

«Ὁ Θεὸς ἦλθοσαν ἔθνη...»

Η ΕΞΗΓΗΣΗ ΤΟΥ ΜΑΘΗΜΑΤΟΣ - ΘΡΗΝΟΥ
ΤΟΥ ΜΑΝΟΥΗΛ ΧΡΥΣΑΦΗ
ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΛΩΣΗ ΤΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΩΣ

*Τέλος τῆς ἀκολουθίας τοῦ μεγάλου ἑσπερινοῦ / χειρὶ γραφέντος ἐκ
Ματθαίου τοῦ τάλα· δομειστίκου τάχα τε καὶ ρακενδύτου / † τὸ παρὸν
βιβλίον ἐγράφη παρ' ἐμοῦ Ματθαίου· καὶ παραξίαν / μοναχοῦ, ἐντὸς
τῆς μονῆς τοῦ τιμίου ἐνδόξου προφήτου προδρόμου / καὶ βαπτιστοῦ
Ἰωάννου· τῆς ἐν τῷ ὄρει τοῦ Μενοικέως διακειμένης, / μηνὶ ἰουλίῳ α΄
τοῦ ςλξα΄ [(6961)=1453] ἔτους ἰνδικτιῶνος πρώτης / εἰς αὐτὸ γοῦν τὸ
ἔτος καὶ εἰς τὴν αὐτὴν ἰνδικτον ἐπαρέ/λαβεν ὁ Μαχουμὲτ Μπέης τὴν ἐκ
Θεοῦ ὀργισθεῖσαν / Κωνσταντινούπολιν· πλὴν Μαΐῳ κδ΄· τῆς ἀγίας /
ὁσιομάρτυρος Θεοδοσίας· ἡμέρα τρίτη· ὥρα / πρώτη τῆς ἡμέρας : καὶ
ἐγένετο θρῆνος καὶ οὐαὶ / εἰς ἅπαντα τὸν κόσμον¹.*

Ὅσο κι ἂν εἶναι γνωστὴ ἡ προηγούμενη ἐνδύμηση ἀπὸ τὸν περισπού-
δαστο κώδικα EBE 2406, δὲν θὰ μπορούσε νὰ μὴν τεθεῖ ὡς προοίμιο
τῆς παρουσίας μας στὸ παρὸν Συνέδριο· γιατί, πρῶτον, γράφτηκε
σὲ μουσικὸ κώδικα τὴν πρώτη Ἰουλίου -ἡμερομηνία ἔναρξης τοῦ Συ-
νεδρίου μας- ἀκριβῶς πρὶν 571 χρόνια, δεύτερον, θυμίζει τὸ γεγονὸς
τῆς Ἀλώσεως, γιὰ τὸ ὁποῖο μελοποιήθηκε τὸ μάθημα τοῦ Χρυσάφη
ποὺ θὰ μᾶς ἀπασχολήσει καί, τρίτον, περιγράφει μὲ λακωνικὸ ἀλλ'
εὐγλωττο τρόπο τὰ συναισθήματα ὀδύνης τῶν ἀνθρώπων τοῦ τότε
καιροῦ γιὰ τὴν ἀπώλεια τῆς Πόλης, ἀνάλογα μὲ τὰ δικά μας σήμερα
γιὰ τὴν ἐπώδυνη στέρηση τοῦ ἀδελφικοῦ φίλου Δημήτρη Μπαλαγε-
ώργου.

Τὸ «οὐαὶ» καὶ ὁ «θρῆνος» τοῦ κόσμου ὅλου εἶναι τὴν ἴδια ὥρα
θρῆνος καὶ σπαραγμὸς τοῦ καδενός. Καὶ ἀναλόγως τοῦ ποιός εἶναι ὁ
καθένας, ὁ πόνος του κρατιέται βουβὸς ἢ ξεχύνεται μεγαλόφωνος,

¹ Κώδικας EBE 2406, φ. 291v.

μένει στεῖρος ἢ ἀποβαίνει δημιουργικός. Στὴν περίπτωση τοῦ Μανουὴλ Χρυσάφη, ἡ θλίψη του γιὰ τὴν Ἄλωση καὶ τὸ παραπονετικό του «ἔως πότε, Κύριε;» βρῆκαν διέξοδο στὴν καλοφωνικὴ μελοποίηση στίχων τοῦ 78^{ου} ψαλμοῦ, με ἀρχή: «Ὁ Θεὸς ἤλθοσαν ἔθνη εἰς τὴν κληρονομίαν σου».

Ὁ Χρυσάφης εἶχε λόγους νὰ πάρει κατάκαρδα τὴν Ἄλωση, γιατί δὲν ἦταν ἓνας τυχαῖος ἀπ' τὸν «ἅπαντα κόσμον» ἀλλὰ σημαῖνον πρόσωπο τῆς Βασιλεύουσας. Ἦταν λαμπαδάριος «τοῦ εὐαγοῦς βασιλικοῦ κλήρου», ἦταν δούκας (εἴτε κατεῖχε τὸν τίτλο εἴτε ἦταν γόνος τῆς λαμπρῆς οἰκογένειας τῶν Δουκαίων), ἦταν προσωπικὸς φίλος τοῦ τελευταίου αὐτοκράτορα Κωνσταντίνου Παλαιολόγου, κατὰ παραγγελία τοῦ ὁποῖου -καὶ κατὰ τραγικὴ εἰρωνεία- μελοποίησε τὸν στίχο (76-8α) τοῦ 6^{ου} ψαλμοῦ: Ἐγὼ σήμερον γεγένηκά σε, αἶτησαι παρ' ἐμοῦ, καὶ δώσω σοι ἔθνη τὴν κληρονομίαν σου... Καὶ δὲν γνωρίζουμε ἂν ἐξησε ἀπὸ κοντὰ τὸ δράμα τῆς Πόλης ἢ ἂν τὴν εἶχε ἐγκαταλείψει νωρίτερα, πρὶν ἢ κατὰ τὴν διάρκεια τῆς πολιορκίας της, ὅπως ἔκαναν τότε οἱ περισσότεροι λογάδες καὶ ἐπιφανεῖς τοῦ Γένους, γιὰ νὰ βρεθεῖ σ' ἓνα ἀπὸ τοὺς σταθμούς τῆς προσφυγῆς του (ποὺ τοὺς κατονομάζει ὁ ἴδιος), στὴν Σπάρτη, στὴν Σερβία, στὴν Κρήτη ἢ ἀλλοῦ². Ὁ Σπυρίδων

² Σχετικὰ μετὸν Μανουὴλ Χρυσάφη βλ. ἐνδεικτικὰ: Ἀθανασίου Παπαδοπούλου-Κεραμέως, «Μανουὴλ Χρυσάφης λαμπαδάριος τοῦ βασιλικοῦ κλήρου», *Βυζαντινὰ Χρονικά* VIII (1901), σσ. 526-545. Χρ. Πατρινέλη, «Πρωτοφάλται, λαμπαδάριοι καὶ δομέστικοι», *Μνημοσύνη* 2 (1969), σ. 82. Μ. Χατζηγιακουμῆ, *Μουσικὰ Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας*, σσ. 392-404· ὅπου καὶ ἐργογραφικὸς πίνακας. Γρ. Θ. Στάθης, *Ἡ δεκαπεντασύλλαβος ὕμνογραφία ἐν τῇ βυζαντινῇ μελοποιίᾳ*, IBM – Μελέται 1, Ἀθῆναι 1977, σ. 110. Τοῦ ἰδίου, *Οἱ Ἀναγραμματισμοὶ καὶ τὰ Μαθήματα τῆς βυζαντινῆς μελοποιίας*, IBM – Μελέται 3, Ἀθῆναι 1979, σσ. 129-130 καὶ ἡ περιγραφὴ τοῦ κώδικα Ἰθῆρων 1120 στίς σσ. 100-110. Ch. Hannick, «Chrysaphes Manuel», *Lexicon des Mittelalters* II (1983), pp. 2048-2049. Dimitri Conomos, *The treatise of Manuel Chrysaphes the Lampadarios*, CSRM II, Wien 1985. Ἀνδρέα Jakovlevic, *Δίγλωσση παλαιογραφία καὶ μελωδοὶ - ὕμνογράφοι τοῦ κώδικα τῶν Ἀθηνῶν 928*, Λευκωσία 1988, σσ. 87-90. Γρ. Θ. Στάθης, «Μανουὴλ Χρυσάφης ὁ λαμπαδάριος (μέσα τοῦ 15^{ου} αἰῶνος)», *Βυζαντινοὶ Μελουργοὶ – Κύκλος Ἑλληνικῆς Μουσικῆς, Μέγαρο Μουσικῆς Ἀθηνῶν*, Ἀθῆνα 1994, σσ. 34-38. Eugenius Gerzhanus, *Manuscripta Graeca Musica Petropolitana. Catalogus*, t. I, bibliotheca publica Rossica, Glagol Petropolis 1996, pp. 629-636. Ἀχιλλέως Γ. Χαλδαιάκη, *Ὁ Πολυέλεος στὴν βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ μελοποιία*, Ἀθῆναι 2003, σσ. 439-441. Κωνσταντίνου Καραγκούνη, *Ἡ παράδοση καὶ ἐξήγηση τοῦ μέλους τῶν Χερουβικῶν*, Ἀθῆνα 2003, σσ. 246-257. Χρ. Δημητρίου, «Ἐπτὰ καλοφωνικὰ στιχηρὰ ἢ τὰ ἴχνη τοῦ Μανουὴλ Χρυσάφη στὴν Κύπρο», *Ἐπετηρὶς Κέντρου Ἐπιστημονικῶν Ἐρευνῶν* 29

Ἀντωνόπουλος³, ἀκολουθώντας τὸν Jakovljević, ὑποθέτει ὅτι ἀμέσως μετὰ τὴν Ἄλωση ὁ Χρυσάφης εἶναι πιθανὸ νὰ βρέθηκε εἴτε στὸ Μυστρά εἴτε στὸ Σμεντέρεβο τῆς Σερβίας μαζί μὲ μέλη τῆς ἀπορφανισμένης εὐρύτερης βασιλικῆς οἰκογένειας καί, ἂν συνέβη τὸ δεύτερο, ἡ διαμονή του ἐκεῖ δὲν θὰ μπορούσε νὰ διαρκέσει πέρα ἀπὸ τὸ 1459, ἔτος τῆς ὀριστικῆς κατάληψης τοῦ Σμεντέροβου ἀπὸ τοὺς Ὀθωμανούς. Ἐξάλλου, ὁ μελοποιὸς συνέδεσε τὸ συγκεκριμένο μέλος ὅπως-δήποτε πρὶν τὸ 1458, ἔτος γραφῆς τοῦ αὐτόγραφου κώδικά του Ἰβήρων Π20⁴, ὅπου τὸ ἀνθολογεῖ στὰ φύλλα 450ν μέχρι 452r. Τὸ σερβικὸ περιβάλλον, σίγουρα, δὲν θὰ τὸν ἄφηνε νὰ ξεχάσει. Ἄν ὄντως ἦταν ἐκεῖ, ὁ Χρυσάφης ξαναεἶδε τὸν Μωάμεδ μὲ τὸ ἀσκέρι του, «τὰ ἔθνη», νὰ περικυκλώνουν ὡς πολιορκητὲς καὶ τὸν τόπο τῆς νέας διαμονῆς του τὸ 1454, ἕνα χρόνο μετὰ τὴν Κωνσταντινούπολη.

Ἡ σύνδεση τοῦ Μανουὴλ Χρυσάφη Ὁ Θεὸς ἦλθσαν ἔθνη

Ἔτσι, εὐλόγα ὁ πρόσφυγας μελοποιὸς ἐκμεταλλεύεται τὸ ψαλμικὸ «ἕως πότε Κύριε», ποὺ τὸ ἐπαναλαμβάνει μετὰ ἀπὸ τὸ παρακελευστικὸ *πάλιν* καὶ τὸ τριπλασιάζει παρακάτω ὡς ἀναφώνημα, ἔξω, στὴν ὑψηλὴ φωνητικὴ περιοχὴ, μελοποιῶντας καλοφωνικὰ τοὺς ταιριαστοὺς γιὰ τὴν περίσταση στίχους τοῦ 78^{ου} ψαλμοῦ. Στὸν πίνακα ποὺ ἀκολουθεῖ παραβάλλουμε συγκριτικὰ τὸ κείμενο τοῦ 78^{ου} ψαλμοῦ, τῶν στίχων 1-8 (δεξιὰ στοίχιση), καὶ πῶς τὸ κατέστρωσε ὁ Χρυσάφης στὴν καλοφωνικὴ του σύνδεση (ἀριστερὴ στοίχιση τοῦ κειμένου):

1 Ὁ θεός, ἦλθσαν ἔθνη εἰς τὴν κληρονομίαν σου, ἐμίαναν τὸν ναὸν τὸν ἁγίόν σου, [ἔθεντο Ἱερουσαλὴμ ὡς ὀπωροφυλάκιον].

Ὁ θεός, ἦλθσαν ἔθνη, ἦλθσαν, ἦλθσαν ἔθνη εἰς τὴν κληρονομίαν... εἰς τὴν κληρονομίαν σου, ἐμίαναν τὸν ναὸν τὸν ἁγίον

(2003), σσ. 53-78. Spyridon Antonopoulos, *The Life and Works of Manuel Chrysaphes the Lampadarios, and the Figure of Composer in Late Byzantium*, ἀνέκδοτη διδακτορικὴ διατριβή, City University of London 2014 (προσβάσιμη: <https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/17439/>).

³ Βλ. τὴν ἐνότητα «Chrysaphes and Serbia», στὸ Spyridon Antonopoulos, ὁ.π., σσ. 106-108, ὅπου γίνεται παραπομπὴ στὴ μελέτη τοῦ Ἀνδρέα Jakovljević, ὁ.π., σ. 88.

⁴ Τὴν ἀναλυτικὴ περιγραφὴ τοῦ σπουδαίου αὐτοῦ κώδικα βλ. Γρ. Θ. Στάθη, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἅγιον Ὄρος*, Ἀθῆναι 2015, σσ. 304-334, ὅπου (στὴ σ. 334) καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία.

σου, ἐμίανα... χα... χα... χα... χαν τὸν ναὸν τὸν ἅγιόν σου, ἐμίαναν, κύριε,

2 ἔθεντο τὰ θνησιμαῖα τῶν δούλων σου βρώματα τοῖς πετεινοῖς τοῦ οὐρανοῦ, τὰς σάρκας τῶν ὀσίων σου τοῖς θηρίοις τῆς γῆς·

3 ἐξέχεαν τὸ αἷμα αὐτῶν ὥσεί ὕδωρ κύκλῳ Ἱερουσαλήμ, καὶ οὐκ ἦν ὁ θάπτων. ἔθεντο τὰ θνησιμαῖα... χαι...α τῶν δούλων σου βρώ... βρώματα τοῖς πετεινοῖς τοῦ οὐρανοῦ, τὰς σάρκας τῶν ὀσίων σου τοῖς θηρίοις τῆς γῆς· ἐξέχεαν, ἐξέχεαν, ἐξέχεαν τὸ αἷμα αὐτῶν, κύριε, ἐξέχεαν τὸ αἷμα αὐτῶν ὡς ὕδωρ κύκλῳ Ἱερουσαλήμ, καὶ οὐκ ἦν ὁ θάπτων.

4 ἐγενήθημεν ὄνειδος τοῖς γείτοσιν ἡμῶν, μυκτηρισμὸς καὶ χλευασμὸς τοῖς κύκλῳ ἡμῶν.

ἐγενήθημεν, ἐγενήθημεν ὄνειδος τοῖς γείτοσιν ἡμῶν, μυκτηρισμὸς καὶ χλευασμὸς τοῖς κύκλῳ ἡμῶν.

5 ἕως πότε, Κύριε, ὀργισθήσῃ εἰς τέλος, ἐκκαυθήσεται ὡς πῦρ ὁ ζῆλός σου; ἕως πότε, κύριε – πάλιν – ἕως πότε, κύριε, ὀργισθήσῃ εἰς τέλος, ἐκκαυθήσεται ὡς πῦρ ὁ ζῆλός σου; ἕως πότε, κύριε

6 ἔκχεον τὴν ὀργὴν σου ἐπὶ τὰ ἔθνη τὰ μὴ γινώσκοντά σε καὶ ἐπὶ βασιλείας, αἱ τὸ ὄνομά σου οὐκ ἐπεκαλέσαντο,

ἔκχεον τὴν ὀργὴν σου, ἔκχεον, ἔκχεον τὴν ὀργὴν σου ἐπὶ τὰ ἔθνη τὰ μὴ γινώσκοντά σε καὶ ἐπὶ βασιλείας, αἱ τὸ ὄνομά σου οὐκ ἐπεκαλέσαντο...

[7 ὅτι κατέφαγον τὸν Ἰακώβ, καὶ τὸν τόπον αὐτοῦ ἠρήμωσαν.]

8 Μὴ μνησθῆς ἡμῶν ἀνομιῶν ἀρχαίων· ταχὺ προκαταλαβέτωσαν ἡμᾶς οἱ οἰκτιρμοί σου, Κύριε, ὅτι ἐπρωχέυσαμεν σφόδρα.

μὴ μνησθῆς ἡμῖν ἀνομιῶν ἀρχαίων· ἀλλὰ βοήθησον ἡμῖν ταχὺ καὶ ἐλέησον ἡμᾶς.

Παρατηροῦμε ὅτι τὸ κείμενο τοῦ μαθήματος τοῦ Μανουὴλ Χρυσάφη πολὺ λίγο ἀφίσταται τοῦ ἀρχικοῦ ψαλμικοῦ κειμένου. Ὁ μελοποιὸς ἀφήνει ἔξω ἀπὸ τὴν σύνθεσή του μόνο τὸ τελευταῖο τμήμα τοῦ 1^{ου} στίχου καὶ ὅλον τὸν 7^ο στίχο τοῦ ψαλμοῦ, ὅπου ὑπάρχουν οἱ σαφεῖς ἀναφορὲς στὴν Ἱερουσαλήμ καὶ τὸν τόπο καὶ τὴν γενιὰ τοῦ Ἰακώβ. Προκύπτουν ἔτσι ἑπτὰ στίχοι ποὺ μελίζονται· καὶ θὰ μπορούσε ὁ κάθε στίχος τοῦ ψαλμοῦ νὰ θεωρηθεῖ ὡς ἓνα ἀπὸ τὰ μέρη τῆς συνθέσεως. Συνεπῶς, εἰδικὰ ἂν διαχωριστεῖ ἡ ἀρχὴ τοῦ 1^{ου} στίχου

Ὁ Θεὸς ἤλθοσαν ἔθνη εἰς τὴν κληρονομίαν σου ὡς εἰσαγωγικὸ πρῶτο μέρος, ἡ ὅλη σύνδεση παρουσιάζεται τελικὰ ὀκταμερῆς.

Ἀπὸ τὴν ἄποψη δὲ τῆς μελικτῆς πορείας, ἡ σύνδεση τοῦ Χρυσάφη εἶναι χαμηλότονη στὰ περισσότερα μέρη της, μὲ ἐξαίρεση τὶς κορυφές ποὺ ἀγγίζει στὴν φράση τοῦ 2^{ου} στίχου τοῖς πετεινοῖς τοῦ οὐρανοῦ, τὴν διπλῇ ἐπανάληψη τῆς φράσεως ἕως πότε, Κύριε τοῦ 5^{ου} στίχου καὶ τὴν φράση ἔκχεον τὴν ὀργὴν σου στὸν 7^ο στίχο. Στὸ ἀκόλουθο σχέδιο ἐμφαίνονται τὰ μέρη-στίχοι τῆς συνθέσεως καὶ σημειώνονται οἱ διάσπαρτες ἡχηματικὲς μαρτυρίες (κατὰ τὴν Νέα Μέθοδο) ἐντὸς τοῦ κειμένου, ὥστε μὲ ἐποπτικὸ τρόπο νὰ παρουσιάζεται ἡ δομὴ καὶ ἡ πορεία τοῦ μέλους:

Ἦχος 	Ὁ θεός, ἤλθοσαν ἔθνη, ἤλθοσαν,
	ἤλθοσαν ἔθνη εἰς τὴν κληρονομί... εἰς τὴν κληρονομίαν σου,
	ἐμίαναν τὸν ναὸν τὸν ἅγιόν σου,
	ἐμίανα... χα... χα... χα... χαν τὸν ναὸν τὸν ἅγιόν σου, ἐμίαναν, κύριε,
	ἔθεντο τὰ θνησιμαῖ... χαῖ...α τῶν δούλων σου βρώ... βρώματα τοῖς πε- τεινοῖς τοῦ οὐρανοῦ, τὰς σάρκας τῶν ὀσίων σου τοῖς θηρίοις τῆς γῆς· ἐξέχεαν, ἐξέχεαν,
	ἐξέχεαν τὸ αἷμα αὐτῶν, κύριε, ἐξέχεαν τὸ αἷμα αὐτῶν ὡς ὕδωρ κύκλῳ Ἱερου- σαλήμ, καὶ οὐκ ἦν ὁ θάπτων.
	ἐγενήθημεν, ἐγενήθημεν ὄνειδος τοῖς γείτοσιν ἡμῶν,

ⲡⲓ ⲙⲱⲕⲧⲏⲣⲓⲥⲙⲟⲥ ⲕⲁⲓ ⲕⲗⲉⲩⲁⲥⲙⲟⲥ ⲧⲟⲓⲥ
ⲕύⲕⲗⲱ ⲛⲧⲙⲱⲛ.
ⲡⲓ ⲛⲟⲧⲉ, ⲕύⲣⲓⲉ – ⲡᾶⲗⲓⲛ –
ⲛⲟⲧⲉ, ⲕύⲣⲓⲉ, ὀⲣⲓⲥⲧῆⲥⲏ ⲉἰⲥ ⲧέⲗⲟⲥ,
ⲡⲓ ⲁⲓ ⲉⲕⲕⲁⲩⲧῆⲥⲉⲧⲁⲓ ὡⲥ ⲡῦⲣ ὁ ζῆⲗὸⲥ ⲥⲟⲩ;
ⲛⲟⲧⲉ, ⲕύⲣⲓⲉ;
ⲁⲓ ⲉⲕⲕⲉⲟⲛ ⲧῆⲛ ὀⲣⲓⲕῆⲛ ⲥⲟⲩ, ⲉⲕⲕⲉⲟⲛ, ⲉⲕⲕⲉⲟⲛ
ⲧῆⲛ ὀⲣⲓⲕῆⲛ ⲥⲟⲩ ἑⲡῖ ⲧᾶ ἔⲑⲛⲏ ⲧᾶ ⲙῆ
ⲓⲛ῱ⲟⲥⲕⲟⲛⲧᾶ ⲥⲉ
ⲁⲓ ⲕⲁⲓ ἑⲡῖ ⲃⲁⲥⲓⲗⲓⲉⲁⲥ, ⲁἰ ⲧὸ ὄⲛⲟⲙᾶ ⲥⲟⲩ οὐⲕ
ἑⲡⲉⲕⲁⲗέⲥⲁⲛⲧⲟ.
ⲙῆ ⲙⲛ῏ⲥⲧῆⲥ ἡⲙῖⲛ Ἀⲛⲟⲙⲓⲱⲛ Ἀⲣⲕⲁἰⲱⲛ.
ἄⲗⲗᾶ ⲃⲟῡῡῡⲥⲟⲛ ἡⲙῖⲛ ⲧⲁⲕῡ ⲕⲁⲓ
ἑᲗέῡⲥὸⲛ ἡⲙᾶⲥ.

Ἄν, ὥⲥⲟⲥⲟ, ⲡⲁⲣⲁⲕⲓⲛ῏ⲥⲧⲟⲩⲙⲉ Ἀⲡὸ ⲧῆⲛ ⲡⲁⲣⲁτῆⲣ῏ⲥⲏ ⲧⲟῦ Ἦⲱⲙᾶ Ἀⲡⲟⲥⲧⲟⲗὸⲡⲟⲩⲗⲟⲩ γⲓᾶ ⲧῆⲛ «Ἀⲡⲟτῡⲡⲱⲥⲏ ⲧῆⲥ φὸⲣⲙⲁⲥ ⲥτὸ ⲙⲟⲥⲓⲕὸ ⲃⲓⲃⲓⲟ»⁵, Ყὲ ⲏ ἑⲡⲓⲥⲕὸⲡ῏ⲥⲏ ⲧⲟῦ ⲕⲏⲣⲟⲓⲣᾶⲡⲟⲩ ⲧⲟῦ Ვⲣⲱⲥᾶⲡ῏ⲥ ⲙⲟⲣⲉἰ Მᾶ ⲃῡⲥⲓ ⲙΐᾶ -ὄⲕⲓ ἑⲛⲧⲉⲗῡⲥ- ⲃⲓⲁⲡⲟⲣⲉⲧⲓⲕ῏ⲥ ⲃⲓᾶⲕⲣⲓⲥ᲏ ⲧῡⲛ ⲙⲉⲣῡⲛ ⲧῆⲥ ⲥⲛⲧῡᲃⲉⲥⲱⲥ. Ἀⲩτ῏ⲥ ᲏ ⲃⲓᾶⲕⲣⲓⲥ᲏ ὕⲡⲁⲓⲟⲣⲉῡⲉⲧⲁⲓ Ἀⲡὸ ⲧᾶ ⲕⲉⲛᾶ ⲡⲟῦ ⲃⲏⲙⲓⲟⲣⲱⲛⲧⲁⲓ ⲥτὸ ⲥ᲏ⲙⲓⲟⲓⲣⲁⲡ᲏ⲙ῏ⲥⲏ ⲕⲉἰⲙⲉⲛⲟ ἑⲗⲁⲓⲧΐᾶⲥ ⲧῆⲥ ⲥ᲏ⲙⲉἰῡⲥ᲏ⲥ ⲧῡⲛ ἡⲕ᲏ⲙⲁⲧⲓⲕῡⲛ ⲙⲁⲣⲧⲩⲣⲓῡⲛ (βλ. εἰκ. 1, 2). Ἐϕὸⲥⲟⲛ, ⲙᾶⲗⲓⲥⲧⲁ, ἈⲡⲟᲃⲉⲕᲃᲟῡⲙⲉ ⲧῆⲛ ⲡⲓᲃⲁⲛὸⲧ῏ⲥⲏ Ἀⲩτ῏ⲥ ὀἰ ⲙⲁⲣⲧⲩⲣΐⲉⲥ Მᾶ ἑⲕᲃⲟⲛ ⲡⲣⲁⲕⲧⲓⲕ῏ⲥ ἡⲕ᲏ⲧⲓⲕ῏ⲥ ἑⲕⲡⲣⲁⲥ᲏, ὡⲥ ἡⲕ῏ⲙⲁⲧⲁ ⲡⲁⲗⲗὸⲙⲉⲛⲁ Ἀⲡὸ ⲧὸⲛ ⲃⲟⲙῑⲥⲧⲓⲕⲟ, ⲡⲣⲟⲡⲁⲛῡⲥ Ყὲ

⁵ Εἰⲥ῏ⲓⲕ᲏ⲥ᲏ⲥ ⲥτὸ Η΄ Δⲓⲉⲃⲛ᲏ⲥ Σⲩⲛῑⲃⲣⲓⲟ, ⲙⲟⲥⲓⲕⲟⲗⲟⲓⲕὸ ⲕⲁⲓ Ψⲁⲗⲧⲓⲕὸ, «*Η μουσική τυπογραφία τῆⲥ Ψⲁⲗⲧⲓⲕῆⲥ Τέχⲏⲥ*· 200ⲥτ῏ⲥ ἑⲡῑⲧⲉⲓⲟⲥ: 1820/21-2021 » ⲧⲟῦ Ἰδⲣῡⲙⲁⲧⲟⲥ ⲃⲱⲗⲁⲛⲧⲓⲛ῏ⲥ ⲙⲟⲥⲓⲕⲟⲗⲟⲓᾶⲥ ⲧῆⲥ Ἰⲉⲣᾶⲥ ΣⲩⲛὸᲃᲟⲩ ⲧῆⲥ Ἐⲕⲕⲗ῏ⲥⲓᾶⲥ ⲧῆⲥ Ἐⲗⲗᾶᲃⲟⲥ, ⲡὸῦ ⲡⲣⲁⲓⲙⲁⲧⲟⲡⲟⲓῡῡῡⲥⲏ ⲥτ῏ⲥ Ἀᲃῡⲛⲁ, ⲥτΐⲥ 15-18 Δⲉⲕⲉⲙⲃⲣⲓⲟⲩ 2021, ὕⲡὸ ⲃⲏⲙⲟⲥᲓⲉⲩⲱⲥ᲏ ⲥτᾶ ⲡⲣⲁⲕⲧⲓⲕᾶ, ὃⲡⲟ Ἀⲛⲁⲣῑⲣⲉⲧⲁⲓ: «Σⲩⲛ῏ⲓᲃⲱⲥ ᲃῑⲛ γῑⲛῑⲧⲁⲓ [ⲥτᾶ ⲙⲟⲥⲓⲕᾶ ⲕⲏⲣ῏ⲟⲓⲣⲁⲡᾶ] ἡ ϕⲁⲛῑⲣῡⲥ᲏ⲥ ⲧῡⲛ ⲙⲉⲣῡⲛ, ἂⲛ ⲕⲁⲓ ἑⲕᲃⲟⲙⲉ ⲧὸ ⲡⲁⲣᾶᲃⲉⲓⲕⲏⲙᾶ ἡ ἑⲡⲓⲗⲉⲓⲕὸⲙⲉⲛ῏ⲥ ὀⲙᾶᲃⲁ ⲥ᲏ⲙⲁᲃⲓᲱⲛ ⲥτ῏ⲥⲏ ⲡⲁⲗⲁἰᾶ ⲙῑᲃᲃᲟⲩ ⲥῑ ⲕᾶᲃⲉ ⲙῑᲣⲟⲥ ⲕᾶⲡⲟⲓⲟⲩ ⲕⲣⲁτ῏ⲙⲁⲧⲟⲥ».

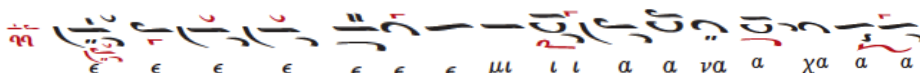
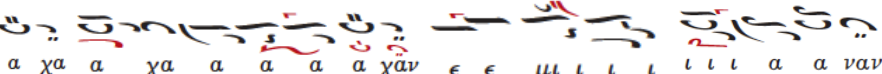
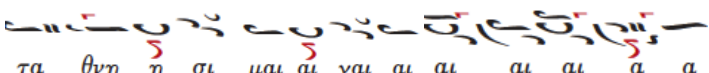
αὐτὴ ἡ διάκριση μερῶν θὰ μπορούσε νὰ αποτυπώνεται ὄχι μόνο ὀπτικά, στὸ χειρόγραφο, ἀλλὰ καὶ ἀκουστικά, μέσῳ τῆς ψαλτικῆς ἐπιτέλεσης.

Ἡ σύνδεση δὲν περιέχει κρατήματα, τὰ ὅποια εὐδιάκριτα θὰ διαμόρφωναν τὰ μέρη της καὶ ἐπομένως θὰ καθόριζαν σύνθετο τὸν μορφολογικὸ της τύπο. Ἡ ἀπουσία αὐτῆ, προφανῶς, ὀφείλεται στὸ θρηνητικὸ περιεχόμενο τοῦ ψαλμικοῦ κειμένου, ποὺ δὲν συγχωρεῖ τὴν ἐνθουσιαστικὴ καὶ διασταλτικὴ μελώδηση τῶν ἀσῆμων καὶ ἀρρήτων τερετισμάτων. Ὁ μελοποιὸς ἀρκεῖται νὰ διαπλάθει κατὰ τὴν βούλησὴ του τὸ ψαλμικὸ κείμενο. Καὶ μπορεῖ νὰ μὴν προβαίνει σὲ δραστικὸ ἀναγραμματισμό του, ὥστόσο, καταφεύγει σὲ παρεμφερεῖς τεχνικὲς γιὰ νὰ ἐξάρει συγκεκριμένα νοήματα.

Πρῶτον, ἐπιλέγει τὴν ἐπανάληψη λέξεων. Συγκεκριμένα, ἐπαναλαμβάνει:

- στὸ πρῶτο μέρος - στίχο τέσσερις φορές τὴν λέξη *ἤλθοσαν*,
- στὸ δεύτερο μέρος - στίχο τρεῖς φορές τὴν λέξη *ἐμίαναν*,
- στὸ τέταρτο μέρος - στίχο τρεῖς φορές τὴν λέξη *ἐξέχεαν*,
- στὸ πέμπτο μέρος - στίχο δύο φορές τὴν λέξη *ἐγεννήθημεν*,
- στὸ ἕκτο μέρος - στίχο τρεῖς φορές τὴν φράση *ἔως πότε, κύριε;*
- στὸ ἑβδομο μέρος - στίχο τρεῖς φορές τὴν λέξη *ἔκχεον*.

Δεύτερον, διαμορφώνει σχετλιαστικὰ ἐπιφωνήματα μὲ τὴν ἐπεισαγωγὴ τοῦ συμφώνου -χ- σὲ μελωδικὰ ἐκτεταμένες συλλαβές, συγκεκριμένα στὶς λέξεις *ἐμίαναν* καὶ *θνησιμαῖα*

F E E F E F E F G E F G b a a G G E G E F E D E D

 ε ε ε ε ε ε ε μι ι ι α α να α χα α α
 E F E G E F E F E D E D E F E F G a G F a G b a a G G E

 α χα α χα α α α α χαν ε ε μι ι ι ι ι ι α α ναν
 C D E F E D D E D C C E D D C C B A B A G A

 τα θνη η σι μαι αι χαι αι αι αι αι α α

Ἀπὸ τοῦτο τὸ τελευταῖο συνάγεται ὅτι στὸ μέλος τοῦ Χρυσάφη δὲν λείπουν τὰ ἐκτενῆ μελίσματα, ποὺ παραπέμπουν σὲ ἐπιτηδευμένο ἐκτενὲς μέλος, ἓνα ἐκ τῶν ὧν οὐκ ἄνευ γνωρισμάτων τῆς Καλοφωνίας. Ἀναφέρουμε ἐδῶ μερικὲς ἐξόφθαλμες περιπτώσεις μελισματικῆς ἐπέκτασης τοῦ μέλους, στὶς λέξεις: ὁ Θεός, ἐμίαναν (βλ. ἀμέσως παραπάνω), βρώματα, ἕως πότε (στὶς τρεῖς ἐπαναλήψεις του).

C C D F E D C C F E F E D E D F D

Ο Θ ε ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο σ

A B C B C D B C D E G F E D C

β ρ ω ω ω ω ω ω ω β ρ ω μ α τ α

a b a G a G a b a b a G a G G F G E F

ε ω ω σ πο ο ο ο ο ο ο ο τ ε ε

c a b a b a G a G G F G E F

ε ω ω ω ω σ πο ο τ ε ε

a F E F G F F E E D E F

ε ω ω ω ω ω σ πο τ ε

Ὅτι τὸ συγκεκριμένο μέλος ἐμπίπτει στὸ καλοφωνικὸ παπαδικὸ εἶδος διαπιστώνεται καὶ ἐκ τοῦ ὅτι σχεδὸν ὅλοι οἱ ἐν αὐτῷ σημειογραφικοὶ σχηματισμοί, οἱ τῶν «σημαδίων ἐνώσεις», οἱ «δέσεις» - ὅπως θὰ τὶς ὀνόμαζε κι ὁ διδάσκαλος Μανουὴλ Χρυσάφης⁶ - ἀπαντοῦν ἐπίσης σὲ καλοφωνικοὺς στίχους τοῦ Ἑσπερινοῦ ἢ καὶ σὲ ἄλλα

⁶ Ἀναφερόμαστε στὸν περίφημο ὀρισμὸ: «Θέσις λέγεται ἡ τῶν σημαδίων ἐνώσις, ἣτις ἀποτελεῖ τὸ μέλος» (Ιβήρων II20, φ. 14r. Πρὸβλ. Dimitri Conomos, *ibid.*, p. 40). Ὁ ὀρισμὸς αὐτὸς καὶ τὸ πλαίσιο τοῦ ὑπόλοιπου κειμένου τοῦ Χρυσάφη παρέχει κρίσιμα ἐπιχειρήματα γιὰ τὴν θεώρηση τῆς στενογραφικότητος τῆς μέσης πλήρους βυζαντινῆς σημειογραφίας καὶ τῆς ὁρθότητος τῶν ἐξηγήσεων τῶν Τριῶν Διδασκάλων. Διαφορετικὴ «ἀνάγνωση» τοῦ ἴδιου μουσικοθεωρητικοῦ κειμένου ἐπιχειρεῖ ὁ

μαθήματα. Ἡ ἀπόδειξη τοῦ πράγματος προκύπτει κατωτέρω ἀπὸ τὴν ἔκδοση τῆς μεθόδου ἐξηγήσεως τοῦ μέλους στὴν Νέα Μέθοδο, ὅπου παραστατικὰ καταγράφονται σὲ σχετικὸ πῖνακα τὰ παράλληλα μουσικὰ χωρία σὲ ἄλλες ὁμοειδεῖς συνθέσεις, ἥδη ἐξηγημένες στὴν Νέα Μέθοδο

Ἡ διάδοση καὶ παράδοση τῆς σύνθεσης μέχρι σήμερα

Μιὰ τέτοια καλοφωνικὴ σύνθεση, ἀφιερωμένη στὴν ἀνάμνηση κοσμοϊστορικοῦ γεγονότος, ποίημα τοῦ τελευταίου μεγάλου μελουργοῦ τοῦ Βυζαντίου, θὰ ἀναμενόταν νὰ ἔχει πολὺ μεγάλη διάδοση καὶ διαχρονικὴ σημειογραφικὴ παράδοση. Ὡστόσο, ἀπαντᾷ σὲ μόλις δύο σὲ μᾶς γνωστὰ χειρόγραφα καὶ εἶναι βέβαιο ὅτι ἡ ἐξαντλητικὴ ἀναδίφηση τῶν χειρόγραφων πηγῶν θὰ ἐντόπιζε εὐάριθμες μόνο -ἂν ὄχι καμμία- ἐπιπλέον καταγραφές τῆς. Οἱ δυὸ γνωστὲς καταγραφές ἐπισημαίνονται ἥδη ἀπὸ τὸν Μανόλη Χατζηγιακουμῆ⁷.

- ἡ μιά, ἡ πρώτη, στὸν προαναφερθέντα αὐτόγραφο κώδικα τοῦ Χρυσάφη, Ἰδίων 1120 τοῦ ἔτους 1458, ὅπου ἐντοπίζεται ἡ σύνθεση στὰ φύλλα 450v-452v, ἀκριβῶς πρὶν τὴν ἐνότητα τοῦ Ἀμώμου εἰς κοιμηθέντας (εἰκ. 1-2),
- ἡ δεύτερη στὸν πολὺ μεταγενέστερο κώδικα τῆς μονῆς Λειμῶνος 8, ποὺ εἶναι χειρόγραφο ἀδήλου γραφέως τοῦ 18^{ου} αἰ., ὅπου

⁷ Ἰωάννης Ἀρβανίτης, “On the Meaning and Purpose of the Treatise by Manuel Chrysaphes”, στὸ G. Wolfram (ed.), *Tradition and Innovation in Late and Post-byzantine Liturgical Chant – Acta of the Congress held at Hernen Castle, the Netherlands, in April 2005*, Leuven – Paris – Dudley, MA 2008, pp. 105-128. Ὁ Σπυρίδων Ἀντωνόπουλος “Manuel Chrysaphes and his Treatise: Reception History, a Work in Progress”, στὸ Evi Nika-Sampson - G. Sakallieros - M. Alexandru - G. Kitsios - Emm. Giannopoulos (eds.), *Crossroads: Greece as an intercultural pole of musical thought and creativity – Conference Proceedings*, School of Music Studies, A.U.Th. / I.M.S. 2013, pp. 153-171, συνοψίζει τὶς μουσικολογικὲς ἐρμηνείες τοῦ κειμένου καὶ μάλιστα στὴν προοπτικὴ τοῦ διπόλου τῆς «ἀργῆς» καὶ «σύντομης» ἐξήγησης τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς σημειογραφίας.

⁷ Μ. Χατζηγιακουμῆ, *Σύμμεικτα Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς 6 : Ἀμωμος – Νεκρώσιμα καὶ Ἐπιμνημόσυνα*, Ἀθήνα 2005. Βλ. καὶ https://e-kere.gr/σύμμεικτα-εκκλησιαστικῆς-μουσικῆς/ιστορικά-λειτουργικά-μέλη/cd/_AMOMOS_NEKRO-SIMA-KAI-EPIMNHMOSYNA#!prettyPhoto (24-2-2025).

ή σύνδεση έντοπιίζεται στο φ. 53r μαζί με Προκείμενα καὶ Δοχές (εἰκ. 3)⁸.

Ὁ Χατζηγιακουμῆς⁹, προσπαθεῖ νὰ ἐξηγήσει γιατί ἡ σύνδεση αὐτὴ δὲν προσέλκυσε τὸ ἐνδιαφέρον γραφέων, ἀντιγραφέων καὶ ψαλτῶν κατὰ τοὺς μεταβυζαντινοὺς αἰῶνες, προσάγοντας δυὸ λόγους· α) ὅτι δὲν προσέλαβε λειτουργικὴ χρησιμότητα καὶ β) ὅτι ἡ μνήμη τῆς Ἀλώσεως ὡς ἐθνικοῦ ἱστορικοῦ σταδμοῦ εἶναι προῖον τοῦ ὀψιμοῦ ἐλληνικοῦ μεγαλοῖδεατισμοῦ τῶν τελῶν τοῦ 19^{ου} καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 20^{ου} αἰ. Ἀλλά, δὰ μπορούσε κάποιος νὰ ἀντιπεῖ ὅτι, ἀφ' ἐνός, σχεδὸν κανένα καλοφωνικὸ μέλος δὲν ἔχει λειτουργικὴ χρησιμότητα, κι ὅμως μεγάλο μέρος τῆς βυζαντινῆς Καλοφωνίας παραδίδεται χειρόγραφα καὶ διαδίδεται συστηματικὰ κατὰ τὴν μεταβυζαντινὴν περίοδο, ἀφ' ἐτέρου, ὅτι τὸ χάσιμο τῆς Ρωμανίας ἔχει ἀρκούντως δρηνολογηθεῖ, μὲ τὰ πολλὰ καὶ διάφορα ἀνακαλήματα καὶ δρήνους ποὺ προσέρχονται ἀπὸ τὰ χρόνια πρὸ τοῦ 19^{ου} αἰ.

Μποροῦμε ἴσως νὰ ὑποθέσουμε ὅτι τὸ τόσο σπουδαῖο γιὰ τὴν μουσικολογικὴ ἔρευνα αὐτόγραφο τοῦ Χρυσάφη ἔμεινε ἐν πολλοῖς ἀθέατο σὲ κρίσιμους ἀντιγραφεῖς καὶ πολὺ λίγο χρησιμοποιήθηκε ὡς ἀνθίβλο ἢ καὶ ὅτι τὸ θέμα τῆς Ἀλώσεως δὲν συγκινοῦσε τόσο τοὺς μεταβυζαντινοὺς ψάλτες, οἱ ὅποιοι ἔβλεπαν τὴν τέχνη τους νὰ συνεχίζει τὴν ἀνθηρὴ της πορεία ἀπὸ δόξης εἰς δόξαν μέσα στὸ νέο ἱστορικὸ πλαίσιο, ὅπου, λόγου χάρι, ἀκόμα καὶ στὸ γνωστὸ *Τῇ ὑπερμάχῳ ἡ λέξι πόλις* ἀντικαθίσταται ἀπὸ τὴν λέξι *δοῦλος ἢ ποιμένη* στὴν περίπτωση τοῦ κώδικα EBE 2796, φφ. 15-19 («ἀναγράφω σοι ὁ δοῦλος / ἡ ποιμένη σου Θεοτόκε»)¹⁰.

Μιὰ ἀκόμα μουσικὴ καταγραφὴ τοῦ 78^{ου} ψαλμοῦ συναντοῦμε στὸν κώδικα EBE 2406, φ. 459b. Πρόκειται γιὰ ἄλλο, διαφορετικὸ μέλος, ποὺ ἐπιγράφεται «*Ἐτέρον ἁσματικόν, ποίημα κυρίου Ἀντωνίου καὶ δομεστίκου τῶν Σερρων, ἦχος πλ. δ΄*» (εἰκ. 4). Ἔχει ἀρχὴ τὸν ἀ΄

⁸ Τὴν ἀναλυτικὴ περιγραφὴ τοῦ κώδικα βλ. Μ. Χατζηγιακουμῆ, *Μουσικὰ Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453-1832)*, τόμος πρῶτος, Ἀθήνα 1975, σσ. 155-163.

⁹ Μ. Χατζηγιακουμῆ, *Σύμμεκτα...*, ὅ.π.

¹⁰ Παραπέμπουμε στὴ μελέτη τοῦ Γρ. Ἀναστασίου, «Ἡ ἀποτύπωση τῆς πολιτικῆς θεωρίας τοῦ Βυζαντίου στὴν ἐντεχνη ψαλτικὴ δημιουργία τοῦ 14^{ου} καὶ 15^{ου} αἰ.» στὸ βιβλίο τοῦ ἰδίου, *Θεωρούμενα στὴν Ψαλτικὴ Τέχνη – θέματα ψαλτικῆς ὀντολογίας, θεωρίας, σημειογραφίας, μελοποιίας, ἐρμηνείας, τάξης*, Ἀθήνα 2024, σσ. 25-72, βλ. ἰδιαίτερα στίς σσ. 41, 71-72.

στίχο τοῦ 45^{ου} ψαλμοῦ Ὁ Θεὸς ἡμῶν καταφυγή..., ἡ ὁποία ἀκολουθεῖται ἀπὸ τὸ κείμενο τοῦ 78^{ου} ψαλμοῦ ...ἦλθοσαν ἔθνη. Τὸ ἐπόμενο φύλλο τοῦ κώδικα, ποὺ ἔχει ἐκπέσει, ἀφήνει τὴν σύνδεση ἡμιτελῆ, μέχρι τὴν λέξη ἐξέχεαν. Περαιτέρω σχολιασμὸς τῆς περίπτωσης, ἂν καὶ ἴσως δὴ ἄξιζε νὰ γίνει, μᾶλλον περιττεύει τώρα ἐδῶ.

Ἐπανερχόμενοι στὴν ἐλάχιστη διαδεδομένη καὶ σπανίως ἀνθολογημένη σύνδεση τοῦ Χρυσάφη, διαπιστώνουμε ὅτι δὲν ἀπαντᾷ ἐξηγημένη στὴν Νέα Μέθοδο. Περιμένει κάποιος ὅτι ὁ Χουρμούζιος δὴ εἶχε περιλάβει τὴν σύνδεση αὐτὴ ἀνάμεσα στὶς ὑπόλοιπες ὁμοειδεῖς βυζαντινὲς στὸ ὁκτάτομο *Μαθηματάριό* του, τοὺς κώδικες ΕΒΕ-ΜΠΤ 728 ἕως 734, ποὺ ἐξήγησε καὶ ἔγραψε γύρω στὸ 1830. Ἐξ ὧν γνωρίζουμε, ὅχι μόνο ὁ Χουρμούζιος ἀλλ' οὔτε ὁ Γρηγόριος, οὔτε κάποιος ἄλλος, ἀπὸ τοὺς ἐλάσσονες ἔστω ἐξηγητὲς τοῦ 19^{ου} αἰ., καταπιάστηκε μὲ τὸ συγκεκριμένο μέλος. Τὸ πρᾶγμα βεβαιώνει καὶ ὁ Χατζηγιακουμῆς, ὁ ὁποῖος μάλιστα ἀποδύθηκε σὲ «ἐπίμονη» σχετικὴ ἔρευνα, σύμφωνα μὲ τὴν διατύπωσή του¹¹.

Μόνες μεταγραφὲς τοῦ μέλους στὴν Νέα Μέθοδο παρουσιάζονται δύο ὄψεις, μὲ χρονολογικὴ διαφορὰ μεταξύ τους περίπου ἑνὸς αἰῶνα·

- πρώτη τοῦ Μάρκου Βασιλείου, ποὺ δημοσιεύτηκε τὸ 1912 στὸ περιοδικὸ *Μουσική*, τεῦχος 1, (μαζὶ μὲ παράλληλη μεταγραφή στὸ πεντάγραμμο τοῦ Γεωργίου Παχτίκου) καὶ
- δεύτερη τοῦ Ἰωάννη Ἀρβανίτη, ποὺ ἐκπονήθηκε στὶς 3 Σεπτεμβρίου τοῦ 2004, σύμφωνα μὲ τὴν σημείωση τοῦ ἰδίου στὸ χειρόγραφο του, τοῦ ὁποῖου ἀντίγραφο εὐγενῶς μᾶς παραχώρησε.

Διστάζουμε νὰ χαρακτηρίσουμε τὶς δυὸ ἐργασίες αὐτὲς ὡς ἐξηγήσεις, φυλάγοντας τὸν ὅρο γιὰ τὶς μεταγραφὲς τῶν Διδασκάλων τῆς Νέας Μεθόδου, στὶς ὁποῖες ἡ σχέση τῆς πρωτότυπης σημειογραφίας μὲ τὴν καταγεγραμμένη ἐξήγηση εἶναι μᾶλλον δυσδιάκριτη. Στὶς μεταγραφές, ἀντίθετα, τῶν Μάρκου Βασιλείου καὶ Ἰωάννου Ἀρβανίτη ἡ σχέση τοῦ τελικοῦ μουσικοῦ κειμένου μὲ τὸ πρωτότυπο εἶναι

¹¹ Μ. Χατζηγιακουμῆ, *Σύμμεικτα...*, ὁ.π.: «Τοῦ τόσο σημαντικοῦ αὐτοῦ ἱστορικοῦ μέλους δὲν ἔχει (ἀτυχῶς) ἐπισημανθεῖ, παρὰ τὴν ἐπίμονη ἔρευνα, μεταγραφή στὴ Νέα Μέθοδο τῶν μεγάλων πατριαρχικῶν μουσικῶν καὶ δασκάλων Χουρμούζιου Χαρτοφύλακος καὶ Γρηγορίου Πρωτοψάλτου (οὔτε καὶ τῶν Ἀγιορειτῶν ἐξηγητῶν τοῦ α' μισοῦ τοῦ 19^{ου} αἰ.)».

ἐξόφθαλμη. Ἀπὸ τὴν ἄλλη, δὲν ὑπάρχει σ' αὐτὲς μιὰ προφανὲς καὶ ἀδιαμφισβήτητη, μοναδικὴ καὶ πασίγνωστη, ἀντιστοίχιση τῶν σημαδιῶν τῆς πρωτότυπης σημειογραφίας μὲ τὰ σημάδια τῆς Νέας Μεθόδου, ποὺ νὰ ὑπακούει σὲ ἐντελῶς αὐτόματο μηχανισμό. Χρειάστηκε ἡ γνώση, ἡ σκέψη καὶ ἡ ἐρμηνεία τῶν μεταγραφῶν πάνω στὴν πρωτότυπη γραφή, γιὰ νὰ παραχθεῖ τὸ σημειογραφικὸ ἀποτέλεσμα τῆς Νέας Μεθόδου, πράγμα ποὺ ἐκδηλώνεται εὐλογα σὲ -ἐλάχιστα, ὁμολογουμένως- διαφορετικὲς μεταξύ τους σημειογραφικὲς ἀποτυπώσεις. Ὑπὸ τὴν ἔννοια αὕτη -καὶ κάνοντας κάποιες λογικὲς συμβάσεις- δὰ μπορούσαμε νὰ δεχθοῦμε γιὰ τὶς ἐργασίες αὐτὲς τὸν χαρακτηρισμὸ «σύντομες ἐξηγήσεις», παρὰ τὴν ἐσωτερικὴ του ἀντίφαση, ἀφοῦ ἡ ἐξήγηση, ἀπ' τὴν ἱστορικὴ ἐμφάνισή της ἤδη, ὡς ὅρος καὶ ὡς πρακτικὴ, σημαίνει ἀναλυτικότερη καὶ ἐπομένως ἐκτενέστερη καταγραφή τῶν παπαδικῶν συνδέσεων μάλιστα.

Οἱ δυὸ αὐτὲς «σύντομες» ἐξηγήσεις, τοῦ Μάρκου Βασιλείου καὶ τοῦ Ἰωάννη Ἀρβανίτη ξεκινοῦν ἀπὸ κοινὴ προϋπόθεση μιᾶς συγκεκριμένης μελικτῆς ὑφῆς καὶ ἔκτασης τῶν θυζαντινῶν συνδέσεων καὶ ταυτίζονται σὲ πολὺ μεγάλο βαθμὸ, ὅπως φαίνεται καὶ στὸν παραδειγματικὸ πίνακα ποὺ παρουσιάζουμε ἐδῶ. Καὶ τῶν δύο οἱ μέθοδοι μεταγραφῆς ἔχουν μελετηθεῖ καὶ ἀναλυθεῖ στὴν σχετικὴ βιβλιογραφία καὶ δὲν δὰ ἐπιχειρήσουμε μιὰ λεπτομερέστερη ἀνάλυσή τους¹². Ἀρκούμεστε ἐδῶ νὰ παραθέσουμε σὲ τριπλῇ ἐκδοχή, στὴν πρωτότυπη σημειογραφία καὶ στὶς μεταγραφὲς κατὰ σειρὰ τῶν Μάρκου Βασιλείου καὶ Ἰωάννη Ἀρβανίτη, τὴν πρώτη φράση τοῦ μαθήματος Ὁ Θεὸς ἤλθοσαν ἔθνη, ἤλθοσαν.

¹² Ἰδιαίτερα, ὁ Ἰωάννης Ἀρβανίτης, ὁ ἴδιος, τόσο μέσα ἀπὸ τὴν διδακτορικὴ του διατριβή, Ὁ ρυθμὸς τῶν ἐκκλησιαστικῶν μελῶν μέσα ἀπὸ τὴν παλαιογραφικὴ ἔρευνα καὶ τὴν ἐξήγηση τῆς παλαιᾶς σημειογραφίας, Κέρκυρα 2010, ὅσο καὶ μὲ πληθώρα ἄλλων μελετῶν ἔχει ἐπαρκῶς ἀναλύσει καὶ ἐκδέσει τὶς ἀπόψεις του γιὰ τὴν οὐσία καὶ τὸν τρόπο τῆς λεγόμενης «σύντομης» ἐξήγησης. Καὶ ἂς ἐπισημανθεῖ ὅτι εἶναι ἴσως ὁ πληθωρικότερος καὶ ἐγκυρότερος ἐξηγητὴς παλαιῶν μελῶν (θυζαντινῶν καὶ μεταθυζαντινῶν) στὴν -ἂς τὴν ποῦμε ἔτσι- ἀργὴ ἐξήγηση μετὰ τὴν ἐποχὴ τῶν Τριῶν Διδασκάλων μέχρι σήμερα.

C C D F E D C

Ο Θε ο ο ο ο ο

Ο Θε ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο

Ο Θε ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο

C F E F E D E D F D

ο ο ο ο ο ο ος

ο ο ο ο ο ο ο ος

ο ο ο ο ο ο ο ο ος

D F E D D C C A D C C B B G D

η ηλ θω ω σα αν ε ε θνη η

η η η ηλ θο ο ο σαν ε ε ε ε ε θνη

η η η ηλ θο ο ο σαν ε ε ε ε ε θνη

D E D C F E D D C D C C

η η η η ηλ θω ω σαν

η η η η η ηλ θο ο ο ο ο σαν

η η η η η η ηλ θο ο ο ο ο σαν

Οί δυὸ μεταγραφές ἔχουν δισκογραφηθεῖ καὶ πολλάκις ἐκτελεστεῖ σὲ ἐκδηλώσεις μνήμης γιὰ τὴν Ἄλωση τῆς Κωνσταντινούπολης. Οἱ πιὸ γνωστὲς καὶ διαδεδομένες -καὶ προβαλλόμενες στὸ διαδίκτυο- ἡχογραφήσεις εἶναι:

- τῆς Capella Romana τοῦ Ἀλεξάνδρου Λίγκα στὸ ἄλμπουμ *Music of Byzantium* (2004)¹³,
- τοῦ π. Γεωργίου Τσέτση στὸν 6^ο δίσκο ἀκτίνας τῆς σειρᾶς *Σύμμεικτα Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς* τοῦ Μανόλη Χατζηγιακουμῆ (2005)¹⁴,
- τοῦ Ἰωάννη Ἀρβανίτη στὸν δεύτερο δίσκο ἀκτίνας τοῦ ἄλμπουμ *Ἐάλω ἡ Πόλις*, τοῦ Ἑργαστηρίου Παλαιᾶς Μουσικῆς (2008)¹⁵.

Ἀξιωματόννευτη ἐν προκειμένῳ εἶναι καὶ ἡ προσαρμογὴ τῆς μεταγραφῆς τοῦ Μάρκου Βασιλείου στὰ Ἀραβικὰ ἀπὸ τὸν πρωτοψάλτη τοῦ Πατριαρχείου Ἀντιοχείας Δημήτριο Ἄλ Μούρ, ποὺ εἶναι δημοσιευμένη στὸν τρίτο τόμο, σσ. 28-31, τῆς τρίτομης Ἀνθολογίας *Πνευματικὴ Σάλπιγξ*, ποὺ ἐξέδωκε τὸ 1972 ὁ γιὸς του Φουάντ¹⁶ (εἰκ. 5).

Ἡ ἐξηγητικὴ ἐργασία τοῦ Κωνσταντίνου Νικολακόπουλου

Ὡστόσο, ἡ μεταγραφή αὐτὴ [τοῦ Μάρκου Βασιλείου] δὲν στοιχεῖται στὰ κλασικὰ (ἀναλυτικὰ καὶ μελισματικὰ) πρότυπα τῶν μεγάλων πατριαρχικῶν ἐξηγητῶν καὶ δασκάλων. Ἡ παραβολὴ τῆς μὲ τὸ πρωτότυπο αὐτογράφο μέλος τοῦ Χρυσάφη καὶ τὸ σύνολο ἄκουσμα δείχνουν ὅτι πρόκειται περισσότερο γιὰ μιὰ ‘μετροφωνικὴ’ μεταγραφή (κατὰ τὰ γνωστὰ πρότυπα τοῦ κύκλου τῆς Κοπεγχάγης). Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτῇ, ἡ ἀνάγκη γιὰ μιὰ νέα, καὶ περισσότερο πιστὴ (ὅσο γίνεται) ἐξήγηση, παραμένει πάντοτε ἀνοικτὴ (γιὰ τὴν εἰδικὴ ἔρευνα).

¹³ Ἐλεύθερη πρόσβαση στὸν διαδικτυακὸ τόπο:

<https://www.youtube.com/watch?v=LefBHTEPMm4> (1/3/2025)

¹⁴ Ἐλεύθερη πρόσβαση στὸν διαδικτυακὸ τόπο:

<https://www.youtube.com/watch?v=WjxEhucr24k> (1/3/2025)

¹⁵ Ἐλεύθερη πρόσβαση στὸν διαδικτυακὸ τόπο:

<https://www.youtube.com/watch?v=vS-RdMXVdLo> (1/3/2025)

¹⁶ Βλ. Ρωμανοῦ (Bashar) Νταούντ, *Ὁ Πρωτοψάλτης τοῦ Πατριαρχείου Ἀντιοχείας Δημήτριος Ἄλ Μούρ*, ἀνέκδοτη διδακτορικὴ διατριβὴ ὑποβληθεῖσα στὸ Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ ΕΚΠΑ (24/2/2011), σ. 136. Πρόσβαση στὸν διαδικτυακὸ τόπο: <http://hdl.handle.net/10442/hedi/30309> (22/3/2025).

Ἡ παραπάνω διατύπωση δὲν εἶναι δική μας, ἀνήκει στὸν Μανόλη Χατζηγιακουμῆ. Ἐνδεχομένως ἀπὸ κάποιους μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ἀπαξιωτική γιὰ τὴν «σύντομη» ἐξήγηση, καὶ ἀπ’ αὐτοὺς ἄλλοι μπορεῖ νὰ ἐπιχαίρουν καὶ ἄλλοι νὰ ἀγανακτοῦν (ἀνάλογα μὲ τὴν δική τους προκατάληψη). Ἀλλὰ, ἡ ἀξιοπρόσεκτη οὐσία αὐτῆς τῆς διατύπωσης ἔγκειται στὴν ἐπισήμανση τῆς ἀνάγκης νὰ ἀκουστεῖ ἡ ἐν θέματι λαμπρὴ σύνδεση στὰ σημερινὰ αὐτιά μὲ τὴν αἰσθητικὴ ἀντίληψη ποὺ ἔχει διαμορφώσει ἡ ἀδιάκοπη μακραίωνη βυζαντινὴ ψαλτικὴ παράδοση καὶ ὅτι πρέπει νὰ ἀναληφθεῖ ἀπὸ εἰδικoὺς ἐρευνητὲς τὸ ἐγχείρημα αὐτό¹⁷.

Τελικά, τὸ αἶτημα ἀπαντήθηκε ἀπὸ τὴν πολύμοχθη ἔρευνα ἐνὸς τυπικὰ μὴ εἰδικoῦ, νεαροῦ μαθητῆ τῆς Ψαλτικῆς καὶ τότε ἀκόμα τοῦ Λυκείου (νῦν δὲ φοιτητῆ τοῦ Πολυτεχνείου), τοῦ Κωνσταντίνου Νικολακόπουλου. Αὐτὴ δὲν εἶναι ἡ πρώτη οὔτε ἡ μόνη ἐξήγησή του, ἀλλὰ εἶναι εὐνόητο ὅτι τὸ εἶδος, ἡ σπουδαιότητα, ἡ μοναδικότητα καὶ ἡ παλαιότητα τοῦ μέλους τὴν καθιστοῦν μᾶλλον τὴν σπουδαιότερή του ὥς τώρα.

Ἡ μέθοδος τῆς ἐξήγησης ποὺ ἀκολουθήθηκε εἶναι ἡ μόνη γνωστὴ καὶ ἀσφαλῆς. Αὐτὴ ποὺ ἀπὸ τὸν Κωνσταντῖνο Ψάχο περιγράφεται ὡς «ἀναδρομικὸς παραλληλισμός» τῆς σημερινῆς σημειογραφίας πρὸς τὶς παλαιότερες φάσεις της¹⁸. Ὁ παραλληλισμός, ἐν προκει-

¹⁷ Τὸ θεωρητικὸ καὶ ἰδεολογικὸ ὑπόβαθρο τῆς διεκυστίνδας γιὰ τὴν μεταγραφή ἢ ἐξήγηση τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς σημειογραφίας μεταξὺ τῶν προερχομένων, κυρίως, ἀπὸ τὰ Monumenta Musicae Byzantinae Δυτικῶν φιλολόγων-μουσικολόγων καὶ τῶν Ἑλλήνων «παραδοσιακῶν» ψαλτῶν-μουσικολόγων, περιγράφει ἐναργῶς ὁ Alexander Lingas, “Performance Practice and the Politics of Transcribing Byzantine Chant”, *Acta Musicae Byzantinae* 6 (2003), pp. 57-69.

¹⁸ Ὁ Ψάχος εἰσηγήθηκε τὸν ὅρο καὶ τὴν μέθοδο τοῦ «ἀναδρομικοῦ παραλληλισμοῦ», πιθανότατα, τὸ 1912 στὸ ἐν Ἀθήναις συγκροτηθὲν Συνέδριον τῶν Ἀνατολιστῶν. Μεταφέροντας στὴν Παρασημαντικὴ του (*Ἡ Παρασημαντικὴ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, ἐν Ἀθήναις 1917, σσ. 3-4) περίληψη τῆς ἀνακοινώσεώς του, ποὺ εἶχε δημοσιευθεῖ στὰ *Πρακτικά* τοῦ Συνεδρίου, διαμορφώνει, οὐσιαστικά, καὶ τὸ ἀπολογητικὸ ὑπὲρ τῆς συνεχoῦς παραδόσεως πλαίσιο τῶν θεωρητικῶν θέσεών του. Οἱ σχετικὲς ἀναφορὲς εἶναι γνωστὲς εὐρύτατα καὶ ὁ μόνος λόγος ποὺ παραδέτομε ἐδῶ ἕνα μικρὸ ἀπόσπασμα ἀπὸ ἐκείνη τὴν ἀναδημοσιευμένη περίληψη εἶναι γιὰ νὰ θυμίσουμε τὸ κλίμα τῶν ἀντιπαραθέσεων, ποὺ ἐπικράτησαν -μεταξὺ κυρίως Ἑλλήνων καὶ ξένων μουσικολόγων- σχεδὸν καθ’ ὅλη τὴν διάρκεια τοῦ 20^{οῦ} αἰ. γύρω ἀπὸ τὴν ὀρθὴ ἐρμηνεία τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς σημειογραφίας: «Καὶ ὡς συμπέρασμα

μένω, ὅπως σὲ κάθε διαδικασία ἀποκρυπτογράφησης καὶ μεταγραφῆς, εἶναι στὴν πράξη ὁ μόνος τρόπος προσπέλασης τοῦ πρωτότυπου ὑλικοῦ καθὼς προσφέρει τὸ ἀπαραίτητο (ἀρχιμήδειο) σημεῖο ἀναφορᾶς¹⁹. Προϋποτίθεται, βεβαίως, ὅτι ὁ ἐπίδοξος ἐξηγητὴς ἔχει κατανοήσει προηγουμένως τὸ εἶδος καὶ τὸν δρόμο τῆς μελοποιίας, ὅπου ἀνήκει τὸ πρωτότυπο μέλος, καὶ ἀναζητᾷ στὴν σωστὴ κατεύθυνση μέσα στὸ πέλαγος τοῦ ἤδη ἐξηγημένου βυζαντινοῦ ρεπερτορίου τὰ ἀρμόδια παράλληλα χωρία.

Στὴν περίπτωσή μας πρέπει νὰ ὁμολογήσουμε τὴν πολύτιμη ἀναζητήσή μας στὶς ψηφιοποιημένες πηγές τῆς ΒΚΨ, τῆς ΕΒΕ καὶ τοῦ Σινᾶ, ὅπου βρήκαμε παράλληλα χωρία στὶς ἐνότητες τῶν καλοφωνικῶν στίχων καὶ τῶν μαθημάτων, κυρίως στὰ ἀκόλουθα χειρόγραφα:

- Σινᾶ 1255, Ἀνθολογία Μαθηματαρίου τοῦ Μανουὴλ Χρυσάφη, γραμμένη ἀπ' τὸν Ἰωάννη Πλουσιαδινὸ κατὰ τὸ 6' μισὸ τοῦ 15^{ου} αἰ.
- ΕΒΕ 938, Καλοφωνικὸ Στιχηράριο Τριωδίου-Πεντηκοσταρίου, γραμμένο τὸ 1552 ἀπ' τὸν Κωνσταντῖνο Χανιώτη
- ΒΚΨ 90 / 238, τῶν μέσων τοῦ 18^{ου} αἰ., ἀδήλου γραφέως
- ΒΚΨ φάκ. 2, τετρ. 47, τῶν τελῶν τοῦ 18^{ου} αἰ.
- ΒΚΨ φάκ. 4, τετρ. 99, γραμμένο ἀπ' τὸν Πέτρο Βυζάντιο στὰ τέλη τοῦ 18^{ου} αἰ.

ἐξήγαγεν [ἐνν. ὁ Ψάχος στὴν ἀνακοίνωσή του στὸ Συνέδριο τοῦ 1912], ἀφ' ἐνὸς μὲν, ὅτι οἱ ἰσχυριζόμενοι, ὅτι ἀπ' εὐθείας ἀναγινώσκουσι τὴν ἀρχαίαν γραφὴν πλανῶνται, ἀφ' ἑτέρου δέ, ὅτι ὁ μόνος τρόπος πρὸς κατανόησιν τῆς ἀρχαίας στενογραφίας εἶναι ὁ ἀναδρομικὸς παραλληλισμὸς τῆς σημερινῆς γραφῆς πρὸς τοὺς διαμέσους σταθμοὺς καὶ διὰ τούτων πρὸς τὴν ἀρχαίαν στενογραφίαν» (*Actes du seizieme congrès international des orientalistes*, σσ. 46-47).

¹⁹ Παραπέμπουμε στὸ κείμενο προβληματισμοῦ τοῦ γλωσσολόγου Ernst Grumach σχετικὰ μὲ τὴν ἀποκρυπτογράφηση τῆς γραφῆς καὶ γλώσσας τῆς Γραμμικῆς Β', «Προβλήματα ἀποκρυπτογράφησης τῆς Γραμμικῆς Β'», μετάφραση Μιχ. Τσιτσικλῆ, *Ἐπιστημονικὴ Ἑπετηρὶς τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης* 9 (1965), σσ. 295-334. Προσπελάσιμο στὸ διαδίκτυο (17/7/2025): http://epet.nlg.gr/db/icon/1965/65_16.pdf Προτιμοῦμε αὐτὸ τὸ κείμενο, παρότι διβλιογραφικὰ θεωρεῖται παρωχημένο, γιατί παρουσιάζει μιὰν εὐσύνοπτη καὶ καλοδιατυπωμένη θεωρία τῶν μεθόδων γλωσσολογικῆς ἀποκρυπτογράφησης, ἰδιαίτερα στὶς σελίδες 299-300.

Κατὰ τὴν ἀναζήτηση βρήκαμε ἀντιστοιχία θέσεων τοῦ μαθήματος τοῦ Χρυσάφη μὲ θέσεις καὶ γραμμὲς σὲ καλοφωνικοὺς στίχους τοῦ 6' ψαλμοῦ, σὲ στίχους τῶν Ἀνοιξανταρίων, σὲ μαθήματα κ.λπ. Ἀνάμεσά τους ἐντοπίσαμε καὶ μιὰν ἀρκετὰ ἐκτενῆ φράση -τὴν ἀρχικὴ- τοῦ Ἀναγραμματος ἀπὸ τὸ *Θρηνῶ καὶ ὁδύρομαι* τοῦ Ἰωάννου Κουκουζέλη σὲ ἦχο πλ. δ', Ὡ τοῦ θαύματος..., ποὺ προσομοιάζει στὴν ἀρχὴ Ὁ Θεὸς ἦλθοσαν τοῦ μαθήματος τοῦ Χρυσάφη.

Τὸ εὔρημα αὐτὸ δὲν φανερῶνει μόνον μιὰ εὐθεῖα ἐπιρροὴ στὴν μελοποίηση τοῦ Χρυσάφη ἀπὸ τὸ νεκρώσιμο μάθημα τοῦ μεγάλου βυζαντινοῦ μαῖστορος, ἀλλὰ, κυρίως, δείχνει ποιὲς εἶναι οἱ βασικὲς ἀρχὲς τῆς βυζαντινῆς μελοποιίας· ἡ στερεοτυπικότητα καὶ ἡ μίμηση. Ὁ ἴδιος ὁ Χρυσάφης διδάσκει ὅτι κάθε μελοποιὸς ὀφείλει «ποιεῖν θέσεις προσηκούσας καὶ ἀρμοδίας» σύμφωνα μὲ τὸν ὅρο τῆς τέχνης²⁰, καὶ διαπιστώνει ὅτι «τῷ προτέρῳ τε τῶν ποιητῶν ἀεὶ ὁ δεύτερος ἔπεται καὶ τοῦτο ὁ μετ' αὐτόν, καὶ πάντες ἀπλῶς ἔχονται τῆς τέχνης ὁδοῦ»²¹.

Οἱ θέσεις τῆς πρωτότυπης σημειογραφίας ἀνευρέθησαν ἐξηγημένες στὰ πρωτόγραφα τῶν ἐξηγήσεων τοῦ διδασκάλου Χουρμουζίου κυρίως. Ἡ ἐξήγηση στὴ Νέα Μέθοδο πραγματοποιήθηκε σὲ διάστημα περίπου δύο μηνῶν σχετικὰ ἐντατικῆς ἐργασίας καὶ ὁλοκληρώθηκε στὶς 16 Νοεμβρίου τοῦ 2022. Ἕνας ἐνδεικτικὸς πίνακας, ποὺ ἐμφανίζει κατοπτικὰ τὴν ἐξηγητικὴ μας μέθοδο, παρουσιάζεται ἀμέσως παρακάτω, ὅπου περιλαμβάνονται: ἡ πρωτότυπη σημειογραφία μεταγεγραμμένη ἀπὸ τὸν κώδικα Ἰβήρων 1120, ἐνδεικτικὰ παράλληλα χωρία σὲ ἄλλους κώδικες, καὶ ἡ ἐξήγηση στὴν Νέα Μέθοδο κατὰ φράσεις. Παραθέτουμε μόλις τέσσερις σελίδες αὐτοῦ τοῦ πολυσέλιδου πίνακα, ποὺ ὅπως εἶναι εὐνόητο ἡ πλήρης ἔκτασή του δὲν χωράει ἐδῶ.

²⁰ Βλ. στὸ Dimitri Conomos, *ibid.*, p. 46 (στ. 180-182).

²¹ *Ibid.*, p. 42 (στ. 119-121).

$\overline{\text{H}\chi\text{o}\varsigma}$ $\overline{\text{N}\eta}$
C C D F E D C
O $\theta\epsilon$ o o o o χ^o o o o o
Πρβλ.: ΒΚΨ 90 / 238, φ.
60v ϣ' EBE 938, φ. 331r
C F E F E D F D
O O O O O O O S
Πρβλ.: ΒΚΨ 90 / 238, φφ.
48r, 50r ϣ' EBE 938, φ.
331r
D F E D D C C A
η $\eta\lambda$ $\theta\omega$ ω $\sigma\alpha$
Πρβλ.: ΒΚΨ 90 / 238, φ.
45v ϣ' φ. 48v (1^{ος} στ.)

Ε F E D G E D D C D C

Прβλ.: ВКΨ 90 / 238, φ.
49г ж' φ. 48 ж' φ. 55г

D E D E F D C
 00 0 0 00 00 1
 00 0 0 00 00 1
 00 0 0 00 00 1

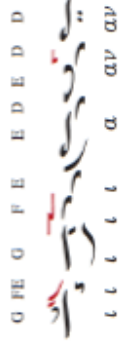
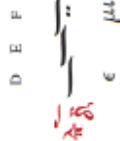
EBE 938, φ. 381v (5^o στ.)

C D C C B A B C
 ε ε την κλη ρο νο

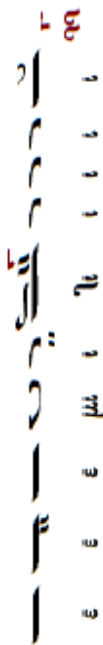
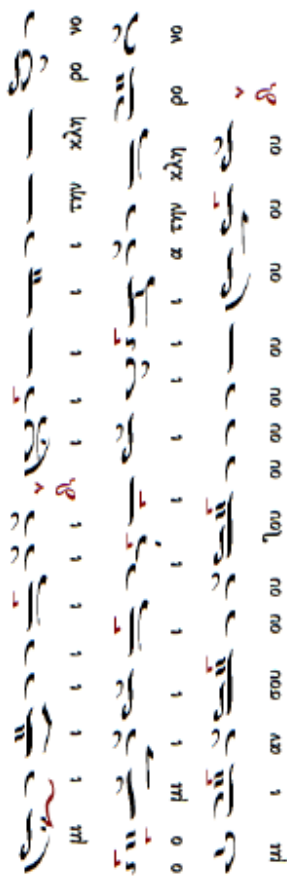
Πρβλ.: ВКΨ 90 / 238, φ.
53r κα' φ. 49r κα' φ. 55r



Πρβλ.: ΒΚΨ 90 / 238, φ.
56r ς' φ. 56v



Πρβλ.: ΒΚΨ 90 / 238, φ.
54v (5^{ος} στ.)



Γιατί άργή έξήγηση· ή μάλλον, γιατί όχι;

Ἡ έξήγηση τοῦ μέλους τοῦ άνεξήγητου μαθήματος - θρήνου τῆς Ἀλώσεως καλύπτει τὴν ανάγκη νὰ ψαλεῖ καὶ νὰ άκουστεῖ στὸ σήμερα, ὅπως θὰ τὸ ἔφερνε σὲ μᾶς ή άδιάκοπη ψαλτική παράδοση. Αὐτὴ ή άδιάκοπη παράδοση εἶναι καὶ ὁ γνώμονας τῆς ὀρθότητος τῆς έξήγησης. Ἄλλη ανάγκη προκύπτει ἀπὸ τὴν περιέργεια γιὰ τὸ πῶς ένδεχομένως άκουγόταν τότε, ψαλλόμενη ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Χρυσάφη, ή σύνδεση αὐτή, δίχως τὸν γνώμονα τῆς παράδοσης. Ἡ σύντομη έξήγηση μάλλον προσπαδεῖ νὰ άπαντήσῃ σ' αὐτὸ τὸ αἴτημα. Τὸ δίλημμα έπομένως στὴν οὐσία του διαμορφώνεται· ποιά έξήγηση άληθεύει, ή σύντομη ή ή άργή; Πολλὰ ἐπιχειρήματα καὶ αἰτιολογικὰ «διότι» ἔχουν ἑκατέρωθεν διατυπωθεῖ σὲ τόμους ὀλόκληρους τῆς σχετικῆς βιβλιογραφίας. Καὶ εἶναι πολὺ ένδιαφέρον ὅτι, ὅσοι ἀπὸ τὴν κάθε πλευρὰ ἐπιχειρηματολογοῦν, ανατρέχουν στὶς ἴδιες πηγές καὶ λεπτολογοῦν γιὰ τὴν ἴδια σημειογραφία καὶ μελετοῦν τὰ ἴδια θεωρητικὰ κείμενα. Τοῦτο σημαίνει ὅτι ή βυζαντινὴ σημειογραφία, ὡς περιγραφικὴ ποὺ εἶναι, ἑκφράζει σχέσεις ή αναλογίες καὶ ὅχι ἀπόλυτα μεγέθη. Ἐτσι, τὸ ἴδιο μουσικὸ κείμενο μπορεῖ νὰ ἑρμηνευτεῖ με μεθοδολογικὴ συνέπεια εἴτε άργά εἴτε σύντομα. Ἀλλὰ καὶ μέσα σὲ μιὰ σύνδεση μπορούμε νὰ ἔχουμε τμήματα ὅπου ή ἴδια ή σημειογραφία ἀποδίδει άργή ή σύντομη μελωδία (ἄς μὴν ποῦμε γιὰ τὸ ὅψιμο «ύβριδικὸ» μέλος τοῦ Ἰακώβου Πρωτοψάλτου, ἃς φέρουμε στὸν νοῦ μας μόνο τὴν ἑναλλαγή τῆς ύφῆς ἀπὸ τὸ κείμενο στὸ κράτημα τῶν βυζαντινῶν μαθημάτων). Ὁ σκοπὸς τῆς δικῆς μας συμβολῆς, έπομένως, ἃς μὴν θεωρηθεῖ αντιρρητικὸς ἀπέναντι στὴ λεγόμενη «σύντομη» έξήγηση. Οὕτως ή ἄλλως θὰ ἦταν οὐτοπικὸ νὰ προσπαθήσουμε νὰ ἐπιχειρηματολογήσουμε ἑπαρκῶς στὸ πλαίσιο μιᾶς ανακοίνωσης συνεδρίου. Ὡστόσο, κι ἂν δὲν ἀποκρινόμαστε με ὀριστικό τρόπο, γιατί ή σύνδεση τοῦ Χρυσάφη ἤθελε ἀπὸ γεννησιμιοῦ της άργή ἑρμηνεία, θὰ προσπαθήσουμε νὰ δώσουμε χῶρο με λίγες ἄκόμα παρατηρήσεις στὸν δημιουργικὸ προβληματισμὸ ποὺ ἀναφύεται ἀπὸ τὸ ὑποθετικὸ ἑρώτημα· *γιατί όχι;*

Α'. Ἡ χρονικὴ διάρκεια τῶν μελῶν καὶ τῶν ἀκολουθιῶν καὶ σχετικὲς ιστορικομουσικολογικὲς μαρτυρίες (παραδειγματικά)

Εἶναι μάλλον κοινὰ παραδεκτὸ ὅτι οἱ ἑξηγήσεις ἀπὸ τὸν 17^ο αἰ. κι ἔπειτα δὲν ἀποτελοῦν ἐπέκταση τοῦ μέλους ἄλλὰ μεταγραφὴ καὶ σα-

φέστερη καταγραφή του. Αὐτὴ ἡ παραδοχὴ σημαίνει ὅτι τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ γραπτοῦ (παπαδικοῦ καὶ στιχηραρικοῦ) ρεπερτορίου ἐκείνης τῆς ἐποχῆς ἐρμηνευόταν ἀργά. Καί, λοιπόν, σύντομα μέλη δὲν ὑπῆρχαν; Δὲν ἀκούγονταν; Μοιάζει ἀδιανόητη μιὰ τέτοια κατάσταση.

Ἔχουμε, καὶ σὲ ἄλλη περίπτωσι²², ἀναφερθεῖ στὶς ταξιδιωτικὲς περιγραφὰς τοῦ Βασίλι Μπάρσκι ἀπὸ τὸ Ἅγιον Ὅρος τῶν ἀρχῶν τοῦ 18^{ου} αἰ., ὅπου ἀναφέρονται τὰ ἀκόλουθα διακονήματα τῶν μοναχῶν ποὺ συνάντησε στὴν σκῆτη τῆς Ἀγίας Ἄννης:

Ἄλλοι εἶναι καλοὶ ψάλτες, ἄλλοι καλλιγράφοι, ἄλλοι βιβλιοδέτες ποὺ δένουν βιβλία, ἄλλοι ψάλτες τῶν μεγάλων ἐκκλησιαστικῶν ψαλμῶν, ἄλλοι μικρογράφοι βιβλίων, μεγάλοι μάστορες· καὶ ἄλλοι πάλι σκαλίζουν μὲ λεπτὴ καὶ θαυμάσια τέχνη διάφορους σταυρούς ...²³.

Ἡ διάκριση τῶν ψαλτῶν μὲ βάση τὸ ρεπερτόριο μᾶλλον προϋποθέτει μιὰν οὐσιαστικὴ ἰδιαιτερότητα τῶν «μεγάλων ἐκκλησιαστικῶν ψαλμῶν» ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ ἐντοπίζεται μόνο στὴν ἔκτασή τους. Σὲ ἄλλο σημεῖο ὁ Μπάρσκι διευκρινίζει:

... οἱ Ἑσπερινοὶ τὸ Σάββατο καὶ τὶς ἐορτὰς ἀργοῦν λόγῳ τῆς μακρᾶς ὑμνωδίας τοῦ Κύριε, ἐκέκραξα, ἀφοῦ μόνο τὸ Κύριε, ἐκέκραξα καὶ τὸ Κατευθυνθῆτω ἡ προσευχή μου διαρκοῦν μισὴ ὥρα καὶ ψάλλονται μὲ νότες τοῦ Εἰρμολογίου, ποὺ ἀπὸ τὸν ἐξοικειωμένο ἀκροατὴ ἀκούγονται πολὺ γλυκά²⁴.

Παρατηροῦμε ἐν προκειμένῳ, πρῶτον, ὅτι τὸ ἐκτιμώμενο ἀπὸ τὸν Μπάρσκι μισάωρο τῆς διάρκειας τῶν Κεκραγαρίων εἶναι καὶ ἡ σημερινὴ διάρκεια τῆς ψαλμώδησης τῶν Κεκραγαρίων τοῦ Δαμασκηνοῦ, σύμφωνα μὲ τὶς χρονικὲς ἐνδείξεις στὴν ἀγιορειτικὴ τους ἔκδοσις τοῦ *Μουσικοῦ Θησαυροῦ τοῦ Ἑσπερινοῦ*²⁵. Καὶ δεύτερον, ὅτι οἱ τόσο ἀργὲς μελωδίες εἶναι σημειογραφημένες, «ψάλλονται μὲ νότες». Ἡ

²² Βλ. Γρηγορίου Ἀναστασίου, «Οἱ ψάλτες καὶ ἡ Ψαλτικὴ· σκέψεις μὲ ἀφορμὴ τὶς ἀθωνικὲς περιηγήσεις τοῦ Βασίλι Μπάρσκι», στὸ *Θεωρούμενα στὴν Ψαλτικὴ...*, ὅ.π., σσ. 13-24.

²³ Παύλου Μυλωνᾶ (ἐπιμ. κ' σχόλια), *Βασίλι Γκρηγκόροβιτς Μπάρσκι: Τὰ ταξίδια του στὸ Ἅγιον Ὅρος 1725-1726 1744-1745*, Θεσσαλονίκη 2009, σ. 251.

²⁴ *Αὐτόθι*, σ. 281.

²⁵ Ἅγιον Ὅρος 1935 (= 1990), σσ. 204-261.

σημειογραφία της εποχής εκείνης δὲν εἶναι ἄλλη ἀπὸ τὴν μέση πλήρη βυζαντινὴ, τῆς ὁποίας ἡ σύντομη ἐξήγηση στὰ Κεκραγάρια δὲ ἀπέδιδε διάρκεια μέλους τεσσάρων μόλις λεπτῶν ἀντὶ μιῆς ὥρας.

Ἄν πάλι θεωρήσουμε τὴν χρονικὴ ἀπόσταση ἀπὸ τὸν Μπάρσκι πίσω στὸν Χρυσάφη πολὺ μεγάλη, παρότι εἶναι ἴδια μὲ τὴν κατοπινὴ, μέχρι σήμερα, καὶ ὑποθέσουμε ὅτι στὸ μεσοδιάστημα κάτι ἄλλαξε πολὺ δραστικὰ καὶ διαπλατύνθηκε ἡ διάρκεια τῆς ψαλμώδησης καὶ θεωρήσουμε μὲ μιὰ κουβέντα ὅτι ἄλλο Ἅγιον Ὅρος τοῦ 17^{ου}-18^{ου} αἰ. κι ἄλλο Κωνσταντινούπολη τοῦ 14^{ου}-15^{ου}, δὲν ἔχουμε παρὰ νὰ ἀκολουθήσουμε πάλι Ρώσους περιηγητὲς στὶς ἐπισκέψεις τους ἐκείνης τῆς ὀψιμης βυζαντινῆς εποχῆς στὴν Πόλη. Ἄν σταχυολογήσουμε, ἀπὸ τὴν σχετικὴ ἔκδοση τοῦ George Majeska²⁶, τὶς ἀναφορὲς στοὺς ψάλτες, τὴν Ψαλτικὴ καὶ συναφῶς τὴν διάρκειά τῶν διαφόρων τελετουργιῶν, δὲ διαπιστώσουμε ὅτι ὅλες, ἄμεσα ἢ ἔμμεσα, κάνουν λόγο γιὰ ἐκτενεῖς πολῶρες καὶ μεγαλόπρεπες Ἀκολουθίες καὶ ἀνάλογη μουσικὴ. Ξεχωρίζουμε, ἰδιαίτερα, πῶς περιγράφει ὁ Ἰγνάτιος Σμολένσκ τὴν στέψη τοῦ αὐτοκράτορα Μανουὴλ Β΄ Παλαιολόγου τὸ 1392²⁷:

Τὸ ἔτος 6900 [1392], τὴν ἐνδεκάτῃ τοῦ μηνὸς Φεβρουαρίου, τὴν Κυριακὴ τοῦ Ἀσώτου, ὁ Μανουὴλ στέφθηκε αὐτοκράτορας μὲ τὴν αὐτοκράτειρα σύζυγό του ἀπὸ τὸν ἅγιο Πατριάρχη Ἀντώνιο καὶ ἡ στέψη του ἦταν θαυμαστή. Ἐκεῖνο τὸ βράδυ τελέστηκε ὁλονύκτια ἀγρυπνία στὴν Ἀγία Σοφία. Πῆγα τὰ ξημερώματα, γιὰ νὰ θρίσκομαι ἐκεῖ γιὰ τὴν στέψη. Πλήθος κόσμου ἦταν ἐκεῖ, οἱ ἄντρες μέσα στὸν ἱερὸ ναό, οἱ γυναῖκες στὰ θεωρεῖα. Ἡ ὀργάνωση ἦταν πολὺ ἐπιμελημένη [ὅλες οἱ γυναῖκες στέκονταν πίσω ἀπὸ μεταξωτὲς κουρτίνες, ἔτσι ὥστε κανένας ἀπὸ τὸ ἀνδρικό ἐκκλησίασμα νὰ μὴν μπορεῖ νὰ δεῖ τὸ κάλλος τῶν προσώπων τους, ἐνῶ ἐκεῖνες μποροῦσαν νὰ δοῦν ὅλα ὅσα ἔβλεπαν]. Οἱ ψάλτες στέκονταν ἐνδεδυμένοι ὑπέροχα ἄμφια. Εἶχαν μακριὰ, φαρδιὰ ράσα, σὰν σπιχάρια, ἀλλὰ μὲ ζῶνες, καὶ τὰ μανίκια τους ἦταν ἐπίσης μακριὰ καὶ φαρδιὰ. Ἀλλὰ ράσα ἦταν ἀπὸ μπροκάρ, ἄλλα ἀπὸ μετάξι, μὲ χρυσὸ καὶ σειρίτια στοὺς ὤμους. Στὸ κεφάλι [οἱ ψάλτες φοροῦσαν] μυτερὰ καπέλα μὲ σειρίτια ... Ἐκεῖνη τὴ νύχτα [δηλαδή, τῆς παραμονῆς] ὁ αὐτοκράτορας ἦταν σὶς στοές, ἀλλὰ ὅταν ἄρχισε ἡ πρώτη ὥρα τῆς ἡμέρας, ὁ αὐτοκράτορας κατέθηκε ἀπὸ τὶς στοές καὶ μπῆκε στὴν ἐκκλησία μέσω τῆς

²⁶ George Majeska, *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Washington 1984.

²⁷ *Ibid.*, pp. 104, 106.

μεγάλης κύριας θύρας που ονομάζεται «βασιλική», ἐνῶ οἱ ψάλτες ἔψαλλαν ἀπερίγραπτη, ἀσυνήθιστη μουσική. Ἡ αὐτοκρατορική πομπή ἦταν πολὺ ἀργή, ἔτσι ὥστε τρεῖς ὥρες πέρασαν γιὰ νὰ φτάσει ἀπὸ τὶς κύριες πόρτες στὸν ναό.

Στὴν παραπάνω περιγραφὴ διακρίνουμε τρία σημεῖα ἐξαιρετικά ἐνδιαφέροντα:

- πρῶτο, τὴν τέλεση ὁλονύκτιας ἀγρυπνίας στὴν Ἁγία Σοφία τὴν παραμονὴ τῆς στέψης,
- δεύτερο, τὴν τρίωρη διάρκεια τῆς βασιλικῆς εἰσόδου ἐν πομπῇ ἀπ’ ἔξω μέσα στὸν ναό (ἀπόσταση περίπου 50 μέτρων),
- τρίτο, τὴν συνοδεία τῆς πομπῆς ἀπὸ ψαλμωδία, μὲ μουσικὴ πού χαρακτηρίζεται «ξένη καὶ ἄρρητη» (страна и нисказан στὰ Ρωσικά).

Ἡ μουσικὴ πού, ὅπωςδήποτε, θὰ ἐξυπηρετοῦσε τὴν ὁλονύχτια ἀγρυπνία -κατὰ τὸ (Νεο-)Σαββαϊτικὸ Τυπικὸ μετὰ τὴν πατριαρχία τοῦ Φιλοθέου Κόκκινου- ἀλλὰ καὶ τὴν τρίωρη πρόοδο τοῦ βασιλιᾶ στὸν ναό, δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ἦταν ἐξαιρετικὰ ἀργή, μελισματική, καὶ μᾶλλον γιὰ τοῦτο παρὰ-«ξενή» στὸ αἰσθητήριο τοῦ Ρώσου περιηγητῆ.

Β’. Στοιχεῖα ἐσωτερικὰ τῆς σημειογραφίας καὶ τῆς δομῆς τοῦ βυζαντινοῦ μέλους, πού συνηγοροῦν ὑπὲρ τῆς ἀργῆς ἐξήγησής (ἀκροδιγῶς καὶ ἐνδεικτικά)

Ἀλλὰ καὶ στοιχεῖα ἐσωτερικά, πού ἔχουν νὰ κάνουν μὲ τὴν ἴδια τὴν φύση καὶ τὴν δομικὴ λειτουργικότητα τοῦ βυζαντινοῦ μέλους, συνηγοροῦν ὑπὲρ τῆς ιδέας ὅτι πολλὰ εἶδη τῆς βυζαντινῆς μελοποιίας εἶχαν ἀργή μελισματικὴ ἀνάπτυξη. Ἄς ἀναφέρουμε κάποια ἀπ’ αὐτά, ἀκροδιγῶς, καταθέτοντάς τα ὡς ἐναύσματα μελλοντικῶν ἐκτενέστερων καὶ ἐνδελεχέστερων -εὐελπιστοῦμε- μελετῶν:

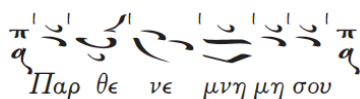
Οἱ διπλάσιοι χρόνοι (τὸ ἐμμελὲς μᾶκρος κατὰ τὴν ὁρολογία τοῦ Χρυσάνθου²⁸) στίς στερεότυπες ἀποδόσεις (καταλήξεις) καὶ στίς

²⁸ Βλ. *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς*, Τεργέστη 1832, σ. 74, § 170, ὅπου χαρακτηριστικὰ ἀναφέρονται τὰ ἑξῆς: «Ἐμφασις εἶναι τὸ νὰ ἀρχίξῃ καὶ νὰ τελειόνη μαζὶ μὲ τὸ μέτρον τὸ ἐμμελὲς μᾶκρος τῆς συλλαβῆς τῆς σημαντικῆς λέξεως· οἶον, εἰς τὸ “Τὰς ἐσπερινὰς” αἱ συλλαβαὶ κύ, καὶ ρι, τῆς λέξεως “Κύριε” λαμβάνουσιν ἐμμελὲς μᾶκρος:

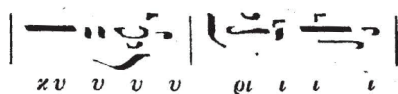
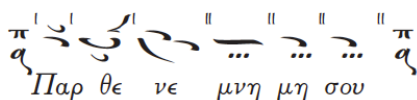
«σημαντικές λέξεις» είναι μιὰ ἀδιαμφισβήτητη αἰσθητική πραγματικότητα τῆς Ψαλτικῆς τῶν τελευταίων τεσσάρων-πέντε αἰώνων. Μάλιστα, φαίνεται ὅτι οἱ διπλάσιοι χρόνοι μπορεῖ καὶ νὰ προϋποτίθενται τῆς ὁποίας σημειογραφικῆς καταγραφῆς τους, δίχως νὰ ἀποτυπώνονται γραπτῶς, ἀναδύομενοι ἀπὸ τὴν γνώση καὶ τὴν μνήμη τοῦ ἐρμηνευτῆ ψάλτη. Προσάγουμε ἐν προκειμένῳ ἓνα παράδειγμα ποὺ ἀπαντᾷ στὸ γνωστὸ καὶ ἀδιαμφισβήτητο ὡς πρὸς τὴν ὑφή του μέλος τοῦ Εἱρμολογίου τοῦ Μπαλάση, ὅπου ἡ τυπικὴ τελικὴ κατάληξη τοῦ πρώτου ἤχου γράφεται ἔτσι²⁹:



Εἶναι βέβαιον ὅτι ἀνέκαθεν ψαλλόταν μὲ διπλάσιους χρόνους λαμβάνοντας τὸ ἀρμόδιο «ἐμμελὲς μάκρος»³⁰. Ἡ γραφὴ τοῦ Μπαλάση, δίχως τὴν ἔμφαση καὶ τὸ ἐμμελὲς μάκρος τῆς κατάληξης, θὰ ἔπρεπε νὰ ἀποδοθεῖ ρυθμικὰ κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο:



Ὡστόσο, ἡ ρυθμοδομὴ τῆς στῆν πραγματικότητα θὰ ἀπαιτοῦσε τὴν ἀποτύπωση:

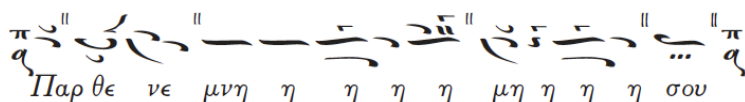


Τοῦτο τὸ μάκρος εἶναι χρόνων τεσσάρων· ἐὰν καὶ τὸ μέτρον, μὲ τὸ ὅποιον μετρῶ τὸ τροπάριον ὅλον, εἶναι χρόνων τεσσάρων, σφῶζω τὴν ἔμφασιν· εἰ δὲ μή, παραβλάπτω αὐτὴν».

²⁹ Ἡ μεταγραφὴ ἀπὸ τὸν κώδικα EBE 946, φ. 9r.

³⁰ Ὅπως ἐξάλλου συμβαίνει καὶ στὴν ἀναλυτικότερη καταγραφὴ τοῦ πανθομολογούμενως συντομότερου μέλους τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου.

Στὴν ὁποία ἀνταποκρίνεται ἡ καταγραφὴ τοῦ τέλειου μέλους τῆς κοινῆς καὶ τετριμμένης καταληκτικῆς μελωδικῆς γραμμῆς:

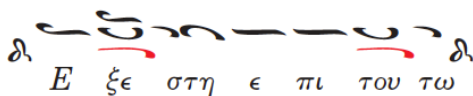


Φαίνεται λοιπόν, ὅτι ἀκόμα καὶ στὸ μέλος τοῦ Εἰρμολογίου - ποὺ ἐξ ὀρίσμου εἶναι ἀπλούστερο καὶ ἀνεπιτήδευτο σὲ σχέση μετὰ αὐτὸ τῆς Παπαδικῆς καὶ τοῦ Μαθηματαρίου- τὰ μελίσματα τῶν καταλήξεων, ἂν μὴ καὶ ἄλλα, παρουσιάζονται σημειογραφημένα ὑπαινικτικά· καὶ ὅταν ἀκούγονται ψαλλόμενα, τότε ἡ πρωτότυπη σημειογραφία λειτουργεῖ στενογραφικά. Μὲ ἄλλα λόγια, τὰ μελίσματα δὲν καταγράφονται ἀναλυτικά, ἂν καὶ προϋπάρχουν τῆς καταγραφῆς τους.

Ἄν τώρα ὑπολογίσουμε ὅτι ἡ ἐποχὴ τοῦ Μπαλάση, χρονικὰ καὶ οὐσιαστικά, εἶναι πιὸ κοντὰ στὴν ἐποχὴ τοῦ Χρυσάφη παρὰ στὴν δική μας σήμερα, τότε μπορούμε εὐλόγα νὰ ὑποθέσουμε ὅτι αὐτὴ ἡ σχέση μετὰ μελισματικοῦ ἀκούσματος καὶ συνοπτικῆς καταγραφῆς ἰσχύει καὶ γιὰ τὴν ἐποχὴ τοῦ Χρυσάφη καὶ ἰδιαίτερα γιὰ τὶς συνθέσεις ποὺ ψάλλονται ἀργῶς καὶ μετὰ μέλους.

Τώρα, γεννιέται τὸ ἐρώτημα· ποιᾶς ἔκτασης μπορεῖ νὰ εἶναι αὐτὸ τὸ ἐμμελὲς μάκρος κι ἂν διαφέρει ἀνάλογα μετὰ τὸ εἶδος τῆς μελοποιίας. Ὡς ρίξουμε πάλι μιὰ ματιὰ στὸν Μπαλάση, καὶ ὥς παρατηρήσουμε ὅτι, ἂν καὶ φαινομενικὰ παρόμοια σημειογραφημένος ὁ εἰρμὸς Ἐξέστη ἐπὶ τούτῳ ὁ οὐρανός... στὴ μιὰ περίπτωση εἶναι ἀπλὸς στὴν ἄλλη καλοφωνικός. Ἀπομονώνουμε παραδειγματικὰ τὴν πρώτη φράση Ἐξέστη ἐπὶ τούτῳ. Δεδομένου ὅτι ἡ σημειογραφία δὲν ἀποκαλύπτει τὰ πάντα γιὰ τὴν (ρυθμικὴ) ὑφὴ τοῦ μέλους, δὰ μπορούσε κάποιος νὰ μπερδευτεῖ καὶ νὰ ψάλλει τὸν καλοφωνικὸ εἰρμὸ ὡς ἀπλὸ ἢ καὶ τὸ ἀντίστροφο.

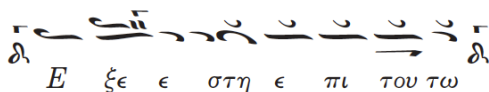
Ὁ ἀπλὸς εἰρμὸς
στὴν πρωτότυπη
σημειογραφία:



Ὁ καλοφωνικός
εἰρμὸς
στὴν πρωτότυπη
σημειογραφία:



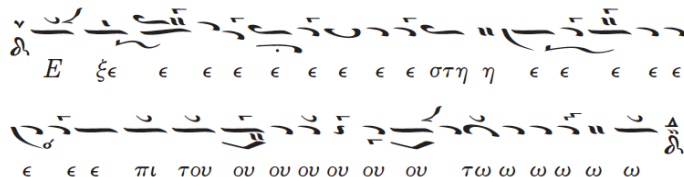
Ἐξήγηση τοῦ
ἀπλοῦ εἰρμοῦ:



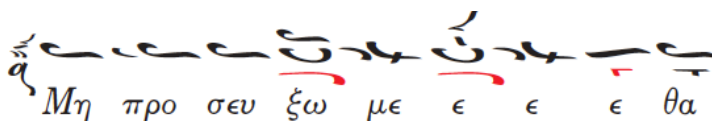
Πιθανή ἐξήγηση
τοῦ καλοφωνικοῦ
εἰρμοῦ ὡς ἀπλοῦ:



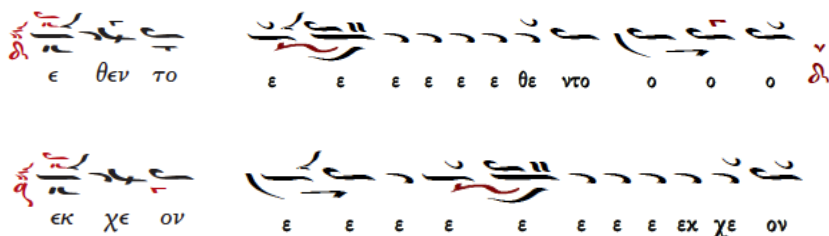
Ἡ (ὀρθή) ἐξήγηση
τοῦ καλοφωνικοῦ
εἰρμοῦ ἀπ' τὸν
Γρηγόριο
Πρωτοψάλτη:



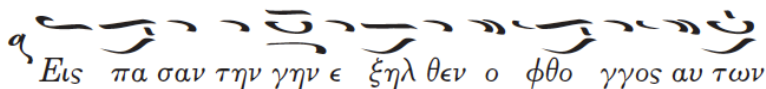
Ὡστόσο, στὸν ἀπλὸ εἶρμὸ τὸ μέλος κινεῖται μὲ πιὸ κοντινὰ διαστήματα, ἐνῶ ἀντίθετα στὸν καλοφωνικὸ χρησιμοποιεῖ εὐρύτερο *ambitum* καὶ συχνότερα ὑπερβατὲς ἀναβοκαταβάσεις. Μάλιστα, ἡ ἐγγύτερη παρατήρηση ἀποκαλύπτει καὶ κάποιες διαφορετικὲς στερεότυπες ἐνώσεις σημαδιῶν, χαρακτηριστικὲς γιὰ τὸ κάθε εἶδος μελοποιίας. Φαίνεται, ἔτσι, ὅτι τὰ μεγάλα ὑπερβατὰ διαστήματα ταιριάζουν περισσότερο στὴν ἀργὴ ἀνάπτυξη τοῦ μέλους, ὅποτε ἀναλύονται. Στὴν ἀντίθετη περίπτωση, τῆς σύντομης ἐξήγησής τους, προκύπτει μᾶλλον αἰσθητικὴ ἀμηχανία, ὅπως ἐνδεχομένως θὰ συνέβαινε σὲ μιὰ ὑποτιθέμενη σύντομη ἐξήγηση τῆς πρώτης φράσης τοῦ στιχηροῦ ἰδιομέλου *Μὴ προσευξώμεθα* τοῦ Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν:



Στὸ ἐν θέματι μάθημα τοῦ Χρυσάφη, πάλι, ἐκεῖνα τὰ ἔθεντο καὶ ἔκχεον μοιάζουν ἀμήχανα στὴν σύντομη ἐξήγησή του, ἐνῶ ἀπεναντίας ἀποκτοῦν διαφορετικὸ αἰσθητικὸ νόημα μὲ τὴν ἀνάδειξη τῆς ἀργῆς ὑφῆς τους.



Τὸ μεγάλο παράδοξο γιὰ τοὺς ἐξωτερικοὺς παρατηρητὲς (διαχρονικά) εἶναι ἡ περιγραφικότητα τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας· δηλαδή, ὅτι τὰ σημάδια ὑποδείκνυναν ἀνέκαθεν, ἀλλὰ καὶ στὸ νῦν ἐν χρήσει σύστημα, τὴν κίνηση τῆς φωνῆς ἀπὸ τὸν ἓνα τόπο στὸν ἄλλο κι ὄχι ἀπλῶς τὴν στάση της. Αὐτὴ ἡ λειτουργία ἐκ πρώτης ὄψεως μοιάζει γριφώδης, ἀλλὰ νοηματοδοτεῖται ἀπὸ τὴν ἀδιαμφισβήτητη στερεοτυπικότητα τῆς βυζαντινῆς Ψαλτικῆς. Οἱ δέσεις ἔχουν νόημα ὡς μνημοτεχνικὰ στοιχεῖα, ἐφόσον ὑποδεικνύουν μελωδικὲς κινήσεις εὐρύτερες τῶν προφανῶν. Ἐξάλλου, ἡ συχνότατη ἀπλὴ καὶ σύντομη ἐπανάληψη ὁμοίων ποικιλμάτων ἢ μελισμάτων, ὅπως τὰ διπλοπέταστα, τὰ ἡχάδια, τὰ στραγγίσματα κ.λπ, εἶναι αἰσθητικὰ ἀτελέσφορη καὶ παράξενη, ἂν ἐκφράζεται σὲ ἐπίπεδο ἐλάχιστων μελωδικῶν κινήσεων κι ὄχι μικρότερων ἢ μεγαλύτερων μελικῶν φράσεων. Ἄς σκεφτοῦμε γιὰ παράδειγμα μιὰ σύντομη ἐξήγηση γιὰ τὸ Κοινωνικὸ τοῦ Ἀργυρόπουλου *Εἰς πᾶσαν τὴν γῆν...*· τὸ ἐξαγόμενο μέλος μοιάζει τουλάχιστον ἄτεχνο.



Παράλληλα, εἶναι δεδομένο ὅτι οἱ δέσεις καὶ οἱ γραμμὲς τῆς βυζαντινῆς μελοποιίας λειτουργοῦν μέσα σὲ συγκεκριμένο ρυθμικὸ πλαίσιο. Μὲ ἄλλα λόγια ἔχουν τὸν ρυθμὸ τους, ὁ ὁποῖος ὑποδεικνύεται ἀπὸ τὴν μυθικὴν διαστάσεων στὰ μάτια τῶν μεταβυζαντινῶν ψαλτῶν χειρονομία, πού, ὅπως συμπεραίνει ἀπὸ τὶς εἰδικὲς ἔρευνες τῆς ἡ Εὐαγγελία Σπυράκου³¹, ἤθελε τὸν χοράρχη-χειρονόμο «κατασφραγίζοντα» νὰ σχηματίζει τὸ τετραμερὲς σημεῖο τοῦ σταυροῦ, σὲ πολλὲς περιπτώσεις μὲ μεγάλες καὶ πασιφανεῖς κινήσεις.

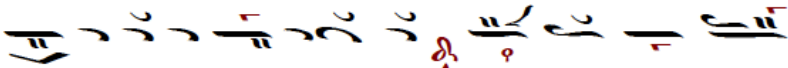
³¹ Οἱ «παροικοῦντες στὴν Ἱερουσαλὴμ» γνωρίζουν ἀσφαλῶς τὴν πλούσια βιβλιογραφία περὶ τὴν βυζαντινὴ ψαλτικὴ χειρονομία. Ἐδῶ ἀρκούμεστε νὰ μνημονεύσουμε τὴν πλέον πρόσφατη καὶ ἐνημερωμένη μελέτη τῆς Εὐαγγελίας Σπυράκου, “Educating Byzantines to Chant: schools, teachers, methodology and cultural context”, ποὺ περιλαμβάνεται ὡς ἕβδομο κεφάλαιο στὶς σσ. 182-228 τοῦ βιβλίου της μὲ τίτλο *The Byzantine Chorōs; on the historically informed performance of the Psaltic Art*, Bucharest 2023. Στὴν ἐν λόγω μελέτῃ ἡ Σπυράκου ἐπιχειρεῖ νὰ ρίξει φῶς στὴν ἐπιτελεστικὴ πρακτικὴ τῆς χειρονομίας ἐρμηνεύοντας τὶς σχετικὲς ἱστορικο-φιλολογικὲς μαρτυρίες.

Ἐπίλογος

Καὶ ἄλλα ἀκόμα ἴσως θὰ εἶχαμε νὰ παρατηρήσουμε -καὶ ἄλλος ὀξυ-
δερκέστερος παρατηρητὴς πολλὰ περισσότερα- λεπτολογῶντας σχε-
τικὰ μὲ τὴν λειτουργία τῆς πρωτότυπης μέσης βυζαντινῆς σημειογρα-
φίας καὶ τὴν ἀπόστασις σημαίνοντος καὶ σημαινομένου, εἰδικὰ στὰ
καλοφωνικὰ μέλη, ὅπως τὸ ὑπὸ ἐξέτασιν Ὁ Θεὸς ἦλθοσαν ἔθνη... Πρό-
κειται, ὡστόσο, γιὰ θέμα ποὺ τρέφεται ἀπὸ τὴν περιπτωσιολογία. Καὶ
γιὰ νὰ εἴμαστε εἰλικρινεῖς, πρόκειται γιὰ θέμα σὲ μεγάλο βαθμὸ
ἄλυτο καὶ ἄπιαστο στὶς λεπτομέρειές του, ἰδιαιτέρως ἂν ἀναλογι-
στοῦμε ὅτι πρὶν ἀπὸ μᾶς καταπιάστηκαν μ' αὐτὸ πολλοὶ ἄλλοι ἐμπει-
ρότεροι καὶ ἐξυπνότεροι καὶ ἐπιχειρηματολόγησαν συστηματικὰ ὑπὲρ
καὶ τῶν δύο κατευθύνσεων· τῆς «σύντομης» καὶ τῆς ἀργῆς ἐξήγησης.
Ἡ δική μας συμβολὴ φιλοδοξοῦσε μόνο ν' ἀναπληρώσει τὴν ἐλλεί-
πουσα ἀργὴ ἐξήγηση τοῦ μαθήματος τοῦ Χρυσάφη καὶ νὰ τὴν δικαι-
ολογήσει θεωρητικά. Ἐλπίζουμε ἡ χάρις τῆς ψαλτικῆς ἐπιτέλεσης τοῦ
μουσικοῦ κειμένου τῆς ἐξηγήσεως, ποὺ παρατίθεται ἀμέσως παρα-
κάτω, νὰ θεραπεύει τὰ ὅσα ἀσθενῇ καὶ νὰ ἀναπληρῶνει τὰ ὅποια
ἐλλείποντα τῆς προσπάθειας αὐτῆς.

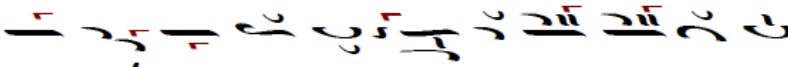
Μάθημα ποιηθέν μετὰ τὴν ἄλωσιν τῆς
Κωνσταντινουπόλεως παρὰ τοῦ μαΐστορος κὺρ
Μανουὴλ λαμπαδαρίου τοῦ Χρυσάφη

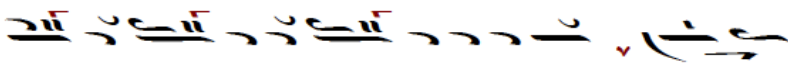
$$H_{\chi^0\sigma} \approx \frac{1}{\pi} \delta_{\chi^0\sigma} N\eta$$
[illegible]

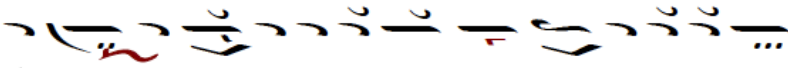

 ε ε ε ε ε θνη η η η η η


 η η η η η η η η η η η


 η η η η ηλ θο ο ο ο ο ο ο ο

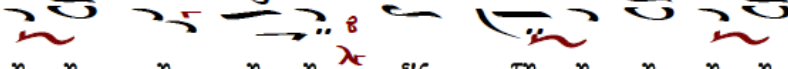

 ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο η

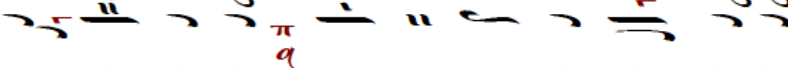

 ηλ θο α α α λα α α α αν η η

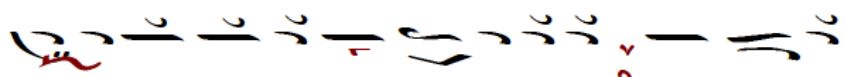

 ηλ θο ο ο ο ο ο σα α α α α α

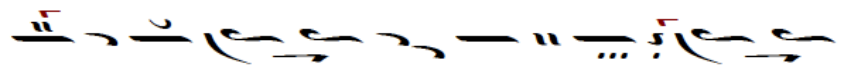

 α λα α α α αν ε ε ε ε τα ε

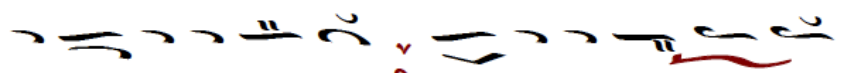

 ε ε ε ε ε ε ε ε ε θνη η η η

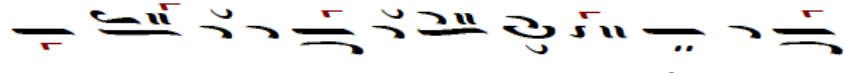

 η η η η η εις τη η η η η

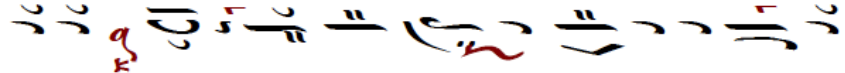

 η η η η η η η η η η η ην

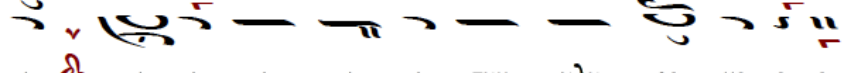

 κλη η η η χη η η η η ρο ο ο

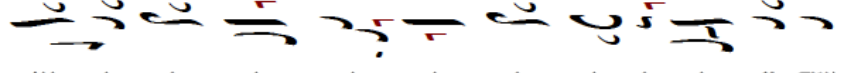

 ο ο ο νο ο ο ο ο ο ο μι ι

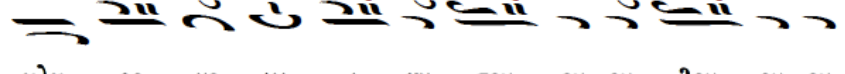

 ι ι ι ι ι χι ι ι ι ι ι ι

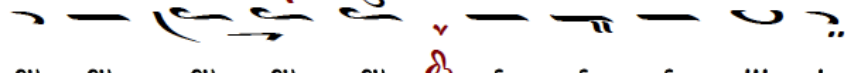

 ι ι ι ι ι ι ι τη η ην κλη η η

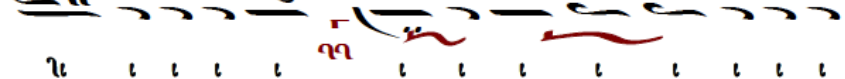

 η η ρο ο ο νο μι ι ι ι ι ι ι


 ι ι ι ι ι ι ι την κλη ρο νο ο ο


 μι ι ι ι ι ι ι ι ι α την


 κλη ρο νο μι ι αν σου ου ου ιου ου ου


 ου ου ου ου ου ε ε ε μι ι


 ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι

— = ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ α α α α α

♯ ♯ ♯ π ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ α α α ε

♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ π ♯

ε μι ι ι ι ι ι α να α α αν ♯

♯ — ♯ — ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯

το ον να α α ο ♯ ο ο ο ο ο ο

♯ ♯ ♯ — ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯

ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο

♯ ♯ ♯ ♯ ♯ π ♯ ♯ — — — ♯

ον το ο ον α ♯ γι ι ι ι ο ο ο

♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ — ♯ ♯ ♯

ο ο ο ο ο ο ον σου ου ου ου ου

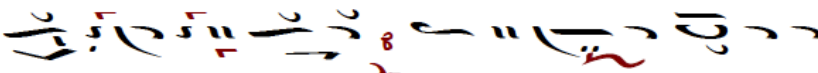
♯ ♯ ♯ — ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯

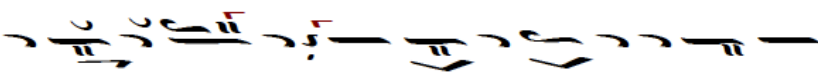
ου ♯ ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

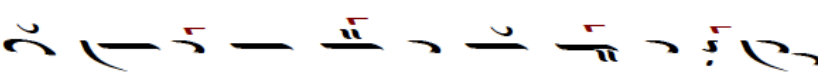
♯ ♯ ♯ — ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯

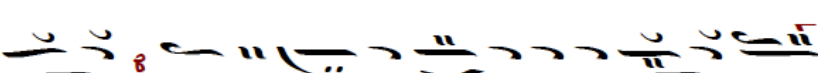
ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

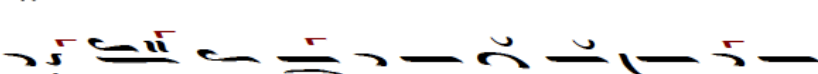
— = ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ α α α ε

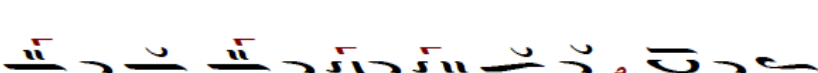

 μι ι α α α να α α α α α α α

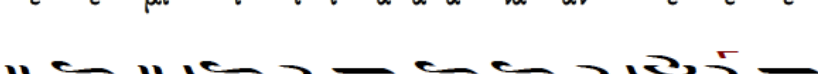

 χα α α α α α α α α α α α α


 α α α α α α α α α α α α

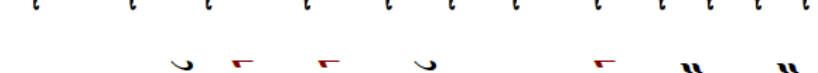

 χα α α α α α α α α α α α α

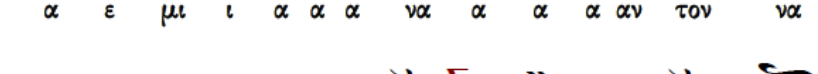

 α α ια α α α α α α ε ε ε


 ε ε μι ι ι ι α α α να αν ε ε ε


 ε ε ε μι ι ι ι ι ι ι ι ι


 ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι


 α ε μι ι α α α να α α α αν τον να


 ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ον το

ο ο ο ο ον α α α α α α α α α α

γι ι ι ι ο ο ο ο ο ο ο

ο ο ο ο ο τον α γι ο ο ο σου ου

ε ε ε μι ι ι ι ι ι ι ι

ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι α α

α α ναν κυ υ υ υ υ υ ρι ι ι

ι ι ι ε ε ε ε ε ε

ε ε ε ε ε θε ντο ο ο ο

τα α α α α α α θνη η η σι ι

ι ι ι μαι αι αι λαι αι χαι αι αι αι

αι αι αι αι αι αι αι αι αι τα θνη σι ι

μαι αι αι αι αι αι αι αι α α α α α α

α α λα α α α α α τω ω ω

ω ω ω ω ω ω ω ω ων δου ου ου ου

ου ου ου ου ου ου λω ω των δου ου λων

σου βρω ω ω ω ω ω ω ω ω ω

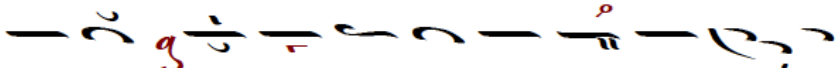
ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω

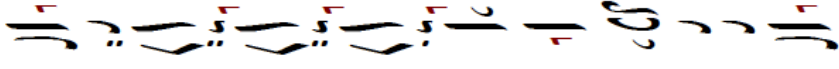
ω βρω ω ω μα α τα α τοι οις πε ε

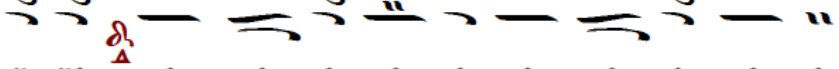
ε τει ει ει ει ει ει ει ει ει νοι οι

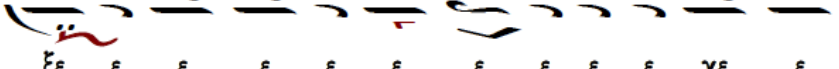
οι οι οι οι οι οις του ου ου ου ου ρα

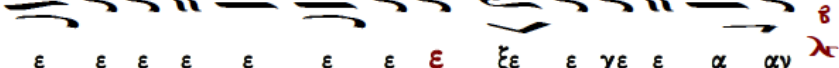
α νου ου ου λου ου ου ου ου ου ου ου ου
 ου χου ου τα α α α ας σα α α α
 λα α α α α α α α α α α λα α
 τας σα α αρ κα α α α α α α α α
 ας τω ω ω ω ω ω ω ων ο ο ο ο
 ο ο ο σι ι ι ι ι ι ι ι ω ω ω ω
 ω ω ω ω τω ω ων ο ο σι ι ι ων
 σου ου τοις θη ρι ι ι ι ι ι
 ι ι ι ι ι οι οι οι οι οι ος τη η η
 η ης γη η η η η η η η η η

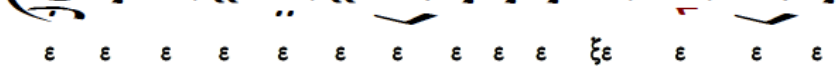

 η η η η η η λε ε ε η η

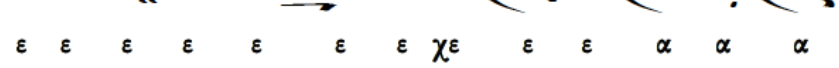

 η η η η η η η η η η η η η η

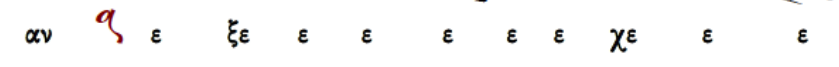

 η ης ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

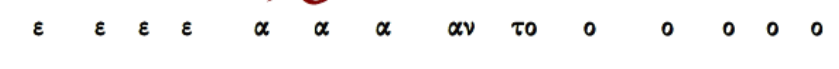

 ξε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε χε ε

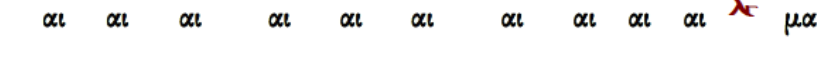

 ε ε ε ε ε ε ε ε ξε ε χε ε α αν


 ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ξε ε ε ε

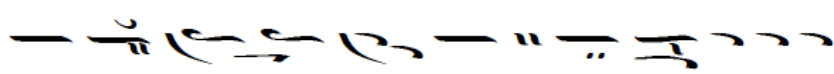

 ε ε ε ε ε ε ε ε χε ε ε α α α

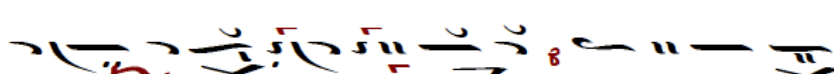

 αν ε ξε ε ε ε ε ε ε χε ε ε


 ε ε ε ε α α α αν το ο ο ο ο ο

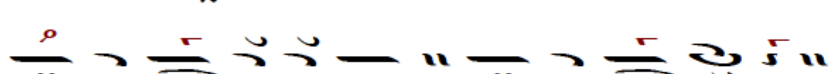

 αι αι αι αι αι αι αι αι αι αι αι μα


 α α α α αυ τω ω ω ω ω ω ω


 ω ων κυ υ υ υ υ υ υ υ υ


 υ ρι ε κυ υ ρι ι ι ε ε ε ε ξε ε


 ε ε ε χε α α α αν το ο αι αι αι

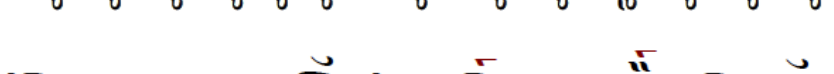

 αι αι αι αι αι το ο αι αι αι αι αι αι

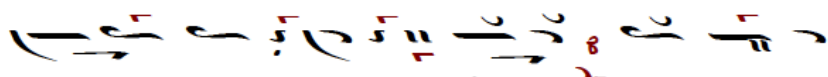

 χαι αι αι αι αι αι αι αι αι το ο αι

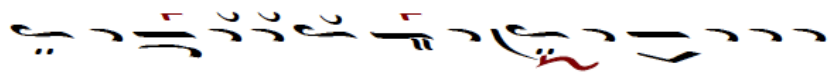

 αι αι αι αι αι μα α α α α α α α


 αυ τω ω λω ω ων ω ω σει ει

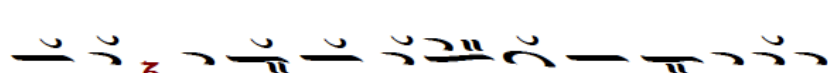

 υ υ υ υ υ υ υ υ υ λυ υ υ υ

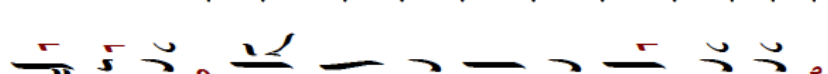

 υ χυ υ υ ω ω ω σει ει υ


 υ υ υ υ υ υ υ δω ωρ  κυ υ υ

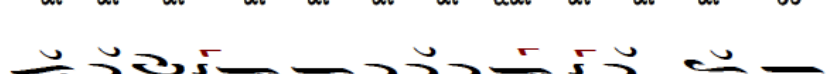

 κλω ω ω ω ι ι ι ε ε λε ε ε ε

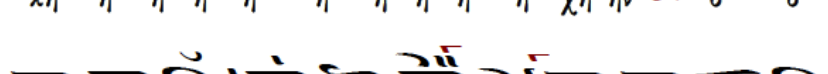

 ρου ου ου ου  ου ου ου ου ου ου ου

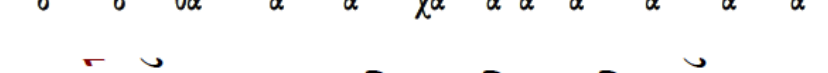

 σα α  λη η ιη η η η η η η η

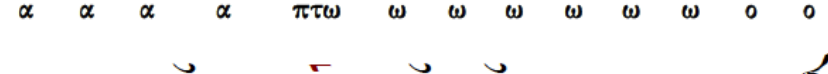

 η χη ημ  και αι αι αι αι αι αι αι 


 αι αι αι αι αι αι αι ιαι αι αι αι ου


 κη η η η η η η η η η χη ην  ο ο

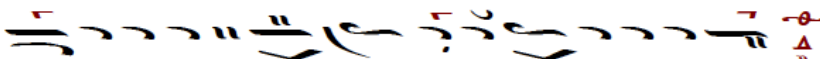

 ο ο θα α α χα α α α α α α

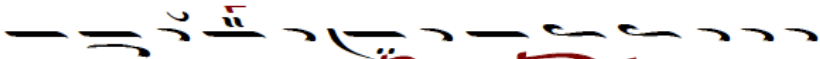

 α α α α πτω ω ω ω ω ω ω ο ο


 θα α α α α πτω ων  ε γε νη


 η η η η η η η η η η η η


 η  η η η η θη η η η η η η

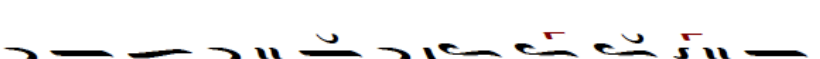

 η ε γε νη η θη με ε ε ε ε ε ε εν 


 ε ε ε γε ε νη η η η η η η η


 η η η η η η η η η χη η η η


 η η η η η η η θη η η η ε


 γε ε νη η η η θη με ε ε ε ε


 ε ε ε ε εν ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο


 ει ει ει ει ει ο ο ο ο ο ος τοι οι οι

ι ι ι ι ι ι ι ι ν η η η η η η

χη η η η η η η η η τοις γει το

σι ι ι ι ι ν η η η η η η η

μω ω ω ω ω ω ω ω ν μυ κτη ρι ι

σμο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο

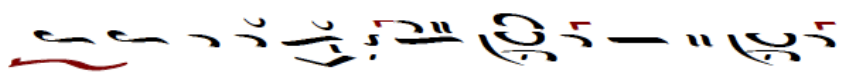
ο ο ο ο ο ο ος και αι αι αι

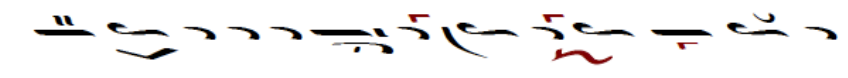
αι αι ιαι αι αι αι αι αι αι αι

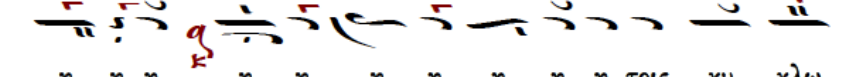
αι αι αι αι χλε ε ιε ε ευ α α α

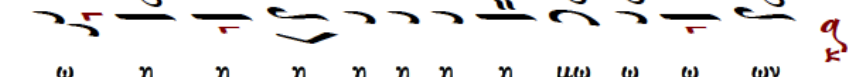
σμο ο ο ο ο ο ο και αι αι αι αι χλε

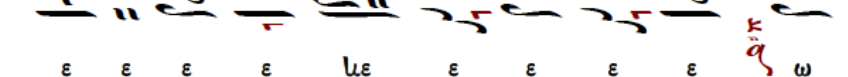
ε ευ α α α σμο ος τοις κυ υ υ υ

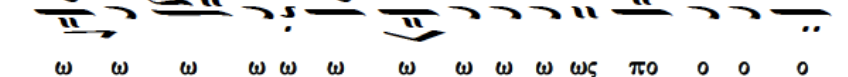

 υ υ υ υ ιυ υ υ κλω ω ω ω ω ω


 ω ω ω ω ω η η η η η η η

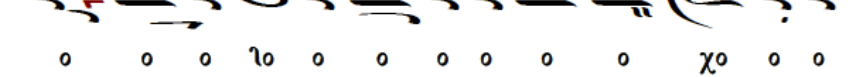

 η η η η η η η η η η τοις κυ κλω


 ω η η η η η η η μω ω ω ων

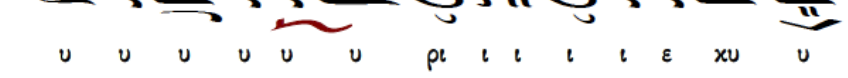

 ε ε ε ε ιε ε ε ε ε ω

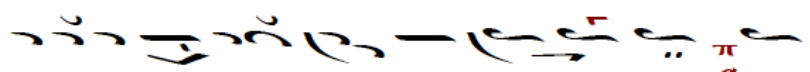

 ω ω ω ω ω ω ω ω ω ως πο ο ο ο

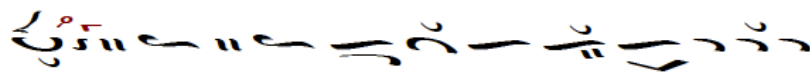

 ο ο ο ο ο ο ο ο ο ε ως πο ο

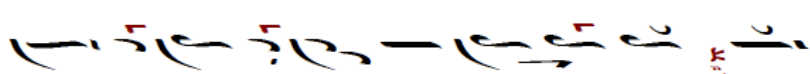

 ο ο ο ιο ο ο ο ο ο ο ο χο ο ο


 ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο τε ε ε κυ υ

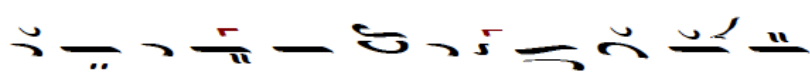

 υ υ υ υ υ υ ρι ι ι ι ι ε κυ υ

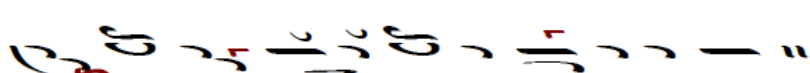

 υ υ ρι ι ε ε ε ε ε ε πα

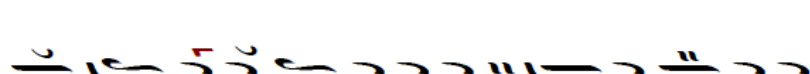

 α α α α α α α α α α α α α

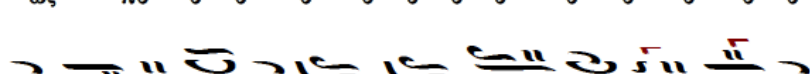

 α α λι ι ι ι ι ι ιν ε


 ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ω ω ω

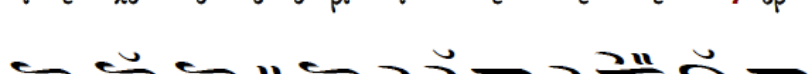

 ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω

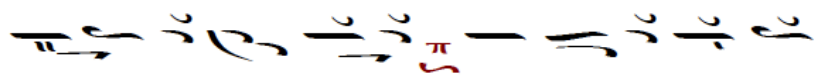

 χω ω ω ω ω λω ω ω ω ω ε ε

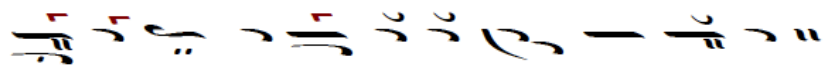

 ως πο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο


 τε ε ε κυ υ υ υ υ ρι ι ι ι ι

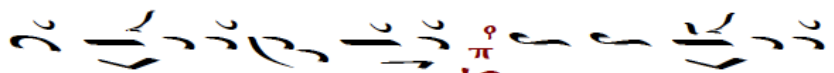

 ι ε κυ υ υ υ ρι ι ε ε ε ορ

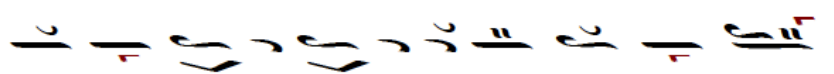

 γι σθη η η η η η η η η η η

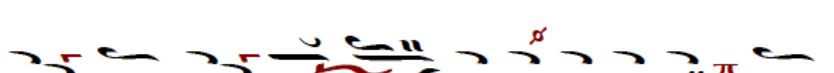

 η η η η χη η ση η η η ει

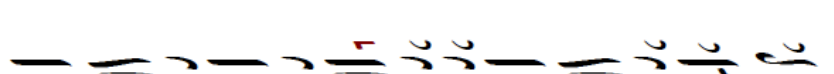

 ει ει λει ει ει ει εις τε ε ε ε ε

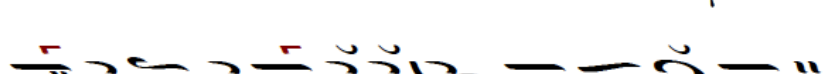

 ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε


 εις τε ε ε ε λο ος εκ καυ θη η η

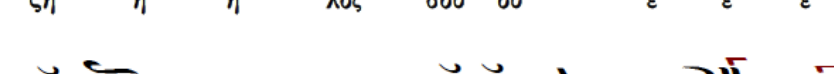

 σε ε ε ε ε ε ε ται αι αι λαι

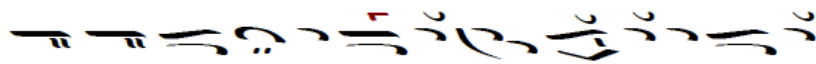

 αι αι αι αι αι αι αι αι αι αι ως

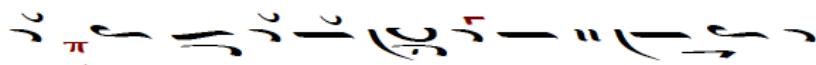

 πυ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ ο

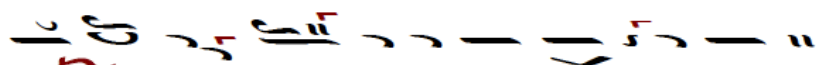

 ο ο λο ο ο ο ο ζη η η η ο ο

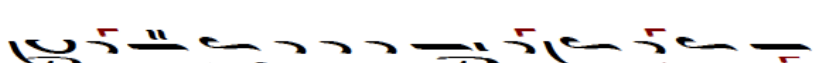

 ζη η η λος σου ου ε ε ε


 ε ε ε ω ω ω ω ω ω ω ω χω ω ω


 ω ω ω ω ω ω ω χω ω ω ω ε


 ως ^π πο ο ο ο τε ε ε ε κυ υ υ


 υ υ υ χυ υ υ υ υ υ υ υ υ

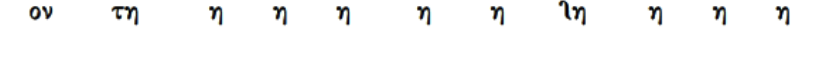

 υ υ υ ε ως πο τε κυ υ υ υ υ υ

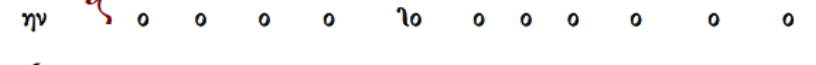

 υ υ υ υ υ ^π υ υ υ υ υ ρι ι

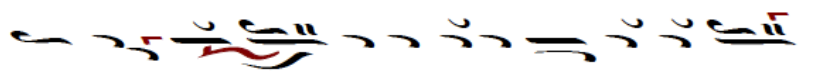

 ι ε ε κυ υ υ υ υ υ ρι ε ε


 ε ε ^π ε ε ε ε ε ε ε ε εκ χε

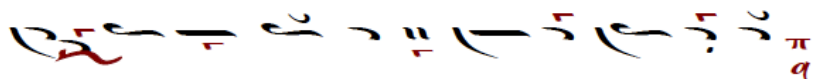

 ον τη η η η η η ιη η η η

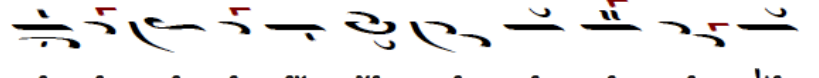

 ην ^π ο ο ο ο ιο ο ο ο ο ο ο

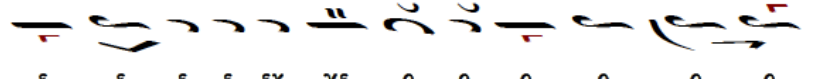

 την ο ορ γη η η η η η ιη η

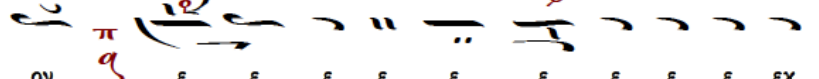

 η η η η η η η η ην σου ου του

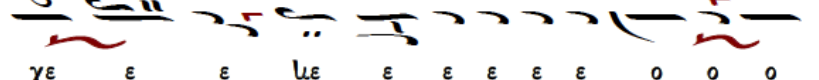

 ου ου ου ου ου ου ε ε ε

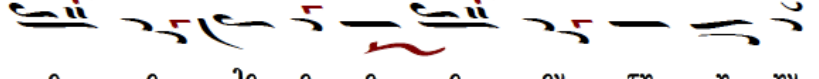

 ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

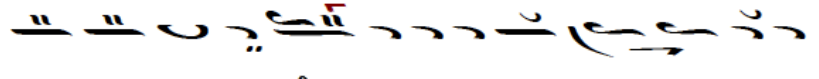

 ε ε ε ε εκ χε ε ε ε ε λε


 ε ε ε ε εκ χε ο ο ο ο ο ο


 ον ε ε ε ε ε ε ε ε εκ

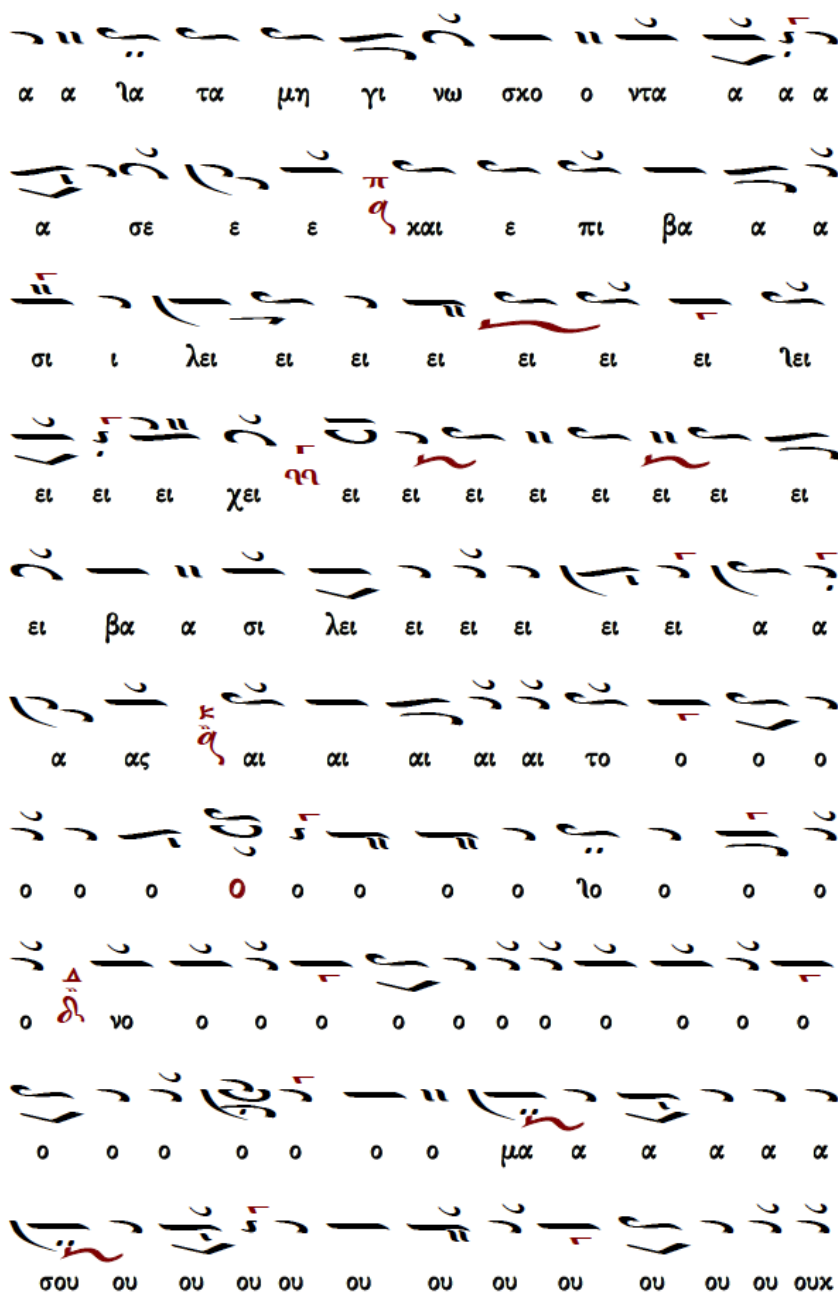

 χε ε ε λε ε ε ε ε ε ο ο ο

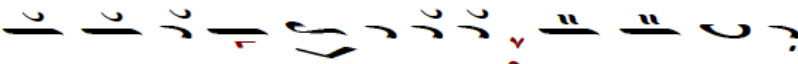

 ο ο το ο ο ο ον τη η ην


 ο ο ργη η ιη η η η η η η η η

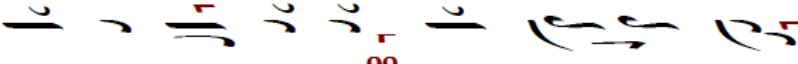

 η χη η η η η η τη ην ορ γη η

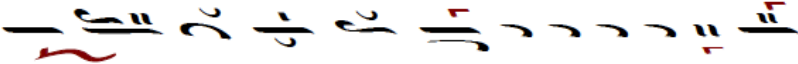
η η η η η η η η η η την ο ορ
 γη η η η η η ην σου ου ου ου ε
 ε ε ε ε ε πι ι τα α α α α α
 ε ε ε ε ε ε ε ε λε ε ε ε
 ε θνη η η η η η τα α α α α α
 α α α μη η η η η η η η
 η η η η η η η η η η η γι
 ι ι ι ι ι ι ι νω ω ω ω ω σκο ο
 ντα α α α α α α α α α α α α
 α α α α χα α α α α α α α α

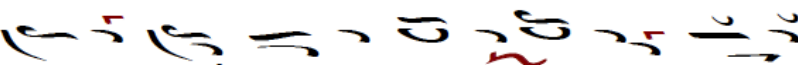


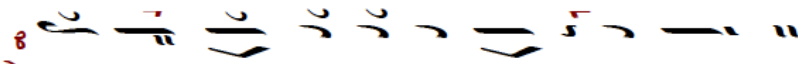

 ε ε ε ε ε ε ε ε  πε κα λε ε


 λε ε ε  ε ε ε ε ε ε ε ε λε ε

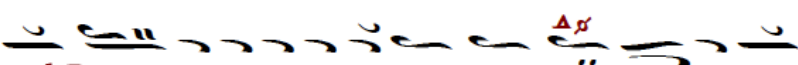

 ε ε ε ε ε  ουκ ε ε ε


 ε ε πε κα λε ε ε ε ε ε ε ε

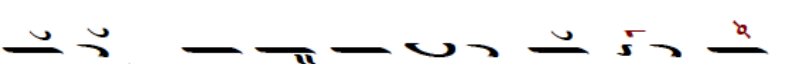

 ε ε σα α α α α α α ντο ο


 μη η η η η η η η η μνη η


 σθη η η η η η ης η η η η η


 μι ι ι ι ι ν α νο μι ω ω ω ω


 ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω


 χω ων  α α α χα α λα α α α

α α α ια α

α α α αρ χαι αι

αι αι αι αι αι αι

αι αι αι αι αι αι αι αι α αρ χαι αι αι αι

αι αι ω ων αλ λα α βο ο ο ο ο

η η η η η η η

η η η η θη η η η

η η η βο η η θη σο ον

η η μι ι ι ι ι ι ι ι

ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι

ιν τα α α α α α α α α τα χυ

υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ

υ υ ρ και αι αι αι αι αι αι αι αι ε ε

ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

λε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

ε χε ε ρ ε ε ε η η η η η σο

ο ο ο ο ο λο ο ο ο ο ον η η η

η η η η η μα α α α α α α

α α ρ α α α α α α α α α

α α α α α α α α

α α χα

α α

ας

δ

ε ρ α
X
φ
ε

ἐξηγήθη παρ' ἐμοῦ τοῦ ἀμαθοῦς Κωνσταντίνου ἐκ τοῦ
χειρογράφου Ἰβήρων 1120 ἰδιογράφου κύρ Μανουήλ τοῦ
Χρυσάφου

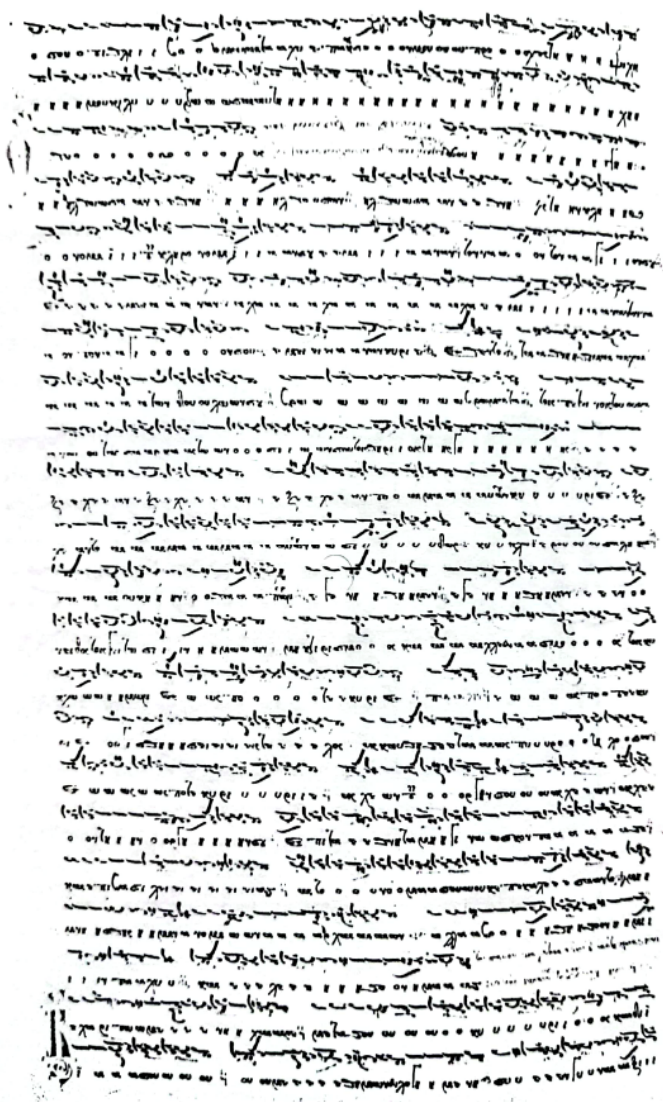
ιστ' νοεμβρίου ,Βκβ'



εἰκ. 1 : Κώδικας Ἰθῆρων 1120, φφ. 450v-451r

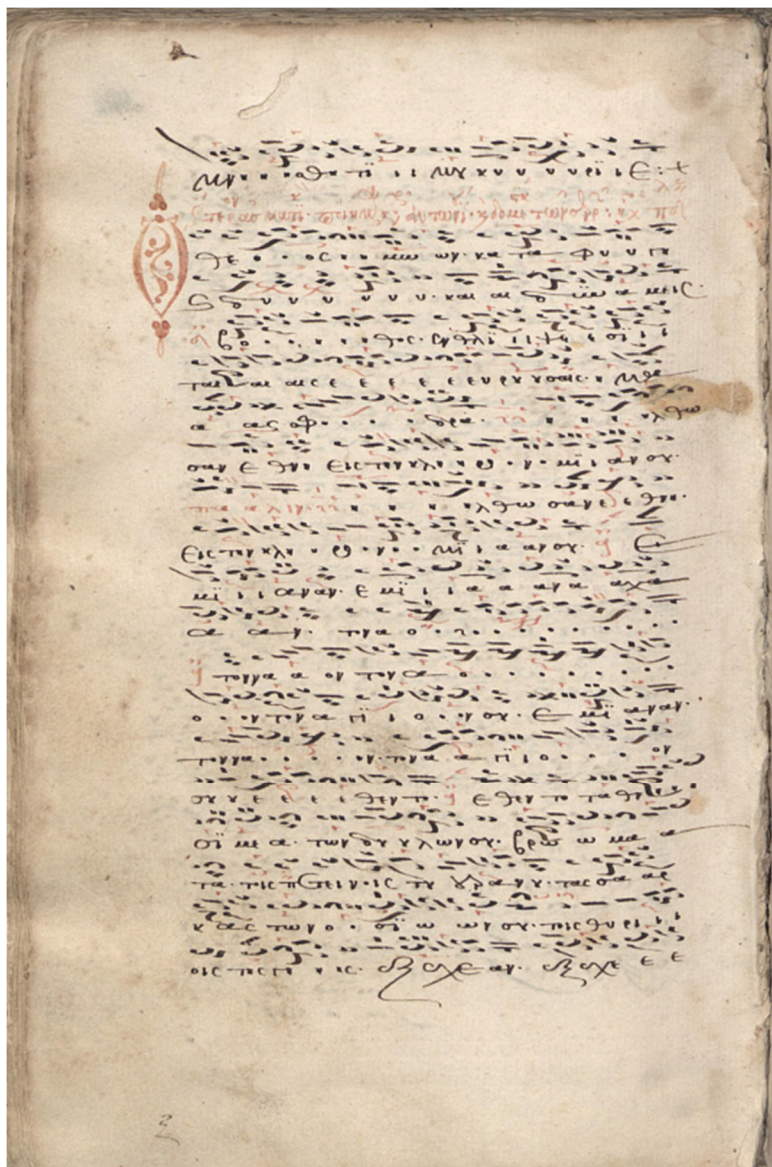


εἰκ. 2: Κώδικας Ἰθήρων 1120, φφ. 451v-452r



εἰκ. 3 : Κώδικας Λειψώνος 8, φ. 53r

Πηγή: Μ. Χατζηγιακουμή, Μουσικά Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας, τόμος πρώτος, Αθήναι 1975, σ. 523



εἰκ. 4: EBE 2406, φ. 459v

Grigorios Anastasiou - Konstantinos Nikolakopoulos

“*O Theos, ilthosan ethni*”:

The Exegesis of the Lament for the Fall of Constantinople
by Manuel Chrysaphes

This paper offers a historical and musicological analysis of the *mathema* (lament) Ὁ Θεὸς ἤλθοσαν ἔθνη, composed by Manuel Chrysaphes, a prominent 15th-century composer and lampadarios at the imperial court of Constantinople. The work is a musical setting of selected verses from Psalm 78, conveying the grief and devastation experienced by the Byzantines following the Fall of Constantinople in 1453. The analysis focuses on the structure, content, and melodic development of the composition, highlighting Chrysaphes’ fidelity to the original psalm text, while simultaneously emphasizing key phrases through *repetition* and *melismatic elaboration*. Special attention is given to words such as ἤλθοσαν, ἐμίαναν, and ἕως πότε, Κύριε, which are dramatically repeated to heighten emotional intensity. The absence of kratemata, along with the structural and modal choices of Chrysaphes, are also examined. Despite its artistic and historical importance, the piece survives in only two known manuscript sources: The Iviron Codex 1120 (dated 1458 and likely an autograph) and a much later 18th-century manuscript from the Leimonos Monastery. The final section of the paper reviews efforts to transcribe or “explain” the melow into the New Method of Byzantine notation. Two “short” transcriptions from the 20th and 21st centuries — by Markos Vasileiou (1912) and Ioannis Arvanitis (2004) — are compared. In contrast, a more recent “slow” exegesis, modeled on the tradition of Chourmouziou Chartophylax, has been completed by the co-author Konstantinos Nikolakopoulos, employing the method of “retrograde parallelism” described by Constantinos Psachos, which juxtaposes modern and older notational systems to reconstruct and transmit Byzantine melodies. As far as possible, this method of slow (analytical) exegesis is demonstrated in the study. In conclusion, the paper reflects on the rationale for undertaking a slow transcription and argues that such melismatic elaboration may closely approximate the soundscape of Byzantine chant as it would have been heard in Chrysaphes’ own era.