

Σωτηρίου Κ. Δεσπότη
Μουσικολόγου, υπ. διδ. Πανεπιστημίου Βιέννης
Υποτρόφου του Ίδρυματος Άλ. Ωνάσης

Ἡ ἰσοκρατηματικὴ πρακτικὴ τῆς βυζαντινῆς
ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς: ἱστορικὴ καὶ
μορφολογικὴ προσέγγιση¹

Εἰσαγωγή

Ὁ αἰώνας πού πέρασε ἀπέτελεσε γιά τή μουσική παράδοση τῆς Ἀνατολικῆς Ὀρθοδόξου ἐκκλησίας τήν εὐεργετικότερη, ἀπό πλευρᾶς ἐρευνῶν καί συμπερασμάτων, χρονική περίοδο. Πεδία ἐρευνας ὅπως οἱ λειτουργίαι καί οἱ ἐνέργειαι τῶν σηματοφώνων, ἡ μουσική θεωρία, ἡ ὕμνογραφία καί ἡ ἱστορία τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ἀναλύθησαν καί παρουσιάστηκαν διεξοδικότερα χάρις στίς ἐρευνες πού πραγματοποίησε ἕνας μέγας ἀριθμός ἐπιστημόνων². Παρ' ὅλα αὐτά ἕνας σημαντικός τομέας

1. Τό παρόν ἀρθρο βασίζεται σέ ἀνακοίνωση τοῦ γράφοντος μέ τίτλο: "Die Isokratema Praxis der byzantinischen Kirchenmusik: eine historische und morphologische Annäherung", πού πραγματοποιήθηκε στό διεθνές μουσικολογικό συνέδριο μέ θέμα: *Theorie und Geschichte der Monodie*, Βιέννη 3-5 Οκτωβρίου 2002.

2. Γιά περισσότερες πληροφορίες σχετικά μέ τούς ἐρευνητές καί τήν ἐργογραφία τους βλ. Kenneth Levy/Christian Troelsgard, "Byzantine chant", *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, ἐπιμ. Stanley Sadie (London: Macmillan, 2001) τόμ. Δ', σσ. 748-756, καθὼς καί στό Christian Hannick, "Byzantinische Musik", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ἐπιμ. Ludwig Finscher (Kassel: Bärenreiter, 1995) τόμ. Β', σσ. 306-310.

Περιοδικό : Γευγόρος ο Νασαφάς
Τεύχος 816
Μάρτιος - Απρίλιος 2007

της ελληνικής ψαλτικής παραδόσεως, τό συνηχητικό της σύστημα, τό εύρέως γνωστό ισοκράτημα, δέν μελετήθηκε συστηματικά-αναλυτικά. Ζητήματα ὅπως ὁ τρόπος ἐκτέλεσης τοῦ ισοκρατήματος καθώς καί ἡ σχέση του μέ τήν μελωδική ἐξέλιξη τοῦ μέλους ἐγείρουν διαμάχες τροφοδοτώντας τήν ἐφαρμογή προσωπικῶν ισοκρατηματικῶν ἐπιλογῶν. Ἡ ἀτεκμηρίωτη αὐτή πολυμορφία τῶν ἀπόψεων ἔχει ὡς ἀποτέλεσμα τήν καταστρατήγηση βασικῶν μορφολογικῶν γνωρισμάτων τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς παράδοσης ὅπως τόν μονοφωνικό χαρακτήρα τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ μέλους³ καθώς καί ἀδικαιολόγητες μετατροπές⁴ τοῦ ἤχου στόν ὁποῖο τονίσθηκε τό ἐκκλησιαστικό μάθημα⁵.

Τό ισοκράτημα ἢ ισοκρατηματικός φθόγγος ἢ ἴσον⁶ ἢ βάσταγμα ἢ συνηχητικό σύστημα εἶναι σημαντικό μορφολογικό γνώρισμα τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ μέλους καί ἀποτελεῖ στό χῶρο τῆς ψαλτικῆς τέχνης κάτι τό εὐνόητο καί ἀπαραίτητο⁷. Ὁ ισοκρατηματικός φθόγγος συνυπάρχει μέ τή γραμμή τοῦ μέλους τήν ὁποία συνοδεύει ἀπό τήν ἀρχή μέχρι τό τέλος τῆς.

Σκοπός τοῦ ἀρθρου αὐτοῦ εἶναι ἡ ὅσο τό δυνατόν πληρέστερη παρουσίαση τῶν χαρακτηριστικῶν στοιχείων τοῦ ισοκρατήματος,

3. Ἐνα πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα συναντοῦμε στήν ἐργασία τοῦ Πρωτοψάλτη Νικολέρη Κυριαζῆ, *Τό ισοκράτημα: Ἱστορική ἐξέλιξη του [sic] μέχρι τίς μέρες μας* (Βόλος: χ.ε., 1995) σσ. 151-152. Στούς πίνακες 1 καί 2, μποροῦμε νά παρατηρήσουμε τό σχηματισμό τρίφωνων συγχορδιῶν, οἱ ὁποῖες εἶναι ἀποτέλεσμα τῶν ισοκρατηματικῶν προτάσεων τοῦ συγγραφέα, μέ τελικό ἀποτέλεσμα, τήν καταστρατήγηση τοῦ μονοφωνικοῦ χαρακτήρα τοῦ μέλους.

4. Στήν περίπτωση σύντομης ἀλλαγῆς τοῦ ἤχου προτιμοῦμε τόν ὄρο μετατόπιση καί ὄχι μετατροπία.

5. Χαραριστικό παράδειγμα ἀποτελεῖ στόν ἤχο πλάγιο τοῦ τετάρτου ἢ χρήση ἀπό ἕναν πολύ μεγάλο ἀριθμό νέων μελοποιῶν τοῦ ισοκρατηματικοῦ φθόγγου Βου ὅταν ἡ μελική γραμμή ἀναπτύσσεται στό πεντάχορδο Βου-Ζῶ (ὑφεση) καί γιά πολύ σύντομο ἀκόμη χρονικό διάστημα, μετατοπιζοντας πρὸς στιγμῆν τήν ἠχητική διάσταση τοῦ μέλους σέ Λέγετο. Ἀντίθετα σέ ἄλλους μελοποιούς συναντοῦμε, στή συγκεκριμένη περίπτωση, τή διατήρηση τοῦ ισοκρατηματικοῦ φθόγγου στή βάση τοῦ ἤχου.

6. Γιά ἕνα μεγάλο ἀριθμό ψαλτῶν ἡ ἐκτέλεση τοῦ ἴσου ὀνομάζεται ισοκράτημα. Βλ. Εὐθυμιάδης Ἀβραάμ, *Μαθήματα βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἤτοι θεωρία καί πλήρης μέθοδος μελωδικῶν ἀσκήσεων* (Θεσσαλονίκη: Μέλισσα, 41997) σ. 463.

7. Schlöterer Reinhold, "Geschichte und musikalische Fragen zur Ison-Praxis", σὺ *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, XVI. Internationaler Byzantinistenkongress, Wien 4-9 Οκτωβρίου 1981 (Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1982) II/7, σσ. 19-27.

μέσα ἀπό μία ἱστορική προοπτική, ἡ ὁποία βασίζεται: α) σέ μαρτυρίες ἱστορικο-φιλολογικῶν πηγῶν, β) σέ πληροφορίες πού παρέχονται μέσα ἀπό μουσικούς χειρόγραφους κώδικες, γ) σέ καταγραφές τῶν ισοκρατηματικῶν φθόγγων πού συναντοῦμε σέ ἐκκλησιαστικά μέλη καί δ) σέ θεωρητικές τοποθετήσεις πού συναντοῦμε σέ μουσικοθεωρητικά συγγράμματα⁸.

Ἱστορικο-φιλολογικές προσεγγίσεις περί τοῦ ισοκρατήματος

Στό λατρευτικό χῶρο τῆς νεοσύστατης ἐκκλησίας τῶν χριστιανῶν, κυρίως στούς πρώτους αἰῶνες, ἐπικράτησε ἡ καθ' ὑπακοήν ψαλμωδία⁹. Ὁ ψάλτης ἀρχίζε μόνος του ἕναν ψαλμό ἐμμελῶς, καί στό τέλος τῶν φράσεων συμμετεῖχε καί ὁ λαός¹⁰, ὑπῆχωντας καί ὑποψάλλοντας τὰ ἀκροστίχια¹¹.

Ὡς βοηθητικό στοιχεῖο τῆς ψαλμωδίας, στήν περίοδο πού προαναφέραμε, ὑπῆρξε ἡ ὑπήχηση¹². Περὶ τῆς ὑπάρξεώς της γίνεται λόγος τόσο σέ συγγράμματα πατέρων τῆς ἐκκλησίας ὅσο καί σέ συγγράμματα ἱστορικῶν τῆς ἐποχῆς. Χαραριστικά ὁ Μέγας Βασίλειος περιγράφει στοιχεῖα λατρευτικῆς συνάξεως ὡς ἐξῆς: "Ἐκ νυκτός γάρ ὀρθρίζει παρ' ἡμῖν ὁ λαός ἐπὶ τόν οἶκον τῆς προσευχῆς, καί ἐν πόνῳ καί θλίψει καί συνοχῇ δακρύων ἐξομολογούμενοι τῷ Θεῷ, τελευταῖον ἐξαναστάντες τῶν προσευχῶν, εἰς τήν ψαλμωδίαν καθίστανται. Καί νῦν μὲν, διχῇ διανεμηθέντες, ἀντιψάλλουσιν ἀλλήλοις, ὁμοῦ μὲν τήν μελέτην τῶν λογίων ἐντεῦθεν κρατύνοντες, ὁμοῦ δέ καί τήν προσοχήν καί τό ἀμετεώριστον τῶν καρδιῶν ἑαυτοῖς διοικούμενοι. Ἐπειτα πάλιν ἐπιτρέψαντες ἐνὶ κατάρχειν τοῦ μέλους, οἱ λοιποὶ ὑπηχοῦσι καί οὕτως ἐν τῇ ποικιλίᾳ τῆς ψαλμωδίας τήν νύκτα διενεγκόντες, μεταξύ προσευχόμενοι, ἡμέρας ἤδη ὑπολαμπούσης,

8. Ἀπό τήν πλειάδα τῶν θεωρητικῶν συγγραμμάτων πού σχετίζονται μέ τή θεωρία τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς χρησιμοποίησαμε ἐκεῖνα πού οἱ συγγραφεῖς τους παρουσιάζουν τεκμηριωμένα-μέ συνέπεια τίς θέσεις τους.

9. Τρεμπέλας Παναγιώτης, *Ἐκλογή Ἑλληνικῆς Ὁρθόδοξου Ὑμνογραφίας* (Ἀθήνα: Σωτήρ, 31997) σ. 13.

10. Παναγιωτόπουλος Δημήτριος, *Θεωρία καί πράξις τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς* (Ἀθήνα: Σωτήρ, 21981) σ.31.

11. Τρεμπέλας 1997: 13 καί Παπαδόπουλος Γεώργιος, *Ἱστορική ἐπισκόπησις τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς* (Κατερίνη: Τέριος, 21990 ἀνατύπωση) σσ. 74-76.

12. Παναγιωτόπουλος 1981: 289.

πάντες κοινή, ὡς ἐξ ἑνός στόματος καὶ μιᾶς καρδίας, (...)”¹³.

Ἐπίσης, ἕνας ἄλλος μεγάλος πατέρας τῆς Ἐκκλησίας, ὁ Ἱερός Χρυσόστομος, ἀναφέρει τὰ ἑξῆς: “Καὶ γὰρ μίαν ἐν ἐκκλησίᾳ δεῖ φωνὴν εἶναι ἀεὶ, καθάπερ ἑνός ὄντος σώματος. Διὰ τοῦτο καὶ ὁ ἀναγινώσκων μόνος φθέγγεται καὶ αὐτός ὁ τὴν ἐπισκοπὴν ἔχων ἀνέχεται σιγὴ καθήμενος. Καὶ ὁ ψάλλον ψάλλει μόνος, κἂν πάντες ὑπηχώσιν, ὡς ἐξ ἑνός στόματος ἢ φωνὴ φέρεται”¹⁴.

Καὶ σὲ ἄλλη ὁμιλία τοῦ ἴδιου πατέρα διαβάζουμε: “Ἀλλὰ ἂν δύο ψαλμούς ἢ τρεῖς ὑπήχησαντες, καὶ τὰς συνήθεις εὐχὰς ἀπλῶς καὶ ὡς ἔτυχε ποιούμενοι διαλυθῆτε, νομίζετε ἀρκεῖν τοῦτο εἰς σωτηρίαν ἡμῶν;”¹⁵

Περὶ τῆς ὑπήχησεως λόγο κάνει καὶ ὁ ἱστορικός Σωζόμενος, γράφοντας τὰ ἑξῆς: “Ἐξῆρχον δὲ τῶν ψαλμῶν τοῖς ἄλλοις οἱ τούτους ἀκριβοῦντες, καὶ ξυνεπήχει τὸ πλῆθος ἐν συμφωνίᾳ”¹⁶.

Ἀπὸ τίς παραπάνω μαρτυρίες ὁ Δημήτριος Παναγιωτόπουλος καταλήγει στό ἑξῆς συμπέρασμα: “Ἡ ὑπήχησις ἦτο βοηθητικὴ μελικὴ γραμμὴ συνοδεύουσα τὸ κύριον μέλος. Το ὅτι δὲ ἐλάμβανον ὅλοι μέρος εἰς τὴν ὑπήχησιν, μαρτυρεῖ ὅτι αὐτὴ ἦτο γραμμὴ ἀπλουστάτη καὶ ὅτι δὲν παρηκολούθει τὴν πρὸς ἄνω καὶ κάτω πορεία τοῦ μέλους, ἀλλ’ ἐκράτει τὴν βάσιν (τὸ ἴσον) αὐτοῦ. Ἐξεφέρετο δὲ μέ φωνὴν ἀσθενῆ, ὅπως μᾶς δίδει νὰ ἐννοήσωμεν ἢ πρόθεσις ὑπὸ εἰς τὴν λέξιν ὑπήχησις (= ἤχος ἀκουόμενος ἀσθενῶς). Ἐπομένως, ἀπὸ ὅλα αὐτὰ βεβαιωνόμεθα, ὅτι ἡ ἀρχαία ἐκείνη ὑπήχησις δὲν ἦτο ἄλλο τί, παρά τὸ ἄλλως ὀνομασθέν ἰσοκράτημα, τὸ ὁποῖον ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ παράδοσις διέσωσεν εἰς ἡμᾶς ὡς βοηθητικὸν στοιχεῖον τῆς ψαλμωδίας”¹⁷.

Μὲ τὴν ἄποψη τοῦ Παναγιωτόπουλου, στίς μέρες μας, συμφωνεῖ ὁ μεγαλύτερος ἀριθμὸς συγγραφέων θεωρητικῶν ἐγχειριδίων τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς.¹⁸

Διαφορετικά ὅμως, φαίνεται νὰ ἀντιλαμβάνονται τὴν ἔννοια τῆς ὑπήχησεως ὁ Θεοδόσιος Γεωργιάδης καὶ ὁ σύγχρονος ἐρευνητὴς Μιχάλης Ἀδάμης. Ὁ Θεοδόσιος Γεωργιάδης ἀφήνει νὰ ἐννοηθεῖ

13. Μέγας Βασίλειος, ἐπιστολὴ σζ’, PG. 32, 764.

14. Χρυσόστομος, ὁμιλία λστ’, PG. 61, 315.

15. Χρυσόστομος, ὁμιλία ια’, PG. 57, 200.

16. Sozomenus, *Kirchengeschichte*, ἐπιμ. Joseph Bidez, (Berlin: Akademie Verlag, 1995) σ. 226, στίχ. 8-9

17. Παναγιωτόπουλος 1981: 290.

18. Χαρακτηριστικά ἀναφέρουμε: Θεόδουλος Καλλίνικος, *Μέγα θεωρητικὸν ἐκκλησιαστικῆς βυζαντινῆς μουσικῆς* (Λευκωσία: x. ε., 1977) σ. 114 καὶ Οἰκονόμου Φίλιππος, *Βυζαντινὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ καὶ ψαλμωδία* (Αἴγιο: χ. ἔ., 1992) τόμ. Α’, σ. 246.

στό θεωρητικὸ του ὅτι τὸ ἰσοκράτημα ἔχει διαφορετικὸ ρόλο ἀπὸ αὐτόν τῆς ὑπήχησεως: “οἱ ψάλλται τῆς ἐποχῆς ἐκείνης ἔψαλλον ἐν τῷ τότε Ναῶ τῆς Ἁγίας Σοφίας μετὰ πολυμελοῦς χοροῦ μελωδικότατα κατὰ τὸν τρόπο τοῦ ἰσοκρατεῖν καὶ τοῦ συννηπῆχειν ἐν ταῖς διαφόροις καταλήξεσι τοῦ μέλους ἐν μιᾷ δὲ λέξει ἔψαλλον κατὰ τὸ σύστημα τοῦ λεγομένου, “Μαγαδίσειν” ὅπερ σημαίνει τὸ ἰσοκρατεῖν ἐντέχνως καὶ τὸ συμπάλλειν ὁμοφώνως καὶ ἐν ἀντιφωνίᾳ κατὰ μίαν διαπασῶν [δηλ. μίαν κλίμακα] βαθύτερα ἢ ὑψηλότερα ἀπὸ τὴν βάσιν τοῦ κυρίου μέλους”¹⁹.

Ὁ συνθέτης καὶ μουσικολόγος Μιχάλης Ἀδάμης ἐκφράζει τὴν ἄποψη πῶς: “ἡ ὑπήχησις μπορεῖ νὰ μὴ ἦταν τὸ ἰσοκράτημα, ἀλλὰ τὸ σιγο-φέλλισμα τῶν λέξεων τοῦ ὕμνου, κάτι τὸ ὁποῖο τὸ συναντοῦμε ἰδιαίτερα συχνὰ καὶ σήμερα”²⁰.

Οἱ δύο τελευταῖες ἀπόψεις, τόσο τοῦ Θεοδοσίου Γεωργιάδη, ὅσο καὶ τοῦ Μιχάλη Ἀδάμη, προσδιορίζουν ἕναν διαφορετικὸ χαρακτήρα λειτουργίας τοῦ φαινομένου τῆς ὑπήχησεως, γεγονός τὸ ὁποῖο δὲν μπορεῖ νὰ ἀμφισβητηθεῖ διότι ἡ ἔλλειψη γραπτῶν μαρτυριῶν δὲν μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ἐκφράσουμε μὲ βεβαιότητα τί ἦταν ἀκριβῶς ἡ ὑπήχησις²¹.

Τὸ κοινὸ χαρακτηριστικὸ ὅμως, ὅλων τῶν τοποθετήσεων, συγκλίνει στὴν ἄποψη ὅτι τὸ ἰσοκράτημα ἔχει σχέση μὲ τὴν ὑπήχηση, χωρὶς ὅμως νὰ διευκρινίζεται ἡ σχέση αὐτή. Εἶναι τὸ ἰσοκράτημα ἐξέλιξη τῆς ὑπήχησεως; Μήπως τὸ ἰσοκράτημα στίς καταλήξεις τῶν φράσεων μετατρέπεται σὲ ὑπήχηση; Ἄν λάβουμε

19. Γεωργιάδης Θεοδόσιος, *Ὁ Βυζαντινὸς Μουσικὸς Πλοῦτος: νέα μέθοδος τῆς καθ’ ἡμᾶς ἐκκλησιαστικῆς βυζαντινῆς Μουσικῆς* (Ἀθήνα: Ἐθνικὸ τυπογραφεῖο 1960) σ. 113.

20. Προφορικὴ πληροφορία πού δόθηκε ἀπὸ τὸν κ. Ἀδάμη στὸν γράφοντα τὸ 1999.

21. Χαρακτηριστικὸ γεγονός ἀποτελοῦν καὶ οἱ διάφορες ἀπόψεις πού κατὰ καιροὺς κάνουν τὴν ἐμφάνισή τους, δίνοντας νέες τοποθετήσεις γιὰ τὸ τί ἦταν ἡ ὑπήχηση. Χαρακτηριστικὰ ἀναφέρουμε ἕνα παράδειγμα πού ἀντλοῦμε ἀπὸ τὸ βιβλίο: Κωνσταντίνου Γεώργιος, *Θεωρία καὶ πράξη τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς* (Ἀθήνα: Ἑταιρία Βυζαντινῶν Μελετῶν, 21998) σ. 220. “Ἀπὸ τούτους πρώτους χριστιανικοὺς αἰῶνες, σὰν βοηθητικὴ μελικὴ γραμμὴ, πού συνόδευε τὴν κυρίως ψαλμωδία ὑπῆρχε ἡ λεγόμενη ὑπήχησις (= ἀσθενὲς ἄκουσμα) τῶν ὕμνων (...) Ἦταν ἀπλή (...) καὶ γινόταν ἐκεῖ πού κατέληγαν οἱ μελωδίες. Μὲ τὴν ἀνάπτυξη ὅμως τῶν ὕμνων καὶ τὴν τελειοποίηση τῆς μουσικῆς τους, ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ παράδοσις μᾶς διέσωσε σὰν βοηθητικὸ στοιχεῖο τῆς ψαλμωδίας τὸ ἰσοκράτημα”. Ὁ Κωνσταντίνου παρουσιάζει τὴν ὑπαρξὴ τοῦ φαινομένου τῆς ὑπήχησεως στὰ πτωτικά σημεῖα τῶν μελωδικῶν φράσεων καὶ θεωρεῖ τὸ ἰσοκράτημα ὡς ἐξέλιξη, κατὰ κάποιον τρόπο, τῆς ὑπήχησεως.

υπόψιν μας τήν άποψη του Θεοδοσίου Γεωργιάδη²² μπορούμε ίσως να υποθέσουμε ότι τό ισοκράτημα συνυπάρχει με τήν ύπήληξη; Όλα τά προαναφερθέντα έρωτήματα θά βροϋν τήν άπάντησή τους μόνο όταν κάποια χειρόγραφή είδηση προκύψει.

Πληροφορίες περί του ισοκρατήματος μέσα από τήν χειρόγραφή μουσική παράδοση τής έλληνικής ψαλτικής τέχνης

Γιά τούς ισοκράτες ή βασταχτές²³ και κατά συνέπεια για τό ισοκράτημα γίνεται συχνά λόγος σε χειρόγραφα ύστεροβυζαντινής, μεταβυζαντινής και όψιμης σημειογραφίας (1400 περί.- 1814)²⁴. Χαρακτηριστικές είναι οι φράσεις: “οί βαστακταί τό ίσον”²⁵, ή “τούτο ψάλλεται μετά βαστακτών”²⁶ ή “ψάλλει ό δομέστικός μετά τών βαστακτών”²⁷. Για τήν περίοδο που εκτείνεται από τό 1350 μέχρι και τό 1814, ό Γρηγόριος Στάθης καταθέτει μία ιδιαίτερης σημασίας πληροφορία για τό ισοκράτημα: “ή ανάγκη του ίσου τονίζεται εις μέλη καλοφωνικά, τά όποια πρέπει άπαραιτήτως να ψάλλονται και άργώς, ή μάλιστα “άργώς και μετά μέλους”. Έδώ φαίνεται ότι στοιχείον όργανικόν του μέλους είναι τό ίσον”²⁸. Ό Γρηγόριος Στάθης παρουσιάζει τή σημαντικότητα του ισοκρατήματος

22. Γεωργιάδης 1960: 113.

23. Ισοκράτης ή βασταχτής. Δύο όροι που περιγράφουν τήν ίδια ιδιότητα. Χαρακτηριστικά βλέπε: Καράς Σίμων, *Μέθοδος τής Έλληνικής μουσικής, θεωρητικόν* (Αθήνα: χ.ε., 1982) τόμ. Β', σ. 200 και Στάθης Γρηγόριος, *Οί άναγραμματισμοί και τά μαθήματα τής βυζαντινής μελοποιίας* (Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, 31994) σ. 31.

24. Φλώρος Κωνσταντίνος, *Η έλληνική παράδοση στις μουσικές γραφές του μεσαιώνα: Εισαγωγή στή νευματική επιστήμη, μετάφρ. Κωνσταντίνος Κακαβελάκης* (Θεσσαλονίκη: Ζήτη, 1998) σ. 112.

25. Στάθης 1994: 31.

26. Βλέπε Κουτλουμουσιανό κώδικα 588 στο Στάθης Γρηγόριος, *Τά χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής: κατάλογος περιγραφικός των χειρόγραφων κωδίκων Βυζαντινής Μουσικής των άποκειμένων εν ταίς βιβλιοθήκαις των Ίερών μονών και σκητών του Αγίου Όρους* (Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, 1993) τόμ. Γ', σ. 371.

27. Βλέπε κώδικα Ίβήρων 1120, φ. 489r και κώδικα Ίβήρων 973, φ. 16r, όπως άναφέρεται στο Στάθης 1994, σσ. 31, 37.

28. Στάθης 1994: 37.

ιδιαίτερα στα καλοφωνικά μέλη, καθώς και τό ισοκράτημα ως όργανικό στοιχείο του μέλους. Δέν επεκτείνεται όμως σε περαιτέρω πληροφορίες για τά τεχνικά χαρακτηριστικά του ίσου²⁹.

Περί τά μέσα του ΙΘ' αιώνα ό Γεώργιος Λέσβιος³⁰, μία άμφίσημη προσωπικότητα στο χώρο τής νεοελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής ιστορίας, μάς διασώζει τίς πρώτες πληροφορίες για τά τεχνικά χαρακτηριστικά του ισοκρατήματος.

Γεώργιος Λέσβιος - Λεσβιακό σύστημα και ισοκράτημα

Ό Γεώργιος Ντομανέλλης (Ντουμάνης) ό Λέσβιος, γεννήθηκε στα τέλη του ΙΗ' αιώνα στην Άγιάσο τής Λέσβου³¹. Αρχικά έμαθε τή θεωρία και τήν πράξη τής βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής κοντά στο θείο του Καλλίνικο. Αργότερα μαθήτευσε κοντά στον Γεώργιο τόν Κρήτα και στους τρεις Δασκάλους, φοιτώντας στην Πατριαρχική μουσική σχολή τής Κωνσταντινουπόλεως, όπου και τελειοποίησε τίς μουσικές του σπουδές.

Τό 1828 παρουσιάζει νέα γραφική μέθοδο³² για τήν εκμάθηση και καταγραφή τής εκκλησιαστικής μουσικής παράδοσης τήν όποία ενισχύει με θεωρητικό έγχειρίδιο³³ καθώς και με έκδόσεις του άργοσύντομου *Άναστασιματαρίου* (1840) και τής *Άνθολογίας* (1847), με τίτλο *Τερψινόη*³⁴, καταγράφοντας τά μέλη³⁵ με τό νέο σημειογραφικό σύστημα³⁶. Ό Γεώργιος Λέσβιος άναφέρει στα

29. Τρόπο εκτέλεσης, αριθμό εκτελεστών, κανόνες κίνησης-μετατόπισης του ίσου, κ.λ.π.

30. Τό πραγματικό επίθετο του Γεωργίου Λεσβίου ήταν Ντομανέλλης (Ντουμάνης), όπως άναφέρεται στο Μπουγάτσος Ίωάννης, *Αί άπόψεις του Κωνσταντίνου Οικονόμου του έξ οικονόμων περί τής τετραφωνίας και του Λεσβίου Συστήματος* (Αθήνα: Ίδρυμα Νεοελληνικών Σπουδών, 1993) σ. 83.

31. Τολικά Όλυμπία (έπιμ.), *Επίτομο έγκυκλοπαιδικό λεξικό τής Βυζαντινής Μουσικής* (Αθήνα: Εϋρωπαϊκό Κέντρο Τέχνης, 1993) σ.79. Καλογερόπουλος Τάκης, *Τό λεξικό τής έλληνικής μουσικής* (Αθήνα: Γαλλέλη, 1998) τόμ. Α', σ. 468 και τόμ. Γ', σσ. 480-481, Μπουγάτσος 1993: 83-107, Παπαδόπουλος 1990, σσ. 228-230.

32. Παπαδόπουλος 1990: 228.

33. Λέσβιος Γεώργιος, *Εισαγωγή εις τό θεωρητικόν και πρακτικόν τής μουσικής τέχνης του Λεσβίου συστήματος* (Θεσσαλονίκη: Β. Ρηγόπουλος, 1994 άνατύπωση).

34. Μπουγάτσος 1993: 87-89.

35. Άνάμεσα στις καινοτομίες του Λεσβίου είναι και ή όργάνωση των μελών βάσει δεκατριών ήχων και όχι βάσει τής Όκταήχου. Περισσότερα βλέπε στο Λέσβιος 1994: 69-78.

36. Σε ύπό έκδοση του περιοδικού *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*

προλεγόμενα της άνθολογίας του, ή όποία περιλαμβάνει μέλη από τις ακόλουθίες του έσπερινού, του όρθρου, της Θ. Λειτουργίας, της Μεγάλης Τεσσαρακοστής, του Πάσχα, κ.τ.λ., καθώς και είρμών τινών καλοφωνικών εν τῷ τέλει³⁷, τά έξής: “Είς του Δευτέρου Τόμου τά έπισημότερα άσματα προσετέθησαν και τά σημεία των μεταβολών των βάσεων³⁸, ή τά ίσα, τά όποία θέλουσιν υπάδειν υπηχούντες (ισοκρατώσι) καθ’ ήν ώραν τό άσμα ψάλλεται, οί ισοκράται, ώς γίνεται εις τάς εν Κωνσταντινουπόλει Έκκλησίας ισοκρατούντας, και μάάλιστα εις αυτήν την Μεγάλην Έκκλησίαν, οί τινές πρέπει όμως διά τουτο να ήναι όπωσούν Μουσικοί, άλλως δύνανται να σφάλωσι”³⁹.

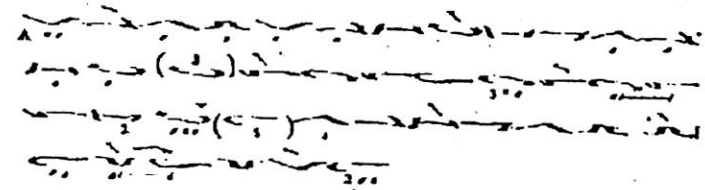
δημοσιεύεται άρθρο του γράφοντος με θέμα: “Η ζωή και τό έργο του Γεωργίου Λεσβίου: Μία άγνωστη πτυχή του Λεσβιακού Συστήματος”, όπου παρατίθεται πληρέστερη βιβλιογραφία για τόν ένδιαφερόμενο.

37. Λέσβιος Γεώργιος, *Η Μελίφωνος Τερψινόη ήτοι Άνθολογία των μελωδικότερων εκκλησιαστικών άσμάτων των ακολουθιών έσπερινού, όρθρου, Λειτουργίας, Μ. Τεσσαρακοστής, Πάσχα, κ.τ.λ. και είρμών τινών καλοφωνικών εν τῷ τέλει* (Αθήνα: Θ.Β.Χ. Παναγιώτου, 1847) σ. θ’.

38. Τή μουσική ανακάλυψη αυτή, έκανε ό έρευνητής Δρ. Μανόλης Χατζηγιακουμής. Τά μουσικά κείμενα με τή λεσβιακή σημειογραφία που ανέλυσα μου παραχωρήθηκαν εύγενώς από τόν καθηγητή βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής και Άρχοντα Πρωτοψάλτη κ. Λυκούργο Α. Αγγελόπουλο.

39. Λέσβιος 1847: θ’. Τελειώνοντας τή φράση, ό Λέσβιος παραπέμπει στο θεωρητικό του έγχειρίδιο, όπου ό αναγνώστης μπορεί να βρει πληροφορίες για τό ισοκράτημα. Αξίζει βέβαια στο σημείο αυτό, να προσέξουμε ότι για τόν Λέσβιο ή υπήχηση ταυτίζεται με τό ισοκράτημα, θέση ή όποία, όπως παρουσιάσαμε λίγο πιο πριν στο παρόν άρθρο, δέν είναι άποδεκτή από όλους τούς σχετικούς με τό άντικείμενο έρευνητές.

Τά ισοκρατήματα, οί ισοκρατηματικές αλλαγές, στο λεσβιακό σύστημα τοποθετούνται μέσα σε παρενθέσεις ανάμεσα στα ποσοτικά σημάδια της μελωδικής γραμμής. “Οί ισοκράται πρέπει να έχουν ως βάση δηλ. ίσον τόν \surd ήτοι τήν βάση του προκειμένου. Προχωρούντες απαντώμεν εν \mathcal{A} , με παρένθεση, ό όποιος μάς φανερώνει ότι, οί ισοκράται πρέπει να αφήσουν τό ίσον του \surd και να μεταβούν εις τόν \mathcal{A} , του όποιου τό ίσον θέλουν τό εξακολουθει έως να απαντήσουν άλλον τονικό χαρακτήρα με παρένθεση, εις του όποιου τήν ποιότητα θέλουν μεταβή έχοντας αυτήν ως ίσον. Ψάλλοντες τό προειρημένον μέλος, οί ισοκράται πρέπει να έχουν τό ίσο των εις τόν \surd (ως προείρηται) προχωρούντες απαντώμεν τόν \mathcal{A} , με παρένθεση και αριθμό 3, \mathcal{A}^3 : ούτω ό όποιος σημαίνει ότι, να αναβιάσουν τό ίσον των 3 τόνους προς τό όξύ, από εκείνο τό όποιον πρότερον εκράτουν, πάλι προχωρούντες όλίγον, απαντώμεν ένα \mathcal{B} κατιόντα με παρένθεση, και αριθμό 5 ό όποιος σημαίνει ότι να μεταβούν από τόν \mathcal{A} εις τόν \mathcal{B} , καταβιβάζοντας τό ίσον 5 τόνους ως εις τό έξής παράδειγμα φαίνεται:



“40

Ανάλυση μέλους: Κοινωνικό Χριστουγέννων⁴¹, πίνακες 3-5

Μελετώντας και αναλύοντας τό κοινωνικό τῶν Χριστουγέννων, μελοποίηση τοῦ Δανιήλ Πρωτοψάλτου, σχετικά μέ τίς ισοκρατηματικές ἀλλαγές παρατηροῦμε τά ἑξῆς:

Ἡ ισοκρατηματική πρακτική πού ἀκολουθεῖ ὁ Λέσβιος περιγράφει ἕνα ἀπλό-μόνο ισοκράτημα⁴² στό ὁποῖο δέν παρουσιάζονται συχνές ἀλλαγές-μετατοπίσεις τοῦ ισοκρατηματικοῦ φθόγγου. Οἱ ἀλλαγές στό ισοκράτημα φαίνεται νά σημειώνονται σέ σημεία πού τό μέλος ἀναπτύσσεται μελωδικά, γιά ἕνα σχετικά ἀρκετά μεγάλο χρονικό διάστημα, σέ ἕνα καινούριο πολύ-χορδο⁴³, τό ὁποῖο κατεξοχήν εἶναι τετράχορδο ἢ πεντάχορδο. Ὁ ισοκρατηματικός φθόγγος μεταφέρεται στή βάση τοῦ νέου πολυ-χόρδου χωρίς νά παρουσιάζεται ἡ τάση, μετατόπισής του, μέ σκοπό νά ἀποφευχθεῖ κάποιον διάφωνοδιάστημα ἀνάμεσα στόν ισοκρατηματικό φθόγγο καί τή μελική γραμμή⁴⁴. Ἡ σύντομη μελωδική τετραχορδιακή ἀλλαγή δέν συνοδεύεται ἀπό ἀντίστοιχη ισοκρατηματική μετατόπιση. Δέν παρατηροῦμε ποτέ ὁ ισοκράτης νά συμπάλλει μέ τόν ιεροψάλτη καί δυστυχῶς δέν εἴμαστε σέ θέση, βάσει τῶν πληροφοριῶν πού μάς παρέχει ὁ Λέσβιος, νά γνωρίζουμε ἂν ὁ ισοκράτης ἐκφέρει τίς λέξεις τοῦ κειμένου ἢ ἂν πραγματοποιεῖ τό ισοκράτημα μέ μορφή βόμβου,

41. Λέσβιος 1847: 231-234

42. Ἡ περιγραφή ἀπλό-μόνο ισοκράτημα δέν ἀποκλείει τήν ισοκρατηματική τεχνική τῆς ὀκτάβας. Αποκλείει ὅμως, τήν ἔννοια τοῦ διπλοῦ ισοκρατήματος, τήν τεχνική δηλαδή πού παρουσιάζει δύο διαφορετικοῦ τονικοῦ ὕψους ισοκρατηματικούς φθόγγους νά ἤχουν ταυτόχρονα.

43. Ὁ ὅρος πολυ-χορδο δημιουργήθηκε γιά νά περιγράψει μελικούς σχηματισμούς πού πραγματώνονται, συνήθως, μέσα σέ ἕνα ἑξάχορδο ἢ ἑπτάχορδο καί οἱ ὁποῖοι διαδραματίζουν καθοριστικό ρόλο στίς ισοκρατηματικές μετατοπίσεις. Ἐννοεῖται ὅτι ἡ λέξη πολυ-χορδο περιγράφει καί τήν ἔννοια τοῦ τετραχορδου καί τοῦ πενταχορδου.

44. "Κατά τό διάφωνον εἶναι ὅταν δύο φθόγγοι προφέρωνται εἰς ἕνα καιρόν, ἀνόμοιοι κατά τήν βάση, καί ἔχωσι μεταξύ των μόνον μίαν κρᾶσιν, καθὼς Πα, Βοῦ ἢ Νη, Ζῶ καί δέν διακρίνεται μεταξύ των οὐδεμία ἔλκυστική ποιότης, ἤγουν συμφωνία". Ὅπως ἀναφέρεται στό: Φωκαεὺς Θεόδωρος, *Κρηπὶς τοῦ Θεωρητικοῦ καί πρακτικοῦ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς* (Ἀθήνα: Μ. Σαλιβέρου, 31914) σ. 21. Ἀντίθετα, μέ τήν προαναφερθεῖσα ισοκρατηματική πρακτική πού συναντοῦμε στό Λέσβιο, στίς μέρες μας παρατηροῦμε οἱ περισσότεροί ιεροψάλτες νά μετατοπίζουν τόν ισοκρατηματικό φθόγγο μέ σκοπό τήν ἀποφυγή τῆς διάφωνης ἀρμονικῆς σχέσης μεταξύ μέλους καί ισοκρατηματικοῦ φθόγγου.

καί ἂν τό ισοκράτημα εἶναι συνεχές ἢ διακόπτεται στίς ἀτελεῖς ἢ ἔντελεῖς καταλήξεις τοῦ μέλους.

Ἄν θά προσπαθοῦσαμε μέ κάποια μορφή σχεδιαγράμματος νά ἀναπαραστήσουμε τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο ὁ Λέσβιος καταγράφει τή λειτουργική σχέση μεταξύ μέλους καί ισοκρατηματικοῦ φθόγγου, θά καταφεύγαμε στό ἀκόλουθο:



Ἡ Μουσική ἐπιτροπή τοῦ 1881⁴⁵

Στά χρόνια πού δημιουργεῖται καί ἐργάζεται ἡ Πατριαρχική Μουσική Ἐπιτροπή τοῦ 1881 καθορίζεται, ἴσως γιά πρώτη φορά, τό τί ἀκριβῶς θά πρέπει νά ἐκτελοῦν οἱ ισοκράτες μέ τήν "προσθήκη ἰδιαιτέρας γραμμῆς ἀναγραφούσης ἐν τῇ διαρκείᾳ τοῦ ψαλλομένου ᾄσματος τό μέρος τῶν ισοκρατῶν"⁴⁶.

Ἀπό τίς μεγαλύτερες φυσιογνωμίες τῆς περιόδου αὐτῆς ὑπῆρξε ὁ ἀρχιμανδρίτης Γερμανός Αφθονίδης, ὁ πρόεδρος τῆς Μουσικῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ 1881. Ὁ ἴδιος παρουσιάζεται σέ συνεργασία μέ τόν Γάλλο μουσικολόγο καί συνθέτη Louis Albert Bourgault Ducoudray⁴⁷ νά δοκιμάζουν διάφορες ισοκρατηματικές τεχνικές πού νά μποροῦν νά ἔχουν πρακτική ἐφαρμογή τήν

45. Ἡ Μουσική Ἐπιτροπή τοῦ 1881 συγκροτήθηκε ἀπό τόν ἀρχιμανδρίτη Γερμανό Αφθονίδη, ὁ ὁποῖος ἦταν ὁ πρόεδρος τῆς Ἐπιτροπῆς, καί ἀπό τούς: Γεώργιο Βιολάκη, Εὐστράτιο Παπαδόπουλο, Ἰωάννη μοναχό, Παναγιώτη Κηλιτζανίδη, Ἀνδρέα Σπαθάρη καί Γεώργιο Πρωγάκη, ὁ ὁποῖος ἦταν ὁ γραμματέας τῆς Ἐπιτροπῆς. Βλέπε *Στοιχειώδης διδασκαλία τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ὑπό τῆς Μουσικῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου* (Κωνσταντινούπολη: Πατριαρχικό Τυπογραφεῖο, 1888) σ. 6.

46. Πασπαλλῆς Δημήτριος, "Τό ζήτημα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς", *Ἐκκλησιαστική Ἀλήθεια* (Κων/πολη: Πατριαρχικό Τυπογραφεῖο, 1888) ἔτος Η', ἀρ. Φύλλου 22, σ.177.

47. Ἐνας ἀπό τούς σημαντικότερους Εὐρωπαίους ἐρευνητές πού ἀσχολήθηκαν μέ τήν ἐκκλησιαστική μουσική παράδοση τῆς ἀνατολικῆς ὀρθοδόξου ἐκκλησίας.

περίοδο εκείνη⁴⁸. Τά αποτελέσματα της συνεργασίας μεταξύ του Αφθονίδη και του Γάλλου μουσικολόγου, σύμφωνα με τον Πρωτοψάλτη κ. Λυκούργο Αγγελόπουλο⁴⁹ καθώς και με την άποψη του έρευνητή κ. Κωνσταντίνου Μάρκου⁵⁰, είναι πολύ πιθανό να ενέπνευσαν τον Κωνσταντίνο Ψάχο στη δημιουργία της διπλής συνηχητικής γραμμής, την οποία πιθανώς έφερε τό 1904 από την Κωνσταντινούπολη και ανέπτυξε στην Αθήνα, δεδομένου του ότι ή τεχνική που ο Ducoudray πρότεινε και την οποία αποδέχτηκε ο Αφθονίδης είχε ονομαστεί διπλό ίσον⁵¹. Την τεχνική της εφαρμογής του διπλού ίσου στο βυζαντινό εκκλησιαστικό μέλος, την οποία πρότειναν ο αρχιμανδρίτης Γερμανός Αφθονίδης και ο Γάλλος μουσικολόγος Ducoudray, δεν είμαστε ακόμη σε θέση να τη γνωρίζουμε.

Μισαήλ Μισαηλίδης⁵²

Στά 1902 ο Πρωτοψάλτης Σμύρνης Μισαήλ Μισαηλίδης εκδίδει τό *Νέον Θεωρητικόν* τό οποίο περιλαμβάνει τρία μέρη:

Α. Περί της καθ' ήμās εκκλησιαστικής μουσικής

Β. Περί της αρχαίας ελληνικής μουσικής

Γ. Διάφοροι εκκλησιαστικοί ύμνοι και σχολικά άσματα. Στο τμήμα αυτό του θεωρητικού, από τή σελίδα αρ. 63 όπου αρχίζουν

Αναλύσεις μουσικών πληροφοριών που παρέχουν τά πονήματά του μπορεί ό ενδιαφερόμενος να μελετήσει στις ακόλουθες εργασίες: Sotiris K. Despotis, *Bemerkungen zu den Aufzeichnungen griechischer kirchlicher Melodien von Louis Albert Bourgault Ducoudray*, ανακοίνωση στο διεθνές μουσικολογικό συνέδριο με τίτλο: *Theorie und Geschichte der Monodie*, Wien 7-10/9/2006. Το σχετικό άρθρο είναι υπό έκδοση στα πρακτικά του συνεδρίου. Σωτήριος Κ. Δεσπότης, *Μορφολογικές παρατηρήσεις περί όκταηχίας και έλλξεων σε καταγραφές εκκλησιαστικών μελών του Louis Albert Bourgault Ducoudray*, ανακοίνωση στο Γ' διεθνές μουσικολογικό και ψαλτικό συνέδριο με τίτλο: *Όκταηχία*, Αθήνα 17-21/10/2006. Το σχετικό άρθρο είναι υπό έκδοση στα πρακτικά του συνεδρίου.

48. Bourgault Ducoudray L. A., *Souvenirs d' une mission Musicale en Grece et en Orient* (Paris: 1876) σσ. 19-21.

49. Αγγελόπουλος Λυκούργος, "Η τεχνική του ίσοκρατήματος στη νεώτερη μουσική πράξη", *Μουσικός Τόνος* 31 (2004): 56-58.

50. Πληροφορία που μου παρείχε προφορικός ό κ. Κωνσταντίνος Μάρκος.

51. Ducoudray 1876: 19-21.

52. Μισαήλ Μισαηλίδης (1822-1906). Ονομαστός Πρωτοψάλτης Σμύρνης. Υπήρξε μαθητής του Θ. Φωκαέα, του Ιωάννου Πρωτοψάλτου και του Νικολάου Πρωτοψάλτου Σμύρνης. Συνέγραψε και εξέδωσε τό θεωρητικό βιβλίο: *Νέον*

τά χερουβικά κατ' ήχον, σημειώνει με κεφαλαίο Ι τό φθόγγο που όφείλει να εκτελεί ό ίσοκράτης.

Ανάλυση μέλους: Χερουβικό σε πρώτο ήχο⁵³, πίνακες 6-7

Το είδος του ίσοκρατήματος που χρησιμοποιεί ό Μισαηλίδης είναι τό άπλο-μονό ίσοκράτημα, στό οποίο οι ίσοκρατηματικές μετατοπίσεις δέν είναι σύντομες⁵⁴. Κάθε ίσοκρατηματική αλλαγή ακολουθεί μία νέα μελωδική φράση ή όποια αναπτύσσεται σε ένα διαφορετικό, από τό προηγούμενο, πολύ-χορδο για άρκετά μεγάλο χρονικό διάστημα.

Τά αξιοπρόσεκτα σημεία από την ίσοκρατηματική πρακτική που χρησιμοποιεί ό Μισαηλίδης είναι τά ακόλουθα:

1. Ό ίσοκρατηματικός φθόγγος παραμένει σταθερός άκόμη και όταν ή μελική γραμμή βρίσκεται χαμηλότερα από τό τονικό ύψος του⁵⁵. Η τεχνική αυτή δυστυχώς στις μέρες μας σπάνια ακολουθείται⁵⁶. Συνήθως, όταν ή μελική γραμμή αναπτύσσεται κάτω από τό τονικό ύψος του ίσοκρατηματικού φθόγγου, ό ίσοκράτης συμπάλλει ή μετατοπίζεται στό τονικό ύψος που θά καταλήξει ή μελωδική φράση.

θεωρητικόν συντομότατον, ήτοι περί της καθ' ήμās εκκλησιαστικής και αρχαίας ελληνικής μουσικής. (Αθήνα, 1902). Ήταν γνώστης της παλαιάς και της νέας σημειογραφίας. Διακρίθηκε τόσο ως ψάλτης όσο και ως μελοποιός (Οικονόμου 1992: 89, Καλογερόπουλος τόμ. Δ', 1998: 134-136).

53. Μισαηλίδης 1902: 63-64. Βλέπε άκριβώς τό ίδιο τμήμα από τό χερουβικό και στό Νεκτάριος μοναχός, *Καλλιφωνος άηδών* (Άγιον Όρος: Νεκτάριος μοναχός, 81990) σσ. 70-71.

54. Δυστυχώς, όπως και στον Λέσβιο, έτσι και στον Μισαηλίδη δέν μπορούμε να γνωρίζουμε τον τρόπο με τον οποίο εκτελείται τό ίσοκράτημα, αν οι ίσοκράτες δηλαδή εκφέρουν και τά λόγια του κειμένου ή εκτελούν τον ίσοκρατηματικό φθόγγο με τή μορφή βόμβου, αν τό ίσοκράτημα είναι συνεχές ή διακόπτεται όταν διακόπτεται και ή μελική γραμμή.

55. Σε προσωπική συνέντευξη που μου παραχώρησε ό Πρωτοψάλτης Μανόλης Χατζημάρκος στην Αθήνα τό 2000, μου ανέφερε την έξης πληροφορία: *Στό παραδοσιακό ίσοκράτημα ό ίσοκρατηματικός φθόγγος παραμένει σταθερός ανεξάρτητα από τό που αναπτύσσεται ή μελωδία.* Όπως μου ανέφερε, ό κ. Χατζημάρκος, την πληροφορία αυτή του την έδωσε ό Κωνσταντίνος Πρίγγος.

56. Ό Σίμων Καράς στό θεωρητικό του μάς παρέχει μία σημαντική πληροφορία για την ίσοκρατηματική πρακτική του δευτέρου ήχου: *"Βασικόν ίσον του ήχου είναι ό Δι και ό Νή εναν πλαγιάζη ή μεσάζη, ίσα δέ επί του Βου κατά την μεσότητα, είναι έφευρήματα συγχρόνου ψαλτικής".* Καράς τόμ. Β', 1982: 5.

2. Ἡ ἁρμονική σχέση 2ας⁵⁷, μεταξύ ἰσοκρατήματος καὶ μελωδίας, δέν προξενεὶ καμμία μεταβολή στό ἰσοκράτημα⁵⁸.

3. Ὁ ἰσοκράτης, ἀκολουθώντας τή μελωδική ἐξέλιξη, τοποθετεῖται κυρίως στή βάση τοῦ νέου πολυ-χόρδου, τό ὁποῖο συνήθως εἶναι τετράχορδο ἢ πεντάχορδο, μέσα στό ὁποῖο ἀναπτύσσεται ἡ νέα μουσική φράση. Ἀρκετά συχνά ἡ ἰσοκρατηματική ἀλλαγὴ συνοδεύεται ἀπό μία παροδική μετατόπιση τῆς μελωδίας σέ ἕναν ἄλλο ἦχο.

Ἄν θά προσπαθούσαμε σχεδιαγραμματικά νά ἀναπαραστήσουμε τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο ὁ Μισαηλίδης ἀντιλαμβάνεται τόν τρόπο λειτουργίας τοῦ ἰσοκρατήματος, θά καταφεύγαμε στό ἴδιο σχεδιάγραμμα πού χρησιμοποιήσαμε καί στόν Λέσβιο.

Στυλιανός Χουρμούζιος⁵⁹

Τό 1922 ὁ Κύπριος Πρωτοψάλτης Στυλιανός Χουρμούζιος κάνει χρῆση τοῦ ἴδιου γράμματος, κεφαλαῖο Ι, πού συναντήσαμε καί στόν Μισαηλίδη, γιά τήν καταγραφή τῶν ἰσοκρατημάτων, σέ μία νεκρώσιμη ἀκολουθία πού ἐξέδωσε στή Λευκωσία.

57. Ἡ ἁρμονική σχέση 2ας, στή βυζαντινὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ θεωρεῖται ὡς διάφωνο διάστημα. Βλ. Φωκαεὺς 1914: 21 καὶ Χρῦσανθος ὁ ἐκ Μαδύτων, *Εἰσαγωγή εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς /Θεωρητικὸν μέγα τῆς μουσικῆς* (Ἀθήνα: Κουλτούρα, 1995 ἀνατύπωση ἐκ τῆς πρώτης ἐκδόσεως τῆς Τεργέστης 1832 καὶ Παρισίου 1821) σ.23.

58. Ἀντίθετα μέ τὴν ἰσοκρατηματικὴ πρακτικὴ πού ἐφαρμόζεται σήμερα, κατὰ τὴν ὁποία ἡ διαφωνία ἀποφεύγεται κυρίως μέ τὴν καθοδικὴ κίνηση τοῦ ἰσοκρατήματος κατὰ διάστημα 2ας ἰδιαίτερα στὶς καταλήξεις τοῦ πρώτου, τοῦ πλαγίου τοῦ πρώτου, τοῦ δευτέρου καὶ τοῦ πλαγίου τοῦ δευτέρου ἦχου, βλέπε χαρακτηριστικὰ τὸ παράδειγμα πού παραθέτουμε στόν πίνακα 8α. Στόν τρίτο, στό βαρὺ καί στόν πλάγιό τοῦ τετάρτου ἦχο γιά νά ἀποφευχθεῖ τὸ ἁρμονικὸ διάστημα τῆς 2ας, μεταξύ μελωδίας καὶ ἰσοκρατήματος, ἰδιαίτερα στὶς καταλήξεις, παρατηροῦμε ὁ ἰσοκράτης νά κινεῖται μέ καθοδικὸ διάστημα 4ης. Χαρακτηριστικὸ παράδειγμα παραθέτουμε στόν πίνακα 8β.

59. Χουρμούζιος Στυλιανός ἢ Ἐλευθεριάδης (1848-1937). Τὴν ψαλτικὴ τέχνη σπούδασε κοντὰ στόν Οὐνούφριο Μικελλίδη καί στόν Νικόλαο Κυριατζόγλου Κόνιαλη. Τό 1874 διορίζεται λαμπαδάριος στόν καθοδικὸ ναὸ Λευκωσίας καί ἀπό τό 1879 ἐγκαθίσταται στή Λεμεσό καί ἀναλαμβάνει τὴ θέση τοῦ Πρωτοψάλτη στόν Ἱερό Ναὸ Ἁγίας Νάπας. Στὴ Λεμεσό δίδαξε τὴν ψαλτικὴ τέχνη καί παράλληλα ἀσχολήθηκε μέ τὴν ἐκδόση τῆς ἐφημερίδας Σάλπιγξ. Τό 1917 ἐπιστρέφει στή Λευκωσία ὡς Πρωτοψάλτης τοῦ καθοδικοῦ ναοῦ διαδεχόμενος τόν Εὐριπίδη Παναγιῆ. Δίδαξε

Ἀνάλυση μέλους ἀπὸ τὴ νεκρώσιμη ἀκολουθία⁶⁰, πίνακες 9-10

Ὁ Χουρμούζιος χρησιμοποιεῖ ἀπλό-μονό ἰσοκράτημα. Ὁ ἰσοκρατηματικὸς φθόγγος δέν παρουσιάζει συχνές μετατοπίσεις⁶¹. Ἡ ἀλλαγὴ τοῦ ἰσοκρατηματικοῦ φθόγγου τοῦ μέλους συνοδεύει ἀλλαγὴ πολυ-χόρδου, στό χωρὸ τοῦ ὁποῖου σχηματίζεται μία ἀρκετά μεγάλης διάρκειας μουσικὴ φράση, ἡ ὁποία ἀρκετά συχνά τονίζεται καί ἀπὸ ἀλλαγὴ ἦχου. Χαρακτηριστικὸ παράδειγμα ἀποτελεῖ ἡ πρώτη ἰσοκρατηματικὴ ἀλλαγὴ, ὅπου ὁ ἰσοκρατηματικὸς φθόγγος μετατοπίζεται στόν φθόγγο Πα. Ταυτόχρονα τὸ μέλος μεταφέρεται ἀπὸ τὸ διατονικὸ στό χρωματικὸ γένος.

Πολλές φορές παρατηροῦμε ὅτι ἡ μελωδικὴ γραμμὴ κατέρχεται ἀπὸ τὸ τονικὸ ὕψος τοῦ ἰσοκρατηματικοῦ φθόγγου χωρὶς αὐτὸ νά ἀποτελεῖ λόγο γιά μετατόπιση τοῦ ἰσοκρατήματος. Τὴν ἴδια πρακτικὴ φαίνεται νά ἀκολουθεῖ ὁ Χουρμούζιος ὡς πρὸς τὴ συμπεριφορὰ τοῦ ἰσοκρατήματος τὴ στιγμὴ κατὰ τὴν ὁποία ὁ ἰσοκρατηματικὸς φθόγγος βρίσκεται σέ ἁρμονικὴ σχέση 2ας μέ τὸ μέλος. Καί στὴν περίπτωσή αὐτή, ὁ Χουρμούζιος δέν μετατοπίζει τὸ ἰσοκράτημα⁶². Ἡ ἀλλαγὴ τοῦ ἰσοκρατήματος συνοδεύει μία οὐσιαστικὴ μελωδικὴ μετατόπιση ἀρκετά μεγάλης διάρκειας σέ ἕνα νέο πολυ-χορδὸ⁶³.

Ἡ ἄποψη τοῦ Χουρμούζιου γιά τὸν τρόπο λειτουργίας τοῦ ἰσοκρατήματος ταυτίζεται μέ τίς ἀπόψεις τόσο τοῦ Λεσβίου ὅσο

τὴν ψαλτικὴ τέχνη στό Παγκύπριο Γυμνάσιο καὶ Λύκειο-Διδασκαλεῖο καί ἐξέδωσε τὴν δεκάτομη μουσικὴ συλλογὴ Ἐκκλησιαστικὴ Σάλπιγξ καθὼς καί τὸ θεωρητικὸ Ὁ Δαμασκηνός, ἥτοι θεωρητικὸν πλήρες τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς τό 1936. Περισσότερα βλ. Φωκαίδης Φωκάς: *Περὶ τὴν ἱεράν ἀσματικὴν τέχνην τῶν Ἑλλήνων* (Λευκωσία: Ἐκδοσὴ Ἑλλήνων φιλομούσων, 1986) σσ. 274-5. Οἰκονόμου 1992: 93. Παναγιωτόπουλος 1981: 19 καί ἀρχιμανδρίτης Πάρης Νεκτάριος, *Διερευνήσεις σὺν λειτουργικὸ ἄσμα: μελέτες στὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ*, (Κατερίνη: Ἐκδόσεις Ἐπέκταση, 2003) σσ. 39-54.

60. Χουρμούζιος Στυλιανός, *Ἡ νεκρώσιμος ἀκολουθία κατὰ τὸ τυπικὸν τῆς Μεγάλης τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας* (Λευκωσία: τυπογραφεῖο Θεσσαλονίκης, 1922) σσ. 49-50.

61. Τὴν ἴδια ἰσοκρατηματικὴ πρακτικὴ παρατηρήσαμε τόσο στόν Λέσβιο ὅσο καί στόν Μισαηλίδη.

62. Τὴν ἰσοκρατηματικὴ αὐτὴ πρακτικὴ ἀκολουθεῖ τόσο ὁ Λέσβιος ὅσο καί ὁ Μισαηλίδης. Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ ἀποτελοῦν, ἂν ὄχι ἀποδείξεις, σίγουρα σοβαρότατες ἐνδείξεις γιά τὸν τρόπο λειτουργίας τῆς παραδοσιακῆς ἰσοκρατηματικῆς πρακτικῆς.

63. Γιά τὸν τρόπο μέ τόν ὁποῖο ἐκτελεῖται τὸ ἰσοκράτημα π.χ. μέ βόμβο ἢ ἐκφορὰ τῶν συλλαβῶν τοῦ κειμένου, συνεχῆς ἢ διακοπτόμενο, δέν μᾶς παρέχεται καμμία ἐνδειξη.

καί τοῦ Μισαηλίδη. Ὁ Χουρμούζιος διαμόρφωσε τὴν ἄποψή του, σχετικά μέ τὴν ἰσοκρατηματικὴ πρακτικὴ πού ἀκολουθεῖ, κατόπιν ἑνός ταξιδιοῦ του στὴν Κωνσταντινούπολη⁶⁴. Ἴσως νά μὴν εἶναι τυχαῖο τὸ γεγονός ὅτι τόσο ὁ Λέσβιος ὅσο καί ὁ Χουρμούζιος ἀκολουθοῦν τίς ἴδιες ἰσοκρατηματικὲς ἐπιλογές. Καί οἱ δύο φαίνεται νά διαμόρφωσαν τίς ἰσοκρατηματικὲς τους τοποθετήσεις, μετὰ ἀπὸ προσωπικὲς ἀκουστικὲς ἐμπειρίες πού εἶχαν στὴν Κωνσταντινούπολη⁶⁵.

Καί στὴν περίπτωση τοῦ Χουρμουζίου θά μπορούσαμε νά ἀναπαραστήσουμε τὴ σχέση μέλους καί ἴσου μέ τὸ ἴδιο ἀκριβῶς σχεδιάγραμμα πού ἀντιπροσωπεύει τόσο τὴν περίπτωση τοῦ Λεσβίου ὅσο καί τοῦ Μισαηλίδη.

Κωνσταντῖνος Ψάχος⁶⁶- συνηχητικό σύστημα

Στὸ ἔργο τοῦ Ψάχου, *Τὸ ὀκτάηχον σύστημα (...)*, στὸ πρῶτο μέρος

64. Τὴν πληροφορία αὐτὴ μοῦ ἔδωσε στὴ Λευκωσία τὸ 2000 ὁ μακαριστὸς πλέον Θεόδουλος Καλλίνικος, ὁ ὁποῖος ὑπῆρξε μαθητὴς τοῦ Χουρμουζίου.

65. Βλέπε Λέσβιος 1847: θ'. Βλέπε καί παραπομπὴ ἀρ. 64.

66. Κωνσταντῖνος Ψάχος (1869-1949). Διαπρεπὴς θεωρητικὸς. Πρῶτος του δάσκαλος ὑπῆρξε ὁ θεῖος του Δημήτριος Παπαδόπουλος καί στὴ συνέχεια στὴν Κεντρικὴ Ἱερατικὴ σχολὴ ὁ ἀρχιμανδριτὴς Θεόδωρος Μαντζουράνης. Ὑπῆρξε πρῶτος δομέστικος τοῦ Γ. Σαρανταεκκλησιώτη καί ἀργότερα τοῦ Εὐστράτιου Παπαδόπουλου, ὁ ὁποῖος ὑπῆρξε καί ὁ οὐσιαστικὸς του δάσκαλος στὴν ψαλτικὴ τέχνη. (Ἀντωνέλλης Παναγιώτης, *Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ: Ἱστορικὴ ἀνασκόπηση καί ἐξέλιξις αὐτῆς κατὰ τοὺς καθ' ἡμᾶς χρόνους* (Ἀθήνα: χ.ε., 1965) σ. 183). Ὅταν τὸ Ὡδεῖο Ἀθηνῶν ζήτησε ἀπὸ τὸν τότε Οἰκουμενικὸ Πατριάρχη Ἰωακείμ τὸν Γ' καθηγητὴ βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς μέ σκοπὸ τὴν ἴδρυση σχολῆς, ὁ Πατριάρχης πρότεινε τὸν Κωνσταντῖνο Ψάχο. Ἀπὸ τὸ 1904 ἄρχισε τὴ σταδιοδρομία του ὡς καθηγητῆς στὸ Ὡδεῖο Ἀθηνῶν. Ἀνάμεσα στὰ ἔργα του ξεχωριστὴ θέση κατέχουν: *Ἡ παρασημαντικὴ τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς*, συλλογὲς δημοτικῶν τραγουδιῶν τὰ ὁποῖα συνέλεξε καί κατέγραψε σὲ βυζαντινὴ καί εὐρωπαϊκὴ σημειογραφία, ἡ *Ἀσιατικὴ Λύρα: συλλογὴ ἀσιατικῶν ἀσματῶν καί ἐρμηνεῖα τῶν ρυθμῶν*, κ.ἄ. Τὸ 1924 κατασκεύασε στὴ Γερμανία εἰδικὸ ὄργανο βάσει τοῦ Ἰωακείμιου, τὸ ὁποῖο ὀνόμασε Παναρμόνιο, μέ σκοπὸ τὴν ἀπόδοση τῶν βυζαντινῶν ἤχων. Γιά τὸ πολὺπλευρο μουσικὸ του ἔργο τιμήθηκε ἀπὸ τὸ Οἰκουμενικὸ Πατριαρχεῖο καί ἀπὸ τὸ Πατριαρχεῖο Ἱεροσολύμων. Γιά περισσότερες πληροφορίες σχετικά μέ τὸ ἔργο καί τὴ ζωὴ τοῦ Ψάχου βλέπε χαρακτηριστικά: Οἰκονόμου Φίλιππος, *Βυζαντινὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ καί ψαλμωδία* (Αἴγιο: χ. ε., 1994) τόμ. Β', σ. 360, Φωκαϊδῆς 1986: 275-276, Ἀντωνέλλης 1956: 184, καθὼς καί τὴν ἐργασία τοῦ Χατζηθεοδώρου Γεωργίου, ἡ ὁποία βρίσκεται στὴ δευτέρη ἐκδοσὴ τοῦ ἔργου: Ψάχος Κωνσταντῖνος, *Ἡ παρασημαντικὴ τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς: ἡτοῖς ἱστορικῆς*

του, βρίσκουμε ἕνα ξεχωριστὸ τμῆμα τὸ ὁποῖο ἀναφέρεται στὸ θέμα: *“περὶ ἀρμονικῆς συνηχίσεως”*⁶⁷. Στὸ τμῆμα αὐτὸ ἀναφέρονται ἀκριβῆ στοιχεῖα γιά τὸν τρόπο λειτουργίας τοῦ συστήματος τὸ ὁποῖο δημιούργησε ὁ Ψάχος, ὅπως χαρακτηριστικὰ ἀναφέρει: *“στηριχθεὶς πρωτίστως ἐπὶ τοῦ ἀγράφως διασωθέντος Ἰσου καί τοῦ τρόπου, καθ' ὃν ἐποιοῦντο χρῆσιν αὐτοῦ οἱ πεπειραμένοι μουσικοδιδάσκαλοι”*⁶⁸ καί *“χωρὶς ποσῶς νά ἐπηρεασθῶ ὑπὸ τῆς Ἀρμονίας τῆς Εὐρωπαϊκῆς Μουσικῆς, καίτοι ταύτην εἰδικῶς ἐσπούδασα καί καλῶς κατεῖχον”*⁶⁹.

Μελετώντας τὸ σύστημα πού προτείνει ὁ Ψάχος διακρίνουμε τίς ἐξῆς βασικὲς πληροφορίες:

Πρόκειται γιά ἕνα σύστημα συνηχίσεως πού περιλαμβάνει δύο φωνές, ἡ κάθε μία ἀπὸ τίς ὁποῖες μπορεῖ νά προσδώσει *“μέλος παρόμοιον πρὸς τὸ τῆς κυρίας γραμμῆς, τοῦ αὐτοῦ ἤχου, τῆς αὐτῆς ὕψης, τοῦ αὐτοῦ ἤθους”*⁷⁰. Τμήματα τῆς μελωδικῆς γραμμῆς διπλασιάζονται σὲ ἀρμονικὸ διάστημα ὀκτάβας ἢ ταυτοφωνίας, μέ ἀποτέλεσμα ὁ ἰσοκρατηματικὸς φθόγγος νά κινεῖται μεταξὺ τῶν δύο ἄλλων φωνῶν⁷¹. Ἡ συνηχίση ποτέ δέν *“τίθεται ἡγίνεται ὑπεράνω τοῦ μέλους, ἀλλ' ἀπαραβάτως κάτωθι αὐτοῦ, κυριαρχούντος ἀείποτε”*⁷². Οἱ ἐντελεῖς καί οἱ τελικὲς καταλήξεις ὅλων τῶν συνηχητικῶν γραμμῶν γίνονται στὴ βάση τοῦ ἤχου, ἐνῶ στίς ἀτελεῖς καταλήξεις ἡ πρώτη συνηχητικὴ γραμμὴ καταλήγει ἐκεῖ ὅπου καταλήγει ἡ γραμμὴ τοῦ μέλους, καί ἡ δευτέρη, συνηχητικὴ γραμμὴ, καταλήγει στὴ βάση τοῦ ἤχου⁷³. Ἀρκετὰ συχνὰ συμβαίνει μία ἀπὸ τίς δύο συνηχητικὲς γραμμὲς ἢ ἀκόμα καί οἱ δύο συνηχητικὲς γραμμὲς νά παύουν, ὅταν ἡ μελικὴ γραμμὴ τονίζει κάποια φράση τοῦ κειμένου⁷⁴. Ἀνάλογα μέ τὸ εἶδος τοῦ μέλους, μπορούμε νά βροῦμε κάποιες διαφοροποιήσεις. Χαρακτηριστικὸ παράδειγμα ἀποτελοῦν τὰ μελισματικὰ μέλη ὅπου

καί τεχνικὴ ἐπισκόπησης τῆς σημειογραφίας τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς ἀπὸ τῶν πρώτων χριστιανικῶν χρόνων μέχρι τῶν καθ' ἡμῶν (Ἀθήνα: Διδόνουος, 21978) σσ. ια' - εβ'.

67. Ψάχος Κωνσταντῖνος, *Τὸ ὀκτάηχον σύστημα τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς ἐκκλησιαστικῆς καί δημῶδους καί τὸ τῆς ἀρμονικῆς συνηχίσεως* (Κρήτη: Μιχ. Πολυχρονάκης, 1980) σ.81.

68. Ὁ.π. 1980: 81-82

69. Ὁ.π. 1980: 83.

70. Ὁ.π. 1980: 83.

71. Ὁ.π. 1980: 84.

72. Ὁ.π. 1980: 84.

73. Ὁ.π. 1980: 84.

74. Ὁ.π. 1980: 85.

άρκετά συχνά παρατηρούμε τη μελική γραμμή να την ακολουθούν και οι δύο συνηχητικές γραμμές σε σχέση ταυτοφωνίας ή με την τεχνική του διπλού ίσου, όπως σήμερα μάς είναι γνωστό. Το διπλό ίσο βασίζεται στην αρμονική σχέση τέταρτης ή πέμπτης καθαρής, ανάμεσα στους δύο ισοκρατηματικούς φθόγγους.

Στοιχεία από τον τρόπο εφαρμογής της διπλής συνηχητικής γραμμής του Ψάχου στά μελισματικά μέλη, συναντούμε και στον Σίμωνα Καρά⁷⁵. Ο Σίμων Καράς παρουσιάζει την ισοκρατηματική αυτή τεχνική διεξοδικά στο δίτομο θεωρητικό που εξέδωσε το 1982⁷⁶, όπου αναφέρει λεπτομερώς τη λειτουργική σχέση που θα πρέπει να έχει ή κίνηση του ισοκρατήματος με τη μελωδική ανάπτυξη.

Οι διδασκαλίες περί ισοκρατήματος του Κωνσταντίνου Ψάχου και λίγο αργότερα του Σίμωνος Καρά, εμφανίστηκαν σε μία χρονική περίοδο που ήταν πολύ δύσκολη, για την ιστορία της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής. Το σύστημα του Ιωάννη Σακελλαρίδη και οι δυτικο-ευρωπαϊκές μουσικές επιδράσεις, παρότρυναν την τετράφωνη έπεξεργασία των εκκλησιαστικών μελών. Άρκετά συχνά παρατηρούμε τόσο ο Ψάχος όσο και ο Καράς να επηρεάζονται από την υπάρχουσα μουσική κατάσταση στο χώρο της νεοελληνικής ψαλτικής τέχνης. Όπως είδαμε ο Ψάχος εισάγει με το αρμονικό σύστημά του μία νέα διδασκαλία για την ισοκρατηματική πρακτική, ή οποία σε άρκετά σημεία της παρουσιάζει ευδιάκριτα επιρροές από τη δυτική πρακτική έναρμόνισης της μελωδίας⁷⁷. “Ο πόθος μου όμως να μη αφήσω την τέχνην της Βυζαντινής Μουσικής εκτεθειμένην εις τὰ στόματα τῶν κατηγόρων αὐτῆς ἀφ’ ἑνός, εις τὴν ὑποπτον ἂν μὴ καὶ βάνασον τέχνην τῶν νεωτέρων ψαλτῶν, βυζαντινῶν καὶ κανταδόρων ἀφ’ ἑτέρου, ὑπερίσχυσε τῶν ἀνωτέρων ἐνδοιασμῶν καὶ

75. Πρὸς ἀποφυγὴ παρερμηνείας ἐπιθυμοῦμε νὰ τονίσουμε ὅτι ὁ ἰσοκρατηματικὸς τύπος πού χρησιμοποιοῦσε ὁ Καράς ἦταν κυρίως τὸ ἀπλό-μονό ἰσοκράτημα. Παρουσιάζει ὁμως στοιχεῖα τῆς ἰσοκρατηματικῆς πρακτικῆς τοῦ Ψάχου στὴν περίπτωσι τῆς σύντομης τετραχορδιακῆς ἀλλαγῆς τῆς μελικῆς γραμμῆς. Στὴν περίπτωσι αὐτῆ ὁ Καράς χρησιμοποιεῖ πολὺ συχνὰ τὸ διπλό ἴσο, δηλαδὴ ταυτόχρονη συνήχησι τῆς βάσης τοῦ ἤχου μὲ τὴ βάση τοῦ ὀξυτέρου τετραχορδου ἢ πενταχορδου ὅπου περαστικά βρίσκεται ἡ μελωδία.

76. Καράς Σίμων, *Μέθοδος τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς: Θεωρητικόν* (Ἀθήνα: χ.ε., 1982) τόμ. Α' καὶ Β'.

77. Ὡς χαρακτηριστικὸ παράδειγμα ἀναφέρουμε τὸ ἑξῆς: Το συνηχητικὸ τοῦ συστήμα στηρίζεται σὲ δύο φωνές, δημιουργώντας μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ ἄρκετά συχνὰ, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴ μελικὴ γραμμὴ, τρίφωνα συγχορδιακὰ συμπλέγματα, ἐνὼ κάλλιστα, θὰ μπορούσε νὰ σημειῶνε τίς ἰσοκρατηματικῆς μετατοπίσεις, πού θὰ ὀφείλε νὰ ἀκολουθήσει ὁ ἰσοκράτης.

ἐπιφυλάξεών μου καὶ, μὲ τὴν βοήθειαν τοῦ Ὑψίστου, μοὶ ὑπέδειξεν τὸν δρόμον, ὃν ἔπρεπε νὰ ἀκολουθῆσω”⁷⁸. Ὅπως καὶ ὁ ἴδιος ἀναφέρει, ἔπρεπε κάτι νὰ ἀντιτάξει στὴ σαρωτικὴ ἐυρωπαϊκὴ τετράφωνη ἀρμονικὴ ἐπεξεργασία μὲ σκοπὸ τὴ διαφύλαξι τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς παράδοσις⁷⁹.

Σίμων Καράς⁸⁰- διπλό ἰσοκράτημα

Σὲ ἠχογραφῆσεις ἐκκλησιαστικῶν ὕμνων τὸ 1930 ἀπὸ τὴ Μέλπω Μερλιέ⁸¹ ἀκοῦμε τὸν Σίμωνα Καρά μὲ τὴ χορωδία τοῦ Συλλόγου πρὸς διάδοσιν τῆς Ἐθνικῆς μας Μουσικῆς νὰ ἐρμηνεύουν ἐκκλησιαστικὸς ὕμνους μὲ τὴ συνοδεία ἰσοκρατημάτων τὰ ὁποῖα ἐμφανέστατα παρουσιάζουν τίς δυτικῆς ἐπιδράσεις ἐκείνης τῆς περιόδου⁸².

Οἱ ἀπόψεις τοῦ Σίμωνος Καρά γιὰ τὴν ἐφαρμογὴ τοῦ ἰσοκρατήματος, ὅπως αὐτὲς παρουσιάζονται σὲ θεωρητικὸ

78. Ψάχος 1980: 82.

79. Ὁ.π. 1980: 81-2.

80. Σίμων Καράς (1903-1999). Ξεκίνησε νὰ σπουδάζει μουσικὴ κοντὰ στὸν παπα-Στάθη Λαμπρινόπουλο. Τὸ 1921 βρίσκεται στὴν Ἀθήνα γιὰ νὰ σπουδάσει νομικά σὲ Πανεπιστήμιον Ἀθηνῶν. Ὑπῆρξε ὁ ἰδρυτὴς τοῦ Συλλόγου πρὸς διάδοσιν τῆς Ἐθνικῆς μας Μουσικῆς, ἀναπτύσσοντας πολὺπλευρὴ καὶ σημαντικὴ δραστηριότητα τόσο σὲ τὸν χώρο τῆς ψαλτικῆς τέχνης, ὅσο καὶ σὲ τὸν χώρο τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ. Ἀνέδειξε πλῆθος μαθητῶν ἀνάμεσα σὲ τοὺς ὁποῖους συγκαταλλέγονται οἱ: Ἀγγελόπουλος Λυκούργος, Ἀρβανίτης Ἰωάννης, Μάρκος Κωνσταντῖνος, Μαυροειδῆς Μάριος, κ.ἀ. Ἡ μεγαλύτερη ἴσως προσφορὰ τοῦ Σίμωνος Καρά, ἦταν τὸ δίτομο θεωρητικὸ του. (Χαρακτηριστικὰ βλέπε: Οἰκονόμου 1994: 171-2 καὶ Ἀντωνέλλης 1956: 163-4).

81. Δραγούμης Μάρκος / Δρυγιαννάκης Κωστῆς / Μωραΐτης Θανάσιος (ἐπιμ.), Καὶ ἀνυμνήσωμεν: ἐκκλησιαστικοὶ ὕμνοι ἠχογραφημένοι τὸ 1930 ἀπὸ τὴ Μέλπω Μερλιέ (Ἀθήνα: Κέντρο Μικρασιατικῶν Σπουδῶν, 2000) δίσκος ψηφιακῆς ἀκτίνας.

82. Ὅπως παρατηρεῖ ὁ μαθητὴς τοῦ Σίμωνος Καρά, Λυκούργος Ἄντ. Ἀγγελόπουλος, “Τὴ νεανικὴ ἀφετηρία τῆς πορείας τοῦ Σίμωνος Καρά μᾶς δίνει ἀνάγλυφον ἢ ἠχογράφηση τοῦ ἀρχείου τῆς Μέλπως Μερλιέ. Θὰ ἔλεγα πὼς δὲν εἶναι καθόλου εὐκολὴ ὑπόθεσι νὰ ἀκούσεις αὐτὴ τὴν πρώτη ἠχογράφηση-μονωδιακὴ καὶ χορωδιακὴ- ἔχοντας κατὰ νοῦ τὴ θεωρητικὴ διδασκαλία τοῦ συστήματος, ὅπως ἀργότερα τὴ διατύπωσε ἀναλυτικὰ ὁ ἴδιος ὁ Σ. Καράς (κυρίως ὡς πρὸς τὴ δομὴ καὶ λειτουργία τῶν ἤχων καὶ κατὰ συνέπεια καὶ τῶν ἰσοκρατημάτων), ἂν δὲν ὑπολογίσεις σοβαρὰ τὴν κατάσταση τῆς μουσικῆς μας τὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 20οῦ αἰῶνα (...). Ὅταν, δηλαδὴ, κακοποιημένες ρυθμικὰ καὶ μελωδικὰ βυζαντινῆς μελωδίας μὲ τὴ συνοδεία μιᾶς δευτέρας καὶ τρίτης φωνῆς σὲ κάθετὴ έναρμόνισι, παρουσιάζονταν ὡς οἱ γνήσιες “ἀποκεκαθαρμένες” ἀπὸ ἀνατολίτικες ἐπιρροές γιὰ νὰ ἀντικαταστήσουν τὴ δυτικὸν τύπον πολυφωνία πού εἶχε εἰσαχθεῖ βιαίως καὶ ὡς ξένο σῶμα, κυρίως στὴ Θεία Λειτουργία σὲ

του έργου, διαφοροποιούνται αν τις συγκρίνει κανείς με την ισοκρατηματική πρακτική που εφαρμόζει στις ηχογραφήσεις του προαναφερθέντος δίσκου ψηφιακής ακτίνας. Μέσα από το θεωρητικό του έργο και τις μετέπειτα ηχογραφήσεις παρατηρούμε ότι προτείνονται τὰ ἑξῆς: 1. Χρήση συνεχούς ισοκρατήματος με τή μορφή συνήθως βόμβου. Τό ισοκράτημα δέν παύει ὅταν τό μέλος σταματᾷ σέ ἀτελεῖς ἢ ἐντελεῖς καταλήξεις. 2. Ὁ ισοκρατηματικός φθόγγος δέν μετατοπίζεται συχνά. Ἡ ισοκρατηματική πρακτική πού ἐφαρμόζει ὁ Καρᾶς δέν ἐμφανίζει τάσεις ἀποφυγῆς τῶν διαφώνων διαστημάτων. Αντίθετα, ἡ ισοκρατηματική μετατόπιση συνοδεύει πάντα ἀλλαγὴ τετραχόρδου ἢ πενταχόρδου, στό ὅποιο ἡ μελική γραμμὴ θά ἀναπτυχθεῖ συνήθως γιά ἀρκετά μεγάλο χρονικό διάστημα. Σέ περίπτωση πού ἡ μεταφορὰ τῆς μελωδίας, στό νέο τετράχορδο ἢ πεντάχορδο εἶναι σύντομη, τότε ὁ Καρᾶς κάνει χρήση τοῦ διπλοῦ ισοκρατήματος. Τό διπλό ισοκράτημα σχηματίζεται ἀπό τή συνήχηση τῆς βάσης τοῦ ἤχου μέ τή βάση τοῦ νέου τετραχόρδου ἢ πενταχόρδου, ὅπου παροδικά μεταφέρεται ἡ μελική γραμμὴ, ἀκολουθώντας μέ τόν τρόπο αὐτό τή νέα μελωδική ἐξέλιξη. 3. Ἡ ἀλλαγὴ τοῦ ισοκρατήματος ἀκολουθεῖ τή μελωδική ἀνάπτυξη ἀπό τήν ἀρχή. Τό ισοκράτημα, κατά τόν Σίμωνα Καρᾶ, ἀποτελεῖ μορφολογικό στοιχεῖο γιά τόν διαχωρισμό τῶν μουσικῶν φράσεων καί 4. οἱ ισοκρατηματικοὶ φθόγγοι τοποθετοῦνται στά βασικά φθογγικά κέντρα τοῦ ἤχου, γύρω ἀπό τὰ ὅποια ἀναπτύσσεται ὁλόκληρο τό μέλος.

Συμπεράσματα

Ἡ πρώτη καταγραφή τῶν ισοκρατηματικῶν φθόγγων σέ ἐκκλησιαστικό μέλος, πραγματοποιήθηκε στά μέσα τοῦ ΙΘ' αἰῶνα, μέσα ἀπό τή μελοποιητική καί θεωρητική δραστηριότητα τοῦ Γεωργίου Ντομανέλλη (Λεσβίου). Τή θεωρητική πρακτική του Λεσβίου, βάσει τῆς ὁποίας οἱ ισοκρατηματικοὶ φθόγγοι τοποθετοῦνται-μετατοπίζονται, διαπιστώσαμε ὅτι ἀκολουθεῖ καί ὁ Πρωτοψάλτης Μισαήλ Μισαηλίδης, σέ μία κατ' ἤχον σειρὰ χειρουργικῶν τῆν ὁποία παρουσιάζει στό τρίτο μέρος τοῦ θεωρητικοῦ του ἐγχειριδίου πού ἐξέδωσε τό 1902. Τίς ἴδιες θεωρητικές ἀπόψεις

κεντρικούς ναούς τῆς Ἀθήνας. Αὐτή τήν ἐποχὴ οἱ αὐθεντικοὶ ψάλτες θέλουν νά ἀντιπαράξουν μέ πολυμελεῖς χορούς τή μεγαλοπρέπεια καί κατάνυξη τῆς μονόφωνης ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καί οἱ μουσικοὶ προσπαθοῦν νά ἐφαρμόσουν ἕνα εἶδος ὀριζόντιας ἀρμονίας, ὅπως ὁ Κ. Ψάχος μέ τή συνηχητική γραμμὴ καί ὁ Σίμων Καρᾶς μέ τό διπλό ισοκράτημα". (Δραγούμης 2000: 22).

ἀκολουθεῖ καί ὁ Στυλιανός Ἐλευθεριάδης (Χουρμούζιος), σέ μελοποιητική του δραστηριότητα πού ἐκδίδει τό 1922 στή Λευκωσία καθώς καί στίς μέρες μας ἕνα σύνολο ἐρευνητῶν καί ἐρμηνευτῶν τῆς νεοελληνικῆς ψαλτικῆς τέχνης, πού συναντήσαμε κατά τή διάρκεια τῶν ἐρευνῶν μας⁸³, τόσο στήν Ἑλλάδα ὅσο καί στήν Κύπρο.

Δυστυχῶς ἡ ἔλλειψη γραπτῶν πηγῶν δέν μᾶς ἐπιτρέπει νά γνωρίζουμε ἂν τό παραδοσιακό ισοκράτημα ἐκτελοῦνταν μέ τή μορφή βόμβου ἢ ἂν οἱ ισοκράτες πρόφεραν τίς συλλαβές τοῦ κειμένου στό τονικό ὕψος τοῦ ισοκρατηματικοῦ φθόγγου. Δέν μπορούμε νά γνωρίζουμε, ἐπίσης, ἂν τό παραδοσιακό ισοκράτημα ἦταν συνεχές ἢ διακεκομμένο. Ὅλα ὅμως τὰ προαναφερθέντα τεχνικά χαρακτηριστικά τὰ συναντοῦμε στή σύγχρονη ισοκρατηματική πρακτική.

Στίς μέρες μας τό μεγαλύτερο μέρος τῶν ἐρμηνευτῶν τῆς ψαλτικῆς τέχνης, δέν ἐφαρμόζει⁸⁴ τήν παραδοσιακὴν ισοκρατηματικὴν πρακτικὴν. Ὁ ισοκρατηματικός φθόγγος μετατοπίζεται συνεχῶς μέ σκοπὸ τήν ἀποφυγὴ τῶν διάφωνων ἀρμονικῶν διαστημάτων καί τή διατήρησή του σέ τονικά ὕψη χαμηλότερα ἀπὸ αὐτὰ τῆς μελωδικῆς γραμμῆς. Οἱ κανόνες τῆς δυτικῆς ἀρμονίας, τοὺς ὁποίους διδάχτηκε ἕνα μεγάλο μέρος τῶν σύγχρονων ψαλτῶν, ἔχουν ὀδηγήσει στή δυτικότροπη ἀντιμετώπιση τοῦ ισοκρατήματος. Ἡ σύγχρονη ισοκρατηματικὴ πρακτικὴ ἀκολουθεῖ κυρίως τοὺς κανόνες τῆς δυτικῆς ἀρμονικῆς συνήχησης. Οἱ συχνές μετατοπίσεις τοῦ ισοκρατηματικοῦ φθόγγου μᾶς παραπέμπουν στή μελικὴ γραμμὴ τοῦ μπάσσο μιᾶς πολυφωνικῆς χορωδίας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ἀποτελεῖ ἡ τελικὴ κατάληξη τοῦ πλαγίου τετάρτου ἤχου, ὅπου ἡ ισοκρατηματικὴ γραμμὴ, συνήθως, μετατοπίζεται ἀπὸ τόν ισοκρατηματικὸ φθόγγο Νη στὸν Πα, στή συνέχεια στὸν Δι καί τέλος καταλήγει στό φθόγγο τῆς βάσης τοῦ ἤχου. Ἡ κίνηση αὐτὴ τοῦ ισοκράτη θυμίζει τό χαρακτηριστικὸ πτωτικό σχῆμα, δυτικῆς ἀρμονικῆς λειτουργίας: Sp - D - T⁸⁵.

Μέ ἀφορμὴ τῆν ἐρευνα πού πραγματοποιήσαμε στό πλαίσιο τοῦ παρόντος ἄρθρου, βάσει τῶν ἱστορικῶν μαρτυριῶν πού προαναφέρθηκαν, ἀλλὰ καί βάσει τῶν προσωπικῶν ἀπόψεων ἐνός

83. Δεσπότης Σωτήρης, *Ἡ ἐφαρμογὴ τοῦ συνηχητικοῦ συστήματος τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, στό βυζαντινὸ ἐκκλησιαστικὸ μέλος: μέσα ἀπὸ τὴ θεωρία καί τὴν πράξη τοῦ 20οῦ αἰῶνα*, πτυχιακὴ ἐργασία (Κέρκυρα: Ἰόνιο Πανεπιστήμιο, 2002).

84. Χαρακτηριστικὰ παραδείγματα βρίσκονται στοὺς πίνακες 8α, 8β, καί 11. Βλέπε ἐπίσης τίς παραπομπές ἀρ. 3 καί ἀρ. 58, καθώς καί Δεσπότης 2002: 23-76.

85. Βλέπε πίνακα ἀρ. 11, ὅπου παρουσιάζεται ἀναλυτικὰ ἡ πτωτικὴ αὐτὴ διαδικασία.

συνόλου σύγχρονων έρευνητών και έρμηνευτών της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής διαφαίνεται ότι ή παραδοσιακή ισοκρατηματική πρακτική είναι τό απλό-μόνο ισοκράτημα τό όποιο χαρακτηρίζεται από έλάχιστες μετατοπίσεις. Οί μετατοπίσεις, τόυ ισοκρατηματικού φθόγγου, συνοδεύουν νέες μουσικές φράσεις, μεγάλης σχετικά χρονικής διάρκειας και δέν συσχετίζονται μέ τήν άποφυγή τών διάφωνων άρμονικών διαστημάτων, μεταξύ τής μελικής γραμμής και τόυ ισοκρατηματικού φθόγγου. Ο ισοκρατηματικός φθόγγος, άκολουθώντας τις μελικές μετατοπίσεις, τοποθετείται στη βάση τόυ νέου πολυ-χόρδου, στό περιβάλλον τόυ όποίου θά αναπτύξει τά μελωδικά της στοιχεία ή νέα μουσική φράση.

Πίνακας 1

Πίνακας 1

Handwritten musical notation on a staff with Greek lyrics and various symbols (M, N, B, Δ) above the notes. The notation includes rhythmic markings and mathematical-like symbols such as plus signs and double lines. The lyrics are:

 εε Κυ υ υ υ ρι ι ι ι ε

 κε κρα α σα προ ος Σε ε ε

 σα κου ου σο ο ου μου ου

 σα κου σογ μου Κυ υ υ υ ρι ι ι

 ε Κυ ρι ι ε ε κε κρα α

 σα α προ ο ος Σε ε ε ει σα

 α α κου ου σο ο ου μου

Πίνακας 4

ΚΟΙΝΩΝΙΚΑ ΤΟΥ ΟΛΟΥ ΕΝΙΑΥΓΟΥ

Handwritten musical notation for 'ΚΟΙΝΩΝΙΚΑ ΤΟΥ ΟΛΟΥ ΕΝΙΑΥΓΟΥ'. The notation consists of multiple staves with rhythmic lines and Greek letters (omega, xi, alpha, tau, lambda, sigma, rho, omicron, kappa) written below. A circled '4' is present in the 10th staff. An arrow points to the 10th staff from the left.

(ΟΜ. Β'. ΤΕΡΤ.)

α.

25

Πίνακας 5

ΑΚΟΛΟΥΘΙΑ ΤΗΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑΣ.

Handwritten musical notation for 'ΑΚΟΛΟΥΘΙΑ ΤΗΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑΣ'. The notation consists of multiple staves with rhythmic lines and Greek letters (omega, xi, alpha, tau, lambda, sigma, rho, omicron, kappa) written below. A circled '(Α. Β. Γ.)' is present in the 10th staff.

α.



ΧΕΡΟΥΒΙΚΑ

ΜΙΣΑΗΛ ΜΙΣΑΗΛΙΔΟΥ

ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΟΥ ΣΜΥΡΝΗΣ

ΕΙΣ ὍΛΟΥΣ ΤΟΥΣ ΗΧΟΥΣ

Ἦχος Α'. ᾠ. Πα. ζ'

ι τα α α α α α α α α α α
 α α α α α α α α α α α α
 ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε
 ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

ΧΕΡΟΥΒΙΚΑ ΗΧΟΣ Α' ΜΙΣΑΗΛΙΔΟΥ 71

ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε
 ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε
 ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε
 ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε
 ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε
 ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε
 ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε
 ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε
 ου ου ου ου ου ου Χε ε ε ε ε ε ε ε ε
 ου ου ου ου ου ου Χε ε ε ε ε ε ε ε ε

(α) Το άνωθεν των χαρακτήρων κεφαλαίον ιώτα Ι, σημαίνει κόλαν βάσιν πρέπει γὰ διδῆθ ὁ φάλτης εἰς τοὺς ἰσοκράτας.

Πίνακας 8

α. Θρασύβουλος Στανίτσας, *Μουσικόν Τριάδιον* (Αθήνα: χ. ε., 1969) σ. 97.

ΤΩ ΣΑΒΒΑΤΩ ΕΙΣ ΤΟΥΣ ΑΙΝΟΥΣ

ΔΟΣΑ

Ἦχος β' ΠΑ

(N) (Π)
 κ Δ γ ι ω συ υ νης
 α α α και κλου τος θει ει ει ει ας
 ζω ω ης Δ πε φα νε ε ρω ω σαι τω κο
 (Π)
 ο σμω ω ω θε ο ο ο δω ω ω ω ρε: κ

β. Θεοδοσόπουλος Χρυσάνθος, *Επίταμος Μουσική Κυψέλη*, τόμ. Γ': Πεντηκοστάριον (Θεσσαλονίκη: χ. ε., 1983) σ. 147.

Δόξα. Καί νῦν.

Ἦχος β' Δ' Νη
 Μ ε σου ου σης
 τη ης ε ορ τη η ης η δι δα

Πίνακας 9

ι να α μι κα τα τα α ξη ο ο που το
 φω ω ωι ως τη η ης ζω η
 και νῦν. Θεοτοκίον.
 π (πρός τό «Μετάνοιαν ού κέκτημαι») Δ
 η η η ης β' εἰρμολογικῶς
 Κ αι νῦν και α ει και εις τους αι ω νας των αι
 ω νων Α μην
 Π ρε αβει αις της τε κου σης σε Χρι στε και του Προδρο
 μου Α πο στο ο ο λων Προφη των Ι εραρχων
 Ο σιων και Δι και ων και παν των των Α γι
 ων τον και μη θεν τα δου λον σου α να α πα αι σα ο ον
 Το «Θρηγῶ και ὀδύρομαι» ἀργῶν λ' δ'. δ'

Πίνακας 10

υ υ υ και ο θυ υ
 υ ρο μαι αι ο ο
 ο ταν εν νο η η σω το ο ο ο ο
 ο ον θα α α γα το ον Δ και αι
 ι ι ι δω ε εν τοι ο ις τα
 α α φοι ο ις χει με ε νην Δ τη η
 η η ην κατ ει κο ο ο
 ο γα α θε ε ου ου ου πλα σθει
 ει ει ει ει σα αν η η μι ι
 ι ι ι ι ν ω ραι ο ο
 ο ο ο τη η ω ραι ο

(1) Το I τιθέμενον επί τινος χαρακτήρος σημαίνει ότι το I σον πρέπει να λαμβάνεται επί του Φθόγγου εκείνου. Επίσης και όταν τίθεται Φθόγγος έντός παρενθίσιας.

Πίνακας 11

Ταλιαδόρος Χαρίλαος, *Επίτομος Λειτουργία* (Θεσσαλονίκη: χ. ε., 1972) σ. 189.

οι α θε ε ε υ ο ο ος και α α α αν
 θρω ω ω πο ος ο αυ το ος ει ει εις τους
 αι ω ω να α χ α α ας
 Sp → D → T

I σον
 Sp → D → T