

ΑΒΡΑΑΜ ΕΥΘΥΜΙΑΔΗ
ΑΡΧΟΝΤΟΣ ΜΟΥΣΙΚΟΔΙΔΑΣΚΑΛΟΥ ΤΟΥ ΟΙΚΟΥΜΕΝΙΚΟΥ ΠΑΤΡΙΑΡΧΕΙΟΥ
ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΟΥ ΚΛΗΓΗΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΜΑΘΗΜΑΤΑ
ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ
ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΗΤΟΙ
ΘΕΩΡΙΑ
ΚΑΙ
ΠΛΗΡΗΣ ΜΕΘΟΔΟΣ
ΜΕΛΩΔΙΚΩΝ ΔΣΚΗΣΕΩΝ



ΕΚΔΟΣΙΣ Δ΄

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Γ΄

Ο ΡΥΘΜΟΣ

72. Όταν άκοϋμε μιάν μελωδία ή ρίχνουμε μιάν άπλή ματιάν στόν μουσικό κείμενό της, άντιλαμβανόμαστε πώς όλη ή διάρκειά της μοιράζεται στους φθόγγους της κατά τρόπο πολυποίκιλο.

Προσεκτικώτερη παρατήρησις μᾶς δείχνει πὼς ἡ διαφορετικὴ διάρ-
κεια τῶν φθόγγων δὲν εἶναι γεγονὸς τυχαῖο. Μεταξὺ τῶν διαφορετικῶν
διαρκειῶν ὅλων τῶν φθόγγων τῆς μελωδίας ὑπάρχει πάντοτε κάποια ὀρι-
σμένη καὶ κανονικὴ σχέσις ποὺ σὰν ἀποτέλεσμα ἔχει νὰ τὴν κινή με τάξι,
ἀντιληπτὴ στ' αὐτὶ καὶ τοῦ πιὸ ἀμάθητου ἀκόμα ἀκροατῆ καὶ ποὺ στὴ μου-
σικῇ ὀνομάζεται **ρυθμὸς**. Ὡστε, **ρυθμὸς** στὴ μουσικῇ εἶναι **διαδοχὴ χρο-
νικῶν διαρκειῶν με ὀρισμένη τάξι**.

73. Ὅλες οἱ μελωδίαι δὲν ἔχουν τὸν ἴδιο ρυθμὸ. Καὶ δὲν ἀποκλείεται
διάφορα τμήματα τῆς ἰδίας μελωδίας νᾶχουν διαφορετικοὺς ρυθμοὺς.

74. Ἡ διάκρισις τῶν διαφορῶν ρυθμῶν δὲν εἶναι δύσκολη.

Κάθε ρυθμὸς ἔχει σὰν πυρῆνα μιὰ χαρακτηριστικὴ ὁμάδα ἀπὸ ὀρισμέ-
νο μικρὸ ἀριθμὸ χρόνων ποὺ ἐπαναλαμβάνεται με τὴν ἴδια ἢ διαφορετικὴ
σύνθεσι καὶ διάταξι ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος τῆς μελωδίας καὶ τὴ χωρίζει
σὲ μικρὰ ἰσόχρονα τμήματα.

Ἐπάρχει ρυθμὸς ποὺ ἔχει πυρῆνα ἀπὸ δύο χρόνους π.χ.

♩ ἢ ˘ ˘ ἢ ˘ ˘ ˘ ˘ ἢ ˘ ˘ κλπ.

Ἄλλος ρυθμὸς ἔχει πυρῆνα ἀπὸ τρεῖς χρόνους π.χ.

˘ ˘ ˘ ἢ ˘ ˘ ˘ ἢ ˘ ˘ ˘ ἢ ˘ ˘ ˘ κλπ.

Γιὰ ἕναν ἄλλο ρυθμὸ ὁ πυρῆνας ἀποτελεῖται ἀπὸ τέσσερις χρόνους,

π.χ. ˘ ˘ ˘ ˘ ἢ ˘ ˘ ˘ ἢ ˘ ˘ ˘ ἢ ˘ ˘ ˘ ἢ ˘ ˘ ˘ ˘ ἢ
˘ ˘ ˘ ἢ ˘ ˘ ˘ ἢ ˘ ˘ ˘ ˘ ἢ
˘ ˘ ˘ κλπ.

Πυρῆνας ἀπὸ πέντε χρόνους δίνει ἄλλο ρυθμὸ κλπ.

75. Τὰ ἰσόχρονα τμήματα τοῦ μουσικοῦ κειμένου χωρίζονται μεταξὺ
των με μιὰ μικρὴ κάθετη γραμμὴ ποὺ ὀνομάζεται **διαστολή**, π.χ.

♩ ˘ | ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ |
| ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ |

76. Ἐνα ἀπὸ τὰ ἰσόχρονα τμήματα τοῦ μουσικοῦ κειμένου ποὺ βρίσκε-
ται μεταξὺ δύο διαστολῶν καὶ ποὺ μ' αὐτό, σὰν ἕνα καινούργιο μετρικὸ μέ-
γεθος, μετριέται ἢ ὅλη διάρκεια τῆς μελωδίας, ὀνομάζεται **μέτρον**, π.χ.

| ˘ ˘ | ἢ | ˘ ˘ ˘ | κλπ.

77. Το μέτρο χαρακτηρίζεται από τον αριθμό των χρόνων που περιέχει και ονομάζεται:

Μέτρο δίσημο, όταν περιλαμβάνει 2 χρόνους·

Μέτρο τρίσημο, όταν περιλαμβάνει 3 χρόνους·

Μέτρο τετράσημο, όταν περιλαμβάνει 4 χρόνους, κ.ο.κ.

Στο προηγούμενο παράδειγμα (§75) το μέτρο είναι δίσημο.

78. Ο ρυθμός χαρακτηρίζεται από το μέτρο του και ονομάζεται:

Ρυθμός δίσημος, όταν το μέτρο του είναι δίσημο·

Ρυθμός τρίσημος, όταν το μέτρο του είναι τρίσημο·

Ρυθμός τετράσημος, όταν το μέτρο του είναι τετράσημο, κ.ο.κ.

Το προηγούμενο παράδειγμα (§75) έχει ρυθμό δίσημο.

79. Τα μέτρα διακρίνονται σε **άπλᾶ** και **σύνθετα**.

Άπλᾶ μέτρα είναι τὰ δίσημα και τὰ τρίσημα.

Σύνθετα μέτρα είναι ὅλα ὅσα γίνονται με τὴ συνένωσι δύο ἢ περισσότερων ἀπλῶν μέτρων.

Τὸ τετράσημο μέτρο εἶναι μέτρο σύνθετο¹, γιατί σχηματίζεται με τὴν ἔνωσι δύο δισημῶν μέτρων, π.χ.

$$\begin{array}{l} | \text{—} \text{—} \widehat{\text{—}} \text{—} \text{—} | = | \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} | \\ \text{ἢ} \quad | \text{—} \widehat{\text{—}} \text{—} \text{—} | = | \text{—} \text{—} \text{—} | \text{ κλπ.} \end{array}$$

Τὸ πεντάσημο μέτρο εἶναι σύνθετο, γιατί σχηματίζεται με τὴν ἔνωσι ἑνὸς δισημοῦ μέτρου μ' ἓνα τρίσημο, ἢ καὶ ἀντίθετα, ἑνὸς τρισημοῦ μέτρου μ' ἓνα δίσημο, π.χ.

$$\begin{array}{l} | \text{—} \text{—} \widehat{\text{—}} \text{—} \text{—} \text{—} | = | \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} | \\ \text{ἢ} \quad | \text{—} \text{—} \text{—} \widehat{\text{—}} \text{—} \text{—} | = | \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} | \text{ κλπ.} \end{array}$$

Τὸ ἑξάσημο μέτρο εἶναι σύνθετο, γιατί μπορεί νὰ σχηματισθῆ ἀπὸ δύο τρίσημα ἢ ἀπὸ τρία δίσημα μέτρα π.χ.

$$\begin{array}{l} | \text{—} \text{—} \widehat{\text{—}} \text{—} \text{—} | = | \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} | \\ \text{ἢ} \quad | \text{—} \widehat{\text{—}} \text{—} \widehat{\text{—}} \text{—} | = | \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} | \text{ κλπ.} \end{array}$$

80. Οἱ ρυθμοὶ διακρίνονται σε **ἀπλοῦς** καὶ **συνθέτους**.

Άπλὸς ρυθμὸς εἶναι ἐκεῖνος πὸ ἔχει ἀπλὸ μέτρο.

Σύνθετος ρυθμὸς εἶναι ἐκεῖνος πὸ ἔχει σύνθετο μέτρο.

1. Τὸ τετράσημο μέτρο θεωρεῖται ἀπὸ πολλοὺς ὡς ἀπλὸ μέτρο.

81. Σύνθετος ρυθμός πού τὸ μέτρο του ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο ἀνόμοια, π.χ. ἓνα δίσσημο κι' ἓνα τρίσημο, ὀνομάζεται **ρυθμός σύνθετος κατὰ συζυγίαν.**

Σύνθετος ρυθμός πού τὸ μέτρο του ἀποτελεῖται ἀπὸ τὴ συνένωσι τριῶν ἢ περισσοτέρων ἀνομοίων μέτρων, ὀνομάζεται **ρυθμός σύνθετος κατὰ περίοδον.**

82. Μὲ τὸ συνδυασμὸ ἀπλῶν καὶ συνθέτων ρυθμῶν γίνονται διάφοροι **πολυσύνθετοι ρυθμοί.**

83. Σ' ἓνα ρυθμικὸ μέτρο, οἱ ἀπλοῖ χρόνοι πού τὸ ἀποτελοῦν δὲν ἐκτελοῦνται ὁ καθένας μὲ μιὰ θέσι καὶ μιὰ ἄρσι.

Ἐπειδὴ τὸ μέτρο ἀποτελεῖ ἓνα ἐνιαῖο χρονικὸ μέγεθος, οἱ χρόνοι του θεωροῦνται ὑποδιαίρέσεις του καὶ ἐκτελοῦνται ἓνας ἢ περισσότεροι μὲ ἰσάριθμες ἰσόχρονες κινήσεις θέσεως καὶ οἱ ὑπόλοιποι, ἓνας ἢ περισσότεροι, μὲ ἰσάριθμες ἰσόχρονες κινήσεις ἄρσεως, σὲ τρόπο πού κάθε χρόνος τοῦ μέτρου ν' ἀντιστοιχῇ σὲ μιὰ ἰσόχρονη κίνησι.

84. Ἀπλὸς χρόνος¹ τοῦ μέτρου πού ἐκτελεῖται σὲ μιὰ θέσι, σημειώνεται μὲ τὸ σημεῖο **O** Ἀπλὸς χρόνος τοῦ μέτρου πού ἐκτελεῖται σὲ μίαν ἄρσι, σημειώνεται μὲ τὸ **I**

Θέσις διαρκείας δύο ἀπλῶν χρόνων σημειώνεται μὲ τὸ σημεῖο **Ó** θέσις διαρκείας τριῶν ἀπλῶν χρόνων σημειώνεται μὲ τὸ σημεῖο **Ö** κ.ο.κ.

Ἄρσις διαρκείας δύο ἀπλῶν χρόνων σημειώνεται μὲ τὸ σημεῖο **Í** ἄρσις διαρκείας τριῶν ἀπλῶν χρόνων σημειώνεται μὲ τὸ σημεῖο **Ï** κ.ο.κ.

85. Ὅλοι οἱ χρόνοι τοῦ μέτρου δὲν τονίζονται τὸ ἴδιο. Ἡ θέσις τονίζεται περισσότερο καὶ ὀνομάζεται **ἰσχυρὸ μέρος** τοῦ μέτρου. Ἡ ἄρσις τονίζεται λιγότερο καὶ ὀνομάζεται **ἀσθενὲς μέρος** τοῦ μέτρου.

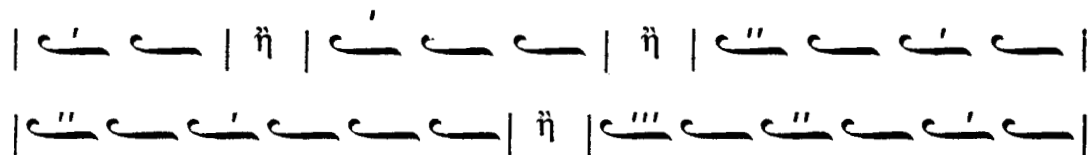
Στὰ ἀπλᾶ μέτρα — τὰ δίσσημα καὶ τὰ τρίσημα — ἰσχυρὸ μέρος εἶναι ὁ πρῶτος τους χρόνος, γιὰτὶ αὐτὸς μόνον ἐκτελεῖται στὴ θέσι. Ἀσθενῆ μέρη των εἶναι οἱ ἄλλοι τους χρόνοι, γιὰτὶ ἐκτελοῦνται στὴν ἄρσι.

Στὰ σύνθετα μέτρα, ἰσχυρὰ μέρη εἶναι οἱ θέσεις τῶν ἀπλῶν μέτρων πού τὰ σχηματίζουν. Ἀσθενῆ μέρη των εἶναι ὅλες οἱ ἄρσεις τῶν ἀπλῶν τους μέτρων.

Ἀπὸ τὰ ἰσχυρὰ μέρη ἑνὸς συνθέτου μέτρου ἰσχυρότερο εἶναι τὸ πρῶτο, ἢ πρώτη θέσις. Τὰ ὑπόλοιπα εἶναι λιγότερο ἰσχυρά, μὲ βαθμιαία ἐξασθένησι τοῦ τονισμοῦ.

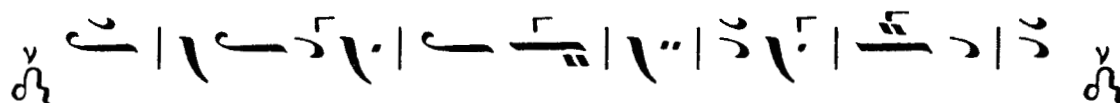
1. Ὁ ἀπλὸς χρόνος, δηλ. ἡ ἀπλῆ χρονικὴ μονάδα, θεωρεῖται ἴσος μὲ τὸν πρῶτο χρόνο τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς μουσικῆς.

Γιὰ νὰ ἔχουμε τὴν παραστατικὴ εἰκόνα τοῦ τονισμοῦ τῶν χρόνων, μποροῦμε νὰ σημειώσουμε μὲ ἀνάλογο ἀριθμὸ τόνων τὰ ἰσχυρὰ μέρη, π.χ.



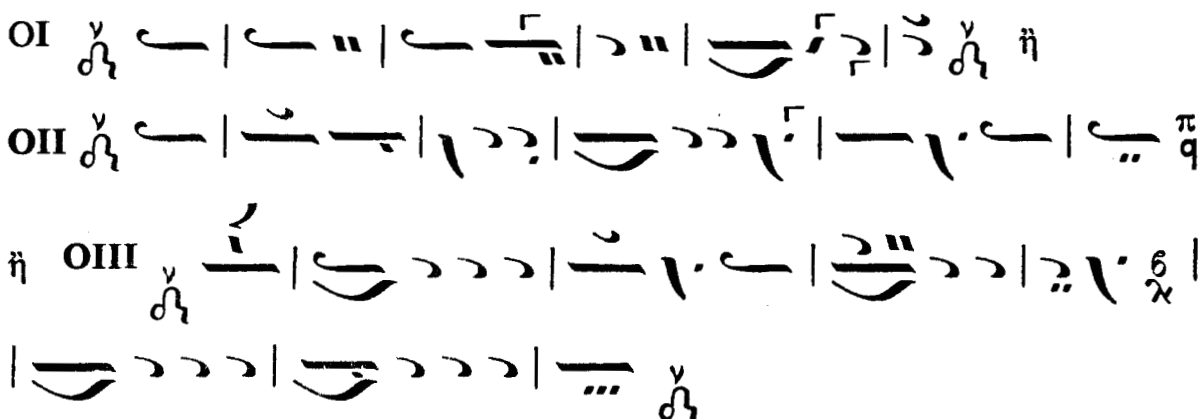
86. Ἡ μεγαλύτερη ἔντασις, τοῦ ἰσχυροῦ μέρους τοῦ μέτρου ὀνομάζεται **μετρικὸς τονισμός**.

87. Στὰ διάφορα μέτρα, ἓνας ἢ περισσότεροι ἢ ὅλοι οἱ χρόνοι ἢ ὑποδιαίρεσεις τους μπορεῖ νὰ εἶναι Παῦσις, π.χ.



Ὁ κενὸς χρόνος τῶν μέτρων ὀνομάζεται **λεῖμμα ρυθμοῦ**¹.

88. Πολλές φορές, ἀπὸ τὸ πρῶτο μέτρο τοῦ μουσικοῦ κειμένου λείπουν ἓνας ἢ περισσότεροι χρόνοι ἢ ὑποδιαίρεσεις τους, π.χ.



Τέτοιο μέτρο ὀνομάζεται **ἔλλιπές μέτρο**.

Στὴ θέσι τῶν χρόνων ποὺ λείπουν ἀπὸ τὸ ἔλλιπές μέτρο, ὑποτίθεται πὼς ὑπάρχει Παῦσις ἴσης ἀξίας.

89. Ρυθμοὶ ποὺ ἀρχίζουν ἀπὸ τὸ ἰσχυρὸ μέρος τοῦ μέτρου ὀνομάζονται **θετικοί**. Ρυθμοὶ ποὺ ἀρχίζουν ἀπὸ ἀσθενές μέρος τοῦ μέτρου ὀνομάζονται **ἀνακρουστικοί**.

90. Τὰ πιὸ συνηθισμένα μέτρα εἶναι τὰ δίσσημα, τὰ τρίσημα καὶ τὰ τετράσημα.

Μέτρο δίσσημο - ρυθμὸς δίσσημος

91. Τὸ δίσσημο μέτρο περιέχει δύο χρόνους καὶ ἐκτελεῖται μὲ δύο κά-

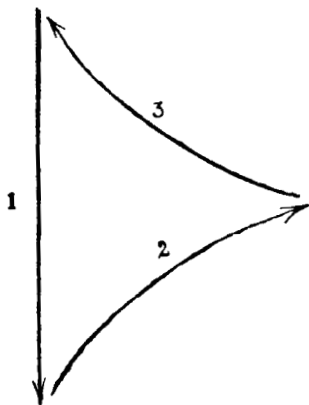
1. Βλ. καὶ § 61α'.

θετες, ισόχρονες και ισομήκεις κινήσεις του χεριού¹ μια προς τα κάτω, από το σημείο α ως το σημείο β και μια προς τα επάνω, από το σημείο β ως το σημείο α.

Στο μέτρο αυτό, ισχυρό μέρος είναι ή πρώτη κίνηση και ασθενές μέρος, ή δευτέρα κίνηση.

Ο δίσημος ρυθμός² σημειώνεται στα μουσικά κείμενα με τη λέξι ρυθμός και τα σημεία ΟΙ π.χ. Ρυθμός ΟΙ

Μέτρο τρίσημο - ρυθμός τρίσημος



92. Το τρίσημο μέτρο περιέχει τρεις χρόνους και εκτελείται με τρεις ισόχρονες και ισομήκεις κινήσεις του χεριού: την πρώτη προς τα κάτω, τη δεύτερα προς τα δεξιά και την τρίτη προς τα επάνω.

Στο μέτρο αυτό, ισχυρό μέρος είναι ή πρώτη κίνηση και ασθενή μέρη οι δύο άλλες κινήσεις.



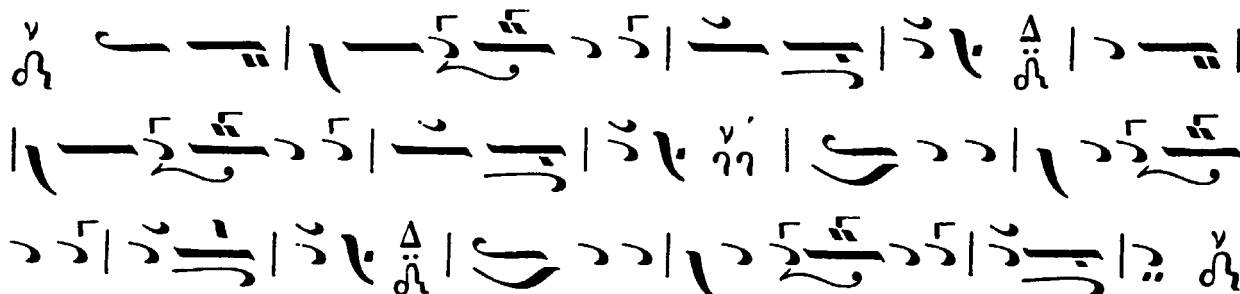
Ο τρίσημος ρυθμός³ σημειώνεται στα μουσι-

1. «Αί κινήσεις γίνονται με τον πήχυν της χειρός, ενώ ο βραχίων παραμένει κάθετος αποφευγομένης, κατά το δυνατόν, της κινήσεως αυτού εμπρός, όπισω και πλαγίως. Οί δάκτυλοι, έκτός του αντίχειρος, ήνωμένοι και κεκαμμένοι έλαφρά. Η άρσις (του πήχεως) της χειρός δύναται να φθάση εις το ύψος του ώμου μέχρι του σημείου εις το όποιον επιτρέπεται ή κάθετος τήρησις του βραχίονος, ή δέ θέσις δέν πρέπει να κατέρχεται από την νοητήν παράλληλον, που πρέπει να σχηματίζη ο πήχυς με το έδαφος. Ίδιαιτέρως πρέπει να προσέχωμεν, όπως το χέρι ανέρχεται και κατέρχεται όχι αποτόμως και ταχέως, άλλ' ήρέμα και βαθμηδόν, όπως το εκκρεμές και να μη στέκεται εις το σημείον β, αλλά να εύρίσκειται έν διαρκεί κινήσει» (Α.Γ. Αργυροπούλου «Μουσική άγωγή» Τεύχος Α' σελίς 13, σημ. 2).

2. Ο δίσημος ρυθμός στην Εύρωπαϊκή μουσική σημειώνεται με τα διμερηή μετρα $\frac{2}{2}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{8}$ κλπ. Τα κλάσματα αυτά γράφονται στην άρχή του μουσικού κειμένου και άμέσως μετά τον γνώμονα και σημαίνουν πως κάθε μέτρο περιέχει δύο ήμισυ, ή δύο τέταρτα, ή δύο όγδοα κλπ.

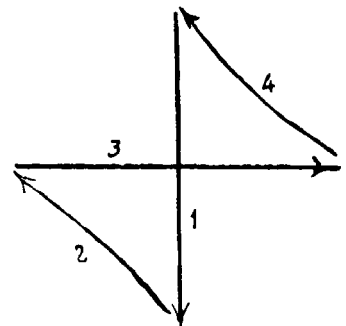
3. Ο τρίσημος ρυθμός στην Εύρωπαϊκή μουσική σημειώνεται με τα τριμερηή μετρα $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ κλπ. Η σημασία των κλασμάτων είναι ή ίδια όπως και παραπάνω στο δίσημο ρυθμό.

κά κείμενα με τή λέξι ρυθμός και τὰ σημεῖα ΟΠ π.χ. Ρυθμός ΟΠ

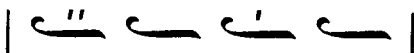


Μέτρο τετράσημο - ρυθμός τετράσημος

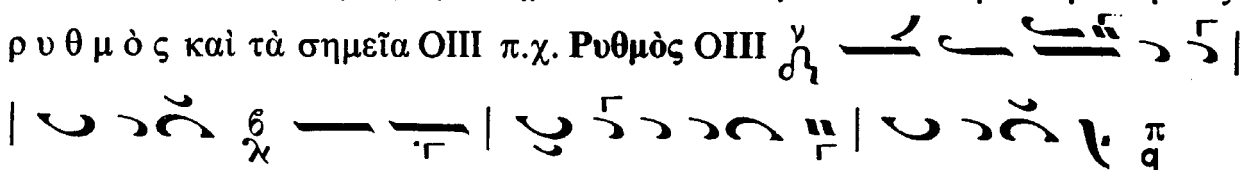
93. Τὸ τετράσημο μέτρο περιέχει τέσσερες χρόνους και ἐκτελεῖται με τέσσερεις ἰσόχρονες και ἰσομήκεις κινήσεις τοῦ χεριοῦ· τήν πρώτη πρὸς τὰ κάτω, τή δευτέρα ἀριστερά, τήν τρίτη δεξιά και τήν τετάρτη ἐπάνω.



Στὸ μέτρο αὐτὸ ἰσχυρὰ μέρη εἶναι ἡ πρώτη και ἡ τρίτη κίνησις. Ἀπὸ αὐτές, ἡ πρώτη εἶναι τὸ ἰσχυρότερο μέρος. Ἡ δευτέρα και ἡ τετάρτη κινήσις εἶναι τὰ ἀσθενῆ μέρη.



Ἐο τετράσημος ρυθμός¹ σημειώνεται στὰ μουσικὰ κείμενα με τή λέξι ρυθμός και τὰ σημεῖα ΟΠ π.χ. Ρυθμός ΟΠ



Ο ΡΥΘΜΟΣ ΤΩΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΩΝ ΜΕΛΩΔΙΩΝ

ΤΟΝΙΚΟΣ ΡΥΘΜΟΣ

94. Ὅπως εἶπαμε, οἱ περισσότερες μελωδίες ἀκολουθοῦν ἀπὸ τήν ἀρχή ὡς τὸ τέλος ἓνα ὠρισμένο ρυθμὸ και ὑπάρχουν περιπτώσεις πὸ κατά τήν πορεία τῆς μελωδίας γίνεται μεταβολή τοῦ ρυθμοῦ (§73).

Ἐο κανόνας αὐτὸς δὲν ἰσχύει γιά τις ἐκκλησιαστικὲς μελωδίες.

Ἡ Βυζαντινὴ μουσική δὲν προϋποθέτει σύνθεσι μελωδίας πὸ ἐπάνω σ' αὐτή νὰ ἐφαρμόζονται ὅπως-ὅπως οἱ λέξεις τοῦ κειμένου. Εἶναι μελωδία πὸ τονίζεται με βάσι τὸ ποιητικὸ κείμενο, τοὺς τόνους του, τήν ἔννοιά

1. Ἐο τετράσημος ρυθμός στην Εὐρωπαϊκὴ μουσική σημειώνεται με τὰ τετραμερῆ μέτρα $\frac{4}{2}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{8}$ κλπ. Τὸ μέτρον $\frac{4}{4}$ σημειώνεται συνήθως με τὸ C. Ἡ σημασία τῶν κλασμάτων εἶναι ἡ ἴδια ὅπως και στοὺς ἄλλους ρυθμούς.

του και γενικά τους νόμους τῆς μιμήσεως. Εἶναι μελωδία με σκοπό, πρόθεσι και συνείδησι. Εἶναι ἀναπόσπαστα συνδεδεμένη με τὸ ποιητικὸ κείμενο. Χωρὶς αὐτὸ δὲν εἶναι, οὔτε λέγεται, καλλιτέχνημα. Σὲ μιὰ βυζαντινὴ μελωδία δὲν μπορούμε ν' ἀλλάξουμε οὔτε μιὰ λέξι χωρὶς αὐτὴ νὰ παραμορφωθῆ ὁλότελα.

Γιὰ τὸ λόγο αὐτὸ στὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ κάθε τονιζομένη συλλαβὴ λέξεως τοῦ κειμένου γίνεται ἀρχὴ νέου μέτρου. Ἔτσι μέσα στὸ ἴδιο μουσικὸ κείμενο, ἀνάλογα με τὴ θέσι τῶν τονιζομένων συλλαβῶν, σχηματίζονται διάφορα μέτρα. Γιὰ τὸν ἴδιο λόγο, δὲν γράφονται οἱ τόνοι τοῦ κειμένου. Ἡ ἴδια ἢ φύσις τῆς μουσικῆς με τὶς ἀναβάσεις και τὶς καταβάσεις τῆς φωνῆς, με τὴν ὀξύτητα και τὴ βαρύτητα τῶν φθόγγων ὑποκαθιστᾶ και ὑπογραμμίζει τοὺς τόνους κάθε λέξεως.

Ἀπὸ τὸ νόμο αὐτὸν προέκυψε στὴ Βυζαντινὴ μουσικὴ ὁ **τονικὸς ρυθμὸς**.

Σύμφωνα με τὸν τονικὸ ρυθμὸ, ἐνῶ σὲ μιὰ μελωδία κυριαρχεῖ τὸ δίσημο ἢ τὸ τετράσημο μέτρο, ξαφνικὰ παρεμβάλλονται και τρίσημα μέτρα, γιατί αὐτὸ ἀπαιτεῖ ὁ τονισμὸς τῶν λέξεων, π.χ.

$\overset{6}{\lambda}$	$\overset{2}{\text{—}} \text{—}$	$\overset{3}{\text{—}} \text{—}$	$\overset{4}{\text{—}} \text{—}$	$\overset{2}{\text{—}} \text{—}$	$\overset{3}{\text{—}} \text{—}$
$\overset{6}{\lambda}$	Ως γεν	ναι ον	εν μαρ τυ	σιν Α	θλο φο ρε
$\overset{4}{\text{—}} \text{—}$	$\overset{6}{\lambda}$	$\overset{2}{\text{—}} \text{—}$	$\overset{4}{\text{—}} \text{—}$	$\overset{2}{\text{—}} \text{—}$	$\overset{2}{\text{—}} \text{—}$
$\overset{4}{\text{—}} \text{—}$	$\overset{6}{\lambda}$	συ νελ	θον τες	ση η με ρον	ευ φη
$\overset{4}{\text{—}} \text{—}$	$\overset{6}{\lambda}$	μου μεν σε			

Ἡ ποικιλία αὐτὴ τῆς ἐναλλαγῆς τῶν μέτρων πὸ με τὴ πρώτη ματιὰ μοιάζει μιὰ ἀταξία ἀποτελεῖ στὴν οὐσία μιὰ ἰδιότυπη συμμετρία και ἀρμονία. Ὅπως ἄνισες πέτρες συνταιριάζονται μικρὲς με μεγάλες και ἀποτελοῦν τὸ ἀρμονικὸ σύνολο μιᾶς οἰκοδομῆς, τὸ ἴδιο και στὴ Βυζαντινὴ μελωδία, ἀνόμοια μέτρα, σοφὰ συνταιριασμένα, σχηματίζουν μουσικὸ ρυθμικὸ σύνολο εὐάρεστο στὴν ἀκοή, ἀφοῦ εὐάρεστο εἶναι και τὸ μέτρο τοῦ ποιητικοῦ κειμένου.

Τὰ μέτρα πὸ πιὸ πολὺ χρησιμοποιοῦνται στὶς βυζαντινὲς μελωδίες εἶναι τὰ δίσημα και τὰ τετράσημα.

Ὁ τονικὸς ρυθμὸς χαρακτηρίζεται με τὸ ὄνομα τοῦ ρυθμοῦ πὸ ἐπικρατεῖ στὴ μελωδία και με τὴν ἐνδειξι μετ' ἐξαιρέσεων, π.χ. Ρυθμὸς ΟΙΙΙ μετ' ἐξαιρέσεων.

Γιὰ εὐκολία τῆς ἐκτελέσεως, ἐπάνω στὰ ἀνόμοια μέτρα πού παρεμβάλλονται γράφονται οἱ ἀριθμοὶ 2, 3, 4, πού δείχνουν τὸ εἶδος των.


Τὸ παραπάνω παράδειγμα ἔχει ρυθμὸ **ρυθμὸ ΟΙΗ μετ' ἐξαιρέσεων**.

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟ ΡΥΘΜΟ


Α. Ὅλοι οἱ λαοί, ἀκόμα καὶ οἱ πιὸ βάρβαροι, νοιώθουν τὸ ρυθμὸ. Ὁ ἄνθρωπος, ὅταν ἀκόμα, σὰν νομάς γύριζε στὰ βουνὰ καὶ στὰ δάση, ἀπὸ ἔνστικτο, προσπαθοῦσε νὰ δώσῃ κάποια ρυθμικὴ κίνησι στὸν ἤχο τῆς φωνῆς του καὶ στὶς κινήσεις τοῦ σώματός του. Στὶς ὥρες τῆς ἀναπαύσεώς του χτυποῦσε ρυθμικὰ δύο πέτρες ἢ χειρονομοῦσε. Μερικοὶ ἐπιστήμονες παραδέχονται πὼς ὁ ρυθμὸς συγκινεῖ τὸν ἄνθρωπο γιὰτὶ ἀνταποκρίνεται στοὺς παλμοὺς τῆς καρδιάς του. Ἀντίθετα μὲ μιὰ μελωδία, πού σ' ἄλλους μπορεῖ νὰ εἶναι εὐχάριστη καὶ σ' ἄλλους ἀποκρουστικὴ, τὸ ρυθμὸ τὸν ἀντιλαμβανόμεστε ὅλοι, πολιτισμένοι καὶ ἀπολίτιστοι, κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο. Ὁ ρυθμὸς εἰσδύει βαθειὰ στὴ ψυχὴ μας, ἐπιδρᾷ στὸ κινητικὸ κέντρο, κάνει νὰ κινουῦνται ἄθελα τὰ πόδια μας καὶ νὰ χτυποῦν τὸ χρόνο. Κι' ἂν εἶναι χορευτικὸς, μᾶς ξεσηκώνει καὶ μᾶς παρασέρνει στὸ χορό.

Β. Οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες τὴν εὔρεσι τοῦ μέτρου καὶ τοῦ ρυθμοῦ ἀπέδιναν στὸν Ἀπόλλωνα¹. Στὴ μουσικὴ τους θεωρία ἡ ρυθμικὴ κατεῖχε ἐξαιρετικὴ θέσι. Στὸ κεφάλαιο αὐτὸ ὑπῆρξαν οἱ μεγάλοι διδάσκαλοι. Τὰ βιβλία τοῦ Ἀριστοξένου² εἶναι ἡ μοναδικὴ πηγὴ πού χρησιμοποιήθηκε στὸ σύγχρονο εὐρωπαϊκὸ ρυθμικὸ σύστημα, χωρὶς αὐτὸ νὰ μπορέσῃ νὰ γίνῃ πλουσιώτερο.

Στὴ Βυζαντινὴ ἐποχὴ, τὸ ἀρχαῖο ρυθμικὸ σύστημα ἔμεινε αὐτούσιο.

Βάσις τῆς ἐλληνικῆς ρυθμικῆς ἦταν ὁ **πρῶτος χρόνος** πού, ὕστερα, ὠνομάσθηκε **σημεῖον ἢ βραχεῖα** καὶ παριστανόταν μὲ τὸ σημεῖο 

Ὁ πρῶτος χρόνος ἦταν ἡ μικρότερη χρονικὴ μονάδα πού ἐπιδεχόταν πολλαπλασιασμὸ ὄχι ὅμως καὶ ὑποδιαίρεσι.

Χρόνος διπλασίας διαρκείας ἀπὸ τὸν πρῶτο ὠνομαζόταν **μακρὸς χρόνος ἢ δίσσημος χρόνος** καὶ παριστανόταν μὲ τὸ σημεῖο 

Ὅλες οἱ ἀνώτερες ἀξίες ἀπὸ τὸν πρῶτο χρόνο ὠνομάζονταν **χρόνοι σύνθετοι**.

1. «Τοῦ δὲ μέτρου εὔρετης ὁ Ἀπόλλων. Μέτρου δὲ πατὴρ ρυθμὸς καὶ Θεός. ἀπὸ ρυθμοῦ γὰρ ἔσχε τὴν ἀρχήν. Θεὸς δὲ τὸ μέτρον ἀνεφθέγγατο» (Λογγίνου, σχόλια εἰς Ἐγχειρ. Ἡφαιστίωνος σελ. 82 ἐκδ. Westphal).

2. Μουσικὸς καὶ φιλόσοφος, ὁ πιὸ μέγας θεωρητικὸς τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς μουσικῆς τέχνης (350-300 π.Χ.).

Σήμερα, ἡ ἀπόλυτη διάρκεια τοῦ πρώτου χρόνου δὲν μᾶς εἶναι γνωστή. Ἐπειδὴ ὁ μουσικὸς ρυθμὸς ἦταν ἀναπόσπαστα συνδεδεμένος μὲ τὸν ποιητικὸ ρυθμὸ, πιστεύεται πὼς ἡ διάρκεια τοῦ πρώτου χρόνου συνέπιπτε μὲ τὴ διάρκεια μιᾶς βραχείας συλλαβῆς.

Στὴ Βυζαντινὴ μουσικὴ ὁ πρῶτος χρόνος ἀντιστοιχεῖ στὸν ἀπλὸ χρόνο (θέσι καὶ ἄρσι) καὶ στὴν Εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ μὲ τὸ φθογγόσημο **δγ-δοον**.

Ὁ πρῶτος χρόνος σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸ μακρὸ χρόνο ἔδινε λαβὴ στὸ σχηματισμὸ τῶν διαφόρων μέτρων ποὺ ὀνομάζονταν **πόδες**.

Ὁ μουσικὸς ὄρος **ποῦς** εἶχε παρθῆ ἀπὸ τὴν ὀρχηστικὴ ὄπου, στὸν ἴδιο χρόνο τῆς ἐξαγγελίας του, ὁ χορευτὴς ἔκαμνε ἀνάλογες καὶ συμμετρικὲς κινήσεις τῶν ποδιῶν του.

Οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες διέκριναν **ἰσχυρὰ** καὶ **ἀσθενῆ** μέρη τοῦ ποδός. Τὸ ἰσχυρὸ μέρος, ὅπως καὶ σήμερα, ὀνομαζόταν **θέσις** ἢ **κάτω χρόνος**, γιατί συνέπιπτε στὸ χορὸ μὲ τὸ κατέβασμα τοῦ ποδιοῦ. Τὸ ἀσθενὲς μέρος, ὅπως καὶ σήμερα, ὀνομαζόταν **ἄρσις** ἢ **ἄνω χρόνος**, γιατί συνέπιπτε μὲ τὸ σήκωμα τοῦ ποδιοῦ. Τὸ σύνολον τῆς θέσεως καὶ τῆς ἄρσεως ἀποτελοῦσε τὸ **πλήρες μέτρο**.

Τὸ μέτρο μποροῦσε νὰ περιέχη περισσότερες θέσεις καὶ ἄρσεις.

Στὴν ἀρχή, τὰ μέτρα ἑνὸς ρυθμοῦ ἦσαν ἀπολύτως ὁμοιόμορφα. Ἀργότερα ἄφησαν μερικὲς ἐλευθερίες. Ἐγίνε δεκτὸ πὼς ὁ μακρὸς χρόνος, ἐφόσον ἀντιστοιχεῖ μὲ δύο βραχεῖς ἢ πρῶτους χρόνους, μπορεῖ νὰ ἀντικατασταθῆ ἀπὸ δυὸ βραχεῖς ἢ ἀντίθετα δύο βραχεῖς νὰ ἀντικατασταθοῦν ἀπὸ ἓνα μακρὸ χρόνο ἢ καὶ μὲ παύσεις (λείμματα ρυθμοῦ). Κατόπιν, μὲ τὴ συνένωσι δύο ἢ περισσοτέρων μέτρων σχηματίσθηκαν τὰ **σύνθετα μέτρα** ποὺ ὀνομάζονταν **διποδία**, **τριποδία**, **τετραποδία** κλπ. ἀνάλογα μὲ τὸν ἀριθμὸ τῶν ποδῶν ποὺ τὰ ἀποτελοῦσαν. Πιὸ ἀργότερα, τὰ σύνθετα μέτρα περιορίσθηκαν μόνο στὶς διποδίες.

Οἱ κυριώτεροι πόδες ἦσαν οἱ ἑξῆς:

α. τρίσημοι ἢ ἱαμβικοὶ πόδες

— ◡	τροχαῖος	=	⏏	⏏	
◡ —	ἱαμβος	=	⏏	⏏	
◡ ◡ ◡	τρίβραχυς	=	⏏	⏏	⏏

β. τετράσημοι ἢ δακτυλικοὶ πόδες

— ◡ ◡	δάκτυλος	=	⏏	⏏	⏏	
◡ ◡ —	ἀνάπαιστος	=	⏏	⏏	⏏	
◡ — ◡	ἀμφίβραχυς	=	⏏	⏏	⏏	
— —	σπονδεῖος	=	⏏	⏏		
◡ ◡ ◡ ◡	προκελευματικὸς	=	⏏	⏏	⏏	⏏

γ. πεντάσημοι ἢ παιωνικοὶ πόδες

— ◡ ◡ ◡	παίων πρῶτος	=	↵ ↵ ↵ ↵
◡ — ◡ ◡	παίων δεύτερος	=	↵ ↵ ↵ ↵
◡ ◡ — ◡	παίων τρίτος	=	↵ ↵ ↵ ↵
◡ ◡ ◡ —	παίων τέταρτος	=	↵ ↵ ↵ ↵
◡ — —	παίων βακχεῖος	=	↵ ↵ ↵ ↵
— — ◡	παλιμβάκχειος	=	↵ ↵ ↵ ↵
— ◡ —	παίων διάγυιος	=	↵ ↵ ↵ ↵
	ἢ ἀμφίμακρος ἢ κρητικὸς	=	
◡ ◡ ◡ ◡ ◡	πεντάβραχος ἢ ὄρθιος	=	↵ ↵ ↵ ↵ ↵
— — — —	παίων ἐπιβατὸς	=	↵ ↵ ↵ ↵

δ. ἑξάσημοι ἢ ἰωνικοὶ πόδες σύνθετοι

— — ◡ ◡	ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος	=	↵ ↵ ↵ ↵
◡ ◡ — —	ἰωνικὸς ἀπὸ ἐλάσσονος	=	↵ ↵ ↵ ↵
— — —	μολοσσὸς	=	↵ ↵ ↵
— ◡ — ◡	διτρόχαιος δακτυλικὸς	=	↵ ↵ ↵ ↵
◡ — ◡ —	διἄμβος	=	↵ ↵ ↵ ↵
— ◡ ◡ —	χορίαμβος	=	↵ ↵ ↵ ↵
◡ — — ◡	ἀντίσπαστος	=	↵ ↵ ↵ ↵
◡ ◡ ◡ ◡ ◡	ἑξάβραχος	=	↵ ↵ ↵ ↵ ↵

ε. ἑπτάσημοι ἢ ἐπίτριτοι πόδες σύνθετοι

◡ — — —	πρῶτος ἐπίτριτος	=	↵ ↵ ↵ ↵ ↵
— ◡ — —	δεύτερος ἐπίτριτος	=	↵ ↵ ↵ ↵ ↵
— — ◡ —	τρίτος ἐπίτριτος	=	↵ ↵ ↵ ↵ ↵
— — — ◡	τέταρτος ἐπίτριτος	=	↵ ↵ ↵ ↵ ↵

στ. ὀκτάσημοι πόδες σύνθετοι

$$\begin{array}{l}
 \cup \cup \text{---} \widehat{\text{---}} \cup \cup \text{---} \text{ διπλὸς ἀνάπαιστος} = \cup \cup \widehat{\cup \text{---} \cup \cup \cup} \\
 \text{---} \text{---} \widehat{\text{---}} \text{---} \text{---} \text{ δισπόνδειος} = \widehat{\cup \cup \text{---} \cup \cup \cup} \\
 \text{κ.λ.π.}
 \end{array}$$

Ἐνάλογα μὲ τὴ χρονικὴ διάρκεια τῶν θέσεων καὶ τῶν ἄρσεων τῶν διαφορῶν ποδῶν τοὺς εἶχαν κατατάξει σὲ τρία γένη.

α'. στὸ γένος ἴσον ὅπου ἡ χρονικὴ διάρκεια τῶν θέσεων ἦταν ἴση μὲ τὴ χρονικὴ διάρκεια τῶν ἄρσεων ὅπως, π.χ. στὸ δάκτυλο $\text{---} \cup \cup$ στὸν ἀνάπαιστο $\cup \cup \text{---}$

β'. στὸ γένος διπλάσιον ὅπου ἡ χρονικὴ διάρκεια τῶν θέσεων ἦταν διπλασία ἀπὸ τὴν χρονικὴ διάρκεια τῶν ἄρσεων, ὅπως π.χ. στὸν ἴαμβο $\cup \text{---}$ στὸν ἰωνικὸ ἀπὸ μείζονος $\text{---} \text{---} \widehat{\text{---}} \cup \cup$ στὸν ἰωνικὸ ἀπὸ ἐλάσσονος $\cup \cup \widehat{\text{---}} \text{---} \text{---}$ καὶ

γ'. στὸ γένος ἡμιόλιον ὅπου ἡ θέσις εἶχε σχέσι μὲ τὴν ἄρσι τὴν ἀναλογία 3 πρὸς 2 ἢ καὶ ἀντίθετα ὅπως, π.χ. ὁ παίων πρῶτος $\text{---} \cup \cup \cup$ παίων δεύτερος $\cup \text{---} \cup \cup$

Τὰ μέτρα ποὺ δὲν ὑπάγονταν στὰ τρία αὐτὰ γένη ἦσαν ἀκανόνιστα ὅπως ὁ δεύτερος ἐπίτριτος $\text{---} \cup \widehat{\text{---}} \text{---} \text{---}$

Ἐκ τῶν ἀρχαίων ἐλληνικῶν ρυθμῶν πολλοὶ διασώθηκαν στὰ δημοτικὰ μας τραγούδια. Ὁ παιωνικὸς ποὺς συναντᾶται μὲ πολλὰ ρυθμικὰ σχήματα σὲ Πελοποννησιακὰ καὶ Ἑπειρωτικὰ δημοτικὰ τραγούδια καὶ ἀποδίδεται στὴν Εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ μὲ μέτρο 5/4. Στὰ τραγούδια τῆς Κύπρου καὶ τῆς Κρήτης συναντᾶμε τὸν παιωνικὸν πόδα ποὺ ἀποδίδεται μὲ μέτρο 5/2. Ὁ παίων ἐπιβατὸς συναντᾶται σὲ Πελοποννησιακὰ τραγούδια ὅπως στὰ «Κόρη μαλαματένια μου», «Σ' ὅσους γάμους κι' ἂν ἐπῆγα» καὶ ἀποδίδεται μὲ μέτρο 5/2. Οἱ ἰωνικοὶ πόδες ἀπὸ μείζονος καὶ ἀπὸ ἐλάσσονος βρίσκονται, ἐπίσης, σὲ ἄρκετὰ δημοτικὰ τραγούδια. Ὁ ἐξάσημος διτρόχαιος δακτυλικὸς, ἐκτὸς ποὺ βρίσκεται στὰ δημοτικὰ μας τραγούδια, χρησιμοποιεῖται συχνὰ καὶ σὲ ἐκκλησιαστικὰς μελωδίας ὅπως στὰ Κρατήματα καὶ τὶς Καταβασίες. Ὁ χορίαμβος καὶ ὁ ἀντίσπαστος συναντῶνται στὰ δημοτικὰ τραγούδια ποὺ χορεύονται σὰν τσάμικος ἢ πηδηχτός ἢ λεβέντικος. Τέλος, ὁ ἐπτάσημος ρυθμὸς καὶ κυρίως ὁ δεύτερος ἐπίτριτος, εἶναι ὁ κατ' ἐξοχὴν ἐλληνικὸς χορευτικὸς ρυθμὸς.

Γ'. Είπαμε παραπάνω πώς ο ρυθμός έχει τή δύναμι νά εισδύη στή ψυχή μας και ανάλογα μέ τò είδος του νά τροποποιή τήν κατάστασί της. Ἡ δύναμις αὐτή ὀνομάζεται **ἦθος τοῦ ρυθμοῦ**¹

Τò ἦθος τοῦ ρυθμοῦ διακρίνεται:

α'. σέ **διασταλτικό** ὅπου ἀποδίδονται ἔννοιες μεγαλοπρεπείας, ψυχικῆς ἐξάρσεως, ἡρωϊκῶν πράξεων και ἄλλων ἀναλόγων ιδιοτήτων.

β'. σέ **συσταλτικό** ὅπου προκαλοῦνται ἔννοιες ψυχικῆς συστολῆς και ταπεινώσεως και

γ'. σέ **ἡσυχαστικό** ὅταν μᾶς γεννᾷ ψυχική ἡρεμία ἢ συναισθήματα εἰρήνης και γαλήνης.

Στήν ἀρχαία ἑλληνική μουσική ὁ τροχαῖος ἦταν ρυθμός γοργός και σκιρτητικός και τὸν ὀνόμαζαν **τροχαλὸ** ἢ **τροχερό**. Ὁ ἴαμβος εἶχε ἦθος εὐγενέστερο και λιγότερο ζωηρό. Ὁ δάκτυλος εἶχε ἦθος ἐπιβλητικό και σεμνό, ὁ σπονδεῖος ἦταν πιὸ ἐπιβλητικός και ὁ προκελευσματικός θερμότερος και ταχύς.

Οἱ παιωνικοὶ ρυθμοὶ ἦσαν ἐνθουσιαστικώτεροι. Ὁ Ἀριστείδης Κοϊντιλιανός² γράφει τὰ ἐξῆς χαρακτηριστικὰ γιὰ τὸν παίωνα ἐπιβατό «Τοὺς δὲ ἐν ἡμιολίῳ λόγῳ θεωρουμένους ἐνθουσιαστικώτερους εἶναι συμβέβηκε. Τούτων δὲ ὁ ἐπιβατός κεκίνηται μᾶλλον, συνταράττων μὲν τῇ διπλῇ θέσει τὴν ψυχὴν, εἰς ὕψος δὲ τῷ μεγέθει τῆς ἄρσεως τὴν διάνοιαν ἐξεγείρων». Τέλος, ἀπὸ τοὺς ἰωνικοὺς ρυθμοὺς οἱ μὲν ἀπὸ μείζονος εἶχαν ἦθος μαλθακό και χαῦνο, οἱ δὲ ἀπὸ ἐλάσσονος ταχὺ και ἔντονο.

Οἱ ρυθμοὶ τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς ἔχουν τὸ ἦθος τῶν ἀντιστοίχων ἑλληνικῶν ρυθμῶν.

Δ'. Ἀπὸ ὅλες μας τὶς παρατηρήσεις βγαίνει τὸ συμπέρασμα πὼς ὁ ρυθμός εἶναι τὸ πρωταρχικό, τὸ ἀπαραίτητο και οὐσιῶδες στοιχεῖο τῆς μουσικῆς πὸ ὅσο πιστότερα και ἀκριβέστερα τηρεῖται τόσο πιὸ πολὺ ἀναδεικνύει τὴ μουσική ἐκτέλεσι και τῆς δίνει ζωή. Ὁ ρυθμός, λοιπόν, εἶναι ἡ ψυχή τῆς μουσικῆς.

στὸ
ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Γ'
Ὁ τονικός ρυθμός
(σσ. 52-59 § 94)

Στις ἀρχές τῆς ἐμφανίσεώς της ἡ ἐκκλησιαστικὴ ποίησις ἀκολούθησε τὴν τότε κρατοῦσα **προσωδιακὴ** ρυθμοποιία.

Οἱ ρυθμικοὶ πόδες²³ σχηματίζονταν μὲ βάσι τὸ μακρὸν καὶ τὸ βραχὺ τῆς διαρκείας στὴν ἐξαγγελία τῶν συλλαβῶν τοῦ κειμένου χωρὶς διάκρισι τοῦ ἰσχυροῦ καὶ τοῦ ἀσθενοῦς τῆς φωνητικῆς ἐντάσεως.

Ἐν καί, ἀπὸ τὸν Δ' π.Χ. αἰῶνα ἡ προσωδιακὴ ρυθμοποιία ἄρχισε νὰ παραχωρῇ τὴ θέσι της στὴν **τονικὴ**, ρυθμοποιία ὅπου τὸ ποιητικὸ μέτρο βασί-

20. βλ. σ. 493 § 340. Ὁρθογραφία τῶν Κεντημάτων.

21. βλ. σ. 129. ἜΑσκησις 105.

22. βλ. «Θεωρητικὸν Μέγα» § 140.

23. βλ. σσ. 56-58

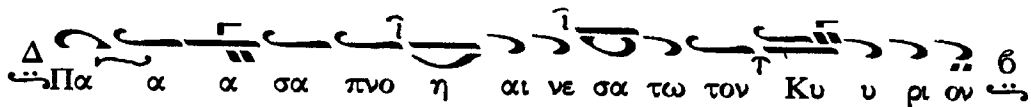
ζεται στὸν τονισμό τῶν λέξεων, ἐν τούτοις, κατὰ τὸν Η' αἰῶνα ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός, μιμούμενος τὸν Γρηγόριο Νανζιανζηνό (†394), μᾶς τὴ θύμισε μὲ τοὺς τριμέτρους ἰαμβικούς Κανόνας του: «Ἐσωσε λαὸν» τῶν Χριστουγέννων, «Στείθει θαλάσσης» τῶν Θεοφανείων καὶ «Θείῳ καλυφθεῖς» τῆς Πεντηκοστῆς.

Ἡ τονικὴ ρυθμοποιία τῆς ποιήσεως ἔχει ἀντίστοιχό της στή μουσικὴ τὸν **τονικὸ ρυθμό**, ὅπου ἡ τονιζομένη συλλαβὴ γίνεται ἀρχὴ μέτρου²⁴. Ἄλλ' ἡ ἔννοια τοῦ τονικοῦ ρυθμοῦ εἶναι εὐρύτερη.

Ὅπως ἀναφέραμε στὰ περὶ τῆς παρασημαντικῆς²⁵, ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ εἶναι ἐξέλιξις τῆς ἀπαγγελίας τοῦ ποιητικοῦ κειμένου. Καὶ ἡ ἀπαγγελία, μὲ τὴν τήρησι τῆς φωνητικῆς ἔννοιας, τὴν ἀκρίβεια τῶν τονισμῶν καὶ τῶν διαφόρων ἐξάρσεων καὶ κάμψεων τῆς φωνῆς ἀνάλογα μὲ τὴν φυσικότητα ποὺ ὑπαγορεύεται ἀπὸ τὴν ὑπόθεσι τοῦ κειμένου, ἔχει τοὺς κανόνες της. Πρακτικοποιώντας τοὺς κανόνες αὐτοὺς παρατηροῦμε ὅτι σὲ μιὰ φράσι, σὲ ἓνα στίχο ὅλες οἱ λέξεις δὲν τονίζονται ἐξ ἴσου. Ὁ τονισμὸς ποὺ ὑπερέχει εἶναι ὁ **φρασητικὸς ἢ λογικὸς τόνος**.

Στὸ στίχο, π.χ. «Πᾶσα πνοὴ αἰνεσάτω τὸν Κύριον» ἡ συλλαβὴ «πᾶ», τῆς λέξεως «πᾶσα» εἶναι ἡ πλέον τονιζομένη, εἶναι ὁ φρασητικὸς ἢ λογικὸς τόνος μὲ ἀντίστοιχο στή μουσικὴ τὸν **μελωδικὸ τόνο**. Στὸν τονικὸ ρυθμὸ ὁ μελωδικὸς τόνος, γίνεται ἀρχὴ κυρίου μέτρου, ἀκολουθοῦν οἱ δευτερεύοντες τονισμοὶ σημειώνοντας τὴν ἀρχὴ δευτερευόντων μέτρων καί, κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο, σχηματίζονται μέτρα τετράσημα καὶ μεγαλύτερά του, τὰ **σύνθετα μέτρα**.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἀρχὴ καὶ τὸ τέλος τοῦ μουσικοῦ κειμένου, στὴν ἀρχὴ τοῦ κυρίου μέτρου γράφεται ἡ **διαστολή**²⁶, ἡ ὁποῖα στὴν ἀρχὴ τῶν δευτερευόντων μέτρων ξεχωρίζει μὲ μικρὸ τόξο σὰν σύνδεσις:



Ἀντὶ τῆς διαστολῆς καὶ τῆς διαστολῆς μὲ συνδετικὸ τόξο χρησιμοποιοῦνται τὸ ἴδιο παραστατικά, ἢ διπλῆ καὶ μονὴ διαστολὴ ἀντίστοιχα.

Μὲ τὴν σωστὴ ἐκτέλεσι τῶν σημείων τῆς ἐκφράσεως, τὴν γνώσι τῆς γλώσσας τῆς ἐκκλησιαστικῆς ποιήσεως, τὴν κατανόησι καί, κυρίως τὸ βίωμα τῶν ἱερῶν νοημάτων της ἢ χρῆσις τῆς διαστολῆς, ποὺ εἶναι παρείσακτη ἀπὸ τὸ εὐρωπαϊκὸ πεντάγραμμα, καθίσταται περιττὴ καὶ εἶναι αὐτὸς ὁ λόγος γιὰ τὸν ὁποῖο δὲν συναντᾶται στὰ μουσικὰ βιβλία προγενεστέρων ἐκδόσεων.

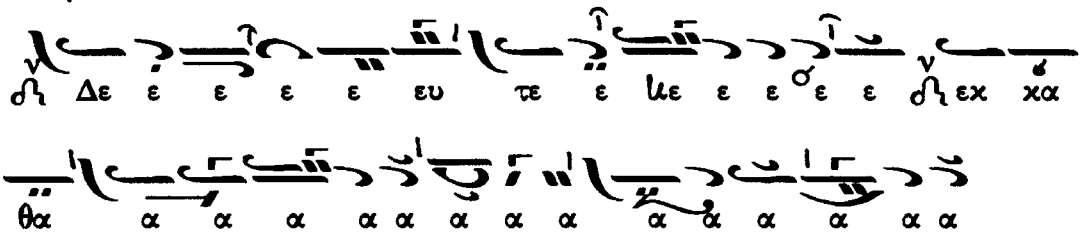
Στὰ ἀργὰ μέλη (Στιχηραρικὰ, Παπαδικὰ, Καλοφωνικὰ), ὅπου οἱ συλλαβὲς καταλαμβάνουν ἐκτεταμένες μελωδικὲς πλοκές, **δεινὲς θέσεις**, πλὴν τοῦ κυρίου μελωδικοῦ τόνου δημιουργοῦνται, χάριν μουσικῆς ἐμφάσεως, καὶ

24. βλ. σ. 54 § 94.

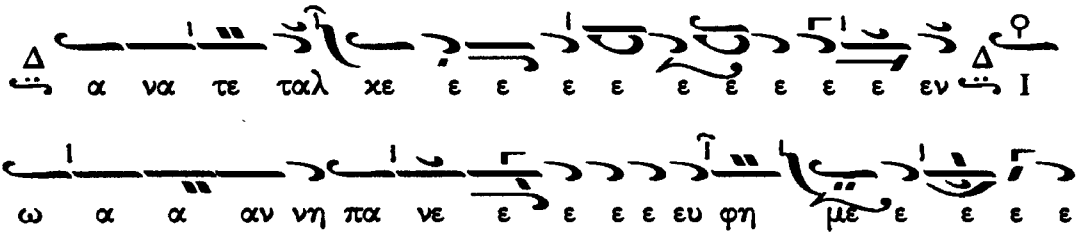
25. βλ. σ. 501.

26. βλ. σ. 48 § 75.

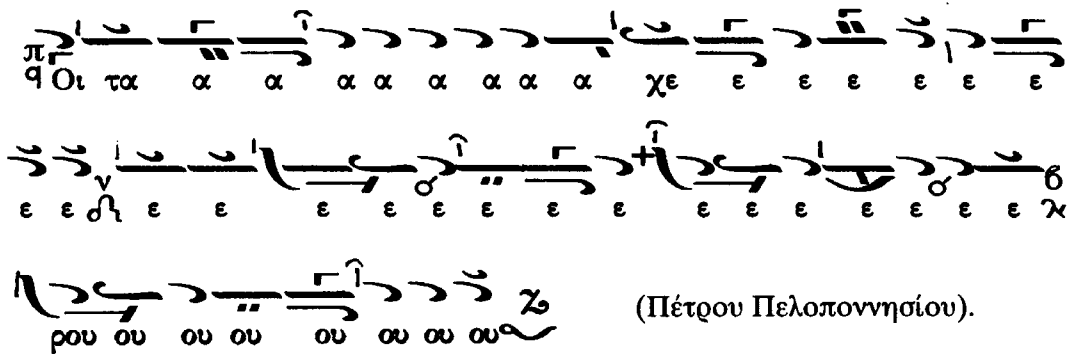
ἄλλοι τονισμοί, οἱ ὅποιοι παρασημαίνονται μὲ τὰ σημεῖα ἔκφρασεως καὶ τὴν Πεταστή:



(Ἰακώβου Πρωτοψάλτου. Ἰδιόμελον Ἀποστίχων Λυχνικοῦ Κυριακῆς τῆς Ὁρθοδοξίας)



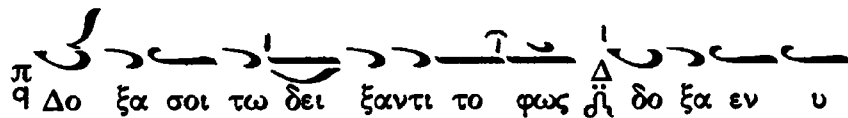
(Γ. Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος: Δόξα Ἀποστίχων κδ' Φεβρουαρίου)



(Πέτρου Πελοποννησίου).

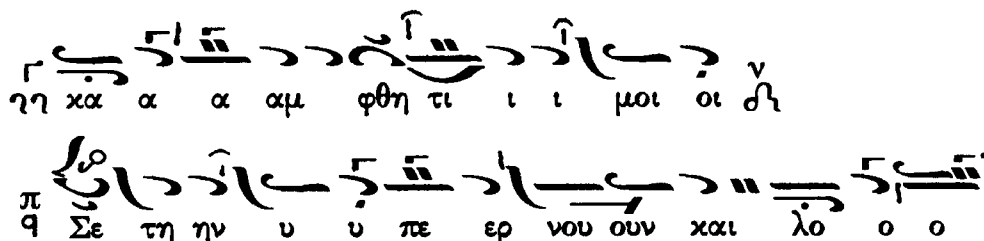
Στὸν τονικὸ ρυθμὸ εἶναι ἀξιοπρόσεκτες οἱ ἐπόμενες περιπτώσεις:

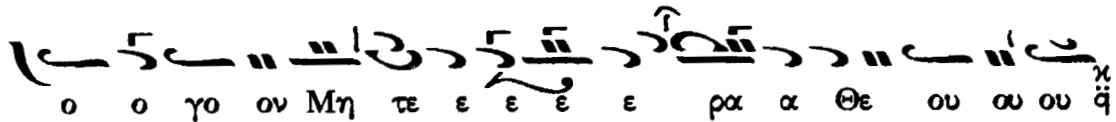
α'. Ἀπὸ δύο παρακαίμενες τονιζόμενες συλλαβὲς τοῦ κειμένου, στὰ σύντομα κυρίως μέλη, ἡ πρώτη συνενώνεται στὸ προηγούμενο μέτρο καὶ ἀρχὴ κυρίου μέτρου γίνεται ἡ δευτέρα:



(Μανουήλ Πρωτοψάλτου)

β'. Ὄταν ἡ τονιζομένη συλλαβὴ ἐκτείνεται σὲ περισσοτέρους ἀπὸ ἓνα φθόγγους, πολλὰς φορές ἡ ἀρχὴ τοῦ μέτρου μετατίθεται κατὰ δύο χρόνους:

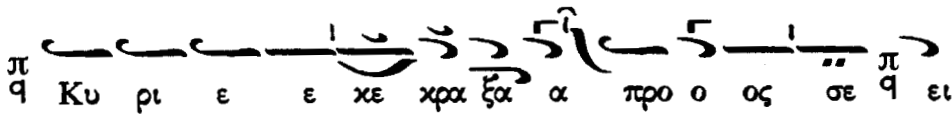




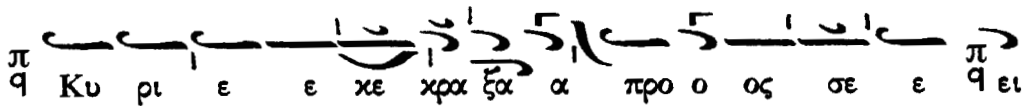
(Πέτρου Πελοποννησίου)

καί γ'. Στόν τονικό ρυθμό δέν υπάρχουν ανεξάρτητα δίσημα και τρίσημα μέτρα, αλλά ένωμένα μέ προηγούμενα ή έπόμενα μέτρα και σχηματίζουν τά σύνθετα μέτρα. Συνεπώς οϋτε δίσημος και τρίσημος ρυθμός ύφίστανται στην έκκλησιαστική μουσική και εΐναι λαθεμένη ή χρῆσις των γιατί, όπως γίνεται κατάδηλον μέ τόν ακόλουθο παραλληλισμό, αποβαίνει εΐς βάρος τῆς έκφραστικότητας:

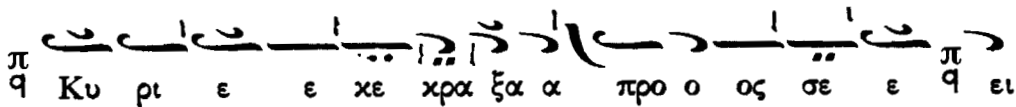
Τονικός ρυθμός



Ρυθμός δίσημος



Ρυθμός τρίσημος



ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Α'. 'Η, κατά τόν Β' μ.Χ. αΐώνα, όριστική έπικράτησις τῆς τονικής ρυθμοποιΐας και του τονικού ρυθμου έπέφερε την «θανή» τῆς προσωδίας και τῆς ρυθμοποιΐας της. 'Ο παραλληλισμός, όμως, των μέτρων του τονικού ρυθμου μέ τούς προσωδιακούς πόδες φανερώνει την διατηρουμένη σχέση όμοιότητός των. Τό πεντάσημο μέτρο: | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ταυτόσημο μέ τόν **παίωνα δεύτερο**: | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ |, εΐναι ένα παράδειγμα πού δεβαιώνει τό αρχαιοελληνογενές τῆς παραδοσιακής όρθοδοξολατρευτικής μουσικής τῆς Μεγάλης του Χριστου 'Εκκλησίας.

Β'. 'Ο William Durantus (και Duranti ή Durantis), σημαντικός λειτουργικός συγγραφεύς τῆς Δυτικής 'Εκκλησίας κατά τόν Μεσαίωνα (1237-1296), πρωτοπρεσβύτερος (1279) και 'Επίσκοπος (1286), στο έργο του *Rationale Divinorum Officiorum* (V. 2) αναφερόμενος στά, περιμεφερή μέ τά Κρατήματα τῆς 'Ορθοδόξου 'Εκκλησίας, jubili, πού εΐναι πλεονάζοντες τόνοι στο 'Αλληλούϊα του Γρηγοριανου μέλους, χαρακτηρίζονται άσματα χωρίς κείμενο και ώδες πνευματικές για τίς όποιες γίνεται λόγος στην Α' 'Επιστολή προς Κορινθίους (ιδ' 15), καταλήγει: «'Ο αΐνος του Θεου εΐναι ανεκκλάητος και άκα-

τάληπτος, σημαίνει τὴν χαρὰν τοῦ αἰωνίου βίου, τὴν ὁποῖαν ἀδυνατεῖ λέξις νὰ ἐκφράσῃ»²⁷. Καὶ ὅμως στὴν Ὁρθόδοξο λατρεία, μὲ τὸ **ἦθος**²⁸ τοῦ τονικοῦ ρυθμοῦ καὶ τὸ βίωμα τῶν ἱερῶν καὶ ἁγιαστικῶν νοημάτων τῶν ὕμνων, δημιουργοῦνται εὐλογημένες ψυχικὲς ἀνατάσεις, ἀκούονται καθάρειες ἑλληνικὲς φωνὲς παλλόμενες ἀπὸ βαθιὰ πίστι, πὺ ὅλα μαζὶ συνιστοῦν τὸ **Πατριαρχικὸν ὕφος** καὶ στήνουν γέφυρα αἰθέρια, πὺ μεταγεί τὸ Πλάσμα - ἄνθρωπο στὰ κράσπεδα τοῦ Θρόνου τῆς Μεγαλωσύνης τοῦ Πλάστου - Θεοῦ.

Ἄναμφισβήτητα, οἱ προὔποθέσεις τοῦ Πατριαρχικοῦ ὕφους συνοψίζονται, τόσο ἀπλᾶ μὰ τόσο συμπυκνωμένα, στὸ «**φωναῖς αἰσῖαις**» τοῦ Ἐπιλυχνίου Τριαδικοῦ ὕμνου «Φῶς ἰλαρόν» καὶ κάθε παρέκκλησις ἀπὸ αὐτὸ στοιχειοθετεῖ ἀναλογικὰ τὸ ἐφάμαρτο. Ὁ Ἀπόστολος Παῦλος στὴν Α' Ἐπιστολὴ πρὸς Κορινθίους (ιγ' 1) λέγει ὅτι ὁ ἄνθρωπος χωρὶς ἀγάπη γίνεται «χαλκὸς ἦχῶν καὶ κύμβαλον ἀλαλάζον» καὶ ὁ χαρακτηρισμὸς αὐτὸς βρῖσκει τὴν κυριολεκτικὴ ἐπαλήθευσί του στὶς περιπτώσεις τῆς μὴ «φωναῖς αἰσῖαις» ψαλμωδίας. Γιὰ τὴν ἀποτροπὴ παρομοίου ὀλισθήματος ὁ Ἅγιος Ἰωάννου ὁ Δαμασκηνὸς νουθετεῖ καὶ αὐστηρὰ, συνάμα, ἐπιτάσσει: «Τῆρει τίνι παρίστασαι καὶ τί προσάδεις. Καὶ τότε πῶς ἀπολογήσει τῷ Κριτῇ ρευστὴ γὰρ φύσις καὶ διαλυομένη τυγχάνων, ὦ ἄνθρωπε;»²⁹