



Τ.Ε.Ι ΗΠΕΙΡΟΥ  
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑ  
ΤΜΗΜΑ ΛΑΙΚΗΣ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

### ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ:

**«Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη στην ερμηνεία εκκλησιαστικών μελών. Η περίπτωση των ερμηνειών των Θρασύβουλου Στανίτσα και π. Διονυσίου Φιρφιρή στον πρώτο στίχο του οκτάηχου Θεοτόκε Παρθένε του Πέτρου Μπερεκέτη»**

Του Γεωργίου Τερζή  
με ΑΜΦ 739

Υπεύθυνος Καθηγητής: Μάρκος Σκούλιος

Άρτα  
Οκτώβριος 2009

*Στην οικογένεια μου*

## Περιεχόμενα

Πρόλογος.....σελ. 3	σελ. 3
Εισαγωγή.....σελ. 4	σελ. 4
1. Βιογραφικά σημειώματα, θέματα λειτουργικής και τυπικού του οκταήχου Θεοτόκε.....σελ. 7	σελ. 7
1.1 Βιογραφικά σημειώματα.....σελ.6	σελ.6
1.2 Στοιχεία περί του οκτάηχου Θεοτόκε Παρθένε.....σελ.12	σελ.12
2 Μορφές παράδοσης στη μουσική.....σελ.15	σελ.15
2.1 Η μαθητεία, βασική ανάγκη για την κατάρτιση ενός μουσικού...σελ.15	σελ.15
2.2 Στοιχεία για το σύστημα βυζαντινής σημειογραφίας.....σελ.18	σελ.18
2.3 Η προφορική ερμηνεία στην Αγιορείτικη μουσική παράδοση.....σελ.20	σελ.20
2.4 Η προφορική ερμηνεία στην Πατριαρχική μουσική παράδοση...σελ. 22	σελ. 22
3. Μουσικές καταγραφές και συγκρίσεις.....σελ.25	σελ.25
3.1 Χρονολογικά (γραπτή απόδοση της μουσικής σύνθεσης).....σελ.25	σελ.25
3.2 Σύγκριση Γρηγορίου Πρωτοψάλτου με Χουρμούζιο	
Χαρτοφύλακα.....σελ.30	σελ.30
3.3 Γενικές παρατηρήσεις από τις καταγραφές των Θρασύβουλου Στανίτσα και π. Διονύσιο Φιρφιρή.....σελ.41	σελ.41
3.4 Καταγραφές των Θρασύβουλου Στανίτσα και π. Διονυσίου	
Φιρφιρή.....σελ.45	σελ.45
3.5 Καταγραφές σε ευρωπαϊκή σημειογραφία.....σελ.60	σελ.60
4. Συμπεράσματα.....σελ.69	σελ.69
Παράρτημα.....σελ.73	σελ.73
Συντομογραφίες.....σελ.77	σελ.77
Βιβλιογραφία.....σελ.78	σελ.78

## Πρόλογος

Το ερέθισμα για τη συγγραφή αυτής της εργασίας μου δημιουργήθηκε κατά τη διάρκεια της φοίτησής μου στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου. Η σπουδή μου στο χώρο αυτό, οι συνεχείς αναζητήσεις για την επιλογή του θέματος και οι συζητήσεις με καθηγητές και συμφοιτητές, με βοήθησαν να καταλήξω σε αυτό με το οποίο τελικά ήθελα να ασχοληθώ. Ιδιαίτερος κατά την παρακολούθηση του μαθήματος "Μεθοδολογία της έρευνας", στο κομμάτι της άσκησης, ορίστηκε ακριβέστερα το πεδίο που επρόκειτο να ασχοληθώ. Όχι όμως και το θέμα. Αυτό άλλαξε στην πορεία, καθώς βρέθηκα μπροστά σε κάτι που μου φάνηκε πιο ενδιαφέρον· συγκεκριμένα, η πτυχιακή εργασία μου έχει θέμα: "Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη στην ερμηνεία εκκλησιαστικών μελών. Η περίπτωση των ερμηνειών των Θρασύβουλου Στανίτσα και π. Διονυσίου Φιρφιρή στον πρώτο στίχο του οκτάηχου Θεοτόκε Παρθένε του Πέτρου Μπερεκέτη". Η συγγραφή της πτυχιακής εργασίας ξεκίνησε τον Μάρτιο του 2009 και ολοκληρώθηκε τον Αύγουστο του ίδιου έτους. Για τη συλλογή του υλικού επισκέφτηκα τη βιβλιοθήκη του ΤΕΙ Ηπείρου της Άρτας, το μουσικό αρχείο του τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής της Άρτας και τη βιβλιοθήκη της Θεολογικής σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

Να ευχαριστήσω θερμά όλους τους φίλους, καθηγητές και συνεργάτες για την βοήθειά τους, την οικογένεια μου, τον αγαπητό φίλο και συνεργάτη κ. Δημήτριο Ουζούνη για την πολύτιμη βοήθεια του, τον καθηγητή μου της βυζαντινής μουσικής στο Μουσικό Σχολείο Δράμας κ. Κων/νο Παυλίδη για τις συζητήσεις, συμβουλές και την πολύτιμη βοήθεια του. Τέλος να ευχαριστήσω τον επόπτη μου κ. Μάρκο Σκούλιο για την άποψη συνεργασία μας καθώς και τον εμπνευστή του θέματος μου (και, «δεύτερο», αφανή επόπτη μου) κ. Κων/νο Λανάρα για την στήριξη και τη συνεργασία μας, όλο αυτό το εξάμηνο.

## Εισαγωγή

Στην παρούσα πτυχιακή εργασία εξετάζουμε τη διάσωση και διάδοση του οκτάηχου Θεοτόκε Παρθένε στο χρόνο μέσω της γραπτής και της προφορικής μουσικής παράδοσης. Η διάσωση αρχικά πραγματοποιείται από τις μεταγραφές των Γρηγορίου Πρωτοψάλτου και Χουρμούζιου Χαρτοφύλακος, μετά την εδραίωση της νέας αναλυτικής μεθόδου και, στη συνέχεια, από τις εκδοτικές προσπάθειες και τις ερμηνευτικές παρακαταθήκες μεγάλων μορφών της βυζαντινής μουσικής (μνημονεύω μόνο τη σειρά «Μνημεία Εκκλησιαστικής Μουσικής» του Μανόλη Χατζηγιακουμή, από την οποία προέρχεται το υλικό της παρουσίας εργασίας). Ιδιαίτερος μέσω της προφορικής μουσικής παράδοσης, η διάδοση από τις δυο μεγάλες "σχολές", την Αγιορείτικη και την Πατριαρχική. Εκπρόσωποι αυτών των σχολών είναι ο π. Διονύσιος Φιρφιρής και ο Θρασύβουλος Στανίτσας τους οποίους επέλεξα επειδή συγκρίνοντάς τους έρχονται στην επιφάνεια στοιχεία που δεν αφορούν μόνο τη λειτουργικότητα και το τυπικό αλλά κατά βάση την προσωπική ερμηνευτική απόδοση του μουσικού κειμένου, στηριγμένη πάντοτε στην ενέργεια χαρακτήρων που έχει ο καθένας αφομοιώσει και διατηρήσει στα πλαίσια της δικής του παράδοσης. Η μελοποίηση του ποιητικού κειμένου ανήκει στον Πέτρο Μπερεκέτη τον Γλυκύ (ακμή 1680 -1710). Από την όλη σύνθεση (το δίχορο οκτάηχο «Θεοτόκε Παρθένε»), σχολιάζουμε στην παρούσα εργασία τον πρώτο πόδα χωρίς το κράτημα.

Η εργασία είναι χωρισμένη σε τρία κεφάλαια. Το πρώτο κεφάλαιο είναι χωρισμένο σε δύο υποκεφάλαια, με το 1.1 να αναφέρει, στοιχεία βιογραφικής φύσεως με επιμέρους ενότητες που αφορούν τα πρόσωπα ξεχωριστά και το 1.2 στοιχεία τυπικού και λειτουργικής χρήσης του Θεοτόκε Παρθένε. Το δεύτερο κεφάλαιο είναι χωρισμένο σε τέσσερα υποκεφάλαια. Το 2.1 αναφέρεται στη μαθητεία, ως βασική ανάγκη για την κατάρτιση ενός μουσικού, το 2.2 στη χρήση και εξέλιξη της σημειογραφίας στην εκκλησιαστική μουσική, το 2.3 στην αγιορείτικη προφορική μουσική παράδοση και το 2.4, στην πατριαρχική μουσική παράδοση. Το τρίτο κεφάλαιο χωρίζεται σε τέσσερις ενότητες και μικροενότητες. Το 3.1 περιέχει στοιχεία επισήμανσης κατά τη γραπτή απόδοση μιας μουσικής σύνθεσης, το 3.2 στοιχεία από τη σύγκριση της μεταγραφής του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου με το Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα, το 3.3 παρατηρήσεις ως προς την ερμηνεία του μουσικού κειμένου (όπου περιέχονται πιο συγκεκριμένα στοιχεία για την ερμηνεία του Θρασύβουλου

Στανίτσα και του π. Διονύσιο Φιρφιρή), το 3.4 περιέχει στοιχεία που προκύπτουν από τις ηχογραφήσεις (Στανίτσα - Φιρφιρή) και την καταγραφή τους στη βυζαντινή παρασημαντική, ενώ το 3.5 δείχνει την απόδοση των καταγραφών από ευρωπαϊκή ματιά. Το τέταρτο κεφάλαιο περιλαμβάνει συμπεράσματα.

# 1. Βιογραφικά σημειώματα, θέματα λειτουργικής και τυπικού του οκταήχου Θεοτόκε Παρθένε

## 1.1. Βιογραφικά σημειώματα

### 1.1.1 Πέτρος Μπερεκέτης (Ακμή 1680 – 1710<sup>1</sup>)

Είναι, μαζί με τον Πέτρο Πελοποννήσιο, ο σπουδαιότερος εκκλησιαστικός συνθέτης στη μετά την Άλωση περίοδο (Τουρκοκρατία). Είναι ιδιαίτερα γνωστός ως Πέτρος Γλυκός ο Μπερεκέτης από την τουρκική λέξη «μπερεκέτ» που σημαίνει αφθονία. Αυτός «μαζί με τους Χρυσάφη το Νέο, Γερμανό Νέο Πατρών και τον Μπαλάσιο Ιερέα υπήρξαν οι 4 μεγάλοι μουσικοί που ήκμασαν στα τέλη του ΙΖ' ου αιώνας και αρχές του ΙΗ αιώνας»<sup>2</sup>.



Ο μελουργός Πέτρος Μπερεκέτης, από τους κυριότερους εκπρόσωπους της αναγέννησης του 17<sup>ου</sup> αιώνα, συνέβαλε σημαντικά στη διαμόρφωση του Καλοφωνικού ειρμολογίου (Μικρογραφία στο χειρόγραφο αρ. 302 της Μονής Ξηροποτάμου 18<sup>ου</sup> αιώνα)<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Βλ. ένθετο cd: Μανόλης Χατζηγιακουμής. Μνημεία Εκκλησιαστικής Μουσικής. Σώμα Πρώτο (οκτάηχα μέλη και συστήματα). 3&4 Θεοτόκε Παρθένε Πέτρου Μπερεκέτη (Ακμή 1680 - 1710). Κέντρο ερευνών και εκδόσεων. τόμος ΙΙ. Αθήνα. 2001. σελ. 35

<sup>2</sup> <http://www.yrapanti-patrida.gr/music.htm#mpereketis>

<sup>3</sup> Βλ. Γρ. Θ. Στάθη. Εκκλησιαστική μελουργία - Η πάντερπη ηχητική έκφραση της ορθόδοξης λατρείας. Στο: Καθημερινή. Κυριακή 16 Απριλίου 1995. σελ. 10

Όσον αφορά το έργο του: μελοποίησε μεγάλο αριθμό ασμάτων, όπως το δίχορο «οκτάηχο *Θεοτόκε Παρθένε*» με το κράτημά του (το ακούμε σε αργυρινές στα μοναστήρια και, όπως αναφέρει ο Δ. Παναγιωτόπουλος, «η πλοκή του μέλους είναι αρκετά τεχνική» με αποτέλεσμα να αποφεύγονται από το συνθέτη οι επαναλήψεις όμοιων γραμμών<sup>4</sup>), και ο οίκος *Ψάλλοντες σου τον τόκον*<sup>5</sup> (το μεγαλύτερο σε έκταση έργο του). Διακρίθηκε ακόμη ιδιαίτερα στη σύνθεση Ειρμών που ονομάστηκαν «Καλοφωνικοί» από τους μελωδούς, λόγω ακριβώς της απaráμιλλης γλυκύτητας που είχαν, ώστε να μείνει γνωστός ως «πατήρ των Καλοφωνικών Ειρμών»<sup>6</sup>. Στη συνέχεια, όλες οι συνθέσεις του, μαζεύτηκαν σε ένα τόμο τα λεγόμενα «Άπαντα του Μπερεκέτου», από τους Γρηγόριο Πρωτοψάλτη και Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα (τους αναφέρω παρακάτω).

### 1.1.2 Γρηγόριος Λαμπαδάριος (1777 – 1822)

Ο Γρηγόριος ο Λευίτης, γεννήθηκε στην Κων/πολη και ήταν ένας από τους εφευρέτες της νέας μεθόδου<sup>7</sup>. Γιος ιερέα, έμαθε αυτοδίδαχτος την Αρμένικη γλώσσα και μουσική αλλά ο πατέρας του τον αποτράβηξε από εκεί και τον παρέδωσε στον Ιερεμία, ηγούμενο του εν Βαλατά Σιναϊτικού Μετοχίου, για να τον διδάξει. Εκεί φοίτησε και αναδείχθηκε αναγνώστης και ιεροψάλτης. Μαθήτευσε στους Ιάκωβο Πρωτοψάλτη, Πέτρο Πρωτοψάλτη τον Βυζάντιο και Γεώργιο τον Κρήτα. Διδάχθηκε την εξωτερική μουσική από τον χανεντέ Ντετέ Ισμαηλάκη.

**Έργο του:** Έγραψε κατά τη συνεπτυγμένη μουσική παρασημαντική (1805) την ογκωδέστατη Παπαδική του, που περιείχε μαθήματα συντόμου Ειρμολογίου, Στιχηραρίου, Οικηματαρίου, αργού Στιχηραρίου, Κρατηματαρίου, Παπαδικής και του Μαθηματαρίου, στη νέα μουσική μέθοδο. Συστηματοποίησε με τους Χουρμούζιο τον

<sup>4</sup> Βλ. Δ. Γ. Παναγιωτόπουλος. Θεωρία και πράξις της Βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής. Αδελφότης Θεολόγων «Ο Σωτήρ». Έκδοσις Έβδομη. Αθήναι. 2003. σελ. 345

<sup>5</sup> Βλ. ένθετο cd: Μανόλης Χατζηγιακουμής. Μνημεία Εκκλησιαστικής Μουσικής. Σώμα Πρώτο (οκτάηχα μέλη και συστήματα). 3&4 Θεοτόκε Παρθένε Πέτρου Μπερεκέτη (Ακμή 1680 - 1710). Κέντρο ερευνών και εκδόσεων. τόμος II. Αθήνα. 2001. σελ. 36

<sup>6</sup> <http://www.yrapanti-patrida.gr/music.htm#mpereketis>

<sup>7</sup> Βλ. Γεωργίου Ι. Παπαδόπουλου. Ιστορική επισκόπησις της Βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής. Εκδόσεις Τέρτιος. Κατερίνη. 2002. σελ. 168



Χαρτοφύλακα και τον Αρχιμανδρίτη Χρυσάνθο τον προσδιορισμό των κλιμάκων αλλά ο ίδιος πραγματεύθηκε τα περί φθορών των τριών γενών και των σημείων της γενικής υφέσεως και διέσεως. Έγραψε στη συνέχεια για το κανόνιον της Παραχορδής και για τη μεταβολή των κλιμάκων του Διατονικού Γένους<sup>8</sup>. Επίσης μετέφερε από την παλαιά στη νέα μέθοδο μεταξύ των άλλων και τα άπαντα του Μπερεκέτου<sup>9</sup>. Τέλος δίδαξε το νέο σύστημα μουσικής το 1815 στην Πατριαρχική Μουσική Σχολή. Πέθανε πολύ νωρίς, μόλις στα σαρανταπέντε του χρόνια.

### **1.1.3 Χουρμούζιος Χαρτοφύλακας ( - 1840)**

Γνωστός και ως Γιαμαλής. Γεννήθηκε στη Χάλκη και μαθήτευσε κοντά στους Ιάκωβο Πρωτοψάλτη και Γεώργιο Κρήτα. Έψαλε σε διάφορους ναούς ως πρωτοψάλτης (στο ναό του Αγίου Δημητρίου στην Ταταουλή, του Αγίου Ιωάννου στο Γαλατά και του σιναϊτικού μετοχίου στη Βαλατά). Διετέλεσε δάσκαλος από το 1815 – 1821 στην Πατριαρχική Σχολή.

**Έργο του:** Επί 18 χρόνια μετέγραψε έργα όλων των αρχαίων μουσικών από τον Ιωάννη Δαμασκηνό μέχρι τον Μανουήλ Πρωτοψάλτη. Συνέγραψε θεωρητικό, εγχειρίδιο εισαγωγής εις το πρακτικό μέρος της μουσικής και ένα ογκώδες σημειωματάριο με έργα του αρχαίου και νέου μουσικού συστήματος. Μελοποίησε: Μακάριος ανήρ, Είδομεν το φως – οκτάηχο, Ρόδον το αμάραντον – οκτάηχο, ο Ευσχήμεν Ιωσήφ, κρατήματα, πολυελέους κ.α. Επίσης ερμήνευσε και εξέδωσε σε δεύτερη έκδοση το Αναστασιματάριο του Πέτρου Πελοποννησίου, το αργοσύντομο ειρμολόγιο των Καταβασιών του ίδιου, το δίτομο δοξαστάριο ή στιχηράριο κατά μίμηση του Ιακώβου του Πρωτοψάλτου (1859) και τη συλλογή των ιδιομέλων του Μανουήλ του Πρωτοψάλτου<sup>10</sup>. Εξέδωσε πρώτος το 1828 τη δίτομη Ανθολογία της Μουσικής και το βιβλίο του Νεοφύτου εξ Εβραίων. Ερμήνευσε μαζί με τον Γρηγόριο

---

<sup>8</sup> Αυτόθι. σελ. 169-70

<sup>9</sup> Βλ. Γιάννη Κ. Παπαχρόνη. Τα πρώτα μαθήματα Βυζαντινής μουσικής. Εκδόσεις Τέρτιος. Τεύχος Α'. Κατερίνη. 1996. σελ. 41

<sup>10</sup> Βλ. Γεωργίου Ι. Παπαδόπουλου. Ιστορική επισκόπησις της Βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής. Εκδόσεις Τέρτιος. Κατερίνη. 2002. σελ. 199-200

Πρωτοψάλτη τη συλλογή των αραβοτούρκικων ασμάτων, Ευτέρπη<sup>11</sup> όπου εκδόθηκε από το Θεόδωρο Παράσχου Φωκαέα το 1830<sup>12</sup>. Πέθανε στη Χάλκη το 1840.

#### **1.1.4 Θρασύβουλος Στανίτσας (1910 – 1987)**

Γεννήθηκε στα Ψωμαθεία της Πόλης το 1910 (ή, για κάποιους, το 1907). Τα πρώτα μουσικά τα έμαθε κοντά στο θείο του Δημήτριο Θεραπειανό και έπειτα συνέχισε μαθητεύοντας στους Μιχαήλ Χατζηαθανασίου, Δημήτριο Βουτσινά, Γιάγγο Βασιλειάδη και Ιωάννη Παλάση. Από πολύ μικρή ηλικία έψαλλε σε πάμπολλους ναούς της Πόλης όπως στα Ψωμαθεία, στον Άγιο Μηνά, στη Θεία Ανάληψη, στον Άγιο Κωνσταντίνο στο Γαλατά και στον Άγ. Νικόλαο, αριστερός, με δεξιό τον Παλάση. Στη συνέχεια καλείται να αναλάβει Λαμπαδάριος (αριστερός) του Κωνσταντίνου Πρίγγου στον Πατριαρχικό Ναό, από το 1939 – 60.

Όταν έφυγε ο Κων/νος Πρίγγος, ανέλαβε τη θέση του Αρχοντος Πρωτοψάλτου του Πατριαρχικού Ναού. Σε αυτή παρέμεινε μέχρι το 1964, οπότε και, με αφορμή το Κυπριακό, απελάθηκε μαζί με τριάντα χιλιάδες Έλληνες υπηκόους εγκατεστημένους στην Κωνσταντινούπολη. Έμεινε για λίγο (1966 – 67) στη Χίο, ψάλλοντας σε όλες σχεδόν τις εκκλησίες του νησιού. Εν συνεχεία πήγε στην Βηρυτό για δύο μήνες και από το έτος 1966 διορίζεται πλέον μόνιμα στον Άγιο Δημήτριο Αμπελοκήπων, στην Αθήνα, όπου απέκτησε πλήθος μαθητών μέχρι τη συνταξιοδότησή του (1981). Το 1967 επισκέφθηκε για τριάντα μήνες στην Αμερική, ενώ επίσης προσκλήθηκε από τον Αρχιεπίσκοπο Μακάριο το 1986 στην Κύπρο. Απεβίωσε το 1987.

---

<sup>11</sup> Βλ. Γεωργίου Ι. Χατζηθεοδώρου. Βιβλιογραφία της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής - Περίοδος 1820-1899. Πατριαρχικόν Ίδρυμα Πατερικών Μελετών. Θεσσαλονίκη. 1998. σελ. 38

<sup>12</sup> Εκδόθηκε από τον Παράσχου Φωκαέα αλλά γράφτηκε γύρω στο 1790 από τον Ζαχαρία Χανεντέ



13

Το εκδοτικό του έργο: Ο Στανίτσας συνέχισε το έργο του Πρίγγου και στον συγγραφικό τομέα και εξέδωσε, το «Μουσικόν Τριώδιον» (1969), όπου συμπεριλαμβάνονταν όλα τα ψαλτικά μαθήματα από την Κυριακή του Τελώνου, μέχρι τη Μεγάλη Εβδομάδα<sup>14</sup>. Έπειτα συνέχισε το έργο του Πρίγγου συμπληρώνοντας το Αναστασιματάριο, τη Μεγάλη Εβδομάδα και τη «Μουσική Κυψέλη».

«Από τις μουσικές συνθέσεις του Στανίτσα διακρίνονται τα δύο Δύναμεις «Άγιος ο Θεός» και «Τον Σταυρόν Σου»<sup>15</sup>, Χερουβικά, Κοινωνικά, τα Λειτουργικά σε δευτερόπρωτο, τα «Χαίρε Νύμφη» και «Αλληλούια» των Χαιρετισμών σε πλ. α', ο Κανών του Ακάθιστου, και άλλα» όπως αναφέρει ο π. Σεραφείμ Φαράσογλου<sup>16</sup>.

Ο Θρ. Στανίτσας πραγματοποίησε πολλές συναυλίες τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό με διακρίσεις λαμπρές, ερμηνεύοντας πλήθος ψαλτικών συνθέσεων βυζαντινών και μεταβυζαντινών μελουργών (Ιωάννη Κουκουζέλη, του Ιωάννη Κλαδά, του Ιακώβου Πρωτοψάλτη, του Πέτρου Λαμπαδαρίου κ.α.)

---

<sup>13</sup> <http://www.ec-patr.net/gr/psaltai/stanitsas.htm>

<sup>14</sup> Γεωργίου Κ. Αγγελινάρα. Θρασύβουλος Στανίτσας. Εκδόσεις Κουλτούρα. 28 Απριλίου 1988. σελ.9

<sup>15</sup> Βλ.<http://www.cmkon.org/Stanitsas.htm>

<sup>16</sup>Βλ. <http://www.ec-patr.net/gr/psaltai/stanitsas.htm>

### 1.1.5 Πατήρ Διονύσιος Φιρφιρής (1912 – 1990)

Αγιορείτης μοναχός που ζούσε σε κελί στις Καρυές, γνωστότερος ως διακο – Διονύσιος (κατά κόσμον Δημήτριος Κούκος). Γεννήθηκε στη Μεγάλη Παναγιά Χαλκιδικής και σε ηλικία 8 ετών πήγε στο Αγίον Όρος κοντά στο θείο του μοναχό Χαράλαμπο, ψάλτη και μουσικό, παίρνοντας τις πρώτες μουσικές γνώσεις. Εν συνεχεία, μαθήτευσε στον Ιεροδιάκονο Συνέσιο. Ο Συνέσιος, που είχε σπουδάσει μουσική στην Πόλη, έμεινε στο Όρος για 70 περίπου χρόνια και ασχολήθηκε αποκλειστικά με την ψαλτική τέχνη. Από νεαρή ηλικία έψαλλε στο ναό του Πρωτάτου στις Καρυές, ενώ συμμετείχε σε αγρυπνίες και πανηγύρια κελιών και μοναστηριών στο Όρος.

Ο διακο-Διονύσιος Φιρφιρής, από τους πιο διακεκριμένους ψάλτες του Όρους, μας άφησε ως διαχρονική παρακαταθήκη την ιδιαίτερη του χροιά σε επίπεδο ερμηνείας. Συνδύαζε την αγιορείτικη πνευματικότητα και τα αυθεντικά ακούσματα μιας μεγάλης παράδοσης, με τη χαρισματική σε ερμηνευτικές ικανότητες φωνή του και μια απaráμιλλη δυναμικότητα στην έκφραση, αποτελώντας πρότυπο αφομοίωσης από τη μια και προσωπικής συνεισφοράς από την άλλη, στην προσέγγιση μιας μεγάλης τέχνης.

«Οι σπουδαιότερες ηχογραφημένες ερμηνείες του (όλες στην εκδοτική σειρά



Μνημεία Εκκλησιαστικής Μουσικής) είναι : **1)** το οκτάηχο Θεοτόκε Παρθένε του Πέτρου Μπερεκέτη, σε λαμπρή εκτέλεση και σε διπλή εκδοχή (Σώμα Πρώτο, cd, 4ο). **2)** Το απaráμιλλο, οκτάηχο επίσης δοξαστικό Θεαρχίω νεύματι του Ιακώβου Πρωτοψάλτου, και πάλι σε διπλή εκδοχή (Σώμα Πρώτο, cd 9ο). **3)** Το οκτάηχο θεοτοκίο Ρόδον το αμάραντον Νικολάου Πρωτοψάλτη Σμύρνης (αρχείο, δύο στίχοι, ο α΄ και γ΄ ήχος, δημοσιευμένοι στην ανθολογία Τρίτη). **4)** Πολλοί καλοφωνικοί ειρμοί (Σώμα δεύτερο, cd 6ο και 7ο). **5)** Τέλος το δοξαστάριο του Ιακώβου, πλήρης ο Α΄ τόμος και εκλογές από τον Β΄ (Σώμα τρίτο, cd 1ο – 21ο), πνευματικό και επιστημονικό γεγονός μέγιστο. Του Π. Διονυσίου κυκλοφορούν επίσης 6 κασέτες (Εκδόσεις της Ελληνικής

Βυζαντινής Χορωδίας), από τις οποίες οι αρ. 2 – 6 έχουν ηχογραφηθεί στα πλαίσια, της εκδοτικής σειράς “Μνημεία Εκκλησιαστικής Μουσικής”<sup>17</sup>».

## 1.2. Στοιχεία περί του Οκταήχου Θεοτόκε Παρθένε

**Θεοτόκε Παρθένε:** όπως γράφει το τυπικό της Ορθοδόξου Εκκλησίας, είναι ένα σύντομο τροπάριο που ψάλλεται κατά την αρτοκλασία ενώ στις μεγάλες αγρυπνίες, εκτελείται παπαδικά<sup>18</sup> στην οκτάηχη μορφή του, όπως συναντάται στο Άγιον Όρος<sup>19</sup>. Σύμφωνα με το τυπικό της Εσπερινής ακολουθίας, το Θεοτόκε Παρθένε ψάλλεται τη στιγμή που ο ιερέας θυμιατίζει σταυροειδώς στρεφόμενος μπροστά στους άρτους από τον ίδιο ή οι τους δύο χορούς εναλλάξ<sup>20</sup>. Σε αυτή την περίπτωση, εκτελείται συνήθως στη σύντομη μορφή του σε ήχο πλ. Α τράφωνο.

---

<sup>17</sup> Βλ. ένθετο cd: Μανόλης Χατζηγιακουμής. Μνημεία Εκκλησιαστικής Μουσικής. Σώμα Πρώτο (οκτάηχα μέλη και συστήματα). 3&4 Θεοτόκε Παρθένη Πέτρου Μπερεκέτη (Ακμή 1680 - 1710). Κέντρο ερευνών και εκδόσεων. τόμος II. Αθήνα . 2001. σελ. 39 - 40

<sup>18</sup> Το παπαδικό μέλος είναι το τρίτο από τα τρία μέλη της εκκλησιαστικής μελοποιίας (όπου κάθε μια λέξη αντιστοιχεί σε πολλές μουσικές γραμμές.)

<sup>19</sup> Βλ. Ένθετο cd: Μανόλης Χατζηγιακουμής. Μνημεία Εκκλησιαστικής Μουσικής. Σώμα Πρώτο (οκτάηχα μέλη και συστήματα). 3&4 Θεοτόκε Παρθένη Πέτρου Μπερεκέτη (Ακμή 1680 - 1710). Κέντρο ερευνών και εκδόσεων. τόμος II. Αθήνα. 2001. σελ. 15

<sup>20</sup> Βλ. Εγκόλπιον του Αναγνώστου. Ιεραί ακολουθίαι του Εσπερινού του όρθρου της Θ. Λειτουργίας. Εκδόσεις της Αποστολικής Διακονίας της Εκκλησίας της Ελλάδος. 1996. σελ. 23

Εἰς τοὺς ἑσπερινούς τῶν Κυριακῶν τῆς μεγάλης Τεσσαρακοστῆς  
Πέτρου Δαμπαδαρίου τοῦ Πελοποννησίου ἤχος ἈΨ Πα.

ε ο το κε Παρ θε ε νε χαι ρε κε χα ρι τω με νη  
Μα ρι α ο Κυ ρι ος με τα σε η ευ λο γη με νη συ εν  
γυ ναι ξι και ευ λο γη με νος ο καρ πος της κοι λι ας σε η  
ο τι σω τη ρα ε τε κες των ψυ χων η μων

21

Ως τροπάριο αναφέρεται στην Υπεραγία Θεοτόκο (θεοτοκί<sup>22</sup>). Βέβαια όπως υποστηρίζει ο Θεοχάρης Δετοράκης καθηγητής μουσικολογίας «στη χειρόγραφη παράδοση επικρατεί πλήρης σύγχυση και δεν είναι δυνατό να στηριχθεί κανείς στις αβέβαιες μαρτυρίες των κωδίκων. Έπειτα μετά τον 6<sup>ο</sup> αιώνα ο όρος χρησιμοποιήθηκε για να δηλώσει τις στροφές των κοντακίων ή των κανόνων. Από στιχουργική άποψη, άλλα τροπάρια είναι σαφώς έμμετρα και άλλα φαίνονται να είναι πεζά. Κατά το περιεχόμενο τους ονομάζονται: αναστάσιμα, σταυρώσιμα, θεοτοκία, νεκρώσιμα κ.α. Κατά τον χρόνο και την ακολουθία που χρησιμοποιούνται ονομάζονται εξαποστειλάρια, εωθινά, δοξαστικά κ. α, και ανάλογα με το μέλος είναι αυτόμελα, προσόμοια, ιδιόμελα κ.α».

Εν συνεχεία, όπως γράφει ο Μανόλης Χατζηγιακουμής το Θεοτόκε Παρθένε «φαίνεται εμπνευσμένο από την οκτάηχη και δίχορη Τιμιώτερα του Δαμιανού του Βατοπαιδινού, του οποίου ο Μπερεκέτης υπήρξε μαθητής»<sup>23</sup>. Το ποιητικό κείμενο αναφέρεται, στην Υπεραγία Θεοτόκο: Θεοτόκε Παρθένε, χαίρε κεχαριτωμένη Μαρία, ο Κύριος μετά σου. Ευλογημένη σύ εν γυναιξί και ευλογημένος ο καρπός της κοιλίας σου. Ότι σωτήρα έτεκες των ψυχών ημών. Κάθε στίχος μαζί με το κράτημά του είναι

<sup>21</sup> Βλ. Γρηγορίου Πρωτοψάλτου. Ταμείον Ανθολογίας. Τόμος Α΄. Κων/πολη. 1834. σελ. 64

<sup>22</sup> Τα τροπάρια είναι μικρά άσματα που ψάλλονται στις διάφορες λειτουργίες. Σήμερα τα περισσότερα είναι ανώνυμα.

<sup>23</sup> Βλ. ένθετο cd: Μανόλης Χατζηγιακουμής. Μνημεία Εκκλησιαστικής Μουσικής. Σώμα Πρώτο (οκτάηχα μέλη και συστήματα). 3&4 Θεοτόκε Παρθένε Πέτρου Μπερεκέτη (Ακμή 1680 - 1710). Κέντρο ερευνών και εκδόσεων. τόμος II. Αθήνα. 2001. σελ. 15

γραμμένος σε έναν από τους οκτώ ήχους. Δηλαδή: Θεοτόκε Παρθένε, με το κράτημα του, σε ήχο α'- χαίρε κεχαριτωμένη, με το κράτημά του, σε ήχο β'- Μαρία ο Κύριος μετά σου, με το κράτημά του, σε ήχο γ'- Ευλογημένη σύ εν γυναιζί, με το κράτημά του, σε ήχο δ'- και ευλογημένος, με το κράτημά του, σε ήχο πλ. α'- ο καρπός της κοιλίας σου, με το κράτημά του, σε ήχο πλ. β'- Ότι σωτήρα έτεκες, με το κράτημά του σε ήχο βαρύ – των ψυχών ημών, με το κράτημά του σε ήχο πλ.δ ' - των ψυχών ημών, με το κράτημά του σε ήχο α'<sup>24</sup>.

## **2. Μορφές παράδοσης στη μουσική**

---

<sup>24</sup> Αυτόθι. σελ.15

## 2.1 Η μαθητεία, βασική ανάγκη για την κατάρτιση ενός μουσικού

Η προφορική μουσική παράδοση άκμασε στις εκκλησίες, ναούς και μοναστήρια της Ανατολικής εκκλησίας, δραστηριοποιώντας συνθέτες και μελωδούς ώστε να δώσουν πνοή στον ποιητικό λόγο των ύμνων της εκκλησίας. Κατά συνέπεια, έχουμε πολύ γρήγορα μουσικές συνθέσεις ποιητικού κειμένου, οι οποίες και εντάχθηκαν στο τυπικό της εκκλησίας. Οι συνθέσεις στάθηκαν αφορμή να μιλούμε σήμερα για εποχές ακμής της μελοποίησης τροπαρίων και ύμνων. Μέχρι όμως να γίνουμε πιο συγκεκριμένοι, είναι χρήσιμο να διαχωρίσουμε, για ποιες μορφές παράδοσης ομιλούμε.

Η Παράδοση - ως γενικότερα και εν προκειμένω, η μουσική - εμφανίζεται με διάφορες μορφές. Η Ηρώ Παυλοπούλου εξηγεί μια από τις πλείστες έννοιες του όρου "παράδοση": *«η παράδοση ως σύστημα έγκλισης πολιτισμικών προϊόντων, είτε κληρονομούμενων από το παρελθόν στο παρόν είτε κληροδοτούμενων από το παρόν στο μέλλον, τείνει να θεωρείται ως κάτι ακέραιο, αντιθετικό στις αλλαγές επειδή υποστηρίζει και συντηρεί ήθη, έθιμα και συνήθειες, οι οποίες καθιερώθηκαν πριν τη βιομηχανοποίηση, την αστικοποίηση και τις τηλεπικοινωνίες, καθιστώντάς τες περιττές»<sup>25</sup>.*

Συνεχίζοντας, με την έννοια προφορική μουσική παράδοση εννοείται μια μουσική διαδρομή η οποία ζει, προχωρά, εξελίσσεται και προσαρμόζεται με τις νέες κοινωνικο-πολιτισμικές συνθήκες κάθε εποχής. Στην ψαλτική μουσική τέχνη, η προφορική μουσική παράδοση διαδίδεται από το δάσκαλο (ψάλτη) στο μαθητή μέσα από διαδικασίες βιωματικής μάθησης, όπου η φωνητική μουσική ερμηνεία παύει να αποτελεί τη στεγνή ανάγνωση μιας παρτιτούρας, αλλά γίνεται το μέσο αποκωδικοποίησης μελωδικών και ρυθμικών σχημάτων που αποτυπώνονται σ' αυτήν. Έτσι ένα καλό παράδειγμα μάθησης και βίωσης της εκκλησιαστικής μουσικής παράδοσης είναι η μουσική προετοιμασία - κατάρτιση ενός ψάλτη. Κατά την Ευαγγελία Σπυράκου υπήρχαν τρεις κατηγορίες δασκάλων μέσα από τα υστεροβυζαντινά και μεταβυζαντινά χειρόγραφα: *«οι προεξάρχοντες των κοσμικών*

---

<sup>25</sup> Βλ. Ηρώ Παυλοπούλου. Παράδοση και μεταπαραδοσιακές τάσεις στη μουσική της Κρήτης. Στο: Προφορικότητες. Σειρά Τετράδια. Νο 3. επιμ. Εκδόσεων Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου. Άρτα. 2007. σελ. 81 -82



χορών, οι μοναχοί και οι ιερείς. Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν οι Πρωτοψάλτες, οι Λαμπαδάριοι κ.α. Στην δεύτερη κατηγορία εντάσσονται οι μοναχοί που λειτουργούσαν ως δάσκαλοι για ψάλλοντες μοναχούς ή ακόμη και για κοσμικούς. Στην τρίτη κατηγορία ανήκουν ιερωμένοι που δίδαξαν είτε τους υπηρετούντες σε κοσμικούς ναούς είτε μοναχούς». Έτσι ο μαθητευόμενος ψάλτης, περνούσε σταδιακές εξετάσεις. Η μαθητεία ξεκινούσε σχεδόν από την νηπιακή του ηλικία και βασιζόταν στη χρήση του Ψαλτηρίου και της ψαλμωδίας του, το οποίο λειτουργούσε ως βιβλίο για την έναρξη του πρώτου συλλαβισμού. Επίσης υπήρχαν τρία στάδια εξέλιξης μαθητείας. Ήταν οι αρχάριοι, οι νεανίσκοι (παιδιά που περνούσαν μεταφώνηση) και οι έφηβοι οι οποίοι μπορούσαν να συντονίσουν μια ομάδα ψαλλόντων. Χώρος εκπαίδευσης<sup>26</sup> ήταν το περίστυλο του ναού, καθώς και ο πρόναος (εκεί γίνονταν μαθήματα που εκτός των άλλων περιείχαν την αρχαία ελληνική μουσική θεωρία). Η εκπαίδευση πραγματοποιούνταν στα πλαίσια οργανωμένων σχολείων, είτε γύρω από τους μεγάλους ναούς της Πόλης είτε στα πέριξ των μονών<sup>27</sup>.

Στην εκκλησιαστική μουσική, αλλά και στο δημοτικό τραγούδι όπως γράφει ο Μίνος Δουνιάς, «φανερή ήταν κάποια τάση των ψαλτών προς τον αμανέ, προ πάντων προς τον έρρινο χρωματισμό της φωνής»<sup>28</sup>. Ο τρόπος αυτός διάθεσης της φωνής, φαίνεται από πηγές της εποχής και ζωγραφικές αναπαραστάσεις που μας δείχνουν «ένα χορό αγγέλων όπου οι περισσότεροι τραγουδούν με τα φρύδια σουρωμένα, τα μέτωπα χαρακτηριστικά ρυτιδωμένα και τα ρουθούνια τεντωμένα, όλα αυτά αλάνθαστα εξωτερικά σημάδια ρινόφωνου τραγουδιού»<sup>29</sup>. Με αφορμή τα παραπάνω, όλα τα μελωδικά λυγίσματα και τσακίσματα της φωνής χρησιμοποιούνται από τραγουδιστές και ψάλτες οι οποίοι είναι σαφώς επηρεασμένοι από τα πλείστα μουσικά ιδιώματα. Αυτά τα μουσικά ιδιώματα αποτελούν σαφώς μέρος μιας μουσικής παράδοσης χωρίς να υπάρχουν όρια στο που αρχίζει η μία και που τελειώνει η άλλη, αλλά αυτό είναι και το πιο ενδιαφέρον.

---

<sup>26</sup> Η εκπαίδευση δεν ήταν η ίδια σε όλους τους ναούς και μοναστήρια αντίθετα κάθε διαδασκαλείο είχε το δικό του πρόγραμμα και μέθοδο διδασκαλίας.

<sup>27</sup> Βλ. Ευαγγελίας Χ. Σπυράκου. Οι χοροί ψαλτών κατά την Βυζαντινή Παράδοση. Στο: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας. Μελέται 14. Εκδίδει ο Γρ. Στάθης, Αθήνα. 2008. σελ. 518-522

<sup>28</sup> Βλ. Μίνου Δουνιά. Σίμων Καράς (5 Ιουνίου 1937). Στο: Μουσικοκριτικά. Βιβλιοπωλείον της "Εστίας". εκλογή από το κριτικό έργο του (επιμέλεια Γ. Ν. Πολίτη). σελ. 14

<sup>29</sup> Αυτόθι. σελ 14 - 15

Συμπληρώνοντας, ο Μάρκος Σκούλιος γράφει ότι «φωνές και όργανα με συνεχή ήχο λοιπόν, στις παραδόσεις αυτές έχουν προχωρήσει σε μια αισθητική των καμπύλων και της κάλυψης του τονικού χώρου με συνεχείς αναλογικές κινήσεις, οι οποίες ανοίχθηκαν ως εκ τούτου σε βασικό χαρακτηριστικό του κυρίαρχου ερμηνευτικού τους ύφους»<sup>30</sup>. «Έτσι συστατικά στοιχεία των διαφόρων παραδόσεων της Βορειοανατολικής μεσογείου, η μελωδική προφορά, με την πολλαπλή τοπική, ιδιοματική και προσωπική της ακόμα διάσταση αν αναχθούν στο επίπεδο ερμηνείας των διαστημάτων αναδεικνύουν ως προνομιούχο κριτήριο προσέγγισής τους το αίσθημα που προκαλούν και όχι την εξαντλητική τους χαρτογράφηση. Εν τέλει προφορικότητα δεν σημαίνει ούτε απλοϊκότητα, ούτε απουσία κανόνων αντίθετα σημαίνει ελευθερία»<sup>31</sup> η οποία αποτελεί μείζον θέμα, σε θέμα ερμηνείας και απόδοσης, τόσο στο Άγιο Όρος όσο και στο Πατριαρχείο.

Στις μέρες μας, η διάθεση για μαθητεία αλλά και οι συνθήκες μάθησης διαφέρουν, όπως είναι φυσικό, από τον παλιό τρόπο παρακολούθησης του μαθήματος. Η διαφορά έγκειται σε μεγάλο βαθμό στην εξέλιξη της τεχνολογίας, καθώς τα τελειοποιημένα μέσα καταγραφής της φωνής με το πλήθος των ηχογραφήσεων αλλάζουν δραστικά τα δεδομένα στη διαδικασία της μάθησης.

Η ηχογράφηση χρησιμοποιήθηκε συστηματικά στο πεδίο της έρευνας ειδικά από εθνομουσικολόγους και ανθρωπολόγους. Ένα παράδειγμα εθνομουσικολόγου που χρησιμοποιούσε το γραμμόφωνο ήταν ο Merriam. Βέβαια η ανάγκη που δημιουργήθηκε για τη μελέτη άλλων πολιτισμών, στα τέλη του 19<sup>ου</sup> και αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, ήταν η ανάγκη για μια συγκριτική μουσικολογία. Οι συγκριτικοί μουσικολόγοι προσέγγισαν τις μουσικές αυτές ως μουσικά συστήματα σε αντίθεση με αυτό τις δυτικής κλασικής μουσικής. Η συγκριτική μουσικολογία «εστίαζε στις σχέσεις των μουσικών ήχων και υποβάθμιζε χωρίς να αγνοεί εξ' ολοκλήρου τις ιδιαίτερες κοινωνικές και πολιτισμικές παραμέτρους της μουσικής. Οι μελετητές ενδιαφέρονταν να καταγράψουν όσο το δυνατόν ακριβέστερα τραγούδια, τη μουσική

---

<sup>30</sup> Βλ. Μάρκος Σκούλιος. Προφορικότητα και διαστηματικός πλούτος σε μουσικά ιδιώματα της Βορειοανατολικής Μεσογείου. Στο: Προφορικότητες. Σειρά Τετράδια. Νο 3. επιμ. Εκδόσεων Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου. Άρτα. σελ. 48

<sup>31</sup> Αυτόθι. σελ. 48 - 54

και τους χορούς μιας κοινωνίας χωρίς να ενδιαφέρονται ειδικά να τα εντάξουν στο κοινωνικό και πολιτισμικό τους πλαίσιο»<sup>32</sup>.

## 2.2 Στοιχεία για το σύστημα βυζαντινής σημειογραφίας

Ειδικά στην εκκλησιαστική μουσική, η εμφάνιση της γραφής ως μουσικού συστήματος καταγραφής είναι μέρος της προφορικής μουσικής παράδοσης που αρχίζει στα μέσα του 10ου αιώνα ή και λίγο νωρίτερα. Ο Γρηγόριος Στάθης λέει ότι «Η σημειογραφία είναι αποκλήμα του βυζαντινού πνεύματος και πολιτισμού και είναι σοφό σύστημα για την τέλεια έκφραση της μονοφωνικής λογικής<sup>33</sup> μουσικής. Από τη φανέρωσή της μέχρι σήμερα η βυζαντινή σημειογραφία πέρασε από τέσσερα στάδια εξέλιξως α) την πρόιμη βυζαντινή σημειογραφία β) τη μέση πλήρη βυζαντινή σημειογραφία γ) τη μεταβυζαντινή εξηγητική σημειογραφία και δ) την αναλυτική σημειογραφία της Νέας μεθόδου»<sup>34</sup>. Σ' αυτές τις εποχές έχουμε πλήθος χειρογράφων, κώδικες και φόρμουλες γραφής, αλλά και μεγάλο αριθμό μελουργών, καταγραφών και μεταγραφών.

Η χρήση της σημειογραφίας ξεκίνησε από πολύ νωρίς, αρχικά με τη μορφή νευμάτων. Οι νευματικές σημειογραφίες απευθύνονται στο υποκείμενο της εκτέλεσης και όχι σε κάποιο αντικειμενικό έργο, δηλαδή στον «τεχνίτη» και όχι στο «τέχνημα». Στη συνέχεια έγιναν πολλές προσπάθειες εξέλιξης της υπάρχουσας σημειογραφίας φτάνοντας στη σημερινή μορφή της, που, στην περίπτωση μας, είναι η βυζαντινή παρασημαντική σημειογραφία. Το βασικό πρόβλημα όλων των παλαιότερων για να μάθουν το σύστημα σημειογραφίας ήταν κατεξοχήν τεχνικό, γιατί ο χρόνος που χρειαζόταν κάποιος ώστε να μάθει μουσική, πολλές φορές ξεπερνούσε μια ολόκληρη ζωή. Το όλο πρόβλημα σχετιζόταν άμεσα με τη συνεπτυγμένη γραφή, όπου ένα σημάδι ταυτιζόταν με μία ολόκληρη μουσική γραμμή. Έτσι από το 1814 και μετά που, με την εισαγωγή της νέας μεθόδου, καθιερώνεται η αναλυτική σημειογραφία, τα

---

<sup>32</sup> Βλ. Παναγιώτης Πανόπουλος, *Τραγούδια για την αδελφή σου: η δομή των τραγουδιών ακία στους Ινδιάνους Σούγια του Αμαζονίου*. Στο: Πανόπουλος, Π.(επιμ.) *Από τη Μουσική στον ήχο: Εθνογραφικές μελέτες των S. Feld – M. Roseman – A. Seeger*. Αλεξάνδρεια. Αθήνα. σελ. 13 -14

<sup>33</sup> Λογική με την έννοια ότι η μουσική αποτελεί το ένδυμα το λόγου

<sup>34</sup> Βλ. Γρηγόριος Στάθης. *Εκκλησιαστική μελουργία - Η πάντερπη ηχητική έκφραση της ορθόδοξης λατρείας*. Στο: Καθημερινή. Κυριακή 16 Απριλίου 1995. σελ. 4

πράγματα απλουστεύονται ριζικά. Εμπνευστές της οι τρεις δάσκαλοι Γρηγόριος Πρωτοψάλτης, Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ και Χρύσανθος εκ Μαδύτων.

Αρχικά όπως ειπώθηκε «η σημειογραφία αποτελούσε την καταγραφή ενός πρωταρχικά ηχητικού γεγονότος. Έτσι επέτρεπε το πέρασμα από την αίσθηση της ακοής στο αίσθημα της όρασης»<sup>35</sup>. Βέβαια, για να καταλήξουμε να μιλάμε για την τελική απόληξη της σημειογραφίας, κάποιιο προβληματίστηκαν γύρω από την αποτύπωση στην παρτιτούρα ορισμένων στοιχείων, όπως το τονικό ύψος και ο ρυθμός. Ο προβληματισμός βασικά ήταν αποτέλεσμα της συνύπαρξης κάποιων μουσικών που για να μάθουν μουσική έπρεπε να ξεκινήσουν πρώτα από τη σημειογραφία, δηλαδή με άλλα λόγια, «να σχετίζεται, με το πέρασμα από τη σημειογραφία ως καταγραφή του υπάρχοντος, στη σημειογραφία ως κοινοποίηση του νέου. Αυτό αποτελεί αιτία και αποτέλεσμα της παράλληλης μετάβασης από ένα προφορικό σε ένα εγγράμματο πλαίσιο»<sup>36</sup>. Στην περίπτωση μας αυτό ήταν και το αποτέλεσμα της νέας αναλυτικής μεθόδου, δηλαδή η πιο εύκολη εκμάθηση της νέας σημειογραφίας παράλληλα με την ατελείωτη μουσική προφορική παράδοση.

Στα πλαίσια της σύμπραξης αυτής τοποθετούνται και οι διάφορες μουσικές παραδόσεις που έζησαν στο μεταίχμιο της βυζαντινής μουσικής μελουργίας -και μάλιστα οι κυριότερες απ' αυτές, η αγιορείτικη και η πατριαρχική, που πορεύονται σήμερα με τη νέα μέθοδο γραφής. Η παλαιά σημειογραφία έχει ξεχαστεί βεβαίως σε επίπεδο γραφής, αλλά η απόδοση των ύμνων και σήμερα δεν παύει να συνδέεται οργανικά με την προφορική οντότητα της παλαιάς προφορικής παράδοσης. Έτσι, το «Θεοτόκε Παρθένε», που μελετάμε στην παρούσα εργασία, μπορεί να εξελίχθηκε σημειογραφικά στα πλαίσια της νέας μεθόδου και να φαίνεται ότι έχει αποκοπεί από την παλαιά σημειογραφία, αλλά στην πραγματικότητα σημαδόφωνα που οι τρεις δάσκαλοι δεν επέλεξαν να χρησιμοποιήσουν και, προφανώς, δε γράφονται στο μουσικό κείμενο, δεν έπαψαν ποτέ να είναι σε χρήση, αφού παραμένει η ενέργειά τους στην εκτέλεση των ύμνων.

---

<sup>35</sup> Βλ. Πάνος Βλαγκόπουλος. Από την νευματική σημειογραφία στη Notitia artis musicae (1321) ή Η εγγραματοσύνη ως συνθήκη δυνατότητας της ευρωπαϊκής λόγιας μουσικής. Στο: Προφορικότητες. Σειρά τετράδια. Νο 3. επιμ. Εκδόσεων Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου. Άρτα. 2007. σελ. 59

<sup>36</sup> Αυτόθι. σελ. 60

### 2.3. Η προφορική ερμηνεία στην Αγιορείτικη μουσική παράδοση

Το Άγιον Όρος, που αποτελούσε και αποτελεί πηγή έμπνευσης για δημιουργία και προσευχή, διασώζει αξιοσημείωτο μουσικό πλούτο, ανάμεσα στον οποίο πλήθος των χειρογράφων. Αρχίζοντας από τον Ιωάννη τον Κουκουζέλη, έχουμε κάποιον αριθμό χειρογράφων, από τον 16<sup>ο</sup> αι. και μετά. Τον 17<sup>ο</sup> αιώνα ιδιαίτερα, έχουμε διάδοση χειρογράφων. Τον 18<sup>ο</sup> αιώνα έχουμε επιπλέον «πλήθος μουσικών χειρογράφων από αντιγραφείς και συνθέτες. Την περίοδο αυτή έχουμε μια δεύτερη μεγάλη ακμή στην ιστορία της εκκλησιαστικής μουσικής της Τουρκοκρατίας»<sup>37</sup>, με τον Πέτρο Γλυκύ (Μπερεκέτη), τον Πέτρο Πελοπονήσιο. Επιπρόσθετα, να σημειωθεί πως την εποχή αυτή έχουμε μεγάλο αριθμό χειρογράφων σε όλες της μονές του Αγίου Όρους, τα οποία δείχνουν τη σχέση που έχουν με γραφικά συστήματα της εποχής του 16<sup>ου</sup> αι., και κωδίκων που χρησιμοποιούσαν στα τροπάρια και τα κοντάκια της ίδιας εποχής. Όπως φαίνεται από αναλυτικούς περιγραφικούς καταλόγους των χειρογράφων των μονών του Όρους, το υλικό είναι πραγματικά πολύ ώστε να ακούγεται εύλογο το ότι μέχρι και σήμερα δεν έχουν ακόμη μελετηθεί όλα τα σωζόμενα χειρόγραφα. Αυτήν τη στιγμή, ο όγκος των χειρογράφων πλησιάζει τα 3000, καταναμημένα και χωρισμένα σε κώδικες της εποχής, με το 10% να είναι, όπως λέει ο Εμμανουήλ Γιαννόπουλος, «σε ρουμάνικη γλώσσα»<sup>38</sup>. Ως επί το πλείστον, όλο αυτό το πλήθος χειρογράφων, μας θυμίζει έτσι την πλούσια σε συνθέσεις μουσική παράδοση η οποία ανθεί και συνεχίζει να ανθεί μέχρι τις μέρες μας.

Και ενώ ο πλούτος των χειρογράφων παραμένει ανεξερεύνητος, η ζωντανή μουσική παράδοση του Όρους συνεχίζει να δίνει τη μαρτυρία της μέχρι και σήμερα: *«ηδέως και συγκινητικά ζωοποιεί τα εγνηγεμένα αισθήματα και δεν απορροφά τις αισθήσεις με την γοητεία της. Το ήθος των ήχων της αγιορείτικης ψαλτικής είναι σεμνό, σοβαρό και διασταλτικό σύμφωνα με την θέληση του Θεού που ζητά πνεύμα, συντετριμμένο, καρδιά «συντετριμμένη και ταπεινωμένη»<sup>39</sup>.*

---

<sup>37</sup> Αυτόθι. σελ.2

<sup>38</sup> Βλ. Εμμανουήλ Στ. Γιαννόπουλος. Η ψαλτική τέχνη, Λόγος και μέλος στη λατρεία της ορθόδοξης εκκλησίας. University studio press A.E. Θεσσαλονίκη. 2004. σελ.68

<sup>39</sup> Αυτόθι. σελ. 3

Με καρδιά «συντετριμμένη και ταπεινωμένη» βιώνει ένας ξένος ακροατής μια λειτουργία στη Μονή Σταυρονικήτα το Δεκέμβριο του 1979, ανακαλύπτοντας πρωτόγνωρες γι' αυτόν αλήθειες: *«Ο ψάλτης από τις Καρυές και οι μαθητές του στέκονται μπροστά στο αναλόγιο και αρχίζουν να ψάλλουν τα αργά ανοιξαντάρια που δεν είχα ποτέ διαβάσει ούτε ακούσει. Κοιτάζοντας τα γνωστά σημάδια και ακούγοντας με προσοχή την ψαλμωδία προσπαθώ κυριολεκτικά να βρω μια άκρη. Λέω μέσα μου: «Ναι μεν έχει το βιβλίο μπροστά του, ο ήχος είναι ο ίδιος, αλλά ψέλνει κάτι άλλο, δικό του, που ξέρει απ' έξω». Αλλιώς πως εξηγείται τέτοια διαφορά ανάμεσα στα γραπτά και στο ψάλσιμο»<sup>40</sup>.*

Είναι μια ακόμη μαρτυρία που δείχνει πως η αποτύπωση των σηματοφόρων στην παρτιτούρα είναι το μέσο ώστε να μπορέσει κάποιος να τη διαβάσει απλά. Δεν σημαίνει όμως πως θα την αποδώσει και σωστά. Αυτή είναι η διαφορά παρτιτούρας και απόδοσης της παρτιτούρας. Για τον αμήτο ακροατή ίσως είναι δύσκολο να διακρίνει τη διαφορά της ψαλτικής απόδοσης από το στεγνό διάβασμα μιας παρτιτούρας, γιατί αυτό έχει να κάνει περισσότερο με τη βιωματική εμπειρία των ψαλτών αυτών μέσα στο μουσικό περιβάλλον τους.

Σ' αυτά τα πλαίσια πρέπει να δούμε τη φράση που ακόμη ακούγεται (ίσως όχι τόσο όσο παλιότερα) στο Όρος *«Έτσι ψάλανε οι παππούδες. Σήμερα δεν κάνουμε τίποτα άλλο παρά την υπακοή στη διδασκαλία τους, σ' αυτά που μας παρέδωσαν, στην παράδοση»*. Γιατί, *«ένας αγιορείτης ψάλτης δεν διατυπώνει μια άποψη δική του με μουσικούς φθόγγους»<sup>41</sup>*. Δηλαδή δεν υπάρχει αναζήτηση της διαφορετικής προσωπικής έκφρασης, έξω και πέρα από τα όρια των παραδεδομένων (όπως βλέπουμε όλο και συχνότερα στον κόσμο, όπου ο κάθε ψάλτης προσπαθεί να «αποδώσει» το μέλος στηριζόμενος σχεδόν αποκλειστικά στις προσωπικές του δυνατότητες -φωνητικές και ερμηνευτικές- και εμπνεύσεις).

---

<sup>40</sup> Βλ. Μάρκελλος Πιράρ. Έτσι ψάλανε οι παππούδες. Στο : Σύναξη. τεύχος 17. 1986. σελ. 69

<sup>41</sup> Αυτόθι. σελ. 70

### 2.3.2 Η προφορική ερμηνεία στην Πατριαρχική μουσική παράδοση

Η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική στην Κωνσταντινούπολη άκμαζε στους ναούς της και καλλιεργήθηκε συστηματικά από ψάλτες, λόγιους και φιλόμουςους άνδρες, αλλά και γυναίκες. Για την ακμή αυτή, ευθύνεται η Εκκλησία και όπως λέει ο Δ. Παναγιωτόπουλος «*Φρουρός ακοίμητος και της μουσικής ίστατο πάντοτε η Εκκλησία, η οποία και διετήρει παν ότι εθεωρείτο ως παράδοσις εκκλησιαστική και ως κληρονομιά εθνική*»<sup>42</sup>.

Όπως ήταν φυσικό, και αφού η μουσική ήταν μέρος της εθνικής κληρονομιάς, ο μόνος τρόπος διατήρησης και εξέλιξής της ήταν να μεταβιβαστεί αυτούσια στους επόμενους. Το πρώτο πρόβλημα που έπρεπε να αντιμετωπιστεί ήταν τεχνικό, και είχε να κάνει με τις δυσκολίες εκμάθησης της παλαιάς μεθόδου. Η λύση δόθηκε με την εισαγωγή της νέας μεθόδου, που απλοποίησε την όλη διαδικασία. Η μάθηση έγινε ευκολότερη και οι νεότεροι μαθαίνουν πλέον τη μουσική συντομότερα, χωρίς να θυσιάζουν ολόκληρη τη ζωή τους σπουδάζοντάς την.

Έχει κιόλας αναφερθεί ότι το κρίσιμο στην εκκλησιαστική μουσική δεν είναι η δυνατότητα ανάγνωσης του κειμένου -που ούτως ή άλλως με τη νέα μέθοδο έγινε αρκετά εύκολη υπόθεση- αλλά η πορεία από την απλή ανάγνωση του χειρογράφου στην ερμηνεία. Σχετικά είναι όσα καταθέτει στις αυτοβιογραφικές αναμνήσεις του ο π. Γεώργιος Τσέτσης, που έμαθε μουσική δίπλα στους ψάλτες του Πατριαρχικού ναού Θρ. Στανίτσα και Κων/νο Πρίγγο: «*το Πατριαρχικό αναλόγιο είναι σχολή που σε κάνει να συνειδητοποιείς την ιερότητα του χώρου στον οποίο βρίσκεσαι, και σου μαθαίνει πώς να ελέγχεις τη φωνή σου και να ρυθμίζεις τις κινήσεις σου. Κινήσεις προκαθορισμένες από το τυπικό του Πατριαρχικού ναού, που εκτελούνταν με ακρίβεια, θα έλεγε κανείς, μπαλέτου*». Αναφέρει ακόμη χαρακτηριστικά πως αν ο δεξιός ψάλτης ήθελε να πει κάποιο μάθημα, δεν συνεννοούνταν με τον αριστερό, ο οποίος ήταν αναγκασμένος να έχει την απαιτούμενη μουσική κατάρτιση για να ακολουθήσει τον πρωτοψάλτη.

Μαρτυρεί ακόμη ότι οι ψάλτες δεν επιδίωκαν την πρωτοτυπία για να επιδειχθούν, γιατί δεν το επέτρεπε το τυπικό του Πατριαρχικού ναού. «*Οι ψάλλοντες στο Ναό δεν πρέπει να εκστομίζουν άτακτες κραυγές ή να πιέζονται για να βγάλουν*

---

<sup>42</sup> Βλ. Δ. Παναγιωτόπουλος. Θεωρία και Πράξις της Βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής. σελ. 34

δυνατή φωνή, ούτε δε να λέγουν πράγματα κατά απρεπή και ανάρμοστο στην Εκκλησία τρόπο, αλλά να αναμέλπουν ύμνους στον Θεό, με μεγάλη προσοχή και κατάνυξη»<sup>43</sup>.

«Βέβαια υποστηρίζεται ότι η διδασκαλία εξακολουθεί να έχει ως θεμέλιο την φωνητική παράδοση, με την εξής διαφορά ότι αντί των συνοπτικών σημαδιών, των οποίων η αποστήθιση απαιτεί χρόνια, επινοήθηκαν διάφορα σημάδια που δείχνουν την ανάβαση και τη κατάβαση των φθόγγων καθώς και βασικές διαιρέσεις του χρόνου. Ωστόσο ούτε η παρασημαντική ούτε η παλαιά θεωρία παρέχουν πληροφορίες για την πραγματική απόσταση ανάμεσα σε ένα φθόγγο και τον προηγούμενό του ούτε προσδιορίζουν τα τονιαία διαστήματα του κάθε ήχου. Μόνο η παράδοση είναι ικανή να το κάνει. Οι βάσεις του μέλους βρίσκονται στη μνήμη του ψάλτη»<sup>44</sup>. Αυτό φαίνεται καθώς «το μέλος ήταν τεχνική επεξεργασία και επέκτασις την οποίαν ο ψάλλων εποίει εν μονωδία, έχων ως θέμα το πρωτότυπον άσμα, γνώμονα δε την προφορικήν του δασκάλου παράδοσιν και έμπνευσιν μετά της χάριτος του φωνητικού αυτού ταλάντου»<sup>45</sup>.

Έτσι η ακουστική παράδοση όπως λέει ο Σπυρίδων Οικονομόπουλος «ξεκινά από τον Ιωάννη Πρωτοψάλτη, Μανουήλ Πρωτοψάλτη, Κων/νο Πρωτοψάλτη, Αντώνιο Λαμπαδάριο, Ιωάννη Λαμπαδάριο, Γεώργιο Ραιδεστηνό, Γεώργιο Βιολάκη, Ιάκωβο Ναυπλιώτη, Κων/νο Πρίγγο και φτάνει στον Θρασύβουλο Στανίτσα»<sup>46</sup>. Σύμφωνα με τους παραπάνω, η ακουστική παράδοση σε γενικά πλαίσια διατηρήθηκε αλλά άρχισε να αλλοιώνεται λόγω σύνδεσης της ψαλτικής ερμηνείας με την εξωτερική μουσική<sup>47</sup>, μιας και στα πλαίσια των μουσικών συλλόγων που άνηκαν οι προλαλήσαντες, διδάσκονταν και η εξωτερική μουσική<sup>48</sup>. Πάνω σ' αυτό γράφει ο Τσέτσης ότι «είναι

---

<sup>43</sup> Βλ. στο ένθετο: Μανόλης Χατζηγιακουμής. Σύμμεικτα εκκλησιαστικής μουσικής. 2 Μεγάλη Τεσσαρακοστή & 3 Μεγάλη Εβδομάδα. Ψάλλει ο πατήρ Γεώργιος Τσέτσης, Μέγας Ιεροπρεσβύτερος του Οικουμενικού Πατριαρχείου. Κέντρο ερευνών και εκδόσεων. Αθήνα. 1999. σελ. 32 -36.

<sup>44</sup> Βλ. Μετάφραση και ορολογία. Εργαστήρι μουσικής μετάφρασης και ορολογίας. Αρχιμανδρίτη Γερμανού Αφθονίδη Σιναΐτη (1895): Ανέκδοτη Πραγματεία περί του ελληνικού ιερού μέλους (επιστολή προς τον Ηλία Τανταλίδη. 1876). Στο: Μουσικός Λόγος. (επιμ – μφσ) Μάρκελλος Πιράρ. σελ. 88 - 93

<sup>45</sup> Αυτόθι. σελ. 88-93

<sup>46</sup> Βλ. Σπυρίδων Οικονομόπουλος. Τα ανατολικά μακάμ στην Ορθόδοξη εκκλησιαστική μελοποιία: ονοματολογία και χρήσεις. Άρτα. 2008. σελ. 27

<sup>47</sup> Αυτόθι. σελ.27- 28

<sup>48</sup> Βλ. Γεωργίου Ι. Παπαδόπουλου. Ιστορική επισκόπησις της Βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής. Εκδόσεις Τέρτιος. Κατερίνη. 2002. σελ. 248



*χαρακτηριστικό ότι ο Πρίγγος, ενώ είχε συνθέσει πάμπολλα και σε όλους τους ήχους λειτουργικά, με έντεχνες, μελωδικότητες, αλλά πολλές φορές και εξεζητημένες γραμμές στον Πατριαρχικό ναό έψαλλε συνήθως τα απλά». Όταν τον ρωτούσανε γιατί δεν έψαλλε τα δικά του αποκρινόταν πως «αυτά παιδιά μου είναι για τα πανηγύρια των ενοριών, όχι για τον Πατριαρχικό ναό».*

Αλλά, όπως δείχνουν τα πράγματα, όλη αυτή η συσσωρευμένη γνώση, τόσο ακουστική αλλά και τόσο μνημονική, δεν δύναται να μεταδοθεί τόσο εύκολα σε κάποιον ακροατή μόνο με λόγια. Έτσι παρακάτω συγκρίνοντας τη βιωματική -αλλά και τόσο προσωπική- ερμηνεία με τις πάμπολλες αποδόσεις μουσικής γραφής από την αρχική μουσική σύνθεση, παρατηρούμε τον τρόπο τελικά που δρα η προφορική στην εγγράμματη κουλτούρα και τον τρόπο που επαναπροσδιορίζεται διαφορετικά κάθε φορά.

### 3. Μουσικές καταγραφές και συγκρίσεις

#### 3.1 Χρονολογικά (γραπτή απόδοση της μουσικής σύνθεσης)

Συγκρίνοντας τις μετεγγραφές από το Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα και Γρηγόριο Πρωτοψάλτη, στις κατά συρροή εκδόσεις τους "Ταμεία Ανθολογίας" (το 1824 του πρώτου και 1834 του δεύτερου), παρατηρούμε διαφορές ως προς την απόδοση του παλαιού κειμένου στη νέα γραφή. Σαφώς γνωρίζουμε ότι και οι δύο είχαν κοινούς δασκάλους, άρα και σχεδόν κοινό τρόπο απόδοσης της ερμηνείας στις μεταγραφές που έκαναν οι ίδιοι. Όμως η βυζαντινή παρασημαντική, που είναι τόσο πλούσια σε χαρακτήρες και φθόγγους, κάνει πιο μεγάλο τον «πειρασμό» για ακριβέστερη καταγραφή του πρωτοτύπου. Έτσι κατανοούμε τις διαφορές στις μετεγγραφές των δύο δασκάλων.

Από τις μεταγραφές αυτές επωφελήθηκαν αρκετοί νεότεροι εκδότες που περιλάμβαναν στις συλλογές τους ελαφρώς παραλλαγμένα τα κείμενα των Γρηγορίου και Χουρμούζιου σημειώνοντας απλά τη λέξη «διασκευή» ή «καταγραφή». Σ' αυτή την κατηγορία ανήκουν πολλοί νεότεροι. Συνήθως οι διαφορές που διακρίνονται σ' αυτές τις διασκευές αφορούν τη χρήση χρονικών αγωγών, κάποιες παραλλαγές συμπλεγμάτων, χαρακτήρες χρόνου, μαρτυρίες και φθορές. Βέβαια, παρατηρώντας λίγο προσεχτικότερα τις διασκευές των νεοτέρων, βλέπουμε ότι μιμούνται μάλλον τη μεταγραφή του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου.

Παρακάτω γίνεται κάποια επισήμανση ως προς τα σημεία που είναι διακριτές οι διαφορές ανάμεσα στις μετεγγραφές του Γρηγορίου και του Χουρμούζιου:

1. Στην πορεία ανάπτυξης της μελωδίας – Μορφολογική προσέγγιση
2. Στους χαρακτήρες ποσότητας, ποιότητας για την περιγραφή συγκεκριμένων σημαδιών
3. Στους χαρακτήρες χρόνου και χρονικής αγωγής
4. Στο μέτρο

Οι παραπάνω παρατηρήσεις αφορούν γενικότερα και όλες τις εκδόσεις, ξεκινώντας από τους διδασκάλους μέχρι και τους νεότερους. Η πορεία ανάπτυξης της μελωδίας είναι σχεδόν κοινή σε όλους.

## 1. Πορεία ανάπτυξης της μελωδίας – Μορφολογική προσέγγιση

Η πορεία ανάπτυξης της μελωδίας του «Θεοτόκε Παρθένε» δεν ξεφεύγει από τις κλασικές γραμμές, ακολουθώντας διατονική πορεία. Ξεκινώντας από τη βάση του ήχου, τον Πα δηλαδή, μέχρι την επόμενη μαρτυρία δε δείχνει να ξεπερνά το πρώτο τετράχορδο, αλλά κινείται στα πλαίσια αυτού. Έπειτα η επόμενη στάση, πραγματοποιείται στον Γα (δηλαδή στην 3<sup>η</sup>) και είναι αναμενόμενη διότι στα παπαδικά μέλη ο Πρώτος ήχος σημειώνει στάσεις στον Γα και ατελείς καταλήξεις<sup>49</sup> σ' αυτόν. Έπειτα η μελωδία παραμένει στον Γα για δεύτερη φορά. Αμέσως μετά, η πορεία της μελωδίας δείχνει να κινείται στην υποτονική δηλαδή τον Νη, πραγματοποιώντας καθοδική πορεία και έχοντας πλέον ξεκάθαρα την κίνηση του πλ. δ', η οποία είναι μικρή και περαστική. Στη συνέχεια η μελωδία επιστρέφει στη βάση του ήχου και συνεχίζει να κινείται στο τετράχορδο αυτό. Τέλος έχουμε το αποκορύφωμα της μουσικής σύνθεσης όπου η πορεία της μελωδίας κινείται από την τονική Πα στην πέμπτη Κε και πάλι στην τονική Πα και έπειτα στέκεται στην πέμπτη Κε θέτοντας πλέον τη διατονική φθορά του Πα επάνω στην πέμπτη. Καταλήγοντας η μελωδία στον Κε, ο ήχος πια τετραφωνεί. Εκεί βάση γίνεται ο Πα με τη μεταβολή κατά τόνο και σύστημα και το πεντάχορδο που ξεδιπλώνεται μέχρι τον άνω Βου ακούγεται φυσικό γνωστοποιώντας μας ξεκάθαρα την κίνηση του τροχού<sup>50</sup> με την οποία και κλείνει η σύνθεση, στο ύψος του Κε, ακριβώς πριν ξεκινήσει το κράτημα.

---

<sup>49</sup> Βλ. Γεώργιος Ν. Κωνσταντίνου. Θεωρία και Πράξη της Εκκλησιαστικής Μουσικής. Δ' Έκδοση. Αθήνα. 2003. σελ. 87

<sup>50</sup> Ο τροχός είναι κίνηση που χρησιμοποιείται στον Πρώτο και πλάγιο του Πρώτου καθώς η μελωδία στέκεται στην πέμπτη και πραγματοποιεί μεταβολή κατά τόνο και κατά σύστημα. Συμβαίνει ιδιαίτερα σε αργά μαθήματα παπαδικού μέλους σε εκτενείς φράσεις προσδίδοντας έτσι το ήθος που αρμόζει σε φράσεις που θέλει να τονίσει (στην περίπτωση μας η λέξη «Παρθένη»).

## 2. Διαφορές στους χαρακτήρες ποσότητας, ποιότητας για την περιγραφή συγκεκριμένων σημάδιων

Οι χαρακτήρες απόδοσης μιας μουσικής φράσης αποτελούν το "αλατοπίπερο" που νοστιμεύει αλλά και προσδίδει το απαραίτητο ήθος στο μουσικό κείμενο. Έτσι ο μελοποιός καλείται να επιλέξει το κατάλληλο σημάδι για να τονίσει κάποια λέξη ή φράση. Σαφώς όμως όλοι οι χαρακτήρες έχουν ο καθένας τη δική του ισχύ και θέση, λιγότερο ή περισσότερο κύρια.

Συγκρίνοντας τις εξηγήσεις στη νέα μέθοδο, οι διαφορές που παρατηρούμε στην απόδοση ξεκινούν από τη διαφορετική αντίληψη εξήγησης των παλαιότερων σηματοφώνων, μιας και δεν υπήρχαν μία ή δύο μόνο εξηγήσεις για κάποιο σημάδι. Γιατί, π.χ., δεν είναι μόνο η οξεία, είναι και το σύμπλεγμά της με άλλα σημάδια, που δείχνει κάποια ακριβέστερη ερμηνεία. Ως επί το πλείστον, οι Χ.Χ και Γ.Π κατανοούν την παλαιά απόδοση του μουσικού κειμένου εξίσου καλά και καταγράφουν όσο τον δυνατόν ακριβέστερα τελικά ο καθένας από την πλευρά του. Βλέπουμε όμως πως μέσα στο μουσικό κείμενο υπάρχουν πολλά διαφορετικά σημάδια, που δείχνουν κοινούς φαινομενικά τρόπους απόδοσης, αλλά όταν αποδοθούν ψαλτικά, αποδίδονται διαφορετικά. Έτσι καταλήγουμε σε συμπεράσματα για τη δυναμική κάθε σημάδιου. Γι' αυτό βλέπουμε πριν από κατάβαση βαρείας ή στις συνεχείς καταβάσεις τεσσάρων αποστρόφων να αναλύονται ψαλτικά ως μια κυκλική κίνηση η οποία επαναλαμβάνεται μέχρι να τελειώσουν αυτές οι καταβάσεις. Επίσης βλέπουμε πως με την συνύπαρξη ποσοτικών και ποιοτικών σημάδιων έχουμε ως αποτέλεσμα τα σηματοφώννα να αποκτούν λειτουργικά άλλο ρόλο στη μουσική εξέλιξη της μελωδικής πράξης. Θέλω να πω μ' αυτό πως σημάδια όπως η πεταστή, το ψηφιστό, η οξεία, είναι κατευθυντήριες γραμμές και δεν είναι απλά σημάδια που καλυτερεύουν το άκουσμα, αλλά έχουν λόγο που μπαίνουν σε κάποιες θέσεις μόνα τους ή σε συμπλέγματα. Αποτελούν τον κορμό ή, καλύτερα, είναι τα σημεία τομής της μουσικής σκέψης στο μουσικό κείμενο, υπενθυμίζοντάς μας και πάλι την κυριότητά τους, καθώς και τη σειρά προτεραιότητάς τους σ' αυτό.

Για παράδειγμα, αν έχουμε ολίγο κεντήματα και γοργό πάνω στα κεντήματα η ερμηνεία μοιάζει με την απόδοση κάποιων σημάδιων (πεταστής, της οξείας κ.α.). Φαινομενικά είναι δύο διαφορετικά πράγματα που δείχνουν ανάβαση αλλά ουσιαστικά δεν είναι το ίδιο πράγμα, γιατί η διαδικασία αποκρυπτογράφησης της πεταστής μπορεί να φάνει μόνο από την απόδοσή της από κάποιον ψάλτη. Η πεταστή,

αν αντιμετωπιστεί ως χαρακτήρας ποσότητας, ανεβαίνει μια φωνή. Στη ροή της μελωδίας όμως, όχι μόνο δεν ανεβαίνει απλώς, αλλά αλλάζει ο ρόλος της ανάλογα με τους χαρακτήρες που προηγούνται και ακολουθούν. Στην πράξη, δηλαδή, καταλήγουμε πως αυτός ο χαρακτήρας ποσότητας και καλλωπισμού έχει προσωπικότητα. Ανάλογα με τις συνθήκες προσαρμόζεται, μπορεί να πάρει την ενέργεια κάποιου άλλου χαρακτήρα και να εμφανιστεί πάλι με άλλο πρόσωπο ακόμα και με την απλή ανάβαση μιας φωνής. Είναι εξαιρετικά απλόχερο να δίνεται στον ερμηνευτή η δυνατότητα να επιλέξει, κατά την προφορική παράδοση, μέσα από αυτές τις επιλογές που του προσφέρει ένα απλό σημάδι (και δεν είναι μόνο η πεταστή), το οποίο αλλιώς ενεργεί μόνο του, αλλιώς με άλλα σημάδια ποσότητας, και αλλιώς παίρνοντας την ενέργεια άλλων χαρακτήρων καλλωπισμού ως δάνειο, για να την κάνει και πάλι δική του προσδίδοντάς της διαφορετικό χαρακτήρα.

Αυτές οι διεργασίες προφανώς, βοηθούν στη σκιαγράφιση του ρόλου του παλαιότερου σηματοφώνου, το οποίο έδειχνε ολόκληρη μουσική φράση. Σήμερα μπορούμε να το αποδώσουμε το ίδιο πιστά στη νέα γραφή, κατανοώντας έτσι τη σοβαρότητα της δουλειάς που πραγματοποίησαν οι τρεις δάσκαλοι. Αυτό θα φανεί καλύτερα παρακάτω στη συγκριτική ανάλυση μεταξύ Θρ. Στανίτσα και π. Διονυσίου Φιρφιρή<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> Βλ. Σωτήρης Κ. Δεσπότης. Ερμηνευτικές προσεγγίσεις στο μουσικό υλικό της ελληνικής ψαλτικής τέχνης. Στο: Γρηγόριος ο Παλαμάς. τεύχος 818(2007):417-428 και τεύχος 819(2007): 667

### **3. Χαρακτήρες χρόνου και χρονικής αγωγής**

Οι χαρακτήρες χρόνου είναι ένα μείζον ζήτημα στην παρούσα μελέτη. Είδαμε παραπάνω πως όλα τα συμπλέγματα σημαδιών έχουνε ρόλο, ενέργεια και κατ' επέκταση προσωπικότητα και δυναμική. Όλα αυτά όμως, δεν μπορούν να σταθούν μόνα τους αν δεν είναι μετρημένα σωστά, δηλαδή αν δεν έχουν με απλά λόγια το χρόνο μέσα τους. Έτσι, όταν κάποιος τα αποδίδει προφορικά προσπαθεί να τα εκτελέσει σε κάποιο συγκεκριμένο χρόνο, δηλαδή να τα «καλουπώσει» χρονικά ώστε να σταθούν στην πορεία ανάπτυξης της μελωδικής σύνθεσης του κομματιού. Εύλογα λοιπόν, και οι μεταγραμμένες μουσικές συνθέσεις που χρησιμοποιώ σ' αυτή την εργασία, χρησιμοποιούν υποδιαιρέσεις του χρόνου. Κάπου με απλές και λιτές υποδιαιρέσεις (γοργό, απλή, διπλή, τριπλή) και κάπου πιο περίτεχνες (δίγοργο, τρίγοργο, αργό, γοργό παραστιγμένο).

Ας πάρουμε έτσι για παράδειγμα τον Χ.Χ με τον Γ. Π (ο Νεκτάριος Μοναχός και ο Γεώργιος Πρωγάκης φαίνεται ότι έχουν επηρεαστεί ξεκάθαρα από τον Γ.Π και έτσι είναι λιγότερα τα σημεία σύγκρισης μεταξύ τους), που έχουν περισσότερες διαφορές στην εξήγησή τους. Ο χρόνος είναι κρυμμένος και στις δύο εξηγήσεις, καθώς το μουσικό κείμενο έχει τις δυναμικές του. Έπειτα η χρονική αγωγή όταν ξεκινάει το κομμάτι είναι αυτή που αρμόζει για παπαδικό μέλος και μπορεί να αλλάξει μόνο κατά την προσωπική άποψη του ερμηνευτή. Όμως αφού μπει στο κράτημα, εκεί η χρονική αγωγή γίνεται πιο σύντομη.

### **4. Στο μέτρο**

Στις μεταγραφές παρατηρούμε πως δεν υπάρχουν διαχωριστικές γραμμές για μέτρα (διαστολές) μέσα στο μουσικό κείμενο ενώ δεν αναγράφεται και η ταχύτητα (τέμπο) απόδοσης, ώστε να έχει την ευχέρεια ο ερμηνευτής να κάνει τις επιλογές του. Επίσης το μέτρο είναι χωρισμένο απλά και μετριέται εύκολα με 2σημο, 3σημο και 4σημο ρυθμό. Αυτό συμβαίνει και στις δύο μεταγραφές καθώς και στις συλλογές των νεοτέρων.

### 3.2 Σύγκριση Γρηγορίου Πρωτοψάλτη με Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα

Σ' αυτή τη σύγκριση βλέπουμε αρκετές διαφορές μεταξύ Γ.Π και Χ.Χ. στην εξηγητική απόδοση και ερμηνεία της μουσικής σύνθεσης («Θεοτόκε Παρθένε»), στον τρόπο κατά τον οποίο ερμηνεύουν την παλιά μουσική σύνθεση του Πέτρου Μπερεκέτου και στον τρόπο που την αποδίδουν ο καθένας ξεχωριστά στο χαρτί.

Για την καλύτερη κατανόηση των παραπάνω παρατίθενται παρακάτω χαρακτηριστικά αποσπάσματα.

#### Παράδειγμα 1

φ χ σμ Θε ε	φ σθ ε ε	πρ φ φα? φα? φ σε φ φι ε ε ε ε ε ε	χω ρ ε ε	ε	ε
φι χρ σμ Θε ε	φ σθ ε ε	∴ αα,ρ α φα? φα? φι ε ε ε	χω Σ ε ε	ε	ε

1). Χουρμούζιος: Θε –ε με απόστροφος/ ολίγο και από κάτω κεντήματα/

Γρηγόριος: με απόστροφος/ ολίγο με γοργό και κεντήματα/

2). Χουρμούζιος: ολίγο κεντήματα με γοργό/ απόστροφος/

Γρηγόριος: τρία ίσον και από κάτω ομαλό με το μεσαίο ίσο να χει γοργό /

3). Χουρμούζιος: ίσο με κεντήματα και γοργό και από κάτω

Γρηγόριος: πεταστή

Όπως είπαμε δεν υπάρχει ένας κοινός τρόπος εξήγησης ενός σημαδιού ή ενός συμπλέγματος σημαδιών αλλά υπάρχει η ελευθερία στον τρόπο αποτύπωσης τους στο χαρτί. Έτσι η πεταστή ισούται με ολίγο, ίσο και κεντήματα με γοργό κατά την ψαλτική ερμηνεία, που είναι καθαρά εμπειρική, βασισμένη στην προφορική παράδοση που ανήκει και ο κάθε ψάλτης.

#### Παράδειγμα 2







Οι διαφορές εξωτερικεύονται όσο ρέει η σύνθεση

**1). Χουρμούζιος:** ολίγον με κλάσμα/ ολίγον με γοργό και από κάτω κεντήματα με ψηφιστό/

**Γρηγόριος:** ολίγον με κλάσμα/ αντικένωμα με ολίγο και γοργό/ απόστροφος/ ολίγον/ ελαφρό με κλάσμα/ ολίγον με κλάσμα/ ολίγον με κέντημα και ψηφιστό/

Ενώ είχαμε συνηθίσει τον Χ.Χ. πιο περιγραφικό τώρα είναι ο Γ.Π. Είναι λογικό να υπάρχουν κατά μουσικές φράσεις διαφορές, διότι με την καταγραφή να μεν καλείται να ερμηνεύσει ο εξηγητής, την πρωτότυπη μορφή του παλαιού κειμένου αλλά καλείται και να «ξεθάψει» το συσσωρευμένο νόημα που κρύβει μια μουσική σύνθεση. Συνήθως τέτοια μέλη, όπως το «Θεοτόκε Παρθένε», έχουν αραιά τις λέξεις καθώς και κάποιες κομμένες συλλαβές ή και φωνήεντα. Αυτό εξυπηρετεί τη συνέχεια της μελωδίας.

**2). Χουρμούζιος:** ολίγο/ αποστροφή/ κεντήματα

**Γρηγόριος:** ολίγον με αντικένωμα από κάτω/ απόστροφος/ κεντήματα, διαφορά που είναι σχεδόν αμελητέα.

**Παράδειγμα 6**

<p>αΜ* φρ ρ :: αα,ε φ φ Φ σι3# σ9 :: α</p> <p>ε ε νε ε ε ε ε ε</p> <p>αμδφρ ! :: αα,ρ :: φ φν σι3# σ9 :: α</p> <p>ε ε νε ε ε ε ε ε</p>	<p>αρ&lt; αιε&lt; ξ σ9 :: α αρ&lt; αι φι3#</p> <p>ε ε ε ε ε ε ε ε</p> <p>αε&lt; αιε&lt; χι φι3#</p> <p>ε ε ε ε</p>
--	--

**1). Χουρμούζιος:** ολίγον και από πάνω ίσον/ κεντήματα με γοργό/ βαρεία/ δύο ίσα και κάτω ομαλό (το δεύτερο ίσον έχει γοργό)/ δύο απόστροφοι που στη δεύτερη τίθεται η φθορά του διατονικού Πα/

**Γρηγόριος:** ολίγον και από πάνω ίσον και δίπλα κεντήματα με γοργό παρεστιγμένο/ βαρεία/ δύο ίσα, που στο δεύτερο υπάρχει από πάνω γοργό και από κάτω ανάμεσά τους ομαλό / βαρεία/ δύο απόστροφοι με τη δεύτερη να έχει δίεση δύο κομμάτων/

Φαίνεται ο Γ.Π. να πρωτοπορεί έχοντας μια πιο «έντεχνη» άποψη, με το να τοποθετεί χαρακτήρες καλλωπισμού και χρόνου πιο περίτεχνα απ' ό,τι τον έχουμε συνηθίσει. Η διάταξη των σημαδιών στην αρχή της αγκύλης μας μαρτυρεί την ενέργεια ενός παλιού σημαδιού το οποίο διασώζεται στις μέρες μας μόνο μέσω της προφορικής παράδοσης και ερμηνείας, που είναι το πελαστόν<sup>52</sup>. Στη νέα μέθοδο εξηγήθηκε ως το σύμπλεγμα πεταστής και ομαλού. Επίσης μπορεί το σύμπλεγμα ολίγον ίσον και κεντήματα με γοργό να είναι μια οξεία. Όλα πιθανά. Η διαφορά θα φανεί στις εκτελέσεις, στο επόμενο κεφάλαιο.

**2). Χουρμούζιος:** τρία ίσον, με το δεύτερο να έχει γοργό και το τρίτο, κλάσμα και από κάτω ομαλό/ υπορορή με γοργό/ κεντήματα και ολίγον με διπλή/ βαρεία/ τρία ίσον, με το δεύτερο να έχει γοργό, και το τρίτο κλάσμα και από κάτω ομαλό / απόστροφος με κλάσμα/

**Γρηγόριος:** τρία ίσον, με το δεύτερο να έχει γοργό και από κάτω ομαλό/ υπορορή με γοργό/ κεντήματα ολίγον με κλάσμα/ απόστροφος με κλάσμα/

Παράδειγμα 7

<p>Φ□ψεζ / δμρ φ φ φ φ ν σΥ σρμ φ φ φι φι7&amp;</p> <p>ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε</p> <p>Φ□)εζ / δμ φ φ φ φ σι/ φι – κ7&amp;</p> <p>ε ε ε ε ε ε ε ε ε πα</p>	
---	--

<sup>52</sup> Βλ. Δημητρίου Εμμ. Νερατζή. Συμβολή στην ερμηνεία της εκκλησιαστικής μουσικής. Ηράκλειο. 1997. σελ. 64

**1). Χουρμούζιος:** σύμπλεγμα κεντήματος με πεταστή/ κλάσμα και ύφεση/ υπορροή με γοργό/ ολίγον με γοργό και από κάτω κέντημα και αντικένωμα/

**Γρηγόριος:** σύμπλεγμα κεντήματος με πεταστή/ κλάσμα και εναρμόνια φθορά/ υπορροή με γοργό/ ολίγον με κέντημα και από κάτω αντικένωμα./

Όπως παρατηρούμε, αυτές οι δύο γραμμές μοιάζουν πολύ. Εδώ βλέπουμε την προσωπική άποψη για τη συγκεκριμένη μουσική φράση να συγκλίνει με μικρές διαφορές στην ίδια κίνηση, με ελάχιστη διαφορά εκεί όπου η μία θέτει ύφεση η άλλη έχει εναρμόνια φθορά. Παραπάνω, μιλώντας για την πορεία ανάπτυξης της μελωδικής ροής της σύνθεσης, ανέφερα δύο περιπτώσεις κατά τις οποίες μπαίνει στον ΖΩ ύφεση. Εδώ η διαφορά έγκειται στο ότι η ύφεση στη μία απόδοση (του Χ.Χ) δεν είναι μόνιμη ενώ στην άλλη (του Γ.Π.) είναι μόνιμη. Πάντως και οι δύο φθορές τίθενται για να μην ακουστεί διάφωνο το διάστημα ΓΑ – ΖΩ.

**2). Χουρμούζιος:** απόστροφος με δίσηση/ ολίγο με κλάσμα/ ολίγον με γοργό και αντικένωμα από κάτω/ τέσσερις απόστροφοι με τις δύο τελευταίες να έχουν κλάσμα/

**Γρηγόριος:** απόστροφος/ ολίγον κλάσμα και ψηφιστόν/ απόστροφος με κλάσμα/ σύμπλεγμα ολίγου ως βάσης με απόστροφος και κεντήματα από πάνω/ ελαφρό στη μαρτυρία του ΝΗ.

Οι διαφορές εντοπίζονται στο ότι ο μεν Χ.Χ. χρησιμοποιεί αντικένωμα θέλοντας να δείξει την ενέργεια του ομαλού και έπειτα μας δείχνει την ενέργεια του τσακίσματος, το οποίο αναλύεται στη νέα μέθοδο ως κατάβαση δύο αποστρόφων με κλάσμα, ενώ ο Γ.Π. βάζοντας ψηφιστόν στο ολίγον με κλάσμα μας δείχνει την ενέργεια της πεταστής, η οποία στο νέο σύστημα έχει την ιδιότητα να δανείζεται την ενέργεια και άλλων σημαδιών. '

**Παράδειγμα 8**

$\left( \begin{array}{l} \gamma^9 \text{ σμ φ} \\ \text{πα} \quad \alpha \quad \alpha \\ \gamma \text{ :.} \alpha \alpha, \rho \text{ αι} \text{ σι} \\ \alpha \quad \alpha \quad \alpha \end{array} \right)$	$\left( \begin{array}{l} \text{σι} \\ \text{α} \\ \text{α} \end{array} \right)$	$\left( \begin{array}{l} \text{— — — φ φ φ φ Δ□ φ φ ρ α? σ ρ αι} \\ \text{α α α α α αρ θε ε ε ε ε} \\ \text{φ φ φ φ Δ□□ φ φα? σ ρ αυ} \\ \text{α α α α α αρ θε ε ε ε ε} \end{array} \right)$	$\left( \begin{array}{l} \text{— — — φ φ φ φ Δ□ φ φ ρ α? σ ρ αι} \\ \text{α α α α α αρ θε ε ε ε ε} \\ \text{φ φ φ φ Δ□□ φ φα? σ ρ αυ} \\ \text{α α α α α αρ θε ε ε ε ε} \end{array} \right)$
---	---	--	--

**1). Χουρμούζιος:** ολίγον με διπλή και υψηλή/ ολίγον με αντικένωμα/ απόστροφος/

**Γρηγόριος:** ολίγον με υψηλή/ βαρεία/ τρία ίσον, με το δεύτερο να έχει γοργό και το τρίτο κλάσμα, ενώ από κάτω ομαλό/

Οι διαφορές σημειώνονται αρχικά στο ποιητικό κείμενο σημειώνοντας τη συλλαβή «Πα» έναντι «α» του Γ.Π. Επόμενη διαφορά είναι η χρήση από τον Χ.Χ. του συμπλέγματος ολίγου και υψηλής τοποθετημένης δεξιά με διπλή, έναντι της αποδόσεως του Γ.Π., που δε θέτει κάποια συλλαβή αλλά την έχει θέσει έναν χαρακτήρα νωρίτερα και δε θέτει επιπλέον χρόνους στο σύμπλεγμα αυτό. Επιπλέον, ο Χ.Χ, τοποθετεί, όπως βλέπουμε "ολίγον με αντικένωμα", ανάλυση που στη νέα γραφή εξηγείται και με πεταστή παίρνοντας τη θέση του ολίγου. Όμως γνωρίζουμε ότι το αντικένωμα με ολίγον μπορούμε να το αντικαταστήσουμε με δύο ίσον με το δεύτερο να έχει γοργό και από κάτω να τίθεται το ομαλό, όπως η εξήγηση του Γ.Π. Έπειτα, λίγο παρακάτω στις συνεχές καταβάσεις συνήθως τοποθετείται ανάμεσα στην πρώτη και στην τρίτη βαρείες.

**2). Χουρμούζιος:** απόστροφος/ απόστροφος με γοργό και από κάτω σύνδεσμο/ ίσον /ολίγον με γοργό/ ίσον με κλάσμα/

**Γρηγόριος:** δυο απόστροφοι, με τη δεύτερη να συνδέεται με σύνδεσμο με ένα ίσον/ ολίγον με γοργό/ ίσον με κλάσμα.

Η διαφορά πάλι είναι σχεδόν αμελητέα, με τον Χ.Χ να προσθέτει ένα γοργό επιπλέον.

**Παράδειγμα 9**

<p>φξΡ ∴σ φρ ∴σ φρ φι! Φ□ε*∠ σΕ</p> <p>φ φ ρ</p> <p>ε ε ε ε ε ε ε ε</p> <p>φ χρε*∠ φι</p> <p>συ</p> <p>ε ε ε ε</p>	<p>Φ□ε*∠ σΕ</p> <p>ε ε ε νε ε ε ε ε</p> <p>φμδφρ ∴αφρ δ θ□ ∴φ φ</p> <p>ε ε ε ε ε ε ε ε</p>	<p>ρ φ φ φ πρφ πρ</p> <p>ε παρ - -</p> <p>πρ φφρ</p> <p>ε παρ αρ</p>
--	--	--

**1). Χουρμούζιος:** απόστροφος/ κεντήματα με γοργό/ βαρεία/ ολίγον/ απόστροφος με γοργό/ βαρεία/ ολίγον/ απόστροφος με γοργό/ απόστροφος με κλάσμα/

κάνοντας τελική κατάληξη στη μαρτυρία του ΠΑ,

**Γρηγόριος:** απόστροφο/ κεντήματα ολίγον και γοργό/ υπορροή με γοργό και απλή/ απόστροφο με κλάσμα χωρίς να υπάρχει μαρτυρία/

Εδώ παρατηρούμε στην απόδοση του Χ.Χ, την ενέργεια της βαρείας προς κατιόντες χαρακτήρες έναντι της αποδόσεως του Γ.Π., μία συνεχώς υπερβατή κίνηση της φωνής που μοιάζοντας με στροβίλισμα στέκεται σαν εντελής στάση στη βάση του ήχου.

**2). Χουρμούζιος:** πεταστή με κλάσμα και κέντημα/ υπορροή με γοργό και απλή/ ολίγον με γοργό/ ολίγον και πάνω του ίσον και κεντήματα με γοργό/ τρεις απόστροφοι/

**Γρηγόριος:** ολίγον με κέντημα, αντικένωμα και απλή/ απόστροφος με γοργό/ βαρεία/ ίσον απόστροφος και γοργόν/ δίφωνη ανάβαση με ολίγον και από κάτω κέντημα/ πεταστή με κλάσμα/ απόστροφος/ βαρεία/ δύο απόστροφοι/ ολίγον με κλάσμα/

Από τα παραπάνω φαίνεται ότι το σύμπλεγμα πεταστής με κλάσμα και κέντημα ισούται στη νέα γραφή με το σύμπλεγμα ολίγου κεντήματος αντικενώματος και απλής, διότι η πεταστή, όπως προείπα, δανείζεται την ενέργεια άλλων σημαδοφώνων, με αποτέλεσμα να δρα προσθέτοντας ακόμη μία μορφή ανάλυσης στο παρουσιαστικό της. Έτσι βλέπουμε στην απόδοση του Χ.Χ. να διακρίνονται στοιχεία ενέργειας της βαρείας, αλλά και το σύμπλεγμα ολίγον και από πάνω ίσον με κεντήματα και γοργό να μας θυμίζει μια πεταστή με ίσον. Από την άλλη, ο Γ.Π. είναι πιο αναλυτικός από τον Χ.Χ, προσφέροντάς μας στοιχεία για την ενέργεια σημαδοφώνων. Ένα απ' αυτά είναι η χρήση της βαρείας που συνοδεύεται με κατάβαση αποστρόφων καθώς και η χρήση της πεταστής, που σε συνάρτηση με τη βαρεία προσδίδει πιο περιγραφική νότα στην ενέργειά της.

### Παράδειγμα 10

σι σΕ α/ φ φ φ π κυ φι σΡ αι1!  
θε ε ε ε ε ε νε ε ε ε

σι σΕ α/ φ φ φ π κυ φι σΕ αι1!



θε ε ε ε ε ε παρ

σΓξ σι σ/ φ φι φ ∴ σΧ φρ ∴ α φρ\* ∴ φ φ σ ∴ αα,ρ αι5!

παρ θε ε ε ε ε ε ε νε ε ε ε ε ε ε ε ε

σ χ σ/ε\* ∠ φ δ/ηυ ∴ φ φ σι5!

θε ε ε ε ε νε ε ε ε

**1). Χουρμούζιος:** πεντάφωνη ανάβαση με το σύμπλεγμα ολίγον, υψηλής και κεντημάτων/ ίσον με διπλή/ υπορροή/

**Γρηγόριος:** σύμπλεγμα υψηλής να τίθεται δεξιά από το ολίγον με τριπλή και να συνδέεται με έτερον και ψηφιστόν/ απόστροφος/

Στην αρχή της αγκύλης διακρίνω το κρατημοϋπόρροο το οποίο όπως γράφει ο Δημήτριος Νερατζής «ήταν χαρακτήρας που κατέβαινε δύο φωνές συνεχώς. Το κρατημοϋπόρροο ως κατιών χαρακτήρας αποτελείται από το κράτημα και την υπορροή ενωμένα»<sup>53</sup>. Αυτό το διακρίνουμε και στους δύο, με κάποια διαφορά και ως προς την εκτέλεση αλλά και ως προς το ποιητικό κείμενο.

**2). Χουρμούζιος:** κεντήματα/ ίσον/ κεντήματα/ ίσον/ ολίγον με αντικένωμα/ ελαφρόν με κλάσμα και μια ατελείς στάση στον Κε/ ολίγον στο οποίο τίθεται διατονική φθορά του Βου επάνω του/ κεντήματα/ ολίγον με κλάσμα/ ολίγον με ψηφιστόν/ τρεις αποστροφους όπου η δεύτερη έχει κλάσμα/ βαρεία/ δίφωνη ανάβαση ολίγον με κέντημα στο πλάι/ απόστροφος με γοργό/ βαρεία/ ίσον/ απόστροφο με γοργό και απλή/ βαρεία/ δυο απόστροφοι/ ολίγον/ βαρεία/ και τέλος τρία ίσον, που στο δεύτερο είναι τοποθετημένο γοργό και από κάτω ομαλό να κλείνει στην μαρτυρία του Κε/

**Γρηγόριος:** απόστροφος/ κεντήματα/ ολίγον με κεντήματα, κάνοντας στάση εντελή προετοιμάζοντας τελικά το έδαφος για την τελική ευθεία τοποθετώντας στο ελαφρόν κλάσμα και την διατονική φθορά του Πα. /ολίγον/ κεντήματα με ολίγον ολίγον με ψηφιστόν/ και υπορροή με απλή και γοργό/ απόστροφος/ δίφωνη ανάβαση με το ολίγον να χει από κάτω κέντημα και ψηφιστόν/ συνεχές ελαφρόν με κλάσμα,/ βαρεία/ δυο απόστροφοι / ολίγον /κλάσμα στην μαρτυρία του Κε /

<sup>53</sup> Βλ. Δημητρίου Εμμ. Νερατζή. Συμβολή στην ερμηνεία της εκκλησιαστικής μουσικής. Ηράκλειο. 1997. σελ. 77



Η σύγκριση, όπως βλέπουμε στη δεύτερη αγκύλη, μαρτυρεί ξανά την διαφορετική αντίληψη ως προς την πιστότητα της σύνθεσης. Υπάρχουν μικρές αποκλίσεις ως προς το κείμενο μεταξύ των δυο, αλλά αυτό που συμπεραίνεται είναι ότι ο Χ.Χ. είναι αναλυτικότερος από τον Γ.Π., καθώς αναλύει τις ενέργειες της βαρείας. Κατά συνέπεια, ο Γ.Π., αφήνει το ελεύθερο στον κάθε ερμηνευτή να ψάλλει όπως επιθυμεί ο ίδιος χωρίς να καλουπώνεται η διάθεση και το νόημα.

Συμπερασματικά, μεταγράφοντας οι Γρηγόριος Πρωτοψάλτης και Χουρμούζιος Χαρτοφύλακας το «Θεοτόκε Παρθένε» μας δίνουν με τις εξηγήσεις τους τα ίδια κείμενα με παράλληλες γραφές, οι οποίες αποδίδουν το ίδιο αποτέλεσμα. Οι μικρές διαφορές οφείλονται στην ευρύτερη ή ακριβέστερη ερμηνεία της μουσικής γραμμής, στα μελισματικά κυρίως μέλη, όπου τα στοιχεία αυτά πραγματώθηκαν με τη διδασκαλία ή εκμάθηση από στήθους της συγκεκριμένης μουσικής γραμμής. Εξάλλου, και ο ίδιος ο εξηγητής -σε ορισμένες περιπτώσεις- μεταχειρίζεται διαφορετική διάταξη σημαδιών, μεταγράφοντας στη νέα γραφή για να αποδώσει συγκεκριμένη φόρμουλα της παλαιάς. Επίσης παρατηρούμε πολλές φορές οι μεταγραφείς να χρησιμοποιούν συχνά κάποια σημάδια αλλά και να διδάσκουν και να υπενθυμίζουν τους κανόνες ορθογραφίας της μουσικής γραφής<sup>54</sup>.

### **3.3 Γενικές παρατηρήσεις από τις καταγραφές**

#### **Θρασύβουλος Στανίτσας**

Καθ' όλη τη διάρκεια του πρώτου στίχου (μέχρι πριν το κράτημα, που σχολιάζω στην παρούσα εργασία), ιδιαίτερα αναλυτικός και με τέμπο γρήγορο, παρ' όλο που πρόκειται για αργό παπαδικό μέλος, ενώ τονικά βρίσκεται μία φωνή κάτω από το φυσικό τόνο (είπαμε παραπάνω ότι η επιλογή τονικότητας είναι συνήθως προσωπικό θέμα του ερμηνευτή). Από τη στιγμή που μπαίνει στο δεύτερο μέρος (το βλέπουμε στην αγκύλη 2 στο παράδειγμα 1 που βρίσκεται από κάτω) μπαίνουν και τα ισοκρατήματα που τον ακολουθούν έως το τέλος.

Όσον αφορά την ερμηνεία σε συνδυασμό με το κείμενο, διαθέτει την ικανότητα να αφήνει το κείμενο να ρέει ήπια και ήρεμα στα αυτιά των ακροατών. Επίσης δεν κόβει τις λέξεις -άρα δεν τεμαχίζει το νόημά τους- αλλά αντίθετα βοηθά

---

<sup>54</sup> Λυκούργος Ι. Αγγελόπουλος. Η σημασία της Έρευνας και Διδασκαλίας του Σίμωνος Καρά ως προς την Επισήμανση και Καταγραφή της Ενέργειας των Σημείων της Χειρονομίας (Προφορική ερμηνεία της γραπτής παράδοσης). ανακοίνωση στο Μουσικολογικό Συνέδριο των Δελφών. Σεπτέμβριος 1986. (υπό έκδοση).

με το σωστό τονισμό στην ανάδειξη του ποιητικού κειμένου. Έχει την τάση να μένει περισσότερο σε κάποιους φθόγγους καθ' όλη τη διάρκεια της ερμηνείας του. Για παράδειγμα, μπαίνει στη ροή του κομματιού κανονικά έχοντας την τάση να παίζει γύρω από την βάση (Πα), χωρίς δηλ. χωρίς να στέκεται τόσο κάπου ώστε να θεωρείται κύρια στάση. Παρακάτω στην έκτη σειρά στη συλλαβή Κε, όπου είναι ο φθόγγος Νη, δείχνει να ολοκληρώνει μία φράση η οποία ξεκίνησε από την προηγούμενη μαρτυρία του Πα<sup>55</sup>. Επίσης προς το τέλος, πριν την τελική μουσική φράση, δηλαδή πριν φτάσει η μελωδία στη συλλαβή «πα», ο Στανίτσας κάνει μια κορώνα στον άνω Ζω και στη συλλαβή «ρθε», μένοντας και δείχνοντας την κυριαρχία αυτής της νότας στη ροή του μουσικού κειμένου. Πλέον ο συνθέτης μας προετοιμάζει για την λύση της μελωδίας. Έτσι εγκαθιδρύεται πάνω στη νότα αυτή, ολόκληρο σκεπτικό πριν κάνει την τελευταία κίνηση επάνω στο δεύτερο τετράχορδο<sup>56</sup>. Επίσης ενώ η μελωδία δείχνει ότι κατεβαίνει, όχι όμως κάτω από το δεύτερο τετράχορδο, ο Στανίτσας μένει στο άνω Ζω εκτελώντας τον στη θέση του (φυσικό δηλαδή), όπως πρέπει να είναι. Τέλος αφού λυθεί η μελωδία στον Κε, αυτόματα έρχεται η τελική λύση εκτελώντας πεντάφωνη ανάβαση στον άνω Βου, μεταβάλλοντας όμως πρώτα τον φθόγγο Κε σε Πα (μεταβολή κατά τόνο). Έτσι κατά την ανάβαση ο Στανίτσας εκτελεί τον Ζω φυσικό και στην κατάβαση με ύφεση.

---

<sup>55</sup> Δεν σχολιάζω επιμέρους τις στάσεις που κάνει ανάμεσα διότι σχεδόν όλες είναι περαστικές και το καταλαβαίνουμε από το ισοκράτημα το οποίο μένει σταθερό και δεν ανεβοκατεβαίνει σύμφωνα με την φωνή του Θρασύβουλου Στανίτσα.

<sup>56</sup> Όπως είπαμε, το ποιητικό κείμενο προηγείται της μελοποίησης του. Δηλ. ο συνθέτης με την κορώνα επάνω στο άνω Ζω μας τονίζει έμμεσα και το νόημα το οποίο πρέπει να κατανοήσει ο ακροατής.



### Πατήρ Διονύσιος Φιρφιρής

Ο π. Διονύσιος Φιρφιρής ακολουθεί τη ροή της μελωδίας έχοντας την αίσθηση της κατοχής του κειμένου: μετά τη μαρτυρία του Νη, στις συνεχείς καταβάσεις με αποστρόφους, και συγκεκριμένα στην τέταρτη κατάβαση, ο π. Διονύσιος προφέρει την συλλαβή «αρ» ως «παρ». Παρακολουθεί πιστά τη σύνθεση και προσθέτει ελάχιστα στοιχεία. Ανάμεσα σ' αυτά είναι οι έλξεις, κάποιες από τις οποίες είναι πιο αισθητές απ' αυτές του Στανίτσα (π.χ. όταν η μελωδία ανεβαίνει αφήνοντας τη βάση ο π. Φιρφιρής εκτελεί στιγμιαία λίγο αυξημένο τον Βου προς τον Γα). Ως προς την τονικότητα βρίσκεται 2 φωνές κάτω από το φυσικό τόνο. Το μικρό απήχημα που χρησιμοποιεί είναι πιο σύντομο από του Στανίτσα, αλλά το τέμπο του πιο αργό.

Η μελωδία δεν ξεπερνά το δεύτερο τετράχορδο, αντίθετα κινείται σε αυτό με κάποιες εντελείς<sup>57</sup> στάσεις στον κάτω Ζω και στον Νη, κλείνοντας μικρές μουσικές φράσεις. Όταν η μελωδία φτάσει στον Πα σταθεροποιείται κάνοντας γνωστή την κυριότητα του ήχου<sup>58</sup> γιατί μέχρι πριν δεν είχε καταλήξει κάπου σταθερά. Μετά τη μαρτυρία του Πα και οδεύοντας παρακάτω, η μελωδία σταματά στο φθόγγο Νη και στη συλλαβή «κε», όπου πλέον η μελωδία δείχνει ότι τελειώνει μία ολοκληρωμένη φράση της λέξης «Θεοτόκε» κάνοντας μια μικρή παύση για να συνεχίσει στην επόμενη λέξη. Φτάνοντας στο δεσπόζοντα φθόγγο Γα που κυριαρχεί από αυτήν τη μαρτυρία έως την άλλη μαρτυρία του Γα. Αφού τελειώσει η στασιμότητα γύρω από τον Γα, η μελωδία φτάνει με μία αναπήδηση στον άνω Ζω και οδεύει πλέον για στάση στον πλ. Δ' όπου είναι η συλλαβή «πα». Εν συνεχεία, κάνει στάση η μελωδία στη μαρτυρία του Πα. Από εκεί αρχίζει η πορεία της μελωδίας προς το τέλος της. Έτσι, αφήνοντας τη μαρτυρία του Πα, αρχίζει η λέξη «Θεοτόκε», ενώ η μελωδία φτάνει μέχρι τον άνω Ζω και κατεβαίνει σταματώντας λίγο στον φθόγγο Πα στη συλλαβή «κε» ολοκληρώνοντας την λέξη και την άποψη του συνθέτη. Στη συνέχεια ακολουθεί στάση στον Πα και η μελωδία κορυφώνεται στον άνω Ζω. Έπειτα η μελωδία οδεύει στον φθόγγο Κε και λύνεται στην μαρτυρία του Κε κάνοντας τροχό και μεταβολή κατά τόνο στο φθόγγο Κε.

---

<sup>57</sup> Εντελείς καταλήξεις είναι αυτές που αντιστοιχούν στις άνω τελείες και τις ενδιάμεσες τελείες και γίνονται στην τετραφωνία ή στη βάση του ήχου.

<sup>58</sup> Τα στιχηραρικά και παπαδικά μέλη, στον Α ήχο, έχουν δεσπόζοντες φθόγγους τον Πα, Γα, Δι, Κε και άνω Πα. Καταλήξεις κάνουν ατελείς στον Γα, στον Δι και στον Κε και τελικές στον Πα.

### 3.4. Καταγραφές των Θρασύβουλου Στανίτσα και π. Διονύσιο Φιρφιρή

Καταγραφή π. Διονυσίου Φιρφιρή παρά Νεκταρίου Μοναχού  
(οκτάηχο Θεοτόκε Παρθένε Πέτρου Μπερεκέτου)

#### Απήχημα

α.:σ9Φ φα?φσφαφρσσσαρα,φι1!

νε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

ΠΑ 1 2 4.

(αφρα?χρσμφσ9.:σφρ(α?-ρφ-!α

θε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

6.

-ρκυζρφρ φ:\* φρ(αιχρε\*∠ξρ.:σ9φσ?αξρφφ

ε ε ε ε ε ε νε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

φε/φαφρα?\_ρκυξρ.:σ9φ?σX-ρφφφε/

ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

5.

8.

(φαφφ#πρκυ6\_⊥πακυπσ.:σXφρφφ\*φ

ε ε ε ε ε ο ο ο θε ο ο ο το ο ο

2.

1.

σι1!πσXφ~\_ρ κ\_~?φε\*∠.:αφρ(α?σρφ

ο ο ο ο ο ο ο ο (νο ο) ο ο

3.

( )

σκυσισσΧρφφαφρα?-κυσχσμ

ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο κε πα α αρ

φξαμδφρ\_!\_.: φφφονσι3#σ9.: σμφαρσφρ  
θε ε ε ε νε ε ε ε ε ε ε ε ε

5.

ε<ιφι3#Φ□)ε<?φφφφδφρα?αφρα?-κυ

ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε πα

7&γ.: ααραι,σι\_ψ?/φφφφΦφφφρα?σE

α α α α α α α α αρ θε ε ε ε

1.

6.

αιφχρ:\*φιγφρα?ιφρ.). αφρδαξρκφφρδ/  
ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

φιςφφρσισρα/φφφσςλαφρα?σE

ε πα α αρ θε ε νε ε ε ε ε ε νε ε ε ε

3.

4.

αι1!α9χσσκ.: φ φρφφα?ς πρπρ  
ε θε ε ε ο ο ο το ο ο ο ο

4.

7.

πρπρ κασ9α/ψφφξωκιφσ χσφρ  
ο σ κε παρ θε ε ε ε ε ε παρ θε ε ε ε









Ο Θρασύβουλος Στανίτσας διαφέρει ως προς την απόδοση, καθώς ξεφεύγει από την απλή ανάλυση σημαδιών που πραγματοποιεί ο π. Διονύσιος Φιρφιρή και εξηγεί πλέον ολόκληρες μουσικές γραμμές χρησιμοποιώντας πολλά δίγοργα, δίγοργα παρεστιγμένα και τρίγοργα. Σαφώς όμως κατά την εξήγηση των μουσικών φράσεων ή γραμμών ξεθάβει ενέργειες χρησιμοποιώντας τες πολύ συχνά κατά την απόδοσή του. Παρακάτω έχουμε μερικά παραδείγματα από ενέργειες σημαδιών που φαίνονται κατά τις συγκρίσεις.

Παράδειγμα ενέργειας **ισακίου (1)** στο κείμενο:

Ερμηνεία π. Φιρφιρή		Κείμενο (Νεκτάριος Μοναχός)
αφρα ? Θε ε	=	φι Θε
γφρα?ι ε ε	=	φιδ ε
αφρα? vo ο	=	σι vo

Ερμηνεία Θρ. Στανίτσα		Κείμενο (Γεώργιος Πρωγάκης)
αξρα? ο ο	=	σι ο
Φξρα?	=	γφ

α α α

Παράδειγμα ενέργειας **ομαλού (2)** στο κείμενο:

Ερμηνεία π. Φιρφιρή Κείμενο (Νεκτάριος Μοναχός)

σφρα? = σ αρα,  
ε ε ε ε

σμφαρσφρ = σ αρα,  
ε ε ε ε ε ε

— νε = ααρ<  
νε ε

σΧφ~\_ρ = €<ι φι  
ο ο ο ο ο ο

Ερμηνεία Θρ. Στανίτσα Κείμενο (Γεώργιος Πρωγάκης)

σκσ = σ αρα,  
ε ε ε ε ε ε

ωσφφφ = σχι<φι  
ο ο ο ο ο ο ο ο ο

αφ≅ξσφ≅σ= ααεαυ,  
α α α α α α α α α

καεαι, = κιφι  
νε ε ε νε ε

Παράδειγμα ενέργειας της **οξείας (3)** στο κείμενο:

Ερμηνεία π. Φιρφιρή Κείμενο (Νεκτάριος Μοναχός)

$$\frac{\text{!}}{\varepsilon} = \text{δεν φαίνεται}$$

$$\frac{\sigma\phi\rho}{\circ \circ} = \zeta_{\circ}$$

$$\frac{\sigma\chi\phi\rho}{\circ \circ} = \chi\rho_{\circ}$$

$$\frac{\sigma\rho\alpha\mu}{\varepsilon \nu\varepsilon} = \sigma\rho\alpha\mu_{\varepsilon \nu\varepsilon}^{59}$$

**Ερμηνεία Θρ. Στανίτσα**

**Κείμενο (Γεώργιος Πρωγάκης)**

δ/φρρ

ε ε ε

= δεν φαίνεται γιατί ο Θρ. Στανίτσας κατά την

ερμηνεία του κρατά παραπάνω τη διάρκεια αυτής της μουσικής φράσης που βλέπει στο κείμενο. Έτσι αυτή η ανάλυση είναι μία από τις πολλές διαφορετικές που κάνει.

$$\frac{\text{—}}{\varepsilon} = \text{δεν φαίνεται}$$

$$\frac{\delta/}{\circ \circ} = \zeta_{\circ}$$

Παράδειγμα ενέργειας του **συνδέσμου (4)**:

**Ερμηνεία π. Φιρφιρή**

**Κείμενο (Νεκτάριος Μοναχός)**

<sup>59</sup> Στην προκειμένη περίπτωση, ερμηνεία και κείμενο φαινομενικά συμπίπτουν. Στην πράξη όμως η αποτύπωση της οξείας του π. Φιρφιρή δεν είναι εφικτή και έτσι, για τεχνικούς λόγους, την αποδίδω με αυτόν τον τρόπο. Η σωστή αποτύπωση της οξείας φαίνεται παρακάτω στο παράδειγμα από το Αναστασιματάριο του Πέτρου Εφεσίου.

$$\begin{array}{cccccccc} \text{--}\rho\phi\text{--!}\alpha\text{--}\rho\kappa\iota & = & \phi\alpha?\phi\alpha?\phi\iota \\ \varepsilon & \varepsilon & \varepsilon & \varepsilon & \varepsilon & \varepsilon & \varepsilon & \varepsilon & \varepsilon \end{array}$$

$$\begin{array}{cccccccc} \pi\rho\pi\rho\pi\rho\pi\rho\kappa & = & \phi\phi\phi\phi\phi \\ \omicron & \omicron & \omicron & \omicron & \kappa\varepsilon & \omicron & \omicron & \omicron & \omicron & \kappa\varepsilon \end{array}$$

Ερμηνεία Θρ. Στανίτσα                      Κείμενο (Πρωγάκης)

$$\begin{array}{ccc} \text{--}\rho\phi & = & \phi\alpha? \\ \varepsilon & \varepsilon & \varepsilon \quad \varepsilon \end{array}$$

$$\begin{array}{ccc} \phi\xi\perp\phi\sigma\text{--} & = & \phi\alpha? \\ \varepsilon & \varepsilon & \varepsilon \quad \nu\varepsilon \quad \varepsilon \quad \varepsilon \quad \nu\varepsilon \end{array}$$

$$\begin{array}{ccc} \sigma\upsilon\_ \rho? \kappa & = & \sigma\theta\phi? \\ \varepsilon & \varepsilon & \varepsilon \quad \varepsilon \quad \varepsilon \end{array}$$

$$\begin{array}{ccc} \Delta\text{--}\rho\phi & = & \sigma\alpha\alpha? \\ \varepsilon & \varepsilon & \varepsilon \quad \varepsilon \quad \varepsilon \quad \varepsilon \end{array}$$

$$\begin{array}{ccc} \sigma/\phi\sim\phi\phi\sigma\iota & = & \therefore \kappa\theta\phi?\sigma\iota \quad 1! \\ \omicron & \omicron & \omicron \quad \omicron \quad \omicron \quad \omicron \quad \omicron \quad \omicron \end{array}$$

$$\begin{array}{ccc} \sigma\theta\lambda\rho? & = & \sigma\theta \\ \varepsilon & \varepsilon & \varepsilon \end{array}$$

$$\begin{array}{ccc} \text{--}\rho\phi & = & \text{δεν φαίνεται} \\ \omicron & \omicron & \end{array}$$

$$\begin{array}{ccc} \text{--}\rho\phi & = & \text{δεν φαίνεται} \\ \tau\omicron & \omicron & \end{array}$$

Παράδειγμα ενέργειας **τσακίσματος** (5) :

**Ερμηνεία π. Φιρφιρή**

**Κείμενο (Νεκτάριος Μοναχός)**

αφφ#ωρ κι = αφιφι  
ε ε ε ε ε ε ε ε

δφρα?αφρα? = σι/φι  
ε ε ε ε ε ε ε ε

**Ερμηνεία Θρ. Στανίτσα**

**Κείμενο (Πρωγάκης)**

αφ#φςκι = φφιφι  
ε ε ε ε ε ε ε

δ/φ#φσσφφ#φ = σι/φι  
ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

φφ#ξδφ = φφρα?σραι  
ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

Παράδειγμα ενέργειας πεταστής (6):

Ερμηνεία π. Φιρφιρή

Κείμενο (Νεκτάριος Μοναχός)

$$\begin{array}{c} \phi\phi\rho \\ \varepsilon \quad \varepsilon \end{array} = \begin{array}{c} \Sigma \\ \varepsilon \end{array}$$

$$\begin{array}{c} \Phi\phi \\ \varepsilon \quad \varepsilon \end{array} = \begin{array}{c} \Delta I \\ \varepsilon \end{array}$$

$$\begin{array}{c} \alpha\xi\rho\kappa\phi\rho\rho\delta/\phi\iota \\ \varepsilon \quad \varepsilon \quad \varepsilon \quad \varepsilon \varepsilon \varepsilon \end{array} = \begin{array}{c} \Delta I\phi\phi\sigma\iota \\ \varepsilon \quad \varepsilon \quad \varepsilon \quad \varepsilon \end{array}$$

Ερμηνεία Θρ. Στανίτσα

Κείμενο (Πρωγάκης)

$$\begin{array}{c} \delta\phi\perp\phi\xi \\ \varepsilon \quad \varepsilon \varepsilon \varepsilon \end{array} = \begin{array}{c} \Delta I\phi \\ \varepsilon \quad \varepsilon \end{array}$$

$$\begin{array}{c} \sigma\phi\perp\xi\sigma \\ \varepsilon \quad \varepsilon \quad \varepsilon \quad \varepsilon \end{array} = \text{δεν φαίνεται}$$

$$\begin{array}{c} \delta\phi\perp\phi\xi \\ \varepsilon \quad \varepsilon \quad \varepsilon \end{array} = \text{δεν φαίνεται}$$

Παράδειγμα ενέργειας ψηφιστού (7):

Ερμηνεία π. Φιρφιρή

Κείμενο (Νεκτάριος Μοναχός)

$$\begin{array}{c} \sigma\phi\rho \quad \phi^* \\ \varepsilon \quad \varepsilon \quad \varepsilon \end{array} = \begin{array}{c} \sigma/:\ast \\ \varepsilon \quad \varepsilon \end{array}$$

Ερμηνεία Θρ. Στανίτσα                      Κείμενο (Πρωγάκης)

$$\begin{array}{c} \xi\psi\delta/\phi \quad \phi \\ \alpha \quad \alpha \quad \alpha \quad \alpha \end{array} = \begin{array}{c} \sigma\upsilon\_ \psi?/ \\ \alpha \quad \alpha \end{array}$$

Παράδειγμα ενέργειας **κεντημάτων (8)** στο κείμενο:

Ερμηνεία π. Φιρφιρή                      Κείμενο (Νεκτάριος Μοναχός)

$$\begin{array}{c} \omega\sigma\chi\phi\rho\phi\phi^* \\ \theta\varepsilon \quad \omicron \quad \omicron \quad \omicron \quad \omicron \quad \omicron \end{array} = \begin{array}{c} \omega\omega\kappa \\ \theta\varepsilon \quad \omicron \quad \omicron \end{array}$$

Ερμηνεία Θρ. Στανίτσα                      Κείμενο (Πρωγάκης)

$$\begin{array}{c} \omega\sigma\delta\sim\mu\phi\phi\rho\phi \\ \theta\varepsilon \quad \omicron \quad \omicron \quad \omicron \quad \omicron \quad \omicron \end{array} = \begin{array}{c} \omega\omega \\ \theta\varepsilon \quad \omicron \end{array}$$

Παράδειγμα ενέργειας **αντικενώματος (9)** στη ροή του κειμένου:

Ερμηνεία Θρ. Στανίτσα                      Κείμενο (Γεώργιος Πρωγάκης)

$$\begin{array}{c} \sigma\phi\cong\alpha\phi \\ \varepsilon \quad \varepsilon \quad \varepsilon \quad \varepsilon \end{array} = \begin{array}{c} \alpha\mu\delta\phi\rho \\ \varepsilon \quad \varepsilon \end{array}$$

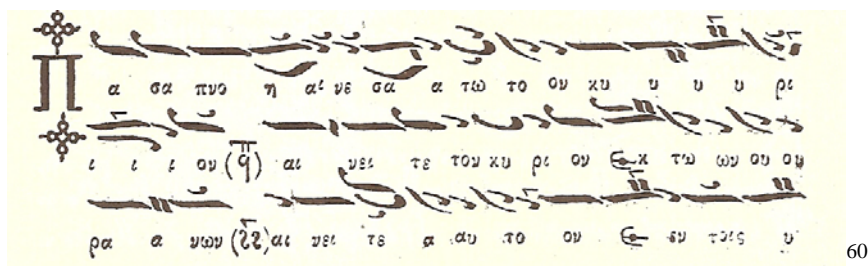
Παράδειγμα ενέργειας **βαρείας (10)** μέσα στο κείμενο:

Ερμηνεία Θρ. Στανίτσα                      Κείμενο (Γεώργιος Πρωγάκης)

$$\begin{array}{c} \delta/\phi\alpha\phi\rho^*\phi \\ \varepsilon \quad \varepsilon \quad \nu\varepsilon \quad \varepsilon \quad \varepsilon \end{array} = \begin{array}{c} \therefore \phi\phi \\ \varepsilon \quad \varepsilon \end{array}$$



Αυτές είναι κάποιες από τις ενέργειες των άφωνων χαρακτήρων που έχουν διασωθεί και διαδοθεί μέσω της προφορικής ερμηνευτικής οδού. Η καταγραφή του π. Διονυσίου μας δείχνει την ακριβή απόδοση όλων των χαρακτήρων αλλά και περιπτώσεις δανείου από άλλους χαρακτήρες. Τα σημάδια που προαναφέραμε υπάρχουν στις πρώτες βυζαντινές εκδόσεις, όπως το Αναστασιματάριο του Πέτρου Εφεσίου. Εκεί βλέπουμε τη χρήση των σημαδιών όπως η οξεία:



Εδώ βλέπουμε στον τέταρτο χαρακτήρα την οξεία, που χρησιμοποιούνταν στις πρώτες εκδόσεις αλλά μετέπειτα σε νεότερες βλέπουμε μόνο την ενέργεια της.

### 3.5 Καταγραφές σε ευρωπαϊκή σημειογραφία

Η ευρωπαϊκή καταγραφή είναι ένας ακόμη τρόπος προσέγγισης της μελωδίας. Στο πεντάγραμμο δεν παριστάνεται η ακριβής ερμηνεία του μέλους, παρά μόνο ο σκελετός του – οι δομικοί φθόγγοι, γύρω από τους οποίους η ζώσα φωνή της προφορικής παράδοσης, μέσα από τη διαδικασία της εξήγησης, αναδεικνύει τη βυζαντινή υμνωδία. Η εξήγηση με άλλα λόγια αποτελεί τον παραδοσιακό τρόπο αποκωδικοποίησης – ψαλσίματος και μεταγραφής – του μέλους που διαδόθηκε μέσω της προφορικής παράδοσης. Το μέλος είναι το άκουσμα, το ηχητικό αποτέλεσμα της ψαλμωδίας, όπως αυτή διαμορφώθηκε στα πλαίσια της λατρείας.

<sup>60</sup> Βλ. Πέτρου Εφεσίου. Αναστασιματάριον. Βουκουρέστι. 1820. σελ. 21

Οι καταγραφές σε ευρωπαϊκή σημειογραφία βασίζονται στο τούρκικο σύστημα καταγραφής, για να πλησιάζουν περισσότερο την πραγματικότητα του βυζαντινού μουσικού κειμένου.

Μεταρρυθμισμένη Βυζαντινή σημειογραφία: Έλξεις		Μόρια	Διευρυμένη Δυτική σημειογραφία: Αλλοιώσεις	
Υφέσεις	Διέσεις		Υφέσεις	Διέσεις
∅	∅	2	d	#
x∅	∅+	4	b	#
#∅	∅+	6	b	#
#∅	∅++	8	b	#
#∅	∅+++	10	b	#

Πίνακας 1. Έλξεις και σημάδια αλλοίωσης

61

<sup>61</sup> Βλ. Μάριος Δ. Μαυροειδής. Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική μεσόγειο. εκδόσεις Fagotto. Αθήνα. 1999. σελ. 43-45

Καταγραφή Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος Κων/πολη 1824

The musical score consists of eight staves of music in treble clef, with various time signatures (3/4, 2/4, 3/4, 4/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4). The lyrics are written below the notes, featuring Greek characters and syllables.

1 Θε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε  
 7 ε ε ε ε ε νε ε ε ε ε ε ε ε ε  
 13 â ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε  
 20 ο ο ο ο θε ε ο ο το ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο  
 26 ο ο ο ο ο ο ο ο κε πα α α αρ θε ε  
 32 ε ε νε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε  
 38 ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε πα α α α α α  
 44 α α α αρ θε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

50

νε\_ε ε ε ε\_ε πα\_αρ θε ε ε ε ε ε ε ε νε ε ε

56

ε θε ε ε ε ε ε ο ο το ο ο ο ο ο\_ο ο ο ο ο

63

κε παρ θε ε ε ε ε ε ε ε ε παρ θε ε

70

ε ε ε ε ε ε ε νε ε ε ε ε ε\_ε ε

Καταγραφή Γρηγορίου Πρωτοψάλτη Κων/πολη 1834

Θε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε  
 ε ε νε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε  
 ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ο ο ο ο Θε ε ο ο το ο  
 ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο  
 ο ο κε πα α α αρ θε ε ε ε νε ε ε ε ε ε  
 ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε πα  
 α α α α α α α αρ θε ε ε ε ε ε ε ε  
 ε ε ε ε χε ε ε ε πα α αρ θε ε ε ε ε ε ε νε

Καταγραφή Γρηγόριου Πρωτοψάλτη Κων/πολη 1834

2

53

ε ε ε θε ε ε ε ο ο\_ το ο ο ο ο ο ο ο ο κε παρ θε

60

ε\_ ε\_ ε ε πα ρθε ε ε ε\_ ε ε ε ε νε ε ε ε









Καταγραφή Θρασύβουλου Στανίτσα παρά Γεωργίου Πρωγάκη

2  
14

α α α α α α α α α α ρθε ε

15

ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε χε ε ε ε πα α ρθε ε

17

ε ε ε ε ε νε ε ε ε ε θε ε ε ε ο ο ο ο

19

το ο ο ο ο ο ο ο ο κε πα ρθε ε ε ε ε ε ε παρ

21

θε ε ε ε ε ε ε νε ε ε ε ε ε ε ε

## Συμπεράσματα

Η σύγκριση των δύο ερμηνειών έγινε για να δούμε την εν ενεργεία μουσική εκκλησιαστική προφορική παράδοση μέχρι και σήμερα, μέσα από το διαστηματικό πλούτο των ελληνικών μελωδιών. Στην ελληνική μουσική, παρακολουθώντας τις συνθέσεις σε αντιπαραβολή με την μελωδίες, σήμερα παρατηρείτε τόσο στη μελωδία όσο και ποιητικό κείμενο προχειρότητα (σε ορισμένα είδη μουσικής) και επανάληψιμότητα στις μουσικές φόρμες. Στην εκκλησιαστική μουσική ειδικότερα, αυτή η τάση υπάρχει (της επαναληψιμότητας ιδιαίτερα στους νεότερους ερμηνευτές και συνθέτες) αλλά ακόμη είναι ελεγχόμενη και δεν επηρεάζει άμεσα την μουσική της ποικιλομορφία. Απεναντίας διασώζεται μια μελωδική ευαισθησία (η οποία γίνεται έντονα αισθητή με μέσα όπως οι χρωματισμοί, οι έλξεις κ.ά.), που δίνει νόημα στο ποιητικό κείμενο, κρατώντας συνάμα την επαφή με το ανάλογο κοινό.

Κατά την απόδοση του ποιητικού κειμένου με την ψαλτική, η μελωδία αναδεικνύει τα νοήματα, ανάλογα με τις ερμηνευτικές επιλογές-δυνατότητες του ψάλτη, ο οποίος ως μέρος αλλά και εκπρόσωπος του λαού αποτελεί το μέσο για να ακουστούν οι ψαλμωδίες.

Στην περίπτωση μας, ο π. Διονύσιος Φιρφιρής και ο Θρασύβουλος Στανίτσας, διαφέρουν ως προς το προσωπικό ψαλτικό ήθος και ύφος ανάλογα με τις καταβολές και το χώρο προέλευσης του καθενός. Ο Θρασύβουλος Στανίτσας αναπαράγει ένα μονωδιακό στυλ προσαρμόζοντας στα μέτρα του τις μελωδίες. Αντίθετα ο π. Φιρφιρής αναπαράγει ένα χορωδιακό στυλ, παρόλο που στην ηχογράφηση ψέλνει μονωδιακά. Σε κάθε περίπτωση, υπάρχουν αρκετά περιθώρια για να κινηθεί ελεύθερα ο ερμηνευτής και αυτή η ελευθερία υπηρετείται, από τεχνικής πλευράς, από την ύπαρξη των ισοκρατημάτων, που στηρίζουν το μέλος κατά την ψαλμώδηση, εξασφαλίζοντας την ελευθερία κινήσεων του ψάλτη επάνω στη μελωδική γραμμή.

Η διαφορά βεβαίως στις εκτελέσεις έχει να κάνει γενικότερα με την ίδια την πραγματικότητα της εκκλησιαστικής μουσικής, που στηρίζεται σε μία παράδοση που σώζει πλήθος χειρογράφων και πλήθος ερμηνειών, άρα μία τεράστια ποικιλότητα τόσο στη γραπτή όσο και στην προφορική εκδοχή της. Μεταλαμπαδεύεται από δάσκαλο σε μαθητή και η διαδικασία αυτή συνεχίζεται έως σήμερα.

Η εκκλησιαστική μουσική στάθηκε απλόχερη στους πιστούς της. Από τον τεράστιο αριθμό μελοποιήσεων, κάποιοι ψάλτες είχαν τη δυνατότητα να κρατήσουν

μνημονικά εκτελέσεις, να τις αποδώσουν εμπειρικά και, ύστερα από πολλές επαναλήψεις, να καταλήξουν να τις κάνουν προσωπικό βίωμα. Οι εκτελέσεις μπορεί να αφορούν είτε αποσπασματικές μελωδικές φράσεις είτε χαρακτήρες των οποίων η ενέργεια μεταφέρεται από γενιά σε γενιά.

Εν προκειμένω, συγκρίνοντας τους δύο ψάλτες (και έχοντας προηγουμένως κατανοήσει τις ψαλτικές εμπειρίες και δυνατότητες καθενός), στον πρώτο στίχο του «Θεοτόκε Παρθένε» εμφανίζονται αποσπασματικά αναλύσεις παλαιών χαρακτήρων που σήμερα δεν χρησιμοποιούνται ως σημάδια στη μουσική γραφή αλλά υφίστανται ως μουσικά δάνεια και ενέργειες.

**Ως προς το μουσικό κομμάτι τώρα**, τα συμπεράσματα είναι προφανή. Αρχικά, συγκρίνοντας τους Γρήγοριο Πρωτοψάλτη με Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα ως προς τις μεταγραφές, βλέπουμε τις διαφορετικές προσεγγίσεις κάποιων μουσικών γραμμών στην προσπάθεια ανάδειξης του ποιητικού κειμένου. Οι μελωδικές φράσεις κρύβουν δυναμικές οι οποίες προσδιορίζονται από την χρήση ορισμένων σηματοφόρων δίνοντας την απαραίτητη ισχύ εκεί που χρειάζεται. Όταν π.χ. έχουμε κατάβαση μετά από ανάβαση, ο συνθέτης επιλέγει είτε πεταστή για να δώσει έμφαση, είτε ομαλό, είτε ψηφιστό.

Οι λέξεις αποτελούν την πηγή έμπνευσης του συνθέτη και έτσι ο ίδιος καλείται να μεγαλουργήσει δίνοντας πνοή στο ποιητικό κείμενο. Γίνεται χρήση παλαιότερων σηματοφόρων, τα οποία δεν χρησιμοποιούνται στη νέα γραφή, για μεγαλύτερη έκφραση και έμφαση, όπως το κρατημοῦπόρροο και το πελαστόν, που έχουν μείνει μόνο ως ενέργειες στη νέα μέθοδο. Παρατηρούνται κατά σύγκριση των δύο αποδόσεων όπως επίσης και άλλες ερμηνείες, η χρήση της οξείας και της πεταστής αναλυμένες.

Κατά συνέπεια, τα δύο σηματοφόρα (πελαστόν- κρατημοῦπορροό), που βρέθηκαν από την σύγκριση των μεταγραφών του Γ.Π. και Χ.Χ., ερμηνεύονται διαφορετικά στην πράξη. Ο π. Διονύσιος Φιρφιρής (στην περίπτωση του κρατημοῦπορροῦ) εκτελεί 6φωνα ανάβαση κρατώντας την νότα σταθερή για 3 χρόνους και έπειτα την ρίχνει με ύφεση ενώ ο Θρ. Στανίτσας εκτελεί 7φωνα ανάβαση κάνοντας ένα λαρυγγισμό της φωνής εκτελώντας πεταστή. Σαφώς υπάρχει κατάβαση αλλά όχι υπερβατή. Στην περίπτωση του πελαστού ο Θρασύβουλος Στανίτσας εκτελεί πεταστη και αναλύει το ομαλό ενώ ο π. Διονύσιος Φιρφιρής εκτελεί οξεία και αναλύει το ομαλό.

Όπως καταλαβαίνουμε λοιπόν, υπάρχει μεγάλο "κενό" από την στιγμή που γράφεται η σύνθεση μέχρι τη στιγμή της ερμηνείας της. Από τη μια, οι καταβολές του ερμηνευτή, η σχολή που ανήκει, και από την άλλη οι προσωπικές του επιλογές σε συνδυασμό με πλήθος παραγόντων (τόπος, χρόνος, κούραση, διάθεση) καθορίζουν τι τελικά θα επιλέξει, τι και πως θα εκτελέσει.

Όπως καταλαβαίνουμε ο χρόνος που απαιτείται, για να γραφτεί μία σύνθεση και να προσαρμοσθεί στις ανάγκες του ποιητικού κειμένου, είναι ίδιος με το χρόνο που απαιτείται αντίστοιχα για να κατανοηθεί το κείμενο από τον ερμηνευτή που το αποδίδει. Η απόδοση δηλαδή, ως εγχείρημα του ψάλτη που εκτελεί το μουσικό κείμενο εννοείται ως το γεφύρωμα του γραπτού κειμένου με συγκεκριμένες επιλογές έκφρασης. Οι διαφορές λοιπόν, που καλούμαστε να δούμε, κατά την απόδοση του ποιητικού κειμένου, υφίστανται καθώς οι ψάλτες λόγω των καταβολών και της προσωπικής τους βίωσης μεταφέρουν στη σύνθεση προφορικά μουσικά στοιχεία τα οποία και τα εκδηλώνουν. Αυτές οι προσωπικές φωνητικές εκδηλώσεις μέσα στη ροή της σύνθεσης είναι και αυτές που "προσδίδουν" τις καταβολές που φέρει ο καθένας τους ξεχωριστά. Έτσι κατανοούνται και οι διαφορές που βλέπουμε κατά καιρούς στις μεταγραφές, που αποδίδουν το ίδιο αρχικό κείμενο με ελαφρές παραλλαγές. Έτσι τα συμπεράσματα που προκύπτουν από την σύγκριση των μεταγραφόμενων κειμένων, από τους Γρηγόριο Πρωτοψάλτη και Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα, τροφοδοτούν ακόμη μια φορά τις πολύπλευρες αντιλήψεις όσον αφορά την σειρά και ήθος που προσδίδουν κάποια μουσικά στοιχεία (λ.χ. το κράτημα, το πελαστόν) κατά την ακριβέστερη απόδοση της μουσικής σύνθεσης.

Η αναφορά σ' αυτά τα δύο σημάδια ήταν και η αφορμή για να θιχθεί το ζήτημα της επιλογής κατά την απόδοση του ποιητικού κειμένου. Οι ψάλτες που συγκρίνω στην παρούσα εργασία χρησιμοποιούν αναλύσεις παλαιότερων σημαδιών στα οποία γίνεται αναφορά από τον Σίμωνα Καρα στο Θεωρητικό του «Μέθοδος ελληνικής μουσικής». Τα σημάδια που χρησιμοποιούνται κατά την μεταγραφή των δύο δασκάλων διαφέρουν, ως προς την περιγραφικότητα της σημειογραφίας που τους προσδίδεται και έπειτα, ως προς την προφορική απόδοση τους από τους ψάλτες. Οι διαφορές ενίοτε είναι μικρές και ενίοτε μεγαλύτερες. Το αποτέλεσμα είναι ότι φανερώνουν την πληθώρα αναλύσεων και αποδόσεων που προσφέρει ένα σημάδι καθώς και την δυνατότητα δανείου της ενέργειας κάποιου άλλου. Έτσι στις συγκρίσεις κατά την προφορική απόδοση των Θρασύβουλου Στανίτσα και π. Διονύσιο Φιρφιρή κατανοείται η διαφορετική προσέγγιση ως προς την τελική

απόδοση της σύνθεσης, καθώς οι εκπρόσωποι λόγω της βιοματικής εμπειρίας που έχουν αποκτήσει, επιλέγουν πλέον από τα ακούσματα που έχουν υιοθετήσει.











ΘΕΟΤΟΚΕ ΠΑΡΘΕΝΕ ΠΙΕΤΡΟΥ ΜΠΕΡΕΚΕΤΗ

Νεκταρίου μοναχού, Μουσικός Θησαυρός του Εσπερινού, Αγ. Όρος 1936, σ. 265-85.

Ήχος Α΄ Πα. π ρ

Θ ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε  
 ε β ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε  
 ε β ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε  
 ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε  
 ο π ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο

ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο  
 ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε  
 ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε  
 α α α α α α α α α α α α α α α α  
 ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε  
 ε πα α α α α α α α α α α α α α α α  
 ε ρ θε ε ε ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο

ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο  
 ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε  
 ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

<sup>65</sup>Βλ. ένθετο cd: Μανόλης Χατζηγιακουμής. Μνημεία Εκκλησιαστικής Μουσικής. Σώμα Πρώτο (οκτάηχα μέλη και συστήματα). 3&4 Θεοτόκε Παρθένε Πέτρου Μπερεκέτη (Ακμή 1680 - 1710). Κέντρον ερευνών και εκδόσεων. τόμος II. Αθήνα. 2001. σελ. 41

## Συντομογραφίες

**Γ. Π** = Γρηγόριος Προτοψάλτης

**Χ. Χ** = Χουρμούζιος Χαρτοφύλακας

**Π. ΜΠ** = Πέτρος Μπερεκέτης

## **ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

### **Θεωρητικά - Μουσικά**

**Αγγελιναρά, Γεώργιου.** *Θρασύβουλος Στανίτσας.* Εκδόσεις Κουλτούρα. 28 Απριλίου 1988.

**Αντωνίου, Σπυρίδωνος.** *Θεωρία και πράξη της ψαλτικής τέχνης.* Θεσσαλονίκη. 2005.

- *Μορφολογία της εκκλησιαστικής μουσικής.* Θεσσαλονίκη. 2005.

**Γιαννόπουλος, Εμμανουήλ.** *Η ψαλτική τέχνη, Λόγος και μέλος στη λατρεία της Ορθόδοξης εκκλησίας.* Studio university press. Θεσσαλονίκη. 2004.

**Γρηγόριος Πρωτοψάλτης.** *Ταμείον Ανθολογίας.* Τόμος Α΄. Κων/πολη. 1834.

**Εγκόλπιον του Αναγνώστου.** *Ιεραί ακολουθίαι του Εσπερινού του όρθρου της Θ. Λειτουργία.* Εκδόσεις Αποστολικής Διακονίας. Έκδοσις ΙΔ΄. 1996.

**Εφείσιου, Πέτρου.** *Αναστασιματάριον.* Βουκουρέστι. 1820.

**Καρά, Σίμωνος.** *Μέθοδος της ελληνικής μουσικής, Θεωρητικόν.* Τόμος Α΄. Αθήναι. 1982.

**Μαυροειδής, Μάριος.** *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική μεσόγειο.* εκδόσεις Fagotto. Αθήνα. 1999.

**Νερατζή, Δημητρίου.** *Συμβολή στην ερμηνεία του εκκλησιαστικού μέλους.* Ηράκλειο. 1997.

**Ντάκας, Δημήτριος.** *Θρασύβουλος Στανίτσας, Αρχων Πρωτοψάλτης της Μ.Χ.Ε., Βίος-Έργο, Ανάλυση του προκειμένου «Μη αποστρέψης» του Πέτρου Λαμπαδαρίου σε διασκευή Θρασύβουλου Στανίτσα. Ανάλυση της σύνθεσης Τρισάγιον - Δύναμις Φθορικό σε ήχο Δ΄ Θρασύβουλου Στανίτσα.* Άρτα. 2006.

**Οικονομόπουλος, Σπυρίδων.** *Τα ανατολικά μακάμ στην Ορθόδοξη εκκλησιαστική μελοποιία: ονοματολογία και χρήση.* Άρτα. Ιούνιος 2008.

**Παναγιωτόπουλου, Δ.** *Θεωρία και Πράξεις της Βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής.* Αδελφότης Θεολόγων «Ο Σωτήρ». Έκδοσις έβδομη. Αθήναι. 2003.

**Παπαδόπουλου, Γεωργίου.** *Ιστορική επισκόπησις της Βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής.* Εκδόσεις Τέρτιος. Κατερίνη. 2002.

**Παπαχρόνη, Γιάννη.** *Τα πρώτα μαθήματα Βυζαντινής μουσικής.* τεύχος Α΄. Κατερίνη. 1996.

**Πρωγάκη, Γεωργίου.** *Μουσική Συλλογή. Εσπερινός.* Εκδόσεις Βιβλίων Βυζαντινής Μουσικής " Ο Μιχαήλ Ι. Πολυχρονάκης" . Τόμος Α'. Νεάπολις Κρήτης. 1996.

**Σπυράκου, Ευαγγελία.** *Οι χοροί ψαλτών κατά την Βυζαντινή παράδοση.* Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας. Μελέται 14. Αθήνα. 2008

**Στάθη, Γρ.** *Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας.* Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας. Μελέται 3. Εκδίδει ο Γρ. Θ. Στάθης. Ε' Έκδοση. Αθήνα. 2003.

**Χατζηγιακουμής, Μανόλης.** *Μουσικά Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453 – 1832).* Τόμος πρώτος. Αθήνα. 1975.

**Χατζηθεοδώρου, Γεωργίου.** *Βιβλιογραφία της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής - Περίοδος 1820-1899.* Πατριαρχικόν Ίδρυμα Πατερικών Μελετών. Θεσσαλονίκη. 1998.

**Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ.** *Ταμείον Ανθολογίας.* Κων/πολη. 1824.

**Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων.** *Εισαγωγή και Μέγα Θεωρητικόν της μουσικής.* Κων/πολη. 1821.

### Άρθρα σε περιοδικά και εφημερίδες

**Αγγελόπουλος, Λυκούργος.** *Η σημασία της Έρευνας και Διδασκαλίας του Σίμωνος Καραά ως προς την Επισήμανση και Καταγραφή της Ενέργειας των Σημείων της Χειρονομίας (Προφορική ερμηνεία της γραπτής παράδοσης).* ανακοίνωση στο Μουσικολογικό Συνέδριο των Δελφών. Σεπτέμβριος. 1986. (υπό έκδοση)

**Αρχιμανδρίτη Γερμανού Αφθονίδη Σιναΐτη (1895):** Ανέκδοτη Πραγματεία περί του ελληνικού ιερού μέλους (επιστολή προς τον Ηλία Τανταλίδη. 1876). *Μετάφραση και ορολογία, Εργαστήρι μουσικής μετάφρασης και ορολογίας.* Στο: Μουσικός Λόγος. (επιμ – μφσ) Μάρκελλος Πιράρ.

**Βλαγκόπουλος, Πάνος.** *Από την νευματική σημειογραφία στη Notitia artis musicae (1321) ή Η εγγραματοσύνη ως συνθήκη δυνατότητας της ευρωπαϊκής λόγιας μουσικής.* Στο: Προφορικότητες. σειρά τετράδια. Νο 3. επιμ. Εκδόσεων Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου. Άρτα. 2007.

**Δεσπότης, Σωτήρης.** *Ερμηνευτικές προσεγγίσεις στο μουσικό υλικό της ελληνικής ψαλτικής τέχνης.* Στο: Γρηγόριος ο Παλαμάς, τεύχος 818. 2007 και τεύχος 819. 2007.

**Δουνιάς, Μίνος.** *Σίμων Καρας (5 Ιουνίου 1937).* Στο: *Μουσικοκριτικά.* Βιβλιοπωλείον της "Εστίας". εκλογή από το κριτικό έργο του (επιμέλεια Γ. Ν. Πολίτη).

**Μπρούσκου, Αίγλη.** *Από μια λέξη: αναζητώντας το νόημα της "χαμένης" προφορικής παράδοσης.* Στο: Προφορικότητες. Σειρά: Τετράδια. Νο 3. επιμ. Εκδόσεων Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου. Άρτα. 2007.

**Πανόπουλος, Παναγιώτης.** *Τραγούδια για την αδελφή σου: η δομή των τραγουδιών ακία στους Ινδιάνους Σούγια του Αμαζονίου.* Στο Πανόπουλος, Π.(επιμ.) *Από τη Μουσική στον ήχο: Εθνογραφικές μελέτες των S. Feld – M. Roseman – A. Seeger.* Αλεξάνδρεια. Αθήνα.

**Παυλοπούλου, Ηρώ.** *Παράδοση και "μεταπαραδοσιακές τάσεις στη μουσική της Κρήτης.* Στο: Προφορικότητες. Σειρά: Τετράδια. Νο 3. επιμ. Εκδόσεων Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου. Άρτα. 2007.

**Πιράρ, Μάρκελλος.** Έτσι ψάλλανε οι παπούδες. Στο: Σύναξη. τεύχος 17. 1986.

**Στάθη, Γρ.** *Εκκλησιαστική μελουργία – Η πάντερπνη ηχητική έκφραση της ορθόδοξης λατρείας.* Στο: Καθημερινή. Κυριακή 16 Απριλίου 1995.

**Σαρρής, Δ.** *Ο ήχος ως τόπος, ο τόπος ως ήχος: ακροαματική κουλτούρα εγγράμματα πρακτικές και οι χώροι της καθημερινότητάς μας.* Στο: Μουσική ήχος και τόπος. Σειρά: Τετράδια. Νο 1. επιμ. Εκδόσεων Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου. Άρτα. 2006.

**Σκούλιος, Μάρκος.** *Προφορικότητα και διαστηματικός πλούτος σε μουσικά ιδιώματα της Βορειανατολικής Μεσογείου.* Στο: Προφορικότητες. σειρά Τετράδια. Νο 3. επιμ. Εκδόσεων Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου. Άρτα. 2007.

**Σταματοπούλου, Νικολίνα.** *Συγκριτική μελέτη και ανάλυση της Κερκυραϊκής και της βυζαντινής ψαλτικής.* Στο: Ωδείο Σύγχρονης Τέχνης Αγρινίου.

### Ένθετα Cd

*Μανόλης Χατζηγιακουμής, Μνημεία Εκκλησιαστικής Μουσικής, Σώμα Πρώτο (οκτάηχα μέλη και συστήματα), 3&4 Θεοτόκε Παρθένε Πέτρου Μπερεκέτη (Ακμή 1680 - 1710)., Κέντρον ερευνών και εκδόσεων. τόμος II. Αθήνα. 2001.*

*- Σύμμεικτα εκκλησιαστικής μουσικής, 2 Μεγάλη Τεσσαρακοστή & 3 Μεγάλη Εβδομάδ., Ψάλλει ο πατήρ Γεώργιος Τσέτσης. Μέγας Ιεροπρεσβύτερος του Οικουμενικού Πατριαρχείου. Κέντρο ερευνών και εκδόσεων. Αθήνα. 1999.*

### Διευθύνσεις Internet

<http://www.ec-patr.net/gr/psaltai/stanitsas.htm> 31/03/08

<http://www.ypapanti-patrida.gr/music.htm#mpereketis> 04/04/08