Essays presented to Egon Wellesz. Edited by Jack Westrup, Clarendon Press, Oxford 1966, σχῆμα 28×21,5 ἑκατ., σελίδες viii+188 καὶ πέντε ἐπιπλέον (ἐκτὸς σελιδαριθμήσεως) φύλλα.

Ἡ ἐν γένει συνεισφορὰ τοῦ ἐπιφανοῦς Αὐστριακοῦ Egon Wellesz τόσο στὴν ἐπιστήμη τῆς μουσικολογίας ὅσο καὶ στὴν τέχνη τῆς μουσικῆς ὑπῆρξε, ἀναμφισβήτητα, καταλυτική. Τὰ σχετικὰ μὲ τὸν βίο καὶ τὸ ἔργο του τυγχάνουν, ἐν πολλοῖς, γνωστά· ὁ Wellesz γεννήθηκε στὴν Βιέννη τὸ 1885, ὅπου σπούδασε σύνθεση ὑπὸ τὴν καθοδήγηση τοῦ Arnold Schönberg, μιᾶς ἡγετικῆς φυσιογνωμίας στὰ μουσικὰ δρώμενα τῆς ἐποχῆς· ἐξελίχθηκε σὲ σημαντικὸ συνθέτη, ἀφήνοντας πολλὰ καὶ σημαντικὰ ἔργα (μεταξὺ τῶν ὁποίων συγκαταλέγονται ἕξι ὄπερες, τέσσερα μπαλέτα καὶ ἐννέα συμφωνίες), ἐνῶ ἀνέπτυξε σημαντικὴ ἀπὸ κάθε ἄποψη μουσικὴ δραστηριότητα. Ἐκ παραλλήλου, ἀκολούθησε σπουδὲς μουσικολογίας ὑπὸ τὸν Guido Adler, ἀσχολούμενος ἀρχικὰ μὲ τὴν ὄπερα τοῦ Μπαρόκ [ἡ διδακτορική του διατριβή, ὑπὸ τὸν τίτλο *Giuseppe Bonno (1710-1788): sein Leben und seine Dramatischen Werke*, ἐνεκρίθη τὸ 1908 καὶ δημοσιεύθηκε τὸ ἑπόμενο ἔτος] καὶ ἀργότερα μὲ τὴ διαλεκτικὴ μεταξὺ τῶν μορφῶν τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ μέλους Ἀνατολῆς καὶ Δύσεως. Ὑπῆρξε στενὸς συνεργάτης τοῦ Tillyard καὶ μαζί μὲ ἐκεῖνον καὶ τὸν Høeg συνιδρυτὴς τῶν Monumenta Musicae Byzantinae (1932), καθὼς καὶ ἐκδότης τοῦ περιοδικοῦ *Studies in Eastern Chant*. Ὑποχρεώθηκε νὰ ἐγκαταλείψει τὴν Αὐστρία, λόγῳ τῆς προσαρτήσεώς της στὴν ναζιστικὴ Γερμανία, ὁπότε καὶ ἐγκαταστάθηκε στὴν Ὀξφόρδη μέχρι τὸν θάνατό του, στὶς 9 Νοεμβρίου τοῦ 1974. Κατέλιπε πλουσιώτατο συγγραφικὸ καὶ ἐκδοτικὸ ἔργο, ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἀναφέρονται ἐδῶ ἐνδεικτικῶς μερικοὶ μόνον, ἰδιαιτέρως σημαντικοί, τίτλοι: *The Acathistos Hymn*, MMB iii/9 (1947), *Eastern Elements in Western Chant: Studies in the Early History of Ecclesiastical Music*, MMB, Subsidia ii (1947), *A History of Byzantine Music and Hymnography* (Oxford, 1949)[1].

Τὴν 21η Ὀκτωβρίου τοῦ ἔτους 1965 ἑωρτάσθησαν μὲ κάθε ἐπισημότητα καὶ λαμπρότητα τὰ ὀγδοηκοστὰ γενέθλια τοῦ σπουδαίου αὐτοῦ ἀνδρός· σὲ ἀνάμνηση τῆς ἐπετείου ἑτοιμάσθηκε τότε (καὶ κυκλοφορήθηκε κατὰ τὸ ἑπόμενο ἔτος, 1966) ὁ περὶ οὗ ὁ λόγος τιμητικὸς τόμος, στὸν ὁποῖο ἀντικατοπτρίζεται κατὰ τὸν εὐτυχέστερο τρόπο ἡ εὐρύτητα τῶν ἐρευνητικῶν καὶ καλλιτεχνικῶν ὁριζόντων τῆς ἐξόχως πολυσχιδοῦς προσωπικότητος τοῦ τιμωμένου προσώπου[2].

1. Πληρέστερα βιογραφικὰ στοιχεῖα τοῦ Egon Wellesz ἀνευρίσκονται στό· Benser, Wellesz, ὅπου καὶ ἀναλυτικὴ ἐργογραφία του. Στὰ ἐκεῖ ἀναφερόμενα σχετικὰ δημοσιεύματα μποροῦν νὰ προστεθοῦν καὶ τὰ ἀκόλουθα: Βελιμίροβιτς, Βέλες· Ζῶτος, Wellesz· Δραγούμης, Βέλλες. Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι κείμενα τοῦ Wellesz ἔχουν κατὰ καιροὺς δημοσιευθεῖ καὶ σὲ ἑλληνικὰ περιοδικά, ὅπως: Wellesz, Βυζαντινὴ Μουσική· Wellesz, Twelve-Tone System.

2. Σημειώνεται ὅτι τέτοιου εἴδους ἐκδόσεις ἐμπίπτουν στὸ πλαίσιο μιᾶς ἰδιαιτέρως διαδεδομένης καὶ προσφιλοῦς στοὺς ἀκαδημαϊκοὺς κύκλους πρακτικῆς.

Ἀναλυτικότερα, στὸν ἐν λόγῳ τόμο, διαστάσεων 28×21,5 ἑκατ., τὰ δημοσιευόμενα κείμενα ὑπομνηματίζονται μὲ δίστηλες ὑποσημειώσεις καὶ διανθίζονται μὲ τὴν παρεμβολὴ ἕξι συνοδευτικῶν πανομοιοτύπων, κατάλογος τῶν ὁποίων παρατίθεται στὴ σελίδα viii· τὰ δύο πρῶτα πανομοιότυπα ἔχουν ἀναπαραχθεῖ ἀπὸ μουσικὰ χειρόγραφα, προερχόμενα ἀπὸ τὴν Γαλλία (μὲ λατινικὴ μετάφραση τοῦ Χερουβικοῦ ὕμνου) καὶ τὴν Ἀγγλία ἀντιστοίχως, ἐνῶ τὰ ὑπόλοιπα τέσσερα ἀπὸ ἰδιόγραφη ἐπιστολὴ τοῦ μεγάλου Ἰταλοῦ συνθέτη τοῦ Μπαρὸκ Claudio Monteverdi. Διάσπαρτα μεταξὺ τῶν κειμένων ἐμφανίζονται ἐπίσης καὶ ποικίλα μουσικὰ παραδείγματα, μὲ σκοπὸ τὴν πληρέστερη δυνατὴ τεκμηρίωση τῶν διατυπωμένων στὸ πλαίσιο τῆς ἀντίστοιχης μελέτης θέσεων καὶ ἀπόψεων.

Ὅσον ἀφορᾶ στὴ δομὴ τοῦ περιεχομένου, σημειώνεται ὅτι ἐκτὸς τοῦ προλόγου τοῦ ἐπιμελητοῦ τῆς ἐκδόσεως (σ. v), τοῦ πίνακα περιεχομένων (σ. vii) καὶ τοῦ καταλόγου πανομοιοτύπων (σ. viii), ἐπισυνάπτεται μετὰ τὸ πέρας τῆς ἑνότητας τῶν δημοσιευμάτων καὶ Index τῶν κυρίων ὀνομάτων (σσ. 185-188), ἰδιαίτερης χρησιμότητας γιὰ τὸν ἀναγνώστη τοῦ τόμου. Τὸ κυρίως μέρος τοῦ ἔργου διαρθρώνεται σὲ δύο ὑποενότητες, οἱ ὁποῖες φέρουν τοὺς τίτλους «χριστιανικὸ (ἐκκλησιαστικό) μέλος» (christian chant) (σσ. 1-100) καὶ «μελόδραμα» (opera) (σσ. 101-184) καὶ περιλαμβάνουν ἐννέα καὶ ἑπτὰ δημοσιεύματα ἀντιστοίχως· ἡ διμερὴς αὐτὴ κατανομὴ ἀπηχεῖ, ὅπως ἐπεσημάνθη καὶ ἀνωτέρω, τὸ διφυὲς τῶν ἐπιστημονικῶν καὶ καλλιτεχνικῶν ἐνδιαφερόντων τοῦ ἴδιου τοῦ Wellesz. Ἡ παράμετρος τῆς θεματικῆς ποικιλίας καθίσταται ἀκόμη περισσότερο ἐμφανὴς στὸ ἐσωτερικὸ τῆς πρώτης ἑνότητος, ὅπου συναντῶνται ἡ μουσικολογία μὲ τὴ λειτουργιολογία, τὸ βυζαντινὸ μέλος μὲ τὶς μεσαιωνικὲς ἐκκλησιαστικὲς ᾀσματολογίες τῆς Δύσεως, ἐπιπλέον δὲ τὰ ἐνδιαφέροντα καὶ ἡ μεθοδολογία, οἱ θεωρίες καὶ οἱ ἀπόψεις, οἱ ἐμπειρίες καὶ οἱ προσωπικὲς διαδρομὲς ἐπιστημόνων ὁρμωμένων σαφῶς ἐκ διαφορετικῶν καταβολῶν. Ἡ ἑνότητα αὐτή, ποὺ καταλαμβάνει τὴ μερίδα τοῦ λεόντος στὸ πλαίσιο τῆς προκειμένης παρουσιάσεως (σὲ ὅ,τι ἀφορᾶ τόσο στὴν ἔκταση τῆς ἀναφορᾶς ὅσο καὶ στὴν ἐμβρίθεια τοῦ ὑπομνηματισμοῦ) γιὰ λόγους εὐνοήτους, περιλαμβάνει τὰ ἀκόλουθα κατὰ σειρὰν δημοσιεύματα:

1. "The rediscovery of Byzantine Music" (Ἡ ἐπανεύρεση τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς) τοῦ H. W. J. Tillyard (σσ. 3-6)

2. "Byzantine composers in Ms. Athens 2406" (Βυζαντινοὶ μελοποιοὶ στὸν ἀθηναϊκὸ κώδικα 2406) τοῦ Miloš Velimirović (σσ. 7-18)

3. "The genesis of the liturgical Sanctus" (Ἡ γένεση τοῦ λειτουργικοῦ Sanctus) τοῦ Eric Werner (σσ. 19-32)

4. "Sakraler gesang und music in den schriften Gregors des Grossen" (Ἱερὰ μέλη καὶ μουσικὴ στὰ γραπτὰ τοῦ Γρηγορίου τοῦ Μεγάλου) τοῦ Higini Anglès (σσ. 33-42)

5. "The problem of the Old Roman Chant" (Τὸ πρόβλημα τοῦ Παλαιορρωμαϊκοῦ μέλους) τοῦ Peter Peacock (σσ. 43-47)

6. "'De glorioso officio…dignitate apostolica…' (Amalarius)/ Zum aufbau der Gross-Alleluia in den päpstlichen ostervespern" (Περὶ τῆς δομῆς τοῦ μεγάλου *Ἀλληλούια* στοὺς παπικοὺς πασχαλινοὺς ἑσπερινούς) τοῦ J. Smits von Waesberghe (σσ. 48-73)

7. "Les chants de la *Missa Graeca* de Saint-Denis" (Τὰ μέλη τῆς *Missa Graeca* τοῦ ἁγίου Διονυσίου) τοῦ Michel Huglo (σσ. 74-83)

8. "Essai analytique sur la formation de l' Octoéchos latin" (Ἀναλυτικὸ δοκίμιο περὶ τῆς διαμορφώσεως τῆς λατινικῆς Ὀκταηχίας) τοῦ Jacques Chailley (σσ. 84-93)

9. "An English liquescent neume" (Ἕνα ἀγγλικὸ ρευστοποιημένο νεῦμα) τοῦ John D. Bergsagel (σσ. 94-99)

Ἡ δεύτερη ἑνότητα παρουσιάζει καὶ αὐτὴ εὐρύτητα θεματικοῦ φάσματος, καθὼς περιλαμβάνει μελέτες σχετικὲς μὲ τὴν ὄπερα, κατὰ τὴν ἐξέλιξή της ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ πρώτου μεγάλου μελοδραματιστῆ, τοῦ Monteverdi, μέχρι τοῦ 19ου αἰῶνος. Πρόκειται γιὰ τὰ ἑξῆς κείμενα:

1. "A hitherto unpublished letter of Claudio Monteverdi" (Μία ἀνέκδοτη ἕως τώρα ἐπιστολὴ τοῦ Claudio Monteverdi) τοῦ Albi Rosenthal (σσ. 103-107)

2. "*Il Tamerlano* de Giuseppe Clemente Conomi" (Ἡ ὄπερα *Il Tamerlano* τοῦ Giuseppe Clemente Conomi), τοῦ Dragotin Cvetko (σσ. 108-113)

3. "Expression and revision in Gluck's *Orfeo* and *Alceste*" (Ἔκφραση καὶ ἀναθεώρηση στὰ ἔργα *Orfeo* καὶ *Alceste* τοῦ Gluck) τοῦ Frederick William Steernfeld (σσ. 114-129)

4. "Vicenzo Righinis oper *Alcide al Bivio*" (Ἡ ὄπερα *Alcide al Bivio* τοῦ Vicenzo Righini) τοῦ Hellmut Federhofer (σσ. 130-144)

5. "Wagnerian elements in pre-Wagnerian opera" (Βαγκνερικὰ στοιχεῖα στὴν προβαγκνερικὴ ὄπερα) τοῦ Hans F. Redlich (σσ. 145-156)

6. "Bizet's *La Jolie Fille de Perth* » (Ἡ ὄπερα τοῦ Bizet *La Jolie Fille de Perth*) τοῦ Jack Westrup (σσ. 157-170)

7. "The operas of Serov" (Οἱ ὄπερες τοῦ Serov) τοῦ Gerald Abraham (σσ. 171-183).

Α΄

1. Τὴν αὐλαία ἀνοίγει μία βραχεῖα, ἀπομνημονευματικοῦ μᾶλλον παρὰ ἀκραιφνοῦς ἐπιστημονικοῦ χαρακτῆρα, δημοσίευση τοῦ H. J. W. Tillyard[3], ὑπὸ τὸν τίτλο "The rediscovery

3. Ὁ Tillyard συνεδέετο μὲ τὸν Wellesz μὲ μία ἰδιαίτερη διαπροσωπικὴ σχέση (βλ. καὶ τὴ σχετικὴ νεκρολογία τὴν ὁποία δημοσίευσε ὁ Wellesz, Tillyard). Ὁ Henry Julius Wetenhall Tillyard ὑπῆρξε διαπρεπὴς βυζαντινομουσικολόγος. Γεννημένος στὸ Cambridge τὸ 1881, ἦλθε στὴν Ἀθῆνα τὸ 1904, ὅπου σπούδασε τὴν Νέα Μέθοδο μὲ τὸν Ἰωάννη Σακελλαρίδη (ὅπως ἀναφέρει ἄλλωστε καὶ ὁ ἴδιος στὸ κείμενό του), ἐνῶ τὸ 1907 μετέβη γιὰ πρώτη φορὰ στὸ Ἅγιον Ὄρος, γιὰ νὰ μελετήσει παλαιότερα χειρόγραφα, ἔρευνα ποὺ ἔμελλε νὰ συνεχισθεῖ γιὰ ἐκτεταμένες περιόδους τῆς ζωῆς του καὶ σὲ ἄλλες σημαντικὲς βιβλιοθῆκες. Συνιδρυτὴς τῶν Monumenta Musicae Byzantinae μὲ καταλυτικὴ συνεισφορὰ στὴ μελέτη τοῦ βυζαντινοῦ μέλους, ἰδίως στὸν τομέα τῆς μελέτης τῆς ἱστορικῆς ἐξελίξεως τῆς σημειογραφίας καὶ μάλιστα στὴν πρώιμη φάση της, πέθανε τὸ 1968 ἀφήνοντας τεράστιο συγγραφικὸ καὶ διδακτικὸ ἔργο. Γιὰ μιὰν ἀναλυτικὴ ἐργογραφία του μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀνατρέξει στό· Schiødt, Tillyard.

of Byzantine Music" (Ἡ ἐπανεύρεση τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς), δημοσίευση ποὺ ἐπέχει κατὰ κάποιον τρόπο θέση εἰσαγωγῆς. Ὁ Tillyard συγκρίνει τὴν κατάσταση τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς στοὺς ναοὺς τῶν Ἀθηνῶν, ὅπως τὴν βίωσε ὁ ἴδιος κατὰ τὴ διάρκεια τῆς παραμονῆς του στὴν πόλη στὶς ἀρχὲς ἀλλὰ καὶ στὰ μέσα τοῦ 20 οῦ αἰῶνος, καὶ διαπιστώνει τὴν ἀνταγωνιστικὴ συνύπαρξη δύο ριζικὰ διαφορετικῶν τάσεων σὲ ὅ,τι ἀφορᾶ στὴ μουσικὴ πρακτικὴ στὸ πλαίσιο τῆς θείας λατρείας· ἀπὸ τὴν μία πλευρὰ οἱ «συντηρητικοί», ποὺ ἐπέμεναν νὰ χρησιμοποιοῦν τὸ μουσικὸ σύστημα τοῦ Χρυσάνθου, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη οἱ «προοδευτικοί», ἔνθερμοι ὀπαδοὶ τοῦ ἐξευρωπαϊσμοῦ καὶ τῆς διαρρήξεως τῶν δεσμῶν μὲ τὴ νοθευμένη κατὰ τὴν ἄποψή τους παράδοση. Ὁ Tillyard μνημονεύει προσωπικὰ τὸν Ἰωάννη Σακελλαρίδη, ὁ ὁποῖος ὑπῆρξε διδάσκαλός του ἀλλὰ συγχρόνως καὶ μία ἀπὸ τὶς πλέον ἐξέχουσες μορφὲς τῆς δευτέρας τάσεως, παρουσιάζοντας σχετικὴ ἀνεκδοτογραφία καὶ παραθέτοντας σὲ εὐρωπαϊκὴ σημειογραφία τὴ δημοφιλῆ μελοποίηση τοῦ τελευταίου πάνω στὸ κοντάκιο *Τῇ ὑπερμάχῳ στρατηγῷ*[4]. Σὲ μιὰ παρέκβαση τοῦ λόγου του ὁ Tillyard ἐπιχειρεῖ νὰ ἀποτιμήσει τὴ συνεισφορὰ τοῦ Χρυσάνθου στὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσική. Θεωρεῖ ὅτι ἡ συμβολή του ἔγκειται, κυρίως, ἀφ' ἑνὸς μὲν στὴν ἐπιτυχῆ προσπάθεια ἁπλοποιήσεως τῆς πολύπλοκης παλαιᾶς σημειογραφίας, ἀφ' ἑτέρου δὲ στὴν ἀνεπιτυχῆ κατὰ τὸν ἴδιο ἀπόπειρα ταξινομήσεως τῶν τρόπων στὸ πλαίσιο τῆς Ὀκταηχίας καὶ στὴν αὔξηση τοῦ ἀριθμοῦ τῶν χρωματικῶν σημείων. Ὑπολανθάνει ἐδῶ ἡ ἄποψη ὅτι ἡ συστηματοποίηση τοῦ Χρυσάνθου ἦταν a priori καταδικασμένη σὲ ἀποτυχία, λόγῳ τοῦ βαθμοῦ παρακμῆς καὶ παραχαράξεως τῆς «καθαρᾶς» βυζαντινῆς παραδόσεως κατὰ τὸν 19ο αἰῶνα. Ὅπως σημειώνει ὁ Tillyard, στὰ μέσα τοῦ 20 οῦ αἰῶνος ὁ προϊὼν ἐκδυτικισμὸς τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ μέλους εἶχε φθάσει πλέον στὸ ἀπόγειό του, ἂν καὶ κατὰ τὴν ἐποχὴ αὐτὴ ἄρχιζαν νὰ κάνουν αἰσθητὴ τὴν παρουσία τους οἱ ὑπέρμαχοι τῆς συντηρητικῆς μερίδος Κωνσταντῖνος Ψάχος καὶ Σίμων Καρᾶς, ἀποκτώντας ὁλοένα αὐξανόμενη ἐπιρροή, ὄχι μόνον στὸ ἐσωτερικὸ τῆς χώρας ἀλλὰ καὶ μεταξὺ τῶν ξένων μουσικολόγων· ὁ Tillyard στηλιτεύει τὴν ἀπροβλημάτιστη ἐκ μέρους τους υἱοθέτηση τοῦ συνθήματος ὅτι «μόνον οἱ Ἕλληνες μποροῦν νὰ καταλάβουν τὴν ἑλληνικὴ μουσικὴ» ὡς κομφορμιστικὴ ἐπιλογή[5], ἀντιδιαστέλλει δὲ τὴν ἀντιμετώπιση αὐτὴν πρὸς τὴν ὑπευθυνότητα καὶ τὴ σημασία τῆς προσφορᾶς τῶν νεοπαγῶν τότε Monumenta Musicae Byzantinae καὶ ἰδιαιτέρως τοῦ καθηγητοῦ Egon Wellesz στὴν ἐπιστήμη τῆς βυζαντινομουσικολογίας. Στὴ συνέχεια τοῦ κειμένου του ὁ Tillyard ἀποδύεται σὲ μιὰν ἀναδρομὴ στὴν ἱστορία τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς σημειογραφίας, ἐνῶ κάνει ἰδιαίτερη ἀναφορὰ στὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ τῶν Ἀλβανοφώνων τῆς Νοτίου Ἰταλίας, ποὺ θεωρεῖ ὅτι διασώζει ἱκανὰ στοιχεῖα τῆς «αὐθεντικῆς» βυζαντινῆς παραδόσεως[6]. Προτείνει ἐπίσης ὁρισμένες δόκιμες

4. Πρόκειται γιὰ μᾶλλον πρόχειρη παράθεση, ἐὰν μάλιστα ληφθεῖ ὑπ' ὄψιν ὅτι ἡ κατανομὴ καὶ ἡ ἀντιστοίχιση τῶν συλλαβῶν πρὸς τὰ φθογγόσημα ἀλλοιώνει τὴ μορφὴ τῆς μελωδίας.

5. Ἂς σημειωθεῖ ἐδῶ ὅτι ὁ Tillyard δὲν διστάζει μὲν νὰ καυτηριάσει τὴν ἀποδοχὴ ἀπὸ τοὺς Fleischer, Thibaut, Gaisser καὶ Gastoué προσχηματισμένων κατὰ τὴ δική του ἄποψη ἀντιλήψεων, ὡστόσο ὁ ἴδιος δὲν παραθέτει τεκμήρια ἢ παραπομπές (στὸ κείμενό του ἄλλωστε δὲν ὑπάρχουν ὑποσημειώσεις) προκειμένου νὰ ὑποστηρίξει τὴ θέση ποὺ διατυπώνει μὲ ἀρκετὰ δογματικὸ τρόπο λίγο παραπάνω· πρόκειται γιὰ τὴν ἄποψη ὅτι ἡ ἁλυσίδα τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς παραδόσεως εἶχε πρὸ πολλοῦ διαρραγεῖ τὴν ἐποχὴ τοῦ Χρυσάνθου.

6. Ὁ Tillyard ἀποφαίνεται καὶ ἐδῶ χωρὶς νὰ παραθέτει σχετικὴ ἐπιχειρηματολογία περὶ τῆς ὑποτιθέμενης αὐθεν-

(σύμφωνα μὲ τὴν προσωπική του κρίση) μεθόδους παρουσιάσεως ἑλληνικῶν ὕμνων σὲ δυτικὰ ἀκροατήρια[7]· σκιαγραφεῖ τὴν παράλληλη δραστηριότητα τοῦ Egon Wellesz στὸ πεδίο ἔρευνας τοῦ ἀνατολικοῦ μέλους ἐν γένει καὶ ὁλοκληρώνει τὴ συγγραφή του ἀντιπαραβάλλοντας τὶς ἀντιξοότητες ποὺ ἔπρεπε νὰ ὑπερκεράσει ἡ γενιά του στὴν ἀναζήτηση τοῦ αὐθεντικοῦ βυζαντινοῦ μέλους, διαπνεόμενη ἀπὸ ἁγνὸ ἰδεαλισμὸ καὶ διαθέτουσα ὡς μοναδικὸ ὅπλο τὸν ἱεραποστολικό της ζῆλο, πρὸς τὶς εὐνοϊκὲς συνθῆκες ὑπὸ τὶς ὁποῖες καλοῦνται νὰ ἐργασθοῦν οἱ σύγχρονοι ἐρευνητές, ἀποτίοντας φόρο τιμῆς στὸν βασικὸ πρωτεργάτη τῶν προσπαθειῶν αὐτῶν, ὁ ὁποῖος βεβαίως δὲν εἶναι ἄλλος ἀπὸ τὸν Wellesz.

2. Δεύτερη κατὰ σειρὰ στὸν τόμο δημοσιεύεται ἡ μελέτη τοῦ Miloš Velimirović[8], ὑπὸ τὸν τίτλο "Byzantine composers in Ms. Athens 2406" (Βυζαντινοὶ μελοποιοὶ στὸν ἀθηναϊκὸ κώδικα 2406), στὴν ὁποία ἐπιχειρεῖται μιὰ πρώτη συστηματικὴ ἀνίχνευση δυσεξιχνίαστων ὄντως στοιχείων, ἀφορώντων στὴν προσωπικότητα καὶ τὴ βιογραφία τοῦ πολυπληθοῦς συνόλου τῶν μελοποιῶν τῆς βυζαντινῆς ἐποχῆς. Ὁ Velimirović ἐδῶ ἀποπειρᾶται νὰ ρίξει ἄπλετο φῶς σὲ ἕνα ἀπὸ τὰ πλέον ζοφώδη ζητήματα τῆς βυζαντινομουσικολογίας, ὑπὸ τὸ πρίσμα ποὺ τοῦ παρέχει ἕνας ἀπὸ τοὺς πλέον σημαντικοὺς κώδικες βυζαντινῆς μουσικῆς, ἀποκείμενος σήμερα στὴν Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Ἑλλάδος ὑπὸ τὸν ἀριθμὸ 2406. Ὁ κώδικας αὐτός, Παπαδικὴ (*Ἀκολουθίαι*) τοῦ ἔτους 1453, γραμμένος ἀπὸ τὸν ἱερομόναχο Ματθαῖο, θεωρεῖται ὡς ἰδιαιτέρως σημαντικὴ πηγὴ γιὰ δύο κυρίως λόγους: ἀφ' ἑνὸς μὲν διότι λόγῳ τῆς φύσεως τῆς περιεχόμενης στὸν συγκεκριμένο τύπο βιβλίου ἀσματολογίας οἱ περισσότερες μελοποιήσεις παραδίδονται ἐπωνύμως, καὶ μάλιστα στὴν προκειμένη περίπτωση μὲ περισσὴ εὐσυνειδησία, ἀφ' ἑτέρου δὲ διότι τὸ συγκεκριμένο χειρόγραφο καταρτίσθηκε ἀκριβῶς σὲ μία χρονικὴ στιγμὴ ποὺ ὁροθετεῖ τὸ ἱστορικὸ τέλος τοῦ βυζαντινοῦ κόσμου καὶ συγκεφαλαιώνει ἑπομένως τὸ σύνολο τῆς μουσικῆς παραγωγῆς τῆς βυζαντινῆς ἐποχῆς. Ὁ Velimirović παραθέτει ὁρισμένα κωδικολογικὰ στοιχεῖα, ἐπιμένοντας ἰδιαίτερα στὰ σχετικὰ μὲ τὴ χρονολόγηση. Ἐπισημαίνει μάλιστα ὅτι ἡ προέλευσή του ἀπὸ τὴν περιοχὴ τῶν Σερρῶν –καὶ συγκεκριμένα τὴ Μονὴ Τιμίου Προδρόμου–, ποὺ εὑρίσκετο ἤδη ἀπὸ δεκαετιῶν

τικότητος τοῦ ὑπὸ συζήτηση μουσικοῦ ὕφους· ὡστόσο, ὁ ἴδιος προηγουμένως φαίνεται νὰ ἔχει ἀπορρίψει ἀσυζητητὶ τὴν ἐνδεχόμενη γνησιότητα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς τῶν μεταβυζαντινῶν χρόνων συλλήβδην.

7. Φαντάζει κάπως παράδοξο τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Tillyard, ἐνῶ κατὰ τὰ ἄλλα μυκτηρίζει τὴν κατάσταση στὴν ὁποία ἔχει περιέλθει τὸ βυζαντινὸ μέλος στὴν σύγχρονη Ἑλλάδα καὶ προβάλλει μὲ πάθος τὸ αἴτημα γιὰ αὐθεντικότητα, προτείνει συγχρόνως νέες ἰδέες, ὅπως τὴν ἁπλῆ ἐναρμόνιση τῶν ὕμνων (δὲν ἐννοεῖ βεβαίως τὸ ἰσοκράτημα, ὅπως διευκρινίζεται στὴ συνέχεια τοῦ κειμένου του) ἢ ἀκόμη τὴ μετάφρασή τους στὴ λατινικὴ γλῶσσα.

8. Ὁ Miloš Velimirović γεννήθηκε στὸ Βελιγράδι τὸ 1922, ὅπου καὶ σπούδασε ἱστορία τῆς τέχνης. Συνέχισε τὶς μουσικολογικὲς σπουδές του στὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Harvard μὲ ἐπιφανεῖς καθηγητές, μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ ὁ Wellesz (μὲ τὸν ὁποῖον καὶ θὰ συνεξέδιδε στὸ μέλλον τὰ *Studies in Eastern Chant*), ἐνῶ ἀναγορεύθηκε διδάκτωρ τὸ 1957. Τόσο ἡ διδακτορική του διατριβὴ ὅσο καὶ ἱκανὲς ἀπὸ τὶς μεταγενέστερες δημοσιεύσεις του ἀναφέρονται στὸ ζωτικῆς σημασίας θέμα τῆς βυζαντινῆς ἐπιρροῆς στὸ πρώιμο σλαβικὸ μέλος. Δίδαξε στὰ πανεπιστήμια Yale, Wisconsin καὶ Virginia, καθὼς καὶ στὴν πατρίδα του Γιουγκοσλαβία, γιὰ νὰ ἀποσυρθεῖ ἀπὸ τὴν ἀκαδημαϊκὴ σταδιοδρομία τὸ ἔτος 1993. Στὶς 18 Ὀκτωβρίου 2004 ἀναγορεύθηκε (ἀπὸ κοινοῦ μὲ τὸν Kenneth Levy) ἐπίτιμος διδάκτωρ τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν. Ἀναλυτικὴ ἐργογραφία τοῦ Velimirović εὑρίσκεται στὸ λῆμμα τῆς Morgan, Velimirović· γιὰ τοὺς ἰδιαίτερους δεσμούς του μὲ τὸν Wellesz βλ. τὸ προαναφερθὲν δημοσίευμα· Βελιμίροβιτς, Βέλες. Περαιτέρω βιογραφικὰ γι'αὐτὸν στοιχεῖα βλ. καὶ στό· Williams, Introduction.

ὑπὸ ὀθωμανικὴ κυριαρχία, ὄχι μόνο δὲν ἐμπόδισε τὸν γραφέα νὰ συμπεριλάβει μέλη ψαλλόμενα στὴ Μεγάλη Ἐκκλησία, ἀλλὰ ἐπιπλέον δικαιολογεῖ, λόγῳ γειτνιάσεως καὶ γεωγραφικῆς ἐγγύτητος, τὴν πληθωρικὴ παρουσία θεσσαλονικαίων καθὼς καὶ ἁγιορειτικῶν ψαλμάτων. Ὁ κωδικογράφος ἔχει φροντίσει νὰ παραθέσει συγχρόνως ἀρκετὲς τοπικὲς παραλλαγὲς γιὰ κάποια ἀπὸ τὰ ἀνθολογούμενα μέλη, φαινόμενο ὄχι σύνηθες, ἐνῶ ὁ συνολικὸς ἀριθμὸς τῶν μνημονευομένων μελοποιῶν ξεπερνᾶ τοὺς ἑβδομήντα. Ἔπειτα ἀπὸ τὴν παράθεση τῶν γενικῶν αὐτῶν πληροφοριῶν ὁ Velimirović ἐπιχειρεῖ νὰ ἐξακριβώσει τὴν ταυτότητα τῶν ἀναφερομένων στὸν κώδικα μελουργῶν (ἤ, τουλάχιστον, κάποιων ἐξ αὐτῶν), βάσει τῶν φειδωλῶν οὕτως ἢ ἄλλως ἐγκατεσπαρμένων σὲ αὐτὸν πληροφοριῶν. Πολλὲς φορὲς ὁ μελοποιὸς προσδιορίζεται ἁπλῶς καὶ μόνον ὀνομαστικῶς, ἄλλοτε πάλι δηλώνεται καὶ ἡ ἰδιότητα ἢ ἡ καταγωγή του, ἐνῶ σὲ κάποιες περιπτώσεις δὲν εἶναι ἀπόλυτα σαφὲς τὸ κατὰ πόσον ὁ τίτλος ποὺ συνοδεύει ἕνα κύριο ὄνομα ἀναφέρεται σὲ κάποιο ἐκκλησιαστικὸ ἢ ἄλλο ἀξίωμα (officium), ἐὰν ἀντιστοιχεῖ σὲ σχετικὸ τοπωνύμιο ἢ ἀποτελεῖ τέλος τιμητικὴ ἢ διευκρινιστικὴ προσηγορία. Ὅλες αὐτὲς οἱ δυσχέρειες ἀποτελοῦν ἀσφαλῶς τροχοπέδη γιὰ κάθε ἐρευνητή· κατὰ ταῦτα λοιπὸν ὁ Velimirović –ἐπικουρούμενος ἀναμφισβήτητα ἀπὸ τὴν εὐρύτατη βιβλιογραφικὴ ἐποπτεία ποὺ διαθέτει, καταφανῆ ἄλλωστε στὴν πληθώρα τῶν σχετικῶν παραπομπῶν– στὶς πλεῖστες τῶν περιπτώσεων δὲν μπορεῖ νὰ προχωρήσει πέρα ἀπό ἕνα λιγότερο ἢ περισσότερο εὐφυῆ καὶ εὐφάνταστο συσχετισμό, ὁ ὁποῖος ὡστόσο δὲν εἶναι κατὰ κανόνα ἐφικτὸ νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὴ σφαῖρα τῆς ἁπλῆς εἰκασίας. Ἰδιαίτερα αἰσθητὴ φαίνεται ὅτι εἶναι στὸν κώδικα ΕΒΕ 2406 ἡ παρουσία μουσικῶν ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη, εἴτε πρόκειται γιὰ μέλη τοῦ αὐτοκρατορικοῦ χοροῦ (*εὐαγοῦς βασιλικοῦ κλήρου*) ἢ τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας, εἴτε γιὰ μοναχοὺς ἐγκαταβιοῦντες σὲ κάποια ἀπὸ τὶς εὐάριθμες μονὲς τῆς περιοχῆς τῆς Βασιλευούσης. Δὲν λείπουν, ἐπιπλέον, οἱ περιπτώσεις περισσοτέρων τοῦ ἑνὸς ἐκπροσώπων τῆς ἴδιας οἰκογένειας. Ὁ Velimirović ἐξετάζει ἰδιαιτέρως τὴν περίπτωση τοῦ Γρηγορίου Ἀλυάτη, ποὺ θεωρεῖ ὅτι ἀκμάζει κατὰ τὴν ἐποχὴ στὴν ὁποία ἀνήκει ὁ κώδικας, ἐνῶ παράλληλα ἀπορρίπτει ἕνα τέτοιο ἐνδεχόμενο σὲ ὅ,τι ἀφορᾶ στὸν μελοποιό Κουκουμᾶ· ὁ προβληματισμός του σχετικὰ μὲ τὴν ὀνομασία *Λατρινός* (πολυέλεος) τὸν ὁδηγεῖ στὸ συμπέρασμα ὅτι τὸν εἰσήγαγε στὴ λατρευτικὴ παράδοση τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας ὁ Πατριάρχης Ἀθανάσιος Α΄[9]. Ὁ Velimirović στέκεται ἰδιαίτερα στὸ ζήτημα τοῦ μαΐστορος Ἰωάννου τοῦ Κουκουζέλη, γιὰ τὴ χρονικὴ τοποθέτηση τοῦ ὁποίου ἔχουν προταθεῖ κατὰ καιροὺς διάφορες ὑποθέσεις, καὶ ἐπισημαίνει τὴν ἀνάγκη εἰδικότερης ἔρευνας, ὥστε νὰ περιορισθεῖ στὸ ἐλάχιστο ἡ παρατηρούμενη ἀπόκλιση ἀνάμεσα στὶς ἐκπεφρασμένες ἀπόψεις[10]. Ἀνακεφαλαιώνοντας τὴ μελέτη του ὁ Velimirović ἐπισημαίνει ὅτι ὄχι μόνον ἡ Κωνσταντινούπολη, ἡ Θεσσαλονίκη καὶ ὁ Ἄθως, ἀλλὰ καὶ περιφερειακὰ κέντρα ὅπως ἡ Κρήτη, ἡ Κύ-

9. Ἡ πλέον πρόσφατη καὶ τεκμηριωμένη προσέγγιση τοῦ ζητήματος, ποὺ ἀνασκευάζει τὴν ὑπόθεση τοῦ Velimirović, περιλαμβάνεται στὴ διδακτορικὴ διατριβή· Χαλδαιάκης, *Πολυέλεος*, σσ. 682-686 κ.ἀ.

10. Σὲ ὑποσημείωση τοῦ κειμένου του ὁ Velimirović προεξαγγέλλει ἱκανοποιητικὴ ἐπίλυση τοῦ ζητήματος στὴν ὑπὸ ἐκπόνηση (τότε) διδακτορικὴ διατριβὴ τοῦ μαθητοῦ του Edward Williams, μὲ θέμα τὴν ἀναμόρφωση τοῦ βυζαντινοῦ μέλους γιὰ τὴν ἀκολουθία τοῦ Μεγάλου Ἑσπερινοῦ ἀπὸ τὸν Κουκουζέλη. Ἂς σημειωθεῖ ἐδῶ ὅτι στὴν περὶ ἧς ὁ λόγος διατριβὴ (Williams, *Koukouzeles*) τίθεται ὡς χρονικὸ πλαίσιο γιὰ τὴ ζωὴ τοῦ Κουκουζέλη τὸ χρονικὸ διάστημα 1280-1340 περίπου.

προς, ἡ Χίος καὶ ἡ Ρόδος ἐξακολουθοῦσαν στὰ μέσα τοῦ 15ου αἰῶνος νὰ καλλιεργοῦν μὲ συνέπεια καὶ σφρίγος τὸ ἐκκλησιαστικὸ μέλος, ὑπὸ ἀντικειμενικὲς συνθῆκες ἰδιαίτερα δυσχερεῖς καὶ ἀντίξοες. Τὸ κείμενο ὁλοκληρώνεται μὲ τὴν εὐχὴ γιὰ περαιτέρω βιοεργογραφικὴ ἔρευνα στὸ πεδίο τοῦ βυζαντινοῦ μέλους στὸ μέλλον· πάντως, ἡ σημαντικότερη προσφορὰ τῆς ἐν λόγῳ δημοσιεύσεως παραμένει σαφῶς τὸ εὑρετήριο μελοποιῶν ποὺ προσαρτᾶται στὸ τέλος της. Ἐδῶ τὸ κάθε λῆμμα περιλαμβάνει παραπομπὴ στὰ ἀντίστοιχα φύλλα τοῦ κώδικος, ὅπου ἀναφέρεται ὁ ἑκάστοτε μνημονευόμενος μελοποιός. Ἔχουμε λοιπὸν στὰ χέρια μας μιὰ πρώτη ἀπόπειρα χαρτογραφήσεως σὲ ἁδρὲς γραμμὲς μιᾶς περιοχῆς ποὺ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ἀποτελοῦσε (ἐν πολλοῖς δὲ ἐξακολουθεῖ ἀκόμη καὶ σήμερα νὰ ἀποτελεῖ) terra incognita γιὰ τὴ μουσικολογικὴ ἔρευνα.

3. Τὸ δημοσίευμα τοῦ Eric Werner[11] θὰ ἦταν δυνατὸν νὰ θεωρηθεῖ ὡς κείμενο λειτουργιολογικοῦ πρωτίστως ἐνδιαφέροντος. Ὁ Werner προσδιορίζει ἐν πρώτοις τὴν προέλευση τοῦ ὑπὸ πραγμάτευση χωρίου (*Ἡσαΐου ς'*, 3), ἐν συνεχείᾳ δὲ παρατηρεῖ ὅτι δὲν ἀπαντᾶ ἐφεξῆς στὸν Κανόνα τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης, ἐνῶ ἀντιθέτως ἐντοπίζονται ἱκανὲς ἐμφανίσεις του στὰ ἀπόκρυφα κείμενά της· παρουσιάζει τὴ χρήση του στὴ λατρεία τῆς Συναγωγῆς, παραθέτοντας δύο ἀποσπάσματα ἀπὸ τὶς ἀντίστοιχες ἀκολουθίες, γιὰ νὰ ἀποσαφηνίσει τὸ διαφορετικὸ κάθε φορὰ λειτουργικὸ πλαίσιο στὸ ὁποῖο ἀνθολογεῖται – καὶ μάλιστα ἀπὸ κοινοῦ μὲ ἕνα ἄλλο γραφικὸ χωρίο (*Ἰεζεκιὴλ Γ'*, 12). Παράλληλα, ἡ ἐξέταση τῆς ἱστορικῆς ἐξελίξεως τῆς περὶ ἀγγέλων διδασκαλίας τοῦ ἰουδαϊσμοῦ (ποὺ σὲ καμμία περίπτωση δὲν φαίνεται νὰ ὑπῆρξε ἑνιαία) ὁδηγεῖ τὸν Werner στὸ συμπέρασμα ὅτι τὸ πρῶτο ἀπόσπασμα (Kedusha-Yotzer) χρονολογεῖται στὴν προχριστιανικὴ περίοδο, ἐνῶ τὸ δεύτερο (Kedusha-Amida) στοὺς ἀποστολικοὺς χρόνους. Ἀκολουθεῖ μιὰ κριτικὴ ἐπισκόπηση τῆς ἐπὶ τοῦ θέματος προϋπαρχούσης βιβλιογραφίας, κατακλειόμενη ἀπὸ τὴ διαπίστωση ὅτι ἡ ἐπίδραση τῆς Συναγωγῆς στὴ διαμόρφωση τῆς χριστιανικῆς λατρείας εἶναι πολὺ ἰσχυρότερη ἀπὸ ὅ,τι γενικῶς πιστεύεται. Στὴν ἑπόμενη ἑνότητα τῆς συγγραφῆς του ὁ Werner ἐπιχειρεῖ νὰ ἀνιχνεύσει ἀπηχήσεις τῆς χρήσεως τοῦ βιβλικοῦ τρισαγίου στὴν ἰουδαϊκὴ λατρεία, τόσο στὸ πεδίο τῆς πρώιμης πατερικῆς γραμματείας, ὅπου ἐπικρατεῖ ἡ τριαδολογικὴ ἑρμηνεία τοῦ ὑπὸ συζήτηση ἀποσπάσματος, ὅσο καὶ στὶς πρωτοχριστιανικὲς εὐχαριστιακὲς εὐχές· ἂν καὶ ἡ πρώτη σωζόμενη ἐξ αὐτῶν, ἡ Ἀναφορὰ τοῦ Ἱππολύτου, δὲν συμπεριλαμβάνει τὸ χωρίο (ὅπως καὶ ὁποιαδήποτε ἄλλη ἀναφορὰ σὲ ἀγγελικὲς δυνάμεις), δὲν συμβαίνει τὸ ἴδιο μὲ τὶς εὐχὲς οἱ ὁποῖες περιέχονται στὸ *Εὐχολόγιον* τοῦ Σεραπίωνος Θμούεως ἢ στὸ ἔργο *Κατήχησις* τοῦ ἁγίου Κυρίλλου Ἱεροσολύμων. Ἀκολούθως προσπαθεῖ νὰ ἑρμηνεύσει τὴν προσθήκη τοῦ *Ὡσαννὰ* στὸ βιβλικὸ τρισάγιο, ὑποστηρίζοντας ὅτι ὀφείλεται σὲ παρερμηνεία τῆς πραγματικῆς του ἐννοίας,

11. Ὁ Eric Werner γεννήθηκε στὴν Βιέννη τὸ 1901 καὶ παρακολούθησε σὲ κορυφαῖα εὐρωπαϊκὰ πανεπιστήμια μαθήματα συνθέσεως, μουσικολογίας καὶ ἰουδαϊκῶν σπουδῶν. Ἀπὸ τὸ 1938 μετανάστευσε στὶς Ἡνωμένες Πολιτεῖες Ἀμερικῆς, ὅπου ὡς τὸ 1967 ἀκολούθησε λαμπρὴ ἀκαδημαϊκὴ σταδιοδρομία. Πέθανε τὸ 1988 στὴ Νέα Ὑόρκη. Ἡ ἐπιστημονική του δραστηριότητα χαρακτηρίζεται ἀπὸ ἀσυνήθιστη εὐρύτητα ἐνδιαφερόντων, μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ ἡ βυζαντινὴ ὑμνογραφία, μὲ ἐπίκεντρο τὴν μουσικὴ τῆς ἰουδαϊκῆς συναγωγῆς. Ὑπῆρξε ὄντως πολυγραφότατος, ἔχοντας δημοσιεύσει πληθώρα μελετῶν, καταλογογράφηση τῶν ὁποίων βλ. στό· Katz, Werner.

καθὼς καὶ τὴν προέλευση καὶ τὴ σημασία τοῦ ὅρου *ἐπινίκιος ὕμνος*, γιὰ τὴν ὁποία διστάζει ὡστόσο νὰ ἀποφανθεῖ μετὰ βεβαιότητος· παρατηρεῖ πάντως ὅτι στὴν Ἀναφορὰ τῶν *Ἀποστολικῶν Διαταγῶν* ἀπουσιάζει τόσο τὸ *Ὡσαννά*, ὅσο καὶ ὁ ὅρος *ἐπινίκιος ὕμνος*. Ἀνασκευάζει τὴν ἄποψη ὅτι ἡ συνύπαρξη τῶν χωρίων τοῦ Ἡσαΐα καὶ τοῦ Ἰεζεκιὴλ ἀπαντᾶ μόνο στὶς *Ἀποστολικὲς Διαταγές*, παραθέτοντας σχετικὰ τεκμήρια ἀπὸ τὴ μεταγενέστερη χριστιανικὴ γραμματεία, καὶ ἐμμένει στὴν πεποίθησή του ὅτι στὸ σημεῖο αὐτὸ ὑπάρχει ἐξάρτηση τῆς χριστιανικῆς παραδόσεως ἀπὸ τὴν ἰουδαϊκή. Ὅσον ἀφορᾶ δὲ στὴν προέλευση τοῦ Τρισαγίου ὕμνου, ὁ Werner ἀμφισβητεῖ ἀνοικτὰ τὴν κλασικὴ ἀπόδοσή του στὸν Πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως Πρόκλο, θεωρώντας τὴ σύνθεσή του ἀρκετὰ προγενέστερη, βασισμένη μάλιστα σὲ ἑβραϊκὰ πρότυπα. Ἀνακεφαλαιώνοντας τὰ πορίσματα τῆς ἔρευνάς του, ὁ Werner ἀναφέρει ὅτι τὰ ἰουδαϊκὰ κείμενα Kedusha-Yotzer καὶ Kedusha-Amida συνδυάζουν τὰ ἀποσπάσματα τοῦ Ἡσαΐα καὶ τοῦ Ἰεζεκιὴλ (κυρίως ὅμως τὸ πρῶτο, στὸ ὁποῖο εἶναι ἐμφανὴς ἡ ἐπίδραση τῆς διδασκαλίας Merkaba). Τὰ χριστιανικὰ προοίμια τῆς ἀναφορᾶς, ἀφ' ἑτέρου (πλὴν τοῦ Ἱππολύτου), περιλαμβάνουν τὸ τρισάγιο, κάνουν λόγο περὶ ἀγγέλων καὶ πολλὲς φορὲς προσθέτουν ἐδάφια ἀπὸ τὸ Ζ΄ κεφάλαιο τοῦ Δανιήλ, ὑπογραμμίζοντας συνήθως τὴν ἀλληλεπίδραση μεταξὺ ἀγγελικῆς καὶ ἀνθρωπίνης λατρείας· ἡ ἀγγελικὴ λατρεία θεωρεῖται ἐδῶ ἀδιάλειπτη, ὅπως ἀκριβῶς καὶ στὸν Ἐνὼχ καὶ τὴν πρώιμη ραββινικὴ γραμματεία, ἐνῶ φαίνεται νὰ ὑπάρχει μιὰ γενικότερη διαλεκτικὴ μεταξύ τῆς ἰουδαϊκῆς καὶ τῆς χριστιανικῆς λατρείας τῆς πρώιμης ἐποχῆς. Ὡστόσο, ἂν καὶ ὁ συνδυασμὸς ἀποσπασμάτων ἀπὸ τὸν Ἡσαΐα καὶ τὸν Ἰεζεκιὴλ εἶναι ἰδιαίτερα προσφιλὴς καὶ στὴ χριστιανικὴ παράδοση (τόσο στὰ προοίμια ὅσο καὶ στὸ τρισάγιο), τὸ χωρίο τοῦ *Ἰεζεκιὴλ* Γ΄, 12 ἀξιοποιεῖται σὲ περιορισμένο βαθμό· ὡς πιθανὴ ἐξήγηση προβάλλεται ἡ ἄποψη ὅτι τὸ συγκεκριμένο ἀπόσπασμα δὲν προσφέρεται ἰδιαίτερα γιὰ τριαδολογικὲς ἑρμηνεῖες, σὲ ἀντίθεση πρὸς τὸ ἀντίστοιχο ἐδάφιο τοῦ Ἡσαΐα. Ἡ τρίτη καὶ τελευταία ἑνότητα τοῦ ἄρθρου τοῦ Werner ἀναφέρεται διὰ βραχέων στὴ μουσικὴ παράδοση τοῦ βιβλικοῦ τρισαγίου. Παραθέτει ὁρισμένες μαρτυρίες γιὰ τὶς λατρευτικὲς κινήσεις ποὺ συνόδευαν τὴν ψαλμῳδησή του, ἐνῶ παραπέμποντας στὸν Κλήμεντα Ἀλεξανδρείας καὶ σὲ προγενέστερες δικές του δημοσιεύσεις, ὁ Werner ἰσχυρίζεται ὅτι ἡ μελωδία του ἀνήκει στὸν λεγόμενο «σπονδειακὸ τρόπο», τὸν ὁποῖο ἀναφέρει τόσο ὁ Διονύσιος ὁ Ἁλικαρνασσεύς, ἀλλὰ κυρίως ὁ (ψευδο)Πλούταρχος. Στὸ ἰδίωμα αὐτὸ θεωρεῖ ὁ Werner ὅτι ἀνήκουν ἐπίσης ὁρισμένα ἀπὸ τὰ παλαιότερα μέλη τοῦ Γρηγοριανοῦ ρεπερτορίου, ἀλλὰ ἀκόμη καὶ μελωδίες τῆς ἰουδαϊκῆς συναγωγῆς, τοῦ βυζαντινοῦ τύπου καὶ ἄλλων δυτικῶν καὶ ἀνατολικῶν ρεπερτορίων, περιλαμβάνοντας στὴν ὁμάδα αὐτὴ ἕνα ἀπὸ τὰ ὑποτιθέμενα παλαιότερα γρηγοριανά Sanctus, καθὼς καὶ ἀποσπάσματα ἀπὸ δύο Gloria, τὸ Μο-

12. Ὁ λόγος τοῦ Werner ἐδῶ εἶναι μᾶλλον συνοπτικὸς καὶ ἐλλειπτικός, προφανῶς διότι ἁπλῶς ἀνακεφαλαιώνει παλαιότερα ἐκπεφρασμένες ἀπόψεις του. Δὲν φαίνεται πάντως νὰ λαμβάνει ὑπ' ὄψιν του τὶς σοβαρὲς ὑπόνοιες γιὰ ὕπαρξη *ἁρμονίας* στὸν σπονδειάζοντα τρόπο ποὺ περιγράφει ὁ ψευδο-Πλούταρχος στὸ κεφάλαιο 19 τῆς διατριβῆς *Περὶ μουσικῆς* (Lassere, *Plutarque De la Musique*, pp. 119, 5-24)· ἂν ὅμως ἡ ἐπιφύλαξη αὐτὴ διαθέτει κάποια ἐγκυρότητα, θὰ καθιστοῦσε πιθανὸν προβληματικὸ τὸν συσχετισμὸ ποὺ ἐπιχειρεῖ. Ἴσως ὁ Werner συγχέει τὸ *σπονδεῖον μέλος* καὶ τὸν λεγόμενο *συντονώτερον σπονδειασμὸν* μὲ τὸν ἀποκαλούμενο *σπονδειακὸν ἢ σπονδειάζοντα τρόπον*. Περισσότερα γιὰ τὸ θέμα στά· Winnington-Ingram, Spondeion· Barker, *Writings*, pp. 205-257 (ἀγγλικὴ μετάφραση τοῦ κειμένου τοῦ ψευδο-Πλουτάρχου), ἰδιαιτέρως στὶς σσ. 223-224, 255-257.

ζαραβικὸ Pater Noster καὶ κάποιες ἐπιμέρους παραδόσεις τοῦ ἰουδαϊκοῦ Kedusha. Ὑποστηρίζει οὐσιαστικά, ἐπικαλούμενος τὰ πορίσματα παλαιοτέρων ἐρευνῶν τοῦ Peter Wagner, καὶ κατὰ κύριο λόγο τοῦ Kenneth Levy, ὅτι ὑπάρχει μία ἀδιάσπαστη ἁλυσίδα ποὺ διασυνδέει τὶς ἑτερόκλητες αὐτὲς μουσικὲς μορφές, μὲ βασικὸ συνδετικὸ κρίκο τὸν σπονδειάζοντα τρόπο τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων[12]· καταλήγει χαρακτηρίζοντας τὴ φιλολογική, τὴ μουσικὴ καὶ γενικῶς τὴ λειτουργικὴ παράδοση τοῦ τρισαγίου ὡς "*an important example of liturgical and musical interdependence between Church and Synagogue*" [σ. 32 (ἕνα σημαντικὸ παράδειγμα λειτουργικῆς καὶ μουσικῆς ἀλληλεξαρτήσεως μεταξὺ Ἐκκλησίας καὶ Συναγωγῆς)].

4. Ὁ Higini Anglès[13], ἐξάλλου, ἀσχολεῖται μὲ τὸ ζήτημα τὸ ὁποῖο εἶχε προσφυέστατα χαρακτηρίσει ὁ Willy Apel τὸ 1956 ὡς *"The central problem of Gregorian chant"*[14] (Τὸ κύριο πρόβλημα τοῦ γρηγοριανοῦ μέλους), ζήτημα ποὺ συνοψίζεται τελικῶς σὲ ἕνα θεμελιῶδες ἐρώτημα· κατὰ πόσον συνέβαλε ὄντως ὁ ἅγιος Γρηγόριος Ρώμης στὴ μονοφωνικὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ τῆς Δύσεως καὶ μὲ ποιόν ἀκριβῶς τρόπο. Ὁ Anglès φαίνεται νὰ θεωρεῖ ὅτι ἡ κριτικὴ στάση πολλῶν μουσικολόγων ἀπέναντι στὴ θρυλούμενη μεταρρύθμιση τοῦ Γρηγορίου εἶναι ὑπερβολικὴ καὶ σὲ μεγάλο βαθμὸ ἀδικαιολόγητη. Παραθέτει μιὰν ἐκτενῆ ἀνασκόπηση τῆς μακροχρόνιας σχετικῆς συζητήσεως, ὅπως ἀποτυπώνεται στὴν ἀντίστοιχη βιβλιογραφία (ἴσως ἐλαφρῶς μεροληπτικὴ ὑπὲρ τῆς «παραδοσιακῆς» ἀπόψεως) καὶ στὴ συνέχεια ὑποστηρίζει ὅτι ἡ ὑποτιθέμενη ἐνασχόληση τοῦ Πάπα μὲ τὸ ἐκκλησιαστικὸ τυπικὸ ἢ τὴ μουσικὴ δὲν προϋποθέτει ἀπαραιτήτως ἀπόλυτη ἐξειδίκευση, οὔτε συσσώρευση καὶ πληθώρα τεχνικῶν γνώσεων, ἐνῶ βασίζεται σὲ ὁρισμένες φιλολογικὲς μαρτυρίες προκειμένου νὰ τεκμηριώσει τὴ μουσικὴ συμβολὴ τοῦ Γρηγορίου. Ἀναφέρει μάλιστα συγκεκριμένες καινοτομίες στὸ τυπικὸ ἀποδιδόμενες σὲ προσωπική του πρωτοβουλία· ἐπιπλέον, ἐκθέτει τὰ ἐκκλησιαστικὰ ἀξιώματα μὲ τὰ ὁποῖα τιμήθηκε κατὰ καιροὺς ὁ Γρηγόριος, ἀξιώματα ποὺ κατὰ τὸν Anglès ἀπαιτοῦσαν συγκεκριμένα μουσικὰ προσόντα. Ἰδιαίτερη βαρύτητα προσδίδεται στὴν ἐργογραφία τοῦ ἴδιου τοῦ Πάπα Γρηγορίου, γιὰ τὴν ὁποία παραθέτει συνοπτικὰ ὁρισμένες πληροφορίες. Σὲ αὐτὴν εἶναι δυνατὸν νὰ ἀνιχνευθοῦν, κατὰ τὴν ἄποψη τοῦ Anglès, σημαντικὲς μαρτυρίες, ἀπὸ τὶς ὁποῖες διαφαίνεται ὄχι μόνον ἡ γενικότερη καλλιέργεια πνεύματος ποὺ διέθετε ὁ ἐκκλησιαστικὸς Πατήρ, ἀλλὰ καὶ ἡ ποιότητα καὶ τὸ βάθος τῶν μουσικῶν του γνώσεων. Σχολιάζοντας σποραδικῶς ποικίλα ἀποσπάσματα ἀπὸ διάφορα βιβλία τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης· ὁ Γρηγόριος περιγράφει μὲ λεπτομέρειες τὰ ἀναφερόμενα ἐκεῖ μουσικὰ εἴδη (*canticum*, *carmen*, *lamentatio*[15]), ἰδιαιτέρως σὲ ὅ,τι ἀφορᾶ στὴ λειτουργικότητα καὶ στὴν πνευματική τους διάσταση, ἀλλὰ καὶ συγκεκριμένους τύπους μουσικῶν ὀργάνων (κιθάρα, αὐλούς, τύμπανο, ἀκόμη καὶ ἐκκλησιαστικὸ ὄργανο), παραθέτοντας γιὰ τὸ καθένα

13. Ἱσπανὸς ἱερέας, ἀπὸ τοὺς σημαντικότερους μουσικολόγους τῆς πατρίδας του. Γεννήθηκε τὸ 1888 στὴν Καταλονία καὶ σπούδασε ἀρχικῶς θεολογία. Ἀργότερα ἀφιερώθηκε στὴ μελέτη τῆς μουσικῆς παραδόσεως τῆς Ἱσπανίας. Ὑπῆρξε χαρισματικὴ προσωπικότητα, ἐμπνευστὴς καὶ ἐκδότης τῆς σειρᾶς Monumentos de la Musica Espanola, καθὼς καὶ τοῦ περιοδικοῦ *Annuario musical*. Κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ζωῆς του τιμήθηκε μὲ ἐξαιρετικὲς διακρίσεις. Πέθανε στὴν Ρώμη τὸ 1969. Περισσότερα γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του στό· Westrup, Anglès.

14. Apel, Gregorian Chant.

15. Πρβλ. τὰ ἀντίστοιχα ἑλληνικά: ᾠδή, ᾆσμα, θρῆνος.

ἀπὸ αὐτὰ λεπτομερεῖς πληροφορίες σχετικὰ μὲ τὴν κατασκευὴ ἢ τὴ χρήση τους, ἀκόμη καὶ γιὰ τὸν παραγόμενο ἀπὸ αὐτὰ ἦχο· σὲ κάθε περίπτωση, οἱ παρατηρήσεις αὐτὲς τοῦ ἐπιτρέπουν νὰ ἀναχθεῖ σὲ ἕνα ἄλλο ἐπίπεδο, ἀφοῦ ἡ ἀναζήτηση ἀλληγορικῶν ἑρμηνειῶν καὶ συμβολικῶν προεκτάσεων ὁδηγεῖ στὴν ἐξαγωγὴ διδακτικῶν συμπερασμάτων καὶ ἠθικῶν προτροπῶν ποὺ θὰ ἦταν δυνατὸν νὰ ὠφελήσουν τοὺς πιστούς. Ἡ συνολικῶς ἀπορρέουσα ἀπὸ τὴν περιήγηση στὰ συγγράμματα τοῦ Πάπα Γρηγορίου ἐντύπωση –καὶ συγκεκριμένα στὰ ἀποσπάσματα ἐκεῖνα ὅπου ὁ Anglès ἐπιθυμεῖ νὰ ἑστιάσει τὴν προσοχή τοῦ ἀναγνώστη– συγκεφαλαιώνεται στὸ πόρισμα ὅτι, ἀντίθετα ἴσως πρὸς ὅ,τι γενικότερα πιστεύεται, ὁ ὄντως λογιώτατος αὐτὸς ἐκκλησιαστικὸς ἄνδρας κάθε ἄλλο πάρα ἄμοιρος μουσικῶν γνώσεων φαίνεται νὰ ὑπῆρξε[16]. Σημειωτέον πάντως ὅτι ἡ εὐρύτερη προβληματικὴ τῆς ἱστορικῆς προελεύσεως καὶ τῶν ὑφολογικῶν καταβολῶν τοῦ Γρηγοριανοῦ μέλους θεωρεῖται πλέον ἄρρηκτα συνδεδεμένη πρὸς τὴν εἰδικότερη ἐπιστημονικὴ συζήτηση περὶ τοῦ λεγομένου Παλαιορρωμαϊκοῦ μέλους, δηλαδὴ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς τοῦ ἄστεως τῆς Ρώμης αὐτῆς καθ' ἑαυτήν, πρὸ τῆς καθολικῆς σχεδὸν ἐπιβολῆς τοῦ νέου (Γρηγοριανοῦ) ρεπερτορίου[17].

5. Ἀκριβῶς τὸ ἀνωτέρω ἐπισημανθὲν ζήτημα πραγματεύεται ἀκολούθως ὁ Peter Peacock. Ἔπειτα ἀπὸ μιὰ προοιμιακοῦ χαρακτῆρα ὑπενθύμιση τῶν ὅρων ὑπὸ τοὺς ὁποίους ἐτέθη ὡς ἀντικείμενο ἐπιστημονικῆς διερευνήσεως τὸ σχετικὸ ζήτημα, ὁ Peacock παρουσιάζει κάποιες φιλολογικοϊστορικὲς μαρτυρίες, ποὺ ὁδηγοῦν ἀβίαστα στὰ ἑξῆς συμπεράσματα: ἀφ' ἑνὸς μὲν ὅτι κατὰ τὸν 8ο αἰῶνα πραγματοποιήθηκε μιὰ συστηματικὴ ὅσο καὶ ἐπιτυχὴς προσπάθεια ἀντικαταστάσεως τῶν διαφόρων τοπικῶν ρεπερτορίων (ἰδιαιτέρως τοῦ λεγομένου γαλλικανικοῦ) ἀπὸ τὸ γνωστὸ σὲ μᾶς σήμερα ὡς γρηγοριανὸ μέλος, ἀφ' ἑτέρου δέ (καὶ αὐτὸ συνδέεται ἄμεσα μὲ τὸ ὑπὸ ἐξέταση θέμα) ὅτι συνυπῆρχαν κατὰ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη στὴν πόλη τῆς Ρώμης δύο καταφανῶς διακριτὲς μουσικὲς (καὶ λειτουργικές) παραδόσεις. Ἐπικαλούμενος περαιτέρω μαρτυρίες ὁ Peacock διατυπώνει τὴν ἄποψη ὅτι τὸ λεγόμενο παλαιορρωμαϊκὸ μέλος ἐκαλλιεργεῖτο ἀπὸ τοὺς μοναχοὺς στὰ μοναστήρια καὶ τὶς βασιλικὲς τῆς Ρώμης, μὲ ἐπίκεντρο τὸν ναὸ τοῦ Ἀποστόλου Πέτρου, ἐνῶ τὸ Γρηγοριανὸ ἐξησκεῖτο ἀπὸ τοὺς «κοσμικοὺς» οὕτως εἰπεῖν κληρικούς[18], κυρίως ὅμως ἀπὸ τοὺς εἰδικὰ ἐκπαιδευμένους ψάλτες τῆς Scholae Cantorum, οἱ ὁποῖοι ὑπηρετοῦσαν στὴν Παπικὴ Αὐλή. Ἡ θεωρία

16. Ἂς σημειωθεῖ ἐδῶ ὅτι ἡ ἐπιχειρηματολογία τοῦ Anglès ἐξαντλεῖται οὐσιαστικὰ στὴν τεκμηρίωση τῆς θέσεως ὅτι ὁ Γρηγόριος ὑπῆρξε ὄντως μουσικολογιώτατος καὶ πλήρως ἐνημερωμένος καὶ κατατοπισμένος σὲ ποικιλία εἰδικῶν θεμάτων· ἀπὸ τὸ κείμενο ἀπορρέει ἡ ἐντύπωση ὅτι οἱ μουσικές του γνώσεις κάλυπταν μὲν εὐρὺ θεματικὸ φάσμα, θὰ μποροῦσαν νὰ θεωρηθοῦν ὡστόσο ὡς ἐγκυκλοπαιδικοῦ μᾶλλον παρὰ τεχνικοῦ χαρακτῆρα. Ἐν πάσῃ περιπτώσει δὲν διαφαίνεται ἀπὸ τὰ γραφόμενα τοῦ Anglès ἢ ἀπὸ τὶς μαρτυρίες ποὺ ἐπικαλεῖται οἱαδήποτε ἁπτὴ σχέση τοῦ Γρηγορίου πρὸς τὸ φερώνυμο ἐκκλησιαστικὸ ρεπερτόριο. Γιὰ περαιτέρω διερεύνηση τοῦ θέματος βλ. Hiley, *Western Plainchant*, pp. 503-513· Treitler, Homer and Gregory, καθὼς καὶ τὸ λῆμμα· Mc Kinnon, Gregory, ὅπου καὶ περαιτέρω βιβλιογραφία. Βλ. ἐπίσης καὶ παρακάτω, ὑποσημείωση 17.

17. Γιὰ τὸ παλαιορρωμαϊκὸ μέλος ἐν γένει βλ. Levy, Old Roman καὶ ἐπιπλέον· Hucke and Dyer, Old Roman, ἰδιαιτέρως (ὅσον ἀφορᾶ στὴ συγγένεια μὲ τὸ Γρηγοριανὸ ρεπερτόριο) στὶς σσ. 381-382. Τὸ ἴδιο θέμα πραγματεύεται καὶ τὸ ἀντίστοιχο κεφάλαιο τῆς Ἱστορίας τῆς Μουσικῆς τῆς Ὀξφόρδης (Crocker, Roman Chant, κυρίως στὶς σσ. 111-115).

18. Πρόκειται γιὰ διάκριση ἡ ὁποία δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ἀντιστοιχισθεῖ ἐπακριβῶς πρὸς τὰ παρ' ἡμῖν κρατοῦντα.

αὐτή, ἐὰν γίνει ἀποδεκτή, ἐξηγεῖ ταυτοχρόνως καὶ ὁρισμένα παράδοξα περιστατικὰ ποὺ ἀναφέρουν οἱ διαθέσιμες φιλολογικὲς μαρτυρίες. Ἀπὸ τὴν ἐποχή, ὡστόσο, τῆς εὐρείας ἐξαπλώσεως τοῦ Γρηγοριανοῦ ρεπερτορίου στὴ Δύση μέχρι τὸν 13ο αἰῶνα τὸ Παλαιορρωμαϊκὸ μέλος χάνει συνεχῶς ἔδαφος καὶ ἡ αἴγλη του φθίνει σταδιακά, γιὰ νὰ περιορισθοῦν τελικὰ τὰ τελευταῖα ὑπολείμματα τῆς χρήσεώς του στὴ βασιλικὴ τοῦ Ἀποστόλου Πέτρου. Ὡς αἰτίες ἀναφέρονται ἡ ἐμμονὴ τοῦ Τάγματος τῶν Φραγκισκανῶν στὴ διάδοση τοῦ Γρηγοριανοῦ μέλους, ἡ ἄτεγκτη στάση τοῦ Πάπα Νικολάου τοῦ Γ′ ἀπέναντι στὴ μοναστικὴ παράδοση τῆς Ρώμης καὶ ἀκόμη ἡ υἱοθέτηση τῆς τετράγωνης σημειογραφίας, ποὺ κατέστησε σὺν τῷ χρόνῳ ἀκατάληπτα ὅσα ἀπὸ τὰ παλαιὰ νεύματα δὲν εἶχαν μεταγραφεῖ. Γιὰ τὸν λόγο αὐτὸν ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς ἀκμῆς σώζονται πλέον ἐλάχιστα δείγματα, ἀπὸ τὴ μελέτη τῶν ὁποίων διαφαίνεται ὅτι τὸ παλαιορρωμαϊκὸ μουσικὸ ὕφος συγκλίνει σὲ ἀρκετὰ χαρακτηριστικὰ μὲ τὸ Γρηγοριανό, ἀλλὰ καὶ διαφέρει σὲ ὁρισμένα σημεῖα ἀπὸ αὐτό, χωρὶς ὡστόσο νὰ ὑπολείπεται σὲ καμμία περίπτωση ἐκείνου ὡς πρὸς τὶς αἰσθητικὲς ἀξιώσεις· ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ ἐντοπίζονται σαφεῖς ἐπιρροὲς ἀπὸ τὸ μέλος τοῦ Benevento, πιθανότατα δὲ καὶ ἀπὸ τὸ βυζαντινό. Μὲ ἀφορμὴ δύο κώδικες ποὺ χρονολογοῦνται στὸ 3ο τέταρτο τοῦ 12ου αἰῶνος, ὁ Peacock ἐπιχειρεῖ νὰ ἐπιλύσει τὸ πρόβλημα ποὺ δημιουργοῦν οἱ μαρτυρίες γιὰ τὸν παπικὸ ἑσπερινὸ τῆς Ἀναστάσεως, καθὼς καὶ γιὰ τὸν θεωρούμενο ὡς «Διπλὸ Ὄρθρο» τῆς ἑορτῆς τῶν Χριστουγέννων. Ἐξετάζοντας διεξοδικῶς τὶς μουσικὲς μαρτυρίες, συγκρίνει τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Γρηγοριανοῦ καὶ τοῦ Παλαιορρωμαϊκοῦ ρεπερτορίου ἀνὰ μουσικὸ εἶδος (Introitus, Graduale, Alleluia)[19], ἀποφαινόμενος ὅτι τὸ τελευταῖο εἶναι καὶ τὸ παλαιότερο ἐκ τῶν δύο. Ὁ Peacock συνοψίζει τὰ πορίσματα τῆς μελέτης του ὑπογραμμίζοντας τὸν περιορισμένο καὶ συντηρητικὸ χαρακτῆρα τῆς μελοποιίας, ἀλλὰ καὶ τὴν αὐτόνομη ὑπόσταση καὶ τὴν ὑψηλὴ αἰσθητική ἀξία τοῦ Παλαιορρωμαϊκοῦ μέλους· καταλήγει δὲ ἐπισημαίνοντας τὴν ἀναγκαιότητα ἐνδελεχοῦς διερευνήσεως τῶν ὑφισταμένων σχέσεων μεταξύ τοῦ ρεπερτορίου αὐτοῦ καὶ τοῦ Ἀμβροσιανοῦ, καθὼς καὶ τοῦ Βυζαντινοῦ μέλους, ἀναγκαιότητα ἀπορρέουσα ἀκριβῶς ἀπὸ τὴ διαπίστωση σχετικῶς ὑψηλοῦ βαθμοῦ σταθερότητος καὶ αὐθεντικότητος τῆς ὑπὸ ἐξέταση μουσικῆς παραδόσεως.

6. Ἀξιοσημείωτο εἶναι πάντως ὅτι καὶ τὸ θέμα τὸ θιγόμενο ἀπὸ τὸν J. Smits von Waesberghe[20] ὁδηγεῖ ἀναπόφευκτα τὴ συζήτηση γιὰ ἀκόμη μία φορὰ σὲ περαιτέρω διερεύνηση τῶν μεταξὺ γρηγοριανοῦ, παλαιορρωμαϊκοῦ, ἀμβροσιανοῦ καὶ βυζαντινοῦ μέλους ὑφισταμένων σχέσεων. Ὁ von Waesberghe ἐγκωμιάζει τὴν ἐξαιρετικὴ συμβολὴ τοῦ Egon Wellesz στὴν μελέτη τοῦ ἐν λόγῳ θέματος καὶ ἐπισημαίνει ὅτι τυχὸν ἐξαντλητικὴ ἔρευνα γιὰ αὐτὸ θὰ ἀπαιτοῦσε πολὺ ἐκτεταμένη παρουσίαση. Ὁ ἴδιος διακρίνει τρία βασικὰ στάδια στὴν ἐξέ-

19. Σημειώνεται ὅτι τέτοιου εἴδους συγκρίσεις ἔχουν ἀπασχολήσει κατὰ κόρον τὴν ἐπιστημονικὴ ἔρευνα, ὁπότε παρέλκει ἐδῶ ὁποιαδήποτε περαιτέρω ἀναφορὰ στὸ συγκεκριμένο θέμα.

20. Ὁ Ὁλλανδὸς μουσικολόγος Joseph Smits von Waesberghe, γεννημένος στὴν Breda τὸ 1901, σπούδασε φιλοσοφία καὶ θεολογία. Ἀσχολήθηκε ἰδιαίτερα μὲ τὴ μεσαιωνικὴ μουσικὴ καὶ τὴ θεωρία της, καθὼς καὶ μὲ τὴ μελέτη τοῦ ρυθμοῦ σὲ συνάρτηση πρὸς τὴν βιολογία. Ὑπηρέτησε σὲ σημαντικὲς γιὰ τὴ μουσικὴ ζωὴ τῆς Ὁλλανδίας θέσεις. Πέθανε τὸ 1986. Για περισσότερες λεπτομέρειες βλ. Scott, Smits von Waesberghe.

λιξη καὶ διαμόρφωση τοῦ ἰδιάζοντος αὐτοῦ λειτουργικοῦ καὶ μουσικοῦ μορφώματος, περιγράφοντας ἐν ταὐτῷ ἀδρομερῶς τὰ χαρακτηριστικά τους καὶ ἐπιμένοντας ἰδιαίτερα στὴν τεκμηρίωση τῆς διαπιστώσεως ὅτι κατὰ τὴν τρίτη καὶ τελευταία περίοδο προσετέθη στὸ συνολικὸ corpus τῶν κειμένων ἕνα σύνολο δεκαοκτὼ στίχων, ψαλλομένων μὲ τὴν ἴδια μελωδία· ὡς πιθανότερη αἰτία γιὰ τὴν προσθήκη αὐτὴ διαφαίνεται κάποια πρόθεση τονικῆς ἐξομαλύνσεως τοῦ συνόλου. Γιὰ νὰ καταστήσει αἰσθητὴ τὴν ὑποβλητικὴ καὶ ἐπιβλητικὴ μεγαλοπρέπεια τῆς ἀκολουθίας τοῦ παπικοῦ πασχαλινοῦ ἑσπερινοῦ ὁ von Waesberghe παραθέτει ἕνα χαρακτηριστικὸ μουσικὸ παράδειγμα, τὸ ἀλληλουϊάριο Dominus regnavit (*Ὁ Κύριος ἐβασίλευσεν*). Διερωτώμενος γιὰ τοὺς λόγους ποὺ καθιστοῦν ἐπιθυμητὴ τόση μεγαλοπρέπεια παρατηρεῖ ὅτι κατὰ μεγάλο ποσοστὸ τόσο τὰ λατινικὰ ὅσο καὶ τὰ ἑλληνικὰ κείμενα, καθὼς καὶ ὁρισμένες ἀπὸ τὶς μελωδίες τῶν συγκεκριμένων ἀλληλουϊαρίων, δὲν προωρίζοντο γιὰ τὴν πασχαλινὴ περίοδο καὶ ἡ συμπερίληψή τους στὸν συγκεκριμένο τύπο ἑσπερινοῦ δὲν ἀποτελοῦσε τὴν πρωταρχική τους χρήση. Περαιτέρω, ὁ λόγος ἐξειδικεύεται· γιὰ κάθε μέλος τῆς ὁμάδος τῶν *Ἀλληλούια* παρατίθεται ἀπὸ μιὰ περιγραφὴ ἢ καὶ ἐκτενέστερη ἀνάλυση ὕφους, μὲ ἰδιαίτερη ἔμφαση στὸ πρόβλημα τῆς ἀλληλεπιδράσεως μεταξύ γρηγοριανῆς καὶ παλαιορρωμαϊκῆς παραδόσεως (καθὼς καὶ τῆς βυζαντινῆς, στὸ βαθμὸ τουλάχιστον κατὰ τὸν ὁποῖο ἐμπλέκονται καὶ ἑλληνικὰ κείμενα), ἐνῶ κατονομάζονται τὰ *Ἀλληλούια* ποὺ περιλαμβάνουν melodia secunda. Τὰ γενικὰ συμπεράσματα στὰ ὁποῖα καταλήγει ὁ von Waesberghe συνοψίζονται στὴν ἔλλειψη πρωτοτυπίας καὶ στὴν προτίμηση γιὰ τὰ ἑλληνικὰ κείμενα, ὀφειλόμενη σὲ βυζαντινὴ ἐπιρροή, περισσότερο ὅμως ἐμφανῆ κατὰ τὴν ἄποψη τοῦ von Waesberghe στὶς παλαιορρωμαϊκὲς καὶ ἀμβροσιανὲς μελωδίες παρὰ στὶς γρηγοριανές[21]. Στὴ συνέχεια τοῦ κειμένου τονίζεται ὁ συνονθυλευματικὸς καὶ ἑτερόκλητος χαρακτήρας τῶν μουσικῶν στοιχείων τῶν πασχαλινῶν παπικῶν ἑσπερινῶν, καθὼς καὶ ἡ ἐξάρτηση τῶν συγκεκριμένων *Ἀλληλούια*, ποὺ ἂν μή τι ἄλλο ἀποτελοῦσαν μέλη τοῦ ρεπερτορίου τῆς Schola Cantorum, ἀπὸ τὴν παλαιορρωμαϊκή μουσικὴ παράδοση μὲ ἐξέχουσα σημασία. Ὅσον ἀφορᾶ στὴν ἑλληνικὴ ἐπίδραση, ἰδίως σὲ ἐπίπεδο κειμένων, ἐπιχειρεῖται μιὰ ἱστορικὴ ἀνίχνευση τῆς προελεύσεώς της, ποὺ μὲ τὴ σειρά της ὁδηγεῖ στὴν διερεύνηση τῆς πορείας τῶν σχέσεων μεταξύ τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ρώμης ἀφ' ἑνὸς καὶ τοῦ βυζαντινοῦ αὐτοκράτορα καὶ τῆς Ἐκκλησίας τῆς Κωνσταντινουπόλεως ἀφ' ἑτέρου. Οἱ σχέσεις αὐτές, ἀπὸ ἀπροκάλυπτα ἐχθρικὲς στὸ 1ο μισὸ τοῦ 7ου αἰῶνος, τείνουν ἀργότερα πρὸς βαθμιαία ἐξομάλυνση καὶ ἀναθέρμανση, φθάνοντας στὸ ἀποκορύφωμά τους πρὸς τὸ τέλος τοῦ αἰῶνος, ὁπότε τὴν Ἐκκλησία τῆς Ρώμης διεποίμαινε ὁ Πάπας Σέργιος ὁ Α΄. Οἱ ἰδιαίτερες σχέσεις τοῦ Σεργίου μὲ τὴν Ἀνατολή, σὲ ὅ,τι ἀφορᾶ στὴν καταγωγὴ καὶ στὴν παιδεία του, καθὼς καὶ ἡ ἔντονη καὶ εὔκολα τεκμαρτὴ λειτουργική του δραστηριότητα, ὁδηγοῦν τὸν von Waesberghe στὸ συμπέρασμα ὅτι αὐτὸς ὑπῆρξε καὶ ὁ εἰσηγητὴς τοῦ ὑπὸ ἐξέταση λειτουργικοῦ ἐθίμου στὴν πρα-

21. Τὸ ζήτημα τῶν ἑλληνικῶν μελωδιῶν καὶ κειμένων ἐνσωματωμένων στὰ *Ἀλληλούια* τῶν δυτικῶν ρεπερτορίων διερευνήθηκε περαιτέρω στὴ διδακτορικὴ διατριβὴ τοῦ Christian Thodberg γιὰ τὸν κύκλο τῶν ἀλληλουϊαρίων τοῦ Ψαλτικοῦ, ποὺ εἶδε τὸ φῶς τῆς δημοσιότητας τὴν ἴδια χρονιὰ μὲ τὸν ἐν λόγῳ τιμητικὸ τόμο (Thodberg, *Alleluiarionzyclus*, ἰδιαιτέρως pp. 168-195). Ὅσον ἀφορᾶ εἰδικῶς στὰ ἀμβροσιανὰ *Ἀλληλούια*, ὁ ἀναγνώστης παραπέμπεται στὴν ἐξαιρετική, ὑπομνηματισμένη, ἔκδοση τοῦ Bailey, *Ambrosian Alleluias*. Βλ. καί· Levy, Plainchant.

κτική τῆς Ἁγίας Ἕδρας. Ἐκτὸς τοῦ θέματος τῆς ἀνατολικῆς ἐπιρροῆς ἡ ἀξιολόγηση τῶν μαρτυριῶν γιὰ τὸν ἀνταγωνισμὸ μεταξὺ μοναχῶν καὶ κοσμικῶν ἱερέων στὸ ρωμαϊκὸ ἐκκλησιαστικὸ πλαίσιο συσχετίζεται μὲ τὶς σαφεῖς ὑφολογικὲς ἀποκλίσεις μεταξύ παλαιορρωμαϊκοῦ καὶ γρηγοριανοῦ ρεπερτορίου. Οἱ διαφοροποιήσεις ἀποδίδονται γιὰ τὸν λόγο αὐτὸ στὰ κίνητρα καὶ στὶς σκοπιμότητες ἑκατέρας τῶν τάξεων, στὴν ἐπιδίωξη γιὰ ἀπόκτηση ὅσο τὸ δυνατὸν μεγαλύτερου κύρους (ἐδῶ ἐμπλέκεται ἐπίσης καὶ τὸ ἀμβροσιανὸ ρεπερτόριο), ἕνα ἀγῶνα στὸν ὁποῖο ἡ μουσικὴ φαίνεται ὅτι εἶχε ἐπιστρατευθεῖ ὡς πολύτιμο ὅπλο. Ἡ παρατήρηση αὐτὴ παρέχει στὸν von Waesberghe τὴν ἀφορμὴ νὰ ἀσχοληθεῖ μὲ τὸ πρόβλημα τῆς σχετικῆς χρονολογήσεως τῶν δύο ρεπερτορίων, καθὼς καὶ μὲ τὸ ἐρώτημα ποιό ἀπὸ τὰ δύο εἰσήχθη ἀπὸ τοὺς Φράγκους μονάρχες στὴν αὐλή τους (ἡ μελέτη τῶν μαρτυριῶν συνηγορεῖ ὑπὲρ τοῦ γρηγοριανοῦ, μὲ κάποιες νησίδες ἐπιβιώσεως καὶ τοῦ παλαιορρωμαϊκοῦ σὲ εἰδικὲς τελετουργικὲς περιστάσεις, ὅπως οἱ προκείμενοι ἑσπερινοί). Ὁ von Waesberghe ἐπανέρχεται κατόπιν στὸ πρόβλημα τῆς περιοδολογήσεως, ὁροθετώντας τὰ στάδια ἐξελίξεως τῶν παπικῶν πασχαλινῶν ἑσπερινῶν ὡς ἑξῆς: ἡ πρώτη περίοδος συμπίπτει μὲ τοὺς χρόνους τοῦ Πάπα Βιταλιανοῦ (657-672), ἡ δεύτερη ξεκινᾶ μὲ τὸν προμνημονευθέντα Σέργιο Α΄ καὶ ὁλοκληρώνεται περὶ τὸ 830, ὁπότε καὶ ἄρχεται ἡ τρίτη περίοδος. Ὁλοκληρώνοντας τὸ κείμενό του ὁ von Waesberghe διατυπώνει τὴν ὑπόθεση, ἂν καὶ ὄχι χωρὶς κάποια ἐπιφύλαξη, ὅτι τόσο ἡ υἱοθετηθεῖσα ἀπὸ τὸ βυζαντινὸ τυπικό "*sequentia graeca*" (*Πάσχα ἱερόν*) ὅσο καὶ τὸ εὐχητικὸ ὑπὲρ τοῦ Πάπα τροπάριο ἀφομοιώθηκαν δημιουργικὰ στὸ ρωμαϊκὸ τελετουργικό, προσλαμβάνοντας μουσικὴ ἐπένδυση ποὺ δὲν ἐνθυμίζει τόσο τὴν προέλευση τοῦ κειμένου ὅσο τὴν ἐγχώρια παλαιορρωμαϊκὴ παράδοση.

7. Μία ἀκόμη πτυχὴ τῆς ἑλληνικῆς ἐπιρροῆς στὴν λατρεία τῆς Δυτικῆς ἐκκλησίας ἀποτελεῖ καὶ ἡ ἰδιότυπη λειτουργία ποὺ ἐξετάζεται ἀπὸ τὸν Michel Huglo[22]. Ὁ Huglo παρατηρεῖ ἐν πρώτοις ὅτι ἡ σύγχυση τοῦ ἁγίου ἱερομάρτυρος Διονυσίου τοῦ ἐν Γαλλίᾳ μὲ τὸν πολιοῦχο τῶν Ἀθηνῶν Διονύσιο Ἀρεοπαγίτη εἶναι μὲν παλαιά, δὲν μπορεῖ ὅμως νὰ λεχθεῖ τὸ ἴδιο καὶ γιὰ τὴν ταύτισή του μὲ τὸν συγγραφέα τῶν φερομένων ὑπὸ τὸ ὄνομα κάποιου ψευδο-Διονυσίου θεολογικῶν ἔργων, ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ ἀναχθεῖ στὴν περίοδο πρὸ τοῦ 11ου αἰῶνος. Τὸ βέβαιο εἶναι ὅτι κατὰ τὸν 13ο αἰῶνα ὁ Guillaume de Gap, ἡγούμενος τῆς μονῆς τοῦ Saint-Denis, ἔφερε στὸ μοναστήρι καὶ μετέφρασε στὰ λατινικὰ τὸν Βίο τοῦ ἁγίου Διονυσίου καὶ δὲν ἀποκλείεται νὰ ὑπῆρξε ὁ ἴδιος εἰσηγητὴς τῆς sui generis λειτουργίας ποὺ ἐτελεῖτο κατὰ τὴν ἀπόδοση τῆς ἑορτῆς τοῦ ἁγίου, στὶς 16 Ὀκτωβρίου, μὲ ἀρκετὰ μέρη ψαλλόμενα στὰ ἑλληνικά, καὶ ἡ ὁποία καθιερώνεται μεταξύ 11ου καὶ 13ου αἰῶνος. Ὁ Huglo ἐπισημαίνει ὅτι τέτοιου εἴδους πρακτικὲς δὲν ἦσαν ἄγνωστες στὴ Γαλλία ἐκείνη τὴν ἐποχὴ καὶ ἐπικαλεῖται inter alia τὴν περίπτωση τῆς λεγόμενης Missa Graeca (ἑλληνικὴ λειτουργία), ἡ ὁποία πε-

22. Ὁ Γάλλος Μουσικολόγος Michel Huglo γεννήθηκε τὸ 1921. Σπούδασε φιλοσοφία καὶ θεολογία στὸ Solesmes. Τὸ διάστημα 1949-1960 ἐργαζόταν στὴν *Paléographie musicale* καὶ ἀργότερα στὸ Centre National de la Recherche Scientifique. Ἐκτὸς τῶν πολλῶν τιμητικῶν διακρίσεων ποὺ ἔλαβε κατὰ καιρούς, ἔχει διδάξει ὡς ἐπισκέπτης καθηγητὴς στὰ Πανεπιστήμια Βιέννης, Princeton καὶ Νέας Ὑόρκης. Θεωρεῖται εἰδήμων στὸ πεδίο τῆς παλαιογραφίας τῆς μεσαιωνικῆς μουσικῆς. Γιὰ περισσότερες πληροφορίες βλ. Spieth-Weissenbacher, Huglo.

ριεῖχε τὰ μέρη τοῦ Ordinarium στὴν ἑλληνική καὶ ἐτελεῖτο κατὰ τὴν Κυριακὴ τῆς Πεντηκοστῆς[23]. Φαίνεται λοιπὸν ὅτι αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ προηγούμενο ἀξιοποιήθηκε, καθὼς ἡ Missa Graeca δάνεισε τὰ κείμενά της στὸ Ordinarium τῆς Λειτουργίας τῆς 16ῆς Ὀκτωβρίου, ποὺ παραδίδεται μὲ μικρὲς ἀποκλίσεις ἀπὸ δύο κώδικες, ὁ παλαιότερος τῶν ὁποίων φυλάσσεται στὴ Βιβλιοθήκη Mazarine, ἐνῶ ὁ νεότερος στὴν Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Γαλλίας· οἱ περισσότερες ἀπὸ τὶς μελωδίες ἔχουν ταυτισθεῖ καὶ χρονολογοῦνται σαφῶς πρὸ τοῦ 11ου αἰῶνος. Ἀπεναντίας, σὲ ὅ,τι ἀφορᾶ στὸ Proprium, οἱ μὲν μελωδίες (πλὴν τοῦ offertorium) εἶναι γρηγοριανές, τὰ δὲ κείμενα μεταφρασμένα ἀπὸ τὴν ἑλληνική, μὲ τὴ μετάφραση τοῦ introitus καὶ τοῦ communio νὰ παρουσιάζει ὁρισμένα προβλήματα. Ὅσο γιὰ τὸ offertorium, τὸ κείμενο ἀποτελεῖ καταφανῶς μετάφραση τοῦ βυζαντινοῦ χερουβικοῦ (διαφοροποιήσεις σὲ σχέση μὲ ἄλλες γνωστὲς μεταφράσεις ὑποδηλώνουν τὴν ἐγχωριότητά της), ἀλλὰ ἡ μελωδία ἔχει δυστυχῶς ἀπολεσθεῖ. Ὅσον ἀφορᾶ στὰ ἁγιογραφικὰ ἀναγνώσματα τῆς ὑπὸ ἐξέταση λειτουργίας ἡ πρακτικὴ τῆς δίγλωσσης ἀπαγγελίας τεκμηριώνεται ἐπαρκῶς ἀπὸ τὶς ὑπάρχουσες μαρτυρίες (ἑλληνικὸ καὶ λατινικὸ ἀναγνωστάριο τοῦ Saint-Denis), φαίνεται δὲ ὅτι ἡ ἡλικία της εἶναι ἀρκετὰ παλαιὰ (ἀνάγεται τὸ ἀργότερο στὸν 12ο αἰῶνα) καὶ ἐπεβίωσε γιὰ ἐξαιρετικὰ μακρὸ χρονικὸ διάστημα (ὅπως μαρτυρεῖται ἀπὸ δύο ἀναφορὲς χρονολογούμενες στὰ ἔτη 1509 καὶ 1625). Λίγο ἀργότερα (1658) πρόκειται νὰ ἐμφανισθεῖ μία ἔκδοση τῶν κειμένων τῆς ἑλληνόγλωσσης λειτουργίας τοῦ Saint-Denis ἀπὸ τὸν R. Ballard, ἔκδοση ποὺ προκαλεῖ κατάπληξη μὲ τὶς καταγραφόμενες διαφοροποιήσεις ἀπὸ τὴν παραδοσιακὴ πρακτική. Ἀνακύπτει συνεπῶς τὸ συμπέρασμα ὅτι, ἐξαιρουμένων τῶν ἀναγνωσμάτων, τὰ ὑπόλοιπα ἑλληνόγλωσσα μέρη τῆς συγκεκριμένης λειτουργίας περιέπεσαν σὲ λήθη περὶ τὸ 1300 καὶ ἀργότερα τὰ μέρη τῆς λατινικῆς λειτουργίας μετεφράσθησαν ἐξ ὑπαρχῆς στὴν ἑλληνική. Ὁ Huglo ἀπορρίπτει τὴν ὑπόθεση ὅτι ἡ νέα αὐτὴ μετάφραση ἐνδέχεται νὰ ἐξεπονήθη ἀπὸ τοὺς οὐμανιστὲς τοῦ 14ου αἰῶνος καὶ προκρίνει τὴν ἄποψη ὅτι ὀφείλεται στὴν ἐπέμβαση τῶν μοναχῶν τοῦ ἁγίου Μαύρου, οἱ ὁποῖοι ἐγκατεστάθησαν στὴ μονὴ τοῦ Saint-Denis ἀπὸ τὸ 1633, ἂν καὶ ἡ μαρτυρία τοῦ 1625 μὲ τὴν ἀσάφειά της θὰ μποροῦσε ἐξίσου νὰ ἀναφέρεται στὴν καινούργια αὐτὴ σύνθεση. Ὅποια καὶ ἂν εἶναι τελικὰ ἡ ἀλήθεια, ἡ νέα λειτουργία, συντεθεῖσα κατὰ τὰ φαινόμενα μεταξὺ 1633 καὶ 1658, περιελάμβανε στὰ ἑλληνικὰ ὅλα της τὰ μέρη, μὴ ἐξαιρουμένων καὶ τῶν δεήσεων, τῆς sequence, τοῦ προοιμίου καὶ τοῦ Pater, οὐδεμία δὲ σχέση παρουσίαζε πρὸς τὴν παλαιά. Τὸ κείμενο τοῦ Huglo ὁλοκληρώνεται μὲ τὴν ὑπογράμμιση τῆς σημαντικῆς προσφορᾶς τοῦ Wellesz στὴν ἔρευνα ἑνὸς φαινομένου ἰδιαιτέρως ἀξιοπεριέργου, ὅπως ἡ Missa Graeca τοῦ Saint-Denis.

8. Στὸ δημοσίευμα τοῦ Jacques Chailley[24] καθίσταται ἀντικείμενο ἐξετάσεως ἕνα θέμα ἐπίσης προσφιλὲς στὶς συζητήσεις περὶ ἀνατολικῆς ἐπιρροῆς στὰ δυτικὰ ρεπερτόρια. Στὸ

23. Γιὰ τὸ ζήτημα τῆς λεγόμενης Missa Graeca βλ. ἐνδεικτικῶς· Attkinson, Missa Graeca.

24. Ὁ Jacques Chailley γεννήθηκε τὸ 1910 καὶ πέθανε τὸ 1999. Ἐκτὸς ἀπὸ ἐπιφανὴς μουσικολόγος ὑπῆρξε ἐπίσης καὶ ἀξιόλογος συνθέτης. Ἐπίκεντρο τῶν ἐπιστημονικῶν του ἐνδιαφερόντων ἀπετέλεσε ἡ μεσαιωνικὴ μουσική, ἀσχολήθηκε ὅμως ἐξίσου καὶ μὲ ἄλλα πεδία, ὅπως ἡ ἀρχαία ἑλληνικὴ μουσικὴ καὶ ἡ μουσικὴ ἐκπαίδευση. Ἡ ἐνασχόλησή του μὲ τὴν ἐθνομουσικολογία ἔχει ἐπηρεάσει καταφανῶς τὴν ἐπιστημονική του σκέψη, ὅπως μάλιστα

δοκίμιο αὐτό, ἀφιερωμένο στὸν Eric Werner, ἐπιχειρεῖται μὲ πρωτότυπο ὄντως τρόπο (ὁ ὁποῖος προσεγγίζει κατὰ τὸν Chailley τὴν ἐθνομουσικολογικὴ μεθοδολογία) νὰ ἐξιχνιασθοῦν οἱ συνθῆκες γενέσεως τῆς ὀκταηχίας, ὅπως πραγματώνεται στὸ δυτικὸ ἐκκλησιαστικὸ μέλος. Ἐκ παράλλήλου, ὁ Chailley φιλοδοξεῖ νὰ ἑρμηνεύσει ὁρισμένα ἀποκλίνοντα ἀπὸ τὴ συμβατικὴ θεωρία τῶν τρόπων φαινόμενα ποὺ ἀπαντοῦν σὲ συγκεκριμένα μέλη τοῦ Γρηγοριανοῦ ρεπερτορίου. Ἐδῶ ἡ παραδοσιακὴ θεωρία ἀπορρίπτεται a priori, ὄχι μόνο ἐκ τοῦ ἀποτελέσματος, ἐπειδὴ δηλαδὴ ἔχει ἀποτύχει νὰ συλλάβει καὶ νὰ δικαιολογήσει τὶς προαναφερθεῖσες ἰδιαιτερότητες, ἀλλὰ καὶ ἐπὶ τῆς ἀρχῆς· ἀφ' ἑνὸς μὲν διότι οἱ καταβολές της ἀνιχνεύονται στὴν ἀρχαιοελληνικὴ θεωρία, μὲ ἔννοιες ὅπως ἡ *συναφὴ* ἢ ἡ *διάζευξις* νὰ χρησιμοποιοῦνται στὴν ὁρολογία καταχρηστικῶς, ἀφ' ἑτέρου δὲ ἐπειδὴ ἐφαρμόζει a posteriori στὸ μονοφωνικὸ ρεπερτόριο ἀναχρονιστικὰ ἐργαλεῖα, ὅπως τὰ ὀνόματα τῶν φθόγγων. Ἀπ' ἐναντίας, ἡ προτεινόμενη ἀπὸ τὸν Chailley θεωρία βασίζεται σὲ δύο παραδοχὲς ἢ παρατηρήσεις, ὑποτιμημένες ὡς πρὸς τὶς συνέπειές τους· πρόκειται γιὰ τὴν πεντατονικὴ δομὴ τῶν ἀρχαϊκῶν μελωδιῶν (ποὺ ὑποδηλώνει ἀνημιτονικὴ βασικὴ δομὴ τῶν ἐκκλησιαστικῶν τρόπων) ἀπὸ τὴν μία πλευρά, καὶ τὴν καταλυτικὴ ἀπὸ ἱστορικῆς ἀπόψεως σημασία τοῦ ψαλμωδικοῦ τρόπου ἀπαγγελίας (καὶ κατὰ προέκταση τοῦ tenor: χορδὴ μουσικῆς ἀπαγγελίας) στὴ γένεση τῶν γρηγοριανῶν τρόπων ἀπὸ τὴν ἄλλη. Ὑπάρχει λοιπὸν ἐδῶ μιὰ προφανὴς ἀντιδιαστολὴ σὲ σχέση μὲ τὴν παραδοσιακὴ θεωρία, ποὺ ἑστιάζει κατὰ κανόνα τὸ ἐνδιαφέρον της στὴν κατάληξη (finalis) τοῦ τρόπου, παρὰ τὸ ὅτι ἀρχικῶς δὲν ἦταν τίποτε περισσότερο ἀπὸ τὸ κατώτερο ὅριο μιᾶς τονικῆς περιοχῆς τὴν ὁποία ὁροθετοῦσε πρὸς τὰ πάνω ὁ tenor. Μὲ τὴν πάροδο τοῦ χρόνου οἱ σχέσεις ἐξαρτήσεως ἀντιστρέφονται, μὲ τὴν finalis νὰ ἀποκτᾶ τὴν κυριότητα ποὺ ἀνῆκε ἀρχικὰ στὸν tenor, ἐξέλιξη ἐπηρεάζουσα ἀποφασιστικὰ καὶ τὴν ἐσωτερικὴ δομὴ τῆς ἐνδιαμέσου τῶν δύο περιοχῆς. Ἡ τελευταία, ὅπως ἤδη ἐπεσημάνθη, παρουσιάζει κατ' οὐσίαν ἀνημιτονικὴ δομή, συμπληρώνεται ὅμως ἀργότερα μὲ φθόγγους διαιροῦντες ἐσωτερικῶς τὶς ἀσύνθετες μικρὲς τρίτες, φθόγγους ποὺ δὲν εἶναι τονικῶς σταθεροὶ ἀλλὰ ἕλκονται ἀπὸ τὸν tenor ἢ τὴν finalis, ἀναλόγως πρὸς τὸν τρέχοντα προσανατολισμὸ τῆς μελωδικῆς φράσεως. Πέρα τῆς κεντρικῆς αὐτῆς περιοχῆς τὰ ὅρια τῆς ἐκτάσεως τοῦ τρόπου μπορεῖ νὰ ἐπεκτείνονται πρὸς τὰ πάνω ἢ πρὸς τὰ κάτω, σχηματίζοντας νέες, παράπλευρες, περιοχές. Ἡ δομικὴ αὐτὴ ἀρχὴ εὐθύνεται κατὰ τὸν Chailley γιὰ τὴν καθιέρωση τῆς ὁρολογίας «αὐθεντικοὶ» καὶ «πλάγιοι» τρόποι, ἂν καὶ κατὰ τὰ ἄλλα ἐμφανίζεται ἀρκετὰ σκοτεινή. Ἔπειτα ἀπὸ τὴν ἐμπεριστατωμένη αὐτὴ ἀνάπτυξη τοῦ θεωρητικοῦ ὑποβάθρου τοῦ συστήματος ποὺ προτείνει, ὁ μελετητὴς ἀποδύεται στὴ διερεύνηση ὅλων τῶν δυνατῶν περιπτώσεων διαστηματικῆς ἀποστάσεως μεταξὺ finalis καὶ tenor (ἀποστάσεως πού, σύμφωνα μὲ ὅσα προανεφέρθησαν, δὲν εἶναι σταθερή, ἀλλὰ διαφέρει ἀπὸ τρόπο σὲ τρόπο)· στὸ πλαίσιο αὐτὸ ἐξετάζει ἀρχικῶς τὴ μορφὴ τῆς κεντρικῆς περιοχῆς, ἔπειτα τὶς τάσεις τῶν κινουμένων φθόγγων καὶ τέλος τὶς ἀντίστοιχες παραμέτρους στὶς ὑψηλότερες ἢ χαμηλότερες περιοχές. Ἀφοῦ ἀπορρίψει τὴν περίπτωση τῆς σχέσεως ἡμιτονίου, ὡς ἀδύνατη στὸ πλαίσιο ἑνὸς πεντατονικοῦ

ἀναπτύσσεται στὴν παροῦσα μελέτη του, γεγονὸς ἄλλωστε ὁμολογούμενο καὶ ἀπὸ τὸν ἴδιο. Λεπτομέρειες γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του στό· Spieth-Weissenbacher and Gribenski, Chailley.

δομικοῦ συστήματος, ἀναφέρεται στὴ σχέση ὁλοκλήρου τόνου, σχέση ποὺ δὲν συνιστᾶ αὐτοτελῆ τρόπο καὶ ἑρμηνεύεται ὡς ἀπόκλιση ἀπὸ τὴν παραδοσιακὴ θεωρία. Στὴν περίπτωση τῆς μικρῆς τρίτης ἐντάσσει τὸν δεύτερο τρόπο (ἢ πλάγιο πρῶτο), ἐνῶ στὴ μεγάλη τρίτη τὸν ἕκτο (ἢ πλάγιο τρίτο). Ὅσον ἀφορᾶ στὴν (καθαρά) τετάρτη, ἀνάλογα μὲ τὴν ἐσωτερικὴ δομὴ τοῦ διαστήματος μπορεῖ νὰ ἀντιστοιχεῖ στὸν ὄγδοο (πλάγιο τέταρτο) ἢ στὸν τέταρτο (πλάγιο δεύτερο) τρόπο. Ἡ σχέση πέμπτης, ποὺ μάλιστα εἶναι καὶ ἡ συνηθέστερη, χαρακτηρίζει γενικῶς τοὺς αὐθεντικοὺς τρόπους καὶ ἐξειδικεύεται σὲ κάθε ἕνα ἀπὸ αὐτοὺς μὲ κριτήριο τὴν ἐσωτερικὴ ἀλληλουχία τῶν δομικῶν διαστημάτων. Ὁ Chailley διερευνᾶ ἐπίσης καὶ μία ἄλλη περίπτωση, ἐκείνη τῆς μικρᾶς ἕκτης, στὴν ὁποία ἐντάσσει τὸν τρίτο (δεύτερο αὐθεντικό) τρόπο, δικαιολογώντας ὡστόσο διαφορετικὰ σὲ σχέση μὲ τὴν παραδοσιακὴ θεωρία τὴ δομική του ἰδιαιτερότητα. Στὸ ἐπιμύθιο τῆς ἐργασίας του ὁ Chailley ἐπανέρχεται γιὰ μιὰν ἀκόμη φορὰ στὴν ἀνεπάρκεια τῆς παραδοσιακῆς ἑρμηνείας στὸ πρόβλημα τῆς γενέσεως τῆς λατινικῆς Ὀκταηχίας. Τέλος, κατακλείει τὸ δοκίμιό του μὲ τὴ χαρακτηριστικὴ εὐχὴ νὰ βρεθεῖ στὸ μέλλον ἕνας νέος Egon Wellesz, ὁ ὁποῖος θὰ μπορέσει νὰ ἀνακαλύψει σὲ τί συνίσταται ἀκριβῶς ἡ προσφορὰ τῶν Λατίνων ἀφ' ἑνὸς καὶ τῶν Βυζαντινῶν ἀφ' ἑτέρου στὴν ὁριστικὴ διαμόρφωση τῆς Ὀκταηχίας ἐν γένει.

9. Τὸ ἄρθρο τοῦ John D. Bergsagel[25], τὸ ὁποῖο κατακλείει τὴν πρώτη ἑνότητα, ἐντάσσεται στὴν εὐρύτερη θεματικὴ τῆς σημειογραφίας τοῦ cantus planus, ὅπου ἡ συνεισφορὰ τοῦ Egon Wellesz ὑπῆρξε σύμφωνα μὲ τὸν Bergsagel ἐξόχως σημαντική. Ἄλλωστε ὁ ἴδιος ὁ Wellesz ἐνθάρρυνε τὴ δημοσίευση κάποιας μελέτης γιὰ ἕνα νεῦμα τὸ ὁποῖο ἐμφανίζεται μὲν σὲ ἀρκετὰ ἀγγλικὰ χειρόγραφα, ἀλλὰ δὲν εἶχε χαρτογραφηθεῖ ποτὲ σὲ σχετικοὺς πίνακες. Στὸ προκείμενο δημοσίευμα παρέχονται ἀρχικῶς κάποιες ἐξηγήσεις γιὰ τὸ φαινόμενο ρευστοποιήσεως τῆς νευματικῆς σημειογραφίας καὶ ἐπισημαίνεται ὅτι, ἂν καὶ θεωρητικὰ ἀσύμβατοι μὲ τὴν ὑφὴ τῆς πολυφωνικῆς μουσικῆς, ὁρισμένοι τύποι ρευστοποιημένων νευμάτων ἐμφανίζονται σὲ ἀγγλικὰ χειρόγραφα ἀκόμη καὶ τοῦ 16ου αἰῶνος· χαρακτηρίζονται ὅμως ἀπὸ ἀβεβαιότητα ὡς πρὸς τὴν ἀκριβῆ σημασία τους (ἐδῶ ὁ Bergsagel παραθέτει σχετικὸ παράδειγμα), ἀφοῦ ὁ τελικὸς φθόγγος τὸν ὁποῖο ὑποδηλώνουν τὰ ρευστοποιημένα νεύματα στερεῖται ἐξ ὁρισμοῦ πλήρως καθορισμένου τονικοῦ ὕψους. Δὲν συμβαίνει τὸ ἴδιο, ὡστόσο, καὶ μὲ τὸ ὑπὸ συζήτηση νεῦμα, τὸ ὁποῖο ὁ μελετητὴς θεωρεῖ *"distinctively English"* (χαρακτηριστικὰ ἀγγλικό)· ὁ ἀναγνώστης μπορεῖ νὰ τὸ παρατηρήσει στὸ παρατιθέμενο πανομοιότυπο. Ἀκολούθως ὁ Bergsagel ἐπιχειρεῖ νὰ δικαιολογήσει τὴν ἐμφάνισή του σὲ ὁρισμένες περιστάσεις ποὺ θεωρητικῶς δὲν θὰ ἀπαιτοῦσαν χρήση ρευστοποιημένου νεύματος. Στὴ συνέχεια τῆς ἐργασίας του ὁ Bergsagel, ἐπιχειρώντας νὰ προσδιορίσει τὴν ἀκριβῆ ἐνέργεια τοῦ νεύματος, παραθέτει ἕνα χαρακτηριστικὸ παράδειγμα (ἀπόσπασμα μελωδίας ἀπὸ χειρόγραφο στὸ ὁποῖο ἐμφανίζεται δύο φορὲς καὶ πῶς παραδίδεται τὸ ἴδιο ἀπόσπασμα σὲ δια-

25. Ὁ John Bergsagel εἶναι Καναδὸς μὲ καταγωγὴ ἀπὸ τὴ Νορβηγία, ἐνῶ διαθέτει καὶ τὴ Δανικὴ ὑπηκοότητα. Γεννημένος τὸ 1928, ἔχει ἀναπτύξει μέχρι σήμερα πολύπλευρη διδακτική, συγγραφικὴ καὶ ἐκδοτικὴ δραστηριότητα. Ἀσχολήθηκε πρωτίστως μὲ τὴν ἀγγλικὴ μουσικὴ τοῦ Μεσαίωνα καὶ τῆς Ἀναγεννήσεως. Συνεργάτης τῶν Monumenta Musicae Byzantinae καὶ ἀπὸ τὸ 1996 μέχρι σήμερα διευθυντὴς τῆς σειρᾶς. Βλ. καί· Doe, Bergsagel.

φορετικοὺς κώδικες), ὅπου παρουσιάζεται μὲ ἐνάργεια ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο γινόταν ἀντιληπτὴ ἡ ἔννοιά του ἀπὸ διαφόρους ἀντιγραφεῖς. Παραθέτει ἐπίσης παραδείγματα ἀπὸ τὴ χρήση του σὲ πολυφωνικῆς ὑφῆς συμφραζόμενα καὶ τελικὰ διατυπώνει τὴν προσωπική του ἄποψη γιὰ τὴν ἑρμηνεία του: "*The conclusion seems unavoidable that the first note must be specially treated, no doubt slightly prolonged, by the singer and then smoothly joined to the second in such a way that the difficult sound is perfectly formed by the time it is sung to the pitch indicated by the final of the neume*" [σ. 98 (φαίνεται ἀναπόφευκτο τὸ συμπέρασμα ὅτι ὁ πρῶτος φθόγγος πρέπει νὰ γίνει ἀντικείμενο εἰδικοῦ χειρισμοῦ ἀπὸ τὸν τραγουδιστή, ἀναμφίβολα νὰ ἐπιμηκυνθεῖ ἐλαφρῶς καὶ ἔπειτα νὰ συνδεθεῖ ἁπαλὰ μὲ τὸν δεύτερο μὲ τέτοιο τρόπο ὥστε ὁ δύσκολος ἦχος νὰ ἔχει ἤδη σχηματισθεῖ ἐντελῶς τὴ στιγμὴ ποὺ ἐκτελεῖται στὸ τονικὸ ὕψος τὸ ὁποῖο ὑποδεικνύει τὸ τελείωμα τοῦ νεύματος)]. Τὸ κείμενο ὁλοκληρώνεται μὲ τὴν ἀναφορὰ σὲ ἕνα ἀκόμη πολὺ χαρακτηριστικὸ ἀγγλικὸ νεῦμα, τὸ ὁποῖο ὁ Bergsagel θεωρεῖ ἀντίστοιχο μὲ τὸ ὑπὸ πραγμάτευση, ἀλλὰ χρησιμοποιεῖται, ἀντίθετα μὲ αὐτό, σὲ ἀνιόντα διαστήματα.

Β′

1. Τὸ δημοσίευμα τοῦ Albi Rosenthal[26] ἀναφέρεται ἀρχικῶς στὴ σημασία τῶν ἐπιστολῶν τοῦ Claudio Monteverdi ὡς μαρτυριῶν τῶν προσωπικῶν του ἀπόψεων περὶ μουσικῆς· στὴ συνέχεια γνωστοποιεῖ τὶς δημοσιεύσεις τους ἀντιπαραβάλλοντας ἁδρομερῶς τὶς σχετικὲς ἐκδόσεις. Τέλος, προσθέτει στὸ corpus τῶν γνωστῶν ἐπιστολῶν μία ἐπιπλέον, ποὺ δὲν εἶχε δημοσιευθεῖ μαζὶ μὲ ἐκεῖνες, ἀνατρέχοντας στὴν ἱστορία της ἀπὸ τὸ 1887, ὁπότε ἀναφέρεται γιὰ πρώτη φορὰ ἡ ὕπαρξή της. Πρόκειται γιὰ γράμμα ποὺ ἀπέστειλε ὁ Monteverdi ἀπὸ τὴν Βενετία στὶς 18 Σεπτεμβρίου 1627 πρὸς τὸν μαρκήσιο Enzo Bentivoglio, παραγγελιοδότη τῆς μουσικῆς γιὰ ἕνα ἐπίσημο γάμο στὴν Πάρμα. Ὁ μελετητὴς ἀναφέρεται στὸ ἱστορικὸ τῆς παραγγελίας (συνισταμένης σὲ πέντε intermedi καὶ ἑνὸς ἀκόμη ἔργου, ἐπιγραφόμενου *torneo, Mercurio e Marte*), στὰ πρὸς μελοποίηση κείμενα καὶ στὴν ἐκτέλεση τῶν ἔργων καὶ ἀκολούθως προβαίνει στὴ δημοσίευσή της (τὸ κείμενο συνοδεύεται ἀπὸ τὸ πανομοιότυπό της) μὲ παράθεση μάλιστα ἀγγλικῆς μεταφράσεως. Στὴ βραχεῖα αὐτὴ ἐπιστολὴ ὁ συνθέτης ἀναφέρεται στὴν πορεία τῆς ἐργασίας του καὶ στὰ περαιτέρω σχέδια γιὰ τὴ συνέχισή της, ζητώντας παράλληλα τὴ γνώμη τοῦ παραλήπτη, στὸν ὁποῖο καὶ διατυπώνει τὴν ἐπιθυμία νὰ πληροφορηθεῖ τὸ ἀκριβὲς διατιθέμενο χρονικὸ περιθώριο. Ὁ Rosenthal σχολιάζει σύντομα τὰ γραφόμενα τοῦ μεγάλου Ἰταλοῦ συνθέτη, ἰδιαιτέρως σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ στὴν ἔννοια *μίμησις* (imitatio), παραθέτει ἀποσπάσματα ἀπὸ μεταγενέστερες ἐπιστολὲς, ἀπὸ τὶς ὁποῖες διαφαίνεται ἡ πορεία τῆς συνθετικῆς του ἐργασίας γιὰ τὴν ἐν λόγῳ παραγγελία, σκιαγραφεῖ μέσῳ ἀποσπασμάτων διαφόρων ἐπιστολῶν, πρὸ πάντων τοῦ ἴδιου τοῦ Monteverdi, τὴ σχέση του μὲ τὴν παράμετρο τοῦ χρόνου καὶ τελικῶς

26. Ὁ Albi Rosenthal, γεννημένος στὸ Μόναχο τὸ 1914, σπούδασε παλαιογραφία στὴν Βρετανία, ὅπου καὶ ἐργάσθηκε μὲ ἐξαιρετικὴ ἐπιτυχία ὡς ἐρευνητὴς τῆς παλαιᾶς μουσικῆς. Ὑπῆρξε προσωπικὸς μαθητὴς τοῦ Wellesz. Κατὰ τὴ διάρκεια τῆς πολυετοῦς δραστηριότητάς του τιμήθηκε μὲ σημαντικὲς διακρίσεις. Γιὰ περισσότερες πληροφορίες βλ. King and Neighbour, Rosenthal.

ἀποτιμᾶ τὴ δημοσιευόμενη ἐπιστολὴ ὡς ἐξόχως ἀποκαλυπτικὴ μαρτυρία γιὰ τὴν πολυσχιδῆ καὶ ἐνδιαφέρουσα προσωπικότητά του, καθὼς καὶ γιὰ τὶς συνθετικὲς μεθόδους τὶς ὁποῖες μετήρχετο κατὰ τὴν πλέον παραγωγικὴ περίοδο τῆς ζωῆς του.

2. Τὸ ἑπόμενο κατὰ σειρὰ δημοσίευμα, ὑπογραφόμενο ἀπὸ τὸν Dragotin Cvetko[27], πραγματεύεται ἕνα οὐσιαστικὰ ἄγνωστο ἔργο ἑνὸς ἐξίσου ἀγνώστου συνθέτη, ὅπως ὁ ἴδιος ὁ Cvetko ἐπισημαίνει· πρόκειται γιὰ τὴν ὄπερα *Ταμερλάνος* τοῦ Giuseppe Clemente Bonomi, ὁ ὁποῖος φαίνεται ὅτι κατήγετο ἀπὸ ἰταλικὴ οἰκογένεια ἐγκατεστημένη πρὸ γενεῶν στὴ σημερινὴ Σλοβενία. Ἀπὸ τὶς διαθέσιμες ἐνδείξεις προκύπτει ὅτι ἡ ἐν λόγῳ ὄπερα παρουσιάστηκε τὸ 1732 στὴ Λιουμπλιάνα, καὶ συγκεκριμένα στὸ παλάτι τοῦ ἐπιτρόπου τῆς Carniola, στὸν ὁποῖο καὶ ἔχει ἀφιερωθεῖ. Τὸ λιμπρέττο τοῦ *Ταμερλάνου*, ἐκδεδομένο τὴν ἴδια χρονιὰ στὴν Βενετία, συνεγράφη προφανῶς ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Bonomi καὶ στὰ προλεγόμενά του ὁ συνθέτης ἐκθέτει τὴν ὑπόθεση, ἐνῶ ἀναπτύσσει τὶς αἰσθητικὲς καὶ καλλιτεχνικὲς προθέσεις ποὺ θέλησε νὰ πραγματώσει. Ὁ Cvetko ἀναφέρεται διὰ βραχέων στὴ δομὴ καὶ τὰ πρόσωπα τοῦ ἔργου, ἐνῶ σὲ ὅ,τι ἀφορᾶ στὸ συνθετικὸ ὕφος, καὶ ἐφ' ὅσον ἡ μουσικὴ τῆς ὄπερας φαίνεται νὰ μὴν ἔχει ἐπιβιώσει, ἀποδύεται σὲ διάφορες εἰκασίες, βασιζόμενος τόσο στὸ λιμπρέττο (συμπεριλαμβανομένων καὶ τῶν προλεγομένων) ὅσο καὶ στὴν κατάσταση τῆς μουσικῆς ζωῆς στὴν Λιουμπλιάνα τὴν ἐποχὴ κατὰ τὴν ὁποία παρουσιάσθηκε ὁ *Ταμερλάνος*. Πρόκειται προφανῶς γιὰ μία opera seria μπαρὸκ τεχνοτροπίας, ποὺ στέκεται μεταξὺ ὡρίμου καὶ ὑστέρου ὕφους, ρέποντας περισσότερο πρὸς τὸ δεύτερο. Τὴν πρώτη παράσταση, στὸ παρεκκλήσιο τοῦ προαναφερθέντος ἀνακτόρου, διηύθυνε σύμφωνα μὲ τὴν ἔκδοση ὁ ἴδιος ὁ Bonomi, ἐνῶ τὰ περισσότερα μέλη τοῦ θιάσου ὑπηρετοῦσαν ὡς μουσικοὶ στὸ παλάτι, φαίνεται δὲ ὅτι ἦσαν καλλιτέχνες ἐγνωσμένης ἀξίας. Οἱ ὑπόλοιποι συντελεστὲς εἶχαν μᾶλλον ἐπιστρατευθεῖ ἀπὸ ἰταλικοὺς θιάσους ὄπερας ποὺ πραγματοποιοῦσαν τακτικὰ περιοδεῖες στὴν περιοχή· ὁ ἀλληλοδανεισμὸς προσώπων μεταξὺ ξένων καὶ ἐγχωρίων θιάσων φαίνεται ὅτι ἀποτελοῦσε σύνηθες φαινόμενο στὸ πλαίσιο μιᾶς εὐρύτερης πρακτικῆς, ὅπως συνάγεται ἀπὸ τὶς πηγὲς καὶ μαρτυρεῖται σαφῶς στὴν περίπτωση τῆς παραστάσεως μιᾶς ἄλλης ὄπερας (*Εὐρυσθεὺς* τοῦ Hasse) τὸ ἀμέσως ἑπόμενο ἔτος στὴ Λιουμπλιάνα. Εἶναι σχεδὸν βέβαιο ὅτι ὁ Bonomi εἶχε συνθέσει πολλὰ ἄλλα ἔργα πλὴν τοῦ *Ταμερλάνου* καὶ φαίνεται ὅτι ὑπῆρξε σημαντικὸς συνθέτης, διευθυντὴς χορωδίας καὶ λιμπρετίστας, μὲ προσωπικὴ συναίσθηση τῆς καλλιτεχνικῆς τοῦ ἀξίας, ἐνῶ συνεδέετο ἄμεσα πρὸς τὸν κύκλο τῆς Academia Philarmonicorum. Τὸ κείμενο τοῦ Cvetko ὁλοκληρώνεται μὲ μιὰ γενικότερη ἀποτίμηση τῆς ἐξαιρετικῆς σύμφωνα μὲ τὸν ἴδιο σημασίας τῆς ὄπερας *Il Tamerlano* τοῦ Giuseppe Clemente Conomi.

3. Ἡ ἑπόμενη μελέτη ὑπογράφεται ἀπὸ τὸν Frederick William Steernfeld[28]· ἀναφέρεται στὴν ἐπανάσταση ποὺ ἐπέφερε ὁ ἀναμορφωτὴς τῆς ὄπερας Gluck στὸ ἰδιόμορφο αὐτὸ εἶδος.

27. Ὁ Σλοβένος μουσικολόγος Dragotin Cvetko γεννήθηκε τὸ 1911 καὶ πέθανε τὸ 1993. Σπούδασε καὶ δίδαξε σὲ διάφορα ἐκπαιδευτικὰ ἱδρύματα τῆς Λιουμπλιάνα, μὲ τὰ μουσικολογικά του ἐνδιαφέροντα νὰ ἑστιάζονται κυρίως στὴ σλοβενικὴ μουσικὴ παράδοση καὶ τὴν ἀλληλεπίδρασή της μὲ τὰ κυρίαρχα μουσικὰ ρεύματα τῆς κεντρικῆς Εὐρώπης. Γιὰ περισσότερες λεπτομέρειες βλ. Bujic, Cvetko.

28. Βιεννέζος μουσικολόγος, γεννημένος τὸ 1914, διε-

Ἀφετηριακὸ σημεῖο γιὰ τὸν Steernfeld ἀποτελοῦν οἱ δομικὲς ἀδυναμίες (ἂν μποροῦν νὰ χαρακτηρισθοῦν ὡς τέτοιες) ποὺ παρουσίαζαν τὰ λιμπρέττα τοῦ Metastazi, παλαιότερου συνεργάτη τοῦ Gluck, μὲ κύρια συνέπεια τὴν ἔλλειψη συνέχειας καὶ ἑνότητος καὶ τελικὰ τὸν κατακερματισμὸ τῆς ὄπερας. Ἡ πραγματικὴ ἐπανάσταση θὰ ἔλθει ὅταν ὁ συνθέτης ἀποφασίσει νὰ διαφοροποιηθεῖ, ἀφιστάμενος ἀπὸ τὴν παλαιότερη πρακτικὴ (ποὺ τοῦ ἐπέτρεπε νὰ μεταφέρει μὲ εὐκολία ἄριες ἀπὸ ἔργο σὲ ἔργο) παρὰ τὶς δυσκολίες τὶς ὁποῖες δημιουργοῦσε ἡ αὐξημένη ζήτηση γιὰ νέες ὄπερες. Στὴν μεταρρύθμιση αὐτὴ βέβαια δὲν θὰ μποροῦσε νὰ ἀμφισβητήσει κανεὶς τὴ συμβολὴ τοῦ λιμπρεττίστα Calzabigi, ἀλλὰ ἐδῶ ὁ Steernfeld δηλώνει ἐξ ἀρχῆς ὅτι θὰ ἀσχοληθεῖ μόνο μὲ τὴ συνθετικὴ τεχνική, ὅπως πραγματώνεται στὶς ὄπερες *Orfeo ed Euridice* ἀφ' ἑνὸς καὶ *Alceste* ἀφ' ἑτέρου. Εἰδικῶς σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ στὴν πρώτη ἐξ αὐτῶν ὁ Steernfeld, ἀφοῦ καταδείξει τὴ σημαντικὴ θέση της στὴν ἱστορία τῆς ὄπερας, περιγράφει μὲ ἱκανὲς λεπτομέρειες τὴ δραματικὴ καὶ κυρίως τὴ μουσικὴ ἐξέλιξη ἀνὰ πράξη, ἐπιμένοντας ἰδιαίτερα στὴν παράμετρο τῆς ἑνότητος, μὲ βασικὸ κριτήριο τὴ διαδοχὴ τῶν τονικοτήτων καὶ ἀρεσκόμενος νὰ ἀνιχνεύει ἐκλεκτικὲς συγγένειες μὲ ἔργα μεγάλων μεταγενεστέρων συνθετῶν. Ἡ παρουσίαση βασίζεται στὴν ἀντιπαραβολὴ τῆς ἀρχικῆς ἐκδοχῆς τῆς Βιέννης καὶ τῆς μεταγενέστερης, ἀναθεωρημένης ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Gluck, μορφῆς ὑπὸ τὴν ὁποία τὸ ἔργο ἀνέβηκε στὸ Παρίσι. Ἀνακύπτει τὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ ἐπέμβαση αὐτὴ ἄλλοτε μὲν κρίνεται κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἧττον ἐπιτυχής, ὅπως συμβαίνει στὴν τελευταία πράξη, ἄλλοτε ὅμως, καὶ εἰδικὰ στὸ πλαίσιο τῆς δευτέρας πράξεως, ἀποδεικνύεται παραμορφωτική ἢ καὶ ὀλέθρια γιὰ τὴν ἀρχικὴ σύλληψη, ὥστε νὰ χρειασθεῖ ἀργότερα μία ἀναθεώρηση ἐπὶ τῆς ἀναθεωρήσεως, αὐτὴν τὴν φορὰ ἀπὸ τὴ μουσικὴ ἰδιοφυΐα τοῦ Berlioz (ποὺ παρουσιάσθηκε τὸ 1859 ὑπὸ τὴν προσωπική του διεύθυνση), γιὰ νὰ περισωθεῖ καὶ νὰ ἀποκατασταθεῖ κάτι ἀπὸ τὸ πρωτότυπο κάλλος του ἔργου. Ἰδιαίτερος λόγος γίνεται γιὰ τὴν ἄρια τοῦ Ὀρφέως *Che faro senz' Euridice* (ποὺ παρατίθεται ὡς μουσικὸ παράδειγμα) καὶ τὴν ἔντονη συζήτηση ποὺ προκάλεσε γιὰ πολλὰ χρόνια· ὁ Steernfeld ἐπισημαίνει τὴν ἀκρίβεια τῶν ἐκφραστικῶν ὑποδείξεων καὶ στὶς δύο ἐκδοχὲς καὶ ἐγκωμιάζει τὴ συνθετικὴ οἰκονομία τοῦ Gluck. Ἀνάλογη μέθοδος παρουσιάσεως χρησιμοποιεῖται καὶ γιὰ τὴν ἄλλη ὑπὸ συζήτηση ὄπερα, τὴν *Alceste*. Ἀφοῦ ἐξάρει τὴ σημαντικὴ θέση ποὺ κατέχει στὴν ἱστορία τοῦ εἴδους, ὁ Steernfeld παρατηρεῖ ὅτι στὴν παρισινὴ ἐκδοχὴ τὸ λιμπρέττο ἔχει ὑποστεῖ σημαντικὴ τροποποίηση (ἐπὶ τὰ χείρω κατὰ τὴν προσωπική του ἄποψη) καὶ ἐπισημαίνει τὴν ἐπιρροὴ ποὺ ἄσκησε στὸν νεαρὸ Mozart. Στὴν περιγραφὴ τοῦ ἔργου αὐτὴν καθ' ἑαυτήν, προστίθεται τώρα καὶ μία νέα παράμετρος· ἡ σύγκριση μὲ τὸν *Ὀρφέα*, τὰ ἐπιτεύγματα τοῦ ὁποίου φαίνεται νὰ ἀξιοποιεῖ καὶ νὰ προεκτείνει ἐδῶ ὁ συνθέτης κατὰ τὸν καλύτερο τρόπο, ὅπως

τέλεσε μαθητὴς τοῦ Wellesz στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Βιέννης. Τὸ 1938 ἐγκατεστάθη στὶς Ἡνωμένες Πολιτεῖες, ὅπου καὶ σταδιοδρόμησε ὡς πανεπιστημιακὸς καθηγητής, ἐνῶ ἀπὸ τὸ 1956 ζοῦσε καὶ ἐργαζόταν στὴν Ἀγγλία, λαμβάνοντας ἀργότερα τὴ βρετανικὴ ὑπηκοότητα. Τὸ γνωστικό του πεδίο καλύπτει εὐρὺ φάσμα τῆς ἱστορίας τῆς μουσικῆς, ἀλλὰ ἡ θεμελιώδης συμβολή του ἔγκειται πρωτίστως στὴ διερεύνηση τῆς διαλεκτικῆς μεταξὺ τῆς μουσικῆς καὶ τῶν ἄλλων τεχνῶν. Ἀπὸ τὸ ἐκτεταμένο ἐκδοτικό του ἔργο ἀναφέρεται ἐδῶ ὁ ἕβδομος τόμος τοῦ *The New Oxford History of Music*, τὸν ὁποῖο ἐπιμελήθηκε σὲ συνεργασία μὲ τὸν Wellesz. Ὁ Steernfeld πέθανε στὴν Ὀξφόρδη τὸ 1994. Περισσότερα στοιχεῖα γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του στό· Olleson, Steernfeld.

ἐπὶ παραδείγματι στὴν ἄρια *Io non chiedo* (ἀπόσπασμά της παρατίθεται καὶ στὶς δύο ἐκδοχές), μὲ τὴν πληθώρα τῶν δυναμικῶν ὑποδείξεων καὶ τὴ μετρικὴ τροποποίηση, ὀφειλομένη ἐν πολλοῖς στὴ διατυπωμένη ἀπὸ τὸν Rousseau κριτικὴ ποὺ δημοσιεύεται στὸ πρωτότυπο. Ὁ Steernfeld ἑστιάζει ἐδῶ τὴν προσοχή του κυρίως στὴν ἄρια *Ombre, larve* καὶ στὸ accompagnato *Ma dove sono* ποὺ ἀναφέρεται διεξοδικὰ τόσο γιὰ τὸν concertato χειρισμὸ τοῦ ὀρχηστρικοῦ συνόλου σὲ σχέση μὲ τὴ φωνὴ ὅσο καὶ γιὰ τὴν ἀκριβῆ ὑπόδειξη τῶν δυναμικῶν ἀποχρώσεων καὶ τῆς ρυθμικῆς ἀγωγῆς. Ὁ Steernfeld ἐκθειάζει ἀκόμη τὴν «περιγραφική», ἢ μᾶλλον παραστατική, ἱκανότητα ποὺ ἐπιδεικνύει ὁ Gluck χειριζόμενος κατ' ἀποκλειστικότητα μουσικὰ μέσα καὶ προοιωνιζόμενος νεότερες τεχνικές, ἐνῶ σχολιάζει ἰδιαίτερα ἕνα ἀπόσπασμα ἀπὸ τὴν *Alceste*, ἐντυπωσιακὸ στὴν ἐκφραστικότητά του (παρατίθεται στὴ βιεννέζικη καὶ τὴν παρισινὴ ἐκδοχή). Τελικῶς, διατυπώνει τὸν προβληματισμὸ καὶ τὸν σκεπτικισμό του γιὰ τὴ σκοπιμότητα καὶ τὴ δεοντολογία τῶν ἐπεμβάσεων στὴν πρωτότυπη ἐκδοχὴ ἑνὸς ἔργου, ἀκόμη καὶ ἐκ μέρους τοῦ ἴδιου τοῦ συνθέτη, καὶ καταλήγει μὲ τὰ χαρακτηριστικὰ λόγια: "*we salute the daring and the genius of the first versions of Gluck's reform operas, notwithstanding the several and substantial improvements which that deliberate and self-critical composer was able to bestow upon the later versions*" [σ. 129 (χαιρετίζουμε τὴν τόλμη καὶ τὴν ἰδιοφυΐα τῶν πρώτων ἐκδοχῶν τῶν ἀναμορφωτικῶν μελοδραμάτων τοῦ Gluck, χωρὶς νὰ λαμβάνουμε ὑπ' ὄψιν τὶς σημαντικὲς καὶ οὐσιαστικὲς βελτιώσεις ποὺ ἐκεῖνος ὁ συνετὸς καὶ αὐτοκριτικὸς συνθέτης ἦταν ἱκανὸς νὰ ἐπιφέρει στὶς μεταγενέστερες ἐκδοχές)].

4. Ὁ Hellmut Federhofer[29] ἐπισημαίνει ὅτι σὲ ἀντίθεση μὲ ἄλλα ἔργα τοῦ Vicenzo Righini οἱ ὄπερές του δὲν εἶχαν τύχει ποτὲ τῆς δεούσης προσοχῆς ἀπὸ τὴ μουσικολογικὴ ἔρευνα, παράλειψη ἀποδιδόμενη ἀπὸ τὸν Federhofer σὲ ἕνα δυσμενὲς καὶ ἐπικριτικὸ κατὰ κάποιον τρόπο σχόλιο τοῦ Mozart γιὰ τὸν ἐν λόγῳ συνθέτη. Οἱ σωζόμενες ὡστόσο ὄπερες τοῦ Righini χρονολογοῦνται μετὰ τὸ 1781, ὁπότε ἐξαιροῦνται στὴν πραγματικότητα ἀπὸ τὸ πεδίο κριτικῆς τοῦ Mozart. Ὁ Federhofer φροντίζει νὰ ἐνημερώσει τὸν ἀναγνώστη γιὰ τὰ τρέχοντα περιστατικὰ τῆς βιογραφίας τοῦ συνθέτη κατὰ τὴν ἐργασία του ἐπὶ τῆς ὄπερας *Alcide al Bivio* (ἐκείνη τὴν ἐποχὴ διατελοῦσε διευθυντὴς ὀρχήστρας στὴν ἡγεμονικὴ αὐλὴ τοῦ Mainz), ἔπειτα ἀπὸ παραγγελία τῆς αὐλῆς τοῦ Koblenz. Ὁ Righini φαίνεται ὅτι προσπάθησε ἐπὶ μακρὸν νὰ ἀποσπάσει τὴν ἔγκριση τοῦ παραγγελιοδότη γιὰ ἀναθεώρηση τοῦ λιμπρέττου τοῦ Metastazio, ἀλλὰ χωρὶς ἰδιαίτερη ἐπιτυχία. Ὁ Federhofer παρουσιάζει τὰ πρόσωπα καὶ ἀναφέρεται συνοπτικὰ στὴν ὑπόθεση τοῦ ἔργου, τὴν ὁποία στὴ συνέχεια ἐπιχειρεῖ νὰ ἀποτιμήσει καὶ νὰ ἀξιολογήσει, ἐπισημαίνοντας παράλληλα τοὺς περιορισμοὺς ποὺ ἔθετε στὸν συνθετικὸ χειρισμό της. Ἀκολούθως θέτει ὑπὸ ἐξέταση τὸ μουσικὸ ὕφος τοῦ ἔργου, παραλ-

29. Διαπρεπὴς Αὐστριακὸς μουσικολόγος, γεννημένος τὸ 1911. Ἔλαβε τὸ διδακτορικό του δίπλωμα ἀπὸ τὸ Πανεπιστήμιο τῆς Βιέννης τὸ 1936. Ἀνέπτυξε σημαντικὴ διδακτικὴ καὶ ἐκδοτικὴ δραστηριότητα, μὲ ἐρευνητικὰ ἐνδιαφέροντα σχετικὰ μὲ τὸν ὕστερο Μεσαίωνα, τὴ μουσικὴ παράδοση τῆς Νότιας Αὐστρίας, τὴ μουσικὴ θεωρία τοῦ Μπαρὸκ καὶ τὴ μουσικὴ τοῦ 20ου αἰῶνος (μὲ ἔμφαση στὶς θεωρίες τοῦ Schenker καὶ τοῦ Adorno). Βλ. Selfridge-Field, Federhofer.

ληλίζοντάς το σὲ ἀρκετὲς περιπτώσεις μὲ τὴν σύγχρονη *La clemenza di Tito*, μὲ τὴν ὁποία παρουσιάζει ἐμφανεῖς ὁμοιότητες, ἰδίως σὲ θέματα δραματουργίας, καὶ δευτερευόντως μὲ ἄλλες μοτσάρτειες ὄπερες. Ἀποφεύγει ὡστόσο νὰ ἐξιδανικεύσει τὰ πράγματα, ἀσκώντας ὅπου χρειάζεται νηφάλια καὶ ἀντικειμενικὴ κριτική, ἐνῶ παραθέτει τὰ κατάλληλα κάθε φορὰ μουσικὰ παραδείγματα. Ἀναφέρονται ἡ σύσταση τῆς ὀρχήστρας καθὼς καὶ ἡ δομὴ καὶ τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς Εἰσαγωγῆς, τὰ ὁποῖα παραπέμπουν σαφῶς στὸ γενικότερο ὀπερατικὸ ἰδίωμα τῆς ἐποχῆς. Ἰδιαίτερος λόγος γίνεται γιὰ τὴν ἀμηχανία στὴν ἐνσωμάτωση τῶν παρωχημένων μορφῶν (καὶ ἰδίως τοῦ τύπου τῆς da capo ἄριας) ποὺ εὑρίσκονται στὸ λιμπρέττο ἐν ὑπεραφθονίᾳ, σὲ ἕνα μουσικὸ σχεδιασμὸ ποὺ ἀκολουθεῖ κατὰ πόδας τὶς ἐπιταγὲς τῆς ἐποχῆς. Τὸ ζήτημα ἀντιμετωπίζεται κατὰ περίσταση μὲ διαφόρους τρόπους καὶ κυρίως μὲ τὴν υἱοθέτηση γιὰ τὶς ἄριες αὐτὲς ἑνὸς μορφολογικοῦ τύπου ἀπορρέοντος ἀπὸ τὴν πρώιμη μορφὴ σονάτας. Ἂν καὶ ὁ Righini ἀφίσταται ἀναμφίβολα τῶν ἐπιβεβλημένων ἀπὸ τὰ κείμενα τοῦ Metastazio μορφῶν, μένει ὡστόσο συνεπὴς στὸ περιεχόμενο καὶ στὸ πνεῦμα τῆς τέχνης του (περισσότερο ἴσως ἀπὸ ὅ,τι ὁ Mozart), χάρη στὶς παρεχόμενες ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ ἔργο διευκολύνσεις ἐπὶ τοῦ προκειμένου καὶ στὸ ἀναμφισβήτητο καλλιτεχνικὸ τάλαντο μὲ τὸ ὁποῖο εἶναι προικισμένος. Ἰδιαίτερη ἀναφορὰ γίνεται ἐπίσης στὰ ἐκφραστικὰ μέσα ποὺ χρησιμοποιεῖ ὁ συνθέτης γιὰ νὰ ἀποδώσει συγκεκριμένα περιεχόμενα, ἄλλοτε μὲ περισσότερη καὶ ἄλλοτε μὲ λιγότερη ἐπιτυχία, μὲ ἰδιαίτερη ἔμφαση στὴν εὐχέρειά του νὰ οἰκοδομεῖ εὐρύτερες ἑνότητες μὲ ἀξιοσημείωτη οἰκονομία. Ὁ Federhofer τεκμηριώνει τὴν ἄποψη ὅτι ἡ σύνθεση τῆς ὄπερας ὑπῆρξε κοπιώδης καὶ χρονοβόρα, ἀλλὰ ἐξαιρετικὰ ἱκανοποιητικὴ γιὰ τὸν ἴδιο τὸν συνθέτη, ἐνῶ ἀναφέρεται στὴν ἐπιτυχία τῆς πρώτης παραστάσεως (τὸ 1790) καὶ τῶν ἐπανεκτελέσεων. Κατακλείει δὲ τὸ κείμενό του ὑπογραμμίζοντας τὴν προοδευτικότητα τῆς μουσικῆς τοῦ Righini, μιᾶς μουσικῆς ποὺ μποροῦσε νὰ ἀτενίζει μὲ σιγουριὰ πρὸς τὸ μέλλον.

5. Ὁ Hans F. Redlich[30] λαμβάνει ὡς ἀφετηριακὸ σημεῖο τὴν τεράστια ἐπίδραση ποὺ ἤσκησε τὸ ἔργο τοῦ Wagner στὴ μεταγενέστερη ἱστορία τῆς μουσικῆς, ἀλλὰ καὶ μιὰ σημαντικὴ ἐπισήμανση· θεωρεῖ ὅτι ἡ μυθοποίηση τοῦ προσώπου τοῦ Γερμανοῦ δημιουργοῦ ὑπῆρξε ἡ κυριότερη αἰτία λόγῳ τῆς ὁποίας οἱ ἐπιρροὲς στὸ ἔργο του δὲν διερευνήθηκαν ποτὲ συστηματικά. Ὁ Redlich ἀναφέρει συγκεκριμένα τὴν περίπτωση τοῦ Carl Loewe, ἀλλὰ στρέφει τὴν ἔρευνά του κυρίως σὲ τυχὸν ἐπιδράσεις ἀπὸ τὶς ὄπερες *La muette de Portici* τοῦ Daniel François Esprit Auber, *Jessonda* τοῦ Louis Spohr καὶ *Hans Heiling* τοῦ Heinrich Marschner. Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι ὁ Wagner ἀναφέρει σποραδικῶς στὰ γραπτά του τοὺς τρεῖς αὐτοὺς συνθέτες (παρατίθενται μάλιστα κάποια ἀπὸ τὰ σχετικὰ ἀποσπάσματα) ἐπαινώντας κάποιες ἀπὸ τὶς ἀρετὲς τῶν ἔργων τους ἢ καὶ ἐπικρίνοντάς τους σὲ ἄλλη περίσταση· δὲν ἀφήνει

30. Βιεννέζος μουσικολόγος καὶ διευθυντὴς ὀρχήστρας. Γεννημένος τὸ 1903, ὑποχρεώθηκε τὸ 1939 νὰ ἐγκατασταθεῖ στὴν Ἀγγλία, ὅπου καὶ δίδαξε τὰ περισσότερα χρόνια τῆς ζωῆς του λαμβάνοντας τὴ βρετανικὴ ὑπηκότητα. Ἐργάστηκε μὲ ζῆλο γιὰ νὰ καταστήσει οἰκεία στὸν ἀγγλόφωνο κόσμο τὴ μουσικὴ παράδοση ἀπὸ τὴν ὁποία ἐνεφορεῖτο. Μνημονευτέα ἐδῶ τὰ σημαντικὰ ἄρθρα τοῦ γιὰ τὸν Wellesz. Πέθανε τὸ 1968. Γιὰ περισσότερες λεπτομέρειες βλ. Walker, Redlich.

πάντως περιθώριο νὰ διαφανεῖ σημαντικὴ ἐπιρροὴ ἀπὸ αὐτὰ ἐπὶ τοῦ προσωπικοῦ του ἔργου. Προσεκτικὴ ὡστόσο ἀντιπαραβολὴ κάποιων ἀποσπασμάτων ἀπὸ τὶς τρεῖς προαναφερθεῖσες ὄπερες (ἀποσπασμάτων ποὺ παρατίθενται ὡς μουσικὰ παραδείγματα) μὲ συγκεκριμένες σελίδες τοῦ Wagner (ποὺ δὲν ἐμφανίζονται συνήθως στὸ κείμενο, ἀλλὰ ὁ ἀναγνώστης παραπέμπεται σὲ αὐτές) εἶναι δυνατόν, κατὰ τὸν Redlich, νὰ ἀποκαλύψει σημαντικὲς ὁμοιότητες ποὺ ὑπερβαίνουν καὶ ἀποδυναμώνουν τὴν πιθανότητα ἁπλῆς συμπτώσεως. Πολλὲς τέτοιες ὁμοιότητες, σὲ μελωδικό, ρυθμικό, ἁρμονικό, ἐνορχηστρωτικὸ ἐπίπεδο καὶ ἀκόμη στὴ συνθετικὴ τεχνικὴ καὶ οἰκονομία μποροῦν νὰ ἐντοπισθοῦν μεταξὺ τῶν ἔργων *La muette de Portici* καὶ *Lohengrin*. Κάτι ἀνάλογο θὰ μποροῦσε νὰ λεχθεῖ γιὰ τὴν *Jessonda*, ἐπιρροὲς ἀπὸ τὴν ὁποία εἶναι δυνατὸν νὰ ἀνιχνευθοῦν ὄχι μόνο στὴν ὄπερα *Lohengrin* καὶ στὴν ἐπαναστατικὴ *Tristan und Isolde*, ἀλλὰ καὶ σὲ ἕνα ἀπόσπασμα ἀπὸ τὴν ὄπερα *Contes d' Hoffmann* τοῦ Offenbach. Ἀλλὰ καὶ στὴν περίπτωση τοῦ ἔργου *Hans Heiling* –τὸ ὁποῖο ὁ Wagner ἀποφεύγει ἀκόμη καὶ νὰ κατονομάσει στὰ ἐπίσημα γραπτά του, ἀλλὰ ἀπὸ τὴ μελέτη τῆς ἀλληλογραφίας του προκύπτει ὅτι ὁ ἴδιος εἶχε ἀνακαλύψει τὴν παρτιτούρα του καὶ διευθύνει τὴν πρώτη ἐκτέλεση– ὑπάρχουν ἐξίσου χαρακτηριστικὲς ἀναλογίες μὲ ἀποσπάσματα ἀπὸ τὰ ἔργα *Die Walküre* καὶ *Tannhäuser*. Φαίνεται λοιπὸν ὅτι στὰ κείμενά του ὁ Wagner φρόντιζε νὰ ἀποκρύπτει μὲ ἐπιμέλεια τὴν προέλευση καταβολῶν τοῦ ὕφους του ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ ἐντοπίσει κανεὶς στὰ προμνημονευθέντα ἔργα, ὑποβαθμίζοντας τεχνηέντως τὴ σημασία τους καὶ ἀποκρύπτοντας τὸ μέγεθος τῆς ἐπιδράσεώς τους (ὅπως ἀκριβῶς ὑπέκρυπτε καὶ τὴν ὀρχήστρα του στὸ Bayreuth). Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ δημιουργεῖ τὴν ὑποψία μιᾶς συνειδητῆς ἀπόπειρας παραπλανήσεως ὅταν σχολιάζει ἀποσπάσματα ἀπὸ τὰ ἴδια ἢ ἄλλα ἔργα τῶν προαναφερθέντων συνθετῶν, τὰ ὁποῖα ὡστόσο δὲν συναρτῶνται ἄμεσα πρὸς τὴν προσωπική του ὀπερατικὴ δημιουργία· καὶ ὁ ἴδιος ἄλλωστε ἴσως παραδέχεται ἐμμέσως κάτι τέτοιο σὲ μία ἐπιστολὴ πρὸς τὸν Hans von Bülow, ὅπου ἀντιδιαστέλλει τὴν ἰδιωτικὴ ἀπὸ τὴ δημόσια στάση του ἐπὶ τοῦ θέματος. Ὅποια πάντως καὶ ἂν εἶναι ἡ ἀλήθεια, παραμένει γεγονὸς ἀδιαμφισβήτητο ὅτι ὁ Wagner σύντομα ὑπερέβη τοὺς προδρόμους του, κατακτώντας ἐπάξια μία θέση ἰδιαίτερα ἀξιοζήλευτη στὸ παγκόσμιο μουσικὸ στερέωμα.

6. Ἀντίθετα μὲ τὸν Steernfeld, ὁ ὁποῖος θέτει μεταξὺ ἄλλων ὑπὸ ἐξέταση τὸ πρόβλημα τῶν ἀναθεωρήσεων στὶς ὄπερες *Ὀρφεὺς καὶ Εὐριδίκη* καὶ *Ἄλκηστις* τοῦ Gluck ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν συνθέτη, ὁ ἐκδότης τοῦ τόμου Jack Westrup[31] πραγματεύεται στὸ ἄρθρο του τὶς ἀναθεωρήσεις τοῦ ἔργου τοῦ Bizet *Ἡ Ὄμορφη Κόρη τοῦ Perth* μετὰ τὸν θάνατο τοῦ δημιουργοῦ της. Ἀφοῦ ἀναφερθεῖ στὶς πρῶτες παραστάσεις, ἀπαριθμεῖ τὶς σωζόμενες ἐκδοχὲς καὶ ἐπισημαίνει ὅτι ὅλες παρουσιάζουν ἀποκλίσεις ἀπὸ τὸ αὐτόγραφο τοῦ Bizet. Ἡ ἴδια ἡ κατανομὴ τῶν ρόλων σὲ μία ἐκδοχὴ παρουσιάζει κάποια ἀνωμαλία, ἡ αἰτία τῆς ὁποίας ἔγκειται στὴν ἀπάλειψη ἑνὸς προσώπου καὶ συνακόλουθα μιᾶς σκηνῆς, γεγονὸς ποὺ μὲ τὴ σειρά του ἀνα-

31. Σημαντικὸς Βρετανὸς μουσικολόγος καὶ διευθυντὴς ὀρχήστρας. Γεννήθηκε τὸ 1904 καὶ ὡς ἐρευνητὴς διέπρεψε πρωτίστως στὸν τομέα τῶν ἐκδόσεων μουσικῶν κειμένων. Στὶς παραστάσεις ποὺ ἔδωσε ὑπὸ τὴν ἰδιότητα τοῦ μαέστρου συμπεριλαμβάνεται ἡ πρώτη ἐκτέλεση τῆς ὄπερας *Incognita* τοῦ Wellesz, τὸ 1951 στὴν Ὀξφόρδη. Κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ζωῆς του τιμήθηκε μὲ κορυφαῖες διακρίσεις. Πέθανε τὸ 1975. Βλ. Dennison, Westrup.

τρέπει τὶς σκηνικὲς ὁδηγίες, καθὼς καὶ τὴ δομὴ ἄλλων σκηνῶν, ὅπως καθίσταται σαφὲς ἀπὸ τὸ παρατιθέμενο παράδειγμα (στὸ ὁποῖο ἀντιπαραβάλλονται τὰ ὁμόλογα ἀποσπάσματα). Μία διαφορετικὴ ἐκδοχή, ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρά, παρεμβάλλει ἕνα τραγούδι, τὸ ὁποῖο δὲν ἀπαντᾶ πουθενὰ ἀλλοῦ, σὲ ἕνα recitativo (στὸ κείμενο ὑπάρχουν τὰ σχετικὰ παραδείγματα)· προτείνεται ἡ ἐξήγηση ὅτι ὁ ἴδιος ὁ συνθέτης ἦταν αὐτὸς ποὺ ἀποφάσισε τὴν παράλειψή του ἤδη ἀπὸ τὴν πρώτη ἐκτέλεση. Παρατηρεῖται ἐπιπλέον τὸ ὀξύμωρο νὰ περιλαμβάνονται στὴν ἔκδοση μὲ τὰ περισσότερα ἐκπεσόντα μέρη (τοῦ 1890) ἄλλα ἀποσπάσματα, μὴ παραδιδόμενα ἀπὸ τὶς πιὸ πιστὲς στὸ πρωτότυπο ἐκδοχές· πρόκειται γιὰ τὸ εἰσαγωγικὸ χορικὸ τῆς δευτέρας πράξεως (τοῦ ὁποίου ἕνα solo ἀπόσπασμα παρατίθεται ὡς παράδειγμα) καὶ τὴν cavatina τοῦ Duke στὸ πλαίσιο τῆς τρίτης πράξεως. Ἀξίζει πάντως νὰ σημειωθεῖ ὅτι, παρὰ τὸ ὅτι κάποιες ἀπὸ τὶς περικοπὲς στὶς μεταγενέστερες ἐκδοχὲς ἔχουν γίνει μὲ μᾶλλον ἀδέξιο τρόπο, στὶς ὑπόλοιπες περιπτώσεις ἡ προσαρμογὴ κάθε ἄλλο παρὰ ὡς πρόχειρη συρραφὴ θὰ μποροῦσε νὰ χαρακτηρισθεῖ. Τὰ ἐπισυνημμένα παραδείγματα περιλαμβάνουν μιὰ τέτοια ἀριστοτεχνικὴ παρέμβαση γιὰ τὴν τονικὴ μεταφορὰ ἑνὸς χορικοῦ κατὰ ἕνα ἡμιτόνιο ψηλότερα (ἀποδιδόμενη ἀπὸ τὸν Westrup στὴν αὐτοτελῆ ἔκδοσή του). Στὴ συνέχεια ἀναφέρονται καὶ σχολιάζονται πολλὲς ἄλλες περιπτώσεις περικοπῶν ἢ ἀντικαταστάσεων τμημάτων τοῦ πρωτοτύπου, τὰ ὁποῖα ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον δὲν φαίνεται νὰ ὀφείλονται σὲ παρέμβαση τοῦ συνθέτη. Ἀναφέρονται ἐπιπλέον καὶ ἀξιολογοῦνται ἀρνητικὰ ὅσες τροποποιήσεις τοῦ λιμπρέττου ἀπαντοῦν στὴν ἐκδοχὴ τοῦ 1890, καθὼς καὶ οἱ παρεχόμενες ἀπὸ αὐτὴν παραπλανητικὲς σκηνικὲς ὁδηγίες, ἐνῶ ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ ἀποτιμῶνται θετικὰ οἱ τροποποιήσεις τῆς ἐκδόσεως τοῦ 1883, ἀποδιδόμενες στὸν Giraud. Ἐν κατακλεῖδι ὁ Westrup ἀναφέρεται στὰ δεοντολογικῆς φύσεως προβλήματα ποὺ θέτουν αὐτοῦ τοῦ εἴδους οἱ ἐπεμβάσεις στὰ πρωτότυπα τῶν ἔργων, διατυπώνοντας ἀποφατικὰ τὴν ἄποψή του ὡς ἑξῆς: "*no one has any right to interfere with any musical work and publish it without the slightest indication that it does not represent what the composer wrote*" [σ. 170 (οὐδεὶς ἔχει ὁποιοδήποτε δικαίωμα νὰ παραποιεῖ ὁποιοδήποτε μουσικὸ ἔργο καὶ νὰ τὸ ἐκδίδει χωρὶς τὴν παραμικρὴ ἔνδειξη ὅτι δὲν ἀντιπροσωπεύει ἐκεῖνο τὸ ὁποῖο ἔγραψε ὁ συνθέτης)].

7. Τὸ ἕβδομο καὶ τελευταῖο ἄρθρο τοῦ δευτέρου μέρους τοῦ τόμου φέρει τὴν ὑπογραφὴ τοῦ Gerald Abraham[32] καὶ ἀναφέρεται στὴν ὀπερατικὴ δημιουργία τοῦ Ρώσου συνθέτη Alexander Nicolaevich Serov, δημιουργία ποὺ περιλαμβάνει τὰ σχετικὰ ἄγνωστα ἔργα *Judith* (1863), *Rogneda* (1865) καὶ *Ἐχθρικὴ Δύναμη* (1871). Ὁ Abraham ἐπισημαίνει ἐν πρώτοις ἕνα παράδοξο στὸ ἔργο τοῦ Serov, ποὺ συνίσταται στὴν πλήρη ἄρνηση καὶ ἐγκατάλειψη τοῦ διαποτισμένου ἀπὸ τὶς βαγκνερικὲς ἀρχὲς ἰδεολογικοῦ ὑποβάθρου τῆς μουσικοκριτικῆς του δραστηριότητας. Κατονομάζει στὴ συνέχεια ὁρισμένα πρώιμα ἔργα τοῦ Serov καὶ σκιαγρα-

32. Ὁ Βρετανὸς μουσικολόγος Gerald Abraham γεννήθηκε τὸ 1904. Δὲν διέθετε ἰδιαίτερη ἀκαδημαϊκὴ μουσικὴ παιδεία, κατόρθωσε ὡστόσο νὰ ἀναδειχθεῖ σὲ μία ἀπὸ τὶς ἡγετικὲς φυσιογνωμίες τῆς ἀγγλικῆς μουσικολογίας. Ἐθεωρεῖτο εἰδήμων κυρίως σὲ θέματα ρωσικῆς μουσικῆς, ἀλλὰ ὁ γνωστικός του ὁρίζοντας δὲν περιορίζετο κατ' ἀποκλειστικότητα σὲ αὐτά. Ἀνέπτυξε ἰδιαίτερα σημαντικὴ ἐκδοτικὴ δραστηριότητα. Πέθανε τὸ 1988. Περισσότερα στοιχεῖα στό· Lloyd-Jones and Brown, Abraham.

φεῖ τὸ ἱστορικὸ τῆς γνωριμίας του μὲ τὸ (συγγραφικὸ κυρίως) ἔργο τοῦ Wagner. Ἀκολούθως, παρουσιάζει διεξοδικὰ τὴν πορεία ἐργασίας τοῦ συνθέτη ἐπὶ τῆς πρώτης του ὄπερας, τῆς ἰδιαίτερα ἐπιτυχοῦς *Judith*, καθὼς καὶ τὶς ποικίλες (θετικὲς ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον) ἀντιδράσεις ποὺ προκάλεσε στὸν μουσικὸ κόσμο τῆς Ρωσίας ἐκείνη τὴν ἐποχή, παραθέτοντας σχετικὰ κείμενα καὶ ἀνιχνεύοντας ἐπιρροὲς σὲ μεταγενέστερα ἔργα, μὲ ἰδιαίτερη ἔμφαση σὲ ὅ,τι ἀφορᾶ στὴν ὁμάδα τῶν Πέντε (ἀλλὰ καὶ τὸν Tchaikovsky). Ἡ ἴδια ἀκριβῶς διαδικασία ἀκολουθεῖται καὶ γιὰ τὴν παρουσίαση τῆς ὄπερας *Rogneda*, καθὼς γιὰ τὴν περιπετειώδη ὡς πρὸς τὸ λιμπρέττο καὶ δυστυχῶς ἡμιτελῆ στὴ μουσική της *Ἐχθρικὴ Δύναμη*· ἀναφέρεται ἐπίσης μία ἀκόμη ὄπερα, ἐπὶ τῆς ὁποίας ὁ Serov εἶχε ἀρχίσει νὰ ἐργάζεται. Ἐπιχειρώντας νὰ ἐντοπίσει τυχὸν καταβολὲς στὸ συνθετικό του ὕφος ὁ Abraham δὲν στέκεται τόσο στὴν περίπτωση τοῦ Wagner, ὅσο τοῦ Meyerbeer, ἐνῶ ἀφιερώνει τὸ τελευταῖο τμῆμα τῆς ἐργασίας του στὴν ἀποτίμηση τοῦ ἔργου του, καθὼς καὶ στὴν ἀνίχνευση σημείων συγκλίσεως μὲ τοὺς Πέντε, παραθέτοντας καὶ σχολιάζοντας ἀρκετὰ μουσικὰ παραδείγματα ὡς τεκμήρια. Ἡ ὅλη μελέτη ἑστιάζεται κυρίως στὴν ἀτμόσφαιρα, τὴ μελωδικότητα, τὴν ἁρμονία, τὸν χειρισμὸ τῶν συνόλων καὶ κυρίως τὴν ἀφομοίωση, χρήση καὶ ἐνσωμάτωση τοῦ ρωσικοῦ φολκλορικοῦ στοιχείου. Ἀναφέρονται ἐπίσης εἰδικότερα στοιχεῖα τῆς τεχνικῆς τοῦ Serov καὶ γίνεται ἰδιαίτερος λόγος γιὰ τὶς ἀντιθετικὲς καὶ εἰρωνικὲς διαστάσεις ὁρισμένων ἀποσπασμάτων. Ἀξιολογώντας γενικὰ τὸ ἔργο τοῦ Ρώσου συνθέτη ὁ Abraham ἀναγνωρίζει τὰ θετικὰ ἐπιτεύγματά του, κατακλείοντας τὴ σειρὰ τῶν δημοσιευομένων στὸν τόμο ἄρθρων.

Ἐν κατακλεῖδι, διαπιστώνεται ὅτι ἡ σημασία τοῦ ἀφιερωμένου στὸν Egon Wellesz τιμητικοῦ αὐτοῦ τόμου ὑπῆρξε ἰδιαίτερα σημαντικὴ γιὰ τὴν ἐπιστήμη τῆς μουσικολογίας καὶ εἰδικότερα σὲ ὅ,τι ἀφορᾶ στὴ μελέτη τοῦ βυζαντινοῦ μέλους. Τὰ περισσότερα δημοσιεύματα τῆς πρώτης ἑνότητος, κατὰ κύριο λόγο, φωτίζουν ὁρισμένες πτυχὲς τοῦ φαινομένου τῆς ἀνατολικῆς ἐπιδράσεως στὴ διαμόρφωση τῶν δυτικῶν ἐκκλησιαστικῶν ρεπερτορίων. Τὸ κείμενο τοῦ Tillyard, ἐξάλλου, συνοψίζει μὲ σαφήνεια τὴ στάση τῶν δυτικῶν ἐπιστημόνων ἀπέναντι στὴ μεταβυζαντινὴ ἐξέλιξη τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, καθὼς καὶ στὴ νεότερη ἑλληνικὴ μουσικολογικὴ ἔρευνα. Ὅσο γιὰ τὸ κείμενο τοῦ Velimirović καὶ τὸ σημαντικότατο συνοδευτικὸ εὑρετήριο, ἔμελλε νὰ ἀποτελέσει σημεῖο ἀναφορᾶς σὲ ὅλες σχεδὸν τὶς μεταγενέστερες δημοσιεύσεις περὶ βυζαντινοῦ μέλους μέχρι καὶ σήμερα, ἐμπλουτίζοντας ἀναντιρρήτως τὴ βιβλιογραφία καὶ ἀποτελώντας πραγματικὴ πηγὴ γνώσεων περὶ τῶν μελοποιῶν τῆς βυζαντινῆς ἐποχῆς. Γιὰ αὐτοὺς τοὺς λόγους, ἡ ἔκδοση τοῦ ἐν λόγῳ τόμου ὑπῆρξε σημαντικὸ ὁρόσημο γιὰ τὴ βυζαντινομουσικολογία ἀλλὰ καὶ τὴ σύγχρονη μουσικολογία εὐρύτερα.

ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ ΣΑΛΤΕΡΗΣ

ΒΡΑΧΥΓΡΑΦΙΕΣ

MMB = Monumenta Musicae Byzantinae
NG = Stanley Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001
SEC = *Studies in Eastern Chant*

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Apel, Gregorian Chant = W. Apel, "The Central Problem of Gregorian Chant", *Journal of the American Musicological Society* 9 (1956), pp. 118-127 [= W. Apel, *Medieval Music*, Stuttgart 1986, pp. 91-100].

Attkinson, Missa Graeca = Charles M. Attkinson, "Zur Entstehung und Uberlieferung der "Missa Graeca"", *Archiv fur Musikwissenschaft* 39 (1982), pp. 113-145.

Bailey, *Ambrosian Alleluias* = Terence Bailey, *The Ambrosian Alleluias*, Englefield Green 1983.

Barker, *Writings* = Andrew Barker, *Greek Musical Writings*. I. *The Musician and His Art*. Cambridge 1984.

Benser, Wellesz = Caroline Cepin Benser, "Wellesz, Egon (Joseph)" *NG* 27, pp. 269-273.

Bujic, Cvetko = Boyan Bujic, "Cvetko, Dragotin", *NG* 6, pp. 796-797.

Crocker, Roman Chant = Richard Crocker, "Liturgical Materials of Roman Chant", in: R. Crocker-D. Hiley (ed.), *New Oxford History of Music*. II. *The Early Middle Ages to 1300*, Oxford-New York 1990, pp. 111-145.

Dennison, Westrup = Peter Dennison, "Westrup, Sir Jack Allan", *NG* 27, pp. 330-331.

Doe, Bergsagel = Paul Doe, "Bergsagel, John D(agfinn)", *NG* 3, p. 346.

Hiley, *Western Plainchant* = D. Hiley, *Western Plainchant., A Handbook*, New York 1995[3].

Hucke and Dyer, Old Roman = Helmut Hucke and Joseph Dyer, "Old Roman chant", *NG* 18, pp. 381-385.

Spieth-Weissenbacher, Hugl = Christiane Spieth-Weissenbacher, "Huglo, Michel" *NG* 11, pp. 809-810.

Katz, Werner = Israel. J. Katz, "Werner, Eric", *NG* 27, pp. 292-293.

King and Neighbour, Rosenthal = Alec Hyatt King and O.W. Neighbour, "Rosenthal, Albi", *NG* 21, pp. 701-702.

Lassere, *Plutarque De la Musique* = François Lassere, (ed.) *Plutarque De la musique, Texte Traduction Commentaire precedes d'une etude sur l' education Musicale dans la Grece Antique*, Bibliotheca Helvetica Romana I, Olten-Lausanne 1954.

Levy, Old Roman = K. Levy, "A New Look at Old Roman Chant", *Early Music History* 19 (2000), pp. 81-104.

Levy, Plainchant	=	K. Levy, "Plainchant before Neumes", in *Gregorian chant and the Carolingians*, Princeton 1998, pp. 195-213.
Lloyd-Jones and Brown, Abraham	=	David Lloyd-Jones and David Brown, "Abraham, Gerald (Ernest Heal)", *NG* 1, pp. 28-29.
Mc Kinnon, Gregory	=	James W. Mc Kinnon, "Gregory the Great", *NG* 10, pp. 376-377.
Morgan, Velimirović	=	Paula Morgan, "Velimirović, Miloš", *NG* 26, pp. 380-381.
Olleson, Steernfeld	=	Edward Olleson, "Steernfeld, Frederick William", *NG* 24, p. 368.
Schiødt, Tillyard	=	Nanna Schiødt, "Tillyard, H(enry) J(ulius) W(etenhall)", *NG* 25, pp. 476-477.
Scott, Smits von Waesberghe	=	David Scott, "Smits von Waesberghe, Jos(eph Maria Antonius Franciscus)", *NG* 23, pp. 587-588.
Selfridge-Field, Federhofer	=	Eleanor Selfridge-Field, "Federhofer, Hellmut", *NG* 8, pp. 638-639.
Spieth-Weissenbacher, Huglo	=	Christiane Spieth-Weissenbacher, "Huglo, Michel" *NG* 11, pp. 809-810.
Spieth-Weissenbacher and Gribenski, Chailley	=	Christiane Spieth-Weissenbacher and Jean Gribenski, "Chailley, Jacques" *NG* 5, pp. 423-424.
Thodberg, *Alleluiarionzyclus*	=	Christian Thodberg, *Der Byzantinische Alleluiarionzyclus*, MMB, Subsidia VIII, Copenhagen 1966.
Treitler, Homer and Gregory	=	L. Treitler, "Homer and Gregory: The Transmission of Epic Poetry and Plainchant", *Musical Quarterly* LX (1974), pp. 368-372.
Walker, Redlich	=	Arthur D. Walker, "Redlich, Hans F(erdinard)", *NG* 21, p. 57.
Wellesz, Tillyard	=	Egon Wellesz, "H.J.W. Tillyard-In memoriam", *SEC* 2 (1971), pp. 1-5.
Wellesz, Twelve-Tone System	=	Egon Wellesz, "The Origins of Schönberg's Twelve-Tone System", *Μουσικολογία* 16 (2002), σσ. 26-39.
Wellesz, Βυζαντινὴ Μουσική	=	Egon Wellesz, «Βυζαντινὴ Μουσική», *Μουσικὸς Λόγος* 3 (2001), σσ. 198-221 (μετάφραση Εὐσταθίου Μακρῆ).
Westrup, Anglès	=	Jack Westrup, "Anglès, Higini", *NG* 1, pp. 656-657.
Williams, Introduction	=	Edward Williams, "Introduction", *Hymnology* 4 (2003) {*Byzantium and East Europe. Liturgical and Musical Links*}, pp. 5-8.
Williams, *Koukouzeles*	=	Edward V. Williams, *John Koukouzeles' Reform of byzantine chanting for great vespers in the fourteenth century*, Yale 1968.
Winnington-Ingram, Spondeion	=	R. P. Winnington-Ingram, "The Spondeion Scale", *Classical Quarterly* 22 (1928), pp. 83-91.
Βελιμίροβιτς, Βέλες	=	Μίλος Βελιμίροβιτς, «Ὁ Ἔγκον Βέλες καὶ ἡ μελέτη τοῦ Βυζαντινοῦ Μέλους», *Μουσικολογία* 2 (1985), σσ. 57-67 (μετάφραση Καίτης Ρωμανοῦ [= "Egon Wellesz and the Study of Byzantine Chant", *The Musical Quarterly* LXII 2 (1976), pp. 265-277].

Δραγούμης, Βέλλες = Μάρκος Δραγούμης, «Ἀναμνήσεις ἀπὸ τὴν μαθητεία μου μὲ τὸν Ἔγκον Βέλλες», στὰ· *Πρακτικὰ 1ου Διεθνοῦς Συνεδρίου Μουσικολογίας Ἡ ἀξία τῆς Μουσικῆς σήμερα. Ἡ Μουσικὴ Μεταξὺ οὐμανισμοῦ καὶ παγκοσμιοποίησης*, Ἀθῆνα 2003, σσ. 32-36 [= Μάρκου Φ. Δραγούμη, *Ἡ Παραδοσιακή μας Μουσική* Ι, Ἀθῆνα 2003, σσ. 17-21].

Ζῶτος, Wellesz = Ἴων Ζῶτος, «Egon Wellesz: τὰ πρῶτα χρόνια του στὴν Ὀξφόρδη ὡς συνθέτου ἐνοργάνου Μουσικῆς», *Μουσικολογία* 16 (2002), σσ. 40-67.

Χαλδαιάκης, *Πολυέλεος* = Ἀχιλλέως Γ. Χαλδαιάκη, *Ὁ Πολυέλεος στὴν Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ Μελοποιία* (Ἵδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Μελέται 5), Ἀθῆναι 2003.