

**ΙΩΑΝΝΗΣ
ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ-
ΚΟΥΡΟΣ, ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΤΗΣ
ΑΡΚΑΔΙΚΗΣ ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑΣ
ΚΑΙ ΣΥΓΚΡΙΣΗ ΜΕ ΤΟ
ΧΡΥΣΑΝΘΕΙΟ ΣΥΣΤΗΜΑ.**



Του Βασίλη Ν. Κούρου

**Τ.Ε.Ι ΗΠΕΙΡΟΥ
Σχολή Μουσικής Τεχνολογίας
Τμήμα Λαϊκής &
Παραδοσιακής Μουσικής**

A.M.Φ 693

Υπό την εποπτεία του
Μάρκου Σκούλιου

ΤΡΙΠΟΛΗ
2012



«Ο Ι. Παναγιωτόπουλος-Κούρος»

Έργο του Τριπολίτη ζωγράφου Δημητρίου Β. Κούρου.

Τρίπολη- Αθήνα 1976, Ελαιογραφία(λάδι σε μουσαμά),

διαστάσεις 0,70 x 0,50

Περιεχόμενα

Πρόλογος.....	4
Εισαγωγή.....	5
1. <u>Ιστορικό- Βιογραφικό Ιωάννη Παναγιωτόπουλου- Κούρου.....</u>	8
2. <u>Ιστορικό-κοινωνικό-μουσικό-εκκλησιαστικό πλαίσιο των τελών του 19^{ου} και αρχών 20^{ου} αιώνα.</u>	
2.1 Αθήνα, πρόσωπα, συνεργασίες και χώροι επιρροής.....	18
2.2 Η Τρίπολη του 1880-1950.....	23
3. <u>Η Αρκαδική σημειογραφία.</u>	
3.1 Παρουσίαση και ανάλυση της Αρκαδικής σημειογραφίας.....	30
3.2 Γένη-Συστήματα-Διαστήματα-Κλίμακες.....	39
3.3 Παραδείγματα που δείχνουν την κατ'έννοιαν απόδοση των Ύμνων..	43
4. <u>Παρτιτούρες-Κείμενα μεταφερόμενα από Αρκαδική σημειογραφία σε Βυζαντινή.</u>	
Γενικά Σχόλια.....	48
4.1 Τα 11 Εωθινά- Δοξαστικά.....	51
4.2 Δυο Χερουβικοί ύμνοι σε ήχο πλ.Β' και Α'	92
4.3 Απολυτίκιο Ευαγγελισμού.....	100
Συμπεράσματα.....	102
Παράρτημα.....	107
Βιβλιογραφία.....	115

Πρόλογος

Ξεκινώντας την ψαλτική μου σταδιοδρομία από πολύ μικρή ηλικία (10 ετών), είχα την τύχη, να μου δωριθεί, ένα βιβλίο με τίτλο «Η Μουσική της Θρησκείας» του Ι. Παναγιωτόπουλου- Κούρου.

Μεγαλώνοντας, το μελέτησα πιο εντατικά, με μεγαλύτερο ενδιαφέρον και αυτό, γιατί όλα όσα περιείχε μέσα, ανέτρεπαν, με τεκμηρίωση, όλα αυτά που διδασκόμουν και παρατηρούσα τόσα χρόνια στο χώρο της Εκκλησιαστικής Μουσικής. Όλα αυτά, μαζί με την Θεοποίηση του Κούρου από κάποιους και τον «χαντακωμό» του από δεύτερους, στον χώρο της Τρίπολης, με έκαναν να θέλω να ερμηνεύσω και να αποκωδικοποιήσω το φαινόμενο, της εκκλησιαστικής Μουσικής, Κούρος.

Η είσοδός μου στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής με βοήθησε τα μέγιστα, στον τρόπο σκέψης και κριτικής αντίληψης, ούτως ώστε να εκπονήσω την πτυχιακή μου εργασία με θέμα την «Αρκαδική Μουσική».

Τελειώνοντας θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά, αρχικά τον επόπτη μου κ. Μάρκο Σκούλιο, για την στήριξη και την άψογη συνεργασία μας. Έπειτα, συμφοιτητές, φίλους, συνεργάτες, καθηγητές, ιερείς, ψάλτες και πάνω απ' όλα την οικογένειά μου για την αστείρευτη αγάπη και στήριξή τους στο πρόσωπό μου.

Εισαγωγή

Η ανάγκη για νέες δημιουργίες (ακόμη και σε θεωρητικό επίπεδο) ή για επανεμφάνιση παλαιών, στο χώρο της εκκλησιαστικής μουσικής, δεν είναι κάτι το οποίο βιώνουμε μόνο στις μέρες μας.¹

Είδη στην Ελλάδα από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα βλέπουμε μια επαναθεώρηση ως αφορά την μουσική της εκκλησίας. Εμφάνιση τετράφωνων χορωδιών, καθώς και προσωπικοτήτων όπως ο Ι. Σακελλαρίδης, Ν. Κανακάκης, Θ. Πολυκράτης, Κ. Ψάχος, διχάζουν τον εκκλησιαστικό κόσμο. Ταυτόχρονα παρουσιάζεται ένα δίπολο που ενδυναμώνει αυτές τις αντιδράσεις. α) Ο εξευρωπαϊσμός της Μουσικής, β) Η αμφισβήτηση της νέας μεθόδου των τριών διδασκάλων. Ανάμεσα σε όλα αυτά, τετραφωνία, σύστημα του Γεωργίου Λέσβιου (1840), του Σταμάτη Σταματιάδη (1910), ξεπροβάλλει και αυτό της «Αρκαδικής Μουσικής».²

Η Αρκαδική Μουσική είναι μια εφεύρεση, δημιουργία του Τριπολιτσιώτη Πρωτοψάλτη Ιωάννη Παναγιωτόπουλου- Κούρου (γνωστού μετέπειτα και ως μπαρμπα-Γιάννη) που πραγματοποιήθηκε στα μέσα του Άμισού του 20^{ου} αιώνα.

Για να μπορέσουμε να αντιληφθούμε και να αποκωδικοποιήσουμε το νέο σύστημα που πρόσφερε στη μουσική (όχι απαραίτητα Εκκλησιαστική) ο Κούρος και τον τρόπο σκέψης του, θα πρέπει να δούμε και να ερμηνεύσουμε αρχικά την εποχή, τους χώρους και τους τόπους που μεγάλωσε και δραστηριοποιήθηκε, για να καταλάβουμε επιρροές και επιδράσεις.

¹ επανεμφάνιση και χρήση των συμβόλων της παλαιάς Βυζαντινής μουσικής αρχικά μέσω του Σίμωνα Καρά και στη συνέχεια του Λυκούργου Αγγελόπουλου, «Το Νέο Μουσικό Ζήτημα στην Ορθόδοξη Εκκλησία», Φίλιππος Αθ. Οικονόμου, Ελικη 2002, σελ 60-70.

² Διονυσίου Α. Ψαριανού, 183 Εκκλησιαστικοί Ύμνοι εις Βυζαντινήν και Ευρωπαϊκήν Παρασημαντικήν, Προλεγόμενα- Εισαγωγή, Γρηγόριος Σταθης, Αθηνά 2004.

Για τον Ιωάννη Παναγιωτόπουλο- Κούρο, όχι μόνο δεν έχει γραφτεί μέχρι σήμερα μια μελέτη, αλλά και για την ζωή του, έχουν δημοσιευτεί ελάχιστα πράγματα και αυτά κυρίως σκόρπια.³

Σκοπός αυτής της εργασίας είναι ο εξής: να παρουσιαστεί μια όσο το δυνατόν πληρέστερη βιογραφία του Κούρου, να παρουσιαστεί το περιβάλλον στο οποίο έζησε και δραστηριοποιήθηκε, να γίνει παρουσίαση (μέρους) της Αρκαδικής σημειογραφίας και τέλος να μεταφερθούν κάποιοι επιλεγμένοι εκκλησιαστικοί ύμνοι από το Χρυσάνθειο Σύστημα στην Αρκαδική σημειογραφία.

Ως επακόλουθο, η παρούσα εργασία χωρίζεται σε τέσσερα κεφάλαια. Στο πρώτο παρουσιάζεται η βιογραφία του Κούρου, με αρκετές λεπτομέρειες από τη ζωή του και τις δραστηριότητές του, μέσα από συνεντεύξεις ανθρώπων που τον έζησαν, (ανάμεσά τους ο καλύτερός του μαθητής ο 93χρονος σήμερα Ι. Βαρβέρης) και από βιογραφικό σημείωμα που έχει γράψει ο γιος του Δημ. Ι. Παναγιωτόπουλος. Στο δεύτερο, γίνεται μια συνοπτική παρουσίαση των χώρων, των τόπων που έζησε και δραστηριοποιήθηκε καθώς και τα πρόσωπα με τα οποία, ήρθε σε επαφή (μαθήτευσε, συνεργάστηκε, συγκρούστηκε).

Στο τρίτο κεφάλαιο, γίνεται παρουσίαση της Αρκαδικής σημειογραφίας, καθώς και ανάλυσή της με γνώμονα το «Χρυσάνθειο σύστημα» κυρίως και την Ευρωπαϊκή δευτερευόντως. Ταυτόχρονα παρουσιάζονται και οι διαφορές με το «Χρυσάνθειο σύστημα»⁴.

Το τέταρτο κεφάλαιο είναι καθαρά το τεχνικό μουσικολογικό κομμάτι της έρευνας, όπου παρουσιάζονται οι παρτιτούρες του Κούρου μεταφερόμενες από την Αρκαδική σημειογραφία στο Χρυσάνθειο σύστημα.

³ Αν και εδώ αξίζει να αναφέρουμε, ότι στοιχεία για τη ζωή του και το έργο του, υπάρχουν σε όλες τις μουσικές εγκυκλοπαίδειες και ακόμα ότι και πολλές μελέτες, έστω ονομαστικά ή επιγραμματικά, αναφέρονται στον Κούρο.

⁴ Στην εργασία αυτή, χρησιμοποιώ τον όρο «Χρυσάνθειο Σύστημα», αντι για τον όρο Βυζαντινή μουσική, για τον εξής λόγο: Η μουσική γραφή που χρησιμοποιείται στην ορθόδοξη λατρεία σήμερα, είναι αποτέλεσμα της μεταρρύθμισης των Τριών Διδασκάλων που επικράτησε από το 1814 και μετέπειτα. Επίσης, τον όρο «Αρκαδική Μουσική» τον αντικατέστησα με τον όρο «Αρκαδική σημειογραφία», σε όσα σημεία αναφέρομαι για την ως άνω γραφή.

Πρόκειται για τα α) 11 Δοξαστικά Εωθινά, που ψάλλονται τις Κυριακές, πλην γιορτές κατά την Οκτώηχο⁵,
β) για δυο χερουβικούς ύμνους , γ) για το απολυτίκιο του Ευαγγελισμού από χειρόγραφο του ιδίου.

Στο παράρτημα βρίσκονται φωτογραφίες, κάποιες παρτιτούρες σε Αρκαδική σημειογραφία, φωτογραφίες από αγιογραφίες του Κούρου καθώς και το Απολυτήριό του από τη Σχολή Καλών Τεχνών.

Τέλος υπάρχει ένα cd, που περιέχει έξι Δημοτικά τραγούδια και το «Τροπάριο της Κασσιανής» (το μοναδικό ηχογραφημένο ψαλτικό που έχει διασωθεί).



Ο μπαρμα-Γιάννης στην Τρίπολη σε περιφορά Επιταφίου.

⁵«οκτώηχο, είναι το υμνογραφικό και μουσικό σύστημα διακανονισμού της νυχθήμερης ασματολογίας», Εκδοτική Αθηνών, Μουσική, Αθήνα 2007, Βυζαντινή Μουσική Οκτωηχία και Λειτουργία της Σημειογραφίας, Γρηγόρης Θ. Στάθης, σελ 220-σελ 224.

1.

Ιστορικό-Βιογραφικό, Ιωάννη Παναγιωτόπουλου-Κούρου.⁶

Ο Ιωάννης Παναγιωτόπουλος, γεννήθηκε στην Τρίπολη στις 14 Νοεμβρίου 1881. Το «Κούρος» το απέκτησε-υιοθέτησε από την μητέρα του, η οποία ήταν το γένος Κούρου. Η καταγωγή των γονιών του, ήταν από το Πυργάκι της Γορτυνίας, ένα χωριό κοντά στη Βυτίνα. Το πατρικό του σπίτι ήταν στην Τρίπολη. Σώζεται εγκαταλελειμμένο μέχρι σήμερα απέναντι από την Εκκλησία των Ταξιαρχών. Ο πατέρας του, Δημήτρης, είχε «σαράτσικο»⁷ στην ίδια οδό και ήταν επίτροπος στην Εκκλησία των Ταξιαρχών. Ο Γιάννης, είχε άλλον έναν μεγαλύτερο αδερφό, τον Βασίλη, ο οποίος έφυγε σε μικρή ηλικία για την Αμερική και αργότερα έγινε καθηγητής πιάνου στην Aurora της Αμερικής. Πήρε τα πρώτα μαθήματα στα σχολεία της Τρίπολης μέχρι το 1902.

Στο πατρικό του σπίτι κατά τα τέλη του 1890, φιλοξενούσαν τον Αρχιμανδρίτη, Νήφωνα Γ. Δημόπουλο⁸, της Ιεράς Μονής Μεγάλου Σπηλαίου, ο οποίος ήταν εφημέριος για ένα διάστημα στην ενορία των Ταξιαρχών Τριπόλεως. Τα μαθήματα Βυζαντινής μουσικής ο 15χρονος Ιωάννης τα

⁶ Τα μοναδικά στοιχεία για την ζωή του Κούρου, έχουν γραφεί από τον γιο του Δημήτρη, Αθήνα 1 Απριλίου 1992, (υπάρχουν και στο internet, στη σελίδα users.uoa.gr/~nektar/.../kouros.htm) και από τον μαθητή του π. Δημήτριο Δαύρο, ο οποίος τα είχε δημοσιεύσει στο περιοδικό που εξέδιδε «Μεταμόρφωση», έτος ΙΑ, Αριθμός φυλ. 124-125, Ιούλιος-Αύγουστος 1983, σελ 16. Τα υπόλοιπα στοιχεία έχουν συγκεντρωθεί από συνεντεύξεις, από τον μαθητή του, Πρωτοψάλτη Ι. Βαρβέρη, από τον εκδότη της εφημερίδας «Οδός Αρκαδίας», Ν. Γαργαλιώνη και από τον Πρωτοψάλτη Δ. Λυγιά, ο οποίος τον είχε γνωρίσει, είχαν συμπάλλει, είναι γνώστης της Αρκαδικής σημειογραφίας και αλληλογραφούσαν με τον Κούρο.

⁷ Σαράτσικο, ονομαζόταν το μαγαζί στο οποίο κατασκευάζονταν σέλες και διάφορα άλλα είδη, για τα άλογα και τα γαϊδούρια.

⁸ Ο Νήφωνα Γ. Δημόπουλος, όπως αναφέρεται στην σελίδα του Συλλόγου φίλων της Βυζαντινής μουσικής Αιγιαλείας (www.sfbyzantini-aigio.gr), υπήρξε καλλίφωνος ιερομόναχος, άριστος μουσικός, με ωραία και ηγεμονική φωνή και ο οποίος δίδαξε την Βυζαντινή Μουσική σε πολλούς ψάλτες της Αιγιαλείας.

ξεκίνησε έπειτα από το εξής περιστατικό:« Κάποιο απόγευμα, μαζί με παρέα φίλων τραγουδούσαν στο σημείο της Δεξαμενής.Ο Αρχιμανδρίτης άκουσε την δυνατή και γλυκιά φωνή του και ρώτησε τον πατέρα του Ιωάννη, Δημήτρη, αν ήξερε ποιο παιδί τραγουδά. Εκείνος του απάντησε πως ήταν ο γιος του Γιάννη. Τότε τον παρότρυνε να πει του γιού του να βρεθούν, για να του κάνει μαθήματα μουσικής, όπως και έγινε».

Εκτός από την ξεχωριστή φωνή του, που ήταν κληρονομιά από τον πατέρα του,⁹ ανακάλυψε και το ταλέντο που είχε στην Καλλιτεχνία-ζωγραφική. Έτσι, το 1902 έδωσε εξετάσεις στο Πολυτεχνείο και πέτυχε. Παράλληλα με τις σπουδές του, έβαλλε στην Εκκλησία της Μάνδρας Ελευσίνας. Στη συνέχεια διορίστηκε ψάλτης στη Χρυσοσπηλιώτισσα της οδού Αιόλου, όπου διαδέχτηκε το Ν. Βαζάκα. Το 1903 διέκοψε τις σπουδές του κι ήρθε στην Τρίπολη, για να ψάλει στις Αγίους Ταξιάρχες. Επέστρεψε αργότερα στην Αθήνα και συνέχισε τις σπουδές του, για να βρεθεί στη συνέχεια (1904 – 1905) στο Άγιο Όρος, στην Ι.Μ. Γρηγορίου. Στο Αγ. Όρος μελέτησε γύρω από την Αγιογραφία, κυρίως τους συνδυασμούς των χρωμάτων.¹⁰ Ταυτόχρονα όμως, ξεκίνησε και μελέτες για τη Βυζαντινή Μουσική. Το 1905 ήρθε στην Τρίπολη και έβαλλε για λίγο στην Αγ. Βαρβάρα, στους Αγ. Ταξιάρχες και στη Μεταμόρφωση. Το 1906 γύρισε πάλι στην Αθήνα και γράφτηκε πλέον στη Γ΄ τάξη του Πολυτεχνείου και στη Δ΄ τάξη της Σχολής Βυζαντινής Μουσικής του Ωδείου Αθηνών. Καθηγητής του στο Ωδείο Αθηνών ήταν ο Κων/νος Ψάχος.

Εκτός από την Βυζαντινή μουσική, γνώριζε πολύ καλά και τα Δημοτικά τραγούδια. Για αυτό τον λόγο, το 1910 τραγούδησε, στην Επιτροπή που είχε συσταθεί από το Ωδείο Αθηνών με σκοπό τη συλλογή δημοτικών τραγουδιών. Τα τραγούδια ήταν τα εξής: 1) «οι Κολοκοτρωναίοι», 2) «οι Βλάχισσες», 3) «ο Ντερτιλής», 4) «ο Αητός», 5) «η Βλαχοθανάσω», 6) «ο Δήμος», 7) «η Αγάπη

⁹ Την ξεχωριστή και ωραία φωνή του πατέρα του την αναφέρει και ο ίδιος στο βιβλίο του Καλλιτεχνία και Αρκαδική ψυχή, σελ 13.

¹⁰ Σαν Αγιογράφος έκανε πάρα πολλές αγιογραφίες, απ αυτές σώζονται στις διάφορες Εκκλησίες μέσα και έξω απ την Τρίπολη. Ενδεικτικά αναφέρουμε την εικόνα της Αγ. Ειρήνης, στον Αγ. Κων/νο Ματζαγρά και την εικόνα των Αγ. Πέτρου και Παύλου, στους Αγ. Αποστόλους.

μου», 8) «η Εξομολόγησις», 9) «το Ζηλιάρικο» και 10) «το Μοιρολόγι», τα οποία και εκδόθηκαν από το «Σύλλογο προς διάδοση ωφέλιμων βιβλίων» στην Ευρωπαϊκή και Βυζαντινή Σημειογραφία. Σύμμαχός του από τα πρώτα αυτά μουσικά του βήματα, ο Χρήστος Βλάχος,¹¹ ο οποίος ενθουσιάστηκε από τα τραγούδια του, τον τρόπο εκτέλεσής του, το ταλέντο του και τον ενθάρρυνε να συνεχίσει τις έρευνές του γύρω από τη Βυζαντινή Μουσική. Ο Κούρος, μελετώντας και ερευνώντας πιο επίμονα την Βυζαντινή μουσική, διαμόρφωσε την προσωπική του θεωρία. Όπως επισημαίνει στα βιβλία του ο ίδιος, η Βυζαντινή Μουσική, δεν έχει τα επιστημονικά στοιχεία της αρχαίας ελληνικής Μουσικής, έχει εσφαλμένη τονολογία και πολλές ατέλειες στη μουσική σημειογραφία. Έτσι δημιούργησε την Αρκαδική μουσική και κυκλοφόρησε ένα φυλλάδιο, με τίτλο: «Μουσική του Πανός». Αυτό το φυλλάδιο τον έφερε σε σύγκρουση με τον καθηγητή του Κωνσταντίνο Ψάχο¹² και διέκοψε τις σπουδές του στο Ωδείο Αθηνών. Το 1912 έψαλλε στον Άγιο Νικόλαο του Πειραιά, με δεξιό τον περίφημο Δουκάκη, και στους Αγίους Ασωμάτους του Θησείου, διαδεχόμενος τον Κ. Μπίρη. Το 1913 υπηρέτησε 6 μήνες στρατιώτης (ήταν προστάτης). Στη συνέχεια έψαλλε στον Άγ. Κωνσταντίνο Ομόνοιας με δεξιό τον Ιωάννη Σακελλαρίδη και αργότερα στη Μητρόπολη Αθηνών με δεξιό τον Ν. Κανακάκη. Το 1915 έψαλλε στον Άγιο Βασίλειο του Πειραιά και δίδασκε Μουσική στα Κατηχητικά Σχολεία. Το 1919 έψαλλε στον Άγιο Κωνσταντίνο Πειραιά, ο θάνατος όμως της μητέρας του, τον ανάγκασε να γυρίσει στην Τρίπολη, αφού ο πατέρας του ήταν πλέον μόνος του. Το 1919, σε ηλικία 38 χρονών, τοποθετήθηκε από τον αείμνηστο Μητροπολίτη Μαντινείας και Κυνουρίας Γερμανό Μεταξά, Πρωτοψάλτης του Μητροπολιτικού Ι. Ν. Αγ. Βασιλείου Τριπόλεως, θέση στην οποία και παρέμεινε μέχρι το 1943.

¹¹ Ο Χρήστος Βλάχος ήταν ο διευθυντής της «Εθνικής Μούσας» και συνεργάτης με τον Ι.Θ. Σακελλαρίδη.

¹² Για την επιστημονική διαίρεση της χορδής.«Θεώρησεν υποτιμιτικόν ο Ψάχος να δεχτή ως ορθές τις απόψεις του μαθητή του, που συγκρούονταν με τις δικές του» αναφέρει ο Απ. Βαλληνδράς-αντιπρόεδρος του Πανελληνίου Συνδέσμου Ιεροψαλτών. Όπως δημοσιεύτηκε στα «Αρκαδικά Νέα», 20-5-1975, έτος 39° .

Στις αρχές του 1919, παντρεύτηκε τη γειτόνισσά του, Χριστίνα Περδίου. Μάλιστα αναφέρεται ότι από τότε, το δημοτικό τραγούδι: «Ρίξε νερό στην πόρτα σου Ειρήνη – Ειρηνάκι μου», το έλεγε ως εξής: «Ρίξε νερό στην πόρτα σου Χριστίνα – Χριστινάκι μου». Απέκτησαν οκτώ παιδιά, τέσσερα αγόρια και τέσσερα κορίτσια¹³. Το 1922 διορίστηκε, από τον Γερμανό Ρουμπάνη, καθηγητής τεχνικών μαθημάτων στην Ιερατική Σχολή-Ιεροδιδασκαλείο Τριπόλεως. Μετά την κατάργησή της, μετατέθηκε στο Λεβίδι από το 1930 μέχρι το 1934. Έπειτα μετατέθηκε στο Α΄ Γυμνάσιο αρρένων Τριπόλεως. Παράλληλα, το 1935 δίδασκε μουσική στην Επαγγελματική Σχολή Τρίπολεως. Κατά την δεκαετία του 1920, άνοιξε και Ωδείο στην Τρίπολη, επί της πλατείας Πετρινού¹⁴.

Στο Ωδείο του, είχε τρεις αίθουσες· μία διδασκαλίας, μία αναμονής και το γραφείο του. Δίδασκε πιάνο, Βυζαντινή, Ευρωπαϊκή, αλλά και Αρκαδική μουσική. Είχε πάρα πολλούς μαθητές. Γνωστότεροι από τους μαθητές του ήταν: Δρεπανιάς, Μιχαλόπουλος, Αγγελόπουλος, Ντάνος, Πλατάκος, Μανεσιώτης, Κατσαχνιάς, Λαχανάς, Σκορδίλης, Δαύρος, Κούνας και ο Γιάννης Βαρβέρης, ο οποίος τον διαδέχθηκε στον Άγιο Βασίλειο και που έτυχε να του μοιάζει καταπληκτικά στη φωνή¹⁵.

Ήταν θα λέγαμε η μουσική ηγεσία της εποχής του για την Τρίπολη. Δήλωνε το παρόν του σε όλες τις εκδηλώσεις της πόλης, αλλά και σε πάρα πολλές της Αθήνας. Αυτό το μαρτυρούν οι διαλέξεις του, οι συναυλίες του(εκκλησιαστικής, αλλά και Δημοτικής μουσικής), τα άρθρα του, οι

¹³ Ο γιός του Δημήτρης αναφέρει ότι ανέθρεψε, με την άξια σύντροφό του, ήρεμα κι απλά, αληθινά χριστιανικά τα οκτώ τους παιδιά.

¹⁴ Το 1934 άνοιξε παράρτημα του «Ελληνικού Ωδείου» των Αθηνών και του επιτράπηκε να διδάσκει και την Αρκαδική Μουσική, όπως αναφέρει η Εφημερίδα «Αρκαδικός τύπος», φ.127/30-9-1934, σελ 2. Ενώ το 1937, άνοιξε ανεξάρτητη Σχολή Μουσικής με μαθήματα ψαλτικής, Μανδολίνου, Κιθάρας, Μονωδίας και χορωδίας δια του συστήματος της Αρκαδικής Μουσικής,(έναντι του χαρτοπωλείου «Παλλάδιον»),όπως αναγράφει η εφημερίδα «Αρκαδικός τύπος», φ. 237/17-1-1937, σελ 2.

¹⁵ Ο Ι. Βαρβέρης από το 1958-2008 ήταν Πρωτοψάλτης στον Καθεδρικό Ναό της Αγ. Σοφίας Ουάσιγκτον Αμερικής.

αγιογραφίες του, η συμμετοχή του στις 4/4/1931 ως solist ανάμεσα σε εκατό εκτελεστές στο oratorio του S. Mercadante «Τα επτά τελευταία λόγια του Χριστού», υπό την διεύθυνση του Αρχιμουσικού At. Campanile στο Μαλλιαροπούλειο Δημοτικό Θέατρο.

Ήταν Μουσικοσυνθέτης, ψάλτης, τραγουδιστής, ζωγράφος, αγιογράφος, καθηγητής, ποιητής, λογοτέχνης, μελετητής. Ιδιαίτερα σημαντικό και που τον έκανε ευρέως γνωστό, ήταν το συγγραφικό του έργο. Το 1929 εξέδωσε το βιβλίο «Η Μουσική της θρησκείας»¹⁶(αριθμ. σελ. 80), το 1930 το βιβλίο «Η καλλιτεχνία και η Αρκαδική ψυχή»(αριθμ σελ. 16). Το 1933 «Η Αρκαδική Μουσική» (αριθμ. σελ. 47). Ενώ το 1938 διέθεσε το υπέρογκο για την εποχή εκείνη ποσό των 20.000 δραχμών και παρήγγειλε στα στοιχειοχυτήρια Καρπαθάκη – Βαγιονή τα τυπογραφικά στοιχεία της Αρκαδικής Μουσικής.

Παράλληλα με τις παραπάνω δραστηριότητες πήγαινε στην Αθήνα, όπου φωνογραφούσε δίσκους με δημοτικά τραγούδια στις εταιρείες Columbia και Polidor: Α)«Κολοκοτρωναίοι», Β)«Χρυσός αητός», Γ)«Αμπέλι μου πλατύφυλλο», Δ)«Το πίνω μάνα μ' το κρασί», Ε)«Κυρά Φροσύνη», ΣΤ)«Πώς τα περνάτε οι βλάχισσες», Ζ)«Μαράθηκαν τα δέντρα», Η)«Όλες οι δάφνες», Θ)«Στου βοριά το μπαλκονάκι», Ι)«Η Πηνέλω», ΙΑ)«Τραγούδι του Γάμου» και τα εκκλησιαστικά Α)«Αναστάσεως ημέρα», Β)«Χαίρετε λαοί» και Γ)«Έραναν μύρα».

Το 1939 εξέδωσε το βιβλιαράκι «Μουσικόν Απάνθισμα»(16 σέλιδο)¹⁷, το οποίο περιείχε και μερικές από της συνθέσεις του, σε Αρκαδική πάντα

¹⁶ Το οποίο προκάλεσε μεγάλο κίνημα αντιδράσεων στον Ιεροψαλτικό κόσμο της Αθήνας και του Πειραιά. Το μεγαλύτερο μέρος των ψαλτών στράφηκε εναντίων, με άρθρα τα οποία δημοσιεύθηκαν σε εφημερίδες της εποχής. Δεν έλειψαν βέβαια και κάποιοι οι οποίοι υπερασπίστηκαν τις ιδέες του και το νέο σύστημα γραφής του.Τέτοια παραδείγματα φαίνονται στην παρακάτω εργασία: Μαντώ Πυλιαρού, «Ο ελληνικός μουσικός τύπος στην περίοδο του μεσοπολέμου(1925-1934). Ζητήματα μουσικής ζωής και εκπαίδευσης», διδακτορική διατριβή.

¹⁷ Στο ίδιο βιβλίο προαναγγέλλει την έκδοση των εξής βιβλίων Α)Όρθρος της Λειτουργίας, Β) Μέθοδος Μανδολίνου, Γ)Μέθοδος Κιθάρας, Δ)Θεωρητικόν της Ελληνικής Μουσικής, τα οποία όμως δεν εκδόθηκαν ποτέ.

σημειογραφία, για παιδιά. Γενικά συνέθεσε αρκετά τραγούδια, όπως «Η καλή μανούλα», «Το Χάραμα», «Μισεύεις για την ξενιτειά», «Ήρθαν εξετάσεις», «η υφάντρα», «Δύο τσοπανούλες» και τα εμβατήρια «η 25^η Μαρτίου», «Η Σημαία», «Εμπρός».

Το 1943 όμως γίνεται το εξής περιστατικό. Ο οδηγός του Αρχιεπισκόπου Αθηνών Δαμασκηνός, ήταν Τριπολιτσιώτης. Ο οδηγός, ανέφερε στον Αρχιεπίσκοπο ότι στην Τρίπολη υπάρχει ένας καταπληκτικός ψάλτης που ψέλνει στον Μητροπολιτικό ναό και του ζήτησε, αν θα μπορούσε να τον φέρει ως ψάλτη στην Αθήνα. Πράγματι ο Δαμασκηνός, αφού άκουσε τον Κούρο, ενθουσιάστηκε και του έδωσε την εξής εντολή: «Από αύριο θα τοποθετηθείς Πρωτοψάλτης στην Μητρόπολη Αθηνών», όπως και έγινε¹⁸. Δεν έχουμε περισσότερες πληροφορίες, για το έργο του και πιθανές αντιδράσεις, για το χρονικό διάστημα που παρέμεινε Πρωτοψάλτης στον Άγ. Διονύσιο τον Αεροπαγίτη. Όμως λόγω, πολλαπλών υποχρεώσεων της ως άνω θέσης, ηλικίας 64 χρονών, πιθανόν και οικονομικού παράγοντα, εγκατέλειψε τον Άγ. Διονύσιο το 1945 και ανέλαβε Πρωτοψάλτης στον Αγ. Κωνσταντίνο Πειραιά.

Ταυτόχρονα διορίστηκε καθηγητής στο Β' Γυμνάσιο Πειραιά. Το 1949 συνέγραψε το «Γεννηθήτω φώς στις Μουσικής το πέλαγος». Το 1951 εξέδωσε, το πλέον θα λέγαμε αντιπροσωπευτικό του έργο, το Τροπάριο «Κασσιανή» στο Χρυσάνθειο σύστημα με κανονάρχημα, ισοκρατήματα και διάφορα σημεία εκφράσεως. Το 1949 – 1951, εμφανίστηκε πολλές φορές με τη χορωδία του, στο ραδιοφωνικό σταθμό της Υ.Ε.Ν.Ε.Δ. με δημοτικά τραγούδια και εκκλησιαστικούς ύμνους.

Το 1947 άρχισε να αντιμετωπίζει προβλήματα με την όρασή του και οδηγήθηκε σιγά-σιγά στην τέλεια τύφλωση από γλαύκωμα το 1954. Το 1952 συνταξιοδοτήθηκε από τη θέση του καθηγητή.

¹⁸ Προφανώς λόγω της δύσκολης οικονομικής κατάστασης θα είχε ζητήσει ο ίδιος στον οδηγό να κάνει αυτή την νύξη στον Αρχιεπίσκοπο. Μη ξεχνάμε ότι είχε 10μελή οικογένεια και ότι πρόκειται για το 1943- Κατοχή.

Το 1954, σε ηλικία 73 χρονών άφησε το αναλόγιο και τις Κυριακές και γιορτές πλέον πήγαινε, στον Αγ. Ιωάννη Γαργαρέττας και Αγ. Παύλο Κορίνθου, ως βοηθός των παιδιών του, Κωνσταντίνου και Δημήτρη,¹⁹ αντίστοιχα.

Μέχρι και τον θάνατό του, πήγε πολλές φορές στην Τρίπολη, όπου αν και τυφλός, έψαλε. Έμενε στο ξενοδοχείο του Γρίτση. Κάθε φορά που ερχόταν, οι Τριπολιτσιώτες συγκεντρώνονται γύρω του και κατέληγαν στα αγαπημένα του ταβερνάκια²⁰.

Αν και τυφλός πλέον, εξέδωσε δύο βιβλία. Το 1964 την ιστορία της «Κασσιανής» και το 1970 το «Ιωάννης ο Πρόδρομος».

Το 1971 παρουσίασε βραχνάδα η φωνή του και η διάγνωση έδειξε ότι είχε καρκίνο του λάρυγγα. Το 1975 ο Μπάρμπα-Γιάννης πέθανε σε ηλικία 94 ετών.

Στην κηδεία του, στο Νεκροταφείο Καλλιθέας, μίλησαν γι αυτόν ο εκπρόσωπος του συλλόγου Τριπολιτσιωτών Αττικής, Ν. Δεληβοριάς, ο εκπρόσωπος Πανελληνίου Συνδέσμου Ιεροψαλτών, Απόστολος Βαλληνδράς και από τους μαθητές του, ο Γεώργιος Αγγελόπουλος. Οι φίλοι του σκέπασαν τον τάφο του με χώμα και κρασί από τη γενέτειρά του. Για την προσωπικότητα και το έργο του Μπάρμπα-Γιάννη μαρτυρούνται, από τον γιό του, Δημήτρη, τους μαθητές του, αλλά και Τριπολιτσιώτες, τα εξής: Είχε τεράστιο ανάστημα. Ήταν ψηλός, στητός, επιβλητικός. Εξωτερικά φαινόταν αυστηρός, όμως ήταν συμπονετικός, βαθειά χριστιανός, όπως ομολογεί ο Βαρβέρης και πάνω από όλα Άνθρωπος. Του άρεσε να καπνίζει τον ναργιλέ του, καθώς και να μαζεύετε με φίλους στα ταβερνάκια, να πίνει πολύ κρασί και να τραγουδά. Χαρακτηριστικό της προσωπικότητάς του ήταν το έντονο

¹⁹ Ο μεγάλος του γιός Δημήτρης υπήρξε καθηγητής Μουσικής στην Ιερατική Σχολή Κορίνθου και εκδότης πολλών βιβλίων εκκλησιαστικής μουσικής, σε Χρυσάνθειο σύστημα.

²⁰ Όπως μαρτυρεί ο Δ. Λυγιάς, σε κάποια από τις τελευταίες του φορές που είχε έρθει στην Τρίπολη, καθώς ανέβαινε στο λεοφορείο για να επιστρέψει στην Αθήνα, είπε στους παρευρισκόμενους μαθητές και φίλους: «Ωρέ, σας εύχομαι να έχετε αγάπη». Και του λένε οι παρευρισκόμενοι «καλά Δάσκαλε, γιατί δεν μας εύχεσαι να έχουμε υγεία;» και απαντά «Η υγεία, είναι ζήτημα του Θεού, ενώ η αγάπη, ζήτημα των ανθρώπων».

και αστεϊρευτο χιούμορ του²¹. Είχε την συνήθεια, κυρίως στα νιάτα του να ανεβαίνει στο εξωκλήσι της Ανάληψης και να πειραματίζεται στο γύρω χώρο, αλλά και σε έναν βράχο, με την φωνή του.

Στο ψάλσιμό του, απέδιδε μεγάλη σημασία στην έκφραση και απόδοση της έννοιας του περιεχομένου κάθε μέλους. «Όταν ο Κούρος ψέλνει πραγματικά προσεύχεται», έλεγαν οι Τριπολιτσιώτες. Εκπληκτικές ήταν επίσης και οι δυνατότητες της φωνής του(κάτι το οποίο μαρτυρείτε και από τις λιγοστές ηχογραφήσεις που έχουμε). Ήταν τενόρος. Τις περισσότερες βάσεις του, τις έπαιρνε τουλάχιστον δυο φωνές πάνω από το φυσικό. Είχε μια έκταση όπως λέγεται, λίγο πάνω από τρεις οκτάβες.

Είχε φωνή γλυκιά, λυγερή, βελούδινη, επιβλητική, στομφώδη, με άρθρωση, απαγγελία και ορθή στίξη. Είχε την δυνατότητα να κράτα πάρα πολύ την αναπνοή του²². Είχε επίσης και ένα τεράστιο ρεπερτόριο. Από Άριες μελοδραμάτων, μέχρι λαϊκά και από δημοτικά μέχρι εκκλησιαστικά. Και όλα τα ερμήνευε καταπληκτικά, δίνοντας στο καθένα το ανάλογο ύφος. Ιδιαίτερες εκτελέσεις του, που τις μνημονεύουν συχνά μαθητές του και κάποιοι Τριπολιτσιώτες, είναι, η συγκινητική εκτέλεση της Κασσιανής του²³, που ήταν ένα από τα πλέον αντιπροσωπευτικά του δημιουργήματα, αλλά και κατά την

²¹ Ένα από τα χαρακτηριστικά παραδείγματα του χιούμορ του αναφέρεται στο βιβλίο του Μίμη Παπαντωνόπουλου «Η Τρίπολη του χθες και του σήμερα», βιβλίο Τέταρτο, σελ 51-52. «Ο μπαρμπα-Γιάννης είχε ιδρύσει άτυπα σύλλογο Μηταράδων. (επειδή είχε μεγάλη και χαρακτηριστική μύτη). Σύλλογος Μηταράδων Αρκαδίας. Ο ίδιος ήταν Πρόεδρος και Ταμίας ήταν ο ζαχαροπλάστης Χρήστος Κουρέτας.»

²² Χαρακτηριστικό είναι το «Σοι, Κύριε», σε σύνθεση δικιά του. Αναφέρει ο γιος του, Δημήτρης. « Με κομμένη την ανάσα παρακολουθούσε όλο το εκκλησίασμα την υπερφυσική και ανεπανάληπτη αναπνοή του. Σαν αηδόνι με ανάλαφρες και λυγρές εναλλαγές ανέβαινε ή φωνή στα ύψη για να καταλήξει σιγά – σιγά με τις τρίλιες της στη βάση και να αποτελέσει στην κατάληξή του ένα ορμονικό σύνολο με τις φωνές της χορωδίας του.»

²³Ιδιαίτερη μνεία πρέπει να κάνουμε στο έξης γεγονός το οποίο γνωρίζουμε από διάφορους παλιούς Τριπολιτσιώτες, αλλά και από τον Ν. Γαργαλιώνη.«Στον Κούρο, κατά την εποχή της κατοχής, είχε απαγορευτεί να ψάλλει την Κασσιανή στον ναό του(δηλ. στον Αγ. Βασίλειο-Μητροπολιτικό Ναό), είχε καθαιρεθεί από τον Μητροπολίτη Γερμανό Μεταξά, διότι όπως λέγεται, στο σημείο “Ὡν εν τῷ Παραδείσῳ Εὐα...”, έβαζε χορωδούς να κάνουν φωνές πουλιών».

Αποκαθήλωση, την Μεγάλη Παρασκευή, όπου η παιδική του χορωδία, ερχόμενη από τη βόρεια πύλη του Ιερού με αργό, επιβλητικό και ρυθμικό βάδισμα, έψελνε το «Ότε έκ του Ξύλου Σε νεκρόν». Λέγετε επίσης ότι την Μεγάλη Τρίτη νέκρωνε η Τρίπολη και όλοι οι δρόμοι οδηγούσαν στον Άγιο Βασίλη^{24,25}

Το 1981 ο Νίκος Γαργαλιώνης, (τέως Πρόεδρος του «Ορφέα» Τρίπολης και νυν της «Χορωδίας Τρίπολης», ιδρυτής και των δύο), πραγματοποίησε στον Φιλοτεχνικό Όμιλο, φιλολογικό μνημόσυνο στις 26 Δεκεμβρίου, με την ευκαιρία της συμπλήρωσης 100 χρόνων από τη γέννηση του μπάρμπα-Γιάννη. Τα παιδιά του μετέφεραν από την Αθήνα στην Τρίπολη, στο Νεκροταφείο του Αγίου Αθανασίου, τα οστά των γωνιών τους (ήδη είχε πεθάνει και η γυναίκα του) για να αναπαυθούν, όπως το ήθελαν, στα χώματα της αγαπημένης πατρίδας τους.

²⁴ Αξιίζει να σημειωθεί εδώ ότι ο Μίκης Θεοδωράκης σε κάθε ευκαιρία εκδηλώνει το θαυμασμό του και την ευγνωμοσύνη του για το έργο και τη μουσική του μεγάλου δασκάλου Γιάννη Κούρου. Σε μια συνέντευξή του λέει: «Εδώ αποφάσισα να γίνω Μουσικός (στον Άγιο Βασίλη). Χάρη σε αυτή εδώ την Εκκλησία και το Γιάννη Κούρο, μια μυθική μορφή της Τριπολιτσάς».

²⁵ Επίσης ο Θεοδωράκης, σε συνέντευξή του στο περιοδικό Φωνόγραφος(τεύχος 6-7, 1988, σελ 14) είχε δηλώσει για τον Κούρο τα εξής:« Ο μπάρμπα- Γιάννης, μας έκανε μεγάλη εντύπωση, τότε. Ήταν τα χρόνια που ανακαλύπταμε τη Βυζαντινή Μουσική και κυρίως τα Κολοκοτρωναϊκά τραγούδια. Και βέβαια, τον Κούρο δεν τον ακούγαμε απλώς με τα αυτιά μας. Ήταν για μας ένας ζωντανός θρύλος!! Ήταν ένας άνθρωπος πολύ ψηλός, λεπτός σα σκιάχτρο, έπινε πολύ κρασί... Ήταν ένας σοφός... Έμοιαζε μ' εκείνα τα μυθικά πρόσωπα... Ίσως ήτανε μια μεταμφίεση του Πάνα, δηλαδή, έτσι τον έβλεπα εγώ...»



Στην Τρίπολη το 1937

Από αριστερά όρθιοι 1) Χρήστος Αντωνίου, 2) Παρασκευάς Καναβός, 3) Νίκος Σαλίβερρος, 4) Νίκος Γρίτσας, 5) Μανώλης Χριστόπουλος, 6) Δημήτρης Παναγιωτόπουλος Κούρος, 7) Είναι ξένος άγνωστος, 8) Γεώργιος Λαμπρόπουλος, Δικαστικός, 9) Νίκος Αναστασόπουλος
Καθιστοί από αριστερά 1) Αγγελάκος Κουρέας, 2) Ευάγγελος Σαλίβερρος, 3) Γιάννης Παναγιωτόπουλος Κούρος, 4) Αριστείδης Κούνας, 5) Νικόλαος Κατσίνης, Δικαστικός
Τα παιδιά: Αριστερά Κώστας Σαλίβερρος και δεξιά Ερρίκος Παναγιωτόπουλος Κούρος

2.

Ιστορικό-κοινωνικό-μουσικό-εκκλησιαστικό πλαίσιο των τελών του 19^{ου} και αρχών 20^{ου} αιώνα.

2.1

Αθήνα, πρόσωπα, συνεργασίες και χώροι επιρροής

Για να ερμηνεύσουμε και να αποκωδικοποιήσουμε μια προσωπικότητα πανελληνίως γνωστή, θα πρέπει να την εντάξουμε μέσα στο κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο γεννήθηκε, μεγάλωσε και δημιούργησε.

Έτσι και για τον μπαρμπα- Γιάννη, για να μπορέσουμε να τον «διαβάσουμε» θα πρέπει να γνωρίσουμε αρχικώς την Αθήνα (στο χώρο της μουσικής) του Α' μισού του 20^{ου} αιώνα, όπου έζησε, αλλά και την Τρίπολη (των τελών του 19^{ου} αι. και αρχών του 20^{ου} αι.).

Η Ελλάδα ως νεοσύστατο έθνος- κράτος, έπειτα από χρόνιους πολέμους και διχασμούς αρχίζει να ορθοποδεί. Βρίσκεται σε όλους τους τομείς πολύ πίσω σε σχέση με τα μεγάλα Ευρωπαϊκά κέντρα. Η παραπάνω σύγκριση, γεννά αυτομάτως την ανάγκη για εξευρωπαϊσμό. Η Ελλάδα δεν κοιτά, όπως είναι λογικό, την Ανατολή, αλλά τα μεγάλα Ευρωπαϊκά κέντρα. Στο χώρο της μουσικής αυτό μεταφράζεται, θα λέγαμε χοντρικά, σαν «καυτηριασμό του αμανέ» και «ενστερνιασμό της Ευρωπαϊκής μουσικής»²⁶.

Την περίοδο αυτή η Ελλάδα βιώνει ένα έντονο ερώτημα. Το πώς θα ξεχωρίσει από τα άλλα έθνη και πως θα προβάλλει την ελληνική ιδιαιτερότητα, μέσα από ποια στοιχεία (κατασκευή ιδεολογήματος «ελληνικότητας»)^{27 28}.

²⁶ Η Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου, Στάθης Δαμνιανάκος, πλέθρος, 2001.

²⁷ Λόγιοι Έλληνες Συνθέτες, Γ. Κοκκώνης, φάκελος σημειώσεων Δ' Εξαμήνου, Άρτα, Φθινόπωρο 2007

²⁸ Ιστορία της Ελληνικής Μουσικής, Λίντα Λεούση, Αγκυρα, σελ 225,226

Η ιστορική συνέχεια που προσδίδεται στον ελληνικό πολιτισμό, κρίνεται ως αναγκαία για την κατασκευή της εθνικής συνείδησης²⁹.

Στο χώρο της μουσικής οι Έλληνες συνθέτες διαμορφώνουν τον ιδεολογικό πυρήνα της Ελληνικής Εθνικής μουσικής, μέσα από τη σχέση τους με το δημοτικό τραγούδι-ποίηση, την εκκλησιαστική μουσική (Βυζαντινή) καθώς και με την αρχαία Ελλάδα π.χ. η χρήση και μόνο της δημοτικής ποίησης, αρκεί σε πολλές περιπτώσεις για να νοηματοδοτήσει την ελληνικότητα που απαιτεί να προσδώσει ένα τραγούδι. Ιδρυτές της Εθνικής μουσικής σχολής είναι οι Γεώργιος Λαμπελέτ(ο πρώτος που θα θέσει τις θεωρητικές και ιδεολογικές βάσεις), Μανώλης Καλομοίρης, Μάριος Βάρβογλης, Διονύσιος Λαυράγκας, Αιμίλιος Ριάδης. Σπουδαιότερος εκπρόσωπος αυτής της σχολής, ήταν ο Μανώλης Καλομοίρης³⁰.

Η Αθήνα, εδώ, θα μας απασχολήσει επιγραμματικά και βάσει μόνο, των συνεργασιών και των κύκλων που ήρθε σε επαφή ο Κούρος. Άλλωστε στόχος της εργασίας δεν είναι να αποδείξει την Μουσική Αθήνα του 20^{ου} αιώνα, που πλέον έχουν τόσα γραφτεί, αλλά να παρουσιάσει τους ανθρώπους και τους χώρους με τους οποίους ήρθε σε επαφή ο Κούρος.

Η πρώτη επαφή του Κούρου με την Αθήνα, γίνεται το 1902 όταν εισάγεται στο Πολυτεχνείο. Το 1906 όμως γράφεται στο Ωδείο Αθηνών(του οποίου Διευθυντής ήταν ο Γ. Νάζος). Το Εθνικό Ωδείο Αθηνών ιδρύθηκε το 1871, με πρωτοβουλία του τότε Πρωθυπουργού, Αλέξανδρου Κουμουνδούρου. Η αναζήτηση της «σωστής» εκτέλεσης κάνει γενική συνείδηση, την ανάγκη μιας συστηματικής και ομοιόμορφης παιδείας με αποτέλεσμα την ίδρυση Σχολής Βυζαντινής μουσικής, από το Ωδείο Αθηνών, τον Σεπτέμβριο του 1904, με την στήριξη του Πατριαρχείου και της Μητρόπολης Αθηνών³¹.

Η ανάγκη που αναφέραμε, προκύπτει από τον εξής λόγο. Αυτή την περίοδο, στην εκκλησιαστική μουσική της Αθήνας, έχουμε δυο «στρατόπεδα».

²⁹ Η Επινόηση της παράδοσης, Eric Hobsbawm, Terence Ranger, θεμέλιο, 2004, Εισαγωγή.

³⁰ Λόγιοι Έλληνες Συνθέτες, Γ. Κοκκώνης, φάκελος σημειώσεων Δ' Εξαμήνου, Άρτα, Φθινόπωρο 2007.

³¹ Ιστορία της Έντεχνης Νεοελληνικής Μουσικής, Καίτη Ρωμανού, εκδόσεις Κουλτούρα σελ 96-100.

α) Τους Ευρωπαϊστές-Τετραφωνία(για τους οποίους η εκκλησιαστική μουσική, είναι και εθνική μουσική και πρέπει να εξελιχθεί ως προϊόν του νεοελληνικού πολιτισμού). β) τους υπερασπιστές της Βυζαντινής μουσικής. Των πρώτων η θεωρία και ο τρόπος ψαλσίματος ανταποκρίνεται στην προσωπικότητα του Ι.Θ. Σακελλαρίδη, ενώ των δεύτερων, σ' αυτήν του Κων/νου Ψάχου³².

Ο Κούρος στην Αθήνα, ήρθε σε επαφή με τις σημαντικότερες Ιεροψαλτικές προσωπικότητες των Αθηνών.(των οποίων παρακάτω επιγραμματικά θα παρουσιάσουμε το έργο τους). Τους Ι. Σακελλαρίδη, Ν. Κανακάκη και Κων/νο Ψάχο. Ως ψάλτης, συνεργάστηκε με τον Ι. Σακελλαρίδη, ως αριστερός του ψάλτης στον Αγ. Κων/νο Ομόνοιας και με τον Ν. Κανακάκη, ως αριστερός του ψάλτης στην Μητρόπολη Αθηνών. Τον Κων/νο Ψάχο τον είχε Δάσκαλό του στο Ωδείο Αθηνών.

Ιωάννης Σακελλαρίδης: 1853-1938

Σπουδαία προσωπικότητα των τελών του 19^{ου} και αρχών του 20^{ου} αιώνα. Οι γνώσεις του, η γλυκιά και εύστροφη φωνή του και η εσωτερικότητα του ψαλίσματος του, τον έκαναν γρήγορα γνωστό στους εκκλησιαστικούς κύκλους της Αθήνας. Διετέλεσε Λαμπαδάριος και κυρίως Πρωτοψάλτης στους μεγαλύτερους ναούς των Αθηνών.

Το μεγαλύτερο διάστημα της ιεροψαλτικής του σταδιοδρομίας το διετέλεσε ως Πρωτοψάλτης την Αγ. Ειρήνη Αθηνών. Είχε διοριστεί καθηγητής εκκλησιαστικής μουσικής στα σπουδαιότερα ιδρύματα της Αθήνας, όπως στο Διδασκαλείο Αθηνών, Στη Ριζάριο, στο Αρσάκειο κ.α Ενώ παράλληλα δίδασκε και στο Εθνικό Ωδείο. Ο Σακελλαρίδης εναρμόνισε εκκλησιαστικούς ύμνους κατά διφωνίες, τριφωνίες και τετραφωνίες. Για την Αθήνα ο Σακελλαρίδης ήταν ένας θρύλος που όμως καταπολεμήθηκε έντονα, για τις εναρμονίσεις του, την τετραφωνία, την εισαγωγή κοριτσιών στη χορωδία του, από πολλούς

³² Καίτη Ρωμανού, Εθνικής Μουσικής Περιήγησις 1901-1912, Εισαγωγή, Η Ανακίνηση μουσικού ζητήματος, Κουλτούρα, 1996.

υποστηρικτές της «Παράδοσης», ακόμα και με υπομνήματα από την Ιερά Σύνοδο.

Ήταν και η αιτία για να έρθει ο Ψάχος στην Αθήνα (να καταπολεμηθεί η τετραφωνία). Όμως οι φωνητικές του δυνατότητες και ο τρόπος εκτέλεσης των ύμνων, έκαναν το Αθηναϊκό κοινό να πλημμυρίζει τον ναό της Αγ. Ειρήνης. «Ο κόσμος έτρεχε στην εκκλησία να ακούσει Σακελλαρίδη». Πλούσιο ήταν το συγγραφικό του έργο. Ανάμεσα στα πιο γνωστά του, το «Άσματα Εκκλησιαστικά», «Αγιοπολίτης», «Ιερά Υμνωδία». Επίσης είχε μελοποιήσει αρχαίες τραγωδίες και είχε συλλέξει 172 δημοτικά τραγούδια³³.

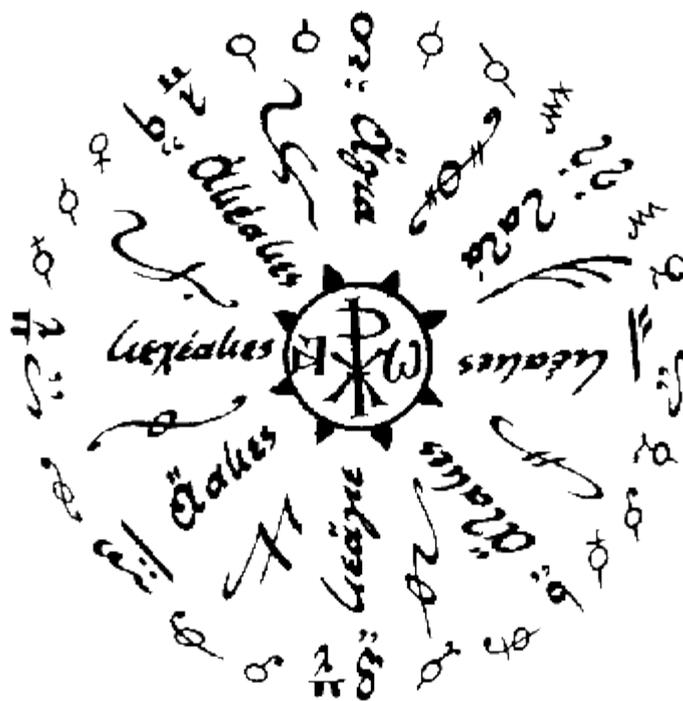
Κων/νος Ψάχος: Γεννήθηκε στο Μέγα Ρεύμα του Βοσπόρου το 1896. Σπούδασε στην Κων/πολη και ανεδείχθη λόγιος μουσικός και πρωτοψάλτης σε κεντρικούς ναούς της Πόλεως. Διακρίθηκε κυρίως στη μουσική διδασκαλία και θεωρία. Το 1904 κρίθηκε ο πλέον κατάλληλος από το Πατριαρχείο για να σταλεί στην Αθήνα, στο κρατικό Ωδείο Αθηνών. Αναδείχθηκε σε μεγάλη προσωπικότητα κατά την διάρκεια του Α' μισό του 20^{ου} αιώνα μέχρι το θάνατό του, το 1949. Μέσα από την διδασκαλία του, τα βιβλία που εξέδωσε (θεωρητικά, θεία Λειτουργία, «Ασίας Λύρα», καταγραφές Δημοτικών τραγουδιών) και τη συγγραφή ποικίλων άρθρων σε περιοδικά, εφημερίδες της εποχής του, έγινε ο φύλακας και προασπιστής της «Παράδοσης», της Πατριαρχικής επιτροπής, του Χρυσάνθειου Συστήματος. Ήταν παρών σε όλες τις μουσικές εξελίξεις της Αθήνας και όχι αποκλειστικά τις εκκλησιαστικές, αφού μελοποίησε χορικά έργα αρχαίων τραγωδιών, συνέθεσε έργα για ορχήστρα και χορωδία κ.α. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ήταν και εφευρέτης του Παναρμονίου (όργανο που παρήγαγε όλους τους τόνους της Ευρωπαϊκούς και Βυζαντινής μουσικής). Μέσα από το έργο του και την προσφορά του, αναδεικνύεται ο ευφυής, ταλαντούχος, πολύπλευρος και ηγετικός χαρακτήρας του³⁴.

³³ Κων/νου Καλοκύρη, Ο Μουσουργός Ι. Σακελλαρίδης και η βυζαντινή μουσική, Κριτική Σκιαγραφία 50 χρόνια μετά το θάνατό του, Θεσσαλονίκη 1988.

³⁴ www.megarevma.net/Psahos.htm, άρθρο Θεόδωρου Μπουγιάννα

N. Κανακάκης: 1853-1939

Ήταν Πρωτοψάλτης στη Μητρόπολη Αθηνών. Ήταν διευθυντής του Χορού στην Αγ. Ειρήνη. Απομάκρυνε τα κορίτσια και ανέβασε τον χορό στον γυναικωνίτη. Οι αντιδράσεις από την Ιεραρχία της Εκκλησίας ήταν έντονες για τον τρόπο και τον χώρο που έφελνε. Το 1895 επέστρεψε από τη Γαλλία και συμμορφώθηκε στο «αυστηρό βυζαντινό ύφος». Διακρίθηκε για την θεωρητική του κατάρτιση και για την γλυκύτατη φωνή του. Μελοποίησε πολλά μαθήματα (γνωστότερη η δοξολογία σε Β' ήχο)³⁵.



³⁵ Τάκης Καλογερόπουλος, *Λεξικό Ελληνικής μουσικής*, εκδόσεις Γιαλλελή 2001.

2.2

Τρίπολη 1880-1940

Η Τρίπολη, είναι η πρωτεύουσα πόλη του νομού Αρκαδίας. Βρίσκεται στο κέντρο της Πελοποννήσου και στο κέντρο του νομού Αρκαδίας, σε υψόμετρο 660μ. Καταλαμβάνει έκταση 119.287 στρ. Συμπεριλαμβάνει στα όριά του (11) Δημοτικά Διαμερίσματα. Απέχει από την Αθήνα 165 χλμ. Είναι έδρα της Περιφέρειας Πελοποννήσου^{36,37}

Στην αρχαιότητα η Αρκαδία είχε ως Θεό τον Πάνα, ο οποίος είχε τη μορφή τραγοπόδαρου. Ήταν Θεός της μουσικής και του έρωτα. Γιος του Ερμή και της Δρυόπης. «Παν» σημαίνει «όλα». Σαν Θεός, συμβόλιζε επίσης την ευθυμία και το γλέντι. Ήταν πάντα στεφανωμένος στο κεφάλι με αμπελόφυλλα ή κισσο. Σε αυτόν προσδίδεται και η δημιουργία της σύριγγας, δηλαδή του αυλού. Οι Αρκάδες δημιούργησαν μια απλή, συγκινησιακή και προσιτή μουσική με την καθοδήγηση του Πάνα.^{38 39}

Η Αρκαδία όμως, γενικά ως χώρος και τρόπος ζωής (Αρκαδικό ιδεώδες) ενέπνευσε όλο τον ευρωπαϊκό κόσμο, γεγονός το οποίο φαίνεται και μέσα από τις τέχνες («Ακαδημία των Αρκάδων», 1656 της Ρώμης) με προμετωπίδα το γνωστό «et ego in Arcadia». Η Αρκαδία συμβόλιζε ένα παραδεισένιο τόπο (Γαλήνη-απλότητα-ευτυχία), ήταν συνυφασμένη με την ειδυλλιακή φύση. Κατά την Αναγέννηση, η Αρκαδία νοήθηκε σαν μια ιδεατή χώρα, όπου βασιλεύει η επίγεια ευτυχία και κυριαρχούσαν οι ιδέες του ουμανισμού, η γαλήνη, η ειρήνη, η δικαιοσύνη, η απλότητα⁴⁰.

³⁶ [Wikipedia.org/wiki/Τρίπολη](https://www.wikipedia.org/wiki/Τρίπολη)

³⁷ hellas.teipir.gr/prefectures/.../Tripoli.hfm

³⁸ Μαρία Α. Παπαδοπούλου-www.arcadians.gr. Α΄ Παγκόσμιο Διαδικτυακό Παναρκαδικό συνέδριο, Μουσική Ελλάδα-Μουσική Αρκαδία.

³⁹ Λίντα Λεούση, Ιστορία της Ελληνικής Μουσικής, Αγκυρα, σελ 21

⁴⁰ Το χρονικό της τέχνης, E.H.GOMBRTCH, μορφωτικό ίδρυμα εθνικής τραπέζης, σελ 396.

Επί Τουρκοκρατίας ήταν διοικητικό και στρατιωτικό κέντρο των Οθωμανών με 20.000 κατοίκους⁴¹. Η «Άλωση της Τριπολιτσάς» έγινε στις 23/9/1821. Ηρωικές φιγούρες, στρατηγοί, πολεμιστές, Επίσκοποι (Κολοκοτρώνης, Νικηταράς, Μητροπολίτης Δανιήλ κλπ), έμειναν στην ιστορία και τιμήθηκαν ιδιαιτέρως από την πόλη για την καθοριστική συμβολή τους στην απελευθέρωση της. Αυτό το γεγονός φαίνεται και μέσα από τις τέχνες (Δημοτική ποίηση-Στριφτόμπολας κ.α, ζωγραφική, γλυπτική, ανδριάντες και αγάλματα-Κολοκοτρώνη στην πλ. Άρεως κ.α, Σύλλογοι, ονομασίες οδών), είναι μερικά από τα χαρακτηριστικά που κυριαρχούν στην πόλη από τα πρώτα μετεπαναστατικά χρόνια, έως τις μέρες μας. Το 1828 η πόλη κήκε ολοσχερώς από τον Ιμπραήμ πασά⁴². Έκτοτε ξεκίνησαν προσπάθειες για την ανοικοδόμηση και την οικονομική ανάπτυξη της πόλης.

Για την Τρίπολη της τελευταίας εικοσαετίας του 19^{ου} αιώνα, θα πρέπει να φέρουμε στο μυαλό μας μια πόλη των 10.000 κατοίκων, χτισμένη σε πεδιάδα κάτω από τους πρόποδες του Αγ. Θόδωρα (Μαίναλον) μικρές μονοκατοικίες με σοβά, καρόδρομους, τέσσερις τετράγωνες πλατείες (αρχικά τρεις και μετά το 1940 τέσσερις-πλατεία Αγ. Βασιλείου, Κολοκοτρώνη, Άρεως και Ανεξαρτησίας). Ενοριακοί ναοί ήταν έξι. Ο Μητροπολιτικός Ναός Αγ. Βασιλείου, ο Αγ. Δημήτριος, ο ναός των Ταξιαρχών, η Μεταμόρφωση, Αγ. Βαρβάρα, Προφήτης Ηλίας⁴³.

Σπουδαιότερα κτίρια ήταν το Μαλλιαροπούλειο, (1910) η Εθνική Τράπεζα, Το Μαντζούνειο- Φιλαρμονική (1893), τα ξενοδοχεία Μαίναλον, Ανακτορικών και Σεμίραμις, η Βιβλιοθήκη «Πανός» (1929), καθώς και κάποια ιδιόκτητα νεοκλασικά⁴⁴.

⁴¹ arcadia.ceid.upatras.gr/.../tripolihist2.htm

⁴² Η Ιστορία της Τριπολιτσάς, Τ. Αθ. Γριτσόπουλος, Αθήνα, 1976, τόμος Β1, Β2 σελ 558, 559

⁴³ Ιστορία της Ιεράς Μητρόπολεως Μαντινείας και Κυνουρίας, Μητροπολίτου Μαντινείας και Κυνουρίας Αλεξάνδρου, Τόμος Πρώτος, Αθήνα 2000, σελ 160- 177.

⁴⁴ Η Τρίπολη του χθές και του σήμερα, Μίμης Ν. Παπαντωνόπουλος, βιβλίο τρίτο, σελ 103-109.

Η οικονομία της πόλης στηρίχτηκε στη συνεχώς αυξανόμενη αριθμητικά τάξη των Δημοτικών Υπαλλήλων, στη γεωργία και στη τοπική βιοτεχνία (χρωματουργία, ξυλουργία, βυρσοδεψία, φανελοποιία)⁴⁵.

Ήταν επίσης πόλη των στρατιωτικών. Το 11^ο Σ.Π (1861) είχε μόνιμους στρατιωτικούς και 3.000 επιπλέον στρατιώτες κάθε φορά που «παρουσιαζόταν νέα σειρά». Ο στρατός στήριξε σε σημαντικό βαθμό την οικονομία της πόλης (μέχρι και τις μέρες μας). Επιπλέον ήταν και το όνειρο πολλών κοριτσιών της εποχής για την αποκατάστασή τους και έχουμε πολλούς γάμους κοριτσιών με στρατιωτικούς του 11^{ου} Σ.Π⁴⁶.

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα παρουσιάζεται ενδιαφέρον για την ανάπτυξη πάρκων και εξωκκλησιών. Δημιουργούνται νέα σωματεία- σύλλογοι που αναλαμβάνουν τον καλλωπισμό κυρίως έξω από την πόλη (εξωκκλήσια) (Μάι-Θανάσης, Αγ. Γιάννης Ψηλονώμος κλπ)⁴⁷.

Το 1891 η πόλη συνδέθηκε σιδηροδρομικώς με την Αθήνα, γεγονός που την κατέστησε άμεσα προσβάσιμη με το κέντρο της χώρας. Έτσι, έγινε το κέντρο των πλασιέ. Τουρισμό είχε κατά τους θερινούς μήνες και αυτό λόγω του υγιεινού κλίματος.

Από την πλευρά της εκπαίδευσης, η πόλη είχε 5 Δημοτικά σχολεία και δυο Πρότυπα της Ακαδημίας. Υπήρχε επίσης το Διδασκαλείο(1880) και από το 1935 - 36 η Παιδαγωγική Ακαδημία. Το επάγγελμα του καθηγητή ήταν ιδιαίτερα αναγνωρισμένο⁴⁸.

Η Τρίπολη αναδείχθηκε σε πόλη της κουλτούρας. Άνθρωποι εκλεπτυσμένοι και μορφωμένοι, αλλά και αυστηροί. Το δύσκολο κοινό της πόλης, φαίνεται και στο γεγονός, ότι όλοι οι θίασοι, μετά την εμφάνισή τους στην Αθήνα, έρχονταν στην Τρίπολη και αν ο κόσμος επικροτούσε το έργο, συνέχιζαν στην υπόλοιπη Ελλάδα, διαφορετικά, άλλαζαν σημεία της

⁴⁵ Το ίδιο ο.π, σελ 108, 109, 110.

⁴⁶ www.army.gr/files/file/enimerotikoi/11_spz.pdf

⁴⁷ Περιοδικό «Φωνόγραφος», περίοδος Δεύτερη, Φωνογράφιση Δεκατη Τρίτη, Χειμώνας 1995, σελ 131-139.

⁴⁸ Το ίδιο ο.π.

παράστασης που δεν ήταν καλά και ύστερα συνέχιζαν αλλού. Η Τρίπολη ήταν ένα καλλιτεχνικό βαρόμετρο. Το Μαλλιαροπούλειο Θέατρο, ανάμεσα στα καλύτερα Νεοκλασσικά της Ελλάδας, φιλοξένησε όλα τα μεγάλα ονόματα της εποχής. Παρουσιάζονταν διάφορες καλλιτεχνικές δουλείες, ανάμεσά τους επιθεωρήσεις και Βαριετέ (ποικίλου θεάματος)⁴⁹.

Υπήρχαν πολλές ταβέρνες και χώροι με ζωντανή μουσική. Ορχήστρες με σαξόφωνο, ακορντεόν, κλαρινέτο και ντραμς. Στην πλ. Άρεως, έπαιζαν «Ευρωπαϊκούς χορούς». Είδη από το 1880 έρχονταν Ιταλικοί θίασοι και μουσικοί⁵⁰.

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΤΡΙΠΟΛΗ

Όπως προαναφέραμε, από το 1880, έχουμε στην Τρίπολη, παρουσία Ιταλών μουσικών. Πιο οργανωμένες όμως μουσικές κινήσεις συναντάμε στο χώρο της εκκλησίας (Ιεροδιδασκαλείο-πλ. Ανεξαρτησίας). Το Ιεροδιδασκαλείο της Τρίπολης(1858, το πρώτο μαζί με της Χαλκίδας στην Ελλάδα) ήταν ευρέως γνωστό, με καταξιωμένους καθηγητές και ιεροκήρυκες· το σημαντικότερο της Πελοποννήσου⁵¹. Καθηγητής Βυζαντινής μουσικής ήταν Κων/νος Β. Χρηστόπουλος. Εκτός από τη δημιουργία Βυζαντινού χορού, ο Χρηστόπουλος, το 1891, εξέδωσε τόμο Βυζαντινής μουσικής με τίτλο, «Μουσικόν Ανθολόγιον» που περιείχε στοιχειώδες θεωρητικό, μαθήματα Αναστασιματαρίου, Εσπερινού, Όρθρου, θείας Λειτουργίας (σύνολο σελ. 490). Τα περισσότερα μαθήματα σε συνθέσεις δικές του, αλλά και των «κλασικών» Φωκαέως, Χουρμουζίου, Πέτρου Λαμπαδαρίου⁵².

Η παραπάνω έκδοση, μας δείχνει την δύναμη (οικονομική-κοινωνική) του Ιεροδιδασκάλου να εκδώσει μόλις το 1891 ένα τέτοιο βιβλίο. Γεγονός που ήταν δύσκολο για την Αθήνα και σπάνιο ως αδύνατο για την επαρχία των

⁴⁹ Από συνέντευξη με τον Ν. Γαργαλιώνη, εκδότη της εφημερίδας «Οδός Αρκαδίας»

⁵⁰ Το ίδιο ο.π.

⁵¹ Η Ιστορία της Τριπολιτσάς. Τ. Αθ. Γριτσόπουλος, Αθήνα, 1972, Τόμος Α, Ιεροδιδασκαλείο.

⁵² Μουσικόν Ανθολόγιον, Κων/νου Β. Χρηστόπουλου, 1891

τελών του 19^{ου} αι. Εκτός όμως από τον χώρο της εκκλησίας, το 1917-18 παρουσιάζεται σε σχολείο της Τρίπολης, δίφωνη παιδική χορωδία, με μαέστρο τον δημοδιδάσκαλο Θ. Καλδή, ο οποίος εκτός από τραγούδι δίδασκε και όργανα (μαντολίνο, κιθάρα).

Το 1922 συναντάμε μια ομάδα νέων που έπαιζαν διάφορα όργανα⁵³.

Το 1924 έρχεται ως καθηγητής μουσικής του Διδασκαλείου ο Κ. Λάβδας και καλλιεργείται με μια ομάδα νέων, το χορωδιακό τραγούδι «δάσκαλός» ήταν ο Γεωργ. Κωνσταντινίδης ενώ μετά την αποχώρησή του, ανέλαβε ο Ι. Κούρος, σχηματίζοντας τον πυρήνα της εκκλησιαστικής χορωδίας στον Αγ. Βασίλειο. Αυτές οι προσπάθειες είχαν ως αποτέλεσμα τη δημιουργία του «ΣΕΛΚ» (Σύλλογος Εθνικής Λογοτεχνίας και Καλλιτεχνίας)⁵⁴.

Το 1928 έπειτα από τη διάλυση του ΣΕΛΚ δημιουργήθηκε μαντολινάτα και μικρή Χορωδία νέων. Το 1930 η Φιλαρμονική εταιρεία συγκεντρώνει 100 μέλη, με στόχο την παρουσίαση ορατορίου, υπό τη διεύθυνση του αρχιμουσικού της Φιλαρμονικής Ατ. Ροντζέρο Καμπανίλε. Ταυτόχρονα συμμετείχαν 50 μουσικοί της Φιλαρμονικής και σολίστ ήταν ο Κούρος (άγνωστος ο τίτλος του ορατορίου)⁵⁵.

Αργότερα δημιουργείται σχήμα υπό την ονομασία ΦΙ.ΧΟ.Τ (Φιλική χορωδία Τρίπολης) και στη συνέχεια ο Μ.Ο.Τ (Μουσικός Όμιλος Τρίπολης) καλλιτεχνικό σωματείο, αναγνωρισμένο από το πρωτοδικείο⁵⁶.

Το 1937 η «Φιλαρμονική εταιρεία Τριπόλεως» ιδρύει ανδρική χορωδία υπό τη διεύθυνση του Ανδρέα Μπελικ⁵⁷.

Στο χώρο της εκκλησιαστικής μουσικής από το 1919 έως και το 43' μεσουρανάει ο Κούρος. Πρωτοψάλτης του Μητροπολιτικού ναού με χορωδίες

⁵³ Λεξικόν Ελληνικής Μουσικής, ο.π

⁵⁴Το ίδιο, ο.π.

⁵⁵ Η Τρίπολη του χθές και του σήμερα, Μίμης Ν. Παπαντωνόπουλος, βιβλίο τέταρτο,σελ 134-139.

⁵⁶ Λεξικόν Ελληνικής Μουσικής, ο.π.

⁵⁷Η Τρίπολη του χθές και του σήμερα, ο.π, σελ 99, 100, 134-139.

αντρικές, αλλά και με γυναικεία (η οποία έψαλε αρκετές φορές). Οι γυναίκες χορωδοί αποτελούνταν από κορίτσια της Επαγγελματικής Σχολής Τριπόλεως που δημιουργήθηκε το 1935 και στις οποίες ο Κούρος δίδασκε μουσική⁵⁸.

Η Μουσική είναι Έκφρασις, η Έκφρασις είναι ψυχολογία, η ψυχολογία είναι γνώσις και επίγνωσις, η επίγνωσις είναι προσόν και μάθησις, η μάθησις μελέτη, και η μελέτη προσπάθεια, η προσπάθεια είναι θεϊκή δύναμις ήτις πάντοτε βραβεύεται υπό του Θεού. Ο ζητών ευρίσκει και τω κρούοντι ανοιγήσεται.

Δοξα τρι
και γι ω ω και Αχι
ω πνε ευ μα
Αχι ω πνε ευ μα

Η Μουσική είναι έκφρασις, η έκφρασις είναι ψυχολογία, η ψυχολογία είναι γνώσις και επίγνωσις, η επίγνωσις είναι προσόν και μάθησις, η μάθησις μελέτη και η μελέτη προσπάθεια, η προσπάθεια είναι θεϊκή δύναμις ήτις πάντοτε βραβεύεται υπό του Θεού. Ο ζητών ευρίσκει και τω κρούοντι ανοιγήσεται.

Ι.Δ. Παναγιωτόπουλος
Έν του Αρχείου Κούρος

⁵⁸Η Τρίπολη του χθές και του σήμερα, ο.π.

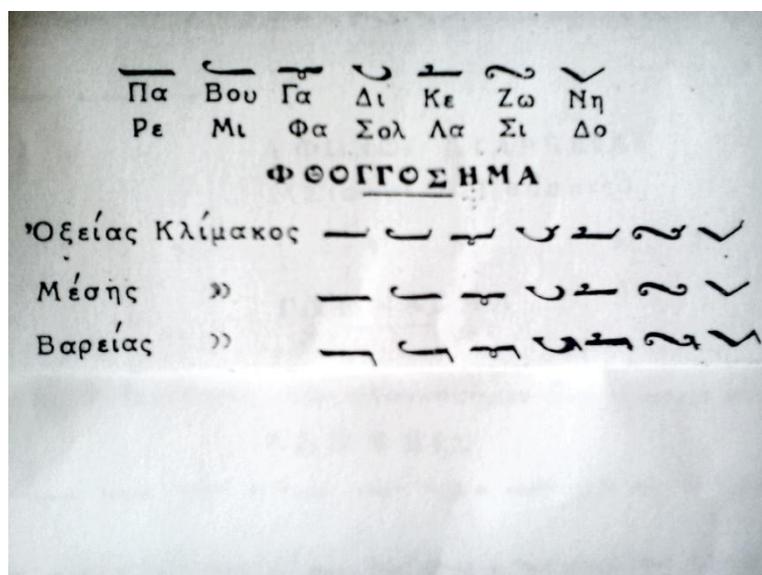
3.

Η Αρκαδική σημειογραφία.

3.1

Παρουσίαση και ανάλυση της Αρκαδικής σημειογραφίας

Με τον όρο «Αρκαδική Μουσική», εννοούμε την μουσική που δημιουργήθηκε από τον Ιωάννη Παναγιωτόπουλο-Κούρο και παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το 1929, μέσα από το βιβλίο του, «Η Μουσική της Θρησκείας»⁵⁹. Το «Αρκαδική», παραπέμπει στον τόπο που γεννήθηκε, έζησε, εμπνεύστηκε και μεγαλούργησε ο εμπνευστής του ως άνω συστήματος· την Τρίπολη. Πρόκειται για ένα σύστημα σημειογραφίας, διαφορετικό από αυτό της Ευρωπαϊκής και του Χρυσάνθειου συστήματος. Σε αυτό το μουσικό σύστημα, έχουμε επτά σημάδια-φθογγόσημα, στα οποία αντιστοιχεί, στο κάθε ένα, συγκεκριμένη οξύτητα.



Πίνακας 1.

⁵⁹ Ι. Δ. Παναγιωτόπουλου ή Κούρου, 'Η Μουσική της Θρησκείας, ήτοι επανεμφανίσις της Μουσικής των Βυζαντινών χρόνων και της αρχαίας τονολογίας, ως και νέα μουσική γραφή παράλληλος προς το φθογγικόν σύστημα των αρχαίων, Τρίπολη 1929.

Την οξύτητα, ή την βαρύτητα των φθόγγων καθορίζουν οι στιγμές, ανάλογα την θέση τους(πίνακας 1). Όταν είναι προς τα κάτω, δηλώνουν Βαρύτητα, ενώ προς τα πάνω οξύτητα. Αυτομάτως γίνεται αντιληπτό, ότι παύει στο ως άνω Σύστημα η χρήση Μαρτυριών και των Χαρακτήρων Ποσότητας.

Τα φθογγόσημα, κατά την ερμηνεία του ίδιου, είναι παρμένα από το αλφάβητο και εξηγεί.

Το _____ = ως βάση της κλίμακας

Το _____ = δεν το εξηγεί, αναφέρει μόνο ότι «το _____ γίνεται αντιληπτόν αμέσως»

Το _____ = το Ελληνικό (γ)

Το _____ = το Γαλλικό (C)

Το _____ = μοιάζει με το μισό (K)

Το _____ = το Ελληνικό κεφαλαίο (N)

Το _____ = το Ελληνικό (ν).

Σήμερα όμως, γνωρίζουμε, όπως αναφέρει και ο Γρ. Στάθης, ότι η αντιστοιχία των φθογγόσημων είναι η εξής: το ΠΑ είναι το Ίσον, το ΒΟΥ είναι το Ολίγον, το ΓΑ είναι το Κύλισμα, το ΔΙ είναι η Πεταστή, το ΚΕ είναι το Αντεστραμμένο Ομαλό, το ΖΩ είναι το Χόρευμα και το ΝΗ είναι το Ψηφιστό⁶⁰. Όλα παρμένα από την παλαιά και την εν χρήσει Βυζαντινή μουσική(κάποια εκ των οποίων είχε διαφοροποιήσει)⁶¹.

⁶⁰ Διονυσίου Α. Ψαριανού, 183 Εκκλησιαστικοί Ύμνοι εις Βυζαντινήν και Ευρωπαϊκήν Παρασημαντικήν, Προλεγόμενα- Εισαγωγή, Γρηγοριος Σταθης, Αθηνά 2004, σελ ρμη '

⁶¹ Η Παρασημαντική της Βυζαντινής Μουσικής, Κ. Α Ψάχου, έκδοσις Δευτέρα, εν Αθήναις, σελ 24, 25, 115-130.

Ως σημεία εκφράσεως, έχουμε τα εξής 32:

	A	B		A	B
1	†	†	17	∩	∩
2	+	+	18	<>	< >
3	~~~~~	~~~~~	19		
4	~~~~~	~~~~~	20	↑	↑
5	ω	ω	21	⊙	
6	ωω	ωω	22	<	>
7	ω	ω	23	()	
8	ρ	ρ	24	∫	∫
9	⊙	⊙	25	⊙ ② ③ ④	
10	ρ	ρ	26	⊙ ② ③ ④	
11	ρ	ρ	27	⊙	⊙
12	σσ		28	⊙	⊙
13	ω	ω	29	λ	λ
14		~	30	-----	
15		∫	31	////	
16	ε	ε	32	\\\\	

Πίνακας 2.

Σημεία εκφράσεως και εκτελέσεως- η σημασία τους.

Όσα βρίσκονται κάτω από την στήλη Α, δηλώνουν έναρξη της εκτελέσεως του συμβόλου, ενώ αυτά που βρίσκονται κάτω από τη στήλη Β, δηλώνουν την παύση της ως άνω εκτελέσεως⁶².

1. Ίσα.= Το πρώτο δηλώνει την πάση των ίσων, το δεύτερο την παύση αυτής της διάρκειας.
2. Εντάσεις.= Ο σταυρός δηλώνει την ισχυρότερη ένταση. Με την κάθετη γραμμή μπροστά δηλώνει το τέλος της έντασης. Με εκτεταμένη γραμμή οριζόντια δηλώνει την βαθμιαία ένταση ή ελάττωση.
3. Σιγανή.
4. Εντάσεις.= Όταν ο Σταυρός τελειώνει με ελιγμό δηλώνει βαθμιαία ελάττωση της έντασης. Αν έχει και μικρή κάθετη δηλώνει τη λήψη αναπνοής.
5. Στρογγυλή.= Με ανοιχτό το στόμα και εξαγωγή της φωνής απ' τα βάρη του λάρυγγα. Όχι όμως φωνή λαρυγγική.
6. Βαρεία. =Με φωνή βαρύτονου.
7. Με ενθουσιασμό.
8. Με σοβαρότητα.
9. Με φόβο.
10. Με λεπτεπίλεπτη φωνή (ουρανίσκου)
11. Με φωνή στομφώδη.
12. Μίμηση του αναφερόμενου προσώπου.
13. Τρομικοπαρακάλεσμα. =Το σχήμα και η καταγωγή του είναι αρχαιότατης προέλευσης.

⁶² Ι. Δ. Παναγιωτόπουλου ή Κούρου, Η Μουσική της Θρησκείας, ο.π.

14. Κυματισμός.= Εκτέλεση του φθόγγου με κυματισμό, π.χ Παβουπα (σαν την Πεταστή).
15. Οίστρος.= Απόδοση συναισθήματος πόνου, χαράς.
16. Με φωνή και απόδοση πολύ βαριά, θυμωμένα.
17. Ψυχή. =Με ψυχή, με θέρμη.
18. Αυξομείωση.
19. Ρυθμικά. =Έντατική απόδοση του φθόγγου. Η πλάγια κάθετος, μαζί με την ένταση, θέλει και την επανάληψη του φθόγγου.
20. Το ίδιο με το ως άνω.
21. Ανεξάρτητη βραδυπορία φθόγγου. =Μπαίνει πάνω από τον φθόγγο και τον ανεξαρτητοποιεί από το μέτρο και τον χρόνο.
22. Μονωδία. =Από έναν μόνο.
23. Μονοφωνία.= Όλοι μαζί χωρίς ισοκράτημα.
24. Δομέστικα. =Μόνο οι δομέστικοι.
25. Παραπομπές.= Μπαίνουν στο τέλος της μουσικής φράσης και στην αρχή της συραπτόμενης. Το άνοιγμα της καμπύλης δηλώνει αν η συνδεθσόμενη φράση, βρίσκεται στο προηγούμενο ή στο επόμενο της μελωδίας.
26. »»
27. Αναπνοή.
28. Κατά βούληση.
29. Χαρά. =Με έκφραση ενθουσιασμού, σαν αναγγελία ευχάριστου γεγονότος.
30. Χτυπητά. =Μία- μία συλλαβή χωριστά.
31. Λεπτειλέπτος κυματισμός.
32. »» »»

Ο χρόνος στην Αρκαδική σημειογραφία.

Εδώ, δεν υπάρχει η χρήση του Κλάσματος($\frac{\cdot}{\cdot}$)^{63,64}. Έχουμε τρεις «στιγμές». Την (\cdot), για την διάρκεια ενός χρόνου, αντίστοιχη στο Χρυσάνθειο Σύστημα, Απλή. Την ($\cdot \cdot$), για την διάρκεια δυο χρόνων, αντίστοιχη στο Χρυσάνθειο Σύστημα, Διπλή και την ($\cdot \cdot \cdot$), για την διάρκεια τριών χρόνων, αντίστοιχη στο Χρυσάνθειο Σύστημα, Τριπλή.

Οι άφωνοι χαρακτήρες, παύσεις-σιωπές συμβολίζονται με κόμμα.

Δηλ. (,) ένας χρόνος, (, ,) δυο χρόνοι και (, , ,) τρεις χρόνοι. Το αντίστοιχο στο Χρυσάνθειο Σύστημα, είναι η Βαρεία με απλή, διπλή, τριπλή.

Για την χρονική ή ρυθμική αγωγή του εκάστοτε κομματιού, έχουμε την χρήση των συμβόλων που υπάρχουν και στο Χρυσάνθειο Σύστημα, με διαφορετική όμως ονομασία.

Δηλ. την Ταχεία($\overset{\frown}{x}$), με την ονομασία «χρόνος σύντομος», την

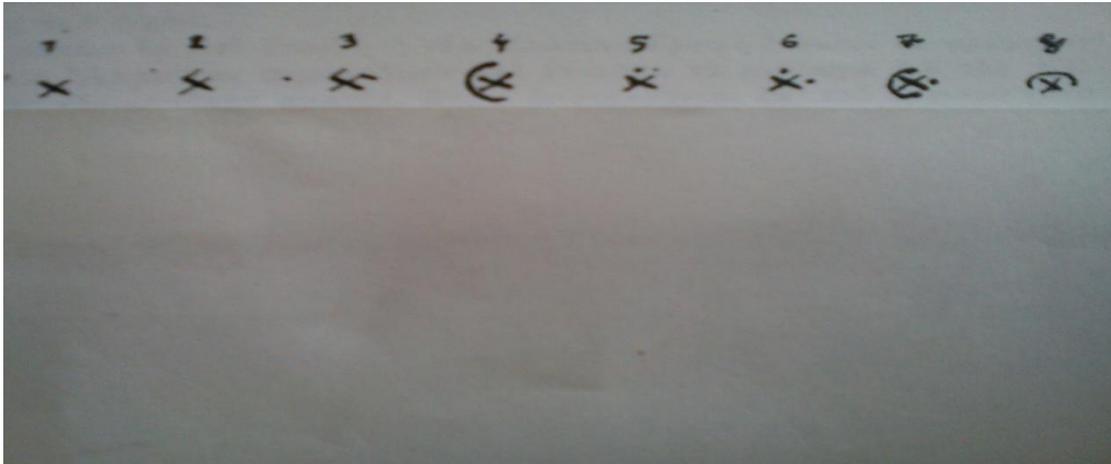
Βραδεία($\overset{\text{v}}{x}$), με την ονομασία «χρόνος αργός» και την Μέση,

Μέτρια(x), με την ονομασία «χρόνος αργοσύνομος».

⁶³ Διονυσίου Π. Ηλιόπουλου, Μέθοδος Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής, έκδοση ΙΑ, Αθήνα 2007, σελ 19, 24, 25.

⁶⁴ Αβραάμ Ευθυμιάδη, Μαθήματα εκκλησιαστικής βυζαντινής μουσικής, 1972.

Είχε όμως δημιουργήσει και ποιο λεπτομερέστερες χρονικές αγωγές, αυτές που παρουσιάζονται στον παρακάτω πίνακα:



Πίνακας 3.

Όπου:

- 1) Στιχηραρική, 2)Ειρμολογική, 3)Σύντομος, 4)Εκφωνητική, 5)Βραδεία, 6)Αργή, 7)Εκφωνητική, 8) Κατά Βούληση⁶⁵.

Στην ως άνω μουσική γραφή δεν συναντάμε την χρήση του γοργού($\overset{\sim}{\Gamma}$), δίγοργου($\overset{\sim}{\Gamma}\overset{\sim}{\Gamma}$), τρίγοργου($\overset{\sim}{\Gamma}\overset{\sim}{\Gamma}\overset{\sim}{\Gamma}$) κλπ, όπως στο Χρυσάνθειο Σύστημα⁶⁶, αλλά υπάρχει ένα σύμβολο, που μοιάζει με Γοργό($\overset{\sim}{\Gamma}$), το οποίο όμως σε όσους φθόγγους τίθεται, αυτούς εκτελεί και σε έναν χρόνο.

Δηλ. Α) $\text{—} \text{—} = \text{—} \overset{\sim}{\Gamma}$

Β) $\text{—} \text{—} \text{—} = \text{—} \overset{\sim}{\Gamma} \text{—}$

Γ) $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} = \text{—} \overset{\sim}{\Gamma}\overset{\sim}{\Gamma} \text{—} \text{—}$

⁶⁵Ι. Δ. Παναγιωτόπουλου ή Κούρου, Ή Μουσική της Θρησκείας, ο.π. σελ 43

⁶⁶ Κοσμά του εκ Μαδύτων, Ποιμενικός Αυλός, εκδ. Βασ. Ρηγόπουλου, σελ 31-37.

Αντί για παρεστιγμένο, έχουμε την εξής χρήση:

π.χ Α) $\underline{\quad} \underline{\quad} = \underline{\quad} \underline{\quad}^{\cdot}$

Β) $\underline{\quad} \underline{\quad} = \underline{\quad} \underline{\quad}^{\cdot}$

Γ) $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} = \underline{\quad} \underline{\quad}^{\cdot}$

Δ) $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} = \underline{\quad} \underline{\quad}^{\cdot} \underline{\quad}$

και η χρήση της στιγμής (σαν παρεστιγμένο) σημαίνει το εξής:

π.χ Α) $\underline{\quad} \underline{\quad} = \underline{\quad} \underline{\quad}^{\cdot}$

Β) $\underline{\quad} \underline{\quad} = \underline{\quad} \underline{\quad}^{\cdot}$

Γ) $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} = \underline{\quad} \underline{\quad}^{\cdot} \underline{\quad}$

Στην Αρκαδική σημειογραφία, έχουμε και σύμβολα επανάληψης. Στο Χρυσάνθειο Σύστημα, δεν έχουμε κάτι παρόμοιο, έχουμε όμως στην Ευρωπαϊκή μουσική την χρήση αυτή

Στην Αρκαδική, έχουμε το σύμβολο ($\underline{\quad}$), που τίθεται στην αρχή και το ($\underline{\quad}$), που τίθεται στο τέλος της κάθε φράσης που θα επαναληφθεί. Για αντικατάσταση μιας μελωδικής γραμμής χρησιμοποιείται το σύμβολο-σημείο στίξης της παρένθεσης [(], για την αρχή και [)] για το τέλος,

3.2

Ήχοι-Γνωρίσματα- Συστήματα-Γένη-Κλίμακες

Οι ήχοι της Αρκαδικής μουσικής είναι οκτώ. 4 κύριοι(Πρώτος, Δεύτερος, Τρίτος, Τέταρτος) και οι 4 πλάγιοί τους (Πλάγιος του Πρώτου, Πλάγιος του Δευτέρου, Πλάγιος του Τρίτου, Πλάγιος του Τετάρτου), ως ξεχωριστούς ήχους, με την ονομασία, ατελείς, έχουμε τον Λέγετο, Βαρύ και Οκτάφωνον (Οκτάφωνον πιστεύουμε ότι θεωρεί, βάση της μαρτυρίας που τοποθετεί, τον ήχο Πρώτο Τετράφωνο από τον Κε ή Έξω Πρώτο^{69,70}).

Παρουσία απηχημάτων δεν βρίσκουμε στην Αρκαδική σημειογραφία, όπως επίσης δεν υπάρχει και η χρήση των «χρωών», ενώ δεν γίνεται και αναφορά περί Δεσποζόντων φθόγγων. Οι Καταλήξεις επίσης, δεν είναι τρεις, όπως στο Χρυσάνθειο σύστημα, αλλά τέσσερις. Μαζί δηλ. με τις τρεις γνωστές, Ατελείς, Εντελείς, Τελικές, προστίθενται και οι Απλές.(π.χ στο Απολυτικό «Σήμερον σωτηρία», ήχος Τέταρτος με φθορά του Δευτέρου ήχου, έχουμε: Ατελείς στον Δι και Ζω, Εντελείς στον Δι, Τελικές στον Βου και Απλές στον Κε, Γα ή οποιονδήποτε άλλο φθόγγο, διαφορετικό από τους Δεσπόζοντες.)⁷¹

Στην Αρκαδική σημειογραφία δεν έχουμε φθορές. Αντί των φθορών, με την ίδια έννοια όπως και στο Χρυσάνθειο Σύστημα,⁷² έχουμε Ηχοδότες-Ισοδότες(διπλή ενέργεια), δηλ. για τον Πρώτο Ήχο, τοποθετείται ο ηχοδότης (η φθορά) [$\acute{\circ}$]. Αυτός ο Ηχοδότης δηλώνει παράλληλα και το ισοκράτημα που θα κρατηθεί, δηλ στην προκειμένη περίπτωση Πα.

⁶⁹ Γεώργιος Ν. Κωνσταντίνου, Θεωρία και Πράξη της Εκκλησιαστικής Μουσικής, σελ 93, 94.

⁷⁰ Σίμωνος Ι. Καρά, Μέθοδος της ελληνικής μουσικής, Θεωρητικόν μέρος, έτος ' Δ- τεύχος ' Α , Αθήναι 1982, Σύλλογος προς διάδοσιν της εθνικής μουσικής.

⁷¹ Εισαγωγή και Μεγα Θεωρητικόν της Μουσικής, Χρυσάνθου, Εκδόσεις Κουλτούρα, Αθήνα, 2003

⁷² Η Θεωρία της Βυζαντινής Μουσικής στην Πράξη, Δημητρίου Ιωαννίδη, Αθήναι, 2005, σελ 14-19.

Οπότε βλέποντας το σύμβολο [\acute{o}] καταλαβαίνουμε ότι πρόκειται για κομμάτι που ανήκει στην κλίμακα του Πρώτου ήχου και ως ισοκράτημα έχουμε Πα. Για τις αλλαγές και για την πολυπλοκότητα των ισοκρατημάτων, είχε γράψει μια λεπτομερή παρουσίαση αυτών⁷³, αλλά δεν θα αναφερθούμε σε αυτήν την εργασία.

Τα Συστήματα της Αρκαδικής Σημειογραφίας είναι τέσσερα, το Διαπασών, το Πεντάχορδο, το Τετράχορδο, και το Οκτάχορδο. Στο Χρυσάνθειο Σύστημα έχουμε τρία^{74,75}. Το Οκτάχορδο ή Διαπασών, το Πεντάχορδο ή Τροχός και το Τετράχορδο ή Τριφωνία.

Στην Αρκαδική μουσική, έχουμε 9 φωνητικά τμήματα, τα εξής: 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 20, εκ των οποίων οι (4, 6 είναι ελαττωμένοι), οι (8, 10, 12 είναι φυσικοί) και οι (14, 16, 18, 20 είναι αυξημένοι).

Τα Γένη της Αρκαδικής Μουσικής, δεν είναι τρία, όπως στο Χρυσάνθειο Σύστημα, αλλά τέσσερα. Δηλ.

Α) Διατονικό Γένος, στο οποίο ανήκουν οι ήχοι Α' και πλ. Α' (έχουν φυσικούς τόνους).

Β) Χρωματικό Γένος, στο οποίο ανήκουν οι ήχοι Β' και πλ. Β' (έχουν ελαττωμένους και αυξημένους τόνους).

Γ) Εναρμόνιο Γένος, στο οποίο ανήκουν οι ήχοι Γ' και πλ. Γ' (έχουν τόνους και από τις τρεις ομάδες).

Δ) Αρμονικό Γένος, στο οποίο ανήκουν οι ήχοι Δ' και πλ. Δ' (έχουν τόνους ελαττωμένους και φυσικούς).

⁷³ Ι. Δ. Παναγιωτόπουλου ή Κούρου, 'Η Μουσική της Θρησκείας, ο.π., αναφορά στα ισοκρατήματα, σελ 39.

⁷⁴ Θεωρητικό και Ασκήσεις της Βυζαντινής Ορθόδοξης Εκκλησιαστικής Μουσικής, Α. Θ. Σ. Βουτσινάς, Αθήνα 2006, σελ 110.

⁷⁵ Αστέρριου Κ. Δεβρελή, Πηδάλιον (Μεθοδος βυζαντινής μουσικής), Θεσσαλονίκη, 1984, σελ 19-26.

Για τους ήχους και τα χαρακτηριστικά τους, ο Κούρος δεν εξήγησε αναλυτικά για τον καθένα. Τα παρακάτω Διαστήματα που παρουσιάζουμε, υπάρχουν σε ένα 14σέλιδο φυλλάδιο, με τίτλο : «Θεωρία περί της νέας Εκκλησιαστικής Μουσικής», του Ι. Παναγιωτόπουλου-Κούρου, Μέρος Β', σελ 9.⁷⁶ Συγκεντρωτικά, παρουσιάζουμε τα κάτωθι :

Ήχος Πρώτος. Έχει βάση τον φθόγγο Πα. Ανήκει στο Διατονικό γένος και στο Διαπασών Σύστημα. Ανέρχεται ως εξής:

10	8	12	12	10	8	12	
Π	Β	Γ	Δ	Κ	Ζ	Ν	Π

Ήχος Δεύτερος. Έχει βάση τον φθόγγο Δι. Ανήκει στο Χρωματικό γένος και στο Πεντάχορδο Σύστημα. Ανέρχεται ως εξής:

6	18	6	12	6	18	6	
Δ	Κ	Ζ	Ν	Π	Β	Γ	Δ

Ήχος Τρίτος. Έχει βάση τον φθόγγο Γα. Ανήκει στο Εναρμόνιο γένος και στο Τετράχορδο Σύστημα. Ανέρχεται ως εξής:

12	14	4	12	12	14	4	
Γ	Δ	Κ	Ζ	Ν	Π	Β	Γ

Ήχος Τέταρτος. Έχει βάση τον φθόγγο Δι. Ανήκει στο Αρμονικό γένος και στο Οκτάχορδο Σύστημα. Ανέρχεται ως εξής:

12	12	6	12	12	6	12	
Δ	Κ	Ζ	Ν	Π	Β	Γ	Δ

⁷⁶ Δεν γνωρίζουμε αν το φυλλάδιο αυτό εκδόθηκε σε βιβλίο. Πιθανόν να μην εκδόθηκε, διότι δεν αναφέρεται πουθενά. Από το Αρχείο του Δ. Λυγιά.

Ήχος Πλάγιος του Πρώτου. Έχει βάση τον φθόγγο Πα. Ανήκει στο Διατονικό γένος και στο Διαπασών Σύστημα. Ανέρχεται ως εξής:

10	8	12	12	10	8	12
Π	Β	Γ	Δ	Κ	Ζ	Ν

Ήχος Πλάγιος του Δεύτερου. Έχει βάση τον φθόγγο Πα. Ανήκει στο Χρωματικό γένος και στο Πεντάχορδο Σύστημα. Ανέρχεται ως εξής:

6	20	4	12	6	20	4
Π	Β	Γ	Δ	Κ	Ζ	Ν

Ήχος Πλάγιος του Τρίτου. Έχει βάση τον φθόγγο Γα. Ανήκει στο Εναρμόνιο γένος και στο Τετράχορδο Σύστημα. Ανέρχεται ως εξής:

12	14	4	12	12	14	4
Γ	Δ	Κ	Ζ	Ν	Π	Β

Ήχος Πλάγιος του Τέταρτου. Έχει βάση τον φθόγγο Νη. Ανήκει στο Αρμονικό γένος και στο Οκτάχορδο Σύστημα. Ανέρχεται ως εξής:

12	10	8	12	12	10	8
Ν	Π	Β	Γ	Δ	Κ	Ζ

Για τους υπόλοιπους τρεις Ήχους γνωρίζουμε μόνο τις Βάσεις τους. Έτσι προκύπτουν τα παρακάτω:

Ο Λέγετος, έχει ως βάση του τον Βου. Ο Βαρύς έχει ως βάση του τον Ζω. Ο Οκτάφωνος έχει ως βάση του τον Κε.

Όλα τα παραπάνω βασίζονται στα γραφόμενα του ίδιου του συγγραφέα. Όμως αν κοιτάξουμε στις χειρόγραφες παρτιτούρες των μαθητών του θα δούμε πιο αναλυτικά όλα τα παρακλάδια των Ήχων του Χρυσάνθειου συστήματος. Π.χ Πρώτος Τετράφωνος, Πλάγιος του Τέταρτου Τρίφωνος, όλα

τα Επίσημα μέλη, το Παλατινόν μέλος και όλα τα ειρμολογικά με τις ξεχωριστές τους ιδιαιτερότητες⁷⁷.

3.3

Παραδείγματα από κείμενα που δείχνουν τον σωστό τονισμό⁷⁸

Ο Κούρος, δίνει ιδιαίτερη προσοχή και βαρύτητα, στην σαφή απόδοση των φράσεων και εννοιών, θεωρώντας αυτά τα στοιχεία, τα πρώτιστα που θα πρέπει να προσέξει και να αποδώσει κάποιος, για να πετύχει τον σκοπό της ιεροτελεστίας⁷⁹.

Κατηγορεί τους δημιουργούς του Χρυσάνθειου Συστήματος, ότι έδειξαν αδιαφορία για την κατ' έννοιαν απόδοση και επιπλέον ότι, αντί να τηρήσουν την κατά φράση μετρική, χρησιμοποιούν την κατά μέτρον απόδοση. Στο βωμό του μέτρου θυσιάζεται η ωραιότητα της σαφήνειας.

Για την τεκμηρίωση της θέσης του, εκτός των παραδειγμάτων και την ορθή απόδοση αυτών, αναφέρεται στους Αρχαίους Έλληνες και εξηγεί ότι οι Αρχαίοι, αδιαφορούσαν για την ισομετρία των ποιητικών στροφών και ενδιαφέρονταν μόνο για την απόδοση της έννοιας, χωρίς να βεβηλώνονται τα ποιήματα.

⁷⁷ Διονυσίου Π. Ηλιόπουλου, ο.π σελ 65, 69-79.

⁷⁸ Ι. Δ. Παναγιωτόπουλου-Κούρου, Γεννηθήτω φως στης μουσικής το πέλαγος, 1949.

⁷⁹ Στο βιβλίο του «Γεννηθήτω φως στης μουσικής το πέλαγος», σελ 9. Γράφει τα παρακάτω:

«Όταν προσέξει κανείς της Ιεροτελεστίας το σύνολο βλέπει ότι από του «Ευλογητός ο Θεός...» Όρθρου μέχρι του «Δι ευχών...» της λειτουργίας, υπάρχει μια αλληλουχία υμών, οδών, τροπαρίων, ήχων, αναγνωσμάτων, εισόδων και εξόδων, εκφωνήσεων και ευχών και ότι σε αυτά μιλάει ο Κύριος, οι Απόστολοι, οι Άγιοι και διαρκώς υπενθυμίζουν της ψυχής τη διάπλαση, τον σκοπό της ζωής και της ζωής την έμπνευση. Και όχι μόνο διδάσκει, αλλά συναρπάζει, μεταρσιώνει και εμπεδώνει της πίστεως το φως και κατορθώνει να ποθεί κανείς και να θέλει του θείου νόμου την εκτέλεση. Αυτός είναι ο σκοπός της ιεροτελεστίας και η δύναμη αυτής.»

Εστιάζει κυρίως στα Αυτόμελα- πρόλογοι⁸⁰ και επισημαίνει ότι η βυζαντινή προβάλλει την αιτιολόγηση ότι οι ύμνοι ψάλλονται- χωρίζονται με βάση την αυτοτέλεια των προσομοίων, αδιαφορώντας όμως για την έννοια και τις συγχύσεις των ποιητικών στροφών.

Παράδειγμα Αυτόμελου «Ο εξ υψίστου κληθείς ουκ απ' ανθρώπων».

Όπως ψάλλετε- χωρίζεται κατά το Αυτόμελο⁸¹.

Ο εξ υψίστου κληθείς ουκ απ' ανθρώπων,* ότε το επίγειον σκότος ημαύρωσε,* τους οφθαλμούς τους του σώματος της ασεβείας,* δημοσιεύων την σκηθρωπότητα,* τότε το ουράνιον φως περιήστραψε,* σοις διάνοιας τα όμματα της ασεβείας,* ανακαλύπτων την ωραιότητα.* Όθεν επέγνωσ τον εξαγοντα,* φως εκ σκότους Χριστόν τον Θεόν ημών,* ον ικέτευε σώσαι* και φώτισε τας ψυχάς ημών.

Όπως ψάλλετε- χωρίζεται κατά τον Κούρο.

Ο εξ υψίστου κληθείς ουκ απ' ανθρώπων,* ότε το επίγειον σκότος,* ημαύρωσε τους οφθαλμούς τους του σώματος,* της ασεβείας,* δημοσιεύων την σκηθρωπότητα,* τότε το ουράνιον φως περιήστραψε σοις διάνοιας τα όμματα,* της ασεβείας ανακαλύπτων την ωραιότητα.* Όθεν επέγνωσ,* τον εξαγοντα φως εκ σκότους,* Χριστόν τον Θεόν ημών,* ον ικέτευε,* σώσαι και φώτισε,* τας ψυχάς ημών.

⁸⁰ « Αυτόμελο, ένα πρότυπο τροπαρίου με ξεχωριστό, δικό του ρυθμό και μελωδία. Με βάση το αυτόμελο έχουν γραφεί και ψάλλονται πολλά άλλα, που ονομάζονται Προσόμοια. Τα Αυτόμελα, των οποίων η προέλευση είναι πολύ παλιά, ονομάζονται και πρόλογοι», Επίτομο Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό της Βυζαντινής Μουσικής, Ολυμπία Τολικά, σελ 51

⁸¹ Έχω χρησιμοποιήσει αστερίσκο για τον χωρισμό των φράσεων, για ευκολότερη και κατανοητότερη αντίληψη των διαφορών που υπάρχουν στα κείμενα, κατά “Παράδοση” και κατά Κούρο.

Διάφορα μουσικά κείμενα-παραδείγματα με κατ'έννοια χωρισμό⁸².

A) Στους Χαιρετισμούς της Παναγίας, “Και νυν...της πρώτης Ωδής”:

Αγνείας θησαύρισμα χαίρε δι ης εκ του πτώματος* ημων εξανέστημεν χαίρε
ηδύπνοον* κρίνον Δέσποινα* πιστούς ευωδιάζον* θυμίαμα εύοσμον μύρον
πολύτιμον.

Ενώ κατά Κούρο:

Αγνείας θησαύρισμα χαίρε δι ης* εκ του πτώματος ημων* εξανέστημεν* χαίρε
ηδύπνοον κρίνον* Δέσποινα* πιστούς ευωδιάζον* θυμίαμα εύοσμον* μύρον
πολύτιμον.

B) Στους Αναβαθμούς του Τρίτου Ήχου, το πρώτο κομμάτι του Γ' Αντιφωνου.

Οι φοβούμενοι τον Κύριον μακάριοι τρίβους βαδιούνται* τον εντολών
φάγονται* ζωηράν γαρ παγκαρπίαν.

Ενώ κατά Κούρο:

Οι φοβούμενοι τον Κύριον μακάριοι τρίβους βαδιούνται τον εντολών*
φάγονται ζωηράν γαρ παγκαρπίαν.

Γ) Στις Καταβασίες της Θεοτόκου, Ωδή Στ' :

Την θείαν ταύτην και πάντιμον* τελούντες εορτήν οι θεόφρονες της
Θεομήτορος* δεύτε τας χείρας κροτήσωμεν* τον εξ αυτής τεχθέντα* Θεόν
δοξάζοντες.

Ενώ κατά Κούρο:

Την θείαν ταύτην και πάντιμον* τελούντες εορτήν* οι θεόφρονες της
Θεομήτορος* δεύτε τας χείρας κροτήσωμεν* τον εξ αυτής τεχθέντα Θεόν*
δοξάζοντες.

⁸² Εγκόλπιον του Αναγνώστου, Έκδοσις της Αποστολικής Διακονίας της Εκκλησίας της Ελλάδος, Έκδοσις ΙΔ', 1996.

Δ) Στις Καταβασίες της Θεοτόκου, Ωδή Ζ' :

Ουκ ελάτρευσαν* τη κτίσει οι θεόφρονες* παρά τον κτίσαντα.* αλλά πυρός απειλήν* ανδρείως πατήσαντες χαίροντες έψαλλον.* Υπερύμνητε* ο των πατέρων Κύριος⁸³* και Θεός ευλογητός ει.

Ενώ κατά Κούρο:

Ουκ ελάτρευσαν τη κτίσει* οι θεόφρονες παρά τον κτίσαντα.* αλλά πυρός απειλήν* ανδρείως πατήσαντες χαίροντες έψαλλον.* Υπερύμνητε* ο των πατέρων Κύριος και Θεός* ευλογητός ει.

Ε) Στον στίχο της Δοξολογίας “Κύριε, καταφυγή...” :

Κύριε, καταφυγή* εγενήθης ημίν, εν γενεά και γενεά.* Εγώ είπα.* Κύριε, ελέησόν με.* ίασαι την ψυχή μου,* ότι ήμαρτόν σοι.

Ενώ κατά Κούρο:

Κύριε* καταφυγή εγενήθης ημίν* εν γενεά και γενεά.* Εγώ είπα.* Κύριε* ελέησόν με.* ίασαι την ψυχή μου* ότι ήμαρτόν σοι.

Σε αυτόν τον στίχο, ο Κούρος δεν κάνει κάποιο ιδιαίτερο χωρισμό, απλά εκτελεί τα σημεία στίξης⁸⁴. Γι αυτό τον λόγο τα έχουμε βάλει και στο πρώτο κείμενο, για να δείξουμε, πως αλλού χωρίζεται το κείμενο και αλλιώς το ψέλνουμε εμείς σήμερα.

⁸³ Η φράση «ο των πατέρων Κύριος και Θεός ευλογητός ει.», συναντάται σε μια πλειάδα καταλήξεων των Εκκλησιαστικών ύμνων. Αξίζει να αναφέρουμε εδώ, ότι ο Αρχων Πρωτοψάλτης της Μ.Τ.Χ στα χειρόγραφα του, που είχε μελοποιήσει τους ως άνω ύμνους, τους είχε χωρίσει κατά έννοιαν, δηλ όπως και ο Κούρος και όχι βάση της “Παράδοσης”- «Ειρμολόγιον» Ιωάννου.

⁸⁴ Για τον στίχο της Δοξολογίας, αναφέρει χαρακτηριστικά ο Κούρος στο βιβλίο του Η Μουσική της Θρησκείας, σελ 25 :« λέει ο ψάλτης, “Κύριε καταφυγή.....”,Ωσάν να λέγη: Κύριε Παναγιωτόπουλε.



Το σπίτι του μπαρμπα Γιάννη, απέναντι από την εκκλησία των Ταξιαρχών, όπως ήταν την δεκαετία του 1980. Σήμερα έχει γκρεμιστεί.

4.

Παρτιτούρες-Κείμενα μεταφερόμενα από Αρκαδική σημειογραφία σε Χρυσάνθειο σύστημα.

Γενικά σχόλια

Ο Κούρος συνέθεσε πάρα πολλά κομμάτια, του Εσπερινού, του Όρθρου, της Θείας Λειτουργίας, Δοξαστικά και Ακολουθίες του «Όλου Ενιαυτού», εκτός από Παρακλητικούς κανόνες. Στο Χρυσάνθειο Σύστημα, έχουμε το «Τροπάριο της Κασσιανής» και ότι έχει δημοσιεύσει μέσα από τις εκδόσεις του, ο γιός του Δημήτρης. Κυρίως στην έκδοση «Βυζαντινή Ιερά Υμνωδία»⁸⁵, όπου έχει “Δύναμις”, “Χερουβικά”, “Λειτουργικά” και “Άξιον Εστί” του πατέρα του καθώς και στίχους “επί τας Βασιλικάς εορτάς”.

Σε Αρκαδική σημειογραφία, ο Κούρος, μετέφερε και μελοποίησε μια πλοιάδα μαθημάτων, ικανά να καλύπτουν επαρκώς τις ανάγκες του αναλογίου. Εδώ, αξίζει να αναφέρουμε ότι η Αρκαδική σημειογραφία χρησιμοποιούνταν και για το Δημοτικό τραγούδι. Χειρόγραφες παρτιτούρες του δεν έχουμε, παρά μόνο στο βιβλίο που εξέδωσε “ Η Μουσική της Θρησκείας”. Ο ίδιος μοίραζε τις παρτιτούρες κατά την διάρκεια του μαθήματος, στους μαθητές του και αυτοί τις αντέγραφαν. Πολλές φορές γινόταν και το εξής: ως φίλος της ταβέρνας ο μπαρμπα-Γιάννης, μάζευε τους μαθητές του εκεί και καθώς έψελνε κάποια μαθήματα, αυτοί τα κατέγραφαν⁸⁶.

⁸⁵ Δ. Ι. Παναγιωτόπουλου-Κούρου, Βυζαντινή Ιερά Υμνωδία, , τόμος Β, Λειτουργία, Αθήνα, 1967.

⁸⁶ Όταν οι μαθητές του, του ζητούσαν να ξαναψάλλει ένα κομμάτι, κάποια άλλη στιγμή από αυτήν που τους το είχε πρωτοψάλλει, πάντα άλλαζε μελωδικές φράσεις, διαφοροποιώντας από την αρχική εκτέλεση. Όταν οι μαθητές του παραπονιόνταν πια να κρατήσουν από όλες, έλεγε «Αυτά είναι έμπνευση της στιγμής, κρατήστε τα όλα».

Τέτοιες παρτιτούρες, έχουμε από τους μαθητές του, Ευάγγελο Σαλίβερο, Αριστείδη Κούνα, Γιάννη Βαρβέρη, Χρήστο Λαχανά και πιθανόν και από άλλους. Μάλιστα ο Λαχανάς έχει το σπουδαιότερο έργο, το οποίο και έχει διασωθεί σε ένα βιβλίο με άπαντα τα μαθήματα του Όρθρου, της Θείας Λειτουργίας και των εορτών του “Όλου Ενιαυτού”^{87,88}

Οι παρακάτω παρτιτούρες, έχουν μεταφερθεί στο Χρυσάνθειο σύστημα από τα χειρόγραφα του Χρ. Λαχανά και του Ευαγ. Σαλίβερου, με το πρόγραμμα Βυζαντινογράφος. Ο χωρισμός των μαθημάτων έχει γίνει μόνο με βάση τον τονισμό, όπως έκανε και ο Κούρος. Οι μαρτυρίες έχουν μπει, στο μεγαλύτερο μέρος, στα σημεία που υπάρχει χρόνος με Διπλή, Τριπλή.

Τα μαθήματα που έχω χρησιμοποιήσει σε αυτή την εργασία έχουν καταγραφεί ακριβώς ίδια και από τους δυο(Λαχανά και Σαλίβερο), χωρίς διαφορές. Στις χειρόγραφες παρτιτούρες διαπιστώνουμε όμως τα εξείς: Μόνο στα χειρόγραφα του Σαλίβερου εμφανίζονται κάποια σημάδια εκφράσεως κ.λ.π, στα υπόλοιπα, θα λέγαμε ότι είναι γυμνά τα φθογγόσημα της Αρκαδικής.

⁸⁷ Ο Λαχανάς είχε κάνει σε αυτό το βιβλίο εξαιρετική δουλειά. Είχε φτιάξει σφραγίδες με κάθε φθογγόσημο της Αρκαδικής σημειογραφίας και έφτιαξε με αυτόν τον τρόπο όλο το βιβλίο. Διαδικασία ιδιαίτερα επίπονη και λεπτομερείς.

⁸⁸ Στου Αρ. Κούνα και Γιάν. Βαρβέρη δεν έχουν καταγραφεί τα “Χερουβικά”.

Τα 11 Εωθινά- Δοξαστικά

Τα έντεκα εωθινά

1ο

Ήχος Α $\frac{\pi}{\rho}$

$\frac{\pi}{\rho}$ 

Δο ο ξα Πα τρι και Υι ω και Α γι ι ι ω ω

 $\frac{\pi}{\rho}$

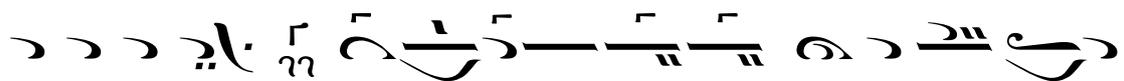
Πνε ε ε ευ μα α α τι

$\frac{\pi}{\rho}$ 

εις το ο ο ο ρος τοις μα θη ταις ε



πει γο με ε ε νοις δι α την χα μω θεν ε



ε πα αρ σιν ε πε ε ε ε ε στι η ο Κυ υ

υ υ ρι ι ι ος και προ σκυ νη η η σα αντεες αυ

το ο ο ον και την δω θει σαν ε ξου σι αν πα

τα χουδι δα χθε ε ε ε ε ντες εις την υπ ου ρα

νων ε ξα πε ε στε ε ε λο ο ο ντο κη ρυ υ υ υ

ξαι την εκ νε κρων α να α α στα α α σιν

και την εις ουρα ανους αποκατα α α α στα α α σιν

θις και συν δι αι ω νι ι ι ι ζει ει ει ει

ο α ψευ θης ε πει γγη λα α α α τω χει

Εωθινό

2ο

Ήχος Β' 



Δοξα Πατρι και Υι ω και Αγι ιω Πνε ευ



μα α α α τι



Με τα μυ υ υ ρων προ σελ θου σαις ταις



πε ρι την Μα ρι α α α α α αμ γυ υ ναι αι



ξι ι ι ι ι και δι α πο ρου ου ου με



ε ε ε ναις πως ε ε σται αι α αυ ται



αις τυ χει ει ει ει ν του ου ε φεε του



ου ω ρα α α θη ο ο λι ι ι θο ο ος



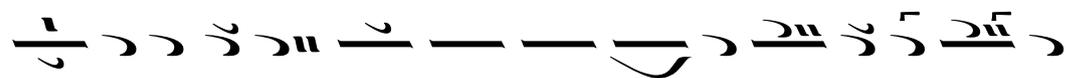
με ε ε τηρ με νος και θει ος νε α νι



ι ας κα τα στελ λωντο θο ρυ βον α



α αυ τω ων της ψυ χη ης η



γερ θη η γαρ φυ σιν Ι η σου ους ο Κυ υ ρι ι



ος δι ο κη η ρυ υ υ ξα α α α



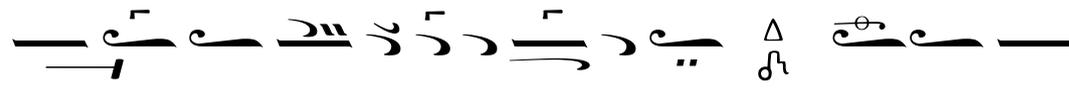
τε τοις κηρυξις αυτου μαθη



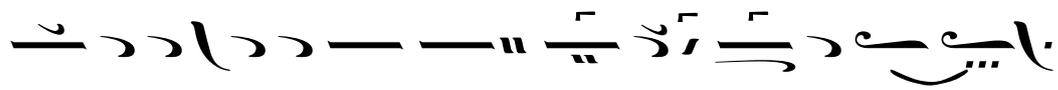
ταις εις την Γαλιλαιαν δρα



μει εις και ο ψεσθαι αυτων Αναστα



α αυτα εκ νεεε κρων ως δω ο



δωτην και αι Κυυυρι ιοον



Εωθινό

3ο

Ήχος Γα

Γα Δο ο ο ξα Πα τρι και Υι ω και Α γι

ω πνευ μα α τι

Πη

Κη

Πη Της Μα γδα λι νης Μα ρι ι ι ας τιν του Ω

Κη

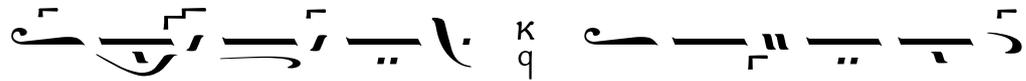
Κη τι ρος ευ αγ γε λι ζο με ε νοις εκ νε

Κη

Κη κρων Α να α α στα α α σιν και εμ φα α



τον α νε λι η φθης Πα τε ρα



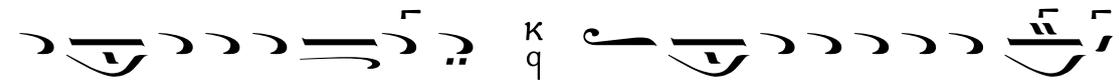
οι δε ε ε κη η



η η ρυ υ υ υ ε κη η ρυ υ το ο



ο ο ο νο ον παν τα χου



το ον λο ο ο ο ο γον τοις θα αυμα σιν πι στου



με ε νοι δι ο οι φω τι σθε ντες δι



αυ των δο ξα ζο μεν σου την εκ νε κρων

Εωθινό

4^ο

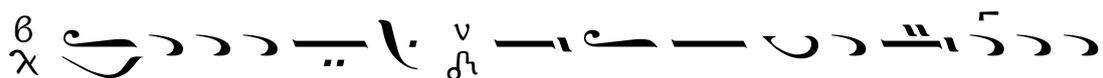
Ήχος $\frac{\zeta}{\delta\lambda}$ Πα.

$\frac{\beta}{\lambda}$ 

Δο ξα Πα τρι και Υι ω και Α γι ω

 $\frac{\beta}{\lambda}$

ω Πνε ε ευ μα α α τι ι

$\frac{\beta}{\lambda}$  $\frac{\nu}{\delta\lambda}$

Ο ρθρος ινβαθυσ και αι γυ ναι κες η κλ θον ε

 $\frac{\pi}{\rho}$

πι τω μνη η μα σου ουχρι ι ι στε αλ λα

το σω μα ουχ ευ ρε ε θη το πο θου ου

με νο ον αυ ταις δι ο α πο ρου

με ε ναις οι ταις α στρα πτου σαις ε σθη

σε σιν ε πι στα α νταις τι τον ζω ντα

με τα των νεκρων ζη η τει ται ε λε γον

Η γε ρ θη ως προ ει ει πε τι α μνη μο

νει τε των ρη μα α τω ν α αυ του

Οις πι σθη η σαι τα ο ρα θεν τα ε

Εωθινό

5ο

Ήχος λ̣ ᾠ Πα.

π
q 

Δο ο ο ξα Πα τρι και Υι ω και Α α γι

 π
q

ι ι ω ω ω ω Πνευμα α α τι

 κ
q

Ω των σοφων σου κρι μα των Χρι στε ε



Πω ως Πε τρω μεν τοις ο θω νι ι ι οις μο ο νοις

ἔ ε δω ω κας ε νο η σαι αι σου την Α να α α

ε ε δω ω κας ε νο η σαι αι σου την Α να α α

στα α α σι ιν Λου κα δε και Κλε ο πα

στα α α σι ιν Λου κα δε και Κλε ο πα

συμ πο ρευ ο με νος ο μι ι ι λους και ο

συμ πο ρευ ο με νος ο μι ι ι λους και ο

μι λων ουκ ευ θε ε ε ε ε ε ε ως σε αυ

μι λων ουκ ευ θε ε ε ε ε ε ε ως σε αυ

το ο ον φα α νε ε ροις δι

το ο ον φα α νε ε ροις δι

ο και ο νει δυ υ ζει ει ν ως μο νος

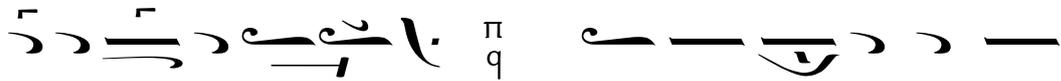
ο και ο νει δυ υ ζει ει ν ως μο νος

πα ροι κον εν Ι ε ρου σα α λι ημ και

πα ροι κον εν Ι ε ρου σα α λι ημ και



μη με τε ε ε χων των εν τε λει βουλευ μα α τω



ων α α αυ τι ης αλ λο παν τα προς το



του πλα σμα τος συμ φερων οι κο νο ο μω ων



και τας πε ρι σου προ φη τει ει ας α νε ε



ε ε πτυ ξας και εν τω ευ



λο γειν το ον α ρτον ε γνω ω σθικς α α αυ τις



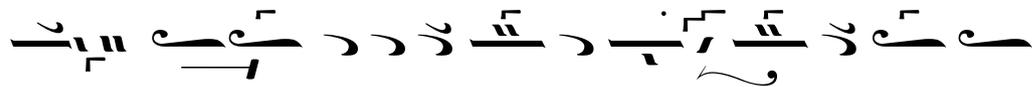
ων και προ του του αι καρ δι αι



προς γνωω σι ιν σου α νε φλε γο ον το



οις και τοις μαθηταις συνηθροισμενοις



Η η η δειτρα αγω ως εκη



ρυυτο οον σου την Α να στα σιν



δινς ελε εν ησον ημας



Εωθινό

6^ο

Ἦχος λ̣ π̣ Πα



Νε ε δο ο ο ξα Πα τρι ι ι ι και αι αι



Υι ι ω και Α γι ι ι ω Πνε ευ



μα τι



Η ον τως ει ρη η νη σοι οι χρι ι ι στε ε ε



ε προς αν θρω που ους θε ε ε ου



ει ρη νην την την δι ι δου ους με τα την



ε γε ερ σιν μα θη η τας ε εμ



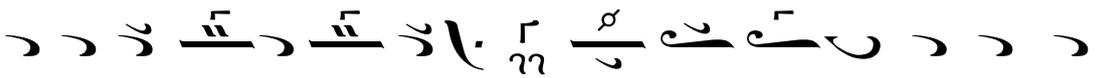
φο ο θους ε δει ξας α αυ του ους δο ξα αν τας



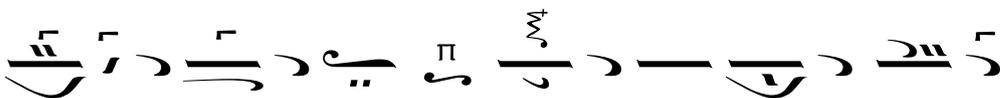
Πνε ε ευμα α ο ραν α αλ λα



κα τε στει λας τον τα ρα χον αυ τω



ω ων τις ψυ υ χη ης δει ξας τας χει ρας και τους



πο ο δα α ας σου πλην α πι στου γτων ε ε



τι τι τις τρο φης με τα λι ψει και δι δα χων α

— 

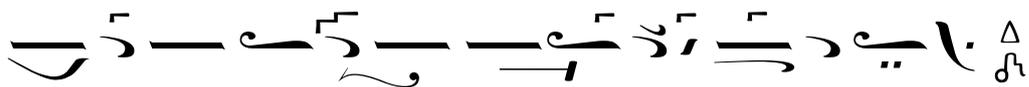
να μνη η σει δι η νοι ξας αυ των του

— 

νου του συ νι ε ε ναι τα ας γρα α α φας



οις και την Πα τρι κην ε παγ γε λει ει αν καθ υ πο

— 

σχο ο με ε νος

— 

και ευ λο γη η σας αυ του ους δι ε ε στις

— 

προς ου ου ρα α α α νον δι ο ουν αυ τοις

— 

προ σκυ νου ου ου με ε εν Σε Κυ ρι ι ε

— 

ε δο ο ξα α α σοι

Εωθινό

7ο

Ήχος Γα. (Πλάγιος του τρίτου)

Γα. Δο ο ο ξα Πα τρι και Υι ω και Α γι ι

ω Πνευ μα τι

ω Πνευ μα τι

ω Πνευ μα τι

Ι δου σκο τι ι ι α και πρω ι και τι προς το

μνη μει ει ει ον Μα ρι α ε ε στι η κας πο

λυ σκο ο τος ε ε ε χου ου σα α ταις φρε σι

λυ σκο ο τος ε ε ε χου ου σα α ταις φρε σι

λυ σκο ο τος ε ε ε χου ου σα α ταις φρε σι

λυ σκο ο τος ε ε ε χου ου σα α ταις φρε σι

ἦν ἡ ἀνάστασις αὐτοῦ

ἦν ἡ ἀνάστασις αὐτοῦ καὶ διὰ τὴν ἡμετέραν

ἵνα ἡμεῖς ἁγιασθῶμεν ἐν ἑαυτοῖς

ἵνα ἡμεῖς ἁγιασθῶμεν ἐν ἑαυτοῖς

καὶ ἡμεῖς ἁγιασθῶμεν ἐν ἑαυτοῖς



Εωθινό

8ο

Ἦχος ᾠδῆ Νη.



Δοξα Πατρι και Υιω και Αγιι



ωωω Πνευμααατι



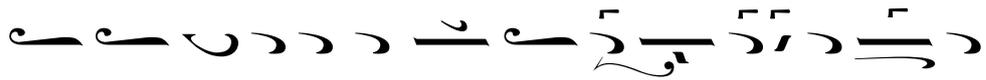
Τατης Μαρίας δακρυυαουματην



χει ειγται αι αι θεε ερμος ιδου



γαρκατη ξιωωται και διδασκογτων Αγγεελων



και τις ο ψε ως τις σης ω ω ω ω ω] η η



σου αλλ ε τι προς γει α φρο νει



οι οι α γυ νη η α α σθε ε ε



νης δι ο και α πο πε εμ πε ε ται



μη προς ψα α σαι σοι οι Χρι ι ι στε αλλ



ο μως κη ρυξ πε μπε ε ται τοις σοι οις μα

θη η η ται αις οις ευ αγ γε

λι α ε ε φη η σε την προς τον πα τρω

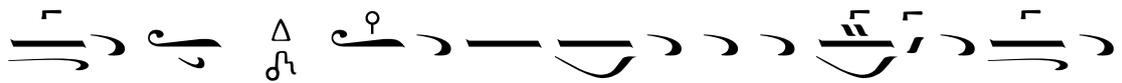
[74]

 κ
q

και θαυμα ατι θαυμα βεβαιαι ει εις



τι κε κλησμεν ει σο δωτω ων θυ



υ υρων την εκ νεκρω ων σου Α να α στα α α

 π
q

σιν αλλ επλησας χαρα α α ας

 κ
q

τους μα α α θη η τα ας



και πνευματος Α γι ι ι ι ου με τε ε ε

 π
q

δω ω ω κα ας α αυ τοις και ε ξου σι



αν ε νει μας α φε σε ως α μαρ τι ι ω ων

Εωθινό

10^ο

Ήχος λ̣ π̣ Πά.



Δοξα Πατρι και Υιω και Αγιι



ω Πνεευμααατιι



Μετα την εις Ααδου ουκαθο οδον



Και την εκ νεκρων Ανααασταασιν



Αθυμου ουγτε εςως ει εικο



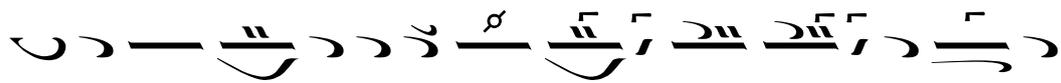
ο ος ε πι τω χω ρι σμω ω σου Χρι



στε οι μα θη η ται προς ερ γα σι



ι αν ε τρα πι η σαν και αι πα λιν



πλοι α και δυ κτι ι α και α α γρα ου ου δα α α



μου αλ λα ου ου ω ω τερ εμ φα



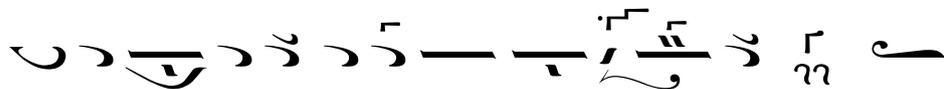
νι ι σθει εις ως Δε σπο τις πα α α



ντων δε ξι οις τα δυ κτι α κε λε ε



ευ ει ει βα α α λειν και αι ην ο



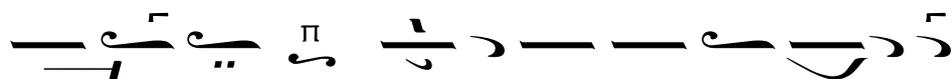
λο γος ε ερ γον ε ε ευ θυ υς και



πλι θοςτων ι χθυ υ ων πο ο ο λυ υ



και δει πνον ξε ε νον ε τοι μον ε εν γη η η



η η ου με τα σχο ντων το τε ε



σου των μα θη η τω ων και η



μας νυν νο η τως κα τα ξι ι ω ω ω σον



ε εν τρυ υ φη η η σαι

ϕι λα ανθρω πε Κυ ρι

φι λα ανθρω πε Κυ ρι

π

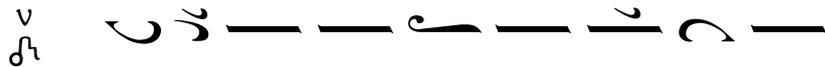
ε



Εωθινό

11^ο

Ήχος ᾠδῆς Νη.



Δοξα Πατρι και Υι ω και Α



γι ι ω ω ω Πνευμα α α τι



Φα νε ρω ω ων ε ε α α αυ το ον



τοις μα θη ται σου σω τηρ με τα την



Α να α α στα α σιν Κυ μω νι δε ε



δωωκαστην τον προ βα των νο μι νη



εις α γα πικς α ντε ε κτη η σιν τιν του ποι



μαινειν φρο ντι ι δα α αι αι των δι ο και



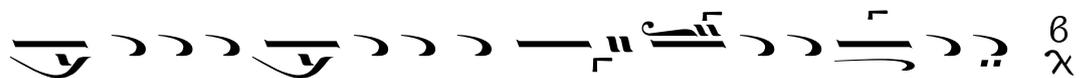
ε ε λε ε ε γες ει φι λεις με ε Πε ε τρε



ποι με νε τα α αρ νι ι α α μου ποι με νε



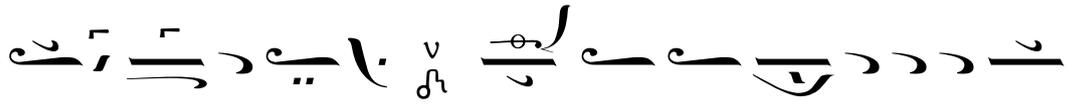
τα προ βα τα α μου ο δε ευ



θε ως εν δει κνη με νοστο φι ι λο ο στο ο ορ γο



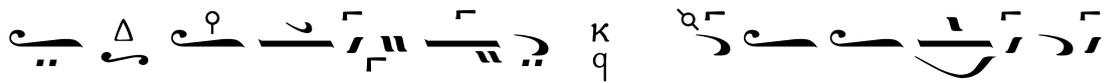
πε ρι του αλ λουμα θητου ε πυν θα α



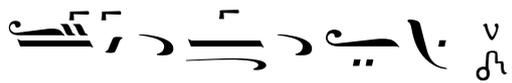
νε ε το ων ταις πρε σβει αις



Χρι στε ε την ποιμνην του δι α φυ λα α



τε εκ λυ κων λοι με νο με



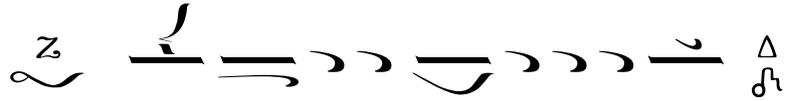
νω ων α α αυ την



Εωθινό

7ο

Ήχος ζω. Ζω.



Δο ο ξα Πα τρι ι και Υι ω



Και Α γι ι ω Πνε ευ μα α α τι



Ι δου σκο τι α α και πρω ω ι ι



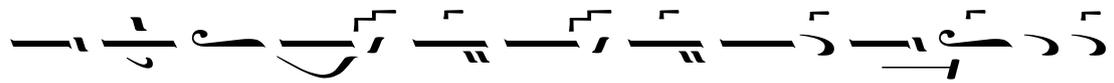
ι ι ι και τι προς το μη μει ον Μα



ρι ι α α ε ε στι η η κας πο λυ υ



υ σ κ ο ο τ ο ς ε ε ε χ ο υ σ α τ α ι α ι ς φ ρ ε ε ε σ ι ν



υ φ ο υ π ο υ τ ε ε θ ε ι ε ι



ε ι τ α ι ζ η τ ε ι ς ο ο ο Ι ι η η η σ ο υ ς α λ λ ο



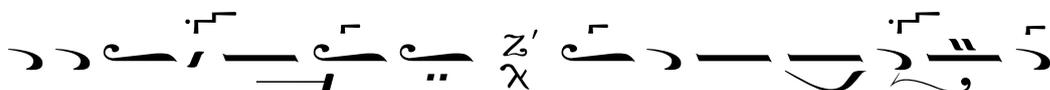
ρ α τ ο υ ς σ υ ν τ ρ ε χ ο ν τ α ς μ α θ η η τ α α α ς π ω ς



τ ο ι ς ο θ ω ν ι ι ο ι ς κ α ι τ ω σ ο υ δ α ρ ι ι



ω ω ω τ η ν Α ν α σ τ α α σ ι ν ε ε τ ε κ μ η



ρ α α ν τ ο ο κ α ι α ν ε μ η η



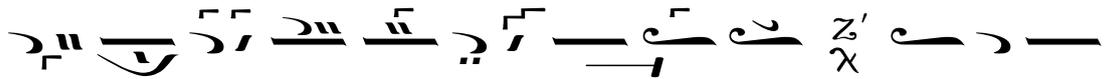
σ θ η η σ α ν τ η ς π ε ρ ι τ ο υ τ ο υ ο υ γ ρ α α α φ η ς



μεθ ων και δι ων και η μεις πι στευ σα αν τες



α νυ μου μεν Σε ε ανυ



υ υ μου μεν Σε ε τον Ζω ο



δο τι ην Χρι στον



Σχόλια- Παρατηρήσεις⁸⁹

- Στο Α' Εωθινό, εκτός από τις ιδιαιτερότητες που παρατηρούμε στην μελωδική ανάπτυξη της κλίμακας του Πρώτου ήχου (σε σχέση με τις υπόλοιπες μελοποιήσεις που έχουν γίνει στο κομμάτι αυτό), παρατηρούμε και μια φθορά του Πρώτου ήχου στον Κε και μια διατονική φθορά επί του Δι(πλάγ. Δ'). Χαρακτηριστική είναι επίσης και η στάση στον άνω Ζω (Βαρύς Διατονικός).
- Στο Β' Εωθινό, η μελωδία κινείται πάνω στις κλασικές γραμμές που έχουν γραφτεί για το κομμάτι αυτό, χωρίς κάποιες ιδιαιτερότητες.
- Στο Γ' Εωθινό, παρατηρούμε κλασικές μελωδικές γραμμές, με μόνη ιδιαιτερότητα, μια διατονική φθορά στον Δι, μελωδική ανάπτυξη πλαγίου Τετάρτου.
- Στο Δ' Εωθινό, παρατηρούμε αρκετές ιδιομορφίες. Στα κλασικά μαθήματα το Εωθινό αυτό είναι γραμμένο σε ήχο Τέταρτο Στιχηραρικό (Πα). Στον Κούρο όμως είναι γραμμένο σε Λέγετο. Το «Δόξα Πατρί..» είναι γραμμένο σε Λέγετο. Στο «Όρθρος ην βαθύς» καταλήγει στον Νη. (πλάγ. Δ'). Στη συνέχεια χρησιμοποιεί μελωδικές φράσεις του Στιχηραρικού Τετάρτου (Πα) και του Λεγέτου. Ιδιομορφία παρουσιάζει και η φράση «αλλ'ο Πέτρος έδραμε και ιδών», όπου τοποθετείται η διατονική φθορά στον Γα, ανάπτυξη μελωδίας Τρίτου ήχου.
- Στο Ε' Εωθινό, εκτός από την διατονική κατάληξη στον άνω Ζω (Βαρύς Διατονικός) και την τελική κατάληξη στον Κε, αντι για τον Δι, δεν υπάρχουν άλλες ιδιομορφίες. Χρήση εδώ έχουμε και της βραδείας.

⁸⁹ Η σύγκριση των μαθημάτων του Κούρου έχει γίνει με κλασικά μαθήματα. Εννοώντας Κλασικά μαθήματα, σε αυτή την εργασία, εννοούμε το «Αναστασιματάριον» του Πέτρου του Πελοποννησίου, το «Αναστασιματάριον» του Πέτρου του Εφεσίου και το «Αναστασιματάριον» του Ιωάννου Πρωτοψάλτου.

- Στο ΣΤ' Εωθινό, οι ιδιαιτερότητες που παρατηρούμε βρίσκονται στα εξείς σημεία: η διατονική φθορά που τοποθετείται στον Βου(Λέγετος), έπειτα από Χρωματική πτώση στον Πα, πλάγιος Β' (κάτι το οποίο είναι σπάνιο). Η διατονική κατάληξη στον άνω Ζω (Βαρύς Διατονικός), αλλά και οι συχνές διατονικές αλλαγές και οι αλλαγές σε πρώτο ήχο.
- Στο Ζ' Εωθινό, οι ιδιαιτερότητες βρίσκονται στην κατάληξη στον Κε (σαν τρίτος), η φθορά του πρώτου στον Κε με κατάληξη στον Πα και η χρωματική φθορά στον Γα, κάτι το οποίο είναι σπάνιο στον Βαρύ ειρμολογικό (πλάγιο του Τρίτου).
- Στο Η' Εωθινό, οι ιδιαιτερότητες βρίσκονται στη κατάληξη στον Κε, στον οποίο τοποθετείται φθορά του Πρώτου ήχου, ενώ ακολουθεί Διατονική φθορά στον Δι (πλάγ. Δ'), με αναπτυξη της μελωδίας και κατάληξη στον άνω Ζω (Βαρύς Διατονικός).
- Στο Θ' Εωθινό, χαρακτηριστική είναι η κατάληξη στον κάτω Ζω(Βαρύς Διατονικός), καθώς και η ανάπτυξη της μελωδίας ως τον άνω Ζω. Ενώ η ταλική κατάληξη του κομματιού γίνεται στον Κε και όχι στον Δι, όπως συμβαίνει στα κλασικά μαθήματα.
- Στο Ι' Εωθινό, παρατηρούμε την φθορά του Πρώτου στον Πα και την κατάληξη στον κάτω Ζω, φαινόμενο που συναντάμαι και σε άλλες συνθέσεις του ίδιου κομματιού. Συναντάμαι επίσης Διατονική φθορά στον Δι (πλάγ. Δ') και στάση στον άνω Ζω (Βαρύς Διατονικός), καθώς και συχνές φθορές του Πρώτου ήχου στον Πα και στον Κε.
- Στο ΙΑ' Εωθινό, δεν υπάρχουν κάποιες ιδιαιτερότητες, εκτός από τις δυο καταλήξεις στον Κε, την μια αρχικά στο «Φανερών σε αυτόν» και την άλλη στο «εκ λύκων» με την φθορά του Πρώτου ήχου.
- Στο τέλος έχω βάλει και πάλι το Ζ' Εωθινό, σε ήχο Βαρύ Διατονικό εκ του Ζω, στο οποίο δεν παρατηρούμε κάποιες ιδιομορφίες στην μελωδία. Εκ του Ζω Διατονικού έχουν συνθέσει ελάχιστοι, ανάμεσά τους και ο Γ. Ραιδεστηνός⁹⁰.

⁹⁰ Γ. Ραιδεστηνού, Πεντηκοστάριον, εκδόσεις Βας. Ρηγόπουλου, σελ. 166.



νι ι ι ζο ου τε ες και αι τη ζω



ο ποι οι ω ω Τρι α δι



Τρι α α α



α α



α δι ι



τον τρι σα α γι ον υ μνον



προ ο σα δο ντες προ σα α



α α α δο ο ο ο ντε ες Πα σαν τη ην βι ι

ω τι κη νυ α πο θω με

ε θα α α με ε

ε ε με ε ρι ι ι ι μνα αν

ε ε με ε ρι ι ι ι μνα αν

ε ε με ε ρι ι ι ι μνα αν

ε

ε

ε ε με ε ρι ι ι ι μνα αν

ε

ε

με

ε ρι ι ι ι μνα αν



ι ι ξο ου τε ες π q

ι ι ξο

ου τε

ες

και τη ξω ο ποι

και

τη ξω ο

ποι

οι ξω ο ο ποι οι ω

οι ξω ο ο ποι οι ω

ω τρι α δι κ q Δ

ω

τρι α

δι

τρι α α

τρι

α

α

α α τρι α α

α

α

τρι α

α

α α δι ι τον τρι σα γι ον Δ δ

α α δι

ι

τον τρι σα γι ον

υ μνον προ ο σα α δο ον ζ' η

υ

μνον

προ ο σα

α δο

ον



ντε ες προσαδο οντες Πα



σαντι νυ βι ι ι ω τι ι κη νυ α



πο θω ω με ε ε θα με ε ε ρι ι μνα



α α



Σχολιασμός- Παρατηρήσεις

Από τον Κούρο, έχουμε Χερουβικά σε όλους τους ήχους, ενώ στην κατοχή μας, σε Αρκαδική Σημειογραφία, στους ήχους Α', Β', πλ. Α', πλ. Β' και Βαρύ. Τα Χερουβικά αυτά έχουν ιδιαίτερη ιδιομορφία ως προς τα κλασικά.⁹¹

Ενώ σε έκταση και χρόνο, θα τα συγκαταλέγαμε ανάμεσα στα αργοσύντομα, στη δομή τους όμως διαφέρουν πολύ από τα κλασικά. Θα μπορούσαμε εδώ να κάνουμε έναν παραλληλισμό με τα τραγούδια (την δομή τους. Δηλ. εισαγωγή- κουπλέ, ρεφρέν- εισαγωγή). Έτσι στα χερουβικά του, έχουμε εκτενή εισαγωγή με την συλλαβή «οι» ή μαζί «οι... τα... χε...». Έπειτα η μελωδία «Οι τα χερουβίμ μυστικώς εικονίζοντες» συναντάται ίδια, με διαφορετικά ανερχόμενα διαστήματα, ανάλογα τον ήχο, στους ήχους Α', πλ. Β', Βαρύ Διατονικό. Αυτή η μελωδική γραμμή, «Οι τα Χερουβίμ» είναι σπάνια, την συναντάμε πολλά χρόνια αργότερα και στο σύντομο Χερουβικό του Τσατσαρώνη σε ήχο πλ. Β'. Στο «και τη ζωοποιώ» δεν παρατηρούμε κάτι ιδιαίτερο μελωδικά. Το «Τριάδι» είναι εκτενές σε όλα του τα Χερουβικά. Στα δύο που παρουσιάζουμε, έχουμε στον πλ. Β', την αγαπημένη μελωδική στάση του Κούρου, στον Ζω (Βαρύς), ενώ σ' αυτό του Α' ήχου, μαλακό χρωματικό στον Δι. Στη φράση «τον Τρισάγιον Ύμνον» δεν έχουμε κάποια ιδιομορφία, ενώ στο «Προσάδοντες» παρατηρούμε διπλή επανάληψη της λέξης μέχρι να καταλήξει στον Πα χρωματικό, για τον πλ. Β' και στον Ζω (Βαρύ Διατονικό) για τον Α' ήχο. Στο «Πάσαν την βιωτικήν» έχουμε άνοιγμα στην οκτάδα (φαινόμενο το οποίο συναντάται στην πλειάδα των Χερουβικών). Το «αποθώμεθα μέριμναν» είναι ασυνήθιστα εκτενές σε όλα του τα Χερουβικά και αυτό όχι τυχαία, αφού όπως λέει και ο μαθητής του, εννοιολογικά εκεί

⁹¹ Κλασικά μαθήματα Χερουβικών ύμνων (Μεγάλα και σύννομα), σε αυτή την εργασία, εννοούμε αυτά του Θεόδωρου Φωκαέως, του Πέτρου Λαμπαδαρίου, του Κων/νου Πρωτοψάλτου, του Χαραλάμπους Παπανικολάου, του Νικολάου Πρωτοψάλτου του Μισαήλ Μισαηλίδου, του Πέτρου Εφεσίου, καθώς και του Κ. Ψάχου.

καταθέεται σε όλον τον Χερουβικό Ύμνο η δύναμη και η ένταση και όχι τόσο στο «Τριάδι» που έχει παραμείνει «εκ παραδόσεως».

Στο Χερουβικό του πλ. Β έχουμε διατονική μελωδική γραμμή με στάση στον Ζω (Βαρύ Διατονικό) και επαναφορά στον πλ. Β'. Στο Χερουβικό του Α' ήχου η ως άνω φράση «Αποθώμεθα μέριμνα» καταλαμβάνει την μικρότερη έκταση απ' ότι στα άλλα Χερουβικά χωρίς κάποια ιδιαιτερότητα.

Γενικά σχόλια για όλες τις ως άνω παρτιτούρες

Σε όλες τις μελωποιήσεις του, διαπιστώνουμε την ιδιαίτερη προσοχή στην απόδοση της έννοιας του κειμένου. Ο Κούρος, χρησιμοποιεί δικές του μελωδικές γραμμές, πρωτόγνωρες θα λέγαμε, κάνοντας όμως τις κατά κόρον καταλήξεις στους Δεσπόμενους φθόγγους κατά το Χρυσάνθειο Σύστημα. (Δεν απολύπονται και καταλήξεις σε μη Δεσπόμενους φθόγγους μιας κλίμακας π.χ πλ.Δ', κατάληξη στον ΚΕ). Σε οποιαδήποτε κλίμακα και αν βρισκόμαστε στον Κούρο, στα Στιχηραρικά και Παπαδικά μέλη, βλέπουμε τις αγαπημένες του αλλαγές. Δηλ: Διατονικό τετράχορδο πλαγ.Δ' πάνω από τον Δι και χρωματικές κινήσεις γύρω από τον Δι. Τετράχορδο Πρώτου ήχου πάνω από τον ΚΕ. Και η πιο πολυχρησιμοποιημένη, είναι η στάση στον άνω Ζω (Βαρύς Διατονικός). Αυτές οι αλλαγές πραγματοποιούνται και στην πλοιάδα όλων των μαθημάτων που έχουν γραφεί στο Χρυσάνθειο Σύστημα. Δεν είναι κάποια καινοτομία του Κούρου. Στον Κούρο όμως είναι πιο συχνή-έντονη η χρήση τέτοιων φαινομένων.

4.3 Απολυτίκιον Ευαγγελισμού

(από χειρόγραφο του Ι. Παναγιωτόπουλου- Κούρου, στο βιβλίο Η Μουσική της Θρησκείας, σελ 74.)

Απολυτίκιον

Ηχος Δ' $\frac{\text{L}}{\text{D}}$ Δι^{Θη}



Ση με ρον της Ω τι ρι ας η μων το κε



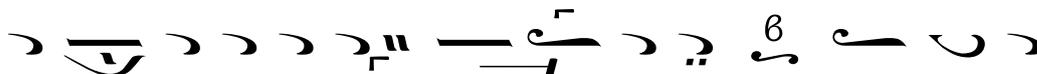
φα λαι ον και του απ αι ω νος μυστη ρι ου η



φα νε ρω σις ο Υι ος του θε ου



Υι ος της Παρ θε νου γι νε ται και Γα θρι ηλ



την χα ριν ευ αγ γε ε λι ι ζε ται δι ο και



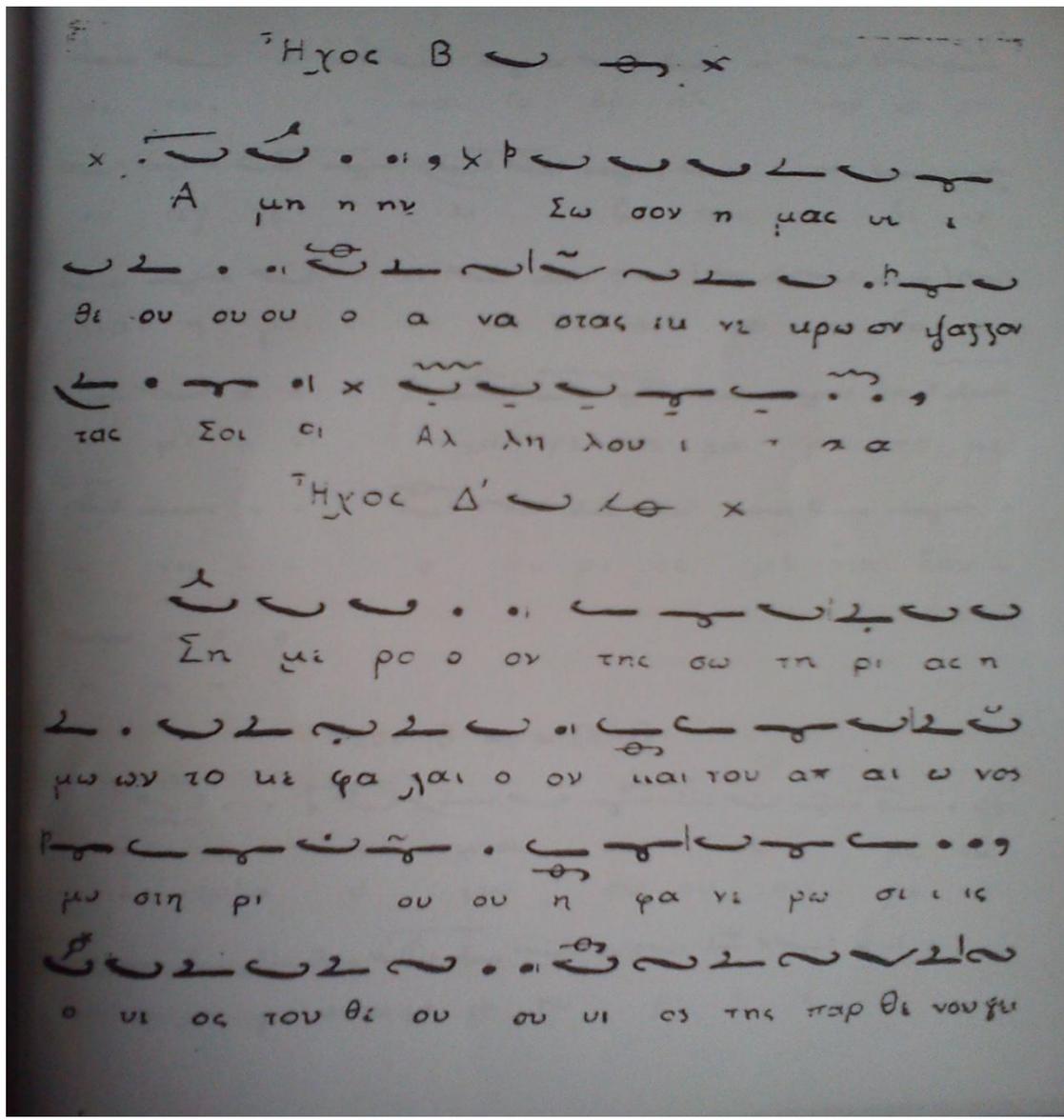
η μεις την θεο τον κον βο η σω μεν



χαι ρε και χα ρι τω με νη ο Κυ ρι ος



με τα σου ου



Συμπεράσματα

Είναι αδιαμφισβήτητο ότι ο Ι. Παναγιωτόπουλος Κούρος ήταν μια πολύ μεγάλη προσωπικότητα και μια φωνή τεραστίων δυνατοτήτων. Η δημιουργία από μέρος του νέας γραφής, μόνο τυχαία δεν ήταν. Μια φωνή των διαστάσεών του, οι γνώσεις του και η αντίληψή του για τη μουσική και για την ιεροτελεστία γενικά, δεν μπορούσαν να εγκλωβιστούν στα στενά όρια που έβρισκε στο Χρυσάνθειο Σύστημα. Βοηθός σε αυτό, η «εποχιακή συγκυρία»⁹², α)η αμφισβήτηση στη νέα γραφή από μεγάλη πλειοψηφία των Αθηναίων ψαλτών- μουσικών, β)η τετραφωνία-ευρωπαϊκή μουσική και γ)οι προηγούμενες απόπειρες αντικατάστασης του Χρυσάνθειου Συστήματος. Δεν πρέπει να ξεχνάμε και κάτι ιδιαίτερα σημαντικό, το οποίο γινόταν εκτός του χώρου της εκκλησίας. Την ανάγκη Εθνικής Μουσικής, στο νέο Έθνος- κράτος. Αυτό το αίτημα για εθνική μουσική προουπήρχε, όμως τώρα γίνεται έντονο και το βλέπουμε μέσα από τους συνθέτες της εποχής Μ. Καλομοίρη, Μάριο Βάρβογλη, Διονύσιο Λαυράγκα, κ.α, οι οποίοι πρόβαλλαν μέσα από τα έργα τους την “ελληνικότητα”, την ιστορική συνέχεια με το παρελθόν, τους στίχους από την Δημώδη ποίηση⁹³.

Ο ίδιος, έζησε, μορφώθηκε και έψαλλε στο κέντρο αυτών των εξελίξεων, την Αθήνα. Μάλιστα, αν και μικρός στην ηλικία, 28 ετών, στάθηκε άξια μπροστά στους κολοσσούς της εποχής. Αριστερός ψάλτης στην Μητρόπολη Αθηνών, του Ν. Κανακάκη, του Ι. Σακελλαρίδη, αλλά και ως Πρωτοψάλτης μεγάλων ναών της Αθήνας.

Έτσι ο Κούρος στα 38 του, με όλες αυτές τις γνώσεις και εμπειρίες που είχε αποκομίσει, επιστρέφει στη γενέτειρά του. Πρωτοψάλτης του Μητροπολιτικού Ναού και καθηγητής. Και οι δυο αυτές ιδιότητες, μαζί με τα χαρίσματα που τον ακολουθούν, τον κάνουν αξιοσέβαστο στην κοινωνία της

⁹² Με τον όρο εποχιακή συγκυρία εννοούμε τον χώρο- τόπο που επέδρασε στην διαμόρφωσή του. Τα όσα διαδραματιζόνταν στην πολιτιστική Αθήνα του 1880-1950.

⁹³ Γ. Κοκκώνης, σημειώσεις του μαθήματος «Λόγιοι Έλληνες συνθέτες», 2007

πόλης και του δίνουν τη δυνατότητα να πειραματιστεί και τελικά να επιβάλλει το νέο του σύστημα, στους μαθητές του αρχικά και στην κοινωνία δευτερευόντως. Από τα παραπάνω προκύπτουν 5 παράμετροι, που τον οδήγησαν στην δημιουργία νέας γραφής.

A) Οι τεράστιες φωνητικές του δυνατότητες, σε συνάρτηση με το συναίσθημα- ιεροτελεστία. Είχε την ανάγκη να χρησιμοποιήσει σύμβολα για το κάθε τι που ψαλλόταν. Χαρά, λύπη, δυνατά, σιγανά, ακόμα και αλλαγές εκφοράς των φθογγοσήμεων- τοποθέτηση φωνής, είναι μερικά από τα οποία είχε την ανάγκη και την ικανότητα να αποδώσει σε ένα εκκλησιαστικό κείμενο.

B) Η αμφισβήτηση της νέας γραφής των τριών διδασκάλων. Δεν την αμφισβητεί μόνο ο ίδιος αλλά ένας μεγάλος κύκλος σημαντικών μουσικών. Αντιλαμβάνεται τις ελλείψεις του νέου συστήματος, ενώ παράλληλα γνωρίζει πολύ καλά την παλιά σημειογραφία. Ενθαρρυντικό προς μέρους του, είναι ότι έχουν προϋπάρξει προτάσεις για αντικατάσταση της γραφής των τριών διδασκάλων π.χ. Λέσβιο σύστημα.

Γ) Έχει βιώσει την τετραφωνία και την Ευρωπαϊκή μουσική στο χώρο της εκκλησίας. Όσο και αν διαφωνεί με αυτή την πρακτική (θεωρητικά, με τον Ι. Σακελλαρίδη) ο ίδιος χρησιμοποιεί τριπλό κυρίως ισοκράτημα- κάποιες φορές και τετραπλό, τετραφωνία- και χρησιμοποιεί έννοιες της και Ευρωπαϊκής για να ερμηνεύσει σημεία της γραφής του.

Δ) Αφουγκράζεται την ανάγκη της εποχής για Εθνική Μουσική. Όλα αυτά που πραγματώνονται εκτός του χώρου της εκκλησίας, τον επηρεάζουν. Δίνοντας το όνομα, Αρκαδική, στη νέα του γραφή, προσφέρει ένα ελληνικό τοπωνύμιο προς εθνική χρήση. Αυτομάτως δημιουργεί ελληνική σημειογραφία. Αυτό το βλέπουμε και από τον υπότιτλο του βιβλίου του «Η μουσική της θρησκείας», όπου αναγράφει «μια πτυχή της μουσικής του Πανός» και συνεχίζει «ήτοι, επανεμφάνισης της μουσικής των βυζαντινών χρόνων και της Αρχαίας τονολογίας ως και νέα μουσική γραφή παράλληλος προς το φθογγικόν σύστημα των αρχαίων». Αλλά και στο βιβλίο του Αρκαδική ψυχή και Αρκαδικό κλίμα. Το τελευταίο, δηλαδή, η σύνδεση με την αρχαιότητα και την βυζαντινή εποχή, καθώς και η χρήση εννοιών και

συμβόλων από αυτούς τους «φανταστικούς χώρους» του δίνουν την δυνατότητα για την τεκμηρίωση, όλων αυτών που θέλει να περάσει μέσω της νέας γραφής.

Ε) Ο σημαντικότερος λόγος που τον οδήγησε και σε επανασύνθεση του μεγαλύτερου μέρους των ιερών κειμένων, ήταν ο λανθασμένος τονισμός και έννοια που είχε επικρατήσει «εκ παραδόσεως», δηλ. στα κλασικά μουσικά μαθήματα. Η διαπίστωση αυτή, ήταν ο κινητήριο μοχλός για την δημιουργία νέων μελωδιών, βασιζμένων πλέον σε διαφορετικό μουσικά μελωδικό χωρισμό, βάση της απόδοσης της έννοιας.

Δεν πρόκειται λοιπόν απλώς για μια νέα γραφή που αντικαθιστά την παλιά, αλλά για καινούργιες μελωδικές γραμμές που ντύνονται βάση την κατ' έννοιαν ερμηνεία του κειμένου και τον σωστό τονισμό.

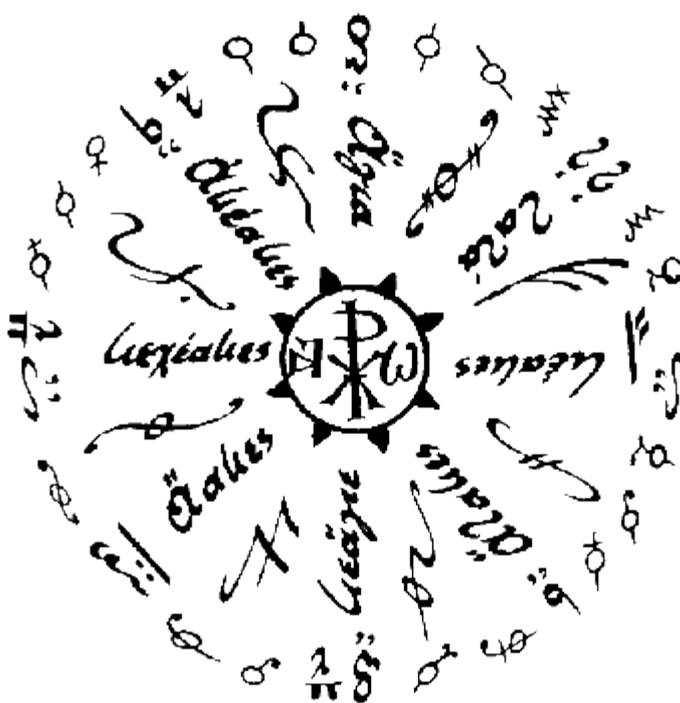
Η Αρκαδική σημειογραφία, με την αποτύπωση βαθμίδων, αντι για ποσοτικών ανεβο-καταβάσεων, έρχεται πιο κοντά στη Ευρωπαϊκή από ότι στο Χρυσάνθειο σύστημα. Η αποτύπωση βαθμίδων την κάνει ευκολότερα αναγνώσιμη·κατι που ήταν και ο στόχος του δημιουργού της. Έτσι με αυτό τον τρόπο, δίνεται η δυνατότητα να ξεπερνιέται το στάδιο της ανάγνωσή της αρκετά σύντομα, συγκριτικά με το Χρυσάνθειο σύστημα και να δίνεται περισσότερη έμφαση στα σημεία εκφράσεως και στην απόδοση της ερμηνείας του κειμένου.

Η «Αρκαδική Μουσική» σήμερα δεν υπάρχει. Μπορεί εύκολα ο καθ' ένας να μάθει να διαβάσει αυτή την σημειογραφία, όχι όμως με άκουσμα «Αρκαδικής Μουσικής». Και αυτό γίνεται εύκολα κατανοητό, διότι δεν υπάρχουν άνθρωποι που να συνεχίζουν αυτή την παράδοση. Αν εγώ ψάλλω Αρκαδική σημειογραφία, θα την ψάλλω με τον δικό μου τρόπο, στα δικά μου μέτρα, και τη δική μου άποψη- αισθητική περί εκκλησιαστικής μουσικής, που αν την άκουγε ο Μπαρμπα- Γιάννης, σίγουρα θα απορούσε αν είχε γράψει τέτοια Μουσική. Αυτό, όμως που θα πρέπει να μελετήσουμε εμείς σήμερα και μπορούμε να το κάνουμε, είναι η έννοια του κειμένου και η απόδοσή του, με όλα τα εκφραστικά μέσα τα οποία διαθέτει η μουσική. Γιατί προσωπικά, αν και δυστυχώς τις περισσότερες φορές το κάνω, το θεωρώ αν μη τι άλλο,

αστείο, να μην ξέρουμε τι ψέλνουμε, τι σημαίνει αυτό που ψέλνουμε, να παρατονίζουμε και να εστιάζουμε μόνο στη μουσική κι όχι στο νόημα.

Στο μέλλον, θα μπορούσαν να ακολουθήσουν και άλλες εργασίες πάνω στην Αρκαδική μουσική, εστιάζοντας στη διαίρεση της χορδής και τις απόψεις του Κούρου περί του θέματος, καθώς και πιο αναλυτικά το θέμα των διαστημάτων και των κλιμάκων, των άρθρων που δημοσιεύτηκαν, είτε υπέρ του είτε κατά του, που λόγω μικρού χρονικού διαστήματος η εργασία μου δεν περιέλαβε αναλυτικά. Πολύ σημαντική μελέτη θα ήταν και αυτή για το Δημοτικό τραγούδι και τον Κούρο, αφού εκεί έχουμε περίπου 10 ηχογραφημένα τραγούδια.

Τελειώνοντας θα έκανα μια πρόταση στην Ιερά Σύνοδο της Εκκλησίας της Ελλάδος. Να συστήσει ομάδα Θεολόγων, Φιλολόγων, Μουσικολόγων Επιστημόνων και να επανεκδώσει, αν όχι όλα, τα περισσότερα Λειτουργικά κείμενα της Εκκλησίας, χωρισμένα με την κατ' έννοιαν απόδοση των κειμένων⁹⁴.



⁹⁴Πιθανόν και με χρήση αστερίσκου για ευκολότερη κατανόηση. Βλ. Εγκόλπιον Αναγνώστου και Ψάλτου, εκδ. ΣΤ', 2005.(στο οποίο όμως η χρήση του αστερίσκου στο μεγαλύτερο μέρος είναι λανθασμένα τοποθετημένη, εφ' όσων δεν υπηρετεί την έννοια, αλλά την μουσική).



«Ο Ι. Παναγιωτόπουλος-Κούρος»

Έργο του Τριπολίτη ζωγράφου Δημητρίου Β. Κούρου.

Τρίπολη 2010, Ελαιογραφία(λάδι σε μουσαμά),

διαστάσεις 0,70 x 0,50

Παράρτημα

Ποίημα του καθηγητού Νικηφόρου Καχριμάνη, το οποίο αφιέρωσε στη μνήμη του Κούρου.

Στον μπάριμπα-Γιάννη Παναγιωτόπουλο-Κούρο (1881 – 1975)

ΜΝΗΜΟΣΥΝΟ

Της λεβεντογέννας Αρκαδίας ακριβό γέννημα θρέμμα...
των Μουσών – της υψηλής Τέχνης – χαρισματούχε δέκτη...
της μουσικής πανδαισίας – θύραθεν και εκκλησιαστικής –
μακρού βεληνεκούς πομπέ...
ηδυμελίθογγε ψάλτη, τραγουδιστή κι άλλων καλών Τεχνών
δεξιοτέχνη ακάματε...
ή γλώσσα – λέξη λειψή να ιστορήσει το βάθος, το εύρος
και το ύψος της μεγαλοσύνης σου!
Κούρε αρχαϊκέ, το μήνυμα της τέχνης σου πάντα επίκαιρο...
Κολώνα δωρική... και μειωνική χάρη έμπλεως...
Ακρόποληστητή κι ολόρθη..., αταλάντευτη...
«Παγάλαλέουσα»...
«τοίς ζωηρρήτοις ύδασι» νου και ψυχή δροσίζεις
μ'ανοιχτοσύνη καθαρής καρδιάς...
έκφραση ελπίδας, αγάπης κι ανθρωπιάς...!
ΑΝΘΡΩΠΕ..!

Νικηφόρος Καχριμάνης

Φιλόλογος, Δυκειάρχης
(+2005)



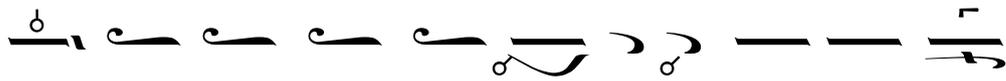
σμον αι του με ε νον ε δι και αι αι ω ω ω



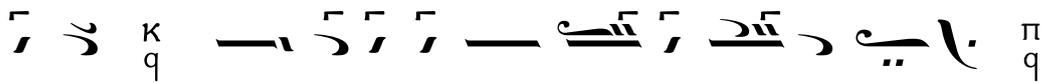
ω σας ου ου ου γαρ προ σι ε ε σαι



τους με γα λο φρο ο να ας λο γι σμου ους



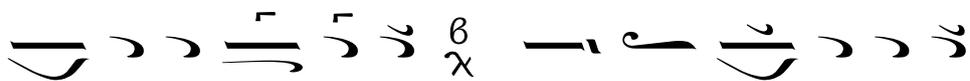
και τας συν τε τρι με ε νας καρ δι ι



ι ας ου ουκ ε ε ξου ου δε ε νεις



δι ο και η μεις σοι προ σπι πτω μεν εν τα πει ει



νω σει τω πα θο ντι ι δι

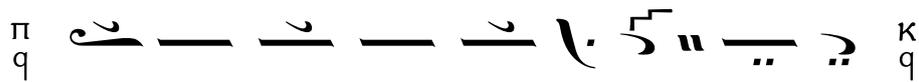


η η μα α ας Πα ρα σχου την α φε ε σιν



και το με ε γα α ε ε λε ε ε ος

«ΣΥ ΚΥΡΙΕ⁹⁵»



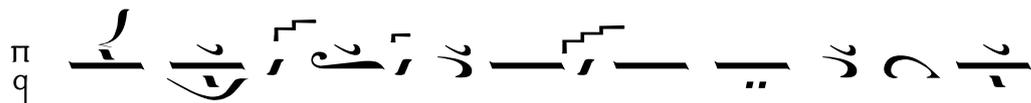
Και τω Πνευ μα τι σου



συ Κυ ρι ε



συ Κυ ρι ε

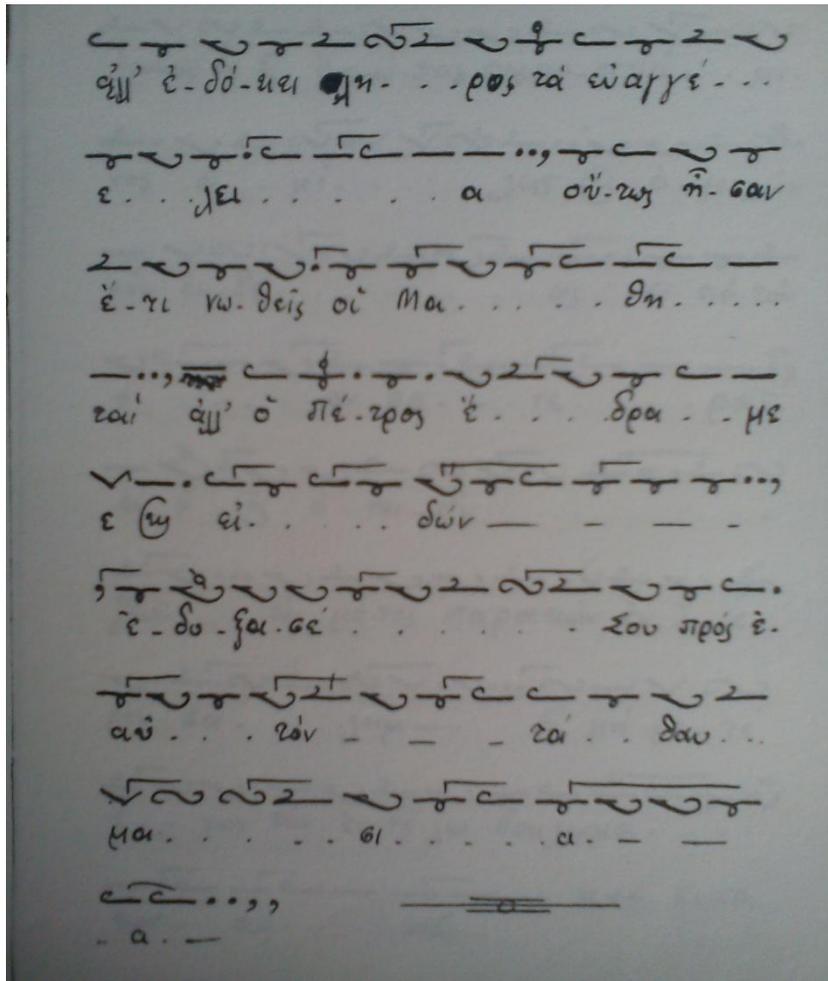


συ Κυ ρι ι



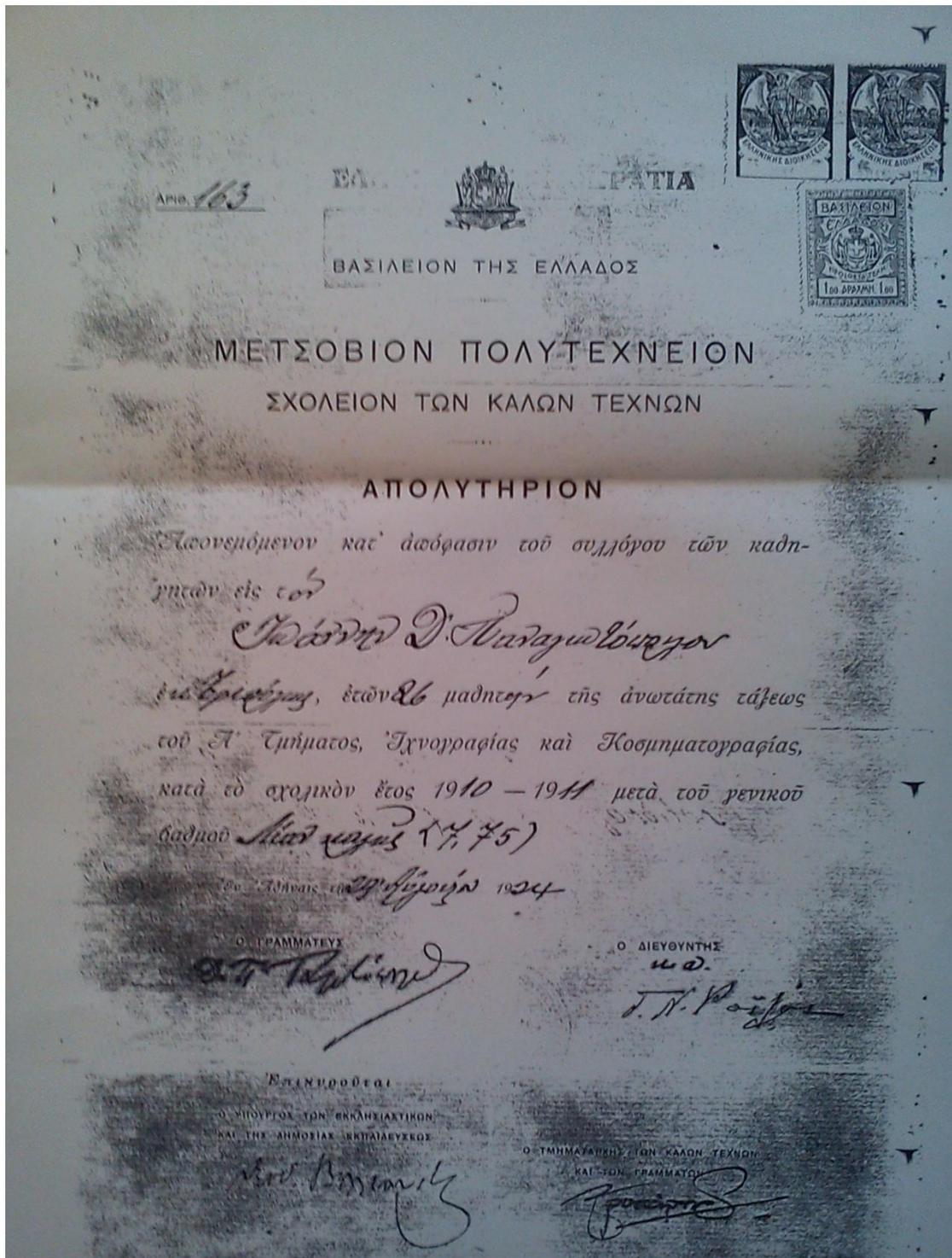
ε

⁹⁵ Από σύνέντευξη του Ι. Βαρβέρη: «Δεν είναι μελωδικώς σπουδαίο, μόνο ψυχολογικός ενεργεί, λόγω της βραδυπόρου διάρκειας και της σιγανής εκτέλεσης. Ο μπαρμπα Γιάννης, έλεγε το Συ Κύριε, με μια αναπνοή».



Το τέταρτο Εωθινό Δοξαστικό, ολόκληρο, όπως υπάρχει σε χειρόγραφο του Ευάγγελου Σαλίβερου.

Το Απολυτήριό του από το Πολυτεχνείο κατά την χρονιά 1910-1911, με γενικό βαθμό: Λίαν Καλώς 7,75.





Ο Τάφος του Κούρου στον Αγ. Αθανάσιο, παλιό κοιμητήριο Τριπόλεως.

Βιβλιογραφία

- **Ι. Δ. Παναγιωτόπουλου-Κούρου**, *Η Μουσική της Θρησκείας*, ήτοι επανεμφάνισης της Μουσικής των Βυζαντινών χρόνων και της αρχαίας τονολογίας, ως και νέα μουσική γραφή παράλληλος προς το φθογγικόν σύστημα των αρχαίων, Τρίπολη, 1929.
- **Φίλιππος Αθ. Οικονόμου**, *Το νέο «μουσικό ζήτημα» στην ορθόδοξη εκκλησία*, Ελίκη 2002.
- **Κωνσταντίνου Δ. Καλοκύρη**, *Ο μουσουργός Ιωάννης Θ. Σακελλαρίδης και η βυζαντινή μουσική*, Θεσσαλονίκη 1988, ' Β έκδοση
- **Γεώργιος Ν. Κωνσταντίνου**, *Θεωρία και πράξη της εκκλησιαστικής μουσικής*, Αθήνα 1997.
- **Αστέριου Κ. Δεβρελή**, *Πηδάλιον* (Μεθοδος βυζαντινής μουσικής), Θεσσαλονίκη, 1984.
- **Α.Θ.Σ. Βουτσινάς**, *Θεωρία και μελωδικές ασκήσεις της βυζαντινής ορθόδοξης εκκλησιαστικής μουσικής*, Αθήνα 2003.
- **Ολυμπία Τολικα**, *Επίτομο εγκυκλοπαιδικό λεξικό της βυζαντινής μουσικής*, Ευρωπαϊκό κέντρο τέχνης, Αθήνα 1993.
- **Κ. Α. Ψάχου**, *Η παρασημανική της βυζαντινής μουσικής*, εν Αθήναις, έκδοσις Δευτέρα, Τύποις Π. Α. Σακελλαρίου.
- **Κοσμά του εκ Μαδύτων**, *Ποιμενικός Αυλός*, έκδοσις Βασ. Ρηγόπουλου.
- **Διονυσίου Λ. Ψαριανού**, *183 εκκλησιαστικοί ύμνοι* (Προλεγόμενα-εισαγωγή Γρηγόριος Σταθης), Ίδρυμα βυζαντινής μουσικολογίας, Αθήνα 2004.
- **Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων και Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος**, *Εισαγωγή εις το Θεωρητικόν και Πρακτικόν της Έκκλησιαστικής Μουσικής*, 2003.
- **Σίμωνος Ι. Καρά**, *Μέθοδος της ελληνικής μουσικής*, Θεωρητικόν μέρος, έτος ' Δ- τεύχος ' Α , Αθήναι 1982, Σύλλογος προς διάδοσιν της εθνικής μουσικής.

- **Αβραάμ Ευθυμιάδη**, *Μαθήματα εκκλησιαστικής βυζαντινής μουσικής*, 1972.
- **Τάκης Καλογερόπουλος**, *Λεξικό της Ελληνικής μουσικής*, εκδόσεις Γιαλλελή, 2001.
- **Έκδοσις της Αποστολικής Διακονίας της Εκκλησίας της Ελλάδος**, *Εγκόλπιον του Αναγνώστου*, , Έκδοσις ΙΔ' , 1996.
- **Δ. Ι. Παναγιωτόπουλου-Κούρου**, *Βυζαντινή Ιερά Υμνωδία*, τόμος Β, Λειτουργία, Αθήναι, 1967.
- **Γ. Ραιδεστηνού**, *Πεντηκοστάριον*, εκδόσεις Βασ. Ρηγόπουλου.
- **Εκδοτική Αθηνών**, *Μουσική*, Αθήνα 2007, Γρηγόρης Θ. Στάθης.
- **Μίμη Παπαντωνόπουλου** *Η Τρίπολη του χθες και του σήμερα*, βιβλίο Τέταρτο.
- **Στάθης Δαμνιανάκος**, *Η Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου* , πλέθρος, 2001.
- **Γ. Κοκκώνης**, *Λόγιοι Έλληνες Συνθέτες* , φάκελος σημειώσεων Δ' Εξαμήνου, Άρτα, Φθινόπωρο 2007
- **Καίτη Ρωμανού**, *Εθνικής Μουσικής Περιήγησις 1901-1912*, Κουλτούρα, 1996.
- **Λίντα Λεούση**, *Ιστορία της Ελληνικής Μουσικής*, Αγκυρα.
- **E.H.GOMBRITCH**, *Το χρονικό της τέχνης*, μορφωτικό ίδρυμα εθνικής τραπέζης.
- **Τ. Αθ. Γριτσόπουλος**, *Η Ιστορία της Τριπολιτσάς* , Αθήνα, 1976, τόμος Β1, Β2.
- **Μητροπολίτου Μαντινείας και Κυνουρίας Αλεξάνδρου**, *Ιστορία της Ιεράς Μητρόπολεως Μαντινείας και Κυνουρίας*, Τόμος Πρώτος, Αθηναι 2000.
- **Μίμης Ν. Παπαντωνόπουλος**, *Η Τρίπολη του χθές και του σήμερα*, βιβλίο τρίτο.
- **Τ. Αθ. Γριτσόπουλος**, *Η Ιστορία της Τριπολιτσάς*. Αθήνα, 1972, Τόμος Α.
- **Κων/νου Β. Χρηστόπουλου**, *Μουσικόν Ανθολόγιον*, 1891

- **Διονυσίου Π. Ηλιόπουλου**, *Μέθοδος Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, έκδοση ΙΑ, Αθήνα 2007.
- **Κοσμά του εκ Μαδύτων**, *Ποιμενικός Αυλός*, εκδ. Βασ. Ρηγόπουλου.
- **Αναστασίου Π. Καζιάνη**, *Θεωρία της μουσικής*, μουσικός οίκος Φ. Βρυώνη Α. Ε, Κέρκυρα.
- **Χρυσάνθου**, *Εισαγωγή και Μέγα Θεωρητικόν της Μουσικής*, Εκδόσεις Κουλτούρα, Αθήνα, 2003.
- **Ι. Δ. Παναγιωτόπουλου-Κούρου**, *Γεννηθήτω φως στις μουσικής το πέλαγος*, 1949.
- **Ι. Δ. Παναγιωτόπουλου-Κούρου**, *Μουσικόν Απάνθισμα*, Τρίπολις 1939.
- **Ι. Δ. Παναγιωτόπουλου-Κούρου**, *Η Αρκαδική Μουσική*, τύποις Εφημ. Αρκαδικός Τύπος, Τρίπολις, 1933.
- **Ι. Δ. Παναγιωτόπουλου-Κούρου**, *Καλλιτεχνία και Αρκαδική ψυχή*, Τρίπολις, 1930.
- **Eric hobsbawm, Terence Ranger** , *Η Επινόηση της παράδοσης*, Θεμέλιο, 2004.
- **Ιωάννου Πρωτοψάλτου**, *Ειρμολόγιον*, Κωνσταντινούπολις, 1856.
- **Μουσικός Πανδέκτης**, *Θεία Λειτουργία*, τόμος Τέταρτος, Αδελφότης Θεολόγων «η Ζωή», έκδοσις ένατη, Αθήνα, 2000.
- **Α. Κυριαζίδου**, *Αι δυο νέαι μέλισσαι*, Τόμος Β', Η Λειτουργία, εκδ. Ο Μιχ. Ι. Πολυχρονάκης, Νεάπολις- Κρήτης.
- **Μαντώ Πυλιαρού**, *Ο ελληνικός μουσικός τύπος στην περίοδο του μεσοπολέμου(1925-1934). Ζητήματα μουσικής ζωής και εκπαίδευσης*, διδακτορική διατριβή.

Άρθρα σε περιοδικά και εφημερίδες:

- «Μεταμόρφωσις», π. Δημήτριος Δαύρος, Διμηνιαίο κοινωνικοθρησκευτικό περιοδικό, έτος ΙΑ, Αριθμός φυλ. 124-125, Ιούλιος-Αύγουστος 1983, σελ 16.
- «Αρκαδικά Νέα», 20-5-1975, έτος 39^ο .
- «Αρκαδικός τύπος», φ.127/30-9-1934, σελ 2.
- «Αρκαδικός τύπος», φ. 237/17-1-1937, σελ 2.
- Περιοδικό Φωνόγραφος (τεύχος 6-7, 1988, σελ 14)

- Περιοδικό «Φωνόγραφος», περίοδος Δεύτερη, Φωνογράφιση Δεκατη Τρίτη, Χειμώνας 1995, σελ 131-139.

Ιστοσελίδες:

- www.sfbyzantini-aigio.gr
- users.uoa.gr/~nektar/.../kouros.htm
- www.megarevma.net/Psahos.htm, άρθρο Θεόδωρου Μπουγιάνα
- Wikipedia.org/wiki/Τρίπολη
- hellas.teipir.gr/prefectures/.../Tripoli.hfm
- Μαρία Α. Παπαδοπούλου-www.arcadians.gr. Α' Παγκόσμιο Διαδικτυακό Παναρκαδικό συνέδριο, Μουσική Ελλάδα-Μουσική Αρκαδία
- www.army.gr/files/file/enimerotikoi/11_spz.pdf

