

Κωνσταντίνος Φλώρος

# Η ελληνική παράδοση στις μουσικές γραφές του μεσαίωνα

**ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗ ΝΕΥΜΑΤΙΚΗ ΕΠΙΣΤΗΜΗ**



ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ-ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

**Κώστας Κακαβελάκης**

(από την επίβλεψη του συγγραφέα)



ΕΚΔΟΣΕΙΣ  
**ΖΗΤΗ**

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Κάθε γνήσιο αντίτυπο φέρει τη σφραγίδα του εκδότη

Τίτλος πρωτότυπου:

Constantin Floros

Einführung in die Messenlehre

© Copyright, 1980 by Heinrichshofen's Verlag

Κωνσταντίνος Φλόρος

(Μετάφραση - Επιμέλεια: Κλάους Κικκοβελώνης)

Η Ελληνική εισαγωγή στις μουσικές γραφές του μεσαιώνα

Εισαγωγή στη Νεομωσαϊκή επιστήμη

© Copyright, Θεσσαλονίκη 1998, Ευδόκος Ζήτη

ISBN 960-431-449-1

Απογοηδιάσει τη με κάθε τρόπο σπαταριγή ή σπασιαρολογική μέρους  
ή ολου του βιβλίου χωρίς την έγγραφη άδεια του συγγραφέα και του εκδότη.



Επιμετρωμένη  
Επιμέλεια

Π. ΖΗΤΗ & Ι.Κ. ΟΒ.  
18ο χλμ. Ομόνοιας - Παρόδος  
Τ.Θ. 17057 - 546 10 Θεσσαλονίκη  
Τηλ. - Fax: 0539-72.220  
e-mail: zith@tyra.gr

Εξέλιξη

ΕΚΔΟΤΕΣ ΖΗΤΗ  
Λεωφόρος 27 - 546 25 Θεσσαλονίκη  
Τηλ. (053) 209.720, Fax 211.206

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Σημείωμα του Συγγραφέα για την Ελληνική Έκδοση .....	9
Σημείωμα του Συγγραφέα στη Γερμανική Έκδοση .....	13
Ευχαριστίες .....	15
Προλεγόμενα του Μεταφραστή .....	17
Το νεύμα ως σημείο κωδικοποίησης της μουσικότητας της γλώσσας και καθορισμού του τρόπου της εκφραστικότητάς της .....	20
Από τη μικροστρουκτούρα στη φόρμα .....	30
Οι συγκριτικές έρευνες στη βυζαντινή, στη σλαβική και στη λατινική μουσική παλαιογραφία .....	44
Η διαχρονικότητα της βυζαντινής μουσικής – Γενικές σκέψεις .....	60

### I. ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΝΕΥΜΑΤΙΚΉ

Γενική θεώρηση .....	71
Πολιτικοί, εκκλησιαστικοϊστορικοί και μουσικοϊστορικοί συσχετισμοί μεταξύ Ρώμης και Κωνσταντινούπολης κατά τον 6ο, τον 7ο και τον 8ο αιώνα .....	76
Συσχετισμοί μεταξύ της βυζαντινής και της μεσολατινικής μουσικής θεωρίας - Η δωδεκάτροπη διδασκαλία .....	80
Προβλήματα ορολογίας: Neumae, Neumata και Notae, Semadia, Topoi και Mele (νεύματα και νότες, σημάδια, τόνοι και μέλη) - Η θεώρηση της νευματικής ως παλαιο- γραφικής και, ταυτόχρονα, παραστατικής διδασκαλίας .....	83
Η χειρονομία στη Δύση και στην Ανατολή .....	86

### II. BYZANTINEΣ ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΕΣ

Βυζαντινή μουσική .....	95
Η αρχαΐζουσα μουσική θεωρία και η πρακτική μουσική διδασκαλία .....	99

Η μουσική ως επιστήμη και ως τέχνη - Η μουσική στο εκπαι- δευτικό σύστημα των Βυζαντινών .....	103
Ρεπερτόριο και ρυθμοί της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής στην «κλασική» περίοδο (10ος-13ος αι.) .....	107
Σύνοψη συστημάτων και σταδίων κατά την εξέλιξη των βυζαντινών μουσικών σημειογραφιών .....	111
Τα προσωδιακά στοιχεία και η εκφωνητική σημειογραφία .....	114
Σημειογραφίες Chartres και Coislin .....	119
Η αγιοπολιτική ταξινόμηση του συνόλου των σηματοφώνων .....	121
Συστηματική ταξινόμηση του συνόλου των σηματοφώνων .....	124
Τα στάδια των παλαιοβυζαντινών σημειογραφιών .....	130
Το σύστημα της μεσοβυζαντινής σημειογραφίας .....	148
Το σύστημα των τρόπων της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής - Τα ηχήματα και οι μαρτυρίες .....	156
Η μεταγραφή των αδιαστηματικών νευμάτων - Παράλληλη με- ταγραφή και μεταγραφή σε campo aperto (ανοικτό πεδίο) .....	161

### III. ΠΑΛΑΙΟΣΛΑΒΙΚΕΣ ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΕΣ

Επισκόπηση .....	167
Οι απόψεις για τη σηματική σημειογραφία μέχρι το 1960 .....	171
Η προσαρμογή των εκκλησιαστικοσλαβικών κειμένων στις ελληνικές αυθεντικές μελωδίες .....	175
Η αποκρυπτογράφηση της σηματικής σημειογραφίας - Παράλ- ληλη μεταγραφή και μεταγραφή σε campo aperto .....	182
Οι απόψεις για την κοντακάρια σημειογραφία μέχρι το 1963 .....	191
Η αποκρυπτογράφηση της κοντακάριας σημειογραφίας .....	193

### IV. ΛΑΤΙΝΙΚΑ ΝΕΥΜΑΤΑ

Η χρονολόγηση των λατινικών νευμάτων .....	207
Οι αγραμμικές σημειογραφίες: αδιαστηματικά και διαστημα- τικά νεύματα .....	209
Νεύματα πάνω σε γραμμές .....	215

Η τετραγωνική σημειογραφία και η γοθτική σημειογραφία .....	218
Η σημειογραφία της Editio Vaticana .....	220
Οι ονομασίες των λατινικών νευμάτων .....	222
Κατάταξη των λατινικών νευμάτων .....	229
Τα απλά νεύματα (Neumae simplices) .....	232
Τα σύνθετα νεύματα (Neumae compositae) .....	234
Τα ποικιλματικά νεύματα (Zierneumen) .....	239
Οι ημίφωνες νότες (Notae semivocales) .....	248
Τα επεξηγηματικά γράμματα (Litterae significativae) .....	251
Οι νευματοιογένειες: «τονονεύματα», «στιγματικά νεύματα» και «μικτά νεύματα» .....	260
Νευματοτοπογραφία .....	264
Χαρακτηριστικά των μεμονωμένων τοπικών σημειογραφιών .....	267
Η προέλευση των λατινικών νευμάτων .....	272
<b>ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ</b> .....	<b>295</b>
Βραχυγραφίες των αναφερόμενων χειρογράφων .....	325
Βιβλιογραφία .....	327
Νεότερη βιβλιογραφία .....	334

## ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΤΟΥ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ

Πέρασαν είκοσι επτά χρόνια από τότε που πρωτοεκδόθηκε η *Παγκόσμια Νευματική Επιστήμη*. Στο μεσοδιάστημα αυτό μπόρεσε η διεθνής έρευνα στον τομέα της μεσαιωνολογίας να προοδεύσει σημαντικά. Με χαροποιεί το γεγονός ότι το τρίτομο αυτό έργο μου ενεργοποίησε δημιουργικά αρκετούς συναδέλφους σε πολλές ευρωπαϊκές χώρες. Με αυτό τον τρόπο μπόρεσε να τονιστεί η ιδιαίτερη σημασία που κατέχουν οι παλαιοβυζαντινές σημειογραφίες σχετικά με τις έρευνες στη βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική. Σε ένα συνέδριο, που πραγματοποιήθηκε στο Hernen της Ολλανδίας το 1992, η ταξινόμηση την οποία είχα παρουσιάσει για τα στάδια των παλαιοβυζαντινών σημειογραφιών αναγνωρίστηκε πλέον ως standard. Επίσης βρήκε ευρεία ανταπόκριση η άποψη, ότι οι *μεγάλες υποστάσεις* είναι σημάδια τα οποία ανήκουν στην παλαιοβυζαντινή σημειογραφία και μπορούν να καθορίζουν ταυτόχρονα με στενογραφικό τρόπο ολόκληρες τονοφυγούρες. Δε θα έπρεπε να παραλείψω να πω ότι η επισταμένη σπουδή μου πάνω σ' αυτά τα σημάδια με οδήγησε στην αποκρυπτογράφηση της παλαιοσλαβικής κοντακάριας σημειογραφίας.

Για τη σπουδή της παλαιότατης σλαβικής μουσικής ιστορίας η αποκρυπτογράφηση της παλαιοσλαβικής σηματογραφίας παίζει, επίσης, έναν πολύ σημαντικό ρόλο. Τα αποτελέσματα των ερευνών αυτών χρησιμεύουν στις ερευνητικές εφαρμογές και άλλων τομέων της επιστήμης, όπως λ.χ. της γλωσσολογίας. Η ανασύσταση, για παράδειγμα, του παλαιο-

σλαβικού συστήματος τονισμού εκφράζεται εδώ και καιρός ως επιθυμία πολλών γλωσσολόγων ερευνητών. Από το 1957 καταβάλλονται συνέχεια προσπάθειες προς αυτή την κατεύθυνση.

Στις αρχές του 1980 οι Ρώσοι σλαβολόγοι V. A. Dybo και A. A. Zaliznjak παρουσίασαν ένα ευρύτατο υλικό. Ο Olaf Störmer σύγκρινε το 1986 το υλικό αυτό με τις δικές μου μεταγραφές και προχώρησε στο ερώτημα αν και κατά πόσο μία συλλαβή, η οποία κατά τους γλωσσολόγους θεωρείται τονισμένη, βρίσκεται αντίστοιχα τονισμένη και στις νευματοποιημένες σημειώσεις. Το αποτέλεσμα αυτών των συγκρίσεων είναι εντυπωσιακό, αφού σε πολλές περιπτώσεις αποδείχτηκε πλήρης σύμπτωση.

Αποτελεί για μένα επίσης μεγάλη χαρά που πολλοί από τους μαθητές μου μπόρεσαν και προέβαλαν εντυπωσιακά επιστημονικά αποτελέσματα. Βασιζόμενος σε δικές μου παρατηρήσεις για την αποσφράγιση ορισμένων εκφωνητικών συμβόλων ο Reinhard Flender μπόρεσε και πραγματοποίησε μία ολική αποκωδικοποίηση των εκφωνητικών σημαδιών, με τη βοήθεια παλαιογραφικών και μουσικοεθνολογικών ερευνών. Ο Neil Moran κατέθεσε μία πλουσιότατη σε ντοκουμέντα μελέτη με ωραιότατες απεικονίσεις (ορισμένες παρουσιάζουμε σ' αυτή την έκδοση) που αφορά την πρακτική της χειρονομίας στο Βυζάντιο και στις σλαβικές χώρες. Ο Ιωάννης Ζάννος ερεύνησε σε βάθος τη στρουκτούρα των βυζαντινών ήχων και τις σχέσεις τους με το τουρκικό Μακάμ. Η Susana Zapke πέτυχε να ρίξει άλλους διαφωτιστικότερους προβολείς στον τομέα των μοζαραμβικών νευμάτων. Εκτός των άλλων σε μια εκτεταμένη μελέτη του ο Δανός ερευνητής Finn Egeland Hansen επιβεβαιώνει τις απόψεις μου αναφορικά με τα κατιόντα Quilismata που παρουσιάζονται στον κώδικα Montpellier H 159. Ο Charles Atkinson με τις εκτιμήσεις του ενδυμαμώνει τις ερευνητικές θεωρίες μου σχετικά με τους μέσους ήχους στη μεσαιωνική μουσική.

Χαίρομαι πολύ, γιατί οι νέες απόψεις που παρουσιάστηκαν στην *Παγκόσμια Νευματική Επιστήμη* κερδίζουν συνέχεια έδαφος. Όλο και περισσότερο εξαπλώνεται η ιδέα, ότι οι σχέσεις μεταξύ της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής και της μουσικής της Εκκλησίας της Δύσης είναι πολύ πιο βαθιά διαπλεγμένες απ' ό,τι εικαζόταν μέχρι το 1970. Εδώ θα πρέπει, σε σχέση μ' αυτό, να επιβραβεύσουμε τις δραστηριότητες του Κέντρου *Européen pour la Recherche et l' Interprétation des Musiques Médiévales*, του οποίου η έδρα βρίσκεται στη Fondation Royaumont, λίγο έξω από το Παρίσι. Ο Marcel Pérès, διευθυντής αυτού του Κέντρου, είναι ταυτόχρονα και ο διευθυντής του φωνητικού συγκροτήματος ORGANUM, το οποίο πλαισιώνεται από μια ομάδα εξαιρετων επιστημόνων και τραγουδιστών, οι οποίοι έχουν εξειδικευτεί στη συγκριτική ερμηνεία των λειτουργικών ύμνων και μάλιστα αυτών από τις διάφορες Εκκλησίες του μεσαίωνα. Η ερμηνεία των «γρηγοριανών ύμνων» απ' αυτή την ομάδα είναι η εντυπωσιακότερη και η αυθεντικότερη όλων των υπολοίπων που θα μπορούσε να ακούσει κανείς σήμερα και που εντρυφούν στον ίδιο τομέα. Αυτή η υψηλή της ποιότητα πιστεύουμε ακράδαντα ότι απορρέει από τους καρπούς της ενασχόλησής της με τη Βυζαντινή μουσική.

Με ευγνωμοσύνη διατηρώ πάντα στη μνήμη μου τον αποθανόντα συνάδελφο Jørgen Raasted, έναν αφιερωμένο ερευνητή που ανέλαβε την επίπονη εργασία να συντάξει χρησιμότετους πίνακες για τα ελληνικά παραδείγματα της *Παγκόσμιας Νευματικής Επιστήμης*. Τέλος, θα ήθελα να εκφράσω τη μεγάλη μου χαρά, που η *Εισαγωγή στη Νευματική Επιστήμη* εκδίδεται στην ελληνική γλώσσα. Γι' αυτό ευχαριστώ τον κ. Κώστα Κακαβελάκη, ο οποίος φιλικότατα ανέλαβε τη μετάφραση και την επιμέλεια της έκδοσης.

Κωνσταντίνος Φλώρος



## ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΤΟΥ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ ΣΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ

*ταράσσει τοὺς ἀνθρώπους  
οὐ τὰ πράγματα ἀλλὰ τὰ  
περὶ τῶν πραγμάτων δόγματα*

Επίκτητος

Η προκειμένη *Εισαγωγή* δε φιλοδοξεί να δώσει μια πλήρη εικόνα της νευματικής επιστήμης. Η αποστολή της επικεντρώνεται κυρίως στο να εξηγήσει και να αποσαφηνίσει τους θεμελιώδεις όρους της, να σηματοδοτήσει την απαρχή της σημειογραφικοϊστορικής ανάπτυξης και εξέλιξης κατά το μεσαίωνα και, τέλος, να παρουσιάσει απόψεις από την επίκαιρη δραστηριότητα στο ερευνητικό πεδίο.

Ο τόμος ανατρέχει πρωταρχικά στις εργασίες του συγγραφέα για τη νευματική επιστήμη και ιδιαίτερα στο τρίτομο έργο του *Παγκόσμια Νευματική Επιστήμη (Universale Neumenkunde)* που εκδόθηκε από το γερμανικό μουσικό εκδοτικό οίκο Bärenreiter το 1970. Παράλληλα, λαμβάνονται υπόψη σχετικά νεότερα και παλαιότερα συγγράμματα. Επίσης αξιοποιούνται πολλά νεότερα ερευνητικά αποτελέσματα του ίδιου, που εμφανίζονται σ' αυτό τον τόμο για πρώτη φορά.

Για την επιστήμη της νευματικής μπορεί να πει κανείς ότι είναι βεβαρημένη όσο κανένας άλλος τομέας της μεσαιωνολογίας με υποθέσεις και προκαταλήψεις. Καθαρά υποκειμενικές απόψεις αναγνωρίζονται πολλές φορές ως δόγματα. Εσφαλμένες

υποθέσεις και επαναλαμβανόμενα λάθη σέρνονται διαρκώς προς το μέλλον, επειδή πολλοί συγγραφείς παραμένουν φανατικά αγκιστρωμένοι σε θεωρίες που παλιότερα ενστερνίστηκαν με το πάθος του εραστή και τώρα αρνούνται να αναθεωρήσουν, έστω και αν αυτές έχουν αποδειχτεί πια λανθασμένες.

Έτσι, μέσα σ' αυτή τη σύγχυση της πλάνης η προσπάθεια για όλες τις νεότερες ερευνητικές προσπάθειες γίνεται ακόμη πιο δύσκολη. Οι νέες ιδέες δε βρίσκουν πλέον πρόσφορο έδαφος για να διαδοθούν, έτσι ώστε να μπορέσουν να δια φωτίσουν τον αναγνώστη που ενδιαφέρεται να μάθει διάπυρες καθοριστικές λεπτομέρειες, οι οποίες στοιχειοθετούν την αλήθεια για την εξέλιξη της ιστορίας της νευματικής. Βέβαια, ενώ μπορεί από τη μία πλευρά κάποιος πολύ εύκολα να παραγνωρίσει την πρόοδο των επιστημονικών ερευνών, αντίθετα από την άλλη, και αυτό είναι σε όλους μας γνωστό, δεν μπορεί να τη σταματήσει μέσα στη διηνεκή πορεία του χρόνου. Μέσα από την καθαρή δύναμη αυτής της χρονορροής διαπιστώνεται ότι τίποτα δεν μπορεί να παραποιείται και να μένει για πάντα κάτω από το πέπλο της πλάνης.

Ο συγγραφέας, τέλος, δίνει μεγάλη σημασία στο ότι με την εκπόνηση αυτής της εισαγωγικής πραγματείας, όπως και σε άλλες εργασίες του, δεν αφέθηκε στη στομφώδη παρουσίαση πνευματωδών υποθέσεων ή στην προβολή μονομερών εθνικιστικών πεποιθήσεων. Με επίμονο και υποδειγματικό τρόπο, μέσω μιας πολυδιάστατης συγκριτικής, έδωσε ιδιαίτερη βαρύτητα στην εξαντλητική ανάλυση των προβλημάτων, έτσι ώστε να αντιμετωπιστούν με την επεξεργασία των αυστηρά τεκμηριωμένων, και μόνο, απόψεων.

Κ.Φ.

## *Ευχαριστίες*

Ο συγγραφέας και ο μεταφραστής θέλουν να εκφράσουν τις πιο θερμές τους ευχαριστίες, πρώτ' απ' όλα στην εξαιρετικά δραστήρια εκδότρια κ. Πελαγία Ζήτη, της οποίας η αμέριστη συμπαράσταση αποτέλεσε τον καθοριστικό παράγοντα στην υλοποίηση της έκδοσης αυτού του βιβλίου. Η εκ μέρους της αυθόρμητη υποστήριξη των ελληνικών ιστορικών μουσικών μελετών αποτελεί πράγματι μια στέρεα βάση στις ευρύτερες έρευνες για τον ελληνικό πολιτισμό. Ελπίζουμε ότι η προσπάθειά της αυτή θα βρει την ανάλογη ανταπόκριση και μέσα στην πατρίδα. Η ιδέα για την έκδοση αυτού του τόμου στα ελληνικά ήταν του ποιητή, συγγραφέα και δημοσιογράφου κ. Δημήτρη Κακαβελάκη. Οι οργανωτικές του προσπάθειες και ο ενθουσιασμός του μας βοήθησαν να ξεπεράσουμε την επιστημονική μας βραδύτητα. Το τεχνικό, συντονιστικό μέρος του βιβλίου αυτού, που ήταν λόγω των παραδειγμάτων ιδιαίτερα πολύπλοκο, το ανέλαβε η κ. Άννη Ζήτη. Με τη διαρκή εποπτεία της τακτοποίησε άψογα πολλές νέες προσθήκες, που ήταν απαραίτητες για την ελληνική έκδοση. Επίσης, ευχαριστίες εκφράζουμε και στον κ. Άρη Σύρμο, ο οποίος ανέλαβε τον ηλεκτρονικό σχεδιασμό του και στον κ. Ν. Αβραμόπουλο για την επιμελέστατη φιλολογική επιμέλεια του κειμένου. Θερμές ευχαριστίες απευθύνονται στον καθηγητή της Βυζαντινής μουσικολογίας του πανεπιστημίου Αθηνών κ. Γρηγόριο Στάθη καθώς και στο Διοικητικό συμβούλιο του τμήματος μουσικών σπουδών του ίδιου πανεπιστημίου αναφορικά με την αποφασή τους να τιμήσουν τον συγγραφέα, καθώς και για την ευγενική αυθόρμητη δέσμευση τους να παρουσιάσουν την έκδοση στη πανεπιστημια-

κή κοινότητα της πρωτεύουσας. Τέλος, ευχαριστούμε ολόθερμα το Μουσικολογικό Τμήμα του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, και ιδιαίτερα τους καθηγητές κ. Γιάννου και κ. Θέμελη, οι οποίοι φρόντισαν για τη θερμή υποδοχή της έκδοσης αυτής στους χώρους του πανεπιστημίου.

Κ. Φλώρος  
Κ. Κακαβελάκης

## ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ ΤΟΥ ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗ

Η *Εισαγωγή στη Νευματική Επιστήμη* είναι το πρώτο ολοκληρωμένο έργο του Κωνσταντίνου Φλώρου που παρουσιάζεται στην ελληνική γλώσσα. Σκοπός του είναι να εισαγάγει τον αναγνώστη στον κόσμο των μεσαιωνικών μουσικών σημειογραφιών. Μέσα από μια συγκριτική ιστορική και τεχνική παρουσίαση, ο συγγραφέας επιτυγχάνει να μας δια φωτίσει λεπτομερειακά για πολλές σκοτεινές πλευρές της ιστορίας της εξέλιξής τους. Τα συμπεράσματα δεν αφορούν μόνο τους μουσικούς αλλά και τους γλωσσολόγους και τους ιστορικούς ερευνητές.

Ο Κωνσταντίνος Φλώρος, τακτικός καθηγητής της έδρας της Μουσικολογίας στο Πανεπιστήμιο του Αμβούργου, είναι ένας από τους λιγοστούς, εξέχοντες και παγκοσμίως γνωστούς Έλληνες εξειδικευμένους μουσικολόγους ερευνητές, σχολιαστές αποκρυπτογράφους και συγκρισιολόγους των μεσαιωνικών μουσικών σημειογραφικών συστημάτων, που γράφονταν με νεύματα. Πρώτη του κύρια μουσικολογική απασχόληση υπήρξε η συστηματική συγκρισιολογική αποκρυπτογραφική αντιμετώπιση των παλαιότατων βυζαντινών μουσικών σημειογραφιών. Στη συνέχεια, το συγγραφικό του έργο εμπλουτίζεται εντυπωσιακά από μια σειρά ερευνητικών στοχασμών γύρω από επίκαιρα μουσικά θέματα. Κατ' αυτό τον τρόπο, ο Κ. Φλώρος συγκαταλέγεται σήμερα ανάμεσα σε αυτούς τους ελάχιστους μουσικολόγους της διεθνούς επιστημονικής κοινότητας μουσικών ερευνητών που είναι σε θέση να ερευνούν σε διάφορα πεδία χωρίς να θίγεται ο πλούτος, η βαθύτητα και η χρησιμότητα των νοημάτων και των συμπερασμάτων τους. Στα γραφόμενά του, ο στοχαζόμενος

ιστορικός και συστηματικός ερευνητής συνοδεύει το φιλολογικό οίστρο του μουσικού συγγραφέα, δημιουργώντας έτσι ένα μοναδικό «στιλ», το οποίο έχει πλέον καθιερωθεί παγκοσμίως ως «φλωριανό». Δυσκολότατα μουσικολογικά προβλήματα, όπως για παράδειγμα οι κοινωνιολογικές, ψυχολογικές και ιστορικές συνάψεις, οι συμβολολογικές και σημειολογικές επεκτάσεις, καθώς και οι επιδράσεις και οι απηχήσεις των έργων κορυφαίων μουσικών δημιουργών, αντιμετωπίζονται από την πένα του Κ. Φλώρου με μια χαρακτηριστική συγκρισιακή πλαστικότητα και μια διαφωτιστική ερμηνευτική και διηγηματική διαύγεια. Το κυριότερο όμως χαρακτηριστικό του φλωριανού ύφους είναι η αποκρυπτογραφική μέθοδος σε όλα τα πεδία και τις αναζητούμενες διαστάσεις, την οποία είχε αρχίσει ήδη να εφαρμόζει από την πρώτη του ογκώδη μελέτη, την *Παγκόσμια Νευματική Επιστήμη*. Σε αυτή συστηματοποιεί για πρώτη φορά τη δυναμική της συγκριτικής τακτικής, δίνοντας ιδιαίτερο βάρος στην ιστορική παραθετική μεθοδολογία. Η παρουσίαση των ελληνικών αρχαϊκών στοιχείων με άξονα τις σχέσεις που διέπουν τις μουσικές γραφικές τεχνικές και σημειογραφικές εξελίξεις του υπόλοιπου ευρωπαϊκού κόσμου τού επιτρέπει να αποσφραγίσει το ανεξιχνίαστο παρελθόν τους. Πιο συγκεκριμένα, επαναπροσδιορίζει τη σημασία της προέλευσης των σημαδιών των παλαιοβυζαντινών μουσικών σημειογραφιών. Αυτό το αποκρυπτογραφικό ύφος ο Κ. Φλώρος το διατηρεί σε όλα τα μεταγενέστερα συγγράμματά του και εξασφαλίζει με αυτό τον τρόπο μια επιτυχή θεμελίωση των επιχειρημάτων του. Δεν είναι καθόλου τυχαίο ότι τα έργα του έχουν επιλεγεί και εκδοθεί από τους εγκυρότερους γερμανικούς μουσικούς εκδοτικούς οίκους, ως φόρος τιμής σε έναν Έλληνα μουσικολόγο. Επιπλέον, καλύπτουν όλες τις εποχές και φαίνεται να έχουν μια μυστηριακή επικαιρότητα. Για ποια όμως έργα του θα έπρεπε κανείς να πρωτομιλήσει; Τα

έργα του για το ρομαντισμό και το μεταρομαντισμό, όπως π.χ. η μνημειώδης τρίτομη μελέτη του για τον Gustav Mahler<sup>1</sup>, ή τα δύο βιβλία για τον Johannes Brahms, τα έργα του για τον Mozart και τον Beethoven, ή τις μελέτες του για τη νέα σχολή της Βιέννης και ειδικότερα την αποκαλυπτική πρόσφατη μονογραφία για τον Alban Berg, ή την πλουσιοπάροχη σε ερμηνείες και αναλύσεις μονογραφία πάνω στο έργο του πρωτοποριακού συνθέτη György Ligeti; Επίσης, δε θα έπρεπε εδώ να παραλείψουμε να αναφερθούμε στο βιβλίο του *Η μουσική ως μήνυμα* στο οποίο μας αποκαλύπτει πολλά μυστικά της μουσικής επικοινωνίας αναλύοντας τις κρυφές πτυχές των έργων του Wagner, αλλά επίσης και των Luigi Nono και Hans Werner Henze. Δυστυχώς, αυτές οι αναγνώσεις δε φτάνουν για να καλύψουν το πολύπλευρο έργο του Κ. Φλώρου. Εκτός από το καθαρά συγγραφικό του έργο θα πρέπει επίσης να αναφερθούμε στην καθοριστική του προσφορά ως σχολιαστή και ερμηνευτή πολλών σημαντικών δισκογραφικών εκδόσεων. Από τις σημαντικότερες παρουσίες στο χώρο αυτό, ο Κ. Φλώρος συνεισφέρει ιδιαίτερα στο διεθνή μουσικό σχολιασμό με τους 200 περίπου σχολιασμούς του σε μουσικές παραγωγές της Deutsche Grammophon. Μερικοί από αυτούς είναι τα σχόλια για τη σειρά των συμφωνιών του Mahler, με μαέστρους τον Claudio Abbado και τον Raphael Kubelik, και τη σειρά συμφωνιών του Bruckner με μαέστρο τον Eugen Jochum. Η κοινωνική του όμως προσφορά στο χώρο της μουσικής δεν περιορίζεται μόνο στη συγγραφή. Το 1989 διατέλεσε ο

---

1. Η ιστορική πια έκδοση του τρίτου έργου του για τον Gustav Mahler, που εκδόθηκε από το γερμανικό μουσικό εκδοτικό οίκο Breitkopf & Härtel, ήταν το έργο που καθιέρωσε διεθνώς τον Κ. Φλώρο ως έναν από τους ειδικούς εμπειρογνώμονες μουσικολόγους που έχουν ως αναφορά τους το έργο του G. Mahler. Μάλιστα, ο τρίτος τόμος μεταφράστηκε στα αγγλικά και κυκλοφόρησε στην Αμερική από τις εκδόσεις «Amadeus Press» (τρεις εκδόσεις από το 1993).

βασικός διευθύνων οργανωτής και εμπνευστής του μεγαλύτερου διεθνούς συνεδρίου που έγινε ποτέ για τον Gustav Mahler στο Αμβούργο. Επίσης, είναι τακτικό μέλος της Ακαδημίας της πόλης Erfurt, που βρίσκεται στην πρώην Ανατολική Γερμανία.

Ας προχωρήσουμε όμως στο θέμα μας, που αφορά την *Εισαγωγή στη Νευματική Επιστήμη*, αυτό τον μικρό αλλά περιεκτικότερο σε πληροφορίες τόμο, που αποτελεί το απάνθισμα του μεγαλύτερου έργου του συγγραφέα, της *Παγκόσμιας Νευματικής Επιστήμης (Universale Neumenkunde)*.

Το νεύμα ως σημείο κωδικοποίησης της μουσικότητας της γλώσσας και καθορισμού του τρόπου της εκφραστικότητάς της

Από τη γλωσσολογία μάς είναι γνωστό ότι η τάξη των λέξεων καθορίζει τη διαδοχική παρουσίαση των παραστάσεων<sup>2</sup>. Σε κάθε γλώσσα η παραστάση προσλαμβάνει ιδιαίτερα χαρακτηριστι-

---

2. Πρβ. Saussure Ferdinand: «Cours de linguistiques générales». Σειρά διαλέξεων που εκδόθηκαν από τους μαθητές του σε διάφορα χρονικά διαστήματα. Βασική έκδοση το 1916. Με τις διαπιστώσεις του Saussure η λειτουργικότητα της γλώσσας τίθεται πλέον σε άμεση σχέση με την κοινωνία. Η γλώσσα αυτή καθεαυτή περιβάλλεται και από άλλα συστήματα, που συμβάλλουν στην πληρέστερη κατανόησή της. Εδώ θα προτιμούσαμε τον όρο «αποκωδικοποίηση» (χειρονομίες, τελετουργική συμβολική κτλ.). Το σημείο ως κυρίαρχος όρος χαρακτηρίζεται από μια διπλή ιδιότητα: την ιδιότητα της σύλληψης αυτής καθεαυτής και την αντίστοιχη ακουστική της εικόνας *concept et image acoustique*. Η διάταξη των εικόνων αυτών μέσα στο χρόνο συνθέτει τον αναπαραστατικό χαρακτήρα της γλώσσας. Πολύ ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι πολλές απόψεις του Γρηγορίου Νύσσης συναντώνται με αυτές του Saussure. Για παράδειγμα, ας αναφέρουμε ότι και ο Γρηγόριος πιστεύει ότι η γλώσσα συνίσταται από ένα σύστημα διαστηματικών διαφορών, εκφράζει δηλαδή το διάστημα της πραγματικότητας που μοιράζεται μεταξύ σκέψης και γλώσσας και εξαρτάται από τη διαφορά που προκύπτει για το κάθε νόημα. Αντίθετα, στο θεϊκό λόγο δεν υφίσταται κανένα διάστημα και καμία διαφορά.



στικά. Με την αναπαραστατική λειτουργία των λέξεων συμπλέκεται και η ηχητική διάσταση του λόγου. Η πληρέστερη πρόσληψη της πληροφορίας από την ηχούσα λεκτική εικόνα επιτυγχάνεται μέσα από το λεπτομερή καθορισμό του τονισμού της, του τονικού ύψους της και της διάρκειάς της. Πάντα υπάρχει όμως από γλώσσα σε γλώσσα μια διαφορά ανάμεσα στην παράσταση και στην άρθρωση, δηλαδή την ηχητική αποτύπωση της λέξης<sup>3</sup>. Η ηχητική διείσδυση στην απόκρυφη διάσταση του λόγου<sup>4</sup>, σύμφωνα με τα ελάχιστα ιστορικά στοιχεία που διαθέτουμε, αποτυπώνεται γραπτά κατά την πορεία της εξέλιξης των γλωσσών μέσα από τους τονισμούς και τα πνεύματα, τα οποία έχουν εφαρμογή κυρίως στην ελληνοεβραϊκή, τη συριακή, την παλαιστινιακή και τη βαβυλωνιακή παράδοση.

Πιο συγκεκριμένα, στην ελληνική γλώσσα γίνεται κατά το τέλος της περιόδου του αρχαίου κόσμου μια πρωτοφανής προσπάθεια τελειοποίησης του συστήματος εκφοράς της, που ανάλογό της δε φαίνεται να εμφανίζεται σε άλλες γλώσσες. Ήδη, σε αυτή την εποχή, το γλωσσικό σημείο μεταβάλλεται σε αντικείμενο με σχηματικές ποιότητες και αποκτά μουσική διάσταση ανα-

3. Πρβ. Wittgenstein L.: *Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, Psychologie und Religion*, εκδ. C. Barrett, Göttingen κ.ά. Η διαδικασία της αποκάλυψης της εικόνας και πιο συγκεκριμένα η ένδειξη μπορεί κατά τον Wittgenstein να γίνει και μέσα στα ίδια τα όρια της γλώσσας, χωρίς να χρειαστεί να μεσολαβήσουν παραγλωσσικές εφαρμογές όπως γκριμάτσες, σήματα και άλλα. Γλωσσικά μεμονωμένα συμπλέγματα μπορούν να μεταδώσουν εικόνες.

4. Πρβ. Foucault Michel: *Les Mots et les Choses – Une archéologie des sciences humaines*, σε ελληνική μετάφραση του Κωστή Παπαγιώργη, εκδ. Γνώση, Αθήνα 1986, σ. 160 κ.ε.: Σε όλη την πυκνότητά της, μέχρι και τους πιο αρχαίους ήχους που για πρώτη φορά την ξεχώρισαν από την κραυγή, η γλώσσα διατηρεί την αναπαραστατική της λειτουργία· σε καθεμία από τις αρθρώσεις της, από τα βάθη του χρόνου, η γλώσσα πάντα ονόμαζε. Η ίδια ένας τεράστιος βόμβος ονομασιών που αλληλοκαλύπτονται, συσφίγγονται, κρύβονται, αλλά συγκροτούνται για να επιτρέψουν την ανάλυση ή τη σύνθεση των πιο περίπλοκων παραστάσεων [...].

ζητώντας την ευφωνία<sup>5</sup>. Η εμμονή των Ελλήνων για μια λεπτομερέστερη περιγραφή του γλωσσικού τους συστήματος συνδεόταν άμεσα με τη στενή σχέση τους με τη φύση. Ο Umberto Eco<sup>6</sup> μας πληροφορεί στις ερμηνείες του για τις θεωρίες του Vico ότι οι λαοί θα πρέπει να είχαν διαφορετικούς προσανατολισμούς στη δομική παρουσίαση της γλώσσας τους: όπως διαφέρουν το κλίμα και τα έθιμα, έτσι διαφέρουν και οι φύσεις των ανθρώπων αλλά και των γλωσσών τους. Από τις θεωρίες αυτές θα μπορούσε κανείς να συμπεράνει ότι οι γλώσσες στην πρώτη λειτουργία τους θα πρέπει να ήταν άμεσα μεταφορικές και προσδεμένες στην εμπειρία της φύσης. Μάλιστα, έτσι εξηγείται και η πορεία τους προς τα τρία στάδια εξέλιξής τους: το ιερογλυφικό, το συμβολικό και το επιστολικό. Οι θέσεις αυτές συμβαδίζουν με την πολυγενετική ερμηνεία του Επίκουρου και ξεκαθαρίζουν, όπως άλλωστε και η θεωρία του αρχαίου αυτού Έλληνα φιλοσόφου, ότι η φύση ώθησε τον άνθρωπο προς την άρθρωση. Στη συνέχεια, η αναγκαιότητα τον έσπρωξε προς τον καθορισμό των αντικειμένων μέσα από τις λέξεις. Τα σημεία εκφοράς λοιπόν, μέσα από τα οποία καθορίζεται και το μουσικό νευματοσημείο<sup>7</sup>, χρησιμοποιούνται με σκοπό τη λεπτομερέστερη επαναπροσέγγι-

5. Πρβ. Peirce, Ch. S.: *Philosophical Writings of Peirce*, εκδ. Buchler, New York 1955.

6. Πρβ. Eco, Umberto: *Die Suche nach der vollkommenen Sprache*, Verlag C.H. Beck, München, 1994, σ. 98-99.

7. Πρβ. Χρυσάνθου αρχιεπισκόπου Δυρραχίου του εκ Μαδύτων, από το *Θεωρητικόν μέγα τῆς μουσικῆς*, Τεργέστη 1832, σ. XLV: Οἱ χαρακτηρισ, τούς ὁποίους οἱ ἡμέτεροι Ψάλτες μετεχειρίζοντο ἀπό Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ μέχρις Ἰωάννου τοῦ Πρωτοψάλτου, παρωμοίαζον τά ἱερογλυφικά σύμβολα τῶν παλαιῶν Αἰγυπτίων. Διότι καθὼς ἀπὸ ἐκεῖνα ἐν ἐδύνατο νά παραστήνη πολλὰς, ὄχι μόνον συλλαβάς, ἀλλὰ καὶ λέξεις, καὶ ὀλοκλήρους ἐννοίας, οὕτω καὶ ἕνας ἢ δύο ἀπὸ τούτους τούς χαρακτηρισ παραστήνουσι καὶ ἕνα φθόγγον, καὶ πολλούς, καὶ ὀλοκλήρους μελωδίας [...].

ση της λειτουργίας της άρθρωσης στον πρωτογενή, φυσικό της τρόπο. Η μουσικότητα και ο τρόπος εκφοράς της γλώσσας συνδέεται με την ουτοπία της επανεύρεσης της χαμένης κοινής πρωτογλώσσας των ανθρώπων<sup>8</sup>. Στο χριστιανισμό αλλά και στην εβραϊκή παράδοση συνδέεται με το «σκοπό» που πρέπει να εκπληρωθεί, προκειμένου να ανακτηθεί η φύση των αγγέλων, που χάθηκε κατά την πτώση τους<sup>9</sup>. Μάλιστα, πολλές θεολογικές εκτιμήσεις όπως αυτή του Γρηγορίου Νύσσης θεωρούν ότι η Ανάσταση δεν υπόσχεται ουσιαστικά τίποτε άλλο πέρα από την αποκατάσταση του εκπτώτου στην πρώτη του φυσική κατάσταση<sup>10</sup>. Σε αυτό τον τρόπο εκφοράς συμπεριλαμβάνεται και η μίμηση των στοιχείων της φύσης, π.χ. του ανέμου, του θορύβου του κύματος, της φυλλορροής ή του κελαιδίσματος των πουλιών<sup>11</sup>.

8. Floros, Constantin: «Die ältesten Notationen einstimmiger Musik des Mittelalters», *Zeitschrift für Semiotik*, Band 9. Heft 3-4(1987), σ. 251-268, Stauffenburg Verlag, Tübingen 1987: Τα βυζαντινά και σλαβικά μουσικά χειρόγραφα συνίστανται από τέσσερα διαφορετικά σημειογραφικά συστήματα [...]. Όλα τους βασίζονται πάνω σε γραμματικά μοντέλα της κοινής γλώσσας, κατέχουν όμως ανθρωπομορφικά στοιχεία [...]. Στοιχεία με τα οποία το ανθρώπινο προσπαθεί να επικοινωνήσει με το θεϊόν [...].

9. Colombás, G.M.: *Paraiso y Vida Angélica - Biblioteca Vida Christiana*, Montserrat 1958.

10. M. Alexandre: «Protologie et Eschatologie chez Gregoire de Nysse», στο *Arché e Telos: L'anthropologia di Origene e di Grigorio di Nissa*, SPMed 12, U. Bianchiand H. Crouzel, Milan 1981.

11. Πρβ. Χρυσάνθου αρχιεπισκόπου Δυρραχίου του εκ Μαδύτων, από το *Θεωρητικόν μέγα τῆς μουσικῆς*, σ. 123-124: Ἦχος εἶναι ψόφος ὅστις ἐκπίπτει ἀπὸ ἔμπυχα καὶ ἀπὸ ἄπυχα σώματα. Οὗτος ὁ ὄρισμός εἶναι τοῦ Ἀριστοτέλους. Λέγεται δὲ ὁ ἦχος καὶ Ἦχη ποιητικῶς. Ἦχώ δὲ λέγεται τὸ ἀντίφθεγμα τῆς κραυγῆς. Μεγάλως δὲ φροντίζουσι ταύτης τῆς ἡχοῦς ἐν γένει οἱ μουσικοὶ [...]. Κατὰ δὲ τοὺς διαφόρους τιναγμοὺς τῶν ψοφούντων, ὁ ἀήρ κυμαινόμενος διαφόρως, ποιεῖ διαφόρους καὶ ειδικούς ἦχους ὀνομαζόμενους μὲ ἴδια ὀνόματα. Ἦχώ, Κέλαδος, Βόμβος, Κτύπος, Ὀγκηθμός, Φλοῖσπος, Ροῖζος, Πάταγος κτλ. [...]. Τοὺς τρόπους τῆς πτώσεως τοιούτων τῶν ειδικῶν ἡχῶν παρατηροῦντες οἱ μουσικοὶ, ἀπομιμούμενοι αὐτοὺς ἐν τοῖς καιροῖς, ἐπιβάλλουσι μεγάλως.

Επίσης συμπεριλαμβάνεται και ένα πλήθος συναισθημάτων, που παράγεται μέσα από τον κρυφό διάλογο των κινητών και των ακίνητων στοιχείων της φύσης και της ανθρωπίνης νόησης<sup>12</sup>.

Όμως το νευματοσημείο προσπαθεί να αποτυπώσει κάτι περισσότερο από μια απλή αναπαράσταση. Προσπαθεί με τη βοήθεια ενός συνθετικού στρουκτουραλιστικού τρόπου<sup>13</sup> να ερμηνεύσει την ελλιπή εικόνα. Πρόκειται για μια μεταγλώσσα, η οποία χρησιμοποιεί ποικίλους συνδυασμούς, σε διαφορετικά επίπεδα και ηχητικές διαστάσεις, προκειμένου να προσεγγίσει τα απόκρυφα της επικοινωνίας. Η μουσική τέχνη των αρχαίων Ελλήνων και των Βυζαντινών χαρακτηρίζεται από μια επιμελέστερη συστηματοποίηση και χρησιμοποίηση της ευρύτερης σημειολογίας της γλώσσας, πέρα από την απλή μορφή μιας γραμμικής αναπαράστασης αλλά μέσα από την εφαρμογή ενός πολυσύνθετου μηχανισμού ενδυνάμωσης της κατασκευαστικής εφευρετικότητας των παραστάσεων. Ο μηχανισμός αυτός βοηθά να προβληθούν οι παραστάσεις προς περισσότερες προοπτικές του ηχοχώρου. Αυτό επιτυγχάνεται με τη βοήθεια του οργανωμένου ηχητικού κόσμου της ίδιας της γλώσσας, το οποίο ούτε λίγο ούτε πολύ σημαίνει ότι η προσθήκη των φωνοσήμων κάτω από τη συλλαβή κάθε λέξης και η δυνατότητα επέκτασης ή μετάθεσής τους διαμέσου ηχοσυνδυασμών ή αντίστοιχων ηχονευμάσεων συνεχίσει –που όχι μόνο δεν ακολουθούσαν πάντα τη φυσική διάρκεια του λεκτικού αντιστοίχου τους αλλά και πολλές φορές την επέτειναν ή τη συντόμευαν– προσέδωσε μια άλλη διάσταση στην πρόσληψη και την κατανόηση των αποδιδόμενων ύμνων. Η μουσική εφαρ-

---

12. Miller Jonathan: *Auf der Suche nach dem Unbewußten*, hrsg. von Robert B. Silvers, Berlin Verlag 1996.

13. Πqβ. Jakobson, R.: *Visual and auditory signs* (1967), Selected Writings II, Den Haag/Paris 1971.

μογή και πλαισίωση των εκκλησιαστικών κειμένων από ένα οργανωμένο ηχητικό σύστημα που συντάσσει τις τονικές σχέσεις και τις ποιότητες προκύπτει αδιαμφισβήτητα από τον αρχαίο κόσμο. Προβάλλει όμως μια άλλη φυσιογνωμία και ηθική διάσταση, αφού λειτουργεί ως παράγοντας μεταμόρφωσης της εσωτερικής ροής των κειμένων, ωθώντας τη δυναμική των λέξεων αλλά και των μεμονωμένων φωνηέντων και συμφώνων προς μία υψηλότερη επικοινωνιακή πράξη, η οποία δεν είναι μόνο συνδυαστική αλλά και συλλογιστική. Αυτή η πράξη αναζητεί την αρχέγονη στιγμή<sup>14</sup>, τη χαμένη ενότητα τόνου, λόγου και Θεού. Μέσα από αυτή τη διαδικασία διαπιστώνει κανείς ότι οι νευματικές σημειογραφίες τείνουν να εξυπηρετήσουν την εξερεύνηση του ανεξιχνίαστου του λόγου και να υποδηλώσουν με τον τρόπο αυτό τη δυσκολία των συστημάτων των ομιλουμένων γλωσσών, όσον αφορά την προσπάθειά τους να εκφράσουν και να αποτυπώσουν το θεϊκό λόγο ή την πραγματική ουσία των πραγμάτων.

Μέσα από τον καταγραμμένο μουσικό ιερό ύμνο αποτυπώνεται η διαδρομή που πρέπει να διανύσει ο θρησκευόμενος, για να πλησιάσει τη μυστηριακή σύνδεση με το θείο και το απόλυτο<sup>15</sup>. Δεν είναι τυχαίο ότι αυτή η πράξη εκδηλώνεται με μια υπέρβαση, την υπέρβαση του συμβατού ανθρώπινου λόγου μέσα από τα ίδια τα εκφωνητικά εργαλεία της ανθρώπινης γλωσσικής έκφρασης. Η υπέρβαση αυτή λαμβάνει χώρα μέσα στο νόμο<sup>16</sup>

14. Πρβ. Foucault, Michel: *Les Mots et les Choses – Une archéologie des sciences humaines*, σε ελληνική μετάφραση του Κωστή Παπαγιώργη, εκδ. «Γνώση», Αθήνα 1986, σ. 162: «Το να ξαναφέρουμε στο φως την καταγωγή της γλώσσας, σημαίνει να ξαναβρούμε την αρχέγονη στιγμή όπου λειτουργούσε ως καθαρή υποδήλωση [...].

15. Floros, Constantin: «Gesang zum Lobpreis Gottes», από την έκδοση *Die Heiligen Hymnen der Ostkirche*, Furcht Verlag, Hamburg 1962, σ. 144.

16. Πρβ. αναφορικά με αυτό το συσχετισμό, τις αρχές της αρχαίας ελληνικής μουσικής με τον Πύθιο νόμο, τους νόμους του Τερπάνδρου και του Ολύμπου.

και αποτυπώνεται στην ίδια την προσπάθεια του όντος να υπερβεί τον ίδιο του τον εαυτό (ὑπέρ – ἑαυτόν – βαινείν). Έτσι, η γνωριμία με το θεϊόν να μεν διαβιβάζεται μέσα από την εκστατική συμμετοχή, αλλά αυτό δε γίνεται με τη μορφή απλής πληροφορίας ή παράστασης. Θα ήταν προτιμότερο να λέγαμε ότι βιώνεται μέσα στη συνύπαρξη και αποσπάται με επίμονη προσπάθεια<sup>17</sup>. Η συνύπαρξη αυτή υποθάλλει μια σύμφυτη με την ουσία τού Είναι αντινομία· είναι αυτή ακριβώς η τρομακτική αναταραχή ή αντινομία που διασαλεύει την τάξη των πραγμάτων, αλλά δεν την εξολοθρεύει. Είναι το σημείο εκείνο που η συνείδηση αναγνωρίζει τις συγγενικές της ρίζες και το σχίσμα το οποίο αιωρείται μεταξύ μέτρου και αμετρίας, λογικού και παραλόγου. Τα κοινά σημεία με τη συμβολική λειτουργία του αρχαίου δράματος είναι προφανή. Παρατηρούμε ότι και εκεί, μέσα από τη διαδικασία της κάθαρσης, γίνεται προσπάθεια «ο αδιαίρετος μύθος να γίνει οικείος, να επιτευχθεί αυτή η ισορροπία της μεγάλης αντίφασης του νοητού με το ανόητο, του λόγου και του αλόγου»<sup>18</sup>. Ο Johannes von Salisbury, στο πρώτο του βιβλίο, *Policraticus*, μας περιγράφει τη μουσική ως μια κίνηση μεταξύ Θεού και δαιμόνιων Σειρήνων και μας εφιστά την προσοχή στις τυχόν λανθασμένες ηδονικές και παρακινδυνευμένες διαδρομές της. Η χριστιανική κατανόηση όσον αφορά την καθαρτήρια μουσική εμπειρία επικεντρώνεται στην επικοινωνιακή λειτουργία της κάθαρσης και προσπαθεί να τονίσει τους κινδύνους που ελλοχεύουν (*conspicentia aurium et oculorum*). Ταυτόχρονα, οι χριστιανοί ιεροκήρυκες του μεσαίωνα κατηγορήθηκαν ότι προ-

17. Η απόσπαση συνδέεται και με την έννοια της αποκάλυψης της εμπειρίας της διαμάχης της φύσης. Επίσης ως αλήθεια και φωτισμός, με βάση όμως τις παραμέτρους τις οποίες περικλείουν την ύπαρξή μας.

18. Βλ. Γεωργουσόπουλος Κώστας, *Κλειδιά και Κώδικες Θεάτρου* – 1. *Αρχαίο Δράμα*, εκδ. Εστία, Αθήνα 1982.

σπάθησαν να εκμεταλλευτούν τα οφέλη που τους δίνει η χρησιμοποίηση της αισθητικής εμπειρίας χρησιμοποιώντας τις αισθήσεις ως μέσο προσηλυτισμού<sup>19</sup>: «laicis autem oportet quasi ad oculum et sensibilitatem omnia demonstrare». Η βυζαντινή μουσική προσπαθεί να κρατήσει αυτές τις χρυσές ισορροπίες αποφεύγοντας την εγκόσμια διάσταση των μουσικών εφαρμογών. Είναι πολλά τα ερωτηματικά που αφορούν π.χ. το ξεκίνημα της πολυφωνίας στη Δύση και την παρεξηγημένη χρησιμοποίηση του όρου «αρμονία» στη θέση του αρχαιοελληνικού και βυζαντινού όρου «συμφωνία». Γεγονός είναι πάντως ότι η ανάπτυξη του πολυφωνικού ύφους στη Δύση ξεκινά με πολλές ασάφειες και ανασφαλή σύμβολα αναφοράς πάνω στη σχέση της αίσθησης με τις γραφόμενες και εφαρμοζόμενες μουσικές σχηματικές ποιότητες, που τελικά καταλήγουν σε απλοποιημένα γραφικά σχήματα.

Οι μουσικές βυζαντινές σημειογραφίες χρησιμοποιούσαν εξαρχής τις ενεργητικές δυνάμεις της γλώσσας, προκειμένου να πλησιάσουν το ανεξιχνίαστο του θεϊκού μυστηρίου, και χρησιμοποιούν για τον ίδιο λόγο τα σημεία που δίνουν ενέργεια<sup>20</sup> στη γλώσσα, τα εκφωνητικά σημάδια. Με αυτό τον τρόπο περνούν στην περιοχή του «αγνώστου», του ἔπέκεινα τοῦ λόγου. Αυτό συνδεόταν άμεσα με την ορθόδοξη θεολογία. Για να προσεγγίσουμε το θεϊόν πρέπει να πιστέψουμε σε αυτό. Η δε πίστη εκφράζεται ως κίνηση του παραλόγου και, σύμφωνα με τον Kierkegaard, αποτελεί υπέρβαση. Μέσα από αυτή τη διαδικασία

19. Vitry, Jacob (von): «Sermones in epistolas; Thomas von Aquin», expositio in 1 Tim. 4.2.

20. Πρβ. Μέγας Βασίλειος: [...] Ἡμεῖς δέ ἐκ μέν τῶν ἐνεργειῶν γνωρίζειν λέγομεν τόν Θεόν ἡμῶν, τῇ δέ οὐσία αὐτῇ προσεγγίζειν οὓν ὑπισχνούμεθα. Αἱ μέν γάρ ἐνεργεῖαι αὐτοῦ πρός ἡμᾶς καταβαίνουσιν, ἡ δέ οὐσία αὐτοῦ μένει ἀπρόσιτος [...].

η πίστη υπερβαίνει τη λογική –που εκφράζεται μέσα από τη συμβατή ανθρώπινη γλώσσα– η οποία είναι «εμμένεια»<sup>21</sup>. Διαπιστώνουμε λοιπόν ότι, όπως στην αρχαιότητα οι μουσικές σημειογραφίες συνδέονταν άμεσα με τις κοσμολογικές θεωρίες των Πυθαγορείων και των Πλατωνιστών, έτσι και στο χριστιανισμό συνδέονται με τη χριστιανική θεολογία και το νεοπλατωνισμό. Στις απαντήσεις του Γρηγορίου Νύσσης προς τον Ευνόμο<sup>22</sup> ξεκαθαρίζεται ότι η γλώσσα είναι ανθρώπινο κατασκευάσμα και, πράγματι, είναι τόσο στενά δεμένη με την πραγματικότητα και τόσο ολοκληρωτικά αντίθετη με τη θεϊκή φύση, που τελικά είναι αδύνατο να την ιχνογραφήσει. Ο διαστηματικός<sup>23</sup> χαρακτήρας της γλώσσας δεν της επιτρέπει να σκιαγραφήσει το αδιάστατο. Ένας ακόμα λόγος είναι ότι η αλήθεια παραμένει μία και μοναδική, ενώ οι λέξεις είναι πολυάριθμες<sup>24</sup>. Επίσης, πολύ σημαντικό είναι το γεγονός ότι η θεϊκή φύση μπορεί να αποτυπωθεί μόνο ως ενιαία ενότητα και όχι ως μία και μόνη διαστηματική κατασκευή<sup>25</sup>. Για το λόγο αυτό, ο Γρηγόριος παρατηρεί ότι «για να οδηγηθούμε στην αλήθεια χρειαζόμαστε πολλές αναλογίες και όχι μία»<sup>26</sup>. Με αυτό υπαινίσσεται ότι η ίδια η θεϊκή φύση φρόντισε για την πολυγλωσσία και την κατανομή των διαφόρων

21. Μακράκη Κ. Μυχάλη, *Εμμένεια και υπέρβαση στη φιλοσοφία του Kierkegaard*, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα 1983, σ. 234.

22. Ο Ευνόμος είχε συντάξει ένα θεωρητικό της γλώσσας, που συμπεριλαμβάνονταν στο έργο του *Apologia Apologiae*. Ο Γρηγόριος Νύσσης μάς δίνει εκτεταμένα αποσπάσματα από αυτή τη μελέτη στο δεύτερο βιβλίο του με τον τίτλο *Contra Eunomium libri III*, εκδ. Wernerus Jaeger GNOI, II, 1960.

23. Βλ. Barthes, Roland: *Das Reich der Zeichen (L'empire des signes)*, Edition Suhrkamp 1077, 1981, σ. 17.

24. CE II 477 (GNOI 365, 15-22).

25. Mühlberg, *Unendlichkeit Gottes*, σ. 122-126.

26. CE II 475 (GNOI 365).



ονομασιών σε πολυάριθμους συνδυασμούς και επίπεδα. Ένα άλλο ενδιαφέρον σημείο στη σκέψη του Γρηγορίου, που μας γίνεται γνωστό από τις αναλύσεις του πάνω στους ψαλμούς και τους ύμνους και στη συνέχεια το συναντάμε και στο μεγάλο γλωσσολόγο Saussure, είναι ότι η σχέση σημασιώσεως παίζει δευτερεύοντα ρόλο. «Η σημασία και η φωνολογική μορφή παρουσιάζονται σαν δύο διαφορετικά επίπεδα, δύο διαφορετικές οντότητες, μεταξύ των οποίων δεν υφίσταται αιτιολογική σχέση»<sup>27</sup>. Έστερα από αυτές τις διαπιστώσεις και επηρεαζόμενος περισσότερο από τον Ιάμβλιχο αλλά και τον Ωριγένη, ο Γρηγόριος θέτει ως σημαντική παράμετρο όχι την απλή χρησιμοποίηση των μεμονωμένων λέξεων αλλά πολύ περισσότερο την ενεργητική λειτουργικότητά τους μέσα στο σύνολο του κειμένου. Τέλος, από τους ορισμούς λόγος, σκοπός, τάξις, ακολουθία, διάψαλμα, παρατηρούμε ότι ενδιαφέρεται κυρίως για τη μορφολογική λειτουργικότητα των ψαλλόμενων κειμένων (ψαλμών) μετατοπίζοντας το κύριο βάρος της σημασίας προς τη γενικότερη «φόρμα» και τη συστηματική παρουσίαση των εικόνων. Η μορφολογία αυτή αντανακλά τα στάδια της πνευματικής ζωής και της καθάρτητάς.

Οι βυζαντινές μουσικές σημειογραφίες λοιπόν, επηρεασμένες από την ορθόδοξη χριστιανική θεολογία<sup>28</sup> αλλά και την αρχαία κοσμολογία, στα ίχνη της διάβασης που οδηγεί στο θείο λόγο, απομακρύνονται από το επίπεδο των εγχοσμίων και εισέρ-

27. Πρβ. Μπαμπινιώτης Γεώργιος, *Εισαγωγή στην Σημασιολογία*, Αθήνα 1985.

28. Πρβ. Wellesz, Egon, Oxford University Press, London 1960, σ. 43: *The New Oxford History of Music*: The Byzantine composer had to work within the framework of Orthodox theology, which taught that the prototypes of the melodies were the songs of praise of the angels, inaudible to human ears, but transmitted and made audible by the inspired hymnographers. Like the prototypes of the icons, the prototypes of the melodies are pre-existent in God.

χονται στο χώρο του μυστικισμού. Στις εκφραστικές παραμέτρους τους εκμεταλλεύονται όχι μόνο την αρχαία ελληνική παράδοση των Πυθαγορείων αλλά και αυτόν ακόμα τον εβραϊκό μυστικισμό. Χρησιμοποιώντας έναν πλούσιο συνδυασμό από χαρακτήρες της γλώσσας, η παρασημαντική της βυζαντινής μουσικής προχωρά στην κατεύθυνση μιας μεταμορφωτικής εξερευνητικής αποστολής, η οποία σκοπό έχει την «ομοίωση προς το θεϊόν»<sup>29</sup>.

### Από τη μικροστρουκτούρα στη φόρμα

Η μεταμόρφωση των χαρακτήρων της εκφωνητικής σημειογραφίας σε ένα πλήθος σημειογραφικών σημαδιών στις μεταγενέστερες σημειογραφίες, με τις οποίες προοδευτικά αποτυπώθηκε η μελοποίηση των ύμνων και των ιερών κειμένων, μας παρουσιάζεται ως ένα είδος εξελικτικής ηχοερμηνείας συμβόλων και σημείων. Ήδη από την περίοδο της συλλαβικής τεχνικής της μελοποίησης των ύμνων παρατηρείται μια συστηματική οργάνωση στερεότυπων μελωδικών τύπων, οι οποίοι χρησιμοποιούνται ως ηχητικοί διαβιβαστές των εικόνων των κατατετημένων λέξεων. Ο ρόλος του λεκτικού τόνου φαίνεται επίσης να κατέχει μια ιδιαίτερα σημαντική θέση.

Από τις επιστημονικές αναλύσεις περιώνυμων μελετητών μάς γίνεται γνωστό ότι η συνδυαστική της διάταξης των τόνων και της απαρίθμησης των συλλαβών είναι επίσης καθοριστικής σημασίας. Τα σημάδια των βυζαντινών μουσικών σημειογραφιών που συσχετίζονται με τους τονισμούς και η συντακτική τους οργάνωση μας αποκαλύπτουν τη σχέση της βυζαντινής

---

29. Στον Πλάτωνα η ροπή αυτή εκφράζεται στον *Θεαίτητο* ως «ὁμοίωσις θεῶ κατὰ τό δυνατόν».

μουσικής με την αρχαία ελληνική μουσική παράδοση. Πολλά από τα στοιχεία οργάνωσης μεταξύ μέλους και κειμένου παραμένουν κοινά. Ας δούμε όμως πώς ο Σίμων Καρράς<sup>30</sup> περιγράφει σε λίγες γραμμές τον τρόπο μελοποίησης κατά τους αρχαίους χρόνους:

Ἐὸ Πλούταρχος ὁμιλεῖ περὶ ἄσματος, πού ἀρχόμενο ἀπὸ τὴν «ὑποδῶριο ἀρμονία», μετέπιπτε σὲ ὑποφρύγιο καὶ φρύγιο, γιὰ νὰ τελειώσῃ σὲ μιξολύδιο καὶ δῶριο. Βασικὸς κανὼν εἶναι ὅτι τὸ μέλος ἀκολουθεῖ ὠρισμένες γιὰ καθέ τῶν τρόπων - ἤχο στάσεις καὶ καταλήξεις, ἀναλόγως πρὸς τὴν στίξι τοῦ κειμένου τοῦ ποιητικοῦ, ἐκ τῶν ὁποίων ἡ τελικὴ πρέπει νὰ γίνεταί τὸ πλεῖστον στὴν βᾶση τῆς κλίμακος τῆς τροπικῆς. Ἡ τονιζόμενη συλλαβὴ τηρεῖται ἢ ὑψηλότερα ἢ τουλάχιστον στό αὐτὸ μουσικὸ ὕψος μὲ τὴν ἄτονη. Ὁ μουσικὸς καὶ ρυθμικὸς τονισμὸς (τὸ ὀνομαζόμενον «ἴκτους») στὴν ἀρχὴ διαφέρουν, ἀλλὰ σιγὰ σιγὰ μὲ τὸ σβύσιμο τῆς προσωδίας ἀπὸ τὴν «κοινή» διάλεκτο στό τέλος συμπίπτουν μὲ τὸν τόνον τὸν λεκτικόν. Ἡ χασμωδία ἀποφεύγεται μὲ τὴν ἐπέκταση τῆς μελωδίας καὶ τοῦ ρυθμοῦ· ἐκτός δὲ τῆς κύριας μελωδίας καμμία ἄλλη φωνητικὴ παραλλαγή δὲν ἠμπορεῖ νὰ βαδίζει παράλληλα πρὸς τὸ βασικὸ τραγούδι δημιουργώντας σύγχυση καὶ ἀναρχία λογικὴ καὶ μελική.

---

30. Καρράς Σίμων, *Γιὰ νὰ ἀγαπήσωμε τὴν ἑλληνικὴ μουσική*, ἐκδ. Ἀστέρως, 1973, σ. 60.

Η οργάνωση π.χ. των τονισμών στους δωδεκασύλλαβους στίχους στη βυζαντινή μουσική έχει κοινά στοιχεία με το αρχαίο ιαμβικό τρίμετρο. Βέβαια, δε γίνεται απλώς λόγος για μια απόλυτη αντιστοιχία με το αρχαίο μέτρο και τη μακρότητα ή τη βραχύτητα των συλλαβών αλλά πολύ περισσότερο για μια διαδικασία εναλλαγής ανάμεσα στην οργάνωση των συλλαβών και τη διάταξη των τόνων. Με τεχνικές όπως αυτή του ανακλασμού στο τέλος κάθε περιόδου, μακρές και βραχείες συλλαβές αλλάζουν θέσεις μεταξύ τους και μεταμορφώνουν τις ηχητικές διατάξεις και την αίσθηση της ακουστικής πληροφορίας. Κάτι αντίστοιχο παρατηρούμε αργότερα και στη μουσική μπαρόκ.

Οι μελωδικές φόρμουλες, οι οποίες μας παρέχουν διαφωτιστικές πληροφορίες για τον ευρύτερο σχηματισμό της κατασκευαστικής οργάνωσης των μελωδιών<sup>31</sup> των ύμνων, μας αποκαλύπτουν με τη βοήθεια των σύγχρονων ηλεκτρονικών μέσων την ποικιλία της συνδυαστικής ευρηματικότητας των Βυζαντινών<sup>32</sup>. Ο παρακάτω πίνακας από τη δημοσίευση της Nanna Schiodt ήδη από το 1971 μας παρουσιάζει συνοπτικά την οργάνωση μιας μελωδικής φόρμουλας, με τους σχηματισμούς διάρκειας, την ομαδοποίηση και την ποικιλία των μελωδικών τύπων, καθώς και τα κοινά χαρακτηριστικά τους.

---

31. Wellesz, Egon: «Die Struktur des serbischen Oktoechos», στο *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, II (1919-1920).

32. Nanna Schiodt, «A computer aided Analysis of thirty five byzantine Hymns», στο *Studies in Eastern Chant*, τόμ. II, σ. 129, Oxford University Press, London 1971.

		α α α ΓΡΗΓΟΡΙΑΝΑ					
2							
3							
4							
5							1 <sup>ο</sup> γκουρ
6							2 <sup>ο</sup> γκουρ
7							3 <sup>ο</sup> γκουρ
8							
9							
10							Πηγάκι
11							2 <sup>ο</sup> γκουρ
12							3 <sup>ο</sup> γκουρ
13							
14							

Μια άλλη παρουσίαση των συνδυασμών των μελωδικών τύπων μπορούμε να παρακολουθήσουμε στον πίνακα που ακολουθεί, από τη διατριβή του καθηγητή Γιώργου Αμαργιαννάκη<sup>33</sup>.

33. Αμαργιαννάκης Στυλ. Γεώργιος, *An Analysis of the Stichera in the Deuteros Modes*. Dissertation, Copenhagen 1977, σ. 215.

Α/Α	Από	Εως	Κατάσταση	Ποσοστά		Συνολικά
				Από	Εως	
1	...	...	...	...	...	...
2	...	...	...	...	...	...
3	...	...	...	...	...	...
4	...	...	...	...	...	...
5	...	...	...	...	...	...
6	...	...	...	...	...	...
7	...	...	...	...	...	...
8	...	...	...	...	...	...
9	...	...	...	...	...	...
10	...	...	...	...	...	...
11	...	...	...	...	...	...
12	...	...	...	...	...	...
13	...	...	...	...	...	...
14	...	...	...	...	...	...
15	...	...	...	...	...	...
16	...	...	...	...	...	...
17	...	...	...	...	...	...
18	...	...	...	...	...	...
19	...	...	...	...	...	...
20	...	...	...	...	...	...
21	...	...	...	...	...	...
22	...	...	...	...	...	...
23	...	...	...	...	...	...
24	...	...	...	...	...	...
25	...	...	...	...	...	...
26	...	...	...	...	...	...
27	...	...	...	...	...	...
28	...	...	...	...	...	...
29	...	...	...	...	...	...
30	...	...	...	...	...	...
31	...	...	...	...	...	...
32	...	...	...	...	...	...
33	...	...	...	...	...	...
34	...	...	...	...	...	...
35	...	...	...	...	...	...
36	...	...	...	...	...	...
37	...	...	...	...	...	...
38	...	...	...	...	...	...
39	...	...	...	...	...	...
40	...	...	...	...	...	...
41	...	...	...	...	...	...
42	...	...	...	...	...	...
43	...	...	...	...	...	...
44	...	...	...	...	...	...
45	...	...	...	...	...	...
46	...	...	...	...	...	...
47	...	...	...	...	...	...
48	...	...	...	...	...	...
49	...	...	...	...	...	...
50	...	...	...	...	...	...
51	...	...	...	...	...	...
52	...	...	...	...	...	...
53	...	...	...	...	...	...
54	...	...	...	...	...	...
55	...	...	...	...	...	...
56	...	...	...	...	...	...
57	...	...	...	...	...	...
58	...	...	...	...	...	...
59	...	...	...	...	...	...
60	...	...	...	...	...	...
61	...	...	...	...	...	...
62	...	...	...	...	...	...
63	...	...	...	...	...	...
64	...	...	...	...	...	...
65	...	...	...	...	...	...
66	...	...	...	...	...	...
67	...	...	...	...	...	...
68	...	...	...	...	...	...
69	...	...	...	...	...	...
70	...	...	...	...	...	...
71	...	...	...	...	...	...
72	...	...	...	...	...	...
73	...	...	...	...	...	...
74	...	...	...	...	...	...
75	...	...	...	...	...	...
76	...	...	...	...	...	...
77	...	...	...	...	...	...
78	...	...	...	...	...	...
79	...	...	...	...	...	...
80	...	...	...	...	...	...
81	...	...	...	...	...	...
82	...	...	...	...	...	...
83	...	...	...	...	...	...
84	...	...	...	...	...	...
85	...	...	...	...	...	...
86	...	...	...	...	...	...
87	...	...	...	...	...	...
88	...	...	...	...	...	...
89	...	...	...	...	...	...
90	...	...	...	...	...	...
91	...	...	...	...	...	...
92	...	...	...	...	...	...
93	...	...	...	...	...	...
94	...	...	...	...	...	...
95	...	...	...	...	...	...
96	...	...	...	...	...	...
97	...	...	...	...	...	...
98	...	...	...	...	...	...
99	...	...	...	...	...	...
100	...	...	...	...	...	...

101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000

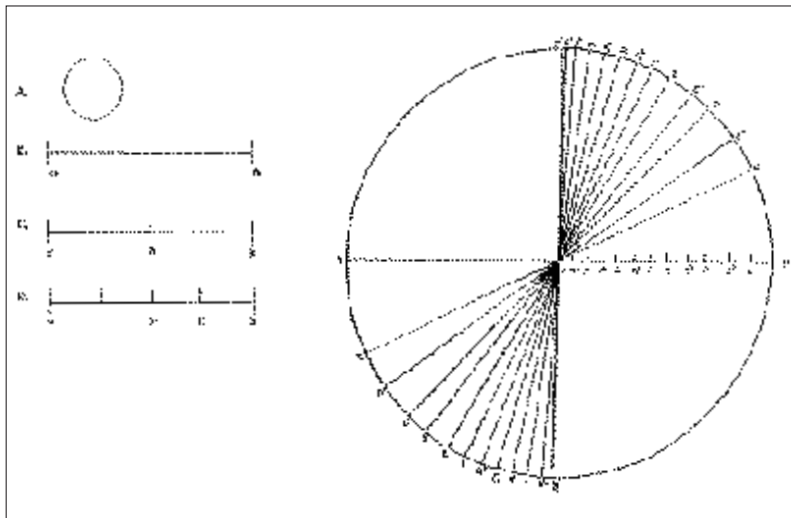
Η συνδυαστική ποικιλία στη βυζαντινή μουσική εκφράζει το πολυσύνθετο οικοδόμημα του Είναι της Δημιουργίας, το οποίο εκδηλώνεται ως μια προσπάθεια σταθεροποίησης της διαμάχης μεταξύ της ανθρωπίνης και της θείας φύσης. Η διαρκής ικανότητα μεταμόρφωσης των μελωδιών προς διαφορετικές μορφολογικές οργανώσεις απεικονίζεται ως μια μεταβολή των συνηθισμένων σχέσεων προς τον κόσμο και τη γη<sup>34</sup>. Η απομάκρυνση από τα εγκόσμια και τα τρέχοντα διαφαίνεται από την προσπάθεια αναζήτησης της αλήθειας μόνο μέσα από τον ενεργητικά μεταμορφωμένο σε ήχο θεϊκό λόγο<sup>35</sup>. Η χρησιμοποίηση νευματοσημείων σε σχέση με τον καθορισμό των γενών, δηλαδή την προέλευση των διάφορων ηχητικών κόσμων που καθορίζονταν με μαθηματικό τρόπο, υποδήλωνε την ακριβή οριοθέτηση, ναυπήγηση και χαρτογράφηση του μουσικού ταξιδιού. «Ο όρος σήμανε την διάφορη διάταξη των διαστημάτων στη σύσταση ενός τετραχόρδου ή ενός πιο μεγάλου συστήματος του οποίου το τετραχόρδο είναι συστατικό μέρος»<sup>36</sup>.

Ας παρακολουθήσουμε σε εικόνες τη διάταξη της πυθαγόρειας κλίμακας βάσει των τομών του μονόχορδου σε δύο, τρία και τέσσερα μέρη αρχίζοντας από το μηδενικό χάος:

34. Whitrow, G.J.: *The Structure and Evolution of the Universe*, Hutchinson, London 1959. Πρβ. επίσης την αστρονομική άποψη κατά την οποία η γη αλλάζει συνεχώς θέση σε σχέση με τον αστρικό κόσμο. Η συνεχής μεταβολή οφείλεται στη διηλεκτή, ατελείωτη, μεταμορφωτική πορεία του σύμπαντος.

35. Πρβ. Heidegger, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerkes*, (= Η προέλευση του έργου τέχνης). Πολύ ενδιαφέρουσα η άποψη του Heidegger, ο οποίος δεν ενδιαφέρεται για το αισθητικό βίωμα ως υποκειμενική πράξη ή πάθημα αλλά για την επαφή του δέκτη με την αλήθεια, η οποία λαμβάνει χώρα μέσα στο ίδιο το έργο τέχνης.

36. Μιχαηλίδης Σόλων, *Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής*, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1981, σ. 83.



Οργανωτικές αντιστοιχίες χαρτογράφησης των γενών παρατηρούμε και στα συστήματα οργάνωσης των βυζαντινών ήχων. Για παράδειγμα, ας δούμε το βυζαντινό τροχό ή αλλιώς πεντάχορδο, ο οποίος περιέχει τέσσερα διαστήματα και ένα λείμμα. Μάλιστα, σε πολλά βυζαντινά θεωρητικά εγχειρίδια διευκρινίζεται ότι ο τροχός είναι μέθοδος με την οποία τα διαστήματα του πεντάχορδου ανεβαίνουν και κατεβαίνουν διατονικά.



## Η αρχαΐζουσα μουσική θεωρία και η πρακτική μουσική διδασκαλία

Από τη μεσολατινική θεωρία της μονοφωνικής μουσικής του μεσαίωνα είναι γνωστό ότι η μουσική αυτή στηρίζεται κατά βάση σε δύο παράγοντες: α) στη θεωρία της αρχαίας ελληνικής μουσικής, την οποία παρέλαβε από το Βυζάντιο και διέδωσε έπειτα απανταχού ο λατινικός μεσαίωνας, και β) στη θεωρία της πρόσφατης εκκλησιαστικομουσικής πρακτικής. Αν σκεφτεί κανείς πόσο θεμελιακά ξεχωρίζουν μεταξύ τους ο αρχαιοελληνικός μουσικός πολιτισμός και η κουλτούρα της χριστιανικής λειτουργικής μουσικής, θα μπορούσε κάλλιστα να εικάσει ότι η σχέση ανάμεσά τους θα ήταν αντιθετική. Ο Joseph Smits van Waesberghe μας έκανε γνωστό πριν από μερικά χρόνια ότι μεταξύ της πρακτικής της υμνωδίας του γρηγοριανού μεσαιωνικού χορικού και της αρχαιοελληνικής μουσικής θεωρίας υπήρχε μία ουσιαστική «διαμάχη», η οποία εμπόδιζε για πολλά χρόνια την ανάπτυξη της μεσαιωνικής μουσικής θεωρίας.

Μελετώντας τη βυζαντινή μουσική θεωρία παρατηρούμε ότι επικρατούν εν μέρει ανάλογες ή διαφορετικές συνθήκες σε σχέση με τις λατινικές πρακτικές. Στη βυζαντινή θεωρία, κατ' αρχήν, υφίσταται σαφώς το πρόβλημα της αντίθεσης ανάμεσα στην πρακτική της υμνωδίας και στην αρχαιοελληνική μουσική θεωρία. Δεν πρόκειται εδώ, όμως, για μια «σύγκρουση» αλλά περισσότερο για «άβυσσο». Στη βυζαντινή μουσική θεωρία αναγνωρίζουμε δύο διαφορετικές και αντίθετες κατευθύνσεις, οι οποίες υφίστανται παράλληλα χωρίς η μία να έχει σχέση με την άλλη. Η πρώτη είναι η αρχαιοελληνική μουσική θεωρία, την οποία επιμελούνται, καλλιεργούν, διατηρούν και μεταλαμπαδεύουν οι Βυζαντινοί στη Δύση. Η δεύτερη είναι η θεωρία της

εκκλησιαστικομουσικής πρακτικής. Μεταξύ τους, τουλάχιστον στο πρακτικό επίπεδο, δεν υπήρχε καμία σχέση.

Η αρχαΐζουσα κατεύθυνση της βυζαντινής μουσικής θεωρίας συσχετίζεται κατά κύριο λόγο με το εκπαιδευτικό σύστημα των Βυζαντινών. Η μουσική ανήκε μαζί με την Αριθμητική, τη Γεωμετρία και την Αστρονομία στους τέσσερις μαθηματικούς επιστημονικούς κλάδους, οι οποίοι διδάσκονταν στα ανώτερα σχολεία. Από τις διδασκαλικές συγγραφές που διασώθηκαν μπορούμε εύκολα να συμπεράνουμε την ιδιαίτερη σημασία που κατείχαν αυτοί οι τομείς στο εκπαιδευτικό σύστημα των Βυζαντινών. Πιο συγκεκριμένα, κάνουμε λόγο για την *Εισαγωγή στην Αρμονική* (τῆς μουσικῆς σύννοψις ἡκριβωμένη) του Ψευδο-Ψελλού, ένα σύγγραμμα που χρονολογείται στα πρώτα χρόνια του 11ου αιώνα, την *Αρμονική* του Γεωργίου του Παχυμέρη (1242-1310), τα *Αρμονικά* του Εμμανουήλ του Βρυέννιου (από το 1320) και την περίφημη *Πτολεμαϊκή Αρμονική* του Νικηφόρου του Γρηγορά (1295-1359). Εκτός απ' αυτά τα τέσσερα συγγράμματα διατηρήθηκαν πολυάριθμα άλλα μεμονωμένα κείμενα και σχόλια. Δε θα ήταν σωστό να θεωρήσουμε την αρχαΐζουσα βυζαντινή μουσική θεωρία ως κάτι το πολύ ιδιότυπο. Οι γραμματιζούμενοι της εποχής, οι οποίοι ασχολούνταν με τη διατήρηση των αρχαίων συγγραμμάτων, φαίνεται ότι πρωταρχικά προσπαθούσαν με τη δική τους πάντοτε ματιά και άποψη να σχολιάσουν, να μεταφράσουν, να προσαρμόσουν, να απλουστεύσουν και τελικά να παραφράσουν τους αρχαίους Έλληνες συγγραφείς. Σπάνια μπορεί κανείς να παρατηρήσει μία λεπτομερή, εκλεπτυσμένη επεξεργασία και πιστή απόδοση των αρχαίων νοημάτων. Ιδιαίτερα, πρέπει να τονίσουμε το γεγονός ότι οι γραμματιζούμενοι συγγραφείς των αρχαϊζόντων αυτών συγγραμμάτων δε μιλούν για την ιστορική προέλευση και την ανάπτυξη της βυζαντινής μουσικής, ενώ πολύ σπάνια αναφέρονται στην

εκκλησιαστικομουσική πρακτική<sup>4</sup>.

Ο Egon Wellesz προσπάθησε να αιτιολογήσει αυτό το φαινόμενο συσχετίζοντάς το με τον ιδιότυπο χαρακτήρα του βυζαντινού πολιτισμού. Κατά τη γνώμη του παρέμενε η εκκλησιαστική μουσική λιτή και σεμνή, χωρίς αισθητικές φαντασιώσεις και ελκυστικότητες και, όσον αφορά την αυλική μουσική την οποία ο ίδιος ο αυτοκράτορας επιδοτούσε, αυτή δεν επιτρεπόταν να γίνει αντικείμενο της κριτικής. Το φαινόμενο αυτό, όμως, θα μπορούσε να εξηγηθεί και διαφορετικά.

Οι εκπρόσωποι της αρχαϊζουσας μουσικής θεωρίας αντιλαμβάνονταν ίσως το αντικείμενο της απασχόλησής τους ως μία αυστηρή μαθηματική επιστήμη, η οποία δεν είχε να κάνει με την πραγματικότητα ούτε της εκκλησιαστικής υμνωδίας ούτε της αυλικής μουσικής. Όποιος ήθελε να ασχοληθεί μ' αυτές τις τέχνες, ξεπερνούσε τα όρια της επιστήμης του.

Η δεύτερη κατεύθυνση της βυζαντινής μουσικής θεωρίας είναι η θεωρία της *ψαλτικής τέχνης*, δηλ. της υμνωδικής τέχνης της εκκλησιαστικής μουσικής. Δεν πρόκειται για επιστήμη αλλά για πρακτική διδασκαλία θεμελιωμένη και θεωρητικά. Η διδασκαλία αυτή αναλύεται και παρουσιάζεται σε πολυάριθμα «εγχειρίδια», «μουσικές γραμματικές» γνωστές ως *Παπαδικές*, οι οποίες διασώθηκαν από την εποχή του 14ου αιώνα. Τα περισσότερα από τα εγχειρίδια αυτά έχουν συνταχθεί στη μορφή των ερωταποκρίσεων και πραγματεύονται τους ήχους, τη διδασκαλία της μετατροπίας, τα ηχήματα, καθώς επίσης τη νευματοσημειογραφία και τη χειρονομία. Επιπλέον, περιλαμβάνουν πολλά πρακτικά παραδείγματα. Αξιοσημείωτο είναι ότι δεν αναφέρονται στην αρχαιοελληνική μουσική διδασκαλία. Ωστόσο, ονο-

---

4. Εξαιρέση αποτελούν ο Παχυμέρης και ο Βρυνένιος, οι οποίοι συσχετίζουν τους αρχαιοελληνικούς τρόπους με τους βυζαντινούς ήχους.

μάζουν τους ήχους με τους όρους του αρχαιοελληνικού συστήματος του οκτάχορδου<sup>5</sup>. Αναφορά γίνεται μόνο στον Πτολεμαίο, ο οποίος ονομάζεται εφευρέτης των *τόνων*, δηλαδή των μουσικών θεμελιωδών σημαδιών.

Ιδιαίτερη σημασία έχει ο *Αγιοπολίτης*<sup>6</sup>, ένα εγχειρίδιο που περιλαμβάνεται στον κώδικα του Παρισιού Bibliothèque Nationale grec. 360. Χαρακτηριστικό, πάντως, είναι το γεγονός ότι εδώ δε συγχέονται τα πεδία του αντικειμένου της διδασκαλίας των δύο αντίθετων κατευθύνσεων που προαναφέρθηκαν.

Στη θεωρία της ψαλτικής τέχνης πρέπει να δώσουμε μεγαλύτερη βαρύτητα, γιατί από τη μία πλευρά επιβεβαιώνει τη δη-

5. Σχετικά με το οκτάχορδο σύστημα πρέπει επίσης να αναφέρουμε ότι κατά την ιστορική εξέλιξη της μουσικής θεωρίας στην αρχαία Ελλάδα καταλαμβάνει την τρίτη θέση. Πρώτο απ' όλα και ως βάση της όλης εξέλιξης χρησιμοποιήθηκε το *τετράχορδο σύστημα*. Δεύτερο δημιουργήθηκε το *επτάχορδο σύστημα* και τρίτο το *οκτάχορδο σύστημα*. Το επτάχορδο αποτελούνταν από δύο τετράχορδα τοποθετημένα σε ακολουθία, στα οποία ο τελευταίος τόνος του πρώτου τετράχορδου ήταν κοινός με τον πρώτο τόνο του δεύτερου τετράχορδου που ακολουθούσε. Γι' αυτό το λόγο ονομάζονταν *συννημμένα τετράχορδα*. Το οκτάχορδο αποτελούνταν και αυτό από δύο, σε ακολουθία, τετράχορδα. Δεν υπήρχε όμως μεταξύ τους κανένας κοινός ενδιάμεσος τόνος. Τα τετράχορδα παρατάσσονταν διαξυγμένα. Μετά το οκτάχορδο σύστημα αναπτύχθηκαν τα *τέλεια συστήματα* τα οποία συμπεριλάμβαναν όλα τα παραπάνω συστήματα. Οι διάφοροι συνδυασμοί αυτών των συστημάτων ονομάζονταν: σύστημα α) *τέλειον ή ἔλαττον*, β) *σύστημα τέλειον μείζον* και γ) *σύστημα διὰ πασῶν* και *διὰ πέντε*. Η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική έχει τρία συστήματα με τα οποία εκφράζει τους *οκτώ ήχους*. Το πρώτο καλείται *οκτάχορδο* και *διαπασῶν* και περιέχει επτά διαστήματα, (ή τόνους) τα οποία διατρέχουν τη διατονική κλίμακα. Το δεύτερο καλείται *πεντάχορδο* και *τροχός* και περιέχει τέσσερα διαστήματα, τα οποία επαναλαμβανόμενα σχηματίζουν μία διαφορετική κλίμακα απ' τη διατονική. Το τρίτο καλείται *τετράχορδο* και *τριφωνία* και περιέχει τρία διαστήματα, τα οποία επαναλαμβανόμενα σε διαφορετικές θέσεις δημιουργούν μία διαφορετική κλίμακα απ' αυτήν του οκτάχορδου και του πεντάχορδου.

6. Το εγχειρίδιο αυτό είναι κατά κάποιο τρόπο μοναδικό, γιατί περιλαμβάνει όχι μόνο τη διδασκαλία της Ψαλτικής Τέχνης αλλά και αποσπάσματα από αρχαία μουσικά συγγράμματα.

μουσική συνεισφορά του βυζαντινού κόσμου στην ιστορική εξέλιξη της μουσικής θεωρίας, από την άλλη πλευρά η ύπαρξη της έχει ιδιαίτερη σημασία για την ίδια την εξέλιξη της μεσολατινικής μουσικής θεωρίας.

## Η μουσική ως επιστήμη και ως τέχνη - Η μουσική στο εκπαιδευτικό σύστημα των Βυζαντινών

*Μ* συνύπαρξη των δύο αντίθετων κατευθύνσεων στη βυζαντινή μουσική θεωρία συσχετίζεται με τις δύο διαφορετικές αντιλήψεις για τη μουσική: τη μουσική α) ως κοσμική επιστήμη, και β) ως τέχνη που συνεισφέρει στην άσκηση των θρησκευτικών καθηκόντων της χριστιανοσύνης. Αντικείμενο της αρχαϊζουσας μουσικής θεωρίας είναι η μουσική ως επιστήμη. Αντικείμενο όμως της πρακτικής μουσικοδιδασκαλίας είναι η μουσική ως υμνωδική τέχνη (*ψαλτική τέχνη*). Η μουσική ως επιστήμη (ο Παχυμέρης και ο Βρυνένιος θεωρούν τη μουσική αρμονική, δηλ. *αρμονική επιστήμη*) αποτελούσε, όπως ήδη έχουμε προαναφέρει, μέρος του πανεπιστημιακού μαθήματος του *τετραοδίου* το οποίο περιλάμβανε τους τέσσερις τομείς της Αριθμητικής, της Μουσικής, της Γεωμετρίας και της Αστρονομίας. Η μουσική ως ψαλτική τέχνη επιμεριζόταν σε γλωσσικούς τομείς (Γραμματική, Διαλεκτική και Ρητορική). Ο ιερομόναχος Γαβριήλ καθορίζει το 15ο αιώνα την Ψαλτική ως μία τέχνη, η οποία με τη βοήθεια των ρυθμών και των μελωδιών ασχολείται με τους άγιους ύμνους: *Ψαλτική ἐστὶν ἐπιστήμη δια ῥυθμῶν καὶ μελῶν περὶ τοὺς θείους ὕμνους καταγινομένη*. Εδώ θα πρέπει να σημειώσουμε ότι ο διαχωρισμός της μουσικής σε ένα θεωρητικό και έναν πρακτικό τομέα είναι ένα φαινόμενο που συναντούμε και στη Δυτική Ευρώπη την εποχή του μεσαίωνα. Και εδώ βρίσκουμε στο εκπαιδευτικό σύστημα των σχολείων και των πανε-

πιστημίων ταυτόχρονα δύο ανστηρές διατάξεις όσον αφορά τη μουσική διδασκαλία. Η *ars musica*, δηλ. η μουσική θεωρία που εφαρμόζεται καθαρά με όρους, ανήκε στον τομέα των μαθημάτων του τετραοδίου (*Quadrivium*) και διέφερε σημαντικά από την *ars cantus* (*ars modulationis*), την τέχνη δηλαδή της πρακτικής του εκκλησιαστικού ύμνου. Η διδασκαλία της τελευταίας εφαρμόζόταν στα σχολεία των μοναστηριών, των εκκλησιών και των μητροπολιτικών ναών. Αυτοί οι δύο πόλοι, λοιπόν, στη μουσική εκπαίδευση ισχύουν τόσο για το Βυζάντιο όσο και για τη Δύση. Δυστυχώς, δεν είναι καθόλου εύκολο να κάνουμε συγκρίσεις μεταξύ των δύο συστημάτων, γιατί οι έρευνες δεν έχουν προχωρήσει κατά τον ίδιο βαθμό και στους δύο τομείς. Ενώ π.χ. για τις *artes liberales* γνωρίζουμε σχεδόν με ακρίβεια πάρα πολλά πράγματα, δε γνωρίζουμε τίποτα το συγκεκριμένο για το ρόλο της μουσικής στο βυζαντινό εκπαιδευτικό σύστημα. Δυστυχώς, λείπουν ακόμη σχετικές εξειδικευμένες ερευνητικές μελέτες. Γι' αυτό το λόγο ας θεωρηθούν οι ακόλουθες παρατηρήσεις μας μόνο ως μία προσπάθεια εκλεκτικής ιχνογράφησης απ' αυτό το ευρύτατο πρόγραμμα των βυζαντινών μαθημάτων.

Πρωταρχικό, λοιπόν, ρόλο στο εκπαιδευτικό σύστημα των Βυζαντινών διαδραμάτιζε η αντίθεση που υπήρχε μεταξύ της θεολογίας και της *ἔξω σοφίας* που, πιο συγκεκριμένα, σήμαινε την εκπαίδευση που είχαν παραλάβει οι Βυζαντινοί από την αρχαία Ελλάδα. Όποιος συνειδητοποιήσει τη σημασία που είχε η άσκηση εξουσίας της Εκκλησίας στη βυζαντινή αυτοκρατορία μπορεί να συμπεράνει ότι μεταξύ αυτών των δύο τομέων της γνώσης υπήρχε μια ανταγωνιστικά διαμορφωμένη και, εξαιτίας των πολιτικοθεολογικών περιστάσεων, τεταμένη σχέση. Παρ' όλα αυτά είναι αξιοσημείωτο ότι σε όλη την ιστορική διαδρομή της αυτοκρατορίας υποστηρίχτηκαν και επιδοτήθηκαν επιστήμες που δε σχετίζονταν με τον τομέα της θεολογίας, και μάλιστα

διδάσκονταν στις ανώτατες θεολογικές σχολές.

Η *ἔξω σοφία* συμπεριλάμβανε την *ἐγκύκλιον παιδείαν*. Μ' αυτή τη φράση αντιλαμβάνοταν κανείς στο Βυζάντιο πρώτα και κύρια τον κύκλο των επιστημών. Το αντίστοιχό της στο λατινικό σύστημα ήταν οι *artes liberales*. Αργότερα ο όρος χρησιμοποιήθηκε στην πρωτοβάθμια γενική εκπαίδευση. Η *ἐγκύκλιος παιδεία* συμπεριλάμβανε τα γλωσσικά μαθήματα της Γραμματικής, της Ανάγνωσης των Κλασικών, της Ρητορικής, της Διαλεκτικής, της Φιλοσοφίας και, επίσης, τους μαθηματικούς τομείς: Αριθμητική, Μουσική, Γεωμετρία και Αστρονομία. Διαμιάς γίνεται φανερό ότι ο αριθμός των κοσμικών, δηλ. εξωθεολογικών, επιστημών στο Βυζάντιο δεν ήταν τόσο αυστηρά καθορισμένος όπως συνέβαινε στη Δύση, όπου με ιδιαίτερη έμφαση καθοριζόταν ο αριθμός των επτά μαθημάτων των *artes liberales*<sup>7</sup>. Επίσης, στο μάθημα της Διαλεκτικής στο Βυζάντιο δε δινόταν η ίδια βαρύνουσα σημασία που δινόταν στη Δύση.

Ευτυχώς, βρίσκουμε σε διάφορες βυζαντινές πηγές στοιχεία για τη διαμόρφωση του πλάνου των σπουδών των Βυζαντινών. Αν συγκρίνει κανείς τα δεδομένα, αποκρυσταλλώνεται τελικά το ακόλουθο πρότυπο σπουδών:

Στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση παραδίδονταν θεμελιώδεις γνώσεις για την Ανάγνωση, τη Γραφή και την υπολογιστική Αριθμητική. Το ανώτερο μάθημα άρχιζε με τη Γραμματική. Ακολουθούσαν έπειτα αναγνώσεις από τα έργα των κλασικών συγγραφέων και, ύστερα, των ποιητών· κύριο θέμα ήταν ο Όμηρος. Ακολουθούσε το μάθημα της Ρητορικής. Δεν περιλάμβανε μόνο μαθητικές εκθέσεις, δηλαδή αφηγήσεις σε πρόζα κατά ποιητικά κείμενα, αλλά επίσης και πολλές πρακτικές ασκήσεις. Οι πιο

---

7. Στο Βυζάντιο γίνεται πλέον καθαρά, και για πρώτη φορά, λόγος γι' αυτά τα επτά μαθήματα στον Ιωσήφ τον Βυρέννιο.


προχωρημένοι μαθητές παρουσίαζαν και δημόσια τις εργασίες τους. Μετά τη Ρητορική ακολουθούσαν παραδόσεις στη Φιλοσοφία. Ιδιαίτερη αναφορά γινόταν στην αριστοτελική φιλοσοφία, ενώ ο Ψελλός, αντίθετα, εισήγαγε και παρέδιδε την πλατωνική φιλοσοφία. Ταυτόχρονα με τη φιλοσοφία παραδίδονταν τα μαθήματα της Αριθμητικής, της Μουσικής, της Γεωμετρίας και της Αστρονομίας. Όπως προαναφέραμε, τα συγγράμματα του Ψευδο-Ψελλού και του Παχυμέρη, καθώς και τα *Αρμονικά* του Βρυνένιου και η επεξεργασία της *Πτολεμαϊκής Αρμονικής* από τον Γρηγορά οφείλουν, όπως φαίνεται, την ύπαρξή τους στο τετραόδιο εκπαιδευτικό σύστημα.

Η μουσική, που ήταν ειδικός τομέας του τετραοδίου (*Quadrivium*), κατείχε πάντα σταθερή θέση στο εκπαιδευτικό σύστημα των Βυζαντινών. Στο πρόγραμμα όλων των σχολείων της Κωνσταντινούπολης εντασσόταν ένα μάθημα με ειδικό αντικείμενο και παραδιδόταν από τις πιο εξέχουσες προσωπικότητες των διδασκάλων της εποχής. Επίσης γνωρίζουμε ότι, στην εποχή του βασιλιά Ηρακλείου (610-641), ο οικουμενικός δίδασκαλος Στέφανος της Αλεξάνδρειας παρέδιδε, στην Κωνσταντινούπολη, τη φιλοσοφία του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη, και δίδασκε, επίσης, Αριθμητική, Γεωμετρία, Αστρονομία και Μουσική. Στο πανεπιστήμιό της ο Βάρδας ο Λέων, όπου το 863 έγινε πρύτανης της σχολής, δίδασκε επίσης εκτός από τη Φιλοσοφία, η οποία ήταν και ο ειδικός τομέας του, όλα τα μαθήματα του τετραοδίου. Ο Μιχαήλ ο Ψελλός, ο σημαντικός αυτός φιλόσοφος, δίδασκε το 1045 στο πανεπιστήμιο, το οποίο ίδρυσε ο βασιλιάς Κωνσταντίνος ο Μονομάχος, όλους τους τομείς, εκτός από τη νομική επιστήμη, δηλαδή Γραμματική, Αναγνώσεις των Κλασικών, Υφοκριτική, Ρητορική, Διαλεκτική, πλατωνική Φιλοσοφία, τα μαθήματα του τετραοδίου και επίσης, εκτός απ' αυτά, Φυσική, Μεταφυσική και Θεολογία. Ο «λογικός πίνακας»



του Μιχαήλ του Ιταλικού, του διδασκάλου των Ευαγγελίων στην Πατριαρχική Σχολή την εποχή του Ιωάννη του Κομνηνού (1118-1143), ο οποίος πίνακας καθημερινά προτασσόταν στους μαθητές του, ως πρότυπο συστηματικής εκπαιδευτικής γνωσιο-θεωρίας, περιλάμβανε, εκτός από τους μαθηματικούς τομείς, τους τομείς της Φιλοσοφίας, της Ανάγνωσης των Κλασικών και της μελέτης των Ευαγγελίων. Η διδασκαλική δραστηριότητα του Νικηφόρου του Γρηγορά (1295-1359) περιλάμβανε την *ἐγκύκλιον παιδείαν*, τη Ρητορική, την αριστοτελική Φιλοσοφία και, ειδικότερα, τη Φυσική και τους τέσσερις μαθηματικούς τομείς. Ο Ιωσήφ ο Βρυνένιος (14ος-15ος αι.) δίδασκε μουσική με βάση την *Αρμονική* του Εμμανουήλ Βρυνένιου και του Κλαύδιου Πτολεμαίου.

## Ρεπερτόριο και ρυθμοί της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής στην «κλασική» περίοδο (10ος-13ος αι.)

 πως και στο γρηγοριανό χορικό, έτσι και στη βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική οι ύμνοι κατατάσσονται σε δύο θεμελιώδεις φόρμες: το λειτουργικό ρετσιτατίβο και τον καθαρό ύμνο (αντίστοιχες λατινικές ήταν ο *Accentus* και ο *Concentus*). Σύμφωνα με αυτές τις κατηγορίες μπορεί κανείς να κατατάξει τους τύπους των διασωθέντων βυζαντινών χειρογράφων σε Ευαγγελιάρια και σε Υμνολόγια. Τα Ευαγγελιάρια είναι χειρόγραφα σε εκφωνητική σημειογραφία, τα οποία περιέχουν τις εορταστικές αναγνώσεις από συγκεκριμένες περικοπές των Ευαγγελίων, τις Πράξεις των Αποστόλων και το Προφητολόγιο. Τα πιο παλιά από αυτά τα χειρόγραφα ανάγονται στον 8ο και στον 9ο αιώνα.

Η χειρόγραφη παράδοση των μελωδιών χρονολογείται κατά το 10ο αιώνα. Μερικά από τα βυζαντινά μουσικά εγχειρίδια δι-

αιρούν το θησαυρό των λειτουργικών μελωδιών σε δύο μεγάλα ρεπερτόρια: του *Αγιοπολίτη* και των *Ασμάτων*. το πρώτο περιλαμβάνει 10 ήχους ενώ το δεύτερο 16. Ο όρος *Αγιοπολίτης* σε κατά λέξη μετάφραση, σημαίνει: πολίτης της Ιερουσαλήμ, πολίτης της άγιας πόλης. Η λέξη *Ασματα* σημαίνει: ύμνοι και εδώ περισσότερο υπονοεί ένα συγκεκριμένο κύκλο από λειτουργικούς και, αυστηρά, μη κοσμικούς ύμνους. Το ρεπερτόριο του *Αγιοπολίτη* περιλαμβάνει τους ύμνους του *Ειρομολογίου*, του *Στιχηράριου*, του *Ψαλτικού* και του *Ασματικού*. Με τη λέξη *Ειρομολόγιο* αντιλαμβάνεται κανείς χειρόγραφα, τα οποία περιέχουν τα μοντέλα των *Στροφών* (*Ειρομύς*) των *Κανόνων* και ταξινομούνται κατά τους οκτώ ήχους. Τα *Στιχηράρια* περιλαμβάνουν, ενόσω αυτά είναι πλήρη, τα *Στιχηρά των Μηναίων* (κατά τη σειρά του εκκλησιαστικού έτους, δηλαδή από την 1η Σεπτεμβρίου μέχρι και τις 31 Αυγούστου), το *τριώδιο*, το *πεντηκοστάριο* και την *οκτάηχο*. Τα *Ψαλτικά* μάς παραδίδουν τους μελωδικούς ύμνους, όπως αυτοί αποδίδονταν από τους σολίστες, και κατά κύριο λόγο τα *κοντάκια*, τα *προκείμενα*, τα *αλληλουϊάρια* και τις *υπακοές*. Τα *Ασματικά* περιέχουν τους μελωδικούς ύμνους οι οποίοι αποδίδονται από τη χορωδία, και αυτά ήταν *κοντάκια*, *υπακοές*, *κοινωνικά* και *τροπάρια* (UNK I, 10-12, 46-49).

Αυτή η κατανομή των χειρογράφων σε τέσσερις τύπους αντιστοιχεί με ένα διαχωρισμό των ύμνων σε τέσσερις διαφορετικές ως προς το ρυθμό περιοχές.

#### α. Ειρομολογικοί ύμνοι

Χαρακτηριστικό για τους *Ειρομολογικούς ύμνους* είναι συνήθως ο συλλαβικός τονισμός. Σε κάθε συλλαβή αντιστοιχούν κατά κανόνα ένας ή δύο τόνοι. Μακρύτερα μελίσματα συναντώνται συχνότερα στις λεγόμενες *μεσαιές πτώσεις*.