

Christian Troelsgård

Βυζαντινά μουσικά σημάδια

Μια νέα εισαγωγή στη
Μεσοβυζαντινή Σημειογραφία

μετάφραση: Γεράσιμος-Σοφοκλής Παπαδόπουλος | επιστημονική επίβλεψη: Μαρία Αλεξάνδρου

fagotto books



Βυζαντινά μουσικά σημάδια

Μια νέα εισαγωγή στη Μεσοβυζαντινή Σημειογραφία

Christian Troelsgård

Μετάφραση: Γεράσιμος-Σοφοκλής Παπαδόπουλος

Επιστημονική επίβλεψη: Μαρία Αλεξάνδρου

ISBN: 978-960-6685-86-6

© Σεπτέμβριος 2020, Fagottobooks, Νίκος Θερμός

Fagottobooks

Κεντρικό: Βαλτετσίου 15, 10680 Αθήνα

Τηλ.: 210-3645147, Fax: 210-3645149

Υποκατάστημα: Ζακύνθου 7, 311 00 Λευκάδα

Τηλ./Fax: 26450-21095

e-mail: info@fagottobooks.gr

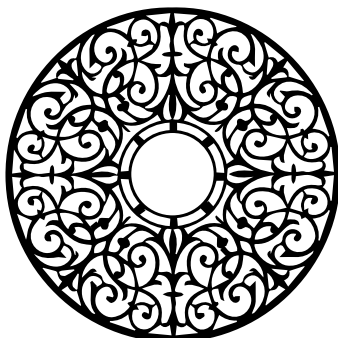
www.fagottobooks.gr

ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ
Βυζαντινής Μουσικολογίας



ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ:
Αχιλλεύς Γ. Χαλδαιάκης

Christian Troelsgård



Βυζαντινά μουσικά σημάδια

Μια νέα εισαγωγή στη Μεσοβυζαντινή Σημειογραφία

μετάφραση: Γεράσιμος-Σοφοκλής Παπαδόπουλος
επιστημονική επίβλεψη: Μαρία Αλεξάνδρου

fagotto books



Εισαγωγή

Οι βυζαντινές σημειογραφίες χρησιμοποιούνταν για την ψαλμώδηση κατά τη διάρκεια των διαφόρων θρησκευτικών τελετών² που ακολουθούσαν το Βυζαντινό Τυπικό. Στον 4ο αιώνα, πολύ πριν την ανάπτυξη των βυζαντινών νευματικών σημειογραφιών, αυτός ο τύπος ακολουθιών υιοθετήθηκε από το Πατριαρχείο Κωνσταντινουπόλεως – το οποίο τον δανείστηκε από την Εκκλησία της Αντιόχειας, και αναπτύχθηκε περαιτέρω κατά τη διάρκεια των αιώνων της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας υπό τη μορφή μοναστικών και ασματικών πρακτικών, οι οποίες λάμβαναν χώρα, καθεμία με τα δικά της μουσικά χαρακτηριστικά. Παρακλάδια αυτής της λειτουργικής-μουσικής παράδοσης μπορούν να ανιχνευθούν μέχρι σήμερα στις περισσότερες περιοχές της Ελλάδας, σε περιοχές της Μέσης Ανατολής, στη Νότια Ιταλία, στη Ρωσία, σε άλλες Σλαβικές χώρες, και στη Ρουμανία. Αυτές οι «εθνικές» παραδόσεις έχουν σε ένα βαθμό ακολουθήσει τον δικό τους τρόπο εξέλιξης, ο οποίος διαμορφώθηκε μέσα από διάφορες συνθήκες κάτω από τη Βυζαντινή, την Περσική (στη Μικρά Ασία, τη Συρία, και την Παλαιστίνη), την Αραβική (στη Συρία, την Παλαιστίνη, και την Αίγυπτο), τη Σλαβική (στα Βαλκάνια, στη Ρωσία, την Ουκρανία, και την Κεντροανατολική Ευρώπη), την Λομβαρδική και Νορμανδική (στην Κεντρική και Βόρεια Ιταλία), τη Βενετική (στην Κρήτη και στην Κύπρο), τη Φράγκικη (στην Ιταλία, τη Συρία, και την Παλαιστίνη), και, τέλος, την Οθωμανική κυριαρχία (σε Μικρά Ασία, Μέση Ανατολή, Κυρίως Ελλάδα, και στα υπόλοιπα Βαλκάνια). Παρά την ποικιλομορφία τους, αυτές οι παραδόσεις διατήρησαν ή επανέκτησαν την επαφή τους με την ελληνόφωνη βυζαντινή παράδοση, και συχνά εξακολούθησαν να χρησιμοποιούν τα βυζαντινά σημειογραφικά συστήματα, των οποίων οι πιο παλιές εκδοχές παρουσιάζουν στοιχεία που ανάγονται στον όγδοο ή στις αρχές του ένατου αιώνα.

Το παρόν βιβλίο εστιάζει στην ονομαζόμενη «Μεσοβυζαντινή» (Middle Byzantine) ή «Στρογγυλή» (Round) σημειογραφία, η οποία αναπτύχθηκε γύρω στα μέσα του δωδέκατου αιώνα και αποτελεί το πρωιμότερο στάδιο της βυζαντινής νευματικής σημειογραφίας που υποδηλώνει με διαδοχικότητα και ακρίβεια τις διάφορες κινήσεις του μέλους. Παρ' όλ' αυτά, υπάρχουν ακόμη αρκετά σημεία αυτής της σημειογραφίας για τα οποία ο σύγχρονος μελετητής οφείλει να παραδεχτεί μια σχετική άγνοια, εξαιτίας των ιδιαιτεροτήτων της

² Με εξαίρεση ένα σύνολο δεκατριών δημοτικών τραγουδιών του 15ου-16ου αιώνα (Conomos 1979), δεν έχουν διασωθεί άλλες καταγραφές μη λειτουργικής ή οργανικής μουσικής στην παρασημαντική της μεσαιωνικής περιόδου. [Σ.τ.Μ. Για μια ανανεωμένη θεώρηση των πηγών κοσμικής μουσικής σε βυζαντινή παρασημαντική από τον 15ο αιώνα και μετά βλ. Kalaitzidis, Kyriakos. 2012. *Post-Byzantine Music Manuscripts as a Source for Oriental Secular Music (15th to Early 19th Century)*, translated by Kiriaki Koubaroulis and Dimitri Koubaroulis. *Istanbul Texts und Studien* 28, Orient Institut Istanbul. Würzburg: Ergon Verlag.]

3 Βλ. §§ 34-39, ρυθμικά σημάδια.

4 *Σημάδιον* ήταν ο όρος που χρησιμοποιούσαν οι ίδιοι οι Βυζαντινοί στον Ύστερο Μεσαίωνα, αλλά ο όρος *τόνος* (γνωστός και από τη γραμματική της Ελληνικής γλώσσας) χρησιμοποιούνταν από αρκετά νωρίς κατά πάσα πιθανότητα για να υποδηλώσει το «μουσικό σημάδι» ή τη «σημειογραφία» γενικότερα (βλ. στον κολοφώνα του χφ Milano, Ambrosianus 139 Sup., 14ος αιώνας: MMB XI, Pars Suppletoria, 1). Επίσης, *τονίζω* ήταν ο καθιερωμένος όρος για την έννοια «σημειογραφώ», βλ. κολοφώνας στα χφ Άγιον Όρος, Λαύρας Γ 72 και 74 (αρχές 11ου αι.) και Πάτμος 218 (έτ. 1166). Ο όρος *τόνος* χρησιμοποιούνταν επίσης για να προσδιοριστεί μια συγκεκριμένη κατηγορία σημάδιων, βλ. Hannick 1977. Ο αγγλικός όρος *neume* (λατ. *neuma*), με τη σημασία του «μουσικού σημάδιου» είναι μια δυτική μεσαιωνική ελληνογενής λέξη (βλ. Hiley 1993, 345-6), καθότι ο όρος *νεύμα* είναι άγνωστος για τα βυζαντινά ψαλτικά εγχειρίδια. Αντίθετα, ο όρος *πνεύμα* (= αναπνοή, βλ. παρακάτω §24), όπως και ο όρος *τόνος*, ανήκουν στη γραμματική προσωδία και ορίζουν μια συγκεκριμένη κατηγορία μουσικών σημάδιων (*Αγιοπολίτης* §§9-12, 14-23, και 26-27).

5 Βλ. παρακάτω κεφάλαια II-IV.

6 Για προηγούμενες μελέτες σχετικά με τη χρήση των βιβλίων κατά την ψαλτική εκτέλεση, βλ. Hucke 1980, 447-8, και Jeffery 1992, 65-91.

7 Βλ. Goar 1730, 23 και 351-52. Ο Moran 1986 δεν έχει εντοπίσει καμία εικονογραφική αναπαράσταση ψαλτών που να χρησιμοποιούν βιβλία με σημειογραφία κατά την ψαλτική εκτέλεση.

8 Ενώ τα Ειρμολόγια είναι κατά κανόνα μικρότερα ή μπορεί ακόμα και να έχουν «μέγεθος τσέπης» (όπως το χφ Washington, Library of Congress 2156, με διαστάσεις c.102 x 90 mm), τα Στιχηράρια είναι συνήθως κάπως μεγαλύτερα (το Σινά gr. 1231 (έτ. 1235-6) αποτελεί ένα από τα μεγαλύτερα Στιχηράρια, με διαστάσεις c. 338 x 248 mm – βλ. Παράρτημα, Πίνακας 13). Οι κολοφώνες αυτών των «χορωδιακών» βιβλίων περιλαμβάνουν συνήθως μια προσευχή για τον μέλλοντα αναγνώστη, ο οποίος, σύμφωνα με τη μεσαιωνική πρακτική της μεγαλόφωνης ανάγνωσης, ονομάζεται «*ὁ ψάλλον*».

9 Μια τέτοια ένδειξη παρέχεται από το Τυπικόν της μονής Ευεργέτιδος (Dmitrievskij 1895, 612-4). Εκεί αναφέρεται ότι τα μουσικά κείμενα κοινοποιούνταν στους ψάλτες από ένα άτομο που αναλάμβανε το συγκεκριμένο αυτό διακόνημα, τον *κανονάρχη*, βλ. υποσημείωση 24.

10 Υπάρχει, όμως, και η περίπτωση του ονομαζόμενου *Ψαλτικού*, το οποίο θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι χρησιμοποιούνταν κατά την ψαλτική εκτέλεση. Αυτή η συλλογή ύμνων περιείχε κυρίως μονοφωνάρικα κομμάτια του Ασματικού Τυπικού, και τα σωζόμενα αντίγραφα του – κυρίως από τη Νότια Ιταλία – ξεχωρίζουν για τη σχετικά πλατιά διάταξη των κειμένων.

γραφής παράδοσης. Το ρυθμικό σύστημα και η ακριβής διαστηματική δομή των μελών θεωρούνταν τόσο αυτονόητα από τις ψαλτικές κοινότητες, ώστε ήταν περιττή η λεπτομερής περιγραφή τους από τα θεωρητικά εγχειρίδια. Πέρα από μερικά σημάδια που υποδεικνύουν επιμήκυνση ή βράχυνση³, δεν υπάρχουν καθόλου σαφείς οδηγίες σχετικά με αυτά τα χαρακτηριστικά του μέλους στη μουσική γραφή. Δεν ήταν παρά στις αρχές του 19ου αιώνα, όταν μία μεταρρύθμιση της βυζαντινής μουσικής σημειογραφίας έκανε δυνατή την υποδήλωση – με σχετική ακρίβεια – τέτοιων θεμελιωδών χαρακτηριστικών, όπως ο βασικός ρυθμός και η ακριβής μέτρηση των μικροδιαστημάτων των κλιμάκων. Όπως συμβαίνει με την μελέτη όλων των ιστορικών σημειογραφιών, είτε νευματικών είτε γραμμένων σε πεντάγραμμο ή τετράγραμμο, η ερμηνεία των μεσαιωνικών σημειογραφιών παραμένει από πολλές απόψεις υπό ανακατασκευή. Στον μουσικό πολιτισμό του Βυζαντίου, τα νεύματα, που στα Βυζαντινά Ελληνικά ονομάζονταν *τόνοι* ή *σημάδια της μουσικής*⁴, λειτουργούσαν συμπληρωματικά ως προς μία γραμμή παράδοσης στην οποία κυριαρχούσε η ανθρώπινη μνήμη, και παραμένει ένα από τα θεμελιώδη πεδία έρευνας η μελέτη του τρόπου με τον οποίο αυτές οι δύο εκφάνσεις της παράδοσης συνεργάζονταν μεταξύ τους.⁵

Προτού προχωρήσουμε στις λεπτομέρειες αυτής καθαυτής της βυζαντινής σημειογραφίας, καλό θα ήταν να εξετάσουμε την εξωτερική μορφή που είχαν τα γραπτά μνημεία του μουσικού πολιτισμού του Βυζαντίου, επιχειρώντας κυρίως να αναχθούμε στους πιθανούς λόγους καταγραφής της μουσικής γενικότερα. Αυτό είναι απαραίτητο καθότι, όπως διαφαίνεται, υπάρχουν σημαντικές ποιοτικές διαφορές ανάμεσα στη σύγχρονη και στη μεσαιωνική νοηματοδότηση του μουσικού γραμματισμού.⁶ Για την ύστερη και τη μεταβυζαντινή περίοδο υπάρχουν σοβαρές ενδείξεις ότι τα μουσικά χειρόγραφα σπανίως χρησιμοποιούνταν κατά την ψαλτική εκτέλεση,⁷ και έχουμε λόγους να πιστεύουμε ότι το ίδιο συνέβαινε και κατά την προηγούμενη περίοδο. Οι γενικά μικρές φυσικές διαστάσεις των σωζόμενων μεσαιωνικών ψαλτικών βιβλίων που περιέχουν χορωδιακά μέλη⁸ – συλλογές όπως το *Στιχηράριο*, το *Ειρμολόγιο*, και το *Ασματικό* – τα καθιστούν παντελώς δύσχρηστα για χορωδιακή εκτέλεση. Επιπλέον, παρά το ότι στα μοναστικά τυπικά της μεσαιωνικής περιόδου σημειώνεται σταθερά ότι τα στιχηρά και οι ειρμοί ψάλλονται αντιφωνικά από δύο χορούς,⁹ δεν έχουν σωθεί καθόλου δείγματα ούτε ενός πανομοιότυπου ζεύγους Στιχηραρίων, ούτε ενός συμπληρωματικού. Είναι πιθανότερο τα μουσικά βιβλία να είχαν άλλους δύο βασικούς σκοπούς: να λειτουργούσαν, δηλαδή, ως εγχειρίδια διδασκαλίας και ως σημεία αναφοράς και κύρους.¹⁰ Και πάλι, ασφαλείς ενδείξεις για τη χρήση των μουσικών βιβλίων ως εκπαιδευτικών εγχειριδίων έχουμε πολύ αργότερα.¹¹ Όσον αφορά την προηγούμενη περίοδο, δεν έχουμε παρά να εργαστούμε εν μέρει βασισμένοι σε υποθέσεις, και το ιδανικότερο θα ήταν να εξετάζαμε κάθε γένος ξεχωριστά, με τις συγκεκριμένες συλλογές ύμνων ή τα ψαλτικά βιβλία που ανήκουν σε αυτό, καθότι τα γένη διαφέρουν μεταξύ τους ως προς την προέλευση, τη λειτουργική θέση και την

παράδοσή τους. Στον λίγο χώρο που μας απομένει μάς επιτρέπεται να προσθέσουμε μονάχα τα εξής:

Η συνύπαρξη πολυάριθμων σημειογραφικών παραλλαγών στα μουσικά χειρόγραφα¹² που ήταν πιθανώς περιορισμένης χρήσης κατά την ψαλτική εκτέλεση, και η παραδοσιακή κατανομή των ύμνων σύμφωνα με το σύστημα της οκταηχίας, η οποία διαφοροποιείται από τη σειρά με την οποία αυτοί ψάλλονταν στις ακολουθίες, ίσως ενισχύουν περαιτέρω το ενδεχόμενο χρήσης τους για εκπαιδευτικούς λόγους.¹³ Αλλά και ο συνδυασμός διδακτικού υλικού με συλλογές ύμνων στον ίδιο τόμο υποδεικνύει διδακτικό σκοπό. Στα χειρόγραφα που ονομάζονται *Ακολουθία* από τον 14ο αιώνα και μετά, μια τέτοια πρόσμιξη διδακτικού υλικού και μελών αποτελεί τον κανόνα. Σχεδόν πάντα, τα βιβλία αυτά εισάγονται με ένα βασικό εγχειρίδιο ψαλτικής τέχνης, το οποίο ονομάζεται *Παπαδική*¹⁴, και αποτελείται από σύντομα διδακτικά κείμενα, λίστες σημαδιών και ασκήσεις. Τα χειρόγραφα των Ακολουθιών θα ήταν, αλήθεια, εξαιρετικά δύσχηστα για την ψαλτική εκτέλεση, καθώς κατά κανόνα περιλαμβάνουν ρυθμίσεις για τους μονοφωνάρηδες, τους χορούς και το εκκλησίασμα, ενώ υπάρχουν σημαντικές αποκλίσεις ως προς το περιεχόμενο και τη σειρά παράθεσης των μελών από το ένα χειρόγραφο στο άλλο. Ωστόσο, η συμπερίληψη διδακτικού υλικού σε μουσικά βιβλία είναι πολύ παλιότερη πρακτική. Το Στιχηράριο Paris gr. 261 (έτ. 1289) περιλαμβάνει στα φύλλα 139v-140n κάποιες λίστες σημαδιών, πίνακες με συνδυασμούς σημαδιών και ένα διάγραμμα της θεωρίας των ήχων, και αυτό είναι στην πραγματικότητα το παλαιότερο γνωστό σύμπλεγμα διδακτικού υλικού το οποίο ρητά φέρει το όνομα «Παπαδική».¹⁵ Ένας συνδυασμός στοιχειώδους μουσικής θεωρίας, μιας λίστας με σημάδια και διαφόρων ομάδων σημαδιών υπό τον τίτλο «μελωδήματα» εντοπίζεται, επίσης, στο παλαιοβυζαντινό Στιχηράριο Λαύρας Γ67 (10ος αιώνας ή αρχές 11ου). Μερικά Ειρμολόγια, ακόμη, περιλαμβάνουν διδακτικό υλικό, όπως τα χφ Λαύρας Γ9 (11ος αι.) και Grottaferrata E.γ.Π (έτ. 1281), στα οποία μια σειρά στίχων περιγράφει το συγκεκριμένο «ήθος» και τα αισθητικά χαρακτηριστικά που αποδίδονται σε κάθε ήχο. Από τον πρόλογο, επίσης, του παλαιότερου διασωθέντος βυζαντινού μουσικού εγχειριδίου, του *Αγιοπολίτη*, συμπεραίνουμε ότι αυτό αρχικά προοριζόταν μάλλον για να συνοδέψει μια συλλογή ύμνων, πιθανώς τα ονομαζόμενα *τροπάρια* που συνέθεσε ο Κοσμάς και ο Ιωάννης Δαμασκηνός (8ος αι. και οι δύο).¹⁶

Στη συζήτηση για τη σχέση σημειογραφίας και ψαλτικής εκτέλεσης, ένα ακόμη στοιχείο – αυτό της πρακτικής της *χειρονομίας* (που κυριολεκτικά σημαίνει «νόμος του χεριού») – θα πρέπει να ληφθεί υπόψη. Οι επονομαζόμενες «μεγάλες υποστάσεις» (§§ 32-51) της Μεσοβυζαντινής σημειογραφίας εναλλακτικά αποδίδονται σε πολλά θεωρητικά εγχειρίδια με τον όρο «σημάδια χειρονομίας». Αν και η σύνδεση ανάμεσα στη σημειογραφία και τη χειρονομία είναι αδι-αμφισβήτητη, το πώς πραγματικά λάμβανε χώρα η πρακτική αυτή

¹¹ Δύο συγγραφείς του 15ου αιώνα, ο Γαβριήλ Ιερομόναχος (MMB, CSRM I, Π. 696-701) και ο Μανουήλ Χρυσάφης (MMB, CSRM II, Π. 176-96), σκιαγραφούν το προφίλ του «τέλειου ψάλτη», δίνοντας και οι δύο έμφαση στην ικανότητά του να ψέλνει χωρίς τη χρήση βιβλίων, και να παράγει ένα καινούριο χειρόγραφο μόνο από μνήμης. Κάποιες σημειώσεις σε ένα Στιχηράριο του 14ου αιώνα, οι οποίες προέρχονται από έναν μαθητή του 17ου αιώνα, αποκαλύπτουν ότι ο ίδιος χρησιμοποιούσε το βιβλίο αυτό για να εξασκηθεί στα έμφωνα σημάδια (*μετροφωνία*, δηλ. «μέτρηση διαστημάτων») (Raasted 1966, 49).

¹² Ο Raasted 1981 αποδεικνύει ότι οι ενδιάμεσες σημειογραφικές παραλλαγές συχνά αποτελούσαν μέρος του αρχικού σχεδιασμού του χειρογράφου.

¹³ Ενώ, όπως υποδηλώνεται και μέσω του ονόματός της, η ενότητα «*Οκτώηχος*» του Στιχηραρίου και του Ειρμολογίου οργανωνόταν με βάση τους οκτώ ήχους, επιπλέον αναπτύχθηκαν και άλλοι τρόποι οργάνωσης των δύο αυτών συλλογών: η «*κυκλική*» (*cyclic*) (μέλη και των οκτώ ήχων για κάθε γένος) σε αντιδιαστολή με τη «*συστημική*» (*systematic*) κατανομή (οκτώ μέρη στα οποία περιλαμβάνονται όλα τα γένη) στο Στιχηράριο, και η κατανομή στο Ειρμολόγιο με βάση είτε τη *σειρά των κανόνων* είτε τη *σειρά των ωδών* (βλ. Koschmieder 1955, 39). Από την άλλη, τα βιβλία Ψαλτικών, Ασματικών και Ακολουθία παρουσιάζουν διαφορετικούς συνδυασμούς των ενοτήτων τους, οι οποίες διακρίνονται είτε με βάση τη λειτουργική θέση των μελών τους, είτε με βάση τον ήχο στον οποίο ανήκουν. Μόνο κάποια αντίγραφα Στιχηραρίου και Ειρμολογίου είναι οργανωμένα, κατ' εξαίρεση, με τρόπο ώστε να ακολουθούν μια συγκεκριμένη λειτουργική τάξη.

¹⁴ Η *Παπαδική Τέχνη* (κυριολεκτικά «το εγχειρίδιο των ιερέων», γνωστή και ως *Ψαλτική Τέχνη*, δηλ. «το εγχειρίδιο του ψάλτη») είναι γνωστή από εκατοντάδες αντίγραφα, το παλιότερο των οποίων χρονολογείται στα 1336 (Αθήνα, Ε.Β.Ε. 2458), ενώ μία απλούστερη, προδρομική έκδοσή της έχει βρεθεί σε Στιχηράριο του 1289, χφ Paris, gr. 261 (βλ. επόμενη υποσημείωση). Ένα πρώιμο μεσοβυζαντινό απόσπασμα Παπαδικής (Αγία Πετρούπολη, Εθνική Ρωσική Βιβλιοθήκη gr. 495) φαίνεται ότι ανήκε επίσης σε ένα Στιχηράριο (βλ. Gertsman 1984, 229-40). Αν και μη δημοσιευμένες ακόμη σε κριτική έκδοση, διαφορετικές εκδόσεις Παπαδικής εντοπίζονται π.χ. στους Fleischer 1904, 15-35, και Tardo 1938, 151-161. Για μια γενική εισαγωγή στα βυζαντινά θεωρητικά εγχειρίδια για την ψαλτική τέχνη, βλ. Hannick 1978, 196-218. [Σ.τ.Μ. Με τον όρο *Παπαδική* ο συγγραφέας αναφέρεται στην *Προθεωρία της Παπαδικής*]

¹⁵ Στην αρχή του φύλ. 139v διαβάζουμε: *Ἀρχὴ τῶν σημάδι[ων] τῆς παπαδ[ικ]ῆς τέχνης.*

¹⁶ Αγιοπολίτης, §1. Το έργο αυτό περιλαμβάνει τμήματα της αρχαιοελληνικής μουσικής θεωρίας, μαζί με διδακτικό υλικό σχετικό με το σύστημα των ήχων και τις παλαιοβυζαντινές και μεσοβυζαντινές σημειογραφίες. Αν και το χφ Paris, gr. 360 (αρχές 14ου αι.) είναι η μόνη σωζόμενη πηγή, είναι σαφές από τα διατηρημένα βυζαντινά εγχειρίδια ότι η συλλογή Αγιοπολίτης άσκησε εξαιρετικά μεγάλη επιρροή.

κατά τη βυζαντινή ψαλμώδηση δεν είναι σαφές.¹⁷ Υπάρχουν ενδείξεις ότι αυτές οι χειρονομίες ή κινήσεις δεν γίνονταν με τους βραχίονες, αλλά με το χέρι και τα δάκτυλα.¹⁸ Ο Moran έχει εντοπίσει έναν αριθμό τοιχογραφιών του 14ου αιώνα και μικρογραφιών από βιβλία του ίδιου αιώνα, στις οποίες φαίνεται να απεικονίζονται ομάδες ψαλτών που ταυτόχρονα κινούν τα χέρια και τα δάκτυλά τους, και εφόσον η χειρονομία ήταν πρακτική που ακολουθούνταν και από τον μονοφωνάρη, μια απλουστευμένη ταύτιση της χειρονομίας με τη διεύθυνση του χορού δεν μπορεί να υποστηριχθεί. Στο θεωρητικό του, ο Γαβριήλ Ιερομόναχος (15ος αιώνας) υποδεικνύει δύο ξεχωριστές λειτουργίες της χειρονομίας, καθώς υποστηρίζει, από τη μια, ότι ο ψάλτης θα ερμηνεύσει καλύτερα και εκφραστικότερα το μέλος αν ταυτόχρονα χειρονομεί, και, από την άλλη, ότι η χορωδία θα διατηρήσει καλύτερα την ενότητά της αν τα μέλη της ακολουθούν τη χειρονομία του προεξάρχοντος, δηλαδή του *δομέστικου*.¹⁹ Η χειρονομία, όπως φαίνεται, αποτελούσε ένα είδος άγραφης ή «χειροκινησιολογικής» σημειογραφίας, η οποία βοήθησε στην ανάκληση των διαφόρων μελωδικών μοτίβων, δηλαδή των *θέσεων*, από τη μνήμη του ψάλτη.²⁰ Εν τούτοις, φαίνεται ότι και οι δυναμικές ποιότητες μεμονωμένων διαστηματικών σημαδιών μπορούσαν – τουλάχιστον κατά την ύστερη περίοδο – να αποδίδονται μέσω χειρονομιών.²¹ Οι ενδείξεις για την ακριβή φύση και λειτουργία της χειρονομίας είναι αντιφατικές όσον αφορά και άλλες πτυχές. Για παράδειγμα, σε ένα μοναστικό τυπικό του 12ου αιώνα αναφέρεται ότι οι χειρονομίες χρησιμοποιούνταν αποκλειστικά σε περιπτώσεις πανηγύρεων, και πάλι μόνο για την ψαλμώδηση εξαιρετικά απαιτητικών μελισματικών μελών ασματικού χαρακτήρα,²² ενώ άλλες πηγές αναφέρουν χρήση τους για εμφανώς απλά μέλη, στα οποία υπήρχε εναλλαγή ανάμεσα σε έναν μονοφωνάρη και στο εκκλησίασμα.²³

Η χειρονομία αναπτύχθηκε και ήταν σε χρήση ήδη από την περίοδο των παλαιοβυζαντινών σημειογραφιών, ενώ διατηρούνταν ακόμη και μετά την εισαγωγή της ποιοτικά διαφοροποιημένης διαστηματικής Μεσοβυζαντινής σημειογραφίας. Αυτός είναι πιθανόν και ένας από τους λόγους που οι μεταγενέστεροι θεωρητικοί είχαν τόσο μεγάλη δυσκολία στο να εξηγήσουν μια τόσο παλιά πρακτική. Όποιες κι αν ήταν οι ακριβείς λειτουργίες της χειρονομίας, στον μεσαίωνα φαίνεται να επικρατούσε η χορική ψαλμώδηση χωρίς την άμεση χρήση γραπτής σημειογραφίας, συχνά με τον συνδυασμό της χειρονομίας σαν ένα είδος «χειροκινησιολογικής σημειογραφίας». Άλλη μία πρακτική που υποβοηθούσε τη χορωδιακή ψαλμώδηση χωρίς σημειογραφία ήταν το λεγόμενο *κανονάρχημα*, σύμφωνα με το οποίο ένα άτομο του ψαλτικού χώρου που ανήκε στον κατώτατο κλήρο, πιθανώς κάποιος νεαρός με καλή όραση – ο *κανονάρχης*, τοποθετούνταν μεταξύ των δύο χορών στο κέντρο του ναού, και απήγγελλε φράση προς φράση τα υμνολογικά κείμενα από ένα βιβλίο.²⁴

Έτσι, τα μουσικά βιβλία της πρώιμης περιόδου της Μεσοβυζαντινής σημειογραφίας δεν μπορούν να θεωρηθούν ούτε πρωτίστως «περι-

¹⁷ Βλ. Hucke 1979, και Moran 1986, 38-47.

¹⁸ Βλ. περιγραφές του Goar 1730, 24, και του Δυτικού περιηγητή του 12ου αι. Odo of Deuil, 68.

¹⁹ Γαβριήλ Ιερομόναχος, γραμμές 386-99· βλ. επίσης Ψευδο-Δαμασκηνός, γραμμή 392.

²⁰ Αυτή η υπενθυμιστική λειτουργία της χειρονομίας προτάθηκε για πρώτη φορά από τον Wellesz 1927, 43.

²¹ Η τοποθέτηση των δακτύλων με τρόπο που να αντιστοιχεί στα σημάδια *ίσον* και *οξεία* απεικονίζεται στη φωτοτυπία ενός σχεδίου από κάποιο χαμένο χειρόγραφο, το οποίο μάλλον ανήκε στο χφ του 14ου αιώνα Άγιον Όρος, Κουτλουμουσίου 457, και αυτή είναι η μόνη περίπτωση χειρονομίας για την οποία έχει γίνει απόπειρα ταύτισης μέσα στις εικονογραφικές πηγές (Moran 1986, 44 κ.ε.). Η ταυτοποίηση αυτή υποστηρίζεται μάλλον και από ένα εγχειρίδιο του 14ου αι. που αποδίδεται σε κάποιον Μιχαήλ Βλεμμύδη (Tardo 1938, 245), στο οποίο περιγράφεται η τοποθέτηση των δακτύλων σε χειρονομίες που αντιστοιχούν σε μερικά σημάδια, ενώ ταυτόχρονα δίνεται μία συμβολική ερμηνεία τους.

²² Ο Di Salvo 1957 εισηγήθηκε ότι η χειρονομία ήταν συνδεδεμένη με μελισματικές ασματικές πρακτικές του Ψαλτικού και του Ασματικού.

²³ Βλ. Τυπικόν της μονής Ευεργέτιδος, εκδ. Dmitrievskij 1895. Η μουσική αυτών καθαυτών των ακολουθιών σχολιάζεται από τον Harris 1992.

²⁴ Για μετα-μεσαιωνικές μαρτυρίες σχετικά με τους κανονάρχες, βλ. Goar 1730, 23 και 351-52, και επαναδιατυπώσεις από τον Hucke 1980, 448. Για την πρακτική του κανοναρχήματος κατά τον μεσαίωνα, βλ. Tjoelsgård 2000. Τα βιβλία που χρησιμοποιούσαν οι κανονάρχες για να κανοναρχούν ήταν πιθανότατα τα Μηναία, τα Τριώδια, τα Πεντηκοστάρια, και η Οκτώηχος (Παρακλητική), στα οποία περιέχονταν τα χορικά κομμάτια με στίξη που αντιστοιχεί σε μεγάλο βαθμό με εκείνη των μουσικών βιβλίων. Ωστόσο, υπάρχουν και περιπτώσεις βιβλίων στα οποία καταγράφονται με μουσική παρασημαντική μερικά τροπάρια, και πιο συγκεκριμένα αυτά που ανήκουν στο Στιχηράριο. Τέτοιου είδους βιβλία μπορούν να συγκριθούν με τα δυτικά Πλήρη Breviaria [Σ.τ.Μ. *Beviarium* είναι βιβλίο που περιέχει μέλη και κείμενα των ασμάτων των Ακολουθιών του νυχθημέρου και Βιβλικά Αναγνώσματα (Antiphonale) (βλ. Παπαθανασίου, Ι. 2002. *Εγχειρίδιο Μουσικής Παλαιογραφίας*. Αθήνα: Διόγνης, 36-7)].

γραφικά» – δεν υποδηλώνουν δηλ. μια προϋπάρχουσα ψαλμώδηση, αλλά ούτε και «ρυθμιστικά» – δηλ. σαν να ήταν σχεδιασμένα να χρησιμοποιηθούν άμεσα κατά την ψαλτική εκτέλεση.²⁵ Θα πρέπει μάλλον να τα χαρακτηρίσουμε «παραδειγματικά» ('paradigmatic'), καθότι παρείχαν ένα σύνολο παραδειγμάτων και μοτίβων που αφορούσαν την ψαλμώδηση συγκεκριμένων μελών με βάση την παράδοση. Αυτό, βέβαια, δεν υπονοεί ότι τα σωζόμενα βιβλία που χρησιμοποιούν Μεσοβυζαντινή σημειογραφία αντικατοπτρίζουν μια ποικιλία διαφορετικών αναπαραστάσεων που θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς με καταγραφές εναλλακτικών «προφορικών» εκτελέσεων. Οι καταγεγραμμένες εκδοχές του «περιθωριακού ρεπερτορίου»²⁶ (που αποτελούνταν από μέλη τα οποία για ποικίλους λόγους δεν περιλαμβάνονταν παρά μόνο σε λίγα αντίγραφα) ήταν μάλλον σε μεγαλύτερο βαθμό εξαρτημένες από την προφορική ψαλτική παράδοση ή από την πράξη της μελωδίας, από ότι τα μουσικά κείμενα του «κεντρικού» ρεπερτορίου, τα οποία η μια γενιά χειρογράφων αντέγραφε πιστά όπως της τα παρέδιδε η προηγούμενη. Ακόμη και στις παραλλαγές των σημαδιών που γράφονταν με κόκκινο μελάνι, μπορεί κανείς να παρατηρήσει περισσότερο μια εξάρτηση από την παράδοση των χειρογράφων παρά από την «προφορική παράδοση» ή τον «αυτοσχεδιασμό».²⁷ Ως εκ τούτου, ο πυρήνας της παράδοσης των χειρογράφων ενσωμάτωσε την ουσία και τις λεπτομέρειες των προηγούμενων παλαιοβυζαντινών παραδόσεων, με σκοπό να παρουσιάσει παλιές αυθεντικές εκδοχές των ύμνων που άξιζε να αποτελέσουν αντικείμενο μίμησης.

Μέχρι περίπου το 1300, σημαντικές συλλογές μελών, όπως π.χ. μελοποιημένων ψαλμικών στίχων ή διαφόρων σταθερών ασμάτων (Ordinary chants) της Βυζαντινής Θείας Λειτουργίας, παρέμεναν σε γενικές γραμμές εκτός της γραπτής παράδοσης. Όταν καταγράφηκαν τελικά, διατήρησαν σε πολλές περιπτώσεις έναν παραδειγματικό χαρακτήρα, παρέχοντας εναλλακτικές μελωδίες ή παραθέτοντας έναν μόνο στίχο, του οποίου η μελωδία θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ως πρότυπο για την υπόλοιπη σειρά στίχων, έτσι ώστε να ολοκληρωθεί η ψαλτική εκτέλεση σύμφωνα με τις λειτουργικές απαιτήσεις. Παράλληλα με το παραδοσιακό ρεπερτόριο, νέα αυθεντικά μέλη γραμμένα σε *καλοφωνικό* – όπως ονομάζεται – στυλ, και με το όνομα του μελωργού αναγεγραμμένο, έκαναν την εμφάνισή τους από τα τέλη του 13ου αιώνα.²⁸ Σε αυτά τα ρεπερτόρια, οι μουσικοί κώδικες φαίνεται ότι αποκτούν έναν άλλο ρόλο που προσομοιάζει περισσότερο στους σύγχρονους τρόπους κατανόησης της χρήσης της μουσικής σημειογραφίας. Έτσι, όπως παρατηρεί ο Levy, η Μεσοβυζαντινή σημειογραφία, που τον 12ο αιώνα εξελίχθηκε σε έναν εκλεπτυσμένο τρόπο διαφύλαξης των παραδοσιακών βυζαντινών γενών, τελικά αποτέλεσε τον «πιο ισχυρό καταλύτη»²⁹ στην ανάπτυξη νέων μουσικών στυλ.

²⁵ Η διάκριση «περιγραφικό/ρυθμιστικό» (descriptive/prescriptive) εισήχθη στη μουσικολογία από τον Seeger 1958. [Σ.τ.Μ. Με τους όρους αυτούς διακρίνονται δύο διαφορετικές λειτουργίες της μουσικής σημειογραφίας: Με τον όρο «ρυθμιστικό» περιγράφεται η σημειογραφική αποτύπωση των μουσικών ιδεών ενός συνθέτη με σκοπό να υποδείξει με την μεγαλύτερη δυνατή ακρίβεια στον/στους μουσικό/-ούς τον τρόπο εκτέλεσης του έργου του. Αντίθετα, με τον όρο «περιγραφικό» αποδίδεται η όσο το δυνατό πιστότερη καταγραφή από τον (εθνο)μουσικολόγο ενός μουσικού έργου που εκτελείται εκείνη τη στιγμή. (βλ. Αλεξάνδρου, Μ. 2017. *Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής*. Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα www.kallipros.gr, 42)]

²⁶ Η φράση «περιθωριακό ρεπερτόριο» ("marginal repertory") εισήχθη από τον Strunk 1963. Σε περιπτώσεις που δεν υπήρχαν διαθέσιμα γραπτά *Vorlagen* («αντίβολα»), τα λίγα δείγματα που προέκυπταν ήταν πιθανό να εμφανίζουν μεγαλύτερη ποικιλομορφία από αυτήν που παρατηρείται στα σταθερά ρεπερτόρια [Σ.τ.Μ. *αντίβολο* ονομάζεται το κείμενο που «κείται μπροστά» στον αντιγραφέα, ο οποίος το χρησιμοποιεί ως πρότυπο για την αντιγραφή του (βλ. Στάθης 1979α, 130, υποσ. 3)]. Ενώ ο πυρήνας του Στιχηραρίου παρέμεινε σχετικά σταθερός για μεγάλο χρονικό διάστημα, λιγότερα αντίγραφα του Ειρημολογίου φαίνεται να έχουν παραχθεί από τον 13ο αιώνα και μετά, με αποτέλεσμα την ύπαρξη μεγάλης διαφοροποίησης μεταξύ τους.

²⁷ Βλ. Raasted 1981, 999.

²⁸ Καλοφωνικές πρακτικές φαίνεται να υπήρχαν και προηγούμενας, πιθανώς υπό μορφή καλλιτεχνικού αυτοσχεδιασμού επηρεασμένου από τα μελισματικά γένη. Βλ. παρακάτω §79.

²⁹ Levy 1976, 288.

I.

Τα κείμενα των ασμάτων

1. Λόγια και μουσική

Στη Βυζαντινή Εκκλησιαστική Μουσική, όπως και σε κάθε μεσαιωνική ψαλτική παράδοση, η μουσική θεωρούνταν πρωτίστως ένα όχημα ή, με άλλα λόγια, ένα μουσικό διάνθισμα των ιερών κειμένων. Το βιβλίο των Ψαλμών και άλλα ποιητικά αποσπάσματα από τη Βίβλο αποτελούσαν τη βάση των μελών των Βυζαντινών Ακολουθιών και της Θείας Λειτουργίας. Παρ' όλ' αυτά, η πλειοψηφία των μελών που καταγράφονται στα μουσικά χειρόγραφα της μεσαιωνικής περιόδου, και πιθανώς το είδος των ασμάτων για τα οποία φαίνεται να επινοήθηκε η σημειογραφία, ανήκει σε διάφορες κατηγορίες μη βιβλικής ποίησης, που συνολικά ονομάζονται *τροπάρια*.³⁰ Αυτά ψάλλονταν υπό τη μορφή «ρεφρέν» μεταξύ των στίχων των Ψαλμών και των Ωδών στις Ακολουθίες του Νυχθημέρου ή χρησιμοποιούνταν ως αυτόνομοι «ύμνοι» στη Θεία Λειτουργία και κατά τη διάρκεια των λιτανειών. Ανάμεσα στο υπέρογκο υμνογραφικό ρεπερτόριο, μερικά έργα αποτελούν συμβολή στην παγκόσμια λογοτεχνία, όπως τα *κοντάκια* του Ρωμανού του Μελωδού και οι *κανόνες* του Ιωάννη του Δαμασκηνού, καθώς και κάποια μικρά, ανώνυμα τροπάρια.

Λόγια και μουσική συνδέονται στενά στη Βυζαντινή Μουσική· σαν γενική αρχή αυτά τα δύο επινοήθηκαν μαζί, προσαρμοσμένα το ένα στο άλλο, με βάση διάφορα συμβατικά πρότυπα. Αυτό αποδεικνύεται και από τον όρο *μελωδοί*, με τον οποίο χαρακτηρίζονταν οι κλασικοί Βυζαντινοί ποιητές/μελωργοί – μια λέξη σύνθετη από τις λέξεις *μέλος* (δηλ. μελωδία) και *ωδή* (δηλ. ψαλλόμενο κείμενο).³¹ Ο Wellesz περιγράφει τη σχέση ποίησης και μουσικής ως εξής:

«*Wie eng sich das Verhältnis von Wort und Ton gestaltet hat, wie sehr der melodische Ausdruck durch den Text bestimmt ist, erkennt man wenn man in den Handschriften die Neumenschrift mit ihren dynamischen und rhymischen Zeichen im Zusammenhang mit den Worten und Sinnbedeutungen betrachtet.*»³²

(Το πόσο στενή είναι η σχέση λέξης και φθόγγου και σε ποιο βαθμό η μελωδική έκφραση καθορίζεται από το κείμενο, μπορεί κανείς να το αναγνωρίσει παρατηρώντας στα χειρόγραφα τη μουσική γραφή με τα δυναμικά και ρυθμικά σημάδια της, σε σχέση με τις λέξεις και τα νοήματά τους.)

Δεδομένης αυτής της τόσο στενής σχέσης ποιητικού κειμένου και μουσικής, θα ήταν φυσικά ιδανικό για κάποιον να γνωρίζει την ελληνική γλώσσα προτού ξεκινήσει να μελετά τα βυζαντινά μέλη. Παρ' όλ' αυτά, κάποιος που δεν κατέχει αυτό το προσόν δεν θα πρέπει να αποθαρρυνθεί από το να ξεκινήσει να μελετά τη νευματική σημειογραφία. Στη συνέχεια, θα σχολιάσω εν συντομία κάποια σημαντικά σημεία που αφορούν τη σχέση ποιητικού κειμένου και μουσικής.³³

³⁰ Το σύνηθες περιεχόμενο αυτού του ρεπερτορίου περιλαμβάνει περισσότερο από 60,000 καταχωρήσεις (βλ. *Initia*). Έχει καταρτηθεί ένα *addendum* για τα *Initia* (για περαιτέρω πληροφορίες, βλ. Enrica Follieri 1996), ενώ ένας βιβλιογραφικός οδηγός για τη βυζαντινή υμνογραφία δημοσιεύτηκε από τον Szövényfi 1978-79. Ο Wellesz 1961, παρέχει, τέλος, μια σύντομη εισαγωγή στα πιο σημαντικά γένη.

³¹ Υπό μία στενότερη έννοια, με την λέξη *ωδή* σημαίνεται η *Βιβλική Ωδή*.

³² MMB, Transcripta I, σελ. XXXII.

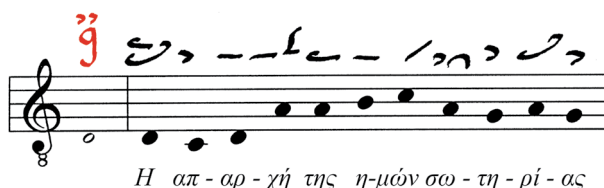
³³ [Σ.τ.Μ. Στο πρωτότυπο ο συγγραφέας αποδίδει τους ελληνικούς φθόγγους ως εξής: Το *ω* ως υπογραμμισμένο *ω* και το *η* ως υπογραμμισμένο *η*. Το *υ* όταν συναντάται μόνο του ως *υ*, αλλά όταν συναντάται μέσα στους δίφθογγους *ευ*, *ου*, και *αυ*, τότε έχουμε *ευ*, *ου*, και *αυ*. Επίσης, χρησιμοποιεί τις εξής αντιστοιχίες συμφώνων: *θ = th*, *φ = ph*, *χ = ch*, *ψ = ps*, *γγ = nk*, *γξ = nx*, και *γχ = nch*.]

2. Η γλώσσα των ψαλτικών κειμένων

Τα ψαλτικά κείμενα είναι γραμμένα στην εκκλησιαστική Ελληνική, ένα παρακλάδι της Κοινής, που αποτελούσε την ευρέως διαδεδομένη Ελληνική των ελληνιστικών και πρωτοχριστιανικών χρόνων. Καλλιεργήθηκε αρχικά από τους εκκλησιαστικούς Πατέρες, και οι ρίζες των βυζαντινών ψαλτικών κειμένων θα πρέπει να αναζητηθούν στα ποιητικά αποσπάσματα των ομιλιών τους, καθώς και στα λιγοστά απομεινάρια της πρώιμης χριστιανικής υμνογραφίας, ελληνικής και συριακής. Η γραμματική της εκκλησιαστικής Ελληνικής είναι σχεδόν ταυτόσημη με αυτήν της αρχαίας Ελληνικής, ενώ η μεσαιωνική προφορά αντιστοιχεί λίγο-πολύ σε αυτή της Νέας Ελληνικής.³⁴ Ήδη από την εποχή του Ρωμανού του Μελωδού (6ος αι.), ο δυναμικός τονισμός κυριαρχεί στην ποιητική σύνθεση, και κάθε είδους διαφοροποίηση της προφοράς που απεικονίζεται μέσω των τριών ειδών τόνου (´, ˘, και ˜) και των δύο πνευμάτων (´ και ˘) της αρχαίας Ελληνικής, έχει προ πολλού πάψει να υφίσταται στην πράξη. Η παρουσία τους διατηρείται στη γραφή σαν απλή σύμβαση. Στα μουσικά χειρόγραφα, ωστόσο, τα κείμενα κατά κανόνα γράφονται χωρίς αυτά τα διακριτικά σημάδια. Αυτή ήταν μια πρακτική λύση, καθότι η συνημμένη των μουσικών και των διακριτικών σημαδιών πάνω στα κείμενα θα προκαλούσε σύγχυση, ειδικά σε περιπτώσεις όπου τα μουσικά σημάδια μοιάζουν με τους γραμματικούς τόνους.³⁵

3. Τονισμοί και μουσική

Ο κειμενικός τονισμός συχνά αντανακλάται στις μελωδικές γραμμές. Τέτοιου είδους μελωδικοί επιτονισμοί μπορούν να περιγραφούν ως «τονικοί τονισμοί» (pitch accents) ή «ψαλτικοί τονισμοί» (psalmodic accents),³⁶ οι οποίοι κατά κανόνα εκφράζονται με ανάβαση της μελωδίας:



Παράδειγμα 1. Αρχή του στιχηρού «Ἡ ἀπαρχὴ τῆς ἡμῶν σωτηρίας», ἦχος πρώτος· MMB XI, φ. 6ν

Παρατηρείται, όμως, και ένα είδος «αντεστραμμένου» τονικού τονισμού, ο οποίος συνήθως εμφανίζεται στον πρώτο και στον τέταρτο ήχο:



Παράδειγμα 2. Αρχή του ειρμού «Ἀναστάσεως ἡμέρα», ἦχος πρώτος· MMB II, φ. 5ν

Ἄλλος ἕνας τρόπος απόδοσης του κειμενικού τονισμού μέσω της μελωδίας εἶναι ο «δυναμικός τονισμός» (dynamic accent). Εδώ, το μουσικό σημάδι που αντι-

³⁴ Παρατηρείται συχνά στα ψαλτικά κείμενα των χειρογράφων εναλλαξιμότητα μεταξύ των φωνηέντων *ι, η, υ, ο*, όπως και των διφθόγγων *οι* και *ει*, εξαιτίας του ότι όλα αντιπροσωπεύουν τον φθόγγο [i] (όπως στην αγγλική λέξη *ill*). Γενικά, φαίνεται ότι οι γραφείς των μουσικών χειρογράφων δεν ήταν τόσο καλά εξασκημένοι στην ορθογραφία και στη γραμματική, όσο ήταν ένας μέσος γραφέας λογοτεχνικού χειρογράφου. Για μια γενική περιγραφή των Βυζαντινών Ελληνικών, βλ. Browning 1983.

³⁵ Σε μία από τις παραλλαγές των παλαιοβυζαντινών μουσικών σημειογραφιών (στη σημειογραφία Chartres, βλ. παρακάτω §14) παρατηρούμε μια τάση συμπερίληψης του κειμενικού τονισμού, αλλά – για να αποφευχθεί η σύγχυση – τα μουσικά σημάδια είναι συχνά γραμμένα με κόκκινο μελάνι, όπως για παράδειγμα στο χφ Άγιον Όρος, Αγίου Παύλου 102 (10ος αι.). Ομοίως, στα *Αναγνωστάρια* (lectionaries) [Σ.τ.Μ. βιβλία που περιέχουν βιβλικά αναγνώσματα: Ευαγγέλια, Απόστολους, Προφητείες – λέγονται επίσης *Λεξιονάρια* ή *Εκλογάρια*], η σημειογραφία είναι συχνά γραμμένη με κόκκινο (βλ. παρακάτω §12, Εκφωνητική σημειογραφία). Ενίοτε, σε χειρόγραφα τα οποία αρχικά προορίζονταν για ανάγνωση, μπορεί να παρατηρήσει κανείς ότι εκ των υστέρων σβήστηκαν οι τόνοι ή τροποποιήθηκαν εν μέρει για να αποτελέσουν μια μουσική σημειογραφία, όπως για παράδειγμα το χφ Paris gr. 1570 (1127).

³⁶ Οι όροι είναι εμπνευσμένοι από το Apel 1958.

I. Τα κείμενα των ασμάτων

στοιχεί στην τονιζόμενη συλλαβή αποκτά μια ειδική δυναμική ποιότητα με την προσθήκη ενός από τα «δυναμικά» διαστηματικά σημάδια (βλ. παρακάτω §25):

χά - ρι - τι μάλ-λον η γά-λακ - τι τρα - φείς

Παράδειγμα 3. Η φράση «χάριτι μάλλον ἢ γάλακτι τραφείς», από το στιχηρό «Ἐκ ρίζης ἀγαθῆς», σε ἦχο δευτέρου· MMB XI, φ. 3r, βλ. μία ελαφρώς διαφοροποιημένη εκδοχή στο Παράρτημα, Πίνακας 10

Τέλος, θα μπορούσαμε να αναφερθούμε στην περίπτωση ενός «*παρατεταμένου τονισμού*» (sustained accent), ο οποίος εκφράζεται είτε μέσω παράτασης της διάρκειας ενός φθόγγου, είτε όταν ένας φθόγγος ακολουθείται από ένα ακόμα διαστηματικό σημάδι, είτε μέσω της πρόσθεσης ολόκληρης σειράς φθόγγων, ενός *μελίσματος* δηλαδή:

Επ - έσ - τη η είσ - ο - δος του ε - νι - αυ-τού

Παράδειγμα 4. Αρχή του στιχηρού «Ἐπέστη ἡ εἴσοδος» σε ἦχο πρώτο, MMB XI, φ. 1r

ἢ

εν βο-η - θεί α του υ - ψί - στου - γη-ου-γη-ου

Παράδειγμα 5. Η φράση «ἐν βοήθειᾳ τοῦ Ὑψίστου» (Ps. 90.1b) ἀπὸ ἑνα ἀλληλουϊαρίο σε ἦχο πλάγιο του Δευτέρου (βλ. Thodberg, 1966: 220), Πάτμος 221, φ. 52r

Μερικές φορές, ἕνας «*δευτερεύων*» τονισμός (γερμ. *Nebenakzent*) – μία προαιρετική ἔμφαση στη δεύτερη συλλαβή πριν ἢ μετὰ την τονιζόμενη συλλαβή μιας λέξης – παίζει ἕνα κάποιο ρόλο στα μέλη. Συνεπώς, ὡπως ἡ λέξη *εἴσοδος* του Παραδείγματος 4 (μουσικά «*εἴσοδος*»), ἔτσι και ἡ *μεγαλοσύνη* του ἐπόμενου παραδείγματος ψάλλεται σαν να ὑπάρχει ἐπιπλέον τονισμός στη δεύτερη συλλαβή («*μεγάλοσύνη*»):³⁷

³⁷ Αυτό το ευέλκτο τέχνασμα συχνά χρησιμοποιείται στα τροπάρια των κανόνων, ὅπου πολλές στροφές ψάλλονται με την ἴδια μελωδία. Συχνά οἱ δευτερεύοντες τονισμοὶ ἐφαρμόζονται σε δίσημα ρυθμικά μοτίβα.



Παράδειγμα 6. Αρχή του ειρμού «Μεγαλοσύνην δώμεν και δόξαν» σε ήχο πλάγιο του τετάρτου, MMB III, φ. 58v

Πρέπει να σημειώσουμε ότι μικρές λέξεις, όπως τα οριστικά άρθρα και τα περισσότερα μόρια, κατά κανόνα δεν τονίζονται μουσικά. Τα μέλη, επίσης, συχνά συνδυάζουν διάφορους από τους παραπάνω κανόνες τονισμού μεταξύ τους.

Στην απλή ψαλμώδηση αγιογραφικών κειμένων και σε συλλαβικά στυλ όπως του Στιχηραρίου και του Ειρμολογίου, ο τονικός τονισμός συχνά προετοιμάζεται με κάθοδο της μελωδίας ή με συγκεκριμένα εισαγωγικά μοτίβα που καλύπτουν έναν αριθμό άτονων συλλαβών. Κατά συνέπεια, κειμενικές φράσεις με παρόμοιο αριθμό και παρόμοια κατανομή τονιζόμενων συλλαβών τείνουν να έχουν την ίδια μελωδική προσέγγιση στα πλαίσια ενός συγκεκριμένου ήχου ή γένους.³⁸ Μια τέτοιου είδους *οικονομία κεντρώνων* (φορμουλών-θέσεων) μοιάζει να παίζει σημαντικό ρόλο στη Βυζαντινή Μουσική, όπως φαίνεται και από το παρακάτω παράδειγμα το οποίο εστιάζει σε τονισμούς στο Στιχηράριο στις βαθμίδες bc.³⁹

³⁸ Βλ. Raasted 1992.

³⁹ Ο Wellesz 1961, 349-52, παραθέτει παρόμοια παραδείγματα.

I. Τα κείμενα των ασμάτων

8 φ. 169v, 1-5-9 (11) *ج* ά - γε - λον α - πό - στο - λον η μάρ - τυ - ρα.

8 φ. 228v, 1-5-9 (11) *ج* έ - σπευ - δε προ - δού - ναι τον α - τί - μη - τον,

8 φ. 148v, 1-7 (9) *ج* δέ - δεικ - ται τοις κατ - ορ - θώ - μα - σιν.

8 φ. 148v, 1-5-8 (10) *ج* δό - ξης α - κραι - φνούς ης η - ζί - ω - ται.

8 φ. 31r, 2-6-11-13 *ج* την κτί - σιν συγ - κα - λού - σι προς ι - ε - ράν πα - νή - γυ - ριν.

8 φ. 272v, 2-6-8 (8) *ج* Κυ - κλώ - σα - τε λα - οί Σι - ών,

8 φ. 273v, 3-6 (8) *ج* ου - ρα - νοί ευ - φραι - νέ - σθω - σαν,

8 φ. 157r, 3-7 (8) *ج* προς α - γώ - νας συγ - κα - λού - σα,

8 φ. 175r, 4-7-12-15 (16) *ج* Εις αν - α - μάρ - τη - τον χώ - ραν και ζω - η - ράν ε - πι - στεύ - θην.

Παράδειγμα 7. Συνοπτικός πίνακας διαφόρων φράσεων με τονισμό στις βαθμίδες bc σε στιχηρά πρώτου ήχου και πλαγίου του πρώτου, από το Στιχηράριο MMB XI. Η συνολική καταμέτρηση των συλλαβών και το μοτίβο τονισμού αναφέρονται με αριθμούς στην αρχή του κάθε πενταγράμμου.

4. Σύνταξη και μουσική

Η Βυζαντινή Μουσική χαρακτηρίζεται από τη συστηματική χρήση μελωδικών θέσεων, και ειδικά στις καταλήξεις χρησιμοποιούνται συγκεκριμένα μελωδικά μοτίβα. Οι αρχές και τα τέλη αυτών των επαναλαμβανόμενων μελωδικών στοιχείων, συχνά συμπίπτουν με φυσικό τρόπο με ποικίλης σπουδαιότητας τομές του ποιητικού κειμένου, οι οποίες κυμαίνονται από ασθενή όρια λέξεων ή φράσεων μέχρι τελείες που σηματοδοτούν το τέλος ολόκληρων τμημάτων ή το τέλος του άσματος.

40 Βλ. Raasted 1958, 541.

Στα διάφορα γένη μπορεί να εντοπιστεί ένας αριθμός μελωδικών τεχνικών, με τις οποίες μια μουσικοποιητική ενότητα προσαρμόζεται έτσι ώστε να ταιριάζει στην αμέσως επόμενη. Αυτό συχνά έχει ως συνέπεια την αποσαφήνιση της συντακτικής δομής του συνολικού μέλους. Τα μελωδικά αυτά χαρακτηριστικά μπορούν να περιγραφούν ως «προωθητικά στοιχεία» ('leading-on' elements),⁴⁰ τα οποία είτε επισυνάπτονται στην αναπαυτική κατάληξη (resting cadence) είτε την αντικαθιστούν. Κατ' αυτό τον τρόπο, προσομοιάζουν στα απηχήματα (βλ. §63), τους μελωδικούς αυτούς «μετασχηματιστές» οι οποίοι στριμώχνονται ανάμεσα στις μαρτυρίες των ήχων και τις αρκτικές νότες της κυρίως μελωδίας:

8 φ. 68r του αρχε - κα - κου εχ - θρου.

8 φ. 60v πυ - ρι δο - τε με. και

8 φ. 3v α - ζι - ως α - γαλ - λε - ται. η - χων

8 φ. 202r μη προσ - ι - ε - με - νος. του δε

Παράδειγμα 8. Αναπαυτικές καταλήξεις του δευτέρου ήχου και διάφορα «προωθητικά στοιχεία» από το Στιχηράριο MMB XI

5. Αυτόμελο – Προσόμοιο

Η παραγωγή νέων κειμένων στη βάση παλιών μελωδιών και η χρήση ενός μέλους-προτύπου για την παραγωγή προσομοίων (λατ. *contrafacta*) είναι μια πολύ παλιά, βασική μελωργική αρχή, που αφορά πολλά γένη. Σύμφωνα με αυτή την πρακτική, το «νέο» κείμενο τηρεί σχολαστικά τον αριθμό των συλλαβών (*ισοσυλλαβία*) και την κατανομή ανάμεσα σε τονισμένες και άτονες συλλαβές της

πρότυπης μελωδίας (ομοτονία*).⁴¹ Μερικές φορές, το προσόμοιο διατηρεί ακόμα και τη συντακτική δομή του προτύπου του, ενώ μπορεί να αντανakλά και τη διατύπωσή του με ποικίλους ευφυείς τρόπους.⁴²

6. Ψαλμώδηση με βάση τις συλλαβές

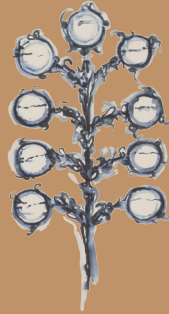
Τα ψαλτικά κείμενα είναι καταγεγραμμένα περισσότερο με βάση τις συλλαβές τους παρά τις λέξεις τους. Μερικοί γραφείς τελειώνουν κάθε συλλαβή με φωνήεν και επισυνάπτουν τα σύμφωνα στην επόμενη συλλαβή· αυτός είναι και ο λόγος που μπορεί να συναντήσουμε διαχωρισμούς συλλαβών του τύπου *ου-κε-στί* αντί *ουκ εσ-τί*.

Αν μια συλλαβή φέρει πολλούς φθόγγους, το φωνήεν της κατά κανόνα επαναλαμβάνεται στην περγαμινή αρκετές φορές ώστε να γεμίσει το κενό κάτω από τα σημάδια. Αυτές οι επαναλήψεις φωνηέντων μπορεί να κρατήσουν για αρκετές γραμμές, αν και σε μερικά γένη μπορεί να υπάρξει παρεμβολή ενός -χ- ή ενός συνδυασμού ενός ύψιλον πάνω από ένα όμικρον (που αντιστοιχεί στον ελληνικό δίφθογγο «ου»). Αυτή η πρακτική διευκολύνει την ψαλμώδηση του μελίσματος και υποδηλώνει κατάτμηση της μελωδίας, ειδικά στο λεγόμενο *ψαλτικό* και στο *ασματικό* στυλ (§§ 77-8).

⁴¹ Περιστασιακά, εμφανίζονται αποκλίσεις σε σχέση με τα μετρικά σχήματα της πρότυπης μελωδίας και του προσομοίου. Αυτές πιθανόν «διορθώνονταν» με ευκολία τη στιγμή της ψαλμώδησης, καθότι μια συλλαβή που αντιστοιχούσε σε περισσότερους φθόγγους θα μπορούσε να διαχωριστεί σε δύο συλλαβές στο προσόμοιο, ή ένα επιπλέον *ίσον* θα μπορούσε να στριμωχτεί ενδιάμεσα, ενώ η αμφιταλάντευση μεταξύ πρωτεύοντος και δευτερεύοντος τονισμού θα μπορούσε να εκμεταλλευθεί αναλόγως. Παρ' όλ' αυτά, ένα σχετικά μεγάλο ποσοστό παρατονισμών εμφανίζεται στα τροπάρια των κανόνων σπουδαίων Παλαιστίνιων υμνωδών, όπως ο Κοσμάς Μαΐουμά και ο Ιωάννης Δαμασκηνός, και στον Ανδρέα Κρήτης (7ος-8ος αι.).

⁴² Αυτό μπορεί να παρατηρηθεί για παράδειγμα στα τροπάρια των κανόνων, των οποίων το λεξιλόγιο συχνά αντανakλά αυτό των προτύπων τους, των *ειρμών*, οι οποίοι με τη σειρά τους αντανakλούν τη διατύπωση των Βιβλικών Ωδών για τις οποίες αρχικά αποτελούσαν το «ρεφρέν» (βλ. Velimirović 1973).

ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ
Βυζαντινής Μουσικολογίας



ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ:
Άχιλλεύς Γ. Χαλδαίας

ISBN: 978-960-6685-86-6



9 789606 685866