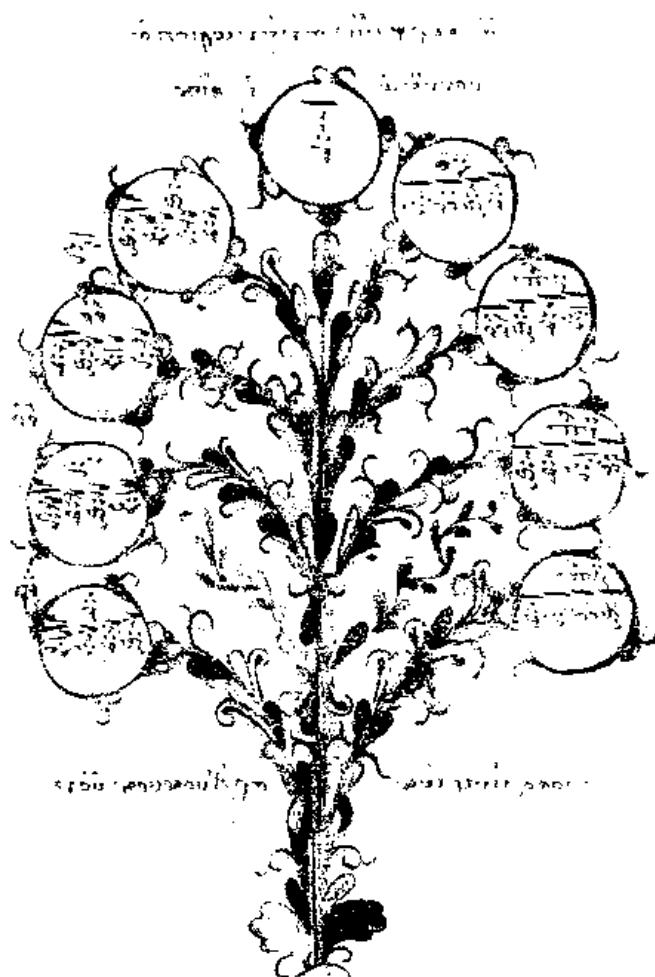


ΓΕΩΡΓΙΟΣ Ν. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ

ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΠΡΑΞΗ
ΤΗΣ
ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ



✠ ΙΕΡΑ ΜΕΓΙΣΤΗ ΜΟΝΗ ΒΑΤΟΠΑΙΔΙΟΥ

Ζ' ΕΚΔΟΣΗ ΒΕΛΤΙΩΜΕΝΗ
ΚΑΙ ΕΠΛΟΥΣΙΟΤΗΤΗ

ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΠΡΑΞΗ
ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΕΚΔΟΣΗ ΙΕΡΑΣ ΜΕΓΙΣΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΒΑΤΟΠΗΑΙΔΙΟΥ

© Γ. Ν. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ

Μεγασθένους 5, 116 32 Αθήνα

Τηλ. 210-7010514

Α' ΕΚΔΟΣΗ: 1997

Ζ' ΕΚΔΟΣΗ: 2014

Ηλεκτρονική σελιδοποίηση: Δημήτριος Γ. Παπαδόπουλος

Έκτύπωση: ΨΙΜΥΘΙ Ε.Π.Ε.

Βιβλιοδεσία: «ΑΛΟΗ» Β. Κυπραίος - Ί. Τσιάκα Ο.Ε.

ΓΕΩΡΓΙΟΣ Ν. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ

ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΠΡΑΞΗ
ΤΗΣ
ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Ζ' ΕΚΔΟΣΗ



ΙΕΡΑ ΜΕΓΙΣΤΗ ΜΟΝΗ ΒΑΤΟΠΑΙΔΙΟΥ
ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ

στή μνήμη
τοῦ Ἀρχιμ. Θεοδωρήτου Μπουρνῆ
πού μέ ὠδήσε
στό δρόμο τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς

Ἐκ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς

Τῷ Μουσικολογιωτάτῳ κυρίῳ Γεωργίῳ Ν. Κωνσταντίνου, Πρωτοψάλτῃ τοῦ Ἱεροῦ Ναοῦ Ζωοδόχου Πηγῆς Ἀθηνῶν καὶ Διδασκάλῳ τῆς καθ' ἡμᾶς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, τέκνῳ τῆς ἡμῶν Μετριότητος ἐν Κυρίῳ ἀγαπητῷ, χάριν καὶ εἰρήνην παρὰ Θεοῦ.

Ἀσμένως ἐλάβομεν τό ὑπό τῆς ὑμετέρας ἀγαπητῆς Μουσικολογιότητος προφρόνως ἀποσταλέν ἡμῖν πόνημα αὐτῆς, ὑπό τόν γενικόν τίτλον «Θεωρία καὶ Πράξις τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς», ὅπερ καί μετ' ἰδιαιτέρου ἐνδιαφέροντος ἰδόντες ἀπεθησαυρίσαμεν ἐν τῷ μουσικῷ τμήματι τῆς καθ' ἡμᾶς Πατριαρχικῆς Βιβλιοθήκης.

Εἰς ἀπάντησιν προαγόμεθα ἵνα εὐχαριστήσωμεν τῇ ὑμετέρᾳ Μουσικολογιότητι ἐπὶ τῇ ἀποστολῇ ἡμῖν μετ' εὐλαβοῦς ἀφιερώσεως τοῦ πάνυ ὠφελίμου τούτου ἔργου αὐτῆς, συμβάλλοντος εἰς τὴν ἐμπέδωσιν τῆς θεωρίας, ἀλλὰ καὶ ἐν γένει εἰς τὴν διάσωσιν καὶ διάδοσιν τῆς καθ' ἡμᾶς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς παραδόσεως, καὶ συγχαίροντες ἐπὶ τῇ κοινωφελεῖ προσφορᾷ αὐτῆς, ἐπιδαψιλεύομεν ὀλόθυμον τὴν πατρικὴν καὶ Πατριαρχικὴν ἡμῶν εὐλογίαν, ἐπικαλούμενοι ἐπὶ τὴν ὑμέτεραν Μουσικολογιότητα τὴν χάριν καὶ τὸ ἄπειρον ἔλεος τοῦ Πανχάθου Θεοῦ.

Λαλῆ' Νοεμβρίου κγ'

Γεωργίου Ν. Κωνσταντίνου
Διάκονος τοῦ Θεοῦ ἐκείνης

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Η ΙΕΡΑ ΣΥΝΟΔΟΣ
ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ
ΙΩΑΝΝΟΥ ΓΕΝΝΑΔΙΟΥ 14 (115 21)

ΠΡΩΤ. 3076

ΑΡΙΘΜ.

ΑΘΗΝΗΣ ΤΗ 24η Σεπτεμβρίου 1997

ΔΙΕΚΠ. 1124

Πρός
Τόν Μουσικολογιώτατον
κ. Γεώργιον Κωνσταντίνου,
Πρωτοψάλτην καί Καθηγητήν τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς.
Ε ν τ α ῦ θ α.

Μουσικολογιώτατε,

Πάνυ ἀσμένως κομισάμενοι καί μετ' εὐαρεσκείας διεξελθόντες τόν α' τόμον τοῦ παρὰ τῆς ὑμετέρας Μουσικολογιότητος ἐκπονηθέντος ἔργου ὑπό τόν τίτλον "ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΠΡΑΞΗ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ", καί ἐκδοθέντος πρωτοβουλία τοῦ ἐν Ἀθῆναις καί ἐπὶ τῆς ὁδοῦ Ἀκαδημίας Ἱεροῦ Ναοῦ Ζωοδόχου Πηγῆς τῆς Ἱερᾶς Ἀρχιεπισκοπῆς Ἀθηνῶν, διὰ τοῦ μετὰ χεῖρας Συνοδικοῦ ἡμῶν Γράμματος συγχαίρομεν τῇ ὑμετέρα Μουσικολογιότητι καί εὐχόμεθα ὅπως ἡ προσφορά τοῦ ἔργου ἡ εὐλογημένη, ἐπ' ἀγαθῇ τῆς σπουδαζούσης τὴν πατρώαν βυζαντινὴν μουσικὴν νεολαίας εἰς τὴν διάθεσιν τῆς ὁποίας ἐτέθη τοῦτο λίαν ἀξιοπαίτως.

Πεποιθάμεν, ὅτι ἡ ἐκδοσις αὕτη θέλει συμβάλει εἰς μίαν βαθεῖαν ὅσον καί πιστὴν ἐρμηνείαν τῆς παραδοσιακῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς τῆς Ἀγίας ἡμῶν Ἐκκλησίας τοσοῦτω μᾶλλον ὅσω ὁ σύγχρονος κόσμος ἀποτελεῖ δι' αὐτὴν πρόκλησιν ἵνα καταστήσῃ τὴν παράδοσιν αὐτῆς ζῶσαν καί ἐνεργόν, ἀνευ τινός ἀπομακρύνσεως αὐτῆς ἀπὸ τῆς ζωηφόρου ρίζης, ἣτις ἐστὶν ὁ Ἰησοῦς Χριστός, ὁ "χθὲς καί σήμερον ὁ αὐτός καί εἰς τοὺς αἰῶνας," (Ἑβρ. 13,8)

Ἐπὶ δέ τούτοις, ἐπιδαψιλεύομεν τῇ ὑμετέρα Μουσικολογιότητι τὴν πατρικὴν καί Ἀρχιερατικὴν ἡμῶν εὐλογίαν καί ἐπικαλούμεθα ἐπ' αὐτὴν τὴν χάριν τοῦ θεοῦ καί τὸ ἀπειρον Αὐτοῦ ἔλεος.

+ Ὁ Ἀθηνῶν ΣΕΡΑΦΕΙΜ, Πρόεδρος

Ὁ Ἀρχιγραμματεὺς
+ Ὁ Διευλείας Δαμασκηνός

Ἀκριβὲς Ἀντίγραφον
Ὁ Ἀρχιγραμματεὺς
Γεώργιος Δαμασκηνός
+ Ὁ Διευλείας Δαμασκηνός

Περιεχόμενα

Πρόλογος	κα'
Τοῖς ἐντευξομένοις	κζ'
Κεφάλαιο Α': Περί Μουσικῆς	1
1. Ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ καὶ ἡ γραφὴ τῆς	1
1.1. Συστατικά τῆς μελωδίας	1
1.2. Μουσικοὶ φθόγγοι	1
1.3. Μουσικὴ κλίμακα	2
1.4. Μουσικὴ σημειογραφία	2
1.5. Μαρτυρίες	2
1.5.1 Μαρτυρίες φθόγγων	3
1.5.2 Μαρτυρίες ἤχων	3
1.6. Κινήσεις τῆς φωνῆς	4
1.7. Χαρακτῆρες τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς	5
1.7.1 Φωνητικοὶ χαρακτῆρες ἢ χαρακτῆρες ποσότητος	5
1.7.1.1. Πλοκή χαρακτήρων-Χαρακτῆρες ποὺ	
ὑποτάσσουν καὶ ὑποτάσσονται	7
1.7.1.2. Συνεχῆς καὶ ὑπερβατὴ ἀνάβασις	
καὶ κατάβασις τῶν φωνῶν	8
1.7.2 Χρονικοὶ χαρακτῆρες	9
1.7.2.1. Χαρακτῆρες ποὺ αὐξάνουν τὸ χρόνο	9
1.7.2.2. Χαρακτῆρες ποὺ διαιροῦν τὸ χρόνο	10
1.7.2.2.1. Γοργόν	11
1.7.2.2.1.1. Ὑπορρή μέ γοργόν	11
1.7.2.2.1.2. Συνεχῆς ἐλαφρόν	12
1.7.2.2.2. Δίγοργον	12
1.7.2.2.3. Τρίγοργον	13
1.7.2.2.4. Παρεστιγμένα γοργὰ καὶ δίγοργα	14
1.7.2.3. Χαρακτῆρες ποὺ διαιροῦν	
καὶ αὐξάνουν τὸ χρόνο	14
1.7.2.3.1. Ἀργόν	15
1.7.2.3.2. Τριημίσιον ἢ Ἡμιόλιον	15
1.7.2.3.3. Διάργον	15
1.7.3. Ὑφέν καὶ Κορώνα	16
1.7.4. Σιωπές ἢ παύσεις	16
1.7.5. Σημεῖα ἀναπνοῆς	17

2. Ρυθμός	17
2.1. Σημεία ρυθμικού τονισμού ή διαστολές	18
3. Χρονική αγωγή	19
4. Κλίμακα-Διαστήματα-Τόνοι	20
4.1. Κλίμακα-Διάστημα	20
4.2. Τόνοι της μαλακής διατονικής κλίμακας από τόν ΝΗ	21
4.3. Όνομασία των μουσικών διαστημάτων	22
4.4. Άλλοιώσεις των μουσικών διαστημάτων	23
4.5. Υπερβατή ανάβαση και κατάβαση	24
4.5.1. Διφωνία	24
4.5.2. Τριφωνία	24
4.5.3. Τετραφωνία	25
4.5.4. Πενταφωνία	25
4.5.5. Εξαφωνία	25
4.5.6. Επταφωνία	26
4.5.7. Πίνακας χαρακτήρων ανάβασης και κατάβασης	27
Κεφάλαιο Β: Στοιχειώδη γυμνάσματα παραλλαγής	31
Κεφάλαιο Γ: Μουσική έκφραση	71
1. Γενικά	71
2. Χειρονομίες χαρακτήρων με φωνή	74
2.1. Πεταστή	74
2.2. Όξεία	75
3. Χειρονομία χαρακτήρα με χρονική διάρκεια	77
3.1. Τσάκισμα	77
4. Άφωνες και άχρονες ύποστάσεις	78
4.1. Ψέφιστόν	78
4.2. Βαρεία	78
4.3. Όμαλόν	79
4.4. Αντικένωμα	80
4.5. Έτερον (παρακάλεσμα) ή σύνδεσμος	80
4.6. Μικρό ίσον (ισάκι)	81
4.7. Διπλή βαρεία ή πίεσμα	82
4.8. Λύγισμα	82
4.9. Τρομικόν και στρεπτόν ή έκστρεπτόν	83
4.9.1 Τρομικόν	83
4.9.2 Στρεπτόν ή έκστρεπτόν	84

Κεφάλαιο Δ': Γυμνάσματα μέ ποιοτικούς χαρακτήρες-ἐλλξεις	89
Κεφάλαιο Ε': Γυμνάσματα ψαλτικῆς	97
Κεφάλαιο ΣΤ': Περί ἤχων	121
1. Γενικά	121
2. Συστατικά καί γνωριστικά τῶν ἤχων	121
3. Πῶς βρίσκουμε τή βάση κάθε ἤχου	123
4. Εἶδη ἐκκλησιαστικῆς μελοποιίας	129
4.1. Εἰρμολογικά μέλη	129
4.2. Στιχηραρικά μέλη	130
4.3. Παπαδικά μέλη	130
5. Δημιουργία δευτερευόντων ἤχων	131
6. Μουσικά γένη	132
6.1. Διατονικό γένος	134
6.2. Χρωματικό γένος	135
6.3. Ἐναρμόνιο γένος	137
Κεφάλαιο Ζ': Ἦχοι τοῦ μαλακοῦ διατόνου (Α)	141
1. Ἦχος Πλάγιος τοῦ Τετάρτου	141
2. Ἦχος Πρῶτος (χαμηλός-ἔσω)	149
2.1. Ἦχος Πρῶτος τετράφωνος (ἔξω Πρῶτος)	159
3. Ἦχος Πλάγιος τοῦ Πρώτου	161
3.1. Ἦχος Πλάγιος τοῦ Πρώτου τῆς παπαδικῆς	163
3.2. Ἦχος Πλάγιος τοῦ Πρώτου τριφωνῶν	166
3.3. Ἦχος Πλάγιος τοῦ Πρώτου τετραφωνῶν	170
3.4. Ἦχος Πλάγιος τοῦ Πρώτου πεντάφωνος (ἢ πενταφωνῶν)	172
3.5. Ἦχος Πλάγιος τοῦ Πρώτου τετράφωνος	174
4. Ἦχος Τέταρτος	181
4.1. Μέλη τοῦ Εἰρμολογίου	181
4.1.1. Ἦχος Λέγετος ἢ Μέσος τοῦ Τετάρτου (Πλάγιος τοῦ Δευτέρου διατονικός)	181
4.2. Μέλη τοῦ Στιχηραρίου	189
4.2.1. Ἦχος Τέταρτος στιχηραρικός	189
4.3. Μέλη τῆς Παπαδικῆς	193
4.3.1 Ἦχος Τέταρτος τῆς Παπαδικῆς	193

Κεφάλαιο Η: Ήχοι τοῦ σκληροῦ διατόνου (Α)	199
1. Ήχος Τρίτος (χαμηλός, ἔσω)	199
2. Ήχος Βαρύς ἢ Πλάγιος τοῦ Τρίτου ἀπό τόν Γα	208
Κεφάλαιο Θ: Ήχοι τοῦ μαλακοῦ διατόνου (Β)	217
1. Ήχος Πλάγιος τοῦ Τετάρτου τρίφωνος (εἰρμολογικός)	217
2. Ήχος Βαρύς ἀπό τόν Ζω	225
2.1. Ήχος Βαρύς δικτονικός (ἀπλός)	225
2.2. Ήχος Βαρύς τετράφωνος	230
2.3. Ήχος Βαρύς ἐπτάφωνος	234
Κεφάλαιο Ι: Ήχοι τοῦ σκληροῦ διατόνου (Β)	239
1. Ήχος Πλάγιος τοῦ Πρώτου σκληρός διατονικός (α)	239
2. Ήχος Τέταρτος (Ἄγια) σκληρός διατονικός	242
3. Ήχος Πλάγιος τοῦ Πρώτου σκληρός διατονικός (β)	244
4. Ήχος Πλάγιος τοῦ Τρίτου ἢ Βαρύς (Ζω ὕφεση)	246
Κεφάλαιο ΙΑ: Ήχοι τοῦ μαλακοῦ χρώματος (Α)	249
1. Ήχος Δεύτερος μαλακός χρωματικός ἀπό τόν Δι	249
1.1. Ήχος Μέσος τοῦ Δευτέρου μαλακός χρωματικός	256
2. Ήχος Δεύτερος μαλακός χρωματικός ἀπό τόν Βου	261
3. Ήχος Δεύτερος μαλακός χρωματικός ἀπό τόν Πα	262
Κεφάλαιο ΙΒ: Ήχοι τοῦ σκληροῦ χρώματος (Α)	273
1. Ήχος Πλάγιος τοῦ Δευτέρου σκληρός χρωματικός	273
1.1. Ήχος Πλάγιος τοῦ Δευτέρου τετράφωνος	281
Κεφάλαιο ΙΓ: Ήχοι τοῦ μαλακοῦ χρώματος (Β)	291
1. Ήχος Δεύτερος μαλακός χρωματικός παραμεσάζων διατονικά (Δευτερόπρωτος)	291
2. Ήχος Μέσος τοῦ Τετάρτου μαλακός χρωματικός ἢ Λέγετος μαλακός χρωματικός	293
3. Ήχος Πρῶτος μαλακός χρωματικός ἀπό τόν Κε	297
Κεφάλαιο ΙΔ: Ήχοι τοῦ σκληροῦ χρώματος (Β)	299
1. Ήχος Νενανώ	299

Παραρτήματα

Παράρτημα I: Θέματα θεωρίας	307
1. Μουσικά συστήματα και συμφωνίες	307
2. Ιδιότητες των τετραχόρδων	308
3. Ρυθμός και ρυθμικοί πόδες	309
3.1. Σήμανση και μέτρηση των ρυθμών	310
4. Περί χρωών (Ζυγού, Κλιτού και Σπάθης)	311
5. Τό ισοκράτημα στην εκκλησιαστική μουσική	312
 Παράρτημα II: Απηχήματα	315
 Παράρτημα III: Περί του Τροχού των εκκλησιαστικῶν μουσικῶν	327
 Βιβλιογραφία	337

Συντομογραφίες

αί.	αἰώνας
άρ.	ἀριθμός
βλ.	βλέπε
βιβλ.	βιβλιοθήκη
κεφ.	κεφάλαιο
κ.ᾠ.	καὶ ᾠλλα
κ.ἐ.	καὶ ἐξῆς
κ.λπ.	καὶ τὰ λοιπά
κ.ο.κ.	καὶ οὕτω καθεξῆς
λ.χ.	λόγου χάριν
ὅ.π.	ὅπου παραπάνω
πλ.	πλάγιος
π.χ.	παραδείγματος χάριν
σελ./σσ.	σελίδα/σελίδες
τετρ.	τετράδιο
τμ.	τμήματα
ὑποσ.	ὑποσημείωση
φάκ.	φάκελος
χρ.	χειρόγραφο
[...]	(παραλείψεις)
BKΨ	Βιβλιοθήκη Κωνσταντίνου Ψάχου
ΕΒΕ	Ἑθνικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Ἑλλάδος
ΙΕΕΑ	Ἱστορικὴ Ἑθνολογικὴ Ἑταιρεία Ἀθηνῶν
ΙΜΘ	Ἱερά Μονὴ Θεολόγου
ΙΜ	Ἱερά Μονή
ΙΜΜ	Ἱερά Μεγίστη Μονή
BAR	Βιβλιοθήκη Ρουμανικῆς Ἀκαδημίας
vol.	volume

Πρόλογος

Τό βιβλίο αυτό είναι βασισμένο καταρχάς στην ύλη του πρώτου β-
τους του αναλυτικού προγράμματος των ωδείων και των σχολών
βυζαντινής μουσικής, προχωρεί όμως πέρα απ' αυτήν, επιχειρώντας
νά παρουσιάσει με συνοπτικό τρόπο μιά γενικότερη και κατά τό δυ-
νατόν ολοκληρωμένη εικόνα της θεωρίας και της πράξης της εκ-
κλησιαστικής μουσικής, για όσους θέλουν νά ασχοληθούν μαζί της.

Στόχος του είναι νά δώσει τεκμηριωμένη θεωρητική άποψη της
ἐκκλησιαστικής μουσικής όσον άφορᾷ τούς όρους πού χρησιμοποι-
οῦνται, τούς ήχους και τίς σχέσεις πού τούς διέπουν, τήν όρδη
ἐκφορά των φθόγγων και των μουσικών φράσεων, μαζί μέ μεγάλο
άρθρο μουσικών παραδειγμάτων όχι μόνο από τούς ήχους της εκ-
κλησιαστικής όκτωηχίας αλλά και από τούς παραγόμενους από
αυτούς. Για μεγαλύτερη βοήθεια, στό μαθητή προσφέρονται άσκή-
σεις-γυμνάσματα μέ όλα τά σημάδια της βυζαντινής μουσικής, μέ
τρόπο πού νά τόν βοηθᾷ νά τά άφομοιώσει εύκολα και γρήγορα.

Βασισμένο στά θεωρητικά πού έχουν γραφεί μέχρι τώρα για τήν
ἐκκλησιαστική μουσική, τό βιβλίο αυτό έχει γνώμονα και όδηγό
τήν παράδοση, προφορική και γραπτή, ή όποία άποτελεί κληρονο-
μιά πού βαραίνει στους ώμους όλων αυτών πού ασχολοῦνται μαζί
της, αλάθητος κριτής και επικριτής όσων τή σφετερίζονται. Μέσα
άπό τήν ύλη του γίνεται προσπάθεια νά καταδειχθεῖ ό πλούτος πού
κρύβει ή βυζαντινή μουσική, στή σημειογραφία, στους ήχους και
στά διαστήματά της, τόν όποιο καλεῖται νά ανακαλύψει ό άναγνώ-
στης, προχωρώντας πέρα από τήν ἐπιφάνεια και ἐμβαδύνοντας στή
θεωρία αλλά και στήν πράξη της. Διότι είναι προφανές ότι ή διδα-
σκαλία πού γίνεται στήν αἴθουσα πρέπει νά ολοκληρώνεται στό ά-
ναλόγιο, μέσα στή λειτουργική πράξη.

Στή μέθοδο αυτή χρησιμοποιοῦνται μουσικά σημάδια όπως ή
ῥεζία, τό τσάκισμα, τό στρεπτό, τό τρομικό, ή διπλή βαρεία ή πίε-

σμα, τό λύγισμα, τό ισάκι καί ἡ παρακλητική, τά ὅποια εἶχαν κριθεῖ περιττά ἢ εἶχαν ἀντικατασταθεῖ ἀπό τούς Τρεῖς Δασκάλους καί μεταρρυθμιστές τοῦ μουσικοῦ συστήματος, τόν Χρύσανθο, τόν Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα καί τόν Ἰρηγόριο Πρωτοψάλτη, ἐπειδὴ σωζόταν τότε ἡ ἐνέργειά τους στήν προφορική παράδοση. Τήν ἐπιναφορά αὐτῶν τῶν σημαδιῶν τήν ὀφείλουμε στόν Δάσκαλο Σίμωνα Ι. Καρά, τοῦ ὁποίου πρέπει νά ὑπογραμμιστεῖ καί ἀπό ἐδῶ ἡ καθοριστική συμβολή στή συστηματοποίηση καί ἀνάπτυξη τῶν ζητημάτων τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς, ὅπως ἀποτυπώνονται στό δίτομο Θεωρητικό του καί στό ἐξάτομο ἔργο τῆς πρακτικῆς μεθόδου του.

Ὅσον ἀφορᾷ τή δομή καί τή διάρθρωσή του, τό παρόν βιβλίό ἔχει χωριστεῖ σέ δεκατέσσερα ἐπιμέρους κεφάλαια.

Τό πρῶτο κεφάλαιο περιλαμβάνει ὅ,τι εἶναι ἀπαραίτητο νά γνωρίζει κάποιος γιά τή βυζαντινὴ μουσική καί ἰδιαίτερα τή γραφή, τό χρόνο, τό ρυθμό, τίς μουσικές κλίμακες καί τά διαστήματά τους.

Τό δεύτερο κεφάλαιο περιέχει προκαταρκτικές ἀσκήσεις-γυμνάσματα μόνο μέ τούς χαρακτήρες τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς (ποσοτικούς, χρονικούς κ.λπ.) μέ ἢ χωρίς συνδυασμούς καί ὁλοκληρώνεται μέ ἀπλά *Κύριε Ἐλέησον* γιά νά ἐξοικειωθεῖ ὁ μαθητής μέ τήν ταυτόχρονη ἀνάγνωση μουσικοῦ καί ποιητικοῦ κειμένου.

Τό τρίτο κεφάλαιο ἀναφέρεται στή μουσική ἐκφραση, θέμα πρωταρχικό γιά τήν ἐρμηνεία τῆς μουσικῆς, συχνά ὅμως παραγνωρισμένο, ἂν ὅχι πλήρως παρανοημένο. Ἐδῶ γίνεται ἀπλῶς νύξη γιά τήν ἰδιαίτερη ἐρμηνεία πού ἀπαιτοῦν ὀρισμένοι μουσικοὶ χαρακτήρες. Τά διάφορα σημάδια ἀναλύονται ὅσο τό δυνατόν πιό ἀπλά ὥστε νά δειχθεῖ ἡ ἐνέργειά τους, πλὴν ὅμως τά περισσότερα ἀπό αὐτά ἀποτυπώνουν ἐξαιρετικά λεπτές κινήσεις τῆς φωνῆς, καί γι' αὐτό πρέπει νά ἔχει κανεὶς βοηθό του τήν προφορική παράδοση.

Τό τέταρτο κεφάλαιο, περιέχει ἀσκήσεις μέ ἔμφαση στοὺς ποιοτικούς χαρακτήρες καί στά ἐλκτικὰ ἰδιώματα τῶν θέσεων-φράσεων. Ἐδῶ καλεῖται ὁ δάσκαλος νά μεταδώσει στό μαθητὴ τά φωνητικά

ποικίλματα εκείνα πού διέσωσε ή προφορική παράδοση στις θέσεις όπου τουλάχιστον στά πρώτα έντυπα βιβλία τοποθετήθηκαν οι ποιοτικοί χαρακτήρες τής βυζαντινής μουσικής.

Τό πέμπτο κεφάλαιο περιλαμβάνει μουσικές φράσεις (γυμνάσματα ψαλτικής) οι όποιες βρίσκονται κυρίως στό αναστασιματάριο και στό είρμολόγιο, μέ προοδευτική δυσκολία: στην άρχή φράσεις μέ τούς βασικούς χαρακτήρες από διαφορετικό φθόγγο-άφετηρία και κατόπιν μέ τούς άλλους χαρακτήρες ανάδασης (δύο, τριών, τεσσάρων κ.λπ. φωνών), τούς χαρακτήρες διαίρεσης ή αύξησης του χρόνου και τούς ποιοτικούς χαρακτήρες. Οι φράσεις αυτές δέν είναι ένταγμένες σέ ήχους έξαρχής αλλά ξεκινούν από κάποιο φθόγγο (Nή, Πα, Βου κ.λπ.) του διατονικού γένους και δίνουν ένα προαίσθημα των ύμνων των διαφόρων ήχων πού θά ακολουθήσουν.

Στό έκτο κεφάλαιο γίνεται αναφορά στά γενικά χαρακτηριστικά των ήχων, στην παραγωγή των βάσεων τους και στά μουσικά γένη πού προκύπτουν από τις μεταξύ τους σχέσεις και συγγένειες, ανάλογα μέ την πορεία τής κλίμακας και των διαστημάτων τους.

Τά επόμενα κεφάλαια (έβδομο μέχρι δέκατο τέταρτο) αναφέρονται στον κάθε ήχο χωριστά, σέ όλες τις μορφές μέ τις όποιες άπαντάται στην προφορική και γραπτή παράδοση. Η σειρά παρουσίασης των ήχων προσπαθεί νά συγκεράσει δύο διαφορετικά και ένιοτε άλληλοσυγκρουόμενα κριτήρια: (α) την προοδευτική μύηση του μαθητή στό άκουσμα και τό ήθος των διαφόρων ήχων ανάλογα μέ τή δυσκολία πού παρουσιάζουν, και (β) την έπαφή μέ τό ένιαίο, τό συγκεντρωτικό άκουσμα κάθε ήχου σέ όλες του τις μορφές, όσο είναι βεβαίως δυνατόν. (Έτσι λ.χ., ό Άγια τής Παπαδικής από τον Δι ακολουθεί τον Λέγετο και τον Στιχηραρικό Άγια από τον Πα, γιά νά μή διασπαστεί μουσικά ή ένότητα των ύμνων πού ανήκουν στον Τέταρτο ήχο, μολονότι ό αρχάριος μαθητής πού ακολουθεί την προτεινόμενη σειρά δέν είναι ίσως ακόμη προετοιμασμένος νά άφομοιώσει τό ιδιαίτερο άκουσμα του ήχου αυτού).

Ὡς συνέχεια τοῦ προαναφερθέντος σκεπτικοῦ, συμπεριελήφθησαν καί μέλη τά ὁποῖα ἀνήκουν σέ κάποιον κλάδο ἐνός ἤχου, εἴτε στήν ἀρχική παρουσιάσή του (π.χ. ἤχος Πρῶτος καί ἤχος Πρῶτος τετράφωνος), εἴτε σέ ξεχωριστά κεφάλαια (ἤχος Τέταρτος σκληρός διατονικός, ἤχος Δεύτερος παραμεσάζων διατονικά – Δευτερόπρωτος, ἤχος Πρῶτος χρωματικός ἀπό τόν Κε) γιά μία πληρέστερη προσέγγιση τῶν ἤχων καί τῶν κλάδων τῆς ἐκκλησιαστικῆς ὁκτωηχίας.

Ἀρχή γίνεται μέ τοὺς ἤχους τοῦ μαλακοῦ διατόνου, μέ τόν Πλάγιο τοῦ Τετάρτου ἀπό τόν Νη, θεμέλιο καί βάση τῆς ὁκτωηχίας. Ἀκολουθοῦν ὁ Πρῶτος καί ὁ Πλάγιος τοῦ Πρώτου ἀπό τόν Πα καί ὅσοι ἐξαρτῶνται ἀπό αὐτούς καί ἔπεται ὁ Τέταρτος ἤχος. Μέ τοὺς ἤχους Τρίτο καί Πλάγιο τοῦ Τρίτου ἢ Βαρύ ἀπό τόν Γα, περνοῦμε στό σκληρό διάτονο. Ἐπανερχόμαστε ἐν συνεχείᾳ στό μαλακό διάτονο, μέ τοὺς ἤχους Πλάγιο τοῦ Τετάρτου τρίφωνο εἰρμολογικό ἀπό τόν Γα, Δεύτερο διατονικό ἢ Βαρύ ἀπό τόν κάτω Ζω (μέ ὅλες τίς παραλλαγές του), καί κλείνουμε τόν κύκλο τοῦ διατονικοῦ γένους μέ τή συνέχεια τοῦ σκληροῦ διατόνου, καί συγκεκριμένα μέ τοὺς ἤχους Πλάγιο τοῦ Πρώτου σκληρό ἀπό τόν Πα, Τέταρτο σκληρό ἀπό τόν Δι καί τόν Πα, καί Βαρύ ἀπό τόν κάτω Ζω ὕφεση.

Ἀκολουθεῖ τό χρωματικό γένος μέ τή μαλακή χροά (ἐδῶ ἀνήκει ὁ Δεύτερος ἤχος καί οἱ ἐξαρτῶμενοι ἀπό αὐτόν) καί τή σκληρή χροά (ἐδῶ ἀνήκει ὁ Πλάγιος τοῦ Δευτέρου καί οἱ ἐξαρτῶμενοι ἀπό αὐτόν). Ἐπανερχόμαστε στό μαλακό χρώμα μέ τόν Δεύτερο ἤχο πού παραμεσάζει διατονικά (Δευτερόπρωτο), μέ τόν Μέσο τοῦ Τετάρτου ἢ Λέγετο μαλακό χρωματικό καί μέ τόν Πρῶτο μαλακό χρωματικό ἀπό τόν Κε. Τό χρωματικό γένος ὁλοκληρώνεται μέ τή συνέχεια τοῦ σκληροῦ χρώματος, μέ τόν ἤχο Νενανώ (Πλάγιο τοῦ Δευτέρου τρίφωνο ἢ Τέταρτο σκληρό χρωματικό).

Τό βιβλίον κλείνει μέ τρία παραρτήματα. Στό πρῶτο παρουσιάζονται ὁρισμένα θεωρητικά θέματα πού, ἂν καί ἀπαιτοῦν ἀρτιότερη θεωρητική κατάρτιση τοῦ μαθητῆ, κρίθηκε ὅτι θά ἔπρεπε νά δι-

γούν ἔστω, γιά μία γενικότερη ἐποπτεία, ὅπως σημειώσαμε καί στήν ἀρχή τοῦ Προλόγου. Στό δεύτερο, γίνεται ἐκτενής ἀναφορά στά ἀπηχήματα ὅπως αὐτά βρίσκονται στήν παλαιότερη γραφή ἀλλά καί στά νεότερα θεωρητικά καί πρακτικά συγγράμματα, καλύπτοντας ὅλα τά εἶδη τῆς μελοποιίας. Τέλος, τό τρίτο παράρτημα ἀναφέρεται στόν Τροχό τῶν ἐκκλησιαστικῶν μουσικῶν καί στή θεμελίωση καί παραγωγή τῆς ἐκκλησιαστικῆς ὀκτωηχίας.

Βασικός ρυθμός τῶν ἐκκλησιαστικῶν κειμένων, γι' αὐτό τό πρῶτο στάδιο ἐκμάθησης, θεωρήθηκε ὁ τετράσημος ρυθμός. Ὅσον ἀφορᾷ τό χωρισμό τῶν μουσικῶν κειμένων τοῦ βιβλίου σέ ρυθμικούς πόδες: ὀρισμένα, ἐλάχιστα τροπάρια εἶναι χωρισμένα σέ ρυθμό δίστημο καί τρίστημο γιά λόγους καθαρά παιδαγωγικούς: οἱ τετράσημοι σημειώνονται στήν ἀρχή καί στό τέλος μέ μία διαστολή· οἱ ἀπλοί ἐξάσημοι πόδες ἔχουν χωριστεῖ σέ ἀπλούς τετρασήμους καί δισήμους· οἱ ρυθμικοί πόδες πού περικλείουν κίνηση πού ἀποτελεῖται ἀπό τρεῖς χρόνους σημειώνονται μέ διπλή διαστολή (στήν ἀρχή καί στό τέλος τοῦ μέτρου) καί διαστολή μέ σύζευξη (ἐνδιάμεσα). Ὅμως, ἐπιβάλλεται, στό στάδιο αὐτό, οἱ ρυθμικοί πόδες νά ἀναλύονται σέ ἀπλούς ρυθμούς δύο κινήσεων (δίστημος), τριῶν (τρίστημος) καί τεσσάρων (τετράσημος), γιά λόγους καθαρά ἐξοικείωσης καί ἐξάσκησης. Ὅταν ὁ μαθητής κάνει κτῆμα τοῦ τόν ἀπλό ρυθμό, τότε μπορεῖ νά μυηθεῖ καί στό συνεπτυγμένο ρυθμό ὅπου ἡ κάθε κίνηση περικλείει τό λιγότερο δύο χρόνους. Στό σκεπτικό αὐτό βρίσκει ἐφαρμογή τό γραφόμενο στό κεφάλαιο Περί χειρονομίας τοῦ Μεγάλου Θεωρητικοῦ τοῦ Χρυσάνθου (Τεργέστη 1832, §216): ἀπό τήν ἔμφασιν φαίνεται ὅτι ἡ χειρονομία εἶχε γένος ρυθμοῦ δακτυλικοῦ καί ἐπράττετο κατὰ τόν διπλοῦν προκελευσματικόν πόδα ἢ κατὰ τὸ μέτρον 4, ὅπερ πληροῦται μέ δύο θέσεις καί μέ δύο ἄρσεις. Διότι ὅλα τὰ παλαιά μέλη, ἅτινα ἐμελίζοντο, ἐν ᾧ ὑπῆρχεν εἰς πρᾶξιν ἡ χειρονομία, μέ τοῦτο τὸ μέτρον μετρούμενα, εὗρίσκονται, ὅτι φύλάττουσιν ἔμφασιν.

Τέλος, σ' αὐτήν τήν ἀρχική προσέγγιση τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, ἀκολουθεῖται ἡ κατά Ἀριστόξενο διαίρεση τῆς μουσικῆς κλίμακας σέ 72 τμήματα (συμβατική διαίρεση, συγκερασμένα διαστήματα) καί αὐτή πού εἰσήγαγε ἡ Μουσική Πατριαρχική Ἐπιτροπή τοῦ 1881-1883. Ἐτσι, καί γιά λόγους παιδαγωγικούς, ἡ μέτρηση τῶν διαστημάτων-τόνων τῶν κλιμάκων γίνεται μέ ἀκέραιους ἀριθμούς, μέ ἀποτέλεσμα νά ἐμφανίζονται ὁ μείζων τόνος μέ 12 τμήματα, ὁ ἐλάσσων με 10, ὁ ἐλάχιστος μέ 8 καί τά ἡμίτονα (διατονικό καί χρωματικό) μέ 6 τμήματα.

Τέλος, τά περισσότερα μουσικά παραδείγματα πού χρησιμοποιήθηκαν στόν τόμο αὐτό ἔχουν ἐρανισθεῖ ἀπό τά ἐν χρήσει Ἀναστασιματάρια (Πέτρου Ἐφρυσίου τοῦ 1820 καί Ἰωάννου Πρωτοψάλτου τοῦ 1839 καί 1903) καί Εἰρμολόγια (Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος τοῦ 1824 καί Ἰωάννου Πρωτοψάλτου τοῦ 1903), καί τίς πρῶτες ἔντυπες ἐκδόσεις τοῦ Ταμείου Ἀνθολογίας Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος (τόμοι Α' καί Β', Κων-πολις 1824) καί Γρηγορίου Πρωτοψάλτου (τόμοι Α' καί Β', Κων-πολις 1834). Κρίθηκε σκόπιμο νά μή γίνουν ὀρθογραφικές διορθώσεις καί ἐπεμβάσεις στό κείμενο τῶν συνδέσεων, κάποιες ἀπό τίς ὁποῖες ἔγιναν σέ ἐπόμενες ἐκδόσεις τους.

Γιά τή συνδρομή τους στήν ἐκδοση τοῦ τόμου αὐτοῦ θέλω νά εὐχαριστήσω καί ἀπό ἐδῶ: τόν Δημήτρη Παπαδόπουλο γιά τήν πληκτρολόγηση τῶν μουσικῶν κειμένων καί τή δημιουργία τῶν πρόσθετων μουσικῶν σημαδιῶν τόν Κωνσταντῖνο Λανάρα γιά τίς διορθώσεις τῶν μουσικῶν κειμένων, καί τούς Ἰωάννη Ἀρβανίτη καί Κωνσταντῖνο Ντῖνα γιά τίς πολύτιμες συμβουλές τους.

Σέ αὐτό τό σημεῖο, αἰσθάνομαι τήν ἀνάγκη νά μνημονεύσω ἰδιαίτερος τό Λυκοῦργο Ἀγγελόπουλο, Ἄρχοντα Πρωτοψάλτη τῆς Ἀγιωτάτης Ἀρχιεπισκοπῆς Κωνσταντινουπόλεως, ἰδρυτή καί Διευθυντή τῆς Ἑλληνικῆς Βυζαντινῆς Χορωδίας, πού ἔφυγε νωρίς ἀπό κοντά μας. Τριάντα χρόνια δίπλα στόν ἀξέχαστο Δάσκαλο, ἔμαδα

καί βίωσα πολλά -ὅπως καί ὅλοι ὅσοι εἶχαμε τήν τύχη νά βρεθοῦμε κοντά του. Χωρίς τίς συμβουλές καί τίς ὑποδείξεις του, καί τό παρόν βιβλίο, καί πολλά ἄλλα στό χῶρο τῆς Ψαλτικῆς, θά ἦταν σίγουρα πιό φτωχά. Τό ἴδιο σίγουρο εἶναι ὅτι, περισσότερο κι ἀπό τά τόσα μεγάλα καί σπουδαῖα ἔργα πού τόν ἀξίωσε ὁ Θεός νά φέρει σέ πέρας, θά μᾶς μένει πάντοτε ὡς πολύτιμη παρακαταθήκη ἡ ἀγάπη καί ἡ ἀφοσίωση μέ τήν ὁποία δόθηκε στήν ὑπόθεσιν τῆς Ἑθνικῆς μας Μουσικῆς καί ἡ συνέπεια μέ τήν ὁποία τή διακόνησε.

Χαρακτηριστικά εἶναι ὅσα εἶπε κατὰ τήν ἐξόδιον ἀκολουθία τοῦ μακαριστοῦ Ἀρχοντος ὁ Προϊστάμενος τοῦ Ἱ. Ν. Ἀγίας Εἰρήνης Ἀθηνῶν π. Θωμᾶς Χρυσικός, ὡς ἐκπρόσωπος τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριάρχου κ.κ. Βαρδολομαίου:

"Τοῦτο τὸ Σάββατον, τὸ Πάσχα τὸ μυστικόν, τὸ Πάσχα τοῦ ἀναπεσόντος ἐνώπιον ἡμῶν οἰκουμενικοῦ ἀνδρός, ὁ Προσκυνητὸς ἡμῶν Αὐθέντης καί Δεσπότης, ὁ Παναγιώτατος φημί Ἀρχιεπίσκοπος Κωνσταντινουπόλεως - Νέας Ρώμης καί Οἰκουμενικὸς Πατριάρχης κ.κ. Βαρδολομαῖος ἐνετείλατό μοι ὅπως ἐκ προσώπου Αὐτοῦ ἡ ἐμὴ ἐλαχιστότης, ἄρῃ τὰς πύλας καί διανοίξῃ τοὺς θόλους τοῦ ἐν Ἀθήναις Ἱ. Ναοῦ τῆς Ἀγίας Εἰρήνης καί ἡ Αὐτοῦ Παναγιότης ὁφεται, ἀπὸ τῶν ὑψωμάτων τῆς Βασιλίδος τῶν πόλεων, βλέμματι ἐσχάτῳ, τὸ σκῆνωμα τοῦ μεγίστου τέκνου Αὐτῆς, τοῦ Ἀρχοντος Πρωτοφάλτου τῆς Ἀγιωτάτης Ἀρχιεπισκοπῆς Κωνσταντινουπόλεως Λυκούργου Ἀγγελοπούλου, τοῦ πολυχέυμονος κρουνοῦ, τῆς βασιλικῆς ὀρυός, τοῦ ἡδυφώνου τέττιγος, τοῦ ποικίλμασιν ἀρχαιο-παραδότοις τήν τῆς λατρείας φωνήν κατακαλλύναντος, τοῦ ἐν χειρὶ κρατοῦντος καί ἐν σχήματι ποιοῦντος τήν τῆς μουσικῆς ἀρμονίας εὐθυνσιν, τοῦ πόνοις καί κόποις ἀτρύτοις τῇ διδασκαλίᾳ ἐκδανηθέντος, τοῦ μυσταγωγήσαντος καί ἔτι μυσταγωγούντος ἀπὸ τῶν περάτων γῆς ἕως τῶν περάτων αὐτῆς μαθητάς, ἀμιλλωμένου τοῖς πάλαι φωτισταῖς, τοῦ ἡγῶ καί νεύματι ἐνσπείραντος τὸν τῆς Ἐκκλησίας πάντερπνον μουσικὸν λόγον ἀλλοτρίοις λαοῖς καί

γλώσσαις καὶ καύματι καρδίας πρὸς Αὐτὴν μετοχετεύων αὐτούς, τοῦ σπουδῇ καὶ καμάτῳ ἐρευνήσαντος καὶ ὡς ἐραστῆς μανικὸς, φθόγγοις τε καὶ πλοκαῖς τὸ ἐράσμιον κάλλος τῆς τῶν πατέρων μουσικῆς ἀναδείξαντος, τοῦ ὡς ἐν μεταλλεῖῳ ἀόκνως τὸν ὄβρυζον χρυσὸν τῆς τῶν Ἀγγέλων συμφωνίας ἐνώπιον τῶν ὀφθαλμῶν ἡμῶν τηλαυγῶς παραστήσαντος, τοῦ παντὶ καιρῷ καὶ τρόπῳ, ἀπαξάπλῳ εἰπεῖν, ὡς ἄκμων ἀνήλματος καὶ ὡς ἀδάμας στερὸς τὴν τῆς δοξολογίας λειτουργίαν ἱερουργήσαντος.

Καὶ τίνι τρόπῳ ἡ ἐμὴ ἐλαχιστότης τὸν ὠκεανὸν εἰς κοτύλην συνάξει;

Ταῦτα διενδυμουμένη ἡ Αὐτοῦ Παναγιότης καὶ πῶς ἐν εὐτελεῇ σκηνώματι τοσαῦτα ἡγωνίσαστο τῇ τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας τέκνον, αἶρει χεῖρας δεητικὰς κατευλογοῦσα καὶ ἐν στοργῇ ἐναγκαλίζεται πατροποδῆτως καὶ ἀσπάζεται τὸν τῆς μουσικῆς ἱερουργίας ἀκαταπόνητον ἐργάτην.

Ἄς εἶναι ἡ μνήμη του αἰωνία...

ΓΕΩΡΓΙΟΣ Ν. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ

Ἀθήνα, Ἰούνιος 2014

Τοῖς ἐντευξομένοις

Ἡ γραφή εἶναι τό μέσον διὰ τοῦ ὁποίου ἐξυπηρετεῖται ὁ προφορικός λόγος, ἡ ὁμιλία. Τό ἴδιο ἰσχύει καί γιά τή μουσική γραφή. Αὐτός πού ψάλλει, ὁδηγεῖται μέσα ἀπό τήν παρασήμενση στήν ὑπενθύμιση καί στήν ἀνάσυρση τῆς κατάλληλης μουσικῆς ἐπένδυσης τῆς θέσης, τῆς ὁράσης ἢ τοῦ ποιοτικοῦ χαρακτήρα.

Ἡ λειτουργία τῆς γραφῆς τόσο στή μουσική ὥσο καί στήν ὁμιλία εἶναι ἡ ἴδια: αὐτός πού μπορεί νά μιλά (ἢ νά ψάλλει), ἐφόσον κατανοήσῃ στοιχειωδῶς τό μηχανισμό γραφῆς τῆς γλώσσας εἶναι σέ θέση ὅ,τι λέει νά τό καταγράφῃ στό χαρτί, ἔστω καί ἀνορθόγραφα. Ἀναλόγως καί ἡ γραφή τῆς μουσικῆς ἐπιτρέπει στούς ἐκτελεστές τῆς νά ἀνάγονται εὐκολότερα στήν προφορική παράδοση ἐπιλέγοντας τήν καταλληλότερη κάθε φορά μουσική ἀπόδοση τοῦ κειμένου.

Ἡ μουσική γραφή στήν Ψαλτική ἐξαρχῆς ἀπεικονίζει τή στενογραφική ἀποτύπωση τῆς προφορικῆς παράδοσης, λειτουργώντας ταυτοχρόνως ὡς μέσον, δρόμος καί ὑπενθύμιση.

Μέσον, γιατί μέ τή δύναμη τῆς σταθερῆς (κατά τό δυνατόν) συνοπτικῆς παρασήμενσης τοῦ ὕμνου ἀφήνεται ὁ ἐκτελεστής νά περπατήσει στά μονοπάτια τῆς γνωστῆς σ' αὐτόν προφορικῆς παράδοσης καί νά φτάσῃ στήν κατάλληλη μουσική ἐπένδυση, καθοδηγούμενη σταθερά ἀπό τό ἀφομοιωμένο ἄκουσμα τοῦ δασκάλου του.

Δρόμος, γιατί ἐπιτρέπει τήν ἀνετη καί ἀσφαλῆ πορεία τοῦ ἐκτελεστῆ, ἀποφεύγοντας τίς οὐσιαστικές ἀποκλίσεις ἀπό τά παραδεδομένα.

Ὑπενθύμιση, τέλος, γιατί ἡ παρασήμενση δέν εἶναι οὔτε τό ζητούμενο οὔτε ὁ σκοπός τοῦ ὁρθῶς ψάλλειν καθὼς αὕτη ὁλοκληρώνεται καί τελειοποιεῖται πάντοτε ἐρμηνευμένη μέσα ἀπό τήν προφορική παράδοση. Τό ἰδανικό θά ἦταν αὐτό πού οἱ παλαιότεροι μέ κόπο προσπαθοῦσαν νά ἐπιτύχουν, ἢ ἀπό στήθους ἀπόδοση τῶν ὕμνων -ὄχι βέβαια κατὰ βούληση προσωπική ἀλλά κατὰ τήν ἀπαί-

τηση τῆς ψαλτικῆς παράδοσης.

Ἡ μεταρρύθμιση τοῦ 1814 (ἀπό τοὺς Τρεῖς Δασκάλους, Χρῦσανθο, Γρηγόριο καὶ Χουρμούζιο), ὑπῆρξε πράγματι εὐεργετική. Χωρὶς νὰ ἀλλοιώσει τὴν προφορικὴ παράδοση, ἄλλαξε ἄρδην τὴ μέθοδο ἐκμάθησης καὶ τὴ γραφὴ τῆς μουσικῆς κάνοντας "εὐκόλη" ὑπόθεσι τὴν ἀνάγνωσι τῶν μουσικῶν κειμένων.

Ἡ "περιγραφὴ" τῆς μελωδίας μέ ὧνητικούς κατὰ κύριο λόγο χαρακτήρες πού προῆλθαν ἀπὸ τὴν καταγραφὴ τῶν ἐξηγήσεων τῶν μεγάλων σημαδιῶν, ἡ "τακτοποίησι" τῆς χρονικῆς καταμέτρησής τους καὶ ἡ χρῆσι ποιοτικῶν χαρακτήρων-ὑποστάσεων, ἔστω καὶ λιγότερων, πού περιέκλειαν ὧνητικά ποικίλματα τὰ ὁποῖα διασώζει ἡ προφορικὴ παράδοση μέσα σέ συγκεκριμένα χρονικά πλαίσια, εἶναι ὄντως ἓνα γεγονός ἀδιαμφισβήτητο τό ὁποῖο συνέτεινε ἀφενὸς μὲν στὴν εὐκόλη ἐκμάθησι καὶ πρόσληψι τῆς Ψαλτικῆς, ἀφετέρου δέ στὴ διάσωσι καὶ διάδοσι τῶν ἐν γένει μουσικῶν θέσεων καὶ φράσεων τῶν μεγάλων παλαιῶν ὑποστάσεων.

Γιὰ νὰ ξεπεράσουν κάποιες δυσκολίες πού παρουσιάζονταν στὴν καταγραφὴ τῆς προφορικῆς παράδοσης ἐξαιτίας τῆς ἀπλούστευσης τοῦ συστήματος γραφῆς, οἱ Τρεῖς Δάσκαλοι ξεκινοῦσαν ἀπὸ τὰ ὑπάρχοντα ἐφόδια γραφῆς, μέ τὴν "ἐπινόησι" καὶ κάποιων νεότερων, ἀφοῦ δεδομένο καὶ κοινὴ πεποίθησι τους ἦταν ἡ συνέχεια τοῦ παλαιοῦ στὸ νέο καὶ ἡ εὐκόλη ἐπανασύνδεσή του μ' αὐτό σέ μιὰ ἀμφίδρομη σχέσι, ὅταν κρινόταν ἀπαραίτητο.

Ἡ ἐπανασύνδεσι μέ τὴν παλαιότερη γραφὴ θεωρεῖται δεδομένη ἀπὸ τὸν Χρῦσανθο καὶ τοὺς ἄλλους δύο Δασκάλους τῆς μουσικῆς μεταρρύθμισης, γνώμονας καὶ ὁδηγὸς γιὰ τὴν ὁμαλὴ συνέχεια τῆς παράδοσης: "Ὅταν τινὰς θέλῃ νὰ καταλάβῃ τὰ μέλη, τὰ ὁποῖα ἐγράφοντο διὰ τῶν εἰρημένων δεκαπέντε χαρακτήρων καὶ διὰ τῶν κατηριθιμμένων ὑποστάσεων, δύναται νὰ ἐπιτύχῃ τοῦτο διὰ τοῦ παραλληλισμοῦ. Ἐάν φέρ' εἰπεῖν θέλει νὰ γνωρίσῃ ποῖον μέλος ἐγράφε τὸ Κρατημοῦπόρροον, ἅς πάρει τὸ Κοινωνικόν τοῦ Δανιήλ, τὸ εἰς ἦχον Πλάγιον τοῦ Πρώτου, γεγραμμένον μέ τὴν παλαιὰν

μέθοδον, καὶ γεγραμμένον μὲ τὴν νέαν, καὶ διὰ τοῦ παραλληλισμοῦ εὐκόλως τὸ εὐρίσκει"¹. "Διότι, ἂν ἐξαρχῆς διὰ τὸ στοιχειῶδες δὲν ἐνεκρίναμεν ὅλους τοὺς χαρακτῆρας καὶ ὅλας τὰς ὑποστάσεις κατὰ τὴν ἀρχαίαν δύναμιν, ὅμως εἰς τὸν μελοποιόν, ὅς τις θέλει νὰ περι-εργάζεται ταῦτα, συμβουλευόμεν νὰ βάλλῃ πολλὴν προσοχὴν εἰς αὐτά, καὶ διὰ τοῦ παραλληλισμοῦ νὰ ἐμβαδύνῃ εἰς τὸ νὰ ἐννοήσῃ πῶς ἦσαν ἐν χρήσει παρὰ τοῖς πατράσιν ἡμῶν, καί, ἀφ' οὗ εὐρίσκει τὸ μέλος αὐτῶν, νὰ τὸ μεταχειρίζεται καὶ αὐτὸς οἰκείως κατὰ τὰς χρείας καὶ τότε δύναται νὰ ἐλπίζῃ ὅτι συντάττει καὶ αὐτὸς μελωδί-ας ἀπὸ θέσεις ἐκκλησιαστικὰς καὶ πατροπαραδότους"².

Ὁ ἐμπλουτισμὸς καὶ οἱ μικροαλλαγές ἢ διαφοροποιήσεις τῆς ἰσχύουσας μεθόδου γραφῆς ὑφίστανται ἀπὸ τὴ γέννησίν της περνώ-ντας ἀπὸ διάφορα στάδια στὰ διακόσια χρόνια τῆς ζωῆς της.

Ἡ Ψαλτικὴ κατὰ τὴ μετάβασιν ἀπὸ τὴν προφορικότητα στὴν παρασῆμανση-καταγραφὴν χρειάζοταν διάφορα εφόδια, ὥστε νὰ προ-σεγγιστοῦν ἢ νὰ ἔχουν χαρακτῆρα ὑπενθύμισης ὅλα αὐτά πού ἦταν μὲν ἀφομοιωμένα (λόγω προφορικῆς παράδοσης), ἔπρεπε ὅμως νὰ γραφοῦν μὲ νέα μορφή, μὲ ὅ,τι αὐτὸ συνεπάγεται. Ἡ προσέγγισις λοιπὸν καὶ ἡ κατανόησις τῆς προφορικότητος τῆς μουσικῆς γραφῆς τῆς ψαλτικῆς δὲ πρέπει ἀρχικὰ νὰ γίνεται μὲ τὴν ἀναγωγὴν τῆς στὶς πηγές ἀπὸ τίς ὁποῖες προῆλθε (μὲ τὴν ἀντλήσιν κάθε φορά τοῦ κατάλληλου ὕλικου) καὶ κατόπιν, ἐξαιτίας τῆς προόδου καὶ τῆς ἐξέλιξίν της, μὲ τὴν ἐφεύρεσιν νέων στοιχείων ἐμπλουτισμοῦ της. Ὅλα τὰ στοιχεῖα δὲ ἔχουν πάντα ὡς τελικὸ σκοπὸ τὴν ὅσο τὸ δυνα-τὸν καλύτερη ἀπεικόνισις στὴν παρασῆμανση τῆς προφορικῆς πα-ράδοσης.

Ἐπεξηγήσεις, διευκρινίσεις, ἀλλαγές καὶ σημειώσεις τόσο στὶς μαρτυρίες τῶν ἡχῶν ὅσο καὶ στὸ μουσικὸ κείμενο κρίνονταν κατὰ καιροὺς ἀπαραίτητες, ἰδιαιτέρως ὅπου:

- ἀποκόπηκε ἢ νέα ἀπὸ τὴν παλαιότερη γραφὴ (π.χ. ἡχοι-κλάδοι πέραν τῶν ὀκτώ ἢ ὀνόματα ἡχῶν ἐξωτερικῆς μουσικῆς)

¹ Χρυσάνθος, *Θεωρητικόν Μέγα τῆς Μουσικῆς*, Τεργέστη 1832, §408.

² Χρυσάνθος, *Θεωρητικόν...*, ὁ.π., §416.

- ἐξασθένησε ἡ προφορική παράδοση (π.χ. διαστήματα καὶ ἔλξεις)
- ὑπῆρχε σύγχυση ποικιλματικῆς ἐπένδυσης, ἰδιαίτερος ὅταν χρησιμοποιήθηκαν διαφορετικά ποιοτικά σημάδια στή θέση τῶν ἀρχικῶν ἔχοντας τὰ ἴδια φωνητικά ποικίλματα (π.χ. ἀναλύσεις καὶ καταγραφή τῆς κίνησης τῆς φωνῆς κατὰ κόρον μέ τή χρήση, κυρίως, τῶν χαρακτήρων ὑποδιαίρεσης τοῦ χρόνου)
- παρεξηγήθηκε ἡ ἀτόνησε ἡ παρασήμενση τοῦ ρυθμοῦ τῶν συνδέσεων (π.χ. διαστολές καὶ σύνθετα μέτρα), καὶ ὅταν,
- ἐμπλουτίστηκε τό ἄκουσμα μέ τήν ὑπήχηση τῆς βάσης τοῦ φαλλόμενου ἤχου (ισοκρατήματα).

Τά περισσότερα τὰ εἶχαν ἐπισημάνει οἱ Τρεῖς Δάσκαλοι καὶ ὅσοι ἀσχολοῦνταν κατὰ καιρούς μέ αὐτά (πρωτοψάλτες, θεωρητικοί, Πατριαρχικές Ἐπιτροπές). Στή θεωρητική προσέγγιση ὅλων αὐτῶν πού ἀναφέρθηκαν παραπάνω, στήν ἀνάδειξη καὶ τήν τεκμηρίωσή τους, εἶναι ἐμφανέστατη ἡ συμβολή τῶν νεοτέρων δασκάλων καὶ ἐρευνητῶν πού ἀσχολήθηκαν σέ βάθος μέ τὰ θέματα αὐτά.

Ἡ ἀνάγκη προσέγγισης τῆς ἀρχικῆς μουσικῆς παρασήμενσης εἶναι φυσικό ἐπακόλουθο τῆς ἐξήγησης τῆς παλαιᾶς γραφῆς ἀπό τή στιγμή πού αὐτή ἐρμηνεύθηκε μέ διαφορετικούς ἢ παραπλήσιους τρόπους ἀπό τοὺς ἐξηγητές της. Αὐτό γίνεται φανερό σέ πολλές περιπτώσεις τόσο μέσα ἀπό τὰ αὐτόγραφα ὅσο καὶ ἀπό τὰ ἐντυπα βιβλία τῶν Δασκάλων. Γι' αὐτό καί:

- κλείστηκαν συνοπτικά ὅλα τὰ ἐν δυνάμει ὀνόματα τῶν ἤχων καὶ τῶν κλάδων τους σέ ομάδες ἤχων (ἤχοι κύριοι, μέσοι, πλάγιοι, δίφωνοι, τρίφωνοι, τετράφωνοι, ἐπτάφωνοι κ.λπ.), μέ ἀποτέλεσμα νά μποροῦν νά δικαιολογηθοῦν οἱ ἐπιμέρους ὀνομασίες (Πρῶτος δίφωνος ἢ τετράφωνος, Πλάγιος τοῦ Πρώτου τετράφωνος ἢ πεντάφωνος, Βαρύς τετράφωνος ἢ ἐπτάφωνος, Πλάγιος τοῦ Τετάρτου τρίφωνος ἢ ἐπτάφωνος κ.λπ.), ὅταν θά ἦταν ἀπαραίτητη ἡ χρήση τοῦ παλαιότερου ρεπερτορίου ἢ ἐπειδὴ κατὰ διαφόρους καιρούς ἀναφαίνονται καὶ διάφορα νέα μέλη καὶ διάφοροι νέα κλίμακες³

³ Χρύσανθος, Θεωρητικόν..., ὅ.π., §418.

- περιγράφηκε διεξοδικά ἡ δυναμικὴ τῶν ἑλξεων τῶν ὑπερβασίμων ἀπὸ τοὺς δεσπύζοντες φθόγγους στὶς μελωδίες
- χρησιμοποιήθηκαν καὶ ἐμπλουτίστηκαν παλαιὰ φθορικά σημάδια ἢ ἐφευρέθηκαν νέα τόσο γιὰ τὶς ἰσχυρές καὶ μόνιμες ἀλλοιώσεις κάποιων φθόγγων -σύνηδες φαινόμενο στὴν παλαιότερη γραφὴ, ὅσο καὶ γιὰ τὴ λεπτομερέστερη ἀνάγκη ὑπενδύμισης καὶ κατὰδειξης τῶν μελωδικῶν ἑλξεων τῶν ὑπερβασίμων πρὸς τοὺς δεσπύζοντες φθόγγους, πού ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸ διάστημα πού μεσολαβεῖ μεταξύ τῶν δύο φθόγγων (π.χ. διέσεις καὶ ὑφέσεις ἀπλές, μονόγραμμες, δίγραμμες, ὕφεση καὶ διέση διαρκείας κ.λπ.)
- ἐπινοήθηκαν σημάδια γιὰ τὴν παραστήμανση τῶν ἐπιμέρους μουσικῶν μέτρων τῶν φράσεων καὶ ἐν γένει τῶν συνθέσεων, ἀπὸ τὴ στιγμή πού ἡ γραφὴ ἔγινε περιγραφικὴ (ἐφευρέθηκαν ἀπὸ τὸν Χρύσανθο οἱ ἀπλές διαστολές). Ἀποτέλεσμα ἦταν νὰ χρησιμοποιοῦνται σήμερα διαστολές ἐμπλουτισμένες ἔτσι πού νὰ ἀναδεικνύουν εὐκόλα αὐτὸ πού ἀκολουθεῖ, ὥστε ὅσοι χρησιμοποιοῦν τὴν παραστήμανση νὰ ὁδηγοῦνται εὐκόλα καὶ γρήγορα στὴν ἐπιλογὴ τῆς πλέον ἐκφραστικῆς, ποιητικῆς καὶ ρυθμικῆς μουσικῆς ἐπένδυσης
- διασαφηνίστηκαν διαστήματα καὶ πορεῖες ἤχων τῶν ὁποίων ἡ προσέγγιση δέν ἦταν ἐξ ἀρχῆς ἡ καλύπτερη δυνατὴ, κυρίως ἀπὸ θεωρητικῆς ἀπόψεως (διαστήματα γενῶν, κλίμακα καὶ διαστήματα χρωματικοῦ Δευτέρου ἤχου).

Ἡ δυνατότητα πού παρέχει ἡ ἰσχύουσα μουσικὴ γραφὴ ὅσον ἀφορᾷ τὸν προσδιορισμὸ τοῦ ψαλλομένου δέν ἦταν μονοσήμαντη ἐξαρχῆς. Ἡ καλὴ χρῆση τῶν ὑπαρχόντων ὀλικῶν καὶ ἡ ἐπινόηση νεότερων ἓνα σκοπὸ ἔχουν: νὰ ἀντλεῖ ὁ ἐκτελεστής ὅσο τὸ δυνατόν εὐκολότερα ἀπὸ τὸ παρασημασμένο μουσικὸ κείμενο τὴν ὁποιαδήποτε προφορικὴ καὶ προσδιοριστικὴ ἔκφανση ἐπιλέξει, ἐφόσον τὸ ζητούμενο εἶναι ἡ ὀρθὴ ψαλμῳδία τοῦ γραφομένου.

Ἡ ἐπιλογὴ καὶ ἡ καλὴ χρῆση τῶν διαθέσιμων ὀλικῶν γραφῆς ἐπαφίεται στὸν ψάλλοντα, καὶ τὸ δικαίωμα αὐτοῦ τοῦ δίνει ἡ πολυμορφικότητά της. Ἡ συνοπτικὴ, ἀναλυτικὴ, ἀναλυτικότερη, ἀναλυτικότατη ἢ δυνητικὴ συνοπτικὴ καταγραφὴ μιᾶς μελωδίας,

εἶναι δυνατότητα πού πηγάζει τόσο ἀπό τίς νουθεσίες τῶν Τριῶν Δασκάλων, πού μιλοῦν γιά συνέχεια τῆς μουσικῆς γραφῆς, ὅσο καί ἀπό τήν ἐφεύρεση-υἱοθέτηση νέων σημαδιῶν (ὅπως αὐτά τῆς διαίρεσης τοῦ ἐνός χρόνου -γοργόν, δίγοργον, τρίγοργον κ.λπ.- πού παρέχουν τή δυνατότητα λεπτομερέστερης καταγραφῆς καί προσδιορισμοῦ τῶν φωνητικῶν ποικιλιμάτων κατὰ τήν ἀπόδοση τῶν κειμένων).

Ὁ τρόπος παρασῆμανσης πού θά ἀκολουθηθεῖ εἶναι ἐπιλογή τοῦ ψάλλοντος ἢ τοῦ διδάσκοντος: μουσικό κείμενο πού καλεῖται πολλές φορές νά ἐπιλέξει ἢ νά φτιάξει ὁ ψαλμωδός γιά τήν καλύτερη κατ' αὐτόν προσέγγιση τῆς προφορικῆς του παράδοσης.⁴ Ἐνα μουσικό κείμενο, τό ὁποῖον ὡς μέσον -καί ὄχι ὡς αὐτοσκοπός- μπορεί νά εἶναι συνοπτικό, ἀπλά ἀναλυμένο, σύνθετα ἀναλυμένο ἕως δηλωτικό, ἀλλά καί συνοπτικό μέ δυνατότητα ἀπλῆς ἢ σύνθετης ἀνάλυσης, πού δέν καταργεῖ τό λιτό καί ἀπέρिटτο τῆς παρασῆμανσης ἀλλά δυνητικά περικλείει ὅλη τήν προφορικότητα καί ἀναδεικνύει, ἐμμέσως πλήν σαφῶς, τόσο τό συνεχές τῆς γραφῆς ὅσο καί τή διαφορετικότητα τῆς προφορικῆς παράδοσης-ἀπόδοσης.

Ὅλα αὐτά ὅμως, γιά νά ἀναδειχθοῦν, νά συνυπάρξουν καί νά συνεξεταστούν, χρειάζονται γνώση καί ἐνασχόληση ἀπό ὅσους θέλουν νά τό κάνουν, κυρίως, πρὸς κοινόν ὄφελος.

Γι' αὐτό καί ὁ Χρῦσανθος στό Θεωρητικό του ἀσχολεῖται κυρίως μέ αὐτούς πού ψάλλουν τόσο κατ' ἐμπειρίαν ὅσο καί κατὰ τέχνην. Ὁ ψάλλων κατ' ἐμπειρίαν, μετὰ ἀπό πολλή ἀσκήση καί τριβή, ἀποκτᾷ εὐκολία καί δεξιότητα, μέ ἀποτέλεσμα οὔτε αὐτός νά διστάζει νά ψάλλει ἀλλά οὔτε καί οἱ ἀκροατές νά τόν κρίνουν ἄλλεοτρόπως, καὶ ἄν εἶναι ἀκόμη [οἱ ἀκροατές] καὶ κατ' ἐπιστήμην Μουσικοί⁴. Ὁ ψάλλων κατὰ τέχνην γνωρίζει καί κρατᾷ στή φαντασία του ὅσα κατὰ λόγον διδάσκεται, ἕως ἐκεῖ ὅπου φθάνει ἡ κρίσις τῆς αἰσθήσεώς του. Αὐτός, ὅταν εἶναι φύσεως ροπήν ἐχούσης εἰς τήν Μουσικήν καὶ καταβάλλει πολλήν ἀσκήσιν καὶ τριβήν εἰς

⁴ Χρῦσανθος, Θεωρητικόν..., ὁ.π., §409.

αὐτὴν [...], ψάλλει ἐντέχνως⁵. Ἐπειδὴ τὸ μεγαλύτερο μέρος τῶν μουσικῶν συνθέσεων τῆς Ψαλτικῆς φτάνει μέχρι τοὺς μουσικούς αὐτοὺς, οἱ συστάσεις καὶ οἱ προτροπές τοῦ Χρυσάνθου, καὶ κατ' ἐπέκταση καὶ τῶν ἄλλων δύο Δασκάλων, ἐστιάζονται καὶ σταματοῦν στοὺς κατὰ τέχνην μελίζοντας καὶ ψάλλοντας συνθέσεις εἰρμολογίου, στιχηραρίου καὶ παπαδικῆς (σύντομες, ἀργοσύντομες καὶ ἀργές). Σ' αὐτοὺς τρέχουν οἱ προαναφερθέντες ἐμπειρικοί, γιατί αὐτοὶ (πρέπει νά) κατέχουν τὸ ἀπαιτούμενο ἐπίπεδο τῆς γνώσης, τῆς σύνδεσης, τῆς ψαλμώδησης καὶ τῆς ἀπόδοσης τῶν ἐν χρήσει ἢ τῶν παλαιότερων συνθέσεων. Στά ὑπὲρ τους, κατὰ τὸν Χρυσάνθο, εἶναι ἡ μεγάλη βοήθεια πού ἔχουν ἀπὸ τῆ συχνῇ ἀνάγνωση καὶ μελέτῃ τῶν παλαιότερων δυνάμενοι νά ποιῶσι διὰ τοῦ παραλληλισμοῦ εἰς τὰ πονήματα τῶν παλαιῶν⁶. Διότι ὁ τεχνίτης ἔχει ἀποκτήσει τὴν μάθησιν τοῦ μέλους πολλῶν χαρακτήρων ἢ ὑποστάσεων καὶ τὴν δύναμιν τοῦ νά ἐφαρμόζει αὐτὸ εἰς διαφόρους τόνους, εὐκόλως δύναται νά μεταχειρίζεται τὸ μέλος αὐτῶν πολλάκις, χωρὶς νά ὑποπίπτει εἰς κατηγορίαν ὅτι ταυτολογεῖ⁷. Ἐχει τὸ Ἐπίσημον -ἔχει ὕλη νεωστὶ ἐφευρεθεῖσα δική του ἢ ἄλλων, τὴν ὁποία μεταχειρίζεται κατὰλληλα καὶ ἐντεχνα ἔτσι ὥστε νά διακρίνεται τὸ ἐπίσημον- τῆς συνθέσεώς του ἢ καὶ νά νομίζεται ἐφεύρεσις ἐδική του. Κατέχει, τέλος, ὁ τεχνίτης ψάλτης ὅλα ὅσα ἀναφέρει ὁ Χρυσάνθος στὸ Θεωρητικόν του στὶς §409-431 περί Παλιλλογίας, Ἐπαναλήψεως, Μιμήσεως πρὸς τὰ νοούμενα, Μεταβολῆς καὶ Ἀπόδοσης τῶν μουσικῶν συνθέσεων.

Ὅμως, οἱ κατ' ἐπιστήμην μελίζοντες καὶ ψάλλοντες κατέχουν ὅλα αὐτὰ πού γνωρίζουν οἱ τεχνίτες μουσικοὶ ἀλλὰ γινώσκουσι τὰς αἰτίας καὶ τοὺς λόγους τῶν ἀποτελεσμάτων τῆς μουσικῆς [...] καὶ μὲ τρία δυνατὰ μέσα, μὲ τὴν μελωδίαν, δηλαδή, μὲ τὸν ρυθμὸν καὶ

⁵ Χρυσάνθος, Θεωρητικόν..., ὅ.π., §410.

⁶ Χρυσάνθος, Θεωρητικόν..., ὅ.π., §418.

⁷ Χρυσάνθος, Θεωρητικόν..., ὅ.π., §418.

μέ τήν λέξιν ἐκτελοῦσι κάθε σκοπόν ⁸.

Ἔτσι, λοιπόν, μέ ὅλα τά παραπάνω μπορεῖ νά κατανοήσῃ κάποιος αὐτό πού ἀναφέρεται στόν Πρόλογο τοῦ πονήματος τῆς Πατριαρχικῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ 1881-83: Τά αἷτια τῆς καταπτώσεως τῆς ἡμετέρας μουσικῆς τρεῖς κυρίως πηγάς ἔχουσιν· πρῶτον μέν τὸ ἀπὸ τινων ἐτών [πρὸ τοῦ 1881 δηλαδή] ἐπιταδέν παρ' ἡμῖν πνεῦμα προόδου καὶ νεωτερισμοῦ [...] δεύτερον τήν βαθμηδὸν καὶ λεληθότως ὑπείσελθούσαν καὶ ἐξαπλωθεῖσαν ἐπικράτησιν τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς [...] καὶ ἐν αὐτῷ τῷ ἰδιωτικῷ ἡμῶν βίῳ· τρίτον τήν ἀμέλειαν ἢ τήν ἀνικανότητα περὶ τήν ἀκριβῆ ἐκτέλεσιν τῶν ἱερῶν ἡμῶν μελῶν. Εἰς τὰ τρία ταῦτα αἷτια προσδετέον καὶ τήν ἀπὸ πολλοῦ ἀρξαμένην τάσιν πολλῶν μουσικοδιδασκάλων, οἵτινες μὴ ἀρκούμενοι εἰς τὰ ἀρχαῖα καὶ κλασικὰ ἡμῶν μέλη ἐπλούτισαν καὶ ἐποίκιλαν κατ' ἀρέσκειαν τὸ ἀσματολόγιον διὰ πληθύος νέων μελῶν, ἅτινα [...] ἀπομάκρυναν κατ' ὀλίγον τὸ ἱερὸν ἡμῶν μέλος ἀπὸ τῆς ἀρχικῆς αὐτοῦ ἀφελείας καὶ ἀπλότητος, ἐν ᾗ ἔγκειται τὸ ὕψος καὶ τὸ μεγαλεῖον αὐτοῦ⁹.

Ἡ ἀπλοποίηση τῆς γραφῆς ἐπέτρεψε τή χρησιμοποίηση ἀπὸ τούς εἰδικούς, λιγότερο ἢ περισσότερο, ὅλων ἐκείνων τῶν διευκρινιστικῶν ἐφοδίων γιὰ τήν καλύτερη προσέγγισιν τοῦ μουσικοῦ κειμένου καὶ τήν ὅσο τὸ δυνατόν εὐκολότερη ἀναγωγὴ του στὴν προφορικότητα τῆς Ψαλτικῆς. Ἡ χρῆσις τους εἶναι αὐτῇ πού ποικίλλει ἀπὸ ἐκφραστὴ σέ ἐκφραστὴ ἢ ἀπὸ δάσκαλο σέ δάσκαλο -καὶ αὐτό εἶναι λογικό. Ὅσοι μποροῦν νά θυμηθοῦν τίς φράσεις καὶ τίς γραμμές μιᾶς σύνθεσης ἀπὸ στήδους δέ χρειάζονται οὔτε τήν παλαιά οὔτε τή νέα παρασῆμανση, συνοπτικὴ ἢ ἀναλυμένη. Ὅσοι ξέρουν καὶ ψάλλουν μόνοι τους χωρὶς βοηθοῦς, δέ χρειάζονται τήν ἀναγραφὴ τῶν ἰσοκρατημάτων στά μουσικά κείμενα, γιατί δέν εἶναι ἀπαραίτητα ὅσο σέ ὀργανωμένο χορὸ, ὅπου κάποιοι ἐπιφορτίζονται συγκεκριμένα μέ τὸ ἰσοκράτημα. Ὅσοι ἔχουν ἀφομοιώσει καὶ γνωρίζουν

⁸ Χρύσανθος, Θεωρητικόν..., ὁ.π., §111.

⁹ Πατριαρχικὴ Ἐπιτροπὴ 1881-1883, Στοιχειώδης Διδασκαλία τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, ἐν Κωνσταντινουπόλει 1888, σελ. 7.

τίς ρυθμικές ἐκεῖνες ἐναλλαγές πού ἐνυπάρχουν στίς μουσικές συνθέσεις -καί πού σίγουρα κατατάσσονται στήν πρώτη περίπτωση, τῆς ἀπό στήθους ψαλμώδησης, ἀφοῦ δέν χρειάζονται μουσικό κείμενο, δέν χρειάζονται καί ρυθμικές σημάτωνσεις.

Αὐτή ἡ ἀπό στήθους ψαλμώδησις -τό εἶπαμε καί στήν ἀρχή- εἶναι τό ἰδανικό στήν Ψαλτική. Ὅποιος τό ἐπιτυγχάνει ψάλλει, ὅπως καί οἱ παλαιότεροι, ἔχοντας στή θύμησή του τό συνοπτικό τῶν γραμμῶν, τῶν θέσεων καί τῶν φράσεων καί ὄχι τό πεποικιλμένο-ἀναλυμένο μουσικό κείμενο. Ἡ δυνατότητα ὁμως τῆς γραφῆς καί ἡ συνέχειά της μᾶς ἔδωσε καί θά μᾶς δίνει τό δικαίωμα, ὅταν εἶναι ἀναγκαῖο καί ἀπαραίτητο παιδευτικά, νά τήν ἐμπλουτίζουμε ὑπενδυμιστικά μέ σημάδια καί χαρακτῆρες (κυρίως ἀπό τά ἤδη ὑπάρχοντα) πού θά χρησιμεύουν γιά τήν καλύτερη ἀξιοποίηση τῶν κλασικῶν-συνοπτικῶν μουσικῶν κειμένων. Ἐπέτρεπε καί ἐπιτρέπει ἐξάλλου, νά δικαιολογήσουμε καί νά ἀναδείξουμε τήν ὅποια προφορική παράδοση μέσα ἀπό τό μεγαλεῖο τοῦ λιτοῦ καί ἀπέριπτου τῆς σύνθεσης. Ὄταν ὁτάσουμε στό σημεῖο νά ἔχουμε ἀφομοιώσει αὐτήν τή δυννητική ἀπόδοσις τῆς μουσικῆς παρασήμεανσης, θά ἀποκτήσουμε καί τή δυνατότητα τῆς κατάδειξης, ἀνάδειξης καί καθοδήγησης τῶν χορωδῶν-ἐκτελεστῶν (τό ἰδανικό σχῆμα ψαλμώδησης) ὥστε νά συμπορεύονται κατὰ τόν ἐπιλεγμένο τρόπο ἐρμηνείας σημαδιῶν, φράσεων, θέσεων καί ἐν γένει ὁλόκληρης τῆς μουσικῆς σύνθεσης.

Ἡ γραπτὴ παράδοση, ὅταν χρησιμοποιεῖται κατάλληλα, γίνεται τό μέσον, ὁ δρόμος καί ἡ ὑπενθύμιση, μέ στόχο πάντα τήν ἀναγωγὴ τῆς στήν προφορική παράδοση, μέσα ἀπό τὴν ὁποία καί ἀναδύεται. Τό ζητούμενο δέν εἶναι ἡ ὁποιαδήποτε ἀνεξέλεγκτη, ἔστω καί ἐπώνυμη, προφορική παράδοση. Ἡ ψαλτική προχωρᾷ καί ἀνανεώνεται ὄχι μέ τόν κατὰ βούλησιν καί χωρὶς ἀναγωγὴ στίς πηγές "ἐμπλουτισμό" τῆς ἀπὸ τόν καθένα. Ἡ ὑπεύθυνη τεκμηρίωση ὁποιασδήποτε μουσικῆς πρότασης εἶναι συστατικό τῆς ψαλτικῆς μουσικῆς ἐπιστήμης, πού οὔτε καταλύει, οὔτε ἀναμιγνύει βασικά χαρακτηριστικά ὁμοειδῶν τεχνῶν καί τεχνικῶν, οὔτε μετατοπίζει τήν

Ψαλτική πότε πρὸς τὴ δημοτική (ἢ τὴ δημοτικοφανή) μουσική καὶ πότε πρὸς τὴν ἐξωτερική μουσική, οὔτε ἀμβλύνει ἢ διαφοροποιεῖ τόσο τὴν προφορικότητα ὅσο καὶ τὴν παρασήμευσή της.

Σέ πρακτικό ἐπίπεδο, ἡ βαθύτερη κατανόηση τῆς ἀμφίδρομης, δυναμικῆς σχέσης προφορικότητας καὶ παρασήμευσης ἐπιτρέπει τὴν καλύτερη προσέγγιση τῶν θεμάτων πού ἄπτονται τῆς μουσικῆς γραφῆς. Ἡ καταγραφή τῆς προφορικῆς ἀπόδοσης τῆς Ψαλτικῆς (συνοπτικά ἢ ἀναλυτικά) ἀνοίγει ὀρίζοντες ἔρευνας καὶ προσέγγισης τῆς παρασήμευσῆς της ὅσον ἀφορᾷ τὴν ἐν γένει πορεία της ἀλλὰ καὶ τὰ ὅρια τῆς δέουσας μουσικῆς ἑκφράσεώς της, πού ἐκπηγάζουν ἀπὸ τὴ φύση καὶ τὴν ἐλευθερία της, ἀναδεικνύοντάς την ὡς Τέχνη καὶ Ἐπιστήμη.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α' Περί Μουσικῆς

1. Η βυζαντινή μουσική και ἡ γραφή της

Οἱ παλαιοὶ χαρακτήρισαν τὴ μουσικὴ εἶδησιν μέλους καὶ τῶν περὶ τὸ μέλος συμβαινόντων¹. Τὸ μέλος διακρίνεται σέ:

- (α) φωνητικὸ (ἐφόσον ἐκτελεῖται μέ φωνή) καὶ
- (β) ὀργανικὸ (ἐφόσον ἐκτελεῖται μέ μουσικά ὄργανα).

Τὸ φωνητικὸ μέλος, συνδυασμένο μέ τό λόγο (ποιητικὸ κείμενο), δίνει τό ᾄσμα, ἢ τό τραγούδι, τό ὁποῖο διακρίνεται σέ:

- (α) θρησκευτικὸ ᾄσμα (ψαλμοί, ὕμνοι καὶ τροπάρια) καὶ
- (β) κοσμικὸ ἢ λαϊκὸ (δημοτικὸ) ᾄσμα.

Μέ τόν ὅρο βυζαντινὴ (ἢ καλύτερα ἐκκλησιαστικὴ) μουσική ὀνομάζουμε τὴν κατὰ παράδοση μουσικὴ τέχνη, ἓνα ἰδιαίτερο καὶ ὁλοκληρωμένο σύστημα ἀπόδοσης καὶ ἐξέτασης τοῦ μέλους (μελωδίας), σύμφωνα μέ ἤχους, γένη καὶ χροές. Ὀνομάστηκε βυζαντινὴ μουσική ἐπειδὴ ἄρχισε ν' ἀναπτύσσεται στά χρόνια τῆς Βυζαντινῆς Αὐτοκρατορίας, μετὰ τὴν ἐπικράτηση τοῦ Χριστιανισμοῦ.

Ἡ βυζαντινὴ μουσική ἔχει δικό της γραφικὸ σύστημα (σημειογραφία-παρασημαντική), τό ὁποῖο γνώρισε διαδοχικά στάδια ἐξέλιξης, ὡς τὴ σημερινὴ ἀναλυτικὴ γραφή.

1.1. Συστατικά τῆς μελωδίας

Τὰ θεμελιώδη συστατικά τῆς μελωδίας εἶναι: οἱ φθόγγοι, οἱ διαφορετικοὶ ἤχοι (φωνές) ποὺ χρησιμοποιοῦνται στή μουσική· οἱ χρόνοι, οἱ προσδιορισμοὶ τῆς διάρκειας τῶν φθόγγων· καὶ ἡ ἔκφραση, ἡ ποιότητα ἀπόδοσης χαρακτήρων καὶ μελωδικῶν θέσεων.

1.2. Μουσικοὶ φθόγγοι

Μέ διαφορετικὴ τάση (τέντωμα) τῶν χορδῶν τῆς φωνῆς ἢ τῶν μουσικῶν ὀργάνων παράγονται πολλοὶ καὶ διάφοροι φθόγγοι, ὅσον

ἀφορᾶ τό ὕψος τους καί τήν ποιότητά τους (ἄκουσμα). Οἱ φθόγγοι πού χρησιμοποιεῖ ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ γιὰ τήν παραγωγή τοῦ μέλους εἶναι ἑπτὰ:

Πα / Βου / Γα / Δι / Κε / Ζω / Νη

καί διαφέρουν μεταξύ τους κατὰ τήν ὀξύτητα: δηλαδή ὁ Πα εἶναι ὁ βαρύτερος, ὁ Βου ὀξύτερος τοῦ Πα, κ.ο.κ.

Ἡ ὀνομασία τους μέ τὰ γράμματα τοῦ ἑλληνικοῦ ἀλφαβήτου

πα Βου Γα Δι κε Ζω νη

σημαίνει ὅτι ὁ πα εἶναι ὁ πρῶτος, ὁ Βου ὁ δεύτερος, ὁ Γα ὁ τρίτος, κ.ο.κ., πρὸς τό ὅξυ φθόγγος ἀπὸ τόν Νη, πού λαμβάνεται ὡς βάση:

Νη / Πα Βου Γα Δι Κε Ζω νη

1.3. Μουσικὴ κλίμακα

Μουσικὴ κλίμακα² (σκάλα) ἐπικράτησε νὰ ὀνομάζεται ἡ διαδοχικὴ σειρά ὀκτώ φθόγγων καί τῶν μεταξύ τους (ἑπτὰ) διαστημάτων, ἡ ὁποία ξεκινᾷ ἀπὸ ἓνα φθόγγο ἀφετηρία-βάση καί προχωρεῖ, συνήθως, μέχρι νὰ τόν ξαναβρεῖ, ψηλά (ἑπταφωνία) ἢ χαμηλά (ἀντιφωνία). Κάθε ἦχος τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς ἔχει τὴ δική του κλίμακα, μέ τὰ ἀνάλογα διαστήματα ἀνάμεσα στοὺς φθόγγους του. Ὅταν χρησιμοποιεῖ ὅλους τοὺς φθόγγους καί τὰ διαστήματα τῆς κλίμακάς του, τότε λέμε ὅτι ὁ ἦχος κινεῖται κατὰ τό διαπασῶν σύστημα.

1.4. Μουσικὴ σημειογραφία

Ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ ἔχει τὰ δικά της σύμβολα (μουσικὰ σημάδια) μέ τὰ ὁποῖα παριστᾷ τὴ μελωδία. Διακρίνονται σέ τρεῖς κατηγορίες: στίς μαρτυρίες, στοὺς χαρακτήρες καί στίς φθορές.

1.5. Μαρτυρίες

Οἱ μαρτυρίες τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς διακρίνονται σέ δύο κατηγορίες, στίς μαρτυρίες τῶν φθόγγων καί τῶν ἡχων.

1.5.1. Μαρτυρίες φθόγγων

Οἱ μαρτυρίες τῶν φθόγγων ἀποτελοῦνται ἀπό τό ἀρχικό γράμμα τῆς ὀνομασίας κάθε φθόγγου καί ἀπό τό μαρτυρικό σημεῖο (στενογραφική παράσταση τοῦ ἤχου πού θεμελιώνεται σέ κάθε φθόγγο). Διακρίνονται, ἀνάλογα μέ τά μουσικά γένη, σέ διατονικές, χρωματικές καί ἐναρμόνιες.

Οἱ μαρτυρίες τῆς διατονικῆς κλίμακας, ἀπ' τήν ὁποία ἀρχίζουμε καί τίς ἀσκήσεις παραλλαγῆς, εἶναι οἱ ἑξῆς:

ν	π	ε	Ϛ	Δ	υ	ζ'	ν'
δλ	q	λ	u	δλ	q	λ	u

Οἱ μαρτυρίες οὔτε ψάλλονται οὔτε χρησιμεύουν γιά νά παρασημανθεῖ κάποια μελωδία μ' αὐτές. Χρησιμεύουν: (α) ὡς ἀφετηρία, δείχνοντας τόν φθόγγο μέ βάση τόν ὁποῖο καθορίζεται τό τονικό ὕψος τοῦ ποσοτικοῦ χαρακτήρα πού ἀκολουθεῖ, καί (β) ὡς ὁδηγός, δείχνοντας ἂν ἡ πορεία τῶν φθόγγων τῆς μελωδίας ἐξελίσσεται σωστά· σ' αὐτή τήν περίπτωση οἱ μαρτυρίες ἀναφέρονται στό μουσικό χαρακτήρα πού βρίσκεται πρίν ἀπ' αὐτές.

Οἱ φθόγγοι τῆς μουσικῆς κλίμακας καί οἱ μαρτυρίες τους ἐπαναλαμβάνονται μέ τήν ἴδια σειρά διαδοχῆς, τόσο ἐπὶ τό ὀξύ (πρός τά πάνω) ὅσο καί ἐπὶ τό βαρύ (πρός τά κάτω).

1.5.2. Μαρτυρίες ἤχων

Μέ τή μαρτυρία τοῦ ἤχου (ὅπως καί μέ τό ἀπήχημά του, δές στή σελ. 315) ὁ μουσικός ἀντιλαμβάνεται ἀμέσως τήν τονικότητά του καί τήν πορεία τῶν διαστημάτων του. Ἀποτελεῖται ἀπό τή λέξη "ἤχος", τό ἀριθμητικό ἢ τό μουσικό ὄνομα τοῦ ἤχου, τό φθόγγο τῆς βάσης του καί τή φθορά του, ἡ ὁποία δείχνει τή φύση, τή διαδοχή καί τήν κατά σύστημα πορεία τῶν διαστημάτων του. Π.χ.:

ἤχος λδλ Νη ρ

1.6. Κινήσεις της φωνής

Κατά την εκτέλεση της μελωδίας ή φωνή ανεβαίνει, κατεβαίνει ή παραμένει στον ίδιο φθόγγο.

Ανάβαση ονομάζεται ή κίνηση της φωνής από τους βαρείς (χαμηλούς) προς τους όξεις (ύψηλούς) φθόγγους: Νη-Πα-Βου-Γα κ.λπ.

Κατάβαση καλείται ή κίνηση της φωνής από τους όξεις προς τους βαρείς φθόγγους: Δι-Γα-Βου-Πα-Νη κ.λπ.

Ισότησα καλείται ή επανάληψη του φωνητικού ύψους οποιουδήποτε φθόγγου: Νη-Νη-Νη κ.λπ.

Η ανθρώπινη φωνή καταλαμβάνει συνήθως έκταση τεσσάρων διαπασών ή τεσσάρων τόπων φωνής όπως έλεγαν οι παλαιοί:

(α) τόν βαρύ τόπο φωνής· περιλαμβάνει τους φθόγγους από τόν κάτω Κε μέχρι τόν κάτω κάτω Ζω, οι όποιοι καλούνται **βαρείς φθόγγοι**:

$\begin{matrix} \eta & \delta\Omega & \Pi & \lambda & \eta & \delta\Omega & \omega \\ \text{u} & \Delta & \Gamma & \epsilon & \pi & \nu & \zeta \end{matrix}$

(β) τόν μέσο τόπο φωνής³· περιλαμβάνει τους φθόγγους από τόν κάτω Ζω μέχρι τόν Κε, οι όποιοι καλούνται **μέσοι φθόγγοι**:

$\begin{matrix} \zeta & \nu & \pi & \epsilon & \Gamma & \Delta & \text{u} \\ \omega & \delta\Omega & \eta & \lambda & \Pi & \delta\Omega & \eta \end{matrix}$

(γ) τόν όξύ τόπο φωνής· περιλαμβάνει τους φθόγγους από τόν άνω Ζω μέχρι τόν άνω Κε, οι όποιοι καλούνται **όξεις φθόγγοι**, και οι μαρτυρίες τών όποιων παίρνουν προς διάκριση τονισμό:

$\begin{matrix} \zeta' & \nu' & \pi' & \epsilon' & \Gamma' & \Delta' & \text{u}' \\ \lambda & \Pi & \eta & \lambda & \Pi & \delta\Omega & \eta \end{matrix}$

(δ) τόν υπέρ όξύ τόπο φωνής· περιλαμβάνει τους φθόγγους από τόν άνω άνω Ζω μέχρι τόν άνω άνω Κε, οι μαρτυρίες τών όποιων παίρνουν προς διάκριση διπλό τονισμό:

$\begin{matrix} \zeta'' & \nu'' & \pi'' & \epsilon'' & \Gamma'' & \Delta'' & \text{u}'' \\ \lambda & \Pi & \eta & \lambda & \Pi & \delta\Omega & \eta \end{matrix}$

1.7. Χαρακτήρες της βυζαντινής μουσικής

Χαρακτήρες είναι τὰ σημάδια (σύμβολα) τὰ ὅποια δείχνουν τὴν κίνησιν τῆς φωνῆς, τὴ χρονικὴ διάρκειαν τῶν φθόγγων καὶ τὸν τρόπο ἀπόδοσης τῆς μελωδίας. Οἱ χαρακτήρες τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς δὲν παριστάνουν ὀρισμένο φθόγγο, ἀλλὰ ἔχουν σχέσιν μετὰ τὸν προηγούμενόν τους ἢ μετὰ κάποια μαρτυρία φθόγγου ἢ ἤχου. Διακρίνονται σέ:

- (α) φωνητικούς χαρακτήρες (φωνές),
- (β) χρονικούς χαρακτήρες (ἀργίες καὶ συντομίες),
- (γ) χαρακτήρες ἐκφράσεως (χειρονομίες).

1.7.1. Φωνητικοὶ χαρακτήρες (φωνές) ἢ χαρακτήρες ποσότητος

Μετὰ τίς φωνές ἢ τοὺς φωνητικούς χαρακτήρες μπορούμε νὰ ἀνεβάσουμε, νὰ κατεβάσουμε ἢ νὰ ἀφήσουμε στήν ἴδια ὀξύτητα τὴ φωνή μας. Εἶναι συνολικὰ ἑνδεκά (11)⁴ καὶ διακρίνονται σέ:

- (α) ἓνα χαρακτήρα ἰσότητος,
- (β) ἕξι χαρακτήρες ἀναβάσεως, καὶ
- (γ) τέσσερις χαρακτήρες καταβάσεως.

(α) Ὁ χαρακτήρας τῆς ἰσότητος εἶναι τὸ ἴσον , τὸ ὁποῖο δὲν ζητᾷ ἀνάβασιν ἢ κατάβασιν τῆς φωνῆς, ἀλλὰ ἐπανάληψιν τοῦ φθόγγου ποὺ δείχνει ὁ προηγούμενος χαρακτήρας ἢ ἡ μαρτυρία ποὺ βρίσκεται πρὶν αὐτόν:

γ
 $\delta\Omega$    $\Delta\iota$    κ.ο.κ.

Nη Nη Nη Δι Δι Δι

(β) Οἱ χαρακτήρες ἀναβάσεως εἶναι ἕξι (6):

τὸ ὀλίγον  ἀνεβαίνει 1 φωνή

ή ὀξεΐα	—	ἀνεβαίνει 1 φωνή
ή πεταστή	↗	ἀνεβαίνει 1 φωνή
τά κεντήματα	u	ἀνεβαίνουν 1 φωνή
τό κέντημα	\	ἀνεβαίνει 2 φωνές
ή ὑψηλή	/	ἀνεβαίνει 4 φωνές

(γ) Οἱ χαρακτηῖρες καταβάσεως εἶναι τέσσερις (4):

ή ἀπόστροφος	↘	κατεβαίνει 1 φωνή
ή ὑπορροή	!	κατεβαίνει 2 φωνές διαδοχικά (σάν νά εἶναι δύο ἀπόστροφοι)
τό ἐλαφρόν	↪	κατεβαίνει 2 φωνές
ή χαμηλή	↘	κατεβαίνει 4 φωνές

Ἀπό αὐτούς τοὺς φωνητικούς χαρακτηῖρες, τό ὀλίγον, ή ὀξεΐα, ή πεταστή, τά κεντήματα, ή ἀπόστροφος, ή ὑπορροή, τό ἐλαφρόν καί ή χαμηλή ὀνομάζονται **σώματα**, ἐνῶ τό κέντημα καί ή ὑψηλή **πνεύματα**, ἐπειδὴ, ὅπως τά πνεύματα τῆς γραμματικῆς δέν γράφονται μόνα τους ἀλλά πάνω στά γράμματα, ἔτσι καί αὐτά δέν γράφονται μόνα τους ἀλλά ἀκουμποῦν στά σώματα (πάνω, κάτω ή δεξιά τους), καί εἰδικότερα:

στό ὀλίγον	—	↘	/
στήν ὀξεΐα	—	↘	/
στήν πεταστή	↗		

Με ανάλογους συνδυασμούς χαρακτήρων υποδεικνύεται ανάβαση ή κατάβαση 3, 4, 5 κ.λπ. φωνῶν (βλ. παρακάτω, σελ. 24 κ.έ.).

1.7.1.1. Πλοκή χαρακτήρων

Χαρακτήρες που υποτάσσουν και υποτάσσονται

(α) κεντήματα

Τά κεντήματα ανεβαίνουν και αυτά μία φωνή, αλλά δεδεμένως^δ και όμαλως σέ μία συλλαβή μέ τόν προηγούμενο χαρακτήρα. Πολλές φορές στήν ἴδια συλλαβή τά κεντήματα πλέκονται μέ τό ὀλίγον (ἤ τήν ὀξεία), χωρίς νά μεταβληθεῖ οὔτε τό ποσό τῆς ἀνά-
 βασης οὔτε ἡ χρονική διάρκεια τῶν χαρακτήρων πού πλέκονται. Ἔχουμε δύο περιπτώσεις πλοκῆς κεντημάτων:

(α) Ὄταν τά κεντήματα βρίσκονται πάνω ἀπό τό ὀλίγον (ἤ τήν ὀξεία), τότε προηγείται στήν ἀνάγνωση τό ὀλίγον (ἤ ἡ ὀξεία) καί ἀκολουθοῦν τά κεντήματα:

$$\frac{\vee}{\delta\Omega} \text{  } = \frac{\vee}{\delta\Omega} \text{ —  }$$

(β) Ὄταν τά κεντήματα βρίσκονται κάτω ἀπό τό ὀλίγον (ἤ τήν ὀξεία), τότε προηγούνται τά κεντήματα καί ἀκολουθεῖ τό ὀλίγον (ἤ ἡ ὀξεία):

$$\frac{\vee}{\delta\Omega} \text{  } = \frac{\vee}{\delta\Omega} \text{  — }$$

(β) ἀπόστροφος

Ὄταν ἡ ἀπόστροφος βρίσκεται σέ πλοκή καί εἶναι κάτω ἀπό κάποιον χαρακτήρα, δέν ὑπάρχει καμιά ἀλλοίωση τοῦ χρόνου τῶν χαρακτήρων καί τοῦ μέτρου τῆς μελωδίας:

$$\frac{\Delta}{\delta\Omega} \text{   } = \frac{\Delta}{\delta\Omega} \text{    }$$

Ὄταν τό ἴσον καί οἱ κατιόντες χαρακτήρες εἶναι πάνω ἀπό χαρα-
 κτήρες ἀναβάσεως (ὀλίγον, ὀξεία καί πεταστή), τότε τοὺς "ἄφω-
 νοῦν", δηλαδή ἀφαιροῦν ἀπό αὐτοὺς τήν ποσότητα τῆς φωνῆς καί

δέχονται μόνο την ποιότητά τους (βλέπε παρακάτω, κεφ. Μουσική Έκφραση, σελ. 75 και 77):

$$\begin{array}{ccccccc} \text{≡} & \text{S} & \text{2} & \text{3} & \text{4} & \text{5} & \text{6} \\ 0 & 0 & -1 & -1 & -2(1+1) & -2 & -2 \end{array}$$

Στήν πλοκή των χαρακτήρων ή ανάγνωση προχωρεί ως εξής:

(α) Για τούς ανιόντες χαρακτήρες ή ανάγνωση προχωρεί από κάτω προς τα πάνω:

$$\begin{array}{c} \text{V} \text{ } \text{≡} \text{ } \text{≡} \text{ } \text{Δ} \\ \text{Δ} \end{array} = \text{V} \text{ } \text{—} \text{ } \text{—} \text{ } \text{—} \text{ } \text{—} \text{ } \text{Δ} \\ \text{Δ} \end{array}$$

$$\begin{array}{c} \text{V} \text{ } \text{—} \text{ } \text{—} \text{ } \text{—} \text{ } \text{Δ} \\ \text{Δ} \end{array} = \text{V} \text{ } \text{—} \text{ } \text{—} \text{ } \text{—} \text{ } \text{—} \text{ } \text{Δ} \\ \text{Δ} \end{array}$$

(β) Για τούς κατιόντες χαρακτήρες ή ανάγνωση προχωρεί από πάνω προς τα κάτω:

$$\begin{array}{c} \text{Δ} \\ \text{Δ} \end{array} \text{ } \text{S} \text{ } \text{S} \text{ } \text{S} \text{ } \text{Π} = \begin{array}{c} \text{Δ} \\ \text{Δ} \end{array} \text{ } \text{—} \text{ } \text{—} \text{ } \text{—} \text{ } \text{—} \text{ } \text{—} \text{ } \text{Π} \\ \text{9} \end{array}$$

Τά κεντήματα και ή ύπορροή δέν γράφονται στήν αρχή της μελωδίας οὔτε δέχονται νέα συλλαβή (έκτός από τά κρητήματα), έπειδή φέρουν τή συλλαβή του προηγούμενου χαρακτήρα.

Τά κεντήματα και ή απόστροφος πλέκονται μέ τό ὀλίγον ή τήν ὀξεία, έπειδή συνεχίζεται στή μελωδία ή ίδια συλλαβή.

$$\text{≡} \text{ } \text{ή} \text{ } \text{≡}$$

1.7.1.2. Συνεχής και ύπερβατή ανάβαση και κατάβαση των φωνών

Συνεχής ὀνομάζεται ή ανάβαση ή ή κατάβαση, όταν οί φθόγγοι προφέρονται είτε προς τά πάνω είτε προς τά κάτω διαδοχικά, χωρίς νά παραλείπεται κανένας.

$$\text{Νη} - \text{Πα} - \text{Βου} - \text{Γα} - \text{Δι} \quad \text{ή} \quad \text{Δι} - \text{Γα} - \text{Βου} - \text{Πα} - \text{Νη}$$

Υπερβατή ονομάζεται ή ανάβαση ή η κατάβαση, όταν οι φθόγγοι δέν προφέρονται με τή φυσική τους σειρά, αλλά παραλείπεται κάποιος ή κάποιοι φθόγγοι ενδιάμεσοι, είτε προς τά πάνω είτε προς τά κάτω.

Νη - Βου - Δι ή Ζω - Δι - Βου - Νη

1.7.2. Χρονικοί χαρακτήρες

Χρόνος είναι ή χρονική διάρκεια πού δαπανούμε (ξοδεύουμε, καταναλώνουμε) γιά νά προφέρουμε κάθε φωνητικό χαρακτήρα. Μονάδα μέτρησής του είναι ό πρώτος χρόνος, ό όποϊος καθορίζεται ως ή διάρκεια κάθε φωνητικού χαρακτήρα (έκτός από τήν ύπορροή). Κάθε φωνητικός χαρακτήρας έχει απόλυτη χρονική αξία ενός χρόνου.

Οί μουσικοί χαρακτήρες, όπως ήδη αναφέραμε, διαιρούνται σέ:
(α) φωνητικούς χαρακτήρες (φωνές· βλέπε παραπάνω, σελ. 5-6),
(β) χρονικούς χαρακτήρες (αργίες καί συντομίες⁶), καί
(γ) χαρακτήρες έκφρασης καί ποιότητας (χειρονομίες· βλέπε παρακάτω, κεφ. Μουσική έκφραση, σελ. 71 κ.έ.).

Οί χρονικοί χαρακτήρες καί οί χαρακτήρες έκφρασης ονομάζονται καί **ᾠφωνα σημάδια**, ἐπειδή δέν έχουν φωνητική ἐνέργεια (φωνή) ἀλλά δείχνουν χρονική διάρκεια ή ποικίλματα τῆς φωνῆς.

1.7.2.1. Χαρακτήρες πού αὐξάνουν τό χρόνο (αργίες)

Οί φωνητικοί χαρακτήρες (έκτός από τήν ύπορροή) έχουν διάρκεια ενός χρόνου. Γιά νά παραμείνουμε (νά ἀργήσουμε) περισσότερο σέ ἕνα φθόγγο, χρησιμοποιοῦμε στή μουσική γραφή σημάδια πού ονομάζονται **χρονικοί χαρακτήρες** ή **αργίες**, οί όποιοι αὐξάνουν τό χρόνο:

τό κλάσμα ~ ή τσάκισμα ~ προσθέτει ἕνα χρόνο

ή ἀπλή . προσθέτει ἕνα χρόνο

ή διπλή .. προσδέτει δύο χρόνους

ή τριπλή ... προσδέτει τρεις χρόνους, κ.ο.κ.

Τά σημάδια αυτά δέν παριστάνουν κάποιον φθόγγο αλλά σημειώνονται είτε πάνω είτε κάτω απ' τούς φωνητικούς χαρακτήρες και επεκτείνουν τή διάρκειά τους:

χαρακτήρας + κλάσμα ή τσάκισμα¹ = 2 χρόνοι 

χαρακτήρας + άπλή = 2 χρόνοι 

χαρακτήρας + διπλή = 3 χρόνοι  κ.ο.κ.

1.7.2.2. Χαρακτήρες πού διαιροῦν τό χρόνο (συντομίες)

Εἶπαμε ὅτι κάθε φωνητικός χαρακτήρας (ἐκτός ἀπό τήν ὑποροή) ἔχει ἕνα χρόνο. Μπορεῖ ὁμως στήν πορεία τῆς μελωδίας νά χρειαστεῖ νά ἐκτελέσουμε σέ ἕνα χρόνο πιά πολλούς χαρακτήρες. Γι' αὐτό ὑπάρχουν χρονικοί χαρακτήρες πού διαιροῦν τόν (πρῶτο) χρόνο σέ μικρότερα μέρη, ἢ καλύπτερά συνάγουν (μαζεύουν) πολλούς χαρακτήρες σέ ἕνα χρόνο, καί εἶναι οἱ ἑξῆς:

(α) τό γοργόν 

(β) τό δίγοργον 

(γ) τό τρίγοργον  κ.ο.κ.

Τά σημάδια αὐτά μπαίνουν πάντοτε στόν δεύτερο ἀπό τούς χαρακτήρες πού θέλουμε νά ἐνώσουμε σέ ἕνα χρόνο. Ὁ πρῶτος ἀπ' τούς χαρακτήρες πού ἐνώνονται προφέρεται πάντα πιά ζωηρά.

$$\begin{array}{c} \frac{\Delta}{\partial\Omega} \curvearrowright \overline{\gamma} \frac{\epsilon}{\gamma} = \frac{\Delta}{\partial\Omega} \curvearrowright \overline{\gamma} \curvearrowright \frac{\epsilon}{\gamma} \\ \frac{\Delta}{\partial\Omega} \curvearrowright \overline{\gamma} \overline{\gamma} \frac{\nu}{\partial\Omega} = \frac{\Delta}{\partial\Omega} \curvearrowright \overline{\gamma} \curvearrowright \overline{\gamma} \frac{\nu}{\partial\Omega} \end{array}$$

1.7.2.2.1.2. Συνεχές ελαφρόν

Σύνθεση αποστροφού $\curvearrowright$ και ελαφρού $\curvearrowleft$ δημιουργεί τό συνεχές ελαφρόν $\curvearrowright\curvearrowleft$, τό όποιο αναλύεται σέ δύο αποστροφούς από τίς όποιες ή πρώτη έχει γοργόν ($\overline{\gamma}$).

Έτσι (όπως καί στήν ύπορροή), ό πρώτος φθόγγος θά διαβαστεί σέ ένα χρόνο μέ τόν προηγούμενο χαρακτήρα καί σέ μία συλλαβή, καί ό δεύτερος στόν επόμενο χρόνο μέ άλλη συλλαβή:

$$\frac{\Delta}{\partial\Omega} \curvearrowright \curvearrowleft \frac{\epsilon}{\gamma} = \frac{\Delta}{\partial\Omega} \curvearrowright \overline{\gamma} \frac{\epsilon}{\gamma}$$

Ku ρι Ku υ ρι

Η διαφορά ανάμεσα στό συνεχές ελαφρόν, τίς δύο αποστροφούς πού ή πρώτη έχει γοργόν καί τήν ύπορροή μέ γοργόν είναι ότι:

(α) τό συνεχές ελαφρόν παίρνει δύο συλλαβές τοῦ κειμένου (ή πρώτη είναι ίδια μέ αὐτήν τοῦ προηγούμενου χαρακτήρα), (β) στίς αποστροφούς μέ γοργόν κάθε απόστροφος παίρνει διαφορετική συλλαβή, καί (γ) ή ύπορροή μέ γοργόν έχει τήν ίδια συλλαβή μέ τόν προηγούμενο χαρακτήρα καί στίς δύο αποστροφούς, στίς όποιες αναλύεται.

συνεχές ελαφρόν	ἀποστροφὸι μέ γοργόν	ὕπορροή μέ γοργόν
$\frac{\Delta}{\partial\Omega} \curvearrowright \curvearrowleft \frac{\epsilon}{\gamma}$ Ku (υ) ρι	$\frac{\Delta}{\partial\Omega} \curvearrowright \overline{\gamma} \frac{\epsilon}{\gamma}$ Ku ρι ε	$\frac{\Delta}{\partial\Omega} \curvearrowright \overline{\gamma} \frac{\epsilon}{\gamma}$ Ku υ

1.7.2.2.2. Δίγοργον⁸

Τό δίγοργον συνάγει σέ ένα χρόνο τρεῖς φωνητικούς χαρακτήρες καί διαιρεί τό χρόνο σέ τρία ἴσα μέρη:

$$\begin{array}{c} \nu \\ \delta\Omega \end{array} \text{ — } \text{ — } \text{ — } \begin{array}{c} \nu \\ \delta\Omega \end{array} = \text{ — } \\ \text{χρονική αξία: } 1/3 \quad 1/3 \quad 1/3 \quad 1$$

ένω τονίζουμε τόν πρώτο από τούς τρεις χαρακτήρες: Νή-Νη-Νη.

$$\begin{array}{c} \nu \\ \delta\Omega \end{array} \text{ — } \text{ — } \text{ — } \text{ — } \text{ — } \text{ — } \begin{array}{c} \pi \\ \eta \end{array} \\ \text{Νή} \quad \text{Νη} \quad \text{Νη} \quad \text{Πά} \quad \text{Πα} \quad \text{Πα}$$

Όταν τό δίγοργον μπει σέ πλοκή ὀλίγου (ἢ ὀξείας) μέ κεντήματα, τότε ἀνήκει στά κεντήματα. Ἐπομένως:

(α) Ἐάν τά κεντήματα εἶναι κάτω ἀπό τό ὀλίγον (ἢ τήν ὀξεία), ἡ πλοκή διαβάζεται σέ μία κίνηση μέ τόν προηγούμενο χαρακτήρα:

$$\begin{array}{c} \nu \\ \delta\Omega \end{array} \text{ — } \text{ — } \text{ — } \begin{array}{c} \epsilon \\ \lambda \end{array} = \begin{array}{c} \nu \\ \delta\Omega \end{array} \text{ — } \text{ — } \text{ — } \begin{array}{c} \epsilon \\ \lambda \end{array}$$

Τό ἴδιο ἰσχύει κι ὅταν μπει τό δίγοργον στήν ὑπορροή:

$$\begin{array}{c} \Delta \\ \delta\Omega \end{array} \text{ — } \text{ — } \text{ — } \begin{array}{c} \epsilon \\ \lambda \end{array} = \begin{array}{c} \Delta \\ \delta\Omega \end{array} \text{ — } \text{ — } \text{ — } \begin{array}{c} \epsilon \\ \lambda \end{array} \quad \text{καί} \quad \begin{array}{c} \Delta \\ \delta\Omega \end{array} \text{ — } \text{ — } \text{ — } \begin{array}{c} \pi \\ \eta \end{array} = \begin{array}{c} \Delta \\ \delta\Omega \end{array} \text{ — } \text{ — } \text{ — } \begin{array}{c} \pi \\ \eta \end{array}$$

(β) Ἐάν τά κεντήματα εἶναι πάνω ἀπό τό ὀλίγον (ἢ τήν ὀξεία), ἡ πλοκή διαβάζεται σέ μία κίνηση μαζί μέ τόν ἐπόμενο χαρακτήρα:

$$\begin{array}{c} \nu \\ \delta\Omega \end{array} \text{ — } \text{ — } \text{ — } \begin{array}{c} \pi \\ \eta \end{array} = \begin{array}{c} \nu \\ \delta\Omega \end{array} \text{ — } \text{ — } \text{ — } \begin{array}{c} \pi \\ \eta \end{array}$$

1.7.2.2.3. Τρίγοργον

Τό τρίγοργον συνάγει σέ ἓνα χρόνο τέσσερις φωνητικούς χαρακτήρες καί διαιρεῖ τό χρόνο σέ τέσσερα ἴσα μέρη:

$$\begin{array}{c} \nu \\ \delta\Omega \end{array} \text{ — } \text{ — } \text{ — } \text{ — } \begin{array}{c} \nu \\ \delta\Omega \end{array} = \text{ — } \\ \text{χρονική αξία: } 1/4 \quad 1/4 \quad 1/4 \quad 1/4 \quad 1$$

Καί ἐδῶ τονίζουμε πάντα τόν πρώτο χαρακτήρα: Νή-Νη-Νη-Νη.

$$\begin{array}{c} \nu \\ \delta\Omega \end{array} \text{ — } \text{ — } \text{ — } \text{ — } \text{ — } \text{ — } \text{ — } \begin{array}{c} \pi \\ \eta \end{array} \\ \text{Νή} \quad \text{Νη} \quad \text{Νη} \quad \text{Νη} \quad \text{Πά} \quad \text{Πα} \quad \text{Πα} \quad \text{Πα}$$

Σέ μία κίνηση λέγονται ὁ χαρακτήρας πού ἔχει τό τρίγοργον, ὁ προηγούμενός του καί οἱ δύο πού ἀκολουθοῦν.

Ἀνάλογη εἶναι καί ἡ διαίρεση τοῦ χρόνου σέ πέντε ἴσα μέρη μέ τό τετράγοργον, σέ ἕξι ἴσα μέρη μέ τό πεντάγοργον, κ.ο.κ.

1.7.2.2.4. Παρεστιγμένα γοργά καί δίγοργα

Ἐκτός ἀπό τήν ἴση διαίρεση τοῦ πρώτου χρόνου μέ τό γοργόν, τό δίγοργον, τό τρίγοργον κ.ο.κ., ὑπάρχει στήν ἰσχύουσα μέθοδο καί ἡ ἄνιση διαίρεσή του, ἡ ὁποία παρασημαίνεται μέ τούς ἴδιους χαρακτήρες εἴτε παρεστιγμένους ($\overline{\tau}$, $\overline{\tau}$, $\overline{\tau}$, $\overline{\tau}$ κ.ο.κ.) εἴτε δῖς παρεστιγμένους ($\overline{\overline{\tau}}$, $\overline{\overline{\tau}}$). Ὁ χαρακτήρας πού βρίσκεται πρὸς τό μέρος τῆς στιγμῆς, στούς παρεστιγμένους ἔχει διπλάσια χρονική διάρκεια ἀπό τούς ὑπόλοιπους χαρακτήρες χωριστά, καί τριπλάσια στούς δῖς παρεστιγμένους:

$$\begin{array}{l} \frac{\gamma}{\Omega} \overline{\tau} \overline{\tau} = \frac{\gamma}{\Omega} \overline{\tau} \overline{\tau} \overline{\tau} = \frac{\gamma}{\Omega} \overline{\tau} \\ \quad 2/3 \quad 1/3 \quad \quad 1/3 \quad 1/3 \quad 1/3 \quad \quad 1 \\ \\ \frac{\gamma}{\Omega} \overline{\tau} \overline{\tau} \overline{\tau} = \frac{\gamma}{\Omega} \overline{\tau} \overline{\tau} \overline{\tau} \overline{\tau} = \frac{\gamma}{\Omega} \overline{\tau} \\ \quad 2/4 \quad 1/4 \quad 1/4 \quad \quad 1/4 \quad 1/4 \quad 1/4 \quad 1/4 \quad \quad 1 \\ \\ \frac{\gamma}{\Omega} \overline{\overline{\tau}} \overline{\overline{\tau}} = \frac{\gamma}{\Omega} \overline{\overline{\tau}} \overline{\overline{\tau}} \overline{\overline{\tau}} = \frac{\gamma}{\Omega} \overline{\overline{\tau}} \\ \quad 3/4 \quad 1/4 \quad \quad 1/4 \quad 1/4 \quad 1/4 \quad 1/4 \quad \quad 1 \end{array}$$

1.7.2.3. Χαρακτήρες πού διαιροῦν καί αὐξάνουν τό χρόνο⁹

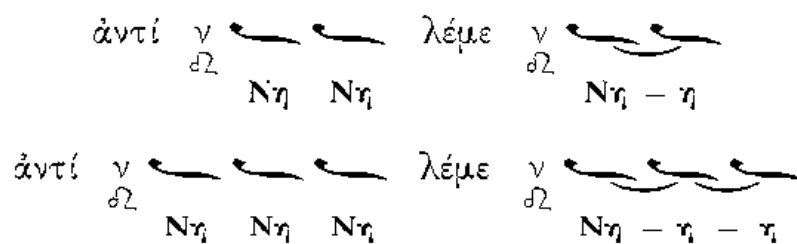
Οἱ χαρακτήρες πού διαιροῦν καί αὐξάνουν τό χρόνο εἶναι οἱ ἀκόλουθοι:

- (α) τό ἀργόν $\rightarrow$
- (β) τό τριημίαργον ἢ ἡμιόλιον $\hookleftarrow$
- (γ) τό διάργον $\curvearrowright$

1.7.3. Ύφέν — και κορώνα [^]

Τό ύφέν και ἡ κορώνα (κορωνίς) εἶναι προσωδιακά σημεῖα πού προέρχονται ἀπό τήν παλαιά μουσική.

Τό ύφέν συνδέει φωνητικούς χαρακτήρες πού ἀνήκουν κυρίως στόν ἴδιο φθόγγο καί ζητᾶ νά εἰπωθοῦν σάν ἓνας φθόγγος ὁ ὁποῖος θά ἔχει τή χρονική ἀξία τῶν συνδεόμενων χαρακτήρων. Π.χ.



Ἡ κορώνα σημαίνει παραμονή στόν χαρακτήρα στόν ὁποῖο τίθεται, ὅσο θέλει ὁ ἐκτελεστής (κατά βούληση).

1.7.4. Σιωπές ἢ παύσεις

Σιωπές ἢ παύσεις ὀνομάζονται οἱ διακοπές τῆς μελωδίας γιά ὀρισμένο χρονικό διάστημα. Ὑποδεικνύονται μέ ἰδιαίτερα σημάδια καί παριστάνονται μέ τήν βαρεία ($\backslash$) πού φέρει δεξιά της ἀπλή ($\backslash$) ἢ διπλή ($\backslash$) ἢ τριπλή ($\backslash$) κ.ο.κ.

παύση 1 χρόνου $\backslash$

παύση 2 χρόνων $\backslash$

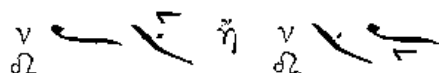
παύση 3 χρόνων $\backslash$

Ὅπου κι ἂν τύχουν οἱ παύσεις στόν ρυθμικό πόδα, οἱ χρόνοι ἐκεῖνοι σιωπῶνται, χωρίς νά διαταράσσεται ἢ νά ἀλλοιώνεται ἡ χρονική του διάρκεια.

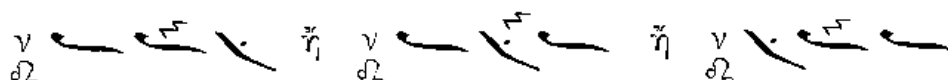
Ὅταν λείπει χρόνος (ἢ χρόνοι) ἀπό τόν πρῶτο πόδα τῆς μελωδίας ¹⁰ τότε τό μέλος ἀρχίζει ἀπό τήν ἄρση.

Ἡ παύση (σιωπή) λαμβάνει ὅλες τίς χρονικές ὑποδιαιρέσεις καί διακρίνεται:

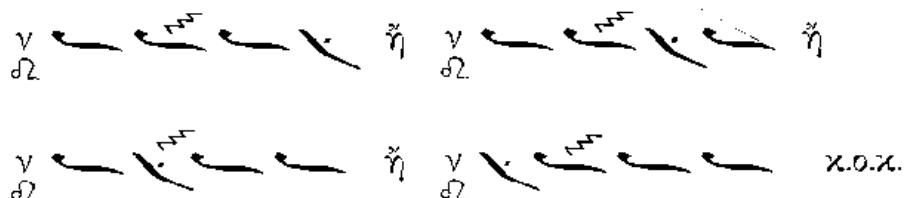
σέ παύση $1/2$ τοῦ χρόνου



σέ παύση $1/3$ τοῦ χρόνου



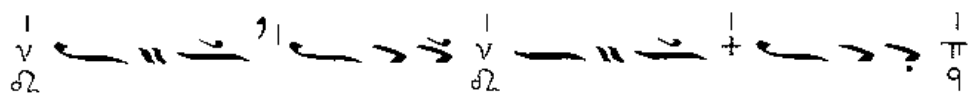
σέ παύση $1/4$ τοῦ χρόνου



1.7.5. Σημεῖα ἀναπνοῆς

Τό κόμμα $'$ σημειώνεται μετά ἀπ' τό χαρακτήρα (πάνω ἢ κάτω) ὅπου θέλουμε νά πάρουμε ἀναπνοή καί σημαίνει ἀναπνοή $1/4$ τοῦ χρόνου.

Ὁ σταυρός $+$ ὑποδεικνύει ἀναπνοή μεγαλύτερη, $1/2$ περίπου τοῦ χρόνου. Ἀναπνοή μπορούμε νά πάρουμε καί στίς μαρτυρίες τῶν φθόγγων. Π.χ.



2. Ρυθμός

Ἡ μελωδία εἶναι διαδοχή φθόγγων πού προφέρονται μέ χρονική τάξη καί ρυθμό. Κάθε φωνητικός χαρακτήρας ἔχει ἀπόλυτη χρονική ἀξία ἑνός χρόνου, δηλαδή μιᾶς κίνησης τοῦ χεριοῦ εἴτε πρὸς

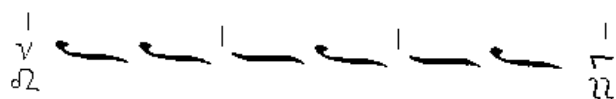
τά κάτω $\downarrow$ (θέση) είτε προς τα πάνω $\uparrow$ (άρση) είτε πλάγια $\leftarrow$ ή $\rightarrow$ (άρση). Η θέση ως κίνηση έχει άμεση συνέπεια την άρση (ή άρσεις), και τό αντίστροφο. Επομένως, μία θέση και μία άρση σχηματίζουν ένα δίσημο (δίχρονο) πόδα, πού είναι και τό μικρότερο και άπλούστερο άθροισμα χρόνων.

Η διαίρεση, τό χώρισμα τής μελωδίας μέ όρισμένη τάξη σέ ομάδες ή άθροίσματα χρόνων, ονομάζεται ρυθμός, και τά μέρη του ρυθμού ονομάζονται ρυθμικοί πόδες (έπειδή σημαίνονται, δείχνονται, μέ τά πόδια στό χορό).

Όταν μετράμε τό ρυθμό μέ τά χέρια ή μέ τά πόδια, αυτό αποτελεί ένα όρατό σημείο μέτρησης του χρόνου. Γι' αυτό και κάθε χρόνος στή μουσική ονομάζεται σημείο, και τά ρυθμικά σχήματα ή ρυθμικοί πόδες παίρνουν τήν ονομασία τους ανάλογα μέ τόν άριθμό των χρόνων πού περιλαμβάνουν (δίσημοι, τρίσημοι, τετράσημοι, πεντάσημοι, έξάσημοι, έπτάσημοι, όκτάσημοι κ.ο.κ.)¹¹.

2.1. Σημεία ρυθμικού τονισμού ή διαστολές

Γιά νά διακρίνουμε τούς χαρακτήρες πού λαμβάνονται στή θέση από αυτούς πού λαμβάνονται στήν άρση, γράφουμε μπροστά από τόν φωνητικό χαρακτήρα τής θέσης τό σημείο του ρυθμικού τονισμού πού ονομάζεται διαστολή $|$:



Οί ρυθμικοί πόδες διακρίνονται σέ άπλούς και σύνθετους. Οί άσκήσεις και τά μέλη αυτής τής μεθόδου σημαίνονται μέ τούς άπλούς ρυθμικούς πόδες: τόν δίσημο, τόν τρίσημο και τόν τετράσημο, οί όποιοι ξοδεύουν ένα χρόνο σέ κάθε τους κίνηση.

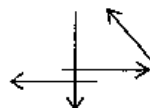
Οί δίσημοι ρυθμικοί πόδες αποτελούνται από 2 χρόνους: ο πρώτος λαμβάνεται στή θέση $\downarrow$ και ο δεύτερος στήν άρση $\uparrow$.



Οἱ τρίσημοι ρυθμικοὶ πόδες ἀποτελοῦνται ἀπὸ τρεῖς χρόνους: ὁ πρῶτος λαμβάνεται στή θέση $\downarrow$, ὁ δεύτερος στήν ἄρση πρὸς τὰ δεξιὰ $\rightarrow$, καὶ ὁ τρίτος στήν ἄρση πρὸς τὰ πάνω ἀριστερά $\nwarrow$.



Οἱ τετράσημοι ἀποτελοῦνται ἀπὸ τέσσερις χρόνους: ὁ πρῶτος λαμβάνεται στή θέση $\downarrow$, ὁ δεύτερος στήν ἄρση ἀριστερά $\leftarrow$, ὁ τρίτος στήν ἄρση δεξιὰ $\rightarrow$, καὶ ὁ τέταρτος στήν ἄρση πρὸς τὰ πάνω ἀριστερά $\nwarrow$.



3. Χρονικὴ ἀγωγή

Ὡς μονάδα μέτρησης τοῦ χρόνου πού δαπανᾶται στή μελωδία παίρνουμε τὴ διάρκεια ἑνὸς φωνητικοῦ χαρακτήρα, μιᾶς κίνησης (ἐκτός ἀπὸ τὴν ὑποροή). Αὕτῃ ὅμως ἡ χρονικὴ διάρκεια δέν εἶναι ἀπόλυτη ἀλλὰ σχετικὴ, καὶ ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν ταχύτητα ἢ τὴν βραδύτητα μέ τὴν ὁποία ἐκτελεῖται ἡ μουσικὴ σύνθεση.

Χρονικὴ ἀγωγή ὀνομάζεται ἡ ἀπόλυτη ἀξία τῆς χρονικῆς μονάδας πού καθορίζει πόσο γρήγορη ἢ πόσο ἀργή εἶναι κάθε κίνηση στό ρυθμικὸ πόδα. Στὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ἔχουμε, κυρίως, τὶς ἑξῆς χρονικὲς ἀγωγές:

Τὴ **βραδεία** χ (στὴν ὁποία ἀντιστοιχοῦν 56-80 χτύποι ἢ χρόνοι σέ ἓνα λεπτὸ τῆς ὥρας)¹², πού παριστάνεται μέ τό χ (στενογραφία τῆς λέξης χρόνος) καὶ ἀπὸ πάνω τό ἀργό καὶ ἀρμόζει στά ἀργὰ ἐκκλησιαστικά μέλη τῆς Παπαδικῆς.

Τὴ **μέση** χ^r (στὴν ὁποία ἀντιστοιχοῦν 80-100 χτύποι ἢ χρόνοι σέ ἓνα λεπτὸ τῆς ὥρας) καὶ τὴ **μέτρια** χ^r (στὴν ὁποία ἀντιστοιχοῦν 100-168 χτύποι ἢ χρόνοι σέ ἓνα λεπτὸ τῆς ὥρας), πού ἀρμόζουν στά στιχηρά ἰδιόμελα, τὶς ἀργές καταβασίες καὶ τὰ ἀργοσύντομα μέλη τῆς Παπαδικῆς.

Τήν ταχεία χ (χρόνος μετά γοργού, στήν οποία αντιστοιχοῦν 168-208 χτύποι ἢ χρόνοι σέ ἓνα λεπτό τῆς ὥρας), πού ἀρμόζει στά σύντομα εἰρμολογικά, στιχηραρικά καί παπαδικά μέλη.

Υπάρχει καί μία πολύ σύντομη χρονική ἀγωγή χ^{f} (χρόνος μετά διγόργου) ἢ ταχυτάτη ἢ τό χῦμα, στήν οποία αντιστοιχοῦν 208 μέχρι τό διπλάσιο τῆς ταχείας χτύποι ἢ χρόνοι σέ ἓνα λεπτό τῆς ὥρας, ἡ ὁποία ἀρμόζει στίς ἀπαγγελίες τῶν προτασσόμενων ψαλμικῶν στίχων (εἴτε σέ στιχηρά εἴτε σέ προκείμενα) καί σέ σύντομες ἐξαγγελίες ἄλλων ἐκκλησιαστικῶν μελῶν, ὅπως οἱ στίχοι τοῦ Ν' ψαλμοῦ, ἢ τῶν ἀντιφώνων τῆς Θείας Λειτουργίας (Εὐλόγει ἡ ψυχὴ μου τὸν Κύριον) κ.λπ.

Μπορεῖ νά γίνουν μεταβολές τῆς χρονικῆς ἀγωγῆς καί στό μέσον ἑνός μέλους, εἴτε πρὸς τό ταχύτερο εἴτε πρὸς τό βραδύτερο τοῦ ἀρχικοῦ. Τότε γράφεται τό χ , πού σημαίνει ὅτι στή φράση πού ἀκολουθεῖ μεταβάλλεται στό διπλάσιο ἡ χρονική ἀγωγή πρὸς τό ταχύτερο ἢ τό χ^{f} , πού σημαίνει ὅτι στή φράση πού ἀκολουθεῖ ἡ χρονική ἀγωγή μεταβάλλεται στό διπλάσιο πρὸς τό ἀργότερο.

4. Κλίμακα-Διαστήματα-Τόνοι

4.1. Κλίμακα-Λιάστημα

Κλίμακα (ἢ σκάλα) ὀνομάζουμε τή διαδοχική (συνεχόμενη) σειρά φθόγγων καί τῶν διαστημάτων πού σχηματίζονται ἀνάμεσά τους. Ἐπικράτησε καί στήν ἐκκλησιαστική μουσική, μετά τήν ἐφαρμογή τῆς Νέας Μεθόδου, γιά κάθε ἤχο ὡς κλίμακα νά παριστάνεται αὐτή πού ἀποτελεῖται ἀπό ὀκτώ (8) φθόγγους καί ἐπτά (7) διαστήματα πού σχηματίζονται ἀνάμεσά τους. Ὅμως, κλίμακα ἢ σκάλα εἶναι καί τό τετράχορδο καί τό πεντάχορδο (βλ. καί ὑποσ. 2). Ἄλλωστε, τό πεντάχορδο ἢ ὁ Τροχός τῶν ψαλμῶδων εἶναι ἡ βάση καί ὁ θεμέλιος λίθος τῆς παραγωγῆς τῆς ἐκκλησιαστικῆς ὀκτωηχίας.

Ἡ ἀπόστασις ἀνάμεσα σέ δύο -ὅποιουσδήποτε- φθόγγους πρὸς τὰ πάνω (ὀξύτητα) ἢ πρὸς τὰ κάτω (βαρύτητα) ὀνομάζεται **διάστημα**. Τό διάστημα παίρνει τήν ὀνομασία του ἀπό τοὺς φθόγγους πού τό καθορίζουν. Π.χ.

$$\frac{\nu}{\sigma_2} = \frac{\pi}{\eta} \quad , \quad \frac{\epsilon}{\lambda} = \frac{\alpha}{\sigma_2} \quad , \quad \frac{\mu}{\eta} = \frac{\epsilon}{\lambda}$$

Τό διάστημα μεταξύ δύο συνεχόμενων φθόγγων τῆς μουσικῆς κλίμακας ὀνομάζεται **τόνος** (Νη-Πα, Πα-Βου, Κε-Ζω κ.λπ.).

4.2. Τόνοι τῆς φυσικῆς (μαλακῆς διατονικῆς) κλίμακας τοῦ Νη

Οἱ ἐπτὰ τόνοι (διαστήματα) τοὺς ὁποῖους σχηματίζουν οἱ ὀκτώ φθόγγοι τῆς διαπασῶν φυσικῆς κλίμακας διακρίνονται σέ μεῖζονες, σέ ἐλάσσονες καί σέ ἐλάχιστους.

Ἡ διαπασῶν φυσική κλίμακα ἔχει διαιρεθεῖ σέ 72 ἴσα τμήματα ἢ κομμάτια¹³, ἀπό τὰ ὅποια ἀναλογοῦν 12 σέ κάθε μεῖζονα, 10 σέ κάθε ἐλάσσονα καί 8 σέ κάθε ἐλάχιστο τόνο.

Στή διαπασῶν φυσική κλίμακα τοῦ Νη (τοῦ μαλακοῦ διατόνου) ὑπάρχουν:

3 μεῖζονες τόνοι, οἱ $\frac{\nu}{\sigma_2} = \frac{\pi}{\eta}$, $\frac{\pi}{\eta} = \frac{\alpha}{\sigma_2}$, $\frac{\alpha}{\sigma_2} = \frac{\mu}{\eta}$,

2 ἐλάσσονες τόνοι, οἱ $\frac{\pi}{\eta} = \frac{\epsilon}{\lambda}$, $\frac{\mu}{\eta} = \frac{\zeta'}{\lambda}$, καί

2 ἐλάχιστοι τόνοι, οἱ $\frac{\epsilon}{\lambda} = \frac{\pi}{\eta}$, $\frac{\zeta'}{\lambda} = \frac{\nu}{\eta}$,

τό ἄθροισμα τῶν ὁποίων $(3 \times 12) + (2 \times 10) + (2 \times 8)$ δίνει τό σύνολο τῶν 72 τμημάτων ἢ κομμάτων τῆς κλίμακας.

Κάθε διαπασῶν κλίμακα ἀποτελεῖται ἀπό δύο ὅμοια τετράχορδα καί ἀπό ἓνα μεῖζονα τόνο, ὁ ὁποῖος, ἐάν χωρίζει τὰ δύο τετράχορδα, ὀνομάζεται **διαζευκτικός τόνος** (χαρακτηριστικό τῶν πλαγίων ἤ-χων), ἐάν ὅμως βρίσκεται στήν ἀρχή ἢ στό τέλος τῆς κλίμακας ὀνομάζεται **προσλαμβανόμενος τόνος** (χαρακτηριστικό τῶν κυρίων

ήχων). Κάθε τετράχορδο αποτελείται από 30 τμήματα ή κόμματα.

4.3. Ονομασία τῶν μουσικῶν διαστημάτων

Ἄν δοῦμε κάθε φθόγγο τῆς κλίμακας σάν μία βαθμίδα (σκαλοπάτι), εἴτε ἀνεβαίνοντας εἴτε κατεβαίνοντας, ἔχουμε:

Τό μεταξύ δύο συνεχόμενων φθόγγων διάστημα ὀνομάζεται **τόνος** ή **φωνή**¹⁴. Π.χ.

$$\nu - \pi, \quad \alpha - \eta, \quad \epsilon - \rho$$

Τό μεταξύ τριῶν συνεχόμενων φθόγγων διάστημα ὀνομάζεται **διφωνία**. Π.χ.

$$\nu - \eta, \quad \epsilon - \alpha, \quad \rho - \pi$$

Τό μεταξύ τεσσάρων συνεχόμενων φθόγγων διάστημα ὀνομάζεται **τριφωνία**. Π.χ.

$$\nu - \rho, \quad \pi - \alpha, \quad \eta - \epsilon$$

Τό μεταξύ πέντε συνεχόμενων φθόγγων διάστημα ὀνομάζεται **τετραφωνία**. Π.χ.

$$\nu - \alpha, \quad \pi - \eta, \quad \epsilon - \rho$$

Τό μεταξύ ἑξι συνεχόμενων φθόγγων διάστημα ὀνομάζεται **πενταφωνία**. Π.χ.

$$\nu - \eta, \quad \epsilon - \rho, \quad \alpha - \pi$$

Τό μεταξύ ἑπτά συνεχόμενων φθόγγων διάστημα ὀνομάζεται **ἑξαφωνία**. Π.χ.

$$\nu - \rho, \quad \pi - \alpha, \quad \eta - \epsilon$$

Τό μεταξύ ὀκτώ συνεχόμενων φθόγγων διάστημα ὀνομάζεται **ἑπταφωνία** ή **διαπασῶν**. Π.χ.

$$\nu - \alpha, \quad \pi - \rho, \quad \eta - \epsilon$$

Τά μουσικά διαστήματα ὅταν ἀνεβαίνουν λέγονται **ἀνιόντα** ἐνῶ ὅταν κατεβαίνουσιν **κατιόντα**.

4.4. Ἀλλοιώσεις τῶν μουσικῶν διαστημάτων

Κατά τήν πορεία τοῦ μέλους, τὰ μουσικά διαστήματα ὑφίστανται ἀλλοιώσεις καί μεταβολές, οἱ ὁποῖες διακρίνονται σέ:

(α) Γενικές καί διαρκεῖς, πού δηλώνονται μέ ἰδιαίτερα σημάδια, τίς φθορές, οἱ ὁποῖες ὑποδεικνύουν ἀκριβῶς τήν πορεία τῶν διαστημάτων πού θά ἀκολουθήσει ἡ μελωδία¹⁵.

(β) Μερικές καί παροδικές, πού σημειώνονται μέ τίς διέσεις καί τίς ὑφέσεις, οἱ ὁποῖες ὑποδεικνύουν τή μετακίνηση ὀρισμένων φθόγγων πρὸς ἄλλους, σταθεροὺς καί δεσπόζοντες. Οἱ διέσεις σημειώνονται, κυρίως, σέ φθόγγους πού εἶναι κάτω ἀπὸ τοὺς δεσπόζοντες (ὑποκείμενοι), καί οἱ ὑφέσεις σέ φθόγγους πού εἶναι πάνω ἀπὸ τοὺς δεσπόζοντες (ὑπερκείμενοι).

Διέσεις		Υφέσεις
♯	2 τμημάτων	♭
♯	4 τμημάτων	♭
♯	6 τμημάτων	♭
♯	8 τμημάτων	♭

Ὁ φθόγγος πού θά πάρει διέση ἢ ὑφέση πρέπει νά εἰπωθεῖ ἀντίστοιχα ψηλότερα ἢ χαμηλότερα ἀπὸ τὸ κανονικὸ τοῦ ὕψος κατὰ τόσα τμήματα ὅσα δείχνει ἡ διέση ἢ ἡ ὑφέση.

Στὴ δημιουργία τῶν διαστημάτων ἐνός ἤχου «ἐπὶ κλίμακος», οἱ ὑφέσεις καί οἱ διέσεις ἔχουν σταθερὸ μέγεθος. Ὅσον ἀφορᾷ ὅμως στίς ἀλλοιώσεις πού ὑφίστανται οἱ ὑπερβάσιμοι πρὸς τοὺς δεσπόζοντες φθόγγους μιᾶς μελωδικῆς φράσης, οἱ διέσεις καί οἱ ὑφέσεις λειτουργοῦν ὡς ἑλξεις καί δέν ἀντιπροσωπεύουν ἓνα συγκεκριμένο μέγεθος, ἀλλὰ δηλώνουν τὴ δυναμικὴ τῆς ὥθησης (τῆς ἐλκτικῆς πορείας) πού πρέπει νά ὑποστοῦν οἱ ὑπερβάσιμοι πρὸς τοὺς δεσπόζοντες φθόγγους, ἡ ὁποία ἐξαρτᾶται ἀφενὸς μὲν ἀπὸ τὸ μέγεθος τοῦ μεταξύ τους διαστήματος (μικρότερη ἀλλοίωση στά μικρά διαστή-

ματα μεγαλύτερη στά μεγαλύτερα), ἀφετέρου δέ ἀπό τήν πορεία τῆς μελωδίας πρὸς τοὺς δεσπόμενους φθόγγους. «Οἱ ὑφιστάμενοι τὸ πάθος τῆς μελωδικῆς ἐλξεως φθόγγοι ὠθοῦνται πρὸς τοὺς δεσπόμενους διὰ ἐλξεως ἄλλοτε μικρᾶς καὶ ἄλλοτε μεγαλυτέρας, ἀναλόγως τῆς ὑφῆς τῆς γραμμῆς»¹⁶.

Οἱ διέσεις καὶ οἱ ὑφέσεις ἀλλοιώνουν μόνο τὸ φθόγγο στὸν ὁποῖο μπαίνουν καὶ μόνο ἐκείνη τῇ συγκεκριμένη στιγμή.

4.5. Ὑπερβατὴ ἀνάβαση καὶ κατάρβαση

4.5.1. Διφωνία

Ἡ ὑπερβατὴ ἀνάβαση δύο φωνῶν παριστάνεται:

1. Μὲ τὸ κέντημα¹⁷:

(α) δεξιὰ ἀπὸ τὸ ὀλίγον  ἢ τὴν ὀξεία¹⁸ .

(β) κάτω ἀπὸ τὸ ὀλίγον  ἢ τὴν ὀξεία .

2. Μὲ τὴ σύνθεσιν ὀλίγου καὶ πεταστῆς , ὅποτε ὁ φθόγγος προφέρεται μὲ πέταγμα τῆς φωνῆς¹⁹.

Ἡ ὑπερβατὴ κατάρβαση δύο φωνῶν γίνεται μὲ τὸ ἐλαφρόν .

4.5.2. Τριφωνία

Ἡ ὑπερβατὴ ἀνάβαση καὶ κατάρβαση τριῶν φωνῶν παριστάνεται μὲ τὴ σύνθεσιν φωνητικῶν χαρακτήρων πού τὸ ἄθροισμά τους εἶναι τρεῖς φωνές (τὰ κεντήματα καὶ ἡ ὑπορροή δὲν συντίθενται μὲ κανέναν ἀπὸ τοὺς φωνητικούς χαρακτήρες):

1. ἀνάβαση μὲ ὀλίγον ἢ ὀξεία καὶ κέντημα , .

2. ἀνάβαση μὲ κέντημα καὶ πεταστή .

3. κατάρβαση μὲ ἐλαφρόν καὶ ἀπόστροφο .

4.5.3. Τετραφωνία

Ἡ ὑπερβατὴ ἀνάβαση τεσσάρων φωνῶν παριστάνεται μετὰ τὴν ὑψηλὴν²⁰, ἥ ὁποία γράφεται πάνω καὶ δεξιὰ στοὺς ἀκόλουθους χαρακτῆρες, τοὺς ὁποίους καὶ ὑποτάσσει (τοὺς "ἄφωνεῖ"):

1. πάνω στό ὀλίγον  ἢ τήν ὀξεῖα .

2. πάνω στήν πεταστή .

Ἡ τετράφωνη κατάβαση παριστάνεται μετὰ τὴ χαμηλὴ .

4.5.4. Πενταφωνία

Ἡ πεντάφωνη ἀνάβαση παριστάνεται καὶ αὕτη μετὰ τὴν ὑψηλὴν, ἥ ὁποία ὁμῶς γράφεται πάνω καὶ ἀριστερά στοὺς ἀκόλουθους χαρακτῆρες, οἱ ὁποῖοι ὑπολογίζονται στήν ποσότητα τῆς φωνῆς:

1. πάνω στό ὀλίγον  ἢ τήν ὀξεῖα .

2. πάνω στήν πεταστή .

Ἡ κατάβαση πέντε φωνῶν παριστάνεται μετὰ τὴ σύνθεσις χαμηλῆς καὶ ἀποστροφῆς .

4.5.5. Ἑξαφωνία

Ἡ ἑξάφωνη ἀνάβαση παριστάνεται μετὰ τὴ σύνθεσις κεντήματος καὶ ὑψηλῆς στά δεξιὰ του, πάνω στοὺς ἀκόλουθους χαρακτῆρες, τοὺς ὁποίους καὶ ὑποτάσσει:

1. πάνω στό ὀλίγον  ἢ τήν ὀξεῖα .

2. πάνω στήν πεταστή .

Ἡ κατάβαση ἑξὶ φωνῶν παριστάνεται μετὰ τὴ σύνθεσις χαμηλῆς καὶ ἐλαφροῦ .

4.5.6. Επτάφωνία

Ἡ ἐπτάφωνη ἀνάβαση παριστάνεται μέ τή σύνθεση τρίφωνης ἀνάβασης καί ὑψηλῆς, ἥ ὁποία μπαίνει πάνω ἀπ' αὐτήν:

1. τρίφωνη ἀνάβαση μέ ὀλίγον ἤ ὀξεῖα, καί ὑψηλή .
2. τρίφωνη ἀνάβαση μέ πεταστή, καί ὑψηλή .

Ἡ ἐπτάφωνη **κατάβαση** παριστάνεται μέ τή σύνθεση χαμηλῆς καί τρίφωνης κατάβασης .

Ἡ ἐπτάφωνη ἀνάβαση καλεῖται ἐπτάφωνία ἢ διπλασμός καί ἡ ἐπτάφωνη κατάβαση ἀντιφωνία.

4.5.7. ΠΙΝΑΚΑΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΩΝ ΑΝΑΒΑΣΗΣ-ΚΑΤΑΒΑΣΗΣ

Ἀνάβαση	Κατάβαση
   "	1 φωνή 
    	2 φωνές 
  	3 φωνές 
  	4 φωνές 
  	5 φωνές 
  	6 φωνές 
  	7 φωνές 
  	8 φωνές 
  	9 φωνές 
  	10 φωνές 
  	11 φωνές 
  	12 φωνές 

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ Α' ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ

¹ Βακχεῖος ὁ Γέρων, *Εἰσαγωγή τέχνης μουσικῆς*.

² Στὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ κλίμακα θεωρεῖται καὶ τὸ πεντάχορδο καὶ τὸ τετράχορδο ποὺ ξεκινᾷ ἀπὸ τῆ βάσης τοῦ ἤχου. Δὲς περισσότερα: Χρῦσανθος, *Θεωρητικόν Μέγα τῆς Μουσικῆς*, Τεργέστη 1832, §298.

³ Ἐδῶ βρίσκονται σήμερα ὅλες οἱ βάσεις τῶν ἡχῶν τῆς ἐκκλησιαστικῆς ὀκτωηχίας.

⁴ Στούς δέκα χαρακτήρες τῶν Τριῶν Διδασκάλων συμπεριλάβουμε καὶ τὴν ὀξεία, καθὼς αὕτη χρησιμοποιεῖται καὶ στὰ χειρόγραφα τῶν ἐξηγητῶν στὴ Νέα Μέθυδο ἀλλὰ καὶ στὰ πρῶτα ἐντυπα βιβλία ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς.

⁵ Τὰ κεντήματα θελοῦσι νὰ συνεχῆται ἡ φωνή, καὶ νὰ μὴ χωρίζεται ὁ φθόγγος αὐτῶν οὔτε ἀπὸ τοῦ ἡγουμένου, οὔτε ἀπὸ τοῦ ἐπομένου. Χρῦσανθος, *Θεωρητικόν...*, ὅ.π., §140.

⁶ Καρας, Σ. *Θεωρητικόν*, τόμος Α', Ἀθῆναι 1982, σελ. 56.

⁷ Δὲς περισσότερα στὸ κεφ. *Μουσικὴ Ἐκφράση*, σελ. 73 κ.έ.

⁸ Οἱ μετὰ τὸν Χρῦσανθο μουσικοὶ ἀκολουθοῦν τὶς ἐνέργειες τοῦ διγόργου ὅπως αὐτὲς περιγράφονται στὴν *Εἰσαγωγή* του (Παρίσι 1821) καὶ ὅχι ὅπως αὐτὲς περιγράφθηκαν στὸ *Μέγα Θεωρητικόν* του (Δὲς περισσότερα στὸ *Θεωρητικόν Μέγα τῆς Μουσικῆς*, Χρυσάνθου τοῦ ἐκ Μαδύτων, κριτικὴ ἐκδόση ὑπὸ Γεωργίου Ν. Κωνσταντίνου, 2007, σελ. 599).

⁹ Ἡ ἀρχικὴ διατύπωση τῶν χαρακτήρων αὐτῶν τόσο στὴν *Εἰσαγωγή* (κεφ. Ζ', δ') ὅσο καὶ στὸ *Μέγα Θεωρητικόν* τοῦ Χρυσάνθου (§140) εἶναι διαφορετικὴ. Τὰ παράγωγα τοῦ ἀργοῦ εἶναι τὸ διπλοῦν καὶ τὸ τριπλοῦν ἀργόν.

¹⁰ Αὐτὸ συμβαίνει στὶς ἀσκήσεις παραλλαγῆς κυρίως, ἥ ὅταν ἀποκοπεῖ ἓνας ὕμνος ἀπὸ τὴ φυσικὴ του θέση. Κανονικὰ σὲ ἓναν ὕμνο προηγεῖται ἀπήχημα ἢ στίχος ἢ κάποιος ἄλλος ὕμνος, τοῦ ὁποῦ θεωρεῖται συνέχεια.

¹¹ Περισσότερα γιὰ τοὺς ρυθμικοὺς πόδες βλέπε παρακάτω, *Ρυθμὸς καὶ ρυθμικοὶ πόδες*, σελ. 309 κ.έ.

¹² *Στοιχειώδης Διδασκαλία τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, ἐκπονηθεῖσα ἐπὶ τῇ βάσει τοῦ Ψαλτηρίου ὑπὸ τῆς Μουσικῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου, Κωνσταντινούπολις 1888, ἐκδόσεις Κουλτούρα, κεφ. Β' §10, σελ. 34.

¹³ Ἡ ἀριθμητικὴ προσέγγιση τῶν τόνων τῆς φυσικῆς κλίμακας ἐγινε μὲ βάση τὸ πόνημα τῆς Πατριαρχικῆς Ἐπιτροπῆς *Στοιχειώδης Διδασκαλία...*, ὅ.π., σελ. 23 καὶ σσ. 32-33.

¹⁴ Τὰ μουσικὰ διαστήματα τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς συντηθεῖται νὰ ὀνομάζονται καὶ ἀπὸ τὸν ἀριθμὸ τῶν φθόγγων ποὺ περιέχουν. Π.χ. τὸ διάστημα Νη-Γ' α ὀνομάζεται διάστημα τριφωνίας ἀλλὰ καὶ διάστημα τετάρτης (περιέχει τέσσερις φθόγγους) κ.ο.κ.

¹⁵ Ὑπάρχουν καὶ ἐξαιρέσεις στὸν κανόνα αὐτό, καθὼς σὲ ὁρισμένες περιπτώσεις, ἀκόμη καὶ στὴν παλαιότερη γραφὴ, χρησιμοποιοῦνται φθορικὰ σημεῖα γιὰ τὴν ἀλλοίωση ἑνὸς μόνο φθόγγου καὶ ὅχι γιὰ τὴν ἀλλαγὴ ὅλων τῶν διαστημάτων

τῆς κλίμακας (περισσότερα γιά τίς φθορές τῶν μουσικῶν γενῶν στίς σελίδες 134-135).

¹⁶ Ψάχος, Κ. *Τό ὀκτάηχον σύστημα τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, Νεάπολη Κρήτης 1980, σελ. 104.

¹⁷ Τό κέντημα ἀνήκει στά πνεύματα (δές σελ. 6) ἐπειδή, ὅπως τά πνεύματα τῆς γλώσσας δέ γράφονται μόνα τους ἀλλά μαζί μέ φωνήεντα, ἔτσι κι αὐτό γράφεται πάντοτε μαζί μέ ἄλλους χαρακτῆρες (ὀλίγον, ὀξεῖα καί πεταστή).

¹⁸ Γιά τήν ἐνέργειά της δές περισσότερο στό κεφ. *Μουσική Ἐκφράση*, σελ. 75.

¹⁹ Αὐτόθι, σελ. 74.

²⁰ Ἡ ὑψηλή ἀνήκει κι αὐτή στά πνεύματα (ὑπόσημ. 17).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β'

Στοιχειώδη Γυμνάσματα Παραλλαγής πάνω στη φυσική (μαλακή διατονική) κλίμακα

Πρίν αρχίσουμε τις ασκήσεις, πρέπει νά γνωρίζουμε καλά ποιός είναι καί τί κάνει κάθε χαρακτήρας. Όλες οι ασκήσεις πρέπει πρώτα νά λέγονται πολλές φορές μέ τά ονόματα τών φθόγγων, στήν αρχή μετρώντας μόνο τή χρονική αξία τών χαρακτήρων (χωρίς νά αλλάζουμε τή φωνητική οξύτητα) καί ἔπειτα μέ τόν κάθε φθόγγο στό ανάλογο φωνητικό ὕψος.

(α) Ασκήσεις μέ συνεχή ανάβαση καί κατάβαση τών φθόγγων τῆς κλίμακας ἀπό τόν ΝΗ, τόν ΠΑ, τόν ΒΟΥ, τόν ΓΑ κ.ο.κ., μέ ἐπιστροφή στόν ἴδιο φθόγγο.

(β) Ασκήσεις μέ συνεχή ανάβαση δύο, τριῶν ἤ τεσσάρων φθόγγων ἀπό τόν ΝΗ, τόν ΠΑ, τόν ΒΟΥ, καί ἐπιστροφή στόν ἀρχικό φθόγγο μέ συνεχή κατάβαση.

Π.χ. Νη-Πα-Βου-Βου-Πα-Νη, Νη-Πα-Βου-Γα-Γα-Βου-Πα-Νη.

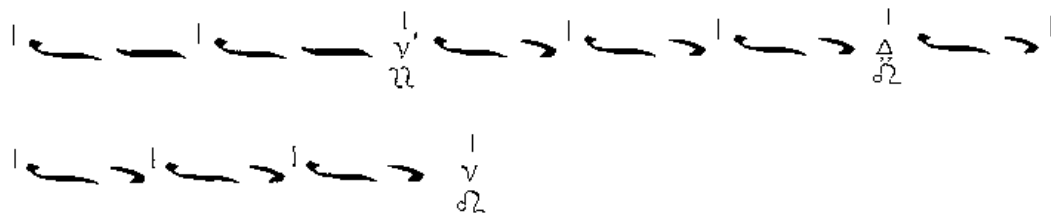
(γ) Ασκήσεις μέ συνεχή ανάβαση δύο, τριῶν ἤ τεσσάρων φθόγγων ἀπό τόν ΝΗ, τόν ΠΑ, τόν ΒΟΥ, καί ἐπιστροφή στόν ἀρχικό φθόγγο μέ ὑπερβατή κατάβαση.

Π.χ. Νη-Πα-Βου-Νη, Νη-Πα-Βου-Γα-Νη, κ.ο.κ.

Παραλλαγή εἶναι ἡ ἐφαρμογή τών ὀνομάτων τών φθόγγων πάνω στούς μουσικούς χαρακτήρες (διαβάζουμε τό μουσικό κείμενο λέγοντας τά ὀνόματα τών φθόγγων). Ὄταν κάποιος φθάσει στό σημεῖο νά ἀποδίδει σωστά καί στό τονικό ὕψος πού πρέπει τήν Παραλλαγή ενός ὕμνου μπορεῖ πλέον, ἀλλάζοντας τίς συλλαβές τών φθόγγων μέ τίς συλλαβές τοῦ ποιητικοῦ κειμένου, νά ψάλλει καί «κατά μέλος», δίνοντας πάντοτε βάρος στήν κατά παράδοση ἀπόδοση τών χαρακτήρων καί στά χαρακτηριστικά ἰδιώματα τών μουσικῶν θέσεων καί φράσεων τοῦ ὕμνου σέ ὅποιον ἦχο κι ἂν ἀνήκουν.

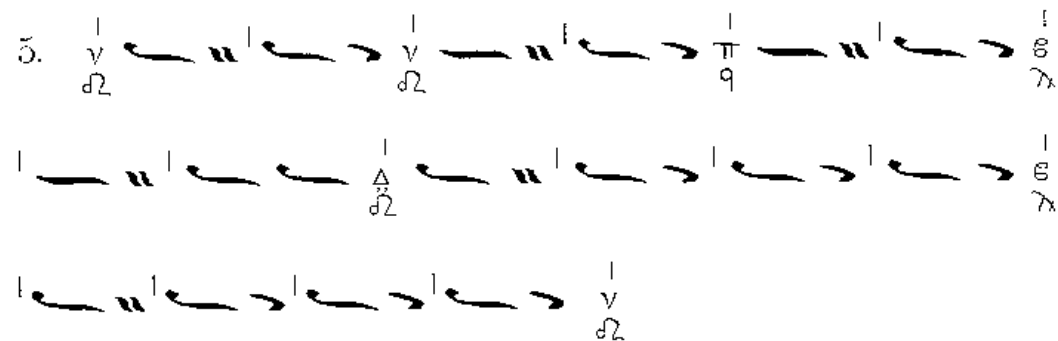
Ἡ γύμναση στήν Παραλλαγή μέ τήν ἀναγραφή τῶν φθόγγων κάτω ἀπὸ τοὺς χαρακτῆρες τῶν συλλαβῶν γίνεται γιὰ τήν ευκολία καί ὄχι γιὰ τήν τέλεια μάθηση. Προοδευτικά δά πρέπει νά ἀφήνονται μόνοι οἱ μουσικοὶ χαρακτῆρες ἔτσι ὥστε νά ἐξασκηθοῦμε καλύτερα στήν προφορά τῶν ἀνάλογων φθόγγων.

Ὅπως ἀναφέραμε καί στό κεφ. Α' (1.7.2. κ.ε. καί 2) κάθε φωνητικός χαρακτήρας (πλὴν τῆς ὑποροῆς) ἔχει ἀπόλυτη χρονική ἀξία ἐνός χρόνου, δηλαδή μιᾶς κίνησης τοῦ χεριοῦ (ἢ τοῦ ποδιοῦ) εἴτε πρὸς τὰ κάτω, ὅ ε σ ι ς (↓) εἴτε πρὸς τὰ πάνω ἢ πλάγια, ἄ ρ σ ι ς (↑ ἢ ← ἢ →). Ρυθμός καλεῖται ἡ κατὰ ὀρισμένη τάξη διαίρεση τῆς μελωδίας σέ ὁμάδες ἢ ἀθροίσματα χρόνων τὰ ὅποια καλοῦνται ρυθμικοὶ πόδες (πόδες, ἐπειδὴ δεῖχνονται μέ τὰ πόδια στό χορὸ. Βλέπε καί σσ. 17 καί 309). Ἡ σήμανση τοῦ ρυθμοῦ μέ τὰ πόδια ἢ μέ τὰ χέρια (γιὰ τήν ἐκκλησιαστική μουσική) ἀποτελεῖ ὁρατὸ σημεῖο καταμέτρησης τοῦ χρόνου γι' αὐτό καί κάθε χρόνος στή μουσική καλεῖται σημεῖον καί τὰ ρυθμικά σχήματα ἢ πόδες, ἀνάλογα μέ τοὺς χρόνους τους, ἐπικράτησε νά ὀνομάζονται ρυθμοὶ δίσημοι (ἀπαρτίζονται ἀπὸ δύο χρόνους-κινήσεις ἢ σημεῖα), ρυθμοὶ τρίσημοι, ρυθμοὶ τετράσημοι κ.ο.κ. Οἱ νεότεροι (μετὰ τήν ἐφαρμογὴ τῆς Νέας Μεθόδου) χρησιμοποιοῦν στή μουσική γραφὴ τό σημεῖο τοῦ ρυθμικοῦ τονισμοῦ, τό ὅποιο καλεῖται διαστολή ἀπὸ τό ὅτι ξεχωρίζει (διαστέλλει) τὰ ρυθμικά σχήματα ἢ καί τοὺς ρυθμικοὺς πόδες. Ἡ διαστολή μπαίνει ἀκριβῶς πρὶν τό χαρακτήρα πού εἶναι στή θέση τοῦ ρυθμικοῦ ποδός (δές περισσότερα στή σελ. 18).



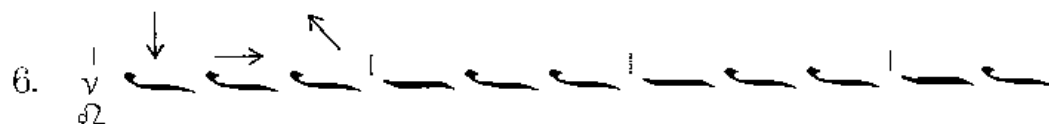
Κεντήματα «

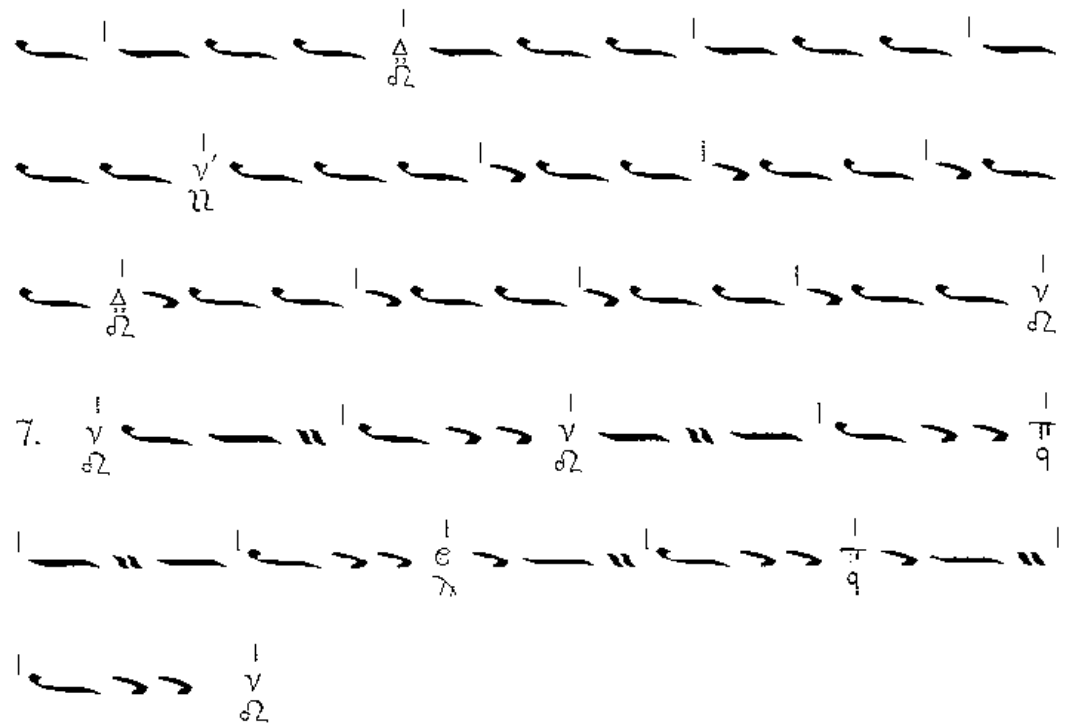
Τά κεντήματα ανεβαίνουν μία φωνή και ζητούν νά είναι συνεχόμε-
νη μέ αὐτήν τοῦ προηγούμενου χαρακτήρα. Γι' αὐτό καί δέν δέχο-
νται ξεχωριστή συλλαβή λέξης, ἐκτός ἀπό τά κρατήματα (δες πε-
ρισσότερα στή σελ. 6 κ.έ.).



Τρίσημοι ρυθμικοί πόδες ↓↗↘

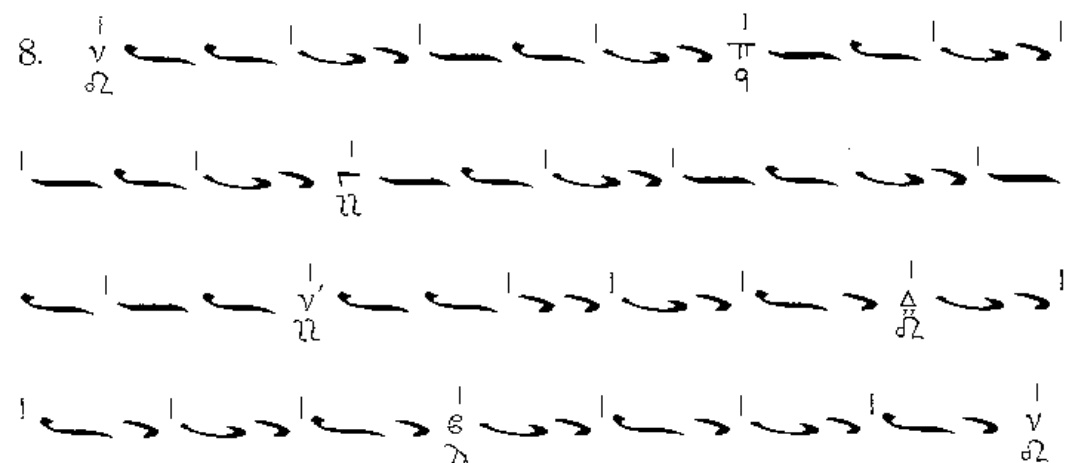
Οἱ ρυθμικοί πόδες πού ἀποτελοῦνται ἀπό χαρακτῆρες τριῶν χρό-
νων (σημείων) καλοῦνται τρίσημοι. Ὁ πρῶτος χρόνος σημαίνεται
στή θέση, ὁ δεύτερος στήν ἄρση πρὸς τὰ δεξιὰ καί ὁ τρίτος στήν ἄρ-
ση πρὸς τὰ πάνω.

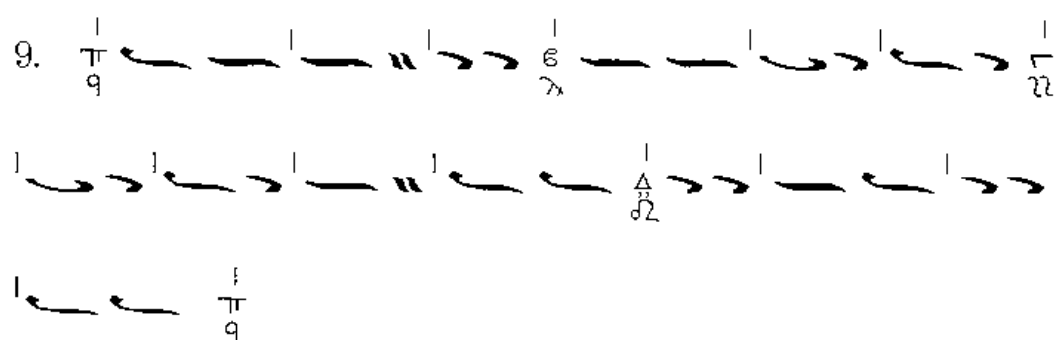




Πεταστή

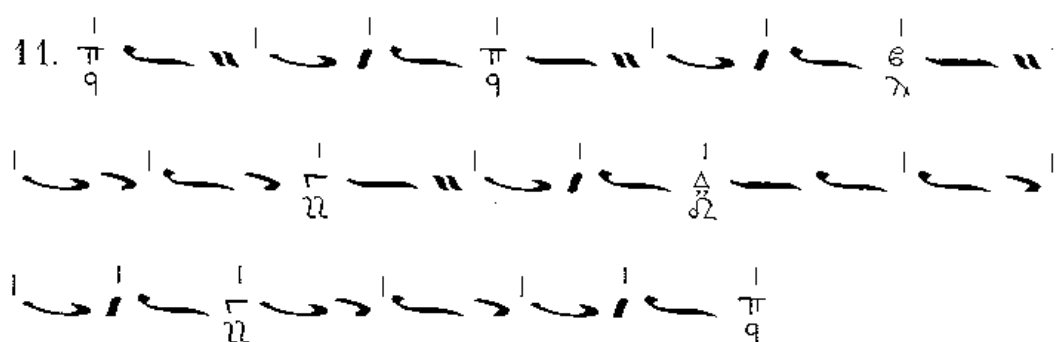
Ἡ πεταστή ἀνεβάζει τή φωνή λίγο περισσότερο ἀπό τή φυσική βάση τοῦ τυχόντος τόνου, καί ἐπιστρέφει γρήγορα σ' αὐτήν (δές περισσότερα στή σελ. 71 κ.έ.).



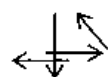


Υπορροή /

Η υπορροή θέλει νά κατεβαίνουν οί δύο φθόγγοι της συνεχώς, χωρίς διακοπή μέ τόν προηγούμενό τους, «έν ένι πνεύματι». Γι' αυτό δέν δέχεται καινούρια συλλαβή λέξης (έκτός από τά κρατήματα).

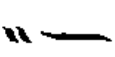


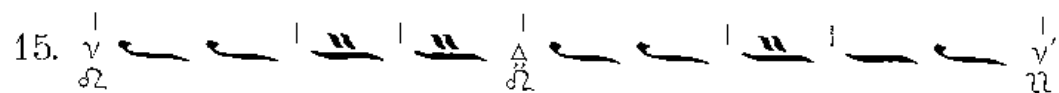
Τετράσημοι ρυθμικοί πόδες

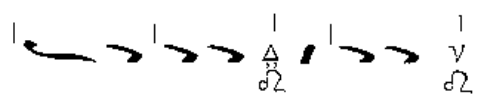


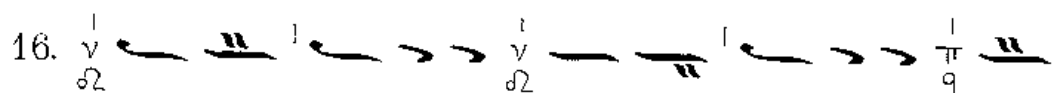
Οί ρυθμικοί πόδες πού αποτελούνται από χαρακτήρες τεσσάρων χρόνων (σημείων) καλούνται τετράσημοι. Ο πρώτος χρόνος σημαίνεται στή θέση, ο δεύτερος στήν ἄρση πρὸς τά ἄριστερά, ο τρίτος στήν ἄρση πρὸς τά δεξιὰ καί ο τέταρτος στήν ἄρση πρὸς τά πάνω.

 (ὀλίγον καὶ ἀπὸ πάνω κεντήματα) = 

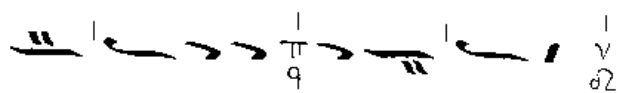
 (ὀλίγον καὶ ἀπὸ κάτω κεντήματα) = 

15. 



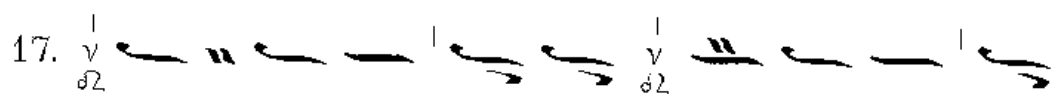
16. 



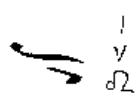


 (ἴσον καὶ ἀπὸ κάτω ἀπόστροφος) = 

 (ἀπόστροφος καὶ ἀπὸ κάτω πάλι ἀπόστροφος) = 

17. 





(6) μέ υποταγή

ο κάτω χαρακτήρας χάνει την ποσοτική και χρονική του αξία

$$\underline{\underline{\text{—}}} = \text{—} \text{—}$$

(ίσον και κεντήματα σε δλίγον: τό δλίγον ενεργεί ως στήριγμα)

$$\underline{\underline{\text{>}}} = \text{>} \text{—}$$

(απόστροφος και κεντήματα σε δλίγον:
τό δλίγον ενεργεί ως στήριγμα)

$$18. \begin{array}{c} | \\ \nu \\ \delta\Omega \end{array} \text{—} \text{—} \underline{\underline{\text{—}}} | \underline{\underline{\text{—}}} \underline{\underline{\text{—}}} \begin{array}{c} | \\ \Delta \\ \delta\Omega \end{array} \underline{\underline{\text{—}}} \underline{\underline{\text{—}}} | \text{—} \text{—} \text{—}$$

$$\text{—} \begin{array}{c} | \\ \nu' \\ \eta \end{array} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \begin{array}{c} | \\ \eta \end{array} \underline{\underline{\text{—}}} \underline{\underline{\text{—}}} | \text{—} \text{—} \begin{array}{c} | \\ \nu \\ \delta\Omega \end{array}$$

$$\text{—} = \text{—} \quad , \quad \text{—} = \text{—}$$

(ίσον σε πεταστή ή απόστροφος σε πεταστή:
ενεργεί μόνο ή ποιότητα της πεταστής στο ίσον ή την απόστροφο)

$$19. \begin{array}{c} | \\ \nu \\ \delta\Omega \end{array} \underline{\underline{\text{—}}} \text{—} \text{—} | \underline{\underline{\text{—}}} \text{—} \begin{array}{c} | \\ \pi \\ \eta \end{array} \underline{\underline{\text{—}}} \text{—} \text{—} | \underline{\underline{\text{—}}} \text{—}$$

$$\text{—} \begin{array}{c} | \\ \Delta \\ \delta\Omega \end{array} \underline{\underline{\text{—}}} \text{—} \text{—} | \underline{\underline{\text{—}}} \text{—} \begin{array}{c} | \\ \epsilon \\ \lambda \end{array} \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—}$$

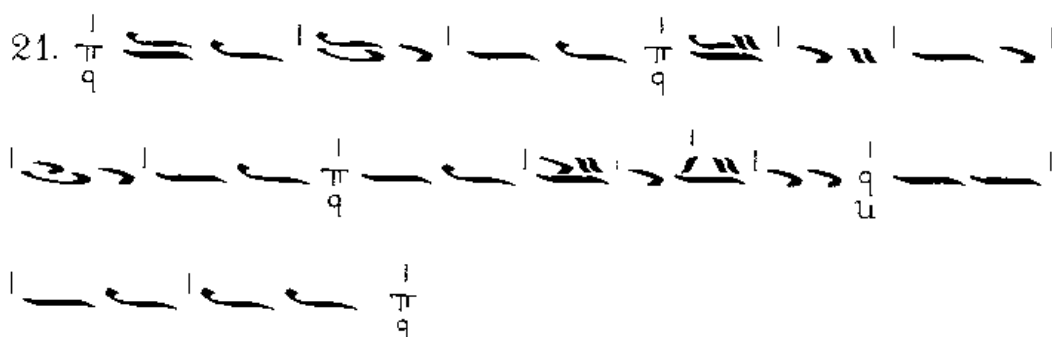
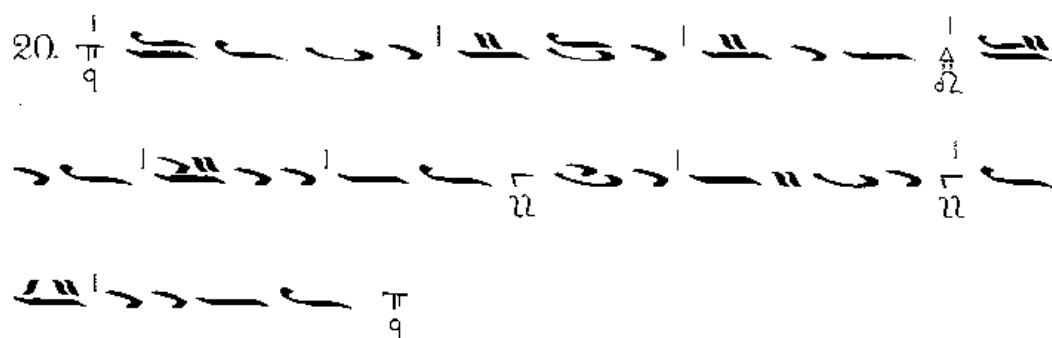
$$\text{—} \begin{array}{c} | \\ \nu \\ \delta\Omega \end{array}$$

$$\underline{\underline{\text{—}}} \text{—} = \text{—} \text{—}$$

(ίσον σε δλίγον: τό δλίγον ενεργεί μέ ζωηρότητα πάνω στο ίσον)

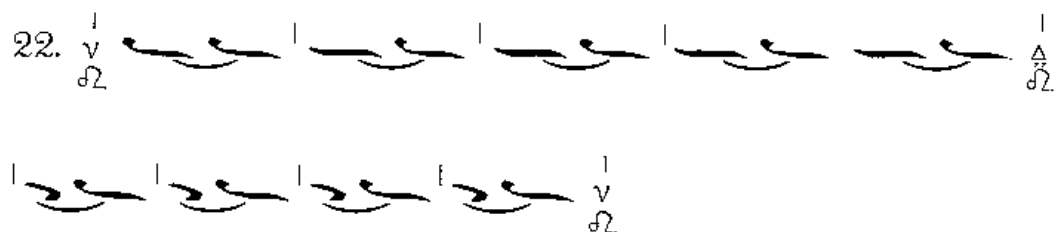
$$\text{♩} = \text{♩}$$

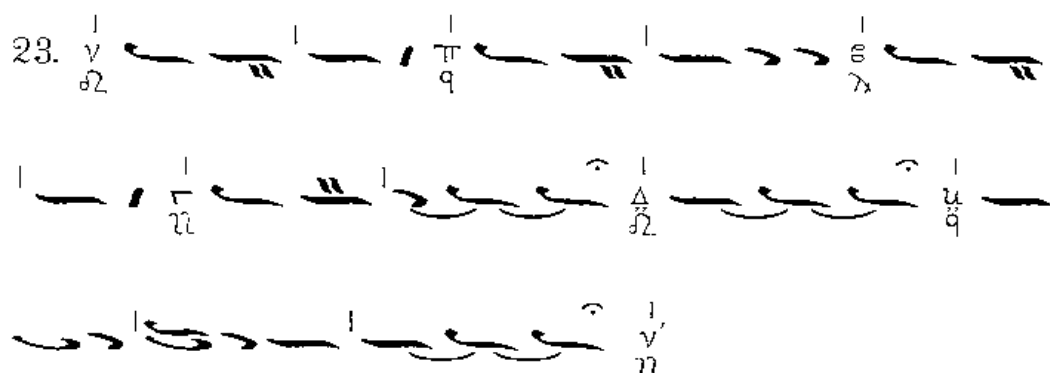
(ὕπορροή, καί κεντήματα σέ ὀλίγον:
τό ὀλίγον ἐνεργεῖ ὡς στήριγμα)



Υφέν  καί Κορώννα 

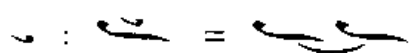
Τό ὑφέν συνδέει ἕναν χαρακτήρα μέ ἕνα ἢ περισσότερα ἴσα, τῶν ὁποίων τή χρονική ἀξία προσδέτει στόν ἀρχικό χαρακτήρα. Ἡ κορώννα σημαίνει παραμονή στόν χαρακτήρα πού τίθεται, ὅσο χρόνο κρίνει ὁ ἐκτελεστής (δές περισσότερα στή σελ. 16).

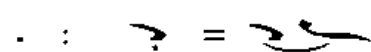


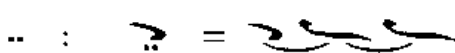


Χαρακτήρες πού αὐξάνουν τόν χρόνο

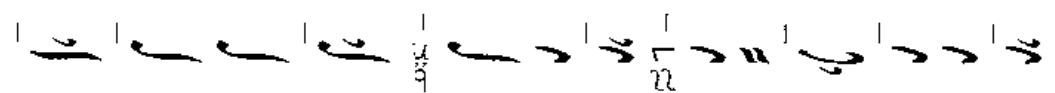
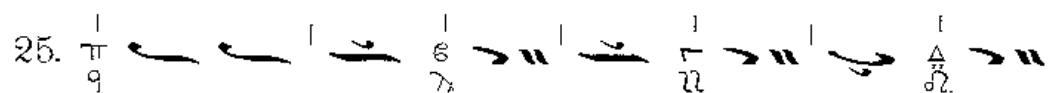
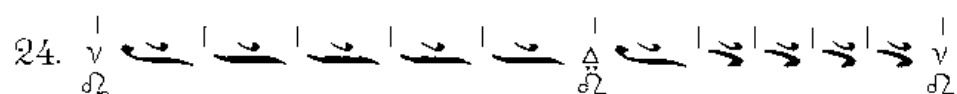
Γιά νά παραμείνουμε περισσότερο ἀπό ἓνα χρόνο σέ κάποιο φθόγγο χρησιμοποιούμε τούς ἀνάλογους χρονικούς χαρακτήρες (ἀργίες). Τά σημάδια αὐτά δέν παριστάνουν κάποιο φθόγγο ἀλλά ἐπεκτείνουν ἀνάλογα τή διάρκεια τῶν φωνητικῶν χαρακτήρων.

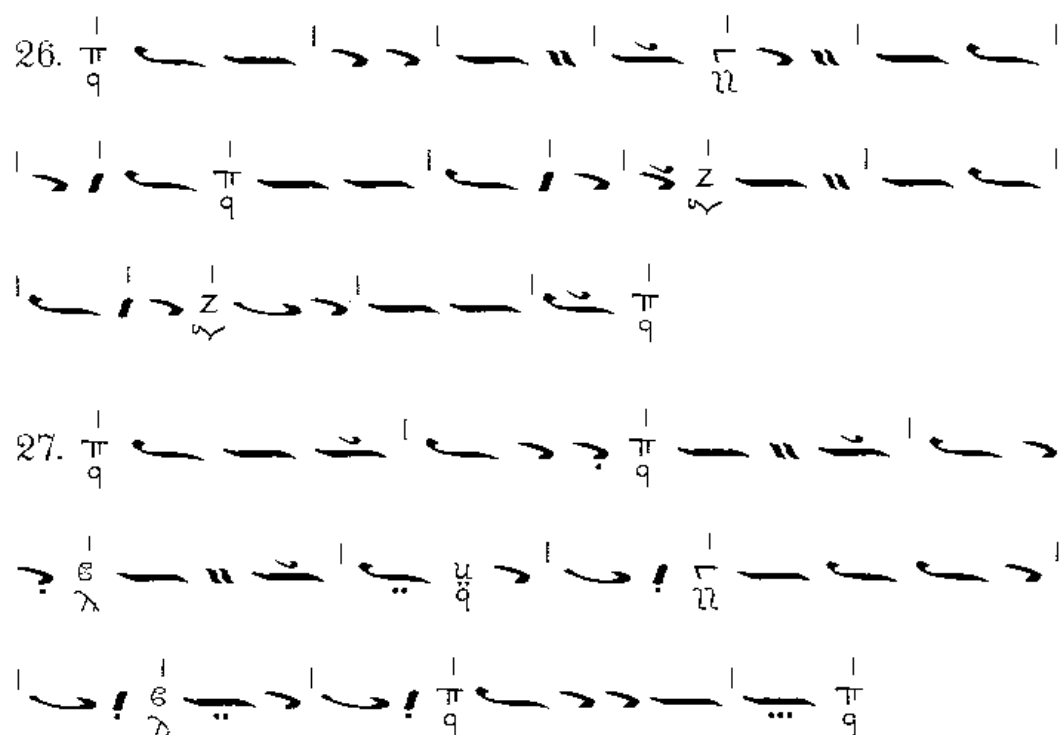
Κλάσμα (+1 χρόνος) 

Ἀπλή (+1 χρόνος) 

Διπλή (+2 χρόνοι) 

Τριπλή (+3 χρόνοι)  κ.ο.κ.

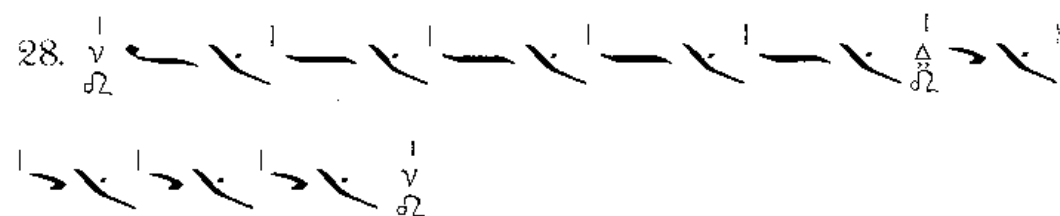


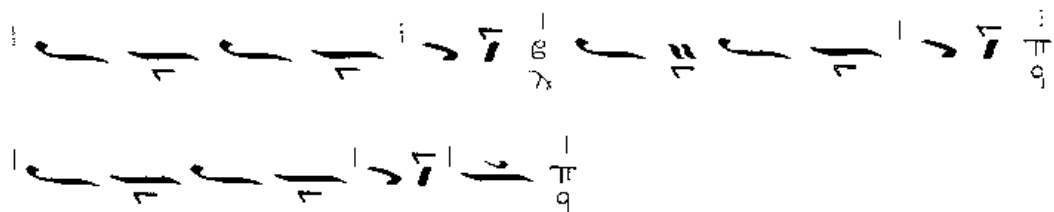


Παύσεις

Παύση ἢ σιωπή ἔχουμε ὅταν σταματᾷ ἡ μελωδία γιά ἕναν ἢ περισσότερους χρόνους. Δηλώνεται μέ τήν ἀπλή καί τά παράγωγά της γραφόμενα δεξιά τῆς βαρείας (δές περισσότερα στή σελ. 16 κ.έ.). Παύσεις ἔχουμε:

(α)  = 1 χρόνου, (β)  = 2 χρόνων, (γ)  = 3 χρόνων κ.ο.κ.



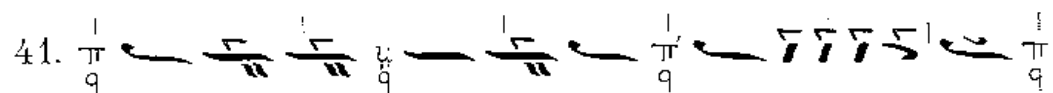
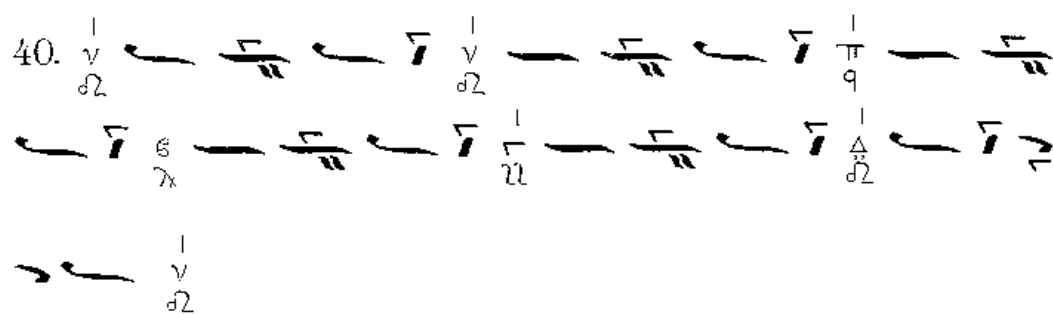
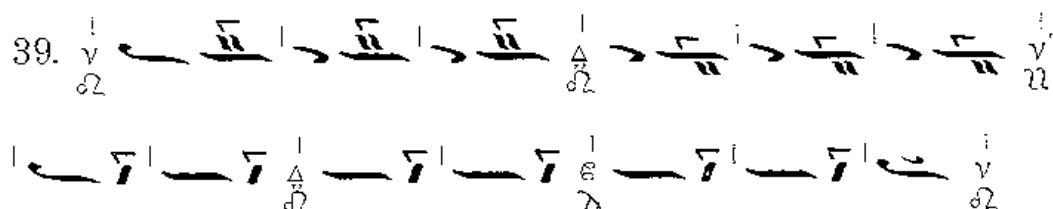


$$\text{—} \overline{\text{—}} = \text{—} \text{—} \overline{\text{—}}$$

(ὀλίγον πού ἔχει ἀπὸ πάνω κεντήματα μέ γοργόν: τό γοργόν ἀνήκει στά κεντήματα, πού ἐκτελοῦνται σέ ἓνα χρόνο μέ τό ὀλίγον)

$$\text{—} \overline{\text{—}} = \text{—} \overline{\text{—}} \text{—}$$

(ὀλίγον πού φέρει ἀπὸ πάνω γοργόν καί ἀπὸ κάτω κεντήματα: τό γοργόν ἀνήκει στά κεντήματα, πού ἐκτελοῦνται σέ ἓνα χρόνο μέ τόν προηγούμενο χαρακτήρα)



46. $\frac{1}{\delta 2} \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \frac{1}{\varepsilon \gamma} \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \frac{1}{\delta 2} \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow$
 $\begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \frac{1}{\eta} \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \frac{1}{\delta 2} \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow$
 $\begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \frac{1}{\varepsilon \gamma} \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \frac{1}{\delta 2} \begin{array}{c} \text{---} \end{array}$

47. $\frac{1}{\pi 9} \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \frac{1}{\pi 9} \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \frac{1}{\eta} \begin{array}{c} \text{---} \end{array}$
 $\begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \frac{1}{\eta} \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \frac{1}{\eta} \begin{array}{c} \text{---} \end{array}$
 $\begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \frac{1}{\varepsilon \gamma} \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \frac{1}{\pi 9} \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \frac{1}{\delta 2} \begin{array}{c} \text{---} \end{array}$
 $\begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \frac{1}{\pi 9} \begin{array}{c} \text{---} \end{array}$

48. $\frac{1}{\pi 9} \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \frac{1}{\pi 9} \begin{array}{c} \text{---} \end{array}$

Η ίδια άσκηση μπορεί να εκτελεστεί με άφετηρία τόν Γα ή τόν Κε.

49. $\frac{1}{\pi 9} \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \rightarrow \frac{1}{\pi 9} \begin{array}{c} \text{---} \end{array}$

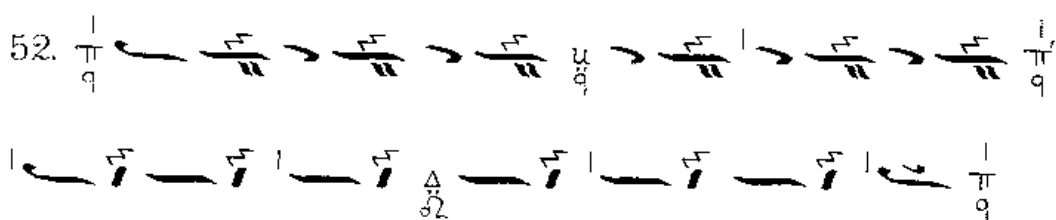
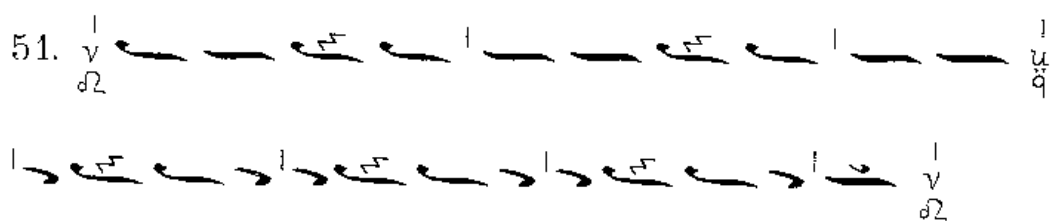
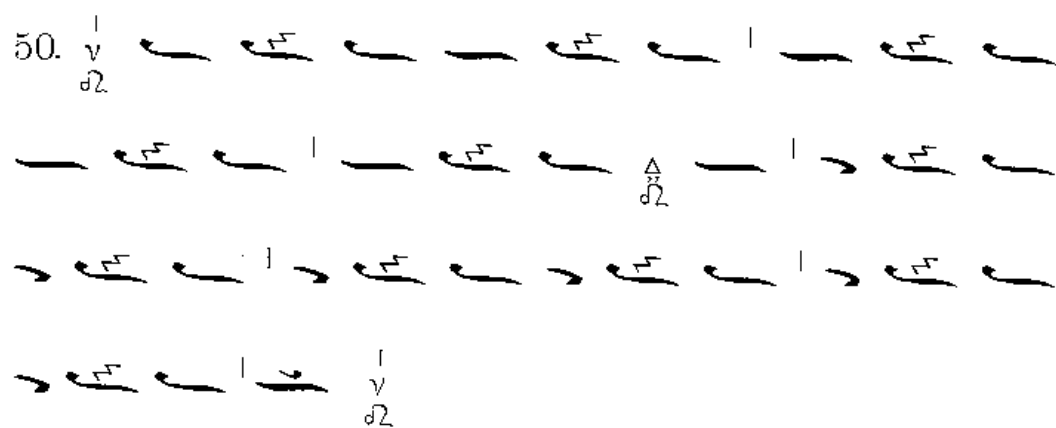
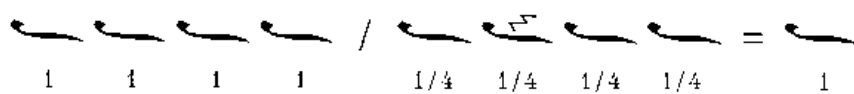
Η ίδια άσκηση μπορεί να εκτελεστεί με άφετηρία τόν Γα ή τόν Κε.

(6) Δίγοργον ---

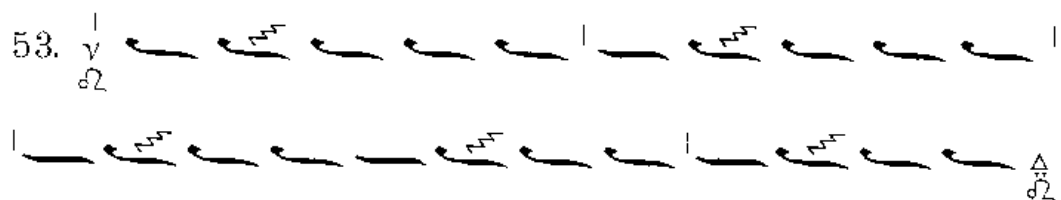
$$\begin{array}{c} \text{---} \end{array} \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \begin{array}{c} \text{---} \end{array} / \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \begin{array}{c} \text{---} \end{array} \begin{array}{c} \text{---} \end{array} = \begin{array}{c} \text{---} \end{array}$$

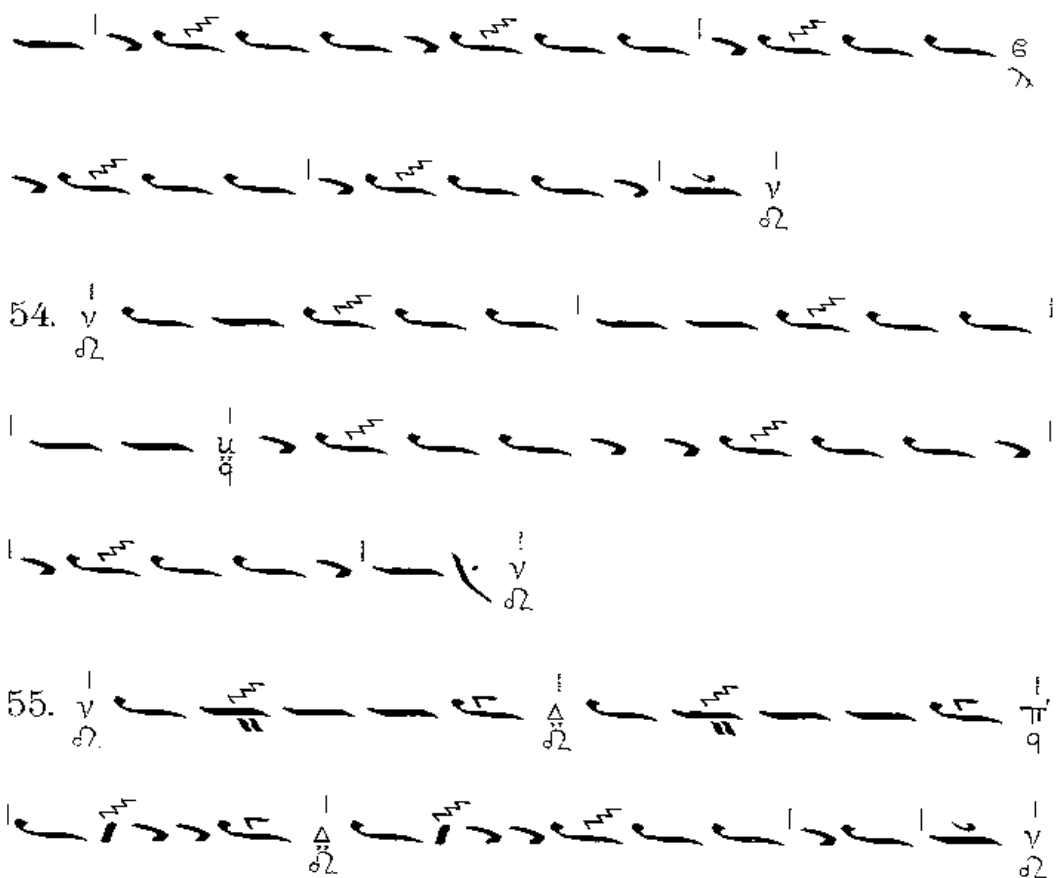
$$1 \quad 1 \quad 1 \quad 1/3 \quad 1/3 \quad 1/3 \quad 1$$

(δές περισσότερα στή σελ. 12 κ.έ.)

(γ) Τρίγωνον 

(δές περισσότερα στή σελ. 13 κ.έ.)

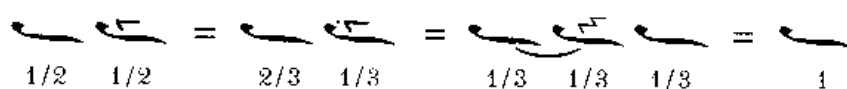


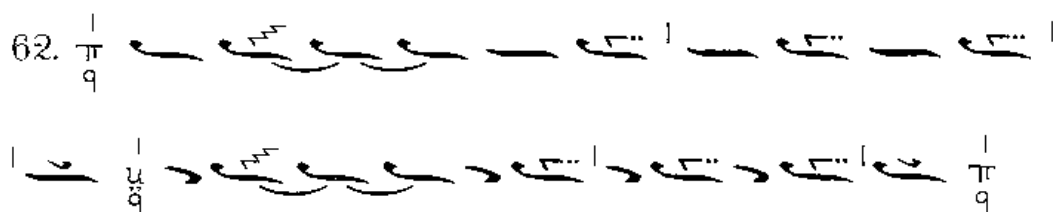


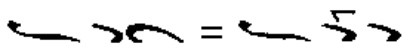
Παρεστιγμένα γοργά και δίγοργα

Παρεστιγμένοι λέγονται οι χαρακτήρες διαίρεσης του χρόνου πού φέρουν στιγμή με την οποία παρασημαίνεται η άνιση κατανομή του πρώτου χρόνου ($\cdot$ $\cdot$ $\cdot$ $\cdot$ $\cdot$ $\cdot$) στους χαρακτήρες πού τόν αποτελούν. Ο χαρακτήρας πού βρίσκεται προς τό μέρος της στιγμής έχει διπλάσια χρονική διάρκεια από τούς υπόλοιπους χαρακτήρες χωριστά, καί τριπλάσια όταν η στιγμή είναι διπλή (δύς παρεστιγμένο. Δες περισσότερα στή σελ. 14).

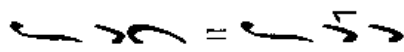
(α) Γοργόν παρεστιγμένο άριστερά



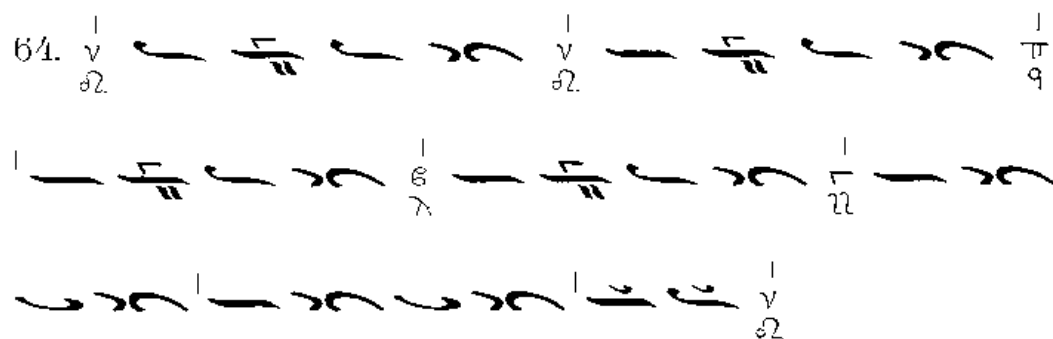
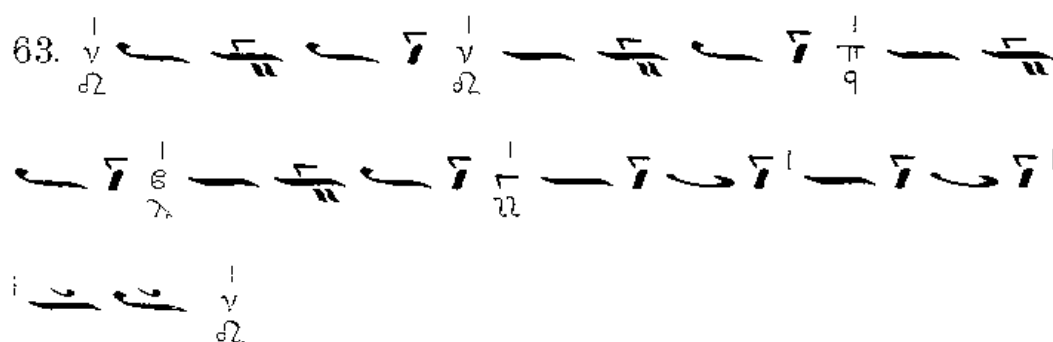


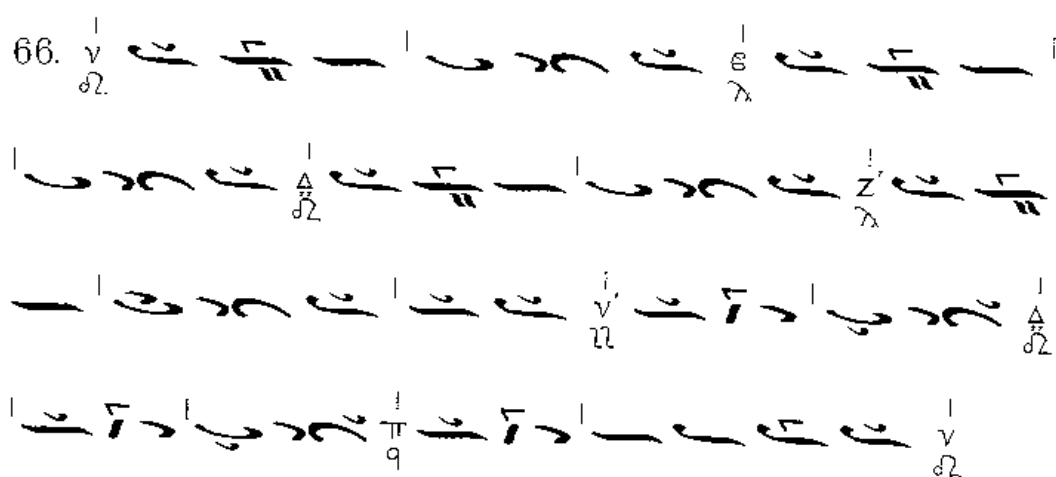
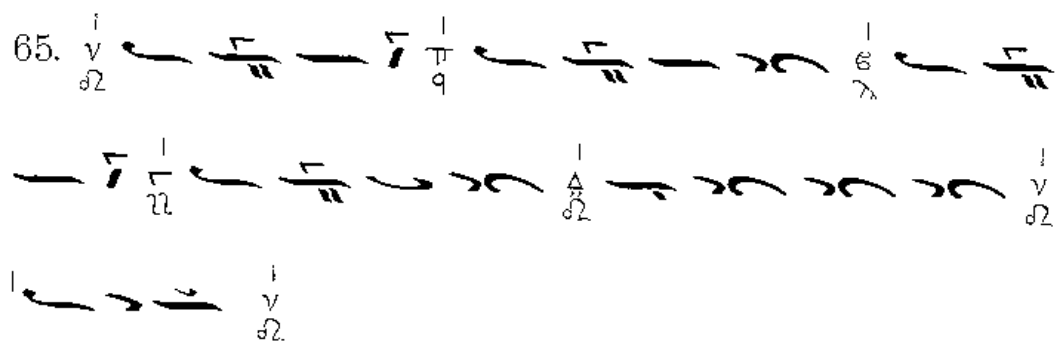
Συνεχές ελαφρόν 

Όταν αριστερά και κοντά στο ελαφρόν υπάρχει απόστροφος, αυτή υποτάσσεται και δέν προφέρεται· καθιστᾷ ὅμως συνεχή τή δίφωνη κατάβαση τοῦ ελαφροῦ, σάν νά εἶχαμε δύο ἀποστροφούς, ἀπό τίς ὁποῖες ἡ πρώτη παίρνει γοργό και ἔχει τήν ἴδια συλλαβή μέ τόν προηγούμενο χαρακτήρα (δές περισσότερα στή σελ. 12).

 $=$ 

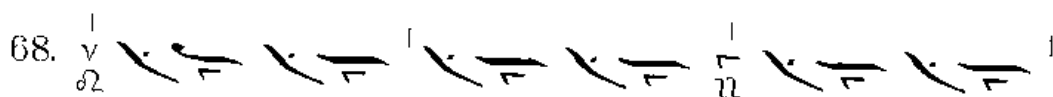
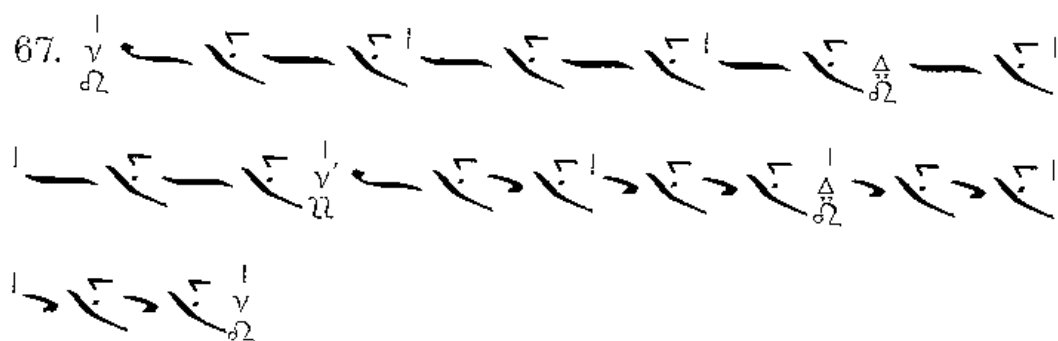
τα τα τα α τα

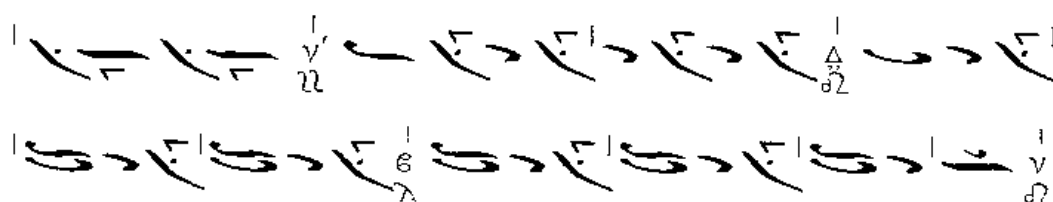




Παύση μισού χρόνου

(δές περισσότερα στή σελ. 17)



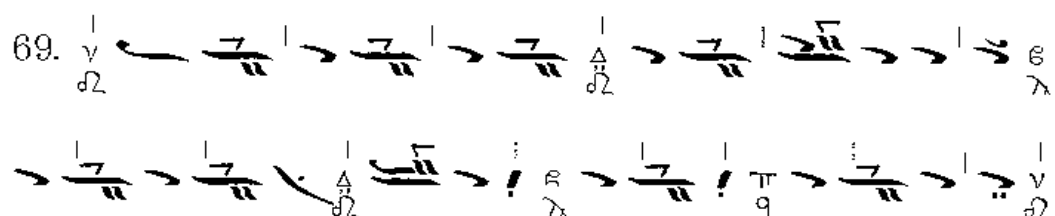


Χαρακτήρες που διαιρούν και αυξάνουν τό χρόνο

Υπάρχουν και οι εγχρονες υποστάσεις (τό άργον $\neg$, τό τριημιάργον $\neg$, τό διάργον $\neg$) οι όποιες μπαίνουν πάνω σέ πλοκή όλίγου πού φέρει άπό κάτω κεντήματα και ένεργοϋν μέ γοργό στά κεντήματα και χρονική καδυστέρηση στό όλίγον ώς έξης:

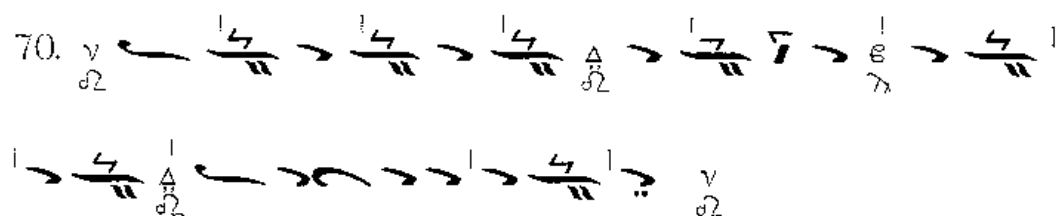
$$(α) \text{ Άργον } \neg : \neg \neg = \neg \neg$$

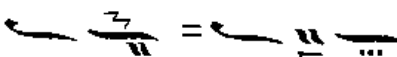
Τό άργον συνάγει (μαζεύει) σέ ένα χρόνο τά κεντήματα μέ τόν προηγούμενο χαρακτήρα (ώς γοργόν) και προσθέτει στό όλίγον ένα χρόνο, σάν κλάσμα (δες περισσότερα στή σελ. 15).



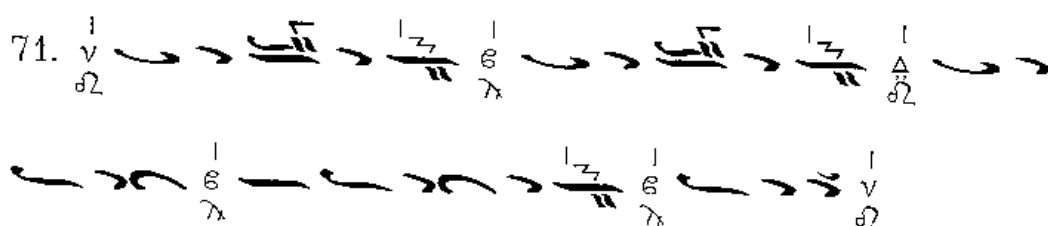
$$(β) \text{ Τριημιάργον ή ήμιόλιον } \neg : \neg \neg = \neg \neg$$

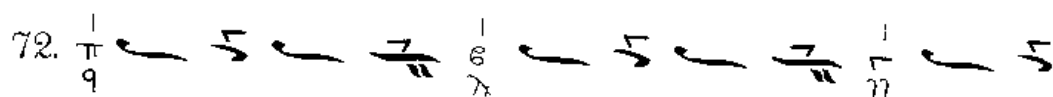
Τό τριημιάργον ή ήμιόλιον συνάγει (μαζεύει) σέ ένα χρόνο τά κεντήματα μέ τόν προηγούμενο χαρακτήρα (ώς γοργόν) και προσθέτει στό όλίγον δύο χρόνους, σάν διπλή (περισσότερα στή σελ. 15).

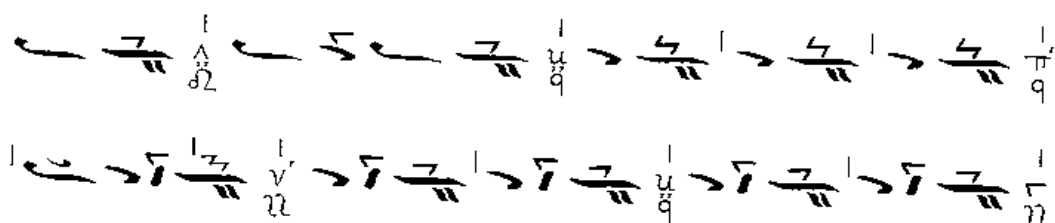


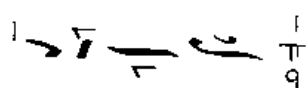
(γ) Δίαργον ⁷ : 

Τό διάργον συνάγει (μαζεύει) σέ ἓνα χρόνο τά κεντήματα μέ τόν προηγούμενο χαρακτήρα (ὡς γοργόν) καί προσθέτει στό ὀλίγον τρεῖς χρόνους, σάν τριπλή (δές περισσότερα στή σελ. 15).

71. 

72. 





Ὑπερβατές ἀναβάσεις καί καταβάσεις

Γιά τήν ἀπόδοση τῶν ὕμνων συνήθως χρησιμοποιοῦνται ἐκτός ἀπό τή συνεχή (βηματική) καί ἡ ὑπερβατή ἀνάβαση καί καταβάση τῶν φωνῶν, οἱ ὁποῖες, πέρα ἀπό τοὺς φωνητικούς χαρακτήρες πού εἶδαμε, παρασημαίνονται καί μέ τή σύνδεση χαρακτήρων, κάποιον ἀπό τοὺς ὁποῖους δέν ὑπολογίζονται στό ἄθροισμα τῶν χρόνων, ἀλλά ἐνεργοῦν ὡς στήριγμα (δές περισσότερα στή σελ. 24). Ἡ ὀρθή ἐκτέλεση τῶν ὑπερβατῶν ἀναβάσεων καί καταβάσεων χρειάζεται μεγάλη προσοχή καί ἀρκετή γύμναση διότι ἀπαιτεῖται νά γνωρί-

ζουμε καί ποιός εἶναι ὁ δεύτερος, τρίτος, τέταρτος κ.ο.κ. φθόγγος ἀπό τό σημεῖο πού βρισκόμαστε καί ποιό εἶναι τό ἀκριβές τονικό του ὕψος. Μέ τή συνεχή γύμναση λοιπόν καί τήν τριβή θά μπορούμε νά διαβάζουμε εὐκόλα καί γρήγορα ἓνα μουσικό κείμενο.

Ἡ κατὰ τὸ ὑπερβατὸν Παραλλαγή τοῦ Διατονικοῦ Γένους.

π
 η Πα γα βε δι γα κε δι ζω κε νη ζω πα
 Πα π' ζω νη κε ζω δι κε γα δι βε γα
 πα πα π δι βε κε γα ζω δι νη κε
 πα Πα π' κε ζω γα δι πα πα π κε
 βε ζω γα νη δι πα Πα π' δι νη γα
 ζω βε κε πα πα π ζω βε νη γα πα
 Πα π' γα νη βε ζω πα πα π
 νη βε πα Πα π' βε νη πα πα π
 πα πα πα π

Χρυσάνθου, Εἰσαγωγή, Παρίσι 1821

Εἶναι σημαντικό στήν ἀρχή νά κινούμαστε βηματικά ἀπό τόν ἕνα φθόγγο τῆς ὑπερβατῆς ἀνάβασης (ἤ κατάβασης) ὡς τόν ἄλλο, ὥστε νά ἐντυπωθεῖ τό ἀκριβές τονικό ὕψος τῶν δύο φθόγγων καί νά καταστεί εὐκολότερη ἡ ὑπερβατή ἐκτέλεση. Π.χ.: γιά τήν τρίφωνη ἀνάβαση Πα-Δι ἐκτελῶ πολλές φορές διαδοχικά τήν ἀνάβαση Πα-Βου-Γα-Δι, δίνοντας ἐμφαση στούς φθόγγους Πα καί Δι.

Διόωνία

Ἡ δίφωνη ὑπερβατή ἀνάβαση (π.χ. ἀπὸ τὸν Νη στὸν Βου, ἀπὸ τὸν Γα στὸν Κε κ.λπ.), παρασημαίνεται μὲ τοὺς παρακάτω συνδυασμοὺς χαρακτήρων (στὶς συνθέσεις τοῦ κεντήματος, τὸ ὀλίγον καὶ ἡ ὀξεία ἐνεργοῦν ὡς στηρίγματα):

— ἤ — ὀλίγον + κέντημα (δεξιά ἢ κάτω)

— ἥ — ὀξεία + κέντημα (δεξιά ἢ κάτω)

ὀλίγον + πεταστή

κατάβαση δύο φωνῶν ὑπερβατῶς

(π.χ. από τόν Βου στόν Νη, από τόν Δι στόν Βου κ.ο.κ.)

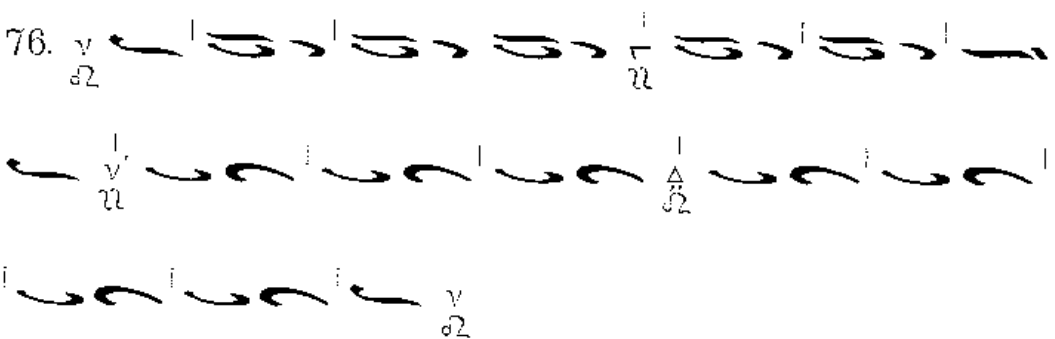
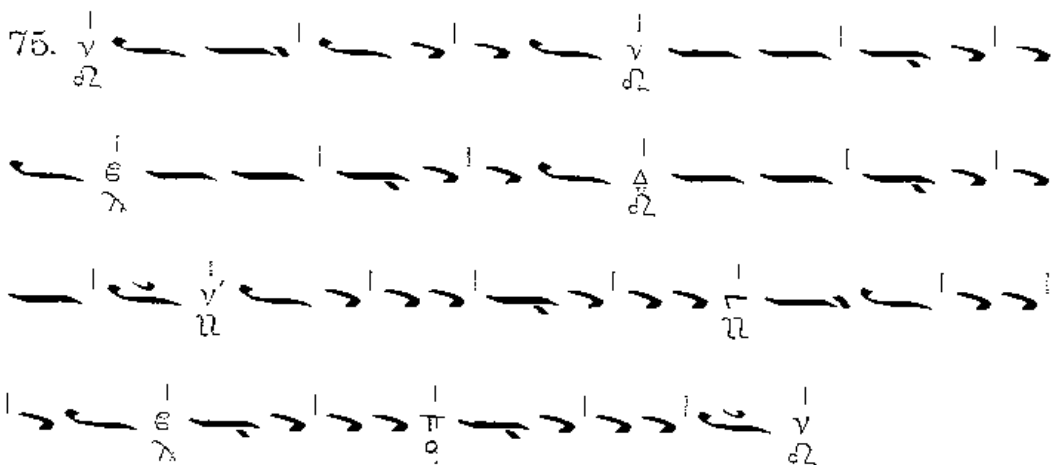
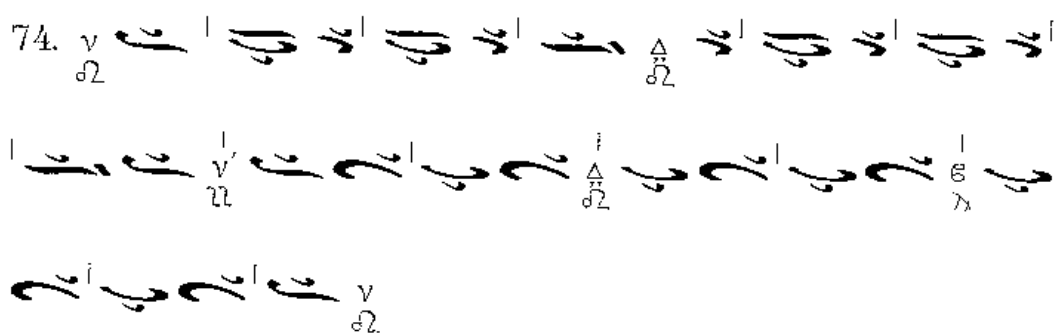
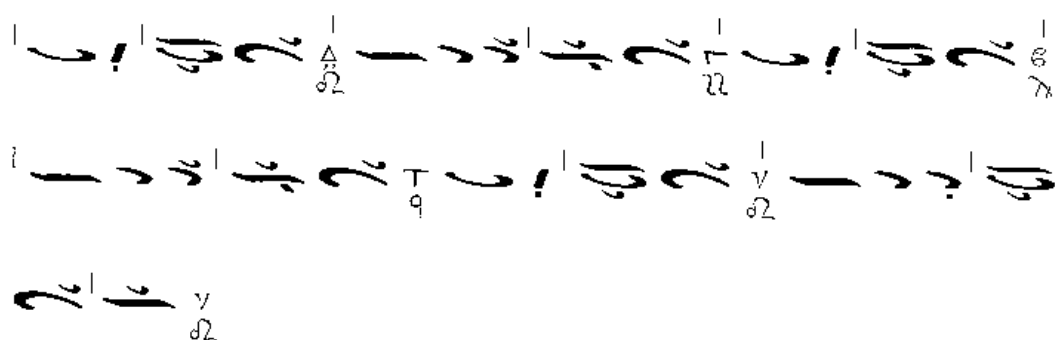
ελαφρόν

73. $\frac{v}{\Omega}$

$\frac{\omega}{\lambda}$

$\frac{\Delta}{\Omega}$

$\frac{z'}{\lambda}$



[illegible][illegible][illegible]

Τριφωνία

Ἡ τρίφωνη ὑπερβατή ἀνάβαση (π.χ. ἀπό τόν Νη στόν Γα κ.λπ.) παρασημαίνεται μέ τούς παρακάτω συνδυασμούς χαρακτήρων:



ὀλίγον ἢ ὀξεία ἢ πεταστή + κέντημα ἐπάνω

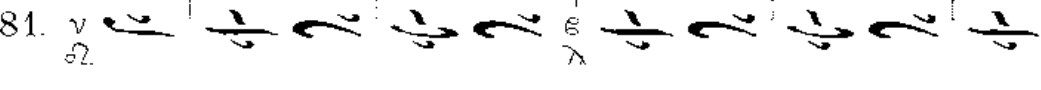
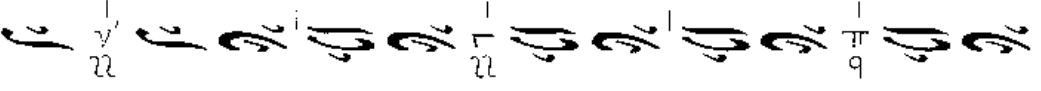
κατάβαση τριῶν φωνῶν ὑπερβατῶς
(π.χ. ἀπό τόν Γα στόν Νη, ἀπό τόν Δι στόν Πα κ.ο.κ.)

 ἐλαφρόν καί ἀπό κάτω ἀπόστροφος

80. 

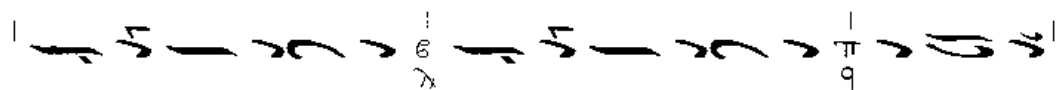
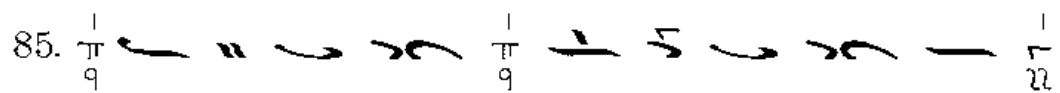
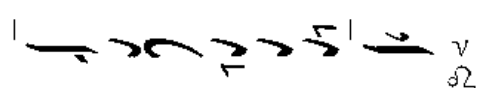
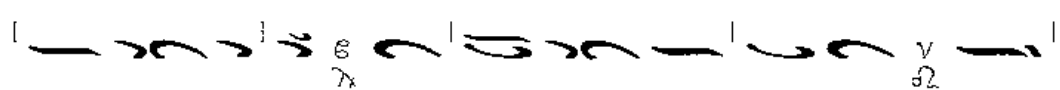
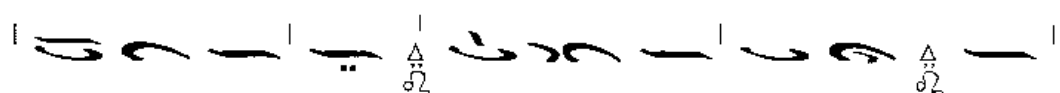
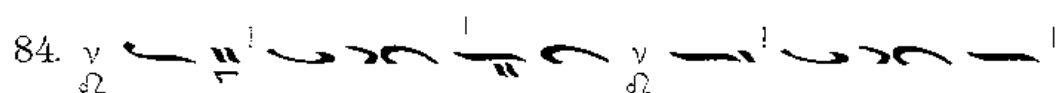
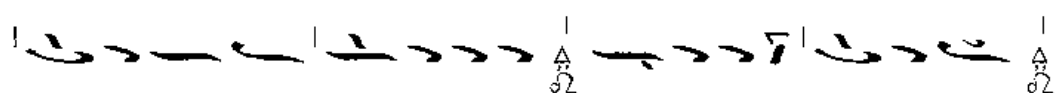
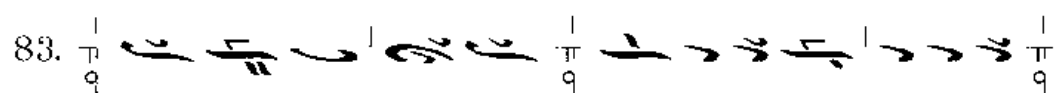
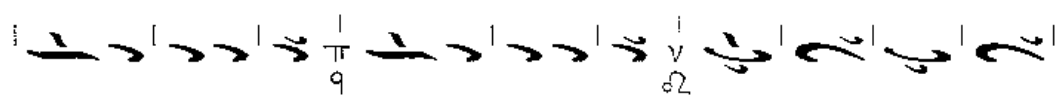





81. 


82. 





Τετραφώνια

Ἡ τετραφώνη ὑπερβατή ἀνάβαση (π.χ. ἀπό τόν Νη στόν Δι, ἀπό τόν Πα στόν Κε κ.λπ.) παρασημαίνεται μέ τούς παρακάτω συνδυασμούς χαρακτήρων, ὅπου τό ὀλίγον, ἡ ὀξεῖα καί ἡ πεταστή ἐνεργοῦν ὡς στήριγμα:



ὀλίγον ἡ ὀξεῖα ἡ πεταστή + ὑψηλή στά δεξιὰ

κατάβαση τεσσάρων φωνῶν ὑπερβατῶς
(π.χ. ἀπό τόν Δι στόν Νη, ἀπό τόν Κε στόν Πα κ.ο.κ.)

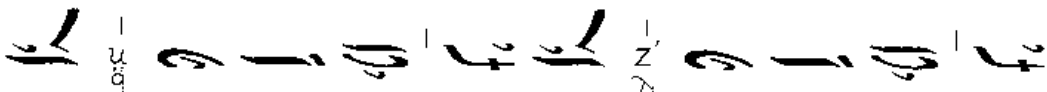
χαμηλή

86.

87. $\frac{v}{\sigma 2}$  $\frac{v'}{\eta}$

 $\frac{v}{\sigma 2}$

88. $\frac{v}{\sigma 2}$  $\frac{\Delta}{\sigma 2}$

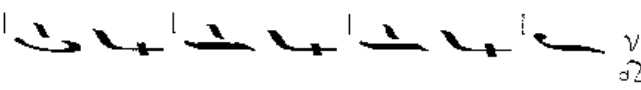
 $\frac{u}{\sigma 2}$

 $\frac{v'}{\eta}$

 $\frac{v}{\eta}$

 $\frac{\pi}{9}$

89. $\frac{v}{\sigma 2}$  $\frac{v'}{\eta}$

 $\frac{v}{\sigma 2}$

Πενταφωνία

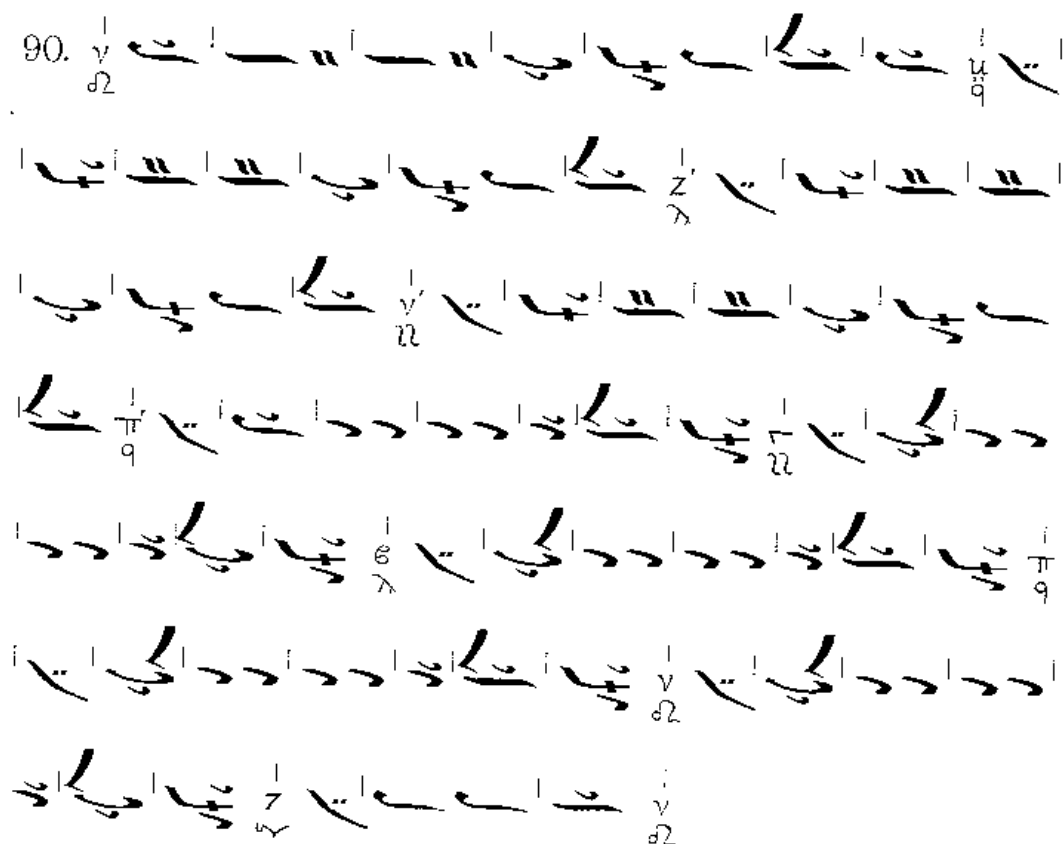
Ἡ πεντάφωνη ὑπερβατή ἀνάβαση (π.χ. ἀπὸ τὸν Νη στὸν Κε, ἀπὸ τὸν Πα στὸν Ζωΐ κλπ.) παρασημαίνεται μέ τούς παρακάτω συνδυασμούς χαρακτήρων:

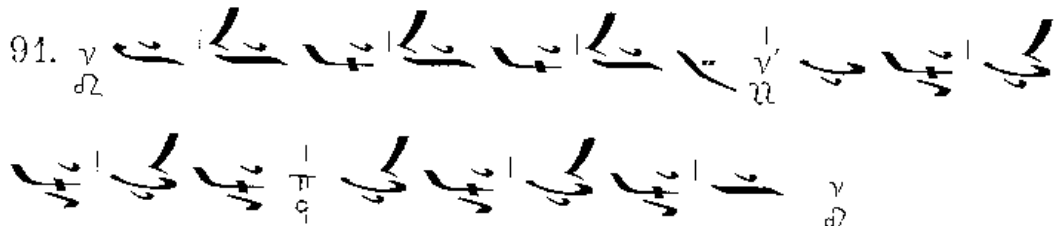


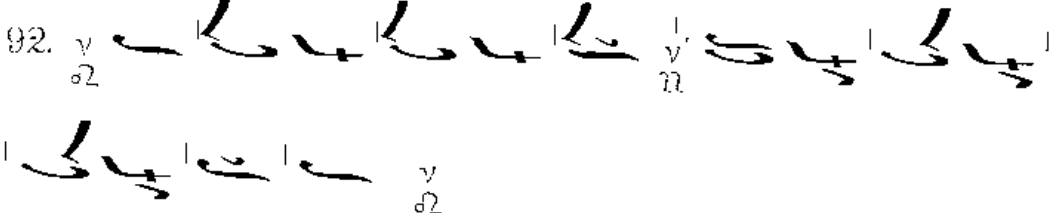
ὀλίγον ἢ ὀξεῖα ἢ πεταστή + ὑψηλή στά ἀριστερά

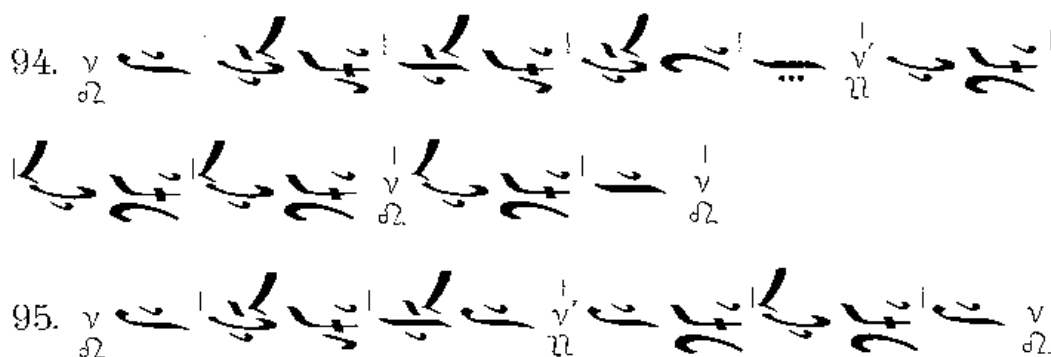
κατάβαση πέντε φωνών υπερβατῶς
(π.χ. από τόν Κε στον Νη, από τόν Νη' στον Βου κ.ο.κ.)

 χαμηλή και από κάτω απόστροφος

90. 

91. 

92. 



Ἑπταφωνία

Ἡ ἐπτάφωνη ὑπερβατή ἀνάβαση (π.χ. ἀπό τόν Νη στόν Νη', ἀπό τόν Πα στόν Πα' κ.λπ.) παρασημαίνεται μέ τούς παρακάτω συνδυασμούς χαρακτήρων:

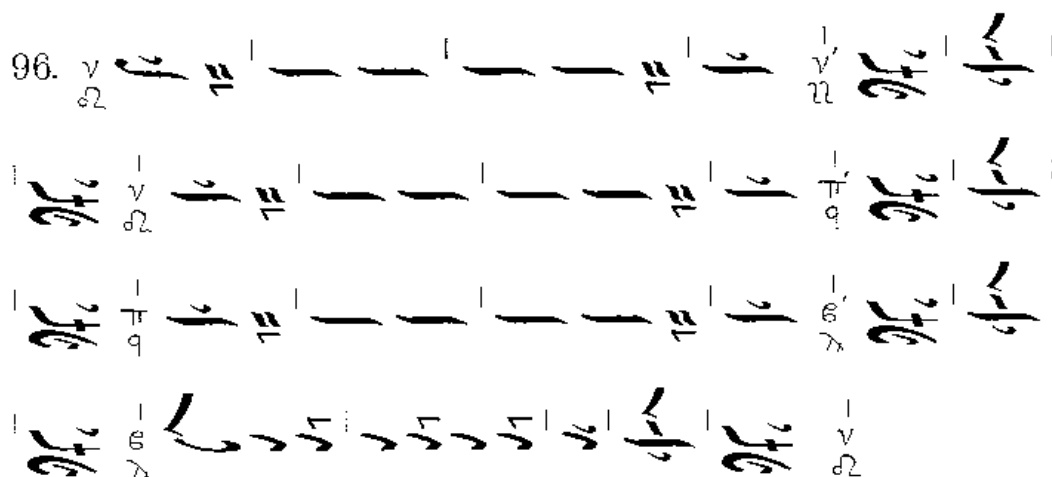


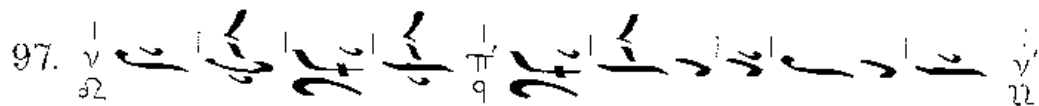
ὀλίγον ἤ ὀξεῖα ἤ πεταστή + κέντημα καί ὑψηλή ἀπό πάνω

κατάβαση ἐπτά φωνῶν ὑπερβατῶς

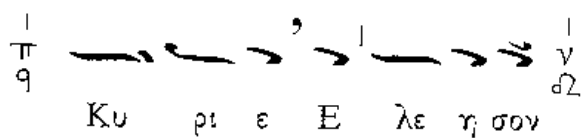
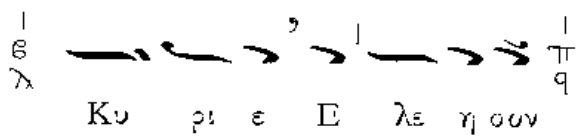
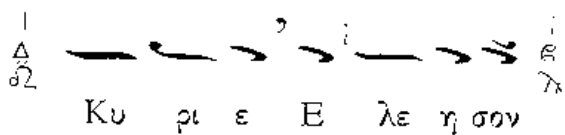
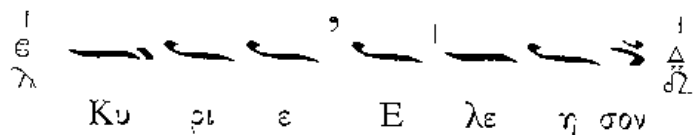
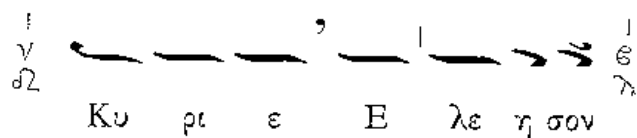
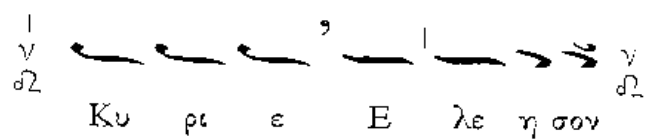
(π.χ. ἀπό τόν Νη' στόν Νη, ἀπό τόν Πα' στόν Πα κ.ο.κ.)

 χαμηλή καί ἀπό κάτω ἐλαφρόν καί ἀπόστροφος





Μετά τήν ολοκλήρωση τῶν ἀσκήσεων παραλλαγῆς, μποροῦν νά ἐκτελεστοῦν οἱ παρακάτω ἀσκήσεις πρῶτα παραλλαγή καί ἔπειτα μέλος, ἀντικαθιστώντας τά ὀνόματα τῶν φθόγγων μέ τίς συλλαβές τοῦ κειμένου.



ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ΄ Μουσική Έκφραση

1. Γενικά

Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, οι μουσικοί χαρακτήρες διαιρούνται σε φωνητικούς (φωνές), σε χρονικούς (αργίες και συντομίες) και σε χαρακτήρες ποιότητας ή έκφρασης (χειρονομίες).

Οι χαρακτήρες ποιότητας ή έκφρασης (χειρονομίες) είναι άφωνες υποστάσεις (σημάδια) αλλά και κάποιοι φωνητικοί χαρακτήρες πού, σύμφωνα με τό σχήμα τους, δηλώνουν φωνητικά μελωδικά σχήματα-ποικίλματα (κινήσεις της φωνής προς τά πάνω, προς τά κάτω ή από πρίν). Πήραν τό όνομά τους από τούς χειρονόμους τών εκκλησιαστικῶν χορῶν, οί όποιοι υποδείκνυαν μέ τήν κατάλληλη κίνηση τών χειρῶν τήν αντίστοιχη κίνηση τής φωνής στίς μουσικές φράσεις πού έκρυβαν μέσα τους χαρακτήρες τής παλαιότερης μουσικής γραφής.

Οί Τρεῖς Δάσκαλοι τής Νέας Μεθόδου (ό Χρύσανδος ό εκ Μαδύτων, ό Χουρμουζιος Χαρτοφύλαξ και ό Γρηγόριος Πρωτοψάλτης) πολλές από τίς χειρονομίες ή άφωνες υποστάσεις τής παλαιᾶς γραφής τίς κατέγραψαν αναλυτικά στή μουσική γραφή πού χρησιμοποιούμε σήμερα, έπειδή ή ένέργειά τους τήν έποχή εκείνη (άρχές του 19^{ου} αιώνα) είχε αρχίσει νά λησμονείται και ή απομνημόνευσή τους γινόταν μέ δυσκολία. Ωστόσο, όρισμένα ποιοτικά σημάδια παρέμειναν και στή νέα γραφή, χωρίς ανάλυση, καθώς υποδήλωναν μικρό φωνητικό ποίκιλμα, πού μπορούσε εύκολα νά απομνημονευθεῖ, και διατηροῦνταν έτσι στήν προφορική παράδοση.

Οί χαρακτήρες-χειρονομίες πού διατηρήθηκαν είναι οί έξής:

(α) Ένας χαρακτήρας μέ φωνή:

ή πεταστή 

(6) καί πέντε ἄφωνες ἢ ἄχρονες ὑποστάσεις:

τό ψηφιστόν —
 ἡ βαρεία \
 τό ὁμαλόν →
 τό ἀντικένωμα —
 τό ἕτερον (παρακάλεσμα) ἢ σύνδεσμος —

Ἐδῶ πρέπει νά ἀναφερθεῖ ἡ ἐπαναφορά στή μουσική γραφή ἀπό τόν Σίμωνα Καρά ὁκτώ παλαιῶν χαρακτήρων-χειρονομιῶν. Τά σημάδια αὐτά μᾶς ἐπιτρέπουν νά ἐπισημαίνουμε τή θέση τοῦ ποικίλματος χωρίς νά ἀλλοιώνεται ἡ γραμμή, ἡ φράση, τό σῶμα τοῦ μουσικοῦ κειμένου (τό ποίκιλμα, πού ἀνάγεται στήν προφορική παράδοση, διαφέρει, ἐνδεχομένως, ἀπό δάσκαλο σε δάσκαλο).

Ἡ καταγραφή ὁποιουδήποτε ποικίλματος γίνεται αὐτόματα δεσμευτική γιά τόν ἐκτελεστή καί ἀλλοιώνει ταυτόχρονα τή συνοπτική μορφή τοῦ μουσικοῦ κειμένου. Αὐτό, ἰδιαίτερος σήμερα, ὁπτικά, διαφοροποιεῖ τά κείμενα μεταξύ τους μέ ἄμεσο ἀποτέλεσμα νά "ξεχνιέται" τό λιτό καί ἀπέρिटτο τῶν κλασικῶν συνθέσεων νά ξαναχρησιμοποιοῦνται ποιοτικοί χαρακτήρες στά ἤδη καταγραμμένα ποικίλματα: νά αὐξάνεται ὁ ὄγκος τοῦ μουσικοῦ κειμένου: νά αἰχμαλωτίζεται ὁ ἐκτελεστής μέσα σ' αὐτό: νά γίνεται ἡ μουσική φθογγική (καί ἐπομένως δεσμευτική, ἀφοῦ καταγράφεται τό φωνητικό ποίκιλμα) καί ὄχι περιεκτική (μέ ἀποτέλεσμα νά περιορίζονται ἡ ἐλευθερία τῆς μουσικῆς ἐκφράσεως καί ὁ πλοῦτος τῆς ποικιλματικῆς ἀπόδοσης, πού διασώζει ἡ προφορική παράδοση) καί, τέλος, νά ἀπομακρύνεται ὅλο καί περισσότερο ἀπό τήν ἀρχική τῆς μορφή ἡ παρασήμενση τῶν μουσικῶν κειμένων.

Σοβαρή ἐνασχόληση μέ τήν ἀπόδοση τῆς μουσικῆς γραφῆς σημαίνει ἐρμηνεία "κατά τό πνεῦμα" καί ὄχι "κατά τό γράμμα"¹. Στούς ποιοτικούς χαρακτήρες, λοιπόν, ὅπως μαρτυρεῖ τό ὄνομα καί τό σχῆμα τους, ἀποδίδονται ποικίλματα φωνῆς τά ὅποια πρέπει νά ἀνάγονται ἀπευθείας στήν προφορική παράδοση (ἐδῶ ἡ τεχνολογία

προσφέρει σήμερα πολλές δυνατότητες) ώστε να μη χρειάζεται η λεπτομερής, αναλυτική καταγραφή τους.

Η επαναφορά των ποιοτικών χαρακτήρων αυτό τό σκοπό έχει και έτσι πρέπει να αξιολογείται από τους νεότερους: διατήρηση των χαρακτήρων της Νέας Μεθόδου των Τριών Δασκάλων εμπλουτισμένη με σημάδια της παλαιότερης γραφής, τά όποια, στίς θέσεις πού χρησιμοποιούνται, δέν έχουν δεσμευτικό χαρακτήρα αλλά δυνητικό. Ίδιαιτέρως απαραίτητα είναι τά σημάδια αύτά εκεί πού, ένω ή προφορική παράδοση σώζει τά φωνητικά ποικίλματα, ή γραφή σήμερα ή δέν τά παρασημαίνει μέ κάποιον ποιοτικό χαρακτήρα ή τά ανάγει σέ άλλους χαρακτήρες ποιοτικούς ή και ποσοτικούς. Πρέπει να τονιστεί έδω ότι τά σημάδια αύτά περικλείουν ποικίλματα πού σώζονται στήν προφορική παράδοση, και των οποίων ή κίνηση της φωνής μοιάζει μέ τό σχήμα τους. Η χρήση τους έχει περισσότερα πλεονεκτήματα από τήν καταγραφή μέ χαρακτήρες ενός φωνητικού ποικίλματος: αντιπροσωπεύουν περισσότερα από ένα ποικίλματα της προφορικής παράδοσης, παραπέμπουν άπενθείας σ' αύτήν, και δέν άλλοιώνουν τήν αρχική εικόνα του μουσικού κειμένου. Τό ζητούμενο φυσικά είναι ή σέ βάθος γνώση της σύνθεσης ώστε να αποδίδεται σχεδόν άπ' έξω (πού είναι και τό ιδανικό), γιατί τότε ό εκτελεστής παύει να βλέπει χαρακτήρες (παντός είδους) και αποδίδει τήν κάθε θέση, φράση ή ποιοτικό χαρακτήρα όπως τά άφομοίωσε μέσα από τήν προφορική παράδοση.

Οί χαρακτήρες πού χρησιμοποιούνται είναι οί έξής:

α) ένας χαρακτήρας μέ φωνή:

ή όξεία —

β) ένας χαρακτήρας-χειρονομία μέ χρονική διάρκεια:

τό τσάκισμα ~ (βαρεία και ύξεία)

γ) έξι χειρονομίες ή άφωνες και άχρονες ύποστάσεις:

τό ισάκι <

τό λύγισμα 2

6) $\frac{\Delta}{\delta\Omega} \text{ — } \text{ — } \text{ — } \text{ — } \text{ — } \frac{\epsilon}{\gamma\lambda}$

γ) $\frac{\Delta}{\delta\Omega} \text{ — } \text{ — } \text{ — } \text{ — } \text{ — } \text{ — } \frac{\epsilon^6}{\gamma\lambda}$

δ) $\frac{\Delta}{\delta\Omega} \text{ — } \text{ — } \text{ — } \text{ — } \text{ — } \text{ — } \frac{\epsilon}{\gamma\lambda}$

2α. $\frac{\Delta}{\delta\Omega} \text{ — } \text{ — } \text{ — } \text{ — } \text{ — } \frac{\pi}{9} = \alpha) \frac{\Delta}{\delta\Omega} \text{ — } \text{ — } \text{ — } \text{ — } \text{ — } \frac{\pi}{9}$

β) $\frac{\Delta}{\delta\Omega} \text{ — } \text{ — } \text{ — } \text{ — } \text{ — } \text{ — } \frac{\pi}{9}$

2β. $\frac{\Delta}{\delta\Omega} \text{ — } \text{ — } \text{ — } \text{ — } \text{ — } \frac{\pi}{9} = \alpha) \frac{\Delta}{\delta\Omega} \text{ — } \text{ — } \text{ — } \text{ — } \text{ — } \frac{\pi^7}{9}$

β) $\frac{\Delta}{\delta\Omega} \text{ — } \text{ — } \text{ — } \text{ — } \text{ — } \frac{\pi}{9}$

3. $\frac{\gamma}{\delta\Omega} \text{ — } \text{ — } \text{ — } \text{ — } \text{ — } \frac{\epsilon}{\gamma\lambda} = \alpha) \frac{\gamma}{\delta\Omega} \text{ — } \text{ — } \text{ — } \text{ — } \text{ — } \frac{\epsilon}{\gamma\lambda}$

β) $\frac{\gamma}{\delta\Omega} \text{ — } \text{ — } \text{ — } \text{ — } \text{ — } \frac{\epsilon}{\gamma\lambda}$

γ) $\frac{\gamma}{\delta\Omega} \text{ — } \text{ — } \text{ — } \text{ — } \text{ — } \frac{\epsilon}{\gamma\lambda}$

Η πεταστή δέν χάνει την ενέργειά της ακόμη και όταν σημειώνεται κάτω από άλλους χαρακτήρες ως στήριγμα.

2.2. Όξεία⁸ —

Η όξεία είναι ένα από τα σημάδια που δέν συμπεριλήφθηκαν στα θεωρητικά συγγράμματα της Νέας Μεθόδου⁹ και είτε αναλύθηκε είτε αντικαταστάθηκε (μαλλον ανεπιτυχώς) από τό ολίγον¹⁰.

Η όξεία σήμερα, μέσα από την παράδοση της ψαλτικής τέχνης, είτε την έντυπη είτε την προφορική, έρχεται νά επιβεβαιώσει τούς

όρισμούς που της έδιναν οι θεωρητικοί των προηγούμενων αιώνων με τīs ποικίλες έρμηνείες της, έρμηνείες από αυτούς που άκοϋν και φάλλουν τήν παράδοση δίνοντας ζωή στους άψυχους χαρακτηήρες των έντυπων μουσικών βιβλίων.

α) Η όξεία ζητά πέταγμα της φωνής, από πάνω πρós τά κάτω, προφέροντας σέ ένα χρόνο τόν προηγούμενο φθόγγο μαζί μέ τό φθόγγο που παριστάνεται μέ τήν όξεία:

$$\overset{\Delta}{\underset{\sigma_2}{\text{—}}} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \overset{\Delta}{\underset{\sigma_2}{\text{—}}} = \overset{\Delta}{\underset{\sigma_2}{\text{—}}} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \overset{\Delta}{\underset{\sigma_2}{\text{—}}}$$

β) Όταν πάνω από τήν όξεία υπάρχουν κεντήματα, τότε ή ενέργειά της:

ή μεταβιβάζεται στα κεντήματα:

$$\overset{\Delta}{\underset{\sigma_2}{\text{—}}} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \overset{\Delta}{\underset{\sigma_2}{\text{—}}} = \overset{\Delta}{\underset{\sigma_2}{\text{—}}} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \overset{\Delta}{\underset{\sigma_2}{\text{—}}}$$

ή εκδηλώνεται μεταξύ όξείας και κεντημάτων:

$$\overset{\Delta}{\underset{\sigma_2}{\text{—}}} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \overset{\Delta}{\underset{\sigma_2}{\text{—}}} = \alpha) \overset{\Delta}{\underset{\sigma_2}{\text{—}}} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \overset{\Delta}{\underset{\sigma_2}{\text{—}}} \quad \beta) \overset{\Delta}{\underset{\sigma_2}{\text{—}}} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \overset{\Delta}{\underset{\sigma_2}{\text{—}}}$$

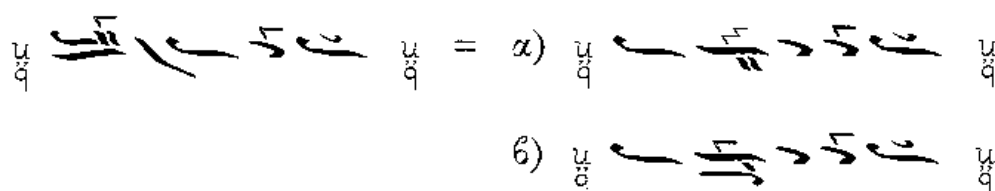
γ) Όταν πάνω από τήν όξεία υπάρχει κλάσμα, τότε:

$$\overset{\Delta}{\underset{\sigma_2}{\text{—}}} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \overset{\Delta}{\underset{\sigma_2}{\text{—}}} = \alpha) \overset{\Delta}{\underset{\sigma_2}{\text{—}}} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \overset{\Delta}{\underset{\sigma_2}{\text{—}}} \quad \beta) \overset{\Delta}{\underset{\sigma_2}{\text{—}}} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \overset{\Delta}{\underset{\sigma_2}{\text{—}}}$$

δ) Όταν μετά τήν όξεία ακολουθεί ίσον, τότε:

$$1. \overset{\Delta}{\underset{\sigma_2}{\text{—}}} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \overset{\Delta}{\underset{\sigma_2}{\text{—}}} = \overset{\Delta}{\underset{\sigma_2}{\text{—}}} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \overset{\Delta}{\underset{\sigma_2}{\text{—}}} = \overset{\Delta}{\underset{\sigma_2}{\text{—}}} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \overset{\Delta}{\underset{\sigma_2}{\text{—}}} \\ 2. \overset{\epsilon}{\underset{\lambda}{\text{—}}} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \overset{\Delta}{\underset{\sigma_2}{\text{—}}} = \overset{\epsilon}{\underset{\lambda}{\text{—}}} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \overset{\Delta}{\underset{\sigma_2}{\text{—}}}$$

ε) Η όξεία δέν χάνει τήν ἐνέργειά της ἀκόμη καί ὅταν σημειώνεται κάτω ἀπό ἄλλους χαρακτήρες ὡς στήριγμα:



3. Χειρονομία χαρακτήρα μέ χρονική διάρκεια

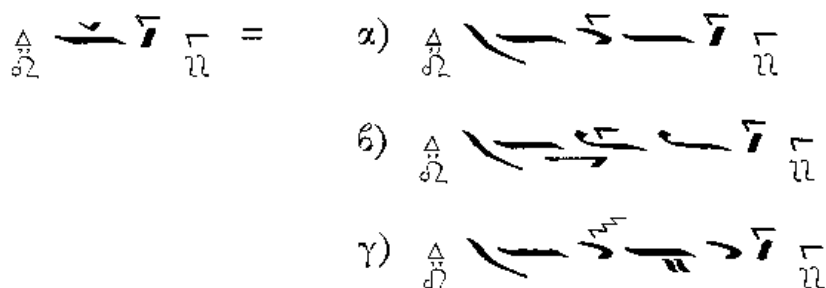
3.1. Τσάκισμα¹¹ ✓

Τό τσάκισμα, ἓνα κλάσμα "πρός τά κάτω νεῦον", χρησιμοποιεῖται σήμερα γιά νά δηλώσει ποικιλματα πού δείχνουν κίνηση τῆς φωνῆς πρὸς τά κάτω καί σώζονται τόσο στή γραπτή ὥσο καί στήν προφορική παράδοση.

α) "Τσακίζει", σπάζει τή φωνή πρὸς τά κάτω, καί ἐπανέρχεται στό ῥυθμό του χαρακτήρα πού ἔχει τεθεῖ:



β) Ὅταν ἀκολουθεῖ ὑπορροή μέ γοργόν (συνήθως ὑπογράφεται ψηφιστόν στά ἔντυπα βιβλία), ἐνεργεῖ ὡς ἐξῆς:



4. Ἀφώνες καὶ ἄχρονες ὑποστάσεις¹²
Χειρονομίες χωρὶς φωνή καὶ χρονικὴ διάρκεια

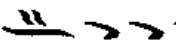
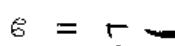
4.1 Ψηφιστόν¹³

Τὸ ψηφιστόν εἶναι ἓνα εἶδος ὀξείας καὶ σημειώνεται ὅταν ἀκολουθοῦν καταβάσεις ἰσόχρονες μὲ τὸν χαρακτήρα πού τίθεται.

α) Ζητᾶ νὰ προφέρονται οἱ φωνές χωριστά καὶ μὲ τόνο (ψηφίζω = διαχωρίζω):

$\frac{\Delta}{\sigma\Omega}$  $\frac{\Delta}{\sigma\Omega}$
ε κε κρα ξα

β) Ὅταν εἶναι κάτω ἀπὸ ὀλίγον ἢ ὀξεία, ἀναλύεται ὡς ἐξῆς:

$\frac{\Gamma}{\eta}$  $\frac{\epsilon}{\lambda}$ = $\frac{\Gamma}{\eta}$  $\frac{\epsilon}{\lambda}$

4.2 Βαρεία¹⁴

Ἡ βαρεία σημειώνεται κατὰ κανόνα πρὶν ἀπὸ ἴσον καὶ ἀπόστροφο ἢ πρὶν ἀπὸ δύο ἀποστροφούς πού φέρουν ἴδια συλλαβή.

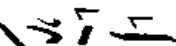
α) Ἐνώνει τοὺς δύο αὐτοὺς χαρακτῆρες ἐνεργώντας ὡς πεταστή:

$\frac{\Delta}{\sigma\Omega}$  $\frac{\epsilon}{\lambda}$ = $\frac{\Delta}{\sigma\Omega}$  $\frac{\epsilon}{\lambda}$

β) Ὅταν τὸ ἐπιτρέπει ἡ χρονικὴ ἀγωγή, μπορεῖ νὰ ἀναπτύξει τὴν ἐνέργειά της:

$\frac{\Delta}{\sigma\Omega}$  $\frac{\nu}{\sigma\Omega}$ = $\frac{\Delta}{\sigma\Omega}$  $\frac{\nu}{\sigma\Omega}$

γ) Πολλές φορές λειτουργεῖ ὡς σύναγμα, κρατώντας σέ μία συλλαβὴ περισσότερους χρόνους καὶ χαρακτῆρες μὲ τίς διάφορες χειρονομικὲς ἐνέργειές τους:

$\frac{\Delta}{\sigma\Omega}$  $\frac{\pi}{\eta}$

4.3. Όμαλόν¹⁵ →

Τό όμαλόν ἐνεργεῖ κατὰ τό σχῆμα του, δηλαδή ἀνεβάζοντας καί κατεβάζοντας τίς φωνές:

α) Σέ ἀπλή μορφή μεταξύ πρώτου καί δευτέρου χαρακτήρα:

$$\begin{array}{c} \nu \\ \delta\Omega \end{array} \text{ ————— } \begin{array}{c} \nu \\ \delta\Omega \end{array} = \alpha) \begin{array}{c} \nu \\ \delta\Omega \end{array} \text{ ————— } \begin{array}{c} \nu \\ \delta\Omega \end{array}$$

$$\beta) \begin{array}{c} \nu \\ \delta\Omega \end{array} \text{ ————— } \begin{array}{c} \nu \\ \delta\Omega \end{array}$$

β) Μέ γοργόν:

$$\begin{array}{c} \nu \\ \delta\Omega \end{array} \text{ ————— } \begin{array}{c} \nu \\ \delta\Omega \end{array} = \begin{array}{c} \nu \\ \delta\Omega \end{array} \text{ ————— } \begin{array}{c} \nu \\ \delta\Omega \end{array}$$

γ) Σέ μεγαλύτερη χρονική διάρκεια, ὅταν ὁ χαρακτήρας ἔχει δύο χρόνους καί ἀκολουθεῖ ισόχρονη κατάβαση:

$$\begin{array}{c} \pi \\ \rho \end{array} \text{ ————— } \begin{array}{c} \Delta \\ \delta\Omega \end{array} = \begin{array}{c} \pi \\ \rho \end{array} \text{ ————— } \begin{array}{c} \Delta \\ \delta\Omega \end{array} \text{ ἢ } \begin{array}{c} \pi \\ \rho \end{array} \text{ ————— } \begin{array}{c} \Delta \\ \delta\Omega \end{array}$$

δ) Στίς καταλήξεις καί μεταξύ δύο ἴσων ἐνεργεῖ ὡς ἑξῆς:

$$\begin{array}{c} \epsilon \\ \lambda \end{array} \text{ ————— } \begin{array}{c} \Delta \\ \delta\Omega \end{array} = \begin{array}{c} \epsilon \\ \lambda \end{array} \text{ ————— } \begin{array}{c} \Delta \\ \delta\Omega \end{array}$$

ε) Ὄταν πρόκειται γιά τελική κατάληξη, δείχνει ἀναλυτικά τό τέλος τῆς μελωδίας, σέ πιό ἀργή χρονική ἀγωγή:

$$\begin{array}{c} \pi \\ \rho \end{array} \text{ ————— } \begin{array}{c} \pi \\ \rho \end{array} = \alpha) \begin{array}{c} \pi \\ \rho \end{array} \text{ ————— } \begin{array}{c} \pi \\ \rho \end{array}$$

$$\beta) \begin{array}{c} \pi \\ \rho \end{array} \text{ ————— } \begin{array}{c} \pi \\ \rho \end{array}$$

$$\gamma) \begin{array}{c} \pi \\ \rho \end{array} \text{ ————— } \begin{array}{c} \pi \\ \rho \end{array}$$

γ) Σέ όρισμένες θέσεις -έξαιτίας του ποιητικού κειμένου- αντικαθιστᾶ τήν πεταστή ἢ τή βαρεία, κρατώντας τήν ἐνέργειά τους:

$$\begin{array}{l} \frac{\Delta}{\sigma_2} \text{ — — — — } \frac{\epsilon}{\lambda} = \frac{\Delta}{\sigma_2} \text{ — — — — } \frac{\epsilon}{\lambda} \text{ ἀντί} \\ \frac{\Delta}{\sigma_2} \text{ — — — — } \frac{\epsilon}{\lambda} \text{ ἢ } \frac{\Delta}{\sigma_2} \text{ — — — — } \frac{\epsilon}{\lambda} = \\ \frac{\Delta}{\sigma_2} \text{ — — — — } \frac{\epsilon}{\lambda} \end{array}$$

4.7. Διπλή βαρεία ἢ πίεσμα¹⁹ «

Ἡ διπλή βαρεία εἶναι σημεῖο τοῦ ἐκφωνητικοῦ συστήματος.

α) Συνάγει (μαζεύει) σέ μιά συλλαβή χαρακτῆρες μέ μισή χρονική ἀξία (χαρακτῆρες πού ἐνώνονται μέ γοργόν):

$$\begin{array}{l} \frac{\Delta}{\sigma_2} \text{ — — — — } \frac{\pi}{\eta} = \frac{\Delta}{\sigma_2} \text{ — — — — } \frac{\pi}{\eta} = \frac{\Delta}{\sigma_2} \text{ — — — — } \frac{\pi}{\eta} = \\ = \frac{\Delta}{\sigma_2} \text{ — — — — } \frac{\pi}{\eta} = \frac{\Delta}{\sigma_2} \text{ — — — — } \frac{\pi}{\eta} \end{array}$$

β) Ὄταν μπεῖ στήν πρώτη ἀπό τρεῖς συνεχόμενες ἀποστροφούς ἀπό τίς ὁποῖες οἱ δύο πρώτες ἔχουν τήν ἴδια συλλαβή, τότε ἐνεργεῖ ὡς ἑξῆς:

$$\begin{array}{l} \frac{\pi}{\eta} \text{ — — — — } \frac{\pi}{\eta} = \alpha) \frac{\pi}{\eta} \text{ — — — — } \frac{\pi}{\eta} \\ = \beta) \frac{\pi}{\eta} \text{ — — — — } \frac{\pi}{\eta} \\ = \gamma) \frac{\pi}{\eta} \text{ — — — — } \frac{\pi}{\eta} \end{array}$$

4.8. Λύγισμα²⁰ 2

Τό λύγισμα μπαίνει κάτω ἀπό χαρακτῆρες πού ἔχουν ἢ ὑπονουσὺν κλάσμα καί, σέ ἀντίθεση μέ τό τσάκισμα, "λυγίζει" ἀπό κάτω πρὸς τὰ πάνω τή φωνή, σύμφωνα μέ τό σχῆμα του, καί ἐνεργεῖ ὡς ἑξῆς:

$$\begin{aligned}
 1α. & \quad \underbrace{\text{tr}}_{\text{tr}} \underbrace{\text{tr}}_{\text{tr}} \underbrace{\text{tr}}_{\text{tr}} \underbrace{\text{tr}}_{\text{tr}} = \underbrace{\text{tr}}_{\text{tr}} \underbrace{\text{tr}}_{\text{tr}} \underbrace{\text{tr}}_{\text{tr}} \underbrace{\text{tr}}_{\text{tr}} \\
 1β. & \quad \underbrace{\text{tr}}_{\text{tr}} \underbrace{\text{tr}}_{\text{tr}} \underbrace{\text{tr}}_{\text{tr}} \underbrace{\text{tr}}_{\text{tr}} = \underbrace{\text{tr}}_{\text{tr}} \underbrace{\text{tr}}_{\text{tr}} \underbrace{\text{tr}}_{\text{tr}} \underbrace{\text{tr}}_{\text{tr}} \\
 2. & \quad \underbrace{\text{tr}}_{\text{tr}} \underbrace{\text{tr}}_{\text{tr}} \underbrace{\text{tr}}_{\text{tr}} = \underbrace{\text{tr}}_{\text{tr}} \underbrace{\text{tr}}_{\text{tr}} \underbrace{\text{tr}}_{\text{tr}} = \underbrace{\text{tr}}_{\text{tr}} \underbrace{\text{tr}}_{\text{tr}} \underbrace{\text{tr}}_{\text{tr}}
 \end{aligned}$$

Στή νέα μουσική γραφή τό λύγισμα έχει αντικατασταθεί από τό όμαλόν σέ όρισμένες θέσεις, χωρίς όμως νά αποδίδεται πάντοτε ή ένέργειά του όπως πρέπει.

4.9. Τρομικόν ζ και στρεπτόν ή έκστρεπτόν $\sim$

Οί Τρεῖς Δάσκαλοι, στή νέα γραφή, κατέργησαν τό τρομικόν και τό στρεπτόν (ή έκστρεπτόν), και κράτησαν μόνο τό ψηφιστόν, πού έμπαινε και αυτό σέ ανάλογες θέσεις, καθώς απευθύνονταν σέ ανθρώπους πού ήξεραν από μνήμης αυτές τίς μελωδικές θέσεις και γραμμές τών μουσικών μαθημάτων, λειτουργώντας παράλληλα και στό πνεύμα τής άπλοποίησης τών χαρακτήρων τής μουσικής γραφής. Αύτές οί θέσεις γράφονταν σποραδικά αναλυμένες στά μουσικά βιβλία και υπάρχουν σέ χρήση κατά κόρον σήμερα στήν προφορική παράδοση. Μπορούμε λοιπόν νά βάζουμε μαζί μέ τό ψηφιστόν, στίς ανάλογες θέσεις, είτε τό τρομικόν είτε τό στρεπτόν, όταν θέλουμε νά δηλώσουμε μελωδική κίνηση πού δέν αντιστοιχεί στήν ένέργεια του ψηφιστού ή τής όξείας.

4.9.1 Τρομικόν²¹ ζ

α) Πήρε τό όνομά του από τήν ένέργεια πού δίνει στό όλίγον ή στήν όξεία, μέ ή χωρίς κεντήματα:

$$\begin{aligned} \nu_{\delta\Omega} \text{ — } \underline{\underline{\text{—}}} \text{ — } \nu_{\delta\Omega} &= \alpha) \nu_{\delta\Omega} \text{ — } \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \nu_{\delta\Omega} \\ \beta) \nu_{\delta\Omega} \text{ — } \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \nu_{\delta\Omega} \end{aligned}$$

β) Όταν υπογράφεται σε δίφωνη ή τρίφωνη ανάβαση (έχει αντικατασταθεί σε πολλές θέσεις με αντικένωμα) ενεργεί ως εξής:

$$\begin{aligned} \pi_q \text{ — } \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \pi_q &= \pi_q \text{ — } \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \pi_q = \\ &= \pi_q \text{ — } \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \pi_q = \pi_q \text{ — } \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \pi_q \end{aligned}$$

γ) Όταν είναι μαζί με τσάκισμα και ακολουθεί υπορροή με γοργόν, τότε ενεργεί ως εξής:

$$\begin{aligned} \mu_q \text{ — } \underline{\underline{\text{—}}} \text{ — } \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \Delta_{\delta\Omega} &= \alpha) \mu_q \text{ — } \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \Delta_{\delta\Omega} \\ \beta) \mu_q \text{ — } \underline{\underline{\text{—}}} \text{ — } \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \Delta_{\delta\Omega} \end{aligned}$$

4.9.2 Στρεπτόν ή έκστρεπτόν²² —

Μπαίνει στις ίδιες θέσεις με τό τρομικόν, και, κατά τό σχήμα του, στρέφει τίς φωνές από κάτω πρὸς τά πάνω:

$$\Delta_{\delta\Omega} \text{ — } \underline{\underline{\text{—}}} \text{ — } \Delta_{\delta\Omega} = \Delta_{\delta\Omega} \text{ — } \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \Delta_{\delta\Omega}$$

Τό τρομικόν καί τό στρεπτόν κατά κανόνα γράφονταν ἐναλλάξ ὅπου ἐπαναλαμβάνονταν ἡ ἴδια μουσική γραμμή.

$$\begin{aligned} \pi_q \text{ — } \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \pi_q \\ \text{της Μα γδα λη νη η ης Μx ρι ι ι ας} \end{aligned}$$

Τέλος, νά επισημάνουμε ὅτι στή Δέση $\frac{u}{q} \xrightarrow{\text{~~~~~}} \xrightarrow{\text{~~~~~}} \xrightarrow{\text{~~~~~}} \xrightarrow{\text{~~~~~}} \frac{\Delta}{\sigma_2}$, ὅπως βρίσκεται σήμερα στή Νέα Μέθοδο, ἡ προφορική κυρίως παράδοση διέσωσε πάμπολλα φωνητικά ποικίλματα. Μερικά ἀπό αὐτά κατατάσσονται ὡς ἐξῆς:

α) μέ ὀξεῖα καί ψηφιστόν:

$$\frac{u}{q} \xrightarrow{\text{~~~~~}} \xrightarrow{\text{~~~~~}} \xrightarrow{\text{~~~~~}} \xrightarrow{\text{~~~~~}} \frac{\Delta}{\sigma_2} = \alpha) \frac{u}{q} \text{ — } \xrightarrow{\text{~~~~~}} \xrightarrow{\text{~~~~~}} \xrightarrow{\text{~~~~~}} \xrightarrow{\text{~~~~~}} \frac{\Delta}{\sigma_2}$$

$$\beta) \frac{u}{q} \text{ — } \xrightarrow{\text{~~~~~}} \xrightarrow{\text{~~~~~}} \xrightarrow{\text{~~~~~}} \xrightarrow{\text{~~~~~}} \frac{\Delta}{\sigma_2}$$

$$\gamma) \frac{u}{q} \text{ — } \xrightarrow{\text{~~~~~}} \xrightarrow{\text{~~~~~}} \xrightarrow{\text{~~~~~}} \xrightarrow{\text{~~~~~}} \frac{\Delta}{\sigma_2}$$

$$\delta) \frac{u}{q} \text{ — } \xrightarrow{\text{~~~~~}} \xrightarrow{\text{~~~~~}} \xrightarrow{\text{~~~~~}} \xrightarrow{\text{~~~~~}} \frac{\Delta}{\sigma_2}$$

β) μέ τρομικόν:

$$\frac{u}{q} \xrightarrow{\text{~~~~~}} \xrightarrow{\text{~~~~~}} \xrightarrow{\text{~~~~~}} \xrightarrow{\text{~~~~~}} \frac{\Delta}{\sigma_2} = \alpha) \frac{u}{q} \text{ — } \xrightarrow{\text{~~~~~}} \xrightarrow{\text{~~~~~}} \xrightarrow{\text{~~~~~}} \xrightarrow{\text{~~~~~}} \frac{\Delta}{\sigma_2}$$

$$\beta) \frac{u}{q} \text{ — } \xrightarrow{\text{~~~~~}} \xrightarrow{\text{~~~~~}} \xrightarrow{\text{~~~~~}} \xrightarrow{\text{~~~~~}} \frac{\Delta}{\sigma_2}$$

γ) μέ στρεπτόν ἢ ἐκστρεπτόν:

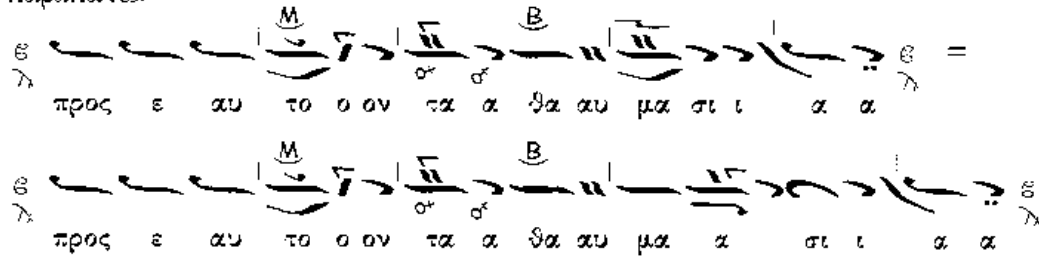
$$\frac{u}{q} \xrightarrow{\text{~~~~~}} \xrightarrow{\text{~~~~~}} \xrightarrow{\text{~~~~~}} \xrightarrow{\text{~~~~~}} \frac{\Delta}{\sigma_2} = \frac{u}{q} \text{ — } \xrightarrow{\text{~~~~~}} \xrightarrow{\text{~~~~~}} \xrightarrow{\text{~~~~~}} \xrightarrow{\text{~~~~~}} \frac{\Delta}{\sigma_2}$$

Τονίζουμε καί ἐδῶ τήν ἀναγκαιότητα τῆς συνοπτικῆς παράστασης τῶν μουσικῶν κειμένων, ἡ ὁποία ἔχει ὡς ἀποτέλεσμα καί τήν ἀνάδειξη τῶν ποιοτικῶν χαρακτήρων, θέσεων καί γραμμῶν, καί τήν εὐκόλη μετάβαση τοῦ ψάλλοντος στήν προφορική παράδοση γιά τήν καταλληλότερη μουσική ἐπένδυσή τους. Μέσα ἀπό τή λιτή καί ἀπέριττη μουσική γραφή τό κάθε φωνητικό ποίκιλμα θά ἀνάγεται στήν ἀκουστική καί ὄχι στήν ὀπτική παράστασή του.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ Γ' ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ

¹ Σώζετ' ἐν τῇ πράξει τῆς ψαλμωδίας ἡ ἐνέργεια αὐτῶν. Καράς, Σ. Θεωρητικόν, τόμος Α', Ἀθήναι: 1982, σελ. 180.

² Ἡ παρακλητική ἀποδίδεται, κυρίως, σέ ὁρισμένες θέσεις τοῦ Λεγέτου, ὅπως παρακάτω:



Δές περισσότερα, Καράς, Σ. Θεωρητικόν, ὕ.π., σελ. 218.

³ Τὰ μουσικά παραδείγματα πού χρησιμοποιοῦνται ἐδῶ ἀποτελοῦν ὁρισμένες ἀπό τίς πολλές ἀποδόσεις τῶν ποιοτικῶν χαρακτήρων τῆς προφορικῆς παράδοσης. Παρασημαίνεται ἡ κατὰ προσέγγιση κίνηση τῆς φωνῆς κατὰ τὴν ἀπόδοσή τους, ἀκολουθώντας τὴν ἐπικρατήσασα γραφὴ τους στὰ μουσικά κείμενα. Περισσότερα στὴν ὑπὸ ἐκδόση διδακτορικὴ διατριβή μου *Ἡ Παρασήμανση τῆς Μουσικῆς Ἐκφράσεως μετὰ τὴν ἐφαρμογὴ τῆς Νέας Μεθόδου γραφῆς τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς* (1814) σέ ἐλληνικὲς καὶ ρουμανικὲς πηγές.

⁴ Ἡ Πετασθὴ θέλει νὰ ἀναβιβάζωμεν τὴν φωνὴν ὀλίγῳ περισσότερον ἀπὸ τὴν φυσικὴν ὀξύτητα τοῦ τυχόντος τόνου. Χρύσανθος, Θεωρητικόν Μέγα τῆς Μουσικῆς, Τεργέστη 1832, §133.

⁵ Ἡ πετασθὴ εὐρυτέραν φωνὴν ἔχει τοῦ ὀλίγου καὶ τῆς ὀξείας καὶ διότι πέταται εἰς ὕψος, οὐδὲ ποτε εὐρίσκεται ἔμπροσθεν αὐτῆς ἰσασμός, οὔτε ἀνάβασις, ἀλλὰ πάντοτε κατὰβασις, καὶν τε ἔχη ἀργίαν ὀπίσω αὐτῆς, καὶν τε οὐκ ἔχη. Ἀκρίβεια τῶν τόνων τῆς Παπαδικῆς τέχνης, Monumenta Musicae Byzantinac, vol IV, Wien 1998, σελ. 60.

[ὁ ποιητής] ἠθέλησεν εἰς τὴν χειρονομίαν ἄλλην φωνὴν εὐρεῖν ὀξυτέραν τῆς ὀξείας, καὶ συνῆξε τὰ τρία σημάδια, ἥγουν τὸ ἴσον, τὸ ὀλίγον καὶ τὴν ὀξείαν, καὶ ἐγένετο μία ὑπόστασις λεγομένη πετασθὴ, τουτέστι πεταμένη [...] τὸ ὀλίγον, καὶ ἡ ὀξεία καὶ ἡ πετασθὴ, κατὰ τὴν μετροφώνιαν ἰσόφωνά εἰσι, κατὰ δὲ τὴν ιδιότητα τῆς χειρονομίας, ἄλλο ἐστὶ τὸ ὀλίγον, καὶ ἄλλο ἡ ὀξεία, καὶ ἄλλο ἡ πετασθὴ. Ἀκρίβεια..., ὕ.π., σελ. 66.

⁶ Τῆς δὲ πετασθῆς ἡ ἐτυμολογία ἀπὸ τῆς χειρονομίας ἐκλήθη, οἶονεὶ γὰρ πέταται ἡ φωνὴ καὶ κινεῖ τὴν χεῖρα ὡς πτέρυγα. Γαβριήλ, Τερομόναχος Περί τῶν ἐν τῇ ψαλτικῇ σημαδίων καὶ φωνῶν καὶ τῆς τούτων ἐτυμολογίας, Monumenta Musicae Byzantinac, vol. I, Wien 1985, σελ. 60.

⁷ Ἡ δὲ πετασθὴ, διὰ τὸ ὡς περιπετάσματος τινος καὶ ὁμαλῶς τίθεσθαι καὶ ποτὲ μὲν ἔσω ποτὲ δὲ ἔξω πετάσθαι καὶ ὡς ὑπὸ πνεύματος πτεροῦ τινος κούφου ἐλαυνομένη ἐνθεν κακείθεν, καθὼς πάντες ἐπίστασθε. Ἐρωταποκρίσεις τοῦ Ψευδο-

Δαμασκηνού, Monumenta Musicae Byzantinae, vol. V, Wien 1997, σελ. 40.

⁸ Ὁξεῖα δὲ λέγεται, διὰ τὸ ὀξέως τίθεσθαι καὶ τὴν φωνὴν ὀξεῖαν ποιεῖν. Ἐρωταποκρίσεις..., ὁ.π., σελ. 40.

Ἡ ὀξεῖα θρασύτερον [τοῦ ὀλίγου] ἐστὶ σημάδιον - ἐπάνω γὰρ κρούει τὴν φωνὴν καὶ καταβαίνει χωρὶς ἀργίας ὑποκάτω. Ἀκριβεία..., ὁ.π., σελ. 52.

Ἡ ὀξεῖα ἐστὶ δὲ ὀξύτερα τοῦ ὀλίγου, καὶ διὰ τοῦτο λέγεται ὀξεῖα. Ἀκριβεία..., ὁ.π., σελ. 66.

⁹ Στὰ χειρόγραφα τῶν ἐξηγητῶν, ἰδιαίτερος τοῦ Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, δὲν σταμάτησε νὰ γράφεται ἡ ὀξεῖα στίς θέσεις πού ἔπρεπε. Ἀλλωστε, στὰ πρῶτα ἔντυπα βιβλία πού ἐκδόθηκαν στὸ Βουλκουρέστι (τὸ Ἀναστασιματάριον καὶ τὸ Δοξαστάριον τοῦ Πέτρου Ἐφέσιου, τοῦ 1820 καὶ 1821 ἀντίστοιχα), ἡ ὀξεῖα χρησιμοποιεῖται κανονικά. Ἡ νέα γραφή ὅμως δὲν χρειάζεταν τότε νὰ ἐπιστημάνει ὡς διαφορετικὸ σημάδι τὴν ὀξεῖα ἀπὸ τὸ ὀλίγον. Κάτι ἀνάλογο ἔγινε μὲ τὴ χρήση διαφορετικῶν χαρακτήρων στὴν ἴδια μουσικὴ θέση ἢ μὲ τὴν μὴ καταγραφή τῶν ποικιλιμάτων πού κάνει ἡ φωνή, λ.χ. στίς ἀποδόσεις τῶν τριῶν ἀποστρόφων. Καὶ ἡ ἐπικρατοῦσα, ἀρχικῶς, ἀποψη ἀνθρώπων πού ἔπαιρναν ἀποφάσεις (ἰδιαίτερος στὰ τῆς τυπογραφίας), πρέπει νὰ εἶναι αὐτὴ πού ἀναφέρει ὁ Ἀ. Θάμυρις στὸν Πρόλογο τοῦ πρώτου βιβλίου τῶν παρισινῶν ἐκδόσεων (Δοξαστικά τοῦ ἐνιαυτοῦ [...], Παρίσι 1821): "ἡ χειρογράφου σχῆμα ἔχουσι τὰ στοιχεῖα, ἡ τυπογραφίας, τὸ αὐτὸ σημαίνουν". Ἡ πρωτοβουλία τοῦ Ἀ. Θάμυρι νὰ ἀπαλείψει καὶ τὴν ὀξεῖα ἀπὸ τὰ μουσικὰ κείμενα (παρότι τὸ ἐπιθυμοῦσαν οἱ Τρεῖς Δάσκαλοι ὅπως τὸ ὁμολογεῖ ὁ ἴδιος στὸν προαναφερθέντα Πρόλογο: Δὲν ἄγνοω πρὸς τοῦτοις, Διδάσκαλοι, ὅτι τὸ Ὀλίγον μετὰ κεντήματος, ἡ Κεντημάτων καὶ Ψηφιστοῦ εὐρισκόμενον, θέλετε νὰ ἔχη τὸ σχῆμα τῆς ὀξεῖας), ἴσως καὶ νὰ ὀδήγησε τοὺς Τρεῖς Δασκάλους νὰ μὴν κάνουν ἰδιαίτερη μνεῖα γι' αὐτὴν στὰ θεωρητικὰ συγγράμματα. Ὅμως, στὴ χειρόγραφη παρασήμενσι τῶν μουσικῶν κειμένων ἐξακολουθοῦσαν νὰ τὴν καταγράφουν, κυρίως ὁ Χουρμούζιος.

¹⁰ [τὸ ὀλίγον] οὐδὲν κρούει τὴν φωνὴν ὑψηλά, ἀλλὰ μετὰ ταπεινώσεως ἀναβαίνει ὀλίγον ὀλίγον πολλὰς φωνάς, ὅσας θέλει, κατὰ τὸν βαθμὸν τῆς κλίμακος. Ἀκριβεία..., ὁ.π., σελ. 46.

Τὸ ὀλίγον -ἢ "ἡ ὀλίγη" (φωνή) ὡς ἐλέγετο ἀρχικῶς- ἀνέρχεται ὁμαλῶς καὶ ἄνευ χειρονομίας -καθὼς καὶ τὸ ἴσον ἢ "ἴση" (φωνή) ἐν ἰσότητι καὶ ἡ ἀπόστροφος ἐν καταβάσει. Καράς, Σ. Θεωρητικόν, ὁ.π., σελ. 184.

¹¹ Τὸ κλάσμα καὶ τὸ τσάκισμα, ὡς χαρακτήρες, εἶναι ἓνα καὶ τὸ αὐτό. Μὲ βάση καὶ τὸν ὀρισμὸ τοῦ Χρυσάνθου (Θεωρητικόν Μέγα, §120: "ὁ φθόγγος τοῦ χαρακτήρος, ὅς τις ἔχει κλάσμα, ἐξοδεύει δύο χρόνους, καὶ ἐν τῇ χρονοτριβῇ κυματίζεται τρόπον τινὰ ἡ φωνή"), γιὰ τὸν πρὸς τὰ κάτω κυματισμὸ τῆς φωνῆς τίθεται τὸ τσάκισμα καὶ γιὰ τὸν πρὸς τὰ πάνω τὸ λύγισμα (βλ. παρακάτω σελ. 82).

Τὸ τζάκισμα κατὰ τὴν ἐπωνυμίαν αὐτοῦ τζακίζει μικρὸν τοὺς δακτύλους τῆς χειρὸς, ἥτοι κλᾶται, κτυπεῖται ὀλίγον, ἀργεῖται μικρὸν, διὰ τοῦτο λέγεται τζάκισμα. Ἐρωταποκρίσεις..., ὁ.π., σελ. 68.

¹² Όπου αναφέρονται κανόνες ορθογραφίας που έχουν σχέση με τό ποιητικό κείμενο στή γραφή κάποιου ποιοτικού χαρακτήρα, αυτοί βρίσκουν εφαρμογή, κυρίως, στά σύντομα καί άργοσύντομα μέλη.

¹³ Τò δὲ Ψηφιστὸν θέλει νά δίδωται δύναμεις τις καί ζωηρότης εἰς τοὺς φθόγγους τῶν χαρακτήρων εἰς τοὺς ὁποίους ὑπογράφεται. Χρύσανθος, Θεωρητικόν..., ὁ.π., §133.

¹⁴ Ἡ δὲ βαρεῖα ἀπὸ τοῦ βαρέως καί μετὰ τόνου προφέρειν τὴν φωνήν. Γαβριήλ, Ίερομόναχος Περί τῶν ἐν τῇ ψαλτικῇ..., ὁ.π., σελ. 70.

Ἡ Βαρεῖα θέλει νά προφέρηται μετὰ θάρους ὁ φθόγγος τοῦ ἐμπροσθέν της κειμένου χαρακτήρος· ὥστε νά διακρίνηται ἡ ζωηρότης τοῦ τόσον ἀπὸ τὸν ἡγούμενον, ὅσον καί ἀπὸ τὸν ἐπόμενον. Χρύσανθος, Θεωρητικόν..., ὁ.π., §130.

¹⁵ Τὸ Ὑμαλὸν θέλει νά προξηνῇται ἓνας κυματισμὸς τῆς φωνῆς ἐν τῷ λάρυγγι μὲ κάποιαν ὀξύτητα τοῦ φθόγγου τοῦ χαρακτήρος, εἰς τὸν ὁποῖον ὑπογράφεται. Χρύσανθος, Θεωρητικόν..., ὁ.π., §131.

¹⁶ Τὸ δὲ ἀντικένωμα εὐδῆλον ἔχει τὴν σημασίαν, ἄνω καί κάτω γάρ κινεῖ τὰς φωνάς. Γαβριήλ, Ίερομόναχος Περί τῶν ἐν τῇ ψαλτικῇ..., ὁ.π., σελ. 70.

Τὸ Ἀντικένωμα ὑποτιθέμενον τῷ Ὀλίγῳ μὲ κατιόντα χαρακτήρα ἐμπροσθεν, θέλει νά προφέρηται ἡ φωνή μὲ πέταγμα. Ὅταν δὲ κάτωθεν τοῦ Ἀντικενώματος τεθῇ Ἀπλῇ, ἡ Διπλῇ, ἡ Τριπλῇ μὲ κατιόντα χαρακτήρα ἐμπροσθεν, ἡ φωνή προφέρεται κρεμαμένη τρόπον τινά καί ἀχωρίστως. Χρύσανθος, Θεωρητικόν..., ὁ.π., §132.

¹⁷ Τὸ Ἔτερον συνδέει χαρακτήρας [...] προφέρονται δὲ λείως πως καί ἀδυνάτως οἱ φθόγγοι συνδεδεμένοι. Χρύσανθος, Θεωρητικόν..., ὁ.π., §134.

¹⁸ Τὸ μικρὸ ἴσον (ισάκι) χρησιμοποιοῦνταν στήν παλαιότερη μέθοδο γραφῆς καί ἔμπαινε στοὺς φωνητικούς χαρακτήρες (μπροστὰ στοὺς χαρακτήρες ἀνάβασης καί πίσω στοὺς χαρακτήρες κατάβασης) ὅταν στό ποιητικό τους κείμενο ὑπῆρχαν δύο ἢ τρία σύμφωνα: π.χ. σταυ, στρα κ.λπ.

¹⁹ Τὸ πιάσμα γίνεται ἀπὸ τοῦ πιέζω "τὸ συνθλίβω". πιέζειν γάρ δεῖ καί συνθλίβειν τὴν φωνήν, ἐνθα τοῦτο τεθῇ. Γαβριήλ, Ίερομόναχος Περί τῶν ἐν τῇ ψαλτικῇ..., ὁ.π., σελ. 70.

²⁰ Τὸ δὲ λύγισμα ἀπὸ τοῦ λυγίζω καί ἐπίτρομον καί μελωδικήν ποιεῖν τὴν φωνήν. Γαβριήλ, Ίερομόναχος Περί τῶν ἐν τῇ ψαλτικῇ..., ὁ.π., σελ. 70.

²¹ [τὸ τρομικόν] θούλεται δὲ καί τοῦτο ὑπόκλονον καί τρέμουνταν σχηματίζειν τὴν φωνήν. Γαβριήλ, Ίερομόναχος Περί τῶν ἐν τῇ ψαλτικῇ..., ὁ.π., σελ. 66.

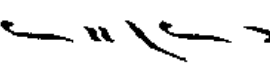
²² "[τὸ τρομικόν] ἐκφέρει τὴν φωνήν μετὰ τρύμου, τοῦτο δὲ [τὸ ἐκστρεπτόν] ἀντιστρόφως ποιεῖ", IMΘ αρ.χφ. 649, σελ. 84. Καί Τῷ δὲ τρομικῷ τε καί στρεπτῷ τὸν αὐτὸν τρόπον χρῆσις σχηματίζων τὴν φωνήν ὑπόκλονον καί ἔντρομον, ὅταν δὲ δύο γραμμαὶ αἱ αὐταὶ συμπέσωσιν, ἐν τῇ πρώτῃ τίθεται τὸ τρομικόν, καί ἐν τῇ δευτέρῃ τὸ ἐκστρεπτόν, Κύριλλος, Μαρμαρηνός Εἰσαγωγή μουσικῆς κατ' ἐρωταπόκρισιν [...], IIEA αρ.χφ. 305.

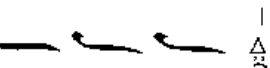
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Δ'

Γυμνάσματα μέ ποιοτικούς χαρακτήρες-ἑλξεις

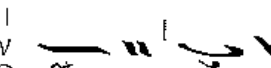
Ὅταν ὁλοκληρωθοῦν τὰ γυμνάσματα παραλλαγῆς (Κεφ. Β'), γίνεται ἀναφορά στή σημασίαν τῶν ποιοτικῶν χαρακτήρων καί τῶν ἑλξεων γιά τήν ἀπόδοση τῶν μουσικῶν κειμένων (βλ. σχετικά τό Κεφ. Γ', Μουσική Ἐκφραση, σελ. 71 κ.έ.). Ἀκολουθοῦν σχετικά γυμνάσματα στά ὁποῖα μποροῦν νά ἀποδοθοῦν οἱ ποιοτικοί χαρακτῆρες μέ φωνητικά ποικίλματα πού σώζει ἡ προφορική παράδοση (μέρος αὐτῶν καταγράφεται στό Κεφ. Γ' τοῦ βιβλίου).

Βαρεία \

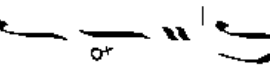
1. $\frac{1}{\delta 2}$  $\frac{1}{\delta 2}$  $\frac{1}{\pi 9}$  $\frac{6}{\gamma}$

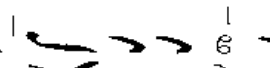
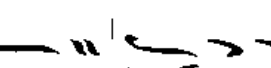
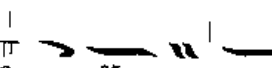
σ^*  $\frac{1}{\delta 2}$  $\frac{6}{\gamma}$

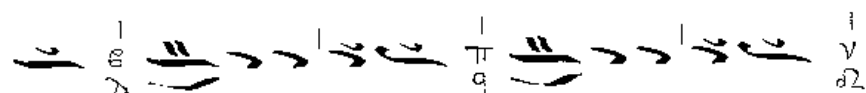
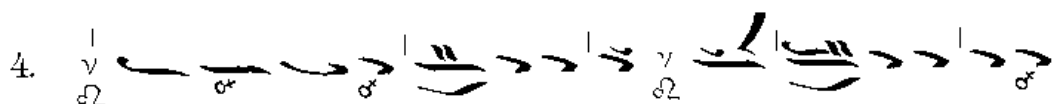
  $\frac{1}{\delta 2}$

2. $\frac{1}{\delta 2}$  $\frac{1}{\delta 2}$  σ^*  $\frac{1}{\delta 2}$  $\frac{1}{\delta 2}$

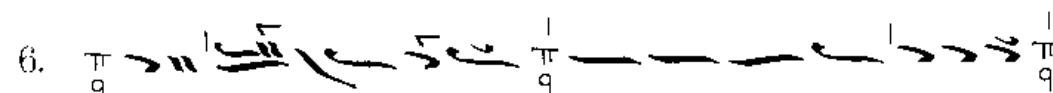
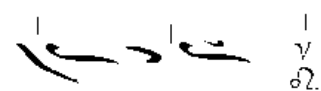
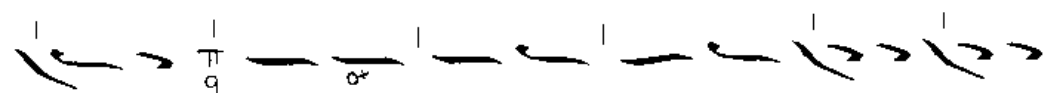
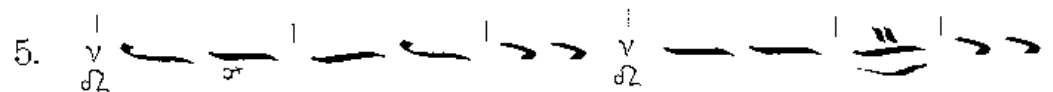
Ψηφιστόν \

3. $\frac{1}{\delta 2}$  $\frac{1}{\delta 2}$  $\frac{1}{\pi 9}$

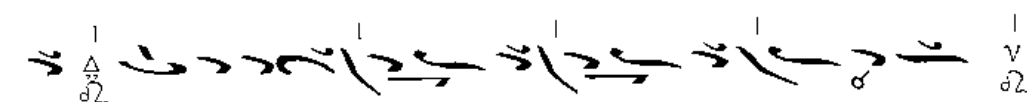
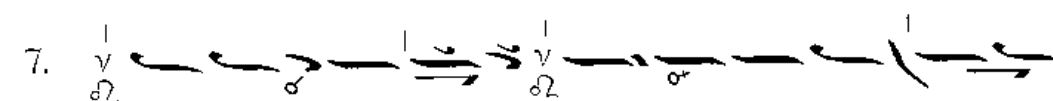
σ^*  $\frac{6}{\gamma}$  $\frac{1}{\pi 9}$  σ^*



Ὁξεία —



Ὁμαλόν —



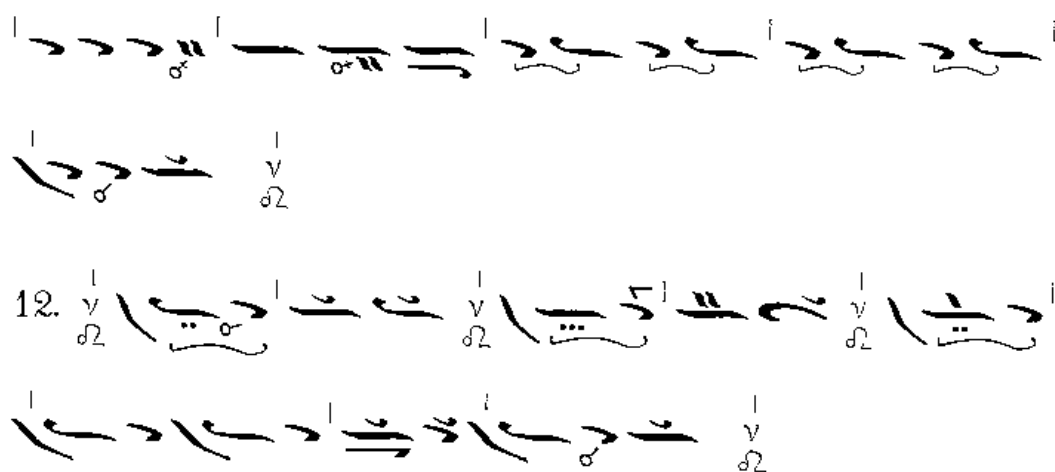
[illegible]

Αντικένωμα — και —

[illegible][illegible]

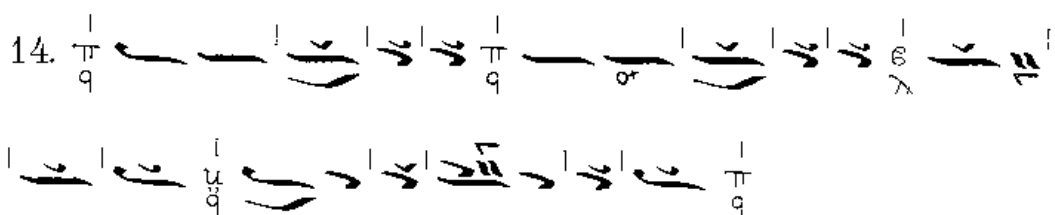
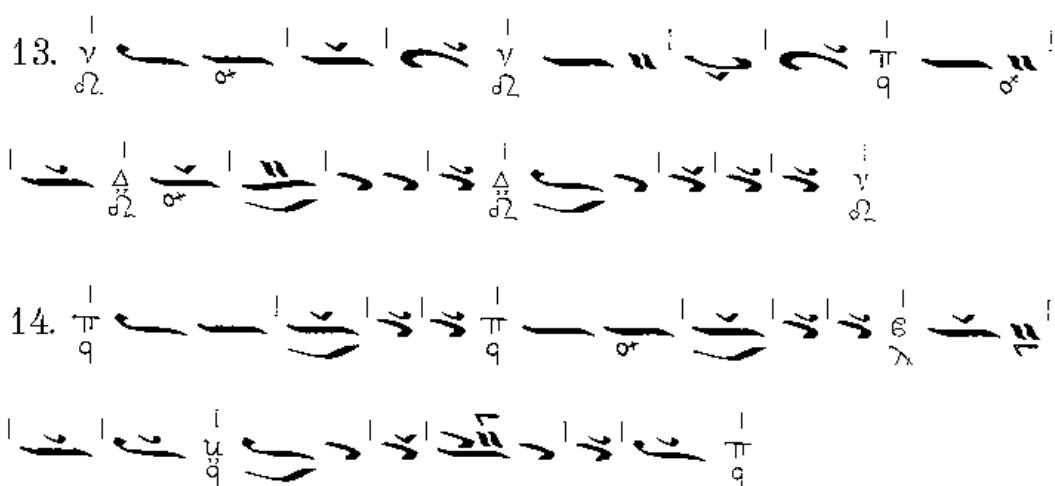
Σύνδεσμος ἢ ἕτερον (παρακάλεσμα) ~

11. $\frac{1}{\partial^2} \left(\frac{\gamma}{\alpha} \right) = \frac{1}{\partial^2} \left(\frac{\gamma}{\alpha} \right)$



Τσάκισμα

(ποίκιλμα μέ κίνηση τῆς φωνῆς πρὸς τὰ κάτω)

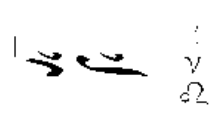


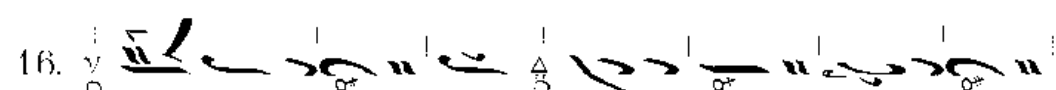
Μικρό ἴσον ἢ Ἰσάκι

(προηγείται στήν ἐκτέλεση ὁ προηγούμενος φθόγγος
ἢ ἀποδίδεται ἡ θέση ἀπὸ τόν προηγούμενο φθόγγο)





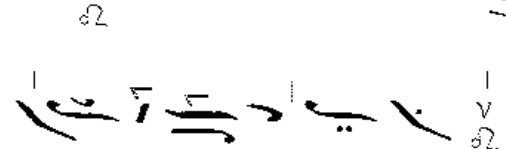


 16. 



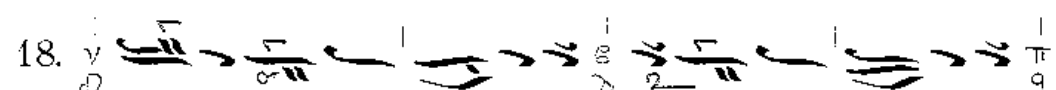


 17. 

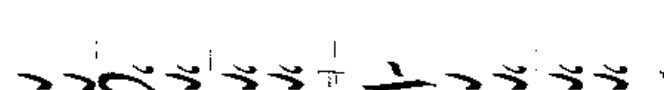


Λύγισμα 2

(ποίκιλισμα μέ κίνηση τῆς φωνῆς πρὸς τὰ πάνω)

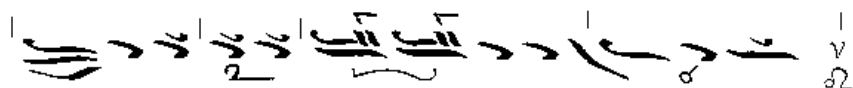
18. 



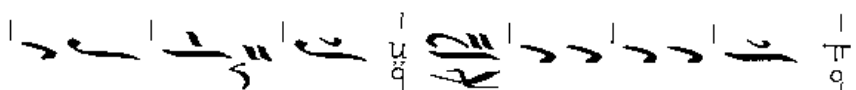
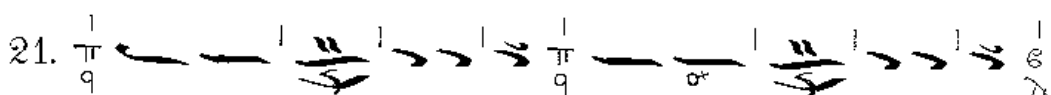
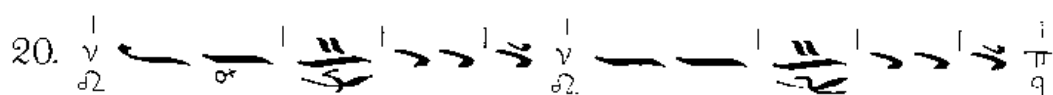


 19. 

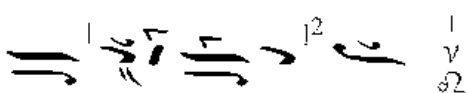
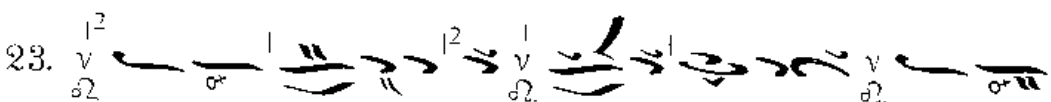
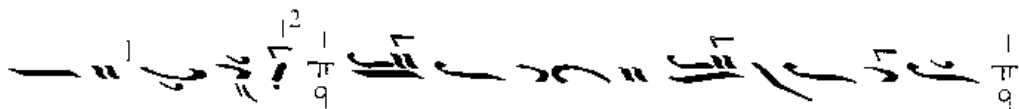




Τρομικόν γ καί στρεπτόν ἢ ἐκστρεπτόν γ



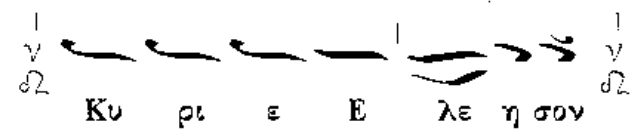
Διπλή βαρεία ἢ πίεσμα γ

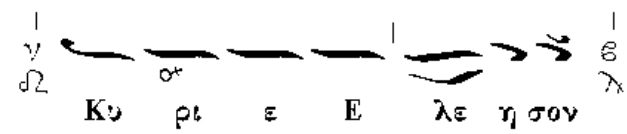


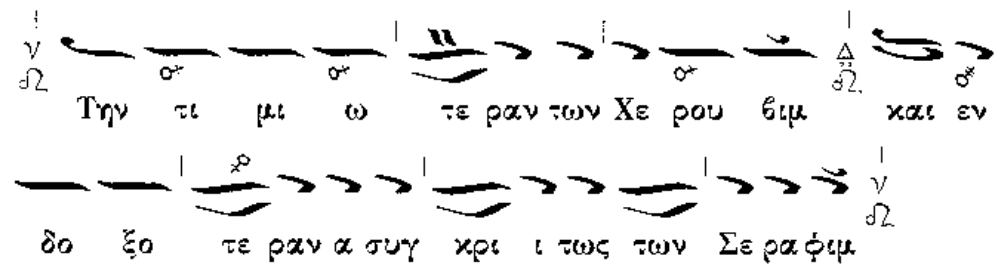
Μετά τό πέρας τῶν γυμνασμάτων μέ τούς ποιοτικούς χαρακτήρες ἐπανερχόμεσθε μέ τά *Κύριε Ἐλέησον* τῶν γυμνασμάτων παραλλαγῆς (σελ. 69), ἀποδίδοντάς τα πλέον μέ τίς ἐνέργειες τῶν ποιοτικῶν χαρακτήρων καί τά χαρακτηριστικά ἰδιώματα τῶν ἤχων.

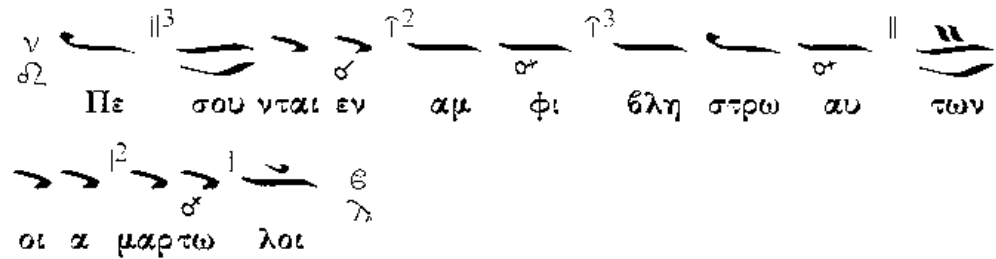
1. $\begin{array}{c} | \\ \nu \\ \sigma\lambda \end{array} \begin{array}{c} \text{N} \\ \text{Κυ} \end{array} \text{ρι} \text{ε} \text{Ε} \text{λε} \text{η} \text{σον} \begin{array}{c} | \\ \nu \\ \sigma\lambda \end{array}$
2. $\begin{array}{c} | \\ \nu \\ \sigma\lambda \end{array} \begin{array}{c} \text{N} \\ \text{Κυ} \end{array} \text{ρι} \text{ε} \text{Ε} \text{λε} \text{η} \text{σον} \begin{array}{c} | \\ \epsilon \\ \lambda \end{array}$
3. $\begin{array}{c} | \\ \epsilon \\ \lambda \end{array} \begin{array}{c} \text{N} \\ \text{Κυ} \end{array} \text{ρι} \text{ε} \text{Ε} \text{λε} \text{η} \text{σον} \begin{array}{c} | \\ \Delta \\ \sigma\lambda \end{array}$
4. $\begin{array}{c} | \\ \Delta \\ \sigma\lambda \end{array} \begin{array}{c} \text{N} \\ \text{Κυ} \end{array} \text{ρι} \text{ε} \text{Ε} \text{λε} \text{η} \text{σον} \begin{array}{c} | \\ \epsilon \\ \lambda \end{array}$
5. $\begin{array}{c} | \\ \epsilon \\ \lambda \end{array} \begin{array}{c} \text{N} \\ \text{Κυ} \end{array} \text{ρι} \text{ε} \text{Ε} \text{λε} \text{η} \text{σον} \begin{array}{c} | \\ \pi \\ \eta \end{array}$
6. $\begin{array}{c} | \\ \pi \\ \eta \end{array} \begin{array}{c} \text{N} \\ \text{Κυ} \end{array} \text{ρι} \text{ε} \text{Ε} \text{λε} \text{η} \text{σον} \begin{array}{c} | \\ \nu \\ \sigma\lambda \end{array}$

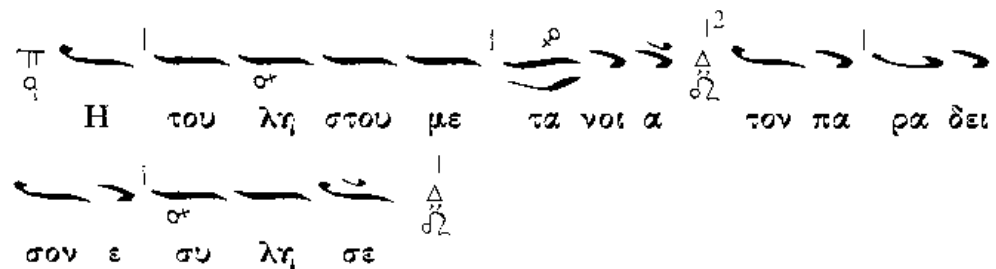
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ε΄
Γυμνάσματα ψαλτικής

1. 
Κυ ρι ε Ε λε η σον

2. 
Κυ ρι ε Ε λε η σον

3. 
Την τι μι ω τε ραν των Χε ρου θιμ και εν
δο xo τε ραν α συγ κρι ι τως των Σε ρα φιμ

4. 
Ηε σου νται εν αμ φι βλη στρω αυ των
οι α μαρτω λοι

5. 
Η του λη στου με τα νοι α τον πα ρα δει
σον ε συ ληι σε

6. $\frac{1}{\pi}$ $\frac{9}{9}$ Τὴν θεοπρεπή σου συγκαταβάσιν
δοξαζόντες υμνούμεν σε Χριστέ $\frac{\Delta}{\delta\lambda}$
7. $\frac{\pi}{9}$ $\parallel^3$ $\parallel$ $\uparrow^2$ $\uparrow^3$ Του λειθου σφραγισθέντος υπτων
 $\uparrow$ $\frac{\Delta}{\delta\lambda}$
Ιουδαίων
8. $\frac{1^2}{\epsilon}$ $\frac{1}{\lambda}$ Η καρδι μου προς τε $\frac{\Delta}{\delta\lambda}$ Λογε υψωθη
 $\frac{1}{\epsilon}$ $\frac{1}{\lambda}$
τω
9. $\frac{\epsilon}{\lambda}$ $\uparrow^2$ $\parallel$ $\frac{\epsilon}{\lambda}$ Υπεραγαθεο το κεσωσον η
 $\uparrow^2$ $\parallel$ $\frac{\epsilon}{\lambda}$
μας
10. $\frac{\epsilon}{\lambda}$ $\uparrow^2$ $\frac{\epsilon}{\lambda}$ Ευφραίνεται επι σοι
11. $\frac{1^2}{\epsilon}$ $\frac{1}{\lambda}$ Επεθυμησαν γυναικες ιδεν σου την

α να στασιν Χρι στε ο Θε ος

12. Πλου σι οι ε πτω χευ σαν και ε πει να
σαν

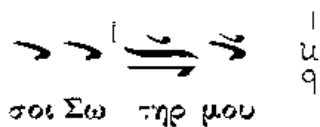
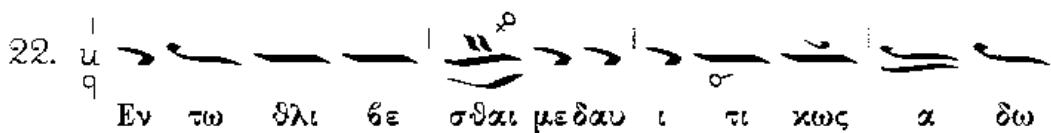
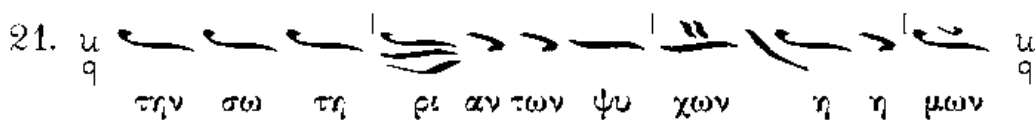
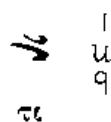
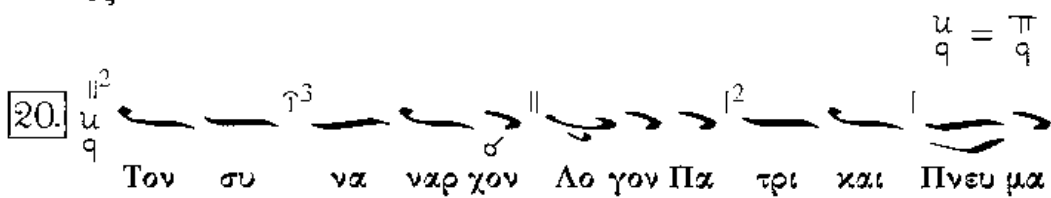
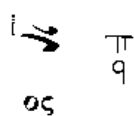
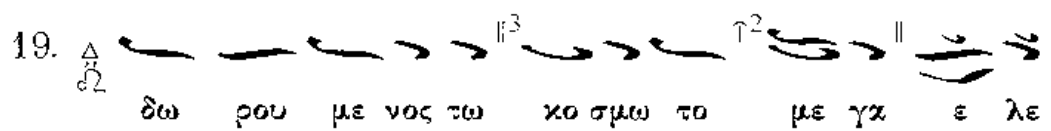
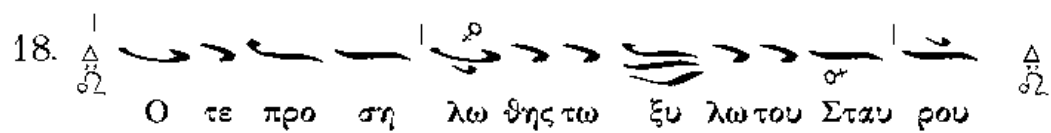
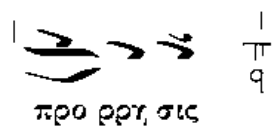
13. με τα των α σω μα α των κραυ γα ζοντες

14. Κα τε λυ σας τω Σταυ ρω ω σου τον θα να
τον

15. Κυ ρι ε Ε κε κρα ξα προς σε ει σα κου σο ον
μου

16. Ευ φραν θη τε ου ρα νοι

17. Ι δου πε πλη ρω ται η του Η σα ι ου



23. μ
 η

Πα ρα τει νον το ε λε ος σου ου τοις γι
νω σκου σι σε

μ
 η
 σ

24. γ
 $\delta\Omega$

σου λη η σει σταυρω σιν θα να του υ πε μει
νε

θ
 λ

25. γ
 $\delta\Omega$

Κα α τευ θυν θη η τω η προ σευ χη η μου

θ
 λ

26. γ
 $\delta\Omega$

Χαι αι αι ρε Νυ υ υ υ υ υ υ υ μ
φη η η

θ
 λ

27. γ
 $\delta\Omega$

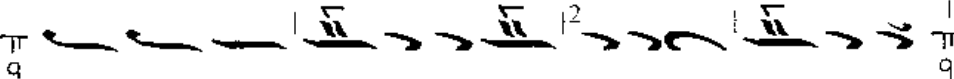
Η θυν θει ει ει η α αυ τω

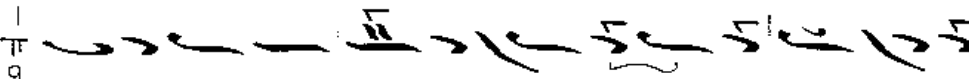
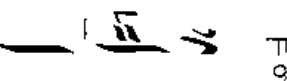
θ
 λ

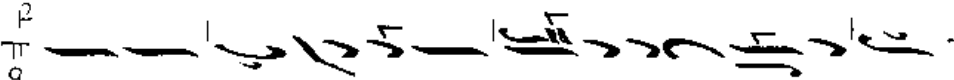
28. π
 η

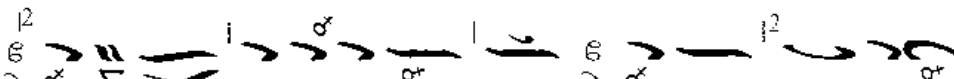
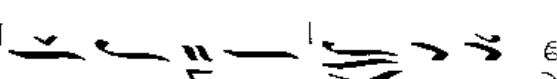
Εν τω ε κλει ει πει ει εν εξ ε μου το
πνευ μαμου

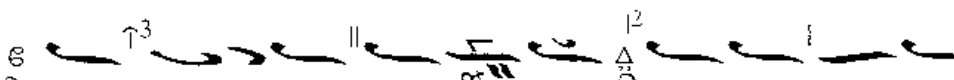
π
 η

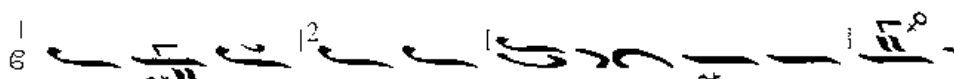
29. π_9  π_9
 εις την φω νη ην της δε η σε ω ως μου

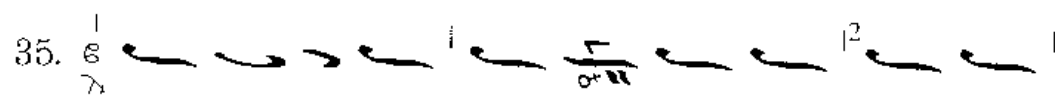
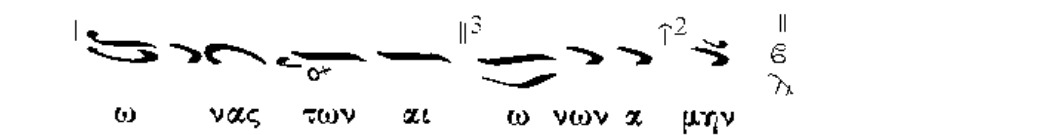
30. π_9  π_9
 Κυ ρι ε Ε κε ε κρ α α α ξα προ ο
 π_9
 ος σε ε

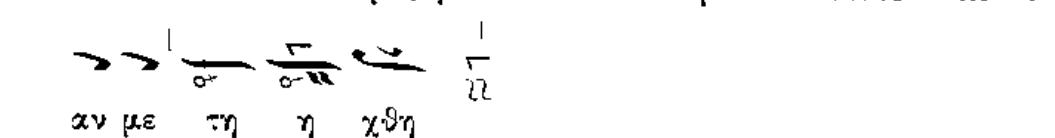
31. π_9  π_9
 και το με γα α α ε ε λε ε ε ος

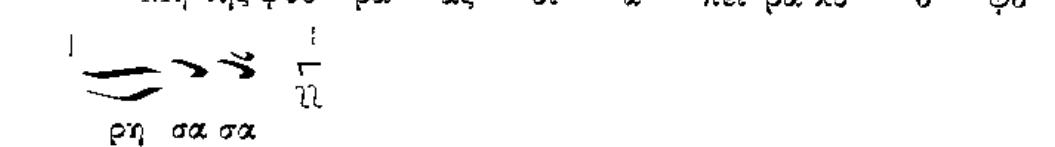
32. $\begin{smallmatrix} 12 \\ \epsilon \\ \gamma \end{smallmatrix}$  $\begin{smallmatrix} \epsilon \\ \gamma \end{smallmatrix}$
 Δι ι α ξυ λου ο Α δαμ πα ρα δει σου
 $\begin{smallmatrix} \epsilon \\ \gamma \end{smallmatrix}$
 γε γο ο νεν α ποικος

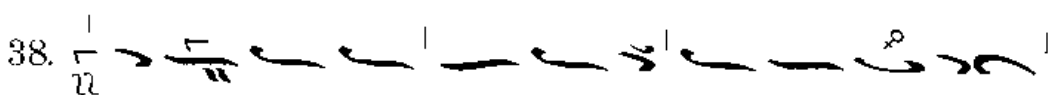
33. $\begin{smallmatrix} \epsilon \\ \gamma \end{smallmatrix}$  $\begin{smallmatrix} \epsilon \\ \gamma \end{smallmatrix}$
 Ε ποι η σε κρ α α τος εν θρα χι ο
 $\begin{smallmatrix} \epsilon \\ \gamma \end{smallmatrix}$
 νι αυ του

34. $\begin{smallmatrix} 1 \\ \epsilon \\ \gamma \end{smallmatrix}$  $\begin{smallmatrix} 1 \\ \epsilon \\ \gamma \end{smallmatrix}$
 Παι αι δας ευ α γεις εν τη κα μι ι
 $\begin{smallmatrix} 1 \\ \epsilon \\ \gamma \end{smallmatrix}$
 νω

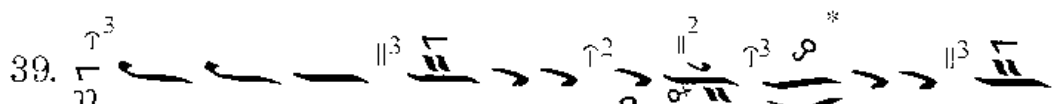
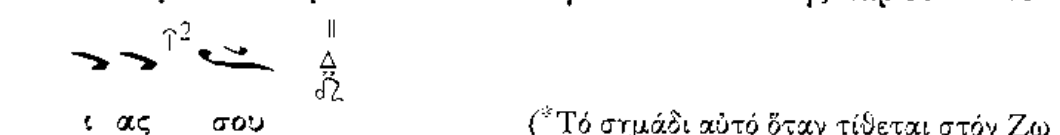
35. 
 Και νυν και α ει ει και εις τους αι

 ω νας των αι ω νων α μην

36. 
 Νευσει σου προς γε ω ω δη α ντι τυ πι ι

 αν με τη η χθη

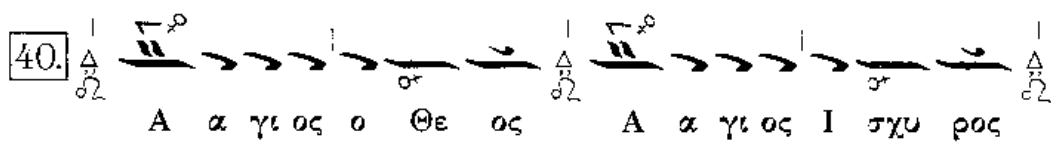
37. 
 Μη της φθο ρα ας δι α πει ρα κυ ο φο

 ρη σα σα

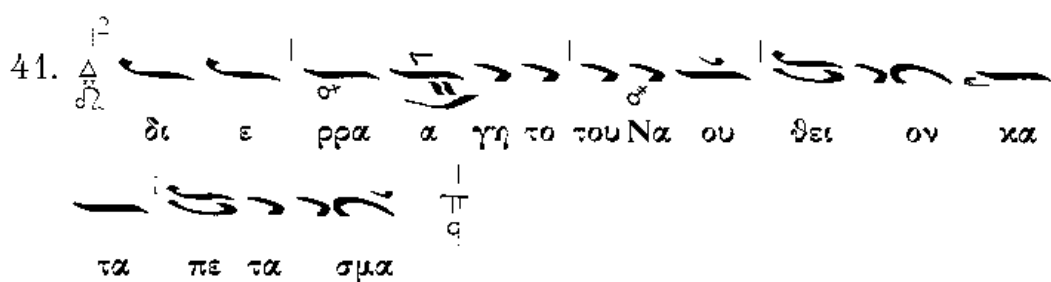
38. 
 Α α γι οι μαρ τυ ρες οι κα λως α

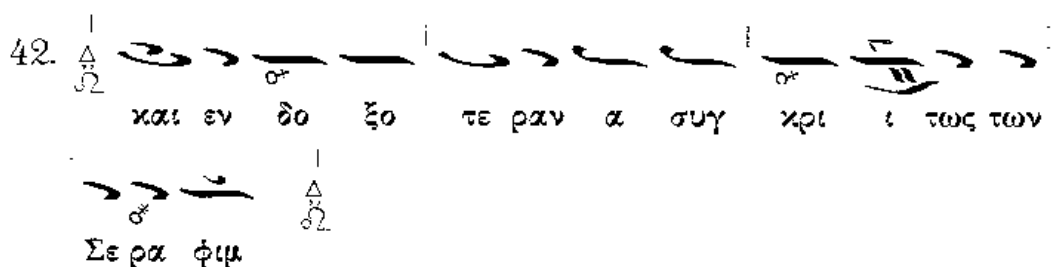
 θλη σα ντε ες και αι στε φα νω θε ε ντες

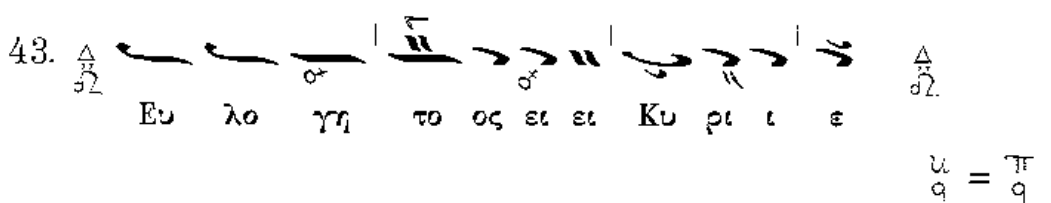
39. 
 Την ω ραι ο ο τη τα α της παρθε νι

 ι ας σου

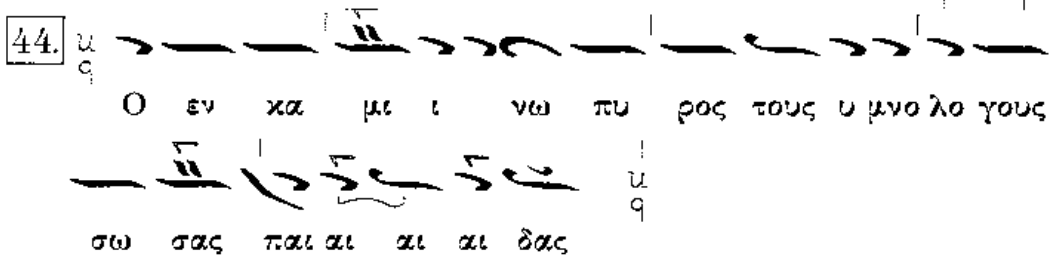
(*Τό σημάδι αυτό όταν τίθεται στον Ζω
 τόν δέλει με ύφεση)

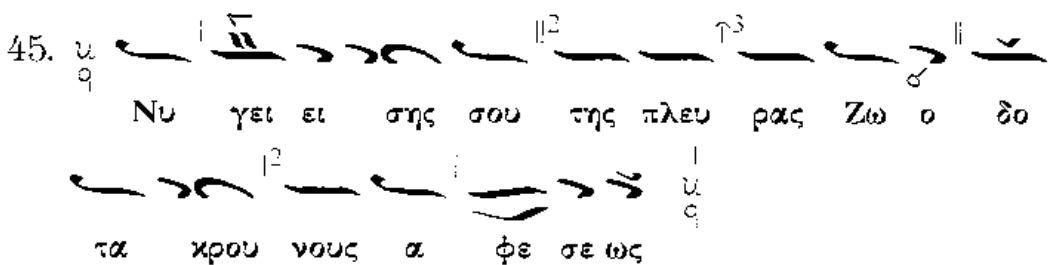
40. 
Α α γι ος ο Θε ος Α α γι ος Ι σχυ ρος

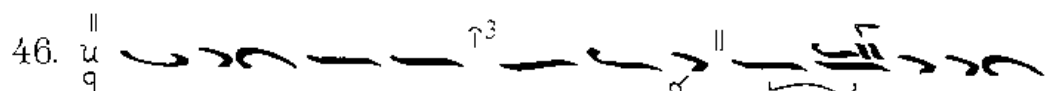
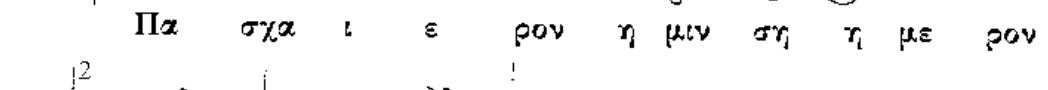
41. 
δι ε ρρα α γη το του Να ου θει ον κα
τα πε τα σμα

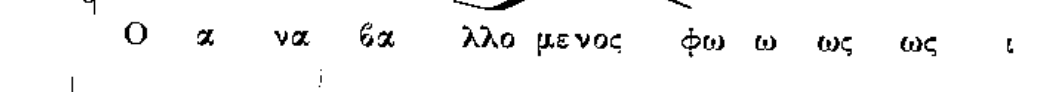
42. 
και εν δο ξο τε ραν α συγ χρι ι τως των
Σε ρα φιμ

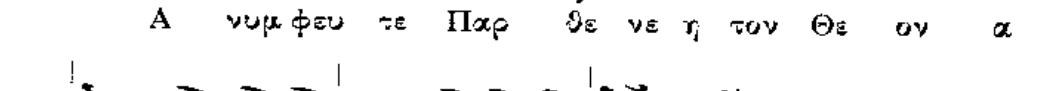
43. 
Ευ λο γη το ος ει ει Κυ ρι ι ε

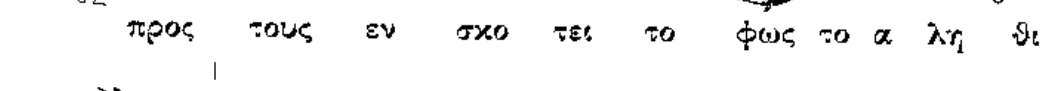
44. 
Ο εν χα μι ι νω πυ ρος τους υ μνο λο γους
σω σας παι αι αι αι δας

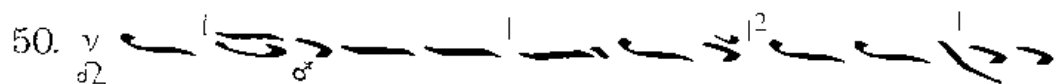
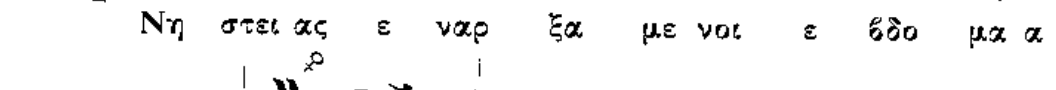
45. 
Νυ γει ει σης σου της πλευ ρας Ζω ο δο
τα κρου νους α φε σε ως

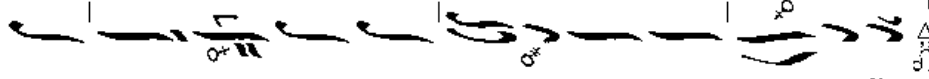
46. 
 Πα σχα ι ε ρον η μιν ση τη με ρον

 α να δε δεικται

47. 
 Ο α να θα λλο μενος φω ω ως ως ι

 μα τι ον

48. 
 Α νυμφευ τε Παρ θε νε τη τον Θε ον α

 φρα στως συλλα βου ου σα σαρ κι

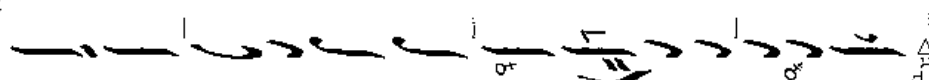
49. 
 προς τους εν σχο τει το φως το α λη θι

 νον

50. 
 Νη σται ας ε ναρ ξα με νοι ε εδο μα α

 δος της τρι της

51. γ
 $\delta\Omega$ 
Φω νη η μου προς Κυ ρι ον ε κεκραξα

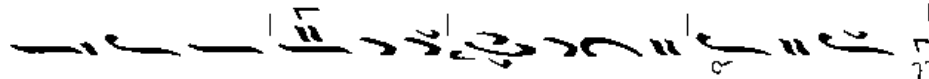
52. π
 η 
Εκ γε ω ε νω πι ον αυ του την δε η σιν

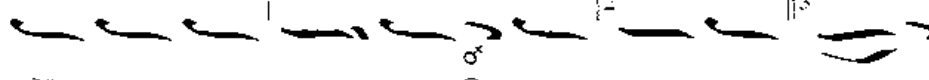
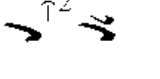
μου

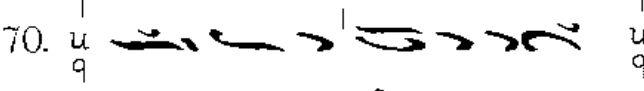
53. π
 η 
δι α του το αι δυ να α μεις των ου ρα νων

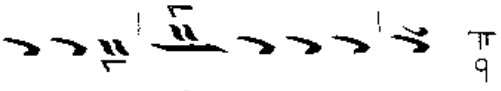
54. π
 η 
Ηα ντα χο ρη γει το Ηνε ευ μα το Α γι ι

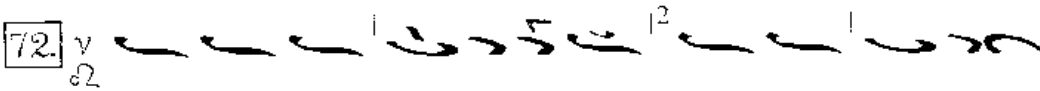
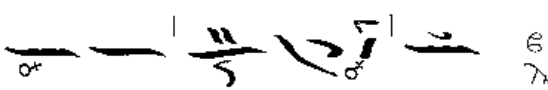
ον

55. π
 η 
και την δο δει ει σαν ε ξου ου σι ι αν

56. ϵ
 λ 
Υ πε ρα γι α Θε ο το κε σω σον

η μας

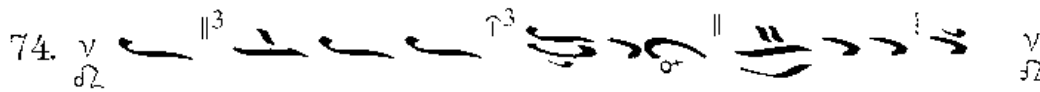
70. 
ον με γα λυ νο ντες

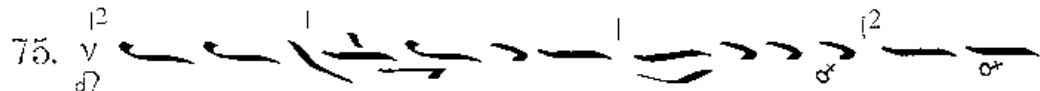
71. 
ο Κυ ρι ος ε πα τη σε τω θα να α

τω το ον θα α να α τον

72. 
Τη υ περ μα α α χω στρα τη γω τα

νι κη τη ρι ι α

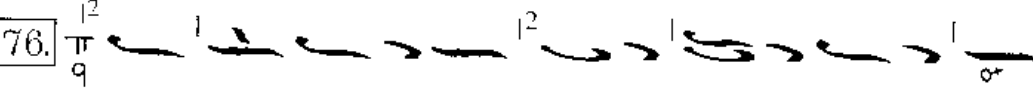
73. 
Κυ υ ρι ε ει και χρι τη ρι ι ω πα

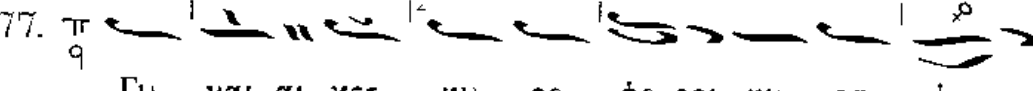
ρε στης

74. 
Ω Δε σπο τα των α πα α αντων

75. 
Την Σο ρι ι αν και Λο ο γον εν ση γα

στρι

76. 
 Τω πα θει σου Χρι στε πα θων η λευ θε ρω
 θη μεν

77. 
 Γυ ναι αι κες μυ ρο φο ροι μυ ρα φε ρου
 σαι

78. 
 ε κων ε σταυ ρω σαι δι α φι λαν θρω
 πι ι αν

79. 
 προσδεξαι Α γι ι ε Κυ υ υ υ ρι ι ι ι
 ε

80. 
 Ο δον η κυ η σα σα ζω ης χαι ρε
 πα να μω με

81.

Ρη μα α τω ων σου Γα θρι ηλ την φω νη η

ην την χαρ μο συνον

82.

Κυ ρι ε Ε κε κρα ξα προς σε ει σαχου σο ον

μου

83.

Με τα θα κρυ ων γυ ναι κες

84.

ο συν τρι θων πο λε ε μους εν υ ψη

λω θρα χι ο νι

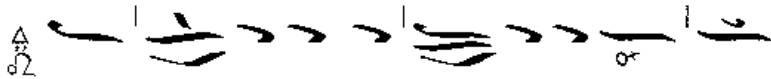
85.

δο ξα τη Α να στα σει σου μο νε φι λα αν

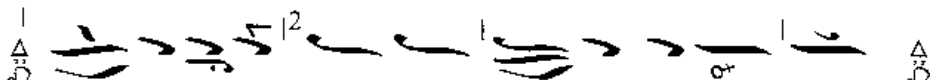
θρω ω πε

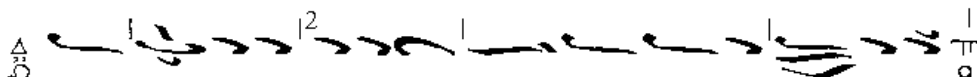
86.

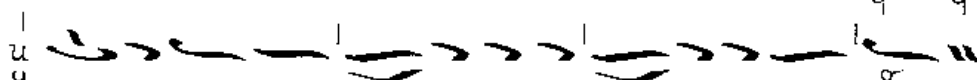
Ι δου σκο τι α α και πρω ω ι

87. $\Delta_{\frac{d}{2}}$  $\Delta_{\frac{d}{2}}$
α νε ε σ τ η ς τ ρ ι η με ρ ο ς Σ ω τ η ρ

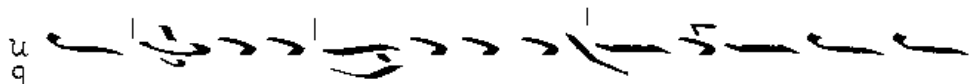
88. $\Delta_{\frac{d}{2}}$  $\frac{1}{6} \lambda$
χ αι αι ρ ε τ ω ν Α πο στο ο λ ω ν το ε γ κα λ λ ω πι σ μα

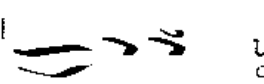
89. $\Delta_{\frac{d}{2}}$  $\Delta_{\frac{d}{2}}$
χ αι αι ρ ε ε τ ω ν α γ γε λ ω ν χα ρ μο ν η

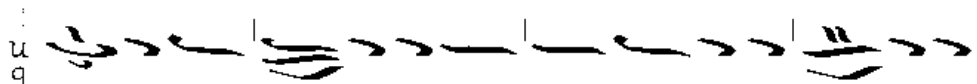
90. $\Delta_{\frac{d}{2}}$  $\frac{1}{9} \pi$
βο η σα α τε τα ο ρ η ευ φ ρ ο συ υ ν η

91. $\frac{u}{q}$  $\frac{u}{q} = \frac{\pi}{q}$
Κυ ρ ι ε Ε κε κρα ξ α π ρ ο ς σε ει σα κου σο ο ν

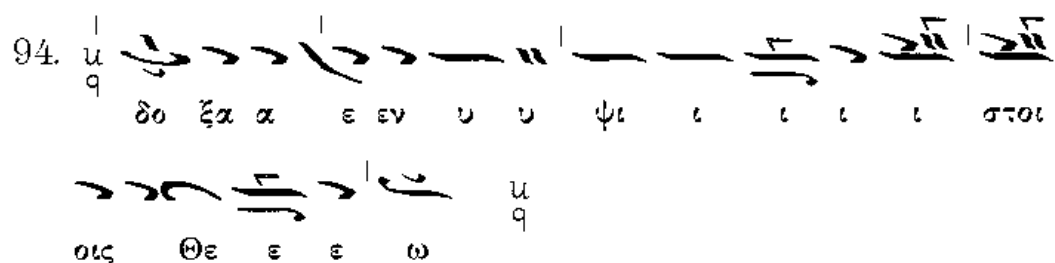
 $\frac{v'}{u}$
μου

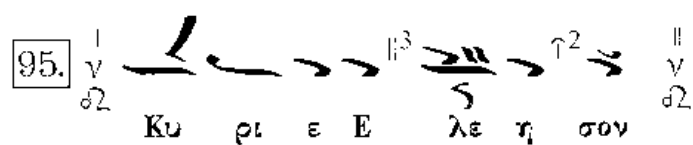
92. $\frac{u}{q}$  $\frac{u}{q}$
την φ λο γ α κα τε σ θε σε τ ου ς παι αι αι δ α ς ε

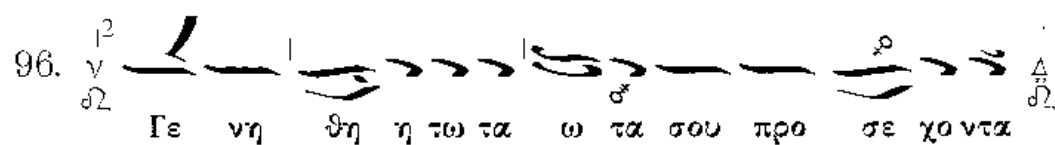
 $\frac{u}{q}$
δρο σι σε

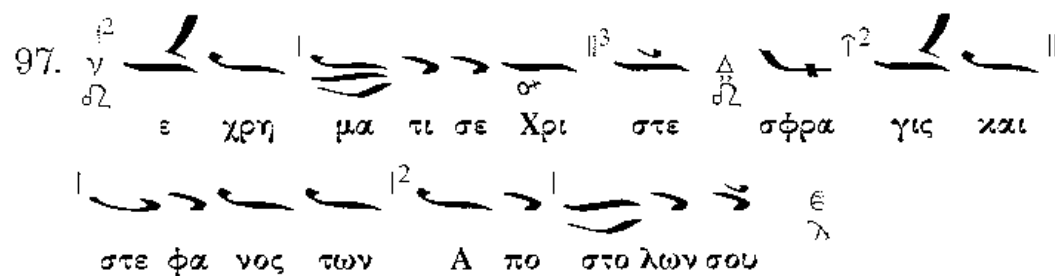
93. $\frac{u}{q}$  $\frac{u}{q}$
ο τι α ν η γ α γ ε ς η μα ς εκ τ η ς αρ χ αι α ς α

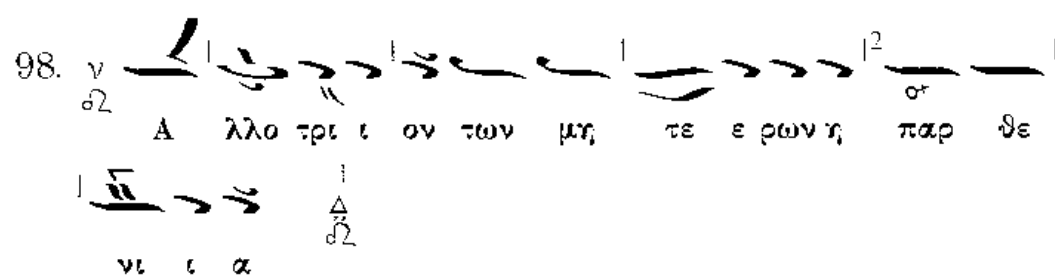
 $\frac{u}{q}$
ρας

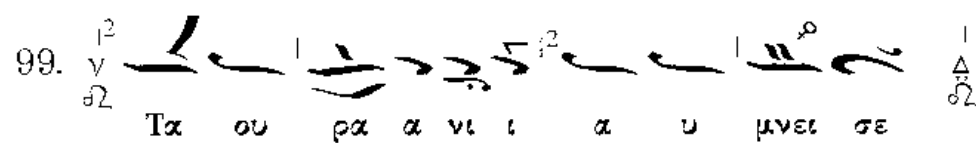
94. 
 δο ξα α ε εν υ υ ψι ι ι ι ι στοι
 οις Θε ε ε ω

95. 
 Κυ ρι ε Ε λε η σον

96. 
 Γε νη θη η τω τα ω τα σου προ σε χοντα

97. 
 ε χρη μα τι σε Χρι στε σφρα γις και
 στε φα νος των Α πο στο λων σου

98. 
 Α λλο τρι ι ον των μη τε ε ρων η παρ θε
 νι ι α

99. 
 Τα ου ρα α νι ι α υ μνει σε

100. γ Δ_2 Υ $\pi\epsilon$ $\rho\alpha$ $\gamma\iota$ α $\Theta\epsilon$ $\omicron$ $\tau\omicron$ $\kappa\epsilon$ $\sigma\omega$ $\sigma\omicron\nu$
 σ^r Υ^2 Δ_2 Δ_2
 η $\mu\alpha\varsigma$

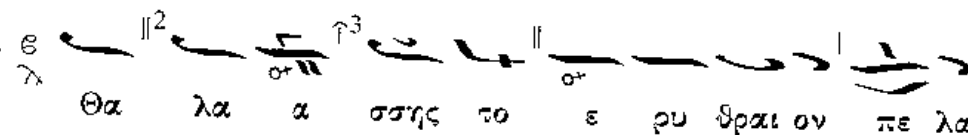
101. Π $\frac{1}{9}$ $\kappa\upsilon$ $\rho\iota$ ϵ ϵ $\kappa\epsilon$ $\kappa\rho\alpha$ $\xi\alpha$ $\pi\rho\omicron\varsigma$ $\sigma\epsilon$ $\epsilon\iota$ $\sigma\alpha$ $\kappa\omicron\upsilon$ $\sigma\omicron\nu$
 $\mu\omicron\upsilon$ Δ_2

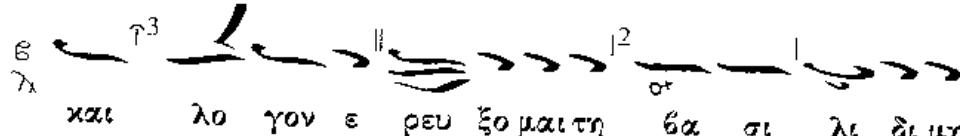
102. Π $\frac{1}{9}$ $\pi\rho\omicron$ $\sigma\chi\epsilon\varsigma$ $\pi\rho\omicron\varsigma$ $\tau\eta\nu$ $\delta\epsilon$ η $\sigma\iota\nu$ $\mu\omicron\upsilon$ Δ_2

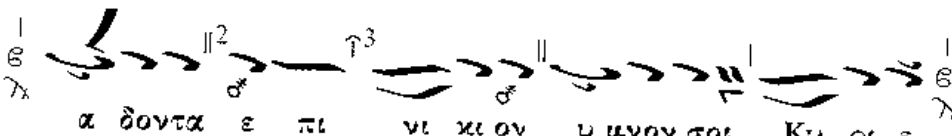
103. Π $\frac{1}{9}$ Ω $\theta\epsilon\iota$ $\alpha\varsigma$ ω $\phi\iota$ ι $\lambda\eta\varsigma$ ω $\gamma\lambda\upsilon\kappa\upsilon$ $\tau\alpha$ $\tau\eta\varsigma$ $\sigma\omicron\upsilon$ $\phi\omega$
 $\nu\eta\varsigma$ Π $\frac{1}{9}$

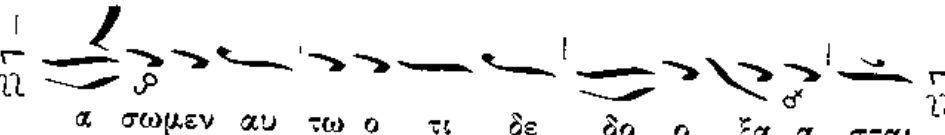
104. Π $\frac{1}{9}$ $\beta\iota$ ι $\theta\lambda\omega$ $\zeta\omega$ $\eta\varsigma$ $\tau\omicron\upsilon\varsigma$ $\theta\omicron\upsilon$ $\lambda\omicron\upsilon\varsigma$ $\sigma\omicron\upsilon$ Δ_2

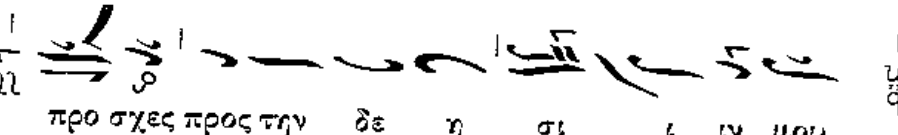
105. $\frac{1}{\lambda}$ Π $\frac{1}{9}$ $\Pi\rho\omicron$ $\sigma\delta\epsilon$ $\xi\alpha\iota$ $\tau\eta\nu$ $\delta\epsilon$ η $\sigma\iota\nu$ η $\mu\omicron\nu$ Δ_2

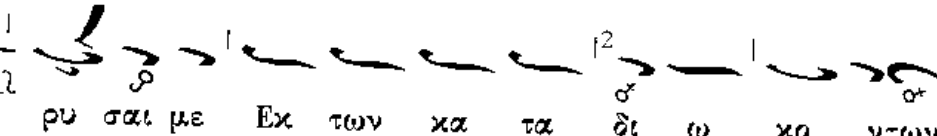
106. 
 Θα λα α σσης το ε ρυ θραι ον πε λα
 γος α θρο χοις ι χνεσιν

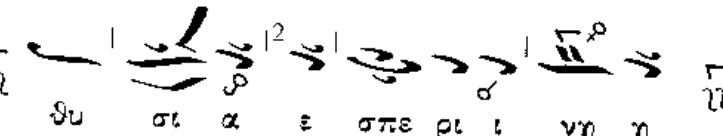
107. 
 και λο γον ε ρευ ξομαιτη θα σι λι διμη
 τρι

108. 
 α δοντα ε πι νι κιον υ μνον σοι Κυ ρι ε

109. 
 α σωμεν αυ τω ο τι δε δο ο ξα α σται

110. 
 προ σχεις προς την δε η σι ι εν μου

111. 
 ρυ σαι με Εκ των κα τα δι ω χο ντων
 με

112. 
 θυ σι α ε σπε ρι ι νη η

113. Δ
 $\delta\delta$ Α γι ι ο ος Α α θα α να α τος Δ
 $\delta\delta$

114. Δ
 $\delta\delta$ φω τος κα τοι κη τη ρι ον κο ρη Π
 $\delta\delta$ 9

115. Δ
 $\delta\delta$ προ σχεις προς την δε η σιν μου Δ
 $\delta\delta$

116. Δ
 $\delta\delta$ Τι υ μας κα λε σω μεν Α γι οι Δ
 $\delta\delta$

117. Δ
 $\delta\delta$ μεθ ου ο λα ος της Εκ κλη σι ας ψα Δ
 $\delta\delta$

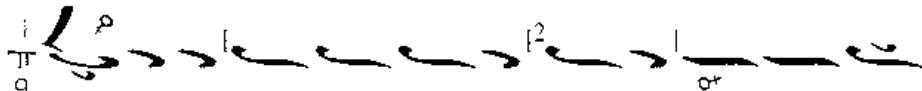
Δ
 $\delta\delta$ λλει ει σοι Δ
 $\delta\delta$

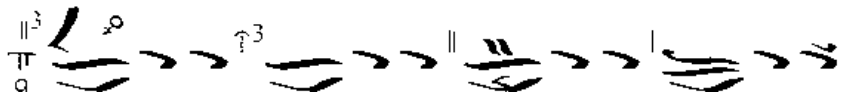
118. Δ
 $\delta\delta$ παι αι δες Ε βραιων εν κα μι ι νω Δ
 $\delta\delta$

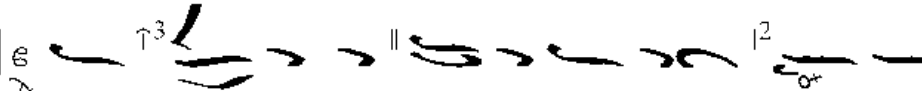
119. Δ
 $\delta\delta$ Πα τερ παντο κρα α τορ και Λο γε και Πνε ευ Δ
 $\delta\delta$

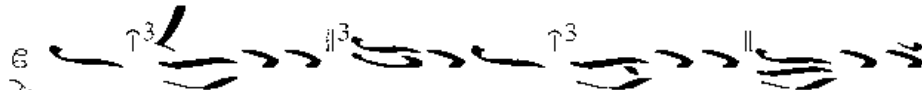
Δ
 $\delta\delta$ μα Δ
 $\delta\delta$

120. $\frac{1}{\pi} \frac{9}{9}$  $\frac{\Delta}{\Omega}$
 Προ σδεξαι την δε η σιν η μων

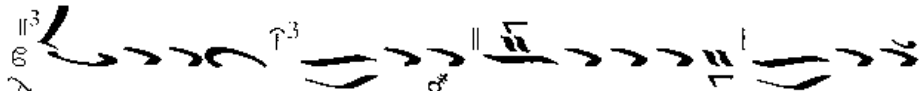
121. $\frac{1}{\pi} \frac{9}{9}$  $\frac{\Delta}{\Omega}$
 Ρυ σαι με Εκ των κα τα δι ω κο ντων με

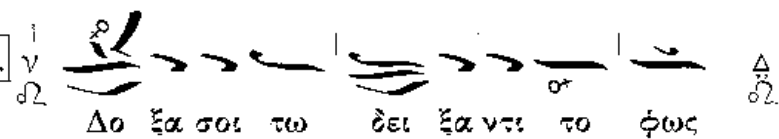
122. $\frac{1}{\pi} \frac{9}{9}$  $\frac{1}{\pi} \frac{9}{9}$
 Πα σα πνο η αι νε σα τω τον Κυ ρι ον

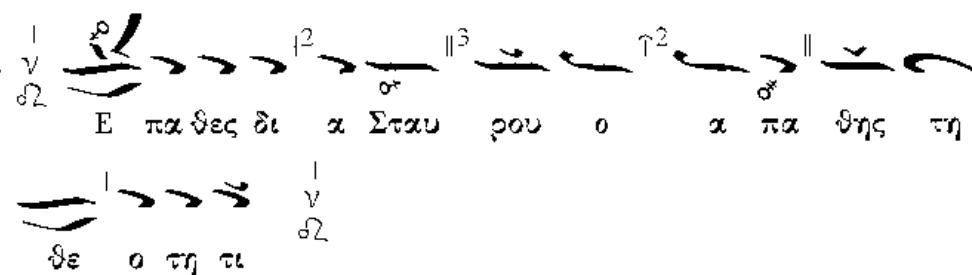
123. $\frac{6}{\gamma}$  $\frac{6}{\gamma}$
 τον βο τρυν τον πε πει ρον η γε ωρ
 γη σα σα

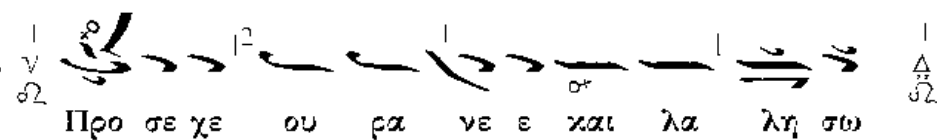
124. $\frac{6}{\gamma}$  $\frac{6}{\gamma}$
 αν δρει ως πα τη σα ντες χαι ροντες ε ψαλλον

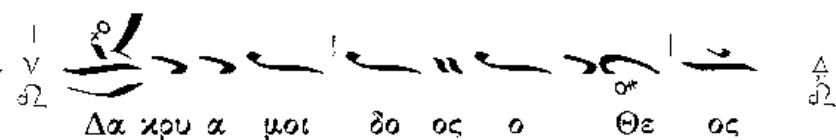
125. $\frac{6}{\gamma}$  $\frac{6}{\gamma}$
 αι νει ει τε ε ου ρα νοι Θε ου την δο ο
 ξαν

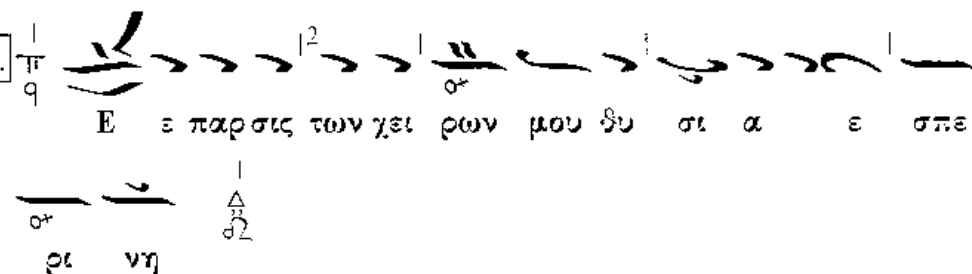
126. $\frac{6}{\gamma}$  $\frac{6}{\gamma}$
 πα ντα τα ερ γα υ μνει ει τε το ον Κυ ρι ον

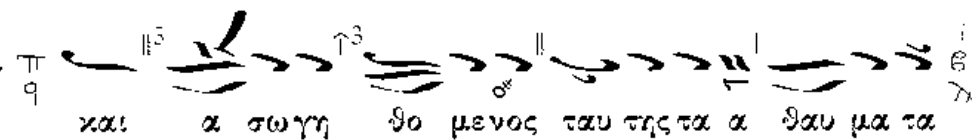
127. 
 Δο ξα σοι τω δει ξαντι το φως

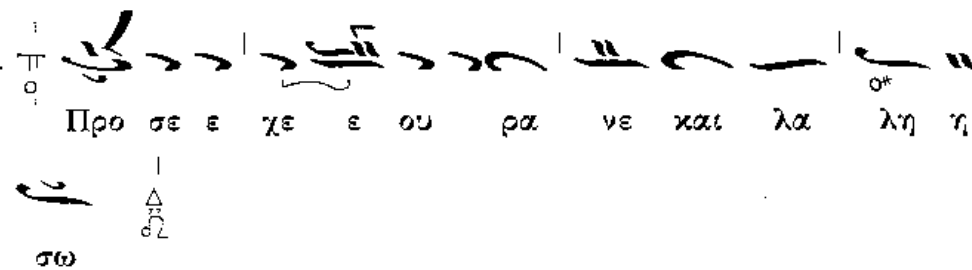
128. 
 Ε παθες δι α Σταυ ρου ο α πα θης τη
 θε ο τη τι

129. 
 Προ σε χε ου ρα νε ε και λα λη σω

130. 
 Δα κρυ α μοι δο ος ο Θε ος

131. 
 Ε ε παρσις των χει ρων μου θυ σι α ε σπε
 ρι νη

132. 
 και α σωγη δο μενος ταυ της τα α θαυ μα τα

133. 
 Προ σε ε χε ε ου ρα νε και λα λη τη
 σω

134. π_9 α ντι μα χαι ρας την νη η στει ει ει αν

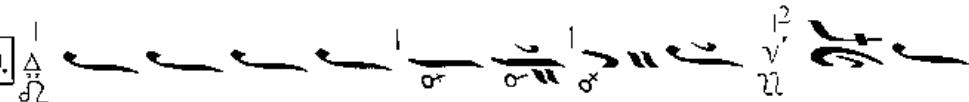
135. $\nu_{\delta 2}$ Ρυ υσαι με Εκ των κα τα δι ω κοντιων με

136. $\nu_{\delta 2}$ Δο ξα α σοι Χρι στε Σωτηρ Υι ε Θε ου μο
νο γε νες

137. $\nu_{\delta 2}$ φρι πτει ει γαρ και τρε ε ε μει

138. π_9 Α ξι ον ε στι με γα λυ νειν σε τον Ζω
ο δο ο την

139. ϵ_{λ}^3 χαι ρε ο το μο ς εν ω ω δα κτυ λω εγ
γε γρα πται Πα τρος ο Λο γος α γνη

140.  και εις τους αι ω ω να α ας των αι

 ω ω ω νω ων α α α μην

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΣΤ'

Περί ἤχων

1. Γενικά

Οἱ ὕμνοι τῆς Ἐκκλησίας μας ἔχουν μελοποιηθεῖ βασικά σέ ὀκτώ διαφορετικούς ἤχους-τρόπους. Οἱ παλαιοὶ δάσκαλοι καθόρισαν τό ὄνομα κάθε ἤχου καί τή σχέση του μέ τούς ὑπόλοιπους ἀνάλογα μέ τή θέση του καί τήν πορεία τῶν διαστημάτων του (πορεία κατά τετράχορδο ἢ πεντάχορδο).

Κάθε ἤχος ἔχει ξεχωριστό μελωδικό ἄκουσμα, μέ κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά γνωρίσματα πού τόν κάνουν μοναδικό¹. Λχ. ὑπάρχουν ἤχοι πού χρησιμοποιοῦν τήν ἴδια κλίμακα (τήν ἴδια πορεία τετραχόρδων ἢ πενταχόρδων), κι ὅμως διαφέρουν ὁ ἓνας ἀπό τόν ἄλλον. Τά συστατικά αὐτά κάθε ἤχου εἶναι:

- (α) ἡ βάση
- (β) τά διαστήματα
- (γ) οἱ δεσπόζοντες φθόγγοι
- (δ) οἱ καταλήξεις τοῦ μέλους, καί
- (ε) οἱ μουσικές ἑλξεις του.

Ὑπάρχουν καί δύο στοιχεῖα γνωριστικά, πού κάνουν κάθε ἤχο ἀντιληπτό εὐθύς ἐξαρχῆς:

- (α) ἡ μαρτυρία του, καί
- (β) τό ἀπύχνημά του.

2. Συστατικά καί γνωριστικά τῶν ἤχων

Βάση ὀνομάζεται ὁ φθόγγος στόν ὁποῖο θεμελιώνεται ἡ κλίμακα τοῦ ἤχου.

Διάστημα εἶναι τό φωνητικό ὕψος μεταξύ δύο φθόγγων. Σέ κάθε ἤχο τά διαστήματα εἶναι σταθερά καί, ξεκινώντας ἀπό τή βάση του, δημιουργοῦμε τό γνωριστικό του τετράχορδο ἢ πεντάχορδο.

Δεσπόζοντες ονομάζονται οί φθόγγοι πού κυριαρχοῦν γενικά στή μελωδία. Συνήθως εἶναι ἡ βάση τοῦ ἤχου, ἡ διφωνία του, ἡ τριφωνία του, ἡ τετραφωνία του καί ἡ ἐπταφωνία του.

Μουσικές καταλήξεις εἶναι οἱ στάσεις πού γίνονται στούς δεσπόζοντες φθόγγους κάθε ἤχου καί ἔχουν σχέση μέ τή στίξη τοῦ ποιητικοῦ κειμένου:

(α) ὅπου ὑπάρχει κόμμα, οἱ μουσικές καταλήξεις ονομάζονται **ἀτελεῖς**, καί γίνονται συνήθως στή διφωνία, στήν τετραφωνία ἢ στήν ἐπταφωνία τοῦ ἤχου.

(β) ὅπου ὑπάρχει ἄνω τελεία ἢ τελεία, οἱ μουσικές καταλήξεις ονομάζονται **ἐντελεῖς**, καί γίνονται συνήθως στήν τετραφωνία ἢ στή βάση τοῦ ἤχου.

(γ) ὅταν τελειώνει τό κείμενο, οἱ μουσικές καταλήξεις λέγονται **τελικές**, καί γίνονται κατὰ κανόνα στή βάση τοῦ ἤχου, συνήθως μέ ἰδιαίτερο, χαρακτηριστικό σχηματισμό. Αὐτές διακρίνονται σέ **ἀπλές τελικές** καί σέ **τελικές πρὸς παύση**².

Μελωδικές ἑλξεις: οἱ δεσπόζοντες φθόγγοι κάθε ἤχου, ἐπειδὴ κυριαρχοῦν στό μέλος, ἔλκουν, τραβοῦν κοντά τους πολλές φορές τοὺς φθόγγους πού εἶναι πάνω ἢ κάτω ἀπό αὐτούς, μέ μικρές ἢ μεγάλες ἑλξεις, ἀνάλογα μέ τήν πορεία τῆς μελωδίας³. Ἔτσι, μέ αὐτές τίς μετακινήσεις τῶν ἄλλων φθόγγων (τῶν ὑπερβασίμων) πρὸς τοὺς δεσπόζοντες φθόγγους, οἱ ὅποτες δηλώνονται μέ τίς διέσεις καί τίς ὑφέσεις, δίνεται τό ἦθος τοῦ κάθε ἤχου⁴ καί ὁ χαρακτήρας τῶν μελωδιῶν του⁵.

Μαρτυρίες τῶν ἤχων: πρὶν ἀπό κάθε μουσική σύνθεση εἶναι ἀπαραίτητο νά μποῦν τά στοιχεῖα πού θά μᾶς δείξουν πῶς θά ψάλλουμε καί τά ὅποια ἀποτελοῦν τή μαρτυρία τοῦ ἤχου. Αὐτά εἶναι:

(α) ἡ λέξις ἦχος

(β) τό ὄνομα τοῦ ἤχου σέ στενογραφία

(γ) ὁ φθόγγος τῆς βάσης τοῦ ἤχου, καί

(δ) ἡ φθορά, ἡ ὁποία μᾶς δείχνει (ἐκτός κάποιων ἐξαιρέσεων) ποιά θά εἶναι ἡ πορεία τῶν διαστημάτων τοῦ ἤχου.

Γιά παράδειγμα, ἡ μαρτυρία τοῦ Πλαγίου τοῦ Τετάρτου ἤχου:

$$\text{Ἦχος } \overset{\lambda}{\pi} \overset{\sigma}{\rho} \overset{\eta}{\zeta} \quad \text{Νη } \rho$$

ἀποτελεῖται ἀπό τὰ ἐξῆς στοιχεῖα:

(α) τή λέξη: Ἦχος

(β) τό στενογραφικό τοῦ ἤχου: $\overset{\lambda}{\pi} \overset{\sigma}{\rho} \overset{\eta}{\zeta}$ = Πλάγιος τοῦ Τετάρτου

(γ) τή βάση τοῦ ἤχου: Νη

(δ) τή φθορά τοῦ ἤχου: ρ

Ἀπήχημα τοῦ ἤχου: Τό ἀπήχημα ἢ ἐνήχημα κάθε ἤχου εἶναι μία σύντομη μουσική φράση ἡ ὁποία ἀποδίδει, κατὰ τό δυνατόν, τὰ κύρια συστατικά του: βάση, διαστήματα, δεσπόζοντες φθόγγους, μελωδικές ἐλξεις καί κατάληξη, δίνοντας ἔτσι τό χαρακτηριστικό του ἄκουσμα, τήν "ιδέα" του. Συνήθως τό ἀπήχημα ψάλλεται ἀπό αὐτόν πού διευθύνει τόν χορό, γιά νά μπορέσουν καί οἱ ὑπόλοιποι πού θά ψάλουν, ν' ἀκούσουν τήν ιδέα τοῦ ἤχου. Τό εἶδος τοῦ ἀπηχήματος (σύντομο ἢ ἀργό) εἶναι ἀνάλογο μέ τή μουσική σύνθεση πού ἀκολουθεῖ. Τό ἀπήχημα διακρίνεται γιά τὰ εἰρμολογικά, στιχηρατικά καί παπαδικά μέλη σέ σύντομο καί ἀργοσύντομο, καί σέ ἀργό γιά τὰ μέλη τοῦ Στιχηραρίου, τῆς Παπαδικῆς καί τοῦ Καλοφωνικοῦ Εἰρμολογίου⁶. (Δές περισσότερα στό Παράρτημα II, σελ. 315 κ.έ.)

3. Πῶς βρίσκουμε τή βάση κάθε ἤχου

Οἱ ἤχοι τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς διακρίνονται σέ κυρίους (Πρῶτος, Δεύτερος, Τρίτος, Τέταρτος) καί σέ πλάγιους (Πλάγιος

τοῦ Πρώτου, Πλάγιος τοῦ Δευτέρου, Πλάγιος τοῦ Τρίτου ἢ Βαρύς, Πλάγιος τοῦ Τετάρτου).

Ἡ βάση τοῦ κυρίου ἤχου ἀπέχει ἀπὸ τῆς βάσης τοῦ πλαγίου του τέσσερις φωνές ἢ ἓνα πεντάχορδο (42 τμήματα). Ἀνεβαίνοντας ἀπὸ τῆς βάσης παραγωγῆς δημιουργοῦνται πάντοτε κύριοι ἤχοι, ἐνῶ κατεβαίνοντας πλάγιοι ἤχοι.

Οἱ ἐκκλησιαστικοὶ μουσικοὶ παράγουν τοὺς τέσσερις κύριους ἤχους ἀπὸ τοὺς τέσσερις τόνους ἐνός πενταχόρδου μέ πορεία διαστημάτων τόνους μεῖζονα, ἐλάσσονα, ἐλάχιστο καὶ μεῖζονα. Τό πεντάχορδο αὐτό, στή Νέα Μέθοδος, ἔχει ὡς ἀφετηρία τοὺς φθόγγους Δι καὶ Νη τοῦ μέσου διαπασῶν. Ὡς πρώτη βάση παραγωγῆς τῶν ἤχων ἐπιλέγεται ὁ φθόγγος Δι διότι ἔτσι οἱ βάσεις τῶν περισσοτέρων ἤχων (κυρίων καὶ πλαγίων) βρίσκονται στή φωνητική περιοχὴ τοῦ μέσου διαπασῶν. Οἱ ἤχοι αὐτοὶ ἀνήκουν στό διατονικὸ γένος. Ἀπὸ τὴν ἀλλοίωση τῶν διαστημάτων τῆς κλίμακας τῶν ἤχων αὐτῶν προέρχονται οἱ ἤχοι τῶν ἄλλων γενῶν.

Ἔτσι, οἱ βάσεις τῶν ἤχων διαμορφώνονται ὡς ἑξῆς:

ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΒΑΣΗ ΚΥΡΙΩΝ ΗΧΩΝ

ἀνάβαση 1 φωνῆς ἀπὸ Λι = Κε : Α' ἤχος

ἀνάβαση 2 φωνῶν ἀπὸ Δι = Ζω' : Β' ἤχος

ἀνάβαση 3 φωνῶν ἀπὸ Δι = Νη' : Γ' ἤχος

ἀνάβαση 4 φωνῶν ἀπὸ Δι = Πα' : Δ' ἤχος

ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΒΑΣΗ ΠΛΑΓΙΩΝ ΗΧΩΝ

κατάβαση 4 φωνῶν ἀπὸ Κε (Α' ἤχος) = Πα : ἤχος Πλάγιος τοῦ Α'

κατάβαση 4 φωνῶν ἀπὸ Ζω' (Β' ἤχος) = Βου : ἤχος Πλάγιος τοῦ Β'

κατάβαση 4 φωνῶν ἀπὸ Νη' (Γ' ἤχος) = Γα : ἤχος Πλάγιος τοῦ Γ'

κατάβαση 4 φωνῶν ἀπὸ Πα' (Δ' ἤχος) = Δι : ἤχος Πλάγιος τοῦ Δ'

Στήν πράξιν βεβαίως, εἶναι ἀνέφικτο νά ψάλει κάποιος Τέταρτο ἤχου ἀπό τόν ἄνω Πα, Τρίτο ἀπό τόν ἄνω Νη ἢ Δεύτερο ἀπό τόν ἄνω Ζω, διότι οἱ βάσεις τους βρίσκονται ἔξω ἀπό τό μέσο διαπασῶν. Ἀναγκαστικά λοιπόν, μετατέθηκαν πρὸς τὰ κάτω οἱ βάσεις τῶν ψηλά εὐρισκομένων ἤχων. Ἔτσι:

(α) δημιουργήθηκαν κύριοι ἤχοι στίς βάσεις τῶν πλαγίων, καί ὀνομάστηκαν **χαμηλοί** ἢ **ἔσω**, καί ἀπ' αὐτοὺς δημιουργήθηκαν (τέσσερις φωνές κάτω) οἱ πλάγιοί τους, ἢ

(β) μεταφέρθηκαν στήν ἀντιφωνία τους (ἐπτὰ φωνές κάτω ἀπὸ τή βάση τους) οἱ ἤχοι πού εἶχαν τή βάση τους ἔξω ἀπό τοὺς φθόγγους τοῦ μέσου διαπασῶν. Ἀποτέλεσμα:

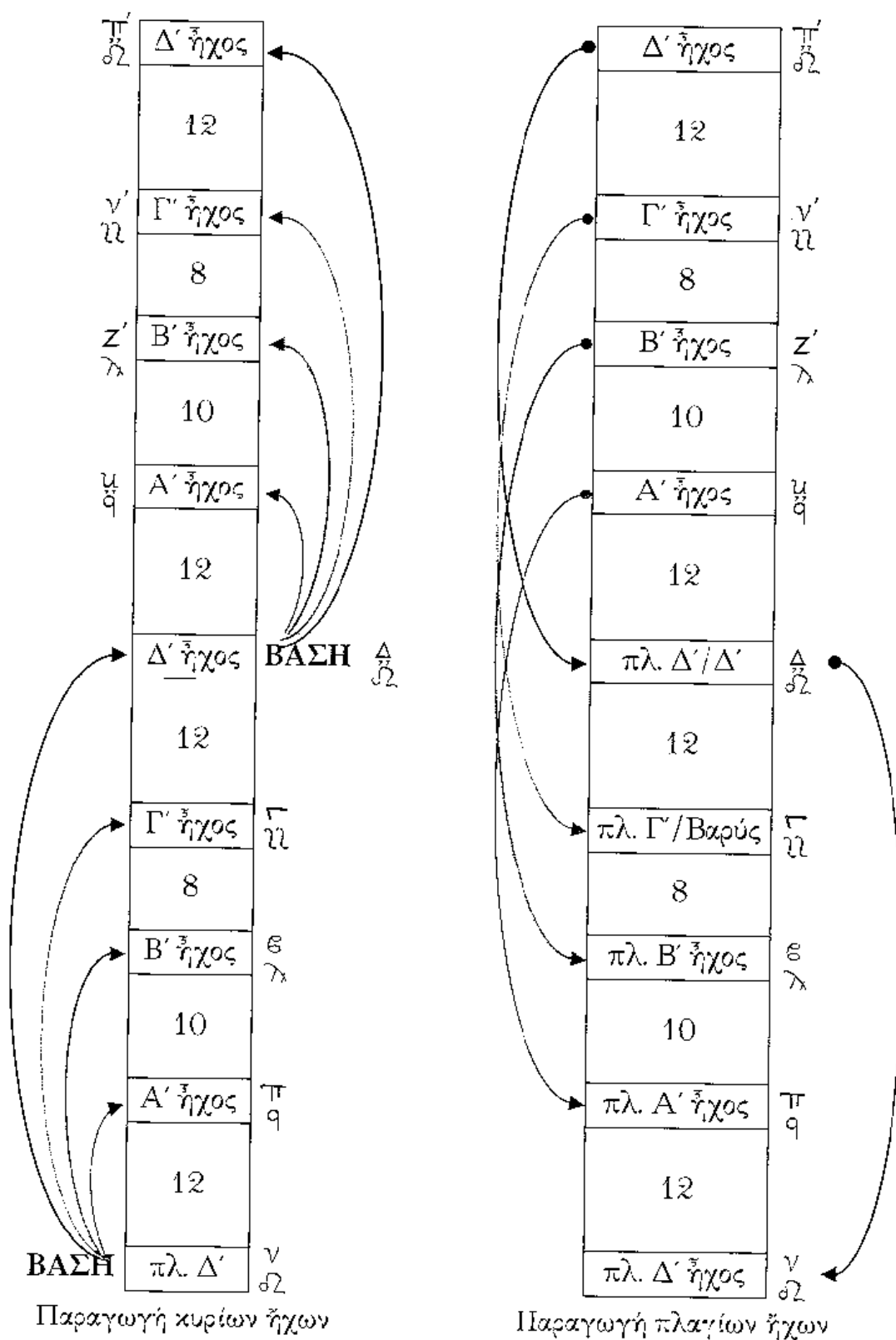
Ὁ ἐπὶ τοῦ ἄνω Πα Τέταρτος ἤχος μεταφέρθηκε ἢ στὸν Δι τοῦ μέσου διαπασῶν, σχηματίζοντας ἔτσι τὸν πλάγιό του τέσσερις φωνές κάτω (ἐπὶ τοῦ Νη) ἢ στήν ἀντιφωνία του στὸν Πα.

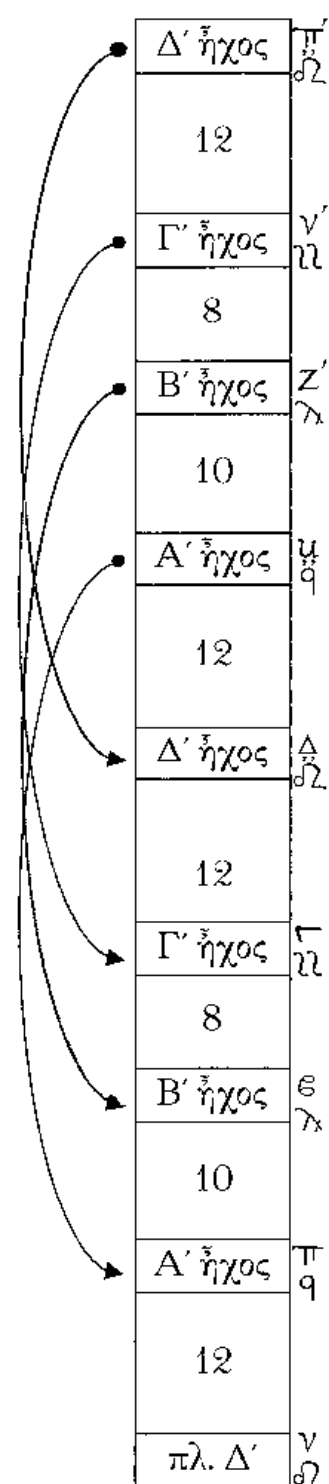
Ὁ ἐπὶ τοῦ ἄνω Νη Τρίτος ἤχος μεταφέρθηκε στὸν Γα τοῦ μέσου διαπασῶν, σχηματίζοντας ἔτσι τὸν πλάγιό του τέσσερις φωνές κάτω (ἐπὶ τοῦ Ζω ὕφεση).

Ὁ ἐπὶ τοῦ ἄνω Ζω Δεύτερος διατονικός ἤχος μεταφέρθηκε εἴτε στὸν Βου τοῦ μέσου διαπασῶν, εἴτε στήν ἀντιφωνία του, στὸν κάτω Ζω.

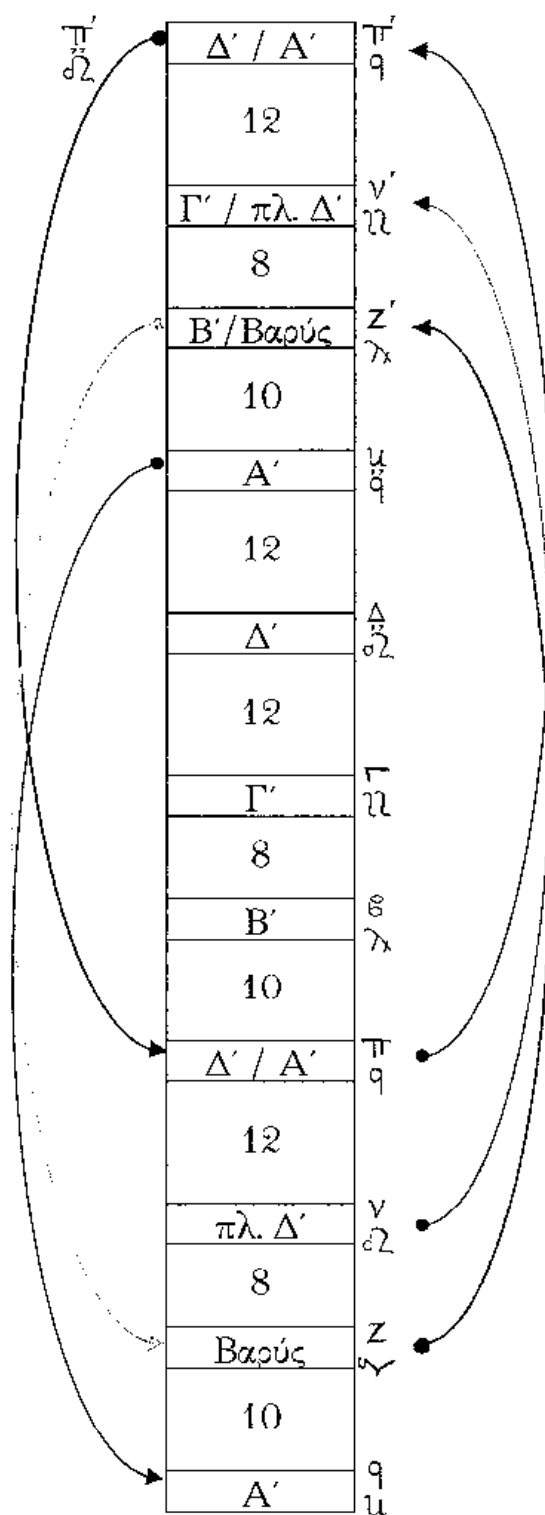
Οἱ παλαιοὶ δάσκαλοι καί συνθέτες εἶχαν τονίσει μέλη τοῦ πρώτου ἤχου μέ βάση τὸν Κε. Οἱ νεότεροι, διαμορφώνοντας ἀλλιῶς τίς μουσικὲς θέσεις τοῦ ἤχου δίδοντάς τους ἑκτασὴ ἐπὶ τό ὄξύ, μετέφεραν τή βάση του στὸν Πα (στή βάση τοῦ πλαγίου του) καί τὸν ὀνόμασαν **Πρῶτο ἀπὸ τοῦ Πα** ἢ **χαμηλό (ἔσω) Πρῶτο**. Παράλληλα, ἐξακολουθοῦν νά ὑπάρχουν καί σήμερα μέλη τοῦ Πρώτου ἤχου μέ βάση τὸν φθόγγο Κε⁷.

Ἔτσι, δημιουργήθηκαν κύριοι ἤχοι σέ ἓνα πεντάχορδο κάτω ἀπὸ τὸν Δι τοῦ μέσου διαπασῶν, μέ βάση δηλαδή τὸν φθόγγο Νη.





Παραγωγή κυρίων ἡχων
(ἔσω-χαμηλοί) κατὰ μετάθεσιν



Παραγωγή ἀντιφώνων
καὶ ἑπταφώνων ἡχων

Συνοψίζοντας, μπορούμε νά ποῦμε τά ἑξῆς:

Στήν ἐκκλησιαστική μουσική ἔχουμε δύο βάσεις παραγωγῆς τῶν ἤχων: τόν Νη καί τόν Δι, μέ πορεία πενταχόρδων κατά τόνους μείζονα, ἐλάσσονα, ἐλάχιστο καί μείζονα. Ἀνεβαίνοντας δημιουργοῦμε πάντοτε κυρίους ἤχους, ἐνῶ κατεβαίνοντας πάντοτε πλαγίους.

Μέ βάση τόν Νη: Μία φωνή πάνω, στόν Πα, ἔχουμε τή βάση τοῦ χαμηλοῦ (ἔσω) Πρώτου ἤχου. Δύο φωνές πάνω, στόν Βου, ἔχουμε τή βάση τοῦ χαμηλοῦ (ἔσω) Δευτέρου διατονικοῦ ἤχου. Τρεῖς φωνές πάνω, στόν Γα, ἔχουμε τή βάση τοῦ χαμηλοῦ (ἔσω) Τρίτου ἤχου. Τέσσερις φωνές πάνω, στόν Δι, ἔχουμε τή βάση τοῦ Τετάρτου. Τέσσερις φωνές κάτω ἀπό τόν Δι, ἔχουμε τή βάση τοῦ Πλαγίου τοῦ Τετάρτου.

Μέ βάση τόν Δι: Μία φωνή πάνω, στόν Κε, ἔχουμε τή βάση τοῦ Πρώτου ἤχου. Δύο φωνές πάνω, στόν ἄνω Ζω, ἔχουμε τή βάση τοῦ Δευτέρου (διατονικοῦ) ἤχου. Τρεῖς φωνές πάνω, στόν ἄνω Νη, ἔχουμε τή βάση τοῦ Τρίτου ἤχου. Τέσσερις φωνές πάνω, στόν ἄνω Πα, ἔχουμε τή βάση τοῦ Τετάρτου ἤχου.

Τέσσερις φωνές κάτω ἀπό τόν ἄνω Πα, στόν Δι, ἔχουμε τή βάση τοῦ Πλαγίου τοῦ Τετάρτου. Τέσσερις φωνές κάτω ἀπό τόν ἄνω Νη, στόν Γα, ἔχουμε τή βάση τοῦ Πλαγίου τοῦ Τρίτου ἢ Βαρέος. Τέσσερις φωνές κάτω ἀπό τόν Ζω, στόν Βου, ἔχουμε τή βάση τοῦ Πλαγίου τοῦ Δευτέρου (διατονικοῦ), αὐτοῦ πού ἐπικράτησε νά ὀνομάζεται Λέγετος. Τέσσερις φωνές κάτω ἀπό τόν Κε, στόν Πα, ἔχουμε τή βάση τοῦ Πλαγίου τοῦ Πρώτου.

Ὁ ἐπὶ τοῦ ἄνω Πα Τέταρτος ἤχος, ἐπειδὴ βρισκόταν ἔξω ἀπό τοὺς φθόγγους τοῦ μέσου διαπασῶν, μετατέθηκε στόν Δι καί ὀνομάστηκε ἤχος Τέταρτος Ἄγια τῆς Παπαδικῆς ἀπὸ τοῦ Δι, δημιουργώντας παράλληλα ἓναν Πλάγιο τοῦ Τετάρτου ἐπὶ τοῦ φθόγγου Νη τοῦ μέσου διαπασῶν. Ὁ ἴδιος ἤχος μεταφέρθηκε καί στήν ἀντιφωνία του, στόν φθόγγο Πα τοῦ μέσου διαπασῶν, καί ὀνομάστηκε ἤχος Τέταρτος τοῦ Στιχηραρίου ἀπὸ τόν Πα.

Ὁ ἐπὶ τοῦ ἄνω Ζω Δεύτερος διατονικός ἤχος, ἐπειδὴ κι αὐτός βρισκόταν ἔξω ἀπὸ τό μέσο διαπασῶν, μεταφέρθηκε στὸν Βου, ὡς ἔσω Δεύτερος, ἀλλὰ καὶ στήν ἀντιφωνία του, στὸν Ζω τοῦ μέσου διαπασῶν, ὁπότε, ἐπειδὴ εἶχε τὴ βάση πιό χαμηλά κι ἀπὸ τὸν Πλάγιο τοῦ Δ' ἀπὸ τὸν Νη (βάση παραγωγῆς τῆς ὀκτωηχίας), ὀνομάστηκε ἤχος Βαρύς τῆς Παπαδικῆς ἀπὸ τὸν Ζω⁸.

4. Εἶδη ἐκκλησιαστικῆς μελοποιίας

Ἀνάλογα μέ τό ὕμνογραφικὸ εἶδος, τὴ γραμμὴ τῆς μελωδίας καὶ τὴ χρονικὴ διάρκεια τῶν συλλαβῶν κάθε μουσικῆς σύνθεσης, προέκυψαν καὶ τὰ εἶδη τῆς ἐκκλησιαστικῆς μελοποιίας, πού διακρίνονται σέ:

- (α) εἰρμολογικό,
- (β) στιχηραρικό, καὶ
- (γ) παπαδικό.

4.1. Εἰρμολογικά μέλη

Εἰρμολογικά μέλη ἐπικράτησε νά ὀνομάζονται οἱ ὕμνοι πού περιέχονται στό **Εἰρμολόγιον**: εἰρμοὶ κανόνων, τροπάρια, ἀπολυτίκια, κοντάκια, καθίσματα, ἑξαποστειλάρια, αὐτόμελα (καὶ προσόμοια) τῶν ἀκολουθιῶν. Ἡ χρονικὴ ἀγωγή τῆς μελωδίας τους συνήθως εἶναι σύντομη. Κάθε συλλαβὴ τοῦ κειμένου ἀντιστοιχεῖ κατὰ κανόνα σέ ἓναν φθόγγο-χρόνο τῆς μελωδίας, ἐνῶ οἱ τονιζόμενες συλλαβές καὶ οἱ καταλήξεις ἔχουν συχνά 2 ἢ περισσότερους χρόνους. Τό ὅτι κάθε συλλαβὴ τοῦ κειμένου ἔχει καὶ ἓναν χρόνο ἢ φθόγγο μουσικό κάνει τὰ μέλη αὐτά νά λέγονται μέ γρήγορη χρονικὴ ἀγωγή.

Τὰ εἰρμολογικά μέλη διακρίνονται σέ:

- (α) σύντομα⁹ καὶ
- (β) ἀργά, στά ὁποῖα γιὰ κάθε συλλαβὴ τοῦ κειμένου δαπανῶνται δύο ἢ καὶ περισσότεροι χρόνοι.

4.2. Στιχηραρικά μέλη

Στιχηραρικά μέλη ονομάζονται οι μουσικές συνδέσεις -ιδιόμελα του Έσπερινοῦ καὶ τοῦ Ὁρθρου- τῶν ὁποίων προηγούνται ψαλμικοί στίχοι, καὶ διαφέρουν ἀπὸ τίς συνδέσεις τοῦ Εἱρμολογίου στό ὅτι ἔχουν δικό τους (ἴδιον) μέλος. Σέ κάθε συλλαβή τοῦ ποιητικοῦ κειμένου (μέ ἐξαίρεση τὰ σύντομα μέλη) ἀντιστοιχοῦν συνήδως δύο χρόνοι τῆς μελωδίας, οἱ ὁποῖοι γίνονται τέσσερις στίς τονιζόμενες, κυρίως, συλλαβές καὶ στίς καταλήξεις. Τὸ στιχηραρικό εἶναι τό κατ' ἐξοχὴν εἶδος τῆς ἐκκλησιαστικῆς μελοποιίας.

Τὰ στιχηρά ιδιόμελα διακρίνονται σέ:

(α) ιδιόμελα τῶν ὁποίων προηγεῖται ψαλμικός στίχος¹⁰, καὶ

(β) ιδιόμελα τῶν ὁποίων προηγεῖται ἡ μικρὴ δοξολογία Δόξα Πατρί... (Δοξαστικά), καὶ τὰ ὁποῖα ψάλλονται σέ πιό ἀργή χρονική ἀγωγή ἀπὸ τὰ ιδιόμελα πού ψάλλονται μέ στίχο.

Τὰ στιχηραρικά μέλη διακρίνονται σέ σύντομα, ἀργοσύντομα καὶ σέ ἀργά. Στά σύντομα ἀνήκουν τὰ μέλη πού βρίσκονται στό σύντομο ἀναστασιματάριο τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου (ἀλλὰ καὶ στιχηρά ιδιόμελα τῆς Ὁκτωήχου). Στά ἀργοσύντομα ἀνήκουν ὅλες οἱ συνδέσεις πού ἀναφέραμε προηγουμένως, ἐνῶ στά ἀργά ἀνήκουν ὅλες οἱ ἐξηγήσεις τῶν ιδιομέλων τῆς μεταβυζαντινῆς ἐποχῆς, καὶ κυρίως τῶν δοξαστικῶν ιδιομέλων, σέ ἀργή ἀπόδοση τοῦ μέλους κατὰ τίς πανηγυρικές ἀκολουδίες διαφόρων ἐορτῶν, ὅπως ὑπάρχουν στό συντετμημένο Δοξαστάριο τοῦ Ἰακώβου Πρωτοψάλτου (ἐξηγήσεις Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος καὶ Γρηγορίου Πρωτοψάλτου), στό Δοξαστάριο τῶν Ἀποστίχων καὶ στοὺς χειρόγραφους κώδικες τοῦ Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, στήν Ἑθνική Βιβλιοθήκη τῆς Ἑλλάδος (ἀρ.χρ. 707, 708 καὶ 709) καὶ ἀλλοῦ.

4.3. Παπαδικά μέλη

Παπαδικά μέλη ονομάζονται οἱ μουσικές συνδέσεις πού μελοποι-

ἤδησαν ἐλεύθερα ἀπό τούς μελοποιούς στόν ἦχο πού ἐπιθυμοῦσαν (μέ βάση πάντοτε τήν ἐκκλησιαστική μουσική παράδοση, τίς μελωδικές γραμμές καί τά μουσικά γνωρίσματα κάθε ἤχου καί ὄχι αὐθαίρετα), μέ ποιητικό κείμενο στίχους τοῦ Ψαλτηρίου ἢ κάποιο μεταγενέστερο κείμενο πού δέν εἶχε δικό του μέλος.

Πολύ λίγα εἶναι τά χριστιανικά ποιήματα πού μελοποιήθηκαν ἀρχικά στό εἶδος τῆς Παπαδικῆς (ὅπως τό ἀρχαῖο *Φῶς ἱλαρόν καί τά χερουβικά*: τῆς Μ. Πέμπτης *Τοῦ Δείπνου Σου τοῦ Μυστικοῦ*, τοῦ Μ. Σαββάτου *Σιγησάτω πᾶσα σὰρξ βροτεία*, τῆς Προηγιασμένης Θείας Λειτουργίας *Νῦν αἱ Δυνάμεις καί τό σύνηδες Οἱ τά Χερουβίμ μυστικῶς εἰκονίζοντες*).

Οἱ μελοποιήσεις τῶν ψαλμῶν στό εἶδος τῆς Παπαδικῆς διακρίνονται σέ σύντομες, ἀργοσύντομες καί ἀργές.

Τά σύντομα παπαδικά μέλη (ὅπως ἐκλογές σέ μνήμες ἀγίων καί σύντομοι πολυέλεοι) ψάλλονται σέ σύντομη χρονική ἀγωγή. Τά ἀργοσύντομα (ὅπως ἀργοσύντομοι πολυέλεοι), σέ μέτρια χρονική ἀγωγή. Τά ἀργά (ὅπως χερουβικά καί κοινωνικά), σέ ἀργή χρονική ἀγωγή καί κάποια ἀπ' αὐτά σέ συντομότερη (ὅπως τά Λειτουργικά καί τό *Τήν γάρ σὴν μήτραν* τῆς Λειτουργίας τοῦ Μ. Βασιλείου).

5. Δημιουργία δευτερευόντων ἤχων

Οἱ ὀκτώ ἦχοι, ἀνάλογα μέ τήν πορεία τῆς μελωδίας τους, μερικές φορές κάνουν τελικές καταλήξεις στούς δεσπόζοντες φθόγγους τους καί μακριά ἀπό τή βάση τους. Συνήθως οἱ μουσικές συνθέσεις τῶν κυρίων ἤχων τελειώνουν δύο, τρεῖς καί τέσσερις φωνές κάτω ἀπό τή φυσική τους βάση, ἐνῶ τῶν πλαγίων δύο, τρεῖς, τέσσερις, πέντε ἢ καί ἑπτὰ φωνές πάνω ἀπ' αὐτήν. Ἐτσι προκύπτουν παρακλάδια τοῦ κεντρικοῦ βασικοῦ ἤχου, τά ὁποῖα εἴτε διατηροῦν τά γνωρίσματά του εἴτε δημιουργοῦν νέες μελωδικές θέσεις καί φράσεις ἀνάλογα μέ τά χαρακτηριστικά τους. Συγκεκριμένα:

Όταν ἡ μελωδία ενός (κυρίου) ἤχου τελειώνει δύο φωνές κάτω ἀπό τή βάση του, λέγεται ὅτι μεσάζει· ὅταν τελειώνει τρεῖς παραμεσάζει καί ὅταν τελειώνει τέσσερις πλαγιάζει. Ἀναλόγως λοιπόν, ὁ ἤχος ὀνομάζεται μεσάζων, παραμεσάζων ἢ πλαγιάζων.

Ἀντίθετα, ὅταν ἡ μελωδία ενός (πλαγίου) ἤχου τελειώνει δύο φωνές πάνω ἀπό τή βάση του, λέγεται ὅτι διφωνεῖ ὅταν τρεῖς τριφωνεῖ καί, ἀναλόγως, τετραφωνεῖ, πενταφωνεῖ καί ἑπταφωνεῖ.

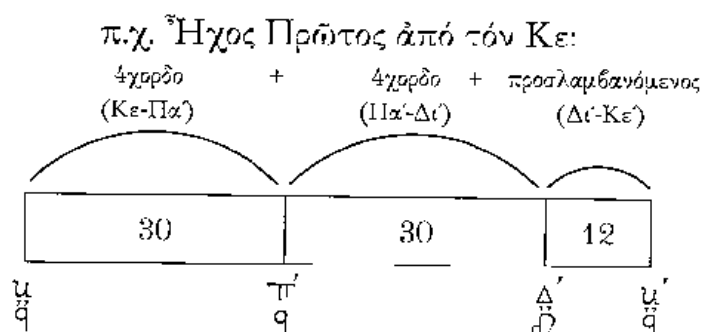
Πολλές φορές, οἱ μουσικές συνθέσεις χρησιμοποιοῦν ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τέλους ὡς βάση τή διφωνία, τήν τριφωνία, τήν τετραφωνία, τήν πενταφωνία, τήν ἑπταφωνία καί τή μεσότητα. Τότε ὀνομάζουμε τόν ἤχο καί μέ τό ὄνομα τῆς προτίμησής του (π.χ. Ἦχος Βαρύς ἑπτάφωνος). Ἔτσι δημιουργοῦνται ἀπό τοὺς κυρίους ἤχους οἱ μέσοι, παράμεσοι πλάγιοι καί ἀντίφωνοι, καί ἀπό τοὺς πλαγίους οἱ διφωνοί, τρίφωνοι, τετράφωνοι, πεντάφωνοι, ἑπτάφωνοι. Μέ τή μετάδεση τῆς βάσης τῶν κυρίων ἤχων σ' αὐτήν τῶν πλαγίων τους ἡ στήν ἀντιφωνία της, ἐπικράτησε κοινή χρήση τῶν παραπάνω ὀνομάτων καί ἀπό τοὺς κυρίους καί ἀπό τοὺς πλαγίους ἤχους, ὥστε νά μήν εἶναι σαφές ὁ διαχωρισμός τῶν κλάδων τῶν ἤχων (π.χ. Πρῶτος τετράφωνος, ἀλλά καί Πλάγιος τοῦ Πρώτου τετράφωνος).

6. Μουσικά γένη

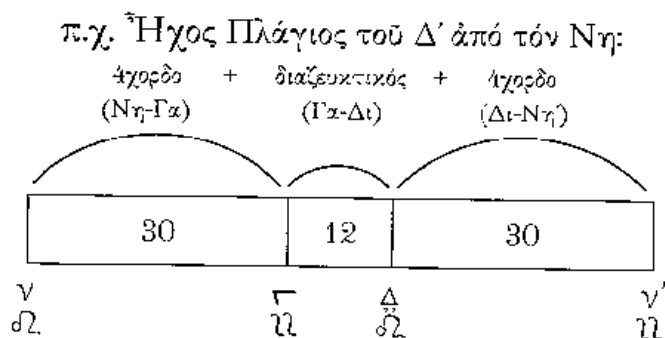
Γιά νά μπορέσουμε νά συγκρίνουμε ἤχους μεταξύ τους, πρέπει πρῶτα ἀπ' ὅλα νά δοῦμε τά εἶδη τῶν τόνων πού χρησιμοποιοῦν στό τετράχορδο τό ὁποῖο ξεκινᾷ ἀπό τή βάση τους, διότι τό τετράχορδο αὐτό εἶναι τό θεμέλιο καί ἡ βάση κάθε μουσικῆς κλίμακας. Ἐπικράτησε νά παριστάνεται ἡ κλίμακα κάθε ἤχου μέ δύο ὅμοια τετράχορδα καί ἕναν μεῖζονα τόνο¹¹, ἡ δέ ἀπόσταση ἀνάμεσα στή βάση του καί στήν ἑπταφωνία του (π.χ. Πα-Πα') ἔχει χωριστεῖ σέ 72 τμήματα. Κάθε τετράχορδο ἀποτελεῖται ἀπό 30 τμήματα καί ὁ μεῖζων τόνος ἀπό 12, ὁπότε τό σύνολο τῶν τμημάτων τῆς διαπα-

σῶν κλίμακας ἑνὸς ἤχου εἶναι: $30+30+12=72$.

Ἡ κλίμακα τῶν κυρίων ἤχων προχωρεῖ κατὰ τετράχορδο, τετράχορδο καὶ μείζονα τόνο (ἢ κατὰ μείζονα τόνο, τετράχορδο καὶ τετράχορδο), καὶ λέμε ὅτι ὁ ἤχος προχωρεῖ μέ τετράχορδα συνημμένα ἐνῶ ὁ μείζων τόνος ὀνομάζεται προσλαμβανόμενος.



Ἡ κλίμακα τῶν πλαγίων ἤχων προχωρεῖ κατὰ τετράχορδο, μείζονα τόνο καὶ τετράχορδο, καὶ λέμε ὅτι ὁ ἤχος προχωρεῖ μέ τετράχορδα διαζευγμένα ἐνῶ ὁ μείζων τόνος ὀνομάζεται διαζευκτικός τόνος.



Υπάρχουν ἤχοι οἱ ὁποῖοι ἔχουν τὰ ἴδια ἢ συγγενικά μουσικά διαστήματα στίς κλίμακές τους. Αὐτοὶ οἱ ἤχοι συναποτελοῦν μιά μουσική οἰκογένεια πού ὀνομάζεται γένος.

Τὰ μουσικά γένη, δέν εἶναι μονοειδή, ἀλλὰ -ἐκτός τοῦ ἑναρμονίου- ἀνάλογα μέ τὰ διαστήματα πού χρησιμοποιοῦν, μπορεῖ νά χωριστοῦν σέ δύο κατηγορίες-ἀποχρώσεις, τίς ὁποῖες θά ὀνομάζουμε ἐφεξῆς χρώες: (α) τή μαλακή καὶ (β) τή σκληρή.

Τά μουσικά γένη εἶναι τρία:

1. **τό διατονικό γένος**, πού χρησιμοποιεῖ τόνους μεῖζονες, ἐλάσσονες, ἐλάχιστους καί ἡμίτονα (λείμματα, δηλαδή διαστήματα μικρότερα τοῦ ἡμιτόνου)

2. **τό χρωματικό γένος**, πού χρησιμοποιεῖ τόνους ἐλάχιστους, ὑπερμεῖζονες (μέχρι τριημίτονα) καί ἡμίτονα (λείμμα ἢ διατονικό ἡμίτονο, καί ἀποτομή ἢ χρωματικό ἡμίτονο -διάστημα μεγαλύτερο τοῦ ἡμιτόνου), καί

3. **τό ἐναρμόνιο γένος**, πού κύριο χαρακτηριστικό του εἶναι ἡ ἐναρμόνιος δίεση.

6.1. Διατονικό γένος

Τό διατονικό γένος διακρίνεται σέ: (α) μαλακό καί (β) σκληρό ἢ σύντονο.

(α) Χαρακτηριστικό τῶν ἤχων πού ἀνήκουν στή χροά τοῦ μαλακοῦ διατόνου εἶναι ὅτι χρησιμοποιοῦν στήν κλίμακά τους τοὺς τρεῖς φυσικούς τόνους (μεῖζονα, ἐλάσσονα καί ἐλάχιστο), καί ἡ μετάβαση ἀπό τόνο σέ τόνο γίνεται μαλακά καί ὁμαλά, ἐξ οὗ καί ἡ ὀνομασία **χροά τοῦ μαλακοῦ διατόνου**. Στή χροά αὐτή ἀνήκουν: ὁ Πρῶτος, ὁ Πλάγιος τοῦ Πρώτου, ὁ Τέταρτος, ὁ Πλάγιος τοῦ Τετάρτου, ὁ Λέγετος (Πλάγιος τοῦ Δευτέρου διατονικός), ὁ Βαρύς ἀπό τόν Ζω (Δεύτερος διατονικός), καί οἱ κλάδοι τους.

(β) Ἡ σκληρή χροά τοῦ διατονικοῦ γένους χρησιμοποιεῖ τόνους μεῖζονες καί ἡμίτονα¹². Προέρχεται ἀπό τή μαλακή χροά τοῦ διατονικοῦ γένους καί ἀπό τή φυσική κλίμακα τοῦ Νη μέ μόνιμη ἀλλοίωση τῆς τρίτης καί τῆς ἑβδόμης βαθμίδας-φθόγγου. Ἐπειδὴ ἡ μετάβαση τῆς φωνῆς δέν γίνεται μαλακά καί φυσικά (ἀπό μεῖζονα σέ ἐλάσσονα καί σέ ἐλάχιστο τόνο) ἀλλὰ ἀπότομα καί σκληρά (ἀπό μεῖζονα τόνο σέ ἡμίτονο), ὀνομάστηκε **χροά τοῦ σκληροῦ διατόνου**. Στή χροά αὐτή ἀνήκουν: ὁ Τρίτος, ὁ Πλάγιος τοῦ Τρίτου (Βαρύς), ὁ

Πλάγιος τοῦ Πρώτου τοῦ σκληροῦ διατόνου καί ὁ Τέταρτος τοῦ σκληροῦ διατόνου.

Στούς φθόγγους τῶν ἤχων τοῦ μαλακοῦ διατόνου ἀντιστοιχοῦν οἱ ἀκόλουθες φθορές

ρ	φ	ξ	φ	α	ο	ξ	ρ
12	10	8	12	12	10	8	
ν δζ	π q	ε λ	τ η	Δ δζ	υ q	ζ' λ	ν' η

ἐνῶ στό σκληρό διάτονο χρησιμοποιοῦνται καί οἱ ἐξῆς: ρ, φ, δ.

6.2. Χρωματικό γένος

Οἱ χρωματικές κλίμακες προέρχονται ἀπό τίς διατονικές¹³. Ὄταν ὀρισμένοι φθόγγοι τῶν διατονικῶν κλιμάκων ἀλλοιωθοῦν μόνιμα καί σταθερά, δημιουργοῦνται διαστήματα ὅπως: τόνοι ὑπερμεῖζονες (14 ἢ 16 τμ.), τριημίτονα (18 τμ.), καί ἡμίτονα (διατονικά ἢ χρωματικά)¹⁴. Ἔτσι δημιουργοῦνται νέα τετράχορδα, τά ὁποῖα σχηματίζουν δύο ἀποχρώσεις τοῦ χρωματικοῦ γένους:

(α) τή χροά τοῦ **μαλακοῦ χρώματος**, στήν ὁποία ἀνήκει ὁ Λεύτερος ἤχος καί ὅσοι ἤχοι ἐξαρτῶνται ἀπό αὐτόν, μέ χαρακτηριστικά διαστήματα τόνους ἐλάχιστο, ὑπερμεῖζονα καί ἡμίτονο, καί

(β) τή χροά τοῦ **σκληροῦ χρώματος**, στήν ὁποία ἀνήκει ὁ Πλάγιος τοῦ Δευτέρου ἤχος καί ὅσοι ἤχοι ἐξαρτῶνται ἀπό αὐτόν, μέ χαρακτηριστικά διαστήματα ἡμίτονο, τριημίτονο καί ἡμίτονο.

Κοινό χαρακτηριστικό τῶν ἤχων τοῦ χρωματικοῦ γένους εἶναι τό χρωματικό ἡμίτονο τῆς κορυφῆς τοῦ τετραχόρδου καί οἱ ὅμοιες χρωματικές διφωνίες (α) ἀπό τή βάση τοῦ τετραχόρδου πρὸς τή διφωνία (24 τμ.) καί (β) ἀπό τή μεσότητα ἢ τή διφωνία πρὸς τή βάση (24 τμ.) ἢ τήν κορυφή τοῦ πενταχόρδου (18 τμ.).

Οἱ φθορές πού χρησιμοποιοῦνται στό χρωματικό γένος εἶναι δύο

γιά κάθε χρώα: για τή μαλακή χρώα ή θ και ή σ , και για τή σκληρή χρώα ή φ και ή σ , εναλλάξ από τή βάση του ήχου.

Όσον αφορά τήν πορεία του βασικού τετραχόρδου του ήχου, και έν γένει τής κλίμακας του, ή διαφορά σήμερα ενός μαλακού από ένα σκληρό χρωματικό ήχο έγκειται στο πρώτο διάστημα των τετραχόρδων τους: στή μαλακή χρώα είναι έλάχιστος τόνος και στή σκληρή είναι ήμίτονο¹⁵.

Όσον αφορά τή μελωδία, όταν ο Δεύτερος ήχος (τής μαλακής χρώας) ψάλλεται από τή βάση του ως κύριος ήχος (μέλη του Στιχηραρίου και άργά μέλη τής Παπαδικής), τότε κάνει καταλήξεις, κυρίως, στή διφωνία του, στή μεσότητά του και στή βάση του, μέ τις ιδιαίτερες μελωδικές γραμμές του. Όταν ο Πλάγιος του Δευτέρου ήχος (τής σκληρής χρώας) ψάλλεται από τή βάση του, τότε κάνει καταλήξεις, κυρίως, στήν τριφωνία του, στήν τετραφωνία του και στή βάση του, μέ τις ανάλογες μελωδικές γραμμές.

Στή Νέα Μέθοδο υπάρχουν συνθέσεις στους χρωματικούς ήχους στις όποιες αλλάζει τό τονικό ύψος τής βάσης τους. Αποτέλεσμα: ο Δεύτερος ήχος γίνεται χαμηλός (έσω) είτε από τον Βου είτε από τον Πα είτε από τον Νγ, έχοντας άκουσμα πλαγίου· ο Πλάγιος του Δευτέρου γίνεται τετράφωνος (ψηλός ή έξω) είτε από τον Κε είτε από τον Δι, έχοντας άκουσμα κυρίου. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα νά αλλάζουν οι μελωδίες τους, οι δεσπόζοντες φθόγγοι, οι έλξεις και οι καταλήξεις τους. Ταυτόχρονα, ο περιορισμένος στή Νέα Μέθοδο άριθμός σημείων παρασήμανσης των φθόγγων και των φθορών του χρωματικού γένους είχε ως έπακόλουθο τήν κοινή χρήση φθορών και φθορικών σημείων στους χρωματικούς ήχους για νά δηλωθεί πορεία κυρίως μελωδιών και όχι αλλαγή διαστημάτων των ήχων. Αυτό γινόταν και στήν παλαιότερη μέθοδο γραφής στά χρωματικά μέλη, χωρίς νά είναι άπαραίτητη και ή λύση των φθορών αυτών (δές περισσότερα στις υποσημειώσεις των χρωματικών ήχων του παρόντος στή σελ. 272 και τις υποσημειώσεις 2 και 5).

6.3. Ἐναρμόνιο γένος

Τό ἐναρμόνιο γένος, ἀπόχρωση τοῦ διατονικοῦ καί τοῦ χρωματικοῦ γένους, ἔχει ὡς κύριο χαρακτηριστικό, σέ σχέση μέ τά ἄλλα δύο γένη, διαστήματα μεγαλύτερα τῶν μεγαλυτέρων (διφωνίες) καί μικρότερα τῶν μικροτέρων (ἡμίτονα), καί ἰδιαίτερο γνώρισμα, ἐπὶ κλίμακος, τήν ἐναρμόνια δίεση (4 ἢ 3 τμήματα, τρίτο ἢ τέταρτο τοῦ μείζονος τόνου).

Ἐχει ἐπικρατήσει σήμερα οἱ συνθέσεις πού χρησιμοποιοῦν τόν Ζω μέ ὕφεση καί μέ διαστήματα τετραχόρδου μείζονες τόνους (12) καί ἡμίτονα (6) νά ἐντάσσονται στό ἐναρμόνιο γένος ἐξαιτίας κυρίως τοῦ μικροῦ διαστήματος πού δημιουργεῖται ὅταν ἡ μελωδία περιστρέφεται στό φθόγγο τῆς βάσης ἢ τῆς κορυφῆς τοῦ τετραχόρδου. Οἱ ἤχοι ὅμως αὐτοί πρέπει νά ἐντάσσονται στή χροά τοῦ σκληροῦ διατόνου (δές παραπάνω, σελ. 134)¹⁶.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΣΤ' ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ

¹ Ἦχος εἶναι πορεία μελωδίας ποὺ πρέπει νὰ ζεύρῃς ἀπὸ ποῦ θ' ἀρχίσῃς καὶ ποῦ θὰ καταλήξῃς· εἰς ποιούς φθόγγους θὰ σταθῇς ἐνδιαμέσως καὶ εἰς ποιούς ἤχους ἢ τόνους συγγενικοὺς θὰ μεταπέσῃς διαρκούσης τῆς μελωδίας. Κάθε ἦχος ἔχει ὠρισμένα: βάσιν, σύστημα πορείας, δεσπίζοντας φθόγγους καὶ καταλήξεις, τόνους καὶ διαστήματα, ἐκ τῶν ὁποίων ἐξαρτᾶται καὶ τοῦ ἤχου τὸ ἄκουσμα καὶ ὁ χαρακτήρας. Καὶ ἀπὸ μὲν τὸ εἶδος τῶν διαστημάτων ἂν δῆλα δὴ ᾖναι τόνοι, ἡμίτονα, τριημίτονα, ἐλάσσονες, ἐλάχιστοι καὶ τρίτα τοῦ τόνου ἐξαρτᾶται τὸ γενικὸν ἄκουσμα -τὸ γένος- αὐτοῦ ἀπὸ δὲ τῆς σειρᾶς διαδοχῆς τῶν διαστημάτων, ἂν ᾖναι πρῶτοι, δεῦτεροι, τρίτοι, τέταρτοι κ.λπ. Τέλος, ἀπὸ τοῦ συστήματος ἂν ᾖναι κύριοι ἢ πλάγιοι καὶ ἀπὸ τῶν φθόγγων εἰς τοὺς ὁποίους ἀρχίζουν ἢ ἐνδιατρίβουν ἢ καταλήγουν ὀριστικῶς αἱ μελωδαί, ἂν ᾖναι δίφωνοι, τρίφωνοι, τετράφωνοι, πεντάφωνοι, ἐπτάφωνοι, μέσοι, παράμεσοι, πλάγιοι, ἀντίφωνοι κ.λπ. (ἀπὸ σημειώσεις τοῦ Σίμωνος Καρά).

² Οἱ τελικὲς καταλήξεις παίρνουν ἐντελῶς ἰδιαιτέρη μορφή ὅταν, ὕστερα ἀπὸ μιὰ μελωδίᾳ ἢ σειρὰ μελωδιῶν, πρόκειται νὰ ἀκολουθήσῃ ἐκφώνησις τοῦ ἱερέα. Ἔτσι ἔχομε τίς ὀριστικὰς καταλήξεις. Εὐθυμιάδης, *Ἀ. Μαθήματα Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, ἔκδοσις Δ', Θεσσαλονίκη 1997, σελ. 352.

³ Ἰδιαιτέρη προσοχή πρέπει νὰ δίνεται στὶς ἑλξεις ποὺ παρατηροῦνται στὶς μελωδίες τῶν ἤχων καὶ οἱ ὁποῖες συμβάλλουν στὴ διαμόρφωση τοῦ ἀκουσμάτος τους. Τὸ μέγεθος τῶν διέσεων καὶ τῶν ὑφέσεων, ὅταν αὐτὲς χρησιμοποιοῦνται γιὰ νὰ δείξουν κάποιο ἐλκτικὸ ἰδίωμα τὸ ὁποῖο ὑφίσταται στὴν πορεία τῆς μελωδίας ἐνός ἤχου, ποικίλλει ἀνάλογα μὲ τὸ διάστημα ποὺ ὑπάρχει μεταξύ τῶν ἐλκόμενων φθόγγων καὶ δὲν εἶναι, κατὰ κανόνα, ἓνα συγκεκριμένο φωνητικὸ σημεῖο ἀναφοράς. Ἔτσι λοιπόν, ἡ ἑλξη ξεκινᾷ ἀπὸ χαμηλότερο ἢ ὑψηλότερο σημεῖο τοῦ διαστήματος γιὰ νὰ "γλυστρήσῃ", τίς περισσότερες φορές, πρὸς τὸν δεσπίζοντα φθόγγο (γίνεται δηλ., μιὰ συνεχῆς ἑλξη πρὸς τὸν δεσπίζοντα). Ὅσο μεγαλύτερη ἑλξη γίνεται, τόσο μεγαλύτερη προσοχή ἀπαιτεῖται ὥστε νὰ μὴ πρωταγωνιστήσῃ αὐτὴ στὴ μελωδίᾳ ἀλλὰ ὁ δεσπίζων φθόγγος. Ἡ προφορικὴ παράδοσις ἔχει πάμπολλα παραδείγματα ἀτάδεξης τῶν διαφορετικῶν μεγεθῶν ἐλκτικῶν φαινομένων ἐξαιτίας τῆς διαστηματικῆς ἀπόστασης μεταξύ ἐλκόμενου καὶ δεσπίζοντος φθόγγου, ἀλλὰ καὶ τῶν ἰδιαιτέρων ἐλκτικῶν φαινομένων ποὺ παρατηροῦνται σὲ ἓναν ἦχο. Ὅρισμένες φορές, αὐτὰ τὰ ἰσχυρὰ καὶ συνεχῆ ἐλκτικὰ φαινόμενα, οἱ μουσικοὶ, κυρίως γιὰ νὰ ἐπιστήσουν τὴν προσοχή, τὰ ἐνσωματώνουν, λανθασμένα, ὡς μέγεθος στὴν ἀρχικὴ κλίμακα τοῦ ἤχου, μετατρέποντάς τιν ἀπὸ διαστηματικὴ σὲ μελωδική.

⁴ Τὸ ἦθος, δηλαδή ὁ χρωματισμὸς, τῶν ἤχων τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς ἐξαρτᾶται ἐκ τῆς δημιουργουμένης ὑπὸ τῆς μελωδικῆς ἐλξεως παροδικῆς καὶ σταθερᾶς ἀλλοιώσεως τῶν τόνων. Παῦλος, Κ. *Τὸ ὀκτάηχον σύστημα τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς*, Νεάπολη, Κρήτης 1980, σελ. 80.

⁵ Τὰ περὶ μελωδικῶν ἐλξεων πρώτη διετύπωσε ἡ Πατριαρχικὴ Μουσικὴ Ἐπιτροπὴ τοῦ 1881-83. Αντιτείνουν τινές, ὅτι αὐτὰ δὲν ἐγράφησαν παρὰ τῶν τῆς νέας μουσικῆς γραφῆς ἀρχικῶν Διδασκάλων, εἰς τὰ παλαιότερα ἐκδοθέντα μουσικά βιβλία. [...] Δὲν τὰ ἐσημείωσαν, διότι ἀπηυθύνοντο εἰς σώζοντας τότε (1815) ἐν τῇ πράξει τὴν παράδοσιν τῆς παλαιᾶς μουσικῆς ὅτι ὅμως τῶν ἐλξεων ἡ παράδοσις ἦτο ἐνεργὸς καὶ εἰς τοὺς μετ' αὐτοὺς, ἀποδεικνύει τὸ ὅτι οἱ μετὰ τοὺς πρώτους μουσικοδιδάσκαλοι τοῦ 1881-83 διετύπωσαν τὰ περὶ ἐλξεων, ὡς περὶ φαινομένου ὑπάρχοντος ἐν τῇ πράξει τῆς μέχρι τότε ψαλμωδίας. Καράς, Σ. Θεωρητικόν, τόμος Α', Ἀθῆναι 1982, σελ. 225.

⁶ Στὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ τὰ ἀπηχήματα γίνονται ἢ μὲ τὸ μουσικὸ ὄνομα κάθε ἤχου [Ἀνανές (ἤχος Α'), Νεανές (ἤχος Β'), Νανά (ἤχος Γ'), Ἄγια (ἤχος Δ'), Ἄανές (ἤχος πλ. τοῦ Γ' ἢ Βαρύς), Νεχέανες ἢ Λέγετος (ἤχος πλ. τοῦ Β'), Ἀνέανες (ἤχος πλ. τοῦ Α'), Νεάγιοι (ἤχος πλ. τοῦ Δ')] ἢ μὲ τὸ Νε, καὶ πρέπει νὰ ἔχουν μιὰ χαρακτηριστικὴ μουσικὴ φράση, σύντομη ἢ ἀργή, τοῦ ἤχου ποὺ θὰ ψαλεῖ.

⁷ Ὁ Χρυσάνθος στὸ Μέγα Θεωρητικὸ του (Γεργέστη 1832, § 318) ἀναφέρει: "Ἐχει δὲ ἴσον κατὰ μὲν τὸ Στιχηράριον τὸν τόνον κε κατὰ δὲ τὴν Παπαδικὴν τὸν τόνον πα". Ὁ ἴδιος στὸ Αὐτόγραφό του (Βιβλ. Δημητσάνας, ἀρχ. 18 §246) ἐπισημαίνει: "Εἰς τὸ στιχηράριον καὶ παλαιὸν ἀναστασιματάριον δὲν εὐρίσκεται πρῶτος ἤχος ἔχων τὸν πα ἴσον, ἀλλὰ πάντοτε τὸν κε. Εἰς δὲ τὴν παπαδικὴν καὶ εἰς τὸ εἰρμολόγιον δὲν εὐρίσκεται πρῶτος ἤχος ἔχων ἴσον τὸν κε, ἀλλὰ πάντοτε τὸν πα καὶ ὅταν χρειασθῇ νὰ λάβῃ ἴσον τὸν κε, γίνεται τετράφωνος". Δὲς καὶ Χρυσάνθος, Θεωρητικόν Μέγα τῆς Μουσικῆς, κριτικὴ ἐκδόσις, 2007, σελ. 398.

⁸ Σημαντικὴ εἶναι ἡ ἐπισήμανσις στὴν Εἰσαγωγὴ τοῦ Χρυσάνθου (Παρίσι 1821) στὸ ἰστ' κεφάλαιο: "α'. Ὁ δὲ ἑβδόμος ἤχος δὲν ὠνομάσθη Πλάγιος τοῦ Τρίτου, διότι ὁ τρίτος ἤχος δὲν συνειθίζει νὰ πλαγιάζῃ εἰς αὐτόν ἀλλ' ὠνομάσθη Βαρύς ἤχος, ἐπεὶ δὲ τὸ ἴσον του εἶναι βαρύτερον ἀπὸ ὅλα τὰ ἴσα τῶν λοιπῶν ἑπτὰ ἤχων".

⁹ Ἐπικράτησε νὰ ὀνομάζονται εἰρμολογικά ὅλα τὰ σύντομα μέλη, σὲ ὅποιο εἶδος ἐκκλησιαστικῆς μελοποιίας καὶ ἂν ἀνήκουν, ἐξαιτίας τῆς σύνθεσης τῶν μελωδιῶν (σύντομη) καὶ τῆς ταχείας χρονικῆς ἀγωγῆς.

¹⁰ Ὑπάρχουν καὶ κάποια ἰδιόμελα (λ.χ. τὰ ἰδιόμελα τῆς Λιτῆς) ποὺ ψάλλονται χωρὶς στίχο.

¹¹ Πρέπει νὰ ἐπιστημάνουμε ἐδῶ ὅτι ἡ ἀρχικὴ μορφή μελωδικῆς πορείας τοῦ κάθε ἤχου εἶναι ἢ κατὰ πεντάχορδον πορεία του καὶ ὄχι ἢ διαπασῶν. Αὐτὸ ἐνισχύεται καὶ ἀπὸ τὴν παραγωγὴν τῶν ἤχων, σύμφωνα μὲ τοὺς ἐκκλησιαστικοὺς ψαλμωδοὺς, κατὰ τὸ πεντάχορδο σύστημα ἢ τὸν Τροχό. Ἡ κατὰ τὸ διαπασῶν ἀπεικόνισις τῶν μουσικῶν κλιμάκων τοῦ κάθε ἤχου εἶναι δάνειο ἀπὸ τὴν ἀρχαιοελληνικὴ μουσική.

¹² Ἀναφέρει ὁ Χρυσάνθος στὸ Μέγα Θεωρητικὸ του (κεφ. Η' §266 καὶ 267) ὅτι τὸ διατονικὸ γένος, κατὰ τοὺς ἀρχαίους, εἶχε δύο χροές: τὸ μαλακὸ διάτονον (στὸ

όποιο είναι κοντά τό ἡμέτερον διατονικό γένος) καί τό σύντονο, τό τετράχορδο τοῦ ὁποίου ἀποτελεῖται ἀπό δύο τόνους καί ἓνα ἡμίτονο.

¹³ Ἡ ἀλλοίωση τῶν διαστημάτων τοῦ διατονικοῦ γένους ἔφερε καί τό "χρωματισμό" τοῦ φτάνοντας μέχρι τῆ δημιουργία τοῦ χρωματικοῦ γένους. Στή Νέα Μέθοδο γραφῆς, πού ἰσχύει σήμερα, ὅλες οἱ μόνιμες ἀλλοιώσεις τοῦ διατονικοῦ γένους συμπεριλήφθηκαν στό χρωματικό γένος εἴτε στή σύνδεση ὑπῆρχε, ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τέλους, μία ἀλλοίωση στό βασικό τετράχορδο τοῦ ἤχου (Τέταρτος χρωματικός) εἴτε δύο (Δεύτερος μαλακός χρωματικός καί Πλάγιος τοῦ Δευτέρου σκληρός χρωματικός). Στό Μέγα Θεωρητικό τοῦ Χρυσάνθου, Τεργέστη 1832, εἶναι σαφές ὁ διαχωρισμός χρώματος καί χρωματικοῦ γένους (§241): "Χρῶμα λέγεται εἰς τήν Μουσικήν ἐκεῖνο τό ὅποιον δύναται νά θάψῃ τήν γινομένην ποιότητα ἀπό τοὺς φθόγγους τῆς διατονικῆς κλίμακος, καί νά παράξῃ ποιότητα, ἔχουσαν ἥδος διάφορον· δύναται δὲ νά ποιῶσι τοῦτο αἱ διέσεις καί αἱ ὑφέσεις. Καί μία μόνη ὑφέσις δύναται νά χρωματίσῃ τήν σειρὰν τῶν φθόγγων τοῦ τετραχορδου, καί νά τό καπαστήσῃ νά φαίνεται πάντῃ διάφορον· πολλῶν δὲ μᾶλλον, ὅταν εἶναι καί δύο". Ἐνῶ στήν §386 εἶναι σαφέστερος: "Μία διέσις ἢ μία ὑφέσις ἐν ἐνὶ τετραχορδῷ σύστημα φθορᾶς οὐ ποιοῦσιν ὅθεν μετὰ ταύτας οὐδὲ λύσις ζητεῖται. Ὅταν δὲ ἡ διέσις, ἢ ἡ ὑφέσις διαρκοῦσιν ἀπ' ἀρχῆς τοῦ μέλους ἕως τέλους, μὴ περιεχόμεναι εἰς τήν κλίμακα τοῦ ἤχου, τότε παρὰ τήν μαρτυρίαν τοῦ ἤχου σημειοῦται ὁ φθόγγος μετὰ τήν διέσιν, ἢ τήν ὑφέσιν".

¹⁴ Βλέπε παραπάνω σελ. 134.

¹⁵ Στό Μέγα Θεωρητικό τοῦ Χρυσάνθου εἶναι σαφές ἡ ὁμοιότητα τοῦ πρώτου διαστήματος (ἐλάχιστος τόνος) στό τετράχορδο τόσο τοῦ Δευτέρου ὅσο καί τοῦ Πλαγίου τοῦ Δευτέρου χρωματικοῦ. Ἡ ἐπικράτηση ὁμῶς τῶν διαστημάτων τῆς Πατριαρχικῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ 1881-83 μετ' ἡμίτονο (6 τμ.) στήν ἀρχή τοῦ τετραχορδου τοῦ Πλαγίου τοῦ Δευτέρου εἶχε δύο κυρίως συνέπειες: α) τήν ἀπομάκρυνσή μας ἀπό τὰ διαστήματα τοῦ Χρυσάνθου, καί β) τή μὴ συμφωνία τῆς προφορικῆς παράδοσης (ἰδιαιτέρως στά σύντομά του μέλη ἢ στίς μελωδίες του ὅταν τετραφώνεϊ), πού θέλει τίς περισσότερες φορές τό πρῶτο διάστημα ἐλάχιστο τόνο καί ὅχι ἡμίτονο.

¹⁶ Δύναται τις δὲ τό ἐναρμόνιον Γένος νά ὀνομάσῃ αὐτό σκληρόν διατονικόν, ὡς χρώμενον μειζόνων τόνων καί ἡμιτονίων, ἐν ἀντιθέσει πρὸς τό μαλακόν διατονικόν, τό χρώμενον μειζόνων, ἐλασσόνων καί ἐλαχίστων τόνων. Ψάχος, Κ. Τό ὀκτάηχον..., ὁ.π., σελ. 58.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ζ΄

Ἦχοι τοῦ μαλακοῦ διατόνου (Α)

1. Ἦχος Πλάγιος τοῦ Τετάρτου

$$\text{Ἦχος } \overset{\lambda}{\pi} \delta \ddot{\zeta} \quad \text{N}\eta \quad \rho$$

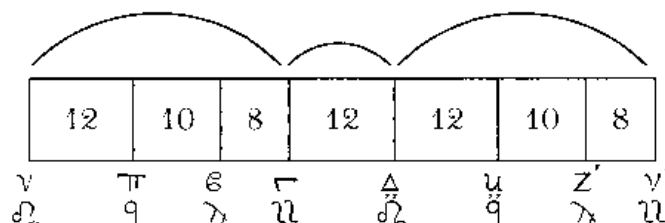
Ὁ Πλάγιος τοῦ Τετάρτου θεμελιώνεται στὸν φθόγγο Νη, πού εἶναι ἡ πρώτη βάση παραγωγῆς τῆς ἐκκλησιαστικῆς ὀκτωηχίας.

Ἡ μαρτυρία τοῦ ἤχου φανερώνει:

$$\text{Ἦχος } \overset{\lambda}{\pi} \delta \ddot{\zeta} = \text{Ἦχος Πλάγιος τοῦ Τετάρτου}$$

Νη = βάση του εἶναι ὁ φθόγγος Νη τοῦ μέσου διαπασῶν

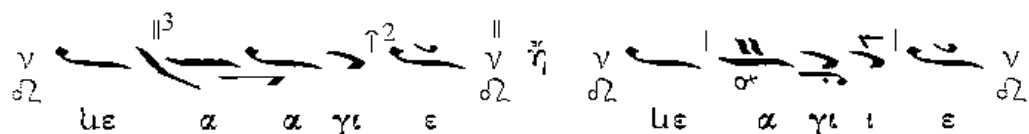
ρ = ἡ φθορά τοῦ ἤχου, ἡ ὁποία δηλώνει τὴν πορεία τῶν διαστημάτων τῆς κλίμακάς του:



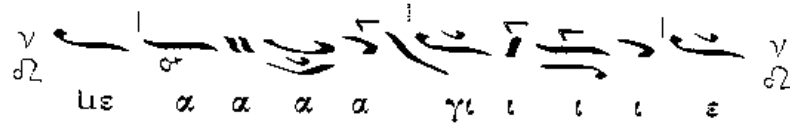
Ἡ κλίμακά του ἔχει τετράχορδα διαζευγμένα, πὺ ἀποτελοῦνται ἀπὸ τόνους μείζονα, ἐλάσσονα καὶ ἐλάχιστο.

Στὸν Πλάγιο τοῦ Τετάρτου ἔχουν τονιστεῖ μέλη τοῦ Εἰρμολογίου, τοῦ Στιχηραρίου καὶ τῆς Παπαδικῆς. Τὸ ἀπήχημα τοῦ ἤχου εἶναι τὸ Νεάγιο:

γιά τὰ σύντομα μέλη του:



για τὰ ἀργοσύντομα μέλη του:



Δεσπόζοντες φθόγγους ἔχει τόν Νη, τόν Βου, τόν Δι, καί τόν ἄνω Νη. Καταλήξεις κάνει ἀτελείς στόν Βου, στόν Δι καί στόν ἄνω Νη, ἐντελείς στόν Νη καί στόν Δι, καί τελικές στόν Νη.

Μελωδικές ἑλξεις σημειώνονται στόν Ζω (σ σ) πρὸς τόν Νη, στόν Πα (σ σ) πρὸς τόν Βου, στόν Γα (σ σ) πρὸς τόν Δι. Ὁ ἄνω Ζω δέχεται ὕφεση ὅταν ἡ μελωδία φτάνει ἕως αὐτόν καί κατεβαίνει ὅταν ὁμοῦς περνᾷ ἀπὸ αὐτόν καί ἀνεβαίνει ἢ στέκεται σ' αὐτόν τότε εἶναι φυσικός· κατὰ τὴν κἀθοδο, εἶναι καί πάλι μέ ὕφεση.

Ὅταν προηγεῖται στίχος, τότε αὐτός ἀρχίζει ἀπὸ τόν φθόγγο Νη, φτάνει συνήδως μέχρι τόν Δι, καί καταλήγει, ἀνάλογα μέ τό εἶδος τῆς μελωδίας, στόν Νη.

Χαρακτηριστικές φράσεις Πλαγίου τοῦ Τετάρτου ἤχου

Ἦχος $\lambda \pi \delta \zeta$ Νη ρ

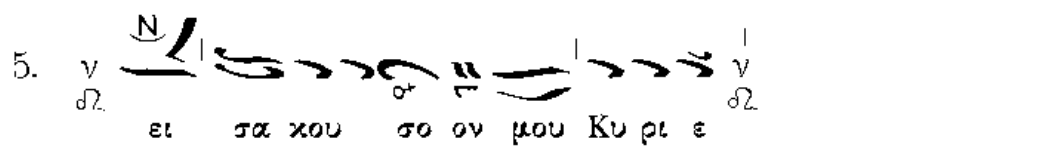
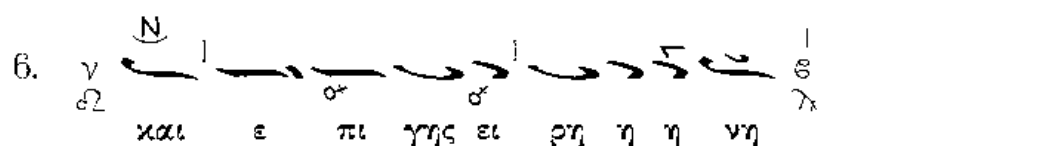
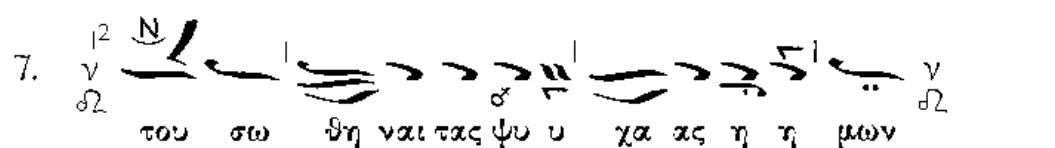
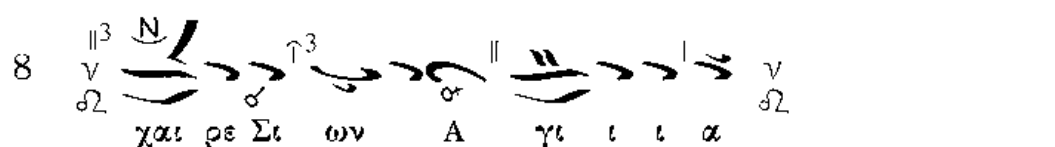
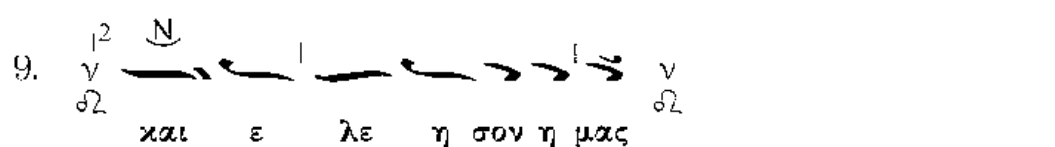
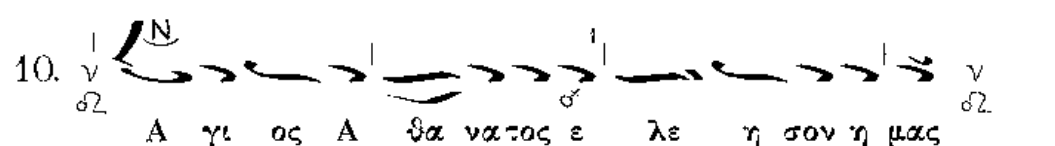
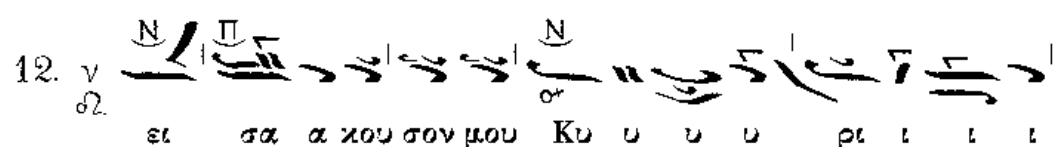
1.

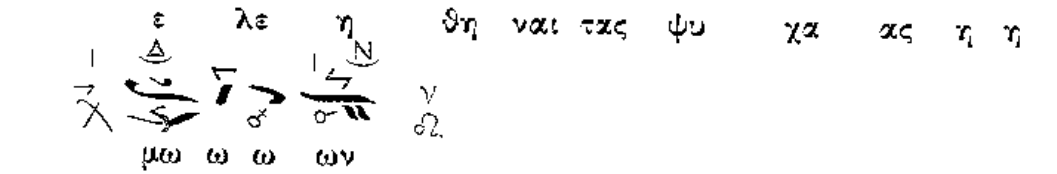
εν αν θρω ποις ευ δο κι α
2.

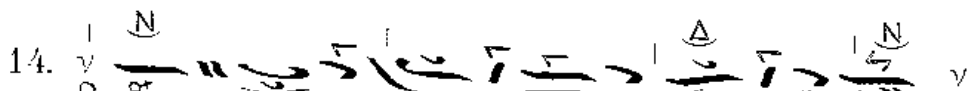
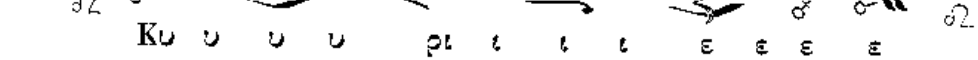
τοις γι νω σκου σι σε
3.

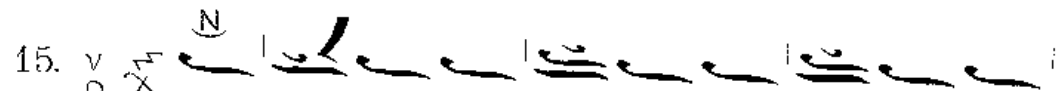
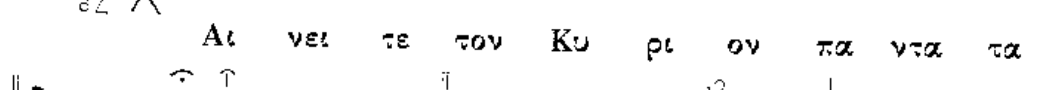
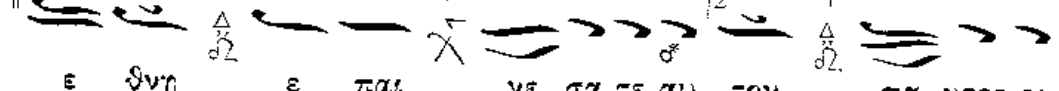
ε πι τω θε ω τω σω τη ρι μου
4.

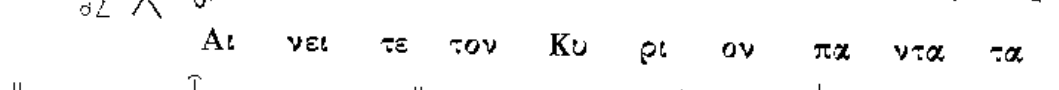
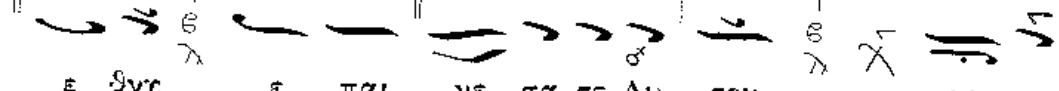
α συγ κρι τω ως των Σε ρα φιμ

5. 
ει σα κου σο ον μου Κυ ρι ε
6. 
και ε πι γης ει ρη η η νη
7. 
του σω θη ναι τας ψυ υ χα ας η η μων
8. 
και ρε Σι ων Α γι ι ι α
9. 
και ε λε η σον η μας
10. 
Α γι ος Α θα νατος ε λε η σον η μας
11. 
της κρι ι ι ι σε ε ε ε ως
12. 
ει σα ακου σον μου Κυ υ υ υ ρι ι ι ι
- 
ε

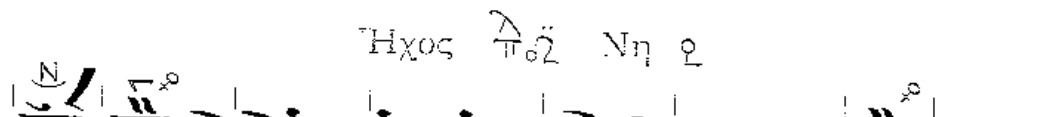
13. 
 ε λε η θη ναι τας ψυ χα ας η η

 μω ω ω ων

14. 
 Κυ υ υ υ ρι ι ι ι ε ε ε ε


15. 
 Αι νει τε τον Κυ ρι ον πα ντα τα

 ε θνη ε παι νε σα τε αυ τον πα ντες οι

 λα οι

16. 
 Αι νει τε τον Κυ ρι ον πα ντα τα

 ε θνη ε παι νε σα τε Αυ τον πα α

 ντε ε ες οι οι λα α α οι

Από τή στιχολογία του Έσπερινοῦ

Ἦχος $\lambda \pi \sigma \zeta$ Νη ρ

 Θεοῦ Κυ υ ρι ε φυ λα κην τω στο μα τι μου

και θυ υραν πε ρι ο χης πε ρι τα χειλη μου

Μη εκ κλι νης την καρ δι αν μου εις λογους

πο νη ρι ι ας του προ φα σι ζεσθαι προ φα

σεις εν α μαρ τι ι αις

Κα τε νο ουν εις τα δε ξι α και ε πε βλε

πον και ουκ η γν ο ε πι γι νωσκων με

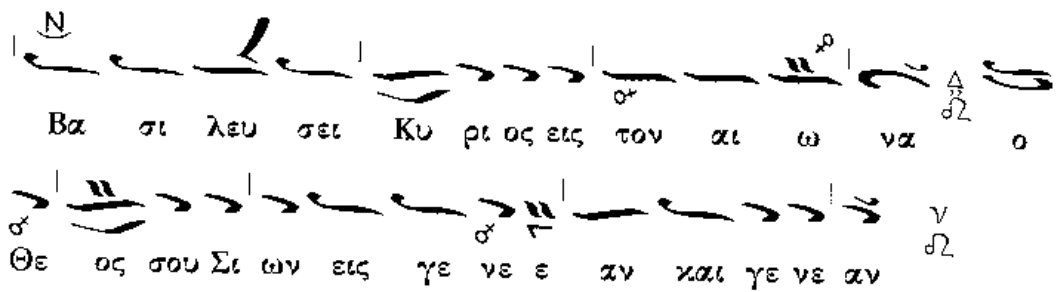
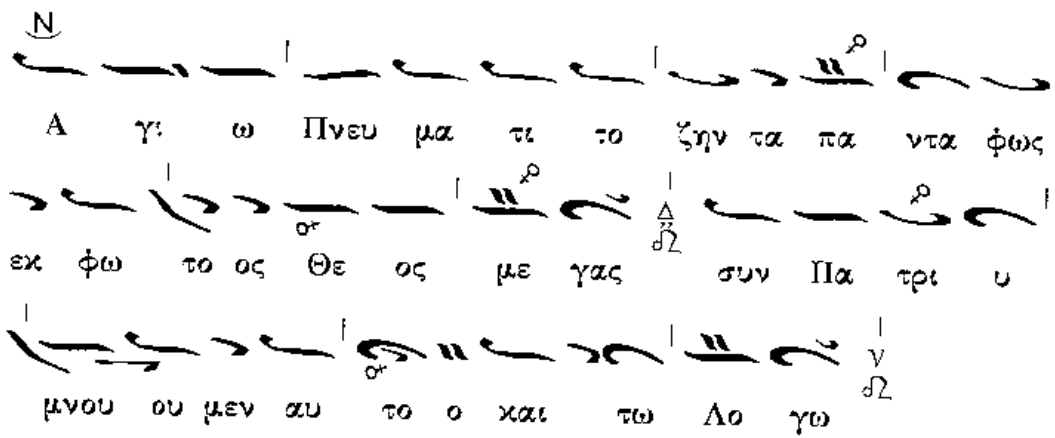
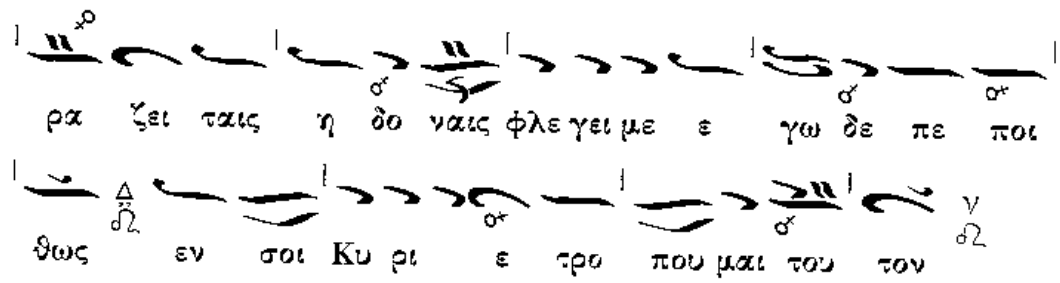
Ρυ υσαι με Εκ των κα τα δι ω κοντων με

ο ο τι ε κρα ται ω θησαν υ περ ε με

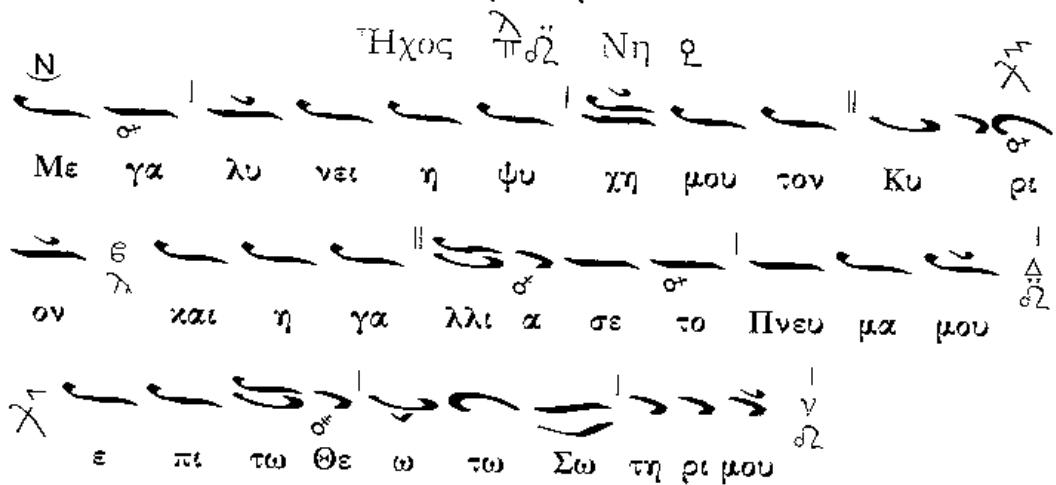
Ἀπό τούς Ἀναβαθμούς

Ἦχος $\overset{\lambda}{\pi}\overset{\delta}{\delta}$ Νη ρ

Εκ νε ο τη τος μου ο ε χθρο ος με πει



Τιμιωτέρα



^N
 Την τι μι ω τε ραν των Χε ρου θιμ και εν
 δο ξο τε ραν α συγ χρι τως των Σε ρα φιμ την α
 δι α φθο ρως Θε ον Λο ο γον τε κου σαν
 την ο ντως Θε ο το κον σε ε με γα α λυ υ νο ο
 μεν

Ἀπό τῆ Δοξολογία τοῦ Μανουήλ Πρωτοψάλτου

^N
 Δο ο ξα σοι τω δει ξαντι το φως δο ξα εν
 υ ψι ι στοις Θε ω και ε πι γης ει ρη η η
 νη εν ανθρωποις ευ δο κι α
 Προ σδε ξαι την δε η σιν η μων ο κα θη μενος
 εκ δε ξι ω ων του Πα τρος και ε λε τι

σον η μας

Πα ρα τει ει ει νον το ε λε ο ρς σου τοις
 γι νω σκου σι σε Α α γι ρς ο Θε ρς
 Α α γι ρς Ι σχυ ρος Α γι ρς Α θα να τος ε ε
 λε η σον η μας

Ὁ Εἰρμός τῆς Θ' Ὁδῆς τοῦ α' κανόνα τῆς ἐορτῆς τοῦ Λαζάρου

Ἦχος Νη ρ
 Την α γνην εν δο ξως τι μη σω μεν λα οι οι
 Θε ο το κον την το θει ον πυ υρ εν γα
 στρι α φλεκτως συ λλα θου σα υ μνοις α σι
 γη τοις με γα λυ νω ω μεν

2. Ήχος Πρώτος (χαμηλός - ἔσω)

$$\text{Ήχος } \overset{!}{\underset{\circ}{\eta}} \text{ Πα } \varphi$$

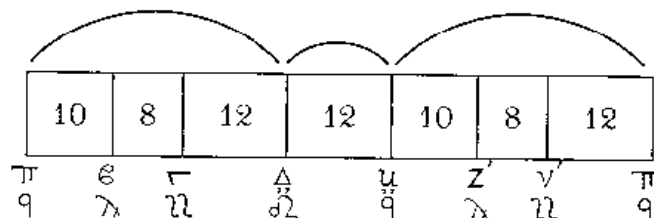
Μία φωνή πάνω από τόν φθόγγο Δι, δεύτερη βάση παραγωγής τῆς ἐκκλησιαστικῆς ὀκτωηχίας, βρίσκουμε τόν φθόγγο Κε, στὸν ὁποῖο δεμελιώνεται ὁ Πρώτος ἦχος. Σήμερα ὁ ἦχος αὐτός θεωρεῖται ἦχος τῆς Παπαδικῆς. Ἐπειδὴ ὅμως ὁ φθόγγος Κε, ὡς πρὸς τὴν ὀξύτητά του, εἶναι ὑψηλός, ἡ βάση τοῦ ἡχου μεταφέρθηκε στὸν φθόγγο Πα, τὴ βάση τοῦ Πλαγίου τοῦ Πρώτου. Ἔτσι, μιλοῦμε τώρα γιὰ χαμηλό (ἔσω) Πρώτο ἦχο, ὁ ὁποῖος χρησιμοποιεῖ τὴν κλίμακα τοῦ πλαγίου του καὶ προχωρεῖ μέ τετράχορδα διαζευγμένα, ὅπως δηλώνει καὶ ἡ φθορά στή μαρτυρία του.

Ἡ μαρτυρία τοῦ ἡχου φανερώνει:

Ήχος $\overset{!}{\underset{\circ}{\eta}}$ = Ήχος Πρώτος ἡ ὀξεῖα δηλώνει ὅτι βρίσκεται μία φωνή πάνω ἀπὸ τὴ βάση παραγωγῆς. Σήμερα ὅμως ἔχει ἐπικρατήσει νὰ σημειώνεται ἡ τετράφωνη ἀνάβαση, γιὰ νὰ δηλώνεται ὅτι εἶναι ἦχος κύριος, μέ τὴ θεωρητικὴ του βάση στὸν Κε

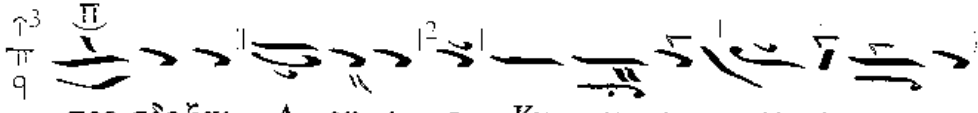
Πα = βάση του ὁ φθόγγος Πα τοῦ μέσου διαπασῶν

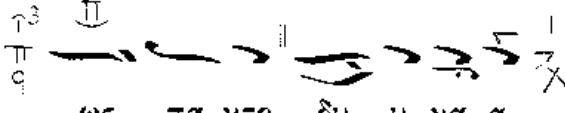
φ = ἡ φθορά τοῦ ἡχου, ἡ ὁποία δηλώνει τὴν πορεία τῶν διαστημάτων τῆς κλίμακάς του:

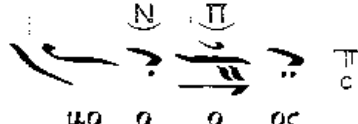


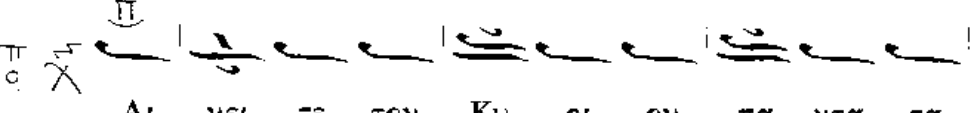
Ἀπήχημα τοῦ ἡχου εἶναι τὸ Ἀνανές:

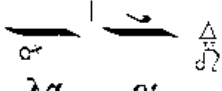
$\overset{!}{\underset{\circ}{\pi}} \rightarrow \overset{!}{\underset{\circ}{\alpha}} \rightarrow \overset{!}{\underset{\circ}{\lambda\epsilon\varsigma}} \overset{!}{\underset{\circ}{\pi}}$
Α λα λες

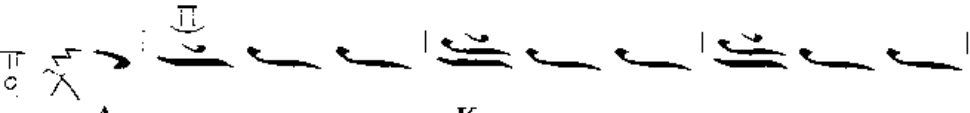
11.  $\pi\rho\sigma\delta\epsilon\xi\alpha\iota$ A $\gamma\epsilon\iota$ ϵ $K\upsilon$ υ υ $\rho\epsilon\iota\iota\iota$
 ϵ

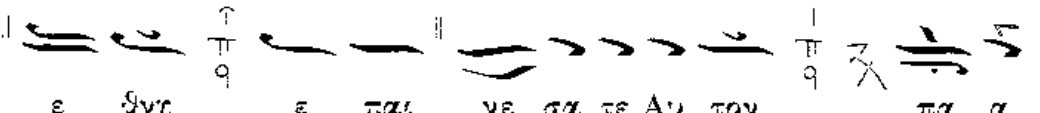
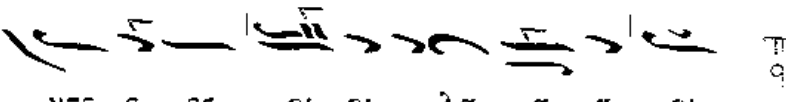
12.  $\omega\varsigma$ $\pi\alpha\nu\tau\omicron$ $\delta\upsilon$ υ $\nu\alpha\alpha$ $\mu\omicron$ $\omicron$ $\omicron$ $\omicron\varsigma$

13.  $\omega\varsigma$ $\pi\alpha$ $\nu\tau\omicron$ $\delta\upsilon$ υ υ υ $\nu\alpha$ α α α
 $\mu\omicron$ $\omicron$ $\omicron$ $\omicron\varsigma$

14.  $A\iota$ $\nu\epsilon\iota$ $\tau\epsilon$ $\tau\omicron\nu$ $K\upsilon$ $\rho\iota$ $\omicron\nu$ $\pi\alpha$ $\nu\tau\alpha$ $\tau\alpha$

 ϵ $\theta\nu\eta$ ϵ $\pi\alpha\iota$ $\nu\epsilon$ $\sigma\alpha$ $\tau\epsilon$ $A\upsilon$ $\tau\omicron$ $\omicron\nu$ $\pi\alpha$ $\nu\tau\epsilon\varsigma$ $\omicron\iota$
 $\lambda\alpha$ $\omicron\iota$

15.  $A\iota$ $\nu\epsilon\iota$ $\tau\epsilon$ $\tau\omicron\nu$ $K\upsilon$ $\rho\iota$ $\omicron\nu$ $\pi\alpha$ $\nu\tau\alpha$ $\tau\alpha$

 ϵ $\theta\nu\eta$ ϵ $\pi\alpha\iota$ $\nu\epsilon$ $\sigma\alpha$ $\tau\epsilon$ $A\upsilon$ $\tau\omicron\nu$ $\pi\alpha$ α
 $\nu\tau\epsilon$ ϵ $\epsilon\varsigma$ $\omicron\iota$ $\omicron\iota$ $\lambda\alpha$ α α $\omicron\iota$

Ἀπό τή στιχολογία τοῦ Ἑσπερινοῦ

Ήχος ᾠ Πα ρ

$\overset{12}{\overset{\Pi}{\curvearrowright}} \overset{\rho}{\curvearrowright} \overset{12}{\curvearrowright} \overset{1}{\curvearrowright} \overset{12}{\curvearrowright} \overset{1}{\curvearrowright} \overset{12}{\curvearrowright} \overset{1}{\curvearrowright} \overset{\Delta}{\overset{\rho}{\curvearrowright}} \overset{1}{\curvearrowright}$
 Θου Κυ ρι ε φυ λα κην τω στο μα τι μου και
 $\overset{1}{\overset{\rho}{\curvearrowright}} \overset{12}{\curvearrowright} \overset{1}{\curvearrowright} \overset{12}{\curvearrowright} \overset{1}{\curvearrowright} \overset{12}{\curvearrowright} \overset{1}{\curvearrowright} \overset{12}{\curvearrowright} \overset{1}{\overset{\rho}{\curvearrowright}} \overset{1}{\overset{\pi}{9}}$
 θυ υ ραν πε ρι ο χης πε ρι τα χει λη μου

$\overset{12}{\overset{\Pi}{\curvearrowright}} \overset{\rho}{\curvearrowright} \overset{12}{\curvearrowright} \overset{1}{\curvearrowright} \overset{12}{\curvearrowright} \overset{1}{\curvearrowright} \overset{12}{\curvearrowright} \overset{1}{\curvearrowright} \overset{12}{\curvearrowright} \overset{1}{\curvearrowright}$
 Μη εκ κλι νης την καρ δι ανμουεις λο γους πο νη
 $\overset{1}{\overset{\rho}{\curvearrowright}} \overset{12}{\curvearrowright} \overset{1}{\curvearrowright} \overset{12}{\curvearrowright} \overset{1}{\curvearrowright} \overset{12}{\curvearrowright} \overset{1}{\curvearrowright} \overset{12}{\curvearrowright} \overset{1}{\curvearrowright} \overset{1}{\overset{\rho}{\curvearrowright}}$
 ρι ας του προ φα σι ζεσθαι προ φα α σεις εν
 $\overset{12}{\curvearrowright} \overset{1}{\curvearrowright} \overset{12}{\curvearrowright} \overset{1}{\overset{\rho}{\curvearrowright}} \overset{1}{\overset{\pi}{9}}$
 α μαρ τι ι αις

$\overset{\Pi}{\curvearrowright} \overset{12}{\curvearrowright} \overset{1}{\curvearrowright} \overset{12}{\curvearrowright} \overset{1}{\curvearrowright} \overset{12}{\curvearrowright} \overset{1}{\curvearrowright} \overset{12}{\curvearrowright} \overset{1}{\overset{\rho}{\curvearrowright}} \overset{1}{\overset{\pi}{9}}$
 Φω νη η μου προς Κυ ρι ον ε γε κρα ξα φω
 $\overset{1}{\overset{\rho}{\curvearrowright}} \overset{12}{\curvearrowright} \overset{1}{\curvearrowright} \overset{12}{\curvearrowright} \overset{1}{\curvearrowright} \overset{12}{\curvearrowright} \overset{1}{\curvearrowright} \overset{12}{\curvearrowright} \overset{1}{\overset{\rho}{\curvearrowright}} \overset{1}{\overset{\pi}{9}}$
 νη μου προς Κυ υ ρι ον ε δε η θην

$\overset{\Pi}{\curvearrowright} \overset{12}{\curvearrowright} \overset{1}{\curvearrowright} \overset{12}{\curvearrowright} \overset{1}{\curvearrowright} \overset{12}{\curvearrowright} \overset{1}{\overset{\rho}{\curvearrowright}} \overset{1}{\overset{\pi}{9}}$
 Προ σχες προς την δε η σιν μου ο ο τι ε
 $\overset{1}{\curvearrowright} \overset{12}{\curvearrowright} \overset{1}{\curvearrowright} \overset{12}{\curvearrowright} \overset{1}{\overset{\rho}{\curvearrowright}} \overset{1}{\overset{\pi}{9}}$
 τα πει νω θην σφο δρα

Θεός Κύριος

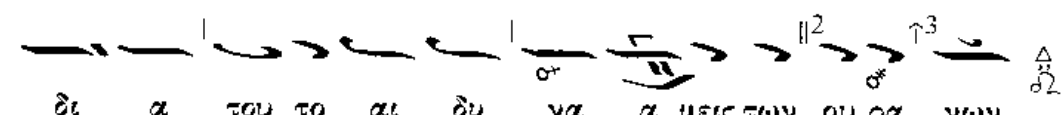
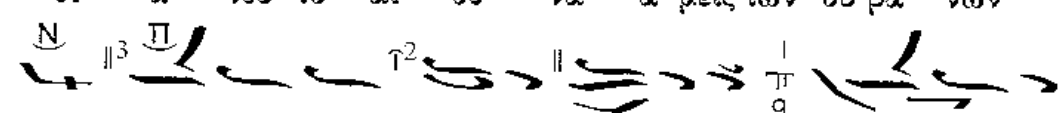
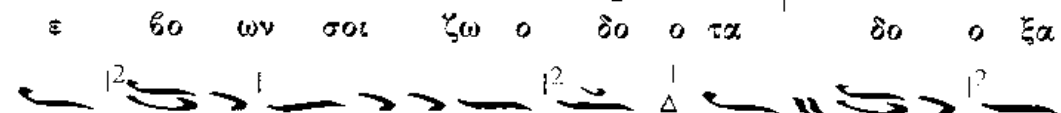
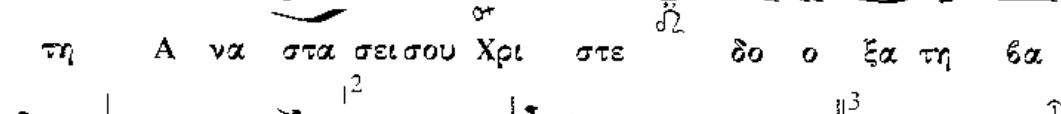
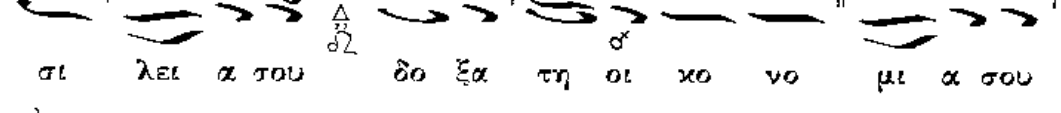
Ἦχος ♭ Πα ρ

Θε ος Κυ ρι ος και ε πε φανεν η μιν ευ
 λο γη με νος ο ερ χο μενος εν ο νο μα τι
 Κυ ρι ου
 Ε ξο μο λο γει σθε τω Κυ ρι ω και
 ε πι κα λει σθε το ο νο μα το Α γι
 ον Αυ του

Ἀναστάσιμος Ἀπολυτίκιος

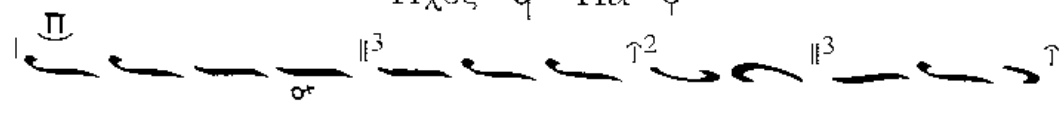
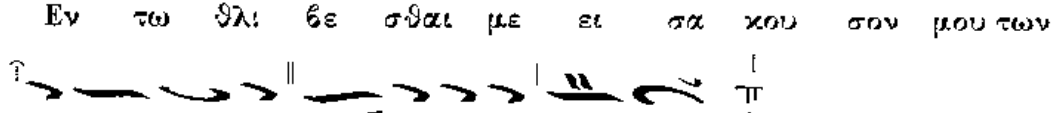
Ἦχος ♭ Πα ρ

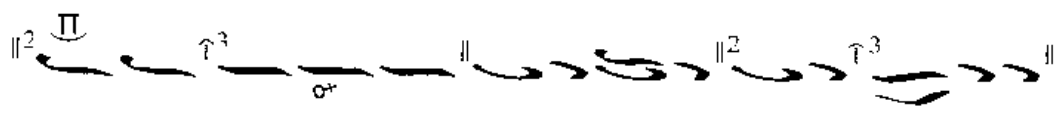
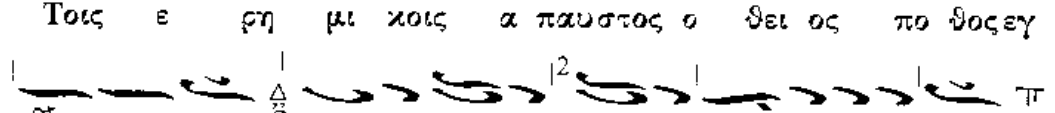
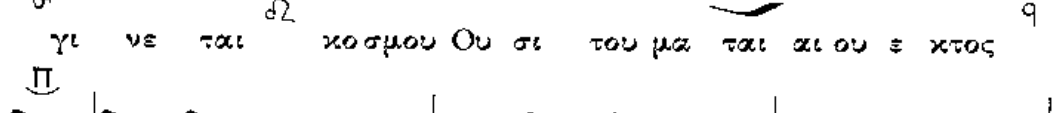
Του λι θου σφρα γι σθε ντος υ πο των Ι ου δαι
 ων και στρα τι ω των φυ λα σσο ντων το α χρα
 ντον σου σω ω μα α νε ε στης τρι η μερος Σω
 τηρ δω ρου με νος τω κο σμω την ζω ην

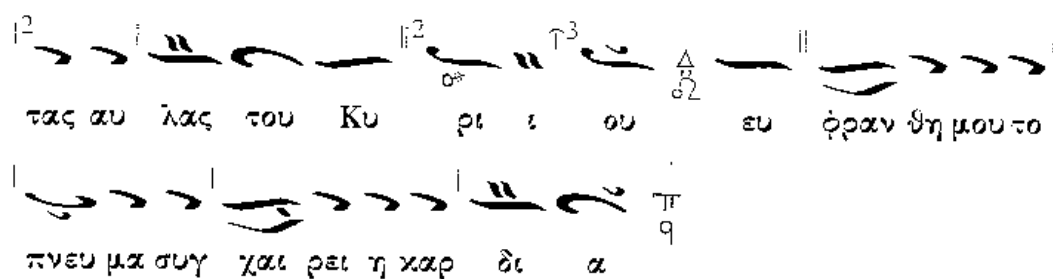

 δι α του το αι δυ να α μεις των ου ρα νων

 ε βο ων σοι ζω ο δο ο τα δο ο ξα

 τη Α να στα σεις ου Χρι στε δο ο ξα τη βα

 σι λει α του δο ξα τη οι κο νο μι α σου

 μο νε φι λα αν θρω ω πε

Από τούς Αναβαθμούς

Ήχος $\frac{1}{\flat}$ Πα ρ

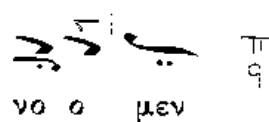
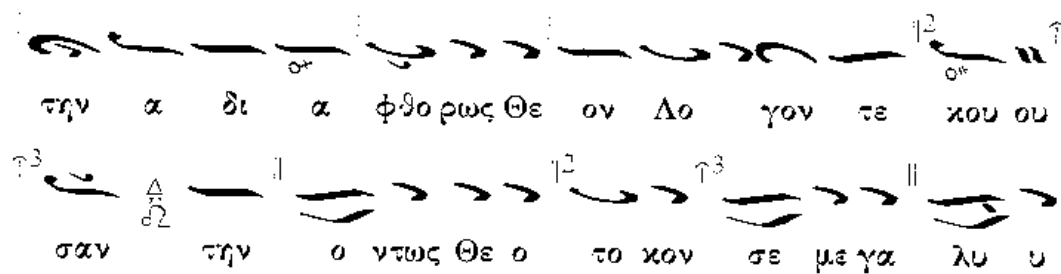
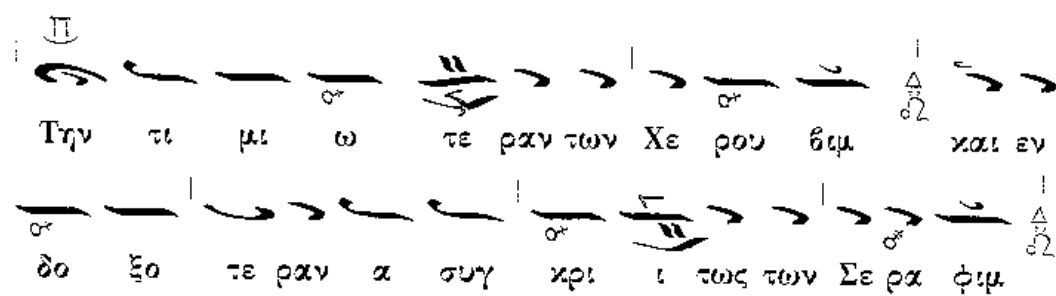
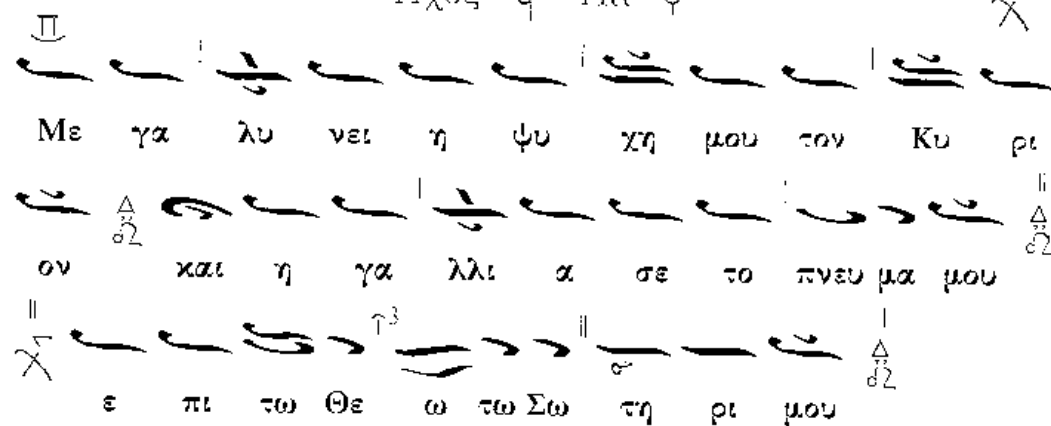

 Εν τω θλι βε σθαι με ει σα κου σον μου των

 ο δυ νω ων Κυ ρι ε σοι κρα ζω


 Τοις ε ρη μι κοις α παυστος ο θει ος πο θος εγ

 γι νε ται κοσμου Ου σι του μα ται αι ου ε κτος

 Ε πι τοις ει ρη κο σι μοι ο δευ σω μεν εις



Τιμιωτέρα

Ἦχος ᾠ Πα ρ



υ ρι ι ι ι ον αι νει τε τον Κυ ρι ον
 εκ τω ω ω ν ου ρα α νων αι νει τε α αυ
 το ο ον εν τρι οις υ ψι ι ι ι στοις σοι
 πρε ε ε πει υ υ μνος τω ω ω ω Θε ε ε
 ε ω
 Του ποι ησαι εν αυ τοις κρι μα εγ γρα
 πτον δο ξα αυ τη ε σται πα σι τοις ο
 σι ι ι οι οις α α αυ του
 Υ μνου μεν σου Χρι στε το σω τη η ρι ο ον πα
 α α θος και δο ξα ζο μεν σου την α
 να α α α στα α α α σιν

Ἀπό τοὺς Μακαρισμοὺς

Ἦχος $\overset{\text{Π}}{\underset{\text{Π}}{\text{Π}}} \overset{\text{Μ}}{\underset{\text{Μ}}{\text{Μ}}} \overset{\text{Π}}{\underset{\text{Π}}{\text{Π}}}$ Πα ρ

Τον Πα τε ε ρ α α προ σκυ νη σω μεν και

τον Υι ον δο ξο λο γη η σω ω μεν και το Πα

να γι ον ο μου πα ντες Πνευ μα Α νυ

μνη σω μεν κρα ζο ντε ες και λε γοντες Πα να

γι α Τρι ας σωσον πα αντας η μα ας

2.1. Ἦχος Πρῶτος τετράφωνος (ἡ τετραφώνων) (ἔξω Πρῶτος)

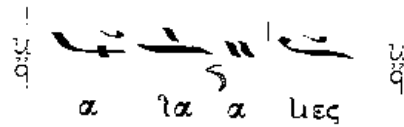
Ἦχος $\overset{\text{Π}}{\underset{\text{Π}}{\text{Π}}} \overset{\text{Κε}}{\underset{\text{Κε}}{\text{Κε}}} \overset{\text{Ο}}{\underset{\text{Ο}}{\text{Ο}}}$ Κε ο

Στόν ἦχο αὐτόν οἱ παλαιότεροι ἐστήριζαν καί τόνιζαν εἰρμολογικά, στιχηραρικά καί παπαδικά μέλη. Ὁ ἦχος αὐτός ὀνομάζεται καί Πρῶτος τετράφωνος, θεωρούμενος ἦχος τῆς παπαδικῆς μελοποιίας. Πολλές φορές ἡ μελωδία του κάνει στάσεις στόν Γα ἢ στόν Δι ἢ στόν Πα, μέ τίς ἀνάλογες μελωδικές ἑλξεις.

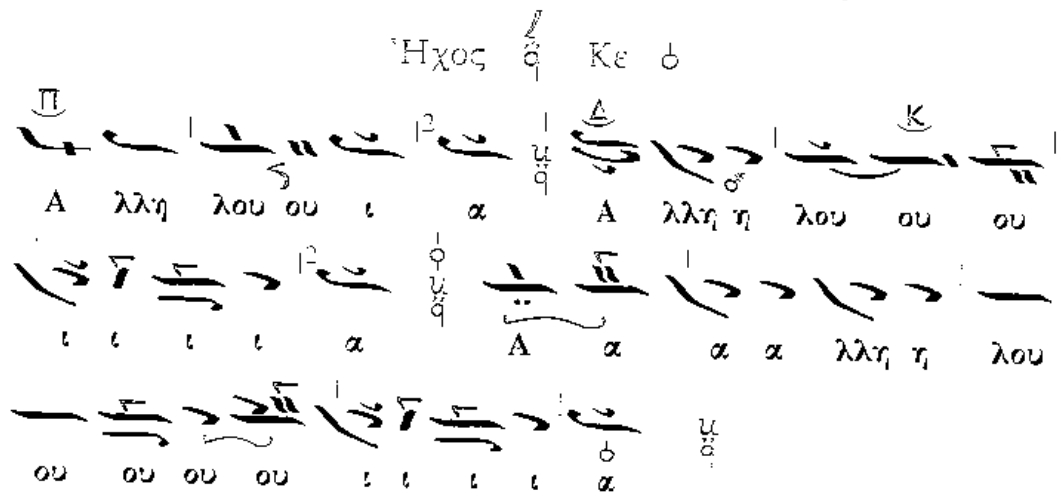
φ ο

10	8	12	12	10	8	12	10	8	12	12	
Π q	ε λ	Γ u	Δ d2	u q	Ζ' λ	ν' u	Π' q	ε' λ	Γ' u	Δ' d2	u' q

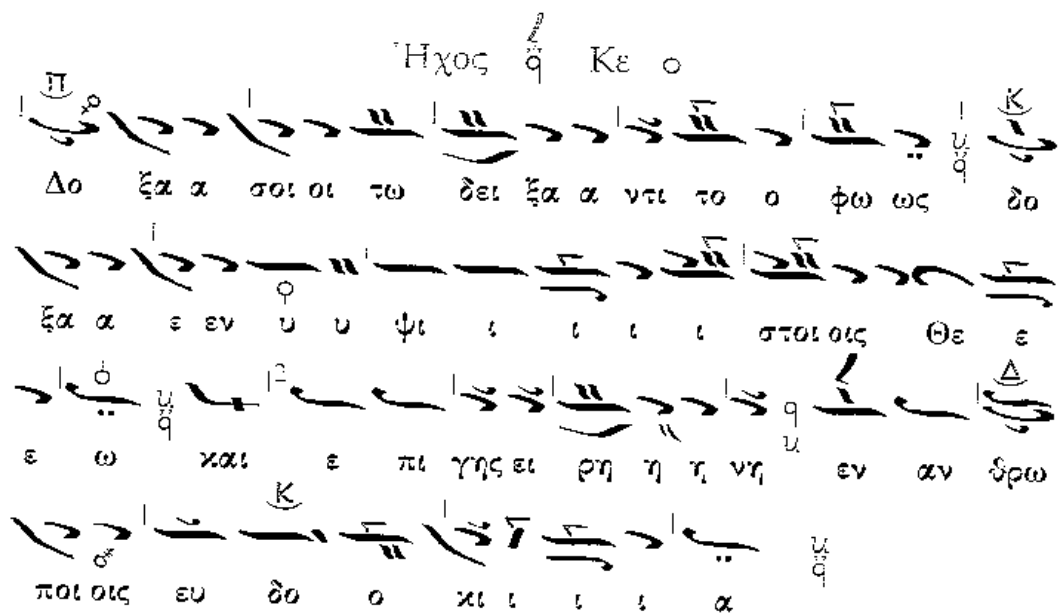
Ἀπήχημα τοῦ ἤχου εἶναι τό Ἀνανές, τό ὁποῖο ἀρχίζει ἀπό τόν Πα καί καταλήγει στόν Κε:



Ἀλληλουιάριο τοῦ Εὐαγγελίου (Σίμωνος Καρά)



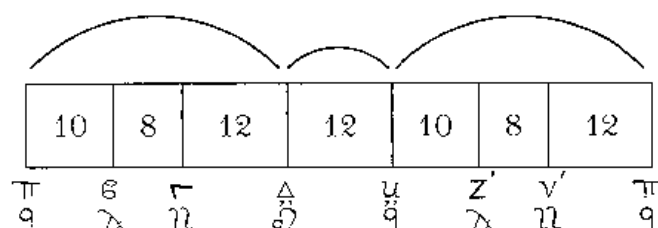
Ἀπό τή Δοξολογία τοῦ Πέτρου Βυζαντίου



3. Ήχος Πλάγιος τοῦ Πρώτου

$$\text{Ήχος } \overset{\lambda}{\pi} \ddot{\alpha} \text{ Πα } \varphi$$

Τέσσερις φωνές κάτω ἀπὸ τὴν βάση τοῦ Πρώτου ἤχου ἀπὸ τὸν φθόγγο Κε βρίσκεται ὁ πλάγιός του, τοῦ ὁποῖου ἡ κλίμακα προχωρεῖ μὲ διαζευγμένα τετράχορδα.



Ἡ μαρτυρία τοῦ ἤχου φανερώνει:

$$\text{Ήχος } \overset{\lambda}{\pi} \ddot{\alpha} = \text{Ήχος Πλάγιος τοῦ Πρώτου}$$

Πα = βάση του εἶναι ὁ φθόγγος Πα

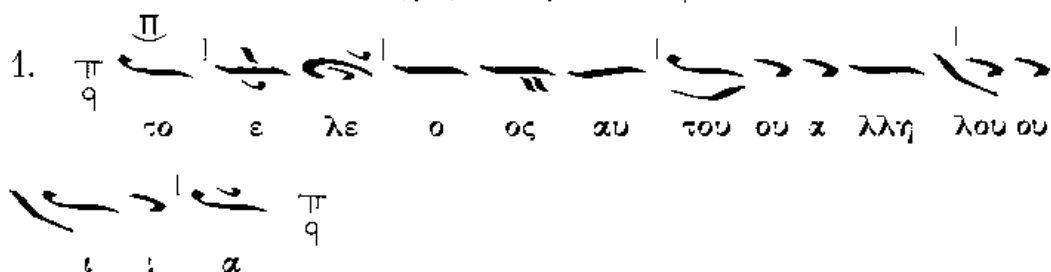
φ = ἡ φθορά τοῦ ἤχου, ἡ ὁποία δηλώνει τὴν πορεία τῶν διαστημάτων τῆς κλίμακάς του.

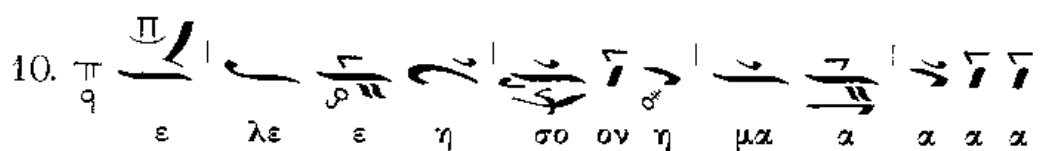
Ἀπήχημα τοῦ ἤχου εἶναι τὸ Ἀνέανες:



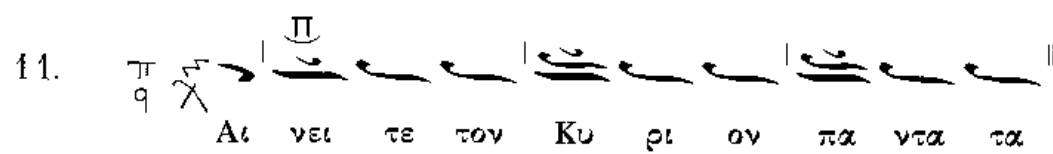
Χαρακτηριστικὲς φράσεις Πλαγίου τοῦ Πρώτου ἤχου

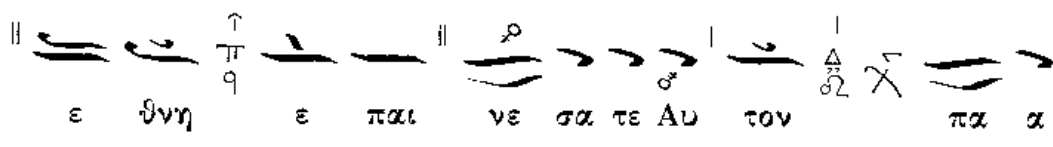
$$\text{Ήχος } \overset{\lambda}{\pi} \ddot{\alpha} \text{ Πα } \varphi$$

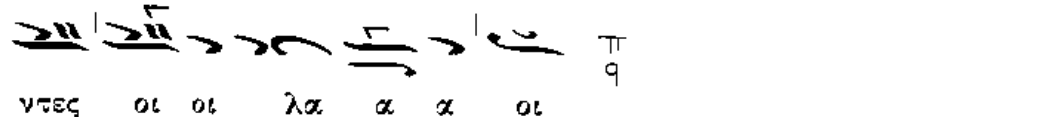


10. 
 ε λε ε η σο ον η μα α α α α


 α α ας

11. 
 Αι νει τε τον Κυ ρι ον πα ντα τα


 ε θνη ε παι νε σα τε Αυ τον πα α


 ντες οι οι λα α α οι

3.1. Ἦχος Πλάγιος τοῦ Πρώτου τῆς Παπαδικῆς

Σ' αὐτόν τόν ἦχο ἔχουν τονιστεῖ μέλη τῆς παπαδικῆς μελοποιίας (πολυέλεσι, πασαπνοάρια, δοξολογίες, προκείμενα ἀποστόλων, ἀλληλουιάρια τοῦ Εὐαγγελίου, χερουβικά, κοινωνικά, κρατήματα, μαθήματα, καλοφωνικοί εἰρμοί κ.ἄ.), γι' αὐτό καί ὀνομάστηκε Πλάγιος τοῦ Πρώτου τῆς Παπαδικῆς.

Ἐχει δεσπόζοντες φθόγγους τόν Πα, τόν Γα, τόν Δι, τόν Κε καί τόν ἄνω Πα. Καταλήξεις κάνει ἀτελεῖς στόν Γα, στόν Κε καί στόν ἄνω Πα, καί ἐντελεῖς καί τελικές στόν Πα. Πολλές φορές ὁ ἄνω Πα ἔλκει, ὡς ἦχος Τέταρτος Ἄγια, τόν ἄνω Νη. Ὁ ἄνω Ζω εἶναι φυσικός ὅταν ἡ μελωδία περνᾷ ἀπό αὐτόν καί ἀνεβαίνει ἢ στέκεται σ' αὐτόν· στίς ἄλλες περιπτώσεις εἶναι μέ ὕφεση.

Ὅταν προηγεῖται στίχος, ἀρχίζει ἀπό τόν Πα, στέκεται στόν Κε καί καταλήγει στόν Πα.

Από τόν Πολυέλεο "Εξομολογεῖσθε" Γ. Ρήγα

Ἦχος $\frac{\lambda}{\pi}$ ὅ Γα ο

Ε ξο μο λο γει σθε τω Κυ ρι ω ο τι

α α γα α θο ος α λληλου ι α ο ο τι εις

τον αι ω ω ω να το ε λε ο ος αυ του ου

α λλη λου ου ι α

Ε ξο μο λο γει σθε τω Θε ω ω ω ω

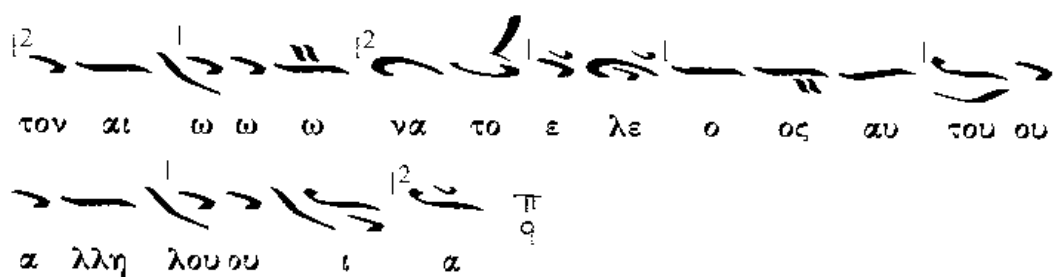
τω ων θε ε ω ων α λληλου ι α ο ο τι εις

τον αι ω ω ω να το ε λε ο ος αυ του ου

α λλη λου ου ι α

Ε ξο μο λο γει σθε τω Κυ ρι ω των κυ

ρι ι ι ι ω ων α λληλου ι α ο ο τι εις

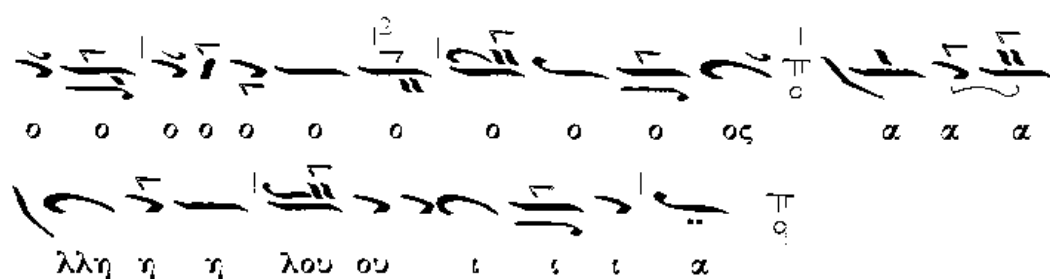


Ἀπό τόν Πολυέλεο Ἀούλοι Κύριον Π. Πελοποννησίου

Ήχος $\frac{\lambda}{\pi}$ ᾠ Πα ϕ

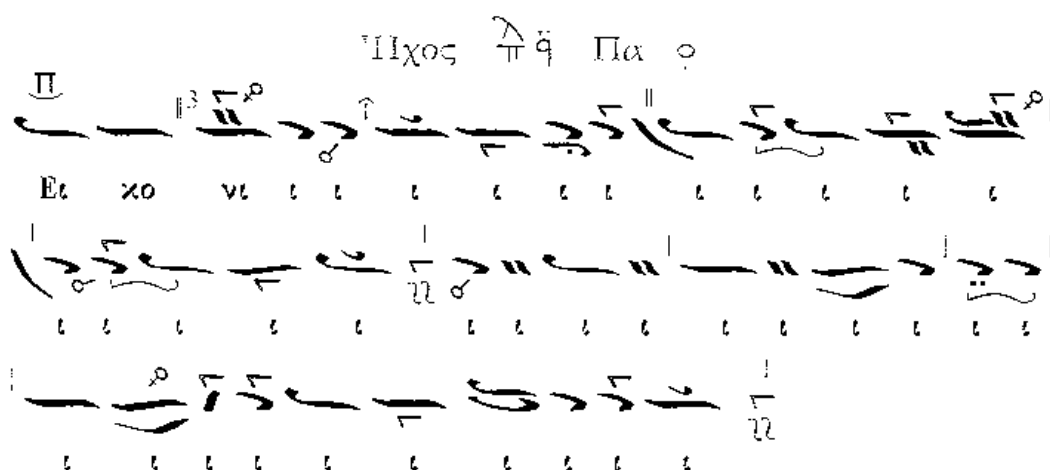
Οι ε στω ω ω τε ες εν οι οι οι κω Κυ
ρι ι ι ι ου εν α αυ λαις οι κου Θε ε
ου ου ου ου η η η η μω ω ω ω ω ω
ω ω ω ω ων α α α λλη η η
λου ου ι ι ι α

Αι νει ει τε τον Κυ ρι ι ον ο ο τι
α γα θο ο ος Κυ υ ρι ι ι ο ο ο



Στά μαθήματα τῆς Παπαδικῆς ὁ ἦχος αὐτός ἔχει συχνά τούς φθόγγους Δι καί Ζω με ὕφεση ($\text{ }^{\text{σ}}$). Ἐτσι, ἀπό τόν φθόγγο Γα καί ἐπάνω ἔχει ἄκουσμα μαλακοῦ χρωματικοῦ ἦχου. Πολλές φορές ἡ μελωδία κάνει στάση στόν ἄνω Ζω (μέ ὕφεση). Μελωδικές ἐλξεις σημειώνονται στόν Βου ($\text{ }^{\text{σ}}$) πρὸς τόν Γα καί στόν Κε ($\text{ }^{\text{σ}}$) πρὸς τόν ἄνω Ζω (μέ ὕφεση).

Ἀπό τόν Χερουβικό Ὑμνο τοῦ Θεοδώρου Φωκαέως



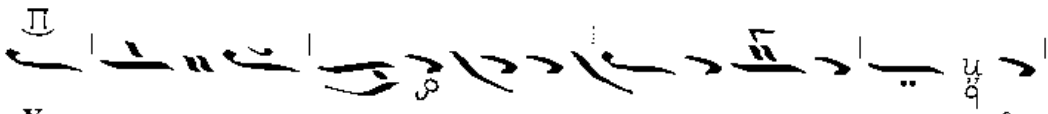
3.2. Ἦχος Πλάγιος τοῦ Πρώτου τριφώνων

Τά στιχηραρικά μέλη τοῦ Πλαγίου τοῦ Πρώτου ἦχου πού καταλήγουν στόν Δι, ἀνήκουν στόν κλάδο πού ὀνομάζεται Πλάγιος τοῦ Πρώτου τριφώνων. Στάση τῆς μελωδίας στόν Δι θέλει τόν Γα μέ δίεση ($\text{ }^{\text{σ}}$). Τελική κατάληξη πρὸς παύση τῆς μελωδίας

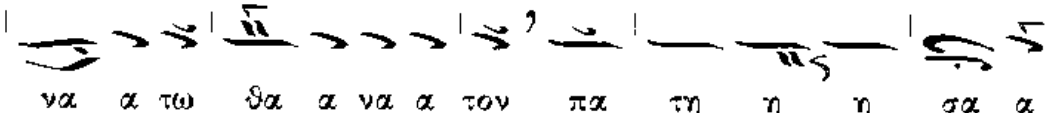
γίνεται στὸν Πα. Συχνά, στὸν ἥχο αὐτό, ὁ ἄνω Ζω εἶναι σέ διαρκή ὕφεση, γεγονός πού σημειώνεται στή Νέα Μέθοδο γραφῆς μέ τό φθορικό σημεῖο (ϝ).

Χριστός Ἀνέστη

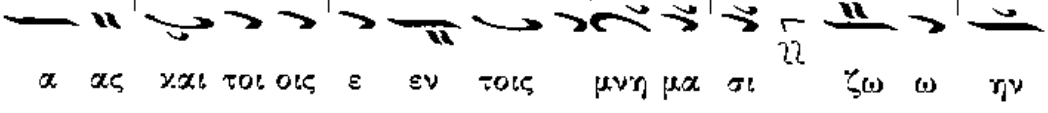
Ήχος Π ϝ Πα ο



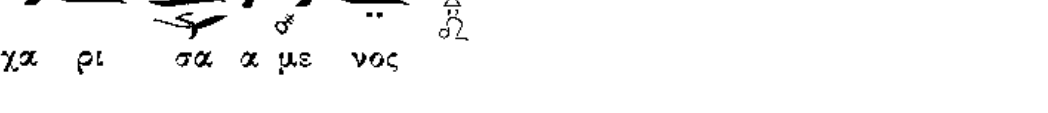
 Χρι στο ος α νε ε στη η ε εκ νε ε κρων θα



 να α τω θα α να α τον πα τη η η σα α



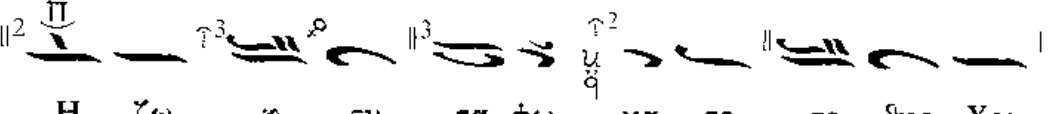
 α ας και τοι ος ε εν τοις μνη μα σι ζω ω την



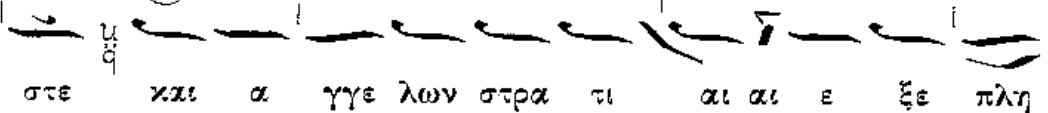
 χα ρι σα α με νος

Ἀπό τήν Α' Στάση τῶν Εγκωμίων

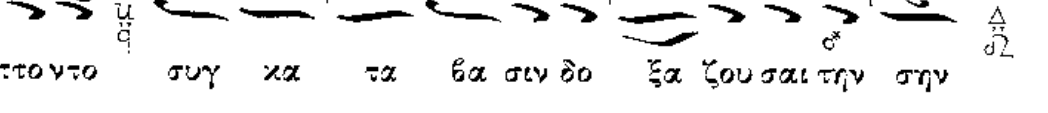
Ήχος Π ϝ Πα ρ



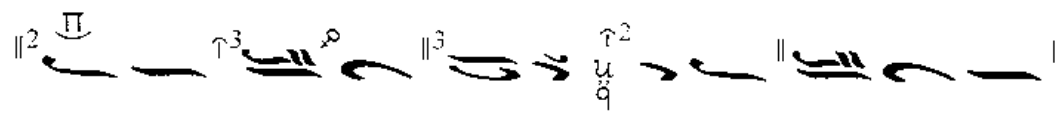
 Η ζω η εν τα φω κα τε τε θης Χρι



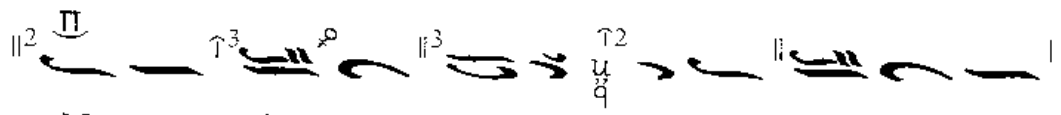
 στε και α γγε λων στρα τι αι αι ε ξε πλη



 ττοντο συγ κα τα θα σιν δο ξα ζουσαι την σην

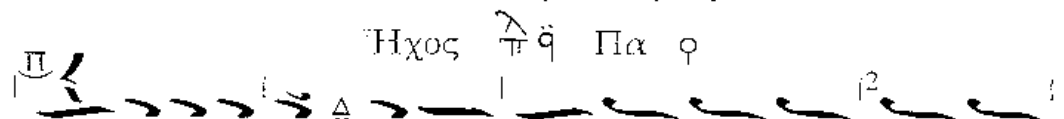


 Η ζω η πως θνησκεις πως και τα φω οι
 κεις του θα να του το θα σι ι λει ον λυ
 εις δε και του Α δουτους νε κρους ε ξα νι στας



 Με γα λυ νο μεν σε Ι η του θα σι
 λευ και τι μω μεν την τα φη ην και τα πα
 θη σου δι ων ε σω σας η μας εκ της φθο ρας

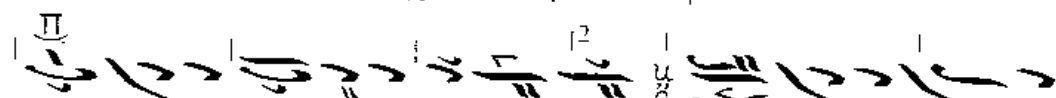
Από τήν Β' Στάση τῶν Ἐγκωμίων

Ήχος Πά ρ


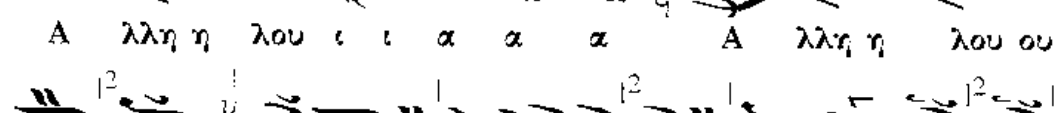
 Α ξι ον ε στι με γα λυ νειν σε τον ζω ο
 δο ο την τον εν τω στχυ ρω τας χει ει ρας
 ε κτει να ντα και συν τρι φα ντα το κρα τος
 του ε χθρου

Ἀπό τὰ Εὐλογητάρια τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου

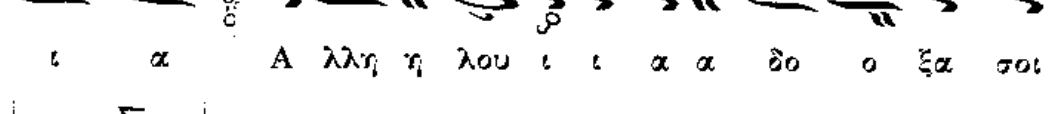
Ἦχος ᾠδὴ Πά φ



 Α λλη η λου ι ι α α α Α λλη η λου ου



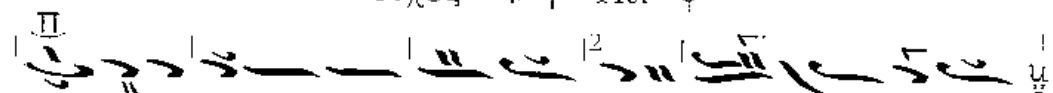
 ι α Α λλη η λου ι ι α α δο ο ξα σοι



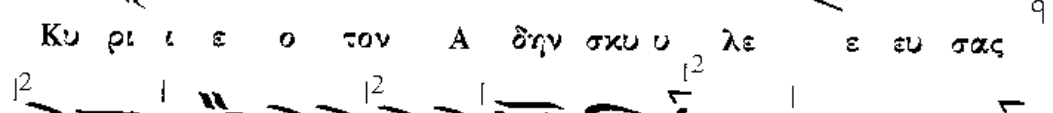
 ο ο Θε ος

Ἀπό τὰ ἀναστάσιμα στιχηρά τοῦ Ἑσπερινοῦ

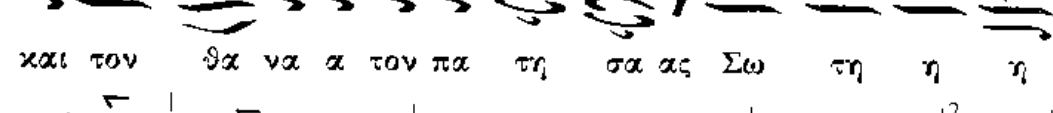
Ἦχος ᾠδὴ Πά φ



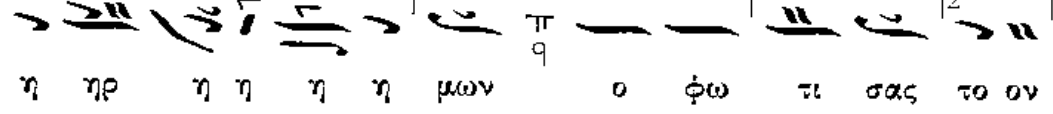
 Κυ ρι ι ε ο τον Α δην σκυ υ λε ε ευ σας



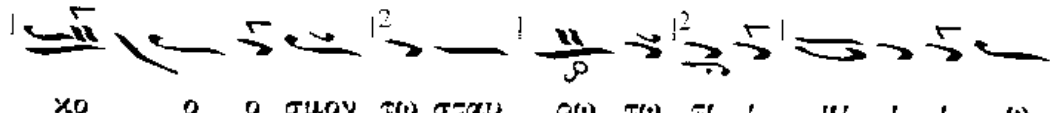
 και τον θα να α τον πα τη σα ας Σω τη η η



 η ηρ η η η η μων ο φω τι σας το ον



 χο ο ο σμον τω σταυ ρω τω τι ι μι ι ι ω

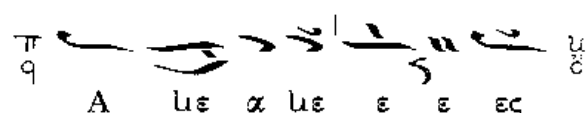


 ε λε η η σον η η μας

3.3. Ήχος Πλάγιος τοῦ Πρώτου τετραφωνῶν

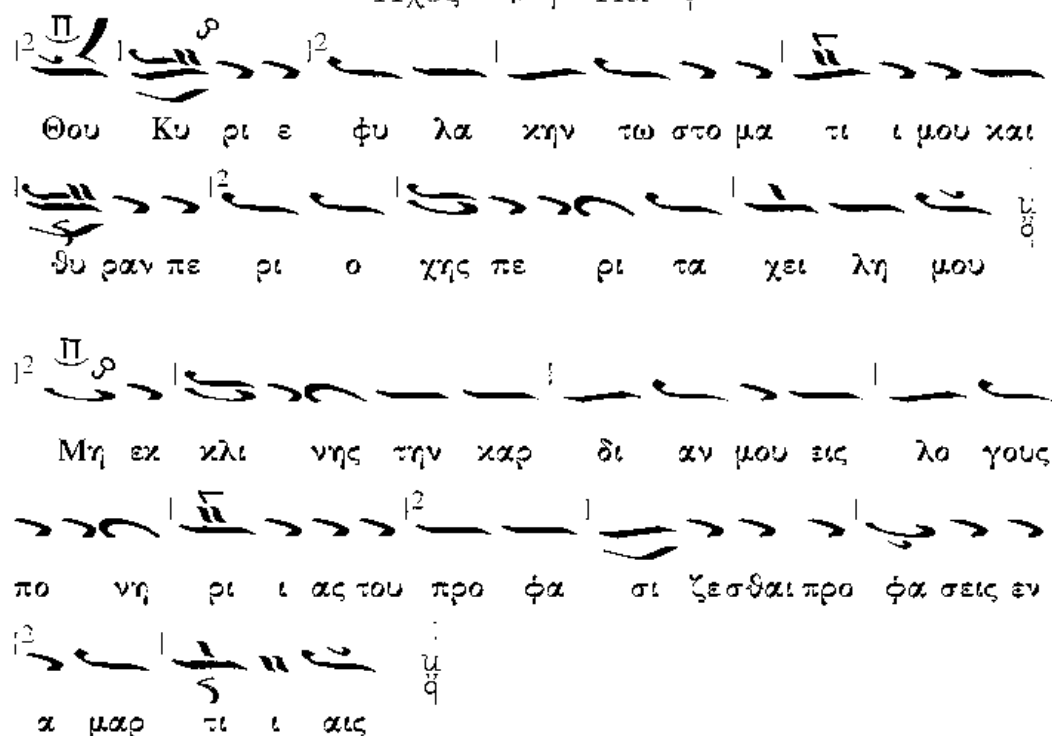
Ὅρισμένα σύντομα καί ἀργοσύντομα μέλη τοῦ Πλαγίου τοῦ Πρώτου ἤχου τελειώνουν τῇ μελωδία τους στόν Κε. Ὁ κλάδος αὐτός τοῦ ἤχου ὀνομάζεται **Πλάγιος τοῦ Πρώτου τετραφωνῶν**.

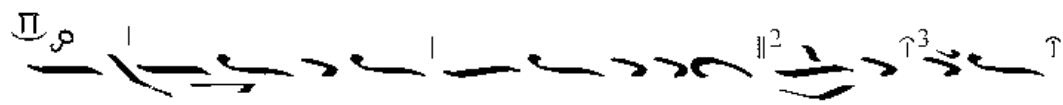
Συχνά, στόν ἤχο αὐτό, ὁ ἄνω Ζω εἶναι μόνιμα μέ ὕφεση (δηλαδή, ἀκόμη κι ὅταν ἡ μελωδία περνᾷ ἀπό αὐτόν καί ἀνεβαίνει), γεγονός πού σημειώνεται τίς περισσότερες φορές μέ τό φθορικό σημεῖο (ρ), τό ὁποῖο ζητᾷ τόν ἄνω Ζω καί τόν ἄνω Βου μέ ὕφεση. Ἐχει τό ἀπήχημα τοῦ Πλαγίου τοῦ Πρώτου, μέ ἐνδεικτική ἀνάβαση πρὸς τήν τετραφωνία τοῦ ἤχου:



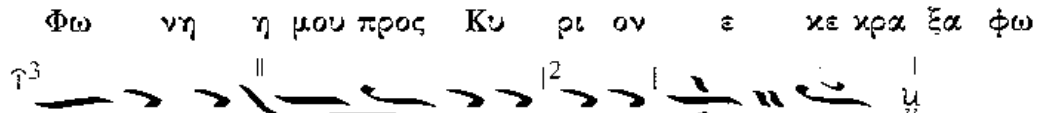
Ἀπό τή στιχολογία τοῦ Ἑσπερινοῦ

Ήχος π ρ Πα ρ





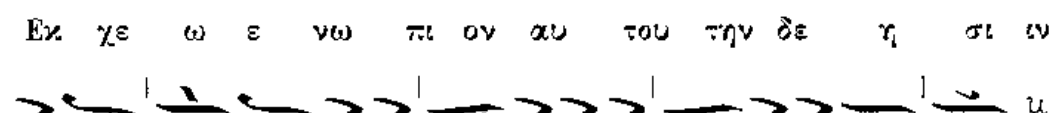
 Φω νη ἡ μου προς Κυ ρι ον ε κε κρα ξα φω



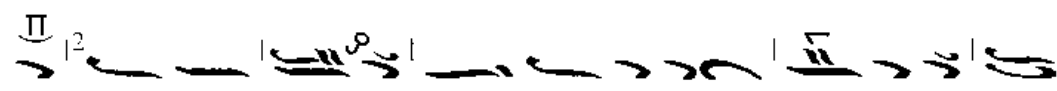
 νη μου προς Κυ ρι ον ε δε ἡ ἡ θην



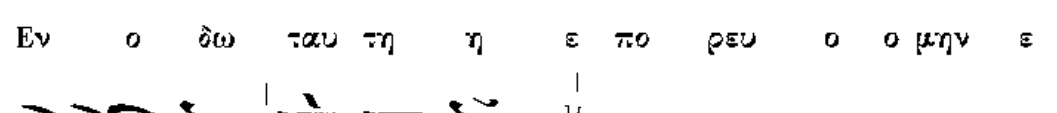
 Εκ γε ω ε νω πι ον αυ του την δε ἡ σι εν



 μου την θλι ψεν μου ε νω πι ον αυ του α πα γγε λω



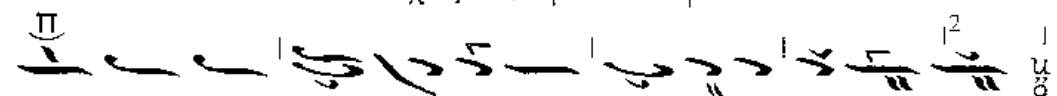
 Εν ο δω ταυ τη ἡ ε πο ρευ ο ο μην ε



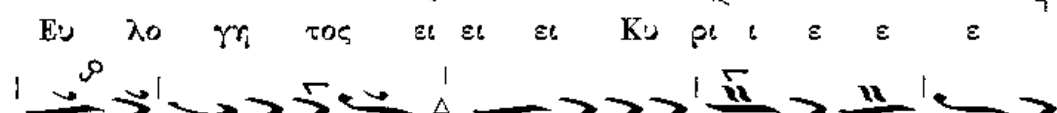
 κρυ ψαν πα γι δα μοι

Ἀπό τὰ Εὐλογητάρια τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου

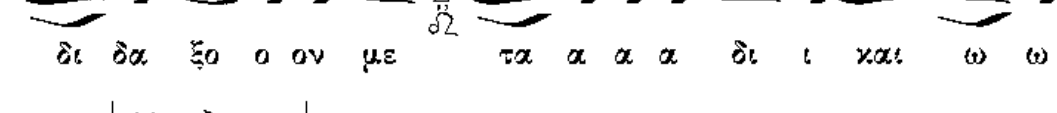
Ἦχος Πά ρ



 Ευ λο γη τος ει ει ει Κυ ρι ι ε ε ε



 δι δα ξο ο ον με τα α α α δι ι και ω ω



 μα α τα α α σου

Από τό αὐτόμελο "Χαίροις, ἀσκητικῶν"

Ἦχος Π ρ Πα ρ

Μα κα ρι ος α νηρ ο φο βου με νος
τον Κυ ρι ον

Χαι ροις α σκη τι κω ων α λη θως α γω νι
σμα των το ευ ω ω δεσ κει μη λι ον σταυ
ρον γαρ επ ω μων α α ρας και τω Δε σπο ο
τη Χρι στω σε αυ τον πα μμα α καρ α να
θε με νος ...

3.4. Ἦχος Πλάγιος τοῦ Πρώτου πεντάφωνος (ἢ πενταφωνῶν)

Ὅρισμένα μέλη τῆς παπαδικῆς μελοποιίας τοῦ Πλαγίου τοῦ Πρώτου ἀρχίζουν ἀπό τόν ἄνω Ζω, πού εἶναι πάντα μέ ὕφεση μέ τό φθορικό σημεῖο (ϝ), στόν ὁποῖο κάνουν καταλήξεις ἢ καί τελειώνουν τή μελωδία τους. Ὁ κλάδος αὐτός ὀνομάζεται Πλάγιος τοῦ Πρώτου πεντάφωνος². Ἡ κλίμακά του παριστάνεται μεικτή, μέ διαστήματα τοῦ μαλακοῦ διατόνου ἀπό τόν Πα μέχρι τόν Κε, καί ἀπό κει καί πάνω διαστήματα τοῦ σκληροῦ διατόνου (περισσότερα

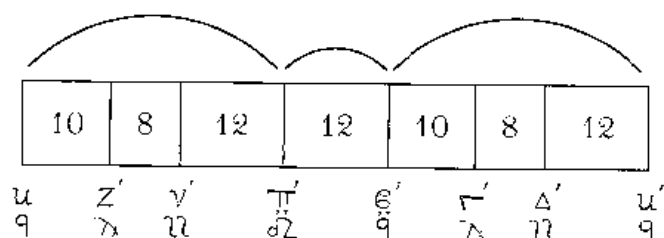
$\overset{12}{\text{ε}} \text{ } \overset{1}{\text{π}} \text{ } \overset{1}{\text{γ}} \text{ } \overset{1}{\text{ει}} \text{ } \overset{1}{\text{ρη}} \text{ } \overset{1}{\text{η}} \text{ } \overset{1}{\text{ν}} \text{ } \overset{1}{\text{η}} \text{ } \overset{1}{\text{εν}} \text{ } \overset{1}{\text{αν}} \text{ } \overset{1}{\text{θρω}} \text{ } \overset{1}{\text{ποις}}$
 $\overset{1}{\text{ε}} \text{ } \overset{1}{\text{ευ}} \text{ } \overset{1}{\text{δο}} \text{ } \overset{1}{\text{ο}} \text{ } \overset{1}{\text{ο}} \text{ } \overset{1}{\text{χι}} \text{ } \overset{1}{\text{ι}} \text{ } \overset{1}{\text{ι}} \text{ } \overset{1}{\text{ι}} \text{ } \overset{1}{\text{α}}$

$\overset{1}{\text{Ο}} \text{ } \overset{1}{\text{τι}} \text{ } \overset{1}{\text{πα}} \text{ } \overset{1}{\text{ρα}} \text{ } \overset{1}{\text{σαι}} \text{ } \overset{1}{\text{οι}} \text{ } \overset{1}{\text{πη}} \text{ } \overset{1}{\text{η}} \text{ } \overset{1}{\text{γη}} \text{ } \overset{1}{\text{η}} \text{ } \overset{1}{\text{ζω}} \text{ } \overset{1}{\text{ω}} \text{ } \overset{1}{\text{ης}}$
 $\overset{1}{\text{εν}} \text{ } \overset{1}{\text{τω}} \text{ } \overset{1}{\text{φω}} \text{ } \overset{1}{\text{τι}} \text{ } \overset{1}{\text{ι}} \text{ } \overset{1}{\text{ι}} \text{ } \overset{1}{\text{ι}} \text{ } \overset{1}{\text{σου}} \text{ } \overset{1}{\text{ου}} \text{ } \overset{1}{\text{ο}} \text{ } \overset{1}{\text{ψο}} \text{ } \overset{1}{\text{ο}} \text{ } \overset{1}{\text{ο}} \text{ } \overset{1}{\text{ο}}$
 $\overset{1}{\text{με}} \text{ } \overset{1}{\text{ε}} \text{ } \overset{1}{\text{θα}} \text{ } \overset{1}{\text{φω}} \text{ } \overset{1}{\text{ως}}$

3.5. Ήχος Πλάγιος τοῦ Πρώτου τετράφωνος εἰρμολογικός ἀπό τόν Κε

$$\text{Ήχος } \overset{\lambda}{\pi} \overset{\sigma}{\eta} \overset{\sigma}{\omega} \text{ Κε } \phi$$

Τά περισσότερα σύντομα μέλη τοῦ Πλαγίου τοῦ Πρώτου ψάλλονται ἀπό τόν φθόγγο Κε, ὅπου τίθεται ἡ φθορά (ρ), ἀλλάζοντας ἀνάλογα καί τά μαρτυρικά σημεῖα τῶν φθόγγων. Ὁ κλάδος αὐτός ὀνομάζεται Πλάγιος τοῦ Πρώτου εἰρμολογικός ἀπό τόν Κε ἢ Πλάγιος τοῦ Πρώτου τετράφωνος.



Τόν ἥχο αὐτόν τόν συναντοῦμε νά κάνει συχνά στάση στή διφωνία του στόν ἄνω Νη, ἔχοντας τόν ἄνω Ζω μέ δέση (ς) καί

τόν ἄνω Πα μέ ὕφεση (ρ). Όταν ὁμως ἡ μελωδία κάνει στάση στὸν ἄνω Πα, τότε αὐτός εἶναι φυσικός. Τέλος, ὁ ἄνω Γα εἶναι μέ ὕφεση, ὅταν ἡ μελωδία φτάνει ὡς αὐτόν.

Ἀπήχημα τοῦ ἤχου εἶναι τὸ Ἀνέανες:



Σ' αὐτόν τόν ἤχο ἔχουν τονιστεῖ καί μέλη πού ἀνήκουν στήν παπαδική μελοποιία.

Δεσπόζοντες φθόγγους ἔχει τόν Κε, τόν ἄνω Νη καί τόν ἄνω Πα. Καταλήξεις κάνει ἀτελεῖς στὸν ἄνω Νη καί στὸν ἄνω Πα, καί τελικὲς στὸν Κε.

Χαρακτηριστικές φράσεις Πλαγίου τοῦ Πρώτου τετραφώνου

Ήχος π ᾠ Κε ρ

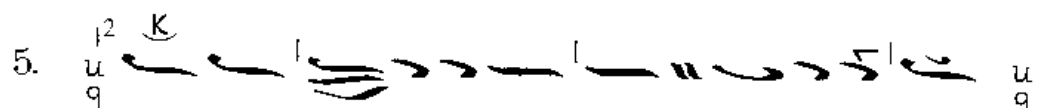
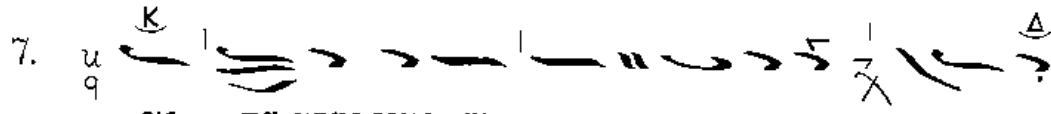
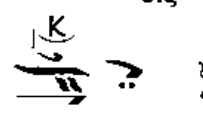
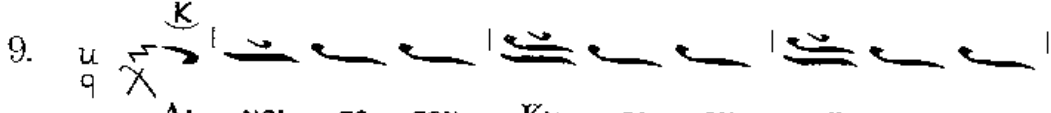
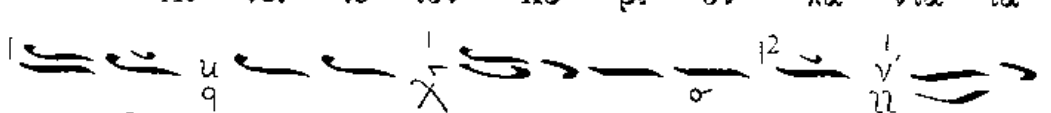
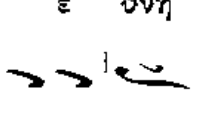
1.

ε πι τω Θε ω ω τω Σω τη ρι μου
2.

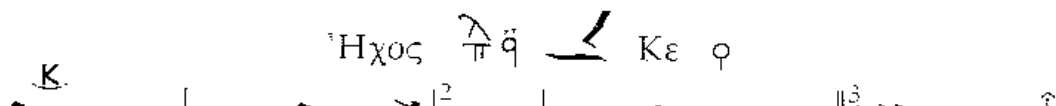
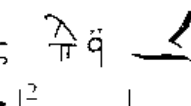
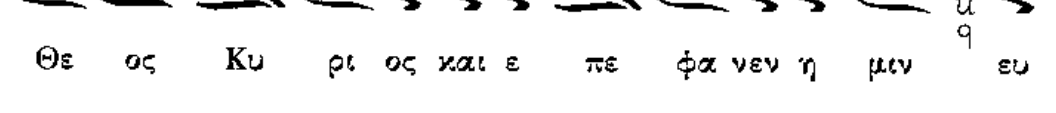
εκ πλα α νης ρυ σθεντες
3.

Κυ ρι ε Ε κε κρα ξα προς σε ει σα κου σο ον μου
4.

σε ε με γα λυ νο ο μεν

5. 
 εν ο νο μα τι Κυ ρι ι ι ι ι ου
6. 
 Α γι ος Α θα να τος ε λε η σον η μας
7. 
 εις πα ντας τους αι ω ω ω ω ω να α
- 
 α ας
8. 
 ε λε η σον η μα α α α ας
9. 
 Αι νει τε τον Κυ ρι ον πα ντα τα
- 
 ε θνη η ε παι νε σα τε αυ τον παντες
- 
 οι λα οι

Θεός Κύριος

- 
 Ἦχος  Κε φ
- 
 Θε ος Κυ ρι ος και ε πε φα νεν η μιν ευ

$\uparrow^2$ ———— || ———— ———— ———— ———— ———— ———— ———— $\uparrow^2$ ———— ————
 λο γή με νος ο ερ χο με νος εν ο
 ———— ———— ———— ———— ———— ———— ———— ———— $\uparrow$
 νο μα τι Κυ ρι ι ι ι ι ου
 ———— ———— ———— ———— ———— ———— ———— ———— χ
 Ε ξο μο λο γει σθε τω Κυ ρι ω και ε
 ———— ———— ———— ———— ———— ———— ———— ———— χ
 πι κα λει σθε το ο νο μα το α γι ον
 ———— ———— ———— ———— ———— ———— ———— ———— $\uparrow$
 αυ του

Από τούς Αναβαθμούς

Ήχος Δ π σ χ ϕ
 Δ χ ———— ———— ———— ———— ———— ———— ———— ———— $\uparrow$
 Εν τω θλι βε σθαι με θα βι τι κως α δω σοι Σω
 ———— ———— ———— ———— ———— ———— ———— ———— $\uparrow$
 τη ηρμου ρυ σαιμου την ψυ χην εκ γλω ω σσης δο
 ———— ———— ———— ———— ———— ———— ———— ———— $\uparrow$
 λι ι ι ι ι ι ας
 $\uparrow^2$ χ ———— ———— ———— ———— ———— ———— ———— $\uparrow^2$ ———— ———— ———— ———— ———— ———— ———— $\uparrow^3$ ———— ———— ———— ———— ———— ———— ————
 Εις τα ο ρη ψυ χη αρ δω μεν δευ ρο ε
 ———— ———— ———— ———— ———— ———— ———— ———— $\uparrow^3$ ———— ———— ———— ———— ———— ———— ———— $\uparrow$
 κει ει σε ο θεν βο η η θει α η κει

Ἀπό τῆ Δοξολογίας τοῦ Μανουὴλ Πρωτοψάλτου

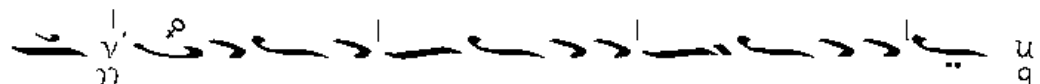
Ήχος $\lambda \ddot{\eta}$ $\angle$ Κε ρ

Δο ξά σοι τω δει ξά ντι το φως δο ξά εν υ
 ψι ι στοις Θε ω και ε πι γης ει ρη η
 νη εν αν θρω ποις ευ δο κι ι α

Ευ λο γη το ος ει Κυ ρι ε δι δα ξον
 με τα δι και ω μα τα σου

Ο τι πα ρα σοι πη γη ζω ης εν τω φω
 τι σου ο ψο με θα φως

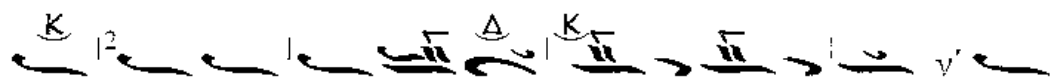
Πα ρα τει νον το ε λε ος σου ου τοις γι νω σκου
 σι σε Α γι ος ο Θε ος Α γι ος Ι σχυ



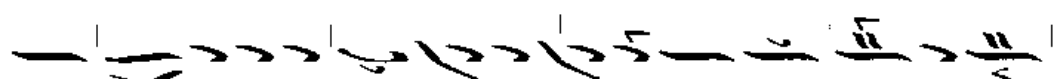
 ρος Α γι ος Α θα να τος ε λε η σον η μας

Από τά Εύλογητάρια τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου

Ἦχος $\frac{\lambda}{\pi} \text{ ᾠ}$ $\angle$ Κε ρ



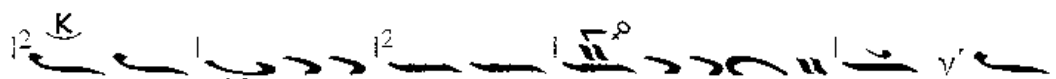
 Ευ λο γη το ος ει Κυ υ ρι ι ε δι



 δα ξο ο ο ον με τα α δι ι ι και ω ω μα



 τα α α α σου



 Α λλη λου ι α Α λλη λου ου ι ι α Α



 λλη λου ου ι ι α δο ξα α σοι οι οι ο Θε ε



 ο ο ο ο ος

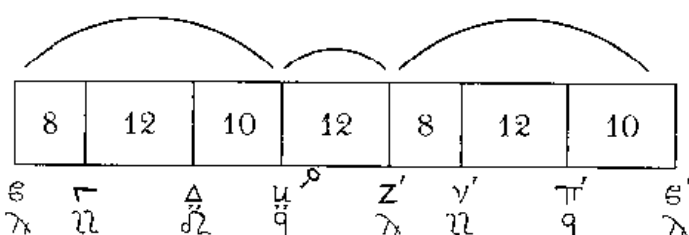
4. Ήχος Τέταρτος

4.1. Μέλη Είρμολογίου

Τά περισσότερα εἰρμολογικά μέλη τοῦ Τετάρτου ἤχου ψάλλονται σέ ἓναν ἤχο πού ἔχει βάση τόν φθόγγο Βου. Ὁ ἤχος αὐτός εἶναι ὁ Λέγετος ἢ ὁ Πλάγιος τοῦ Δευτέρου διατονικός³. Πράγματι, ἀν ἀπό τόν φθόγγο Δι, τή δεύτερη βάση παραγωγῆς τῶν ἤχων, ἀνέβουμε δύο φωνές, βρίσκουμε στὸν ἄνω Ζω ἤχο Δεύτερο, ὁ ὁποῖος σχηματίζει τόν πλάγιό του στὸν φθόγγο Βου. Τόν ἤχο αὐτό, πού ἐμφανίζεται καί ὡς ἀνεξάρτητος στήν ἐκκλησιαστική ὁκτωηχία (παπαδικές συνθέσεις, καλοφωνικοὶ εἰρμοί, κρατήματα), "δανεῖζεται" ὁ Τέταρτος ἤχος, καθὼς τὰ εἰρμολογικά του κυρίως μέλη ψάλλονται σ' αὐτόν, τόν ὁποῖο καί θεωρεῖ μέσο του, ὅπως φανερώνεται καί στή μαρτυρία του.

4.1.1. Ήχος Λέγετος ἢ Μέσος τοῦ Τετάρτου
(Πλάγιος τοῦ Δευτέρου διατονικός)

Ήχος ἤχος Βου Ε ἢ Ήχος δ_2^1  Βου Ε



Ἀπήχημα τοῦ ἤχου εἶναι τὸ Λέγετος:



τό ὁποῖο δείχνει οὐσιαστικά τή σχέση τοῦ ἤχου αὐτοῦ μέ τόν Τέταρτο ἀπό τόν Δι, καθὼς λογίζεται ὡς μέσος του. Αὐτή ἡ σχέση φαίνεται καθαρά καί ἀπό τή μαρτυρία τοῦ ἤχου:

Ήχος δ_2^1  Βου Ε

Ἡ μαρτυρία τοῦ ἤχου φανερώνει:

Ἦχος  = Ἦχος Τέταρτος

 = ἤχος κύριος, τέσσερις φωνές πάνω ἀπό τή βάση παραγωγῆς τῶν ἤχων

 = ὁ ἤχος ἔχει τή βάση του δύο φωνές κάτω ἀπό τόν Δι καί θεωρεῖται μέσος τοῦ Τετάρτου

Βου = βάση του εἶναι ὁ φθόγγος Βου

Ξ = ἡ φθορά τοῦ ἤχου, ἡ ὁποία δηλώνει τήν πορεία τῶν διαστημάτων τῆς κλίμακας του⁴.

Ἐχει δεσπίζοντες φθόγγους τόν Βου, τόν Δι καί τόν ἄνω Ζω. Καταλήξεις κάνει ἀτελεῖς στόν Δι, στόν ἄνω Ζω καί στόν Πα, καί ἐντελεῖς καί τελικές στόν Βου. Μελωδικές ἑλξεις σημειώνονται στόν Πα () πρὸς τόν Βου, στόν Γα () πρὸς τόν Δι καί, ὅταν τό μέλος τετραφώνει, στόν Κε () πρὸς τόν Ζω. Ὁ ἄνω Ζω δέχεται ὕφεση ὅταν ἡ μελωδία φτάνει ἕως αὐτόν καί κατεβαίνει· εἶναι ὁμῶς φυσικός ὅταν ἡ μελωδία περνᾷ ἀπό αὐτόν καί ἀνεβαίνει ἢ στέκεται σ' αὐτόν κατὰ τήν κάθοδο εἶναι καί πάλι μέ ὕφεση.

Ὁ Λέγετος σπανίως ἐπταφώνει. Ὅταν τό μέλος φτάσει ὡς τόν ἄνω Βου καί ἐπιστρέψει, τότε ὁ φθόγγος αὐτός εἶναι μέ ὕφεση· ὅταν ὁμῶς στέκεται στόν ἄνω Βου, τότε αὐτός εἶναι φυσικός.

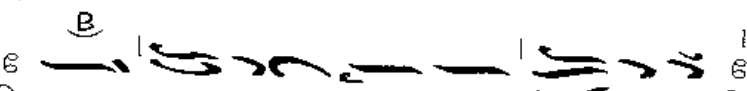
Ὅταν προηγεῖται στίχος, ἀρχίζει ἀπό τόν φθόγγο Βου, ἀνεβαίνει μέχρι τόν Δι, καί καταλήγει, μέ τήν ἀνάλογη μελωδική κατάληξη, στόν φθόγγο Βου.

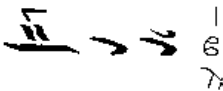
Χαρακτηριστικὲς φράσεις τοῦ Λεγέτου

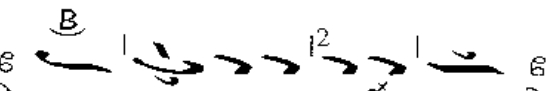
Ἦχος Ἰστος Βου Ε, ἢ Ἦχος ρ² Βου Ε

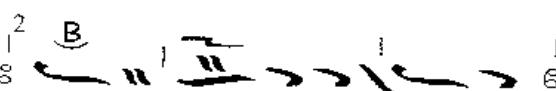
1. 
ε πι τω Θε ω ω τω Σω τη ρι μου

2. 
εν τη ε ρη μω ε τρο πω σα το

3. 
δι α βο λον κα τηρ γησας

4. 
Κυ ρι ε Ε κε κρα ξα προς σε ει σα κου

σο ον μου

5. 
ευ φραι νε ται ε πι σοι

6. 
θα αυ μα σι ι α α

7. 
και Αι γυ ναι κε ες η η ηλ θον

8.

 πως η Παρ θε ε νος ει ει ση η ηλ
 θεν

9.

 και σω ω ω σον Σω τη η ηρ μου ου

10.

 σε ε μεγα λυ νο με ε ε ε εν

11.

 ε ε λε ε ο ο ο ο ας

12.

 Ε αν α νο μι ας πα ρα τη ρη σης
 Κυ ρι ε Κυ ρι ε τις υ πο στη σε ται
 ο τι πα ρα σοι ο ι λα σμος ε στιν

Από τή στιχολογία του Έσπερινού

Ήχος Ἦτος Βου ξ

Θου Κυ υ ρι ε φυ λα κην τω στο μα τι ι

μου και θυ υ ραν πε ρι ο χης πε ρι τα χει λη μου

Μη εκ κλι νης την καρ δι αν μου εις λο γους πο νη
ρι ι ας του προ φα σι ζε σθαι προ φα α σεις εν
α μαρ τι ι ας

Φυ λα ξο ον με α πο πα γι ι δος ης συ νε
στη σα ντο μοι και α πο σκαν θα λων των ερ
γα ζο με ε νων την α νο μι αν

Προσχες προς την δε η σι εν μου ο ο τι ε
τα πει νω θην σφο ο δρα

Ἀπό τοὺς Ἀναβαθμούς

Ἦχος Β' $\frac{1}{2}$ Βου Ε

Εκ νε ο τη το ος μου πο λλα α πο λε
 μει με πα α θη αλλ αυ τος α ντι λα θου και
 σω σον Σω τηρ μου

Ε πι τον Κυ ρι ον ελ πι ι θα πας τις κε κτη
 με νος υ ψη λο τε ρος ε στι πα ντων των λυ
 που ου ντων

Ε πι την μη τε ρα Αυ του ως ε χει τις στορ
 γην ε πι τω Κυ ρι ω θερ μο τε ρον φιλ τρον
 χρε ω στου μεν

Τιμιωτέρα

Ἦχος Ὡτος Βου Ξ

B

 X

Με γα λυ νει η ψυ χη μου τον Κυ ρι

ε λ

 σ

 σ

 Δ d2

ον και η γα λλι α σε το πνευ μα μου

X

 ε λ

ε πι τω Θε ω ω τω Σω τη ρι μου

B

 σ

 σ

 ε λ

Την τι μι ω τε ραν των Χε ρου βιμ και εν

σ

 σ

 σ

 σ

δο ξο τε ραν α συγ κρι τως των Σε ρα

ε λ

 σ

 Δ d2

 τ3

φιμ την α δι α φθορως Θε ον Λο γον τε

ε λ

 σ

 Δ d2

κου σαν την ο ντως Θε ο το κον σε ε

ε λ

με γα λυ νο μεν

Ἀπό τή στιχολογία τῶν Αἰνῶν

Ἦχος Ὡτος Βου Ξ

B

 σ

 Δ d2

Αι νει τε αυ τον γι λι ος και σε λη νη αι νει

τε αυ τον πα ντα τα Α στρα και το φως

Αι νει τε αυ τον οι ου ρα ναι των ου ρα

νων και το υ δωρ το υ πε ρα νω των ου ρα

νων αι νε σα τω σαν το Ο νο μα Κυ ρι ου

Αι υ ψω σεις του Θε ου εν τω λα ρυ γγι

αυ των και ρομ φαι αι δι στο μοι εν ταις χερ

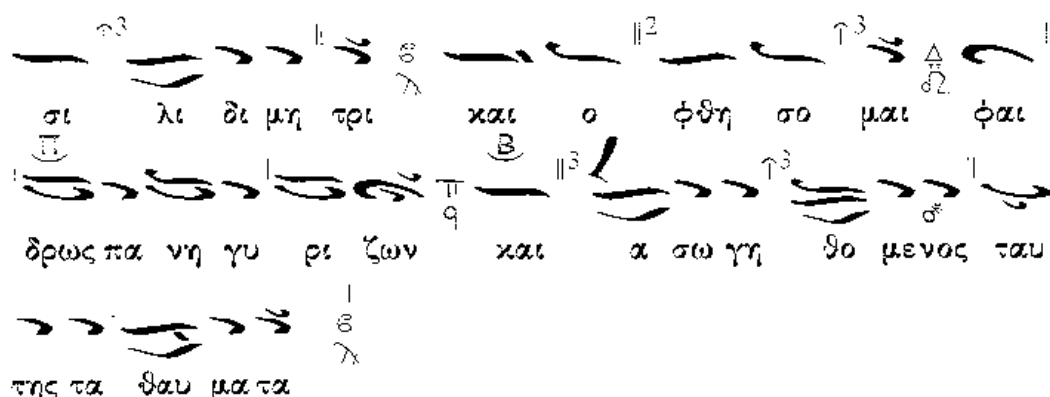
σιν αυ των

Ὁ Εἰρμός τῆς Α' Ὁδῆς τοῦ κανόνα τοῦ Ἀκαθίστου Ὕμνου
(μέλος Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος)

Ἦχος Ἄγιος Βου Ξ

Α νοι ξω το στο μα μου και πλη ρω θη σε

ται πνευ μα τος και λο γον ε ρευ ξομαι τη θά



4.2. Μέλη τοῦ Στιχηραρίου

Τὰ στιχηραρικά μέλη τοῦ Τετάρτου ἤχου (στιχηρά ἰδιόμελα καὶ δοξαστικά) ψάλλονται στὸν Τέταρτο στιχηραρικό ἀπὸ τὸν Πα, ὁ ὁποῖος εἶναι συνδυασμὸς Πρώτου (χαμηλοῦ - ἔσω) καὶ Λεγέτου. Εἶδαμε ὅτι, μέ βάση παραγωγῆς τῶν ἤχων τὸν φθόγγο Δι, τέσσερις φωνές πάνω ἀπ' αὐτόν δημιουργεῖται ἓνας Τέταρτος ἤχος στὸν ἄνω Πα. Ἐπειδὴ ὅμως ἡ βάση του ἦταν ἔξω ἀπὸ τοὺς φθόγγους τοῦ μέσου διαπασῶν, μετατέθηκε στὴν ἀντιφωνία του, δηλαδὴ ἐπτά φωνές κάτω, στὸν φθόγγο Πα.

4.2.1. Ἦχος Τέταρτος στιχηραρικός (ἀπὸ τὸν Πα)

$$\text{Ἦχος } \frac{\text{L}}{\text{Δ}} \text{ Πα } \varphi$$

Ὁ ἤχος αὐτός ἀρχίζει ἀπὸ τὸν Πα, πού εἶναι καὶ ἡ βάση του, καὶ τελειώνει, συνήθως, στὸν Βου τοῦ Λεγέτου (παλαιότερα, κατὰ κανόνα, τελείωνε στὸν Πα).

Ἡ μαρτυρία τοῦ ἤχου φανερώνει:

$$\text{Ἦχος } \frac{\text{L}}{\text{Δ}} = \text{Ἦχος Τέταρτος}$$

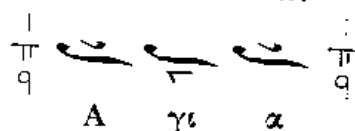
L = ἤχος κύριος, τέσσερις φωνές πάνω ἀπὸ τὴν βάση παραγωγῆς τῶν ἤχων.

Πα = βάση του εἶναι ὁ φθόγγος Πα

φ = ἡ φθορά τοῦ ἤχου, ἡ ὁποία δηλώνει τὴν πορεία τῶν διαστημάτων τῆς κλίμακας του:

π q	ϵ λ	γ η	Δ σ	μ ϵ	ζ' λ	ν' η	π' c
10	8	12	12	10	8	12	
	8	12	10	12	8	12	10
ϵ λ	γ η	Δ σ	μ q	ζ' λ	ν' η	π' c	ϵ' λ

Ἀπήχημα τοῦ ἤχου εἶναι τό Ἄγια:

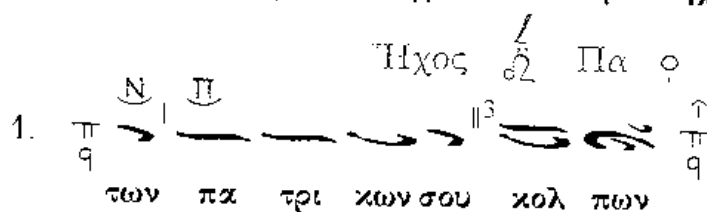


Ὅταν ὁ ἤχος καταλήγει στὸν φθόγγο Πα, χρησιμοποιεῖ τὴν κλίμακα τοῦ Πρώτου, διατηρώντας ὅλα τὰ χαρακτηριστικά του (δεσπόζοντες, ἔλξεις κλπ.), ἐνῶ ὅταν καταλήγει στὸν Βου διατηρεῖ τὰ χαρακτηριστικά τοῦ Λεγέτου. Καταλήξεις κάνει ἀτελεῖς καὶ ἐντελεῖς στὸν Δι, στὸν Βου καὶ στὸν Πα, καὶ τελικὲς στὸν Βου.

Ὁ Τέταρτος ἀπὸ τὸν Πα, ἂν καὶ εἶναι στενά συνδεδεμένος μέ τὸν Πρῶτο, ἐντούτοις διαφέρει ἀπ' αὐτὸν κατὰ τὸν σχηματισμὸ τῶν μελωδικῶν δέσεων καὶ καταλήξεων.

Ὅταν προηγεῖται στίχος, ἀρχίζει ἀπὸ τὸν φθόγγο Πα καὶ καταλήγει, μέ τὸν ἀνάλογο μελωδικό σχηματισμό, πάλι σ' αὐτόν.

Χαρακτηριστικὲς φράσεις Τετάρτου ἤχου ἀπὸ τὸν Πα



2. Π^3
 $\frac{\Pi}{9}$ $\overline{M}$ $\hat{r}^2$ $\parallel \frac{\Pi}{\chi}$ π
πνευ μα τι κον στε ρε ω ω σον $\frac{\Pi}{9}$

3. $\frac{\Pi}{9}$ $\overline{B}$ $\parallel \frac{\Pi}{\chi}$ π
ει σα κουσιν μου Κυ ρι ι ε $\frac{\Pi}{9}$

4. $\frac{\Pi^2}{9}$ $\frac{\Pi}{\chi}$ $\overline{M}$ $\frac{\Pi}{\chi}$ π
των αι ω νω ων α α α α α μην $\frac{\Pi}{9}$

5. $\frac{\Pi}{9}$ $\frac{\Pi}{\chi}$ π
οι α α α γγε λοι οι α α αυ του $\frac{\Pi}{9}$

6. $\frac{\Pi}{9}$ χ $\frac{\Pi}{\chi}$ π
Ε ξα γα γε Εκ φυ λα κης την φυ χην
μου του ε ξο μο λο Π^3 χ $\hat{r}^2$ $\parallel$
γη σα σθαι τω ο
 $\overline{N}$ $\frac{\Pi}{\chi}$ π
νο μα α τι ι ι ι ι σου $\frac{\Pi}{9}$

Δόξα

Ἐχθος ὁ Πάσι

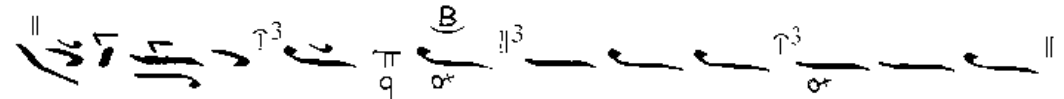
$\overset{M}{\text{Δο}}$ $\overset{\Pi}{ο}$ $\overset{\Pi}{ξα}$ $\overset{\Pi}{α}$ $\overset{\Pi}{Πα}$ $\overset{\Pi}{τρι}$ $\overset{\Pi}{ι}$ $\overset{\Pi}{ι}$ $\overset{\Pi}{ι}$ $\overset{\Pi}{και}$ $\overset{\Pi}{αι}$ $\overset{\Pi}{Υι}$ $\overset{\Pi}{υι}$ $\overset{\Pi}{υι}$
 $\overset{M}{ω}$ $\overset{\Pi}{και}$ $\overset{\Pi}{Α}$ $\overset{\Pi}{γι}$ $\overset{\Pi}{ω}$ $\overset{\Pi}{Ηνε}$ $\overset{\Pi}{ε}$ $\overset{\Pi}{ευ}$ $\overset{\Pi}{μα}$ $\overset{\Pi}{α}$ $\overset{\Pi}{α}$ $\overset{\Pi}{α}$
 $\overset{M}{ω}$ $\overset{\Pi}{και}$ $\overset{\Pi}{Α}$ $\overset{\Pi}{γι}$ $\overset{\Pi}{ω}$ $\overset{\Pi}{Ηνε}$ $\overset{\Pi}{ε}$ $\overset{\Pi}{ευ}$ $\overset{\Pi}{μα}$ $\overset{\Pi}{α}$ $\overset{\Pi}{α}$ $\overset{\Pi}{α}$

Από τούς Αἶνους τοῦ Τετάρτου ἤχου

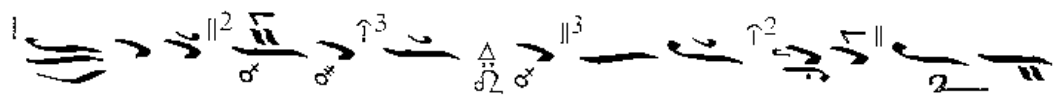
Ἦχος $\frac{1}{\delta 2}$ Πα ρ



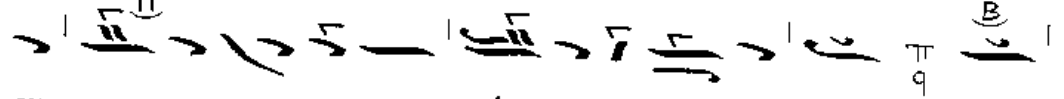
Πα σα πνο η αι νε σα τω ω το ον Κυ υ υ



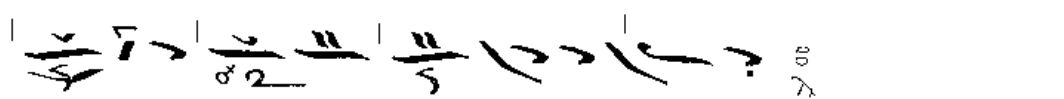
ρι ι ι ι ον αι νει τε τον Κυ ρι ον



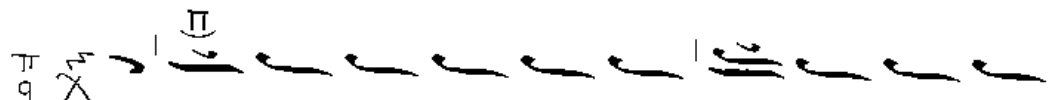
εκ των ου ρα α νων αι νει τε χ αυ το ον



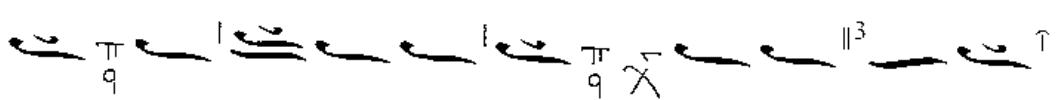
εν τοι οις υ υ υ ψι ι ι ι ι στοις σοι



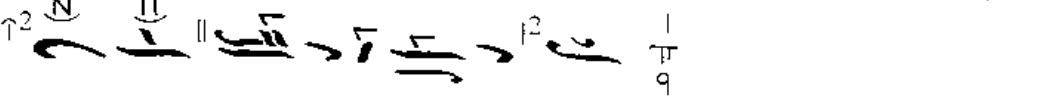
πρε ε πει υ μνος τω Θε ε ω ω



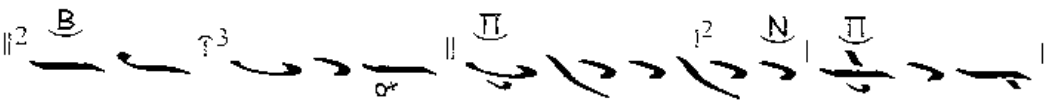
Αι νει τε Αυ τον εν τυ μπα νω και χο



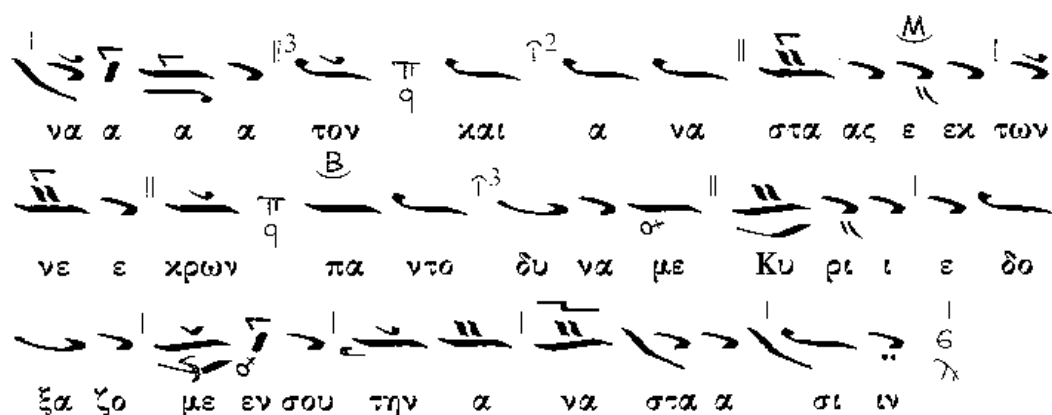
ρω αι νει τε Αυ τον εν χορ δαις και



ο ορ γα α α α α νω



Ο σταυ ρον υ πο μει να ας και αι θα α α



4.3. Μέλη τῆς Παπαδικῆς

Τὰ παπαδικά μέλη του Τετάρτου ἤχου ψάλλονται σέ ἕναν ἥχο πού ἔχει βάση τόν φθόγγο Δι καί εἶναι ὁ κύριος ἥχος τοῦ Πλαγίου τοῦ Τετάρτου ἀπό τόν Νη.

4.3.1. Ἦχος Τέταρτος τῆς Παπαδικῆς

$$\text{Ἦχος } \overset{\text{L}}{\delta\lambda} \Delta\iota \alpha$$

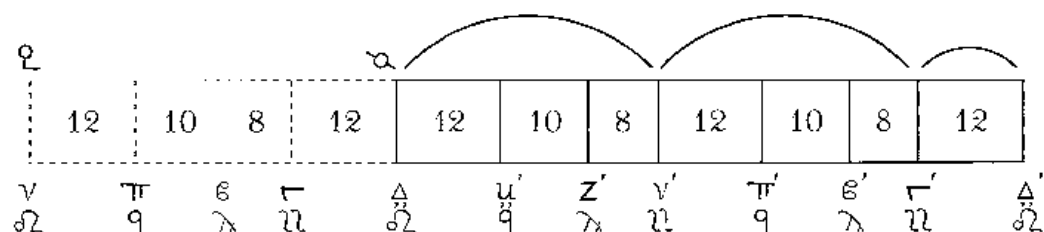
Ἡ μαρτυρία τοῦ ἤχου φανερώνει:

$$\text{Ἦχος } \overset{\text{L}}{\delta\lambda} = \text{Ἦχος Τέταρτος}$$

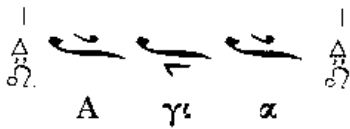
L = ἥχος κύριος, τέσσερις φωνές πάνω ἀπό τή βάση παραγωγῆς τῶν ἤχων

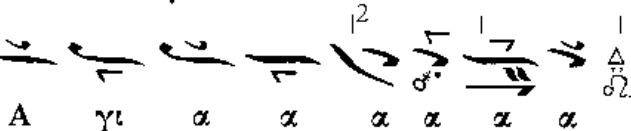
$\Delta\iota$ = βάση του εἶναι ὁ φθόγγος Δι

α = ἡ φθορά τοῦ ἤχου, ἡ ὁποία δηλώνει τήν πορεία τῶν διαστημάτων τῆς κλίμακας του:



Ἀπήχημα τοῦ ἤχου εἶναι τό Ἄγια:

σύντομο:  καί

ἄργο: 

Δεσπόζοντες φθόγγους ἔχει τόν Δι, τόν Ζω' καί τόν Πα'. Κατά-
λήξεις κάνει ἀτελεῖς στόν ἄνω Ζω καί στόν ἄνω Πα (ὡς τετράφωνο
Ἄγια), ἐντελεῖς στόν Δι καί στόν ἄνω Πα, καί τελικές στόν Δι.

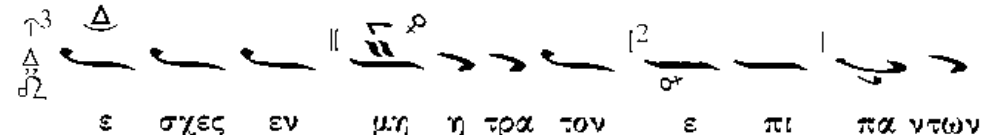
Συχνά οἱ μελωδίες του συνδέονται καί μέ τούς ἤχους Λέγετο,
Πλάγιο τοῦ Πρώτου καί Πλάγιο τοῦ Τετάρτου, ἀκολουθώντας καί
τά ιδιώματά τους.

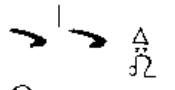
Μελωδικές ἑλξεις σημειώνονται στόν Γα (σσ) πρὸς τόν Δι,
στόν Κε (σ) πρὸς τόν ἄνω Ζω καί στόν ἄνω Νη (σσ) πρὸς τόν
ἄνω Πα ὅταν τετραφωνεῖ. Ὁ ἄνω Ζω εἶναι φυσικός ὅταν ἡ μελωδία
περνᾷ ἀπό αὐτόν καί ἀνεβαίνει ἢ στέκεται σ' αὐτόν. Σέ ὅλες τίς
ἄλλες περιπτώσεις εἶναι πάντοτε μέ ὕφεση.

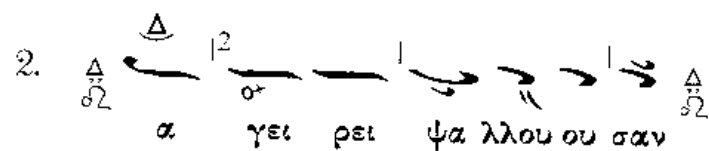
Στόν ἤχο αὐτό ὑπάρχουν συνθέσεις ὅπως: κεκραγάρια, ἐκλογές
ψαλμικῶν στίχων, πολυέλεσι, πασαπνοάρια, δοξολογίες, προκειμέ-
να τοῦ Ἀποστόλου, ἀλληλουιάρια τοῦ Εὐαγγελίου, χερουβικά, κοι-
νωνικά, καλοφωνικοὶ εἵρμοι, μαθήματα καί κρατήματα.

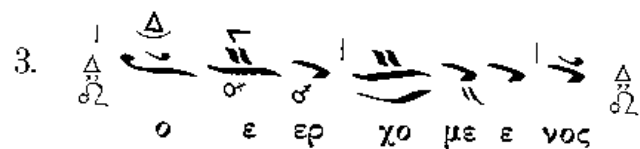
Χαρακτηριστικὲς φράσεις Τετάρτου ἤχου ἀπὸ τόν Δι

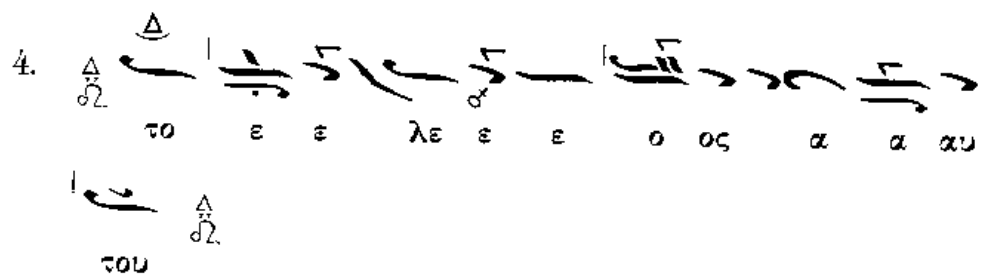
Ἦχος  Δι ρ

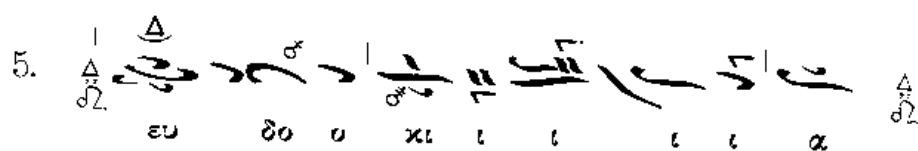
1. 
ε σ χ ε ν μ η η τ ρ α τ ο ν ε π ι π α ν τ ω ν

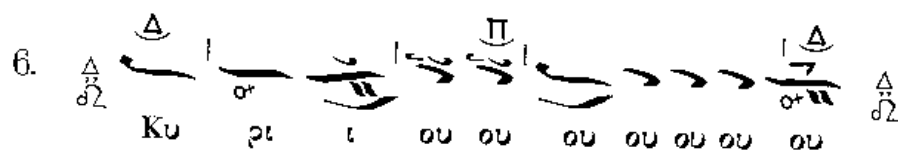

Θ ε ο ν

2. 
α γει ρει ψα λλου ου σαν

3. 
ο ε ερ χο με ε νος

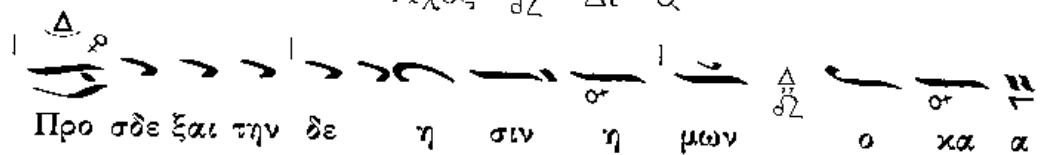
4. 
το ε ε λε ε ε ο ος α α αυ
του

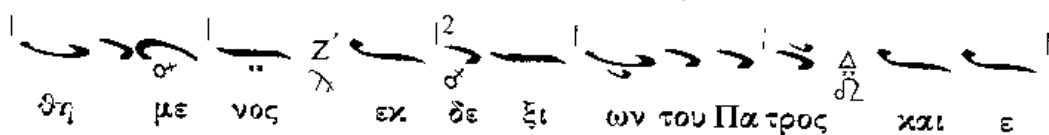
5. 
ευ δο υ κι ι ι ι ι α

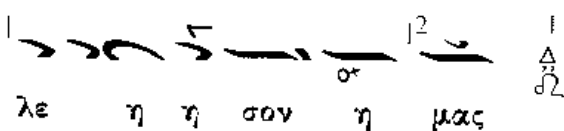
6. 
Κυ ρι ι ου ου ου ου ου ου ου

Από τή Δοξολογία τοῦ Ἑμμ. Φαρλέκα

Ήχος  Δι ς


Προ σδε ξαι την δε η σιν η μων ο κα α


θη με νος εκ δε ξι ων του Πα τρος και ε


λε η η σον η μας

Δο ο ξα Πα τρι ι και Υι ω και Α

γι ω Πνευμα τι

Και νυ υ υν και α ει και εις τους αι ω νας

των αι ω νων α μην

Α γι ος Α α θα να τος ε λε η σον η

μα α α ας

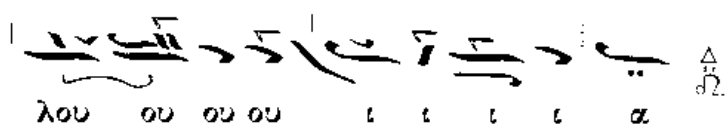
Από τόν Πολυέλεο "Δούλοι Κύριον" Δανιήλ Πρωτοψάλτου

Ήχος Δι

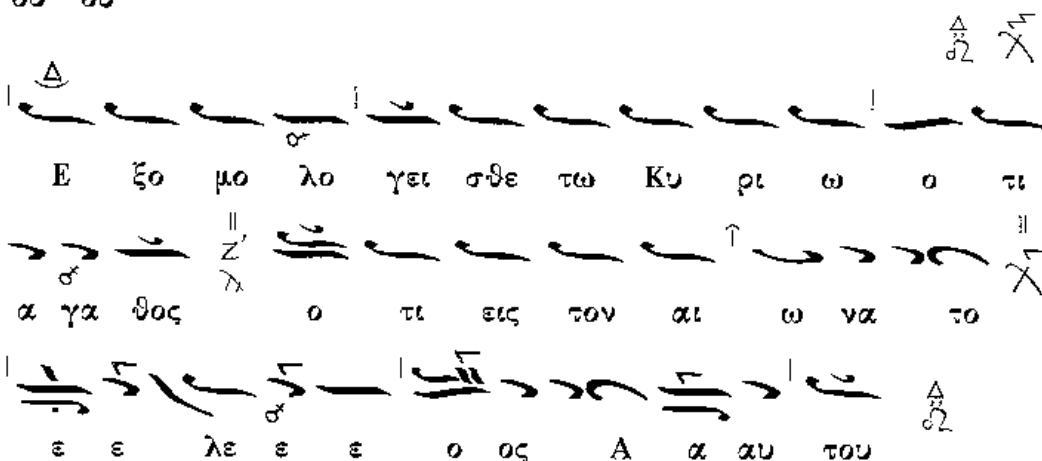
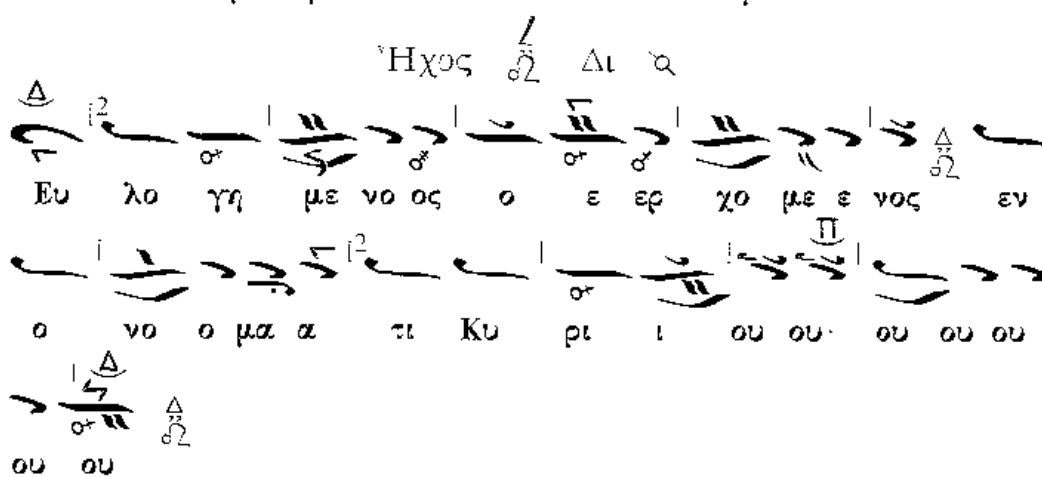
Ψα α α α λλα α α α τε τω ο νο μα τι

Α α αυ του ο ο ο τι ι κα α α λο ο

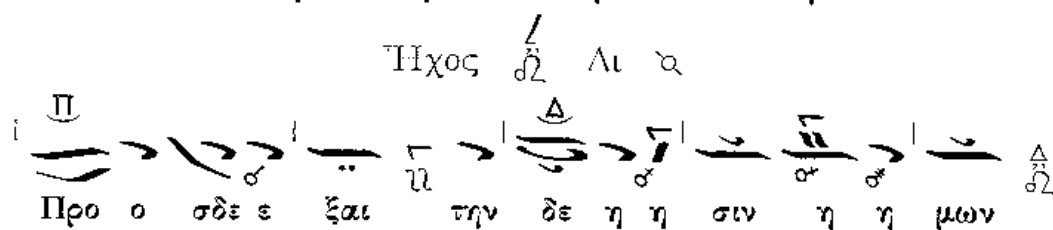
ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ον Α λλη

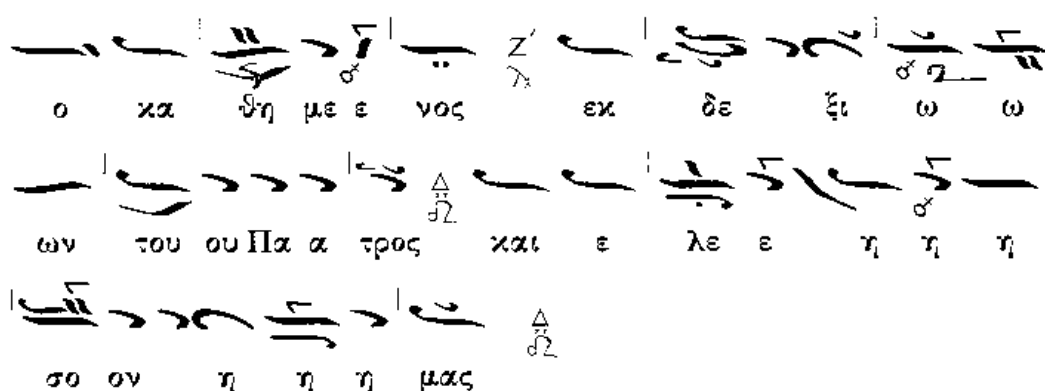


Προκείμενο τοῦ Ἀποστόλου τῶν Θεοφανείων



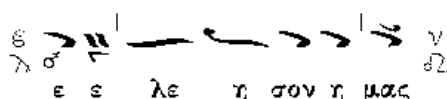
Ἀπό τῆ Δοξολογία τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου





ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ Ζ' ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ

¹ Ο Πα δίσσι, διότι στην προφορική παράδοση ή δέση αποδίδεται συχνά ως έξης:



² Πολλές συνθέσεις εντάχθηκαν στον κλάδο αυτόν παρόλο που ή τελική τους κατάληξη γίνεται στον φθόγγο Πα. Ορθότερο θα ήταν να τις εντάξουμε στον Πλάγιο του Πρώτου πενταφωνούντα.

³ Θεωρώντας τον Νη ως βάση παραγωγής των ήχων, ο ήχος αυτός ονομάζεται σε διάφορες συνθέσεις και Δεύτερος διατονικός (Δοξολογία Πέτρου Πελοποννησίου). Ο Λέγετος, είναι ήχος εκτός της οκτωηχίας, δεν έχουν γραφεί ποιητικά κείμενα ειδικά γι' αυτόν και έχουν τονισθεί σ' αυτόν κρατήματα, καλοφωνικοί είρμοι κ.ά. Τό όρδόν λοιπόν μουσικά είναι όταν παρασημαίνονται διάφορες συνθέσεις που ανήκουν ως ποιητικό κείμενο στον Τέταρτο ήχο να φέρουν στη μαρτυρία του ήχου την ένδειξη της μεσότητας: $\frac{1}{2}$ Βου Ε. Αν δεν ανήκουν στον Τέταρτο ήχο, να φέρουν αυτήν του Λεγέτου: $\frac{1}{2}$ Βου Ε.

⁴ Επειδή στις περισσότερες συνθέσεις του Λεγέτου οι μελωδίες μεταπίπτουν συχνά στον Άγια από του Δι (θα μιλήσουμε παρακάτω γι' αυτόν) και δεν στέκονται στην κορυφή του τετραχόρδου, δεν θεωρήθηκε αναγκαίο να δηλωθεί τό χαμηλόν του φθόγγου Κε (κατά 2 τμ.) ώστε τό τετράχορδο από τή βάση του ήχου να είναι τέλειο (30 τμ.) και όχι υπερμεϊζον (πράγμα που σαφέστατα αναδεικνύεται στον Βαρύ διατονικό από τον Ζω, ο οποίος έχει τό ίδιο βασικό τετράχορδο μέ τον Λέγετο). Δες περισσότερα στή σελ. 226.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Η'

Ήχοι τοῦ σκληροῦ διατόνου (Α)

1. Ήχος Τρίτος (χαμηλός - ἔσω)

Ήχος $\overline{\Gamma''}\overline{\omega}$ Γα ϕ

Τρεῖς φωνές πάνω ἀπό τόν Δι τοῦ μέσου διαπασῶν (θεωρητική βάση παραγωγῆς τῶν ἤχων), στὸν ἄνω Νη, θεμελιώνεται ὁ Τρίτος ἤχος τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Ἐπειδὴ ὅμως ἡ βάση του ἦταν ψηλά καὶ ἔξω ἀπὸ τό μέσο διαπασῶν μεταφέρθηκε στή βάση τοῦ πλαγίου του, στὸν φθόγγο Γα, χρησιμοποιώντας τὴν κλίμακά του, καὶ ὀνομάστηκε **χαμηλός (ἔσω) Τρίτος**.

Ἡ μαρτυρία τοῦ ἤχου φανερώνει:

Ήχος $\Gamma'' =$ Ήχος Τρίτος

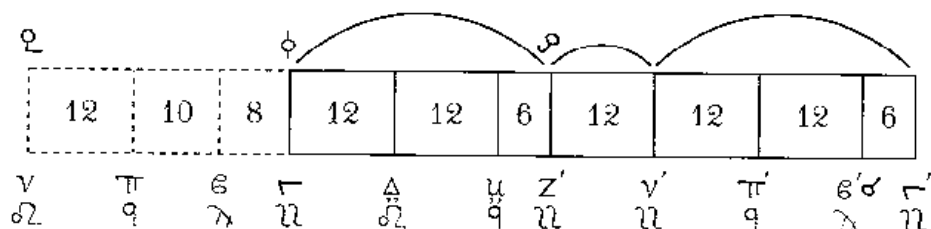
$\overline{\omega}$ = οἱ τρεῖς φωνές δηλώνουν ὅτι ἡ βάση τοῦ ἤχου εἶναι τρεῖς φωνές πάνω πάνω ἀπὸ τὴν βάση παραγωγῆς τῶν ἤχων

Γα = βάση του ἤχου εἶναι ὁ φθόγγος Γα

ϕ = ἡ φθορά δηλώνει ὅτι ὁ ἤχος ἀνήκει στὸ διατονικὸ γένος καὶ προχωρεῖ κατὰ τόνους μείζονα, μείζονα καὶ ἡμίτονο ὅταν μπεῖ τό φθορικὸ σημεῖο ς στὸν ἄνω Ζω.

Ἡ μαρτυρία τοῦ ἤχου γράφεται καὶ μέ τό μουσικὸ ὄνομα τοῦ ἤχου, **Νανά**:

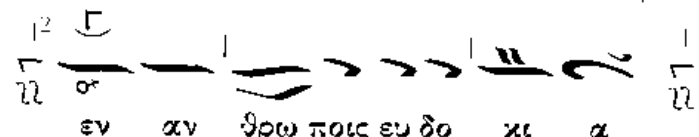
Ήχος $\grave{\eta}$ Γα ϕ

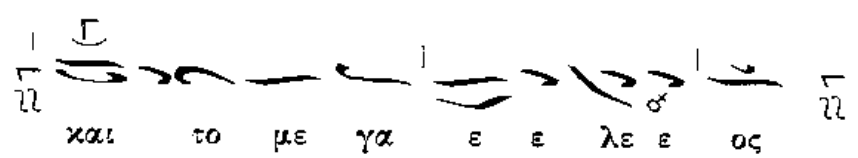


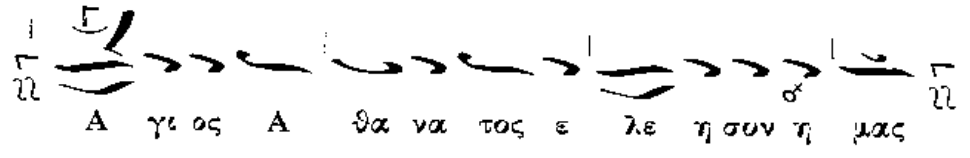
κορυφή τετραχόρδου, καὶ ὅχι γιὰ νὰ ἀλλοιωθοῦν τὰ διαστήματά του.

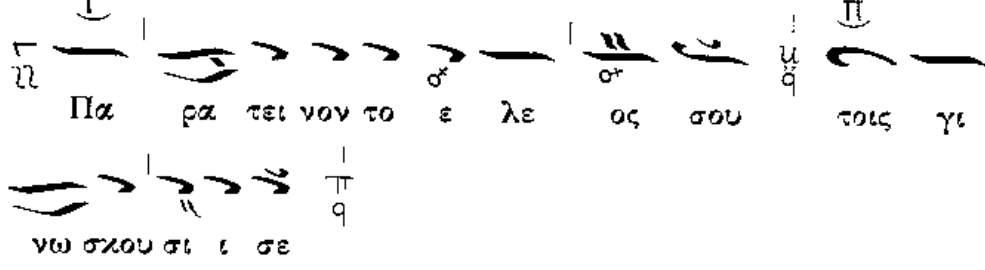
Χαρακτηριστικές φράσεις Τρίτου ἤχου

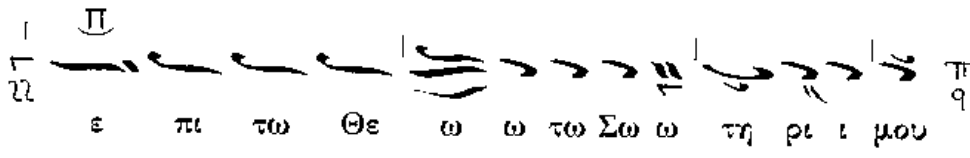
Ήχος Γα φ

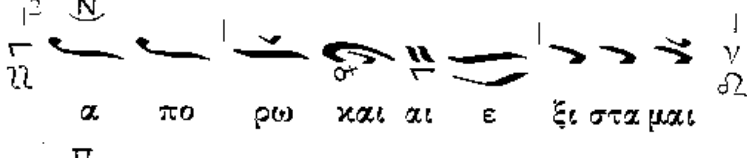
1. 

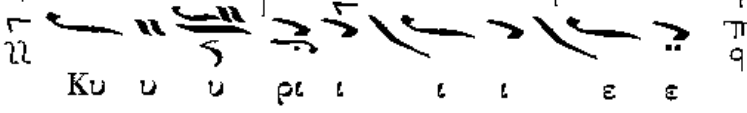
1. εν αν θρω ποις ευ δο κι α
2. 

2. και το με γα ε ε λε ε ος
3. 

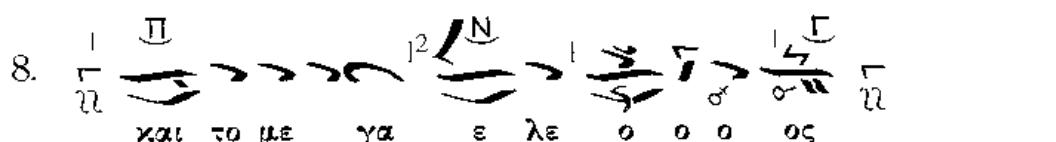
3. Α γι ος Α θα να τος ε λε η συν η μας
4. 

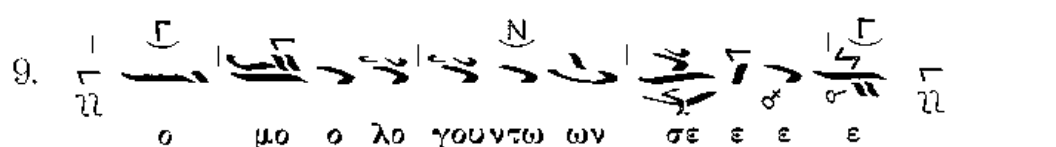
4. Πα ρα τει νον το ε λε ος σου τοις γι
νω σκου σι ι σε
5. 

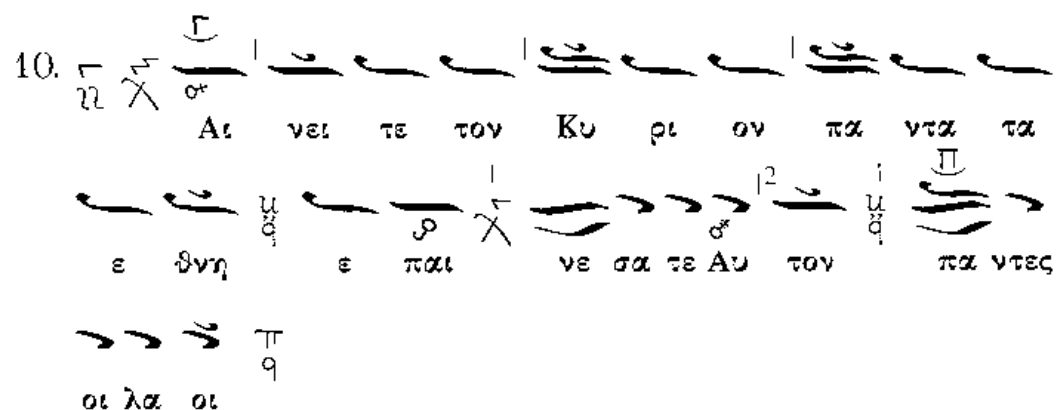
5. ε πι τω Θε ω ω τω Σω ω τη ρι ι μου
6. 

6. α πο ρω και αι ε ξι στα μαι
7. 

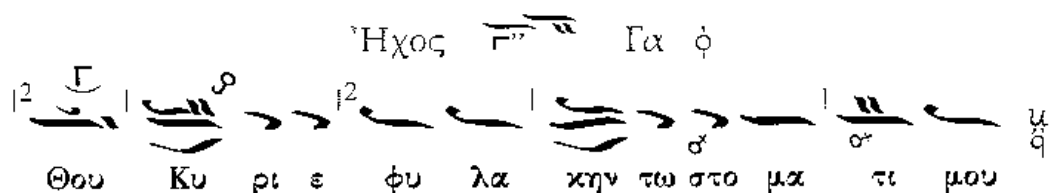
7. Κυ υ υ ρι ι ι ι ε ε

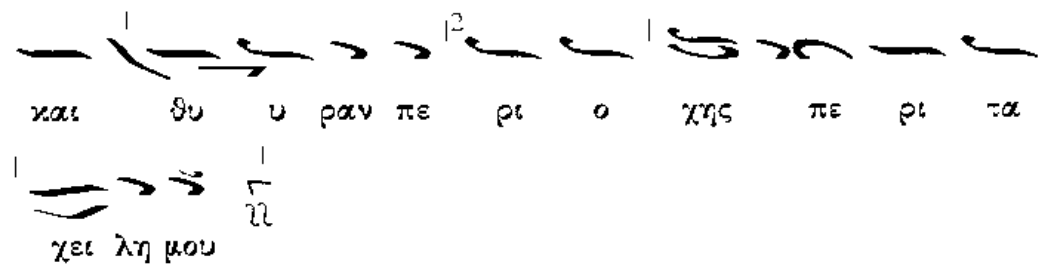
8. 
 και το με γα ε λε ο ο ο ος

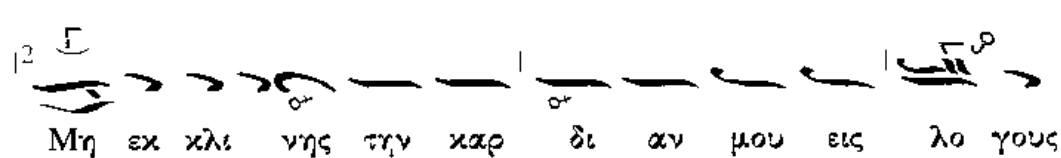
9. 
 ο μο ο λο γουντω ων σε ε ε ε

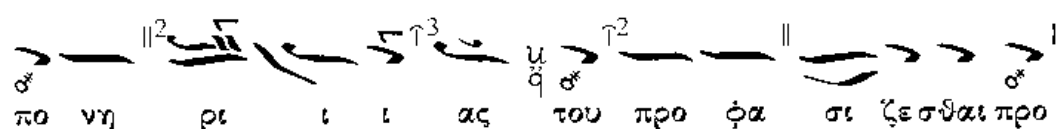
10. 
 Αι νει τε τον Κυ ρι ον πα ντα τα
 ε θνη ε παι νε σα τε Αυ τον πα ντες
 οι λα οι

Από τή στιχολογία τοῦ Ἑσπερινοῦ

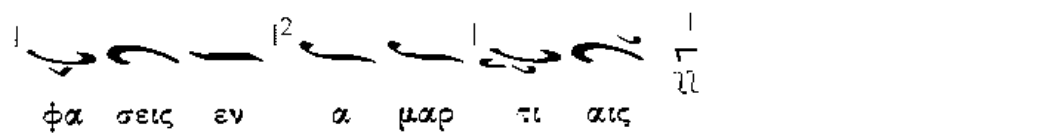

 Ἦχος Γα ρ
 Θου Κυ ρι ε φυ λα κην τω στο μα τι μου


 και θυ υ ραν πε ρι ο χης πε ρι τα
 χει λη μου

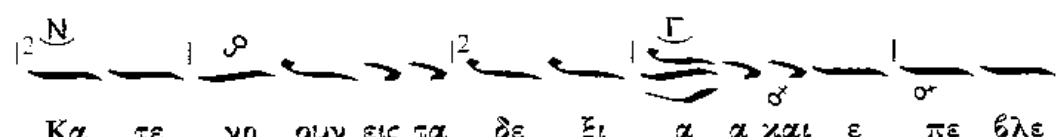

 Μη εκ κλι νης την καρ δι αν μου εις λο γους



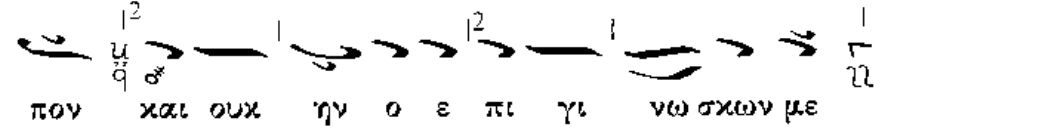
 πο νη ρι ι ι ας του προ φα σι ζεσθαι προ



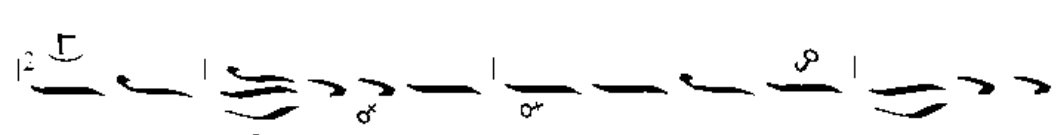
 φα σεις εν α μαρ τι αις



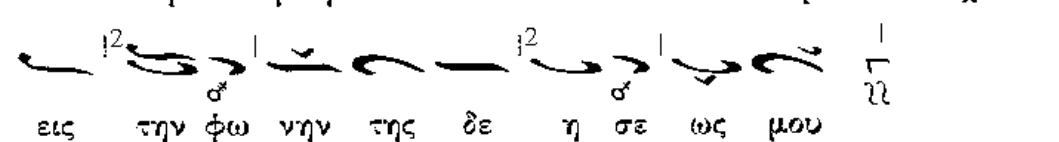
 Κα τε νο ουν εις τα δε ξι α α και ε πε βλε



 πον και ουκ ην ο ε πι γι νωσκων με



 Γε νη θη η τω τα ω τα σου προ σε χο ντα



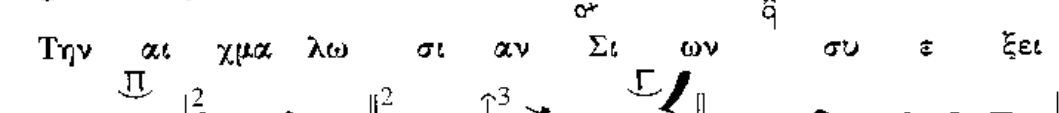
 εις την φω νην της δε η σε ως μου

Ἀπό τούς Ἀναβαθμούς

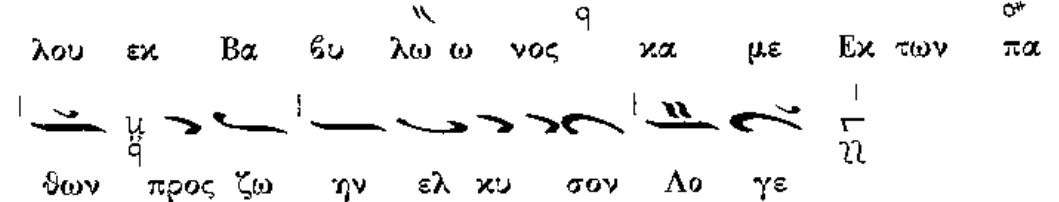
Ἦχος Γα ϕ



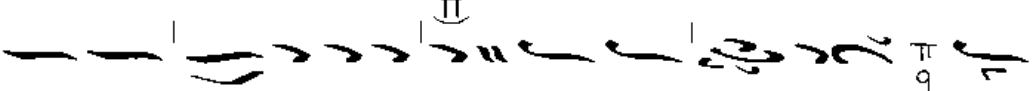
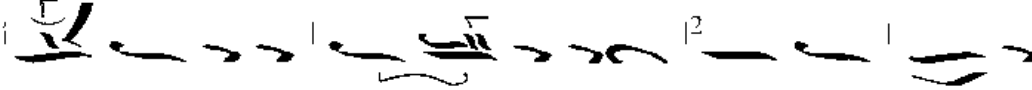
 Την αι χμα λω σι αν Σι ων συ ε ξει



 λου εκ Βα βυ λω ω νος κα με Εκ των πα



 θων προς ζω ην ελ κυ σον Λο γε


 δο ξο τε ραν α συγ κρι τως των Σε ρα φιμ την α

 δι α φθορως Θεον Λο ο γον τε κου σαν την

 ο ντως Θε ο το ο κον σε με γα λυ υ

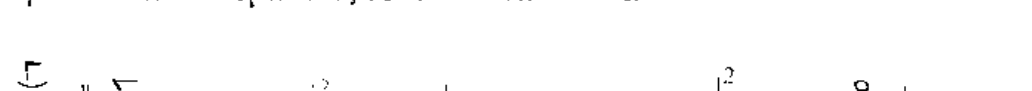
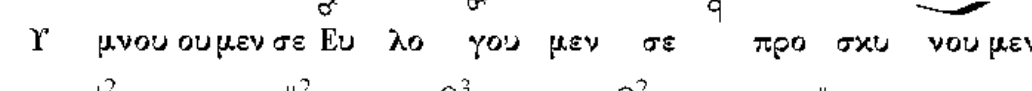
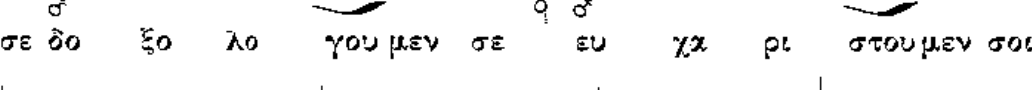
 νο ο μεν

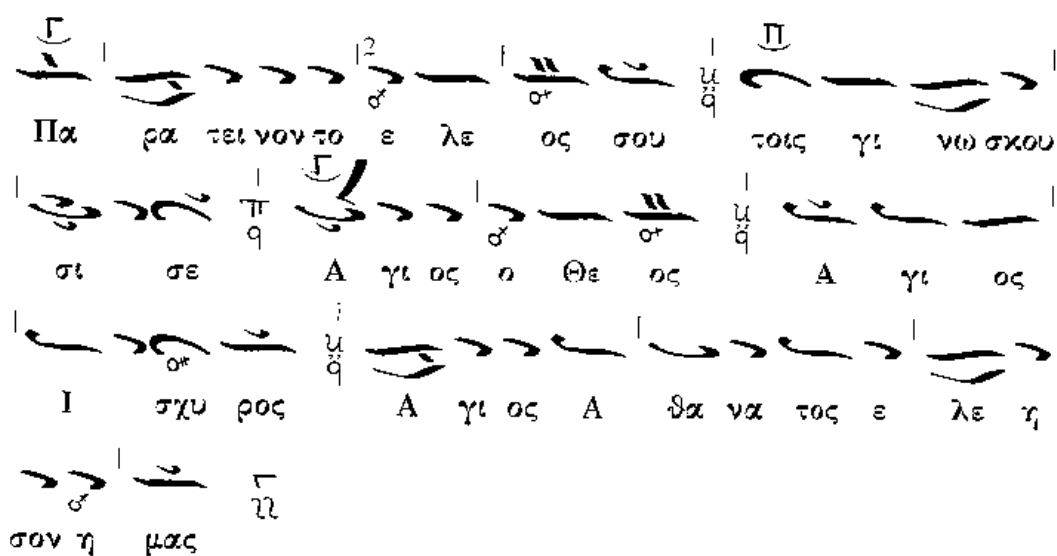
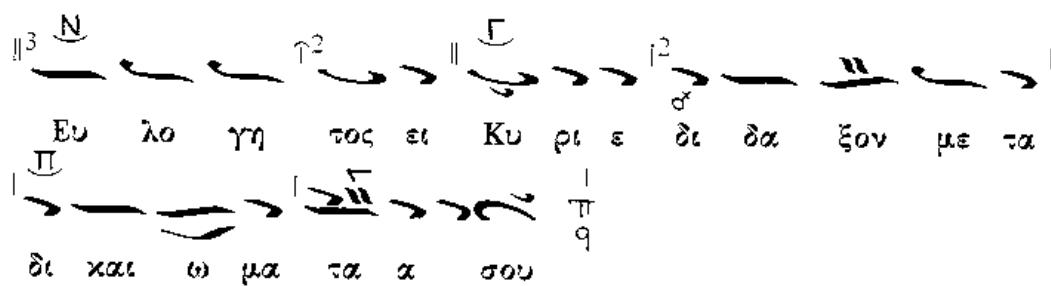
Ἀπό τῆ Δοξολογία τοῦ Μανουήλ Πρωτοψάλτου

Ἦχος Γα ϕ

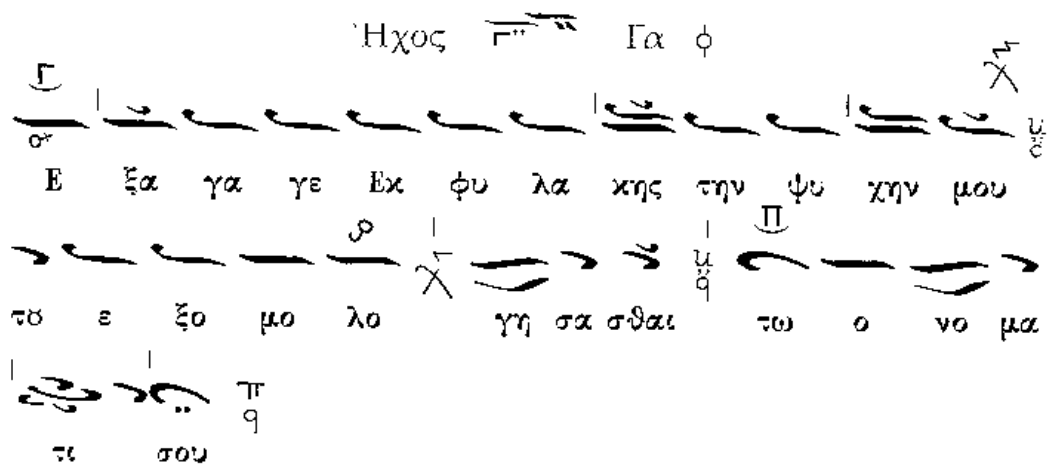
 Δο ξα σοι τω δει ξαντι το φω ως δο ξα εν υ

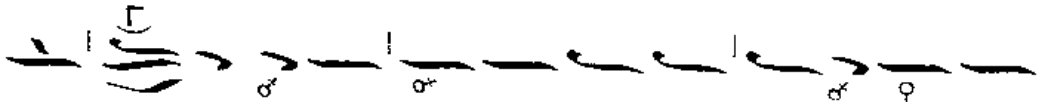
 φι ι στοις Θε ω και ε πι γης ει ρη η

 νη εν αν θρωποις ευ δο κι α

 Υ μνου ουμεν σε Ευ λο γου μεν σε προ σκυ νου μεν

 σε δο ξο λο γου μεν σε ευ χα ρι στου μεν σοι

 δι α την με γα α λην σου δο ξαν

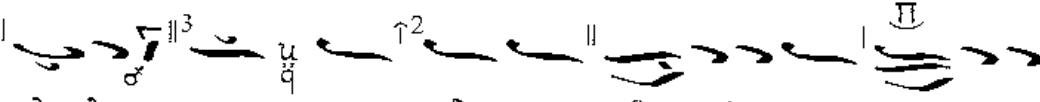


Από τά ἀναστάσιμα στιχηρά τοῦ Ἑσπερινοῦ

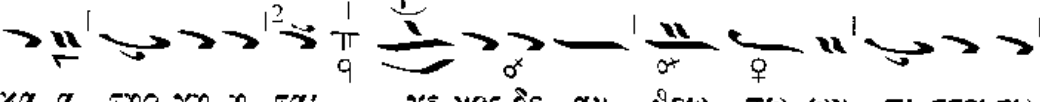




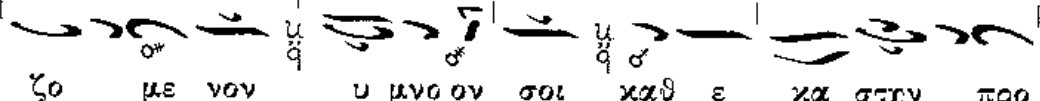
 Τω σω σταυ ρω Χρι στε Σω τηρ θα να του κρα τος



 λε λυ υ ται και δι α βο ο λου η πλα α νη



 κα α τηρ γη η ται γε νος δε αν θρω πω ων πι στει σω



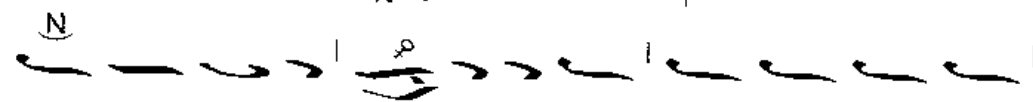
 ζο με νον υ μνο ον σοι καθ ε κα στην προ



 σφε ρει

Απολυτίκιο Ἀγίου Παντελεήμονος

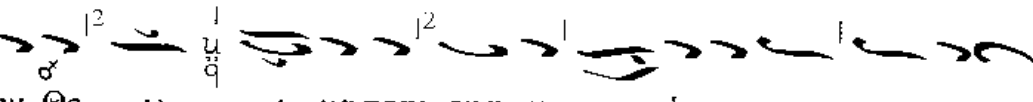
Ήχος Γα ϕ



 Α θλο φο ρε Α γι ε και ι α μα τι



 κε Παντε λε η μον πρεσβευε τω ε λε η μο



 νι Θε ω ι να πται σμα των α φε σιν πα ρα σχη



 ταις ψυ χαι αις η η μων

2. Ήχος Βαρύς ἢ Πλάγιος τοῦ Τρίτου ἀπὸ τὸν Γα

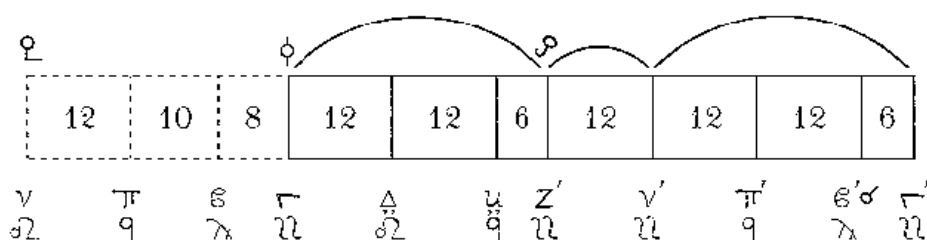
Ήχος $\overline{\omega}$ Γα φ

Με βάση παραγωγῆς τὸν φθόγγο Δι, τέσσερις φωνές κάτω ἀπὸ τή βάση τοῦ Τρίτου ἤχου (ἄνω Νη), βρίσκεται ὁ πλάγιός του, ἡ κλίμακα τοῦ ὁποίου προχωρεῖ μέ διαζευγμένα τετράχορδα.

Με βάση παραγωγῆς τὸν φθόγγο Νη, ὁ Τρίτος ἤχος ἔχει βάση τὸν Γα καί ὁ πλάγιός του δέ θεμελιώνεται στὸν φθόγγο Ζω ὅπως αὐτός προκύπτει ἀπὸ τὸ Διαπασῶν σύστημα, ἀλλὰ στὸν Ζω ὕφεση, σύμφωνα μέ τὰ διαστήματα τοῦ Τροχοῦ (ἀπόσταση πλήρους πενταχόρδου ἀπὸ τή βάση τοῦ κυρίου ἤχου)· ὁ ἤχος πού προέκυψε ὀνομάστηκε καί αὐτός Βαρύς. Ὅμως ἐπειδὴ αὐτός ὁ ἐν ὕφεσει Ζω δέν ἦταν, κατὰ τοὺς παλαιούς, "στερεός" (ὅπως μαρτυρεῖ καί ὁ Χρύσανθος καί ὁ Χουρμούζιος), μεταφέρθηκε στή βάση τοῦ κυρίου του, στὸ φθόγγο Γα, ἐξαιτίας τῆς ἴδιας πορείας διαστημάτων τοῦ βασικοῦ τους τετραχόρδου¹. Αὐτό φαίνεται καί δηλώνεται ἄλλωστε ἀπὸ τὴν τετράφωνη ἀνάβαση πού ἔχουν μέλη τοῦ Βαρέος ἤχου στή μαρτυρία τους, καί στήν παλαιότερη γραφή καί στίς ἐξηγήσεις τῶν Τριῶν Δασκάλων.

Τὰ εἰρμολογικά καί στιχηραρικά μέλη λοιπὸν τοῦ Βαρέος ἤχου ἀκολουθοῦν κλίμακα ἣ ὁποία προχωρεῖ μέ διαζευγμένα τετράχορδα καί κατὰ τόνους μεῖζονα, μεῖζονα καί ἡμίτονο.

Ήχος $\overline{\omega}$ Γα ὁ



Ἡ μαρτυρία τοῦ ἤχου σημαίνει:

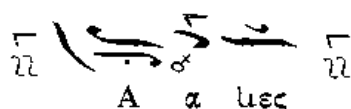
Ήχος ω = Ήχος Βαρύς

— = στή μαρτυρία του ήχου κρατήθηκε τό ολίγον μέ τή διπλή από κάτω, ὅπως τελείωνε τό παλαιό ἀπήχημα τοῦ ήχου

Γα = βάση του ήχου εἶναι ὁ φθόγγος Γα

φ = ἡ φθορά δηλώνει ὅτι ὁ ήχος ἀνήκει στό διατονικό γένος καί προχωρεῖ κατά τόνους μείζονα, μείζονα καί ἡμίτονο ὅταν μπεῖ τό φθορικό σημεῖο ρ στόν ἄνω Ζω.

Ἀπήχημα τοῦ ήχου εἶναι τὸ Ἀανές:



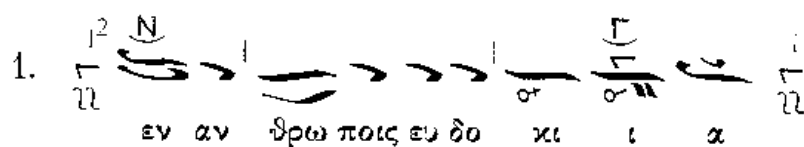
Δεσπόζοντες φθόγγους ἔχει τόν Γα, τόν Δι καί τόν ἄνω Νη. Καταλήξεις κάνει ἀτελεῖς καί ἐντελεῖς στόν Γα καί στόν Δι, ἀλλά καί στόν Πα (ὡς Πλάγιο τοῦ Πρώτου) καί στόν Νη (ὡς Πλάγιο τοῦ Τετάρτου), καί τελικές στόν Γα.

Μελωδικές ἑλξεις σημειώνονται στόν Βου (ς ς) πρὸς τόν Γα καί στόν Κε πρὸς τόν Ζω, ὅταν τό μέλος τριφωνεῖ. Ὅταν ἡ μελωδία φτάνει μέχρι τόν Πα καί ἐπιστρέφει στόν Γα, τότε τόν ζητᾶ ἐν ἑλξει. Ἐάν καταλήγει στόν Πα καί στόν Νη, ἀκολουθεῖ τὰ ιδιώματα τοῦ Πλαγίου τοῦ Πρώτου καί τοῦ Πλαγίου τοῦ Τετάρτου, ἀντίστοιχα.

Ὅταν προηγείται στίχος, τότε αὐτός ἀρχίζει ἀπό τόν Γα, στέκεται στόν Δι καί καταλήγει, μέ τήν ἀνάλογη μελωδική κατάληξη, στόν Γα.

Χαρακτηριστικές φράσεις Βαρέος ήχου ἀπό τόν Γα

Ήχος Γα φ



2.

Α γι ος Α θα να τος ε λε η σον η μας

3.

με τα των α σω μα α των κραυ γα ζοντες

4.

Δο ξα σοι τω δει ξαντι το φως

5.

Την τι μι ω τε ραν των Χε ρου βιμ

6.

Α νε στη Χρι στο ος εκ νε κρων λυ σας θα

να του τα δε σμα

7.

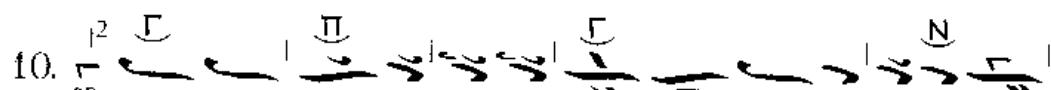
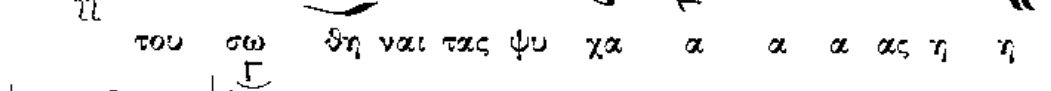
Μα ρι ι α ε στη κα ας

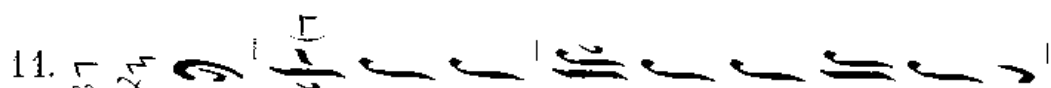
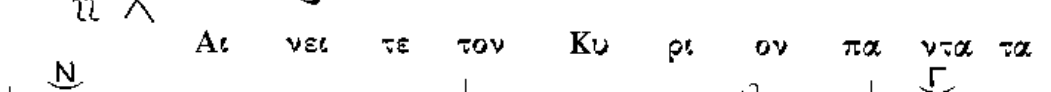
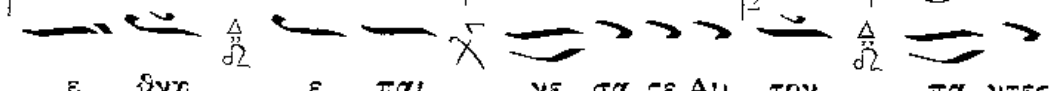
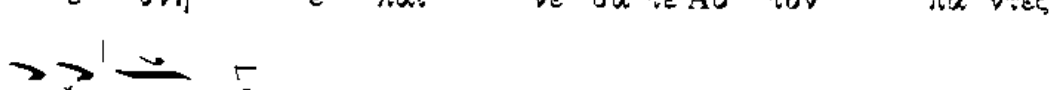
8.

Α να στα σι εν Χρι ι ι στου

9.

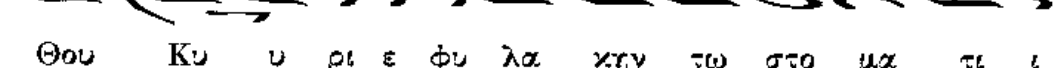
του σω θη ναι τας ψυ χας η μω ω ω ων

10.  του σω
 θη ναι τας ψυ χα α α α ας η η
 μω ω ω ων

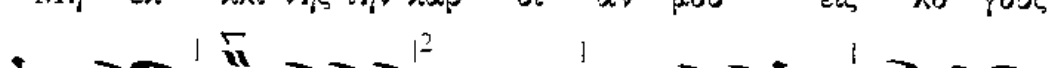
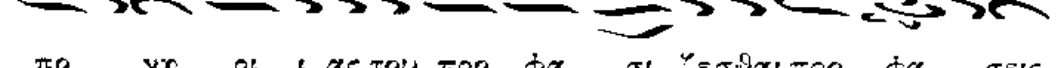
11.  Αι νει τε τον Κυ ρι ον πα ντα τα
 ε θνη ε παι νε σα τε Αυ τον πα ντες

 οι λα οι

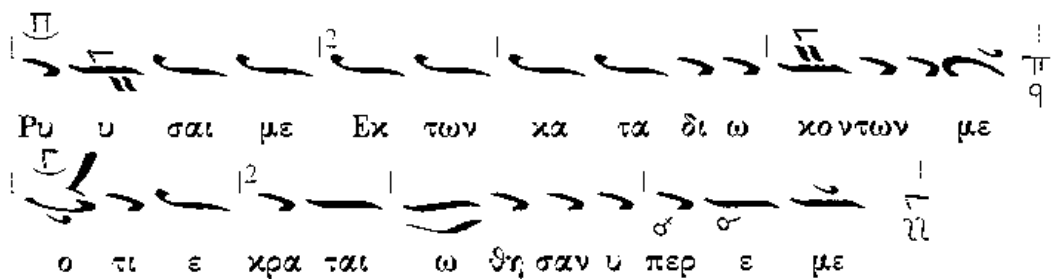
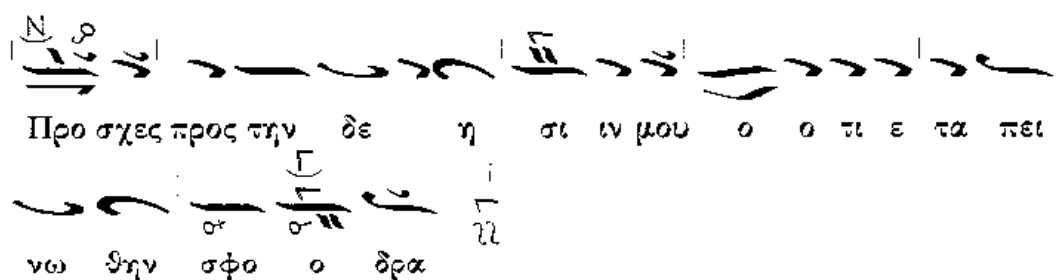
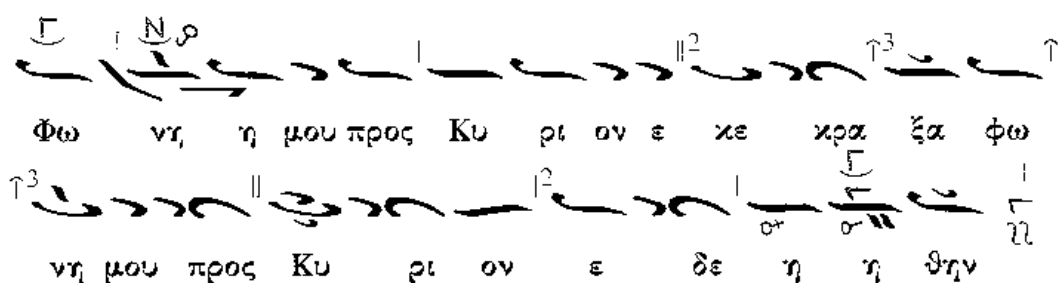
Από τή στιχολογία τοῦ Ἑσπερινοῦ

Ἦχος  Γα φ

 Θου Κυ υ ρι ε φυ λα κην τω στο μα τι ι

 μου και θυ ραν πε ρι ο χης πε ρι τα χει λη μου

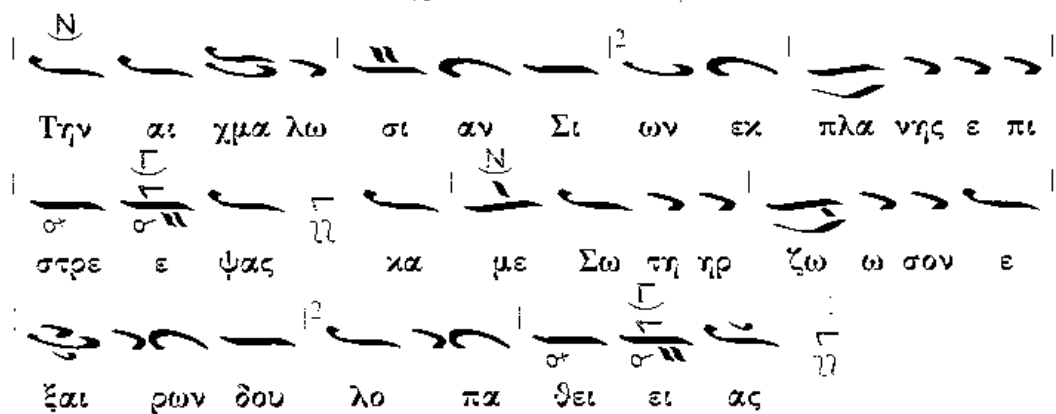
 Μη εκ κλι νης την καρ δι αν μου εις λο γους

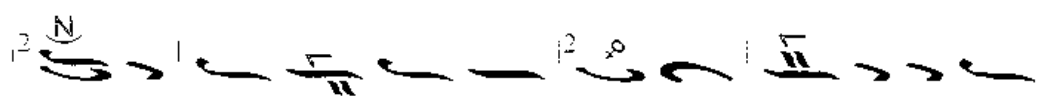
 πο νη ρι ι ας του προ φα σι ζεσθαι προ φα σεις

 εν α μαρ τι ι αις



Από τούς ἀναβαθμούς τοῦ Βαρύος ἤχου

Ἦχος ᾠδῆ Γα β





 Ἐν τῷ νο ο τῷ ο σπει ρων θλι ι ψεις νη
 στει ας με τα θα κρυ υ ων ου τος χα
 ρας ὀρε ψε ται δραγμα τα α ει ζω ο τρο
 φι ας



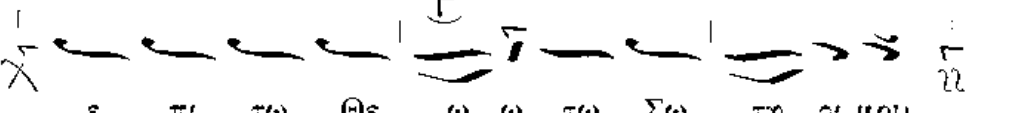
 Οι φο βου με νοι τον Κυ ρι ον ο δους ζω ης
 ευ ρο ο ντες νυν και α ει μα κα ρι ου νται
 δο ξη α κη ρα α τω

Τιμιωτέρα

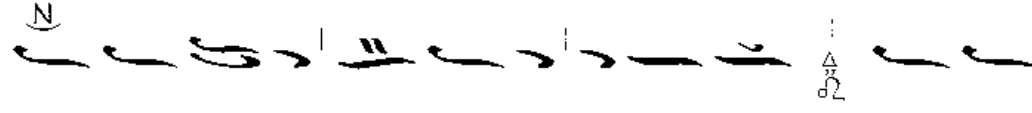
Ἦχος Γα ϕ



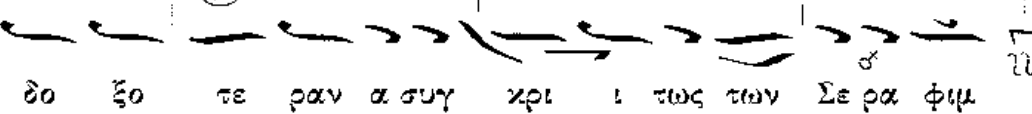
 Με γα λυ νει η ψυ χη μου τον Κυ ρι
 ον και η γα λλι α σε το πνευ μα μου



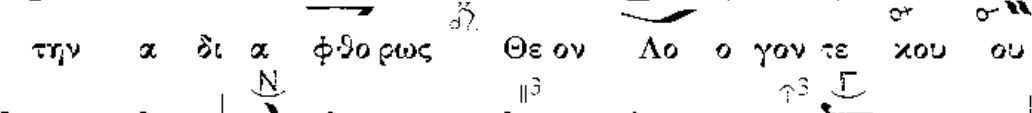
 ε πι τω Θε ω ω τω Σω τη ρι μου



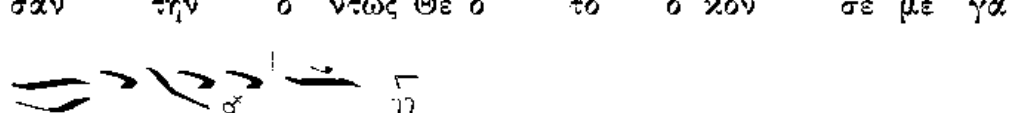
 Την τι μι ω τε ραν των Χε ρου βιμ και εν



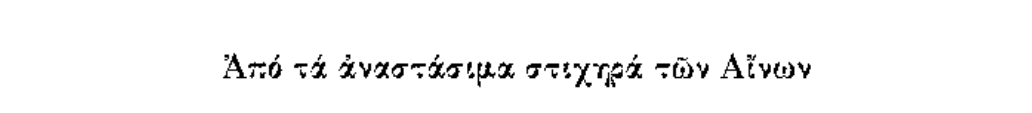
 δο ξο τε ραν α συγ κρι ι τως των Σε ρα φιμ



 την α δι α φθο ρως Θε ον Λο ο γον τε κου ου



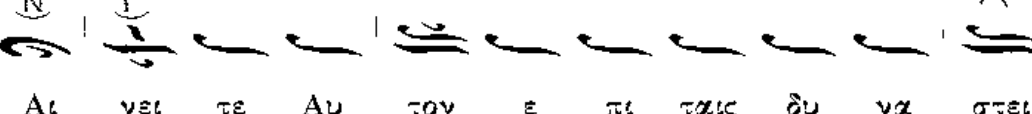
 σαν την ο ντως Θε ο το ο κον σε με γα



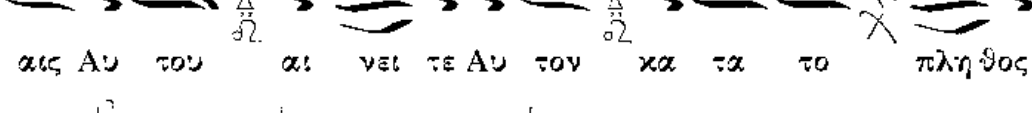
 λυ υ νο ο μεν

Ἀπό τὰ ἀναστάσιμα στιχηρά τῶν Αἰνῶν

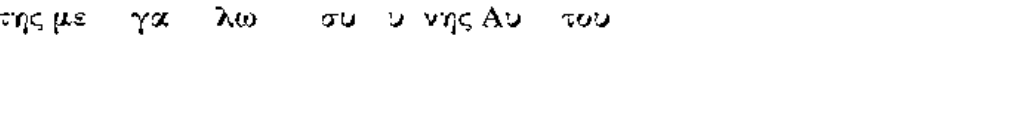
Ἦχος Γα ϕ



 Αι νει τε Αὐ τον ε πι ταις δυ να στει



 αἰς Αὐ του αι νει τε Αὐ τον κα τα το πλη θος



 της με γα λω συ υ νης Αὐ του

Εὐ λο γη τος εἰ Κυ ρι ε δι δο ῦν με
 τα δικαιώ μα τὰ α σου

Πα ρα τεινον το ε λε ος σου ου τοις γι νω σκου
 σι ι σε Α α γι ος ο Θε ος

Α α γι ος Ι σχυ ρος Α γι ος Α θα να
 τος ε λε η σον η μας

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ Η' ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ

¹ Χρύσανθος, *Εἰσαγωγή*, ἐν Ἱερουσαλὴμ 1821, κεφ. ιστ', β': "Ἐχει λοιπὸν ἴσον [ὁ Βαρύς ἤχος] εἰς τὴν παπαδικήν, καὶ εἰς τὸ καλοφώνικόν εἰρμολόγιον τὸν ζῶ καθὼς εὐγαίνει μετὰ τὰ διαστήματα τοῦ Διαπασῶν συστήματος. Στιχηραρικῶς δὲ καὶ εἰρμολογικῶς ἔχει ἴσον τὸν ζῶ, καθὼς εὐγαίνει μετὰ τὰ διαστήματα τοῦ τροχοῦ, τουτέστι βαρύτερον ἡμιτόνω· ἀλλ' ἐπειδὴ οὗτος ὁ ζῶ κατὰ τὸ Διαπασῶν δὲν εἶναι στερεός, καὶ τὰ ἐκ τούτου τοῦ ζῶ διαστήματα, ζῶ νη, νη πλ, εἶναι ἴσα μετὰ γὰ δι, δι κε, διὰ τοῦτο μετατίθεται τὸ ἴσον τοῦ στιχηρατικοῦ, καὶ εἰρμολογικοῦ Βαρέος ἤχου ἐπὶ τὸν γὰ".

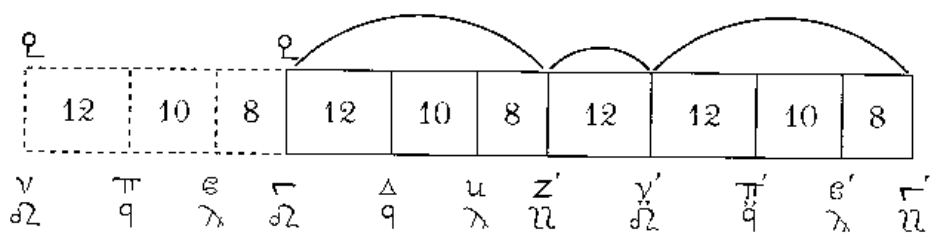
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Θ'

Ήχοι τοῦ μαλακοῦ διατόνου (B)

1. Ήχος Πλάγιος τοῦ Τετάρτου τριφώνος (εἰρμολογικός)

$$\text{Ήχος } \overset{\lambda}{\pi}\delta\zeta \quad \searrow \quad \Gamma\alpha \quad \varrho$$

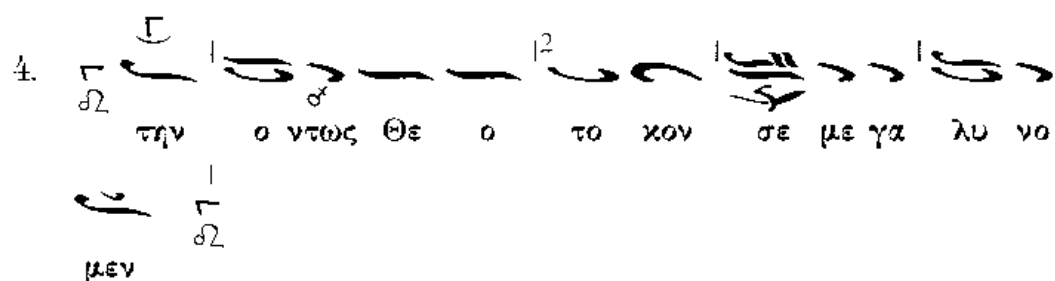
Πολλά μέλη τοῦ Πλαγίου τοῦ Τετάρτου ψάλλονται σέ ἓναν ἦχο πού ἔχει βάση τόν φθόγγο Γα (βάση τοῦ ἔσω Τρίτου), ἀλλά ἡ πορεία τῶν διαστημάτων τῆς κλίμακας του εἶναι ἴδια μέ τήν πορεία ἀπό τόν Νη. Ἔτσι, ἔχει στόν φθόγγο Γα τή φθορά ϱ , καί ἀνάλογα ἀλλάζουν καί τά μαρτυρικά σημεῖα τῶν φθόγγων. Ὁ ἦχος αὐτός ὀνομάστηκε **Τρίφωνος τοῦ Πλαγίου τοῦ Τετάρτου**, ἐπειδὴ ἡ βάση του βρίσκεται τρεῖς φωνές πάνω ἀπό τόν Νη, ὅπως δείχνει καί ἡ μαρτυρία τοῦ ἦχου. Σ' αὐτόν ψάλλεται τό μεγαλύτερο μέρος τῶν εἰρμολογικῶν μελῶν τοῦ Πλαγίου τοῦ Τετάρτου, γι' αὐτό καί ὀνομάστηκε καί εἰρμολογικός. Στήν πραγματικότητα, εἶναι ἓνας Τρίτος ἦχος (χαμηλός - ἔσω) τοῦ μαλακοῦ διατόνου, πού σέ ἀρκετές θέσεις μεσάζει στόν φθόγγο Πα (ἦχος Πλάγιος τοῦ Πρώτου) καί παραμεσάζει στόν φθόγγο Νη (ἦχος Πλάγιος τοῦ Τετάρτου).

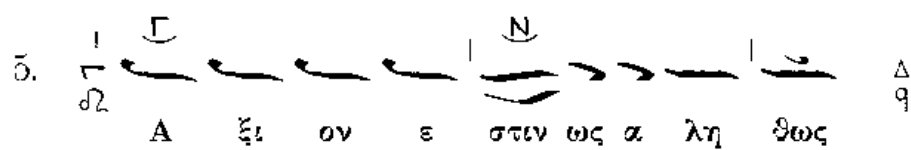


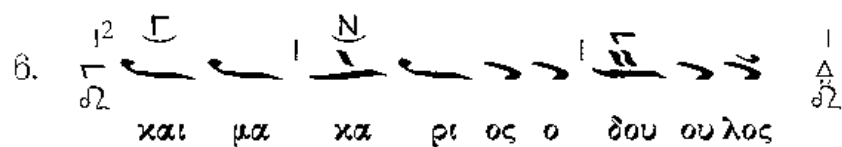
Ἀπήχημα τοῦ ἦχου εἶναι τὸ **Νανά**:

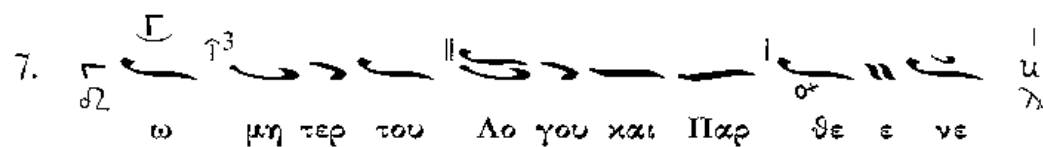


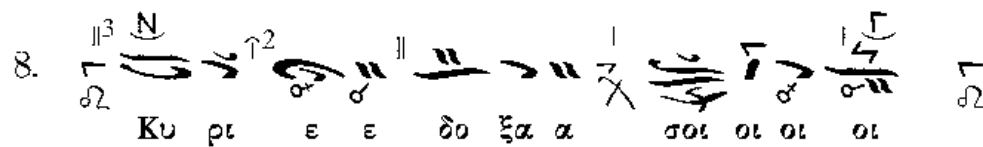
ὅπου φαίνεται ἡ σχέση του μέ τόν Πλάγιο τοῦ Τετάρτου ἀπό τόν Νη (παλαιότερη καί νεότερη ἐκδοχή τοῦ ἀπηχήματος) ¹.

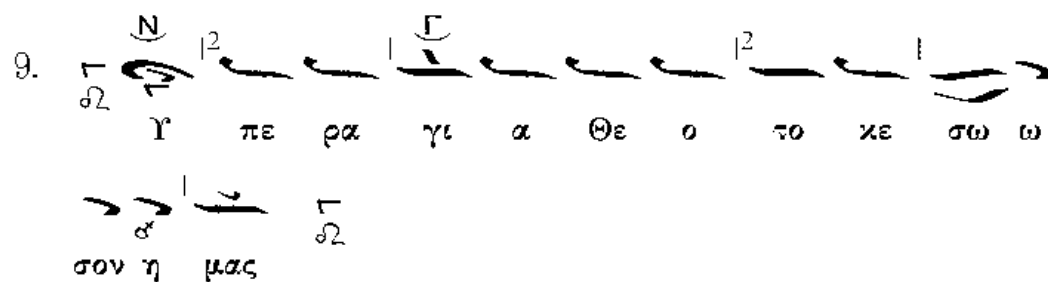
4. 
 την ο ντως Θε ο το κον σε με γα λυ νο
 μεν

5. 
 Α ξι ον ε στιν ως α λη θως

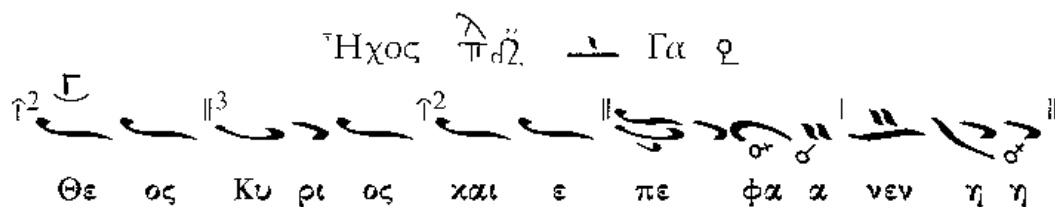
6. 
 και μα κα ρι ος ο δου ουλος

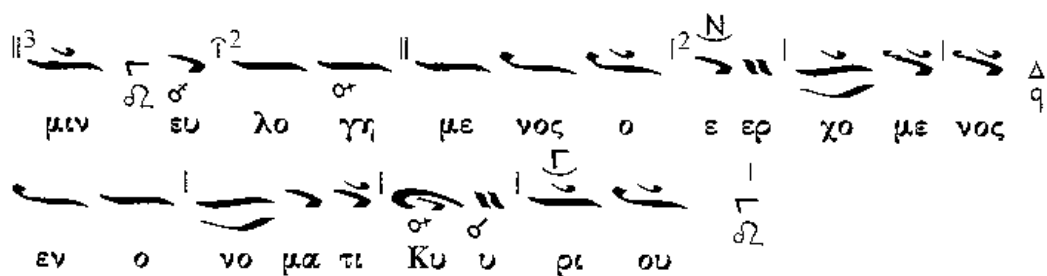
7. 
 ω μη τερ του Λο γου και Παρ θε ε νε

8. 
 Κυ ρι ε ε δο ξα α σοι οι οι οι

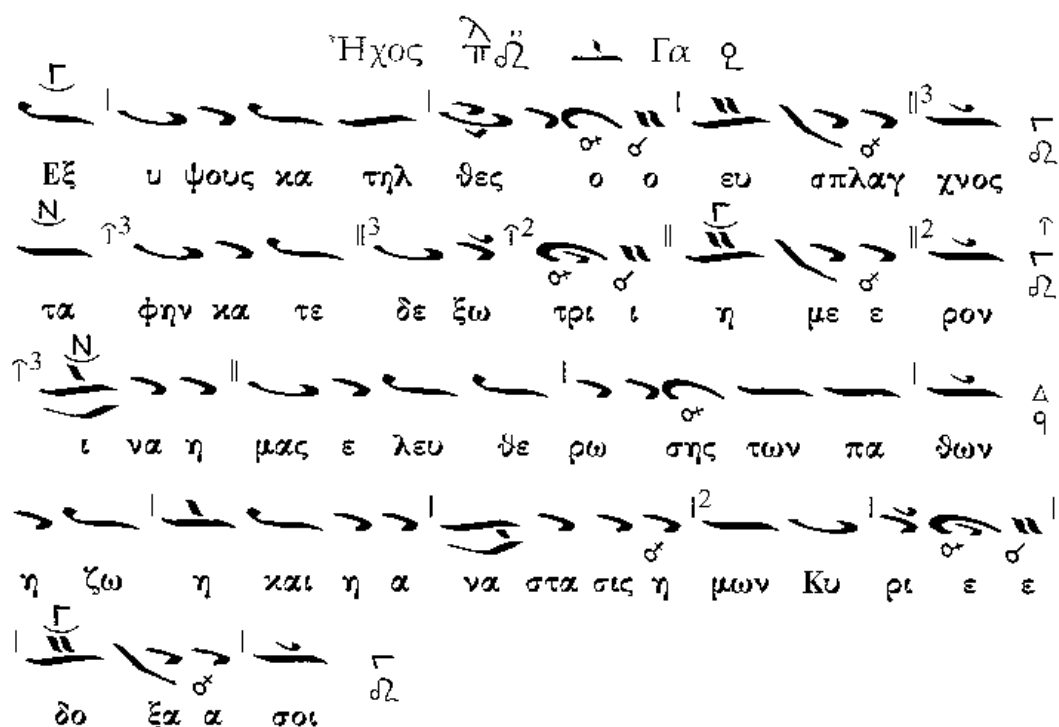
9. 
 Υ πε ρα γι α Θε ο το κε σω ω
 σον η μας

Θεός Κύριος

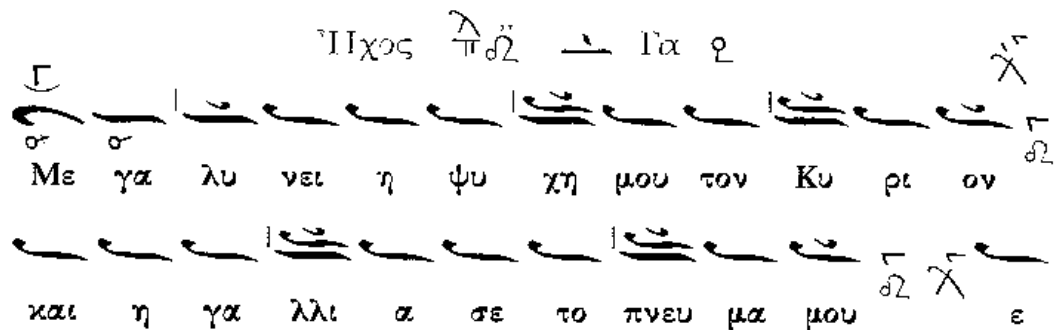
Ήχος 
 Θε ος Κυ ρι ος και ε πε φα α νεν η η

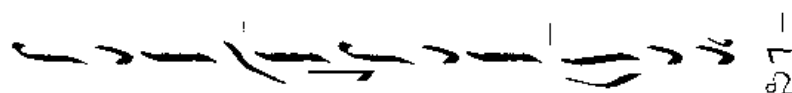


Ἀναστάσιμο ἀπολυτίχιο

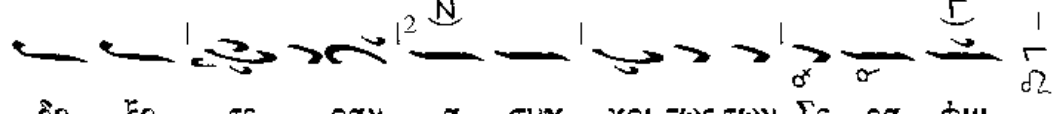


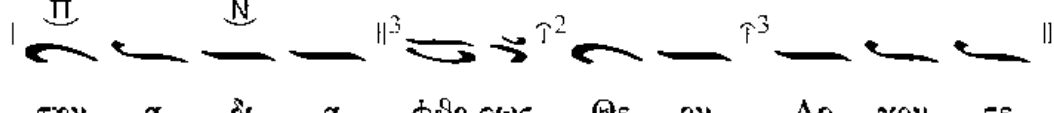
Τιμιωτέρα



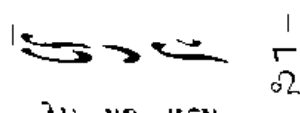

 πι τω Θε ω ω τω Σω τη ρι μου


 Την τι μι ω τε ραν των Χε ρου βιμ και εν


 δο ξο τε ραν α συγ κρι τως των Σε ρα φιμ

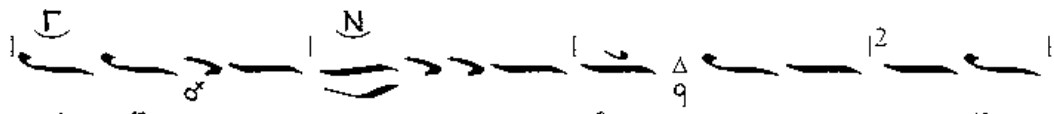

 την α δι α φθο ρως Θε ον Λο γον τε

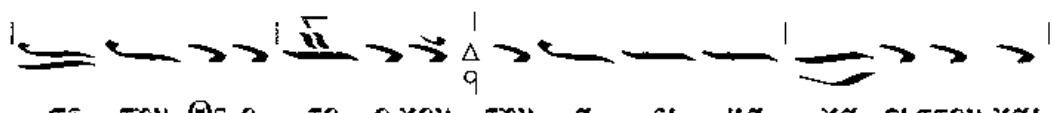

 κου σαν την ο ντως Θε ο το κον σε με γα

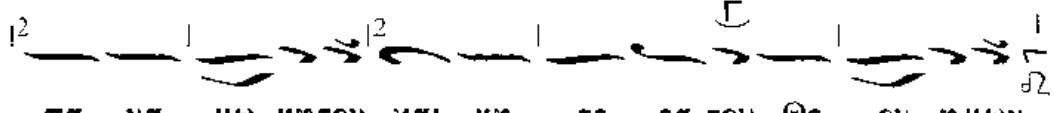

 λυ νο μεν

Ἀπό τά μεγαλυνάρια τοῦ Μεγάλου Παρακλητικοῦ Κανόνα

Ήχος $\overset{\lambda}{\pi}\delta\omega$ — Γα ρ


 Α ξι ον ε στιν ως α λη θως μα κα ρι ζειν


 σε την Θε ο το ο κον την α ει μα κα ριστον και


 πα να μω μητον και μη τε ρα του Θε ου ημων

την τιμιωτε εραντων Χερουβιμ και εν
 δοξοτεραν ασυγκριτως των Σεραφιμ την
 αδιαφθορως Θεον Λογον τεκουσαν
 την οντως Θεοτοκον σε μεγαλυνομεν

Την υψηλοτε εραντων ουρανων και
 καθαρωτεραν λαμπηδονων ηλιακων
 την λυτρωσα μενην γμας εκ της κα
 τας την Δεσποιναν του κοσμου υμνοις τι
 μησωμεν

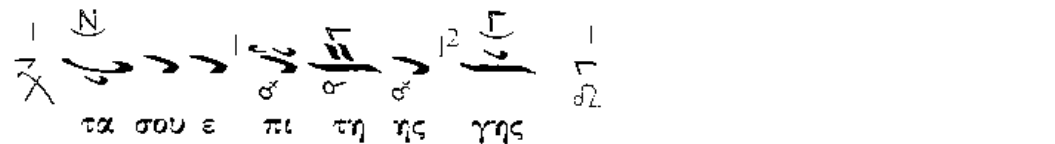
Αλλα ταχει ειλητων ασεβων των
 μη προσκυνοντων την εικονα σου την σεπτην

την ι στο ρή θει σαν υ πο του Α πο
 στο λου Λου κα ι ε ρω τα του την ο δη γη
 τρι αν

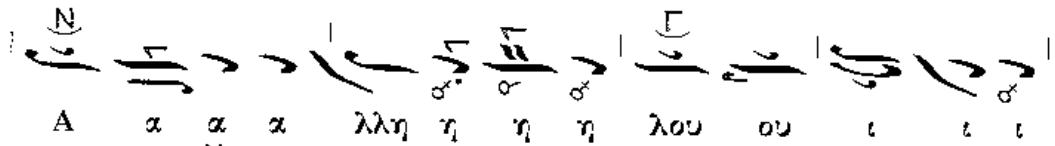
Πα σαι των α γγε ε λων αι στρα τι αι Προ
 δρο με Κυ ρι ου Α πο στο ο λων η δω δε κας
 οι Α γι οι πα ντες με τα της Θε ο το
 κου ποι η σα τε πρε σβει αν εις το σω θη
 ναι η μα α α α ας

Αλληλουιάριο

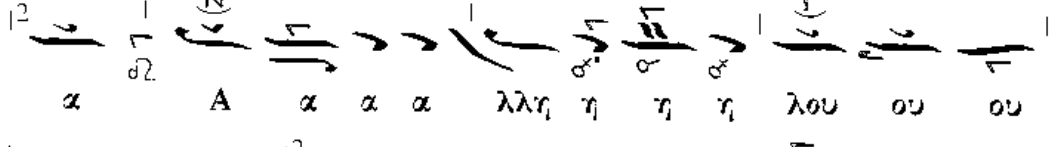
Ηχος Γα ρ
 Εκ νυ κτος ορ θρι ζει το πνευ μα μου προς σε
 ο Θε ος δι ο τι φως τα προ στα γμα



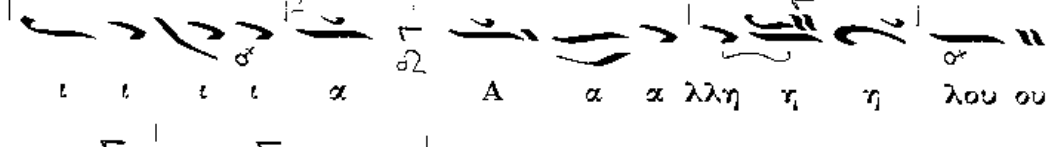
 τα σου ε πι τη ης γης



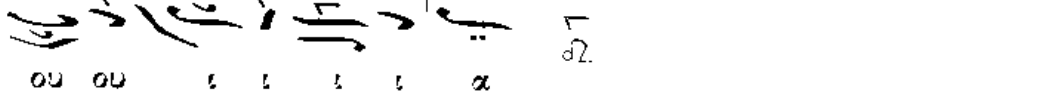
 Α α α α λλη η η η λου ου ι ι ι



 α Α α α α λλη η η η λου ου ου

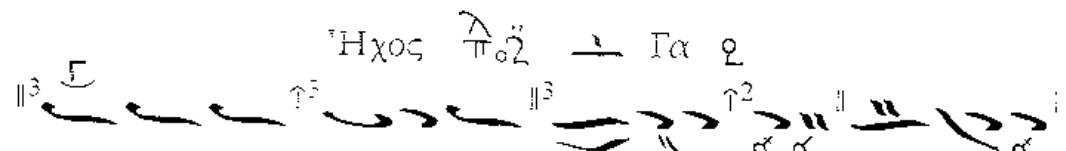


 ι ι ι ι α Α α α λλη η η λου ου

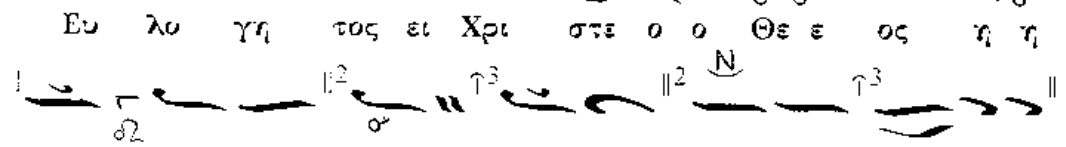


 ου ου ι ι ι ι α

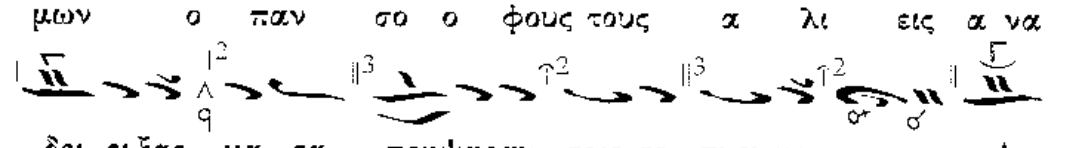
Απολυτίκιο Πεντηκοστής



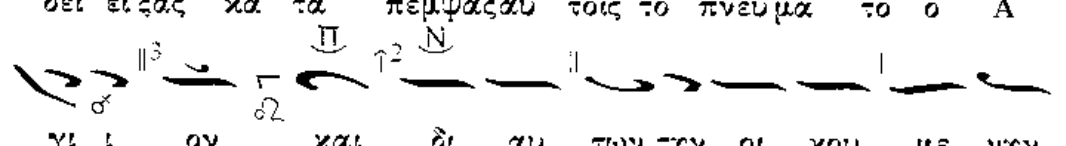
 Ἦχος Γα ρ



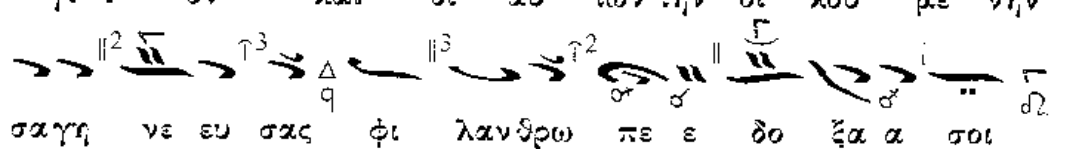
 Ευ λο γη τος ει Χρι στε ο ο Θε ε ος η η



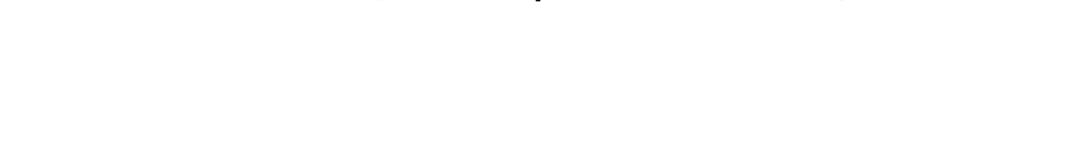
 μων ο παν σο ο φους τους α λι εις α να



 δει ει ξας κα τα πεμψας αυ τοις το πνευμα το ο Α



 γι ι ον και δι αυ των την οι κου με νην



 σαγη νε ευ σας φι λανθρω πε ε δο ξα α σοι

2. Ήχος Βαρύς διατονικός (Δεύτερος μαλακός διατονικός)

$$\text{Ήχος } \overline{\omega} \text{ } Z\omega \text{ } \xi_{\alpha}$$

Δύο φωνές πάνω από τόν φθόγγο Δι (δεύτερη βάση παραγωγῆς τῆς ἐκκλησιαστικῆς ὀκτωηχίας), στὸν ἄνω Ζω, ἔχει τὴ βάση του ὁ Δεύτερος ἥχος τοῦ μαλακοῦ διατόνου. Ἐπειδὴ ὁμοῦς βρισκόμαστε ἔξω ἀπὸ τὸ μέσο διαπασῶν, ἡ βάση τοῦ ἡχου μεταφέρθηκε στὴν ἀντιφωνία του, στὸν κάτω Ζω. Ἐπικράτησε νὰ ὀνομάζεται Βαρύς, ἐπειδὴ ἡ βάση του βρίσκεται κάτω ἀπὸ τὸν Νη, τὴν πρώτη βάση παραγωγῆς τῶν ἡχων. Ὁ ἀπὸ τοῦ κάτω Ζω Βαρύς ἥχος εἶναι κυρίως ἥχος τῆς παπαδικῆς μελοποιίας, γι' αὐτὸ καὶ δεν ἔχουν τονιστεῖ σ' αὐτὸν μέλη τοῦ εἰρμολογίου καὶ τοῦ στιχηραρίου³. Στίχοι ὑπάρχουν μόνο στὰ προκείμενα καὶ στὰ ἀλληλουϊάρια.

Ὁ Βαρύς ἀπὸ τὸν Ζω διακρίνεται σέ: (α) Βαρύ ἀπλό διατονικό (μέσο τοῦ Πρώτου ἢ τοῦ Πλαγίου τοῦ Πρώτου ἀπὸ τὸν Πα), (β) Βαρύ τετράφωνο, (γ) Βαρύ ἐπτάφωνο. Κοινὸ τους γνώρισμα εἶναι ὅτι, ἐκτός ἀπὸ ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις, καταλήγουν στὸν φθόγγο Ζω.

2.1. Ήχος Βαρύς διατονικός (ἀπλός)

$$\text{Ήχος } \overline{\omega} \text{ } Z\omega \text{ } \xi_{\alpha}$$

Ὁ ἥχος αὐτός, σὰν κύριος ἥχος, προχωρεῖ κατὰ τετράχορδα συνημμένα, μέ τόνους ἐλάχιστο, μεῖζονα καὶ ἐλάσσονα, ἔχοντας τὸν προσλαμβανόμενο τόνο στὴν κορυφὴ τῆς κλίμακας του.

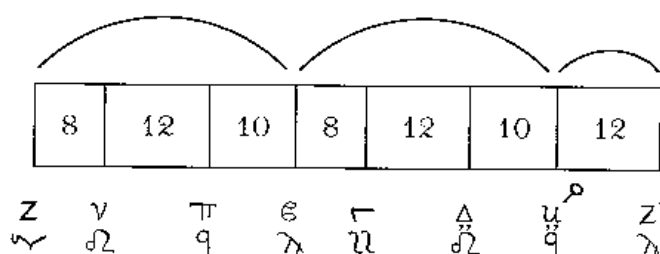
Ἡ μαρτυρία τοῦ ἡχου φανερώνει:

$$\text{Ήχος } \omega = \text{Ήχος Βαρύς}$$

$$\overline{\omega} = \text{ὡς Δεύτερος ἥχος ἔχει τὴ βάση του δύο φωνές πάνω ἀπὸ τὴ βάση παραγωγῆς τῶν ἡχων}$$

$$Z\omega = \text{βάση του εἶναι ὁ φθόγγος Ζω τοῦ μέσου διαπασῶν}$$

$$\xi_{\alpha} = \text{ἡ φθορὰ δηλώνει πορεία κυρίου ἡχου τοῦ μαλακοῦ διατόνου μέ συνημμένα τετράχορδα.}$$

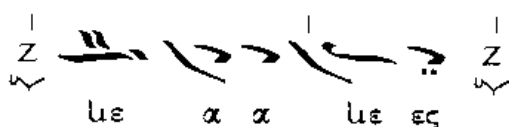


Δεσπόζοντες φθόγγους ἔχει τόν Ζω, τόν Πα, καί τόν Γα. Καταλήξεις κάνει ἀτελείς καί ἐντελείς στόν Πα καί στόν Γα, καί τελικές στόν Ζω.

Μελωδικές ἑλξεις σημειώνονται στόν Κε (ς) πρὸς τόν Ζω.

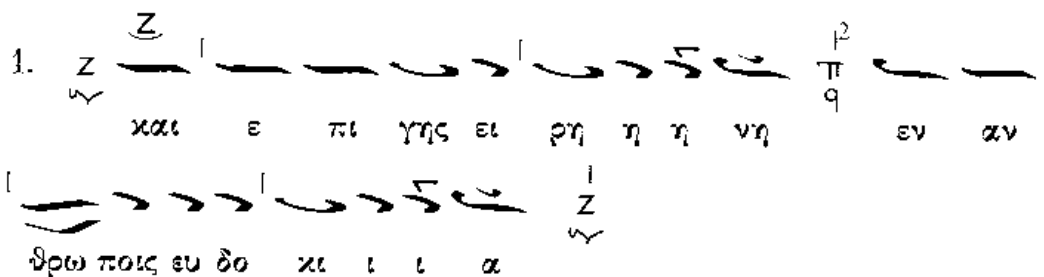
Ὁ ἦχος αὐτός συναντᾶται καί ὡς μέσος τοῦ Πρώτου ἤχου (ὁ ὀνομαζόμενος Πρωτόβαρυς⁴) ἢ τοῦ Ηλαγίου τοῦ Πρώτου. Τότε ἀκολουθεῖ τοὺς δεσπόζοντες φθόγγους, τίς καταλήξεις καί τίς μελωδικές ἑλξεις τῶν ἤχων αὐτῶν, μέχρι νά ἐπανεέλθῃ στόν Βαρύ ἦχο.

Ἀπήχημα τοῦ ἤχου εἶναι τὸ Νεανές:



Χαρακτηριστικές φράσεις Βαρέος ἤχου διατονικοῦ
(ἀπλοῦ ἢ Πρωτοβάρεος)

Ἦχος Ζω Ε



2. $\Delta \frac{1}{2}$
 Α γι ος Α θα να τος ε λε η σον η μα ας

3. $\frac{1}{2}$
 Αι νει ει ει τε ε το ο νο ο μα Κυ υ
 ρι ι ι ι ου ου

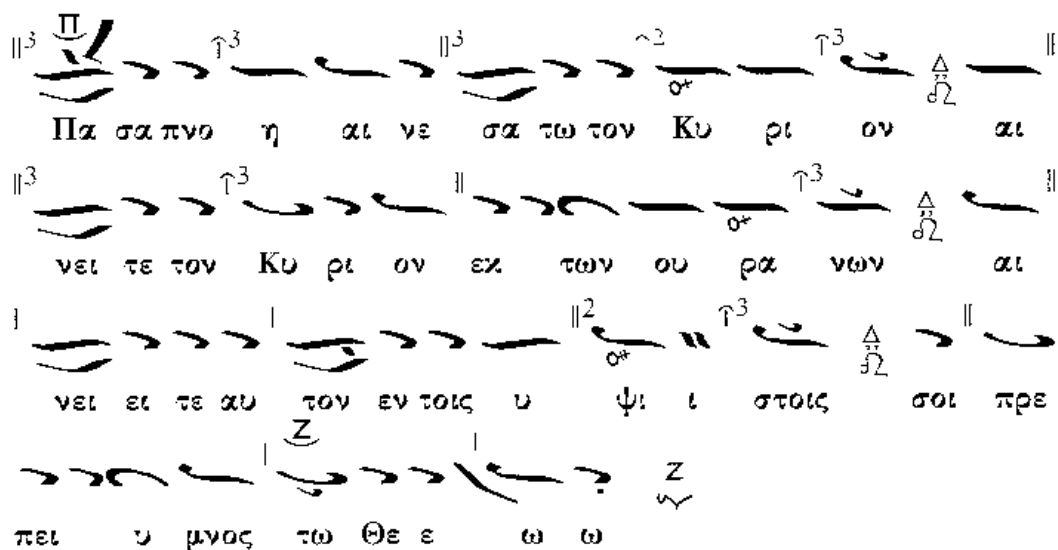
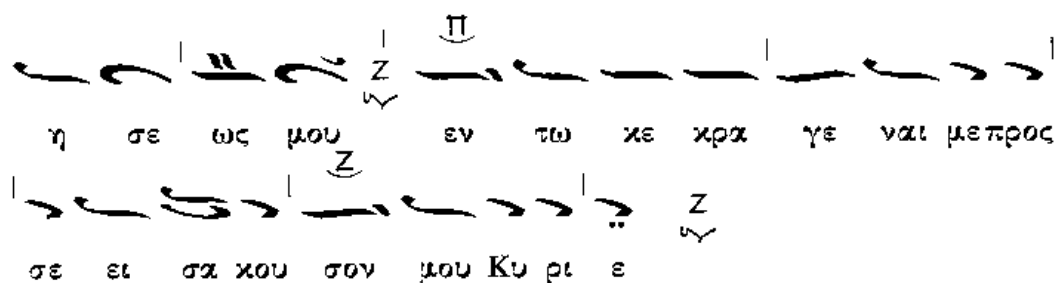
4. $\frac{1}{2}$
 Α λλη λου ου ου ι ι ι ι α

5. $\frac{1}{2}$
 Α λλη λου ου ι α α α α α
 α α α

Από τό σύντομο Ἀναστασιματάριο Πέτρου Πελοποννησίου

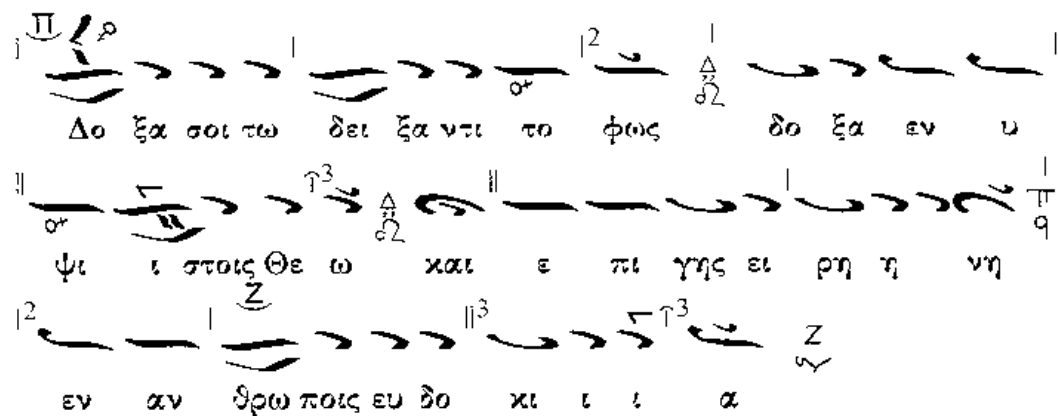
Ήχος $\frac{1}{2}$ Ζω Ε

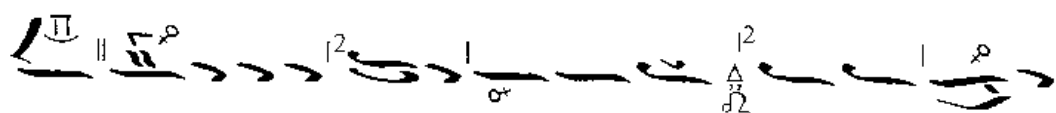
$\frac{1}{2}$
 Κυ ρι ε Ε κε κρα ξα προς σε ει σα κου σον μου
 ει σα κου σον μου Κυ ρι ε Κυ ρι ε Ε κε κρα
 ξα προς σε ει σα κου σον μου προ σχεις τη φω νη της δε



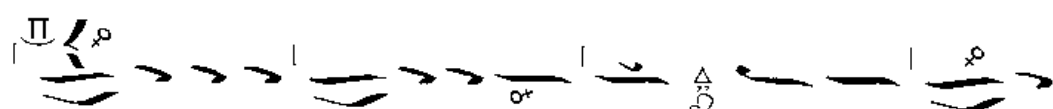
Από τή Δοξολογία τοῦ Μανουήλ Πρωτοψάλτου

Ἦχος $\omega\omega$ Ζω ε

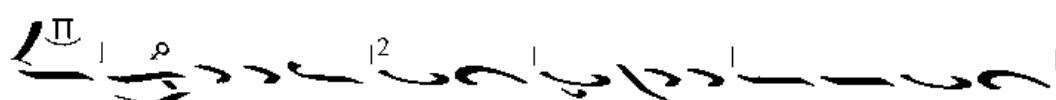




Υ μνου ουμεν σε Ευ λο γου μεν σε προ σκυ νου μεν
σε δο ξο λο γου μεν σε ευ χα ρι στου μεν σοι
δι α την με γα α λην σου δο ο ο ξαν



Προ σδε ξαι την δε η σιν η μων ο κα θη με
νος εκ δε ξι ω ων του Πα τρο ος και ε λε η
σον η μα ας



Πα ρα τεινον το ε λε ος σου ου τοις γι νω σκου
σι ι σε Α α γι ος ο Θε ος Α α γι ος
Ι σχυ ρος Α γι ος Α θα να τος ε λε η
σον η μα ας

2.2. Ἦχος Βαρύς τετράφωνος⁵Ἦχος  Ζω Ε τετράφωνος

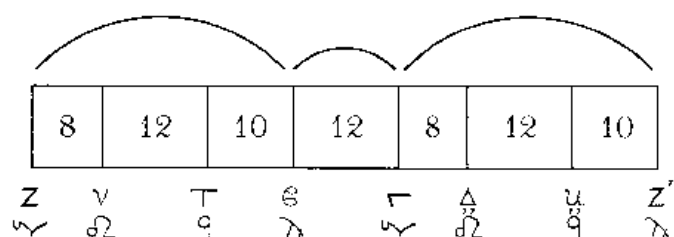
Ἡ μαρτυρία τοῦ ἤχου φανερώνει:

Ἦχος  = Ἦχος Βαρύς = ὡς Δεύτερος ἦχος ἔχει τή βάση του δύο φωνές πάνω ἀπό τή βάση παραγωγῆς τῶν ἤχων

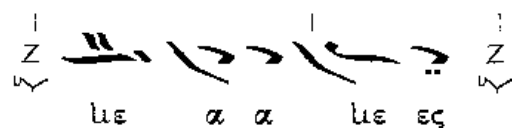
Ζω = βάση του εἶναι ὁ φθόγγος Ζω τοῦ μέσου διαπασῶν

Ε = ἡ φθορά δηλώνει πορεία πλαγίου ἤχου τοῦ μαλακοῦ διατόνου μέ διαζευγμένα τετράχορδα.

Ὁ Βαρύς τετράφωνος, μέ τή φθορά τοῦ Λεγέτου στό φθόγγο Ζω, θέλει τόν Γα μόνιμα μέ δίσση (), κυρίως ὅταν ἡ μελωδία στέκεται σ' αὐτόν, καί πορεία πλαγίου ἤχου μέ τετράχορδα διαζευγμένα:



Ἀπήχημα τοῦ ἤχου εἶναι τὸ Νεανές:

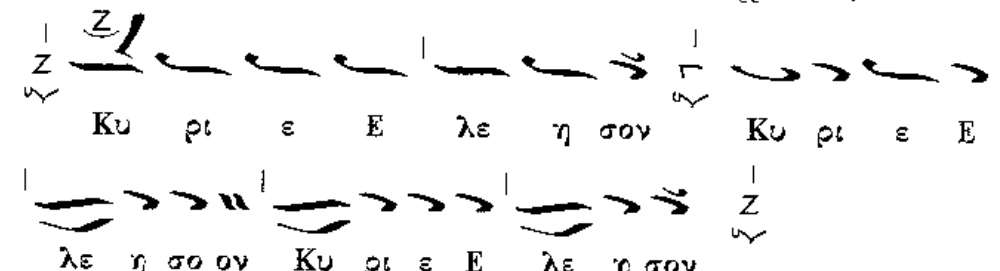


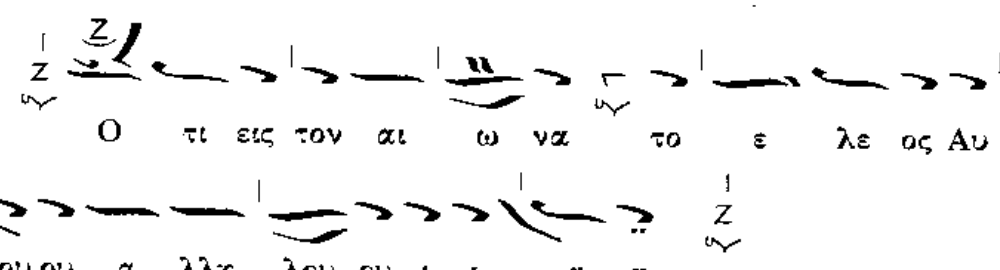
Δεσπόζοντες φθόγγους ἔχει τόν Ζω, τόν Πα, τόν Γα (δίσση) καί τόν ἄνω Ζω. Καταλήξεις κάνει ἀτελεῖς στόν Πα, στόν Γα (δίσση) καί στόν ἄνω Ζω, καί ἐντελεῖς καί τελικές στόν Ζω.

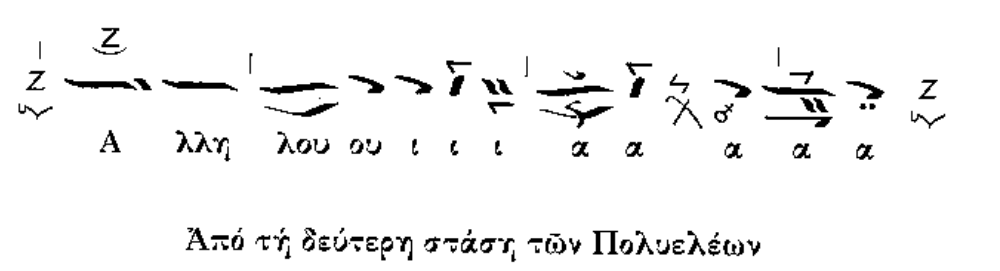
Μελωδικές ἑλξεις σημειώνονται στὸν Νη (σ) πρὸς τὸν Πα, στὸν Βου (σ σ) πρὸς τὸν Γα (διέση), καὶ στὸν Γα (σ σ) πρὸς τὸν Δι, ὅταν τὸ μέλος πενταφωνεῖ. Ὅταν ἡ μελωδία φτάνει μέχρι τὸν Γα καὶ ἐπιστρέφει, τότε αὐτὸς πολλές φορές εἶναι φυσικός.

Χαρακτηριστικὲς φράσεις ἤχου Βαρέος τετραφώνου

Ήχος $\overline{\omega\pi}$ Ζω Ξ τετραφώνος ($= \frac{\gamma}{\eta}^{\sigma} = \frac{\gamma}{\omega}$)

1. 

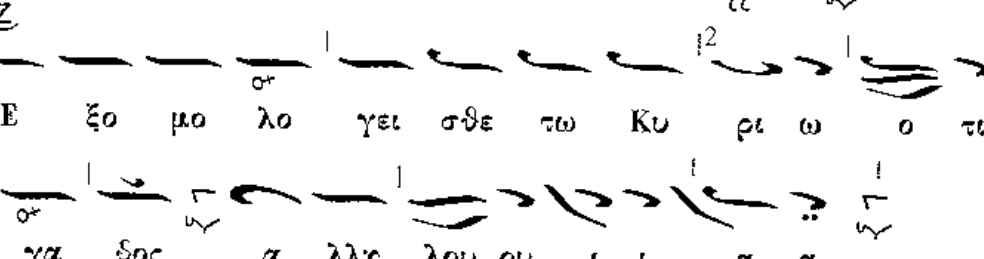
Κυ ρι ε Ε λε η σον Κυ ρι ε Ε
λε η σο ον Κυ ρι ε Ε λε η σον
2. 

Ο τι εις τον αι ω να το ε λε ος Αυ
του ου α λλη λου ου ι ι α α
3. 

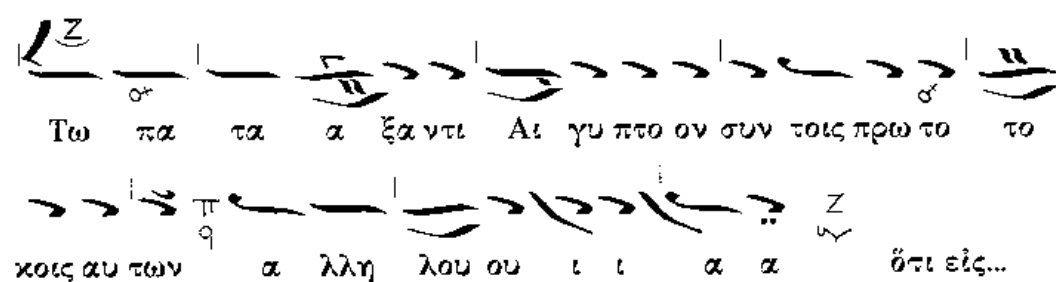
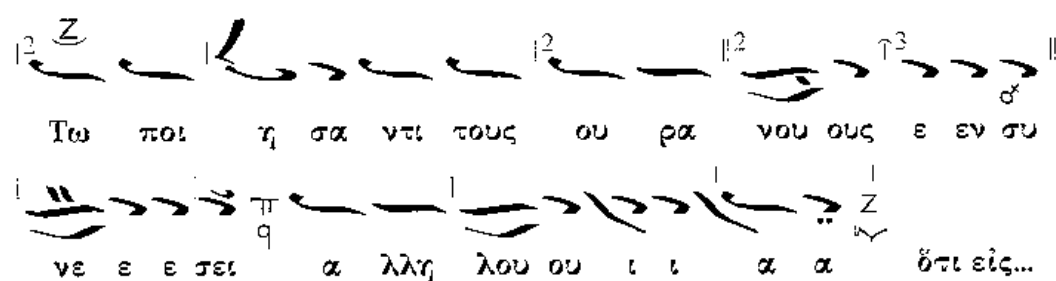
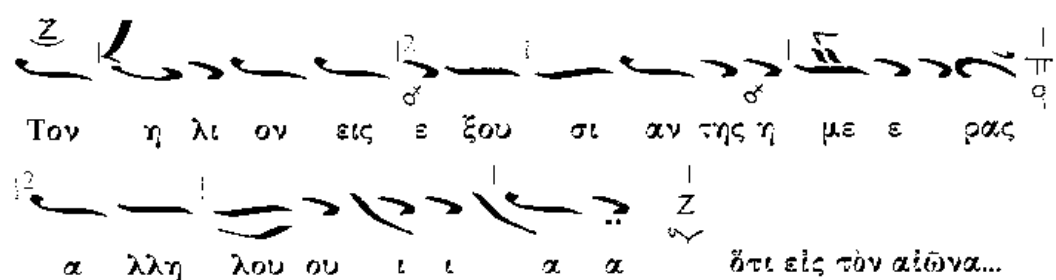
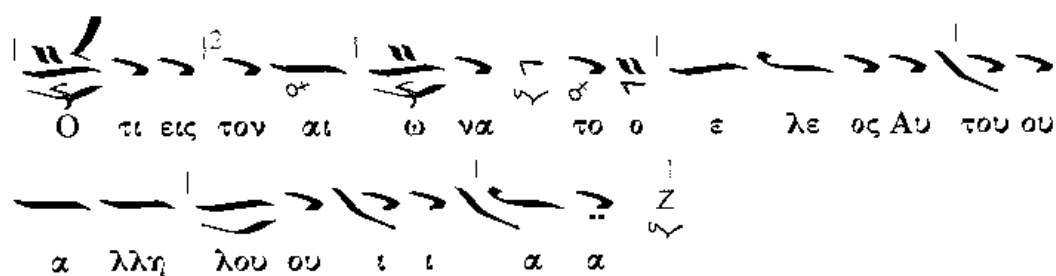
Α λλη λου ου ι ι ι α α α α α α

Από τή δεύτερη στάση τῶν Πολυελέων

Ήχος $\overline{\omega\pi}$ Ζω Ξ τετραφώνος ($= \frac{\gamma}{\eta}^{\sigma} = \frac{\gamma}{\omega}$)

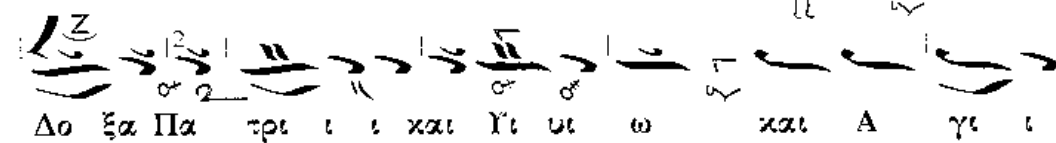
1. 

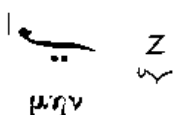
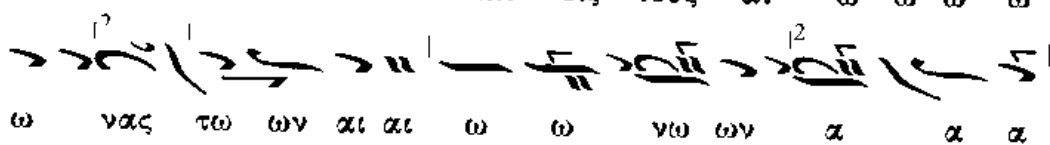
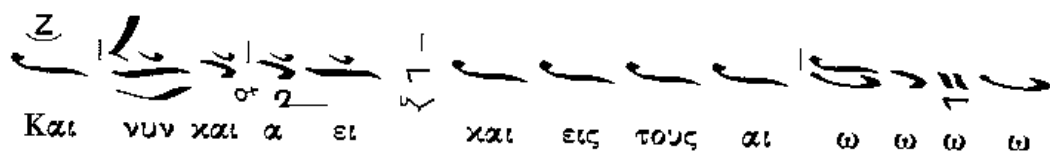
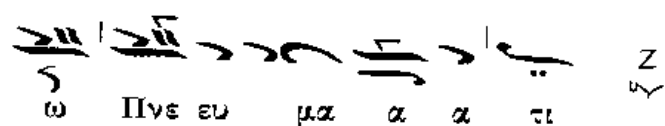
Ε ξο μο λο γει σθε τω Κυ ρι ω ο τι
α γα θος α λλη λου ου ι ι α α



Δόξα. Καὶ νῦν.

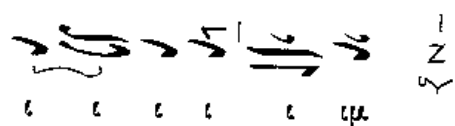
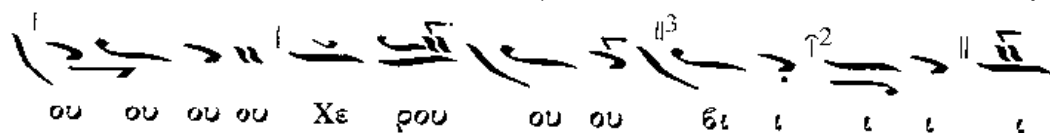
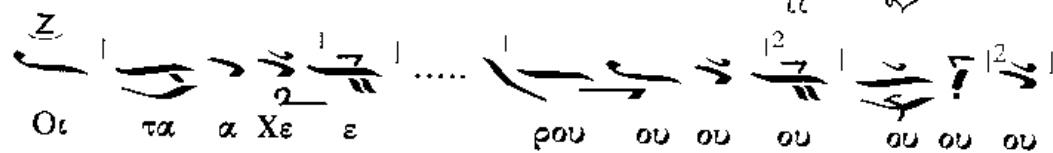
Ἦχος $\text{Z}\omega\ \Xi$ τετράφωνος ($= \text{r}^{\sigma} = \text{r}$)





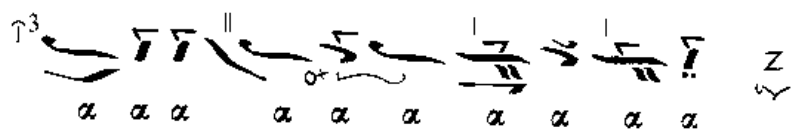
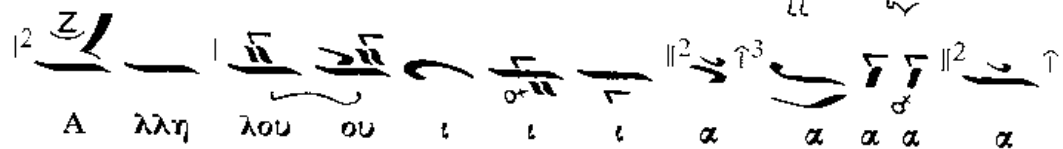
Από τόν Χερουβικό Ύμνο του Πέτρου Πελοποννησίου

Ήχος $\text{Z}\omega$ E τετράφωνος ($= \text{Z}\omega^{\sigma} = \text{Z}\omega$)



Από τό Κοινωνικό "Αινεῖτε" του Θεοδώρου Φωκαέως

Ήχος $\text{Z}\omega$ E τετράφωνος ($= \text{Z}\omega^{\sigma} = \text{Z}\omega$)

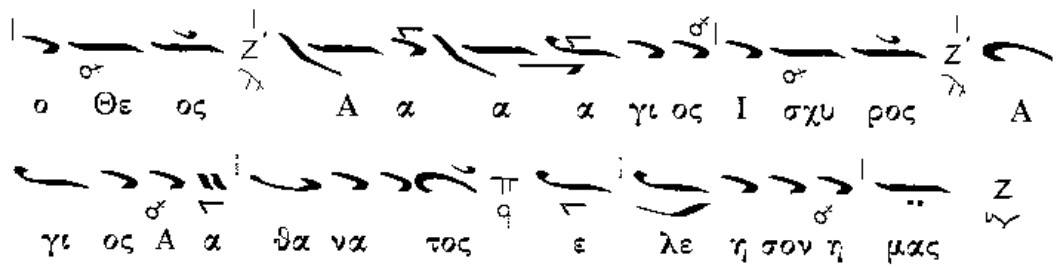


Δεσπόζοντες φθόγγους ἔχει τόν ἄνω Ζω, τόν Δι, τόν Γα (δίεση), τόν Πα, καί τόν Ζω. Καταλήξεις κάνει ἀτελεῖς καί ἐντελεῖς στόν ἄνω Ζω καί στόν Δι, καί τελικές στόν Ζω. Μελωδικές ἔλξεις σημειώνονται στόν Κε (ϝ) πρὸς τόν ἄνω Ζω, στόν Βου (ϝϝ) πρὸς τόν Γα (δίεση), καί στόν Γα (ϝϝ) πρὸς τόν Δι ὅταν τό μέλος πενταφωνεῖ ἀπό τόν κάτω Ζω. Ὅταν ἡ μελωδία φτάνει μέχρι τόν Ι'α καί ἐπιστρέφει, τότε αὐτός ὁ Ι'α τίς περισσότερες φορές εἶναι στή φυσική του θέση.

Ἀπό τή Δοξολογία τοῦ Μισαήλ Μισαηλίδου

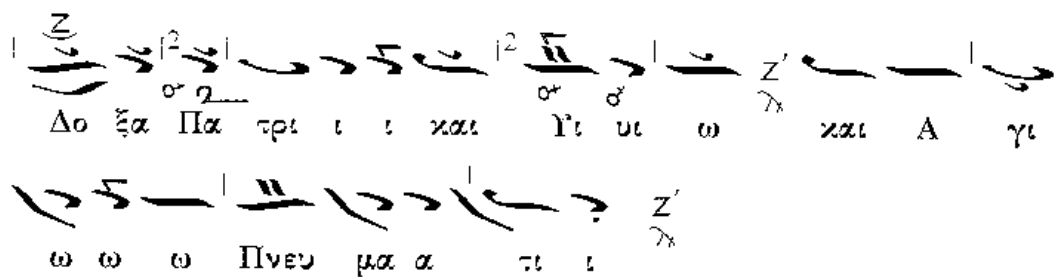
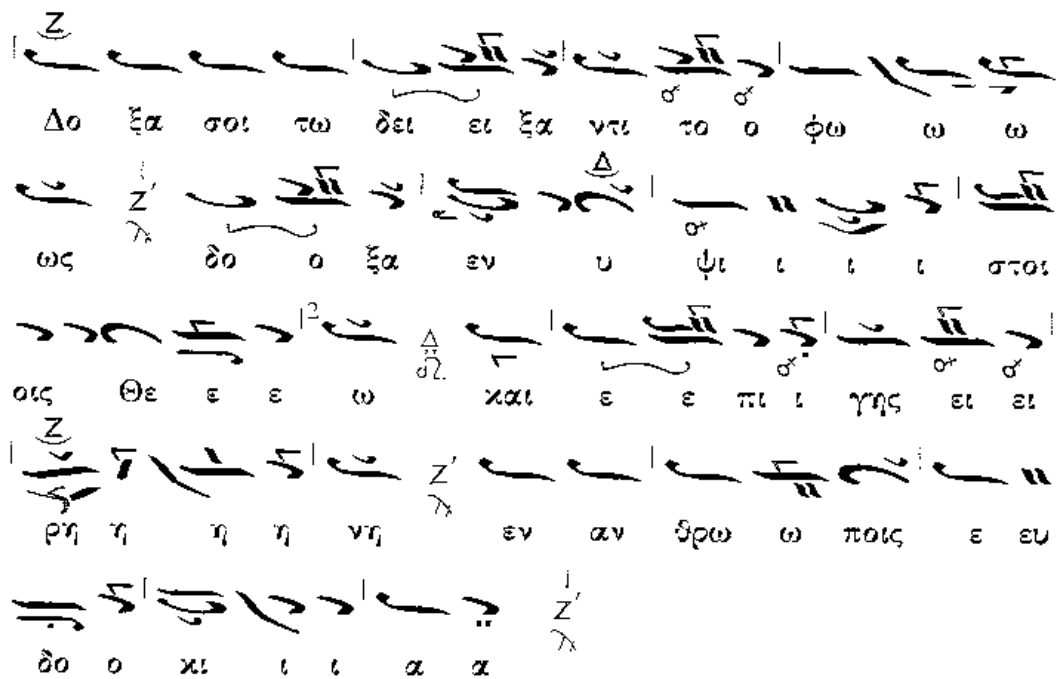
Ήχος $\omega\omega$ Ζω ϵ ($= \frac{\sigma}{\eta} = \frac{\sigma}{\omega}$)

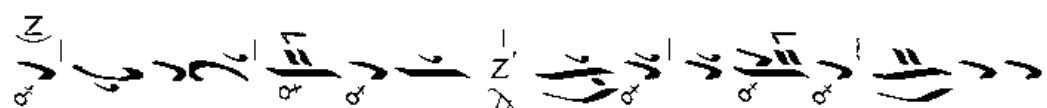
Δο ξα σοι τω δει ξα ντι το φως δο ξα α
 εν υ ψι στοις Θε ω και ε πι γης ει ρη
 η νη εν ανθρωποις ευ δο κι ι ι α
 Ευ λο γη τος ει Κυ ρι ε δι δα α ξο ον
 με ε τα δι και ω μα τα α σου
 Πα ρα τει νον το ε λε ο ο ος σου ου τοις γι
 νω σκου σι ι σε Α α α α γι ος



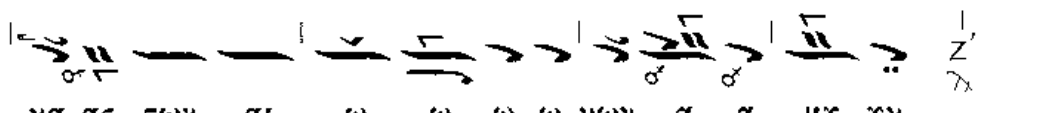
Από τή Δοξολογία τοῦ Δανιήλ Πρωτοψάλτου

Ἦχος Ζω Ξ

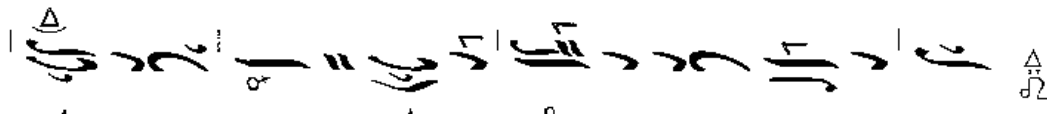




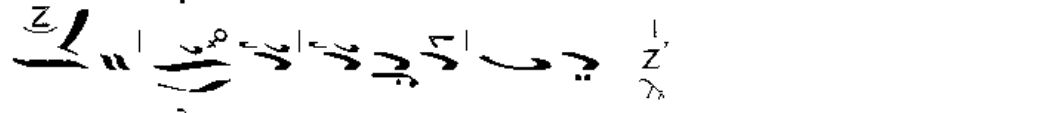
 Και νυν και α α ει και εις τους αι αι ω ω ω



 να ας των αι ω ω ω ω νων α α μη ην



 Α γε ο ος Α α θα α να α α τος



 ε ε λε η σον η η μα ας

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ Θ' ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ

¹ Δές καί Καράς, Σ. Θεωρητικόν, τόμος Α', Ἀθῆναι 1982, σελ. 348.

² Ἡ μελωδική αὐτὴ κίνησις παρατηρεῖται καί στὸν Πλάγιο τοῦ Τετάρτου ἀπὸ τὸν Νη ὅταν ἡ μελωδία πηγαίνει πρὸς τὸν κάτω Κε καὶ ἐπιστρέφει πρὸς τὴ βάση τοῦ ἤχου περνώντας καὶ ἀπὸ τὸν Βου μέ ὕφεση.

³ Ἡ ἔρευνα τὰ τελευταῖα χρόνια ἔφερε στὸ φῶς τὸ σύντομον Ἀναστασιματάριον τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου τόσο στὴν παλαιότερη γραφὴ, ὅσο καὶ στὴ νεότερη, σέ ἐξήγησις Γρηγορίου Πρωτοψάλτου καὶ Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος. Ἐκεῖ διαπιστώνεται ὅτι τὰ ἀναστάσιμα στιχηρά τοῦ Βαρέος ἤχου δεν εἶναι τονισμένα μέ βάση τὸν φθόγγο Γα (ὅπως ἔχει ἐπικρατήσει μέχρι σήμερα) ἀλλὰ σέ ἓναν Βαρύ ἀπὸ τὸν κάτω Ζω, μέ ἐνδιάμεσες μελωδικές γραμμές (ἔσω) Πρώτου ἤχου. Εἶναι ὁ Πρωτόδαρυς γιὰ τὸν ὁποῖο κάνουμε νύξη παρακάτω, σελ. 226.

⁴ "...διὰ τῆς μαρτυρίας τοῦ ὁποῖου, Ἦχος ωα Πα ρ , δηλοῦται ἡ πορεία του κατὰ συναφὴν, μέ διπλὴν μελωδικὴν βάση κατ' ἐναλλαγὴν: Ἐπὶ τοῦ Πα, ἤχος (ἔσω) Πρώτος, καὶ ἐπὶ τοῦ Ζω, ἤχος (ἀπλοῦς) Βαρύς". Καράς, Σ. Θεωρητικόν, ὅ.π., σελ. 333.

⁵ Ἐπικράτησε νά ὀνομάζονται, ἰδίως οἱ κλάδοι τοῦ Βαρέος ἤχου, τετράφωνος, πεντάφωνος, ἐπτάφωνος, χωρίς νά μετατίθεται ἡ βάση τοῦ ἤχου στὴν ἀνάλογη θέσι (τετράφωνία, πενταφωνία κλπ.), ἀλλὰ ἀπὸ τὸ γεγονὸς καὶ μόνο ὅτι ἡ μελωδία ἀρέσκεται σέ μία σύνδεσις νά ἐνδιατρίβει στοὺς φθόγγους αὐτοὺς.

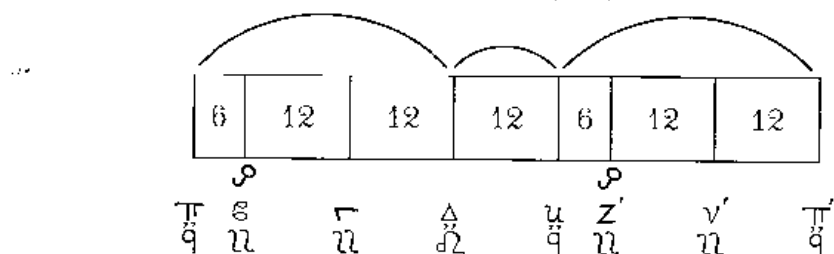
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι΄

Ἦχοι τοῦ σκληροῦ διατόνου (B)

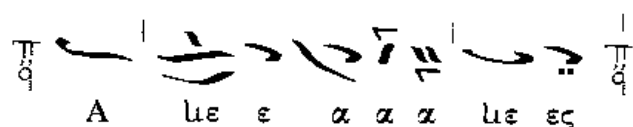
1. Ἦχος Πλάγιος τοῦ Πρώτου σκληροῦ διατονικός (α)¹

Ἦχος λ π η Πα ♀

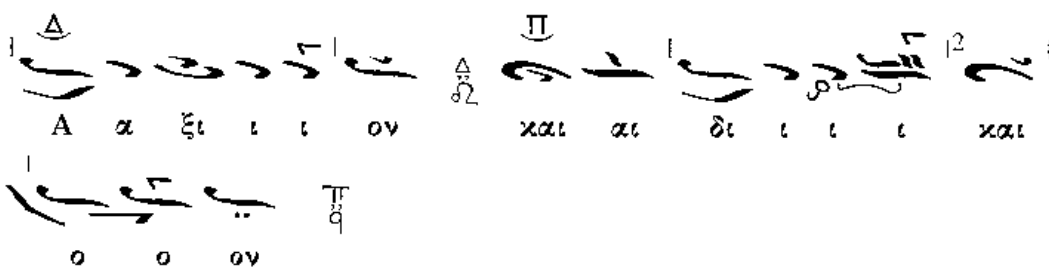
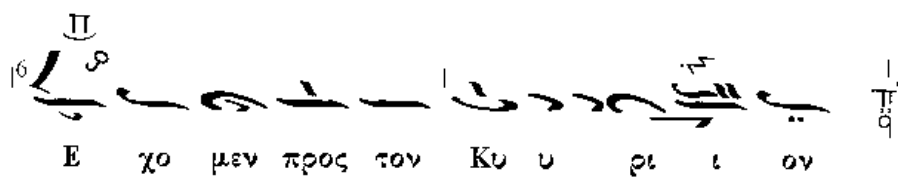
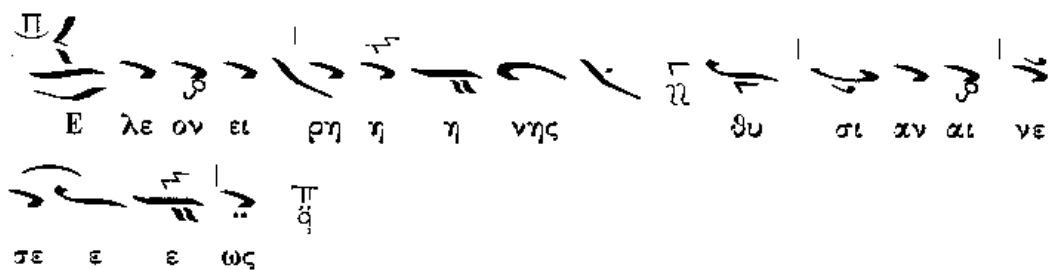
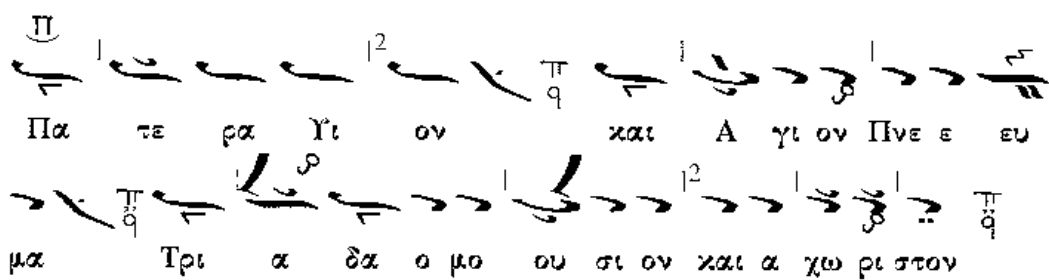
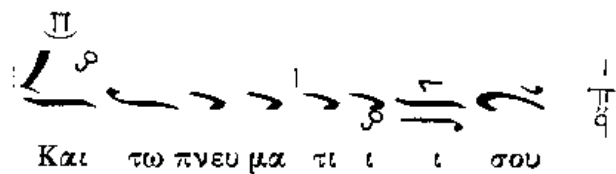
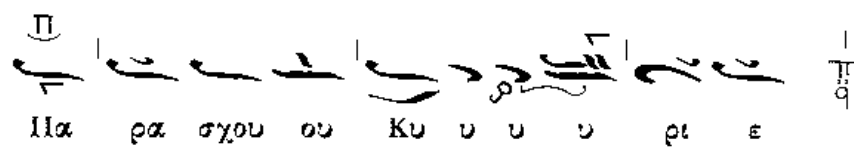
Μέλη τῆς παπαδικῆς μελοποιίας τοῦ Πλαγίου τοῦ Πρώτου ἀπό τόν Πα ψάλλονται μέ μόνιμη ὕφεση (ρ) στούς φθόγγους Βου καί ἄνω Ζω. Ὁ ἦχος αὐτός ὀνομάζεται Πλάγιος τοῦ Πρώτου τοῦ σκληροῦ διατόνου ἀπό τόν Πα, καί χρησιμοποιεῖ στήν κλίμακά του μεῖζονες τόνους καί ἡμίτονα (διατονικά), ὅπως αὐτό δηλώνεται μέ φθορικά σημάδια ἄλλοτε στή μαρτυρία τοῦ ἤχου (♀) καί ἄλλοτε στούς φθόγγους Βου καί ἄνω Ζω (ρ).



Ἀπήχημα τοῦ ἤχου εἶναι τό Ἀνέανες:



Δεσπόζοντες φθόγγους ἔχει τούς Πα, Δι, ἄνω Ζω καί ἄνω Πα. Ὅταν οἱ μελωδίες του καταλήγουν στόν Δι, μέ τούς φθόγγους ἄνω Βου καί ἄνω Ζω μέ ὕφεση (ρ), ἔχουμε ἄκουσμα ἐνός κλάδου τοῦ Τετάρτου ἤχου (Τέταρτος σκληρός διατονικός τῆς Παπαδικῆς ἀπό τόν Δι), ἐνῶ ὅταν οἱ μελωδίες καταλήγουν στόν Κε, ἔχουμε ἄκουσμα ἐνός κλάδου τοῦ Πρώτου ἤχου (Πρῶτος ἀπό τόν Κε τοῦ σκληροῦ διατόνου, ὁ ὁποῖος συναντᾶται καί ὡς δίφωνος τοῦ Τρίτου ἤχου καί τοῦ Πλαγίου τοῦ Τρίτου ἀπό τόν Γα).



2. Ήχος Τέταρτος (Άγια) σκληρός διατονικός

Σέ ὀρισμένα μέλη τῆς παπαδικῆς μελοποιίας, ἰδιαίτερα στὸν Τέταρτο Άγια τῆς παπαδικῆς καὶ στὸν Πλάγιο τοῦ Πρώτου, ὅταν γίνονται ἐντελεῖς ἢ τελικὲς καταλήξεις στὸν Δι ἢ μελωδία ἔχει σέ καθοδική πορεία τοὺς ἄνω Βου καὶ ἄνω Ζω μέ ὕφεση (ρ). Τότε σχηματίζεται στὸν Δι ὁ Τέταρτος (Άγια) τοῦ σκληροῦ διατόνου.

Ὁ ἥχος αὐτός ἔχει δεσπόμενες φθόγγους τὸν Δι, τὸν ἄνω Ζω καὶ τὸν ἄνω Πα, στοὺς ὁποῖους γίνονται καὶ οἱ σχετικὲς καταλήξεις. Ἐλξη σημειώνεται στὸν Γα (ς) πρὸς τὸν Δι. Συνήδως συναντᾶται ὡς παροδική ἀπόχρωση σέ μέλη τοῦ Τετάρτου (Άγια) ἀπὸ τὸν Δι (καὶ ἀπὸ τὸν Πα) καὶ στὰ εἰρμολογικά καὶ στιχηραρικά μέλη τοῦ Πλαγίου τοῦ Πρώτου, καὶ λιγότερο ὡς αὐτοτελής ἥχος.

Ἀπὸ τῆ Δοξολογία τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου

Ήχος $\overset{\Delta}{\underset{\sigma\zeta}{\Omega}}$ ρ

Προ ο σδε ε ξαι την δε η η σιν η η μων
ο κα θη με ε νος εκ δε ξι ω ω ων
του ου Πα α προ ος και ε λε ε η η η
σο αν η η η μας

Ἐκτός ἀπὸ μεμονωμένες φράσεις αὐτοῦ τοῦ κλάδου σέ συνθέσεις τοῦ Τετάρτου ἥχου ἀπὸ τὸν Πα, ὑπάρχουν νεότερες συνθέσεις στὸν Τέταρτο (Άγια) τοῦ σκληροῦ διατόνου, ὅχι ἀπὸ τὸν Δι, ἀλλὰ τρεῖς φωνές χαμηλότερα, ἀπὸ τὸν Πα. Ἔτσι δημιουργήθηκε ὁ Τέταρτος (Άγια) τοῦ σκληροῦ διατόνου ἀπὸ τὸν Πα.

Ἦχος $\frac{1}{\sigma\lambda}$ Πα ς

12	6	12	12	6	12	12
----	---	----	----	---	----	----

$\frac{\pi}{\sigma\lambda}$ $\frac{\epsilon}{\eta}$ $\frac{\gamma}{\eta}$ $\frac{\Delta}{\sigma\lambda}$ $\frac{\mu}{\eta}$ $\frac{z'}{\eta}$ $\frac{\nu'}{\eta}$ $\frac{\pi'}{\sigma\lambda}$

Ἀπήχημα τοῦ ἤχου εἶναι τὸ Ἄγια:

$\frac{\pi}{\sigma\lambda}$ $\frac{\gamma}{\sigma}$ $\frac{\gamma}{\sigma}$ $\frac{\pi}{\sigma\lambda}$
 Α α γι α

Ἔχει δεσπόζοντες φθόγγους τόν Πα, τόν Γα, τόν Κε καί τόν ἄνω Πα. Καταλήξεις κάνει ἀτελεῖς στὸν Γα, στὸν Κε καί στὸν ἄνω Πα, καί ἐντελεῖς καί τελικὲς στὸν Πα. Μελωδικὲς ἑλξεις σημειώνονται στὸν Νη (σ) πρὸς τὸν Πα, καί στὸν Γα (σ) πρὸς τὸν Δι, ὅταν τὸ μέλος τριφωνεῖ.

Φράσεις ἀπὸ τὸ Δ' Ἑωθινόν

Ἦχος $\frac{1}{\sigma\lambda}$ Πα ο

$\frac{\pi}{\sigma\lambda}$ $\frac{\gamma}{\sigma}$ $\frac{\gamma}{\sigma}$ $\frac{\pi}{\sigma\lambda}$ $\frac{\gamma}{\sigma}$ $\frac{\gamma}{\sigma}$ $\frac{\pi}{\sigma\lambda}$ $\frac{\gamma}{\sigma}$ $\frac{\gamma}{\sigma}$ $\frac{\pi}{\sigma\lambda}$ $\frac{\gamma}{\sigma}$ $\frac{\gamma}{\sigma}$ $\frac{\pi}{\sigma\lambda}$

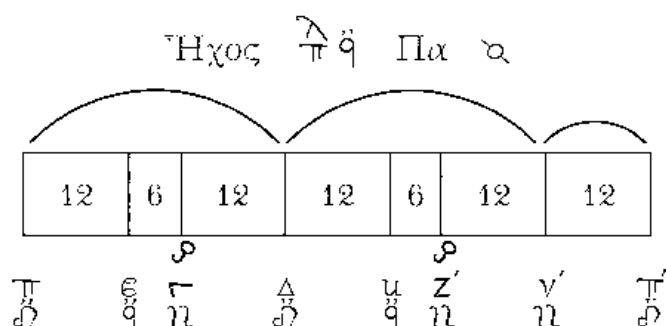
δι ο α πο ο ο ρου ου με ε ε ναις

$\frac{\pi}{\sigma\lambda}$ $\frac{\gamma}{\sigma}$ $\frac{\gamma}{\sigma}$ $\frac{\pi}{\sigma\lambda}$ $\frac{\gamma}{\sigma}$ $\frac{\gamma}{\sigma}$ $\frac{\pi}{\sigma\lambda}$

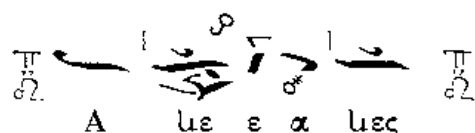
οις πει ει σθαι ει ει σαι

3. Ήχος Πλάγιος τοῦ Πρώτου σκληρός διατονικός (6)

Νεότερα μέλη μέ τά χαρακτηριστικά τῶν συνθέσεων τοῦ Τετάρτου ἤχου ἀπό τόν Δι ἤ τόν Πα μέ σκληρά διαστήματα, ἐπικράτησε νά προσδιορίζονται ὡς συνθέσεις τοῦ Πλαγίου τοῦ Πρώτου ἀπό τόν Πα. Λόγω ἑλλειψῆς φθορικῆς σήμανσης χρησιμοποιήθηκαν πολλές φορές ἐπεξηγήσεις ἢ ὀνοματολογία ἐξωτερικῆς μουσικῆς στήν ἀφετηρία τους. Ἐτσι δημιουργήθηκε ἓνας ἤχος Πλάγιος τοῦ Πρώτου μέ σκληρά διατονικά διαστήματα ὁ ὁποῖος διαφέρει ἀπό αὐτόν πού ἐξετάσαμε προηγουμένως (σελ. 239): ἔχει ἄλλα διαστήματα ἀπό τή βάση του (τόνο μεῖζονα, ἡμίτονο καί τόνο μεῖζονα), καί τετράχορδα συνημμένα².



Απήχημα τοῦ ἤχου εἶναι τὸ Ἀνέανες:

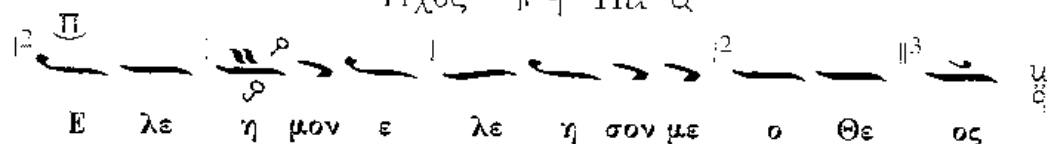


Ἐχει δεσπόζοντες φθόγγους τόν Πα, τόν Γα, τόν Δι, τόν Κε καί τόν ἄνω Πα. Καταλήξεις κάνει ἀτελεῖς στόν Γα, στόν Δι, στόν Κε καί στόν ἄνω Πα, καί ἐντελεῖς καί τελικές στόν Πα.

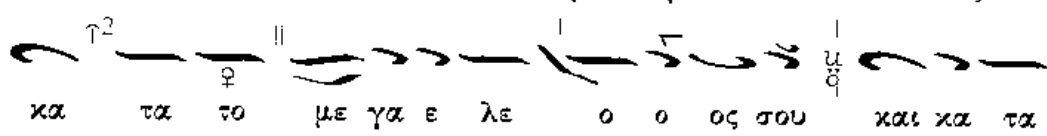
Μελωδικές ἑλξεις σημειώνονται στόν Νη (♯) πρὸς τόν Πα, καί στόν Γα (♯) πρὸς τόν Δι, ὅταν τό μέλος τριφώνει. Στίς ἄλλες περιπτώσεις ὁ Γα εἶναι φυσικός, θέση πού πολλές φορές δηλώνεται μέ τό (♭).

Ἀπό τόν Ν΄ Ψαλμό τοῦ Χριστόδουλου Γεωργιάδου

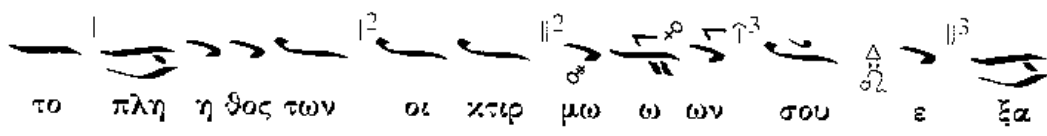
Ήχος ᾠὴ Πα ῶ



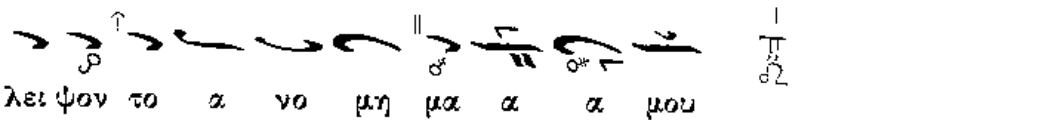
 Ε λε η μον ε λε η σον με ο Θε ος



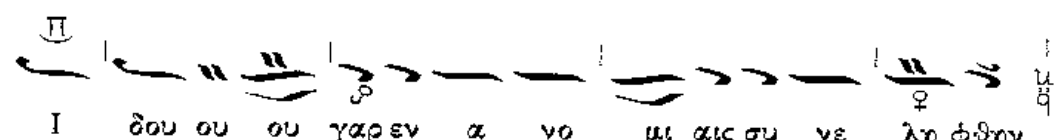
 κα τα το με γα ε λε ο ο ος σου και κα τα



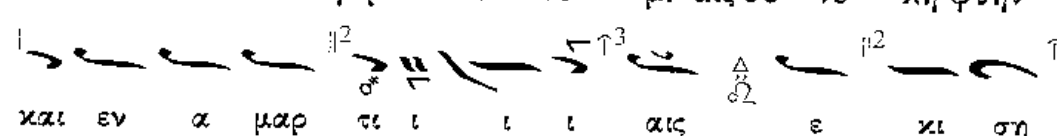
 το πλη η θος των οι κτιρ μω ω ων σου ε ξ α



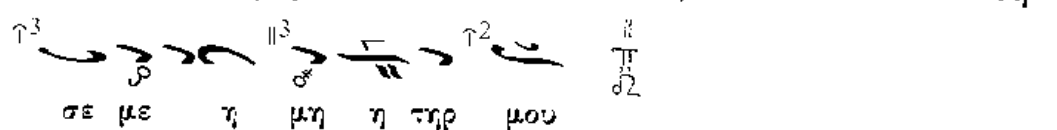
 λει ψον το α νο μη μα α α μου



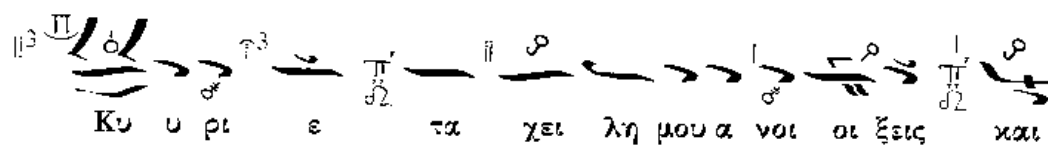
 Ι δου ου ου γαρ εν α νο μι αις συ νε λη φθην



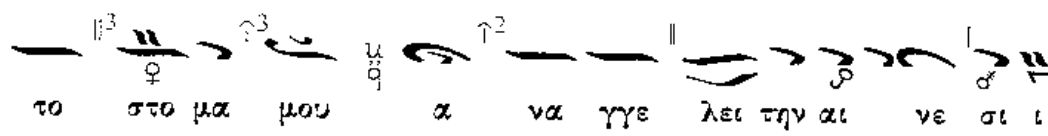
 και εν α μαρ τι ι ι ι αις ε κι ση



 σε με τη μη η τηρ μου



 Κυ υ ρι ε τα χει λη μου α νοι οι ξεις και



 το στο μα μου α να γγε λει την αι νε σι ι



 ι εν σου

4. Ήχος Πλάγιος τοῦ Τρίτου ἢ Βαρύς ἀπό τόν κάτω Ζω ὕφεση

$$\text{Ήχος} \quad \text{---} \quad \text{Ζω} \quad \text{♩}$$

Μετά τήν ἐφαρμογή τῆς Νέας Μεθόδου παρουσιάζεται ὡς αὐτοτελής ἡχος τῆς Παπαδικῆς ὁ Πλάγιος τοῦ Τρίτου ἢ Βαρύς ἀπό τόν κάτω Ζω ὕφεση, ἔχοντας κύριο ἡχο τόν (ἔσω) Τρίτο στόν Γα τοῦ μέσου διαπασῶν. Ἐχει τοὺς φθόγγους Ζω καί Βου πάντοτε μέ ὕφεση (♩). Δημιουργεῖ διαζευγμένα τετράχορδα, τά Ζω-Βου καί Γα-Ζω', καί μεῖζονα διαζευτικό τόνο, τόν Βου-Γα.

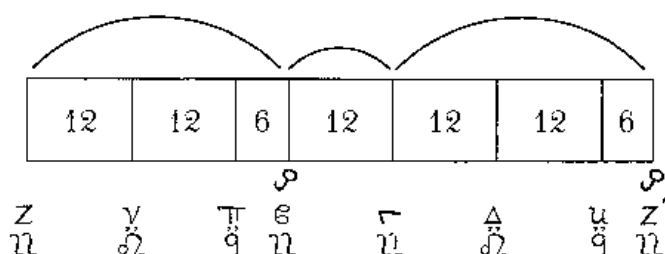
Ἡ μαρτυρία τοῦ ἡχου φανερώνει:

$$\text{Ήχος} \quad \text{---} \quad = \text{Ήχος Βαρύς}$$

--- = στή μαρτυρία τοῦ ἡχου κρατήθηκε τό ὀλίγον μέ τή διπλή ἀπό κάτω, ὅπως τελείωνε τό παλαιό ἀπήχημα τοῦ ἡχου

Ζω = βάση τοῦ ἡχου εἶναι ὁ φθόγγος Ζω

♩ = ἡ ὀθορά τοῦ ἡχου.



Ἀπήχημα τοῦ ἡχου εἶναι τό Ἀανές:

$$\begin{array}{c} | \\ \text{Ζ} \\ \text{η} \end{array} \quad \text{---} \quad \text{---} \quad \text{---} \quad \begin{array}{c} | \\ \text{Ζ} \\ \text{η} \end{array}$$

Α α ιες

Δεσπόζοντες φθόγγους ἔχει τόν κάτω Ζω, τόν Πα, τόν Γα, τόν Δι καί τόν ἄνω Ζω. Καταλήξεις κάνει ἀτελεῖς στόν Πα, στόν Γα, στόν Δι καί στόν ἄνω Ζω, καί ἐντελεῖς καί τελικές στόν κάτω Ζω. Μελωδικές ἑλξεις σημειώνονται στόν Κε (ϝ) πρὸς τόν Ζω. Ὄταν ἡ

μελωδία στίς καταλήξεις ὁρᾶναι ὥς τὸν Δι καὶ ἐπιστρέφει στὸν Ζω, τότε ἔχει τοὺς ὁδόγγους Δι (ς) καὶ Κε (ς) μέ δίεση.

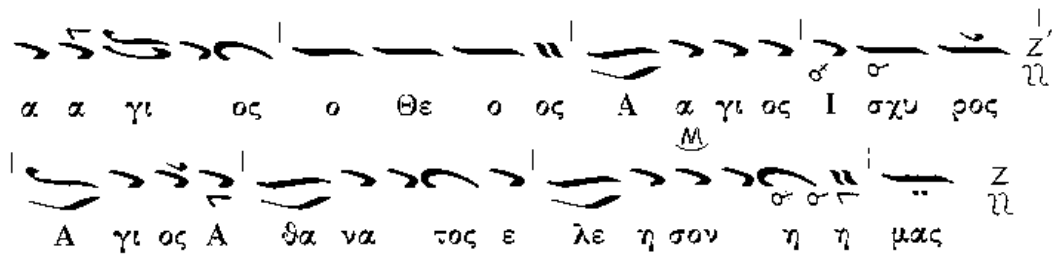
Ἀπό τή Δοξολογία τοῦ Διονυσίου Φωτεινοῦ

Ἦχος Ϙ Zω ρ

Δο ξα σοι τω δει ξα ντι το φως δο ξα εν
υ ψι ι σοις Θε ω ω και ε πι γης ει ρη η
η η νη εν α αν θρω ποις ε ε ευ δο
κι α

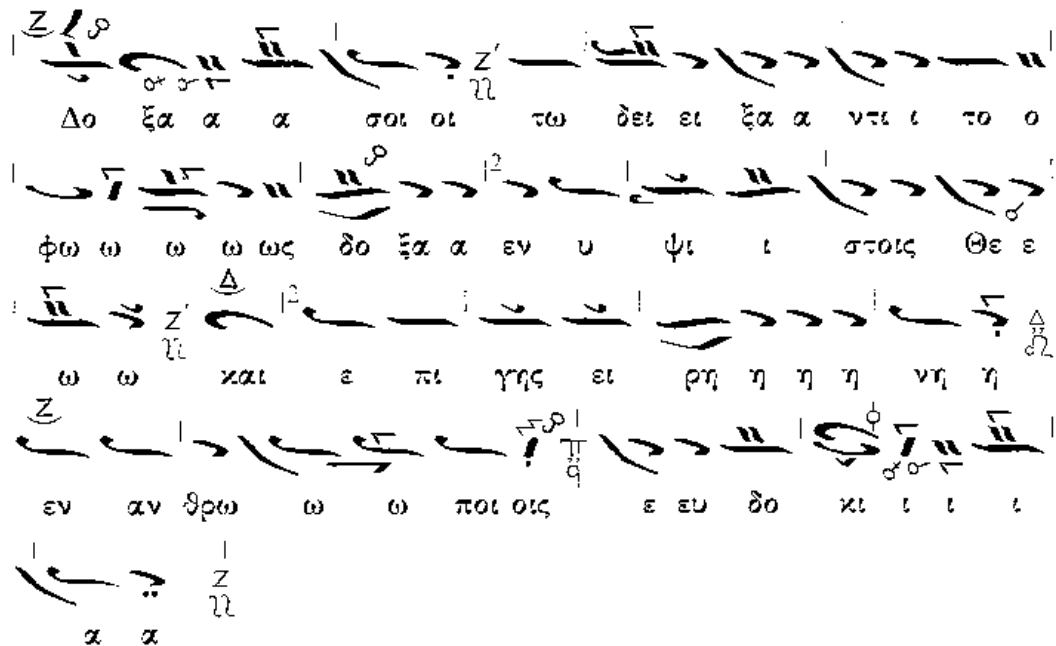
Προ σδε ξαι την δε η σιν η μων ο κα
θη μενος εκ δε ξι ω ων του Πα α τρος και ε
λε η σον η η μας

Πα ρα α α τει ει ει ει ναν το ε λε
ο ο ος σου τοις γι νω σκου σι ι ι σε Α



Από τῆ Δοξολογία τοῦ Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος

Ἦχος ♪ Zω ρ



ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ Ι' ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ

¹ Οἱ κλάδοι τῶν ἡχῶν, ὅπως αὐτοῦ τοῦ κεφαλαίου, ἐπινοήθηκαν ἀπὸ τοὺς νεότερους, κυρίως, μελοποιούς, ὅταν (καί μὲ τὸν ἐπηρεασμό, προφανῶς, ἀπὸ τὴν ἐξωτερικὴ μουσικὴ) κάποιες θέσεις ἢ γραμμὲς μὲ χαρακτηριστικὰ ἰδιώματα τῶν βασικῶν ἡχῶν «αὐτονομήθηκαν», δημιουργώντας ὁλόκληρες μουσικὲς συνθέσεις.

² Στὸν ἡχο αὐτό, στὸν ὅποιο οἱ νεότεροι ἔδωσαν διάφορα ὀνόματα (μινύρε, παθητικός κ.ἄ.) ἀρέσκονται σήμερα οἱ περισσότεροι κληρικοί νὰ κάνουν τίς ἐκφωνήσεις τους, θέτοντας σὲ ἀχρηστία οὐσιαστικὰ τὸν ἰδιαίτερο ἐκεῖνο τρόπο τῶν "κατὰ παράδοσιν" ἐκφωνήσεων.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΑ΄

Ἦχοι τοῦ μαλακοῦ χρώματος (Α)

1. Ἦχος Δεύτερος μαλακός χρωματικός ἀπό τόν Δι

$$\text{Ἦχος } \underline{\underline{\omega}} \quad \Delta\iota \rightarrow \ominus$$

Δύο φωνές πάνω ἀπό τή βάση παραγωγῆς τῶν ἤχων δημιουργεῖται κατὰ τοὺς ἐκκλησιαστικούς μουσικούς ὁ Δεύτερος μαλακός διατονικός ἦχος. Θέτοντας μόνιμη δίεση στό δεύτερο φθόγγο μετὰ τή βάση τοῦ ἤχου αὐτοῦ, δημιουργεῖται ἓνα χρωματικό τετραχόρδο μέ τόνους ἐλάχιστο, ὑπερμεῖζονα καί ἡμίτονο. Τά μαρτυρικά σημεῖα τῶν φθόγγων καί οἱ φθορές τοῦ ἤχου εἶναι δύο: γιά τοὺς περιττοὺς φθόγγους κάθε τετραχόρδου, μαρτυρικό σημεῖο εἶναι τό (ω) καί φθορά ἡ ($\ominus$), ἐνῶ γιά τοὺς ἄρτιους φθόγγους μαρτυρικό σημεῖο καί φθορά εἶναι τό (ρ).

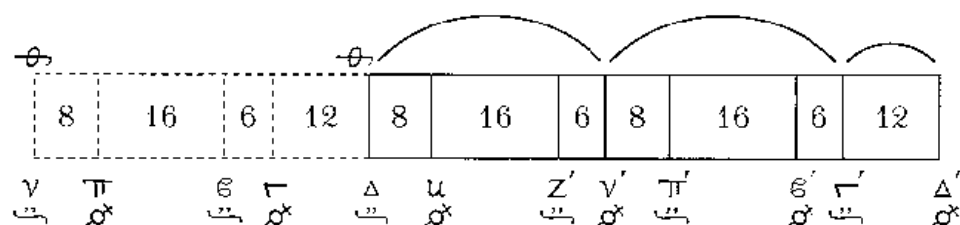
Μέ τήν ἐφαρμογή τῆς Νέας Μεθόδου, καί μέ βάση παραγωγῆς τῶν ἤχων τόν φθόγγο Δι¹, ἡ βάση τοῦ Δευτέρου χρωματικοῦ ἤχου, γιά λόγους πρακτικούς (φωνητικῆς ἔκτασης), ἀπό τόν ἄνω Ζω μεταφέρθηκε στόν φθόγγο Δι. Ὁ Δι προτιμήθηκε (ἀντί λ.χ. τοῦ Βου, βάσης τοῦ Πλαγίου τοῦ Δευτέρου) ἀφ' ἑνός μέν γιατί ἀπό ἐκεῖ τονίζεται ὁ χαρακτήρας τοῦ ἤχου ὡς κύριου καί ἀφ' ἑτέρου ἐπειδὴ ὅταν οἱ γραμμές του πλαγιάζουν παραμένουν στά ὅρια τοῦ μέσου διαπασῶν. Μέ βάση τόν φθόγγο Δι ὁ ἦχος αὐτός ἔχει ἀλλοιωμένους τοὺς φθόγγους Κε (ὑφέση) καί ἄνω Ζω (δίεση) τοῦ μαλακοῦ διατονικοῦ τετραχόρδου. Ἔτσι, σήμερα, ἡ μαρτυρία τοῦ ἤχου φανερώνει:

$$\text{Ἦχος } \underline{\omega} \quad \text{ἢ } \omega = \text{Ἦχος Δεύτερος}$$

$$\underline{\underline{\omega}} = \text{ἦχος κύριος, δύο φωνές πάνω ἀπό τή βάση παραγωγῆς τῶν ἤχων}$$

$$\Delta\iota = \text{βάση τοῦ ἤχου εἶναι ὁ φθόγγος Δι τοῦ μέσου διαπασῶν}$$

ϑ = ἡ φθορά τοῦ ἤχου, ἡ ὁποία δηλώνει τήν πορεία τῶν διαστημάτων τῆς κλίμακας του²:



Ὅπου ὁ ἤχος κινεῖται κατὰ τό πεντάχορδο σύστημα ζητώντας τόν ἄνω Πα στή φυσική του θέση (Νη'-Πα' μείζων τόνος), συχνά αὐτό δηλώνεται μέ τή φθορά (ϑ) στή βάση τοῦ ἤχου.

Ὁ Δεύτερος ἀπό τοῦ Δι ὀνομάζεται στιχηρατικός. Σ' αὐτόν ψάλλονται τά ἀργοσύντομα στιχηρά τῆς ὀκτωήχου, ἰδιόμελα, ἀπολυτικά, καθίσματα, δοξολογίες, εἰσοδικά, ὁ τρισάγιος ὕμνος, προκειμένα, ἀλληλουιάρια, χερουδικά καί κοινωνικά.

Ἔχει δεσπίζοντες φθόγγους, κυρίως, τόν Δι καί τόν ἄνω Ζω, τόν ἄνω Νη ὅταν τριφωνεῖ, καί τούς Βου (ὅταν μεσάζει) καί Νη (ὅταν πλαγιάζει), στούς ὁποίους γίνονται καί οἱ σχετικές καταλήξεις: ἀτελεῖς στόν ἄνω Ζω, στόν ἄνω Νη, στόν Βου καί στόν Νη, καί ἐντελεῖς καί τελικές στόν Δι.

Μελωδικές ἔλξεις σημειώνονται στόν Γα (σ σ) πρὸς τόν Δι, στόν Κε (σ) πρὸς τόν ἄνω Ζω, στόν ἄνω Ζω (σ) πρὸς τόν ἄνω Νη ὅταν τό μέλος τριφωνεῖ, καί στόν Πα (σ), τόν διατονικό, ὅταν τό μέλος στρέφεται γύρω ἀπό τόν Βου ἢ στέκεται σ' αὐτόν.

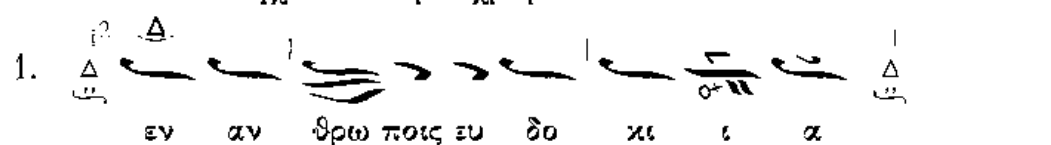
Ἀπήχημα τοῦ ἤχου εἶναι τό Νεανές:

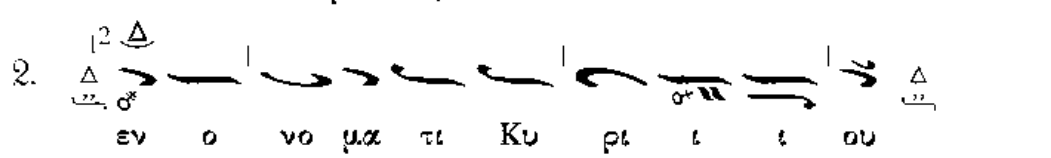
γιά τά σύντομα μέλη του: Δ_{ω} α α Δ_{ω}
 λιε α λιε

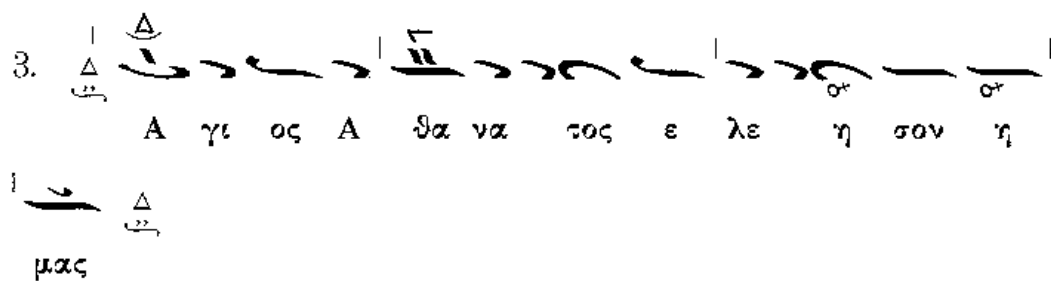
γιά τά ἀργοσύντομα μέλη του: Δ_{ω} α α α α Δ_{ω}
 λιε α α λιε ες

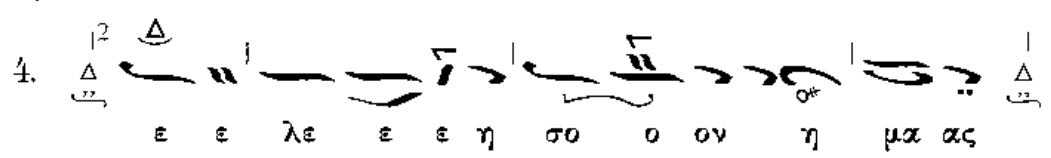
Όταν προηγείται στίχος, αρχίζει από τόν φθόγγο Δι, ανεβαίνει μέχρι τόν άνω Ζω, κατεβαίνει στον Βου, και καταλήγει, ανάλογα με τό είδος τής μελωδίας, στον Δι.

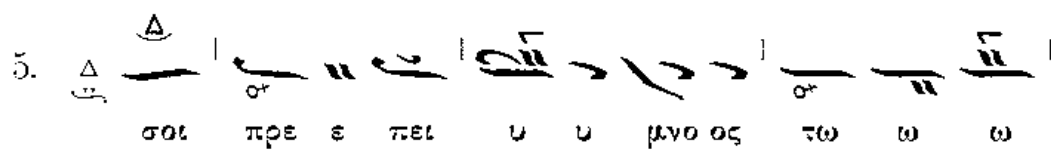
Χαρακτηριστικές φράσεις
ήχου Δευτέρου χρωματικού από τόν Δι

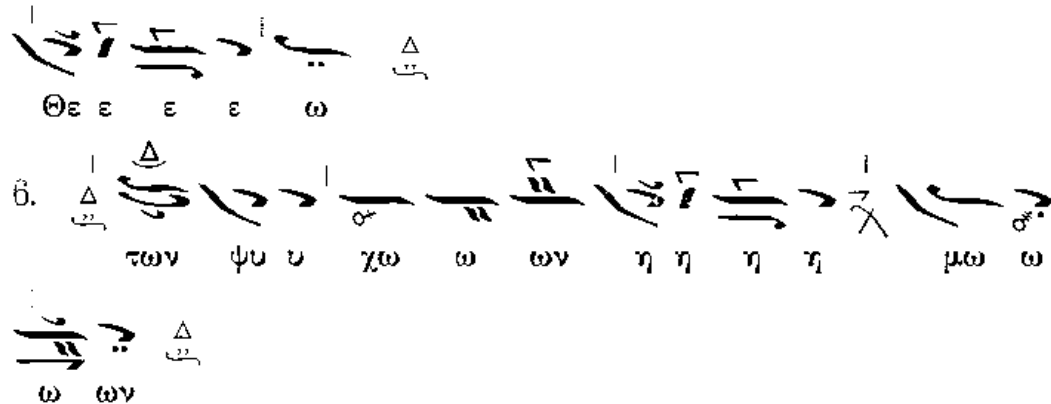
1. 

εν αν θρω ποις ευ δο κι ι α
2. 

εν ο νο μα τι Κυ ρι ι ι ου
3. 

Α γι ος Α θα να τος ε λε η σον η
μας
4. 

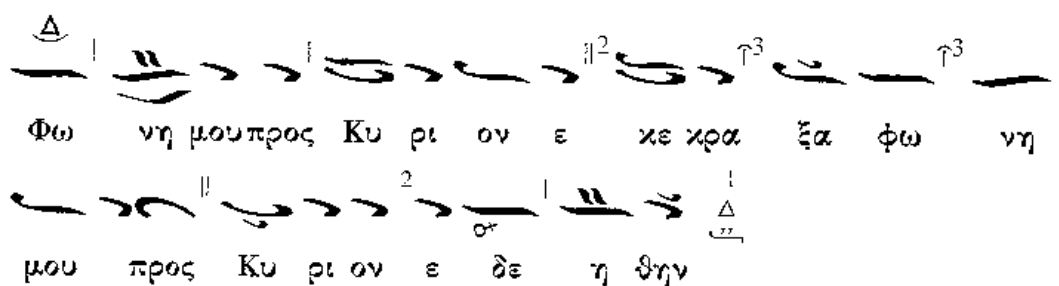
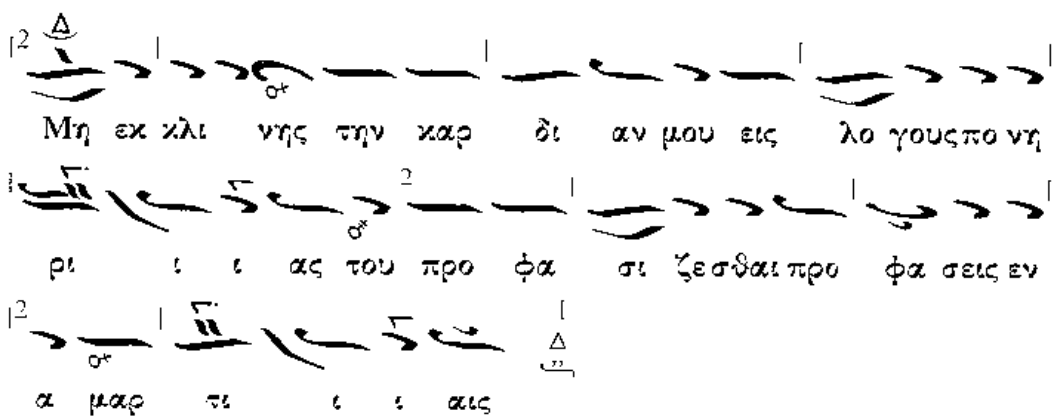
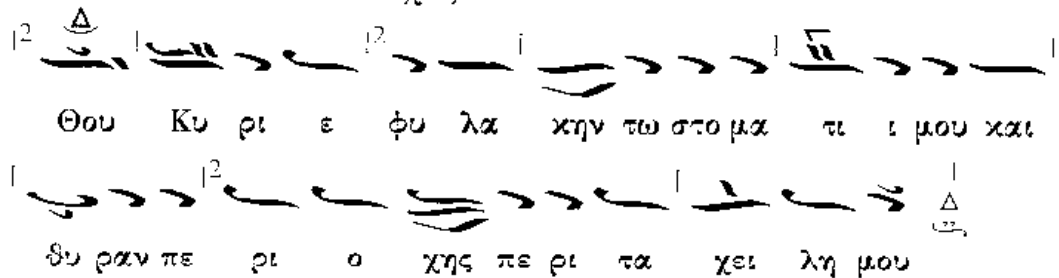
ε ε λε ε ε η σο ο ον η μα ας
5. 

σοι πρε ε πει υ υ μνο ος τω ω ω
6. 

των ψυ υ χω ω ων η η η η μω ω
ω ων

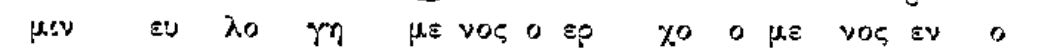
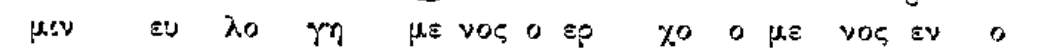
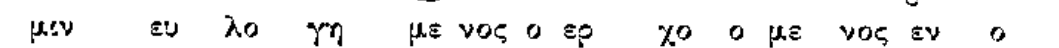
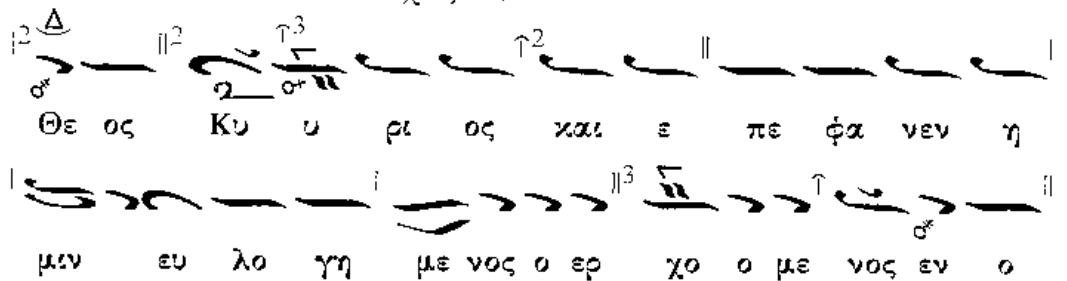
Από τή στιχολογία τοῦ Ἑσπερινοῦ

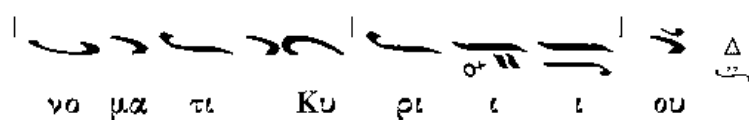
Ήχος $\bar{\alpha}\bar{\nu}$ Δι - θ



Θεός Κύριος

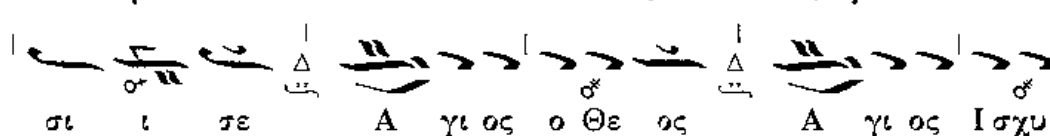
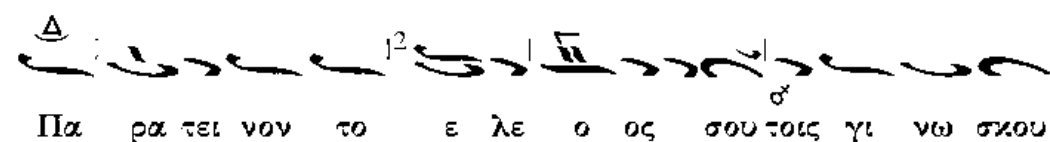
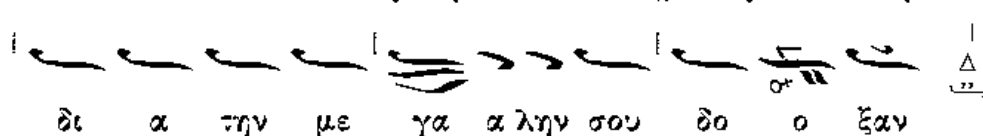
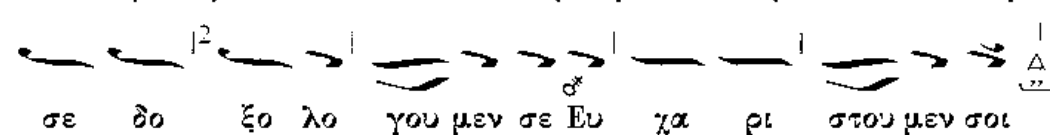
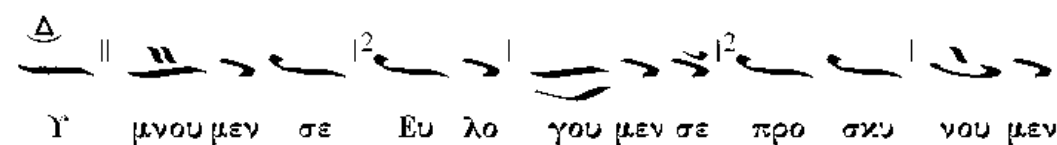
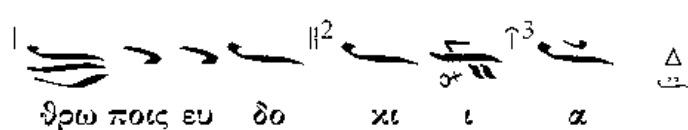
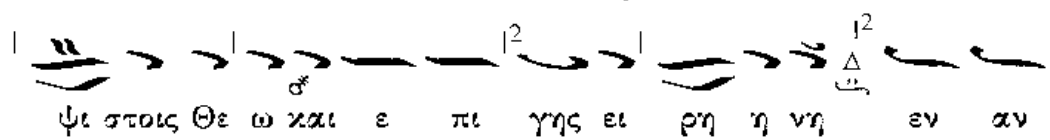
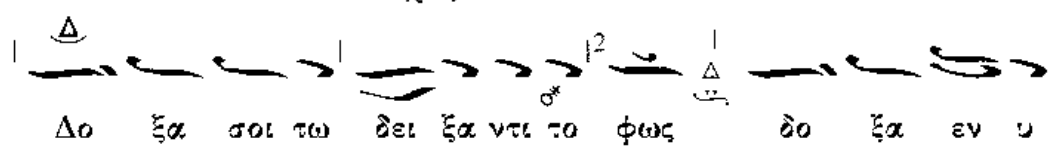
Ήχος $\bar{\alpha}\bar{\nu}$ Δι - θ

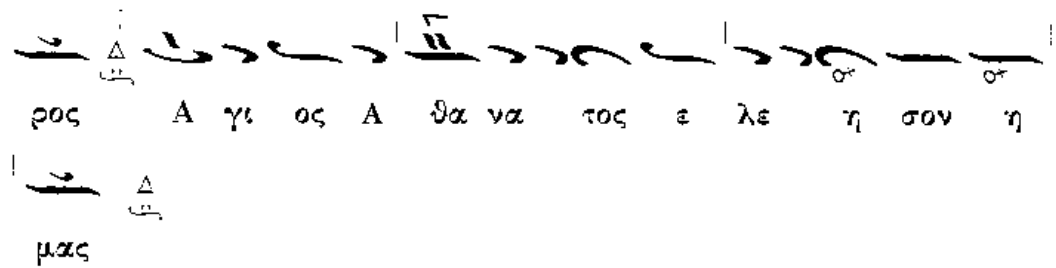




Ἀπό τῆ Δοξολογία τοῦ Ἰωάννου Καββάδα

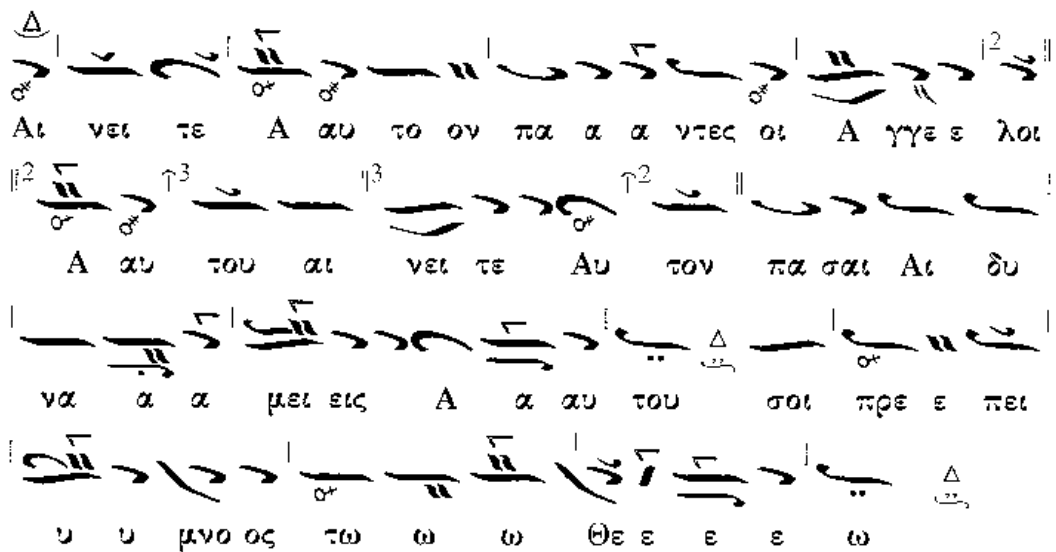
Ἦχος $\overline{\alpha\beta}$ Δι Θ





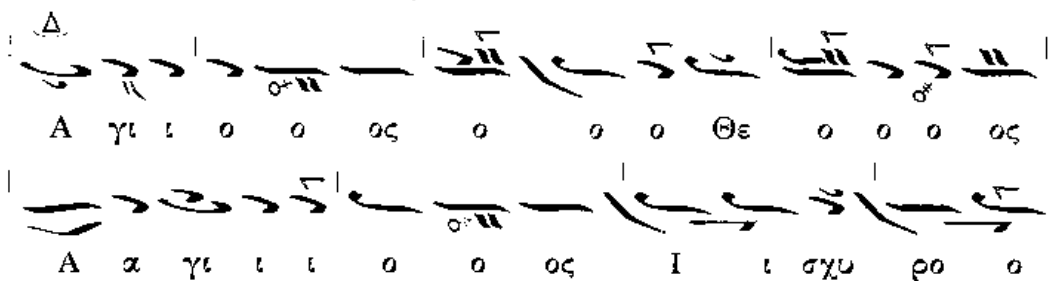
Ἀπό τούς Αἶνους

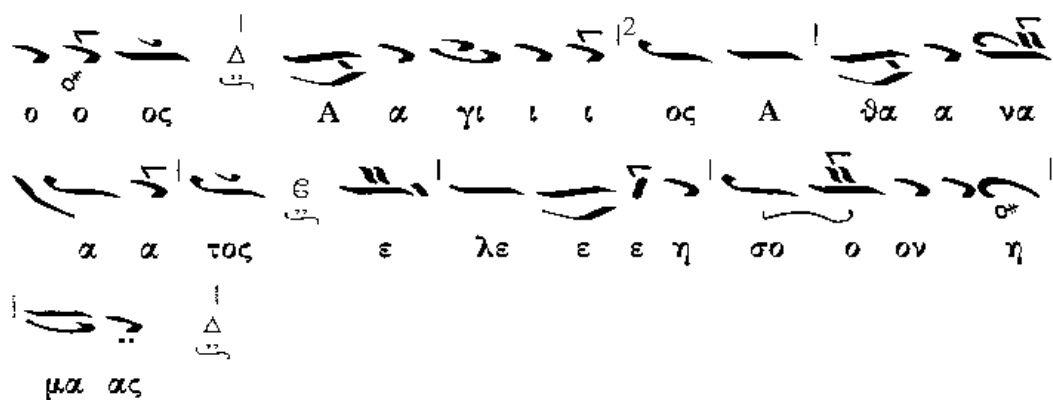
Ἦχος $\bar{\alpha}\nu$ Δι ϕ



Ἀπό τον κύκλο τοῦ Τρισαγίου Ὑμνου

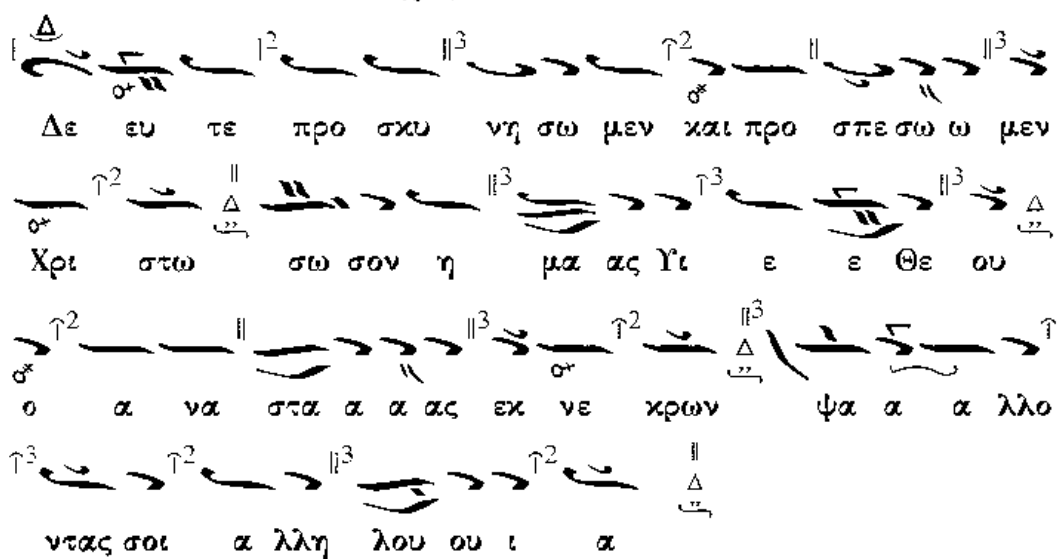
Ἦχος $\bar{\alpha}\nu$ Δι ϕ





Εἰσοδικό

Ἦχος Δι Θ



1.1. Ήχος Μέσος τοῦ Δευτέρου μαλακός χρωματικός

Ήχος $\overline{\omega}$ Δι $\ominus$ $\curvearrowright$

Πολλά μέλη τοῦ Δευτέρου ἤχου καταλήγουν στή μεσότητά του, τὸ φθόγγο Βου. Ὁ κλάδος αὐτός τοῦ χρωματικοῦ Δευτέρου ἐπικράτησε νὰ ὀνομάζεται **Μέσος τοῦ Δευτέρου μαλακός χρωματικός**³.

Ἡ μαρτυρία τοῦ ἤχου φανερώνει:

Ήχος $\overline{\omega}$ = Ήχος Δεύτερος

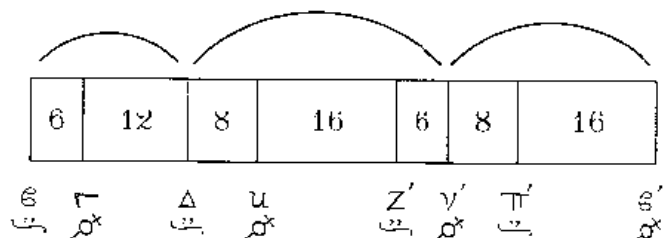
$\overline{\omega}$ = ἤχος κύριος, δύο φωνές πάνω ἀπὸ τὴ βάση παραγωγῆς τῶν ἤχων

Δι = βάση τοῦ ἤχου εἶναι ὁ φθόγγος Δι τοῦ μέσου διαπασῶν

$\ominus$ = ἡ φθορά τοῦ ἤχου, ἡ ὁποία δηλώνει τὴν πορεία τῶν διαστημάτων τῆς κλίμακάς του

$\curvearrowright$ = ἡ δίφωνη κατάβαση δηλώνει τὴν ἐξάρτηση τοῦ ἤχου αὐτοῦ ἀπὸ τόν (κύριο) Δεύτερο ἤχο καὶ τὴ μεσότητα πού κυριαρχεῖ στὶς καταλήξεις.

Ὁ κλάδος αὐτός εἶναι ἀναπόσπαστα συνδεδεμένος μέ τόν κύριό του ἀπὸ τόν Δι. Σχηματίζει θεωρητικά ἀπὸ τὸ φθόγγο Βου μιά διφωνία χρωματική (Βου-Δι), ἓνα τετράχορδο μαλακό χρωματικό (Δι-Νη') καὶ μιά διφωνία χρωματική (Νη'-Βου')⁴.

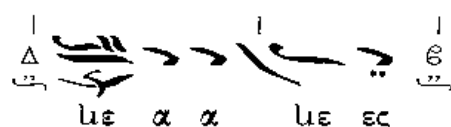


Δεσπόζοντες φθόγγους καὶ ἑλξεις ἔχει ὅ,τι καὶ ὁ κύριός του ἀπὸ τὸν Δι. Καταλήξεις κάνει ἀτελεῖς στὸν Δι καὶ στὸν ἄνω Ζω, ἐντελεῖς καὶ τελικὲς στὸν Βου. Στὸ τέλος τῆς ψαλμωδίας (κατάληξη τελικὴ πρὸς παύση) οἱ καταλήξεις γίνονται στὸν φθόγγο Δι, ἐκτός ἀπὸ ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις (π.χ. καταβασίαι Θεοφανείων).

Στὸν ἦχο αὐτὸ φάλλονται τροπάρια τοῦ Δευτέρου ἤχου, ὅπως κατανυκτικά, καθίσματα, κοντάκια, δοξολογίες καὶ λειτουργικά σὲ σύντομο καὶ ἄργό μέλος.

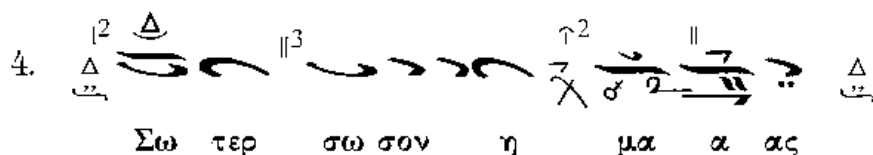
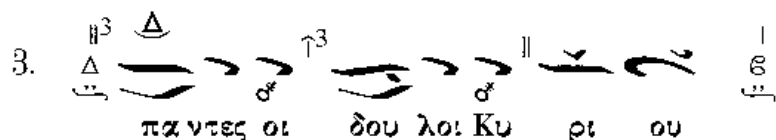
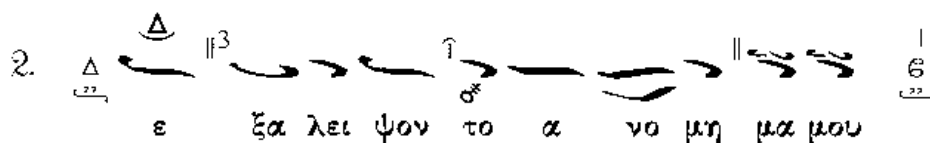
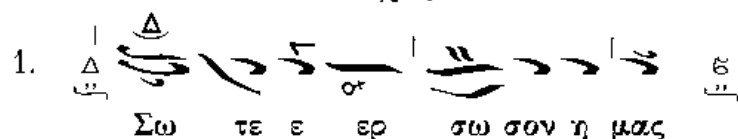
Ὅταν προηγεῖται στίχος, ἀρχίζει ἀπὸ τὸν Δι καὶ καταλήγει, ἀνάλογα μέ τό εἶδος τῆς μελωδίας, στὸν φθόγγο Βου.

Λπήχημα τοῦ ἤχου εἶναι τό Νεανές τό ὁποῖο ξεκινᾷ ἀπὸ τὸν Δι καὶ καταλήγει στὸν Βου:



Χαρακτηριστικὲς φράσεις Μέσου Δευτέρου ἤχου μαλακοῦ χρωματικοῦ

Ἦχος Δι ε ε ε ε ε ε ε ε

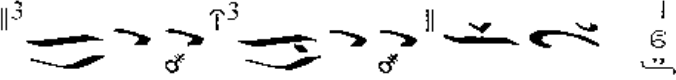


Προκείμενα τῆς ἐβδομάδος
Κυριακή ἐσπέρας

Ἦχος ᾠ̣ Δι-θ ϛ



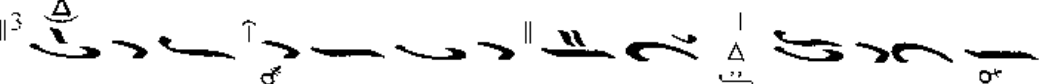
 Ἰ δο δη ευ λο γει τε τον Κυ υ ρι ον



 παντες οι δο λοι Κυ ρι ου

Δευτέρα ἐσπέρας

Ἦχος ᾠ̣ Δι-θ ϛ



 Κυ ρι ος ει σα κου σε ται μου εν τω κε

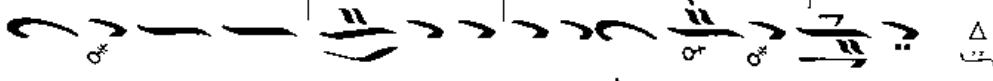


 κρα γε ναι με προς Αυ το ον

Τό τρίτο



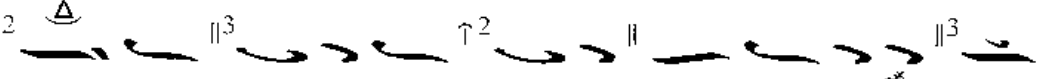
 Κυ ρι ος ει σα κου σε ται μου ου ου



 εν τω κε κρα γε ναι με προς Αυ το ο ο ον

Ἀπό τόν Ν΄ Ψαλμό τοῦ Γρηγορίου Πρωτοψάλτου

Ἦχος ᾠ̣ Δι-θ ϛ



 Ε λε η μον ε λε η σον με ο Θε ος

κα τα το με γα ε λε ος σου και κα τα το

πληθος των οικτιρμων σου ε ξα λει ψον το α

νο μη μα μου

Ε πι πλει ον πλυ νον με α πο της α νο

μι ι ας μου και α πο της α μαρ τι ας

μυ κα θα ρι σον με

Κυ ρι ε τα χει λη μου α νοι ξεις και το

στο μα μου α να γγε λει την αι νε σιν σου

Το τε α νοι σου σιν ε πι το θυ σι α

στη ρι ον σου μο σχους και ε λε η σον με ο

Θε ος

2. Ήχος Δεύτερος χαμηλός (ἔσω)
μαλακός χρωματικός από τον Βου

Ήχος $\underline{\text{B}}^{\text{B}}$ Βου B^{B} (= B^{B})

Πολλά μέλη του μαλακού χρωματικού Δευτέρου ἐπειδὴ ἐκτείνονται ἐπὶ τό ὀξύ, δέν ψάλλονται μέ βάση τό φθόγγο Δι, ἀλλά τόν φθόγγο Βου. Ὁ ἥχος αὐτός γίνεται χαμηλός καί ἔχει πορεία πλαγίου ἤχου. Οἱ μελωδίες του δηλαδή ἐνδιατρίβουν κυρίως στήν τριφωνία καί στήν τετραφωνία του (χαρακτηριστικά πλαγίου ἤχου) καί ὄχι στή διφωνία ἢ τή μεσότητά του (χαρακτηριστικά κυρίου ἤχου). Αὐτήν ἀκριβῶς τήν πρός τά πάνω πορεία τοῦ μέλους (καί ὄχι ἀλλαγὴ τῶν διαστημάτων) θέλει νά δείξει καί ἡ χρῆση τῆς φθορᾶς (B^{B}) στή Νέα Μέθοδο.

Ἡ μαρτυρία τοῦ ἤχου φανερώνει:

Ήχος B^{B} = Ήχος Δεύτερος

B^{B} = ἥχος κύριος, δύο φωνές πάνω ἀπό τή βάση παραγωγῆς τῶν ἤχων

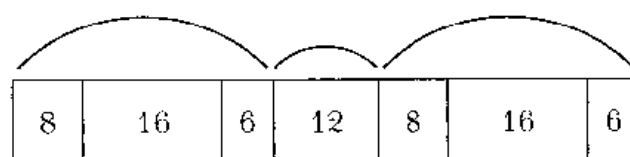
Βου = βάση τοῦ ἤχου εἶναι ὁ φθόγγος Βου

B^{B} = ἡ φθορά τοῦ ἤχου, ἡ ὁποία ἐδῶ δηλώνει κυρίως πορεία τῆς μελωδίας (ιδίωμα χαρακτηριστικό τοῦ πλαγίου ἤχου).

Σ' αὐτόν τόν ἥχο ψάλλονται σήμερα τροπάρια κατανυκτικά, ἀναβαθμοί, στιχηρά ἀναστάσιμα, προσόμοια, κανόνες, καταβασίες καί μέλη τῆς παπαδικῆς μελοποιίας (δοξολογίες, ἀλλά καί χερουδικά, κοινωνικά κ.ἄ.).

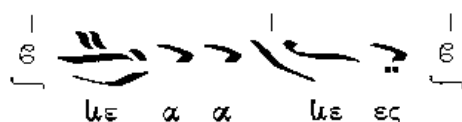
Στήν Νέα Μέθοδο ὁ ἥχος σημειώνεται μέ φθορές καί μαρτυρίες τοῦ ἐπικρατήσαντος σκληροῦ χρώματος, ἀφ' ἑνός γιά νά δηλωθεῖ ὅτι εἶναι ἥχος χαμηλός μέ πορεία πλαγίου καί ἀφ' ἑτέρου γιά νά μή συγχέεται μέ τόν Δεύτερο ἀπό τόν Δι καί τόν μέσο τοῦ Δευτέρου ἀπό τόν Βου. Ὡστόσο πρέπει νά ψάλλεται μέ διαστήματα ἤχου μαλακού χρωματικοῦ⁵ καί νά σημειώνεται ὡς ἑξῆς:

Ήχος $\overline{\alpha\omega}$ Βου ω (= $\ominus$)



ε τ Δ α ζ' ν' π' ϵ'
 $\underbrace{\hspace{0.5em}}$ $\underbrace{\hspace{0.5em}}$ $\underbrace{\hspace{0.5em}}$ $\underbrace{\hspace{0.5em}}$ $\underbrace{\hspace{0.5em}}$ $\underbrace{\hspace{0.5em}}$ $\underbrace{\hspace{0.5em}}$ $\underbrace{\hspace{0.5em}}$

Απήχημα του ήχου είναι τό Νεανές, μέ φορά πού δηλώνει ότι ο ήχος είναι χαμηλός (έσω):



Δεσπόζοντες φθόγγους έχει τόν Βου και τόν Κε (άλλά και τούς Δι και άνω Ζω), στους όποιους γίνονται και οι σχετικές καταλήξεις: άτελείς στον Κε (άλλά και στους Δι και άνω Ζω), και τελικές στον Βου.

Μελωδικές έλξεις σημειώνονται στον Πα ($\sigma\sigma$) προς τόν Βου, και στον Δι (σ) προς τόν Κε όταν τό μέλος τριφωνεί.

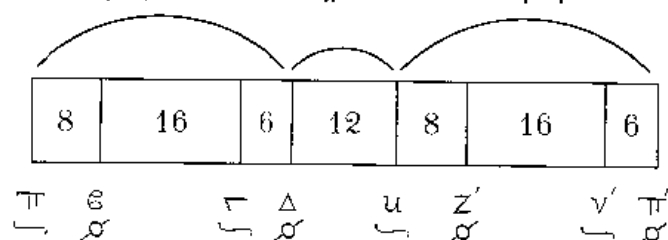
Όταν προηγείται στίχος, αρχίζει από τόν φθόγγο Βου, ανεβαίνει μέχρι τήν τριφωνία του, στον φθόγγο Κε, και καταλήγει, ανάλογα μέ τό είδος τής μελωδίας, στον Βου.

3. Ήχος Δεύτερος χαμηλός (έσω) μαλακός χρωματικός από τόν Πα

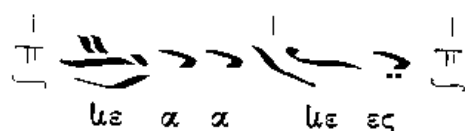
Ήχος $\overline{\alpha\omega}$ Πα ω (= $\ominus$)

Ό ίδιος ήχος, ό χαμηλός (έσω) Δεύτερος μαλακός χρωματικός, άπαντάται και μέ βάση τόν φθόγγο Πα, διευκολύνοντας έτσι και τήν παραλλαγή, όταν ό ήχος γίνεται διατονικός, στήν τριφωνία του (Τέταρτος από τόν Δι) και στήν τετραφωνία του (Πρώτος από τόν Κε). Παρόλο πού ό ήχος αυτός σημειώνεται μέ φθορές και μαρ-

τυρίες του σκληρού χρώματος (για νά δηλωθεῖ, ὅπως ἐξηγήσαμε, πορεία πλαγίου ἤχου), τὰ διαστήματά του παραμένουν μαλακά.



Ἀπήχημα καί αὐτοῦ τοῦ ἤχου εἶναι τό Νεανές, μέ φορά πού δηλώνει ὅτι ὁ ἤχος εἶναι ἔσω (χαμηλός):

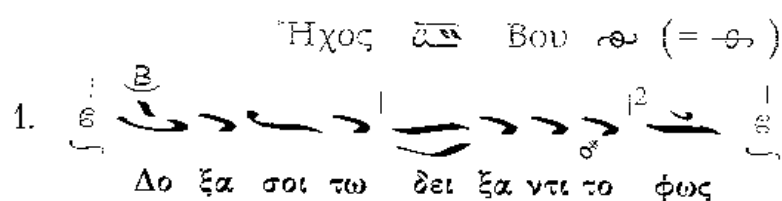


Δεσπόζοντες φθόγγους ἔχει τόν Πα καί τόν Δι ὅταν τριφωνεῖ (ἀλλά καί τούς Γα καί Κε), στούς ὁποίους γίνονται καί οἱ σχετικές καταλήξεις: ἀτελεῖς στόν Δι (ἀλλά καί στούς Γα καί Κε), καί τελικές στόν Πα.

Μελωδικές ἐλξεις σημειώνονται στόν Νη (σ σ) πρὸς τόν Πα, καί στόν Γα (σ) πρὸς τόν Δι, ὅταν τό μέλος κινεῖται γύρω ἀπό αὐτόν. Ὄταν ἡ μελωδία γυρίζει γύρω ἀπὸ τή διφωνία του, στόν φθόγγο Γα, ἔχει ὕφος λυπηρό καί δρηνητικό (λ.χ. τὰ νεκρώσιμα προσόμοια Ὅτε ἐκ τοῦ ξύλου σε νεκρόν τοῦ Μ. Σαββάτου).

Ὅταν προσηγεῖται στίχος, ἀρχίζει ἀπὸ τόν φθόγγο Πα, ἀνεβαίνει μέχρι τήν τριφωνία του, στόν φθόγγο Δι, καί καταλήγει, ἀνάλογα μέ τό εἶδος τῆς μελωδίας, στόν Πα.

Χαρακτηριστικές φράσεις ἤχου Δευτέρου χαμηλοῦ (ἔσω) μαλακοῦ χρωματικοῦ



2. και ε πι γης ει ρη νη

3. και ε λε τη σον τη μας

4. Την τι μι ω τε ε ραν των Χε ρου βιμ

5. ε λε τη σον Σω τη ηρ τας ψυ υ χας τη μων

Ήχος $\overline{\alpha\alpha}$ Πα ω (= θ)

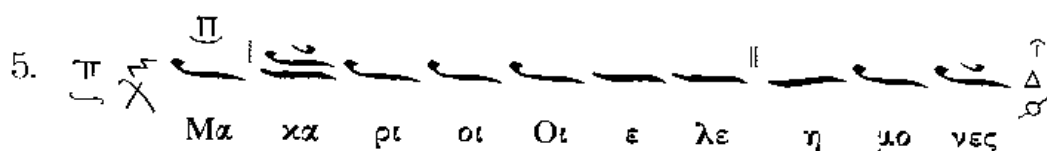
1. Κυ ρι ε Ε κε κρα ξα προς σε ει σα α κου

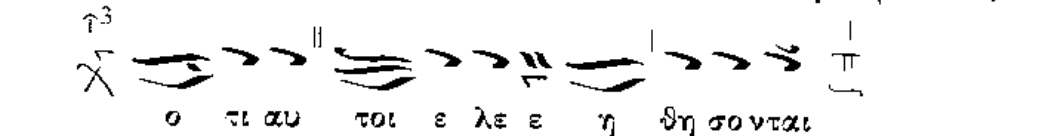
σον μου

2. μνη σθη τι τη μων Σω τηρ

3. Πα να γι α Παρ θε νε

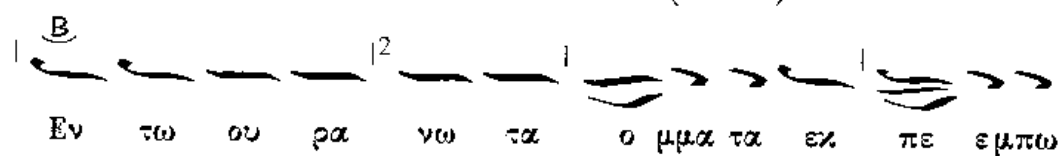
4. Παρ θε ε νε κυ η σα σα α α

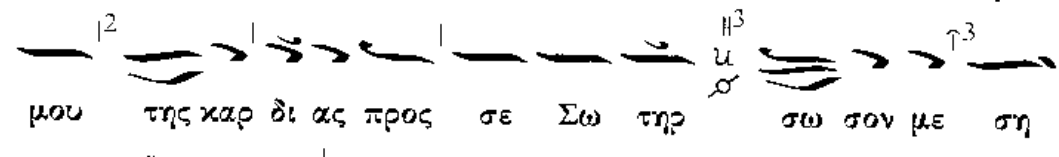
5. 
 Μα κα ρι οι Οι ε λε η μο νες


 ο τι αυ τοι ε λε ε η θη σον ται

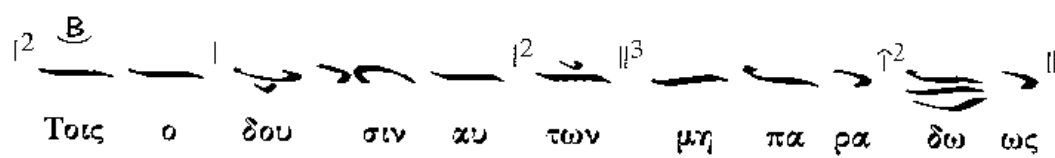
Από τούς Αναβαθμούς

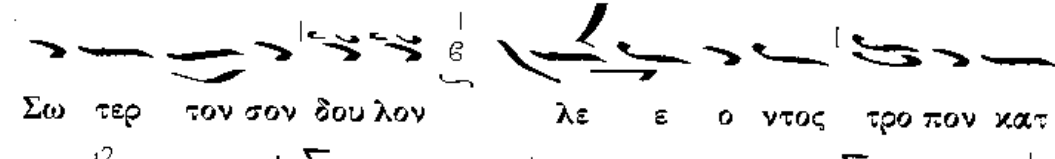
Ήχος $\overline{\epsilon\alpha}$ Βου $\Theta (= \Theta_1)$

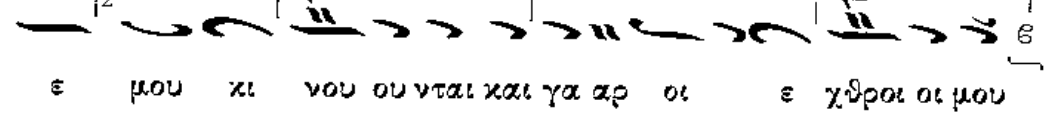

 Εν τω ου ρα νω τα ο μα τα εκ πε εμπω

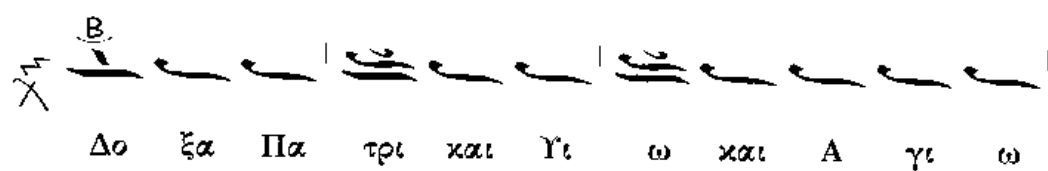

 μου της καρ δι ας προς σε Σω τηρ σω σον με ση

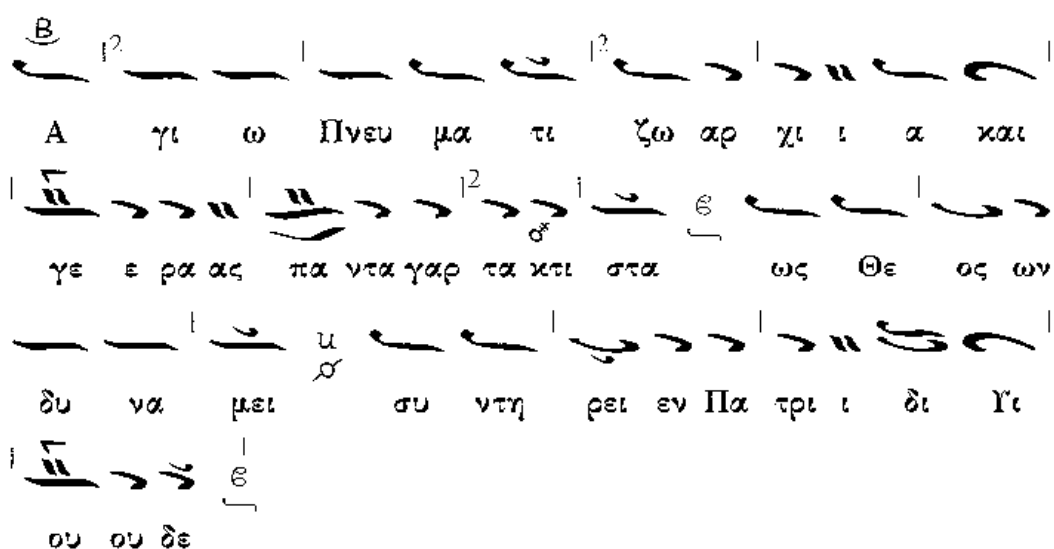
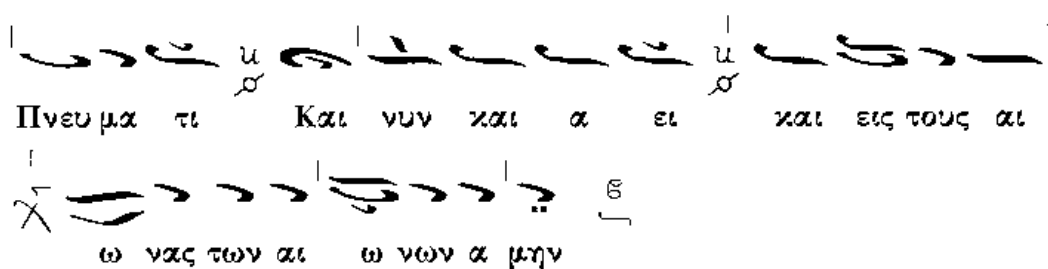

 ε πι λαμ ψει


 Τοις ο δου σιν αυ των μη πα ρα δω ως


 Σω τερ τον σον δου λον λε ε ο ντος τρο πον κατ

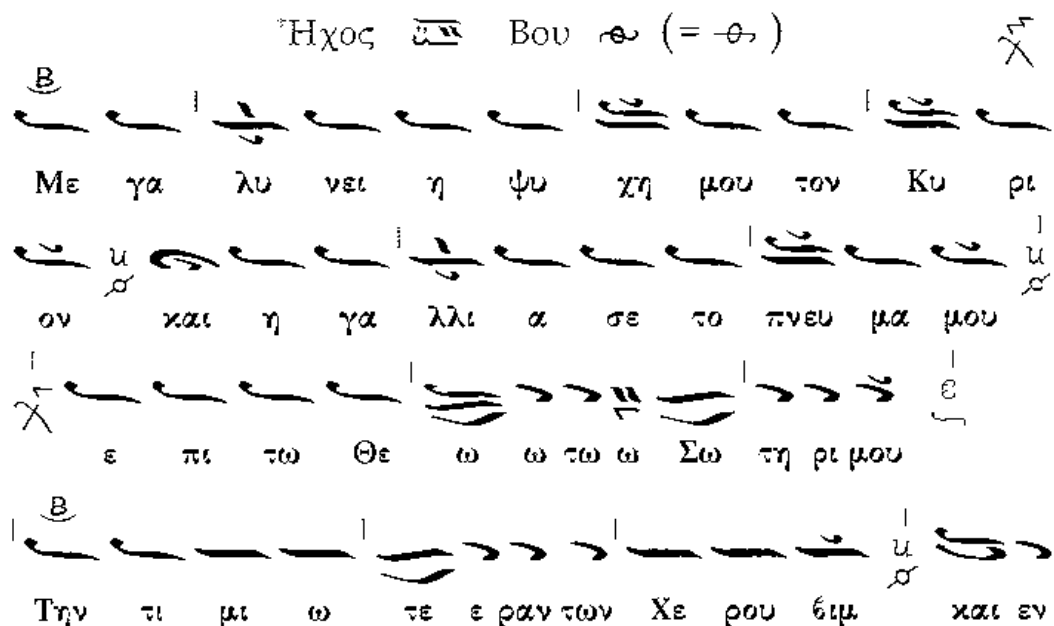

 ε μου κι νου ουν ται και γα αρ οι ε χθ ροι οι μου

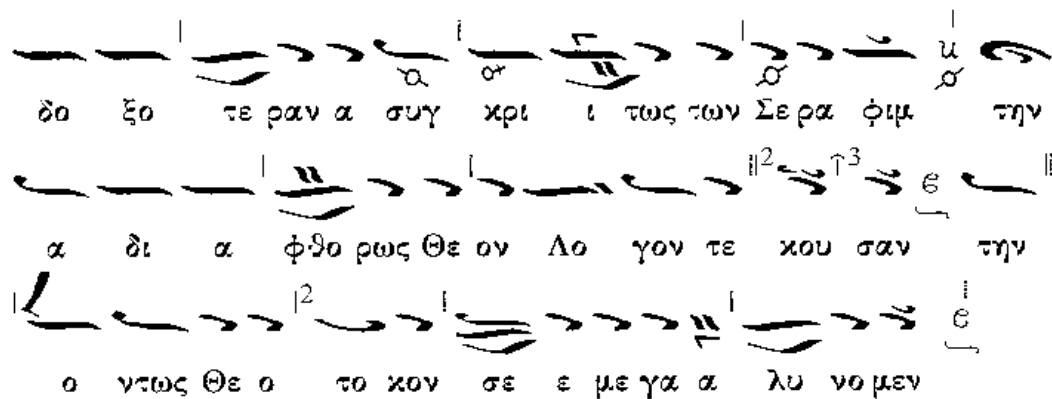

 Δο ξα Πα τρι και Υι ω και Α γι ω



Τιμιωτέρα

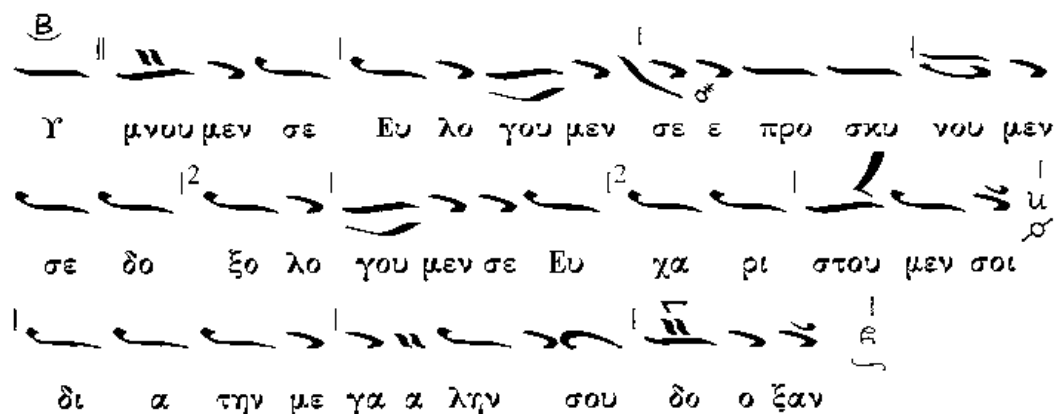
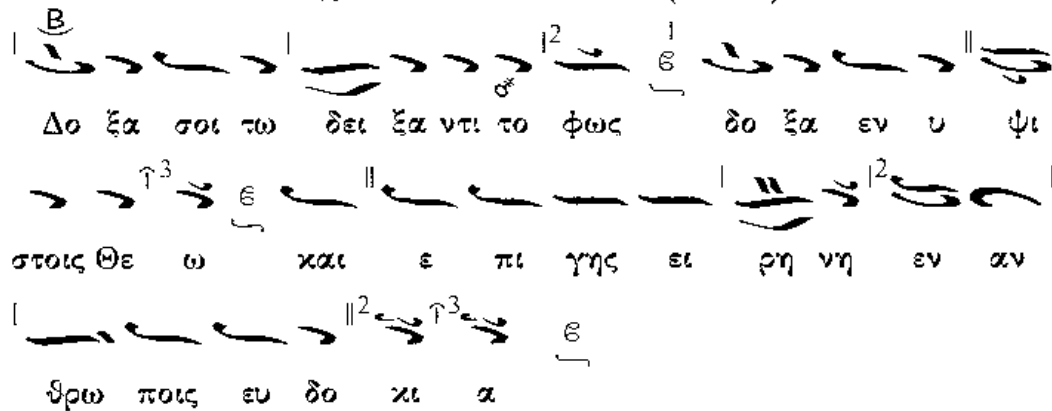
Ἦχος Β̣ Bou ϑ (= ϑ)





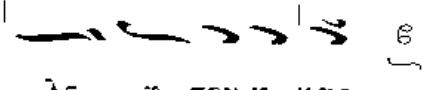
Από τή Λοξολογία τοῦ Μανουήλ Πρωτοψάλτου

Ἦχος $\overline{\omega}$ Βου ω (= ϕ)





 Προ σδε ξαι την δε η σιν η μων ο κα θη με


 νος εκ δε ξι ω ων του Πα τρος και ε


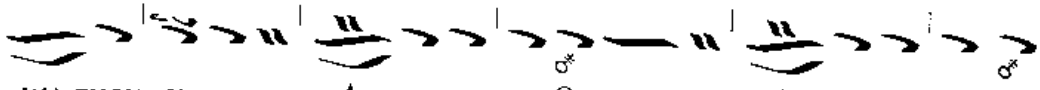
 λε η σον η μας

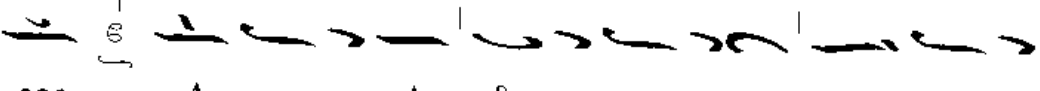


 Ευ λο γη τος ει ει Κυ ρι ε δι δα ξο ον


 με τα δι και ω μα τα σου



 Πα ρα τει νον το ε λε ο ος σου ου τοις γι


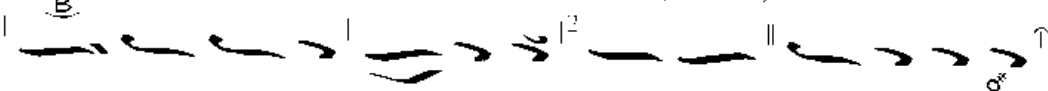
 νω σκου τι σε ε Α γι ος ο Θε ο ος Α γι ος Ι σχυ


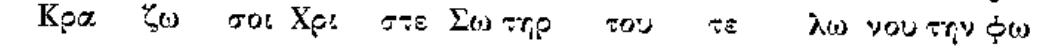
 ρος Α γι ος Α θα να τος ε λε η σον


 η μας

Κατανυκτικά τροπάρια

Ήχος $\overline{\omega\omega}$ Βου ω (= θ)



 Κρα ζω σοι Χρι στε Σω τηρ του τε λω νου την φω


^{†3}
 νην ι λα τθη τι μοι ω σπερ ε χει
 νω και ε λε η σον με ο Θε ος

Από τὰ Μαρτυρικά τοῦ ἤχου

Ἡχοϋς $\overline{\alpha\upsilon}$ Bou ϕ ($= \phi$)

¹² B των A γι ων σου τα πλη η θη δυ σω που σι
σε Χρι στε ε λε η σον σω τη ηρ τας ψυ υ
χας η μων

Κεκραγάριο

Ἡχος ~~ω~~ Πα ~~ω~~ (= ~~φ~~)

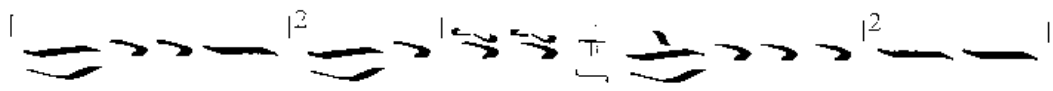
Κυ ρι ε Ε κε κρα ξα προς σε ει σα α κου
 σον μου ει σα κου σον μου Κυ ρι ε Κυ ρι ε
 Ε κε κρα ξα προς σε ει σα α κου σον μου προ σχεις
 τη φω νη η της δε τη σε ως μου εν τω κε κρα



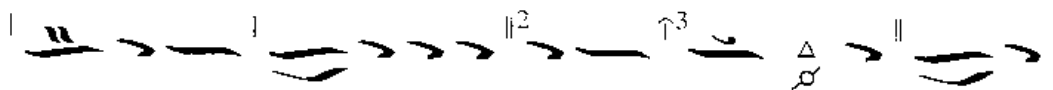
 γε ναι με προς σε ει σα κουσον μου Κυ ρι ε



 Κα τευ θυν θη τω η προ ο σευ χη μου ως θυ



 μι α μα ε νω πι ον σου ε ε παρσις των χει



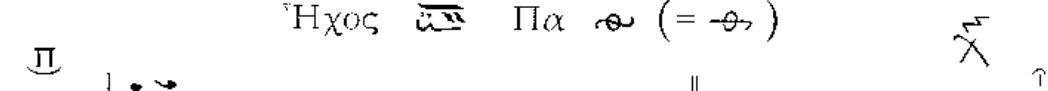
 ρων μου θυ σι ι α ε σπε ρι νη ει σα κου



 σον μου ου Κυ ρι ε

Ἀπό τοὺς Μακαρισμοὺς

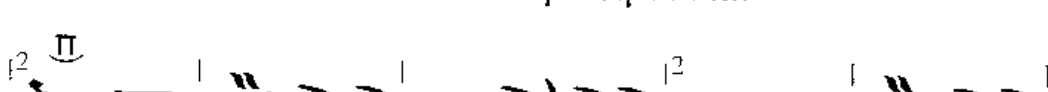
Ἦχος ᾠ Πα ω (= ϑ)



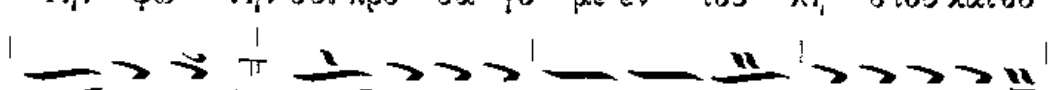
 Μα κα ρι οι Οι ε λε η μο νες



 ο τι αυ τοι ε λε ε η θη σονται



 Την φω νην σοι προ σα γο με εν του λη στου και βο



 ω μεν σοι μνη σθη τι η μων σω τηρ εν τη βα σι ι



 λει α σου

Και νυ υν και α ει και εις τους αι ω νας
των αι ω νων α μην

Χαι ρε θρο νε πυ ρι μορ φε ε χαι ρε νυμ φη α
νυμ φευ τε χαι ρε η Θε ον τοις αν θρω ποις
Παρ θε ε νε κυ η σα σα α α

Ὁ Εἰρμός τῆς Θ' Ὠδῆς τοῦ Κανόνα τῆς Μ. Τρίτης

Ήχος $\overline{\alpha\beta}$ Πα ω (= θ)

Η το ον α χω ρη τον Θε ον εν γα στρι χω
ρη σα σα και χα ραν τω κο ο σμω κυ η σα σα
σε υ μνου ου μεν Πα να γι α Παρ θε νε

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΙΑ' ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ

¹ Χρυσάνθος, *Θεωρητικόν Μέγα τῆς Μουσικῆς*, Τεργέστη 1832, §298 κ.έ.

² Θά πρέπει νά τονίσουμε καί ἐδῶ ὅτι ἡ ἐκκλησιαστική ὀκτωγῆα δομεῖται στόν Τροχό (πεντάχορδο σύστημα). Ἡ κατά τό διακασῶν ἀπεικόνιση τῆς κλίμακας τῶν ἤχων, ἰδιαιτέρως τῶν κυρίων, δημιουργεῖ μιᾶ δυσαρμονία ὅσον ἀφορᾷ τήν πορεία τῆς μελωδίας σέ ὁρισμένους ἀπ' αὐτούς. Ἐτσι λοιπόν, παρατηρεῖται κύριοι ἤχοι, πού οἱ θάσεις τους εἶναι ψηλά, νά ἔχουν, θεωρητικά, ἑκταση πού νά φτάνει μέχρι τήν ἑπταφωνία τους (π.χ. Δι - Δί'), φαινόμενο τό ὁποῖο συμβαίνει σπάνια (σέ κάποιους ἤχους ποτέ), καί συνήθως δείχνεται μέ κάποια φθορά. Γι' αὐτό στά θεωρητικά συγγράμματα καταγράφεται συνήθως μιᾶ κλίμακα μελωδικῆς πορείας τοῦ ἤχου ἡ ὁποία δέν ξεκινᾷ ποτέ ἀπό τή βάση τοῦ ἤχου. Ἐτσι δικαιολογεῖται ἡ ἐμφάνιση κλίμακας τοῦ μαλακοῦ δευτέρου ἀπό τόν Νη ἕως τόν ἄνω Νη.

³ Ὁρδότερο θά ἦταν νά ὀνομάζεται μεσάζων καί ὄχι μέσος, ἀφοῦ οὔτε τετράχορδα σχηματίζει ἀπό τή μεσότητα, οὔτε ἄλλος χρωματικός ἤχος ἔχει βάση τόν φθόγο Βου στόν ὁποῖο δά μπορούσε νά μεταπίπτει.

⁴ Δές παραπάνω σχετικά μέ τήν πορεία τῶν ἤχων στή σελίδα 131 κ.έ.

⁵ Ἡ ἔρευνα ἀπεκάλυψε θεωρητικά συγγράμματα τῆς Νέας Μεθόδου γραφῆς (Βιβλ. Δημητσάνας ἀρ.χφ. 18, ΒΚΨ φάκ. 6 τετρ. 127, I. M. Ἐηροποτάμου ἀρ.χφ. 357) τά ὁποῖα ἀναφέρουν ὅτι, πρὶν τήν ἐπικράτηση τῆς Εἰσαγωγῆς τοῦ Χρυσάνθου (Παρίσι 1821) καί τοῦ Μεγάλου Θεωρητικοῦ του (Τεργέστη, 1832), ἡ χρήση τῶν φθορῶν καί τοῦ ἔσω (ϑ) καί τοῦ ἔξω θεματισμοῦ (ϑω) ἦταν κοινή καί στόν Δεύτερο καί στόν Πλάγιό τοῦ Δευτέρου δηλώνοντας τήν πορεία, κυρίως, τῆς μελωδίας καί ὄχι τήν ἐπὶ κλίμακος ἀλλαγὴ τῶν διαστημάτων τους. Αὐτό συνηγορεῖ ὑπέρ τῆς ἀποψῆς ὅτι ἡ χρήση τῶν χρωματικῶν φθορῶν εἶχε νά κάνει καί μέ τή δηλωσὴ ὅτι ὁ ἤχος σέ ἄλλα τροπάρια λειτουργεῖ ὡς ψηλός (ἔξω) καί σέ ἄλλα ὡς χαμηλός (ἔσω).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΒ΄

Ἦχοι τοῦ σκληροῦ χρώματος (Α)

1. Ἦχος Πλάγιος τοῦ Δευτέρου σκληρός χρωματικός¹

Ἀπό τήν διαπασῶν κλίμακα τοῦ μαλακοῦ χρωματικοῦ Δευτέρου μπορεῖ νά παραχθεῖ ἡ κλίμακα τοῦ σκληροῦ χρωματικοῦ Πλαγίου τοῦ Δευτέρου ὅταν ἀλλοιώσουμε μέ ἀπλή ὕφεση τόν πρῶτο φθόγγο μετά τή βάση κάθε τετραχόρδου. Ἐπειδή ἐπικράτησε ὡς βάση τοῦ Πλαγίου τοῦ Δευτέρου ὁ φθόγγος Πα, ἡ παραγωγή τῆς κλίμακας τοῦ Πλαγίου τοῦ Δευτέρου μπορεῖ νά προκύψει καί ἀπό τή σκληρή διατονική χρῶα τοῦ Πλαγίου τοῦ Πρώτου ἤχου (μέ τόν Βου καί τόν ἄνω Ζω σέ ὕφεση) ὅταν ἀλλοιώσουμε τούς φθόγγους Γα καί ἄνω Νη μέ δίεση (σ), ἔτσι ὥστε τά τετράχορδα νά ἀποτελοῦνται ἀπό ἡμίτονο (διατονικό), τριημίτονο καί ἡμίτονο (χρωματικό)².

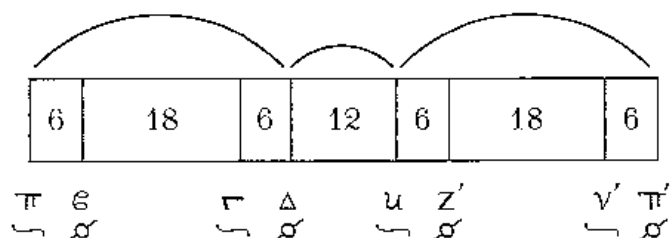
$$\text{Ἦχος } \overset{\lambda}{\pi} \underline{\omega} \quad \text{Πα } \omega$$

Ἡ μαρτυρία τοῦ ἤχου φανερώνει:

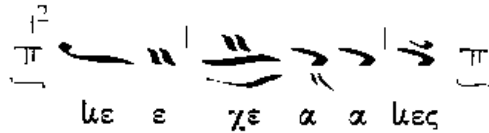
$$\text{Ἦχος } \overset{\lambda}{\pi} \underline{\omega} = \text{Ἦχος Πλάγιος τοῦ Δευτέρου}$$

$$\text{Πα} = \text{βάση του εἶναι ὁ φθόγγος Πα}$$

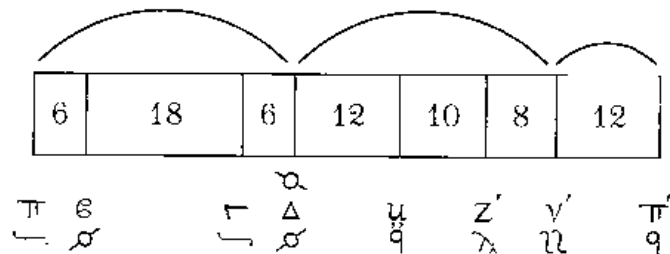
$$\omega = \text{ἡ φθορά τοῦ ἤχου, ἡ ὁποία δηλώνει τήν πορεία τῶν διαστημάτων τῆς κλίμακας του:}$$



Ἀπήχημα τοῦ ἤχου εἶναι τὸ Νεχέανες:



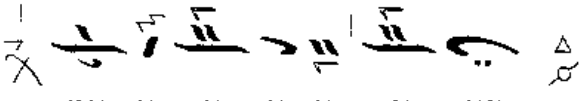
Δεσπόζοντες φθόγγους (κυρίως σέ μέλη τῆς Παπαδικῆς) ἔχει τόν Πα, τόν Γα, τόν Κε καί τόν ἄνω Πα, ἀλλά καί τοὺς Πα, Δι καί ἄνω Ζω, ὅταν τὸ μέλος τριφωνεῖ (συνήθως στά μέλη τοῦ Στιχηραρίου), ὁπότε ἡ μελωδία τοῦ Πλαγίου τοῦ Δευτέρου ἤχου μεταπίπτει στὸν Τέταρτο ἤχο (Ἄγια) ἀπὸ τόν Δι, ἀκολουθώντας ὅλα τὰ ιδιώματά του.



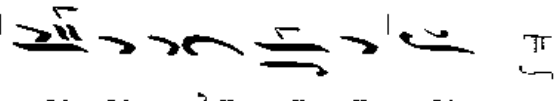
Καταλήξεις κάνει ἀτελεῖς στὸν Γα, στὸν Κε καί στὸν ἄνω Πα, ἐντελεῖς καί τελικές στὸν Πα, ἐνῶ ὅταν τὸ μέλος τριφωνεῖ κάνει ἀτελεῖς στὸν Δι, καί τελικές στὸν Πα. Τὰ μέλη τοῦ Στιχηραρίου, ὅταν πρόκειται νὰ τελειώσει ἡ ψαλμωδία (κατάληξη τελική πρὸς παύση), καταλήγουν στὴν τριφωνία τοῦ ἤχου, στὸν φθόγγο Δι.

Μελωδικές ἑλξεις σημειώνονται στὸν Νη (σ σ) πρὸς τόν Πα ὅταν τὸ μέλος περιστρέφεται γύρω ἀπ' αὐτόν (ὅταν ἡ μελωδία καταλήγει στὸν Νη, τότε ὁ Νη εἶναι φυσικός), στὸν Γα (σ) πρὸς τόν Δι, στὸν Δι (σ σ) πρὸς τόν Κε ὅταν τὸ μέλος τετραφωνεῖ, καί στὸν ἄνω Νη (σ) πρὸς τόν ἄνω Πα. Ὅταν ἡ μελωδία μεταπίπτει στὸν Τέταρτο (Ἄγια) ἀπὸ τόν Δι, ἀκολουθεῖ καί τίς μελωδικές του ἑλξεις.

Ὅταν προηγεῖται στίχος, ἀρχίζει ἀπὸ τὴ βάση τοῦ ἤχου, τόν Πα, κάνει στάση στὸν Δι, καί καταλήγει, ἀνάλογα μέ τὸ εἶδος τῆς μελωδίας, στὸν Πα.

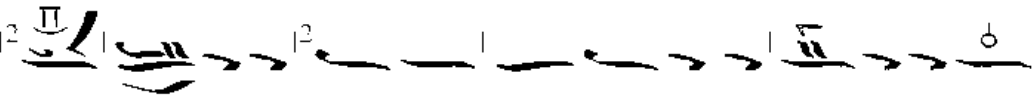
9. 
τα ας ψυ χα α α α ας η η η η

μω ω ω ω ω ω ων

10. 
Αι νει τε τον Κυ ρι ον πα ντα τα

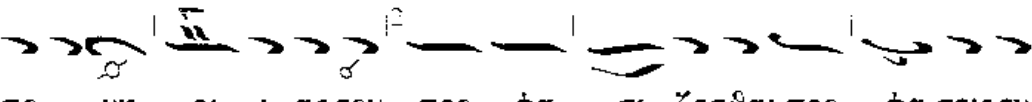
ε θνη ε παι νε σα τε Αυ τον πα α ντες

οι οι λα α α οι

Από τή στιχολογία του Έσπερινου

Ήχος $\lambda \pi \omega$ Πα ω


Θου Κυ ρι ε φυ λα κην τω στο μα τι ι μου και

θυ υ ραν πε ρι ο χης πε ρι τα α χει λη μου


Μη εκ κλι νης την καρ δι αν μου εις λο γους

πο νη ρι ι ας του προ φα σι ζεσθαι προ φα σεις εν

α μαρ τι ι αις

Π
 Φω νη μου προς Κυ ρι ον ε κε κρα ξα φω

$\uparrow^3$ $\parallel$ $|^2$ $|$ $\frac{1}{\pi}$ $\frac{1}{\pi}$
 νη μου προς Κυ ρι ον ε δε η η θην

Π
Προ ο σχες προς την δε η σι εν μου ο τι ε

τα πει νω θην σφο δρα

Από τή Δοξολογία τοῦ Μανουήλ Πρωτοψάλτου

Τίχος $\frac{\lambda}{\pi} \omega$ Πα ω

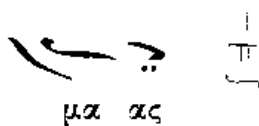
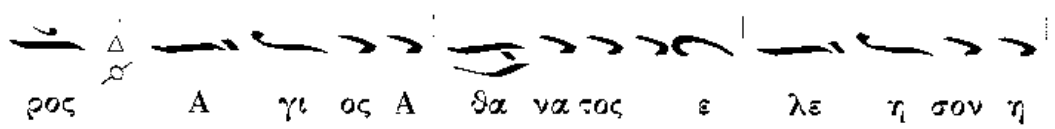
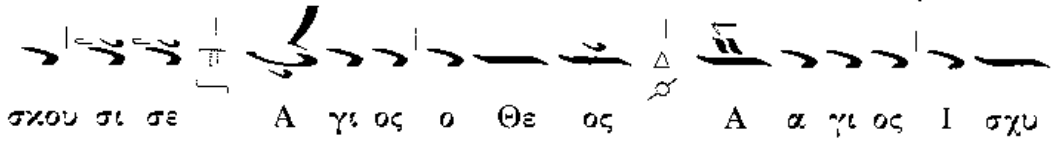
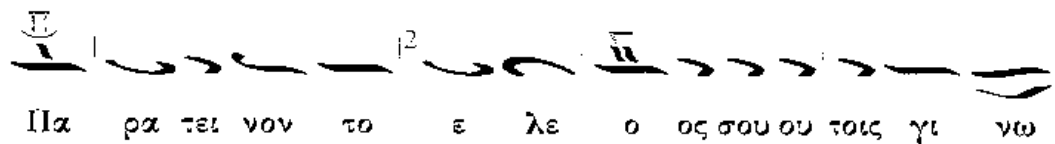
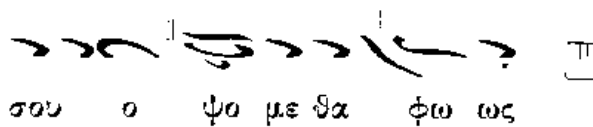
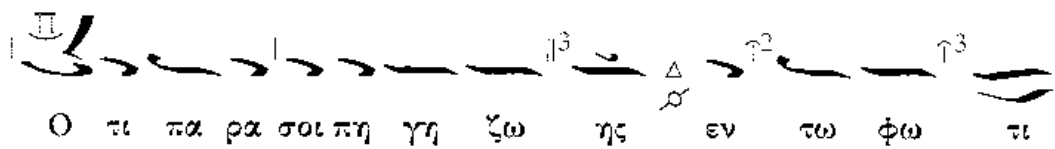
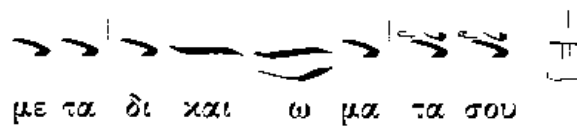
Π
 $\Delta\theta \xi\alpha \sigma\tau\iota \tau\omega \delta\epsilon\iota \xi\alpha \nu\tau\iota \tau\omicron \phi\omega\varsigma \delta\omicron \xi\alpha \epsilon\nu \upsilon$

||   σ τοις Θε   ||   γης  ρη η



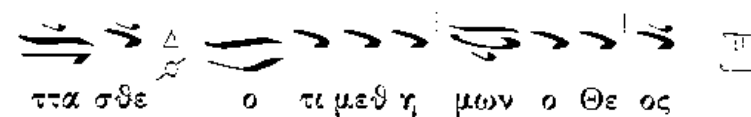
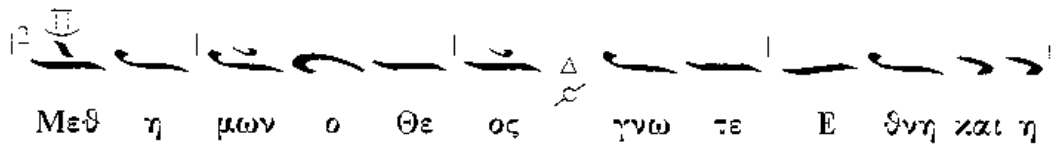
 νη εν αν θρω ποις ευ δο κι α

$\uparrow^3 \frac{\Pi}{\text{Ευ λο γη τος ει ει Κυ ρι ε ε δι θα ξο ον}}$



Από τήν ἀκολουθία τοῦ Μεγάλου Ἀποδείπνου

Ἦχος ᾠδῆς Πα



Ε πα κου σα τε Ε ως ε σχα του της

γης ο τι μεθ' η μων ο Θε ος

Ι σχυ κο τες η ττα σθε ο τι μεθ' η μων

ο Θε ος

Θαυ μα στος συμβουλος ο τι μεθ' η μων ο Θε ος

Πα τερ του με λλο ντος αι ω νος ο τι μεθ' η μων

ο Θε ος

Μεθ' η μων ο Θε ος γνω τε Ε θνη και η

ττα σθε ο τι μεθ' η μω ων ο Θε ο ο ο ο

ο ο ος

Ἀπό τούς Αἶνους

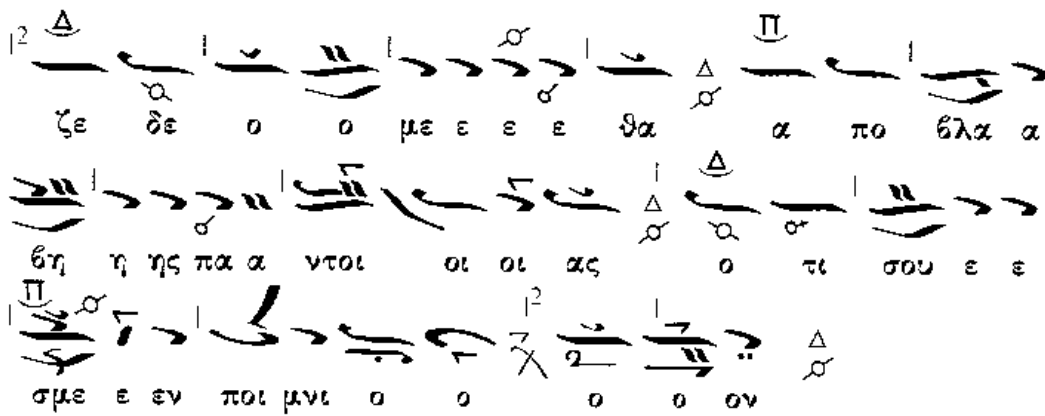
Ἦχος λ' Πα

Αἰ αἰ νει εἰ εἰ τε Α αυ το ον πα α α ντε ες
 οι α α γγε λοι οι Α α αυ του αι
 νει εἰ εἰ εἰ τε ε ε Α αυ τον πασαι Αι
 θυ να α α μει εις α α αυ του σοι
 πρε πει υ υμνος τω ω ω ω ω Θε ε ε ε
 ω

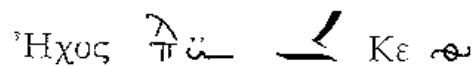
Ἀπό τήν ἐορτή τοῦ Ἀγ. Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου (μετά τόν Ν' ψαλμό)

Ἦχος λ' Πα

Θε ο λο γε παρ θε νε μα θη τα η γα
 πη η με ε νε του ου Σω τη η η η ρος ταις
 ι κε σι αι αις σου η η μας πε ρι σω

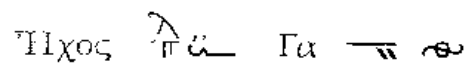


1.1. Ἦχος Πλάγιος τοῦ Δευτέρου τετράφωνος σκληρός χρωματικός



Μέλη τοῦ Πλαγίου τοῦ Δευτέρου ἤχου (σύντομα καί ἀργοσύντομα) φάλλονται στόν τετράφωνό του ἀπό τόν Κε. Ὁ ἦχος αὐτός ὀνομάζεται Πλάγιος τοῦ Δευτέρου τετράφωνος εἰρμολογικός τοῦ σκληροῦ χρώματος ἢ Δεύτερος σκληρός χρωματικός.

Ἐπειδή τά μέλη καί οἱ στίχοι τοῦ ἤχου αὐτοῦ καταλήγουν στή μεσότητά του, θεωρήθηκε ἦχος Δίφωνος τοῦ Πλαγίου τοῦ Δευτέρου ἀπό τόν Πα, μέ βάση τόν φθόγγο Γα, ἐνῶ ἡ δίφωνη ἀνάβαση δηλώνει τόν φθόγγο Κε ἀπ' ὅπου ἀρχίζει ἡ μελωδία:



Ὅπως καί ἂν εἰπωθεῖ: εἴτε Πλάγιος τοῦ Δευτέρου τετράφωνος εἴτε Δίφωνος ἀπό τόν Γα σκληρός χρωματικός εἴτε Δεύτερος σκληρός χρωματικός, ὁ ἦχος εἶναι ὁ ἴδιος.

Ἔχει πορεία κατὰ τό πεντάχορδον σύστημα, καί πρὸς τά πάνω καί πρὸς τά κάτω. Ἐπομένως, τά διαστήματα Δι-Κε καί Πα'-Βου' εἶναι μείζονες τόνοι. Κλίμακα καί μαρτυρίες χρησιμοποιεῖ τοῦ

3.

εν κα θα ρα καρ δι α σε ε δο ξα ζει.

4.

εν ο νο μα τι Κυ ρι ου.

5.

Αι νει τε τον Κυ ρι ον πα ντα τα ε
θνη ε παι νε σα τε Αυ τον πα ντες οι λα οι.

6.

ε πι τω Θε ω τω ω Σω τη ρι μου.

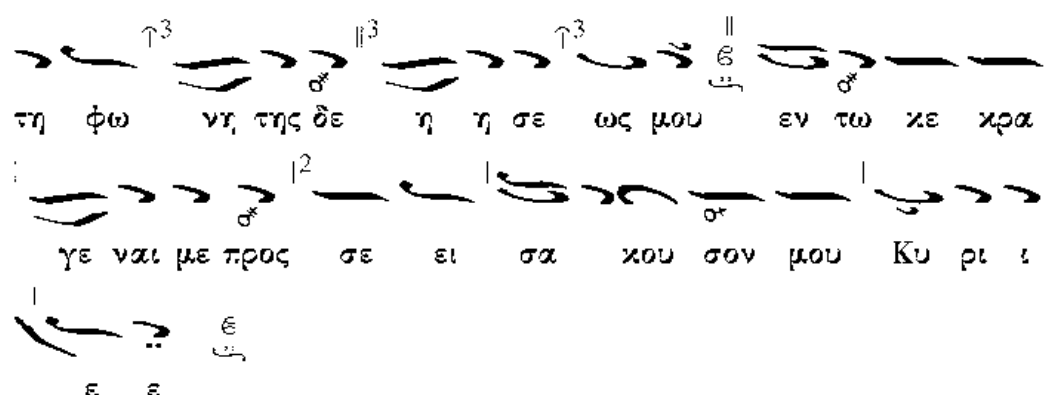
7.

και το με γα ε λε ο ο ος.

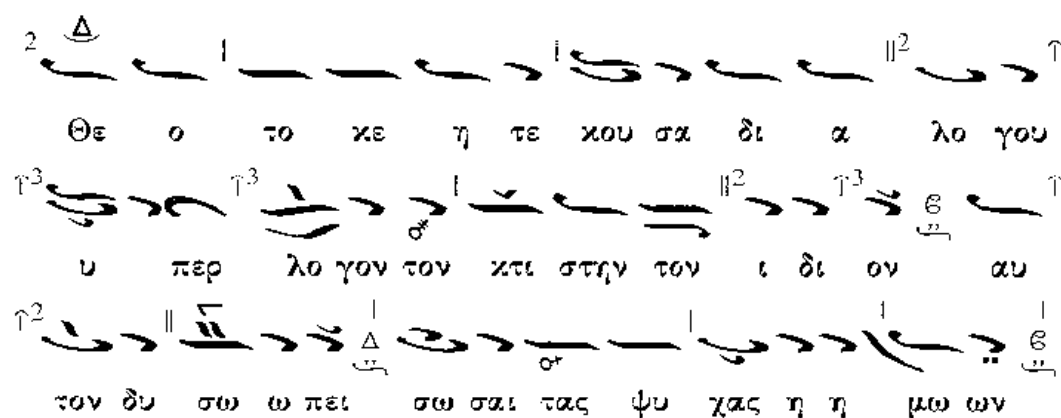
Κεκραγάριο

Ἦχος λ π ω Δι θ (= ω)

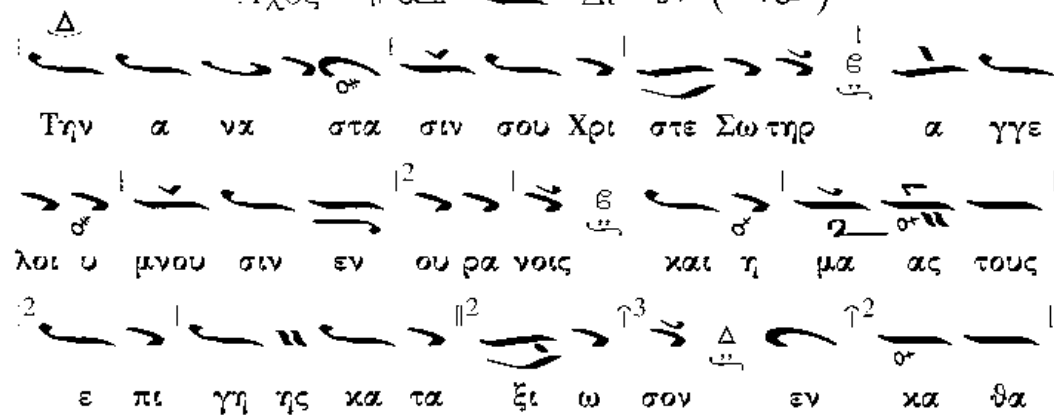
Κυ ρι ε Ε κε κρα ξα προς σε ει σα α κου
σον μου ει σα κου σον μου Κυ ρι ε Κυ ρι ε
Ε κε κρα ξα προς σε ει σα α κου σον μου προ σχεις.

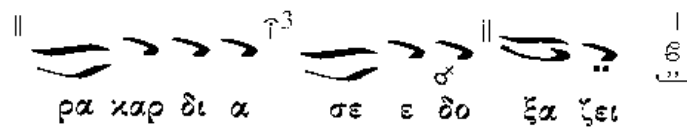


Θεοτοχίῳ Ὁρθρου Μ. Παρασκευῆς

Ήχος $\lambda \pi \omega \angle \Delta \iota \ominus (= \omega)$ 

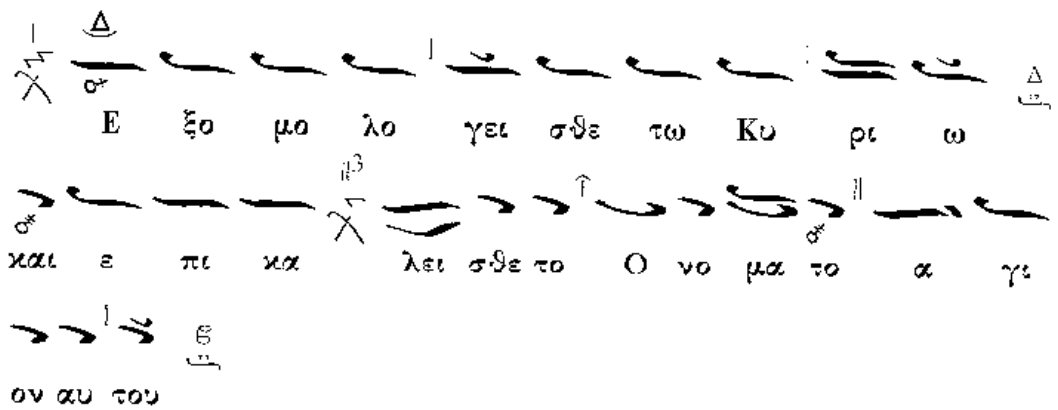
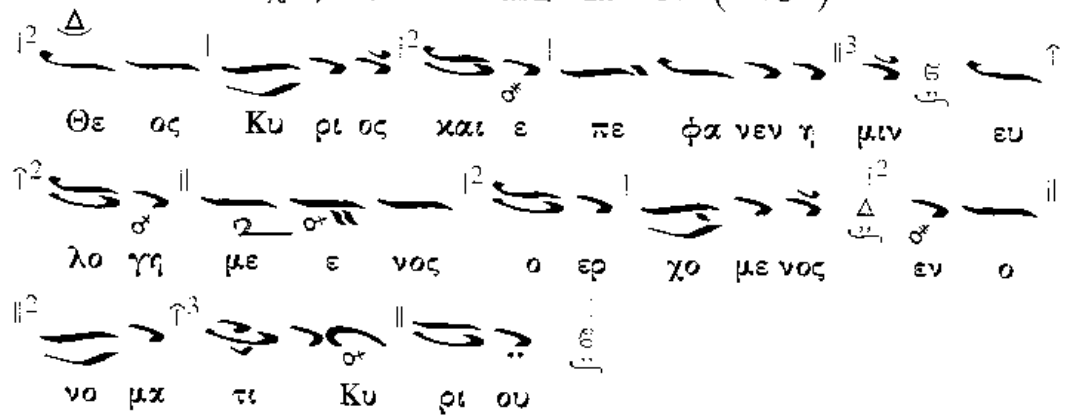
Ἀπό τὰ ἀναστάσιμα Ἀπόστιχα

Ήχος $\lambda \pi \omega \angle \Delta \iota \ominus (= \omega)$ 



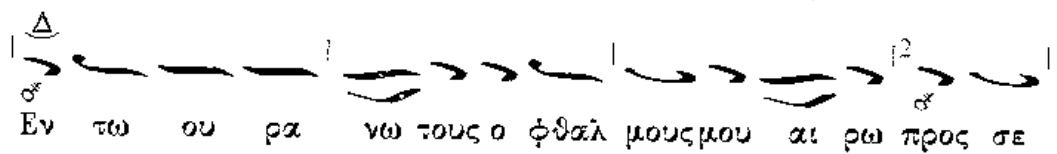
Θεός Κύριος

Ἦχος Π' α' Δι' ς (= ρ)



Από τούς Αναβαθμούς

Ἦχος Π' α' Δι' ς (= ρ)



Λο ο γε οἰ κτει ρον με ι να ζω σοι

Ε λε η σον η μας τους ε ξου θε νη με
 νους κα ταρ τι ζων ευ χρη στα σκευ η η σου Λο γε

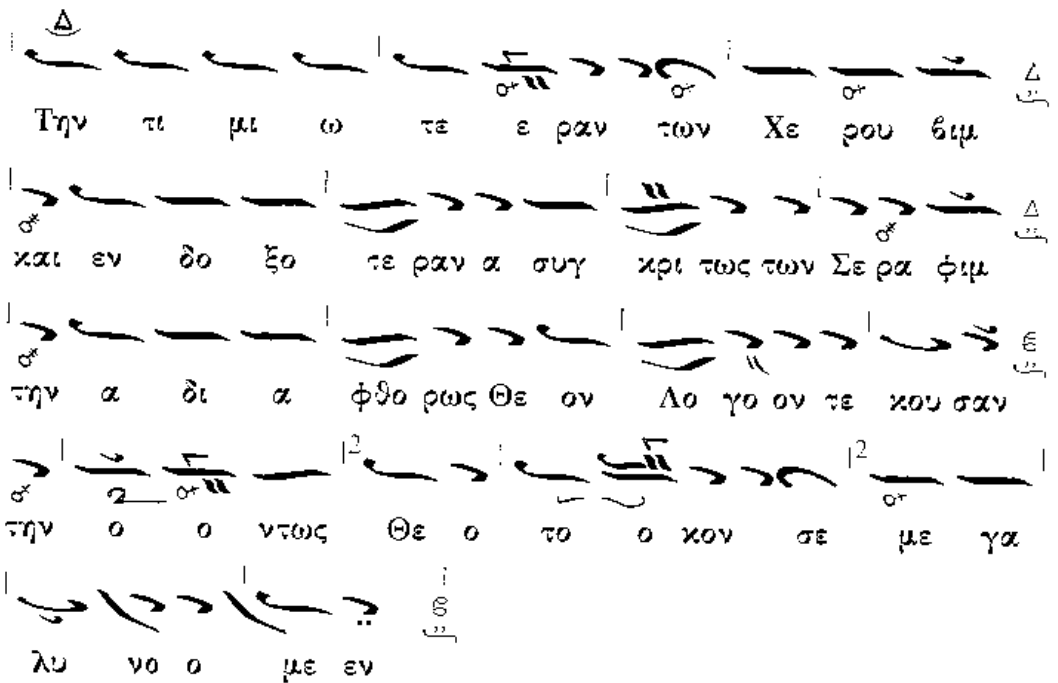
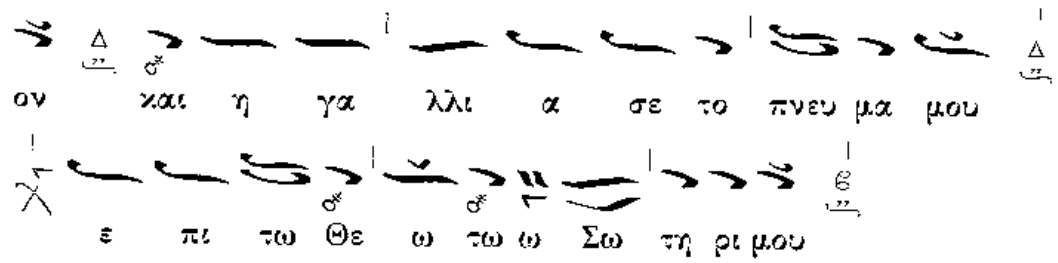
Οι πε ποι θο τες ε πι Κυ ρι ον ε χθροις
 φο βε ροι και πα σι θαυ μα στι κοι α νω γαρ ο
 ρω σι

Κυ ρι ε Ε ξε γει ρον την δυ να στει αν σου
 και ελ θε εις το σω σαι η μας

Τιμιωτέρα

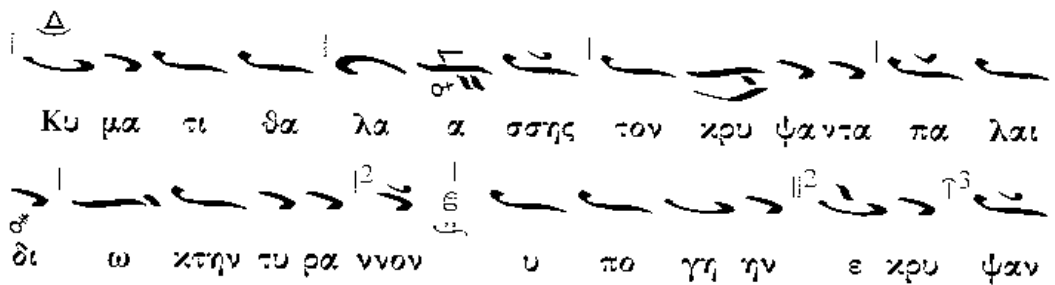
Ήχος λ π ω $\angle$ Δι $\ominus$ (= ω) χ

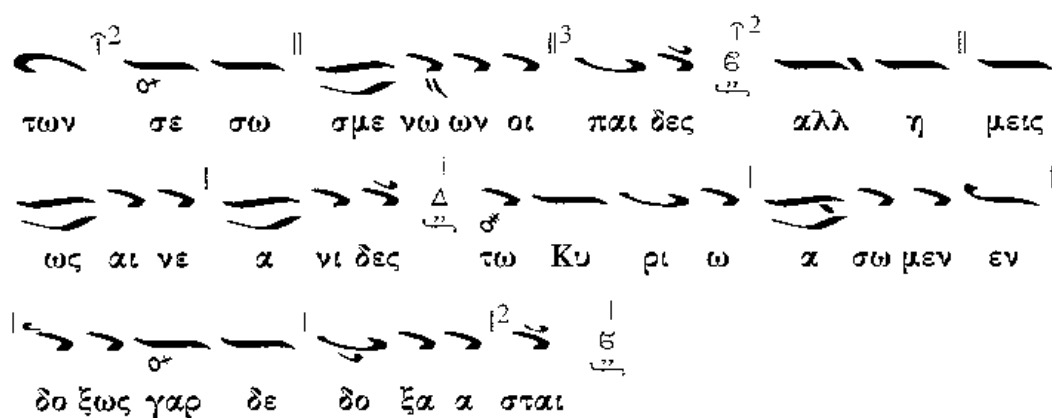
Με γα λυ νει η ψυ χη μου τον Κυ ρι



Ὁ Εἰρμός τῆς Α' Ὠδῆς τοῦ Κανόνα τοῦ Μ. Σαββάτου

Ἦχος Δι-Θ (= Θ)





ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΙΒ' ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ

¹ Τό Αὐτόγραφο Θεωρητικό τοῦ Χρυσάνθου (ἔκδοσι IMM Βατοπαιδίου, 2007) συνηγορεῖ στό ὅτι οἱ ἦχοι τοῦ χρωματικοῦ γένους (κύριος καί πλάγιος) ἔχουν τό ἴδιο τετράχορδο ἀπό τή βάση τους, ὅπως συμβαίνει καί στούς ὑπόλοιπους ἦχους τῆς ἐκκλησιαστικῆς ὀκτωηχίας. Δές περισσότερα στίς σελίδες 272 ὑποσ. 5, καί 140 ὑποσ. 13, 14 καί 15.

² Ἀπό τή δημοσίευσή τοῦ πονήματος τῆς Μουσικῆς Πατριαρχικῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ 1881-83 ἐπικράτησε ὡς πρῶτο διάστημα ἀπό τή βάση τοῦ ἦχου ὄχι ὁ ἐλάχιστος τόνος (7) πού ἀναγράφεται στό Μέγα Θεωρητικόν τοῦ Χρυσάνθου ἀλλά τό συγκερασμένο ἡμίτονο (6), τό ὁποῖο καί ἀκολουθήθηκε ἀπό τούς μετέπειτα θεωρητικούς καί μουσικούς.

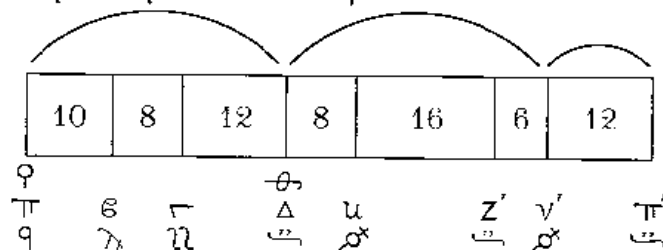
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΓ΄

Ἦχοι τοῦ μαλακοῦ χρώματος (B)

1. Ἦχος Δεύτερος μαλακός χρωματικός παραμεσάζων διατονικά (Δευτερόπρωτος)

Ἦχος $\overline{\omega\alpha}$ Δι $\ominus$ ($\hookrightarrow \varphi$)

Ὅρισμένες συνδέσεις τοῦ Δευτέρου ἤχου ἀπό τόν Δι κάνουν διατονικές καταλήξεις στόν Πα, τή βάση τοῦ Πρώτου ἤχου (ἤ, σωστότερα, τοῦ Πλαγίου τοῦ Πρώτου). Μέ τήν αὐτονόμηση αὐτῆς τῆς θέσης δημιουργήθηκε ἀπό τούς νεότερους ἓνας ξεχωριστός ἦχος, ὁ Δευτερόπρωτος (Δεύτερος χρωματικός παραμεσάζων διατονικά). Σ' αὐτόν γράφτηκαν, κυρίως, Λειτουργικά καί Ἄξιόν ἐστιν. Ἡ κλίμακά του εἶναι μεικτή καί ἀποτελεῖται ἀπό τό μαλακό διατονικό τετράχορδο Πα-Δι, τό μαλακό χρωματικό τετράχορδο Δι-Νη', καί τόν μείζονα προσλαμβανόμενο τόνο Νη'-Πα':



Ὡς ἀπήχημα τοῦ ἤχου αὐτοῦ μπορεί νά ψαλεῖ τό Νεανές, τοῦ χρωματικοῦ Δευτέρου ἤχου, ἀφοῦ ὅλες σχεδόν οἱ συνδέσεις του εἶναι στήν ἀρχή χρωματικές.

Ἔχει δεσπόζοντες ῥυθμούς, καταλήξεις καί μελωδικές ἐλξεις:
(α) τοῦ Δευτέρου ἤχου ἀπό τόν Δι, ὅταν χρησιμοποιεῖ τό μαλακό χρωματικό τετράχορδο, καί (β) τοῦ Πρώτου ἤχου ἀπό τόν Πα, ὅταν χρησιμοποιεῖ τό μαλακό διατονικό τετράχορδο.

Από τό Β' Έωθινό

Ήχος $\overline{\omega\omega}$ Δι - θ

Ες την Γα λι λαι αι αι αν δρα α μει ει ει ει
 και ο ψε ε σθε Α αυ τον α να στα α ντα α
 ε ε ε ε ε εκ νε ε κρω ω ων

Από τά Λειτουργικά τοῦ ἡχου

Ήχος $\overline{\omega\omega}$ Δι - θ (ς ρ)

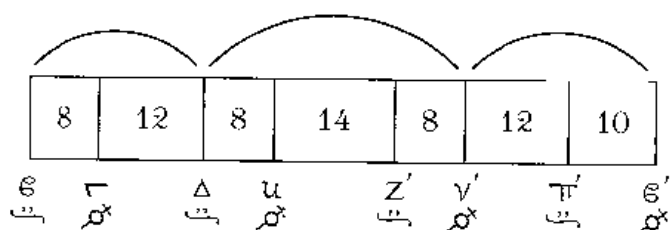
Ε λε ον ει ρη η η νης θυ σι αν αι
 νε ε ε ε ε ε σε ε ω ω ως

Σε υ μνου ου ου μεν σε ε Ευ λο γου ου ου
 μεν σοι ευ χα ρι στου ου με ε εν Κυ
 υ ρι ι ι ε και δε ο με θα α α
 σου ο ο Θε ε ε ο ος η η η μων

2. Ἦχος Μέσος τοῦ Τετάρτου μαλακός χρωματικός
ἢ Λέγετος μαλακός χρωματικός¹

Ἦχος $\overset{/}{\delta\eta}$ $\curvearrowright$ Βου $\rightarrow$ ἦ Ἦχος $\overset{/}{\delta\eta}$ Δι $\rightarrow$

Ὅρισμένα μέλη του Τετάρτου ἤχου (ἀπολυτίκια, καθίσματα, κοντάκια καί προκείμενα) χρησιμοποιοῦν τήν κλίμακα τοῦ Λεγέτου ἔχοντας μιά μόνιμη ὕφεση στόν φθόγγο Κε (ρ). Ὁ ἦχος αὐτός ὀνομάζεται Λέγετος ἢ Μέσος τοῦ Τετάρτου μαλακός χρωματικός. Ἡ κλίμακά του (ὡς μέσου ἤχου) δέν ἀποτελεῖται ἀπό τετράχορδα, ἀλλά ἀπό τόν φθόγγο Βου σχηματίζεται διφωνία μαλακή διατονική, ἀπό τόν φθόγγο Δι τετράχορδο χρωματικοῦ Τετάρτου, καί, γιά νά συμπληρωθεῖ θεωρητικά ἡ διαπασῶν κλίμακα (ἐπειδὴ ὁ ἦχος δέν ἐπταφωνεῖ), ἀπό τόν ἄνω Νη διφωνία μαλακή διατονική.



Ἡ μαρτυρία τοῦ ἤχου φανερώνει:

Ἦχος $\overset{/}{\delta\eta}$ = Ἦχος Τέταρτος, ἦχος κύριος, τέσσερις φωνές πάνω ἀπό τή βάση παραγωγῆς τῶν ἤχων

$\curvearrowright$ = ὅπου ὑπάρχει ἡ δίφωνη κατάβαση δηλώνει τή σχέση τοῦ Λεγέτου μέ τόν Τέταρτο ἦχο τοῦ ὁποῖου θεωρεῖται μέσος

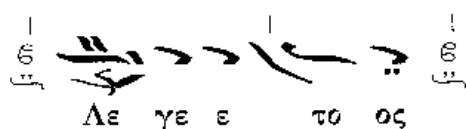
Δι = βάση τοῦ ἤχου εἶναι ὁ Δι, ἡ βάση τοῦ Τετάρτου ἤχου, στόν ὁποῖο ἀνήκει τό ποιητικό κείμενο τοῦ ὕμνου

¹Ὅταν ὁ ἦχος ἐντάσσεται στό εὐρύ φάσμα τοῦ Λεγέτου, ὅπως διαπιστώνεται καί μέσα ἀπό τήν ἔρευνα, τότε φράσεις-θέσεις πού καταλήγουν στή βάση του θά μπορούσαν νά ἔχουν ὡς ἰσοκρατηματική ὑπήχηση τό φθόγγο Βου.

Βου = ό φθόγγος Βου δηλώνει τή βάση του Λεγέτου, από τήν όποία αρχίζει τίς περισσότερες φορές ή μελωδία

ϑ = ή φθορά του ήχου, μέ τήν όποία προσεγγίστηκε τό μαλακό χρωματικό άκουσμα του Τετάρτου ήχου.

Απήχημα του ήχου είναι τό Λέγετος²:

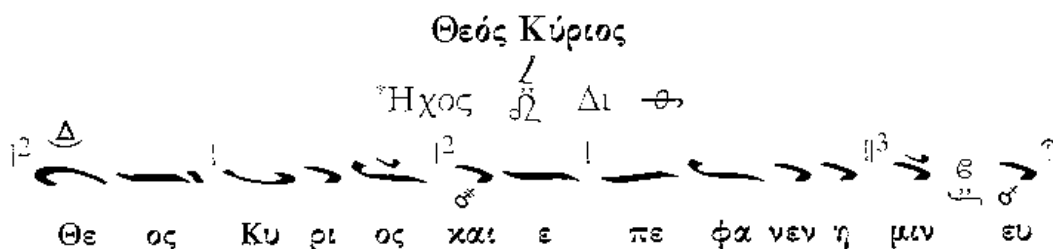


Τό άπήχημα αυτό δείχνει ουσιαστικά τή σχέση του μαλακού χρωματικού Λεγέτου μέ τόν Τέταρτο από τόν φθόγγο Δι: ξεκινά από αυτόν, δείχνει τόν Κε μέ ύφεση και καταλήγει στον φθόγγο Βου, ό όποιος κυριαρχεί στίς καταλήξεις των ύμνων.

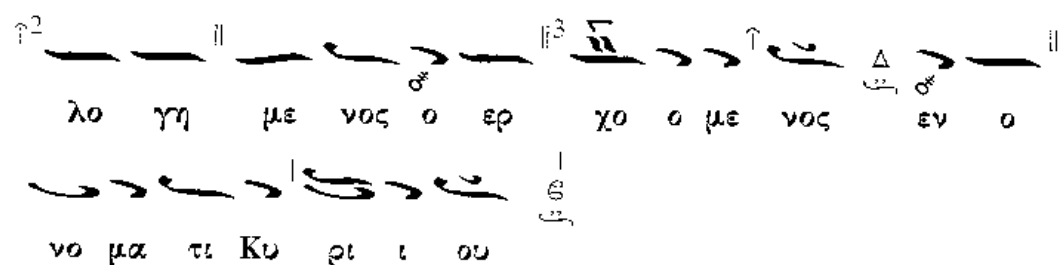
Δεσπόζοντες φθόγγους έχει τόν Βου, τόν Δι και τόν άνω Ζω. Καταλήξεις κάνει άτελείς στον Δι και στον άνω Ζω, και έντελείς και τελικές στον Βου. Στο τέλος της ψαλμωδίας (κατάληξη τελική προς παύση) οι καταλήξεις γίνονται στον φθόγγο Δι.

Μελωδικές έλξεις σημειώνονται στον Πα (σ σ) προς τόν Βου, και στον Γα (σ σ) προς τόν Δι.

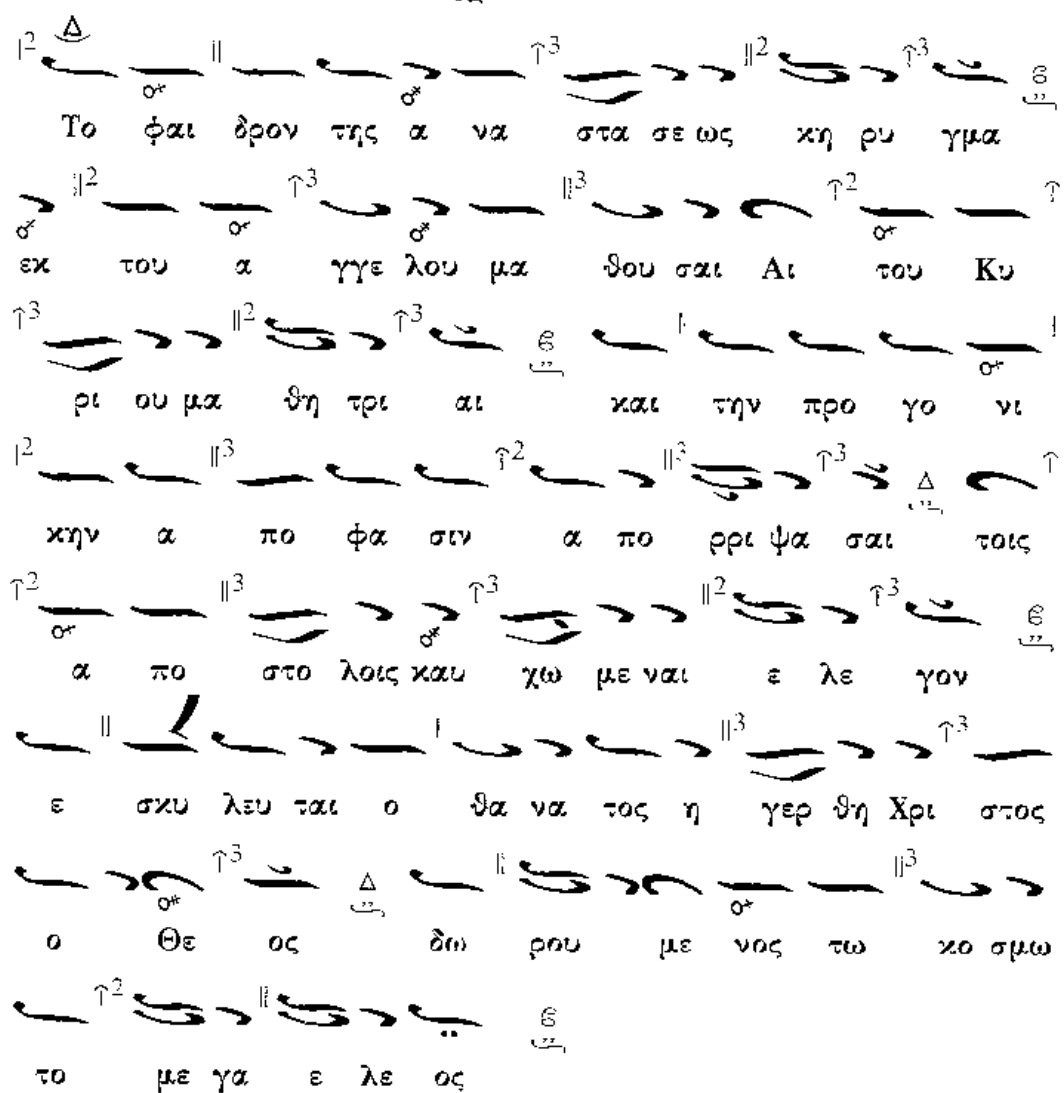
Όταν προηγείται στίχος, αρχίζει από τόν φθόγγο Δι, και καταλήγει, ανάλογα μέ τό είδος της μελωδίας και τή μελωδική κατάληξη του Τετάρτου χρωματικού, στον φθόγγο Βου.



²Ιδιαίτερο άπήχημα στον ήχο αυτό δέν μάς διέσωσε ή παράδοση. Μπορούμε νά πούμε ή τό "Λέγετος", πού προτείνει ό Σίμων Καράς και άναδεικνύει τά ιδιώματα του ήχου, ή ένα άπλό "Νε" στον φθόγγο Δι.

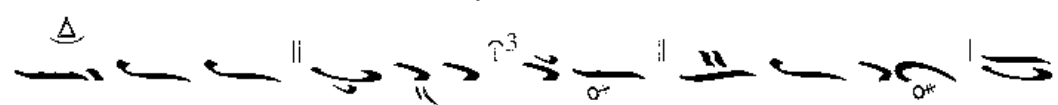


Ἀναστάσιμο Ἀπολυτίκιο

Ἦχος $\frac{1}{2}$ Βου - θ

Κοντάκιο τῶν Εἰσοδίων

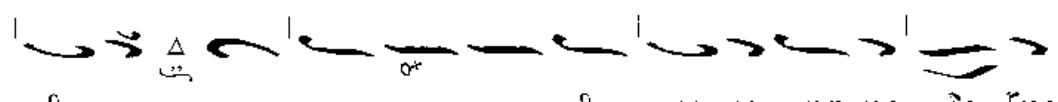
Ἦχος Β' Bou θ



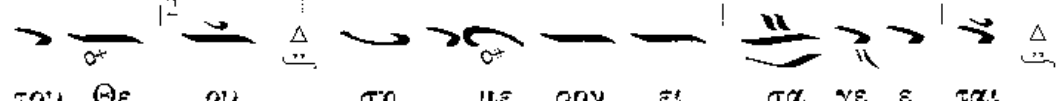
 Ο κα θα ρω τα α τος να ος του Σω τη



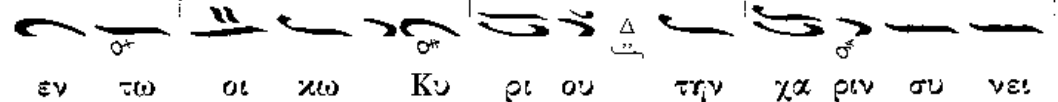
 ρος η πο λυ τι μη η τος πα στας και Παρ



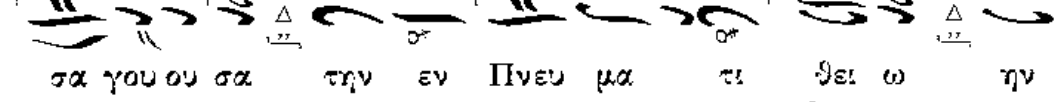
 θε νος το ι ε ρον θη σαυ ρι σμα της δο ξης



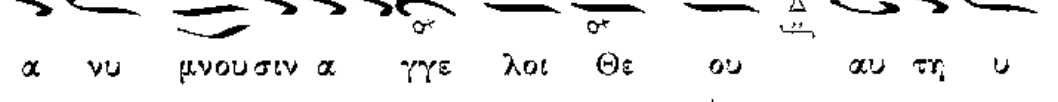
 του Θε ου ση με ρον ει σα γε ε ται



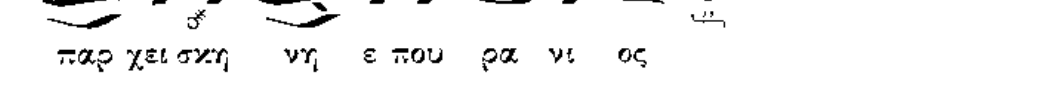
 εν τω οι κω Κυ ρι ου την χα ριν συ νει



 σα γου ου σα την εν Πνευ μα τι θει ω ην

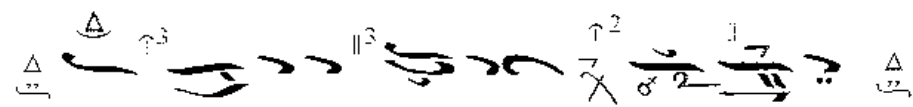


 α νυ μνουσιν α γγε λοι Θε ου αυ τη υ



 παρ χει σκη νη ε που ρα νι ος

τό τέλος:



 σκη νη ε που ρα νι ο ο ος

3. Ἦχος Πρώτος μαλακός χρωματικός ἀπό τόν Κε (ἢ τόν Πα)

Ὅρισμένα μέλη τοῦ Πρώτου ἤχου (ἢ τοῦ Πλαγίου τοῦ Πρώτου) ἐξηγήθησαν στή Νέα Μέθοδο ἔχοντας ὡς βάση τό φθόγγο Κε (ἢ τόν Πα). Συχνά οἱ μελωδίες τους διφωνοῦν στόν ἄνω Νη (ἢ τόν Γα), ὅπου δημιουργεῖται πεδίο ἑλξης γιά τοὺς φθόγγους γύρω ἀπ' αὐτόν, Ζω' καί Πα' (ἢ Βου καί Δι). Στήν παλαιότερη γραφή γίνονται ἀναφορές γιά τήν ὑπαρξή τέτοιων μελῶν καί σέ θεωρητικά συγγράμματα καί σέ μουσικές συνθέσεις καί ἀποδίδονταν στόν κλάδο τοῦ Πρώτου ἤχου τόν ὀνομαζόμενο *νάο*³, ἔχοντας ὡς χαρακτηριστικό σημάδι παρασήμανσης τό θέμα ἀπλοῦν (Θ).

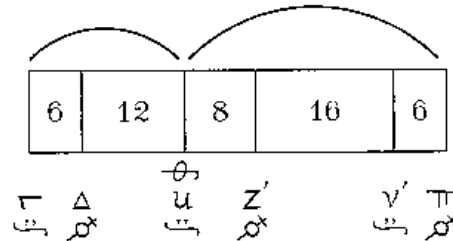
10		8	8	16	6	12	12
ὁ υ' q	Ζ' λ	Θ ν' u	π' ρ q	ε' σ λ	Γ' u	Δ' δ	υ' q
φ π q	ε λ	Θ (- Θ) Γ u	Δ ρ δ	υ q	Ζ' u	ν' u	π' q

Στόν Πρόλογο τοῦ Πρώτου ἤχου *Τόν τάφον σου Σωτήρ κυριαρχεῖ* μελωδικά, ἀπαρχῆς μέχρι τέλους, ἡ διφωνία τοῦ ἤχου μέ ἀποτέλεσμα ἓνα ἰδιαίτερο ἄκουσμα σέ ὅλο τό τροπάριο: διαστήματα μαλακοῦ χρωματικοῦ τετραχόρδου πρὸς τά πάνω καί μαλακά διατονικά διαστήματα πρὸς τήν ἀρχική βάση τοῦ ἤχου. Στή Νέα Μέθοδο (καί στό τελευταῖο ἀπλοποιημένο στάδιο τῆς παλαιότερης γραφῆς) ὁ Πρόλογος αὐτός παρασημάνθηκε μέ τό φθορικό σημεῖο τοῦ ἔσω θεματισμοῦ (Θ) στή μαρτυρία τοῦ ἤχου

Ἦχος $\overset{\text{I}}{\underset{\text{q}}{\Theta}}$ Κε Θ

³ Δές περισσότερα, Γαβριήλ, Τερομόναχος *Περὶ τῶν ἐν τῇ ψαλτικῇ*, Monumenta Musicae Byzantinae, vol. I, Wien 1985, σελ. 76 στίχοι 429-452, καί Καρας, Σ. *Θεωρητικόν*, τόμ. Α', Ἀθῆναι 1982, σελ. 316 κ.έ.

καί επικράτησε τελικά ὁ Πρόλογος αὐτός νά ψάλλεται καί πρὸς τὰ πάνω ἀλλὰ καί πρὸς τὰ κάτω μέ τὰ διαστήματα τοῦ χρωματικοῦ Δευτέρου, ἀκολουθώντας ὅλα τὰ χαρακτηριστικά ἰδιώματά του: ἡ διφωνία ἔγινε βάση τοῦ ἤχου, καί ἡ μελωδία κινεῖται χρωματικά καί πρὸς τὴ μεσότητα καί πρὸς τὴν τριφωνία της:



Πρόλογος "Τὸν τάφον σου Σωτήρ"

Ἦχος $\bar{\eta}$ Κε $\ominus$

$\overset{\text{Κ}}{\sigma^*} \parallel^3 \rightarrow \rightarrow \rightarrow \overset{\uparrow^2}{\rightarrow} \rightarrow \rightarrow \parallel \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \sigma^* \parallel \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \sigma^* \parallel$
 Τον τα φον σου Σω τη ηρ στρα τι ω ται τη
 $\parallel \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \sigma^* \parallel^3 \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \overset{\uparrow^2}{\rightarrow} \rightarrow \rightarrow \parallel \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \sigma^* \parallel \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \sigma^* \parallel$
 ρουντες νε κροι τη α στρα πη η του ο φθε
 $\rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \sigma^* \parallel \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \sigma^* \parallel^2 \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \overset{\uparrow^3}{\rightarrow} \rightarrow \rightarrow \rightarrow \parallel^3 \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \overset{\uparrow}{\rightarrow} \parallel$
 ντος α γγελου ε γε νο ντο κη ρυ υ ττο
 $\overset{\uparrow}{\rightarrow} \rightarrow \rightarrow \rightarrow \parallel \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \parallel^3 \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \overset{\uparrow^2}{\rightarrow} \rightarrow \rightarrow \rightarrow \overset{\uparrow^3}{\rightarrow} \rightarrow \rightarrow \rightarrow \sigma^* \parallel$
 ντο ος γυ ναι ξι τη ην α να α στα σιν σε ε
 $\rightarrow \parallel^3 \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \overset{\uparrow^3}{\rightarrow} \rightarrow \rightarrow \rightarrow \overset{\uparrow^2}{\rightarrow} \rightarrow \rightarrow \parallel \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \sigma^* \parallel^3 \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \sigma^* \parallel$
 δο ξα α ζο μεν τον της φθο ρας κα θαι ρε
 $\rightarrow \overset{\uparrow^3}{\rightarrow} \rightarrow \rightarrow \rightarrow \parallel^3 \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \overset{\uparrow^3}{\rightarrow} \rightarrow \rightarrow \rightarrow \overset{\uparrow^2}{\rightarrow} \rightarrow \rightarrow \parallel \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \sigma^* \parallel$
 την σοι οι προ σπι ι πτο μεν τω α να στα
 $\rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \sigma^* \parallel \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \sigma^* \parallel^3 \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \overset{\uparrow^3}{\rightarrow} \rightarrow \rightarrow \rightarrow \parallel \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \sigma^* \parallel \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \sigma^* \parallel$
 ντι εκ τα φου και μο νω Θε ω η μων

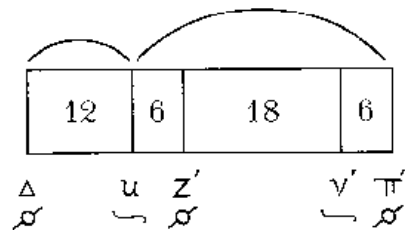
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΔ'

Ἦχοι τοῦ σκληροῦ χρώματος (B)

1. Ἦχος Νενανώ

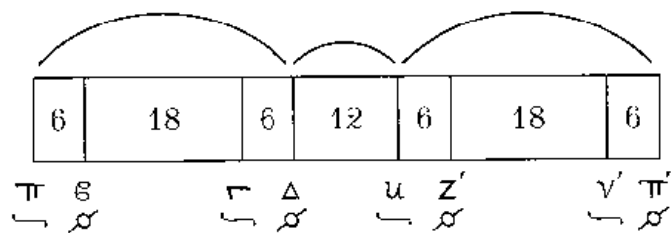
Ἡ τοῦ Νενανώ γλυκυτάτη φθορά, κατὰ τοὺς παλαιούς φαλμωδούς, ἑνατος ἦχος καλεῖται¹. Ἐχει δική του ξεχωριστή φθορά ἢ ὁποία τίθεται στὸν φθόγγο Δι καὶ ζητεῖ πάνω ἀπὸ αὐτὸν τόνο μείζονα καὶ κατόπιν διαστήματα σκληροῦ χρωματικοῦ τετραχόρδου.

Ἦχος Δι ς

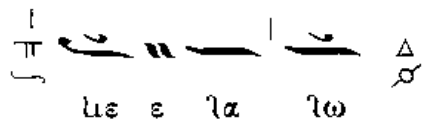


Ὁ Νενανώ εἶναι συνδεδεμένος μέ τὸν χρωματικό Πλάγιο τοῦ Δευτέρου.

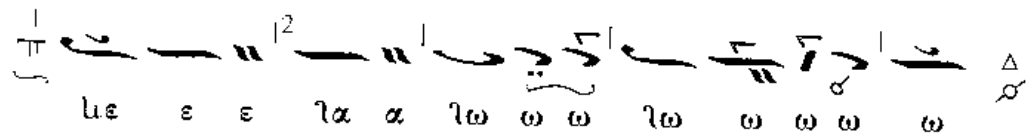
Ἦχος Πά ς



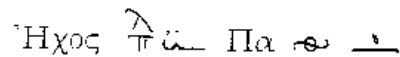
Ἡ σύνδεση αὐτὴ φανερώνεται εὐθὺς ἐξαρχῆς μέ τό ἀπήχημα τοῦ ἤχου, τό Νενανώ. Ἀρχίζει ἀπὸ τὴ βάση τοῦ Πλαγίου τοῦ Δευτέρου καὶ καταλήγει στὸν Δι, εἴτε σύντομο:



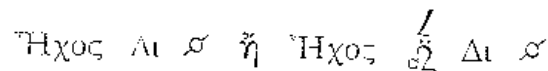
εἴτε ἀργοσύντομο:



Ὁ Νενανῶ παρουσιάζεται στὴν ἰσχύουσα μέθοδο πότε ὡς τρίφωνος τοῦ Πλαγίου τοῦ Δευτέρου:

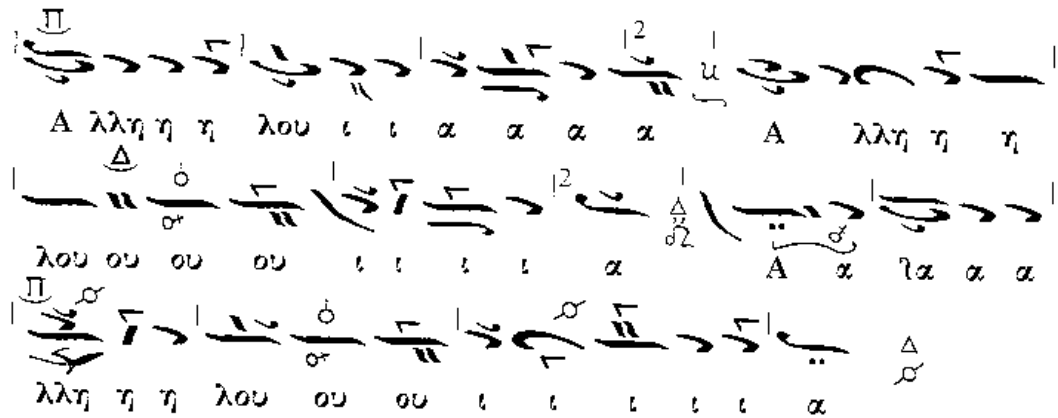
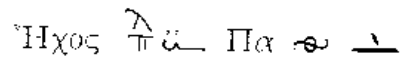


καὶ πότε ὡς ἀνεξάρτητος ἦχος Νενανῶ:

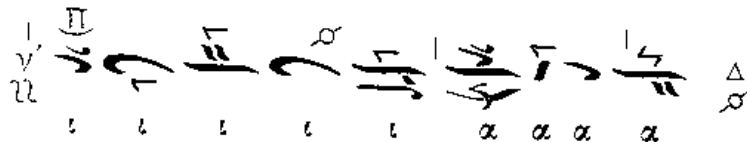


Εἶναι ἦχος κυρίως τῆς παπαδικῆς μελοποιίας, καὶ σ' αὐτόν ἔχουν γραφῆι πολυέλεσι, ἐκλογές, δοξολογίες καὶ Μαθήματα.

Ἀλληλουιάριο τοῦ Εὐαγγελίου



τό τέλος:

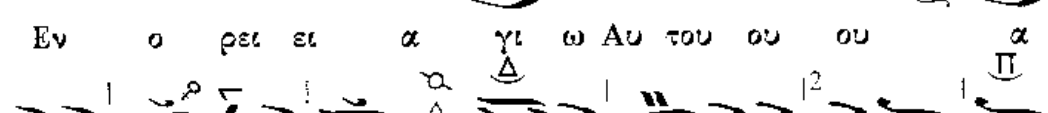


Στίχοι ἀπὸ τῆν Ἐκλογή τῆς Μεταμορφώσεως, Γ. Ρήγα

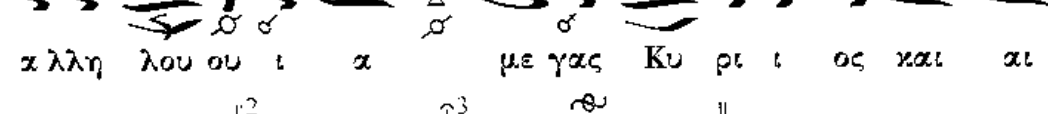
Ἦχος $\frac{4}{2}$ Δι σ



 Εν ο ρει ει α γι ω Αυ του ου ου α



 α λλη λου ου ι α με γας Κυ ρι ι ος και αι



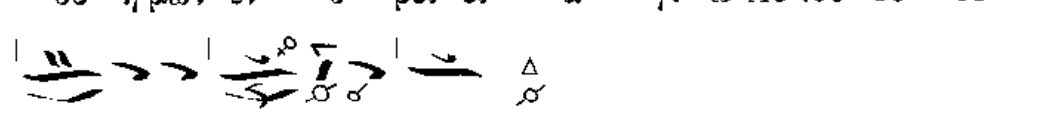
 νε το ος σφο ο δρα εν πο λει του Θε



 ου η μων εν ο ρει ει α γι ω Αυ του ου ου



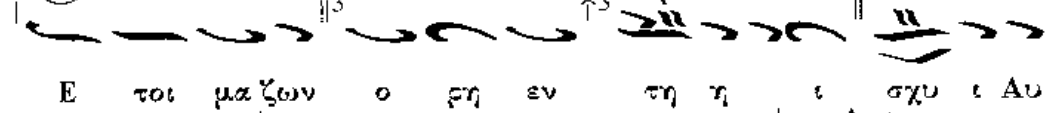
 α α λλη λου ου ι α



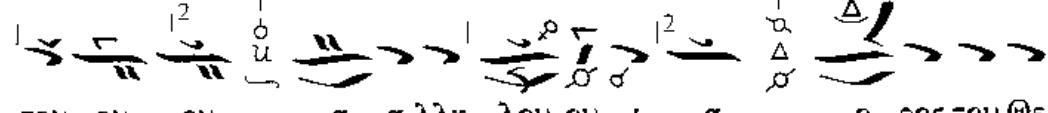
 Ε τοι μα ζων ο ρη εν τη η ι σχυ ι Αυ



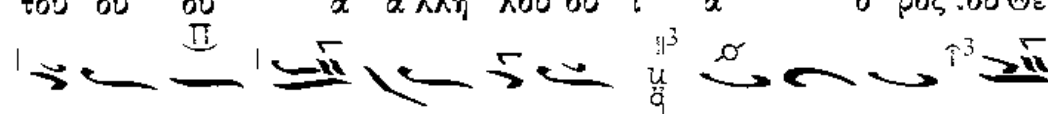
 του ου ου α α λλη λου ου ι α ο ρος του Θε



 ου ο ρος πι ι ι ον ο ρος τε τυ

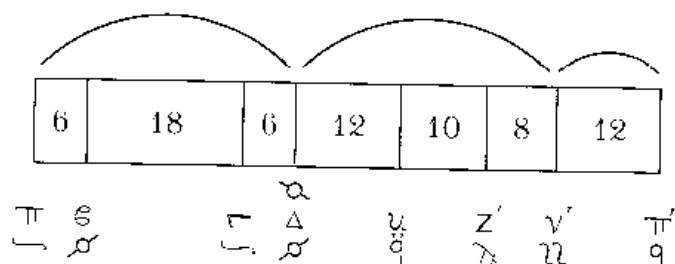


 υ ρω με ε ε νο ο ον α α λλη λου ου ου



 α

Υπάρχει καί ἓνας Πρόλογος τοῦ Τετάρτου ἤχου στό Εἰρμολόγιον, τό κάδισμα Κατεπλάγη Ἰωσήφ, ἀπό τό ὁποῖο μπορεῖ νά συμπεράνει κανεῖς ὅτι οἱ παλαιότεροι θεωροῦσαν ἀρχικά τόν Νενανώ ὡς ἤχο Τέταρτο χρωματικό² (Ἦχος δ_2^1 Δι ς). Στόν Πρόλογο αὐτό ὁ ἤχος ἐναλλάσσεται στήν ψαλμωδία μέ τόν Τέταρτο (ἄγια) τοῦ μαλακοῦ διατόνου, σχηματίζοντας τήν ἐξῆς μεικτή κλίμακα³:



Ακολουθεῖ τούς δεσπόζοντες φθόγγους, τίς καταλήξεις καί τίς μελωδικές ἐλξεις τοῦ Πλαγίου τοῦ Δευτέρου, ὅταν εἶναι χρωματικός⁴, καί τοῦ Τετάρτου (ἄγια) ἀπό τόν Δι, ὅταν εἶναι διατονικός.

Ὅταν προηγεῖται στίχος (ιδίως σέ προκείμενα καί ἀλληλουϊάρια), ἀρχίζει ἀπό τόν Δι, ἀνεβαίνει καί στέκεται στόν διατονικό Ζω', καί καταλήγει, ἀνάλογα μέ τό εἶδος τῆς μελωδίας, στόν Δι.

Ὁ Πρόλογος "Κατεπλάγη Ἰωσήφ"

Ἦχος δ_2^1 Δι ς

Κα τε πλα γη Ι ω σηφ το υ περ
 φυ σιν θε ω ρων και ε λαμ βα νεν εις νουν
 τον ε πι πο κον υ ε τον εν τη α σπο ρω

συ λλη ψει του Θε ο το ο ο κε θα τον εν
 πυ ρι α κα τα φλεκτον ρα ἥδον Α α ρων την
 ὅλα στη σα σαν και μαρ τυ ρων ο μνηστωρ σου και
 φύ λαξ τοις ι ε ρευ σιν ε κραυ γα α ζε
 Παρ θε ε νος τι ι ι κτει και με ε τα
 το κον πα λιν με νει ει Παρ θε ε ε ε νος

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΙΔ' ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ

¹ Χρυσάφης, Μ. *Περί φθορῶν*, στό Lorenzo Tardo, *L' antica Melurgia Bizantina*, Grottaferrata MCMXXXVIII, σελ. 230.

² Καράς, Σ. *Θεωρητικόν*, τόμ. Β', Ἀθήναι 1982, σελ. 87.

³ Ἡ κλίμακα αὕτη, στά θεωρητικά συγγράμματα, εἶναι ἐκείνη πού περιγράφεται ὡς δευτέρη (μελωδική) κλίμακα τῶν συνδέσεων τοῦ χρωματικοῦ Πλαγίου τοῦ Δευτέρου.

⁴ Πορεία τῆς μελωδίας πρὸς τόν Κε, δέλει τόν φθόγγο Δι φυσικό (τό διάστημα Δι-Κε προσλαμβάνομενο μείζονα τόνο) καί ὄχι μέ δίεση (ιδίωμα τοῦ Πλαγίου τοῦ Δευτέρου ὅταν αὐτός τετραφωνεῖ στόν Κε).

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι

Θέματα θεωρίας

1. Μουσικά συστήματα και συμφωνίες

Σύστημα ονομάζεται ένα σύνολο φθόγγων και διαστημάτων κατά τό όποιο οί άκραίοι φθόγγοι του, όταν συνηχήσουν, δημιουργούν μιά συμφωνία.

Τά μουσικά διαστήματα διακρίνονται, πέρα από τό μέγεθός τους, σέ διάφωνα, παράφωνα και σύμφωνα.

Διάφωνα ή διαφωνίες ονομάζονται τά διαστήματα μίας (Νη-Πα, Πα-Βου κ.ο.κ.) και έξι φωνών (Νη-Ζω', Πα-Νη' κ.ο.κ.), διότι ή συνήχηση τών άκρων φθόγγων τους δημιουργεί στον άκροατή τό αίσθημα τής διαφωνίας.

Παράφωνα ή παραφωνίες ονομάζονται τά διαστήματα δύο (Νη-Βου, Πα-Γα κ.ο.κ.) και πέντε φωνών (Βου-Νη', Γα-Πα' κ.ο.κ.), διότι βρίσκονται ανάμεσα στά διάφωνα και στά σύμφωνα διαστήματα. Η συνήχηση τών άκρων φθόγγων τους άκούγεται σύμφωνη, πλην όμως ή δημιουργία μουσικών κλιμάκων και ή «κατά σύστημα» πορεία τους δέν στηρίζεται σ' αυτά τά διαστήματα, έπειδή θεωρούνται άτελή.

Σύμφωνα ή συμφωνίες ονομάζονται τά διαστήματα τριών (Νη-Γα, Πα-Δι κ.ο.κ.), τεσσάρων (Νη-Δι κ.ο.κ.) και έπτά φωνών (Νη-Νη' κ.ο.κ.), διότι ή συνήχηση τών άκρων φθόγγων τους άκούγεται ευχάριστα από τόν άκροατή και μ' αυτά ως βάση καθορίζεται ή διαμόρφωση τών μουσικών κλιμάκων και ή κατά σύστημα πορεία τών μελωδιών. Αναλυτικότερα:

Τό διάστημα τριών φωνών ονομάζεται **τριφωνία** ή **τετράχορδο** (και διάστημα τετάρτης), έπειδή αποτελείται από τρεις φωνές-διαστήματα μεταξύ τεσσάρων φθόγγων-χορδών. Όταν έχει μέγεθος

30 μουσικῶν τμημάτων εἶναι τέλειο, ἐνῶ ὅταν εἶναι αὐξημένο ἢ ἐλαττωμένο συμπεριλαμβάνεται στά διάφωνα διαστήματα.

Τό διάστημα τεσσάρων φωνῶν ὀνομάζεται **τετραφωνία** ἢ **πεντάχορδο** (καί διάστημα πέμπτης), ἐπειδὴ ἀποτελεῖται ἀπό τέσσερις φωνές-διαστήματα μεταξύ πέντε φθόγγων-χορδῶν. Ὄταν ἔχει μέγεθος 42 μουσικῶν τμημάτων εἶναι τέλειο, ἐνῶ ὅταν εἶναι αὐξημένο ἢ ἐλαττωμένο ἀνήκει στά διάφωνα διαστήματα.

Τό διάστημα ἐπτά φωνῶν ὀνομάζεται **ἐπταφωνία** ἢ **ὀκτάχορδο** (καί διάστημα ὀγδόης) ἐπειδὴ ἀποτελεῖται ἀπό ἐπτά φωνές-διαστήματα μεταξύ ὀκτώ φθόγγων-χορδῶν. Ὄταν ἔχει μέγεθος 72 μουσικῶν τμημάτων εἶναι τέλειο. Ὀνομάζεται καί **διαπασῶν**, ἐπειδὴ περιέχει ὅλους τοὺς φθόγγους καί τὰ διαστήματα τῆς μουσικῆς κλίμακας. Εἶναι τό τελειότερο ἀπὸ ὅλα τὰ σύμφωνα διαστήματα, γιατί περιέχει καί τίς δύο μικρότερες συμφωνίες, τοῦ τετραχόρδου καί τοῦ πενταχόρδου.

2. Ἰδιότητες τῶν τετραχόρδων

Τό τετράχορδο εἶναι βάση καί θεμέλιο ὅλων τῶν μουσικῶν κλιμάκων καί τῶν συμφώνων συστημάτων. Κι αὐτό γιατί τό πεντάχορδο ἀποτελεῖται ἀπὸ ἓνα τετράχορδο αὐξημένο κατὰ ἓνα μείζονα τόνο, ἐνῶ τό διαπασῶν ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο τετράχορδα καί ἓνα μείζονα τόνο, εἴτε ἀνάμεσά τους (διαζευγμένα τετράχορδα, πορεία πλαγίου ἤχου) εἴτε ἔξω ἀπὸ αὐτά (συνημμένα τετράχορδα, πορεία κυρίου ἤχου).

Ἀπὸ τοὺς τέσσερις φθόγγους κάθε τετραχόρδου τῶν κλιμάκων, ὁ πρῶτος καί ὁ τέταρτος ὀνομάζονται **ἐστῶτες** ἢ **ἀκίνητοι**. Οἱ ἐνδιάμεσοι, οἱ ὅποιοι ὀνομάζονται **ὑπερβάσιμοι** ἢ **κινούμενοι**, καθορίζουν, ἀνάλογα μέ τῇ θέσῃ τους, τὰ διαστήματα ἀπὸ τὰ ὅποια ἐξαρτᾶται ἡ διάκριση τῶν μελωδιῶν σέ γένη καί χροές. Τὰ τετράχορδα, ἀνήκουν:

- στή χρώα τοῦ μαλακοῦ διατόνου ὅταν ἀποτελοῦνται ἀπό τόνους: μεῖζονα, ἐλάσσονα καί ἐλάχιστο (μέ ὁποιαδήποτε σειρά):
- στή χρώα τοῦ σκληροῦ διατόνου ὅταν ἀποτελοῦνται ἀπό δύο τόνους μεῖζονες καί ἡμίτονο διατονικό (μέ ὁποιαδήποτε σειρά):
- στή χρώα τοῦ μαλακοῦ χρώματος ὅταν ἀποτελοῦνται ἀπό τόνο ἐλάχιστο, ὑπερμεῖζονα καί ἡμίτονο χρωματικό:
- στή χρώα τοῦ σκληροῦ χρώματος ὅταν ἀποτελοῦνται ἀπό δύο ἡμίτονα (διατονικό καί χρωματικό) καί τριημίτονο:
- στή χρώα τοῦ ἐναρμονίου γένους ὅταν ἀποτελοῦνται ἀπό τεταρτημόριο τοῦ μεῖζονος τόνου (ἐναρμόνια δίεση) καί διφώνια ὑπερμεῖζονα.

3. Ρυθμός καί ρυθμικοί πόδες

Στήν ἐκκλησιαστική μουσική βασικός ρυθμός εἶναι ὁ τετράσημος, ὁ ὁποῖος ἀποτελεῖται ἀπό δύο δισήμους πόδες καί μετράται σέ δύο κινήσεις, μέ τόν πρῶτο χρόνο τοῦ πρώτου ποδός νά εἶναι τό ἰσχυρότερο μέρος τῆς θέσης. Συναντῶνται ἐπίσης πεντάσημοι, ἐξάσημοι, ἐπτάσημοι, καί λιγότερο ὀκτάσημοι καί ἐννεάσημοι. Ὅταν τά ρυθμικά μέτρα περιέχουν τρίσημο πόδα, διακρίνονται μέ διπλή διαστολή στήν ἀρχή καί στό τέλος τους (¹), καί ὁ περιεχόμενος τρίσημος, ὁ ὁποῖος ἀπαιτεῖ στήν κίνησή του ἕνα χρόνο παραπάνω, σημειώνεται μέ ἀπλή διαστολή πού φέρει σύζευξη (¹).

Στά σύντομα μέλη, ὅπου συνήθως κάθε συλλαβή ἀντιστοιχεῖ σέ ἕνα μουσικό χρόνο, ὁ ρυθμός παρακολουθεῖ κατά κανόνα τόν τονισμό τοῦ κειμένου. Στή δέση κάθε ρυθμικοῦ ποδός βρίσκονται κατά κανόνα οἱ τονιζόμενες συλλαβές πού ἔχουν μεγαλύτερη ἔμφαση στό ποιητικό κείμενο. Προηγούμενα συνήθως τά ῥήματα, τά ἐπιρρήματα καί οἱ μετοχές, καί ἀκολουθοῦν τά ἐπίθετα, τά οὐσιαστικά, οἱ προθέσεις, οἱ σύνδεσμοι καί τά ἄρδρα.

Στά αργά εірμολογικά καί αργοσύντομα στιχηραρικά καί παπαδικά μέλη, όπου σέ κάθε συλλαβή αντιστοιχοῦν δύο, τρεῖς ἤ καί περισσότεροι μουσικοί χρόνοι, ὁ ρυθμός ἐξαρτᾶται ὄχι μόνο ἀπό τίς τονιζόμενες συλλαβές ἀλλά καί ἀπό τόν μουσικό τονισμό τοῦ κειμένου, κυρίως μέ βάση τούς χαρακτηῖρες ποιότητος.

Τέλος, στά αργά στιχηραρικά καί παπαδικά μέλη, όπου σέ κάθε συλλαβή αντιστοιχοῦν ὁλόκληρες μουσικές φράσεις, ὁ ρυθμός παρακολουθεῖ τόν μουσικό τονισμό τοῦ κειμένου, ὅπως τόν ὀρίζουν οἱ χαρακτηῖρες ποιότητος, μέ βασικό πάντοτε ρυθμό τόν τετράσημο.

3.1. Σήμανση καί μέτρηση τῶν ρυθμῶν

τετράσημος

2 κινήσεις (2-2): 

πεντάσημος

2 κινήσεις (2-3): 

2 κινήσεις (3-2): 

ἐξάσημος

3 κινήσεις (2-2-2): 

2 κινήσεις (3-3): 

ἐπτάσημος

3 κινήσεις (3-2-2): 

3 κινήσεις (2-3-2): 

3 κινήσεις (2-2-3): 

ὀκτάσημος3 κινήσεις (3-3-2): $\parallel^8 \text{ — — — — — } \uparrow \text{ — — — — — } \uparrow \text{ — — — — — } \parallel$ 3 κινήσεις (3-2-3): $\parallel^8 \text{ — — — — — } \uparrow \text{ — — — — — } \uparrow \text{ — — — — — } \parallel$ 3 κινήσεις (2-3-3): $\parallel^8 \text{ — — — — — } \uparrow \text{ — — — — — } \uparrow \text{ — — — — — } \parallel$ έννεάσημος3 κινήσεις (3-3-3): $\parallel^9 \text{ — — — — — } \uparrow \text{ — — — — — } \uparrow \text{ — — — — — } \parallel$ 4. Περί φθοῶν (Ζυγοῦ φ , Κλιτοῦ ϕ , Σπάθης θ)

Οἱ Τρεῖς Δάσκαλοι, οἱ εἰσηγητές τῆς Νέας Μεθόδου, στήν προσπάθεια ἀπλοποίησης τοῦ συστήματος μουσικῆς γραφῆς, ἀπό τή μιά ἀφαίρεσαν χειρονομίες καί φωνητικούς χαρακτήρες, τό περιεχόμενο ἢ τήν ἐνέργεια τῶν ὁποίων ἄλλοτε ἔγραφαν ἀναλυτικά καί ἄλλοτε ἀντικαθιστοῦσαν μέ παρεμφερεῖς χαρακτήρες, ἀπό τήν ἄλλη ὁμως ἐπέφεραν παραλλαγές σέ ἤδη ὑπάρχοντα σημάδια ἢ εἰσήγαγαν ἀκόμη καί νέα, ὅταν ὑπῆρχε κίνδυνος σύγχυσης μέ κάποια ἀπό αὐτά πού ἦταν σέ χρήση μέχρι τότε. Ἔτσι προέκυψαν καί τρία νέα σημάδια-φθορές :

(α) τό φθορικό σημεῖο πού προῆλθε ἀπό τή φθορά τοῦ Δευτέρου ἤχου μέ κεραία στά δεξιὰ (θ)

(β) τό φθορικό σημεῖο πού προῆλθε ἀπό τή φθορά τοῦ Νενανῶ μέ κεραία στό κάτω μέρος (φ)

(γ) τό φθορικό σημεῖο πού προῆλθε ἀπό τή φθορά τοῦ νανά μέ ἀγκύλη κάτω καί πρὸς τά ἀριστερά (ϕ).

Τά τρία αὐτά σημεῖα ἐπικράτησε νά λέγονται ἀπό τή Μουσική Επιτροπή τοῦ 1881-83 καί μετὰ χρόες, καί ἡ φθορά (θ) ὀνομάστηκε σπάθη, ἡ φθορά (φ) ζυγός καί ἡ φθορά (ϕ) κλιτόν.

Ἡ σπάθη (ϑ), φθορά πού ἀνήκει στό χρωματικό γένος, γράφεται συνήθως στόν φθόγγο Κε (ἀλλά καί στόν Γα) καί ζητᾶ τόν κάτω ἀπ' αὐτόν μέ δίεση καί τόν πάνω ἀπ' αὐτόν μέ ὕφεση.

Ὁ ζυγός (ϝ), φθορά πού ἀνήκει στό χρωματικό γένος, γράφεται συνήθως στόν φθόγγο Δι καί ζητᾶ τόν Γα μέ δίεση, τόν Βου φυσικό καί τόν Πα μέ δίεση.

Τό κλιτόν (ϕ), φθορά πού ἀνήκει στό σκληρό διάτονο γράφεται συνήθως στόν Δι καί ζητᾶ τόν Γα μέ δίεση, τόν Βου μέ δίεση (Γα-Βου μεῖζων τόνος) καί τόν Πα στήν θέση του (Βου-Πα μεῖζων τόνος). Ὅμως, ἀνάλογα μέ τήν πορεία τοῦ μέλους (ποῦ στέκεται, πρὸς τὰ ποῦ κινεῖται), καί ἰδιαίτερος ὅταν ἐπιστρέφουμε πρὸς τόν φθόγγο Δι, οἱ φθόγγοι Βου καί Γα ἐλκονται περισσότερο. Τὰ ἴδια ἐλκτικά φαινόμενα παρατηροῦνται καί σέ ὅποιον ἄλλο φθόγγο σημειωθεῖ τό κλιτόν.

5. Τό ἰσοκράτημα στήν ἐκκλησιαστική μουσική

Ἀπό τοὺς πρώτους χριστιανικούς αἰῶνες ὑπῆρχε ἡ λεγομένη ὑπήχησις (ἀσθενές ἄκουσμα) τῶν ὕμνων, ὡς βοηθητική μελική γραμμή πού συνόδευε τήν κυρίως ψαλμωδία. Σ' αὐτήν ἔπαιρναν μέρος ὅλοι οἱ πιστοί, καθὼς δέν ἦταν ἀπαραίτητο νά ξέρει κανεὶς τὰ λόγια τῶν ὕμνων. Ἦταν ἀπλή, ὅπως καί οἱ πρώτες χριστιανικές μελωδίες ἄλλωστε, καί τονικά συνέπιπτε μέ τή βάση τοῦ ἤχου τῆς μελωδίας. Μέ τήν ἀνάπτυξη ὁμως τῆς ὑμνολογίας καί τοῦ μέλους (συνθέσεις μέ ἐναλλαγές γενῶν, ἤχων καί κλάδων τους) ἀναδύεται ὡς βοηθητικό στοιχεῖο τῆς ψαλμωδίας τό ἰσοκράτημα. Ἀρκετές εἶναι οἱ μαρτυρίες στά μουσικά χειρόγραφα τῶν παλαιῶν ἐκκλησιαστικῶν μουσικῶν περί τῶν βασταμάτων, καί περί τῶν βαστακτῶν, ὅπως ἀποκαλοῦνταν τὰ ἰσοκρατήματα καί οἱ ἰσοκράτες ἀντίστοιχα.

Τό ισοκράτημα, παρότι συνυπάρχει μέ τό μέλος, έντούτοις εἶναι ὑπήχηση τῆς βάσης, κυρίως, τοῦ ἀρχικοῦ ἤ τῶν διαφόρων ἤχων πού ἐναλλάσσονται κατά τήν πορεία τοῦ μέλους. Δέν εἶναι ἐναλλαγὴ φθόγγων μέ σκοπό τή δημιουργία εὐχάριστης ἀκουστικῆς ἀρμονίας, ἡ ὁποία δέν ἔχει καμιά σχέση μέ τή δομή τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς καί τή λατρεία· εἶναι τό ὑπόβαθρο μιᾶς μουσικῆς σύνθεσης ἡ ὁποία ἀπαρτίζεται ἀπό μελωδικές φράσεις συγγενικῶν ἤ ὄχι ἤχων, τέλεια συνδεδεμένες μεταξύ τους, μέ ἐναλλαγές στηριζόμενες συνήδως στή βάση τοῦ σχηματιζόμενου νέου τετραχόρδου, πενταχόρδου ἢ διαπασῶν.

Ἡ ὀρθή ἐφαρμογή τοῦ ισοκρατήματος στή μελωδία ἐπιτυγχάνεται μέ κανόνες πού ἀπορρέουν ἀπό τή γνώση τῆς θεωρίας, τοῦ ἤθους καί τῆς μουσικῆς παράδοσης τοῦ ἤχου. Καί στό σημεῖο αὐτό ἔχει καθοριστική σημασία ἡ τέχνη τοῦ ισοκρατήματος σέ συνάρτηση μέ τήν ἐκτέλεση τῆς ἐνέργειας τῶν μουσικῶν σημαδιῶν καί τῶν ἐλκτικῶν ιδιωμάτων τῶν δεσποζόντων φθόγγων τοῦ ἤχου: ἀναλύοντας τά σημάδια καί ἀποδίδοντας πρεπόντως τή δύναμη τῶν δεσποζόντων φθόγγων μέ τίς ὁποίες ἔλξεις ὑφίστανται οἱ υπερβάσιμοι φθόγγοι, ἡ μελωδία δέν δημιουργεῖ διάφωνο διάστημα μέ τό φθόγγο τοῦ ισοκρατήματος. Καί αὐτό φαίνεται στήν πράξη. Ἐκεῖ δέν ὑφίστανται οἱ δυσαρμονίες πού παρατηροῦνται στά παρασημασμένα μέλη. Ἐρμηνεύοντας τή θέση, (α) συνδέουμε τοὺς χαρακτήρες μεταξύ τους, (β) ἀποδίδουμε τή μουσική θέση διατηρώντας τά χαρακτηριστικά τοῦ ἤχου καί (γ) ἐρμηνεύουμε τοὺς ποιοτικούς χαρακτήρες.

Στά παρακάτω παραδείγματα ἡ φαινομενική διαφωνία τῶν φθόγγων Πα καί Δι (βάσεις ἤχων Α' καί Δ' ἀντίστοιχα) μέ τοὺς ἑγχρονους Βου καί Κε δέν ὑφίσταται ἐάν ἀποδώσουμε ὀρθά τίς ἐνέργειες τῶν ποιοτικῶν χαρακτήρων καί ἐφαρμόσουμε τά ἐλκτικά ιδιώματα τῶν ἤχων:

α)

	γ	$\delta\Omega$	$\underbrace{\hspace{1cm}}$	$\underbrace{\hspace{1cm}}$	$\underbrace{\hspace{1cm}}$	$\underbrace{\hspace{1cm}}$	γ	$\delta\Omega$
ὁρθό:	γ	$\delta\Omega$	$\underbrace{\hspace{1cm}}^N$	$\underbrace{\hspace{1cm}}^N$	$\underbrace{\hspace{1cm}}^N$	$\underbrace{\hspace{1cm}}^N$	γ	$\delta\Omega$
ἀντί τοῦ:	γ	$\delta\Omega$	$\underbrace{\hspace{1cm}}^N$	$\underbrace{\hspace{1cm}}^{\Delta}$	$\underbrace{\hspace{1cm}}^N$	$\underbrace{\hspace{1cm}}^N$	γ	$\delta\Omega$

β)

	Π	η	$\underbrace{\hspace{1cm}}$	$\underbrace{\hspace{1cm}}$	$\underbrace{\hspace{1cm}}$	$\underbrace{\hspace{1cm}}$	Π	η
ὁρθό:	Π	η	$\underbrace{\hspace{1cm}}^{\Pi}$	$\underbrace{\hspace{1cm}}^{\Pi}$	$\underbrace{\hspace{1cm}}^{\Pi}$	$\underbrace{\hspace{1cm}}^{\Pi}$	Π	η
ἀντί τοῦ:	Π	η	$\underbrace{\hspace{1cm}}^{\Pi}$	$\underbrace{\hspace{1cm}}^N$	$\underbrace{\hspace{1cm}}^{\Pi}$	$\underbrace{\hspace{1cm}}^{\Pi}$	Π	η

γ)

	Δ	$\delta\Omega$	$\underbrace{\hspace{1cm}}$	$\underbrace{\hspace{1cm}}$	$\underbrace{\hspace{1cm}}$	$\underbrace{\hspace{1cm}}$	Δ	$\delta\Omega$
ὁρθό:	Δ	$\delta\Omega$	$\underbrace{\hspace{1cm}}^{\Delta}$	$\underbrace{\hspace{1cm}}^{\Delta}$	$\underbrace{\hspace{1cm}}^{\Delta}$	$\underbrace{\hspace{1cm}}^{\Delta}$	Δ	$\delta\Omega$
ἀντί τοῦ:	Δ	$\delta\Omega$	$\underbrace{\hspace{1cm}}^{\Gamma}$	$\underbrace{\hspace{1cm}}^{\Delta}$	$\underbrace{\hspace{1cm}}^{\Delta}$	$\underbrace{\hspace{1cm}}^{\Delta}$	Δ	$\delta\Omega$

Ἀποδίδοντας λοιπόν τίς μουσικές θέσεις καί φράσεις ὅπως πρέπει, δέν ὑπάρχει ἡ ἀνάγκη προσφυγῆς στήν κάδετη ἀρμονία τῶν φθόγγων, ἡ ὁποία κατακερματίζει τή μουσική φράση, ἀλλοιώνει τό ιδιαίτερο ἄκουσμα τοῦ ἤχου, καί ἔρχεται γενικότερα σέ σύγκρουση μέ τό πνεῦμα καί τά θεμελιώδη γνωρίσματα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ II

Ἀπηχήματα

Τό ἀπήχημα¹ ἢ ἐνήχημα (λέγεται καί προήχημα²) εἶναι μιὰ προετοιμασία τῆς ψαλμωδίας πού θά ψαλεῖ, καί γίνεται μέ ἓναν ἀπό τοὺς ὀκτώ πολυσύλλαβους φθόγγους: Ἀνανές, Νεανές, Νανά, Ἄγια, Ἀανές, Νεχέανες ἢ Λέγετος, Ἀνέανες, Νεάγιε. Δηλαδή, πρὸ τοῦ νὰ ἀρχίσουμε νὰ ψάλλωμεν ὅποιανοῦν μελωδίαν, ψάλλομεν ἓνα ἀπὸ τοὺς πολυσυλλάβους φθόγγους, ἵνα δὴ ὡς διὰ γνωστοῦ τοῦ ἤχου ἀπτόμεθα τῆς μελωδίας³. Εἶναι μία σύντομη μουσικὴ φράση ἢ ὁποία "ἐπιβάλλει τὸν ἤχο" καί ἀποδίδει, κατὰ τὸ δυνατόν, τὰ κύρια συστατικά του: βάση, διαστήματα, δεσπόζοντες φθόγγους, μελωδικές ἑλξεις καί καταλήξεις, δίνοντας ἔτσι τὸ χαρακτηριστικὸ τοῦ ἁκουσμα, τὴν "ιδέα" του. Εἶναι μέλος μικρὸν προπαρασκευασμένον κατὰ τὴν ψαλδοσησομένην μελωδίαν⁴. Ἀπὸ αὐτό γνωρίζεται ὁ ἤχος εὐθὺς ἂν εἶναι Κύριος ἢ Πλάγιος ἢ Κλάδος τοῦ ἤχου⁵. Τέλος, τὸ ἀπήχημα εἶναι σύντομη μελωδικὴ γραμμὴ, περιεκτικὴ τῶν ἀδρότερων χαρακτηριστικῶν τοῦ ἤχου. Μὲ τέτοια σύνθεσι καί μέ τὸ νὰ προτάσσεται, τὸ ἀπήχημα προετοιμάζει καί εἰσάγει τὸν ἐκτελεστή καί τὸν ἀκροατὴ στὴ μελωδίαν πού θά ἀκολουθήσῃ⁶.

Τό ἀπήχημα οἱ παλαιοὶ "πολυτρόπως μετεχειρίζοντο μέ τὰς πολυσυλλάβους αὐτῶν λέξεις [...] εἰς ὅλους τοὺς ἤχους"⁷. Σήμερα, ἐκτός ἐλαχίστων ἐξαιρέσεων, ἐπικράτησε νὰ χρησιμοποιεῖται τὸ "Ne" καί ἡ προφορικὴ παράδοσι διασώζει, ἰδίως στὶς ἀργές συνδέσεις, ἀπηχήματα πού ἡ μελωδικὴ τους γραμμὴ γίνεται εἰσαγωγὴ τῆς ψαλδοσησομένης μελωδίας προαναγγέλοντας τὸν ἤχο τῆς σύνθεσης. Τὸ πῶς εξαγγέλεται καί ποῦ πρέπει νὰ καταλήγει τὸ ἀπήχημα, ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴ μαρτυρίαν τοῦ ἤχου.

Συνήθως τὸ ἀπήχημα ψάλλεται ἀπὸ αὐτὸν πού διευθύνει τὸν χορό, γιὰ νὰ μπορέσουν καί οἱ ὑπόλοιποι πού θά ψάλουν, νὰ ἀκού-

σουν τήν ἰδέα τοῦ ἤχου καί τά κυριότερα χαρακτηριστικά του (τονικό ὕψος τῆς βάσης, χρονική ἀγωγή τῆς σύνδεσης, κάποια χαρακτηριστική ἔλξη καί κάποιον δεσπόζοντα ῥυθμό). Ἡ μουσική μορφή κάθε ἀπηχήματος πρέπει νά εἶναι ἀνάλογη μέ τή μουσική σύνδεση πού ἀκολουθεῖ. Τά ἀπηχήματα διακρίνονται σέ σύντομα καί ἀργοσύνομα (γιά τά εἰρμολογικά, στιχηραρικά καί παπαδικά μέλη) καί σέ ἀργά (γιά τά μέλη τοῦ παλαιοῦ Στιχηραρίου, τῆς Παπαδικῆς καί τοῦ Καλοφωνικοῦ Εἰρμολογίου).

Ὅταν πρό τῆς μελωδίας ἡ μαρτυρία τοῦ ἤχου μόνη γράφεται, τότε τὸ ἀπήχημα καταλήγει εἰς τὸ ἴσον τοῦ ἤχου ὅταν ὁμως ἡ μελωδία προγράφεται ἔξωθεν δίτονος, ὡς $\text{Π} \text{δ} \text{λ} \text{—}$ ἢ τρίτονος, ὡς $\text{Π} \text{—} \text{λ}$ ἢ τετράτονος, ὡς $\text{Π} \text{—} \text{λ}$ καί τὰ λοιπά, μέ τὸ νά γράφωνται κοντὰ εἰς τήν μαρτυρίαν τοῦ ἤχου οἱ χαρακτῆρες, οἳ τινες φανερόνουςι ταῦτα, τότε τὸ ἀπήχημα πρέπει νά καταλήγῃ εἰς τὴν διτονίαν, ἢ τριτονίαν, ἢ τετρατονίαν, εἰς τὴν ὁποίαν σημαίνεται⁸. Αὐτός εἶναι καί ὁ λόγος πού ἡ παράδοση, καί μετὰ τήν ἐφαρμογή τῆς Νέας Μεθόδου, διέσωσε τόν πλοῦτο τῶν ἀπηχημάτων πού ἀναφέρει στό Μεγάλο Θεωρητικό του ὁ Χρυσάνθος, τά ὁποῖα μέσα ἀπὸ διαφορετικές μουσικὲς εἰσαγωγικὰς ὁράσεις (μονοσύλλαβες ἢ πολυσύλλαβες) δείχνουν τόν ἤχο πού θά ψαλεῖ ἢ καί τόν κλάδο του πού κυριαρχεῖ στή σύνδεση.

Παραθέτουμε στή συνέχεια αὐτούσις τὸ σχετικὸ κεφάλαιο ἀπὸ τὸ Μέγα Θεωρητικὸ τοῦ Χρυσάνθου (Τεργέστη 1832).

ΒΙΒΛΙΟΥ ΤΕΤΑΡΤΟΥ

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Ε΄.

Περὶ Ἀπηχημάτων.

§ 307. Ἀπήχημα εἶναι προετοιμασία τοῦ ἤχου τῆς ψαλθησομένης ψαλμωδίας, γινομένη δι' ἐνὸς τῶν ὀκτὼ πολυσυλλάβων φθόγγων (§ 66).

Λέγεται δὲ αὐτὸ καὶ Ἐνήχημα (α).

Δηλαδή πρὸ τοῦ νὰ ἀρχίσωμεν νὰ ψάλλωμεν ὅποιανοῦν μελωδίαν, ψάλλομεν ἓνα ἀπὸ τοὺς πολυσυλλάβους φθόγγους, ἵνα δὴ ὡς διὰ γνωστοῦ τοῦ ἤχου ἀπώμεθα τῆς μελωδίας. Εἰδὲ πρέπει νὰ προτάπτηται εἰς τὸ τροπάριον στίχος τις, αὐτὸς πληροῖ τὴν χρεῖαν τοῦ ἀπηχήματος, χρεωστῶν νὰ καταλήγη ὁμοίως μὲ τὸ ἀπήχημα.

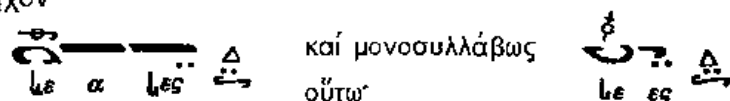
§ 308. Ὅταν μὲν πρὸ τῆς μελωδίας ἡ μαρτυρία τοῦ ἤχου μόνη γράφηται, τότε τὸ ἀπήχημα καταλήγει εἰς τὸ ἴσον τοῦ ἤχου (§ 303)· ὅταν ὅμως ἡ μελωδία προγράφηται ἔξωθεν δίτονος, ὡς $\overset{\lambda}{\pi} \overset{\lambda}{\alpha}$  ἢ τρίτονος, ὡς $\overset{\lambda}{\pi}$  ἢ τετράτονος, ὡς $\overset{\lambda}{\pi} \overset{\lambda}{\eta}$ · καὶ τὰ λοιπά, μὲ τὸ νὰ γράφονται κοντὰ εἰς τὴν μαρτυρίαν τοῦ ἤχου οἱ χαρακτηριστῆρες, οἳ τινες φανερόνουςι ταῦτα· τότε τὸ ἀπήχημα πρέπει νὰ καταλήγη εἰς τὴν διτονίαν, ἢ τριτονίαν, ἢ τετρατονίαν, εἰς τὴν ὁποίαν σημαίνεται. Οἷον, ὁ πλάγιος τοῦ πρώτου ἤχου ἀπηχεῖται διὰ τοῦ $\alpha\epsilon\alpha\alpha\epsilon\varsigma$, ὅταν λήγη εἰς τὸν πα, μαρτυρούμενος διὰ τῆς $\overset{\lambda}{\pi} \overset{\lambda}{\eta}$ · ὅμως μαρτυρούμενος διὰ τῆς $\overset{\lambda}{\pi} \overset{\lambda}{\eta}$  τότε ἀπηχεῖται διὰ τοῦ $\alpha\eta\alpha\alpha\epsilon\varsigma$ · ἢ διὰ τοῦ προσαλλομένου στίχου, λήγοντος εἰς τὸν κε· διότι ἡ μελωδία προγράφεται Τετράφωνος, ἥγουν Τετράτονος.

Πάλιν ὁ πλάγιος τοῦ δευτέρου ἤχου ἀπηχεῖται διὰ τοῦ $\alpha\epsilon\alpha\alpha\epsilon\varsigma$, ὅταν λήγη εἰς τὸν πα, μαρτυρούμενος $\overset{\lambda}{\pi}$ · μαρτυρούμενος ὅμως $\overset{\lambda}{\pi}$  β , τότε ἀπηχεῖται διὰ τοῦ $\alpha\epsilon\alpha\alpha\omega$, ἢ διὰ τοῦ προσαλλομένου στίχου, λήγοντος εἰς τὸν δι.

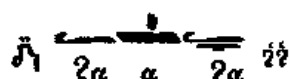
Ὅμοίως καὶ ὁ τέταρτος ἤχος ἀπηχεῖται διὰ τοῦ $\alpha\gamma\iota\alpha$, ὅταν λήγη εἰς τὸν δι, μαρτυρούμενος διὰ τῆς $\overset{\lambda}{\pi} \overset{\lambda}{\eta}$ · ὅταν ὅμως μαρτυρεῖται διὰ τῆς $\chi\tau\omicron\varsigma$, τότε ἀπηχεῖται διὰ τοῦ $\alpha\epsilon\alpha\alpha\epsilon\varsigma$, ἢ διὰ τοῦ προσαλλομένου στίχου, λήγοντος εἰς τὸν βου.

(α) Ἐνήχημά ἐστίν ἡ τοῦ ἤχου ἐπιβολή. Γίνεται δὲ καὶ μονοσυλλάβως τὸ ἀπήχημα, ὅμως ὁ ἀρχάριος στοιχειοῦται διὰ τῶν πολυσυλλάβων φθόγγων διὰ τὴν ποιότητα.

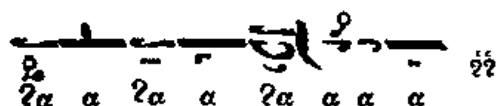
Οἱ δὲ νεώτεροι τοιοῦτον ἀπὸκρίμα μεταχειρίζονται διὰ τὸν δεύτερον ἦχον·



§ 311. Τὸ δὲ Ἀπὸκρίμα τοῦ Τρίτου ἦχου κατὰ τοὺς παλαιούς εἶχε μὲν οὕτως



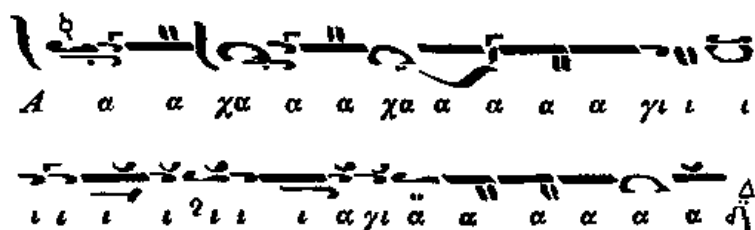
ἐξηγεῖται δὲ καθ' ἡμᾶς ἡ μελωδία του τοιαύτη.



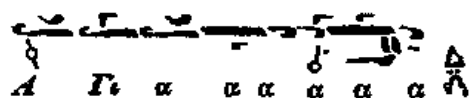
§ 312. Τὸ δὲ Ἀπὸκρίμα τοῦ Τετάρτου ἦχου κατὰ μὲν τοὺς παλαιούς εἶχε τοιοῦτον τὸν τρόπον



Ἡ δὲ μελωδία τούτου κατὰ παράδοσιν ἐξηγουμένη, τοιαύτη ἐκφράζεται διὰ τῆς Μεθόδου τοῦ ἡμετέρου Συστήματος.



Κατὰ δὲ τὸν Πελοποννήσιον Πέτρον τοιαύτην μελωδίαν ἔχει τὸ Ἀπὸκρίμα τοῦ Τετάρτου ἦχου εἰς τὰς ἐξηγήσεις του.



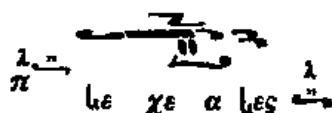
§ 313. Τοῦ δὲ Πλαγίου πρώτου ἦχου τὸ Ἀπὸκρίμα καθ' ἡμᾶς μὲν καὶ γράφεται, καὶ ψάλλεται κατὰ τοιαύτην μελωδίαν·



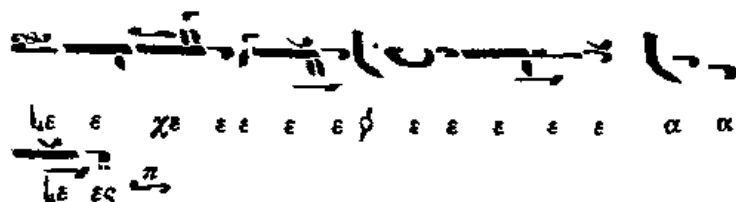
Κατὰ δὲ τοὺς παλαιοὺς αὐτὸ μὲν ἐγράφετο τοῦτον τὸν τρόπον, ἡ δὲ μελωδία του ἐγένετο τοιαύτη, οἶαν ἐξῆς παριστῶμεν διὰ τῶν χαρακτῆρων τῆς ἡμετέρας Μεθόδου·



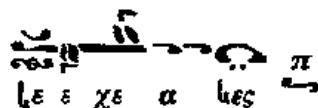
§ 314. Τοῦ δὲ πλαγίου δευτέρου ἤχου τὸ Ἀπήχημα κατὰ μὲν τοὺς παλαιοὺς οὕτω γράφεται



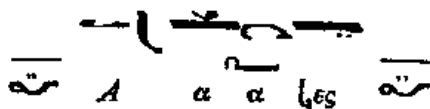
Ἐξάγεται δὲ μελωδία κατὰ τὴν παράδοσιν τῆς Θέσεως τοιαύτη, οἶαν ἐξῆς γράφομεν



Καθ' ἡμᾶς δὲ γράφεται καὶ μελωδεῖται κατὰ τὸν ἐξῆς τρόπον.



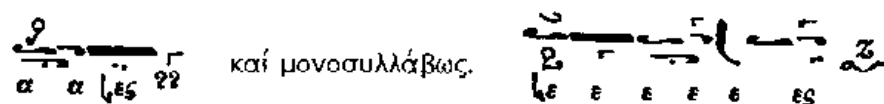
§ 315. Τοῦ δὲ Βαρέος ἤχου τὸ Ἀπήχημα κατὰ μὲν τοὺς παλαιοὺς οὕτω γράφεται



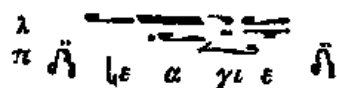
τοῦ ὁποίου μελωδία κατὰ τὴν παράδοσιν τῆς γραφῆς εὐγαίνει τοιαύτη οἷα ἐκτίθεται·



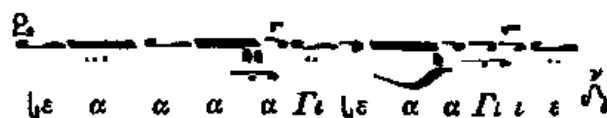
Καθ' ἡμᾶς δὲ γράφεται καὶ μελωδεῖται κατὰ τοὺς ἐξῆς δύο τρόπους. Ποῦ δὲ γίνεται τοῦ ἑνὸς τρόπου ἡ χρῆσις, καὶ ποῦ τοῦ ἄλλου φανερώνεται εἰς τὸν (§ 358) παράγραφον.



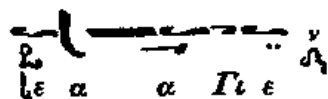
§ 316. Τοῦ δὲ Πλαγίου τετάρτου ἤχου τὸ Ἀπήχημα γράφεται μὲν οὕτως ὑπὸ τῶν Παλαιῶν



Φέρει δὲ μελωδίαν, ὅταν ἐξηγῇται τὸ οὕτω γεγραμμένον, οἷαν ἐξῆς γράφομεν·



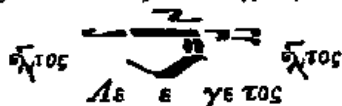
Καθ' ἡμᾶς δὲ τούτου τοῦ ἤχου τὸ Ἀπήχημα μελωδεῖται καὶ γράφεται πολυσυλλάβως μὲν οὕτω,



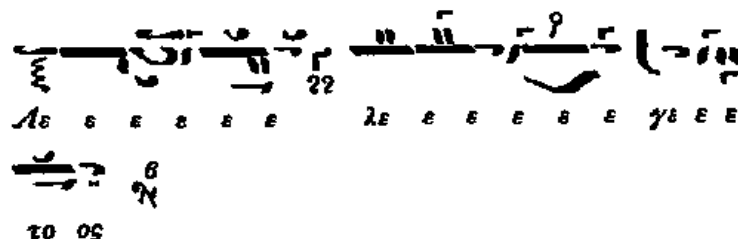
μονοσυλλάβως δὲ οὕτω, πληροῦν ὅμως τὴν αὐτὴν χρεῖαν.



§ 317. Ἦχοι μὲν εἶναι ὀκτὼ τῆς ψαλμωδίας· ἀπήχηματα δὲ σῶζονται δέκα. Διότι ὁ Τέταρτος ἦχος, καὶ ὁ Πλάγιος τοῦ δευτέρου, ἔχουσιν ἀνὰ δύο ἀπήχηματα. Καὶ τοῦ μὲν τετάρτου ἤχου τὸ δεύτερον Ἀπήχημα κατὰ τοὺς παλαιούς οὕτω γράφεται·



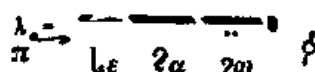
Φέρει δὲ μελωδίαν, ἐξηγούμενον καθ' ἡμᾶς, τοιαύτην, οἷα εἶναι ἡ ἐξῆς γραφομένη.



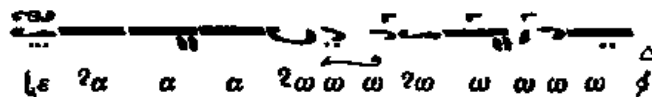
Κατὰ δὲ τὸν Ἰάκωβον οὕτω μελωδεῖται καὶ ἀπηχεῖται μονοσυλλάβως



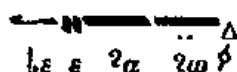
Τοῦ δὲ Πλαγίου δευτέρου τὸ δεύτερον Ἀπήχημα κατὰ τοὺς παλαιούς οὕτω γράφεται



Φέρει δὲ μελωδίαν, ὅταν ἐξηγῇται καθ' ἡμᾶς, οἷα εἶναι ἡ ἀκόλουθος.

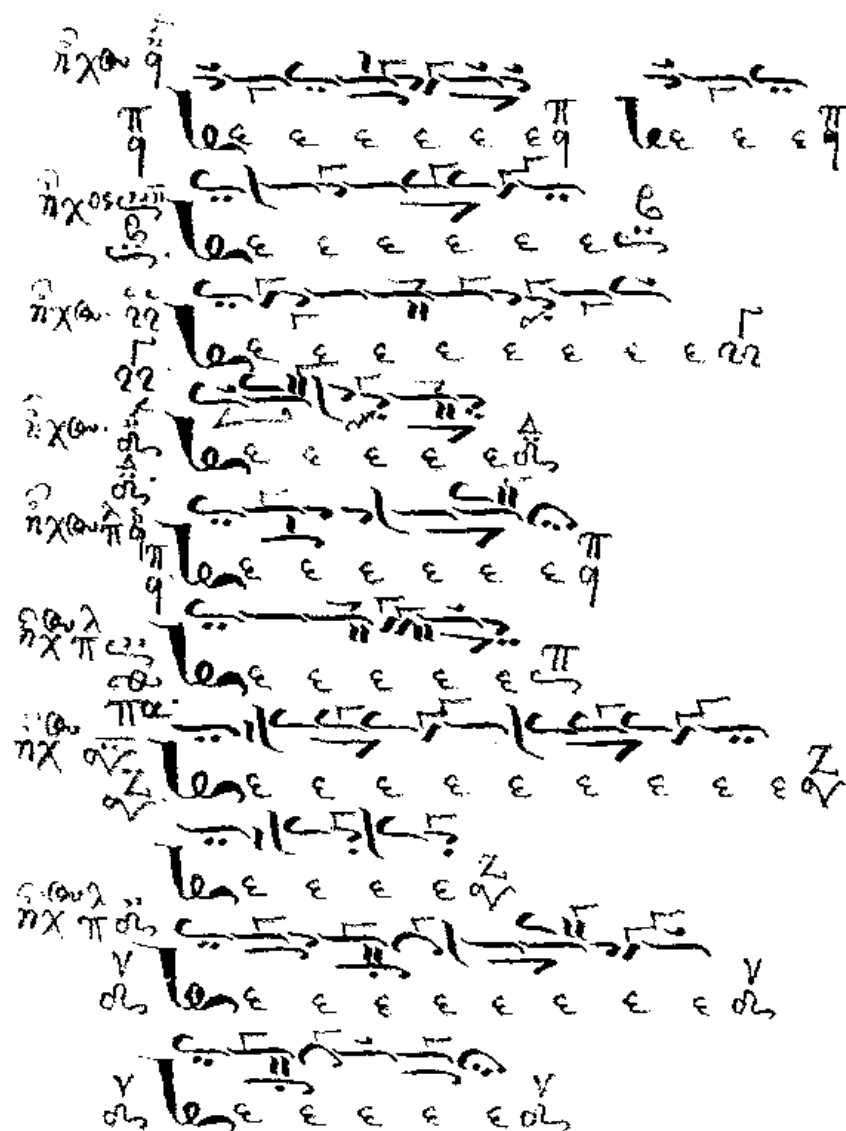


Κατὰ δὲ συντομώτερον τρόπον, ὅς τις εἶναι καὶ εὐχρηστότερος, οὕτω μελωδεῖται καὶ γράφεται τὸ ιερισμῶ.

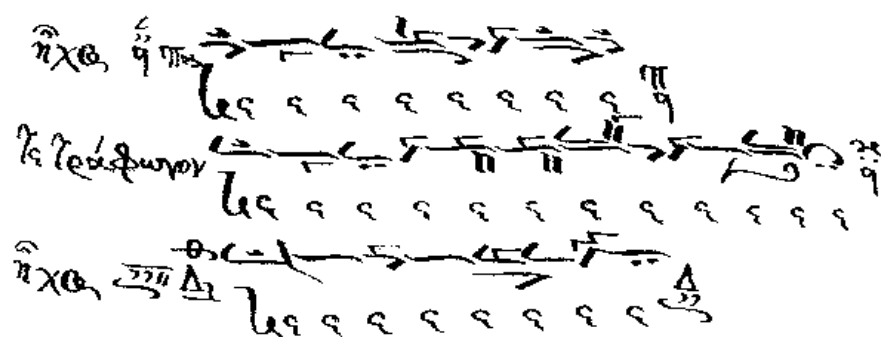


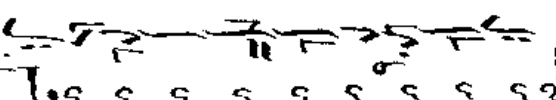
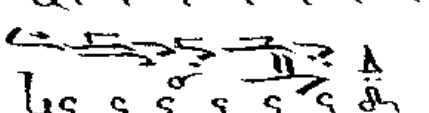
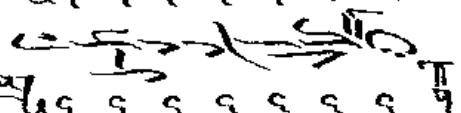
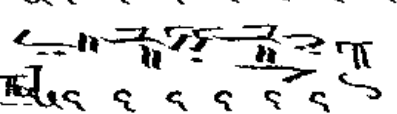
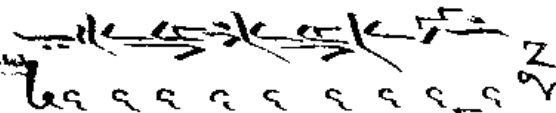
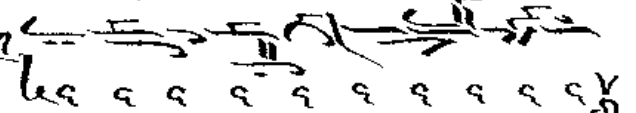
Σημαντική εἶναι ἡ ἐπισήμανση τοῦ Χρυσάνθου στό τέλος τοῦ κεφαλαίου, ὅπου ἀναφέρει τά ἐξῆς: Γίνωσκε δέ, ὅτι λαμβάνει καί διαφορετικήν ἐκφράσιν ἡ μελωδία τῶν ἀπηχημάτων, καί ὅτι εὐρίσκονται καί κατὰ ἄλλον τρόπον ἀπηχήματα, πλὴν ἐν πᾶσι γίνεται προετοιμασία τοῦ ἤχου⁹. Ἐτσι δικαιολογοῦνται τά κάθε λογῆς ἀπηχήματα (πολυσύλλαβα ἢ μονοσύλλαβα, σύντομα ἢ ἀργά), πού ἀναδεικνύονται σέ βασικό συστατικό τῆς ψαλτικῆς, ἀπαραίτητο γιά τόν ἀρχάριω ἀλλά καί τό μυτημένο σ' αὐτήν.

ἀληθάς τῶν ὁμῶν ἤχων· δι' ὧν καὶ τῶν ἀρχαίων



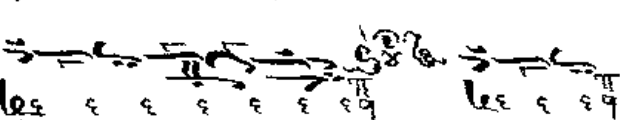
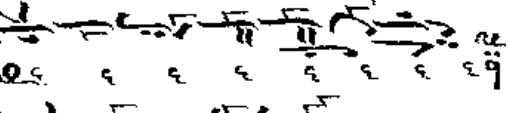
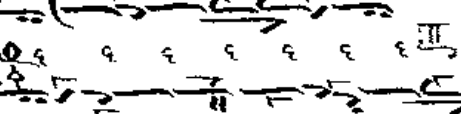
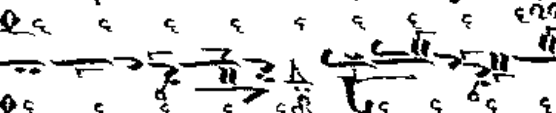
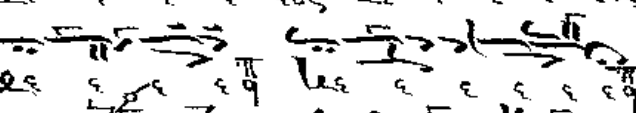
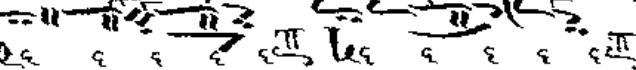
IMM Βατοπαιδίου, ἀρχφ. 1581



ἦχα ῥῥ Γα. 
 ἦχα ῥῥ. Δι. 
 ἦχα ῥῥ. Πα. 
 ἦχα ῥῥ. Π. 
 ἦχα ῥῥ. Ζω. 
 ἦχα ῥῥ. νη. 

IMM Βατοπαιδίου, ἀρχφ. 1806

αἰθάλας τῶν οὐλοῦ ἡχῶν. διὰ τῶν ἀρχαῖς.
 σχηματίζου πρὸς τὴν μαθησίαν.

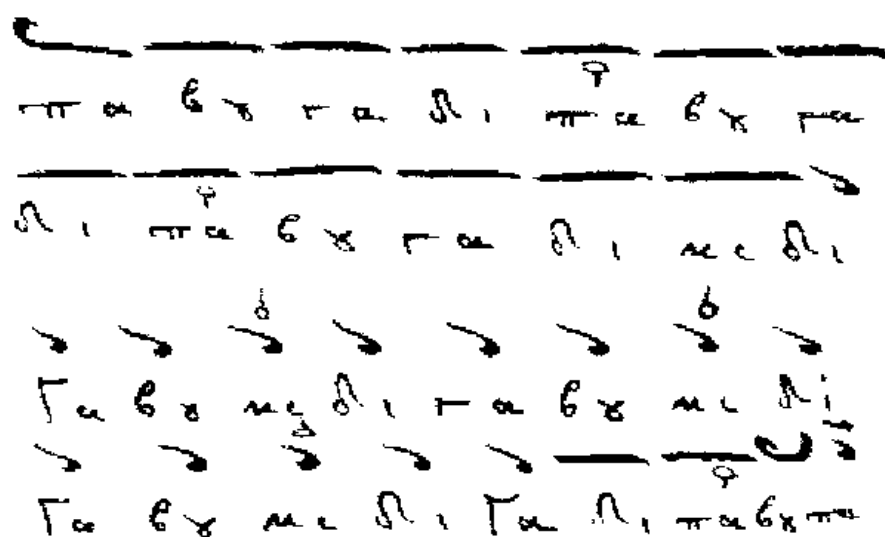
ἦχα ῥῥ. Π. 
 ἦχα ῥῥ. Δι. 
 ἦχα ῥῥ. Πα. 
 ἦχα ῥῥ. Π. 
 ἦχα ῥῥ. Ζω. 
 ἦχα ῥῥ. νη. 

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙΙ

Περί τοῦ Τροχοῦ τῶν ἐκκλησιαστικῶν μουσικῶν

Ἄν καί ἡ Διαπασῶν συμφωνία εἶναι "ἡ ἐντελεστάτη καί εἰς τὰς ἀκοάς εὐαρεστοτέρα"¹, στήν ἐκκλησιαστική μουσική φάνηκε ἁρμοδιότερη ἢ διά πέντε συμφωνία, ἡ ὁποία, ἂν καί εἶναι λιγότερο ἐντελής καί εὐάρεστη ἀπό τήν Διαπασῶν, εἶναι μεγαλοπρεπής καί ἀξιωματική "τέρπουσα μὲν ὀλίγον, κατανύγουσα δὲ μὲ ὑπερβολήν"².

Τό σύστημα τό ὁποῖο περιέχει τέσσερα διαστήματα τά ὁποῖα περικλείονται ἀπό πέντε φθόγγους λέγεται ἀπό τοὺς ἀρχαίους Πεντάχορδον καί ἀπό τοὺς ἐκκλησιαστικούς μουσικούς, τετραφωνία ἢ Τροχός. Ὁ Τροχός γράφεται καί παραλλαγίζεται σήμερα ὡς ἐξῆς (συνεχῆς ἀνάβαση καί συνεχῆς κατάβαση πενταχόρδων):

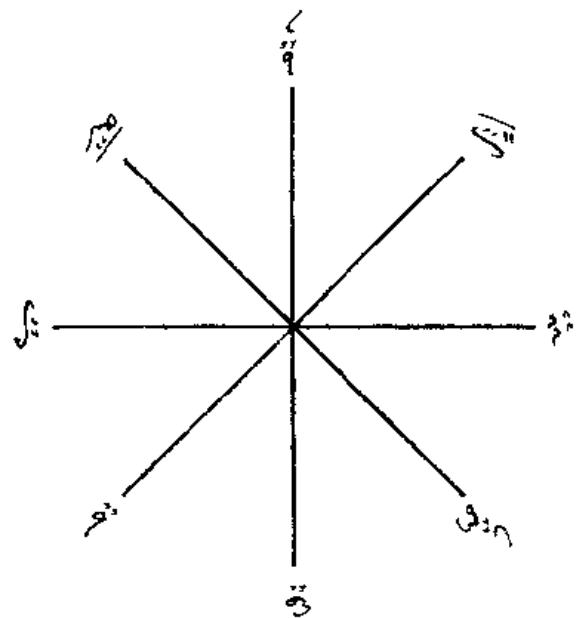
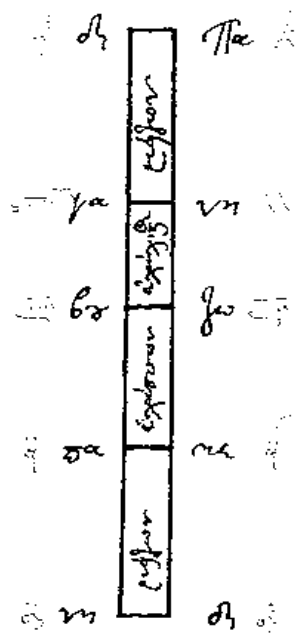


Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, Εἰσαγωγή, ΕΒΕ, ἀρχ. 1916, τοῦ 1829

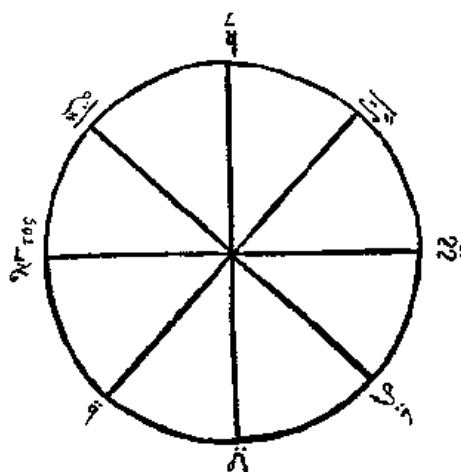
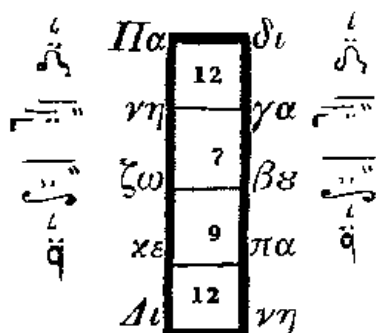
Οἱ παλαιοὶ ἐκκλησιαστικοὶ μουσικοὶ ἐκτελοῦσαν τόν Τροχό ὡς ἐξῆς: ἀνέβαιναν μέ τίς λέξεις ἀνανές, νεανές, νανά, ἅγια, καί κατέβαιναν μέ τίς λέξεις ἄανες, νεχέανες, ἀνέανες, νεάγιε. Ὁ Τροχός

βρίσκεται γραμμένος σέ πάμπολλα χειρόγραφα τῆς παλαιότερης μεθόδου (Ἀναστασιματάρια, Παπαδικές) καί διδασκόταν στούς ἀρχάριους μαθητές ἐπειδή (α) μέσα ἀπ' αὐτόν μάθαιναν τήν ἀνάβαση καί τήν κατάβαση τῶν πολυσυλλάβων φθόγγων (β) σύμφωνα μ' αὐτόν μελοποιοῦνταν τά περισσότερα μέλη τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καί (γ) μέ βάση αὐτόν διορίσθηκαν οἱ ὀκτώ ἤχοι κατὰ τούς ψαλμωδούς καί οἱ σχέσεις πού ἀναπτύχθηκαν μεταξύ κυρίων καί πλαγίων ἤχων³.

Τροχός, λοιπόν, ἦταν μία μέθοδος μέ τήν ὁποία οἱ παλαιοί ἀνέβαιναν καί κατέβαιναν διατονικά τά διαστήματα τοῦ πενταχόρδου μέ τούς ὀκτώ πολυσύλλαβους φθόγγους πού προαναφέραμε⁴. Εἶναι ἐπίσης ἡ μέθοδος μέ τήν ὁποία πραγματοποιήθηκε ἡ παραγωγή τῶν διατονικῶν ἤχων τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, σύμφωνα μέ τήν ὁποία δημιουργοῦνται σέ πορεία ἀνοδική πάντοτε κύριοι ἤχοι καί σέ πορεία καθοδική πάντοτε πλάγιοι.

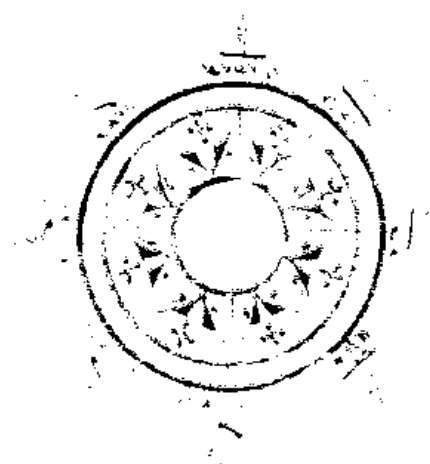
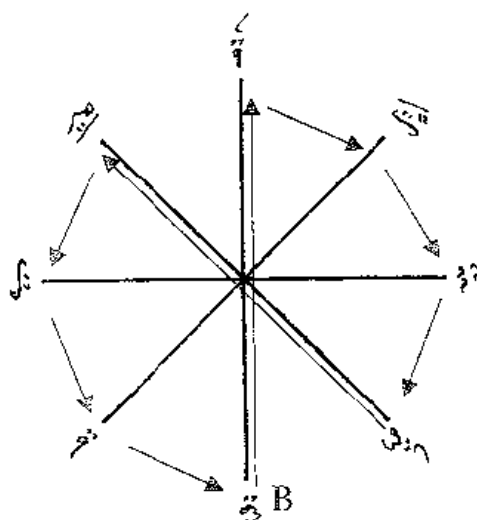


Χρυσάνδου, Θεωρητικόν Μέγα, Αὐτόγραφο Βιβλ. Δημητσάνας, ἀρχφ. 18



Χρυσάνθου, Θεωρητικόν Μέγα, έντυπη έκδοση, Τεργέστη 1832

Τέσσερις διάμετροι ενός κύκλου, οί όποιες τέμνονται μεταξύ τους, δημιουργούν τόν Τροχό. Για νά δείξουμε συνεχόμενη ανάβαση κάνουμε αρχή από τόν Πρώτο ήχο, περνάμε στό Δεύτερο, στόν Τρίτο καί κατόπιν στόν Τέταρτο. Για νά δείξουμε, κατόπιν, συνεχόμενη κατάβαση καί για νά βρούμε τούς πλαγίους ήχους, περνάμε στά άπέναντι άκρα τών άρχικών διαμέτρων, άρχής γενομένης από αύτήν του Τετάρτου ήχου, καί βρίσκουμε κατά σειρά τόν Πλάγιο του Τρίτου ή Βαρύ, τόν Πλάγιο του Δευτέρου, τόν Πλάγιο του Πρώτου καί, τέλος, τόν Πλάγιο του Τετάρτου.



Ἐάν υποθέσουμε ὅτι ἀφετηρία εἶναι τό σημεῖο (B), δημιουργοῦμε τίς βάσεις τῶν ὀκτώ ἤχων ὡς ἐξῆς:

Από τό Β ἀνεβαίνουμε ἕναν τόνο (μεῖζονα), μέ τό Ἀνανές, καί βρίσκουμε τή βάση τοῦ Πρώτου ἤχου.

Από τό Β ἀνεβαίνουμε δύο τόνους (μεῖζονα καί ἐλάσσονα), μέ τό Νεανές, καί βρίσκουμε τή βάση τοῦ Δευτέρου ἤχου.

Από τό Β ἀνεβαίνουμε τρεῖς τόνους (μεῖζονα, ἐλάσσονα καί ἐλάχιστο ἢ ἕναν ἀπό τό Νεανές), μέ τό Νανά, καί βρίσκουμε τόν Τρίτο ἤχο.

Από τό Β ἀνεβαίνουμε τέσσερις τόνους (μεῖζονα, ἐλάσσονα, ἐλάχιστο καί μεῖζονα ἢ ἕναν τόνο ἀπό τό Νανά), μέ τό Ἄγια, καί βρίσκουμε τή βάση τοῦ Τετάρτου ἤχου. Ἐάν θέλουμε νά συνεχίσουμε νά ἀνεβαίνουμε, ἀκολουθοῦμε τήν ἴδια διαδικασία ἀπό τήν ἀρχή.

Ἐπειδὴ οἱ κύριοι ἤχοι ἀνεβαίνουν φωνή ἢ φωνές ἀπό τή βάση παραγωγῆς, ἐπικράτησε ἀπό ἕνα σημεῖο καί μετὰ νά ἀναγράφεται στή μαρτυρία τῶν κυρίων ἤχων ἡ ἀνάλογη ἀνάβαση (μίας, δύο, τριῶν ἢ τεσσάρων) τοῦ κάθε ἤχου ἀπό τή βάση παραγωγῆς.

Ἐάν θέλουμε νά κατέβουμε μετὰ τή βάση τοῦ Τετάρτου ἤχου, τότε περνᾶμε ἀπέναντι (ὅπως φαίνεται στό σχῆμα τοῦ Τροχοῦ) καί μέ κατάβαση ἑνός τόνου (μεῖζονος) καί ἀπήχημα Ἀανές βρίσκουμε τή βάση τοῦ Πλαγίου τοῦ Τρίτου ἢ Βαρέος.

Μία φωνή κάτω ἀπό τή βάση τοῦ Πλαγίου Τρίτου ἢ Βαρέος, μέ κατάβαση ἑνός ἐλάχιστου τόνου καί ἀπήχημα Νεχέανες, βρίσκουμε τή βάση τοῦ Πλαγίου Δευτέρου.

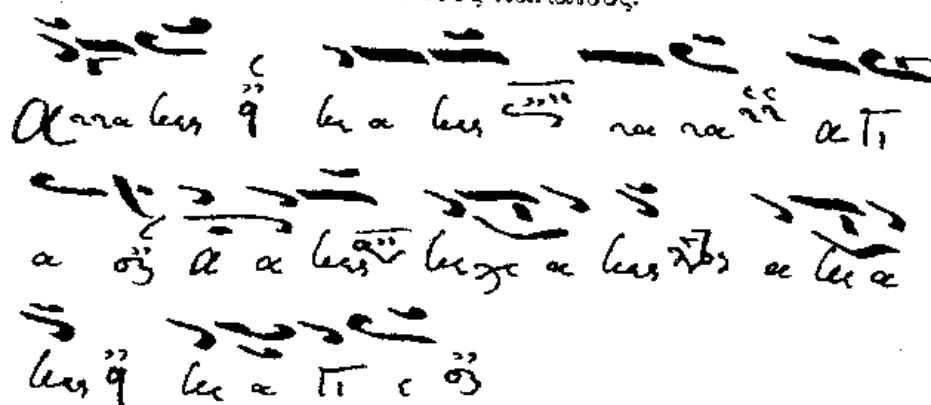
Μία φωνή κάτω ἀπό τή βάση τοῦ Πλαγίου Δευτέρου, μέ κατάβαση ἑνός ἐλάσσονος τόνου καί ἀπήχημα Ἀνέανες, βρίσκουμε τή βάση τοῦ Πλαγίου Πρώτου.

Μία φωνή κάτω ἀπό τή βάση τοῦ Πλαγίου Πρώτου καί ἀπήχημα Νεάγιε, βρίσκουμε τή βάση τοῦ Πλαγίου Τετάρτου.

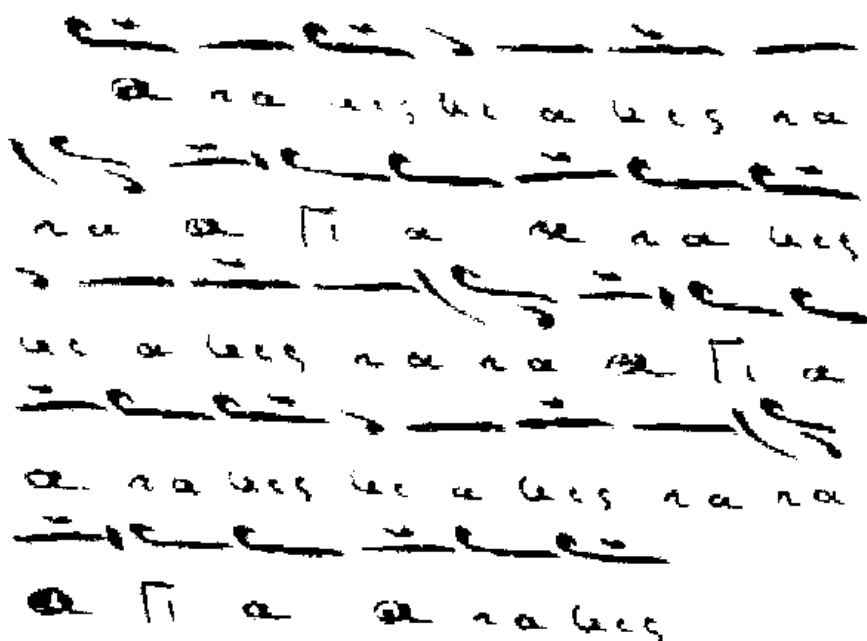
Ἐάν θέλουμε νά συνεχίσουμε νά κατεβαίνουμε, ἀκολουθοῦμε τήν ἴδια διαδικασία κατάβασης ἀπό τήν ἀρχή. Μία φωνή κάτω ἀπό τόν

Πλάγιο τοῦ Τετάρτου, βρίσκουμε ἦχο Πλάγιο τοῦ Τρίτου ἢ Βαρύ κ.ο.κ.

Κατά τούς παλαιούς:



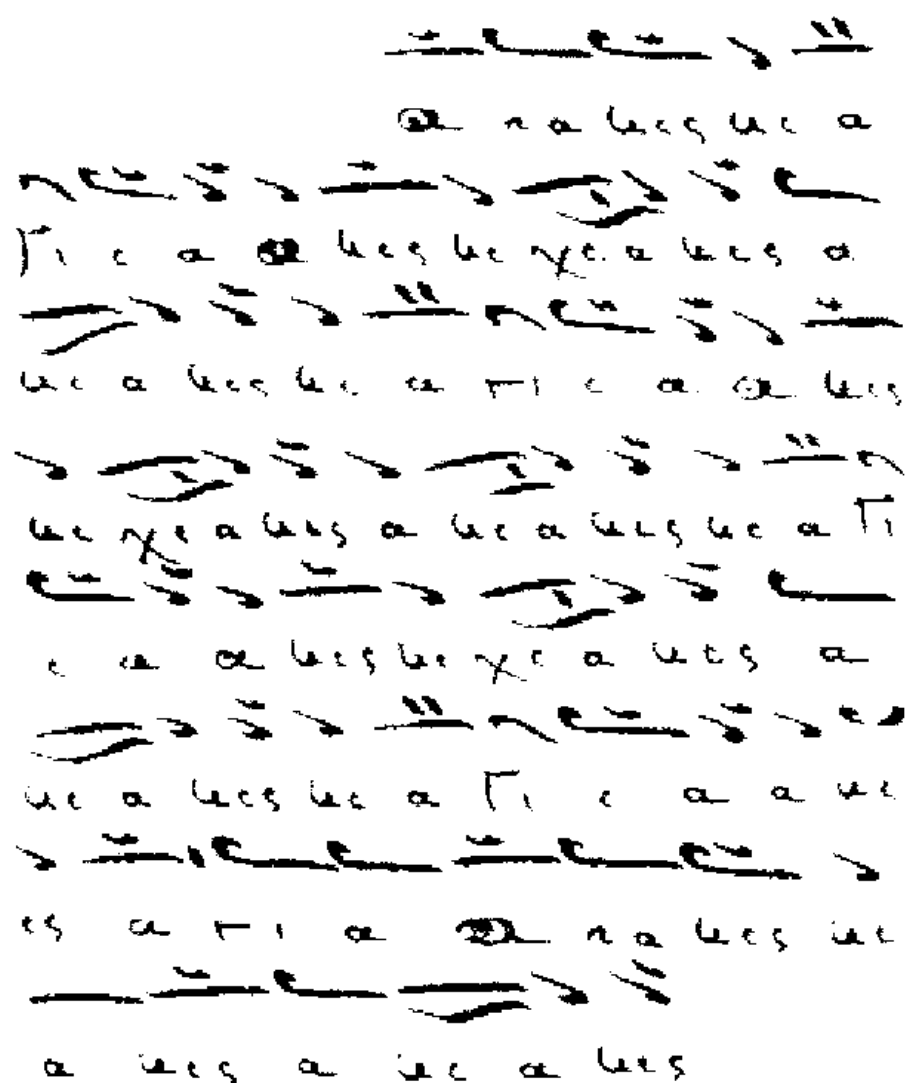
Χρυσάνθου, Θεωρητικόν Μέγα, Βιβλ. Δημητριάδης ἀρχ. 18, τοῦ 1816



Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, Εἰσαγωγή, ΕΒΕ, ἀρχ. 1916, τοῦ 1829

Ἐάν στή μελωδία ἀκολουθοῦν κατάβασεις μετὰ τόν Πρῶτο ἦχο, ὅπως φαίνεται παρακάτω, περνᾶμε στό ἄλλο ἄκρο τῆς διαμέτρου

τοῦ ἤχου καὶ ψάλλουμε τὰ ἀπηχήματα τῶν πλαγίων ἤχων ξεκινώντας ἀπὸ τὸν Πλάγιο τοῦ Τετάρτου.



Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, Εἰσαγωγή, ΕΒΕ, ἀρχφ. 1916, τοῦ 1829

Ὑπῆρχαν καὶ ἄλλες ὠφέλιμες μέθοδοι γιὰ ἀρχαρίους, ὅπως οἱ παρακάτω:

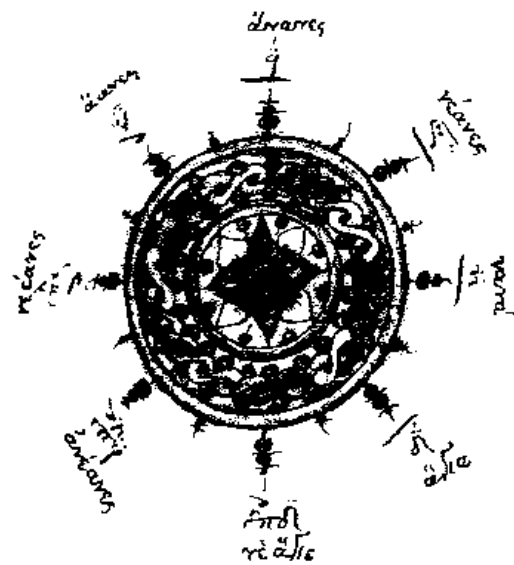
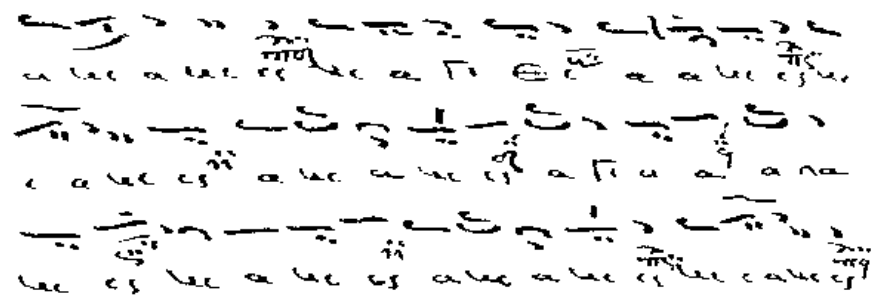
μετ' ὅσους ἦν μετ' ὅσους ὡς μετ' ὅσους
 αὐτὸν ὁρίοντα πᾶσι τοῖς ἀνθρώποις
 ὡς τοῖς πᾶσι τοῖς ἀνθρώποις ὡς τοῖς πᾶσι τοῖς ἀνθρώποις
 ὡς τοῖς πᾶσι τοῖς ἀνθρώποις ὡς τοῖς πᾶσι τοῖς ἀνθρώποις
 ὡς τοῖς πᾶσι τοῖς ἀνθρώποις ὡς τοῖς πᾶσι τοῖς ἀνθρώποις

IMM Βατοπαιδίου, ἀρχφ. 1277

ἰδὲ γὰρ ὁ σὺν θεῷ τῷ ἐκ δυνάμεως παρακαλεῖται.
 ὡς τοῖς πᾶσι τοῖς ἀνθρώποις ὡς τοῖς πᾶσι τοῖς ἀνθρώποις
 ὡς τοῖς πᾶσι τοῖς ἀνθρώποις ὡς τοῖς πᾶσι τοῖς ἀνθρώποις
 ὡς τοῖς πᾶσι τοῖς ἀνθρώποις ὡς τοῖς πᾶσι τοῖς ἀνθρώποις
 ὡς τοῖς πᾶσι τοῖς ἀνθρώποις ὡς τοῖς πᾶσι τοῖς ἀνθρώποις
 ὡς τοῖς πᾶσι τοῖς ἀνθρώποις ὡς τοῖς πᾶσι τοῖς ἀνθρώποις
 ὡς τοῖς πᾶσι τοῖς ἀνθρώποις ὡς τοῖς πᾶσι τοῖς ἀνθρώποις
 ὡς τοῖς πᾶσι τοῖς ἀνθρώποις ὡς τοῖς πᾶσι τοῖς ἀνθρώποις
 ὡς τοῖς πᾶσι τοῖς ἀνθρώποις ὡς τοῖς πᾶσι τοῖς ἀνθρώποις
 ὡς τοῖς πᾶσι τοῖς ἀνθρώποις ὡς τοῖς πᾶσι τοῖς ἀνθρώποις

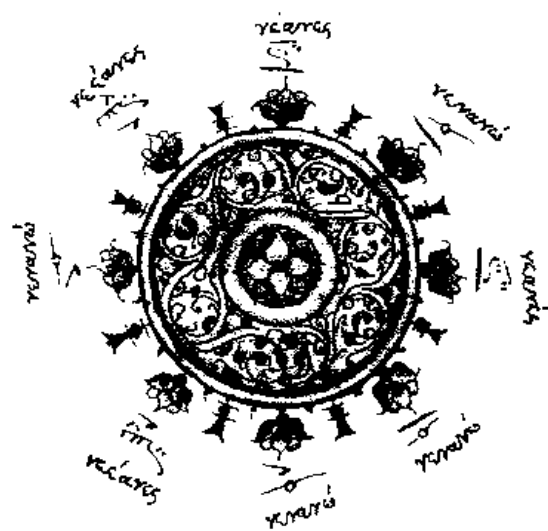
ἀρχὴ τῆς ἐξουσίας παρακαλεῖται, ἀρχομένης γὰρ καλεῖται
 μένης, ἡ ἀρχὴ ἀνερχομένης μέχρι τῆς ἐπιπλεονεξίας.

ὡς τοῖς πᾶσι τοῖς ἀνθρώποις ὡς τοῖς πᾶσι τοῖς ἀνθρώποις
 ὡς τοῖς πᾶσι τοῖς ἀνθρώποις ὡς τοῖς πᾶσι τοῖς ἀνθρώποις
 ὡς τοῖς πᾶσι τοῖς ἀνθρώποις ὡς τοῖς πᾶσι τοῖς ἀνθρώποις
 ὡς τοῖς πᾶσι τοῖς ἀνθρώποις ὡς τοῖς πᾶσι τοῖς ἀνθρώποις



Παραγωγή
διατονικών ήχων

Παραγωγή
χρωματικών ήχων



Μέ τήν ἐφαρμογή τῆς Νέας Μεθόδου (αὐτῆς πού ἰσχύει σήμερα), ὅπου υἱοθετήθηκε ἡ κάθετη ἀπεικόνιση τῆς πορείας τῆς Διαπασῶν κλίμακας, καί μέ τήν ὀνοματοδοσία τῶν φθόγγων στίς βάσεις τῶν ἤχων, δέν φαίνεται ξεκάθαρα αὕτη ἡ σχέση πού διέπει τή διαδοχή καί τήν παραγωγή κυρίων καί πλαγίων ἤχων.

Λόγω τονικότητας καί φωνητικοῦ ὕψους, τό πεντάχορδο μέ τό ὁποῖο ἐκπροσωπεῖται ὁ διατονικός Τροχός (ὑπάρχει καί Τροχός γιά τήν παραγωγή τῶν χρωματικῶν ἤχων), μπορεῖ νά ἀρχίζει ἀπό δύο θέσεις: εἴτε ἀπό τοῦ Δι εἴτε ἀπό τοῦ Νη. Ἐτσι, συγκεκριμενοποιήθηκαν οἱ βάσεις τῶν ἤχων, καί ὅσες ἦταν ἐκτός τοῦ μέσου Διαπασῶν ἄλλαξαν θέση μέ ἐπικρατέστερη μετατόπιση αὐτήν τῆς κατά πεντάχορδο πορείας καί κατά δεύτερο λόγο αὐτήν τῆς ἀντιφωνίας, οἱ ὁποῖες ἀφήνουν ἀναλλοίωτο τό βασικό τετράχορδο κυρίου καί πλαγίου ἤχου ἀπό τή βάση τους (δές περισσότερα στή σελ. 125 κ.έ.).

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΟΣ ΙΙΙ

¹ Χρύσανθος, *Θεωρητικόν Μέγα τῆς Μουσικῆς*, Αὐτόγραφο, Βιβλ. Δημητσάνας ἀρ.χφ. 18 §58.

² Χρύσανθος, *Θεωρητικόν...*, ὁ.π., §58.

³ Ὁ Τροχός, περὶ οὗ ὁ λόγος, εὑρίσκεται γραμμένος εἰς ὅλα τὰ παλαιὰ Ἀναστασιματάρια ἐπειδὴ πρὸ πάντων αὗτος ἐδιδάσκετο εἰς τοὺς ἀρχαίους μαθητάς, καὶ δι' αὐτοῦ ἐμάνθανον τὴν ἀνάβασιν καὶ κατὰβασιν τῶν φθόγγων, καὶ κατ' αὐτὸν ἐγίνοντο τὰ περισσότερα μέλη τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, καὶ ἀπ' αὐτοῦ διωρίσθησαν καὶ οἱ ὀκτὼ ἤχοι τῆς Ἐκκλησίας. Χρύσανθος, *Θεωρητικόν Μέγα τῆς Μουσικῆς*, Τεργέστη 1832, §67, ὑποσ. α'.

⁴ Χρύσανθος, *Θεωρητικόν...*, ὁ.π., §67.

Βιβλιογραφία

Θεωρητικά συγγράμματα-Άρθρα-Μελέτες

- Άγγελόπουλος, Λυκοῦργος, *Η σημασία τῆς ἔρευνας καί τῆς διδασκαλίας τοῦ Σίμωνος Καρά, ὡς πρὸς τὴν ἐπισήμανση καί καταγραφή τῆς ἐνέργειας τῶν σημείων τῆς χειρονομίας (προφορικῆς ἐρμηνείας τῆς γραπτῆς παράδοσης), ἀνακρίνωση στό Μουσικολογικὸ Συνέδριο τῶν Δελφῶν, Σεπτέμβριος 1986, ἐκδόσεις Ἑλληνικῆς Βυζαντινῆς Χορωδίας, Ἀθήνα 1998.*
- Αγαθοκλῆς, Παναγιώτης, *Θεωρητικόν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Ἀθῆναι 1855.
- Ακρίβεια τῶν τόνων τῆς Παπαδικῆς τέχνης, *Monumenta Musicae Byzantinae*, vol. IV, Wien 1998.
- Βαλληνδράς, Απόστολος, *Στοιχειώδης θεωρία ἐκκλησιαστικῆς βυζαντινῆς μουσικῆς*, Ἀθήνα 1984.
- Βαμβουδάκης, Ἐμμανουήλ, *Συμβολή εἰς τὴν σπουδὴν τῆς παρασημαντικῆς τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς*, τόμος Α', Σάμος 1938.
- Γαβριήλ, Ἱερομόναχος, *Περὶ τῶν ἐν τῇ ψαλτικῇ σημαδίων καί φωνῶν καί τῆς τούτων ἐτυμολογίας*, *Monumenta Musicae Byzantinae*, vol. I, Wien 1985.
- Γερασίμου, Θεόδωρος, *Εἰσαγωγή εἰς τὸ θεωρητικόν καί πρακτικόν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς κατὰ τὴν νέαν μέθοδον*, Ἰάσιον 1820.
- Γεωργιάδης, Θεοδόσιος, *Νέα μέθοδος τῆς καθ' ἡμᾶς βυζαντινῆς μουσικῆς*, Ἀθῆναι 1963.
- Γιαννόπουλος, Ἐμμανουήλ, *Θεωρητικὲς ὑπηγήσεις καί μουσικὲς κλίμακες Γρηγορίου τοῦ Πρωτοφάλτου*, Θεσσαλονίκη 2011.
- Γρηγόριος, Πρωτοφάλης, *Κανόνιον περὶ τῆς μεταβολῆς τῶν ἡχῶν*, ΒΚΨ φάκ. 6 τετρ. 135· B.A.R. ἀρχφ. 850.

- Ἑρωταποκρίσεις τοῦ Ψευδο-Δαμασκηνοῦ, *Monumenta Musicae Byzantinae*, vol. V, Wien 1997.
- Εὐθυμιάδης, Ἀβραάμ, *Μαθήματα ἐκκλησιαστικῆς βυζαντινῆς μουσικῆς*, 6' ἔκδοσις, Θεσ-νίκη 1972· 8' ἔκδοσις, Θεσ-νίκη 1997.
- Ἰωάννης, Πρωτοψάλτης, *Κρηπὶς [...]*, Κωνσταντινούπολις 1975.
- Καράς, Σίμων, *Γένη καὶ διαστήματα εἰς τὴν βυζαντινὴν μουσικὴν*, Ἀθῆναι 1970.
- *Ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ σημειογραφία*, Ἀθῆναι 1982.
 - *Μέθοδος τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς, Θεωρητικόν*, τόμος Α', Ἀθῆναι 1982.
 - *Μέθοδος τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς, Θεωρητικόν*, τόμος Β', Ἀθῆναι 1982.
 - *Μέθοδος τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς, πρακτικόν μέρος*, τεῦχος πρῶτον (ἦχοι διατονικοί), Ἀθῆναι 1981.
 - *Μέθοδος τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς, πρακτικόν μέρος*, τεῦχος δεύτερον (ἦχοι χρωματικοί), Ἀθῆναι 1981.
 - *Μέθοδος τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς, πρακτικόν μέρος*, ἔτος Γ', τεῦχος Α' (ἦχοι κύριοι), Ἀθῆναι 1984.
 - *Μέθοδος τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς, πρακτικόν μέρος*, ἔτος Γ', τεῦχος Β' (ἦχοι πλάγιοι), Ἀθῆναι 1984.
 - *Μέθοδος τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς, πρακτικόν μέρος*, ἔτος Δ', τεῦχος Α' (ἦχοι κύριοι), Ἀθῆναι 1985.
 - *Μέθοδος τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς, πρακτικόν μέρος*, ἔτος Δ', τεῦχος Β' (ἦχοι πλάγιοι), Ἀθῆναι 1985.
- Κηλτζανίδης, Παναγιώτης, *Μεθοδικὴ διδασκαλία ἐλληνικῆς μουσικῆς*, Κωνσταντινούπολις 1881.
- Κύριλλος, Μαρμαρηνός, *Εἰσαγωγὴ μουσικῆς κατ' ἐρωταπόκρισιν [...]*, Ι.Ε.Ε.Α. ἀρ.χφ. 305.
- Κώνστας, Ἀπόστολος, *Θεωρητικόν*, Ε.Β.Ε ἀρ.χφ. 1867
- Λέσβιος, Γεώργιος, *Εἰσαγωγὴ εἰς τὸ θεωρητικόν καὶ πρακτικόν τῆς μουσικῆς τέχνης τοῦ Λεσβίου συστήματος*, Ἀθῆναι 1940.

- Μισαηλίδης, Μισαήλ, *Νέον Θεωρητικόν συντομώτατον* [...], Ἀθῆναι 1902.
- Οἰκονόμος, Χαράλαμπος, *Βυζαντινῆς μουσικῆς χορδή*, Πάφος 1940.
- Παναγιωτόπουλος, Δημήτριος, *Θεωρία καί πράξεις τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς*, Ἀθῆναι 1948.
- Πανᾶς, Κωνσταντῖνος, *Θεωρία, μέθοδος καί ὀρθογραφία τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Πάτραι 1970.
- Παπαρουνῆς, Βασίλειος, *Ἡ θεία καί ἱερά Λειτουργία*, Ἀθῆναι 1934.
- Στοιχειώδης διδασκαλία τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς [...], ἐν Κωνσταντινουπόλει 1888 (ἀνατύπωση, ἐκδόσεις Κουλτούρα).
- Παχώμιος, μοναχός, *Ἑρμηνεῖα εἰς τὴν μουσικὴν, ἑφῆμερίς Φόρμιγξ*, περίοδος Α', ἔτος Β', τεύχος 8, 30.04.1903, σελ. 2-3, καί τεύχη 9-10, 15-30.5.1903, σελ. 6-7.
- Στάθης, Γρηγόριος, *Ἡ ἐξήγησις τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς σημειογραφίας*, Ἀθῆναι 1978.
- Στεφανίδης, Βασίλειος, *Σχεδιάσμα περί μουσικῆς ἰδιαίτερον ἐκκλησιαστικῆς*, Παράρτημα Ἑκκλησιαστικῆς Ἀληθείας, τεύχος 5, Κωνσταντινούπολις 1902, σελ. 207-279.
- Στέφανος, Λαμπαδάριος, *Μουσική Κυψέλη*, τόμοι 3, Κωνσταντινούπολις 1883.
- Φιλοξένης, Κυριακός, *Θεωρητικόν Στοιχειῶδες τῆς Μουσικῆς*, Κωνσταντινούπολις 1859.
- Φωκαεύς, Θεόδωρος, *Κρηπὶς* [...], Κωνσταντινούπολις 1842 (β' ἔκδοσις) καί 1868 (γ' ἔκδοσις).
- Χατζηαθανασίου, Μιχαήλ, *Οἱ βάσεις τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς*, Κωνσταντινούπολις 1948.
- Χατζηθεοδώρου, Θεόδωρος, *Ἀπλὴ Μέθοδος τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, Ἀθῆναι 1977.

Χουρμούζιος, Στυλιανός, *Μέθοδος πρὸς εὐκόλον διδασκαλίαν τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς*, Λευκωσία 1936.

Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ, *Εἰσαγωγή εἰς τὸ θεωρητικόν καὶ πρακτικόν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Ε.Β.Ε ἀρ.χφ. 1916· Δές καὶ Γιαννόπουλος, Ἐμμανουήλ, *Εἰσαγωγή, κριτικὴ ἐκδόση κειμένου*, Θεσσαλονίκη 2002.

Χρῦσανδος, *Εἰσαγωγή εἰς τὸ θεωρητικόν καὶ πρακτικόν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, ἐν Παρισίοις 1821.

- *Θεωρητικόν Μέγα*, Τεργέστη 1832.

- *Θεωρητικόν Μέγα [...]* Τὸ ἀνέκδοτο αὐτόγραφο τοῦ 1816 - Τὸ ἐντυπο τοῦ 1832, Βατοπαιδινὴ Μουσικὴ Βίβλος, Μουσικολογικὰ Μελετήματα 1, Τερά Μεγίστη Μονὴ Βατοπαιδίου 2007.

Ψάχος, Κωνσταντῖνος, *Ἡ παρασημαντικὴ τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς*, Ἀθῆναι 1917.

- *Τὸ ὀκτάηχον σύστημα τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς*, Ἀθήνησι 1941, ἐκδόσεις Μιχαήλ Πολυχρονάκη, Νεάπολη Κρήτης 1980.

Lungu Nikolae, Grigore Costea, Ion Croitoru, *Gramatica Muzicii Psaltice Bisericești*, Βουκουρέστι 1951.

Macarie, Ieromonahul, *Theoritikon*, Βιέννη 1823.

Ploesteanu Nifon Arxiereul, *Muzica Bisericeasca pe Psaltichie si Note Liniare*, Βουκουρέστι 1820.

Tardo, Lorenzo, *L' antica Melurgia Bizantina*, Grottaferrata MCMXXXVIII.

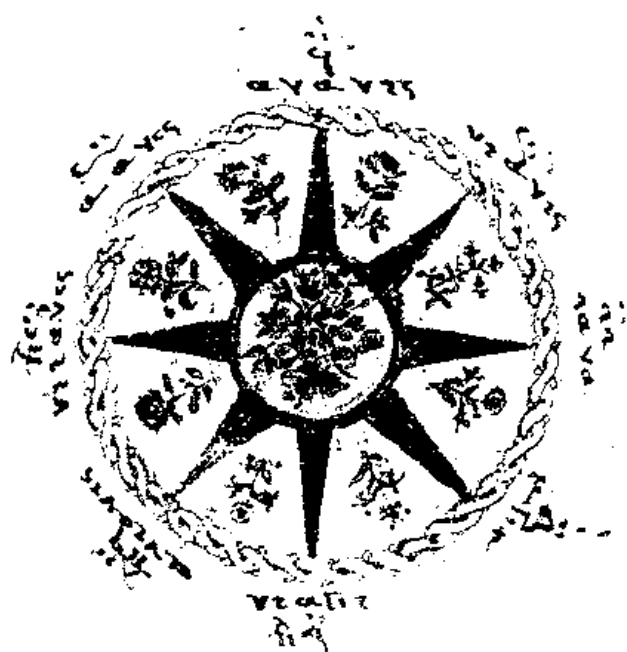
Μουσικὲς ἐκδόσεις

Γεωργιάδης, Χριστόδουλος, *Δοκίμιον ἐκκλησιαστικῶν μελῶν*, Ἀθήνησι 1856.

Ἐφέσιος, Πέτρος, *Ἀναστασιματάριον*, ἐν Βουκορεστίῳ 1820.

- *Δοξαστάριον*, ἐν Βουκορεστίῳ 1821.

- *Ταμείον Ανθολογίας*, τόμος δεύτερος, ἐν Βουκορεστίῳ 1839, ἔκδοση Ἑλληνικῆς Βυζαντινῆς Χορωδίας, Ἀθήνα 1997.
- Θάμυρις, Ἀ[ναστάσιος], *Δοξαστικά τοῦ ἐνιαυτοῦ*, ἐν Παρισίοις 1821.
- Γρηγόριος, Πρωτοψάλτης, *Ταμείον Ανθολογίας*, τόμος Α΄, ἐν Κωνσταντινουπόλει 1834 καί 1837.
- *Ταμείον Ανθολογίας*, τόμος Β΄, ἐν Κωνσταντινουπόλει 1834 καί 1837.
- Δαμασκηνός, Ἰωάννης, *Ἀναστασιματάριον*, Κωνσταντινούπολις 1868.
- Ἰωάννης, Λαμπαδάριος-Στέφανος, Α΄ Δομέστικος, Πανδέκτη, τόμος 1, ἐν Κωνσταντινουπόλει 1850.
- Πανδέκτη, τόμος 2, ἐν Κωνσταντινουπόλει 1851.
- Πανδέκτη, τόμος 3, ἐν Κωνσταντινουπόλει 1851.
- Πανδέκτη, τόμος 4, ἐν Κωνσταντινουπόλει 1851.
- Στέφανος, Λαμπαδάριος, *Μουσική Κυψέλη*, τόμ. Α΄-Γ΄, Κωνσταντινούπολις 1883.
- Ρήγας, Γεώργιος, *Μελωδήματα Σκιαδου*, Ἀθήναι 1958.
- Ταμείον Ανθολογίας*, Τόμος Β΄, τεῦχος Γ΄, ἐκδόσεις Ρηγοπούλου, Θεσσαλονίκη 1979.
- Φωκαεύς, Θεόδωρος, *Ταμείον Ανθολογίας*, τόμοι Α΄-Γ΄, ἐν Κωνσταντινουπόλει 1869.
- Χατζηαθανασίου, Μιχαήλ, *Μουσική Ζωοδόχος Πηγή*, ἐκδόσεις Μιχαήλ Πολυχρονάκη, 1975.
- Χουρμούζιος, Χαρτοφύλαξ, *Ταμείον Ανθολογίας*, τόμοι Α΄-Β΄, ἐν Κωνσταντινουπόλει 1824.
- *Εἰρμολόγιον*, Κωνσταντινούπολις 1825.
- *Συλλογή ἰδιομέλων καί ἀπολυτικίων*, Κωνσταντινούπολις 1831.



ISMN: 979-0-9016026-0-1