

### 3. ΠΕΡΙ ΤΗΣ ΕΞΗΓΗΣΗΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΥ ΤΩΝ ΜΕΤΑΓΡΑΦΩΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΠΑΡΑΣΗΜΑΝΤΙΚΗΣ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

Ὁ 1972 ὁ Γρ. Στάθης διαπίστωσε ὅτι “τὸ μῆλο τῆς ἔριδος, βασικά, παραμένει ἡ λεγομένη «ἐξήγηση» ἢ «ἀνάλυση» ἢ «ἐρμηνεία» καὶ καταγραφή τῆς πρὸ τοῦ 1814 βυζαντινῆς μουσικῆς, βάσει τῶν κανόνων τῆς Νέας Μεθόδου ἀναλυτικῆς γραφῆς, γιὰ τοὺς Ἕλληνες παραδοσιακοὺς, καὶ ἡ μεταγραφή στὸ πεντάγραμμο βάσει τῶν πορισμάτων τους, γιὰ τοὺς δυτικούς”<sup>20</sup>. Θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ὅτι μέχρι σήμερα τὰ ζητήματα περὶ ἐξήγησης καὶ μεταγραφῆς στὸ πεντάγραμμο βρίσκονται στὸ ἐπίκεντρο τῆς ἐξερεύνησης τῆς παλαιᾶς γραφῆς, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴ σύντομη συστηματικὴ καὶ ἱστορικὴ ἐπισκόπηση ποὺ ἀκολουθεῖ.

#### 3.1. ΜΕΤΑΓΡΑΦΕΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ. ΑΠΟΠΕΙΡΑ ΣΥΣΤΗΜΑΤΟΠΟΙΗΣΗΣ<sup>21</sup>

Ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ παρασημαντικὴ ἀποτελεῖ, μὲ τὴν πάνω ἀπὸ χιλιετὴ ἐξέλιξή της, μιὰ μοναδικὴ περίπτωση στὴν παγκόσμια ἱστορία τῆς μουσικῆς. Οἱ κατὰ διάφορους καιροὺς καὶ τόπους πραγματοποιημένες μεταγραφές βυζαντινῶν μελῶν, συνδυάζονται σὲ ἓνα πολυσύνθετο σύμπλεγμα ἐξαιρετικῆς μουσικολογικῆς ἐνδιαφέροντος.

Μὲ τὸν ὄρο *μεταγραφή* ἀναφέρονται συχνὰ οἱ ἐξηγήσεις τῶν Τριῶν Διδασκάλων ἀπὸ τὴν Παλαιὰ στὴ Νέα Μέθοδο μουσικῆς γραφῆς. *Μεταγραφές* ὀνομάζονται ἐπίσης οἱ μεταφορῆς βυζαντινῶν μελῶν ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ στὴ δυτικοευρωπαϊκὴ σημειογραφία. *Μεταγραφές* ὁμως λέγονται κατὰ προέκταση καὶ πρῶτες καταγραφές βυζαντινῶν μελῶν ἀπὸ τὴν προφορικὴ παρά-

20. Βλ. Γρηγόριος Στάθης, “Ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ στὴ λατρεία καὶ στὴν ἐπιστήμη (Εἰσαγωγικὴ Τετραλογία)”, *Βυζαντινά* 4 (1972), σ. 432.

21. Ἡ παρούσα παράγραφος βασίζεται σέ: Alexandru, *Studie*, τ. Α', σ. 57-65, τ. Β', σ. 4-8, τ. Γ', σ. 9-11. Γιὰ τὸ ζήτημα τῶν μεταγραφῶν πρβλ. ἐπίσης Στάθης, “Σημειογραφία καὶ πρόβλημα μεταγραφῆς”. Alexander Lingas, “Performance Practice and 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 Iași, *Acta Musicae Byzantinae* 6 (2003), σ. 56-76: <http://www.csbi.ro/gb>, ὅπως ἐπίσης Christian Troelsgård, “Transcription of Byzantine Chant: Problems, Possibilities, Formats”, *Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata, terza serie*, vol. 3 (2006), σ. 159-166.

δοση, χρησιμοποιώντας βυζαντινά νεύματα ή άλλα μουσικά σημάδια. Γίνεται φανερό, ότι ο όρος *μεταγραφή*, με την εύρεία έννοια, αγκαλιάζει πολλές διαφορετικές εκφάνσεις γραφικής παράστασης βυζαντινών μελών, έχοντας ως κοινό παρονομαστή μιὰ ἀλλαγή στὸν τρόπο κωδικοποίησης (ἀπὸ στενογραφικὸ σὲ ἀναλυτικὸ, ἀπὸ βυζαντινὸ σὲ εὐρωπαϊκὸ, ἢ ἀπὸ προφορικὸ σὲ γραπτὸ). Μιὰ σημαντικὴ ἐρώτηση ποὺ προκύπτει σὲ ὅλες αὐτὲς τὶς περιπτώσεις εἶναι: Τί μεταφέρεται καὶ τί χάνεται ἀπὸ ἀποψῆς μουσικῆς πληροφορίας στὴ συγκεκριμένη ἀλλαγή; Μιὰ προσπάθεια ταξινόμησης τῶν διάφορων εἰδῶν μεταγραφῆς βυζαντινῆς μουσικῆς θὰ βοηθήσει στὴν παρακολούθηση αὐτοῦ τοῦ ζητήματος. Μὲ τὴν προσαρμογὴ ὁρολογίας ποὺ ἀναπτύχθηκε στὴν Κωδικολογία καὶ στὴν Ἐθνομουσικολογία, προτείνουμε μιὰ ἀνοιχτὴ τυπολογία μεταγραφῶν βυζαντινῆς μουσικῆς, ἢ ὁποία συμπεριλαμβάνει δύο κυρίως κατηγορίες: **Μεταγραφές** (σὲ στενότερη έννοια τοῦ ὅρου, ἢ καθαρὸ μεταγραφές) καὶ **μεταγραμματισμούς**, ἔχοντας ὡς κριτήριον διαφοροποίησης τὴν ἀναφορὰ ἢ μὴ στὴν προφορικὴ παράδοση τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς<sup>22</sup>. Οἱ δύο αὐτὲς κατηγορίες, μαζί μὲ κάποιες σημαντικὲς διακλαδώσεις τους παρουσιάζονται ἀδρομερῶς στὸ ἀκόλουθο σχεδιάγραμμα<sup>23</sup> καὶ θα ἀναλυθοῦν στὶς παρακάτω παραγράφους.

### 3.1.1. Μεταγραφές (transcriptions)

Μεταγραφή ὀνομάζουμε

α. τὴν κωδικοποίηση ἢ καταγραφή ἑνὸς κομματιοῦ ἀπὸ τὴν προφορικὴ παράδοση σὲ ἕνα

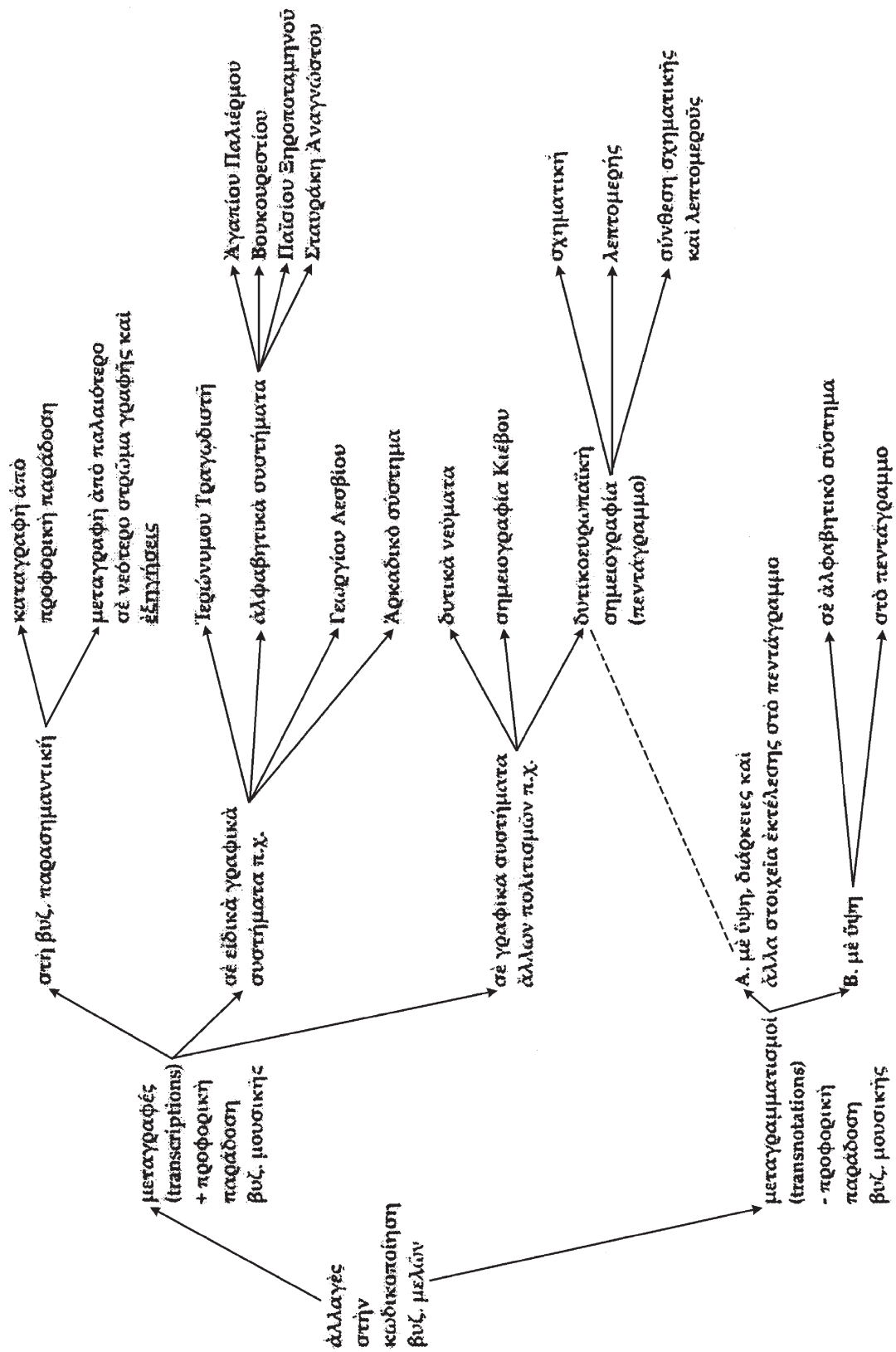
---

22. Στὴν Ἐθνομουσικολογία, ὁ ὅρος *notation* χρησιμοποιεῖται γιὰ ρυθμιστικὴ γραφή (*prescriptive notation*), *transcription* γιὰ περιγραφικὴ γραφή (καταγραφή μουσικῆς ἀπὸ *προφορικὴ παράδοση*, *descriptive notation*) καὶ *transnotation* γιὰ τὴ μεταφορὰ ἀπὸ ἕνα γραφικὸ κώδικα σὲ ἕνα ἄλλο, *χωρὶς ἄμεση ἀναφορὰ στὸ ἠχητικὸ ἀποτέλεσμα* ("to substitute notation symbols between systems without reference to actually performed sounds"): βλ. Ter Ellingson, "Transcription", *Ethnomusicology*, σ. 111. Πρβλ. καὶ Doris Stockmann, "Die Transkription in der Musikethnologie: Geschichte, Probleme, Methoden", *Acta Musicologica* 51/2 (1979), σ. 205. "Ὅσον ἀφορᾷ τὴν κατὰ καιροὺς λειτουργία τῆς βυζαντινῆς παρασημαντικῆς ὡς περιγραφικῆς (*descriptive*), παραδειγματικῆς (*paradigmatic*) ἢ ρυθμιστικῆς (*prescriptive*) σημειογραφίας, πρβλ. Christian Troelsgård, "Musical notation and oral transmission of Byzantine chant", *Classica et Mediaevalia* 50 (1999), σ. 249-257. Βλ. ἐπίσης Charles Seeger, "Prescriptive and Descriptive Music-Writing", *The Musical Quarterly* 44/2 (1958), ἔπαν. σέ: *Musical Transcription*, The Garland Library of Readings in Ethnomusicology, ἐπιμ. Κ. Shelemay, τ. 4, σ. 26-41. Ellingson, "Notation", σ. 155-158. Alexandru, *Studie*, τ. Α', σ. 18-22 καὶ 59.

Ἐξετάζοντας τὴ διαδικασία παράδοσης βυζαντινῶν μουσικῶν ρεπερτορίων σὲ ποικίλες μορφές βυζαντινῆς μουσικῆς παρασημαντικῆς ταυτόχρονα ἢ διαδοχικά, ὁ Jørgen Raasted διέκρινε μεταξὺ *ἐκσυγχρονισμοῦ* (*modernization*: στὰ πλαίσια τοῦ ἴδιου γραφικοῦ συστήματος, π.χ. τοῦ παλαιοβυζαντινοῦ, ἀπὸ Ἀγιοπολιτικῆ III σὲ IV) καὶ *μεταλλαγῆς* (*conversion*: π.χ. ἀπὸ παλαιοβυζαντινὴ σὲ μεσοβυζαντινὴ). Αὐτὴ ἡ διάκριση ἔγινε μὲ ἀφορμὴ τὸ διαχωρισμὸ ποὺ εἶχε κάνει ὁ Alphonse Dain στὴν παράδοση γραπτῶν κειμένων. Ὁ πατέρας τῆς Κωδικολογίας ὀνόμασε *translitteratio/μεταχαρακτηρισμὸ* τὴ μεταγραφή ἑνὸς κειμένου, ὅταν αὐτὴ συνεπάγεται μιὰ ἀλλαγή τοῦ τύπου γραφῆς ("passage d'un type d'écriture à un autre", π.χ. ἀπὸ τὴ μεγαλογράμματη στὴ μικρογράμματη γραφή κατὰ τὴν ἐποχὴ τοῦ Μεγάλου Φωτίου, β' μισὸ 9<sup>ου</sup> αἰ.). Ἀντίθετα, τὴ μεταγραφή μὲ ἀλλαγὴ ἀλφαβήτου, τὴν ὀνόμασε *μεταγραμματισμὸ* ("passage d'un alphabet à un autre", π.χ. ἀπὸ ἀραβικὸ ἢ ἑλληνικὸ σὲ λατινικὸ): βλ. Jørgen Raasted, "Modernization and Conversion. Two Types of Notational Change and their Consequences for the Transmission of Byzantine Music", IMS, *Report of the Eleventh Congress, Copenhagen 1972*, ἐπιμ. H. Glahn/S. Sørensen/P. Ryom, τ. II, Κοπεγχάγη 1974, σ. 775 καὶ Alphonse Dain, *Les manuscrits*, Collection d'Études Anciennes, Association Guillaume Budé, nouvelle édition revue, Παρίσι 1964, σ. 125-126. Πρβλ. καὶ E. Mioni, *Εἰσαγωγή στὴν Ἑλληνικὴ Παλαιολογία*, μετφρ. Ν. Παναγιωτάκης, ε' ἔκδ., Ἀθήνα 1998, σ. 85-82.

Μὲ βάση τὶς προαναφερθεῖσες πηγὲς χρησιμοποιοῦμε στὴν παρούσα μελέτη τὸν ὄρο *μεταγραμματισμὸς* ὑπὸ τὴν έννοια τῆς ἀλλαγῆς τοῦ συστήματος μουσικῆς γραφῆς ποὺ γίνεται *χωρὶς ἀναφορὰ στὴν προφορικὴ παράδοση* τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, ὅπως αὐτὴ γνωρίζεται ἀπὸ τὴ σημερινὴ πρᾶξη ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς στὴν Ἑλλάδα, στὴν Κύπρο, στὴ Ρουμανία ἢ σὲ ἄλλες χώρες. Βλ. λεπτομερέστερα στὴν ἐνότητα 3.1.2. τῆς παρουσίας ἐργασίας.

23. Βλ. τὴν ἐπόμενη σελίδα. Ἀφετηρία ἀποτελεῖ τὸ σχεδιάγραμμα σέ: Alexandru, *ὁ.π.*, σ. 58.



Μεταγραφές βυζαντινής μουσικής: Απόπειρα συστηματοποίησης. Σχεδιάγραμμα.

γραφικό μουσικό σύστημα,

β. τή μετακωδικοποίηση ενός κομματιού από ένα γραφικό σύστημα σε ένα άλλο, με γνώμονα την προφορική παράδοση.

Σ' αυτές τις κατηγορίες μεταγραφών μπορούν να ένταχτούν διάφορες περιπτώσεις:

### 3.1.1.1. Μεταγραφές σε βυζαντινή παρασημαντική

Στά πλαίσια τής ίδιας τής βυζαντινής μουσικής γραφής, μπορούν να αναφερθούν:

- κατ' αρχάς οί πρώτες γραπτές μαρτυρίες τών παλαιών ρεπερτορίων<sup>24</sup>
- ύστερα οί μεταγραφές από ένα παλαιότερο σε ένα νεότερο στρώμα σημειογραφίας, π.χ. από την παλαιοβυζαντινή στη μεσοβυζαντινή παρασημαντική<sup>25</sup>. Έδω έντάσσονται επίσης οί εξηγήσεις ή μεταφράσεις όπως ονομάζονται κατά καιρούς<sup>26</sup>, από μιὰ συνοπτική μεσοβυζαντινή σε μιὰ αναλυτικότερη, εξηγητική γραφή ή στη Νέα αναλυτική Μέθοδο τής βυζαντινής σημειογραφίας<sup>27</sup>.

### 3.1.1.2. Μεταγραφές σε ειδικά γραφικά συστήματα

Κατά τή μεταβυζαντινή και νεότερη εποχή τεκμηριώνονται διάφορες προτάσεις μεταγραφής βυζαντινών ύμνων και τροπαρίων σε ειδικά γραφικά συστήματα προσωπικής ή περιορισμένης χρήσης, π.χ.

- στη γραφή που επινόησε ο Ίερώνυμος Τραγωδιστής κατά τὸ 1551-1558 (Παρ. 1)
- σε διάφορα ἀλφαβητικά συστήματα όπως:
  - α. τοῦ Ἀγαπίου Παλιέρμου, κατά τὸ 1797
  - β. τοῦ Βουκουρεστίου, μετὰ τὸ 1832 (Παρ. 2, ἀρ. 3)
  - γ. τοῦ Παΐσιου Ξηροποταμηνοῦ, περ. 1842 (Παρ. 2, ἀρ. 4)
  - δ. τοῦ Σταυράκη Ἀναγνώστου, κατά τὸ 1870
- στὸ σύστημα τοῦ Γεωργίου Λεσβίου, 1827-1846 (Παρ. 3)
- στὸ Ἀρκαδικὸ σύστημα Παναγιωτοπούλου-Κούρου (1933)<sup>28</sup>

### 3.1.1.3. Μεταγραφές σε γραφικά συστήματα ἄλλων πολιτισμῶν

Ἦδη ἀπὸ τή μεσαιωνικὴ ἐποχὴ ἄρχισαν νὰ μεταγραφοῦν βυζαντινὰ μέλη σε γραφικά συστήματα ἄλλων πολιτισμῶν, π.χ.

---

24. Βλ. π.χ. τὸ Εἰρμολόγιο Λαύρα Β 32, πὸ εἶναι ὁ παλαιότερος διασωσμένος κώδικας βυζαντινῆς μουσικῆς, ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 10ου αἰ.: Oliver Strunk, *Specimina Notationum Antiquiorum*, MMB VII, Pars Suppletoria, Κοπεγχάγη 1966, σ. 11. Constantin Floros, *Universale Neumenkunde*, Kassel 1970, τ. I, σ. 63 καὶ τ. III, πανομοιότυπα 13-18.

25. Βλ. Ioannis Papathanassiou, "The musical notation of the Sticherarion MS Vat. Barb. gr. 483", *Byzantine Chant. Tradition and Reform. Acts of a Meeting held at the Danish Institute at Athens, 1993*, ἐπιμ. Chr. Troelsgård, τ. Β', Ἀθήνα 1997, σ. 53-67. Πρβλ. καὶ Raasted, "Modernization", σ. 775-777. Βλ. καὶ Παρ. 12, ἀρ. 1-3 στὴν παρούσα μελέτη.

26. Βλ. Ἱερομ. Λαυρέντιος Τάρδο, *Ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ. Ἡ γραφὴ καὶ ἡ ἐκτέλεσή της*, Διάλεξη στὸ Φιλολογικὸ Σύλλογο «Παρνασσός», 1933, σ. 13 καὶ Παρ. 13, ἀρ. 6 στὴν παρούσα μελέτη.

27. Βλ. Στάθης, "Πρωτόγραφα" καὶ Παρ. 12-15 τῆς παρούσης ἐργασίας.

28. Γιὰ ὅλα τὰ προαναφερθέντα εἰδικὰ γραφικά συστήματα, βλ. Γρ. Στάθης, "Τὰ ἀλφαβητικά συστήματα μουσικῆς γραφῆς γιὰ τὴ μεταγραφὴ τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς τὴν περίοδο 1790-1850", *Τιμὴ πρὸς τὸν διδάσκαλον*, σ. 488-511, καὶ τοῦ ἰδίου, "Ἡ βυζαντινὴ σημειογραφία καὶ αἱ γενόμεναι μεταγραφαί της", σέ: †Διονύσιος Ψαριανός, Μητροπολίτης Σερβίων καὶ Κοζάνης, *183 Ἐκκλησιαστικοὶ ὕμνοι εἰς βυζαντινὴν καὶ εὐρωπαϊκὴν παρασημαντικὴν*, Ἀθήνα 2004, σ. ρλε'-ρν'.

- σὲ δυτικά νεύματα, κατὰ τὸν 11<sup>ο</sup> αἰ. (Παρ. 4)<sup>29</sup>
- στὴν πενταγραμμικὴ σημειογραφία τοῦ Κιέβου, κυρίως τὸν 17<sup>ο</sup>/18<sup>ο</sup> αἰ. (Παρ. 5)<sup>30</sup>
- στὴ νῦν ἐν χρήσει δυτικοευρωπαϊκὴ σημειογραφία, ἀπὸ τὸ 18ο αἰ. καὶ μετὰ.

Ἐξετάζοντας διάφορες μεταγραφὲς βυζαντινῶν μελῶν στὴ σύγχρονη δυτικοευρωπαϊκὴ μουσικὴ σημειογραφία, διαπιστώνεται μεγάλη ποικιλία προσεγγίσεων καὶ ἀποτελεσμάτων<sup>31</sup>. Μιὰ προσπάθεια ταξινόμησης μὲ βάση τὸ στόχο τῶν μεταγραφῶν καὶ τὸ ἐπίπεδο ἀναλυτικότητάς τους, θὰ μποροῦσε νὰ συμπεριλάβει διάφορες ὑποκατηγορίες, ὅπως<sup>32</sup>:

**α. Σχηματικὴ μεταγραφή,** κατὰ τὴν ὁποία ἀποδίδεται μόνο ἡ βασικὴ μορφή μιᾶς μελωδίας (ὑψη καὶ διάρκειες), χωρὶς νὰ ἐπισημανθοῦν οἱ λεπτομέρειες ἐκτέλεσης (Παρ. 6.1). Σχηματικὲς μεταγραφὲς μποροῦν νὰ γίνουν π.χ. γιὰ ἐπιστημονικοὺς σκοποὺς ἀπὸ τὴ σημειογραφία τῆς Νέας Μεθόδου.

**β. Λεπτομερὴς μεταγραφή,** ὅπου ἐπισημαίνονται, ἐν εἴδει μουσικοῦ πρωτοκόλλου<sup>33</sup>, κατὰ τὸ δυνατόν ὅλες οἱ λεπτομέρειες τῆς ἐκτέλεσης (ποικίλματα, μικροδιαστηματικὲς καὶ μικρορρυθμικὲς διαφοροποιήσεις, δυναμικὴ, ἀγωγή κτλ.: βλ. Παρ. 6.2).

29. Βλ. Egon Wellesz, *Eastern Elements in Western Chant*, Studies in the Early History of Ecclesiastical Music, MMB Subsidia II, Βοστώνη 1947. Kenneth Levy, "The Byzantine Sanctus and its Modal Tradition in East and West", *Annales musicologiques* 6 (1958), σ. 7-67. Michel Huglo, "Les chants de la *Missa Greca* de Saint-Denis", *Essays Presented to Egon Wellesz*, ἐπιμ. J. Westrup, Ὁξφόρδη 1966, σ. 74-83. Πρβλ. ἐπίσης Christian Troelsgård, "Σήμερον and Hodie Chants in Byzantine and Western Tradition", *CIMAGL* 60 (1990), σ. 3-46, καὶ τοῦ ἰδίου, "The musical structure of five Byzantine stichera and their parallels among Western antiphons", *CIMAGL* 61 (1991), σ. 3-48.

30. Πρόκειται γιὰ μιὰ τετραγωνικὴ σημειογραφία πάνω σὲ πεντάγραμμο, ἡ ὁποία εἰσήχθη στὸ Κίεβο κατὰ τὸ 16<sup>ο</sup> αἰ. καὶ χρησιμοποιεῖται μέχρι σήμερα σὲ ἐπίσημες ἐκδόσεις ρωσικῆς ὀρθόδοξης μουσικῆς: πρβλ. Nina Gerasimowa-Persidskaia (μετφρ. Anisja Jakowlewna Schreer-Tkatschenko), "Kiew", *MGG* 5 (1996), στ. 38. Διασώζονται σ' αὐτὴν τὴ σημειογραφία λεγόμενα οὐκρανικὰ Εἰρμολόγια (Ἀνθολογίες) τοῦ 17<sup>ου</sup>-18<sup>ου</sup> αἰ. [βλ. Elena Tončeva, "Zur südslavischen psalmodischen Tradition («Bulgarischer» Polyeleos-Psalm 135)", *Musica Antiqua Europae Orientalis*, 10. *International Musicological Congress, Bydgoszcz, September 1994*, ἐπιμ. I. Poniatowska/C. Nelkowski, τ. Α', Bydgoszcz 1997, σ. 139-150] καὶ τὸ ἐξαιρετικῆς σημασίας ἑλληνόγλωσσο μουσικὸ χρονογράφο Σινᾶ 1477, μιὰ Ἀνθολογία ποῦ χρονολογεῖται γύρω στὰ 1720-1760 καὶ περιέχει τὴ μεταγραφή τοῦ μέλους καὶ ὄχι μονάχα τῆς μετροφωνικῆς δομῆς πολλῶν συνθέσεων τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς ἐποχῆς: βλ. Γρ. Στάθης, "Τὸ μουσικὸ χειρόγραφο Σινᾶ 1477", *Τιμὴ πρὸς τὸν διδάσκαλον*, σ. 467-487 καὶ τοῦ ἰδίου, "Ἀνάλυση", σ. 566-587, καὶ Φώτιος Κατσούρος, "Ἡ μεταγραφή τοῦ Συναϊτικοῦ μουσικοῦ χειρογράφου 1477", *Θεολογία* 55 (1984), σ. 801-809. Πρβλ. ἐπίσης τὴν Ἀνθολογία Supraśl (χρονογράφο Κιέβου I-5391, Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη Οὐκρανίας, ἔτ. 1598-1601), στὴν ὁποία βασίζονται: Gabriela Ocneanu, "Two Polyelei in 16th Century Use in the Rumanian Lands", ἀνακοίνωση στὴν 15<sup>th</sup> International Conference on Eastern Chant, Ἰάσιο, Μάϊος 2008, καὶ ὁ δίσκος ἀκτίνας *Multansky Great Polyeleos, Suprasl Heirmologion (the sixteenth century)*, Choir of the Novo-Tikhvinsky Convent 2006.

31. Πρῶτες μεταγραφὲς βυζαντινῆς μουσικῆς στὴ νῦν ἐν χρήσει δυτικοευρωπαϊκὴ σημειογραφία διασώζονται ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 18<sup>ου</sup> αἰ. καὶ ὀφείλονται στὶς ἐθνομουσικολογικὲς ἀναζητήσεις τοῦ F.J. Sulzer καὶ τοῦ G.A. Villoteau: βλ. Reinhold Schlötterer, "Edition byzantinischer Musik", *Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewusstseins*, ἐπιμ. Thrasybulos Georgiades, Kassel 1971, σ. 30-31. Γιὰ τὸ φαινόμενο καὶ τὴν ἐξέλιξη μουσικῆς γραφῆς στὸν εὐρωπαϊκὸ καὶ σὲ ἄλλους πολιτισμοὺς, πρβλ. "Notation", *MGG* 7 (1997), σ. 275-432, καὶ σὲ αὐτοτελὴ ἔκδοση: Andreas Jaschinski (ἐπιμ.), *Notation*, MGG Prisma, Kassel 2001.

32. Αὐτὴ ἡ προσπάθεια ταξινόμησης γίνεται μὲ τὴν ἐφαρμογὴ ἀνάλογων ὑποκατηγοριῶν τῆς μεταγραφῆς ἀπὸ τὴν Ἐθνομουσικολογία: a. schematische oder Gerüstnotierung, b. Detailtranskription, c. Synthese von Gerüst- und Detailnotierung: βλ. Stockmann, "Transkription", σ. 225-226.

33. Βλ. ὅ.π., σ. 225. Πρβλ. καὶ Seeger, "Music-Writing", σ. 26, ὅπου ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα στὴ ρυθμιστικὴ καὶ περιγραφικὴ χρῆση σημειογραφίας προσδιορίζεται ὡς ἀπόσταση ἐνὸς σχεδίου ἀπὸ ἓνα πρωτόκολλο μιᾶς ἐκτέλεσης: "The third (hazard) lies in our having failed to distinguish between prescriptive and descriptive uses of music-writing, which is to say, between a *blueprint* of how a specific piece of music shall be made to sound and a *report* of how a specific performance of it actually did sound."

γ. **Σύνθεση σχηματικής και λεπτομερούς μεταγραφής**, διὰ μέσου τῆς ὁποίας ἀποπειρᾶται ἡ ἐπισημάνση τῆς βασικῆς μορφῆς μιᾶς μελωδίας, χωρὶς ὅμως νὰ παραμεριστοῦν τὰ στοιχεῖα ἐκτέλεσης<sup>34</sup>. Αὐτὲς οἱ μεταγραφὲς ὑποθέτουν μιὰ ἀναλυτικὴ διεργασία ἐκ μέρους τοῦ μουσικολόγου, ἡ ὁποία στηρίζεται στὴ συγκριτικὴ μελέτη τῆς γραπτῆς καὶ τῆς προφορικῆς παράδοσης τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς (βλ. Παρ. 6.3 καὶ 19.1).

Γιὰ μιὰ πιστότερη μεταγραφή τῶν διαστημάτων τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς στὸ πεντάγραμμο, μὲ βάση τὴ Νέα Μέθοδος, οἱ μελετητὲς χρησιμοποιοῦσαν κατὰ καιροὺς διάφορα σύμβολα (εἴτε τὰ βυζαντινὰ σημάδια ἔλξεων, εἴτε τροποποιήσεις τῆς εὐρωπαϊκῆς ὕφεσης/δίεσης)<sup>35</sup>. Ἐνας πίνακας μὲ τὰ σημάδια ἀλλοίωσης ποὺ χρησιμοποιοῦνται στὴν παρούσα ἐργασία δίνεται στὸ Παρ. 7.

### 3.1.2. Μεταγραμματισμοὶ (transnotations)

Ὅπως ἤδη ἀναφέρθηκε, μὲ τὸν ὄρο *μεταγραμματισμός*, ἐπονομάζουμε τὴ μεταφορὰ ἐνὸς κομματιοῦ ἀπὸ ἓνα γραφικὸ σύστημα σὲ ἓνα ἄλλο, χωρὶς ἀναφορὰ στὴν προφορικὴ παράδοση τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς<sup>36</sup>.

Οἱ ἐπικρατέστερες μορφὲς μεταγραμματισμοῦ βυζαντινῶν μουσικῶν κομματιῶν εἶναι οἱ ἑξῆς:

**A. μὲ ὕψη, διάρκειες καὶ ἄλλα στοιχεῖα ἐκτέλεσης, στὸ πεντάγραμμο**

**B. μόνο μὲ ὕψη**     **α. σὲ ἀλφαβητικὸ σύστημα**

**β. στὸ πεντάγραμμο**

Λεπτομέρειες γιὰ τὰ εἶδη καὶ ὄρια μεταγραμματισμῶν παρουσιάζονται παρακάτω, στὰ πλαίσια μιᾶς σύντομης ἱστορικῆς ἀνίχνευσης.

Εἶναι ἀξιοσημεῖωτο ὅτι οἱ μεταγραφὲς ἀπὸ παλαιότερα σὲ νεότερα στρώματα βυζαντινῆς παρασημαντικῆς, συμπεριλαμβανομένων τῶν ἐξηγήσεων, καὶ οἱ μεταγραφὲς σὲ εἰδικὰ γραφικὰ συστήματα, ὀφείλονται σὲ φορεῖς τῆς παράδοσης βυζαντινῆς μουσικῆς καὶ ἐκφράζουν τὴν ὀπτικὴ γωνία μουσικῶν ἢ ἐρευνητῶν αὐτῆς τῆς συγκεκριμένης πολιτισμικῆς κοινότητος. Πρόκειται κυρίως γιὰ χρηστικὲς ἐκδόσεις τοῦ βυζαντινοῦ μουσικοῦ ρεπερτορίου. Ἀντίθετα, οἱ μεταγραφὲς σὲ συστήματα ἄλλων πολιτισμῶν ἐκφράζουν τὸν τρόπο κατανόησης τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς παράδοσης ἀπὸ τὴν ὀπτικὴ γωνία ἄλλων πολιτισμικῶν κοινοτήτων<sup>37</sup>. Εἰδικὰ οἱ μετα-

34. Σύντομα ποικίλα π.χ. μποροῦν νὰ ἐπιδεικνύονται μὲ νότες μικρότερου σχήματος, βλ. π.χ. † Διονύσιος Ψαριανός, *Ῥυμοί*.

35. Βλ. π.χ. Στάθης, “Ἀνάλυση”, σ. 568-583. Γιαννέλος, *Θεωρητικό*, σ. 61. Πρβλ. καὶ τὶς ἀλλοιώσεις ποὺ χρησιμοποιεῖ ὁ Καρὰς στὰ Παρ. 16.1 καὶ 16.3 τῆς παρούσης μελέτης.

36. Βλ. ὑπόσημ. 22. Ὁ R. Schlötterer (“Edition”, σ. 31) δείχνει πῶς ἡ ἰδέα τῶν μεταγραμματισμῶν, ποὺ βρίσκεται στὸν ἀντίποδα μιᾶς ἐθνομουσικολογικῆς προσέγγισης βυζαντινῶν μελῶν, γεννήθηκε στὰ συμπραζόμενα τῶν ἱστορικῶν καὶ φιλολογικῶν ἐπιστημῶν: “Aus gänzlich verschiedenem Sichtwinkel stellen sich die Probleme für einen Gelehrten, der in Bibliotheken auf Handschriften mit byzantinischen Musikzeichen stößt, oder der durch Bücher von solchen Zeichen erfährt. Er fühlt sich aufgefordert, nach dem Vorbild der philologisch-historischen Disziplinen die rätselhaften Zeichen gleich den Zeichen der unbekanntenen Schrift zu entziffern, lesbar zu machen, und den durch die Zeichen mitgeteilten Text zu edieren.”

37. Στὴν Ἐθνομουσικολογία καὶ σὲ ἄλλες ἀνθρωπιστικὲς ἐπιστῆμες, αὐτοὶ οἱ δύο τρόποι προσέγγισης ἐνὸς πολιτισμοῦ ὀνομάστηκαν *emic* (ἀπὸ μέσα), καὶ *etic* (ἀπὸ ἔξω): “An «emic» description of a cultural artifact attempts to reproduce the viewpoint of a member of the culture, even if the scholar doing the describing is actually an outsider, and whether or not the process being described is judged «generic» or «culture-specific». An «etic» description, on the other hand, is written from outside the culture (most often from a Western perspective, of course), and thus will often involve translating phenomena of one culture into the conceptual language of another”: Peter Jeffery, *Re-Envisioning Past Musical Cultures. Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*, Chicago & London 1992, σ. 54. Πρβλ. ἐπίσης

γραμματισμοί εντάχθηκαν στα πλαίσια επιστημονικών εκδόσεων μεσαιωνικών βυζαντινών ρεπερτορίων, πού επιμελήθηκαν κυρίως ξένοι μουσικολόγοι<sup>38</sup>.

### 3.2. ΕΞΗΓΗΣΗ, ΜΕΤΑΓΡΑΜΜΑΤΙΣΜΟΙ, ΜΕΤΑΓΡΑΦΕΣ: ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΣΤΗΝ ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΥ ΤΟΥΣ

#### 3.2.1. Αναζήτηση μεθοδολογίας για την παλαιογραφική έρευνα

Μια πρώτη συγκριτική μελέτη της «ἀρχαίας» γραφής με την εξήγηση του Πέτρου Πελοποννησίου και τῶν Τριῶν Διδασκάλων ἐπιχείρησε ὁ Γεώργιος Βιολάκης στὰ τέλη τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰ.<sup>39</sup> Ἐκεῖνος ὅμως πού κατοχύρωσε τὸ ἔργο τῆς Μεταρρύθμισης, φέροντας τὸ ζήτημα τῆς ἐξήγησης στὸ προσκήνιο τοῦ διεθνοῦς μουσικολογικοῦ προβληματισμοῦ, ἦταν ὁ Κωνσταντῖνος Ψάχος. Στὸν ἐπίλογο τῆς περίφημης του *Παρασημαντικῆς*, σχεδιαγραφεῖ τὴ μέθοδο γιὰ τὴν ἔρευνα τῆς παλαιᾶς σημειογραφίας: “τὸ μόνον μέσον πρὸς πίστωση τῆς ἀκριβοῦς καὶ πιστῆς ἐξηγήσεως τῆς πρώτης συμβολικῆς στενογραφίας διὰ τῶν διαφόρων ἀναλύσεων εἰς τὴν σημερινὴν γραφὴν εἶναι: ὁ ἀναδρομικὸς παραλληλισμὸς τῆς ἐξηγήσεως τῶν τριῶν πρὸς τοὺς διαμέσους σταθμοὺς τῶν ἀναλύσεων καὶ διὰ τούτων πρὸς τὴν ἀρχαίαν στενογραφίαν. Πᾶσα ἄλλη ἐργασία, ἀρνούμενη, εἴτε ἐκ πλάνης, εἴτε ἀπὸ σκοποῦ, τὴν ἐν διαστήματι τοσοῦτων αἰῶνων πολυσχιδῆ τῆς πρώτης μουσικῆς στενογραφίας ἐξέλιξιν καὶ τὴν βαθμιαίαν ταύτης ἀνάλυσιν καὶ ἐξήγησιν, θὰ ἦ πάντοτε ὅσον τολμηρὰ, τοσοῦτον καὶ ἀστήρικτος.”<sup>40</sup>

#### 3.2.2. Μεταγραμματισμὸς τύπου Α<sup>41</sup>

Σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν Ψάχο, οἱ ἰδρυτὲς τῆς σπουδαιότατης γιὰ τὴν ἐξέλιξη τῆς Βυζαντινῆς Μουσικολογίας σειρᾶς τῶν *Monumenta Musicae Byzantinae*, Carsten Høeg, Egon Wellesz καὶ H.J.W.

Ellingson, “Transcription”, σ. 110-152, κυρίως δὲ σ. 135. Stockmann, “Transkription”, σ. 225-226. Alexandru, *Studie*, τ. Α', σ. 57-59 μὲ ὑποσημ. 379. Βλ. καὶ *Πρακτικὰ τῆς ἀριθ. 225/ 18.12.01 κοινῆς συνεδρίασης τοῦ Ἐκλεκτορικοῦ Σώματος καὶ τῆς Γενικῆς Συνέλευσης τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν τῆς Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν*, Ἀριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, σ. 8.

38. Πρβλ. Schlötterer, “Edition” καὶ Alexandru, *Studie*, τ. Α', σ. 58.

Ἡ διχοτομία *emic - etic* βοηθαίει στὴν προσπάθεια αἰτιολόγησής κάποιων βασικῶν προβληματισμῶν τῆς Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, φαίνεται ὡστόσο ὅτι ἀπλοποιεῖ τὰ ζητήματα πού συσχετίζονται μὲ τὴν προσέγγιση, ἀνάλυση, κατανόηση πολιτισμικῶν δεδομένων. Ὁ Ἐθνομουσικολόγος Jonathan Stock ἀναρωτιέται: “Where does the Chinese musician who applies a Western-derived style of analysis stand on the ‘insider-outsider’ spectrum?” Θεωρεῖ ὅτι ἡ κατανόηση μουσικῶν διαδικασιῶν ἐξαρτᾶται κυρίως ἀπὸ τὴν ἀναλυτικὴν ἰκανότητα τοῦ κάθε ἐρευνητῆ καὶ συσχετίζεται μὲ τὴν ὕπαρξη παγκοσμίων μουσικῶν φαινομένων (“musical universals”): βλ. J. Stock, “The Application of Schenkerian Analysis to Ethnomusicology: Problems and Possibilities”, *Music Analysis* 12, 2 (1993), σ. 232-233 (<http://www.jstor.org/stable/854273>, προσπέλαση 16.04.2008: Εὐχαριστοῦμε τὸν κ. Κ. Τσοῦγκρα γιὰ αὐτὸ τὸ ἄρθρο).

39. Γεώργιος Βιολάκης, “Μελέτη συγκριτικῆ τῆς νῦν ἐν χρήσει μουσικῆς γραφῆς πρὸς τὴν τοῦ Πέτρου τοῦ Πελοποννησίου καὶ πρὸς τὴν ἀρχαιοτέραν γραφὴν”, παρουσίαση 1899, α' ἔκδ. στὸ *Παράρτημα Ἐκκλησιαστικῆς Ἀληθείας* 1 (1900), σ. 28-53, β' ἔκδ. ὡς αὐτοτελῆς μελέτη, ἐπιμ. Γ. Παπαχρόνης, Κατερίνη 1991.

40. Κωνσταντῖνος Ψάχος, *Ἡ Παρασημαντικὴ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, α' ἔκδ. Ἀθήνα 1917, β' ἔκδ., ἐπιμ. Γ. Χατζηθεοδώρου, Ἀθήνα 1978, σ. 249.

Ἐνα σχεδιάγραμμα τοῦ ἐρμηνευτικοῦ μοντέλου πού πρότεινε ὁ Ψάχος γιὰ τὴν παλαιὰ σημειογραφία βρίσκεται στὸ *Παρ. 8.1*. Ὁ ἀναδρομικὸς παραλληλισμὸς ἐφαρμόζεται καὶ ὀπτικά στὴν παρούσα μελέτη, *Παρ. 12-13*, ἐνῶ στὶς ὑπόλοιπες ἀντιπαραβολὲς παλαιᾶς καὶ νέας σημειογραφίας ἢ σειρὰ τῶν πηγῶν εἶναι κατὰ κανόνα αὐξάνουσα χρονολογική.

41. Βλ. ἐνότητα 3.1.2. τῆς παρούσης μελέτης.

Tillyard, παγίωσαν κατά την τρίτη δεκαετία του 20<sup>ου</sup> αιώνα ένα μοντέλο αποκωδικοποίησης της μεσοβυζαντινής σημειογραφίας, βασισμένο σε μουσικά χειρόγραφα της βυζαντινής περιόδου (προπαντός Στιχηράρια και Είρμολόγια) και σε μουσικοθεωρητικά κείμενα, κυρίως την *Παπαδική* λεγόμενη προπαίδεια. Ἐφάρμοζαν ἕναν τρόπο μεταφοράς στο πεντάγραμμο που στηρίζεται σχεδόν αποκλειστικά στα άνεβοκαταβάσματα των ἔμφωνων σημαδιών, με ἐλεύθερο ρυθμό και μικρά, τυποποιημένα ποικίλματα, στα πλαίσια ἑνὸς διατονικοῦ τροπικοῦ συστήματος, στοιχεῖα που θυμίζουν ἀποκαταστάσεις Γρηγοριανοῦ ἄσματος και τὴν αἰσθητικὴ που ἐξελίχτηκε γύρω ἀπ' αὐτές (βλ. Παρ. 9)<sup>42</sup>.

### 3.2.3. Ἀντιδράσεις και ἡ ἀρχὴ ἑνὸς γόνιμου διαλόγου

Ὁ Θρασύβουλος Γεωργιάδης τοποθέτησε τὸ ζήτημα μεταγραφῆς τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς παρασημαντικῆς στο εὐρύτερο πλαίσιο τῆς ἱστορικῆς πρακτικῆς τῆς ἐκτέλεσης. Τόνισε ὅτι ἡ γνώση τῆς σημερινῆς πράξης τῆς ἑλληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς και δημοτικῆς μουσικῆς εἶναι ἀπαραίτητη γιὰ τὴν ἀποκατάσταση τοῦ μεσαιωνικοῦ βυζαντινοῦ μέλους, ἡ ὁποία δὲν μπορεῖ νὰ βασιστεῖ σε δυτικοευρωπαϊκὰ ἀκούσματα<sup>43</sup>.

Παρομοίως, ὁ Σίμων Καρὰς θεωροῦσε ὅτι μιὰ πιστὴ ἔρμηνεῖα τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς παρασημαντικῆς πρέπει νὰ “φέρει εἰς συμφωνίαν τὰ κείμενα τῶν παλαιῶν κωδίκων, πρὸς τὰ θεωρητικὰ συγγράμματα τῶν Βυζαντινῶν μουσικῶν και τὴν ἀσματικὴν παράδοσιν τῆς Ὁρθοδόξου Ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας”, και ὑπογράμμισε τὴ σπουδαιότητα τῆς προφορικῆς παράδοσης: “Ἡμεῖς θέτομεν ὡς βάσιν και ἔλεγχον τῆς ὀρθότητος τῶν ἐργασιῶν μας τὴν ἀνόθευτον παράδοσιν τῶν ἱεροψαλτῶν.”<sup>44</sup>

42. Ἡ μέθοδος τῶν MMB γιὰ τὴ μεταφορὰ βυζαντινῶν μελῶν στο πεντάγραμμο παρουσιάστηκε ἀπὸ τὸν H.J.W. Tillyard στο *Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation*, MMB Subsidia I, 1, Κοπεγχάγη 1935, ἔπαν. 1970. Τὸ πολὺ σημαντικό αὐτὸ μικρὸ ἐγχειρίδιο ξεκινάει με τὴν παρατήρηση (σ. 13): “Byzantine Music in its main features resembles Gregorian. It has eight Modes: it uses a free rhythm, without any regular division into bars: it is sung by a single voice or by voices in unison” κτλ. Αὐτὴ ἡ μέθοδος δέχτηκε μερικὲς ἀλλαγές κατὰ τὶς δεκαετίες τοῦ 1940 και 1950 (βλ. τὶς σχετικὲς παραπομπές τοῦ O. Strunk στὸν ἐπίλογο τῆς ἐπανεκδόσεως τοῦ προαναφερθέντος ἔργου τοῦ Tillyard, σ. 51) και ἐφαρμόστηκε στὴ σειρά Transcripta τῶν MMB και σε πληθώρα ἄλλων δημοσιευμάτων, κυρίως ξένων ἐρευνητῶν.

Ἀπὸ σημερινῆς σκοπιᾶς μποροῦμε νὰ ἐντάξουμε τὰ Transcripta στὴν εἰδικὴ σειρά μεταγραμματισμῶν τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς στο πεντάγραμμο, πιστεύοντας ὅτι ἡ προσπάθεια διαφοροποίησης σε ἐπίπεδο ὀρολογίας (μεταγραμματισμὸς - μεταγραφή), θὰ συμβάλλει στὴ διαφώτιση τοῦ προβληματισμοῦ που συσχετίζεται με τὴ μελέτη τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς παρασημαντικῆς και στὴ θετικὴ ἀντιμετώπιση μεταγραμματισμῶν ὡς ἐργαλείων ἔρευνας.

Γιὰ τὴ σχηματικὴ παράσταση τοῦ ἐρμηνευτικοῦ μοντέλου που μπορεῖ νὰ ἐκχυλιστεῖ ἀπὸ ἔργα δυτικῶν ἐρευνητῶν, βλ. Παρ. 8.2.

Πρέπει νὰ ἐπισημανθεῖ ὅτι σε ἀντίθεση με τὸν Ψάχο δὲν ἦρθαν μόνο οἱ ξένοι ἐρευνητές, ἀλλὰ και ὁ Μᾶρκος Βασιλείου (1856-1919), ὁ ὁποῖος πρότεινε σύντομες μεταγραφές ἀπὸ τὴ μεσοβυζαντινὴ σημειογραφία, θεωρώντας ὅτι οἱ ἀργές ἐξηγήσεις ἀποτελοῦν μιὰ μεταγενέστερη ἐξέλιξη τῶν μελῶν: πρβλ. Μᾶρκος Δραγούμης, “Μᾶρκος Βασιλείου, ἕνας πρωτοπόρος τῆς Βυζαντινῆς Μουσικολογίας”, *Ἀπόψεις* 4 (1988), σ. 204-211. Πρβλ. ἐπίσης τὴν τοποθέτηση τῆς Δέσποινας Μαζαράκη (Παρ. 19.2).

43. Thr. Georgiades, “Bemerkungen zur Erforschung der Byzantinischen Kirchenmusik”, *Byzantinische Zeitschrift* 39 (1939), σ. 67-88.

44. Σίμων Καρὰς, “Ἡ ὀρθὴ ἔρμηνεῖα και μεταγραφή τῶν βυζαντινῶν μουσικῶν χειρογράφων”, Ἀνάπτυο ἐκ τῶν *Πεπραγμένων τοῦ Θ' Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου Θεσσαλονίκης*, τ. Β', Ἀθήνα 1955, ἔπαν. Συλλόγου πρὸς Διάδοσιν τῆς Ἑθνικῆς Μουσικῆς, Ἀθήνα 1990, σ. 141. Βλ. ἐπίσης τὸ φυλλάδιο τῆς Συναυλίας «Γιὰ ν' ἀγαπήσουμε τὴν Ἑλληνικὴ Μουσικὴ», που ὀργάνωσε ὁ προαναφερθεῖς Σύλλογος πρὸς τιμὴν Σίμωνος Καρὰ στὶς 4.2.2001, Θέατρο Πάλλας, Ἀθήνα. Εὐχαριστοῦμε τὸν κ. Μιχαὴλ Ζαϊτίδη γιὰ τὸ φυλλάδιο αὐτό.



Ὁ Καράς ἔμαθε ἀπὸ τὶς ἐξηγήσεις τῶν Τριῶν Διδασκάλων γιὰ τὰ ἔργα τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου καὶ Πέτρου Βυζαντινοῦ τὴν τεχνικὴ τῆς σύντομης ἐξήγησης καὶ τὴν ἐφάρμοξε σὲ διάφορα στρώματα τοῦ βυζαντινοῦ καὶ κυρίως τοῦ μεταβυζαντινοῦ ρεπερτορίου, γιὰ τὰ ὁποῖα εἶτε εἶχαν καταγραφεῖ μόνο ἀργές ἐξηγήσεις (π.χ. γιὰ τὸ παλαιὸ Στιχηράριο), εἶτε δὲν εἶχαν γίνεи καθόλου ἐξηγήσεις στὴ Νέα Γραφή (ὅπως γιὰ τὸ Εἰρμολόγιο τοῦ Μπαλάση)<sup>45</sup>.

Ὁ διάλογος μεταξὺ ξένων καὶ Ἑλλήνων ἐρευνητῶν σχετικὰ μὲ τὸ σκοπὸ καὶ τὸν εὐρύτερο προβληματισμὸ τῶν μεταγραφῶν στὸ πεντάγραμμα ὅπως καὶ ἡ διεύρυνση τῶν γνώσεων ποὺ ἀφοροῦν τὰ μελισματικὰ ρεπερτόρια τοῦ Ἀσματικοῦ, τοῦ Ψαλτικοῦ, τῆς καλοφωνικῆς ἐποχῆς καὶ τῆς μεταβυζαντινῆς περιόδου ἐκ μέρους τῶν δυτικῶν ἐρευνητῶν, ἦταν ἀπὸ τοὺς λόγους ποὺ ὀδήγησαν στὴν ἀνάκληση τῆς σειρᾶς *Transcripta* τῶν MMB τὸ 1958<sup>46</sup>.

### 3.2.4. Γιὰ τὸ ζήτημα τοῦ ρυθμοῦ. Μεταγραμματισμοὶ τύπου B<sup>47</sup>

Τὸ θέμα τῆς ἐπισήμανσης τοῦ ρυθμοῦ στὴν παλαιὰ βυζαντινὴ παρασημαντικὴ εἶχε ἀπασχολήσει ἤδη ἀπὸ τὸν 19<sup>ο</sup> αἰ. τοὺς ξένους ἐρευνητὲς καὶ παραμένει μέχρι σήμερα ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ ἀμφιλεγόμενα προβλήματα τῆς Παλαιογραφίας Βυζαντινῆς Μουσικῆς<sup>48</sup>.

45. Βλ. ἐνδεικτικὰ Σ. Καράς, *Ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ παλαιογραφικὴ ἔρευνα ἐν Ἑλλάδι*, Ἀθήνα 1976, ἰδιαίτερα σ. 26-31.

46. Βλ. τὸν ἐπίλογο τοῦ O. Strunk σέ: Tillyard, *Handbook*, σ. 51-52. Jørgen Raasted, "Thoughts on a Revision of the Transcription Rules of the Monumenta Musicae Byzantinae", *CIMAGL* 54 (1986), σ. 13. Christian Hannick, "Probleme der Rhythmik des byzantinischen Kirchengesangs. Ein Rückblick auf die Forschungsgeschichte", *Rhythm in Byzantine Chant. Acta of the congress held at Hernen Castle in November 1986*, ἐπιμ. Chr. Hannick, Herne 1991, σ. 7 καὶ 13, ὅπου ἀναφέρεται ἡ προσπάθεια τοῦ E. Wellesz γιὰ ἀναβίωση τοῦ μεσαιωνικοῦ βυζαντινοῦ ἄσματος μὲ βάση τὰ *Transcripta*, πρὸς χρῆση σὲ ἀκολουθίες τῶν Οὐνιτῶν.

47. Βλ. ἐνότητα 3.1.2. τῆς παρούσης μελέτης.

48. Ὁ Chr. Hannick ("Probleme", σ. 2-19) συνόψισε τὴν ἱστορία τῆς παλαιογραφικῆς ἔρευνας καὶ δὴ τῆς διερεύνησης τοῦ ρυθμοῦ ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τῶν ξένων ἐρευνητῶν σὲ τρεῖς περιόδους:

I. Μέχρι τὸ 1930 περ., μιὰ ἀρχικὴ φάση ἔρευνας, μὲ κύριες μορφές τὸν Καρδινάλιο Pitra, τοὺς Christ καὶ Paronikas, J.-B. Thibaut, J.-B. Rebours, H. Gaisser, A. Gastoué, O. Fleischer, H. Riemann, ὅπου ζητήματα τοῦ ρυθμοῦ εἶτε δὲν θίγονται καθόλου, εἶτε ἀντιμετωπίζονται ὑπὸ τὸ πρίσμα ξένων πρὸς τὸ ἀντικείμενο ἢ μεταγενέστερων ρυθμικῶν θεωριῶν, ὅπως π.χ. τοῦ λεγόμενου *Mensuralismus* (ἔγκειται στὴ "χρῆση τῶν τροπικῶν ρυθμικῶν κανόνων" γιὰ τὴν ἀποκατάσταση τοῦ Γρηγοριανοῦ χορικοῦ: βλ. Ἰωάννης Παπαθανασίου, *Εγχειρίδιο Μουσικῆς Παλαιογραφίας. Πρῶτὴ ἐνότητα: Δυτικὲς νευματικὲς σημειογραφίες*, Ἀθήνα 2002, σ. 100) ἢ τῆς ρυθμικῆς θεωρίας τοῦ Χρυσάνθου.

II. Κατὰ τὴν ἐπόμενη περίοδο, τὴν ὁποία ὁ E. Jammers ἐπωνόμασε *παλαιογραφικὴ*, κυριαρχοῦν τὰ *Transcripta* τῶν MMB (1936-1957). Οἱ σκαπανεῖς τῆς Βυζαντινῆς Μουσικολογίας E. Wellesz, H.J.W. Tillyard καὶ C. Høeg, προσπάθησαν νὰ φράξουν τὶς ὑποκειμενικὲς ρυθμικὲς θεωρίες τοῦ H. Riemann καὶ ἄλλων ἐρευνητῶν, καὶ νὰ φτάσουν σὲ μιὰ ἀντικειμενικὴ θεώρηση τοῦ ρυθμοῦ, ἐρμηνεύοντας τὸ μεσαιωνικὸ γραφικὸ σύστημα τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς καθ' ἑαυτό, μὲ τὴ βοήθεια τῶν σχετικῶν μουσικοθεωρητικῶν πραγματειῶν. Πρότυπο ἐργασίας ἀποτελοῦσαν τὰ ἐπιτεύγματα τῶν Βενεδικτίνων τῆς Μονῆς Solesmes στὴν ἔρευνα τοῦ Γρηγοριανοῦ χορικοῦ, ἐνῶ τὸ μοντέλο ρυθμικῆς ἐρμηνείας ἦταν ἡ ἰσόχρονη ἐκτέλεση τῶν Γρηγοριανῶν μελῶν σύμφωνα μὲ τὴ θεωρία τοῦ ἐλεύθερου ρυθμοῦ ποὺ ὑποστηρίχθηκε κυρίως ἀπὸ τὸ Dom Mocquereau.

Σὲ παρόμοιες συντεταγμένες κινήθηκαν καὶ οἱ Ἴταλοι ἐρευνητὲς O. Tiby, π. Lorenzo Tardo, G. Marzi, ἐνῶ ὁ πατέρας τῆς Βυζαντινῆς Μουσικολογίας στὴ Ρουμανία, I.D. Petrescu, ὑπογράμμισε τὴ σπουδαιότητα τῆς προφορικῆς παράδοσης τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς γιὰ τὴν ἀποκατάσταση τῶν παλαιῶν βυζαντινῶν μελῶν (βλ. Hannick, ὁ.π., σ. 7-11 καὶ Παπαθανασίου, *Εγχειρίδιο*, σ. 101).

III. Κατὰ τὶς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 20<sup>οῦ</sup> αἰ. εγκαινιάστηκε μιὰ φάση οὐσιώδους προβληματισμοῦ πάνω στὸ θέμα καὶ τὴ μεθοδολογία τῆς ἀποκατάστασης βυζαντινῶν μελῶν στὴν παλαιὰ παρασημαντικὴ. Μεταγραμματισμοὶ χωρὶς ἔνδειξη ρυθμοῦ συνυπάρχουν μὲ ἔρρυθμες μεταφορές στὸ πεντάγραμμα (βλ. π.χ. τὶς ἀντιλήψεις τοῦ E. Jammers καὶ τοῦ Jan van Biezen, ποὺ παρουσιάζονται παρακάτω καὶ στὰ Παρ. 10 καὶ 18). Ἐνδεικτικὴ εἶναι ἡ στρατηγικὴ ποὺ προτάθηκε στοὺς συνεργάτες τῶν MMB σχετικὰ μὲ τὶς μεταγραφές: "At a meeting in Vienna in April 1981 (...) Henrik Glahn suggested that from now on every contributor to the MMB should be free to transcribe as he

Ἄξιοσημείωτη εἶναι ἡ προσπάθεια τοῦ γνωστοῦ ἐρευνητῆ τοῦ Γρηγοριανοῦ χορικοῦ Ewald Jammers νὰ εἰσδύσει στὴν οὐσία τοῦ μεσαιωνικοῦ λειτουργικοῦ ἄσματος, στὴ σχέση Λόγου καὶ μέλους μέσα στὴ χριστιανικὴ λατρεία, καὶ νὰ θεωρήσει τὸ πρόβλημα τοῦ ρυθμοῦ τοῦ Γρηγοριανοῦ καὶ τοῦ Βυζαντινοῦ χορικοῦ ὑπ' αὐτὸ τὸ πρίσμα<sup>49</sup>.

---

wished, provided the reasons are stated in the foreword. The transcriptional practice of the MMB has many advantages, but it is misleading - especially to those who come from outside and believe that the transcriptions reflect our ideas about the actual singing, not being aware that they are intended only to reflect the written tradition of the MSS, a simple translation of the Byzantine neumes into Western musical notation.”: J. Raasted, “Discussion (Summary)”, *JÖB* 32/7, σ. 137.

Ἡ παλαιὰ μέθοδος τῶν MMB συνέχισε νὰ χρησιμοποιεῖται σὲ μικρότερη κλίμακα, ἀπὸ διάφορους ἐρευνητὲς ὡς ἐργαλεῖο ἔρευνας, π.χ. ἀπὸ τὸν Κωνσταντῖνο Φλῶρο στὸ μνημειῶδες του ἔργο *Universale Neumenkunde*, 3 τόμοι, Kassel 1970. Βλ. καὶ ἐπεξεργασμένες μορφές μετὰ τὴν προσθήκη σχημάτων τῶν βυζαντινῶν μεγάλων σημαδιῶν σέ: Dimitri E. Conomos, *Byzantine Trisagia and Cheroubika of the Fourteenth and Fifteenth Centuries. A Study of Late Byzantine Liturgical Chant*, Thessaloniki 1974, σ. 335-365. Βλ. καὶ Παρ. 19.1, ἀρ. 5 τῆς παρουσίας μελέτης. Alexander Lingas, “Festal Cathedral Vespers in Late Byzantium”, *Orientalia Christiana Periodica* 63 (1997), σ. 449-459.

Ἐμπειρίες καὶ ἀπόψεις περὶ τοῦ ρυθμοῦ κατατέθηκαν πρὸς συζήτηση στὸ διεθνὲς συνέδριο μετὰ τίτλο *Rhythm in Byzantine Chant*, Hernen 1986 (ἐπιμ. Chr. Hannick, Hernen 1991). Βλ. ἐπίσης ἔργα τῶν Irina καὶ Marina Shkolnik [ιδίως τῆς τελευταίας, “Some Principles of Rhythmic Organization in Byzantine Music (A Study Based on the Byzantine-Russian Heirmologion)”, *Cantus Planus* 7 (1998), σ. 537-553].

49. Στὸ βιβλίο του *Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankenreich. Der Choral als Musik der Textausssprache* (Μουσικὴ στὸ Βυζάντιο, στὴν παπικὴ Ρώμη καὶ στὴν αὐτοκρατορία τῶν Φράγκων. Τὸ χορικό ὡς μουσικὴ τῆς προφορᾶς κειμένου), Heidelberg 1962, ὁ Jammers ἀπορρίπτει τὴ θεωρία τοῦ ἐλεύθερου ρυθμοῦ γιὰ τὴν ἀποκατάσταση τοῦ μεσαιωνικοῦ χορικοῦ, προτείνοντας μιὰ καινούργια προσέγγιση, ποὺ βασίζεται στὸ ρόλο τῆς μουσικῆς ὡς δούλης τοῦ κειμένου – *ancilla verbi* καὶ ὄχι ὡς αὐτόνομος τέχνης (“Die Musik des Chorals und des gesamten Zeitalters im Osten bis ins zweite christliche Jahrtausend, im Westen wenigstens im Grundgedanken bis in diese Zeit, diese Musik ist Dienerin des Textes”: ὁ.π., σ. 84, βλ. καὶ σ. 30, 58, 87). Ἡ σημειογραφία τοῦ χορικοῦ θεωρεῖται ὡς προσωδιακὴ (“die prosodische Schrift des Chorals”: ὁ.π., σ. 18), μετὰ τὰ νεύματα ὡς σύμβολα ποὺ δείχνουν τὴν προφορὰ τοῦ κειμένου (“Die Neumen [...] sind keine Symbole für Töne, sondern für die Aussprache des Textes”: ὁ.π., σ. 17). Συνεπῶς, ἡ κατανόηση αὐτῆς τῆς μουσικῆς πρέπει νὰ ξεκινήσει ὄχι ἀπὸ τὸν ἀπομεμονωμένο φθόγγο, ἀλλὰ ἀπὸ τὴ συλλαβή, μάλιστα ἀπὸ τὴ ψαλμένη συλλαβή (“Ausgangspunkt war die Silbe als Kompositionselement – doch die gesungene Silbe, die musikalisch gestaltete Silbe”: ὁ.π., σ. 70, πρβλ. καὶ σ. 41, 56, 85). Ὡς χρονικὴ μονάδα, ὡς χρόνος πρῶτος λοιπόν, παίρνεται ἡ συλλαβή, ἡ ὁποία μετὰ τὴ σειρά της ἀνήκει στὰ συμφραζόμενα τῆς τονικῆς μετρικῆς, ὅπου δηλαδὴ στὴν ποίηση δὲν διακρίνεται πλέον μεταξὺ μακρᾶς καὶ βραχείας συλλαβῆς, ἀλλὰ ἀνάμεσα σὲ τονούμενη καὶ ἄτονη συλλαβὴ ἴδιας διάρκειας. Ἀποτέλεσμα αὐτῆς τῆς προσέγγισης εἶναι, ὅτι κάθε συλλαβὴ μετράει ἓνα χρόνο πρῶτο, ἐκτὸς ἐὰν συνοδεύεται ἀπὸ μία τῶν λεγόμενων μεγάλων ἀργιῶν, ὅποτε ἡ συνολικὴ διάρκεια τῆς συλλαβῆς διπλασιάζεται. Τὰ μεγάλα μελίσματα ἀποτελοῦνται ἀπὸ ἐμμελεῖς ἐπαναλήψεις τοῦ φωνήεντος τῆς συγκεκριμένης συλλαβῆς, καὶ ὁ Jammers ὑπογραμμίζει τὴ σημασία τῶν ἐπανειλημμένων φωνηέντων, θεωρώντας τις ὡσεὶ συλλαβές (die Melismen werden “im Byzantinischen durch Wiederholung des Silbenvokals deutlich aufgeteilt [...] in Quasi-Silben”: ὁ.π., σ. 66, βλ. καὶ σ. 53).

Ἀπὸ τὴ συλλαβὴ καὶ τὰ νεύματα ποὺ τὴ συνοδεύουν, προκύπτει καὶ ἡ διάρκεια τῶν ἐπιμέρους φθόγγων: α) κατὰ βάση βραχεία, ἀντιστοιχώντας στὸ χρόνο πρῶτο, β) μακρά – ἐκεῖ ποὺ ὑπάρχουν οἱ μεγάλες ἀργίες, π.χ. τὸ κράτημα, γ) κλασματικὴ, μικρότερη τοῦ χρόνου πρῶτου – στὴν περίπτωση μικρῶν μελισμάτων, π.χ. τῶν δύο κεντημάτων (βλ. ὁ.π., σ. 85 καὶ 84). Κατὰ τὸ συγγραφέα λοιπόν, ἡ μεσοβυζαντινὴ σημειογραφία δὲν εἶναι καθ' ἑαυτὸ ρυθμικὴ, μεταφέρει ὅμως, κυρίως διὰ μέσου τῶν μεγάλων σημαδιῶν, ἐνδείξεις γιὰ τὴ διάρκεια τῶν συλλαβῶν (“die mittelbyzantinische Neumenschrift ist von sich aus nicht rhythmisch, sie enthält aber in den Hypostasen Angaben, die sich auf die Dauer der Silben beziehen”: ὁ.π., σ. 52, βλ. καὶ σ. 46-47). Οἱ συλλαβές συνήθως ὀργανώνονται σὲ τετράσημες ἐνόητες (“Viererordnungen”: ὁ.π., σ. 58-70, ιδίως σ. 63).

Σχετικὰ μετὰ τὴ μεθοδολογία τῆς Παλαιογραφίας, προσδιορισμένης ὡς “ὀρθῆς ἐρμηνείας τῆς μουσικῆς” (Paläographie als “rechte Interpretation der Musik”: ὁ.π., σ. 55, ὑπόσημ. 28), μετὰ κυρίως μέριμνα ὄχι τὴν ἐξαγωγή παλαιογραφικῶν κανόνων, ἀλλὰ τὴν ἴδια τὴ μουσικὴ (“Nun muß aber die Musik das Erste und Letzte unserer Bemühungen sein und nicht die paläographische Regel”: ὁ.π., σ. 51), ὁ Jammers ὑποστηρίζει τὴν ἄποψη τοῦ Γεωργιάδη, ὅτι ἡ ἀνίχνευση τῶν αὐτονόητων καὶ συνεπῶς μὴ γραφόμενων στοιχείων τῆς μεσαιωνικῆς βυζαντινῆς μουσικῆς ὑφίσταται δυνατὴ μόνον μετὰ τὴ βοήθεια τοῦ νεοελληνικοῦ δημοτικοῦ καὶ ἐκκλησιαστικοῦ ἄσματος (βλ. ὁ.π., σ. 43-44, καὶ ἐπίσης 55-56, 46, 47). Πρβλ. καὶ Παρ. 10 τῆς παρουσίας μελέτης.

Κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αί., πολλοί έρευνητές προτίμησαν να αποφύγουν άδοκιμες ή και ύποκειμενικές λύσεις για τὸ ρυθμὸ καὶ τὶς ὑπόλοιπες συνιστώσες τῆς ἐκτέλεσης, μεταφέροντας, ἀντικειμενικά, μόνο τὰ ὕψη τοῦ κομματιοῦ, πὸν ἐπιδεικνύονται διὰ μέσου τοῦ ἴσου καὶ τῶν ἔμφωνων σημαδιῶν τῆς μεσοβυζαντινῆς παρασημαντικῆς. Ἐπικράτησαν δύο μορφές αὐτοῦ τοῦ ἀνοιχτοῦ θα λέγαμε εἶδους μεταγραμματισμοῦ:

### 3.2.4.1. Μεταγραμματισμὸς ἴσου καὶ ἔμφωνων σημαδιῶν σὲ λατινικὴ ἀλφαβητικὴ σημειογραφία

Ὁ Tillyard καὶ ἄλλοι έρευνητές χρησιμοποίησαν κατὰ καιροὺς γιὰ λόγους οἰκονομίας χώρου ἢ γιὰ διδακτικούς σκοπούς, τὴν ἔνδειξη ὑψῶν μὲ τὰ μικρὰ γράμματα τῆς λατινικῆς ἀλφαβήτου (Παρ. 11.1.1). Σὲ μελέτες τοῦ Jammers, τὸ Γρηγοριανὸ χορικὸ μεταγράφεται στὸ πεντάγραμμα, συνήθως χωρὶς τὴν ἔνδειξη ρυθμοῦ, ἐνῶ σὲ παρατηρήσεις καὶ μουσικὲς ἀναλύσεις εἴτε τοῦ Γρηγοριανοῦ, εἴτε τοῦ βυζαντινοῦ μέλους, χρησιμοποιοῦνται μικρὰ καὶ κεφαλαῖα γράμματα τῆς λατινικῆς ἀλφαβήτου γιὰ τὸ συμβολισμὸ τῶν φθόγγων (Παρ. 11.1.2)<sup>50</sup>.

Αὐτὸς ὁ τελευταῖος τρόπος μεταφορᾶς μόνο τοῦ ἴσου καὶ τῶν ἔμφωνων σημαδιῶν τῆς μεσοβυζαντινῆς παρασημαντικῆς σὲ λατινικὸ ἀλφαβητικὸ σύστημα διαδόθηκε κυρίως μὲ τὶς μελέτες τοῦ Jørgen Raasted καὶ παρουσιάζει τὴν ἐξῆς ὀργάνωση:

,G A B C D E F G a b c d e f g a'

Στὸ κέντρο τοῦ συστήματος βρίσκεται ὁ φθόγγος a (Κε-Λα). Αὐτὸς καὶ οἱ ὑπόλοιποι ὑψηλότεροι φθόγγοι μεταγραμματίζονται μὲ μικρογράμματα, ἐνῶ ἀπὸ τὸ φθόγγο G (Δι-Σολ) καὶ κάτω χρησιμοποιοῦνται κεφαλαιογράμματα. Μὲ αὐτὸν τὸν τρόπο φαίνεται ἀμέσως, σὲ ποῖα περιοχὴ κινεῖται τὸ μέλος<sup>51</sup>. Φθόγγοι πὸν ἀνήκουν στὴν ἴδια θέση γράφονται μαζί, χωρὶς κενὸ μεταξύ τους<sup>52</sup>.

Αὐτὸς ὁ τρόπος μεταγραμματισμοῦ συνοδεύεται πάντα ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ παρασημαντικὴ καὶ τὸ ποιητικὸ κείμενο, τὸ ὁποῖο χωρίζεται σὲ ἡμιστίχια (κῶλα) πὸν ἀριθμοῦνται μὲ ἀραβικούς χαρακτήρες.

50. Ὁ Hannick ("Probleme", σ. 12) καλωσορίζει αὐτὸν τὸν τρόπο μεταφορᾶς τοῦ Jammers ὡς σημαντικὸ διάνοιγμα καὶ ὡς ἀλλαγὴ στὸ χειρισμὸ τῶν μεταγραφῶν, πὸν προσδιορίζονται γιὰ καθαρὰ ἐρευνητικούς σκοπούς (der "Durchbruch, byzantinische Neumierungen lediglich in Bezug auf die melodische Linie zu Arbeitszwecken zu transkribieren"). Ἡ μεταφορὰ τῶν βυζαντινῶν σημαδιῶν μὲ μαυρισμένες νότες μόνο στὸ πεντάγραμμα ἐμφανίζεται καὶ πὸν ἄνω, στὴ συγκριτικὴ μελέτη τοῦ Kenneth Levy, "Sanctus", σ. 7-67.

51. Βλ. Παρ. 11.1.3. Σὲ παλαιότερες δημοσιεύσεις, ὁ Raasted δὲν κάνει ἀκόμα τὴ διαφοροποίηση μεταξὺ μικρῶν καὶ κεφαλαίων γραμμάτων: βλ. "The Production of Byzantine Musical Manuscripts", *Actes du XIIe Congrès International d'Études Byzantines. Ochride 10-16 Sept. 1961*, τ. II, Βελιγράδι 1964, σ. 604.

52. Σὲ γερμανικὰ ἄρθρα τοῦ, ὁ Raasted χρησιμοποίησε γιὰ τὸ φθόγγο Ζω-Σι ἀντὶ τοῦ συμβόλου B/b τὸ H/h, σύμφωνα μὲ τὸ σημερινὸ γερμανικὸ σύστημα σολφέζ. Σὲ αὐτὰ τὰ συμφραζόμενα, τὸ b δηλώνει τὸ χαμηλωμένο Ζω-Σι σὲ διάφορες θέσεις τοῦ πρώτου καὶ τοῦ βαρέος ἤχου. Ἐπιπλέον θεωροῦσε ὅτι στὸν πλ. δ' (μὲ θεωρητικὴ βάση τὸ G-Δι), τὸ Γα μᾶλλον πρέπει νὰ εἶναι μὲ δίεση (Fis/F#), ἐνῶ μὲ τὴ χρῆση τοῦ Gis/G# καὶ ἐνδεχομένως καὶ τοῦ dis/d#, μπορεῖ νὰ ἐπιδεικνύεται ἡ χρωματικὴ τῶν δευτέρων ἤχων (β', πλ. β', νενανώ): βλ. J. Raasted, "Byzantinische Neumen und Kirchengesang. Ein Minimalkursus für neugierige Musikologen anderer Fachgebiete", Κοπεγχάγη 1993, σ. 4 μὲ ὑπόσημ. 5, (δημοσιευμένο καὶ σε: *Cantus Planus 6* [1995], τ. Β') καὶ Παρ. 11.1.4 καὶ 11.3 τῆς παρούσης μελέτης. Γιὰ τὸ ζήτημα τῆς χρωματικότητας στὴν παλαιὰ βυζαντινὴ μουσικὴ, πρβλ. καὶ George Amargianakis, "The chromatic modes", *JÖB 32/7*, σ. 7-17. Eustathios Makris, "The chromatic scales of the Deuterios modes in theory and practice", *Plainsong and Medieval Music 14* (2005), σ. 1-10.

Ὁ Raasted θεωροῦσε αὐτὸν τὸν τρόπο μεταφορᾶς σὰν ὑποκατάστατο σολφῆζ καὶ ὄχι σὰν ἔνδειξη ἀπόλυτων ἢ σχετικῶν ὑψῶν<sup>53</sup>.

Αὐτὸς ὁ τρόπος μεταγραμματισμοῦ υἰοθετήθηκε ἀπὸ πολλοὺς ἐρευνητές, λόγω τῆς εὐχρηστίας του, τῆς οἰκονομίας χώρου καὶ τῶν πολλαπλῶν δυνατοτήτων ἠλεκτρονικῆς ἐπεξεργασίας καὶ εὕρεσης.

### 3.2.4.2. Μεταγραμματισμὸς ἴσου καὶ ἔμφωνων σημαδιῶν στὸ πεντάγραμμο

Ἐνας ἄλλος τρόπος μεταγραμματισμοῦ τοῦ ἴσου καὶ τῶν ἔμφωνων σημαδιῶν τῆς μεσοβυζαντινῆς παρασημαντικῆς στὸ πεντάγραμμο, μὲ μαυρισμένες νότες καὶ χωρὶς διάρκειες, ἐφαρμόστηκε στὴ βυζαντινὴ μουσικὴ κατὰ τὸ πρότυπο μεταγραφῶν τοῦ Γρηγοριανοῦ χορικοῦ<sup>54</sup>, ἀπὸ τὸ H. Husmann<sup>55</sup> (Παρ. 11.2.1), τὸ M. Haas<sup>56</sup> (Παρ. 11.2.2) καὶ ἄλλους ἐρευνητές. Σὲ νεότερα ἐπιστημονικὰ ἔργα<sup>57</sup> παρατηρεῖται ἐπιπρόσθετα μιὰ στοιχειώδης καὶ συμβατικὴ ρυθμικὴ διαφοροποίηση τῶν νοτῶν, μὲ βάση τὶς λεγόμενες ἀργίες: διπλῆ, δύο ἀπόστροφοι σύνδεσμοι, κράτημα (σὺν τὰ παράγωγά του κρατημοῦπόρροον, κρατημοκαταβατοανάσταμα, [ἀργοσύνθετον]), τσάκισμα<sup>58</sup>: βλ. Παρ. 11.3.

### 3.2.4.3. Συμπερασματικὰ σχόλια γιὰ τοὺς μεταγραμματισμοὺς τύπου Β

Οἱ μεταγραμματισμοὶ τύπου Β ποὺ προαναφέρθηκαν, ἀφοροῦν στὸ ἐπίπεδο δομῆς τῶν κομματιῶν, σὲ ὅσα δηλαδὴ καταγράφονται διὰ μέσου τοῦ ἴσου, τῶν ἔμφωνων σημαδιῶν καὶ τῶν μαρτυριῶν, στοιχεῖα τὰ ὁποῖα προσδιορίζονται μὲ σαφήνεια στὴν Παπαδικὴ καὶ σὲ ἄλλα βυζα-

---

53. "Vorsicht! Die Buchstaben-Notation ist keine Angabe von Tonhöhen – weder absoluten noch relativen – sondern soll eher als Solmisations-Ersatz aufgefasst werden": Raasted, ὁ.π., σ. 10. Γιὰ μιὰ ἀπὸ τὶς πρώτες ἐφαρμογὲς αὐτοῦ τοῦ τρόπου μεταγραμματισμοῦ σὲ μεγάλη ἔκταση, βλ. τοῦ ἴδιου, *Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts*, MMB Subsidia 7, Κοπεγχάγη 1966. Ὁ ἴδιος συγγραφέας ἀναφέρει τὸ μεσαιωνικὸ θεωρητικὸ Ὀδο (d' Arezzo, 10ος αἰ.) ὡς πηγὴ ἐμπνευσης γιὰ αὐτὸν τὸν τρόπο ἔνδειξης φθόγγων μὲ γράμματα τῆς λατινικῆς ἀλφαβήτου: βλ. Raasted, "Neumen", σ. 10 καὶ Michel Huglo/Clyde Brockett, "Odo" (ιδίως ἀρ. 3, περὶ τοῦ Pseudo-Odo, *Dialogus de musica*), *The New Grove Dictionary of Music Online*, ἐπιμ. L. Macy, ἀνάκτηση ἀπὸ <http://www.grovemusic.com> στίς 25.11.2005. Εὐχαριστοῦμε τὴ δ. Ἄννα Καρανικόλα.

54. Βλ. Παρ. 11.1.2. Ὁ Γεωργιάδης ("Bemerkungen", σ. 86) εἶχε ἐπαινέσει ἤδη τὸ 1939 τὸν τρόπο μεταγραφῆς ποὺ εἶχαν υἰοθετήσει οἱ Βενεδικτῖνοι τῆς Μονῆς Solesmes γιὰ τὸ Γρηγοριανὸ χορικό, ἀναδεικνύοντάς το ἀξιωματικῶς γιὰ τὴν ἔρευνα τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς. Πρβλ. μιὰ πρώιμη ἐφαρμογὴ σέ: Levy, "Sanctus", παρ. 11, πηγὴ E, σ. 30-31.

55. Βλ. "Strophenbau und Kontrafakturtechnik der Sticher", *Archiv für Musikwissenschaft* XXIX (1972), σ. 150-161 καὶ 213-234.

56. Χρησιμοποιεῖ καὶ τὸ σημεῖο σύζευξης (*legato*) γιὰ νὰ ἐπιδεικνύει τὶς ὁμαδοποιήσεις τῶν φθόγγων, ποὺ προκύπτουν στὰ δύο κεντήματα, στὴν ὑπορορή, σὲ διάφορα μεγάλα σημάδια καὶ με βάση τὸ κείμενο: βλ. M. Haas, *Byzantinische und slavische Notationen*, Κολωνία 1973, σέ: *Paläographie der Musik*, τ. Α', Κολωνία 1979, ιδίως σ. 2.15.

57. Πρβλ. Eustathios Makris, *Die musikalische Tradition des Anastasimatarion im 16. und 17. Jahrhundert*, Διδακτορικὴ διατριβή, Βιέννη 1996. Chr. Troelsgård, *A New Introduction to the Middle Byzantine Musical Notation*, MMB Subsidia 9 (ὑπὸ δημοσίευση).

58. Αὐτὸ γίνεται πρὸς ἔνδειξη τῆς διδασκαλίας τῆς Παπαδικῆς, σύμφωνα μὲ τὴν ὁποῖα "εἰσὶ δὲ καὶ τρεῖς ἡμισυ μεγάλοι ἄργειαι (sic) ἤγουν τὸ κράτημα, ἡ διπλῆ καὶ οἱ δύο ἀπόστροφοι οἱ σύνδεσμοι· τὸ δὲ τσάκισμα ἔχει τὴν ἡμισυ ἄργειαν." (Vaticanus Barb. gr. 300, 15<sup>ov</sup> αἰ., φ. 4α, σέ: Floros, *Neumenkunde*, τ. III, Faksimile 7). Ἐπιπλέον, ὁ Μακρῆς (ὁ.π.) ἀποδίδει τὸ ἀπόδεγμα μὲ ὀλόκληρο καὶ μὲ μικρὴ κορώννα. Ἡ κορώννα χρησιμοποιεῖτο γιὰ τὸ ἀπόδεγμα στὰ Transcripta τῶν MMB (βλ. Παρ. 9.1 τῆς παρουσίας μελέτης). Τὸ ἀπόδεγμα τοποθετεῖται στὸ τέλος μουσικῶν φράσεων, συσχετίζεται ὁμως ρητῶς μὲ ἀργία μόνον σὲ μεταγενέστερα θεωρητικά: βλ. τὸ ἀνώνυμο ἐγχειρίδιο στὸ χφο EBE 968, 17<sup>ov</sup>-18<sup>ov</sup> αἰ. (χρονολόγησι Ζάννου), φ. 176<sup>α-β</sup> καὶ Ἀποστολόπουλος, Ἀπόστολος, σ. 133-140. Ὁ Jammers (*Musik*, σ. 53-54) πιθανολογεῖ ὅτι ἡ κορώννα τῆς δυτικῆς μουσικῆς σημειογραφίας προέρχεται ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ παρασημαντικὴ, λόγω τῆς γραφικῆς καὶ σημασιολογικῆς ὁμοιότητος.

ντινά ή μεταβυζαντινά μουσικοθεωρητικά συγγράμματα.

Άφήνουν άνοιχτά όλα τὰ στοιχεῖα πού παραδίδονταν διά ζώσης φωνῆς καί πού άφοροῦν στὴν έρμηνεία τῶν κομματιῶν. Συγκεκριμένα, οἱ μεταγραμματισμοὶ τύπου Β δέν προσδιορίζουν:

α. τὴν άκριβῆ ποιότητα τῶν διαστημάτων σέ κάθε ἤχο, ἔλξεις καί ἐκεῖνες τῖς μεταβολές πού γινόταν μὲ βάση τὴν προφορικὴ παράδοση μόνο,

β. τὰ στοιχεῖα πού ὑποδηλώνουν κυρίως τὰ ἄφωνα σημάδια τῆς χειρονομίας, καί μερικὰ ἔμφωνα, σέ συνδυασμὸ μὲ τὸ κείμενο, δηλαδή τὸ ρυθμὸ, τὴν άγωγή, καλλωπισμοὺς διάφορων ἐπιπέδων (άπό μικρὰ σπασίματα φωνῆς μέχρι καί μεγάλες καί περίπλοκες μεταμορφώσεις τοῦ μελωδικοῦ σκελετοῦ πού εἶναι καταγραμμένο μὲ τὰ ἔμφωνα σημάδια καί τὸ ἴσον), δυναμική, ἄρθρωση, χροιά ἤχου, διατύπωση (‘φραζάρισμα’), ἦθος<sup>59</sup>.

Μεταγραμματίζεται μὲ ἄλλα λόγια μόνο ἡ μετροφωνικὴ δομὴ τοῦ κομματιοῦ, ὄχι τὸ μέλος. Ὡς ἐκ τούτου, οἱ μεταγραμματισμοὶ δέν χρησιμεύουν ὡς παρτιτούρες γιὰ τὴ μουσικὴ ἐκτέλεση τῶν συγκεκριμένων κομματιῶν, ἀλλὰ ἐξυπηρετοῦν ἐπιστημονικοὺς σκοποὺς, ὄντας ἔργαλεῖα στὰ χέρια τοῦ μουσικολόγου, τὰ ὁποῖα του διευκολύνουν τὴν ἀντιπαραβολὴ πηγῶν καί τῖς ἀναλυτικὲς-μορφολογικὲς καί ὑφολογικὲς ἀναζητήσεις του.

### 3.2.5. Ἀπὸ τὸ σημάδι στὸν ἤχο. Χρηστικὲς ἐκδόσεις καί ἡ ἐξέλιξη τοῦ μουσικολογικοῦ στοχασμοῦ πάνω στὸ θέμα τῆς ἐξήγησης κατὰ τῖς τελευταῖες δεκαετίες

Μεταγραφές στὸ πεντάγραμμα πού νὰ ἀποτελέσουν βοήθημα γιὰ μουσικὲς ἐκτελέσεις συμπληρώνονται μὲ ἐνδείξεις ἀλλοιώσεων, ρυθμοῦ καί μέτρου, ποικιλμάτων, ἰσοκρατημάτων. Ὁ J. Raasted ὑπογράμμισε τὸν ὑποκειμενικὸ χαρακτήρα τέτοιων *χρηστικῶν ἐκδόσεων*<sup>60</sup>. Σ’ αὐτὸ τὸ σημεῖο ὁ ἐρευνητὴς ἀρχίζει νὰ ἀφουγκράζεται τὴ φωνὴ τῆς ἀδιάκοπης προφορικῆς παράδοσης, γιὰ νὰ μὴν ἀπομακρυνθεῖ ἀπὸ τὴν πραγματικότητα τοῦ βυζαντινοῦ μέλους, καί ἀναζητᾷ ἕναν μπούσουλα στῖς παραδοσιακὲς ἐξηγήσεις.

Ὁ R. Schlötterer, στοχαζόμενος τὴ διαφορὰ μεταξὺ τῆς γραπτῆς καί τῆς πρακτικῆς διάστασης τοῦ ρυθμοῦ (“Rhythmus als Schrift und Rhythmus als Vollzug”)<sup>61</sup> καί τῖς δυσκολίες τοῦ ἐρευνητῆ πού ἔρχεται ἀπὸ ἄλλα πολιτισμικὰ συμφραζόμενα, ὅταν προσπαθεῖ νὰ ἀποκαταστήσει ἕνα παλαιὸ βυζαντινὸ μέλος, συμπέρανε ὅτι μᾶλλον “ἕνας Ἕλληνας παραδοσιακὸς ψάλτης πού συνάμα εἶναι ἀνοιχτὸς γιὰ τὴ διάσταση τῆς ἱστορικῆς ἐξέλιξης τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, θὰ μποροῦσε νὰ μᾶς βοηθήσει παραπέρα”<sup>62</sup>.

59. Πρβλ. Alexandru, *Studie*, τ. Α', σ. 196-319, ὅπου ἐξετάζονται ἔννοιες τῆς Ψαλτικῆς ὅπως ἔμφωνα σημάδια, μετροφωνία, παραλλαγή, ἦχος / χειρονομία, ἐξήγησης, μέλος, ἄφωνα σημάδια, ἔχοντας ὡς νῆμα τῆς ἔρευνας τὸ ἐννοιολογικὸ ζεύγος *ποσόν-ποιόν* πού χρησιμοποιεῖται στὴ Θεωρία τῆς Ψαλτικῆς, καί τὸ *Struktursinn-Aufführungssinn* (*ἐπίπεδο δομῆς-ἐπίπεδο ἐκτέλεσης*), τὸ ὁποῖο μεταχειρίζεται ὁ Hermann Danuser γιὰ τὴ θεώρηση τῆς δυτικῆς μουσικῆς σημειογραφίας [λήμμα “Vortrag”, *MGG* 9 (1998), στ. 1817-1836, κυρίως 1819-1820]. Βλ. ἐπίσης *Πρακτικά*, σ. 9.

60. “Raasted outlined a sketch of his own ideal edition: It ought to include both, i.e. a ‘neutral’ edition of the musical text (with Byzantine musical notation and with a transcription in letter-notation beneath the Greek text) followed by an *interpretatio Raastediana* on staff to suggest one possible way of performing the melody”: Raasted, “Discussion”, σ. 138. Βλ. καί Παρ. 11.1.4 τῆς παρούσης μελέτης.

61. Reinhold Schlötterer, “Einige allgemeine Überlegungen zur Frage des Rhythmus im byzantinischen Kirchengesang”, *Rhythm in Byzantine Chant*, σ. 62.

62. “Bei aller sorgfältigen Berücksichtigung rhythmischer Hinweise in der Notation und der in lexis und Melos vorgezeichneten rhythmischen Struktur stößt man stets sehr rasch an eine Grenze, wo das Beobachten und Überlegen in Versuche mit dem aktuellen Vollzug des Rhythmus übergehen müßte. Ob das Hören und die musikalische Erfahrung des westlich geschulten Musikers dieser Aufgabe gewachsen sind, möchte ich ernstlich bezweifeln. Eher vertraue ich darauf, daß ein griechischer, in der Tradition stehender, aber auch für die Dimension des Histo-

Σ' ένα από τα τελευταία του άρθρα, ο Raasted σχεδιαγράφησε το *status quaestionis* σχετικά με την εξήγηση στις αρχές της δεκαετίας του 1990. Σύμφωνα με αυτό, η εξήγηση θεωρείται από μερικούς δυτικούς έρευνητές ως πολύ σπουδαίο μόνον, αλλά όχι απαραίτητο στοιχείο για την αποκρυπτογράφηση των χειρογράφων της βυζαντινής εποχής<sup>63</sup>.

Σαν δύο από τα πιό πειστικά επιχειρήματα για την ανάγκη εξήγησης της ὄψιμης μεσοβυζαντινής γραφής, ο Raasted ανέφερε τα “παράδοξα” φαινόμενα τῶν *συντμήσεων* και τῶν *δεινῶν θέσεων* τα ὁποῖα εἶχε περιγράψει ὁ Γρηγόριος Στάθης σὲ δύο ἄρθρα του<sup>64</sup>.

Ὁ Στάθης ἐπισύναπτε στὶς μελέτες του κατὰ καιροὺς μεταγραμματισμοὺς τῆς παλαιᾶς παρασημαντικῆς στὸ ἀλφαβητικὸ σύστημα, ὡς ἔνδειξη τῆς μετροφωνικῆς δομῆς, καὶ σχηματικῆς μεταγραφῆς στὸ πεντάγραμμο ἀπὸ τῆ μεταρρυθμισμένη βυζαντινὴ γραφὴ (βλ. π.χ. Παρ. 5, ἄρ. 1-2 καὶ 6-7), ἐπισημαίνοντας ὅμως ὅτι “ἡ γλῶσσα τοῦ πενταγράμμου ἀδυνατεῖ νὰ μιλήσει τῆ βυζαντινὴ μελωδία (...). Οἱ χαρακτῆρες τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς ἔχουν τέλεια ὄντοτητα καὶ

---

rischen offener Sänger uns hier weiterhelfen könnte”: ὁ.π., σ. 64. Βλ. σχετικά τὶς προτάσεις μιᾶς ρυθμικῆς ἑρμηνείας τῆς μεσοβυζαντινῆς γραφῆς ἀπὸ τὸν Ἰωάννη Ἀρβανίτη: ἐνότητα 4.2. καὶ Παρ. 18 τῆς παρούσης μελέτης. Βλ. καὶ Study Group for Byzantine Musical Palaeography from the School of Musical Studies of the Aristotle University Thessaloniki, *Remarks on the transmission of Byzantine Chant. The sticheron “Χρυσέοις ἔπει” - “With golden words” in honour of St. John Chrysostom*, ἐπιμ. Maria Alexandru, *Studia palaeographica*, Preliminary version, Nr. 1, Centrul de Studii Bizantine Iași, Ἰάσιο 2008, σ. 4.

63. “Concerning the exegesis, opinions differ among scholars. **We do not agree, in fact, whether the exegesis is a must or a may.** Outstanding Greek musicologists claim that the stichera of the medieval sticheraria (...) were always sung with long, exegetical melodies – in a tradition which was eventually written down in the period between 1670 and 1814. Before the middle of the 17<sup>th</sup> century, the exegesis was not written out in full, but rested on an orally transmitted technique of enlarging the formulas – the theses – of the written melodies. (...) This is the position of many outstanding Greek musicologists – Psachos, Stathis, and others. Other scholars, predominantly in the West, maintain that the non-kalophonic stichera were certainly performed in the shape and length indicated by the musical notation of the manuscripts. (...) Some of us take up a kind of middle position. We are inclined to accept that there may always have been a possibility to enlarge and expand the short traditional melodies whenever the need arose – according to unwritten rules of which we may get a glimpse in the postmedieval exegetical versions”: J. Raasted, “Length and Festivity. On Some Prolongation Techniques in Byzantine Chant”, *Liturgy and the Arts in the Middle Ages, Studies in Honour of C. Clifford Flanagan*, ἐπιμ. E.L. Lillie/N.H. Petersen, Κοπεγχάγη 1996, σ. 81. Γιὰ τὸ θέμα τῆς εξήγησης κυρίως ἀπὸ δυτικῆς σκοπιᾶς πρβλ. ἐπίσης: Bartolomeo di Salvo, “Qualche appunto sulla chironomia nella musica bizantina”, *Orientalia Christiana Periodica* 23 (1957), σ. 192-201. Kenneth Levy, “Le «tournant décisif» dans l’histoire de la musique Byzantine 1071-1261”, *XVe Congrès International d’Études Byzantines, Rapports et Co-Rapports*, τ. Γ’, Ἀθήνα 1976, σ. 281-288, κυρίως σ. 285. Heinrich Husmann, “Interpretation und Ornamentierung in der nachbyzantinischen Musik”, *Acta Musicologica* 52 (1980), σ. 101-121. Ioannis Zannos, *Ichos und Makam*, Orpheus 74, Βόννη 1994, σ. 203-209. Tončeva, “Tradition”. Bjarne Schartau/Christian Troelsgård, “The Translation of Byzantine Chants into the «New Method»: Joasaph Pantokratorinos – Composer and Scribe of Musical Manuscripts”, *Acta Musicologica* 69 (1997), σ. 134-142. Μιὰ σύντομη περίληψη τῶν προαναφερθέντων ἐργασιῶν βρίσκεται σέ: Alexandru, *Studie*, τ. Α', σ. 53-55.

64. Πρόκειται γιὰ τὶς μελέτες “«Abridgements»” καὶ “«Δεινὰ θέσεις»”. Ὅπως δείχνει ὁ Στάθης, οἱ συντμήσεις εἶναι μόνον φαινομενικὰ ἐκτενέστερες (καταγράφονται δηλαδὴ μὲ περισσότερα ἔμφωνα σημάδια) σὲ σχέση μὲ τὰ μὴ συντετηγμένα πρότυπά τους. Αὐτὸ ὀφείλεται στὸν τρόπο κωδικοποίησης τῆς μεσοβυζαντινῆς σημειογραφίας, ποὺ εἶναι ἀναλυτικότερος στὴν περίπτωση τῶν συντμήσεων (ἐξηγητικὴ [μεσοβυζαντινὴ] σημειογραφία), ἐνῶ γιὰ τὶς πρωτότυπες συνθέσεις εἶναι στενογραφικὸς (ὄψιμη μεσοβυζαντινὴ σημειογραφία). Ὅρθῶς λοιπὸν ὀνομάζονται συντμήσεις, ἐπειδὴ τὸ μέλος τους θὰ εἶναι συντομότερο ἀπὸ ἐκεῖνο τῆς παλαιᾶς πρωτότυπης σύνθεσης. Παρομοίως, στὴν περίπτωση τῶν δεινῶν θέσεων, ἡ μετροφωνικὴ τους δομὴ δὲν φαίνεται δύσκολη, ἀλλὰ ἡ εξήγηση δικαιολογεῖ τὴν ἐπωνυμία τους: πρόκειται γιὰ περίπλοκες, ἐκτενεῖς μουσικῆς γραμμῆς, πολλῆς φορὸς μὲ μεταβολές. Ἡ σημασία τῆς εξήγησης γιὰ τὴν κατανόηση τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης ἐξαιρέται καὶ σὲ πολλὰ ἄλλα ἔργα τοῦ Στάθης, κυρίως ὅμως στὴ μονογραφία τοῦ *Ἡ ἐξήγησης τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς σημειογραφίας*, IBM Μελέται 2, Ἀθήνα 1978. Σύμφωνα μὲ τὸν κ. καθηγ. Christian Troelsgård, ἡ ἐξηγητικὴ σημειογραφία δὲν ἀποτελεῖ τόσο μιὰ ξεχωριστὴ ἐξελικτικὴ φάση τῆς βυζαντινῆς παρασημαντικῆς, ὅσο ἓνα συγκεκριμένο τρόπο χρήσης της: “It’s the use of the notation” (ἀπὸ προφορικὴ συζήτηση, Κοπεγχάγη 2008).

δηλώνουν την ποσότητα αλλά και την ποιότητα, τὸ ὕφος ἢ τὸν τρόπο ἐκφράσεως τοῦ φθόγγου πὸ σημαίνουν, πρᾶγμα πὸ δὲν ἔχουν οἱ νότες τοῦ πενταγράμμου”<sup>65</sup>.

Κατὰ τις δύο τελευταῖες δεκαετίες ἔγιναν κάποιες σημαντικές κινήσεις γιὰ τὴ διαφώτιση τοῦ φαινομένου τῆς ἐξήγησης ἀπὸ καινούργιες πτυχές:

Ὁ Γεώργιος Ἀμαργιανάκης<sup>66</sup> προσέφερε ἓνα μοντέλο ἐντελεχοῦς μορφολογικῆς καὶ στατιστικῆς ἀνάλυσης τοῦ τρόπου ἐξήγησης στὸ παλαιό, ἀνώνυμο βυζαντινὸ Στιχηράριο, μὲ βάση ἰδιόμελα τοῦ Σεπτεμβρίου σὲ ἦχο β΄, πλ. β΄ καὶ νενανώ.

Ἀντικείμενο τῶν ἀναλυτικῶν ἀναζητήσεων τοῦ Ἰωάννη Ἀρβανίτη<sup>67</sup> ἀποτέλεσε ἡ ἴδια ἡ διαδικασία τῆς ἐξήγησης, πῶς δηλαδὴ γεννᾶται τὸ μέλος, ποῖα ἡ σχέση μεταξύ χρόνου καὶ ποικιλιῶν, ποιοὶ οἱ καλλιτεχνικοὶ ὅροι μὲ βάση τοὺς ὁποίους τὰ διαστήματα τῆς μετροφωνικῆς δομῆς μεταβάλλονται σὲ ἄσμα.

Μὲ τὴ σειρά του, ὁ Θωμᾶς Ἀποστολόπουλος ἀνέδειξε τὴν οὐσιώδη διάκριση μεταξύ σταθερῶν καὶ μεταβλητῶν στοιχείων στὴν ἐξήγηση, μεταξύ στρώματος βάθους καὶ ἐπιφάνειας, διαφωτίζοντας κατ’ αὐτὸν τὸν τρόπο τὴν ἔννοια τῆς ταυτότητας τοῦ μέλους, πέρα ἀπὸ τις μικροδιαφορὲς πὸ ὑπάρχουν σὲ παράλληλες ἀναλυτικὲς καταγραφὲς καὶ ἐκτελέσεις ἐνὸς κομματιοῦ: “ἡ χρονικὴ διάρθρωση τῶν μελωδιῶν (ρυθμικὰ σχήματα καὶ ἡ συνολικὴ διάρκεια γραμμῶν) ἢ ὅποια δὲν ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸ πῶς θὰ στολίσει κανεὶς τὸ μέλος, βασικὰ εἶναι ἡ ἴδια σ’ ὅλους τοὺς ἐξηγητές. Ἐπίσης ἴδια εἶναι ἡ κίνηση στοὺς δεσπόζοντες φθόγγους τῶν γραμμῶν, καθότι τὰ ποικίλματα γίνονται στίς μεταξύ τους περιοχὲς καὶ αὐτοὶ λειτουργοῦν ὡς ὅρια ἀπαραίτητης διέλευσης τοῦ μέλους”<sup>68</sup>.

Νέες δυνατότητες γιὰ τὴ σύγκριση σημειογραφιῶν καὶ μεταγραφῶν, καὶ γιὰ τὴ συστηματικὴ μελέτη τοῦ φαινομένου τῆς ἐξήγησης προσφέρονται μὲ τὴ χρῆση ὑπολογιστῶν<sup>69</sup>.

Στὸ ἐπόμενο κεφάλαιο ἐπιχειρεῖται μιὰ διευκρίνιση τῶν διαφορῶν τύπων ἐξήγησης πὸ συναντοῦν στὰ ἔργα τῶν Τριῶν Διδασκάλων καὶ διαφορῶν μουσικολόγων τῆς σύγχρονης ἐποχῆς.

65. Στάθης, “Μουσικὴ στὴ λατρεία”, σ. 434.

66. “The Interpretation of the Old Sticherarion”, *Byzantine Chant*, σ. 23-51.

67. “A Way to the Transcription of Old Byzantine Chant by means of Written and Oral Tradition”, *Byzantine Chant*, σ. 123-141.

68. Ἀποστολόπουλος, *Ἀπόστολος*, σ. 75, πρβλ. ἐπίσης σ. 304-305. Ὁ ἴδιος ἐρευνητὴς τονίζει (δ.π., σ. 74-75), πῶς “Ὅταν ὅμως λέμε ἐξήγηση, ἐννοοῦμε τὴν περίπτωση κατὰ τὴν ὅποια προκύπτει θεμελιώδης μελωδικὴ κίνηση, πὸ δὲν μπορεῖ οὔτε καν νὰ τὴν ὑπενθυμίσει ἡ ἀπλὴ μετροφωνία τῶν φωνητικῶν χαρακτήρων. Δὲν ἐννοοῦμε αὐτὸ πὸ κάνει νὰ φαίνονται διαφορετικὲς οἱ γραφὲς δύο ἐξηγητῶν γιὰ τὸ ἴδιο συνοπτικὸ κείμενο ἢ, πολλές φορές, τοῦ ἴδιου γραφέα σὲ δύο διαφορετικὲς ἐποχές, ὅταν δηλαδὴ **πάνω στὴ βασικὴ κίνηση ἐπιχειρεῖται περισσότερη ἢ λιγότερη ἀνάλυση, στόλισμα, ἀνάλυση φθόγγων, ἐπιτόπια ποικίλματα ἢ ἐπιτήδευση, μὲ χρῆση περισσότερων ἢ λιγότερων χρονικῶν ὑποδιαιρέσεων**. Αὐτὴ ἡ ἀποψη γιὰ τὴν ἐξήγηση (...) εἶναι γέννημα κυρίως τῆς λογικῆς τῆς Νέας Μεθόδου, πὸ θέλει νὰ βλέπει σημάδι-φθόγγο”. Ἡ ἀπόδοση μερικῶν φράσεων ἢ λέξεων μὲ χοντρά ἢ πλάγια γράμματα στὰ παραπάνω χωρία εἶναι δική μας καὶ θέλει νὰ υπογραμμίσει τὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὰ μορφολογικὰ ἐπίπεδα **βάθους καὶ ἐπιφάνειας** τῆς ἐξήγησης.

69. Βλ. π.χ. τὸ ἐρευνητικὸ πρόγραμμα NEUMES (*Neumed & Ecphonetic Universal Manuscript Encoding Standard*) ὑπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ Louis Barton: <http://www.scribserver.com/NEUMES/>. Βλ. ἐπίσης τὴν ὀργάνωση ἠλεκτρονικῶν ἀρχείων γιὰ τὸ δυτικὸ μεσαιωνικὸ ἄσμα, π.χ. Cantus. A Database for Latin Ecclesiastical Chant: <http://publish.uwo.ca/~cantus/> ἢ καὶ DIAMM (Digital Image Archive of Medieval Music): <http://www.diamm.ac.uk>. Νέες προοπτικὲς γιὰ τὴ μελέτη τῆς σχέσης μεταξύ γραπτῆς καὶ προφορικῆς παράδοσης ἀνοίγουν οἱ ἔργα τῶν Γ. Κουρουπέτρογλου/Δ. Δελβινιώτη/Γ. Χρυσοχοῖδη μὲ τίτλο «ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ: Πρώτη Συλλογὴ Ψαλτικῶν Φωνῶν», ὅπως καὶ ἡ «Μελέτη χρησιμοποιούμενων μουσικῶν κλιμάκων ἀπὸ παραδοσιακοὺς ψάλτες μὲ τεχνικὲς ψηφιακῆς φασματικῆς ἀνάλυσης» τῶν Σπ. Φωτόπουλου/Τ. Φωτόπουλου/Κ. Φωτόπουλου/Β. Πιτσιλῆ (βλ. τὰ ὑπὸ ἔκδοση Πρακτικὰ τοῦ Γ΄ Διεθνοῦς Συνεδρίου Μουσικολογικοῦ καὶ Ψαλτικοῦ, Ἡ Ὀκταηχία, Ἰερά Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, IBM, Ἀθήνα 17-21 Ὀκτωβρίου 2006).

