίως δε ρωσσικής μουσικής, περί τα μέσα του 19ου αι., στην ορθόδοξη λατρεία των Ρουμάνων εισάγονται πολυφωνικές συνθέσεις, καταγραμμένες στη δυτικοευρωπαϊκή σημειογραφία. Το νέο είδος εκκλησιαστικής μουσικής υποστηρίχθηκε νομικά[206]. Στους

---

[196] Βλ. Ionescu 1994: 119-120. Barbu-Bucur 1989: 35-39, 41-51, 216-219. Για την παράδοση της βυζαντινής Ψαλτικής στην Τρανσυλβανία, βλ. ιδιαίτερα Catrina 2003: 5-28.

[197] Για το Filothei, βλ. παρακάτω, ενότητες Β.3.4.4.3.-3.4.4.4. Για το διάσημο δάσκαλο και πρωτοψάλτη Şărban (περ. 1675 - † πριν το 1765), μαθητή του Filothei, βλ. Ionescu 1994: 334-336 και Barbu-Bucur 1989: 202-216. Για την Ηγεμονική Σχολή και άλλες σημαντικές σχολές στο Βουκουρέστι, όπου διδασκόταν η Ψαλτική Τέχνη κατά το 18ο αι. (στο Ίδρυμα Colţea, στον Παλαιό Άγ. Γεώργιο, στον Άγ. Σάββα, στην Ιερά Μονή Antim), βλ. Barbu-Bucur 1989: 40-49 και του ιδίου 1981: 46-51.

[198] Βλ. Ionescu 1994: 193-194. Barbu-Bucur 1989: 60-61.

[199] Βλ. Ionescu 1994: 253-256. Barbu-Bucur 1989: 232. Η διδασκαλία της Ψαλτικής Τέχνης στη Ρουμανία, από τα τέλη του 19ου μέχρι σήμερα, γίνεται κυρίως στις Ιερατικές και Θεολογικές Σχολές της χώρας: Βλ.. Grăjdian 1997.

[200] Για τους Φαναριώτες στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες, πρβλ. ενδεικτικά Iorga 1989: 239-259.

[201] Βλ. ενότητα Β.3.4.3. της παρούσης εργασίας. Συγκεκριμένα για τη μνεία ότι ο Γερμανός Νέων Πατρών πέρασε στη Βλαχία τα τελευταία χρόνια της ζωής του, προς το τέλος του 17ου αι., βλ.Στάθης 1995α: 34. Χατζηγιακουμής 1999: 44. Barbu-Bucur 1986: 15-17.

[202] Βλ. Χατζηγιακουμής 1999: 80-81. Patrinelis 1973: 156. Barbu-Bucur 1989: 62-63.

[203] Βλ. Moisescu 1985: 81-90. Χατζηγιακουμής 1999: 108. Barbu-Bucur 1989: 63. Ionescu 1994: 122-123. Χατζηθεοδώρου 1998: 57-59.

[204] Τα πρώτα ρουμανικά ψαλτικά βιβλία τυπώθηκαν από τον Ιερομόναχο Μακάριε στη Βιέννη, το 1823, και ήταν τα εξής: 1. *Theoriticon*, 2. *Anastasimatariu bisericesc după aşezămîntul sistimii ceii noao (Ἀναστασιματάριον κατὰ τὴν Νέαν Μέθοδον,* με βάση το Αναστασιματάριο του Πέτρου Πελοποννησίου, που είχε τυπωθεί τρία χρόνια νωρίτερα από τον Πέτρο Εφέσιο), 3. *Irmologhion sau Catavasieriu musicesc (Εἱρμολόγιον καταβασιῶν):* Βλ. Moisescu 1985: 90-100, ιδίως 92-93. Grăjdian 1997: στήλη 1139. Για τον Αντόν Πανν, βλ. την ενότητα Β.3.8.1. της παρούσης εργασίας.

[205] Βλ. Grăjdian 1997: στήλη 1139. Για το Δημήτριε Σουτσεβέανου βλ. και την ενότητα Β.3.8.2. της παρούσης εργασίας.

[206] Με διάταγμα του έτ. 1865, ο ηγεμόνας Alexandru Ioan Cuza υποχρέωσε όλους τους ψάλτες των εκκλησιών που ανήκαν στο κράτος, να καλλιεργούν την πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική: Βλ. Grăjdian 1997: στήλη 1140.

πιο γνωστούς συνθέτες πολυφωνικών εκκλησιαστικών έργων καταλέγονται οι Gavriil Musicescu (1847-1903), George Dima (1847-1925) κ.ά. Από τις αρχές του 20ου αι., παρατηρείται η προσπάθεια πολυφωνικής επεξεργασίας εκκλησιαστικών ύμνων και τροπαρίων που αξιοποιεί τον ηχόκοσμο της βυζαντινής οκταηχίας, π.χ. στα έργα των συνθετών Gheorghe Cucu (1882-1932), Ioan D. Chirescu (1889-1980), Nicolae Lungu (1900-1993) κ.ά. Οι πολυφωνικές συνθέσεις αφορούν κυρίως τα μέλη της Θείας Λειτουργίας, ενώ ο τρόπος εκτέλεσης στις ακολουθίες του νυχθημέρου παρέμεινε μονοφωνικός. Μέχρι σήμερα, σε αρκετούς μεγάλους ναούς των πόλεων, η Θεία Λειτουργία ψέλνεται πολυφωνικά. Στα μοναστήρια όμως, στην επαρχία και σε πολλούς ναούς μέσα στις πόλεις ψέλνεται σύμφωνα με τη βυζαντινή, μονοφωνική (ή ετεροφωνική, εφόσον προσδιορίσουμε και τη χρήση του ισοκρατήματος) παράδοση, η οποία, από το 1990 και μετά γνωρίζει μια νέα άνθηση[207].

3.4.4.2. Ο εκρουμανισμός βυζαντινών ύμνων και τροπαρίων[208]

3.4.4.2.1. Προσδιορισμός

Ο όρος *românire – εκρουμανισμός* εκφράζει γενικότερα τη διαδικασία, μέσα από την οποία διάφορες πτυχές του πολιτισμού απέκτησαν ένα περιεχόμενο και μια μορφή που αντιπροσωπεύουν τα χαρακτηριστικά του ρουμανικού λαού. Ειδικότερα, στην περίπτωση της εκκλησιαστικής μουσικής πρόκειται για τη διαδικασία της μετάφρασης των ποιητικών κειμένων στη ρουμανική γλώσσα και της εφαρμογής των βυζαντινών μελών σ' αυτά[209].

3.4.4.2.2. Ιστορικά

Σύμφωνα με το μουσικολόγο Sebastian Barbu-Bucur[210], ο εκρουμανισμός της βυζαντινής υμνογραφίας και μουσικής ξεκινάει κατά το 15ο αι. και διαρκεί μέχρι αρχές του 20ου αι., διατρέχοντας τις εξής φάσεις[211]:
1. Από το 15ο έως το 17ο αι., μια προπαρασκευαστική φάση κατά την οποία εμφανίζονται και τυπώνονται τα πρώτα λειτουργικά βιβλία στη ρουμανική γλώσσα, ενώ η προσαρμογή των βυζαντινών μελών προς τα υμνογραφικά κείμενα γίνεται προφορικώς.
2. Από τις τελευταίες δεκαετίες του 17ου αι. μέχρι το 1814, όπου τίθενται τα θεμέλια της συστηματικής προσαρμογής βυζαντινών μελών στα ρουμανικά κείμενα, με τη χρήση της όψιμης μεσοβυζαντινής παρασημαντικής. Κορυφαίοι εκπρόσωποι αυτής της περιόδου υπήρξαν ο Filothei sin Agăi Jipei και ο Mihalache Moldoveanu (Ιάσιο, 18ος αι.)[212]

---

[207] Βλ. Grăjdian 1997: στήλη 1140, όπου βρίσκονται και πληροφορίες για την εκκλησιαστική μουσική της Τρανσυλβανίας, η οποία στηρίζεται κυρίως στην προφορική παράδοση και παρουσιάζει έντονες επιδράσεις από τη ρουμανική δημοτική μουσική. Συγκεκριμένα για τη σημερινή κατάσταση της εκκλησιαστικής μουσικής στην Αρχιεπισκοπή Σιμπίου της Νότιας Τρανσυλβανίας, βλ. τις ηχογραφήσεις, αρχειοθετήσεις και συστηματοποιήσεις των Pr. Grăjdian/Pr. Dobre/Grecu/Streza 2007. Η νέα άνθηση της βυζαντινής μουσικής στη Ρουμανία μαρτυρείται από την ανάπτυξη της διδασκαλίας της Ψαλτικής Τέχνης σε πολλά ιδρύματα ανώτατης εκπαίδευσης, από την πλούσια δισκογραφική παραγωγή πολλών χορωδιών (π.χ. *Psalmodia* και *Stavropoleos* στο Βουκουρέστι, *Byzantion* και *Anghelos* στο Ιάσιο), από την οργάνωση διεθνών συνεδρίων και την έντονη μουσικολογική έρευνα των τελευταίων χρόνων, στα οποία συμβάλλει δυναμικά το Centrul de Studii Bizantine Iaşi. Μια βιβλιογραφική επισκόπηση μουσικολογικών μελετών που τυπώθηκαν στη Ρουμανία κατά τα έτη 1990-2002 προσφέρεται σε: Moisil 2005.

[208] Σχετικά με τη διαφοροποίηση των όρων *ύμνος* (αυτοτελή άσματα, π.χ. το *Φῶς ἱλαρόν*) και *τροπάριον* (μη αυτοτελή υμνογραφήματα που επισυνάπτονται [αρχικά] με βιβλικούς στίχους, π.χ. στιχηρά, τροπάρια κανόνων, εγκώμια Επιταφίου κ.ά), πρβλ. Husmann 1971: ιδίως σ. 7.

[209] Βλ. Barbu-Bucur 1989: 124-125. Όπως αναφέρει ο ίδιος συγγραφέας, ο όρος *românire* χρησιμοποιείται για πρώτη φορά από τον Anton Pann, στον πρόλογο του βιβλίου του *Fabule şi istorioare*, Βουκουρέστι 1841, σ. 4: Βλ. Barbu-Bucur 1981: 65, με υποσημ. 342.

[210] Για τη συμβολή αυτού του διάσημου ερευνητή στη ρουμανική Βυζαντινή Μουσικολογία και Ψαλτική Τέχνη, πρβλ. Catrina 2005 (επιμ.).

[211] Βλ. Barbu-Bucur 1989: 95-124, και του ιδίου 1981: 34, 43-51.

[212] Για το Μιχαλάκε Μολδοβεάνου, το όμονα του οποίου συνδυάζεται με μελοποιήσεις στο σύντομο στυλ μελουργίας, βλ. Barbu-Bucur 1989: 109-111. Ionescu 1994: 231-233. Πρβλ. και την ανακοίνωση του καθηγητή Barbu-Bucur "Protopsaltul Mihalache Moldovlahul", με μουσικά παραδείγματα σε εκτέλεση της χορωδίας *Psalmodia*, σε: 14th

3. Στα έργα των Macarie Ieromonahul και Anton Pann (19ος αι.)
4. Από το Dimitrie Suceveanu μέχρι τον Ioan Popescu Pasărea (19ος αι. – α΄ μισό 20ου αι.), με τον οποίο θεωρείται ότι ολοκληρώθηκε η διαδικασία του εκρουμανισμού.

Στην παρούσα μελέτη υπάρχουν δείγματα για τον εκρουμανισμό του δοξαστικού *Χρυσέοις ἔπεσι,* που ανήκουν στις τρεις τελευταίες φάσεις, παρμένα από την εργογραφία των Filothei sin Agăi Jipei, Anton Pann και Dimitrie Suceveanu[213].

3.4.4.2.3. Συστηματικά

Όπως είδαμε παραπάνω, η διαδικασία του εκρουμανισμού του μεγάλου θησαυρού βυζαντινής υμνογραφίας και μουσικής διάρκεσε σχεδόν 500 χρόνια. Η αιτία του εκρουμανισμού βρίσκεται στην ανάγκη της πλήρους κατανόησης των λειτουργικών κειμένων, επειδή «ο Θεός δεν αναζητά την ομορφιά της γλώσσας, ούτε έχει ανάγκη απ' αυτήν, αλλά επιθυμεί την κατανόηση του νου και την ταπείνωση της καρδιάς»[214].

Κατά τη μετάφραση των λειτουργικών κειμένων, το πιο σημαντικό ήταν η διατήρηση της δογματικής ακεραιότητάς τους. Οδηγήτρια στον εκρουμανισμό των ελληνικών ύμνων και τροπαρίων υπήρξε η αντίληψη ότι τα λειτουργικά κείμενα μαζί με το μέλος τους είναι θεόπνευστα[215]. Υφίστατο συνεπώς μια ιδιαίτερη μέριμνα για την αναλλοίωτη μεταφορά του συμπλέγματος *λόγος* <-> *μέλος*, από την ελληνική παράδοση στη ρουμανική εκκλησία, για να αποτελέσει εκεί σπόρος ανακαινισμένης λειτουργικής ζωής. Ο Barbu-Bucur ανέπτυξε μια περιπτωσιολογία που αγκαλιάζει πολλαπλές πτυχές της διεργασίας του εκρουμανισμού σε ειρμολογικά, στιχηραρικά και παπαδικά μέλη[216].

- Στο ένα άκρο βρίσκονται περιπτώσεις μεταφράσεων λέξη προς λέξη, με την απομίμηση της συντακτικής της ελληνικής γλώσσας και με ατόφια διατήρηση της πρωτότυπης μελωδικής γραμμής.
- Στο άλλο άκρο τοποθετούνται καινούργιες συνθέσεις Ρουμάνων μελουργών, όπου το βυζαντινό άκουσμα οφείλεται στη διατήρηση της οκταηχίας και τη χρήση των παραδοσιακών βυζαντινών θέσεων[217].
- Ενδιάμεσα παρατηρούνται διεργασίες όπως π.χ. μετατοπίσεις λέξεων, πιο ελεύθερες μεταφράσεις του κειμένου, αλλαγές, αντικαταστάσεις, μετατοπίσεις, προσθήκες ή αφαιρέσεις θέσεων. Αυτές οι διεργασίες, που έχουν ως σκοπό τον αρτιότερο συνδυασμό ρουμανικού ποιητικού λόγου και βυζαντινού μέλους, προέρχονται κυρίως από το γεγονός ότι η ρουμανική μετάφραση γενικά παρουσιάζει περισσότερες λέξεις και μεγαλύτερο αριθμό συλλαβών σε σχέση με το πρωτότυπο κείμενο. Επιπλέον, οι δύο γλώσσες απέχουν ως προς τον τονισμό των λέξεων και ως προς τη συντακτική τους. Μερικές από τις διεργασίες που προαναφέρθηκαν, μπορούν να παρατηρηθούν στα παραδείγματα εκρουμανισμού που παρουσιάζονται στην παρούσα εργασία.

Από το συνδυασμό της ρουμανικής γλώσσας και μουσικής ευαισθησίας με το κάλλος του βυζαντινού μέλους δημιουργήθηκε η ρουμανική Ψαλτική, που επιτρέπει και στο Ρουμάνο ψάλτη να κατανοήσει ο ίδιος τα κείμενα που ψέλνει, να εκφράσει στη μητρική του γλώσσα τα ενδότατά του συναισθήματα και βιώματα, και να γίνει κήρυκας του Θείου Λόγου, κατανοητός από το εκκλησίασμα[218].

International Conference of Eastern Chant, *Transmission ot Christian Ecclesiastical Musical Culture – East and West,* Sibiu 2007.

[213] Βλ. παρακάτω, ενότητες B.3.8.1. και B.3.8.2.

[214] Από τον πρόλογο του Ioan sin Radului Duma Braşoveanu, για την *Psaltichie rumănească* του Filothei sin Agăi Jipei, την οποία αντέγραψε το 1751: Barbu-Bucur 1989: 103.

[215] Βλ. Barbu-Bucur 1989: 146. Ionescu 1994: 135. Πρβλ. επίσης τις τοποθετήσεις του γέροντα Γερασίμου Μικραγιαννανίτη (1905-1991) σχετικά με τη διαδικασία συγγραφής υμνογραφικών κειμένων και τις μαρτυρίες του για το βίωμα της θείας έμπνευσης, σε: Αρχιμ. Χρυσοστόμου 2005: κυρίως σ. 91 και του ιδίου 1997: 29, 41-42.

[216] Βλ. Barbu-Bucur 1989: 124-154, και ιδίως το παράδειγμα στη σ. 149. Βλ. και του ιδίου 1981: 65-81.

[217] Για τη σημασία των θέσεων στη βυζαντινή μελουργία, πρβλ. Αλυγιζάκης 1985: 80-82. Wellesz 1962: 58-60, 148.

[218] Για το *βλάχικο ύφος* πρβλ. Barbu-Bucur 1989: 152-154, 143, 179.

3.4.4.3. Filothei sin Agăi Jipei

3.4.4.3.1. Βιογραφικά στοιχεία[219]

Ο Filothei sin Agăi Jipei (Filothei, υιός του Αγάδος Ζίπεϊ), κατάγεται από οικογένεια Ρουμάνων βογιάρων και ηγεμόνων της Βλαχίας και γεννήθηκε περίπου το 1639. Εκάρη μοναχός, μάλλον σε μικρή ηλικία, και αργότερα έγινε ιερομόναχος. Έμεινε πολλά χρόνια στο Άγιον Όρος όπου ολοκλήρωσε τις θεολογικές, φιλολογικές και μουσικές του σπουδές, και γύρισε στην πατρίδα του πριν από το 1700. Υπήρξε μαθητής του πατρός Θεοδοσίου (μάλλον του Μητροπολίτη της Ουγγροβλαχίας, † 1708). Δραστηριοποιήθηκε ως μεταφραστής θεολογικών και λειτουργικών κειμένων και ανέπτυξε σπουδαιότατο καλλιτεχνικό, διδακτικό και συνθετικό μουσικό έργο. Κατά τις αρχές του 18ου αι. ήταν πρωτοψάλτης στο Μητροπολιτικό Ναό του Βουκουρεστίου[220] και δάσκαλος στην Ηγεμονική Σχολή Ψαλτικής της ίδιας πόλης[221].

3.4.4.3.2. Εργογραφικά στοιχεία[222]

Η δράση του ιερομονάχου Filothei χρονολογείται στην εποχή του Αγίου Constantin Brâncoveanu, ο οποίος ήταν βοεβόδας της Βλαχίας (1688-1714)[223]. Μαζί με τους τέσσερις γιούς του, Constantin, Ştefan, Radu, Matei, και το σύμβουλό του Ianache, υπέστη μαρτυρικό θάνατο για την ορθόδοξη πίστη στην Κωνσταντινούπολη, στις 15. Αυγούστου του 1714[224]. Η εποχή του εθνομάρτυρα Μπρανκοβεάνου αποτελεί μια από τις φωτεινότερες περιόδους της ιστορίας των Ρουμάνων, η οποία χαρακτηρίζεται από μια αναγέννηση των γραμμάτων και τεχνών. Η άνθηση της πνευματικής και πολιτισμικής ζωής εκφράζεται με την έγερση και αγιογράφηση λαμπρών ναών και μοναστηριών, τη μετάφραση, τη συγγραφή και την έκδοση βιβλίων, την ίδρυση σχολών κ.ά. Γύρω από το θεοσεβή βοεβόδα και τον Άγιο Μητροπολίτη Ουγγροβλαχίας Antim Ivireanul (1708-†1716), ο οποίος με τη σειρά του ήταν άνθρωπος λόγιος και καλλιτέχνης, συγγραφέας και μεταφραστής θεολογικών κειμένων και ιδρυτής τυπογραφείων[225], διαμορφώνεται μια ουμανιστική ακαδημία διανοούμενων που συνεργάζεται για την πολύπλευρη ανάπτυξη του ρουμανικού πολιτισμού με βάση την ορθόδοξη παράδοση και με σκοπό το φωτισμό του λαού[226]. Σ΄ αυτά τα συμφραζόμενα εντάσσεται και το έργο του Filothei, που περιλαμβάνει διάφορες μεταφράσεις[227] και κορυφώνεται με την *Psaltichie rumănească (Ρουμανική Ψαλτική)*, η οποία παραδίδεται στον αυτόγραφο κώδικα BAR 61, με ημερομηνία 24 Δεκεμβρίου 1713. Το μνημειώδες αυτό έργο γράφηκε στην Ιερά

---

[219] Βλ. Barbu-Bucur 1989: 183-202 και πίνακα στο τέλος του βιβλίου με το γενεαλογικό δένδρο του Filothei. Πρβλ. επίσης αναλυτικές αναφορές σε: Barbu-Bucur 1981: 1-20. Ionescu 1994: 134-137 (με διορθωτέα ημερομηνία γέννησης).

[220] Στις αρχές του 18ου αι., λαμπαδάριος στον ίδιο ναό χρημάτισε ο Σταυρινός ο Έλληνας, και η ψαλμωδία ήταν δίγλωσση·στο δεξί αναλόγιο ρουμανική, στο αριστερό, ελληνική: Βλ. Barbu-Bucur 1989: 44, 46. Για το μάλλον ευρέως διαδεδομένο φαινόμενο δίγλωσσης ψαλμωδίας, βλ. *ό.π.*: 45-46, 93-94 (ελληνική-ρουμανική), 28 (ελληνική-σλαβονική: Πούτνα, 15ος-16ος αι.). Τεκμηριώνεται ακόμη η συνύπαρξη τριών γλωσσών για την ψαλμωδία (ελληνική, σερβική/σλαβονική, ρουμανική), στην Τρανσυλβανία, κατά το 18ο αι.: Βλ. *ό.π.*: 53.

[221] Ο Ionescu 1994: 134, αναφέρει ως έτος κοίμησης του Filothei το 1720.

[222] Βλ. Barbu-Bucur 1981: 13-42 και του ιδίου 1989: 194-202.

[223] Για την πολιτική του Κωνσταντίν Μπρανκοβεάνου, πρβλ. Iorga 1989: 195-212.

[224] Ο Κωνσταντίν Μπρανκοβεάνου μαζί με τους υιούς του και το σύμβολο Ιανάκε αναγνωρίστηκαν επίσημα ως Άγιοι της Ορθόδοξης Ρουμανικής Εκκλησίας κατά το έτος 1992, και η μνήμη τους τελείται στις 16 Αυγούστου. Βλ. *Acatistul:* 9-20. I. Alexandru 1990. Coman, *Slujba*.

[225] Ο Αντίμ Ιβηρεάνουλ γεννήθηκε στη Γεωργία περ. το 1650 και καλέστηκε στη Βλαχία από τον βοεβόδα Κωνσταντίν Μπρανκοβεάνου. Το κυριότερο συγγραφικό του έργο αποτελείται από τις λεγόμενες *Didahii* (συλλογή ομιλιών για τις μεγάλες γιορτές). Μαζί με τον Coresi (έντυπη έκδοση Σλαβο-ρουμανικού Ψαλτηρίου, έτ. 1577), θεωρείται ο σημαντικότερος τυπογράφος της παλαιάς ρουμανικής κουλτούρας. Απομακρύνθηκε από το μητροπολιτικό θρόνο το 1716 και στάλθηκε στην εξορία. Στο δρόμο υπέστη μαρτυρικό θάνατο. Αναγνωρίστηκε επίσημα ως Άγιος το ίδιο έτος με τον Κωνσταντίν Μπρανκοβεάνου (βλ. προηγούμενη υποσημ.) και γιορτάζει στις 27 Σεπτεμβρίου: Πρβλ. http://ro.wikipedia.org/wiki/Antim_Ivireanul (ημερομηνία προσπέλασης: 24.01.2008) και Barbu-Bucur 1989: 95.

[226] Βλ. Barbu-Bucur 1981: 1, 52. Ionescu 1994: 134.

[227] Μερικοί τίτλοι από το μεταφραστικό έργο του Filothei είναι οι εξής: *Învăţături creştineşti (Χριστιανικὲς διδαχές)*, Snagov 1700. *Catavasier (Συλλογὴ καταβασιῶν)*, βιβλίο το οποίο για πρώτη φορά τυπώνεται σε ρουμανική μετάφραση, Târgovişte 1714: Βλ. Barbu-Bucur 1981: 17.

Μητρόπολη Ουγγροβλαχίας (στο Βουκουρέστι)[228] κατά προτροπή του Αγίου Μητροπολίτη Αντίμ Ιβηρεάνουλ και αφιερώθηκε στον Άγιο βοεβόδα Κωνσταντίν Μπρανκοβεάνου. Στα 259 φύλλα του, το χφο περιλαμβάνει σχεδόν όλα τα άσματα που χρειάζονται για την εκτέλεση των ακολουθιών της ορθόδοξης λατρείας, για πρώτη φορά στη ρουμανική γλώσσα[229]. Το κείμενο είναι γραμμένο με την κυριλλική αλφάβητο, ενώ η μουσική παρασήμανση έγινε με νεύματα της όψιμης μεσοβυζαντινής σημειογραφίας. Από τον «ωκεανό» των ελληνικών βυζαντινών και μεταβυζαντινών μελοποιήσεων, ο Filothei επιλέγει και προσαρμόζει στη ρουμανική γλώσσα εκείνα τα ειρμολογικά, στιχηραρικά και παπαδικά μέλη, που έκρινε πιο αντιπροσωπευτικά και ταιριαστά προς τις ανάγκες της λατρείας στην ορθόδοξη εκκλησία των Ρουμάνων[230]. Ως συνθέτης, ο Filothei υπογράφει μόνο τις καταβασίες του κανόνα για την Κυριακή των Βαΐων (φ. 18β-24β) και την Προσευχή για το βοεβόδα Κωνσταντίν Μπρανκοβεάνου (φ. 255β)[231]. Για τα στιχηραρικά μέλη επιλέγει σαν μοντέλο το Στιχηράριο με νέο καλλωπισμό του Γερμανού Μητροπολίτη Νέων Πατρών, που εκφράζει την παράδοση του Οικουμενικού Πατριαρχείου κατά την εποχή της Αναγέννησης της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής και αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα μουσικά βιβλία της Τουρκοκρατίας[232].

Η *Ρουμανική Ψαλτική* γνώρισε μια σημαντική διάδοση στη χειρόγραφη παράδοση των Ρουμάνων μέχρι το 1830[233]. Δυστυχώς δεν μεταγράφηκε στη Νέα Μέθοδο, καθώς οι μεταγενέστεροι ψάλτες στράφηκαν περισσότερο προς το σύντομο ύφος του Πέτρου Πελοποννησίου και του Πέτρου Βυζαντίου[234].

Την πανομοιότυπη έκδοση αυτού του «πρώτου και πληρέστερου αριστουργήματος της εκκλησιαστικής μουσικής στη ρουμανική γλώσσα»[235], συνοδευόμενη από εισαγωγικές ιστορικές, παλαιογραφικές και αναλυτικές μελέτες, από μεταγραφές όλων των κομματιών στο πεντάγραμμο[236] και από ευρετήρια, πραγματοποίησε ο μουσικολόγος Sebastian Barbu-Bucur με αφιέρωμα ζωής και ως παρακαταθήκη για τις επόμενες γενιές[237].

Στην επόμενη ενότητα θα παρουσιαστεί ως μικρό δείγμα για τη διεργασία εκρουμανισμού στιχηραρικών μελών, η πρώτη περίοδος του δοξαστικού *Χρυσέοις ἔπεσι*.

---

[228] Βλ. Barbu-Bucur 1981: 55.

[229] Βλ. Grăjdian 1997: στήλη 1139.

[230] Συγκεκριμένα, η *Ρουμανική Ψαλτική* περιλαμβάνει τις εξής ενότητες: Ειρμολόγιον καταβασιών, Όρθρος και οι τρεις Θείες Λειτουργίες, Καλοφωνικοί ειρμοί και Πολυχρονισμοί, Παράκληση εις την Υπεραγίαν Θεοτόκον (μόνο το κείμενο), Παπαδική (πλήρης θεωρητική προπαιδεία, για πρώτη φορά και αυτή στη ρουμανική γλώσσα), Αναστασιματάριον, Ανθολόγιον στιχηραρίου του ενιαυτού, Στιχηράριον Πεντηκοσταρίου (ξεκινάει, κατά παλαιά παράδοση, με το Σάββατο του Λαζάρου), Προσευχή για το βοεβόδα Κωνσταντίν Μπρανκοβεάνου. Συνολικά, το χφο BAR 61 περιέχει 957 άσματα με μουσική παρασημαντική και άλλα 226 χωρίς νεύματα. 62 επιπλέον κομμάτια με μουσική γραφή αποτελούν μεταγενέστερες προσθήκες: Βλ. Barbu-Bucur 1989: 96 και του ιδίου 1981: 36, 61-63. Για τις Παπαδικές (προθεωρίες) σε ρουμανική γλώσσα, βλ. του ιδίου 1989: 63-91.

[231] Βλ. Barbu-Bucur 1981: 61, 62, 77-80. Ionescu 1994: 135. Πρβλ. επίσης την εισήγηση του Costin Moisil "The Origin of Filothei's Palm Sunday Canon Revisited", σε: 14th International Conference of Eastern Chant, ***Transmission ot Christian Ecclesiastical Musical Culture – East and West,*** Sibiu 2007.

[232] Βλ. Χατζηγιακουμής 1999: 46 και την αναλυτική παρουσίαση σε: Barbu-Bucur 1986: 7-21.

[233] Βλ. Barbu-Bucur 1989: 183. Του ιδίου 1986: 22-24. Catrina 2003: 43-55.

[234] Ήδη ο Filothei συντέμνει πολλές φορές τα πολύ εκτενή μέλη που συμπεριλαμβάνει στη *Ρουμανική Ψαλτική,* κυρίως συρρικνώνοντας τα τερετίσματα και αποφεύγοντας τις πολλαπλές επαναλήψεις συλλαβών: Βλ. Barbu-Bucur 1989: 136-141. Για το φαινόμενο των συντμήσεων, πρβλ. και Στάθης 2001γ. Η προτίμηση σύντομων μελών διαφαίνεται ήδη στο έργο του Mihalache Moldoveanu, όπως προαναφέρθηκε (υποσημ. 213).

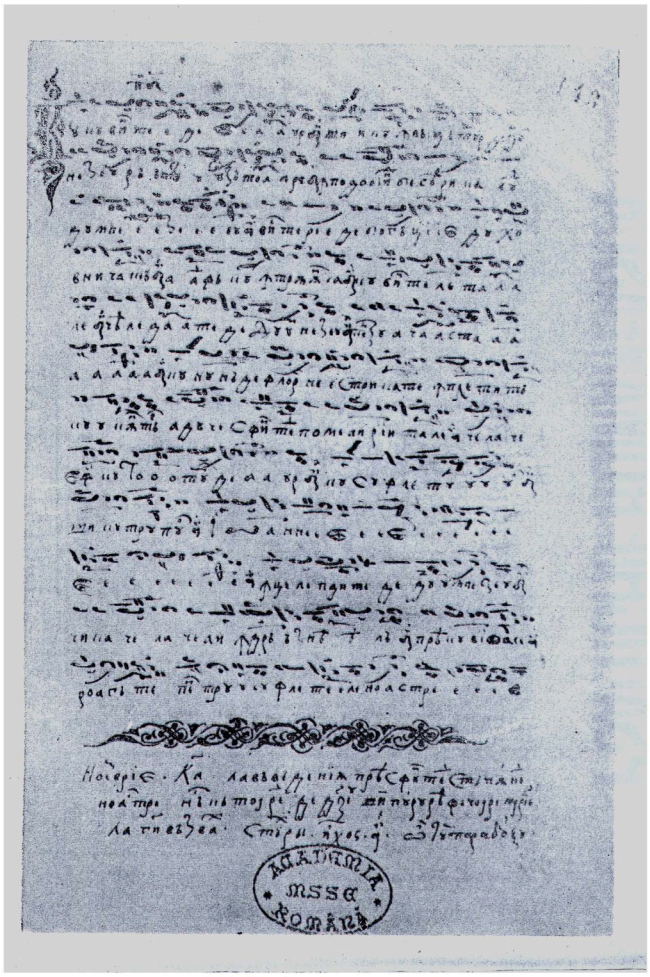
[235] Barbu-Bucur 1981: 52.

[236] Οι μεταγραφές γίνονται σύμφωνα με τη ρουμανική σχολή Βυζαντινής Μουσικολογίας, που ίδρυσε ο πρεσβύτερος Ioan D. Petrescu (1884-1970), με το μνημειώδες του έργο *Études de Paléographie musicale byzantine* (Βουκουρέστι 1967 και β΄ τόμο δημοσιευμένο μετά το θάνατο του συγγραφέα, 1984).

[237] Η έκδοση είναι διανεμημένη σε τέσσερις τόμους και περιλήφθηκε στη σειρά Izvoare ale Muzicii Românești (Πηγές της Ρουμανικής Μουσικής) VII A-D, Βουκουρέστι 1981, 1984, 1986 και Buzău 1992: Βλ. Ionescu 1994: 136. (Ο τέταρτος τόμος της *Ρουμανικής Ψαλτικής* δεν μας ήταν διαθέσιμος κατά τη συγγραφή της παρούσης εισήγησης).

3.4.4.3.3. Περί του δοξαστικού *Cu cuvinte de aur* στη μελοποίηση του Filothei: Συγκριτική ανάλυση της πρώτης περιόδου

Όπως στα περισσότερα Στιχηράρια που μελετήθηκαν στην παρούσα εργασία, και στο Ανθολόγιο στιχηραρίου του Filothei το τροπάριο *Χρυσέοις ἔπεσι - Cu cuvinte de aur* προβλέπεται ως δοξαστικό των Αίνων στις 13 Νοεμβρίου. Επίσης, αναφέρεται το όνομα του υμνογράφου: Ανατόλιος[238]. Στην **εικόνα 1** φαίνεται το καλαίσθητο αυτόγραφο του Filothei.



Εικόνα 1. *Psaltichie rumănească* του Filothei sin Agăi Jipei (αυτόγραφο), BAR 61, έτ. 1714, φ. 143^{α}, έκδ. Barbu-Bucur 1986: 56

[238] Βλ. BAR 61, φ. 142β, σε: Barbu-Bucur 1986: 55 και 245 (μεταγραφή). Η ένδειξη «δόξα εἰς τοὺς αἴνους» υπάρχει στα περισσότερα χφα που μελετούνται στην παρούσα εργασία: Vi 136, φ. 51^{α}. Δ 564, φ. 19^{α}. Ι 992, φ. 27^{α}. ΜΠΤ 721, σ. 190. ΜΠΤ 761, φ. 339^{α}. Βατ. 1253, φ. 87β. Ι 999, φ. 10β, και στις έντυπες εκδόσεις. Η αναφορά του ονόματος του Ανατολίου όμως εμφανίζεται μόνο στα χφα Α 139, φ. 49^{α} και Δ 564, φ. 19^{α} (για το τελευταίο χφο, βλ. και Σπανουδάκης 2008: τ. Α΄, σ. 44).

Ο **πίνακας 1** περιέχει την πρώτη περίοδο του στιχηρού με το κείμενο στην ελληνική και στη ρουμανική γλώσσα σε παράλληλες στήλες και με την αναφορά του εκάστοτε αριθμού συλλαβών ανά κώλον[239]. Οι τονούμενες συλλαβές της κάθε ενότητας (κόμμα ή κώλον) είναι υπογραμμισμένες. Παρατηρούμε τη μεγάλη διαφορά στον αριθμό των συλλαβών (υπερτερεί ο αριθμός συλλαβών στο ρουμανικό κείμενο, εκτός από τα κώλα 4 και 6) και στη τοποθέτηση των τονισμών. Αυτές οι διαφορές γίνονται ακόμα πιο οφθαλμοφανείς στον **πίνακα 2**[240].

[239] Ο παρών πίνακας διαμορφώθηκε με αφορμή τον αντίστοιχο πίνακα του διακ. Nicolae Jugănaru (βλ. στην παρούσα εργασία, ενότητα B.3.8.1.2., **πίν. 2**).

[240] Αυτός ο πίνακας έγινε κατ΄ έμπνευση ενός αντίστοιχου σχεδιαγράμματος για τα αναστάσιμα εξαποστειλάρια του Κωνσταντίνου Πορφυρογέννητου, από Wolfram 1984: 334. Οι άτονες συλλαβές δηλώνονται με – και οι τονούμενες με /. Σε παρένθεση τοποθετούνται οι προεκτάσεις συλλαβών που δημιουργούνται με την εισαγωγή της ευφωνικής συλλαβής (ή ψευδοσυλλαβής) *με* στα σημεία του θεματισμού έσω. Αξιοσημείωτο ότι ο Filothei δεν υιοθετεί αυτήν την ψευδοσυλλαβή στις εκδοχές του. (Για το *με* στη συγκεκριμένη θέση θεματισμού έσω ως χαρακτηριστικό στοιχείο του νέου καλλωπισμού και ως βοηθητικό γνώρισμα για τη χρονολόγηση μουσικών χειρογράφων, βλ. Στάθης 1975: μζ΄. Πρβλ. και Παναγιωτόπουλος 2003: 253). Η κατακόρυφη γραμμή | δείχνει το χωρισμό του κειμένου σε κόμματα με βάση τη μελωδική γραμμή (κατάληξη), ενώ το βέλος → στο κώλον 3 του ρουμανικού κειμένου δείχνει τη συνοχή της μουσικής φράσης στο σημείο που προστέθηκε η λέξη *bisearica* (= εκκλησία). Για μετρικά σχήματα ως στοιχείο μουσικολογικής ανάλυσης και βοήθημα ανίχνευσης της διαδικασίας του εκρουμανισμού, πρβλ. επίσης Barbu-Bucur 1989: 126-136.

Στίχος	Κώ-λον	Ελληνικό κείμενο (ΜΠΤ 721, σ. 190)	Αριθμός συλλ.		Ρουμανικό κείμενο (BAR 61, φ. 143)	Ομοιότητες και διαφορές θέσεων και γραμμών		
			Ελλ.	Ρουμ.		Με λόγια	Με σύμβολα	
							Ελλ.	Ρουμ.
Α	1	Χρυσέοις ἔπεσι	6	7	Cu cuvinte de aur	ομοιότητα	a	a
	2	καὶ θεοφθόγγοις | διδάγμασι	5 | 4	6 | 9	şi cu învăţături | de Dumnezeu răspunzătoare	ομοιότητα | διαφορά (όμ. με το 1)	b | c	b | a′
Β	3	κατακοσμήσας	5	8	împodobind → **bisearica**	ομοιότητα → **προσθήκη**	d	d | i
	4	τὴν τοῦ Θεοῦ(με)οῦ | **ἐκκλησίαν**	4 (+2)[241] | 4	4	lui Dumnezeu	ομοιότητα | **έλλειψη**	e | f	e
Γ	5	πλοῦτον | πνευματικόν	2 | 4	5 | 4 | 5	visterie de | bogăţie | duhovnicească	διαφορά | ~ ομοιότητα	b1 | g	i′ | g′
	6	ἐθησαύρισας ἐν | αὐτῇ(με)ῇ	6 | 2 (+2)	6	ai făcut într-ânsa	διαφορά	d′ | e2′	j
Δ	7	τὰ σὰ θεοπαράδοτα λόγια	11	6 | 8	cuvintele tale | ceale date de Dumnezeu	~ ομοιότητα	h	h′

Πίνακας 1. Η πρώτη περίοδος του δοξαστικού *Χρυσέοις ἔπεσι* του Γερμανού Ν.Π. και το αντίστοιχο ρουμανικό *Cu cuvinte de aur* σε επεξεργασία του Filothei sin Agăi Jipei: στοιχεία συγκριτικής μετρικής και μουσικής συντακτικής ανάλυσης

Κώλον	Συλλαβή: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15.
1	- ′ - ′ - - - - ′ - - ′ -
2	- - - ′ - | - ′ - - - - - - - ′ | - - - ′ - - - ′ -
3	- - - ′ - - - - ′ → - ′ - -
4	- - - ′ (′ -) | - - ′ - - - - ′
5	′ - | - - - ′ - - ′ - - | - - ′ - | - - - ′ -
6	- - ′ - - - | - ′ (′ -) - - ′ - ′ -
7	- ′ - - - ′ - - ′ - - - ′ - - ′ - | ′ - ′ - - - - ′

Πίνακας 2. Αντιπαραβολή μετρικών σχημάτων για την πρώτη περίοδο του στιχηρού *Χρυσέοις ἔπεσι* - *Cu cuvinte de aur,* από τη μελοποίηση του Γερμανού Ν.Π. και του Filothei s.A.J. αντίστοιχα

[241] Σε αντιδιαστολή με τους **πίνακες 2** στην ενότητα 3.4.2.2.3. και **1** στην ενότητα 3.4.3.2., στον παρόντα πίνακα, κώλον 4 και 6, προσμετρήθηκαν σε παρένθεση όχι μόνο η ψευδοσυλλαβή *με* αλλά και τα επόμενα φωνήεντα, ως μια εκ νέου άρθρωση της εκάστοτε προηγούμενης συλλαβής.

Στο Παράρτημα 6 παρατίθεται μια αντιπαραβολή της εκδοχής του Γερμανού Ν.Π. με την αντίστοιχη προσαρμογή στα ρουμανικά από τον ιερομόναχο Filothei. Οι πηγές σε όψιμη μεσοβυζαντινή σημειογραφία[242] συνοδεύονται από μεταγραμματισμό στο πεντάγραμμο. Για το ρουμανικό κείμενο κρατήσαμε την κυριλλική αλφάβητο, για λόγους εξάσκησης[243]. Προστίθενται δεξιά ο αριθμός συλλαβών του κάθε κώλου ή κόμματος και στοιχεία τροπικής ανάλυσης (ένδειξη ήχου, καταληκτήριων φθόγγων και πρόταση για το είδος κατάληξης). Πάνω από τα νεύματα επισυνάπτεται η συντακτική ανάλυση,

- πρώτα, με τα ονόματα των θέσεων σύμφωνα με τους βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς θεωρητικούς [μπλέ αγκύλες],
- σε ένα δεύτερο επίπεδο, με την επισήμανση των ολόκληρων των μελωδικών γραμμών, χρησιμοποιώντας τα στοιχεία της λατινικής αλφαβήτου [μοβ αγκύλες].

Συγκρίνοντας τις δύο εκδοχές του τροπαρίου με βάση το Παράρτημα 6 και με τη βοήθεια των **πινάκων 1** και **2**, μπορούμε να παρατηρήσουμε τα εξής:

• Σχετικά με τις καταλήξεις: Συνήθως οι αναπαύσεις της φωνής[244] γίνονται σε αντίστοιχα σημεία και στα δύο κείμενα. Σε δύο περιπτώσεις (κώλα 5β και 7) γίνεται μια επιπλέον κατάληξη στη ρουμανική εκδοχή, ενώ το αντίστρωφο, δηλαδή μια επιπλέον κατάληξη στην ελληνική εκδοχή, υπάρχει στο κώλον 6. Οι καταληκτήριοι φθόγγοι συμπίπτουν τις περισσότερες φορές, υπάρχουν όμως και αρκετές διαφορές, που εκφράζονται και στον πλάνο των μεταβολών: Ενώ ο Γερμανός παραμένει για αρκετό διάστημα στον πλ. α΄ (βλ. κώλα 2β-4β, 6), ο Filothei τον ακολουθεί μόνο μία φορά (κώλον 4^{α}) και κατά τα άλλα προτιμά θέσεις και καταλήξεις του πλ. δ΄ για το συγκεκριμένο κομμάτι.

• Σχετικά με τις θέσεις και γραμμές: Λόγω διαφοράς των δύο γλωσσών (αριθμός λέξεων & συλλαβών, τονισμός συλλαβών, συντακτική κειμένου), δεν ήταν δυνατόν να υιοθετηθούν όλες οι μελωδικές γραμμές της πρωτότυπης μελοποίησης. Βλέπουμε λοιπόν πως ο ιερομόναχος Filothei χειρίζεται με μεγάλη μαεστρία τις θέσεις και γραμμές του νέου καλλωπισθέντος στιχηραρικού μέλους που βρίσκει στην εκδοχή του Μητροπολίτη Γερμανού, και τις εφαρμόζει με λεπτότητα στις απαιτήσεις της μητρικής του γλώσσας. Στην τελευταία ενότητα του **πίνακα 1** υπάρχουν πρώτα γενικές και ύστερα πιο συγκεκριμένες ενδείξεις σχετικά με την ομοιότητα ή διαφορά, ενίοτε δε και έλλειψη ή προσθήκη (κώλον $4^{\alpha\text{-}\beta}$) των μελωδικών γραμμών του ελληνικού και του αντίστοιχου ρουμανικού κειμένου. Σε συνδυασμό με τον **πίνακα 2** παρατηρούμε πως εκεί που τα μετρικά σχήματα των δύο κειμένων είναι αρκετά παρόμοια, υπάρχει εξίσου ομοιότητα στη μελοποίηση, και αντίστροφα, όπου το μετρικό σχήμα έχει μεγάλες αποκλίσεις, ο Filothei εφαρμόζει ή επινοεί μια διαφορετική μελωδική γραμμή για το ρουμανικό κείμενο. Ομοιότητες υπάρχουν στο πρώτο και το τελευταίο κώλον της περιόδου, που δίνουν και το στίγμα αυτής της ενότητας. Εντελώς διαφορετικό είναι μόνο το κώλον 6, ενώ τα υπόλοιπα συνδυάζουν όμοιες με ανόμοιες γραμμές. Ακόμα και το κώλον 6 που είναι εντελώς διαφορετικό σε σχέση με τα υπόλοιπα, μελοποιείται με βάση παραδοσιακές βυζαντινές θέσεις (λύγισμα, κατάληξη με κατάβασμα, ψηφιστόν, αντικένωμα κ.τ.λ.). Αξιοσημείωτη είναι η ελαφρώς παραλλαγμένη επανάληψη της μελωδικής γραμμής a στο κώλον 2β του ρουμανικού κειμένου, η οποία συμβάλλει στη μουσική ενότητα του πρώτου στίχου[245] και υπογραμμίζει ταυτόχρονα το νοηματικό παραλληλισμό του ποιητικού κειμένου (χρυσέοις – θεοφθόγγοις).

---

[242] Στην τυποποιημένη αντιγραφή των μουσικών σημαδιών προσπαθήσαμε να κρατήσουμε τη διαφορά μελανιού που υπάρχει στα πρωτότυπα, με κάποια επιφύλαξη όμως, επειδή δουλέψαμε με αντίγραφα (ασπρόμαυρο στην περίπτωση της *Ρουμανικής Ψαλτικής*).

[243] Μεταγραφή του κειμένου με τη λατινική αλφάβητο υπάρχει ήδη στην μεταγραφή του καθηγητή Barbu-Bucur 1986: 245-247.

[244] Βλ. Αποστολόπουλος 2002: 133.

[245] Κρατήσαμε προς το παρόν την ίδια αρίθμηση στίχων στα δύο κείμενα, παρ'όλο που στη ρουμανική μετάφραση αυτές οι ενότητες ενίοτε είναι πολύ μεγάλες (βλ. στίχο Α, με 22 συλλαβές). Μια εμβάθυνση σε θέματα ρουμανικής μετρικής θα μπορέσει να επιβεβαιώσει ή και να διορθώσει αυτήν την πρώτη προσέγγιση. Στη μετέπειτα εξέλιξη του ρουμανικού κειμένου, ο στίχος Α συρρικνώνεται σε 20 συλλαβές: Βλ. **πίν. 1** στην ενότητα Β.3.8.1.2. και **πίν. 1** στην ενότητα Β.3.8.2.2.2. της παρούσης μελέτης.

Αξιοπρόσεκτη είναι επίσης η λύση που δίνεται για τα κώλα 3-4, όπου η συντακτική του ρουμανικού κειμένου απαιτεί μια διαφορετική κατάστρωση των μελωδικών γραμμών.

Αυτό το μικρό απόσπασμα ήδη μπορεί να μας δώσει μια προαίσθηση για τη μεγάλη τέχνη του Filothei sin Agăi Jipei, που με το έργο του έριξε τις βάσεις για τη διαμόρφωση και μετέπειτα εξέλιξη της ρουμανικής Ψαλτικής Τέχνης.

Σχετικά με τη μεθοδολογία της συγκριτικής ανάλυσης πρέπει όμως να επισημανθεί το εξής: λόγω των (μικρών συνήθως αλλά ενίοτε και σημαντικών) διαφορών που υπάρχουν ανάμεσα στα βυζαντινά μουσικά χειρόγραφα που παραδίδουν ένα συγκεκριμένο ρεπερτόριο, μια μεγαλύτερης εμβέλειας ανάλυση της διαδικασίας του εκρουμανισμού του συγκεκριμένου δοξαστικού, οφείλει να συγκρίνει το αυτόγραφο του Filothei με το αυτόγραφο του Γερμανού Νέων Πατρών (Πάτμος, Μονή Αγ. Ιωάννου του Θεολόγου, αρ. 930, έτ. 1665) και με άλλα αντίγραφα του Στιχηραρίου του, για να διαπιστώσει με περισσότερη ακρίβεια τις αλλαγές που πραγματοποίησε ο Ρουμάνος μελουργός[246]. Για παράδειγμα, μια σύγκριση των χφων που χρησιμοποιήθηκαν για το Παράρτημα 6, με ένα δεύτερο Στιχηράριο του Γερμανού, το χφο Ιβήρων 962 (φ. 78β, αρχές 18ου αι.[247]), δείχνει ότι στο κώλον 5α το χφο Ιβήρων 962 έχει μια πιο λιτή εκδοχή (θέση κρατήματος με αντικένωμα, αντί συνδυασμού θέσεων κατάβασης με αντικένωμα και τρομικού που παραδίδεται στο ΜΠΤ 721), η οποία μοιάζει περισσότερο με τη γραμμή που βρίσκεται στο Filothei (βλ. **πίνακα 3**[248]). Άρα η συγκριτική μελέτη του δοξαστικού πρέπει να συνεχιστεί σε ευρύτερη βάση για τη διεξαγωγή ασφαλέστερων συμπερασμάτων σχετικά με τον εκρουμανισμό αυτού του τροπαρίου.

---

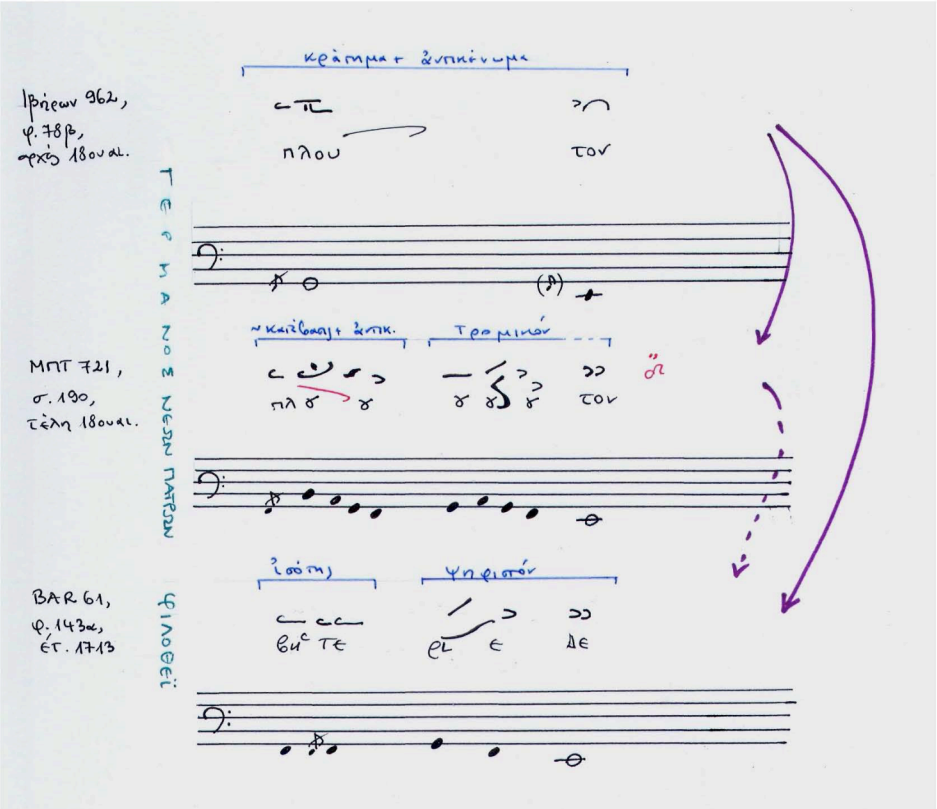
[246] Πρβλ. την αναζήτηση των πηγών του Στιχηραρίου του Filothei σε: Barbu-Bucur 1986: 15-21, και Χατζηγιακουμής 1975: 273. Πρβλ. επίσης την πλούσια συλλογή *Στιχηραρίων* ή *Ανθολογίων στιχηραρίου* και *Δοξασταρίων* του Γερμανού Νέων Πατρών (πάνω από 60 αντίγραφα από το 17ο-19ο αι.) σε βιβλιοθήκες του Αγίου Όρους: Στάθης 1976 και 1993: παραστατικοί πίνακες χειρογράφων στο τέλος των καταλόγων. Ασφαλώς μια συγκριτική μελέτη μεταξύ της ρουμανικής εκδοχής και του ελληνικού πρωτοτύπου θα πρέπει να στηριχθεί κυρίως στο αυτόγραφο του Γερμανού και σε εκείνα τα αντίγραφα που γράφηκαν μεταξύ των ετών 1665 (Πάτμου 930) και 1713 (BAR 61), όμως και τα μεταγενέστερα αντίγραφα μπορούν να αναδειχθούν πολύτιμα σε μια τέτοια μελέτη, δεδομένου ότι *recentiores, non deteriores* (West 1973: 50).

[247] Στάθης 1993: 679.

[248] Υπάρχουν και μερικές άλλες, μικρότερες διαφοροποιείσεις, συγκεκριμένα:

α) Στη χρήση μεγάλων σημαδιών με κόκκινο μελάνι (γοργόν στο κώλον 1, συλλαβή *Χρυ* | αντικένωμα στο κώλον 2, συλλαβή *και*)

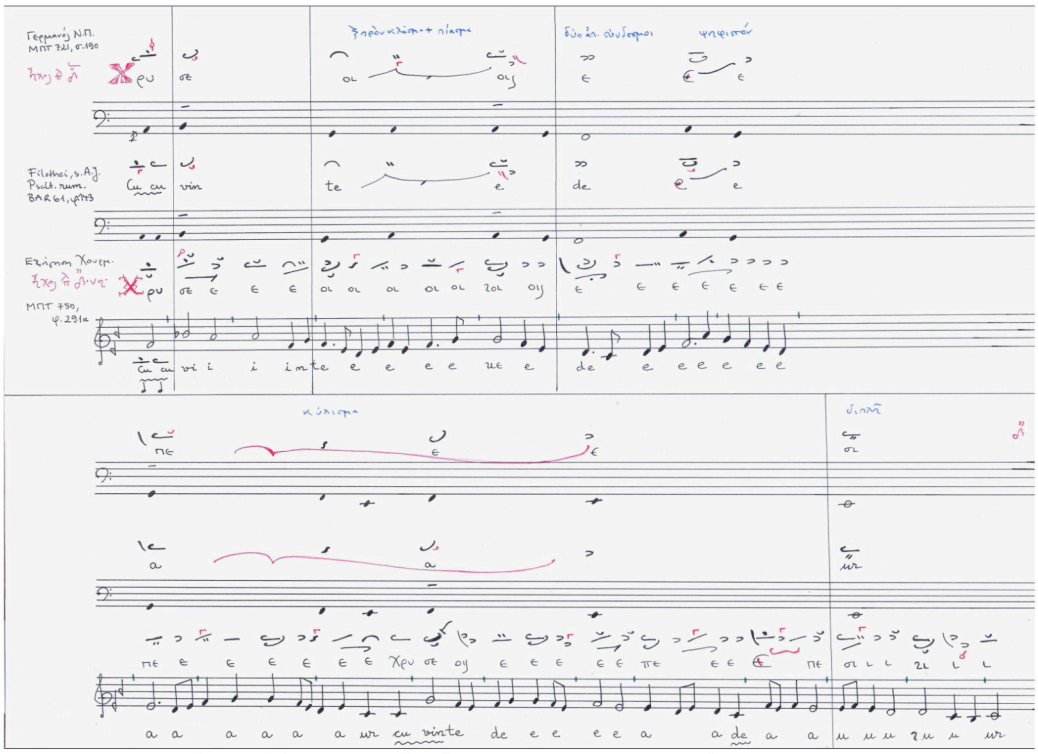
β) Στη διαστηματική δομή (στο κώλον 6: απόστροφος, ίσον, θέση βαρείας με ολίγον, ελαφρόν και λύγισμα για τις συλλαβές *–σας εν αυ*, ενώ στο κώλον 7: ίσον στην πρώτη συλλαβή).



Πίνακας 3. Το κώλον 5[α] του δοξαστικού *Χρυσέοις ἔπεσι:*
Αντιπαραβολή δύο εκδοχών από Στιχηράρια του Γερμανού Νέων Πατρών με τη ρουμανική εκδοχή του Filothei sin Agăi Jipei

Όπως προαναφέρθηκε, η *Ρουμανική Ψαλτική* του Filothei δεν μεταγράφηκε στην αναλυτική σημειογραφία της Νέας Μεθόδου[249]. Οι ομοιότητες όμως που υπάρχουν στα στιχηραρικά του μέλη με το πρωτότυπο του Γερμανού Νέων Πατρών, ενθαρρύνουν μια προσπάθεια αποκατάστασης της αργής εξήγησης για το ρουμανικό δοξαστικό, με τη βοήθεια της μεταγραφής του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακα. Ένα πρώτο βήμα γίνεται με τον **πίνακα 4**, όπου κάτω από το τελευταίο πεντάγραμμο κάθε σειράς εφαρμόζεται το ρουμανικό κείμενο πάνω στην πολύ μελισματική γραμμή που διέσωζε ο Χουρμούζιος από την προφορική παράδοση. Διαφαίνεται εδώ εν δυνάμει ενάς μελωδικός θησαυρός απαράμιλλου κάλλους, που περιμένει να ανακαλυφτεί και αξιοποιηθεί συστηματικά (πρβλ. και τα ***μουσικά παρ. 8 & 9***).

[249] Εξαίρεση αποτελούν οι καταβασίες του Filothei για την Κυριακή των Βαΐων, που μεταγράφηκαν στη μεταρρυθμισμένη γραφή από τον Μακάριε Ιερομόναχο: Βλ. Barbu-Bucur 1989: 212-215 με υποσημ. 624.



Πίνακας 4. Το πρώτο κώλον του δοξαστικού *Χρυσέοις ἔπεσι – Cu cuvinte de aur*, στις εκδοχές του Γερμανού Ν.Π. και του Filothei s.A.J.: Αποκατάσταση της αρχής εξήγησης για τη ρουμανική εκδοχή, με βάση την εξήγηση του Χουρμουζίου για το Γερμανό Ν.Π.

Τα επόμενα στάδια του εκρουμανισμού του δοξαστικού *Χρυσέοις ἔπεσι* θα παρακολουθήσουμε στις ενότητες 3.8.1. & 3.8.2. της εργασίας. Προς το παρόν θα στραφούμε προς τη μελοποίηση του Πέτρου Πελοποννησίου, η οποία όχι μόνο προηγείται χρονολογικά, αλλά και αναδεικνύεται καταλυτικής σημασίας για την μετέπειτα εξέλιξη του στιχηραρικού μέλους.

Μ. Α.

3.5. Περί του *νέου συντόμου μέλους* του Πέτρου Πελοποννησίου

3.5.1. Η δεύτερη μεγάλη ακμή της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής μετά την Άλωση (1770-1820)[250]

Η περίοδος 1720-1770, ενώ από τη μια είναι περίοδος κάμψης και στασιμότητας, κυρίως στη σύνθεση, από την άλλη χαρακτηρίζεται ως μεταβατική και προπαρασκευαστική για την επόμενη νέα μεγάλη ακμή (1770-1820). Η νέα περίοδος, ανανέωσης και προόδου, στην ιστορία της εκκλησιαστικής μουσικής κατά την εποχή της Τουρκοκρατίας, ξεκινά με το θάνατο του Ιωάννου Πρωτοψάλτου του Τραπεζουντίου (1770). Την πρωτοψαλτεία αναλαμβάνει ο Δανιήλ, ενώ λαμπαδάριος γίνεται ο Πέτρος ο Πελοποννήσιος. Η κύρια μουσική δραστηριότητα αναπτύσσεται στο χώρο της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας στην Κωνσταντινούπολη, αλλά και στο Άγιον Όρος, στη Σμύρνη και αλλού. Το β΄ μισό του 18ου αιώνα είναι μια χρυσή περίοδος για την ψαλτική τέχνη, όσον αφορά τη μελοποιΐα αλλά και την εξέλιξη της σημειογραφίας προς τη λεπτομερέστερη γραφική παράσταση του μέλους. Όπως τονίζει ο Χατζηγιακουμής, «η νέα αυτή περίοδος ακμής συμπίπτει με την όλη ακμή και άνθηση του Ελληνισμού στα ίδια αυτά χρόνια και χαρακτηρίζεται, ταυτόχρονα, από τις ίδιες μεταρυθμιστικές και δημιουργικές διεργασίες.»[251]

3.5.2. Πέτρος Πελοποννήσιος: Βιοεργογραφικά[252]

Ο Πέτρος Πελοποννήσιος (**εικ. 1**) θεωρείται ένας από τους μεγαλύτερους εκκλησιαστικούς μουσικούς του 18ου αιώνα και γενικότερα της Τουρκοκρατίας. Με τη δράση του ως λαμπαδάριος[253] εγκαινιάζει τη δεύτερη μεγάλη ακμή της εκκλησιαστικής μουσικής μετά την Άλωση. Δεν είναι γνωστό πότε ακριβώς γεννήθηκε, αλλά υπολογίζεται γύρω στο 1735. Πέθανε κατά τη διάρκεια του λοιμού που έπληξε την Κωνσταντινούπολη το 1778. Ο Στάθης τον ονομάζει ως τον "Beethoven" της βυζαντινής μουσικής[254]. Δάσκαλοί του ήταν ο Θεοδόσιος από την Χίο και ο Ιωάννης ο Πρωτοψάλτης. Αρχικά υπήρξε δομέστικος[255] (περ. 1764-1770) και έπειτα, λαμπαδάριος (1770-1777;) της Μεγάλης Εκκλησίας. Το 1776 δίδαξε στη Β΄ Πατριαρχική Μουσική Σχολή και μαθητές του υπήρξαν ο Πέτρος ο Βυζάντιος και ο Γεώργιος ο Κρης.

Στη σύντομη σχετικά πορεία της ζωής του - σαράντα χρόνια περίπου - εκδήλωσε χαρίσματα εξαιρετικού μουσικού ταλέντου και σπουδαίας δημιουργικής δραστηριότητας. Η προσφορά του είναι ουσιαστική σε τρεις τομείς της εκκλησιαστικής μουσικής: Μας άφησε έργο εξηγητικό, κωδικοποιητικό και συνθετικό. Αξιοσημείωτη είναι η μελοποίηση κατά νέο τρόπο των παλαιότερων μουσικών βιβλίων·

1. το Αναστασιματάριο (αργό και σύντομο),
2. το Ειρμολόγιο των Καταβασιών και
3. το Δοξαστάριο (για πρώτη φορά αυτοτελώς).

Και τα τρία έχουν συντεθεί σχεδόν σύγχρονα (περίπου στη δεκαετία 1765-1775).

Επίσης, αξίζει να αναφερθεί ότι η συμβολή του στην απλοποίηση του παραδοσιακού γραφικού συστήματος υπήρξε μεγάλη και ουσιαστική στην ιστορία της εκκλησιαστικής

---

[250] Βλ. Χατζηγιακουμής 1999: 66, 76-77.
[251] *Ό.π.*: 77.
[252] Η παρούσα ενότητα βασίζεται στην εξής βιβλιογραφία: Χατζηγιακουμής 1999: 76-80. Του ιδίου 1975: 368-377. Στάθης 1980. Αλυγιζάκης 1993: 99. Παπαδόπουλος 1904: 181-191. Ψάχος 1978: 75-80. Αλεξάνδρου (*Ιστορία*) 2004: Ι, 206-208 και 2007-8: ΙΙ, 21. Της ίδιας 2004 (*Μελουργοί*): Ι, 95-107 και ΙΙ, 59-65.
[253] Λαμπαδάριος: «Ο επικεφαλής του αριστερού χορού, κατά τη βυζαντινή περίοδο, και αργότερα, ο αριστερός ψάλτης. Αξίωμα κυρίως του Πατριαρχικού ναού»: Χατζηγιακουμής 1999: 187.
[254] Βλ. Αλεξάνδρου 2007-8 (*Ιστορία*): ΙΙ, 21.
[255] Δομέστικος: «Ψαλτικό αξίωμα. Ο πρώτος βοηθός του πρωτοψάλτη (α' δομέστικος) και, αντίστοιχα, του λαμπαδαρίου (β' δομέστικος)»: Χατζηγιακουμής 1999: 181. Πρβλ. και την υποσημείωση 114 της παρούσης εργασίας.

μουσικής. Επιπλέον, το εξηγηματικό του έργο είναι το ίδιο μεγάλο σε σπουδαιότητα, όσο και το πρωτότυπο. Τέλος, ο Πέτρος Πελοποννήσιος, θεωρείται βαθύς γνώστης της λεγόμενης "εξωτερικής" μουσικής[256].

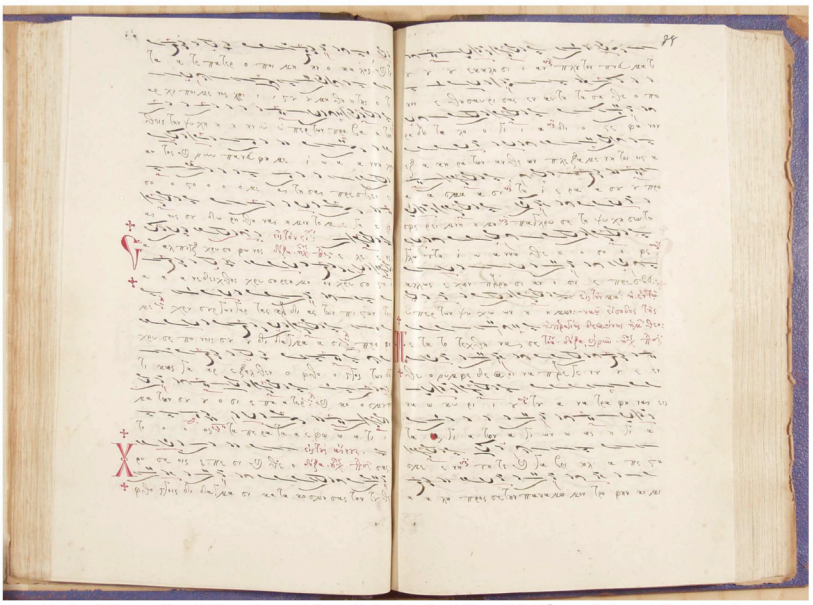


Εικόνα 1. Ο Πέτρος Πελοποννήσιος, μικρογραφία από χφο Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας Θ 178, φ. 2β[257]

[256] Εξωτερική μουσική: «Η "θύραθεν", δηλαδή η μη εκκλησιαστική. Η κοσμική όπως θα μπορούσε σήμερα να χαρακτηρισθεί»: Χατζηγιακουμής 1999: 183. Πρβλ. επίσης Ρωμανού 2006: 24.
[257] Χατζηγιακουμής 1980: πίν. 23.2.

3.5.3. *Χρυσέοις ἔπεσι*: Παρουσίαση πηγών

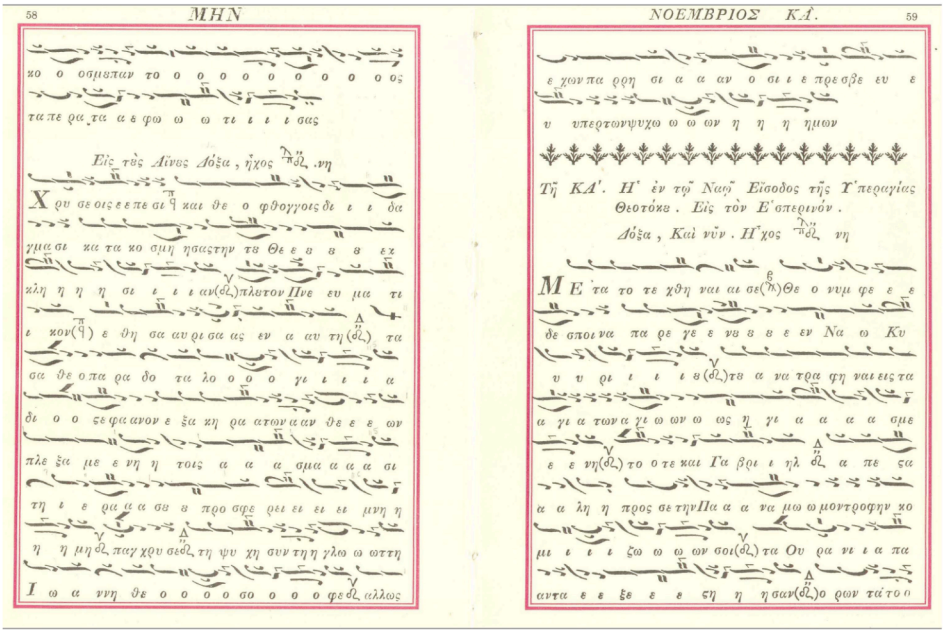
Στην **εικόνα 2** παρατηρούμε το δοξαστικό των Αίνων της εορτής του Αγ. Ιωάννου του Χρυσοστόμου, το "*Χρυσέοις έπεσι*", σε ήχο πλ. δ΄. Μελουργός ο Πέτρος ο Πελοποννήσιος και κωδικογράφος ο Πέτρος ο Βυζάντιος. Είναι από το χειρόγραφο της Ι.Μ. Βατοπαιδίου, αρ. 1253, φ. 87β-88α και χρονολογείται το έτος 1789[258]. Η σημειογραφία είναι μεσοβυζαντινή εξηγητική.



Εικόνα 2. Βατοπαιδίου 1253, αυτόγραφο Πέτρου Βυζαντίου, έτ. 1789, φ. 87β-88[a] με το δοξαστικό *Χρυσέοις ἔπεσι*

[258] Βλ. τον κολοφώνα στο φ. 235β.

Στην **εικόνα 3** βλέπουμε το ίδιο δοξαστικό μεταγραμμένο στην αναλυτική σημειογραφία της Νέας Μεθόδου των Τριών Διδασκάλων, σύμφωνα με την πρώτη έντυπη έκδοση από τον Πέτρο Εφέσιο, Βουκουρέστι 1820.



Εικόνα 3. *Χρυσέοις ἔπεσι*, από το έντυπο *Σύντομον Δοξαστάριον* Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου, Βουκουρέστι 1820, σ. 58-59

3.5.4. Αντιπαραβολή πηγών, μεταγραμματισμός, μεταγραφή, συντακτική ανάλυση και στοιχεία αναγωγικής ανάλυσης ανά κώλον της πρώτης περιόδου

Ακολουθεί μια αντιπαραβολή των δύο πηγών σε μια προσπάθεια σύγκρισης της μεσοβυζαντινής και νεοβυζαντινής γραφής, με έμφαση τις χαρακτηριστικές θέσεις και γραμμές της πρώτης περιόδου του δοξαστικού (βλ. Παραρτήματα 7.Α., 7.Β. και ***μουσικό παρ. 16***). Οι πηγές αντιπαραβάλλονται ανά κώλον, ώστε να ανιχνεύονται καλύτερα και πιο εύκολα οι ομοιότητες και διαφορές τους. Για τη μεσοβυζαντινή γραφή η μεταφορά στο πεντάγραμμο γίνεται με *μεταγραμματισμό,* ενώ για τη νεοβυζαντινή γραφή η μεταφορά στο πεντάγραμμο γίνεται με *σχηματική μεταγραφή*[259]. Επίσης, για το μεταγραμματισμό της μεσοβυζαντινής γραφής, χρησιμοποιήθηκε το κλειδί Φα της τρίτης γραμμής, για να διευκολύνεται οπτικά η σύγκριση μεταξύ της μεσοβυζαντινής και νεοβυζαντινής σημειογραφίας[260].

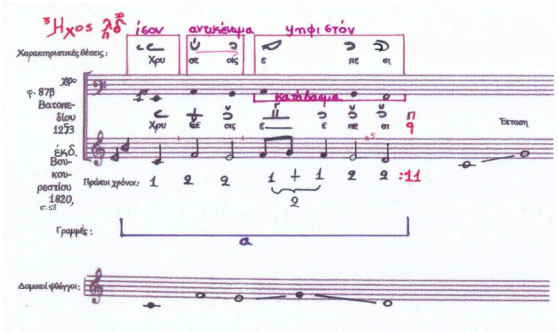
Επιπλέον, γίνεται *συντακτική ανάλυση*[261] του βυζαντινού μέλους, εξετάζοντας
α. τις παραδοσιακές θέσεις και
β. τις γραμμές που εμφανίζονται σ' αυτό.
γ. Από το θεωρητικό εγχειρίδιο του Παναγιωτόπουλου όπου παρουσιάζονται παραδείγματα χαρακτηριστικών θέσεων για κάθε ήχο έγινε η εξαγωγή των χαρακτηριστικών μελωδικών φράσεων του πλ. δ΄ που εμφανίζονται και στο δοξαστικό *Χρυσέοις ἔπεσι* στη νεοβυζαντινή του μεταγραφή[262].

Τέλος, γίνεται μια *αναγωγική ανάλυση*[263] του μέλους αυτού, με βάση τα εξής στοιχεία:

- η μέτρηση *πρώτων χρόνων* (χρονικών μονάδων) ανά συλλαβή και κώλον[264]
- η ένδειξη δομικών φθόγγων στους οποίους στηρίζεται το μέλος και
- η ένδειξη της έκτασης του μέλους ανά κώλον.

3.5.5. Σχόλια της αντιπαραβολής και σύγκριση με άλλες μελοποιήσεις του ίδιου δοξαστικού

1. Παρατηρούμε ότι ο Πέτρος ο Βυζάντιος, μαθητής του Πέτρου Πελοποννησίου, είναι ιδιαίτερα εξηγητικός στην μεσοβυζαντινή του σημειογραφία (συλλαβή και φθόγγος-σημάδι).
2. Οι διαφορές μεταξύ της παλαιάς και της νέας γραφής είναι λίγες.
3. Επιπλέον, παρατηρούμε τις παραδοσιακές θέσεις που χρησιμοποιεί ο Πέτρος στο μέλος του (***πίνακας 1***).

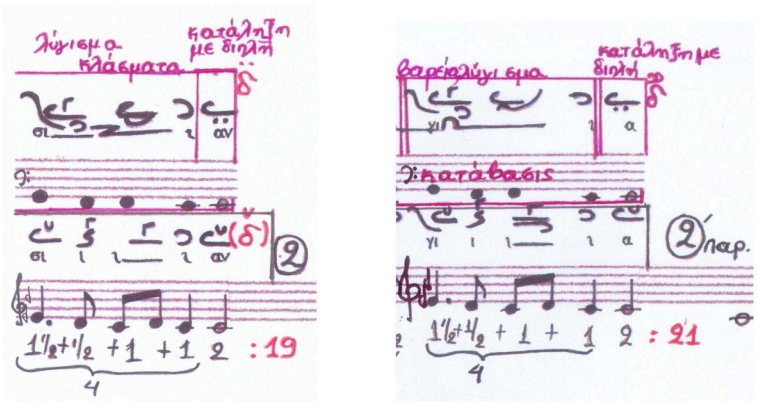


Πίνακας 1. Το πρώτο κώλον του δοξαστικού *Χρυσέοις ἔπεσι* στη μελοποίηση του Πέτρου Πελοποννησίου. Αντιπαραβολή πηγών και συντακτική ανάλυση, με την επισήμανση παραδοσιακών θέσεων

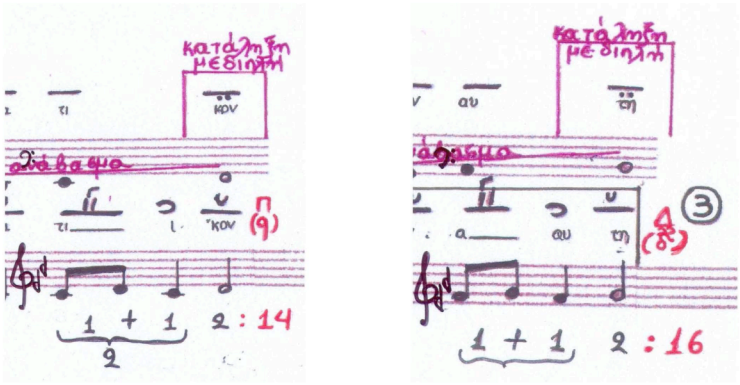
---

[259] Βλ. ενότητα Β.3.1.2.2. της παρούσης εργασίας.
[260] Βλ. Αλεξάνδρου 2007-8 (*Παλαιογραφία*): ΙΙΙ, 28.
[261] Βλ. Alexandru 2006: 320-321, και της ίδιας, «Απόπειρες»: 2. Πρβλ. και την ενότητα Β.3.1.2.3. της παρούσης εργασίας.
[262] Βλ. Παναγιωτόπουλος 1991: 232-236.
[263] Βλ. Alexandru, «Απόπειρες»*:* 3, και την ενότητα Β.3.1.2.3. της παρούσης εργασίας.
[264] Στην κατανόηση του μέλους συμβάλλει ουσιαστικά η επισήμανση των ρυθμικών ποδών, η οποία πραγματοποιήθηκε σύμφωνα με τις ενδείξεις του Σ. Καρά 1982: τ. Α΄, σ. 134-166.

4. Συγκεκριμένα, στα κώλα 4, 5, 6 & 7 οι καταλήξεις γίνονται με διπλή (**πίνακας 2α-δ)**

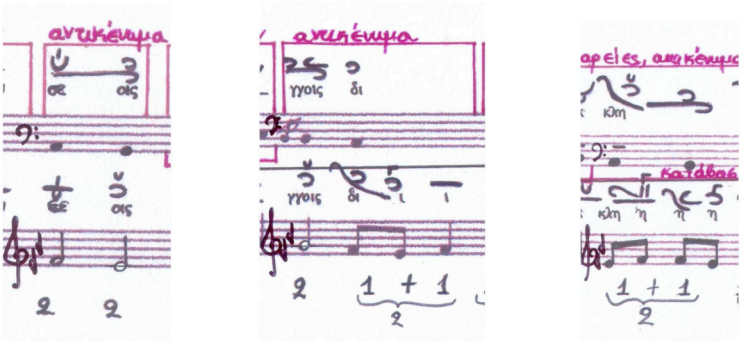


Πίνακας 2 α-β. Θέσεις διπλής στο τέλος των κώλων 4 και 7

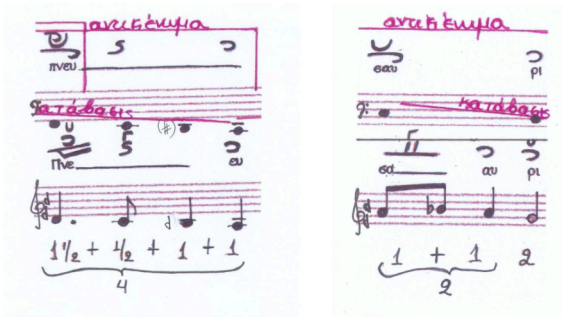


Πίνακας 2 γ-δ. Θέσεις διπλής στο τέλος των κώλων 5 και 6

5. Επίσης, οι χαρακτηριστικές θέσεις επαναλαμβάνονται αρκετές φορές στην πρώτη περίοδο, π.χ. το ψηφιστόν (9 φορές), αντικένωμα (5), πίασμα (3), λύγισμα (3), βαρεία (4), διπλή (4) κ.ο.κ. Συγκεκριμένα για τη θέση του αντικενώματος, όσες φορές εμφανίζεται, παρατηρούμε ότι έχει κατιούσα μορφή (βλ. ***πίνακα 3α-ε***)



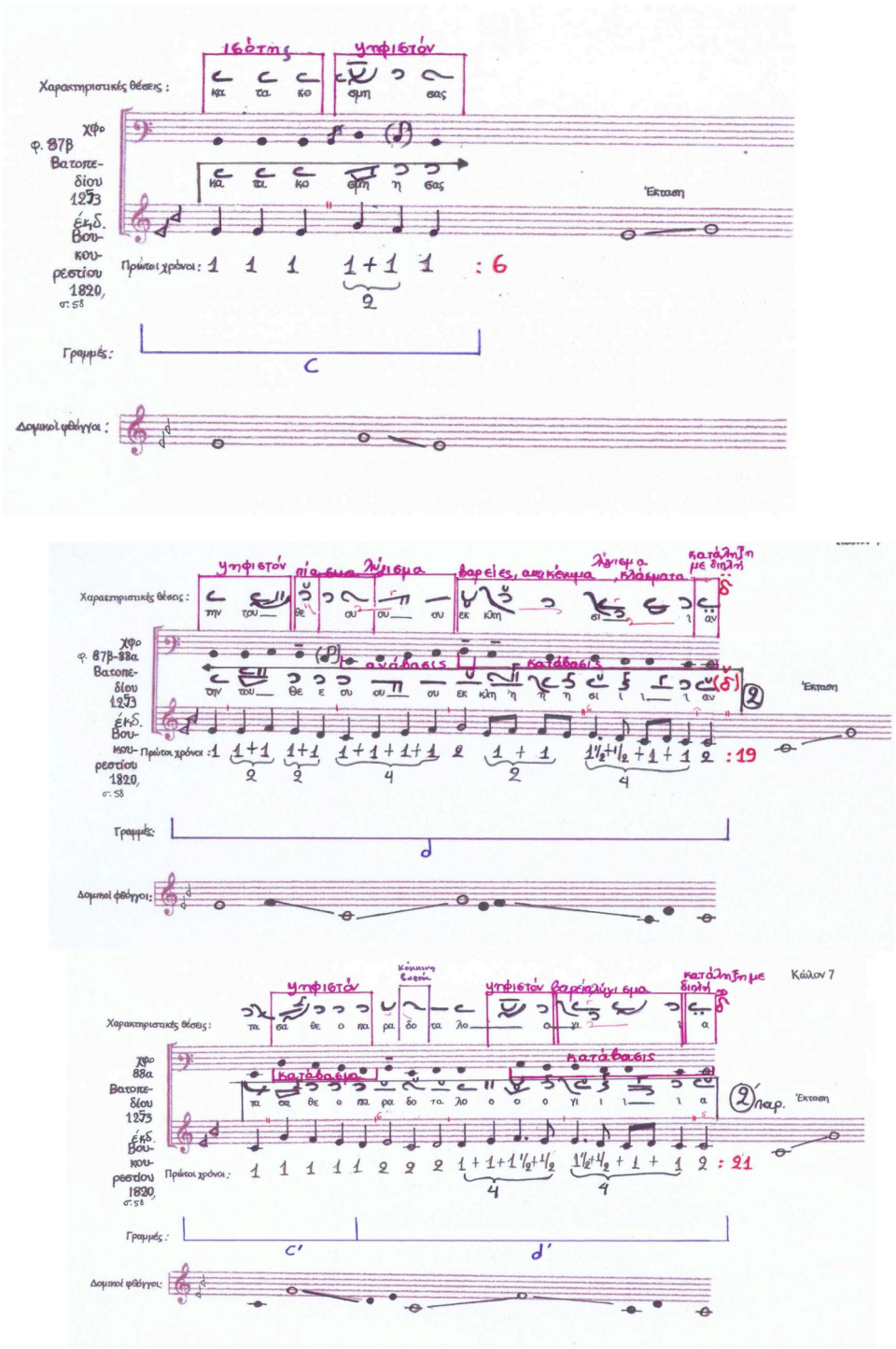
Πίνακας 3α-γ. Θέσεις αντικενώματος, στα κώλα 1, 2 και 4



Πίνακας 3δ-ε. Θέσεις αντικενώματος, στα κώλα 5 και 6

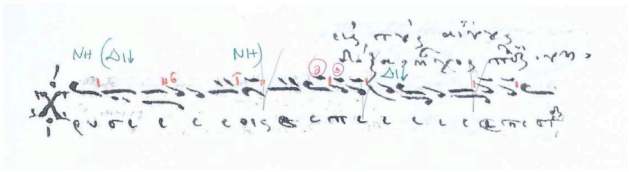
6. Συγκρίνοντας τις γραμμές της πρώτης περιόδου του δοξαστικού *Χρυσέοις ἔπεσι* με τις μελωδικές φράσεις που αναφέρει ο Δ. Παναγιωτόπουλος ως «θέσεις μελῳδικὰς συνήθεις εἰς μέλη τοῦ πλαγ. Δ΄ στιχηραρικά»[265], παρατηρούμε συγγένειες με τρεις από τις φράσεις που βρίσκονται στον κατάλογο του προαναφερθέντος θεωρητικού (βλ. Παράρτημα 7.Α., κώλα 2, 3+4, 6 και 7, την επισήμανση φράσεων ανάμεσα στα δύο πρώτα πεντάγραμμα και με αραβικά νούμερα σε κυκλάκι). Συγκεκριμένα, η μελωδική γραμμή των κώλων 3+4 εμφανίζεται στο κώλον 7 με παραλλαγή (βλ. **πίνακα 4**).

[265] Παναγιωτόπουλος 2003: σ. 234, άσκησις 135.

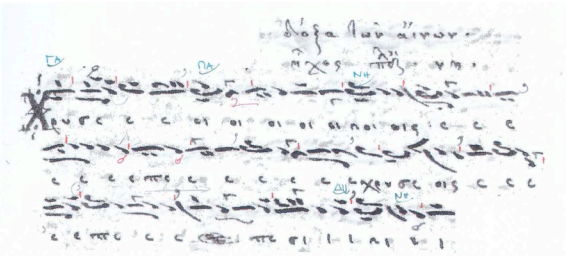


Πίνακας 4. Κώλα 3, 4 και 7 του δοξαστικού *Χρυσέοις ἔπεσι* στη μελοποίηση του Πέτρου Πελοποννησίου, με αντιπαραβολή πηγών και συντακτική ανάλυση σε τρία επίπεδα· **α.** παραδοσιακές θέσεις (επισήμανση πάνω από τη νβ γραφή), **β.** γραμμές (επισήμανση κάτω από το δεύτερο πεντάγραμμο) και **γ.** χαρακτηριστικές για τον πλ. δ΄ μελωδικές φράσεις (επισήμανση ανάμεσα στα δύο πρώτα πεντάγραμμα).

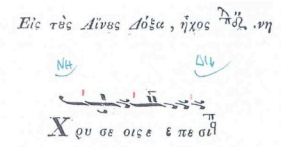
7. Μια σύγκριση με άλλες μελοποιήσεις του ίδιου δοξαστικού φανερώνει ότι η σύνθεση του Πελοποννησίου είναι πολύ πιο σύντομη σε σύγκριση με εκείνες του Παναγιώτη Χρυσάφη και του Γερμανού, πράγμα που φαίνεται ήδη από το πρώτο κώλον των συγκεκριμένων μελοποιήσεων (βλ. **εικόνες 4-6**[266] και ***μουσικά παρ. 6, 7, 10***).



Εικόνα 4. Αρχή του δοξαστικού *Χρυσέοις ἔπεσι* στη μελοποίηση του Παναγιώτου Χρυσάφη του Νέου, σε εξήγηση του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακα, χφο ΜΠΤ 761, φ. 339α

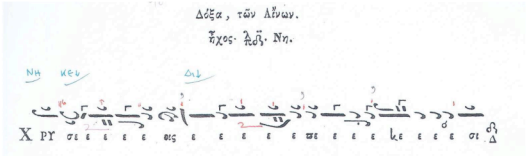


Εικόνα 5. Αρχή του δοξαστικού *Χρυσέοις ἔπεσι* στη μελοποίηση του Γερμανού Νέων Πατρών, σε εξήγηση του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακα, χφο ΜΠΤ 750, φ. 291α



Εικόνα 6. Αρχή του δοξαστικού *Χρυσέοις ἔπεσι* στη μελοποίηση του Πέτρου Πελοποννησίου, σε εξήγηση στην αναλυτική γραφή της Νέας Μεθόδου, έκδ. Πέτρου Εφεσίου, Βουκουρέστι 1820, σ. 58

8. Ο Πέτρος προτιμά τα σύντομα μέλη και ουσιαστικά καταγράφει τη σύντομη μελική παράδοση της Κωνσταντινούπολης, σε αντίθεση με τον Ιάκωβο Πρωτοψάλτη ο οποίος καλλιεργεί τα αργά μέλη (βλ. **εικόνα 7**)



Εικόνα 7. Αρχή του δοξαστικού *Χρυσέοις ἔπεσι* στη μελοποίηση του Ιακώβου Πρωτοψάλτου, σε εξήγηση του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακα, έκδ. Θεοδώρου Φωκαέως, Κ/πολη 1836, τ. Α΄, σ. 79

3.5.6. Πίνακας δομικής, μετρικής, τροπικής και συντακτικής ανάλυσης της πρώτης περιόδου

Εν κατακλείδι δίνουμε τον **πίνακα 5**, όπου συγκεντρώνονται τα κυριώτερα στοιχεία των πολλαπλών αναλυτικών αναζητήσεων.

---

[266] Τα αποσπάσματα με επισήμανση ρυθμικών ποδών, ισοκρατημάτων και διάφορων άλλων μνημοτεχνικών συμβόλων που φαίνονται στις **εικ. 4-7,** πάρθηκαν από τη φυλλάδα της Ομάδας Παλαιογραφίαςτης Βυζαντινής Μουσικής, *Χρυσέοις ἔπεσι* 2007: ενότητες 2.3.1., 2.3.2., 2.4., 2.5.

Περίληψη περιεχομένου	Δομική και μετρική ανάλυση						Τροπική και συντακτική ανάλυση						
	Περί-οδοι	Στίχοι	Κώλα μουσικά & λεκτικά	Κείμενο με μαρτυρίες (Βατοπαιδίου 1253, φ. 87β-88ᵃ ---------- έκδ. Βουκουρέστι 1820, σ. 58)	Αρ. συλ.	Αρ. χρ. πρ.	Ήχος Πλ.δ΄	Όνομα καταλη-κτήριου φθόγου. π.	Όνομα καταλη-κτήριου φθόγου. ν.	Εί-δος κατ.	Χαρακτηριστικές θέσεις, με βάση τη μβ σημειογραφία	Γραμμές, με βάση τη νβ σημειογραφία: Παν.	Γραμμές, με βάση τη νβ σημειογραφία: Ι.Γκ.
Η διδασκαλία του Αγ. Ιωάννου Χρυσο-στόμου	Ι	Α	1.	Χρυσέοις ἔπεσι ——	6	11	πλ.δ΄-> δ΄ αντί-φων.	Κε	Πα	ατ.	ίσον, άντικένωμα, **κατάληξη:** ψηφιστόν & κατάβασμα	-	a
			2.	καὶ θεοφθόγγοις διδάγμασι	9	15	-> πλ.δ΄	Ζω	Βου	ατ.	άνάβασμα, ψηφιστόν, άντικένωμα, **κατάληξη:** κατάβασις μὲ ψηφιστόν καὶ πίασμα	1	b
		Β	3.	κατακοσμήσας	5	6		Ζω	Βου	-	ίσότης, ψηφιστόν		c
			4.	τὴν τοῦ Θεοῦ ἐκκλησίαν ——	8	19		Δι	Νη	εντ.	ψηφιστόν, πίασμα, άνάβασις μὲ λύγισμα, **κατάληξη:** κατάβασις μὲ βαρεῖες, άντικένωμα, λύγισμα, κλάσματα καὶ διπλῆ	2	d
		Γ	5.	πλοῦτον πνευματικόν ——	6	14	δ΄ αντί-φων.	Κε	Πα	ατ.	κατάβασις μὲ ψηφιστόν καὶ άντικένωμα, **κατάληξη:** άνάβασμα μὲ διπλῆ	-	e
			6.	ἐθησαύρισας ἐν αὐτῇ ——	8	16	πλ. δ΄	Πα΄	Δι	ατ.	κατάβασις μὲ άντικένωμα, βαρεῖα & πίασμα, **κατάληξη:** άνάβασμα μὲ διπλῆ	3	f e²
		Δ	7.	τὰ σὰ θεοπαράδοτα λόγια ——	11	21		Δι	Νη	εντ.	ψηφιστόν & κατάβασμα, κόκκινη βαρεῖα **κατάληξη:** κατάβασις μὲ ψηφιστόν, βαρεῖα,	2'	c' d'

Πίνακας 5. Στοιχεία δομικής, μετρικής, τροπικής και συντακτικής ανάλυσης της μελοποίησης του Πέτρου Πελοποννησίου

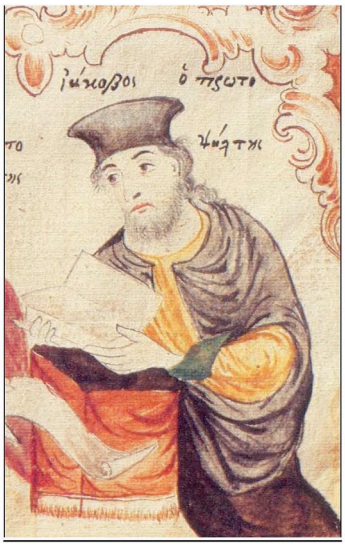
Το *Σύντομο Δοξαστάριο* του Πέτρου Πελοποννησίου αποτελεί ορόσημο στην εξελικτική πορεία του στιχηραρικού μέλους. Η συγκριτική μελέτη των επιμέρους πινάκων της πρώτης περιόδου αυτού του στιχηρού που περιλαμβάνονται στην παρούσα εργασία, μπορεί να διαφωτίσει ζητήματα α) περί της διάπλασης του μέλους του Πέτρου του Πελοποννησίου, και β) περί της επίδρασης του μέλους αυτού πάνω σε μεταγενέστερους μελοποιούς.

Ιωάννα Γκερμπεσιώτη

3.6. Περί του *μέλους κατὰ συντομώτερον τρόπον ἐκ θέσεων στιχηρῶν τε καὶ εἱρμολογικῶν* του Ιακώβου Πρωτοψάλτου

3.6.1. Ιάκωβος Πρωτοψάλτης: Βιοεργογραφικά στοιχεία

Ο Ιάκωβος καταγόταν από την Πελοπόννησο και γεννήθηκε περίπου το 1740[267]. Υπήρξε μαθητής του Ιωάννου Τραπεζουντίου (†1770). Στον πατριαρχικό ναό της Κωνσταντινούπολης υπηρέτησε ως πρώτος δομέστικος (1764), ως λαμπαδάριος (1784) και την τελευταία δεκαετία της ζωής του ως πρωτοψάλτης (1790- †1800) της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας[268]: βλ. **εικόνα 1**. Ο Ιάκωβος ήταν επίσης δάσκαλος στη Δεύτερη και στην Τρίτη Πατριαρχική Μουσική Σχολή, όπου παρέδιδε την Παπαδική και το Στιχηράριο[269]. Ανάμεσα στους μαθητές του αριθμούνται οι περίφημοι ψάλτες, μελουργοί και δάσκαλοι Γεώργιος Κρης (ακμή περ. 1790-† 1815[270]), Μανουήλ Βυζάντιος (†1819), Νικηφόρος Καντουνιάρης ο Χίος (γ΄ τέταρτο 18ου-β΄ τέταρτο 19ου αι.[271]), Χουρμούζιος Γιαμαλής ο Χαρτοφύλαξ (1770-1840) και Γρηγόριος Λευίτης ο Πρωτοψάλτης (1778-1821)[272].



Εικόνα 1. Ο Ιάκωβος Πρωτοψάλτης, μικρογραφία από χφο Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας Θ 178, φ. 1β[273]

Το συνθετικό έργο του Ιακώβου περιλαμβάνει κυρίως στιχηραρικά και παπαδικά μέλη: δοξολογίες κατ΄ ήχον, μαθήματα, καλοφωνικούς ειρμούς[274]. Το αριστούργημά του παραμένει το *Δοξαστάριον*, το οποίο μελούργησε εκ νέου κατά τα έτη 1794/5, αξιοποιώντας με δημιουργικό τρόπο τις παραδοσιακές μελωδικές φόρμουλες του παλαιότερου στιχηραρικού και ειρμολογικού μέλους, όπως δηλώνεται και στον επίτιτλο του έργου: «Ἀνθολογία περιέχουσα δοξαστικά (…) συντεθέντα κατὰ συντομώτερον τρόπον ἐκ θέσεων στιχηρῶν τε κ(αὶ) εἱρμολογικῶν»[275]. Τα περισσότερα έργα του Ιακώβου, ανάμεσα στα

---

[267] Βλ. Παπαδόπουλος 1890: 315.
[268] Βλ. Χατζηγιακουμής 1999: 83. Patrinelis 1973: 155-156, 169-170. Κατά την πολύχρονή του ψαλτική δραστηριότητα, ο Ιάκωβος συνέψελνε με τους κορυφαίους μελουργούς της εποχής του: το δάσκαλό του Ιωάννη Τραπεζούντιο, τον Πέτρο Πελοποννήσιο († 1778), το Δανιήλ Πρωτοψάλτη (†1789) και τον Πέτρο Βυζάντιο († 1808): Βλ. Χατζηγιακουμής, *ό.π.*: 68, 70, 77, 80.
[269] Βλ. Παπαδόπουλος 1904: 166. Ο ίδιος συγγραφέας αναφέρει ως έτος ίδρυσης της Δεύτερης Πατριαρχικής Μουσικής Σχολής το έτος 1776, ενώ της Τρίτης, το 1791: Βλ. *ό.π.*: 232.
[270] Βλ. Χατζηγιακουμής 1999: 92.
[271] Βλ. Καραγκούνης 2003: 567.
[272] Για τους δύο τελευταίους μελουργούς, βλ. *ό.π.*: 588, 596.
[273] Χατζηγιακουμής 1980: πίν. 23.1.
[274] Επιπλέον, ο Ιάκωβος δραστηριοποιήθηκε ως στιχοποιός και συνθέτης εξωτερικής μουσικής: Βλ. Χατζηγιακουμής 1999: 84.
[275] Χατζηγιακουμής 1980: 181, και του ιδίου 1999: 83-84.

οποία συγκαταλέγεται και το *Δοξαστάριον*, καταγράφηκαν κατά προσωπική του υπαγόρευση από το μαθητή του Γεώργιο Κρήτα. Ο Γεώργιος Κρης χρησιμοποίησε μια σημειογραφία που, ως προς τον τρόπο κωδικοποίησης της μουσικής πληροφορίας, συνδυάζει στοιχεία όψιμης και εξηγητικής μεσοβυζαντιής γραφής[276]. Όπως τονίζει ο Χατζηγιακουμής[277], αυτή η νέα μελοποίηση του Δοξασταρίου συγκαταλέγεται στα σημαντικότερα μουσικά γεγονότα της δεύτερης μεγάλης ακμής της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής μετά την Άλωση (1770-1820). Ο Χρύσανθος ταξινομεί το μέλος των δοξαστικών του Ιακώβου στην κατηγορία του παλαιού στιχηραρικού γένους, ενώ εκείνα του Πέτρου Πελοποννησίου στο νέο στιχηραρικό γένος μελών[278].

Το μελουργικό έργο του Ιακώβου, παραδοσιακό, κατανυκτικό, κατ΄ εξοχήν «εκκλησιαστικό»[279], αποτελεί παρακαταθήκη για τις επόμενες γενιές ψαλτών και μελουργών και συνάμα γέφυρα για τη διάσωση των θέσεων του παλαιού ασματολογίου έως τις μέρες μας[280]. Στην επόμενη ενότητα παρουσιάζεται ένα μικρό δείγμα από το *Δοξαστάριο* του Ιακώβου.

3.6.2. Η πρώτη περίοδος του δοξαστικού *Χρυσέοις ἔπεσι* κατά τη μελοποίηση του Ιακώβου Πρωτοψάλτου

Το δοξαστικό *Χρυσέοις ἔπεσι* μας επιτρέπει να ανιχνεύσουμε τη μελουργική δεινότητα του Ιακώβου και τις ιδιαιτερότητες που παρουσιάζει η βυζαντινή παρασημαντική στις παραμονές της Μεταρρύθμισης του 1814.

Με βάση α) το χφο Ιβήρων 999, γραμμένο περί το έτος 1800[281], με όψιμη/εξηγητική μεσοβυζαντινή παρασημαντική (**εικόνα 2**) και
β) την εξήγηση του Χουρμουζίου στην αναλυτική γραφή της Νέας Μεθόδου, από την έκδοση του Θεοδώρου Φωκαέως (**εικόνες 3-4**), συγκροτήθηκε το Παράρτημα 8.Α. Περιέχει την αντιπαραβολή των δύο πηγών που αναφέρθηκαν, μαζί με μεταγραμματισμό[282] και σχηματική μεταγραφή στο πεντάγραμμο. Προστίθενται στοιχεία συντακτικής ανάλυσης σε δύο επίπεδα, με ισχύ και για τις δύο καταγραφές του μέλους (1. επισήμανση των επιμέρους θέσεων που καταρτίζουν τις μελωδικές γραμμές, με βάση τις παραδοσιακές τους ονομασίες και 2. σε ευρύτερο πλαίσιο, επισημαίνοντας τις διάφορες γραμμές από τις οποίες αποτελείται το κομμάτι, με τη χρήση γραμμάτων της λατινικής αλφαβήτου).

---

[276] Πρβλ. Ψάχος 1978: 86, υποσημ. 49. Χατζηγιακουμής 1999: 92. Πρβλ. επίσης τη διαφωτιστική μαρτυρία του Χρυσάνθου (1832: σ. LIII, § 78), σχετικά με τη μεταχείριση της παρασημαντικής: «Ὅπου ἤθελεν, ἵνα αἱ μὲν παλαιαὶ Θέσεις προφέρωνται κατὰ τὴν παράδοσιν τῶν παλαιῶν διδασκάλων, χωρὶς νὰ μεταβάλλωνται συντεμνόμεναι, ἢ ἄλλως καλλωπιζόμεναι» τις έγραφε (διαμέσου του μαθητή του Γεωργίου Κρητός) με στενογραφικό τρόπο, «καὶ ὅταν ἤθελε νὰ μεταχειρισθῇ καινοτρόπως καμμίαν ἀπὸ αὐτὰς, ἔγραφεν αὐτὴν ἐξηγηματικῶς. »

[277] Χατζηγιακουμής 1999: 84 και 76.

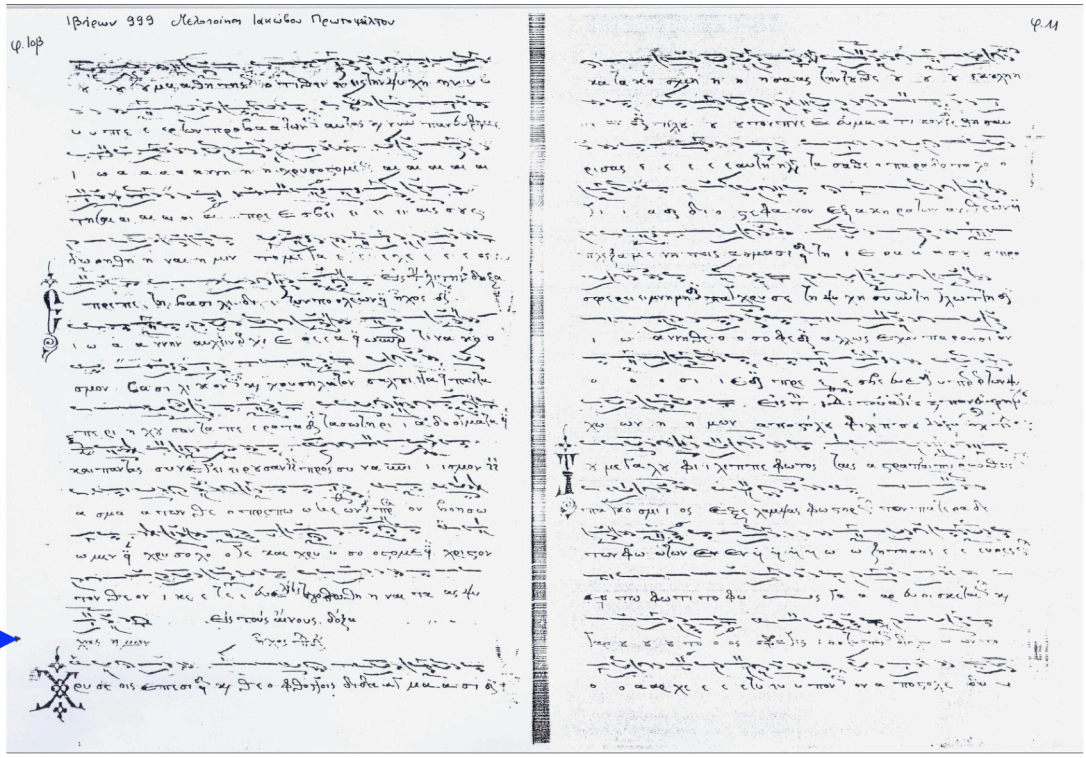
[278] Βλ. Χρύσανθος 1832: § 402. Πρβλ. και τις διασαφήσεις σε: Στάθης 1992: 45-46.

[279] Πρβλ. Χρύσανθος 1832: σ. LI-LIII, § 78. Χατζηγιακουμής 1999: 84.

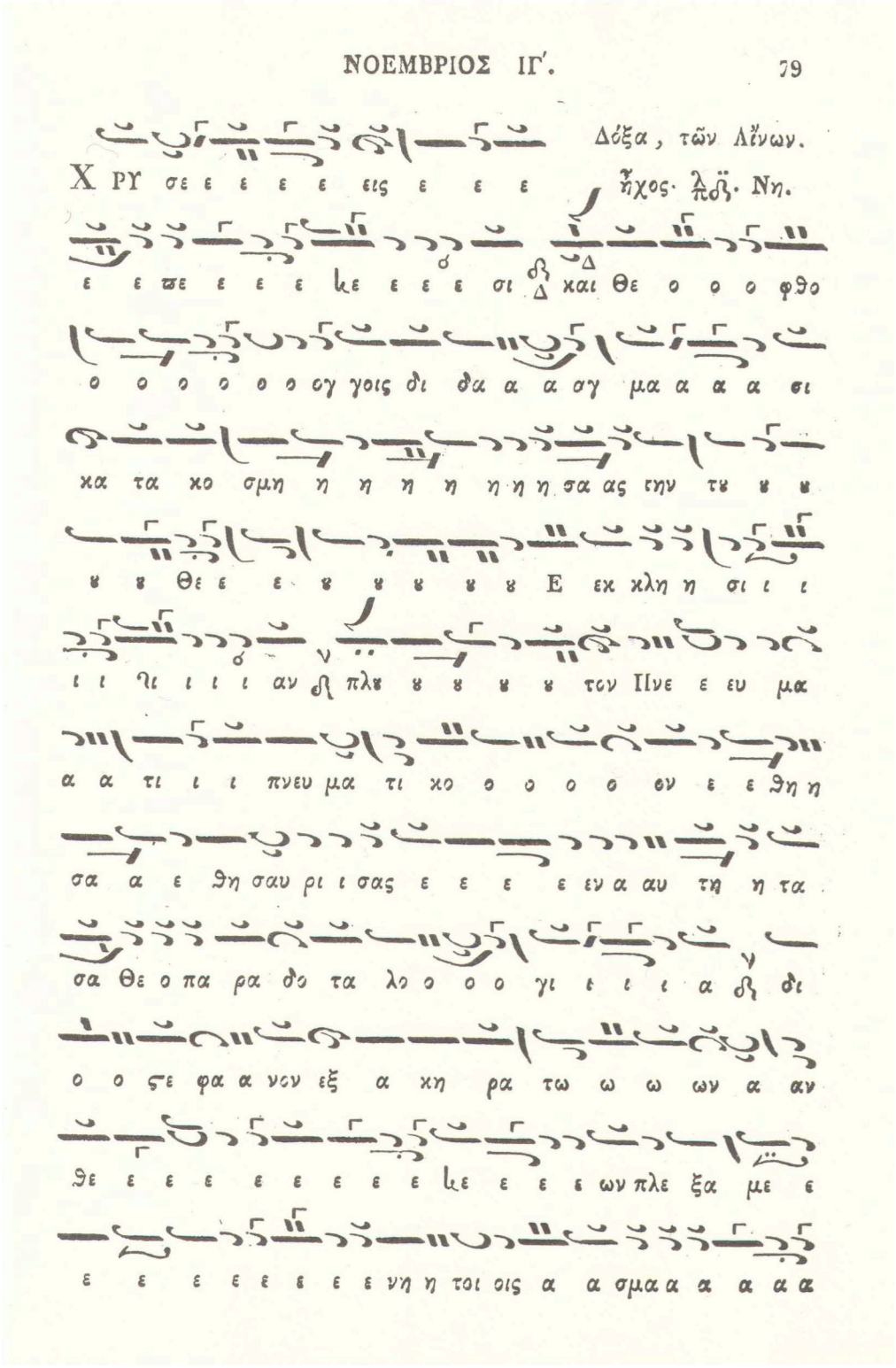
[280] Πρβλ. και Φιλοξένης 1859: § 254, όπου το *Δοξαστάριον* του Ιακώβου αποκαλείται «στίλβωτρον τῶν Μουσικῶν». Βλ. δείγματα της σπουδαιότατης ηχογράφησης ολόκληρου του Δοξασταρίου του Ιακώβου με τον διάκονο Διονύσιο Φιρφιρή (1912-1990), στη σειρά Μνημεία Εκκλησιαστικής Μουσικής του Μανόλη Χατζηγιακουμή, στις Ανθολογίες 6-7: Χατζηγιακουμής 2000: 89-116, 211-212.

[281] Στάθης 1993: 906.

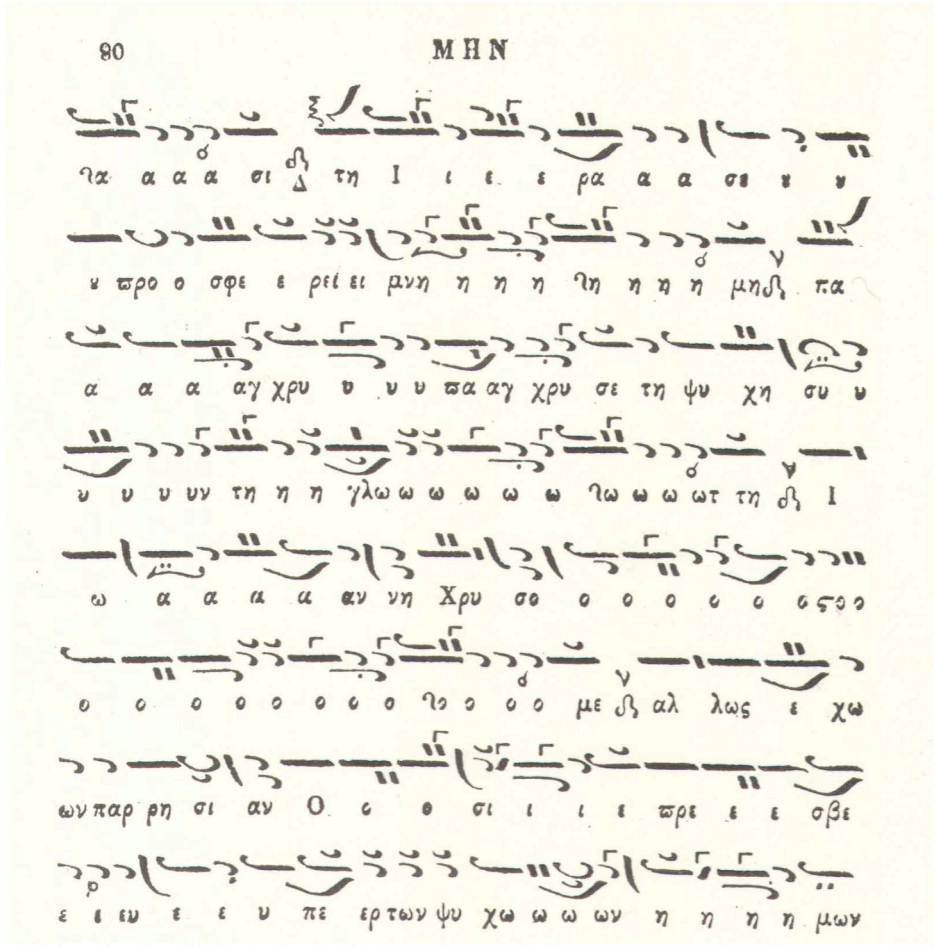
[282] Λόγω της πολύ μικρής χρονικής απόστασης της μελοποίησης του Ιακώβου από τη Μεταρρύθμιση των Τριών Διδασκάλων (1794/5 και 1814), επιχειρίστηκε και ένας μεταγραμματισμός σύμφωνα με τη νέα βάση του πλ.δ΄, το Νη (ανάγνωση σύμφωνα με το κλειδί του Σολ). Για διευκόλυνση της σύγκρισης με τους προηγούμενους μεταγραμματισμούς, δίνεται ως δεύτερη επιλογή το κλειδί του βαρυτόνου (Φα της τρίτης γραμμής), που επιτρέπει την ανάγνωση σύμφωνα με την παλαιά θεωρητική βάση του πλ. δ΄, το Δι. Για να εξασφαλιστούν όμως τα ίδια ακούσματα και στις δύο περιπτώσεις, πρέπει να τεθεί ενδεικτικά ένα Φα # ως οπλισμός στο κλειδί του βαρυτόνου, όπως επισημάνθηκε στην ενότητα Β.3.1.2.2., **πίν. 6α** της παρούσης εργασίας.



Εικόνα 2. *Δοξαστάριον* Ιακώβου Πρωτοψάλτου με το δοξαστικό *Χρυσέοις ἔπεσι*: Ιβήρων 999, περί το 1800 (Στάθης), φ. 10β-11α



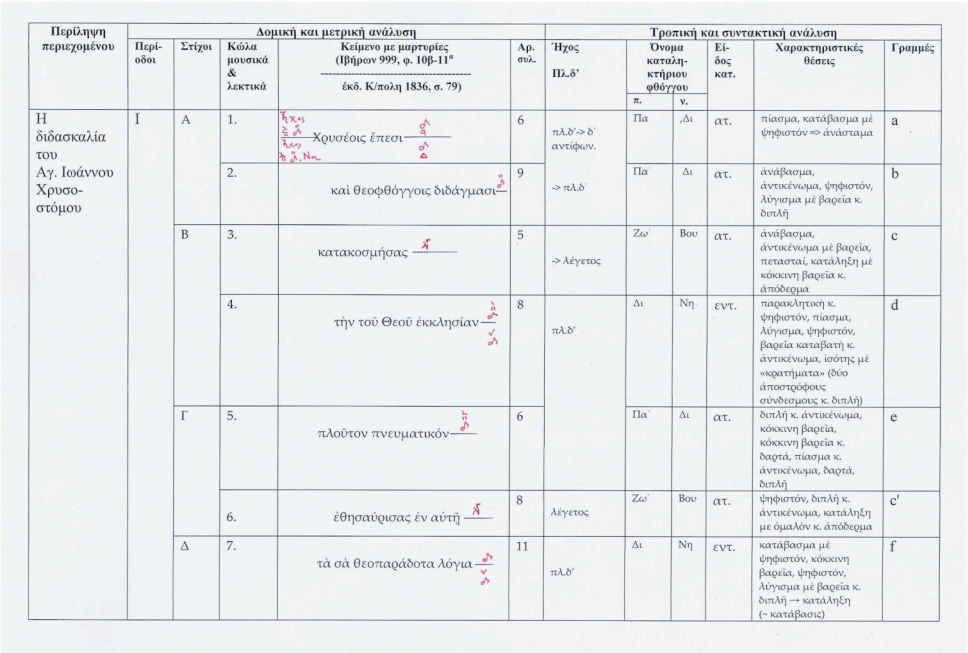
Εικόνα 3. Το δοξαστικό *Χρυσέοις ἔπεσι* από το *Δοξαστάριον* του Ιακώβου Πρωτοψάλτου, εξήγηση Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, έκδ. Θεοδώρου Φωκαέως, τ. α΄, Κ/πολη 1836, σ. 79



Εικόνα 4. Συνέχεια του δοξαστικού *Χρυσέοις ἔπεσι*, *ό.π.*, σ. 80

Με αφετηρία το Παράρτημα 8.Α., ο **πίνακας 1** συμπτύσσει στοιχεία δομικής και μετρικής ανάλυσης που είναι ήδη γνωστά από τους προηγούμενους ανάλογους πίνακες, μαζί με καινούργια στοιχεία που δείχνει η μελοποίηση του Ιακώβου ως προς το τροπικό πλαίσιο (μεταβολές, καταλήξεις[283]) και τη μουσική σύνταξη (χαρακτηριστικές θέσεις και γραμμές). Όλα τα στοιχεία που παρουσιάζονται στον **πίνακα 1** αντικατοπτρίζουν την εκδοχή του Ιακώβου όπως αυτή κωδικοποιήθηκε στη μεσοβυζαντινή γραφή (με βάση το χφο Ιβήρων 999). Παρατηρείται μια μεγάλη ποικιλία παραδοσιακών θέσεων, με κυρίαρχες εκείνες που συντονίζονται από το πίασμα, το ψηφιστόν, το αντικένωμα, τη βαρεία (πολλές φορές κόκκινη) και το λύγισμα. Στο Παράρτημα 8.Α. μπορεί να μελετηθεί πως η «πυκνότητα» της μουσικής πληροφορίας των παλαιών σημαδιών είναι διαφορετική, ανάλογα με τα συμφραζόμενα. Αξιοσημείωτο ότι στα κώλα 1, 2, 4 και 5 που είναι και πιο μελισματικά, η πρωτότυπη γραφή είναι πιο στενογραφική. Αντίθετα, στα κώλα 3, 6 και 7, όπου η μουσική υφή τείνει προς το συλλαβικό, η σημειογραφία είναι πιο αναλυτική. Η εναλλαγή της υφής των γραμμών (μελισματικό - τάση προς το συλλαβικό), συμπορεύεται με συμμετρία στον πλάνο των μεταβολών των ήχων (πλ. δ΄ - λέγετος) και στη διαδοχή καταλήξεων (Πα΄ - Ζω΄ - Δι [= Δι - Βου - Νη]). Επιπλέον, με τη βοήθεια των καταλήξεων επιτυγχάνεται μια υποδιαίρεση της πρώτης περιόδου σε δύο μικρότερες ενότητες (κώλα 1-4 και 5-7), που επισφραγίζονται κάθε φορά με εντελή κατάληξη στη βάση του ήχου. Με αυτόν τον τρόπο, η μουσική προβάλλει το ποιητικό κείμενο, διευκολύνοντας την κατανόηση της δομής και του περιεχομένου του.

[283] Τα ονόματα των καταληκτήριων φθόγγων αναφέρονται διπλώς, σύμφωνα με την παλαιά (π.) και τη νέα (ν.) θεωρητική βάση του πλ. δ΄, ως συμβατικές αντιστοιχίες του μεταγραμματισμού στο κλειδί του βαρυτόνου (π.) και του κλειδί του Σολ (ν.).



Περίληψη περιεχομένου	Δομική και μετρική ανάλυση					Τροπική και συντακτική ανάλυση					
	Περί-οδοι	Στίχοι	Κώλα μουσικά & λεκτικά	Κείμενο με μαρτυρίες (Ιβήρων 999, φ. 10β-11α / έκδ. Κ/πόλη 1836, σ. 79)	Αρ. συλ.	Ήχος Πλ.δ'	Όνομα καταλη-κτήριου φθόγγου π.	ν.	Εί-δος κατ.	Χαρακτηριστικές θέσεις	Γραμμές
Η διδασκαλία του Αγ. Ιωάννου Χρυσο-στόμου	Ι	Α	1.	Χρυσέοις ἔπεσι	6	πλ.δ'-> δ' αντίφων.	Πα	,Δι	ατ.	πίασμα, κατάβασμα μὲ ψηφιστόν => ἀνάσταμα	a
			2.	καὶ θεοφθόγγοις διδάγμασι	9	-> πλ.δ'	Πα	Δι	ατ.	ἀνάβασμα, ἀντικένωμα, ψηφιστόν, λύγισμα μὲ βαρεῖα κ. διπλῆ	b
		Β	3.	κατακοσμήσας	5	-> λέγετος	Ζω'	Βου	ατ.	ἀνάβασμα, ἀντικένωμα μὲ βαρεῖα, πεταστή, κατάληξη μὲ κόκκινη βαρεῖα κ. ἀπόδερμα	c
			4.	τὴν τοῦ Θεοῦ ἐκκλησίαν	8	πλ.δ'	Δι	Νη	εντ.	παρακλητική κ. ψηφιστόν, πίασμα, λύγισμα, ψηφιστόν, βαρεῖα καταβατὴ κ. ἀντικένωμα, ἰσότης μὲ «κρατήματα» (δύο ἀποστρόφους σύνδεσμους κ. διπλῆ)	d
		Γ	5.	πλοῦτον πνευματικόν	6		Πα'	Δι	ατ.	διπλῆ κ. ἀντικένωμα, κόκκινη βαρεῖα, κόκκινη βαρεῖα κ. δαρτά, πίασμα κ. ἀντικένωμα, δαρτά, διπλῆ	e
			6.	ἐθησαύρισας ἐν αὐτῇ	8	λέγετος	Ζω'	Βου	ατ.	ψηφιστόν, διπλῆ κ. ἀντικένωμα, κατάληξη με ὁμαλόν κ. ἀπόδερμα	c'
		Δ	7.	τὰ σὰ θεοπαράδοτα λόγια	11	πλ.δ'	Δι	Νη	εντ.	κατάβασμα μὲ ψηφιστόν, κόκκινη βαρεῖα, ψηφιστόν, λύγισμα μὲ βαρεῖα κ. διπλῆ → κατάληξη (~ κατάβασις)	f

Πίνακας 1. Δομική, μετρική, τροπική και συντακτική ανάλυση της πρώτης περιόδου του δοξαστικού *Χρυσέοις ἔπεσι* στη μελοποίηση του Ιακώβου Πρωτοψάλτου

3.6.3. Σύγκριση της μελοποίησης του Ιακώβου Πρωτοψάλτου με τη σύνθεση του Χρυσάφη του Νέου

Με σκοπό την ανίχνευση της πηγής έμπνευσης για το μέλος του Ιακώβου, στο Παράρτημα 8.Β., γίνεται μια σύγκριση με το μέλος του Χρυσάφη του Νέου (βλ. και ***μουσικά παρ. 6 και 11***).
Τα δύο κομμάτια αντιπαραβάλλονται με βάση τις εξηγήσεις τους από το Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα. Ο συγκριτικός **πίνακας 2** συγκεντρώνει αδρώς μερικά στοιχεία που αφορούν την μετρική, τροπική και συντακτική ανάλυση των δύο μελών.

Στίχος	Κώλον	Μελουργός	Καταλήξεις, με την ένδειξη του κόμματος στο τέλος του οποίου εμφανίζονται	Ομοιότητες και διαφορές γραμμών
Α	1	Χρυσάφης	α Νη β	ομοιότητα (Ιάκωβος: εκτενέστερος)
		Ιάκωβος		
	2	Χρυσάφης	α β	διαφορά
		Ιάκωβος	α Δι β Δι	
Β	3	Χρυσάφης		διαφορά (με κάποια ομοιότητα όμως προς το τέλος του κώλου)
		Ιάκωβος	Βου	
	4	Χρυσάφης	α β γ	διαφορά
		Ιάκωβος	α Νη → Γα β	
Γ	5	Χρυσάφης	α Νη β γ Βου δ	διαφορά
		Ιάκωβος	α Δι β Δι	
	6	Χρυσάφης	α Πα β γ → Γα	διαφορά
		Ιάκωβος	α Βου β Βου	
Δ	7	Χρυσάφης	α Πα β	ομοιότητα (Χρυσάφης: εκτενέστερος)
		Ιάκωβος		

Πίνακας 2. Στοιχεία συγκριτικής μετρικής, τροπικής και συντακτικής ανάλυσης για την πρώτη περίοδο του δοξαστικού *Χρυσέοις ἔπεσι* στις μελοποιήσεις του Χρυσάφη του Νέου και του Ιακώβου Πρωτοψάλτου

Παρατηρείται ότι η μελοποίηση του Ιακώβου είναι αρκετά συντομότερη σε σχέση με εκείνην του Χρυσάφη, με εξαίρεση το πρώτο κώλον που αναπτύσσεται περισσότερο από τον Ιάκωβο, κρατώντας όμως την ίδια καθοδική πορεία προς το χαμηλό Δι, βάση του άγια αντιφωνικού. Όντας πιο μελισματικό, το μέλος του Χρυσάφη χρειάζεται περισσότερες ενδιάμεσες καταλήξεις, με συνέπεια το συχνό κατακερματισμό των κώλων σε κόμματα, ακόμα και μέσα στις λέξεις του ποιητικού κειμένου. Με τη σειρά του, το κείμενο «παρεκτείνεται» και στις δύο περιπτώσεις διαμέσου επαναλήψεων συλλαβών και λέξεων, οι οποίες όμως είναι πιο πυκνές στο μέλος του Χρυσάφη. Ως προς τις μεταβολές, παρατηρείται ότι ο Ιάκωβος παραμένει στο στενό κύκλο των τετάρτων ήχων (πλαγίου, κυρίου, μέσου), ενώ η τροπική παλέτα του Χρυσάφη είναι πιο πλούσια: Βλ. π.χ. τη μεταβολή στον πλ. α΄, με κατάληξη στο Πα (κώλον 3) ή εκείνη στον ήχο γ΄, με κατάληξη στο Γα (κώλον 4). Οι

καταληκτήριοι φθόγγοι των δύο μελοποιήσεων δεν συμπίπτουν, εκτός από τα κώλα 1 και 7, τα οποία είναι και τα μόνα που έχουν μια όμοια μελωδική πορεία. Όσον αφορά την πρώτη περίοδο του δοξαστικού *Χρυσέοις ἔπεσι,* μπορούμε να συμπεράνουμε ότι το μέλος του Χρυσάφη φαίνεται να στάθηκε αρχική πηγή έμπνευσης για τον Ιάκωβο, ο οποίος όμως απομακρύνθηκε ύστερα απ΄ αυτό, για να δημιουργήσει ένα νέο, συντομότερο μέλος, σε στενότερη σχέση με το ποιητικό κείμενο.

Σ' ένα μελλοντικό στάδιο της εργασίας, η συστηματική σύγκριση θα μπορούσε να επεκταθεί και στη μελοποίηση του Γερμανού Νέων Πατρών, για να καταλήξουμε σε μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα σχετικά με τον τρόπο σύνθεσης του Ιακώβου[284].

Προτού να εξεταστεί η επίδραση που άσκησαν οι μελοποιήσεις του Πέτρου Πελοποννησίου και του Ιακώβου Πρωτοψάλτου στη ρουμανική παράδοση και στη μετέπειτα εξέλιξη της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής, θα συνοψιστούν στην επόμενη ενότητα τα κυριότερα χαρακτηριστικά των μελοποιήσεων που εξετάστηκαν μέχρι αυτό το σημείο της εργασίας.

Κωνσταντίνος Τερμεντζής., Μ.Α.

[284] Πρβλ.Στάθης 1995α: 40, όπου αναφέρεται πως «ο Ιάκωβος πρωτοψάλτης, παραδίδοντας το Δοξαστάριό του, *ἐκ θέσεων στιχηραρικῶν τε καὶ εἱρμολογικῶν,* στηρίζεται κυρίως στο μέλος του Γερμανού, και με την ίδια καλλωπιστική διάθεση μεταφέρει αυτούσιες μελωδίες που εκλεκτικά παρέδωκε και ο Γερμανός». Ήδη ο αναγνώστης μπορεί να συγκρίνει τα Παραρτήματα 4.Β, 5 και 8.Β. της παρούσης εργασίας και να παρατηρήσει ομοιότητες και διαφορές ανάμεσα στο ανώνυμο παλαιό βυζαντινό στυλ, στις δύο επώνυμες καλλωπισμένες εκδοχές του Χρυσάφη και του Γερμανού, και στη συντομότερη μελοποίηση του Ιακώβου.

3.7. Σύνοψη Ι.Α. και Ι.Β. για την πρώτη περίοδο του στιχηρού *Χρυσέοις ἔπεσι*

3.7.1. Αντιπαραβολή πηγών στην παλαιά παρασημαντική, με μεταγραμματισμό και στοιχεία συντακτικής ανάλυσης (Σύνοψη Ι.Α.)

Στο Παράρτημα 9 προσφέρεται μια πρώτη συνοπτική αντιπαραβολή των πηγών σε παλαιοβυζαντινή και μεσοβυζαντινή γραφή που χρησιμοποιήθηκαν στην παρούσα εργασία[285]. Η σειρά των χειρογράφων είναι χρονολογική, εκτός από την περίπτωση των δύο τελευταίων πηγών (Ιβήρων 999 και Βατοπεδίου 1253), όπου προτιμήθηκε, για την προβολή υφολογικών ομοιοτήτων, να προταχτεί η μελοποίηση του Ιακώβου που στηρίζεται στο νέο καλλωπισμό, και να έπεται το σύντομο ιδίωμα του Πέτρου. Όλες οι πηγές συνοδεύονται από μεταγραμματισμό στο κλειδί του Σολ και τηρούν την παλαιά θεωρητική βάση του πλ. δ΄ (Σολ-Δι)[286].

Επίσης, στη σύνοψη περιέχονται στοιχεία συντακτικής ανάλυσης, που μπορούν να συγκριθούν οριζόντια και κάθετα. Επιπλέον, η ανάλυση κινείται σε δύο επίπεδα:

- Σε ένα πρώτο επίπεδο επισημαίνονται τα ονόματα όλων των χαρακτηριστικών θέσεων πάνω στα σημάδια της μεσοβυζαντινής γραφής[287]
- Σε ένα ευρύτερο πλαίσιο ενδεικνύονται οι μουσικές γραμμές. Εδώ προβάλλεται κυρίως η κάθετη σύγκριση των γραμμών, που επισημάνθηκαν με βάση τις εξής αρχές:
  - Σύμφωνα με την ανάλυση του παλαιού στυλ (Α 139), κάθε κώλον, ως λεκτική και μουσική ενότητα-φράση μιας πηγής, συμβολίζεται με ένα διαφορετικό στοιχείο της λατινικής αλφαβήτου (a-g).
  - Γραμμές όπου εντοπίστηκαν ελάχιστες διαφορές κατόπιν σύγκρισης με κάθετο άξονα, παίρνουν το ίδιο σύμβολο. Αντίθετα, οι τονισμένες μορφές των γραμμάτων (a' a'' b' b''…) δείχνουν, στη συγκεκριμένη σύνοψη, μεγαλύτερες διαφορές[288].

3.7.2. Συγκριτικός πίνακας τροπικής και συντακτικής ανάλυσης των πηγών στην μεσοβυζαντινή παρασημαντική (Σύνοψη Ι.Β.)

Με βάση το Παράρτημα 9 και τους πίνακες που αναφέρθηκαν στις υποσημειώσεις της προηγούμενης ενότητας, συγκροτήθηκε ο συνοπτικός πίνακας που δίνεται ως Παράρτημα 10. Εμπεριέχει, ανά κώλον, τα εξής στοιχεία τροπικής ανάλυσης: Ένδειξη ήχου και μεταβολών, καταληκτήριους φθόγγους[289] και προτάσεις για το είδος της κατάληξης. Επίσης, στα πλαίσια της συντακτικής ανάλυσης ανακεφαλαιώνονται όλες οι χαρακτηριστικές θέσεις. Με μπλέ χρώμα ξεχωρίζονται οι θέσεις που εμφανίζονται στο ίδιο σημείο σε δύο ή περισσότερες

---

[285] Εξαιρούνται τα εξής χφα: το σπάραγμα Καλλέργη και το BAR 61 που έχουν πολλές ομοιότητες με το Α 139 και αντιστοίχως με το ΜΠΤ 721, όπως επίσης το Ιβήρων 991 που ως καλοφωνικό μάθημα έχει μια διαφορετική δομή και υφή.

[286] Πρβλ. ενότητες Β.3.1.2.2. και Β.3.2.2.1.2. της παρούσης εργασίας.

[287] Για να αποφύγουμε την υπερφόρτωση της εικόνας δεν επισημάνθηκαν θέσεις με το κλάσμα ή με το γοργόν. Το Παράρτημα 9 συνδυάζεται με τα Παραρτήματα 1.Α, 2, 4.Α, 6, 7.Α, 8.Α καθώς και με τις τελευταίες στήλες των αναλυτικών πινάκων που βρίσκονται στις εξής ενότητες: Β.3.2.2.1.3. (**πίν. 3,** Α 139), Β.3.4.2.2.3. (**πίν. 1-2,** Χρυσάφης ο Νέος, και σε σύγκριση με το παλαιόν), Β.3.4.3.2. (**πίν 1,** Γερμανός Νέων Πατρών, με στοιχεία σύγκρισης με το παλαιόν και με το Χρυσάφη), Β.3.5.6. (**πίν. 5,** Πέτρος Πελοποννήσιος), Β.3.6.2. και Β.3.6.3. (**πίν. 1-2,** Ιάκωβος Πρωτοψάλτης, και σε αδρομερή σύγκριση με το Χρυσάφη). Για τη συντακτική ανάλυση του χφου Vindobonensis 136 πρβλ. την **εικόνα 2** και τους **πίνακες 1-5** στην ενότητα Β.3.2.1.2. της παρούσης εργασίας.

[288] Με άλλα λόγια, η παρούσα σύνοψη κινείται, ως προς την επισήμανση των γραμμών, σε ένα πιο απλοποιημένο και αφηρημένο επίπεδο και με έμφαση τη σύγκριση ανάμεσα στις διαφορετικές πηγές και όχι στις επιμέρους φράσεις μιας συγκεκριμένης πηγής. Γι΄ αυτόν το λόγο, τα σύμβολα των γραμμών που εμφανίζονται στη σύνοψη, πολλές φορές δεν συμπίπτουν με τα σύμβολα των γραμμών που δόθηκαν στις επιμέρους αναλύσεις αυτών των κομματιών (πρβλ. τα Παραρτήματα και τους πίνακες που αναφέρθηκαν στην προηγούμενη υποσημείωση για τις μελοποιήσεις των Χρυσάφη του Νέου, Γερμανού Νέων Πατρών, Ιακώβου Πρωτοψάλτου και Πέτρου Πελοποννησίου). Οι επιμέρους αναλύσεις κινήθηκαν ανεξάρτητα από τη σύνοψη και προβάλλουν, με κάθε λεπτομέρεια, κυρίως τον οριζόντιο άξονα της συντακτικής ανάλυσης στα επιμέρους κομμάτια.

[289] Συμβατικά χρησιμοποιούνται τα μονοσύλλαβα ονόματα για τους καταληκτήριους φθόγγους, ξεκινώντας όμως από την παλαιά θεωρητική βάση του πλ. δ΄ ήχου (Δι).

πηγές, ενώ με πράσινο γράφονται οι θέσεις που εμφανίζονται στο ίδιο σημείο σε όλες τις πηγές. Εν κατακλείδι κάθε ενότητας αναφέρονται τα σύμβολα (a, a', a''…) των μελωδικών γραμμών, όπως προσδιορίστηκαν στο Παράρτημα 9.

3.7.3. Παρατηρήσεις

Είναι ιδιαίτερα δύσκολο να βγουν ασφαλή συμπεράσματα με τη μελέτη μόνο της πρώτης περιόδου του στιχηρού *Χρυσέοις ἔπεσι*. Έτσι θα περιοριστούμε μόνο σε κάποιες γενικότερες παρατηρήσεις:

• **Σχετικά με την έκταση**: Τα μέλη από όλες τις πηγές στη μεσοβυζαντινή γραφή χρησιμοποιούν όλες τις περιοχές έκτασης (χαμηλή – μεσαία – υψηλή). Ο χαμηλότερος φθόγγος σε όλες τις χειρόγραφες πηγές είναι ο Πα, ενώ ο υψηλότερος ποικίλει ανάμεσα στο άνω Γα΄, Βου΄ ή Δι΄, όπως φαίνεται από τον **πίν. 1.**

ΣΤΥΛ ΚΑΙ ΜΕΛΟΥΡΓΟΣ	**ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΗ ΠΗΓΗ**	**ΕΚΤΑΣΗ**
ΠΑΛΑΙΟΝ (ανώνυμο)	Ambrosianus A 139 sup.	Πα – Γα΄
	Διονυσίου 564	
ΝΕΟΣ ΚΑΛΛΩΠΙΣΜΟΣ (Χρυσάφη του Νέου και Γερμανού Ν.Π.)	Ιβήρων 992	Πα – Γα΄
	ΜΠΤ 721	Πα – Βου΄
ΜΕΛΟΣ ΣΥΝΤΟΜΩΤΕΡΟΝ (Ιακώβου Πρωτοψ.)	Ιβήρων 999	Πα – Δι΄
ΝΕΟΝ ΣΥΝΤΟΜΟΝ (Πέτρου Πελοπ.)	Βατοπεδίου 1253	Πα – Βου΄

Πίνακας 1. Συγκριτικός πίνακας με τις εκτάσεις της μετροφωνικής δομής του στιχηρού *Χρυσέοις ἔπεσι* (πρώτη περίοδο), σύμφωνα με τις πηγές σε μεσοβυζαντινή σημειογραφία

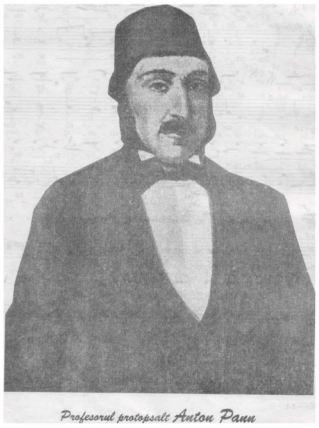
• **Σχετικά με τη μετροφωνική δομή**: Υπάρχουν περιπτώσεις όπου η μελωδία σε όλες τις πηγές ακολουθεί την ίδια πορεία. Ένα πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η κατάληξη στο κώλον 7. Δεν λείπουν βέβαια και τα σημεία όπου στην μελωδική κίνηση των συγκρινόμενων πηγών δεν υπάρχει κάποια προφανής ομοιότητα (βλ. κώλον 2).

• **Σχετικά με τις θέσεις**: Θα μπορούσε να παρατηρηθεί ότι σε κάποιες περιπτώσεις του παλαιού στυλ και του νέου καλλωπισμού παρουσιάζονται όμοιες θέσεις, όπως για παράδειγμα ο *θεματισμός έσω* και ο *γορθμός* (βλ. κώλα 4 και 5 αντίστοιχα). Ακόμη σε πολλές περιπτώσεις εντοπίζονται ανάμεσα σε διαφορετικά στυλ και στο ίδιο σημείο του κειμένου τα ίδια μεγάλα σημάδια, όπου αξίζει να σημειωθεί ότι η διαστηματική κίνησή τους είναι διαφορετική (βλ. κώλον 1 και συγκεκριμένα στη λέξη *ἔπεσι*).

Η σύνοψη αυτή στηρίζεται αποκλειστικά στις πηγές οι οποίες έχουν γραφτεί στην παλαιά παρασημαντική. Στη συνέχεια ακολουθούν οι αναλύσεις των πηγών στη νέα παρασημαντική.

3.8. Νεότερες μελοποιήσεις (19ου-21ου αι.)

3.8.1. Περί του δοξαστικού *Cu cuvinte de aur* του Anton Pann



Εικόνα 1. Ο δάσκαλος και πρωτοψάλτης Anton Pann
(Moldoveanu, επιμ., *Vecernier*)

3.8.1.1. Anton Pann: Βιοεργογραφικά στοιχεία και ιστορική σημασία

«Συνθέτης, εκδότης, λαογράφος, λογοτέχνης, δάσκαλος εκκλησιαστικής μουσικής, κ.τ.λ., ο Αντώνιος Πανν ήταν ένας από τους πιο παραγωγικούς μεταφραστές, δημιουργούς και εκδότες μουσικής σε ολόκληρο τον ιθ΄ αιώνα.»[290]

Το έτος της γεννήσεώς του είναι άδηλο. Όλοι οι ιστορικοί υποθέτουν να είναι ανάμεσα των 1794-1797 και επίσης υποθέτουν πως έχει βουλγαρική καταγωγή (από το Σλίβεν, Βουλγαρία)[291].

Λόγω των ρωσικών-τουρκικών πολέμων, κατέφυγε στη Βασαραβία μαζί με τη μητέρα του, αρχίζοντας ως ψάλτης και χορωδός σε ένα ναό στο Κισινάου (έτ. 1810-1811). Σε λίγο τον βρίσκουμε στο Βουκουρέστι, να παρακολουθεί (έτ. 1812-1816) τα μουσικά μαθήματα στο σχολείο του Διονυσίου Φωτεινού και στη συνέχεια (έτ. 1816-1818) με τον Πέτρο τον Εφέσιο στο σχολείο του, στο ναό του Αγίου Νικολάου Σελάρι. Ταυτόχρονα (έτ. 1813-1818) ήταν δεύτερος ψάλτης στην Εκκλησία Άγιοι (Sfinţi) στο Βουκουρέστι[292].

Ο Πέτρος ο Εφέσιος τον διόρισε ως διευθυντή στο τυπογραφείο του (έτ. 1819-1821)[293].

Δίδαξε ως δάσκαλος εκκλησιαστικής μουσικής στα Σχολεία Ψαλτών στο Βουκουρέστι (έτ. 1823-1825) και στη Ράμνικουλ Βάλτσεα (έτ. 1827), έψαλε στις Μονές Κόζια, "Από Ένα Ξύλο" ("Dintr-un lemn"), Τισμάνα (έτ. 1826-1827) και στην Εκκλησία του Αγίου Νικολάου στο Σκέοι Μπρασόβ (έτ. 1828).

Επανέρχεται στο Βουκουρέστι ως δάσκαλος στο Σχολείο Ψαλτών (έτ. 1828-1834) και ταυτόχρονα είναι πρωτοψάλτης στους ναούς Ολτένοι και Παπά Δαρβάσι έτ. 1832-1842). Το διάστημα 1842-1848 ήταν δάσκαλος στο Κεντρικό Σεμινάριο Βουκουρεστίου και το 1848-1854 πρωτοψάλτης και διευθυντής της ανδρικής χορωδίας στην Εκκλησία Κρετσουλέσκου Βουκουρέστι[294].

---

[290] Moisescu 1985: 95.
[291] Βλ. Ionescu 1994: 270. Ilie 2006: 1.
[292] Ionescu 1994: 270.
[293] Moisescu, *ό.π.:* 97.
[294] Βλ. Ionescu, *ό.π.:* 270.

Το έτ. 1844 ιδρύεται το τυπογραφείο του Αντωνίου Πανν[295], όπου εκτυπώνεται η πλειοψηφία των βιβλίων του.

Το μουσικό έργο του Πανν περιλαμβάνει κυρίως εκκλησιαστική, αλλά και κοσμική μουσική (δημοτικά και λαϊκά τραγούδια, κάλαντα). Ανάμεσα στα σημαντικότερά του βιβλία Ψαλτικής συγκαταλέγονται τα εξής:

• *Noul Doxastar (Νέον Δοξαστάριον)*,2 τ., Βουκουρέστι 1841 και 1853

• *Irmologhionul sau Catavasierul grabnic (Εἱρμολόγιον ἢ Συλλογὴ συντόμων καταβασιῶν)*, Βουκουρέστι 1846

• *Păresimierul (Ἄσματα τῆς Μεγάλης Τεσσαρακοστῆς)*, Βουκουρέστι 1847

• *Heruvico-chinonicarul (Συλλογὴ χερουβικῶν καὶ κοινωνικῶν)*, 2 τ., Βουκουρέστι 1847

• *Noul Anastasimatar (Νέον Ἀναστασιματάριον)*, Βουκουρέστι 1853

Επίσης, για τη διδασκαλία της Ψαλτικής, ο Πανν συνέγραψε ένα σημαντικό θεωρητικό εγχειρίδιο με τίτλο: *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşti sau Gramatica melodică (Θεωρητικὴ καὶ πρακτικὴ κρηπὶς τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἢ Μελωδικὴ γραμματική)*, Βουκουρέστι 1945[296].

Ο A. Pann απεβίωσε στο Βουκουρέστι το 1854, αφήνοντας μια σπουδαία πνευματική παρακαταθήκη για το ρουμανικό πολιτισμό[297].

3.8.1.2. Περί του δοξαστικού *Cu cuvinte de aur*

3.8.1.2.1. Αναζήτηση των πηγών

Το προαναφερθέν δοξαστικό βρίσκεται στό *Νέον Δοξαστάριον, μεταφρασμένον εἰς τὴν ρουμανικὴν ἀπὸ τὸ Παλαιὸν Σύστημα ἐκείνου τοῦ σερδάρου Διονυσίου Φωτεινοῦ καὶ ἐκδεδομένον εἰς τὸ φῶς κατὰ τὸ Νέον Σύστημα*[298], τ. α΄, Βουκουρέστι 1841, που αποτελεί το πρώτο τυπωμένο βιβλίο του Αντωνίου Πανν (βλ. **εικόνες 2-3**).

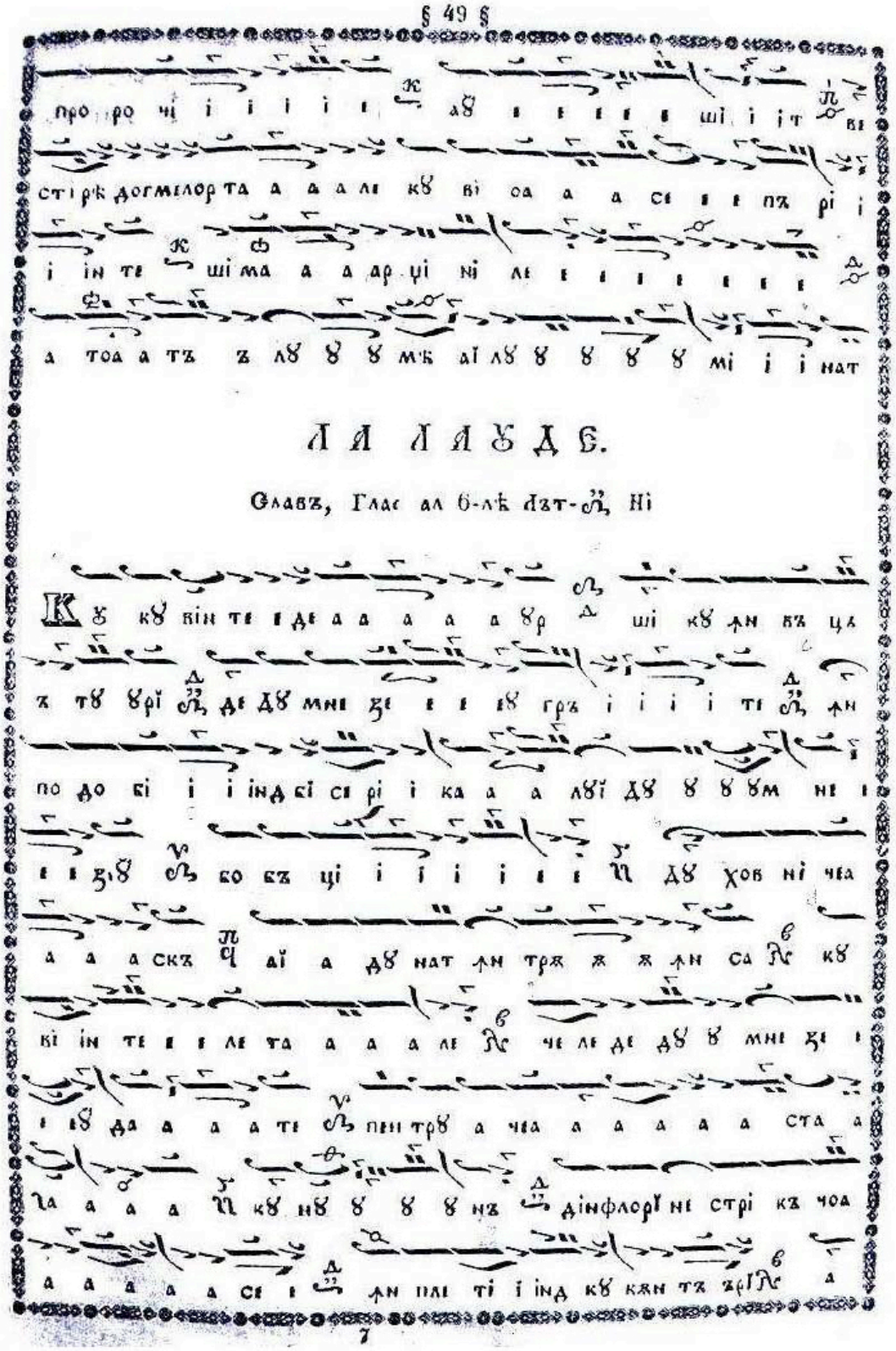
---

[295] Πρβλ. Moisescu 1985: 97. Για την ύπαρξη μιας προγενέστερης τυπογραφίας του Α. Πανν που κάηκε σε μια πυρκαγιά μαζί με όλα τα βιβλία του, πληροφορεί ο Αρχιερέας Νίφων Πλοϊεστεάνου το έτ. 1902: Βλ. *ό.π.*: 97-98.

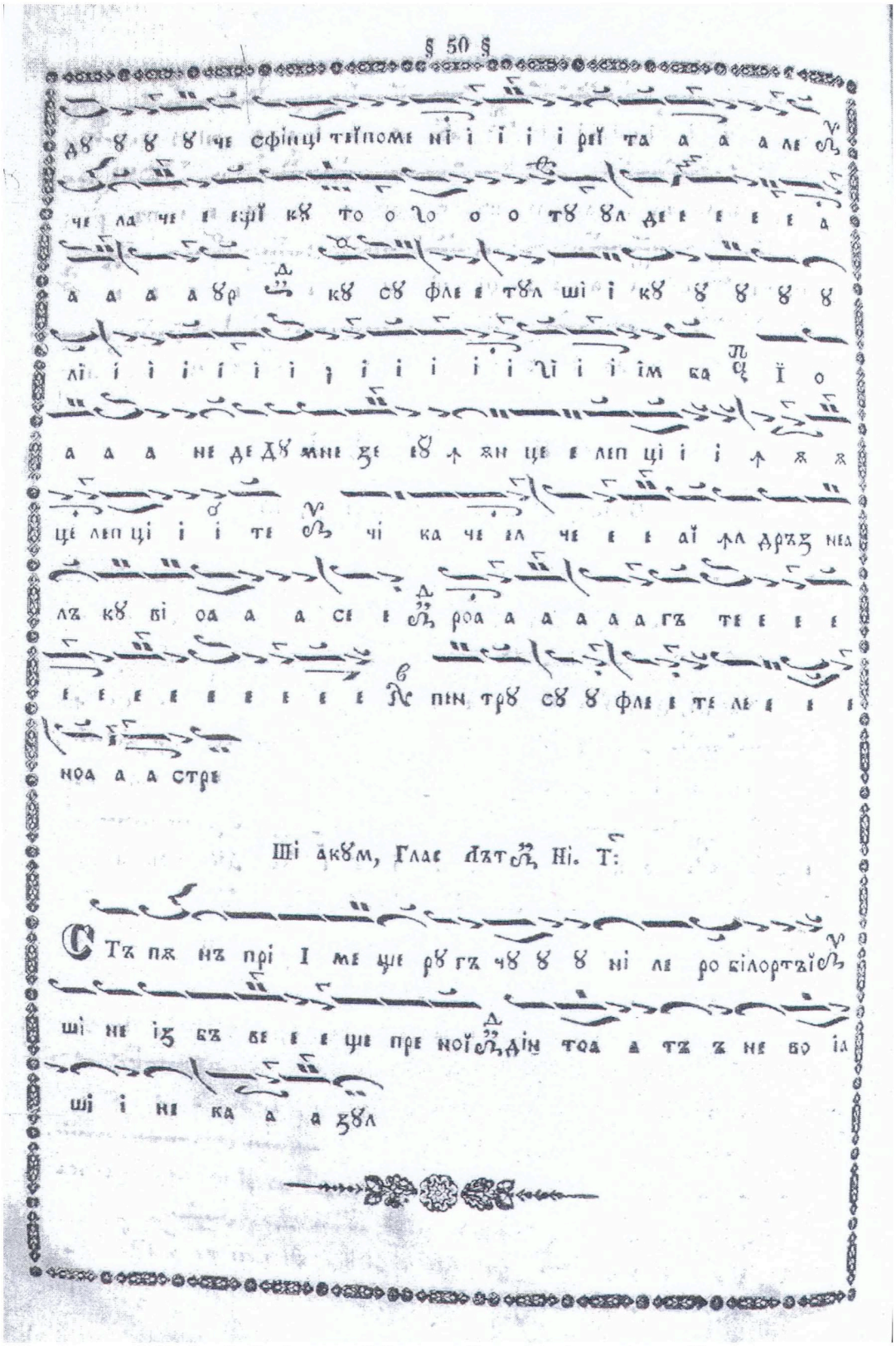
[296] Για την εργογραφία του Πανν, πρβλ. *ό.π.*: 98-99. Ionescu 1994: 270-271.

[297] Πρβλ. και την πλούσια βιβλιογραφική λίστα, *ό.π.*: 271-273.

[298] Ο πλήρης ρουμανικός τίτλος είναι: *Noul Doxastar prefăcut în româneşte după metodul vechiu al Serdaului Dionisie Fotino şi dat la lumină pe acest metod nou*. Αναφορά στο Διονύσιο Φωτεινό γίνεται και στον τίτλο του *Αναστασιματαρίου* του Α. Πανν (βλ. Ionescu 1994: 270-271).



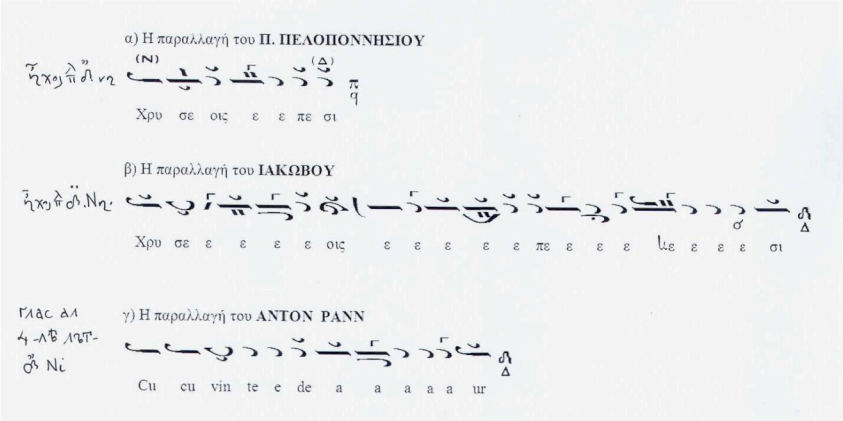
Εικόνα 2. Το δοξαστικό *Cu cuvinte de aur*,
στη μελωποίηση του Α. Πανν, *Noul Doxastar*, Βουκουρέστι 1841, σ. 49



Εικόνα 3. Συνέχεια του δοξαστικού *Cu cuvinte de aur*, *ό.π.*, σ. 50

Ως μαθητής και διάδοχος του Διονυσίου Φωτεινού στα μυστήρια της βυζαντινής μουσικής, ο Αντώνιος έμεινε πιστός στον τρόπο σύνθεσης του δασκάλου του και προτίμησε να μεταφράσει στα ρουμανικά και να μεταγράψει στη μεταρρυθμισμένη γραφή τα πιο σημαντικά μουσικά βιβλία του. Με τη σειρά του, ο Διονύσιος υπήρξε μαθητής του Ιακώβου Πρωτοψάλτου (ο διάδοχος του Δανιήλ Πρωτοψάλτου) και του Πέτρου Βυζαντίου (μαθητής του Πέτρου Πελοποννησίου)[299].

Έτσι ο Αντώνιος Πανν, μέσα από τον καθηγητή του, συγκεντρώνει, δύο μουσικές φλέβες, υπάρχοντας ο συνεχιστής της αυθεντικής παραδόσης της βυζαντινής μουσικής[300] (βλ. **πίνακα 1** και ***μουσικά παρ. 10-12***).



Πίνακας 1. Οι αρχές του δοξαστικού *Χρυσέοις ἔπεσι* του Π. Πελοποννησίου και του Ιακώβου Πρωτοψάλτου, συγκριτικά με τη ρουμανική παραλλαγή του Α. Πανν[301]

Με βάση τον **πίνακα 1** μπορούμε να διαπιστώσουμε την έμμεση επίδραση που άσκησαν και τα δύο μουσικά ρεύματα πάνω στη στιχηραρική σύνθεση του Α. Πανν, στην οποία συνδυάζεται ο αργοσύντομος δρόμος του Πέτρου με στοιχεία τροπικής ανάπτυξης από τον Ιάκωβο (βλ. την καθοδική πορεία προς την κατάληξη στο κάτω Δι)[302].

3.8.1.2.2. Αναλυτικές προσεγγίσεις

Στη συνέχεια θα κάνουμε μια συγκριτική μετρική ανάλυση των κειμένων (ελληνικού και ρουμανικού) για να διαπιστώσουμε ποια είναι η σχέση των συλλαβών. Από τον **πίνακα 2** φαίνεται η διαφορά που υπάρχει σ' αυτό το επίπεδο. Παρατηρείται ότι το μεταφρασμένο ρουμανικό κείμενο έχει περισσότερες συλλαβές από το ελληνικό. Αυτό το γεγονός γενικά δυσκόλεψε την προσαρμογή των μουσικών φράσεων στο μεταφρασμένο κείμενο που, πολλές φορές, επιζητούσε μια επεξεργασία σε μουσικο-συντακτικό επίπεδο. Συνεπώς, πολλές θέσεις ή γραμμές παρεκτείνονται, αυξάνονται ή και αντικαθίστανται από άλλες που ταιριάζουν στη ρουμανική γλώσσα.

---

[299] Βλ. Ionescu 1994: 138-140. Χρύσανθος 1832: σ. LI, § 78. Γιαννόπουλος 2004: 132. Χατζηγιακουμής 1999: 80. Πρβλ. και Catrina 2003: 72-77.

[300] Για την αδιάκοπη αλυσίδα σχέσεων δασκάλου – μαθητή από το 1600 έως τους Τρεις Διδασκάλους, βλ. Raasted 1983.

[301] Βλ. Πέτρος Πελοποννήσιος, *Δοξαστάριον*, έκδ. Πέτρου Εφεσίου, Βουκουρέστι 1820, σ. 58. Ιάκωβος Πρωτοψάλτης, *Δοξαστάριον*, έκδ. Θ. Φωκαέως, Κ/πολη 1836, σ. 79.

[302] Μια πληρέστερη αντιπαραβολή η οποία θα έδειχνε καλύτερα τη συμβολή του Α. Πανν στον εκρουμανισμό των στιχηραρικών μελών, θα περιλάμβανε, εκτός από τις τρεις πηγές στη νέα γραφή που φαίνονται στον **πίν. 1**, και τις αντίστοιχες καταγραφές στην παλαιά παρασημαντική (του Πέτρου, του Ιακώβου και του Διονυσίου Φωτεινού - εφόσον θα μπορούσε να εντοπιστεί το πρωτότυπό του ελληνικό χφο: Πρβλ. Ionescu 1994: 138, όπου αναφέρεται μια συλλογή με έργα του Δ. Φωτεινού με τίτλο *Livre de musique,* περιέχοντας μεταξύ άλλων και το *Νέον Δοξαστικάριον,* έτ. 1809).

Περί-οδος	Κῶλα λεκτικά και μουσικά	Ελληνικό κείμενο	Αριθμός συλλαβών	Ρουμανικό κείμενο
I.	1	Χρυσέοις ἔπεσι	6 – 7	Cu cuvinte de aur
	2	καὶ θεοφθόγγοις διδάγμασι	9 – 13	şi cu învăţături de Dumnezeu grăite
	3	κατακοσμήσας	5 – 4	împodobind
	4	τὴν τοῦ Θεοῦ ἐκκλησίαν	8 – 8	Biserica lui Dumnezeu
	5	πλοῦτον πνευματικόν	6 – 9	bogăţie duhovnicească
	6	ἐθησαύρισας ἐν αὐτῇ	8 – 7	ai adunat într-ânsa
	7	τὰ σὰ θεοπαράδοτα λόγια	11 – 1 5	cu cuvintele tale cele de Dumnezeu date
II.	8	Διό	2 – 5	Pentru aceasta
	9	στέφανον ἐξ ἀκηράτων ἀνθέων	11 – 10	cunună din flori nestricăcioase
	10	πλεξαμένη τοις ὕσμασι	8 – 6	împletind cu cântări
	11	τῇ ἱερᾷ σου προσφέρει μνήμη	10 – 12	aduce sfinţite-i pomenirii tale
	12	πάγχρυσε	3 – 10	cela ce eşti cu totul de aur
	13	τῇ ψυχῇ σὺν τῇ γλώττῃ	7 – 8	cu sufletul şi cu limba
	14	Ἰωάννη Χρυσόστομε	8 – 13	Ioane de Dumnezeu înţelepţite
III.	15	ἀλλ' ὡς ἔχων παρρησίαν ὅσιε	11 – 13	şi ca cel ce ai îndrăzneală cuvioase
	16	πρέσβευε ὑπὲρ τῶν ψυχῶν ἡμῶν	10 – 11	roagă-te pentru sufletele noastre.

Πίνακας 2. Στοιχεία συγκριτικής δομικής και μετρικής ανάλυσης

Εάν συγκρίνουμε το ρουμανικό κείμενο του Α. Πανν με εκείνο του Filothei, θα διαπιστώσουμε μια μεγαλύτερη ρευστότητα στη μετάφραση του πρώτου και μια εξομάλυνση των μεγάλων διαφορών ως προς τον αριθμό συλλαβών στα δύο κείμενα[303].

Στον **πίνακα 3** θα παρουσιάσουμε στοιχεία μουσικής ανάλυση για την πρώτη περίοδο της ρουμανικής εκδοχής του δοξαστικού:

"Cu cuvinte de aur", Ποίημα Ανατολίου, πλ. δ΄ Νη, Αντώνιος Πανν, *Νέον Δοξαστάριον* (Bucureşti, 1841, σ. 49-50)

Περίληψη του περιεχομένου	Δομική και μετρική ανάλυση					Τροπική και συντακτική ανάλυση			
	Περίοδοι	Στίχοι	Κώλα λεκτικά και μουσικά	Κείμενο	Αρ. συλλ.	Ήχος	Μαρτ. ή φθόγγος καταλ.	Είδος καταλ.	Χαρακτηριστικές θέσεις ή γραμμές
Η διδασκαλία του	I	A	1	Cu cuvinte de aur	7	πλ. δ΄		ατελ.	a / i
Αγίου Ιωάννου του			2	α|şi cu învăţături β|de Dumnezeu grăite	13		α| β|	α|ατελ. β| ατελ.	b | c
Χρυσοστόμου		B	3	împodobind (3+4)	4			-	d / i′
			4	Biserica lui Dumnezeu	8			εντ.	e
		Γ	5	α|bogăţie β|duhovnicească	9	βαρύς	α| β|	α|ατελ. β| ατελ.	f | g / i″
			6	ai adunat într-ânsa	7	→ πλ. δ΄		ατελ.	d′ / i‴
		Δ	7	α|cu cuvintele tale β|cele de Dumnezeu date	15		α| β|	α|ατελ. β| εντ.	h | e′

Πίνακας 3. Η πρώτη περίοδος του δοξαστικού *Cu cuvinte de aur* του Α. Πανν, με δομική, μετρική τροπική και συντακτική ανάλυση

Η μεταγραφή στο πεντάγραμμο της ίδιας περιόδου βρίσκεται στο Παράρτημα 11. Εφαρμόστηκε ο τρόπος σχηματικής μεταγραφής με τυποποιημένα ποικίλματα, που συνηθίζεται σε δημοσιεύσεις της ρουμανικής σχολής Βυζαντινής Μουσικολογίας[304].

[303] Βλ. **πίν. 1** στην ενότητα Β.3.4.4.3.3. της παρούσης εργασίας.
[304] Βλ. π.χ. Lungu 1951. Του ιδίου 1960. Moldoveanu 1992. Του ιδίου 2007.

Από τον **πίν. 3** και το Παράρτημα 11 φαίνονται τα εξής στοιχεία:

• Η πρώτη περίοδος κινείται στα πλαίσια του πλ. δ΄ ήχου, με μια μόνο μεταβολή στο βαρύ ήχο εκ του Γα (κώλον 5).

• Τα κώλα 1, 2, 5 και 7α παρουσιάζουν μοναδικές μελωδικές γράμμες, ενώ τα κώλα 3 και 4 επαναλαμβάνονται προς το τέλος της περιόδου, στα κώλα 6 και 7β (παριστάνοντας τις γραμμές d – d' και e – e').

• Επίσης, διαπιστώνεται η ύπαρξη μίας μικρής φόρμουλας που επαναλαμβάνεται περισσότερες φορές, με τρεις μικρές παραλλαγές (βλ. τη θέση i-i΄΄).

Η μεγάλη και σημαντική προσωπικότητα του Αντωνίου Πανν ανακαλύπτεται φανερά ακόμη και από αυτήν την σύντομη παρουσίαση. Μαζί με τον ιερομόναχο Μακάριο, ήταν πρωτοπόρος της βυζαντινής μουσικής στις Ρουμανικές Χώρες, μετά τη Μεταρρύθμιση των Τριών Διδασκάλων.

Διάκονος Nicolae Jugănaru

3.8.2. Περί του δοξαστικού *Cu cuvinte de aur* του Dimitrie Suceveanu

3.8.2.1. Dimitrie Suceveanu: Βιοεργογραφικά στοιχεία

Στην παρούσα ενότητα της εργασίας θα ασχοληθούμε με το δοξαστικό των Αίνων για τη γιορτή του Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου, στη μελοποίηση του Ρουμάνου μελουργού Dimitrie Suceveanu (1816-1898): Βλ. **εικόνα 1.** Ο Σουτσεβεάνου θεωρείται ένας από τους κυριότερους εκπροσώπους της ρουμανικής Ψαλτικής του 19ου αιώνα. Συνεργάστηκε με άλλους κορυφαίους μελουργούς της εποχής του (όπως τους Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Ghelasie, Ştefanache Popescu) στον εκρουμανισμό εκκλησιαστικών ασμάτων[305], προσπαθώντας να συνδυάσει α) τη διατήρηση παραδοσιακών μουσικών δομών με β) την αξιοποίηση της ρουμανικής ποιητικής γλώσσας[306].



Εικόνα 1. Ο Dimitrie Suceveanu
(Moldoveanu, επιμ., *Vecernier*)

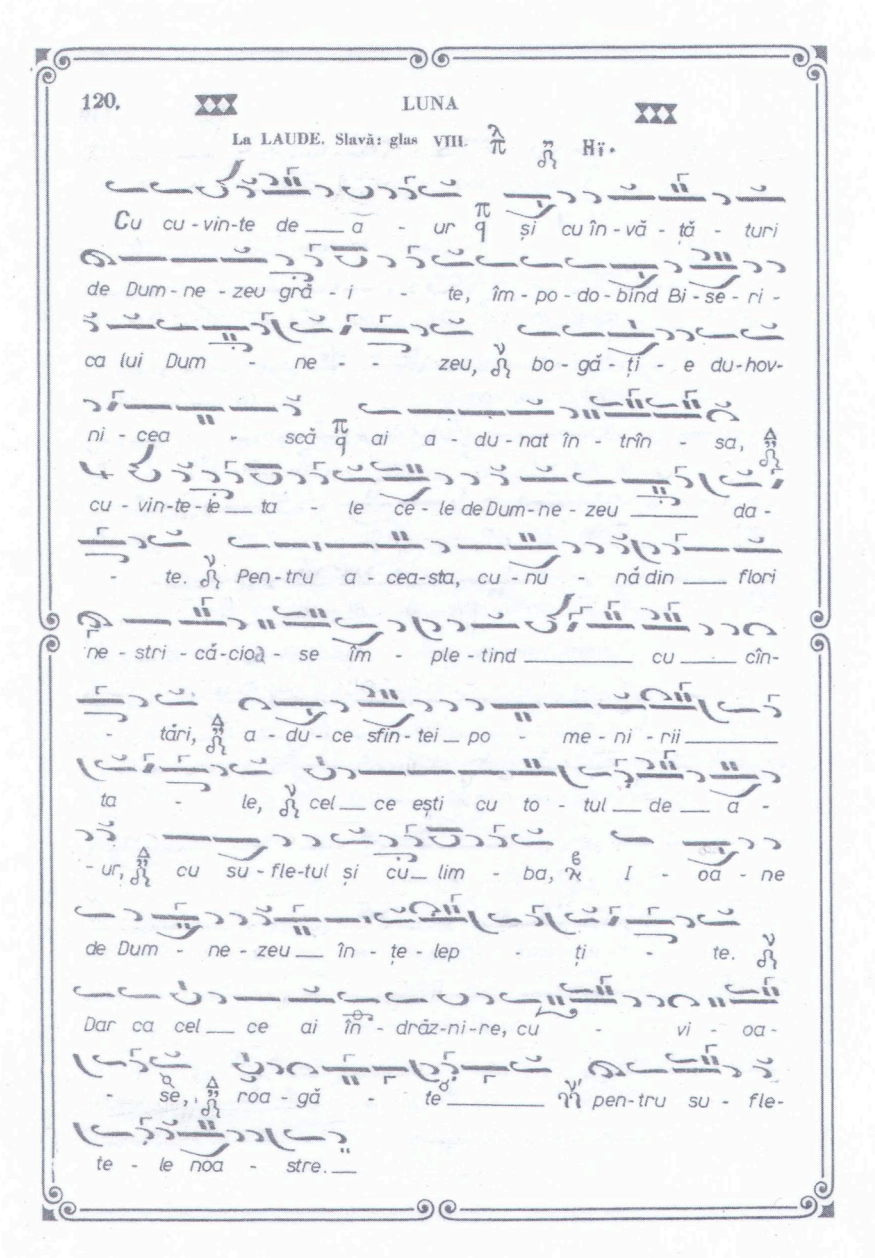
[305] Βλ. Ionescu 1994: 330.

[306] Ο Δημήτριε Σουτσεβεάνου παρακολούθησε τα μαθήματα του Σχολείου εκκλησιαστικών ψαλτών που υπήρξε κοντά στη Μητρόπολη Μολδαβίας και είχε ως καθηγητές τους εξής: Γρηγόριο Βυζάντιο, Γεώργιο Παρασκιάδη, Νίκου Δίμτσεα το Νέο. Χρημάτισε ψάλτης σε διάφορες εκκλησίες στο Ιάσιο και έπειτα λαμπαδάριος και πρωτοψάλτης στη Μητρόπολη. Διετέλεσε επίσης καθηγητής και διευθυντής στο Σχολείο εκκλησιαστικών ψαλτών στο Ιάσιο (1848-1890). Μετέφρασε από τα ελληνικά το *Θεωρητικό* του Γ. Παρασκιάδη, επανεξέδωσε το *Θεωρητικό*, το *Ειρμολόγιο* και το *Αναστασιματάριο* του Μακαρίου Ιερομονάχου (1848). Ο ίδιος συνέθεσε το *Ιδιομελάριο, δηλαδή άσμα με ένα ειδικό μέλος, ενωμένο με το Δοξαστάριο, περιέχοντας δώδεκα μήνες μαζί με το Τριώδιο και με το Πεντηκοστάριο. Μεταφρασμένο από τα ελληνικά στα ρουμανικά (Idiomelariu adecă cântare pre un singur glasul unit cu Doxastarul care cuprind douăsprezece luni cu Triodul şi Penticostarul. Tradus din greceşte în Româneşte),* τ. 1, 2: 1856, τ. 3: 1857 (βλ. Ionescu 1989: 330. Moldoveanu 1982: 912-913. Vasile1995: 44, 64).

3.8.2.2. Αναλύσεις της πρώτης περιόδου του δοξαστικού *Cu cuvinte de aur*

3.8.2.2.1. Προλεγόμενα και στοιχεία δομικής, μετρικής, τροπικής και συντακτικής ανάλυσης

Στην **εικόνα 2** δίνεται το δοξαστικό *Cu cuvinte de aur* στη μελοποίηση του Σουτσεβεάνου, από την επανέκδοση του καθηγητή Sebastian Barbu-Bucur, με το ρουμανικό ποιητικό κείμενο μεταγραμματισμένο στη λατινική αλφάβητο. Συμπληρωματικώς, στο Παράρτημα 12 υπάρχει μια μεταγραφή της πρώτης περιόδου του δοξαστικού στο πεντάγραμμο, σύμφωνα με τη μέθοδο της ρουμανικής σχολής Βυζαντινής Μουσικολογίας που καθιερώθηκε από τον ίδιο καθηγητή.



Εικόνα 2. Το δοξαστικό *Cu cuvinte de aur* στη μελοποίηση του Dimitrie Suceveanu (*Idiomelar,* τ. Α΄, 1856, β' έκδ. Barbu-Bucur, 1992, σ. 120)

Μια ανάγνωση του ποιητικού κειμένου φανερώνει ότι αυτό συμπίπτει σχεδόν εξ ολοκλήρου με τη ρουμανική μετάφραση του Α. Πανν[307].

Αρχίζουμε την ανάλυση της πρώτης περιόδου με τον **πίνακα 1,** που παρουσιάζει συνοπτικώς διάφορα στοιχεία δομικής, μετρικής, τροπικής και συντακτικής ανάλυσης. Ενώ στο αριστερό μέρος του πίνακα διατηρείται ο τρόπος ανάλυσης που ήδη γνωρίζεται από παρόμοιους πίνακες των προγούμενων ενοτήτων, στη συντακτική ανάλυση υιοθετήθηκε μια διαφορετική προσέγγιση. Συγκεκριμένα, στην τελευταία στήλη του πίνακα αναφέρονται μαζί ο ήχος και οι προσδιοριστικές για αυτόν θέσεις ή γραμμές, χρησιμοποιώντας τους πολυσύλλαβους φθόγγους της παλαιάς οκταηχίας[308].

Περίληψη περιεχομένου	Δομική και μετρική ανάλυση					Στοιχεία τροπικής και συντακτικής ανάλυσης			
	Περί-οδοι	Στίχοι	Κώλα μουσικά & λεκτικά	Κείμενο με σημάδια στίξης (Suceveanu, *Idiomelar*, σ. 120)	Αρ. συλλ.	Μαρτυρία ή φθόγγος κατάληξης	Είδος κατάληξης	Ήχος – Χαρακτηριστικές θέσεις & γραμμές	Επανειλημ-μένες θέσεις & γραμμές
Η διδασκαλία του Αγ. Ιωάννου Χρυσοστόμου	Ι	Α	1.	Cu cuvinte de aur	7	η	ατ.	άγια άντίφωνος	
			2.	şi cu învăţături ǀ de Dumnezeu grăite,	6 ǀ 7	Δι ǀ Βου	ατ. ǀατ.	νεάγιε ǀ λέγετος	a
		Β	3. + 4.	împodobind Biserica -> lui Dumnezeu,	8 + 4	(Νη)	- εντ.	νεάγιε	b
		Γ	5.	bogăţie duhovnicească	9	η	ατ.	άγια άντίφωνος	
			6.	ai adunat într-ânsa,	7	Δη	ατ.	νεάγιε	
		Δ	7.	cuvintele tale ǀ cele de Dumnezeu date.	6 ǀ 8	Βου ǀ	ατ. ǀεντ.	λέγετος ǀ νεάγιε	a' ǀ b'

Πίνακας 1. Στοιχεία δομικής, μετρικής, τροπικής και συντακτικής ανάλυσης για την πρώτη περίοδο του δοξαστικού *Cu cuvinte de aur* στη μελοποίηση του Dimitrie Suceveanu

[307] Πρβλ. **πίν. 1** στην ενότητα Β.3.8.1.2.2. της παρούσης εργασίας.

[308] Ευχαριστούμε τον κύριο καθηγητή Λυκούργο Αγγελόπουλο για την ανάδειξη αυτού του τρόπου ανάλυσης.

3.8.2.2.2. Συγκριτική συντακτική ανάλυση

Όπως δηλώνει ο ίδιος ο Σουτσεβεάνου στον πρόλογο του *Ιδιομελαρίου* του (τ. Α'), η μουσική πηγή για αυτό το βιβλίο αποτελείται από το *Ιδιομελάριο* του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακα, ενώ η πηγή του *Δοξασταρίου* του αποτελείται από το *Δοξαστάριο* του Πέτρου Πελοποννησίου[309]. Σκοπεύοντας να αποκτήσουμε μία πληρέστερη αναλυτική εικόνα για το υπό μελέτη δοξαστικό, θα συνεχίσουμε την αναλυτική εργασία μας με την αναζήτηση τριών βασικών συστατικών: **του incipit** (αρκτικού), **των χαρακτηριστικών θέσεων & γραμμών** και **της τελικής κατάληξης** (βλ. **πίνακα 2**). Αυτή η αναζήτηση γίνεται ως ανίχνευση της τριαδικής δομής που ενυπάρχει σε κάθε λειτουργικό ύμνο και που εξάγεται από το θεολογικό νόημα της Θεϊκής Τριάδος[310]. Επιπλέον, η βυζαντινή μουσική εξελίσσεται σε τριπλή χρονική διάσταση[311], η οποία προκύπτει από το διαχρονικό φάσμα της ιστορικής της πορείας[312] και από το γεγονός ότι αυτή η μουσική αποτελεί μέσο επικοινωνίας και κοινωνίας θεανθρώπινης και διανθρώπινης. Λαμβάνοντας υπόψιν αυτό το διπλό σθένος της βυζαντινής μουσικής, όταν δηλαδή την κατανοούμε μέσα από το τριαδικό τύπο της οντολογικής και χρονικής δομής της, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι κάθε λειτουργική μουσική σύνθεση (απολυτίκιο, κοντάκιο, κανόνας, στιχηρό, κ.λπ.) έχει μέσα της το ίχνος του γενικού πρωτοτύπου το οποίο βρίσκεται στη βάση όλων των θεολογικών λειτουργικών ύμνων[313].

Συγκρίνοντας τις μελοποιήσεις του Σουτσεβεάνου και του Πελοποννησίου, παρατηρούμε μια ουσιαστική ομοιότητα μεταξύ των δύο πηγών. Όπως φαίνεται στον **πίνακα 2,** για παράδειγμα **το incipit** έχει σχεδόν την ίδια μελωδική γραμμή, η οποία φαίνεται ελαφρώς πιο αναλυτική στο Σουτσεβεάνου. Η πορεία του μέλους θίγει τους ίδιους φθόγγους Νη, Δι (ποικιλματικό στον Πελοποννήσιο), Πα (βλ. και τα ***μουσικά παρ. 10 και 13***). Από την πρώτη περίοδο ξεχωρίσαμε τις πιο χαρακτηριστικές θέσεις, λαμβάνοντας υπόψιν αφ'ενός τη σημασία του κειμένου που σχετίζεται πάντα με το μέλος[314] και αφ'ετέρου το γεγονός ότι το μέλος παρομοιώνεται πρωτίστως στα κύρια τρία σημεία της δομής της σύνθεσης που προαναφέραμε (incipit, χαρακτηριστικές θέσεις και γραμμές, τελική κατάληξη). Αυτό αποτελεί μία μαρτυρία της διαχρονικής επιβίωσης της παράδοσης. Επιλέξαμε, λοιπόν, ως χαρακτηριστικές για την πρώτη περίοδο, τις τρεις εκφράσεις ***διδάγμασι, κατακοσμήσας τὴν τοῦ Θεοῦ Ἐκκλησίαν,*** και **πλοῦτον πνευματικόν**, μαζί με τις αντίστοιχες εκφράσεις του ρουμανικού κειμένου ***grăite, împodobind Biserica lui Dumnezeu*** και ***bogăție duhovnicească.*** Λόγω προσαρμογής του ρουμανικού κειμένου στο βυζαντινό μέλος, στην

---

[309] Moisescu 1985: 89. Πρβλ. και Χατζηθεοδώρου 1998: 58 & 269 (για το *Σύντομον Δοξαστάριον* Πέτρου Πελοποννησίου, Βουκουρέστι 1820) και 66 & 272 (για τη *Συλλογὴ ἰδιομέλων καὶ ἀπολυτικίων καὶ ἄλλων τινῶν ἑορταζομένων ἁγίων τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ, τοῦτε Τριῳδίου καὶ Πεντηκοσταρίου,* Μελισθέντων παρὰ Μανουὴλ Πρωτοψάλτου ὡς ψάλλονται ἐν τῇ τοῦ Χριστοῦ Μεγάλῃ Ἐκκλησίᾳ **[…]**, μεταφράσει καὶ ἐπιστασίᾳ τοῦ Διδασκάλου Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, Κωνσταντινούπολη 1831).

[310] Πρβλ. Makarios Simonopetritul 2000: 162-163, όπου αναφέρεται ότι οι υποδιαιρέσεις που υπάρχουν στη δομή των ακολουθιών του Τριωδίου «ακολουθούν όλες ένα τριαδικό ρυθμό. Το τρία αποτελεί έναν αριθμό-κλειδί στη δόμηση των βυζαντινών ακολουθιών. Με αυτόν τον τρόπο, η Αγία Τριάδα εμφανίζεται όχι μόνο ως το κεντρικό θέμα και ο σκοπός της χριστιανικής προσευχής, αλλά και ως βάση της ρυθμικής της μορφής.» ("În lungile slujbe ale Postului Mare ele [lecturile] aduc astfel o varietate necesară în atitudinile și tipurile de atenție duhovnicească, ordonate astfel după un ritm regulat […] aceste diviziuni urmează toate un ritm ternar, număr-cheie în structurarea oficiului bizantin. Treimea apare în acest fel nu numai drept tema esențială și scopul rugăciunii creștine, dar și drept fundamentul formei sale ritmice.").

[311] Βλ. Vasile 1997a: 142.

[312] Πρβλ. Φλώρος 1998: 60.

[313] Βλ. παραπάνω, υποσημ. 311.

[314] Βλ. Βουρλής 1994: 67.

πρώτη φράση δεν αποδίδονται ακριβώς τα ίδια λόγια για αυτήν τη μελωδική γραμμή[315]. Όπως προκύπτει απ' ολόκληρη την ανάλυση, η παράδοση του βυζαντινού μέλους φαίνεται να επιβιώνει ανεξάρτητα από τη γλώσσα που χρησιμοποιείται. Επίσης παρατηρείται ότι ο Σουτσεβεάνου αποδίδει το μέλος σε αναλυτικότερη μορφή, ίσως με σκοπό την ακριβέστερη εκτέλεση του μέλους από τους Ρουμάνους ψάλτες.

Το μέλος των χαρακτηριστικών θέσεων και γραμμών, όπως και της τελικής κατάληξης, θίγει τους ίδιους κύριους φθόγγους και στις δύο εκδοχές:

α) Χαρακτηριστικές θέσεις και γραμμές στην πρώτη περίοδο[316]:

ι. ***διδάγμασι - grăite*: Γα – Δι - Βου**

ιι. ***κατακοσμήσας – împodobind:* Βου – Δι - Νη**

ιιι. ***πλοῦτον πνευματικόν – bogăție duhovnicească*: Νη- κάτω Κε- Ζω- Πα**

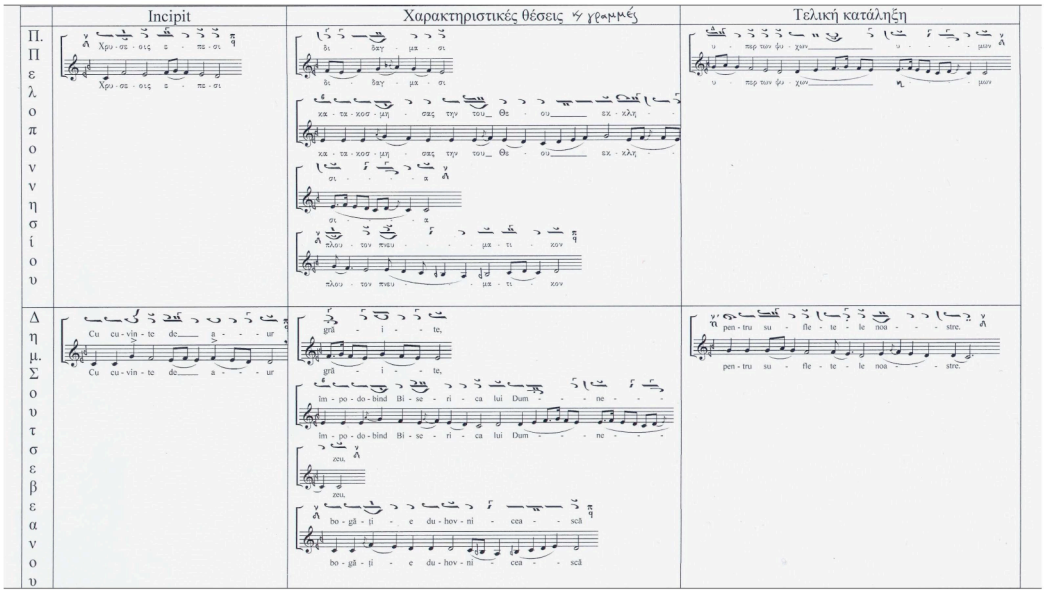
β) Τελική κατάληξη:

***ὑπὲρ τῶν ψυχῶν ἡμῶν- pentru sufletele noastre*: Δι – Πα - Νη**

---

[315] Δηλαδή, στην πρώτη χαρακτηριστική γραμμή (**πίν. 2**), το ρουμανικό κείμενο έχει τη λέξη *(de Dumnezeu) grăite = θεοφθόγγοις*, ενώ το ελληνικό παρουσιάζει τη λέξη *διδάγμασι = învățături*.

[316] Η μεσαία στήλη του **πίνακα 2** θα είναι συμπληρωτέα με άλλες χαρακτηριστικές θέσεις και γραμμές, εάν θα λάβουμε υπόψη και τις επόμενες δύο περιόδους του δοξαστικού (για τη δομή ολόκληρου του στιχηρού στα ελληνικά και στα ρουμανικά, πρβλ. τον **πίνακα 2** στην ενότητα Β.3.8.1.2.2. της παρούσης εργασίας).

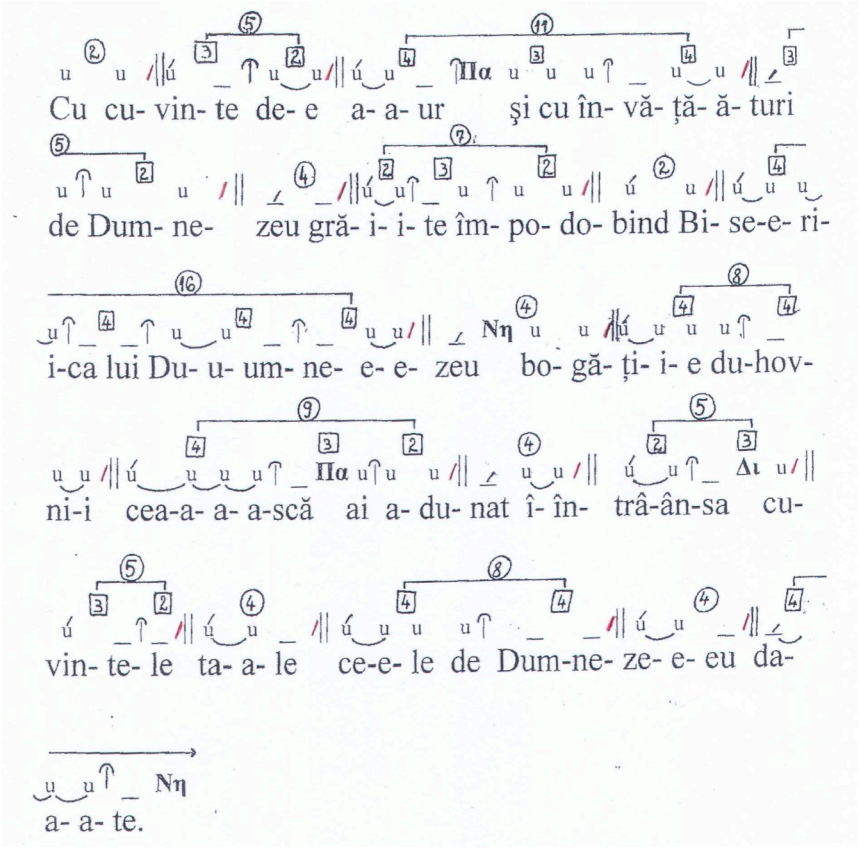


Πίνακας 2. Συγκριτική συντακτική ανάλυση του δοξαστικού *Χρυσέοις ἔπεσι* στη μελοποίηση του Πέτρου Πελοποννησίου και του Dimitrie Suceveanu, σύμφωνα με τη τριαδική δομή/τυπολογία βυζαντινών τροπαρίων, με έμφαση στην πρώτη περίοδο

3.8.2.2.3. Μετρική και ρυθμική ανάλυση

Η μετρική και ρυθμική ανάλυση που επιχειρείται στον **πίνακα 3** στηρίζεται στη διδασκαλία περί ρυθμικής που ανέπτυξε ο Σίμων Καράς[317] και αναδεικνύει τη στενή σχέση μεταξή λόγου και μέλους.

Επιλέξαμε την πρώτη περίοδο του δοξαστικού *Cu cuvinte de aur* για να δείξουμε ότι και στην περίπτωση του ρουμανικής μελοποίησης η σχέση κειμένου-μελωδίας διέπεται από τις ίδιες αρχές όπως και στην ελληνική μελοποίηση, αν και μερικές φορές παρατηρείται μια ειδική παρέμβαση του Σουτσεβεάνου – λόγω των ιδιαιτεροτήτων της ρουμανικής γλώσσας - χωρίς όμως να ξεφεύγει ποτέ από την παράδοση.



Πίνακας 3. Μετρική και ρυθμική ανάλυση του δοξαστικού *Cu cuvinte de aur* στη μελοποίηση του D. Suceveanu

[317] Πρβλ. Καράς 1982: τ. Α΄, σ. 134-166, κυρίως σ. 164. Συγκεκριμένα, για την επισήμανση των απλών ποδών (τετράσημων και ιωνικών εξάσημων) τίθενται απλές διαστολές | |. Για τους σύνθετους πόδες (5σημους, 6σημους, 7σημους κ.λπ.) τίθενται διπλές διαστολές || || και η εσωτερική τους δομή δηλώνεται με τη σύζευξη πάνω σε απλή διαστολή ⏜ .

Σύμφωνα με τον **πίνακα 3** παρατηρείται η διαφορετική ρυθμική δομή του ρουμανικού κειμένου σε σύγκριση με το ελληνικό[318] και μια μεγάλη ποικιλία ως προς το μέγεθος των ρυθμικών ποδών (από δίσημους έως δεκαεξάσημους). Σημειώνουμε την επικρατέστερη παρουσία των σύνθετων ποδών (ένδεκα φορές) και το γεγονός ότι οι απλοί πόδες εμφανίζονται πολύ σπάνια (μόνο επτά φορές), πράγμα που αποτελεί μία χαρακτηριστική του στιχηραρικού γένους. Το κείμενο αρχίζει με ένα levare (ο πρώτος δίσημος πόδας που προετοιμάζει τον τόνο: ***cu cu-vín-te***).

Το κείμενο κατακερματίστηκε σε *βραχείες* (**u** με διάρκεια ενός χρόνου πρώτου) και *μακρές* (**__** με διάρκεια δύο χρόνων πρώτων) συλλαβές, οι οποίες μπορούν να είναι *τονισμένες*(**ú,** **_/_**) και *άτονες*.

Η διάρκεια των συλλαβών προσδιορίστηκε με βάση τη μελωδική γραμμή, που αποκτά μία μεγαλύτερη σημασία στο στιχηραρικό γένος.

Επισημαίναμε τις παρατάσεις των συλλαβών, που είναι χαρακτηριστικές για το στιχηραρικό γένος, με το υφέν κάτω από τις παρατεταμένες συλλαβές του κειμένου.

Πάντα, πριν από την τονισμένη συλλαβή φαίνεται μια πλάγια κόκκινη γραμμή / η οποία (στον παρόντα πίνακα μαζί με τη διπλή διαστολή) οροθετεί μία μετρική ενότητα.

Ο αριθμός των απλών ποδών φαίνεται μέσα σ'ένα κύκλο.

Επίσης και ο αριθμός που δείχνει το σύνολο των συνθέτων ποδών βρίσκεται μέσα σ'ένα κύκλο, τοποθετημένο πάνω σε μία αγκύλη, ενώ ο αριθμός των απλών ποδών που καταρτίζουν τους σύνθετους βρίσκεται μέσα σε τετράγωνο.

Ανάλογα με την πορεία του μέλους, εμφανίζονται στην παρούσα ανάλυση και οι μαρτυρίες (**Πα- Νη- Πα- Δι- Νη**).

Η αξία και η ποιότητα αυτής της μουσικής προκύπτουν από τη μουσικοποιητική της δομή, η οποία συντελείται μέσα από το συνδυασμό ρηματικών και μουσικών μηνυμάτων. Στη λειτουργική πράξη, αυτά τα μηνύματα μεταδίδονται μέσω σημαδιών, θέσεων και χειρονομιών, που ενδεικνύουν τις ερμηνείες των συγκεκριμένων παραδοσιακών μελωδικών φορμουλών[319].

Διάκονος Răzvan-Constantin Ştefan

[318] Πρβλ. τον παρόντα πίνακα με τη μεταγραφή της μελοποίησης του Πέτρου Πελοποννησίου στο Παράρτημα 7.Α. της παρούσης εργασίας.

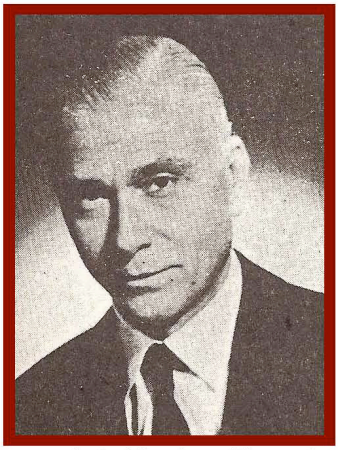
[319] Εάν εφαρμόζουμε τη σημειολογική θεωρία του φιλοσόφου Charles Pierce στα δεδομένα της βυζαντινής μουσικής θέσης, παρατηρούμε ότι αυτή προϋποθέτει τρία στοιχεία που συσχετίζονται μεταξύ τους: α. το αντικείμενο που σημειώνεται (δηλαδή η μελωδική φόρμουλα), β. το σημάδι (δηλαδή η γραφική κωδικοποίηση της φόρμουλας) και γ. το υποκείμενο που ερμηνεύει τη φόρμουλα, δίνοντας ζωή στο σημάδι: Πρβλ. Nemescu 1983: 18-19 και Doda 1995: 63-64.

3.8.3. Το δοξαστικό *Χρυσέοις ἔπεσι* κατά τη μελοποίηση του Αθανασίου Καραμάνη

3.8.3.1. Προλεγόμενα και βιοεργογραφικά στοιχεία για τον Α. Καραμάνη

Η παράδοση της βυζαντινής μουσικής, άρρηκτα συνδεδεμένη με την Ορθόδοξη Εκκλησία, συνεχίζει κατά τα μεταβυζαντινά χρόνια και φθάνει μέχρι και των συνθέσεων των δοκίμων μελοποιών της σημερινής εποχής. Κοινό χαρακτηριστικό των βυζαντινών μελοποιήσεων, ανεξάρτητα από την χρονική στιγμή και το κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο αυτές δημιουργήθηκαν και συνεχίζουν να δημιουργούνται, είναι η απαρέγκλιτη σταθερότητά τους στη γραμμή και «την κατά μουσικούς κλάδους μορφολογία αυτής της παράδοσης (εν. της βυζαντινής μελοποιΐας), χωρίς την παρεμβολή ετερόκλητων και ξενικής επίδρασης μελωδικών στοιχείων»[320].

Δίχως να επηρεάζονται, λοιπόν, από ξενικά στοιχεία και οποιεσδήποτε μουσικές επιδράσεις που απομακρύνουν από το χαρακτηριστικό συνθετικό ύφος της πολύχρονης βυζαντινής μουσικής παράδοσης, οι μελουργοί στο πέρασμα των χρόνων ανέπτυξαν τις συνθετικές τεχνικές που παρέλαβαν κατά παράδοση από τους διδασκάλους τους, τις οποίες στη συνέχεια μετέδωσαν και στους δικούς τους μαθητές. Η σταθερότητα, ωστόσο, των κατά εποχή βυζαντινών μελοποιών στην παράδοση δεν στάθηκε ποτέ εμπόδιο στην ανάπτυξη μουσικών χαρακτηριστικών και ιδιωμάτων που απέδιδαν το προσωπικό τους ύφος και μαρτυρούσαν την προσωπικότητα του καθενός και ίσως, τον ξεχωριστό τρόπο με τον οποίο καθένας από τους μελοποιούς αντιμετώπιζε το παραδοσιακό βυζαντινό μέλος.
Αυτή η εξέλιξη του μέλους που φέρει εγγενή χαρακτηριστικά της βυζαντινής μουσικής παράδοσης και ταυτόχρονα εγκολπώνει νέα στοιχεία σύμφωνα με το προσωπικό ύφος των κατά καιρούς μελοποιών του, μας οδηγεί σε μία ξεχωριστή προσωπικότητα του 20ου αιώνα, τον Αθανάσιο Καραμάνη (**εικόνα 1**).



Εικόνα 1. Ο Αθανάσιος Καραμάνης
(Του ιδίου, *Νέα Μουσική Κυψέλη,* τ. Γ΄, μέρος α΄)

Γεννημένος στο χωριό Κρινίδα του νομού Σερρών το έτος 1911, ο Αθανάσιος Καραμάνης ανεδείχθη σημαντικός Πρωτοψάλτης, μουσικοδιδάσκαλος, χοράρχης και μελοποιός με έργο και δράση που τον καθιέρωσαν σε μία από τις πιο ξεχωριστές φυσιογνωμίες της Ψαλτικής Τέχνης των νεότερων χρόνων. Μαθήτευσε κοντά σε ονομαστούς δασκάλους, μεταξύ των οποίων ο ιερέας Εμμανουήλ Πιπεριάς, ο Πρωτοψάλτης Αθανάσιος Μπουρλέτισκας, αλλά και ο Κωνσταντινουπολίτης Χαρίλαος Ανεστειάδης, Πρωτοψάλτης του Μητροπολιτικού Ναού Δράμας. Άριστος ερμηνευτής της Ψαλτικής Τέχνης, εκφραστικός, μεγαλοπρεπής και μυσταγωγικός, ο Καραμάνης έψαλε ως Πρωτοψάλτης σε ναούς διαφόρων πόλεων σε όλη την Ελλάδα, όπως και σε πανηγυρίζοντες ναούς του εξωτερικού. Για το επί σειρά ετών πολύπλευρο έργο του τιμήθηκε με διπλώματα και διακρίσεις από συλλόγους και

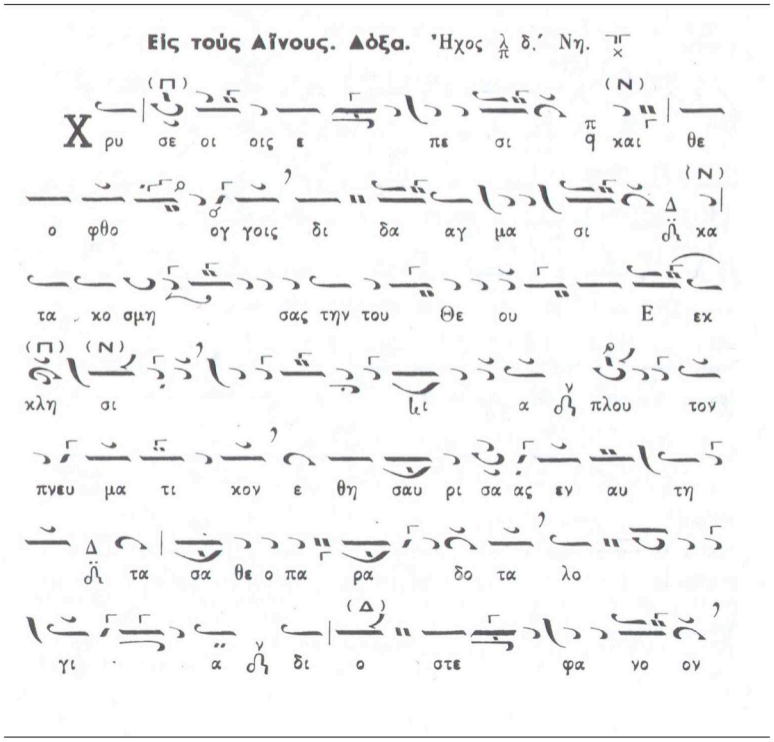
[320] Καράς 1976: 9.

σωματεία της χώρας, ενώ το Οικουμενικό Πατριαρχείο του απένειμε το οφφίκιο του *Άρχοντος Πρωτοψάλτου της Ιεράς Αρχιεπισκοπής της Κωνσταντινούπολης*[321].

Από το 1952 ανέλαβε Πρωτοψάλτης και χοράρχης στον Ιερό Μητροπολιτικό Ναό του Αγίου Γρηγορίου του Παλαμά στη Θεσσαλονίκη, ενώ το 1960 ολοκλήρωσε την έκδοση της επτάτομης σειράς μουσικών συνθέσεων με τίτλο *Νέα Μουσική Συλλογή* και *Νέα Μουσική Κυψέλη*, έργο που καλύπτει σχεδόν όλα τα άσματα των ακολουθιών της Ορθόδοξης λατρείας[322]. Στη *Νέα Μουσική Κυψέλη* εμπεριέχεται και η μελοποίηση του δοξαστικού *Χρυσέοις ἔπεσι* σε ήχο πλάγιο του τετάρτου, με την οποία θα ασχοληθούμε στην επόμενη ενότητα.

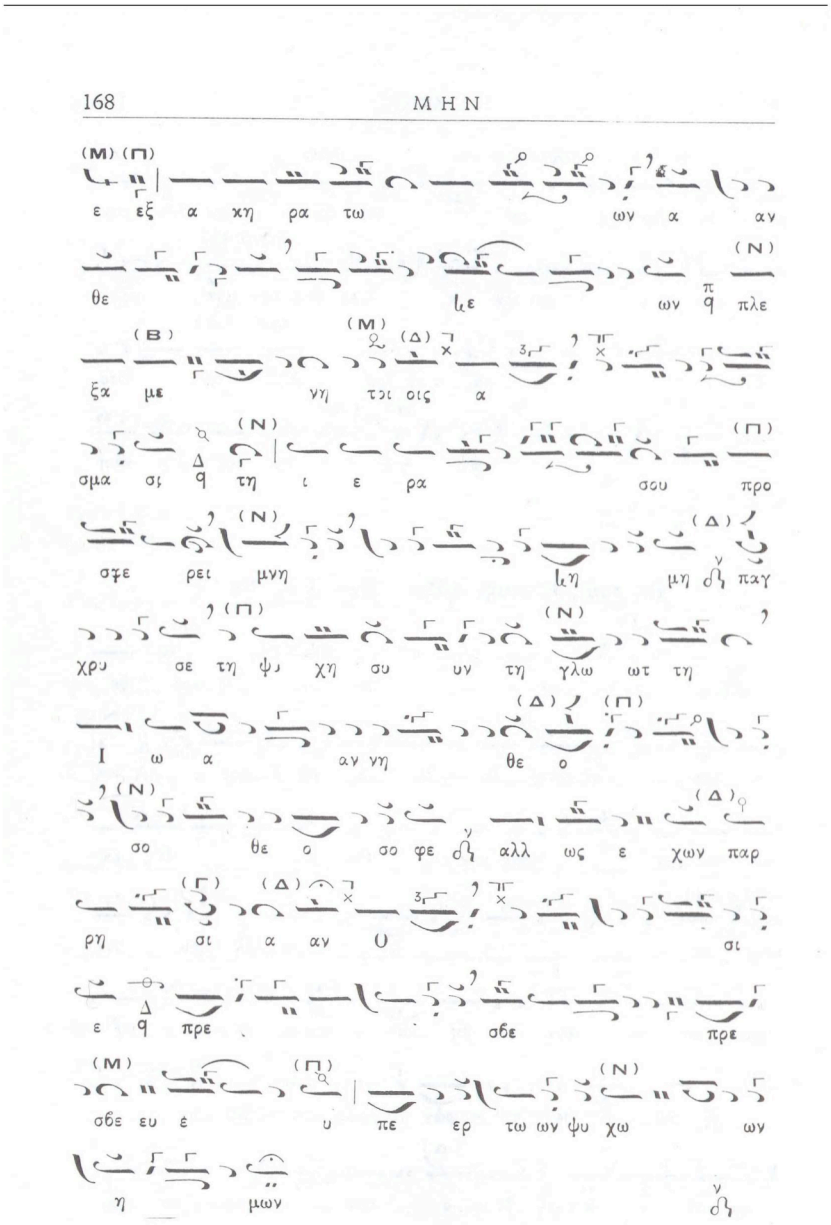
3.8.3.2. Το δοξαστικό *Χρυσέοις ἔπεσι:* Αναλυτικές προσεγγίσεις της πρώτης περιόδου

Η καταγραφή του δοξαστικού παρατίθεται στις **εικόνες 2-3.** Το μουσικό κείμενο του Καραμάνη είναι γραμμένο σε διευρυμένη και πολύ αναλυτική νεοβυζαντινή σημειογραφία και εμπεριέχει ενδείξεις για το ισοκράτημα.



Εικόνα 2. Αρχή του δοξαστικού *Χρυσέοις ἔπεσι* κατά τη μελοποίηση του Α. Καραμάνη, *Νέα Μουσική Κυψέλη,* τ. Γ΄, μέρος α', Θεσσαλονίκη 1965, ανατ. 2000, σ. 167

[321] Βλ. Καλογερόπουλος 1998: 52-53.
[322] Πρβλ. Κωνσταντέλιας 2006: 27-30.



Εικόνα 3. Συνέχεια του δοξαστικού *Χρυσέοις ἔπεσι* κατά τη μελοποίηση του Α. Καραμάνη, *ό.π.*, σ. 168

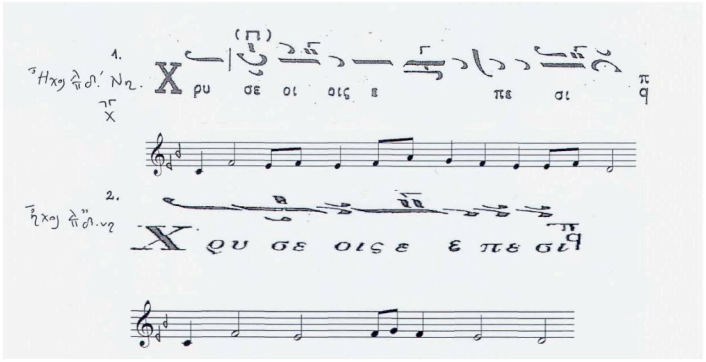
Μια σχηματική μεταγραφή της πρώτης περιόδου του δοξαστικού στο πεντάγραμμο, με επισημάνσεις για τη συντακτική ανάλυση, βρίσκεται στο Παράρτημα 13. Επιπρόσθετα, ο **πίνακας 1** περιλαμβάνει συνοπτικά στοιχεία δομικής, μετρικής, τροπικής και συντακτικής ανάλυσης.

Περίληψη περιεχομένου	Δομική και μετρική ανάλυση					Τροπική και συντακτική ανάλυση			
	Περίοδοι	Στίχοι	Κώλα μουσικά & λεκτικά	Κείμενο με σημεία στίξης* και φθορές	Αρ. συλ.	Ήχος Πλ. δ'	Φθόγγος ή μαρτ. κατ.	Είδος κατ.	Χαρακτηριστικές θέσεις και γραμμές
Η διδασκαλία του Αγ. Ιωάννου Χρυσοστόμου	I	A	1.	Χρυσέοις ἔπεσι,	6	πλ. δ -> α'/πλ.α'	π 9	ατ.	
			2.	καὶ Θεοφθόγγοις | διδάγμασι·	5+4	πλ.δ'	Δι | Δ	ατ. | ατ.	
		B	3.	κατακοσμήσας	5	»	Βου	(ατ.)	
			4.	τὴν τοῦ Θεοῦ ἐκκλησί(*u* *i*)α[ν]	8 (+1)	»		εντ.	a 1 a 2 a 3
		Γ	5.	πλοῦτον πνευματικόν·	6	»	Δι	ατ.	b1
			6.	ἐθησαύρισας ἐν αὐτῇ·	8	»	Δ	ατ.	b2
		Δ	7.	τὰ σὰ θεοπαράδοτα λόγια·	11	»		εντ.	a'1 a'2 a'3

* Σημεία στίξης του κειμένου σύμφωνα με το *Μηναίον* Νοεμβρίου, έκδ. Αποστολικής Διακονίας, σ. 240.

Πίνακας 1. Στοιχεία δομικής, μετρικής, τροπικής και συντακτικής ανάλυσης για την πρώτη περίοδο του δοξαστικού *Χρυσέοις ἔπεσι* κατά τη μελοποίηση του Α. Καραμάνη

Μια σύγκριση της μελοποίησης του Καραμάνη με προγενέστερες εκδοχές φανερώνει ότι στο πρώτο κιόλας μουσικοποιητικό κώλον του δοξαστικού υπάρχουν ομοιότητες που συνδέουν την μουσική γραφή του Καραμάνη με το συνθετικό ύφος του Πέτρου Πελοποννησίου. Χαρακτηριστικό είναι μεταξύ άλλων, το εναρκτήριο ανιόν διάστημα τετάρτης (Νη→Γα) το οποίο, κατά μίμηση της μελοποίησης του στιχηρού από τον προγενέστερό του μεγάλο μελουργό, χρησιμοποιεί ο Καραμάνης στην δική του μελοποίηση, όπως επίσης και οι φθόγγοι στους οποίους άδονται οι συλλαβές *–οις* (Βου) και *ἔ-* (Γα). Αξίζει, ακόμη, να σημειωθεί ότι οι συλλαβές *–πε* και *–σι*, με τις οποίες ολοκληρώνεται η φράση *Χρυσέοις ἔπεσι* και κατά συνέπεια το πρώτο κώλον του μέλους, στην περίπτωση της μελοποίησης του Καραμάνη καταλήγουν εν μέσω *επέρεισης* και ποικίλματος στους ίδιους φθόγγους που συναντά κανείς στην μελοποίηση του Πέτρου Πελοποννησίου, δηλαδή στους φθόγγους Βου και Πα, αντίστοιχα (βλ. **πίνακα 2** και ***μουσικά παρ. 10 και 14***)



Πίνακας 2. Το πρώτο κώλον του δοξαστικού *Χρυσέοις ἔπεσι* σε μελοποίηση του Αθανασίου Καραμάνη (1) και του Πέτρου Πελοποννησίου (2).
Καραμάνης, *Νέα Μουσική Κυψέλη,* τ. Γ΄, μέρος α΄, σ. 167 και Πέτρος Πελοποννήσιος, *Δοξαστάριον,* σ. 58

Με την σύντομη αυτή αντιπαραβολή του πρώτου κώλου του στιχηρού «*Χρυσέοις ἔπεσι*» των μελοποιήσεων των Πέτρου Πελοποννησίου και Αθανασίου Καραμάνη, ήδη διαφαίνονται οι ποικίλες επιρροές που δέχθηκε ο δεύτερος από το σύνολο των χαρακτηριστικών του μελοποιητικού ύφους του Πέτρου Πελοποννησίου.

Συνεχίζοντας δε τη συγκριτική καταγραφή των γνωρισμάτων των δύο μελοποιήσεων σε ολόκληρη την έκταση του μέλους, διαπιστώνουμε ότι οι καταλήξεις και οι μελωδικές γραμμές της μελοποίησης του Καραμάνη ακολουθούν τα πρότυπα του Πέτρου Πελοποννησίου, γεγονός που συνάδει με τον αρχικό ισχυρισμό μας αναφορικά με την διατήρηση της βυζαντινής μουσικής παράδοσης, ακόμη και στους μελουργούς του 20ού και 21ου αιώνα: Ο Καραμάνης ακολουθεί τα χνάρια της παράδοσης και αναπτύσσει τις βασικές θέσεις του προγενέστερου μεγάλου μελουργού, καταγράφοντας αναλυτικά και διανθίζοντας με ποικίλματα τον βασικό κορμό του δοξαστικού *Χρυσέοις ἔπεσι* της μελοποίησης του Πέτρου Πελοποννησίου. Στον Πρόλογο της *Νέας Μουσικής Κυψέλης* ο Καραμάνης υπογραμμίζει ότι η εργασία του δεν έχει σκοπό να «καταργῇ ἢ μεταβάλλῃ τι ἐκ τῶν παραδεδομένων. Ἁπλῶς ταξινομεῖ καὶ συμπληρεῖ ὅσα ἡ ἄγραφος Πατριαρχικὴ Παράδοσις ἡ πεῖρα καὶ ἡ μετὰ ἐξεχόντων Διδασκάλων περὶ τὴν Βυζαντινὴν Μουσικὴν Τέχνην συναναστροφὴ μὲ ἐδίδαξαν.»[323]

Άννα Παπαγιαννάκη

[323] Καραμάνης, *Νέα Μουσική Κυψέλη,* τ. Γ΄, μέρος α΄, πρόλογος.

3.8.4. Μια μελοποίηση του δοξαστικού *Χρυσέοις ἔπεσι* από το Δημοσθένη Σπανουδάκη

3.8.4.1. Εισαγωγή

Για να μελοποιήσει κανείς ένα τροπάριο βυζαντινής μουσικής πρέπει προηγουμένως να έχει βιώσει καλά την Ψαλτική Τέχνη. Χρειάζεται δηλαδή, να έχει περάσει επί χρόνια αμέτρητες ώρες στο ψαλτήρι έτσι ώστε να έχει αφομοιώσει τις κλασικές θέσεις και γενικότερα το βυζαντινό ύφος. Τότε μόνο θα είναι σε θέση να μελοποιήσει έναν ύμνο με βάση τις χαρακτηριστικές θέσεις που φέρει η ψαλτική παράδοση από το παρελθόν. Επιπλέον, όπως και σε κάθε τέχνη, σημαντικό ρόλο για τη μελοποίηση, παίζει και το ταλέντο του καθενός.

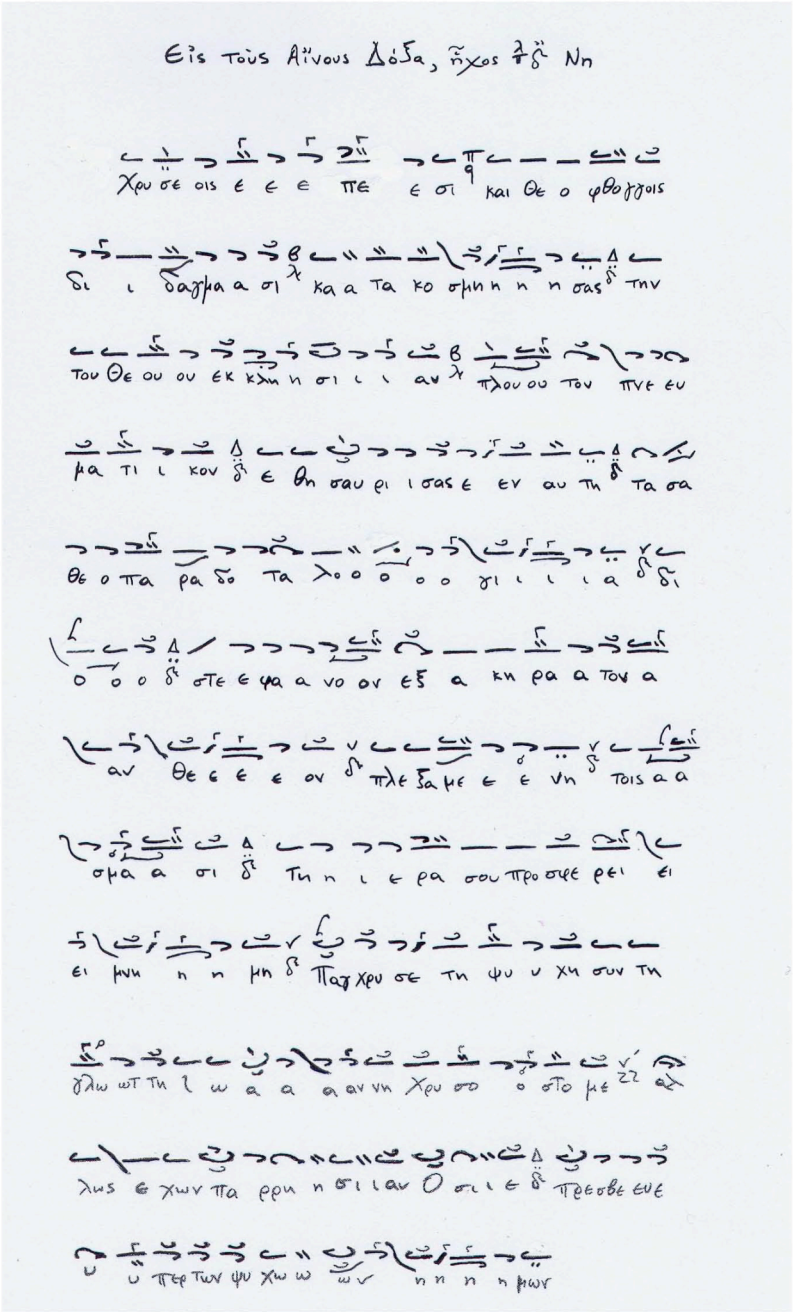
Η ενασχόληση μου με τη ψαλτική τέχνη είναι περίπου δεκαετής και έτσι αισθάνομαι και είμαι ιδιαίτερα αρχάριος για να μελοποιήσω ένα τροπάριο, έστω και αν αυτό είναι στιχηρό δοξαστικό και όχι κάποιο αργό μάθημα με μεγαλύτερες συνθετικές απαιτήσεις. Μπήκα όμως σε αυτήν την ενδιαφέρουσα διαδικασία με σκοπό η μελοποίηση του τροπαρίου να αποτελέσει αφορμή για λεπτομερέστερη μελέτη και προσέγγιση των κλασικών θέσεων των μεγάλων μελοποιών όπως του Παναγιώτη Χρυσάφη (του Νέου), Πέτρου Πελοποννησίου, Ιακώβου Πρωτοψάλτη κ.ά.

3.8.4.2. Πηγές έμπνευσης και σημείο κορύφωσης

Βασική πηγή έμπνευσης για τη μελοποίηση του τροπαρίου ήταν το κείμενο, καθώς στο βυζαντινό άσμα, η μουσική υπηρετεί και προάγει το λόγο. Δεύτερη πηγή έμπνευσης αποτέλεσαν τα μέχρι τώρα ακούσματα, αν και αυτά είναι σίγουρα φτωχά αφού όπως προαναφέρθηκε, η ψαλτική εμπειρία (σε τέτοιο βαθμό ώστε να υπάρχει η δυνατότητα μελοποίησης) αποκτιέται ύστερα από πολυετή ενασχόληση στο αναλόγιο. Επίσης, σημαντική πηγή έμπνευσης ήταν οι νοηματικές ενότητες του ύμνου και το σημείο στο οποίο θα μπορούσε να γίνει η κορύφωση του μέλους. Ειδικότερα, η φράση *πάγχρυσε τῇ ψυχῇ σὺν τῇ γλώττῃ, Ἰωάννη Χρυσόστομε* που βρίσκεται προς το τέλος του ύμνου[324], αποτέλεσε το σημείο στο οποίο θα δινόταν έμφαση κατά τη μελοποίηση. Η κορύφωση στο συγκεκριμένο σημείο συντελέστηκε με τη συνεχόμενη κίνηση του μέλους στο πάνω τετράχορδο, με κατεύθυνση προς τον άνω Νη΄.

[324] Συγκεκριμένα βρίσκεται πρίν την καταληκτήρια δέηση: *Ἀλλ΄ ὡς ἔχων παρρησίαν Ὅσιε, πρέσβευε ὑπὲρ των ψυχῶν ἡμῶν.*

3.8.4.3. Το δοξαστικό σε νεοβυζαντινή παρασημαντική



Εικόνα 1. Μελοποίηση του Δημοσθένη Σπανουδάκη (2007)

3.8.4.4. Μεταγραφή στο πεντάγραμμο

Μια σχηματική μεταγραφή της πρώτης περιόδου στο πεντάγραμμο, συμπληρωμένη με στοιχεία συντακτικής ανάλυσης (επισήμανση μελωδικών γραμμών), προστίθεται για επιστημονικούς σκοπούς στο Παράρτημα 14, ενώ με το ***μουσικό παρ. 15*** δίνεται το εναρκτήριο άκουσμα της νέας αυτής μελοποίησης.

3.8.4.5. Αναλυτικός πίνακας για την πρώτη περίοδο του δοξαστικού *Χρυσέοις ἔπεσι*

Περίληψη περιεχομένου	Δομική και μετρική ανάλυση					Τροπική και συντακτική ανάλυση		
	Περίοδοι	Στίχοι	Κώλα λεκτικά & μουσικά	Κείμενο	Αρ. συλλ.	Ήχος πλ. δ'	Φθόγγος και είδος κατάλ.	Γραμμές
Η διαδασκαλία του Αγίου Ιωάννου Χρυσοστό-μου	I	A	1.	Χρυσέοις ἔπεσι	6		Πα ατελής	a
			2.	καὶ θεοφθόγγοις διδάγμασι	9		Βου ατελής	b
		B	3.	κατακοσμήσας	5		Δι ατελής	c
			4.	τὴν τοῦ Θεοῦ ἐκκλησίαν	8		Βου ατελής	d
		Γ	5.	πλοῦτον πνευματικόν	6		Δι ατελής	e
			6.	ἐθησαύρισας ἐν αὐτῇ	8		Δι ατελής	f
		Δ	7.	τὰ σὰ θεοπαράδοτα λόγια	11		Νη εντελής	g

Πίνακας 1. Στοιχεία δομικής, μετρικής, τροπικής και συντακτικής ανάλυσης για την πρώτη περίοδο του δοξαστικού *Χρυσέοις ἔπεσι* κατά τη μελοποίηση του Δημοσθένη Σπανουδάκη

3.8.4.6. Επιλεγόμενα

Παρατηρώντας τις διαφοροποιήσεις στις δύο πηγές που μελετήθηκαν στην ενότητα Β. 3.2.2.2. (Α 139 και Δ 564) φαίνεται πως η βυζαντινή μουσική δεν είναι «στάσιμη» το διάστημα ανάμεσα στον 14ο και 15ο αι. Με το πέρασμα των χρόνων η τέχνη της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής σμιλεύεται εντέχνως από τους μελοποιούς και τους γραφείς των χφων, δηλαδή τους φορείς διάσωσης και διάδοσης της παράδοσης. Αυτοί, είτε εξελίσσουν το σχήμα ορισμένων ΜγΣ (π.χ. θεματισμό, βλ. Β.3.2.2.2.6. iv), είτε παραλλάσσουν λέξεις στο κείμενο των ύμνων (χωρίς να αλλάζουν όμως το νόημα, βλ. Β.3.2.2.2.6. i), είτε επανεμφανίζουν ΜγΣ της πβ σημειογραφίας (βλ. Β.3.2.2.2.6. vi) κ.τ.λ. Κοινός και ισχυρός παρανομαστής όμως όλων αυτών των μεταβολών, είναι η διαφύλαξη και διατήρηση (όχι συντήρηση) της βυζαντινής μουσικής τέχνης. Έτσι, φτάσαμε να έχουμε σήμερα αυτό το διαμάντι που λέγεται βυζαντινή μουσική παράδοση. Το διαμάντι αυτό μεταφέρει μέρος από την λαμπρότητα του βυζαντινού πολιτισμού και του χριστιανικού βίου και θέτει όλους εμάς τους φιλόμουσους ψάλτες (είτε μελοποιούς είτε όχι), υπεύθυνους για τη μελέτη και τη διατήρησή του, προς δόξαν Θεού.

3.9. Σύνοψη ΙΙ για το πρώτο κώλον του στιχηρού *Χρυσέοις ἔπεσι*

Εν είδει επανάληψης, στο Παράρτημα 15 προσφέρεται μια σύνοψη όπου παριστάνεται πανοραμικώς το πρώτο κώλον του στιχηρού *Χρυσέοις ἔπεσι* στα διάφορα στυλ (Α-Ε), σύμφωνα με όλες τις γραπτές μουσικές πηγές που χρησιμοποιήθηκαν στην παρούσα μελέτη, με εξαίρεση μόνο του καλοφωνικού μέλους που έχει ήδη εξ αρχής ένα μικρό κράτημα.

Λόγω οικονομίας χώρου, το ποιητικό κείμενο αναφέρεται μια φορά για όλες τις πηγές πάνω στην πρώτη αράδα. Τυχόν επεξεργασίες του κειμένου (επαναλήψεις συλλαβών και λέξεων, ψευδοσυλλαβές με το ευφωνικό *υ*) και μεταφράσεις στη ρουμανική γλώσσα γράφονται κάτω από τις συγκεκριμένες πηγές.

Η σειρά των πηγών είναι χρονολογική και προοδευτική, με την εξαίρεση των εξηγήσεων στη νεοβυζαντινή γραφή, που επισυνάπτονται κάθε φορά στην αντίστοιχη πηγή σε μεσοβυζαντινή γραφή.

Με βάση την αντιπαραβολή και το ψάλσιμο της αρχής του στιχηρού *Χρυσέοις ἔπεσι* (βλ. ενδεικτικά τα ***μουσικά παρ. 3, 4, 6, 8-15***) ήδη γίνονται εμφανείς οι υφολογικές διαφορές των επιμέρους στυλ. Πιο σαφή συμπεράσματα αναμέντονται εφόσον συνεχιστεί αυτή η αντιπαραβολή για ολόκληρο το στιχηρό.

.

Αναστασία Σταυρουλάκη

ΜΕΡΟΣ Γ'

1. ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ

Μέσα από σιγανό ψάλσιμο και υπομονετική μελέτη ανακαλύψαμε μαζί με τους νέους ερευνητές άγνωστες πτυχές του στιχηρού *Χρυσέοις ἔπεσι*. Ο δρόμος της παλαιογραφίας, της μορφολογικής ανάλυσης και της ιστοριογραφίας διασταυρώνεται με εκείνο της ζώσας φωνής της παράδοσης, και μια θαυμάσια χρωματοπυξίδα πατροπαράδοτων ακουσμάτων από τα βάθη των αιώνων και διάφορα σημεία της υφηλίου βγαίνει πάλι στην επιφάνεια. Ασφαλώς, το δοξαστικό αυτό μας τραβάει στα «βαθειά νερά» της Ψαλτικής Τέχνης και Επιστήμης. Ελπίζουμε ότι η μελέτη που ξεκινήσαμε ως αρχάριοι με τους φοιτητές δε θα σταματήσει εδώ, αλλά θα μπορέσει να συνεχιστεί, πρώτα ο Θεός, με έναν ανοιχτό κύκλο μελετητών και ψαλτών, αξιοποιώντας τα νεότερα πορίσματα της έρευνας στον τομέα του στιχηραρικού κυρίως μέλους[325] και διερευνώντας διάφορες άλλες τοπικές παραδόσεις[326]. Ήδη βλέπουμε πως ο μόχθος αξίζει και η χαρά αυξάνεται. Με βάση τη σύγκριση των πηγών, των μεταγραφών και των αναλυτικών αναζητήσεων που ξεκινήσαμε εδώ και που μπορεί ο αναγνώστης της παρούσης εργασίας να εμβαθύνει και να συνεχίσει, διαφαίνεται ένα θαυμάσιο σύμπλεγμα ομοιοτήτων και διαφοροποιήσεων, μέσα από τις οποίες μεταμορφώνεται και παραδίδεται αυτό το στιχηρό από γενεά σε γενεά και από ένα λαό σε έναν άλλο, διατηρώντας τα κυρίως χαρακτηριστικά του[327]. Το στιχηρό *Χρυσέοις ἔπεσι* αναδεικνύεται ως ένα πολύτιμο μαργαριτάρι της υμνογραφικής και μουσικής παράδοσης της Ορθοδόξου Εκκλησίας, που κοσμεί το πρόσωπο του Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου, ο οποίος για πάντα πλέον δοξολογεί το Θεό και δοξάζεται απ' Αυτόν. «*…Ἀλλ' ὡς ἔχων παῤῥησίαν Ὅσιε, πρέσβευε ὑπὲρ τῶν ψυχῶν ὑμῶν…*»[328]



Άγιος Ιωάννης Χρυσόστομος, Όσιος Λουκάς, 11ος αι.
(Χατζηδάκη 2003: εικ. 44)

---

[325] Πρβλ. Αναστασίου 2006: 225-396.

[326] Η ανάγκη συστηματικής μελέτης των τοπικών παραδόσεων της Ψαλτικής, με βάση τη χειρόγραφη, έντυπη και προφορική παράδοση, επισημάνθηκε από τους κ. Μ. Χατζηγιακουμή και Ι. Παπαθανασίου (συζητήσεις στις 24.03.2008).

[327] Πρβλ. Στάθης 1972: 431-432 και Αποστολόπουλος 2002:

[328] *Μηναῖον Νοεμβρίου* 2002: 240. Για την έννοια της *παρρησίας*, βλ. Bartelink 1985. Στο έργο του Ιερού Χρυσοστόμου ο όρος εμφανίζεται περίπου 500 φορές, με ποικιλία νοηματικών αποχρώσεων, κυρίως όμως ως θάρρος και οικειότητα μπροστά στο Θεό και τους ανθρώπους, ως εσωτερική δύναμη συνυφασμένη με την ταπείνωση, ως καρπός προσευχής και ενάρετου βίου, αλλά κυρίως ως δωρεά του Θεού, στην επίγεια ζωή και εσχατολογικά.

2. ΒΡΑΧΥΓΡΑΦΙΕΣ[329] ΚΑΙ ΕΙΔΙΚΑ ΣΥΜΒΟΛΑ

2.1. Εκδοτικές σειρές, *λεξικά* και *περιοδικά*

CIMAGL	*Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin*. Κοπεγχάγη: Paludan.
CSRM	Corpus Scriptorum de Re Musica. Βιέννη και Κοπεγχάγη: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften
ΕΠΕ	Έλληνες Πατέρες της Εκκλησίας: Πατερικαὶ Ἐκδόσεις "Τρηγόριος ὁ Παλαμᾶς"
MGG	*Musik in Geschichte und Gegenwart*. Β΄ έκδ., επιμ. L. Finscher. Kassel, Basel, London, New York, Prag
MMB	Monumenta Musicae Byzantinae. Κοπεγχάγη: E. Munksgaard | C.A. Reitzel
PLP	*Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit*. Επιμ. E. Trapp & άλλοι. Βιέννη: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

2.2. Φορείς - Ιδρύματα

ΑΠΘ	Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
ΙΒΜ	Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα
ΠΙΠΜ	Πατριαρχικό Ίδρυμα Πατερικών Μελετών, Θεσσαλονίκη
ΤΜΣ	Τμήμα Μουσικών Σπουδών

2.3. Συλλογές κωδίκων[330]

BAR	Biblioteca Academiei Române
Βατ.	Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου
Δ	Ιερά Μονή Διονυσίου
ΕΒΕ	Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος
Ι	Ιερά Μονή Ιβήρων
Λ	Ιερά Μονή Μεγίστης Λαύρας
ΜΠΤ	Μετόχιον Παναγίου Τάφου

2.4. Συγγραφείς της παρούσης μελέτης

Α.Κ.	*Άννα Καρανικόλα*
Αθ.Κ.	*Αθανασία Κυριακίδου*
Α.Π.	*Άννα Παπαγιαννάκη*
Α.Στ.	*Αναστασία Σταυρουλάκη*
Γ.Α.	*Γεώργιος Αγγελάκης*
Δ.Σπ.	*Δημοσθένης Σπανουδάκης*
Διάκ. Ν.Ι.	*Διάκονος Nicolae Jugănaru*
Διάκ. R.-C.St.	*Διάκονος Răzvan-Constantin Ştefan*
Ε.Π.	*Ευγενία Πούλου*
Ι.Γκ.	*Ιωάννα Γκερμπεσιώτη*
Ι.Λ.	*Ιωάννης Λιάκος, Δρ.*
Κ.Τ.	*Κωνσταντίνος Τερμεντζής*
M.A.	*Maria Alexandru, PhD*
Χ.Π.	*Χαράλαμπος Παπαδόπουλος*

[329] Ο σκελετός για τις λίστες βραχυγραφιών και βιβλιογραφίας που δίνονται παρακάτω, οφείλεται στην Άννα Καρανικόλα.

[330] Βλ. αναλυτική αναφορά παρακάτω, ενότητα 3.1.

2.5. Διάφορες άλλες βραχυγραφίες και ειδικά σύμβολα

α ή ατ.	ατελής (κατάληξη)
A.D.	Anno Domini (στις χρονολογήσεις, έτος μετά Χριστόν)
αι.	αιώνας
αντ.	αντίφωνος
αρ.	αριθμός
Αρχιμ.	Αρχιμανδρίτης
βλ.	βλέπε
διεύθ.	διεύθυνση
ε ή εντ.	εντελής (κατάληξη)
εικ.	εικόνα
εκ.	εκατοστά
έκδ. ή ed.	έκδοση ή edidit
επ.	επανάληψη
επαν.	επανέκδοση
επιμ.	επιμέλεια
έτ.	έτος
ήχ.	ήχος
I.M.	Ιερά Μονή
κ.	κύριος
κ. συνοδευόμενο από αριθμό:	κώλον (μουσικοποιητική ενότητα)
κ.ά.	και άλλα
κ.ε.	και εξής
κ.λπ.	και λοιπά
κ.ο.κ.	και ούτω καθεξής
κ.τ.λ.	και τα λοιπά
μβ	μεσοβυζαντινή (σημειογραφία)
ΜγΣ	μεγάλα σημάδια (της χειρονομίας)
μετφρ.	μετάφραση
μ.Χ.	μετά Χριστόν
νβ	νεοβυζαντινή (σημειογραφία)
ό.π.	όπου παραπάνω, στο έργο του ίδιου συγγραφέα που προαναφέρθηκε (*με πλάγια γράμματα, εάν είναι βιβλίο*, με όρθια, εάν είναι άρθρο)
π.	πατήρ
παρ.	παράδειγμα
πβ	παλαιοβυζαντινή (σημειογραφία)
περ.	περίπου
πίν.	πίνακας
πλ.	πλάγιος
πρβλ.	παράβαλε
π.χ.	παραδείγματος χάριν
σ.	σελίδα
συλ.	συλλαβές
τ.	τόμος
τρίφ.	τρίφωνος
υποσημ.	υποσημείωση
φ.	φύλλο χειρογράφου
χρ. πρ.	χρόνος πρώτος
χφο	χειρόγραφο
Ψ.	Ψαλμός
1α –β και 1r-v	1 recto-verso (φύλλο χειρογράφου, μπροστά - πίσω)
(…)	σε αναφορά αυτούσιων χωρίων: παράλειψη κατά βούληση του μελετητή
~	κατά προσέγγιση[331]
| ή ‖	μονή ή διπλή κατακόρυφη γραμμή, για το διαχωρισμό ενοτήτων (κυρίως στους αναλυτικούς πίνακες)
→	βέλος, για παραπομπές[332]

[331] Χρησιμοποιείται στην παρούσα εργασία στη συντακτική ανάλυση, στην ταύτιση μερικών θέσεων, που δεν αντιστοιχούν ακριβώς με τα μουσικά παραδείγματα θέσεων που αναφέρονται στα παλαιά θεωρητικά συγγράμματα (πρβλ. το Γλωσσάριο θέσεων σε: Alexandru 2000: II, 28-77).

[332] Πρβλ. και Μπαμπινιώτης 2002: 40.

2.6. Ειδικά σύμβολα για την έκδοση φιλολογικών και μουσικών κειμένων[333]

[ ]	τετράγωνες αγκύλες, για συμπλήρωση του εκδότη, όπου χάθηκε κάποιο στοιχείο στο πρωτότυπο κείμενο
< >	γωνιώδεις αγκύλες, για συμπλήρωση του εκδότη, όπου δεν χάθηκε κάποιο στοιχείο στο πρωτότυπο κείμενο
{ }	αγκυστροειδείς αγκύλες, για στοχεία που υπάρχουν στο χειρόγραφο με τη συγκεκριμένη μορφή, που όμως πρέπει να αφαιρεθούν ή διορθωθούν κατά την άποψη του εκδότη
( )	παρένθεση, για την λύση συντομογραφιών του πρωτότυπου κειμένου
…	αριθμός τελειών, που αντιστοιχούν σε γράμματα (με ή χωρίς μουσικά σημάδια, ανάλογα με την πηγή) που δεν φαίνονται καθαρά
† †	σταυροί, που προσδιορίζουν ένα χωρίο με λάθος, που δεν μπορούσε να διορθωθεί από τον εκδότη (*locus desperatus*[334])
sic	(= έτσι), λατινικό επίρρημα[335] που χρησιμοποιείται από τον επιμελητή για να επιβεβαιώσει μια ειδική, ενίοτε ίσως και λανθασμένη παραλλαγή ή ορθογραφία μιας πηγής, την οποία μεταφέρει αυτούσια στο κείμενό του

Επισήμανση: Άλλες εξειδικευμένες σημασίες των συμβόλων ( ) [ ] όπως και περαιτέρω σύμβολα που χρησιμοποιήθηκαν από διάφορους συγγραφείς της παρούσης μελέτης κυρίως για την κατάρτιση αναλυτικών πινάκων, αναφέρονται στα σχετικά κεφάλαια της εργασίας.

[333] Παρακάτω παρουσιάζονται μερικά ειδικά σύμβολα που προέρχονται από το πεδίο της κριτικής έκδοσης φιλολογικών κειμένων (πρβλ. Bidez/Drachmann 1938: 12-20. Jäger 1975: 56. Reynolds/Wilson 1992: 238. West 1973: 80-82. Sarischouli 1995: 55-56) και μπορούν, με κάποιες αλλαγές, να χρησιμοποιηθούν και για την αποκατάσταση / (κριτική) έκδοση κειμένων με βυζαντινή παρασημαντική. Στην παρούσα εργασία χρησιμοποιούνται μόνο μερικά απ΄ αυτά, όπου υπέστη ανάγκη να διορθωθεί το χειρόγραφο κείμενο. Για τον προβληματισμό κριτικών εκδόσεων βυζαντινών μουσικών κειμένων, πρβλ. επίσης Schlötterer 1971: 28-49, ιδίως σ. 34-35. Alexandru 1996: 3-23.

[334] Jäger 1975: 56.

[335] *Oxford Latin Dictionary* 1990: 1753.

3. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
3.1. Χειρόγραφοι κώδικες[336]

Βραχυγραφία	**Όνομα χφου - Βιβλιοθήκη και αριθμός χφου**	**Είδος χφου σύμφωνα με το περιεχόμενο**	**Κωδικογράφος**	**Χρονολόγηση χφου και τόπος καταγραφής του**	**Περιγραφή χφου**
A 139	Codex Ambrosianus A 139 superius – Biblioteca Ambrosiana, Μιλάνο	Στιχηράριον παλαιόν	Λέων ιερεύς Παδιάτης (κείμενο) και Αθανάσιος ιερομόναχος *(ὁ τόνος καὶ ἡ τοῦ μέλους κατάρτισις)*	Οκτώβριος 1341, πιθανόν Κωνσταντινούπολη	Έκδ. Perria & Raasted 1992, MMB 11, Pars Principalis (πανομοιότυπο) και Pars Suppletoria (όπου και περιγραφή χφου, σ. 1-2)
BAR 61	Biblioteca Academiei Române 61, Βουκουρέστι	Psaltichie românească (Ρουμανική Ψαλτική, περιέχοντας σχεδόν όλο το ρεπερτόριο εκκλησιαστικής μουσικής σε ρουμανική γλώσσα)	Κωδικογράφος και συντάκτης της συλλογής: Filothei sin Agăi Jipei	24 Δεκεμβρίου 1713, Βουκουρέστι, Μητρόπολη	Έκδ. Barbu-Bucur 1981, 1984, 1986, 1992, Izvoare ale Muzicii Românești VII A-D. Περιγραφή: Barbu-Bucur 1981: 54-63
Βατ. 1253	Ι. Μ. Βατοπαιδίου, αρ. χφου 1253	Αναστασιματάριον Πέτρου Πελοποννησίου (μέχρι φ. 54β), Σύντομες Δοξολογίες του ιδίου (φ. 55$^{\alpha}$-68β), Ανθολογία Στιχηραρίου του ιδίου (φ. 69$^{\alpha}$-216β), Μεγάλες Ώρες (φ. 217$^{\alpha}$-235β)	Πέτρος Βυζάντιος, Λαμπαδάριος της του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας (φ. 69$^{\alpha}$-235β) και άλλος, άδηλος κωδικογράφος (από την αρχή μέχρι το φ. 68β)	1789-1790, πιθανότατα Κωνσταντινούπολη	Βλ. τους κολοφώνες του χφου στα φ. 54β (άδηλου γραφέα), 216β και 235β (Πέτρου Βυζαντίου) και Eustratiades / Arcadios 1924: 209
Βατ. 1530	Ι. Μ. Βατοπαιδίου, αρ. χφου 1530	Παπαδική με προθεωρία	-	15^{ος} αι.	Eustratiades / Arcadios 1924: 238
Chrysander	Codex Chrysander - Universitätsbibliothek Tübingen	Προθεωρία, Αναστασιματάριον Χρυσάφη του Νέου, Ανθολογία Παπαδικής	-	"το νωρίτερο τέλη 17ου αι." (Makris 1996: 33)	Fleischer 1904: μέρος Α΄, σ. 36 (περιγραφή κώδικα), μέρος Β΄ (φωτολιθογραφία της προθεωρίας και κεκραγαρίων α΄ ήχου) & μέρος C (μεταγραφές). Makris 1996: 32-34. Floros 1970: I, 112 (με χρονολόγηση 15ος αι., βάσει της προθεωρίας)

[336] Για τον τρόπο οργάνωσης του παρακάτω πίνακα, βλ. Γιαννόπουλος 2005: 127-128. Με **χοντρά γράμματα** αναφέρονται **οι βραχυγραφίες των κωδίκων στους οποίους κυρίως στηρίζεται η παρούσα μελέτη και που παρουσιάζονται στις εικόνες, τους πίνακες και τα παραρτήματα**. Με λεπτά γράμματα δίνονται οι βραχυγραφίες πληροφορίες για άλλα χειρόγραφα που συμβουλεύθηκαν κυρίως σε πανομοιότυπα ή μικροταινίες για την εκπόνηση της εργασίας. Δεν επισημάνθηκαν εδώ κώδικες στους οποίους γίνεται αναφορά μέσα στην εργασία μόνο βάσει επισημάνσεων στη δευτερογενή βιβλιογραφία.

Βραχυγραφία	**Όνομα χφου - Βιβλιοθήκη και αριθμός χφου**	**Είδος χφου σύμφωνα με το περιεχόμενο**	**Κωδικογράφος**	**Χρονολόγηση χφου και τόπος καταγραφής του**	**Περιγραφή χφου**
Δ 564	Ι. Μ. Διονυσίου, αρ. χφου 564	Στιχηράριον παλαιόν	Γρηγόριος Μπούνης Αλυάτης	Μάϊος 1445, Κωνσταντινούπολη ή Άγιον Όρος	Στάθης 1976: 688-689
EBE 2401	Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, αρ. χφου 2401	Προθεωρία, Παπαδική	Δύο διαφορετικά χέρια	"πιθανή χρονολόγηση 1452-1469"	Πολίτης/Πολίτη 1991: 396. Μπαλαγεώργος 2001: 202-204
Ι 962	Ι. Μ. Ιβήρων, αρ. χφου 962	Στιχηράριον Γερμανού Νέων Πατρών	-	Αρχές 18ου αι.	Στάθης 1993: 679
Ι 991	Ι. Μ. Ιβήρων, αρ. χφου 991	Μαθηματάριον	Κοσμάς Μακεδών ο Αλεκτρυοπολίτης	Αύγουστος 1670, πιθανότατα Άγ. Όρος	Στάθης 1993: 849-866
Ι 992	Ι. Μ. Ιβήρων, αρ. χφου 992	Στιχηράριον Χρυσάφη του Νέου	Μπαλάσης Ιερεύς πρωταση κρήτις της Μεγάλης Εκκλησίας	Ιούνιος 1672, πιθανότατα Κωνσταντινούπολη	Στάθης 1993: 866-869
Ι 999	Ι. Μ. Ιβήρων, αρ. χφου 999	Δοξαστάριον και άλλα έργα (Άπαντα) Ιακώβου Πρωτοψάλτου	-	Περί το 1800	Στάθης 1993: 906-907
Ιεροσόλ. Αναστ. 45	Ιεροσόλυμα, Πατριαρχική Βιβλιοθήκη, Συλλογή Αναστάσεως	*Ἑρμηνεία θαυμάσιος του ρερερέ* (Γερασίμου Βλάχου του Κρητός), Προθεωρία της Παπαδικής, Ανθολογία	Αντώνιος Ιερεύς, Μέγας Οικονόμος της Μεγίστης Εκκλησίας	20 Μαρτίου 1719, πιθανόν Κωνσταντινούπολη	Troelsgård, *Inventory* (http://www.igl.ku.dk/MMB/catbzyz.htm, εκτύπωση Μάη 2000). Βλ. επίσης κολοφώνα, φ. 8β. Χατζηγιακουμής 1999: σ. 62 και υποσημ. 172
Καλλέργη	Δωρεά ζεύγους Καλλέργη – Βιβλιοθήκη Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης	Σπάραγμα Στιχηραρίου παλαιού	-	β΄ μισό 13ου / αρχές 14ου αι.	Βλ. παρούσα μελέτη, ενότητα Α.1.
Κουτλ. 412	Ι.Μ. Κουτλουμουσίου, αρ. χφου 412	Στιχηράριον παλαιόν	-	Μέσα 14ου αι.	Στάθης 1993: 253-255
Αγ 71	Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, αρ. χφου Γ 71	Στιχηράριον παλαιόν	-	13ος αι.	Spyridon / Eustratiades 1925: 42. Touliatos 1988: 223
Αγ 86	Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, αρ. χφου Γ 71	Στιχηράριον παλαιόν	-	14ος αι.	Spyridon / Eustratiades 1925: 44. Touliatos 1988: 223
ΜΠΤ 708	Μετόχιον Παναγίου Τάφου, αρ. χφου 708	Εξήγηση Χουρμουζίου για το Στιχηράριον παλαιόν, τ. Β'	Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ	α΄ τέταρτο 19ου αι.	Παπαδόπουλος-Κεραμεύς 1915: 242-243
ΜΠΤ 721	Μετόχιον Παναγίου Τάφου, αρ. χφου 721	Στιχηράριον Γερμανού Νέων Πατρών	-	Τέλη 18ου αι.	Παπαδόπουλος-Κεραμεύς 1915: 246
ΜΠΤ 728	Μετόχιον Παναγίου Τάφου, αρ. χφου 728	Εξήγηση Χουρμουζίου για το Μαθηματάριον, τ. Β'	Χουρμούζιος διδάσκαλος και χαρτοφύλαξ της του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας	(α΄ μισό 19ου αι.)	Παπαδόπουλος-Κεραμεύς 1915: 248. Στάθης 1992: 169-173
ΜΠΤ 750	Μετόχιον Παναγίου Τάφου, αρ. χφου 750	Εξήγηση Χουρμουζίου για το Στιχηράριον του Γερμανού Νέων Πατρών, τ. Α΄	Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ	1831; -1832 (Χατζηγιακουμής)	Παπαδόπουλος-Κεραμεύς 1915: 254-255. Χατζηγιακουμής 1975: 276

Βραχυγραφία	**Όνομα χφου - Βιβλιοθήκη και αριθμός χφου**	**Είδος χφου σύμφωνα με το περιεχόμενο**	**Κωδικογράφος**	**Χρονολόγηση χφου και τόπος καταγραφής του**	**Περιγραφή χφου**
ΜΠΤ 761	Μετόχιον Παναγίου Τάφου, αρ. χφου 761	Εξήγηση Χουρμουζίου για το Στιχηράριον του Χρυσάφη του Νέου, τ. Α΄	Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ	1835	Παπαδόπουλος-Κεραμεύς 1915: 257. Χατζηγιακουμής 1975: 389
Σινά 1218	Ι.Μ. Αγίας Αικατερίνης, Σινά, Ελληνικό χφο 1218	Στιχηράριον παλαιόν	Νικηφόρος Ιερεύς	1177	Strunk 1966: 7-8. Harlfinger/Reinsch/Sonderkamp/Prato 1983: 56-57
Σινά Μ 167	Ι.Μ. Αγίας Αικατερίνης, Σινά, Νέα ευρήματα Μ 167	Σπάραγμα Στιχηροκαθισματαρίου ή Τροπολογίου, παλίμψηστο (πρώτη γραφή: συριακή γλώσσα)	-	9ου ή 10ου αι.	Νικολόπουλος 1998: 183, 286 και φωτογραφία 144. Géhin & Frøyshov 2000: 178-179
Vat. Barb. gr. 483	Codex Vaticanus Barberinus graecus 483 - Biblioteca Vaticana	Στιχηράριον παλαιόν	-	Τελευταίο τέταρτο 12ου αι., Κάτω Ιταλία	Papathanassiou 1997: 53-67 (χρονολόγηση: σ. 57)
Vi 136	Codex Vindobonensis theol. gr. 136 - Österreichische Nationalbibliothek, Βιέννη	Στιχηράριον παλαιόν	Κύριλλος, κτήτωρ της Μονής των Αγίων Αποστόλων († 1156)	α΄ μισό 12ου αι. (Wolfram), τέλη 11ου αι. (Floros)	Εκδ. Wolfram 1987, MMB 10, Pars Principalis (πανομοιότυπο) και Pars Suppletoria (όπου και περιγραφή χφου, σ. 11-15). Floros 1970: I, 57-58

3.2. Λειτουργικά, πατερικά και μουσικά κείμενα
3.2.1. Ελληνόγλωσσα

• Ιάκωβος Πρωτοψάλτης (1836). *Δοξαστάριον*. Εξήγηση Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, έκδ. Θεοδώρου Π.Π. Παράσχου Φωκέως. Τόμος α'. Κωνσταντινούπολη. Επαν. Κατερίνη 1990: Εκδόσεις «Τέρτιος».
• Αγ. Ιωάννης Χρυσόστομος (1982). *Ὑπόμνημα εἰς τοὺς Ψαλμούς. Ἅπαντα τὰ ἔργα*, 5. Επιμ. Ελευθέριος Μερετάκης. ΕΠΕ 55. Θεσσαλονίκη: Πατερικαὶ ἐκδόσεις «Γρηγόριος ὁ Παλαμᾶς».
• Καραμάνης, Αθανάσιος (1965). *Νέα Μουσικὴ Κυψέλη, ἀποτελουμένη ἐκ τριῶν τόμων*. Τόμος γ', μέρος α', Σεπτέμβριος – Δεκέμβριος. Θεσσαλονίκη. Επαν. Θεσσαλονίκη 2000.
• *Μηναῖον τοῦ Νοεμβρίου* (2002). Έκδ. β΄. Αθήνα: Ἀποστολικὴ Διακονία τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος.
• Παπαγιάννης, Κωνσταντίνος, Πρωτοπρεσβύτερος (επιμ.) (1996). *Ἡ Ἁγία καὶ Μεγάλη Ἑβδομάς*. Έκδ. γ΄. Αθήνα: Ἀποστολικὴ Διακονία τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος.
• *Παρακλητική*. Αθήνα: Εκδόσεις Φῶς.
• Πελοποννήσιος, Πέτρος (1820). *Σύντομον Δοξαστάριον*. Έκδ. Πέτρου Εφεσίου. Βουκουρέστι. Επαν. Κουλτούρα.

3.2.2. Ρουμανικά

• *Acatistul Sfinților Martiri Brâncoveni* (2007). Constanța: Fundația Sfinții Martiri Brâncoveni.
• Coman, Cornel-Constantin, Diacon. *Slujba şi Paraclisul Sfinților Slăviților şi de-Dumnezeu-încununaților Voievozi şi Mucenici Brâncoveni* (υπό δημοσίευση).
• Filothei sin Agăi Jipei. *Psaltichie Rumănească. Stihirariul*. Έκδ. S. Barbu-Bucur. Izvoare ale Muzicii Româneşti. Τόμος VII C. Βουκουρέστι 1986: Editura Muzicală.
• Lungu, N. (1960). *Cântările Sfintei Liturghii şi podobiile celor opt glasuri. (Τα άσματα της Θείας Λειτουργίας και τα αυτόμελα των οκτώ ήχων)*. Βουκουρέστι.
• Moldoveanu, Nicu (1992). *Cântările Sfintei Liturghii. (Τα άσματα της Θείας Λειτουργίας)*. Βουκουρέστι.
• Του ιδίου (2007). *Noul Idiomelar. (Νέο Ιδιομελάριο)*. Βουκουρέστι.
• Pann, Anton (1841). *Noul Doxastar. (Νέο Δοξαστάριο)*. Τόμος α΄. Βουκουρέστι.
• Suceveanu, Dimitrie (1856, 1857). *Idiomelariu adecă cântare pre un singur glasul unit cu Doxastarul care cuprind douăsprezece luni cu Triodul şi Penticostarul. Tradus din greceşte în Româneşte. (Ιδιομελάριο δηλαδή άσμα με ένα ειδικό μέλος, ενωμένο με το Δοξαστάριο, περιέχοντας δώδεκα μήνες μαζί με το Τριώδιο και με το Πεντηκοστάριο. Μεταφρασμένο από τα ελληνικά στα ρουμανικά*. 3 τόμοι (α΄ και β΄: 1856, γ΄: 1857). Neamț. Επαν. του α' τόμου, επιμ. S. Barbu-Bucur. Sinaia 1992.

3.2.3. Μουσικές φυλλάδες

• Ομάδα Παλαιογραφίας της Βυζαντινής Μουσικής, ΤΜΣ ΑΠΘ. *Χρυσέοις ἔπεσι. Μια ιχνηλασία του κάλλους*. Επιμ. M. Alexandru. Θεσσαλονίκη 2007 (υπό δημοσίευση).

3.3. Θεωρητικά βυζαντινής μουσικής
3.3.1. Ελληνόγλωσσα

• Αγιοπολίτης: Raasted, Jørgen (έκδ.) (1983). *The Hagiopolites. A Byzantine Treatise on Musical Theory*. Preliminary edition. *CIMAGL, 45*.
• Αποστολόπουλος, Θωμάς (2002). *Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χῖος καὶ ἡ συμβολή του στὴν θεωρία τῆς Μουσικῆς Τέχνης. Μουσικολογικὴ θεώρηση ἀπὸ ἄποψη ἱστορική,*

κωδικογραφική, μελοποιητική καὶ θεωρητική. ΙΒΜ, Μελέται 4. Αθήνα: Έκδ. Γρ. Στάθης.
• Γαβριήλ Ιερομόναχος: Hannick, Christian/Wolfram, Gerda (έκδ.) (1985). *Gabriel Hieromonachos. Abhandlung über den Kirchengesang*. MMB, CSRM, τ. 1. Βιέννη: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
• Καράς, Σίμων (1982). *Μέθοδος τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς. Θεωρητικόν*. 2 τόμοι. Αθήνα: Σύλλογος πρὸς Διάδοσιν τῆς Ἐθνικῆς Μουσικῆς.
• Μανουήλ Χρυσάφης ο Λαμπαδάριος: Conomos, Dimitri (έκδ.) (1985). *The Treatise of Manuel Chrysaphes the Lampadarios: On the Theory of the Art of Chanting and on Certain Erroneous Views That Some Hold About it*. MMB, CSRM, τ. 2. Βιέννη: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
• Παναγιωτόπουλος, Δ.Γ. (2003). *Θεωρία καὶ πρᾶξις τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*. Ζ' έκδ. Αθήνα: Ἀδελφότης Θεολόγων «Ὁ Σωτήρ».
• Χρύσανθος εκ Μαδύτων (1832). *Θεωρητικὸν μέγα τῆς μουσικῆς*. Έκδ. Π. Πελοπίδης. Τεργέστη: Τυπογραφία Μιχαήλ Βάϊς. Επαν. Κουλτούρα.
• Φιλοξένης, Κυριακός (1859). *Θεωρητικὸν στοιχειῶδες τῆς μουσικῆς*. Κωνσταντινούπολη: Τύποις Σ. Ἰγνατιάδου. Επαν. Θεσσαλονίκη 1992: Εκδόσεις Π. Πουρναρά.
• Ψευδο-Ιωάννης Δαμασκηνός: Wolfram, Gerda/Hannick, Christian (έκδ.) (1997). *Die Erotapokriseis des Pseudo-Johannes Damaskenos zum Kirchengesang*. MMB, CSRM, τ. 5. Βιέννη: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

3.3.2. Ξενόγλωσσα

• Giannelos, Dimitri (1996). *La musique byzantine. Le chant ecclésiastique grec, sa notation et sa pratique actuelle*. Παρίσι, Montréal: L' Harmattan.
• Lungu, Nicolae (1951). *Gramatica muzicii psaltice (Γραμματική της Ψαλτικής)*. Βουκουρέστι.

3.4. Κατάλογοι χειρογράφων

• Alexandrescu, Ozana (2005). *Catalogul manuscriselor muzicale de tradiție bizantină din secolul al XVII-lea (Κατάλογος μουσικών χειρογράφων βυζαντινής παράδοσης από το 17ο αιώνα)*. Βουκουρέστι: Εκδόσεις Arvin Press.
• Barbu-Bucur, Sebastian, Arhid. (2000). *Manuscrisele muzicale românești de la Muntele Athos (Τα ρουμανικά μουσικά χειρόγραφα στο Άγιον Όρος)*. Βουκουρέστι: Editura Muzicală.
• Χατζηγιακουμής, Μανόλης (1975). *Μουσικὰ χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453-1832)*. Τόμος α'. Αθήνα.
• Του ιδίου (1980). *Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς 1453-1820. Συμβολὴ στὴν ἔρευνα τοῦ Νέου Ἑλληνισμοῦ*. Αθήνα: Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος.
• Eustratiades, Sophronios/Arcadios of the Monastery of Vatopedi (1924). *Catalogue of the Greek Manuscripts of the Montastery of Vatopedi on Mt. Athos*. Harvard Theological Studies XI. Cambridge: Harvard University Press. Επαν. Νέα Υόρκη 1969: Kraus Reprint Co.
• Γιαννόπουλος, Εμμανουήλ Στ. (2005). *Ταμεῖον Χειρογράφων Ψαλτικῆς Τέχνης*. Ἑταιρεία Μακεδονικῶν Σπουδῶν, Ἐπιστημονικαὶ Πραγματεῖαι, Σειρὰ Φιλολογικὴ καὶ Θεολογική, αρ. 20. Θεσσαλονίκη.
• Νικολόπουλος, Παναγιώτης (1998). Συνοπτικὴ καταγραφὴ τῶν νέων εὑρημάτων Ἑλληνικῶν χειρογράφων τοῦ Σινᾶ. *Τὰ νέα εὑρήματα τοῦ Σινᾶ*. Ἱερὰ Μονὴ καὶ Ἀρχιεπισκοπὴ Σινᾶ. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού – Ίδρυμα Όρους Σινά: 71-288 και φωτοτυπικοί πίνακες.
• Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, Α. (1915). *Ἱεροσολυμιτικὴ Βιβλιοθήκη*. Τόμος Ε΄. St. Petersburg. Επαν. Βρυξέλλες 1963: Culture et Civilisation.

• Πολίτης, Λίνος/Πολίτη, Μαρία (1991). *Κατάλογος χειρογράφων τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος (ἀρ. 1857-2500)*. Αθήνα.
• Spyridon of the Laura/Eustratiades, Sophronios (1925). *Catalogue of the Greek Manuscripts in the Library of the Laura on Mount Athos*. Harvard Theological Studies XII. Cambridge: Harvard University Press. Επαν. Νέα Υόρκη 1969: Kraus Reprint Co.
• Στάθης, Γρηγόριος (1975, 1976, 1993). *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς, Ἅγιον Ὄρος. Κατάλογος περιγραφικός*. Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος. Ἵδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, τόμοι Α΄-Γ΄. Αθήνα.
• Touliatos, Diane (1988). Research in Byzantine Music Since 1975. *Acta Musicologica, 52,* 205-218 και Παραρτήματα 218- 228 ("Directory of Musical Mss on Microfilm Available at the Patriarchal Institute for Patristic Studies Since 1975", "Uncatalogued Musical Mss of Lavra").
• Troelsgård, Christian. *Inventory of Microfilms and Photographs in the Collection of Monumenta Musicae Byzantinae*. Βάση δεδομένων των MMB: http://www.igl.ku.dk/MMB/catbyz.htm

3.5. Εγκυκλοπαίδειες και λεξικά

• Φιλοξένης, Κυριακού (1868). *Λεξικὸν τῆς ἑλληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*. Κωνσταντινούπολη: Τύποις Εὐαγγελινοῦ Μισαηλίδου.
• *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition. Ed. St. Sadie/executive ed. J. Tyrrell. Τόμος α'. Λονδίνο: Macmillan Publishers.
• Ionescu, Gheorghe C. (1994). *Lexicon al tuturor celor care de-a lungul veacurilor s-au ocupat cu muzica de tradiție bizantină în România. (Λεξικό πάντων όσων κατά καιρούς ασχολήθηκαν με τη βυζαντινή μουσική στη Ρουμανία)*. Βουκουρέστι: Εκδόσεις Diogene.
• Καλογερόπουλος, Τάκης (1998). *Το λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*. Τόμος γ'. Αθήνα: Εκδόσεις Γιαλλέλη.
• Κοτολούλης, Σωκράτης (1984). *Λεξικόν Ρουμανοελληνικόν*. Αθήνα: Δωρικός.
• Liddell, H. G./Scott, R./Jones, H. St./McKenzie, R. & alii (1968). *A Greek-English Lexicon. With a Supplemet*. Επαν. 1990. Οξφόρδη: Clarendon Press.
• Makrantonaki-Farasa, Maria (2000). *Glossary of Theological Terms, English-Greek, Greek-English*. Έκδ. β΄. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Π. Πουρναρά.
• *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Β΄ έκδ., επιμ. L. Finscher. Kassel, Basel, London, New York, Prag.
• Μιχαηλίδης, Σώλον (1999). *Ἐγκυκλοπαίδεια τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς μουσικῆς*. Έκδ. γ'. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
• Μπαμπινιώτης, Γεώργιος (2002). *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*. Έκδ. β'. Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας Ε.Π.Ε.
• *Oxford Latin Dictionary* (1990). Ed. P.G.W. Glare. Οξφόρδη: Clarendon Press.
• *Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit* (1978). Έκδ. Erich Trapp & alii. Τόμος γ΄. Βιέννη: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
• Τολίκα, Ο. Ν. (1993). *Ἐπίτομο Λεξικό τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*. Αθήνα: Ευρωπαϊκό Κέντρο Τέχνης.
• Wendt, Heinz F. (1990). *Langenscheidts Taschenwörterbuch der neugriechischen und Deutschen Sprache*. Βερολίνο, Μόναχο, Βιέννη, Ζυρίχη: Langenscheidt.

3.6. Μελέτες (*βιβλία* και άρθρα)
3.6.1. Ελληνόγλωσσες

• Alexandru, Maria (2006). Αναλυτικές προσεγγίσεις και ιχνηλασία του κάλλους στη Βυζαντινή Μουσική. Ο Ευχαριστήριος Ύμνος *Σὲ ὑμνοῦμεν*. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών. *Μουσική Θεωρία και ανάλυση – Μεθοδολογία και Πράξη*. Πρακτικά Συμποσίου, 29.09.-1.10. 2006, Θέρμη Θεσσαλονίκης. Επιμ. Κώστας Τσούγκρας. Θεσσαλονίκη: 317-329.

• Της ιδίας. Απόπειρες Ανάλυσης της Βυζαντινής Μουσικής. Υπό δημοσίευση στα Πρακτικά του Β' Διεθνούς Συνεδρίου Βυζαντινής Μουσικής: *Διαπανεπιστημιακή συνεργασία. Επιμόρφωση – Εξομοίωση – Μεταπτυχιακές Σπουδές,* Θεσσαλονίκη, 9-10 Δεκεμβρίου 2004. Κέντρο Εκκλησιαστικής Μουσικής, Βυζαντινή Λειτουργική Σκηνή. Θεσσαλονίκη.

• Της ίδιας. *Ἐξηγήσεις καὶ μεταγραφὲς τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς. Σύντομη εἰσαγωγὴ στὸν προβληματισμό τους.* Θεσσαλονίκη (υπό δημοσίευση).

• Αλυγιζάκης, Αντώνιος (1985). *Η οκταηχία στην ελληνική λειτουργική υμνογραφία.* Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Π. Πουρναρά.

• Του ιδίου (1988). Μορφολογικές παρατηρήσεις στό ἔργο τῶν μελουργῶν Πέτρου Λαμπαδαρίου τοῦ Πελοποννησίου καί Ἰακώβου Πρωτοψάλτου (ιη' αι.). *Γρηγόριος ὁ Παλαμᾶς, 71,* 299-305.

• Του ιδίου (1992). "Βασιλεῦ οὐράνιε Παράκλητε" ἰδιόμελο ἦχος πλ. β'. *Πρακτικά του ΙΒ΄ Θεολογικού Συνεδρίου* (ανάτυπο). Θεσσαλονίκη.

• Του ιδίου (1993). *Θέματα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς.* Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Π. Πουρναρά.

• Του ιδίου (2006). Χαρακτηριστικὲς περιπτώσεις ἰδιομορφιῶν τοῦ στιχηραρικοῦ μέλους. *Θεωρία καὶ πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης.* Πρακτικὰ Β΄ Διεθνοῦς Συνεδρίου Μουσικολογικοῦ καὶ Ψαλτικοῦ. Επιμ. Γρ. Αναστασίου. ΙΒΜ. Αθήνα: Έκδ. Γρ. Στάθης: 255-269.

• Αναστασίου, Γρηγόριος (2005). *Τὰ κρατήματα στὴν Ψαλτικὴ Τέχνη.* ΙΒΜ, Μελέται 12. Αθήνα: Έκδ. Γρ. Στάθης.

• Του ιδίου (επιμ.) (2006). *Θεωρία καὶ πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Τὰ γένη καὶ τὰ εἴδη τῆς βυζαντινῆς ψαλτικῆς μελοποιΐας.* Πρακτικὰ Β΄ Διεθνοῦς Συνεδρίου Μουσικολογικοῦ καὶ Ψαλτικοῦ. Ἀθήνα, 15-19 Ὀκρωβρίου 2003. Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος – ΙΒΜ. Αθήνα: Έκδ. Γρ. Στάθης.

• Αποστολόπουλος, Θωμάς (2006). Μορφολογικὲς παρατηρήσεις στὰ δοξαστικὰ τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου κατὰ τὸ νέο ἀργὸ στιχηραρικὸ εἶδος. *Θεωρία καὶ πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης.* Πρακτικὰ Β΄ Διεθνοῦς Συνεδρίου Μουσικολογικοῦ καὶ Ψαλτικοῦ. Επιμ. Γρ. Αναστασίου. ΙΒΜ. Αθήνα: Έκδ. Γρ. Στάθης: 291-309.

• Αρβανίτης, Ιωάννης (2003). Ἡ ρυθμικὴ καὶ μετρικὴ δομὴ τῶν βυζαντινῶν εἱρμῶν καὶ στιχηρῶν ὡς μέσο καὶ ὡς ἀποτέλεσμα μιᾶς νέας ρυθμικῆς ἑρμηνείας τοῦ βυζαντινοῦ μέλους. *Οι δύο όψεις της ελληνικής μουσικής κληρονομιάς. Αφιέρωμα εις μνήμην Σπυρίδωνος Περιστέρη.* Πρακτικά Μουσικολογικής Συνάξεως 10-11 Νοεμβρίου 2000. Επιμ. Ευστάθιος Μακρής. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών. Δημοσιεύματα του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, 18: 151-176.

• Του ιδίου (2006). Ἐνδείξεις καὶ ἀποδείξεις γιὰ τὴν σύντομη ἑρμηνεία τοῦ Παλαιοῦ Στιχηραρίου. *Θεωρία καὶ πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης.* Πρακτικὰ Β΄ Διεθνοῦς Συνεδρίου Μουσικολογικοῦ καὶ Ψαλτικοῦ. Επιμ. Γρ. Αναστασίου. ΙΒΜ. Αθήνα: Έκδ. Γρ. Στάθης: 233-253.

• Ασπιώτης, Νικόλαος (1997). *Ἀρχαῖοι Ἕλληνες μουσικοὶ καὶ σωζόμενα μουσικὰ ἀποσπάσματα μὲ μεταγραφήν τους εἰς τὴν σύγχρονον Εὐρωπαϊκὴν μουσικῆν σημειογραφίαν.* Αθήνα: Δίαυλος.

• Βουρλής, Αθανάσιος (1994). *Δογματικοηθικαὶ ὄψεις τῆς ὀρθοδόξου ψαλμῳδίας.* Διατριβή. Πανεπιστήμιο Αθηνών: Εκδόσεις Κληροδοτήματος Βασιλικής Μωραΐτου.

• Γεωργιάδης, Θρασύβουλος (2001). *Ὁ ἑλληνικὸς ρυθμός (Μουσική - χορός - στίχος & γλῶσσα).* Μετφρ. Χαρά Λαγοπάτη-Τόμπρα. Αθήνα: Μοῦσες, Ἐκδόσεις Ἁρμός.

• Γεώργιος, Αρχιμανδρίτης, Καθηγούμενος της Ι. Μονής Οσίου Γρηγορίου (2005). *Ἡ θέωσις ὡς σκοπὸς τῆς ζωῆς τοῦ ἀνθρώπου.* Ἅγιον Ὄρος: Ι. Μ. Οσίου Γρηγορίου.

• Γιαννόπουλος, Εμμανουήλ (2004). *Η Ψαλτική Τέχνη, Λόγος και μέλος στη λατρεία της Ορθόδοξής Εκκλησίας*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
• Του ιδίου (2006). *Σῶσόν με θεολογοῦντά Σε*. Ἡ μελωδικὴ ἔνδυση τῆς ὑμνογραφίας στὸ νέο στιχηραρικὸ γένος μελοποιΐας. *Θεωρία καὶ πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης*. Πρακτικὰ Β΄ Διεθνοῦς Συνεδρίου Μουσικολογικοῦ καὶ Ψαλτικοῦ. Επιμ. Γρ. Αναστασίου. ΙΒΜ. Αθήνα: Έκδ. Γρ. Στάθης: 335-357.
• Γιάννου, Δημήτρης (1995). *Ιστορία της Μουσικής. Σύντομη Γενική Επισκόπηση*. Τόμος Α΄ (Μέχρι τον 19ο αιώνα). Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
• Γκερμπεσιώτη, Ιωάννα (2007). *Ρυθμική συγκριτική μελέτη μεταξύ του Αποστόλου Κώνστα Χίου και του Χρυσάνθου εκ Μαδύτων, με μουσικά παραδείγματα από τους τέσσερις δρόμους μελοποιΐας*. Διπλωματική εργασία, 2 τ. Επιβλέπουσα: Μ. Αλεξάνδρου. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών. Θεσσαλονίκη.

• Δετοράκης, Θεοχάρης (1997). *Βυζαντινὴ θρησκευτικὴ ποίηση καὶ ὑμνογραφία*. Πανεπιστημιακές παραδόσεις. Β΄ έκδ. Ρέθυμνο.
• Του ιδίου (2003). *Βυζαντινὴ Φιλολογία. Τὰ πρόσωπα καὶ τὰ κείμενα*. Τόμος Β΄. Ηράκλειο Κρήτης.
• Δραγούμης, Μάρκος (1988). Μάρκος Βασιλείου, ένας πρωτοπόρος της Βυζαντινής Μουσικολογίας. *Απόψεις. Περιοδική έκδοση του Συλλόγου Εκπαιδευτικών Λειτουργών του Κολλεγίου Αθηνών, 4,* 204-211.

• Iorga, Nicolae (1989). *Το Βυζάντιο μετά το Βυζάντιο*. Μετφρ. Γιάννης Καράς. Πρόλογος Νίκος Σβορώνης. Αθήνα: Gutenberg.

• Καραγκούνης, Κωνσταντίνος (2003). *Ἡ παράδοση καὶ ἐξήγηση τοῦ μέλους τῶν χερουβικῶν τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς μελοποιΐας*. Διδακτορική διατριβή. Πανεπιστήμιο Αθηνών. ΙΒΜ, Μελέται 7. Αθήνα: Έκδ. Γρ. Στάθης.
• Του ιδίου (2006). Ανάλυση και διδακτική του βυζαντινού εκκλησιαστικού μέλους. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών. *Μουσική Θεωρία και ανάλυση – Μεθοδολογία και Πράξη*. Πρακτικά Συμποσίου, 29.09.-1.10. 2006, Θέρμη Θεσσαλονίκης. Επιμ. Κώστας Τσούγκρας. Θεσσαλονίκη: 337-345.
• Καρανικόλα, Άννα (2006). Συγκριτική ανάλυση του παλαιού (ανωνύμου) μέλους του στιχηρού *Προτυπῶν τὴν ἀνάστασιν* και της καλοφωνικής επεξεργασίας του από τον Ξένο τον Κορώνη. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών. *Μουσική Θεωρία και ανάλυση – Μεθοδολογία και Πράξη*. Πρακτικά Συμποσίου, 29.09.-1.10. 2006, Θέρμη Θεσσαλονίκης. Επιμ. Κώστας Τσούγκρας. Θεσσαλονίκη: 346-356.
• Καράς, Σίμων (1933). *Ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ σημειογραφία*. Αθήνα.
• Του ιδίου (1976). *Ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ παλαιογραφικὴ ἔρευνα ἐν Ἑλλάδι (διάλεξις γενομένη ἐν Λονδίνῳ κατ' Ἀπρίλιον τοῦ 1975)*. Αθήνα.
• Του ιδίου (1990). Ἡ ὀρθὴ ἑρμηνεία καὶ μεταγραφὴ τῶν βυζαντινῶν μουσικῶν χειρογράφων. Αθήνα: Σύλλογος πρὸς Διάδοσιν τῆς Εθνικῆς Μουσικῆς. (Ανάτυπο από τα *Πεπραγμένα τοῦ Θ΄ Διεθνοῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου Θεσσαλονίκης,* τόμος β'. Αθήνα 1955).
• Κορακίδης, Αλέξανδρος (1984). *Ἀρχαῖοι ὕμνοι: 2. Ὁ Ἀγγελικὸς ὕμνος (Gloria) «Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνη…»*. Αθήνα.
• Κωνσταντέλιας, Νικόλαος (2006). *Η νεότερη ψαλτική παράδοση της Θεσσαλονίκης: Οι Άρχοντες Πρωτοψάλτες Αθανάσιος Καραμάνης και Χαρίλαος Ταλιαδώρος*. Διπλωματική εργασία, 2 τ. Επιβλέπουσα: Μ. Αλεξάνδρου. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών. Θεσσαλονίκη.
• Κωνσταντινίδης, Ιωάννης (1981). *Ὑμνολογία*. Έκδ. γ΄. Αθήνα: Ἐκδόσεις Ὀρθοδόξου Τύπου.

• Κωνσταντίνου, Γεώργιος (2003). *Ἡ παρασήμανση τῆς μουσικῆς ἔκφρασης στή γραπτή παράδοση τῆς ρουμανικῆς και τῆς ἑλληνικῆς ὀρθόδοξης ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*. Διδακτορική διατριβή. Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών. Κέρκυρα.

• Λίτσας, Κ. Ευθύμιος (2001). *Σύντομη εισαγωγή στην ελληνική παλαιογραφία και κωδικολογία*. Τεύχος 2ο. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

• Μαυροειδής, Μάριος (1999). *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο. Ο βυζαντινός ήχος, το αραβικό μακάμ, το τούρκικο μακάμ*. Επιμ. Μ. Μαυροειδή. Αθήνα: Εκδόσεις Fagotto.

• Μητσάκης, Κ. (1986). *Βυζαντινὴ Ὑμνογραφία ἀπὸ τὴν Καινὴ Διαθήκη ὡς τὴν Εἰκονομαχία*. Αθήνα: Εκδόσεις Γρηγόρη.

• Mioni, Elpidio (1998). *Εισαγωγή στην Ελληνική παλαιογραφία*. Έκδ. ε'. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

• Μπαλαγεώργος, Δημήτριος (2001). *Ἡ ψαλτικὴ παράδοση τῶν ἀκολουθιῶν τοῦ βυζαντινοῦ κοσμικοῦ Τυπικοῦ*. ΙΒΜ, Μελέται 6. Αθήνα: Έκδ. Γρ. Στάθης.

• Μπούκας, Νικόλαος (2004). *Η παράδοση των ειρμολογικών βυζαντινών μελωδιών του Βαρέως ήχου από το 10ο έως το 16ο αιώνα*. Διδακτορική διατριβή. Ιόνιο Πανεπιστήμιο. Κέρκυρα.

• Παπαδάκης, Χρυσόστομος, Αρχιμ. (επιμ.) (2007). *Ἄϊδιος τιμὴ καὶ μνήμη Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου, ἐπὶ τῇ συμπληρώσει 1600 ἐτῶν ἀπὸ τῆς κοιμήσεως αὐτοῦ 407-2007*. Ἱερὰ Μεγίστη Μονὴ Βατοπαιδίου, Ἅγιον Ὄρος. 2 τ. Αθήνα.

• Παπαδόπουλος, Γεώργιος Ι. (1890). *Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ οἱ ἀπὸ τῶν ἀποστολικῶν χρόνων ἄχρι τῶν ἡμερῶν ἡμῶν ἀκμάσαντες ἐπιφανέστεροι μελωδοί, ὑμνογράφοι, μουσικοὶ καὶ μουσικολόγοι*. Αθήνα. Επαν. Αθήνα 2002: Εκδόσεις «Κουλτούρα».

• Του ιδίου (1904). *Ἱστορικὴ ἐπισκόπησις τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἀπὸ τῶν ἀποστολικῶν χρόνων μέχρι τῶν καθ' ἡμᾶς (1-1900 μ. Χ.)*. Επαν. Γ. Κ. Παπαχρόνης. Κατερίνη 1990: Εκδόσεις «Τέρτιος».

• Παπαδόπουλος, Στυλιανός Γ. (2006 και 1999). *Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος*. 2 τ. (τ. α΄ σε β΄ έκδ. 2006, τ. β΄ σε α΄ έκδ. 1999). Αθήνα: Αποστολική Διακονία.

• Παπαθανασίου, Ιωάννης (2002). *Εγχειρίδιο Μουσικής Παλαιογραφίας. Πρώτη Ενότητα. Δυτικές νευματικές σημειογραφίες*. Αθήνα: Διογένης.

• Πάρης, Νεκτάριος, Αρχιμ. (1999). Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνὸς ὡς ὑμνογράφος & μουσικός. *Χριστιανικὴ Καταφυγὴ Νέων, ἔτος 13ο, τεύχος 79, Ιανουάριος-Φεβρουάριος*, 6-7.

• Πάσχος, Π.Β. (1999). *Λόγος καὶ μέλος. Εἰσαγωγὴ στὴν βυζαντινή-λειτουργικὴ Ὑμνογραφία τῆς Ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας. Α΄ τόμος: Προεισαγωγικά*. Ὑμναγιολογικὰ Κείμενα καὶ Μελέτες 6. Αθήνα: Ἐκδόσεις Ἁρμός.

• *Πρακτικά* (2001). Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Τμήμα Μουσικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών. *Πρακτικά της αρ. 225/18.12.01 κοινής συνεδρίασης του Εκλεκτορικού Σώματος και της Γενικής Συνέλευσης*.

• Ρωμανού, Καίτη (2006). *Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους Νεότερους Χρόνους*. Αθήνα: Εκδόσεις Κουλτούρα.

• Σπανουδάκης, Δημοσθένης (2008). *Το Στιχηράριο Διονυσίου 564 & ο Άγιος Ιωάννης Χρυσόστομος. Παλαιογραφική μελέτη, μεταγραφές και αναλύσεις*. Διπλωματική εργασία στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2 τ. Επιβλέπουσα: Μ. Αλεξάνδρου. Θεσσαλονίκη.

• Σπυράκου, Ευαγγελία (2006). Τὰ ὀφφίκια τοῦ Πρωτοψάλτου καὶ τοῦ Δομεστίκου μέσα ἀπὸ τοὺς χειρόγραφους κώδικες τοῦ Παπαδικοῦ Γένους. *Θεωρία καὶ πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης*. Πρακτικὰ Β΄ Διεθνοῦς Συνεδρίου Μουσικολογικοῦ καὶ Ψαλτικοῦ. Επιμ. Γρ. Αναστασίου. ΙΒΜ. Αθήνα: Έκδ. Γρ. Στάθης: 195-210.
• Στάθης, Γρηγόριος (1972). Ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ στὴ λατρεία καὶ στὴν ἐπιστήμη (Εἰσαγωγικὴ Τετραλογία). *Βυζαντινά, 4*, 389-438.
• Του ιδίου (1975). Ἡ παλαιὰ βυζαντινὴ σημειογραφία καὶ τὸ πρόβλημα μεταγραφῆς της εἰς τὸ πεντάγραμμον. *Βυζαντινά, 7*, 195-220 και 427-460.
• Του ιδίου (1977). *Ἡ δεκαπεντασύλλαβος ὑμνογραφία ἐν τῇ βυζαντινῇ μελοποιίᾳ καὶ ἔκδοσις τῶν κειμένων εἰς ἓν CORPUS*. ΙΒΜ, Μελέται 1. Αθήνα: Έκδ. Μητροπολίτης Κοζάνης Διονύσιος και Γρ. Στάθης.
• Του ιδίου (1978). *Ἡ ἐξήγησις τῆς παλαιᾶς βυζαντικῆς σημειογραφίας*. ΙΒΜ, Μελέται 2. Αθήνα: Έκδ. Μητροπολίτης Κοζάνης Διονύσιος και Γρ. Στάθης.
• Του ιδίου (1989). Ψάλτες, οἱ ἀσίγητοι τέττιγες τῆς Ἐκκλησίας. Ανάτυπο από τα *Δίπτυχα τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος 1989, περίοδος δ΄, έτος 31*, σ. ζ΄-ιγ΄, με προσάρτημα περί μελουργών και ψαλτών από το *Ἡμερολόγιον τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος 1985*.
• Του ιδίου (1992). *Οἱ ἀναγραμματισμοὶ καὶ τὰ μαθήματα τῆς βυζαντινῆς μελοποιΐας*. ΙΒΜ, Μελέται 3. Έκδ. β'. Αθήνα: Έκδ. Μητροπολίτης Κοζάνης Διονύσιος και Γρ. Στάθης.
• Του ιδίου (1995α). Γερμανός Νέων Πατρών. *Κύκλος Ελληνικής Μουσικής. Μελουργοί του ιζ' αι*. Πρόγραμμα του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών 1995-1996. Αθήνα: 33-41.
• Του ιδίου (1995β). Παναγιώτης Χρυσάφης ο Νέος και Πρωτοψάλτης. *Κύκλος Ελληνικής Μουσικής. Μελουργοί του ιζ' αι*. Πρόγραμμα του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών 1995-1996. Αθήνα: 7-16.
• Του ιδίου (2001β). Τὰ πρωτόγραφα τῆς ἐξηγήσεως στὴ Νέα Μέθοδο. *Τιμὴ πρὸς τὸν διδάσκαλον. Ἔκφραση ἀγάπης στὸ πρόσωπο τοῦ καθηγητοῦ Γρηγορίου Θ. Στάθη*. Ἀφιέρωμα στὰ ἑξηντάχρονα τῆς ἡλικίας καὶ στὰ τριαντάχρονα τῆς ἐπιστημονικῆς καὶ καλλιτεχνικῆς προσφορᾶς του. Αθήνα: «Ἀνατολῆς τὸ Περιήχημα»: 696-707.
• Του ιδίου (2001α). Ἀνάλυση τοῦ Στιχηροῦ του Γερμανοῦ Ἀρχιερέως Νέων Πατρῶν "*Τὸν ἥλιον κρύψαντα*" [Ἡ παλαιὰ "Συνοπτικὴ" καὶ ἡ Νέα "Ἀναλυτικὴ" Μέθοδος τῆς Βυζαντινῆς Συμειογραφίας]. *Τιμὴ πρὸς τὸν διδάσκαλον:* 534-587.
• Του ιδίου (2001γ). Οἱ «συντμήσεις» βυζαντινῶν καὶ μεταβυζαντινῶν συνθέσεων. *Τιμὴ πρὸς τὸν διδάσκαλον:* 588-612.
• Του ιδίου (2005). *«Σήμερον ἡ κτίσις φωτίζεται». Ἡ γοήτεια τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς Τέχνης τότε καὶ τώρα*. Αθήνα.
• Σταυρουλάκη, Αναστασία (2006). Η οκταηχία της βυζαντινής μουσικής. Συγκριτική μελέτη με βάση στιχηρά αναστάσιμα του Αγ. Ιωάννου Δαμασκηνού. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών. *Μουσική Θεωρία και ανάλυση – Μεθοδολογία και Πράξη*. Πρακτικά Συμποσίου, 29.09.-1.10. 2006, Θέρμη Θεσσαλονίκης. Επιμ. Κώστας Τσούγκρας. Θεσσαλονίκη: 365-370.

• Τερζόπουλος, Κωνσταντίνος, π. (2006). Ποικιλία τέρπουσα· ἡ μελοποιΐα στὴν Ἀνθολογία Στιχηραρίου τοῦ Πρωτοψάλτου τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας Κωνσταντίνου τοῦ Βυζαντίου (30 Ἰουνίου 1862). *Θεωρία καὶ πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης*. Πρακτικὰ Β΄ Διεθνοῦς Συνεδρίου Μουσικολογικοῦ καὶ Ψαλτικοῦ. Επιμ. Γρ. Αναστασίου. ΙΒΜ. Αθήνα: Έκδ. Γρ. Στάθης: 311-333.
• Touliatos, Diana-Helen (1995). Από τη Σαπφώ στην Κασσιανή. Γυναίκες μελουργοί από την αρχαιότητα ως το ύστερο Βυζάντιο. *Η Καθημερινή, Επτά Ημέρες. Η Βυζαντινή Μουσική*. Κυριακή 16 Απριλίου: 28-29.

• Τρεμπέλας, Παναγιώτης (1997). *Ἐκλογὴ ἑλληνικῆς Ὀρθοδόξου Ὑμνογραφίας*. Ἐκδ. γ΄. Αθήνα: Ἀδελφότης Θεολόγων «Ὁ Σωτήρ».

• Φλώρος, Κωνσταντίνος (1998). *Η ελληνική παράδοση στις μουσικές γραφές του Μεσαίωνα. Εισαγωγή στη Νευματική Επιστήμη*. Μετφρ. – επιμ. Κ. Κακαβελάκης. Φιλολογική επιμ. Ν. Αβραμόπουλος. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ζήτη.

• Χαρώνης, Βασίλειος Δ. (2006). *Ἀγωγὴ ἀγάπης καὶ ἐλευθερίας (Δοκίμιον παιδαγωγικῆς ἀνθρωπολογίας)*. Αθήνα: Εκδοτικός οίκος Ελευθερίου Μερετάκη "Τὸ Βυζάντιον".

• Χαλδαιάκης, Αχιλλεύς (2007). "Ὁ κοπιάσας ἐν τούτῳ μᾶλλον ὠφεληθήσεται": Ὁ τροχὸς τῆς ὀκταηχίας. *Προθεωρία τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Μιὰ προκαταρκτικὴ ἐκδοχή*. Σημειώσεις Πανεπιστημιακών Παραδόσεων. Τμήμα Μουσικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών. Αθήνα: 135-172 (υπό δημοσίευση στα Πρακτικά του Γ΄ Διεθνούς Μουσικολογικού και Ψαλτικού Συνεδρίου, Αθήνα 2006).

• Χατζηγιακουμής, Μανόλης (1999). *Η εκκλησιαστική μουσική του Ελληνισμού μετά την Άλωση (1453-1820). Σχεδίασμα ιστορίας*. Αθήνα: Κέντρον Ερευνών & Εκδόσεων.

• Χατζηδάκη, Νανώ (2003). *Οσιος Λουκάς*. Βυζαντινή τέχνη στην Ελλάδα. Ψηφιδωτά, τοιχογραφίες. Γενική εποπτεία: Μανόλης Χατζηδάκης. Αθήνα: Εκδοτικός οίκος "Μέλισσα".

• Χατζηθεοδώρου, Γεώργιος (1998). *Βιβλιογραφία τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Περίοδος Α΄ (1820-1899)*. Ψαλτικά Βλατάδων 1. Θεσσαλονίκη: Πατριαρχικόν Ἵδρυμα Πατερικών Μελετών.

• Χατζηπαπάς, Παύλος (2006). Μορφολογικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ στιχηραρικοῦ γένους τῆς ψαλτικῆς μελοποιΐας κατὰ τὴν τελευταῖα περίοδο τῆς μουσικῆς σημειογραφίας (1814 κ.έ.). *Θεωρία καὶ πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης*. Πρακτικὰ Β΄ Διεθνοῦς Συνεδρίου Μουσικολογικοῦ καὶ Ψαλτικοῦ. Επιμ. Γρ. Αναστασίου. ΙΒΜ. Αθήνα: Ἐκδ. Γρ. Στάθης: 359-396.

• Χρήστου, Παναγιώτης (1994). *Ἐκκλησιαστικὴ Γραμματολογία. Πατέρες καὶ θεολόγοι τοῦ Χριστιανισμοῦ*. Τόμος α΄. Ἐκδ. β'. Θεσσαλονίκη: Εκδοτικός οίκος Κυρομάνος.

• Χρυσοστόμου, Γεώργιος Χ., Αρχιμανδρίτης (1995). *Ὁ ὑμνογράφος Γεράσιμος μοναχὸς Μικραγιαννανίτης καὶ οἱ ἀκολουθίες του σέ ἁγίους τῆς Θεσσαλονίκης. Συμβολὴ στη μελέτη τοῦ βίου καὶ τοῦ ἔργου του*. Θεσσαλονίκη: Οργανισμός Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης Θεσσαλονίκη 1997.

• Του ιδίου (1997). *Τὸ ἔργον τοῦ ὑμνογράφου Γερασίμου Μοναχοῦ Μικραγιαννανίτου. Εὑρετήρια*. Θεσσαλονίκη: Οργανισμός Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης Θεσσαλονίκη.

• Του ιδίου (2005). Ένας ύμνωδός από τον Άθωνα. Γέροντας Γεράσιμος Μικραγιαννανίτης. *Πεμπτουσία, 17,* 86-97.

• Ψάχος, Κωνσταντίνος (1978). *Ἡ παρασημαντικὴ τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς*. Ἐκδ. β'. Επιμ. Γ. Χατζηθεοδώρου. Αθήνα: Εκδόσεις «Διόνυσος».

3.6.2. Ξενόγλωσσες

• D' Agostino, Romano (2003). La legatura "ad asso di piche" nei papiri greci e latini. Comité International de Paléographie Grecque. Στ' Διεθνές Συμπόσιο Ελληνικής Παλαιογραφίας, Δράμα, 21-27 Σεπτεμβρίου 2003. *Περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων*. Δράμα: ΔΕΚΠΟΤΑ: 47.

• Adsuara, Clara (1999). Asmatic, Psaltic and 'Kalophonic' Fragments in Palaeobyzantine Notation. *Acta of the Congress Held at Hernen Castle (The Netherlands) in October 1996*.

Palaeobyzantine Notations II. Επιμ. Chr. Troelsgård & G. Wolfram. Hernen: A.A. Brediusstichting: 47-61.

• Alexandru, Ioan (1990). *Oratoriul lui Constantin Brâncoveanu şi al fiilor săi. (Το ορατόριο του Κωνσταντίν Μπρανκοβεάνου και των υιών αυτού).* Βουκουρέστι: Εκδ. Mişcarea Salvarea Vieţii "Brâncoveanu" Pro-Vita.

• Alexandru, Maria (1996). Koukouzeles' Mega Ison. Ansätze einer kritischen Edition. *CIMAGL, 66,* 3-23.

• Της ίδιας (1998). Zur Analyse byzantinischer Musik. Eine historische Sichtung des Formelbegriffs. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, 39,* 155-185.

• Της ίδιας (2000). *Studie über die 'grossen Zeichen'* der byzantinischen musikalischen Notation unter besonderer Berücksichtigung der Periode vom Ende des 12. bis Anfang des 19. Jahrhunderts. Διδακτορική διατριβή, 3 τόμοι. Πανεπιστήμιο Κοπεγχάγης.

• Της ίδιας (2006). The Palaeography of Byzantine Music: A Brief Introduction with Some Preliminary Remarks on Musical Palimpsests. *El palimpsesto grecolatino como fenómeno librario y textual.* Εκδ. Á. Escobar, παρουσίαση D. Harlfinger. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico»: 113- 130.

• Amargianakis, George (1977). *An Analysis of Stichera in the Deuteros Modes. The Stichera Idiomela for the Month of September in the Modes Deuteros, Plagal Deuteros, and Nenano, Transcribed from the Manuscript Sinai 1230 (A.D. 1365).* Parts I & II. Διδακτορική διατριβή. Πανεπιστήμιο Κοπεγχάγης. *CIMAGL, 22 & 23.*

• Του ιδίου (1997). The Interpretation of the Old Sticherarion. *Byzantine Chant. Tradition and Reform.* Acts of a Meeting held at the Danish Institute at Athens, 1993. Ed. Chr. Troelsgård. Monographs of the Danish Institute at Athens. Τόμος β΄. Αθήνα: 23-51.

• Arvanitis, Ioannis (1997). A Way to the Transcription of Old Byzantine Chant by means of Written and Oral Tradition. *Byzantine Chant. Tradition and Reform.* Acts of a Meeting held at the Danish Institute at Athens, 1993. Ed. Chr. Troelsgård. Monographs of the Danish Institute at Athens. Τόμος β΄. Αθήνα: 123-141.

• Barbu-Bucur, Sebastian (έκδ.) (1981, 1984, 1986). *Psaltichie Rumănească. (Ρουμανική Ψαλτική).* Izvoare ale Muzicii Româneşti. Τόμος VII A *(Catavasier [Ειρμολόγιο καταβασιών]),* B *(Anastasimatar [Αναστασιματάριο]),* C (*Stihirariul [Στιχηράριο]*). Βουκουρέστι: Editura Muzicală.

• Του ιδίου (1989). *Cultura muzicală de tradiţie bizantină pe teritoriul României (Ο μουσικός πολιτισμός βυζαντινής παράδοσης στην επικράτεια της Ρουμανίας).* Βουκουρέστι: Editura Muzicală.

• Bartelink, G.J.M. (1985). Παρρησία dans les œuvres de Jean Chrysostome. *Studia Patristica, 16,* 441-448.

• Beck, Edmund (έκδ.) (1955). *Des Heiligen Ephraem des Syrers Hymnen De fide.* Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium, vol. 154. Scriptores Syri, τ. 73. Louvain: Secrétariat du CorpusSCO.

• Beck, Hans-Georg (1959). *Kirche und theologische Literatur im Byzantinischen Reich.* Byzantinisches Handbuch II.1. Μόναχο: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.

• Bent, Ian/Pople, Anthony (2001). Analysis. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* 2nd edition. Ed. St. Sadie/executive ed. J. Tyrrell. Τόμος α'. Λονδίνο: Macmillan Publishers: 526-589.

• Bidez, J./Drachmann, A. B. (1938). *Emploi des signes critiques , disposition de l' apparat dans des éditions savantes de textes grecs et latins.* Edition nouvelle A. Delatte/A. Severyns. Βρυξέλλες – Παρίσι: Union Académique Internationale.

• Braniște, Ene, Preot Prof. Dr. (1980). *Liturgica specială, pentru institutele teologice. (Ειδική Λειτουργική, για τα θεολογικά ιδρύματα).* Βουκουρέστι: Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române.

• Catrina, Constantin (2003). *Ipostaze ale muzicii de tradiţie bizantină din România (Υποστάσεις της παράδοσης βυζαντινής μουσικής στη Ρουμανία).* Βουκουρέστι: Editura Muzicală.

• Του ιδίου (επιμ.) (2005). *Muzică bizantină*. Sebastian Barbu-Bucur, 75 de ani *(Βυζαντινή μουσική*. Sebastian Barbu-Bucur, αφιέρωμα στα 75 του χρόνια*)*. Arhiepiscopia Tomisului. Βουκουρέστι: Editura Semne.
• Conomos, Dimitri (1974). *Byzantine Trisagia and Cheroubika of the Fourteenth and Fifteenth Centuries. A Study of Late Byzantine Liturgical Chant*. Θεσσαλονίκη: Πατριαρχικό Ίδρυμα Πατερικών Μελετών.

• Dain, Alphonse (1964). *Les manuscrits*. Collection d' Études Anciennes, Association Guillaume Budé. Παρίσι.
• Demetriou, Christiana I. (2001). *Das Sticherarion kalophonikon Machairas A4 und die musikalischen Werke des Manuel Chrysaphes*. Διδακτορική διατριβή. Πανεπιστήμιο της Βιέννης.
• Doda, Alberto (1995). Coislin Notation. Problems and Working Hypotheses. *Palaeobyzantine Notations. A Reconsideration of the Source Material*. Έκδ. J. Raasted & Chr. Troelsgård. Hernen: A.A. Bredius Foundation: 63-79.

• Ellingson, Ter (1992). Transcription. *Ethnomusicology. An Introduction*. Έκδ. Helen Myers. The New Grove Handbooks in Music. Λονδίνο: 110-152.

• Fleischer, Oskar (1904). *Die spätgriechische Tonschrift*. Βερολίνο: Verlag von Georg Reimer.
• Floros, Constantin (1970). *Universale Neuemenkunde*. 3 τόμοι. Kassel: Bärenreiter-Antiquariat Kassel-Wilhelmshöhe.

• Géhin, Paul/Frøyshov, Stig (2000). Nouvelles découvertes sinaïtiques: à propos de la parution de l'inventaire des manuscrits grecs. *Revue des Études Byzantines, 58,* 167-184.
• Gheorghiță, Nicolae (2006). Some Observations on the Structure of the *Nouthesia pros mathetas* by Chrysaphes the Younger from the gr. ms. no. 840 in the Library of the Romanian Academy (A.D. 1821). *Θεωρία καὶ πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης*. Πρακτικὰ Β′ Διεθνοῦς Συνεδρίου Μουσικολογικοῦ καὶ Ψαλτικοῦ. Επιμ. Γρ. Αναστασίου. ΙΒΜ. Αθήνα: Έκδ. Γρ. Στάθης: 271-289.
• Grăjdian, Vasile (1997). Rumänisch-orthodoxe Kirchenmusik. *MGG, 7,* 1139-1140.

• Haas, Max (1973). Byzantinische und slavische Notationen. Κολωνία: Arno Volk-Verlag, σε: *Paläographie der Musik*, τ. α'. *Die einstimmige Musik des Mittelalters*, mit einer Einleitung von Wulf Arlt und Beiträgen von Solange Corbin, Max Haas und Ewald Jammers. Κολωνία 1979.
• Hannick, Christian (1970). Le texte de l'Oktoechos. *Dimanche. Office selon les huit tons, Ὀκτώηχος*. La Prière des Églises de Rite Byzantin: Éditions de Chevetogne: 37-60.
• Του ιδίου (1991a). Die byzantinischen liturgischen Handschriften. *Kaiserin Theophanu. Begegnung des Ostens und Westens um die Wende des ersten Jahrtausends*. Gedenkschrift des Kölner Schnütgen-Museums zum 1000. Todesjahr der Kaiserin. Επιμ. A. v. Euw & P. Schreiner. Κολωνία: τ. Β΄, σ. 33-40.
• Του ιδίου (1991b). Probleme der Rhythmik des bzyantinischen Kirchengesangs. Ein Rückblick auf die Forschungsgeschichte. *Rhythm in Byzantine Chant*. Acta of the congress held at Hernen Castle in November 1986. Επιμ. Chr. Hannick. Hernen: A.A. Bredius Foundation: 1-19.
• Husmann, Heinrich (1970). Die oktomodalen Stichera und die Entwicklung des byzantinischen Oktoëchos. *Archiv für Musikwissenschaft, 27,* 304-325.
• Του ιδίου (1971). Hymnus und Troparion. Studien zur Geschichte der musikalischen Gattungen von Horologion und Tropologion. *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung*. Βερολίνο: 7-86.

• Ilie, Constantin (2006). Remember: Anton Pann – «fiul Pepelei, cel isteț ca un proverb». *Gazeta de sud, έτος 10, αρ. 3602, Πέμπτη, 2 Νοεμβρίου.*

• Jäger, Gerhard (1975). *Einführung in die Klassische Philologie*. Μόναχο.
• Jammers, Ewald (1962). *Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankenreich: Der Choral als Musik der Textaussprache*. Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.- hist. Kl. Heidelberg.
• Του ιδίου (1966). Der Kanon des Johannes Damascenus für den Ostersonntag. Εκδ. P. Wirth. *Polychronion*. Festschrift Franz Dölger zum 75. Geburtstag. Heidelberg: 266-286.
• Janeras, Sebastià (1988). *Le Vendredi-Saint dans la tradition liturgique byzantine. Structure et histoire de ses offices*. Studia Anselmiana 99. Analecta Liturgica 12. Ρώμη.
• Jung, Annette (1999). The Long Melismas in the Non-kalophonic Sticherarion. *CIMAGL, 70,* 13-80.

• Kotzabassi, Sofia (1999). Das Sticherarion Laura Γ 74. Beobachtungen zu seinem Repertoire und Indizes. *Acta of the Congress Held at Hernen Castle (The Netherlands) in October 1996*. Palaeobyzantine Notations II. Επιμ. Chr. Troelsgård & G. Wolfram. Hernen: A.A. Brediusstichting: 109-127.

• Levy, Kenneth (1976). Le "tournant décisif" dans l'histoire de la musique byzantine 1071 – 1261. *XVe Congrès International d' Études Byzantines. Rapports et Co-Rapports*. III. Art et Archéologie. Αθήνα: 281-288.
• Levy, Kenneth/Troelsgård, Christian (2001). Byzantine Chant. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Έκδ. β', επιμ. Stanley Sadie / John Tyrell. Τόμος 4: 734-756.
• Lingas, Alexander (1996). Hesychasm and Psalmody. *Mount Athos and Byzantine Monasticism*. Επιμ. Anthony Bryer & Mary Cunningham. Λονδίνο: 155-168.
• Του ιδίου (2003). Performance Practice and the Politics of Transcribing Byzantine Chant. *Le chant byzantin: état des recherches. Actes du colloque tenu du 12 au 15 décembre 1996 à l'Abbaye de Royaumont*. Centrul de Studii Bizantine Iaşi. *Acta Musicae Byzantinae, 6,* 56- 76.

• Makarios Simonopetritul (2000). *Triodul explicat. Mistagogia timpului liturgic. (Το εξηγημένο Τριώδιο. Η μυσταγωγία του λειτουργικού καιρού)*. Sibiu: Εκδόσεις Deisis.
• Makris, Eustathios (1996). *Die musikalische Tradition des Anastasimatarion im 16. und 17. Jahrhundert*. Διδακτορική διατριβή. Πανεπιστήμιο της Βιέννης.
• Moisescu Titus (1985). *Prolegomene Bizantine. Muzică bizantină în manuscrise şi carte veche românească. (Βυζαντινά προλεγόμενα. Η Βυζαντινή μουσική σε χειρόγραφα και ρουμανικά παλαίτυπα)*. Βουκουρέστι: Editura Muzicală.
• Του ιδίου (1994) (επιμ.). *Manuscrisul de la Dobrovăţ. Ms. 258 / Leimonos. (Το χειρόγραφο από το Dobrovăţ. Χφο 258 / Λειμώνος)*. Izvoare ale Muzicii Românești. Τόμος XI. Monumenta „Şcoala Muzicală de la Putna". Βουκουρέστι: Editura Muzicală.
• Moldoveanu, Nicu (1982). Muzica bisericească la români în secolul al XIX-lea (I), (Η Εκκλησιαστική μουσική στους ρουμάνους κατά το 19ο αιώνα [1]). *Glasul Bisericii, 41, αρ. 11-12*.
• Moisil, Costin (2005). A Bibliography of Musicological Works on Orthodox Chant Printed in Romania (1990-2002). *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku, 32-33*. Novi Sad: 217- 234.
• Moran, Neil K. (1985). A List of Greek Music Palimpsests. *Acta Musicologica, 57,* 50-72.

• Nemescu, Octavian (1983). *Capacităţile sematice ale muzicii. (Οι σηματικές δυνατότητες της μουσικής)*. Βουκουρέστι: Editura Muzicală.

• Papathanassiou, Ioannis (1997). The musical notation of the Sticherarion MSVat. Barb. gr. 483. *Byzantine Chant. Tradition and Reform*. Acts of a Meeting held at the Danish Institute at Athens, 1993. Ed. Chr. Troelsgård. Monographs of the Danish Institute at Athens. Τόμος β΄. Αθήνα: 53-67.
• Patrinelis, Christos (1973). Protopsaltae, Lampadarii, and Domestikoi of the Great Church during the post-Byzantine Period (1453-1821). *Studies in Eastern Chant, 3,* 141-170.

• Pennington, Anne E. (1985). *Music in Medieval Moldavia, 16th century*. With an essay by D. Conomos. Επιμ. T. Moisescu. Ρουμανική μετφρ.: C. Stihi-Boos. Βουκουρέστι: Editura Muzicală.
• Perria, Lidia/Raasted, Jørgen (έκδ.) (1992). *Sticherarium Ambrosianum*. MMB 11. Pars Principalis et Pars Suppletoria. Κοπεγχάγη: Munksgaard.
• Petresco, I. D., Rév. Pére (1967). *Études de Paléographie musicale bzyantine*. Βουκουρέστι: Éditions musicales de L'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie.
• Petrescu, Ioan D. (1984). *Studii de Paleografie muzicală bizantină. Vol. II*. Έκδ. T. Moisescu. Βουκουρέστι: Editura Muzicală.

• Raasted, Jørgen (1958). Some Observations on the Structure of the Stichera in Byzantine Rite. *Byzantion, 28,* 529-541.
• Του ιδίου (1966). *Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts*. MMB, Subsidia VII. Κοπεγχάγη: Ejnar Munksgaard.
• Του ιδίου (1974). Modernization and Conversion. Two Types of Notational Change and Their Consequences for the Transmission of Byzantine Music. International Musicological Society. *Report of the Eleventh Congress, Copenhagen 1972*. Επιμ. H. Glahn/S. Sørensen/P. Ryom. Τόμος β'. Κοπεγχάγη, Στοκχόλμη, Φραγκφούρτη, Όσλο, Λονδίνο: 775-777.
• Του ιδίου (1983). Traditionens gyldne kaede. *Bysantinsk Konst och Kultur, 3,* 12-16.
• Του ιδίου (1986). Thoughts on a Revision of the Transcription Rules of the Monumenta Musicae Byzantinae. *CIMAGL, 54*, 13-38.
• Του ιδίου (1993). Byzantinische Neumen und Kirchengesang. Ein Minimalkursus für neugierige Musikologen anderer Fachgebiete. Κοπεγχάγη. (Δημοσίευση σε: *Cantus Planus 6* [1995], τόμος β').
• Του ιδίου (1995). Koukouzeles' Revision of the Sticherarion and Sinai Gr. 1230. *Laborare fratres in unum*. Festschrift László Dobszay zum 60. Geburtstag. Έκδ. I. Szendrei/D. Hiley. Studia Berolinensia 7. Hildesheim: 261- 277.
• Του ιδίου (1996). Length and Festivity. On some prolongation techniques in Byzantine Chant. *Liturgy and the Arts in the Middle Ages*. Studies in Honour of C. Clifford Flanigan. Έκδ. Eva L. Lillie / Nils H. Petersen. University of Copenhagen: Museum Tusculanum Press: 75-84.
• Του ιδίου. *A Primer of Byzantine Chant* (αδημοσίευτο, εκτύπωση 18.03.1991).
• Reynolds, L. D. / Wilson, N. G. (1992). *Scribes and Scholars. A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature*. Έκδ. γ'. Οξφόρδη: Clarendon Press.

• Salvo, Bartolomeo di (1957). Qualche appunto sulla chironomia nella musica bizantina. *Orientalia Christiana Periodica, 23,* 192-201.
• Sarischouli, Panagiota (1995). *Berliner Griechische Papyri. Christliche literarische Texte und Urkunden aus dem 3. bis 8. Jh. n. Chr*. Serta Graeca 3. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag.
• Sautel, Jacques-Hubert (1995). *Répertoire de réglures dans les manuscrits grecs sur parchemin. Base de données établie par Jacques-Hubert Sautel à l'aide du fichier Leroy et des catalogues récents à l'Institut de recherche et d'histoire des textes (CRNS)*. Bibliologia, Elementa ad librorum studia pertinentia, vol. 13. Turnhout: Brepols.
• Schenker, Heinrich (1969). *Five Graphic Music Analyses (Fünf Urlinie-Tafeln)*. With a new introduction by Felix Salzer. Νέα Υόρκη: Dover Publications.
• Schlötterer, Reinhold (1971). Edition byzantinischer Musik. *Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewusstseins*. Επιμ. Thr. Georgiades. Kassel, Basel, Tours, London: 28-49.
• Seeger, Charles (1958). Prescriptive and Descriptive Music-Writing. *The Musical Quarterly, 44 (2),* 184-195. Επαν. Kay Kaufman Shelemay. *The Garland Library of Readings in Ethnomusicology*. Τόμος δ', *Musical Transcription*. Νέα Υόρκη, Λονδίνο 1990: Garland Publishing: 26-41.
• Stockmann, Doris (1979). Die Transkription in der Musikethnologie: Geschichte, Probleme, Methoden. *Acta Musicologica, 51, fasc. 2,* 204-245.

• Strunk, Oliver (1966). *Specimina notationum antiquiorum*. MMB 7, Pars Suppletoria. Κοπεγχάγη: Ejnar Munksgaards Forlag.
• Του ιδίου (1977). *Essays on Music in the Byzantine World*. Επιμ. K. Levy. Νέα Υόρκη: W.W. Norton & Company. Inc.
• Szövérffy, Joseph (1978, 1979). *A Guide to Byzantine Hymnography. A Classified Bibliography of Texts and Studies I-II*. Medieval Classics: Texts and Studies 11-12. Brookline, Mass. Leyden: Classical Folia Editions.

• Thodberg, Christian (1964). Chromatic alterations in the Sticherarium. *Actes du XIIe Congres International d'Études Byzantines, Ochride 10-16 Septembre 1961*. Τόμος β΄. Βελιγράδι 1964: 607-612.
• Του ιδίου (1966). *Der byzantinische Alleluiarionzyklus. Studien im kurzen Psaltikonstil*. MMB, Subsidia VIII. Κοπεγχάγη: Ejnar Munksgaard.
• Tillyard, H.J.W. (1935). *Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation*. MMB, Subsidia I, 1. Έκδ. β' με επιλεγόμενα του O. Strunk. Κοπεγχάγη 1970: Munksgaard.
• Touliatos-Banker, Diane (1982). Medieval Women Composers in Byzantium and the West. *Proceedings of the 6th International Congress of Musicology "Musica Antiqua Europae Orientalis"*. Bydgoszcz: 687-712.
• Touliatos, Diane (1993). The Traditional Role of Greek Women in Music from Antiquity to the End of the Byzantine Empire. *Rediscovering the Muses: Women's Musical Traditions*. Επιμ. Kimberly Marshall. Βοστώνη: 111-123, με υποσημειώσεις σ. 250-253.
• Troelsgård, Christian (1995). The Rôle of *Parakletike* in Palaeobyzantine Notations. *Palaeobyzantine Notations. A Reconsideration of the Source Material*. Επιμ. J. Raasted & Chr. Troelsgård. Hernen: A.A. Bredius Foundation: 81- 117.
• Του ιδίου (1999). Musical notation and oral transmission of Byzantine chant. *Classica et Mediaevalia, 50,* 249-257.
• Του ιδίου (2000). What Kind of Chant Books Were the Byzantine Sticheraria? *Cantus Planus, Papers Read at the 8th Meeting,* Visegrád 1998: 563-574.
• Του ιδίου (2003). A List of Sticheron Call-Numbers of the *Standard Abridged Version of the Sticherarion. Part I (The Cycle of the Twelve Months). CIMAGL, 74,* 3-20.
• Του ιδίου (2004). Thirteenth-Century Byzantine Melismatic Chant and the Development of the Kalophonic Style. *Acta of the Congress held at Hernen Castle, The Netherlands, in March 2001*. Palaeobyzantine Notations III. Επιμ. G. Wolfram. *Eastern Christian Studies, 4,* 67-90.
• Του ιδίου (2006α). Transcription of Byzantine Chant: Problems, Possibilities, Formats. *Monumenta Musicae Byzantinae 75th Anniversary. The Current State of Byzantine Musical Studies after 75 Years of MMB*. Acts of the International Conference Held at Carlsberg Academy, Copenhagen 2006. *Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata, terza serie, 3*, 159-166.
• Του ιδίου (2006b). Stylistic Variation in the Old Sticherarion. *Θεωρία καὶ πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης*. Πρακτικὰ Β΄ Διεθνοῦς Συνεδρίου Μουσικολογικοῦ καὶ Ψαλτικοῦ. Επιμ. Γρ. Αναστασίου. ΙΒΜ. Αθήνα: Έκδ. Γρ. Στάθης: 225-232.
• Του ιδίου. *A New Introduction to the Middle Byzantine Musical Notation*. MMB Subsidia IX (υπό δημοσίευση).

• Vasile, Vasile (1995). *Pagini nescrise din istoria pedagogiei şi a culturii muzicale româneşti. O istorie a învăţământului muzical. (Άγραφες σελίδες από την ιστορία της ρουμανικής παιδαγωγίας και του πολιτισμού. Μια ιστορία της μουσικής εκπαίδευσης).* Βουκουρέστι: Editura Didactică şi Pedagogică.
• Του ιδίου (1997a). Une approche phenomenologique de la musique byzantine.*Revue roumaine de philosophie, 41, αρ. 1-2*. Έκδοση της Ρουμανικής Ακαδημίας.
• Του ιδίου (1997b). *Istoria muzicii bizantine şi evoluţia ei în spiritualitatea românească (Ιστορία της βυζαντινής μουσικής και η εξέλιξή της στη ρουμανική πνευματικότητα.* 2 τ. Βουκουρέστι: Editura Interprint.

• Wellesz, Egon (1962). *A History of Byzantine Music and Hymnography*. Έκδ. β΄. Οξφόρδη: Clarendon Press.

• West, Martin L. (1973). *Textual Criticism and Editorial Technique applicable to Greek and Latin texts*. Στουτγάρδη: B. G. Teubner.
• Widdess, Richard (1992). Historical Ethnomusicology. *Ethnomusicology. An Introduction*. Έκδ. H. Myers. The New Grove Handbooks in Music. Λονδίνο: 219-237.
• Williams, Edward V. (1968). *John Koukouzeles' Reform of Byzantine Chanting for Great Vespers in the Fourteenth Century*. Διδακτορική διατριβή. Yale University: University Microfilms, Inc., Ann Arbor, Michigan.
• Wolfram, Gerda (1984). Ein neumiertes Exaposteilarion anastasimon Konstantins VII. *Βυζάντιος,* Festschrift für Herbert Hunger zum 70. Geburtstag. Έκδ. W. Hörander/J. Koder/ O. Kresten/E. Trapp. Βιέννη: 333-338.
• Της ίδιας (έκδ.) (1987). *Sticherarium Antiquum Vindobonense*. MMB 10. Pars Principalis et Pars Suppletoria. Βιέννη: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

• Yerasimos, Stéphane (2007). *Konstantinopel, Istanbuls historisches Erbe*. Μετφρ. από τη γαλλική Dr. U. Arnsperger & alii. H.F. Ullmann, Tandem Verlag GmbH, Sonderausgabe (τυπωμένο στην Κίνα).

• Zannos, Ioannis (1994). *Ichos und Makam. Vergleichende Untersuchungen zum Tonsystem der griechisch-orthodoxen Kirchenmusik und der türkischen Kunstmusik*. Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Βόννη: Orpheus-Verlag GmbH, Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH.

3.7. Σημειώσεις και άλλα βοηθήματα

• Αλεξάνδρου, Μαρία (2004). *Κορυφαίοι Μελουργοί της Μεταβυζαντινής Περιόδου*. Σημείωσεις, 3 ενότητες. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών.
• Της ίδιας (2004-8). *Ιστορία και Μορφολογία της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Μουσικής*. Σημειώσεις, 7 ενότητες. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών.
• Της ίδιας (2007). Γρηγόριος Μπούνης Αλυάτης. Λήμμα για την ρωσσική εγκυκλοπαίδεια *ПРАВОСЛАВНАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ*. Μόσχα.

• Της ίδιας (2007-8]). *Εισαγωγή στη Βυζαντινή Μουσική*. Σημείωσεις. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών.
• Της ίδιας (2007-8). *Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής*. Σημείωσεις, 3 τεύχη. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών.
• Γιάννου, Δημήτριος/Τσούγκρας, Κωνσταντίνος (γενική επιμ.) (2007). Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Καλών Τεχνών. *Οδηγός Σπουδών Τμήματος Μουσικών Σπουδών*. Ακαδημαϊκο έτος 2007-2008. Θεσσαλονίκη.
• Raasted, Jørgen (1994). A Method of structuralization, demonstrated by three examples. Φυλλάδιο σημειώσεων. Πανεπιστήμιο της Κοπεγχάγης. 11.11.1994.

3.8. Ηχογραφήσεις και μελέτες γύρω από ηχογραφήσεις

• *Τῆς Βασιλίδος καυχήματα. Μελωδήματα Πατριαρχῶν καὶ Αὐτοκρατόρων τοῦ Βυζαντίου.* Βυζαντινός Χορός «Ἁγιοπολίτης». Διευθύνει ο Ιωάννης Αρβανίτης. Αθήνα 2003: Μελωδικό Καράβι.
• *Βηθλεὲμ ἑτοιμάζου. Προεόρτιοι Ὕμνοι τῶν Χριστουγέννων.* Romeiko Ensemble. Διεύθυνση και γενική επιμ.: Γιώργος Μπιλάλης. Αθήνα 2002: Μελωδικό Καράβι.
• Χατζηγιακουμής, Μανόλης (2000). *Μέλη και σχολιασμοί, συνθέτες – ερμηνευτές*. Μνημεία Εκκλησιαστικής Μουσικής, Ανθολογίες, πρώτη έως δεκάτη. Τόμος α΄. Αθήνα: Κέντρον Ερευνών & Εκδόσεων.
• Του ιδίου (2000/2001). *Μνημεία Εκκλησιαστικής Μουσικής, Σύμμεικτα Εκκλησιαστικής Μουσικής, Αρχείον Εκκλησιαστικής Μουσικής*. Αθήνα: Κέντρον Ερευνών & Εκδόσεων.

• Του ιδίου (2003). *Ιστορικά λειτουργικά μέλη Εσπερινού – Όρθρου – Λειτουργίας*. Σύμμεικτα Εκκλησιαστικής Μουσικής, 9 & 10. Ψάλλει ο Παναγιώτης Νεοχωρίτης, Πρωτοψάλτης Νεαπόλεως Θεσσαλονίκης. Αθήνα: Κέντρον Ερευνών & Εκδόσεων.
• Του ιδίου (2007). *Καλοφωνικοί ειρμοί (17ος - 18ος - 19ος αι.)*. Μνημεία Εκκλησιαστικής Μουσικής, Σώμα δεύτερο. Αθήνα: Κέντρον Ερευνών & Εκδόσεων.
• Grăjdian, Vasile, Pr./Dobre, Sorin, Pr./Grecu, Corina/Streza, Iuliana (2007). *Cântarea liturgică ortodoxă din Sudul Transilvaniei. Cântarea tradiţională de strană în bisericile Arhiepiscopiei Sibiului. (The Orthodox Liturgical Chant in Southern Transylvania. The Monodic Traditional Chant in the Parishes of the Sibiu Archiepiscopate)*. Sibiu: Editura Universităţii "Lucian Blaga".
• Στάθης, Γρηγόριος (1980). *Πέτρος Πελοποννήσιος (1735 περ.-1778)*. Βυζαντινοὶ καὶ μεταβυζαντινοὶ μελουργοί 4. Ψάλλει Χορὸς Ἱεροψαλτῶν μὲ Χοράρχην τὸν Ἄρχοντα Πρωτοψάλτην Θρασύβουλον Στανίτσαν. ΙΒΜ. Αθήνα. Δίσκος βινυλίου, με ένθετο φυλλάδιο.

3.9.1. Διαδίκτυο

3.9.1. Μελέτες δημοσιοποιημένες στο διαδίκτυο

• Williams, E. V./Troelsgård, Chr., "Ethikos, Nikephoros". *The New Grove Dictionary of Music Online*. Ed. L. Macy. http://www.grovemusic.com (Ανάκτηση στις 16.10.2006)
• Στάθης, Γρηγόριος. *Αλφαβητάρι Βυζαντινής Ψαλτικής*. http://www.myriobiblos.gr/texts/greek/stathis_alfavitari.html (Ημερομηνία προσπέλασης: 20.03.2007)

.

3.9.2. Ιστοσελίδες

• http://www.ec-patr.net/gr/psaltai/alyatis.htm (Ημερομηνία προσπέλασης: 19.03.2007)
• http://ro.wikipedia.org/wiki/Antim_Ivireanul (Ημερομηνία προσπέλασης: 24.01.2008)
• http://www.igl.ku.dk/MMB/catbyz.htm (Ημερομηνία προσπέλασης: 29.04.2008)