

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Ο ΡΥΘΜΟΣ ΤΩΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΩΝ ΜΕΛΩΝ
ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗ ΠΑΛΑΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ
ΚΑΙ ΤΗΝ ΕΞΗΓΗΣΗ ΤΗΣ ΠΑΛΑΙΑΣ ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

ΤΟΜΟΣ Α'

ΙΩΑΝΝΗΣ ΑΡΒΑΝΙΤΗΣ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΚΕΡΚΥΡΑ 2010

Τριμελής Συμβουλευτική Επιτροπή :

Δημήτριος Γιαννέλος, Αναπληρωτής Καθηγητής, επιβλέπων

Ευστάθιος Μακρής, Αναπληρωτής Καθηγητής.

Μαρία Αλεξάνδρου, Επίκουρος Καθηγήτρια

Επταμελής Επιτροπή :

Δημήτριος Γιαννέλος, Αναπληρωτής Καθηγητής, επιβλέπων

Ευστάθιος Μακρής, Αναπληρωτής Καθηγητής.

Μαρία Αλεξάνδρου, Επίκουρος Καθηγήτρια

Christian Troelsgård, Αναπληρωτής Καθηγητής

Ιωάννης Παπαθανασίου, Επίκουρος Καθηγητής

Αχιλλεύς Χαλδαιάκης, Επίκουρος Καθηγητής

Σπυρίδων Αντωνίου, Επίκουρος Καθηγητής

"Η έγκριση της διδακτορικής διατριβής από το Τμήμα των Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου, δεν υποδηλοί αποδοχή των γνώμων του συγγραφέως". (Νόμος 5343/32, αριθμ. 202, παρ. 2 και Νόμος 1268/82, αριθμ. 50, παρ. 8).

Στη μνήμη του Δασκάλου μου

Σίμωνος Ι. Κανά

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΤΟΜΟΥ Α'

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ.....	7
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	9
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	33
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Η "ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ" ΤΟΥ ΡΥΘΜΟΥ ΤΗΣ ΥΜΝΟΓΡΑΦΙΑΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΜΕΛΟΥΣ ΤΗΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΙΣ ΠΗΓΕΣ.....	43
1.1. Η Βυζαντινή Υμνογραφία και η σχέση της με την Νεοελληνική έμμετρη ποίηση.....	44
1.1.1. Ρυθμική (τονική) υμνογραφία (κατά στίχον) και δημώδης Βυζαντινή ποίηση.....	45
1.1.2. Κοντάκιο.....	47
1.1.3. Κανόνες και στιχηρά.....	48
1.1.4. Ρυθμός του λόγου και περιγραφή του.....	48
1.2. Μέλος.....	52
1.2.1. Ταυτότητα μέλους Στιχηρών και ειρμών.....	54
1.2.2. Η σημασία και ο ρόλος της σημειογραφίας.....	55
1.2.3. Η χορωδιακή εκτέλεση.....	56
1.2.4. Η διδασκαλία του μουσικού ρυθμού.....	57
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ.....	59
2.1. Η 'Ρωσική' Σχολή.....	68
2.2. Η ελληνική σχολή.....	70
2.3. Ερωτήματα που προκύπτουν.....	73
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η ΠΡΟΣΩΔΙΑ ΚΑΙ Ο ΡΥΘΜΟΣ ΤΟΥ ΛΟΓΟΥ.....	75
3.1. Φωνολογία και φωνολογικά φαινόμενα.....	75
3.2. Προσωδική φωνολογία και φωνολογικά συστατικά.....	78
3.2.1. Η συλλαβή.....	79
3.2.2. Διάρκεια.....	80
3.2.3. Τόνος.....	80
3.2.4. Ο πόδας.....	82
3.2.5. Η φωνολογική λέξη (ω).....	84
3.2.6. Φραστική φωνολογία.....	85
3.2.7. Η κλιτική ομάδα.....	86
3.2.8. Η φωνολογική φράση.....	87
3.2.9. Η επιτονική φράση (ΕΦ) και το εκφώνημα (Ε).....	88
3.3. Η ρυθμική φωνολογία.....	89
3.3.1. Τα 'άρρυθμα συμβάντα'.....	91
3.4. Η φωνολογία του ποιητικού μέτρου.....	93
3.4.1. Οι κανόνες αντιστοίχισης.....	95
3.5. Το ζήτημα των ποδών στην ΝΕ ποίηση.....	100
3.6. Η Βυζαντινή ποίηση και υμνογραφία υπό το πρίσμα της ΝΕ ποίησης.....	103
3.7. Συνθήματα και παιδικά τραγούδια.....	104
3.8. Ποίηση και μουσική.....	108
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	111
4.1. Εκφωνητική σημειογραφία.....	112

4.2. Παλαιοβυζαντινές σημειογραφίες	112
4.3. Η σημειογραφία στις πραγματείες και στους πίνακες σημαδιών	113
4.4. Τα σημάδια της σημειογραφίας Chartres	114
4.5. Σχέση των σημειογραφιών Chartres και Coislin	114
4.6. Η συστηματική ταξινόμηση των ΠΒ σημαδιών (Flores)	115
4.7. Μέθοδος μελέτης της ΠΒ σημειογραφίας	116
4.8. Ο 'προσωδιακός' χαρακτήρας της σημειογραφίας	117
4.9. Μεσοβυζαντινή σημειογραφία (εισαγωγική παρουσίαση)	123
4.10. Η τυποποιημένη ορθογραφία	125
4.11. Ρυθμός, Ρυθμητική, Δύναμις, Ενέργεια, Χειρονομία	126
4.12. Διάρκειες	127
4.13. Σύνθετοι τόνοι	128
4.14. Τα 'μεγάλα σημάδια' ως 'προσωδίες'	129
4.15. Ήχοι και διαστήματα στα στιχηρά και τους ειρμούς	131
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ	133
5.1. Δομή του κειμένου και περιπτώσεις ομοιότητας σ' αυτό	135
5.2. Μέλος. Η <i>θέση</i> ως αρχή ομοιότητας	136
5.2.1. Ανομοτονία στις θέσεις	138
5.2.2. Ανισοσυλλαβία στις θέσεις	138
5.2.3. Άλλες διαφορές στις θέσεις	140
5.3. Ο πρώτος χρόνος	142
5.3.1. Συλλαβικά μέρη	142
5.3.2. Μικρά μελίσματα	144
5.3.3. Κλάσμα	145
5.3.4. Συλλαβές με Αργίες και Σύνθετους τόνους	145
5.3.5. Σημειογραφία	146
Πηγές	149
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6: ΦΩΝΗΤΙΚΑ ΣΗΜΑΔΙΑ (φωναί)	151
6.1. Οξεία και πεταστή	152
6.2. Κεντήματα	156
6.3. Απόστροφος	160
6.4. Πνεύματα	160
6.5. Υπορροή (ή Απορροή)	160
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7: ΗΜΙΤΟΝΑ/ΗΜΙΦΩΝΑ	165
7.1. Κλάσμα/Τζάκισμα	169
7.2. Παρακλητική	179
7.3. Κούφισμα	186
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8: ΑΦΩΝΑ ΣΗΜΑΔΙΑ ΚΑΙ ΣΥΝΔΥΑΣΜΟΙ	193
8.1. Απλά Άφωνα	193
8.1.1. Βαρεία	193
8.1.2. Βαρεία-Κεντήματα (Σείσμα Ι ή Σύρμα)	199
8.2. Ρυθμικά σημάδια	203
8.2.1. Γοργόν, Αργόν	203
8.3. Αργίες (ή Κρατήματα)	207
8.3.1. Διπλή	207
8.3.2. (Μέγα) Κράτημα	208
8.3.3. Κρατημοκούφισμα	211
8.3.4. Δύο Απόστροφοι	212

8.3.5. Δύο Απόστροφοι Διάλοξοι (ή κατακόρυφες).....	212
8.3.6. Διπλή + Απόστροφος.....	214
8.3.7. Απόδερμα.....	215
8.4. Άλλα σημάδια και συνδυασμοί.....	219
8.4.1. Πίεσμα (ή Πίασμα).....	219
8.4.2. Δύο.....	225
8.4.3. Ανάσταμα.....	228
8.4.4. 'Κουφισματικόν' Ανάσταμα.....	232
8.4.5. Ανατρίχισμα (και Θεσ και Απόθες και άλλες παραλλαγές).....	232
8.4.6. Διπλή με Βαρεία.....	237
8.4.7. Δύο Απόστροφοι με Βαρεία.....	238
8.4.8. Απέσω Έξω.....	238
8.4.9. Κύλισμα (Λαιμός, Τίναγμα).....	240
8.4.10. Σείσμα II (Πίασμα+Πεταστή).....	246
8.4.11. Ξηρόν Κλάσμα.....	249
8.4.12. Αντικένωμα.....	257
8.4.13. Συνδυασμός Βαρείας-Οξειάς.....	261
8.4.14. Το ΠΒ Κατάβασμα και οι απόγονοί του.....	263
8.4.15. Ψηφιστόν.....	266
8.4.16. Τρομικόν II.....	270
8.4.17. Ομαλόν.....	271
8.4.18. Κρατημοῦπόρροον.....	272
8.4.19. Κρατημοκαταβαζοανάβασμα.....	274
8.5. Τα Θέματα.....	276
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 9: ΡΥΘΜΟΣ ΚΑΙ ΜΕΤΡΟ.....	277
9.1. Γενικά περί του ρυθμού. Πρώτη προσέγγιση του ρυθμού των στιχηρών και ειρμών.....	277
9.1.1. Χωρισμός ενός μέλους σε πόδες.....	280
9.2. Ο Κανόνας των Χριστουγέννων.....	285
9.3. Οι προσαρμογές στα καταγεγραμμένα προσόμοια. Ρυθμικά και μετρικά φαινόμενα.....	303
9.3.1. Ρυθμικό φαινόμενο 1: Αντιστοιχία πρωτευόντων και δευτερευόντων τόνων.....	304
9.3.2. Ρυθμικό φαινόμενο 2: Υπόταξη (παράβλεψη, παραθεώρηση) τόνου.....	305
9.3.3. Ρυθμικό φαινόμενο 3: Δευτερεύοντες τόνοι με μελωδικό τονισμό (ή με Αργία).....	307
9.3.4. Ρυθμικό φαινόμενο 4: Παρατονισμοί.....	307
9.3.5. Ρυθμικό φαινόμενο 5: Άτονες συλλαβές σε ψηλότερο φθόγγο.....	308
9.3.6. Ρυθμικό φαινόμενο 6: Τονικές συγκρούσεις και τονικές υστερήσεις.....	310
9.3.7. Ρυθμικό φαινόμενο 7: Προϋπάρχον μέτρο (15σύλλαβοι κλπ).....	311
9.3.8. Ρυθμικό φαινόμενο 8: Απόδερμα, Κούφισμα.....	312
9.3.9. Ρυθμικό φαινόμενο 9: Ίδιο ποιητικό μέτρο, διαφορετική μελοποίηση με διπλασιασμό διαδοχικών συλλαβών.....	313
9.3.10. Ρυθμικό φαινόμενο 10: Αλλαγή μέλους για καλύτερο τονισμό.....	313
9.3.11. Ρυθμικό φαινόμενο 11: Ίδιο μέλος για εντελώς διαφορετικά τονικά σχήματα (τονικές σειρές).....	314
9.3.12. Ρυθμικό φαινόμενο 12: Όμοια κώλα με τον ίδιο ρυθμό, αλλά διαφορετικό μέλος.....	314
9.3.13. Ρυθμικό φαινόμενο 13: Συλλαβές 4 χρόνων μέσα στην φράση.....	314

9.3.14. Ρυθμικό φαινόμενο 14: Ρυθμικές παραλλαγές που διατηρούν τον ρυθμό	314
9.3.15. Ρυθμικό φαινόμενο 15: Μετάθεση του τόνου κατά μία θέση	315
9.3.16. Ρυθμικό φαινόμενο 16: Πρόσθεση ενός τόνου που πέφτει στην άρση	315
9.3.17. Ρυθμικό φαινόμενο 17: Παροξύτονα κώλα	315
9.3.18. Ρυθμικό φαινόμενο 18: Τόνοι στην άρση και στο ίδιο ύψος με μια γειτονική συλλαβή	318
9.3.19. Ρυθμικό φαινόμενο 19: Μέλισμα του Κλάσματος στην άρση	320
9.3.20. Ρυθμικό φαινόμενο 20: 'Ιδιόρρυθμη' ρύθμιση κειμένου ('αντιστροφή τονισμών')	320
9.3.21. Ρυθμικό φαινόμενο 21: Επέκταση άτονης συλλαβής χάριν του ρυθμού	321
9.3.22. Ρυθμικό φαινόμενο 22: Διατήρηση του δισήμου ρυθμού σε ειδικές περιπτώσεις ανισοσυλλαβίας	322
9.3.23. Ρυθμικό φαινόμενο 23: 1 χρόνος αντί 2 χρόνων στο τέλος των Θεμάτων χάριν του δισήμου ρυθμού	323
9.3.24. Ρυθμικό φαινόμενο 24: Τρίσημοι πόδες	324
9.3.25. Ρυθμικό φαινόμενο 25: Διάρθρωση σε κώλα και αδυναμία κωλομετρίας από μόνο το κείμενο	326
9.3.26. Ρυθμικό φαινόμενο 26: Τρίφθογγο Πίεσμα (με Κεντήματα ως δεύτερο φθόγγο) αντί τρίφθογγης Βαρείας στο χφ Α	327
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΚΑΙ ΕΠΕΚΤΑΣΕΙΣ	329
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	335

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

EBE:	Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος
κώδ.:	κώδικας
MB:	μεσοβυζαντινός (-ή, -ό κλπ.)
MBσημ:	Μεσοβυζαντινή σημειογραφία
ΠΒ:	παλαιοβυζαντινός (-ή, -ό κλπ.)
ΠΒσημ:	Παλαιοβυζαντινή σημειογραφία
χφ:	χειρόγραφο
χφφ:	χειρόγραφα
add:	πρόσθεση λέξης ή φράσης σε κριτικό σημείωμα
<i>CIMAGL</i> :	<i>Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin</i>
<i>JÖB</i> :	<i>Jahrbücher der Österreichischen Byzantinistik</i>
om:	παράλειψη λέξης ή φράσης σε κριτικό σημείωμα

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΠΗΓΕΣ

Χειρόγραφα

A=Codex Bibliothecae Ambrosianae A 139 sup., έκδ. L. Perria and J. Raasted: *Sticherarium Ambrosianum*, MMB, *Série Principale*, xi (1992) [Στιχηράριον, έτους 1342]

Ashburn. 64=Codex Bibliothecae Laurentianae Ashburnhamensis 64, έκδ. C. Høeg: *Contacarium asburnhamense*, MMB, *Série Principale*, iv (1956) [Ψαλτικόν, έτους 1289]

Coislin 220 [=O, Ειρομολόγιον, σε προχωρημένη Coislin, αρχές 12ου αι]

D=Codex Dalasseni (Vindobonesis theol. graec. 181), έκδ. C. Høeg, H.J.W. Tillyard and E. Wellesz: *Sticherarium*, MMB, *Série Principale*, i (1935) [Στιχηράριον, έτους 1221]

Διονυσίου 570 [χφ. Ιωάννου Ιερέως του Πλουσιαδηνού. Πλούσια συλλογή θεωρητικών κειμένων και διδακτικών μουσικών κειμένων. Αυτόμελα Καθίσματα και στιχηρά και διάφορα άλλα μέλη. Τέλος 15ου αι]

EBE 883 [Στιχηράριον, MB σημειογραφία, 14ος αι]

EBE 884 [Στιχηράριον, MB σημειογραφία, έτους 1341]

EBE 2458 [Παπαδική, έτους 1336]

EBE 2526 [Στιχηράριον, MB σημειογραφία, 14ος αι]

G=Codex Grottaferrata Cryptensis EγII, έκδ. L. Tardo: *Hirmologium cryptense*, Monumenta Musicae Byzantinae, *Série Principale*, iii (1950–51) [Ειρομολόγιον, έτους 1281]

H=Codex Monasterii Hiberorum 470, έκδ. C. Høeg: *Hirmologium athoum*, Monumenta Musicae Byzantinae, *Série Principale*, ii (1938) [Ειρομολόγιον, περί το 1150]

Patmos 223 [Στιχηράριον, MB σημειογραφία, 13ου(;) αι]

Saba 83= Codex Monasterii S. Sabbae 83, έκδ. J. Raasted: *Hirmologium sabbaiticum*, Monumenta Musicae Byzantinae, *Série Principale*, viii (1968–70) [Ειρομολόγιον, 11ου αι, σε ανεπτυγμένη Coislin II ή πρόωμη Coislin III. Σε πολλούς ειρούς τα ΠΒ σημάδια έχουν μετατραπεί σε MB ή έχουν συμπληρωθεί με MB κατά το τέλος του 13ου ή αρχές του 14ου αι]

SNA=O. Strunk, ed.: *Specimina notationum antiquiorum*, Monumenta Musicae Byzantinae, *Série Principale*, vii (1966) [Συλλογή από δείγματα ΠΒ χφφ]

Vind. 136=Codex theol. gr. 136 Bibliothecae Nationalis Austriacae, έκδ. G. Wolfram: *Sticherarium antiquum vindobonense*, Monumenta Musicae Byzantinae, *Série Principale*, x (1987) [Στιχηράριον, σε Coislin V, τέλους του 11ου αι]

Ψ41: Βιβλιοθήκης Ψάχου 191/41 [Στιχηράριο 14ου ή ίσως 13ου αι]

Θεωρητικά

ΑγιοπR=Αγιοπολίτης, έκδ. J. Raasted: The Hagiopolites: a Byzantine Treatise on Musical Theory, *Cahiers de l'Institut du Moyen Âge* 45 (1983), Copenhagen [με βάση το χφ Paris 360]

ΑγιοπT: Αγιοπολίτης, στο Tardo 1938:164-173 [χφ Vaticanus graecus 872]

Ακρίβεια=Ακρίβεια κατ' ερώτησιν και απόκρισιν τών τόνων τής παπαδικής τέχνης, έκδ. B. Schartau: *Anonymus: Questions and Answers on the Musical Signs and the Art of Chanting*, Monumenta Musicae Byzantinae,

Corpus scriptorum de re musica, iv (1997)

Βλεμμύδης=Αρχή σὺν Θεῷ τῶν σημαδίων ἐρμηνευομένων καθ' ἕκαστον ποιηθὲν παρὰ τοῦ σοφωτάτου κυροῦ Μιχαὴλ τοῦ Βλεμμίδου, ἐκδ. Tardo 1938:245-247, Gertsman 1994:338-360, 373-384

Γαβριήλ=Γαβριήλ Ἱερομόναχος, Περὶ τῶν ἐν τῇ ψαλτικῇ σημαδίων καὶ φωνῶν καὶ τῆς τούτων ἐτυμολογίας, ἐκδ. C. Hannick and G. Wolfram: *Gabriel Hieromonachos: Abhandlung über den Kirchengesang*, Monumenta Musicae Byzantinae, *Corpus scriptorum de re musica*, i (1985)

Χρυσάφης=Περὶ τῶν ἐνθεωρουμένων τῇ ψαλτικῇ τέχνῃ καὶ ὧν φρονοῦσι κακῶς περὶ αὐτῶν, ἐκδ. D. Conomos: *The Treatise of Manuel Chrysaphes, the Lampadarios: On the Theory of the Art of Chanting and on Certain Erroneous Views that some Hold about it*, Monumenta Musicae Byzantinae, *Corpus scriptorum de re musica*, ii (1985)

ΨΔαμ (Ψευδο-Δαμασκηνός)=Ἐρωταποκρίσεις τῆς παπαδικῆς τέχνης, ἐκδ. G. Wolfram and C. Hannick: *Die Erotapokriseis des Pseudo-Johannes Damaskenos zum Kirchengesang*, Monumenta Musicae Byzantinae, *Corpus scriptorum de re musica*, v (1997)

E.V. Gertsman: *Petersburg Theoreticon* (Odessa, 1994)

M. Alexandru: 'Koukouzeles' Mega Ison: Ansätze einer kritischen Edition', *CIMAGL* 66 (1996), 3-23

Μουσικά βιβλία

Εἰρηολόγιον Πέτρου Βυζαντίου, Εκδόσεις Κουλτούρα.

Εἰρηολόγιον Ἰωάννου Πρωτοψάλτου, Εκδόσεις Β. Ρηγόπουλος

Ἐν ἄνθος τῆς καθ' ἡμᾶς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς ὑπὸ Ἀγαθαγγέλου Κυριαζίδου, ἐν Κωνσταντινουπόλει 1896, ἀνατύπωση Β. Ρηγόπουλος.

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

Αθανασοπούλου, Αφροδίτη & Peri, Massimo (1996), Μια ελληνική οδός προς τον ανισοσύλλαβο στίχο, στο Βαγενάς 1996, 57-69

Αλεξίου, Στυλιανός (επιμ) (1995), *Βασίλειος Διγενῆς Ακρίτης*, Α' ἀνατύπωση, Βιβλιοπωλεῖον τῆς «Εστίας», Αθήνα

_____ (1997), *Δημῶδη Βυζαντινά: Μελέτες*, ἐκδ. Στιγμή, Αθήνα

Αλυγιάκης, Αντώνιος Ε. (1978), *Θέματα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, ἐκδ. Πουρναρά, Θεσσαλονίκη

_____ (1985), *Ἡ Ὀκταηχία σὺν τῇ Ἑλληνικῇ Λειτουργικῇ Ὑμνογραφίᾳ*, διδ. διατριβή, Ἀριστοτέλειο Παν/μιο, ἐκδόσεις Π. Πουρναρά, Θεσσαλονίκη

Αμαργιανάκης, Γεώργιος Σ. (1999), *Εἰσαγωγή σὺν τῇ ἐλληνικῇ δημοτικῇ μουσικῇ (Σημειώσεις)*, Αθήνα

Αντωνίου π. Σπυρίδων (2004), *Τὸ Εἰρηολόγιον καὶ ἡ παράδοση τοῦ μέλους του*, Ἴδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Αθήνα

Αριστόξενος, *Αρμονικά Στοιχεία* στο *Αριστόξενος. Άπαντα, Μουσικά έργα*, Αρχαία Ελληνική Γραμματεία «Οι Έλληνες» 687, εκδ. «Κάκτος»

_____, *Ρυθμικά στοιχεία*, έκδ. α) Pearson 1990, β) *Αριστόξενος. Άπαντα, Μουσικά έργα*, Αρχαία Ελληνική Γραμματεία «Οι Έλληνες» 687, εκδ. «Κάκτος», γ) *Αριστόξενος, Κλεωνίδης, Ανώνυμος, Τέχνη Μουσικής. Εισαγωγή-Κείμενο-Μετάφραση-Σχόλια*: Νίκος Ξανθούλης, εκδ. Δαίδαλος, Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 2005

Βαγενάς, Νάσος (επιμ) (1991), *Νεοελληνικά Μετρικά*, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ρέθυμνο 1991

_____(επιμ) (1996), *Η ελευθέρωση των μορφών, Η ελληνική ποίηση από τον έμμετρο στον ελεύθερο στίχο (1880-1940)* [Πρακτικά συνεδρίου, Ρέθυμνο, 30 Σεπτεμβρίου-2 Οκτωβρίου 1993]. Σειρά: Θεωρία και κριτική της λογοτεχνίας, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1996

Βαμβουδάκης, Εμμανουήλ (1938), *Συμβολή εις την σπουδὴν της παρασημαντικής των βυζαντινῶν μουσικῶν, τ. Α΄, Μέρος γενικόν*, Σάμος

Βουτιερίδης, Ηλίας Π. (1929), *Νεοελληνική στιχουργική*, Εν Αθήναις, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας»

Γαραντούδης, Ευριπίδης (1989), *Αρχαία και νέα ελληνική μετρική. Ιστορικό διάγραμμα μιας παρεξήγησης*. Εισαγωγή Massimo Peri, Università di Padova, studi Bizantini e Neogreci, *fondati da Filippo Maria Pontani*, Quaderni, 21

_____(1991), Η μετρική θεωρία του Παλαμά. Προλεγόμενα, στο Βαγενάς 1991, 157-197

_____(1996), Ο Κάλβος και ο «ελεύθερος» στίχος του Ελύτη, στο Βαγενάς 1996, 221-228

_____(επιμ) (2000), *Βιβλιογραφία Νεοελληνικής Μετρικής*, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών. Σειρά: Θεωρία και κριτική της Λογοτεχνίας, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο

_____(2007), *Από τον μοντερνισμό στη σύγχρονη ποίηση, 1930-2006*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα

Γιαννέλος, Δημήτρης Σ. (2009), *Σύντομο Θεωρητικό Βυζαντινής Μουσικής*, Εκδόσεις Επέκταση, Κατερίνη

Γιαννόπουλος Εμμ. (2008), *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής: Αγγλία. Περιγραφικός κατάλογος των χειρογράφων Ψαλτικής Τέχνης των αποκειμένων στις βιβλιοθήκες του Ηνωμένου Βασιλείου*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα

Δετοράκης, Θεοχάρης (1993), Πρόδρομες μορφές νεοελληνικής στιχουργίας σε βυζαντινούς ύμνους, στο *Αρχές της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Πρακτικά του δεύτερου διεθνούς συνεδρίου Neograeca Medii Aevi*, επιμ. Ν. Παναγιωτάκης, Βενετία 1993, I, 169-187 (αναδημοσίευση στο του ιδίου, *Βυζαντινή Υμνογραφία*, Ηράκλειο ²1997, 312-330)

_____(1997), *Βυζαντινή Υμνογραφία* (Πανεπιστημιακές παραδόσεις), α΄ έκδοση, Ρέθυμνο 1992, β΄ έκδοση με προσθήκες, Ρέθυμνο

Δρίτσας, Δημήτριος Λ (1986), *Ο εύρυθμος πατερικός λόγος εις την ιστορικήν του εξέλιξιν (Η προϊστορία του Κοντακίου)*, έκδ. Ιεράς Μητροπόλεως Ηλείας, Αθήναι

Ελύτης, Οδυσσεύς, *Τα ρω του έρωτα*, 3η έκδοση, Ύψιλον/βιβλία [1987;]
 _____, *Ο ήλιος ο ηλιάτορας*, 5η έκδ., Ίκαρος 1984

Ζαγοραίος, Διονύσιος, *Συμείων του Νέου θεολόγου τα ευρισκόμενα...*, ακριβής ανατύπωσις εκ της εν έτει 1886 εκδόσεως, εκδόσεις Β. Ρηγοπούλου, Θεσσαλονίκη

Ζωναράς Ιωάννης, *Αναστασίμων κανόνων ερμηνεία*, Αγιορειτικόν περιοδικόν *Ο Άθως*, έκδ. υπό Σπυρίδωνος Λαυριώτου του ιατρού, Έτος Α΄- τρίτη τριμηνία, εν Αθήναις... 1920, σ. 3 κεξ.

_____, *Ετέρα ερμηνεία... των Αναστασίμων Κανόνων του Δαμασκηνού...*, Αγιορειτικόν περιοδικόν *Ο Άθως*, έκδ. υπό Σπυρίδωνος Λαυριώτου του ιατρού, Έτος Α΄- τρίτη τριμηνία, εν Αθήναις... 1920, σ. 241 κεξ.

Ιωάννης Δαμασκηνός, *Διαλεκτικά (Εισαγωγή δογμάτων στοιχειώδης, Διαλεκτικά, Φιλόσοφα)*, Σχόλια: Ιγνάτιος Μ. Σακαλής, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 1978.

Καββαδίας, Νίκος, *Πούσι*, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 1989

Καβάφης, Κωνσταντίνος, *Τα Ποήματα*, Νέα έκδοση του Γ. Π. Σαββίδη (2 τόμοι), Ίκαρος εκδοτική εταιρία.

Καράς, Σίμων (1933), *Η Βυζαντινή μουσική σημειογραφία*, Αθήναι 1933

_____, (1973), *Για ν' αγαπήσωμε την Ελληνική Μουσική* [πέντε ραδιοφωνικές ομιλίες του 1946], Εκδ. "Αστήρ" 1973(·)

_____, (1955), *Η ορθή ερμηνεία και μεταγραφή των Βυζαντινών μουσικών χειρογράφων*, Πεπραγμένα του Θ΄ Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου Θεσσαλονίκης, τόμος Β΄, Εκδόσεις Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών, Περιοδικόν «Ελληνικά», Παράρτημα Αριθ. 9, Αθήναι, Τυπογραφείον Μυρτίδη 1955 (ανατύπωση, Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, Αθήναι 1990)

_____, (1970), *Γένη και διαστήματα εις την Βυζαντινήν μουσικήν*, Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, Αθήναι

_____, (1976), *Η Βυζαντινή μουσική παλαιογραφική έρευνα εν Ελλάδι*, Αθήναι

_____, (1981), *Μέθοδος Ελληνικής Μουσικής, Πρακτικόν μέρος, Τεύχος Α΄ (Ηχοι διατονικοί), Τεύχος Β΄ (Ηχοι χρωματικοί)*, Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, Αθήναι

_____, (1982), *Μέθοδος Ελληνικής Μουσικής, Θεωρητικόν*, 2 τόμοι, Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, Αθήναι

_____, (1984), *Μέθοδος Ελληνικής Μουσικής, Πρακτικόν μέρος, Έτος Γ΄, Τεύχος Α΄ (Ηχοι κύριοι), Τεύχος Β΄ (Ηχοι πλάγιοι)*, Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, Αθήναι

_____, (1985), *Μέθοδος Ελληνικής Μουσικής, Πρακτικόν μέρος, Έτος Δ΄, Τεύχος Α΄ (Ηχοι κύριοι), Τεύχος Β΄ (Ηχοι πλάγιοι)*, Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, Αθήναι

_____, (1992), *Ιωάννης Μαΐστορ ο Κουκουζέλης και η εποχή του*, Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, Αθήναι

Καρβέλης, Τάκης (2007), *Πολύτροπος Αρμονία. Η κατά Κάλβον πολύτροπος αρμονία της ποίησης του Ελύτη. Από τους Προσανατολισμούς ως το Άξιον Εστί*, Εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα

Καψάλης, Διονύσης (1996), Κ. Γ. Καρυωτάκης: “Το φάσμα του ήχου”, στο Βαγενάς 1996, 199-219

Κοκόλης, Ξ. Α. (1993), *Η ομοιοκαταληξία. Τύποι και λειτουργικές διαστάσεις*, εκδ. Στιγμή, Αθήνα

Κορακίδης, Αλέξανδρος (2002), *Τα περί Ρωμανού του Μελωδού Μελετήματα, Έκδοσις συμπληρωμένη*, εκδ. Π. Πουρναρά, Θεσσαλονίκη

Κουκουλές, Φαίδων, *Βυζαντινών βίος και πολιτισμός*, τόμοι 6, εκδ. Παπαζήση (χ. χρ.) [Α΄ έκδ. 1947;]

Κωνσταντινίδης, Ιωάννης (1981), *Υμνολογία*, έκδοσις γ΄ βελτιωμένη, Εκδόσεις «Ορθοδόξου Τύπου», Αθήναι

Κωνσταντίνου, Γεώργιος (1997), *Θεωρία και πράξη της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Αθήνα

Μαζαράκη, Δέσποινα (1992), *Μουσική ερμηνεία δημοτικών τραγουδιών από Αγιορειτικά χειρόγραφα*, Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας [Αθήνα] 1992 [ή 1993;], Β΄ έκδοση, αναθεωρημένη-βελτιωμένη (του: της ίδιας: *Μουσική ερμηνεία των δημοτικών τραγουδιών της Μονής των Ιβήρων*, Αθήνα 1967)

Μακρής Ευστάθιος (επιμ) (2003), *Οι δύο όψεις της ελληνικής μουσικής κληρονομιάς. Αφιέρωμα εις μνήμην Σπυρίδωνος Περιστερή*, Πρακτικά της Μουσικολογικής Συνάξεως που πραγματοποιήθηκε στις 10 και 11 Νοεμβρίου 2000 στο Μέγαρο της Ακαδημίας Αθηνών, Δημοσιεύματα του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, αρ. 18, Αθήνα

Μητσάκης, Κ. (1983), *Το εμπνευστόν ύδωρ (Μελέτες μεσαιωνικής και νεοελληνικής φιλολογίας)*, Εκδόσεις Φιλιλπότη, Αθήνα

_____ (1986), *Βυζαντινή Υμνογραφία. Από την εποχή της Καινής Διαθήκης έως την Εικονομαχία*, β΄ έκδοση, Εκδόσεις Γρηγόρη, Αθήνα (α΄ έκδ. Θεσσαλονίκη 1971)

Μπερλής, Άρης (1996), Έμμετρος, ομοιοκατάληκτος και ελεύθερος στίχος στον Οδυσσέα Ελύτη, στο Βαγενάς 1996, 229-237

Παπαδέλης, Γιώργος (2007), *Ζητήματα αντίληψης του μουσικού ρυθμού*, «Βιβλιοθήκη Μουσικολογίας» 2, University Studio Press, Θεσσαλονίκη

Πατάζογλου, Χρήστος (1988), *Παρατονισμένη μουσική. Μελέτη για τον Καρυωτάκη*, Κέδρος, Αθήνα

Παπαθανασίου Ιωάννης (2002), Ο ύμνος “Επί σοι χαίρει Κεχαριτωμένη” στη βυζαντινή μουσική παράδοση, στο *Μουσικολογία* 15 (2002), 138-152

_____ (2003), Λειτουργικά περγαμηνά σπαράγματα από το ιδιωτικό αρχείο του Δημητρίου Χρ. Καπαδόχου, στο Μακρής 2003, 81-102

Παπαθανασίου Ι, Μπούκας Ν (2003), Η βυζαντινή μουσική σημειογραφία και η χρήση της ως τον 10ο αιώνα. Προφορική και γραπτή παράδοση του πρώιμου βυζαντινού μέλους, στο *Μουσικολογία* 17 (2003), 184-197 (εμπλουτισμένο από τα *CIMAGL* 73, 2002, 3-13)

Πετρούνιας, Ευάγγελος (1993), *Νεοελληνική γραμματική και συγκριτική ανάλυση, Μέρος Α΄: Θεωρία*, University Studio Press, Α΄ έκδ. 1984, ανατύπωση 1993

Πιερής, Μιχάλης (1996), Περί της στιχουργίας του Καβάφη, στο Βαγενάς 1996, 125-153

Πολίτης, Λίνος, *Μετρικά: Παλαμιάς, Σεφέρης, Το Σονέτο*, Μελέτη 7, Εκδ. Κωνσταντινίδη, Θεσσαλονίκη (χ.χ.)

Ρήγας, π. Γεώργιος (1970), *Σκιάθου Λαϊκός Πολιτισμός*, τεύχος Δ΄, (παράρτημα του περ. *Ελληνικά*) Θεσσαλονίκη

Ρωμανού, Καίτη (1996), *Εθνικής Μουσικής περιήγησης, 1901-1912. Ελληνικά Μουσικά Περιοδικά ως πηγή έρευνας της ιστορίας της Νεοελληνικής Μουσικής*, Μέρος Ι, Μέρος ΙΙ, εκδ. Κουλτούρα [Αθήνα]

Σαραλής, Γιάννης Α (1991), *Νεοελληνική Μετρική*, έκδοση [3η] Μαρτίου 1991, Βιβλιοπωλείον της "Εστίας" [Α΄ έκδοση: Α. Ι. Ράλλης και Σία, Αθήνα 1939-Βιβλιοπωλείον της "Εστίας" 1952, 1953², 1991³]

Σκαρτσής, Σ(ωκράτης) Λ. (1984), *Ο τονικός λεξικός ρυθμός του δημοτικού δεκαπεντασύλλαβου* (Διδακτορική διατριβή), Πάτρα 1984

Σκιάς, Ανδρέας Ν., (1931) *Στοιχειώδης Μετρική της Αρχαίας Ελληνικής ποιήσεως/ εκδοθείσα επιμέλεια Ευαγγέλου Διον. Κολοκότσα Δ.Φ.*, εν Αθήναις, τύποις εταιρείας «Π. Δ. Σακελλάριος»

Σπαταλάς, Γεράσιμος (1946), *Η μορφολογία των δημοτικών μας τραγουδιών. Μελέτη*, "Αετός" Α. Ε., Αθήναι 1946 [βλ. και Σπαταλάς, 1990:206-258]

_____ (1960), *Η στιχουργία των Ελληνικών δημοτικών τραγουδιών*, Δίφρος, Αθήνα 1960 [Ανάτυπο, αλλά ως αυτοτελής έκδοση με δική της μάλλον αρίθμηση σελίδων (39), από την "Καινούργια εποχή", Άνοιξη 1960]

_____ (1964), *Τα Ελληνικά δημοτικά τραγούδια και το Λαογραφικό Αρχείο της Ακαδημίας Αθηνών. Μελέτη*, "Εκδοτικός Οργανισμός", Αθήνα 1964 [βλ. και Σπαταλάς 1990, 179-205]

_____ (1990), *Άπαντα (Μελέτες, Επιλογή)*, Δίφρος, Αθήνα 1990

_____ (1997), *Η Στιχουργική Τέχνη. Μελέτες για την Νεοελληνική Μετρική*. Επιμέλεια: Ευριπίδης Γαραντούδης, Άννα Κατσιγιάννη. Σειρά: Θεωρία και κριτική της λογοτεχνίας. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1997

Σπυράκου, Ευαγγελία (2008), *Οι χοροί ψαλτών κατά την Βυζαντινή παράδοση*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Μελέται 14, Αθήνα

- Στάθης, Γρηγόριος (1975), *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής. Άγιον Όρος. Κατάλογος περιγραφικός των χειρογράφων κωδίκων Βυζαντινής Μουσικής των αποκειμένων εν ταις βιβλιοθήκαις των Ιερών Μονών και Σκητών του Αγίου Όρους*, τ. Α', Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα
- _____ (1976), *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής. Άγιον Όρος. Κατάλογος περιγραφικός των χειρογράφων κωδίκων Βυζαντινής Μουσικής των αποκειμένων εν ταις βιβλιοθήκαις των Ιερών Μονών και Σκητών του Αγίου Όρους*, τ. Β', Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα
- _____ (1977), *Η δεκαπεντασύλλαβος Υμνογραφία εν τη Βυζαντινή Μελοποιία* [και έκδοσις των κειμένων εις έν Corpus], Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Μελέται 1, Αθήναι
- _____ (1978), *Η εξήγησις της παλαιάς Βυζαντινής σημειογραφίας*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Μελέται 2, Αθήναι 1978
- _____ (1979), *Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Μελέται 3, Αθήναι
- _____ (1986), "Διπλούν μέλος". Μια παρουσίαση των περιπτώσεων "Λατινικής μουσικής" στα χειρόγραφα Βυζαντινής μουσικής, στο Στάθης 2001, 656-674
- _____ (1987α), *Η εξήγησις της ψαλτικής τέχνης, με πρόταξη του χρονικού «Τα περί την Βυζαντινήν Μουσικήν εις το ΙΖ' Διεθνές Συνέδριον Βυζαντινών Σπουδών (Ουάσινγκτον, 3-8 Αυγούστου 1986)*, Αθήνα
- _____ (1987β), Η εξήγησις της ψαλτικής τέχνης (ανακοίνωση στο ΙΖ' Συνέδριο Βυζαντινών σπουδών, Ουάσινγκτον, 3-8 Αυγούστου 1986), Ανάτυπο από την *Θεολογία* (τόμος ΝΗ' [1987], τεύχος Β', 337-371 [δημοσιευμένο στο Στάθης 1987α])
- _____ (1987γ), Συμπόσιον περί Βυζαντινής Μουσικής [4-11 Οκτωβρίου 1981], Ανάτυπο από την *Θεολογία*, τόμος ΝΓ', τεύχος 3, 749-763 [δημοσιευμένο στο Στάθης 1987α])
- _____ (1987δ), «Δειναί θέσεις» και «εξήγησις» (ανακοίνωση στο Συμπόσιον περί Βυζαντινής Μουσικής [4-11 Οκτωβρίου 1981], Ανάτυπο από την *Θεολογία*, τόμος ΝΓ', τεύχος 3, 764-782 [δημοσιευμένο στο Στάθης 1987α] [βλ., με μόνο ένα πίνακα, και στο *XVI. Internationaler Byzantinistenkongress, Wien, 4-9 Oktober 1981, Akten II. Teil, 7. Teilband, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1982, 49-61*])
- _____ (1993), *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής. Άγιον Όρος. Κατάλογος περιγραφικός των χειρογράφων κωδίκων Βυζαντινής Μουσικής των αποκειμένων εν ταις βιβλιοθήκαις των Ιερών Μονών και Σκητών του Αγίου Όρους*, τ. Γ', Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα
- _____ (2001), "Τιμή προς τον διδάσκαλόν". Έκφραση αγάπης στο πρόσωπο του καθηγητού Γρηγορίου Θ. Στάθη. Αφιέρωμα στα εξηντάχρονα της ηλικίας και στα τριαντάχρονα της επιστημονικής και καλλιτεχνικής προσφοράς του, Αθήναι (έκδ. Αστικής μη κερδοσκοπικής εταιρείας 'Ανατολής το Περιήχημα')
- _____ (2006), Προσδιορισμός των γενών της βυζαντινής μελοποιίας, στα Πρακτικά του Β' Διεθνούς Συνεδρίου-μουσικολογικού και ψαλτικού-του Ίδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα, 15-19 Οκτωβρίου 2003, με θέμα «Θεωρία και πράξις της Ψαλτικής Τέχνης», εκδ. Γρ. Στάθης, Αθήνα, 55-70

Σταύρου, Θρασύβουλος (1974), *Νεοελληνική Μετρική*, δεύτερη έκδοση, Θεσσαλονίκη 1992 [φωτοτυπική ανατύπωση της β' έκδοσης του 1974], Αριστοτέλειο

Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών [Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη] [1930]

Στεργιόπουλος, Κώστας (1996), Η διατάραξη του παραδοσιακού στίχου στην ποίηση του Καρυωτάκη, στο Βαγενάς 1996, 187-198

Τρεμπέλας, Παναγιώτης Ν. (1978), *Εκλογή Ελληνικής Ορθοδόξου Υμνογραφίας*, έκδοσις 2α επηυξημένη, Αδελφότης θεολόγων «Ο Σωτήρ», Αθήναι

Τρυπάνης, Κ. Α. (1984), *Ο Αττικισμός και το γλωσσικό μας ζήτημα*, Σύλλογος προς διάδοσιν ωφελίμων βιβλίων, Αθήναι

Τσοκάνη, Λίτσα ((1985), Για τη μουσικότητα της Νέας-Ελληνικής γλώσσας, *Μουσικολογία*, τ. 2/85 (1985), 99-124

Τωμαδάκης, Νικόλαος Β. (1965), *Η Βυζαντινή Υμνογραφία και Ποίησις, ήτοι εισαγωγή εις την βυζαντινήν φιλολογίαν, τόμος δεύτερος*, έκδοσις 3η (επηυξημένη) 1965, Ανατύπωσις 1993, Εκδ. Π. Πουρναρά, Θεσσαλονίκη 1993

Χατζησολωμός, Σόλων (2001), Η «εξήγηση» στη Βυζαντινή μουσική και η παρεξήγησή της, *Επετηρίδα Κέντρου Μελετών Ιεράς Μονής Κύκκου* 5, Λευκωσία 2001, 297-318 (με 15 πίνακες εκτός αριθμήσεως σελίδων)

_____ (2006), *Άγγελοι σκιρτήσατε* – Ένας σπάνιος αγγελικός ύμνος για τη γιορτή του Πάσχα και ο κώδικας Αρχιεπισκοπής Κύπρου 39 (10ος-11ος αι), *Επετηρίδα Κέντρου Μελετών Ιεράς Μονής Κύκκου* 7, Λευκωσία 2006, 415-436

Ψάχος, Κωνσταντίνος (1917), *Η παρασημαντική της Βυζαντινής Μουσικής*, Έκδοσις Δευτέρα υπερηυξημένη, Εκδόσεις “Διόνυσος”, Αθήναι 1978 (α΄ έκδ., Αθήναι 1917)

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

Afentoulidou, Eirini (2004), Zur akzentuierenden Metrik der dem Johannes Damaskenos zugeschriebenen jambischen Kanones, *Byzantina et Neograeca Vindobonensia, Band XXIV, Wiener Byzantinistik und Neogräzistik.....*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2004, 45-52

Alexandru, Maria (1996), Koukouzeles' Mega Ison, *CIMAGL* 66 (1996), Copenhagen, 3-23

_____ (1998a), Zu den *megala semadia* der byzantinischen Notation, στο Dobszay 1998, 17-41

_____ (1998b), Zur Analyse byzantinischer Musik. Eine historische Sichtung des Formelbegriffs, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 39, Fasc. 2/4 (1998), 155-185

_____ (1999), Bemerkungen zu den Neumen- und Formelbezeichnungen des Byzantinischen Gesanges, στο: Troelsgård 1999b, 1-21

_____ (2000), *Studie über die "grossen Zeichen" der byzantinischen musikalischen Notation unter besonderer Berücksichtigung der Periode vom Ende des 12. bis Anfang des 19. Jahrhunderts* (3 Bände), Dissertation zur Erlangung des Ph.D-Grades an der Universität Kopenhagen, Humanistische Fakultät, Kopenhagen

_____ (2004), Zu dem Neumenkomplex *Kylisma*, *Antikenokylisma*, *Lygisma* in der byzantinischen Musik, στο Wolfram 2004a, 243-297

Alexiou, Margaret & Holton, David (1976), The origin and development of “politicos stichos”, *Μαντατοφόρος*, τεύχος 9 (1976), 22-34

Allen, W. Sidney (2000), *Vox Graeca: A Guide to the Pronunciation of Classical Greek*, Cambridge University Press, 3rd edition, 1987, ελλ. μτφρ.: *Vox Graeca: Η προφορά της Ελληνικής την κλασική εποχή*, μτφρ. Μαρία Καράλη, Γ.Μ. Παράσογλου. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών [Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη], Θεσσαλονίκη 2000

Amargianakis, George (1977), An Analysis of Stichera in the Deuterios Modes, Part I, Part II, *CIMAGL* 22-23 (1977)

_____ (1982), The Chromatic Modes, in *Akten, XVI. Internationaler Byzantinistenkongress, II/7*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1982, 7-17

_____ (1983), Some Remarks on the Orthography of the signs Oligon, Petaste, Oxeia and Kouphisma, στο *CIMAGL* 44 (1983), 7-15

_____ (1997), The Interpretation of the Old Sticherarion, στο Troelsgård 1997a, 23-51

Arvaniti, Amalia (1991), *The Phonetics of Modern Greek Rhythm and its Phonological Implications*, Ph.D. dissertation, Cambridge

_____ (2007), Greek Phonetics. The State of the Art, *Journal of Greek Linguistics* 8, (2007), 97-208. John Benjamins Publishing Company

Arvanitis Ioannis (1997), A way to the transcription of the Old Byzantine Chant by means of the written and oral tradition, στο Troelsgård 1997a, 123-141

_____ (1996α), *Μια νέα προσέγγιση στην ερμηνεία της βυζαντινής παρασημαντικής*. Ανέκδοτη διάλεξη στο Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής και Ακουστικής, Αθήνα 20 Μαΐου 1996

_____ (1996β), The rhythmical and metrical structure of the Byzantine Heirmoi and Stichera as a means to and as a result of a new rhythmical interpretation of the Byzantine Chant, ανακοίνωση στο *Colloque sur le chant byzantin* στο Royaumont της Γαλλίας (12-15 Δεκεμβρίου 1996), στο *Acta Musicae Byzantine*, vol. VI, *Centrul de Studii Byzantine Iași*, Decembrie 2003. Στα Ρουμανικά ως: Structura ritmică și metrică a stihilor și irmoaselor - un mijloc al noii interpretări ritmice a cîntului bizantin și un rezultat al acesteia, στο *Acta Musicae Byzantine*, vol. III, *Centrul de Studii Byzantine Iași*, 2001). Στα Ελληνικά (με λίγες συμπληρώσεις) ως: Η ρυθμική και μετρική δομή των Βυζαντινών ειρμών και στιχηρών ως μέσο και ως αποτέλεσμα μιας νέας ρυθμικής ερμηνείας του βυζαντινού μέλους, στο Μακρής 2003.

_____ (2001a), Ioannis Arvanitis. A Personal profile, στο *Anail De, The Breath of God, Music, Ritual and Spirituality*, edited by Helen Phelan, Veritas Publications, Dublin (βλ. και <http://www.ivanmoody.co.uk/arvanitis.htm>)

_____ (2001b), The evolution of the Concept of Rhythm and Metre in Byzantine Heirmoi and Stichera from the Middle Ages till Today σε Διεθνές Συμπόσιο εις μνήμην του Βυζαντινολόγου και φιλολόγου Carsten Høeg (Κοπεργάγη, 30 Απριλίου – 2 Μαΐου 2001). [υπό έκδοση]

_____ (2002), Phthora and Chromaticism in Early and Late Byzantine Chant, στο συνέδριο της διεθνούς ομάδος *Cantus Planus* στα πλαίσια του 17th *International Congress of the International Musicological Society*, 1-8 Αυγούστου 2002, στο Leuven του Βελγίου. [υπό έκδοση]

_____ (2003), Byzantine Notation (Η Βυζαντινή μουσική γραφή πριν την Άλωση της Κωνσταντινουπόλεως), άρθρο (μεταφρασθέν στα Ρωσικά) στην *Pravoslavnaja Entsiklopedija* (συγγραφή: 2003)

_____ (2004), Intervals in Medieval Byzantine Chant: A Hypothesis formulated on early and later evidence, στο: 12th conference of the Study Group CANTUS PLANUS που έγινε στο Lillafüred της Ουγγαρίας, 23-28 Αυγούστου 2004. [υπό έκδοση]

_____ (2006), Ενδείξεις και αποδείξεις για την σύντομη εξήγηση του Παλαιού Στιχηραρίου, στο *Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης. Τα Γένη και Είδη της Βυζαντινής Ψαλτικής Μελοποιίας. Πρακτικά Β' Διεθνούς Συνεδρίου Μουσικολογικού και Ψαλτικού, Αθήνα, 15-19 Οκτωβρίου 2003*, εκδίδει ο Γρ. Θ. Στάθης, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα 2006, 233-253

_____ (2007), The Heirmologion by Balasios the Priest (17th c.): A Middle-point between Past and Present, στο *The Traditions of Orthodox Music. Proceedings of the First International Conference on Orthodox Church Music, University of Joensuu, Finland, 13-19 June 2005*, University of Joensuu & The International Society for the Orthodox Church Music 2007, 234-264

_____ (2008), On the meaning and purpose of the treatise by Manuel Chrysaphes, στο *Worfram 2008*, 105-128

Asmuth, Bernhard (1984), *Aspekte der Lyrik. Mit einer Einführung in die Verslehre*, 7., ergänzte Auflage, Westdeutscher Verlag GmbH, Opladen 1984

Baud-Bovy, Samuel (1973), Η επικράτηση του Δεκαπεντασύλλαβου στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι, *Ελληνικά* 26 (1973), 301-313

_____ (1994), *Δοκίμιο για το Ελληνικό Δημοτικό τραγούδι*, δεύτερη έκδοση, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο 1994 [¹1984]

Beck, Hans-Georg (1999). *Ιστορία της Βυζαντινής δημώδους λογοτεχνίας*, μτφρ. Νίκη Eideneier, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1999 [Γ' φωτολιθογραφική ανατύπωση, 1η έκδ. ελλ. μτφρ 1989], τίτλος πρωτοτύπου: *Geschichte der Byzantinischen Volksliteratur*, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1971

Berger, Anna Maria Busse (2005), *Medieval Music and the Art of Memory*, University of California Press

Biezen, Jan van (1968), *The Middle Byzantine Kanon-Notation of Manuscript H (A Palaeographic Study with a Transcription of the Melodies of 13 Kanons and a Triodion)*, A. B. Creighton/Bilthoven

_____ (1982), Die Hypothese eines Mensuralisten?, στο *XVI. Internationaler Byzantinistenkongress, Wien, 4-9 Oktober 1981, Akten, II. Teil, 3. Teilband*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1982, 405-419

Brower, Candace (1993), Memory and the perception of Rhythm, *Music Theory Spectrum*, Vol. 15, No. 1, (spring, 1993), 19-35

Browning, Robert (1997), Teachers, στο Cavallo 1997, 95-116

Brun, Jean, *O Αριστοτέλης και το Λύκειο*, μτφρ. Η. Π. Νικολούδης, σειρά «Τί ξέρω;» 161, Δαίδαλος-Ι. Ζαχαρόπουλος, [Αθήνα χ.χ.] [τίτλος πρωτοτ. *Aristote et le lycée*, σειρά “Que sais-je?”, Les presses universitaires de France]

Busch, Richard (1971), *Untersuchungen zum byzantinischen Heirmologion, der Echos Deuteros*, Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 4, Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, Hamburg

Cavallo, Guglielmo (ed) (1997), *The Byzantines*, The University of Chicago Press, Chicago & London

Ciobanu, Gheorghie (1991), La rythmique des Neumes Byzantines dans les transcriptions de J. D. Petrescu et de Egon Wellesz par rapport a la pratique actuelle, στο Hannick (1991a), 21-35

Clayton, Martin R. L. (1996), Free Rhythm: Ethnomusicology and the Study of Music without Metre, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, University of London, Vol. 59, No 2 (1996), 323-332

Conomos, Dimitri (ed) (1990), *Studies in Eastern Chant, Vol. V*, St Vladimir's Seminary Press, Crestwood, NY 10707

Coulmas, Florian (2003), *Writing systems. An Introduction to their linguistic Analysis*, Cambridge textbooks in linguistics, Cambridge University Press

Davenport Mike & Hannahs S. J. (2005), *Introducing Phonetics & Phonology*, second edition, Hodder Arnold [¹1998]

Devine, A.M. & Stephens, Laurence D (1994), *The Prosody of Greek Speech*, Oxford University Press

Dihle A. (1954), Die Anfänge der griechischen akzentuierenden Verskunst, *Hermes* 82 (1954), 182-199.

Dobszay, László (ed) (1992), *Cantus Planus, Papers Read at the Fourth Meeting, Pécs, Hungary, 3-8 September 1990*, Hungarian Academy of Sciences, Institute for Musicology, Budapest

_____ (1995), *Cantus Planus, Papers Read at the 6th Meeting, Eger, Hungary, 1993*, 2 vols, Hungarian Academy of Sciences, Institute for Musicology, Budapest

_____ (1998), *Cantus Planus, Papers Read at the 7th Meeting, Sopron, Hungary, 1995*, Hungarian Academy of Sciences, Institute for Musicology, Budapest

_____ (2001), *Cantus Planus, Papers Read at the 9th Meeting, Esztergom & Visegrád, 1998*, Hungarian Academy of Sciences, Institute for Musicology, Budapest

_____ (2003), *The past in the Present. Papers read at the IMS Intergongressional Symposium and the 10th Meeting of the CANTUS PLANUS, Budapest & Visegrád, 2000*, 2 vols, Liszt Ferenc Academy of Music, Budapest

Doda, Alberto (ed) (1995a), *Studi di musica bizantina in onore di Giovanni Marzi*, Libreria Musicale Italiana, [Cremona 1995]

_____ (1995b), Considerazioni sulla ‘meccanica’ delle melodie irmologiche, στο Doda 1995a, 45-69

_____ (1995c), Coislin Notation. Problems and Working Hypotheses, στο Raasted & Troelsgård 1995, 63-79

Dragoumis, Markos Ph. 1966, The Survival of Byzantine Chant in the Monophonic Music of the Modern Greek Church, στο Velimirović 1966, 9-36

_____ (1991), Markos Vasileiou, a Pioneer of Byzantine Musicology, στο Hannick 1991a, 45-53

Engberg, Sysse Gudrun (1995), Greek Ekphonic Notation, The Classical and the Pre-Classical Systems, στο Raasted J. & Troelsgård 1995, 33-55

Finch, Geoffrey (2005), *Key Concepts in Language and Linguistics*, second edition, Palgrave key concepts, Palgrave Macmillan, 2005

Flender, Reinhard (1988), *Der biblische Sprechgesang und seine mündliche Überlieferung in Synagoge und griechischer Kirche*, Florian Noetzel Verlag, “Heinrichshofen-Bücher”, Wilhelmshaven

Floros, Constantin (1961), *Das mittelbyzantinische Kontakienrepertoire: Untersuchungen und kritische Edition* (3 Bände), Habilitationsschrift, Hamburg 1961 (Manuskript, ανέκδοτη)

_____ (1964), Fragen zum musikalischen und metrischen Aufbau der Kontakien, στο *Actes du XIII^e Congrès International des Études Byzantines*, tome II, Beograd 1964, 563-569

Floros, Constantin (1965), Die Entzifferung der Kondakarien-Notation (μέρος α’), *Musik des Ostens* III, Kassel 1965, 7-71 &

_____ (1967), Die Entzifferung der Kondakarien-Notation (μέρος β’), *Musik des Ostens* IV, Kassel 1967, 12-44

_____ (1970), *Universale Neumenkunde* (3 Bände), Kassel 1970

_____ (1980), *Einführung in die Neumenkunde*, Heinrichshofen’s Verlag, Wilhelmshaven 1980 [Ελλ. μτφρ.: *Η Ελληνική παράδοση στις μουσικές γραφές του μεσαίωνα. Εισαγωγή στη Νευματική Επιστήμη*, μτφρ.-επιμ. Κώστας Κακαβελάκης (υπό την επίβλεψη του συγγραφέα), Εκδ. Ζήτη, Θεσσαλονίκη 1998]

_____ (1982), Zur Rhythmik der byzantinischen Kirchenmusik, *Musikforschung*, Jahrgang 35/Heft 2 (1982), 154-155

_____ (1987), Die ältesten Notationen einstimmiger Musik des Mittelalters, *Zeitschrift für Semiotik*, Band 9-Heft 3-4 1987, 251-268

Frigyesi, Judit (1993), Preliminary Thoughts toward the Study of Music without Clear Beat: the Example of “Flowing Rhythm” in Jewish Nusah, *Asian Music*, Spring/Summer 1993, Vol. XXIV, nr. 2, 59-88

- Gaisser, Hugo OSB, Ιταλο-ελληνικά Εκκλησιαστικά μέλη, μτφρ. Δώρα Παναγοπούλου, *Μουσικός Λόγος*, τόμ. Α', τεύχος 2, 153-169 [εκδ. Νεφέλη] [τίτλος πρωτ.: I canti ecclesiastici Italo-greci. Dissertazione del P. Hugo Gaisser, Ieromonaco Benedettino di Maredsous (Belgio)/ Estratto dalla *Rassegna Gregoriana* (Fasc. 9-10-Settembre-Ottobre 1905/Roma, Desclee, Levebvre & C.-Editori...1905]
- Gardner, Johann von (2000), *Russian Church Singing, Vol. 2: History from the Origins to the Mid-Seventeenth Century*, translated and edited by Vladimir Morosan, St Vladimir's Seminary Press
- Gertsman, Evgeny Vladimirovich (1994), *Petersburg Theoretikon/Peterburgskij Teoretikon*, Odessa
- Goldstein, E. Bruce (1989), *Sensation and Perception*, Third edition, Wadsworth Publishing Company, Belmont, California, 1989 (1980¹)
- Gusejnova Zivar (1992), Russian *Znameny* Chant in the First Half of the Seventeenth Century, στο Dobszay 1992, 311-318
- Gussenhoven, Carlos & Jacobs, Haike (2005), *Understanding Phonology*, second edition, Hodder Arnold, 2005 (¹1998)
- Haas, Max (1973), *Byzantinische und slavische Notationen*, Palaeografie der Musik, Band I: Faszikel 2, Arno Volk-Verlag · Hans Gerig KG, Köln
- Handel, Stephen (1989), *Listening. An Introduction to the Perception of Auditory Events*, the MIT Press
- Handschin, Jacques (1942), *Das Zeremonienwerk Kaiser Konstantins und die sangbare Dichtung*, Rektoratsprogramm der Universität Basel für die Jahre 1940 und 1941, Buchdruckerei Friedrich Reinhardt AG., Basel
- Hannick, Christian (1976), Éléments ekphonétiques dans le stichéarion, in *Actes du XIVe Congrès international d'études byzantines, Bucarest, 6-12 septembre 1971*, III, 537-541, [Bucarest 1976]
- _____ (1977), Antike Überlieferungen in der Neumen-Einteilung der byzantinischen Musiktraktate, *JÖB*, 26. Band, Wien 1977, 169-184
- _____ (1984), Zur Metrik des Kontakion, στο *Byzantios, Festschrift für H. Hunger zum 70. Geburtstag*, herausgegeben von W. Hörander · J. Koder · O. Kresten · E. Trapp, Ernst Becvar, Wien 1984, 107-119
- _____ (ed) (1991a), *Rhythm in Byzantine Chant. Acta of the congress held at Hernen Castle in November 1986*, A. A. Bredius Foundation, Hernen 1991
- _____ (1991b), Probleme der Rhythmik des byzantinischen Kirchengesangs. Ein Rückblick auf die Forschungsgeschichte, στο Hannick 1991, 1-19
- Harris, Simon (1998), Byzantine Psalmody: An Interim Report, στο Dobszay 1998, 273-286

Heisenberg, August (1918), *Dialekte und Umgangssprache im Neugriechischen*, Verlag der K. B. Akademie der Wissenschaften, München 1918, φωτοαναστατική έκδοση: Βιβλιοθήκη ιστορικών μελετών 217, Βιβλιοπωλείο Διονυσίου Νότη Καραβία, Αθήνα MCMLXXXVIII (1988)

Hilgard, Alfred (ed) (1901), *Grammatici Graeci 1.3., Scholia in Dionysii Thracis Artem Grammaticam*, Lipsiae, Teubner MCMI (reprint 1965, Hildesheim, Olms)

Høeg, Carsten (1935) *La notation ekphonetique*, Monumenta Musicae Byzantinae, Subsidia, Vol. 1/Fasc. 2, Copenhagen, Levin & Munksgaard, Ejnar Munksgaard

_____ (1952), *The Hymns of the Hirmologium, Part I, transcribed by Aglaia Ayoutanti and Martia Stöhr, revised and annotated by Carsten Hoeg*, Copenhagen, Ejnar Munksgaard

Huglo, Michel, Relations musicales entre Byzance et l'Occident, *Proceedings of the XIIIth international congress of Byzantine studies, Oxford, 5-10 September 1966*, edited by J. M. Hussey, D. Obolensky, S. Runciman, Oxford University Press 1967, 267-280

Hunger, Herbert (1991), *Βυζαντινή Λογοτεχνία. Η λόγια κοσμική γραμματεία των Βυζαντινών*, τόμοι 3 [β' έκδοση διορθωμένη], Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1991 [τίτλος πρωτ.: Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner (2 Bände), C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1978]

Husmann, Heinrich (1972), Strophenbau und Kontrafakturtechnik der Stichera, *Archiv für Musikwissenschaft*, 29. Jahrg., H. 2., (1972), 150-161 & H. 3., (1972), 213-234

Jakobson, Roman (1998), *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας*, Εισαγωγή, μετάφραση: Άρης Μπερλής, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 1998

Jammers, Ewald (1962), *Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankenreich. Der Choral als Musik der Aussprache*, Carl Winter · Universitätsverlag, Heidelberg

Jaschinski, Andreas (ed) (2001), *Notation*, MGG Prisma, Bärenreiter, Metzler

Jeffery, Peter (1992), *Re-Envisioning Past Musical Cultures/Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*, The University of Chicago Press, Chicago

Jeffreys E.M. and M.J (1979), The Traditional Style of Early Demotic Greek Verse, *Byzantine and Modern Greek Studies* 5, Oxford, 1979, 115-139

Jeffreys M.J. (1974), The Nature and Origins of the Political verse, *Dumbarton Oaks Papers* 28, Washington D.C., 1974, 142-195

_____ (1981), Byzantine metrics: non literary strata, *JÖB* 31/1 (1981) 313-334

_____ (1982), Rhythm and metre: a supplementary review of three recent publications, *JÖB* 32/1 (1982), 241-245

Jung, Annette (1998), The Interaction between the Syllabic and the Melismatic in the Hymns of the Standard Abridged version of the Sticherarion, στο Dobszay 1998, 329-336

_____ (1999), Early Marginal Additions in Palaeobyzantine Musical Manuscripts, στο Troelsgård 1999b, 37-46

_____ (2004), *Kolaphismos*: A long melisma in a Syllabic Genre, στο Wolfram 2004a, 49-66

_____, *The Long Melisms in the Non-Kalophonic Sticherarion* [PhD Diss., University of Copenhagen, χωρίς χρονολ.]

Kambylis A (1976), *Symeon Neos Theologos, Hymnen. Prolegomena, kritischer Text, Indices besorgt von A.K.*. Walter de Gruyter & Co., Berlin · New York

Karastojanov, Božidar (1991), Tonemas and Prosodemas as Rhythmic Elements of Znamený Rospev, στο Hannick 1991a, 109-127

Koder, Johannes (1972), Der Fünfzehnsilber am kaiserlichen Hof um das Jahr 900, *Byzantinoslavica* XXXIII, Prague 1972, 214-219

_____ (2004), Kontakion und politischer Vers, *JÖB* 33 (1983), Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2004, 45-56

Konstantinova Ulf-Møller, Nina (1989), *Transcription of the Stichera Idiomela for the month of April from Russian Manuscripts from the 12th Century*, Verlag Otto Sagner, München

Koschmieder, Erwin (1952-1955-1958), *Die ältesten Novgoroder Heirmologien-Fragmente*, 3 τόμοι (1952, 1955, 1958), München, Verlag der bayerischen Akademie der Wissenschaften.

Krumbacher, Karl, *Ιστορία της Βυζαντινής Λογοτεχνίας*, μεταφρασθείσα υπό Γεωργίου Σωτηριάδου, 3 τόμοι, εν Αθήναις, Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, Α' τ. 1897, Β'-Γ' τ. 1900 (φωτοτ. ανατύπωση 1974, εκδ. Βασ. Ν. Γρηγοριάδης) [τίτλος πρωτ. *Geschichte der byzantinischen Literatur von Justinian bis zum Ende des Öströmischen Reiches (527-1453)*, Zweite Auflage bearbeitet unter Mitwirkung von A. Ehrhart o. ö. Professor an der Universität Würzburg und H. Gelzer o. ö. Professor an der Universität Jena, München 1897]

Kujumdzieva, Svetlana, Remodelling the Octoechos: Purpose and Meaning (Based on materials from the 12th to the 15th Centuries), στο Dobszay 2003, vol. 2, 67-87

Laum, Bernhard (1928), *Das Alexandrinische Akzentuationssystem, unter Zugrundelegung der theoretischen Lehren der Grammatiker und mit Heranziehung der praktischen Verwendung in den Papyri*, Paderborn, Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh

Lauxtermann, Marc D. (1998), The velocity of Pure Iambs. Byzantine Observations on the Metre and Rhythm of the Dodecasyllable, *JÖB* 48 (1998) 9-33

_____ (2007), *Οι απαρχές του ρυθμού, ένα δοκίμιο για τον πολιτικό στίχο και άλλα βυζαντινά μέτρα*, μτφρ. Ελένη Καλτσογιάννη, επιμέλεια Σοφία Κοτζάμπαση, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2007 [τίτλος πρωτ. *The Spring of Rhythm. An Essay on the Political Verse and Other Byzantine Metres*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Byzantina Vindobonensia, Band XXII, Wien 1999]

Laver, John (1995), *Principles of Phonetics*, Cambridge University Press, [reprint]1995 [1994]

Lazarov, Stefan (1976), Pictogrammes et idéogrammes dans l'écriture musicale Byzantine, in *Actes du XIVe Congrès international d'études byzantines, Bucarest, 6-12 septembre 1971*, III, 543-550, [Bucarest 1976]

Lehiste Ilse (1984), Rhythm in Spoken Sentences and Read Poetry, στο *Phonologica 1984*, W. Dressler et al (eds), Cambridge University Press, 165-173

Levy, Kenneth (1979), Le "tournant décisif" dans l'histoire de la musique Byzantine 1071-1261, Πρακτικά του ΙΕ' Διεθνούς Συνεδρίου Βυζαντινών Σπουδών, Αθήναι-Σεπτέμβριος 1976, τ. Ι, Αθήναι 1979, 473-480

Lingas, Alexander (1995), The Liturgical Place of the Kontakion in Constantinople, στο *Liturgy, Architecture, and the Art in Byzantine World. Papers of the XVIII International Byzantine Congress (Moscow, 8-15 August 1991) and Other Essays dedicated to the Memory of Fr. John Meyendorff*, edited by Constantin C. Akentiev, Saint Petersburg 1995, σ. 50-57.

_____ (2003), Performance Practice and the Politics of Transcribing Byzantine Chant, στο *Acta Musicae Byzantinae. Le chant byzantin: état de recherches. Actes du colloque tenu du 12 au 15 décembre 1996 à l'Abbaye de Royaumont, Vol. VI, Decembrie 2003*, Centrul de Studii Byzantine Iași, σ. 56-76

Maas, Paul (1912), Metrische Akklamationen der Byzantiner, *Byzantinische Zeitschrift* 21 (1912), 28-51 (αναδημοσίευση στο Maas 1973, 393-418)

_____ (1931), *Frühbyzantinische Kirchenpoesie I, Anonyme Hymnen des V-VI Jahrhunderts*, zweite Auflage, Verlag von Walter de Gruyter & Co., Berlin

_____ (1973), *Kleine Schriften*, herausgegeben von Wolfgang Buchwald, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1973

_____, Gleichzeitige Hymnen in der byzantinischen Liturgie, στο Maas 1973, 354-364

_____, Ein frühbyzantisches Kirchenlied auf Papyrus στο Maas 1973, 365-368

_____, Das Kontakion στο Maas 1973, 368-391

_____, Zum Wortakzent im byzantinischen Pentameter στο Maas 1973, 418-419

_____, Grammatische und metrische Umarbeitungen in der Überlieferung des Romanos στο Maas 1973, 327-349

_____, Zu Romanos στο Maas 1973, 349

_____, Rhythmisches zu der Kunstprosa des Konstantinos Manasses στο Maas 1973, 426-434

_____, Die Rhythmik der Satzschlüsse bei dem Historiker Prokopius στο Maas 1973, 434-436

Maas, P. & Trypanis C. A. (1963), *Sancti Romani Melodi Cantica. Cantica Genuina*, Oxford University Press

MacGee, Timothy (1998), *The Sound of Medieval Song. Ornamentation and Vocal Style according to the Treatises*, Clarendon Press · Oxford

Mackridge, Peter (1996), Ο Σεφέρης μετά τη Στέρνα. Μεταξύ ελευθερωμένου και ελεύθερου στίχου, στο Βαγενάς 1996, 259-273

Makris, Eustathios (1996), *Die musikalische Tradition des Anastasimatarion im 16. und 17. Jahrhundert*, Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie eingereicht an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien

_____ (2008), Adjustments of Modality in the Postbyzantine Heirmologion, στο Wolfram 2008, 37-63

Malikouti-Drachman and Drachman (1980), Slogan Chanting and Speech Rhythm in Greek, στο *Phonologica 1980*, 275-283, W. Dressler et al (eds), Innsbruck, INS

Marcheselli Loukas, Lucia (1991), Ισοσυλλαβισμός και περιγραφή των νεοελληνικών στίχων. Μια προσέγγιση, στο Βαγενάς 1991, 11-34

_____ (1996), Ρυθμικές αναζητήσεις του Σεφέρη από τη *Στροφή* στη «Γυμνοπαιδία», στο Βαγενάς 1996, 239-257

Martani, Sandra (2001), Beobachtungen zum ekphonetischen Notationssystem eines Evangelienlektionars aus dem 12. Jahrhundert (Vind. Suppl. Gr. 128), στο Dobszay 2001, 501-524

_____ (2003), Die griechischen datierten Evangelien-Handschriften mit ekphonetischer Notation. Quellen und palaeographische Anmerkungen, στο Dobszay 2003, vol. 2, 23-44

_____ (2008), Die Heirmologia des 14. Jahrhunderts: Eine melodische Sprache zwischen Tradition und Neuentwicklung, στο Wolfram 2008, 13-35

Martinet, André (1976), *Στοιχεία Γενικής Γλωσσολογίας*, μτφρ. Αγαθοκλή Λ. Χαραλαμπίδου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, Θεσσαλονίκη 1976 [τίτλος πρωτ.: *Éléments de linguistique générale*, Librairie Armand Colin, Paris 1970]

Mioni, Elpidio (1985), *Εισαγωγή στην Ελληνική Παλαιογραφία*, μτφ. Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης

Mitsakis, K. (1967), *The Language of Romanos the Melodist*, Byzantinisches Archiv, Heft 11, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München

_____ (1990), Byzantine and Modern Greek Parahymnography, στο Conomos 1990, 9-76 [σε ελληνική μτφρ. στην *Κληρονομία 4* (1972), 303-372 και στο Μητσάκης 1983, 93-166]

Moran, Neil K. (1986), *Singers in Late Byzantine and Slavonic Painting*, E. J. Brill, Leiden, The Netherlands

Mounin, Georges (1994), *Κλειδιά για την γλωσσολογία*, μτφρ. Άννας Αναστασιάδη-Συμεωνίδη, Γ' έκδοση, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1994 [τίτλος πρωτοτύπου: *Clefs pour la linguistique*, Éditions Seghers]

Nespor, Marina (1994), *Fonologia*, Società editrice il Mulino, Bologna. Nuova edizione

_____ (1999), *Φωνολογία, Προσαρμογή στην Ελληνική γλώσσα: Αγγελική Ράλλη*, Marina Nespor, μτφρ. Αγγελική Ράλλη, Αθανάσιος Νάτσης, Άννα Παπασταύρου, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 1999 [τίτλος πρωτ. βλ. Nespor 1994]

Papathanasiou Ioannis (1994), *Il quarto modo autentico nella tradizione medievale irmologica* (PhD dissertation, Univ. of Copenhagen, 1994

_____ (1996), The Dating of the Sticherarion EBE 883, *CIMAGL* 66 (1996), 35-48, Copenhagen

_____ (1997): The musical notation of the Sticherarion MS Vat. Barb. Gr. 483, στο Troelsgård 1997a, 53-67

_____ (1999), The use of Bareia in the Old Layer melodies of the 4th Authentic Mode in MS Saba 83, στο Troelsgård 1999b, 129-143

_____ (2006), The significance of Monumenta Musicae Byzantinae for the Study of the Heirmological tradition, *Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata*, terza serie, Vol. 3, 2006, 129-137

_____ (2008), The Marginal Variants of the Menaia of Carbone: Some Remarks, στο Wolfram 2008, 1-11

Papathanasiou I. and Boukas N. (2002), Byzantine Notation in the eighth-tenth centuries. On oral and written transmission of early Byzantine chant, *CIMAGL* 73 (2002), Copenhagen, 3-12

_____ (2004), Early Diastematic Notation in Greek Christian Hymnographic Texts of Coptic Origin: A Reconsideration of the Source Material, στο Wolfram 2004a, 1-25

Pearson, Lionel (1990), *Aristoxenus, Elementa Rhythmica. The Fragment of Book II and the Additional Evidence for Aristoxenian Rhythmic Theory. Edited with introduction, translation, and commentary by Lionel Pearson*, Clarendon Press, Oxford

Peri, Massimo (1991), Ο «πολύτροπος στίχος» του Παλαμά, στο Βαγενάς 1991, 199-221

Pöhlmann, Egert (1960), *Griechische Musikfragmente. Ein Weg zur altgriechischer Musik*, Verlag Hans Carl Nürnberg

Pontani, Filippo Maria (1991), *Επτά δοκίμια & μελετήματα για τον Καβάφη (1936-1974)*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα

Požidaeva, Galina (2004), Die Hauptstruktur des altrussischen melismatischen Gesanges und ihre Wechselbeziehung mit der byzantinischen Tradition, στο Wolfram 2004a, 91-116

Probert, Philomen (2006), *Ancient Greek Accentuation. Synchronic Patterns, Frequency Effects, and Prehistory*, Oxford University Press

Raalte, Marlein van (1986), *Rhythm and metre, Towards a Systematic Description of Greek Stichic Verse*, PhD Dissertation, Leiden

- Raasted Jørgen (1958), Some observations on the structure of the stichera in Byzantine rite, *Byzantion*, tome XXVIII (1958), 529-541
- _____ (1964), The production of Byzantine musical manuscripts, *Actes du XIIe Congrès international d' études byzantines, Ochride 10-16 septembre 1961*, tome I, Beograd 1964, 601-606
- _____ (1966a), Some reflections on Byzantine Musical Style, στο Velimirović 1966, 57-66
- _____ (1966b), *Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts*, Monumenta Musicae Byzantinae, Subsidia VII, Copenhagen, Ejnar Munksgaard
- _____ (1969), Observations on the Manuscript Tradition of Byzantine Music, I: A List of Heirmos Call-Numbers, based on Eustratiades's Edition of the Heirmologion, *CIMAGL* 1 (1969), 1-12
- _____ (1971), A newly discovered Fragment of a Fourteenth-Century Heirmologion, στο Velimirović 1971, 100-111
- _____ (1972), Modernization and conversion, two types of notational change and their cosequences for the transmission of Byzantine music, in *International Musicological Society, Report of the eleventh congress Copenhagen 1972*, vol. II, Edition Wilhelm Hansen, Copenhagen (χ.χ.), 775-777
- _____ (1973), Voice and Verse in a Troparion of Cassia, στο Velimirović 1973, 171-178
- _____ (1979), Musical Notation and Quasi Notation in Syro-Melkite Liturgical Manuscripts. *CIMAGL* 31a (1979), 11-37 & 31b (1979), Examples.
- _____ (1981): The interlinear variants in Byzantine musical manuscripts, in *Actes du XVe Congrès international d' études byzantines, Athènes 1976*, II, 999-1004, Athens 1981
- _____ (1982), Pulse and pauses in Medieval and Post-medieval Byzantine Chant, στο *XVI. Internationaler Byzantinistenkongress, Wien, 4-9 Oktober 1981, Akten, II. Teil, 7. Teilband*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1982, 63-72
- _____ (1987), Thoughts on a revision of the Transcription Rules of the Monumenta Musicae Byzantinae, *CIMAGL* 54 (1987), 13-38
- _____ (1989a), Compositional devices in Byzantine Chant, *CIMAGL* 59 (1989), 247-270
- _____ (1989b), Zur Melodie des Kontakions "Hē Parthenos sēmeron", *CIMAGL* 59 (1989), 233-246
- _____ (1989c), Byzantine Heirmoi and Gregorian Antiphons, *CIMAGL* 59 (1989), 271-296
- _____ (1991), Rhythm in Byzantine Chant, στο Hannick 1991, 67-91
- _____ (1992): Formulaism and Orality in Byzantine Chant, στο Dobszay 1992, 231-240
- _____ (1995a), Minimalkursus in Byzantine Musical and Musical Notation (στα Γερμανικά, με τίτλο Byzantinische Neumen und Kirchengesang. Ein Minimalkursus für neugierige Musikologen anderer Fachgebiete, arrangiert von Jørgen Raasted, Kopenhagen), στο Dobszay 1995, Vol. 2, 879-899
- _____ (1995b), Koukouzeles' Revision of the Sticherarion and Sinai. Gr. 1230, στο *Laborare fratres unum: Festschrift László Dobszay zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Janka Szendrei und David Hiley, Weidmann, Hildesheim, Zürich 1995, 261-277

_____ (1995c), Zur Erforschung der Paläobyzantinischen Musikquellen, στο Raasted & Troelsgård 1995, 1-10

_____ (1997), Koukouzeles' Sticherarion, στο Troelsgård 1997a, 9-20

Raasted, Jørgen & Troelsgård, Christian (eds) (1995), *Palaeobyzantine Notations, A Reconsideration of the Source Material (Acta of the second conference on Byzantine Music organized by the A. A. Bredius Foundation and held at Hernen Castle, the Netherlands, in November 1992)*, A. A. Bredius Foundation, Hernen 1995

Robins, R.H. (1993), *The Byzantine grammarians. Their Place in History*, Mouton de Gruyter, Berlin · New York

Sachs, Curt (1943), *The Rise of Music in the Ancient World, East and West*, W. W. Norton & Company, Inc., New York

_____ (1953), *Rhythm and Tempo, A Study in Music History*, W. W. Norton & Company, Inc., New York

Sava, Stela (1984), *Die Gesänge des altrussischen Oktoechos samt den Evangelien Stichiren. Eine Neumenhandschrift des Altgäubigen-Klosters zu Bělaja Krinica, I: Faksimile, Übertragung, II: Kommentar*, Musikverlag Emil Katzbichler, München-Salzburg

Seashore, Carl E. (1938), *Psychology of Music*, 1st publ. by McGraw-Hill Book Company, Inc., 1938. Unaltered, unabridged republication by Dover Publications, Inc., New York 1967

Schidlovsky, Nicholas (1983), *The notated Lenten prosomoia in the Byzantine and Slavic traditions* (PhD dissertation, Princeton University)

_____ (1999), Medieval Russian Neumatation. A preliminary Study in the Deuteros (ήχος β' / ΓΛΑCβ B), στο Troelsgård 1999b, 71-79

Schiødt, Nanna (1995), Singing in the Byzantine Church – How much and when? Hypothetically shown by the Church Year 1992-93 (presented by poster), στο Dobszay 1995, Vol. II, 427-434

Schkolnik, Marina (1999), Reconstructing the Znameny Chant of the 12th-17th Centuries, στο Troelsgård 1999b, 63-70

Schkolnik, Irina (1999), Stichera-Automela in Byzantine and Slavonic Sources of the Late 11th-late 18th Centuries. The Relations between Written and Oral Traditions, στο Troelsgård 1999b, 81-97

Schlötterer, Reinhold (1991), Einige Überlegungen zur Frage des Rhythmus im byzantinischen Kirchengesang, στο Hannick 1991, 55-65

Schmidt, Hans (1979), *Zum formelhaften Aufbau byzantinischer Kanones*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Schwyzer Eduard (1959), *Griechische Grammatik*, erster Band, dritte unveränderte Auflage, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München MCMLIX

Shkolnik, Marina (1998), Some Principles of Rhythmic Organization in Byzantine Music (A Study Based on the Byzantine-Russian Heirmologion), στο Dobszay 1998, 537-553

Shkolnik, Irina (1995) On the Problem of the Evolution of the Byzantine Stichera in the Second Half of the V-VII Centuries: From the “Echos-Melodies” to the Idiomela στο Dobszay (1995), vol. II, 409-425

_____ (1998), Byzantine Prosomoion singing: a General View (Survey) on the Repertoire of Stichera-models (automela), στο Dobszay 1998, 521-536

Shkolnik, Irina & Marina (1994), Echos in the Byzantine-Russian Heirmologion. An Experience of Comparative Research, *CIMAGL* 64 (1994), 3-17

Sloboda, John A. (2004), *The musical Mind. The cognitive Psychology of Music*, Oxford Psychology Series, Oxford University Press, 2004 (1st 1985)

Snell, Bruno (1969), *Μετρική της Αρχαίας Ελληνικής ποιήσεως*, μτφρ. Αναστασίου Αλεξ. Νικήτα δ.Φ., Αθήναι 1969 [τίτλος πρωτ. *Griechische Metrik*. 3. Erweiterte Auflage, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1962]

Snyder, Bob (2000), *Music and Memory/ An introduction*, the MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England

Stathis, Gregorios (1979), An Analysis of the Sticheron Τον ήλιον κρύψαντα by germanos, Bishop of New Patras [The Old ‘Synoptic’ and the New ‘Analytical’ Method of Byzantine Notation], στο Velimirović 1979, 177-227 [ελλ. μτφρ. στο Στάθης 2001]

_____ (1983), The “Abridgements” of Byzantine and Postbyzantine Compositions, *CIMAGL* 44 (1983), 16-38

Strunk, Oliver (1965), *Specimina Notationum Antiquiorum (pars suppletoria)*, Hauniae, Ejnar Munksgaard

_____ (1966), H. J. W. Tillyard and the Recovery of a Lost Fragment, στο Velimirović 1966, 95-10

_____ (1975), *Triodium Athoum (pars suppletoria)*, Hauniae, Ejnar Munksgaard

_____ (1977), *Essays on Music in the Byzantine World*, W. W. Norton & Company Inc., New York

Szövérfy, Joseph (1978), *A Guide to Byzantine Hymnography. A Classified Bibliography of Texts and Studies I*, Brookline, Mass. and Leyden, Classical Folia Editions [Medieval Classics: texts and studies, 11]

Tardo, Lorenzo Jeromonaco (1938), *L’ antica melurgia bizantina nell’ interpretazione della scuola monastica di Grottaferrata*, Grottaferrata MCMXXXVIII

_____ (1955), *L’ Ottoeco nei Mss. Melurgici. Testo semiografico bizantino con traduzione sul pentagramma*, Scuola Tipografica Italo-Orientale “S. Nilo”, Grottaferrata MCMLV

Thompson, Edward/ Θόμψων Εδουάρδος (1903), *Εγχειρίδιον Ελληνικής και Λατινικής Παλαιογραφίας*, μτφρ. Σπυρίδων Λάμπρος. Βιβλιοθήκη Μαρασλή, Εν Αθήναις,

Τύποις Π. Δ. Σακελλάριου, 1903 [φωτοτ. ανατύπωση 1973, Εκδ. Βασ. Ν. Γρηγοριάδης]

Thibaut, Jean-Baptiste (1913), *Monuments de la Notation Ekphonétique et Hagiopolite de l'Église Grecque*, St. Petersburg 1913, επανέκδοση Georg Olms Verlag, Hildesheim · New York, 1976

Tillyard H. J. W. (1970), *Handbook of the Middle Byzantine Notation*, Copenhagen, Munksgaard ²1970 (¹1935)

Tončeva, Elena (1991), Tonema – The Theory and the Rhythmic Interpretation of Byzantine Tune, στο Hannick 1991a, 129-140

Troelsgård, Christian (1988), Ancient Musical Theory in Byzantine Environments, *CIMAGL* 56 (1988), 228-238

_____ (1995), The Rôle of Parakletike in Palaeobyzantine Notations, στο Raasted & Troelsgård 1995, 81-117

_____ (ed) (1997a), *Byzantine Chant, Tradition and Reform. Acts of a Meeting held at the Danish Institute at Athens, 1993*, Monographs of the Danish Institute at Athens, Volume 2, 1997

_____ (1997b), The development of a Didactic Poem. Some Remarks on the Ἰσον, ολίγον, οξεία by Ioannis Glykys, στο Troelsgård 1997a, 69-85

_____ (1998), Melodic Variation in the 'Marginal' Repertoires of Byzantine Musical Mss, Exemplified by Apolytikia/ Kontakia and Exaposteilaria Anastasima, στο Dobszay 1998, 601-609

_____ (1999a), Musical notation and oral transmission, in *Classica et Medievalia*, Vol. 50, Museum Tusculanum Press, Université de Copenhagen, 1999, 249-257

_____ (ed) (1999b), *Palaeobyzantine Notations II. Acta of the Congress Held at Hernen Castle (The Netherlands) in October 1996*, edited by Christian Troelsgård in collaboration with Gerda Wolfram, A. A. Brediusstichting, Hernen

_____ (2001), What kind of books were the Byzantine sticheraria?, στο Dobszay 2001, 563-574

_____ (2001a), Byzantine Psalmody, στο λήμμα 'Psalm' στο *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell (2001) τ. 20, σ.463-466

_____ (2006), Transcription of Byzantine Chant: Problems, Possibilities, Formats, *Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata*, terza serie, Vol. 3, 2006, 159-166

Trypanis, C. A. (1966), On the Musical Rendering of the Early Byzantine Kontakia, στο Velimirović 1966, 104-107

_____ (1967), The Metres of Romanos, An Offprint from *Byzantion*, V. XXXVI (1966), n° 2, 560-623 Brussels

Uhlig, Gustav (1883), Διονυσίου του Θρακός, *Τέχνη γραμματική*, *Grammatici Graeci*, 1.1, Leipzig, Teubner (reprint 1965, Hildesheim, Olms)

- Velimirović, Miloš (1960), *Byzantine Elements in Early Slavic Chant*, I: Main Volume & II: Volume of Appendices, MMB Subsidia, Vol. IV, Ejnar Munksgaard, Copenhagen 1960
- _____ (ed) (1966), *Studies in Eastern Chant*, Vol. I, Oxford University Press [London] 1966
- _____ (1967), The influence of the Byzantine chant on the music of the Slavic countries (on Russia), Stefanovic D (continued on Bulgaria and Serbia), *Proceedings of the XIIIth international congress of Byzantine studies, Oxford, 5-10 September 1966*, edited by J. M. Hussey, D. Obolensky, S. Runciman, Oxford University Press 1967, 119-147
- _____ (ed) (1971), *Studies in Eastern Chant*, Vol. II, Oxford University Press [London] 1971
- _____ (ed) (1973), *Studies in Eastern Chant*, Vol. III, Oxford University Press [London] 1973
- _____ (1973a), 'Persian Music' in Byzantium?, στο Velimirović 1973, 179-181
- _____ (ed) (1979), *Studies in Eastern Chant*, Vol. IV, St Vladimir's Seminary Press, Crestwood, New York 10707, 1979
- Wainwright, Jeffrey (2005), *Poetry. The Basics*, Routledge/Taylor & Francis Group, London and New York, ¹2004, ²2005
- Wehofer, Thomas M. (1907), *Untersuchungen zum Lied des Romanos auf die Wiederkunft des Herrn*, Sitzungsberichte der Kais. Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophische-Historische Klasse, 154. Band, 5. Abhandlung, Wien
- Weincke, Peter (1991), The Diple interpreted as the basic rhythmical unit, στο Hannick 1991a, 93-100
- Wellesz, Egon (1961), *A History of Byzantine Music and Hymnography*, 2nd edition revised and enlarged, Oxford at the Clarendon Press, 1961 [¹1949]
- _____ (1961a), Melody construction in Byzantine chant, *Actes du XIIIe Congrès international d' études byzantines, Ochride 10-16 septembre 1961*, tome I, 135-151
- West, M. L. (2004), *Εισαγωγή στην αρχαία ελληνική μετρική*, μτφρ. Μ. Ξάνθου και Τ. Τυφλόπουλος, επιμ. Γ. Μ. Παράσογλου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών [Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη], Θεσσαλονίκη 2004 [τίτλος πρωτοτ. *Introduction to Greek Metre*, Oxford University Press, 1987]
- Wolfram Gerda (1984), Ein neumiertes Exaposteilarion Anastasimon Konstantins VII, στο *Byzantios, Festschrift für H. Hunger zum 70. Geburtstag*, herausgegeben von W. Hörander · J. Koder · O. Kresten · E. Trapp, Ernst Becvar, Wien 1984, 333-338
- _____ (1991), Der Rhythmus in den Arbeiten von Egon Wellesz, στο Hannick 1991a, 37-43
- _____ (1995), Der byzantinische Chor, wie er sich in den Typika des 9.-12. Jahrhunderts dargestellt, στο Dobszay 1995, Vol. II, 397-402
- _____ (2001a), Byzantinische und altslawische Notation, στο Jaschinski 2001, 33-42

_____ (2001b), Fragen der Kontinuität zwischen antiker und byzantinischer Musiktheorie, *στο Dobszay 2001*, 575-584

_____ (ed) (2004a), *Palaeobyzantine Notations III. Acta of the Congress held at Hernen Castle, The Netherlands, in March 2001*, Eastern Christian Studies 4, A. A. Bredius Foundation, Peeters (Press) [Leuven]

_____ (2004b), Das Zeremonienbuch Konstantins VII. und das liturgische Typikon der hagia Sophia als Quellen der Hymnographie, *Byzantina et Neograeca Vindobonensia*, Band XXIV, *Wiener Byzantinistik und Neogräzistik.....*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2004, 487-496

_____ (2006), Klassisch-Griechische und patristische Elemente in der spät- und postbyzantinischen theoretischen Schriften zur Kirchenmusik, *Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata*, terza serie, Vol. 3, 2006, 167-173

_____ (ed) (2008), *Tradition and Innovation in Late- and Postbyzantine Liturgical Chant, Acta of the Congress held at Hernen Castle, the Netherlands, in April 2005*, Eastern Christian Studies 8, A. A. Bredius Foundation, Peeters, Leuven-Paris-Dudley, MA, 2008

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Τον Ιούνιο του 1982, με την παρότρυνση του κ. Λυκούργου Αγγελόπουλου, επισκέφθηκα για πρώτη φορά το Τμήμα Χειρογράφων της ΕΒΕ και άρχισα την μελέτη μου στα χειρόγραφα της παλαιάς σημειογραφίας, κυρίως στα μεταγενέστερα, αυτά που περιέχουν τα μέλη που ψάλλουμε και σήμερα. Μοναδικός οδηγός μου ήταν η γνώση της νέας γραφής και η ψαλτική μου εμπειρία, αλλά και η μικρή μελέτη του Σίμωνος Καρά *Η Βυζαντινή μουσική παλαιογραφική έρευνα εν Ελλάδι*, που μου δώρισε ο κ. Αγγελόπουλος. Η συγκεκριμένη αυτή μελέτη έδινε κάποιες βασικές οδηγίες, προέβαλλε όμως επιπλέον και μια νέα άποψη για την ερμηνεία των παλαιών στιχηρών, που μπορούμε να την ονομάσουμε «σύντομη μελισματική» (βλ. Κεφ. 2). Κατ' αυτήν, τα παλαιά στιχηρά δεν νοούνταν εξ αρχής ως αργά, «σε αργή μελισματική ερμηνεία», όπως παραδόθηκαν στην νέα γραφή από τους Τρεις Διδασκάλους της Νέας Μεθόδου, αλλά είχαν μια μορφή πολύ κοντινή προς αυτή των σημερινών στιχηρών. Με άλλα λόγια, σύμφωνα με αυτήν την άποψη οι διάρκειες των μουσικών σημαδιών ήταν πολύ συντομότερες και οι ερμηνείες τους πολύ πιο άμεσες και φανερές από αυτές που προκύπτουν από την αργή εξήγηση των Τριών Διδασκάλων και σε πολλά σημεία οδηγούσαν σε Θέσεις με την ίδια ή εντελώς παραπλήσια μορφή μ' αυτές που συναντούμε στα σημερινά στιχηρά. Τα επιχειρήματα που παρέθετε ο Σ. Καράς με έπεισαν για την ορθότητα μιας τέτοιας άποψης και συνέχισα την εργασία επ' αυτής, βρίσκοντας ακόμη περισσότερες ενδείξεις και επιχειρήματα για την στήριξή της. Μέσα απ' αυτήν την άποψη και την, βάσει αυτής, προσωπική μου εργασία μπόρεσα να συνειδητοποιήσω τον μηχανισμό και την υποκείμενη λογική της σύντομης μελισματικής ερμηνείας της σημειογραφίας, μιας ερμηνείας που δεν έχει σχέση μόνο με την πρόταση του Σ. Καρά για τα παλαιά στιχηρά, αλλά έχει ήδη εφαρμοστεί από τους ίδιους τους Τρεις Διδασκάλους σε πολλά μέλη που έχουν εξηγήσει, όπως είναι τα στιχηρά του Πέτρου Λαμπαδαρίου, το Ειρμολόγιό του, οι αργές Δοξολογίες, οι Πολυέλεσι κά. Αρκετά σύντομα (από το 1984), η όλη αυτή εργασία πάνω στον μηχανισμό της σύντομης μελισματικής εξήγησης με οδήγησε στο να αρχίσω σιγά-σιγά να κατανοώ βαθύτερα και να μπορώ να περιγράψω σε πολλές περιπτώσεις και τον μηχανισμό της αργής εξήγησης, της μορφής δηλ. με την οποία παρέδωσαν οι Τρεις Διδάσκαλοι τα παλαιά στιχηρά ή ποικίλα άλλα μέλη. Η εξιχνίαση του μηχανισμού της σύντομης και της αργής μελισματικής εξήγησης (έστω ως ένα βαθμό, αρκετό όμως για να κατανοήσω την «κεντρική τους ιδέα») συνδεόταν αναπόφευκτα και με ένα άλλο ζήτημα, τον ρυθμό των μελών, ειδικότερα την διάρκεια των σημαδιών και των συλλαβών ενός μέλους, αλλά και την πιθανή οργάνωση αυτών των διαρκειών σε ευρύτερα ρυθμικά σύνολα, δηλ. ρυθμικούς πόδες.

Η μαθητεία μου στον Σ. Καρά από τον Οκτώβριο του 1982 με έφερε σε επαφή και με το ζήτημα του ρυθμού των μελών, στο οποίο δεν είχε δοθεί μεγάλη σημασία στην μουσική εκπαίδευση που είχα ως τότε λάβει ή για το οποίο δεν είχαν γενικότερα διατυπωθεί κάποιες συγκεκριμένες και βαθύτερες απόψεις και θεωρίες. Ο Σ. Καράς επανέφερε αυτό το ζήτημα στο προσκήνιο, διέτύπωσε μια βαθύτερη άποψη και το έκανε βασικό στοιχείο της διδασκαλίας του, σε αντίθεση με άλλους δασκάλους και «σχολές» που δεν πήγαιναν πολύ πιο πέρα από το απλό επίπεδο του «χρόνου» ή του «δισήμου ρυθμού μετ' εξαιρέσεων» ή, αν είχαν μια κάπως πληρέστερη θεωρία, αυτή παρέμενε μάλλον «στα χαρτιά», χωρίς εμφανείς πρακτικές εφαρμογές. Η ενασχόλησή μου με αυτό το ζήτημα και η βαθύτερη μελέτη του μου έδωσαν απάντηση σε πολλά ρυθμικά ζητήματα, για τα οποία πιθανόν και να μην είχα λάβει απάντηση από την θεωρία του Σ. Καρά, δημιούργησαν όμως και νέα, βαθύτερα ερωτήματα, ερωτήματα

που πήγαιναν πέρα από μια, έστω καλύτερη και συνεκτικότερη, περιγραφή του ρυθμού, στην δικαιολόγηση του γιατί ο ρυθμός είναι αυτός που είναι. Ένα βασικό σημείο αυτών των ερωτημάτων ήταν και η σχέση του ρυθμού με το ποιητικό κείμενο και το γιατί οι συλλαβές έχουν τις διάρκειες που έχουν και όχι κάποιες άλλες. Ήταν ζήτημα απλά της «θέλησης» ή της «έμπνευσης» του μελοποιού ή υπήρχαν (και) άλλοι λόγοι, απλούστεροι και πιο «τεχνικοί», όπως π.χ. οι ρυθμικές δυνατότητες του λόγου των υμνογραφημάτων; Η πρόταση του Σ. Καρά για μια σύντομη μελισματική ερμηνεία της σημειογραφίας των παλαιών στιχηρών, αλλά μέσω αυτής και των παλαιών ειρμών, οι οποίοι δεν έχουν καν εξηγηθεί από τους Τρεις Διδασκάλους, φαινόταν να είναι ένας κατάλληλος τρόπος να αντιμετωπισθούν τέτοια ζητήματα, μιας και οι διάρκειες των συλλαβών είναι με βάση αυτήν την πρόταση συντομότερες, άρα και οι σχέσεις μεταξύ τους (σχέσεις μακρού-βραχέος π.χ., ή τονισμένου-άτονου) αμεσότερα αντιληπτές. Επιπλέον, μέσω των παλαιών στιχηρών και ειρμών προσεγγίζονται οι απαρχές της μουσικής, και μάλιστα σε μέλη, στα οποία και η ποιητική και η μουσική σύνθεση έγινε από τον ίδιο άνθρωπο. Επομένως, το ζήτημα του ρυθμού των σημερινών μελών περνούσε μέσα από το ζήτημα του ρυθμού των παλαιών μελών κι αυτό μέσα από την κατάλληλη εξήγηση της σημειογραφίας τους, μια εξήγηση που θα έπρεπε να είναι διαφορετική απ' αυτήν των Τριών Διδασκάλων, τουλάχιστον για κάποια μέλη σαν τους ειρμούς και τα στιχηρά και τουλάχιστον για μια παλαιότερη εποχή. Η εξήγηση των Τριών Διδασκάλων θα μπορούσε να είναι μια μεταγενέστερη επεξεργασία, η εξήγηση όμως που θα έδινε την απάντηση στα ζητήματα του ρυθμού έπρεπε να είναι άλλη.

Τα ζητήματα που παρουσιάσαμε πόρρω απείχαν από το να έχουν λυθεί, μερικά δε μάλλον δεν είχαν καν τεθεί. Η βασική προσφορά της Νέας Μεθόδου της Εκκλησιαστικής Μουσικής ήταν, βέβαια, η εξήγηση του παλαιότερου ρεπερτορίου της. Βασική συνιστώσα της εξήγησης αυτής, που την κατέστησε τρόπον τινά «τελική», ήταν ο ακριβής προσδιορισμός της χρονικής διάρκειας των μουσικών σημαδιών, σημείο στο οποίο η αμέσως παλαιότερη σημειογραφία, και λόγω της ως ένα βαθμό στενογραφικότητάς της και για άλλους λόγους, υστερούσε σημαντικά. Μέσω της ακριβώς προσδιορισμένης διάρκειας των σημαδιών η μουσική ανάγνωση γινόταν πλέον άπταιστη και μονοσήμαντη ρυθμικά. Ωστόσο, η διάρκεια αυτή αποτελεί μόνο το πρώτο επίπεδο της ρυθμικής οργάνωσης του μέλους. Οι διάρκειες μπορούν (ή και πρέπει) να οργανωθούν σε ευρύτερες ρυθμικές ενότητες, σε ανώτερα ρυθμικά επίπεδα, όπως αυτό του ρυθμικού ποδός, της μουσικής φράσης, ως ευρύτερου σχηματισμού που αναφέρεται στην συνολική δομή του μέλους, της μουσικής περιόδου και εν τέλει της δομής ενός ολόκληρου μέλους. Η Νέα Μέθοδος λοιπόν προσέφερε κατ' αρχήν το πρώτο ρυθμικό επίπεδο. Ως προς το δεύτερο, αυτό των ρυθμικών ποδών, ο εκ των Τριών Διδάσκαλος Χρυσάνθος προσπάθησε να δώσει τις πρώτες βάσεις για μια τέτοια ρυθμική οργάνωση, εισάγοντας μάλιστα και τις ρυθμικές διαστολές, και με πολύτιμες μεν υποδείξεις, αλλά, όπως ευρέως υποστηρίζεται, με ελλιπή ή και πλημμελή τρόπο. Από την άλλη μεριά, φαίνεται ότι οι ψάλτες ικανοποιούνταν στην διδασκαλία και την μουσική πρακτική με μια απλή καταμέτρηση του χρόνου, μη δίνοντας σημασία στην οργάνωση σε ρυθμικούς πόδες και αφήνοντας το καλλιτεχνικό τους αισθητήριο, να αναπληρώσει το κενό της έλλειψης συγκεκριμένης θεωρίας στον τομέα αυτό. Μια τέτοια έλλειψη όμως δημιούργησε σύντομα προβλήματα στην ποιοτική εκτέλεση των μελών. Αυτά τα προβλήματα, αλλά και η διάθεση για μια βαθύτερη θεωρητική μελέτη του ζητήματος, δημιούργησε στα τέλη του 19^{ου} αι. και τις αρχές του 20^{ου} πολλές συζητήσεις με σκοπό την πλήρη θεωρητική του διατύπωση. Πολλές αντικρουόμενες απόψεις

διατυπώθηκαν, που κατέληξαν είτε στην επικράτηση της θεωρίας του «τονικού ρυθμού» του Κ. Ψάχου είτε στην εκ νέου αδιαφορία της μεγαλύτερης μερίδος των ψαλτών για το ζήτημα. Στον 20^ο αι. το ζήτημα ανακινήθηκε εκ νέου κυρίως με την διδασκαλία του Σ. Καρά, ο οποίος διατυπώνει, υπό μίαν έννοια, μια καλύτερη παραλλαγή της θεωρίας του Κ. Ψάχου.

Παρ' όλες αυτές τις προσπάθειες ωστόσο, μια θεωρία που όχι μόνο να περιγράφει, αλλά και να ερμηνεύει πλήρως όλα τα φαινόμενα του ρυθμού του Εκκλησιαστικού μέλους, σ' όλες τις μορφές του (συλλαβικές, σύντομες και αργές μελισματικές, διάφορα είδη μελών κλπ.), δεν έχει ακόμη διατυπωθεί. Μια τέτοια διατύπωση είναι, τελικά, ο σκοπός της παρούσης μελέτης. Όπως όμως μπορεί να φανεί από όσα είπα παραπάνω, διαπίστωσα ότι μια απλά *συγχρονική* μελέτη του ζητήματος δεν μπορεί να καταλήξει σε κατά το δυνατόν αδιαμφισβήτητα αποτελέσματα. Οι μέχρι τώρα διατυπώσεις πάσχουν σ' αυτό ακριβώς το σημείο. Δέσμιες αφενός της πίστης στην αρχαιοελληνική μετρική και ρυθμική – ενώ η εκκλησιαστική ποίηση και μουσική δεν βασίζονται πια στις ίδιες αρχές, παρ' όλη την σύνδεση που μπορούν να παρουσιάζουν μερικές φορές – και στην άκριτη αποδοχή, λόγω έλλειψης ουσιαστικής γνώσης της παλαιάς σημειογραφίας, της αποκλειστικής ορθότητας των αργών μελισματικών εξηγήσεων των Τριών Διδασκάλων και κατά συνέπεια της ιδέας ότι η παλαιά σημειογραφία ήταν πάντα στενογραφική (βλ. Κεφ. 2) – πράγμα που εμποδίζει την μελέτη των παλαιών μουσικών κειμένων και την αναγνώριση ρυθμικών στοιχείων σ' αυτά – δεν μπόρεσαν, και δεν έχουν μπορέσει μέχρι σήμερα, να προχωρήσουν σε μια *διαχρονική* μελέτη που θα μπορούσε να δώσει απαντήσεις και μια ενοποιημένη εικόνα του ρυθμού. Ακόμα και με την αποδοχή της αργής εξήγησης, μελέτες που να απαντούν σε ερωτήματα σαν κι αυτά που έθεσα παραπάνω, ιδιαίτερα ερωτήματα που αφορούν την σχέση μέλους και ποιητικού κειμένου, στην ουσία δεν έχουν γίνει.

Ήταν φυσικό να θεωρήσω ότι ένα από τα ζητήματα που έθεσα για το ρυθμό, δηλ. η σχέση του μουσικού ρυθμού με το ποιητικό κείμενο, είναι κάτι πιο άμεσο και από στα συλλαβικά μέλη (στα οποία οι περισσότερες συλλαβές διαρκούν 1 χρόνο). Όμως με τις υπάρχουσες απόψεις των ερευνητών, τουλάχιστον από ελληνικής πλευράς, δεν υπήρχαν εξ αρχής τέτοια μέλη (ή, αν υπήρχαν, δεν μπορούσαν να καταγραφούν, λόγω της υποτιθέμενης στενογραφικότητας της σημειογραφίας). Έτσι, δεν θα μπορούσα να περιλάβω σε μια τέτοια μελέτη μέλη όπως τα παλαιά στιχηρά και οι παλαιοί ειρμοί· η δε ρυθμική υφή των σημερινών συλλαβικών μελών ήταν αυτή που έπρεπε να ερμηνευθεί μέσω του ρυθμού των παλαιών μελών και όχι το αντίστροφο. Σε συλλαβική μορφή μετέγραφαν ωστόσο παλαιά στιχηρά και ειρμούς οι Δυτικοί ερευνητές, όμως σε μια μορφή χωρίς συγκεκριμένη ρυθμική φυσιογνωμία και με τρόπο που δύσκολα μπορούσε να γίνει αποδεκτός από τους Έλληνες ερευνητές, και ειδικότερα από τον Σ. Καρά και εμένα (βλ. Κεφ. 2). Ωστόσο, ήδη από τον Ιούνιο του 1993 είχα αρχίσει να έχω αμφιβολίες για μια γενική εφαρμογή της σύντομης μελισματικής ερμηνείας στα παλαιά μέλη. Κάποια μέλη, όπως τροπάρια, Απολυτίκια, Τριαδικά, Προκείμενα κá δεν έδιναν, λόγω των συχνών επαναλήψεων φθόγγων, της συχνά 'απαγγελτικής' μορφής τους και για άλλους λόγους, ένα ικανοποιητικό αισθητικό και ρυθμικό αποτέλεσμα, εάν αυτή η μορφή ερμηνείας εφαρμοζόταν σ' αυτά. Μόνο μία σύντομότερη ερμηνεία (που τα εμφάνιζε ως συλλαβικά) φαινόταν να ταιριάζει στην μουσική τους μορφή και επίσης να είναι σε μεγαλύτερη συμφωνία με τις ρυθμικές ενδείξεις που υπήρχαν στα μουσικά κείμενα, όσο τουλάχιστον μπορούσα να κρίνω εκείνη τη στιγμή. Η ερμηνεία αυτή όμως έθετε νέα ερωτήματα.

Έτσι, το Νοέμβριο του 1993, ακριβώς την παραμονή ανακοινώσεώς μου υπέρ της σύντομης μελισματικής ερμηνείας σε ένα συμπόσιο στο Δανικό Ινστιτούτο Αθηνών,

παρέλαβα, με την μεσολάβηση του φίλου Κώστα Θεοχάρη, το Ειρμολόγιο ΕγΠ της Κρυπτοφέρνης, ένα χειρόγραφο του 1281, με παλαιούς ειρμούς, χειρόγραφο που το είχα σε κάποιο μικρό βαθμό μελετήσει από την άποψη της σύντομης μελισματικής ερμηνείας και είχα χρόνια να το ξαναδώ. Η συσσώρευση των μικρών ή μεγαλύτερων προβλημάτων που είχα συναντήσει, ή ερωτημάτων που είχα θέσει στον εαυτό μου, κατά την μελέτη της σύντομης μελισματικής ερμηνείας, η όλη γνώση και πείρα μου πάνω στην παλαιά σημειογραφία, αλλά και οι αμφιβολίες που ανέφερα παραπάνω με οδήγησαν να καταλάβω πλέον αμέσως ότι η ερμηνεία των ειρμών έπρεπε να είναι πολύ σύντομη, συλλαβική. Κάθε απλό σημάδι δηλ. έπρεπε να έχει ένα χρόνο και ένα φθόγγο (και κάποια σημάδια βέβαια να δείχνουν μισούς ή διπλάσιους χρόνους). Το σημαντικό όμως σ' αυτήν την ανακάλυψη ήταν ότι τα μέλη παρουσιάζονταν να έχουν και ένα εκπληκτικά συγκεκριμένο ρυθμό, τον δίσσημο, με κάποιες ελάχιστες εξαιρέσεις, κάτι που δεν συνέβαινε στα μέλη που ανέφερα παραπάνω και για τα οποία υπέθεσα ότι μια συλλαβική ερμηνεία τους ταίριαζε περισσότερο. Κι αν η αρχική ανακάλυψη έγινε με δύο-τρία μέλη, ο ρυθμός αυτός επανεμφανιζόταν σε κάθε μέλος του Ειρμολογίου. Θεώρησα λοιπόν ότι κάτι τέτοιο δεν ήταν τυχαίο και ότι προφανώς αυτή ήταν λίγο-πολύ η αρχική ερμηνεία της σημειογραφίας, η οποία μάλιστα μπορούσε να εφαρμοστεί και στα παλαιά στιχηρά, μιας και αυτά παρουσίαζαν ακριβώς σχεδόν την ίδια εικόνα με τους ειρμούς στα χειρόγραφα. Ταυτόχρονα, αναδυόταν και πιο ανάγλυφα η σχέση του ρυθμού του ποιητικού κειμένου με το ρυθμό του μέλους.

Η αρχική εντύπωση ενισχύθηκε με την περαιτέρω μελέτη των μελών και των θεωρητικών κειμένων και κατέληξε στη διατύπωση μιας νέας θεωρίας για τη σημειογραφία και τον ρυθμό των μελών. Αρκετά σύντομα, αυτή επεκτάθηκε και στα σημερινά μέλη και έγινε ξεκάθαρο ότι μπορούσε να απαντήσει λίγο-πολύ σε όλα τα ερωτήματα και ζητήματα που αφορούσαν στο ρυθμό και των σημερινών μελών. Αυτή λοιπόν η πολύ σύντομη, έρρυθμη, ερμηνεία της παλαιάς σημειογραφίας των παλαιών στιχηρών και ειρμών γινόταν η βάση για μια συνολική θεωρία της εξήγησης της σημειογραφίας και του ρυθμού των μελών, τόσο των παλαιότερων όσο και των νεότερων εποχών.

Η θεωρία αυτή δοκιμάστηκε ως ένα βαθμό και στην πράξη: α) απετέλεσε την βάση και της διδασκαλίας μου στο θέμα του ρυθμού των σημερινών μελών στους μαθητές μου, τόσο σε Ωδεία, όσο και στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου (στο οποίο δίδαξα από το 1994 έως το 2002), β) παρουσίασα ορισμένες μεταγραφές βασισμένες σ' αυτή, ως προσκεκλημένος διευθυντής της χορωδίας Capella Romana (που εδρεύει στο Portland του Oregon και έχει ιδρυθεί και διευθύνεται από τον νυν καθηγητή του London City University Αλέξανδρο Λίγκα). Όμως, προσωπικές περιπέτειες δεν μου επέτρεψαν να την παρουσιάσω ευρύτερα στην Ελλάδα (εκτός από μία διάλεξη) ή σε μια ευρύτερη έκταση (παρά μόνο σε μια σύντομη ανακοίνωση στο Αβαείο Royaumont στη Γαλλία το 1996) ή να ερευνήσω ακόμη περισσότερες λεπτομέρειές της και μια ακόμη πληρέστερη τεκμηρίωσή της ή και ερωτήματα που μπορεί να παρέμεναν ακόμη αναπάντητα. Το ζήτημα της εξήγησης της σημειογραφίας και του ρυθμού των μελών είχαν κυριαρχήσει στη ζωή μου για τόσα χρόνια και, όπως ανέφερα παραπάνω, μια ανάλογη θεωρία που να οδηγεί στην λύση τόσων πολλών σχετικών ζητημάτων δεν είχε διατυπωθεί, είχα επομένως σκοπό να τα ερευνήσω όλα αυτά περαιτέρω. Έτσι δεν μπορούσα παρά να επιλέξω ως θέμα της διατριβής μου το ζήτημα του ρυθμού μέσα από την εξήγηση της σημειογραφίας.

Η αρχική πρόθεση της μελέτης, που ανέλαβα υπό την επίβλεψη του καθ. Δημήτρη Γιαννέλου, ήταν να δώσει σε ένα ενιαίο θεωρητικό σχήμα την περιγραφή της εξήγησης της σημειογραφίας και του ρυθμού των μελών σε όλα τα γένη και είδη μελοποιίας μέσα από την ιστορική τους διαδρομή, φτάνοντας μέχρι τα σημερινά μέλη. Βάση αυτού του θεωρητικού σχήματος είναι η σύντομη εξήγηση των παλαιών στιχηρών και ειρμών. Φάνηκε ωστόσο ότι η πλήρης περιγραφή όλων αυτών των πλευρών του θέματος της εξήγησης και του ρυθμού ξέφευγε τελικά τόσο πολύ που θα μπορούσε, ενδεχομένως, να αποτελέσει αντικείμενο άλλης διατριβής. Λόγοι μεθοδολογίας οδήγησαν στο να περιγραφεί αναλυτικότερα και εξαντλητικότερα μόνο το τμήμα που αφορά στην προτεινόμενη σύντομη εξήγηση των παλαιών στιχηρών και ειρμών, μιας και αυτό αποτελεί ούτως ή άλλως την βάση της όλης θεώρησης, που είναι μια νέα άποψη για την εξήγηση της σημειογραφίας, διαφορετική από τα μέχρι τώρα παραδεδομένα. Μετά την πλήρη τεκμηρίωσή της, η θεωρία αυτή μπορεί να αποτελέσει κατόπιν μια αδιαμφισβήτητη βάση, για να περιγραφούν και οι υπόλοιπες πλευρές της συνολικής θεωρίας για την εξήγηση της σημειογραφίας και τον ρυθμό, είτε από εμένα είτε από όποιον μελετητή θα επιθυμούσε να συνεχίσει μια τέτοια εργασία.

Έτσι, επελέγη η περίοδος που θα ερευνηθεί και θα παρουσιαστεί να είναι όσο το δυνατόν παλαιότερη και να προσφέρει αρκετά μουσικά τεκμήρια, στα οποία να μπορεί να βασιστεί η μελέτη. Τα τεκμήρια αυτά θα έπρεπε να είναι μουσικά χειρόγραφα που να μπορούν να αναγνωσθούν κατά τον μέγιστο δυνατό βαθμό, για να μπορέσουν να προσφέρουν όσον το δυνατόν περισσότερες πληροφορίες. Το κριτήριο αυτό ικανοποιείται από τα χειρόγραφα της διαστηματικής και αναλυτικής Μεσοβυζαντινής σημειογραφίας, της περιόδου 12^{ος} – 14^{ος} αι. Επίσης, η παράδοση των μελών σ' αυτά τα χειρόγραφα είναι σε τέτοιο βαθμό ομοιόμορφη, που καθιστά δυνατή την μεταξύ τους σύγκριση. Τόσο οι ομοιότητες, όσο και οι διαφορές είναι τόσες και τέτοιες, που επιτρέπουν μια ευρεία γκάμα συγκρίσεων και συγκομιδή αποτελεσμάτων. Εντούτοις, τα μόλις αναφερθέντα όρια μπορούν να διευρυνθούν συμπεριλαμβάνοντας και χφφ της ΠΒ σημειογραφίας (από τον 10ο έως το πρώτο ήμισυ του 12ου αι), επειδή τα χφφ αυτά έχουν άμεση σχέση με εκείνα της Μεσοβυζαντινής σημειογραφίας των 12ου-14ου αι, όπως έχουν δείξει και οι μέχρι τώρα μελέτες στην Παλαιοβυζαντινή σημειογραφία. Έτσι, η Παλαιοβυζαντινή σημειογραφία και τα χειρόγραφα που είναι γραμμένα σ' αυτήν περιλαμβάνονται στη μελέτη μας, δίνοντας μια βαθύτερη και διαχρονική κατανόηση της Μεσοβυζαντινής σημειογραφίας. Ωστόσο, η μελέτη δεν έπρεπε να εκταθεί σε χειρόγραφα πέραν του 14ου, ή το πολύ του 15ου αι, μιας και νέα στοιχεία (όπως π.χ. αρκετά πρόσθετα κόκκινα σημάδια, ή διαφορετικές χρονικές αξίες σε κάποια σημεία) φαίνεται να δηλώνουν μιαν ελαφρώς διαφορετική ρυθμική πραγματικότητα από την αμέσως παλαιότερη.

Το προς έρευνα υλικό περιορίστηκε στους ειρμούς και τα στιχηρά. Αυτά επελέγησαν διότι:

α) υπάρχουν πολλά χειρόγραφα που περιέχουν ειρμούς και στιχηρά και ανήκουν στην περίοδο 10ος-14ος αι. Αντίθετα, δεν υπάρχουν πολλές ή αρκετά πρώιμες καταγραφές Κοντακίων, Απολυτικίων και άλλων τέτοιων ύμνων.

β) η μορφή τους, όπως εμφανίζονται στα χειρόγραφα, είναι κατά βάσιν συλλαβική· πράγμα που επιτρέπει να υποθέσουμε ότι υπάρχει μια άμεση σχέση του ρυθμού του λόγου με το ρυθμό του μέλους. Η ύπαρξη επίσης πληθώρας προσομοίων, και ως ποιητικών κειμένων και ως μουσικών καταγραφών στα ίδια τα χφφ, επιτρέπει την ευρύτερη μελέτη αυτής της σχέσης και μάλιστα με βάση μελωδίες που οι πρώτες τους

καταγραφές είναι πολύ κοντινές στην εποχή της δημιουργίας τόσο των ίδιων των μελωδιών, όσο και των αντίστοιχων ποιητικών κειμένων.

γ) οι παλαιοί ειρμοί και τα στιχηρά, καθώς και η σημειογραφία τους, απετέλεσαν τον βασικό τομέα έρευνας των Δυτικών ερευνητών. Σημαντική και χρήσιμη σ' αυτό το σημείο είναι η μελέτη της Παλαιοβυζαντινής σημειογραφίας, που έχει γίνει κυρίως για τα στιχηρά και τους ειρμούς.

Έχοντας ορίσει έτσι το υλικό μας και έχοντας θέσει την προβληματική του, ακολουθήσαμε μια μεθοδολογία που είναι εν συνόψει και κατά βάση η σύγκριση μεταξύ των γραφών (γενικότερα, και της γραφής ενός συγκεκριμένου μέλους ειδικότερα) των χειρογράφων όλης της περιόδου που ερευνούμε, καθώς και η σύγκριση των ποιητικών κειμένων και του μέλους ανάμεσα σε προσόμοια και το πρότυπό τους. Προκειμένου να αποσαφηνιστεί η θεμελίωση της επιλεγείσης ερευνητικής μεθόδου που δομεί τον κεντρικό άξονα της έρευνας, την παρουσιάζουμε σε ιδιαίτερο κεφάλαιο αιτιολογώντας έτσι ταυτόχρονα και την επιστημονικότητα της διαδικασίας που εφαρμόσαμε.

Με ένα ορισμό του ρυθμού και την διερεύνηση της δυνατότητας να υπήρχαν την Βυζαντινή εποχή ποιητικές μορφές αντίστοιχες με τις Νεοελληνικές, μορφές δηλ. με ένα σταθερό ποιητικό ρυθμό, αρχίζει το Κεφ. 1. Η ύπαρξη τέτοιων μορφών μας κατοχυρώνει το δικαίωμα να ερευνήσουμε (Κεφ. 3) διεξοδικότερα τον ρυθμό του λόγου και την Νεοελληνική ποίηση, ως βοηθό στην μελέτη μας. Συνεχίζουμε με μια συνοπτική παρουσίαση της λειτουργικής ποίησης των Κοντακίων, των Κανόνων και των στιχηρών, των κειμένων που είναι σε 'πεζό' λόγο, και δίνουμε τις αρχές της *ισοσυλλαβίας* και *ομοτονίας*, καθώς και της *ταυτότητας του μέλους* μεταξύ του ειρμού (πρότυπου) και των προσομοίων, οι οποίες διέπουν την στροφική δομή τους. Μια συνοπτική περιγραφή των Στιχηραρίων και Ειρμολογίων μας εισάγει και στο υλικό που μπορούμε να αντλήσουμε για την μελέτη μας, καθώς και στην μουσική μορφή του. Επίσης, διερευνάται ο ακριβής ρόλος των χειρογράφων και της σημειογραφίας στη μουσική πράξη.

Η επισκόπηση της μέχρι τώρα έρευνας, τόσο στο πεδίο της καθαρά φιλολογικής έρευνας του μέτρου της υμνογραφίας, όσο και στο πεδίο της έρευνας της ερμηνείας της παλαιάς σημειογραφίας και του ρυθμού των παλαιών στιχηρών και ειρμών, αποτελεί το αντικείμενο του Κεφ. 2. Διαπιστώνεται ότι δεν έχουν βρεθεί ικανοποιητικές απαντήσεις στα ζητήματα αυτά και ειδικότερα στο ζήτημα της σχέσης του ποιητικού κειμένου με τον μουσικό ρυθμό ή του μέτρου του ποιητικού κειμένου, όπως αυτό θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι προκύπτει μέσα από την μουσική του επένδυση, τόσο από Δυτικούς ερευνητές, που πιστεύουν σε μια σύντομη ερμηνεία της σημειογραφίας, όσο και από Έλληνες, που, με ελάχιστες εξαιρέσεις, πιστεύουν σε μία λιγότερο ή περισσότερο αργή ερμηνεία της. Η επισκόπηση της έρευνας οδηγεί σε ερωτήματα, τα οποία αφορούν τόσο στο ποιητικό κείμενο και τον ρυθμό του, όσο και στην ερμηνεία της σημειογραφίας, τον ρυθμό των μελών και την μορφή του ποιητικού μέτρου που προκύπτει μέσω του μέλους.

Σε συνάφεια με τα ερωτήματα που αφορούν στο κείμενο και τον ρυθμό του, στο Κεφ. 3 μας δίνει πολλούς χρήσιμους όρους και εργαλεία για την περαιτέρω μελέτη μας. Εδώ θεμελιώνονται τα βασικά συστατικά του ρυθμού του λόγου μέσα από μια συνοπτική παρουσίαση των σχετικών διατυπώσεων της Φωνολογίας, ενός κλάδου της σύγχρονης Γλωσσολογίας. Η φωνολογική θεωρία επεκτείνεται σε μια περιγραφή του ποιητικού μέτρου και των βασικών κανόνων που κάνουν δύο στίχους να θεωρούνται όμοιοι, παρά τις επιφανειακές τους διαφορές σε θέσεις τόνων, ενώ τονίζεται η ανάγκη

παραδοχής της ύπαρξης ενός αφηρημένου μετρικού σχήματος, ως 'υποκείμενης δομής', χρήσιμης όχι μόνο για την σύνθεση των στίχων, αλλά και για την οικονομικότερη περιγραφή της μετρικής τους δομής. Το ζήτημα των μετρικών ποδών και της περιγραφής τους εξετάζεται ιστορικά και ειδικότερα για την Νεοελληνική ποίηση. Η εξέταση αυτή εμφανίζει την υμνογραφία πολύ περισσότερο έμμετρη απ' όσο συνήθως θεωρείται ή με την δυνατότητα να αποκτήσει σταθερό ρυθμό με διαδικασίες που συνδέουν με ένα απλό τρόπο τον λόγο με τον μουσικό ρυθμό και μας εισάγουν στην γενικότερη σχέση του ποιητικού ρυθμού και της μελοποίησης και του ρυθμού της.

Ως πρώτο βήμα για τα ερωτήματα που αφορούν στην σημειογραφία, παρουσιάζεται η ιστορία και ο χαρακτήρας της στο Κεφ. 4. Η αποτίμηση του χαρακτήρα της σημειογραφίας, όπως προκύπτει μέσα από την ιστορία και εξέλιξη της, μας επιτρέπει να χαρακτηρίσουμε την Παλαιοβυζαντινή σημειογραφία ως 'προσωδιακή', θεμελιώνοντας έτσι μια στενή σχέση της έννοιας του μουσικού σημαδιού με την έννοια της συλλαβής. Μέσα από μια συνοπτική αναφορά στις ελάχιστες ρυθμικές ενδείξεις που δίνουν οι θεωρητικές πραγματείες, καθώς και στους συνδυασμούς των σημαδιών, τους 'Σύνθετους τόνους', τονίζεται και δικαιολογείται η ανάγκη έρευνας και παρουσίασης στην παρούσα εργασία των Συνθέτων τόνων και όχι μεμονωμένων σημαδιών. Δίνονται επίσης συνοπτικά οι λόγοι, για τους οποίους θα θεωρήσουμε στην παρούσα μελέτη και για την ερευνώμενη περίοδο ότι οι ήχοι ήταν όλοι διατονικοί.

Έχοντας υπόψιν τα στοιχεία από τα προηγούμενα κεφάλαια, προχωρούμε (Κεφ. 5) στην ανάπτυξη της μεθοδολογίας μας, ακολουθούμενης από μια σύντομη αναφορά των χειρογράφων πηγών που θα χρησιμοποιήσουμε και την ειδικότερη επιλογή υλικού απ' αυτές. Πιο συγκεκριμένα παρουσιάζεται η σύγκριση των περιπτώσεων κειμένων και μελών — που, με βάση όσα έχουμε εκθέσει σε προηγούμενα κεφάλαια, θεωρούνται όμοια — και η έρευνα των ομοιοτήτων και διαφορών τους. Στις περιπτώσεις ομοιότητας προστίθενται και ένα βασικό δομικό στοιχείο των στιχηρών και ειρμών, οι μουσικές 'Θέσεις'. Με την άμεση εφαρμογή της μεθοδολογίας μας στις Θέσεις και τις διάφορες εμφανίσεις τους ερευνούμε προκαταρκτικά και ενδεικτικά την διάρκεια και την σημασία των σημαδιών και των συνδυασμών τους, καθώς και το πώς μια βασική χρονική μονάδα, ένας 'πρώτος χρόνος', κανονίζει τον ρυθμό των μελών. Η έρευνα για τον πρώτο χρόνο συνεχίζεται μέσα από μία λεπτομερέστερη εξέταση των ίδιων των μελών, της ίδιας της γραφικής μορφής των σημαδιών, της ιστορίας της σημειογραφίας και της συνέχειας της παράδοσης του εκκλησιαστικού μέλους, προφορικής και γραπτής, από την αρχή της εμφάνισής του ως την εποχή που ερευνούμε.

Η μεθοδολογία των συγκρίσεων όλων των περιπτώσεων ομοιότητας εφαρμόζεται στα επόμενα κεφάλαια λεπτομερέστερα για τον προσδιορισμό της διάρκειας και την ερμηνεία των σημαδιών. Έτσι, στο Κεφ. 6 εξετάζονται τα φωνητικά σημάδια. Τα βασικά, Ίσον, Ολίγον, Οξεία, Πεταστή, Απόστροφος, θεωρούνται εξ ορισμού 1 χρόνου, βάσει της συζήτησης για τον πρώτο χρόνο που έγινε στο Κεφ. 5. Ερευνώνται όμως περιπτώσεις όπου η Οξεία και η Πεταστή παρουσιάζονται με άλλα σημάδια, όπως την Απόστροφο, στην ίδια συλλαβή, καθώς και η διάρκεια των συνδυασμών των Κεντημάτων και της Υπορροής, τα οποία δεν γράφονται ποτέ μόνα τους, αλλά 'προσκολλώνται' σε άλλα φωνητικά σημάδια.

Μια εκτενής συζήτηση στο Κεφ. 7 εξηγεί την κατάταξη που ακολουθήσαμε και η οποία περιλαμβάνει την κατηγορία 'ημίφωνα' ή 'ημίτονα' και περιγράφει τα μέλη της τάξης αυτής και τα κοινά τους στοιχεία με βάση τις πληροφορίες που δίνονται στις πραγματείες. Τα σημάδια της τάξης αυτής, το Κλάσμα, η Παρακλητική και το

Κούφισμα, εξετάζονται κατόπιν το καθένα χωριστά και ερευνάται, με βάση την μεθοδολογία μας και τις θεωρητικές πραγματείες, η διάρκεια, η σημασία και η ερμηνεία τους.

Απλά άφωνα σημάδια και διάφοροι συνδυασμοί τους και γενικότερα οι Σύνθετοι τόνοι παρουσιάζονται στο Κεφ. 8. Η έρευνα της διάρκειας και της ερμηνείας τους γίνεται με την μεθοδολογία που αναπτύξαμε, η οποία ενισχύεται και με πολλά στοιχεία από την ιστορία της σημειογραφίας, δηλ. από την Παλαιοβυζαντινή μορφή των σημαδιών και των Θέσεων, καθώς και από τις πληροφορίες που μπορούν να αντληθούν από τις πραγματείες ή διαφόρους πίνακες σημαδιών. Περιγράφεται ο ρόλος διαφόρων σημαδιών ως προς τη χρονική τους αξία. Προσδιορίζεται επίσης η σημασία ορισμένων ΠΒ σημαδιών. Ερευνάται το ΠΒ Κατάβασμα και οι ΜΒ απόγονοί του και προσδιορίζονται οι σημασίες τους. Το Κεφ. 8 κλείνει με μια σύντομη αναφορά στους λόγους που εκτενέστεροι σχηματισμοί, τα Θέματα, δεν περιλαμβάνονται στην μελέτη μας.

Με την βοήθεια της γενικότερης θεωρίας του ρυθμού και της ψυχοακουστικής προσέγγισής του, δίνονται στο Κεφ. 9 κατ' αρχήν οι λόγοι, για τους οποίους η ανεύρεση των διαρκειών των σημαδιών, που επετεύχθη στα προηγούμενα κεφάλαια, δεν μπορεί να θεωρηθεί και ανεύρεση του ρυθμού, ο οποίος μπορεί να είναι μόνο η ομαδοποίηση αυτών των διαρκειών σε ευρύτερα σύνολα. Δίνονται τα στοιχεία που δημιουργούν τέτοιες ομαδοποιήσεις, με βασικό τον λεκτικό τόνο. Επιχειρούμε την προσαρμογή των τροπαρίων του Κανόνα των Χριστουγέννων στο μέλος των ειρμών τους, λαμβάνοντας υπόψιν και την μελωδική φύση του δυναμικού τόνου, με σκοπό να ερευνήσουμε αν ο κυρίαρχος ρυθμός είναι ο δίσημος. Με τον ίδιο στόχο προχωρούμε στις προσαρμογές προσομοίων που είναι καταγεγραμμένες στα ίδια τα χειρόγραφα, παρουσιάζοντας τα ρυθμικά φαινόμενα που συναντήσαμε κατά την συζήτηση του Κανόνα, αλλά και πολλά άλλα. Οι περιστασιακές περιπτώσεις τρισήμων ποδών, που δεν αλλοιώνουν την μάλλον αποκλειστική κυριαρχία των δισήμων, σημειώνονται, περιγράφονται και δικαιολογούνται.

Ένα μέρος της έρευνας, κυρίως η αρχική βιβλιογραφική, πραγματοποιήθηκε στην έδρα του Οργανισμού Monumenta Musicae Byzantinae, στο Ινστιτούτο Ελληνικής και Λατινικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου της Κοπεγχάγης, όπου με προσκάλεσε ο αγαπητός φίλος καθ. Christian Troelsgård. Τον ευχαριστώ για την αδελφική του αγάπη και φροντίδα, αλλά και για τις πολύτιμες συζητήσεις που είχαμε, οι οποίες διεύρυναν τον ορίζοντα των αναζητήσεών μου πάνω στην παρούσα μελέτη.

Ευχαριστώ τον καθηγητή Δημήτρη Γιαννέλο που ανέλαβε την επίβλεψη της διατριβής, για τις πολύτιμες συμβουλές του και για την περίσσια φροντίδα του, που συνέβαλαν στην αρτιότερη παρουσίασή της.

Ευχαριστώ επίσης τον καθ. Χάρη Ξανθουδάκη για την πρότασή του να εγγραφώ ως υποψήφιος διδάκτορας του Ιονίου Πανεπιστημίου, τα μέλη της συμβουλευτικής επιτροπής, κ. Ευστάθιο Μακρή και κα. Μαρία Αλεξάνδρου για το ενδιαφέρον τους και τις υποδείξεις τους, καθώς και τα μέλη της επταμελούς επιτροπής.

Ευχαριστώ επίσης τον φίλο και κουμπάρο μου καθ. Αλέξανδρο Λίγκα, τον φίλο Δρ. Γιώργο Μπιλάλη, καθώς και τα μέλη του χορού «Αγιοπολίτης», του οποίου είμαι Διευθυντής, για τις ευκαιρίες παρουσίασης μεταγραφών μου παλαιών στιχηρών και ειρμών σε συναυλίες ή μουσικές εκδόσεις.

Για την προμήθεια υλικού για την γενικότερη παλαιογραφική μου μελέτη και για την παρούσα εργασία ευχαριστώ τον Λ. Αγγελόπουλο, τον Κ. Θεοχάρη, τον Γ.

Κωνσταντίνου, τον Αλέξανδρο Λίγκα, τον Γ. Μπιλάλη, τον Chr. Troelsgård και τον Αχ. Χαλδαιάκη, υπεύθυνο της Βιβλιοθήκης Κ. Ψάχου.

Ευχαριστώ τους γονείς μου, Βασίλειο και Βασιλική, για την στήριξή τους, ηθική και οικονομική, σε καιρούς δύσκολους για μένα, καθώς και την αγαπημένη μου σύζυγο Όλγα για την υπομονή της και την συμπαράστασή της.

Ευχαριστώ επίσης τον Κ. Παπαγεωργίου, διευθυντή του Μουσικού Γυμνασίου Παλλήνης, και τον Κ. Γράμπα, υποδιευθυντή, καθώς και τον Αθ. Παπαζαρή και τον Γ. Ναούμ για την συμπαράστασή τους. Επίσης ευχαριστώ τους καθηγητές μου στο Φυσικό Τμήμα του Πανεπιστημίου Αθηνών, Κ. Λιολιούση, Ξ. Μαϊντά, Μ. Δανέζη, Γ. Τόμπρα και Γ. Αλεξάκη, καθώς και τον καθηγητή του Μαθηματικού Τμήματος Π. Σταυρινό.

Θα πρέπει να μνησθώ και των εν μακαριστοίς Μάριου Μαυροειδή και Αδαμαντίας Καβάγια-Πιπεράκη. Χωρίς την βοήθειά τους ίσως να μην είχα φτάσει στην εκπόνηση της παρούσας διατριβής. Τέλος, αφιερώνω την διατριβή μου στην μνήμη του αγαπητού μου Δασκάλου Σίμωνος Καρά. Η πολύπλευρη προσφορά του υπήρξε πηγή έμπνευσης και ουσιαστικής γνώσης για την όλη επιστημονική μου έρευνα.

Ιωάννης Β. Αρβανίτης

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι: Η "ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ" ΤΟΥ ΡΥΘΜΟΥ ΤΗΣ ΥΜΝΟΓΡΑΦΙΑΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΜΕΛΟΥΣ ΤΗΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΙΣ ΠΗΓΕΣ.

Αν προσπαθούσαμε να προσεγγίσουμε εν συντομία την έννοια του ρυθμού,¹ θα μπορούσαμε να πούμε ότι αυτός πηγάζει από την ύπαρξη στοιχείων (γλωσσικών, μουσικών, οπτικών κλπ) *αντιτιθέμενων* με κάποιο τρόπο μεταξύ τους (π.χ. τα ζεύγη τονισμένο-άτονο, μακρό-βραχύ, οξύ-βαρύ, άσπρο-μαύρο κλπ) και συνίσταται στην *ομαδοποίηση* αυτών των στοιχείων και στην *επανάληψη* τέτοιων ομάδων, όχι κατ' ανάγκην εντελώς όμοιων μεταξύ τους.² Παρά τις τυχόν διαφορές τους, αυτές οι ομάδες θα παρουσιάζουν ένα βαθμό ομοιότητας και αντιστοιχίας μεταξύ τους. Για τον ανθρώπινο λόγο, προφορικό ή γραπτό, αυτή η ομοιότητα και αντιστοιχία μπορεί να εκτείνεται σε διάφορα επίπεδα και σε διάφορες πλευρές του γλωσσικού υλικού, όπως στο σημασιολογικό, στο συντακτικό, στο φωνολογικό (ηχητικό), στο επίπεδο του μήκους των προτάσεων, αλλά και στο επίπεδο της ομαδοποίησης και επανάληψης στοιχειωδών χαρακτηριστικών των συλλαβών, όπως είναι ο τόνος. Με άλλα λόγια, η ομοιότητα και αντιστοιχία μπορεί να φτάνει μέχρι το επίπεδο αυτού που ονομάζουμε 'ρυθμό ή μέτρο' μιας φράσης, ενός στίχου, με ομάδες αντιτιθέμενων στοιχείων (τονισμένο-άτονο) να επαναλαμβάνονται (ως προς αυτήν τους την αντίθεση) στερεότυπα. Αν συντρέχουν και άλλα στοιχεία, όπως το συγκεκριμένο μήκος των φράσεων, τότε μιλάμε, με μια λέξη, για την *έμμετρη* ποίηση.

Στοιχεία τέτοιων ομαδοποιήσεων και αντιστοιχιών υπάρχουν και στον καθημερινό λόγο, αν και δεν υπάρχει συνήθως μέριμνα για συστηματική χρήση τους. Παρουσιάζονται όμως, αν όχι συνήθως στο κατώτερο επίπεδο των στοιχείων της φράσης (ως μέτρο), στα ανώτερα επίπεδα τουλάχιστον του μήκους των φράσεων, της συντακτικής δομής κλπ στον έντεχνο πεζό λόγο, επιτελώντας αυτό που ονομάζεται

¹ Οι προσπάθειες για ένα ορισμό του ρυθμού και οι αντίστοιχες θεωρητικές συζητήσεις έχουν μια μακρά ιστορία. Από τους αρχαίους χρόνους, όταν η λέξη χρησιμοποιήθηκε από ποιητές με την έννοια λίγο-πολύ του 'εθίμου', στους ατομικούς φιλοσόφους, στους οποίους συναντάται με την μορφή 'ρυθμός', που σημαίνει 'σχήμα', 'μορφή', στον Ηρόδοτο που την χρησιμοποιεί για το σχήμα των γραμμάτων του αλφαβήτου, στον Πλάτονα, που τον ορίζει ως 'κινήσεως τάξιν', σε άλλους φιλοσόφους, γραμματικούς, μετρικούς, ρήτορες, μέχρι τις θεωρητικές συζητήσεις της σημερινής εποχής, πολλά έχουν ειπωθεί, αλλά σε λίγα έχει επιτευχθεί συμφωνία, ακόμα και σε απογοητευτικό σημείο (βλ. Sachs 1953:12). Μάλιστα, όταν η έννοια του μέτρου εισέρχεται στην συζήτηση, τα πράγματα περιπλέκονται ακόμη περισσότερο: το μέτρο έχει παρουσιαστεί ως ένα είδος ρυθμού, ότι προηγείται απ' αυτόν, ότι αντιτίθεται σ' αυτόν κλπ. Η προσέγγιση που, εν μεγίστη συντομία, δίνουμε εδώ πηγάζει από τις πιο πρόσφατες μελέτες για τον ρυθμό. Για τον μουσικό ρυθμό ειδικότερα, βλ. Snyder, 2000, Παπαδέλης 2007. Για τον γλωσσικό και μουσικό ρυθμό, βλ. Handel 1989. Για τον γλωσσικό ρυθμό επίσης, τα όσα θα αναφέρουμε εδώ στα περί φωνολογίας και τις σχετικές πηγές (Nespor 1994, 1999, Arvaniti 1991 κλπ). Βλ. επίσης van Raalte 1986.

² Η ομαδοποίηση και ως ένα βαθμό και η επανάληψη πρέπει να συντελούνται μέσα στο χρονικό διάστημα της 'βραχύχρονης' μνήμης (BXM), για να μπορούν να είναι άμεσα ως σύνολα και μορφές αντιληπτές, δηλ. μέσα σε διάστημα μικρότερο των, κατά μέσον όρο, 3-5 δευτερολέπτων (υπό συνθήκες 10-12 δευτερολέπτων). Διαφορετικά, τα επί μέρους στοιχεία δεν γίνονται αντιληπτά ως άμεσα συσχετιζόμενα και δεν μπορούν να συγκροτήσουν ομάδες. Η έννοια του ρυθμού ορίζεται αυστηρότερα μέσα στα χρονικά πλαίσια της BXM. Πέρα από τα πλαίσια αυτά, ο συσχετισμός των στοιχείων και των ομάδων τους δεν είναι άμεσα δεδομένος και απαιτεί την ανάκληση από την 'μακρόχρονη μνήμη' (MXM). Η έννοια του ρυθμού αποκτά τότε όλο και περισσότερο δόσεις μεταφορικότητας (π.χ. ο 'ρυθμός' μιας σύνθεσης, ο 'ρυθμός' του ημερονυκτίου, των εποχών κλπ). Η σχέση του ρυθμού, αλλά και της καθόλου μουσικής, με τις δυνατότητες, αλλά και τους περιορισμούς της ανθρώπινης μνήμης, είναι ένα σημαντικότερο ζήτημα, που φορά στην ίδια την ύπαρξη της μουσικής και αγγίζει και ερμηνεύει όλες τις πλευρές της. Παρά την τεράστια χρησιμότητα μιας τέτοιας προσέγγισης και για την παρούσα μελέτη, δεν θα μπορέσουμε να την παρουσιάσουμε σε μια πληρέστερη, έστω σύντομη, μορφή. Θα χρησιμοποιήσουμε όμως στοιχεία της. Για μια πλήρη, κατά το μάλλον ή ήττον, παρουσίαση, βλ. Snyder 2000, Παπαδέλης 2007.

‘ποιητική λειτουργία της γλώσσας’³ και δίνοντας μια διάσταση πέρα από το απλό νόημα.

Η Βυζαντινή υμνογραφία παρουσιάζει σίγουρα ομοιότητες και αντιστοιχίες σε ανώτερα επίπεδα της γλωσσικής της οργάνωσης. Το ερώτημα που θέλουμε να ερευνήσουμε εδώ είναι το αν η ομοιότητα και αντιστοιχία φτάνει σ’ αυτήν, σε κάποιες τουλάχιστον περιπτώσεις, μέχρι το στοιχειώδες επίπεδο του ‘μέτρου’ των φράσεων. Και επειδή, βέβαια, και οι υμνογράφοι και οι ψάλτες προέρχονταν και ζούσαν σ’ ένα ευρύτερο περιβάλλον, από το οποίο συνειδητά ή ασυνειδητά μπορεί να επηρεάζονταν, να ερευνήσουμε, εν συντομία, αν στον γενικότερο Βυζαντινό πολιτισμό υπήρξαν περιπτώσεις στοιχειώδους και απλού μέτρου στην ποίηση εν γένει και αν και κατά τί συνδέονται με την γνώριμή μας Νεοελληνική ποίηση (ΝΕ στο εξής), η οποία θα μπορούσε ίσως να καταστεί βοηθός στην μελέτη μας.⁴

1.1. Η Βυζαντινή Υμνογραφία και η σχέση της με την Νεοελληνική έμμετρη ποίηση

Η Βυζαντινή υμνογραφία άρχισε με ύμνους μάλλον σε ρυθμικό πεζό λόγο παρά σε μια ορισμένη ποιητική μορφή, ποσοτική ή τονική. Προσπάθειες σύνθεσης ύμνων από τους ορθοδόξους ή τους αιρετικούς στα αρχαία ποσοτικά μέτρα εμφανίστηκαν, αλλά δεν διαδόθηκαν ευρέως ή τελικά δεν έγιναν αποδεκτές, διότι δεν εκπροσωπούσαν ούτε την γλώσσα του λαού, ούτε την προσωδία της. Η αρχαιοελληνική προσωδία, με τις μακρές και βραχείες συλλαβές και τους μουσικούς τόνους είχε ήδη αλλάξει και το μόνο στοιχείο που μπορούσε να δώσει την αίσθηση του ρυθμού σε ένα στοιχειώδες επίπεδο ήταν ο, δυναμικός πλέον, τόνος. Από την άλλη, η πρώιμη υμνογραφία της Εκκλησίας βασίστηκε στην Αγία Γραφή και στον πεζό της λόγο. Απευθείας δάνεια απ’ αυτήν (Ψαλμοί, Ωδές ή τμήματα από διάφορα βιβλία της) ή νέες συνθέσεις από φράσεις απευθείας δανεισμένες απ’ αυτήν (όπως η Δοξολογία) απετέλεσαν το πρώτο υμνογραφικό υλικό. Ωστόσο, και νέες δημιουργίες εμφανίστηκαν. Όμως η μετρική τους μορφή ήταν ισχυρά επηρεασμένη από τον ‘ρυθμό’ του πεζού λόγου της Γραφής ή τον μιμούνταν. Μη έχοντας κάποια πρόσβαση πλέον στην μουσική τους και αδυνατώντας να βρούμε κάποια κανονικότητα στην εναλλαγή τονισμένων συλλαβών σ’ αυτούς, δεν μπορούμε να μιλήσουμε για κάποιο είδος μέτρου στο βασικό επίπεδο, παρά μόνο ίσως να μελετήσουμε την δομή τους σε ανώτερα επίπεδα, δηλ. να εξετάσουμε τα κώλα τους, τους στίχους τους ή τις στροφές τους.

³ Βλ. εκτενώς περί αυτού, Jakobson 1998.

⁴ Θα αναφερθούμε όχι μόνο στην ΝΕ έντεχνη ποίηση, αλλά και σε άλλα ζητήματα που μπορούν να βοηθήσουν τη μελέτη μας, όπως ο ρυθμός του ΝΕ προφορικού λόγου, η δημοτική ποίηση και το δημοτικό τραγούδι (βλ. Κεφ. 3). Υπάρχουν μελετητές που δεν θα επικροτούσαν μια τέτοια σύνδεση, θεωρώντας π.χ. το δημοτικό τραγούδι ως μη σχετιζόμενο άμεσα με την υμνογραφία και την εκκλησιαστική μουσική. Κατά την γνώμη μας, μια τέτοια άποψη μάλλον τείνει συχνά να βλέπει την εκκλησιαστική μουσική σχεδόν ως ‘μη-μουσική’, ως σχεδόν μη ανθρώπινη δραστηριότητα. Για μας, έστω και αν δεχόμαστε ασφαλώς την θεία έμπνευση σ’ αυτήν και τον υπερβατικό και αναγωγικό της χαρακτήρα, δεν παύει να είναι μια ανθρώπινη δραστηριότητα που έχει και τα τεχνικά της στοιχεία που την συνδέουν με τον γύρω κόσμο και τα άλλα είδη μουσικής (τα ίδια ισχύουν και για το ποιητικό μέρος της). Έτσι όλες οι επιστήμες μπορούν να συμβάλουν στην μελέτη της. Για όχι μόνο την νομιμότητα, αλλά μάλλον και την αναγκαιότητα μια τέτοιας προσέγγισης, βλ. το βιβλίο του P. Jeffery, *Re-envisioning Past Musical Cultures. Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant* (1992). Βλ. και Troelsgård 1999a:249.

1.1.1. Ρυθμική (τονική) υμνογραφία (κατά στίχον) και δημόδης Βυζαντινή ποίηση

Ενώ οι πρώιμοι ύμνοι δεν παρέχουν ενδείξεις για κάποια κανονική μετρική μορφή στο βασικό επίπεδο, ξαφνικά, στα μέσα του 5ου αι, ένα νέο είδος ύμνων εμφανίζεται, το οποίο παρουσιάζει συχνά μια εκπληκτικά κανονική εναλλαγή τονισμένων και άτονων συλλαβών, καθώς και μια εν γένει πολύ συγκεκριμένη στιχική μορφή. Αυτοί είναι οι λεγόμενοι *κατά στίχον* ύμνοι.⁵ Οι στίχοι έχουν τον ίδιο αριθμό συλλαβών και υπάρχει μια τάση, και τελικά επίτευξη, για ρύθμιση του αριθμού και των θέσεων των τόνων, όπως στον ακόλουθο ύμνο, όπου δεν υπάρχει μεν κανονική εναλλαγή (ανά δύο ή τρεις συλλαβές) των τόνων στα πλαίσια του ενός στίχου, το τονικό σχήμα όμως επαναλαμβάνεται αυτούσιο από στίχο σε στίχο:

*Ἡ ἀσώματος φύσις τῶν Χερουβὶμ
ἀσιγήτοις σε ὕμνοις δοξολογεῖ·
ἔξαπτέρυγα ζῶα τὰ Σεραφίμ
ταῖς ἀπαύστοις φωναῖς σε ὑπερῦψοι*

Πολλοί, ωστόσο, απ' αυτούς τους ύμνους δίνουν ακριβώς την εντύπωση νεοελληνικής ποίησης. Εμφανίζονται κανονικές εναλλαγές τονισμένων και άτονων συλλαβών,⁶ που σχηματίζουν ομάδες των δύο ή τριών συλλαβών, δηλ. αυτά που θα αποκαλούσαμε 'ιαμβικό' τονικό ρυθμό (ή μέτρο):

*Δέξαι φωνὰς οὐράνιε, τρισάγιε σωτῆρ ἡμῶν·
ὑπὸ ἡμῶν τῶν ἐπὶ γῆς ἐστώτων καὶ ὑμνούντων σε*

ή 'τροχαϊκό':

*Δεῦτε προσκυνήσωμεν, Ἄ δεῦτε ἱκετεύσωμεν (Ἄ=παύση)
ὄν ὑμνοῦσιν ἄγγελοι Ἄ καὶ ἀρχάγγελοι*

ή 'αναπαιστικό':

*Τὸν Πατέρα ὑμνοῦσι καὶ Κύριον
τὸν Υἱὸν σὺν τῷ Πνεύματι σύνθρονον*

Αυτό θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μια πρώτη διαβεβαίωση ότι τα πράγματα είναι ανάλογα (ή ταυτόσημα ίσως καμιά φορά) με την ΝΕ ποίηση και να μας οδηγήσουν σε μια μελέτη των αρχών της ΝΕ ποίησης, ως υποβάθρου και μέσου που θα μας βοηθήσει στην έρευνα του μέτρου της υμνογραφίας (ή έστω ενός τμήματός της). Η εφαρμογή κάποιων, έστω, κανόνων της ΝΕ ποίησης στην υμνογραφία θα μπορούσε να επιβεβαιωθεί περαιτέρω, ή να ερευνηθούν διαφορές και αποκλίσεις μεταξύ τους, με την βοήθεια και των μουσικών κειμένων των ύμνων.

Οι κατά στίχον ύμνοι είχαν μια σύντομη ζωή ενός αιώνα. Πολύ λίγοι απ' αυτούς επιβίωσαν στην σημερινή πράξη. Θεωρήθηκαν ίσως παρωχημένοι ή αρκετά 'λαϊκότροποι' και πιθανόν μουσικώς μονότονοι⁷ ή αντικαταστάθηκαν από άλλες πιο εκλεπτυσμένες και ποικίλες συνθέσεις, όπως το Κοντάκιο, που εμφανίστηκε τον 6ο αι, και ο Κανόνας, που εμφανίστηκε τον 7ο αι. Πριν όμως προχωρήσουμε σ' αυτά τα είδη, των οποίων η πιο επεξεργασμένη μετρική και μουσική μορφή αποτελεί το θέμα της παρούσης μελέτης, μπορούμε να μιλήσουμε για κάποια δείγματα δημόδους ποίησης που βρίσκονται σποραδικά σε Βυζαντινές πηγές. Αυτά τα βραχεία ποιήματα

⁵ Βλ. Μητσάκης 1986:85-103

⁶ Με κάποιες επιτρεπόμενες 'αποκλίσεις', για τις οποίες βλ. παρακάτω στο κεφάλαιο για τον ρυθμό του λόγου.

⁷ Με τα μέτρα εκείνης της εποχής, αλλά κρίνοντας και από την μουσική μεταχείριση όμοιων κώλων σε μεταγενέστερους ύμνους (Κοντάκια, Κανόνες, βλ. αμέσως παρακάτω), καθώς και από την μουσική μορφή που έχουν σήμερα όσοι τέτοιοι ύμνοι επιβίωσαν, όμοιοι στίχοι ή δίστιχα θα πρέπει να είχαν το ίδιο σύντομο μέλος, το οποίο θα επαναλαμβανόταν πολλές φορές μέχρι το τέλος του ύμνου. Έτσι δεν θα παρουσίαζαν μουσική ποικιλία.

και λαϊκά τραγούδια, συνήθως σατιρικού χαρακτήρα, είναι επίσης αναπάντεχα έμμετρα κατά την ΝΕ έννοια, δηλ. παρουσιάζουν ιαμβικό ή τροχαϊκό ρυθμό (όχι αναπαιστικό) με τα ίδια, ή σχεδόν τα ίδια, με την ΝΕ ποίηση χαρακτηριστικά. Μερικά παραδείγματα:

Ένα σατιρικό τραγούδι που τραγουδιόταν για τον βασιλέα Μαυρίκιο το 602:

*Εύρηκε τήν δαμαλίδα άπαλήν και τρυφεράν
καί+ώς τὸ κοινὸν άλεκτόριν οὔτω+αὐτήν πεπήδηκεν (+=συνίζηση)
καί έποίησε παιδία ὡς τὰ ξυλοκούκονδα κλπ*

Ένα για τον βασιλέα Φωκά (το 609):

*Πάλιν τὸν καῦκον έπιες
πάλιν τὸν νοῦν άπώλεσας*

και ένα άλλο για τον Κωνσταντίνο τον Ε' (Η' αι):

*Ἡ Γηραγάθη+έγήρασε
Σὺ δ' αὐτήν άνενέωσας⁸*

Προκατελημμένοι από την κλασσική παράδοση και τον Αττικισμό,⁹ οι Βυζαντινοί δεν ενδιαφέρθηκαν και τόσο πολύ να καταγράψουν περισσότερα δημώδη άσματα. Έτσι, μια περίοδος σιωπής ως προς την δημώδη ποίηση ακολουθεί, μέχρι την αρχή του 10ου αι. Τότε, στο *Περί βασιλείου τάξεως* του αυτοκράτορα Κωνσταντίνου Ζ' του Πορφυρογέννητου εμφανίζονται ποιήματα της αυτοκρατορικής αυλής σε ουσιαστικώς ΝΕ μέτρα, όπως το 'Τραγούδι της Άνοιξης' σε ιαμβικούς 15σύλλαβους:

*Ἴδε τὸ έαρ τὸ γλυκὸ πάλιν έπανατέλλει
φέρων υγίειαν και χαράν και τήν εὐημερίαν¹⁰*

Αλλά και ο πατέρας του, ποιητής και υμνογράφος, Λέων ο ΣΤ' ο Σοφός, έγραψε, ανάμεσα σε άλλα, και το Σταυροθεοτοκίον:

*Κούφη νεφέλη φωτεινή. Παρθενομήτορ Κόρη
τὸν έξ αὐτῆς έκλάμψαντα φωσφόρον κατιδοῦσα...¹¹*

Ο ίδιος ο Κωνσταντίνος ο Ζ' έγραψε τα αναστάσιμα Εξαποστειλάρια στο ίδιο είδος στίχου:

*Τοῖς μαθηταῖς συνέλθωμεν έν ὄρει Γαλιλαίας
πίστει Χριστόν θεάσασθαι λέγοντα έξουσίαν
λαβεῖν τῶν άνω και κάτω μάθωμεν πὼς διδάσκει...¹²*

Στις αρχές του 11ου αι εμφανίζεται και η ποίηση του Αγίου Συμεών του Νέου Θεολόγου. Τα ποιήματα του Αγίου Συμεών δεν είναι δημώδης ποίηση, χρησιμοποιούν όμως συνήθως δημώδη μέτρα.¹³ Η πλειονότητα των ποιημάτων του είναι στον πιο χαρακτηριστικό στίχο του δημοτικού ΝΕ τραγουδιού, τον ιαμβικό 15σύλλαβο:

*Πὼς βλέπεις κεκρυμμένος ὦν, πὼς έφορᾷς τὰ πάντα;
Πὼς οὐχ ὄρασαι παρ' ἡμῶν; ἡμᾶς ὄρας δέ πάντας.¹⁴*

Σημαντικό ποσοστό καταλαμβάνουν και τα ποιήματά του σε τροχαϊκό 8σύλλαβο:

*Ἔστι πῦρ τὸ θεῖον ὄντως
ὅπερ είπεν ὁ Δεσπότης*

⁸ Βλ. Κουκουλές Α' II:38-40. Για τα σατιρικά τραγούδια βλ. και Lauxtermann 2007:89-94.

⁹ Βλ. Τρυπάνης 1984:39-44. Βλ. επίσης και μελέτες για την Βυζαντινή λογοτεχνία εν γένει.

¹⁰ Lauxtermann 2007:121. Στο δοκίμιο αυτό, βασικά περί της προέλευσης του πολιτικού ιαμβικού 15σύλλαβου στίχου, δίνεται και μια περιγραφή της εξέλιξης της μετρικής της υμνογραφίας και γενικά της τονικής ποίησης, εκκλησιαστικής και κοσμικής.

¹¹ Στον μουσικό κώδ. Ambrosianus A 139 sup., φ 315r-v

¹² Βλ. ειδικότερα Lauxtermann 2007:47-59

¹³ Για τα μέτρα του Αγ. Συμεών, βλ. Kambylis 1976:cccxxxiii-ccclii, cclxxvii-ccclxxxii. Βλ. Επίσης και Lauxtermann 2007:25-31, 53, 55-58, 72-73, 131-132.

¹⁴ Λόγος τέταρτος. Απο την έκδοση του Διονυσίου Ζαγοραίου.

ὅτι ἦλθεν ἵνα βάλλῃ
ἐπὶ ποίαν γῆν εἰπέ μοι.¹⁵

Κατά την εκτίμηση του Lauxtermann, θα πρέπει να θεωρηθεί μάλλον σίγουρο ότι ο Άγιος Συμεών ακολούθησε δημόδη μέτρα και τύπους στίχων που υπήρχαν στην δημοτική ποίηση για αρκετό χρόνο πριν απ' αυτόν και δεν τα εφηύρε ο ίδιος.¹⁶ Επίσης, το *Περί βασιλείου τάξεως* δεν περιλαμβάνει μόνο υλικό που συνετέθη την περίοδο της συγγραφής του συγγράμματος αυτού, αλλά αντανακλά και πολύ παλαιότερες πρακτικές και έθιμα, καθώς και παλαιότερο ποιητικό υλικό που συνδέεται μ' αυτά.¹⁷ Έτσι κατά κάποιο τρόπο η αίσθηση του ποιητικού ρυθμού που βρίσκεται στους παλαιότερους κατά στίχον ύμνους και τα σατιρικά τραγούδια επανεμφανίζεται και προχωράει σε πιο ρυθμικές και συγκεκριμένες μορφές και το κενό μεταξύ των κατά στίχον ύμνων και των ύμνων του Αγίου Συμεών και του *Περί βασιλείου τάξεως* μπορεί να θεωρηθεί σίγουρα ότι συμπληρώνεται. Μάλιστα, αυτό ήταν μόνο η αρχή. Ο Λέων ο Σοφός συνέθεσε, όπως είπαμε, τονική ποίηση (κοσμική και εκκλησιαστική), ο γιός του Κωνσταντίνος συνέθεσε τα αναστάσιμα Εξαποστειλάρια σε ιαμβικούς 15συλλάβους, μονωδίες και κατανυκτικά αλφάβητα¹⁸ γράφονται στο περιβάλλον τους και ένα ξέσπασμα ποίησης γραμμένης σ' αυτόν τον χαρακτηριστικό στίχο αρχίζει. Ο Μιχαήλ Ψελλός χρησιμοποιεί αυτόν τον στίχο, για να συνθέσει γραμματικά ή άλλα έργα, ο Θεόδωρος Πρόδρομος γράφει σατιρικά ποιήματα, όχι μόνο σ' αυτόν τον στίχο, αλλά και στην καθομιλουμένη. Μια επί μακρόν προϋπάρχουσα δύναμη μοιάζει να απελευθερώνεται και η 'ταπεινή' δημόδης ποίηση, η γλώσσα της και ο ρυθμός της, καταπιεσμένη για μια μακρά περίοδο από την στάση των λογίων, αποκτά, τρόπον τινά, τα δικαιώματά της. Και όχι μόνο εμφανίζεται σε ένα έπος, τον *Διγενή Ακρίτη*,¹⁹ αλλά επηρεάζει και τους λογίους, οι οποίοι, αν και διατηρούν μια επιφυλακτική ή και εχθρική στάση απέναντι σ' όλα αυτά, αρχίζουν να γράφουν εκτεταμένα σύμφωνα μ' αυτά. Είναι η αρχή της ΝΕ λογοτεχνίας.

1.1.2. Κοντάκιο

Αν και η ιδέα της *στροφικής* ποίησης είναι ασφαλώς γνωστή και παλαιότερη,²⁰ η πρώτη εμφάνισή της σε εκτενέστερους σωζόμενους ύμνους, που η σύνθεσή τους βασίζεται σε πιο συγκεκριμένες αρχές, συμπίπτει με το έργο του Αγίου Ρωμανού του Μελωδού (6ος αι), τα *Κοντάκια*.²¹ Η αρχή της κατά στίχον σύνθεσης, με τους όμοιους στίχους και συχνά τον σταθερό ρυθμό, δεν χρησιμοποιείται εδώ, παρά μόνο περιστασιακά μέσα σε μια στροφή. Ο ρυθμικός πεζός λόγος αποτελεί το κυρίαρχο στοιχείο, δίνοντας σε μια στροφή ανομοιομορφους στίχους με μη σταθερό ποιητικό ρυθμό. Η διάρθρωση του Κοντακίου σε στροφές,²² που πηγάζει από την ανάγκη να ψαλούν αυτές με το ίδιο μέλος, μεταθέτει την ομοιότητα στην ομοιότητα των στροφών. Αυτές πρέπει να ακολουθούν την δομή της πρώτης στροφής μέχρι και το

¹⁵ Λόγος πρώτος. Απο την έκδοση του Διονυσίου Ζαγοραίου.

¹⁶ Lauxtermann 2007:72-73, 131-132.

¹⁷ Lauxtermann 2007: 57, 121, 131-132.

¹⁸ Lauxtermann 2007:25-47.

¹⁹ Κατά την εκτίμηση του Στυλιανού Αλεξίου, το έπος αυτό πρέπει να εμφανίστηκε κατά τον 10ο αι. Βλ. Αλεξίου 1995, 1997.

²⁰ Βλ. π.χ. Μητσάκης 1986:53, 82-83,103-106.

²¹ Βλ. Μητσάκης 1986:171 κεξ. Επίσης, Τρεμπέλας 1978:36-44, Κωνσταντινίδης 1981:31-37, Δετοράκης 1997:34-68.

²² Ακριβέστερα, το Κοντάκιο αποτελείται από το Προοίμιο ή *Κουκούλιον* και τους πολλαριθμούς *Οίκους*. Το Προοίμιο είναι ανεξάρτητο μετρικά και μουσικά από τους Οίκους και είναι βραχύτερο απ' αυτούς. Οι Οίκοι είναι μετρικά και μουσικά όμοιοι μεταξύ τους.

βασικό ρυθμικό επίπεδο, δηλ. να χωρίζονται σε αντίστοιχες φράσεις ('κώλα'), οι οποίες να έχουν τον ίδιο αριθμό συλλαβών και θέσεις τόνων με την πρώτη στροφή. Πρόκειται για τις αρχές της *ισοσυλλαβίας* και τις *ομοτονίας* (βλ. παρακάτω αναλυτικότερα). Αν και παρατηρούνται περιστασιακές αποκλίσεις από αυτές στα σωζόμενα κείμενα, είναι ωστόσο βασικές και χωρίς αυτές η ψαλμώδηση του όλου ύμνου δεν θα ήταν κάτι εύκολο και άμεσο.

Η ακμή του Κοντακίου διαρκεί ουσιαστικά δύο αιώνες, τον 6ο και τον 7ο, αν και γράφονται ακόμα κάποια μέχρι και τον 11ο αι, και επιβιώνουν ως είδος μέχρι τον 14ο αι.²³ Συνοφασμένα με τις ακολουθίες του Ασματικού τύπου,²⁴ εξακολουθούν ίσως να ψάλλονται σ' αυτές, η νέα ποιητική δημιουργία όμως εμφανίζεται μέσα από τον μοναστικό χώρο, ο οποίος, λόγω και του σημαντικού ρόλου του στην περίοδο της Εικονομαχίας, προσέλαβε μια ιδιαίτερη αίγλη.

1.1.3. Κανόνες και στιχηρά

Η νέα εκτενής ποιητική και μουσική σύνθεση που εμφανίζεται και ανθίζει τον 7ο αι είναι ο *Κανόνας* με κύριους εκπροσώπους τον Ανδρέα Κρήτης, τον Κοσμά τον Μελωδό, τον Ιωάννη Δαμασκηνό και τον Γερμανό Πατριάρχη Κων/πόλεως.²⁵ Οι ποιητικές αρχές, στις οποίες βασίζεται, είναι ουσιαστικά οι ίδιες μ' αυτές του Κοντακίου, δηλ. η σύνθεση σε ρυθμικό πεζό λόγο και η στροφική δομή, με ισοσυλλαβία και ομοτονία, με μια μεγαλύτερη μουσική ποικιλία όμως, μιας και εδώ το μουσικό πρότυπο δεν είναι ένα, όπως στο Κοντάκιο (η μελωδία του πρώτου Οίκου), αλλά οκτώ ή εννέα. Ο Κανόνας αποτελείται από 8 ή 9 Ωδές, αντίστοιχες με τις Βιβλικές Ωδές. Κάθε Ωδή του Κανόνα αποτελείται από την πρώτη στροφή, τον *Ειρμό*, και τα *τροπάρια*, τα οποία λαμβάνουν το μέλος του ειρμού και είναι *προσόμοια* σ' αυτόν. Ο κοινός ήχος, το κοινό θέμα και τυχόν άλλα δευτερεύοντα στοιχεία (π.χ. ακροστιχίδα) καθιστούν το σύνολο των Ωδών αυτών ενιαία σύνθεση.

Οι Κανόνες γνώρισαν ιδιαίτερη ανάπτυξη και στους κατοπινούς αιώνες. Κάποια στιγμή, βέβαια, οι νέοι Κανονογράφοι έπαψαν να συνθέτουν πλέον και νέα μέλη για τους Κανόνες τους, εν αντιθέσει με τους πρώτους *μελωδούς* (δηλ. ποιητές και συνθέτες του μέλους), και έγραψαν νέους Κανόνες πάνω στα παλαιότερα μουσικά πρότυπα, είναι δηλ. μόνο *υμνογράφοι*. Ο Κανόνας παρέμεινε σε λειτουργική χρήση, ιδιαίτερα δε μετά και την επικράτηση του μοναστικού Τυπικού σε όλες τις εκκλησίες, έχει μια αδιάκοπη παρουσία μέχρι και σήμερα. Τουλάχιστον τα ποιητικά κείμενα χρησιμοποιούνται αυτούσια, αν και το μέλος τους έχει πλέον αλλάξει.

Οι μελωδοί συνέθεσαν επίσης και πολλά *στιχηρά ιδιόμελα*. Τα Στιχηρά είχαν ήδη μια μάλλον μακρά ιστορία, υπό την μορφή των στιχηρών *ιδιομέλων* ή *προσομοίων*. Ωστόσο, η δημιουργία τους παρουσιάζει μίαν ιδιαίτερη ανάπτυξη την εποχή των μελωδών, αλλά και μετά από αυτούς, μέχρι τουλάχιστον τον 11ο αι. Και εδώ παρουσιάζονται υμνογράφοι, οι οποίοι συνθέτουν νέα λόγια πάνω σε παλαιά μουσικά πρότυπα στιχηρών, δηλ. *στιχηρά προσόμοια*, όχι μόνο πάνω σε παλαιότερα και συνήθη, αλλά και πάνω στα *νέα δημιουργήματα* των μελωδών. Αυτά τα τελευταία, αν και μάλλον λιγοστά, έχουν μια ιδιαίτερη αξία για την εδώ μελέτη μας.

1.1.4. Ρυθμός του λόγου και περιγραφή του

Η μετρική υφή των στιχηρών και των Κανόνων είναι, όπως είπαμε, ανάλογη μ' αυτήν του Κοντακίου. Ως κείμενα, θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν απλά ως πεζός

²³ Μητσάκης 1986:525.

²⁴ Βλ. Lingas 1995.

²⁵ Για τον Κανόνα και τους ποιητές του (μελωδούς ή απλώς υμνογράφους) βλ. ενδεικτικώς, Τρεμπέλας 1978:45-53, 279-423, Κωνσταντινίδης 1981:68-153, Δετοράκης 1997:69-86, Αντωνίου 2004:49-83

λόγος. Η μετρική αντιστοιχία (ομοιότητα) δεν υπάρχει συνήθως μεταξύ των στίχων μιας στροφής, αλλά μεταξύ των στροφών. Ομοιοί στίχοι στην ίδια στροφή μπορεί να εμφανιστούν περιστασιακά, συχνά για να δείξουν κάποια ομοιότητα ή αντίθεση νοήματος.²⁶ Επίσης, δεν παρουσιάζεται συνήθως σταθερός ρυθμός στους στίχους. Μπορούμε και εδώ, ωστόσο, να παρατηρήσουμε ότι μεμονωμένοι στίχοι από κανόνες και στιχηρά παρουσιάζουν σταθερό, λίγο-πολύ ‘νεοελληνικό’ ρυθμό και μέτρο. Στην διδακτορική του διατριβή *Η 15σύλλαβος ύμνογραφία* ο Γρ. Στάθης παρουσίασε ένα αρκετά μεγάλο αριθμό ιαμβικών 15συλλάβων στίχων που ανεκάλυψε μέσα στα κείμενα ειρμών και στιχηρών.²⁷ Ο δε Θ. Δετοράκης βρήκε επίσης και άλλες μορφές βραχύτερων ΝΕ στίχων μέσα σ’ αυτά.²⁸ Ο αριθμός τέτοιων στίχων (15συλλάβων κά), αν και συγκριτικά μικρός, δεν είναι μάλλον ευκαταφρόνητος. Έτσι, μπορεί να θεωρηθεί ότι μια από τις αρχές των κατά στίχον ύμνων, ο σταθερός ρυθμός του λόγου, δεν έπαψε να υπάρχει και να χρησιμοποιείται στην υμνογραφία. Αυτό, όπως ήδη σημειώσαμε, μάλλον νομιμοποιεί μια εξέταση της υμνογραφίας από την άποψη της νεοελληνικής ποίησης. Ίσως δε μια τέτοια αίσθηση ρυθμού να μην είναι άσχετη και με τον αναζητούμενο μουσικό ρυθμό.²⁹

Παρόλο που οι Βυζαντινοί προφανώς αισθάνονταν αυτή την ρυθμικότητα που προκύπτει από τον δυναμικό τόνο, δεν την εξέφρασαν με συγκεκριμένους όρους. Το όλο εκπαιδευτικό τους σύστημα βασιζόταν στην κλασική παιδεία. Η βασική γνώση στην στοιχειώδη εκπαίδευση ήταν η αρχαιοελληνική γραμματική, βασισμένη κυρίως στο συνοπτικό εγχειρίδιο *Τέχνη Γραμματική* του Διονυσίου του Θρακός, καθώς και στα πολυάριθμα σχόλιά της.³⁰ Οι τόνοι περιγράφονταν εκεί ως *μουσικοί* τόνοι και όχι ως *δυναμικοί*. Τα φωνήεντα ως μακρά και βραχέα. Γενικά, ο στόχος της διδασκαλίας ήταν η γνώση των βασικών εννοιών για την κατανόηση και περιγραφή της αρχαιοελληνικής ποίησης, και κυρίως των επών του Ομήρου, που αποτελούσε και το κύριο υλικό διδασκαλίας. Σ’ αυτό το πλαίσιο, ως ‘μέτρο’ νοούνταν μόνο το ποσοτικό-αρχαιοελληνικό. Έτσι, με την εξαίρεση των ιαμβικών Κανόνων, που έχουν συντεθεί με βάση το αρχαιοελληνικό ιαμβικό τρίμετρο, οι υπόλοιποι Κανόνες, και κατ’ επέκτασιν η υπόλοιπη υμνογραφία, χαρακτηρίστηκαν από διάφορους σχολιαστές τους ως πεζός λόγος, ‘χωρίς μέτρο’.³¹

Όντως στον πεζό έντεχνο λόγο (*Kunstprosa*), υπάρχει η αίσθηση της λειτουργικότητας του δυναμικού τόνου, για μια έντεχνη, πεζή αλλά ‘εύρυθμη’ κατασκευή (νόμος του Meyer).³² Αυτή η αίσθηση στον πεζό λόγο περιγράφεται ως ‘ρυθμός’ και είναι στίς περί ρητορικής πραγματείες που μπορεί να βρει κανείς

²⁶ Γενικά, όμοιοι γειτονικοί στίχοι μπορούν να παρουσιάζονται αρκετές φορές και χάριν μιας συνεκτικότερης δομής του όλου ύμνου. Ειδικά σε ύμνους που χρησιμοποιούνται ως μελωδικά και ποιητικά πρότυπα (*ειρμοί* ή *αυτόμελα*) μπορεί να παρατηρηθούν αρκετά ζεύγη όμοιων ανά δύο στίχων, κάτι που καθιστά και την απομνημόνευση του μέλους τους ευκολότερη. Βλ. π.χ. το Κάθισμα *Τὸν τάφον σου σωτήρ* με την δομή στίχων ΑΑ ΒΒ ΓΓ Δ ή το Κοντάκιο *Ὁ ὕψωθεις ἐν τῷ σταυρῷ* με την δομή ΑΑ Β ΒΓ Δ Ε. Οι όμοιοι στίχοι έχουν συνήθως και όμοιο μέλος.

²⁷ Στάθης 1977:43-61, 65-73.

²⁸ Δετοράκης 1993.

²⁹ Θα αναφερθούμε στον ρυθμό του λόγου διεξοδικότερα σε επόμενο κεφάλαιο και θα βρούμε ότι ακόμα περισσότεροι στίχοι έχουν σταθερό ρυθμό. Επίσης στο τέλος της μελέτης μας θα παρουσιάσουμε και το μέλος στίχων σαν κι αυτούς που βρήκαν ο Γ. Στάθης και ο Θ. Δετοράκης, παρατηρώντας την σχέση του μουσικού και του ποιητικού τους ρυθμού.

³⁰ Βλ. Κουκουλές Α’ Ι:108, Hunger 1991 Β’:377, Robins 1993. Εκδ. Γραμματική του Διονυσίου Uhlig 1883, Σχόλια Hilgard 1901.

³¹ «Κατάλογαδην, πεζῷ λόγῳ» (Λεξικό της Σοῦδας), «πεζῷ λόγῳ, τῷ ἀμέτρῳ δηλαδή» (Γρηγόριος Πάρδος), «δίχα μέτρον» (Θεόδωρος Πρόδρομος). Βλ. Μητσάκης 1986:267.

³² Μητσάκης 1986:117, 315, Lauxtermann 2007:101-103.

περισσότερες αναφορές και πληροφορίες γι' αυτόν.³³ Ακόμα και οι πολιτικοί στίχοι, με τον σταθερό τους τονικό ρυθμό, μπορούσαν να θεωρηθούν ως ένα είδος έρρυθμου πεζού λόγου.³⁴ Μίας και ο τόνος, που είναι εδώ ο δημιουργός του ρυθμού, δεν νοούνταν, σύμφωνα με την γραμματική, παρά ως μουσικός, ο δυναμικός τόνος και ο ρυθμός που προκύπτει απ' αυτόν δεν μπορούσαν να περιγραφούν με ακριβείς όρους, με μια νέα ορολογία ίσως, και βέβαια ένας τονικός στίχος δεν μπορούσε να χαρακτηριστεί ως 'μέτρο', αφού δεν παρουσιάζει εναλλαγή μακρών και βραχέων και ο τόνος δεν λαμβάνεται υπόψιν στο ποσοτικό μέτρο.

Μια τέτοια αδυναμία περιγραφής του ρυθμού της ποίησης που βασίζεται στον τόνο ίσως σχετίζεται ή είναι και αιτία για μια έλλειψη σαφούς περιγραφής του μουσικού ρυθμού των μελών, αν βέβαια αυτός είχε μια σαφή μορφή (δηλ. ρυθμικούς πόδες). Δηλαδή, ακόμα και αν ο ρυθμός των μελών ήταν συγκεκριμένος και εύκολα αναγνωρίσιμος και αισθητός (όπως ο ρυθμός ενός σατιρικού ποιήματος ή ενός πολιτικού στίχου), είναι αμφίβολο αν θα μπορούσαμε να έχουμε μια σαφή περιγραφή του από την Βυζαντινή εποχή. Για την κλασική παιδεία των Βυζαντινών, ακόμα και η λέξη *ρυθμός* μπορούσε να έχει σχέση με τα ποσοτικά μέτρα, συγγραφές δε όπως τα *Ρυθμικά στοιχεία* του Αριστόξενου, που θα μπορούσαν να δώσουν βάση για μια κατανόηση του μουσικού ρυθμού, είτε δεν ήταν διαδεδομένες ή δεν ήταν κατανοητές.

Αν δεν μπορούσε να υπάρχει μια περιγραφή του ρυθμού της υμνογραφίας και του μέλους της στο βασικό ρυθμικό επίπεδο (δηλ. της πιθανής ύπαρξης ποδών), υπήρξε όμως μια περιγραφή σε ανώτερο επίπεδο, αυτό της αντιστοιχίας των στροφών. Δύο είναι ουσιαστικά οι σχετικές αναφορές και αναφέρονται στους Κανόνες. Η πρώτη αποδίδεται στον Θεοδοσίον τον Γραμματικό (8ος-9ος αι.),³⁵ και η άλλη είναι του Ιωάννου Ζωναρά (12ος αι).

Θεοδοσίος Γραμματικός (Commentariolus Byzantinus)

§2. Περί αναγνώσεως. Hilgard 1901:569

—«Τὴν δὲ λυρικήν ποίησιν ἐμμελῶς». *Λυρική ποίησις οὖν ἐστὶν ἢ τὰ ἄσματικά ποιήματα περιέχουσα. Δεῖ δὲ τὸν ποιητὴν ἐμπειροῦν εἶναι τῆς μουσικῆς, ἵνα μελίξῃ καλῶς τὰ ποιήματα, οἷον εἴαν τις θέλῃ ποιῆσαι κανόνα, πρῶτον δεῖ μελίσαι τὸν εἰρμόν, εἶτα ἐπαγαγεῖν τὰ τροπάρια ἰσοσυλλαβούντα καὶ ὁμοτονούντα τῷ εἰρμῷ καὶ τὸν σκοπὸν ἀποσφύζοντα.*

Ιωάννης Ζωναράς

Patrologia Graeca, Migne, τ. 135, σ. 421-428

Ἐπεὶ κανόνων ἐρμηνεῖα ἐστὶ τὸ παρὸν σύνταγμα, χρῆ καὶ περὶ αὐτὸ τὸ ὄνομα τοῦ κανόνος, καὶ τὴν τοῦ εἰρμοῦ καὶ τῆς ᾠδῆς κλήσιν, ἐτι δὲ καὶ τοῦ τροπαρίου, ἐκ τούτων γὰρ ἀπαρτίζεται ὁ κανὼν, φιλοσοφῆσαι ἡμᾶς· ταῦτα δὲ τὰ ὀνόματα οἰονεὶ τεχνικά² τῇ ὑποθέσει παραλαμβάνονται. Ὁ μὲν οὖν εἰρμὸς ἀρμονία τίς³ ἐστὶ μέλους ἐν συνθήκῃ⁴, φωνῆς ἐνάρθρον τε καὶ σημαντικῆς εὐρημένω⁵ τινὶ μέτρῳ καὶ ποσῶ μεγέθουσ⁶, περὶ ἣν τὰ λεγόμενα τροπάρια ἀναφέρεται· οἰονεὶ δὲ ἀρχὴ τῶν τροπαρίων

³³ Βλ. Lauxtermann 1998, Lauxtermann 2007:107

³⁴ Αναφορές για περιγραφή του 15σύλλαβου ως 'πεζού' που διατηρεί ρυθμό (Ευστάθιος Θεσσαλονίκης, Μάξιμος Πλανούδης), βλ. στον Heisenberg 1918:48-49. Βλ. και αυτόθι:53-55.

³⁵ Το όνομα του Θεοδοσίου χρησιμοποιείται λανθασμένα γι' αυτόν τον γραμματικό. Στην συλλογή *Grammatici Graeci* αναφέρεται ως *Commentariolus Byzantinus* (βλ. Hilgard 1901:XXXVII-XLI, 565-586). Ο Θεοδοσίος έζησε παλαιότερα και έγραψε τα *Τονικά παραγγέλματα* και όχι σχόλια στην γραμματική του Διονυσίου του Θρακός. Ο Μητσάκης (1986:73-74) αναφέρει ότι «γύρω από το πρόσωπο του συγγραφέα επικρατεί ακόμη μεγάλη σύγχυση... Σήμερα θεωρείται ότι ο Θεοδοσίος ο Γραμματικός είναι Βυζαντινός συγγραφέας που πιθανότατα έζησε στον όγδοο μ' ένατο αιώνα και ότι δικό του έργο είναι τα σχόλια στους τρεις ιαμβικούς κανόνες που αποδίδονται στον Ιωάννη Δαμασκηνό». Μπορούμε να τον αποκαλούμε, έστω χάριν συνεννοήσεως, Θεοδοσίον.

ἐστὶ καὶ κανόνων⁸. ἐπεὶ τὰ τροπάρια διὰ τοῦ εἰρμού κανονίζεται καὶ ὀρθμίζεται πρὸς αὐτόν, ὡς πρὸς ὑπόδειγμα⁹, συντιθέμενα καὶ ἀρμοζόμενά τε καὶ μελωδούμενα· λέγεται ὁ μὲν εἰρμός, ὅτι κατὰ τάξιν τινὰ καὶ συνθέσει καὶ μελουργία ἐρόμενος καὶ πλεκόμενος¹⁰ καὶ ἀρμοζόμενος πρόεισι, καὶ οὐχ ὡς ἔτυχε.

Τροπάριον δὲ ὅτι πρὸς ἐκείνον τέτραπται¹¹ καὶ νέενκε, καὶ τὸν εἰρμόν ἔχει οἶονει παραδειγματικόν καὶ τελειωτικόν αἴτιον¹². λόγον δὲ ἔχει [ὁ εἰρμός] ὄν ὁ ἐν ἐκάστοις κανῶν¹³ πρὸς τὰ κανονιζόμενα διάφορα· ὡς γὰρ ὁ κανὼν καὶ ἄλλοις ἐν ἄλλοις, οὕτω γοῦν καὶ ὁ εἰρμός πρὸς τὰ τροπάρια¹⁴.

Ἰδιὴ δὲ καὶ κανῶν ψδῶν ἐστὶ πλειόνων περιεκτικός· ἄχρι γὰρ ἐννέα πρόεισιν ψδῶν· ὅτι ὁ ἐννέα τὸ μέγιστόν ἐστι μέτρον ἐν ἀριθμοῖς¹⁵.

...καθ' ὃν δὴ λόγον καν τοῖς ὕμνοις τούτοις τὸ τοῦ κανόνος ἐξείληπται ὄνομα· ὅτι ὠρισμένον καὶ τετυπωμένον τὸ μέτρον τοῦτό ἐστιν ἐν ἐννέα ψδαῖς συντελούμενον, καὶ ἐννεάτης μὴ ὑπερβαῖνον¹⁶. ὅθεν κανῶν λέγεται ὡς τεταγμένον τοῦ μέτρου αὐτοῦ ἐν ταύταις δὴ ταῖς ψδαῖς... οὕτω μὲν καὶ ὁ ὕμνος οὗτος¹⁷ ἐντεῦθεν εἴρηται.

Αἱ δὲ γε ψδαὶ αἰοδαὶ τινές εἰσι μουσικαί· οἱ γὰρ ἦχοι καὶ φθόγγοι, ἀρμονίαι τε¹⁸ καὶ ὀρθμοὶ τῆς μουσικῆς¹⁹ εἰσιν, ἐξ ὧν τὰ μέλη παράγονται... Μουσικαὶ γοῦν φωναὶ καὶ ψδαὶ εἰσι διὰ μόνου στόματος²⁰ ἐναρμονίως ἀδόμενα... Ἡμῖν²¹ δὲ πρὸς²² θεῖον ὕμνον οὐδὲν τι μουσικόν²³ παραλαμβάνεται ὄργανον, ἀλλὰ διὰ ζώσης μόνης φωνῆς ἐναρμονίου ἀδομεν τῷ Θεῷ²⁴. πᾶσαι γὰρ σχεδὸν²⁵ αἱ ψδαί, δι' ὧν κανῶν²⁶ ἐπαρτίζεται, ὕμνοι τυγχάνουσιν καὶ ἄσματα χαριστήρια ἀδόμενα πρὸς Θεόν..

(στην ἐκδοση του Σπυρίδωνος Λαυριώτου με τις εξής διαφορές:

1 ἐπ' αὐτό 2 τέλος καὶ τῆ ὑποθέσει παραλαμβάνεται 3 om ΣΛ 4 ἐστί, μέλος ἐν συνθέσει φωνῆς, ἐνάρθρον... 5 ὠρισμένω 6 ἐπιγραφόμενον add ΣΛ 7 ἥτις ἀρμονία προωρισμένη τε καὶ προσγνωσμένη προὑπόκειται πρὸς ἣν τὰ λεγόμενα τρόπῳ ἀναφέρεται 8 οἶονει γὰρ ἀρχὴ τοῦ τρόπου ἐστὶ καὶ κανόνων· 9 ἀπόδειγμα 10 λέγεται δὲ ὁ μὲν εἰρμός ὅτι κατὰ τάξιν τινὰ τὴν ἐν συνθέσει καὶ μελουργίαν εἰρμένος καὶ πλεκόμενος 11 τέτραπται τε 12 οἶονει ἀπόδειγμα αὐτοῦ καὶ τέλος καὶ αἴτιον 13 λόγον δὲ ἔχει ὄν ἐκαστος κανῶν 14 ὡς γὰρ ὁ κανὼν τέλος ἐν αὐτῇ, οὕτω καὶ ὁ εἰρμός πρὸς τὰ τροπάρια, 15 ψδῆ δὲ καὶ κανῶν οὕτως ἔχουσιν ἐνταῦθα ὡς τὸ περιέχον καὶ περιεχόμενον· ἀλλὰ κανῶν ψδῶν ἐστὶ πλειόνων περιεκτικός· ἄχρι γὰρ ἐννέα πρόεισιν ψδῶν, ὅτι τὸ Θ' (ἐννέα) τὸ μέγιστόν ἐστι μέρος ἐν ἀριθμοῖς 16 εἰς θ' (ἐννέα) ψδᾶς τελούμενον, καὶ ταύτας μὴ ὑπερβαῖνον 17 διὸ κανῶν καὶ ὕμνος οὕτως 18 om ΣΛ 19 τῶν μουσικῶν 20 μουσικὰς γοῦν φωνὰς καὶ ψδᾶς εἰσι διὰ μέσου στόματος 21 ὑμῖν 22 τὸν add 23 οὐ μὲν τοι μουσικῶς 24 διὰ ζώσης μουσικῆς φωνῆς ἐναρμονίως ἀδούσης τῷ Θεῷ 25 om 26 ὁ κανῶν).

Ἐτέρα ἐρμηνεία:

Κώδιξ K.114, φ 5-240. Ἐκδοση Σπυρίδων Λαυριώτης, περ. *Αγιορειτικὸν Περιοδικόν, ὁ Ἄθως*, ἔτος Α' τρίτη τριμηνία, ἐν Αθήναις 1920, σ. 241-242.

Πρῶτον ῥητέον τί κανῶν, καὶ τί ψδῆ, καὶ ἵνα τί εἰσιν ἐννέα ψδαί, καὶ διατί, ὡς ἐπὶ πολὺ, ἢ δευτέρα παραλαμβάνεται, καὶ τί εἰρμός, καὶ τί τροπάριον.

Κανῶν λέγεται ὅτι ὠρισμένον καὶ τετυπωμένον ἔχει τὸ μέτρον, ἐννέα ψδαῖς συντελούμενον. Ἰδιὴ δὲ ἢ οὐ δι' ὄργανων γενομένη ἀλλὰ διὰ ζώσης φωνῆς ἐναρμονίου ἀδομένη τῷ Θεῷ...

Εἰρμός δὲ λέγεται ὡς ἀκολουθίαν τινὰ καὶ τάξιν μέλους καὶ ἀρμονίαν διδοῦς τοῖς μετ' αὐτόν τροπαρίοις· πρὸς γὰρ τὸ τῶν εἰρμῶν μέλος κάκεινα ὀρθμίζονται, καὶ πρὸς ἐκεῖνα [γρ. ἐκεῖνο] ἀναφερόμενα ἀρμοζονται τε καὶ ψάλλονται καὶ τῇ ἀρμονίᾳ τοῦ μελωδήματος ὀρθμίζονται καὶ ἀκολουθοῦσιν· ἢ ὅτι συνείρει καὶ συμπλέκει ἐαυτῷ κατὰ τὸ μέλος ὁ εἰρμός τὰ τροπάρια. Τροπάρια δὲ λέγονται, ὡς πρὸς τοὺς εἰρμούς τρεπόμενα καὶ τὴν ἀναφορὰν τοῦ μέλους πρὸς ἐκεῖνα ποιούμενα, ἢ καὶ ὡς τρέποντα τὴν φωνὴν τῶν ἀδόντων, πρὸς τὸ μέλος καὶ τὸν εἰρμόν τῶν ὀρθμῶν· εἰ μὴ γὰρ πρὸς ἐκείνου ὁ τῶν αὐτὰ ψαλλόντων φθόγγος εὐθύνοιο, οὐκ εὐρυθμον ἔσται τὸ μέλος, οὐδ' ἐναρμονιον, οὐδὲ μέλος ἂν λέγοιτο· ἀλλ' ἀπηγὰς καὶ ἀνάρμοστον καὶ ἀρρυθμον φώνημα.

Σ' αυτές τις μαρτυρίες³⁶ διατυπώνονται οι βασικές αρχές της *ισοσυλλαβίας* και της *ομοτονίας* και η *αρχή της ταυτότητας του μέλους* μεταξύ ειρμού και τροπαρίων. Ως προς την αρχή της ταυτότητας του μέλους, μπορούμε να πούμε ότι ο Ζωναράς είναι ιδιαίτερα αυστηρός και σχολαστικός, όπως φαίνεται στο τέλος της 'Ετέρας ερμηνείας'. Αυτές οι αρχές μπορούν φυσικά να επεκταθούν και σε εκείνα τα στιχηρά που έχουν προσόμοια. Θα πρέπει να πούμε εδώ ότι όρος *ειρμός* μπορεί να έχει μια γενική έννοια, αυτή του μελωδικού και ποιητικού προτύπου, και μπορεί να χρησιμοποιηθεί για οποιοδήποτε υμνογραφικό είδος. Με ειδικότερη έννοια χρησιμοποιείται για τα μελωδικά και ποιητικά πρότυπα του Κανόνα. Αντίστοιχος γενικός όρος είναι το *αυτόμελον*, που χρησιμοποιείται με ειδικότερη έννοια για τα στιχηρά που αποτελούν πρότυπα. Επίσης ο όρος *προσόμοιον* μπορεί να είναι γενικός, νοείται όμως περισσότερο για τα στιχηρά προσόμοια, ενώ για τα προσόμοια που περιλαμβάνει ο Κανόνας χρησιμοποιείται η λέξη *τροπάριον* (που με την σειρά του έχει και γενικότερη έννοια). Στην παρούσα εργασία οι όροι *ειρμός* και *προσόμοιον* θα χρησιμοποιηθούν και με την γενική τους σημασία, πλάι στα *αυτόμελον* και *τροπάριον*.

Τα κείμενα των στιχηρών και των Κανόνων βρίσκονται στα διάφορα λειτουργικά βιβλία, χειρόγραφα και κατόπιν έντυπα. Στα χφφ, η ποιητική δομή κάθε στροφής σημειώνεται με τελείες ('άνω τελείες') στο τέλος κάθε κώλου, δηλ. κάθε μικρού τμήματος του λόγου που μπορεί να αντιστοιχεί σε ένα φωνολογικό συστατικό του, συνήθως μία ή δύο φωνολογικές φράσεις.³⁷ Η δομή αυτή αντιστοιχεί λίγο-πολύ με την νοηματική ή συντακτική δομή, αλλά όχι πάντοτε. Βασικώς, είναι συνυφασμένη με το μέλος και σημειώνεται με αντίστοιχες τελείες και στα μουσικά χφφ.³⁸

1.2. Μέλος

Ενώ για τα Κοντάκια δεν σώζονται μουσικές πηγές που να περιέχουν το μέλος τους σε μια μορφή που να μπορεί εύκολα να θεωρηθεί ως κοντινή στο αρχικό τους μέλος, τα στιχηρά και οι Κανόνες καταγράφονται σε μουσικά χφφ από τον 10ο και κυρίως τον 11ο αι, τα *Στιχηράρια* και τα *Ειρμολόγια*, με την βοήθεια των δύο Παλαιοβυζαντινών σημειογραφικών συστημάτων, που κατά πάσα πιθανότητα είχαν εμφανιστεί κάπως νωρίτερα.

Το Ειρμολόγιο περιέχει τους ειρμούς των Κανόνων, καθώς και τους 'ειρμούς' των Μακαρισμών.³⁹ Η διάταξη των ειρμών των Κανόνων είναι συνήθως κατά 'Ακολουθία', μια σειρά δηλαδή ειρμών (από την Α' έως την Θ' Ωδή) που συνιστούν ένα σύνολο αναφερόμενο σε μία εορτή, που έχουν συντεθεί από ένα Μελωδό κλπ. Συγκεντρώνονται όλες οι Ακολουθίες ενός ήχου μαζί, για να ακολουθήσουν αυτές του επομένου ήχου.⁴⁰ Η διάταξη αυτή είναι γνωστή ως KaO (=Kanon order). Υπάρχει όμως και μια μικρότερη ομάδα ειρμολογίων, όπου η διάταξη των ειρμών είναι κατά

³⁶ Θα πρέπει να σημειώσουμε εδώ ότι το 'μέτρον' του Ζωναρά δεν είναι κάποιο ποιητικό μέτρο, όπως φαίνεται να πιστεύει ο Μητσάκης (Μητσάκης 1986:268, σημ. 1), αλλά το 'μέτρον' των εννέα Ωδών, δηλ. ο αριθμός 9, όπως φαίνεται από το κείμενο και από την αριθμολογία που παρεμβάλλει ο Ζωναράς.

³⁷ Για τα φωνολογικά συστατικά (ή φωνολογικά πεδία) βλ. παρακάτω στα περί φωνολογίας.

³⁸ Βλ. π.χ. τα άρθρα του Troelsgård (1999a, 2001) για την εκτέλεση των στιχηρών. Γενικώς, για την δομή των στιχηρών και ειρμών, βλ. ενδεικτικώς Raasted 1958, 1966a, 1973.

³⁹ Δεν περιέχουν δηλ. τα παλαιά ειρμολόγια το τμήμα το λεγόμενο 'Προλογάριο' με τα μουσικά πρότυπα των στιχηρών προσομοίων, Καθισμάτων και Κοντακίων, τα οποία, ως πρότυπα, άρα 'ειρμοί' (βλ. παραπάνω για την γενική έννοια του ειρμού), βρήκαν ίσως φυσικό το λόγω θέσης στα μεταγενέστερα ειρμολόγια.

⁴⁰ Το σύγχρονο αντίστοιχο είναι το Ειρμολόγιο του Πέτρου Λαμπαδαρίου.

ωδή και όχι κατά Ακολουθία, διάταξη γνωστή ως OdO (=Ode order). Δηλ. παρατίθενται στη σειρά όλοι οι ειρμοί *μιάς* ωδής ενός ήχου από *όλες* τις ακολουθίες.⁴¹

Οι Κανόνες, λοιπόν, δεν σημειογραφούνται ολόκληροι, αλλά μόνον οι ειρμοί τους, δεδομένου ότι αυτοί μόνο είναι απαραίτητοι για την περιγραφή του μέλους του Κανόνα. Τα τροπάρια, ως προσόμοια, μπορούσαν να προσαρμοστούν στο μέλος του ειρμού. Έτσι οι ψάλτες έπρεπε να αποστηθίσουν το μέλος του ειρμού, αλλά και να αποκτήσουν μια 'αφαιρετική' εικόνα του, δηλ. μια εικόνα απαλλαγμένη λίγο-πολύ από τα συγκεκριμένα λόγια του, και να είναι ικανοί να προσαρμόσουν νέα λόγια. Έτσι, το Ειρμολόγιο ήταν βασικά ένα βιβλίο εκμάθησης και αναφοράς, παρά βιβλίο που θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί κατά την διάρκεια μιας εκκλησιαστικής ακολουθίας.⁴²

Από την άλλη, τα Στιχηράρια περιέχουν κατά βάση ένα μεγάλο μέρος από τα στιχηρά *ιδιόμελα*. Ένα τυπικό Στιχηράριο περιέχει α) τα ιδιόμελα των ακινήτων εορτών, β) των κινητών εορτών (Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου),⁴³ γ) ένα τμήμα της Οκτωήχου, δηλ. τα στιχηρά 'ανατολικά' και τα 'κατ' αλφάβητον', καθώς και τα ένδεκα Εωθινά. Τα λεγόμενα στιχηρά 'αναστάσιμα' (τα τρία πρώτα των εσπερίων, το πρώτο των Αποστίχων και τα τρία πρώτα των Αίνων), καθώς και τα λεγόμενα 'δογματικά θεοτοκία' σηνήθως δεν καταγράφονται, παρά μόνο σε κάπως μεταγενέστερα χφφ (όπως π.χ. ο κώδ. Α που χρησιμοποιούμε εδώ) και με μέλος πλέον που παρεκκλίνει κάπως από αυτό των υπολοίπων στιχηρών (βλ. παρακάτω). Μπορεί επίσης να περιέχονται (σε μέλος όμοιο με των υπολοίπων στιχηρών) μια σειρά από θεοτοκία, καθώς και τα σταυροθεοτοκία του Λέοντος ΣΤ' και οι Αναβαθμοί. Ένα μέρος των στιχηρών που χρησιμοποιούνται στις ακολουθίες, όπως τα στιχηρά των καθημερινών της Παρακλητικής, καθώς και διάφορα θεοτοκία δεν καταγράφονται ποτέ.⁴⁴

Τα στιχηρά *αυτόμελα*, όσα έχουν πληθώρα προσομοίων, και τα προσομοιά τους, σηνήθως δεν καταγράφονται, θεωρούμενα ως πολύ γνωστά και σηνήθη. Ωστόσο, υπάρχουν *ιδιόμελα* που έχουν ένα μικρό αριθμό προσομοίων. Μιας και το μέλος αυτών των ιδιομέλων δεν ήταν τόσο 'πολλαπλών χρήσεων', για να επιτρέψουν στον ψάλτη να ακολουθήσει εύκολα την διαδικασία προσαρμογής που περιγράψαμε, τα προσομοιά τους περιέχονται σηνήθως στα Στιχηράρια πλήρως σημειογραφημένα,

⁴¹ Τα OdO είναι κυρίως νεότερα. Για τις δύο διατάξεις των ειρμών στα ειρμολόγια, KaO και OdO, βλ. Høeg 1952: XV-XVI, Velimirović 1960:36-52, Busch 1971:20-38 και Αντωνίου 2004:116-127. Το σημερινό ανάλογο των OdO Ειρμολογίων είναι το Ειρμολόγιο του Πέτρου Βυζαντίου.

⁴² Βλ. και Strunk 1977:198-200, 247-248, 310. Το ότι οι ειρμοί έπρεπε να αποστηθιστούν είναι βέβαια και μάλλον αυτονόητο (αυτό συμβαίνει και σήμερα), προκύπτει όμως και από την ύπαρξη των Ειρμολογίων OdO. Μια τέτοια παράθεση ειρμών έχει ως αποτέλεσμα να μην είναι το βιβλίο πρακτικό για την ψαλμώδηση ενός κανόνα μέσα απ' αυτό, ακόμα κι αν μπορούσε να υποθεθεί ότι χρησιμοποιούνταν σ' αυτό την ώρα της ακολουθίας, έστω για το μέλος των ίδιων των ειρμών.

⁴³ Στα παλαιότερα ΠΒ χφφ ο αριθμός των στιχηρών αυτών είναι μεγαλύτερος. Περί τα μέσα του 11ου αι μια σύντμηση του περιεχομένου του Στιχηραρίου έλαβε χώρα, δίνοντας το 'καθιερωμένο ρεπερτόριο' (standard repertory, standard abridged version), καθιστώντας τα στιχηρά που παρελείφθησαν 'απόκρυφα', σνιστώντα το 'περιθωριακό ρεπερτόριο' (marginal repertory). Η σύντμηση αυτή ίσως σχετίζεται με την κατάργηση του σημειογραφικού συστήματος Chartres και την επικράτηση του συστήματος Coislin (βλ. Strunk 1965, Floros 1970 I:75-81). Στο περιθωριακό ρεπερτόριο μπορούν να εννοηθούν ότι ανήκουν και τα στιχηρά αναστάσιμα, πρέπει όμως να τα διακρίνουμε από τα 'απόκρυφα', διότι τα τελευταία έχουν μέλος όμοιο με των άλλων στιχηρών, ενώ τα πρώτα, όπως είπαμε παρεκκλίνουν απ' αυτό.

⁴⁴ Ειρμοί εντελώς ή μερικώς προφορικοί (που να μην καταγράφονται ποτέ ή λίγο) μάλλον δεν μαρτυρούνται. Και εδώ υπάρχει μια σύντμηση του περιεχομένου τους στα νεότερα ΠΒ και στα MB χφφ εν σχέσει με τα παλαιότερα ΠΒ. Από το τέλος του 13ου και αρχές του 14ου αι εμφανίζονται μεταγενέστερες παραδόσεις του μέλους των ειρμών (βλ. αμέσως παρακάτω) που προέκυψαν από προφορική εκτέλεση, χωρίς αναφορά σε σημειογραφία.

δίνοντάς μας έτσι πολύτιμα δείγματα προσαρμογής από την εποχή των ίδιων των παλαιών ψαλτών και γραφών. Σημαντικά παραδείγματα τέτοιων προσομοίων είναι τα προσόμοια της Μ. Τεσσαρακοστής, που θα χρησιμοποιηθούν και ως βασικό υλικό στην παρούσα μελέτη.

Παρόλο που, όπως θα πούμε παρακάτω, και τα στιχηρά (ιδιόμελα και προσόμοια) ψάλλονταν από στήθους (με την βοήθεια του κανονάρχου για το κείμενο και του χειρονόμου για το μέλος), το Στιχηράριο θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί για απευθείας ψαλμώδηση απ' αυτό κατά την διάρκεια της ακολουθίας, τουλάχιστον για τα ιδιόμελα.

1.2.1. Ταυτότητα μέλους Στιχηρών και ειρμών.

Αυτό που είναι χαρακτηριστικό για τους ειρμούς και τα στιχηρά είναι ότι το μέλος τους δεν είναι διαφορετικό, τουλάχιστον μέχρι το τέλος του 13ου αι. Ειρμοί και στιχηρά απαρτίζονται από το ίδιο σύνολο λιγότερο ή περισσότερο στερεοτύπων μουσικών φράσεων ('θέσεων'), με τα στιχηρά να χρησιμοποιούν ένα κάπως ευρύτερο τέτοιο σύνολο. Αν εξαιρέσει κανείς κάποια μελίσματα που εμφανίζονται σπάνια ή καθόλου στο Ειρμολόγιο, η εικόνα που αποκομίζουμε, τουλάχιστον από την γραφή των χφφ, είναι πανομοιότυπη για τα δυο αυτά υμνογραφικά είδη. Στιχηράριο και Ειρμολόγιο θα μπορούσαν να παρομοιαστούν με δύο ομόκεντρους κύκλους, με το Ειρμολόγιο να αποτελεί το μικρότερο και το Στιχηράριο τον μεγαλύτερο κύκλο.⁴⁵ Ένα παράδειγμα και απόδειξη της ταυτότητας του μέλους των στιχηρών και ειρμών αποτελούν και κάποια Σταυροθεοτοκία, που περιλαμβάνονται στο Στιχηράριο, αλλά και στο Ειρμολόγιο ως ειρμοί Θ' Ωδής Κανόνων.⁴⁶

Λόγω ίσως του ιδιαίτερου χαρακτήρα του Ειρμολογίου, αλλά ίσως και της σχετικής πολυπλοκότητας του μέλους του και της εκμάθησής του από όλους, αλλά και της σχετικής δυσκολίας της προσαρμογής των τροπαρίων, από το τέλος του 13ου αι αρχίζει να εμφανίζεται σε κάποια χφφ μια διαφοροποίηση του μέλους του, ενώ παράλληλα το μέλος του Στιχηραρίου, του οποίου τα μέλη έπρεπε μεν να αποστηθιστούν, αλλά όχι και να προσαρμοστούν σε άλλα λόγια, παραμένει κατά βάσιν σταθερό.⁴⁷ Η διαφοροποίηση αυτή οδηγεί σ' αυτό που σήμερα αποκαλείται 'Ειρμολογικό' και 'Στιχηραρικό' μέλος, τα οποία ακολουθούν διαφορετικούς κανόνες μελοποιίας. Η διάκριση όμως αυτή δεν υπήρξε εξαρχής. Έτσι, στην παρούσα μελέτη, όπου θα χρησιμοποιήσουμε τα παλαιότερα ειρμολόγια, στιχηρά και ειρμοί θα αντιμετωπιστούν και θα μελετηθούν ως ένα ενιαίο γένος μελοποιίας.

Θα πρέπει όμως να σημειώσουμε ότι με τον ίδιο λίγο-πολύ τρόπο που αλλάζει το μέλος του Ειρμολογίου, αλλάζει και το μέλος των στιχηρών *αναστασίμων*, το οποίο διαφοροποιείται από των άλλων στιχηρών από τότε. Τα στιχηρά αυτά δεν καταγράφονταν παλαιότερα, μεταδιδόμενα απλώς προφορικά, χωρίς την υποστήριξη κάποιας γραπτής παράδοσης (που θα μπορούσε να σταθεροποιήσει το μέλος τους). Με τον ίδιο τρόπο, θα μπορούσαμε να πούμε ότι και οι ειρμοί κατέληξαν μέρος της προφορικής παράδοσης. Τα στιχηρά αναστάσιμα αρχίζουν να καταγράφονται στις αρχές του 14ου αι. Οι καταγραφές τους, που παρουσιάζονται σε διάφορα χφφ, έχουν σαφή σχέση μεταξύ τους, αλλά και μεταξύ τους διαφορές, οι οποίες προφανώς αντανακλούν τοπικές προφορικές παραδόσεις, προερχόμενες όμως από την ίδια πηγή,

⁴⁵ Βλ. Floros 1970 I:46-47, Strunk 1977:199.

⁴⁶ Βλ. και Strunk 1965:12, 1977:199.

⁴⁷ Το πρώτο διαφοροποιημένο Ειρμολόγιο είναι το χφ Σινά 1258, γραμμένο το 1257. Όμως το Grottaferrata ΕγΠ (G), γραμμένο το 1281, συνεχίζει την παλαιά παράδοση, όπως και το Saba 83, γραμμένο τον 14^ο αι. Βλ. Strunk 1977:198-200, 310-311. Για την σταθερότητα του Στιχηραρίου βλ. και Floros 1970 I:46-47.

δηλ. το χαμένο παλαιότερο μέλος τους. Στον 14ο αι όμως οι δεσμοί με το παλαιότερο μέλος είναι ακόμη πολύ φανεροί. Το γεγονός είναι επίσης ότι οι νεότερες αυτές μορφές των ειρμών και των στιχηρών αναστασίμων σχετίζονται μεταξύ τους. Πάλι δηλ. υπάρχει μια κάποια ταύτιση ειρμολογικού και στιχηραρικού μέλους.⁴⁸ Το νεότερο αυτό μέλος δεν θα αποτελέσει αντικείμενο της έρευνάς μας, ωστόσο λόγω της χρονικής εγγύτητας και των ισχυρών, ακόμη, δεσμών με το παλαιότερο μέλος, θα ληφθεί υπόψιν έστω δευτερευόντως για θέματα σημειογραφίας. Εξάλλου, όπως είπαμε, και σ' αυτήν την εποχή (14ος αι) συνυπάρχει αυτό το νέο μέλος με το παλαιότερο του Στιχηραρίου.

1.2.2. Η σημασία και ο ρόλος της σημειογραφίας

Τα μουσικά χφφ είναι οι βασικές μας, ή μάλλον οι μοναδικές, πηγές, για να προσεγγίσουμε την πρώτη μορφή του μέλους των στιχηρών και των κανόνων. Ωστόσο, ο ακριβής ρόλος τους και το ποσοστό συμμετοχής τους στο 'τελικό προϊόν', δηλ. στην εκτέλεση των στιχηρών και των Κανόνων, πρέπει να προσδιοριστεί και μάλλον να εκτιμηθεί ακριβέστερα. Αυτό δεν μπορεί να γίνει χωρίς επισκόπηση της ίδιας της μορφής των χφφ αυτών και της σημειογραφίας τους, καθώς και των συνθηκών εκτέλεσης.

Πρώτα-πρώτα, η ιδέα των πολλαπλών αντιγράφων των χφφ, ώστε να υπάρχει τουλάχιστον ένα για έναν ψάλτη ή ένα χορό ψαλτών πρέπει να αποκλειστεί. Η παραγωγή ενός χφφ ήταν κοπιώδης και δαπανηρή διαδικασία. Άρα πρέπει να θεωρήσουμε ότι σε μια μονή ή ένα ναό θα υπήρχε μάλλον ένα αντίγραφο και ίσως να υπήρχαν μονές ή ναοί που μπορεί να μην κατείχαν κάποιο, αρκούμενοι ίσως στην προφορική παράδοση. Επίσης, αν και η ψαλμωδία τέτοιων μελών θα ανετίθετο μάλλον σε εγγραμμάτους, το ποσοστό αυτών, δεδομένων των περιορισμένων εκπαιδευτικών ευκαιριών της εποχής, δεν θα ήταν απαραίτητα ιδιαίτερα υψηλό. Έτσι, μπορούμε να υποθέσουμε ότι θα υπήρχαν ίσως και ψάλτες, μέλη χορών, που θα μάθαιναν προφορικά τα μέλη, υποβοηθούμενοι μόνο από την εκφώνηση του κειμένου από τον κανονάρχο και από την διεύθυνση του διευθυντού του χορού.⁴⁹

Δεύτερον, το μέγεθος των χφφ και των μουσικών σημαδιών είναι συνήθως αρκετά μικρό, ώστε να μην επιτρέπει μια εύκολη ανάγνωση, ιδιαίτερα μέσα στο ημίφως των κερών του ναού.

Τρίτον, σύμφωνα με διάφορες μαρτυρίες των Τυπικών, αλλά και εικονογραφικές παραστάσεις, οι ψάλτες δεν κρατούσαν βιβλία κατά την εκτέλεση των ύμνων. Μόνο ο κανονάρχος εικονίζεται να κρατά κάποιο βιβλίο.⁵⁰ Όλα αυτά δείχνουν ότι η εκτέλεση γινόταν από στήθους, με την χειρονομία του διευθυντού του χορού (βλ. παρακάτω) να υπενθυμίζει την πορεία του μέλους και τον κανονάρχο να δίνει το κείμενο. Η εκτέλεση με την σειρά της θα βασιζόταν στην απομνημόνευση των μελών που θα γινόταν μέσω μιας διδασκαλίας που θα ήταν κατά κύριο λόγο προφορική, με μάλλον μόνο τον διδάσκοντα να έχει μπροστά του ως οδηγό το μουσικό χφφ. Φυσικά, κάποιοι, τουλάχιστον, ψάλτες θα μάθαιναν την μουσική σημειογραφία, αυτό όμως δεν σημαίνει απαραίτητα ότι η γνώση τους των διαφόρων μελών βασιζόταν μόνο σ' αυτήν. Η εικόνα αυτή μπορεί να συμπληρωθεί από την μορφή της ίδιας της πρώιμης σημειογραφίας, της Παλαιοβυζαντινής (ΠΒσημ στο εξής). Όπως θα δούμε αναλυτικότερα παρακάτω, η σημειογραφία αυτή (και στα δύο της συστήματα) δίνει μάλλον μια αδρομερή περιγραφή του μέλους. Με άλλα λόγια, δίνει χωρίς

⁴⁸ Βλ. Strunk 1977:191-201, 255-267, 55-67 (για τα στιχηρά αναστάσιμα βλ. και Makris 1996)

⁴⁹ Βλ. και Troelsgård 1999a.

⁵⁰ Βλ. Moran 1986, Βλ. Σπυράκου 2008, Για την συμμετοχή του κανονάρχου βλ. και Troelsgård 1999a, 2001.

λεπτομέρειες τις μελωδικές καμπύλες των φράσεων (melodic contours), με αρκετές βέβαια, όπως θα δείξουμε, ρυθμικές λεπτομέρειες. Επί πλέον δε περιέχει πολλές φορές και στενογραφικά σύμβολα, δηλ. ένα σύμβολο για μια ομάδα φθόγγων. Έτσι, μια τέτοια σημειογραφία είναι, ως εκ της φύσεώς της, μάλλον ένα βοήθημα της μνήμης για μελωδικές γραμμές που είναι γνωστές εκ των προτέρων, η εκμάθηση των οποίων απαιτεί ούτως ή άλλως μια ισχυρή προφορική παράδοση και διδασκαλία. Οι ανάγκες της ακριβέστερης διατήρησης, μετάδοσης και διδασκαλίας των μελών οδήγησε—και αυτό φαίνεται σε όλη την περίοδο της ΠΒ σημειογραφίας—στην προσπάθεια συμπλήρωσης αυτής της σημειογραφίας. Όμως και μετά την εμφάνιση της ακριβούς και αναλυτικής Μεσοβυζαντινής σημειογραφίας (ΜΒσημ στο εξής) τα πράγματα δεν πρέπει να άλλαξαν ως προς την χρήση των χφφ και της σημειογραφίας τους.

Έτσι, η σημασία των μουσικών πηγών και της σημειογραφίας δεν πρέπει ούτε να υπερεκτιμηθεί, ούτε να αγνοηθεί. Ασφαλώς δεν είχε ακριβώς την χρήση που έχει σήμερα. Όμως η προσπάθεια για την βελτίωσή της δείχνει ότι είχε ένα σημαντικό ρόλο στην μουσική εκτέλεση των μελών (έστω μέσω της διδασκαλίας). Όμως η προφορική συνιστώσα είναι κι αυτή σημαντική, διότι εμπλέκει τον μηχανισμό της απομνημόνευσης, ο οποίος μπορεί να έχει σημαντικές συνέπειες στην ίδια την μορφή του μέλους (να έχει δηλ. αυτό μια τέτοια μορφή, που να καθιστά την απομνημόνευση όσο το δυνατόν εφικτή και εύκολη), αλλά και διότι μπορεί να ερμηνεύσει την ύπαρξη και την μορφή των μικρών παραλλαγών που υπάρχουν στα μέλη και στις μελωδικές γραμμές (τις Θέσεις), που με την σειρά τους μπορούν να αποδειχθούν πολύτιμα στοιχεία για την εύρεση του ρυθμού και της ερμηνείας του μέλους.

1.2.3. Η χορωδιακή εκτέλεση

Κάτι άλλο, που υπαινιχθήκαμε παραπάνω, αλλά που πρέπει να τονίσουμε και ιδιαιτέρως, είναι το γεγονός ότι τα στιχηρά και οι Κανόνες ψάλλονταν χορωδιακά ('άπο χορού'). Στα Τυπικά δίνονται οδηγίες και για μονωδιακή εκτέλεση άλλων ειδών μελών (Προκειμένων, Καθισμάτων κλπ), για τα στιχηρά όμως και τους κανόνες δίνεται συνήθως ότι ψάλλονται από τον α' ή τον β' *χορό*, σε πολλές δε περιπτώσεις, όπως π.χ. στα στιχηρά του Αποστίχου, 'ένουμένων των δύο χορών'.⁵¹ Κι αυτή η συνιστώσα της εκτέλεσης είναι σημαντική, διότι παραπέμπει κατά πάσα πιθανότητα σε ένα συγκεκριμένο ρυθμό, τουλάχιστον στο επίπεδο μια βασικής χρονικής μονάδας, που είναι μάλλον απαραίτητος, για να επιτευχθεί μια ομοιόμορφη εκτέλεση. Το ότι μια τέτοια εκτέλεση ήταν επιθυμητή, μπορεί να υποθεθεί σαφώς από τον χαρακτήρα των μελών. Ο λόγος παίζει σημαντικό ρόλο σ' αυτά και θα έπρεπε οπωσδήποτε να αναδειχθεί, κάτι που υποδεικνύουν και οι Πατέρες στους ψάλτες. Επίσης, ο Γαβριήλ Ιερομόναχος (386-399, βλ. Παράρτημα IIδ) αναφέρεται σαφώς στην ανάγκη μιας τέτοιας ομοιόμορφης, μελωδικά και ρυθμικά, εκτέλεσης, η οποία καθοδηγείται από την χειρονομία του διευθυντού του χορού, του Δομεστικού.⁵²

Ο χορικός χαρακτήρας των στιχηρών και των Κανόνων δείχνει επίσης ότι δεν χωράνε σ' αυτά ιδέες περί 'αυτοσχεδιασμού πάνω στον ήχο', όπως πολλοί ερευνητές φαίνεται να πιστεύουν. Αυτό θα μπορούσε ίσως να ισχύει για έναν μεμονωμένο ψάλτη, και πιο πολύ τον πρακτικό, όχι όμως για ένα χορό. Έτσι, δεν μπορούμε να

⁵¹ Βλ. μαρτυρίες από Τυπικά στην Σπυράκου 2008.

⁵² Η χειρονομία, όπως θα δείξουμε, έστω και ακροθιγώς, είχε μάλλον πρωτίστως μελωδικό χαρακτήρα, να δείξει δηλ. την μελωδική καμπύλη. Ο ρυθμός θα 'περιεχόταν' μέσα στις κινήσεις της. Ο Γαβριήλ όμως δεν αναφέρει μόνο αυτήν την πλευρά της χειρονομίας (που αυτή περισσότερο περιγράφεται στις πραγματείες), αλλά και στην ρυθμική πλευρά, τουλάχιστον με την έννοια του συγχρονισμού των μελών του χορού.

πούμε ότι τα χφφ περιέχουν ‘παραδειγματικές’ μορφές των μελών, μορφές δηλ. που μπορούν να αποτελέσουν απλώς πρότυπα εκτέλεσης. Η ‘παραδειγματική’ διάσταση θα μπορούσε να υπάρχει μόνο σε μικρολεπτομέρειες, μικρο-καλλωπιστικού τύπου, κάτι άρρηκτα συνδεδεμένο με την προφορικότητα και τον μελωδικό χαρακτήρα της μουσικής. Εξάλλου, η μάλλον ομοιόμορφη καταγραφή των μελών στα διάφορα χφφ φαίνεται να διαψεύδει μια τέτοια εικόνα. Από την άλλη, η ύπαρξη παραλλαγών σημαίνει ότι η παραγωγή ενός χφφ δεν ήταν παθητική αντιγραφή. Οι παραλλαγές δεν μπορούσαν να πηγάζουν παρά από την μουσική πράξη που σημαίνει ότι αυτά τα μέλη, όπως γράφονται στα χφφ, ψάλλονταν.

Αυτά δείχνουν, πιστεύουμε, ότι μπορούμε να εμπιστευθούμε τις καταγραφές των μελών στα χφφ, ως καταγραφές υπαρκτές στην μουσική πράξη και μάλιστα κυρίαρχες σ’ αυτήν. Ότι δηλ. μας δίνουν την πραγματική, ή έστω μία από τις πραγματικές, εικόνα του μέλους και όχι κάτι ‘ιδεατό’, απομακρυσμένο από την πράξη, έστω κι αν μπορεί κανείς να υποθέσει την ύπαρξη παράλληλων τοπικών παραδόσεων, κάτι που όμως δεν τεκμηριώνεται απαραίτητα στα χφφ. Επειδή η μελέτη μας θα αντιμετωπίσει τα στιχηρά και τους κανόνες ως *ψαλλόμενα* μέλη, μια τέτοια διευκρίνιση είναι ίσως απαραίτητη.

1.2.4. Η διδασκαλία του μουσικού ρυθμού

Μέσα στο πλαίσιο της κατά κύριο λόγο προφορικής διδασκαλίας, η διδασκαλία του ρυθμού των μελών μάλλον ήταν πρακτική. Όπως θα δούμε, αυτή καθεαυτή η λέξη *ρυθμός* έχει άλλο νόημα, μελωδικό, στις σωζόμενες πραγματείες. Ελάχιστες είναι μέσα σ’ αυτές οι ενδείξεις για κάποιες μάλλον συγκεκριμένες μεγάλες χρονικές διάρκειες, ασαφείς και όχι συγκεκριμένες οι περιγραφές συντόμων διαρκειών και κανείς λόγος δεν γίνεται για κάποια περαιτέρω οργάνωσή τους σε ευρύτερα ρυθμικά σχήματα. Μια τέτοια έλλειψη σαφούς περιγραφής, βέβαια, δεν σημαίνει αναγκαστικά έλλειψη και αυτού που εμείς θα αποκαλούσαμε ‘ρυθμό’ ή και ‘μουσικό μέτρο’. Εξάλλου, είδαμε ότι και για την τονική ποίηση των πολιτικών στίχων, που σαφώς παρουσιάζουν ένα σταθερό ρυθμό και μέτρο, δεν υπάρχει μια τέτοια σαφής περιγραφή. Μια διδασκαλία του ρυθμού θα μπορούσε να είναι εντελώς πρακτική, μέσω των ίδιων των μελών, χωρίς θεωρητικές περιγραφές, οι οποίες μπορεί και να μην υπήρχαν (έστω σε προφορική μορφή), όπως συμβαίνει π.χ. με την εκμάθηση των ρυθμών των χορών από λαϊκούς οργανοπαίκτες. Η σύνθεση των μελών από στερεότυπα μοτίβα (τα *μελωδήματα* ή *σύνθετους τόνους*, που παριστάνονταν πολλές φορές και με ένα άφωνο σημάδι, και που είχαν και ένα όνομα, καθώς και από εκτενέστερες στερεότυπες *θέσεις*) επέτρεπε ίσως μια κάπως πιο αναλυτική, αν και πρακτική, παρουσίαση του ρυθμού *τημημάτων*, τουλάχιστον, του μέλους. Μια ανάλογη διδασκαλία ακολουθούσαν και για τους ήχους, που δεν περιγράφονται μέσω κλιμάκων ή δεσποζόντων φθόγγων κλπ, αλλά δίνονται πρακτικότερα και αντιπροσωπευτικά μέσω των απηχημάτων και, φυσικά, των ίδιων των μελών. Η κλίμακα είναι μια πολύ αφηρημένη περιγραφή, ενώ το μέλος είναι κάτι πολύ συγκεκριμένο. Για την γνωριμία με το ήχο προτιμάται κάτι ενδιάμεσο, το απήχημα, που είναι μια μουσική φράση, η οποία δίνει ένα βασικό, μή συνδεδεμένο με συγκεκριμένο κομμάτι, άκουσμα του ήχου. Έτσι, και με τον ρυθμό, μια περιγραφή με βάση την έννοια του ρυθμικού ποδός, ακόμα κι αν αυτός υπήρχε ως έννοια και πράξη, θα ήταν πολύ αφηρημένη, ενώ ένα συγκεκριμένο στιχηρό π.χ. θα ήταν κάτι πολύ συγκεκριμένο. Το ενδιάμεσο, μεταξύ αφηρημένου και συγκεκριμένου, είναι το μελωδήμα ή η θέση, ο ρυθμός των οποίων μπορούσε να διδαχθεί πρακτικά και να έχει μια γενικότερη εφαρμογή στα μέλη.

Αυτά είναι εν συντομία όσα οι ίδιοι οι Βυζαντινοί δίνουν ως ‘περιγραφή’ του ρυθμού της υμνογραφίας και του μέλους της. Όπως σημειώσαμε, η έλλειψη σαφούς θεωρητικής περιγραφής δεν σημαίνει και έλλειψη μέτρου ή ρυθμού, όπως τα εννοούμε εμείς. Αυτά μπορούν να ‘κρύβονται’ μέσα στα ίδια τα μέλη. Οι διάφοροι μελετητές προσπάθησαν να τα ανακαλύψουν και να τα περιγράψουν έστω με νέους όρους, αφού δεν υπάρχουν παλιοί. Το ίδιο θα επιχειρήσουμε, βέβαια, κι εμείς.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Στα λειτουργικά βιβλία της Ελληνικής Ορθόδοξης Εκκλησίας οι διάφοροι ύμνοι δίνονται συνήθως ως απλά πεζά κείμενα, χωρίς κάποια διαίρεση ή τυπογραφική διάταξη σε στίχους.¹ Από την άλλη, τα σημειογραφημένα χφφ και η σημειογραφία τους δεν περιλαμβάνουν ρυθμικές διαστολές ή άλλα σχετικά σημεία για την διαίρεση του μέλους σε μέτρα. Επί πλέον, οι θεωρητικές πραγματείες της Βυζαντινής Μουσικής, αν και αναφέρουν την λέξη *ρυθμός* ή κάνουν ίσως κάποιους υπαινιγμούς, σεφέστερους ή ποιο σκοτεινούς, για την διάρκεια κάποιων σημαδιών, δεν περιγράφουν ρητά μια οργάνωση των φθόγγων του μέλους σε κάποιο είδος ρυθμικής μορφής, βασικών χρονικών μονάδων, μέτρων ή οτιδήποτε άλλο.² Η ίδια εικόνα παρουσιάζεται, όπως είδαμε, και στις φιλολογικές συγγραφές λογίων της Βυζαντινής περιόδου, γύρω από την ποιητική και μετρική μορφή των ύμνων. Αν και λόγιοι όπως ο Θεοδόσιος ο Γραμματικός (8ος-9ος αι) και ο Ιωάννης Ζωναράς (12ος αι) δίνουν κάποιες οδηγίες για την σύνθεση (σύνταξη) της ποιητικής μορφής του Κανόνα, τις γνωστές αρχές της *ισοσυλλαβίας* και *ομοτονίας*, δεν μιλούν ρητά για κάποιο ποιητικό μέτρο, ενώ στα σχόλια του Θεοδώρου Προδρόμου, του Γρηγορίου Πάρδου και στην Σούδα οι Κανόνες χαρακτηρίζονται ως γραμμένοι *πεζῶ λόγῳ* ή *δίχα μέτρον*.³ Αυτό φαίνεται να έρχεται σε αντίφαση με το γεγονός ότι δύο από τους σπουδαιότερους υμνογράφους, ο Ρωμανός και ο Κοσμάς, έλαβαν το προσωνύμιο *ποιητής* ή *μελωδός*.

Φαίνεται ότι οι λιτές οδηγίες του Θεοδοσίου και του Ζωναρά ήταν άγνωστες, ξεχάστηκαν ή δεν τους δόθηκε προσοχή στους αιώνες που ακολούθησαν, έτσι το πρόβλημα της ποιητικής μορφής των ύμνων τέθηκε πάλι από την αρχή. Μιας και δεν είχε γίνει καμία έρευνα σε μουσικά χφφ, ώστε να περιληφθεί στην μελέτη και το μέλος των ύμνων, ή επειδή κανένα παλαιό ή εντελώς κανένα μέλος δεν είχε επιβιώσει για πολλούς ύμνους, είτε πρόκειται για σύντομους ή για τα εκτενή και περίτεχνα Κοντάκια, η πρώτη προσέγγιση των μελετητών στα προβλήματα που σκιαγραφήσαμε παραπάνω επικεντρώθηκε μόνο στην ποιητική μορφή των ύμνων. Ήταν όντως *πεζοί* ή μπορούσαν να διαιρεθούν σε στίχους, κώλα ή ακόμα ίσως και σε μετρικούς πόδες; Το ίδιο ερώτημα είχε ήδη εμφανισθεί για τα κείμενα της κλασσικής ελληνικής ποίησης (λυρικής, τραγικής, κωμικής), που δίνονταν στα χφφ σε μια συνεχή μορφή, και το ίδιο πρόβλημα είχε γίνει προσπάθεια να λυθεί από τους λόγιους της ελληνοιστικής περιόδου μέσω της λεγόμενης *κωλομετρίας*.⁴

Έτσι, δύο τάσεις κυριαρχούσαν μεταξύ των μελετητών από τα μέσα του 17ου αι έως περί τα μέσα του 19ου: οι ύμνοι είχαν συντεθεί πλήρως σε πεζό λόγο ή σύμφωνα

¹ Εξαίρεση αποτελούν τα λειτουργικά βιβλία (Μηνναία κλπ) που εκδόθηκαν στην Ρώμη, όπου οι ύμνοι χωρίζονται σε κώλα με αστερίσκους, αντιστοιχούς με τις άνω τελείες που υπήρχαν στα χειρόγραφα, οι οποίες σχετίζονταν άμεσα με το παλαιό μέλος των ύμνων. Επίσης, κάποιες πρόσφατες εκδόσεις χρησιμοποιούν τους αστερίσκους, αν και εδώ αυτοί αντιστοιχούν μάλλον στο νέο μέλος.

² Ακόμα και η μουσική μορφή των ειρμών και στιχηρών, με τα πολυάριθμα 'προωθούντα' στοιχεία τους (μικρούς σχηματισμούς που συνδέουν μια φράση με την επόμενη· βλ. παρακάτω, Κεφ. 4), συσκοτίζει ίσως την αντίληψη της διαίρεσης του μέλους ακόμα και στις κάπως μεγαλύτερες ενότητες, τις φράσεις.

³ Μητσάκης 1986:267. Μπορούμε να αναφέρουμε επίσης τον λόγιο της ύστερης Βυζαντινής εποχής Μάξιμο Πλανούδη, που δεν ήθελε να αποδώσει τον χαρακτηρισμό 'μέτρο' ούτε σε ένα στίχο σαν το λεγόμενο 'πολιτικό' (ιαμβικό 15σύλλαβο).

⁴ Βλ. Σκιάς 1931:19-22. Βλ. όμως και γενικότερα σ. 1-79, καθώς και 202-205, για την σχέση μετρικής και μουσικής στα αρχαία ποιήματα και για την ομοιότητα, λίγο-πολύ, των προβλημάτων με αυτά της υμνογραφίας.

με τους κανόνες της κλασσικής ελληνικής ποίησης.⁵ Μια ολόκληρη σειρά μελετητών, ακόμα και μέχρι τον 20ό αι, προσπάθησαν να ανακαλύψουν κλασσικά ποσοτικά μέτρα στους ύμνους. Ακόμα και αφού αναγνωρίστηκε κάποια στιγμή ότι ο δυναμικός τόνος έπαιζε ένα σημαντικό ρόλο στην κατασκευή των ύμνων, υπήρξαν πολλοί μελετητές, κυρίως Έλληνες, που προσπάθησαν να παραγάγουν τονικά μέτρα από τα αρχαιοελληνικά.⁶

Ήταν ο καρδινάλιος Pitra (1812-1889)⁷ που πρώτος αναγνώρισε την ρυθμική κατασκευή του ποιητικού κειμένου των ύμνων στις κόκκινες τελείες που βρίσκονται μεταξύ των λέξεών τους σε μη μουσικά χφφ, τις οποίες θεώρησε ως ενδείξεις τέλους κώλων. Οι ίδιες τελείες παρατηρήθηκαν και στα μουσικά χφφ. Καθώς δεν υπήρχε κανένας τρόπος μεταγραφής των μουσικών σημαδιών των ύμνων⁸ εκείνη την εποχή, δεν μπορούσε να προχωρήσει σε μια βαθύτερη μελέτη των μουσικών χφφ και να λάβει υπόψιν την μουσική τους.⁹ Ο Pitra αναγνώρισε ότι αντίστοιχα κώλα σε πολύστροφους ύμνους είχαν τον ίδιο αριθμό συλλαβών και ότι η ποσότητα (μάκρος ή βραχύτητα) των συλλαβών δεν έπαιζε κανένα ρόλο στην κατασκευή των ύμνων· αντίθετα ο τόνος ήταν σημαντικός. Το έργο του Pitra συνέβαλε στο να τεθεί το πρόβλημα σε μια ορθή και σταθερή βάση, τουλάχιστον για την αποδοχή της ύπαρξης μιας ποιητικής μορφής των ύμνων και για την κατανόηση της κατασκευής των πολυστρόφων ύμνων.¹⁰ Το ερώτημα για το μέτρο με την στενότερη έννοια, δηλ. για την ύπαρξη και την μορφή μέτρου στο πλαίσιο των ξεχωριστών κώλων, παρέμεινε ουσιαστικά άλυτο. Όπως ήδη σημειώσαμε παραπάνω, πολλοί μελετητές, εργαζόμενοι σε φιλολογική βάση, προσπάθησαν να βρουν προσωδιακά μέτρα στους ύμνους, άλλοι προσπάθησαν να παραγάγουν τονικές ακολουθίες από αρχαία προσωδιακά μέτρα και άλλοι να μελετήσουν τις παρουσιαζόμενες τονικές ακολουθίες, για να βρουν τους κανόνες που τυχόν ακολουθούσαν. Όμως έγινε κάποια στιγμή αντιληπτό ότι αυτό δεν μπορούσε μάλλον να γίνει μόνο με την μελέτη των ποιητικών κειμένων. Έτσι, η μουσική άρχισε να περιλαμβάνεται, σε διάφορους βαθμούς, στις μελέτες, είτε στην σημερινή της μορφή ή, από τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αι, στην μορφή που βρίσκεται στα χφφ.¹¹ Όμως τουλάχιστον για την δεύτερη περίπτωση, ανέκυψε το πρόβλημα του ρυθμού της ίδιας της μουσικής. Έτσι, ίσως όχι ένα αλλά δύο προβλήματα έπρεπε να λυθούν ταυτόχρονα. Θα παρουσιάσουμε, λοιπόν, εν συντομία τις προσπάθειες που έγιναν προς αυτές τις κατευθύνσεις και τα επιτεύγματά τους.

⁵ Μητσάκης 1986:266

⁶ Μητσάκης 1986:269-72.

⁷ Καθώς η βιβλιογραφία για την υμνογραφία γενικώς και για την μετρική μορφή των ύμνων ειδικότερα είναι απέραντη, θα βασιστούμε εδώ σε πολλά στις σχετικά πιο πρόσφατες συνόψεις του Μητσάκη (1986:266-300), για την υμνογραφία, και του Hannick (1991b), για τον μουσικό ρυθμό. Και στις δύο συνόψεις είναι φανερό ότι δεν έχει ειπωθεί ο τελικός λόγος, τόσο για το ποιητικό μέτρο, όσο και για τον μουσικό ρυθμό των ύμνων, παρά τις διάφορες θετικές συμβολές.

⁸ Εννοούμε την παλιά μουσική που βρίσκεται στα χφφ. Οι ίδιοι ύμνοι (ή τουλάχιστον πολλοί απ' αυτούς) συνεχίζουν να ψάλλονται και σήμερα, όμως σε μουσικές μορφές που διαφέρουν, τουλάχιστον εκ πρώτης όψεως, από τις παλαιές. Μια μελέτη που θα λαμβάνει υπόψιν την μουσική θα πρέπει κατά προτίμησιν να βασιστεί στην μουσική που βρίσκεται στα παλαιότερα χφφ, έστω κι αν η σημερινή μουσική θα μπορούσε να προσφέρει κάποια βοήθεια ή κάποιες υποδείξεις και να χρησιμεύσει σαν ένα πιθανό αρκτικό σημείο. Η παρούσα μελέτη μας θα είναι μια προσπάθεια ανακάλυψης της μετρικής μορφής των ύμνων μέσω της μουσικής τους, όπως αυτή βρίσκεται στα παλαιότερα μεταγράψιμα χφφ.

⁹ Hannick 1991b:2

¹⁰ Μητσάκης 1986:276-277

¹¹ Η πρώτη τέτοια προσπάθεια, με χρήση της σημερινής μουσικής, έγινε στην *Anthologia graeca carminum christianorum* των Christ-Paranikas (Λειψία 1871). Βλ. Hannick 1991b:2-3.

Όπως αναφέραμε παραπάνω, υπήρξαν, ή υπάρχουν ακόμη, μελέτες για την μετρική μορφή των ύμνων χωρίς καμία αναφορά στην μουσική (καθαρά φιλολογικές). Ωστόσο, δεν ήταν γνωστή κάποια παλιά μουσική για π.χ. τα Κοντάκια, τα οποία ειλκυσαν την προσοχή ενός μεγάλου αριθμού μελετητών. Μέχρι την εμφάνιση των πρώτων ερευνών σε μουσικά χφφ, Ειρμολόγια και Στιχηράρια, και τις πρώτες προσπάθειες για μεταγραφή της μουσικής τους, η μόνη μουσική που ήταν γνωστή και μπορούσε να περιληφθεί στις μελέτες ήταν η μουσική που ψάλλεται σήμερα στην Ελληνική Εκκλησία. Σήμερα, μετά από τις μελέτες στα παλαιά χφφ, είναι πλέον φανερό ότι η μουσική είχε αλλάξει στην πορεία των αιώνων και η συμπερίληψή της στην μελέτη θα ήταν μεθοδολογικό λάθος, όμως ήταν η μόνη δυνατότητα εκείνη την εποχή.¹²

Στην *Anthologia graeca carminum christianorum* (Λειψία 1871) οι Christ και Paraniikas προσπάθησαν να δουν την μετρική μορφή υπό το πνεύμα της κλασσικής αρχαιότητας. Έδωσαν επίσης μερικά μουσικά παραδείγματα διαιρεμένα σε ρυθμικούς πόδες (*Takteinheiten*) σύμφωνα με την σημερινή ψαλτική παράδοση. Παρά την προτίμησή τους για κλασσικά μέτρα, το ανασυσταθέν 'metrum' βασίζεται στους τόνους και περιλαμβάνει την έννοια του ποδός.¹³ Η αποδοχή της έννοιας του ποδός στα πλαίσια της υμνογραφίας, η οποία θεωρούνταν ως πεζός λόγος ή τουλάχιστον ως ένα είδος τονικής ποίησης, δέχτηκε κριτική από διάφορους μελετητές.¹⁴ Αυτό που φαίνεται σημαντικό στο έργο των Christ-Paraniikas είναι η υπογράμμιση της σχέσης μεταξύ της μετρικής δομής και της μουσικής των ύμνων.¹⁵

Σιγά-σιγά ξεκινούν μελέτες στις μουσικές θεωρητικές πραγματείες και τα μουσικά χφφ. Έτσι, ο J.B. Thibaut και ο J.B. Rebours εξέδωσαν θεωρητικές πραγματείες και έθιξαν το ζήτημα του ρυθμού. Όμως ο Thibaut δίνει μόνο ένα πίνακα σημαδιών με μόνο κάποιες, κυρίως αόριστες, αναφορές στην ρυθμική τους αξία. Προσπάθησε επίσης να μεταγράψει ένα μέλος χωρίς ιδιαίτερη επιτυχία σχετικά με τα διαστήματα, τις χρονικές αξίες ή τον ρυθμό. Ο Rebours λαμβάνει υπόψιν του την σημερινή μουσική των ύμνων και πιθανόν πίστευε ότι η έννοια του χρόνου, όπως συναντάται στην σημερινή μουσική, δεν έχει καμία σχέση με την μεσαιωνική αντίληψη του ρυθμού, ο οποίος δεν περιγράφεται στις μεσαιωνικές πραγματείες.¹⁶

Ο Hugo Gaisser, εμπνεόμενος από την σύγχρονη μουσική πράξη, τόνισε την σπουδαιότητα της τονής, δηλ. των μουσικώς επεκτεταμένων συλλαβών, στις περιπτώσεις που η ισοσυλλαβία και η ομοτονία δεν ήταν αρκετές, για να εξηγήσουν την μετρική μορφή.¹⁷ Ο A. Gastoué μετέγραψε το στιχηρό *Αυγούστου μοναρχήσαντος* από ένα μεσαιωνικό χφφ και αναγνώρισε την ρυθμική δομή μόνο στην επανάληψη φράσεων και όχι στο επίπεδο του μέτρου, θεωρώντας κατά τ' άλλα τον ρυθμό

¹² Θα παρουσιάσουμε συνοπτικά κάποιες πλευρές της σχέσης των παλαιότερων μουσικών μορφών των ύμνων με την μορφή που έχουν σήμερα στο τέλος της παρούσης εργασίας (Κεφ. 9, ειδικότερα στο Ρυθμικό φαινόμενο 5)

¹³ Βλ. Hannick 1991b:2-3

¹⁴ Βλ. π.χ. την πρόσφατη κριτική του Hannick (Hannick 1991b:3 και Hannick 1984).

¹⁵ Για τις απόψεις των Christ-Paraniikas βλ. και Μητσάκης 1986:269-271. Μια διεξοδικότερη παρουσίαση βλ. στο Τρεμπέλας 1978:86-93

¹⁶ Hannick 1991b:3-5, 8.

¹⁷ Για τις απόψεις του βλ. επίσης Τρεμπέλας 1978:74-85. Ο Gaisser αναγνωρίζει ότι για την μελέτη της μετρικής των ύμνων πρέπει να ληφθεί υπόψιν και η μουσική, αλλά τελικά παρασύρεται να απορρίψει σχεδόν την ισοσυλλαβία και ομοτονία ως βασικές αρχές. Βλ. και Hannick 1991b:4-5, Μητσάκης 1986:289-291. Οι απόψεις του Gaisser βρήκαν απήχηση και σε Έλληνες μελετητές, όπως π.χ. ο Π. Τρεμπέλας και ο Ν. Τωμαδάκης (βλ. Μητσάκης 1986:290). Ο Τωμαδάκης δεν απορρίπτει τις αρχές της ισοσυλλαβίας και ομοτονίας, τους δίνει όμως ένα δευτερεύοντα ρόλο. Τις απόψεις του εφάρμοσε στην έκδοση των Κοντακίων του Ρομανού που επιμελήθηκε μαζί με τους μαθητές του (βλ. Μητσάκης 1986:291-294).

ελεύθερο.¹⁸ Ο Hugo Riemann εξέτασε λεπτομερώς τα κείμενα των ύμνων που βρίσκονται στα μεσαιωνικά χφφ, χωρίς αναφορά στην σημειογραφία τους, και χρησιμοποίησε τα συμπεράσματά του ως ρυθμικά κριτήρια. Μετέγραψε μερικά μέλη, χρησιμοποιώντας χρονικές αξίες από το ολόκληρο μέχρι τα τριακοστά δεύτερα, όλες οργανωμένες σε ένα μέτρο 4/4. Οι τόνοι των λέξεων λαμβάνονταν από το γραμμένο κείμενο και όχι από την πραγματική προφορά. Ο H. Tillyard αντιτάχθηκε έντονα σ' αυτές τις θεωρίες και υπέδειξε ότι τα ίδια τα μουσικά κείμενα και οι πραγματείες έπρεπε να μελετηθούν.¹⁹

Τα μουσικά παραδείγματα που δίνονται στην Ανθολογία των Christ-Paranikas χρησιμοποιήθηκαν από τον Wehofer στην μελέτη του για την γλώσσα και την μετρική μορφή των Κοντακίων.²⁰ Συνεπέρανε ότι (όπως δίνεται από τον Hannick, 1991b:7-8) "Παρατηρήσεις για την μετρική δομή ενός κώλου και την σημασία του τόνου [έδειξαν] ότι οι διαίρεση σε ρυθμικούς πόδες (Takteinteilung) που δίνεται από τους Christ-Paranikas... καταστρέφει την ρυθμική κατανόηση των μελών". Έτσι, υποστήριξε "έναν ρυθμό ελεύθερο από τον πόδα" ("vom Takt befreiten Rhythmus").²¹ Αν και περιλαμβάνει θετικές παρατηρήσεις, η μελέτη του Wehofer υποφέρει από κάποια προκατάληψη πάνω στην έννοια του κώλου, δηλ. ότι είναι μια μονάδα ποιητικού κειμένου που πρέπει να επαναλαμβάνεται με την ίδια ακριβώς μορφή.²²

Η ίδρυση του οργανισμού των Monumenta Musicae Byzantinae (MMB) γύρω στο 1930 σημείωσε την στροφή προς μια πιο συστηματική μελέτη των χφφ και των πραγματειών, τα οποία θεωρήθηκαν τώρα ως τα μόνα 'νόμιμα' μέσα μελέτης. Αυτό αποφασίστηκε ακριβώς λόγω της λύσης στο πρόβλημα της μεταγραφής των Βυζαντινών μουσικών σημαδιών, που θεωρήθηκε ότι επετεύχθη ανεξάρτητα από τους H. Tillyard και E. Wellesz. Αν και εμφανίζονταν ελλείψεις διαφορές στις ρυθμικές αξίες που τους αποδίδονταν από τους δύο μελετητές, μια κοινή 'επίσημη' σημασία αποφασίστηκε να τους αποδοθεί, η οποία καθιερώθηκε μεταξύ των μελετητών.²³ Η ρυθμική ερμηνεία της μουσικής, και των επί μέρους σημαδιών, επηρεάστηκε έντονα από την έννοια του 'ελεύθερου ρητορικού ρυθμού' που είχε καθιερωθεί για το Γρηγοριανό μέλος από τους μοναχούς του Αβαείου του Solesmes και χρησίμευε πιθανόν ως ένα γενικό πρότυπο για το άκουσμα της 'μεσαιωνικής μουσικής'. Αυτές, λοιπόν, οι ερμηνείες των Βυζαντινών μουσικών σημαδιών θεωρήθηκαν ότι προέρχονται από τις πραγματείες και τα χφφ. Όμως, θα πρέπει να σκεφτούμε ότι οι πραγματείες μιλούν μια 'παλιομοδίτικη' γλώσσα, δηλ. περιγράφουν τα πράγματα σύμφωνα με έννοιες και μεταφορές²⁴ των μεσαιωνικών χρόνων. Έτσι, η ερμηνεία των αντιστοιχών χωρίων θα έπρεπε μάλλον να γίνει μετά την αποσαφήνιση των όρων που

¹⁸ Hannick 1991b:6-7.

¹⁹ Hannick 1991b:6-7.

²⁰ Wehofer 1907

²¹ Βλ. Hannick 1991b:8.

²² Η προκατάληψη προέρχεται από το γεγονός ότι στην αρχαιοελληνική ποίηση τα κώλα, δηλ. μέρη ευρύτερων μετρικών μορφών στίχων, χρησιμοποιούνται μερικές φορές κατά έναν αυτόνομο τρόπο, ως μέρη άλλων από τα αρχικά στιχικών σχημάτων (βλ. West 2004:17). Όμως είναι απίθανο να συμβαίνει κάτι τέτοιο στην τονική ποίηση. Θα γίνει φανερό από την παρούσα μελέτη ότι ο Wehofer δεν έλαβε υπόψιν αυτούς που θα αποκαλέσουμε 'δευτερεύοντες τόνους' (βλ. Κεφ. 3).

²³ Η σημασία αυτή και οι κανόνες μεταγραφής συνοψίζονται στο Tillyard 1970 (πρώτη του έκδοση το 1935).

²⁴ Για τις μεταφορές στην μουσική βλ. Snyder 2000:107-119. Αυτές οι μεταφορές, που συνήθως προέρχονται από τον συνήθη φυσικό χώρο, είναι απαραίτητες για την περιγραφή της μουσικής (η οποία είναι αφηρημένης φύσεως), δεν είναι όμως καθολικές (παγκόσμιες) και μπορούν κάλλιστα να αλλάξουν με την πάροδο των αιώνων.

χρησιμοποιούνται στις πραγματείες. Αντίθετα, οι έννοιες της δυτικής μουσικής της εποχής του 19ου αι μεταφέρθηκαν στα σημάδια και όλες οι ιδιαίτερες 'ποιότητες' των σημάδιων, οι οποίες περιγράφονται στις πραγματείες, εννοήθηκαν ως διάφορα είδη τονισμών, σημείων εκφράσεως, *ritardando*, *accelerando* κλπ. Το προκύπτον άκουσμα δεν είχε στην ουσία κάποια ρυθμική φυσιογνωμία, αλλά μάλλον μια 'ισοχρονική (equalistic) γεύση',²⁵ που υπενθύμιζε το στυλ του Solesmes. Έτσι, επρόκειτο προφανώς για μια μάλλον υποκειμενική, επηρεασμένη από την Δυτική αντίληψη, λανθασμένη και ελλειπή ερμηνεία των πραγματειών, συνδυασμένη με μια προκατάληψη για τον γενικό χαρακτήρα της μεσαιωνικής μουσικής, η οποία εννοούνταν ως ελεύθερου ρυθμού, με τον αυστηρό ρυθμό να θεωρείται ότι είναι επινόηση μιας πολύ νεότερης περιόδου.

Αυτή η μέθοδος μεταγραφής, εξαιρετικά χρήσιμη ίσως για μια 'διπλωματική' μεταγραφή του πρωτοτύπου μουσικού κειμένου αλλά όχι ως μια προς εκτέλεσιν έκδοση, δέχτηκε κριτική από μελετητές, όπως ο Θρ. Γεωργιάδης²⁶ και ο E. Jammers,²⁷ και επίσης σφοδρή επίθεση από Έλληνες, όπως ο Σ. Καράς.²⁸ Παρ' όλα αυτά, λόγω της απλότητάς της και της στενής της σχέσης με τα πρωτότυπα μουσικά κείμενα, αποδείχθηκε χρήσιμο εργαλείο για μια πληθώρα μελετών.²⁹

Μια άλλη προσπάθεια για μια ρυθμική ερμηνεία των σημάδιων ήταν αυτή του Ρουμάνου π. I.D. Petresco (Petrescu).³⁰ Η σημασία που αποδίδεται απ' αυτόν στα ρυθμικά σημάδια Διπλή και Κλάσμα είναι ακριβώς αυτή που τους αποδίδεται στην Χρυσανθινή σημειογραφία, σε οξεία αντίθεση με τα όσα γράφουν οι παλαιές πραγματείες γι' αυτά.³¹ Έτσι αυτή η ερμηνεία, αν και 'θεσμοθετήθηκε' υπό μία έννοια και έγινε η 'επίσημη' μέθοδος μεταγραφής των Ρουμάνων μελετητών,³² έχει λίγες πιθανότητες να παριστά τον ρυθμό των παλαιών μελών. Επί πλέον, καμία προσπάθεια δεν έγινε για μια ευρύτερη ρυθμική οργάνωση του κειμένου και της μουσικής, αν και μια κάποια ρυθμική ροή επιτυγχάνεται, κυρίως λόγω της ερμηνείας που δόθηκε στα προαναφερθέντα σημάδια, την Διπλή και το Κλάσμα.

Μια ερμηνεία διαφορετική, αλλά όχι τόσο διαφορετική από αυτήν των MMB, δίνει ο π. Lorenzo Tardo.³³ Σε κάθε συλλαβή που φέρει ένα απλό σημάδι δίνεται η διάρκεια του ενός ογδόου της Δυτικής μουσικής. Το Κλάσμα και η Διπλή πάνω σε απλά σημάδια ερμηνεύονται όπως και στην σημερινή γραφή, 2 και 3 χρόνοι αντίστοιχα, η Διπλή όμως σε καταλήξεις και ως 2 χρόνοι, χωρίς κάποια φανερή συνέπεια. Γίνεται επίσης μια προσπάθεια ίσως να ιδωθούν οι συνδυασμοί σημάδιων που παρουσιάζονται σε μια συλλαβή ως ομάδες που μπορούν να έχουν τους δικούς τους ρυθμικούς κανόνες, όμως κι αυτό δεν γίνεται με συνέπεια. Έτσι, π.χ. ο συνδυασμός Δύο (π.χ. Ολίγον με Διπλή+Οξεία, δηλ. δύο φθόγγοι στην συλλαβή) μεταγράφεται ως τέταρτο παρεστιγμένο+όγδοο (4 χρόνοι), αλλά και ως τέταρτο+όγδοο (3 χρόνοι). Αν η Οξεία του Δύο φέρει Κλάσμα, το όλον μεταγράφεται ως τέταρτο+τέταρτο. Δεν υπάρχει συνέπεια και πλήρης δικαιολόγηση για όλα αυτά

²⁵ Στην 'ισοχρονική' αντίληψη δεν υπάρχουν χρονικές αξίες μικρότερης της βασικής χρονικής μονάδας.

²⁶ Για την αντίδραση του Γεωργιάδη, αλλά και την όλη ιστορία των μεταγραφών, βλ. Lingas 2003.

²⁷ Βλ. Jammers 1962:42-72.

²⁸ Καράς 1955, 1976

²⁹ Βλ. Parathanasiou 2006

³⁰ Hannick 1991b:8-9

³¹ Στο Κλάσμα αποδίδεται η ασαφής περιγραφή ως 'μισή αργία', όμως η Διπλή περιγράφεται σαφώς ως η διπλή διάρκεια ενός απλού σημάδιου. Βλ. Γαβριήλ 303-307 (βλ. εδώ στο Παράρτημα ΙΙα).

³² Βλ. π.χ. τις διάφορες μεταγραφές των Titus Moisescu και π. Sebastian Barbu-Bucur.

³³ Βλ. Hannick 1991b:10, και Tardo 1938, 1955.

και, παρόλο που ο Hannick θεωρεί ότι οι μεταγραφές του π. L. Tardo βασίζονται σε έναν δίσημο ρυθμό,³⁴ αυτός ο ρυθμός δεν είναι καθόλου άμεσα φανερός και δεν φαίνεται να έχει προκύψει μέσω μιας προσεκτικής εξέτασης των συνδυασμών των σημαδιών, της οποίας θα ήταν το αποτέλεσμα.

Στην γενικότερη αντίληψη για τον ρυθμό και το άκουσμα των παλαιών μελών, ο π. Tardo φαίνεται να επηρεάστηκε από το (λίγο-πολύ ελεύθερο) άκουσμα των εκκλησιαστικών μελών των Αρβανιτών της Σικελίας, τα οποία θεωρεί ως μια αρκετά αξιόπιστη πηγή (βλ. πρόλογο στο Tardo 1938).

Μια οξεία κριτική εναντίον της μεθόδου μεταγραφής των MMB έγινε από τον E. Jammers στο πλαίσιο μιας γενικότερης μελέτης για το χορικό άσμα Ανατολής και Δύσης.³⁵ Ξεκινώντας από μια γενική αντίληψη του άσματος ως 'Aussprache-Musik', δηλ. ως μιας μουσικής που πηγάζει από την εορταστική-πανηγυρική ("feierliche") εκφώνηση του 'λόγου του Θεού' ("Wort Gottes"), ο Jammers προχωράει σε ορθές και πολύτιμες παρατηρήσεις για μια πιθανή ρυθμική οργάνωση των συλλαβών του κειμένου και των φθόγγων της μουσικής. Βρίσκει λανθασμένες ερμηνείες και ασυνέπειες στην μέθοδο των MMB σχετικά με την διάρκεια και την σημασία των σημαδιών, τονίζει την σημασία της ρυθμικής οργάνωσης των λέξεων για τον μουσικό ρυθμό και καταλήγει σε μεταγραφές σε μέτρο 4/4 (με μερικές εξαιρέσεις). Ένα βασικό στοιχείο, που παρουσιάζεται πρώτη φορά από τον Jammers, είναι ότι η διάρκεια της Διπλής, η οποία ανήκει σε ένα ευρύτερο συνδυασμό πάνω σε μια συλλαβή (όπως π.χ. το Δύο, βλ. αμέσως παραπάνω) αποδίδεται στην *συλλαβή* και όχι στο πρώτο σημάδι του συνδυασμού (κάτω από το οποίο γράφεται). Έτσι, η *όλη* συλλαβή έχει την διάρκεια της Διπλής και άρα μπορούν να υπάρχουν σύντομοι φθόγγοι σε πολύφθογγους συνδυασμούς. Εν συντομία, οι μεταγραφές του είναι πολύ κοντά ή ταυτόσημες μ' αυτές που προτείνονται στην παρούσα μελέτη, όμως το μέτρο των 4/4, που εμφανίζεται ως το κυρίαρχο και βασικό σ' αυτές, είναι μόνο η επιφάνεια. Στην πραγματικότητα ο Jammers μιλάει για μια ρυθμική οργάνωση, αλλά όχι απαραίτητα με ισόχρονες ρυθμικές μονάδες (beats). Μια συλλαβή που φέρει ένα απλό φωνητικό σημάδι δεν υποτίθεται ότι έχει μια σταθερή διάρκεια. Αυτό φαίνεται να έρχεται σε αντίθεση με την ακριβή αναλογία (2:1), με την οποία μεταγράφονται η Διπλή και οι συνδυασμοί της προς την διάρκεια ενός απλού σημαδιού. Κατά συνέπειαν, και η Διπλή και οι συνδυασμοί της δεν θα έχουν μια καλώς ορισμένη διάρκεια. Η αβέβαιη διάρκεια του Κλάσματος (που αγνοείται στις μεταγραφές του Jammers, αν και μιλάει γι' αυτό το σημάδι) επίσης συμβάλλει σ' αυτή την διακύμανση της βασικής χρονικής μονάδας (beat). Καμιά εξήγηση δεν δίνεται για τους πιθανούς λόγους μιας τέτοιας διακύμανσης, ούτε δίνονται κάποιοι κανόνες για τα πιθανά σημεία ελαφράς χρονικής επέκτασης (ή βράχυνσης) μιας συλλαβής (εκτός απ' αυτές που φέρουν το Κλάσμα). Έτσι, παρά την εμφάνιση των μεταγραφών του, για τον ίδιο αυτές παριστούν μάλλον ένα είδος 'ρουμπάτο', ίσως με μια σαφώς ορισμένη οργάνωση, αλλά χωρίς κάποια σταθερή ρυθμική ροή.³⁶

³⁴ Όντως, πολλοί συνδυασμοί σημαδιών (όχι όλοι) αποδίδονται σε 4 χρόνους, αλλά καμιά φορά οι ίδιοι συνδυασμοί και σε 3 χρόνους. Δίνεται η εντύπωση ότι η επιλογή της μιας ή της άλλης διάρκειας γίνεται με βάση τα συμφραζόμενα, για να προκύψει όντως ένας δίσημος ρυθμός, όμως με πολλές συγκοπές και εναντίον της ρυθμικής προφοράς της γλώσσας, την οποία θα αισθανόταν ο κάθε Έλληνας ομιλητής και για την οποία θα μιλήσουμε στα περί Φωνολογίας (Κεφ 3).

³⁵ Βλ. Jammers 1962:42-72 και Hannick 1991b:11-12.

³⁶ Ο Jammers αρνείται επίσης ότι η βυζαντινή σημειογραφία είναι μια 'ρυθμική' γραφή, παρόλο που, όπως ο ίδιος σημειώνει, υπάρχουν μερικά, λίγα σημάδια που έχουν ρυθμική σημασία και που φυσικά επιτρέπουν δηλώσεις περί ρυθμού. Βλ. Jammers 1962:46-47.

Η μελέτη του Jammers δεν ειλκυσε την προσοχή που ίσως άξιζε. Όμως απετέλεσε την βάση για την μελέτη που εκδόθηκε το 1968 από τον Jan van Biezen. Ο van Biezen θέτει ως αξίωμα ένα δίσημο σταθερό ρυθμό, συγκρίσιμο με τον *tactus minor*. Η ισχύς αυτής της υπόθεσης θα δειχθεί, κατ' αυτόν, μέσω της συνέπειας της θεωρίας του. Οι μεταγραφές του θα μπορούσαν να θεωρηθούν σε πολλά ταυτόσημες μ' αυτές που προτείνονται στην παρούσα μελέτη (οι οποίες όμως προέκυψαν εντελώς ανεξάρτητα³⁷), με την εξαίρεση κάποιων διαφορών στον μικρο-καλλωπισμό των φθόγγων ή μικρότερες διαφορές στις ρυθμικές αξίες. Έτσι, η μελέτη του, και η κριτική που δέχτηκε, αξίζουν σίγουρα μια αναλυτικότερη, έστω και σύντομη, παρουσίαση.

Όπως σημειώσαμε, ο van Biezen θέτει τον δίσημο ρυθμό ως αξίωμα. Βασίζεται στο γεγονός ότι “εν γένει δεν υπάρχει καμία συλλαβή, ή υπάρχει ένας ζυγός αριθμός τους, μεταξύ συλλαβών που φέρουν ένα από τα ακόλουθα έξη σημάδια: Δύο Απόστροφοι, Δύο Απόστροφοι κατακόρυφα διευθετημένες, Διπλή, Κράτημα, Ξηρόν Κλάσμα και Πίεσμα. Εάν δώσουμε σ' αυτές τις τελευταίες *συλλαβές* την διπλάσια διάρκεια από τις άλλες, το οποίο (με την εξαίρεση των δύο Αποστόφων που είναι διευθετημένες κατακόρυφα) είναι προφανές εν όψει του γραφικώς διπλασιασμένου στοιχείου σ' αυτά τα σημάδια (Διπλή, Οξεία, διπλή Απόστροφος, διπλή Βαρεία), τότε ο δίσημος ρυθμός που αναφέρθηκε θα προκύψει αυτόματα, με τις μακρές συλλαβές να πέφτουν πάντα στην θέση (“on the beat”).³⁸ Ο van Biezen ακολουθεί εδώ την γραμμή του Jammers, ο οποίος υποθέτει αξιωματικά το ίδιο για τρία απ' αυτά τα σημάδια, όμως διαφωνεί με τον 4σημο ρυθμό του Jammers.³⁹ Η υπόθεση του van Biezen θα αποδειχθεί σωστή στην παρούσα μελέτη, όμως ό,τι φαίνεται προφανές δεν είναι πάντα αληθινό. Η Διπλή και οι Δύο Απόστροφοι περιγράφονται όντως στις πραγματείες ότι δίνουν διπλάσιες διάρκειες. Όμως γίνεται αυτό στα πλαίσια μιας σταθερής ή μιας κυμαινόμενης βασικής χρονικής μονάδας, όπως προτείνει ο Jammers; Το ζήτημα της σταθερότητας ή της αστάθειας της βασικής χρονικής μονάδας δεν τίγεται από τον van Biezen. Οι δύο Απόστροφοι που είναι διευθετημένες κατακόρυφα έχουν επίσης ερμηνευθεί ως 1 χρόνος *συνολικά*, όπως π.χ. από την Δ. Μαζαράκη,⁴⁰ έτσι η πρότασή του γι αυτές δεν είναι προφανής για όλους. Δεν είναι προφανής επίσης και η ερμηνεία (η διάρκεια) του Ξηρού Κλάσματος. Θα μπορούσε κανείς να αντιταχθεί σ' αυτήν, επικαλούμενος την ‘προσθετική αρχή’, όπως διατυπώθηκε από τον C. Floros.⁴¹ Το Πίεσμα, από την άλλη, θα μπορούσε να οδηγήσει σε στολίδια με συντομευμένες διάρκειες, εαν αναφερθεί κανείς σε μια πιθανή ερμηνεία της ετυμολογίας του.⁴² Το Κράτημα επίσης περιγράφεται στις πραγματείες ως ισοδύναμο με την Διπλή, αλλά καμιά φορά και ως ‘αργότερον’. Έτσι, όλες αυτές οι υποθέσεις πρέπει να αποδειχθούν με κάποιο τρόπο. Ο van Biezen ελπίζει ότι η ισχύς τους θα δειχθεί από το γεγονός ότι δεν οδηγούν σε “παράλογες ή αυθαίρετες συνέπειες” (“absurd or arbitrary consequences”).⁴³

³⁷ Τα πρώτα αποτελέσματα της παρούσης εργασίας μας εμφανίστηκαν τον Νοέμβριο του 1993 χωρίς καμία γνώση της εργασίας του van Biezen. Παρουσιάστηκαν πρώτα στην Αθήνα τον Μάιο του 1996 σε μια τρίωρη διάλεξη στο Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής και Ακουστικής (IEMA) και κατόπιν στο Αβαείο του Royaumont (Γαλλία) τον Δεκέμβριο της ίδιας χρονιάς. Την μελέτη του van Biezen βρήκαμε και μελετήσαμε το 1997.

³⁸ van Biezen 1968:14-15.

³⁹ Βλ. van Biezen 1968:15 και σημ. 11.

⁴⁰ Βλ. Μαζαράκη 1992:131 σε μια στιχηραρική και ερμολογική Θέση του Μέσου Β'.

⁴¹ Floros 1970 I:250-251.

⁴² Βλ. Καράς 1976:15-16, 1982 Α':200-201

⁴³ van Biezen 1968:15.

Χρησιμοποιεί ως κύριο υλικό του 192 κανόνες από το χφ. Ιβήρων 470 (H). Μερικές φορές το συγκρίνει με το χφ. ΕγII (G). Ανακοινώνει επίσης ότι θα συγκρίνει την μουσική των ειρμών με τα λόγια των τροπαρίων, όμως, αν και φαίνεται να το κάνει, 'κρύβει' όλη αυτή την εργασία σε μια πολύ πυκνή τυπογραφική διάταξη στα σχόλια και συνήθως με μια απλή αναφορά της απόκλισης του αριθμού των συλλαβών ή της θέσης του τόνου μεταξύ ειρμού και τροπαρίων, χωρίς περαιτέρω σχολιασμό. Αυτό μάλλον υποτιμά αυτή την πολύτιμη εργασία.

Με βάση την αρχική του υπόθεση (το 'αξίωμα' του δίσημου ρυθμού) προχωράει στην εξέταση των επί μέρους σημαδιών και των συνδυασμών τους, για να βρεί την διάρκεια και ερμηνεία τους. Έτσι, σημάδια όπως η Βαρεία και το Κλάσμα προκύπτουν ως σημάδια 1 χρόνου, ενώ η Διπλή στους συνδυασμούς της αποδίδεται, όπως και από τον Jammers, σε όλη την συλλαβή. Όμως, αν και δίνει πολύτιμες λύσεις και παρατηρήσεις, μοιάζει απλά να μαντεύει τις ερμηνείες, οι οποίες πολύ συχνά παρουσιάζονται με φράσεις όπως "the rhythming... is obvious" ή απλά "Rhythming...". Μερικοί από τους λιγότερο συχνά παρουσιαζόμενους, και μερικές φορές πιο σύνθετους, συνδυασμούς παρουσιάζονται στα σχόλια, αλλά πάλι πολύ συχνά με την ένδειξη "which I would like to transcribe as..." ή "for what is worth". Έτσι, η μέθοδός του έχει μια έντονη 'αξιοματική' αίσθηση και δίνει μάλλον την εντύπωση της εικασίας. Ωστόσο, η εργασία του είναι γεμάτη από σημαντικές παρατηρήσεις πάνω σε διάφορες πλευρές των μελών, που δεν μπορούν να μνημονευθούν λεπτομερώς εδώ (μερικές θα αναφερθούν κατά την πορεία της παρούσης εργασίας). Όμως αυτές οι παρατηρήσεις δίνονται ως απλές προτάσεις στο κείμενό του, χωρίς προεκτάσεις, και είναι εύκολο να διαφύγουν της προσοχής του αναγνώστη, πόσο μάλλον του αναγνώστη που μπορεί να μην είναι αρκετά υπομονετικός ή να είναι προκατειλημμένος από άλλες ερμηνείες ή δεν έχει 'υποπτευθεί' την δυνατότητα μιας ανάλογης ερμηνείας.

Μια από τις κύριες πλευρές της ερμηνείας του van Biezen είναι ότι τοποθετεί τονισμένες συλλαβές στην άρση των δισημών ποδών του, όταν αυτές είναι ψηλότερα από τις γειτονικές τους. Το συμπεραίνει αυτό μέσω διαφόρων στατιστικών πινάκων που δείχνουν τα διαστήματα μετά από τα σημάδια Οξεία και Πεταστή, δεν δίνει όμως μια βαθύτερη δικαιολόγηση του γιατί κάτι τέτοιο είναι δυνατόν.⁴⁴ Στη μελέτη μας θα καταλήξουμε ότι μια τέτοια τοποθέτηση είναι σωστή, θα προσπαθήσουμε όμως να το περιγράψουμε κατά ένα γενικότερο τρόπο, ως μέρος του συστήματος της γλώσσας, αλλά επίσης και ως μια φυσική πλευρά της γενικής μετρικής οργάνωσης στη μουσική. Η αποδοχή μιας τέτοιας τοποθέτησης των τονισμένων συλλαβών στην άρση θεωρήθηκε ως ένα επί πλέον ελλείτωμα των μεταγραφών του την εποχή που τις πρότεινε. Αν και τέτοια φαινόμενα, μιας σύγκρουσης μεταξύ των πραγματικών τόνων και της μετρικής οργάνωσης, δεν είναι άγνωστα στην Δυτική μουσική,⁴⁵ αυτό θεωρήθηκε παράλογο για τα Βυζαντινά μέλη.

Εξαιτίας ίσως όλων αυτών των λόγων, το έργο του van Biezen δεν έγινε ανεπιφύλακτα αποδεκτό και μάλλον αγνοήθηκε.⁴⁶ Δέχτηκε κριτική από διάφορους μελετητές, όπως ο C. Floros (άρνηση του δίσημου ρυθμού και των μελωδικών τονισμών), ο J. Raasted (ερωτήματα για την ερμηνεία των αφώνων σημαδιών) και άλλοι (που δήλωναν ότι η έννοια του δίσημου ρυθμού είναι νεότερης προέλευσης).⁴⁷

⁴⁴ Δηλ. δεν αναφέρει την δυνατότητα του δυναμικού τόνου να συμπεριφέρεται ως μελωδικός.

⁴⁵ Βλ. π.χ. Snyder 2000:37-38, Handel 1989:410-414, Sloboda 1985:50-51

⁴⁶ Ο van Biezen επανέρχεται με ένα άρθρο του στα Γερμανικά (1982), για να αντικρούσει τις κατηγορίες και να επαναδιατυπώσει τις απόψεις του. Πάλι όμως, ενώ λέει πολλά σοστά, μιλάει με 'περίεργο' τρόπο. Έκτοτε δεν ξαναέγραψε επ' αυτού.

⁴⁷ Βλ. Floros 1982. Για τα ερωτήματα του J. Raasted στον J. van Biezen βλ. Στάθης 1987γ:761.

Εν συντομία, το έργο του van Biezen άξιζε μιας προσεκτικότερης εξέτασης και μιας επανεκτίμησης. Η παρούσα εργασία άρχισε εντελώς ανεξάρτητα και έτσι προχωράει με μια διαφορετική μεθοδολογία, όμως στην ουσία επιβεβαιώνει και μερικές φορές διορθώνει ή τροποποιεί και επεκτείνει τα συμπεράσματα του van Biezen.

Η έλλειψη μιας λίγο-πολύ οριστικής λύσης στο πρόβλημα του ρυθμού υπήρξε το κίνητρο για ένα συνέδριο επικεντρωμένο σ' αυτό στο Hernen της Ολλανδίας το 1986.⁴⁸ Διάφορες σημαντικές συμβολές περιλαμβάνονται στα εκδοθέντα πρακτικά, αλλά καμία 'τελική απάντηση'. Ο Christian Hannick δίνει μια ανασκόπηση της μέχρι τότε έρευνας.⁴⁹ Ο ίδιος αρνείται έντονα την έννοια των *ποδών*, που χρησιμοποιούνται από τους Christ-Papanikas και άλλους, για την υμνογραφία, μια γνώμη που περιλαμβάνει επίσης και στην μελέτη του για το Κοντάκιο.⁵⁰ Ο Reinhold Schlötterer⁵¹ τονίζει το γεγονός ότι το φθογγικό υλικό, οι φθόγγοι χωρίς κάποιον προσδιορισμένο ρυθμό, περιλαμβάνει *ήδη* κάποιες ενδείξεις για μια πιθανή ρυθμική οργάνωση. Προσπαθεί επίσης να περιγράψει μια πιθανή οργάνωση των τόνων. Αν και δεν προσφέρει μια τελική απάντηση, αυτό το άρθρο είναι σημαντικό για το ότι τονίζει, χρησιμοποιώντας μια διαφορετική ορολογία,⁵² την σημασία αυτού που αποκαλείται 'μελωδική' και 'ρυθμική ομαδοποίηση' (melodic- και rhythmic-grouping) και του γεγονότος ότι ο ρυθμός 'αναδύεται' μέσα από το ίδιο το μέλος, από τις διάρκειές του και τις μελωδικές του κινήσεις.⁵³ Ο Jørgen Raasted⁵⁴ προσπαθεί να συγκρίνει ένα μεγάλο αριθμό τροπαρίων των ίδιων ειρμών, για να βρεί την μετρική δομή και κατά συνέπεια (ακολουθώντας) το ρυθμό της μουσικής. Σιωπηρώς δέχεται μια βασική χρονική μονάδα για το μέλος, ίση με την διάρκεια ενός απλού σημαδιού, της οποίας πολλαπλάσια (ή υποπολλαπλάσια) είναι οι διάρκειες άλλων σημαδιών και συνδυασμών τους. Ακολουθώντας ουσιαστικά την θεωρία του *τονικού ρυθμού* των σημερινών μελών, χωρίζει το μέλος σε μεταβαλλόμενους ρυθμικούς πόδες (2σημους, 3σημους, 4σημους), με τις θέσεις αυτών των ποδών να καταλαμβάνονται συνήθως από τονισμένες συλλαβές. Αν και δίνει σημαντικές λεπτομέρειες,⁵⁵ ο Raasted χρησιμοποιεί μάλλον τις δικές του, και όχι πάντα σταθερές, ιδέες για την διάρκεια των σημαδιών (π.χ. το Κλάσμα μεταγράφεται με διάφορες διάρκειες και διαφόρους τρόπους). Μ' αυτό τον τρόπο δεν μπορεί τελικά να δώσει μια πολύ συνεπή και συνεκτική εικόνα για το ρυθμό και το μέτρο των ύμνων.

Μια ιδιόμορφη αρχή για την σημασία της Διπλής θέτει ως βάση των τριών μεταγραφών του στο σύντομο άρθρο του ο Peter Weinke.⁵⁶ Θεωρεί την Διπλή ως ένδειξη συντομότερων διαρκειών στους φθόγγους ενός συνδυασμού που βρίσκονται πριν ή μετά από το *σημάδι* που φαίνεται να φέρει την Διπλή. Αυτό τον οδηγεί σε μεταγραφές συνδυασμών της Διπλής (που στην ουσία δεν τους βλέπει ως

⁴⁸ Για πρακτικά του συνεδρίου, βλ. Hannick 1991a.

⁴⁹ Hannick 1991b.

⁵⁰ Hannick 1984.

⁵¹ Schlötterer 1991.

⁵² Η ορολογία είναι αυτή του Αριστόξενου.

⁵³ Για την ρυθμική και μελωδική ομαδοποίηση και της μέσω αυτών 'ανάδυσης' του ρυθμού, βλ. Snyder 2000, Handel 1989, Παπαδέλης 2007. Βλ. και εδώ στην αρχή του Κεφ. 9.

⁵⁴ Raasted 1991.

⁵⁵ Ο Raasted αναφέρει, απλά όμως ως 'περαστικές' λεπτομέρειες, τους δευτερεύοντες τονισμούς και την δυνατότητα μιας τονισμένης συλλαβής να μπει στην άρση. Δεν συζητά επ' αυτών και μάλλον τα σκέφτεται ως αναπόφευκτες εξαιρέσεις. Θα δούμε ότι είναι βασικά εργαλεία για την τελική εύρεση του ρυθμού που ακολουθούν τα μέλη.

⁵⁶ Weinke 1991.

συνδυασμούς, αλλά ως ένα σημάδι με Διπλή που απλά ακολουθείται από άλλα σημάδια στην ίδια συλλαβή) όμοιες συχνά με αυτές του van Biezen. Ωστόσο, η αντίληψη αυτή, συνδυασμένη με μια δική του ιδέα για τους πόδες—ως πόδα θεωρεί την βασική χρονική μονάδα, την διάρκεια μιας συλλαβής που φέρει ένα απλό φωνητικό σημάδι, όμως θεωρεί ότι και η Διπλή έχει αυτήν την διάρκεια—τον οδηγεί στο να μεταγράψει συχνά την Διπλή και το Κράτημα και σε περιπτώσεις που δεν ανήκουν σε ευρύτερους συνδυασμούς, αλλά είναι γραμμένα σε ένα φωνητικό σημάδι, με διάρκεια ίση με την διάρκεια ενός σημαδιού που δεν φέρει αυτά τα χρονικά σημάδια, κάτι σαφώς αντίθετο με τα γραφόμενα στις θεωρητικές πραγματείες. Από την άλλη το Κλάσμα, που, αν δήλωνε κάποια αργία, αυτή, κατά τις πραγματείες, θα ήταν μικρότερη της Διπλής, μεταγράφεται τότε ως $1\frac{1}{2}$ χρόνος και τότε ως $\frac{3}{4}$ του χρόνου. Ομοίως, συνδυασμοί ενός φωνητικού σημαδιού με Κεντήματα σε μία συλλαβή άλλοτε μεταγράφονται συνολικά σε ένα χρόνο και άλλοτε σε μισό. Γενικώς υπάρχουν ασυνέπειες στις μεταγραφές του και αν κάτι συμφωνεί με τον van Biezen (ή με τις δικές μας μεταγραφές), είναι μάλλον συμπτωματικό.

Μια αναφορά σε μεταγραφές του Μάρκου Βασιλείου (1856-1919, γραμματέως της Ιεράς Συνόδου του Οικουμενικού Πατριαρχείου και διευθυντού του πολιτικού γραφείου του Πατριάρχου Ιωακείμ του Γ΄) κάνει τέλος ο Μάρκος Δραγούμης (βλ. στο παρόν κεφάλαιο, στα περί ελληνικής Σχολής).

Θα πρέπει να σημειώσουμε ότι στις μελέτες που αναφέραμε συνήθως γίνεται κυρίως μια προσπάθεια να βρεθεί η διάρκεια, ή η γενικότερη σημασία, των σημαδιών. Σε ελάχιστες γίνεται προσπάθεια να οργανωθούν αυτές οι διάρκειες σε κάποιο ρυθμικό σχήμα και σε ακόμα πιο λίγες να εξαχθεί κάποιο συμπέρασμα σχετικά με την φύση και την μορφή του ποιητικού μέτρου, όπως αυτό μπορεί να προκύψει μέσα από την μουσική. Δεν τίθεται, επίσης, σ' αυτές και θέμα περί αργής εξήγησης της σημειογραφίας, δηλ. πλήρους στενογραφικότητός της (βλ. παρακάτω, στα περί ελληνικής σχολής).

2.1. Η 'Ρωσική' Σχολή

Μια πηγή πληροφοριών για την Βυζαντινή σημειογραφία αποτελεί και η σημειογραφία του *Znameny gospen*, του μέλους των Σλαβοφώνων ορθοδόξων. Το μέλος αυτό υπήρξε μια άμεση προσαρμογή του Βυζαντινού μέλους στις μεταφράσεις στην παλαιοσλαβονική γλώσσα και κατεγράφη σε μια σημειογραφία που πηγάζει από την ΠΒσημ και είναι εντελώς ανάλογη με αυτήν.⁵⁷ Η σημειογραφία αυτή επιζεί μέχρι σήμερα στο ψάλσιμο των Ρώσων Παλαιοπίστων. Το μέλος αυτό βέβαια εξελίχθηκε από την αρχική του μορφή, όμως εξακολούθησε να καταγράφεται με την ίδια λίγο-πολύ σημειογραφία, τον 17ο αι δε μεταγράφηκε σε πεντάγραμμο. Έτσι υπάρχει ίσως μια προφορική παράδοση και μια μεταγραφή των παλαιών σημαδιών, έστω και νεότερη. Ρώσοι και Βούλγαροι, κυρίως, μελετητές προσπάθησαν να μελετήσουν τα μέλη αυτά, την σημειογραφία τους και την μεταγραφή της.

Ο Βούλγαρος ερευνητής Božidar Karastojanov προσπαθεί να περιγράψει την σημειογραφία και την λογική της, εισάγοντας τις γλωσσολογικής φύσεως έννοιες *τόνημα* και *προσώδημα*.⁵⁸ Το τόνημα είναι μια στοιχειώδης μελωδική κίνηση ή απλός φθόγγος σε μια συλλαβή διάρκειας 1 ή 2 χρόνων (οι διάρκειες λαμβάνονται από την παράδοση του *Znameny gospen*) και συνδέεται άμεσα με τα σημάδια και τους συνδυασμούς τους, καθώς και με το σχήμα της μελωδίας (δηλ. με το αν το τόνημα

⁵⁷ Βλ. Floros 1970, 1980, 1987, Haas 1973. Επίσης von Gardner 2000, Konstantinova 1989. Την νεότερη σημειογραφία *Znameny*, καθώς και μεταγραφές της στο πεντάγραμμο, βλ. Koschmieder 1952-1955, Sava 1984.

⁵⁸ Karastojanov 1991.

είναι σε τοπική κορυφή ή όχι ή με το τί ακολουθεί εν γένει μετά απ' αυτό). Με άλλα λόγια, αυτή η προσέγγιση περιγράφει τον χαρακτήρα της σημειογραφίας του *Znameny gospen*, και κατ' επέκτασιν της ΠΒσημ, από την οποία αυτή προέρχεται, δείχνει ότι η σημειογραφία δεν είναι μια απλή περιγραφή φθόγγων, αλλά *συμβαινόντων σε μια συλλαβή*, η οποία δεν μελετάται απομονωμένα, αλλά μέσα στα συμφραζόμενα της μουσικής φράσης. Πρόκειται για αυτό που θα περιγράψουμε στην παρούσα εργασία ως 'προσωδιακό' χαρακτήρα της σημειογραφίας.

Το προσώδημα είναι μια ευρύτερη κίνηση σε μία συλλαβή, μεγαλύτερης διάρκειας και σύνθετο από τονήματα, αποτελεί δε μια προσπάθεια να περιγράψει την σχέση μέλους-κειμένου. Το προσώδημα, επεκτεινόμενο, φθάνει στο επίπεδο των 'Fyty',⁵⁹ των 'Θεμάτων' της Βυζαντινής μουσικής, δηλ. εκτενέστερων μελωδικών κινήσεων σε μία συλλαβή στο τέλος των μουσικών φράσεων. Η έννοια του προσωδήματος εισάγεται, για να δείξει τον 'ρυθμό' που παίρνει, μέσω του μέλους, η εκφώνηση του κειμένου, δηλ. το πόσο αργά ή γρήγορα εναλλάσσονται οι συλλαβές.⁶⁰

Η προσέγγιση αυτή ίσως είναι καλή ως 'περιγραφική', δεν φαίνεται όμως να μπορεί να οδηγήσει σε άμεσα δημιουργικά συμπεράσματα.⁶¹ Καθώς τα προσωδήματα αρχίζουν να παίρνουν σιγά-σιγά συγκεκριμένες μορφές 'Θέσεων', μπορεί να οδηγηθούμε σε μια μεγάλη περιπτώσιολογία, για την οποία να χρειάζεται μια ενοποιητική αρχή, η οποία θα περιγράψει με απλούστερο τρόπο τον ρυθμό. Ας σημειωθεί ότι ο Karastojanov δεν μιλάει για περαιτέρω οργάνωση των τονημάτων σε ευρύτερα ρυθμικά σχήματα, τα οποία θα αποτελούσαν και την ρυθμική σύσταση των προσωδημάτων, ως αποτελούμενων από τονήματα. Με άλλα λόγια, δεν μιλάει για πιθανή ύπαρξη κάποιων ρυθμικών ποδών, οι οποίοι θα μπορούσε να ειπωθεί ότι υπάρχουν, έστω ως σύγχρονος, αν όχι παλαιός, τρόπος περιγραφής, μιας και οι διάρκειες είναι ήδη καθορισμένες (μέσα από την παράδοση, γραπτή και προφορική, του *Znameny gospen*) και η διαδοχή τους μπορεί να δημιουργήσει την αίσθηση των ρυθμικών ομάδων. Επίσης, δεν γίνεται λόγος για κάποια ρυθμική οργάνωση του λόγου μέσω του μέλους.

Με 'δημιουργικό', θα λέγαμε, τρόπο, δηλ. για την εύρεση της διάρκειας των σημαδιών στο Βυζαντινό μέλος, προσπαθεί να αξιοποιήσει τις διατυπώσεις και την θεωρία των τονημάτων και προσωδημάτων η Βουλγάρα ερευνήτρια Elena Tončeva.⁶² Παρόλο, όμως, που θεωρεί ότι βασίζεται στις διάρκειες των *Znameny* σημαδιών για την διάρκεια των αντιστοιχών Βυζαντινών, αυτό γίνεται σε κάποιες μόνο περιπτώσεις. Έτσι, η Βαρεία (Palka) και οι συνδυασμοί των Κεντημάτων (dva očky) ερμηνεύονται ως 2-φθογγα τονήματα 1 χρόνου, όπως στο *Znameny gospen* και, όπως θα δείξουμε, και στο Βυζαντινό μέλος, το Κλάσμα (Časka) όμως, ένα σημάδι 1 χρόνου στο *Znameny*, ερμηνεύεται ως 1½ χρόνος (με κάποιες μικρές ασυνέπειες κιόλας), με αποτέλεσμα μια Βαρεία με Κλάσμα να έχει τώρα συνολική διάρκεια 2 χρόνων. Η Διπλή (Statija) ερμηνεύεται ως απλό τόνημα 2 χρόνων, οι συνδυασμοί της όμως, που περιλαμβάνουν περισσότερα σημάδια εκλαμβάνονται ως 3 χρόνοι, όχι γιατί αυτό αποδεικνύεται με κάποιο τρόπο, αλλά μάλλον γιατί υποτίθεται ότι πρέπει

⁵⁹ Πληθυντικός του Fyta, Σλαβικής προφοράς του Θήτα, του βυζαντινού συμβόλου των Θεμάτων.

⁶⁰ Η έννοια του προσωδήματος θα μπορούσε να αντιστοιχισθεί, σε κάποιες περιπτώσεις, στην έννοια του 'Μελωδήματος' της σημειογραφίας Chartres (αν και δεν συμπίπτει πάντα μ' αυτό).

⁶¹ Στα όσα γράφει ο Karastojanov και στα παραδείγματά του υποκρύπτεται η σύνδεση της γραφής μιας σύνθετης μελωδικής κίνησης και του αριθμού των συλλαβών στις οποίες αντιστοιχεί. Αυτό θα είναι ένα βασικό συμπέρασμα και εργαλείο για την μελέτη μας. Μπορεί να το υποψιασθεί κανείς από την ύπαρξη προσομοίων στην ΒΜ. Στα Σλαβονικά μέλη, στα οποία τα Βυζαντινά προσώδια δεν είναι πλέον, λόγω της μετάφρασης, προσόμοια, αυτό μπορεί να φανεί κυρίως μέσα από την σχέση των Θέσεων με τον αριθμό των συλλαβών τους.

⁶² Tončeva 1991.

να υπάρχουν τονήματα τέτοιας διάρκειας ή διότι υπάρχουν τονήματα 3 χρόνων στο Znameny gospen, αν και αυτά δεν είναι οι συγκεκριμένοι συνδυασμοί της Διπλής. Επίσης, δεν γίνεται καμία προσπάθεια για οργάνωση των διαρκειών σε ευρύτερα ρυθμικά σχήματα. Με λίγα λόγια, λείπει από εδώ μια βαθύτερη δικαιολόγηση των διαρκειών και η παράδοση του Znameny gospen, που υποτίθεται ως βάση, δεν αντιστοιχίζεται ίσως όπως πρέπει στην Βυζαντινή ή μάλλον συσκοτίζεται από ελλειπίες ερμηνείες χωρίων των Βυζαντινών πραγματειών.

Ότι τα πράγματα είναι έτσι φαίνεται από άλλες ερμηνείες βασισμένες στο Znameny gospen, αυτές των Irina και Marina Shkolnik (ή Schkolnik).⁶³ Η αντιστοίχιση εδώ των σημαδιών των δύο παραδόσεων είναι αμεσότερη και πιο συγκεκριμένη και έτσι οι διάρκειες και ερμηνείες που προκύπτουν από το Znameny μεταφέρονται στην Βυζαντινή με περισσότερη συνέπεια. Μάλιστα, σε λίγες περιπτώσεις δικαιολογούνται και από το ίδιο το Βυζαντινό υλικό, μέσω συγκρίσεων γραφών του ίδιου μέλους σε διάφορα χφφ και της πεποίθησης ότι, παρά τις γραφικές διαφορές, η διάρκεια παραμένει η ίδια. Αυτή είναι μια μέθοδος που θα ακολουθήσουμε κι εμείς σε πολύ μεγαλύτερη έκταση, εδώ όμως δίνεται μάλλον ακροθιγώς. Με τον τρόπο αυτό προκύπτουν ερμηνείες που σε πολλές περιπτώσεις είναι ταυτόσημες ή παραπλήσιες με αυτές που προκύπτουν στην παρούσα εργασία. Ένα βασικό αποτέλεσμα που προκύπτει από αυτή την αντιστοίχιση Znameny και Βυζαντινής σημειογραφίας είναι ότι η Διπλή στους συνδυασμούς της δίνει την διάρκεια όλης της συλλαβής και όχι μόνο ενός φθόγγου, ένα συμπέρασμα που διέτύπωσε και ο van Biezen (και στο οποίο θα καταλήξουμε και εμείς, με βάση την δικιά μας μέθοδο). Ωστόσο, ερμηνείες και σημασίες σημαδιών, όπως το Κλάσμα, η Παρακλητική, το Κούφισμα, που μεταγράφονται από τις ερευνήτριες αυτές ως απλοί φθόγγοι, είτε είναι ελλειπίες και δεν δικαιολογούν πλήρως την ύπαρξη αυτών των σημαδιών, είτε απουσιάζουν εντελώς. Απουσιάζει επίσης μια ευρύτερη οργάνωση των διαρκειών, καθώς και κάποια αναφορά στο ποιητικό μέτρο ή ρυθμό που προκύπτει μέσω του μέλους.

Η παραπάνω έρευνα βασίζεται σε μια μεταγενέστερη παράδοση και επομένως έχει αυτόν τον περιορισμό ως προς την αξιοπιστία των συμπερασμάτων της, πράγμα που βέβαια αναγνωρίζουν και σημειώνουν οι εκπρόσωποί της. Η παρούσα εργασία μας, όπως αναφέραμε και παραπάνω, προέκυψε ανεξάρτητα από άλλες και ειδικότερα από την Ρωσική παράδοση και έρευνα. Έτσι, τα συμπεράσματα της τελευταίας δεν θα χρησιμοποιηθούν εδώ, αλλά θα ακολουθηθεί μια άλλη μεθοδολογία, βασισμένη στο παλαιό Βυζαντινό υλικό αυτό καθ' εαυτό. Το ότι θα καταλήξουμε σε εντελώς συγκρίσιμα συμπεράσματα, μάλιστα μέσα από διαφορετικές μεθόδους, μπορεί να θεωρηθεί ως ένδειξη της ισχύος αυτών των συμπερασμάτων μας και ως επιβεβαίωσή τους από μια μεταγενέστερη παράδοση, την Ρωσική, η οποία δεικνύεται έτσι ότι προφανώς διατήρησε πολλά από τα ρυθμικά στοιχεία του αρχικού της, και κατά συνέπεια και του παλαιού Βυζαντινού, μέλους.

2.2. Η ελληνική σχολή

Με δύο εξαιρέσεις, τον Μ. Βασιλείου και τον Σ. Καρα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η ελληνική 'σχολή' διακατέχεται από την προκατάληψη του στενογραφικού χαρακτήρα της παλαιάς σημειογραφίας και κατά συνέπεια της αργής μελισματικής μορφής των παλαιών μελών, όπως αυτά παραδόθηκαν μέσω των εξηγήσεων των τριών Διδασκάλων. Για να είμαστε ακριβέστεροι, οι Τρεις Διδάσκαλοι μετέγραψαν όλο το Παλαιό Στιχηράριο σε αργή μελισματική εξήγηση, μετέγραψαν όμως

⁶³ Βλ. εδώ στην Βιβλιογραφία.

ελάχιστους παλαιούς ειρμούς, κυρίως αυτούς που συνδυάζονταν με καλοφωνικά μαθήματα. Και οι ειρμοί αυτοί, στο μέλος που είχαν στην εποχή της καλοφωνίας και όχι σε παλαιότερο, εξηγούνται το ίδιο αργά. Δεν μετέγραψαν ειρμούς των κλασικών Ειρμολογίων, του τύπου δηλ. των χφφ Ιβήρων 470 και Grottaferrata EγII (χφφ Η και G εδώ). Έτσι, και η όλη επιχειρηματολογία των Ελλήνων ερευνητών υπέρ της αργής εξήγησης επικεντρώνεται μόνο στα στιχηρά, με μάλλον πλήρη αποσιώπηση των ειρμών και των ζητημάτων που προκύπτουν από μια υποτιθέμενη αργή τους αρχική μορφή ψαλμώδησης.

Την άποψη του στενογραφικού χαρακτήρα της σημειογραφίας, και κατά συνέπειαν της αργής εξήγησής της και αργής μορφής σχεδόν συλλήβδην όλων των παλαιών μελών, προώθησε και εξέφρασε στο βιβλίο του *Η Παρασημαντική της Βυζαντινής Μουσικής* ο Κων/νος Ψάχος (1917). Ουσιαστικώς την ίδια άποψη με κάποιες περαιτέρω συμβολές για, υποτιθέμενες⁶⁴ θα λέγαμε, αποδείξεις περί αυτού εκφράζει στις διάφορες μελέτες του ο κύριος εκπρόσωπος αυτής της άποψης Γρ. Στάθης.⁶⁵ Στην ίδια γραμμή κινήθηκαν και οι συμβολές του Γ. Αμαργιανάκη.⁶⁶ Θα πρέπει να σημειώσουμε ότι οι υποτιθέμενες αποδείξεις προέρχονται από αρκετά μεταγενέστερες εποχές, εποχές δηλ. που όντως η αργή εξήγηση είχε παρουσιαστεί και η γραφή είχε όντως γίνει στενογραφική (αν και, για να είμαστε ακριβέστεροι, όχι για όλα τα είδη μέλους).

Η άποψη της αργής εξήγησης παρουσιάζει προβλήματα, των οποίων η πλήρης ανάπτυξη θα απαιτούσε μια μελέτη καθεαυτή. Διάφορα επιχειρήματα, διαφόρων ειδών, μπορούν να βρεθούν εναντίον μιας στενογραφικής μορφής της σημειογραφίας (ΜΒ εννοούμε κυρίως) ως αρχικής. Ένα βασικό επιχείρημα είναι η διάρκεια των ακολουθιών. Μια αργή μορφή των μελών, καταγραμμένη στενογραφικά, θα έκανε τις ακολουθίες μακρότατες, πέρα από κάθε λογικό όριο. Αν μάλιστα μια αργή μορφή εξήγησης ίσχυε και για τους Κανόνες, τότε μια απλή κατά μέσον όρον εκτίμηση της διάρκειας π.χ. του Μ. Κανόνα θα έδινε 12,5 ώρες μόνο για την ψαλμώδηση του Κανόνα (χοντρικά, 1 τροπάριο 3', πολλαπλασιασμένο με το 250, τον αριθμό των τροπαρίων του Μ. Κανόνος). Άλλα επιχειρήματα μπορούν να βρεθούν μέσα από "ασυνέπειες", τρόπον τινά, της αργής εξήγησης, καθώς και από ερωτήματα που μπορούν να τεθούν για την λογική του στενογραφικού τρόπου καταγραφής αργών μελών, δηλ. του τρόπου με τον οποίο σκέφτηκαν οι πρώτοι καταγραφείς⁶⁷ για να καταγράψουν την υπάρχουσα μουσική με τον συγκεκριμένο τρόπο που τα κατέγραψαν.⁶⁸ Επίσης, με μια αργή μορφή των στιχηρών και των ειρμών, η σύνθεση

⁶⁴ 'Υποτιθέμενες' βέβαια όσον αφορά στην παλαιότερη εποχή, την οποία εξετάζουμε εδώ, και σε σχέση με το αν η σημειογραφία ήταν εξ αρχής στενογραφική. Διότι, όπως γράφουμε αμέσως παρακάτω, οι αποδείξεις αυτές ασφαλώς δεικνύουν την ύπαρξη της αργής εξήγησης και της στενογραφικότητας της σημειογραφίας σε μεταγενέστερες εποχές και κατά τούτο είναι πολύ σημαντικές.

⁶⁵ Ο Γρ. Στάθης έχει παρουσιάσει τις απόψεις του σε διάφορες μελέτες του. Ενδεικτικώς βλ. Στάθης 1978, 1979, 1987α, 1987β, 1987γ, 1987δ, 2006, Stathis 1979, 1983. Βλ. και στο Στάθης 2001. Ο ίδιος όμως έχει αναρωτηθεί και για την μη γενικευμένη στενογραφικότητα της σημειογραφίας στην υπό εξέταση περίοδο, παίρνοντας αφορμή από την ύπαρξη διφώνων μελών, ή από άλλα στοιχεία, χωρίς ωστόσο να συνεχίσει την μελέτη του προς την κατεύθυνση μιας σύντομης εξήγησης. Βλ. π.χ. Στάθης 1986, 1987α:895-896.

⁶⁶ Amargianakis 1977, 1997.

⁶⁷ Η μουσική σίγουρα προηγείται εν γένει της καταγραφής της. Άρα θα πρέπει να βρεθεί ο τρόπος και η λογική που αργές μελωδίες 'συρρικνώθηκαν' σε τόσο λίγα (φωνητικά κά) σημάδια.

⁶⁸ Λέγεται συχνά ότι η γραφή δείχνει τον 'σκελετό' της μελωδίας (π.χ. μιας Θέσης). Πώς όμως ορίζει κανείς τον σκελετό μιας μελωδίας που ακούει; Και αν τον προσδιορίσει με κάποιον τρόπο, θα αντιστοιχεί αυτός ακριβώς με τα σημάδια με τα οποία μας παραδόθηκε γραπτώς; Θα συμπίπτει

προσομοίων και τροπαρίων κανόνων (νέα λόγια πάνω σε μελωδίες-πρότυπα), και μάλιστα σε μεγάλους αριθμούς, δεν θα ήταν μιά άμεση υπόθεση.

Δεν μπορούμε να παρουσιάσουμε εδώ όλα τα επιχειρήματα κατά της αργής εξήγησης. Θα προσπαθήσουμε να πάρουμε κατά γράμμα, τρόπον τινά, τις ελάχιστες οδηγίες των θεωρητικών για την διάρκεια κάποιων σημαδιών και να εξετάσουμε τα ίδια τα μέλη. Θα θεωρήσουμε την εσωτερική (και 'εξωτερική') συνέπεια της θεωρίας μας ως απόδειξη της ασυνέπειας της υπόθεσης ότι η σημειογραφία ήταν ανέκαθεν στενογραφική σε όλα της τα στοιχεία.

Την άποψη για μια εξήγηση συντομότερη, αυτού που σήμερα αποκαλούμε 'συντόμου μελισματικού στυλ', εξέφρασε ο Σ. Καράς.⁶⁹ Μια τέτοια θεώρηση και ερμηνεία των μελών τα φέρνει ίσως πολύ κοντύτερα ως άκουσμα στα σημερινά μέλη, απ' ό,τι μπορεί να φανεί ότι κάνει η δική μας, δεν παρουσιάζει δε μάλλον προβλήματα στο ζήτημα της υπερβολικής διάρκειας.⁷⁰ Είναι όμως λεπτομέρειες της μουσικής σημειογραφίας, όπως π.χ. η πολλές φορές απαραίτητη παρουσία αργιών σε καταλήξεις σ' αυτόν τον τρόπο εξήγησης, καθώς και η συντόμευση κάποιων συλλαβών σε 1 χρόνο (ενώ η συνήθης διάρκεια είναι 2 χρόνοι), τα οποία δεν βρίσκουν τα αντίστοιχά τους στην σημειογραφία των παλαιών πηγών,⁷¹ αλλά μεταγενεστέρων από την εποχή που εξετάζουμε. Άρα αυτή η μορφή είναι ιστορικά υπαρκτή, όπως εξάλλου και η αργή εξήγηση, αλλά αποτελεί μια κάπως μεταγενέστερη επεξεργασία των παλαιότερων μελών.⁷²

Μια διαφορετική άποψη διетύπωσε ο Μάρκος Βασιλείου.⁷³ Σε μια σειρά δημοσιεύσεών του (στην *Εκκλησιαστική Αλήθεια Κων/πόλεως* κατά τα έτη 1906-1907) αρνήθηκε την εγκυρότητα της αργής μορφής εξήγησης, την οποία θεωρεί νεότερη, και υποστήριξε μια πολύ σύντομη, με ένα απλό σημάδι να έχει την διάρκεια ενός χρόνου, και την οποία ονομάζει, λανθασμένα, 'μετροφωνία'. Εκτός από αυτές τις δημοσιεύσεις, δημοσίευσε και μερικές μεταγραφές, μεταξύ αυτών και κάποιες

επίσης ο σκελετός που βγάζει ένας καταγραφέας με τον σκελετό που βγάζει κάποιος άλλος. Ένα παλαιογραφικό πείραμα θα μάς έπειθε, πιστεύουμε, ότι τα πράγματα δεν είναι και τόσο απλά. Ένα ζήτημα τίθεται επίσης από την ομοιότητα των θέσεων (ως γραπτών παραστάσεων, 'ενόσεων σημαδιών', στα χφφ) στα στιχηρά και τους ειρμούς. Βάσει μιας υποτιθέμενης αργής ερμηνείας των Κανόνων κάναμε παραπάνω τον χρονικό υπολογισμό για την διάρκεια του Μ. Κανόνα. Οι υποστηρικτές της στενογραφικής θεωρίας θα μπορούσαν να αντιτείνουν ότι τα δυο γένη είχαν διαφορετικό τρόπο ψαλμώδησης, σύντομο το Ειρμολόγιο, αργό το Στιχηράριο. Τότε όμως τίθενται δύο ερωτήματα: α) μιας και φυσικό το λόγω η μουσική προηγείται της καταγραφής της, πώς μπόρεσαν οι διαφορετικές στην ουσία (ως προς το *άκουσμά* τους δηλαδή) θέσεις των στιχηρών και των ειρμών να καταγραφούν ακριβώς με τον ίδιο τρόπο, και β) αν το μέλος των ειρμών ήταν συντομότερο, πώς ήταν. Σ' αυτά οι υποστηρικτές της στενογραφικής θεωρίας δεν έχουν απαντήσει μέχρι σήμερα. Η παρούσα εργασία φιλοδοξεί να δώσει άμεση και ακριβή απάντηση στο δεύτερο ερώτημα και, δι' αυτού, να δείξει το πρώτο άνευ νοήματος.

⁶⁹ Καράς 1955, 1976. Και ο Καράς έχει δημοσιεύει μεταγραφές κυρίως στιχηρών και μόνο μία μεταγραφή παλιού ειρμού (βλ. Καράς 1992, Πίν. ΙΔ'-ΙΕ'). Πάντως εννοούσε αυτόν τον τρόπο μεταγραφής και για τα δύο.

⁷⁰ Την θεωρία του Καρά έχουμε υποστηρίξει και εμείς. Βλ. Arvanitis 1997, 2006, 2007. Με βάση αυτή, τα παλαιά στιχηρά εμφανίζονται να έχουν πολλά κοινά στοιχεία με τα νεότερα και να αποτελούν όντως προδρόμους εκείνων. Μια ερμηνεία δε των ειρμολογικών μελών (και ολόκληρων κανόνων ακόμα) σε σύντομο μελισματικό στυλ έχει το ακριβές αντίστοιχό της στους Κανόνες που έχει γράψει ο Γερμανός Νέων Πατρών, αλλά και στο εξηγημένο από τους τρεις Διδασκάλους Ειρμολόγιο του Πέτρου Λαμπαδαρίου (βλ. τους Κανόνες της Μ. Εβδομάδος).

⁷¹ Βλ. εδώ το κεφάλαιο 'Ρυθμός και μέτρο' για το τί συμβαίνει στις καταλήξεις μεταξύ των φράσεων.

⁷² Είναι και άλλες λεπτομέρειες που αφορούν την ίδια την κατασκευή των παλαιών στιχηρών, και τις διαφορές τους από τα μεταγενέστερα (π.χ. του 17ου αι) που βασίζονται σ' αυτά, οι οποίες αποκλείουν και αυτό τον τρόπο ως αρχική μορφή ερμηνείας της σημειογραφίας. Δεν θα τις αναπτύξουμε εδώ.

⁷³ Βλ. Dragoumis 1991, όπου και παραπομπές στις δημοσιεύσεις του Μ. Βασιλείου.

στιχηρών και ειρμών (κατά τα έτη 1912-1913, στο περιοδικό *Μουσική* που εξέδιδε ο Γ. Παχτικός). Κρίνοντας απ' αυτές, διαπιστώνουμε ότι βλέπει τους συνδυασμούς σημαδιών πάνω σε μία συλλαβή ως ομάδες και τους δίνει τις δικές τους ερμηνείες, ταυτόσημες πολλές φορές ή ανάλογες μ' αυτές του Jammers και του van Biezen, καθώς και μ' αυτές που θα προκύψουν από την δική μας μελέτη. Ωστόσο, το σημάδι Κλάσμα παραλείπεται αδικαιολογήτως από τις μεταγραφές του και κάποιοι συνδυασμοί όπως το Ξηρόν Κλάσμα μεταγράφονται διαφορετικά. Εκτός από τις δημοσιεύσεις, όπου δίνει την γενική του άποψη για τον χαρακτήρα της σημειογραφίας, και τις μεταγραφές που αναφέραμε, ο Μάρκος Βασιλείου δεν άφησε κανένα θεωρητικό κείμενο για τις λεπτομέρειες της ερμηνείας του και τους λόγους, για τους οποίους κατέληξε σ' αυτήν. Επίσης, δεν διαιρεί τις μεταγραφές του σε κάποιους ρυθμικούς πόδες, ώστε να φανεί εάν θεωρεί ότι τα μέλη έχουν κάποιο συγκεκριμένο ρυθμό.

2.3. Ερωτήματα που προκύπτουν

Μετά και την εξέταση της κατάστασης της έρευνας, μερικά βασικά ζητήματα και ερωτήματα που προκύπτουν και θα εξεταστούν στην παρούσα μελέτη είναι τα ακόλουθα:

1. Η έννοια του μέτρου και των ποδών στην Βυζαντινή υμνογραφία. Μπορούμε να μιλήσουμε για την ύπαρξή τους σ' αυτήν; Ποιά η σχέση τους με τον γενικότερο ρυθμό του λόγου στην προφορική ομιλία και την ΝΕ ποίηση;

2. Ποιά η φύση του δυναμικού τόνου, του βασικού παράγοντα του ρυθμού και πώς αυτός συμβάλλει στην δημιουργία του;

Τα ερωτήματα αυτά (1 και 2) θα απαντηθούν με την παρουσίαση πορισμάτων του κλάδου της σύγχρονης Γλωσσολογίας, της Φωνολογίας, καθώς και με μια εξέταση της ΝΕ ποίησης και του μέτρου της, σε συνδυασμό με την Φωνολογία (Κεφ. 3).

3. Υπήρχε μια βασική χρονική μονάδα στο μέλος των στιχηρών και ειρμών ή ψάλλονταν 'ρυθμικώς ελεύθερα';

4. Ποιά είναι η ερμηνεία των σημαδιών και των συνδυασμών τους και ποιός ο ρόλος των 'αφώνων' σημαδιών; Ειδικότερα, ποιές είναι οι διάρκειες των σημαδιών και των συλλαβών; Μπορούν αυτές, μαζί με τους τονισμούς των συλλαβών, να οργανωθούν σε ρυθμικούς πόδες; Υπάρχει κάποιος λίγο-πολύ, έστω, επικρατών και σταθερός ρυθμός ή η ακολουθία των ποδών (αν υπάρχουν) είναι τυχαία; Ποιά η σχέση των διαρκειών και του ρυθμού (αν υπάρχει) με το ποιητικό κείμενο;

5. Μπορούμε να μιλήσουμε για ένα 'μέτρο' των ποιητικών κειμένων που προκύπτει μέσω του μέλους και πώς θα περιγραφεί αυτό;

Τα ερωτήματα αυτά θα απαντηθούν με μια λεπτομερή εξέταση της σημειογραφίας από τις απαρχές της μέχρι την εποχή που ερευνούμε, με την λεπτομερέστερη θεώρηση της δομής των ύμνων, των συνθηκών εκτέλεσής τους,⁷⁴ με την μελέτη της σχέσης της σημειογραφίας με το ποιητικό κείμενο και με άλλες μεθόδους και μέσα που θα παρουσιαστούν στην πορεία της παρούσης μελέτης (Κεφ. 4-9).

⁷⁴ Κάποια στοιχεία έχουμε ήδη δώσει στο Κεφ. 1.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η ΠΡΟΣΩΔΙΑ ΚΑΙ Ο ΡΥΘΜΟΣ ΤΟΥ ΛΟΓΟΥ

Όπως σημειώσαμε κατά την παρουσίαση της κατάστασης της έρευνας, ένα κύριο ζήτημα για το μέτρο των ύμνων είναι η ύπαρξη και η φύση των ‘μετρικών ποδών’ και ακόμη η νομιμότητα της χρήσης αυτού του όρου για την υμνογραφία. Μια πιθανή ύπαρξη ποδών θα μπορούσε να είναι η βάση για την ανακάλυψη μουσικού ρυθμού, καθώς μπορεί να υποτεθεί ότι αυτοί οι πόδες μπορούν να οδηγήσουν στον σχηματισμό αντίστοιχων ‘ρυθμικών ποδών’ ή να αποτελέσουν την βάση για τον σχηματισμό τους ή, γενικά, ότι μπορούν να έχουν μια πιο άμεση ή έμμεση σχέση μ’ αυτούς. Η έννοια του ποδός, που χρησιμοποιείται για την αρχαιοελληνική, αλλά και για την ΝΕ ποίηση (αν και με μια σχετική αλλά διαφορετική σημασία) στην πραγματικότητα δεν χρησιμοποιήθηκε από τους Βυζαντινούς για την υμνογραφία και η εφαρμογή της σ’ αυτήν από κάποιους μελετητές μετά από μερικούς αιώνες φαίνεται αυθαίρετη ή ως εφαρμογή σημερινών εννοιών σε μεσαιωνικό υλικό. Όμως ήδη παρατηρήσαμε ότι ο ποιητικός ρυθμός πολλών ύμνων ή κοσμικών ποιημάτων της Βυζαντινής εποχής δεν είναι διαφορετικός από αυτόν της ΝΕ ποίησης. Έτσι δικαιούμαστε να ερευνήσουμε την έννοια του ποδός στην σημερινή γλώσσα και ποίηση. Η ύπαρξή του σ’ αυτές σημαίνει και την ύπαρξη στην Βυζαντινή ποίηση και υμνογραφία, έστω κι αν δεν χρησιμοποιήθηκε ως έννοια από τους Βυζαντινούς.

Όμως και έννοιες όπως η *συλλαβή*, που φαίνεται να είναι μόνο ένας τεχνικός όρος χρήσιμος στην γραμματική, ή για την διάκριση *ελαφρών* και *βαριών* (βραχέων και θέσει ή φύσει μακρών) συλλαβών, η οποία θεωρούνταν μόνο ως μια σύμβαση, χρήσιμη για το αρχαιοελληνικό μέτρο, αλλά και η ίδια η έννοια του ποδός, που σχετιζόταν μόνο με την ποίηση,¹ ή άλλες παρόμοιες έννοιες, που φαίνονταν μάλλον συμβατικές και τεχνικές, μη έχοντας πιθανόν μια πραγματική υπόσταση στον καθημερινό λόγο, ήλθαν πάλι στο προσκήνιο μέσω της *φωνολογίας*, ενός κλάδου της σύγχρονης *Γλωσσολογίας*,² ως βασικά συστατικά κάθε γλώσσας, όχι ως στοιχεία για μια τυπική περιγραφή της, αλλά ως συστατικά μιας ιεραρχικής της οργάνωσης, η οποία μπορεί πιθανόν να εξηγήσει κάθε πλευρά της φωνητικής της μορφής, και ως μια σειρά επιπέδων του ρυθμού και μιας ρυθμικής κατασκευής της. Έτσι, φαίνεται ότι όλοι αυτοί οι όροι, και ανάμεσά τους και ο πόδας, παριστάνουν μια ρυθμική πραγματικότητα στον καθημερινό λόγο. Αυτή η πανταχού παρούσα ρυθμική πραγματικότητα θα μπορούσε να αποτελέσει την βάση για την έντεχνη χρήση της και τον σχηματισμό των διαφόρων μέτρων και πιθανόν του μουσικού ρυθμού.

3.1. Φωνολογία και φωνολογικά φαινόμενα

Βοηθούμενη από την *Φωνητική*, την ακριβή καταγραφή και μελέτη των φθόγγων του λόγου, πρώτα μέσω του προσεκτικού ακούσματος και κατόπιν με την βοήθεια της τεχνολογίας, η σύγχρονη Γλωσσολογία κάνει λόγο για μια *πρώτη* και μια *δεύτερη άρθρωση* στην γλώσσα.³ Αυτή η ‘διπλή άρθρωση’ διακρίνει την ανθρώπινη γλώσσα από άλλα σημειωτικά ή επικοινωνιακά συστήματα. Η *πρώτη άρθρωση* προκύπτει από

¹ Κυρίως· διότι γίνεται κάποιος λόγος και στον πεζό λόγο γι’ αυτούς, π.χ. από τον Αριστοτέλη και τον Διονύσιο τον Αλικαρνασέα.

² Η βιβλιογραφία για την σύγχρονη Γλωσσολογία είναι απέραντη. Ενδεικτικώς αναφέρουμε: Martinet 1976, Mounin 1994, Finch 2005. Για την φωνολογία ειδικότερα, Nespor 1994, 1999, Goussenhoven & Jacobs 2005, Πετρούνιας 1993, Devine-Stephens 1994. Η παρουσίαση της Nespor θα αποτελέσει την βάση και της δικής μας, για να υπάρξει μια συνεκτική εικόνα. Το βιβλίο της είναι και το μόνο ειδικό σύγγραμμα περί φωνολογίας που κυκλοφορεί στην Ελληνική γλώσσα (γενικά περί γλωσσολογίας και φωνολογίας περιλαμβάνονται βέβαια και στο Πετρούνιας 1993).

³ Martinet 1976:9-12.

την αναγνώριση των λεγομένων *μορφημάτων* (ή *μονημάτων*), δηλ. ελαχίστων στοιχείων του λόγου που έχουν κάποια *σημασία* (νόημα). Τα μορφήματα αποτελούνται από ένα ή περισσότερα *φωνήματα*: αυτά συνιστούν την *δεύτερη άρθρωση*.

Τα φωνήματα είναι λίγο-πολύ αυτά που συνήθως ονομάζονται ‘φθόγγοι’ της γλώσσας. Το φώνημα είναι μια μάλλον αφηρημένη έννοια που συχνά περιλαμβάνει πολλούς διαφορετικούς γλωσσικούς ήχους, οι οποίοι παρουσιάζουν μια ορισμένη ομοιότητα, αλλά δεν είναι ακριβώς όμοιοι φυσικώς (ακουστικώς) ήχοι. Ένα /μ/ ή ένα /α/ π.χ. ενός παιδιού, μιας γυναίκας, ενός άντρα, ή οι φθόγγοι αυτοί σε συνδυασμό με άλλους γειτονικούς (π.χ. το /μ/ στα /με/, /μβ/, /μα/, /μτ/ κλπ) ή οι φθόγγοι αυτοί από το ίδιο άτομο σε διάφορες περιστάσεις εκφώνησής τους διαφέρουν κάπως ακουστικά (παρόλο που παρουσιάζουν, φυσικά, ομοιότητες). Επίσης το /χ/ στα /χαρά/ και /χέρι/ διαφέρουν ως ήχοι. Το μυαλό μας κατηγοριοποιεί όλους αυτούς τους ήχους σε μία *κατηγορία*. Η κατηγορία αυτή είναι το φώνημα. Η χρήση ενός μέλους αυτής της κατηγορίας αντί ενός άλλου δεν διαφοροποιεί την σημασία. Αντίθετα, η χρήση μέλους μιας άλλης κατηγορίας, ενός άλλου φωνήματος, διαφοροποιεί την σημασία, όπως π.χ. στα /τόνος-τόπος/.⁴ Έτσι τα φωνήματα, ως κατηγορίες, έχουν *διακριτική* ή *διαφοροποιητική* αξία, ενώ τα μέλη της κατηγορίας δεν έχουν. Η έννοια αυτή της *διακριτικότητας* ή *διαφοροποιητικότητας* έχει μεγάλη σημασία, γιατί δείχνει και την νοητική πλευρά της γλώσσας—αλλά όπως θα δούμε και της μουσικής—πέρα από την φυσική, που καταγράφεται και με όργανα. Το μυαλό μας, για οικονομία στην κωδικοποίηση και ευκολία στην απομνημόνευση και χρήση, κατηγοριοποιεί τα στοιχεία του εξωτερικού κόσμου και δημιουργεί σχέσεις μεταξύ τους.⁵ Όσον αφορά τους φθόγγους της γλώσσας, αυτοί μελετώνται από την Φωνητική, όσον αφορά αυτά καθαυτά τα φυσικά τους χαρακτηριστικά, από την Φωνολογία όμως, όσον αφορά τις κατηγορίες, στις οποίες αυτοί οι φθόγγοι διακρίνονται, τα φωνήματα δηλ., και τις σχέσεις τους. Η Φωνολογία δηλ. μελετά το *σύστημα* που οι φθόγγοι αποτελούν.⁶

Τα φωνήματα λοιπόν, που αυτά καθαυτά δεν έχουν κάποια σημασία, είναι οι ελάχιστες μονάδες του λόγου και αποτελούν τα *τεμάχιά* του· είναι τα *τεμαχιακά* στοιχεία του.⁷ Όμως, όπως είχαν ήδη παρατηρήσει οι αρχαίοι Έλληνες, δημιουργώντας τον όρο *προσωδία* γι’ αυτό, και όπως μπορεί κανείς να παρατηρήσει μέσω της εμπειρίας της ομιλίας, ο λόγος δεν είναι μια συνεχής και άμορφη ακολουθία φωνημάτων, αλλά παρουσιάζει μια ρυθμική κατασκευή: τα φωνήματα οργανώνονται σε μορφήματα, λέξεις, φράσεις, αλλά μπορούν να υπάρχουν και κάποια επιπλέον χαρακτηριστικά, όπως π.χ. φωνήματα μπορούν να είναι ισχυρότερα ή μακρότερα ή να προφέρονται σε υψηλότερη συχνότητα, με άλλα λόγια να εξέχουν από τα άλλα (να παρουσιάζουν μια ‘έξαρση’ σε σχέση με τα άλλα), κάτι γνωστό ως *τονισμός*, υπάρχουν λέξεις που δεν έχουν καμία έμφαση, υπάρχουν παύσεις για αναπνοή ή μετά την συμπλήρωση ενός νοήματος, οι ίδιες λέξεις μπορούν να προφερθούν με διάφορους τρόπους, για να εκφράσουν μια απλή δήλωση ή έκπληξη ή λύπη ή ερώτηση κλπ. Όλες αυτές οι διαφοροποιήσεις περιέχουν κάποια *σημασία*. Είναι,

⁴ Ένα τέτοιο ζεύγος λέξεων που διαφέρουν μόνο σε ένα στοιχείο (ένα φώνημα εδώ) λέγεται *ελάχιστο ζεύγος*.

⁵ Οι έννοιες της κατηγορίας και της διακριτικότητας έχουν πολύ μεγάλη σημασία, καθώς επεκτείνονται και σε άλλα στοιχεία, όπως ο τόνος και η διάρκεια. Επίσης, έχουν μεγάλη σημασία και για την μουσική. Οι ίδιοι οι φθόγγοι της μουσικής, αλλά και οι διάρκειές τους, καθώς και οι οργάνωσή τους σε κλίμακες και ρυθμικές μορφές, αποτελούν στην ουσία κατηγορίες. Για την έννοια της κατηγορίας στην μουσική βλ. Snyder 2000, Παπαδέλης 2007. Για την έννοια αυτή τόσο στην φωνολογία, όσο και στην μουσική βλ. Handel 1989.

⁶ Βλ. Nespor 1999:21-26, 52-54.

⁷ Nespor 1999:51-52.

λοιπόν, ουσιαστικά στοιχεία του λόγου και είναι τόσο σημαντικά όσο τα φωνήματα και τα μορφήματα. Αυτά τα στοιχεία μπορούν να θεωρηθούν ως τιθέμενα πάνω από τα φωνήματα, ονομαζόμενα γι' αυτό *υπερτεμαχιακά*. Τα υπερτεμαχιακά στοιχεία συνδέονται με τα χαρακτηριστικά του ήχου, την ένταση, την διάρκεια και το ύψος, συνιστώντας την 'μουσική' της γλώσσας⁸ και είναι παρόντα πάνω σε απλές συλλαβές, διακρίνοντάς τες από τις υπόλοιπες, ή απλώνονται πάνω σε ολόκληρες λέξεις, ομάδες λέξεων και φράσεις. Εκπληρώνουν διάφορες λειτουργίες της γλώσσας, που μια απ' αυτές είναι η *ομαδοποίηση* των φθόγγων σε διάφορα επίπεδα. Αυτή η λειτουργία φαίνεται να είναι ενδογενής στη γλώσσα. Η σύνδεσή της με την σημασία και με διάφορα *φωνολογικά φαινόμενα* που συμβαίνουν μέσα σ' αυτές τις ομάδες φθόγγων, δηλώνει την *πραγματικότητα* αυτών των ομάδων και κάνει την λειτουργία της γλώσσας ως επικοινωνιακού συστήματος αδύνατη χωρίς αυτά. Έτσι, έστω κι αν η σύγχρονη Γλωσσολογία μιλάει κυρίως από μια *συγχρονική* σκοπιά, τα συμπεράσματά της μπορούν να έχουν μια *διαχρονική* αξία, διότι η ίδια η ανάγκη για επικοινωνία είναι διαχρονική. Αυτό αποκαλύπτεται και στις παλαιότερες γραμματικές, που μιλούν λίγο-πολύ για τις ίδιες ομαδοποιήσεις.⁹

Στα επόμενα θα δώσουμε μια πιο αναλυτική, αν και εξαιρετικά απλή και σύντομη, παρουσίαση του κλάδου της σύγχρονης Γλωσσολογίας που περιγράφει την δομή του ήχου του λόγου, δηλ. της *Φωνολογίας*. Θα επικεντρωθούμε στα σχετικά με τον ρυθμό, δηλ. τόνους, διάρκεια, ύψος, ένταση, ρυθμική οργάνωση του λόγου.

Το σύνολο των μορφημάτων και των λέξεων και των σημασιών τους συνιστά το *λεξικό* μιας γλώσσας. Σύμφωνα με την *Γενετική Γραμματική*, ένας *φυσικός* ομιλητής (που έχει μια γλώσσα ως μητρική του) είναι προικισμένος με κάποιους γενικούς *κανόνες*, που συνιστούν την *γλωσσική του ικανότητα* (competence), οι οποίοι του επιτρέπουν να συνδυάζει μορφήματα σε *καλώς σχηματισμένες λέξεις* και να βάζει τις λέξεις σε μια κατάλληλη σειρά, για να παράγει *καλώς σχηματισμένες προτάσεις* και *εκφώνηματα*.¹⁰ Έτσι, λέξεις σχηματίζονται ή μετασχηματίζονται μέσω γραμματικής κλίσης, πρόσθεσης προθεμάτων και επιθεμάτων (καταλήξεων), μέσω σύνθεσης κλπ. Αυτό που μπορούμε να παρατηρήσουμε είναι ότι συχνά το τελικό αποτέλεσμα δεν είναι η απλή πρόσθεση (παράθεση) των μορφημάτων· αλλαγές μπορούν να συμβούν κατά την διάρκεια αυτής της διαδικασίας, που μπορούν να καταλήξουν σε μια κάπως διαφορετική προφορά των τεμαχίων των μορφημάτων στην προκύπτουσα λέξη (π.χ. *γράφω-γράμμα*¹¹). Αυτές οι αλλαγές είναι συστηματικές και ακολουθούν κάποιους κανόνες. Συνεπώς, μπορούμε να μιλάμε για μια *υποκείμενη αφηρημένη μορφή* μιας λέξης, από την οποία, μέσω κάποιων *φωνολογικών κανόνων*, παράγεται η *επιφανειακή μορφή*.¹² Η μετάβαση από μια υποκείμενη σε μια επιφανειακή μορφή είναι ένα *φωνολογικό φαινόμενο* (ή *φωνολογική διαδικασία*).¹³ Τέτοια φωνολογικά φαινόμενα μπορούν επίσης να συμβούν *μεταξύ λέξεων* σε ένα εκφώνημα. Π.χ. τον *πατέρα* προφέρεται /tombate'ra/ ή ακόμη /tobate'ra/. Αυτό δείχνει ότι υπάρχει κάποιος βαθμός συνεκτικότητας μεταξύ αυτών των λέξεων, σαν να ήταν *μία* λέξη.

Όμως τα φωνολογικά φαινόμενα δεν φαίνονται να περιορίζονται στα τεμάχια (φωνήματα), αλλά μπορούν να παρατηρηθούν και σε σχέση με τα υπερτεμαχιακά

⁸ Nespor 1999:52.

⁹ Μιλούν βέβαια μάλλον για την *μορφοσυντακτική* δομή. Αυτή όμως σχετίζεται με την φωνολογική δομή, αν και δεν είναι *ισόμορφη* μ' αυτήν.

¹⁰ Nespor 1999:17-21.

¹¹ Nespor 1999:30.

¹² Nespor 1999:29-30, 70-72.

¹³ Nespor 1999: 81-106.

χαρακτηριστικά, όπως είναι ο τόνος.¹⁴ Ένας τόνος μπορεί να απαλειφθεί με τον σχηματισμό μιας σύνθετης λέξης ή ένας τόνος μπορεί να αλλάξει θέση, όταν η λέξη εισαχθεί ('εμβαπτισθεί') σε ένα εκφώνημα, όπως στα Αγγλικά τα 'the MEN are thirTEEN', αλλά 'there are THIRteen MEN' (να υπάρχει δηλ. επίδραση στον ρυθμό της γλώσσας, μιας και ο τόνος είναι το κύριο στοιχείο που δημιουργεί τον ρυθμό). Ένα άλλο φαινόμενο που παρατηρείται π.χ. στα Λατινικά, είναι το ότι η θέση του τόνου σε μια λέξη μπορεί να κανονίζεται ή να επηρεάζεται από την τεμαχιακή σύσταση της λέξης.¹⁵

Μια γενική θεώρηση των φωνολογικών φαινομένων αποκαλύπτει ότι "Γενικά, οι διαδικασίες [φαινόμενα] που παράγουν λιγότερο μαρκαρισμένα¹⁶ τεμάχια και απλούστερη συλλαβική δομή είναι φυσικότερες από διαδικασίες που παράγουν περισσότερο μαρκαρισμένα τεμάχια ή συλλαβική δομή που απομακρύνεται από την ιδανική Σ(ύμφωνο) Φ(ωνήεν)".¹⁷ Έτσι, τα φωνολογικά φαινόμενα "μπορούν να θεωρηθούν ως μηχανισμοί που δρουν αποκαθιστώντας μια φυσική φωνολογική ακολουθία εκεί όπου η παράθεση μορφημάτων την έχει διαταράξει".¹⁸ Επίσης, τα φωνολογικά φαινόμενα τείνουν να δημιουργήσουν αντιθέσεις μεταξύ γειτονικών στοιχείων. Τέτοια είναι π.χ. η παρεμβολή φωνήεντος ανάμεσα σε δύο σύμφωνα (σταθμός—σταθιμός) ή συμφώνου μεταξύ δύο φωνηέντων (Μενέλαος—Μενέλαγος). "Το γεγονός πάλι ότι ένα άλλο φαινόμενο προβλέπει την εξάλειψη ακολουθίας δύο διαδοχικών κύριων λεξικών τόνων αποτελεί παράδειγμα μιας άλλης διαδικασίας που έχει ως αποτέλεσμα την εναλλαγή. Η εναλλαγή φωνηέντων και συμφώνων, όπως και αυτή τονισμένων και άτονων συλλαβών είναι πράγματι φυσικότερη από τη συσσώρευση όμοιων στοιχείων".¹⁹ Το τελευταίο είναι ιδιαίτερα σημαντικό για την μελέτη μας, μιας και δείχνει ότι η γλώσσα τείνει σε ένα 'ιδανικό' ρυθμό, που προκύπτει από την συνεχή εναλλαγή τονισμένων και άτονων συλλαβών (βλ. και παρακάτω, στα περί 'ρυθμικής φωνολογίας').

Όλα, λοιπόν, αυτά τα φαινόμενα φαίνονται να ακολουθούν ορισμένους κανόνες και θα μπορούσε να διατυπωθεί μια θεωρία, που να τα περιγράφει και να οδηγεί από τις υποκείμενες μορφές στην πραγματική προφορά, τις επιφανειακές μορφές, μέσω κάποιων κανόνων.

3.2. Προσωδιακή φωνολογία και φωνολογικά συστατικά

Μια από τις πιο πρόσφατες και κυριαρχούσες θεωρίες είναι η *Προσωδιακή Φωνολογία*.²⁰ Αυτή η θεωρία προσπαθεί να περιγράψει κάτω από το ίδιο θεωρητικό σχήμα και τα θεωρητικά φαινόμενα που αναφέρονται στα τεμάχια (φαινόμενα 'sandhi' ή 'προσωδιακά') και τα φαινόμενα που αναφέρονται στον τόνο και τις μορφές του και την παρουσία του στις λέξεις και τα εκφώνημα. Σχετικά με τον τόνο, προσπαθεί να αποδώσει τον τόνο στην τονισμένη συλλαβή μέσω κανόνων σχετικών με την δομή της λέξης και να τον περιγράψει ως ένα 'σχετικό' (relational) φαινόμενο μέσα σε ένα εκφώνημα, δηλ. όχι ως ένα απόλυτο χαρακτηριστικό ενός φωνήματος (π.χ. όπως 'χειλικό', 'ουρανικό' κλπ), αλλά ως αποτέλεσμα σχέσεων. Έγινε αντιληπτό ότι η επιφανειακή μορφή των λέξεων δεν προκύπτει μόνο μέσω

¹⁴ Nespor 1999:103-104

¹⁵ Δηλ. από το αν περιέχει φύσει ή θέσει μακρές συλλαβές. Βλ. Nespor 1999: 73.

¹⁶ Το *μαρκαρίσμα* είναι μια γλωσσολογική έννοια που, σε μια απλή περιγραφή, έχει την έννοια του λιγότερο συχνού και λιγότερο φυσικού στα φωνολογικά συστήματα των γλωσσών (βλ. Nespor 1999:77-78).

¹⁷ Nespor 1999:105.

¹⁸ Nespor 1999:106.

¹⁹ Nespor 1999:106.

²⁰ Nespor M. & Vogel I., *Prosodic Phonology*, Dodrect, Foris, 1986.

κανόνων που αναφέρονται άμεσα στην μορφολογία ή έχουν κάποια σχέση με αυτήν, αλλά και μέσω καθαρά φωνολογικών κανόνων που αναφέρονται σε μια οργάνωση των τεμαχίων σε *φωνολογικά συστατικά* ή *πεδία*, που σχηματίζουν μια *ιεραρχική δομή*, η οποία δεν συμπίπτει αναγκαστικά με την μορφοσυντακτική δομή (δεν είναι 'ισόμορφη' με αυτήν²¹). Αυτή η φωνολογική ιεραρχική δομή θυμίζει την δομή της *μουσικής*, όπου οι φθόγγοι οργανώνονται σε μέτρα και τα μέτρα σε φράσεις. Κατά τον ίδιο τρόπο, στην ομιλούμενη γλώσσα υπάρχουν 'ηχητικές ενότητες', βραχύτερες ή μακρότερες, οργανωμένες ιεραρχικά.²² Τα φωνολογικά φαινόμενα συμβαίνουν μέσα στα πεδία.

Το χαμηλότερο φωνολογικό συστατικό είναι η *συλλαβή* (Σ). Οι συλλαβές συνδυάζονται σε *πόδες* (Π) και οι πόδες σε *φωνολογικές λέξεις* (ω). Οι φωνολογικές λέξεις μπορούν να συμπίπτουν με απλές λέξεις ή να αποτελούν μέρη τους. Η Προσωδιακή Φωνολογία δίνει τα ακόλουθα συστατικά (πεδία) πάνω από το επίπεδο της λέξης: την *κλιτική ομάδα* (ΚΟ), την *φωνολογική φράση* (φ), την *επιτονική φράση* (ΕΦ) και το *εκφώνημα* (Ε). Αυτή η ιεραρχική δομή (πάνω από την λέξη) δεν συμπίπτει πάντα με την συντακτική δομή, αν και σχετίζεται με αυτήν. Δεν υπάρχει πλήρης συμφωνία για τον αριθμό και το είδος των πεδίων πάνω από την λέξη και μερικοί γλωσσολόγοι προτιμούν μια απλούστερη ιεραρχική δομή. Η γραφική παράσταση αυτής της ιεραρχικής δομής μέσω γραμμών που συνδέουν τα κατώτερα συστατικά με το ανώτερο που κυριαρχεί σ' αυτά και του οποίου αποτελούν μέρη είναι το *προσωδιακό δέντρο*. Κάθε ανώτερο συστατικό, όπου συναντώνται οι γραμμές ενός κατώτερου, αποτελεί ένα *κόμβο* του δένδρου. Και η ίδια η δομή μπορεί να αποκληθεί *προσωδιακό δένδρο*.

3.2.1. Η συλλαβή

Η συλλαβή πρέπει να θεωρηθεί ως ένα συστατικό της φωνολογικής ιεραρχίας διότι α) είναι παρούσα στην γλωσσική ικανότητα του φυσικού ομιλητή, β) επιτρέπει γενικεύσεις στην θεωρία που δεν θα μπορούσαν να γίνουν χωρίς αυτήν, γ) υπάρχουν περιορισμοί σχετικά με τα φωνήματα (τεμάχια) που μπορούν να είναι παρόντα στα συστατικά της συλλαβής και σχετικά με την διάταξή τους.²³

Η συλλαβή έχει μια εσωτερική δομή. Αποτελείται από την *έμβαση* και την *ρίμα*. Η *ρίμα* αποτελείται από τον *πυρήνα* και την *έξοδο*. Η *έμβαση* (που μπορεί και να λείπει) είναι ένα έως τρία σύμφωνα. Ο *πυρήνας* είναι συνήθως ένα φωνήεν, ενώ η *έξοδος* (που μπορεί κι αυτή να λείπει) ένα σύμφωνο. Συλλαβές που τελειώνουν σε φωνήεν (δεν έχουν έξοδο) λέγονται *ανοιχτές*, αυτές που τελειώνουν σε σύμφωνο, λέγονται *κλειστές*.

Υπάρχουν περιορισμοί σε κάθε γλώσσα για τα φωνήματα που μπορούν να είναι συστατικά της συλλαβής, αλλά και για την σειρά τους. Υπάρχει μια 'καμπύλη ηχηρότητας' στην συλλαβή που αρχίζει με μια χαμηλή τιμή στην έμβαση, κορυφώνεται στο πυρήνα, για να ξαναπέσει στην έξοδο. Οι συλλαβές του τύπου ΣΦ (σύμφωνο-φωνήεν) είναι οι πιο διαδεδομένες και 'φυσικές'. Συλλαβές με μακρό φωνηεντικό πυρήνα ή ακόμα και απλά κλειστές συλλαβές μπορούν σε πολλές γλώσσες να θεωρούνται *βαρείες* συλλαβές, αυτές με βραχύ πυρήνα και ανοιχτές να θεωρούνται *ελαφρές*. Η διάκριση αυτή μπορεί να έχει σημασία για την θέση του τόνου ή για το ποιητικό μέτρο.²⁴

²¹ Nespor 1999:157-158.

²² Nespor 1999:158.

²³ Nespor 1999:166.

²⁴ Nespor 1999:159-168.

Η συλλαβή γίνεται αισθητή ως μια ενότητα και ως τέτοια γίνεται πεδίο εφαρμογής φωνολογικών κανόνων. Δηλαδή, υπάρχουν φωνολογικά φαινόμενα που μπορούν να εξηγηθούν μόνο εάν λάβουμε υπόψη την συλλαβική δομή των λέξεων.

Το συλλαβικό επίπεδο είναι η βάση για τα άλλα επίπεδα φωνολογικής αναπαράστασης (δηλ. περιγραφής και ανάλυσης σε συστατικά της δομής μιας λέξης ή ενός εκφωνήματος) Ένα απ' αυτά είναι και το ρυθμικό επίπεδο. Όταν κανείς προσπαθεί να μιμηθεί τον ρυθμό μιας φράσης, χτυπώντας σ' ένα τραπέζι, ο αριθμός των χτυπημάτων συμπίπτει με τον αριθμό των συλλαβών. Έτσι, μια αναπαράσταση του ρυθμού βασίζεται στις συλλαβές που είναι λιγότερο ή περισσότερο εξέχουσες και ξεκινά απ' αυτές. Το ίδιο ισχύει και για το ποιητικό μέτρο (σε γλώσσες χωρίς φωνολογική διάκριση μακρών και βραχείων συλλαβών), όπου το είδος του μέτρου και του στίχου προσδιορίζεται και ονομάζεται σύμφωνα με τον αριθμό των συλλαβών (12σύλλαβος, 15σύλλαβος κλπ, βλ.).²⁵ Έτσι, η συλλαβή μπορεί να αποτελέσει την βάση για την *αντίληψη του ρυθμού*, ανεξάρτητα από την διάρκεια των συλλαβών, στην ποίηση, αλλά, και αυτό είναι σημαντικό, στο τραγούδι. Όταν δεν μπορεί να αναγνωρισθεί μια κανονική (μουσική) ρυθμική εναλλαγή σε ένα ορισμένο τραγούδι, το μόνο μέσο για να χτυπήσει κανείς τα χέρια του 'ρυθμικά' (πάνω στον ρυθμό που αντιλαμβάνεται) είναι να δώσει ένα χτύπημα ανά συλλαβή, ανεξάρτητα από τις διαφορές διάρκειας των συλλαβών στο τραγούδι.²⁶

Πριν προχωρήσουμε στο επόμενο ανώτερο επίπεδο, του ποδός, θα πρέπει να εξετάσουμε δύο βασικά υπερτεμαχιακά στοιχεία: την διάρκεια και τον τόνο. (που σχετίζονται με τα φωνήματα, αλλά και με την συλλαβή)

3.2.2. Διάρκεια

Η διάρκεια μπορεί να παρουσιαστεί ως φωνολογικό χαρακτηριστικό ή ως έκφραση του τόνου ή του επιτονισμού. Στην πρώτη περίπτωση μπορεί να διακρίνει σημασίες, όπως π.χ. τα μακρά και βραχέα φωνήεντα της αρχαίας Ελληνικής ή τα διπλά σύμφωνα της Ιταλικής, και είναι μια συνειδητή επιλογή από την πλευρά του φυσικού ομιλητή. Στην δεύτερη περίπτωση δεν μπορεί να διαφοροποιήσει σημασίες (λέξεων) και είναι λίγο-πολύ μια ασυνείδητη επιλογή. Έτσι, δεν είναι φωνολογικά 'διακριτική'. Για παράδειγμα, ο δυναμικός τόνος περιλαμβάνει μια ελαφρά επιμήκυνση του τονισμένου φωνήεντος, η οποία, ωστόσο, δεν συμμετέχει στον σχηματισμό του ποιητικού μέτρου (αν και είναι μέρος ενός είδους 'ρυθμικής διαφοροποίησης' των στίχων). Μη διακριτικές επιμηκύνσεις μπορούν επίσης να παρουσιάζονται στο τέλος φραστικών συστατικών (φωνολογικών ή επιτονικών φράσεων κλπ), οι οποίες μ' αυτόν τον τρόπο κάνουν φανερή, σε κάποιο βαθμό, την συντακτική δομή μιας πρότασης ή ενός εκφωνήματος, βοηθούμενες επίσης και από διαφοροποιήσεις ύψους στα όρια αυτών των συστατικών (συνοριακοί τόνοι).²⁷

3.2.3. Τόνος

Οι συλλαβές, ή ακριβέστερα ο φωνηεντικός πυρήνας τους, μπορούν επίσης να διαφοροποιηθούν μέσω της έντασης και του ύψους.²⁸ Το ύψος και η ένταση, όταν θεωρούνται στα πλαίσια της λέξης, είναι κοινότερα γνωστά ως *τονισμός*. Το ύψος

²⁵ Nespor 1999:168

²⁶ Αυτό το έχουμε διαπιστώσει σε εξετάσεις μουσικής ικανότητας παιδιών, όταν κάποια προσπαθούσαν να χτυπήσουν τα χέρια τους πάνω στον ρυθμό κάποιων σύγχρονων τραγουδιών, των οποίων οι συλλαβές είχαν 'άλογες' διάρκειες.

²⁷ Nespor 1999:75-76.

²⁸ Nespor 1999:72-75.

μπορεί να διαφοροποιήσει τις συλλαβές μιας λέξης είτε με την μορφή διαφόρων υψών των συλλαβών της λέξης ή ως *υπεροχή* (*έξαρση*, prominence) μίας συλλαβής της λέξης. Αυτά αντιστοιχούν σε δύο διαφορετικές κατηγορίες γλωσσών, τις γλώσσες ‘μη περιορισμένου μουσικού τόνου’ και τις γλώσσες ‘μελωδικού τόνου’ (‘unrestricted tone’, ‘pitch accent’).²⁹ Η ένταση είναι συνήθως παρούσα ως έξαρση μίας συλλαβής της λέξης και αντιστοιχεί σε γλώσσες ‘δυναμικού τόνου’, όπως η Αγγλική και η Νέα Ελληνική.

Για τους περισσότερους ανθρώπους και για αρκετό καιρό και για τους μελετητές, ο δυναμικός τόνος θεωρήθηκε μόνο ως έξαρση *έντασης* μίας συλλαβής της λέξης. Ωστόσο, πιο πρόσφατες φωνητικές μελέτες έδειξαν ότι συνδέεται και με τα άλλα δύο χαρακτηριστικά, το ύψος και την διάρκεια.³⁰ Μια δυναμικά τονισμένη συλλαβή μπορεί να είναι είναι ταυτόχρονα δυνατότερη, σε μεγαλύτερο ύψος και λίγο μακρότερη από μια άτονη. Οι διάφορες γλώσσες δυναμικού τόνου χρησιμοποιούν αυτές τις δυνατότητες με διαφορετικούς τρόπους. Για παράδειγμα, το ύψος είναι ένα πιο σημαντικό χαρακτηριστικό του δυναμικού τόνου στην Αγγλική.

Ο ελληνικός τόνος παρουσιάζει τα ίδια χαρακτηριστικά. Στην εργαστηριακή (ακουστική) έρευνα που διεξήγαγε η Α. Αρβανίτη (Arvaniti 1991) οι ελληνικές τονισμένες συλλαβές βρέθηκαν να έχουν μεγαλύτερη ένταση, ελαφρώς μεγαλύτερη διάρκεια από τις άτονες και μεγαλύτερο τονικό ύψος. Έτσι, η μεγαλύτερη θεμελιώδης συχνότητα F0 δείχτηκε ως ένα χαρακτηριστικό του τόνου της Ελληνικής. Σε αντίθεση με την Αγγλική, όπου το μέγιστο της F0 συμπίπτει με την τονισμένη συλλαβή, ο ελληνικός τόνος ήταν συχνά ανιών (rising), ιδίως στην αρχή λέξεως, με την τονισμένη συλλαβή να ξεκινά από ένα χαμηλότερο ύψος, να ανέρχεται και να φτάνει το μέγιστο της F0 στην αρχή της επόμενης άτονης συλλαβής. Σημαντικό είναι επίσης ότι σε περιπτώσεις απουσίας μεγαλύτερης έντασης και διάρκειας, η F0 ήταν το μόνο χαρακτηριστικό που κατέληγε στην αίσθηση (αντίληψη) του δυναμικού τόνου.³¹

Ενώ με το όνομα ‘δυναμικός τόνος’ εννοείται συνήθως ο ένας γραμματικός τόνος μιας λέξης, η φωνολογία διακρίνει μεταξύ *πρωτευόντων* και *δευτερευόντων* τόνων μιας λέξης³² (και εισάγει επίσης μια διαβάθμιση της ισχύος των πρωτευόντων τόνων μέσα στην φράση). Οι δευτερεύοντες τόνοι είναι ασθενέστεροι από τους πρωτεύοντες. Η απόδοση ενός δευτερεύοντος τόνου σε μια συλλαβή δεν υπακούει πάντα σε συγκεκριμένους κανόνες: μπορεί να επηρεαστεί από την παραγωγή της λέξης ή την σύνθεσή της³³ ή από το είδος της συλλαβής (μακρά ή βαρεία, ή ελαφριά). Όμως σε γλώσσες που δεν διακρίνουν τις συλλαβές σε μακρές και βραχείες ή βαρείες και ελαφρές ή δημιουργούν ‘μονολεκτικά’ σύνθετα,³⁴ υπάρχει η τάση να ακολουθείται ένας απλός κανόνας: δευτερεύοντες τόνοι αποδίδονται σε κάθε δεύτερη συλλαβή στα αριστερά ή στα δεξιά της συλλαβής που έχει πρωτεύοντα τόνο.³⁵ Η Ελληνική είναι μια τέτοια γλώσσα. Έτσι το

σιδηροδρομικός → *σι|δήρο|δρομι|κός* ή
καταναλώνω → *κα|τάνα|λώνω*

Υπάρχει μια επιλογή για τις πρώτες συλλαβές της λέξης σχετικά με την θέση του δευτερεύοντος τόνου.³⁶ Έτσι, π.χ. στο *καταναλώνω* είναι δυνατόν να πούμε

²⁹ Βλ. Devine-Stephens 1994:195-215.

³⁰ Nespor 1999:73, Arvaniti 1991:2-6, 27-52.

³¹ Arvaniti 1991:27-52.

³² Nespor 1999:74.

³³ Βλ. Martinet 1976:103-104.

³⁴ Δηλ. που οι σύνθετες λέξεις αποτελούν μία ‘φωνολογική’ λέξη. Βλ. παρακάτω για την φωνολογική λέξη.

³⁵ Nespor 1999:172.

³⁶ Nespor 1999:74, 173

|κάτανα|λώνω, με ένα τρισύλλαβο πόδα (βλ. παρακάτω), ή |σίδηρο|δρόμι|κός αλλά όχι |σίδη|ρόδρομι|κός. Αυτή η ελευθερία επιλογής θα είναι χρήσιμη στην συζήτησή μας για το μέτρο της υμνογραφίας, όπως αποκαλύπτεται μέσω της μουσικής.

Οι δευτερεύοντες τόνοι συνδέονται με την έννοια του ποδός και μπορούν να είναι ακουστοί στην καθημερινή ομιλία ή και όχι. Για την Ελληνική δεν είναι καθαρά ακουστοί,³⁷ μπορούν ωστόσο να γίνουν σε ειδικές περιπτώσεις (βλ. παρακάτω). Η ύπαρξη των δευτερευόντων τόνων είναι ένα πολύ σημαντικό γεγονός, το οποίο δεν έχει τύχει μεγάλης προσοχής στην θεωρία του μέτρου της υμνογραφίας. Τουλάχιστον, δεν έχει εκπεφρασμένα περιγραφεί και έχει μάλλον καλυφθεί κάτω από ένα μεγάλο αριθμό λεπτομερειών και ‘εναλλακτικών μορφών’ των στίχων και των κώλων.

3.2.4. Ο πόδας

Μια απλή αλλά βασική παρατήρηση για την ανάπτυξη της μετρικής και προσωδιακής φωνολογίας ήταν το ότι ο τόνος δεν είναι ένα χαρακτηριστικό που αποδίδεται σε ένα φώνημα,³⁸ αλλά ένα φαινόμενο σχετικής υπεροχής μεταξύ συλλαβών: μια τονισμένη συλλαβή χρειάζεται μια γειτονική άτονη, για να δείξει την υπεροχή της.³⁹

Ένας πόδας είναι μια ομάδα μιας υπερέχουσας (‘δυνατής’) και μιας ή δύο μη υπερέχουσών (‘ασθενών’) συλλαβών.⁴⁰ Για γλώσσες δυναμικού τόνου ο πόδας αποτελείται από μια συλλαβή με πρωτεύοντα ή δευτερεύοντα τόνο, η οποία μπορεί να ακολουθεί ή να ακολουθείται από μία ή περισσότερες άτονες συλλαβές. Η ύπαρξη ‘αμφιβραχικών’ ποδών είναι πολύ σπάνια. Η Αγγλική και η Ελληνική έχουν το ισχυρό στοιχείο του ποδός στα αριστερά (τροχαϊκοί πόδες).

Σύμφωνα μ’ αυτόν τον ορισμό και επειδή ο πόδας ορίζεται στο πλαίσιο της λέξης, μπορούν να υπάρχουν μονοσύλλαβοι (‘εκφυλισμένοι’) πόδες, που αποτελούνται μόνο από μία ισχυρή ή ασθενή συλλαβή.⁴¹ Ο αριθμός τους μειώνεται στα ανώτερα φωνολογικά συστατικά μέσω του ‘αναποδισμού’.

Ο πόδας είναι ένα φωνολογικό συστατικό και πεδίο εφαρμογής φωνολογικών κανόνων, το οποίο κυριαρχεί πάνω σε μία ή περισσότερες συλλαβές. Είναι παρών στην γλωσσική ικανότητα του φυσικού ομιλητή και αποτελεί την βάση για τον σχηματισμό του ποιητικού μέτρου. Ως θεωρητική έννοια είναι χρήσιμος για την πρόβλεψη και τον προσδιορισμό της θέσης του τόνου μέσα στην λέξη. Ο πόδας ορίζεται λοιπόν πρώτα στο πλαίσιο της λέξης. Η μετρική θεωρία που βασίζεται σ’ αυτόν τον ορισμό του ποδός (μετρική και προσωδιακή φωνολογία) έχει ως κύριο έργο της την ερμηνεία των τονικών και προσωδιακών φαινομένων.⁴²

Η έννοια του δευτερεύοντος τονισμού αποκτά ιδιαίτερη σημασία στην προσωδιακή φωνολογία. Όμως, αν και η έννοια φαίνεται καθολική (παγκόσμια), οι μορφές εμφάνισής της μπορούν να εξαρτώνται από την κάθε γλώσσα χωριστά. Η θέση των δευτερευόντων τονισμών επηρεάζεται από το είδος της ‘δύναμης’ των συλλαβών μιας ορισμένης γλώσσας. Στην Νέα Ελληνική (και στην ύστερη προφορά

³⁷ Nespor 1999:171

³⁸ Δεν είναι δηλ. παρόμοιο με άλλα χαρακτηριστικά των φωνημάτων, όπως π.χ. χειλικό, ουρανικό, πλευρικό κλπ.

³⁹ Nespor 1999:170. Η σχετική υπεροχή φαίνεται και στην διάκριση μεταξύ πρωτευόντων και δευτερευόντων τονισμών μιας λέξης ή και διαφόρου ισχύος τονισμών στο εκφώνημα].

⁴⁰ Nespor 1999:168-177

⁴¹ Nespor 1999:173

⁴² Goussenhoven-Jacobs 2005:188.

της αρχαίας), η οποία δεν κάνει φωνολογική διάκριση βαρειών και ελαφρών συλλαβών, κάθε τύπος συλλαβής μπορεί να καταλάβει μια ισχυρή ή μιαν ασθενή θέση. Στην Λατινική η ισχύς ή η ασθένεια εξαρτώνται από την ποσότητα ('βάρος') της συλλαβής. Έτσι, υπάρχουν δύο τύποι γλώσσων σχετικά μ' αυτό:

α) γλώσσες, στις οποίες ο πρωτεύων τόνος δεν είναι ευαίσθητος στην ποσότητα. Σ' αυτές οι συλλαβές που φέρουν δευτερεύοντα τόνο τείνουν να εναλλάσσονται με ένα κανονικό τρόπο με άτονες συλλαβές, όπως εξηγήσαμε παραπάνω για την Ελληνική.

β) γλώσσες, στις οποίες ο τόνος είναι ευαίσθητος στην ποσότητα. Σ' αυτές, η τάση για κανονική εναλλαγή διακόπτεται από το γεγονός ότι μόνο βαρειές συλλαβές μπορούν να τονίζονται ανεξάρτητα από την θέση τους στην λέξη.⁴³

Έτσι, η παραδοχή των δευτερευόντων τόνων δείχνει ότι μια πολυσύλλαβη λέξη, όπως π.χ. *κουκουνάρι*, με ένα μόνο πρωτεύοντα (κύριο, γραμματικό) τόνο έχει μια ρυθμική οργάνωση, αποτελείται δηλ. από δύο πόδες: (Ι)κου(Α)κου|(Ι)νά(Α)ρι (Ι: ισχυρή, Α: ασθενής συλλαβή) και οι δύο πόδες έχουν διαφορετική ισχύ: (Α)κουκου(Ι)νάρι και συνιστούν μαζί την (φωνολογική) λέξη *κουκουνάρι*. Δηλαδή, υπάρχει μια σχετική υπεροχή των ποδών στο πλαίσιο (πεδίο) της (φωνολογικής) λέξης. Στο πλαίσιο του ποδός η υπεροχή (ισχύς) είναι στα αριστερά, στο πλαίσιο της λέξης και των ανωτέρων φωνολογικών συστατικών η υπεροχή είναι στο δεξιότερο συστατικό. Αυτό ισχύει π.χ. για την Ελληνική και την Αγγλική.

Ο δευτερεύων τόνος θα μπορούσε να εμφανιστεί ως μια θεωρητική έννοια, χρήσιμη για την περιγραφή της ρυθμικής οργάνωσης μιας λέξης και για την πρόβλεψη της θέσης του πρωτεύοντος τόνου μέσα σ' αυτήν. Ένα πρόβλημα τίθεται για την φωνητική του πραγμάτωση (βλ. και παραπάνω): είναι μόνο μια τυπική, τεχνική έννοια για την περιγραφή της γλώσσας ή μπορεί πράγματι να είναι ακουστός στον καθημερινό λόγο; Υπάρχουν γλώσσες, όπως η Αγγλική ή η Γαλλική, όπου οι δευτερεύοντες τόνοι είναι καθαρά ακουστοί στον συνήθη προφορικό λόγο. Δεν φαίνεται να είναι ακριβώς έτσι και στην Ελληνική.

Στην διατριβή της η Α. Αρβανίτη (1991) παρουσιάζει τις εργαστηριακές της έρευνες, ακουστικές και αντιληπτικές, σύμφωνα με τις οποίες, ενώ ο πρωτεύων τόνος της Ελληνικής γίνεται φανερός μέσω των χαρακτηριστικών του (έντασης, διάρκειας, ύψους), ο δευτερεύων τόνος παρουσιάζει πολύ ισχυρή, περίπου καμία, φωνητική πραγμάτωση, και δεν είναι τόσο φανερός (προεξέχων) στον καθημερινό λόγο.⁴⁴ Φαίνεται επίσης να μην είναι παρών στην γλωσσική ικανότητα του φυσικού ομιλητή (δηλ. ο φυσικός ομιλητής αγνοεί την ύπαρξή του). Έτσι, η Α. Αρβανίτη προτιμά τον όρο 'ρυθμικός τόνος'. Δεν μπορεί κανείς να αμφισβητήσει αυτά τα αποτελέσματα και ο όρος φαίνεται κατάλληλος, καθώς ο ελληνικός δευτερεύων τόνος μπορεί να θεωρηθεί ως κάτι κάπως διαφορετικό από τον δευτερεύοντα τόνο π.χ. της Αγγλικής. Ωστόσο μπορούν να υπάρξουν αντιρρήσεις.

Οι φωνητικές μελέτες πάνω στον ρυθμό του λόγου φαίνονται να έχουν περιοριστεί στον 'συνηθισμένο' λόγο, δηλ. σε καθημερινές φράσεις, εκφερόμενες σε μάλλον γρήγορη ταχύτητα. Μελέτες του ρυθμού (δηλ. των τόνων, της σχετικής τους υπεροχής και της εναλλαγής και χρονικής τους σχέσης) σε αργότερη ταχύτητα ή στην απαγγελία της ποίησης δεν φαίνονται να έχουν γίνει (ή δεν έχουν γίνει σε σημαντικό βαθμό). Έτσι, δεν μπορούμε εμείς να παρουσιάσουμε εργαστηριακές μετρήσεις, ωστόσο η απλή παρατήρηση μας επιτρέπει να ισχυρισθούμε ότι ο δευτερεύων (ή 'ρυθμικός') τόνος είναι σίγουρα φανερός σε περιπτώσεις λόγου, όπου η ρυθμική

⁴³ Nespor 1999:172

⁴⁴ Arvaniti 1991:75-120

οργάνωση χρειάζεται να γίνει περισσότερο φανερή, όπως στα *συνθήματα* των διαδηλωτών ή στην *ποίηση*, καθώς και στην μελοποιημένη ποίηση.⁴⁵ Η ίδια η Α. Αρβανίτη στην ουσία παραδέχεται ότι υπάρχουν τέτοιες περιπτώσεις ρυθμικής εκφοράς, με το να προσπαθεί να τις αποφύγει στα πειράματά της.⁴⁶ Θα πρέπει να πούμε ότι όλες αυτές οι περιπτώσεις ανήκουν στην γλωσσική ικανότητα του φυσικού ομιλητή. Η επιχειρηματολογία της Α. Αρβανίτη πάνω σε αυτά τα ζητήματα, βασισμένη μάλλον στην άρνηση των 'ρυθμικών' τόνων, παρουσιάζεται, όπως θα δείξουμε, μάλλον ελλειπής.

Η δικαιολόγηση της έννοιας του ποδός βασίζεται κυρίως στα φαινόμενα που σχετίζονται με τον δευτερεύοντα τόνο. Η έννοια αυτή είναι ωστόσο απαραίτητη και για την ερμηνεία πολλών άλλων φωνολογικών (*sandhi*, δηλ. τεμαχιακών, προσωδιακών) φαινομένων.⁴⁷ Θα πρέπει βέβαια να ομολογήσουμε ότι αυτό δεν ισχύει τόσο για τεμαχιακά φαινόμενα της Ελληνικής, όπως ορθώς σημειώνει η Αρβανίτη, η οποία αρνείται τον πόδα ως συστατικό της προσωδιακής ιεραρχίας.⁴⁸ Αυτό δείχνει ότι ο ελληνικός πόδας έχει σχέση περισσότερο με τα ρυθμικά φαινόμενα.⁴⁹

Το συμπέρασμα από αυτήν την σύντομη παρουσίαση είναι ότι ο πόδας είναι μια ισχυρή θεωρητική έννοια, αλλά και μια πραγματικότητα, με το ένα ή τον άλλο τρόπο, ανάλογα με την γλώσσα, για την αίσθηση του ρυθμού και της οργάνωσης της γλώσσας για τον φυσικό ομιλητή. Αυτό θα γίνει σαφέστερα φανερό και κατά την διάρκεια και μετά την συζήτησή μας για τον μουσικό ρυθμό των ειρμών και στιχηρών.

3.2.5. Η φωνολογική λέξη (ω)

Το πεδίο αυτό αφορά κυρίως τις μορφολογικά σύνθετες λέξεις, στις οποίες το κάθε συστατικό μπορεί να διατηρεί τον τονισμό του, αλλά και να συμπεριφέρεται σαν ανεξάρτητη λέξη ('φωνολογική λέξη') ως προς διάφορα φωνολογικά φαινόμενα. Μέσα στο πλαίσιο αυτής της σύνθετης και μορφολογικά *μίας* λέξης παρουσιάζονται έτσι δύο ή και περισσότεροι τόνοι (ή πόδες). Ένας από αυτούς γίνεται πρωτεύων, ενώ οι άλλοι γίνονται δευτερεύοντες (ή και τριτεύοντες). Αυτές οι περιπτώσεις αφορούν γλώσσες όπως είναι η Αγγλική, η Γερμανική κ.ά.

Πχ. *Sunshine*,

*Wachsfür, Wachsfürigenkabinett*⁵⁰ (a=πρωτεύων τόνος, u=δευτερεύων τόνος, u=τριτεύων τόνος)

Στην Ελληνική, οι σύνθετες λέξεις έχουν άλλους κανόνες σχηματισμού, με κύριο χαρακτηριστικό ότι μόνο ένας βασικός τόνος παραμένει, ενώ οι άλλοι εξαφανίζονται. Έτσι πρακτικά η ελληνική φωνολογική λέξη (ω) ταυτίζεται με την μορφολογική λέξη (λ).

⁴⁵ Οι περιπτώσεις αυτές, μαζί με την ανάλογη περίπτωση των παιδικών τραγουδιών θα παρουσιαστούν στο τέλος του παρόντος κεφαλαίου.

⁴⁶ Arvaniti 1991, σ. 96, 'distractor sentences' χρησιμοποιούνται 'to avoid a very rhythmical and monotonous reading of the test sentences' και σ. 114, όπου στο πείραμα 5 έχουν εμφανιστεί κάποιες περιπτώσεις συλλαβών με ρυθμικό τόνο: ...the conditions were likely to encourage a rhythmic reading of the sentences, and thus they were likely to maximize the occurrence of rhythmic stresses'. Οι προτάσεις του πειράματος ήταν στην ουσία 9σύλλαβοι τροχαϊκοί 'στίχοι' με διάφορες θέσεις πρωτεύοντων τόνων.

⁴⁷ Nespor 1999:176-177

⁴⁸ Βλ. το 6ο κεφάλαιο της Αρβανίτη ('The phonology of Greek Rhythm', σ. 121-152)

⁴⁹ Αυτό θα φανεί καθαρότερα στην συνέχεια της παρουσίασής μας.

⁵⁰ Βλ. Martinet 1976:103-105

Ο κύριος τόνος μιας ελληνικής σύνθετης λέξης μπορεί να μὴν ταυτίζεται με κανένα κύριο τόνο κάποιου από τα συνθετικά του, όπως στα

πεζός+τραγούδι→πεζοτραγουδο

σίδηρος+δρόμος→σιδηρόδρομος

Οι δευτερεύοντες τόνοι σε μια τέτοια λέξη εμφανίζονται με βάση τον ένα κύριο τόνο και με τους κανόνες που περιγράψαμε. Ένας δευτερεύων τόνος σε ένα συνθετικό μπορεί να είναι διαφορετικός από τον κύριο τόνο του πριν την σύνθεση:

σίδηρος+δέσμιος→σιδηροδέσμιος

κούκλα+σπίτι→κουκλόσπιτο

μόσχος+ρόδο+κλώνος+άτος→μοσχороδοκλώνάτος

ή να διατηρηθεί ως δευτερεύων τόνος:

σίδηρος+δρόμος+ικός→σιδηροδρομικός

Καμιά φορά μπορούν να διατηρηθούν οι τόνοι των συνθετικών, ό ένας ως κύριος, οι άλλοι ως δευτερεύοντες:

πέτρα+πόλεμος→πετροπόλεμος.

3.2.6. Φραστική φωνολογία

Μέχρι τώρα μιλήσαμε για την προσωδία και τα αντίστοιχα φωνολογικά πεδία (συστατικά) και την ιεραρχία τους στο εσωτερικό της λέξης. Αναφέραμε όμως ότι η ιεραρχία συνεχίζεται και πάνω από το επίπεδο της λέξης. Η φωνολογία πάνω από αυτό το επίπεδο μπορεί να ονομαστεί 'μεταλεξική'. Μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι οι λέξεις σε ένα εκφώνημα παρουσιάζουν διάφορους βαθμούς συνεκτικότητας κατά την εκφορά τους. Αυτή είναι η αρχή για την εύρεση των φωνολογικών πεδίων πάνω από το επίπεδο της λέξης.⁵¹

Στο επίπεδο της λέξης μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι η φωνολογική δομή δεν συμπίπτει με την μορφολογική. Ο χωρισμός μια λέξης σε συλλαβές και πόδες δεν συμπίπτει πάντα με τον χωρισμό της σε μορφήματα (π.χ. θέματα-καταλήξεις). Οι δυο δομές, μορφολογική και φωνολογική, δεν είναι 'ισόμορφες'. Ανάλογα είναι τα πράγματα και στο μεταλεξικό επίπεδο. Η σειρά των λέξεων καθορίζεται από τους συντακτικούς κανόνες, άρα και η συνεκτικότητα που μπορούν να παρουσιάζουν και η οποία χωρίζει το εκφώνημα σε μικρότερες ομάδες (με μεγάλο βαθμό συνεκτικότητας ανάμεσα στα μέλη μιας ομάδας και μικρότερο βαθμό ανάμεσα σε ομάδες) έχει σχέση και με την συντακτική δομή. Οι ομάδες εκφώνησης συγκροτούνται ασφαλώς βάσει συντακτικών πληροφοριών.⁵² Όμως τα φωνολογικά πεδία ορίζονται και βάσει των φωνολογικών φαινομένων που συμβαίνουν στο εσωτερικό τους. Τα πεδία εφαρμογής φωνολογικών κανόνων σε μεταλεξικό επίπεδο δεν συμπίπτουν πάντα με τα συντακτικά συστατικά. Αυτή η έλλειψη 'ισομορφισμού' οδηγεί στον ορισμό ιδιαίτερων φωνολογικών συστατικών (πεδίων) που σχηματίζουν μια ιεραρχική δομή, σχετική μεν με την συντακτική, όχι όμως ισόμορφη με αυτήν, αλλά αυτόνομη. Η αντιστοιχία τους μπορεί να περιγραφεί με 'κανόνες αντιστοιχίας'. Αυτή η ιεραρχική δομή είναι καθολική, παρουσιάζεται δηλ. σε όλες τις γλώσσες.⁵³

Η συνεκτικότητα των στοιχείων ενός μεταλεξικού φωνολογικού πεδίου μπορεί να φανεί με τα φαινόμενα του *ανασυλλαβισμού* (όπως συμβαίνει και μέσα στην λέξη στο

⁵¹ Nespor 1999:187

⁵² Nespor 1999:193

⁵³ Nespor 1999:196

πέραςμα από την μορφολογική στην φωνολογική της δομή) και του αναποδισμού.⁵⁴ Η συνεκτικότητα δηλ. φαίνεται και σε τεμαχιακό και σε υπερτεμαχιακό επίπεδο.

3.2.7. Η κλιτική ομάδα

Η κλιτική ομάδα (ΚΟ) συνίσταται από μια λεξική κεφαλή και ένα ή περισσότερα κλιτικά που προσαρτώνται πριν (προκλιτικά) ή/και μετά (εγκλιτικά) απ' αυτήν. Η κεφαλή είναι μια 'λεξιλογική' λέξη (ουσιαστικό, επίθετο, ρήμα), ενώ τα κλιτικά μπορούν να είναι 'γραμματικές' λέξεις (άρθρα, αντωνυμίες, προθέσεις, σύνδεσμοι κλπ). Για παράδειγμα, *ο πατέρας μου, υπέρ των τιμώντων σε, εις το σώσαι με*. Τα κλιτικά δεν έχουν καμία φωνολογική ανεξαρτησία: είναι άτονα (άν και γράφονται πολλές φορές με κάποιο τόνο), δηλ. δεν μπορούν να φέρουν τον κύριο τόνο και δεν μπορούν να σταθούν μόνα τους χωρίς μια μη κλιτική λέξη που να τα φιλοξενεί.⁵⁵ Το σύνολο συμπεριφέρεται σαν μια λέξη και επομένως μπορούν να της αποδοθούν δευτερεύοντες τόνοι μέσω της διαδικασίας του αναποδισμού. Έτσι, οι τυχόν μονοσύλλαβοι πόδες, όπως έχουν οριστεί στο πλαίσιο της λέξης, συνδυάζονται για να δώσουν δισύλλαβους ή τρισύλλαβους. Π.χ. στο *ο πατέρας μου*, στα πλαίσια των ξεχωριστών λέξεων έχουμε τους μονοσύλλαβους πόδες *ο, πα-, μου* και τον δισύλλαβο *-τέρας*. Η δομή στην κλιτική ομάδα θα είναι *|ο πα|τέρας μου|*, με δευτερεύοντα τόνο στο *ο*, ή *|ο πα|τέρας| μου* με μια 'αδέσποτη' (stray) συλλαβή στο τέλος, η οποία μπορεί να φέρει δυνάμει ένα δευτερεύοντα τόνο. Σημαντικό είναι εδώ ότι δισύλλαβα κλιτικά, όπως π.χ. οι προθέσεις *από, μετά, κατά* κλπ, μπορούν να εμφανιστούν με δευτερεύοντα τόνο είτε στην συλλαβή που φέρει τον γραμμένο τόνο, είτε στην άλλη τους συλλαβή. Αυτό συμβαίνει και στον καθημερινό λόγο: *Είμαι από Χίο*, ενώ *Είμ(αι) από τη Χίο*: *Από Θεσσαλονίκη* ενώ *Απο Καλαμάτα: κατά κόρον, κατά την περίοδο* ενώ *κατά πολύ, κατά την τάξη* κλπ. Έτσι ο χωρισμός της κλιτικής ομάδας σε (κατά βάσιν δισύλλαβους) πόδες μπορεί να δώσει το πότε αυτές οι λέξεις φαίνονται να τονίζονται στην μία ή την άλλη συλλαβή τους. Ανάλογα μπορούμε να πούμε και για τα εγκλιτικά (δηλ. τα μετά την κεφαλή), όπως π.χ. με την αντωνυμία *ημάς, ημών* κλπ. Σ' αυτές τις περιπτώσεις η διατήρηση του τόνου θα εξαρτηθεί από την συνάφεια με τα επόμενα.

Η κλιτική ομάδα είναι ασφαλώς ένα συντακτικό συστατικό και θα έλεγε κανείς ότι δεν χρειάζεται ως φωνολογικό. Όμως "η φωνολογική και η συντακτική εξάρτηση μπορούν να προχωρήσουν σε διαφορετικές κατευθύνσεις".⁵⁶ Η παρουσία ενός κλιτικού μπορεί να προσθέσει ένα επί πλέον τόνο σε μια προπαροξύτονη λέξη της Ελληνικής, όπως *αγόρασε* αλλά *αγόρασέ το*, ή στην αρχαία *άνθρωποι τινες*. Αυτός ο τόνος είναι συνήθως ισχυρότερος από τον κύριο τόνο της φιλοξενούσας λέξης, ο οποίος εμφανίζεται συνήθως κάπως ασθενέστερος, δεν εξισώνεται όμως με δευτερεύοντα τόνο (αν και απέχει δύο συλλαβές απ' αυτόν και έχει θεωρηθεί ως τέτοιος), διότι είναι καθαρά ακουστός, αν και 'υποταγμένος' στον εγκλιτικό τόνο.⁵⁷ Η

⁵⁴ Η Nespor δεν μιλάει καθαρά για αυτά τα φαινόμενα στα μεταλεξικά πεδία, αν και έχει ορίσει τα πεδία σαφώς με βάση αυτά. Αυτό οφείλεται μάλλον στο ότι ορίζει τον πόδα αυστηρά στο πλαίσιο της λέξης και τον συσχετίζει (ορθώς) και με τεμαχιακά φωνολογικά φαινόμενα. Όμως, έστω και για την περιγραφή του ρυθμού μόνο, μπορούμε να μιλήσουμε με αυτούς τους όρους και ουσιαστικά κάτι τέτοιο υπονοεί και αυτή, όταν μιλάει για την 'ρυθμική' φωνολογία και την φωνολογία του ποιητικού μέτρου. Βλ. την χρήση αυτών των όρων στο Devine-Stephens 1994:272, 235, 488.

⁵⁵ Nespor 1999:197

⁵⁶ Nespor 1999:197

⁵⁷ Βλ. την εκτενή συζήτηση στην Arvaniti 1991 (Ch. 3-4) που ορθώς αντιτίθεται στις, διαφορετικές μεταξύ τους, απόψεις των Malikouti-Drachmann και Nespor-Vogel σχετικά με την ισχύ του τόνου της φιλοξενούσας λέξης και της φωνολογικής του αναπαράστασης. Το ότι ο τόνος της φιλοξενούσας λέξης δεν εξισώνεται με ένα ρυθμικό τόνο, θέτει όντως προβλήματα στην

συντακτική εξάρτηση δεν ακολουθείται για τους τόνους στην φράση *η όμορφή μου κόρη* το *κόρη* συνδέεται συντακτικά με το *όμορφη* και το *μου* με το *κόρη*,⁵⁸ ωστόσο το κλιτικό *μου* προσθέτει ένα τόνο στο *όμορφη*. Η φωνολογική και η συντακτική εξάρτηση προχωρούν σε αντίθετες κατευθύνσεις. Το ίδιο και στην υμνογραφική φράση *την ακήρατόν σου πλευράν*.

Επί πλέον θεωρήσεις δείχνουν ότι η κλιτική ομάδα δεν συμπίπτει με την φωνολογική φράση, το επόμενο ανώτερο συστατικό στην φωνολογική ιεραρχία, αλλά βρίσκεται ανάμεσα σ' αυτήν και την φωνολογική λέξη.

Η ΚΟ, όπως και ο πόδας, δεν φαίνεται να συνδέεται με τεμαχιακά φαινόμενα στην Ελληνική, οπότε σχετίζεται κυρίως με την ρυθμική πλευρά της γλώσσας, γι' αυτό και η Arvaniti προτείνει την αντικατάσταση του ποδός, της φωνολογικής λέξης και της ΚΟ από μια *σύνθετη φωνολογική λέξη*, ένα ευρύτερο πεδίο που μπορεί να αναπαραστήσει μαζί τεμαχιακούς (sandhi) κανόνες και τονικές σχέσεις.⁵⁹ Για τους σκοπούς μας όμως, την περιγραφή του ρυθμού, η έννοια της ΚΟ είναι χρήσιμο να διατηρηθεί (με αυτό το όνομα ή ως 'προσωδιακή ή μετρική λέξη').⁶⁰

3.2.8. Η φωνολογική φράση

Η φωνολογική φράση (φ) είναι ένα συστατικό και πεδίο εφαρμογής φωνολογικών κανόνων ευρύτερο από την ΚΟ και την περιλαμβάνει. Δεν θα την ορίσουμε με αυστηρούς όρους εδώ, αλλά θα πούμε μόνο ότι "τείνει να αντιστοιχεί στην συντακτική φράση".⁶¹ Ο Hayes (1989) δείχνει ότι η φ ορίζει το πεδίο του RHYTHM RULE της Αγγλικής".⁶² Ο Ρυθμικός αυτός Κανόνας είναι η αλλαγή του τονισμού μιας λέξης σε μια φ όπως στο: 'On Tuesdays, he gives φ(the Chinese)φ φ(dishes)φ' (=to Chinese people), ενώ 'On Tuesdays, he gives φ(the Chinese dishes)φ' με το 'Chinese' ως επίθετο μέσα στην ονομαστική φράση *the Chinese dishes*.⁶³ Μια αναδιάρθρωση της φωνολογικής φράσης μπορεί να συμβεί, όταν προστεθούν περισσότερες λέξεις σε ένα συντακτικό συστατικό, όπως στο Ιταλικό παράδειγμα από την Nespor:

'Se non c'è altro, [mangerò panini]φ', ενώ

'Se non c'è altro, [mangerò]φ [panini col salame]φ'

ή στα Ελληνικά:

Αν δεν έχει κάτι άλλο, [θα φάω ψωμί]φ, ενώ

Αν δεν έχει κάτι άλλο, [θα φάω]φ [ψωμί με τυρί]φ

Αυτό είναι ένα παράδειγμα της διαφοράς και του μη ισομορφισμού της συντακτικής και της φωνολογικής δομής.⁶⁴

φωνολογική περιγραφή. Η ΚΟ διαφέρει από άλλες λέξεις στην Ελληνική, διότι έχει δύο σχεδόν ίσης ισχύος τόνους. Είναι ίσως σαν μια φωνολογική λέξη άλλων γλωσσών (βλ. παραπάνω), γι' αυτό, και για άλλους λόγους, και η Arvaniti προτείνει την 'σύνθετη φωνολογική λέξη' (βλ. αμέσως παρακάτω). Πάντως, από ρυθμικής πλευράς, μπορούμε να μιλήσουμε κανονικά για πόδες στην ΚΟ που έχει δύο ισχυρούς τόνους.

⁵⁸ Nespor 1999:198

⁵⁹ Arvaniti 1991:143

⁶⁰ Από τον P. Maas καθιερώθηκε ο όρος 'λήξις λέξεως' (Wortende) ή 'εικόνα λέξεως' (Wortbild). Βλ. Snell 1969:95-96. Η ΚΟ αντιμετωπίζεται ως μία λέξη στην μετρική, υπό την έννοια ότι δεν μπορούν να διαχωριστούν τα μέλη της σε τομή ή τέλος στίχου. Έτσι, για την μετρική ανάλυση μπορούμε να την ονομάσουμε και 'μετρική' ή 'προσωδιακή λέξη'.

⁶¹ Η φράση εδώ δεν συμπίπτει μ' αυτό που ονομάζουμε πρόταση. Μια πρόταση αποτελείται από μια ονομαστική φράση (το όνομα, το ουσιαστικό και τις λέξεις που συνδέονται με αυτό) και μια ρηματική φράση (το ρήμα και τις λέξεις που συνδέονται μ' αυτό). Μ' αυτήν την έννοια, ως τμήματος συνήθως της πρότασης, και η φωνολογική 'φράση'.

⁶² Goussenhoven & Jacobs 2005:224

⁶³ Goussenhoven & Jacobs 2005:224

⁶⁴ Nespor 1999:203

Τα στοιχεία μιας φωνολογικής φράσης εμφανίζουν μια συνεκτικότητα, συμπεφέρονται κατά κάποιο τρόπο, και γι' αυτό δημιουργούνται και διάφορες φωνητικές αλλαγές στο πλαίσιο της.⁶⁵ Οι φ μιας πρότασης ξεχωρίζουν μεταξύ τους με την έκταση της τελευταίας συλλαβής τους, με μια μικρή παύση ή με την μελωδική καμπύλη, που είναι ενιαία μέσα στην φ, αλλά παρουσιάζει τα χαρακτηριστικά μιας ολοκλήρωσης στο τέλος της.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό της φ είναι η απόδοση των σχετικών υπεροχών, δηλ. του ποιά μέρη (λέξεις ή κλιτικές ομάδες) του εκφωνήματος εμφανίζονται ισχυρότερα σε σχέση με γειτονικά τους. Σε γλώσσες όπως η Ελληνική η ΚΟ ή ω στα δεξιά μιας φ είναι ισχυρότερη από τις υπόλοιπες.⁶⁶ Έτσι η φ οργανώνει την φωνολογία στο επίπεδο της φράσης (με την έννοια στην υποσημείωση εδώ) σε πολλές γλώσσες.⁶⁷

Η φ είναι σημαντική για μια ακριβέστερη περιγραφή του μέτρου και ειδικότερα για τις διάφορες νόμιμες αποκλίσεις που μπορεί να παρουσιάζει η αντιστοιχία του γλωσσικού υλικού με αυτό, όπως οι τονισμοί στην πρώτη συλλαβή ιαμβικών στίχων ή η δικαιολόγηση του γεγονότος της σχετικής ελευθερίας των τόνων στην αρχή των στίχων εν αντιθέσει με την σταθερότητα στο τέλος του (γενικά η ισχύς στις φ και στις ΕΦ είναι στα δεξιά).

3.2.9. Η επιτονική φράση (ΕΦ) και το εκφώνημα (Ε)

Το φωνολογικό συστατικό που κυριαρχεί στην φωνολογική φράση στην φωνολογική ιεραρχία, όντας ευρύτερο απ' αυτήν, είναι η επιτονική φράση (ΕΦ). Ο επιτονισμός συνίσταται στην διαφοροποίηση του τονικού ύψους, που 'αγκαλιάζει' ολόκληρες ομάδες λέξεων ή φράσεων με χαρακτηριστικές *μελωδικές καμπύλες*, οι οποίες τίθενται υπεράνω των πιθανών διαφοροποιήσεων ύψους των τόνων των λέξεων και τις 'διαμορφώνουν'. Η ΕΦ είναι πεδίο εφαρμογής φωνολογικών κανόνων και είναι αυτή που προσδιορίζει τα όρια της επιτονικής (μελωδικής) καμπύλης. Τα όρια μιας ΕΦ μπορούν να συμπίπτουν με τα συντακτικά όρια, δεν είναι όμως απαραίτητα ή πάντα έτσι: οι ΕΦσεις μπορούν να τέμνουν μια συντακτική φράση.⁶⁸ Η διαίρεση ενός εκφωνήματος σε ΕΦσεις μπορεί επίσης να εξαρτάται από τα χαρακτηριστικά της ομιλίας, όπως π.χ. την ταχύτητα εκφοράς: μια αργή ταχύτητα δημιουργεί περισσότερες ΕΦσεις από μια γρήγορη. Στην πραγματικότητα, είναι η αναπνοή του ομιλητή που ορίζει το μήκος μια ΕΦ.⁶⁹

Δυο ξεχωριστές ΕΦσεις αναγνωρίζονται, εκτός από τις μελωδικές καμπύλες τους, και από παύσεις στα όριά τους ή μάλλον από ό,τι θα μπορούσε να δώσει την εντύπωση μιας παύσης. Πραγματικές παύσεις ανάμεσα σε ΕΦσεις δεν συμβαίνουν στον καθημερινό λόγο, έτσι είναι άλλα φωνολογικά φαινόμενα που δίνουν την εντύπωση της παύσης ή της αρχής και του κλεισίματος μιας ΕΦ. Ένα απ' αυτά είναι η μελωδική καμπύλη, αλλά τα βασικά είναι η τελική επιμήκυνση και η αρχική βράχυνση, δηλ. η ελαφρά ταχύτερη προφορά των αρχικών συλλαβών της ΕΦ και η ελαφρά μακρότερη προφορά των τελικών συλλαβών.⁷⁰

Το τελευταίο συστατικό της φωνολογικής ιεραρχίας, το εκφώνημα (Ε), σε γενικές γραμμές αντιστοιχεί σε μια κύρια πρόταση, αλλά μπορεί να αναδιαρθρωθεί και σε περισσότερες από μια προτάσεις. Σ' αυτές τις περιπτώσεις το Ε δεν αντιστοιχεί ακριβώς σε ένα συντακτικό συστατικό, δεν είναι ισόμορφο με αυτό. Παράγοντες που

⁶⁵ Για λεπτομέρειες βλ. Nespor 1999:200-203

⁶⁶ Nespor 1999:201

⁶⁷ Nespor 1999:203

⁶⁸ Για λεπτομέρειες και παραδείγματα, βλ. Nespor 1999, § 8.5.

⁶⁹ Nespor 1999:205

⁷⁰ Η τουλάχιστον η επιμήκυνση της τελικής συλλαβής.

ορίζουν το Ε μπορούν να είναι, όπως και για την ΕΦ, η ταχύτητα εκφοράς, καθώς και άλλοι, σημασιολογικής φύσεως (έμφαση ή εστίαση). Για παράδειγμα, δυο προτάσεις που συνδέονται με το *και*, που μπορούν να είναι δυο ξεχωριστά Ε, μπορούν να αναδιαρθρωθούν και να σχηματίσουν ένα μόνο Ε, εάν συνδέονται σημασιολογικά, αλλά δεν μπορούν, εάν συνδέονται με το *αλλά*.⁷¹ Το Ε είναι επίσης πεδίο εφαρμογής φωνολογικών κανόνων, όπως π.χ. η απλοποίηση γειτονικών όμοιων φωνηέντων.⁷²

3.3. Η ρυθμική φωνολογία

Μέχρι τώρα παρουσιάσαμε τις μονάδες του ρυθμού του λόγου σε διάφορα επίπεδα, αλλά μάλλον επικεντρώνοντας στην λέξη. Οι πόδες ορίστηκαν μεν κατ' αρχήν στα πλαίσια της λέξης, αλλά μιλήσαμε για πόδες ή ρυθμό και στο ανώτερο φωνολογικό συστατικό της ΚΟ, που συμπεριφέρεται σαν μία λέξη. Αναφέραμε ότι κάποιος 'αναποδισμός' λαμβάνει χώρα σ' αυτό το πεδίο. Πρέπει τώρα να δούμε τί συμβαίνει και στα υπόλοιπα ανώτερα φωνολογικά συστατικά, φ, ΕΦ, Ε, που αποτελούνται από περισσότερες λέξεις και δεν μπορούν να θεωρηθούν ως μία λέξη. Με άλλα λόγια, πρέπει να συνδυάσουμε τα μέχρι τώρα στοιχεία, για να περιγράψουμε την ρυθμική ροή στον συνεχή λόγο. Σ' αυτήν την περίπτωση του λόγου, οι λέξεις συνδέονται λιγότερο ή περισσότερο (βλ. παραπάνω), έτσι μπορούμε να αναμένουμε μια συνεχή ρυθμική ροή, αλλά μπορούν να παρουσιαστούν και 'άρρυθμα (ή 'κακόρρυθμα') συμβάντα'· π.χ. δύο γειτονικές συλλαβές μπορούν να φέρουν τόνο (*τονική σύγκρουση*), κάτι που δεν περιγράφεται πάντα από τους πόδες όπως έχουν οριστεί,⁷³ ή μια σειρά από διαδοχικές άτονες συλλαβές μπορούν να εμφανιστούν σε μια φωνολογική φράση (*τονική υστέρηση*), οι οποίες θα μπορούσαν να θεωρηθούν ότι δεν παρουσιάζουν κάποιο ρυθμό. Είναι γεγονός ότι αυτά τα άρρυθμα συμβάντα τείνουν, μέσω διαφόρων μηχανισμών, να απαλειφθούν. Δηλαδή, υπάρχει μια τάση στον λόγο για μια κατά το μάλλον ή ήττον κανονική εναλλαγή τονισμένων και άτονων (ισχυρών και ασθενών) συλλαβών. Αυτή η εναλλαγή εκπροσωπεί τον ιδανικό ρυθμό, στον οποίο κατατείνει η γλώσσα.⁷⁴

Μια βασική ιδέα στην μετρική φωνολογία είναι ότι το βασικό στοιχείο που δίνει ρυθμική τάξη είναι ο τόνος και ότι ο ρυθμός ορίζεται ως η εναλλαγή ισχυρών και ασθενών κτυπημάτων. Αυτή η εναλλαγή συμβαίνει σε διάφορα επίπεδα: υπάρχει μια ισχυρή συλλαβή σε ένα πόδα, ένας ισχυρός πόδας σε μια λέξη, μια ισχυρή λέξη σε μια φωνολογική φράση.⁷⁵ "Η δομή του ρυθμού είναι μια αρχιτεκτονική δομή σε διάφορα επίπεδα οργανωμένα ιεραρχικά".⁷⁶

Ο Μ. Liberman⁷⁷ πρότείνει ότι η αναπαράσταση του γλωσσικού ρυθμού πρέπει να είναι ανάλογη με αυτήν του μουσικού ρυθμού, δηλ. ως μια ακολουθία χρονικών μονάδων, ιεραρχικά οργανωμένων, ώστε να είναι φανερή η σχετική τους υπεροχή. Φυσικά υπάρχει μια διαφορά, με την έννοια ότι οι διάρκειες των συλλαβών στον λόγο δεν είναι ακριβώς ίσες μεταξύ τους ή συγκεκριμένες. Έτσι, οι χρονικές μονάδες είναι

⁷¹ Nespor 1999:207-208

⁷² Για λεπτομέρειες, καθώς και για ένα παράδειγμα της έλλειψης ισομορφισμού μεταξύ της φωνολογικής και της μορφοσυντακτικής δομής σε όλα τα επίπεδα, βλ. Nespor 1999:208-210.

⁷³ Π.χ. στη φράση 'καλός άνθρωπος' υπάρχουν δύο μονοσύλλαβοι ('εκφυλισμένοι') πόδες στο 'καλός' (άτονος-τονισμένος) και ακολουθεί κεφαλή ποδός (άν-). Θα γίνει, και πώς, αναποδισμός. Στο 'φίνος άνθρωπος' δεν υπάρχει πρόβλημα. Πριν από την κεφαλή του ποδός 'άνθρω-' (ή 'άνθρωπος') υπάρχει ένας κανονικός ('μη εκφυλισμένος') πόδας στο 'φίνος'. Σ' αυτά τα παραδείγματα πρόκειται για μία φ. Παρόμοια φαινόμενα μπορούν να συμβούν ανάμεσα σε δύο φ.

⁷⁴ Nespor 1994:236-237. Βλ. και προηγουμένως, στα σχετικά με τα φωνολογικά φαινόμενα.

⁷⁵ Nespor 1994:235

⁷⁶ Nespor 1994:236

⁷⁷ Nespor 1994:236. Βλ. και Handel 1989:430

ίσες σε μια πιο αφηρημένη αντίληψη του χρόνου.⁷⁸ Αυτό ισχύει για πολλές γλώσσες με δυναμικό τόνο, όπως και η Ελληνική, οι οποίες δεν κάνουν διάκριση μεταξύ μακρών και βραχέων ή βαρειών και ελαφρών συλλαβών και αντιστοιχεί σε μια νοητική αναπαράσταση χρονικής ισότητας των συλλαβών, αν και οι συλλαβές μπορούν να έχουν ελαφρά διαφορετικές διάρκειες στο φωνητικό (επιφανειακό) επίπεδο.⁷⁹ Αυτή η νοητική ισότητα περιγράφεται ως μια σειρά αστερίσκων (ένας ανά συλλαβή) στο πρώτο επίπεδο ενός *μετρικού πλέγματος*. Το πλέγμα συνεχίζει με αστερίσκους σε άλλα επίπεδα, που δίνουν την σχετική υπεροχή των συλλαβών. Αυτή η υπεροχή παράγεται από το προσωδιακό δέντρο (δηλ. την φωνολογική ιεραρχική οργάνωση). Έτσι, το δεύτερο επίπεδο περιλαμβάνει αστερίσκους στις συλλαβές που φέρουν δευτερεύοντα ή πρωτεύοντα τόνο, το τρίτο αστερίσκους για τις συλλαβές που φέρουν πρωτεύοντα τόνο, το τέταρτο για τον ισχυρό κόμβο μιας φωνολογικής φράσης (τον δεξιότερο), το πέμπτο το ίδιο για την ΕΦ, το έκτο για το εκφώνημα. Για παράδειγμα, το ακόλουθο Ιταλικό εκφώνημα από την Nespor (1994:240):

```

*
* * *
* * * *
* * * * *
* * * * *
* * * * *
* * * * *
* * * * *
* * * * *
* * * * *

```

Paganini componeva, dicono, quasi solo la notte.

(μτφ. 'Ο Παγκανίνι συνέθετε, λένε, σχεδόν μόνο την νύχτα')

Υπάρχει μια άμεση σχέση του μετρικού πλέγματος και του προσωδιακού δέντρου.⁸⁰ Υπάρχει ωστόσο μια διαφορά μεταξύ τους: το προσωδιακό δέντρο παριστάνει μια ανάλυση ενός εκφώνηματος σε φωνολογικά συστατικά (δηλ. συλλαβές, πόδες, λέξεις κλπ), ενώ στο πλέγμα δεν παριστάνονται όρια μεταξύ των λέξεων.⁸¹ Έτσι, το πλέγμα δεν είναι ανάλυση σε φωνολογικά συστατικά, αλλά μια ακολουθία κτυπημάτων που παριστάνουν χρονικές μονάδες.⁸² Το πλέγμα παριστάνει τον συνεχή λόγο και αυτή η συνέχεια μπορεί να σημαίνει την αλλαγή των τονικών χαρακτηριστικών κάποιων συλλαβών και συνεπώς αυτό που αποκαλέσαμε 'αναποδισμό'. Το πλέγμα ενσωματώνει τον γλωσσικό ρυθμό στο γενικότερο πλαίσιο του ρυθμού, διότι οι αστερίσκοι του μπορούν να ερμηνευθούν και ως βήματα χορού ή ως χτυπήματα των χεριών σε ένα παιδικό παιχνίδι.⁸³

Είπαμε ότι η κανονική εναλλαγή ισχυρών και ασθενών συλλαβών συνιστά τον 'ιδανικό' ρυθμό. Αυτό δεν σημαίνει ότι αυτό είναι η μόνη δυνατότητα: μια ισχυρή συλλαβή μπορεί να ακολουθείται και από δύο ασθενείς συλλαβές και αυτό είναι γνωστό από την ύπαρξη τέτοιων ποδών (βλ. παραπάνω), καθώς και από αντίστοιχους ρυθμούς στην μουσική και την ποίηση. Μια ακολουθία μιας ισχυρής και τριών

⁷⁸ Nespor1994:236, 239.

⁷⁹ Δηλαδή, παρά τις μικρές διαφορές διάρκειας (π.χ. τονισμένες λίγο μακρότερες από τις άτονες), οι συλλαβές 'κατηγοριοποιούνται' ως ισόχρονες.

⁸⁰ Nespor 1994:236, 239, 240.

⁸¹ Η έλλειψη ορίων είναι ο *αναποδισμός*. Η έλλειψη ορίων δείχνει ίσως ότι δεν ενδιαφέρουν τα φαινόμενα *sandhi*, ή ότι πρέπει να αποφευχθεί εδώ η παράστασή τους, ή ότι αυτά έχουν ήδη εφαρμοστεί στο εκφώνημα, πριν φτιάξουμε το πλέγμα. Ίσως όμως και τέτοια φαινόμενα (π.χ. αποβολή φωνήεντος) να συμβαίνουν και για την επίτευξη μιας κανονικότερης εναλλαγής τονισμένων και άτονων συλλαβών. (βλ. ποίηση, αλλά και καθημερινό λόγο). Δηλ. να προηγείται το πλέγμα (ως νοητή ρυθμική παράσταση) στον σχεδιασμό μιας φράσης από τον ομιλητή.

⁸² Nespor1994:237

⁸³ Nespor1994:238

ασθενών συλλαβών μπορεί να γίνει αντιληπτή ως μια διπλή επανάληψη ενός δισύλλαβου ποδός, δηλ. μιας ισχυρής συν μια ασθενή συλλαβή.⁸⁴ Η κανονική εναλλαγή δεν μπορεί να είναι πάντα εφικτή στον καθημερινό λόγο, ωστόσο ο λόγος τείνει τουλάχιστον προς μια 'ευρυθμία'. Η 'ευρυθμία' πρακτικά στον καθημερινό λόγο δεν σημαίνει ένα σταθερό ρυθμό ('μέτρο'), αλλά την αποφυγή των τονικών συγκρούσεων και τονικών υστερήσεων στο επίπεδο των πρωτευόντων, ή και δευτερευόντων, τόνων, ώστε δηλ. οι τόνοι να μην είναι ούτε πολύ κοντά, ούτε πολύ μακριά.⁸⁵

3.3.1. Τα 'άρρυθμα συμβάντα'

Οι γλώσσες τείνουν να εναλλάσσουν ισχυρές και ασθενείς συλλαβές. Αυτό είναι κανόνας (αρχή ρυθμικής εναλλαγής). Επομένως, δύο γειτονικές τονισμένες συλλαβές ή τρεις γειτονικές άτονες δεν θεωρούνται καλώς σχηματισμένες ακολουθίες. Μιλήσαμε ήδη γι' αυτά τα 'άρρυθμα (ή 'κακόρρυθμα') γεγονότα' ή 'άρρυθμους σχηματισμούς', που μπορούν να συναντηθούν στον συνεχή λόγο. Αυτά είναι λοιπόν η *τονική σύγκρουση*, όταν δύο γειτονικές συλλαβές είναι και οι δύο ισχυρές, και οι *τονική υστέρηση*, όταν τρεις ή περισσότερες ασθενείς συλλαβές εμφανίζονται στη σειρά. Η τονική σύγκρουση είναι ένα φαινόμενο που γίνεται αισθητό ως πιο έντονο από την τονική υστέρηση και συνήθως απαλείφεται με διάφορους τρόπους ή, τουλάχιστον, τείνει να απαλειφθεί, με την ισχύ του φαινομένου να είναι ανεκτή σε διάφορους βαθμούς. Η τονική υστέρηση δεν είναι τόσο ισχυρό φαινόμενο και η απάλειψή του δεν είναι τόσο υποχρεωτική. Η αίσθηση της τονικής υστέρησης φαίνεται να εξαρτάται από την ταχύτητα εκφοράς. Σε μια γρήγορη ταχύτητα, μια τονική υστέρηση μπορεί να μην γίνει αισθητή ως άρρυθμο γεγονός. Σε αργή ταχύτητα, ένας δευτερεύων τόνος μπορεί να προστεθεί σε μια άτονη συλλαβή (σε μια που έχει την δυνατότητα να τον φέρει), ενώ αυτό δεν είναι απαραίτητο σε γρήγορη ταχύτητα. Αυτό δείχνει ότι ο ρυθμός είναι ένα *χρονικό* φαινόμενο, με την έννοια ότι και η 'απόλυτη' (η πραγματική και όχι μόνο η σχετική) διάρκεια είναι σημαντική. Έτσι, μια τονική υστέρηση εμφανίζεται ως πιο άρρυθμη σε αργή ταχύτητα εκφοράς, δηλ. αργή χρονική αγωγή ('αργό τέμπο'). Το γεγονός ότι αυτοί οι 'άρρυθμοι' σχηματισμοί τείνουν με διάφορους τρόπους, όπως π.χ. με αναπτύξεις ή μεταθέσεις τόνων, να απαλειφθούν, δείχνουν την αλήθεια της αρχής της ρυθμικής εναλλαγής.⁸⁶

Και οι τονικές συγκρούσεις και οι τονικές υστερήσεις είναι σημαντικές για την μελέτη μας. Οι πρώτες μπορούν να δώσουν σημαντικές πληροφορίες για τον ρυθμό των μελών. Οι δεύτερες είναι σημαντικές για τον ρυθμό, καθώς και για την δικαιολόγηση της τονικής μορφής των προσομοίων. Η ταχύτητα εκφοράς του λόγου είναι αργή στην ψαλμώδηση και έτσι οι τονικές υστερήσεις χρειάζεται να απαλειφθούν. Η ποιητική και μουσική μεταχείριση των σημείων ενός κώλου όπου προστίθεται ένας δευτερεύων τόνος, για να απαλειφθεί μια τονική υστέρηση, δείχνει την ύπαρξη και την χρησιμότητα των δευτερευόντων τόνων.

Ας δούμε αυτά τα φαινόμενα και τους τρόπους θεραπείας της αρρυθμίας λίγο αναλυτικότερα. Το τί συνιστά τονική σύγκρουση μπορεί να εξαρτάται από την

⁸⁴ Nespor 1994:238-239

⁸⁵ Εκφράζεται ίσως και με την ιεράρχηση των πρωτευόντων τόνων στα πλαίσια ενός εκφωνήματος, δηλ. με την αίσθηση μιας *σχετικής* ισχύος τους, με τους ισχυρούς πρωτεύοντες τόνους να μην βρίσκονται τόσο κοντά. Αυτό φαίνεται να ισχύει και στην Ελληνική, όπως μπορεί να φανεί από την φράση *τοῦ ἁγίου οἴκου τούτου*, όπου ο (πρωτεύων) τόνος του *οἴκου* είναι ασθενέστερος από των άλλων δύο λέξεων, δίνοντας την ευκαιρία να μιλήσει κανείς για τον 'Άγιο Οικουτούτο'! Άρα και η όλη θεωρία της ρυθμικής φωνολογίας που περιγράφεται εδώ έχει νόημα και για την ελληνική (βλ. και Arvaniti 1991:150).

⁸⁶ Nespor 1994:243

γλώσσα. Συνήθως, το να βρεθούν δίπλα ένας πρωτεύων και ένας δευτερεύων τόνος δεν συνιστά μια τονική σύγκρουση. Ο δευτερεύων τόνος υποτάσσεται στον πρωτεύοντα και η συλλαβή του αποτονίζεται, εντασσόμενη σε ένα ρυθμικό πόδα με κεφαλή τον πρωτεύοντα τόνο. Αντίθετα, το να βρεθούν δίπλα πρωτεύοντες τόνοι συνιστά τονική σύγκρουση ('ελάχιστη τονική σύγκρουση'⁸⁷). Αυτό συμβαίνει σε πάρα πολλές γλώσσες. Σε μερικές, όπως στην Αγγλική, μπορεί να θεωρηθεί ότι ορίζεται τονική σύγκρουση και σε μη διαδοχικές συλλαβές (με ενδιάμεση άτονη), όπως στο *achromatic léns* που γίνεται *áchromatic léns*.⁸⁸

Οι θεραπείες της αρρυθμίας μπορεί να γίνει με διαφόρους τρόπους,⁸⁹ που μπορούν να εξαρτώνται από την κάθε γλώσσα. Σε μια 'ελάχιστη' τονική σύγκρουση, μπορεί η μια τονισμένη συλλαβή, συνήθως η πρώτη, να αποτονιστεί ή να επιμηκυνθεί, ώστε να αποτελέσει κατά κάποιον τρόπο μια μακρά συλλαβή και ένα ρυθμικό πόδα. Ισοδύναμα, μπορεί να παρεμβληθεί μια μικρή παύση μετά την πρώτη συλλαβή. Και η επιμήκυνση και η παύση σ' αυτήν την περίπτωση μπορούν να παρασταθούν με ένα επί πλέον αστερίσκο σ' αυτή την συλλαβή στο βασικό επίπεδο του μετρικού πλέγματος, ένα αστερίσκο που παριστάνει μια επί πλέον χρονική μονάδα σ' αυτήν την συλλαβή. Ένας άλλος τρόπος είναι η μετάθεση του τόνου μία ή δύο θέσεις αριστερά. Αυτό συμβαίνει π.χ. στην Ιταλική ή την Αγγλική, δεν συμβαίνει όμως στον καθημερινό λόγο στην Ελληνική.⁹⁰ Σ' αυτήν, η τονική σύγκρουση θεραπεύεται καμιά φορά με αποτονισμό μιας συλλαβής (βέβαια, μάλλον σε στερεότυπες φράσεις, όπως *Καλημέρα*), συνήθως με επιμήκυνση της πρώτης συλλαβής, αλλά και με προφορά μιας από τις τονισμένες συλλαβές *ψηλότερα*, χωρίς επιμήκυνση (ή και συνδυασμό των δύο).⁹¹ Οι τρόποι θεραπείας του φαινομένου, λοιπόν, δείχνουν την προσπάθεια για διατήρηση μιας ρυθμικής εναλλαγής. Τους τρόπους θεραπείας τονικών συγκρούσεων μέσω της μουσικής στα στιχηρά και τους ειρμούς θα τους συναντήσουμε στην μελέτη μας και θα δούμε ότι είναι αυτοί που υπάρχουν στον απλό λόγο.

Η θεραπεία των τονικών υστερήσεων⁹² τώρα εξαρτάται, όπως σημειώσαμε, από την ταχύτητα εκφοράς, όντας πιο απαραίτητη για μια αργή ταχύτητα. Στα μέλη η ταχύτητα εκφοράς του λόγου, ακόμα και σ' ένα συλλαβικό μέλος, είναι προφανώς αργή εν σχέσει με τον καθημερινό λόγο. Έτσι, η θεραπεία των τονικών υστερήσεων, αν δεν έχει τόση σημασία για την απλή ανάγνωση ή τον καθημερινό λόγο, αναμένουμε ότι μάλλον θα έχει αξία για τον ρυθμό των μελών. Η θεραπεία των τονικών υστερήσεων γίνεται κυρίως με την ανάπτυξη κάποιου δευτερεύοντος τόνου σε μια άτονη συλλαβή δύο θέσεις αριστερά ή δεξιά από την συλλαβή με πρωτεύοντα τόνο, αρκεί να μην δημιουργεί κάποια τονική σύγκρουση. Μια τέτοια ανάπτυξη δεν συμβαίνει στην Ελληνική στον καθημερινό λόγο,⁹³ όμως συμβαίνει στην μουσική.⁹⁴

⁸⁷ Nespor 1994:244

⁸⁸ Nespor 1994:244-245. Πρβλ. και προηγούμενη σημ. 82.

⁸⁹ Για πιο αναλυτική παρουσίαση βλ. Nespor 1994:244-250.

⁹⁰ Arvaniti 1991:122-126.

⁹¹ Nespor 1994:245, Arvaniti 1991:123-124, 151.

⁹² Για πιο αναλυτική παρουσίαση βλ. Nespor 1994:251-254.

⁹³ Arvaniti 1991:126-128.

⁹⁴ Τα αντεπιχειρήματα της Arvaniti (1991:131-132) κατά της κυριαρχίας των δισήμων ρυθμικών ποδών στην Ελληνική (άρα και της ανάπτυξης δευτερευόντων-ρυθμικών τόνων), τα οποία αντλεί από την ελληνική ποίηση και μουσική, δεν αντέχουν σε σοβαρή κριτική. Ούτε η ελληνική ποίηση βασίζεται μόνο στον αριθμό των συλλαβών των στίχων, όπως ισχυρίζεται, ούτε είναι αδύνατο να σημειώσει κανείς μουσικά μέτρα (επαναλαμβανόμενα) στα δημοτικά τραγούδια, την στιγμή μάλιστα που πολλά απ' αυτά χορεύονται. Η ύπαρξη δε διαφόρων μουσικών ρυθμών στα δημοτικά τραγούδια, π.χ. 6/8, 7/8, 9/8 κλπ, δεν σημαίνει με κανένα τρόπο και ύπαρξη τέτοιων ρυθμών στα κείμενά τους. Οι ποιητικοί ρυθμοί του δημοτικού τραγουδιού είναι αποκλειστικά δίσημοι, δηλ.

Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι δεν χρειάζονται δύο αναπαραστάσεις του τόνου, το προσωδιακό δέντρο και το μετρικό πλέγμα. Ωστόσο, αν και συνδέονται, έχουν και διαφορετικό σκοπό. Το προσωδιακό δέντρο περιγράφει τον γλωσσικό τόνο και, με τα συστατικά του, τα φωνολογικά φαινόμενα. Το πλέγμα περιγράφει τον ρυθμικό τόνο, ο οποίος είναι εκδήλωση του ρυθμού που δεν είναι μόνο γλωσσικό φαινόμενο. Ο γλωσσικός τόνος είναι υποχρεωτικός, ενώ ο ρυθμικός χαρακτηρίζεται από μεταβλητότητα και προαιρετικότητα. Από την άλλη, η χρήση μόνο του προσωδιακού δέντρου και για την περιγραφή του ρυθμού αυξάνει τον αριθμό των κανόνων που μας πάνε από την υποκείμενη στην επιφανειακή ρυθμική δομή. Το πλέγμα μειώνει αυτούς τους κανόνες, αφού η εφαρμογή τους δεν εξαρτάται από τα φωνολογικά φαινόμενα, και επιτρέπει γενικεύσεις.⁹⁵

3.4. Η φωνολογία του ποιητικού μέτρου

Είδαμε ότι υπάρχει μια τάση για εναλλαγή ισχυρών και ασθενών συλλαβών, μια τάση για ευρυθμία, στον καθημερινό λόγο. Αυτό σημαίνει ότι *τιμήματα* τουλάχιστον ενός εκφωνήματος μπορούν να παρουσιάζουν αυτήν την εναλλαγή. Εάν τώρα αυτή η εναλλαγή είναι κάτι σύνηθες, είναι εύκολο να γίνει μια *μορφή*, ένα *σχήμα*, προς το οποίο να κατατείνει κανείς πιο συνειδητά και να επιλέγει τέτοια τιμήματα του λόγου που να παρουσιάζουν όλα αυτήν την εναλλαγή. Και επειδή ο λόγος πρέπει να διαιρεθεί σε επιτονικές φράσεις, που εκπροσωπούν λίγο-πολύ την διάρκεια μια αναπνοής, γεννιέται ο αυστηρά ρυθμικός λόγος, με άλλα λόγια η μετρικά οργανωμένη ποίηση, με τα κώλα, τα ημιστίχια και τους στίχους της.⁹⁶ Τέτοια ρυθμικά οργανωμένα εκφωνήματα μπορούν να οδηγήσουν στην δημιουργία ενός *αφηρημένου σχήματος*, μιας αφηρημένης μορφής που υπό-κειται σε όλους τους συγκεκριμένους στίχους που παρουσιάζουν κοινά χαρακτηριστικά (εναλλαγή, αριθμό συλλαβών, διαίρεση σε κώλα κλπ). Αυτό το αφηρημένο σχήμα μπορεί τώρα να έχει την δική του ζωή στον νού των ομιλητών και να είναι η καθοδηγούσα αρχή, το 'σχέδιο', για την δημιουργία νέων στίχων που ταιριάζουν μ' αυτό.

Η μετρική ή προσωδιακή φωνολογία, όπως εν συντομία περιγράφηκε εδώ, αρχίζει να περιγράφει την ρυθμική οργάνωση του λόγου από το προσωδιακό δέντρο, το οποίο είναι μια παράσταση του γλωσσικού τόνου, προχωρώντας στο μετρικό πλέγμα για τον συνεχή λόγο, μέσω μιας αντιστοιχίας αυτού με το προσωδιακό δέντρο. Το πλέγμα είναι το εργαλείο για την περιγραφή της ρυθμικής οργάνωσης του λόγου και της τάσης για ευρυθμία, μέσω της θεραπείας των αρρυθμών σχηματισμών. Το πλέγμα είναι μια αφηρημένη κατασκευή για την περιγραφή του ρυθμού του λόγου, δεν είναι όμως ακόμη ένα ευρύτερα αφηρημένο σχήμα, δηλ. ένα σχήμα που να περιλαμβάνει την εναλλαγή στο μέγιστο δυνατό βαθμό, με τους ελάχιστους δυνατούς άρρυθμους σχηματισμούς, προς το οποίο να προσπαθεί ο λόγος να συμμορφωθεί. Δεδομένου του τρόπου της παραγωγής στίχων από 'κομμάτια' ήδη ρυθμικά οργανωμένου λόγου, όπως περιγράφηκε παραπάνω, το μετρικό πλέγμα μπορεί να μετασχηματιστεί σε ένα συγκεκριμένο αφηρημένο σχήμα, με μια αυστηρή ακολουθία ισχυρών και ασθενών θέσεων που καταλαμβάνονται από ισχυρές και ασθενείς συλλαβές αντίστοιχα. Έτσι,

ιαμβοί ή τροχαιοί, οι οποίοι, με κατάλληλες επιμηκύνσεις κάποιων συλλαβών τους, προσαρμόζονται στα χρονικά σχήματα διαφόρων μουσικών ρυθμών. Οι επιμηκύνσεις αυτές συμβαίνουν ακριβώς στους πρωτεύοντες και δευτερεύοντες τονισμούς, όπως ακριβώς περιγράφονται από την ρυθμική φωνολογία που περιγράφουμε. Βλ. εδώ και παρακάτω, στα περί ποιητικού μέτρου, σσμ. 168.

⁹⁵ Nespor 1994:254-257.

⁹⁶ Δηλ. σχήματα, 'ποσοτικά', δηλ. αριθμητικά, οργανωμένα και κανονισμένα. Βλ. και Asmuth 1984:9-17.

αυτό το σχήμα είναι μια παράσταση του ποιητικού ρυθμού και είναι ανεξάρτητο από το συγκεκριμένο γλωσσικό υλικό, υπό την έννοια ότι υπάρχει στον νου του ποιητή και οι συγκεκριμένοι στίχοι είναι οι 'υλοποιήσεις' του, οι πραγματώσεις του στο γλωσσικό επίπεδο. Το αφηρημένο σχήμα αναδύεται από το γλωσσικό υλικό μέσω αφαίρεσης και επιστρέφει σ' αυτό μέσω πραγμάτωσης σε ένα στίχο.⁹⁷ Έτσι, η μετρική φωνολογία, ακολουθώντας την πρόταση του Kirarsky (1975)⁹⁸ υποθέτει την ύπαρξη αυτού του αφηρημένου ρυθμικού σχήματος για την περιγραφή του ποιητικού μέτρου. Δηλαδή, θεωρεί ότι υπάρχουν δυο ξεχωριστές φωνολογικές δομές, η γλωσσική δομή και η δομή του αφηρημένου ρυθμού ('μέτρου'), η δεύτερη κενή γλωσσικού περιεχομένου. Αυτή η δεύτερη δομή περιλαμβάνει μια διαίρεση σε συστατικά, όχι αυτά του προσωδιακού δέντρου, αλλά *θέσεις, ρυθμικούς πόδες κλπ και ένα μετρικό πλέγμα που παριστά τον ρυθμό (δηλ. το 'μέτρο')*.⁹⁹

Ο σκοπός της μετρικής φωνολογίας είναι να ερμηνεύσει την εσωτερική γνώση του φυσικού ομιλητή, την γλωσσική του ικανότητα, στο να διακρίνει τους έμμετρους, τους 'καλώς σχηματισμένους' στίχους από τους μη έμμετρους. Δεδομένης της σχέσης του ποιητικού ρυθμού με τις γλωσσικές δομές, η 'μετρικότητα' (ο 'καλός σχηματισμός') ενός στίχου προσδιορίζεται από κανόνες που αντιστοιχίζουν το γλωσσικό υλικό στο αφηρημένο ρυθμικό σχήμα (*κανόνες αντιστοιχίας*). Το ρυθμικό σχήμα συνίσταται στην εναλλαγή ισχυρών και ασθενών θέσεων (ανά δύο ή τρεις). Όμως το γλωσσικό υλικό δεν είναι ίσως πάντα εύκολο να αντιστοιχιστεί ακριβώς πάνω στο σχήμα, δεδομένου ότι η γλώσσα πρέπει επίσης να εκφράσει σημασίες, που είναι απαραίτητες για ένα ποίημα, και η επιλογή που εκπληρώνει τις απαιτήσεις του ρυθμού και της σημασίας ταυτόχρονα δεν είναι μερικές φορές τόσο εύκολη. Έτσι, ένας στίχος μπορεί να *αποκλίνει* από ένα ιδανικό ρυθμικό σχήμα. Οι κανόνες αντιστοιχίας μπορούν να περιγράψουν τις *επιτρεπόμενες αποκλίσεις*, οι οποίες διατηρούν την μετρικότητα (τον 'καλό σχηματισμό') ενός στίχου. Ο βαθμός της (επιτρεπτής) απόκλισης σε ένα στίχο είναι ένα μέτρο της 'μετρικής του έντασης'.¹⁰⁰ Ένα άλλο σύνολο κανόνων είναι οι *κανόνες ταυτότητας*, που ορίζουν πότε ένα κομμάτι κειμένου είναι 'ίδιο' με ένα άλλο. Τέτοιοι κανόνες είναι π.χ. η ρίμα, η συνήχηση ή η παρήχηση.¹⁰¹

Μια σημαντική παρατήρηση για την σχέση της φωνολογίας μιας γλώσσας και της μετρικής της είναι αυτή του Roman Jakobson, ότι μια βασική αρχή της στιχοποιίας είναι ότι οι κανόνες της δεν αναφέρονται ποτέ στην επιφανειακή φωνητική εκδήλωση του γλωσσικού υλικού, αλλά αποκλειστικά στις φωνολογικές κατηγορίες. Για παράδειγμα, οι διάρκειες των συλλαβών μπορούν να ποικίλουν σε ένα πραγματικό εκφώνημα, όμως μια γλώσσα δεν μπορεί να αναπτύξει ένα ποιητικό μέτρο βασισμένο στην συλλαβική διάρκεια, αν τέτοιες διακρίσεις δεν είναι παρούσες στην *φωνολογία*

⁹⁷ Η Nespor (1999), η κύρια πηγή μας για την φωνολογία στην παρούσα μελέτη, παρουσιάζει το αφηρημένο σχήμα όχι ως κατ' αρχήν προερχόμενο από το γλωσσικό υλικό, αλλά ως ανεξάρτητο και προϋπάρχον απ' αυτό (σ. 257). Παρόλ' αυτά, αποδέχεται την σχέση των κανόνων της μετρικής φωνολογίας προς το ποιητικό μέτρο και τον κεντρικό ρόλο τους για την κατανόηση των μετρικών (ποιητικών) συστημάτων (σ.260-261). Η σειρά των σκέψεων που παρουσιάζεται εδώ είναι δική μας, εμπνευσμένη και ενισχυμένη από την ίδια άποψη που εκφράζεται από τους Devine-Stephens (1994). Μια τέτοια αντιμετώπιση για την προέλευση του ποιητικού λόγου από τον πεζό, μέσω της 'ποσοτικής' και 'αριθμητικής' διευθέτησης του δευτέρου, και ενός 'συνεχούς' μεταξύ τους βλ. και στον Asmuth 1984. Ίσως η Nespor βλέπει το αφηρημένο σχήμα ως 'λίγο πιο αφηρημένο' και αυτό ίσως είναι προτιμότερο για μεθοδολογικούς λόγους.

⁹⁸ Nespor 1999:257.

⁹⁹ Nespor 1999:257.

¹⁰⁰ Nespor 1999:259.

¹⁰¹ Nespor 1999:260.

της γλώσσας.¹⁰² Το ποιητικό μέτρο θα είναι ‘τυφλό’ ως προς αυτές. Έτσι, αν και σε πολλές γλώσσες οι τονισμένες συλλαβές μπορούν να έχουν μια λιγότερο ή περισσότερο μακρά διάρκεια από τις άτονες, αυτές οι διάρκειες κατηγοριοποιούνται ως μία και η αυτή διάρκεια και το στοιχείο που κανονίζει τον ρυθμό είναι μόνο ο δυναμικός τόνος. Στην αρχαία Ελληνική ή την Λατινική, όπου το συλλαβικό βάρος ή η διάρκεια ήταν φωνολογικώς διαφοροποιητικά, το μέτρο ήταν ποσοτικό, δηλ. ο ρυθμός συνίστατο στην εναλλαγή και τον συνδυασμό βαριών και ελαφριών συλλαβών (φύσει ή θέσει μακρών και βραχειών). Αυτή η παρατήρηση μπορεί να μας καθοδηγήσει σχετικά με την ύπαρξη μιας βασικής χρονικής μονάδας στον μουσικό ρυθμό των ειρμών και στιχηρών.

Η παρατήρηση του Jakobson είναι ένα παράδειγμα της δυνατότητας να κατανοήσουμε τα μετρικά συστήματα μέσω της κατανόησης των φωνολογικών συστημάτων των γλωσσών. Όμως και το αντίθετο μπορεί να ισχύει: η μετρική κανονικότητα μπορεί να βοηθήσει στην κατανόηση του φωνολογικού συστήματος.¹⁰³ Έτσι, για παράδειγμα, η λίγο-πολύ κανονική επανεμφάνιση του τόνου σε στίχους δείχνει ότι ο τόνος και όχι η διάρκεια είναι ο παράγων που κανονίζει τον ρυθμό και ότι αυτός ο τόνος πρέπει να είναι δυναμικός τόνος.¹⁰⁴ Ο στίχος είναι “απλά η ίδια η γλώσσα, που κυλάει στα φυσικά της αυλάκια” και “η ποίηση είναι σαν τον λόγο, μόνο λίγο παραπάνω”.¹⁰⁵

3.4.1. Οι κανόνες αντιστοιχίσης

Οι βασικοί κανόνες αντιστοιχίσης του αφηρημένου μετρικού σχήματος και του γλωσσικού υλικού αντιστοιχίζουν κατ’ αρχήν τις θέσεις του σχήματος με συλλαβές. Σε μια ισχυρή θέση του σχήματος αντιστοιχεί ο ισχυρός κόμβος ενός φωνολογικού ποδός, δηλ. μια συλλαβή που φέρει πρωτεύοντα ή δευτερεύοντα τόνο, ενώ σε μια ασθενή θέση αντιστοιχεί μια άτονη συλλαβή. Επίσης, συνήθως (αν εξαιρέσουμε τους διασκελισμούς) στο τέλος ενός στίχου αντιστοιχεί ένα γλωσσικό συστατικό, δηλ. μια φωνολογική φράση που δεν μπορεί να σπάσει σε δύο μέρη.¹⁰⁶ Οι θέσεις του αφηρημένου μετρικού σχήματος ομαδοποιούνται λοιπόν σε ένα δεύτερο, υψηλότερο, επίπεδο σε μετρικούς πόδες, οι οποίοι καθορίζουν την σχετική υπεροχή των θέσεων και δίνουν τον ρυθμό του στίχου. Αυτός είναι ο υποκείμενος ρυθμός του στίχου,¹⁰⁷ στον οποίο καλείται να προσαρμοστεί το γλωσσικό υλικό. Δεδομένου ότι η προσαρμογή δεν είναι πάντα ‘τέλεια’ και υπάρχει μια πολυμορφία στην επιφανειακή μορφή των στίχων που θεωρούνται ότι ανήκουν σε ένα συγκεκριμένο είδος, θα

¹⁰² Nespor 1999:261. Οι διαφορές στην διάρκεια δεν είναι ‘διακριτικές’ (distinctive), αν δεν επηρεάζουν την σημασία των λέξεων.

¹⁰³ Nespor 1999:261.

¹⁰⁴ Όπως το θέτουν οι Devine-Stephens: “If English were a dead language, it would be reasonable to assume that it was a stress language on the basis of English verse. In fact, many of the details of English stress patterns can be deduced from the careful analysis of English metre. For instance, the rhythm rule responsible for the context sensitive initial stressing of words like *Tennessee* is recoverable from the limerick composed specifically by two linguists to illustrate this point: “A Tennessee drummer named Bette...”, “... an analysis of the distribution of words like *Tennessee* in English verse will show that in English speech they have primary stress on their final syllable or, under certain conditions, on their initial syllable but never on their medial syllable...” (Devine-Stephens 1994:100-101).

¹⁰⁵ “merely the language itself, running in its natural grooves” και “Poetry is like speech, only more so”. Παρατίθεται στο Devine-Stephens 1994:101, από τα E. Sapir, *Language. An Introduction to the Study of Speech*, New York 1921 και W.S. Allen, *Accent and Rhythm*, Cambridge 1973, αντιστοιχός.

¹⁰⁶ Nespor 1999:262.

¹⁰⁷ Nespor 1999:266.

μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι το αφηρημένο σχήμα στην ουσία δεν υπάρχει. Ωστόσο, παρά τις επιφανειακές διαφορές, υπάρχουν κανονικότητες, όπως π.χ. σε ιαμβικούς στίχους οι άρτιας τάξης θέσεις (2η, 4η κλπ) είναι κατά προτίμηση τονισμένες. Μια περιγραφή αυτών των στίχων χωρίς την υπόθεση του αφηρημένου σχήματος θα οδηγούσε μάλλον σε μια απέραντη περιπτωσιολογία χωρίς κάποια ενοποιητική αρχή. Μια υπόθεση για ένα υποκείμενο ρυθμό, αντίθετα, μπορεί να περιγράψει όλες τις περιπτώσεις με ενιαίο τρόπο και με λίγους κανόνες, οι οποίοι, επί πλέον, μπορούν να δώσουν και ένα μέτρο της '(μετρικής) έντασης' ενός στίχου, δηλ. της απόκλισής του από μια μονότονη επανάληψη του σχήματος. Κάθε απόκλιση (που περιγράφεται από κάποιον κανόνα) αυξάνει την ένταση.¹⁰⁸ Επίσης, μια τέτοια θεώρηση δικαιολογεί και το ότι στίχοι, όπως π.χ. οι ιαμβικοί 15σύλλαβοι, μπορούν και να αυτοσχεδιάζονται.

Στις ισχυρές θέσεις, όπως είπαμε, αντιστοιχούν πρωτεύοντες ή δευτερεύοντες τόνοι. Επομένως σ' αυτό το επίπεδο οι τόνοι αυτοί αντιμετωπίζονται ως ισοδύναμοι.¹⁰⁹ Ένα ζήτημα τίθεται ίσως λόγω του ορισμού των ('φωνολογικών') ποδών και των δευτερευόντων τόνων, ο οποίος έχει γίνει στα πλαίσια της λέξης, αλλά και της σχετικής ελευθερίας τους σε κάποιες περιπτώσεις. Τίθεται έτσι το ζήτημα της αντιστοίχισης των μονοσύλλαβων γραμματικών λέξεων.¹¹⁰ Μιλήσαμε ήδη γι' αυτές στα πλαίσια της παρουσίασης της κλιτικής ομάδας. Αν και κατ' αρχήν αποτελούν τον δικό τους μονοσύλλαβο πόδα, εντάσσονται στην κλιτική ομάδα και είναι σαν να αποτελούν μία λέξη. Οι κανόνες απόδοσης δευτερευόντων τόνων σ' αυτήν την σύνθετη 'λέξη' μπορούν να εφαρμοστούν και να αποδώσουν ή όχι ένα δευτερεύοντα τόνο στην μονοσύλλαβη λέξη. Ανάλογα ισχύουν και για γραμματικές δισύλλαβες λέξεις. Για 'λεξιλογικές' μονοσύλλαβες λέξεις, όπως *φώς*, *γή*, αυτές θα προτιμηθεί μάλλον να αντιστοιχιστούν με ισχυρές θέσεις, μπορεί όμως να χρειαστεί να 'πέσουν' σε ασθενείς θέσεις, ανάλογα με τα συμφραζόμενα, δίνοντας ίσως την αίσθηση της απόκλισης από το μετρικό σχήμα, ανεκτής ίσως και επιτρεπτής ως ένα βαθμό, και της μετρικής 'έντασης' (βλ. παρακάτω). Ως προς την ελευθερία της θέσης του δευτερευόντος τόνου σε κάποιες πολυσύλλαβες λέξεις, αυτή ισχύει για λέξεις, όπως π.χ. *αμαρτιών*, με δυνατότητα δευτερευόντος τόνου είτε στην πρώτη είτε στην δεύτερη συλλαβή. Το ίδιο μπορούμε να πούμε και για τις ΚΟ π.χ. *της βασιλείας σου*, *κατά το κρίμα σου*. Το ποιά δυνατότητα θα προτιμηθεί εξαρτάται από το αφηρημένο σχήμα.¹¹¹ Σε ένα δακτυλικό στίχο, θα γίνει η αντιστοίχιση με δευτερεύοντα τόνο στην πρώτη συλλαβή, σε ένα ιαμβικό ή τροχαϊκό, με δευτερεύοντα τόνο στην δεύτερη. Το γλωσσικό υλικό επιτρέπει και τις δύο, αν και στην δημοτική ποίηση, που χρησιμοποιεί αποκλειστικά τροχαίους και ιάμβους, συναντάται μόνο η δεύτερη. Είχαμε επίσης επεκτείνει την έννοια του δευτερευόντος τόνου, ως δυνατότητας βέβαια, και στην *τελευταία* συλλαβή μιας προπαροξύτονης λέξης. Μια τέτοια δυνατότητα θα ισχύει, βάσει των παραπάνω, και για μια άτονη συλλαβή ενός εγκλιτικού, όπως το *σου* των παραπάνω παραδειγμάτων. Ανάλογα με το τί ακολουθεί ή ανάλογα με το αφηρημένο σχήμα, θα πραγματοποιηθεί η μια ή άλλη αντιστοίχιση. Αυτή η θεώρηση δίνει μια απάντηση στο ζήτημα που συναντάται συχνά σε μετρικές

¹⁰⁸ Nespor 1999:266-267. Για μια λεπτομερέστερη και ευφυή περιγραφή βλ. και Jakobson 1998: 72-76. Να επιστήσουμε την προσοχή ότι ο Jakobson ονομάζει τις ισχυρές θέσεις του μετρικού σχήματος 'άρσεις' και τις ασθενείς 'θέσεις'.

¹⁰⁹ Nespor 1999:269.

¹¹⁰ Οι λέξεις διαίρονται σε 'γραμματικές' (grammatical words) και 'λεξιλογικές' (lexical ή content words)

¹¹¹ Βλ. (και με παραδείγματα στίχων) Σταύρου 1974:13-18, 96-101.

μελέτες, του πότε μονοσύλλαβες ή γραμματικές λέξεις θεωρούνται τονισμένες και πότε άτονες.¹¹²

Ένα άλλο ζήτημα που προκύπτει από την αντιστοιχία είναι μια πιθανή διαφοροποίηση των ισχυρών θέσεων που αντιστοιχίζονται σε πρωτεύοντες και αυτών που αντιστοιχίζονται σε δευτερεύοντες τόνους. Η διαφοροποίηση αυτή μπορεί να εισαγάγει μια διαφοροποίηση των ισχυρών θέσεων του μετρικού σχήματος σε ισχυρότερες και ασθενέστερες. Αυτή όμως δεν είναι σταθερή,¹¹³ δεν αντιπροσωπεύει συνήθως¹¹⁴ τον *σχεδιασμό* του στίχου, ο οποίος έχει κατ' αρχήν ισοδύναμες ισχυρές θέσεις που αντιστοιχούν και σε πρωτεύοντες και σε δευτερεύοντες τόνους, και μπορεί να αξιοποιηθεί μόνο στην απαγγελία, η οποία, τονίζοντας όλες τις ισχυρές μετρικές θέσεις του στίχου, δίνει προτεραιότητα στον ρυθμό, ενώ τονίζοντας κυρίως τους πρωτεύοντες τόνους, δίνει προτεραιότητα στην σημασία και την 'φυσική' προφορά των λέξεων.¹¹⁵ Δεν πρέπει να συγχέονται οι δυνατότητες της απαγγελίας με την κατασκευή του στίχου, ο οποίος πρέπει να είναι ένα 'σταθερό αντικείμενο', ανεξάρτητα από τον τρόπο απαγγελίας του.¹¹⁶

Οι ποικίλες μορφές εμφάνισης ενός στίχου, αυτές που περιγράψαμε και άλλες, χαρακτηρίζονται συνήθως στην ποιητική παράδοση ως διαφοροποιήσεις 'ρυθμού' στα πλαίσια του ίδιου 'μέτρου',¹¹⁷ κάτι που συνειδητά επιδιώκουν πολλές φορές οι ποιητές. Μπορούμε να πούμε ότι, υπό μία έννοια, αυτή η έννοια του ρυθμού συμπίπτει με την έννοια του γλωσσολογικού ρυθμού, μιας και ο δεύτερος μελετά ακριβώς όχι μόνο τις εξάρσεις, αλλά και την σχετική ισχύ τους. Πάντως, στα πλαίσια της μετρικής ποίησης, αυτή η 'ρυθμική ποικιλία' δεν μπορεί να νοηθεί παρά ως ποικίλη έκφραση ενός υποκείμενου σταθερού σχήματος. Αν δεν υπήρχε το σχήμα, δεν θα νοούνταν και οι διαφοροποιήσεις του, διότι δεν θα υπήρχε βάση σύγκρισης. Έτσι τουλάχιστον εννόησαν τα πράγματα και μ' αυτόν τον τρόπο εργάστηκαν οι ποιητές της έμμετρης ποίησης.

Μια επιπλέον διαφοροποίηση της ισχύος των πρωτευόντων τόνων περιγράφεται μέσω των ανώτερων φωνολογικών συστατικών, της φωνολογικής φράσης (φ) και της επιτονικής φράσης (ΕΦ). Ένας στίχος μπορεί να αποτελείται από μία φ, αν είναι βραχύς. Ο πόδας που είναι δεξιά και περιλαμβάνει τον τελευταίο πρωτεύοντα τόνο (το ΠΤΟ¹¹⁸) είναι φωνολογικά ισχυρότερος. Αν ο στίχος είναι εκτενέστερος (π.χ. ο Δαντικός 11σύλλαβος), θα έχει τουλάχιστον δύο φ, δυο ημιστίχια. Ο τελευταίος πόδας (με ΠΤΟ) είναι ισχυρότερος μέσα στην φ και η δεξιά φ πιο ισχυρή. Αν είναι πιο εκτενής, όπως ο 15σύλλαβος, θα έχει δυο ημιστίχια που το καθένα μπορεί να αντιστοιχεί σε μια ΕΦ, με περισσότερες φ. Μπορεί επίσης να αποτελείται από μία μόνο φ ή και μόνο μία λέξη ανά ημιστίχιο, όπως στον στίχο

*Στρογγυλομηλοπρόσωπη, νεραντζομαγουλάτη*¹¹⁹

¹¹² Για όλα αυτά, πρβλ. την συζήτηση στην Nespor 1999:267-269.

¹¹³ Δεν είναι σταθερή στην πλειονότητα των περιπτώσεων. Όμως σ' αυτό το επίπεδο μπορεί να παρουσιαστεί η θέληση του ποιητή, ή μιας ποιητικής παράδοσης γενικότερα, για συγκεκριμένες διαφοροποιήσεις. Για παράδειγμα, στους 8σύλλαβους και 7σύλλαβους τροχαίκοις στίχους του *Ύμνου εις την Ελευθερίαν* ο Δ. Σολωμός τονίζει με πρωτεύοντες τόνους κατά συντριπτική πλειοψηφία μόνο την 3η και την 7η θέση. Η ποιητική παράδοση μιας εποχής μπορεί επίσης να αποφεύγει π.χ. την οξύτονη κατάληξη του α' ημιστίχιου του ιαμβικού 15σύλλαβου (βλ. π.χ. Lauxtermann 2007)

¹¹⁴ Βλ. την αμέσως προηγούμενη σημείωση.

¹¹⁵ Nespor 1999:268-269.

¹¹⁶ Jakobson 1998:78-79.

¹¹⁷ Jakobson 1998:78.

¹¹⁸ Με ΠΤΟ (sic) συμβολίζεται το 'προσδιορισμένο τελικό στοιχείο' (βλ. Nespor 1999:175).

¹¹⁹ Καράς 1985 Β':64.

Όπως είπαμε, μια συγκεκριμένη ποιητική παράδοση ή ένας ποιητής μπορεί να αξιοποιήσει αυτήν την διαφοροποίηση σ' αυτό το επίπεδο, με το να προβάλλει περισσότερο συγκεκριμένους πρωτεύοντες τόνους, αποφεύγοντάς τους σε άλλες ισχυρές θέσεις. Και τέτοιοι όμως στίχοι είναι φτιαγμένοι πάνω στο βασικό πρότυπο που θεωρεί τους δευτερεύοντες τόνους κατ' αρχήν ισοδύναμους με τους πρωτεύοντες. Έτσι, η ιδιαιτερότητα αυτών των στίχων δεν σημαίνει ανυπαρξία του αφηρημένου βασικού σχήματος.

Η ποικιλία σ' αυτό το επίπεδο και η μεγαλύτερη ισχύς που υπάρχει στα δεξιά του στίχου ή του ημιστιχίου δείχνουν ότι οι σημαντικότεροι τόνοι (ισχυρές θέσεις) ενός μετρικού σχήματος είναι οι τελευταίοι, που πρέπει πάντα να υλοποιούνται με έναν πρωτεύοντα τόνο, για να 'στέκεται' και να 'συγκρατείται' ο στίχος.¹²⁰ Θα το δούμε αυτό και παρακάτω. Στην ελληνική ποίηση μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι υπάρχει μια ιδιαιτερότητα σ' αυτό το σημείο με την μετρική ισοδυναμία προπαροξυτόνων και οξυτόνων στίχων ή ημιστιχίων. Αυτό σημαίνει ότι η τελευταία συλλαβή μιας προπαροξυτόνης λέξης ή ΚΟ έχει όντως ένα δευτερεύοντα τόνο που μπορεί να αντικατασταθεί από ένα πρωτεύοντα. Η προπαραλήγουσα τότε δεν λαμβάνει πρωτεύοντα τόνο· απλά ο πρωτεύων τόνος μπορεί να μετατεθεί δύο θέσεις δεξιά ακόμα και στο τέλος του στίχου. Δεδομένης αυτής της δυνατότητας, μπορούν να παρατηρηθούν και ομοιοκαταληξίες μεταξύ οξυτόνων και προπαροξυτόνων λέξεων, όπως στους στίχους του Οδ. Ελύτη

ἀπὸ τὴν ἄκρη τῶν ἀκρωῶ

κατηφορᾶει στὸ Γαίναρο.

Τα παραδείγματα είναι πάμπολλα στην δημοτική και ΝΕ ποίηση.¹²¹

Οι συμπληρωματικοί κανόνες αντιστοίχισης είναι τώρα αυτοί που δίνουν τις νόμιμες αποκλίσεις από το αφηρημένο σχήμα, όταν το γλωσσικό υλικό δεν προσαρμόζεται τέλεια σ' αυτό. Οι στίχοι αυτοί θα παρουσιάζουν ένα μεγαλύτερο βαθμό πολυπλοκότητας και μετρικής έντασης.¹²² Οι συμπληρωματικοί κανόνες μπορούν να θεωρηθούν ότι τροποποιούν το γλωσσικό υλικό ή ότι τροποποιούν το μετρικό σχήμα, χάριν της σωστής προφοράς του γλωσσικού υλικού. Σ' αυτούς τους κανόνες ανήκει η *συναλοιοφή* ή *συνίζηση*, κάτι που δεν αφορά την μελέτη μας, μιας και, όπως μπορούμε να κρίνουμε από τα μουσικά κείμενα, αυτό το φαινόμενο δεν συμβαίνει ποτέ στην υμνογραφία. Αντίστοιχο είναι και το φαινόμενο της *έκθλιψης*. Μ' αυτά τα φαινόμενα και τους αντίστοιχους κανόνες το γλωσσικό υλικό βοηθιέται, όταν χρειάζεται, να προσαρμοστεί στο μετρικό σχήμα. Το σε ποιιά σημεία του στίχου θα συμβούν αυτά τα φαινόμενα, εξαρτάται από τους τόνους του γλωσσικού υλικού

¹²⁰ Βλ. και Jakobson 1998:74.

¹²¹ Η Arvaniti (1991:137-138), μη δεχόμενη τον πόδα και τους δευτερεύοντες ('ρυθμικούς' κατ' αυτήν) τόνους, φτάνει στο λανθασμένο συμπέρασμα ότι η ομοιοκαταληξία στην Ελληνική δεν βασίζεται απαραίτητα στον τόνο, αλλά μάλλον στην συλλαβική δομή. Ένα δίστιχο όμως π.χ. σαν το *Και εποίησες την νήσσα / όταν σ' τα κοπάνησα* (δικό μας παράδειγμα) δεν μπορεί να θεωρηθεί παρά μάλλον ως λογοπαίγνιο και όχι ότι ομοιοκαταληκτεί. Σε ποίηση άλλων λαών μια τέτοια 'παρήχηση' ίσως να θεωρείται ως ένα είδος ομοιοκαταληξίας. Για την ελληνική ομοιοκαταληξία όμως χρειάζονται και κάποιες προϋποθέσεις συμφωνίας των τόνων. Η Nespor θεωρεί την ομοιοκαταληξία (που οπωσδήποτε περιλαμβάνει συμφωνία τονισμών) ως ένδειξη για την ύπαρξη των ποδών. Για την ομοιοκαταληξία αναλυτικά και για την σύμπτωση τονισμού ως προϋπόθεσή της βλ. Κοκόλης 1993.

¹²² Nespor 1999:272.

και το μετρικό σχήμα. Έτσι, το μετρικό σχήμα χρειάζεται πάλι για να δούμε πού χρειάζεται μια συναλοιφή και πού πρέπει να υπάρχει χασμωδία στον στίχο.¹²³

Οι συμπληρωματικοί κανόνες αντιστοιχίσης που ενδιαφέρουν περισσότερο την μελέτη μας είναι αυτοί που λειτουργούν στο επίπεδο του μετρικού πόδα και επιτρέπουν αποκλίσεις σ' αυτό το επίπεδο. Γενικά, μπορούμε να πούμε ότι στην ποίηση βρίσκουμε πολλές φορές τονισμένες συλλαβές σε ασθενείς θέσεις του μετρικού σχήματος και άτονες σε ισχυρές, με άλλα λόγια μια μετατόπιση ενός τόνου κατά μια θέση. Μπορούν επίσης να παρουσιαστούν και τονικές συγκρούσεις (που σημαίνει ότι μια τονισμένη συλλαβή έχει μπει στην ασθενή θέση). Ένα κλασσικό παράδειγμα είναι το να παρουσιαστεί μια αντιστροφή του ιαμβικού ποδός, δηλ. ένας τροχάιος αντί ιάμβου, στην αρχή ιαμβικών στίχων ή ημιστιχίων. Αυτό συμβαίνει συχνά στην ελληνική δημοτική ποίηση, αλλά και στην Αγγλική, Γερμανική κλπ.¹²⁴ Τέτοιες αλλαγές μπορούν να θεωρηθούν ότι αλλάζουν το μετρικό σχήμα, το οποίο, τρόπον τινά, δεν μπορεί να μείνει άθικτο κάτω από την 'πίεση' του γλωσσικού υλικού. Οντως, μπορεί στην απαγγελία να δώσει έμφαση κανείς στους πρωτεύοντες τόνους, παραβιάζοντας έτσι προς στιγμήν τον ιαμβικό ρυθμό, ο οποίος αποκαθίσταται γρήγορα με τους επόμενους τόνους ή προς το τέλος του στίχου και με την βοήθεια του τελευταίου σταθερού τόνου.¹²⁵ Αυτό που αποτελεί μια κανονικότητα, και τον κανόνα αντιστοιχίας, είναι ότι τέτοιες περιπτώσεις παρουσιάζονται συνήθως στην αρχή φωνολογικών φράσεων ενός στίχου ή ημιστιχίου. Ίσως μια ελάχιστη έστω αίσθησης μιας κάποιας παύσης, που διαχωρίζει την φωνολογική φράση από την προηγούμενη, δίνει την δυνατότητα στην πρώτη συλλαβή να είναι ένα είδος τονικά αδιάφορης συλλαβής.¹²⁶ Μπορούν να υπάρχουν όμως και τονισμένες συλλαβές μέσα στην φωνολογική φράση που πέφτουν σε ασθενείς θέσεις του μετρικού σχήματος. Οι περιπτώσεις μπορούν να είναι διάφορες και να ακολουθούν κι αυτές κάποιους κανόνες. Γενικά, τέτοιοι επιτρεπτοί παρατονισμοί μπορούν να εξαρτώνται από την εποχή και την ποιητική παράδοση (που άλλους επιτρέπει και άλλους όχι). Δεν θα τους περιγράψουμε αναλυτικά εδώ.¹²⁷ Αυτό που έχει σημασία είναι η ύπαρξή τους και ότι η ύπαρξη των αντίστοιχων στίχων νομιμοποιεί κι αυτές τις περιπτώσεις ως παραδείγματα του συγκεκριμένου στίχου.

Αν κανείς αναγνώσει ένα στίχο με τέτοιες θέσεις τόνων, δίνοντας έμφαση στον ρυθμό, κάποιες λέξεις θα εμφανιστούν τονισμένες με λανθασμένο τρόπο. Καμιά φορά αυτό δεν αποτελεί πρόβλημα· μπορεί ο τόνος και ο ρυθμός του μέτρου να προέχουν. Έτσι είναι στα παιδικά τραγούδια, όπως θα δούμε, αλλά και στην υπόλοιπη ποίηση μπορεί αυτό να συμβεί, ανάλογα με το περιβάλλον της εν λόγω λέξης, όπως π.χ. στο παράδειγμα από την Nespor:

*Απόψ' είδα στον ύπνο μου, / στον ύπνο που κοιμόμουν,*¹²⁸

¹²³ Χαρακτηριστικά παραδείγματα γι' αυτό αποτελούν πάρα πολλοί στίχοι του Κ. Καβάφη. Το μετρικό τους σχήμα είναι πάντα ιαμβικό, όμως μόνο με τις κατάλληλες, και συχνές, συναλοιφές και συνιζήσεις. Το σε ποιά σημεία θα συμβούν αυτές δεν μπορεί να προσδιοριστεί χωρίς την γνώση του μετρικού σχήματος. Για την ποίηση του Κ. Καβάφη βλ. και παρακάτω.

¹²⁴ Για την Αγγλική ποίηση βλ. και Wainwright 2005:81-82. Για την Γερμανική Asmuth 1984.

¹²⁵ Ένα παράδειγμα ιαμβικού ημιστιχίου που ο ρυθμός του αποκαθίσταται μόνο μέσω του τελευταίου τόνου είναι το *Είναι τώρα λίγος καιρός/ όπου την αγαπάω* από το τραγούδι του Γιάννη Παπαϊωάννου που αρχίζει με τα λόγια *Τις άλλες τ'ά 'μπλεξα κι εγώ/ με μια ζανθιά μικρούλα*. Το ότι το ημιστίχιο είναι ιαμβικό και νοείται ως τέτοιο είναι φανερό βέβαια από την αντιστοιχία με τα υπόλοιπα και από την μουσική του τραγουδιού.

¹²⁶ Jakobson 1998, 76.

¹²⁷ Για δημοτικούς στίχους βλ. τις μελέτες του Γ. Σπαταλά (βλ. Βιβλιογραφία). Γενικότερα, βλ. ελληνικές μετρικές, π.χ. Σαραλής, Σταύρου.

¹²⁸ Nespor 1999:278.

όπου η συλλαβή *εί-* αποτονίζεται και παίρνει τόνο το *-δα*.

Εδώ έχουμε και μια τονική σύγκρουση. Η θεραπεία μιας τονικής σύγκρουσης με επιμήκυνση της πρώτης συλλαβής μπορεί να θεωρηθεί ότι αλλάζει προς στιγμήν το μετρικό σχήμα. Υπάρχει όμως και μια άλλη θεραπεία: η προφορά μιας συλλαβής σε μεγαλύτερο ύψος χωρίς να χρειάζεται η επιμήκυνση. Το τονικό ύψος δεν περιλαμβάνεται στο μετρικό πλέγμα, ούτε στην παράσταση του μετρικού σχήματος. Είναι όμως ένα βασικό στοιχείο του δυναμικού τόνου και είναι ίσως λάθος που παραλείπεται.¹²⁹ Αυτή η τακτική λοιπόν θα μπορούσε να εφαρμοστεί στην απαγγελία τόσο των τονικών συγκρούσεων, όσο και των τονισμένων συλλαβών που πέφτουν σε ασθενή θέση του σχήματος, χωρίς να διαταραχθεί η αίσθηση των τονισμών του μετρικού σχήματος. Μπορεί να θεωρηθεί π.χ. εκ των ουκ άνευ για μια απαγγελία που θα αποδίδει και το ερωτηματικό *πού* και τον τόνο του ρήματος *πάς* του μεσοτονικού στίχου:

Πού |πάς καρ|βάκι με |τέτοιον και|ρό; (|=ισχυρή θέση)

Σε μια τέτοια απαγγελία ενός στίχου, ο οποίος παρουσιάζει ‘παρατονισμούς’, ο ρυθμός του μετρικού σχήματος παραμένει, ενώ τα τονικά ύψη των τόνων δημιουργούν ένα δικό τους ρυθμό. Οι δυο ρυθμοί κατά κάποιον τρόπο ‘τρέχουν’ ταυτόχρονα, χωρίς να ταυτίζονται, ώσπου να συμπέσουν στο τέλος του στίχου.¹³⁰ Ίσως πρέπει τελικά να υποθέσει κανείς μια πιο ‘τραγουδιστή’ απαγγελία που δημιούργησε την δυνατότητα για τέτοιους στίχους. Και σίγουρα τραγουδιστή είναι η ‘απαγγελία’ στην περίπτωση των δημοτικών και άλλων τραγουδιών, των οποίων οι στίχοι παρουσιάζουν τά ίδια φαινόμενα.

3.5. Το ζήτημα των ποδών στην ΝΕ ποίηση

Το ζήτημα της περιγραφής της μετρικής της ΝΕ ποίησης έχει μια μακρά και ιδιόμορφη ιστορία.¹³¹ Είδαμε ότι οι Βυζαντινοί δεν κατόρθωσαν να την περιγράψουν με συγκεκριμένους όρους. Η περιγραφή της ήρθε σχετικά αργά, από τις αρχές του 19ου αι και μετά,¹³² χωρίς κιόλας να φανεί από την αρχή ξεκάθαρα η φύση της. Η κλασική παιδεία, με τα ποσοτικά μέτρα, επηρέαζε τις γνώμες των μελετητών ακόμη μέχρι και τις αρχές του 20ού αι.¹³³ Έγινε κάποια στιγμή σαφές ότι το στοιχείο που δίνει τον ρυθμό είναι ο τόνος και ότι η έννοια του ρυθμού και του μέτρου συνίσταται στην κατά το μάλλον ή ήττον ομαλή εναλλαγή του τόνου στο στίχο. Οι ομάδες των τονιζομένων και ατόνων συλλαβών ονομάστηκαν κι εδώ, κατά τα αρχαία πρότυπα, ‘πόδες’ και τα είδη τους με την ίδια αρχαία ορολογία, *ιάμβοι τροχαιοί κλπ.* Η σύνδεση με την κλασική παράδοση δεν έπαυσε όμως, μιας και θεωρήθηκε από πολλούς ότι τα νέα μέτρα προέρχονται απευθείας από τα αρχαία, μέσω μιας αντιστοιχίας των τονιζομένων συλλαβών με μακρές.¹³⁴ Αυτή η αντίληψη έφερε και

¹²⁹ Η Arvaniti (1991:149-151) σημειώνει αυτήν την παράλειψη και προτείνει τρόπο για την συμπερίληψή του.

¹³⁰ Βλ. και Jakobson 1998:79. Ανάλογο θα είναι το συμπέρασμά μας και για το μέλος και τον ρυθμό των στιχηρών και ερμών.

¹³¹ Για μια αναλυτική παρουσίαση, βλ. Γαραντούδης 1989

¹³² Ουσιαστικά με το βιβλίο του Χαρισίου Μεγδάνη (1819) *Καλλιόπη παλιννοστούσα ή περί ποιητικής μεθόδου* (βλ. Γαραντούδης 1989:30)

¹³³ Δήλωση του Λίνου Πολίτη, βλ. Γαραντούδης 1989:87

¹³⁴ Αυτό έχει ίσως μια ιστορική βάση (βλ. π.χ. Röhlmann 1960 και Dihle 1954), όμως δεν μπορούσε να συμβεί παρά μόνο σε πόδες και μέτρα που δεν είχαν δίπλα-δίπλα μακρές συλλαβές. Βέβαια, τέτοια ποσοτικά μέτρα είχαν αρχίσει σιγά-σιγά να εκλείπουν. Οι Βυζαντινοί δεν τα καλλιέργησαν (βλ. West 2004:85-102)

την προσπάθεια για μια ‘ανάσταση’ κλασικών μέτρων και εφαρμογή τους στην ΝΕ ποίηση, κυρίως από τους ποιητές του Αθηναϊκού Ρομαντισμού.¹³⁵

Ήταν κυρίως ίσως αυτές οι υπερβολές, μαζί με την χρήση αρχαίων όρων για τους νέους και διαφορετικής φύσεως πόδες, που οδήγησαν ανθρώπους σαν τον Η. Βουτιερίδη να διατυπώσουν την άποψη ότι το μόνο στοιχείο που έχει σημασία για την ΝΕ στιχουργική είναι ο αριθμός των συλλαβών.¹³⁶ Σ’ αυτό συνέτεινε και η πολυμορφία που μπορούν να παρουσιάζουν οι στίχοι κάποιου συγκεκριμένου είδους, π.χ. οι ιαμβικοί 15σύλλαβοι. Έτσι, η πολυμορφία αυτή ονομάστηκε ασαφώς *ρυθμός*, χωρίς να αναγνωριστεί κάποιο υποκείμενο σχήμα. Η άποψη αυτή δίχασε τους μελετητές και μπορεί να πει κανείς ότι βρίσκει υποστηρικτές μέχρι σήμερα.¹³⁷

Δώσαμε εδώ τους λόγους που η χρήση των ποδών, μιας έννοιας που θεμελιώθηκε γενικότερα για την γλώσσα, δίνει μια καλύτερη και απλούστερη περιγραφή των στίχων και δικαιολογεί και την επικρατούσα μορφή τους (διότι υπάρχει μια τέτοια μορφή) και τις αποκλίσεις απ’ αυτήν. Μια περιγραφή μόνο με τον αριθμό των συλλαβών αποτυγχάνει να δώσει και την απλή διαφορά που μπορεί να έχει π.χ. ένας ιαμβικός 8σύλλαβος από ένα τροχαϊκό 8σύλλαβο. Ωστόσο, η έννοια του υποκείμενου σχήματος δεν είναι μόνο στο μυαλό των μελετητών. Ήταν, και είναι, συνειδητά ή και ασυνείδητα, και στο μυαλό των ίδιων των ποιητών.¹³⁸ Βάσει αυτού μάλιστα, και για να ποικίλουν τα ποιήματά τους, αλλά και σκόπιμα, για να δώσουν κάποιο συγκεκριμένο αισθητικό αποτέλεσμα, εισάγουν όλες τις αποκλίσεις, για τις οποίες μιλήσαμε παραπάνω.¹³⁹ Αυτές δεν θα είχαν νόημα χωρίς την γνώση του μετρικού σχήματος από την μεριά των ποιητών και χωρίς την, ασυνείδητη έστω, γνώση του από την μεριά των ακροατών τους. Οι αποκλίσεις αυτές θα μπορούσαν να έχουν αποτέλεσμα μόνο ως διαψεύσεις μιας *προσδοκίας*, την οποία δημιουργεί ένα μετρικό κανονικό σχήμα.¹⁴⁰

Παραδείγματα τέτοιας συνειδητής χρήσης των αποκλίσεων έχουμε στην ποίηση του Α. Κάλβου, ο οποίος, αν και δεν κατονομάζει σαφώς το βασικό του μετρικό σχήμα (που είναι ιαμβικό), μιλάει σαφώς για τις παραλλαγές του που χρησιμοποιεί. Οι παραλλαγές αυτές αφορούν τόσο στον αριθμό των συλλαβών των στίχων, ο οποίος ποικίλει ελαφρά μέσα σε κάποια συγκεκριμένα όρια, όσο και στις θέσεις των τόνων, οι οποίοι δεν πέφτουν πάντα στις ισχυρές θέσεις ενός ιαμβικού σχήματος, αλλά ποικίλουν, όχι κατά τυχαίο, αλλά με καθορισμένους τρόπους. Γι’ αυτή την

¹³⁵ Βλ. Γαραντούδης 1989.

¹³⁶ Βουτιερίδης 1929.

¹³⁷ Βλ. π.χ. τις απόψεις του Ευρ. Γαραντούδη στο Γαραντούδης 1989. Ο ίδιος όμως σε μεταγενέστερα γραπτά του (1996, 2007) χρησιμοποιεί τους όρους ‘ιαμβικός’ και ‘τροχαϊκός ρυθμός’.

¹³⁸ Βλ. π.χ. και τον αυτοσχεδιασμό στις μαντινάδες κλπ.

¹³⁹ Οι μορφές στίχων που δεν έχουν πρωτεύοντες τόνους σε όλες τις ισχυρές θέσεις πρέπει να θεωρηθούν μάλλον ως κανονικές. Κυρίως ίσως οι μορφές με τόνους σε ασθενείς θέσεις πρέπει να θεωρηθούν ως ‘αποκλίνουσες’ (έστω κι αν κάποιες αποκλίσεις, όπως αυτή στην πρώτη θέση ιαμβικών στίχων, είναι πολύ συνηθισμένες).

¹⁴⁰ Για την προσδοκία και τις διαψεύσεις της, καθώς και για τις αποκλίσεις, σχετικά με τον ρυθμό, βλ. και Jakobson 1998:75-77. Τόσο στην ποίηση, όσο και στην μουσική, η εγκαθίδρυση και επανάληψη του μετρικού σχήματος δημιουργεί την προσδοκία ότι αυτό θα συνεχιστεί αυτούσιο. Η διάψευση αυτής της προσδοκίας μέσω των μετρικών αποκλίσεων δημιουργεί την μετρική ένταση και έχει ένα αισθητικό αποτέλεσμα, ακόμα και ευχάριστο, ιδίως όταν το μετρικό σχήμα επανέρχεται στην ‘κανονική του τάξη’, δίνοντας έτσι την ευχαρίστηση της ποικιλίας και μη μονοτονίας μεν, αλλά και της ελάνθου στο οικείο μετρικό σχήμα.

μεταχείριση ενός παραδοσιακού μέτρου ο Κάλβος χρησιμοποίησε τον όρο 'πολύτροπος αρμονία'.¹⁴¹

Την άποψη για μια 'πολύτροπον αρμονίαν' αποδέχτηκε ο Κ. Παλαμάς που, αντιδρώντας στο πνεύμα του Φαναριωτικού και Αθηναϊκού κλασικισμού, θέλησε να ανανεώσει την ποίηση.¹⁴² Η ανανέωση για τον Παλαμά δεν ήταν μια ρήξη με το παρελθόν, αλλά ένας νέος τρόπος αντιμετώπισης των παραδοσιακών μετρικών μορφών. Έτσι, δεν καταργεί τους βασικούς ρυθμούς, ιαμβικό, τροχαϊκό κλπ, αλλά πειραματίζεται με μίαν ανάπτυξη και διαφορετική μεταχείριση άλλων στοιχείων που συνιστούν την μετρική μορφή των ποιημάτων. Εκτός από τον βασικό ρυθμό, ιαμβικό κλπ, την αίσθηση της μετρικότητας σε ένα ποίημα την δίνουν και α) ο σταθερός αριθμός συλλαβών των στίχων, β) η σταθερή τομή (για να αναφέρουμε δύο βασικά στοιχεία). Πάνω σ' αυτά τα στοιχεία δούλεψε ο Παλαμάς, δίνοντάς τους μια ποικιλία και δημιουργώντας τον 'πολύτροπο' ή 'ελευθερωμένο' στίχο. Διατηρώντας π.χ. τον ιαμβικό 15σύλλαβο, καταργεί την τοποθέτηση της τομής μετά την 8η θέση και την τοποθετεί σε διάφορες θέσεις του στίχου. Ή, διατηρώντας τον τροχαϊκό ρυθμό, ποικίλει τον αριθμό των συλλαβών των στίχων. Έτσι, θα λέγαμε ότι φτάνει να δώσει ποιήματα με σταθερό μεν ρυθμό ('μέτρο' με την έννοια των ποδών. Στα όρια του στίχου υπάρχουν, εννοείται, και οι επιτρεπόμενες αποκλίσεις στις θέσεις των τόνων¹⁴³), αλλά με καθορισμένη ποικιλία στα υπόλοιπα στοιχεία. Ως προς αυτά τα στοιχεία τουλάχιστον, θα λέγαμε ότι αρχίζει να πλησιάζει προς την υμνογραφία, κάτι που σε κάποιες περιπτώσεις πρέπει να ήταν και συνειδητή επιλογή του, όπως φαίνεται να μαρτυρεί ο τίτλος και η δομή του ποιήματός του *Οι χαιρετισμοί της Ηλιογέννητης*.¹⁴⁴ Οι τεχνικές αυτές, του σταθερού ρυθμού (μέτρου), αλλά ποικίλου αριθμού συλλαβών ή του παραδοσιακού στίχου αλλά μεταβλητής τομής, χρησιμοποιήθηκαν αργότερα και από άλλους ποιητές, όπως από τον Γ. Σεφέρη.¹⁴⁵

Μια ιδιαίτερη θέση κατέχει ο Κ. Καβάφης. Η ποίησή του, πάντα με ιαμβικό ρυθμό,¹⁴⁶ αλλά με ποικιλία αριθμού συλλαβών και τομών δεν έγινε στην αρχή αντιληπτή ούτε καν ως έμμετρος λόγος.¹⁴⁷ Το 'σπάσιμο' αυτό της μετρικότητας, μαζί με τις επιτρεπόμενες αποκλίσεις ως προς τις θέσεις των τόνων, καθώς και τις πολλές συνιζήσεις, που εισάγουν από μίαν άποψη μίαν ασάφεια ως προς τον αριθμό των μετρικών συλλαβών, συνέβαλαν, ώστε να θεωρηθεί ο ποιητικός του λόγος μάλλον ως πεζός και να αποκληθεί η ποίησή του 'πεζολογική'. Ωστόσο, ο ρυθμός του είναι στην συντριπτική πλειοψηφία των ποιημάτων του ιαμβικός.

¹⁴¹ Βλ. την «Επισημείωσιν» του ίδιου του Κάλβου στις εκδόσεις των *Ωδών* του. Για την μετρική του Κάλβου και την επίδρασή της στον Παλαμά, βλ. Γαραντούδης 1991. Επίσης, και για την επίδρασή της στον Ελύτη, βλ. Γαραντούδης 1996, Καρβέλης 2007.

¹⁴² Βλ. Γαραντούδης 1991, Perí 1991, Αθανασοπούλου & Perí 1996, Πολίτης

¹⁴³ Ανάλογα με τον αριθμό των συλλαβών αυξάνονται και οι δυνατότητες για μετρικές παύσεις ('τομές') και για επιτρεπούς παρατονισμούς. Γι' αυτό, έχει σημασία και ο αριθμός των συλλαβών για τον ποιητικό 'ρυθμό' κι όχι μόνο ο 'ρυθμός' (=μέτρο) στο στοιχειώδες επίπεδο εναλλαγής και ασθενών θέσεων του μετρικού σχήματος.

¹⁴⁴ Βλ. Perí 1991

¹⁴⁵ Mackridge 1996, Marcheselli Loukas 1991, Πολίτης. Την παραδοσιακή μετρική, αλλά με πολλές σκόπιμες αποκλίσεις, χρησιμοποιεί και ο Κ. Καρυωτάκης. Βλ. Παπάζογλου 1988, Στεργιόπουλος 1996, Καψάλης 1996.

¹⁴⁶ Βλ. την εισαγωγή του Γ. Σαββίδη στην έκδοση των *Απάντων* του Καβάφη. Επίσης, Pontani 1991, Αθανασοπούλου & Perí 1996, Πιερής 1996.

¹⁴⁷ Βλ. Pontani 1991:75: "Έτσι για την ποίησή του είχαν πος πρόκειται για μεταμφιεσμένη πρόζα και αντικατέβαλαν στα λυρικά του ποιήματα κάθε λογής άμετρα αποσπάσματα, ακόμα και δημοσιογραφικές ειδήσεις κορφολογημένες από τις εφημερίδες".

Η συντομώτατη αυτή παρουσίαση κάποιων, έστω, χαρακτηριστικών της ΝΕ έμμετρης ποίησης μας δείχνει δύο πράγματα: α) ότι οι ποιητές συνειδητά χρησιμοποίησαν τόσο τα μετρικά σχήματα σταθερού ρυθμού, όσο και τις επιτρεπόμενες αποκλίσεις στην θέση των τόνων, β) ότι ένα ποίημα χωρίς σταθερό αριθμό συλλαβών στους στίχους του και χωρίς σταθερή τομή σ' αυτούς μπορεί να αποκλίνει από την αίσθηση της 'μετρικότητας', να φτάσει ακόμη και να θεωρηθεί ως πεζό, έστω κι αν έχει σταθερό ρυθμό στους στίχους του.

Αυτήν την απόκλιση από την αίσθηση της μετρικότητας χρησιμοποίησαν και οι ποιητές του λεγόμενου ελεύθερου στίχου. Αν και χαρακτηριστικό αυτής της ποίησης είναι η αδιαφορία για τα παραδοσιακά μέτρα και ρυθμούς και μάλλον η ρήξη με αυτά, ωστόσο σε πολλές περιπτώσεις πρόκειται μάλλον για 'ελευθερωμένο' στίχο και μάλιστα όχι τυχαία, αλλά ως συνειδητή επιλογή των ποιητών. Δεν είναι καθόλου σπάνιο, στίχοι ή και ολόκληρα ποιήματα αυτού του είδους να έχουν σταθερό ιαμβικό ή τροχαϊκό ρυθμό (επαναλαμβάνουμε: με τις επιτρεπτές αποκλίσεις στις θέσεις των τόνων). Η έντονη αίσθηση αυτού του ρυθμού απλώς αμβλύνεται από τα συμφραζόμενα (πιθανόν μη επανάληψη του ρυθμού στον επόμενο στίχο, μη σταθερός αριθμός συλλαβών των στίχων κλπ).¹⁴⁸

3.6. Η Βυζαντινή ποίηση και υμνογραφία υπό το πρίσμα της ΝΕ ποίησης.

Έχοντας ήδη περιγράψει τα ρυθμικά χαρακτηριστικά του πεζού λόγου και της ΝΕ ποίησης, με τους πρωτεύοντες και δευτερεύοντες τόνους, μπορούμε να δούμε την υμνογραφία με ένα άλλο μάτι.¹⁴⁹ Μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι πολλά κώλα και στίχοι της παρουσιάζουν ένα σταθερό ρυθμό στο επίπεδο των ποδών και ίσως ακόμη να συμπίπτουν και με ΝΕ στίχους. Έτσι, για παράδειγμα, ο πρώτος στίχος του ειρμού *Σού ή τροπαιούχος δεξιά* είναι ρυθμικά όμοιος με το στίχο του Ν. Καββαδία *Έπεσε τὸ πούσι ἀπὸ βραδύς*. Σταθερό ρυθμό παρουσιάζουν και επόμενοι στίχοι από τον ειρμό: *αὕτη γὰρ ἀθάνατε ὡς πανσθενής, ὑπεναντίους ἔθραυσε*. Αν λάβουμε δε υπόψην και ότι μπορούν να υπάρχουν επιτρεπτές αποκλίσεις στην θέση των τόνων, τότε ακόμη περισσότεροι στίχοι και κώλα μπορούν να θεωρηθούν ότι παρουσιάζουν σταθερό ρυθμό, όπως στο τέταρτο κώλον του προσομοίου Καθίσματος *Έτοιμάζον Ζαβουλών / καὶ εὐτρεπίζον Νεφθαλεὶμ // Ἰορδάνη ποταμὲ / στήθι, ὑπόδεξαι σκιρτῶν*. Το ότι ο τόνος του *στήθι* είναι σε ασθενή θέση φαίνεται και από το Αυτόμελό του: *Κατεπλάγη Ἰωσήφ / τὸ ὑπὲρ φύσιν θεωρῶν // καὶ ἐλάμβανεν εἰς νοῦν / τὸν ἐπὶ πόκον ὑετόν*. Επίσης στο στιχηρό *Δεῦτε λαοὶ ὑμνήσωμεν καὶ προσκυνήσωμεν Χριστόν, δοξάζοντες αὐτοῦ τὴν ἐκ νεκρῶν ἀνάστασιν ἢ τα δόξα τῷ δεδωκότι σοι ἰσχύν... δόξα τῷ ἐνεργοῦντι διὰ σοῦ ἀπὸ τα Ἀπολυτίκια ἢ τα θίασον συγκροτήσαντας πνευματικὸν στερέωσον καὶ καὶ συντήρησον / πάσης ἐχθρῶν ἀλώσεως*¹⁵⁰ κά. από τον Κανόνα του Ακαθίστου. Οι υπογραμμισμένοι τόνοι εδώ μπορούν να θεωρηθούν ότι είναι σε

¹⁴⁸ Βλ. π.χ. τους στίχους του Γ. Ρίτσου: *Κυρὰ τῶν ἀμπελιῶν, πὸν σ' εἶδαμε πίσω ἀπ' τὸ δόχτυ τοῦ πενκόδασον / νὰ σὺνγνίζεις μὲ τὸ χάραμα τὰ σπίτια τῶν ἀητῶν καὶ τῶν τσοπάνων ἢ καὶ μισανοίγοντας τὰ μάτια μας βλέπαμε ὀρθὸ τὸν Πρόγονο στὴν πόρτα νὰ γεμίζει τὴν μπασιά μὲ τὴν ἀντρεία τὸν / οὐ σφουγγαράς μέσα στῆς νύχτας τὰ νερά πὸν γύρω του γλιστρούσανε τῶν ἀστεριῶν τὰ ψάγια / κι ἔτσι νὰ λέει σὲ κάποιονε πὸν φεύγει «καλὸ βόλι»*. Βλ. επίσης π.χ. τὴν μελέτη του Γ. Καρβέλη (2007) για τον Οδ. Ελύτη ἢ τις μελέτες για τον Γ. Σεφέρη που αναφέρθηκαν παραπάνω.

¹⁴⁹ Δεν μπορούμε προφανώς να πούμε ότι είμαστε οι πρώτοι που επιχειρούμε μια τέτοια ματιά. Αν εξαιρέσουμε αυτούς που θέλησαν να μιλήσουν για προσωδιακά μέτρα, ὅλοι οι ἄλλοι μελετητές σχετίζουν τὴν υμνογραφία, με τὸν ἕνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο, με τὴν ΝΕ ποίηση (βλ. Κεφ. 2), ὁμῶς ἴσως εμεῖς δίνουμε μια καλύτερη εἰκόνα με τὴν περιγραφή τῶν δευτερευόντων τονισμῶν καὶ τῶν δυνατῶν αποκλίσεων στὴ θέση τοῦ τόνου.

¹⁵⁰ Βλ. καὶ Καράς 1982 Α':162, που λαμβάνει τὸν τόνο τοῦ πάσης στὴν ἄρση στὸ σημερινὸ μέλος τοῦ τροπαρίου.

ασθενή θέση στην αρχή του κώλου. Όμως τέτοιοι τονισμοί μπορούν να βρεθούν και στην μέση κώλου, στην αρχή φωνολογικής φράσης ή και λέξης. Έτσι τα *ζοφώδης τε και άσέληνος / έρωσ τής άμαρτίας και και άσω γηθόμενος / ταύτης τὰ θαύματα* μπορούν να θεωρηθούν ότι έχουν σταθερό τροχαϊκό ρυθμό. Τέτοιες περιπτώσεις μπορούν βέβαια να είναι εμφανέστερες και να ερμηνευθούν με περισσότερη βεβαιότητα ως τέτοιες, στις περιπτώσεις, που έχουμε ήδη αναφέρει στο κεφ 1, στίχων με πιο συγκεκριμένο ΝΕ μέτρο, όπως ιαμβικό 15σύλλαβο, όπως π.χ. στον β' στίχο από το α' αναστάσιμο Εξαποστειλάριο *πίστει Χριστόν θεάσασθαι / λέγοντα έξουσίαν* ή τους στίχους ειρμών όπως *Τα Χερουβίμ μιμούμενοι / παίδες έν τή καμίνω και έπ' αίνεσιν έγείρουσι / τών άγγέλων τὰ πλήθη* (Στάθης 1977:46),¹⁵¹ ή των στιχηρών *Ηνοίγησάν σοι Κύριε / φόβω πύλαι θανάτου* (δύο τόνοι σε ασθενή θέση εδώ) και *Λαός παράνομος Χριστέ / σέ προδοῦς τῷ Πιλάτῳ* (Στάθης 1977:56).¹⁵²

Έτσι, μπορούμε να πούμε ότι και στην υμνογραφία εν γένει μπορούμε να βρούμε την αίσθηση του συνεχούς δισημού ποιητικού ρυθμού που συναντήσαμε στους κατά στίχον ύμνους, στά σατιρικά δημοτικά τραγούδια, στο 'τραγούδι της άνοιξης' και στους ύμνους του Αγίου Συμεών.

Βέβαια, υπάρχουν και οι πολλές περιπτώσεις των στίχων που δεν μπορούν εύκολα να θεωρηθούν ότι ακολουθούν ένα σταθερό ποιητικό ρυθμό. Όμως υπάρχει μια δυνατότητα να ενταχθούν σε ένα σταθερό ρυθμό. Είναι η απλή δυνατότητα της επέκτασης κάποιων τονισμένων συλλαβών σε δύο χρόνους, όταν παρουσιάζεται ένας τρίσημος ποιητικός πόδας.¹⁵³ Αυτή η δυνατότητα παρουσιάζεται σε απλές και καθημερινές εκδηλώσεις ρυθμικής απαγγελίας του λόγου, όπως τα *συνθήματα* και τα *παιδικά τραγούδια*.

3.7. Συνθήματα και παιδικά τραγούδια

Στην περίπτωση των συνθημάτων και των παιδικών τραγουδιών πρόκειται για ένα πολύ συγκεκριμένο χρονικό και τονικό αφηρημένο σχήμα που γεμίζεται με το γλωσσικό υλικό, με κάποιους κανόνες αντιστοιχίας.¹⁵⁴ Το σχήμα αποτελείται από 8 θέσεις και αντίστοιχους χρόνους, με εναλλαγή μιας ισχυρής και μιας ασθενούς θέσης. Κάθε θέση μπορεί να αντιστοιχιστεί σε μία συλλαβή το πολύ. Μια συλλαβή μπορεί να καταλάβει και περισσότερες θέσεις. Στα συνθήματα το σχήμα μπορεί να χρησιμοποιηθεί μια φορά, αν το σύνθημα είναι μικρότερο, ή δύο φορές, αν είναι μεγαλύτερο. Στα παιδικά τραγούδια χρησιμοποιείται σε κάθε βραχύ στίχο τους μια φορά.

Τα συνθήματα είναι πολλές φορές έμμετρα. Μπορούν να έχουν ένα τροχαϊκό ή ιαμβικό ρυθμό. Η αντιστοιχία του συνθήματος με το αφηρημένο σχήμα γίνεται με την αντιστοιχία ισχυρών θέσεων του σχήματος με πρωτεύοντες και δευτερεύοντες

¹⁵¹ Ημιστίχια σαν το δεύτερο του δευτέρου στίχου από αυτά τα παραδείγματα παρουσιάζονται και στους πολιτικούς (ιαμβικούς 15σύλλαβους) του Αγίου Συμεών του Νέου Θεολόγου. Για την εργασία του Γρ. Στάθης στους 15σύλλαβους ειρμών και στιχηρών, βλ. αναφορά μας στο Κεφ. 1.

¹⁵² Ο Στάθης ορθώς τους θεωρεί πολιτικούς 15σύλλαβους, μιλάει όμως για αλλαγή ρυθμού σ' αυτά τα σημεία. Ο ίδιος έχει συνθέσει έμμετρη ποίηση με όλους τους επιτρεπτούς 'παρατονισμούς'.

¹⁵³ Ένας τρίσημος μπορεί ίσως να θεωρηθεί ως μια 'τονική σύγκρουση' του σταθερού δισημού του μετρικού σχήματος με τον ρυθμό του λόγου, που θεραπεύεται με τους ίδιους τρόπους που θεραπεύονται και οι τονικές συγκρούσεις εν γένει: α) επέκταση συλλαβής β) τοποθέτηση μιας τονισμένης συλλαβής σε μεγαλύτερο τονικό ύψος. Θα δούμε αυτά να επαληθεύονται ακριβώς στο μέλος των ειρμών και στιχηρών.

¹⁵⁴ Η μόνη γλωσσολογική μελέτη που βρήκαμε για τα συνθήματα είναι των Malikouti-Drachmann & Drachmann 1980. Μια σύντομη αναφορά, απ' όπου πήραμε και ένα παράδειγμα, κάνει και ο Γ. Αμαργιανάκης στην *Εισαγωγή στην Ελληνική Δημοτική Μουσική* (Πανεπιστημιακές Σημειώσεις), Αθήνα 1999, σ. 61.

τόνους του συνθήματος και είναι, βέβαια, άμεση. Αυτά όμως που είναι χαρακτηριστικά εδώ είναι:

(α) όλες οι βραχείες συλλαβές, τονισμένες και άτονες (αυτές που δεν χρειάζεται να επεκταθούν· βλ. στο (γ)), εκφωνούνται ισόχρονα (ισοχρονία συλλαβών).

(β) οι δευτερεύοντες τόνοι εκφωνούνται ακριβώς με την ίδια ισχύ με τους πρωτεύοντες τόνους, αποκαλύπτοντας έτσι τον εσώτερο ρυθμό που στην καθημερινή ομιλία δεν είναι καθόλου ή ελάχιστα εμφανής (ίση ισχύς τόνων)

(γ) συλλαβές χρειάζεται να επεκταθούν, για να συμπληρωθούν οι χρόνοι του σχήματος (ισοχρονία του όλου). Τέτοια είναι τουλάχιστον η τελευταία συλλαβή, αν το σύνθημα είναι μετρικά οξύτονο ή προπαροξύτονο

|ό λα|ό-ος |άπαι|τεί-ει || μούσι|κή Βυ|ζάντι|νή-η
|ό λα|ός κου|ράστη|κέ-ε || νά α|κούει|ψέμα|τά-α

Αν το σύνθημα είναι μετρικά παροξύτονο, η τελευταία τονισμένη συλλαβή κρατάει ένα χρόνο και επεκτείνεται η τελευταία άτονη σε 3 χρόνους (ή 2 χρόνους και μια παύση):

|Το τρα|κτέρ σου |θέλει-ει Λ || λάστι|χα Πι|ρέλι-ι Λ (Λ=παύση 1 χρόνου)

Αν οι συλλαβές είναι λιγότερες από αυτές που απαιτούνται, επεκτείνονται και δύο διαδοχικές συλλαβές:

|Ο λα|ός βα|ρέθη|κε τα || ψέ-ε|μά-α|τά-α-α Λ
Ψω|μί-ι Λ παι|δεία-α Λ ε|λέ-εν|θέ-ε|ρία-α Λ.

Το τελευταίο σύνθημα δεν είναι μάλλον έμμετρο. Με τις κατάλληλες επεκτάσεις συλλαβών προσαρμόστηκε όμως στο σχήμα.

Αυτό που είναι όμως ίσως ακόμα σημαντικότερο είναι η μετατροπή τρισήμων ποδών σε τετρασήμους με την επέκταση μιας τονισμένης ή και άτονης συλλαβής:

|Κά-α|τω η|Χού-ον|ντα-α

Η τονισμένη συλλαβή επεκτείνεται σε δύο χρόνους και διατηρεί σταθερό δίσημο ρυθμό. Λόγω της ίδιας ισχύος πρωτευόντων και δευτερευόντων τόνων, η επόμενη άτονη (-τω εδώ) παίρνει δευτερεύοντα τόνο, της ίδιας βέβαια ισχύος στην εκφώνηση. Αυτό φαίνεται και στο επόμενο παράδειγμα, όπου επεκτείνεται η άτονη στην αρχή της λέξης.

|Έ-ε|σένα |θέλον|με-ε.¹⁵⁵

Το σύνθημα είναι στην ουσία ιαμβικό και θα μπορούσε να αρχίσει με μια 'εξωμετρική' άρση και να γίνει *Ε|σε-ενα-α θέλονμε-ε*. Όμως δεν συμβαίνει αυτό.¹⁵⁶ Η μορφή που δώσαμε είναι η πραγματική. Για την λέξη του επόμενου παραδείγματος,

|Α-α|ντιστα|θεί-ει|τε-ε

που περιέχει περισσότερες άτονες πριν την τονισμένη, έχουμε πεί ότι υπάρχουν δύο δυνατότητες για απόδοση δευτερευόντων τόνων: στην πρώτη συλλαβή, με τρίσημο επομένως, ή στην δεύτερη, με μια άτονη 'αδέσποτη' συλλαβή στην αρχή και δισήμους πόδες μετά. Στα συνθήματα θα προτιμηθεί πάντα να υπάρχει δευτερεύων τόνος στην δεύτερη συλλαβή, ενώ η πρώτη μπορεί να επεκταθεί ή όχι ανάλογα με τα συμφραζόμενα. Π.χ. δεν θα επεκταθεί στο:

|Μη-ην |περι|μένε|τε-ε || γιά ν' α|ντιστα|θεί-ει|τε-ε.

Μια πιο 'ακραία' επέκταση συλλαβής έχουμε στο:

|Έ-ε |έ-ε |έρχεται-αι

Θα πρέπει να σημειώσουμε ότι τα συνθήματα ακολουθούν συνήθως και ένα κάποιο στοιχειώδες μελωδικό σχήμα, αποτελούμενο από εναλλαγή υψηλότερων και χαμηλότερων θέσεων, με τις ισχυρές θέσεις ψηλότερα. Ακριβέστερα:

¹⁵⁵ Βλ. Αμαργιανάκης 1999:61

¹⁵⁶ Επειδή συνήθως αυτό το σύνθημα επαναλαμβάνεται, θα έπρεπε, για να διατηρηθούν οι 8 χρόνοι, το-με να έχει μόνο 1 χρόνο, κάτι μάλλον μη επιθυμητό και ταιριαστό.

Εν αντιθέσει με τα συνθήματα, τα παιδικά τραγούδια έχουν μέλος συγκεκριμένο, είτε στην γνωστή 'παιδική τριάδα' (Mi, Sol, La), είτε πιο πλούσιες μελωδίες.¹⁶⁰ Αυτό που είναι σημαντικό λοιπόν είναι ότι ανισοσύλλαβοι στίχοι προσαρμόζονται στο ίδιο μέλος, κάτι που δεν μπορεί παρά να μας παραπέμψει στην ανισοσυλλαβία των ύμνων και την απαίτηση να ψαλούν με το ίδιο μέλος. Τα παιδιά μπορούν σε πολλές περιπτώσεις να αυτοσχεδιάσουν με τον αριθμό των συλλαβών, όπως στο επόμενο τραγούδι, όπου μπορούν να προσαρμόσουν διάφορα ονόματα στο ίδιο μέλος (το δίνουμε σε δίστιχα, αντίστοιχα με το μέλος του):

Ένα λεπτό κρεμμύδι, γκέο, βαγκέο (12 σ)

Ένα λεπτό κρεμμύδι, φράζε φραζέο

Παντρεύουμε τη Μαίρη, γκέο βαγκέο (12 σ)

Παντρεύουμε τη Μαίρη, φράζε φραζέο

(Παντρεύουμε την Αρετή (13 σ)

Παντρεύουμε την Κλεοπάτρα γκέο βαγκέο (14 σ)

Παντρεύουμε τη Ζωή γκέο βαγκέο κλπ)

Και ποίονε της δίνετε, γκέο βαγκέο (13 σ)

Της δίνουμ' ένα ναύτη, που όλο μύγες χάφτει (14 σ)

Αυτόν δεν τονε θέλουμε, γκέο βαγκέο (13 σ)

Της δίνουμε το βασιλιά με το κομμένο πόδι (15 σ)

Αυτό 'ναι χάρισμά σας στα μούτρα τα δικά σας

Της δίνουμε το Γιάννη, γκέο βαγκέο

Αυτόνε τονε θέλουμε κλπ (Πρδ. 1, βλ. τ. Β', σ.2)

Η μελωδία έχει παντού 16 χρόνους. Μία συλλαβή (ενός φθόγγου εδώ) που διαρκεί 2 χρόνους διαιρείται σε δύο συλλαβές 1 χρόνου ή, αντίστροφα, δύο συλλαβές 1 χρόνου συναιρούνται σε 1 συλλαβή 2 χρόνων.

Παρατηρούμε και εδώ την ισοδυναμία των δευτερευόντων και πρωτευόντων τόνων, αλλά και το γεγονός ότι τόνοι που βρίσκονται σε ασθενείς θέσεις του μετρικού σχήματος μπορούν να μη λαμβάνονται καθόλου υπόψιν και το μέλος να μην επηρεάζεται καθόλου απ' αυτές. Έτσι, το ένα στην αρχή ακούγεται ενά, χωρίς αυτό να ενοχλεί. Το ρυθμικό σχήμα και το μέλος είναι σημαντικότερα από τον σωστό τονισμό.¹⁶¹

Τα ρυθμικά σχήματα των συνθημάτων και των παιδικών τραγουδιών είναι, θα λέγαμε, παγκόσμια, ή τουλάχιστον ισχύουν για μια τεράστια ποικιλία γλωσσών.¹⁶² Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ανήκουν στην γλωσσική ικανότητα των φυσικών ομιλητών. Έτσι και τα χαρακτηριστικά τους (ισοδυναμία πρωτευόντων-δευτερευόντων τόνων, ανισοσυλλαβία στίχων και θεραπεία της, προτεραιότητα του ρυθμού) ανήκουν στην ικανότητα αυτή. Ειδικότερα, για τους δευτερεύοντες τονισμούς, των οποίων η ύπαρξη στην Ελληνική έχει αμφισβητηθεί και όντως δεν είναι τόσο εμφανείς στην καθημερινή ομιλία, μπορούμε να πούμε ότι έχουμε δυο παραδείγματα, όπου αυτή η 'λανθάνουσα' ρυθμική οργάνωση αποκαλύπτεται στην επιφανειακή μορφή των εκφωνημάτων.¹⁶³ Ο ρυθμός των συνθημάτων και των

¹⁶⁰ Παραδείγματα παιδικών τραγουδιών, πολλών με το μέλος τους, βλ. στο Ρήγας 1970.

¹⁶¹ Η Nespor κατατάσσει την ανισοσυλλαβία των στίχων των παιδικών τραγουδιών και την μεταβολή στο τονικό σχήμα μιας λέξης στους συμπληρωματικούς κανόνες αντιστοιχισής (Nespor 1999:263-264). Η παράβλεψη των τόνων μπορεί να αποφεύγεται στην έντεχνη ποίηση, όχι όμως αναγκαστικά (βλ. Nespor 1999:272 ή και Jakobson 1998:79).

¹⁶² Nespor 1999:262.

¹⁶³ Έτσι, δεν μπορούμε να συμφωνήσουμε με την Arvaniti που θεωρεί ότι οι δευτερεύοντες τόνοι δεν ανήκουν στην γλωσσική ικανότητα του φυσικού ομιλητή.

παιδικών τραγουδιών μπορεί να θεωρηθεί ως μια συλλογική ασυνείδητη μνήμη που μπορεί να επηρεάσει τον τρόπο πρόσληψης της μουσικής.

3.8. Ποίηση και μουσική

Η γλώσσα και η μουσική παρουσιάζουν παράλληλες δομές. Ο λόγος έχει φράσεις, μικρότερες ή μεγαλύτερες, το ίδιο και η μουσική. Η γλώσσα έχει επίσης ρυθμό, λιγότερο φανερό, αλλά υπαρκτό, στον καθημερινό λόγο, πιο συγκεκριμένο και καθαρά ακουστό στην έμμετρη ποίηση, στα συνθήματα, στα παιδικά τραγούδια. Και εν τέλει η γλώσσα έχει μουσικά στοιχεία, την προσωδία της, είτε στην μορφή ενός μελωδικού τόνου, ενός δυναμικού τόνου, μακρών φωνηέντων ή, πέρα από το επίπεδο της απλής λέξης, στην μορφή του επιτονισμού, μιας διαφοροποίησης του ύψους, συνδυασμένης με βραχύτερες ή μακρότερες παύσεις ή με στοιχεία που δίνουν την εντύπωση μιας βραχείας παύσης. Έτσι, συμπεριφέρεται και η μουσική. Οι μελωδικές της κινήσεις, από ή προς ένα προσωρινό 'τονικό κέντρο', μπορούν να ακουστούν σαν να 'κλείνουν' μια φράση, να οδηγούν στην επόμενη ή να κλείνουν μια περίοδο.

Όταν συνδυάζονται σε ένα τραγούδι, αυτές οι δομές συνήθως έρχονται σε πλήρη αντιστοιχία. Αυτό είναι απευθείας φανερό, όταν ένα τραγούδι βασίζεται σε ένα έμμετρο ποίημα. Τα ημιστίχια μπορούν να αντιστοιχούν σε μουσικές φράσεις, οι στίχοι σε μουσικές 'προτάσεις' και μια στροφή, ή ένα μέρος της, να αντιστοιχεί σε μια μουσική περίοδο. Κάτι ακόμη: το σταθερό ποιητικό μέτρο του ποιήματος μπορεί να αντανakλάται άμεσα και να αντιστοιχεί με ένα σαφή τρόπο στον σταθερό ρυθμό της μουσικής του τραγουδιού, με μικρές ίσως απαραίτητες επεκτάσεις κάποιων συλλαβών στο τέλος των φράσεων, ή πιθανή παραμέληση κάποιων τόνων χάριν του ρυθμού, όπως είδαμε στα παιδικά τραγούδια.

Αυτή η είναι η ιδανική και απλούστατη περίπτωση, αλλά και χίλια-δυό τραγούδια συμμορφώνονται σε τέτοιους απλούς κανόνες. Μια περίπτωση που ίσως έχει ιδιαίτερη αξία, μιας και αποτελεί μια αυθόρμητη έκφραση της γλωσσικής ικανότητας του φυσικού ομιλητή μιας γλώσσας, είναι και το δημοτικό τραγούδι. Λίγο-πολύ μιλήσαμε για τα ποιητικά τους κείμενα και τον ρυθμό τους. Τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια παρουσιάζουν αποκλειστικά ιαμβικούς και τροχαϊκούς στίχους. Οι αναπαιστικοί και άλλοι τρίσημοι μετρικοί πόδες χρησιμοποιούνται μόνο στην προσωπική, την έντεχνη ποίηση.¹⁶⁴ Έτσι, όπως και αλλού σημειώσαμε, αυτοί οι γλωσσικοί ρυθμοί είναι φυσικότεροι και ανήκουν με χαρακτηριστικότερο τρόπο στην γλωσσική ικανότητα του φυσικού ομιλητή. Αν και υπάρχουν τραγούδια που αντιστοιχούν με ένα άμεσο τρόπο σ' αυτούς τους ρυθμούς, δηλ. σε δίσημο ή τετράσημο μουσικό ρυθμό, που αποδίδουν δηλ. 1 χρόνο σε κάθε συλλαβή, με επεκτάσεις, όπου χρειάζεται, για να διατηρηθεί ο ρυθμός της μουσικής, με τον τρόπο που είδαμε στα παιδικά τραγούδια,¹⁶⁵ πολλά δημοτικά τραγούδια έχουν ρυθμούς που περιλαμβάνουν τρίσημους μουσικούς πόδες (5σημοι, 6σημοι, 7σημοι κλπ). Όμως μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι τα κείμενα των τραγουδιών είναι πάντα δίσημα. Η αντιστοιχία γλωσσικού-ποιητικού και μουσικού ρυθμού επιτυγχάνεται πολύ απλά με την επέκταση κάποιων συλλαβών. Ένα ζεύγος τονισμένης-άτονης συλλαβής παραμένει ένας πόδας με την τονισμένη στην θέση, αλλά με μια διάρκεια 2 χρόνων είτε στην τονισμένη, οπότε σχηματίζεται ένας ποσοτικός τροχαιός, είτε στην άτονη, οπότε σχηματίζεται ένας ποσοτικός ίαμβος. Να σημειώσουμε ότι λέγοντας 'τονισμένη' εννοούμε τονισμένη είτε με πρωτεύοντα είτε με δευτερεύοντα τόνο· δεν

¹⁶⁴ Βλ. π.χ. Σπαταλάς, Σταύρου 1974:18.

¹⁶⁵ Βλ. π.χ. το *Ένα πουλάκι αγαπώ* (Καράς 1981 Α':58), το *Είκοσι χρόνια έθρεψα* (βλ. πρδ. 2, τ. Β', σ. 2, Καράς 1984 Α':226-227), το *Είσαι κοντή κοντούτσικη* (Καράς 1985 Α':236).

υπάρχει κάποια διάκριση στην μεταχείρισή τους.¹⁶⁶ Έτσι, ένα τραγούδι μπορεί να εμφανίζει δσημο ρυθμό (3+3), όμως το ποιητικό του κείμενο είναι σε δίσημο.

Πρδ. *Δόξα νάχει πάσα μέρα* (Πρδ. 3, βλ. τ. Β', σ. 3)

Μόνο σε περιπτώσεις ενός τόνου σε ασθενή θέση, δηλ. ενός ιαμβικού στίχου με ένα τονικό 'δάκτυλο' στην αρχή, μπορεί να υπάρχει ένας 3σημος με τρεις συλλαβές και στο τραγούδι, το υπόλοιπο τραγούδι ακολουθεί όμως τους κανόνες αντιστοιχίας που αναφέραμε:

Ένα τρεχαντηράκι (Πρδ. 4, βλ. τ. Β', σ. 3)

Ένας 5σημος μπορεί να χωρέσει 4 συλλαβές, με διάρκειες π.χ. 1+1|2+1, ενώ μια συλλαβή τελική φράσης μπορεί να έχει 3 χρόνους:

Περιστεράκι πέταξε (Πρδ. 5, βλ. τ. Β', σ. 4)

ή μόνο 2, όπως στα γρήγορα κομμάτια που συνήθως γράφονται ως 5/16 (θα λέγαμε με διάρκειες 1 και 1½ χρόνου ανά συλλαβή):

Πέρα στα ψηλά τσαρντάκια (Πρδ. 6, βλ. τ. Β', σ. 4)

Ένας 7σημος δεν χωράει 7 συλλαβές, αλλά π.χ. 4 με διάρκειες 2+1|2+2 (ή 3+1 στο τέλος).¹⁶⁷

Όλα τα πουλάκια ζυγά-ζυγά (Πρδ. 7, βλ. τ. Β', σ. 5)

Αυτά όλα δείχνουν ότι όσα είπαμε περί του ιδανικού ρυθμού του λόγου και περί της υπάρξεως των δευτερευόντων τονισμών βρίσκουν την επαλήθευσή τους και μέσω των δημοτικών τραγουδιών.¹⁶⁸

Ιδιαίτερα φανεροί και εκ των ουκ άνευ για την σύσταση του τραγουδιού είναι οι δευτερεύοντες τονισμοί σε μια μάλλον ειδική περίπτωση δημοτικής ποίησης, τα λεγόμενα 'κοτσάκια', τα οποία ευδοκιμούν ιδιαίτερος στην Νάξο. Αποτελούνται από δύο στίχους 8σύλλαβους τροχαϊκούς με ομοιοκαταληξία. Ο πρώτος στίχος τελειώνει στην μέση μιας λέξης, η οποία συνεχίζεται στον επόμενο στίχο (πρόκειται δηλ. για ένα διασκελισμό). Η ομοιοκαταληξία αντιστοιχίζει το τέλος του β' στίχου με το τέλος του α', το οποίο όμως δεν είναι τέλος λέξης, αλλά το πρώτο μέρος της. Σ' αυτό το πρώτο μέρος αυτής της λέξης πολύ συχνά δεν υπάρχει πρωτεύων τόνος, υπάρχει όμως δευτερεύων σύμφωνα με τους κανόνες απόδοσης δευτερευόντων τονισμών που έχουμε περιγράψει. Για να μπορεί να υπάρξει ομοιοκαταληξία, αυτός ο δευτερεύων τονισμός στον α' στίχο αντιστοιχεί βέβαια σε πρωτεύοντα τονισμό στον β' στίχο:

|Κάθε |δεκα|πέντε |συνα-
|ντιέμαι |με τα |μάτια |κείνα, ή το
Μέσα στης ζωής την τρικο-
μία πλέω σαν καϊκι¹⁶⁹

¹⁶⁶ Δεν υπάρχει διαφορά πρωτευόντων και δευτερευόντων τόνων ούτε στην ρυθμική, αλλά ούτε και στην μελωδική μεταχείριση. Οι δευτερεύοντες τόνοι μπορούν να παίρνουν και μελωδικό τονισμό (ψηλότερο φθόγγο). Επίσης άτονες μπορούν να μπαίνουν σε άρση και σε ψηλότερο φθόγγο. Τα ίδια θα βρούμε και στους ερμούς και τα στιχηρά.

¹⁶⁷ Για όλες τις ποικιλίες των δημοτικών ρυθμών, βλ. Καρά 1982 Α':134-157, 166-179.

¹⁶⁸ Έτσι, τα επιχειρήματα της Αντανίτι σχετικά με την μουσική των δημοτικών τραγουδιών (βλ. προηγουμένως σημ. 94) δεν μπορούν να ισχύουν.

¹⁶⁹ Τα παραδείγματα από τον δίσκο *Τα Αυγινά* με την Κούλα Κληρονόμου. Εκεί αναφέρεται ότι τα κοτσάκια είναι μάλλον Κων/πολιτικής προέλευσης. Αναφορά στα κοτσάκια και στους δευτερεύοντες τονισμούς στο τέλος του α' στίχου κάνει και ο Ξ. Κοκόλης (1993:123, σημ. 34). Αντίστοιχο με τα κοτσάκια, και εσκεμμένο, για την παράσταση του νοήματος, είναι και το του Σολωμού:

Τόσα πέφτουνε τὰ θερι-
ομένα ἀστάγια εἰς τοὺς ἀγρούς
σχεδὸν ὅλα ἐκεῖ τὰ μέρη
ἐσπελάζοντο ἀπ' αὐτούς (Κοκόλης 1993:122)

Αυτό που παρατηρήσαμε στο παιδικό τραγούδι *Ένα λεφτό κρεμμύδι*, ότι δηλ. τονισμοί που βρίσκονται σε ασθενείς θέσεις του μετρικού σχήματος μπορούν να μη ληφθούν υπόψιν, μπορούμε να το παρατηρήσουμε σε πολύ μεγάλο βαθμό και στο δημοτικό τραγούδι. Οι τονισμένες αυτές συλλαβές μπαίνουν και στην άρση και συχνά σε χαμηλότερο φθόγγο. Έτσι ακούγονται σαν άτονες και αυτό φαίνεται και από την αντιστοιχία τους με άτονες συλλαβές σε άλλους στίχους του τραγουδιού, οι οποίοι τραγουδιούνται, φυσικά, στην ίδια μελωδία:

Νάχα νεράντζι νάριχνα... Να τσάκιζα το μαστραπά (Πρδ. 8, βλ. τ. Β', σ. 5)

Πότε θα κάνει ζαστεριά... Να πάρω το ντουφέκι μου (Πρδ. 9, βλ. τ. Β', σ. 6)¹⁷⁰

Έτσι, και εδώ ο ρυθμός μπορεί να είναι κυρίαρχος και σπουδαιότερος από το να ακουστούν όλες οι λέξεις τονισμένες φυσικά.¹⁷¹

Επομένως, παρά τις αποκλίσεις από το ιδανικό μετρικό σχήμα, οι στίχοι εξακολουθούν να νοούνται ότι ανήκουν σ' αυτό και όχι ότι υπεισέρχεται κάποιος άλλος πόδας. Αυτό το σχήμα είναι και η βάση, ακόμα και για να αυτοσχεδιαστούν στίχοι στην στιγμή.

Η υμνογραφία δεν παρουσιάζει βέβαια πάντα συγκεκριμένα μετρικά ή ρυθμικά σχήματα, όταν απλώς διαβάζεται, ούτε φαίνεται να ακολουθεί ενός ίδιου τύπου οργάνωση σε επίπεδο φράσεων. Αναμένουμε όμως ότι η δομή του λόγου θα αντανακλάται στο μέλος της, ότι θα υπάρχει μια στενή σχέση μεταξύ τους, την στιγμή μάλιστα που ο λόγος κατέχει μια σημαντική θέση στην λατρεία ('λογική λατρεία') και πρέπει να ακουστεί, ειδικότερα σε ποιήματα σαν τα στιχηρά και τους Κανόνες. Αυτό σημαίνει ότι οι ρυθμικές δομές του λόγου, ακόμα και ο ρυθμός του σε στοιχειώδες επίπεδο, μπορεί να οδηγήσει στην δημιουργία αντιστοίχου μουσικού ρυθμού ή, αν υπήρχε κάποια επιβολή κάποιου ρυθμικού σχήματος από την μουσική πάνω στο λόγο, αυτό δεν θα πρέπει να παραβιάζει τα χαρακτηριστικά του. Είδαμε τέτοιες 'επιβολές' στα συνθήματα, στα παιδικά τραγούδια και στα δημοτικά τραγούδια. Ειδικότερα, στα συνθήματα, τα οποία δεν παρουσιάζουν πάντα σαφή λεκτικό ρυθμό, ακριβώς όπως και η υμνογραφία, είδαμε απλούς τρόπους μετατροπής ενός 'πεζού' κειμένου σε κείμενο με σταθερό ρυθμό, ο οποίος θα μπορούσε αυτομάτως να γίνει και μουσικός ρυθμός. Όλα αυτά αποτελούν, όπως είπαμε, αυθόρμητες εκδηλώσεις και ίσως να παίζουν τον ρόλο τους και στα εκκλησιαστικά μέλη. Θα δούμε ότι όντως έχουν σημασία.

¹⁷⁰ Το παράδειγμα ανέφερε σε σχετική συζήτηση στο Β' Συνέδριο Ψαλτικής Τέχνης ο Καθ. Αντ. Αλυγιζάκης και είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστικό, διότι εδώ, με την μετάθεση του τόνου μέσω του μέλους, φαίνεται να αλλάζει η σημασία της λέξης (πότε-ποτε).

¹⁷¹ Αυτό συμβαίνει και σε άλλα είδη τραγουδιού, όπως π.χ. τα ρεμπέτικα. Βλ. π.χ. το του Μάρκου Βαμβακάρη *Είμαι παιδάκι έζηπνο / παίζω και πουζουκάκι*, που ο Μάρκος το τραγουδά βάσει του ρυθμού του (ποιητικού και μουσικού σε συμφωνία) *Είμαι παιδάκι / παίζω και...*. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο νεότερος τραγουδιστής Γρ. Μπιθικότσης αλλάζει τις διάρκειες και τους φθόγγους των συλλαβών, για να ακουστεί 'σωστά' *Είμαι... παίζω*, όπως κανουν πολλοί ψάλτες σήμερα 'διορθώνοντας' τα εκκλησιαστικά μέλη (βλ. γι' αυτό στο Κεφ. 9, Ρυθμός και μέτρο).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ

[Πίνακες και παραδείγματα, βλ. τ. Β', σ. 7-44]

Εάν εξαιρέσουμε ένα παράδειγμα αρχαίας Ελληνικής σημειογραφίας (τον ύμνο του Οξυρρύγχου), το πρώτο σημειογραφικό σύστημα που εμφανίζεται στην Ελληνική Εκκλησία είναι στο σύστημα της *Εκφωνητικής* σημειογραφίας, που χρησιμοποιήθηκε για την μελωδική *απαγγελία* των ιερών κειμένων. Πρόσφατες έρευνες¹ έχουν επίσης αποκαλύψει αρκετά, αν και μάλλον μεμονωμένα, παραδείγματα πρωτόγονων σημειογραφικών συστημάτων που χρησιμοποιήθηκαν για την μουσική εκφορά *ύμνων*, κυρίως σε τοπικό επίπεδο στην περιφέρεια της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας (Παλαιστίνη, Αίγυπτος, Συρία, Κύπρος). Ωστόσο, 'επισήμως', δηλ. ως ευρέως διαδεδομένο φαινόμενο, η μουσική σημειογραφία των ύμνων εμφανίζεται σε χφφ του 10ου αι με την εμφάνιση των λεγόμενων Παλαιοβυζαντινών σημειογραφιών (βλ. παρακάτω), η οποία σημειώνει την αρχή της 'ιστορίας' της Βυζαντινής μουσικής σημειογραφίας.

Τα παλαιά πλήρη μουσικά χφφ, όπου ύμνοι καταγράφονται με μουσικά σημάδια, είναι το Ειρμολόγιο και το Στιχηράριο. Μερικά *δείγματα* από δύο άλλα βιβλία, το *Ασματικό* και το *Ψαλτικό*, μπορούν επίσης να βρεθούν μέσα σ' αυτά, ενώ πλήρη Ασματικά και Ψαλτικά διατηρούνται μόνο από τον 12ο και 13ο αι και μόνο στην λεγόμενη Μεσοβυζαντινή σημειογραφία (βλ. παρακάτω).

Μπορούμε να μιλήσουμε για *τέσσερις* μακρές περιόδους των σημειογραφιών που χρησιμοποιούνται για ύμνους:

1) Τις *Παλαιοβυζαντινές* σημειογραφίες (ΠΒ στο εξής), που εμφανίζονται σε χφφ στον 10ο αι έως τα μέσα του 12ου αι. Για την αρχή και για κάποιο διάστημα αυτής της περιόδου είναι χαρακτηριστικό ότι συνυπάρχουν δύο σημειογραφικά συστήματα: η σημειογραφία Chartres (ChN στο εξής) και η σημειογραφία Coislin (CoN στο εξής), ονομαζόμενες έτσι από δύο αντιπροσωπευτικά χφφ, στα οποία μελετήθηκαν για πρώτη φορά. Η ChN φαίνεται να είναι Κωνσταντινοπολιτικής, ενώ η CoN Παλαιστινιακής προέλευσης. Και οι δύο σημειογραφίες εμφανίζονται ταυτόχρονα στα χφφ του 10ου αι και πιθανόν ανάγονται σε ένα κοινό αρχικό σύστημα, τώρα χαμένο.

2) Από την Coislin προέκυψε γύρω στο 1150 (ή πιθανόν και λίγο νωρίτερα²) η *Μεσοβυζαντινή* σημειογραφία (ΜΒσημ στο εξής) ή *Στρογγύλη* σημειογραφία (middlebyzantine ή round notation).

3) Από περίπου το 1400 έως το 1814 μπορούμε να μιλήσουμε για την *Υστεροβυζαντινή* (ΥΒσημ στο εξής) και την *Μεταβυζαντινή* σημειογραφία. Αυτή είναι ουσιαστικά ίδια με την ΜΒσημ, εμπλουτισμένη όμως με πολλά παλαιότερα και νεότερα *άφωνα* σημάδια, που γράφονται συνήθως με κόκκινο μελάνι.³ Στους τελευταίους αιώνες αυτής της περιόδου έχουμε το φαινόμενο της 'εξήγησης', δηλ. μιας προσπάθειας για μια 'αναλυτική' παράσταση του μέλους, μιας και η παλαιότερη σημειογραφία θεωρούνταν πλέον ως στενογραφική.

4) Την σημειογραφία των *Τριών Διδασκάλων* ή *Χρυσανθινή* ή σημειογραφία της *Νέας Μεθόδου*, από το 1814 μέχρι σήμερα.

Η μελέτη μας καλύπτει κυρίως την περίοδο της ΜΒσημ. Ωστόσο, μια παρουσίαση και των παλαιότερων συστημάτων, καθώς και η προσπάθεια να ανακαλύψουμε και

¹ Βλ. Παπαθανασίου 2002, Παπαθανασίου 2003, Παπαθανασίου & Μπούκας 2003. Parathanasiou and Boukas 2004.

² Parathanasiou 1997.

³ Αυτή η ιδιαιτερότητα σχετίζεται και με την ΠΒσημ, ειδικότερα με την Chartres. Βλ. παρακάτω.

να περιγράψουμε τον χαρακτήρα τους και, απ' αυτό, η προσπάθεια για μια καλύτερη, έστω ακόμη γενική, κατανόηση του χαρακτήρα της ΜΒσημ, είναι απαραίτητες, όπως θα γίνει φανερό και στην πορεία αυτής της μελέτης.

4.1. Εκφωνητική σημειογραφία⁴

Η Εκφωνητική σημειογραφία προέρχεται από τα σημεία προσωδίας της αρχαίας ελληνικής γλώσσας, που εφευρέθηκαν στην Αλεξάνδρεια από το γραμματικό Αριστοφάνη τον Βυζάντιο (μεταξύ 260 και 180 π.Χ.). Τα προσωδιακά σημεία δείχνουν το μουσικό στοιχείο που ενυπάρχει στις λέξεις (τόνοι: *Οξεία, Βαρεία, Περισπωμένη*) και στον προφορικό λόγο γενικά, πέρα από τους απλούς φθόγγους των γραμμάτων, την μακρά ή βραχεία διάρκεια (*μακρόν, βραχύ*), την δασεία ή λεπτή προφορά των αρχικών φωνηέντων (πνεύματα: *Ψιλή, Δασεία*), την συμπροφορά φωνηέντων ή λέξεων (*Υφέν*) ή τον διαχωρισμό λέξεων και φράσεων (*Απόστροφος, Κόμμα, Διαστολή*) ή το τέλος περιόδων (*Τελεία*). Έτσι, τα προσωδιακά σημεία ταξινομούνται ως *Τόνοι, Χρόνοι, Πνεύματα* και *Πάθη* (βλ. Πίν. 1).

Στο λεγόμενο 'κλασσικό' σύστημα τα εκφωνητικά σημάδια τοποθετούνται σε ζεύγη, ένα σημάδι στην αρχή και ένα στο τέλος κάθε κώλου, σε συγκεκριμένους συνδυασμούς, οι οποίοι περιλαμβάνονται σε πίνακες διδασκαλίας σε λίγα χφφ (βλ. Πίνακες 2) και συνιστούν τις 'εκφωνητικές Θέσεις'. Στα περισσότερα κώλα χρησιμοποιούνται τα ζεύγη των απλών σημαδιών (συμπεριλαμβανομένων και μερικών συνδυασμών, όπως η *Υπόκρισις*, τα *Κεντήματα* και το *Απέσω Έξω*). Βλ. Πίν. 3. Όμως στα τρία ή τέσσερα τελευταία χρησιμοποιούνται τα διπλασιασμένα σημάδια (*Οξεία διπλαί, Βαρεία διπλαί, Απόστροφοι*), που κατά πάσα πιθανότητα δείχνουν μια περισσότερο μελωδική κατάληξη, όπως μπορούμε να φαντασθούμε συγκρίνοντας με την σημερινή πράξη. Η ακριβής σημασία βέβαια των εκφωνητικών σημείων, αν υπήρχε κάποια, μιας και εκ της φύσεώς του το εκφωνητικό μέλος δεν ήταν μάλλον εντελώς τυποποιημένο στις λεπτομέρειές του, δεν έχει στην ουσία ανακαλυφθεί μέχρι σήμερα.⁵

4.2. Παλαιοβυζαντινές σημειογραφίες

Δεν μπορεί να αποκλειστεί ότι τα δύο ΠΒ σημειογραφικά συστήματα, Chartres και Coislin, ανάγονται σε ένα αρχικό κοινό σύστημα που είχε ήδη πάρει δύο διακριτές μορφές στην εποχή των πρώτων σωζομένων χειρογράφων. Μερικές πολύ αρχαϊκές σημειογραφήσεις σε ΠΒ χφφ⁶ αποκαλύπτουν την πιθανή ύπαρξη μιας 'ουδέτερης' σημειογραφίας, η οποία περιλαμβάνει μόνο σημάδια που είναι κοινά στην Chartres και την Coislin. Αυτό που μπορεί να θεωρηθεί μάλλον πιο σίγουρο είναι ότι υπάρχει μια στενή σχέση αυτών των δύο συστημάτων με την Εκφωνητική σημειογραφία, καθώς τα περισσότερα σημάδια της τελευταίας εμφανίζονται στις ΠΒ σημειογραφίες με τα ίδια ή διαφορετικά ονόματα⁷ (Πίν. 5). Η όποια σημασία αυτών των σημαδιών, δεν θα μπορούσε βέβαια να παραμείνει ακριβώς η ίδια, μιας και εξυπηρετούσαν την

⁴ Βλ. εκτενέστερα Hoeg 1935, Engberg 1995, Floros 1970, Flender 1988, Martani 2001, 2003.

⁵ Μια 'εξήγηση' των εκφωνητικών 'θέσεων' στο χφ Σινά 8 σε ένα μικτό ΠΒ αδιαστηματικό σύστημα (βλ. Hoeg 1935:20-21, εδώ Πίν. 4) δεν βοηθάει ίσως και τόσο. Σ' αυτό βασιζόμενοι προσπάθησαν ο Hoeg (1935:26-35) και ο Floros (1970 II:208-213) να προτείνουν κάποιες λύσεις. Αυτή η 'εξήγηση', που χρησιμοποιεί απλά ΠΒ σημάδια, μπορεί να δώσει πάντως μια ένδειξη ότι η ΜΒ σημειογραφία δεν ήταν στενογραφική, καθώς δεν μπορεί εύκολα να φανταστεί κανείς το εκφωνητικό μέλος με εκτενέστερες μελισματικές θέσεις (τα ΠΒ που χρησιμοποιούνται εδώ είναι απλά σημάδια και ούτε καν πολύφθογα σύμβολα). Μια προσπάθεια σύγκρισης με την προφορική παράδοση επιχειρεί και ο Flender 1988.

⁶ Βλ. Floros 1970 I:333,335.

⁷ Floros 1970 II:208-213.

μουσική των αναγνωσμάτων στην Εκφωνητική σημειογραφία, αλλά την μουσική των ύμνων στις άλλες περιπτώσεις. Πάντως, δεν μπορούμε ίσως να αποκλείσουμε ότι οι σημασίες τους σχετίζονταν με κάποιο τρόπο. Επί πλέον, η έλλειψη κάποιου σημαδιού σε ένα μεγάλο αριθμό συλλαβών στα πρώιμα ΠΒ χφφ δίνει σ' αυτά μια εικόνα ανάλογη με αυτήν της Εκφωνητικής σημειογραφίας (Πίν. 6).

Μετά από μερικές προσπάθειες για κατάταξη των ΠΒ σημαδιών, η αναγνώριση της ύπαρξης δύο διακριτών ΠΒ συστημάτων, Chartres και Coislin, προέκυψε με το έργο του Oliver Strunk,⁸ ο οποίος επί πλέον διέκρινε μεταξύ ενός αρχαϊκού και ενός εξελιγμένου σταδίου και για τα δυο συστήματα (με ένα ενδιάμεσο στάδιο, όπου η Απόστροφος χρησιμοποιούνταν κατ' επανάληψη σε 'μη σημαντικές' συλλαβές⁹).

Λίγο αργότερα, ο Constantin Floros, μέσω διαφόρων κριτηρίων που προέκυψαν από την μελέτη του, κατόρθωσε να δώσει μια πιο συγκεκριμένη κατάταξη των σταδίων των ΠΒ σημειογραφιών στο μνημειώδες έργο του *Universale Neumenkunde* (Floros 1970). Κάνει λόγο για τέσσερα στάδια εξέλιξης για την Chartres και για έξι για την Coislin. Χοντρικά, τα στάδια των δύο συστημάτων συμπίπτουν χρονικά. Αν και αυτά τα στάδια μπορούν να θεωρηθούν 'ιδανικά', η κατάταξή του "αποδείχτηκε ένα πολύ πρακτικό εργαλείο για τον χειρισμό των ΠΒ σημειογραφιών και θεωρείται ως κλασσική".¹⁰

4.3. Η σημειογραφία στις πραγματείες και στους πίνακες σημαδιών

Η παλαιότερη θεωρητική πραγματεία που αναφέρεται στην ΠΒσημ είναι η ανώνυμη πραγματεία του 12ου αι. ο *Αγιοπολίτης*, παλαιστινιακής προέλευσης (χφ Paris ancien fonds grec. 360).¹¹ Πίνακες σημαδιών περιλαμβάνονται επίσης στους κώδικες Petropolitanus graecus 239, Vaticanus graecus 872, Barberinus graecus 300, Petropolitanus graecus 495 και στην πραγματεία του Ψευδο-Δαμασκηνού (το τμήμα VII).¹² Αναφέρονται στην Coislin σημειογραφία και ταξινομούν τα σημάδια σε τέσσερις τάξεις, μια ταξινόμηση γνωστή ως 'Αγιοπολίτικη':¹³

Τόνοι (απλοί και σύνθετοι), Ημίτονα (ή Ημίφωνα), Πνεύματα και Μέλη.

Οι *Τόνοι Απλοί* είναι σημάδια που δεν μπορούν να αποσυντεθούν σε απλούστερα. Οι *Τόνοι Σύνθετοι* είναι σημάδια που συντίθενται από δύο ή τρία απλά σημάδια και εμφανίζονται ως *συνδυασμοί (Konjunkturen)* σημαδιών τοποθετημένων το ένα δίπλα στο άλλο στην ίδια συλλαβή, ώστε να συνιστούν ένα σύνθετο σημάδι, του οποίου τα μέρη είναι καθαρά ορατά, και ως *συνενώσεις (Ligaturen)* σημαδιών, ενωμένων το ένα με το άλλο. Μερικά απ' αυτά εμφανίζονται ως συνδυασμοί στα παλαιότερα στάδια και ως συνενώσεις στα μεταγενέστερα (π.χ. το *Ξηρόν Κλάσμα*), άλλα παραμένουν στην μορφή του συνδυασμού (π.χ. το *Δύο* ή το *Ανατρίχισμα*). Η τάξη των τόνων περιλαμβάνει και σημάδια που είναι αργότερα γνωστά ως 'φωνητικά' και σημάδια

⁸ Βλ. Strunk, 1965, 1977: 40-44, 68-111, 220-240, 285-296

⁹ 'Secondary syllables' κατά τον Strunk. Δηλ. για συλλαβές που δεν ήταν σε τοπικές κορυφές και ήταν, υπό μία έννοια, 'περαστικοί φθόγγοι', επαναλήψεις φθόγγου κλπ. Βλ. και παρακάτω εδώ.

¹⁰ Κατά τον Chr. Troelsgård στο Raasted & Troelsgård (eds) 1995:166, note 3.

¹¹ Εκδόσεις τμημάτων: Thibaut 1913:57-60, Tardo 1938:164-173 (ΑγιοπΓ εδώ), κριτική έκδοση Raasted 1983 (ΑγιοπR εδώ).

¹² Βλ. Floros 1970 I:111-117, Alexandru 2000:Anlage II. Ερωταποκρίσεις Ψευδο-Δαμασκηνού, έκδοση Worfram-Hannick 1997 (ΨΔαμ εδώ).

¹³ 'Hagiopolitanische Klassifizierung', βλ. Floros 1970 I:113. Κατά την γνώμη μας, αυτές οι πραγματείες και οι πίνακες σημαδιών φαίνονται μάλλον να *αντανακλούν* μια ΠΒ ταξινόμηση παρά να είναι οι ίδιες πάντα ΠΒ. Αυτό φαίνεται ίσως από την παρουσία των Πνευμάτων. Τα Πνεύματα υπάρχουν βέβαια στην ΠΒσημ. Όμως οι πραγματείες τους δίνουν ακριβή διαστηματική αξία, που ασφαλώς δεν είχαν στην ΠΒσημ. Βλ. π.χ. ΑγιοπολίτηςR, §27. Έτσι, οι κατατάξεις αυτές εκπροσωπούν μάλλον μια πρώιμη ΜΒ ταξινόμηση, έντονα επηρεασμένη από την ΠΒ.

γνωστά ως ‘άφωνα’. Τα *Ημίτονα* (ή *Ημίφωνα*) είναι σημάδια που πιθανόν περιέχουν ένα μικρό στολίδι που ψάλλεται με ‘μισή φωνή’ ή, τέλος πάντων, με ένα ιδιαίτερο τρόπο.¹⁴ Τα *Μέλη* είναι στενογραφικά σύμβολα για κάποιες ομάδες φθόγγων σε μία συλλαβή (και μάλλον χρησιμοποιούμενα μόνο σε μελισματικά μέλη). Υπάρχουν ορισμένες αποκλίσεις στις διάφορες πραγματείες και τους πίνακες σχετικά με την ακριβή σύνθεση αυτών των τάξεων. Ένας αντιπροσωπευτικός κατάλογος αυτών των σημαδιών βρίσκεται στον Πίν. 7.¹⁵ Μερικοί άλλοι συχνά χρησιμοποιούμενοι *Σύνθετοι Τόνοι* βρίσκονται στον Πίν. 8.

4.4. Τα σημάδια της σημειογραφίας Chartres

Σχετικά τώρα με την Chartres, δεν σώζεται κάποια θεωρητική πραγματεία που να την περιγράφει παρά μόνο ένας πίνακας σημαδιών στο χφ. Λαύρας *I.67* (αρχές 11ου αι), σε ένα μεσαιό στάδιο¹⁶ αυτής της σημειογραφίας (βλ. Πίν. 9). Κάτω από το όνομα *Μελωδήματα*, στον πίνακα περιλαμβάνονται *φωναί*, *ήχοι*, *φθοραί* και μουσικά σημάδια, τα οποία, μέσω μιας σύγκρισης με την Coislin και την MBσημ, αποκαλύπτονται άλλα ως μονόφθογα σημάδια και άλλα ως πολύφθογα στενογραφικά σύμβολα. Είναι ίσως καταλληλότερο να κρατήσουμε και να χρησιμοποιήσουμε τον όνομα *Μελωδήματα* μόνο για τα μουσικά σημάδια (μονόφθογα και πολύφθογα). Πολλά από τα στενογραφικά σημάδια μπορούν να βρεθούν πάλι στο διδακτικό μέλος (*Lehrgesang*) “Ίσον, Ολίγον, Οξεία...”, το λεγόμενο ‘Μέγα Ίσον’, του Ιωάννου Κουκουζέλη στις αρχές του 14ου αι. Έτσι, το Μέγα Ίσον είναι μία ακόμη πηγή πληροφοριών για την σημειογραφία Chartres.¹⁷

4.5. Σχέση των σημειογραφιών Chartres και Coislin

Τα δύο συστήματα καταγράφουν λίγο-πολύ τα ίδια στιχηρά και ειρμούς.¹⁸ Μια σύγκριση αντιστοιχών μελών σε Chartres και Coislin χφφ μπορεί να αποκαλύψει ότι και τα δύο σημειογραφικά συστήματα καταγράφουν, κατά πάσα πιθανότητα, την ίδια μουσική. Αν και διακριτά, τα δύο συστήματα περιλαμβάνουν ένα κοινό σύνολο από σημάδια και συνδυασμούς τους. (Πίν. 10) Τα βασικά σημάδια (μερικά ήδη παρόντα και στην Εκφωνητική σημειογραφία) είναι: Οξεία, Πεταστή, Απόστροφος, Βαρεία, Απόδερμα, Κλάσμα, Κούφισμα, Παρακλητική κλπ, καθώς και συνδυασμοί τους, π.χ. το Ξηρόν Κλάσμα. Υπάρχουν συνδυασμοί που δεν παρουσιάζονται στους πίνακες σημαδιών, υπάρχουν όμως στα μέλη και στα δυο συστήματα. Επί πλέον, κάποια σημάδια μπορεί να έχουν ένα όνομα και μια γραφική μορφή στο ένα σύστημα και το ίδιο όνομα, αλλά μιαν άλλη γραφική μορφή στο άλλο ή η ίδια μορφή μπορεί να έχει διαφορετικά ονόματα στα δύο συστήματα.¹⁹ Αυτό που είναι σημαντικό είναι ότι τα δυο συστήματα είναι συγκρίσιμα, όταν συγκρίνονται τα χφφ και τα αντίστοιχα μέλη και έτσι η εικόνα που προκύπτει από τους πίνακες σημαδιών φαίνεται παραπλανητική (βλ. Πίν. 11). Ένα γεγονός, ωστόσο, που δεν προσπερνάται εύκολα, όντας μια

¹⁴ Βλ. παρακάτω στην παρούσα μελέτη.

¹⁵ Cod. Barberinus gr. 300, f 9v-10r, βλ. Floros 1980:46.

¹⁶ Wolfram 2001a:37.

¹⁷ Floros 1970 I:43 και *passim*, Floros 1965:39-42. Κριτική έκδοση και σχετική βιβλιογραφία βλ. στην Alexandru 1996.

¹⁸ Αυτό ως γενική παρατήρηση. Λόγω της σύντηξης του ρεπερτορίου του Στιχηραρίου στα μέσα του 11ου αι (βλ. και Κεφ I, σημ. 43) και της σχετιζόμενης με αυτήν καταργήσεως της σημειογραφίας Chartres, υπάρχουν στιχηρά που σώζονται μόνο στην Chartres. Σε κάποια στάδια δεν υπάρχουν πλήρη Ειρμολόγια ή Στιχηράρια, υπάρχουν όμως δείγματά τους μέσα σε χφφ άλλων σταδίων. Για λεπτομέρειες βλ. Floros 1970 I:340. Πάντως σίγουρα η γενική εικόνα είναι ότι καταγράφονται τα ίδια κομμάτια.

¹⁹ Βλ. Floros I, *passim* και II, 173-180

χτυπητή διαφορά των δύο συστημάτων, είναι η ύπαρξη ενός μεγάλου αριθμού στενογραφικών σημαδιών στην Chartres, ενώ η Coislin φαίνεται πιο 'οικονομική'. (Πίν. 12) Η συστηματική χρήση αυτών των στενογραφικών σημαδιών σε αντιστοιχία με συγκεκριμένους συνδυασμούς της Coislin δεν αφήνει καμιά αμφιβολία ότι πρόκειται για ένα διαφορετικό τρόπο παράστασης των ίδιων, ή στενά σχετιζόμενων μελωδικών σχηματισμών. Επί πλέον, υπάρχουν χφφ με μια 'μεικτή' σημειογραφία ή χφφ γραμμένα σε Coislin που όμως χρησιμοποιούν στενογραφικά σημάδια της Chartres τοποθετημένα πάνω από συνδυασμούς της Coislin, ως μια πρόσθετη περιγραφή ενός ορισμένου μελωδικού σχηματισμού (π.χ. Paris 220)²⁰, ή χφφ γραμμένα εν μέρει σε Chartres και εν μέρει σε Coislin, όπως π.χ. το χφ Βατοπαιδίου 1488,²¹ στο οποίο μάλιστα παρουσιάζονται και στιχηρά αυτόμελα σε Coislin με τα προσόμοιά τους σε Chartres. Επίσης η ιστορία της εξέλιξης των δύο συστημάτων αποκαλύπτει μια επίδραση του ενός πάνω στο άλλο. Έτσι, π.χ., το Ίσον, το Ολίγον και τα Πνεύματα εισήχθησαν πρώτα στην Chartres και κατόπιν υιοθετήθηκαν, αν και με διαφορετικές γραφικές μορφές μερικές φορές, από την Coislin.²² Το Coislin Κύλισμα προέρχεται ως σχηματισμός από το Chartres Δύο με Λαιμό και ως σημάδι από τα Chartres Τίναγμα και Λύγισμα.²³ Τέτοιες σχέσεις δεν αφήνουν καμιά αμφιβολία ότι τα δυο συστήματα είναι άμεσα συγκρίσιμα και περιγράφουν, κατά το μεγαλύτερο ποσοστό τουλάχιστον, την ίδια μουσική.²⁴ Δείχνουν επίσης ότι υπήρχαν πολλοί ψάλτες και γραφείς που γνώριζαν και τα δυο συστήματα και τα χρησιμοποιούσαν είτε σε διαφορετικά μέλη του ρεπερτορίου τους (αντιγράφοντας από διαφορετικές πηγές) ή, σε κάποιο βαθμό, και στα πλαίσια του ίδιου μέλους.²⁵

4.6. Η συστηματική ταξινόμηση των ΠΒ σημαδιών (Floros)

Οι πραγματείες και οι πίνακες σημαδιών δεν είναι πάντα πλήρεις ή ομόφωνοι σχετικά με τα σημάδια. Για το σκοπό μιας πιο συστηματικής παρουσίασης και εξέτασης των ΠΒ σημαδιών, ο Floros τα κατέταξε περαιτέρω σε έξι τάξεις, σύμφωνα με την λειτουργία και την γραφική μορφή τους: α) Τόνοι Απλοί, β) Ημίτονα ή Ημίφωνα, γ) Γράμματα, δ) Τόνοι Σύνθετοι, ε) Θήτα ή Θέματα και στ) Μαρτυρίες και Φθορές²⁶ (βλ. Πίν. 13).

²⁰ Strunk 1965, Floros 1970 I:329-340.

²¹ Strunk 1975, 1977:68-111, Floros 1970 I:55-56, 76, 358-359.

²² Floros 1970 I *passim* και 189-191, 343-346.

²³ Floros 1970 I:211-212.

²⁴ Βλ. Floros 1970:26-28. Παραλλαγές και ελαφρώς διαφορετικές εκδοχές μεταξύ Chartres και Coislin χφφ δεν μπορούν, φυσικά, να αποκλειστούν και δεν μπορούμε πάντοτε να είμαστε σίγουροι ότι ένα στενογραφικό σύμβολο της Chartres θα έδινε πάντα το ίδιο μέλος με τον αντίστοιχο Coislin συνδυασμό. Όμως η γενική συμφωνία μεταξύ αυτών των σημειογραφιών σε άλλα ζητήματα, καθώς και μια πιο συστηματική και λεπτομερειακή μελέτη των σημαδιών Chartres (βλ. Floros 1970, zweites Buch), επιβεβαιώνει, στην συντριπτική πλειοψηφία των περιπτώσεων, την ισοδυναμία των δύο συστημάτων.

²⁵ Επομένως είναι άτοπος και λανθασμένος ο ισχυρισμός ότι η Chartres συνδέεται με το Στιχηράριο και η Coislin με το Ειρμολόγιο (Στάθης 2006:59,65) και κατά συνέπεια ότι το Στιχηράριο τουλάχιστον, λόγω των Μελωδημάτων της Chartres, τα οποία κατ' αυτήν την αντίληψη δείχνουν αργό μέλος, πρέπει να ερμηνευθεί σε αργή εξήγηση. Τότε όμως τίθεται και πάλι (βλ. και Κεφ. 2, σημ. 68) το ζήτημα της, μάλλον σύντομης προφανώς, ερμηνείας του Ειρμολογίου. Όμως καμιά πρόταση ερμηνείας του δεν έχει υπάρξει από τους εκπροσώπους αυτού του τρόπου σκέψης. Μάλλον αποφεύγεται οποιαδήποτε συζήτηση, διότι τότε θα ετίθετο αυτομάτως και το ερώτημα της σύντομης ερμηνείας του Στιχηραρίου, μιας και τα δύο γένη μελοποιίας παρουσιάζουν σχεδόν πλήρη ομοιότητα θέσεων.

²⁶ Floros 1970 I:119-122. Βλ. και Floros 1980:48-54. Στην έκδοσή του αυτή ο Floros, ίσως επηρεασμένος από τα Δυτικά νεύματα, προσθέτει και μια ακόμη τάξη, τα 'καλλωπιστικά σημάδια'

4.7. Μέθοδος μελέτης της ΠΒ σημειογραφίας

Είναι σαφές ότι τα βασικά σημάδια των ΠΒ συστημάτων, όπως η Οξεία, η Απόστροφος κλπ, δεν δηλώνουν συγκεκριμένους φθόγγους, αλλά *μελωδικές κινήσεις*. Ωστόσο, τα διαστήματα αυτών των κινήσεων δεν δίνονται με ακριβή τρόπο. Από την άλλη, υπάρχουν επίσης στενογραφικά σημάδια, τα οποία δεν περιλαμβάνουν (στην γραφική τους μορφή) σημάδια κίνησης, σίγουρα όμως περιγράφουν μελωδικές κινήσεις, όπως π.χ. ο Θεματισμός (Θήτα), ο Σταυρός από δεξιάς κλπ. Έτσι, οι ΠΒ σημειογραφίες είναι *αδιαστηματικές* και εν μέρει *στενογραφικές*, σε αντίθεση με την ΜΒσημ που είναι *διαστηματική* και πλήρως *αναλυτική*.²⁷ Αυτός ο χαρακτήρας των ΠΒ σημειογραφιών θα ήταν ένα ανυπέρβλητο εμπόδιο για μια απομονωμένη μελέτη των ΠΒ χφφ (χωρίς αναφορά σε κάτι άλλο σχετικό). Έτσι, η μόνη δυνατότητα για μελέτη των ΠΒ σημειογραφιών είναι η σύγκριση με την ΜΒσημ. Όμως θα έπρεπε ίσως να δοθεί πρώτα μια δικαιολόγηση και μια ‘νομιμοποίηση’ σ’ αυτήν την σύγκριση. Δεν θα ήταν ίσως απίθανο να είχαν συμβεί αλλαγές στην μουσική πριν από την μετάβαση από την ΠΒσημ στην ΜΒσημ. Ωστόσο, η σύγκριση χφφ σε ΠΒσημ με χφφ σε ΜΒσημ αποκαλύπτει ότι περιέχουν τους ίδιους ύμνους (δηλ. τα ίδια ποιητικά κείμενα), ενώ ταυτόχρονα οι σημειογραφήσεις ενός συγκεκριμένου ύμνου, ΠΒ και ΜΒ, παρουσιάζουν, στις περισσότερες περιπτώσεις, μια άμεση σχέση, πράγμα που δείχνει ότι καταγράφουν λίγο-πολύ την ίδια μουσική. Τα ΜΒ σημάδια φαίνονται, σε πολλές περιπτώσεις, απλώς ως μια ‘πληρέστερη’ μορφή των ΠΒ αντιστοιχών τους, ιδιαίτερα αυτών που παρουσιάζονται στις τελευταίες φάσεις της ΠΒσημ (βλ. Πίν. 11). Αυτό είναι ίσως αναμενόμενο, διότι δεν μπορεί κανείς να φανταστεί μια απότομη αλλαγή στη μουσική ακριβώς στον χρόνο αλλαγής της σημειογραφίας. Τα χφφ αποκαλύπτουν μια μάλλον συντηρητική στάση απέναντι στη μουσική των μελών, παρά τις μικρές διαφορές που μπορούν να παρατηρηθούν εδώ κι εκεί. Επί πλέον, η ΠΒσημ δείχνει μια σαφή τάση βελτίωσης και συμπλήρωσης, για την επίτευξη μιας πιο αναλυτικής και σαφέστερης περιγραφής των *ιδίων* μελών. Ας προσθέσουμε επίσης, ότι οι αλλαγές στη σημειογραφία, μικρότερες ή μεγαλύτερες, είχαν ένα τόπο προέλευσης, δηλ. εμφανίστηκαν πρώτα ως τοπικά φαινόμενα, τα οποία χρειάζονταν κάποιο χρόνο, για να εξαπλωθούν σε άλλες περιοχές. Ως αποτέλεσμα, διάφορα στάδια της σημειογραφίας μπορούσαν σίγουρα να συνυπάρχουν, ακόμα και ΠΒ στάδια μαζί με την νέα ΜΒσημ.²⁸

Έτσι, με οδηγό τα ΜΒ χφφ μπορούν να βρεθούν οι σημασίες των ΠΒ σημαδιών, αυτών που δηλώνουν μελωδική κίνηση και των στενογραφικών, αν όχι σε όλες τους τις λεπτομέρειες (ρυθμικές κλπ), τουλάχιστον ως ένας πίνακας μεταγραφών τους στην ΜΒσημ. Η γνώση των ΠΒ μορφών των ΜΒ σημαδιών θα αποδειχθεί ένα

(“Ziempunen”). Ως τέτοια θεωρεί τα σημάδια Ανατρίχισμα, Τρομικόν, Υπορροή, Σείσμα I και Χόρευμα.

²⁷ Αναλυτική, υπό την έννοια ότι τα στενογραφικά σύμβολα έχουν αντικατασταθεί πλήρως από σύνολα φωνητικών και αφώνων σημαδιών. Η στενογραφική θεωρία θέλει και την ΜΒσημ να είναι στενογραφική και τα σημάδια της να είναι ο ‘σκελετός’ της μελωδίας. Έστω και εμμέσως, θα φανεί στην παρούσα εργασία ότι η ΜΒσημ είναι πλήρως αναλυτική και δεν υπονοούνται περισσότεροι φθόγγοι από αυτούς που καταγράφονται με τα φωνητικά της σημάδια.

²⁸ Είναι χαρακτηριστικό ότι το νεότερο χρονολογημένο χφ σε Coislin και το παλαιότερο χρονολογημένο χφ σε ΜΒσημ είναι γραμμένα και τα δύο το 1177 (βλ. Strunk 1965:7-8). Η τότε κατάσταση μπορεί να παραβληθεί με την κατάσταση κατά και αμέσως μετά την μεταρρύθμιση των Τριών Διδασκάλων το 1814. Μέσα στο ίδιο το Πατριαρχείο συνέψαλλαν με χρήση και των δύο σημειογραφιών, της παλαιάς και της Νέας. Η μουσική η ίδια δεν είχε αλλάξει. Το μόνο που μπορεί να άλλαξε σιγά-σιγά με την επιβολή της Νέας γραφής είναι η αντίληψη των στοιχείων της μουσικής, όπως σαφέστερη αντίληψη των μελωδικών κινήσεων, του ρυθμού κλπ. Όμως αυτό είναι άλλης τάξεως ζήτημα.

απαραίτητο και ισχυρό εργαλείο για τον προσδιορισμό της διάρκειας και της ερμηνείας τους, καθώς και της ερμηνείας και του ρυθμού των μελών.

4.8. Ο ‘προσωδιακός’ χαρακτήρας της σημειογραφίας

Οι απαρχές της σημειογραφίας δεν είναι γνωστές. Η εμφάνισή της στα χφφ με σημειογραφημένους ύμνους στον 10ο αι και η μορφή που έχει οδηγούν στο συμπέρασμα ότι θα μπορούσε να έχει ήδη ζωή ενός αιώνα τουλάχιστον. Σίγουρα δεν υπάρχει ασφαλές έδαφος, για να επεκτείνουμε τις πιθανές απαρχές της πιο πίσω στο χρόνο, αν και ένα πιο πρωτόγονο στάδιο και ένα κοινό σύστημα, που κατόπιν διασπάστηκε στα συστήματα Chartres και Coislin, δεν μπορούν να αποκλειστούν. Έτσι, δεν μπορούμε ίσως να μιλήσουμε για μια πιθανή προϊστορία της σημειογραφίας, μπορούμε όμως ίσως να διατυπώσουμε μια πιθανή διαδικασία και γραμμή σκέψης που πιθανόν να οδήγησαν στην εφεύρεσή της και στις ειδικότερες μορφές, με τις οποίες εμφανίζεται στον 10ο αι.

Ένα αδιαμφισβήτητο γεγονός είναι ότι μερικά βασικά σημάδια των ΠΒ σημειογραφιών είναι τα ίδια, ως προς το σχήμα τουλάχιστον, με τους τόνους και άλλα προσωδιακά σημάδια που χρησιμοποιήθηκαν για την οριοθέτηση μονάδων του λόγου (λέξεων ή φράσεων), καθώς και για την σημείωση σχέσεων τονικού ύψους και διάρκειας των συλλαβών.²⁹ Με άλλα λόγια, τα προσωδιακά σημεία περιέγραφαν εκείνα τα χαρακτηριστικά των φωνημάτων και των συλλαβών (ή έστω κάποια απ’ αυτά), τα οποία συνιστούν κάτι περισσότερο από την απλή φωνητική τους αξία. Οι τόνοι περιέγραφαν το μελωδικό στοιχείο που εμπεριεχόταν στις αρχαίες ελληνικές λέξεις και έμπαιναν στη συλλαβή που είχε το μεγαλύτερο τονικό ύψος. Δηλαδή, παρίσταναν την σχετική υπεροχή και ‘ιδιαιτερότητα’ αυτής της συλλαβής στο πλαίσιο της λέξης. Αυτό το ύψος μπορούσε, φυσικά, να τροποποιηθεί παραιτέρω από τον επιτονισμό της φράσης, αλλά σίγουρα δεν μπορούσε να αναιρεθεί εντελώς. Ο επιτονισμός δεν λαμβανόταν υπόψιν στην γραφή³⁰, έτσι ό,τι γράφεται μέσω των τόνων είναι μόνο ο λεξικός τόνος. Μια Οξεία έδειχνε το μεγαλύτερο ύψος με έναν απροσδιόριστο τρόπο, μιας και στον προφορικό λόγο το ύψος αυτό δεν ήταν αυστηρά καθορισμένο, και η Βαρεία ήταν ένα σύμβολο για ένα μάλλον χαμηλό ή μεσαίο ύψος. Σε κάποιο στάδιο της χρήσης των τονικών σημείων, η Βαρεία χρησιμοποιήθηκε για όλες τις άτονες συλλαβές, οι οποίες θα ήταν (εξ ορισμού) χαμηλότερες από τις τονισμένες.³¹ Αυτή ήταν μια παλαιότερη πρακτική για την χρήση των τόνων, όμως αργότερα αυτή η χρήση της Βαρείας εγκαταλείφθηκε, για να μη “καταχαράσσονται” τα βιβλία και γίνονται “κατάστικτα”.³² Έτσι, η Βαρεία, μετά από διάφορους τρόπους χρήσης της, διατηρήθηκε μόνο στη θέση της Οξείας στη λήγουσα, όταν δεν ακολουθούσε κάποιο σημείο στίξεως.³³

Ο τονισμός βρισκόταν σε στενή σχέση με την διάρκεια των φωνηέντων.³⁴ Μια Οξεία σε ένα βραχύ φωνήεν ήταν μια ανοδική τονική κίνηση, η οποία άνοδος, καθώς και η κάθοδος μετά την κορυφή, δεν ήταν προφανώς απότομες, αλλά βαθμιαίες, ώστε

²⁹ Τα προσωδιακά σημεία χρησιμοποιήθηκαν πρώτα ως *διακριτικά* σημεία, “πρὸς διαστολήν τῆς ἀμφιβόλου λέξεως”, (Αρκάδιος Γραμματικός, βλ. Laum 1928:100, βλ. και Allen 2000:148) και όχι σε όλο το κείμενο. Όμως στην περίοδο που εξετάζουμε η χρήση τους είχε ήδη επεκταθεί σε όλο το κείμενο (βλ. Laum 1928:468-493, Mioni 1985:57-59, Thompson 1903:135). Έτσι, αυτά που γράφουμε εδώ για την προέλευση και τον χαρακτήρα της σημειογραφίας μπορούν να έχουν νόημα.

³⁰ Εμμέσως μόνο ίσως, με τα σημεία στίξεως. Δεν ήταν και εύκολο να γραφεί, μιας και έχει μια συνεχή μορφή, και δεν γράφεται μέχρι σήμερα.

³¹ Σχόλια, Hilgard 1901:23, 139, 153

³² Σχόλια, Hilgard 1901:139, 153, 294

³³ Σχόλια Hilgard 1901:127-128,140, 294, Allen 2000:148-9 και Laum 1928:468-493.

³⁴ Βλ. τους κανόνες τονισμού της γραμματικής.

η Οξεία εμφανιζόταν μάλλον ως μια κορυφή σε μια συνεχή κίνηση της φωνής παρά σαν μια απότομη άνοδος και κάθοδος. Όπως το εκφράζει ο Sidney Allen, παρίστανε μια 'συντονία' (άνοδο και κάθοδο) σε δύο διαδοχικές συλλαβές.³⁵ Όταν η Οξεία τοποθετούνταν σε ένα μακρό φωνήεν, η κορυφή εντοπιζόταν στον δεύτερο χρόνο (μογα) του μακρού φωνήεντος, δηλ. το φωνήεν άρχιζε από χαμηλό ύψος, συνέχιζε με μια άνοδο και συνιστούσε μια συντονία με την επόμενη συλλαβή. Έτσι, υπήρχαν στην ουσία δύο προσωδιακά 'προφίλ' που παριστάνονταν από την Οξεία: ένα για βραχείες και ένα για μακρές συλλαβές. Ένα άλλο προσωδιακό προφίλ μπορούσε επίσης να υπάρχει για ένα μακρό φωνήεν: μια άνοδος ακολουθούμενη από κάθοδο σ' αυτό το ίδιο φωνήεν, δηλ. μια άνοδος στον πρώτο χρόνο του φωνήεντος και μια κάθοδος στον δεύτερο χρόνο του. Η άνοδος περιγράφεται από την Οξεία και η κάθοδος από την Βαρεία, αλλά αυτή η συντονία είναι τώρα σε μία συλλαβή. Έτσι, η Οξεία και η Βαρεία *συνενώνονται* σε ένα σημάδι, την Περισπωμένη, η οποία είναι ο πρώτος *σύνθετος τόνος* και καλείται όντως έτσι από τους γραμματικούς.³⁶

Επί πλέον των τόνων, υπήρχαν επίσης σημάδια για τις βραχείες και μακρές συλλαβές. Συνήθως αυτά χρησιμοποιούνταν για την διάκριση της μακρότητας ή βραχύτητας των διχρόνων φωνηέντων. Θεωρητικά όμως, ή για την σαφέστερη παράσταση του μέτρου σε ένα ποίημα, κάθε συλλαβή θα μπορούσε να φέρει ένα τέτοιο σημάδι. Ή θα μπορούσαν να σημειώνονται κυρίως οι μακρές συλλαβές, ως περισσότερο 'σημαντικές' ή κυρίαρχες από μετρικής πλευράς και οι βραχείες να εξυπακούονται από την έλλειψη χρονικού σημείου.

Έτσι, κάθε συλλαβή θα μπορούσε, θεωρητικά ή για την περιγραφή του μέτρου, να περιγραφεί ως προς το ύψος και την διάρκεια μέσω των καταλλήλων προσωδιακών σημείων, τα οποία θα μπορούσαν και να συνδυαστούν, π.χ. μια συλλαβή να σημειωθεί ως μακρά και ως τονισμένη με Οξεία ταυτόχρονα ή ως μακρά ή βραχεία τονισμένη με Βαρεία. Μια τέτοια πρακτική δεν ήταν βέβαια συνηθισμένη, σε μια 'πλήρη' όμως σημειογράφηση της προσωδίας του λόγου κάθε συλλαβή θα μπορούσε να φέρει το σημάδι της, ή ένα συνδυασμό σημαδιών, ή να σημειογραφούνται μόνο οι 'σημαντικές' και 'προεξέχουσες' συλλαβές (τονισμένες με Οξεία ή Περισπωμένη, μακρές). Έτσι θα έπρεπε να μοιάζει και μια μουσική σημειογραφία: ένα σημάδι, ή ένας συνδυασμός σημαδιών, για την διάρκεια και το ύψος κάθε συλλαβής. Η, τουλάχιστον, των πιο 'σημαντικών' συλλαβών, δηλ. αυτών που είναι τοπικά ψηλότερες ή μακρότερες από τις υπόλοιπες. Αυτή είναι η εικόνα που αποκομίζουμε από τα παλαιότερα χφφ της ΠΒσημ: υπάρχουν συλλαβές που φέρουν τόνους (Οξεία, Πεταστή, Βαρεία), συλλαβές που φέρουν Απόστροφο, η οποία ήταν ένα σημάδι διαχωρισμού και θα μπορούσε ίσως στην μουσική σημειογραφία να χρησιμεύσει ως κάποιος διαχωρισμός τονικών περιοχών ή κώλων³⁷, συλλαβές που φέρουν πολύφθογα σημάδια, τα οποία πρέπει μάλλον να υποτεθούν ως μακρά³⁸, ενώ ταυτόχρονα έχουν ένα ιδιαίτερο τονικό προφίλ, ικανά να θεωρηθούν ως ιδιαίτερες 'προσωδίες' της συλλαβής, συλλαβές που φέρουν Αργίες (μακρές) και συλλαβές που

³⁵ Allen 2000:147

³⁶ Βλ. π.χ. Σχόλια, έκδ. Hilgard 1901:23 (σειρά 19), 33 (σ. 9), 53 (σ.19) και σε άλλα σημεία.

³⁷ Η Απόστροφος χρησιμοποιούνταν για την ένδειξη της έκθλιψης, βλ. π.χ. Σχόλια, Hilgard 1901:XL,145. Ωστόσο χρησιμοποιήθηκε και για διαχωρισμό λέξεων, βλ. Thompson 1903:135-6. Άλλο σημάδι διαχωρισμού λέξεων ήταν η Διαστολή ή Υποδιαστολή, βλ. π.χ. Σχόλια Hilgard 1901:126, 150. Ίσως με αυτήν έχει περισσότερο σχέση η Απόστροφος της σημειογραφίας. Η Απόστροφος ως μουσικό σημάδι χρησιμοποιήθηκε ως ένα 'αδιάφορο' σημάδι για 'secondary syllables' (Strunk 1965, 1977). Για την Απόστροφο ως πιθανή ένδειξη τονικών περιοχών της κλίμακας βλ. Doda 1995c, Papathanasiou 1994, 1999.

³⁸ Πολλά έχουν την Διπλή ή τις Δύο Αποστροφούς ως συστατικά τους, αλλά είναι στενογραφικά, αλλά φαίνονται σαφώς να αντιστοιχούν σε διάρκειες μεγαλύτερες των απλών σημαδιών.

δεν φέρουν κανένα σημάδι, ακριβώς όπως οι συλλαβές που κάποια εποχή γράφονταν με Βαρεία στην λέξη και κατόπιν χωρίς κανένα σημάδι (βλ. παραπάνω). Αυτές οι τελευταίες συλλαβές, χωρίς μουσικό σημάδι, παρουσιάζονται από την αρχή και σε Chartres και σε Coislin χφφ. Ο αριθμός τους μειώνεται με την πάροδο του χρόνου, αλλά δεν μηδενίζεται για την Chartres, ενώ μηδενίζεται στα τελευταία στάδια της Coislin.³⁹ Μια σύγκριση με τα MB χφφ δείχνει ότι αυτές οι συλλαβές δεν έχουν κάποιον ιδιαίτερο 'μουσικό τονισμό', δηλ. δεν είναι συνήθως τοπικές κορυφές της μελωδικής γραμμής, ούτε βρίσκονται σε μελωδικά σημαντικές θέσεις σε μια κατιούσα μελωδική κίνηση, ή δεν είναι μακρές. Παριστώνται στην MBσημ με τα απλά σημάδια Ίσον, Ολίγον και Απόστροφο. Είναι κυρίως επαναλήψεις ή, υπό μίαν έννοια, 'περαστικοί φθόγγοι'.⁴⁰

Αυτό που είναι σημαντικό σ' αυτή την γραμμή σκέψης είναι ότι η βάση για την κατασκευή της σημειογραφίας είναι η *συλλαβή*, η βασική αυτή μονάδα του λόγου. Η συλλαβή διαιρεί τον συνεχή λόγο και αποτελεί την βάση για την περιγραφή των προσωδιακών του χαρακτηριστικών και η συλλαβή είναι πάλι η μονάδα, η οποία μπορεί να διαιρέσει τις συνεχείς μελωδικές γραμμές ενός μέλους σε διακριτές σειρές μικρότερων μελωδικών 'τεμαχίων' με τα ιδιαίτερα τονικά και ρυθμικά χαρακτηριστικά τους. Αυτά τα 'τεμάχια', μονόφθογγα ή πολύφθογγα, βραχέα ή μακρά, μπορούν να περιγραφούν μέσω ενός ιδιαίτερου σημαδιού και μ' αυτόν τον τρόπο μια μουσική σημειογραφία μπορεί να ξεπροβάλλει. Έτσι, κάθε συλλαβή έχει την δικιά της 'προσωδία' και το δικό της 'προσωδιακό' σημάδι και η μουσική εμφανίζεται ως μία 'επηυξημένη προσωδία' του λόγου και η σημειογραφία ως ένα 'επηυξημένο σύστημα προσωδιακών σημείων'.⁴¹ Ενώ όμως στον λόγο τα τονικά χαρακτηριστικά είναι πιο περιορισμένα και αόριστα, είναι σαφώς ορισμένα στην μουσική. Η διαφορά περιγράφεται από τον Αριστόξενο ως "φωνή συνεχής" στον λόγο και "φωνή διαστηματική" στην μουσική.⁴² Εάν ξεχάσουμε αυτήν την διάκριση προς στιγμήν, μπορούμε να περιγράψουμε μια ανιούσα μελωδική κίνηση (στην μουσική) με τον ίδιο τρόπο που περιγράφεται στο λόγο, δηλ. με μίαν Οξεία, τοποθετημένη στην συλλαβή που έχει το μεγαλύτερο ύψος, κατά τις απαιτήσεις της μουσικής γραμμής. Μια συλλαβή μπορεί επίσης να είναι μακρά και ταυτόχρονα να περιλαμβάνει μια άνοδο και μια πτώση του τονικού ύψους και έτσι να χρειάζεται ένα πιο περίπλοκο σημάδι, ένα *Σύνθετο τόνο*. Μια Οξεία και μια Βαρεία συνδυασμένες με τον τρόπο που σχηματίστηκε η Περισπωμένη, ο σύνθετος τόνος του λόγου, θα μπορούσε να παραστήσει μια τέτοια κίνηση. Η, εναλλακτικά, ένα σημάδι που να δηλώνει την μακρότητα συν ένα σημάδι που να δηλώνει την μελωδική κίνηση θα μπορούσε να κάνει το ίδιο. Γενικά, η μουσική έχει περισσότερα είδη 'προσωδίας' και έτσι περισσότερα σημάδια χρειάζεται να περιληφθούν σ' αυτήν ή να εφευρεθούν, για να περιγράψουν αυτή την 'πλούσια προσωδία'. Όμως τα βασικά σημάδια μπορούν να είναι τα ήδη γνωστά προσωδιακά σημεία, ή τουλάχιστον κάποια απ' αυτά. Αυτή

³⁹ Βλ. Strunk 1965, 1977: 40-44, 68-111, Floros 1970 I: 70-74 307-326, 1980: 44, 54-59.

⁴⁰ Βλ. Floros 1970 I: 72, 74. Συλλαβές χωρίς σημάδι σε ΠΒ χφφ μπορούν να αντιστοιχούν και σε συλλαβές με συνδυασμούς Κεντημάτων ή Κλάσμα ή Βαρεία. Το γεγονός αυτό δεν αλλάζει την ουσία αυτού που γράφουμε εδώ για τον χαρακτήρα των φθόγγων αυτών των συλλαβών. Βλ. στις παραγράφους για τα Κεντήματα, το Κλάσμα και την Βαρεία.

⁴¹ Δεν εννοούμε εδώ ότι η μουσική ακολουθεί δουλικά τον τονισμό ή τον επιτονισμό του κειμένου. Εννοούμε ότι η μουσική μπορεί να θεωρηθεί ως ένα είδος προσωδίας, του οποίου η περιγραφή μέσω σημαδιών είναι ευθέως ανάλογη με την περιγραφή της προσωδίας του κειμένου μέσω των συνήθων προσωδιακών σημείων. Έτσι, η αναλογία είναι τυπική και περιγραφική και έχει μικρή σχέση με την έννοια της μουσικής ως 'προφοράς του κειμένου' (Textaussprache) ή με μια πιο 'μυστική' σχέση μουσικής και κειμένου.

⁴² Αριστόξενος, *Αρμονικά στοιχεία*, Βιβλίο Α, 8 κε.

φαίνεται να είναι η γραμμή σκέψης που οδήγησε στην μορφή της σημειογραφίας, όπως αυτή εμφανίζεται στα πρώτα χφφ. Αυτός ήταν ίσως και ένας φυσικός τρόπος σκέψης για το Βυζαντινό μέλος και την σημειογραφία του. Τα μέλη είναι πρώτα απ' όλα ποιητικά κείμενα, που έχουν ένα ιδιαίτερο τρόπο 'προσωδιακής εκφοράς'. Η σημειογραφία αυτής της εκφοράς θα μπορούσε να ξεκινήσει από τα προσωδιακά σημεία, όπως έγινε και με την σημειογραφία της εκφοράς των αναγνωσμάτων.

Αυτός ο τρόπος σκέψης αποκαλύπτεται ίσως και μέσω της στενότητας και μεγάλης σχέσης των Θεωρητικών συγγραφέων και της Γραμματικής και των Σχολίων της, όχι μόνο στην ονοματολογία πολλών σημαδιών και των τάξεών τους (τόνοι, Πνεύματα κλπ), αλλά και σε ειδικότερες αναφορές για επί μέρους σημάδια ή διάφορα ζητήματα.⁴³ Πολλές φορές επαναλαμβάνονται στα θεωρητικά χωρία αυτούσια από τα Σχόλια της Γραμματικής ή απλά προσαρμόζονται στα μουσικά σημάδια ή τα ζητήματα εν γένει της μουσικής. Το φαινόμενο μπορεί ίσως να γίνει εύκολα κατανοητό, μιας και η γραμματική ήταν η βασική γνώση της στοιχειώδους εκπαίδευσής. Μια λεπτομερής παρουσίαση του φαινομένου της αντιστοιχίας θεωρητικών-γραμματικής δεν μπορεί να επιχειρηθεί εδώ, μπορούν όμως να δοθούν κάποια παραδείγματα (βλ. παραδείγματα από τα Σχόλια της γραμματικής στο Παράρτημα).

Γενικά, η σχέση είναι τόσο μεγάλη, που πιστεύουμε ότι μπορεί να αποκτήσει ερμηνευτική αξία. Πολλά χωρία των θεωρητικών ερμηνεύονται αμεσότερα και φυσικότερα με βάση αυτήν την αντιστοιχία και δεν χρειάζεται να ανατρέξει κανείς σε πιθανά στολίδια των σημαδιών ή σε αργές εξηγήσεις, για να δικαιολογήσει τα γραφόμενα. Εκτός αυτού, τέτοιου είδους 'μή γραμματικές' ερμηνείες μπορούν ίσως να οδηγήσουν σε λανθασμένα συμπεράσματα και αντιφάσεις με άλλα χωρία των θεωρητικών.

Το γεγονός ότι βάση της σημειογραφίας είναι η συλλαβή θα μπορούσε να φανεί λίγο τετριμμένο, αποδεικνύεται όμως ότι είναι αποφασιστικής σημασίας. Φαίνεται να αποδίδει την βασική αντίληψη για την σημειογραφία. Οι μελωδικές κινήσεις δεν κατανοούνται ως απλοί φθόγγοι, αλλά ως μελωδικές κινήσεις μέσα σε μία συλλαβή.⁴⁴ Οι κινήσεις μπορούν να καταγράφονται είτε συλλογικά, με ένα στενογραφικό σημάδι, η μορφή του οποίου δεν αποκαλύπτει άμεσα τις μελωδικές κινήσεις (ή τις αποκαλύπτει μετά από λεπτομερή εξέταση της μορφής του και σύγκρισής του με άλλα σημάδια) ή με ένα πιο 'διαφανή' συνδυασμό σημαδιών, που εμπεριέχει κάποιο αναλυτικότερο τρόπο σκέψης και παράστασης των κινήσεων, εννοείται όμως πάλι ως όλον και έχει μάλιστα συνήθως και ένα όνομα, καθόλου, λιγότερο ή περισσότερο σχετικό με τα συστατικά του.

Αυτή η σύνδεση του σημαδιού με την συλλαβή μπορεί να γίνει φανερή και με μια απλή ματιά στα χφφ. Στα παλαιότερα χφφ οι λέξεις γράφονταν πρώτα και τα μουσικά σημάδια προσετίθεντο μετά. Όταν μια συλλαβή χρειαζόταν περισσότερα σημάδια, όπως π.χ. σε ένα μέλισμα στην Coislin, τα σημάδια συνωστιζόνταν πάνω στο χώρο της συλλαβής⁴⁵, ενώ τα Chartres χφφ συνήθως έχουν ένα μοναδικό στενογραφικό

⁴³ Για μερικές όψεις αυτής της σχέσης βλ. Hannick 1977. Επίσης Floros 1970 I:116, 155. Βλ. επίσης εδώ και στο κεφάλαιο για τα Ημίτονα ή Ημίφωνα.

⁴⁴ Όπως θα δούμε, για την σημειογραφία έχει σημασία το εάν η κίνηση συμβαίνει σε μία συλλαβή ή σε περισσότερες. Αυτό θα φανεί καθαρότερα στην πορεία αυτής της εδώ της μελέτης. Θα φανεί ότι ένα διαφορετικό σημάδι περιγράφει την κίνηση στην περίπτωση της μίας συλλαβής και ένα σύνολο από διαφορετικά σημάδια στην περίπτωση των περισσότερων συλλαβών. Κι αυτό θα φανεί καθαρά στην εξέταση του καθενός σημαδιού στην πορεία της μελέτης.

⁴⁵ Αυτό ισχύει και για τα χφφ της ΜΒσημ, μέχρι και την εποχή που εξετάζουμε, αλλά και μετά. Μπορεί άμεσα να παρατηρήσει κανείς ότι δεν γράφεται ποτέ π.χ. ένα Πίσσμα ή ένα Ξηρόν Κλάσμα

σημάδι στο αντίστοιχο σημείο.⁴⁶ Έτσι, η σημειογραφία Chartres δίνει μια καλύτερη εικόνα της σχέσης συλλαβής-σημαδιού από την Coislin, όμως η σχέση αυτή ισχύει, φυσικά, και για τις δύο.

Αυτό μπορεί να μας βοηθήσει να κατανοήσουμε βαθύτερα και σαφέστερα τα Chartres *Μελωδήματα* και την λειτουργία τους, καθώς και τόν ίδιο τον όρο αυτόν. Αυτά μπορούν να εκπροσωπούν συλλαβές με ένα ή πολλούς φθόγγους στη μουσική τους, να είναι μονόφθογγα ή πολύφθογγα, και στις δυο όμως περιπτώσεις ένα *σημάδι* αντιστοιχεί σε *μία συλλαβή* (βλ. Πίν 14). Υπάρχουν κατά βάση μόνο δύο μελωδήματα που τίθενται πάνω σε δύο συλλαβές (το Κούφισμα και το Chartres Σύνναγμα).⁴⁷ Όπως οι συλλαβές είναι 'τα τμήματα του λόγου', έτσι και τα μελωδήματα μπορούν να θεωρηθούν ως 'τα τμήματα της μουσικής' ενός ύμνου, υπό την έννοια ότι συνδέονται μεταξύ τους και συνιστούν την μουσική ενός ύμνου. Εάν θεωρήσουμε τον μουσικό φθόγγο ως αντίστοιχο του γλωσσικού φθόγγου, τότε ένα μελωδήμα δύο, τριών φθόγγων μπορεί να θεωρηθεί ως ένα είδος μουσικής 'συλλαβής' και ένα πολύφθογγο μελωδήμα ως ομάδα συλλαβών που συνιστούν ένα όλον με μια ειδική μουσική 'σημασία'. Έτσι, τα μελωδήματα θα μπορούσαν να παραλληλισθούν με τα μορφήματα της γλώσσας, τα οποία, όπως έχουμε πει, είναι οι μονάδες του λόγου που ορίζονται μέσω της σημασίας τους και μπορούν να συνίστανται από έναν ή περισσότερους γλωσσικούς φθόγγους (φωνήματα) ή συλλαβές. Το 'πλαίσιο' που 'περικλείει' μια ακολουθία φθόγγων, για να σχηματίσουν ένα μόρφημα, είναι η γλωσσική σημασία και το 'πλαίσιο' που 'περικλείει' μια ακολουθία μουσικών φθόγγων, για να σχηματίσουν ένα μελωδήμα, είναι η συλλαβή, στην οποία ανήκουν αυτοί οι μουσικοί φθόγγοι.⁴⁸ Για να χρησιμοποιήσουμε μια γλωσσολογική έκφραση, τα μελωδήματα παριστάνουν την 'πρώτη άρθρωση' της μουσικής. Μέσω της εν μέρει ανάλυσής τους στα νεότερα στάδια της ΠΒσημ και της πλήρους ανάλυσης στην ΜΒσημ επιτυγχάνεται στην γραφή η 'δεύτερη άρθρωση' (δηλ. η αναλυτική καταγραφή όλων των φθόγγων), ενώ η 'πρώτη άρθρωση' διατηρείται σε μεγάλο βαθμό μέσω της έννοιας των Συνθέτων τόνων και των Αφώνων σημαδιών (παλαιότερων ή νεότερων), τα οποία συνεχίζουν να υπάρχουν στην ΜΒσημ (τα οποία βέβαια δεν λέγονταν 'άφωνα' παλιότερα).

με δύο ή περισσότερες συλλαβές. Σε μεταγενέστερα κάποιος *χφφ* αρχίζουν να εμφανίζονται κόκκινα άφωνα σημάδια, με τρόπο που να φαίνονται ότι αγκαλιάζουν δύο συλλαβές. Πρόκειται όμως για κάτι άλλο, το οποίο μάλιστα θα το θίξουμε στην πορεία της μελέτης μας (π.χ. στο Πίεσμα και το Αντικένωμα) και θα δούμε την πιθανή ερμηνεία του. Επίσης, σε υστερότερα *χφφ* μπορεί να αρχίσει να παρατηρείται η τάση να γράφονται τα φωνητικά σημάδια όχι πλέον το ένα πάνω από το άλλο, με το άφωνο ανάμεσά τους, αλλά το ένα δίπλα στο άλλο (με την σειρά ανάγνωσής τους), με τρόπο που να δίνει την εντύπωση ότι το άφωνο ανήκει στο πρώτο φωνητικό σημάδι ή σε ένα της ομάδας.

⁴⁶ Εκτός φυσικά αν μια συλλαβή έχει ένα εκτενέστερο μελίσμα που αποτελείται από περισσότερα μικρότερα μελίσματα, καθένα από τα οποία παριστάνεται με ένα σημάδι που πιθανόν μπορεί να σταθεί και μόνο του σε άλλες περιπτώσεις (λέμε 'πιθανόν', διότι υπάρχουν και σημάδια που εμφανίζονται μόνο μαζί με άλλα σε θέματα και μελίσματα, π.χ. το Chartres Τρομικόν II).

⁴⁷ Αυτά είναι τα συνήθη. Και το Chartres Καταβατρομικόν+Ανατρίχισμα γράφεται πάνω από δύο συλλαβές. Και αυτό και το Σύνναγμα είναι όμως εκτενή μελίσματα. Το Κούφισμα έχει από την 'σύλληψή' του μια σχέση με δύο συλλαβές. Βλ. στα Ημίτονα.

⁴⁸ Έτσι, ο όρος 'μελωδήμα' δεν χρειάζεται να εννοηθεί ως ένδειξη αργής μελισματικής εξήγησης. Στάθης, 1978:37, Στάθης, 1979:55, 73, 1987β:343) Σε κάθε περίπτωση, η λέξη *μέλος*, από την οποία παράγεται το 'μελωδήμα', δεν έχει απαραίτητα μια τέτοια σημασία. Για μια πληρέστερη παρουσίαση των σημασιών της λέξης *μέλος* σε διάφορες χρονικές περιόδους, βλ. Alexandru 2000:288-301. Η συλλαβή είναι ο 'τόπος' (Αριστοτελικώς) του μέλους και των σημαδιών, το 'περιέχον' το μέλος. Βλ. π.χ. Ακρίβεια 825 *εις ένα τόπον, ήγονν εις μίαν συλλαβήν*.

Πέραν της σύνδεσης σημάδιου και συλλαβής, μεγάλη σημασία αποδίδεται και στις τοπικές κορυφές της μελωδικής γραμμής⁴⁹, ως αποτέλεσμα της προσωδιακής προέλευσης της σημειογραφίας. Αυτά είναι τα σημεία, τα οποία λαμβάνουν τα 'τονικά' σημάδια (Οξεία, Πεταστή ή άλλα σχετικά μ' αυτά), σε αντίθεση με άλλα σημεία, τα οποία λαμβάνουν λιγότερο 'δυναμικά' σημάδια. Και αυτό είναι ένα σημαντικό μέρος της αντίληψης για την σημειογραφία, περισσότερο σημαντικό από όσο θα φαινόταν σε πρώτη ματιά, διότι, όπως θα δούμε, συνδέεται με έννοιες, όπως *ρυθμός, δύναμις, ενέργεια, χειρονομία*, οι οποίες θα μπορούσαν πιθανόν να περιέχουν πληροφορίες για ρυθμικές ή άλλες ποιότητες της σημειογραφίας, και επίσης συνιστά την βάση της *ορθογραφίας* της σημειογραφίας, μιας πλευράς της σημαντικότητας για την κατανόησή της (βλ. παρακάτω).

Συνεπώς, η δημιουργία της ΠΒσημ δεν είχε ως κίνητρο την προσπάθεια να περιγραφούν οι φθόγγοι, αν και η μουσική αποτελούνταν από φθόγγους, αλλά μάλλον να δοθεί το 'προσωδιακό προφίλ' της μουσικής γραμμής (*contour*). Αυτό το προφίλ περιλαμβάνει τις τοπικές κορυφές των μελωδικών γραμμών, την διάρκεια των συλλαβών και τις ιδιαίτερες λεπτομέρειες της μελωδικής κίνησης μέσα σε μια συλλαβή, συνήθως με ένα γενικό τρόπο και όχι πάντα με συγκεκριμένους όρους: τα απλά σημάδια δεν περιγράφουν συγκεκριμένα διαστήματα και, αν και οι σύνθετοι τόνοι πολύ συχνά περιλαμβάνουν 'εξ ορισμού' συγκεκριμένα διαστήματα μεταξύ των φθόγγων τους (π.χ. το Ξηρόν Κλάσμα περιλαμβάνει κυρίως διαστήματα 1 φωνής), η διαστηματική τους σχέση με άλλα σημάδια, σε γειτονικές συλλαβές, δεν περιγράφεται συνήθως από την σημειογραφία. Σίγουρα, μια τέτοια σημειογραφία ήταν, όπως την βλέπουμε εμείς τουλάχιστον, ελλειπής και δεν μπορούσε να λειτουργήσει χωρίς την ισχυρή υποστήριξη μιας προφορικής διδασκαλίας και μετάδοσης. Ήταν περισσότερο ένα βοήθημα της μνήμης (*aide-memoire*). Όμως φαίνεται ότι και οι παλαιοί ένοιωθαν, για διάφορους λόγους, την ελλειπτικότητά της. Έτσι, παρατηρείται στα χφφ μια συνεχής προσπάθεια για την συμπλήρωση και την βελτίωσή της. Αυτό σήμαινε ότι οι συλλαβές χωρίς σημάδι θα έπρεπε να αποκτήσουν κάποιο και οι ψαλλόμενοι φθόγγοι θα έπρεπε να περιγραφούν με περισσότερη λεπτομέρεια σχετικά με τον αριθμό τους και με το ύψος τους. Με άλλα λόγια, τα στενογραφικά σύμβολα έπρεπε να αναλυθούν και τα τονικά ύψη των φθόγγων να προσδιοριστούν, είτε ως θέσεις (δηλ. τονικά ύψη, βαθμίδες) σε μια δεδομένη κλίμακα ή ως σχέσεις του ενός φθόγγου με τον άλλο, δηλ. ως κινήσεις από τον ένα στον άλλο. Έτσι, εισάγεται κάποια στιγμή το Ίσον για την επανάληψη του φθόγγου και το Ολίγον ως ανάβαση προς μια κορυφή.⁵⁰ Η Απόστροφος επίσης χρησιμοποιείται όλο και πιο συχνά και προσλαμβάνει σιγά-σιγά τον ρόλο σημάδιου καταβάσεως.⁵¹ Τα Πνεύματα εισήχθησαν επίσης, για να δηλώσουν πρώτα ψηλές ή χαμηλές θέσεις στην κλίμακα και κατόπιν, βαθμιαία, μελωδικά άλματα (δηλ. μεγάλα διαστήματα).⁵² Όλα αυτά τα σημάδια χρησιμοποιούνται όλο και περισσότερο στις συλλαβές που δεν είχαν

⁴⁹ Η και σε μεγάλα σχετικά ανιόντα διαστήματα ('πηδήματα', leaps), ανεξάρτητα από το τί ακολουθεί. Βλ. παρακάτω για την τυποποιημένη ορθογραφία.

⁵⁰ Κυρίως ως μικρού διαστήματος ανάβασης. Μεγαλύτερα διαστήματα μπορούσαν να γράφονται με Οξεία.

⁵¹ Η Απόστροφος ήταν, όπως έχουμε αναφέρει, ένα μάλλον 'αδιάφορο' σημάδι ως προς την κατεύθυνση της μελωδικής κίνησης (βλ. Floros 1970 I:137-139). Περιείχε όμως τον 'σπόρο' του να θεωρηθεί κατιόν σημάδι. Αυτό φαίνεται από διάφορες περιπτώσεις χρήσης της, που δεν μπορούμε να τις αναφέρουμε όλες εδώ. Μια απ' αυτές είναι οι Δυό Απόστροφοι που συχνά χρησιμοποιούνταν αντί της Διπλής για χαμηλούς φθόγγους μέσα στην κλίμακα ή για κατιούσες κινήσεις. Βλ. Floros 1970 I, 195-198.

⁵² Floros 1970 I:131-134, 176-182.

μουσικό σημάδι στα παλαιότερα χφφ ή δίνουν μια πιο ακριβή σημασία σε σημάδια που είχαν μια πιο αόριστη. Από την άλλη, η ύπαρξη μονόφθογων μελωδημάτων συνέβαλε ίσως στην βαθμιαία ανάλυση των πολύφθογων μελωδημάτων, δηλ. όλο και περισσότερο στην κατανόηση της εσωτερικής τους διαίρεσης σε φθόγγους και συνεπώς σε μια προσπάθεια περιγραφής τους, ενώ ταυτόχρονα το μελωδήμα συνέχιζε να κατανοείται ως ‘όλον’, πράγμα που συχνά εκφραζόταν σημειογραφικώς με την διατήρηση του στενογραφικού σημαδιού που το περιέγραφε. Με άλλα λόγια, η σημειογραφία κυρίως *συμπληρώθηκε*, δεν ‘άλλαξε’, και μια ‘ιστορική ορθογραφία’ θεμελιώθηκε. Η ύπαρξη μιας τέτοιας τάσης θα δειχθεί στην παρούσα μελέτη ότι δεν ήταν το αποτέλεσμα μόνο της συντηρητικότητας που γενικά παρουσιάζουν τα συστήματα γραφής, αλλά μια ανάγκη, επειδή τα μελωδήματα δεν ήταν τυχαίες παραθέσεις φθόγγων, αλλά είχαν μια ρυθμική φυσιογνωμία, ένα ρυθμικό προφίλ, το οποίο συνέβαλλε στην αντίληψή τους ως *όλων*, και γι’ αυτό τα σημάδια, με τα οποία δηλώνονταν παλαιότερα τα μελωδήματα, δεν μπορούσαν να απαλειφθούν πάντα. Για παράδειγμα, το Πίσμα (διπλή Βαρεία), γραφόμενο αρχικά μόνο του, συμπληρώθηκε πρώτα με μίαν Απόστροφο για τον δεύτερο, κατιόντα φθόγγο του και κατόπιν με ένα Ολίγον για τον πρώτο φθόγγο του. Όμως αυτό το Ολίγον και αυτή η Απόστροφος δεν μπορούσαν να γραφτούν μόνα τους μετά απ’ αυτό, διότι ανήκαν στην ίδια συλλαβή—και αυτό έπρεπε να σημειωθεί, σύμφωνα με την αρχική αντίληψη για την σημειογραφία. Το ότι κάποιοι φθόγγοι ανήκαν στην ίδια συλλαβή μπορούσε να έχει ρυθμικές συνέπειες.⁵³

Η Chartres προηγήθηκε της Coislin ως προς την διαστηματική ακρίβεια. Το Ίσον, το Ολίγον και τα Πνεύματα εισήχθησαν πρώτα σ’ αυτό το σύστημα και κατόπιν πέρασαν στην Coislin.⁵⁴ Όμως τα στενογραφικά σύμβολα της Chartres δεν αναλύθηκαν ποτέ μέσα στα πλαίσια της ίδιας της σημειογραφίας Chartres. Αυτό οδήγησε στην εγκατάλειψή της γύρω στα μέσα του ΙΙου αι. Έτσι, η ανάλυση των στενογραφικών συμβόλων αναφέρεται κυρίως στα στενογραφικά στοιχεία της Coislin, η οποία συνέχισε να βελτιώνεται και τελικώς κατέληξε στην ΜΒσημ.

4.9. Μεσοβυζαντινή σημειογραφία (εισαγωγική παρουσίαση)

Το τελικό στάδιο της εξέλιξης της σημειογραφίας Coislin ήταν η ΜΒσημ. Τα ‘διαστηματικά’ σημάδια που προηγουμένως έδειχναν μόνο την ‘κατεύθυνση’ της μελωδίας, και αυτό με μια περιορισμένη ακρίβεια, απέκτησαν μια πολύ συγκεκριμένη διαστηματική αξία που έδειχνε τον αριθμό των βημάτων (‘φονών’) της μελωδικής κίνησης στο πλαίσιο μια προδιαγεγραμμένης κλίμακας. Τα στενογραφικά σημάδια αναλύθηκαν πλήρως μέσω των ήδη ακριβών διαστηματικών σημαδιών. Η μετάβαση δεν φαίνεται να συνέβη απότομα. Μερικά από τα παλαιότερα χφφ που είναι γραμμένα σε ΜΒσημ περιέχουν αρχαϊσμούς και ως προς την ακρίβεια των διαστηματικών σημαδιών και ως προς τον βαθμό ανάλυσης των στενογραφικών συμβόλων. Ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα είναι το Ειρμολόγιο Ιβήρων 470 (περ. 1150). Σ’ αυτό το χφφ, τα μεγάλα διαστήματα δεν δίνονται μερικές φορές με ακρίβεια και στενογραφικά σύμβολα, όπως το Σύρμα και ο Θεματισμός, δίνονται ακόμη στην αρχική τους στενογραφική ή σε μια ημι-αναλυτική μορφή, που χρησιμοποιεί τα ακριβή πλέον διαστηματικά σημάδια, αλλά με ένα ελλειπή τρόπο.⁵⁵ Αυτοί οι αρχαϊσμοί εξαφανίζονται στα νεότερα χφφ. Κάτι ακόμη που διακρίνει τα παλαιότερα

⁵³ Την ίδια ερμηνεία, ως Ολίγον και Απόστροφος, θα μπορούσε να έχει και μια 2-φθογη Βαρεία. Αντιλαμβάνεται όμως κανείς ότι κάτι διαφορετικό θα δήλωνε η απλή Βαρεία από την διπλή Βαρεία (Πίσμα). Όντως, οι ρυθμικές τους αξίες είναι διαφορετικές, όπως θα δειχθεί.

⁵⁴ Floros 1970: *passim* και 189-191, 307-326, 343-346 (σημ 17)

⁵⁵ Βλ. Hoeg 1952 I:XLII, Floros 1970 I:326-328.

από τα νεότερα MB χφφ είναι επίσης και η χρήση μιας κάπως διαφορετικής ορθογραφίας (βλ. παρακάτω).

Το σύστημα της MB (και της YB) σημειογραφίας παρουσιάζεται σε αρκετές πραγματείες που περιλαμβάνονται σε χφφ των 15ου-17ου αιώνων, αν και διδακτικές ασκήσεις και το Μέγα Ίσον του Κουκουζέλη μπορούν να βρεθούν από τον 14ο αι.⁵⁶ και μερικές πραγματείες φαίνεται να είναι παλαιότερες από τα χφφ που τις περιέχουν. Μια πρώιμη MB ταξινόμηση περιλαμβάνεται στον *Petropolitanus* gr. 495 (*έμφωνα/σύμφωνα*) και στον *Parisinus* gr. 261 (*έμφωνα/μέλη*),⁵⁷ ενώ παρόμοιες ταξινομήσεις περιλαμβάνονται λίγο-πολύ ή υπονοούνται σε πραγματείες όπως οι *Ερωταποκρίσεις* του Ψευδο-Δαμασκηνού και η *Ακρίβεια*.⁵⁸ Παλαιότερες τάξεις, όπως τα *Ημίτονα* (ή *Ημίφωνα*) ή τα *Κρατήματα* συνεχίζουν να εμφανίζονται σ' αυτές τις πραγματείες. Η ταξινόμηση που τελικά επεκράτησε, αλλά φαίνεται να είναι λίγο μεταγενέστερη, είναι αυτή που περιλαμβάνεται σε μικρές πραγματείες και πίνακες που βρίσκονται συνήθως στην αρχή των μουσικών χφφ που λέγονται *Ακολουθία* ή σε ανεξάρτητα χφφ. Αυτά συνιστούν αυτό που είναι γνωστό ως 'Παπαδική' ή 'Προθεωρία της Παπαδικής'. Σύμφωνα μ' αυτές τις πραγματείες τα σημάδια ταξινομούνται σε τρεις τάξεις: τα *Έμφωνα* ή *Φωναί*, *Αργία* και *Άφωνα*. Από τις περιγραφές των πραγματειών μπορούμε να συμπεράνουμε ότι τα *Έμφωνα* (που διαιρούνται σε *Σώματα* και *Πνεύματα*) είναι τα διαστηματικά σημάδια, που δείχνουν με ακριβή τρόπο το διάστημα της κίνησης της φωνής, οι *Αργία* είναι τα παλαιότερα 'Κρατήματα', με την συμπερίληψη τώρα του Κλάσματος ως 'μισής αργίας', και τα *Άφωνα* είναι ότι παρέμεινε από τα στενογραφικά σημάδια μαζί με νέα σημάδια και συνδυασμούς που εννοούνται ως 'μη ψαλλόμενα', αλλά ως 'μεγάλα σημάδια' ή 'μεγάλες υποστάσεις', και που έχουν πιθανόν ένα βοηθητικό ρόλο (ομαδοποίηση των Εμφώνων και των Αργιών συνήθως σε μία συλλαβή και ως συνοπτική, περιεκτική ένδειξη ενός σχηματισμού, χρήσιμα για την *χειρονομία* ή ως σημάδια χρήσιμα για την εκτέλεση ή για τον καλλωπισμό ή οτιδήποτε άλλο. Βλ. παρακάτω). Υπάρχουν επίσης οι τάξεις των *Μαρτυριών* για την ένδειξη του ήχου και των *Φθορών*, σημαδιών μεταβολής ήχου (Βλ. Πίν. 15). Αυτή η μεταγενέστερη ταξινόμηση, αν και λαμβάνεται συνήθως ως δεδομένη για την MBσημ εν γένει, φαίνεται να συνδέεται κυρίως με το καλοφωνικό μέλος και όχι με τα στιχηρά και τους ειρμούς. Παρακάτω θα δώσουμε τους λόγους, για τους οποίους θα πρέπει να προτιμήσουμε μια ταξινόμηση παλαιότερου τύπου στην παρούσα εργασία μας.

Χάριν συντομίας και για να μην υπερβούμε κάποια λογικά όρια στην έκταση της παρούσης εργασίας, θα θεωρήσουμε επίσης ότι οι βασικές λειτουργίες των MB Εμφώνων και η ορθογραφία τους είναι κατ' αρχήν γνωστά.⁵⁹ Ωστόσο, δεν πρέπει να παραλείψουμε μια σύντομη συζήτηση για κάποιες σημαντικές πλευρές τους που περιλαμβάνονται στις πραγματείες και τις μουσικές πηγές.

⁵⁶ Βλ. Troelsgård 1997b.

⁵⁷ Βλ. Alexandru 2000, Anlage II, 2 και II,3. Ο *Parisinus* gr. 261 περιλαμβάνει επίσης ένα πίνακα με την επικεφαλίδα 'Αρχή των σημαδιών της Παπαδικής τέχνης', όπου άφωνα και έμφωνα περιλαμβάνονται μαζί, χωρίς κάποια περαιτέρω ταξινόμησή τους. Βλ. Alexandru 2000, Anlage II, 3, Teil A.

⁵⁸ Βλ. βιβλιογραφία, Θεωρητικά

⁵⁹ Για τους βασικούς κανόνες ορθογραφίας, βλ. Amargianakis 1983. Περισσότερες λεπτομέρειες θα δώσουμε κι εμείς, βέβαια, παρακάτω.

4.10. Η τυποποιημένη ορθογραφία

Η ορθογραφία συνδέεται με τον προσωδιακό χαρακτήρα της σημειογραφίας και είναι πιθανόν αποτέλεσμά του. Μιλώντας για την ΠΒσημ, είπαμε ότι ιδιαίτερη σημασία δινόταν στις τοπικές κορυφές της μελωδίας. Αυτά είναι τα σημεία όπου η Οξεία και η Πεταστή βρίσκονται ως επί το πλείστον. Ως κορυφή μπορεί να θεωρηθεί και ένας φθόγγος που βρίσκεται στο ίδιο ύψος με τον προηγούμενό του, αλλά ψηλότερα από τον επόμενο του. Αυτές οι περιπτώσεις δεν διακρίνονταν από τις άλλες στην αρχή, άρχισαν όμως κάποια στιγμή να σημειώνονται.⁶⁰ Με την εισαγωγή του Ίσου στην Coislin, εμφανίζεται (από την Coislin IV) πιο καθαρά αυτό το φαινόμενο της *υπόταξης*, ως τοποθέτηση της Οξείας ή της Πεταστής *πάνω* από το Ίσον.⁶¹ Στην ΜΒσημ το Ίσον γράφεται πλέον πάνω από την Οξεία ή την Πεταστή.⁶² Επίσης, και ένας κατιών φθόγγος μπορούσε σε μερικές περιπτώσεις να θεωρηθεί κορυφή εν σχέσει με τον επόμενο του, έτσι μπορούσε να χρησιμοποιηθεί το σημάδι Ελαφρόν πάνω στην Πεταστή.⁶³

Ωστόσο, στο πλαίσιο της ΠΒσημ μπορούν να βρεθούν κορυφές γραμμένες με ένα απλό Ολίγον (ή Ίσον χωρίς κάποιο υποταγμένο σημάδι που να δηλώνει την κορυφή εν σχέσει με τους επόμενους φθόγγους). Από την άλλη, η Οξεία γινόταν αντιληπτή και γενικότερα ως κίνηση προς ένα ψηλότερο φθόγγο.⁶⁴ Έτσι, η Οξεία μπορεί να βρεθεί μεν σε τοπικές κορυφές, αλλά και σε περιπτώσεις όπου παριστάνει ένα ανιόν διάστημα που ακολουθείται από Ίσον ή σε Σύνθετους τόνους, όπως το Δύο ή το Ανατρίχισμα, όπου παριστάνει την ανιούσα κίνηση, ανεξάρτητα όμως από το τι ακολουθεί (Πίν. 16). Το ίδιο μπορεί να ισχύσει στα πλαίσια της ΠΒσημ και για την Πεταστή, αλλά σε πιο περιορισμένο βαθμό (Πίν. 17). Για απλούς φθόγγους (ή με επί πλέον Κεντήματα), οι οποίοι είναι τοπικές κορυφές, η Οξεία και η Πεταστή χρησιμοποιούνταν μάλλον αδιακρίτως· ήταν εναλλάξιμες.

Με το πέρασμα στην ΜΒσημ αυτή η ορθογραφία δεν άλλαξε πολύ. Μόνο η Οξεία που ακολουθούσαν από Ίσον αντικαταστάθηκε συστηματικά από το Ολίγον, αν και υπάρχουν μερικές σπάνιες περιπτώσεις που μπορεί να βρεθεί σε ΜΒ πηγές (βλ. Πίν. 18, από τον Parathanasiou 1997). Η εναλλαξιμότητα Οξείας και Πεταστής (και Ολίγου μερικές φορές) σε τοπικές κορυφές παρέμεινε (Πίν. 19). Αυτή η εναλλαξιμότητα μπορούσε επίσης να επεκτείνεται και σε μερικά σύνθετα σημάδια και συνδυασμούς που αντιστοιχούσαν στην Οξεία και την Πεταστή. Έτσι, το Κράτημα και η Διπλή μπορούσαν να είναι εναλλάξιμα, όπως επίσης το Ανάσταμα και το Δύο (Πίν. 20). Αυτή η μορφή ορθογραφίας, που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί

⁶⁰ Η αρχαιότερη μορφή είναι με την χρήση του Ολίγου-επισήματος πάνω στην Πεταστή στην Chartres. Βλ. Floros 1970 I:173-175.

⁶¹ Floros 1970 I:175-176.

⁶² Η παλαιότερη πρακτική διατηρείται σε λίγες περιπτώσεις στο χφ Η. Η πρακτική αυτή δέχεται έντονη κριτική στα θεωρητικά της ΜΒσημ. Βλ. π.χ. ΨΔαμ 328-353.

⁶³ Βλ. Floros 1970 I:176-178.

⁶⁴ Η χρήση της Οξείας μ' αυτήν την έννοια φαίνεται και στην μορφή του πρώτου Ολίγου που εισήχθη στην Chartres και που έχει την μορφή της Οξείας με προσθήκη του Ολίγου-επισήματος. Θα πρέπει να υπενθυμίσουμε ότι στην αρχή δεν έφεραν όλες οι συλλαβές κάποιο σημάδι, αλλά μόνο οι πιο 'σημαντικές'. Επίσης δεν υπήρχε σημάδι για την επανάληψη του φθόγγου. Ένα κάπως μεγάλο ανιόν διάστημα περίπου στην αρχή της φράσης μπορούσε να είναι σημαντικό και σημειωνόταν με Οξεία. Μια συλλαβή που θα ακολουθούσε στον ίδιο φθόγγο ή σε ένα αμέσως υψηλότερο, χωρίς να είναι η κορυφή, αλλά βρισκόταν στην πορεία προς την κορυφή, δεν σημειωνόταν στην αρχή. Όταν αποφασίστηκε να σημειωθεί, για μεν την επανάληψη εισήχθη το Ίσον (το 'ευθύ' Ίσον της Chartres), για δε την άνοδο προς την κορυφή χρησιμοποιήθηκε πάλι η Οξεία, ως σημάδι που δείχνει ανιούσα κίνηση, αλλά μια Οξεία που έχει χάσει πλέον την 'δύναμή' της (δηλ. την ένδειξη της κορυφής) μέσω του Ολίγου-επισήματος. Η Οξεία στην πρώτη, 'σημαντική' συλλαβή παρέμεινε. Για το Chartres Ολίγον βλ. Floros 1970 I:135-6.

ως ‘μη τυποποιημένη’, προερχόμενη κατ’ ευθείαν από την ΠΒ, συναντάται στο χφ Η και σποραδικά επίσης στο D ή σε άλλα παλαιότερα χφφ (Πίν. 21, από τους πίνακες του Velimirović 1960). Διαφορετική είναι η εικόνα στα χφφ G και A: πολύ συγκεκριμένοι κανόνες ακολουθούνται για την γραφή του Ολίγου, της Οξείας και της Πεταστής και των αντιστοιχών σύνθετων σημαδιών και συνδυασμών. Για παράδειγμα, μια Πεταστή γράφεται πάντα, όταν την κορυφή ακολουθεί μόνο μία κατάβαση, αλλά μια Οξεία, όταν ακολουθούν περισσότερες καταβάσεις, ένας κανόνας που δεν ακολουθείται αυστηρά στο χφ Η. Επίσης η Πεταστή γράφεται, όταν ακολουθούν μεν δύο καταβάσεις, αλλά η πρώτη φέρει Κλάσμα. Μπορούμε τώρα πλέον να μιλάμε για μια ‘τυποποιημένη’ (‘στανταρισμένη’) ορθογραφία.

Η παρατήρησή μας για την τυποποιημένη ορθογραφία μας είναι χρήσιμη για να κατανοήσουμε τον γενικό χαρακτήρα της σημειογραφίας, στον καθορισμό του οποίου η ορθογραφία κατέχει ένα κεντρικό ρόλο, αλλά και για λεπτομέρειες της εξέτασης της σημασίας ή και της διάρκειας πολλών σημαδιών.

4.11. Ρυθμός, Ρυθμητική, Δύναμις, Ενέργεια, Χειρονομία

Είναι η διαστηματική ακρίβεια της ΜΒσημ, σε αντίθεση με την έλλειψη ακρίβειας της ΠΒσημ, καθώς και η νέα τυποποιημένη ορθογραφία, αυτά που περιγράφονται στις πραγματείες, όπως ο Αγιοπολίτης, οι Ερωταποκρίσεις του Ψευδο-Δαμασκηνού, αλλά και η Ακρίβεια, μέσω των όρων *Ρυθμός*, *Ρυθμητική*, *Δύναμις*, *Ενέργεια*, *Χειρονομία*. Η ΜΒσημ υπήρξε μία μείζων αλλαγή της σημειογραφίας, η οποία προκάλεσε πολλά ερωτήματα στους μαθητές. Με ένα τρόπο ανάλογο με τις ‘FAQ’ (Frequently Asked Questions, συχνά τιθέμενες ερωτήσεις) των συγχρόνων ιστοσελίδων, οι πραγματείες δίνουν απαντήσεις σε ζητήματα που αφορούν στον τρόπο γραφής των Πνευμάτων, στο παράδοξο της χρήσης πολλών σημαδιών για την ανάβαση 1 φωνής κλπ.⁶⁵ Μια πλήρως σχολιασμένη συζήτηση των σχετικών παραθεμάτων δεν μπορεί να επιχειρηθεί εδώ, καθώς θα ξεπερνούσε κατά πολύ κάποια λογικά όρια για την παρούσα εργασία. Θα παρουσιάσουμε εδώ πολύ συνοπτικά κάποια συμπεράσματά μας, σημειώνοντας ότι μια ανάλογη μελέτη περιλαμβάνεται στην Alexandru 2000.⁶⁶ Ωστόσο, πρέπει να πούμε ότι η δική μας μελέτη έχει δείξει ότι η σύνδεση των παραπάνω όρων με την διαστηματική ακρίβεια και την τυποποιημένη ορθογραφία της ΜΒσημ είναι πολύ ισχυρότερη απ’ όσο παρουσιάζεται εκεί. Είναι η κυρίαρχη πλευρά αυτών των όρων. Θα αρκεσθούμε λοιπόν σε μερικά συμπεράσματά μας, ενώ τα σχετικά αποσπάσματα από τις πραγματείες δίνονται στο Παράρτημα.

Η λέξη *ρυθμός* δεν χρησιμοποιείται με μια σημασία σχετική με την χρονική πλευρά του μέλους, αλλά με την μελωδική, τονική του πλευρά. Η παρουσία του Ίσου, που καλείται το ίδιο *ρυθμός*, στο σύστημα είναι το αρκτικό σημείο για τα ακριβή διαστήματα των άλλων φωνητικών σημαδιών. Με τα ακριβή διαστήματα των σημαδιών οι ήχοι μπορούν να περιγραφούν με ένα καλύτερο τρόπο και η πραγματική σύσταση των μελών μπορεί να αποκαλυφθεί μέσω της σημειογραφίας.

Τα ακριβή διαστήματα επιτυγχάνονται με την βοήθεια των Πνευμάτων. Είναι εδώ που χρησιμοποιείται το Αριστοτελικό ζεύγος *δύναμις-ενέργεια*, για να δηλώσει το απλό γεγονός ότι τα Πνεύματα δεν μπορούν να γραφούν μόνα τους. Το Πνεύμα περιέχει το διάστημα *δυνάμει*, αλλά χρειάζεται ένα Σώμα (Ολίγον, Οξεία, Πεταστή), το οποίο έχει την *ενέργεια*, για να περάσει στο *ενεργεία*, δηλ. στην πραγματική γραφή.

⁶⁵ Βλ. π.χ. τον τρόπο με τον οποίο αρχίζει η *Ακρίβεια*.

⁶⁶ Βλ. Alexandru 2000:237-252

και να πραγματοποιήσει την *κίνηση*, δηλ. μια *αύξηση* ή *ελάττωση* (μια από τις σημασίες της Αριστοτελικής *κινήσεως*⁶⁷) του διαστήματος.

Επειδή τα Σώματα δεν γράφονται αδιαφόρως στην νέα *τυποποιημένη ορθογραφία*, αλλά έχουν το καθένα τον *οικείον τόπον*, τους αποδίδεται διαφορετική *ενέργεια*. Επειδή οι τόποι τους συνδέονται με τις τοπικές κορυφές, αυτή η *ενέργεια* έχει μια άμεση σχέση με την *ορθογραφία* τους. Και εάν τώρα οι μελωδικές καμπύλες, με τις κορυφές τους και τις πτώσεις τους, πρόκειται να περιγραφούν με την κίνηση του χεριού, αυτή η *ενέργεια* συνδέεται άμεσα με την *χειρονομία* και η χειρονομία συνδέεται άμεσα με την ορθογραφία.

Όλες αυτές οι αρετές της ΜΒσημ καλύπτονται από τον συλλογικό όρο *ρυθμητική*,⁶⁸ που χαρακτηρίζει την όλη ΜΒσημ με την τυποποιημένη ορθογραφία της: η ΜΒσημ είναι μια σημειογραφία κανονισμένη, 'ρυθμισμένη' και τελειοποιημένη σ' όλες της τις πλευρές, δηλ. στην θεωρία των ήχων, στα ακριβή διαστήματα, σε μια πλήρως καθορισμένη ορθογραφία και σε ένα πλήρως καθορισμένο σύνολο κανόνων χειρονομίας. Η σημασία τώρα όλων αυτών για την παρούσα μελέτη μας είναι ότι οι προαναφερθέντες όροι δεν έχουν, τουλάχιστον στην υπό εξέταση περίοδο, καμιά άλλη 'βαθύτερη' ή 'μυστικότερη' σημασία, η οποία θα μπορούσε να οδηγήσει στην υποψία ότι το πραγματικό μελωδικό περιεχόμενο των μελών ήταν κάτι πολύ περισσότερο και πολύ πέρα από αυτό που δίνεται από τις απλές αναβάσεις και καταβάσεις των φωνητικών σημαδιών και την ρυθμική τους διευθέτηση. Με άλλα λόγια, ότι δεν υπονοούν κάποια στενογραφική αντίληψη για την ΜΒσημ, η οποία θα έκανε πιθανόν τα συμπεράσματά μας για τον ρυθμό, όπως αυτός θα προκύψει από μια 'κατά γράμμα' ανάγνωση της σημειογραφίας, σχεδόν χωρίς νόημα.

Μιας και οι παραπάνω όροι δεν αναφέρονται άμεσα στον ρυθμό με την χρονική έννοια, δεν μπορούμε να βασιστούμε στην χρήση τους στις πραγματείες, για να εξαγάγουμε συμπεράσματα περί της ρυθμικής δομής των μελών. Θα πρέπει να βρούμε άλλους τρόπους και μια κατάλληλη μεθοδολογία.

4.12. Διάρκειες

Αντίθετα λοιπόν απ' ό,τι ίσως θα αναμέναμε, η λέξη *ρυθμός* χρησιμοποιείται με μια μελωδική έννοια. Μόνο ο Γαβριήλ χρησιμοποιεί τον όρο *χρόνος* με την σημασία της διάρκειας.⁶⁹ Λιγοστές αναφορές σε διάρκειες μεγαλύτερες του 1 χρόνου μπορούν να βρεθούν, καθώς και έμμεσες αναφορές για διάρκειες συντομότερες του 1 χρόνου.⁷⁰ Οι παλαιότερες πραγματείες χρησιμοποιούν τον όρο *Κρατήματα* για σημάδια που δείχνουν 2 χρόνους⁷¹ (*Μέγα Κράτημα*, *Διπλή* και *Δύο Απόστροφαι*). Είναι

⁶⁷ Βλ. Ιω. Δαμασκηνού, *Εισαγωγή δογμάτων στοιχειώδης*, η' (σ.30), *Διαλεκτικά*, (με') ξβ' (σ. 147-8). Βλ. και ΨΔαμ 626-631, όπου χρησιμοποιούνται οι όροι *αύξεις* και *ελάττωσις* για τα Πνεύματα.

⁶⁸ ΨΔαμ 14 και 60, 202 (βλ. Παράρτημα Πα), όπου η 'ρυθμητική' δεν συνίσταται άνευ των τεσσάρων Πνευμάτων (τα οποία παραβάλλονται με τα τέσσερα στοιχεία γή, ύδωρ, πύρ, αέρα). Στο 335 (βλ. Παράρτημα Πα) η νέα ορθογραφία της υπόταξης.

⁶⁹ Γαβριήλ, 61, 304. Βλ. Παράρτημα Πα. Στην Ακρίβεια, 696 επίσης υπάρχει το 'ισόχρονος': «*την άργίαν μέν, ότι έξισαμένη έστι και ισόχρονος ή μία φωνή μετά άργίας δυοί φωναίς χωρίς άργίας, δηρημέναις μέντοι και σνχ όμοú σντως...*». Βλ. Παράρτημα Πα.

⁷⁰ Οι αναφορές αυτές περιλαμβάνονται στο Παράρτημα, μαζί με τις άλλες χρήσεις της λέξης *ρυθμός*. Βλ. επίσης και Alexandru 2000:253-256 Υποθέτουμε εδώ ότι υπάρχει μια βασική χρονική μονάδα (1 χρόνος), με βάση την οποία υπολογίζονται οι μεγαλύτερες ή μικρότερες διάρκειες. Η ύπαρξή της θα συζητηθεί και θα δειχθεί σε ένα επόμενο κεφάλαιο.

⁷¹ Ο Γαβριήλ (59-62, 303-305, βλ. Παράρτημα Πα) γράφει ακριβώς "διπλασιάσαι τον χρόνον" για τις Δύο Απόστροφους και για την Διπλή. "Την αυτήν δέ δύναμιν έχει και τό κράτημα, και τούτο γάρ δι' άργίαν τίθεται" (Γαβριήλ, 305-306). Εφόσον η αντίληψη των ρυθμικών φαινομένων έχει νόημα μέσα στα όρια της βραχύχρονης μνήμης (BXM, βλ. Κεφ. 1, σημ. 2) και μόνο μέσα σ' αυτά τα όρια

ενδιαφέρον ότι ο ίδιος όρος και τα ίδια σημάδια δίνονται στο Μέγα Ίσον του Κουκουζέλη, όπου δεν περιλαμβάνεται ο μεταγενέστερος όρος *Αργία*, αλλά ούτε και το Κλάσμα ως 'ήμισυ άργια'. Το ότι το Κλάσμα περιλαμβάνεται στις Αργίες ως 'μισή αργία', σε αντίθεση με την παλαιότερη ταξινόμηση, που το κατατάσσει στα Ημίτονα, είναι ένα πρόβλημα. Η αντίληψη του Κλάσματος ως χρονικής επέκτασης (πέραν του 1 χρόνου) θα αποδειχθεί προβληματική, το ίδιο και για τουλάχιστον ένα άλλο ημίτονο, την Παρακλητική, η οποία επίσης συνδέεται στα θεωρητικά με ένα είδος αργίας, αλλά περιλαμβάνεται στα Άφωνα στην μεταγενέστερη ταξινόμηση. Γι' αυτό τον λόγο, και επίσης επειδή η παλαιότερη ταξινόμηση θα αποδειχθεί πιο κατάλληλη για τα στιχηρά και τους ειρμούς, θα προτιμήσουμε να κρατήσουμε την παλαιότερη ταξινόμηση και να εξετάσουμε τα Κρατήματα και τα Ημίτονα ξεχωριστά. Σε κάθε περίπτωση, τα στιχηρά και οι ειρμοί είναι παλαιά, από την εποχή που τα σημάδια κατατάσσονταν με βάση την παλαιότερη ταξινόμηση.

4.13. Σύνθετοι τόνοι

Μαζί με τα φωνητικά σημάδια, τα Κρατήματα και τα Ημίτονα, οι *Σύνθετοι τόνοι* ή *Μελωδήματα* είναι ένα αναπόσπαστο κομμάτι των παλαιότερων ΠΒ και των ΜΒ ταξινομήσεων και περιγραφών. Αυτοί ήταν οι διάφοροι συνδυασμοί των απλών Τόνων που τοποθετούνταν σε μία συλλαβή και θεωρούνταν ως ένα όλον, το οποίο είχε το δικό του όνομα και πιθανόν τα δικά του ρυθμικά χαρακτηριστικά. Μπορούμε να διαιρέσουμε τους Σύνθετους τόνους σε δύο ομάδες: α) συνδυασμοί χωρίς ένα σημάδι απ' αυτά που είναι αργότερα γνωστά ως Άφωνα, εκτός ίσως από μίαν Αργία ή Βαρεία (όπως το Δύο, το Ανατρίχισμα, η Διπλή+Βαρεία, η Βαρεία+Οξεία κλπ)· στην ΜΒσημ τα διαστήματά τους γίνονται ακριβή, και β) συνδυασμοί που είναι Άφωνα

μπορούν να γίνουν άμεσα και συγκρίσεις διαρκειών, όπως αυτή της Διπλής με την διάρκεια ενός απλού σημαδιού που κάνει ο Γαβριήλ, αυτό σημαίνει ότι η διάρκεια ενός απλού σημαδιού θα πρέπει να είναι αρκετά σύντομη, ώστε στα όρια της ΒΧΜ να είναι άμεσα δυνατή και η αντίληψη της διπλάσιάς του. Αλλιώς θα χρειαζόταν ένας βαθμός αφαιρετικότητας, καθώς και η μακρόχρονη μνήμη, για την σύγκριση των διαρκειών. Επίσης, για να χαρακτηριστούν κάποιοι φθόγγοι ως 'σύντομοι', πρέπει πάλι να είναι πραγματικά σύντομοι, σε απόλυτη διάρκεια, και όχι σε ένα πιο αφηρημένο επίπεδο. Με άλλα λόγια, η διάρκεια ενός απλού σημαδιού δεν μπορεί να είναι αυτή που προκύπτει από την αργή εξήγηση, η οποία από μόνη της θα ήταν έξω από την ΒΧΜ ή έστω εντελώς στο όριό της, η δε διπλάσιά της σίγουρα έξω απ' αυτήν. Μια διάρκεια κατάλληλη για να είναι αυτή και η διπλάσιά της σ' αυτά τα όρια θα ήταν π.χ. το 1 sec (MM=60). Μια σύντομη βασική διάρκεια αυτής της τάξεως χρειάζεται επίσης, για να έχουν τα στοιχεία του λόγου (ρυθμικοί πόδες, λέξεις, κόλλα) την συνοχή που χρειάζεται και να εκλαμβάνονται άμεσα από την αντίληψη ως σύνολα. Μόνο με αυτήν την προϋπόθεση μπορεί να είναι η σύνθεση προσομοίων (νέου κειμένου δηλ.) μια άμεση υπόθεση. Αν η χρονική μονάδα ήταν πολύ αργή (σαν κι αυτή της αργής εξήγησης), η σύνθεση των προσομοίων θα βασιζόταν μάλλον μόνο στο κείμενο και όχι στην μουσική ή στον συνδυασμό τους. Η παραγωγή προσομοίων θα ήταν μάλλον πολύ πιο περιορισμένη αριθμητικά και, το κυριότερο, τα προσόμοια δεν θα παρουσίαζαν μάλλον τις παραλλαγές σε αριθμό συλλαβών, θέσεις τόνων, λήξεις λέξεων, τέλη κόλων κλπ. που παρουσιάζουν. Για να μπορεί ο ποιητής να βασιστεί στο ψαλλόμενο μέλος και πάνω σ' αυτό να δημιουργήσει νέα λόγια με τέτοιες παραλλαγές, πρέπει τουλάχιστον η διάρκεια των κόλων (φράσεων, του λόγου και μουσικών) να πέφτει μέσα στα όρια της ΒΧΜ. Ένα ιδιαίτερο είδος προσομοίων είναι και η *παραύμνογραφία*, προσόμοια πάνω σε ειρμούς, στιχηρά, καθίσματα κλπ. που περιλαμβάνει κάθε είδους κείμενα: γραμματικά, γεωγραφικά, ιατρικά, σατιρικά κλπ. (και από την περίοδο, την οποία εξετάζουμε. Βλ. Mitsakis 1990). Πολλά δηλ. απ' αυτά απευθύνονταν σε μαθητές, για να τους βοηθήσουν, μέσω της μουσικής και του ρυθμού της, στην απομνημόνευση ποικίλων εννοιών. Αν τα μέλη ήταν αργά, όχι μόνο δεν θα ήταν εύκολη η σύνθεση πληθώρας τέτοιων κειμένων, αλλά μάλλον δεν θα είχε κανένα νόημα για τον σκοπό που γράφτηκαν. Επίσης, σε ένα σατιρικό παραύμνογράφημα η έννοια του αστείου θα χανόταν μάλλον, ώσπου να συμπληρωθεί μια φράση του κειμένου. Διότι και τα αστεία και τα ανέκδοτα χρειάζονται ένα κατάλληλο και σύντομο χρόνο αφήγησης. Αν πλατειάσουν, χάνονται!

(όπως το Πίεσμα, το Ξηρόν Κλάσμα κλπ) στην ΜΒσημ γράφονται αναλυτικά οι φθόγγοι τους, ενώ τα ίδια παραμένουν ως ‘υποστάσεις’ ή ‘μεγάλα σημάδια’. Ενώ περιλαμβάνει την δεύτερη ομάδα, η μεταγενέστερη ταξινόμηση (αυτή της Παπαδικής) ‘αποσυνθέτει’, υπό μίαν έννοια, τα σημάδια της πρώτης, δεν παρουσιάζει αυτούς τους συνδυασμούς και εμφανίζεται μάλλον ως μία ‘αφαίρεση’, έχοντας μόνο τον διδακτικό σκοπό της παρουσίασης των *σημαδιών* και όχι ευρύτερων συνδυασμών τους. Αυτή η έλλειψη θεραπεύεται εν μέρει μόνο μέσω μερικών πινάκων σημαδιών και διδακτικών μελών (όπως π.χ. το Μέγα Ίσον).⁷² Όμως οι Σύνθετοι τόνοι, τα Μελωδήματα στην ορολογία της Chartres, είναι, όπως είπαμε, τα βασικά συστατικά της μουσικής ενός μέλους, άμεσα συνδεδεμένα με αυτήν. Οι ίδιοι ΠΒ συνδυασμοί, συμπληρωμένοι τώρα και με ακριβή διαστήματα, διατηρούνται στην ΜΒσημ και συνεχίζουν να συνιστούν την μουσική των μελών. Έτσι, σ’ αυτήν την μελέτη θα ακολουθήσουμε την παλαιότερη ταξινόμηση και θα εξετάσουμε αυτούς τους συνδυασμούς, διατηρώντας και τα παλαιά τους ονόματα.⁷³

4.14. Τα ‘μεγάλα σημάδια’ ως ‘προσωδίες’

Τα παλαιά στενογραφικά σύμβολα, ή μάλλον ό,τι απέμεινε απ’ αυτά μετά την επικράτηση της περισσότερο αναλυτικής σημειογραφίας Coislin επί της περισσότερο στενογραφικής Chartres, αναλύθηκαν μέσω φωνητικών και χρονικών σημαδιών στην ΜΒσημ. Κάποια απ’ αυτά, συνήθως σύμβολα πολύ συγκεκριμένων θέσεων (ή σχηματισμών), όπως *Θεματισμός*, *Επέγευμα*, *Σύρμα*, *Στραγγίσματα*, *Καταβατρομικόν* κλπ, καταργήθηκαν εντελώς μετά την ανάλυσή τους. Όμως τα περισσότερα απ’ αυτά τα σύμβολα διατηρήθηκαν, διότι ήταν χρήσιμα για την σαφή ένδειξη της αντιστοιχίας μιας ομάδας φωνητικών σημαδιών με μια συγκεκριμένη συλλαβή και, όπως θα δειχθεί σαφέστερα στην παρούσα εργασία, για την ένδειξη του ρυθμού, δηλ. για την ένδειξη πιθανών βραχύτερων χρονικών αξιών των φωνητικών σημαδιών που ανήκουν στην ίδια ομάδα ή των οποιωνδήποτε άλλων ιδιοτήτων της εκτέλεσης της ομάδας. Αποκλήθηκαν τώρα ‘υποστάσεις’ ή ‘μεγάλα σημάδια’ ή ‘Αφωνα’ και δεν έδιναν φθόγγους (*ου δια φωνήν*), εκτός ίσως από ελαφρά στολίδια, αλλά κανόνιζαν την εκτέλεση των φωνητικών σημαδιών (βλ. αμέσως παρακάτω). Υπάρχει μερικές φορές μια σύνδεση μεταξύ του γένους μελοποιίας που ανήκει ένα μέλος και της ειδικότερης χρήσης μερικών Αφώνων. Έτσι π.χ. το Πίεσμα και το Αντικένωμα έχουν την ίδια σημασία, όπως πληροφορούμαστε από τις πραγματείες, αλλά το πρώτο χρησιμοποιείται κυρίως στο Στιχηράριο, ενώ το δεύτερο κυρίως στα μελισματικά μέλη του Ψαλτικού.⁷⁴ Η, το Τρομικόν και το Παρακάλεσμα, συνδέονται κυρίως με τα μελισματικά μέλη, ενώ το Ξηρόν Κλάσμα χρησιμοποιείται για αντίστοιχους σχηματισμούς στα συλλαβικά μέλη του Ειρμολογίου και του Στιχηραρίου.⁷⁵ Μερικά επί πλέον Αφωνα εφευρέθηκαν επίσης σ’ αυτήν την περίοδο, όπως π.χ. το Σύναγμα, το Ομαλόν κá.

Μια αλλαγή στην αντίληψη του προσωδιακού χαρακτήρα της σημειογραφίας πιθανόν σηματοδοτείται μέσω της ανάλυσης των παλαιών στενογραφικών συμβόλων και της παρουσίας τους στην ΜΒσημ ως ‘Αφώνων’. Όπως έχουμε πει, όλα τα σημάδια της ΠΒσημ μπορούν να θεωρηθούν ως ‘προσωδίες’ του *ποιητικού κειμένου*,

⁷² Βλ. και Troelsgård 1997b. Βλ. και πίνακες στον Ψευδο-Δαμασκηνό.

⁷³ Θα πει κανείς ότι, ούτως ή άλλως, η έννοια της *θέσης*, ή εν γένει του συνδυασμού σημαδιών, είναι σημαντική και βασική για την μελέτη των Βυζαντινών μελών. Ωστόσο, σε διάφορες μελέτες αυτές εννοούνται συνήθως μόνο, ή κυρίως, με την έννοια των Συνθέτων τόνων της ομάδας (β) και όχι αυτών της ομάδας (α).

⁷⁴ Βλ. Ακριβεία, 855-858. Βλ. εδώ στο Παράρτημα Πδ.

⁷⁵ Αυτό θα δειχθεί σαφέστερα κατά την εξέταση του Ξηρού Κλάσματος και του Τρομικού.

χρήσιμες για την ‘μελωδική του ανάγνωση’ (δηλ. την ψαλμώδηση). Όταν τα ΠΒ σημάδια αναλύονται, τα φωνητικά σημάδια, μέσω των οποίων επιτυγχάνεται οι ανάλυση, παραμένουν ως ‘προσωδίες’ του ποιητικού κειμένου, όταν βρίσκονται μόνα τους σε μια συλλαβή, αλλά χάνουν αυτή την ιδιότητα, όταν βρίσκονται σε ένα ευρύτερο μελώδημα. Η ‘προσωδία’ της συλλαβής στην δεύτερη περίπτωση είναι πάλι το όλο μελώδημα. Έτσι, σ’ αυτές τις περιπτώσεις, τα φωνητικά σημάδια μπορούν να θεωρηθούν ότι αντιστοιχούν στα ‘γράμματα’ ενός μουσικού κειμένου, μιας έννοιας που φαίνεται να διαμορφώνεται, σιγά-σιγά, από την στιγμή που τα στενογραφικά σημάδια αρχίζουν να αναλύονται. Μέσω αυτής της ανάλυσης, όλοι οι φθόγγοι γράφονται ‘ρητώς’ και ένα πλήρες μουσικό κείμενο σχηματίζεται. Αυτό το μουσικό κείμενο είναι μια *συνεχής γραφή (scriptio continua)* και χρειάζεται προσωδιακά σημεία, για να διαβαστεί σωστά, όπως η συνεχής γραφή των Ελλήνων χρειαζόταν τα προσωδιακά σημεία που καλούνταν ‘Πάθη’. Εάν π.χ. ψάλλονταν σύντομοι (βραχύτεροι του 1 χρόνου) φθόγγοι σε ένα συγκεκριμένο μελώδημα, αυτό δεν μπορούσε να φανεί μόνο από τα φωνητικά σημάδια που συνιστούν αυτό το μελώδημα. Αυτό θα μπορούσε να επιτευχθεί πιθανόν με την διατήρηση κάποιων παλαιών σημαδιών ως ‘μεγάλων σημαδιών’. Έτσι, τα μεγάλα σημάδια εμφανίζονται τώρα ως ‘προσωδίες’ του μουσικού κειμένου. Αυτή είναι ακριβώς η λέξη που χρησιμοποιείται από τον Γαβριήλ για τα μεγάλα σημάδια.⁷⁶ Δρώντας ως ‘προσωδίες’, τα μεγάλα σημάδια (σ’ αυτά περιλαμβάνονται και οι Αργίες, βλ. Γαβριήλ, 289-297) ρυθμίζουν την εκτέλεση και δίνουν οδηγίες για την ‘μεταχείριση των φωνών’ (δηλ. των φωνητικών σημαδιών), ως προς το αν πρέπει να ψαλούν αργά ή γρήγορα ή δυνατά κλπ.⁷⁷ Εκφράζοντάς το διαφορετικά, αυτό είναι μια ένδειξη για την *ύπαρξη μακρών αλλά και βραχέων διαρκειών στην εκτέλεση των γραμμένων φωνητικών σημαδιών* και ότι η εκτέλεση δεν ήταν ενός ‘ισοχρονικού’ (equalistic) τύπου. Είναι επίσης μια ένδειξη ότι *αυτή είναι προφανώς η σημασία της ενέργειας των μεγάλων σημαδιών* (η λέξη χρησιμοποιείται και γι’ αυτά από τον Γαβριήλ, 301), δηλ. οι μακρές, βραχείες ή ακόμα συντομότερες διάρκειες των ήδη γραμμένων φωνητικών σημαδιών, και όχι μια αργή εξήγησή τους, απομακρυσμένη από μία ‘κατά γράμμα’ ανάγνωση της σημειογραφίας.⁷⁸

Η ανακάλυψη της διάρκειας των σημαδιών και των συνδυασμών τους (Σύνθετοι τόνοι, Άφωνα κλπ), καθώς και η πιθανή οργάνωση των διαρκειών σε ευρύτερα ρυθμικά σχήματα αποτελεί το σκοπό της παρούσης μελέτης. Για τους λόγους που εκθέσαμε παραπάνω, η εξέταση των σημαδιών θα παρουσιαστεί σε τρεις τάξεις: α) τα Φωνητικά σημάδια, β) τα Ημίτονα, γ) τους Σύνθετους τόνους και τα Άφωνα.

Μετά από αυτήν την περίοδο των Αφώνων μια άλλη περίοδος ακολουθεί, όπου τα ίδια σημάδια προστίθενται σιγά-σιγά σε ήδη υπάρχοντα κείμενα της ΜΒσημ, παλαιά στενογραφικά σύμβολα επανεισάγονται και νέα δημιουργούνται, χρησιμοποιούμενα ως Άφωνα και γραμμένα όλα με κόκκινο μελάνι, κάτι που οδηγεί σ’ αυτό που αποκαλείται ‘Υστεροβυζαντινή σημειογραφία’. Τέτοιες περιπτώσεις είναι πέραν των προθέσεων της παρούσης μελέτης. Ωστόσο, εμφανίζονται σε κάποιο βαθμό στο χφ. Α και γι’ αυτό θα παρουσιάσουμε μερικά παραδείγματα.

⁷⁶ Βλ. Γαβριήλ 241-259. Βλ. Παράρτημα Πα

⁷⁷ Βλ. και την συζήτηση του Γαβριήλ για το Τρομικόν, 251-257 (βλ. Παράρτημα Πα), το Ηχάδιν και το Διπλοπέταστον, 106-114 (βλ. Παράρτημα Πδ) και τον σχολιασμό στο Arvanitis 2007.

⁷⁸ Βλ. την προηγούμενη σημείωση. Βλ. και την συζήτηση του Ξηρού Κλάσματος, του Τρομικού και του Ομαλού στην παρούσα μελέτη.

4.15. Ήχοι και διαστήματα στα στιχηρά και τους ειρμούς

Απαραίτητη προϋπόθεση για την ανάγνωση και την μεταγραφή της σημειογραφίας είναι βέβαια η γνώση των ήχων και των κλιμάκων τους. Το ζήτημα της φύσεως των διαστημάτων είναι από τα πλέον ακανθώδη και σημείο έντονης διαφωνίας μεταξύ Ελλήνων και Δυτικών μελετητών. Η δική μας έρευνα⁷⁹ έχει δείξει ότι τα διαστήματα για τους ειρμούς και τα στιχηρά στην υπό εξέτασιν εποχή είναι διατονικά, τουτέστιν μείζονες τόνοι και ημιτόνια, όπως λίγο-πολύ τα περιέγραψαν και οι Δυτικοί μελετητές, όπως π.χ. ο Oliver Strunk.⁸⁰ Δεν μπορούμε να αναλύσουμε το ζήτημα εδώ, αλλά ας παρουσιάσουμε μια αναίρεση ενός βασικού επιχειρήματος για την υποτιθέμενη χρωματικότητα των διαστημάτων των δευτέρων ήχων. Το επιχειρήμα βασίζεται στην γραφική μορφή των μαρτυριών του μέσου β', του κυρίου β' και του πλαγίου β'.⁸¹ Όλες χρησιμοποιούν το ίδιο μαρτυρικό σημάδι β''. Επειδή το διάστημα πάνω από την μαρτυρία του β' και του πλ.β' είναι ημιτόνιο,⁸² συμπεραίνεται ότι και το διάστημα μεταξύ του μέσου και του αμέσως υψηλότερου φθόγγου θα πρέπει να είναι πάλι ημιτόνιο και έτσι η όλη κλίμακα χρωματική. Όμως η μορφή της μαρτυρίας αυτής δεν αποτελεί αποδεικτικό στοιχείο. Υπάρχουν πολλές περιπτώσεις που η μαρτυρία του μέσου συναντάται σε στιχηρά πλ. Δ' αντί της δικής του μαρτυρίας.⁸³ Η εξήγηση των τριών Διδασκάλων σ' αυτές τις περιπτώσεις είναι πάντα διατονική και όχι χρωματική (Πίν. 22). Επίσης, στο χφ. EBE 2526 η μαρτυρία του πλ. Δ' συναντάται αντί της συνήθους μαρτυρίας του μέσου β' σε εντελώς τυπικές καταλήξεις μέσου β' (Πίν. 23). Η μαρτυρία αυτή του μέσου β' χρησιμοποιείται επίσης και αντί της μαρτυρίας του Τρίτου (νανα) σε στιχηρά δ' ήχου σε διάφορα χφφ, όπως π.χ. το χφ Βιβλ. Ψάχου 41 (Ψ41) (Πίν. 24). Αυτές είναι μόνο μερικές ενδείξεις για το ότι όχι μόνο η μορφή της μαρτυρίας του μέσου β' δεν είναι ισχυρό επιχειρήμα για την χρωματικότητα των Δευτέρων, αλλά και για το ότι τα διαστήματα ήταν προφανώς όντως διατονικά.

Έτσι, θα μεταγράψουμε τα στιχηρά και τους ειρμούς στο πεντάγραμμα με διαστήματα διατονικά. Η μεταγραφή στο πεντάγραμμα προκρίνεται εδώ, για να μην υπάρξει σύγχυση με τα διαστήματα του σημερινού μέλους, καθώς και σύγχυση της παλαιάς και της νέας σημειογραφίας. Θα δώσουμε ωστόσο δείγματα μεταγραφής και στην νέα Βυζαντινή σημειογραφία, με την επιφύλαξη βέβαια της διαφοράς των διαστημάτων.⁸⁴ Κατά την παρουσίασή μας θα χρησιμοποιήσουμε την αλφαβητική σημειογραφία *A H C D E F G a h c d e f g* (= *La Si Do Re Mi Fa Sol la si do re mi fa sol*), τόσο στο κείμενο της μελέτης, όσο και πάνω στα παραδείγματα.

⁷⁹ Τα συμπεράσματά μου και ένα μέρος της επιχειρηματολογίας μου για τα διαστήματα των παλαιών στιχηρών και ειρμών παρουσιάστηκαν στην ανακοίνωσή μου Arvanitis 2002. Ένα άλλο μέρος της επιχειρηματολογίας για τα διαστήματα των παλαιών μελών, καθώς και για μια πιθανή πορεία εξέλιξης από αυτά στα ψαλλόμενα σήμερα, δόθηκαν στην ανακοίνωσή μου Arvanitis 2004. Και οι δύο ανακοινώσεις παραμένουν ανέκδοτες. Συνοπτική παρουσίαση των απόψεών μου στο Arvanitis 2001a (βιογραφικό σημείωμα, αλλά και περίληψη των ερευνών και απόψεών μου) και στο Arvanitis 2003.

⁸⁰ Βλ. Strunk 1977:3-18. Εκεί παρατίθεται και σχετική επιχειρηματολογία.

⁸¹ Βλ. Amargianakis 1977, 1982, Στάθης 1987β:356, Καράς 1955:144-145, 1970:13-14, 1976:24-25

⁸² Η, έστω, «της τάξεως του ημιτονίου», δηλ. ελάχιστος τόνος.

⁸³ Και μάλιστα στο ίδιο μέλος και στο ίδιο σημείο το ένα χφ μπορεί να έχει μαρτυρία μέσου β' και ένα άλλο μαρτυρία πλ.δ'. Πρβλ. π.χ. το Δεῦτε λαοὶ τὴν τρισυπόστατον στα χφφ A 268v και D 274v.

⁸⁴ Μια μεταγραφή βέβαια στην σημερινή σημειογραφία δείχνει και τις μεγάλες σχέσεις της παλαιάς και της νέας σημειογραφίας. Παρά την διαφορά των διαστημάτων δε, υπάρχει παρόλα αυτά συνέχεια μεταξύ του παλαιού και του νέου μέλους.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

Τα ζητήματα, στα οποία καλούμαστε να δώσουμε λύση στην παρούσα μελέτη, είναι εν συνόψει δύο: το μέτρο του ποιητικού κειμένου και ο ρυθμός του μέλους. Ήδη έχουμε υποψιαστεί ότι τα δύο αυτά ζητήματα συνδέονται. Πρέπει όμως να βρούμε μια κατάλληλη μεθοδολογία, για να μπορέσουμε να αντιμετωπίσουμε αυτά τα ζητήματα και να βρούμε την λύση τους, μιας και οι μέχρι τώρα εφαρμοσθείσες μέθοδοι δεν φαίνονται να έχουν οδηγήσει σ' αυτήν.

Η μελέτη του κειμένου: Είναι ήδη γνωστό ότι η μελέτη της υμνογραφίας, όπως τα Κοντάκια, μπορεί να γίνει μέσω της σύγκρισης στροφών, σε μια προσπάθεια να βρεθούν κοινές υποκείμενες δομές σ' αυτές. Αυτή, γενικώς, είναι μια κατάλληλη μέθοδος για την μελέτη της μετρικής μορφής της στροφικής ποίησης και έχει δώσει στην περίπτωση των Κοντακίων κάποιες λύσεις για την διαίρεση σε περιόδους, στίχους ή κώλα, ωστόσο δεν μπορούμε να πούμε ότι έχει δώσει τελική λύση στο πρόβλημα της μικρής κλίμακος μετρικής δομής (δηλ. της πιθανής υπάρξεως ποδών). Αντίθετα, έχει μερικές φορές οδηγήσει σε όχι ευκόλως αποδεκτά αποτελέσματα σχετικά με τον σωστό τονισμό των λέξεων και σε πολλές περιπτώσεις σε μάλλον αυθαίρετα συμπεράσματα για γλωσσικές μορφές που υποτίθεται ότι χρησιμοποιούνταν στα Κοντάκια.¹ Με την εξαίρεση μερικών πιο πρόσφατων μελετών,² δεν έχει γίνει μια ανάλογη λεπτομερής μελέτη για τα κείμενα των Κανόνων. Στο βαθμό που αυτό έχει επιχειρηθεί, δεν έχει οδηγήσει σε οριστικά συμπεράσματα. Ένα εμπόδιο για την μελέτη των Κοντακίων υπήρξε η έλλειψη παλαιών μουσικών μορφών τους. Αυτό δεν ισχύει για τους Κανόνες, ωστόσο, προσπάθειες, όπως αυτή του H. Gaisser, για λήψη βοήθειας από την σύγχρονη μουσική μορφή τους, δεν μπορεί να δώσει αξιόπιστα συμπεράσματα και άλλες, όπως του J. Raasted, βασισμένες στο παλαιό μέλος, μοιάζουν μάλλον περιορισμένες και ατελείς. Από την άλλη, οι μελέτες και οι μεταγραφές των Jammers και van Biezen δεν επεκτάθηκαν σε μια σαφή περιγραφή της μετρικής μορφής που αποκτά το κείμενο μέσω του μέλους του. Έτσι, για να περιγραφεί σαφώς η μετρική μορφή των ποιητικών κειμένων των Κανόνων και Στιχηρών, πρέπει να μελετηθεί ξανά το μέλος τους και να βρεθεί η ρυθμική του μορφή.

Η μελέτη του μέλους: Για να βρούμε την ρυθμική μορφή του μέλους, θα πρέπει πρώτα να ανακαλύψουμε την ερμηνεία των σημαδιών, και κυρίως τις διάρκειές τους. Όπως έχουμε ήδη δηλώσει, αυτό δεν μπορεί να γίνει μόνο μέσα από την ανάγνωση και ερμηνεία των θεωρητικών πραγματειών. Οι περιγραφές τους είναι συχνά ελλειπείς, μη ακριβείς αλλά γενικές, και οι λεγόμενες 'ετυμολογίες' πολλών σημαδιών ή είναι απλά μια περιγραφή του ονόματος ή μεταφορικές και υποκείμενες σε πολλαπλές ερμηνείες. Τέτοιες ερμηνείες έχουν οδηγήσει σε αποκλίνοντα και μάλλον αυθαίρετα συμπεράσματα. Έστω κι αν οι πραγματείες αποτελούν εξαιρετικά

¹ Βλ. τις εκδόσεις των Maas και Trypanis (1963), όπου τύποι, όπως *στρατιώτων*, *Θώμας* κ.ά. χρησιμοποιούνται ή μάλλον συμπεραίνονται από την υποτιθέμενη μετρική μορφή που θεωρούν ότι έχουν ανακαλύψει αυτοί οι μελετητές. Αν για τα Κοντάκια του Ρωμανού κάποιες από τις γλωσσικές μορφές που προτείνουν μπορούν, ωστόσο, να γίνουν αποδεκτές, με βάση την υπόθεση ότι ο Ρωμανός έγραφε στην καθομιλούμενη της εποχής του και με άλλες φιλολογικές μαρτυρίες της εποχής του, αυτό δεν μπορεί να ισχύσει για τα στιχηρά και τους κανόνες, των οποίων η γλώσσα είναι λόγια. Η λύση στο ζήτημα αυτών των υποτιθέμενων διαφορετικών τονισμών του Ρωμανού θα φανεί μέσα από την παρούσα μελέτη. Για τον τονισμό της Ελληνικής βλ. και την πρόσφατη μελέτη του Probert (2006). Για την γλώσσα του Ρωμανού και τους τονισμούς του βλ. και Mitsakis 1967, Μητσάκης 1986.

² Βλ. π.χ. τα άρθρα του Raasted (βλ. Κεφ. 2).

πολύτιμες και απαραίτητες πηγές πληροφόρησης, τα μουσικά κείμενα αυτά καθ' εαυτά και η παρουσία των σημαδιών σ' αυτά θα πρέπει να εξετασθούν. Και μάλιστα, όχι μόνο οι διάφοροι σχηματισμοί, οι Θέσεις κλπ, με τις οποίες εμφανίζονται τα σημάδια στα μουσικά κείμενα, αλλά και η ιστορική τους εξέλιξη πρέπει να μελετηθούν προσεκτικά.³ Όμως, επειδή η σημειογραφία συνδέεται στενά με το κείμενο (βλ. τα όσα αναφέραμε για την έννοια του 'μελωδήματος') και ο ρυθμός του μέλους βρίσκεται πιθανόν σε στενή σχέση με το ρυθμό και τα σχετικά χαρακτηριστικά του κειμένου, η ερμηνεία του μέλους πρέπει να γίνει και με την βοήθεια του κειμένου. Τα ρυθμικά χαρακτηριστικά του λόγου και οι *δυνατότητές* του για μια α ή β ρυθμική ανάγνωση, όπως τις περιγράψαμε στο 3ο κεφάλαιο, μπορούν να θεωρηθούν ως δεδομένα και ως μια σταθερή βάση για την μελέτη του μέλους, το οποίο με την σειρά του δίνει τα απαραίτητα στοιχεία (π.χ. μακρές, μέσω του μέλους, συλλαβές), για να φανεί ποιά από τις δυνατότητες ρυθμικής διευθέτησης του λόγου πραγματοποιείται σε ένα συγκεκριμένο κώλον, ποιά δηλ. είναι τελικά το, μέσω του μέλους, 'μέτρο' του κώλου.

Επομένως χρειάζεται μια *συνδυασμένη* μελέτη του κειμένου και του μέλους. Θα πρέπει να θυμηθούμε ότι η μελέτη της μετρικής δομής της ποίησης γίνεται μέσω της αναζήτησης σ' αυτήν δομών και υπο-δομών (μιας ιεραρχίας δομικών στοιχείων δηλ.), οι οποίες μπορούν να θεωρηθούν ως 'όμοιες'. Ένα πρώτο επίπεδο ομοιότητας σε ένα ποίημα είναι η διαίρεση σε στροφές. Αυτό μπορεί να οδηγήσει στην ομοιότητα στίχων και κώλων, ως ένα χαμηλότερο επίπεδο, και αυτό να οδηγήσει στους μετρικούς πόδες. Όπως βέβαια είναι φανερό και όπως έχουμε ήδη αναπτύξει, στην ποίηση, και την ποσοτική και την τονική, οι στίχοι που θεωρούνται 'όμοιοι' δεν είναι πάντα ακριβώς όμοιοι. Μπορούν να αποκλίνουν ο ένας από τον άλλον, όμως θεωρούνται όντως 'όμοιοι' (π.χ. από τους φυσικούς ομιλητές). Πρόκειται για μια *υποκείμενη* (αφηρημένη) *μορφή* που είναι ακριβώς η ίδια σ' αυτές τις περιπτώσεις, σε αντίθεση με τις διάφορες 'επιφανειακές' μορφές, και που δίνει την αίσθηση της ομοιότητας (οι επιφανειακές μορφές είναι 'πραγματώσεις' της υποκείμενης μορφής). Αυτή η υποκείμενη μορφή είναι το *μέτρο* του στίχου. Είναι, όπως έχουμε δει, η μελέτη των ομοιοτήτων, αλλά και των *διαφορών* των επιφανειακών μορφών που οδηγεί στην ανακάλυψη της υποκείμενης μορφής (όπως και γενικά η πορεία από το συγκεκριμένο στο αφηρημένο), διαφορών που, υπό κάποια έννοια, δεν πρέπει να έχουν σημασία και που πρέπει να 'απομακρυνθούν', να 'αφαιρεθούν', για να φανεί η ομοιότητα, η σταθερή υποκείμενη μορφή.

Ακολουθώντας τις ίδιες διαδικασίες, θα βασιστούμε στις περιπτώσεις 'ομοιότητας' που υπάρχουν και στα κείμενα και στη μουσική των μελών, περιπτώσεις που ήδη έχουμε αναφέρει ή και άλλες που μπορούμε επι πλέον να αναζητήσουμε. Η σύγκριση των 'επιφανειακών' μορφών τους και η 'απομάκρυνση' των διαφορών τους θα μας οδηγήσει στις 'υποκείμενες' μορφές: ένα ρυθμό ή μέτρο για το κείμενο και ένα μουσικό ρυθμό για το μέλος. Αυτό αποτελεί, πιστεύουμε, μια περισσότερο συγκεκριμένη και αξιόπιστη μεθοδολογία.

Στην πραγματικότητα, η αρχή της ομοιότητας, σε διάφορα επίπεδα, περιγράφεται, όπως αναφέραμε, από τον Θεοδόσιο Γραμματικό σχετικά με την σύνθεση των Κανόνων:

ἐάν τις θέλη ποιῆσαι κανόνα, πρῶτον δεῖ μελίσαι τὸν εἰρμόν, εἶτα ἐπαγαγεῖν τὰ τροπάρια ἰσοσυλλαβοῦντα καὶ ὁμοτονοῦντα τῷ εἰρμῷ καὶ τὸν σκοπὸν ἀποσφῶζοντα.

³ Βλ. παρακάτω για την έννοια της Θέσης.

Έχουμε επομένως μια ποιητική και μουσική ομοιότητα των στροφών (τροπαρίων) μιας Ωδής ενός Κανόνα. Τα Στιχηρά, βέβαια, είναι μονοστροφικοί ύμνοι, μπορούν όμως να θεωρηθούν ότι έχουν στροφική δομή στην περίπτωση που έχουν προσόμοια. Είναι πράγματι έτσι για μερικά απ' αυτά, τα *αυτόμελα*, που έχουν ένα μεγάλο αριθμό προσομοίων, ενώ μερικά στιχηρά *ιδιόμελα* έχουν μόνο λίγα⁴ και η πλειονότητα των ιδιομέλων δεν έχει κανένα προσόμοιο. Ωστόσο, η *μουσική* μελέτη των αυτομέλων μπορεί να γίνει μόνο σε ένα πολύ περιορισμένο βαθμό, διότι το μέλος τους σπάνια περιλαμβάνεται στα μουσικά χφφ και για την μελέτη των προσομοίων στιχηρών πρέπει να περιοριστούμε στα λίγα στιχηρά αυτόμελα και ιδιόμελα που περιλαμβάνονται στα μουσικά χφφ και έχουν προσόμοια, τα οποία καταγράφονται πλήρως σ' αυτά.

Σε κάθε περίπτωση η 'στροφική αρχή' μπορεί να εφαρμοστεί τόσο σε στιχηρά όσο και σε κανόνες και υπάρχει αρκετό υλικό για την μελέτη της ποιητικής τους δομής και της σχέσης της με το μέλος τους, μια μελέτη που είναι ικανή να μας οδηγήσει στην λύση πολλών ζητημάτων που αφορούν στο μέτρο και τον μουσικό τους ρυθμό.

Μια λεπτομερέστερη ματιά στην δομή των ποιητικών κειμένων και των μελών μπορεί να μας αποκαλύψει περισσότερες περιπτώσεις ομοιότητας, χρήσιμες για την μελέτη μας.

5.1. Δομή του κειμένου και περιπτώσεις ομοιότητας σ' αυτό

Σε αντίθεση με τους κατά στίχον ύμνους που έχουν ένα κανονικό ρυθμό, ο οποίος βοηθά στην διαίρεση σε στίχους, δεν μπορούμε να μιλήσουμε για σαφώς ορισμένους *στίχους* σε μια απλή στροφή. Ο 'πεζός' χαρακτήρας των Κανόνων και των στιχηρών μειώνει τις ευκαιρίες, για να μιλήσουμε για μια οριστική *στιχική* δομή. Μια πιο χρήσιμη έννοια είναι το *κώλον*. Τα κώλα στην πραγματικότητα υποδεικνύονται με τις *τελείες* στα χφφ και αποτελούν μια πρώτη προσέγγιση στη μετρική δομή.

Η διαίρεση σε κώλα προέρχεται από την φωνολογική δομή, διότι το κείμενο πρέπει να παρουσιαστεί προφορικά και, στις περιπτώσεις των ύμνων, σε ένα μάλλον αργό ρυθμό εκφοράς. Αυτό συνεπάγεται μια διαίρεση σε περισσότερα κώλα απ' ό,τι όταν το κείμενο απλώς διαβάζεται. Μουσικοί λόγοι μπορούν επίσης να οδηγήσουν σε αύξηση του αριθμού των κώλων. Η φωνολογική δομή, και συνεπώς η διαίρεση σε κώλα, δεν συμπίπτει ακριβώς με την συντακτική δομή. Έτσι, η μορφή του μέλους θα δώσει την διαίρεση σε κώλα.⁵

Αυτή η διαίρεση σε κώλα (ή στίχους) και οι ευρύτερες περίοδοι που αυτά σχηματίζουν μπορούν να μελετηθούν ως ένα υψηλότερο επίπεδο οργάνωσης⁶ και έχουν περιγραφεί ως μια ιεραρχική οργάνωση 'παύσεων' μεταβλητής 'ισχύος' (δύναμης). Αυτές οι παύσεις και τα αντίστοιχα κώλα αντιστοιχούν σε μουσικές φράσεις. Ότι η μελέτη μόνο του κειμένου δεν είναι αρκετή είναι φανερό στην περίπτωση της 'divisio neglecta', μιας παύσης που πέφτει στο μέσον λέξης σε κάποια αντιστοιχούντα κώλα.⁷ Είναι φανερό ότι τέτοια κώλα σχηματίζουν μια ευρύτερη μουσική φράση.

⁴ Ένα καλό παράδειγμα συνιστούν τα Προσόμοια της Μ. Τεσσαρακοστής, που συχνά περιλαμβάνονται στο κυρίως σώμα ή ως παράρτημα στα μουσικά Στιχηράρια.

⁵ Μπορούν να υπάρχουν βέβαια λίγες περιπτώσεις που η δομή των κώλων, όπως εξάγεται από το μέλος, να μην συμπίπτει απόλυτα με την δομή, όπως αυτή σημειώνεται με τις τελείες (βλ. π.χ. το Προσόμοιο της Μ. Τεσσαρακοστής 8G). Το μέλος μπορεί να 'υπερβαίνει' καμιά φορά ακόμα και την φωνολογική διαίρεση σε κώλα. Να σημειώσουμε επίσης ότι το χφφ Α, ένα από τα χρησιμοποιούμενα σ' αυτήν την μελέτη, έχει και κόμματα ως σημεία διαίρεσης.

⁶ Βλ. Μητσάκης 1986:281-288, Raasted 1958, 1966a, 1973, 1991.

⁷ Μητσάκης 1986:281. Βλ. και την ανάλυσή μας στον κανόνα των Χριστουγέννων στο Κεφ. 9.

Έτσι, οι στροφές πρέπει να έχουν μια δομή αντίστοιχη στο επίπεδο της διαίρεσης σε κώλα. Όμως η ‘στροφική αρχή’ (βλ. Θεοδόσιος Γραμματικός) μιλάει για ομοιότητα και σε ένα κατώτερο επίπεδο, την *ισοσυλλαβία* και *ομοτονία* των κώλων.

Οι αντιστοιχίες που περιγράψαμε, αντιστοιχίες στροφών, συνιστούν την λεγόμενη *εξωτερική αντιστοιχία*. Όταν η αντιστοιχία (δηλ. ισοσυλλαβία και ομοτονία) εκτείνεται σε δύο διαδοχικά κώλα ή στίχους στην *ίδια* στροφή, μιλάμε για *εσωτερική αντιστοιχία*:

Ο ύψωθεις ἐν τῷ σταυρῷ ἐκουσίως

Τῆ ἐπωνύμῳ σου καινῆ πολιτεία

Τέτοια όμοια κώλα μπορούν να θεωρηθούν ως ‘μικρά προσόμοια’. Έχουν συχνά το ίδιο μέλος και σημειώνονται με μια συντομογραφία της λέξης ‘όμοιον’ σε μερικά χφφ. Έτσι, συνιστούν μια ακόμα περίπτωση ομοιότητας, χρήσιμη για την μελέτη μας.

Επομένως οι περιπτώσεις ομοιότητας που έχουμε βρεί ως εδώ είναι:

α) αντίστοιχα κώλα διαφορετικών στροφών. Αυτά θα πρέπει να παρουσιάζουν ισοσυλλαβία και ομοτονία. Έστω κι αν αποκλίνουν απ’ αυτές, πρέπει να παρουσιάζουν το ίδιο μέλος.

β) αντίστοιχα (όμοια) κώλα στην ίδια στροφή. Η ομοιότητά τους φαίνεται από την ισοσυλλαβία τους και ομοτονία τους, μπορεί δε να έχουν το ίδιο μέλος. Μπορεί ωστόσο να είναι ανισοσύλλαβα ή ανομότονα, όμως να έχουν το ίδιο μέλος (ή να φαίνεται ότι πρέπει να έχουν), πράγμα που σημειώνεται με το ‘όμοιον’. Άρα μπορούν να θεωρηθούν όμοια.

Οι επιφανειακές διαφορές τους θα δώσουν πληροφορίες για την υποκείμενη δομή.

5.2. Μέλος. Η Θέση ως αρχή ομοιότητας

Μια άλλη περίπτωση ομοιότητας, στην ‘καρδιά’ του ίδιου του μέλους και της υφής του, είναι η *Θέση*.⁸ Η Θέση δεν περιγράφεται ως περίπτωση ομοιότητας από τον Θεοδόσιο τον Γραμματικό, πρέπει επομένως να δείξουμε ότι είναι, για να την περιλάβουμε στην μεθοδολογία μας.

Οι *θέσεις* είναι το πιο έντονο χαρακτηριστικό του Βυζαντινού μέλους, και ειδικά των Στιχηρών και Ειρμών. Η Θέση ορίζεται στα θεωρητικά κατ’ αρχήν ως στερεότυπη ακολουθία *σημαδιών* (ως έννοια σχετική με το ρήμα ‘τίθημι’, που και στην γραμματική και στα θεωρητικά σημαίνει ‘γράφω’).⁹ Θα πρέπει όμως να ξεφύγουμε απ’ αυτόν τον ορισμό και να την ορίσουμε με βάση το μουσικό της περιεχόμενο (“μουσική φράση”). Πριν εφευρεθεί η γραφή, στερεότυπες μουσικές φράσεις ασφαλώς θα υπήρχαν, και είναι λογικό να ονομαστούν ‘θέσεις’ (*formulae*). Επίσης η σημειογραφική παράστασή τους άλλαζε ανάλογα με την γραφή. Αν δεν αναφερόμασταν στη Θέση ως *μουσική φράση* (‘στερεότυπη’), δεν θα μπορούσαμε να κάνουμε οποιαδήποτε μελέτη της ΠΒ γραφής και να την συγκρίνουμε και με την ΜΒ.

⁸ Για να μην χρησιμοποιήσουμε τον ξενικό όρο *formula* και για να ξεχωρίσουμε τον μουσικό όρο από την κοινή λέξη, γράφουμε την μουσική Θέση με κεφαλαίο Θ.

⁹ Βλ. π.χ. Μ. Χρυσάφη 91-96 «*Θέσις γὰρ λέγεται ἡ τῶν σημαδιῶν ἔνωσις, ἣτις ἀποτελεῖ τὸ μέλος· καθὼς γὰρ ἐν τῇ γραμματικῇ τῶν εἰκοσιτεσσάρων στοιχείων [=γραμμάτων] ἡ ἔνωσις συλλαβηθεῖσα ἀποτελεῖ τὸν λόγον, τὸν αὐτὸν τρόπον καὶ τὰ σημεῖα τῶν φωνῶν ἐνοῦνται ἐπιστημόνως [καὶ] ἀποτελοῦσι τὸ μέλος, καὶ λέγεται τὸ τοιοῦτον τότε θέσις*». Ένα τέτοιο ορισμό δίνει και ο Amargianakis 1977 I:10, “I use the term ‘formula’ to denote a recurrent sequence of neumes, i.e. a string of signs which occurs several times in the material”. Για την ιστορία του όρου και των σημασιών του βλ. Alexandru 1998b, 1999, 2000. Μια ανάλυση των θέσεων των ειρμών του Α΄ ήχου βλ. στο Schmidt 1979. Σε διάφορες μελέτες, όπως αυτή του Schmidt, δίνεται περισσότερη σημασία στους φθόγγους, παρά στην ρυθμική τους διάσταση, με αποτέλεσμα να κατατάσσονται μερικές φορές μαζί ως μία θέση (ή ως παραλλαγές της) θέσεις που είναι διαφορετικές (και δεν παρουσιάζουν την σχέση ανισοσυλλαβίας που παρουσιάζουμε εδώ παρακάτω).

Πρέπει να έχουμε ως βάση ότι το μέλος συνεχιζόταν με την ίδια μορφή, τουλάχιστον για την περίοδο που εξετάζουμε, ανεξάρτητα από την γραφή. Αυτό προφανώς είναι μια πραγματικότητα (βλ. Κεφ. 4 περί της Βυζαντινής σημειογραφίας). Άρα η Θέση δεν μπορεί να είναι απλά μια ακολουθία σημαδιών. Ως ακολουθία σημαδιών μπορεί ίσως να οριστεί μόνο μετά την επικράτηση της καθιερωμένης ορθογραφίας, ακόμα και τότε όμως μπορεί να υπάρχουν παραλλαγές γραφής της¹⁰, π.χ. Διπλή+Απόστροφος — Ξηρόν Κλάσμα, (βλ. και παρακάτω), επομένως και πάλι ο ορισμός της δεν είναι έτσι πλήρης. Βέβαια, ως “Θέση” καμιά φορά εννοείται απλά το μελωδία (βλ. π.χ. ΨΔαμ 370-403, 480-484, βλ. Παράρτημα Πδ). Εκεί ίσως μπορούμε να πούμε ότι Θέση=σύνολο σημαδιών σε μία συλλαβή.¹¹ Όμως ευρύτερες Θέσεις (=μουσικές φράσεις) δεν μπορούν να οριστούν μόνο με βάση τα σημάδια. Είναι στερεότυπες, κατά το μάλλον ή ήττον και στα όρια του τί θεωρείται ‘όμοιο’, μελωδικές γραμμές.¹²

Μια Θέση είναι, λοιπόν, μια λιγότερο ή περισσότερο στερεότυπη μουσική φράση που επανέρχεται συχνά στα μέλη. Ο βαθμός εφαρμογής της έννοιας της Θέσης έχει μερικές φορές τεθεί υπό ερώτηση, ειδικά για τους Ειρμούς,¹³ και οι ίδιες οι Θέσεις δεν μπορούν να οριοθετηθούν ίσως πάντα επακριβώς, μιας και παρουσιάζουν ένα κάποιο βαθμό ‘ευλυγισίας’, υπό την έννοια ότι συχνά ‘εισέρχονται’ η μία μέσα στην άλλη. Ωστόσο υπάρχει ένας μεγάλος αριθμός από πολύ στερεότυπες μελωδικές Θέσεις, που εμφανίζονται πάντα με την ίδια ή με πολύ στενά συνδεδεμένες μορφές, και οι δυσκολίες που αναφέρθηκαν δεν μειώνουν την αξία της έννοιας για την παρούσα συζήτηση. Έτσι, μπορούμε να πούμε ότι τα Στιχηρά και οι Ειρμοί συντίθενται από:

α) απλές, όχι τόσο χαρακτηριστικές μελωδικές κινήσεις (με απλά σημάδια, σε πολλές συλλαβές).

β) χαρακτηριστικούς σχηματισμούς (figures), δηλ. μικρές μελωδικές κινήσεις σε μία συλλαβή, τις οποίες ταυτίσαμε με τα Μελωδήματα (ή Σύνθετους Τόνους).

γ) πολυσύλλαβες μελωδικές κινήσεις, που μπορούν να αποκληθούν κανονικά ‘Θέσεις’ (‘formulae’, αποτελούμενες από μελωδήματα και απλές μελωδικές κινήσεις)¹⁴

δ) χαρακτηριστικές μελωδικές κινήσεις σε μία ή δύο συλλαβές, που συνδέουν σε μερικές περιπτώσεις ένα κώλον με το επόμενο. Αυτές είναι οι λεγόμενες *προωθούσες καταλήξεις* ή *προωθούντα στοιχεία* (leading-on cadences or elements), που μπορούν να έχουν διάφορες μορφές και να θεωρηθούν ως ‘μικρές Θέσεις’.

ε) λιγότερο ή περισσότερο στερεότυπα εκτενή μελίσματα, συνήθως στην τελευταία συλλαβή (-ές) ενός κώλου, τα λεγόμενα *θέματα*.

Αυτό που είναι σημαντικό εδώ είναι η *ύπαρξη* των Θέσεων, σε οποιονδήποτε βαθμό παρουσιάζονται στα μέλη. Έτσι, το ότι μια Θέση είναι μια λίγο-πολύ (βλ. παρακάτω γι’ αυτό το ‘λίγο-πολύ’) στερεότυπη μελωδική φράση, που συναντάται πολλές φορές σε ένα ή σε διάφορα μέλη, σημαίνει ότι σ’ αυτήν την στερεότυπη μελωδική φράση αντιστοιχεί ένας μεγάλος αριθμός λεκτικών φράσεων. Έτσι, αυτές οι λεκτικές φράσεις είναι, από *μελωδική άποψη* πρώτα, ‘προσόμοια’ ή, ας πούμε,

¹⁰ Που αντανακλούν και αντίστοιχες παραλλαγές γραφής στην ΠΒσημ.

¹¹ Και σ’ αυτές τις περιπτώσεις ακόμη, διαφορετικά σημάδια μπορούν να δίνουν το ίδιο μέλος, όπως θα δούμε.

¹² Το ίδιο μπορούμε να πούμε ότι ισχύει και για τις Θέσεις των σημερινών μελών.

¹³ Βλ. Doda1995c, ο οποίος αντιτίθεται στον ορισμό του Αμαργιανάκη, υπό την έννοια ότι δεν μπορεί να δώσει σε όλες τις στερεότυπες, και για τις παραμικρές μελωδικές κινήσεις, ακολουθίες σημαδιών τον χαρακτηρισμό και το status της Θέσης, όπως κάνει ο Αμαργιανάκης.

¹⁴ Βλ. την διάκριση *Figur-Formel* και στον Floros 1970 I:44-45.

‘μικρά προσόμοια’. Μ’ αυτόν τον τρόπο, η αρχή της κατασκευής και ψαλμωδήσεως προσομοίων παρουσιάζεται όχι μόνο στην στροφική σύνθεση των μελών, αλλά και στην ίδια την μελωδική τους σύνθεση, στην σύνθεση κάθε στροφής. Έτσι, έχουμε μία ακόμη περίπτωση ομοιότητας, χρήσιμη για την μελέτη μας.

Ως προσόμοια τα κείμενα των Θέσεων μπορούν να παρουσιάσουν ανομοτονία και ανισοσυλλαβία. Εφαρμόζοντας την μεθοδολογία της σύγκρισης αυτών των περιπτώσεων ομοιότητας, μπορούμε να έχουμε άμεσα κάποια πρώτα συμπεράσματα και να δούμε την Θέση όντως ως στερεότυπη μουσική φράση και όχι απλά ως ακολουθία σημαδιών.

5.2.1. Ανομοτονία στις Θέσεις

Εξετάζοντας τις εμφανίσεις μιας στερεότυπης ακολουθίας σημαδιών (που θα είναι ασφαλώς και ‘Θέση’ με την έννοια της μελωδικής φράσης) με διάφορα λόγια, μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι τα αντίστοιχα κείμενα, που είναι βέβαια σ’ αυτήν την περίπτωση ισοσύλλαβα, δεν είναι πάντα ομότονα. Ωστόσο, έχουν τεθεί στο ίδιο μέλος. Το γεγονός αυτό είναι ικανό να μας δώσει πολύτιμες πληροφορίες για ένα υποκείμενο μουσικό ρυθμό, ο οποίος καθιστά δυνατή την ψαλμώδησή τους με το ίδιο μέλος, δικαιολογώντας την ύπαρξη της ανομοτονίας και ερμηνεύοντάς την ταυτόχρονα και καθιστώντας δυνατή την ακριβή περιγραφή της (π.χ. ως ισοδυναμία πρωτευόντων και δευτερευόντων τονισμών ή ως μετάθεση κατά μία θέση), ειδικά σε περιπτώσεις που η φωνολογική (μετρική) θεωρία κατά κάποιο τρόπο δεν αρκεί για μια τέτοια δικαιολόγηση και ακριβή περιγραφή. Ανομοτονία μπορεί συχνά να παρατηρηθεί και όταν η Θέση βρίσκεται σε αντίστοιχα κώλα προσομοίων.

5.2.2. Ανισοσυλλαβία στις Θέσεις

Όμως μπορούμε να βρούμε Θέσεις (κατ’ αρχήν ξεχωριστά η καθεμιά είναι Θέση, δηλ. στερεότυπη ακολουθία σημαδιών και μελωδική φράση που εμφανίζεται στα μέλη) που μοιάζουν να διαφέρουν μόνο σε ένα σημείο, όπως στα ακόλουθα παραδείγματα:

a)

d	G	ah	cG	a	GF	F
> x	> x	> x	> x	> x	> x	> x
κν	ρι	ε	φι	λαν	θρω	πε

b)

h	ah	G	a	G	F	E	E
> x	> x	> x	> x	> x	> x	> x	> x
κν	ρι	ε	παντων	βασι	λευ		

c)

h	ah	G	a	G	F	E	E
> x	> x	> x	> x	> x	> x	> x	> x
κν	ρι	ε	δο	ζα	σοι		

Οι φθόγγοι είναι οι ίδιοι και στα σημεία όπου διαφέρουν και η μόνη διαφορά είναι στον αριθμό των συλλαβών. Δύσκολα θα μπορούσε κανείς να αρνηθεί ότι πρόκειται για την ίδια Θέση και στις δύο περιπτώσεις. Στην περίπτωση των λιγότερων συλλαβών μια Αργία ή ένα μεγάλο σημάδι χρησιμοποιείται. Έχουμε παρατηρήσει ότι η σημειογραφία σχετίζεται με τις συλλαβές, έτσι μπορούμε να συμπεράνουμε ότι αυτές οι δύο Θέσεις πρέπει να είναι όντως στην ουσία δύο μορφές μίας και της αυτής

Θέσης, γραμμένες με ένα κάπως διαφορετικό τρόπο λόγω της ανισοσυλλαβίας των κειμένων τους σ' αυτό το συγκεκριμένο σημείο. Αυτό ενισχύεται από το γεγονός ότι αυτές οι δύο μορφές της Θέσης μπορούν να βρίσκονται σε αντιστοιχούντα ανισοσύλλαβα κώλα σε *καταγεγραμμένα προσόμοια*.¹⁵ Γι' αυτό το λόγο πρέπει να έχουν το ίδιο μέλος (*τὸν σκοπὸν ἀποσφῆζειν*). Με άλλα λόγια, πρόκειται για την συναίρεση μιας μελωδικής κίνησης σε δύο συλλαβές στην ίδια κίνηση σε μία *μακρά* συλλαβή· αυτή η συναίρεση σημειώνεται με την Αργία ή το Μεγάλο σημάδι. Και επειδή το μέλος πρέπει να είναι το ίδιο, η διάρκεια του συνδυασμού της αργίας ή του Μεγάλου σημαδιού πρέπει να είναι ίδια με την συνολική διάρκεια των δύο απλών σημαδιών, αν και μερικές λεπτομέρειες του μέλους τους θα μπορούσαν ίσως να διαφέρουν (π.χ. στην περίπτωση της μίας συλλαβής στην μελωδική κίνηση, μια ανακατανομή των διαρκειών των επί μέρους φθόγγων, η οποία να διατηρεί την συνολική διάρκεια).

Συνεχίζοντας, μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι σε μια Θέση υπάρχουν και άλλα σημεία, όπου μπορεί να λάβει χώρα μια συναίρεση, αλλά και άλλα σημεία, στα οποία αυτό δεν συμβαίνει. Στις παραπάνω Θέσεις υπάρχουν δύο τέτοια σημεία συναίρεσης. Όλες αυτές οι μορφές θα πρέπει, όπως παρατηρήσαμε, να θεωρηθούν ως μία και η αυτή Θέση. Μ' αυτόν τον τρόπο, μια Θέση μπορεί να 'αντέξει' από έναν ελάχιστο έως ένα μέγιστο αριθμό συλλαβών (ο μέγιστος αριθμός δεν συμπίπτει πάντα με τον αριθμό των φθόγγων της Θέσης). Αυτό δίνει κάποια σταθερότητα στην Θέση και αποτελεί μια πρώτη ένδειξη για την ρυθμική της μορφή. Τα σημεία, στα οποία μπορεί να γίνει συναίρεση, θα πρέπει να συνιστούν μια ρυθμική ομάδα, διότι η αρχή ενός μακρού φθόγγου ή γενικότερα μιας μακράς συλλαβής (με 2 ή περισσότερους φθόγγους) είναι συνήθως η αρχή μιας ρυθμικής ομάδας (θέση-άρση, *grouping*). Έτσι, οι συλλαβές που αντιστοιχούν σ' αυτά τα σημεία και φέρουν απλά σημάδια σε μια άλλη εμφάνιση της Θέσης πρέπει επίσης να αποτελούν (ή να ανήκουν σε) μια ρυθμική μονάδα (ομάδα), ένα πόδα ίσως.

Έτσι, η απόκλιση της ανισοσυλλαβίας μπορεί όχι μόνο να εξηγηθεί, αλλά και να εντοπισθεί σε συγκεκριμένα σημεία του κώλου. Γενικά, η ανισοσυλλαβία θα μπορούσε να ερμηνευθεί είτε ως επένθεση (δηλ. πρόσθεση)/αφαίρεση μιας (βραχείας) συλλαβής ή ως διαίρεση μιας μακράς συλλαβής σε ένα ποσοτικό μέτρο ή μιας μουσικώς μακράς συλλαβής, όπως στα συνθήματα και τα παιδικά τραγούδια (ή συναίρεση δύο βραχειών). Τα παραπάνω παραδείγματα Θέσεων δείχνουν ότι η κύρια εξήγηση της ανισοσυλλαβίας στα μέλη θα πρέπει να είναι η διαίρεση μακρών συλλαβών, οι οποίες σίγουρα υπάρχουν στη μουσική των στιχηρών και ειρμών¹⁶ (ή, αντιστρόφως, η συναίρεση βραχειών). Με την μελέτη του κειμένου μόνο δεν μπορούμε να συμπεράνουμε αν πρόκειται για μια επένθεση/αφαίρεση ή για μια διαίρεση/συναίρεση. Μόνο με την βοήθεια του μέλους μπορούμε να το κάνουμε. Μάλιστα, οι παραπάνω παρατηρήσεις φαίνονται να λύνουν το πρόβλημα της προσαρμογής των λέξεων ενός προσομοίου στο μέλος του προτύπου του στην περίπτωση ανισοσυλλάβων αντιστοιχών κώλων: η μελωδική κίνηση κάποιων μακρών συλλαβών θα πρέπει να διαιρεθεί σε δύο μέρη και να 'απλωθεί' σε δύο συλλαβές (ή το αντίστροφο, να γίνει συναίρεση). Αυτό θα πρέπει να γραφεί χωρίς την Αργία ή το

¹⁵ Βλ. π.χ. μια Θέση με Πίεσμα στο Προσόμοιο της Μ. Τεσσαρακοστής 12D, ή την Θέση με Διπλή στο Προσόμοιο 4G ή με το Ξηρόν Κλάσμα στο Προσόμοιο 29A (βλ. τ. Β', σ. 86, 71 και 118 αντίστοιχα).

¹⁶ Επένθεση και αφαίρεση μπορούν να συμβούν, αλλά είναι πολύ σπανιότερες και δεν καταστρέφουν τον ρυθμό. Θα μπορούσαν να εξηγηθούν ως 'συμφυρμός μνήμης' σχεδόν όμοιων Θέσεων, οι οποίες δεν είναι τόσο στερεότυπες όπως αυτές που περιγράψαμε, ή από αντικατάσταση μιας Θέσης με μια παραπλήσιά της με διαφορετικό αριθμό συλλαβών.

Μεγάλο σημάδι (το αντίθετο πρέπει να γίνει, όταν το κώλον στο προσόμοιο έχει λιγότερες συλλαβές). Η προσαρμογή δεν είναι προφανώς μια απλή πρόσθεση ή απομάκρυνση μιας συλλαβής ή ενός φθόγγου.

Εάν τώρα ρίξουμε μια πλησιέστερη ματιά σ' αυτά τα σημεία, όπου συμβαίνει η συναίρεση ή διαίρεση, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι μια μακρά συλλαβή μπορεί να διαιρεθεί μόνο σε δύο και όχι σε περισσότερες συλλαβές. Αυτό που είναι πολύ έντονο εδώ είναι ότι η μακρά συλλαβή που φέρει ένα Σύνθετο τόνο, ο οποίος περιλαμβάνει την Διπλή ή τις Δύο Αποστροφούς, διαιρείται σε δύο συλλαβές χωρίς κάποια απ' αυτές τις Αργίες. Στην δεύτερη από τις παραπάνω Θέσεις, ο συνδυασμός Διπλή-Απόστροφος αντιστοιχεί όχι στα ίδια σημάδια κατανεμημένα σε δύο συλλαβές, αλλά σε μίαν Οξεία και μίαν Απόστροφο. Θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για ένα παράδοξο εδώ: μια συλλαβή προστίθεται, αλλά η διάρκεια φαίνεται να μειώνεται. Από αυτό και από το γεγονός ότι ένας τέτοιος συνδυασμός δεν βρίσκεται ποτέ διαιρεμένος σε τρεις συλλαβές, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η διάρκεια του συνδυασμού δεν είναι τόσο μακρά που να μπορεί να 'σηκώσει' τρεις συλλαβές. Επειδή μπορεί να σηκώσει δύο συλλαβές, αυτό σημαίνει ότι η Διπλή αναφέρεται στην όλη συλλαβή και όχι μόνο σε ένα σημάδι (και φθόγγο) του συνδυασμού και ότι ο όλος συνδυασμός έχει την ίδια διάρκεια με την Διπλή. Αυτή η Διπλή, ένα διπλασιασμένο σημάδι (διπλή Οξεία), καθώς και το Πίεσμα (διπλή Βαρεία), μοιάζουν να αντιστοιχούν ακριβώς στον αριθμό των συλλαβών, στις οποίες τα μελωδήματά τους μπορούν να διαιρεθούν, δηλ. δύο. Αυτό μπορεί να οδηγήσει στο συμπέρασμα ότι μια βασική χρονική μονάδα (beat) κανονίζει τον ρυθμό των μελών, μια μονάδα που αντιστοιχεί σε ένα απλό σημάδι, όπως η Οξεία ή η Απόστροφος.¹⁷ Χωρίς μια τέτοια μονάδα, κάθε διάρκεια θα ήταν ρευστή και πιθανόν τρία σημάδια, που θα αντιστοιχούσαν σε τρεις συλλαβές, θα μπορούσαν να συνδυαστούν σε μία μακρά συλλαβή, κάτι που δεν συμβαίνει. Αυτό δείχνει ότι η συλλαβή δεν μπορεί να συρρικνωθεί σε πολύ σύντομες διάρκειες.¹⁸ Θα εξετάσουμε πληρέστερα το ζήτημα της ύπαρξης μιας βασικής χρονικής μονάδας παρακάτω.

5.2.3. Άλλες διαφορές στις Θέσεις

Εξετάσαμε μερικές στερεότυπες Θέσεις, που παρουσιάζουν διαφορές στην σημειογραφία τους λόγω ανισοσυλλαβίας των κειμένων τους, ένα γεγονός που συνεπάγεται διαφορά σημειογραφίας στα σημεία της ανισοσυλλαβίας, και συμπεράναμε ότι η μελέτη τέτοιων περιπτώσεων είναι ικανή να μας δώσει πληροφορίες για την διάρκεια συνθέτων σημαδιών, ενώ η παρατηρηθείσα ανομοιοτονία, αλλά και τα σημεία ανισοσυλλαβίας, μπορούν να μας οδηγήσουν στην ανακάλυψη μιας ρυθμικής μορφής των Θέσεων. Όμως τα μέλη γενικά, και οι Θέσεις ειδικότερα, δεν παρουσιάζουν μόνο αυτές τις αποκλίσεις στην σημειογραφία τους. Υπάρχουν κι άλλες μικρές διαφορές, διαφορετικού μάλλον είδους, σε ένα συγκεκριμένο μέλος ή μια συγκεκριμένη Θέση:

α) διαφορές σε απλούς φθόγγους. Αυτές παρατηρούνται μάλλον στα όχι τόσο

¹⁷ Για την απόλυτη, κατά το μάλλον ή ήττον, διάρκεια αυτής της χρονικής μονάδας και τους λόγους που αυτή πρέπει να είναι λίγο-πολύ σύντομη, βλ. Κεφ. 4, σημ. 71.

¹⁸ Αυτό είναι φανερό και στις περιπτώσεις διαίρεσης συνδυασμών, όπως το Ενεϊλητικόν Ανάσταμα. Αυτό διαιρείται σε ένα απλό σημάδι +Πεταστή με Κεντήματα, δηλ. δεν υπάρχει συλλαβή που να αντιστοιχεί στην σύντομη διάρκεια των Κεντημάτων. Το γεγονός της διαίρεσης τέτοιων συνδυασμών μόνο σε δύο συλλαβές μπορεί να αποτελέσει κι αυτό επιχείρημα κατά της αργής εξήγησης. Τα όρια της παρούσης εργασίας δεν μας επιτρέπουν να δώσουμε λεπτομέρειες επ' αυτού.

στερεότυπα μέρη ενός μέλους και όχι τόσο σε μια Θέση.¹⁹ Εφόσον αυτοί οι φθόγγοι γράφονται με απλά σημάδια, δεν επηρεάζουν τον ρυθμό και δεν οδηγούν σε μελωδίες που να εκλαμβάνονται ως πραγματικά 'ανόμοιες'. Θα δειχθεί ότι τέτοιες διαφορές είναι, μάλλον πάντοτε, ακριβώς αυτής της μορφής.

β) προσθήκη ή παράλειψη του Κλάσματος ή αντικατάσταση μιας απλής Πεταστής με ένα συνδυασμό Παρακλητικής. Αυτά τα δυο σημάδια θα μπορούσαν να περιλαμβάνουν μια ελαφρά χρονική επέκταση, τουλάχιστον σύμφωνα με μια ορισμένη ερμηνεία των αντίστοιχων χωρίων των πραγματειών. Αυτές οι διαφορές θα μπορούσαν πιθανόν να επηρεάσουν τον ρυθμό. Θα εξετάσουμε αργότερα, αν μπορεί να είναι έτσι.

γ) αντικατάσταση ενός απλού σημαδιού με ένα συνδυασμό Κεντημάτων ή μια ομάδα Βαρείας. Τα μεν Κεντήματα περιγράφονται ως σύντομες διάρκειες και θα μπορούσαν πιθανόν να επηρεάσουν τον ρυθμό, η δε ομάδα Βαρείας περιλαμβάνει δύο (ή και τρεις) φθόγγους.

δ) διαφορετικά σύνθετα σημάδια σε ένα συγκεκριμένο σημείο μιας μελωδικής γραμμής ή Θέσης, π.χ. Ξηρόν Κλάσμα αντί Διπλής-Αποστρόφου (1,2).

ε) μια διαφορετική μορφή του ίδιου Αφώνου σημαδιού, π.χ. το ίδιο Αφωνο με λιγότερα ή περισσότερα φωνητικά σημάδια (3).

1. $\overline{\approx} > \approx, \leftarrow \leftrightarrow \overline{\approx}, \approx, \leftarrow$
2. $\overline{\approx} > \approx, \leftarrow \leftrightarrow \overline{\approx}, \overline{\approx}, \approx, \leftarrow$
3. $\overline{\approx}, \leftarrow \overline{\approx}, \approx$

Αυτές οι διαφορές μπορούν να παρατηρηθούν στην σημειογραφία του ίδιου χειρογράφου, αλλά και κατά την σύγκριση της σημειογραφίας διαφορετικών χφφ, της ίδιας ή διαφόρων εποχών, και στην ΠΒ και στην ΜΒσημ. Παρουσιάζονται επίσης και στην σημειογράφηση των καταγεγραμμένων προσομοίων. Αυτό υποδεικνύει ότι, παρά τις διαφορές τους, πρέπει να περιγράφουν το 'ίδιο' μέλος, προφανώς με τον ίδιο ρυθμό.²⁰ Τέτοιες διαφορές είναι φυσικές για μια μουσική που βασίζεται στην μελωδία, όμως θεωρούνται συνήθως ότι δεν επηρεάζουν την αίσθηση της ομοιότητας, όταν μπορούν να θεωρηθούν ως στολίδια (ή καλλωπισμοί) στο πλαίσιο σταθερών διαρκειών. Ότι αυτό πρέπει να συμβαίνει για τους ειρμούς και τα στιχηρά, μπορεί να υποδειχθεί και από το γεγονός ότι αυτά είναι μελωδίες που έπρεπε να απομνημονευθούν και να εκτελεσθούν *χορωδιακά*. Η απομνημόνευση διευκολύνεται τα μέγιστα από την ύπαρξη ενός ρυθμού, τουλάχιστον στο επίπεδο της βασικής χρονικής μονάδας, του 'πρώτου χρόνου', ή και του λιγότερο ή περισσότερο σταθερού μέτρου.²¹ Μια σταθερή διάρκεια και ένας ρυθμός μπορούν επίσης να βοηθήσουν στον σχηματισμό μιας 'αφαιρετικής εικόνας' των μελωδιών (Θέσεων και ολόκληρων

¹⁹ Μπορούν να υπάρχουν βέβαια μικρές διαφορές φθόγγων και σε μια Θέση, όπως π.χ. η καταληκτική Θέση του Βαρέος *ah cG a GF* παρουσιάζεται και ως *ah ch a GF F*. Τέτοιες παραλλαγές μπορούσαν να γράφονται με τον ίδιο τρόπο στην ΠΒσημ. Ο αριθμός τέτοιων παραλλαγών μιας συγκεκριμένης Θέσης όλο και περιορίζεται με την πάροδο του χρόνου και συνήθως μόνο μία φτάνει στα μεταγενέστερα χφφ και είναι μόνο αυτή που παραδίδεται στις αργές εξηγήσεις. Αυτό θα μπορούσε να είναι μία ένδειξη για το ότι η αργή εξήγηση είναι μεταγενέστερη από την εποχή που μελετούμε εδώ.

²⁰ Ο ρυθμός είναι βασικό στοιχείο για την αίσθηση της ομοιότητας. Αν αλλαχτεί ο ρυθμός σε μια μελωδία, χωρίς να αλλαχτούν οι φθόγγοι, η νέα μελωδία γίνεται αντιληπτή ως διαφορετική και ξένη προς την αρχική, ενώ εάν αλλαχτούν τα τονικά ύψη, η αίσθηση της ομοιότητας παραμένει (βλ. π.χ. Snyder 2000:184-185. Βλ. και Handel 1989:396).

²¹ Snyder 2000:164, 173-174, 180, 54-56.

ειρμών), δηλ. στον σχηματισμό ενός νοητικού ειδώλου των μελωδιών χωρίς τα λόγια, το οποίο είναι χρήσιμο για την πράξη της προσαρμογής νέων κειμένων σ' αυτές, και μάλιστα ανισοσυλλαβών και ανομοτόνων. Επί πλέον, μια χορωδιακή εκτέλεση συγχρονίζεται σε κάθε περίπτωση καλύτερα με την βοήθεια μιας βασικής χρονικής μονάδας και με καλώς καθωρισμένες διάρκειες. Και κάτι ακόμη: σε μια απομνημονευόμενη μουσική, η οποία παρουσιάζει μικρές παραλλαγές, μπορούν να παρουσιαστούν τα φαινόμενα του 'συμφυρμού μνήμης'. Ένας ψάλτης μπορεί να αντικαταστήσει μια παραλλαγή μιας Θέσης με μια άλλη σε μια συγκεκριμένη φράση ενός συγκεκριμένου μέλους, χωρίς να αισθανθεί ότι αλλάζει την μελωδία. Αυτά τα φαινόμενα θα μπορούσαν να συμβούν και σε μια χορωδιακή (από στήθους) εκτέλεση. Όμως τέτοιες αποκλίσεις είναι ανεκτές μόνο όταν διατηρούν τις διάρκειες και τον ρυθμό. Θα τις συζητήσουμε και παρακάτω που θα μιλήσουμε για τον πρώτο χρόνο.

Συνοψίζοντας έως εδώ, βλέπουμε ότι οι Θέσεις δεν είναι απλά στερεότυπες ακολουθίες σημαδιών, αλλά στερεότυπες μουσικές φράσεις, και επίσης ότι είναι εύλογο να θεωρήσουμε ως γεγονός ότι οι Θέσεις, αλλά και τα λιγότερο στερεότυπα μέρη των μελών, έχουν, παρά τις επιφανειακές διαφορές τους (σε αριθμό συλλαβών ή σημάδια), σταθερές (συγκεκριμένες) διάρκειες των συλλαβών τους, διάρκειες που πηγάζουν από την ύπαρξη μιας βασικής χρονικής μονάδας, ενός πρώτου χρόνου. Αυτό το γεγονός μπορεί να μας δώσει ένα πολύτιμο εργαλείο για να υπολογίσουμε τις διάρκειες των σημαδιών. Η εξέταση των επί μέρους περιπτώσεων, με την βοήθεια επίσης των πραγματειών, θα ενισχύσει αυτό το γεγονός μέσω ενός ολόκληρου πλέγματος σχέσεων και κοινών διαρκειών σημαδιών, οι οποίες τα καθιστούν εναλλάξιμα. Ωστόσο, θα μπορούσαμε να δώσουμε μερικές ακόμα δικαιολογήσεις της ύπαρξης μιας βασικής χρονικής μονάδας, καθώς και του γεγονότος ότι οι διαφορές (παραλλαγές) στις Θέσεις, που περιγράψαμε παραπάνω, δεν επηρεάζουν την σταθερότητά τους.

5.3. Ο πρώτος χρόνος

Οι ειρμοί και τα στιχηρά παρουσιάζουν μια μάλλον συλλαβική μουσική μορφή με μικρά μελίσματα σε μερικά σημεία, ενώ σε μερικά άλλα σημεία περιλαμβάνουν συλλαβές με ομάδες σημαδιών, όπου μια διάρκεια μεγαλύτερη του 1 χρόνου μπορεί να υποτεθεί για την συλλαβή, ή για να το πούμε γενικότερα, συλλαβές που μπορούν να διακριθούν σε βραχείες και μακρές. Έτσι, μπορούμε να διαιρέσουμε την έρευνά μας για την ύπαρξη του πρώτου χρόνου σε δύο μέρη:

- α) την μελέτη των βασικών συλλαβικών μερών και
- β) την μελέτη των μερών του μέλους που περιλαμβάνουν συλλαβές με σημάδια πιθανόν μεγάλης διάρκειας (2 ή περισσότεροι χρόνοι).

Με άλλα λόγια, το δεύτερο μέρος αφορά στην μελέτη των συλλαβών που φέρουν Αργίες ή Σύνθετους τόνους. Το πρώτο μέρος αφορά στην μελέτη των απλών σημαδιών και, επειδή μία συλλαβή αντιστοιχεί σε καθένα από αυτά, στην ουσία αφορά στην μελέτη της επίδρασης του ρυθμού του λόγου πάνω στην μουσική και της ρυθμικής μορφής που μπορεί να πάρει ο λόγος στα μέλη.

5.3.1. Συλλαβικά μέρη

Η ύπαρξη των προσομοίων θέτει ένα είδος 'περιορισμού' στον πιθανό ρυθμό του ειρμού, διότι η μουσική του πρέπει να είναι ή ίδια στα προσόμοια (τροπάρια). Έτσι, πιθανές ρυθμικές ελευθερίες στην εκτέλεση του ειρμού πρέπει να εξαλειφθούν (να μην υπάρχουν) ή να είναι τέτοιας φύσεως, που να μην επηρεάζουν σοβαρά την ρυθμική 'φυσιογνωμία' του ειρμού. Με άλλα λόγια, ή ένας σταθερός πρώτος χρόνος

πρέπει να υπάρχει ή η ρυθμική ελευθερία να είναι ενός είδους *ρουμπάτο* ('ελευθερωμένος χρόνος'). Το ρουμπάτο δεν είναι ακριβώς *ελεύθερος* ρυθμός, αλλά προϋποθέτει ένα συγκεκριμένο ρυθμικό σχήμα, το οποίο ο εκτελεστής δεν ακολουθεί αυστηρά, αλλά συνεχώς αποκλίνει ελαφρά από αυτό. Αυτό το συγκεκριμένο ρυθμικό σχήμα θα πρέπει να *υπόκειται* και στον ειρμό και στα προσόμοια, εάν υποτίθεται ότι αυτά ψάλλονται με την ίδια μουσική. Και αυτό το συγκεκριμένο ρυθμικό σχήμα θα πρέπει να είναι η βάση για την σύνθεση του κειμένου των προσομοίων, διότι αυτή θα ήταν μάλλον αδύνατη χωρίς αυτό το σχήμα. Πιθανόν και η σημειογραφία, επίσης, θα πρέπει να αναπαριστά αυτό το συγκεκριμένο ρυθμικό σχήμα.

Το ρουμπάτο τώρα μπορεί να πηγάζει είτε από την ελεύθερη βούληση του εκτελεστή είτε από την ειδική μορφή του γλωσσικού υλικού του μέλους, το δεύτερο επειδή ο λόγος περιλαμβάνει ένα 'ενδογενές' ρουμπάτο, όπου οι συλλαβές δεν έχουν ακριβώς την ίδια διάρκεια, αλλά οι τονισμένες είναι συνήθως λίγο μακρότερες από τις άτονες (αν και θεωρούνται ίσης διάρκειας για το μέτρο στην τονική ποίηση). Η δυνατότητα ενός ρουμπάτο λόγω ελεύθερης βούλησης του εκτελεστή θα πρέπει να περιοριστεί μόνο στην περίπτωση ενός εκτελεστή. Όμως οι ειρμοί και τα στιχηρά ήταν, όπως έχουμε πεί, χορικά μέλη και θα ήταν μάλλον δύσκολο για κάποιον να εκφράσει την 'ελεύθερη βούλησή' του σε ένα χορό.²² Έτσι, μια τέτοια ελεύθερη βούληση θα μπορούσε να ισχύσει μόνο για ένα μεμονωμένο εκτελεστή ή για τον διευθυντή του χορού, ο οποίος θα μπορούσε πιθανόν να εκφράσει την ελεύθερη βούλησή του και να την μεταφέρει στον χορό μέσω της χειρονομίας. Τότε, το πρόβλημα του ρουμπάτο σε μια χορωδιακή εκτέλεση μεταφέρεται στην ικανότητα της χειρονομίας, όπως αυτή περιγράφεται στις πραγματείες της εποχής, να δώσει τέτοιες ειδικές ρυθμικές αποχρώσεις και αποκλίσεις, καθώς και ρυθμικές παραλλαγές μελωδημάτων και θέσεων. Όμως, και πάλι, όπως και να ήταν τα πράγματα στην ατομική ή χορική *εκτέλεση*, η *σύνθεση* των προσομοίων δεν θα μπορούσε να βασιστεί στην ελεύθερη βούληση ενός εκτελεστή ή ενός διευθυντού χορού, αλλά χρειαζόταν ένα συγκεκριμένο ρυθμικό σχήμα, έστω και ως *υποκείμενη* μορφή. Αυτή την, έστω υποκείμενη, μορφή (που μάλλον θα ήταν και η πραγματικώς εκτελούμενη ή η επικρατούσα) είναι που ψάχνουμε να βρούμε.²³

Το γλωσσικό υλικό θα μπορούσε να δημιουργήσει ένα ρουμπάτο μόνο μέσω της κυριαρχίας των τονισμένων συλλαβών και κάποιας υποβάθμισης (υπόταξης) των ατόνων. Όμως αυτή η διαφοροποίηση (που μπορεί να είναι πολύ ελαφρά, ακόμη και μη παρατηρήσιμη 'διά γυμνού ωτός') δεν αποτελεί ένα σταθερό χαρακτηριστικό του λόγου²⁴ και δεν είναι η βάση του ρυθμού της γλώσσας ή ρυθμικών κατασκευών, όπως

²² Βλ. Γαβριήλ 386-399 (βλ. Παράρτημα Πδ). Η χειρονομία είχε πράγματι τον ρόλο να συντονίσει την εκτέλεση ρυθμικά, αλλά περιλάμβανε και λεπτομέρειες τονικής (μελωδικής) φύσεως.

²³ Αν θέλαμε να παραβάλουμε με την σημερινή πράξη, θα λέγαμε ότι η 'κανονική' μορφή είναι η εντελώς έρρυθμη, (με την εξαίρεση των εντελώς ανεπαίσθητων αποκλίσεων από την ισοχρονία, οι οποίες είναι μεν φυσικές για κάθε ανθρώπινη εκτέλεση, δεν γίνονται όμως άμεσα αντιληπτές ως τέτοιες. Περί αυτών των "rhythmic nuances", βλ. Snyder 2000:165-167, 180-183), αυτή που παριστά και η σημειογραφία, ενώ υπάρχουν και πιο ελεύθερες εκτελέσεις, οι οποίες όμως στην πλειονότητα των περιπτώσεων θεωρούνται κακές (με τις εξαιρέσεις σημείων των μελών, όπου μια πιο ελεύθερη απόδοση μπορεί να ταιριάζει). Είναι χαρακτηριστικό ότι δύο μεγάλες παραδόσεις του σημερινού μέλους, η Πατριαρχική και η Αγιορείτικη, προκρίνουν τον εντελώς έρρυθμο τρόπο απόδοσης.

²⁴ Όπως έχουμε αναφέρει, μπορεί να εξαρτάται από διάφορους παράγοντες. Ένας είναι η ταχύτητα εκφοράς. Στα Ελληνικά οι συλλαβές γίνονται μάλλον ισόχρονες καθώς η ταχύτητα εκφοράς γίνεται μικρότερη. Οι λέξεις, όταν ψάλλονται, σίγουρα 'μυλιούνται' σε μια αργή ταχύτητα. Επί πλέον, σε ένα ποίημα με μέτρο μπορεί να υπάρξει μια ανάγνωση αυστηρά ρυθμική με συλλαβές ίσης διάρκειας, δηλ. μια ανάγνωση όπου η ρυθμική κατασκευή προβάλλεται περισσότερο, αλλά και άλλες αναγνώσεις που προβάλλουν πιο πολύ τις τονισμένες συλλαβές, οι οποίες προφέρονται λίγο,

η έμμετρη ποίηση.²⁵ Το μέτρο κατασκευάζεται επί τη βάσει ενός σταθερού πρώτου χρόνου (σταθερού έστω και μόνο σε ένα αφηρημένο επίπεδο). Η απαγγελία της ποίησης με έναν αυστηρά 'μετρικό τρόπο' ή με ελαφρές διακυμάνσεις των διαρκειών των συλλαβών είναι θέμα εκτέλεσης και όχι σύνθεσης (ή δομής). Αυτό σημαίνει ότι η 'κανονική', τρόπον τινά, εκτέλεση ενός ειρμού πρέπει να είναι η (αυστηρά) ρυθμική, δηλ. με ένα σταθερό πρώτο χρόνο. Εάν, ωστόσο, υποθεθεί ότι ο ειρμός ψαλλόταν με ρουμπάτο, αυτό το σχήμα του ρουμπάτο θα έπρεπε να αλλάζει ελαφρώς στα προσόμοια, διότι τα γλωσσικά χαρακτηριστικά θα άλλαζαν κάπως. Ακόμα και μια προκαταρκτική έρευνα στις αντίστοιχες στροφές ειρμών και προσομοίων δείχνει τον πλέον συνηθισμένο τρόπο παραβίασης της αρχής της ομοτονίας, δηλ. την αντιστοιχία πρωτευόντων και δευτερευόντων τονισμών, με άλλα λόγια την αντιστοιχία τονισμένων και ατόνων συλλαβών. Εάν ένας πρωτεύων τονισμός επηρέαζε την διάρκεια μιας συλλαβής του ειρμού, αυτή η χρονική επέκταση θα έπρεπε μάλλον, και μάλιστα συχνά, να μην διατηρηθεί στο προσόμοιο ή, εάν διατηρούνταν, θα παραβίαζε το ρουμπάτο σχήμα του ειρμού και επίσης, εάν αισθανόμαστε ότι εκπροσωπούσε μια 'φυσική' προφορά στον ειρμό, θα κατέληγε σε μια 'αφύσικη' στο προσόμοιο. Έτσι, και πάλι, αυτό το ρουμπάτο σχήμα δεν μπορεί να είναι η βάση για τα προσόμοια—μόνο το υποκείμενο ρυθμικό σχήμα, με σταθερό πρώτο χρόνο, μπορεί να είναι αυτό.

5.3.2. Μικρά μελίσματα

Όμως δεν υπάρχουν μόνο συλλαβικά μέρη με απλά σημάδια στα μέλη, αλλά και μέρη με συλλαβές που φέρουν σημάδια ή συνδυασμούς τους, που δείχνουν μικρά μελίσματα, όπως τα Κεντήματα ή η Βαρεία. Τα Κεντήματα περιγράφονται ως σημάδι συντομότερης διάρκειας από άλλα φωνητικά σημάδια. Ακόμα και η αναφορά μιας τέτοιας σύντομης διάρκειας δεν θα είχε κανένα νόημα χωρίς μια σταθερή χρονική μονάδα, διότι αυτή η διάρκεια θα συγχεόταν με την διάρκεια άλλων φωνητικών σημαδιών, τα οποία σε ένα υποτιθέμενο ρουμπάτο (ή ελεύθερο ρυθμό) θα είχαν, για τον α ή β λόγο, μια σύντομη διάρκεια. Έτσι, μια βασική χρονική μονάδα είναι απαραίτητη για τέτοιες συγκρίσεις διαρκειών.²⁶ Ακόμα τώρα και με μια χρονική μονάδα, μια τέτοια διάρκεια απλά προστιθέμενη στην διάρκεια του σημαδιού, στο οποίο προσαρτώνται τα Κεντήματα, που θα έδινε μια διάρκεια 1 χρόνου+κάτι (εάν η βασική μονάδα υπάρχει), θα γινόταν αντιληπτή ως η ίδια βασική μονάδα.²⁷ Αυτή η χρονική επέκταση δεν θα ήταν 'διακριτική' ('διαφοροποιητική'), κάτι που γίνεται φανερό και από το γεγονός ότι οι συνδυασμοί με Κεντήματα δεν διαιρούνται ποτέ σε δύο συλλαβές και συχνά αντιστοιχούν σε ένα απλό φωνητικό σημάδι στα προσόμοια. Όλα αυτά δείχνουν ότι τα Κεντήματα μαζί με το σημάδι στο οποίο προσκολλώνται θα είναι ισοδύναμα με 1 χρόνο (έστω ως κατηγορική και 'υποκείμενη' διάρκεια. Βλ. παραπάνω).

Από την άλλη, η Βαρεία είναι συνήθως 2-φθογγο σημάδι. Δεν περιγράφεται να έχει κάποια χρονική συνυποδήλωση, όμως κι αυτή δεν διαιρείται ποτέ σε δύο συλλαβές σε Θέσεις και προσόμοια—έτσι η διάρκειά της θα πρέπει να διακριθεί σαφώς από την διάρκεια σημαδιών όπως η Διπλή και τα παράγωγά της ή το Πίεσμα, στο α' παράδειγμα που δώσαμε. Μια τέτοια διάκριση μπορεί να γίνει μόνο αν

αλλά αισθητά, μακρότερες (αυτό καλείται 'ρυθμός' του στίχου σε μερικές μελέτες για την ποίηση, σε αντίθεση με το 'μέτρο'), ή άλλες αναγνώσεις που προβάλλουν την σημασία των λέξεων και είναι έτσι ρυθμικά περισσότερο, αν και όχι πλήρως, ελεύθερες. Βλ. και στο Κεφ. 3.

²⁵ Βλ. στο Κεφ. 3 τις παραγράφους για την Ρυθμική φωνολογία και το ποιητικό μέτρο και την παρατήρηση του Roman Jakobson.

²⁶ Βλ. Snyder 2000:164.

²⁷ Βλ. Snyder 2000:165-167, 180-183.

υπάρχει μια βασική χρονική μονάδα. Μια ομάδα φωνητικών σημάδιων που συνάγονται από Βαρεία είναι εναλλάξιμη με απλά φωνητικά σημάδια ή και με συνδυασμούς Κεντημάτων. Έτσι, θα είναι κι αυτή τελικά σημάδι 1 χρόνου.

Επομένως, η παρουσία των Κεντημάτων και της Βαρείας ως παραλλαγών δεν επηρεάζει την χρονική διάρκεια σε μέλη ή Θέσεις. Θα περιγράψουμε τις λεπτομέρειες γι' αυτά τα σημάδια αργότερα, πάντως το γενικό συμπέρασμα είναι ότι και πάλι για να δικαιολογηθεί η ύπαρξή τους, η περιγραφή τους στα θεωρητικά και η χρήση τους στα μουσικά κείμενα, η ύπαρξη μιας βασικής χρονικής μονάδας είναι απαραίτητη.

5.3.3. Κλάσμα

Το Κλάσμα είναι ένα σημάδι που παρουσιάζεται συχνά σε συλλαβικά μέρη των μελών ή σε μικρά μελίσματα, όπως η Βαρεία. Είναι ένα σημάδι που συνδέεται με την έννοια της βασικής χρονικής μονάδας, ως πιθανή απόκλιση απ' αυτήν. Στις παλαιότερες πραγματείες (που αναφέρονται στην ΠΒ και πρώιμη ΜΒ σημ) το Κλάσμα κατατάσσεται στα *Ημίτονα* ή *Ημίφωνα*. Οι όροι αυτοί χρειάζονται ερμηνεία και δεν μπορούν να συνδεθούν άμεσα με την διάρκεια. Οι όροι στην πραγματικότητα προέρχονται από την γραμματική, όπου χρησιμοποιούνται για γράμματα και τους φθόγγους τους, και σημαίνουν 'ασθενέστερο', 'μαλακότερο'. Έτσι, τα σύνθετα με 'ημι-' δεν σημαίνουν πάντα 'το μισό' κάποιου πράγματος.²⁸ Όμως είναι κυρίως ο όρος 'ήμισυ άργια', που αποδίδεται στο Κλάσμα στην νεότερη ΜΒ και ΥΒ κατάταξη, ο οποίος έχει οδηγήσει ως τώρα στη σημασία της επί πλέον διάρκειας. Ο ίδιος αυτός όρος θα μπορούσε πιθανόν να ερμηνευθεί κατά έναν άλλον τρόπο, δηλ. ότι αποδίδει το μισό της διάρκειας ενός σημαδιού με Αργία.²⁹ Εάν οι Αργίες διπλασιάζουν την διάρκεια ενός φωνητικού σημαδιού, όπως περιγράφεται στις πραγματείες, το Κλάσμα θα πρέπει να έχει την ίδια διάρκεια με ένα απλό φωνητικό σημάδι. Αυτό υποδεικνύεται από το γεγονός ότι το Κλάσμα δεν είναι ένα απαραίτητο στοιχείο μιας μελωδικής κίνησης ή μιας Θέσης, όπως μπορεί να επιβεβαιωθεί σε αντίστοιχα κώλα προσομοίων ή σε Θέσεις στην σημειογράφηση μελών μέσα στο ίδιο χφ ή σε διάφορα χφφ, και σε ΠΒ και σε ΜΒσημ.

Ακόμα κι αν υποθέσουμε μια διάρκεια 1½ χρόνου, αυτό προϋποθέτει, φυσικά, την ύπαρξη μια σταθερής χρονικής μονάδας, διαφορετικά αυτή η διάρκεια του Κλάσματος δεν θα ήταν καθόλου σαφώς ορισμένη. Το γεγονός ότι μια τέτοια διάρκεια θα αναφερόταν και θα της αποδιδόταν και ένα ιδιαίτερο σημάδι στο πλαίσιο μιας μη σταθερής χρονικής μονάδας, θα ήταν από μόνο του μάλλον ύποπτο.

Επίσης, μια τέτοια 'άλογη' επέκταση δεν θα λαμβανόταν καθόλου υπόψιν για το σχηματισμό του μέτρου του κειμένου· θα ήταν ποιητικά ισοδύναμη με την διάρκεια άλλων βραχέων συλλαβών. Αυτό υποδεικνύεται και από το γεγονός ότι κι αυτό δεν διαιρείται σε δύο συλλαβές σε προσόμοια. Ακόμα κι αν το Κλάσμα έδινε μια σύντομη χρονική επέκταση, ο προαιρετικός και μη δομικός χαρακτήρας της επέκτασης αυτής αντανακλάται και στην ελευθερία χρήσης του Κλάσματος στα χφφ. Έτσι, έστω ως 'κατηγορική' διάρκεια, το Κλάσμα θα είναι κι αυτό ισοδύναμο με 1 χρόνο και δεν θα επηρεάζει την διάρκεια των μελών και Θέσεων ως παραλλαγή.

5.3.4. Συλλαβές με Αργίες και Σύνθετους τόνους

Η συμπερίληψη της Διπλής σε πολλά απ' αυτά τα σημάδια ή συνδυασμούς μιλάει για μια διάρκεια των συλλαβών που τα φέρουν, η οποία μπορεί να θεωρηθεί 'μακρά', έστω κι αν η ακριβής διάρκεια δεν έχει ακόμα βρεθεί. Μια σύντομη εξέταση μπορεί

²⁸ Βλ. Σχόλια, Hilgard 1901:201, 334, 501.

²⁹ Βλ. επίσης Alexandru 2000:259, σημ. 295.

να δείξει ότι αυτές οι χρονικές επεκτάσεις γίνονται συχνά πάνω σε τονισμένες συλλαβές.³⁰ Αυτό φαίνεται να είναι σε συμφωνία με την ‘φυσική’ τάση των τονισμένων συλλαβών να ψάλλονται συχνά μακρότερες, όμως εδώ δεν μιλάμε απλά για μια ελαφρά επέκταση, η οποία δεν θα συνέβαλλε στο μέτρο, αλλά για μια ‘διαφοροποιητική’, η οποία είναι σημαντική για τον ρυθμό και το μέτρο, μία που δημιουργεί μια ‘πραγματική μακρά’. Με άλλα λόγια, στην πραγματικότητα το μέτρο, όπως φαίνεται να προκύπτει μέσα από την μουσική, πρέπει να είναι ένα είδος ποσοτικού μέτρου. Ο τόνος σίγουρα συμβάλλει στον σχηματισμό αυτού του μέτρου, όμως μια εναλλαγή βραχέων και μακρών δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ίσως διαφορετικά παρά ως ‘ποσοτικό μέτρο’.

Οι διαφορές διαρκειών είναι σημαντικές για το μέτρο, εφόσον είναι ‘διαφοροποιητικές’, δηλ. εφόσον υπάρχουν *κατηγορίες* διάρκειας. Αυτό που έχει σημασία στο μέτρο δεν είναι οι απόλυτες διάρκειες, αλλά οι σχέσεις των διαρκειών. Στα ποσοτικά μέτρα οι δυνατές κατηγορίες είναι μόνο δύο, βραχεία και μακρά, και συνήθως υπάρχει η δυνατότητα της διαίρεσης μιας μακράς συλλαβής σε βραχείες στην επανεμφάνιση του μέτρου στους διάφορους στίχους, συνήθως δε σε δύο βραχείες, καθώς και η δυνατότητα συναίρεσης δύο βραχείων σε μία μακρά. Αυτό συμβαίνει τουλάχιστον στο αρχαιοελληνικό και στο λατινικό μέτρο. Και αυτό βρήκαμε και στα μέλη (βλ. παραπάνω). Έτσι, τουλάχιστον για την σύνθεση νέων λέξεων για ένα ειρμό, μια βασική χρονική μονάδα πρέπει να υπάρχει έστω και ως μια *κατηγορική* διάρκεια, δηλ. ως μια έστω όχι τόσο σταθερή διάρκεια που όμως μπορεί να εκτείνεται μόνο μέσα σε κάποια όρια. Η διπλάσια διάρκεια θα μπορούσε να οριστεί με τον ίδιο τρόπο. Οι Αργίες και οι Σύνθετοι τόνοι θα μπορούσαν να έχουν αυτή την διπλάσια διάρκεια, μη συγχεόμενη με μια ‘τραβηγμένη’ χρονική μονάδα (η οποία θα συνέχιζε να πέφτει μέσα στα όρια της κατηγορίας της).

Μια πλησιέστερη ματιά στην σημειογραφία μπορεί να αποκαλύψει κι αυτή με τον τρόπο της ότι αυτή η χρονική μονάδα πρέπει να είναι σαφώς ορισμένη και σταθερή.

5.3.5. Σημειογραφία

Μια συστηματικότητα στις γραφικές μορφές και την χρήση των σημαδιών ενός γραφικού συστήματος μπορεί να προσφέρει νύξεις για την μεταγραφή ή ‘αποκωδικοποίησή’ του.³¹ Μια τέτοια προσέγγιση στην σημειογραφία είναι ικανή να μας οδηγήσει στην ανακάλυψη σχέσεων, μελωδικών και ρυθμικών, των φθόγγων της μουσικής των μελών. Δηλαδή, η γραφική μορφή των σημαδιών μπορεί να δώσει πληροφορίες για τον ρυθμό, που είναι το αντικείμενο της αναζήτησής μας.

Αν και ο όρος ‘Κρατήματα’ εννοιολογικά παραπέμπει σε μια γενική χρονική επέκταση, οι ίδιες οι μορφές των σημαδιών ‘Κρατημάτων’ ως *διπλασιασμένων* σημαδιών φαίνεται να είναι μια σαφής υπόδειξη για το ότι τα ρυθμικά ζητήματα περιελήφθησαν στην σημειογραφία με ένα ακριβή και συγκεκριμένο τρόπο, θα μπορούσαμε δε να ισχυρισθούμε επίσης ότι υποδεικνύουν την ύπαρξη μιας βασικής χρονικής μονάδας στην μουσική. Θα ήταν μάλλον αδύνατον να υπάρξουν αυτές οι (γραφικές) μορφές, αν οι διάρκειες δεν ήταν σαφώς ορισμένες. Εάν η διάρκεια ενός σημαδιού ποίκιλε ελεύθερα, τότε και η διάρκεια της Διπλής (η διπλάσια διάρκεια, κατά τις πραγματείες) θα ποίκιλε επίσης, ίσως στο βαθμό, που να μην ξεχωρίζει

³⁰ Υπάρχουν βέβαια εξαιρέσεις σε εκτενή μελίσματα και σε παροξύτονα κώλα ή και άλλες εξαιρέσεις. Συχνά και μια γειτονική άτονη συλλαβή φέρει αργία, πράγμα που δείχνει προφανώς την επιθυμία για διατήρηση κάποιου ρυθμού. Οι τονισμένες συλλαβές, όπως είδαμε και στα συνθήματα, μπορούν να έχουν μια ‘προτεραιότητα’ στο να γίνουν μακρές. Βλ. στο κεφ. για τον ρυθμό και το μέτρο.

³¹ Βλ. Coulmas 2003:21.

σαφώς από την διάρκεια ενός απλού σημάδιου, η οποία, για τον οποιοδήποτε λόγο, θα μπορούσε να επεκταθεί στο πλαίσιο ενός ελεύθερου ρυθμού. Η μεγαλύτερη διάρκεια θα παριστανόταν μάλλον με κάποιο άλλο σύμβολο, όχι με διπλασιασμό ενός απλού σημάδιου.

Εάν τώρα η Διπλή και οι Δύο Απόστροφοι είχαν διάρκεια 2 χρόνων, οι Σύνθετοι τόνοι, όπως το Δύο και το Απέσω Έξω, θα μπορούσαν να θεωρηθούν ότι έχουν διάρκεια 3 χρόνων, δηλ. 2 χρόνους για το σημάδι που φαίνεται να φέρει την Διπλή ή τις Δύο Αποστροφές και 1 χρόνο για την Οξεία. Λιγότερο προφανής θα ήταν η διάρκεια πιο περίπλοκων Συνθέτων τόνων, όπως το Ανατρίχισμα. Έτσι, τίθεται το ερώτημα για την ισχύ μιας 'προσθετικής αρχής'³² σύμφωνα με την οποία η διάρκεια ενός Συνθέτου τόνου θα ήταν το άθροισμα των διαρκειών των συστατικών του. Αυτή η προσθετική αρχή, που διατυπώθηκε από τον Floros, δεν φαίνεται να έχει γενική ισχύ. Ο ίδιος ο Floros αναφέρει την περίπτωση του Μεγάλου Κρατήματος, το οποίο παριστά ένα μόνο φθόγγο, αν και συνίσταται από δύο σημάδια (Διπλή+Πεταστή) που δείχνουν ένα φθόγγο το καθένα, όταν βρίσκονται μόνα τους. Όμως η δήλωση που βρίσκεται στις πραγματείες, ότι το Κράτημα έχει 2 χρόνους, κάτι που θα δειχθεί και με άλλα μέσα στην παρούσα μελέτη, μας αναγκάζει να επεκτείνουμε την παραβίαση αυτής της αρχής και στην *διάρκεια* αυτού του σημάδιου. Η διάρκεια του Κρατήματος δεν είναι το άθροισμα των διαρκειών της Διπλής και της Πεταστής. Το Κράτημα τώρα θα μπορούσε ίσως να θεωρηθεί ως 'πρότυπο' (model) για την κατασκευή άλλων συνθέτων τόνων και να μας κάνει να υποπτευθούμε ότι και άλλοι σύνθετοι τόνοι πρέπει να έχουν διάρκεια 2 χρόνων. Αυτό υποδεικνύεται επίσης και από το γεγονός ότι οι συλλαβές που φέρουν σύνθετους τόνους διαιρούνται στα προσόμοια πάντα σε δύο μόνο συλλαβές με απλά σημάδια, δηλ. ένα Απέσω Έξω αντικαθίσταται από *απλή* Απόστροφο και από *απλή* Οξεία (ή Ολίγον), όπως ήδη αναφέραμε. Ένα συμπέρασμα τέτοιων παρατηρήσεων είναι και το ότι θα υπάρχουν σύντομες χρονικές αξίες των φθόγγων σε πολύφθογγες μορφές των συνθέτων τόνων.

Σύνθετοι τόνοι είναι και τα λεγόμενα 'Μεγάλα σημάδια', τα οποία ήταν αρχικά *στενογραφικά* σημάδια, δηλ. παραστάσεις ομάδων φθόγγων στην ίδια συλλαβή. Αυτά τα σημάδια υπάρχουν συνεχώς στην σημειογραφία με ένα περισσότερο ή λιγότερο σταθερό τρόπο. Στην ΠΒσημ, ειδικά στην Coislin, μπορούμε να παρατηρήσουμε μια συνεχή προσπάθεια πρόσθεσης περισσότερων μελωδικών λεπτομερειών στα πάντοτε παρόντα Μεγάλα σημάδια. Έτσι, για παράδειγμα, το Πίεσμα γράφεται μόνο του και κατόπιν συμπληρώνεται με μίαν Απόστροφο και μετά και με ένα Ολίγον. Μ' αυτό τον τρόπο το Πίεσμα αποκτά, και στην γραφή, τις 'φωνές' του, δηλ. τους φθόγγους του. Ωστόσο, δεν αναλύθηκαν πλήρως, στα πλαίσια της Coislin, όλες οι μορφές του. Από την άλλη, το Ξηρόν Κλάσμα συνέχισε να γράφεται στην ΠΒσημ μάλλον πάντα στενογραφικά. Αυτά τα δύο σημάδια μεταγράφηκαν στην ΜΒσημ με πολλές μορφές, δηλ. να ομαδοποιούν ('συνάγουν') διαφόρους αριθμούς σημαδιών. Αυτές οι μορφές είναι πολλές φορές εναλλάξιμες. Για παράδειγμα, ένα Ξηρόν Κλάσμα σε μια ορισμένη συλλαβή ενός ορισμένου μέλους εμφανίζεται ως 2-φθογγο σε ένα ΜΒ χφ και ως 4-φθογγο σε ένα άλλο (βλ. και τα παραδείγματα παραπάνω). Αυτό σημαίνει ότι αυτές οι δυο μορφές θεωρούνταν, με κάποιο τρόπο, ισοδύναμες. Αυτή η ισοδυναμία θα πρέπει να περιλαμβάνει την ισοδυναμία διάρκειας. Διαφορετικές μελωδικές κινήσεις θα πρέπει να έχουν κάτι κοινό, για να μπορούν να καταγραφούν με το ίδιο σημάδι. Θα πρέπει να είναι *παράλλαγές* μιας βασικής μελωδικής κίνησης, οι οποίες να έχουν *όλες κοινή* διάρκεια και συνεπώς τα φωνητικά σημάδια μιας αναλυτικής παράστασης μπορούν να έχουν σύντομες διάρκειες. Έτσι, π.χ. οι

³² Βλ. Floros 1970 I:250-251.

διάφορες μορφές του Ξηρού Κλάσματος είναι όλες μελωδικές κινήσεις γύρω από ένα βασικό μελωδικό πυρήνα. Ο πυρήνας θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η αρχική μορφή, η οποία κατόπιν καλλωπίστηκε μέσα από την μουσική πράξη.³³ Όμως, καθώς η διάρκεια προφανώς ήταν κάτι σημαντικό για την όλη δομή της μουσικής, πάνω στην οποία βασιζόταν επίσης και η κατασκευή των προσομοίων, η βασική διάρκεια μιας συλλαβής δεν θα μπορούσε να αλλάξει. Το ότι αυτή η διάρκεια πρέπει να οριστεί από μια σταθερή βασική χρονική μονάδα, και να είναι εδώ 2 χρόνοι, μπορεί επίσης να δικαιολογήσει και την σύσταση του Ξηρού Κλάσματος: Διπλή+Κλάσμα. Διότι, πώς αλλιώς θα μπορούσαν κινήσεις δύο, τριών ή τεσσάρων (ή ακόμα και πέντε) φθόγγων να περιγραφούν όλες με ένα σημάδι με μια τέτοια σύσταση; Άρα μια βασική χρονική μονάδα είναι απαραίτητη, για να δικαιολογήσει και την σύσταση των Συνθέτων τόνων και τις αναλυτικές μορφές τους. Επίσης, η παρουσία της μίας ή της άλλης αναλυτικής μορφής ενός Μεγάλου σημαδιού ως παραλλαγής σε μέλη ή Θέσεις δεν θα επηρεάζει την διάρκειά τους.

Ένα άλλο γεγονός, που οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η διάρκεια των Συνθέτων τόνων πρέπει να είναι σαφώς ορισμένη και για πολλούς απ' αυτούς να είναι 2 χρόνων, είναι η ισοδυναμία όχι μόνο των παραλλαγών ενός ορισμένου Σύνθετου τόνου, αλλά και η ισοδυναμία διαφόρων Συνθέτων τόνων μεταξύ τους, που είναι και το βασικό εργαλείο για την μελέτη της ΠΒσημ, και η οποία φαίνεται και από το γεγονός ότι διαφορετικοί ΠΒ Σύνθετοι τόνοι έχουν μεταγραφεί με τον ίδιο τρόπο στην ΜΒσημ. Έτσι, για παράδειγμα το Πίεσμα μπορεί να είναι ισοδύναμο με το Κόνδευμα, με το Αντικένωμα, με ένα συνδυασμό Δύο Αποστρόφων και Κλάσματος, με Ξηρόν Κλάσμα. Σ' αυτές τις περιπτώσεις, σημάδια διαφορετικής σύστασης δίνουν τελικά την ίδια μελωδική κίνηση. Μπορούμε να παρατηρήσουμε την παρουσία διπλασιασμένων σημαδιών σ' όλα αυτά τα σημάδια, εκτός από το Κόνδευμα, το οποίο είναι συνένωση Οξείας και Βαρείας. Οι ισοδυναμίες, καθώς και η ταυτότητα σημασίας του Πιάσματος και του Αντικενώματος, η οποία περιγράφεται στις πραγματείες, δείχνουν ότι η Προσθετική αρχή θα πρέπει να ισχύει για συνδυασμούς Οξείας και Βαρείας. Όλα αυτά μπορούν να δώσουν την διάρκεια συνδυασμών όπως η Βαρεία-Οξεία, που δεν διαιρούνται σε δύο συλλαβές σε Θέσεις και προσόμοια.

Μια κοινή διάρκεια, που πηγάζει από μια βασική χρονική μονάδα, είναι απαραίτητη, για να δικαιολογήσει όλες αυτές τις ισοδυναμίες τόσο πολλών διαφορετικής σύστασης σημαδιών, καθώς και την ίδια τους την σύσταση. Κατ' αυτόν τον τρόπο οι αναφερθείσες ισοδυναμίες μπορούν να ερμηνευθούν: α) ως διαφορετικοί τρόποι καταγραφής της ίδιας μελωδίας μέσω σημαδιών με απλώς διαφορετική υποκείμενη 'λογική' εφεύρεσής τους (π.χ. Πίεσμα και Κόνδευμα) ή των οποίων η χρήση υπαγορεύεται από άλλους παράγοντες (ορθογραφία, σύνδεση με συγκεκριμένους φθόγγους της κλίμακας), β) ως απλούστερες ή πιο καλλωπισμένες ισόχρονες παραλλαγές της ίδιας μελωδικής κίνησης, γ) ως μελωδικές παραλλαγές με την ίδια διάρκεια (π.χ. Σείσμα II και Ξηρόν Κλάσμα). Θα πρέπει να υπενθυμίσουμε πάλι ότι αυτές οι διάρκειες είναι σημαντικές για την κατασκευή των προσομοίων και δεν θα πρέπει να παραβιάζονται από την ψαλμώδηση αυτών των παραλλαγών.

Οι ισοδυναμίες αυτές των Συνθέτων τόνων και Μεγάλων σημαδιών μεταξύ τους δείχνουν επίσης ότι η παρουσία τους ως παραλλαγών σε μέλη ή Θέσεις δεν επηρεάζει την διάρκειά τους.

Επομένως μπορούμε να θεωρήσουμε ως δεδομένα και είναι λογικό να λάβουμε ως βασικές προϋποθέσεις τα εξής:

³³ Στον κώδ. Η το 2-φθογγο Ξηρόν Κλάσμα είναι η επικρατούσα μορφή, αν και όχι η μόνη υπάρχουσα.

α) την ύπαρξη μιας βασικής χρονικής μονάδας, ενός *πρώτου χρόνου*, η οποία είναι επίσης και η ελάχιστη διάρκεια μιας συλλαβής.³⁴ Συνεπώς η διάρκεια απλών σημαδιών (Ισον, Ολίγον, Οξεία κλπ) ως μοναδικών σημαδιών μιας συλλαβής είναι 1 χρόνος.

β) ότι η διάρκεια των Θέσεων είναι η ίδια στα προσόμοια (με όλες τις έννοιες που τα περιγράψαμε), ανεξάρτητα από τον αριθμό των συλλαβών ή τις διαφορές στην σημειογραφία.

γ) ότι το μέλος, και ειδικότερα η διάρκεια των σημαδιών³⁵ και ο ρυθμός, ουσιαστικώς δεν άλλαξαν στο πέρασμα από την ΠΒ στην ΜΒσημ.

Τα σημεία αυτά δικαιολογήθηκαν εν μέρει από την επιλεκτική σύγκριση κάποιων Θέσεων και προσομοίων. Αυτά μπορούν να χρησιμοποιηθούν και ως βασικές προϋποθέσεις για να εφαρμόσουμε πληρέστερα αυτήν την μεθοδολογία των συγκρίσεων των περιπτώσεων 'ομοιότητας, η οποία θα είναι και η βασική μας μεθοδολογία. Αν και η μεθοδολογία αυτή μας έδωσε ήδη κάποια συμπεράσματα για την διάρκεια διαφόρων σημαδιών και συνδυασμών, η πλήρης εφαρμογή της θα μας δώσει τα οριστικά συμπεράσματα για όλα τα σημάδια και τους συνδυασμούς. Σ' αυτό, και προς ενίσχυση και συμπλήρωση των συμπερασμάτων που θα προκύψουν παρακάτω από την βασική μεθοδολογία, θα μας βοηθήσουν και τα όσα γράφονται στις θεωρητικές πραγματείες ή απεικονίζονται σε πίνακες σημαδιών, καθώς και η σύγκριση της ΠΒ και ΜΒ σημειογραφίας. Έτσι, η μεθοδολογία μας θα περιλάβει κατά βάση τις εξής περιπτώσεις ομοιότητας:

α) συγκρίσεις ΠΒ και ΜΒ μορφών των μελών (σε συγχρονικό και διαχρονικό επίπεδο)

β) συγκρίσεις προσομοίων καταγεγραμμένων στα χφφ

γ) προσαρμογή λέξεων τροπαρίων στο μέλος του ειρμού τους

δ) συγκρίσεις Θέσεων σε διάφορα μέλη, σε ειρμούς και αυτόμελα και στα προσόμοιά τους, ή στο ίδιο μέλος, στο ίδιο ή σε διάφορα χφφ, της ίδιας ή διαφόρων εποχών.

Πηγές

Τα ΜΒ χφφ που θα χρησιμοποιήσουμε είναι κυρίως τα ειρμολόγια Ιβήρων 470 (χφ Η) και Grottaferrata ΕγΠ (χφ Γ) και τα στιχηράρια Vindobonensis theol. graec. 181 (χφ Δ) και Ambrosianus A 139 sup. (χφ Α).³⁶ Από εκεί και πέρα, θα χρησιμοποιήσουμε πολλά από τα παραδείγματα του C. Floros, καθώς και επικουρικά το ΠΒ Paris Coislin 220, το ΠΒ Vindobonensis theol. graec. 136, το ΜΒ Στιχηράριο Φάχου 41 και το (ΠΒ και ΜΒ) Ειρμολόγιο Saba 83 ή υλικό που έχει εκδοθεί σε διάφορες μελέτες.

Από τα καταγεγραμμένα προσόμοια θα χρησιμοποιήσουμε κυρίως τους ειρμούς *Θθειότατος προετύπωσε*, G 15r-16v (προσόμοιοι με τους ειρμούς *Αναστάσεως ημέρα*, G 14r-15r) [«Ειρμοί 1», βλ. τ. Β', σ. 45-52], τους ειρμούς *Πικράς δουλείας*, G 4v-6r (προσόμοιοι με τους ειρμούς *Χριστός γεννᾶται*, G 16v-18r) [«Ειρμοί 2», βλ. τ. Β', σ. 53-61], τον ειρμό *Παγωθείσα ρευστή ουσία*, G 10v-11r (προσόμοιος με τον ειρμό *Πεποικιμένη τῆ θεία δόξη*, G 11r) [«Ειρμοί 3», βλ. τ. Β', σ. 62], τα προσόμοια της

³⁴ Για πιθανές μικρότερες διάρκειες συλλαβών σε μερικές περιπτώσεις στον κώδ. Α, βλ. στο Γοργόν.

³⁵ Εκτός ίσως από κάποιες περιπτώσεις διπλασιασμού της αρχικής διάρκειας, οι οποίες θα αναφερθούν στην παρουσίαση των επί μέρους σημαδιών.

³⁶ Τα Η και Δ παλαιότερα, τα Γ και Α νεότερα. Έτσι καλύπτουμε μια ευρύτερη εποχή, μουσικά και σημειογραφικά, από τον 12ο-14ο αι. Με την συμπερίληψη της ΠΒσημ την επεκτείνουμε όσο πιο παλιά μπορεί να πάει (10ο αι).

Μ. Τεσσαρακοστής από τον κώδ. Α [«Προσόμοια», βλ. τ. Β', σ. 63-119].³⁷ Στα τελευταία θα προσαρμόσουμε τα λόγια του αυτομέλου στα υπάρχοντα προσόμοιά του, όπου αυτό ελλείπει. Τέλος, θα προσαρμόσουμε τα λόγια των τροπαρίων του Κανόνα των Χριστουγέννων στο μέλος των ειρμών τους [βλ. τ. Β', σ. 337-351].

³⁷ Τα μέλη λαμβάνονται από τα χφφ G και A και όχι από τα παλαιότερα H και D, διότι αυτό δίνει την ευκαιρία για περισσότερες συγκρίσεις όσον αφορά κάποια σημάδια, όπως τα ημίφωνα Κλάσμα και Παρακλητική, που παρουσιάζονται συχνότερα στα G και A. Τα χφφ H και D θα χρησιμοποιηθούν ούτως ή άλλως ευρύτατα για πολλά άλλα ζητήματα. Όπως θα φανεί και από τα άλλα παραδείγματα, η ουσιαστική ταυτότητα του μέλους των χφφ H και G και των D και A είναι δεδομένη.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6: ΦΩΝΗΤΙΚΑ ΣΗΜΑΔΙΑ (*φωναί*)

Τα φωνητικά σημάδια (και *έμφωνα* ή *φωναί*) είναι τα βασικά σημάδια για την καταγραφή της μουσικής των μελών. Η νεότερη κατάταξη περιλαμβάνει τα σημάδια: Ολίγον, Οξεία, Πεταστή, Κεντήματα, Πελαστόν, Κούφισμα, Απόστροφο, Υπορροή και Κρατημοῦπόρροον, καθώς και τα Πνεύματα (Κέντημα, Ψηλή, Ελαφρόν Χαμηλή), τα οποία χρησιμοποιούνται μαζί με κάποια απ' αυτά. Το σημάδι της επανάληψης του φθόγγου, το Ίσον, περιλαμβάνεται συνήθως στα Άφωνα, αν και είναι ένα σημάδι σχετικό με τα διαστήματα. Η θέση του είναι βέβαια με τα φωνητικά σημάδια.¹ Το Πελαστόν δεν παρουσιάζεται στα στιχηρά και τους ειρμούς, έτσι δεν θα εξετασθεί εδώ. Το Κούφισμα θα εξετασθεί στα Ημίτονα² και το Κρατημοῦπόρροον, επειδή περιλαμβάνει και το άφωνο Κράτημα, μαζί με τα Άφωνα.

Από τα φωνητικά σημάδια, τα Ολίγον, Οξεία, Πεταστή, Πελαστόν και Κούφισμα συνιστούν την ομάδα των *Σωμάτων*, τα οποία συνδυάζονται με τα Πνεύματα. Τα Κεντήματα, η Υπορροή και το Κρατημοῦπόρροον είναι ανεξάρτητα και δεν ανήκουν σ' αυτές τις ομάδες.³

Εάν εξαιρέσουμε τα Κεντήματα και την Υπορροή, τα οποία περιγράφονται στα θεωρητικά ότι δηλώνουν συντομότερες διάρκειες, τα υπόλοιπα βασικά σημάδια, Ίσον, Ολίγον, Οξεία, Πεταστή και Απόστροφος, θα πρέπει να θεωρηθούν ότι δηλώνουν την βασική χρονική μονάδα (πρώτο χρόνο), όταν βρίσκονται μόνα τους σε μια συλλαβή. Αυτό υποδηλώνεται και στην Ακρίβεια⁴ και δείχτηκε επίσης στην συζήτησή μας για την ύπαρξη του πρώτου χρόνου. Αυτές οι βασικές διάρκειες θα πρέπει, φυσικά, να πολλαπλασιάζονται μέσω των Αργιών ή να μειώνονται στους Σύνθετους τόνους (Μελωδήματα). Η εξέταση σ' αυτό το κεφάλαιο θα περιοριστεί στις περιπτώσεις που τα σημάδια βρίσκονται μόνα τους πάνω σε μια συλλαβή ή και σε περιπτώσεις άμεσα σχετιζόμενες με αυτές.

Τα φωνητικά σημάδια είναι επίσης αυτά που συνδέονται ιδιαίτερα με τις έννοιες *ρυθμός*, *δύναμις*, *ενέργεια*, *χειρονομία*. Όλες αυτές οι έννοιες σχετίζονται, όπως έχουμε δείξει, με την διαστηματική ακρίβεια της ΜΒσημ και με την τυποποιημένη (standardized) ορθογραφία της από τον 13ο αιώνα κεξ. Όπως ήδη δηλώσαμε, δεν μπορούμε να αναπτύξουμε αυτό το ζήτημα εδώ, αλλά θα επικεντρωθούμε στην χρονική («ρυθμική» με την σημερινή έννοια) πλευρά των σημαδιών και σε μερικές λεπτομέρειες σχετικές με την σημασία και την εκτέλεσή τους. Από τα σημάδια αναβάσεως αυτά που χρειάζεται να εξετάσουμε ιδιαίτερα είναι η Οξεία και η Πεταστή, λόγω της ιδιαίτερης «ποιότητας» που συνήθως τους αποδίδεται, και τα Κεντήματα, λόγω της περιγραφής τους ως «συντομωτέρων» των άλλων σημαδιών αναβάσεως.

¹ Το Ίσον θεωρείται άφωνο, όχι διότι δεν έχει φωνήν, δηλ. φθόγγο, αλλά διότι δεν έχει φωνήν με την έννοια του διαστήματος. Το Ίσον δεν έχει αριθμόν (βλ. ΨΔαμ 159, βλ. Παράρτημα Πα). Το μηδέν δεν υπήρχε ως έννοια και αριθμός στα μαθηματικά, άρα μια έννοια «μηδενικού διαστήματος», «μηδενικής φωνής», όπως θα λέγαμε σήμερα, θα ήταν αδιανόητη.

² Όπως δηλώσαμε, και εξηγήσαμε τους λόγους (βλ. Κεφ. 4), θα ακολουθήσουμε την παλαιότερη κατάταξη που περιλαμβάνει την τάξη των Ημιφώνων ή Ημιτόνων.

³ Η Υπορροή και το Κρατημοῦπόρροον μπορούν να βρεθούν ως «μέλη» (βλ. Προθεωρία Παπαδικής, Alexandru 2000:99, Γαβριήλ 227-230. Βλ. Παράρτημα Πα).

⁴ Βλ. Παράρτημα Πδ (Χειρονομία), απόσπ. 703-710. Ίσως και στο, Ακρίβεια 696-701, βλ. Παράρτημα Πα (Ρυθμός κλπ), διότι αν η εκτέλεση ήταν ελεύθερη ('ρουμπάτο'), πώς θα μπορούσαν οι εκτελεστές να συγχρονιστούν σ' αυτό που περιγράφει εδώ ο συγγραφέας. Αυτό θα μπορούσε να γίνει μόνο με μια συγκεκριμένη χρονική μονάδα.

6.1. Οξεία και πεταστή

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 121-127]

Όπως σημειώσαμε και στα περί τυποποιημένης ορθογραφίας, η Οξεία και η Πεταστή, αν και παρουσιάζονται ως δύο ξεχωριστά σημάδια, έχουν μια κοινή ιστορία στις ΠΒ σημειογραφίες, καθώς και στα πρώιμα ΜΒ χφφ, όπως το Η, όντας συχνά εναλλάξιμες (βλ. Κεφ. 4, Πίν. 21 και 19). Όπως είδαμε, πολύ συχνά η μια αντικαθιστά την άλλη στην ίδια Θέση (formula), μέσα στο ίδιο χφ ή σε διαφορετικά χφφ. Τα δύο σημάδια φαίνονται να έχουν μια κοινή χρήση σ' αυτά τα χφφ, μια χρήση συγκρίσιμη μ' αυτή της ΜΒσημ, αλλά διαφορετική από κάποιες απόψεις. Μια κύρια διαφορά είναι ότι και τα δύο σημάδια, ιδιαίτερα η Οξεία, όταν βρίσκονται μόνα τους πάνω σε μια συλλαβή σε ΠΒ πηγές, μπορούν να ακολουθούνται από μια συλλαβή που έχει το ίδιο τονικό ύψος (Κεφ. 4, Πίν. 17). Αυτό δεν συμβαίνει στα ΜΒ χφφ με την, κατά το μάλλον ή ήττον, τυποποιημένη ορθογραφία, όπου η Οξεία μπορεί να ακολουθείται από Ίσον, μόνον όταν ανήκει σε ένα Σύνθετο τόνο, ενώ η Πεταστή ακολουθείται πάντα από ένα κατιόν σημάδι. Αυτή η χρήση της Οξείας στις ΠΒ σημειογραφίες έχει τις ρίζες της στην έλλειψη του Ολίγου στα πρώτα στάδια των ΠΒ γραφών⁵ και, αν και φθίνει συν τω χρόνω, μπορεί να ανιχνευθεί, όπως είδαμε, σε μερικές σπάνιες περιπτώσεις ακόμα και σε ΜΒ πηγές (κεφ. 4, Πίν. 18).⁶ Συνήθως όμως οι ΜΒ πηγές δεν παρουσιάζουν κανένα ίχνος αυτής της χρήσης πια. Το γεγονός είναι ότι η Οξεία στους Σύνθετους τόνους είναι στην ουσία ισοδύναμη με το Ολίγον⁷ (αν και δεν γράφεται, βέβαια, ως Ολίγον, μιας και διατηρείται η ιστορική ορθογραφία).

Η εναλλαξιμότητά τους στα ΠΒ και πρώιμα ΜΒ χφφ από τη μια και οι ακριβείς ορθογραφικοί κανόνες που ακολουθούν στην μεταγενέστερη ορθογραφία (13ος αι) από την άλλη δείχνουν ότι αυτή η ορθογραφία και οι κανόνες της είναι οι κύριοι παράγοντες που διέπουν πια την χρήση Οξείας ή Πεταστής και ότι μια διαφορετική 'δυναμική' ή 'καλλωπιστική' αξία δεν είναι απαραίτητη ή είναι, υπό μία έννοια, δευτερεύουσα. Απ' αυτή την άποψη, δεν είναι διαφορετικές επίσης από το Ολίγον, το οποίο περιγράφεται ως στερούμενο μιας κάποιας 'ιδιαιτερότητας', μιας κάποιας ιδιαίτερης 'ποιότητας', ενώ η Οξεία και η Πεταστή περιγράφονται ως σημάδια που έχουν τέτοια χαρακτηριστικά. Όλες αυτές οι ποιότητες θα πρέπει να σχετισθούν ακριβώς με τον ειδικό ρόλο των σημαδιών στην ορθογραφία και να μην σημαίνουν κάτι περισσότερο.⁸

Η προέλευση του Ολίγου από την ΠΒ Οξεία, συνδυασμένη με την εναλλαξιμότητα Οξείας και Πεταστής, συνδέουν περαιτέρω τα τρία σημάδια. Δεδομένου ότι η βασική αντίθεση κορυφής—πορείας προς την κορυφή θα μπορούσε να περιγραφεί και μόνο με την Οξεία και το Ολίγον, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι η Πεταστή δεν ήταν ένα τόσο απαραίτητο σημάδι. Δεδομένης της προέλευσης της σημειογραφίας από τα προσωδιακά σημεία και της στενής σχέσης της με αυτά, καθώς και της σχέσης των θεωρητικών συγγραφών με την Γραμματική, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι η Πεταστή εφευρέθηκε ως ένα σημάδι όχι διαφορετικό από την Οξεία, αλλά ως ένας τρίτος μουσικός 'τόνος', αντίστοιχος της περιπωμένης. Το γεγονός αυτό φαίνεται να

⁵ Βλ. Floros 1970 I:135-136

⁶ Βλ. σχετικές παραπομπές στο κεφ. 4.

⁷ Για την ορθογραφία της Οξείας, βλ. και Ακρίβεια 106-156. Ειδικότερα στο Δύο (ή το Απέσω Εξω), που μπορεί να ακολουθείται από Ίσον ή ανάβαση, η Οξεία γίνεται 'ελαφρότερα και ούχι όξυτέρα' (Ακρίβεια 120-146), δηλ. δεν παριστά μια τοπική κορυφή της μελωδικής γραμμής, αλλά μια απλή ανάβαση, όπως και το Ολίγον (περί του 'ελαφρός' και του ΠΒ Ελαφρού, βλ. εδώ στο Κούφισμα)

⁸ Βλ. όσα είπαμε για τις έννοιες Ρυθμός, Δύναμις κλπ στο Κεφ. 4.

επιβεβαιώνεται από τις περιγραφές της Πεταστής, οι οποίες συμπίπτουν από πολλές απόψεις με αυτές της περισπωμένης στα Σχόλια της Γραμματικής.⁹ Κατ' αυτόν τον τρόπο, υπάρχουν τρεις μουσικοί 'κύριοι τόνοι', αντίστοιχοι στους τρεις γραμματικούς τόνους (Οξεία, Βαρεία, Περισπωμένη).

Εν συνόψει, η Οξεία και η Πεταστή δεν φαίνονται να περιλαμβάνουν απαραίτητως κάποιο στολίδι. Αν και τα σημεία στα οποία τίθενται (οι τοπικές κορυφές εν προκειμένω) είναι κατάλληλα για κάτι τέτοιο και ίσως οι ψάλτες να μπορούσαν να ψάλλουν αυτούς τους φθόγγους με κάποιο μικρό στολίδι, φαίνεται ότι τουλάχιστον η εφεύρεσή τους υπαγορεύθηκε από άλλους παράγοντες. Η έλλειψη στολιδιού στην *αρχική σημασία* τους θα δειχθεί παρακάτω με άλλα μέσα. Παρ' όλα αυτά, θα δειχθεί επίσης ότι μπορούμε να θεωρήσουμε ότι μπορούσαν να εκτελεστούν με καλλωπισμένο τρόπο μερικές φορές. Ωστόσο, αυτό δεν μπορεί να θεωρηθεί τόσο ως δική τους 'ανάλυση' (ενσωματωμένη εξ αρχής στην σημασία τους), αλλά ως παραλλαγές των μελωδικών γραμμών.

Ούτε όμως μια 'δυναμική', δηλαδή 'τονιστική, εντατική', σημασία δεν μπορεί να αποδοθεί στην Οξεία και την Πεταστή. Συνήθως θεωρείται ότι η Οξεία και η Πεταστή τοποθετούνται κυρίως σε τονισμένες συλλαβές.¹⁰ Εξ αιτίας αυτού, ενισχυόμενου από την 'δύναμιν' που αποδίδεται σε αυτά τα σημάδια στα θεωρητικά, είναι φυσικό να θεωρήσει κανείς τα δυο σημάδια ως 'τονιστικά', και έτσι ότι ίσως μπορούν να αντιστοιχούν και σε θέσεις κάποιων ποδών, αντιστοιχώντας και σε τονισμένες συλλαβές. Σίγουρα, η Οξεία και η Πεταστή βρίσκονται πολύ συχνά πάνω σε τονισμένες συλλαβές, όμως το ποσοστό των ατόνων συλλαβών που φέρουν αυτά τα σημάδια είναι τόσο υψηλό, που αυτός ο ισχυρισμός δεν μπορεί να δικαιολογηθεί πλήρως¹¹ (Πρδ. 1-4, βλ. όμως και στα υπόλοιπα πρδ.). Επί πλέον, τα αρχαιοελληνικά τονικά σημάδια παρίσταναν έναν μελωδικό τόνο, ενώ ο τόνος την Βυζαντινή εποχή ήταν ήδη δυναμικός. Μια αντίφαση μοιάζει να υπάρχει εδώ. Η αντίφαση μπορεί να αρθεί μόνο αν θεωρήσουμε την Οξεία και την Πεταστή ως 'τονιστικά σημεία' με την αρχική έννοια, δηλ. ως μελωδικούς, μουσικούς τόνους, με άλλα λόγια ως (τοπικές) κορυφές της μελωδικής γραμμής.¹² Αυτή είναι ακριβώς και η κύρια θέση τους στην σημειογραφία. Επί πλέον, η λέξη 'δύναμις' συνδέεται, όπως αναφέραμε, με την μελωδική και ορθογραφική πλευρά της σημειογραφίας και όχι με μια υποτιθέμενη ένταση. Θα πρέπει να σημειώσουμε επίσης ιδιαίτερος ξανά και την χρήση της Οξείας σε Σύνθετους τόνους, όπως π.χ. το Δύο. Σ' αυτές τις περιπτώσεις, όπως είπαμε, η Οξεία δείχνει απλά ένα ψηλότερο φθόγγο (όχι αναγκαστικά τον ψηλότερο). Το Δύο μπορεί να ακολουθείται όχι μόνο από κατάβαση ή ισότητα, αλλά και από ανάβαση, και μάλιστα ανάβαση με Οξεία.¹³ Έτσι δυό Οξείες μπορούν να ακολουθούν η μία την άλλη. Αν η Οξεία αντιπροσώπευε κάποιον εντατικό τονισμό, τότε θα είχαμε το παράδοξο δύο εντατικών τονισμών τον ένα δίπλα στον άλλο ('τονική σύγκρουση'). Η γενικότερη επίσης χρήση της Οξείας και της Πεταστής στους Σύνθετους τόνους (και τα Άφωνα) δείχνει ότι μια 'εντατική' έννοια των σημαδιών αυτών δεν μπορεί να έχει νόημα και ότι αυτό που μένει είναι να έχουν την έννοια του μελωδικού τονισμού.¹⁴ Κατά συνέπεια, δεν μπορούμε να λάβουμε όλες τις Οξείες και Πεταστές ως θέσεις ποδών. Δεν είναι 'εκ φύσεως' ισχυρότερες.

⁹ Βλ. κείμενο για περισπωμένη στα περί σχέσεως γραμματικής και θεωρητικών, Παράρτημα Ι.

¹⁰ Βλ. π.χ. Floros 1970 I: 130

¹¹ Για στατιστικές μετρήσεις βλ. van Biezen 1968:18-19.

¹² Πρβλ. και Jammers 1962:58. Περισσότερα γι' αυτές τις περιπτώσεις στο Κεφ. 9, Ρυθμός και μέτρο.

¹³ Βλ. τα περί ορθογραφίας της Οξείας στην Ακρίβεια στην σημ. 7.

¹⁴ Επιχειρήματα κατά της 'εντατικής' σημασίας της Οξείας και της Πεταστής βλ. και στο Jammers 1962:49-50, 57-58, 61.

Πιθανά στολίδια

Και η Οξεία και η Πεταστή παρουσιάζονται ως εναλλάξιμες με συνδυασμούς Οξείας ή Βαρείας με Κλάσμα.

Παραδείγματα 3-6, 32, 41

Θα δειχθεί ότι αυτοί οι συνδυασμοί έχουν διάρκεια 1 χρόνου και περιλαμβάνουν ένα μικρό στολίδι. Αυτό θα μπορούσε να οδηγήσει στο συμπέρασμα ότι η Οξεία και η Πεταστή *θα μπορούσαν* να περιέχουν ένα στολίδι, το στολίδι του Κλάσματος. Όμως αυτό θα πρέπει να ερμηνευθεί μάλλον προς την αντίθετη κατεύθυνση: η Οξεία και η Πεταστή *δεν* περιέχουν κάποιο στολίδι, αλλά η *μελωδική γραμμή* μπορεί να ψαλεί με ή χωρίς το στολίδι του Κλάσματος. Αυτό ενισχύεται από το γεγονός ότι υπάρχουν κι άλλα σημάδια, π.χ. η Απόστροφος, που μπορούν να φέρουν το Κλάσμα ή να ψαλούν χωρίς αυτό σε μια μεγάλη ποικιλία Θέσεων. Εάν, εξ αιτίας της εναλλαξιμότητας της Οξείας και της Πεταστής με συνδυασμούς Κλάσματος, τους αποδίδαμε ένα υποχρεωτικό στολίδι, τότε θά έπρεπε να αποδώσουμε ένα υποχρεωτικό στολίδι και στην Απόστροφο, κάτι για το οποίο δεν θα υπήρχε, βέβαια, καμία δικαιολόγηση, μιας και η Απόστροφος δεν περιγράφεται να έχει κάποια ιδιαίτερη 'ποιότητα', όπως, έστω, περιγράφονται η Οξεία και η Πεταστή, όπως κι αν ερμηνευθεί αυτή η 'ποιότητα'. Η Οξεία και η Πεταστή μπορούν επίσης να βρεθούν εναλλάξιμες με το Κούφισμα και την Παρακλητική, δύο σημάδια που κι αυτά περιλαμβάνουν ένα ελαφρό στολίδι, όπως θα δειχθεί (βλ. παραδείγματα στις αντίστοιχες παραγράφους). Και πάλι, θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι η Οξεία και η Πεταστή παριστούν τους απλούς φθόγγους, ενώ τα άλλα σημάδια στολισμένες εκδοχές της Θέσης.¹⁵

Η Οξεία και η Πεταστή συμμετέχουν επίσης σε διάφορους συνδυασμούς και Σύνθετους τόνους, όπου η διάρκειά τους είναι ½ χρόνος, όπως και σ' αυτούς που αναφέρονται εδώ αμέσως παρακάτω. Έτσι δεν έχουν πάντα την διάρκεια που χρειάζεται, για να δείξουν κάποιο στολίδι.

Το ότι η Οξεία και η Πεταστή π.χ. γράφονται και με τα Κεντήματα, δείχνει ότι σ' αυτές τις περιπτώσεις ένα στολίδι Κλάσματος σάν αυτό που μπορεί να γίνει στην απλή Οξεία με Κλάσμα δεν έχει νόημα και δεν μπορεί να γίνει (διότι, όπως θα φανεί παρακάτω, ο όλος συνδυασμός έχει διάρκεια 1 χρόνου). Το πώς μπορούν αυτοί οι συνδυασμοί να καλλωπισθούν θα το δούμε στην εξέταση της Παρακλητικής. Πάλι, αυτό θα πρέπει να θεωρηθεί μάλλον προαιρετικό στολίδι της μουσικής γραμμής παρά υποχρεωτικό, ενσωματωμένο στην σημασία της Οξείας και της Πεταστής. Σε συνδυασμούς όπου μια Οξεία ή Πεταστή ακολουθούνται από Απόστροφο και έχουν διάρκεια 1 χρόνου μαζί μ' αυτή (βλ. αμέσως παρακάτω), θα μπορούσε να νοηθεί ένα στολίδι Κλάσματος, όμως πάλι το στολίδι, όπως θα δούμε, δεν είναι υποχρεωτικό. Μπορεί επίσης να βρεθούν ως δεύτερο σημάδι σε ένα συνδυασμό 1 χρόνου μαζί με κάποιο άλλο, όπως π.χ. σημάδι+Οξεία (ή Πεταστή)+Γοργόν ή στα μελωδήματα 4-φθογγο Ξηρόν Κλάσμα, Τρομικόν, Ομαλόν. Σ' αυτές τις περιπτώσεις ένα στολίδι Κλάσματος είναι αδύνατο ή, αν θεωρηθεί η περίπτωση ανάλογη με Οξεία (ή Πεταστή)+Κεντήματα, ότι μπορεί να υπάρχει σε κάποιες περιπτώσεις, αλλά πάλι είναι μή υποχρεωτικό και παριστάνει μικροπαραλλαγές, που καταγράφονται αναλυτικά (βλ. π.χ. στην Παρακλητική που μπαίνει σε σύνθετους τόνους). Όλα αυτά

¹⁵ Ωστόσο, δεν μπορούμε να αποκλείσουμε ότι μια Πεταστή υποταγμένη από την Απόστροφο θα μπορούσε να σημαίνει την ψαλιμώδηση του στολιδιού του Κλάσματος. Απόστροφοι με Κλάσμα είναι μερικές φορές εναλλάξιμες με υποταγμένες Πεταστές με τέτοιο τρόπο, που η πλέον πιθανή ερμηνεία είναι ότι το στολίδι του Κλάσματος υπονοείται με την υποταγμένη Πεταστή. Βλ. πρδ. 7-11.

θα φανούν, βέβαια, καλύτερα μετά την εξέταση των Ημιφώνων (Κλάσματος, Παρακλητικής, Κουφίσματος). Το συμπέρασμα πάντως είναι ότι η Οξεία και η Πεταστή δεν μπορούν να περιέχουν ένα στολίδι σαν το ημίφωνο «σπάσιμο» του Κλάσματος.

Κάτι σημαντικό για την εκτέλεση είναι το γεγονός ότι η Οξεία και η Πεταστή μπορούν να θεωρηθούν ως *δίφθογγα* σημάδια, δηλ. ως σημάδια που παριστάνουν δύο φθόγγους συνολικής διάρκειας 1 χρόνου. Αυτό μπορεί να λάβει δύο μορφές:

α. ως μία Απόστροφος μετά την Οξεία ή την Πεταστή στην ίδια συλλαβή. Αυτός ο συνδυασμός εμφανίζεται εναλλάξιμος με απλή Οξεία ή Πεταστή που ακολουθούνται από κατάβαση 2 φωνών. Για την Πεταστή στην τυποποιημένη ορθογραφία, η κατάβαση των 2 φωνών μπορεί να είναι και μια Βαρεία με Ελαφρόν ως πρώτο της σημάδι. Υπάρχουν πολλές περιπτώσεις Θέσεων, όπου τα νεότερα χφφ, όπως το G, γράφουν την απλή Οξεία ή Πεταστή, ενώ παλαιότερες πηγές, όπως το H, γράφουν τον συνδυασμό με την Απόστροφο.¹⁶ (Πρδ. 12-20. Βλ. και τα 21-27). Η ίδια εναλλαξιμότητα μπορεί να παρατηρηθεί και όταν η Οξεία ή η Πεταστή αποτελούν συστατικά *Συνθέτων τόνων*, όπως το Δύο και το Ανάσταμα. (Πρδ. 28-30) Υπάρχουν επίσης οι περιπτώσεις, όπου η Οξεία ή η Πεταστή, όταν ακολουθούνται από μια κατάβαση 2 φωνών, είναι εναλλάξιμες με μια ομάδα¹⁷ Βαρείας, το οποίο περιλαμβάνει την Απόστροφο και, όπως θα δειχθεί (ή εξ αιτίας ακριβώς αυτής της εναλλαξιμότητας), έχει διάρκεια 1 χρόνου. (Πρδ. 31-32). Έτσι, το Ελαφρόν μετά την Οξεία ή την Πεταστή μπορεί να εκτελεστεί ως 'συνεχές Ελαφρόν', κατά την σημερινή έκφραση και πρακτική. Ο ενδιάμεσος φθόγγος μπορεί να εννοηθεί ή να γραφεί αναλυτικά με τους τρόπους που είπαμε παραπάνω.

β. ως επιπρόσθετα Κεντήματα στην Οξεία ή την Πεταστή. Αυτές οι περιπτώσεις έχουν το ΠΒ αντίστοιχό τους, όπου η Οξεία και η Πεταστή πρέπει να θεωρηθούν ως δίφθογγα σημάδια αυτού του είδους (πρδ 33-34, 41 εδώ. Περισσότερα βλ. στα Κεντήματα). Υπάρχουν περιπτώσεις, όπου αυτοί οι συνδυασμοί είναι εναλλάξιμοι με απλή Οξεία ή Πεταστή. Ωστόσο, μια τέτοια «ανάλυση» προτιμάται μάλλον όταν η κατάβαση που ακολουθεί είναι 1 φωνής, ενώ είναι σπάνια για μεγαλύτερα διαστήματα.¹⁸

Υπάρχει επίσης ένα άλλο είδος «ανάλυσης», που υποδεικνύει άλλες πιθανές ερμηνείες της Οξείας και της Πεταστής. Μια Οξεία ή Πεταστή, ας πουμε στον φθόγγο *a*, ακολουθούμενη από μίαν Απόστροφο στο *G*, μπορεί να βρεθεί εναλλάξιμη με μίαν Οξεία ή Πεταστή στο *h*, ακολουθούμενη από Ελαφρόν στο *G*. Επειδή η Οξεία ή η Πεταστή είναι δίφθογγες στη δεύτερη περίπτωση (βλ. παραπάνω), το *ha(G)* μπορεί να ψαλεί αντί του *h(G)* ή του *a(G)*. (Πρδ. 35-40). Αυτή η εναλλαγή των δύο

¹⁶ Η Απόστροφος γράφεται στο πάνω δεξιό άκρο της Οξείας ή της Πεταστής, που δείχνει ότι αποτελεί ένα σύνολο, μια ομάδα μ' αυτές. Το ίδιο συμβαίνει στα παλαιότερα MB χφφ, όπως το H, και όταν μια τέτοια ομάδα βρεθεί σε ένα σύνθετο τόνο. Στα νεότερα MB χφφ, όπως το G, βρίσκονται τέτοιες ομάδες μάλλον μόνο σε σύνθετους τόνους. Σ' αυτά η Απόστροφος γράφεται κάτω από την Οξεία ή την Πεταστή ή και πάνω από την επομένη συλλαβή, έχοντας παλαιότερα δημιουργήσει σύγχυση σε μεταγραφές διαφόρων μελετητών (βλ. εδώ στα Δύο, Ανάσταμα, Σείσμα II και Βαρεία-Οξεία).

¹⁷ Σε περιπτώσεις σημαδιών, όπως η Βαρεία, που συνάγουν τουλάχιστον δύο φωνητικά σημάδια και δεν γράφονται μόνα τους, ή όπως τα Κεντήματα και η Υποροφή, που 'προσκολλώνται' σε ένα άλλο φωνητικό σημάδι, θα χρησιμοποιούμε το όνομα του σημαδιού για το σημάδι αυτό καθαυτό, αλλά την έκφραση 'ομάδα Βαρείας' κλπ για το σύνολο που αποτελείται από το σημάδι και τα φωνητικά σημάδια που αυτό συνάγει ή για το σύνολο που αποτελείται από το σημάδι και από το φωνητικό σημάδι, στο οποίο αυτό προσκολλάται.

¹⁸ Σε ένα πίνακα στο χφ Διον 570 φ.62r η Πεταστή με Κεντήματα ονομάζεται 'έξω Πεταστή'.

μορφών απαντά πολύ συχνά, όταν συγκρίνουμε αντίστοιχα μέλη στα Η και G, που θα μπορούσε όντως να προσλάβει την έννοια ανάλυσης της Οξείας ή της Πεταστής.

Όλα αυτά θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως πιθανά στολιδία της Οξείας και της Πεταστής. Θα πρέπει να τονίσουμε ότι τα παραπάνω ισχύουν και για τα δυο σημάδια, πράγμα που δείχνει ότι δεν μπορούν να διαφοροποιηθούν και τόσο απ' αυτή την άποψη, των πιθανών στολιδιών. Ωστόσο, θα πρέπει μάλλον να τα θεωρήσουμε ως παραλλαγές των Θέσεων και όχι ως στολιδία των ίδιων των σημαδιών, ενσωματωμένα εξ αρχής στην σημασία τους. Δεν πρέπει να ξεχνάμε, ότι υπάρχουν πάρα πολλές περιπτώσεις, όπου τα σημάδια αυτά γράφονται, όπως υπαγορεύει η ορθογραφία, αλλά αυτά τα «στολιδία» δεν μπορούν να εφαρμοστούν.

Και η Οξεία και η Πεταστή μπορούν να εμφανιστούν με το Γοργόν ή ως συστατικά Συνθέτων τόνων. Αυτές, και άλλες πιθανές, περιπτώσεις θα εξετασθούν στα κατάλληλα κεφάλαια.

Η Οξεία δεν παίρνει την αργία της Διπλής παρά μόνο στην εξαιρετική περίπτωση μιας 'αρχαίζουσας' μορφής του Κρατημοκαταβαζοαναβάσματος (δηλ. της συνένωσης Κρατημοϋπορρού και Οξείας· βλ. εκεί). Αν χρειαστούν 2 χρόνοι σε κάποια κορυφή μελωδικής γραμμής, τότε τίθεται το Ολίγον με το Κράτημα ή, σε πιο ειδικές περιπτώσεις, το Ολίγον με την Διπλή.¹⁹ Κατά την Ακρίβεια: 107-112 *ή Οξεία επάνω κρούει την φωνήν και καταβαίνει άνευ αργίας ύποκάτω.*²⁰ Η Οξεία δεν παίρνει επίσης το Κράτημα. Η Πεταστή δεν δέχεται βέβαια το Κράτημα (το οποίο από μόνο του περιέχει την Πεταστή), σε μερικές όμως περιπτώσεις γράφεται με Διπλή αντί Ολίγου με Κράτημα (βλ. στα περί Κρατήματος). Έτσι, η Οξεία και η Πεταστή διαρκούν συνήθως 1 χρόνο ή, όπως είδαμε για κάποιες περιπτώσεις κι όπως θα δούμε και στην συνέχεια, λιγότερο από 1 χρόνο. Και η Πεταστή και η Οξεία δεν γράφονται κανονικά με το Απόδερμα, μπορούν όμως καμιά φορά να βρεθούν με ένα κόκκινο Απόδερμα στο χφ Α, μάλλον ως ένδειξη ρυθμικής παραλλαγής, διότι το Απόδερμα γράφεται τότε κόκκινο, ενώ όταν γράφεται μαύρο, γράφεται με Ολίγον. Σ' αυτές τις περιπτώσεις διαρκεί, στην παραλλαγή, 3 χρόνους, όπως θα δούμε.

6.2. Κεντήματα

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 128-136]

Τα Κεντήματα είναι ένα σημάδι που δεν μπορεί να γραφεί μόνο του πάνω σε μία συλλαβή, αλλά χρειάζεται να 'προσκολληθεί' σε κάποιο φωνητικό σημάδι (Ισον, Ολίγον, Οξεία, Πεταστή, Απόστροφος.²¹ Δεν γράφονται με το Πελαστόν και το Κούφισμα). Στην ΠΒσημ γράφονται και προσκολλώμενα στην Βαρεία, δίνοντας ένα ιδιαίτερο συνδυασμό, που θα εξεταστεί ανεξάρτητα. Επειδή σ' αυτόν τον τελευταίο συνδυασμό, όταν μεταγράφεται στην ΜΒσημ, τα κατιόντα Πνεύματα (Ελαφρόν και Χαμηλή) γράφονται (συνήθως) χωρίς το αντίστοιχο Σώμα (την Απόστροφο· σώμα

¹⁹ Π.χ. σε κάποιες καταλήξεις μέσου Β' και Βαρέως. Βλ. και Ακρίβεια: 100-103.

²⁰ Το χωρίο αυτό έχει ερμηνευθεί (βλ. Καράς 1955:143, 1976:12-13 και 1982 Α':184) ως ένδειξη στολιδιού της Οξείας του τύπου της τελευταίας 'ανάλυσης' που αναφέραμε παραπάνω (π.χ. *ha* αντί *a*). Το αντίστοιχο μουσικό παράδειγμα που δίνεται στην Ακρίβεια μοιάζει με τα παραδείγματα που δίνουμε εδώ γι' αυτό το 'στολιδί', όμως αυτό που γράφεται στην Ακρίβεια για την Οξεία πρέπει να παραβληθεί με αυτά που λέγονται για το Ολίγον στα 77-80, 89-90, 100-106. Αυτή η παραβολή δεν αφήνει καμιάν αμφιβολία ότι πρόκειται απλά για το γεγονός ότι η Οξεία δεν γράφεται με τις αργίες.

²¹ Γράφονται πάνω ή δεξιά από το Ισον και την Απόστροφο, συνήθως πάνω ή σπάνια δεξιά από το Ολίγον, πάνω (συνήθως) ή άνω δεξιά από την Οξεία, αλλά και κάτω απ' αυτήν (η περίπτωση αυτή μπορεί να έχει κάποια ιδιαίτερη σημασία, βλ. στην Παρακλήτική), και πάντα πάνω από την Πεταστή.

θεωρείται σ' αυτήν την περίπτωση η Βαρεία), μπορούν τα Κεντήματα να προσκολληθούν και σ' αυτά.²²

Τα Κεντήματα παρουσιάζονται ήδη στις παλαιότερες Chartres και Coislin πηγές, αλλά σε πιο περιορισμένο βαθμό απ' ό,τι στις υστερότερες, σε μερικές δε περιπτώσεις απουσιάζουν εντελώς.²³ Αυτή η «απουσία» μπορεί να πάρει δύο μορφές: συλλαβές με Κεντήματα σε άλλες ή υστερότερες ΠΒ και σε ΜΒ πηγές αντιστοιχούν α) σε συλλαβές χωρίς κανένα σημάδι σε πρώιμες ΠΒ σημειογραφίες, β) σε συλλαβές με απλά σημάδια, π.χ. Απόστροφο, ανιούσα ή κατιούσα, Οξεία, Πεταστή. Αυτό μπορεί να παρατηρηθεί σε λιγότερο στερεότυπες μελωδικές κινήσεις, αλλά και σε στερεότυπες Θέσεις, οι οποίες δεν εμφανίζονται ποτέ χωρίς Κεντήματα στις ΜΒ πηγές (Πρδ. 1-8). Χωρίς Κεντήματα εμφανίζεται και ο συνδυασμός Βαρεία-Κεντήματα σε παλαιότερα ΠΒ χφφ (βλ. στην αντίστοιχη παράγραφο).

Αυτό θα μπορούσε να είναι μία ένδειξη ότι τα Κεντήματα είναι κάπως νεότερα από την Οξεία, την Πεταστή και την Απόστροφο.²⁴ Η έλλειψη Κεντημάτων μπορεί να θεωρηθεί επίσης και ως μια ένδειξη του ότι θα πρέπει να έχουν διάρκεια 1 χρόνου μαζί με το σημάδι στο οποίο προσκολλώνται. Μια συλλαβή χωρίς κανένα σημάδι στην ΠΒσημ δεν θα είχε προφανώς κάποιο ιδιαίτερο 'προσωδιακό' χαρακτηριστικό. Συνεπώς, η διάρκειά της θα έπρεπε να είναι 1 χρόνου. Αυτή η έλλειψη θα μπορούσε επίσης να συνδεθεί με την αρχική 'προσωδιακή' αντίληψη της σημειογραφίας συνολικώς. Ένας πολύ σύντομος φθόγγος στην ίδια συλλαβή (ένας «δεμένος», «legato» φθόγγος) θα μπορούσε να θεωρηθεί ως κάτι μη σημαντικό, ακόμα και να μην παρατηρηθεί ως διαφορετικός φθόγγος. Οι ΠΒ Πεταστή και Οξεία, εκτός του να είναι μονόφθογγα σημάδια, συνέχισαν για κάποιο διάστημα να είναι επίσης δίφθογγα σημάδια, δηλ. να ισοδυναμούν με τους συνδυασμούς τους με τα Κεντήματα.²⁵ (Πρδ. 1,3,6, βλ. και παραπάνω). Έτσι, αν ο ρυθμός ήταν κάτι σημαντικό, που σημειογραφήθηκε λίγο-πολύ από την αρχή, οι συλλαβές που φέρουν ένα απλό σημάδι στα πρώιμότερα στάδια, αλλά το ίδιο σημάδι με Κεντήματα στα νεότερα, θα πρέπει να έχουν διάρκεια 1 χρόνου και στα δύο στάδια. Αυτό θα επιβεβαιωθεί περαιτέρω μέσω της μελέτης μας.

Η διάρκεια των Κεντημάτων περιγράφεται στα θεωρητικά ως συντομότερη από τη διάρκεια του Ολίγου (Ακρίβεια 366-372, 417-419, βλ. Παράρτημα Πα), άρα, και από του Ίσου, της Οξείας, της Πεταστής και της Αποστροφού. Αν ληφθεί υπόψιν αυτή την περιγραφή και μιας και τα Κεντήματα δεν γράφονται ποτέ μόνα τους, αλλά 'προσκολλώνται' στα άλλα φωνητικά σημάδια σε μία συλλαβή, θα μπορούσε να προκύψει το ερώτημα, εάν η συλλαβή αποκτά διάρκεια λίγο μεγαλύτερη από 1 χρόνο, ας πούμε 1½ χρόνο. Έχουμε ήδη παρουσιάσει τους λόγους που τέτοιες διάρκειες για μια συλλαβή δεν έχουν νόημα. Έτσι, η διάρκεια της συλλαβής πρέπει να είναι 1 χρόνος και συνεπώς και τα δύο σημάδια της συλλαβής να έχουν το καθένα διάρκεια

²² Στην κατάβαση των 2 φωνών χωρίς την Βαρεία (με Ελαφρόν που ακουμπάει στην Απόστροφο) τα Κεντήματα γράφονται πάνω στην Απόστροφο στο χφ Η, αλλά συνήθως πάνω στο Ελαφρόν ή και δεξιά του στα υπόλοιπα χφφ. Στην κατάβαση 3 φωνών τα Κεντήματα γράφονται συνήθως δεξιά από την Απόστροφο του συνδυασμού, αλλά και πάνω από το Ελαφρόν του, σε μερικά δε χφφ το Ελαφρόν μπορεί να γράφεται πάνω από τα Κεντήματα.

²³ Floros 1970 I:131-132 και Floros Tafel XIII με παραδείγματα από τον κώδ. L₃ (=Lavra Γ67) σε Chartres I (χωρίς Κεντήματα) και Chartres III (με Κεντήματα στα αντίστοιχα σημεία). Βλ. και επίσης και στα πρδ. 1-7 εδώ, με τα χφφ S (=Saba 83, Coislin II ή πρώτη Coislin III, βλ. περιγραφή Floros 1970 I:65) και L (=Lavra B.32, Chartres I και σε ένα τετράδιο Coislin I, βλ. Floros 1970 I:63).

²⁴ Floros 1970 I:132. Γενικότερα για τα Κεντήματα στις ΠΒ πηγές βλ. αυτόθι 131-136, 140-141.

²⁵ Floros, 1970 I:316, 334, 336, 338.

μικρότερη του 1 χρόνου. Αυτό περιγράφεται καθαρότερα σε ένα χωρίο της Ακρίβειας (420-421): [Τα κεντήματα] *σαλεύουσι τὰς φωνάς, ὅτε τίθενται, ἂν τε εἰς ὑψηλότητα, ἂν τε εἰς χαμηλότητα.*²⁶ Δηλαδή, κάνουν τα ανιόντα ή κατιόντα φωνητικά σημάδια, μαζί με τα οποία γράφονται, συντομότερα. Μερικές φορές αυτό δείχνεται και με ένα Γοργόν στά Κεντήματα (Πρδ. 9-14, 16-17). Έτσι, και το βασικό φωνητικό σημάδι και τα Κεντήματα είναι συντομότερα. Είναι λογικό να θεωρήσουμε ότι κατ' αρχήν οι διάρκειες είναι ½ χρόνος για το καθένα.

Η ταχύτητα των Κεντημάτων επιβεβαιώνεται επίσης και μ' ένα άλλο τρόπο. Τα Κεντήματα μπορούν να αντικατασταθούν από Οξεία με Γοργόν ή από Πεταστή με Γοργόν σε σημεία, όπου συνήθως χρησιμοποιούνται Κεντήματα. Το Γοργόν μπορεί να τεθεί πάνω στην Οξεία ή την Πεταστή ή πάνω στο προηγούμενο σημάδι. Αυτή είναι μάλλον μια ένδειξη ότι το Γοργόν επηρεάζει και τα δυο σημάδια. (Πρδ. 15-25). Μια Πεταστή με Γοργόν μπορεί επίσης να βρεθεί σε σημεία, όπου η ορθογραφία θα απαιτούσε συνήθως Πεταστή, όπως π.χ. πριν τον σχηματισμό Βαρείας-Πεταστής (που προέρχεται είτε από τον ΠΒ συνδυασμό Βαρεία-Οξεία είτε από το Σείσμα II και στον κώδ. Α παίρνει πολλές φορές ως υπόσταση ή υπέρσταση το Κύλισμα ή το Λύγισμα). (Πρδ. 24). Μια εναλλαγή Κεντημάτων και Ολίγου μπορεί επίσης να βρεθεί σε μια μορφή του Ξηρού Κλάσματος (βλ εκεί).

Μια ειδική περίπτωση της παραπάνω αντικατάστασης είναι η αντικατάσταση των Κεντημάτων από Οξεία με Κέντημα (ανάβαση 2 φωνών)+Γοργόν σε μια τυπική αρχή στιχηρών του πλ. Β' που αρχίζουν με την λέξη *Σήμερον*. Πρόκειται για μια μικρή παραλλαγή της μελωδικής κίνησης: αντί του *DE* στο *-με-*, η παραλλαγή έχει *DF*, όπου τα *DE* ή *DF* θα πρέπει, βάσει όσων είπαμε μέχρι τώρα, να είναι μαζί 1 χρόνος (Πρδ. 26-28).²⁷ Ένα άλλο παράδειγμα τέτοιας παραλλαγής είναι στο Ψάχος 41, φ81r, όπου το Α έχει Κεντήματα με Γοργόν (Πρδ 17²⁸). Μια αντικατάσταση Κεντημάτων από Οξεία (ή τούμπαλιν) μπορεί επίσης να βρεθεί σε ΠΒ παραστάσεις του Ψηφιστού ή στον συνδυασμό Απόστροφος+Οξεία που χρησιμοποιείται σε μερικά Chartres χφφ.²⁹

Η διάρκεια 1 χρόνου των συλλαβών που φέρουν ένα σημάδι μαζί με Κεντήματα είναι φανερή επίσης και στις αντίστοιχες συλλαβές των καταγεγραμμένων προσομοίων ή σε ερυθρές παραλλαγές ή καταγραφές της ίδιας Θέσης στο ίδιο χφ ή καταγραφές του ίδιου μέλους σε διαφορετικά χφφ, όπου μια ομάδα Κεντημάτων αντιστοιχεί σε ένα απλό φωνητικό σημάδι. Αυτές οι συλλαβές δεν περιλαμβάνουν, φυσικά, τους ίδιους φθόγγους, αλλά η διάρκειά τους, και ο ρυθμός της φράσης, πρέπει να είναι ο ίδιος.

Πολύ συχνά τα Κεντήματα παριστάνουν έναν *γειτονικό* ή *διαβατικό* φθόγγο.

Παραδείγματα στα Προσόμοια 1D, 5H, 7D, 8B, 10 I, 11F, 18A-B, 20H, 28J

και εδώ: πρδ. 29-39

Σε άλλες περιπτώσεις οι φθόγγοι είναι πιο απομακρυσμένοι (π.χ. *EF* αντι *a*, όπως στο Ειρμοί 2Δα), αλλά η υπόλοιπη φράση παραμένει η ίδια στο προσόμοιο.

²⁶ Εντελώς αντίστοιχο φραστικά είναι και το απόσπασμα για το Γοργόν, Ακρίβεια:1035-1038: *ιδού γάρ τὰ γοργόν, ἄφωνόν ἐστίν, καὶ σαλεύει τὸ τρομικόν, καὶ τὸ πελασθόν, καὶ πάσας τὰς ἀνιούσας καὶ κατιούσας φωνάς, ὅπου τίθεται, καὶ διὰ τοῦτο λέγεται γοργόν.*

²⁷ Αυτό μπορεί να θεωρηθεί ως μία απόδειξη και της ταχύτητας των Κεντημάτων, αλλά και της εγκυρότητας της σύντομης ερμηνείας της σημειογραφίας (που επιχειρούμε εδώ). Στην αργή μελισματική εξήγηση αυτή η παραλλαγή δεν θα είχε καμία δικαιολόγηση και νόημα.

²⁸ Το 'Ράπισμα' (Απόστροφος με Κλάσμα+Απόστροφος, σε μία συλλαβή) του Ψάχος 41 θα δειχθεί ισόχρονο με την Απόστροφο με Κλάσμα του Α.

²⁹ Βλ. Floros 1970 I:240-242 & II:155-156 Ως αποτέλεσμα, η Οξεία μπορεί να χρησιμοποιηθεί με την διάρκεια ½ χρόνου αντί Κεντημάτων και αυτό δίνει μια ένδειξη για την δυνατότητα μιας ανάλογης ερμηνείας για την Οξεία που περιλαμβάνεται στους Σύνθετους τόνους Δύο και Απέσω Έξω.

Πρόκειται δηλαδή απλώς για μια ελαφρά παραλλαγή και όχι για αλλαγή του ρυθμού. Έτσι, κι εδώ ένας συνδυασμός με Κεντήματα αντιστοιχεί πολύ συχνά σε ένα απλό σημάδι 1 χρόνου.

Παραδείγματα: Ειρμοί: 1Εγ, 1Ηδ, 1Θα, 1Θδ, 1Θε, 2Αε, 2Δα, 2Δδ, 2Εε, 2ΣΤα, 2ΣΤβ, 2Ηβ, 3Δ

Προσόμοια: 2D, 13E, 14A, 14D, 15C, 15F, 15G, 15H, 16F, 17B, 19D, 20E, 20H, 23B, 23J, 24G, 27F.

Πρδ. 40

Επειδή ο συνδυασμός έχει αυτή την διάρκεια του 1 χρόνου, μπορεί επίσης να αντιστοιχεί και σε άλλους συνδυασμούς, όπως π.χ. σε μια ομάδα Βαρείας

Πρδ. Ειρμοί 2Δδ, Προσόμ. 19G, πρδ. 41-45

ή σε ομάδα Κλάσματος ή φθόγγο με Κλάσμα

Πρδ. Ειρμοί 1Γγ, πρδ. 46

τα οποία, όπως θα δειχθεί, έχουν επίσης διάρκεια 1 χρόνου.

Τα Κεντήματα μπορούν επίσης να παριστούν μιαν ανάλυση του Κλάσματος, όταν αυτό βρίσκεται πάνω σε ένα κατιόν φωνητικό σημάδι (βλ. στο Κλάσμα).

Η απλή Πεταστή και Οξεία μπορούν επίσης να αντικατασταθούν από τους συνδυασμούς τους με Κεντήματα. Αυτό, όπως είπαμε, μπορεί να θεωρηθεί ως μία «ανάλυση», ένα «στολίδι» αυτών των σημαδιών, αν και η αρχική τους σημασία δεν περιλαμβάνει απαραίτητως κάποιο στολίδι (βλ. και προηγουμένως στην Οξεία και Πεταστή, καθώς και εδώ στα πρδ. 47-49, με ΠΒ Οξείες και Πεταστές, που αντικαθιστώνται από ομάδες Κεντημάτων στα ΜΒ χφφ).

Πρέπει επίσης να σημειώσουμε ότι η παρουσία των Κεντημάτων πάνω σ' αυτά τα σημάδια δεν επηρεάζει την ορθογραφία. Οι συνδυασμοί με Κεντήματα χρησιμοποιούνται σύμφωνα με τους κανόνες των απλών σημαδιών και οι δύο συνδυασμοί είναι κατά τ' άλλα πλήρως ισοδύναμοι (βλ. και Οξεία και εδώ πρδ. στα Ειρμοί: 1Δα, 1Ηδ, 2Ηστ)

Από τα ανωτέρω, και κυρίως από την αντιστοιχία με απλά σημάδια προς το παρόν, είναι φανερό ότι η συνολική διάρκεια μιας συλλαβής που φέρει ένα φωνητικό σημάδι με Κεντήματα είναι 1 χρόνος. Αυτό βέβαια δεν προσδιορίζει την ακριβή διάρκεια του καθενός σημαδιού του συνδυασμού. Θα μπορούσε να είναι $1/2+1/2$ ή $2/3+1/3$ ή $3/4+1/4$ ή κατά την αντίστροφη σειρά. Όμως τέτοιες διαφοροποιήσεις δεν έχουν καμιά σημασία για τον συνολικό ρυθμό. Μπορούν να θεωρηθούν ως (εκφραστικές) 'αποχρώσεις' (nuances) στο μικρορρυθμικό επίπεδο (Ο Brower 1993 τις καλεί 'subpulse rhythms', ρυθμούς κάτω από τον παλμό). Ότι, ωστόσο, διάρκειες ικανές να κατηγοριοποιηθούν ως $1/3+2/3$ ή $1/4+3/4$ του χρόνου (ή με την αντίστροφη σειρά) μπορούσαν να υπάρχουν σε κάποιες περιπτώσεις και ότι υπήρξε φροντίδα να σημειογραφηθούν με έναν ειδικό τρόπο, θα δειχθεί στο κεφάλαιο για τα Ημίφωνα. Μ' αυτό συνδέεται το γεγονός ότι στις ΠΒ πηγές (και σε μερικές παλαιότερες ΜΒ) τα Κεντήματα γράφονται μερικές φορές κάτω από την Οξεία, σε περιπτώσεις που οι ΜΒ τα έχουν από πάνω. Ο συνδυασμός με τα Κεντήματα από κάτω σχετίζεται με την Παρακλητική και διατηρείται στην ΜΒσημ γι' αυτήν την περίπτωση (βλ. εκεί).³⁰ Γενικά, μπορούμε να θεωρήσουμε τις διάρκειες $1/2+1/2$ ως τις 'κανονικές' διάρκειες.

Μια ειδική περίπτωση, που δεν παρουσιάζεται τόσο συχνά στα χφφ, είναι ο συνδυασμός: σημάδι+Κεντήματα+Οξεία+Γοργόν. Ένα παράδειγμα είναι στα στιχηρά

³⁰ Μια διαφοροποίηση πρέπει ίσως να γίνει για την χρήση αυτών των συνδυασμών στο *Ανατρίχισμα*. Η ΜΒ Παρακλητική δεν μπορούσε προφανώς να γραφεί με τον άλλο συνδυασμό, διότι απλά δεν υπήρχε ως σημάδι, βλ. π.χ. το χφ Η. Η ΜΒ Παρακλητική, ένα καλλωπιστικό σημάδι, δεν έχει καμιά σχέση με την ΠΒ Παρακλητική, ένα σημάδι 'μετατροπίας'. Για την δεύτερη βλ. Troelsgård 1995.

του πλ.Β' που αρχίζουν με το *Σήμερον* που αναφέραμε και παραπάνω (Πρδ. 26-28). Η τυπική αρχή των στιχηρών αυτών (με το λεγόμενο Σείσμα Ι, δηλ. τον συνδυασμό Βαρεία-Κεντήματα στη συλλαβή Σή-) γράφεται στην συλλαβή *με* με Κεντήματα ή με Οξεία με Κέντημα και Γοργόν, όπως είδαμε, αλλά μερικές φορές με τον παραπάνω συνδυασμό. Θα πρέπει λοιπόν να συμπεράνουμε ότι η διάρκεια του εν λόγω συνδυασμού είναι 1 χρόνος (βλ. πρδ. 28, βλ. επίσης Ανατρίχισμα, πρδ. 45-47). Έτσι, τα Κεντήματα πρέπει να είναι ακόμη συντομότερα εδώ. Διάρκειες $1/3+1/3+1/3$ ή $1/4+1/4+1/2$ ή $1/2+1/4+1/4$ είναι πιθανές (μικρορρυθμικές) αποχρώσεις. Τα Κεντήματα στον εν λόγω συνδυασμό μπορούν να θεωρηθούν ως διαβατικός φθόγγος που συνδέει το Ελαφρόν με την Οξεία+Κέντημα.³¹ Διάρκεια των Κεντημάτων μικρότερη του $1/2$ του χρόνου μπορεί επίσης να βρεθεί σε κάποιες ομάδες Βαρείας ή ίσως και σε άλλους συνδυασμούς.

Τα Κεντήματα δεν γράφονται, όπως αναφέραμε, πάνω στο Κούφισμα και στο Πελαστόν. Συμμετέχουν σε διάφορους Σύνθετους τόνους, όπως το Ανατρίχισμα, το Επέγευμα, ομάδες Βαρείας, η Βαρεία-Κεντήματα, το Πίεσμα κλπ. Η διάρκειά τους (που δεν αλλάζει πάντα) θα εξετασθεί μαζί μ' αυτούς τους Σύνθετους τόνους.

6.3. Απόστροφος

Η διάρκεια μιας συλλαβής που φέρει μόνο μία Απόστροφο θα πρέπει ασφαλώς να είναι 1 χρόνος. Μια μικρότερη διάρκειά της θα πρέπει να αναμένουμε σε συνδυασμούς, στους οποίους η Απόστροφος συμμετέχει. Έχουμε ήδη δει τέτοιους συνδυασμούς, όπου η Απόστροφος γράφεται μετά από την Πεταστή ή την Οξεία (στην ίδια συλλαβή) σε παλαιότερα χφφ, αλλά εννοείται (χωρίς να γράφεται) στα νεότερα. Θα συναντήσουμε το ίδιο και σε κάποιους Σύνθετους τόνους, π.χ. στο Δύο ή στο Ανάσταμα. Επίσης, η Απόστροφος εννοείται, αλλά και συχνά γράφεται, μετά από ένα σημάδι (Ολίγον, Απόστροφος, Οξεία) με Κλάσμα. (κυρίως όταν ακολουθεί κατάβαση 2 φωνών, βλ. στο Κλάσμα).

Με τον ίδιο τρόπο, εννοείται (και σπανίως γράφεται) και μετά από την ίδια την Απόστροφο, όταν ακολουθεί κατάβαση 2 φωνών («συνεχές Ελαφρόν»)· είναι, τρόπον τινά, «2-φθογγη» (βλ. στην παράγραφο για τις Δύο Αποστρόφους διάλοξες).

6.4. Πνεύματα

Τα Πνεύματα δεν συμμετέχουν στην έννοια του ρυθμού με την χρονική έννοια αλλά σε έναν 'ρυθμό' με την μελωδική έννοια. Έτσι, δεν θα μας απασχολήσουν εδώ.

6.5. Υπορροή (ή Απορροή)

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 137-142]

Η χρήση της Υπορροής ως αυτοτελούς φωνητικού σημαδιού είναι ένα μάλλον σχετικά νέο φαινόμενο για την ΜΒσημ. Δεν παρουσιάζεται στο Η,³² παρά μόνο σε συνένωση με το Κράτημα στους σύνθετους τόνους Κρατημοϋπόρροον και Κρατημοκαταβαζοανάβασμα. Στο Η δύο Απόστροφοι ή ένα Ελαφρόν γράφονται στις

³¹ Και γι' αυτή την μορφή της Θέσης ισχύουν όσα είπαμε παραπάνω σημ. 27.

³² Βλ. και Hoeg (1952:XXII). Ο Hoeg θεωρεί ότι το Κατάβασμα που βρίσκεται μερικές φορές στα δεξιά μιας ομάδας Ξηρού Κλάσματος είναι μια 'άφωνα' Υπορροή, ταυτίζοντας ή παραβάλλοντας, έστω και με δισταγμό, το όλο μελωδία με το Σείσμα ΙΙΙ (Πίεσμα+Υπορροή). Αν και η Υπορροή προέρχεται από το Κατάβασμα και είναι όντως άφωνα στο Σείσμα, το συμπέρασμα του Hoeg δεν ισχύει, όπως θα δούμε. Από την άλλη, το Η χρησιμοποιεί ένα είδος Καταβάσματος που έχει την φωνητική αξία της Υπορροής και σε μερικά μελίσματα ή Θέματα. Ωστόσο, αυτό το Κατάβασμα δεν χρησιμοποιείται μόνο του, αλλά σε συνένωση (ligature) με άλλα σημάδια, όπως Ολίγον (·) ή Πεταστή.

περισσότερες περιπτώσεις σε σημεία που το G ή άλλα νεότερα χφφ γράφουν, ή μπορούν να γράψουν, την Υπορροή. (Πρδ. 1-5). Αυτό, μέσω της σύγκρισης των αντιστοίχων σημείων, μπορεί ήδη να μας δώσει πληροφορίες για την διάρκεια και τις ερμηνείες της. Η Υπορροή περιγράφεται στα θεωρητικά ως «μία σύντομος κίνησης του φάρυγγος»³³, έτσι πρέπει να περιμένουμε ότι οι δύο φθόγγοι της θα πρέπει να έχουν σύντομες διάρκειες. Αυτό όμως δεν μπορεί να συμβαίνει πάντα, καθώς η αντικατάστασή της από το Ελαφρόν σε κάποιες Θέσεις (όπως π.χ. στα πρδ. 23, 27-28) μπορεί να δώσει το αποτέλεσμα ότι μόνο ο πρώτος φθόγγος της χρειάζεται ίσως να είναι σύντομος, ενώ ο δεύτερος να είναι 1 χρόνος.³⁴ Επίσης, όπως θα δειχθεί, σε περιπτώσεις, όπου μια τέτοια μελωδική κίνηση (μ' αυτές τις διάρκειες και σε μία συλλαβή) θα απαιτούσε τον δεύτερο φθόγγο με διάρκεια 2 χρόνων (σε διάφορα Θέματα), η Υπορροή δεν χρησιμοποιείται, αλλά η κίνηση γράφεται με Απόστροφο+Δύο Απόστροφοι. Καθώς φαίνεται ότι υπάρχουν διάφορες περιπτώσεις χρήσης της Υπορροής και τα θεωρητικά δεν είναι ακριβή στην περιγραφή της 'ταχύτητάς' της, θα πρέπει να εφαρμόσουμε την μεθοδολογία μας της σύγκρισης ομοίων (αναλόγων) περιπτώσεων και να εξαγάγουμε την διάρκεια και την ερμηνεία της Υπορροής μέσω αυτής.

Η Υπορροή δεν είναι ένα 'ανεξάρτητο' σημάδι, δεν μπορεί να γραφεί δηλ. μόνη της σε μια συλλαβή, αλλά συνεχίζει την συλλαβή ενός προηγούμενου σημαδιού, στο οποίο και προσαρτάται, αποτελώντας μια ομάδα μαζί του. Μια τέτοια ομάδα Υπορροής σε μια συλλαβή (ως μοναδικό μελωδήμα της συλλαβής και όχι ως μέρος άλλου μελωδήματος ή Θέματος) συνήθως παρουσιάζεται σε δύο μορφές: α) με Κλάσμα στο κύριο σημάδι, β) ως ομάδα Βαρείας (η οποία μπορεί να φέρει και το Κλάσμα).³⁵ Μπορεί επίσης να φέρει το Κλάσμα και το Πίεσμα. Έτσι, η ερμηνεία της Υπορροής θα εξαρτάται κι από την ερμηνεία αυτών των σημαδιών που δεν τα έχουμε εξετάσει. Μπορούμε ωστόσο να προχωρήσουμε στη μελέτη μας παρατηρώντας διάφορες ισοδυναμίες.

Ως προς την μη ανεξαρτησία της και την ανάγκη προσάρτησης σε ένα άλλο φωνητικό σημάδι, η Υπορροή είναι ανάλογη με τα Κεντήματα, που κι αυτά δεν γράφονται ποτέ μόνα τους, και αυτή η αναλογία περιγράφεται καθαρά στα θεωρητικά.³⁶ Απ' αυτή την αναλογία των περιγραφών και μόνο μπορούμε να συμπεράνουμε, ή να υποψιαστούμε τουλάχιστον, ότι η Υπορροή (είτε και οι δύο φθόγγοι της είτε μόνο ο πρώτος) 'κλέβει' χρόνο από το σημάδι, στο οποίο προσαρτάται, και δεν αλλάζει την διάρκειά του ή την διάρκεια του συνδυασμού στον οποίο μετέχει. Αυτά θα φανούν ακριβέστερα με τις ισοδυναμίες που μπορούμε να παρατηρήσουμε.

Μια ομάδα Υπορροής με Βαρεία εμφανίζεται ως ισοδύναμη (δηλ. αντίστοιχη, εναλλάξιμη) με απλά σημάδια (πρδ. 4, 6-8). Αυτή η 'ισοδυναμία' πρέπει, φυσικά, να θεωρηθεί κυρίως ως χρονική ισοδυναμία, καθώς ένα απλό σημάδι παριστάνει έναν φθόγγο, ενώ μια ομάδα Υπορροής παριστάνει τρεις φθόγγους μαζί με το σημάδι, στο

³³ Στην Προθεωρία της Παπαδικής (βλ. Alexandru 2000:99), Γαβρήλ 142-143. Βλ. και Ακρίβεια 894-897 (βλ. Παράρτημα Πα). Βλ. και στα περί του Σείσματος III (Πίεσμα+Υπορροή) στην Ακρίβεια 935-1038 (βλ. τμήματα στο Παράρτημα Πα).

³⁴ Στο ίδιο συμπέρασμα μας οδηγεί και η ύπαρξη περιπτώσεων που η Υπορροή παίρνει Διπλή ή Απόδερμα (τα οποία δεν μπορούν να εννοηθούν παρά μόνο για την δεύτερη κατάβασή της), αν και αυτές οι μορφές παρουσιάζονται σπανιότατα στο Στιχηράριο και το Ειρμολόγιο (βλ. παρακάτω).

³⁵ Οι ομάδες Υπορροής με Κλάσμα, χωρίς Βαρεία, προέρχονται μάλλον από ΠΒ Κλάσματα, όπως π.χ. στη Θέση των πρδ. 6, 9, ενώ ομάδες με Βαρεία από ΠΒ Βαρείες. Κάποιες ομάδες Υπορροής με Κλάσμα στον κώδ. D μπορούν να προέρχονται και από ΠΒ Πίεσμα (βλ. παρακάτω).

³⁶ Ακρίβεια 893-934 (βλ. και απόσπασμα Ακρίβεια 896-897 στο Παράρτημα Πα).

οποίο αυτή προσαρτάται. Καθώς οι ομάδες Βαρείας, γενικώς, θα δειχθούν ότι αντιστοιχούν σε απλά σημάδια και έχουν επομένως διάρκεια 1 χρόνου, είναι φανερό ότι η ομάδα Υπορροής θα έχει κι αυτή διάρκεια 1 χρόνου. Οι διάρκειες θα είναι $1/3+1/3+1/3$, αν δεν υπάρχει το Κλάσμα, ή $1/2+1/4+1/4$, αν υπάρχει (βλ. αμέσως παρακάτω γι' αυτό). Ομάδες Βαρεία-Υπορροής (ή δύο Αποστρόφων στο Η) με Κλάσμα ή χωρίς αυτό είναι ισοδύναμες (πρδ. 1-3).

Στο Α, φ7γ (πρδ. 6) η ομάδα της Υπορροής, με Κλάσμα και χωρίς Βαρεία εδώ, στην συλλαβή πα, ακολουθούμενη από ένα Ολίγον στην επόμενη συλλαβή, αντιστοιχεί σε μια Απόστροφο με Κλάσμα ακολουθούμενη από μιαν άλλη Απόστροφο στην επόμενη συλλαβή σε μιαν ερυθρά παραλλαγή που γράφεται πάνω από το κυρίως κείμενο. Θα δειχθεί ότι η Απόστροφος με το Κλάσμα έχει διάρκεια 1 χρόνου. Έτσι, η προσθήκη των συντόμων φθόγγων της Υπορροής είναι προφανώς μόνο μια μικρή μελωδική παραλλαγή μιας απλούστερης μελωδικής κίνησης. Επομένως, η όλη ομάδα της Υπορροής έχει διάρκεια 1 χρόνου. Οι μικρότερες του πρώτου χρόνου (subpulse) διάρκειες μπορούν να είναι $1/3+1/3+1/3$ ή $1/2+1/4+1/4$. Το δεύτερο φαίνεται να είναι πιο σύμφωνο με την παρουσία του Κλάσματος εδώ, το οποίο, όπως θα δειχθεί, πρέπει να δημιουργεί μια μικρή 'τοπική' (subpulse) αργία (prolongation) σε κάποιες περιπτώσεις.

Πιο συχνές από την παραπάνω περίπτωση είναι οι περιπτώσεις, όπου μια ομάδα Υπορροής, χωρίς Βαρεία και με Κλάσμα, αντικαθιστά μια ομάδα Κλάσματος, δηλ. το Ράπισμα (Απόστροφος με Κλάσμα+Απόστροφος, σε μία συλλαβή), το οποίο, όπως θα δειχθεί, έχει διάρκεια 1 χρόνου, με το Κλάσμα να 'αργεύει τοπικά' την πρώτη Απόστροφο και να δίνει ταυτόχρονα ένα μικρό ανιόν στολίδι κατά την διάρκεια αυτής της 'τοπικής' αργίας. (Πρδ. 8-10). Αυτό μπορεί να παρατηρηθεί π.χ. στο G φ263γ (πρδ. 8). Η ομάδα της Υπορροής περιλαμβάνει πάλι το Κλάσμα, πράγμα που δείχνει ότι μια μικρή χρονική επέκταση του πρώτου φθόγγου είναι μάλλον κάτι κοινό ανάμεσα στους δύο σχηματισμούς.

Πολύ πιο συχνές είναι οι περιπτώσεις, όπου η Υπορροή αντικαθιστά ένα Ελαφρόν σε ομάδες Βαρείας (όπου ο πρώτος φθόγγος της ομάδας μπορεί να φέρει ή να μη φέρει το Κλάσμα). Βλ. Πρδ. 3 (το Η έχει τις ισοδύναμες με Υπορροή δύο Αποστρόφους), 5, 11-18, Προσόμοια 10B, 10D.³⁷ Μια Υπορροή μπορεί επίσης να αντικαταστήσει ένα Ελαφρόν σε ομάδες Βαρείας που συμμετέχουν σε Σύνθετους τόνους, όπως Βαρεία-Πεταστή (που, όπως σημειώσαμε και στα περί Κεντημάτων, προέρχεται από την ΠΒ Βαρεία-Οξεία ή το Σείσμα II και στο χφ Α φέρει ως υπόσταση ή υπέρσταση το Κύλισμα ή το Λύγισμα. Βλ. τις αντίστοιχες παραγράφους και εδώ τα πρδ. 15-16). Ομάδες Βαρείας με δύο Αποστρόφους, προφανώς ισοδύναμες με ομάδες Βαρείας-Υπορροής, μπορούν να βρεθούν στο Η, εκεί όπου το G έχει ομάδες Βαρείας με Ελαφρόν (πρδ. 3, πρβλ. και πρδ. 1-2, 4). Όπως σημειώσαμε, η Υπορροή δεν χρησιμοποιείται σε τέτοιες περιπτώσεις στο Η.

Μέχρις εδώ, η Υπορροή φαίνεται να συνιστά 1 χρόνο μαζί με το σημάδι στο οποίο προσαρτάται. Υπάρχουν όμως περιπτώσεις, όπου μόνο ο πρώτος από τους φθόγγους της φαίνεται να είναι σύντομος (1/2 χρόνος ή συντομότερος). Αυτές είναι οι περιπτώσεις, όπου στον κώδ. Α το Πίεσμα γράφεται πάνω από την ομάδα της Υπορροής (και δεν γράφεται καμία Βαρεία), ένα μελώδημα που καλείται

³⁷ Το χφ Α προσθέτει μερικές φορές ένα Πίεσμα, κόκκινο ή μαύρο, σε γραμμές σαν κι αυτές των Προσομοίων 10B, 10D, ενώ όλα τα άλλα χφφ έχουν μόνο την Βαρεία. Η παρουσία του Πιάσματος θα εξηγηθεί στα περί του Σείσματος II. Τελικά θα δειχθεί ότι μπορεί μάλλον να μη ληφθεί υπόψιν. Πρέπει να σημειώσουμε ότι δεν πρέπει να γίνει σύγχυση μεταξύ αυτού του Πιάσματος και του Πιάσματος που περιγράφεται σ' αυτήν εδώ την παράγραφο.

‘Γουργούρισμα’³⁸ (διακριτό από το Σείσμα III, που επίσης περιλαμβάνει το Πίεσμα και την Υπορροή, η οποία είναι όμως σ’ αυτό ‘άφωνη’). Ο κώδ. D δεν σημειώνει το Πίεσμα σ’ αυτές τις περιπτώσεις, αφήνοντάς τες να συγγέονται με άλλες και μην διευκρινίζοντάς τες και αφήνοντας μάλλον την γνώση του μέλους από τον εκτελεστή, για να τις διευκρινίσει.³⁹ Τέτοιες περιπτώσεις βρίσκονται στα πρδ. 19-24, καθώς και στα πρδ. 25-26, τα δεύτερα παρμένα από το ‘περιθωριακό’ ρεπερτόριο (στιχηρά αναστάσιμα και θεοτοκία⁴⁰). Η περίπτωση στο πρδ. 21 έχει ιδιαίτερη σημασία, διότι περιλαμβάνει όμοια κώλα με το ίδιο μέλος. Το ένα κώλον έχει την ομάδα Υπορροής με Πίεσμα, το άλλο έχει μια ομάδα Πιάσματος με Ελαφρόν. Θα δειχθεί ότι η δεύτερη ομάδα έχει διάρκεια 2 χρόνων, 1 χρόνο για κάθε σημάδι. Συνεπώς, η ομάδα της Υπορροής θα πρέπει να έχει την ίδια διάρκεια. Έτσι, η Υπορροή, ακριβέστερα ο πρώτος φθόγγος της, φαίνεται να είναι ένα απλό ‘γέμισμα’ του διαστήματος της κατιούσης διφωνίας που παριστάνεται με το Ελαφρόν. Η παρουσία του Κλάσματος και ο καλλωπιστικός του ρόλος οδηγούν σε μια ερμηνεία όπως $\frac{3}{4}$ (περιλαμβανομένου του στολιδιού του Κλάσματος)+ $\frac{1}{4}$ +1 χρόνοι για τους φθόγγους της ομάδας της Υπορροής.⁴¹ Στο ίδιο συμπέρασμα καταλήγουμε και από το πρδ. 23, στο οποίο πρόκειται για την ίδια φράση παρμένη από τρία στιχηρά που είναι μεταξύ τους προσόμοια. Στο πρδ. 24 το Γουργούρισμα αντιστοιχεί σε μια ομάδα Αντικενώματος, που κι αυτή θα δειχθεί ότι έχει διάρκεια 2 χρόνων. Σημαντικότερα είναι όμως τα πρδ. 25-26. Πρόκειται για μια στερεότυπη μελωδική φράση (Θέση) με διαφόρους αριθμούς συλλαβών. Εδώ λοιπόν το Γουργούρισμα διαιρείται σε δύο συλλαβές: η πρώτη φέρει μια ομάδα Κλάσματος (Ράπισμα), που θα δειχθεί ότι έχει διάρκεια 1 χρόνου, και η δεύτερη φέρει μιαν απλή Απόστροφο, 1 χρόνου. Έτσι, το μέλος του Γουργουρίσματος έχει απλώς μοιραστεί σε δύο συλλαβές. Άρα η διάρκειά του θα είναι 2 χρόνοι.

Ανάλογες, αλλά χωρίς το Πίεσμα,⁴² είναι οι περιπτώσεις, όπου η Υπορροή εμφανίζεται σε Θέματα να ακολουθεί μια Πεταστή ή μια Οξεία με Κλάσμα. Πρδ. 27-42. Αυτές οι ομάδες Υπορροής γράφονται με Πεταστή ή Οξεία, ακολουθούμενη από (συνεχές) Ελαφρόν στο H και πολύ συχνά επίσης στο D. Αυτά τα τελευταία σημάδια, γραμμένα ως δύο μάλλον ξεχωριστά σημάδια, πρέπει να έχουν διάρκεια 1 χρόνου το καθένα (υπό μίαν έννοια, δεν ‘ομαδοποιούνται’ μαζί, αν και ανήκουν στην ίδια συλλαβή και στο ίδιο Θέμα). Έτσι, η Υπορροή παριστάνει το ‘γέμισμα’ της κατιούσης διφωνίας και γράφεται, διότι όλοι οι φθόγγοι ανήκουν στην ίδια συλλαβή. Συνεπώς, οι διάρκειες εδώ θα πρέπει να είναι $\frac{1}{2}$ + $\frac{1}{2}$ +1 χρόνοι. Επειδή μια Οξεία με Κλάσμα μπορεί να βρεθεί αντί της Πεταστής στο ίδιο σημείο στα ίδια Θέματα, η ομάδα της Υπορροής με Οξεία με Κλάσμα παριστάνει απλά μια ελαφρώς καλλωπισμένη παραλλαγή της ομάδας με την Πεταστή.

³⁸ Η ονομασία αυτή σε μεταγενέστερα κείμενα. Βλ. Alexandru 2000:111 και για την χρήση της λέξης για μεγάλα σημάδια, αντίθετ. σημ. 132.

³⁹ Το ΠΒ χφ Vindobonensis 136 έχει όμως Πίεσμα (βλ. π.χ. την μορφή των πρδ. 20 και 21 στο χφ αυτό, φ 55r και 73r. Στις περιπτώσεις των υπολοίπων πρδ. έχει Κλάσμα απλώς, αλλά διαφέρει και στην διάρκεια κάποιου προηγούμενου φθόγγου).

⁴⁰ Για το καθιερωμένο (standard) και το περιθωριακό (marginal) ρεπερτόριο του Στιχηραρίου, καθώς και για τα Αναστάσιμα στιχηρά και τα Θεοτοκία, βλ. π.χ. Strunk 1965:16, 23-25, Strunk 1977:191-201, 227-228, 255-267, 282, 303. Βλ. επίσης Floros 1970 1:75-91.

⁴¹ Θα διαφέρει στις ρυθμικές λεπτομέρειες, αλλά όχι στην συνολική διάρκεια, επομένως το Γουργούρισμα από το Κρατημουπόρροον ή το Ξηρόν Κλάσμα με Υπορροή, τα οποία θα εξετάσουμε αργότερα.

⁴² Αυτά τα Θέματα προέρχονται από μεταγραφή στην ΜΒσημ περιπλοκότερον και στενογραφικών συμβόλων της Chartres και της Coislin, γι’ αυτό και το Πίεσμα δεν περιλαμβάνεται στην μεταγραφή, παρόλο που η ερμηνεία της ομάδας Υπορροής, όπως δείχνουμε, συμπίπτει εδώ μ’ αυτής που γράφεται με Πίεσμα.

Μια ανάλογη μελωδική γραμμή παρουσιάζεται σε Θέματα, όπως το επεκτεταμένο Θέμα Απλούν (βλ. π.χ. Ειρμίοι 1Εβ, 1Θε, 2Αε, 2Ηγ,ε, Κρατημοκαταβαζοανάβασμα πρδ. 12-13) ή και σε άλλα Θέματα και μελίσματα. Μια Οξεία με Κλάσμα ακολουθείται από μιαν Απόστροφο στην ίδια συλλαβή, έτσι οι διάρκειες είναι $3/4+1/4$, και μια κατάβαση μιας φωνής και 2 χρόνων στην ίδια πάλι συλλαβή ακολουθεί. Αυτό θα μπορούσε να είναι μια ομάδα Υπορροής με Διπλή στον τελευταίο φθόγγο (τον δεύτερο της Υπορροής). Όμως η Υπορροή με Διπλή δεν βρίσκεται στα στιχηράρια και ειρμολόγια της περιόδου που εξετάζουμε.⁴³ Μόνο στις Ανθολογίες ('Παπαδικές') μπορεί να βρεθεί και μόνο σε πολύ μεταγενέστερα στιχηράρια μπορεί το παραπάνω Θέμα να βρεθεί με Υπορροή με Διπλή. Αυτό δείχνει ότι η Υπορροή δεν είναι ένα τόσο πολύ χρησιμοποιούμενο σημάδι, αν και το 'μέλος' της μπορεί να παρουσιάζεται περισσότερο στους ύμνους απ' ό,τι η ίδια στα χφφ. Μια Υπορροή με Απόδερμα βρίσκεται ωστόσο στο Α, 299r (βλ. Παρακλητική πρδ. 66).⁴⁴

Η Υπορροή συμμετέχει επίσης σε Σύνθετους τόνους, όπως το Σύναγμα, το Σύρμα, επίσης σε μια επέκταση του Ανατριχίσματος και στο πολυσυζητούμενο στα θεωρητικά Σείσμα III.⁴⁵ Μια μορφή Συνάγματος υπάρχει στο πρδ. 5 (το σημάδι δεν γράφεται πάντα). Η Υπορροή δεν εμφανίζεται εδώ ποτέ με Βαρεία, αλλά με Κλάσμα. Στο Η ωστόσο γράφεται με Βαρεία, είτε ως 2-φθογγη ομάδα είτε ως 3-φθογγη, και αυτό μας δίνει και την ερμηνεία και της ομάδος Υπορροής και όλου του Συνάγματος.

Το ερώτημα της προέλευσής της από το ΠΒ Σύρμα ή το ΠΒ Κατάβασμα, που θέτει κατά κάποιον τρόπο ο C.Floros,⁴⁶ δεν θα συζητηθεί εδώ, μιας και το Σύρμα δεν περιλαμβάνεται στην μελέτη μας. Βλ. όμως στην παράγραφο για το Κατάβασμα.

⁴³ Τουλάχιστον σε όσα έχουμε δει εμείς μέχρι σήμερα.

⁴⁴ Πρόκειται, βέβαια, προφανώς κι εδώ για μια κάπως μεταγενέστερη προσθήκη στην κατάληξη του στιχηρού, παραλλαγή κατά πάσα πιθανότητα μιας κατάληξης μελών του Ψαλτικού ή των 'ψαλτικών' στιχηρών. Το χφ Α είναι γραμμένο στην εποχή που υπάρχει ήδη και η Παπαδική και ο τρόπος γραφής του επηρεάζεται, έστω σε μικρό βαθμό, από αυτήν, π.χ. με προσθήκη κόκκινων σημαδιών, χρήση, σε ελάχιστες βέβαια περιπτώσεις, γραμμών και σημαδιών που δεν υπάρχουν στα παλαιότερα Στιχηράρια, ή στον τρόπο γραφής λεπτομερειών, όπως εδώ το Απόδερμα στην Υπορροή. Ωστόσο, η αντικατάσταση Αποστροφού+Δύο Απόστροφοι στα εν λόγω μελίσματα και Θέματα δεν παρατηρείται ακόμη στο Α. Πάντως, όπως ήδη σημειώσαμε (σημ. 34), η ύπαρξη τέτοιων περιπτώσεων Υπορροής, αν και σπανιότατων στο Στιχηράριο ή το Ειρμολόγιο, επιβεβαιώνει το ότι είναι δυνατόν μόνον ο πρώτος φθόγγος της να είναι σύντομος.

⁴⁵ Δεν θα εξετάσουμε το Σείσμα III, μιας και αυτό παρουσιάζεται σχεδόν αποκλειστικά σε Θέματα, την εξέταση των οποίων δεν θα περιλάβουμε στην παρούσα εργασία. Πάντως και σ' αυτό η Υπορροή δείχνει ταχύτητα, σύμφωνα και με τα λεγόμενα των θεωρητικών (βλ. σημ. 33). Δεν θα εξετάσουμε επίσης το Σύρμα, που κι αυτό ανήκει στα Θέματα (βλ. μια σύντομη αναφορά σ' αυτό στο Κύλισμα).

⁴⁶ Floros 1970 I:146-148.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7: ΗΜΙΤΟΝΑ/ΗΜΙΦΩΝΑ

[Σχετικά αποσπάσματα από τις πραγματείες βλ. στο Παράρτημα III]

Σ' αυτό το κεφάλαιο θα εξετάσουμε τρία σημάδια: το Κλάσμα (ή Τζάκισμα), την Παρακλητική και το Κούφισμα. Η από κοινού εξέταση αυτών των σημαδιών δεν δικαιολογείται από την άποψη της ύστερης κατάταξης που βρίσκεται στην Παπαδική. Το Κλάσμα κατατάσσεται στις Αργίες (ως 'ήμισυ άργια'), η Παρακλητική στα Άφωνα και το Κούφισμα στα Έμφωνα. Ωστόσο, στην Αγιοπολιτική κατάταξη και στις πιο πρώιμες πραγματείες της ΜΒσημ, ή σε εκείνες τις ΜΒ πραγματείες που παρουσιάζουν τάσεις προς μια παλαιότερη ορολογία, και παρά τις μεταξύ τους αποκλίσεις σχετικά με τον αριθμό και τα μέλη της τάξης, αυτά τα σημάδια εμφανίζονται να ανήκουν σε μία τάξη καλούμενη 'ημίτονα' ή 'ημίφωνα' ή επίσης 'αισθήσεις'. Μάλιστα, η πραγματεία που ονομάζεται 'Ακρίβεια', μια πραγματεία ιδιαίτερος συνδεόμενη με το κλασικό στιχηράριο και ειρμολόγιο, όπως είναι φανερό από τα μουσικά παραδείγματα που παραθέτει, χρησιμοποιεί αυτήν την κατάταξη (άν και αντικαθιστά το Κούφισμα με το Παρακάλεσμα).

Όπως ήδη δηλώσαμε, οι πραγματείες δεν είναι ομόφωνες στον αριθμό ή στα μέλη των τάξεων των Ημιτόνων, Ημιφώνων ή Αισθήσεων. Πρώτον, τέτοιες κατατάξεις δεν εμφανίζονται στον πίνακα των σημαδιών Chartres (των 'μελωδημάτων') του χφ LG67. Όλα τα σημάδια εκεί ανήκουν στα 'Μελωδήματα', τα οποία, όπως έχουμε προτείνει, πρέπει να εννοηθούν ως 'τα συστατικά του μέλους', οι στοιχειώδεις μονάδες, γραφικές και μελωδικές, ενός μέλους. Οι τάξεις που αναφέραμε εμφανίζονται στην Αγιοπολιτική και τις πρώιμες ΜΒ κατατάξεις, αν και όχι με ομοιόμορφο τρόπο. Έτσι, ο Parisinus gr. 360 (Αγιοπολίτης) δίνει την τάξη των 'ημιτόνων', που περιλαμβάνει τα: Σείσμα, Κλάσμα μικρόν και Παρακλητική.¹ Οι Petropolitani gr. 239, Barberinus gr. 300 και ΨΔαμ IX δίνουν τα Ελαφρόν Κλάσμα, Κούφισμα και Παρακλητική ως 'ημίτονα'. Ο Petropolitani gr. 495 δίνει, χωρίς να τα κατονομάζει, τα πέντε σημάδια Κλάσμα, Κούφισμα, Φθορά, Αντικένωμα και Θέμα ως 'ημίτονα'. Ο Vaticanus gr. 872 δίνει έξη 'ημίτονα': Ελαφρόν Κλάσμα, Κούφισμα, Πελαστόν, Θέμα, Παρακλητική και Φθορά. Ο Αγιοπολίτης που έχει εκδοθεί από τον L. Tardó, ο ΨΔαμ I και ο ΨΔαμ III δίνουν πέντε 'αισθήσεις': Τζάκισμα, Παρακλητική, Κούφισμα, Φθορά και Θέμα. Στον ΨΔαμ I είναι φανερό ότι οι όροι 'ημίτονα' και 'αισθήσεις' είναι ταυτόσημοι. Η Ακρίβεια φαίνεται να είναι η μόνη πραγματεία, κοντινή στις παραπάνω, που χρησιμοποιεί τον όρο 'ημίφωνον' για τα σημάδια και για το 'μέλος' τους.² Η Ακρίβεια, λοιπόν, δίνει τα Τζάκισμα, Παρακάλεσμα και Παρακλητική ως 'ημίφωνα'. Ταυτόχρονα δείχνει μια ισχυρή αντίθεση στο να περιληφθεί το Κούφισμα σ' αυτήν την τάξη. Ο ίδιος όρος, 'ημίφωνα', χρησιμοποιείται επίσης σε μια πραγματεία που ονομάζεται (στην Alexandru 2000) 'Prosodia' ('Προσωδία'). Τα: Τζάκισμα, Απόδραμα (γρ. Απόδερμα) και Παρακλητική περιλαμβάνονται σ' αυτήν την τάξη. Η συμπερίληψη του Αποδέρματος παρουσιάζεται μόνο σ' αυτήν την πραγματεία και μοιάζει μάλλον ύποπτη.³ Το 'ημίφωνον' σ' αυτήν την πραγματεία ισοδυναμεί με το 'αργία και

¹ Βλ. Floros 1970 I:149 κεξ και ειδικότερα Alexandru 2000 II:10-20. Δεν είναι σαφές ποιά Σείσμα εννοείται στον Αγιοπολίτη, ο συνδυασμός Βαρεία-Κεντήματα ή Πίεσμα-Υπορορή (βλ. ΑγιοπολίτηςR, §18). Από την άλλη, η ΜΒ Παρακλητική δεν εμφανίζεται καν στα πρώιμα ΜΒ χφφ, όπως π.χ. το Η (βλ. εδώ στην σχετική παράγραφο), άρα η κατάταξη σε ημίτονα ή ημίφωνα, που την περιλαμβάνει, δεν μπορεί να είναι, ακόμα και στον Αγιοπολίτη, πολύ παλαιά.

² Αν και φαίνεται ότι αυτός ο όρος έχει και μια ευρύτερη χρήση στην Ακρίβεια, σχετική και με την ορθογραφία. Βλ. παρακάτω.

³ Δεν έχουμε δει την ίδια την πραγματεία (από το χφ Σινά 1764, 16ου και 17ου-18ου αι), αλλά παίρνουμε από την Alexandru 2000:251. Ο συγγραφέας της πραγματείας παραθέτει σε μια σειρά τα

κτύποι'. Ο τελευταίος όρος πρέπει να έχει την σημασία των επί πλέον φθόγγων, καλλωπιστικών ή κανονικών. Αυτό όμως μπορεί να ισχύει για το Απόδερμα μόνο αν υπήρχε μια αργή μορφή εξήγησης της σημειογραφίας, κάτι που δεν φαίνεται να ισχύει για την υπό εξέταση περίοδο, όπως θα γίνει φανερό, έστω και εμμέσως, στην παρούσα μελέτη. Έτσι, η 'Προσωδία', καθώς και η πραγματεία 'Ερωταποκρίσεις'⁴ (που αναφέρεται από την Alexandru), θα πρέπει να θεωρηθούν ότι δεν αναφέρονται απ' ευθείας στην περίοδο που εξετάζουμε και δεν πρέπει να ληφθούν υπ' όψιν, τουλάχιστον όχι ως πρωτεύουσες πηγές, έστω κι αν μπορούν να περιλαμβάνουν και να διατηρούν πληροφορίες από παλαιότερες περιόδους.⁵

Οι αποκλίσεις μεταξύ των πραγματειών μπορούν ίσως να εξηγηθούν. Σχετικά με τον αριθμό των μελών της τάξης, δεν μπορούμε παρά να παρατηρήσουμε μια ισχυρή προκατάληψη των συγγραφέων για αριθμητικές αναλογίες. Αυτές οι αναλογίες μπορούν να προέρχονται από την ισχυρή σύνδεση της μουσικής και σημειογραφικής ορολογίας με τις κατατάξεις της γραμματικής ή από μια γενική τάση προς την αριθμολογία, θα μπορούσαν όμως να εξυπηρετούν και απομνημονευτικούς σκοπούς (βλ. Busse-Berger 2005). Στις περισσότερες παλαιές πραγματείες, το μεγαλύτερο μέρος των σημαδιών ονομάζεται συλλογικά 'τόνοι'. Αυτοί οι τόνοι παραλληλίζονται με τα *καβάλλια της τελείας μουσικής*, (ΑγιοπολίτηςR: §11,3 και 12,4, ΨΔαμ 152-154) δηλ. με τους 15 φθόγγους του Δις Διαπασών. Έτσι ο αριθμός τους είναι πάντα 15, αν και οι πίνακες αυτών των 15 σημαδιών δεν είναι πάντα ταυτόσημοι στις πραγματείες και στα χφφ. Σ' αυτούς τους τόνους προστίθενται 3 ημίτονα και 2 Μέλη ή 5 ημίτονα, χωρίς Μέλη, ώστε, μαζί με τα 4 Πνεύματα, ο συνολικός αριθμός των μουσικών σημαδιών να είναι 24, ακριβώς ο αριθμός των γραμμάτων του Αλφαβήτου (ή και των ωρών του νυχθημέρου). Φυσικά, μέσα από τέτοιες διαδικασίες, μερικά σημάδια δεν εμφανίζονται στους πίνακες, έστω κι αν χρησιμοποιούνται στα μουσικά κείμενα. Η αριθμολογία φαίνεται ισχυρότερη από την αλήθεια! Από την άλλη, ο χαρακτηρισμός των ημιτόνων ως 'αισθήσεων' φαίνεται να έχει πιέσει προς το να περιληφθούν στις

σημάδια Κράτημα, Κλάσμα και Διπλή, αποκαλώντας τα 'ἀργὰ καὶ μεγάλα', τα Παρακλητική, Απόδερμα και Δύο Αποστροφους, αποκαλώντας τα 'ἕτερα παρόμοια μεσία (sic)' και τα Παρακλητική, Αποδερμα και Κλάσμα, αποκαλώντας τα 'ημίφωνα' και προσθέτοντας "ἔχουσιν καὶ ἀργειαν καὶ κτύπους". Η όλη κατάταξη είναι ιδιόμορφη. Οι Δύο Απόστροφοι π.χ. δεν κατατάσσονται μαζί με τα άλλα Κρατήματα (Κράτημα, Διπλή), αλλά δίνεται η εντύπωση ότι είναι μάλλον συντομότερες. Αυτό, και άλλα, δείχνουν ότι μάλλον πρόκειται για μεταγενέστερη πραγματεία (βλ. και παρακάτω) και μάλλον με κάποια σύγχυση όρων. Ο όρος 'μεσία' (=μεσαία ή ημίσεια;) πρέπει να προέρχεται από το *ημί-* των όρων 'ημίτονον', 'ημίφωνον' ή από το 'ημίσεια ἀργία' του Κλάσματος (το οποίο όμως κατατάσσεται εδώ ως 'αργό και μεγάλο!'). Φαίνεται επίσης ότι ο συγγραφέας δίνει βάρος στην έννοια της κάποιας αργίας που συνδέεται με τα ημίφωνα και έτσι τα συμπαρουσιάζει μαζί με άλλες αργίες, συγχέοντάς τα μ' αυτές. Από την άλλη, το Κούφισμα δεν έχει αργία, έτσι δεν το περιλαμβάνει εδώ. Ως προς το ότι η Παρακλητική μπορεί να έχει μεταγενέστερα μια διάρκεια μεγαλύτερη από αυτήν που προκύπτει από τα στιχηρά και τους ειρμούς, και επομένως να μπορεί να θεωρηθεί ότι έχει μεγαλύτερη αργία, βλ. τα όσα γράφουμε εδώ στο τέλος της σχετικής παραγράφου.

⁴ Κώδ. Petropolitanus Graecus 239 (περ. γ' τέταρτο 18ου αι), φ 17-24. Εκδ. Gertsman 1994:241-316. Και εδώ διάφορες λεπτομέρειες (όπως π.χ. η αναφορά και γραφή Ψηφιστού κάτω από την Οξεία, το ότι η Υπορροή έχει και αργή ερμηνεία κá), οι οποίες δεν παρουσιάζονται ποτέ στις παλαιότερες πραγματείες, δείχνουν ότι πρόκειται για μεταγενέστερη πραγματεία, της οποίας ο συγγραφέας παίρνει μεν υλικό από παλαιότερες πραγματείες, έχει όμως στο μυαλό του μιαν αργότερη ερμηνεία της σημειογραφίας.

⁵ Οι πραγματείες συχνά αντιγράφουν υλικό από παλαιότερες πηγές και πολλές φορές περιγράφουν τα σημάδια κατά έναν παλαιότερο τρόπο απ' ό,τι θα ήταν κατάλληλο για την περίοδο που γράφτηκαν. Π.χ. ο Κύριλλος ο Μαρμαρινός (18ος αι) αντιγράφει τον Γαβριήλ (15ος αι) (και όχι τον Χρυσάφη, όπως γράφει ο ίδιος) και είναι μόνο σε μερικά σημεία που γίνεται φανερό ότι η σημειογραφία διαβαζόταν με διαφορετικό τρόπο στην εποχή του.

τάξεις αυτές και τα σημάδια Θέμα και Φθορά (για να επιτευχθεί ο αριθμός 5), τα οποία μοιάζουν μάλλον άσχετα με τα υπόλοιπα μέλη των τάξεων, αν και μια επί πλέον πιθανή, πιο ουσιαστική, εξήγηση γι' αυτό μπορεί να δοθεί.

Οι αποκλίσεις ως προς τα ίδια τα μέλη της τάξης θα μπορούσαν επίσης να εξηγηθούν. Όμως πρέπει πρώτα να καταστήσουμε σαφέστερο κάτι. Στις παλαιότερες πραγματείες δίνεται η εντύπωση ότι ο όρος 'ημίτονα' αναφέρεται κυρίως σε κάποιο ειδικό τρόπο εκτέλεσης. Οι περιγραφές της Ακρίβειας, καθώς και η περιγραφή της λειτουργίας των μελών της τάξης 'αισθήσεις', δείχνουν προς μια *επί πλέον* αναφορά στον τρόπο και τους κανόνες γραφής αυτών των σημαδιών.⁶ Τώρα, το Κούφισμα, στου οποίου την συμπερίληψη στα ημίφωνα αντιδρά έντονα ο συγγραφέας της Ακρίβειας, είναι σίγουρα ένα φωνητικό σημάδι. Έτσι, εμφανίζεται το παράδοξο ότι έχει 'φωνή' (1 φωνή), αλλά ταυτόχρονα χαρακτηρίζεται και ως 'ημίφωνο' (1/2 φωνή, ας πούμε). Έτσι ο συγγραφέας της Ακρίβειας προτιμά να το αποκλείσει από την τάξη των ημιφώνων (αν και δεν απορρίπτει πιθανόν τον ειδικό τρόπο εκτέλεσής του) και να περιλάβει ένα άλλο σημάδι, το Παρακάλεσμα, το οποίο, αν και δεν περιλαμβάνεται σε μια τέτοια τάξη σε άλλες πραγματείες, φαίνεται να έχει όντως μια στενή σχέση με τα ημίτονα (ή ημίφωνα), διότι παραλληλίζεται με ένα από τα πιο σταθερά μέλη της τάξης, την Παρακλητική, και σχετίζεται πειστικά με ένα άλλο σταθερό μέλος, το Κλάσμα (ή Τζάκισμα) από τον ίδιο τον συγγραφέα της Ακρίβειας. Οι περιγραφές της Ακρίβειας για το Κλάσμα δείχνουν επίσης προς την κατεύθυνση της επεξήγησης της ορθογραφίας, αν και χωρίς να αγνοούν το ρόλο του στο μέλος (Ακρίβεια 814-820, 826-827, 829-850, βλ. Παράρτημα IIIβ). Το Κλάσμα καλείται 'ημίφωνον', διότι μπορεί να τεθεί στην Οξεία χωρίς να την 'αφωνήσει'. Ως προς αυτό, το Κλάσμα αντιτίθεται, κατά την Ακρίβεια, στο 'άφωνον' Ίσον (ο όρος 'άφωνον' με μια περιορισμένη έννοια εδώ), το οποίο 'αφωνεί' την Οξεία. Έτσι το Κλάσμα, που δεν είναι έμφωνο, ούτε άφωνο μ' αυτή την περιορισμένη έννοια, αλλά επίσης ούτε άφωνο σαν τα άλλα άφωνα, τα οποία συνάγουν ανιόντα και κατιόντα σημάδια σε μια συλλαβή, και παριστάνει επίσης ένα 'κρούσμα', δηλ. πιθανόν έναν καλλωπιστικό φθόγγο, πρέπει τελικά να χαρακτηριστεί ως 'ημίφωνον'. Όμως, μια σύγκριση της χρήσης του Κλάσματος επί της Οξείας προς την υπόταξη της Οξείας από το Ίσον δεν είναι παρά ένας ορθογραφικός κανόνας, ένας κανόνας που εξηγεί την χρήση των σημαδιών στο σημειογραφικό σύστημα. Αυτό ίσως πρέπει να συνδεθεί με την συμπερίληψη του Θέματος και της Φθοράς στις 'αισθήσεις', έναν όρο με την ίδια σημασία στο πλαίσιο της σημειογραφίας, όπως είναι φανερό στα ΨΔαμ I, 195-197 αλλά και στον Αγιοπολίτη του Tardo, όπου (Tardo 1938:168-169) ο όρος 'ημίτονα' χρησιμοποιείται για τα πέντε σημάδια που χαρακτηρίζονται παρακάτω (Tardo 1938:172-173) ως 'αισθήσεις' (βλ. αποσπάσματα στο Παράρτημα IIIα). Όλα αυτά τα πέντε σημάδια γράφονται μαζί με τους 'τόνους' (τα φωνητικά σημάδια), χωρίς να τα 'αφωνούν', χωρίς να τα κάνουν να πάψουν να 'αισθάνονται'. Η Παρακλητική τίθεται πάνω στον συνδυασμό Κεντήματα-Οξεία και δεν τα 'αφωνεί', αλλά παράγει ένα 'παρακλητικό' άκουσμα. Ως 'Κούφισμα' πρέπει εδώ να εννοήσουμε το γράμμα Κάππα, που προσαρτάται στην Πεταστή και δεν την αφωνεί, αλλά της δίνει μια άλλη 'αίσθηση'. Ως 'Θέμα' πρέπει να εννοηθεί το γράμμα, το γραφικό σύμβολο Θήτα. Η πραγματεία μιλάει για θεματισμούς, γενικώς, και όχι μόνο για το Θέμα Απλούν:

⁶ Δεν γνωρίζουμε ακριβώς πώς αντιλαμβάνονταν και περιέγραφαν τα ημίτονα την εποχή της ΠΒσημ, αλλά σίγουρα μια επανερμηνεία έλαβε χώρα μετά το πέρασμα στην ΜΒσημ. Όπως είδαμε, και ο ρόλος και η σημασία των σημαδιών που καλούνται 'άφωνα' στην ΜΒ και ΥΒσημ επανερμηνεύθηκε, λόγω του αναλυτικού τρόπου γραφής στην ΜΒσημ. Η επεξήγηση των ιδιαιτεροτήτων της σημειογραφίας είναι ίσως ο κύριος σκοπός των συγγραφέων των πραγματειών. Βλ. π.χ. την αρχή της Ακρίβειας.

αίσθάνονται οί χωρικοί τούς ἐκείσε τόνους (δηλ. τα φωνητικά σημάδια) θεματισμὸν εἶναι. Το μέλισμα του Θέματος γίνεται αντιληπτό σαν ένα ιδιαίτερο 'αίσθημα' (feeling) του όλου μέλους, όχι ενός ιδιαίτερου σημαδιού. Το ίδιο συμβαίνει με το γραφικό σύμβολο της Φθοράς (=Δύο ή Απέσω Έξω+το σημάδι της Φθοράς, το Φ). Αν και δεν αναφέρεται ρητῶς, κάτι που αφορά την σημειογράφησή του υπονοείται πιθανόν και για το Κλάσμα: δεν 'αφώνει' την 'φωνήν' (δηλ. το φωνητικό σημάδι), αλλά 'προσκαλεί' για ένα 'σπάσιμό' της. Ο όρος 'ημίφωνον' 'μεταφράζεται' στην Ακρίβεια ως 'δύναμις' (244-247, βλ. Παράρτημα IIIγ). Δεν είναι απίθανο ότι εκφράσεις όπως *κατὰ δύναμιν αἰσθησις, κατ' ἐνέργειαν αἰσθησις, ἢ τῆς αἰσθήσεως δύναμις*, που βρίσκονται στα Σχόλια της γραμματικής (Hilgard 1901:120, σ.24-31) μπορεί να συνέβαλαν στον χαρακτηρισμό των εν λόγω σημαδιῶν ως 'αισθήσεων'.

Κλείνοντας αυτή την πρώτη παρουσίαση, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι οι όροι 'ημίφωνα', 'ημίτονα' ή 'αισθήσεις' χρησιμοποιούνται με δύο έννοιες: α. για το μέλος τους (στολίδια που ψάλλονται με 'μισή φωνή'), β. επειδή γράφονται με τα φωνητικά σημάδια (και με τα Άφωνα, γι' αυτό ίσως και διαχωρίζονται απ' αυτά), χωρίς να τα 'αφωνούν', αλλά προσθέτουν κάτι (γι' αυτόν τον λόγο, επίσης, δεν μπορούν να θεωρηθούν ως εντελῶς άφωνα).⁷

Τα σημάδια που περιλαμβάνονται στις αναφερθείσες τάξεις στις περισσότερες πραγματείες και πίνακες είναι τρία: Κλάσμα, Παρακλητική και Κούφισμα. Η συμπερίληψή τους σε μία κοινή τάξη δικαιολογήθηκε παραπάνω μέσω της απλής παρουσίας τους στις πραγματείες και τους πίνακες. Η ακριβέστερη εξέταση των ὄσων γράφονται στις πραγματείες γι' αυτά αποκαλύπτει ότι συνδέονται μεταξύ τους.

Το Κλάσμα και η Παρακλητική συνδέονται με ένα είδος χρονικής επιμήκυνσης, που περιγράφεται ως *μερικὴ ἀργία* ή *μικρὰ ἀργία*. Το Κλάσμα *ἀργεῖται μικρόν*. Καμία αργία δεν αποδίδεται στο Κούφισμα (Ακρίβεια:702-704, βλ. Παράρτημα IIδ). Το Κλάσμα και το Κούφισμα ἔχουν *κτύπους*. Το Κλάσμα *κλάται* και η Παρακλητική, συγκρινόμενη και με το Παρακάλεσμα, ἔχει μια εκτέλεση με *κεκλασμένην φωνήν* και ένα ημίφωνο 'μέλος'. Το Κούφισμα πρέπει να εκτελεσθεί με *κούφην* ή *ελαφρὰν φωνήν* και το Κλάσμα καλεῖται επίσης 'ελαφρόν Κλάσμα' και του αποδίδεται μια μάλλον ελαφρά, όχι έντονη, καλλωπιστική εκτέλεση, ὅπως δείχνουν οι λέξεις που χρησιμοποιούνται στην περιγραφή του (*τζακίζει μικρόν, κτυπεῖται ὀλίγον*. Επίσης, και η έκφραση για το Κλάσμα *ποιεῖ τὸν ψάλλοντα μακρὰν λιγυρώσαι* θα ἔπρεπε μάλλον να διορθωθεί σε *μικρόν λιγυρώσαι*).⁸ Ο ίδιος ο χαρακτηρισμός του ως 'ημιτόνου' ή 'ημιφώνου' υποδεικνύει μια ελαφρά, όχι έντονη, εκτέλεση. Επίσης, η Παρακλητική πρέπει να ψάλλεται *οὐ μετὰ σφοδροῦ τόνου ἀλλὰ ἰλαρῶς*. Το μέλος της *διὰ τὸ τῆς παρακλήσεως ταπεινὸν καθίσταται ὡς ἡμίφωνον*. Ο συγγραφέας της Ακρίβειας δεν περιλαμβάνει το Κούφισμα στα Ημίφωνα, λέει ὅμως ότι ἔχει *ελαφροτέραν φωνήν* από την Πεταστή και μία *κούφην ἐνέργειαν*. Αυτές οι λέξεις φαίνονται να ἔχουν μίαν ἄλλη σημασία στην Ακρίβεια (βλ. παρακάτω, στο Κούφισμα), αλλά μία 'ελαφρά' καλλωπιστική εκτέλεση για το Κούφισμα δεν μπορεί να αποκλειστεί και για τον συγγραφέα της Ακρίβειας.

⁷ Τα Άφωνα δεν προσθέτουν στολίδια, ὅπως θα δούμε. Για τα ημίφωνα πρβλ. επίσης τον ορισμό των ημιφώνων γραμμάτων στην γραμματική και τα Σχόλιά της. Βλ. π.χ. Hilgard 1901:42: *Δήλον ὅτι ἡμίφωνα ἐλέχθη ὡς ἡμῶν φωνῆς ἔχοντα ὅθεν ἐπιφέρει καὶ αὐτός, ὅτι ὅσον ἐλάττωνά ἐστι τῶν φωνηέντων ἐν τῇ ἐκφωνήσει τῶν τελείων φωνῆν ἔχόντων, τοσοῦτον εὐφωνότερά ἐστι τῶν ἄλλων ἐννεὰ στοιχείων τῶν καλουμένων ἀφώνων* και 334: *...ὅτι παρ' ὀλίγον, φησί, [τῆς τελείας ἐκφωνήσεως] τῶν φωνηέντων καὶ ταῦτα σχεδὸν ἔχουσι τέλειον φθόγγον*. Βλ. Επίσης αὐτόθι: 201, 332-335, 501.

⁸ 'Λιγυρός'=οξύτερος, βλ. Σχόλια γραμματικής, Hilgard 1901:21 σ3, 173 σ15-18, 307 σ11-13 και 34-36, 475 σ34-36, 476 σ1-3.

Έχουμε τονίσει ότι χρειάζεται να μεταχειριζόμαστε με προσοχή όλες αυτές τις μεταφορικές εκφράσεις που αποδίδονται στη λειτουργία των σημαδιών. Ο προσωδιακός χαρακτήρας της γραφής, η σύνδεση των σημαδιών με την συλλαβή και το γεγονός ότι πολλά σημάδια ήταν στην αρχή στενογραφικά σύμβολα, δηλ. τα μόνα σημάδια πάνω στην συλλαβή, μας υποδεικνύουν να σκεφτούμε ότι δεν υπονοούν πάντοτε στολίδια ή ιδιαίτερους τρόπους εκτέλεσης ή δεν αναφέρονται σε ένα από τα σημάδια της αναλυτικής ΜΒ της παράστασης, αλλά ότι πολύ συχνά περιγράφουν την συνολική εντύπωση που δίνεται από την μελωδική κίνηση σε *όλη* την συλλαβή. Ωστόσο, φαίνεται ότι εδώ, με τα ημίτονα, έχουμε να κάνουμε με πραγματικά στολίδια. Αυτά τα σημάδια δεν συνάγουν πολλά (φωνητικά) σημάδια μαζί. Το Κλάσμα μπορεί να τεθεί πάνω σε ένα απλό σημάδι ή να περιλάβει ένα ακόμη κατιόν σημάδι. Η Παρακλητική γράφεται μόνο πάνω από τον συνδυασμό των Κεντημάτων με την Οξεία. Το Κούφισμα γράφεται μόνο του ή, ως μία γραφική σύμβαση, περιλαμβάνει την επόμενη συλλαβή και το σημάδι της. Έτσι, ένα σημάδι με Κλάσμα είναι κάτι παραπάνω από έναν απλό φθόγγο, πρέπει να είναι ένας 'σπασμένος' φθόγγος. Δεν μπορεί να μοιραστεί αυτό το χαρακτηριστικό με άλλους φθόγγους ή δεν μπορεί να συνιστά πάντα ένα 'σπάσιμο' μαζί με άλλους φθόγγους. Η Παρακλητική τίθεται σε έναν συνδυασμό από δύο φθόγγους (1 χρόνου μαζί, όπως θα δείξουμε) και η ενέργειά της δεν μπορεί να είναι τίποτε άλλο παρά μια απλή ανακατονομή των μικρο-διαρκειών των δύο φθόγγων και ένα πιθανό στολίδι. Το Κούφισμα, που έχει 'κτύπους' όπως το Κλάσμα, είναι επίσης ένα απλό σημάδι που γράφεται μόνο του και δεν μπορεί να προκαλέσει την εντύπωση των 'κτύπων' μαζί με άλλα σημάδια στην ίδια συλλαβή. Μια προσεκτικότερη και ακριβέστερη εξέταση όλων αυτών, και άλλων όρων που αποδίδονται στα ημίτονα είναι, φυσικά, απαραίτητη, φαίνεται όμως ότι πρέπει να διακρίνουμε αυτές τις περιγραφές από τις περιγραφές σημαδιών που έχουν μεγαλύτερη διάρκεια και περιλαμβάνουν (πολλές φορές) περισσότερα φωνητικά σημάδια σε μία συλλαβή.

Αυτά είναι όσα αποκαλύπτουν οι θεωρητικές πραγματείες για τα ημίτονα. Όμως η μελέτη των ίδιων των μουσικών κειμένων μπορεί να αποκαλύψει περισσότερα. Πριν προχωρήσουμε στην ιδιαίτερη διαπραγμάτευση καθενός σημαδιού, μπορούμε να πούμε ότι στα μουσικά κείμενα τα τρία σημάδια (ή οι ομάδες τους) είναι εναλλάξιμα, και στις ΠΒ και στις ΜΒ πηγές, και επίσης εναλλάξιμα με απλά φωνητικά σημάδια (Οξεία, Πεταστή κλπ) και όχι με Σύνθετους τόνους, που πρέπει να έχουν μεγαλύτερες διάρκειες. Αυτό μπορεί να είναι μια ακόμη ένδειξη για τον καλλωπιστικό ρόλο των ημιτόνων και για το ότι ο οποιοσδήποτε καλλωπισμός που περιλαμβάνουν θα πρέπει να πραγματοποιηθεί μάλλον στο χρονικό πλαίσιο 1 απλού χρόνου. Η εγγύτερη έρευνα της ακριβούς φύσεως αυτού του καλλωπισμού θα δείξει ακριβέστερα τις στενές τους σχέσεις και θα δικαιολογήσει την παρατηρούμενη εναλλαξιμότητά τους.

7.1. Κλάσμα/Τζάκισμα

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 143-150]

Σύμφωνα με την έρευνα του C. Floros, το Κλάσμα γράφεται στις πρώιμες ΠΒ πηγές συνήθως μόνο του, ενώ μπορεί να βρεθεί (με τη ίδια σημασία) μαζί με την Απόστροφο, την Βαρεία ή την Οξεία στις μεταγενέστερες πηγές.⁹ Όπως δείχνουν οι μεταγραφές στην ΜΒσημ, αυτό το ΠΒ Κλάσμα μπορεί να παριστάνει ένα ή δύο φθόγγους, δηλ. μεταγράφεται ως ένα απλό φωνητικό σημάδι με Κλάσμα ή ως το ίδιο με ένα 'προσαρτημένο' κατιόν σημάδι (συνήθως Απόστροφο ή μερικές φορές

⁹ Βλ. Floros 1970 I:156-159 για μια αναλυτική περιγραφή του ΠΒ Κλάσματος. Βλ. και Strunk 1965:6-7.

Ελαφρόν+Απόστροφο, δηλ. -1 ή -3 φωνές (σπανιότερα με Ελαφρόν, -2 φωνές), βλ. πρδ. 4-7. Μια περίπτωση μεταγραφής του Κλάσματος, που δεν αναφέρεται από τον Floros, είναι η μεταγραφή του ως ένα φωνητικό σημάδι (συνήθως Ίσον ή Απόστροφος) με Κεντήματα.

Ο Floros διακρίνει τρεις περιπτώσεις ΠΒ Κλάσματος: α) ανιόν (*ascendens*), β) κατιόν (*descendens*) και γ) επαναληπτικό (*repetens*). Και στις τρεις περιπτώσεις, το Κλάσμα εμφανίζεται εναλλάξιμο με απλά φωνητικά σημάδια στις ΠΒ πηγές σε αντίστοιχες σημειογραφήσεις (δηλ. σε σημειογραφήσεις του ίδιου μέλους σε διάφορα χφφ, σε προσόμοια, στην ίδια Θέση κλπ). Αυτό είναι σαφώς φανερό στα παραδείγματα που δίνει Floros.¹⁰ Έτσι, το Κλάσμα μπορεί να αντικατασταθεί από μια Οξεία, μια Πεταστή, μια Βαρεία ή μια Απόστροφο, ή έναν συνδυασμό τους με Κλάσμα. Εάν εξαιρέσουμε την περίπτωση της Βαρείας, της οποίας η διάρκεια δεν έχει ακόμη εξετασθεί, η ισοδυναμία του Κλάσματος με την Οξεία, την Πεταστή και την Απόστροφο (για διαστήματα 1 φωνής ή για μεγαλύτερα) υποδεικνύει ότι η διάρκεια μιας συλλαβής που φέρει το Κλάσμα πρέπει να είναι 1 χρόνος. Θα δειχθεί ότι και μια ομάδα Βαρείας έχει την ίδια διάρκεια, έτσι κι αυτή η ισοδυναμία θα εδραιωθεί. Καθώς σε πολλές περιπτώσεις το ΠΒ Κλάσμα, γραμμένο μόνο του ή πάνω σ' ένα φωνητικό σημάδι, μεταγράφεται σαν 2-φθογγο Κλάσμα, η ίδια διάρκεια του 1 χρόνου πρέπει να αποδοθεί και σ' αυτούς τους 2-φθογγους συνδυασμούς (βλ. παρακάτω). Επίσης συλλαβές χωρίς κανένα σημάδι στην ΠΒσημ (ισοδύναμες με απλές Αποστροφούς) μπορούν να βρεθούν με Κλάσμα σε υστερότερες ΠΒ και τελικά σε ΜΒ πηγές. Και αυτό υποδεικνύει ότι το Κλάσμα είναι μάλλον ένα προαιρετικό στοιχείο (στολίδι), το οποίο θα μπορούσε και να λείπει.¹¹

Βλ. Πρδ. 1-3

Όλες αυτές οι ισοδυναμίες μπορούν να παρατηρηθούν και στις ΜΒ πηγές κατά την σύγκριση σε όλες τις περιπτώσεις ομοιότητας που έχουμε αναφέρει στην μεθοδολογία μας. Επειδή βρισκόμαστε σε 'ασφαλέστερο έδαφος' και σε πιο 'γνωστά νερά' με τις ΜΒ πηγές, μπορούμε επίσης να παρατηρήσουμε ακόμη περισσότερες ισοδυναμίες και με άλλους συνδυασμούς.

Ισοδυναμία με απλά σημάδια: Ειρμοί: 1Γβ, 1ΣΤε, 1Ζβ, [1Ηβ με διαφορά φθόγγων], 1Ηβ, 1Θα, 1Θδ, 2Αε, 2Γα, 2Δδ, 2Εε, 2ΣΤδ, 2Ζα, 2Θδ, 3γ, 3δ, 3ε. Προσόμοια: 1C, 2B, 4B, 5C, 7B, 7F, 7G, 14A, 15C, 15F, 19G (αλλαγή μέλους για καλύτερο τονισμό, ίδιος ρυθμός), 20E, 22G, 23J, 27B, 28J (διαφορετικό μέλος, ίδιος ρυθμός), 29A

Βλ. και εδώ Πρδ. 4, 8-15, 18, 32

Σε πολλές περιπτώσεις η ισοδυναμία περιορίζεται στην παρουσία ή απουσία του Κλάσματος σε μια συγκεκριμένη μελωδική κίνηση. Σε άλλες περιπτώσεις, όπως π.χ. με την ισοδυναμία ενός συνδυασμού με Κλάσμα προς ένα σημάδι με Κεντήματα, έχουμε ασφαλώς μελωδικές παραλλαγές, όμως, αν υποθέσουμε ότι ο ρυθμός πρέπει να παραμένει ο ίδιος στις περιπτώσεις ομοιότητας, κάτι που είναι φανερό από την συμφωνία του υπόλοιπου μέρους δύο συγκρινόμενων ομοίων μελωδικών γραμμών, συμπεραίνουμε ότι η διάρκεια του Κλάσματος θα πρέπει να είναι 1 χρόνος. Αλλιώς

¹⁰ Μικρές μελωδικές παραλλαγές μπορούν να παρουσιάζονται μεταξύ των πηγών, γενικώς όμως αυτές συμφωνούν και υπάρχουν πολλές περιπτώσεις όπου οι μελωδικές γραμμές ουσιαστικά συμπίπτουν, με την μόνη εξαίρεση ότι η μία πηγή γράφει το Κλάσμα και η άλλη γράφει ένα απλό σημάδι. Στις μικρές μελωδικές παραλλαγές περιλαμβάνονται και οι περιπτώσεις όπου το Κλάσμα μεταγράφεται ως κατιόν σε μια ΜΒ πηγή και ως επαναληπτικό σε μίαν άλλη.

¹¹ Ως προαιρετικό στοιχείο, το Κλάσμα θα μπορούσε να περιγραφεί ως 'συμβεβηκός' του φθόγγου, δηλ. ως ένα μη μόνιμο χαρακτηριστικό, το οποίο μπορεί να είναι παρόν ή όχι, χωρίς να επηρεάζει την 'ουσία' του φθόγγου. Πρβλ. την περιγραφή της Δασείας ως 'συμβεβηκός' του φθόγγου στα Σχόλια της γραμματικής, βλ. Hilgard 1901:496.

αυτές οι μελωδικές παραλλαγές δεν θα μπορούσαν εύκολα να εξηγηθούν, και μάλιστα στα πλαίσια των προσομοίων, των οποίων το μέλος πρέπει να παραμένει το ίδιο με των αυτομέλων.

Πρώτον, πρέπει να σημειώσουμε την ισοδυναμία του 1-φθόγγου Κλάσματος με την 2-φθογγή μορφή του, όπου ο δεύτερος φθόγγος του είναι ένα κατιόν σημάδι, συνήθως μια Απόστροφος.

Πρδ.: Ειρμοί: 1Αβ, 1Αε, 1Γδ, 1Ηγ, 1Ηδ, 1Θα (διαφορετικοί κοντινοί φθόγγοι), 2Δε, 2ΣΤβ, 2Ζα, 2Ηβ, 2Ηστ, 2Θε. Προσόμοια: 13D, 20E, 21H, 24G, 27F, 28G, (27C σε Κύλισμα)

Ισοδυναμία 2-φθογγου Κλάσματος με -1 και -3 φωνές: πρδ. 4-7

Αυτή η ισοδυναμία μπορεί να παρατηρηθεί είτε το Κλάσμα τίθεται σε ένα ανιόν σημάδι (δηλ. την Οξεία. Μπορεί να τεθεί και στο Ολίγον, αλλά σε μια ομάδα Βαρείας. Δεν τίθεται στην Πεταστή και στο Κούφισμα), στο Ίσον (όταν αυτό είναι μόνο του, σε μια ομάδα Βαρείας και στην υπόταξη της Οξείας από το Ίσον) ή σε ένα κατιόν σημάδι. Αυτό είναι ιδιαίτερα φανερό στην περίπτωση που η κατάβαση (στην επόμενη συλλαβή) που ακολουθεί το Κλάσμα είναι κατάβαση 2 φωνών. Αυτή είναι μια πολύ συχνά παρατηρούμενη ισοδυναμία και έχει ήδη παρατηρηθεί από τον J. Raasted (1981) για την περίπτωση που το Κλάσμα τίθεται στην Απόστροφο, μια περίπτωση που στην Chartres σημειογραφία περιγράφεται ως 'Ράπισμα'. Σ' όλες αυτές τις περιπτώσεις, είναι φανερό ότι η Απόστροφος μετά το σημάδι που φέρει το Κλάσμα είναι ένας 'διαβατικός' φθόγγος, που συνδέει τον πρώτο φθόγγο, αυτόν που φέρει το Κλάσμα, με τον φθόγγο που γράφεται ως δίφωνη κατάβαση. Αυτό δείχνει επίσης ότι αυτός ο διαβατικός φθόγγος πρέπει να 'κλέψει' κάποιο χρόνο από τον προηγούμενο φθόγγο, ώστε και το 1-φθογγο και το 2-φθογγο Κλάσμα να έχουν την ίδια διάρκεια. Αυτή η ισοδυναμία συνήθως δεν συναντάται, όταν η κατάβαση στη δεύτερη συλλαβή είναι μεγαλύτερη των 2 φωνών. Ετσι, δεν βρίσκεται μάλλον ποτέ στον κώδ. Α. Ωστόσο, μπορεί να βρεθεί στον κώδ. Η (ίσως και στον D): 1-φθογγο Κλάσματα που ακολουθούνται από μια κατάβαση 3 φωνών είναι ισοδύναμα με 2-φθογγο Κλάσματα ακολουθούμενα από κατάβαση 2 φωνών. Πρδ. 44-45. Φαίνεται σαν αυτός ο διαβατικός φθόγγος να ανήκει κατά κάποιον τρόπο στην 'φύση' του Κλάσματος. Με άλλα λόγια, φαίνεται ότι το Κλάσμα θα μπορούσε τελικά να θεωρηθεί ως ένα 2-φθογγο σημάδι: ένας φθόγγος συν τον επόμενο κατιόντα φθόγγο. Ο δεύτερος φθόγγος θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ένας κανονικός φθόγγος (όπως τον έχουν θεωρήσει κάποιοι Ρώσσοι μελετητές¹²) ή ως ένας 'προσαρτημένος καλλωπιστικός' φθόγγος (όπως τον έχει θεωρήσει ο van Biezen¹³). Αν και η ισοδυναμία της σημειογράφησης του Κλάσματος πάνω σε ένα απλό σημάδι και του 2-φθογγου Κλάσματος είναι τόσο δεδομένη και συχνή, ώστε το Κλάσμα να μπορεί ίσως να θεωρηθεί ότι μπορεί να ψαλεί πάντα ως 2-φθογγο Κλάσμα, η έρευνά μας θα δείξει ότι δεν είναι πάντα έτσι. Το Κλάσμα δεν είναι μια απλώς 'στενογραφική' παράσταση δύο απλών φθόγγων σε μια συλλαβή με την παραπάνω διαστηματική σχέση, ούτε μόνο ένας καλλωπιστικός φθόγγος που κατά τ' άλλα δεν επηρεάζει τον φθόγγο, στον οποίο τίθεται. Όπως θα δείξουμε, το Κλάσμα είναι πρωτίστως ένα στολίδι.

Πριν προχωρήσουμε, θα πρέπει να λύσουμε μια παρεξήγηση, που παρουσιάζεται μερικές φορές σε μεταγραφές, σχετικά με την ακριβή τοποθέτηση του Κλάσματος στο 2-φθογγο Κλάσμα (με την 'προσαρτημένη' Απόστροφο). Ως ανιόν Κλάσμα, δηλ. πάνω στην Οξεία ή το Ολίγον, μπορεί να τεθεί πάνω ή κάτω απ' αυτά. Δεν υπάρχει

¹² Βλ. αναφορές για την Ρωσική σχολή στο Κεφ. 2.

¹³ van Biezen 1968:28-31.

καμιά παρεξήγηση όταν τίθεται στην Οξεία, διότι η προσαρτημένη Απόστροφος γράφεται συνήθως κάτω από την Οξεία ή μερικές φορές, ιδίως στις παλαιότερες πηγές, στα δεξιά της και κοντά στη δεξιά 'άκρο' της. Η παρεξήγηση αφορά κυρίως την περίπτωση ομάδων Βαρείας που γράφονται με Ολίγον και Κλάσμα. Το Κλάσμα σ' αυτές τις περιπτώσεις μπορεί να γραφεί πάνω ή κάτω από το Ολίγον. Στην δεύτερη περίπτωση το Κλάσμα δεν ανήκει στην προσαρτημένη Απόστροφο αλλά στο Ολίγον. Ως επαναληπτικό Κλάσμα, γράφεται συνήθως πάνω από το Ίσον, όμως κάτω απ' αυτό στην υπόταξη της Οξείας από το Ίσον. Δεν υπάρχει κανένα πρόβλημα σ' αυτήν την περίπτωση αλλά, εάν βρεθεί σε ομάδα Βαρείας με Ίσον και μια 'Απόστροφο κάτω απ' αυτό, ανήκει στο Ίσον. Η κυριότερη παρεξήγηση παρατηρείται στο κατιόν Κλάσμα, δηλ. με Απόστροφο (ή μεγαλύτερη κατάβαση) ως πρώτο σημάδι. Εδώ οι Απόστροφοι γράφονται συνήθως κάπως λοξά (η δεύτερη κάτω δεξιά από την πρώτη) και το Κλάσμα γράφεται συνήθως με τέτοιο τρόπο, που δεν είναι σαφές σε ποιά Απόστροφο ανήκει.¹⁴ Δύο παρατηρήσεις οδηγούν στο συμπέρασμα ότι το Κλάσμα ανήκει σίγουρα στην πρώτη Απόστροφο. Πρώτον, το Κλάσμα που γράφεται σε μια απλή Απόστροφο (1-φθογγο Κλάσμα) γράφεται είτε πάνω απ' αυτήν ή στα δεξιά της. Όταν μια άλλη Απόστροφος προσαρτάται, ένα Κλάσμα γραμμένο στα δεξιά της πρώτης Αποστρόφου δίνει την εντύπωση ότι ανήκει στην προσαρτημένη. Δεύτερον, αν και ο παραπάνω 'συγχυτικός' τρόπος γραφής είναι ο συνηθισμένος, μπορούν να βρεθούν περιπτώσεις, σε στερεότυπες Θέσεις, όπου οι δύο Απόστροφοι γράφονται σε μια κατακόρυφη τοποθέτηση, η μια πάνω στην άλλη, και το Κλάσμα γράφεται στην από πάνω Απόστροφο (δηλ. σ' αυτήν που διαβάζεται πρώτη). Βλ. π.χ. τα ιδιόμελα της Λιτής των Χριστουγέννων *Δόξα εν ύψίστοις Θεῷ* κλπ στον κώδ. Α, 78v.¹⁵

Η ισοδυναμία που ήδη παρατηρήσαμε στις ΠΒ πηγές μεταξύ Κλάσματος και απλών φωνητικών σημαδιών μπορεί να παρατηρηθεί επίσης και στις ΜΒ πηγές. Βλ. τα πρδ. παραπάνω. Αυτές οι ισοδυναμίες μπορούν να βρεθούν στα προσόμοια (ειρμοί και προσόμοια της Μ. Τεσσαρακοστής) σε λιγότερο ή περισσότερο στερεότυπες μελωδικές κινήσεις. Πρέπει να υπενθυμίσουμε ότι αυτές οι ισοδυναμίες μπορούν να αναφέρονται μόνο στην παρουσία ή απουσία του Κλάσματος ή μπορούν να παρουσιάζονται όταν συμβαίνουν επίσης ελαφρές μελωδικές παραλλαγές. Αλλά και σε στερεότυπες καταλήξεις, το Κλάσμα μπορεί να εμφανίζεται ως ένα προαιρετικό στοιχείο. Εδώ, τα βασικά φωνητικά σημάδια (και άλλα χρονικά σημάδια) της Θέσης παραμένουν τα ίδια (αν και η ορθογραφία μπορεί καμιά φορά να επηρεασθεί από την παρουσία του Κλάσματος, βλ. παρακάτω) και ένα Κλάσμα προστίθεται σε ένα σημάδι της Θέσης.

Πρδ. 10-15

Συνεπώς, δεν πρόκειται στην ουσία για μεγαλύτερες μελωδικές παραλλαγές. Αυτές οι ισοδυναμίες δείχνουν ότι μια συλλαβή με 1-φθογγο ή 2-φθογγο Κλάσμα πρέπει να έχει τη διάρκεια ενός απλού φωνητικού σημαδιού, δηλ. 1 χρόνο, και το Κλάσμα πρέπει να είναι ένα απλό στολίδι πάνω στον βασικό φθόγγο, που δεν επηρεάζει την διάρκεια της συλλαβής και, συνεπώς, δεν επηρεάζει την συνολική

¹⁴ Αρκετά αργότερα από την εποχή που εξετάζουμε, οι δύο Απόστροφοι 'απλώθηκαν' οριζόντια και το Κλάσμα γράφτηκε όντως στην δεύτερη Απόστροφο. Όμως σε πολλές περιπτώσεις Θέσεων προτιμήθηκε αντί του 2-φθόγγου Κλάσματος η γραφή με το ισοδύναμο μονόφθογγο Κλάσμα, δηλ. πάλι με το Κλάσμα στην πρώτη Απόστροφο.

¹⁵ Κατακόρυφα γράφονται οι Απόστροφοι και όταν διαρκούν 2 χρόνους, όπως θα δούμε και θα μπορούσε να υπάρξει σύγχυση των δύο περιπτώσεων. Όμως αυτές δεν γράφονται συνήθως με Κλάσμα ή, αν γραφτούν, ένα Αντικένωμα μπορεί να βρεθεί γραμμένο ανάμεσά τους, που ξεχωρίζει τις δύο περιπτώσεις. Η περίπτωση γραφής 2-φθόγγου Κλάσματος με κατακόρυφες Αποστρόφους είναι πάντως πολύ σπάνια.

διάρκεια μιας Θέσης και τον συνολικό ρυθμό. Αυτό μπορεί επί πλέον να επιβεβαιωθεί από το γεγονός ότι δεν παρατηρείται πουθενά μια διαίρεση του 2-φθογγο Κλάσματος σε δύο συλλαβές, όπως συμβαίνει με τους Σύνθετους τόνους (που μπορούν να επίσης να περιλαμβάνουν το Κλάσμα. Για τους Σύνθετους τόνους και την διαίρεσή τους βλ. το επόμενο κεφάλαιο). Αυτό φαίνεται να έρχεται σε αντίθεση με την περιγραφή του Κλάσματος ως 'μισής *αργίας*' στην Παπαδική. Η όποια αργία του δεν είναι σαν την αργία π.χ. της Διπλής, που μπορεί να διαιρεθεί σε δύο συλλαβές. Αλλά αυτό θα γίνει σαφέστερο παρακάτω.

Από τις ισοδυναμίες του Κλάσματος προς απλά σημάδια, πρέπει ίσως να εξαρθεί η ισοδυναμία του με το Κούφισμα (βλ. πρδ. εκεί), ένα άλλο σημάδι που περιγράφεται ως ημίτονο στις πραγματείες και συνδέεται με το Κλάσμα (έχουν και τα δύο 'κτύπους' κλπ).

Επίσης, ομάδες Βαρείας με Κλάσμα είναι ισοδύναμες με ομάδες Βαρείας χωρίς Κλάσμα. Πρδ.: Ειρμοί: 1Θα, 2Θδ, Προσόμοια: 2Α, 4Α, 7Γ, 18Α, (και 17Δ σε καταληκτικό μέλισμα, 22Β, 23C κόκκινο Κλάσμα στο προσόμοιο).

Αυτό είναι κάτι που παρατηρείται συχνά κατά την σύγκριση πρωϊμοτέρων και νεοτέρων πηγών. Συγκρίνοντας τα ίδια μέλη π.χ. στα Η και Γ ή στα Δ και Α, μπορούμε να δούμε ότι τα παλαιότερα Η και Δ προτιμούν να γράφουν τις μελωδικές κινήσεις χωρίς το Κλάσμα, ενώ τα νεότερα Γ και Α τις προτιμούν με το Κλάσμα. Τα παραδείγματα μπορούν να είναι αναρίθμητα, όμως μια απλή ματιά στους πίνακες του Velimironic μπορεί να επιβεβαιώσει αυτό που είπαμε. Αυτή η ισοδυναμία μπορεί όμως να παρατηρηθεί και στα πλαίσια του ίδιου χφ, στον τρόπο γραφής μιας συγκεκριμένης Θέσης ή στα προσόμοια. Επί πλέον, ομάδες Βαρείας με Ολίγον, Κλάσμα και Απόστροφο εναλλάσσονται ελεύθερα με Οξεία+Κλάσμα+Απόστροφο (=2-φθογγο ανιόν Κλάσμα) και με Οξεία+Κλάσμα (1-φθογγο ανιόν Κλάσμα) ή Βαρεία με Ίσον ως πρώτο σημάδι εναλλάσσεται με Ίσον με Κλάσμα που υποτάσσει Οξεία.

Πρδ.: Ειρμοί: 1Θβ, Προσόμοια: 2Ι, 9Γ, 10Ι, 19Κ, 24Α, 27Α, 27Α-Β, 28Δ, 28Η

Επίσης, μια ομάδα Βαρείας με δύο Αποστροφους είναι ισοδύναμη με Ράπισμα (δηλ. το 2-φθογγο Κλάσμα που αποτελείται από ένα κατιόν σημάδι με Κλάσμα συν μια Απόστροφο)

Πρδ. 17

Αυτό είναι μια ακόμη ένδειξη ότι το Κλάσμα είναι ένα στολίδι, που δεν επηρεάζει την διάρκεια μιας ομάδας Βαρείας, αλλά καλλωπίζει κατά κάποιον τρόπο τον πρώτο φθόγγο της. Επί πλέον, ομάδες Βαρείας με Κλάσμα (και, φυσικά, και χωρίς αυτό) αποκαλύπτονται ισοδύναμες με απλά φωνητικά σημάδια

Πρδ.: Ειρμοί: 1Ηβ (διαφορετικοί φθόγγοι), 2Δγ, Προσόμοια: 16F, 27B.

Ένα άλλο είδος ισοδυναμίας, ιδιαίτερα σημαντικό, είναι η ισοδυναμία ενός 1-φθογγο Κλάσματος με έναν συνδυασμό με Κεντήματα, πράγμα που επιβεβαιώνει την διάρκεια του 1 χρόνου με έναν διαφορετικό τρόπο, ενώ ταυτόχρονα είναι μια ανάλυση του Κλάσματος. Πρόκειται για την περίπτωση μιας Αποστροφου με Κλάσμα ακολουθούμενης από μιαν άλλη Απόστροφο σε διαφορετική συλλαβή σε λιγότερο ή περισσότερο στερεότυπες μελωδικές κινήσεις και Θέσεις. Η πρώτη Απόστροφος σ' αυτές τις Θέσεις μπορεί να βρεθεί και χωρίς το Κλάσμα (ως απλή Απόστροφος) σε ΠΒ ή/και ΜΒ πηγές.

Πρδ. 19-24

Ένα παράδειγμα είναι η καταληκτική Θέση του πλ. β' στο *Αύγουστου μοναρχήσαντος* (πρδ. 20). Η Θέση εμφανίζεται σε ΠΒ πηγές είτε με μία απλή Απόστροφο είτε με Απόστροφο+Κλάσμα είτε με Απόστροφο+Κεντήματα. Η

ισοδυναμία Αποστροφού+Κλάσμα προς μίαν απλή Απόστροφο επιβεβαιώνει την διάρκεια του 1 χρόνου κατά τον ένα τρόπο. Η ισοδυναμία Αποστροφού+Κλάσμα προς Απόστροφο+Κεντήματα την επιβεβαιώνει κατά έναν άλλο τρόπο, καθώς ο δεύτερος συνδυασμός έχειδειχθεί ότι διαρκεί 1 χρόνο. Έτσι, πρέπει να θεωρήσουμε ότι εδώ η Απόστροφος με Κλάσμα *αναλύεται* ως ένας συνδυασμός Αποστροφού με Κεντήματα. Αυτή, με Απόστροφο και Κεντήματα, είναι και η μορφή, με την οποία εμφανίζεται πάντα η Θέση αυτή στις MB πηγές.¹⁶ Όμως και στα πλαίσια των MB πηγών, το Κλάσμα και η ανάλυσή του μπορούν να εναλλάσσονται, αν και όχι τόσο συχνά.

Μια ειδική περίπτωση αυτής της ισοδυναμίας είναι η τοποθέτηση του Κλάσματος ως προωθόντος στοιχείου, δηλ. στη τελευταία συλλαβή ενός κώλου. Πρδ. 25-27. Ας εξετάσουμε ειδικότερα την περίπτωση που το φωνητικό σημάδι της συλλαβής είναι κατιόν, επειδή αυτά που θα πούμε είναι εμφανέστερα (ή και συχνότερα). Η εξέταση αυτής της περίπτωσης απαιτεί την γνώση της διάρκειας της Βαρείας και του Πιάσματος, καθώς και την γνώση του ρυθμού, που δεν τα έχουμε δει ακόμη, αλλά θα την παρουσιάσουμε χάριν πληρότητας και διότι δίνει μια επί πλέον επιβεβαίωση της ανάλυσης του Κλάσματος. Στο πλαίσιο του δισήμου ρυθμού, που θα αποκαλυφθεί κατά την διάρκεια αυτής της μελέτης, και όταν το επόμενο κώλον αρχίζει με μια Απόστροφο στη άρση (upbeat), ένα Κλάσμα γράφεται στην Απόστροφο (ή γενικά, στο κατιόν σημάδι) του πρώτου κώλου. Όταν, με την ίδια Θέση, το επόμενο κώλον αρχίζει στη θέση (downbeat), το προωθόν στοιχείο γράφεται ως ένας συνδυασμός με Πίεσμα και Κεντήματα. Όπως θα δούμε, πρόκειται για μια συναίρεση: η μελωδική κίνηση, που πριν αντιστοιχούσε σε δύο συλλαβές, αντιστοιχεί τώρα μόνο σε μία, δηλ. ο φθόγγος με το Κλάσμα και η επόμενη Απόστροφος βρίσκονται τώρα σε μία συλλαβή. Αυτό εκφράζεται σημειογραφικά με την συμπερίληψη και των δύο σημαδιών υπό το Πίεσμα. Αλλά αυτό που είναι σημαντικό είναι ότι το σημάδι με το Κλάσμα εμφανίζεται αναλυμένο με Κεντήματα. Τέλος, όταν το επόμενο κώλον αρχίζει κατ' ευθείαν με τον φθόγγο που αντιστοιχεί στο σημάδι με το Κλάσμα στις προηγούμενες περιπτώσεις, μια Βαρεία με Κεντήματα εμφανίζεται αντί του του κατιόντος σημαδιού με το Κλάσμα.

Μια άλλη επιβεβαίωση αυτής της ανάλυσης μπορεί να εξαχθεί από τις πρωιμότερες ΠΒ πηγές, αυτές που δεν χρησιμοποιούν τα Κεντήματα. Πρδ. 29-33. Έτσι π.χ. ο ΠΒ συνδυασμός Βαρεία-Κλάσμα σε στερεότυπες καταλήξεις στον πλ. α' στον κώδ. L στους πίνακες του Velimigoniέ εμφανίζεται πάντοτε μεταγραμμένος στις MB πηγές ως μια κατάβαση 3 φωνών+Κεντήματα. Περαιτέρω έρευνα θα μπορούσε να δείξει ότι πιθανόν το ίδιο να μπορεί να βρεθεί και σε άλλες Θέσεις.¹⁷

Έτσι, ο ένας χρόνος μιας Αποστροφού 'σπάζεται' σε δύο κομμάτια. Καθώς 'Κλάσμα' σημαίνει 'σπάσιμο' ή 'κομμάτι',¹⁸ αυτό φαίνεται να αντιστοιχεί ακριβώς στο όνομά του. Φαίνεται να αντιστοιχεί επίσης στις περιγραφές του Κλάσματος στις πραγματείες. Τα αντίστοιχα χωρία απ' αυτές μπορούν να βρεθούν στο Παράρτημα Πγ. Μια εγγύτερη ματιά σ' αυτά θα ήταν πολύ χρήσιμη για τον προσδιορισμό της λειτουργίας του Κλάσματος.

Οι ακόλουθες λέξεις αναφέρονται στις περιγραφές του Κλάσματος στις πραγματείες: *κλάται*, *κτύπος*, *κρούσμα*. Αυτές φαίνονται να δείχνουν ένα μικρό στολίδι που 'σπάει' τον βασικό φθόγγο σε κομμάτια. Το στολίδι πρέπει να είναι

¹⁶ Η, που είναι το ίδιο, με Πεταστή ή Οξεία με Γοργόν, όπως αναφέραμε στα περί Κεντημάτων.

¹⁷ Για αναλύσεις του Κλάσματος μέσω Κεντημάτων, βλ. και στα περί Βαρείας (μονόφθογγη Βαρεία) και τα εκεί παραδείγματα.

¹⁸ Και οι δύο όροι, 'Κλάσμα' και 'Τζάκισμα' χρησιμοποιούνταν στα μαθηματικά με την έννοια του μαθηματικού κλάσματος.

ελαφρό, διότι το Κλάσμα *κτυπείται ὀλίγον*. Αυτό συνδέεται ίσως με μια μικρή χρονική επιμήκυνση (*ἀργείται μικρόν*). Αυτή η επιμήκυνση θα πρέπει να είναι μια σχετική επιμήκυνση (*μερική ἀργία*) του ενός κομματιού του σπασμένου φθόγγου, διότι είδαμε ότι το Κλάσμα είναι πάντα εναλλάξιμο με απλά σημάδια ή με συνδυασμούς διάρκειας 1 χρόνου. Ας εξετάσουμε όμως τους δύο όρους ‘κτύπος’ και ‘κρούσμα’.

Οι δύο λέξεις μάλλον συμπίπτουν σημασιολογικά. Ενώ η πρώτη δεν βρίσκεται μάλλον αλλού,¹⁹ η δεύτερη βρίσκεται σε συνδυασμό με το Ολίγον και την Οξεία:

Εἰ καὶ [τὸ ὀλίγον] εὐρίσκεται πολλάκις εἰς τόπους, <καὶ> κρούει ὑψηλὰ καὶ καταβαίνει, ἀλλ’ οὐκ ἔστι μόνον, εἰ μὴ μετὰ ψηφιστοῦ γίνεται τὸ κρούσμα, οὕτως δέ (μουσικά παραδείγματα). Καὶ διότι χωρὶς ἐτέρον σημαδίου ἀφώνου οὐ δύναται κρούειν καὶ καταβαίνειν, οὐ τίθεται τὸ κέντημα ὑποκάτω αὐτοῦ, ὡσπερ τὴν ὀξειαν καὶ τὴν πετασθὴν (Ακρίβεια 82-89. Βλ. στο Παράρτημα IIIδ)

Ἡ δὲ ὀξεία θρασύτερόν ἐστι σημάδιον [τοῦ ὀλίγου] ἐπάνω γὰρ κρούει τὴν φωνὴν καὶ καταβαίνει χωρὶς ἀργίας ὑποκάτω, οἷον τότε (παραδείγμα) (βλ. Ακρίβεια 107-112).

Εἶναι φανερό ότι ‘κρούσμα’ σημαίνει έναν ψηλότερο φθόγγο. Ἄρα το στολίδι του Κλάσματος πρέπει να είναι ένας ψηλότερος φθόγγος. Ὅτι εἶναι ἔτσι εἶναι φανερό από τις περιπτώσεις ἀνάλυσης του Κλάσματος μέσω των Κεντημάτων. Το ἔτσι πρέπει να εἶναι και σε ἄλλες περιπτώσεις του Κλάσματος δίνεται στην Ακρίβεια, 829-832:

Τὸ τζάκισμα τίθεται εἰς τὴν ὀξειαν, ἢ εἰς τὸ ὀλίγον διὰ τὸ κρούσμα, οὕτως δέ (μουσικό παράδειγμα, βλ. Παράρτημα IIIγ, δ, ε, στ). Ἡ Οξεία τώρα ἢ το Ολίγον εἶναι ‘κρούσματα’ ἀπὸ μόνου τους. Δεν θα υπήρχε ἀνάγκη να γραφεί το Κλάσμα πάνω τους για να δειχθεῖ το κρούσμα. Ἄρα, ‘κρούσμα’ ἐδῶ πρέπει να εἶναι ἕνας πρόσθετος, καλλωπιστικός, ψηλότερος φθόγγος. Και μάλιστα, στο μουσικό παράδειγμα που δίνεται στην Ακρίβεια, το Κλάσμα τίθεται δυο φορές σε Οξείες που υποτάσσονται ἀπὸ το Ἴσον. Αν και οι ἀντίστοιχοί τους φθόγγοι εἶναι ψηλότεροι ἀπὸ τους φθόγγους που ἀκολουθοῦν, ἕνα Ἴσον δεν θα περιγραφόταν ως ‘κρούσμα’. Το τρίτο Κλάσμα του παραδείγματος τίθεται στο Ολίγον με Κέντημα (ἀνάβαση 2 φωνῶν) μιας ομάδας Βαρείας. Πάλι, αὐτό εἶναι ‘κρούσμα’ ἀπὸ μόνου του, ἄρα κι ἐδῶ ‘κρούσμα’ θα πρέπει να σημαίνει ἕναν πρόσθετο καλλωπιστικό ψηλότερο φθόγγο που παράγεται ἀπὸ το Κλάσμα.

Μερικές ἀκόμη ἀναφορές της λέξης ‘κλάσμα’ και ‘κρούσμα’ και των παραγῶγων τους μπορούν να ενισχύσουν αὐτὴν την ἐρμηνεία. Ἡ λ. *περίκλασις* βρίσκεται στην γραμματική και τα Σχόλιά της σε συνδυασμό με την περισπωμένη. *Περίκλασις φωνῆς λέγεται ἢ ἐν τῷ αὐτῷ ἀνένεξις καὶ κατένεξις, μὴ ἐπιμενούσης τῆς φωνῆς ἐν τῇ ἀνατάσει* (βλ. Hilgard 1901:23). Στην ἀρχαία μουσική θεωρία (Ανώνυμος του Bellermann, Βρυένιος) βρίσκουμε ἐπίσης τα λεγόμενα ‘σχήματα μέλους’: για την οργανική μουσική *ἐκκρουσις* εἶναι η πορεία ἀπὸ ἕναν ψηλότερο φθόγγο πρὸς ἕναν χαμηλότερο, *ἐκκρουσμός* εἶναι η ἐκτέλεση ενός χαμηλότερου φθόγγου μεταξύ δύο ὁμοίων φθόγγων, *πρόκρουσις* εἶναι η πορεία ἀπὸ ἕνα χαμηλότερο φθόγγο πρὸς ἕνα ψηλότερο, *προκρουσμός* εἶναι η ἐκτέλεση ενός ψηλότερου φθόγγου μεταξύ δύο ὁμοίων φθόγγων.²⁰ Κάποια τουλάχιστον ἀπ’ αὐτὰ τα σχήματα φαίνονται να ταιριάζουν στην ἐνέργεια του Κλάσματος. Ἡ ἐκκρουσις φαίνεται να ταιριάζει στο 2-φθόγγο Κλάσμα, αὐτό με την προσαρτημένη κατάβαση. Ὁ ἐκκρουσμός δεν φαίνεται να ταιριάζει, μπορεί ὁμως να συνδεθεῖ με ἕνα ἀπὸ τα ‘σχήματα’ του Ξηροῦ

¹⁹ Βρίσκεται μόνο με την ἐννοια της οκτάβας A-a, ὅπου το A εἶναι η βάση ενός θεωρητικά πλ. β’, κατὰ το 5χορδο σύστημα, και a εἶναι η βάση του α’ ἤχου, ἢ του πλ. α’. Ἐτσι, πλ. α’ και πλ. β’ εἶναι ὁμοιοὶ ‘ἀπὸ κτύπου’. Βλ. σχετικό ἀπόσπασμα και παραπομπές στο Alexandru 2000:216.

²⁰ Βλ. Alexandru 2000:144

Κλάσματος. Η πρόκρουσις ταιριάζει στην περιγραφείσα ανάλυση του κλάσματος μέσω των Κεντημάτων. Τέλος, ο προκρουσμός ταιριάζει στην αναφερθείσα 'περίκλασιν' και θα δειχθεί ότι αποτελεί την κύρια ενέργεια του Κλάσματος. Αυτά τα σχήματα περιλαμβάνουν και μια κατιούσα κίνηση μαζί με μια ανιούσα. Η ανάλυση του Κλάσματος μέσω των Κεντημάτων, καθώς και η σημασία της λέξης 'κρούσμα' ως μίας ανιούσας κίνησης, μας αναγκάζουν να δεχθούμε μόνο την ανιούσα κίνηση ως στολίδι του Κλάσματος (δηλ. στολίδι στον κύριο φθόγγο, πέρα από την τυχόν προσαρτημένη Απόστροφο).

Μέχρις εδώ, έχουμε βρεί μόνο την ανάλυση του Κλάσματος που περιγράψαμε. Δεν υπάρχει άλλη περίπτωση ισοδυναμίας, όπου να μπορούμε να ισχυρισθούμε ότι το Κλάσμα 'αναλύεται', εκτός ίσως από τις περιπτώσεις, όπου το 1-φθόγγο Κλάσμα είναι ισοδύναμο με το 2-φθόγγο. Το τελευταίο θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μία 'ημιαναλυτική' σημειογράφηση του 1-φθόγγου Κλάσματος. Ωστόσο, το ίδιο το Κλάσμα, που εξακολουθεί να γράφεται στην 2-φθόγγη σημειογράφηση, δεν αναλύεται. Ο λόγος θα γίνει σύντομα φανερός, αλλά προς το παρόν θα μπορούσε κανείς να εγείρει κανείς δύο ενστάσεις: α) μπορεί να μην πρόκειται για ανάλυση αλλά για παραλλαγή της Θέσης (πρβλ. την υποτιθέμενη ανάλυση της Οξείας και της Πεταστής) και β) αυτή η 'ανάλυση' μαρτυρείται μάλλον μόνο σε μιαν Απόστροφο, όταν μια άλλη Απόστροφος σε διαφορετική συλλαβή ακολουθεί. Τί συμβαίνει με το Κλάσμα που βρίσκεται πάνω σε άλλα σημάδια ή συνδυασμούς, ή με το 2-φθόγγο Κλάσμα, ή τί συμβαίνει, όταν το ακόλουθο κατιόν διάστημα είναι μεγαλύτερο της 1 φωνής; Ας αρχίσουμε από την δεύτερη ένσταση.

Έχουμε ήδη δείξει ότι ένα 1-φθόγγο Κλάσμα ακολουθούμενο από μια κατάβαση 2 φωνών στην επόμενη συλλαβή είναι ισοδύναμο με ένα 2-φθόγγο Κλάσμα, δηλ. με ένα Κλάσμα που τίθεται στο πρώτο σημάδι (Οξεία, Ολίγον, Απόστροφος κλπ) με μια προσαρτημένη Απόστροφο, ενώ η 2-φωνη κατάβαση γίνεται κατάβαση 1 φωνής. Έτσι, μπορούμε να μιλήσουμε πρώτα για το 2-φθόγγο Κλάσμα. Φαίνεται, λοιπόν, ότι εδώ οι περιγραφές του 'κρούσματος', ενός ανιόντος φθόγγου, που δόθηκαν παραπάνω για το Κλάσμα, καθώς και η μικρή 'αργία' που αποδίδεται στο Κλάσμα στις πραγματείες, μπορούν να δώσουν την ερμηνεία του 2-φθόγγου Κλάσματος. Η προσθήκη ενός καλλωπιστικού φθόγγου και η επάνοδος στον βασικό φθόγγο απαιτεί κάποιο χρόνο. Μιας και μια κίνηση με Κλάσμα έχει δειχθεί ισοδύναμη με μια κίνηση με απλά σημάδια, όλο αυτό πρέπει να επιτευχθεί στο πλαίσιο του 1 χρόνου. Άρα, μιας μικρής κλίμακος ανακατανομή των χρονικών διαρκειών πρέπει να λάβει χώρα. Σύμφωνα μ' αυτό, ο φθόγγος που φέρει το Κλάσμα πρέπει να επεκταθεί σε σχέση με την ακολουθούσα κατάβαση (συνήθως μία Απόστροφο) της ίδιας συλλαβής. Στο πλαίσιο του 1 χρόνου, αυτό σημαίνει ότι ο φθόγγος που φέρει το Κλάσμα πρέπει να έχει διάρκεια, ας πούμε, $\frac{2}{3}$ του χρόνου και η ακολουθούσα κατάβαση $\frac{1}{3}$ του χρόνου, ή ο φθόγγος με το Κλάσμα $\frac{3}{4}$ του χρόνου και η ακολουθούσα κατάβαση $\frac{1}{4}$ του χρόνου. Ο ανιών καλλωπιστικός φθόγγος του Κλάσματος μπορεί να ψαλεί κάπου στο μέσον του ελαφρώς επεκταθέντος κυρίου φθόγγου του ή ανάμεσα στο πρώτο μισό του και στο ακόλουθο $\frac{1}{4}$ του χρόνου, 'κλέβοντας' κάποιο χρόνο από το πρώτο μέρος αυτού του 'σπασίματος'. Έτσι, αυτός ο καλλωπιστικός φθόγγος, αυτό το 'κρούσμα', είναι πολύ σύντομος και πρέπει να γίνει αντιληπτός και να εκτελεσθεί μάλλον όχι όπως ένας 'κανονικός' φθόγγος, αλλά να παραχθεί κάπως μέσω της ρινικής κοιλότητας. Επειδή δεν έχει την ένταση και την δύναμη των κανονικών φθόγγων, μπορεί να κατανοηθεί και να περιγραφεί ως 'μισός φθόγγος' και έτσι να δικαιολογήσει τον χαρακτηρισμό του Κλάσματος ως 'ημιφώνου', αλλά και τον χαρακτηρισμό του ως 'ημιτόνου', με την έννοια του 'ασθενούς', αυτού που έχει 'μισή

(δηλ. μικρή) δύναμη, μισή ένταση' ('τόνο').²¹ Η συμμετοχή της ρινικής κοιλότητας δίνει ίσως την αναλογία με την γραμματική, όπου τα σύμφωνα Μυ και Νυ ανήκουν στα Ημίφωνα.

Προφανώς, ένα τέτοιο στολίδι του Κλάσματος δεν ήταν εύκολο να γραφεί αναλυτικά, εκτός από την περίπτωση της ανάλυσης με Κεντήματα.²² Έτσι, δεν μπορούσε παρά να γραφεί κατά έναν 'στενογραφικό' τρόπο.

Ότι αυτή πρέπει να είναι η ερμηνεία του (2-φθόγγου) Κλάσματος μπορεί να επιβεβαιωθεί μέσω των ισοδυναμιών με απλά σημάδια, τις οποίες έχουμε βρεί. Η ισοδυναμία συνδυασμών όπως το Ράπισμα προς ομάδες Βαρείας και Βαρείας με Κλάσμα δείχνει ότι το Κλάσμα πρέπει να είναι κάτι παραπάνω από τους δύο φθόγγους που παριστάνονται από την Βαρεία. Πρέπει στην πραγματικότητα να είναι αυτό που υπαγορεύει το όνομά του: το σπάσιμο ενός φθόγγου, ένα μικρό στολίδι, που πραγματοποιείται στο χρόνο που είναι διαθέσιμος για τους δυο φθόγγους, δηλ. στην διάρκεια του 1 χρόνου της μελωδικής κίνησης. Αυτό το στολίδι, αυτό το σπάσιμο, πρέπει πιθανόν να είναι διαφορετικό από την ανάλυση μέσω Κεντημάτων, αλλά προφανώς όχι εντελώς ανόμοιο. Μπορεί να είναι ένας επί πλέον ανιών φθόγγος στο πρώτο σημάδι, που φέρει και το Κλάσμα. Αυτό μπορεί να επιτευχθεί μέσω της ελαφράς ανακατανομής διάρκειών που περιγράψαμε.

Έτσι, η ανάλυση με Κεντήματα δεν θα μπορούσε να εφαρμοστεί σε κάθε περίπτωση, αλλά η εκτέλεση του 2-φθόγγου Κλάσματος δεν είναι κάτι εντελώς διαφορετικό. Ο καλλωπιστικός φθόγγος θα μπορούσε πιθανόν να γραφεί με Κεντήματα σ' όλες τις περιπτώσεις. Ωστόσο, θα ήταν πολύ δύσκολο να σημειωθούν οι διάρκειες των φθόγγων, που θα ήταν πολύ σύντομες. Συνήθως, τέτοιες σύντομες διάρκειες υπόκεινται σε ελαφρές ρυθμικές παραλλαγές (nuances) και δεν είναι εύκολο να περιγραφούν με ακριβείς όρους.

Τώρα, αυτή η μικρή χρονική επέκταση του πρώτου φθόγγου θα μπορούσε να υπάρχει στην πράξη και στην περίπτωση της ανάλυσης με Κεντήματα (που βρίσκεται πραγματικά στα χφφ και που την περιγράψαμε). Ή θα μπορούσε να υπάρξει μια ελαφρά επέκταση των ίδιων των Κεντημάτων. Αλλά τέτοιες μικροπαραλλαγές θα ήταν μάλλον αδύνατο να καταγραφούν αναλυτικά.²³

Για την πρώτη ένσταση, δηλ. για το αν πρόκειται για ανάλυση του Κλάσματος μέσω των Κεντημάτων ή για παραλλαγή της Θέσης, σε συνδυασμό και με την δεύτερη ένσταση, δηλ. ότι η 'ανάλυση' με Κεντήματα δεν μπορεί να εφαρμοστεί σε όλες τις περιπτώσεις και στην πραγματικότητα συναντάται μόνο όταν ακολουθεί

²¹ Το συνθετικό 'ημι-' δεν έχει αναγκαστικά αυστηρά αριθμητική έννοια, αλλά μπορεί να σημαίνει 'μικρός, λίγος, σχεδόν' κτλ. Βλ. τις αναφορές για τον ορισμό των ημιφώνων γραμμάτων στην σημ. 7 και Alexandru 2000:135 Το στολίδι που περιγράψαμε εδώ για το Κλάσμα υπάρχει στην σύγχρονη πρακτική του Βυζαντινού μέλους, γραφόμενο με τα σημάδια Ομαλόν και Έτερον, αλλά επίσης και στα δημοτικά τραγούδια η κάθε είδος Ελληνικής μουσικής, αλλά και γενικότερα ανατολικής μουσικής. Ότι η ρινική κοιλότητα μπορούσε να συμμετέχει στην παραγωγή της φωνής και στη μεσαιωνική εποχή περιγράφεται καθαρά στις πραγματείες. Για μια σύνοψη τέτοιων μαρτυριών βλ. Alexandru, 233-234. Επίσης, τα παρεμβλλόμενα γγ και (β)ου στο Ψαλτικό και το Ασματοικό οδηγούν στο ίδιο συμπέρασμα. Το ίδιο ισχύει και για το Δυτικό Άσμα, βλ. π.χ. την μελέτη του Timothy MacGee (MacGee 1998).

²² Κατά μια έκφραση που χρησιμοποιείται στην Alexandru, δεν είναι 'rasterfähig', δηλ. δεν μπορεί να περιγραφεί με σαφήνεια [raster: a rectangular pattern of parallel scanning lines followed by the electron beam on a television screen or computer monitor (New Oxford American Dictionary)].

²³ Μόνο ίσως αρκετά μεταγενέστερα, κάποια κόκκινα Κλάσματα, που τίθενται στα Κεντήματα, θα μπορούσαν να δηλώσουν μια ελαφρά επέκταση του δεύτερου φθόγγου. Για την περίπτωση ανιόντος πρώτου φθόγγου, αυτό θα μπορούσε να γραφεί με Παρακλήτική, για την περίπτωση κατιόντος πρώτου φθόγγου ίσως με Βαρεία-Κεντήματα. Δεν υπάρχει ιδιαίτερος τρόπος γραφής, για να δηλωθεί μια επέκταση του πρώτου φθόγγου.

κατάβαση 1 φωνής, ας ξαναθυμηθούμε τις περιπτώσεις που αναφέραμε παραπάνω, των Θέσεων από το *Λύγούστου μοναρχήσαντος* και από τον ΠΒ κώδ. L, όπου η ερμηνεία του ΠΒ Κλάσματος στις ΜΒ πηγές γίνεται πάντα με τα Κεντήματα. Ειδικότερα, στην Θέση του *Λύγούστου μοναρχήσαντος* η παραλλαγή της Θέσης, όπως μαρτυρείται στα ΠΒ χφ, θα ήταν η έλλειψη του Κλάσματος, δηλ. μια απλή Απόστροφος. Επομένως δεν απομένει παρά η γραφή με τα Κεντήματα να συνιστά την ανάλυση και ερμηνεία του Κλάσματος, αν και μια εκτέλεσή του κι εδώ ως απλού 'σπασίματος' (1/2+1/2 με ενδιάμεσο ημίφωνο στολίδι, βλ. παρακάτω) δεν μπορεί να αποκλειστεί ως μικρή παραλλαγή (πάλι πρόκειται για ανάλυση του Κλάσματος) της εκτέλεσης της Θέσης, μια παραλλαγή όμως που δεν μαρτυρείται στις ΜΒ (ή και στις περισσότερες ΠΒ) πηγές, οι οποίες γράφουν πάντα τον συνδυασμό με τα Κεντήματα. Θα μπορούσαμε επίσης να ισχυρισθούμε ότι πρόκειται πράγματι για ανάλυση, και αναγκαία μάλιστα, διότι χρησιμεύει στο να δώσει έναν μελωδικό τονισμό στον φθόγγο μιας Αποστροφού με Κλάσμα, όταν αυτή βρίσκεται σε μια τονισμένη συλλαβή που πέφτει στην άρση (Πρδ. 34-42).²⁴ Δεν έχουμε βέβαια μιλήσει για τον ρυθμό των μελών, όμως μπορούμε να πούμε εκ των προτέρων ότι αυτή η ανάλυση του Κλάσματος είναι μάλλον υποχρεωτική στην εκτέλεση, εάν θέλουμε να ακουστεί καθαρά ο τόνος της συλλαβής. Η αναγκαιότητα αυτού του γεγονότος θα γίνει αντιληπτή, βέβαια, μόνο μετά την εδραίωση του δισήμου ρυθμού των μελών (βλ. στο κεφ. Ρυθμός και μέτρο).

Έχουμε επίσης τις περιπτώσεις που το 1-φθογγο Κλάσμα ακολουθείται από κατάβαση μεγαλύτερη των δύο φωνών (3 ή 4 φωνών). (πρδ. 2 εδώ. Βλ. και σε άλλα πρδ., ιδιαίτερα βλ. Δύο Απόστροφοι διάλοξοι πρδ. 17, Αντικένωμα πρδ. 27).²⁵ Έχουμε ήδη αναφέρει ότι αυτό το Κλάσμα γράφεται μερικές φορές ως 2-φθογγο Κλάσμα, αλλά αυτό μαρτυρείται μόνο στην περίπτωση κατάβασης 3 φωνών και στις πρωϊμότερες πηγές, όπως το χφ Η, και μάλλον ποτέ στις υστερότερες, όπως το χφ Α. Έτσι, μπορούμε να υποθέσουμε είτε ότι αυτό το 1-φθογγο Κλάσμα υπονοείται ότι πρέπει να ψαλεί ως 2-φθογγο, είτε ότι το Κλάσμα ενεργεί μόνο ως 'σπάσιμο' του φθόγγου, χωρίς την προσθήκη της 'προσαρτημένης' Αποστροφού και συνεπώς χωρίς την εντύπωση μιας σχετικής αργίας. Ο φθόγγος, και η συλλαβή, με το Κλάσμα θα έχουν διάρκεια 1 χρόνου. Στην περίπτωση κατάβασης 4 φωνών μετά το σημάδι με το Κλάσμα, δεν μαρτυρείται τέτοια αντικατάσταση του 1-φθογγου Κλάσματος από 2-φθογγο. Ίσως εδώ μόνο το 'σπάσιμο' σε ένα φθόγγο να ψαλλόταν.

Το ότι το Κλάσμα πρέπει να παριστάνει ένα ανιόν στολίδι γίνεται φανερό επίσης και από την σχέση του με το Παρακάλεσμα (βλ. Παράρτημα IIIε). Και το Παρακάλεσμα αναφέρεται στην Ακρίβεια.244-245 ως 'ημίφωνον' και σχετίζεται με το Κλάσμα (βλ. Ακρίβεια 833-835: *τὸ παρακάλεσμα μετὰ τοῦ τζακίσματος χειρονομείται, 247-249: τὸ παρακάλεσμα δίδωσι τοῖς ἴσοις τοῖς κειμένοις ἐπάνω αὐτοῦ δύναμιν καὶ φαίνονται ὡς φωνήεντα*). Βρίσκεται, βέβαια, στο Ψαλτικό (ή στην Παπαδική) και πολύ λίγο στο Στιχηράριο. Η μορφή του Παρακαλέσματος που αναφέρεται εδώ (μια παπαδική μάλλον μορφή) είναι η μορφή που συνίσταται από ένα σημάδι (π.χ. Ολίγον), δύο Ίσα με Κλάσματα και ένα ακόμη σημάδι (Πεταστή ή Απόστροφο). Στο χφ Α βρίσκεται μόνο μια φορά (φ. 205v, εδώ πρδ. 43) με Πεταστή

²⁴ Στα πρδ. 38-39, η Απόστροφος με Κλάσμα έχει αντικατασταθεί από ομάδα Βαρείας, που δίνει ακόμη εμφαντικότερα ίσως την αίσθηση του τόνου της συλλαβής. Στο πρδ. 41 έχουμε και μια τονική σύγκρουση. Στο πρδ. 42 δεν υπάρχει Κλάσμα. Περί αυτών όλων βλ. και στο Ρυθμός και Μέτρο (Κεφ. 9).

²⁵ Σε ξεχωριστή συλλαβή ή και στην ίδια συλλαβή σε Σύνθετους τόνους, όπως το Πίσσμα, το Αντικένωμα κλπ.

ως τελευταίο σημάδι. Ότι το όλον πρέπει να έχει διάρκεια 2 χρόνων υποδεικνύεται από τα Γοργά, στο Ολίγον και στο δεύτερο Ίσον. Έτσι, μ' αυτήν την ερμηνεία πρέπει να αποδώσουμε ½ χρόνο σε καθένα σημάδι, με 'ημίφωνα' στολίδια μεταξύ των ομοίων φθόγγων των τριών πρώτων σημαδιών. Αυτή πρέπει, και είναι δυνατόν, να είναι η ερμηνεία του ότι τα Κλάσματα 'φαίνονται ως φωνήεντα'. Άρα παριστάνουν πρόσθετους φθόγγους. Πρέπει να σημειώσουμε ότι εδώ ένα σημάδι με Κλάσμα ακολουθείται από Ίσον ή από ανιόν σημάδι. Δεν υπάρχουν τέτοιες περιπτώσεις στις στιχηραρικές (και ειρμολογικές) θέσεις.²⁶ Υπάρχουν επίσης και άλλες μορφές Παρακαλέσματος, που φαίνονται να περιλαμβάνουν ένα 'ημίφωνο' στολίδι, το οποίο γράφεται επιπροσθέτως με Κλάσμα πάνω σε Ίσον. Μιας και πρόκειται για Θέσεις του Ψαλτικού ή της Παπαδικής, δεν θα τις αναπτύξουμε εδώ (βλ. ωστόσο μια σύντομη αναφορά παρακάτω στην Παρακλητική).

Το Κλάσμα μπορεί επίσης να βρεθεί σε ομάδες Υποροής (σε Βαρεία και σε Σύνθετους τόνους). Όταν η ομάδα Υποροής διαρκεί 2 χρόνους (ιδίως όταν φέρει το Πίεσμα), η ερμηνεία του Κλάσματος θα είναι αυτή που περιγράψαμε παραπάνω για το 2-φθογγο Κλάσμα, όπου ο δεύτερος φθόγγος αυτού του 2-φθογγο Κλάσματος θα είναι ο πρώτος φθόγγος της Υποροής. Όμως ομάδες Υποροής που βρίσκονται με Βαρεία και σε Σύνθετους τόνους έχει δείχθει ότι έχουν διάρκεια 1 χρόνου. Σ' αυτές τις περιπτώσεις, είναι πιθανόν ότι μόνο η μικρή (σχετική) αργία του Κλάσματος θα πρέπει να ληφθεί υπόψη, διότι το να ψαλεί το σύντομο στολίδι του Κλάσματος θα ήταν μάλλον δύσκολο, αν και ίσως όχι αδύνατο.²⁷

7.2. Παρακλητική

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 151-161]

Πρέπει να διακρίνουμε μεταξύ της ΠΒ και της ΜΒ Παρακλητικής. Η ΠΒ Παρακλητική είναι, ας πούμε, ένα σημάδι 'μετατροπίας'. Τίθεται κυρίως στην αρχή των κώλων που αρχίζουν κατ' ευθείαν από έναν φθόγγο διαφορετικό (στις περισσότερες περιπτώσεις και συνήθως ψηλότερο) από τον καταληκτικό φθόγγο του προηγούμενου κώλου και χωρίς ένα προωθούν στοιχείο. Μετά την εμφάνιση της ΜΒσημ αυτό το σημάδι καταργήθηκε,²⁸ καθώς η διαστηματική ακρίβεια της ΜΒσημ το κατέστησε μάλλον άχρηστο, αν και μπορεί να εμφανισθεί σε κάποια πρώϊμα ΜΒ χφφ.²⁹ Εμφανίζεται στους πίνακες της ΥΒσημ ως 'Εναρξίς' και χρησιμοποιείται στο υστερότερο χφ Α. Δεν είναι ένα σημάδι που βρίσκεται συχνά.

Η ΜΒ Παρακλητική είναι μια ΜΒ εφεύρεση και μάλιστα μπορούμε να πούμε ότι δεν είναι από τα παλαιότερα ΜΒ σημάδια, γιατί δεν περιλαμβάνεται στο χφ Η, καθώς και σε άλλα ΜΒ χφφ. Η ΜΒ μορφή, αν και παρουσιάζει ένα γραφικό σχήμα μάλλον όμοιο με της ΠΒ Παρακλητικής, βρίσκεται σε διαφορετικά σημεία του μουσικού

²⁶ Οντως δεν υπάρχουν περιπτώσεις που ένα σημάδι με Κλάσμα να ακολουθείται από σημάδι με Ίσον ή ανάβαση σε άλλη συλλαβή. Ωστόσο, στα πλαίσια του Πιάσματος ή του Ξηρού Κλάσματος, θα μιλήσουμε για την δυνατότητα το Κλάσμα να ανήκει στο πρώτο σημάδι, το οποίο ακολουθείται από Ίσον και βρίσκεται, βέβαια, στην ίδια συλλαβή. Οι περιπτώσεις αυτές έχουν μια αναλογία με το Παρακάλεσμα, που περιγράφηκε εδώ, και κάποιες γράφονται όντως και με Παρακάλεσμα στο Ψαλτικόν.

²⁷ Ομοια φαινόμενα ίσως και για την Παρακλητική (και ως μικρή αργία και ως στολίδι, όμοιο με του Κλάσματος, ή μόνο μικρή αργία, 'ισάκι'. Βλ. παρακάτω).

²⁸ Για τον ίδιο λόγο, άλλα σημάδια που είχαν παρόμοιες λειτουργίες, η Φθορά, το Ημίφθορον και το Μέσον, καταργήθηκαν, αν και η Φθορά μπορεί να εμφανισθεί σε μερικά ΜΒ χφφ. Για την ΠΒ Παρακλητική βλ. Floros 1970 I:160-162. Για μια πληρέστερη περιγραφή βλ. Troelsgård 1995.

²⁹ Βλ. π.χ. το χφ Κουτλουμουσιού 589, περιγραφή: Στάθης 1993:372-373, δείγμα: Πίν. ΙΔ', σ. 926. Ο Στάθης τοποθετεί το χφ στο τέλος του ΙΓ' αι. Φαίνεται όμως μάλλον προγενέστερο κατά ένα αιώνα τουλάχιστον, μιας και η γραφή του μοιάζει πολύ, γραφικώς και μουσικώς, με αυτήν του χφ Η.

κειμένου και έχει προφανώς μια διαφορετική σημασία και ενέργεια. Η MB Παρακλητική τίθεται πάντοτε στον συνδυασμό Κεντημάτων και Οξείας, όπου τα Κεντήματα είναι *κάτω* από την Οξεία. Ένας τέτοιος συνδυασμός θα μπορούσε να φανεί παράξενος και 'αποκλίνων', διότι σε έναν συνδυασμό ανιόντων φωνητικών σημαδιών, το σημάδι που γράφεται από κάτω διαβάζεται πρώτο. Όμως μια συλλαβή δεν μπορεί να αρχίζει με Κεντήματα. Τα πρώιμα MB χφφ, που δεν περιλαμβάνουν την Παρακλητική, γράφουν ακριβώς μόνον αυτόν τον συνδυασμό στα σημεία όπου τα κάπως νεότερα MB χφφ έχουν την Παρακλητική (ή γράφουν Οξεία με Κεντήματα από πάνω). Πρδ. 1-8, 18

Αυτά τα γεγονότα θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως μια πρώτη ένδειξη για δύο πράγματα: πρώτον, ότι ο συνδυασμός που φέρει την Παρακλητική, και η αντίστοιχη συλλαβή, θα πρέπει να έχουν συνολική διάρκεια 1 χρόνου, και δεύτερον, ότι ίσως ένας ειδικός τρόπος εκτέλεσης πρέπει να υπονοείται και από τον τρόπο τοποθέτησης των φωνητικών σημαδιών και από την ίδια την Παρακλητική. Αυτός ο ιδιαίτερος τρόπος εκτέλεσης θα πρέπει να υπήρχε πριν από την εμφάνιση του ίδιου του σημαδιού και αυτός ο τρόπος έγινε προσπάθεια να καταγραφεί μ' αυτόν τον 'αποκλίνοντα' τρόπο στα χφφ που στερούνται του σημαδιού της Παρακλητικής. Επί πλέον, αυτός ο τρόπος εκτέλεσης θα πρέπει να περιελάμβανε πολύ σύντομους ημίφωνους φθόγγους, ώστε μια αναλυτική παράσταση ήταν μάλλον αδύνατη, ακριβώς όπως ήταν αδύνατη και για το 2-φθογγο Κλάσμα (βλ. παραπάνω). Πρέπει να σημειώσουμε επίσης ότι και η 'αποκλίνουσα' τοποθέτηση των Κεντημάτων στην Οξεία, και η Παρακλητική πάνω τους, τίθενται στην συντριπτική πλειοψηφία των περιπτώσεων, αν και όχι αποκλειστικά, σε τονισμένες συλλαβές. Ο ιδιαίτερος τρόπος εκτέλεσης μπορεί να έχει κάποια σχέση και μ' αυτό το γεγονός. Αυτό θα εξηγηθεί, αφού πρώτα βρούμε την ερμηνεία του συνδυασμού και του σημαδιού.

Σε όλες τις περιπτώσεις ομοιότητας (προσόμοια, Θέσεις κλπ) η Παρακλητική βρίσκεται ισοδύναμη με απλά σημάδια (Οξεία, Πεταστή, Κούφισμα, Απόστροφος)

Πρδ. 9-17, 19, 22, 24-27, 38, 46, 56

ή με συνδυασμούς με Κεντήματα πάνω σε Οξεία ή Πεταστή,

Πρδ. 2, 3, 4, 7, 19, 20, 21

καθώς και με ομάδες Κλάσματος.

Πρδ. 27, 28, 50, 51 (τα παραδείγματα, στα οποία βρίσκονται μαζί Οξεία, Κλάσμα και Ολίγον θα αναφερθούν παρακάτω)

Αυτή είναι μια επί πλέον ένδειξη ότι η συνολική διάρκεια της ομάδας της Παρακλητικής πρέπει να είναι 1 χρόνος. Αυτό το υποπτευθήκαμε ήδη από την έλλειψη της Παρακλητικής στα πρώιμα χφφ και από τον ειδικό τρόπο συντοποθέτησης των φωνητικών σημαδιών. Από αυτά τα γεγονότα μπορούμε να συμπεράνουμε ότι πρέπει να υπάρχει διαφορά ανάμεσα στο συνδυασμό της Οξείας με τα Κεντήματα από πάνω και στον συνδυασμό με τα Κεντήματα κάτω από την Οξεία που τίθεται πάνω σε μια συλλαβή και δεν ανήκει σε έναν σύνθετο τόνο. Εάν δεν μπορούμε ακόμη να υποθέσουμε αναγκαστικά ένα στολίδι, μια ιδιαίτερη ρυθμική διεύθυνση των δύο φθόγγων της ομάδας της Παρακλητικής μπορεί να υποτεθεί. Είτε τα Κεντήματα έχουν μεγαλύτερη διάρκεια από την Οξεία, ας πούμε $\frac{3}{4}$, ή το αντίστροφο (η Οξεία $\frac{3}{4}$). Καθώς τα Κεντήματα φαίνονται να είναι 'ελαφρότερα' (χρησιμοποιούνται και για την ανάλυση του Κλάσματος), η δεύτερη δυνατότητα φαίνεται πιο πιθανή. Αυτό θα μπορούσε να σχετισθεί και με το γεγονός ότι η Παρακλητική τίθεται κυρίως σε τονισμένες συλλαβές. Μια προσπάθεια του ψάλτη να 'σπρώξει' ('ωθήσει') την φωνή του, ώστε να ψάλει αυτές τις διάρκειες, θα της έδινε μάλλον έναν τονισμό, και αυτό θα ταίριαζε ίσως περισσότερο σε μια τονισμένη

συλλαβή. Αν και αυτό μπορεί να μην είναι ένα τόσο ισχυρό επιχείρημα για αυτήν την ερμηνεία, θα δειχθεί ότι έχει κάποια σημασία.

Δυο περιπτώσεις εναλλαξιμότητας μιας ομάδας Παρακλητικής, καθώς και ο τρόπος εμφάνισής της στον κώδ. D, μπορούν να μας δώσουν την τελική σημασία και ερμηνεία της.

Στον κώδ. D οι ομάδες Παρακλητικής παρουσιάζουν συχνά μιαν άλλη μορφή: το συνεχές Ελαφρόν της επόμενης συλλαβής αντικαθίσταται από δύο Αποστροφούς, με την πρώτη Απόστροφο να ανήκει στην συλλαβή που φέρει την Παρακλητική, και την δεύτερη στην συλλαβή που γράφεται με Ελαφρόν σε άλλες περιπτώσεις.

Πρδ. 7, 32, 33. Στα πρδ. 29-31 υπάρχει ο ίδιος συνδυασμός φωνητικών σημαδιών χωρίς την Παρακλητική (βλ. και παρακάτω για τέτοιες περιπτώσεις, όπου το σημάδι της Παρακλητικής παραλείπεται, αν και προφανώς εννοείται, βλ. π.χ. πρδ. 18 και πρδ. 33, πρβλ. και πρδ. 19).

Αυτό σημαίνει ότι η ομάδα της Παρακλητικής περιλαμβάνει, η τουλάχιστον μπορεί να περιλάβει, έναν ακόμη φθόγγο εκτός από τους φθόγγους των Κεντημάτων και της Οξείας. Έτσι, μια Παρακλητική π.χ. στο *ah*, ακολουθούμενη από μια συλλαβή στο G, θα μπορούσε να ψαλεί ως *aha*. Αυτό θα μπορούσε να είναι ένα τρίηχο 1 χρόνου ή, σύμφωνα με τις παραπάνω παρατηρήσεις, οι διάρκειες θα μπορούσαν να είναι $1/4+1/2+1/4$, εάν ο φθόγγος της Οξείας είναι μακρότερος, ή $1/2+1/4+1/4$, εάν ο φθόγγος των Κεντημάτων είναι μακρότερος. Πρέπει τώρα να ερευνησουμε ποιά είναι η πιο πιθανή λύση και εάν μπορεί ή πρέπει να ψαλεί ένα στολίδι.

Μια ιδιαίτερη ομάδα, που είναι εναλλάξιμη με την απλή 'αρχαϊκή' ομάδα Κεντήματα-Οξεία και με την ομάδα Παρακλητικής, είναι ο συνδυασμός, σε ανιούσα σειρά, Οξεία-Κλάσμα-Ολίγον.

Πρδ. 16, 39-42, 47, 49-50 (με πρόσθετη Απόστροφο), 54, 55, 57, 58, 60, 61 (με κατάβαση 2 φωνών τα: 16, 40, 49-50, 54. Στο χφ D παρουσιάζεται αρκετές φορές και χωρίς το Κλάσμα, όπως εδώ στο πρδ. 45).

Η ομάδα αυτή ισοδυναμεί χρονικά με απλά σημάδια (πρδ. 40, 45, 55, 57, 61) ή σημάδια με Κλάσμα, (πρδ. 16, 41, 60. Στο πρδ. 46 μια ισοδύναμη ομάδα Παρακλητικής ισοδυναμεί με απλό σημάδι)

Αυτός ο συνδυασμός Οξείας και Ολίγου έχει συνήθως μεταγραφεί από τους μελετητές ως ένα απλό σημάδι με Κλάσμα. Για παράδειγμα, αν το Ολίγον φέρει Κέντημα, και άρα δείχνει ανάβαση 3 φωνών, ο συνδυασμός έχει μεταγραφεί ως ανάβαση 4 φωνών με Κλάσμα. Τέτοιοι συνδυασμοί είναι πράγματι εναλλάξιμοι (βλ. *Γλώσσα ποτέ* στον Α, πρδ. 41, όπου παρουσιάζονται σε όμοια κώλα), αλλά γιατί θα έπρεπε να εφευρεθεί ο συνδυασμός και να μην χρησιμοποιηθεί το απλό σημάδι; Η ισοδυναμία αυτού του συνδυασμού με την ομάδα Παρακλητικής (με ή χωρίς την ίδια την Παρακλητική. Με Παρακλητική στα πρδ. 47, 50) υποδεικνύει ότι θα πρέπει να έχουν την ίδια ερμηνεία. Μάλιστα, σε περιπτώσεις που η επομένη συλλαβή βρίσκεται μια διφωνία κάτω από τον οξύτερο φθόγγο της πρώτης, ο παραπάνω συνδυασμός με το Κλάσμα μπορεί να περιλαμβάνει μια επί πλέον ('προσαρτημένη') Απόστροφο, ακριβώς όπως η ομάδα Παρακλητικής στον D (πρδ. 49, 50). Αυτός ο συνδυασμός, λοιπόν, συνδέει και συσχετίζει το Κλάσμα με την Παρακλητική, δύο ημίφωνα. Επί πλέον, και η Παρακλητική περιγράφεται ότι δίνει ένα 'ημίφωνον μέλος'. Έτσι ο ημίφωνος φθόγγος δίνεται εδώ από το Κλάσμα και ο συνδυασμός με το Κλάσμα μπορεί να θεωρηθεί ως ένας 'αναλυτικός' τρόπος παράστασης της ομάδας της Παρακλητικής. Όμως, εάν το Κλάσμα πρέπει να δείξει το στολίδι του, τότε η μόνη δυνατή χρονική σχέση είναι $1/4+1/2+1/4$ για τα Κεντήματα-Οξεία-Απόστροφο ή Ολίγον-Οξεία με Κλάσμα-Απόστροφο. Με άλλα λόγια, το Ολίγον στον συνδυασμό με το Κλάσμα πρέπει να διαβαστεί πρώτο, όπως υπαγορεύει και η δυνατότητα του να

δείχνει το Ολίγον ένα μεγαλύτερο διάστημα στον συνδυασμό (π.χ. πρδ. 41, 61). Θα ήταν ίσως αλλόκοτο να θεωρήσουμε ότι σε έναν τέτοιο συνδυασμό θα έπρεπε να ψάλουμε πρώτα την Οξεία και μετά να πηδήσουμε πολύ γρήγορα με ένα μεγάλο διάστημα. Το στολίδι, τώρα, του Κλάσματος μπορεί να ψαλεί στον μεσαίο φθόγγο του συνδυασμού, 'σπάζοντάς' τον σε δύο φθόγγους με το στολίδι ανάμεσά τους. Καθώς μια ομάδα Παρακλητικής, π.χ. στο $FG(E)$, έχει δειχθεί ισοδύναμη (μέσω προσομοίων κλπ, βλ. παραπάνω, π.χ. πρδ. 27-28) προς μια ομάδα Κλάσματος στο $GF(E)$, η ομάδα της Παρακλητικής μπορεί να θεωρηθεί ότι είναι μια ομάδα Κλάσματος με έναν πολύ σύντομο πρόσθετο φθόγγο στην αρχή του και 1 φωνή χαμηλότερα από τον φθόγγο που φέρει το Κλάσμα. Αυτό είναι ακριβώς ό,τι ο Σ. Καράς έχει περιγράψει ως 'Ισάκι' στο σημερινό Βυζαντινό μέλος,³⁰ ένας σύντομος χαμηλότερος φθόγγος που μπορεί να ψαλεί στην αρχή ενός (ανιόντος) φθόγγου.³¹

Αυτή η ερμηνεία των συνδυασμών Κεντήματα-Οξεία, Οξεία-Κλάσμα-Ολίγον και της ομάδας Παρακλητικής μπορεί περαιτέρω να επιβεβαιωθεί και από το γεγονός ότι ο πρώτος συνδυασμός μπορεί να βρεθεί, αν και όχι συχνά, σε ΠΒ πηγές με ένα πρόσθετο Κλάσμα στην Οξεία (βλ. Floros. Bsp 95, εδώ πρδ. 71.³² Η Παρακλητική που βρίσκεται σε μερικές περιπτώσεις πάνω από τα Κεντήματα-Οξεία π.χ. στο Coislin 220 δεν πρέπει να ερμηνευθεί ως MB Παρακλητική αλλά ως ΠΒ).

Ο συνδυασμός με Κλάσμα που αντιστοιχεί στην ομάδα Παρακλητικής δεν περιλαμβάνει πάντα την Απόστροφο, ειδικά όταν το κατιόν διάστημα στην επόμενη συλλαβή είναι 1 φωνή ή μεγαλύτερο των 2 φωνών. Παρομοίως, και τα Κεντήματα-Οξεία ή η ομάδα Παρακλητικής δεν βρίσκονται πάντα και με μια Απόστροφο στην ίδια συλλαβή. Το ίδιο το σημάδι της Παρακλητικής δεν γράφεται συνήθως, όταν ακολουθεί ένα διάστημα 1 φωνής ή μεγαλύτερο των 2 φωνών (πρδ. 55, 56), συναντάται όμως μερικές φορές (πρδ. 46, 47, 50). Σ' αυτές τις περιπτώσεις, θα πρέπει προφανώς να θεωρήσουμε ότι οι συνδυασμοί περιλαμβάνουν μόνο δύο φθόγγους, αλλά με την χρονική σχέση $1/4+3/4$ ³³ και ένα στολίδι στον δεύτερο φθόγγο (στην μέση του). Ότι κάτι τέτοιο είναι πιθανό, φαίνεται πολλαπλά στο πρδ. 56 (από τον Thibaut 1913:§8, σ.132). Εκεί, μια Οξεία ή Πεταστή με Απόστροφο στην επόμενη συλλαβή αντικαθίσταται σε (ερυθρές μάλλον στο πρωτότυπο) παραλλαγές από Κεντήματα-Οξεία συν την Παρακλητική. Αυτός ο συνδυασμός σημαδιών πάνω στις δύο συλλαβές δεν μπορεί να βρεθεί τόσο συχνά (απ' όσο γνωρίζουμε), αλλά ο ίδιος χωρίς την Παρακλητική μπορεί να βρεθεί στο χφ Η ή άλλα παλαιά ή σχετικώς παλαιά MB χφφ. Απ' αυτό έπεται ότι ο συνδυασμός αυτός χωρίς την Παρακλητική πρέπει μάλλον να εκτελεστεί σαν να την περιλαμβάνει.

Η Παρακλητική δεν γράφεται σε μια μελωδική κίνηση που θα μπορούσε να την περιλαμβάνει, όταν ο πρώτος φθόγγος βρίσκεται περισσότερο από 1 φωνή ψηλότερα, δηλ. όταν η Οξεία θα έφερε Κέντημα ή Ψηλή. Όμως μπορεί να ήταν απαραίτητο να

³⁰ Υπάρχουν επί πλέον ενδείξεις από το παπαδικό μέλος ότι τα πράγματα έχουν όντως έτσι.

³¹ Καράς 1982 Α':181-183. Το στολίδι είναι γνωστό με την γερμανική ονομασία 'Vorschlag'.

³² Ένα ακόμη παράδειγμα βρίσκεται στο στιχηρό *Νηστεϊαν ούκ άποχην βρωμάτων*, στην φωτογραφία που περιέχεται στον Thibaut 1913:97. Το χφ Α, φ187r έχει Παρακλητική. Ένα κόκκινο Κλάσμα βρίσκεται και σε ομάδες Παρακλητικής σε κάποις μεταγενέστερα χφφ (κοντινά σ' αυτά που εξετάζουμε εδώ και με εντελώς αντίστοιχο μέλος, αλλά με επιπλέον κόκκινα σημάδια), όπως π.χ. στο Καράς 1970:32, 35, Πίνακες Δ', Ε', και Καράς 1976, Πίναξ Θ' (πρβλ. με Α 139v, 227v). Βλ. και Κεφ. 8, σημ. 21.

³³ Πρέπει να υπενθυμίσουμε ότι οι μικρότερες του 1 χρόνου διάρκειες που δίνονται εδώ δεν εννοούνται ως μαθηματικός ακριβείς, αλλά μάλλον ως κατηγορικές. Με μόνο δύο φθόγγους, αυτοί οι συνδυασμοί θα μπορούσαν να θεωρηθούν επίσης ως $1/3+2/3$.

ψαλεί το στολίδι της. Αυτό θα μπορούσε να γραφεί με μια κατάλληλη ομάδα Κλάσματος, όπως είπαμε παραπάνω, όμως υπάρχει και ένας 'παρακλητικοειδής' συνδυασμός, ο οποίος θα μπορούσε να παρασημαίνει το ίδιο πράγμα, αν και δεν περιλαμβάνει συνήθως το ίδιο το σημάδι της Παρακλητικής. Για παράδειγμα, μπορούμε να βρούμε τον συνδυασμό Κεντήματα-Οξεία-Ολίγον. Πρδ. 43, 44, 48. Στο πρδ. 62 το A έχει αυτόν τον συνδυασμό, ενώ το D έχει τον ίδιο, αλλά και με την Παρακλητική επί πλέον, που επιβεβαιώνει αυτό που υποθέσαμε. Στο D τα Κεντήματα βρίσκονται και γραμμένα στο δεξιό άνω άκρο της Οξείας, όπως στο πρδ. 53.

Αν δεν εννοούνταν κανένα στολίδι, αυτό θα μπορούσε να γραφεί ως Κέντημα-Οξεία-Κεντήματα (έτσι γράφεται στο H, φ. 66r στο μέλος του πρδ 43. Στο του πρδ. 44 το H, φ. 67r έχει μια απλή Οξεία 2 ή 3 φωνών.³⁴ Ομοίως, έτσι γράφεται και στο A στο πρδ. 53). Η ύπαρξη αυτού του 'αποκλίνοντος' συνδυασμού δεν θα μπορούσε, κατά την άποψή μας, να δικαιολογηθεί κατά ένα άλλον τρόπο. Η συμπερίληψη του χαρακτηριστικού για την Παρακλητική συνδυασμού Κεντήματα-Οξεία σ' αυτόν προφανώς ενισχύει αυτή την άποψη.

Υπάρχει επίσης και ένας άλλος 'παρακλητικοειδής' συνδυασμός χωρίς το σημάδι της Παρακλητικής. Είναι Κεντήματα-Οξεία-Ισον και βρίσκεται συχνά στα μέλη του Δευτέρου στους φθόγγους *hc*.

Πρδ. 23, 29, 30, 32, 35, 36, 51

Και εδώ η ύπαρξή του δεν μπορεί ίσως να δικαιολογηθεί επαρκώς χωρίς την υπόθεση ότι υπονοείται το στολίδι της Παρακλητικής. Αυτός ο συνδυασμός είναι εναλλάξιμος με τον 'κανονικό' συνδυασμό Ίσον και Κεντημάτων πάνω σε Οξεία ή Πεταστή (βλ. τα πρδ). Το ότι το στολίδι της Παρακλητικής υπονοείται επιβεβαιώνεται στον κώδ. D: το σημάδι της Παρακλητικής γράφεται συχνά πάνω από τον συνδυασμό στον D (συχνά και πάνω σε άτονες συλλαβές), ενώ δεν γράφεται στα αντίστοιχα σημεία στον κώδ. A (το βρήκαμε μία φορά μόνο, βλ. πρδ. 38). Επί πλέον, ο D μπορεί να περιλαμβάνει και την 'προσαρτημένη' Απόστροφο.

Πρδ. (20 χωρίς Ίσον, στο D με Παρακλητική), 21, 23, 29, 30, 32, 35-38, 52 (πρβλ. και το πρδ. 62).

Λόγω της εναλλαξιμότητας αυτών των συνδυασμών με Ίσον-Κεντήματα πάνω σε Πεταστή, ο τελευταίος αυτός συνδυασμός μπορεί να βρεθεί (σπάνια) με μία Παρακλητική ως υπόσταση (ή υπέρσταση), όπως στο G, 197r (πρδ. 34, με λεπτή μαύρη Παρακλητική), και με κόκκινη Παρακλητική κυρίως σε κάπως νεότερες πηγές, όπως το EBE 883.³⁵ Επίσης και συνδυασμοί Ίσον-Κεντήματα πάνω σε Οξεία, ή γενικώς Οξεία-Κεντήματα, μπορούν να βρεθούν σε νεότερες (από τις εδώ χρησιμοποιούμενες) πηγές με την Παρακλητική ως υπέρσταση. Έτσι, γενικώς, αντί της εκτέλεσης σε 1/2+1/2 χρόνους θα μπορούσε να υπάρχει η εκτέλεση με τον δεύτερο φθόγγο μακρότερο (1/3+2/3 ή 1/4+3/4)

Ο 'Παρακλητικοειδής' συνδυασμός που μόλις αναφέραμε (με Ίσον πάνω στην Οξεία) φαίνεται να έχει μια ιδιαίτερη σπουδαιότητα. Η Παρακλητική συνήθως παρουσιάζει μια 'κεκαμμένη' γραφική μορφή. Στον A όμως παρουσιάζει δύο μορφές. Δεν υπάρχει κανένας λόγος να θεωρήσουμε ότι έχουν και διαφορετικές σημασίες. Το αποτέλεσμα που δίνει η Παρακλητική, όπως περιγράφηκε παραπάνω, είναι κάτι τόσο 'σφιχτό', που δεν έχει πιθανότητες να παρουσιάζει παραλλαγές. Επί πλέον, οι δύο μορφές εμφανίζονται στις ίδιες Θέσεις και σε αντίστοιχα σημεία σε προσόμοια

³⁴ Γράφουμε 2 ή 3, διότι το *χφ* έχει λάθος στις φωνές και υπάρχουν 2 πιθανές διορθώσεις. Αυτό που μάς ενδιαφέρει βέβαια εδώ είναι η χρονική ισοδυναμία του συνδυασμού με μια απλή Οξεία.

³⁵ Για την χρονολόγηση του EBE 883 (14ος αι) βλ. Raasted 1997:14. Ο Papathanasiou 1996 ωστόσο το θεωρεί προϊμότερο. Λεπτομέρειες, σαν κι αυτήν που αναφέρουμε εδώ, μας οδηγούν να αποδεχθούμε ως ορθότερη την χρονολόγηση του Raasted.

(Πρδ.: Ειρμοί: 2ΣΤγ. Προσόμοια: 4I, 28H). Η μία απ' αυτές τις μορφές συνίσταται από μία οριζόντια γραμμή (Ολίγον;) ενωμένο με ένα σχήμα που έχει την μορφή του Ίσου. Αυτό μπορεί να είναι απλά μια μεταγενέστερη γραφική μορφή, θα μπορούσε όμως ίσως να έχει κάποια σχέση με το μέλος (την 'ενέργεια') της Παρακλητικής. Το μέλος αυτό, που προηγουμένως περιγράφηκε ως τρεις φθόγγοι με διάρκειες $1/4+1/2+1/4$ και με έναν 'σπασμένο' μεσαίο φθόγγο, μπορεί να περιγραφεί ως τέσσερις φθόγγοι, Κεντήματα-Οξεία-Ίσον-Απόστροφος, με διάρκεια $1/4$ του χρόνου ο καθένας. Το ημίφωνο στολίδι βρίσκεται μεταξύ της Οξείας και του Ίσου, αλλά δεν μπορεί να γραφεί ρητώς. Κάθε προσπάθεια για αναλυτική γραφή του όλου θα οδηγούσε μάλλον σε μια αντίληψη 2 χρόνων μάλλον παρά 1 χρόνου για το όλον. Έτσι, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι ένα 'κρυφό' Ίσον περιλαμβάνεται στην Παρακλητική, ένα Ίσον περιλαμβανόμενο στο ίδιο το σημάδι της Παρακλητικής, όταν ο συνδυασμός των αντίστοιχων φωνητικών σημαδιών δεν περιλαμβάνει ένα Ίσον. Όταν το Ίσον περιλαμβάνεται ανάμεσα στα φωνητικά σημάδια, δεν 'αναπαράγεται' στο σημάδι της Παρακλητικής, αλλά η Παρακλητική παραλείπεται. Φυσικά, αυτό μπορεί να είναι μια απλή σύμπτωση, όμως μπορεί να σημαίνει ότι τουλάχιστον για τον γραφέα του χφ Α το μελώδημα της Παρακλητικής γινόταν αντιληπτό με αυτόν τον τρόπο και αυτό αντιπροσωπεύει την προσπάθειά του να το περιγράψει με κάποιο τρόπο. Ίσως όμως το επιχείρημα αυτό να μπορούσε και να αντιστραφεί. Η ύπαρξη αυτής της γραφικής μορφής και η έλλειψη του σημαδιού στους 'παρακλητικοειδείς' συνδυασμούς με Ίσον θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μία έμμεση ένδειξη για την εγκυρότητα της ερμηνείας μας.

Συνοψίζοντας, μπορούμε να πούμε ότι το μελώδημα (το μέλος δηλ.) της Παρακλητικής μπορεί να παρουσιαστεί σε πολλές περιπτώσεις. Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις μπορεί να αντικατασταθεί από μια κατάλληλη ομάδα Κλάσματος. Το ίδιο το σημάδι της Παρακλητικής δεν γράφεται όμως σε όλες αυτές τις περιπτώσεις.

Έχουμε αναφέρει ότι η Παρακλητική, ή οι αντίστοιχοι εναλλακτικοί συνδυασμοί, τίθενται στις περισσότερες περιπτώσεις σε τονισμένες συλλαβές. Η Παρακλητική περιγράφεται στις πραγματείες ότι έχει ένα 'ταπεινό' και μαλακό μέλος (βλ. αποσπάσματα στο Παράρτημα IIIστ). Αυτό θα μπορούσε να θεωρηθεί ως αντίφαση. Ωστόσο δεν είναι. Το ίδιο το στολίδι είναι μαλακό και δεν μπορεί να εκτελεσθεί όμορφα χωρίς την συμμετοχή της ρινικής κοιλότητας και ένα μαλάκωμα των φθόγγων.³⁶ Όμως από την άλλη πλευρά το μέλος της συλλαβής ως σύνολο είναι 'ρυθμικά πυκνό' και συνεπώς 'ρυθμικά έντονο', δηλ. περιλαμβάνει πολλούς και πολύ σύντομους φθόγγους.³⁷ Είναι ίσως φυσικό αυτή η ένταση να αντιστοιχεί σε τονισμένες συλλαβές ή γενικώς, στολίδια και καλλωπισμοί να αντιστοιχούν περισσότερο σε τονισμένες συλλαβές παρά σε άτονες.

Αυτό το πολύ πυκνό καλλωπισμένο μέλος της συλλαβής χρειάζεται ένα μάλλον αργό τέμπο για να πραγματοποιηθεί πλήρως και μια μάλλον ιδιαίτερη φωνητική τοποθέτηση και φωνητική ποιότητα για να εκτελεστεί όμορφα. Είναι ίσως λογικό να θεωρήσουμε ότι οι περιστάσεις ή οι φωνές των ψαλτών δεν ήταν πάντα ιδανικές γι' αυτό. Έτσι, θα μπορούσαν να υπάρχουν εναλλακτικοί, παρόμοιοι τρόποι εκτέλεσης. Ένας τέτοιος τρόπος θα μπορούσε να είναι το να ψαλούν μόνο οι δύο φθόγγοι των Κεντημάτων και της Οξείας ως $1/2+1/2$ χρόνοι. Ένας άλλος, να ψαλούν αυτοί οι δύο φθόγγοι, αλλά ως $1/4+3/4$ χωρίς κάποιο στολίδι. Και ένας άλλος, να ψαλούν οι τρεις

³⁶ Στο πρδ. Ανάσταμα 49, στον κώδ L₂ υπάρχει πάνω από ένα συνδυασμό Κεντημάτων-Οξείας (τον χαρακτηριστικό συνδυασμό της Παρακλητικής) η συντομογραφία «ρίN°» που ίσως σχετίζεται με μια οδηγία για εκτέλεση μέσω της ρινικής κοιλότητας.

³⁷ Βλ. Snyder 2000:184-185 για τον ορισμό της ρυθμικής έντασης.

φθόγγοι του μελωδήματος της Παρακλητικής ως 1/4+1/2+1/4 χωρίς το στολίδι. Δηλαδή, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι η εκτέλεση της Παρακλητικής θα μπορούσε μερικές φορές να περιοριστεί στην χρονική της σημασία, ακριβώς όπως έχουμε θεωρήσει και για το Κλάσμα (για την ομάδα Βαρείας με Υποροή). Όπως έχουμε αναφέρει, αυτό η εκτέλεση έχει αποκληθεί 'Ισάκι' από τον Σ. Καρά.³⁸ Η σχετικά μεγαλύτερη διάρκεια στον μεσαίο φθόγγο της Παρακλητικής είναι προφανώς αυτό που περιγράφεται στις πραγματείες, δηλ. ότι *ποιεί μικράν άργίαν* (Ακρίβεια 250). Τα ίδια θα ισχύουν ασφαλώς και για τους συνδυασμούς με Οξεία, Κλάσμα και Ολίγον, που αναφέραμε εδώ ως εντελώς ισοδύναμους με ομάδες Παρακλητικής, καθώς και με τους 'παρακλητικοειδείς' συνδυασμούς, που επίσης αναφέραμε.

Η Παρακλητική μπορεί επίσης να βρεθεί μερικές φορές στον σύνθετο τόνο Ανατριχίσμα, πάνω από τα Κεντήματα-Οξεία που αυτό περιλαμβάνει (πρδ. 65). Επίσης στον συνδυασμό Βαρεία-Οξεία (πρδ. 63, 64), όπου αντικαθιστά το τμήμα που αντιστοιχεί στην Οξεία (δηλ. μιαν απλή Πεταστή, 1 ή 2 φωνών, ή τα Πεταστή-Κεντήματα ή στο πρδ. 63 την σπάνια γραφή του συνδυασμού με Οξεία 2 φωνών+Απόστροφο). Τέλος, μια μορφή ομάδας Παρακλητικής με Υποροή στο τέλος (τμήμα Ανατριχίσματος), η οποία μπορεί να φέρει και Απόδερμα βρίσκεται ελάχιστες φορές στον Α (πρδ. 66, 67, 70). Η ερμηνεία του μέρους της Παρακλητικής σ' αυτές τις περιπτώσεις πρέπει να είναι αυτή που έχουμε περιγράψει (ο πρώτος φθόγγος της Υποροής θα ανήκει στην ομάδα Παρακλητικής και ο δεύτερος θα είναι ανεξάρτητος απ' αυτήν, ικανός να δεχθεί και το Απόδερμα. Το μέλος θα είναι δηλ. το ίδιο με το του πρδ. 65, όπου έχει μία συλλαβή παραπάνω, γι' αυτό και δεν γράφεται με Υποροή).³⁹

Ως εναλλάξιμη με την απλή Πεταστή, όπως στα πρδ. 22, 23 (η την Οξεία, όπως στο πρδ. 10), η Παρακλητική θα μπορούσε επίσης να θεωρηθεί ως μια μορφή καλλωπισμού της Πεταστής. Μια ανάλογη ερμηνεία της Πεταστής (σε 2 όμως χρόνους) που συναντάται στην σημερινή παράδοση⁴⁰ είναι πιθανόν να συνδέεται με αυτό.⁴¹

Όπως είπαμε, η ΜΒ Παρακλητική, παρόλο που μοιάζει στο σχήμα με την ΠΒ, δεν έχει σχέση μ' αυτή ως προς την σημασία. Έτσι, ίσως έχει σχέση και προέρχεται από ένα άλλο σημάδι, το οποίο περιγράφεται να έχει κι αυτό 'παρακλητικό' μέλος, δηλ. το Παρακάλεσμα. Αυτό δεν ανήκει βέβαια στα σημάδια του Στιχηραρίου και Ειμολογίου, αλλά στα του Ψαλτικού, όπου συναντάται σε διαφόρους σχηματισμούς (μελωδήματα). Ένας απ' αυτούς είναι σημάδι+Κεντήματα (ή Ολίγον)+Ίσον με Κλάσμα+Απόστροφος. Ένα ημίφωνο στολίδι ίσως υπονοείται με το Κλάσμα, μεταξύ των Κεντημάτων (ή του Ολίγου) και του Ίσου. Στην ουσία πρόκειται, ως προς τους φθόγγους, για την μελωδική κίνηση που περιγράψαμε ως εκτέλεση της ομάδας Παρακλητικής. Η διαφορά τους είναι ότι το Παρακάλεσμα θα πρέπει να ψαλεί σε 2

³⁸ Η ερμηνεία που δόσαμε για την Παρακλητική είναι σε συμφωνία με την μεταγενέστερη πράξη. Οτι μπορεί να έχει επίσης μια χρονική μόνο σημασία, μπορεί να φανεί π.χ. στο Ασματικόν Χερουβικόν στον κώδ. ΕΒΕ 2406 (φ. 238ν, 1η γραμμή και αλλού). Εκεί, μια χαρακτηριστική αρχή αργών μελών, Ίσον-Ολίγον με Διπλή και Παρακλητική εναλλάσσεται με ένα μικρό Ίσον με Γοργόν και Ολίγον με Διπλή χωρίς την Παρακλητική. Το μικρό Ίσον, που κανονικά γράφεται όταν η συλλαβή αρχίζει από δύο σύμφωνα, εδώ δεν έχει καμία σχέση με την δομή της συλλαβής. Τίθεται σε καθαρά φωνήεντα.

³⁹ Βλ. και στην παράγραφο για το Ανατριχίσμα, Κεφ. 8.

⁴⁰ Γι' αυτήν την ανάλυση της Πεταστής (με Κλάσμα στην σημερινή γραφή), βλ. π.χ. Καράς 1982:190, και 1976:13, Πίν. Β', Γ'. Ο Καράς συσχετίζει την ανάλυση αυτή με την Παρακλητική. Βλ. επίσης Κωνσταντίνου 1997:56-57.

⁴¹ Στα πρδ. 9, 11, 13-17, 26-28, 40 κτό, η Παρακλητική εκπροσωπεί μια εκτέλεση με 'Ισάκι'.

χρόνους, μιας και φαίνεται να έχει την ίδια σημασία με μια ανάλογη μορφή Ξηρού Κλάσματος, η οποία βρίσκεται στα στιχηρά και τους ειρμούς, καθώς και με μια ανάλογη μορφή Ομαλού, που βρίσκεται επίσης στο Ψαλτικό. Η πλήρης εξέταση αυτών των περιπτώσεων βρίσκεται έξω από τα όρια και τον σκοπό της παρούσης εργασίας, όμως η διάρκεια του Ξηρού Κλάσματος και του Ομαλού θαδειχθεί εδώ όντως ως 2 χρόνων. Με αυτό ως δεδομένο, η MB Παρακλητική φαίνεται να παράγεται από το Παρακάλεσμα, αποτελώντας την ίδια μελωδική κίνηση στην μισή διάρκεια, ή να σχετίζεται, έστω, μ' αυτό.

Ωστόσο, το ίδιο το σημάδι της Παρακλητικής και η τυπική ομάδα, με την οποία γράφεται, φαίνεται να απέκτησαν την διπλάσια διάρκεια (2 χρόνοι) κάποια στιγμή. Αυτό μπορεί να το συμπεράνουμε από την χρήση τους π.χ. στο μεταγενέστερο Ειρολόγιο του Κουκουζέλη. Εκεί, η γνωστή μας ομάδα Παρακλητικής φαίνεται να αντικαθιστά σε τυπικές καταλήξεις (οι οποίες δεν είναι μεν εντελώς ταυτόσημες με τις παλαιότερες, παράγονται όμως εντελώς άμεσα απ' αυτές) τον συνδυασμό Δύο. Η ίδια κατάληξη υπάρχει και στο Ειρολόγιο αυτό και με το Δύο. Το Δύο θαδειχθεί ότι έχει διάρκεια 2 χρόνων, είναι ισοδύναμο και ισόχρονο με το Ξηρόν Κλάσμα, του οποίου μια μορφή έχει ακριβώς την μελωδική κίνηση της εκτέλεσης της Παρακλητικής και του Παρακάλεσματος (βλ. αμέσως παραπάνω). Πρδ 68.⁴² Μια τέτοια Παρακλητική φαίνεται να εννοείται στο πρδ. 69, αντιστοιχώντας μάλιστα σε ένα Κράτημα (=2 χρόνοι, όπως λένε τα θεωρητικά και όπως θα δούμε). Αυτήν την έννοια πρέπει να έχει και ο ίδιος συνδυασμός φωνητικών σημαδιών χωρίς την Παρακλητική, αλλά με Γοργόν, στο πρδ. 70. Με αυτή την σημασία των 2 χρόνων, αντί του 1 χρόνου, πρέπει να εννοείται η Παρακλητική και στην Παπαδική.

7.3. Κούφισμα

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 162-171]

Το Κούφισμα είναι ένα σημάδι που δεν υπάρχει στα πρώτα στάδια της ΠΒσημ. Εμφανίστηκε σε ένα νεότερο στάδιο με μια ειδική σχέση με το *ποιητικό κείμενο*: το γράμμα Κάππα, το πρώτο της λέξης 'κούφος' ή 'κούφισμα', ενώθηκε με μια Πεταστή⁴³ που βρισκόταν στην τονισμένη παραλήγουσα ενός παροξυτόνου κώλου (που τελειώνει δηλ. με μια παροξύτονη γραμματική ή μετρική λέξη, δηλ. μια παροξύτονη Κλιτική ομάδα στην δεύτερη περίπτωση), για να δείξει ότι αυτή η Πεταστή έπρεπε να ψαλεί με μια 'ελαφρά' ('κούφη') φωνή, οτιδήποτε κι αν μπορεί να σήμαινε αυτό. Αυτό μπορεί να επιβεβαιωθεί από την σύγκριση αντιστοιχών σημείων π.χ. στον αρχαϊκό κώδ. L, που χρησιμοποιεί την Πεταστή σ' αυτά τα σημεία, και στις νεότερες πηγές στους πίνακες του Velimirović, καθώς και σε πολλά παραδείγματα στον Floros.

Πρδ 1-3, 5, 7-8, 33. Στο πρδ 8 εμφανίζεται το γράμμα Κάππα δίπλα στην πεταστή. Στο πρδ 56 το Κούφισμα δεν μπαίνει σε παροξύτονη μετρική λέξη (κλιτική ομάδα),⁴⁴ όμως προέρχεται από ΠΒ Πεταστή.

⁴² Τα παραδείγματα τέτοιας Παρακλητικής στο Ειρολόγιο του Κουκουζέλη είναι πολλά, όπως μπορεί να δει κανείς στους πίνακες του Velimirović, απ' όπου αντλήθηκαν και τα συγκεκριμένα. Παραθέσαμε απλώς δύο αντιπροσωπευτικότερα. Ας σημειωθεί ότι στο ίδιο ειρολόγιο χρησιμοποιείται η Παρακλητική και με την έννοια του 1 χρόνου, όπως μπορεί να προκύψει από άλλα στοιχεία.

⁴³ Σε πίνακες σημαδιών μπορεί να βρεθεί και Κούφισμα που προέρχεται από Οξεία. Δεν βρήκαμε τέτοιο παράδειγμα στα μουσικά κείμενα. Ένα Κάππα στην Οξεία του Απέσω Έξω (ΠΒσημ), η οποία αντιστοιχεί σε Κούφισμα, βλ. στο πρδ. Κουφισματικών Ανάσταμα 4 (τ. Β', σ. 246).

⁴⁴ Για τέτοιες, σπανιότατες, εξαιρέσεις, βλ. παρακάτω σ' αυτήν την παράγραφο.

Η κατοπινή γραφική μορφή του Κουφίσματος παρουσιάζει ένα μάλλον επιμηκυσμένο σχήμα, τοποθετούμενο πάνω και από την παραλήγουσα και από την λήγουσα του παροξύτονου κώλου. Η λήγουσα συνήθως δεν φέρει κάποιο σημάδι (ή φέρει μερικές φορές μια τελεία πάνω από την λήγουσα, συχνά 'ενσωματωμένη' στο σχήμα του Κουφίσματος). Πρδ. 1-5

Στην ΜΒσημ το επιμηκυσμένο σχήμα και η αντίστοιχη τοποθέτηση πάνω στις συλλαβές μπορεί να διατηρηθεί και να 'καλύψει' και το κατιόν σημάδι της λήγουσας.

Πρδ. 4, 15, 18, 19, 24, 25, 27, 30, 31, 45⁴⁵

Συνήθως όμως τα δυο σημάδια, το Κούφισμα και το σημάδι της λήγουσας (Ισον ή κατάβαση) διαχωρίζονται στις δύο αυτές συλλαβές (βλ. τα υπόλοιπα παραδείγματα). Αυτές οι γραφικές μορφές φαίνονται να εξηγούν μερικές αντιφάσεις που μπορεί να θεωρηθούν ότι εμφανίζονται μεταξύ των πραγματειών. Το Κούφισμα εμφανίζεται ως άφωνο, ως έμφωνο, ως ημίτονο ή ημίφωνο, ως Σύνθετος τόνος. (βλ. αποσπάσματα στο Παράρτημα ΙΙΙζ). Είναι προφανές ότι το Κάππα μπορεί να θεωρηθεί ως 'άφωνο', διότι είναι απλά ένα γράμμα, ως σημάδι το Κούφισμα είναι σύνθετο, είναι επίσης έμφωνο στην ΜΒσημ (1 ανιούσα φωνή), μπορεί πιθανόν να έχει μια 'ημίφωνη' εκτέλεση, και τέλος το Κούφισμα μπορεί να θεωρηθεί ως ένα σύνθετο 'σχήμα', δηλ. ένα σύνθετο 'μελώδημα', αν σκεφτεί κανείς την επιμηκυσμένη μορφή του που 'αγκαλιάζει' τα σημάδια και της παραλήγουσας και της λήγουσας.

Η σύνδεση του Κουφίσματος με παροξύτονες γραμματικές ή 'προσωδιακές' (ή 'μετρικές') λέξεις (δηλ. Κλιτικές ομάδες) δεν μπορεί να εξηγηθεί εύκολα. Μια σχέση με την γραμματική και μια επίδραση απ' αυτήν είναι πολύ πιθανές. Ο παροξυτονισμός υπήρξε ένα σημαντικό φαινόμενο στην ιστορία της Βυζαντινής ποίησης και υμνογραφίας.⁴⁶ Από την άλλη, στην γραμματική βρίσκεται ο όρος 'κουφισμός', που σημαίνει 'έκθλιψη' (ενός τελικού φωνήεντος). Η έκθλιψη υποτίθεται ότι κάνει την λέξη 'ελαφροτέραν' και όχι 'φορτικήν'.⁴⁷ Φυσικά, δεν είναι αυτονόητο το τί θα μπορούσε να 'εκθλιβεί' στο μέλος ενός κώλου. Κάποιες ερμηνείες θα μπορούσαν όντως να προταθούν, αλλά, πρώτον, η τελική επιλογή κάποιας απ' αυτές θα πρέπει μάλλον να γίνει, αφού βρεθεί η μουσική σημασία του σημαδιού, και δεύτερον, θα οδηγούμασταν σε μάλλον υποθετικές ερμηνείες και θα ξεπερνούσαμε τα όρια της παρούσας διαπραγματεύσεως. Γι' αυτό δεν θα επιμείνουμε σ' αυτό, αλλά θα επικεντρωθούμε μάλλον στην διάρκεια, την σχέση με τον ρυθμό, και τον τρόπο εκτέλεσης του Κουφίσματος.

Στην Ακρίβεια (702-704, βλ. Παράρτημα ΙΙΙζ)) το Κούφισμα κατατάσσεται, μαζί με το Ολίγον, την Οξεία και την Πεταστή, ως έχον *φωνήν χωρίς άργιας*. Έτσι, θα πρέπει να έχει την ίδια διάρκεια με αυτά τα σημάδια. Καθώς δε το Κούφισμα δεν συμμετέχει σε Σύνθετους τόνους,⁴⁸ τέτοιους που η διάρκειά του να μπορούσε πιθανόν να μεταβληθεί, θα πρέπει να δηλώνει πάντα 1 χρόνο. Αυτό επιβεβαιώνεται στις περιπτώσεις ισοδυναμίας: στα προσόμοια και σε στερεότυπες Θέσεις, ή κατά την σύγκριση του ίδιου μέλους σε διάφορα χφφ, το Κούφισμα είναι ελεύθερα εναλλάξιμο

⁴⁵ Στα εδώ παραδείγματα μπορεί, χάριν σαφηνείας, να έχουμε διαχωρίσει τα σημάδια των δύο τελευταίων συλλαβών λίγο παραπάνω απ' ό,τι στα πρωτότυπα κείμενα. Π.χ. στα πρδ 10, 18, 19, 45.

⁴⁶ Βλ. Στάθης 1977:23-24, 27 (και σημ. 1), 32, Μητσάκης 1986:117-123, 134, 277, Κορακίδης 2002:579-590.

⁴⁷ Βλ. π.χ. στα Σχόλια, Hilgard 1901:146, σ.21-28.

⁴⁸ Το Κούφισμα, ως ανάλογο με την Πεταστή, σχηματίζει το Κρατημοκούφισμα και μια μορφή Αναστάματος, το 'Κουφισματικό Ανάστημα', δεν συμμετέχει όμως σε άλλους σύνθετους τόνους. Αντίθετα, η Πεταστή συμμετέχει σε πολλούς. Σε μερικούς, όπως π.χ. σε μια γραφή του 4-φθογγου Ξηρού Κλάσματος, η διάρκειά της μειώνεται στον μισό χρόνο. Επίσης, όπως είδαμε, η Πεταστή συναντάται και με Γοργόν, αντί Κεντημάτων.

με το Ολίγον, την Οξεία και την Πεταστή, έστω κι αν το Κούφισμα μπορεί να είναι πιο συχνό σε κάποιες περιπτώσεις Θέσεων.

Πρδ. 1-11, 13-17, 20, 26-27, 29, 33, 56. Ειρμοί: 1Δδ, Προσόμοια: 18B, 19A

Αυτό σημαίνει επίσης ότι ο πιθανόν ιδιαίτερος τρόπος εκτέλεσής του δεν είναι κάτι υποχρεωτικό στο πλαίσιο μιας συγκεκριμένης Θέσης. Προφανώς, ο ιδιαίτερος, 'κούφος' τρόπος εκτέλεσης της Πεταστής ή της Οξείας εμφανίστηκε κάποια στιγμή και ένα Κάππα προστέθηκε, για να το δηλώσει. Η ίδια ελευθερία χρήσης των αντιστοιχών στολιδίων στο πλαίσιο μιας ορισμένης Θέσης βρέθηκε και για το Κλάσμα και την Παρακλητική.

Το Κούφισμα μπορεί επίσης να είναι ισοδύναμο με μια Οξεία με Κλάσμα

Πρδ. 18-19, 22, πρβλ και 23

ή με την Παρακλητική.

Πρδ. 30, 31,

Αυτό δείχνει την σχέση των τριών ημιφώνων, μια σχέση που πιθανόν να εκτείνεται και στον τρόπο εκτέλεσης. Επί πλέον, ισοδυναμία με ομάδες Βαρείας μπορεί να ανιχνευθεί και σε ΠΒ και σε ΜΒ πηγές. Θαδειχθεί ότι και οι ομάδες Βαρείας έχουν διάρκεια 1 χρόνου.

Πρδ. 21, 28

Επίσης μπορεί να αντιστοιχεί σε Πεταστή με Κεντήματα Πρδ. 12, 48, [54 σε προπαραλήγουσα]

Είπαμε ότι το Κούφισμα προέρχεται από την Πεταστή. Όμως υπάρχει μια βασική διαφορά στην ορθογραφία των δύο σημαδιών: το Κούφισμα μπορεί να ακολουθείται από Ίσον, ενώ η Πεταστή δεν μπορεί.

Πρδ. 2-4 [5 ΠΒ], 7-9, 14, 24, 25, 27, 29, 30, 33, 44, 46. Βλ. ιδιαιτέρως το πρδ. 9.

Αυτό μπορεί να δικαιολογήσει εν μέρει τον χαρακτηρισμό του ως 'ελαφράς' Πεταστής. Όπως έχουμε αναφέρει, στην ΠΒσημ, μια Πεταστή (ή μια Οξεία) μπορούσε να γραφεί ως ένδειξη μιας γενικώς ανιούσας κίνησης. Αφού έφτανε στον ψηλότερο φθόγγο, γραμμένο με Πεταστή (ή Οξεία), η μελωδία μπορούσε να συνεχίσει στον ίδιο φθόγγο, δηλ. σ' ένα φθόγγο που γράφεται στην ΜΒσημ με Ίσον. Αυτό σταματά στην ΜΒσημ, όμως φαίνεται ότι κάποιες απ' αυτές τις Πεταστές, που βρίσκονταν στην παραλήγουσα παροξύτωνων κώλων,⁴⁹ προσέλαβαν, ήδη στην ΠΒσημ, ένα Κάππα, ως ένδειξη ότι η μελωδία δεν κατέρχεται στην επόμενη συλλαβή. Έτσι, μια τέτοια Πεταστή δεν είναι τόσο 'δυναμική', είναι υπό μία έννοια 'ελαφρότερη' (κοόφη). Είναι ακριβώς η λέξη 'ελαφρός' και ένα αντίστοιχο Γράμμα (Buchstabeneume), η σύντμηση της λέξης, που χρησιμοποιήθηκε σε ένα κάπως νεότερο στάδιο της Chartres σημειογραφίας, για να δείξει ότι μια Πεταστή παριστάνει την επανάληψη του φθόγγου.⁵⁰ Οι δύο περιπτώσεις δεν είναι φυσικά ταυτόσημες, διότι το 'ελαφρόν' αναφέρεται στην ίδια την Πεταστή και η υποτιθέμενη σχέση του 'κούφος' προς αυτό αναφέρεται στο Ίσον μετά την Πεταστή, όμως δεν μπορούμε ίσως να αποκλείσουμε ότι οι δύο περιπτώσεις σχετίζονται και έτσι να υποθέσουμε ότι η λέξη 'κούφος' συνδέθηκε με το Κούφισμα αρχικά ή κυρίως γι' αυτήν την περίπτωση Πεταστής, δηλ. μιας Πεταστής που ακολουθούνταν από επανάληψη του φθόγγου.

⁴⁹ Δηλ. κοντά στην κατάληξη του κώλου, στην προτελευταία του συλλαβή, κι όχι ενδιάμεσα. Αυτές κυρίως, κι όχι όλες, οι ακολουθούμενες από Ίσον Οξείες ή Πεταστές έγιναν πολλές φορές Κουφίσματα.

⁵⁰ Πρόκειται, κατά τον Floros, για το πρώτο στάδιο του φαινομένου της 'υπόταξης'. Βλ. Floros 1970:173-174, 176-178.

Ωστόσο, φαίνεται ότι και το διάστημα που παριστάνει το ίδιο το Κούφισμα έχει μια σχέση με την λέξη 'κούφος'='ελαφρός'.⁵¹ Το 'ελαφρός' χρησιμοποιείται και για την Οξεία με ορθογραφική σημασία, δηλ. ότι μπορεί να ακολουθείται από Ίσον ή ανάβαση στους Σύνθετους τόνους,⁵² αλλά είχε επίσης από την αρχή και μια σημασία σχετική με μικρά διαστήματα. Αυτή είναι η περίπτωση της υπόταξης της Πεταστής που περιγράφεται από τον Floros. Το Ολίγον-Επίσημα ή το *Ελαφρόν* μπορούσε να τεθεί πάνω στην Πεταστή, για να μηδενίσει το διάστημά της (Πεταστή, ή Οξεία, υποταγμένη σε Ίσον στην ΜΒ), Πρδ. 32-33, 35, 37, 39-41, ή και για να δηλώσει ότι η Πεταστή νοείται με κατάβαση (πρόκειται δηλ. για Πεταστή υποταγμένη σε κατιόν σημάδι για την ΜΒσημ). Πρδ. 34 (και πρδ. 36, 38, όπου το ΠΒ ελαφρόν μπαίνει σε Κράτημα).⁵³ Κατ' αυτόν τον τρόπο, η Πεταστή χάνει την διαστηματική 'δύναμή' της, αν και διατηρεί την ορθογραφική-χειρονομική 'δύναμή' της (βλ. και Floros 1970 I:177).

Κατά τον ίδιο τρόπο, το Κούφισμα περιγράφεται στην Ακρίβεια 465-472 ότι δεν έχει 'δύναμιν' και είναι γι' αυτό που δεν τίθενται πολλές 'φωνές' σ' αυτό, δηλ. δεν μπορεί να δώσει μεγάλα διαστήματα, όπως αυτά που δείχνονται από τα Πνεύματα. Το ίδιο υπονοείται και στον Αγιοπολίτη του Tardo (Tardo 1938:173, σ.9-10).⁵⁴ Αυτό, πράγματι, βρίσκουμε και στα μουσικά κείμενα: το Κούφισμα συνήθως δείχνει ανάβαση μόνο 1 φωνής, σπανίως 2 φωνών (με 2 φωνές βλ. πρδ. 31,45-48), και υποτάσσεται μόνο από το Ίσον, επαναλαμβάνοντας έτσι τον προηγούμενο φθόγγο, ενώ διατηρεί την ιδιαιτερότητά του ως Κούφισμα, και δεν υποτάσσεται από τα κατιόντα σημάδια.⁵⁵ Αντίθετα, μπορεί να ακολουθείται από Ίσον ή από κατάβαση από 1 έως 4 φωνές (για κατάβαση 3 φωνών, πρδ. 43, 4 φωνών πρδ. 1, 6, 10, 26, 42, 56). Έτσι, η έλλειψη 'δύναμης' δεν μπορεί να αναφέρεται στο διάστημα που ακολουθεί.

Επομένως, το 'κούφος'='ελαφρός' για το Κούφισμα μπορεί να αναφέρεται και στα διαστήματά του και στην ορθογραφία του. Αυτό μπορεί να εννοείται και σ' αυτό που γράφεται στις πραγματείες, ότι *κουφίζεται και κατά την φωνήν και κατά την χειρονομίαν* (Ακρίβεια 232-234, βλ. επίσης ΨΔαμ 466-469). Η χειρονομία είναι συνώνυμη της ορθογραφίας, αλλά και η πραγματική ένδειξη του Κουφίσματος με το χέρι, που δίνεται από τον Βλεμμύδη (βλ. Tardo 1938:245), φαίνεται να είναι μια απλή θέση του χεριού μαζί με μια 'δακτυλοσύνθεση',⁵⁶ σε αντίθεση με την μάλλον έντονη

⁵¹ Βλ. την Ακρίβεια 465-470, που μάλλον το λέει καθαρά, και πρβλ. και με τα 232-234 και 242-245(βλ. τα αποσπάσματα στο Παράρτημα ΠΙΖ).

⁵² Ακρίβεια, 107-156. «... αλλά και πάλιν εύρισκεται εμπροσθεν αυτής και ίσασμός και ανάβασις...τότε γίνεται ή φωνή της όξειας ελαφροτέρα, και ούχι όξυτέρα» κλπ.

⁵³ Με την λογική της ΠΒσημ, το Κράτημα γράφεται κυρίως για ισότητα και αναβάσεις, καμιά φορά και μεγάλων διαστημάτων. Με το Ελαφρόν δηλώνεται η σχέση του με τα προηγούμενα (κατάβαση), ενώ ως Κράτημα διατηρεί την σχέση του με τα επόμενα. Πάντως, μέσω του Ελαφρού 'χάνει την δύναμή του' κι αυτό, δηλ. την ανάβαση. Βλ. και στα περί Κρατήματος.

⁵⁴ Προφανώς το ίδιο επίσης υπονοείται και στον Γαβριήλ, 233-236, όπου 'τάσις' πρέπει να εκληφθεί με την έννοια του διαστήματος, όπως στην αρχαιοελληνική θεωρία (βλ. και το σχόλιο των εκδοτών, σ. 119-120).

⁵⁵ Συνδυασμοί του Κουφίσματος με Πνεύματα κλπ., που δίνονται σε Προθεωρίες, είναι εντελώς θεωρητικοί: δεν συναντώνται στα μουσικά κείμενα. Στο δε ΨΔαμ 215-216 (βλ. Παράρτημα ΠΑ, ΠΙΖ) ως 'πνεύματα' εννοούνται μόνο τα κατιόντα (Ελαφρόν, Χαμηλή), τα οποία γράφονται όντως στο Κούφισμα (και) χωρίς 'τόνου', δηλ. χωρίς το σώμα (Απόστροφο), βλ. εδώ πρδ 20, 48 (δεν βρίσκεται μάλλον με Χαμηλή). Αντίστοιχα ισχύουν και για το Αντικένομα (βλ. πρδ εκεί, και με Χαμηλή).

⁵⁶ Ο όρος από τον Βαμβουδάκη 1938:106, 118-120. Για την χειρονομία βλ. Moran 1986:38-47. Από διάφορες εικονογραφήσεις ο Moran κατάφερε να ταυτοποιήσει τις δακτυλοσυνθέσεις του Ίσου και της Οξείας.

κίνηση του χεριού που δίνεται για την Πεταστή.⁵⁷ Η 'ενέργεια' του Κουφίσματος δίνεται επίσης στην Ακρίβεια ως 'κούφη' (456-462), αλλά και η ενέργεια συνδέεται με διαστήματα και με την ορθογραφία.

Απομένει τώρα να εξετάσουμε την δυνατότητα ενός στολιδιού για το Κούφισμα. Έχοντας ήδη βρεί τόσες ερμηνείες του ονόματός του, ως αναφερόμενου στα διαστήματα και στην ορθογραφία, θα μπορούσαμε να ισχυρισθούμε ότι έχει εξηγηθεί αρκετά και ότι η ύπαρξη ενός στολιδιού θα ήταν περιττή, για να το εξηγήσει επί πλέον. Στην πραγματικότητα, δεν φαίνεται τόσο εύκολο να δικαιολογήσουμε ή να επιβεβαιώσουμε ένα στολίδι για το Κούφισμα. Είναι ένα σημάδι που γράφεται μόνο του. Που δεν 'κολλάει' όπως το Κλάσμα σε άλλα σημάδια, ούτε είναι σημάδι που γράφεται σε ένα συνδυασμό φωνητικών σημαδιών όπως η Παρακλητική, για την οποία εύκολα θα υποπευόμασταν μια καλλωπιστική σημασία πέρα από την τυχόν ορθογραφική αναγκαιότητα. Στην πραγματικότητα, υπάρχει μόνο μία αναφορά στις πραγματείες για ένα στολίδι, το οποίο επί πλέον φαίνεται να αποδίδει το ίδιο στολίδι στο Κλάσμα και στο Κούφισμα. Είναι στο ΨΔαμ 466-469, όπου το Κλάσμα και το Κούφισμα αναφέρονται ότι έχουν 'κτύπους'. Έχουμε ήδη συζητήσει την έννοια αυτής της λέξης. Έχουμε επίσης βρεί ότι ομάδες Κλάσματος είναι εναλλάξιμες με το Κούφισμα και ότι το Κλάσμα λέγεται 'ελαφρόν Κλάσμα'. Από την άλλη, το Κούφισμα είναι επίσης εναλλάξιμο και με την Παρακλητική, αλλά, εάν μπορούμε να υποθέσουμε ότι η λέξη 'κούφος' έχει κάποια σχέση με την εκτέλεση του Κουφίσματος, η μάλλον έντονη μελωδική κίνηση στην όλη συλλαβή με την Παρακλητική δεν ταιριάζει σ' αυτήν την λέξη και συνεπώς η εκτέλεση του Κουφίσματος δεν μπορεί να συνδέεται μ' αυτήν της Παρακλητικής παρά μόνο με την έννοια του 'μαλακού' στολιδιού που υπάρχει και στην Παρακλητική, βλ. παραπάνω. Έτσι, η μόνη δυνατότητα είναι να έχει το Κούφισμα το ίδιο στολίδι με το Κλάσμα. Το ότι μπορεί να είναι έτσι δεν σημαίνει ότι τα δύο σημάδια συμπίπτουν. Η ορθογραφία είναι ένας μείζων παράγων στην ΜΒσημ και σ' αυτό τα δύο σημάδια παρουσιάζουν διαφορές. Το Κλάσμα δεν μπορεί να ακολουθείται από Ίσον, αντίθετα από το Κούφισμα που μπορεί. Επίσης, το Κλάσμα είναι ένα πολύ συχνά συναντώμενο σημάδι, ικανό να τοποθετηθεί οπουδήποτε σε ένα κώλον (αρχή, μέση, τέλος), αντίθετα από το Κούφισμα που έχει μια πολύ συγκεκριμένη θέση στο κώλον (στην προτελευταία συλλαβή) και πολύ ειδική σχέση με το ποιητικό κείμενο (παροξύτονες λέξεις ή κλιτικές ομάδες). Εάν υπήρχε κάποια διαφορά στα στολίδια τους, αυτή θα μπορούσε, υποθετικά, να είναι ότι το Κούφισμα δεν θα μπορούσε ίσως να ψαλεί ως 2-φθογγο, όπως το Κλάσμα, δηλ. με μια προσαρτημένη Απόστροφο, όταν ακολουθείται απο κατάβαση 2 φωνών.

Το ότι το στολίδι του Κουφίσματος θα έπρεπε να συμπίπτει με αυτό του Κλάσματος μπορεί να προταθεί και από μερικές περιπτώσεις που παρουσιάζονται στο Ψαλτικό, όπου ένα Ολίγον με Διπλή ακολουθούμενο από Κούφισμα υποταγμένο σε Ίσον και το όλον σε μία συλλαβή (το όλον είναι ισοδύναμο με Κρατημοκούφισμα) είναι εναλλάξιμο με το ίδιο Ολίγον-Διπλή ακολουθούμενο από μια Οξεία με Κλάσμα υποταγμένη από Ίσον. Γενικώς, η χρήση του Κουφίσματος σε μελισματικά μέλη του Ψαλτικού, άρα με καμία σχέση με παροξύτονα κώλα, φαίνεται να επιβεβαιώνει την ύπαρξη στολιδιού του Κουφίσματος. Η ύπαρξη ενός στολιδιού φαίνεται επίσης να υποδεικνύεται από το γεγονός ότι τα Κεντήματα δεν γράφονται ποτέ στο Κούφισμα (βλ. Ακρίβεια 470-472). Γράφονται στην Οξεία και την Πεταστή, που από μόνες τους

⁵⁷ Βλ. ΨΔαμ 173-176, Γαβρηήλ 231-233 (βλ. Παράρτημα IIδ), Βλεμμύδης (Tardo 1938:245).

δεν δείχνουν στολίδια. Η παρουσία Κεντημάτων πάνω στο Κούφισμα θα έκανε την ψαλμώδηση ενός στολιδιού μάλλον αδύνατη.

Θα δειχθεί ότι οι ειρμοί και τα στιχηρά ακολουθούν δίσημο ρυθμό. Στο πλαίσιο αυτού του ρυθμού, το Κούφισμα πέφτει κυρίως στην άρση.⁵⁸ Ωστόσο, υπάρχουν αρκετές περιπτώσεις που πέφτει στην θέση, πάντα βέβαια στην παραλήγουσα παροξυτόνων (προσωδιακών) λέξεων (εξαιρέση στο πρδ. 9), σε σημεία όπου θα μπορούσε ίσως να υπάρχει τέλος κώλου, αλλά περισσότερο δίνουν την εντύπωση ότι βρίσκονται στα μέσα της φράσης και ότι αυτή συνεχίζεται.⁵⁹ Πρδ. 3, 4, 7, 9 (σε προπαροξύτονη λέξη), 44, 46, 49-53 (Στο πρδ. 51 δύο Κουφίσματα, με το πρώτο τουλάχιστον σαφώς στα μέσα της φράσης. Στα πρδ. 55-56, έχουμε Κουφίσματα στην θέση μεν, αλλά σε μη κανονικές περιπτώσεις, δηλ. σε άτονες συλλαβές). Σε κάποιες περιπτώσεις το αν το Κούφισμα είναι στην θέση ή στην άρση μπορεί να μην είναι ξεκάθαρο, διότι μπορεί να σχηματίζεται κάποιος τρίσημος, όπως π.χ. στα πρδ. 10, 26, θα δείξουμε όμως ότι μάλλον πρέπει να προτιμηθεί να μπει στην άρση (βλ. κεφ. 9)

Σε μερικές απ' αυτές τις περιπτώσεις, το Κούφισμα έχει κάποια σχέση με το Απόδεσμα (βλ. Ειρμοί 3δ, Προσόμοια 11F). Αυτές οι περιπτώσεις θα εξετασθούν στα κατάλληλα κεφάλαια. Μερικές 'αποκλίνουσες' γραφές Κουφίσματος (στην προπαραλήγουσα προπαροξυτόνων λέξεων ή σε άτονες συλλαβές, βλ. πρδ. 54-56) σε ΠΒ πηγές ή ίσως και ΜΒ (βλ. πρδ. 9) είναι εξαιρετικά μεμονωμένες περιπτώσεις.

Σύνθετοι τόνοι που συμμετέχει το Κούφισμα είναι μόνο το Κρατημοκούφισμα, συνδυασμός και κατόπιν συνένωση με το Κράτημα, και μια παραλλαγή του Αναστάματος, με Κούφισμα αντί Πεταστής, που θα μπορούσε να ονομαστεί 'Κουφισματικόν Ανάσταμα'.⁶⁰ Θα εξεταστούν στις παραγράφους για το Κράτημα και το Ανάσταμα αντιστοίχως.

Εν συνόψει λοιπόν, τα Ημίτονα Κλάσμα και Παρακλητική, που συνδέονται στα θεωρητικά με κάποιου είδους αργία, δεν είναι χρονικά σημάδια με την έννοια της χρονικής επέκτασης, αλλά στολίδια μέσα στα πλαίσια της βασικής χρονικής μονάδας. Τα στολίδια αυτά χρειάζονται μια 'μερική' αργία, στα πλαίσια της χρονικής μονάδας, για να πραγματοποιηθούν. Άρα το Κλάσμα και η Παρακλητική δεν επηρεάζουν την διάρκεια της συλλαβής και τον συνολικό ρυθμό. Το Κούφισμα, παρόλο που δεν συνδέεται με κάποια αργία, δεν έχει μίαν έστω 'κρυμμένη' αργία και περιέχει μάλλον κι αυτό ένα στολίδι, όπως το Κλάσμα.

⁵⁸ Θα μπορούσε ίσως κι αυτό να θεωρηθεί ως έλλειψη 'δυνάμεως' ή ως 'ελαφρότης'.

⁵⁹ Και τέλος κώλου να θεωρηθεί, αυτό εμφανίζεται συνδεδεμένο με το επόμενο σε μία φράση, λόγω του ότι τελειώνει στην άρση. Βλ. στο Κεφ. 9 τα περί 'κλεισίματος' ενός κώλου και περί παροξυτόνων κώλων.

⁶⁰ Το ονομάζουμε έτσι, μιας και το Κούφισμα είναι παραλλαγή της Πεταστής. Θα μπορούσε να ονομαστεί ίσως και 'Κουφισματικόν Δύο', μιας και μπορεί να ακολουθείται από Ίσον.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8: ΑΦΩΝΑ ΣΗΜΑΔΙΑ ΚΑΙ ΣΥΝΔΥΑΣΜΟΙ

8.1. Απλά Άφωνα

8.1.1. Βαρεία

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 173-184]

Η Βαρεία είναι ένα από τα πρωταρχικά σημάδια της σημειογραφίας. Στην Αγιοπολίτικη κατάταξη κατατάσσεται ως 'τόνος απλούς', ενώ στην ΜΒ και ΥΒσημ ως 'άφωνον'.¹ Στην ΠΒσημ η Βαρεία παρίστανε στενογραφικώς τους φθόγγους της, ενώ στην ΜΒσημ, όταν οι φθόγγοι της γράφτηκαν αναλυτικά με φωνητικά σημάδια — ενώ η Βαρεία εξακολούθησε να γράφεται και να τα ομαδοποιεί — κατέληξε να γίνει άφωνον. Οι συγκρίσεις μεταξύ ΠΒ και ΜΒ χειρογράφων αποκαλύπτουν ότι η ΠΒ Βαρεία ήταν κυρίως ένα 2-φθόγγο στενογραφικό σημάδι, όπου ο πρώτος φθόγγος, στην ΜΒσημ, μπορεί να είναι Ίσον, ανάβαση ή κατάβαση, και ο δεύτερος φθόγγος κατάβαση. Η ανάλυση της ΠΒ Βαρείας συντελέστηκε σιγά-σιγά στα νεότερα στάδια της ΠΒσημ. Μια Αποστροφος προστέθηκε σ' αυτήν, για να δηλώσει τον δεύτερο, κατιόντα φθόγγο, και κατόπιν, σε μερικές περιπτώσεις, ένα Ολίγον, για να δηλώσει τον πρώτο φθόγγο. Έτσι, ακόμα και από τα νεότερα στάδια της ΠΒσημ, η Βαρεία έχει αποκτήσει τον χαρακτήρα του 'αφώνου'. Μια ιδιαίτερη εξαίρεση στον κανόνα ότι ο δεύτερος φθόγγος είναι κατάβαση, είναι ο συνδυασμός Βαρείας με Κεντήματα, γραφόμενος αρχικά ως απλή Βαρεία,² ο οποίος θα εξετασθεί χωριστά. Υπάρχουν, ωστόσο, περιπτώσεις, όπου η ΠΒ Βαρεία έχει μεταγραφεί ως Βαρεία με ένα μόνο φωνητικό σημάδι, δηλ. ως μονόφθογγο. Τέτοιες περιπτώσεις εμφανίζονται κυρίως στα παλαιότερα ΜΒ χφφ, όπως το Η, και σταδιακά εξαφανίζονται ή γίνονται πολύ σπάνιες, αντικαθιστώμενες από απλά σημάδια ή από απλά σημάδια που φέρουν το Κλάσμα στα νεότερα χφφ.

Από την άλλη μεριά, ένα Ελαφρόν ως δεύτερο σημάδι μιας ομάδας Βαρείας μπορεί να αντικατασταθεί από Υπορροή και έτσι η ομάδα Βαρείας να περιλάβει τρεις φθόγγους. Στο παλαιότερο ΜΒ χφ Η, που δεν χρησιμοποιεί την Υπορροή, αυτό γράφεται ως 3-φθογγο Βαρεία, με δύο Αποστροφους αντί Υπορροής. Μια άλλη 3-φθογγο Βαρεία είναι αυτή που περιλαμβάνει Ολίγον, Κεντήματα και μια κατάβαση, μάλλον πάντα 3 φωνών (σπανιότατα 2 φωνών). Έτσι η Βαρεία εμφανίζεται ως 1-φθογγο, 2-φθογγο και 3-φθογγο μελωδήμα.³

Σύμφωνα με αυτές τις παρατηρήσεις, η ΠΒ Βαρεία 'αναλύθηκε' στην ΜΒσημ, αλλά παρέμεινε στην ανάλυση αυτή, για να δηλώνει την ομαδοποίηση των φθόγγων της σε μία συλλαβή, και ως σημείο ρυθμού, όπως θα δείξουμε. Η Βαρεία είναι σαν το Πίεσμα και το Ξηρόν Κλάσμα: αποκτά τους φθόγγους της σιγά-σιγά στην σημειογραφία και παρουσιάζει διάφορες μορφές. Επειδή όλες αυτές οι μορφές γράφονταν με το ίδιο απλό σημάδι στην ΠΒσημ, πρέπει όλες να έχουν την ίδια συνολική διάρκεια. Αυτό θα επιβεβαιωθεί στη συνέχεια και με άλλους τρόπους. Εάν

¹ Για την ΠΒ Βαρεία, βλ. Floros 1970:141-142.

² Η και ως απλό σημάδι (π.χ. Ίσον), μόνο του ή με Κεντήματα. Βλ. παρακάτω στην αντίστοιχη παράγραφο.

³ Ελάχιστες φορές στο χφ Α (ή και σε άλλα χφφ, βλ. π.χ. τα πρδ. του Floros) εμφανίζεται και 4-φθογγο Βαρεία, που περιλαμβάνει σημάδι-Κεντήματα-δύο Αποστροφους (ή σπανιότερα Υπορροή αντ' αυτών). Θα πρέπει να θεωρηθεί χαρακτηριστικό μάλλον των νεότερων χφφ. Συχνά υπάρχει και το κόκκινο Τρομικόν ως υπόσταση. Αυτή η Βαρεία είναι παραλλαγή του Επέγεματος (βλ. π.χ. τα πρδ. του Floros). Στον κώδ. Α βρίσκεται αρκετές φορές στα Αναστάσιμα. Για το Επέγεμα βλ. εδώ Απόδεσμα (και σημ. 61, 64), Πίεσμα (και σημ. 85). Γι' αυτήν την 4-φθογγο Βαρεία βλ. Τρομικόν.

δειχθεί ότι η Βαρεία έχει μια ομαδοποιητική και χρονική λειτουργία και σημασία, αυτό σημαίνει ότι δεν υπάρχουν πιθανόν άλλες 'ποιοτικές' κλπ σημασίες της Βαρείας και δεν χρειάζεται ίσως να ψάχνουμε, τουλάχιστον όχι πάντα, για άλλες 'ερμηνείες'.⁴ Η 'ερμηνεία' της είναι απλά ο ρυθμός.⁵

Αυτός ο ρυθμός θα ανακαλυφθεί μέσα από τις περιπτώσεις ομοιότητας. Οι φθόγγοι της Βαρείας δεν εμφανίζονται ποτέ διαιρεμένοι σε δύο συλλαβές σε προσόμοια. Αντίθετα, μια ομάδα Βαρείας εμφανίζεται ισοδύναμη (δηλ. εναλλάξιμη) με ένα απλό σημάδι ή με συνδυασμούς, των οποίων η διάρκεια έχει ήδη δειχθεί ως 1 χρόνου. Αυτές οι ισοδυναμίες μπορούν να βρεθούν τόσο σε ΠΒ όσο και σε ΜΒ πηγές ή να εμφανιστούν κατά την σύγκρισή τους.

2-φθογγη Βαρεία

Οι συγκρίσεις μας δείχνουν ότι μια ομάδα Βαρείας πρέπει να έχει διάρκεια 1 χρόνου και συνεπώς καθένας από τους φθόγγους της, εφόσον η ομάδα είναι 2-φθογγη, να έχει διάρκεια $\frac{1}{2}$ χρόνου *κατ' αρχήν*. Αυτό δείχνεται καλύτερα στις περιπτώσεις που η Βαρεία, η οποία περιλαμβάνει ένα σημάδι και μίαν Απόστροφο και ακολουθείται από άλλη Απόστροφο σε διαφορετική συλλαβή, είναι ισοδύναμη με μια Πεταστή ή Οξεία ακολουθούμενη από κατάβαση 2 φωνών ('Συνεχές Ελαφρόν'). Έχουμε ήδη σημειώσει ότι σ' αυτήν την περίπτωση η Πεταστή μπορεί να εννοηθεί ως 2-φθογγο σημάδι, δηλ. ότι περιλαμβάνει μίαν Απόστροφο στην ίδια συλλαβή, όπως και γράφεται καμιά φορά (βλ. περί Οξείας και Πεταστής). Η συλλαβή διατηρεί την συνολική της διάρκεια του 1 χρόνου και έτσι οι φθόγγοι της Πεταστής (ή της Οξείας) και της (συνήθως υπονοούμενης) Αποστροφού έχουν $\frac{1}{2}$ χρόνο ο καθένας. Συνεπώς, η Βαρεία εμφανίζεται απλώς ως ένας άλλος, πιο συγκεκριμένος ή αναλυτικός, τρόπος γραφής της μελωδικής κίνησης.

Πρδ. Οξεία πρδ 31-32, 29, 22-27 (ιδίως το 24), εδώ πρδ. 1, 12 (ΠΒ), 18

Η αντιστοιχία των προσομοίων δείχνει ότι μια ομάδα Βαρείας (με ή χωρίς Κλάσμα) μπορεί επίσης να είναι ισοδύναμη με ένα απλό φωνητικό σημάδι (ή σημάδι με Κλάσμα). Σ' αυτήν την περίπτωση, παριστάνει μίαν απλή μελωδική παραλλαγή, αλλά προφανώς όχι μίαν αλλαγή της διάρκειας της συλλαβής και όχι μίαν αλλαγή του συνολικού ρυθμού. Έτσι, ένα Ίσον π.χ. ακολουθούμενο από ένα άλλο Ίσον μπορεί να αντικατασταθεί από μια ομάδα Βαρείας με Απόστροφο ή Ελαφρόν ως δεύτερο σημάδι της, ακολουθούμενη από ένα Ολίγον στην επόμενη συλλαβή. Αυτό μπορεί να συμβεί σε λιγότερο τυπικές μελωδικές κινήσεις, αλλά επίσης και σε τυπικές Θέσεις.

Πρδ.:

Ειρμοί: 1Γβ, 1Θα, 2Δγ, 2Δδ, 2ΣΤστ (διαφορετική γραμμή), 2Θε (διαφορετική γραμμή, ίδιος ρυθμός)

Προσόμοια: 2D, 5C, 7A, 15C (διαίρεση των Δύο Αποστροφών και αντικατάσταση της δεύτερης με ομάδα Βαρείας), 15G (το ίδιο με το 15C), 16F, 19G (διαφορά γραμμής για καλύτερο τονισμό, αντιστοιχία με ομάδα Κεντημάτων), 21B, 23D, 23J, 27B (διαφορά γραμμής, ίδιος ρυθμός), 29A (μονόφθογγη)

Πρδ. 9-13, 15-20, 22-24, 38, 55, 71

⁴ Βλ. την ερώτηση του J. Raasted στον J. van Biezen για την ερμηνεία της Βαρείας (βλ. Στάθης 1987γ:761) ή την στενογραφική θεωρία. Εξαιρέσεις είναι ίσως κάποιες μονόφθογγες Βαρείες που εμφανίζονται στο χφ Η, βλ. παρακάτω.

⁵ Ο Γαβριήλ γράφει ότι ψάλλεται *μετά τόνου*. Αυτό μπορεί να προέρχεται απλά από το γεγονός ότι η Βαρεία είναι ένας τόνος της γραμματικής ή από το γεγονός ότι το σημάδι που ακολουθεί αμέσως την Βαρεία, που εμφανίζεται σαν αυτό που την φέρει, είναι το πρώτο σημάδι της ομάδας και συνεπώς έχει λίγο μεγαλύτερη ένταση από το δεύτερο.

Στα πρδ. 10, 14 η ΠΒ Βαρεία αντιστοιχεί σε συλλαβή χωρίς σημάδι σε άλλο ΠΒ χφ. Είναι κι αυτό μια ένδειξη της διάρκειας 1 χρόνου (βλ. τα αντίστοιχα που είπαμε και για τα Κεντήματα).

Επί πλέον, ομάδες Βαρείας με ή χωρίς το Κλάσμα είναι ελεύθερα εναλλάξιμες στα προσόμοια ή στις εμφανίσεις Θέσεων στο ίδιο ή σε διάφορα χφ. Ως γενική παρατήρηση, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι τα παλαιότερα χφ, όπως το Η και το D, προτιμούν μάλλον τις ομάδες Βαρείας χωρίς το Κλάσμα, ενώ οι νεότερες, όπως το G και το A, τις προτιμούν με το Κλάσμα. Έχουμε ήδη δείξει ότι το Κλάσμα δεν δίνει επί πλέον διάρκεια στην συλλαβή, έτσι η διαφορά μεταξύ των δύο ειδών ομάδων Βαρείας πρέπει να είναι ακριβώς η ανακατανομή των διαρκειών, στην ομάδα με το Κλάσμα, η οποία δίνει το χρόνο στο Κλάσμα να δείξει το μικρό του στολίδι, και η έλλειψη αυτής της ανακατανομής, στην ομάδα χωρίς το Κλάσμα, που οδηγεί σε πιο 'ομαλές' διάρκειες $1/2+1/2$. Βαρείες με ανάβαση ως πρώτο φθόγγο και Κλάσμα είναι ισοδύναμες με Οξεία με Κλάσμα (μονόφθογγο ή δίφθογγο), ομοίως και με Ίσον ως πρώτο σημάδι ισοδύναμες με μια τέτοια ομάδα με Οξεία υποταγμένη στο Ίσον.

Πρδ. Ειρμοί: 1Θβ, 2Θδ, Προσόμοια: 2A, 2I, 4A, 7G, 9G, 10I, 18A, 19B, 19K, 20G, 24A, 25H, 27AB, 28D, 28H.

Πρδ. 1, 26-29, 53-54,

Εξαιτίας της διάρκειάς της του 1 χρόνου, μια ομάδα Βαρείας μπορεί επίσης να αντικατασταθεί από μian άλλη ομάδα της ίδιας διάρκειας, όπως π.χ. ένα συνδυασμό Κεντημάτων (πρδ. στα Κεντήματα 41-45 βλ. περισσότερα παραδείγματα και στους πίνακες του Velimirović),

ή από μια ομάδα Κλάσματος. Η δεύτερη αντικατάσταση είναι πολύ συχνή και μπορεί να βρεθεί π.χ. στις τυπικές καταλήξεις του πλ. Β'. Η αντικατάσταση μπορεί να παρατηρηθεί ήδη στα ΠΒ χφ, αλλά και στα ΜΒ. Τα παλαιότερα ΜΒ χφ γράφουν την Βαρεία συχνότερα από τα νεότερα, ενώ το αντίθετο μπορεί να παρατηρηθεί για κάποιες Θέσεις. Για παράδειγμα, μια τυπική κατάβαση στο D σε μέλη Α' (ή πλ. Α') ήχου γράφεται με Πεταστή στο *a* ακολουθούμενη από μια ομάδα Βαρείας στο *FE* και (διπλή) Απόστροφο στο *D*. Αυτός είναι ο τυπικός τρόπος γραφής στα νεότερα ΜΒ χφ. Στο Η και στο D η ομάδα Βαρείας συχνά αντικαθίσταται από μια ομάδα Κλάσματος.

Πρδ. 3-8, 14, 67, Προσ. 20G (βλ. και 20H)

Ίδιαίτερης σημασίας είναι η αντικατάσταση ενός απλού σημαδιού από μια ομάδα Βαρείας σε τυπικές καταλήξεις.

Πρδ. 21 (η Θέση παρουσιάζεται συνήθως με απλό Ίσον αντί Βαρείας. Βλ. π.χ. Ειρμοί 1Aα, 2Γα), 22-24, Ειρμοί: 2Zγ (διαίρεση σε δύο συλλαβές και αντικατάσταση της β' Αποστροφού από ομάδα Βαρείας), προσόμοια: 3DE (όμοια κώλα), 23D

Θα βρούμε ότι σημάδια που αναμφιβόλως έχουν διάρκεια 2 χρόνων, όπως οι Δύο Απόστροφοι, μπορούν να διαιρεθούν σε δύο συλλαβές στα προσόμοια. Η διαίρεση, που διατηρεί την συνολική διάρκεια, περιγράφεται σημειογραφικώς με την αντικατάσταση του σημαδιού 2 χρόνων από ένα απλό σημάδι στην πρώτη συλλαβή και ένα Ίσον στην δεύτερη. Είναι σημαντικό ότι το Ίσον μπορεί να βρεθεί να αντικαθίσταται από μια ομάδα Βαρείας, η οποία, έχοντας 1 χρόνο, δεν αλλάζει την συνολική διάρκεια και τον ρυθμό, αλλά δίνει απλά μια κάπως πλουσιότερη μελωδική γραμμή. Τέτοια παραδείγματα μπορούν να βρεθούν στα προσόμοια που έχουμε εξετάσει.⁶

⁶ Μάλιστα, σ' αυτές τις περιπτώσεις, μαζί με την ανισοσυλλαβία μπορεί να συμβεί και μετατόπιση του τόνου, η οποία θεραπεύεται με την Βαρεία.

Όλες οι παραπάνω παρατηρήσεις αποκαλύπτουν ότι μια 2-φθογγη ομάδα Βαρείας με κατάβαση ως δεύτερο φθόγγο της έχει συνολική διάρκεια 1 χρόνου. Αυτό συντονίζει την ΠΒ Βαρεία, που γραφόταν μόνη της, με τους άλλους 'τόνους' της γλώσσας που μετασχηματίστηκαν σε μουσικά σημάδια, δηλ τα φωνητικά σημάδια, Πεταστή και Οξεία: όλα είναι απλά σημάδια και έχουν διάρκεια 1 χρόνου. Αυτή η μελωδική κίνηση και αυτή η διάρκεια θα δειχθεί ότι συμμετέχουν στους Σύνθετους τόνους που έχουν την Βαρεία ως ένα συστατικό τους.

3-φθογγη Βαρεία

Σχετική με την 2-φθογγη Βαρεία είναι και η 3-φθογγη. Αυτές οι περιπτώσεις δεν είναι τόσο συχνές. Η πρώτη περίπτωση 3-φθογγης Βαρείας είναι η Βαρεία με Υποροή (βλ. πρδ. στην Υποροή). Αυτή μπορεί να εμφανιστεί ως παραλλαγή της Βαρείας με Ελαφρόν σε μια συλλαβή που φέρει μόνο μια ομάδα Βαρείας ή στο τμήμα της Βαρείας σε Σύνθετους τόνους, όπως η Βαρεία-Οξεία (που συχνά γράφεται ως Βαρεία-Πεταστή και φέρει το Κύλισμα ή το Λύγισμα ως υπόσταση ή υπέρσταση στο $\chi\phi$ Α) κλπ. Είναι προφανές από τις συγκρίσεις και από το γεγονός ότι η Υποροή είναι 'μια σύντομος κίνησης του φάρυγγος' ότι η συνολική διάρκεια της ομάδας Βαρείας είναι πάλι 1 χρόνος με μια υποδιαίρεση $1/3+1/3+1/3$ ή $1/2+1/4+1/4$, αν το πρώτο σημάδι της ομάδας Βαρείας φέρει το Κλάσμα.

Η δεύτερη περίπτωση 3-φθογγης Βαρείας βρίσκεται συνήθως στους φθόγγους *EFC*, δηλ. με κατάβαση 3 φωνών, σε μέλη των Πρώτων ήχων και σπανιότερα με κατάβαση 2 φωνών σε διαφόρους φθόγγους. Το ότι αυτό πρέπει να έχει διάρκεια 1 χρόνου δείχνεται από την αντικατάστασή του από μια ομάδα 2-φθογγης Βαρείας. Αυτό μπορεί να παρατηρηθεί στο Η, που δεν χρησιμοποιεί αυτόν τον συνδυασμό τόσο πολύ, αλλά και από την σύγκριση αντίστοιχων σημείων στα Η και G. Οι διάρκειες των τριών φθόγγων θα είναι $1/3+1/3+1/3$ ή $1/4+1/4+1/2$, αν θεωρήσουμε ότι τα Κεντήματα πάνε μαζί με τον πρώτο φθόγγο.

Πρδ. 30-35 (με κατάβαση 3 φωνών), 36-37 (με κατάβαση 2 φωνών). Στα πρδ 33-34 γράφεται στον κώδ. Α μαύρο Πίεσμα αντί Βαρείας ή κόκκινο σε Βαρεία. Περί αυτού βλ. παρακάτω (Βαρεία 2 χρόνων).

Θα μπορούσαμε να δούμε αυτόν τον συνδυασμό, π.χ. τον *EFC*, και με έναν άλλο τρόπο: θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μια Βαρεία που θα περιλάμβανε ένα Ολίγον με Κλάσμα στο *E* και ένα Ελαφρόν στο *C*. Μπορούμε να ισχυρισθούμε κάτι τέτοιο, διότι έχουμε ήδη μιλήσει για την δυνατότητα μιας τέτοιας ανάλυσης του Κλάσματος. Ωστόσο, η 3-φθογγη ομάδα Βαρείας με Κεντήματα δεν εμφανίζεται πάντα να αντικαθιστά μια Βαρεία με Κλάσμα και επίσης δεν αντικαθιστά μια ομάδα Βαρείας με Κλάσμα σε άλλες περιπτώσεις, δηλ. σε άλλους φθόγγους. Έτσι, μια τέτοια ομάδα 3-φθογγης Βαρείας δεν μπορεί πιθανόν να θεωρηθεί ως ένας άλλος τρόπος εκτέλεσης μιας ομάδας Βαρείας που συνίσταται από ένα σημάδι με Κλάσμα και μια κατάβαση (Απόστροφο ή Ελαφρό). Αν και θα ήταν δυνατόν και μουσικώς αποδεκτό, φαίνεται ότι δεν ήταν σύνηθες. Κατά πάσα πιθανότητα, η αναδιάρθρωση του $1/2+1/2$ σε $3/4+1/4$ με το στολίδι του Κλάσματος στον πρώτο φθόγγο, όπως περιγράψαμε στην παράγραφο για το Κλάσμα, ήταν ο συνηθής τρόπος εκτέλεσης αυτών των ομάδων Βαρείας.

Μονόφθογγη Βαρεία

Ας έλθουμε τώρα στην 1-φθογγη Βαρεία. Αυτή η Βαρεία δεν εμφανίζεται τόσο πολύ στις νεότερες ΜΒ πηγές. Βρίσκεται πολύ συχνότερα σε ΠΒ πηγές και αντικαθίσταται από άλλα σημάδια στην μεταγραφή στην ΜΒσημ, όμως βρίσκεται συχνά και στο Η, όπου εμφανίζεται το απαραίτητο φωνητικό σημάδι, συνοδευόμενο

όμως από την Βαρεία. Δεδομένου αυτού και επίσης του γεγονότος ότι το Η έχει μια άμεση σχέση με το Coislín 220, το οποίο έχει Βαρείες σε αντίστοιχα σημεία, η 1-φθογγή βαρεία θα πρέπει να είναι ένα απομεινάρι της ΠΒσημ. Αυτό βγαίνει και ως συμπέρασμα από την συχνή χρήση της Βαρείας στην ΠΒσημ πριν την τελευταία τονισμένη συλλαβή ενός κώλου.⁷ Υπάρχουν διάφορες περιπτώσεις 1-φθογγής Βαρείας, που μπορούν γενικά να διαιρεθούν σε δύο ομάδες: α. αυτές που συναντώνται στην αρχή, στο μέσον ή περί το τέλος ενός κώλου και β. αυτές που συναντώνται στην τελευταία συλλαβή του κώλου και δρουν έτσι ως προωθούντα στοιχεία.

Μονόφθογγες Βαρείες απαντούν π.χ. σε αρκτικές φράσεις Β΄ ήχου στο Η. Μια μονόφθογγη Βαρεία στο *h* που οδηγεί στο *G* στην επόμενη συλλαβή αντικαθίσταται και στο Η και στο *G* από μια 2-φθογγή Βαρεία (*ha*). Επίσης, μια μονόφθογγη Βαρεία του ίδιου τύπου μπορεί να βρεθεί κοντά στην κατάληξη, όπως στις καταλήξεις του Μέσου Δευτέρου. Έτσι, αυτές οι μονόφθογγες Βαρείες είναι πλήρως ισοδύναμες με 2-φθογγες και ψάλλονται πιθανόν μόνο ως 2-φθογγες. Η ύπαρξη τέτοιων Βαρειών επιβεβαιώνει περαιτέρω την διάρκεια 1 χρόνου των ομάδων Βαρείας.

Πρδ. 51-54

Όταν το σημάδι της μονόφθογγής Βαρείας είναι Ολίγον, η ομάδα βρίσκεται να αντικαθίσταται από Οξεία, Πεταστή ή Οξεία με Κλάσμα. Συνήθεις περιπτώσεις είναι μονόφθογγες Βαρείες πριν από Ξηρόν Κλάσμα, το οποίο μπορεί να είναι και προωθόν στοιχείο. Αυτή είναι μια περίπτωση που βρίσκεται πιο συχνά σε νεότερα ΜΒ χφφ, όπως το *G*. Πρδ. 42, 43, 69, 71. Επίσης οι ΠΒ Βαρείες πριν το Απέσω Έξω στα πρδ. 11, 41, 44. Αυτές οι Βαρείες μάλλον εκπροσωπούν ένα φθόγγο, εκτός ίσως από όταν ακολουθούνται από δίφωνα κατάβαση (πρδ. 43). Συνήθως αντικαθίστανται από Πεταστή.

Μια άλλη περίπτωση είναι μια καταληκτική Θέση του Δευτέρου. Πρδ. 38, 39, 45, 50, 55 και μια άλλη του Τρίτου, πρδ. 15, 17, 40, 70, 71

Η μονόφθογγη Βαρεία μπορεί να αντικατασταθεί από Οξεία, Οξεία με Κλάσμα, Κεντήματα-Οξεία, Πεταστή και να ψαλεί επομένως ως μονόφθογγη. Αυτές οι Βαρείες μπορούν να θεωρηθούν και ως 2-φθογγες, αλλά κατά έναν διαφορετικό τρόπο από τις μονόφθογγες Βαρείες που ακολουθούνται από κατάβαση 2 φωνών. Μια μονόφθογγη Βαρεία της παρούσας περίπτωσης μπορεί να βρεθεί να αντικαθίσταται από μια 2-φθογγή Βαρεία που ξεκινά από έναν φθόγγο 1 φωνή ψηλότερα από την μονόφθογγη Βαρεία, π.χ. Βαρεία στο *d* που αντικαθίσταται από Βαρεία στο *ed* κλπ. πρδ. 15, 45.⁸ Η, επίσης, από μια Βαρεία που αρχίζει με τον φθόγγο που γράφεται και συνεχίζει με Ελαφρόν, πρδ. 17, 55, 71

Οι μονόφθογγες Βαρείες με Απόστροφο ως το μόνο σημάδι είναι χαρακτηριστικό του πρώιμου ΜΒ χφ Η. Αυτές οι Βαρείες παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, διότι φαίνονται να συνδέονται με το Κλάσμα και με τον συνδυασμό Βαρεία-Κεντήματα (βλ. επόμενη παράγραφο). Τέτοιες Βαρείες βρίσκονται σε προ-τελικά σημεία του κώλου, σε άτονες, αλλά καμιά φορά και σε τονισμένες συλλαβές. Συνήθως αντικαθίστανται από Απόστροφο με Κλάσμα στο χφ *G*. Όταν βρίσκονται σε τονισμένες συλλαβές, μπορούν να αντικατασταθούν από μια 2-φθογγή Βαρεία (με Ίσον και Απόστροφο) ή την ισοδύναμη Οξεία με Κλάσμα υποταγμένη από Ίσον. Από

⁷ Βλ. Floros 1970 I:141-142, Papathanasiou 1999.

⁸ Έχουμε δηλαδή κάτι ανάλογο με αυτό που περιγράψαμε ως ένα από τα 'στολίδια' της Οξείας και της Πεταστής. Στο πρδ. 45 αυτό μπορεί να γίνει και με την τελευταία Βαρεία με το Ίσον, μιας και η Θέση γράφεται συνήθως στο Η, αλλά πάντα στο *G* και στα Στιχηράρια που εξετάσαμε, ως δίφθογγη στους *de*, όπως στο πρδ. 25. Ως δίφθογγη στους *ed* γράφεται και η ΠΒ Βαρεία του πρδ. 15 που στο ΠΒ χφ Patmos 218 γράφεται ως Πεταστή, προφανώς στον φθόγγο *d*.

την άλλη, για την σχέση με τον συνδυασμό Βαρεία-Κεντήματα, έχουμε αναφέρει ότι το Κλάσμα μπορεί να αναλυθεί μέσω των Κεντημάτων και αυτό συνιστά την σύνδεση της μονόφθογγης αυτής Βαρείας με τον συνδυασμό Βαρεία-Κεντήματα, για κάποιες περιπτώσεις τουλάχιστον.

Πρδ. 2, 20, 46-49, 56-58, 63-64.

Η μονόφθογγη Βαρεία στην τελευταία συλλαβή του κώλου, που δρά ως προωθούν στοιχείο, βρίσκεται στο Η Πρδ. 65, 66, 67, 68 και μπορεί να αντικαθίσταται από Βαρεία-Κεντήματα ή ομάδες Κλάσματος στο G. Η Βαρεία του πρδ 66 (στον φθόγγο *E*) μπορεί να έχει μια ιδιαίτερη σημασία, διότι γράφεται εκεί που συνήθως γράφεται η Βαρεία-Κεντήματα. Η Βαρεία-Κεντήματα βρίσκεται πολύ συχνά στο *EF* ή στο *hc* και το ίδιο και η μονόφθογγη Βαρεία με Απόστροφο (βλ. πρδ. 2, 20, 46, 47 στο *h*, 49 στο *E*), αν και αυτές δεν είναι οι μόνες βαθμίδες που βρίσκονται. Μπορεί επομένως η μονόφθογγη Βαρεία να έχει και μια έννοια 'τονικού δείκτη' στο πλαίσιο της αδιαστηματικής ΠΒσημ.⁹ Η σύνδεση της μονόφθογγης Βαρείας με Απόστροφο με το Κλάσμα και την Βαρεία-Κεντήματα μας οδηγεί επίσης να υποπτευθούμε ότι αυτή η Βαρεία μπορεί να δείξει ένα στολίδι, δηλ. αυτό που γράφεται με τα Κεντήματα. Αυτό μπορεί να δίνεται και ρητώς, όπως π.χ. στο πρδ. 47 και στο χφ Η στην φράση *ο προφήτης Άμβακούμ*, μια Θέση που εμφανίζεται και αναλυμένη με Κεντήματα στο ίδιο χφ. Πρδ. 59-62 (η μονόφθογγη Βαρεία είναι εδώ στον φθόγγο *a*).

Βαρείες με πιθανή διάρκεια 2 χρόνων

Υπάρχει μια πιθανότητα ομάδες Βαρείας να έπρεπε να ληφθούν σε μερικές περιπτώσεις με την *διπλή* διάρκεια, δηλ. 2 χρόνους. Για ειρμούς και στιχηρά αυτό δεν αναφέρεται τόσο στα συλλαβικά τους μέρη, αλλά κυρίως σε κάποια μελίσματα του τύπου του Επεγέρματος. Σ' αυτά, η ομάδα Βαρείας ακολουθείται από ένα Ολίγον με Απόδερμα (στην ίδια συλλαβή). Αυτές οι περιπτώσεις θα συζητηθούν στην παράγραφο για το Απόδερμα. Επίσης, μια ομάδα Βαρείας που περιλαμβάνει Ολίγον, Κεντήματα και μια κατάβαση 3 φωνών, π.χ. στο *EFC*, που κανονικά έχει διάρκεια 1 χρόνου, θα έπρεπε ίσως να ληφθεί μερικές φορές ως 2 χρόνοι, κάτι που περιστασιακά γράφεται με ένα κανονικό μαύρο Πίεσμα στο κάπως νεότερο χφ Α. Αυτή η περίπτωση παρουσιάζει ένα κάποιο βαθμό συχνότητας. Φαίνεται ότι υπάρχουν εξαιρετικά λίγες περιπτώσεις στα συλλαβικά μέρη, όπου μια ομάδα Βαρείας πρέπει να ληφθεί ως 2 χρόνοι. Ένα από τα σπάνια παραδείγματα είναι στο G,71v (*από Θαιμάν ήζει ο Θεός*), πρδ. 69. Εάν ληφθεί η ομάδα Βαρείας στο *-μάν* ως 2 χρόνοι, διατηρείται ο δίσημος ρυθμός, που θα δείχθει σ' αυτήν την μελέτη ότι ακολουθούν οι ειρμοί και τα στιχηρά, και θεραπεύεται και η σύγκρουση των τόνων μεταξύ των τονιζομένων συλλαβών *-μάν* και *ή-*.

Πρδ. 17, 69, 70, 71, 72. Η διπλάσια διάρκεια επιβεβαιώνεται και από το ότι στο χφ Η η Βαρεία αντικαθίσταται από Κράτημα (βλ. περισσότερα στα περί Κρατήματος).

Έτσι, μια ομάδα Βαρείας μπορεί τελικά να γίνει ισοδύναμη με μια ομάδα διπλής Βαρείας, δηλ. Πιάσματος (βλ. πρδ. 72 και το 73 με Βαρεία και κόκκινο Πίεσμα στο χφ D).¹⁰ Ένα σχετικό ζήτημα είναι επίσης και η τοποθέτηση ενός μαύρου ή κόκκινου Πιάσματος πάνω σε μια ομάδα Βαρείας ή η αντικατάσταση μιας ομάδας Βαρείας με

⁹ Γι' αυτήν την έννοια βλ. παρακάτω, στην Βαρεία -Κεντήματα. Ότι είναι έτσι μπορεί να επιβεβαιωθεί π.χ. στους ειρμούς του Α' ήχου Χριστός εν πόλει στον κώδ. Coislin 220, όπου αρκετά *h* γράφονται με Βαρεία.

¹⁰ Ίσως το γεγονός ότι οι φθόγγοι και στην Βαρεία και στο Πίεσμα ανήκουν στην ίδια συλλαβή, καθώς και οι περιπτώσεις μονόφθογγης Βαρείας (βλ. παραπάνω), όπως Βαρεία-Ολίγον (χωρίς άλλο σημάδι), να συνέβαλαν σ' αυτή την σύγχυση.

μια ομάδα Πιάσματος στον κώδ. A. Αυτές οι περιπτώσεις συζητούνται στην παράγραφο για το Σείσμα.

Δεν θα πρέπει όμως να γίνει σύγχυση αυτών των περιπτώσεων με την αντικατάσταση μιας ομάδας 3-φθογγης Βαρείας από αντίστοιχης μορφής Πιάσμα, όπως στα πρδ. 33-34 και η οποία συμβαίνει μόνο στον κώδ. A. Μια προσεκτική παρατήρηση δείχνει ότι η τοποθέτηση του Πιάσματος στο πρδ. 34 συνοδεύεται στον κώδ. A και από αντικατάσταση των Δύο Αποστρόφων (2 χρόνοι) από απλή Απόστροφο (1 χρόνος) στο αμέσως προηγούμενο Θέμα απλούν, πράγμα που δεν παρουσιάζεται σε άλλα χφφ παρά μόνο στο A και για συγκεκριμένους λόγους ρυθμού (βλ. Κεφ. 9). Θα πρέπει επομένως να πρόκειται για ένα πραγματικό διπλασιασμό της διάρκειας της Βαρείας, που δεν τον έχουν τα άλλα χφφ. Αυτός ο διπλασιασμός επιβάλλει και τον υποδιπλασιασμό της διάρκειας ενός γειτονικού σημαδιού. Θα εξετάσουμε το ζήτημα αναλυτικότερα στο επόμενο κεφάλαιο.

Διάρκεια 2 χρόνων μπορούμε να υποπτευθούμε για περισσότερες ομάδες Βαρείας στα μελισματικά μέλη του Ψαλτικού.¹¹ Πάντως, η κανονική διάρκεια μιας ομάδας Βαρείας σε ειρμούς και στιχηρά είναι 1 χρόνος για σχεδόν το 100% των περιπτώσεων.

Διάρκεια 2 χρόνων πρέπει να έχει και η 3-φθογγη Βαρεία του Επεγέρματος, καθώς και η 4-φθογγη με το Τρομικόν (βλ. προηγουμένως, σημ. 3).

8.1.2. Βαρεία-Κεντήματα (Σείσμα I ή Σύρμα)

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 185-192]

Θέση, μορφές, ισοδυναμίες, διάρκεια

Στη ΜΒσημ ο συνδυασμός αποτελείται από Βαρεία, ένα φωνητικό σημάδι, συνήθως Ίσον, Απόστροφο ή Ελαφρό ή, πιο σπάνια, Ολίγον, και Κεντήματα, όλα τοποθετημένα σε μία συλλαβή, ενώ ακολουθείται από μια κατάβαση (συνήθως 2 φωνών) στην επόμενη συλλαβή. Αυτός ο συνδυασμός, υπό μία έννοια, παραβιάζει το χαρακτήρα της ΠΒ Βαρείας, δηλ. ότι η Βαρεία είναι ένα 2-φθογγο σημάδι με τον δεύτερο φθόγγο της κατάβαση. Ωστόσο, μπορούμε να πούμε ότι εξακολουθεί να είναι ένα 2-φθογγο σημάδι, αλλά με ανιόντα δεύτερο φθόγγο και κατάβαση στην επόμενη συλλαβή.¹² Στην ΠΒσημ συνίσταται από Βαρεία και Κεντήματα. Δεν ευρίσκεται σε μερικά παλαιότερα Chartres χφφ, όπως τα L₁ και L₂,¹³ και στα παλαιότερα Coislin χφφ, όπου χρησιμοποιείται η απλή Βαρεία (πρδ. 1). Σε πίνακες σημαδιών βρίσκεται με τα ονόματα 'Σύρμα' ή 'Δαρμός'.¹⁴ Ο δεύτερος όρος είναι ένα πιο γενικό όνομα για συνδυασμούς με Κεντήματα. Στον Αγιοπολίτη (ΑγιοπολίτηςR, §18,26-32) δίνεται το όνομα 'Σείσμα' για τον συνδυασμό Ίσου και Κεντημάτων. Είναι φανερό ότι ο συγγραφέας του Αγιοπολίτη μιλάει για την Βαρεία-Κεντήματα, αν και δεν περιλαμβάνει ξεκάθαρα την Βαρεία στο Σείσμα, διότι περιγράφει ένα σημείο των μελών, όπου βρίσκεται συνήθως η Βαρεία-Κεντήματα: την αρχή των μελών του πλ. Β'. Η παρατήρηση σε μερικά χφφ δείχνει ότι και το Ίσον-Κεντήματα μπορεί να βρεθεί αντί της Βαρείας-Κεντήματα στα ίδια σημεία. Πρδ. 1-2

Έτσι λοιπόν, αυτό το λεγόμενο Σύρμα ή Σείσμα συναντάται κυρίως σε σταθερά σημεία των μελών και σε σταθερούς φθόγγους της κλίμακας, ανάλογα με τον ήχο.

¹¹ Μπορεί να θεωρηθεί ότι τέτοιες περιπτώσεις εκπροσωπούν και μερικές Βαρείες σε ΠΒ 'ψαλτικά' (δηλ. μελισματικά) στιχηρά, πάνω στις οποίες γράφεται η συντομογραφία της λέξης 'αργόν'. Βλ. Floros 1970 I:188 και II:159.

¹² Βλ. Floros 1970 I:143-144

¹³ Floros 1970 I:144. L₁ και L₂ οι κώδικες Lavra Γ.12 και Γ.72 σε Chartres II. Περιγραφή Floros 1970 I:52-53

¹⁴ Floros 1970 I:143

Κυρίως μπορεί να βρεθεί στους Δευτέρους ήχους στους φθόγγους $EF(D)$ ή $hc(a)$ ¹⁵ ή στους Πρώτους ήχους στους $ah(G)$ ή $DE(C)$ ή σε αυτούς τους φθόγγους σε μέλη άλλων ήχων (βλ. π.χ. την χρήση του στους φθόγγους hc σε μέλη Τρίτου ήχου στα πρδ. 3, 6, 14, 17, 18-20 ή σε μέλη Πρώτου στο πρδ. 45). Έτσι, έχει ένα ρόλο 'δείκτη' κάποιων φθόγγων της κλίμακας στις αδιαστηματικές ΠΒ σημειογραφίες ('τονικός δείκτης', 'pitch marker'). Τα Κεντήματα βρίσκονται συχνά, αν και όχι αποκλειστικά, σε διαστήματα ημιτονίου. Αυτό μπορεί να εξηγήσει την παρουσία της Βαρείας-Κεντήματα στους φθόγγους $EF(D)$ ή $hc(a)$, αν και δεν την εξηγεί για τους $ah(G)$ ή $DE(C)$. Σε ένα μέλος, όπως συναντάται σε διάφορα χφφ, μπορεί επίσης οι δύο τοποθετήσεις, π.χ. σε hc ή ah , να εναλλάσσονται, δηλ. το ένα χφ να έχει την μία και το άλλο την άλλη (πρδ. 5, 18).

Αυτός ο συνδυασμός μπορεί να βρεθεί είτε εντελώς στην αρχή ενός κώλου ή εντελώς στο τέλος ως προωθούν στοιχείο. Αυτό είναι ιδιαίτερα φανερό στα μέλη του Β' και πλ Β', όπου εισάγει (προετοιμάζει) μια κατάβαση στον D , που ακολουθείται, πολύ συχνά, από ανάβαση στον G . Με άλλα λόγια, βρίσκεται είτε στην πρώτη ή στην τελευταία συλλαβή μιας γραμματικής ή μετρικής λέξης (κλιτικής ομάδας).¹⁶

Ένα ερώτημα μπορεί να τεθεί γι' αυτόν τον συνδυασμό, σχετικά με τον λόγο ύπαρξής του και την, υπό μία έννοια, 'αποκλίνουσα' μορφή του. Αυτά θα μπορούσαν να εξηγηθούν τουλάχιστον για το ότι βρίσκεται ως προωθούν στοιχείο στο τέλος των κώλων. Μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι όταν οι φθόγγοι που θα αντιστοιχούσαν σε Βαρεία-Κεντήματα και η ακόλουθη δίφωνη κατάβαση είναι στην ίδια συλλαβή, η όλη ομάδα των φθόγγων γράφεται με τα ίδια φωνητικά σημάδια ομαδοποιημένα από το Πίεσμα. (βλ. Πίεσμα, πρδ 30-31, βλ. και Κλάσμα, 25, πρβλ. και 26, 27)

Το Πίεσμα είναι διπλή Βαρεία και αυτή η συναίρεση αποκαλύπτει την σύνδεση της Βαρείας-Κεντήματα με το Πίεσμα και την χρήση της 'αποκλίνουσας' Βαρείας-Κεντήματα. Εν συντομία, η Βαρεία-Κεντήματα γράφεται, στους Πρώτους και Δευτέρους ήχους τουλάχιστον, ακριβώς εκεί όπου γράφεται το Πίεσμα με Κεντήματα ($EF D$, $hc a$, $DE C$ ή $EF C$, $ah G$ ή $hc a$). Έτσι, για την ίδια μελωδική κίνηση, μια απλή Βαρεία με Κεντήματα χρησιμοποιείται, όταν η κίνηση αντιστοιχεί σε δύο συλλαβές, μια διπλή Βαρεία (Πίεσμα) με Κεντήματα, όταν η κίνηση αντιστοιχεί σε μία συλλαβή.¹⁷ (βλ. και Πίεσμα)

Παρόλη αυτή την ειδική σχέση με τους φθόγγους της κλίμακας και με την αρχή και το τέλος του κώλου, το ειδικό όνομα 'Σείσμα' ή 'Σύρμα', πράγματα που θα οδηγούσαν στην σκέψη για μια ειδική ερμηνεία, ο συνδυασμός είναι ισοδύναμος και γράφεται στα χφφ και ως απλός συνδυασμός με Κεντήματα χωρίς την Βαρεία. Ήδη αναφέραμε ότι και στην ΠΒσημ γραφόταν και ως απλό Ίσον με Κεντήματα, όμως και στην ΜΒσημ βρίσκονται τέτοιες αντικαταστάσεις, όπως φαίνεται στα πρδ. 3-4, 20 (με Οξεία-Κεντήματα).

Σε μερικές περιπτώσεις μπορεί να αποκαλυφθεί ότι η Βαρεία-Κεντήματα εκπροσωπεί την ανάλυση ενός Κλάσματος (βλ. και προηγουμένως, στο Κλάσμα). Για παράδειγμα, σε μέλη του Τρίτου το Κλάσμα μπορεί να είναι προωθούν στοιχείο στον

¹⁵ Μια εξαίρεση στα μέλη του πλ. Β' βρίσκεται στο πρδ.23, από το στιχηρό *Οὐράνι βασιλεύ* του Θεολήπτου Φιλαδελφείας, ένα στιχηρό νεότερης εποχής από τα άλλα. Αντί του EF στην Βαρεία-Κεντήματα υπάρχει εδώ FG . Πρόκειται για νεότερη μορφή, η οποία είναι αυτή ακριβώς που συναντάται με το όνομα 'Δαρμός' σε πίνακες σημαδιών.

¹⁶ Χαρακτηριστικό είναι ίσως το πρδ. 46, όπου η Βαρεία γράφεται στο χφ Η στο τέλος των κλιτικών ομάδων *Στερέωσόν με, βεβαίωσόν με*, ενώ δεν γράφεται στην μέση της λέξης *ούρανοῦς*, παρόλο που το μέλος είναι προφανώς ίδιο. Το πρδ. αυτό αποτελεί επίσης εξαίρεση, διότι η Βαρεία-Κεντήματα βρίσκεται μεν στο τέλος κλιτικής ομάδας, όχι όμως στο τέλος κώλου.

¹⁷ Αυτό έχει και παραπέρα σημασία, γιατί δίνει μια επί πλέον μαρτυρία για την διάρκεια 2 χρόνων του Πιάσματος.

a για το πέρασμα από μια φράση που τελειώνει στο *a* προς μια τυπική καταληκτική Θέση του Βαρέως. Όταν το πρώτο κώλον τελειώνει σ' αυτό το *a* ή το τελευταίο κώλον αρχίζει από αυτό το *a*, μια Βαρεία-Κεντήματα (*ah*) μπορεί να γραφεί αντί ενός σημαδιού με Κλάσμα στο *a*. Βλ. πρδ. Κλάσμα 25-26 και εδώ πρδ. 12-13. Στο 13 δεν γράφεται η Βαρεία, αλλά απλός συνδυασμός Κεντημάτων. Αλλά και στο πρδ. 14 το Κλάσμα στο *h* αναλύεται σε Βαρεία-Κεντήματα στους *hc*. Τα ίδια συμβαίνουν και σε μέλη Πλ. Β' και Β' στα πρδ. 7 (χωρίς Βαρεία), 30, 31, 32. Στο πρδ. 47 η μονόφθογγη Βαρεία (στο *E*) θα πρέπει να ερμηνευθεί ως Βαρεία-Κεντήματα, δηλ. τελικά απλά με επιπλέον Κεντήματα.

Όλα αυτά επαναφέρουν την σύνδεση Κλάσματος και της ανάλυσής του με Κεντήματα, Βαρείας-Αποστρόφου που βρίσκεται στο Η, και Βαρείας-Κεντημάτων, τα οποία συζητήσαμε στην παράγραφο για την Βαρεία. Η σύνδεση με το Κλάσμα επιβεβαιώνεται περαιτέρω στον κώδ. Lanra B.32 (SNA, 4), πρδ. 1, όπου μια Βαρεία-Κλάσμα χρησιμοποιείται στην αρχή (και στο μέσον) των ειρμών του τριωδίου της Μ. Παρασκευής αντί Βαρείας-Κεντημάτων. Έχουμε βρεί την Βαρεία-Κλάσμα και στο μέσον τυπικών καταλήξεων του πλ. Α', μεταγραμμένη ως *EF* (το *F* είναι εδώ Κεντήματα, βλ. στα περί Κεντημάτων).

Έχουμε ήδη αρκετές μαρτυρίες, για να ερμηνεύσουμε την Βαρεία-Κεντήματα και να βρούμε την διάρκειά της. Η εμφάνισή της ως απλού Ίσου με Κεντήματα σε παλαιότερες πηγές, το όνομά της 'Δαρμός', ένα γενικό όνομα για συνδυασμούς Κεντημάτων, η ισοδυναμία της με την ανάλυση του Κλάσματος μέσω Κεντημάτων, η ΠΒ μορφή της ως απλής Βαρείας, όλα μιλούν για μια διάρκεια 1 χρόνου και μια απλή εκτέλεση ενός συνδυασμού Κεντημάτων.

Η διάρκειά της του 1 χρόνου μπορεί περαιτέρω να επιβεβαιωθεί από τη αντικατάστασή της από άλλα σημάδια και συνδυασμούς 1 χρόνου. Παίρνοντας ως παράδειγμα την τοποθέτησή της στον πλ. Β' στο *EF*, μπορούμε να την βρούμε να αντικαθίσταται από 2-φθογγη Βαρεία, Ομάδα Κλάσματος (Ράπισμα), Βαρεία με Κλάσμα (γραμμένη μονόφθογγη ή 2-φθ. Βλ. και Βαρεία πρδ. 65-68), Οξεία με Κλάσμα (ή και με 'προσαρτημένη' Απόστροφο) Πρδ. 24-29, 33-45

Ως παράδειγμα, μια Βαρεία-Κεντήματα (*EF*) δίνεται ως παραλλαγή μιας Βαρείας (*FE*) στο Α, 17γ, σ. 5 (πρδ. 24). Τέτοιες παραλλαγές (όπου το κυρίως κείμενο είναι με Βαρεία-Κεντήματα ή Βαρεία) μπορούν να βρεθούν πολλές φορές στα χφφ, είτε ως ερυθρές παραλλαγές, είτε ως δύο τρόποι γραφής στερεοτύπων Θέσεων. Στα προσόμοια, μπορεί να βρεθεί η Βαρεία-Κεντήματα στο αυτόμελο και μια ισοδύναμη μορφή Βαρείας στο προσόμοιο και τούμπαλιν. Βλ. π.χ. Προσόμοια 5E (στο 2G ως ερυθρά παραλλαγή, στο 29A αντιστοιχεί στην Οξεία με Κλάσμα της μαρτυρίας). Μια μοναδική περίπτωση βρέθηκε, όπου η Βαρεία-Κεντήματα δεν ακολουθείται από δίφωνα κατάβαση αλλά από κατάβαση μιας φωνής, στο Α, 12γ, σ. 6 (Βλ. Ανατρίχισμα πρδ. 40 και Απόδεσμα πρδ. 29 με το ίδιο μέλος από τον κώδ. Patmos 223).

Πιθανή καλλωπισμένη εκτέλεση

Τα ονόματα της Βαρείας-Κεντήματα που βρίσκονται σε πραγματείες και πίνακες σημαδιών, Σύρμα και Σείσμα, προσκαλούν ίσως για την έρευνα μιας πιθανής ειδικής ή καλλωπισμένης εκτέλεσης. Αυτό θα μπορούσε να δικαιολογήσει ίσως την ύπαρξη του συνδυασμού *πέρα* από την λειτουργία του ως τονικού δείκτη στην κλίμακα (στην ΠΒσημ) και την σύνδεσή του με το Πίεσμα σε προωθούσες καταλήξεις.

Ας ξεκινήσουμε από το όνομα Σείσμα, που χρησιμοποιείται στον Αγιοπολίτη. Υπάρχουν δύο ακόμη συνδυασμοί που φέρουν το ίδιο όνομα: Πίεσμα+Πεταστή (Σείσμα II) και το λεγόμενο 'Τριπλούν', δηλ. Πίεσμα+Υπορροή(+Κλάσμα) (Σείσμα

III). Δεν φαίνεται να υπάρχει σχέση με τον πρώτο και μικρή σχέση με τον δεύτερο συνδυασμό: ο δεύτερος, πιθανόν,¹⁸ καλείται στον Αγιοπολίτη (ΑγιοπολίτηςR:§22) 'ημίτονον'. Είναι η ομάδα της Παρακλητικής από τα Ημίτονα (ή Ημίφωνα) που παρουσιάζει, λίγο-πολύ, μια σύσταση παρόμοια με αυτήν της Βαρείας-Κεντημάτων. Η Παρακλητική περιλαμβάνει τα Κεντήματα και ακολουθείται από 2-φωνη κατάβαση. Η διαφορά έγκειται στην τοποθέτηση των Κεντημάτων και στο ότι η Παρακλητική γράφεται μόνο με ένα ανιόν φωνητικό σημάδι, την Οξεία, ή Ίσον (που τίθεται πάνω σε Κεντήματα-Οξεία) και ποτέ με ένα κατιόν φωνητικό σημάδι, ενώ η Βαρεία-Κεντήματα γράφεται κυρίως με κατιόντα σημάδια (Ελαφρόν ή Απόστροφο) ή με Ίσον και ίσως όχι τόσο συχνά με Ολίγον. Αυτά σημαίνουν ότι η Βαρεία-Κεντήματα θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η 'Παρακλητική' για κατιόντα πρώτο φθόγγο. Έτσι, αν και εμμέσως, θα μπορούσαμε να συσχετίσουμε τη Βαρεία-Κεντήματα με την Παρακλητική και να υποθέσουμε μια ημίφωνη εκτέλεση και γι' αυτή, όμοια μ' αυτή της Παρακλητικής, δηλ. αντί να ψάλουμε π.χ. *EF* (1 χρόνος), θα μπορούσαμε να ψάλουμε *EFFE* (1 χρόνος) με ένα 'ημίφωνο' στολίδι μεταξύ των δύο *F*. Όπως με την Παρακλητική, αυτό θα σήμαινε απλά μια καλλωπισμένη εκτέλεση μια απλής μελωδικής κίνησης, που δεν θα άλλαζε τον συνολικό ρυθμό. Εξ αιτίας των πολύ σύντομων φθόγγων, η φωνή τρόπον τινά 'σειεται'.

Ένας ελαφρώς διαφορετικός τρόπος εκτέλεσης θα μπορούσε να εννοείται από την άλλη ονομασία της Βαρείας-Κεντήματα, το 'Σύρμα'. Οι φθόγγοι *EFE* (το τελευταίο *E* συνδέει το *F* με το *D*) θα μπορούσαν να ψαλούν ως ένα τρίγχο σε 1 χρόνο και με δεμένη φωνή (*legato*), έτσι η φωνή θα έδινε την εντύπωση ότι 'σύρεται'.¹⁹ Ή θα μπορούσε να είναι *EFFE* με τα δύο *F* δεμένα σε έναν φθόγγο, χωρίς το ημίφωνο στολίδι. Αυτή είναι πράγματι η εναλλακτική εκτέλεση που δώσαμε για την Παρακλητική, δηλ. μία εκτέλεση χωρίς το ημίφωνο στολίδι αλλά μόνο με την σχετική αργία (βλ. εκεί). Αυτή θα μπορούσε ίσως να είναι η μόνη εξήγηση γι' αυτήν την ονομασία της Βαρείας-Κεντήματα, διότι το ΠΒ σημάδι Σύρμα και τα πολύφθογα μελωδήματα που φέρουν αυτό το όνομα, δεν φαίνονται να έχουν κάποια σχέση με την Βαρεία-Κεντήματα.²⁰

Ο 'ημίφωνος' τρόπος εκτέλεσης για την Βαρεία-Κεντήματα είναι, φυσικά, δυνατός αλλά και υποθετικός. Δεν υπάρχουν άλλα, πιο άμεσα μέσα για να τον 'αποδείξουμε'.²¹ Έτσι, ο συνήθης τρόπος εκτέλεσης θα ήταν ο απλός.

¹⁸ Όπως έχουμε σημειώσει (Κεφ. 7, σημ. 1), δεν είναι σαφές ποιά Σείσμα εννοείται ως ημίτονον στον Αγιοπολίτη, ο συνδυασμός Βαρεία-Κεντήματα ή Πίσμα-Υπορροή. Αλλού (βλ. ΑγιοπολίτηςR, §18) ο Αγιοπολίτης ονομάζει 'Σείσμα' ακριβώς τον συνδυασμό Βαρεία-Κεντήματα που εξετάζουμε εδώ.

¹⁹ Ένα συνώνυμο του 'σύρω' είναι και το 'τραβώ', που έχει την συνυποδήλωση του 'επιμηκύνω'. Αυτό θα μπορούσε να αντιστοιχεί στην 'μικρή αργία' της Παρακλητικής, υπό την έννοια που την έχουμε ήδη περιγράψει.

²⁰ Το μόνο κοινό σημείο θα μπορούσε να είναι ότι σε ένα απ' αυτά μια Πεταστή με Κεντήματα περιλαμβάνεται στην ΜΒ του μορφή.

²¹ Σε κάποις μεταγενέστερα χφφ από αυτά που χρησιμοποιούμε εδώ μπορεί ωστόσο να βρεθεί η Βαρεία-Κεντήματα και με κόκκινο Κλάσμα πάνω στα Κεντήματα. Τέτοιο κόκκινο Κλάσμα μπορεί να βρεθεί και ως πρόσθετο σημάδι στην ομάδα της Παρακλητικής, όπως αναφέραμε στο Κεφ. 7, σημ. 32. Αυτά ίσως επιβεβαιώνουν τα όσα είπαμε για την πιθανή καλλωπισμένη εκτέλεση της Βαρείας-Κεντήματα.

8.2. Ρυθμικά σημάδια

8.2.1. Γοργόν, Αργόν

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 193-194]

Το Γοργόν και το Αργόν της ΜΒσημ είναι δύο γραφικώς συμμετρικά και ρυθμικώς αντιτιθέμενα σημάδια. Το Γοργόν σημαίνει ταχύτητα και το Αργόν βραδύτητα. Στη ΜΒσημ, ενώ το Γοργόν χρησιμοποιείται σε στιχηρά και ειρμούς, καθώς και σε άλλα γένη μέλους, το Αργόν χρησιμοποιείται μόνο στα παλαδικά μέλη. Έτσι, το Αργόν δεν θα αποτελέσει μέρος της έρευνάς μας. Και τα δύο σημάδια παρουσιάζονται στην ΠΒσημ, κυρίως σε μελισματικά μέλη και λιγότερο σε στιχηρά και ειρμούς.

Το Γοργόν (Γο) περιλαμβάνεται στον πίνακα των μελωδημάτων, αλλά όχι στα μέλη του χφ που περιλαμβάνει τον πίνακα. Βρίσκεται συχνά σε Coislin σημειογραφήσεις του Ψαλτικού και σε 'ψαλτικά' ('καλοφωνικά') στιχηρά που βρίσκονται σε Coislin πηγές.²² Έτσι, μπορεί να υποτεθεί ότι ήταν αρχικά ένα σημάδι των μελισματικών μελών και από εκεί πέρασε στα στιχηρά και τους ειρμούς.²³ Σύμφωνα με τον Floros, σπάνια βρίσκεται στα παλαιότερα ΜΒ χφ και συχνότερα στα νεότερα. Ωστόσο, πρέπει να σημειώσουμε ότι χρησιμοποιείται με μεγαλύτερη φειδώ στο νεότερο χφ Α απ' ό τι στο παλαιότερο D.

Το Γοργόν εμφανίζεται σε ΠΒ ψαλτικά στιχηρά πάνω σε διάφορα σημάδια και συνδυασμούς.²⁴ Αρκετοί απ' αυτούς έχουν τα αντίστοιχά τους στα ΜΒ στιχηρά και ειρμούς. Θα αναφερθούν στις κατάλληλες παραγράφους. Στις ΜΒ πηγές, το Γοργόν μπορεί να βρεθεί πάνω σε κάποιο απ' τα σημάδια μιας μικρής ομάδας δύο ή τριών φωνητικών σημαδιών που όλα ανήκουν στην ίδια συλλαβή (π.χ. Απόστροφος και Πεταστή) ή ανήκουν σε ένα πολύφθογγο Σύνθετο τόνο. Μόνο σε μία ειδική περίπτωση έχει βρεθεί σε μια συλλαβή με ένα μόνο φωνητικό σημάδι (βλ. παρακάτω εδώ). Δηλαδή, το Γοργόν είναι σχεδόν αποκλειστικά συνυφασμένο με μικρότερα ή ευρύτερα μελίσματα. Μερικές φορές το Γοργόν φαίνεται τοποθετημένο ακριβώς πάνω ή κάτω από ένα συγκεκριμένο σημάδι, μπορεί όμως να τοποθετηθεί, με λιγότερη φροντίδα, ανάμεσα στα σημάδια. Χρησιμοποιείται συχνά στο Ψαλτικό και λιγότερο συχνά στα στιχηρά και τους ειρμούς.

Στα ΜΒ στιχηράρια και ειρμολόγια που ερευνήσαμε μπορεί να βρεθεί:

Σε απλά σημάδια (ακολουθούμενα από Ίσα) στην αρχή κάποιων μελών

Στα Κεντήματα

Σ' ένα σημάδι (συνήθως Απόστροφος) πριν από Πεταστή, η οποία γράφεται αντί Κεντημάτων

Σε Οξείες 1 ή 2 φωνών, οι οποίες γράφονται αντί Κεντημάτων (βλ. π.χ. στιχηρά πλ. Β', που αρχίζουν με *Σήμερον* στο χφ D. Το ίδιο ισοδύναμο με σύντομο Ανατρίχισμα)

Στον σχηματισμό Ίσον-Κεντήματα-Οξεία (σύντομο Ανατρίχισμα)

Στο μικρό Ίσον

Στην Οξεία του Δύο και του Απέσω Έξω (στο χφ D)

Στα Κεντήματα-Οξεία του Ανατρίχισματος (στο χφ D, μάλλον μόνο στο Θέμα που λέγεται *Γορθμός*)

Στην Απόστροφο του Θές και Απόθεσ

Στα Κεντήματα-Οξεία του Αντικουντίσματος (μορφή του Πιάσματος, στο χφ D)

Στην Απόστροφο του 4-φθογγου Αναστάματος (στο χφ Α)

²² Βλ. Floros 1970 I:187 και II:259-260

²³ Βλ. Floros 1970 I, 187.

²⁴ Βλ. Floros 1970 II:155-156 και III:163-165 (Bsp. 439)

- Σε Απόστροφο μετά από Κράτημα (στην ίδια συλλαβή και τα δύο, στο χφ Α)
- Στο Κρατημοκαταβαζοανάσταμα (στο σημάδι ή στην Οξεία του, στο χφ D)
- Στο πλήρως γραμμένο Κύλισμα (στο χφ D)
- Στο Τρομικόν
- Στο Ομαλόν (γράφεται συχνά σ' αυτό και στο Τρομικόν, αλλά όχι στο ισοδύναμό τους 4-φθόγγο Ξηρόν Κλάσμα='Πέλασμα')
- Στο Σύρμα (σε Α' και Β' ήχο, στο χφ D)
- Στο ΜΒ Σύναγμα (=Ομαλόν)
- Στο Παρακάλεσμα (μια φορά στο χφ Α)

Τα ερωτήματα που αφορούν στην σημασία του Γοργού είναι: α) αναφέρεται μόνο στο σημάδι, στο οποίο τοποθετείται, ή σε μια ομάδα γειτονικών σημαδιών; β) σημαίνει μια επιτάχυνση της χρονικής αγωγής κατά την βούληση του εκτελεστή; γ) πρόκειται για μια 'άλογη' επιτάχυνση ή για μια που διατηρεί την βασική χρονική μονάδα; Ο Floros (1970 I:187) είναι μάλλον κατηγορηματικός ότι η βράχυνση των κανονικών διαρκειών των σημαδιών είναι άλογη και όχι 'μαθηματικά κανονισμένη' (χωρίς να προσφέρει κάποιες αποδείξεις). Θα δείξουμε ότι δεν πρέπει να είναι έτσι.

Πρώτον, μια βράχυνση ενός μόνο φθόγγου χωρίς την αντισταθμιστική βράχυνση ενός άλλου γειτονικού φθόγγου δεν θα ήταν σε συμφωνία με όσα έχουμε πει για την ύπαρξη μιας βασικής χρονικής μονάδας (βλ. Κεφ. 5). Δεύτερον, υπάρχουν *ολόκληρες στερεότυπες ομάδες* που φέρουν το όνομα 'Γοργόν': το Τρομικόν και το Ομαλόν, αποτελούμενα από τέσσερις φθόγγους το καθένα.²⁵ Η απόδοση του ονόματος σε όλη την ομάδα (=μελώδημα) θα πρέπει να σημαίνει ότι όλοι οι τέσσερις φθόγγοι τους είναι σύντομοι. Ωστόσο, μόνο ένα Γοργόν (ή μερικές φορές κανένα) γράφεται σ' αυτούς τους σχηματισμούς. Τρίτον, το ότι το Γοργόν πρέπει να αναφέρεται σε μια ομάδα φθόγγων (δύο ή περισσότερους) προφανώς υπονοείται στην Ακρίβεια 1035-1038: *ιδὸν γὰρ τὸ γοργόν, ἄφωνόν ἐστιν, καὶ σαλεύει τὸ τρομικόν, καὶ τὸ πελασθόν, καὶ πάσας τὰς ἀνιούσας καὶ κατιούσας φωνάς, ὅπου τίθεται, καὶ διὰ τοῦτο λέγεται γοργόν.* Αυτό το απόσπασμα έχει το αντίστοιχό του σε ένα απόσπασμα για τα Κεντήματα: κι αυτά συντομεύουν ('σαλεύουν') τα φωνητικά σημάδια, στα οποία τίθενται.

Είναι ακριβώς αυτή η αντιστοιχία που δείχνει ότι η επιτάχυνση του Γοργού πρέπει να είναι 'ρητή' (rational), δηλ. ότι η βράχυνση των διαρκειών που δημιουργεί πρέπει να καταλήγει σε φθόγγους ομαδοποιημένους σε πρώτους χρόνους και όχι 'αδέσποτες' διάρκειες μικρότερες του 1 χρόνου. Έχειδειχθεί, με άλλους τρόπους, ότι οι ομάδες Κεντημάτων έχουν διάρκεια 1 χρόνου. Όμως, όπως έχουμε αναφέρει, τα Κεντήματα αντικαθίστανται σε μερικές περιπτώσεις από Οξεία ή Πεταστή με ένα Γοργόν να περιλαμβάνεται. Είναι προφανές από αυτές τις ισοδυναμίες ότι όχι μόνο το Γοργόν αναφέρεται σε μια ομάδα δύο σημαδιών, αλλά και ότι αυτή η ομάδα έχει διάρκεια 1 χρόνου. Η βράχυνση που δημιουργείται από το Γοργόν είναι 'ρητή' στο επίπεδο του πρώτου χρόνου. Στο 'μικρορρυθμικό' επίπεδο, κάτω του πρώτου χρόνου, η διαίρεση του πρώτου χρόνου δεν χρειάζεται πιθανόν να είναι ρητή, δηλ. οι διάρκειες των δύο φθόγγων δεν χρειάζεται να είναι ακριβώς ίσες (πρβλ. τις ομάδες Κεντημάτων).

²⁵ Το Τρομικόν λέγεται 'Γοργόν' στον Petropolitanus 497 (βλ. Thibaut 1913:138 και Alexandru 2000 II:39, 70). Το Ομαλόν κατ' επέκτασιν, διότι ονομάζεται και 'Τρομικόν' (βλ. Alexandru 2000 II:70). Το Τρομικόν ως Γοργόν υπονοείται μάλλον και στην παραγραφή του Βλεμμύδη: *Ἐρ: Τὸ γοργόν τί δεικνύει. Ἀπ: Τύπον δεικνύει τῆς χειρὸς Ἰωάννου τοῦ Βαπτιστοῦ, τοῦ χαίροντος τῆ ψυχῇ καὶ νέμοντος τῆ χειρὶ, ὅτε τὸν Χ(ριστὸν) ἐβάπτισεν. ὁμοίως καὶ τρομικόν* (βλ. Alexandru 2000 I:184). Βλ. Και το απόσπασμα από την Ακρίβεια αμέσως παρακάτω, που αναφέρει ειδικώς το Τρομικόν.

Το όνομα 'Γοργόν' δείχνει επίσης ότι οι υποδιαίρεσεις του πρώτου χρόνου θα μπορούσαν να εννοούνται ως αλλαγή χρονικής αγωγής.²⁶ Αυτό φαίνεται και στην περιγραφή των Κεντημάτων. Όμως τα Κεντήματα, όπως και η Υπορροή, συνιστούν ιδιαίτερες περιπτώσεις, υπό την έννοια ότι σχεδιάστηκαν από την αρχή, και διαχωρίστηκαν από τα άλλα φωνητικά σημάδια, για να έχουν μια σύντομη διάρκεια. Αυτό όμως δεν ισχύει για τα άλλα φωνητικά σημάδια. Μια Οξεία ή μια Πεταστή έχουν μια κανονική διάρκεια 1 χρόνου. Επίσης, δεν υπάρχει κανένα ξεχωριστό σημάδι, ανάλογο με τα Κεντήματα, για μια σύντομη 2-φωνα ανάβαση ή κατάβαση. Δηλαδή, δεν υπάρχουν διάφορα σχήματα σημαδιών για τις διάφορες διάρκειες όπως στην σύγχρονη Δυτική σημειογραφία. Έτσι, οι σύντομοι φθόγγοι μπορούν να δειχθούν μόνο, ή κυρίως, με τα συνήθη φωνητικά σημάδια κατά ένα 'υπονοούμενο' (implicit) τρόπο: είτε αυτά περιλαμβάνονται σε γνωστούς σχηματισμούς, συνδεόμενα επίσης με ένα άφωνο σημάδι και φέροντας ένα συγκεκριμένο όνομα, ή εννοούνται ως αλλαγές χρονικής αγωγής. Το Ομαλόν και το Τρομικόν ανήκουν στην πρώτη περίπτωση, έτσι δεν χρειάζεται να συμπληρώνονται πάντα με το Γοργόν. Το ίδιο, υπό μία έννοια, ισχύει και για τα Κεντήματα. Σ' αυτά το Γοργόν έχει έναν 'επιβεβαιωτικό' ρόλο. Όμως στην περίπτωση που η Οξεία και η Πεταστή αντικαθιστούν τα Κεντήματα, ή και σ' άλλες ίσως περιπτώσεις, η παρουσία του Γοργού είναι απαραίτητη. Χωρίς αυτό, θα μπορούσε να ψάλει κανείς τα δυο σημάδια (Οξεία ή Πεταστή και το προηγούμενο) σε 2 χρόνους αντί για 1 χρόνο, διότι αυτοί οι σχηματισμοί δεν συνιστούν καθορισμένες σχηματισμούς που θα μπορούσαν να είναι εύκολα αναγνωρίσιμοι (πιθανόν μέσω ενός αφώνου) και μη παρερμηνεύσιμοι. Έτσι, το Γοργόν έχει ένα 'θετικό' ρόλο εδώ.²⁷

Ένας σχετικός ρόλος θα πρέπει να αποδοθεί στο Γοργόν και σε πιο σύνθετους σχηματισμούς, όπως το 'σύντομο Ανατρίχισμα' και επίσης στους Σύνθετους τόνους που περιλαμβάνουν και αργία. Αυτές οι περιπτώσεις θα εξετασθούν στις κατάλληλες παραγράφους.

Παραδείγματα χρήσης του Γοργού στα Κεντήματα, καθώς και στην Οξεία και την Πεταστή είδαμε στην παράγραφο περί των Κεντημάτων. Μερικά επιπλέον παραδείγματα δίνονται κι εδώ (πρδ. 1-3), όπου μια ομάδα με Ίσον, Πεταστή (ανάβαση 2 φωνών) και Γοργόν ισοδυναμεί ρυθμικά με ένα απλό Ίσον (πρδ. 1-2) ή ένα 'σύντομο Ανατρίχισμα' (πρδ. 3). Το δεύτερο το έχουμε επίσης συναντήσει και είπαμε ότι εκπροσωπεί ένα τρόπο 'γεμίματος' του διαστήματος 2 φωνών, με τα Κεντήματα ως συνδετικό φθόγγο.

Ειδικές περιπτώσεις συνιστούν μερικά Γοργά που βρίσκονται σε συλλαβές που φέρουν μόνο απλά σημάδια στο χφ Α και στο χφ Ψάχος 191/41 (πρδ. 4-16).²⁸ Μια προσεκτική εξέτασή τους αποκαλύπτει ότι πρόκειται για παραλλαγές μίας και της αυτής Θέσης του α' ήχου: ένα έως τρία D σε άτονες συλλαβές στην αρχή του

²⁶ Το ίδιο ισχύει για τον όρο 'Αργόν' και, υπό μίαν έννοια, για τα 'Κράτημα' και 'Αργία'. Όμως για τα Κρατήματα ή Αργίες υπάρχουν ειδικά σημάδια. Φαίνεται ότι είναι ευκολότερο να περιγραφούν τα πολλαπλάσια του πρώτου χρόνου παρά οι υποδιαίρεσεις του. Τα πολλαπλάσια μπορούν να οριστούν με σαφήνεια, ενώ οι μικρότερες του 1 χρόνου διάρκειες υπόκεινται περισσότερο σε μικρορρυθμικές αποχρώσεις.

²⁷ Ο χαρακτηρισμός 'θετικός' σύμφωνα με όσα γράφει ο Floros (1970 II:157) για το *celeriter* ή *cito*, το Λατινικό ανάλογο του Γοργού.

²⁸ Επί πλέον παραδείγματα τέτοιας χρήσης του Γοργού σε εντελώς ανάλογες φράσεις βρίσκονται στον κώδ. Α και στα 108ν *Τόν γενναίον άθλητήν*, 109r *Τόν φωστήρα τών ποτών* (D 121r, χωρίς Γοργόν), 221r *Τό πανάγιον Πνεύμα* και *Ο συνάναρχος και σνναΐδιος* (D 222v και 223v, χωρίς Γοργόν).

κομματιού, ακολουθούμενα από μια άνοδο στο *a* στην πρώτη τονισμένη συλλαβή. Ένα κόκκινο Γοργόν τίθεται στο πρώτο *D* στον *A* και ένα μαύρο (ή και κόκκινο) συνήθως στο δεύτερο *D* στο Ψάχος 191/41. Έτσι, όλες οι άτονες συλλαβές βρίσκονται στον ίδιο φθόγγο· εκτός από την πρώτη, οι υπόλοιπες γράφονται με Ίσον. Αυτή η περίπτωση έχει το ανάλογο της και στην ΠΒσημ. Και εκεί ένα Γοργόν μπορεί να βρεθεί πάνω σε ένα Ίσον ή ανάμεσα σε δύο Ίσα, τα οποία είναι πάνω σε άτονες συλλαβές (βλ. Floros 1970 II:155 και III:163).²⁹

Ο χαρακτήρας και η θέση αυτών των συλλαβών (άτονες, στον ίδιο φθόγγο και στην αρχή του μέλους) μπορεί να επιτρέψει μια εκτέλεσή τους με βραχύτερες διάρκειες· αυτές θα μπορούσαν να είναι $\frac{1}{2}$ χρόνος ή 'άλογες' (κάτι παραπάνω ή κάτι λιγότερο από $\frac{1}{2}$ χρόνο), συνιστώντας έτσι μια πολύ ιδιαίτερη εξαίρεση στη βασική προϋπόθεσή μας ότι μια συλλαβή πρέπει να έχει διάρκεια τουλάχιστον 1 χρόνου. Αυτές οι συλλαβές απλά θα 'απαγγέλλονταν'. Αυτό δεν θα κατέστρεφε την ρυθμική ροή· αυτή θα 'αναβαλλόταν' μέχρι την πρώτη τονισμένη συλλαβή, για να αρχίσει με αυτή. Μερικές εξαιρέσεις μπορούν να βρεθούν: στο *A* 144r (πρδ. 11), όπου η ίδια 'Θέση' βρίσκεται χωρίς το Γοργόν (το οποίο όμως γράφεται στο Ψάχος 191/41)· στα *A* 10v, 69r και Ψάχος 191/41, 70r (πρδ. 14, 15), όπου το Γοργόν τίθεται σε μια τονισμένη συλλαβή· και στο *A* 148v (πρδ. 16), όπου η ίδια 'Θέση' με Γοργόν βρίσκεται στην αρχή ενός κώλου μέσα στο στιχηρό.³⁰ Όλα αυτά τα Γοργά δεν βρίσκονται σε άλλα χφφ· στα παραδείγματα που δόθηκαν εδώ, δεν εμφανίζονται ποτέ στο χφ *D*.³¹ Έτσι, πρόκειται προφανώς για ένα περιθωριακό και προαιρετικό φαινόμενο ή ίσως ένα νεωτερισμό του κώδ. *A* ή του Ψάχος 191/41. Εκτός αυτού, όπως θα φανεί στην μελέτη μας, ο κώδ. *A* είναι πολύ συνεπής στις ρυθμικές λεπτομέρειές του και μάλλον σε πλήρη συμφωνία με τα παλαιότερα χφφ.³²

Μια σχετική περίπτωση είναι και η εμφάνιση³³ ενός Γοργού μαζί με μια μικρή κόκκινη Βαρεία σε μια Απόστροφο στο *A*, 145r, σ.8, στη δεύτερη συλλαβή της λέξης *προσερισθείς*. Πρόκειται πάλι για άτονες συλλαβές. Οι συλλαβές *-ερί-* θα μπορούσαν

²⁹ Δεν βρήκαμε τέτοιες περιπτώσεις, εκτός από μία, στην αρχή κώλων μέσα στο κομμάτι (βλ. αμέσως παρακάτω). Αυτό είναι ένα φαινόμενο που συναντάται και στο σημερινό μέλος. Μόνο η πρώτη άτονη συλλαβή ενός κώλου μπορεί να είναι πολύ σύντομη (μισός χρόνος), ενώ μόνο στην αρχή του μέλους μπορούν περισσότερες άτονες συλλαβές να έχουν τέτοιες διάρκειες. Επί πλέον, αυτή η τελευταία περίπτωση δεν είναι τόσο 'κανονική' ή 'νόμιμη', καθώς δεν βρίσκεται στα 'κλασσικά' βιβλία.

³⁰ Επειδή θα δείξουμε ότι το Απόδερμα έχει διάρκεια 3 χρόνων στα συλλαβικά μέρη των μελών, η εκτέλεση εδώ που θα διατηρούσε την ρυθμική ροή θα μπορούσε να είναι $2\frac{1}{2}$ χρόνοι για την συλλ. *μεν*, και από $\frac{1}{2}$ χρόνο για τις συλλ. *αντιλα-*.

³¹ Τα αποσπάσματα των παραδειγμάτων βρίσκονται στο χφ *D* στα: 4=138r, 5=138r, 6=138r, 155v, 7=44v, 8=44v, 9=151r, 10=155v, 11=155v, 12=12r, 13=78v, 14=82r, 15=12v, 16=159v. Στη φράση του πρδ 15, το *D* δίνει και μια παραλλαγή στους φθόγγους Πά (*D*) λαι (*a*), η οποία μάλλον δεν ταιριάζει να ψαλεί με Γοργόν.

³² Μερικές πιθανές αποκλίσεις στον *A* θα αναφερθούν στο Πίεσμα (Πίασμα αντί 2-φθογγης Βαρείας κτδ). Κάποια 'χαλάρωση' του αυστηρού δίσημου ρυθμού μπορεί να υποτεθεί γι' αυτό το χφ, αλλά αυτό συνδέεται μάλλον μόνο με κάποιους ειδικούς σχηματισμούς (μελωδήματα) και Θέσεις. Διάρκειες 2 χρόνων σε κάποιες άτονες συλλαβές ή προσεκτική χρήση απλής Απόστροφου ή Δύο Απόστροφον στους Θεματισμούς, σύμφωνα με τον ρυθμό, δείχνουν ότι ο γραφέας ήταν πολύ προσεκτικός και σχολαστικός στο ζήτημα του ρυθμού. Θα πρέπει επίσης να παρατηρήσουμε ότι στον *A* τα Γοργά που αναφέραμε τοποθετούνται κάπως μακριά από τα φωνητικά σημάδια, σαν να θέλουν να δείξουν ίσως ότι μια εκτέλεση με αυτά ήταν προαιρετική. Η προαιρετικότητα αυτή δεν μπορούσε ίσως να δείχθει με άλλο τρόπο, όπως π.χ. θα μπορούσε πιθανόν να δείχθει με την τοποθέτηση ενός κόκκινου Κλάσματος σε μια Βαρεία, αντί του συνήθους μαύρου.

³³ Βλ. Alexandru 2000:326. Την μικρή κόκκινη Βαρεία θα την βρούμε και στο 4-φθογγο Ανάσταμα και στον 4-φθογγο συνδυασμό Βαρεία-Οξεία ως ένδειξη ταχύτητας ($1/2+1/2$ χρόνων) των δύο πρώτων για το πρώτο και των δύο τελευταίων για τον δεύτερο φθόγγων τους.

έτσι να ψαλούν σε 1 χρόνο μαζί. Αυτό θα διέκοπτε την ρυθμική ροή αλλά δεν θα κατέστρεφε τον πρώτο χρόνο και, σε κάθε περίπτωση, θα ήταν προαιρετικό: ο ρυθμός θα ήταν εντελώς ομαλός χωρίς αυτή την βράχυνση (πρδ. Βαρεία 74).

8.3. Αργίες (ή Κρατήματα)

8.3.1. Διπλή

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 195-196]

Η Διπλή ανήκει στα πρωταρχικά σημάδια της ΠΒσημ³⁴ και είναι ένα από τα τρία 'κρατήματα', δηλ. σημάδια που δείχνουν μακρά διάρκεια. Στα πρωϊμότερα στάδια της ΠΒσημ, όπου η Διπλή γραφόταν συνήθως μόνη της σε μια συλλαβή (εάν βέβαια δεν ανήκε σε κάποιο Σύνθετο τόνο), μπορούσε να δηλώνει ένα ή δύο φθόγγους. Στην πρώτη περίπτωση, σχετιζόνταν συνήθως με επαναλήψεις του φθόγγου ή αναβάσεις, ή με 'ψηλά' σημεία της κλίμακας. Ωστόσο, μπορούσε να χρησιμοποιηθεί και για καταβάσεις. Δηλαδή, είχε και 'διαστηματική' και χρονική αξία. Στη δεύτερη περίπτωση, χρησιμοποιούνταν σε μερικές καταλήξεις ως 2-φθογγο σημάδι, όπου ο δεύτερος φθόγγος ήταν κατάβαση. Στην νεότερη ΠΒ και στην ΜΒσημ αυτές οι Διπλές αντικαταστάθηκαν από Διπλή-Απόστροφο, Ξηρόν Κλάσμα ή Δύο Αποστροφούς διάλοξες. Ο πρώτος συνδυασμός και το Ξηρόν Κλάσμα περιλαμβάνουν την Διπλή και ο τελευταίος μπορούσε να την διατηρήσει. Αυτό είναι μια ισχυρή ένδειξη ότι η διάρκεια της αρχικής Διπλής μάλλον διατηρήθηκε σ' αυτούς τους συνδυασμούς. Μπορεί επίσης να είναι μια ένδειξη ότι όλοι οι Σύνθετοι τόνοι που περιλαμβάνουν την Διπλή μπορούν να έχουν την ίδια συνολική διάρκεια με την Διπλή, δηλ. ότι σ' αυτούς τους Σύνθετους τόνους αυτή η διάρκεια 'κατανέμεται' σε περισσότερα σημάδια και φθόγγους.

Στα νεότερα στάδια της ΠΒσημ η Διπλή άρχισε να χάνει την 'διαστηματική' της αξία και να γίνεται μόνο χρονικό σημάδι. Αυτό επετεύχθη με την τοποθέτηση φωνητικών σημαδιών πάνω της. Έτσι κατέληξε να είναι ένα καθαρά χρονικό σημάδι, ένα 'κράτημα'. Διατήρησε αυτή την σημασία, κατατασσόμενη τελικά ως 'αργία'.

Ότι η Διπλή που τίθεται σε ένα απλό σημάδι έχει διάρκεια 2 χρόνων δίνεται καθαρά στις θεωρητικές πραγματείες (Γαβριήλ, 303-307, βλ. Παράρτημα Πα). Αυτό δείχνεται επίσης με την σύγκριση προσομοίων και τις εμφανίσεις μιας Θέσης με διαφόρους αριθμούς συλλαβών. Μια Διπλή σε ένα ορισμένο σημάδι 'διασπάται' στο ίδιο σημάδι χωρίς την Διπλή και σε ένα Ίσον. Πρέπει να τονίσουμε το γεγονός ότι η Διπλή δεν εμφανίζεται όταν συμβαίνει αυτή η διάσπαση. Άρα δεν πρόκειται για μια απλή προσθήκη συλλαβής, που θα επηρέαζε την συνολική διάρκεια της Θέσης, αλλά για μια διαίρεση της μακράς συλλαβής σε δύο βραχείες, με άλλα λόγια για την κατανομή των 2 χρόνων της Διπλής πάνω σε δύο συλλαβές, 1 χρόνου καθεμιάς, που έτσι διατηρεί την συνολική διάρκεια. Το αντίστροφο επίσης μπορεί να συμβεί: μια *συναίρεση* δύο απλών σημαδιών σε ένα σημάδι με Διπλή. Ενδιαφέρον είναι το ότι η *συναίρεση/διαίρεση* μπορεί να συμβεί και μεταξύ του τέλους ενός κώλου και της αρχής του επομένου. Αυτό δημιουργεί ανισοσύλλαβα κώλα, αλλά διατηρεί την συνολική διάρκεια του όλου (βλ. Προσόμοια 29F³⁵).

Πρδ.: Ειρμοί: 1Αε, 1Εε, 2Αα, 2Ηδ, Προσόμοια: 4G, 29F.

³⁴ Για την ΠΒ Διπλή βλ. Floros 1970:195-198. Για την Διπλή ως 2-φθογγο σημάδι βλ. Floros 1970 1:197, 207, 318, 323.

³⁵ Στο 29F η κατάληξη θα μπορούσε να είναι στο G και στο αυτόμελο. Η διαίρεση της Διπλής, παρόλο που δεν υπάρχει ανισοσύλλαβια, γίνεται εδώ για καλύτερο τονισμό της λέξης Χριστός. Γι' αυτό και παραλείπεται ένα Ίσον στο προσόμοιο στο επόμενο κώλον.

Διαίρεση της Διπλής μπορεί να παρατηρηθεί επίσης σε ένα πλήθος Θέσεων, ιδίως στερεότυπων καταλήξεων. Το Ίσον που προκύπτει από την διαίρεση της Διπλής μπορεί να αντικατασταθεί και από ένα άλλο φωνητικό σημάδι ή ένα άλλο συνδυασμό διάρκειας 1 χρόνου, όπως π.χ. μια ομάδα Βαρείας, καλλωπίζοντας το αποτέλεσμα της διαίρεσης. Έτσι, Θέσεις που εκ πρώτης όψεως φαίνονται διαφορετικές, είναι τελικά μορφές μιας και της αυτής Θέσης. Θα πρέπει επίσης να σημειώσουμε ότι κάποιες Διπλές σε Θέσεις δεν συνηθίζεται να διαιρούνται ή διαιρούνται πολύ σπάνια.

Ειρμοί α. 1Αα, 2Αστ, 1ΣΤα, β. 1Γδ, 1Θγ, 1Θστ, Κανών Χριστουγέννων ΣΤβ

8.3.2. (Μέγα) Κράτημα

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 197-201]

Το λεγόμενο 'Μέγα Κράτημα' παρουσιάζεται ήδη στον πίνακα των Μελωδημάτων και περιγράφεται ως σύνθετος τόνος στις πραγματείες της Αγιοπολίτικης ταξινόμησης (ΑγιοπολίτηςR:§13). Ο χαρακτηρισμός 'μέγα' θα μπορούσε να δώσει την εντύπωση μιας μεγαλύτερης διάρκειας από αυτήν της Διπλής και των Δύο Αποστρόφων. Αν και η Ακρίβεια (778-779, βλ. Παράρτημα Πα) φαίνεται να υπονοεί κάτι τέτοιο (το λέει 'αργότερον'), είναι σαφές από τις περιγραφές των πραγματειών (βλ. Ακρίβεια 783-792, βλ. Παράρτημα Πδ) ότι οι χαρακτηρισμοί 'μέγα', 'δυνατότερον' κλπ αναφέρονται στην χειρονομία του και την ορθογραφία του, καθώς και στη σύνθεσή του: συνίσταται από περισσότερα σημάδια, δηλ. δύο Οξείες και μια Πεταστή. Το Κράτημα, στις ΠΒ και ΜΒ πηγές, δεν είναι ένα τόσο συχνά εμφανιζόμενο σημάδι, όσο η Διπλή. Ακριβώς λόγω της σύνθεσής του, εννοείται ως ένα πιο 'εμφατικό' σημάδι και χρησιμοποιείται σε αντίστοιχα πιο 'ειδικά' σημεία.³⁶

Στην ΠΒσημ, η 'εμφατική' του σημασία μπορεί να φανερωθεί με διάφορους τρόπους. Έχει μια 'διαστηματική' αξία, δείχνοντας ανιόντα διαστήματα, αλλά και επανάληψη φθόγγου. Η 'δύναμις' του μπορεί να είναι εμφανής στη διάρκειά του, αλλά και στα μεγάλα (ανιόντα) διαστήματα που μπορεί να δηλώσει ('δυνατό' με την μελωδική έννοια. Σπάνια βρίσκεται σε κατιόντα φθόγγο). Ωστόσο, μπορεί να δηλώσει ψηλούς φθόγγους μέσα στην κλίμακα και σ' αυτές τις περιπτώσεις μπορεί να ακολουθείται από Ίσον. Αυτό έρχεται μάλλον σε αντίθεση με την *ορθογραφική* του 'δύναμιν', που υπαγορεύει ότι, όπως και η Πεταστή, πρέπει να ακολουθείται από κατάβαση. Πάντως, αυτή η 'παλαιού τύπου' ορθογραφία υπάρχει ακόμη στο χφ Η (πρδ. 28). Τα περισσότερα απ' αυτά τα 'αποκλίνοντα' Κρατήματα αντικαθίστανται από Διπλές στα νεότερα ΜΒ χφφ, όπως το G και το A, ή γράφεται Κράτημα, κατά τους κανόνες της τυποποιημένης ορθογραφίας, εκεί που το Η έχει Διπλή. Βλ. κεφ 4, Πίν 40, πρδ. 1, Πίν. 21, πρδ. 15 (το Η ακολουθεί την τυποποιημένη ορθογραφία εδώ), 17, 18. Και εδώ πρδ. 30-31

Οι κανόνες γραφής του Κρατήματος στην τυποποιημένη ορθογραφία φαίνονται στα πρδ. 1-2, 10-11, 13-25, 27-30, 32, 34.

Το G και το A ωστόσο διατηρούν Κρατήματα σε τέλη κώλων με μεγάλα διαστήματα. Πρδ. 3, 5-6

Η και Κρατήματα μέσα στην φράση, που ακολουθούνται από Ίσον ή ανάβαση. Πρδ. 4, 7

Κρατήματα με κατιόντα φθόγγο υπάρχουν στα πρδ. 8-9. Στην ΠΒσημ τέτοια Κρατήματα δηλώθηκαν με το Ελαφρόν, βάσει του οποίου έχαναν την 'δύναμιν' τους, δηλ. την δυνατότητα να δείχνουν ανιόντα διαστήματα (βλ. στα περί του Κουφίσματος και πρδ. εκεί).

³⁶ Βλ. Floros 1970 I:199-200.

Έτσι το Κράτημα καταλαμβάνει πιο εξειδικευμένες θέσεις στην νέα τυποποιημένη ορθογραφία, κάτι που σημειώνεται στις πραγματείες ως η μόνη διαφορά του από την Διπλή (δηλ η διαφορά στην χειρονομία, άρα στην ορθογραφία. Βλ. Γαβριήλ 303-307,³⁷ ΨΔαμ 446-456, βλ. Παράρτημα Ια).

Το γεγονός της εναλλαξιμότητας του Κρατήματος και της Διπλής σε χφφ που ακολουθούν την παλιά και την τυποποιημένη ορθογραφία είναι μάλλον αρκετό, για να δείξει ότι η διάρκειά του είναι αυτή των άλλων κρατημάτων, της Διπλής και των Δύο Αποστροφών, δηλ. 2 χρόνοι, και έτσι να επιβεβαιώσει την περιγραφή του Γαβριήλ και να αποκλείσει αυτήν της Ακρίβειας.³⁸

Όπως έχουμε σημειώσει, η δομή και η διάρκεια του Κρατήματος μπορούν να θεωρηθούν ως 'πρότυπο' (model) για τους Σύνθετους τόνους (βλ. στο Κεφ. 5 για τον πρώτο χρόνο). Αυτό μπορεί να γίνει φανερό και από την διαίρεσή του σε προσόμοια, με όλες τις σημασίες που τα έχουμε ορίσει. Αυτή η διαίρεση είναι πιο φανερή ίσως με την σύγκριση Θέσεων με διαφόρους αριθμούς συλλαβών (βλ. μια Θέση σε Μέσο β', πρδ. 11-16³⁹) παρά σε προσόμοια με την στενότερη έννοια. Υπάρχει μόνο μια τέτοια περίπτωση στα εδώ εξεταζόμενα προσόμοια της Τεσσαρακοστής (Προσόμοιο 20B, πρδ. 10 εδώ): ένα Κράτημα κάτω από Ίσον σε μια συλλαβή διαιρείται σε ένα Ίσον και ένα Ίσον πάνω σε Πεταστή σε δύο συλλαβές. Θα ήταν χρήσιμο να σκεφτούμε το γεγονός αυτό και προς την αντίθετη κατεύθυνση: αυτό το Ίσον και το Ίσον με Πεταστή συνδυάζονται (συναιρούνται) σε μία συλλαβή και έτσι ένα σημάδι πρέπει να γραφεί, για να περιγράψει και την διάρκεια των 2 χρόνων και την ορθογραφία, την 'ποιότητα' αυτού του φθόγγου (ότι δηλ. ακολουθείται από κατάβαση). Αυτό το νέο σημάδι δεν συνίσταται σε μια συνένωση, ας πούμε, του Ίσου ή, με την ΠΒ έννοια, μιας απλής Οξείας και μιας Πεταστής, αλλά αποτελείται από Διπλή και Πεταστή. Έτσι, η Διπλή περιγράφει την συνολική διάρκεια και η Πεταστή δίνει την ορθογραφία, την ιδιαίτερη 'ποιότητα του δεύτερου χρόνου'.⁴⁰

Η σημασία αυτού του γεγονότος φθάνει πολύ πιο πέρα. Η ιδιαίτερη 'ποιότητα' του δεύτερου χρόνου θα μπορούσε να είναι επίσης ένα στολίδι στην ίδια ή σε μια διαφορετική συλλαβή (όπως π.χ. σε παραλλαγές της Θέσης Μέσου β' με το Κράτημα να αντικαθίσταται από Δύο, που η διάρκειά του θα δείχθει ότι είναι 2 χρόνοι. Βλ. σημ 39 εδώ). Έτσι, κάποιοι συνδυασμοί της Διπλής μπορούν να θεωρηθούν ως ένας απλός

³⁷ Διπλή μὲν οὖν οὐ δι' ἄλλο τι ἢ ἵνα δείξῃ τὸν ψάλλοντα διπλασιᾶσαι τὸν χρόνον μεθ' οὗ ἔκειτο, ἡγουν διὰ πλείονα ἀργίαν. Τὴν αὐτὴν δὲ δύναμιν ἔχει καὶ τὸ κράτημα, καὶ τοῦτο γὰρ δι' ἀργίαν τίθεται. Διαφέρουσι δὲ μόνον κατὰ τὴν χειρονομίαν.

³⁸ Καθώς το Κράτημα δεν συμμετέχει σε πολλούς Σύνθετους τόνους στην ΜΒσημ, ενώ η Διπλή και οι Δύο Απόστροφοι συμμετέχουν, το Κράτημα εμφανίζεται πολύ συχνότερα με την πλήρη διάρκειά του, ενώ τα άλλα σημάδια εμφανίζονται πολύ συχνά με την διάρκειά τους μειωμένη, όπως θα δείξουμε στις αντίστοιχες παραγράφους. Ίσως κι αυτό είναι ένας λόγος για τον χαρακτηρισμό 'μέγα'.

³⁹ Η Θέση χωρίς διαίρεσεις φαίνεται στο πρδ. 11. Στο πρδ. 12 έχουν διαιρεθεί και το Κράτημα (σε Ολίγον και Ίσον με υποταγμένη Πεταστή) και η Διπλή (κατ' αρχήν σε Απόστροφο και Ίσον. Το Ίσον έχει αντικατασταθεί από ομάδα Βαρείας, όπως είδαμε στα πρδ. της Διπλής). Μια ανάλυση (καλλωπισμός) του Κρατήματος με το Δύο υπάρχει στα πρδ. 11, 14-16. Αυτή διαιρείται σε δύο συλλαβές στο πρδ. 13, στο οποίο έχει διαιρεθεί και η Διπλή σε Απόστροφο και Ίσον. Ο καλλωπισμός της Διπλής μέσω μιας ομάδας Βαρείας στον δεύτερο χρόνο της, ο οποίος δίνει την Διπλή-Βαρεία ή Δύο Απόστροφοι-Βαρεία, συνδυασμούς που θα δείξουμε ότι έχουν διάρκεια 2 χρόνων, φαίνεται στα πρδ. 15-16. Αυτοί οι συνδυασμοί διαιρούμενοι δίνουν το ἐν αὐ(τῷ) στο πρδ. 12. Βλέπουμε κι εδώ αυτό που είδαμε στα παραδείγματα Θέσεων που δώσαμε στην Διπλή: μελωδικές φράσεις που φαίνονται ίσως ως διαφορετικές Θέσεις είναι τελικά εκφάνσεις μίας και της αυτής Θέσης.

⁴⁰ Υπάρχουν περιπτώσεις, όπου μια Πεταστή με Διπλή από κάτω γράφεται αντί Κρατήματος. Αυτό μάλλον επιβεβαιώνει περαιτέρω την διάρκεια των 2 χρόνων. Βλ. πρδ. 32-34.

φθόγγος 1 χρόνου που ακολουθείται από ένα φθόγγο 1 χρόνου με ένα στολίδι, όπου και οι δύο φθόγγοι ανήκουν στην ίδια συλλαβή. Π.χ. το Ανάσταμα (Διπλή+Πεταστή, δύο φθόγγοι) πρέπει να είναι ένας απλός φθόγγος 1 χρόνου, ακολουθούμενος από μια ανάβαση, που περιγράφεται από την Πεταστή, στην ίδια συλλαβή. Η συνολική διάρκεια περιγράφεται από την Διπλή που περιέχεται στο Ανάσταμα. Η, Ολίγον με Διπλή, ακολουθούμενη από Οξεία με Κλάσμα, πρέπει να είναι ένας απλός φθόγγος 1 χρόνου, ακολουθούμενος από τον αμέσως ψηλότερο φθόγγο, στολισμένον με Κλάσμα και το όλον να είναι σε μία συλλαβή. Η συνολική διάρκεια περιγράφεται πάλι από την Διπλή (ή από την συνένωση της Διπλής με το Κλάσμα, δηλ. το Ξηρόν Κλάσμα· βλ. την αντίστοιχη παράγραφο). Μια πλήρης περιγραφή θα δοθεί στο τμήμα περί των Συνθέτων τόνων.

Στην ΠΒσημ, το Κράτημα σχημάτιζε διάφορους συνδυασμούς: συνένωση με Κλάσμα, συνδυασμός με Τρομικόν Ι, Κρατημοκατάβασμα.⁴¹ Μόνο το τελευταίο επιβίωσε στην ΜΒσημ, μετασχηματισμένο σε Κρατημουπόρροον και Κρατημοκαταβοανάσταμα. Τα υπόλοιπα αντικαταστάθηκαν από Κράτημα ή άλλους Σύνθετους τόνους, δίνοντας έτσι πολύτιμες πληροφορίες για πιθανές καλλωπισμένες εκτελέσεις του απλού Κρατήματος.

Ένας 2-φθόγγος συνδυασμός με Κράτημα στην ΜΒσημ μπορεί να θεωρηθεί ότι είναι η περίπτωση ενός Κρατήματος που ακολουθείται από μιαν Απόστροφο στην ίδια συλλαβή, όπου η Απόστροφος φέρει μερικές φορές Γοργόν, έτσι το όλον έχει προφανώς διάρκεια 2 χρόνων. Αυτό μπορεί να επιβεβαιωθεί επίσης από το γεγονός ότι πρόκειται συχνά για μια παραλλαγή μιας Θέσης, που η άλλη της μορφή έχει ένα Κράτημα, ακολουθούμενο από Ελαφρόν (σε διαφορετική συλλαβή ή στην ίδια, αλλά σε διαφορετικό μελώδημα, π.χ. Επέγεσμα, αν πρόκειται για Θέμα) και έτσι η Απόστροφος με Γοργόν στην παραλλαγή μπορεί να θεωρηθεί ως περαστικός φθόγγος, που παίρνει ½ χρόνο από τους 2 χρόνους του Κρατήματος.

Πρδ. 21-25

Αυτό δεν μπορεί άμεσα να επιβεβαιωθεί στις περιπτώσεις κάποιων μελισμάτων και Θεμάτων, όπου το Κράτημα και η Απόστροφος ακολουθούνται περαιτέρω από Δύο Αποστρόφους ή από Συν. Ελαφρόν στην ίδια συλλαβή. Είναι πιθανόν ότι το ίδιο συμβαίνει σε μερικές από αυτές τις περιπτώσεις, αλλά ότι και το Κράτημα διατηρεί την πλήρη του διάρκεια των 2 χρόνων σε κάποιες άλλες περιπτώσεις και πιθανόν ένας τρίσημος πόδας μπορεί να εμφανιστεί.

Ο συνδυασμός Κρατήματος και Αποστρόφου μπορεί να παρουσιαστεί στο χφ Η και ως προωθούν στοιχείο στους φθόγγους *fg* σε μέλη Τρίτου ήχου (ή και ενδιάμεσα στην φράση). Μπορεί να αντικατασταθεί από Πίεσμα (πρδ. 26-27) ή Διπλή-Απόστροφο (πρδ. 27), συνδυασμούς που, όπως θα δείξουμε, έχουν διάρκεια 2 χρόνων. Η διάρκεια αυτή επιβεβαιώνεται και από τις παρόμοιες μελωδικά, αλλά ταυτόσημες προφανώς ρυθμικά, γραφές των Η και G στο πρδ. 27. Τον συνδυασμό αυτόν τον βρήκαμε επίσης και στα πρδ. 69-62 της Βαρείας να αντικαθίσταται και από μια ομάδα Βαρείας, η οποία, εξαιτίας όλων αυτών των ισοδυναμιών, πρέπει να έχει διάρκεια 2 χρόνων.

Οι άλλοι συνδυασμοί, Κρατημουπόρροον και Κρατημοκαταβοανάσταμα, θα συζητηθούν σε κατοπινές παραγράφους.

Σύμφωνα με όσα έχουμε πει για το Κράτημα ως 'πρότυπο' για τους Σύνθετους τόνους και με το ότι έχει διάρκεια 2 χρόνων, το Κράτημα μπορεί να είναι ισοδύναμο

⁴¹ Βλ. Floros 1970 I:227-228, 243-245

με άλλους Σύνθετους τόνους, όπως το Ανάσταμα (πρδ. 17, 18) ή το Δύο (βλ. παραπάνω).

Σε μερικές περιπτώσεις, μπορεί να θεωρηθεί ότι 'αναλύεται' μέσω διαφόρων Σύνθετων τόνων και έτσι να εμφανισθεί ότι έχει μερικές δυνατότητες να ψαλεί με έναν καλλωπισμένο τρόπο.⁴² Αυτές οι αναλύσεις μπορούν να βρεθούν μέσω διαφόρων ειδών συγκρίσεων, όπως περιγράφηκε στι κεφάλαιο για την μεθοδολογία. Επίσης, συγκρίσεις MB και ΠΒ πηγών μπορούν να αποκαλύψουν μια ποικιλία τρόπων καλλωπισμού των 2 χρόνων του Κρατήματος. Ένας απ' αυτούς, που έχει το (ακριβές) ανάλογό του στην ΠΒσημ (Διπλή με Τρομικόν, Κράτημα+Τρομικόν I, βλ. σημ 41), είναι το να υπογραφεί ένα κόκκινο Τρομικόν σε ένα σημάδι με Κράτημα στον κώδ. Α (Πρδ. 19-20). Αυτό σημαίνει ότι ο σχηματισμός του Τρομικού (4 σύντομοι φθόγγοι) μπορεί να ψαλεί κατά την διάρκεια των 2 χρόνων του Κρατήματος (αυτό αντιστοιχεί στον συνδυασμό Κράτημα-Απόστροφος με Γοργόν των πρδ. 21-22). Ένας άλλος τρόπος θα μπορούσε να είναι το να ψαλεί ο πρώτος χρόνος του Κρατήματος, ακολουθούμενος από την μελωδική κίνηση του Τρομικού συρρικνωμένη στον 1 χρόνο, δηλ. σε τέταρτα του χρόνου.⁴³

Ένας άλλος τρόπος καλλωπισμού του Κρατήματος είναι η ανάλυσή του μέσω του Ξηρού Κλάσματος (3-φθογγου) ή μέσω ενός 'σπασίματος' του φθόγγου του,⁴⁴ που σημειώνεται με έναν συνδυασμό Βαρείας-Πεταστής. Πρδ. 20, πρβλ. με πρδ. 24-25.

8.3.3. Κρατημοκούφισμα

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 202-203]

Η συνένωση της Διπλής και του Κουφίσματος είναι το Κρατημοκούφισμα. Όπως και το Κούφισμα, μπαίνει στην τονισμένη συλλαβή παροξυτόνων γραμματικών ή μετρικών λέξεων (κλιτικών ομάδων) αντί Κρατήματος (πρδ. 1-4, 8). Η αντικατάσταση αυτή δεν συμβαίνει και πολύ συχνά· συνήθως γράφεται το Κράτημα (βλ. πρδ. 1-2), με το οποίο προφανώς το Κρατημοκούφισμα είναι εντελώς ισοδύναμο. Εν αντιθέσει με αυτό όμως, που σπάνια ακολουθείται από Ίσον, το Κρατημοκούφισμα, λόγω του εμπεριεχομένου Κουφίσματος, μπορεί να ακολουθείται συχνότερα από Ίσον (πρδ. 8).

Στα χφφ G και D το Κρατημοκούφισμα δεν γράφεται ως συνένωση, αλλά ως ένας συνδυασμός Διπλής και Κουφίσματος υποταγμένου σε Ίσον (πρδ. 3, 6-7). Στο πρδ. 5, όπου το Κρατημοκούφισμα μετέχει σε ένα κάπως ευρύτερο μέλισμα, το χφ D γράφει ένα συνδυασμό Κρατήματος και Πεταστής υποταγμένης σε Ίσον. Απ' όσα είπαμε παραπάνω για το Κράτημα (ως συναίρεση ενός φθόγγου με έναν άλλον, ο οποίος γράφεται με Ίσον+Πεταστή), αλλά κι από όσα θα πούμε για το Ανάσταμα, είναι φανερό ότι αυτός ο συνδυασμός πρέπει να έχει διάρκεια 2 χρόνων και να είναι όντως μια άλλη μορφή γραφής του Κρατημοκούφισματος (βλ. την ισοδυναμία του με το Κρατημοκούφισμα ως συνένωση στο πρδ. 3).

Αυτή η μορφή, που μοιάζει να είναι μια 'αναλυτική' μορφή, μας δίνει και την πιθανή εκτέλεσή του: ένα φθόγγο 2 χρόνων με το στολίδι του Κουφίσματος στον δεύτερο χρόνο.⁴⁵

⁴² Όπως και με την Οξεία και την Πεταστή, η 'ανάλυση' πρέπει να εννοηθεί κι εδώ ως ισόχρονη παραλλαγή και καλλωπισμός της γραμμής και ως όχι ως τμήμα της αρχικής σημασίας του σημαδιού.

⁴³ Αυτό είναι μια διαδικασία που χρησιμοποιείται στην σύντομη μελισματική εξήγηση και θα μπορούσε να περιγραφεί ως 'στάση+σύντομη κίνηση'.

⁴⁴ Πρβλ. το 'τζάκισμα', όπως εννοείται από τον Σ. Καρά για φθόγγους 2 χρόνων. Βλ. Καράς 1982 Α':193-195.

8.3.4. Δύο Απόστροφοι

Οι Δύο Απόστροφοι περιγράφονται σαφώς ως διάρκεια 2 χρόνων (Γαβριήλ 59-62, βλ. Παράρτημα Πα). Κάτι πιο σημαντικό: η Ακρίβεια (694-701, βλ. Παράρτημα Πα) δίνει επίσης την αρχή της διαίρεσης των Δύο Αποστρόφων σε δύο συλλαβές. Αυτή η διαίρεση σε δύο συλλαβές, όπου η μία φέρει μια απλή Απόστροφο και η επόμενη ένα απλό Ίσον, μπορεί να παρατηρηθεί σαφώς κατά την σύγκριση προσομοίων και Θέσεων. Η αρχή κατασκευής αυτού του σημαδιού είναι η ίδια απλή αρχή που δίνει την Διπλή: ο διπλασιασμός ενός σημαδιού που έχει διάρκεια 1 χρόνου. Η διαφορά, στην ΜΒσημ, είναι ότι η Διπλή χάνει την διαστηματική της αξία στην ΜΒσημ, ενώ οι Δύο Απόστροφοι την διατηρούν.

Πρδ.: Ειρμοί: 1ΣΤγ, Προσόμοια: 15Ε, 20Η. Στο 15G το Ίσον που προκύπτει από την διαίρεση έχει αντικατασταθεί από μια ομάδα Βαρείας.

Η διαίρεση των Δύο Αποστρόφων μπορεί να διαπιστωθεί και στις Θέσεις, με τον ίδιο τρόπο που διαπιστώθηκε και για την Διπλή.

Πρδ.: Ειρμοί 1Γβ και 1ΣΤγ, 1Αβ και 3γ

Η Διπλή και οι Δύο Απόστροφοι, όπως έχουμε πει, περιλαμβάνονται στα μελωδήματα με το όνομα Κρατήματα.⁴⁶ Αυτό σημαίνει ότι δίνεται ήδη σημασία στη ρυθμική τους αξία, μεγαλύτερη ίσως από την σημασία της διαστηματικής τους αξίας. Σχετικά με την διαστηματική αξία στην ΠΒσημ, όπως αναφέραμε, η Διπλή χρησιμοποιείται κυρίως για επαναλήψεις και αναβάσεις, ενώ οι Δύο Απόστροφοι για καταβάσεις. Ωστόσο, αυτός ο κανόνας παραβιάζεται αρκετά συχνά, ιδιαίτερα στους Σύνθετους τόνους που περιλαμβάνουν αυτά τα σημάδια. Έτσι, ένα Απέσω Έξω (Δύο Απόστροφοι+Οξεία) μπορεί να χρησιμοποιηθεί με ανάβαση στον πρώτο του φθόγγο. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το Απέσω Έξω μεταγράφεται στην ΜΒσημ ως Δύο και είναι ισοδύναμο με αυτό. Γενικά, σύνθετοι τόνοι που περιλαμβάνουν αυτά τα σημάδια (οι δύο μορφές του Ανατριχίσματος, ο ΠΒ συνδυασμός Δύο Απόστροφοι+Κλάσμα και το Ξηρόν Κλάσμα κλπ) είναι κατά το πλείστον ισοδύναμοι.

Και τα δυο σημάδια, Διπλή και Δύο Απόστροφοι, μπορούν να είναι 2-φθογγο στις ΠΒ σημειογραφίες (βλ. και στα περί Διπλής). Οι Δύο Απόστροφοι μπορούσαν να δηλώσουν ένα φθόγγο ή δύο διαδοχικές καταβάσεις 1 φωνής η καθεμία.⁴⁷ Η δεύτερη περίπτωση αποκαλύπτει ότι ο συνδυασμός Δύο Απόστροφοι διάλοξοι, ο οποίος αντικαθιστά αυτές τις δύο Αποστρόφους σε νεότερα ΠΒ χφφ, πρέπει να έχει διάρκεια 2 χρόνων. Αυτό μπορεί να επιβεβαιωθεί άριστα σε καταλήξεις του πλ. Β' ή πλ. Δ'.

8.3.5. Δύο Απόστροφοι Διάλοξοι (ή κατακόρυφες)⁴⁸

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 204-208]

Αν και αυτός ο συνδυασμός δεν περιλαμβάνει ένα σημάδι αργίας, συνδέεται με τις αργίες, διότι παριστάνει σε πολλές περιπτώσεις μια μεταγραφή της Διπλής και των Δύο Αποστρόφων που βρίσκονται σε μερικές Θέσεις στις πρώιμες ΠΒ πηγές. Πρδ. 3-13.

⁴⁵ Να υπενθυμίσουμε εδώ και τα όσα είπαμε για την εμφάνιση του 'αναλυτικού' Κρατημοκουφίσματος στο Ψαλτικό και την αντικατάστασή του Κουφίσματος του από Οξεία με Κλάσμα. Βλ. στα περί του στολιδίου του Κουφίσματος, Κεφ. 7.

⁴⁶ Βλ. Floros 1970 I:195-198, για την χρήση των Δύο Αποστρόφων στην ΠΒσημ.

⁴⁷ Βλ. Floros 1970 I:197

⁴⁸ Στην πραγματικότητα οι Απόστροφοι αυτές είναι τοποθετημένες μάλλον κατακόρυφα. Τις ονομάζουμε 'διάλοξες' (παίρνοντας τον όρο από τον Αγιοπολίτη Αγιοπολίτη R:§18,36-38) χάριν συντομίας, έστω κι αν ο όρος δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα. Τις όντως 'διάλοξες' Δύο Αποστρόφους, ισοδύναμες με ομάδα Βαρείας, τις αναφέρουμε στο τέλος της παρούσης παραγράφου.

Όπως ήδη έχουμε αναφέρει, αυτά τα δύο σημάδια, εκτός από του να είναι μονόφθογγα, μπορούν να είναι και 2-φθογγα. Στην περίπτωση της 2-φθογγής Διπλής, ο πρώτος φθόγγος μπορούσε να είναι ανάβαση ή κατάβαση και ο δεύτερος μια Απόστροφος στην μεταγραφή στην ΜΒσημ. Γραφόμενη αρχικά με μια σκέτη Διπλή (πρδ. 3, 6, 7), η αντίστοιχη συλλαβή απέκτησε μια επί πλέον Απόστροφο, πράγμα που δημιούργησε το συνδυασμό Διπλή-Απόστροφος (πρδ. 7 και πρβλ. πρδ. 4-5). Με ανιόντα πρώτο φθόγγο, αυτό συμπληρώθηκε με το Ολίγον (πρδ. 7)· με κατιόντα πρώτο φθόγγο, με μιαν άλλη Απόστροφο (πρδ. 6 και με Ελαφρόν στο πρδ. 3). Ο τελευταίος συνδυασμός έγινε τελικά, μετά την απόρριψη της Διπλής, οι Δύο Απόστροφοι Διάλογοι (πρδ. 3, 6. βλ. και πρδ. 10-13).⁴⁹ Τα ίδια ισχύουν και για κάποιες περιπτώσεις (του ενιαίου σημαδιού) των Δύο Αποστρόφων: αυτές παρίσταναν δύο φθόγγους και γράφηκαν ως δύο χωριστές Απόστροφοι πάνω στην ίδια συλλαβή ήδη από κάποιο στάδιο της ΠΒσημ και έφτασαν σ' αυτήν την μορφή στην ΜΒσημ. Κατάλληλα παραδείγματα είναι καταλήξεις πλ. Β' και πλ. Δ'. Πρδ. 4-5, 7-9, αλλά και τα 10-13.

Αυτός ο συνδυασμός υπάρχει επίσης και ως ανεξάρτητος συνδυασμός στην ΠΒσημ, όχι μόνο ως εξέλιξη της Διπλής και των Δύο Αποστρόφων. Έτσι, μπορούν να βρεθούν ως η Coislin μορφή του Chartres Κονδεύματος (I ή II).⁵⁰ Σ' αυτές τις περιπτώσεις, το διάστημα μεταξύ των δύο φθόγγων του συνδυασμού μπορεί να είναι μεγαλύτερο της 1 φωνής. Παραδείγματα είναι καταλήξεις του Δ' ήχου.

Πρδ 23. Βλ. και τα πρδ. 10-11, 17 (καθώς και το πρδ. 12 με Δύο Αποστρόφους διάλοξες στις Chartres πηγές L₂ και L₃).

Η πρώτη (πάνω) Απόστροφος μπορεί να φέρει το Κλάσμα (αν και δεν είναι σύνηθες σε όλες τις περιπτώσεις). Δεν μπορεί να γίνει σύγχυση με το 2-φθογγο Κλάσμα, καθώς το Κλάσμα εδώ γράφεται καθαρά πάνω από την από πάνω Απόστροφο και οι δύο Απόστροφοι γράφονται πάντα κατακόρυφα η μια πάνω από την άλλη (Πρδ. 10, 17). Ένα Αντικένωμα μπορεί επίσης να βρεθεί ανάμεσα ή από πάνω από τις δύο Αποστρόφους, πράγμα που διευκολύνει επίσης την διάκριση του συνδυασμού από ένα 2-φθογγο Κλάσμα, όταν αυτό υπάρχει στην πρώτη Απόστροφο. Πρδ. 8-10, 13, 17, 23. Αυτές οι περιπτώσεις, καθώς και άλλες περιπτώσεις ισοδυναμίας με Πίσμα (βλ. εδώ πρδ. 12-15, 17) θα περιγραφούν πληρέστερα στις αντίστοιχες παραγράφους. Μπορούμε να πούμε προκαταβολικά ότι αυτές οι ισοδυναμίες επιβεβαιώνουν την διάρκεια των 2 χρόνων για τον συνδυασμό.

Οι Δύο Απόστροφοι Διάλογοι πρέπει να εξετασθούν χωριστά και για έναν άλλο λόγο. Η τοποθέτηση σημαδιών του ενός πάνω στο άλλο έχει δώσει την εντύπωση της μικρότερης διάρκειας σε διάφορους μελετητές.⁵¹ Αυτός ο 'πρακτικός' κανόνας ισχύει σε πολλές περιπτώσεις, π.χ. για δύο Αποστρόφους με Βαρεία, αλλά η εγκυρότητά του και οι εξαιρέσεις του πρέπει να εξεταστούν και να επιβεβαιωθούν με άλλα μέσα. Δεν αποτελεί ασφαλές κριτήριο.

Η αναφερθείσα προέλευση των Δύο Αποστρόφων Διαλόγων από την Διπλή και τις Δύο Αποστρόφους, σε πολλές περιπτώσεις, είναι μια άμεση ένδειξη ότι η διάρκεια του συνδυασμού πρέπει να είναι 2 χρόνοι. Αυτό μπορεί να επιβεβαιωθεί περαιτέρω μέσω της μεθοδολογίας μας. Στο πρδ. 16 οι Δύο Απόστροφοι Διάλογοι αντιστοιχούν σε μια Απόστροφο με Διπλή σε δύο συγγενικές μορφές της ίδιας Θέσης (η μορφή με

⁴⁹ Η παλαιότερη μορφή, με Διπλή-Απόστροφο, μπορεί ωστόσο να βρεθεί σε μερικά ΜΒ χφφ.

⁵⁰ Για το Κόνδεμα I και II, βλ. Floros 1970 I:231-232

⁵¹ Βλ. π.χ. Μαζαράκη 1992:131 σε μια στιχηραρική και ειρμολογική Θέση του Μέσου Β'.

την Διπλή είναι η συνηθέστερη⁵²). Στα προσόμοια, οι δύο Απόστροφοι του συνδυασμού μοιράζονται πολύ συχνά σε δύο συλλαβές. Πρόκειται για μια από τις συνηθέστερες περιπτώσεις ανισοσυλλαβίας σε προσόμοια και στις διάφορες εμφανίσεις μιας Θέσης. Καταλήξεις πλ. Β', Μέσου Β', Δ', πλ δ' και Βαρέως είναι τα καλύτερα παραδείγματα.

Πρδ. Ειρμίοι: 2Γγ, 2Ζγ (η δεύτερη Απόστροφος της διαίρεσης αντικαθίσταται από μια ομάδα βαρείας). Προσόμοια: 1G, 2D, 2J, 13F, 17C. Και στις Θέσεις επίσης συναντάται η διαίρεση. Πρδ. 1-2, 17 (βλ. πρδ και στην Διπλή-Απόστροφο)

Στο χφ Η, καθώς και σε μερικά ΠΒ χφφ, όπως π.χ. το Coislin 220, ένας συνδυασμός δύο Αποστρόφων, γραμμένων όμως μάλλον λίγο πιο λοξά, χρησιμοποιείται μερικές φορές για συνολική διάρκεια 1 χρόνου (αντί Βαρείας).⁵³ Πρόκειται προφανώς για μια 2-φθογγη ΠΒ Απόστροφο, γραμμένη αναλυτικά (βλ. τέτοιες Αποστρόφους σε ΠΒ χφφ να μεταγράφονται με Βαρεία στο Η ή το G, π.χ. στην κατάληξη πλ. Α' *a FE D* ή *Ga FE D*. βλ. π.χ. Velimirović Πίν. X, XXIV, XXXVIII. Πρβλ. Πίν. XIX, XXX, XXXVII με δύο Αποστρόφους ισοδύναμες με Βαρεία). Θα πρέπει να σημειώσουμε ότι υπάρχει και μια διαφορά ορθογραφίας που μπορεί να διακρίνει αυτόν τον συνδυασμό από τον συνδυασμό των 2 χρόνων. Ο δεύτερος ακολουθείται ως επί το πλείστον από Ίσον ή ανάβαση (έχει ορθογραφία όμοια με το Πίεσμα και τα άλλα ισοδύναμά του σημάδια), ενώ ο συνδυασμός του 1 χρόνου ακολουθείται από κατάβαση.

Πρδ. 18-19

Σχετική είναι και η περιστασιακή γραφή Αποστρόφου κάτω από Ίσον ή Ολίγον στο Η, χωρίς την Βαρεία. Πρδ. 20-22.

8.3.6. Διπλή + Απόστροφος

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 209-210]

Για το συνδυασμό αυτό μιλήσαμε ήδη παραπάνω και δώσαμε και κάποια παραδείγματα. Στην ΜΒσημ συναντάται κυρίως με ανάβαση στον πρώτο φθόγγο (Ολίγον) ή ισότητα και σπανιότερα με κατάβαση. Ο συνδυασμός προέρχεται από την Διπλή με την κατοπινή πρόσθεση της Αποστρόφου, για να δείχθει ότι αυτή η Διπλή είναι δίφθογγο σημάδι.⁵⁴ Η προέλευση αυτή δίνει και την διάρκεια του συνδυασμού ως 2 χρόνους, 1+1 για τους δύο φθόγγους του. Οι διάρκειες αυτές επιβεβαιώνονται και από την διαίρεσή του σε δύο συλλαβές, με Οξεία στην πρώτη (για την συνηθέστερη περίπτωση που ο πρώτος φθόγγος είναι ανάβαση) και Απόστροφο στην δεύτερη, σε στερεότυπες καταλήξεις (πρδ 1).

Ο συνδυασμός αυτός είναι πλήρως ισοδύναμος και με το 2-φθογγο Ξηρόν Κλάσμα, όπως φαίνεται και στα πρδ. 2-3 (βλ. και τα πρδ. 4-5 στις Δύο Αποστρόφους Διάλοξες), είτε εναλλάξιμος και με μιά άλλη μορφή Ξηρού Κλάσματος, όπως στα πρδ. 4-5. Η μορφή αυτή του Ξηρού Κλάσματος θα δείχθει ότι έχει διάρκειες 1/2+/1/2+1/2+1/2 στους τέσσερις φθόγγους της. Θα μπορούσε να θεωρηθεί ως αποτέλεσμα μιας ανακατανομής των χρόνων 1+1 της δίφθογγης μορφής σε 1/2+1/2

⁵² Έχουμε δει την διαίρεση αυτής της Διπλής σε Απόστροφο και Ίσον στα πρδ. για την Διπλή, εκεί όμως είδαμε και περιπτώσεις παραλλαγής της διαιρεμένης Θέσης με Απόστροφο+Κλάσμα και Απόστροφο στο αντίστοιχο σημείο. Για μία συλλαβή σ' αυτό το σημείο, η παραλλαγή αυτή της Θέσης γράφεται ακριβώς με τις Δύο Αποστρόφους διάλοξες

⁵³ βλ. ΑγιοπολίτηςR: §18, όπου οι 'διάλοξοι' Απόστροφοι ονομάζονται 'Βαρεία'. βλ. επίσης van Biezen 1968:133, ο οποίος τις μεταγράφει σε 1 χρόνο, όμως δεν είναι σίγουρος γι' αυτό.

⁵⁴ Για την Διπλή ως 2-φθογγο σημάδι βλ. Floros 1970 I:197, 207, 318, 323.

και προσθήκη ενός χαμηλότερου καλλωπιστικού φθόγγου στην αρχή.⁵⁵ Αυτό μας δίνει το δικαίωμα να πούμε ότι ίσως και η Διπλή-Απόστροφος μπορούσε να εκτελεστεί με την αναλογία χρόνων $1\frac{1}{2}+1/2$. Αυτό υποδεικνύεται και από τις μορφές κάποιων καταλήξεων, όπως αυτών στα πρδ. 6-8. Οι καταλήξεις γράφονται και με Διπλή. Ψάλλοντας κανείς αυτή την μορφή, μπορεί να συνέδεε αυθόρμητα τον φθόγγο της Διπλής (*c* ή *F*) με τον φθόγγο της επόμενης συλλαβής (*a* ή *D*) με ένα σύντομο ενδιάμεσο φθόγγο (*h* ή *E*), κλέβοντας $\frac{1}{2}$ χρόνο από την Διπλή και καταλήγοντας έτσι σε μια Διπλή-Απόστροφο με χρόνους $1\frac{1}{2}+1/2$. Αυτή η εκτέλεση μπορεί να παραλληλιστεί με την περίπτωση του Κρατήματος-Απόστροφος με Γοργόν στην Απόστροφο, το οποίο προφανώς υπονοείται, κι όταν δεν γράφεται. Βέβαια, δεν έχουμε βρεί κάποια Διπλή-Απόστροφο γραμμένη με Γοργόν στην Απόστροφο και η εκτέλεση αυτή μπορεί να θεωρηθεί υποθετική, θα ήταν όμως δυνατή στα πλαίσια της πέρα από τις λεπτομέρειες της γραφής προφορικής εκτέλεσης των μελών.

8.3.7. Απόδερμα

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 211-217]

Το Απόδερμα είναι παλαιό σημάδι που συναντάται γραφόμενο μόνο του σε μια συλλαβή ή μέσα σε μελίσματα και Θέματα σε συνδυασμούς και με άλλα σημάδια.⁵⁶ Στα τελευταία στάδια της ΠΒσημ άρχισαν να προστίθενται, κυρίως στις περιπτώσεις που ήταν το μόνο σημάδι της συλλαβής, ένα Ολίγον ή ένα Ίσον πάνω του. Στην ΜΒσημ βρίσκεται συνήθως στο Ίσον ή σε Ολίγον και πιο σπάνια σε κατιόντα σημάδια⁵⁷ (βλ. τα παραδείγματα. Για Απόδερμα σε Απόστροφο βλ. πρδ. 2-3) και πάντα στο τέλος λέξεων ή κώλων ή μέσα σε μελίσματα και Θέματα. Δεν κατατάσσεται ως αργία⁵⁸ παρά μόνο σε ένα (μάλλον αρκετά νεότερο) θεωρητικό,⁵⁹ αν και φαίνεται να έχει την σημασία αυτή, όπως θα προσπαθήσουμε να δείξουμε. Η κατάληξη ενός κώλου είναι ένα σημείο όπου μια χρονική επιμήκυνση (της τελευταίας συλλαβής) μπορεί να θεωρηθεί κάτι λογικό και φυσικό. Έτσι, θα μπορούσε να μην γράφεται ίσως κάποιο σημάδι αργίας εκεί και αυτή να υπονοείται. Όμως υπάρχουν αργίες (Διπλή, Δύο Απόστροφοι, Κράτημα) σε πολλά τέλη κώλων, ενώ σε άλλα υπάρχουν απλά σημάδια και σε κάποια Απόδερμα. Επομένως τα τέλη αυτά των κώλων μοιάζουν να διαφοροποιούνται. Η διαφοροποίηση είναι μάλλον λογικό να θεωρηθεί ως διαφοροποίηση διάρκειας. Επομένως και το Απόδερμα πρέπει να έχει κάποιο ρόλο και κάποια συγκεκριμένη χρονική αξία, διαφορετικά από των απλών φθόγγων ή των κρατημάτων (αργιών). Αν η διάρκειά του συνέπιπτε μ' αυτή των κρατημάτων (2 χρόνοι), ίσως δεν χρειαζόταν να υπάρχει. Αν συνέπιπτε μ' αυτή των απλών σημαδιών (1 χρόνος), τότε ή δεν χρειαζόταν να υπάρχει ή θα έπρεπε ίσως να μπαίνει σε κάθε κατάληξη που δεν έχει γραμμένη αργία, πράγμα που όμως δεν συμβαίνει. Επομένως, η διάρκειά του πρέπει να είναι διαφορετική (προφανώς μεγαλύτερη) από των κρατημάτων ή να έχει και κάποια άλλη ειδικότερη σημασία,

⁵⁵ Βλ. περισσότερα, καθώς και παραδείγματα σχετικά με την Διπλή-Απόστροφο, στα περί Ξηρού Κλάσματος.

⁵⁶ Για το ΠΒ Απόδερμα βλ. Floros 1970 I:128-129.

⁵⁷ Δεν γράφεται με την Οξεία ή την Πεταστή, παρά μόνο κατ' εξαίρεση και για να δηλωθούν δυνατές παραλλαγές της μελωδικής γραμμής (του μελωδήματος που περιλαμβάνει την Οξεία ή την Πεταστή). Βλ. παρακάτω.

⁵⁸ Η Ακρίβεια (702-708, βλ. Παράρτημα IIδ) το κατατάσσει στα σημάδια που δεν έχουν ούτε φωνή ούτε αργία « *εἰμὴ μόνον χειρονομίαν* ». Αυτό που πρέπει να υπονοείται είναι ότι απλά το Απόδερμα δεν ανήκει στις Αργίες. Ο Γαβρυήλ (344-346, βλ. Παράρτημα IIα) λέει απλώς ότι « *εἰς γὰρ τὰς ἀποδόσεις τίθεται τοῦτο αἰεὶ ...* ».

⁵⁹ Στο θεωρητικό που στην Alexandru 2000 ονομάζεται *Prosodia*. Τα αποσπάσματα για το Απόδερμα βλ. Alexandru 2000:97, 251. Περί αυτού βλ. και εδώ στην εισαγωγή για τα Ημίφωνα (Κεφ. 7).

που, έστω κι αν η διάρκειά του μπορεί να συμπέσει με αυτήν των απλών σημαδιών ή των κρατημάτων, να το διαφοροποιεί με κάποιο τρόπο και ειδικό ρόλο απ' αυτά.

Η μελέτη μας θα δείξει ότι τα στιχηρά και οι ειρμοί ακολουθούν κατά βάση ένα δίσημο ρυθμό. Η διάρκεια και άλλα χαρακτηριστικά του Αποδέρματος θα γίνουν περισσότερο φανερά και θα επιβεβαιωθούν, αφού δειχθεί ο ρυθμός. Έτσι η μελέτη του θα μπορούσε να αναβληθεί. Χάρην πληρότητας της παρουσιάσής του εδώ όμως, ας θεωρήσουμε το γεγονός αυτό δεδομένο, αν και όχι ως αποδεικτικό στοιχείο για τα χαρακτηριστικά του. Στο πλαίσιο, λοιπόν, του δίσημου ρυθμού το Απόδερμα, όταν δεν είναι μέρος ενός μελίσματος, βρίσκεται στην θέση του ρυθμικού ποδός. Έτσι, αν ο δίσημος ρυθμός είναι συνεχής, θα πρέπει να έχει διάρκεια ή 1 ή 3 χρόνων. Για να το προσδιορίσουμε ακριβέστερα, πρέπει να εξετάσουμε τα προσόμοια.

Σπανίως ίσως, το Απόδερμα διαιρείται σε δύο συλλαβές, μία διαρκείας 2 χρόνων και μία 1 χρόνου, σε προσόμοια ή, αντιστρόφως, ένας φθόγγος 2 χρόνων και ένας ίδιου τονικού ύψος (με Ίσον δηλ.) συναιρούνται σε ένα φθόγγο με Απόδερμα (βλ. πρδ. 1). Το ότι η συναίρεση αυτή προέρχεται από χρόνους 2+1 και όχι 1+2 (αλλά και το ότι η συλλαβή με την Διπλή είναι τονισμένη, άρα μάλλον θέση ποδός) δείχνει ότι το Απόδερμα πρέπει σε τέτοιες περιπτώσεις (που η συλλαβή είναι σε ένα φθόγγο και όχι με μέλισμα) να είναι και στην θέση ποδός. Αυτή η συναίρεση/διαίρεση δίνει επομένως τους 3 χρόνους ως πιο πιθανή διάρκεια. Η χρήση του σε (κάποια) μελίσματα, όπως το μέλισμα Βαρεία-Απόδερμα, δείχνει μάλλον προς την ίδια κατεύθυνση (πρδ. 10, 12). Αν η ομάδα της Βαρείας διαρκεί 1 χρόνο και, όπως είπαμε ότι θα δειχθεί, ο ρυθμός είναι δίσημος, τότε το μέλισμα πρέπει να έχει διάρκεια 4 χρόνων, με τον φθόγγο του Αποδέρματος να αρχίζει σ' αυτήν την περίπτωση από την άρση.

Όμως το Απόδερμα φαίνεται να είναι πιο ελεύθερο ως προς την διάρκειά του. Υπάρχουν πολλές περιπτώσεις που το Απόδερμα θα βρισκόταν στη μέση μιας λέξης, όταν η μουσική του ειρμού εφαρμοστεί στα λόγια του τροπαρίου (διότι στον ειρμό, για να γραφτεί το Απόδερμα, πρέπει να υπάρχει λήξη λέξεως). Σ' αυτήν την περίπτωση, για να μην 'κοπεί' η λέξη στο τροπάριο, θα μπορούσαμε να πούμε ότι το Απόδερμα του Ειρμού, ως αργία 3 χρόνων, θα παραλειπόταν στο τροπάριο, με άλλα λόγια ο αντίστοιχος φθόγγος θα λαμβανόταν ως 1 χρόνος. Πρδ. Ειρμοί: 3δ, Προσόμοιο 11F.

Η χρήση του θα μπορούσε να θεωρηθεί μερικές φορές ως προαιρετική από την πλευρά του μελοποιού, του υμνογράφου ή του εκτελεστή (βλ. Προσόμοια 1E, 18C). Δεν είναι σπάνιο ένα απλό σημάδι να βρίσκεται αντί ενός σημαδιού με Απόδερμα στο ίδιο μέλος σε διαφορετικά χφφ π.χ. στις καταγραφές ενός ειρμού στο Η και στο G. Πρδ. 3-9. Στο πρδ. 9 το Η δίνει και τα δύο, δηλ. και τον απλό φθόγγο και το Απόδερμα. Η επιλογή του ψάλτη μεταξύ 1 ή 3 χρόνων για το Απόδερμα σ' αυτές τις περιπτώσεις δεν θα διετάρασε την ομαλή ροή του δίσημου ρυθμού.

Το Απόδερμα μπορεί να βρεθεί επίσης συνοδευόμενο και από Διπλή. Αυτή είναι η περίπτωση μερικών μελισμάτων που περιλαμβάνουν το Απόδερμα, όπως το Επέγερμα, το Χόρευμα και το Θές και Απόθες. Η τοποθέτηση των σημαδιών (Διπλή κάτω από το Απόδερμα και συχνά κόκκινη) είναι τέτοια, που μπορούμε να πούμε ότι το αρχικό σημάδι που χρησιμοποιείται στην Θέση είναι το Απόδερμα (και όντως οι Θέσεις βρίσκονται συνήθως μόνο με αυτό) και η Διπλή είναι ένα επεξηγηματικό σημάδι, γι' αυτό τον λόγο γράφεται μερικές φορές και κόκκινη. Ο όλος ρυθμός της

Θέσης απαιτεί⁶⁰ η διάρκεια του Αποδέρματος να είναι εδώ 2 χρόνοι και αυτό ακριβώς επιβεβαιώνει η Διπλή. Μια μαύρη Διπλή, χωρίς το Απόδερμα, γράφεται όντως σ' αυτές τις Θέσεις σε μερικά χφφ, όπως το Α και το D.

Πρδ.: Με Επέγευμα: 15-17, 24, με Χόρευμα: 30-33, Προσόμ. 4E, 24E, με Θές και Απόθες: 18-23, 25-29

Όμως και στο μέλισμα Βαρεία-Απόδερμα που είδαμε παραπάνω μπορεί να βρεθεί το Απόδερμα με Διπλή. Πρδ. 11, 13. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η συλλαβή σ' αυτήν την περίπτωση έχει διάρκεια 3 χρόνων, και όχι 4 όπως είπαμε παραπάνω, και ότι λόγω της κατάληξης μπορούσε η διάρκειά της να περικοπεί. Έχουμε αναφέρει όμως ότι μια ομάδα Βαρείας μπορεί σε μερικές περιπτώσεις να θεωρηθεί ότι έχει διάρκεια 2 χρόνων. Ένα μέλισμα Βαρεία-Απόδερμα μπορεί να συναντηθεί ως το μόνο μελωδήμα μιας συλλαβής, μπορεί όμως να έχει σχέση με το Επέγευμα και να αποτελεί μέρος ενός Θέματος. Αυτό μπορεί να προκύψει π.χ. από την σύγκριση των πρδ. 14 και 15. Επειδή οι τρεις πρώτοι φθόγγοι του Επέγεματος (FGE) πρέπει μάλλον να ερμηνευθούν ως $1/2+1/2+1=2$ χρόνοι,⁶¹ το Ολίγον με το Απόδερμα πρέπει να έχει την διάρκεια των 2 χρόνων που περιγράφει και η Διπλή, αν ο ρυθμός είναι δίσημος, όπως θα δείξουμε, τότε αυτό δικαιολογεί την παρουσία της Διπλής στο Απόδερμα. Εφόσον η Διπλή υπάρχει και στην μορφή της Θέσης του πρδ. 14, πρέπει η Βαρεία να ερμηνευθεί σε 2 χρόνους και, με το στολίδι του Κλάσματος, το όλον γίνεται στην ουσία ταυτόσημο με το Επέγευμα. Έτσι, και στα πρδ. 11, 13 η Βαρεία θα μπορούσε να έχει 2 χρόνους και το όλον μελωδήμα 4 χρόνους.⁶²

Έτσι, φαίνεται ότι υπάρχει μια πολλαπλότητα σχετικά με την διάρκεια του Αποδέρματος και αυτό θα μπορούσε να είναι ο λόγος, που δεν κατατάχθηκε ως Αργία. Ίσως επίσης γι' αυτούς τους λόγους, η ύπαρξή του θα πρέπει να ερευνηθεί και επεξηγηθεί περισσότερο.

Για τις περιπτώσεις διάρκειάς του 3 χρόνων, θα μπορούσαμε να πούμε ότι χρειαζόταν ένα ειδικό σημάδι, για να την περιγράψει. Όμως για τις περιπτώσεις διάρκειας 1 και 2 χρόνων, γιατί να μην χρησιμοποιηθεί ένα απλό σημάδι ή ένα σημάδι με Διπλή; Η λύση μπορεί να βρίσκεται στην γραφική μορφή του Αποδέρματος. Το Απόδερμα μοιάζει με ένα ανεστραμμένο Υφέν, το προσωδιακό σημάδι που χρησιμοποιούνταν για διάφορα είδη σύνδεσης. Ένα σημάδι της

⁶⁰ Οι σχηματισμοί που προηγούνται του Ολίγου με Απόδερμα θα δείχνουν ότι έχουν διάρκεια 2 χρόνων. Αν τώρα ο ρυθμός παραμένει δίσημος, όπως θα δείξουμε, τότε πρέπει και το Ολίγον να έχει διάρκεια 2 χρόνων.

⁶¹ Το Επέγευμα μπορεί να παρουσιαστεί στην ΠΒσημ και ως Πίεσμα με Απόδερμα από πάνω του (βλ. π.χ. πρδ 17). Το Πίεσμα θα δείχνει ότι έχει διάρκεια 2 χρόνων και μια από τις μορφές του είναι ακριβώς αυτή που παρουσιάζεται στο Επέγευμα (χωρίς την Βαρεία, βέβαια, αλλά με το Πίεσμα ως υπόσταση). Παρουσιάζεται επίσης και ως συνδυασμός Βαρείας με Απόδερμα (βλ. πρδ. 16-17). Μιας και το Επέγευμα είναι μέρος των Θεμάτων, των οποίων η αναλυτική εξέταση δεν θα αποτελέσει μέρος της παρούσης εργασίας, δεν μπορούμε να επεκταθούμε περισσότερο.

⁶² Το μέλισμα Βαρεία-Απόδερμα ως μοναδικό μελωδήμα σε μια συλλαβή συναντάται περισσότερο σε νεότερες πηγές. Στις παλαιότερες βρίσκει κανείς στα αντίστοιχα σημεία μελωδήματα με τους ίδιους φθόγγους, π.χ. *che*, αλλά με διάρκειες $1/2+1/2+1=2$ χρόνοι (όπως μια μορφή του Δύο με Απόστροφο ως δεύτερο φθόγγο, βλ. Velimirović Πίν. XL, ή Ξηρόν Κλάσμα, βλ. Velimirović Πίν. XLIV) ή μελωδήματα 2 χρόνων (1+1) σε γειτονικούς φθόγγους, π.χ. *hc* (όπως το Δύο ή το Απέσω Έξω, βλ. Velimirović Πίν. IX, XL, XIIV-XIV, LIII, LXXV ή το Σείσμα II ή η Βαρεία-Οξεία. Στο Δύο και το Απέσω Έξω γράφεται καμιά φορά και το Επέγευμα σε ΠΒ πηγές). Πρόκειται επομένως εδώ προφανώς για ένα διπλασιασμό της διάρκειας των αντίστοιχων παλαιότερων μελωδημάτων, ο οποίος έγινε με δύο τρόπους: παίρνοντας π.χ. την κίνηση *che* ($1/2+1/2+1$) α) διατηρούνται οι αρχικές διάρκειες των πρώτων δύο φθόγγων και επεκτείνεται ο τρίτος με άλλους 2 χρόνους, ή β) διπλασιάζονται όλες οι διάρκειες. Στην πρώτη περίπτωση γράφεται το Απόδερμα για να δηλώσει 3 χρόνους, ενώ στην δεύτερη γράφεται η Βαρεία και το Απόδερμα, αλλά και η Διπλή. Θα συναντήσουμε τον διπλασιασμό και σε άλλα σημεία της μελέτης μας.

Εκφωνητικής σημειογραφίας, το Συνέμβια, πρέπει να προέρχεται από το Υφέν και να χρησιμοποιείται με τον ίδιο τρόπο, για να συνδέσει κώλα με κάποιον τρόπο.⁶³ Καθώς υπάρχουν σχέσεις της ΠΒ σημειογραφίας με το Εκφωνητικό σύστημα, δεν είναι ίσως απίθανο ότι το Απόδερμα αντιστοιχεί στο Συνέμβια, διατηρώντας μια έννοια 'σύνδεσης'. Σε όλες τις περιπτώσεις που βρίσκουμε το Απόδερμα, μπορούμε να μιλήσουμε για κάποιο είδος 'σύνδεσης': α) σύνδεση των συλλαβών μιας λέξης για την περίπτωση ειρμού και τροπαρίου, όπου το Απόδερμα πρέπει να ληφθεί ως 1 χρόνος στο τροπάριο, για να μην διασπαστεί η λέξη σ' αυτό· β) σύνδεση της διάρκειας των 2 χρόνων της Διπλής με έναν ακόμη χρόνο, για να σχηματίσουν ένα φθόγγο 3 χρόνων, δηλ. κάτι σαν την σύζευξη διάρκειας της σημερινής Δυτικής σημειογραφίας και του Υφέν, όπως χρησιμοποιείται στην σημερινή Βυζαντινή σημειογραφία· γ) σύνδεση δύο μελωδικών κινήσεων (μελωδημάτων) σε *μία* συλλαβή σε μελίσματα. Για παράδειγμα, το Επέγευμα αρχίζει με μια μελωδική κίνηση *FG E* και συνεχίζει με ένα Ολίγον με Απόδερμα στο *F*. Η πρώτη μελωδική κίνηση είναι μια ανεξάρτητη κίνηση, που θα μπορούσε να υπάρχει μόνη της και να περιγραφεί κι από το Πίεσμα. Ένα Ολίγον με Απόδερμα στο *F* θα μπορούσε επίσης να υπάρχει μόνο του. Όμως στη Θέση 'Επέγευμα' αυτές οι δύο μελωδικές κινήσεις ανήκουν στην ίδια συλλαβή. Έτσι το Απόδερμα περιγράφει την σύνδεση των δύο κινήσεων στην ίδια συλλαβή.⁶⁴ Το ίδιο μπορεί να ειπωθεί και για το Θές και Απόθες: είναι ένα Ανατρίχισμα επεκτεταμένο με μια Απόστροφο (η οποία μπορεί να φέρει και Γοργόν, έτσι το όλον έχει διάρκεια 2 χρόνων) συν ένα Ολίγον με Απόδερμα (ή/και Διπλή, βλ. παραπάνω) και το όλον βρίσκεται στην ίδια συλλαβή. Γι' αυτό το λόγο έχει και την έννοια της 'Θέσης', καθώς και ιδιαίτερο όνομα. Το Απόδερμα συνδέει τα δύο μελωδήματα (Ανατρίχισμα και Ολίγον) στην ίδια συλλαβή.⁶⁵ Το ίδιο επίσης συμβαίνει και με το Χόρευμα (4-φθογγο ή 5-φθογγο Ξηρόν Κλάσμα+Ολίγον με Απόδερμα ή/και Διπλή). Η εικόνα της 'σύνδεσης' μπορεί να βρεθεί εντονότερα στις ΠΒ πηγές για το Επέγευμα και το Χόρευμα, όπου το Απόδερμα 'αγκαλιάζει' άλλα σημάδια: την Βαρεία ή το Πίεσμα για το Επέγευμα (βλ. πρδ. 16-17), το Ξηρόν Κλάσμα για το Χόρευμα (βλ. πρδ. 32). Όμως και σε ΜΒ πηγές μπορεί να βρεθεί αυτό το 'αγκάλιασμα' των σημαδιών από το Απόδερμα, όπως στα πρδ. 26-29 με το Θές και Απόθες (το οποίο πάνω στο Ολίγο του φέρει Διπλή) και στο πρδ. 31 με το Χόρευμα (επίσης με Διπλή στο Ολίγον).⁶⁶

Ο ΠΒ συνδυασμός Αποδέρματος με Κλάσμα είναι μια επί πλέον επιβεβαίωση της διάρκειας και της προαιρετικής χρήσης του Αποδέρματος. Ο Floros περιγράφει τον συνδυασμό ως ένδειξη του επαναληπτικού ΠΒ Κλάσματος (*Klasma repetens*).⁶⁷ Η δική μας έρευνα έδειξε ότι αυτός ο συνδυασμός παριστάνει δύο εναλλακτικές μορφές της μελωδικής γραμμής: μια με Απόδερμα, κανονικά στον ίδιο φθόγγο με τον προηγούμενο, και μια άλλη χωρίς Απόδερμα και με Κλάσμα στον ίδιο φθόγγο

⁶³ Βλ. Hoeg 1935:37, 58-60.

⁶⁴ Το Επέγευμα παρουσιάζεται όντως σε μία συλλαβή. Η σύνδεση όμως των μελωδημάτων που περιγράφουμε εδώ είναι κάτι πραγματικό, όπως φαίνεται στο πρδ. 24, όπου το όλον είναι σε δύο συλλαβές, αλλά γράφεται πάλι το Επέγευμα.

⁶⁵ Το Θές και Απόθες (=Ανατρίχισμα με Απόστροφο στο τέλος) βρίσκεται συχνότερα, απ' ό,τι το Επέγευμα, σε διαφορετική συλλαβή από ό,τι ακολουθεί. Για το ότι αυτό το Ανατρίχισμα μπορεί να ονομαστεί 'Θές και Απόθες', βλ. πρδ. 22 και πρδ. 23. Στο 23, παρά τις δύο συλλαβές, γράφεται το κόκκινο σημάδι Θές και Απόθες.

⁶⁶ Ευχαριστούμε τον καθηγητή Christian Troelsgård για την παραχώρηση ψηφιακού αντιγράφου του χφ Patmos 223, από το οποίο προέρχονται τα παραδείγματα. Η αρίθμηση των φύλλων δεν φαίνεται στο αντίγραφο, γι' αυτό δεν την δίνουμε εδώ. Δίνουμε αντ' αυτού την αρχή του στιχηρού. Το πρδ. 31 είναι από το πρώιμο ΜΒ χφ Sinaiticus gr. 1244, το οποίο, ως φαίνεται, διατηρεί ΠΒ συνήθειες.

⁶⁷ Floros 1970 I:159.

(Κλάσμα *repetens*) ή 1 φωνή χαμηλότερα (Κλάσμα *descendens*). Η σύγκριση του Η με το G το δείχνει καθαρά: στον ίδιο ειρμό, στην ίδια φράση και με τις μελωδικές γραμμές να συμφωνούν κατά τα άλλα, το ένα χφ έχει Απόδερμα και το άλλο έχει Κλάσμα. Το Κλάσμα μπορεί να είναι πιο χρήσιμο για την ψαλμώδηση των τροπαρίων, εάν το σχετικό σημείο πέφτει στη μέση λέξης στο τροπάριο.

Πρδ. 34-37

Περαιτέρω ενδείξεις για την σχετική ελευθερία στην χρήση και τις διάρκειες του Αποδέρματος αποτελούν περιπτώσεις με κόκκινο Απόδερμα στην Πεταστή του συνδυασμού Βαρεία-Πεταστή (που προέρχεται από ΠΒ Βαρεία-Οξεία) στο κώδ. Α 205ν (*ὁ φῶς παρέχων τυφλοῖς και εἰς μάλιστα*) ως ένδειξη μιας παραλλαγής με Απόδερμα, η οποία όντως υπάρχει (στο Α 205ν στο *ὡς εὐσπλαγχνος* και στο 206γ στο *διέρχεται* και στο 218ν στο *βασιλεὺς Ἰσραήλ*: στο 205ν η ίδια θέση χωρίς το κόκκινο Απόδερμα στο *ἐφθέγγετο*). Πρδ. 38. Αυτή είναι μια επί πλέον ένδειξη για την σχετική ελευθερία της χρήσης του Αποδέρματος.⁶⁸ Επίσης, ένα κόκκινο Απόδερμα, ως ένδειξη προαιρετικής εκτέλεσης, υπάρχει και πάνω σε μια απλή Πεταστή με Ἴσον στο πρδ. 39.

Ο J. Raasted θεώρησε το Απόδερμα ως ένα προωθόν στοιχείο.⁶⁹ Μπορεί να θεωρηθεί ως κάτι τέτοιο, διότι η μεγάλη διάρκειά του σε ένα φθόγγο μπορεί να δημιουργήσει μια αίσθηση 'εκκρεμότητας', η οποία απαιτεί την συνέχεια και την συμπλήρωση. Μπορεί όμως όντως να βρεθεί και σε σημεία, όπου εμφανίζονται προωθόντα στοιχεία (πρδ. 42-45). Π.χ. στο Α 66γ (πρδ 43) η κατάληξη του πρώτου κώλου είναι στον *h*, ένα φθόγγο ξένο στον *a* ήχο ως καταληκτικό φράσης. Ο *h* εδώ είναι πράγματι ένα προωθόν στοιχείο, διότι η ίδια φράση μπορεί να βρεθεί με μια Οξεία (ή Βαρεία) με Κλάσμα, κάτι που ίσως δίνει την αίσθηση του προωθόντος στοιχείου με ένα πιο άμεσο τρόπο (πρδ 44, βλ. και πρδ 42). Είναι ακριβώς αυτός ο 'προωθών' φθόγγος (*h*) που μπορεί να δεχθεί το Απόδερμα: εάν το επόμενο κώλον αρχίζει με θέση (*downbeat*), ένα άλλο προωθόν στοιχείο (Πίεσμα) χρησιμοποιείται.

Σε στιχηρά που έχουν κάποιο πιο μελισματικό χαρακτήρα το Απόδερμα μπορεί να βρεθεί πάνω σε ένα Ἴσον, για να επεκτείνει τον φθόγγο του προηγούμενου σημαδιού (που φέρει Διπλή) σε χρόνους περισσότερους από 3, κατά πάσα πιθανότητα 5 (βλ. πρδ. 40-41)

8.4. Άλλα σημάδια και συνδυασμοί

8.4.1. Πίεσμα (ή Πιάσμα)

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 218-231]

Το 'Πίεσμα' είναι ένα άλλο όνομα για την διπλή Βαρεία.⁷⁰ Στην σημειογραφία Chartres πρόκειται για στενογραφικό σύμβολο ενός Θέματος, τα οποία δεν θα μας απασχολήσουν σ' αυτή την μελέτη. Η σχέση αυτού του Θέματος με την διπλή Βαρεία

⁶⁸ Κόκκινο Απόδερμα πάνω στην *Οξεία* του συνδυασμού Βαρεία-Οξεία παρουσιάζεται αρκετές φορές και στα μέλη της Παπαδικής.

⁶⁹ Raasted 1987:17 ("...for the Apoderma is normally to be found at places where 'the structure of thought and syntax demands that the singing continues without stop'... Evidently the Apoderma belongs to what I usually call 'the leading-on elements'...but the rhythmical pulsus is not interrupted; the Apoderma is actually the first, strong element of a rhythmical unit (a πούς)").

⁷⁰ Υπάρχει και η μορφή 'Πιάσμα', θα έλεγε κανείς, εκ του 'παιίνω'=εμπλουτίζω υπό μίαν έννοια, γι' αυτό και κάποιοι μεταφράζουν 'enrichment'. Πιο σωστή θα φανεί η μορφή 'Πίεσμα', εκ του 'πέζω'. Ας μας επιτραπεί εδώ η ιδιοτροπία, λόγω συνηθείας, της χρήσης των τύπων *ον. το Πίεσμα-γεν. του Πιάσματος*.

μπορεί να υπάρχει, δεν είναι όμως άμεσα φανερή.⁷¹ Εδώ θα εννοήσουμε ως Πίεσμα μόνο την διπλή Βαρεία.⁷²

Το Πίεσμα είναι ένα σημάδι που μπορεί να συνάξει από δύο μέχρι τέσσερα φωνητικά σημάδια στην ίδια συλλαβή (σπανιότατα πέντε, βλ. παρακάτω). Έχουμε ήδη μιλήσει για την ιστορία του (βλ. στα περί βασικής χρονικής μονάδας, Κεφ. 5). Πρέπει τώρα να δώσουμε ειδικότερη τεκμηρίωση για την διάρκειά του και την ερμηνεία του. Θα ταξινομήσουμε τις περιπτώσεις εμφάνισής του σύμφωνα με τον αριθμό των φθόγγων που παριστάνονται από τα συνηγμένα φωνητικά σημάδια. Το 2-φθογγο Πίεσμα μπορεί να θεωρηθεί ως η βασική μορφή. Οι υπόλοιπες μορφές μπορούν να θεωρηθούν ως καλλωπισμοί του πρώτου ή του δεύτερου φθόγγου ή ως ένας εμπλουτισμός της βασικής μορφής. Συνεπώς, είναι αναμενόμενο αυτές όλες οι μορφές να είναι εναλλάξιμες με την βασική μορφή και μεταξύ τους σε πολλές περιπτώσεις.

α. Δίφθογγο Πίεσμα

Το πρώτο σημάδι μπορεί να είναι Ίσον, ανάβαση γραμμένη με Ολίγον, ή κατάβαση, το δεύτερο σημάδι είναι κατάβαση (μέχρι 4 φωνές). Πρδ. 1-9, 11, 13-29, 60, 62-63, 65-70, 76. Το πρώτο σημάδι μπορεί να φέρει το Κλάσμα ή όχι. Τα παλαιότερα χφφ προτιμούν να γράφουν το Πίεσμα χωρίς το Κλάσμα, τα νεότερα με αυτό (π.χ. στο Η χωρίς Κλάσμα, βλ. πρδ. 5-9, 11, 13-18, 22). Η σύγκριση προσομοίων και μορφών Θέσεων αποκαλύπτει σαφέστατα ότι αυτή η μορφή του Πιάσματος εκπροσωπεί την συναίρεση σε μία συλλαβή των φθόγγων μιας κατιούσας κίνησης σε δύο συλλαβές. Αυτό μπορεί να παρατηρηθεί όχι μόνο σε λιγότερο ή περισσότερο 'τυχαίες' περιπτώσεις, αλλά και σε πολύ σταθερές και στερεότυπες Θέσεις. Συνεπώς, η συνολική διάρκεια είναι 2 χρόνοι, 1 χρόνος για κάθε φωνητικό σημάδι. Όταν το πρώτο σημάδι φέρει Κλάσμα, ο πρώτος φθόγγος θα πρέπει να εκτελεσθεί με το στολίδι του Κλάσματος.

Πρδ.: Προσόμοια: 12D, 24E και Πρδ. 1-5

Στην ειδική περίπτωση που το δεύτερο σημάδι είναι Απόστροφος, αυτή η μορφή είναι ισοδύναμη με ένα 3-φθογγο Πίεσμα με Κεντήματα (β.1). Για παράδειγμα, το Η γράφει συνήθως ένα 2-φθογγο Πίεσμα ως προωθούν στοιχείο, ενώ και το ίδιο χφ μερικές φορές αλλά επίσης και άλλα χφφ γράφουν ένα 3-φθογγο.⁷³

Πρδ. 6-7, 9-18 (στο 7 το Πίεσμα του S² είναι 3-φθογγο με την ανάλυση του Κλάσματος με Κεντήματα)

Όταν το δεύτερο σημάδι είναι Ελαφρόν, και ειδικότερα όταν ένα Κλάσμα τίθεται στο πρώτο σημάδι, ο ενδιάμεσος φθόγγος μπορεί να ψαλεί. Αυτό είναι φανερό από την ισοδυναμία του 2-φθογγου Πιάσματος προς έναν συνδυασμό με Υπορροή, πάνω από τον οποίο τίθεται το Πίεσμα (βλ. πρδ. στην Υπορροή πρδ. 19-26 και εδώ πρδ. 19-20). Ο δεύτερος αυτός συνδυασμός έχει το όνομα 'Γουργούρισμα' και πρέπει να διακριθεί από το Σείσμα (Πίεσμα+μια 'άφωνη' Υπορροή). Στο χφ Η, που δεν χρησιμοποιεί την Υπορροή, αυτό γράφεται ως ένα 3-φθογγο Πίεσμα με δύο λοξές Αποστροφούς δεξιά και χωρίς το Κλάσμα και είναι ισοδύναμο με το 2-φθογγο Πίεσμα (πρδ. 22). Ο συνδυασμός αυτός γράφεται με 2-φθογγο Πίεσμα στο G (πρδ. 21, 25-27), ή αντιστοιχεί με μια όμοια μορφή Ξηρού Κλάσματος στο Η (πρδ. 23-24) και μια μορφή με Υπορροή του ίδιου σημαδιού (Ξηρού Κλάσματος) στο G (βλ. Ξηρόν Κλάσμα πρδ. 50). Επειδή η μορφή Ξηρού Κλάσματος του Η θα δειχθεί ότι

⁷¹ Στην παράστασή του στην σημειογραφία Coislin όντως περιλαμβάνεται η διπλή Βαρεία, ως ένα από τα συστατικά του. Για το Chartres Πίεσμα βλ. Floros 1970 I:256.

⁷² Για το ΠΒ Πίεσμα=Διπλή Βαρεία βλ. Floros 1970:198-199.

⁷³ Ακριβέστερα, ένα 2-φθογγο Πίεσμα π.χ. στους DC στο Η παρουσιάζεται είτε ως DEC ή ως EFC.

έχει διάρκειες $1+1/2+1/2$, θα πρέπει να αποδώσουμε στο Πίεσμα του Η τις διάρκειες $1/2+1/2+1$,⁷⁴ όπως δείχνουν και οι ισοδυναμίες με το 2-φθογγο Πίεσμα και με το Γουργούρισμα. Και το Γουργούρισμα, όπως και το 2-φθογγο Πίεσμα, διαιρείται σε δύο συλλαβές (βλ. πρδ. 25 στην Υποροή και εδώ πρδ. 20), πράγμα που επιβεβαιώνει την διάρκεια των 2 χρόνων. Η διάρκεια αυτή επιβεβαιώνεται ακόμη και από την αντιστοιχία του 2-φθογγο Πιάσματος προς την Διπλή στο πρδ. 29.

β. Τρίφθογγο Πίεσμα

ι) Όπως η Βαρεία μπορεί να προσλάβει τα Κεντήματα, το ίδιο μπορεί και το Πίεσμα να τα προσλάβει πάνω στο πρώτο σημάδι του. Ενώ η ομάδα Κεντημάτων της Βαρείας ακολουθείται σ' αυτήν την περίπτωση συνήθως από μια κατιούσα διφωνία σε μια διαφορετική συλλαβή, η ομάδα Κεντημάτων του Πιάσματος ακολουθείται από μια κατιούσα διφωνία ή τριφωνία στην ίδια συλλαβή.⁷⁵ Έτσι φαίνεται να υπάρχει μια αναλογία στη χρήση και τη σημασία των δύο σημάδιων. Αυτό μπορεί να διαπιστωθεί π.χ. στην περίπτωση που η Βαρεία-Κεντήματα είναι στην τελευταία συλλαβή ενός κώλου που καταλήγει στο *E* στον πλ. Β', και είναι επομένως προωθούν στοιχείο, και το δεύτερο κώλον αρχίζει με μια άτονη συλλαβή (στην άρση, όπως θα δειχθεί) στο *D*, συνεχίζοντας με μια συλλαβή στο *G*. Όταν το επόμενο κώλον αρχίζει (με θέση, όπως θα δειχθεί, στο *G*) με μια συλλαβή λιγότερο στην αρχή, η Βαρεία-Κεντήματα ενώνεται με τον επόμενο φθόγγο *D* σε μία συλλαβή. Αυτή η συναίρεση σημειώνεται με τα ίδια φωνητικά σημάδια συναγμένα από το Πίεσμα (πρδ. 30-31). Το ίδιο φαινόμενο μπορεί να βρεθεί σε μέλη Τρίτου στους φθόγγους *ah G* (βλ. επίσης παραπάνω στα περί του συνδυασμού Βαρεία-Κεντήματα). Η χρήση της μορφής αυτής του Πιάσματος ως προωθόντος στοιχείου είναι τυπική και μάλιστα σε συγκεκριμένες βαθμίδες της κλίμακας. Σε μέλη Πρώτων π.χ. βρίσκεται συνήθως στα *ahG* ή *hcG* και *DEC* ή *EFC*, σε μέλη Δευτέρων στα *hca* και *EFD*. Πρδ. 6-18, 30-31, 71-72. Ωστόσο, συναντάται και σε άλλα σημεία των κώλων και σε άλλες βαθμίδες (πρδ. 39, 47, 49, 56, 67-68). Τα Κεντήματα εκπροσωπούν πολλές φορές άμεσα την ανάλυση του Κλάσματος, που γράφεται (πρδ. 7, 68) ή θα μπορούσε να γράφεται (πρδ. 9, 11, 13, 15).⁷⁶ Αυτό θα φανεί και παρακάτω, με την ισοδυναμία του Πιάσματος με τον ΠΒ συνδυασμό Δύο Απόστροφοι-Κλάσμα. Λόγω όλων των ισοδυναμιών που αναφέραμε, και αυτή η μορφή Πιάσματος πρέπει να έχει διάρκεια 2 χρόνων: 1 χρόνος για το πρώτο σημάδι με τα Κεντήματα και 1 χρόνος για το κατιόν σημάδι.

ii) Πίεσμα κάτω από Ίσον ή άλλο σημάδι, συνήθως με Κλάσμα, ακολουθούμενο από δύο λοξές Αποστροφούς (με ή χωρίς Βαρεία). Στην τυποποιημένη ορθογραφία του χφ *G* (ΕγII) αυτό γίνεται Πεταστή με Πίεσμα από κάτω, ακολουθούμενα από Βαρεία με δύο Αποστροφούς. Μπορεί επίσης να βρεθεί με Πεταστή, ακολουθούμενη από, σε κατιούσα διάταξη, Κλάσμα-Απόστροφο-Πίεσμα-Απόστροφο. Πρόκειται για το ίδιο μελώδημα. Πρδ. 32-37, 42

Η μορφή που παίρνει στο *G*, αλλά συχνά και στο *A*, είναι η πιο αποκαλυπτική. Η μελωδική κίνηση, όταν αντιστοιχεί σε δύο συλλαβές, γράφεται με μια Πεταστή, ακολουθούμενη από μια ομάδα Βαρείας με δύο Αποστροφούς (πρδ. 32-33). Όταν η μελωδική κίνηση αντιστοιχεί σε μία συλλαβή, μια συναίρεση λαμβάνει χώρα και μόνο ένα Πίεσμα προστίθεται κάτω από την Πεταστή, για να δείξει την διάρκεια των

⁷⁴ Η μορφή αυτή του Ξηρού Κλάσματος είναι όμοια με την β.ii του Πιάσματος, διαφέρει όμως στην ορθογραφία: το Ξηρόν Κλάσμα μπορεί να ακολουθείται από κατάβαση.

⁷⁵ Στην Βαρεία-Κεντήματα η κατάβαση είναι συνήθως διφωνία, και σπανιότερα τριφωνία (ακόμη σπανιότερα 1 φωνή). Στο Πίεσμα μπορεί να είναι εξίσου συχνά διφωνία ή τριφωνία (και ποτέ 1 φωνή). Και στις δύο περιπτώσεις η κατάβαση δεν είναι ποτέ τετραφωνία ή μεγαλύτερο διάστημα.

⁷⁶ Βλ. και στο Κλάσμα και στην Βαρεία-Κεντήματα.

2 χρόνων. Η σύγκριση Θέσεων και χφφ αποκαλύπτει ότι οι άλλες γραφικές μορφές του μελωδήματος είναι πλήρως ισοδύναμες με την μορφή του G. Έτσι, η συναίρεση είναι εδώ κάτι παραπάνω από καθαρά ορατή. Στις ΠΒ πηγές αυτό το μελωδήμα γράφεται ως Πίεσμα με Κλάσμα ή ως Πίεσμα με Υπορροή (πρδ. 36-37)

Μια ανάλογη, 4-φθογγη μορφή μπορεί, σπάνια, να βρεθεί, με Πεταστή και μια ομάδα Βαρείας με Απόστροφο και Υπορροή (ή απλά ομάδα Υπορροής), όλα συνηγμένα από ένα Πίεσμα κάτω από την Πεταστή. Είναι φανερό ότι πρέπει να αποδώσουμε 1 χρόνο στην Πεταστή και 1 χρόνο στην ομάδα της Βαρείας (Πρδ. 40-41).⁷⁷

iii) Πίεσμα κάτω από ένα σημάδι (π.χ. Ολίγον) που ακολουθείται από μια ομάδα Υπορροής με Ίσον ή μια ομάδα Βαρείας με Ίσον και Υπορροή. Ένα Κλάσμα γράφεται επίσης, πάνω ή δεξιά από το Ίσον στην πρώτη περίπτωση, στο πρώτο σημάδι στην δεύτερη ή κάπως ανάμεσα στο πρώτο σημάδι και στο Ίσον. Πρδ. 43-46 Αυτή η μορφή μπορεί να συγκριθεί με τις δύο μορφές β.ii: αντί Βαρείας ή ομάδας Κλάσματος με δύο Αποστρόφους, έχουμε εδώ μια Βαρεία με Ίσον και Υπορροή ή μια ομάδα Υπορροής με Ίσον και Κλάσμα. Όπως έχουμε δείξει, οι δύο Βαρείες και οι δύο ομάδες Κλάσματος είναι ισοδύναμες. Από όσα έχουμε πει, προφανώς και εδώ η διάρκεια είναι 2 χρόνοι. Η παρουσία της Βαρείας ξεκαθαρίζει μάλιστα τα πράγματα για τις λεπτομέρειες: 1 χρόνος για το πρώτο σημάδι και 1 χρόνος για την ομάδα της Βαρείας ή της Υπορροής. Η διάρκεια των 2 χρόνων δείχνεται επί πλέον και από το ότι το χφ D έχει στο πρδ. 43 τον συνδυασμό Διπλή-Βαρεία, ο οποίος θα δειχθεί ότι έχει διάρκεια 2 χρόνων, αλλά και όπως φαίνεται ήδη από την διαίρεση του σε δύο συλλαβές στο πρδ. 45.

Αυτή η μορφή του Πιάσματος είναι εντελώς ισοδύναμη με μια μορφή Ξηρού Κλάσματος (πρδ. 44). Θα επανέλθουμε σ' αυτήν, όταν θα εξετάσουμε το Ξηρόν Κλάσμα, για να φανεί καλύτερα και το τί θα γίνει με το Κλάσμα που γράφεται σ' αυτές τις περιπτώσεις.

iv) Ένα σημάδι (πιθανόν με Κλάσμα) και ένα κατιόν σημάδι (2 ή 3 φωνές) με Κεντήματα (ή Οξεία με Γοργόν), συνηγμένα από το Πίεσμα. Πρδ. 47-55 (το D δεν γράφει πάντα το Πίεσμα). Αυτό αποκαλύπτεται ότι είναι μια συναίρεση σε μία συλλαβή της ίδιας μελωδικής κίνησης σε δύο συλλαβές (βλ. πρδ. 48, 50, Προσόμοιο 23G).

γ. Τετράφθογγο Πίεσμα

Μια επέκταση της μορφής β.ii είναι αυτό που μπορεί να αποκληθεί 'Αντικούντισμα'. Αυτό είναι ένα όνομα που δίνεται σε μια Θέση που περιλαμβάνει το Πίεσμα και που βρίσκεται στο Μέγα Ίσον. Στην πραγματικότητα, είναι ο συνδυασμός του Πιάσματος που πρέπει να φέρει αυτό το όνομα.⁷⁸ Πρόκειται λοιπόν για συνδυασμό με Πίεσμα κάτω από ένα φωνητικό σημάδι που μπορεί να φέρει Κλάσμα, και Ελαφρόν-Κεντήματα-Οξεία. Πρδ. 55, 59-60, 63, 65-66. Η ΠΒ μορφή περιελάμβανε μόνο Πίεσμα και Κεντήματα-Οξεία (ή και Απόστροφο σε νεότερα στάδια). Πρδ. 73-74.

⁷⁷ Η διάρκεια των 2 χρόνων φαίνεται και από την αντιστοιχία με το Ξηρόν Κλάσμα (πρδ. 40), το οποίο θα δειχθεί ότι έχει αυτήν την διάρκεια.

⁷⁸ Το Πίεσμα είναι ταυτόσημο με το Chartres Κόνδεσμα (βλ. Floros 1970 I:231-232). Το όνομα 'Αντικούντισμα' θα μπορούσε να είναι μια άλλη μορφή του 'αντικόντισμα'. Δεδομένου ότι το Πίεσμα είναι ουσιαστικά ταυτόσημο με το Αντικένωμα (βλ. παρακάτω), που περιέχει το 'αντι-', μπορούμε να σκεφτούμε ότι 'Αντικούντισμα' δεν είναι το όνομα όλης της Θέσης, αλλά αυτού του ιδιαίτερου συνδυασμού του Πιάσματος.

Η συνηθισμένη θέση του είναι στην αναφερθείσα Θέση του πλ. Β' στους φθόγγους *GEFG*, αλλά μπορεί να βρεθεί και σε άλλους ήχους, αν και όχι συχνά. Στη Θέση του πλ. Β' η ίδια μελωδική κίνηση μπορεί να βρεθεί με ένα 2-φθογγο Πίεσμα (δηλ. χωρίς Κεντήματα-Οξεία, *GE*) και επίσης διαιρεμένη σε δύο συλλαβές, με μία μόνο μικρή τροποποίηση: αντί των Ελαφρόν-Κεντήματα-Οξεία, η δεύτερη συλλαβή φέρει Απόστροφο-Κεντήματα (*EF*). Πρδ. 60-66 (στο 63 είναι ισοδύναμο με 2-φθ Πίεσμα στους *aD*). Είναι σαφές ότι η μελωδική κίνηση πρέπει να έχει την ίδια διάρκεια και στις δυο περιπτώσεις, δηλ. 2 χρόνους. Έτσι, πρέπει να αποδώσουμε 1 χρόνο στον πρώτο φθόγγο του Πιάσματος και 1 χρόνο συνολικά στους υπόλοιπους. Ο ενδιάμεσος φθόγγος μεταξύ του πρώτου φθόγγου και του φθόγγου του Ελαφρού μπορεί προφανώς να ψαλεί. Αυτός μπορεί να υπάρχει στην μορφή της Θέσης με τις δύο συλλαβές, πράγμα που υποδεικνύει επίσης ότι το Ελαφρόν θα πρέπει να είναι η αρχή ενός δεύτερου χρόνου και να μην περιληφθεί στον πρώτο χρόνο. Ένα Γοργόν που τίθεται στα τελευταία σημάδια στον κώδ. D (πρδ. 59-60, 63, 73) δείχνει ότι η ομάδα των τριών τελευταίων σημαδιών θα πρέπει να συνιστούν 1 χρόνο μαζί ('σύντομο Ανατρίχισμα').

Μια αντίστοιχη μορφή με Απόστροφο αντί του Ελαφρού συναντάται, αλλά σπανιότερα (πρδ. 80). Οι διάρκειες θα είναι βέβαια αντίστοιχες και σ' αυτήν. Η μορφή αυτή μπορεί να καλλωπισθεί με Κεντήματα στον πρώτο φθόγγο (βλ. αμέσως παρακάτω).

Μια άλλη μορφή 4-φθογγου Πιάσματος παρουσιάζεται επίσης σπανιότερα. Πρόκειται για επέκταση της 3-φθογγης μορφής β.ι με Κεντήματα ή Οξεία με Γοργόν στον δεύτερο φθόγγο. Η όλη μορφή μπορεί επίσης να θεωρηθεί ως συνδυασμός των μορφών β.ι και β.ιυ ή ως καλλωπισμός ενός 2-φθόγγου Πιάσματος με Απόστροφο ως δεύτερο φθόγγο του, όπου και ο πρώτος και ο δεύτερος φθόγγος του καλλωπίζονται με Κεντήματα. Στο πρδ. από το ΙΑ' εωθινό, πρδ. 56, ο κώδ. A έχει την 3-φθογγη μορφή, ενώ ο D την 4-φθογγη. Είναι φανερό εδώ ότι η Οξεία με Γοργόν του D είναι ένας διαβατικός φθόγγος που συνδέει τον τελευταίο φθόγγο του Πιάσματος με την ακολουθούσα 2φωνη ανάβαση. Στο πρδ. 57, στο Πιάσμα αυτό προστίθεται στον κώδ. A ως υπέρσταση και το συνώνυμό του (δηλ. ίδιας σημασίας) Αντικένωμα (κόκκινο εδώ), το οποίο υπάρχει μόνο του στον κώδ. D.⁷⁹ Στο πρδ. 58 από τον κώδ. G, φ 173v, παρουσιάζεται η ίδια μορφή πάνω στην μαρτυρία του ήχου,⁸⁰ αλλά εδώ με 3φωνη ανάβαση στην Οξεία με το Γοργόν. Είναι φανερό ότι οι διάρκειες σε όλες αυτές τις περιπτώσεις θα είναι $\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + \frac{1}{2} + \frac{1}{2}$.

Τέλος, στο πρδ. 81 υπάρχει και μια σπάνια μορφή 5-φθογγου Πιάσματος, η οποία είναι παραλλαγή της μορφής γ (Αντικουντίσματος) με Απόστροφο αντί Ελαφρού, όπου το Κλάσμα που μπορεί να υπάρχει πάνω στο πρώτο σημάδι (Απόστροφος στο πρδ.) έχει αντικατασταθεί από την ανάλυσή του με Κεντήματα. Στον κώδ. A υπάρχει το 3-φθογγο Πίεσμα β.ι στο αντίστοιχο σημείο. Είναι φανερό ότι τα Κεντήματα και η Οξεία συνδέουν τον φθόγγο του Ελαφρού με τον φθόγγο της επόμενης συλλαβής (πρβλ. και το πρδ. 55 για μια τέτοια σύνδεση με δύο επί πλέον φθόγγους αντί ενός, καθώς και το πρδ. 57). Οι διάρκειες θα είναι εδώ προφανώς $\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + \frac{1}{4} + \frac{1}{4} + \frac{1}{2}$.

Η διάρκεια μιας συλλαβής που φέρει Πίεσμα δεν δίνεται στις πραγματείες, όμως βρέθηκε μέσω των συγκρίσεων Θέσεων και προσομοίων. Όπως υπαγορεύει η διαίρεση των μορφών του Πιάσματος σε δύο συλλαβές, είναι φανερό ότι το Πίεσμα δηλώνει διάρκεια 2 χρόνων. Αυτό φαίνεται με τον καλύτερο τρόπο με την

⁷⁹ Για την συνωνυμία αυτή βλέπε παρακάτω, καθώς και στο Αντικένωμα.

⁸⁰ Η οποία εκπροσωπεί το προσαλλόμενο απήχημα (βλ. Raasted 1966b), καθώς και το τέλος του προσαλλομένου στίχου.

απλούστερη απ' αυτές τις διαιρέσεις, μια Οξεία ή Πεταστή ακολουθούμενη από Απόστροφο (με την γενική διαστηματική έννοια). Το Κλάσμα που μπορεί να βρεθεί στον πρώτο φθόγγο του Πιάσματος δεν προσθέτει επι πλέον διάρκεια, όπως έχουμε δείξει, έτσι η διάρκεια του Πιάσματος είναι πάλι 2 χρόνοι. Μια δυνατότητα ανακατανομής των διαρκειών των δύο φθόγγων της περίπτωσης (α) από 1+1 σε $1\frac{1}{2}+1/2$ δεν μπορεί ίσως να αποκλειστεί. Ωστόσο, η απλή μορφή 1+1 συνδέεται ευκολότερα και λογικότερα με τις άλλες μορφές: ο πρώτος φθόγγος μπορεί να καλλωπισθεί με Κεντήματα και ο δεύτερος να αντικατασταθεί από μια ομάδα φθόγγων συνολικής διάρκειας 1 χρόνου.

Η διάρκεια των 2 χρόνων του Πιάσματος αποκαλύπτει την ίδια αρχή κατασκευής του με αυτή της Διπλής και των Δύο Αποστροφών. Το Πίεσμα δίνει την ίδια μελωδική κίνηση με την Βαρεία αλλά με την διπλάσια συνολική διάρκεια. Αυτό είναι φανερό για την περίπτωση (α). Οι άλλες περιπτώσεις πρέπει να θεωρηθούν ως καλλωπισμοί της ή ως επεκτάσεις της σημασίας της Βαρείας (π.χ. Βαρεία-Κεντήματα). Υπάρχουν ωστόσο κάποιες διαφορές. Μια ομάδα Βαρείας μπορεί να ακολουθείται από Απόστροφο (κατάβαση), ενώ το Πίεσμα ακολουθείται από ανάβαση ή Ίσον (μια εξαίρεση στο πρδ. 28). Θα δειχθεί επίσης ότι το Πίεσμα μπορεί σε ορισμένες Θέσεις να έχει την ίδια σημασία με το Ξηρόν Κλάσμα. Κι αυτό όμως, γενικά στις Θέσεις του, μπορεί να ακολουθείται από κατάβαση. Έτσι, έστω κι αν τα δυο σημάδια μπορούν να είναι 'συνώνυμα', υπάρχει διαφορά στην ορθογραφία τους και την χρήση τους, συγκρίσιμη μ' αυτή των φωνητικών σημαδιών, όπως π.χ. η Πεταστή ακολουθείται κυρίως από μόνο μία κατάβαση (με κάποιες εξαιρέσεις, όπως στη σημερινή σημειογραφία), ενώ η Οξεία ακολουθείται από τουλάχιστον δύο καταβάσεις.

Υπάρχουν πολλά ΠΒ σημάδια που σχετίζονται και έχουν την ίδια σημασία με το Πίεσμα. Ένα Chartres σημάδι, το Κόνδευμα, που έχει την ίδια σημασία με το Πίεσμα, αποκαλύπτει έναν άλλον τρόπο σκέψης για την σημειογραφική παράσταση της ίδιας μελωδικής κίνησης. Το Κόνδευμα, μια συνένωση Οξείας και Βαρείας,⁸¹ περιγράφει τον πρώτο φθόγγο ενός 2-φθογγου Πιάσματος με μιαν Οξεία, διότι ακολουθεί κατάβαση. Ο δεύτερος φθόγγος περιγράφεται με Βαρεία, διότι η μελωδική κίνηση γίνεται σε μία συλλαβή και διότι η Βαρεία ήταν το μόνο σαφώς κατιόν σημάδι στην πρώιμη ΠΒσημ (που σαφώς περιείχε μια κατιούσα κίνηση. Η Απόστροφος δεν είχε ακόμη αποκτήσει αυτή τη σημασία). Επειδή η μελωδική κίνηση αντιστοιχεί σε μία συλλαβή, ένα σύνθετο σημάδι σχηματίζεται ως συνένωση και τίθεται στη συλλαβή.⁸² Έτσι, το Κόνδευμα πρέπει να έχει διάρκεια 2 χρόνων και αυτό δείχνει ότι μια προσθετική αρχή ισχύει γι' αυτό. Αυτό θα δειχθεί και για άλλους συνδυασμούς Βαρείας και Οξείας. Η ταυτότητα σημασίας Πιάσματος και Κονδεύματος φαίνεται στα πρδ. 67-70.

Ένα άλλο σημάδι, Δύο Απόστροφοι με Κλάσμα, γνωστό ως Chamila στις Σλαβικές πηγές,⁸³ είναι ισοδύναμο με τον Chartres συνδυασμό Δύο Απόστροφοι διάλοξοι με Κεντήματα στην από πάνω Απόστροφο, και με Κόνδευμα με Κεντήματα, τα οποία με την σειρά τους είναι ισοδύναμα με την μορφή του Πιάσματος με Κεντήματα. Καθώς οι Δύο Απόστροφοι μπορούν να είναι 2-φθογγο σημάδι και το Κλάσμα μπορεί να αναλυθεί με Κεντήματα, η ισοδυναμία είναι φανερή. Πρδ. 71-72, 67-68.

⁸¹ Βλ. Floros 1970 I:231-232)

⁸² 'Στρογγυλεμένη' μορφή του Κονδεύματος αποτελεί το Αντικένωμα, το οποίο, σύμφωνα με τις πραγματείες, είναι συνώνυμο με το Πίεσμα. Βλ. την παράγραφο για το Αντικένωμα.

⁸³ Βλ. Floros 1970 I:226-227.

Η μορφή β,ι περιγράφεται στην ΠΒσημ με Διπλή με Κατάβασμα, Πίεσμα με Υπορροή και Πίεσμα με Κλάσμα. Πρδ. 36-37 (βλ. 38-39). Εδώ, όσα σκεφτήκαμε για την διάρκεια των Σύνθετων τόνων με Διπλή μπορούν να εφαρμοστούν και στους συνδυασμούς της διπλής Βαρείας, δηλ. του Πιάσματος: η διάρκεια της συλλαβής δίνεται από το βασικό σημάδι, το Πίεσμα εδώ, και τα επιπρόσθετα σημάδια δεν δίνουν επί πλέον διάρκεια αλλά λεπτομέρειες της μελωδικής κίνησης. Αυτό φαίνεται και στο πρδ. 46, όπου ο συνδυασμός (μορφή β.ιι) που στα πρδ. 43-45 γράφεται με Πίεσμα (ή Ξηρόν Κλάσμα), εδώ γράφεται με Διπλή.

Το Πίεσμα συνδέεται επίσης με το ΠΒ Επέγευμα ή Απόθεμα, το οποίο με τη σειρά του είναι ισοδύναμο με άλλα σημάδια και συνδυασμούς διάρκειας 2 χρόνων.⁸⁴ Μερικές μορφές του Πιάσματος είναι επίσης ισοδύναμες με μορφές του Ξηρού Κλάσματος, ενός σημαδιού που δηλώνει 2 χρόνους, όπως θα δείξουμε. Έτσι υπάρχει ένα ολόκληρο δίκτυο από σχετιζόμενα σημάδια, που όλα παριστάνουν σχετιζόμενες, ή μερικές φορές ταυτόσημες, μελωδικές κινήσεις και έχουν κοινή διάρκεια 2 χρόνων, κάτι που κάνει δυνατή την εναλλαξιμότητά τους, και στις ΠΒ και στις ΜΒ πηγές. Αυτό σίγουρα ενισχύει τα συμπεράσματα από τις συγκρίσεις προσομοίων και Θέσεων.

Μια ιδιαιτερότητα του (νεότερου εν σχέσει με τους άλλους) κώδικα Α είναι ότι το Πίεσμα (μαύρο ή κόκκινο) χρησιμοποιείται καμιά φορά και για δύο συλλαβές θα λέγαμε. Πρόκειται για μελωδικές κινήσεις του Πιάσματος, όπως τις περιγράψαμε, που υπάρχουν με μία συλλαβή και φυσικώς τω λόγω γράφονται με Πίεσμα, αλλά το Πίεσμα γράφεται και στην περίπτωση των δύο συλλαβών (πρδ. 48, 50, 64, 75-79). Έτσι, το Πίεσμα προφανώς δεν αναφέρεται μόνο στην συλλαβή στην οποία φαίνεται γραμμένο, αλλά και στην επόμενη, δηλ. τελικά στην όλη μελωδική κίνηση. Αυτό μάλλον επιβεβαιώνει την διάρκεια του Πιάσματος ως 2 χρόνων. Μια αναλογία με την Βαρεία-Κεντήματα και την συναίρεσή της σε μία συλλαβή με την επόμενη (πράγμα που οδηγεί σε Πίεσμα) θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι υπάρχει. Μια ανάλογη περίπτωση έχουμε με το Αντικένωμα και θα συζητήσουμε το σχετικό ζήτημα εκεί.

8.4.2. Δύο

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 232-235]

Ο συνδυασμός της Διπλής με την Οξεία, που παριστάνει δύο φθόγγους στην ίδια συλλαβή, έχει το όνομα 'Δύο' στην σημειογραφία Chartres (πίνακας μελωδημάτων) στην σημειογραφία Coislin (στον Αγιοπολίτη) του δίνεται το όνομα 'αι τρεις Οξείαι'.⁸⁵ Τα διαστήματα που εκπροσωπούν η Διπλή και η Οξεία δεν προσδιορίζονται επακριβώς στις ΠΒ σημειογραφίες. Το πρώτο μπορεί να είναι οποιοδήποτε διάστημα, το διάστημα της Οξείας από 1 έως 4 φωνές. Αυτά τα διαστήματα έγιναν ακριβή στην ΜΒσημ. Η σύγκριση ΠΒ πηγών αποκαλύπτει ότι στις διάφορες Θέσεις το Δύο μπορεί να αντικατασταθεί από Ανατρίχισμα (όταν η Οξεία είναι 1 φωνή ή 2 φωνές), από 2-φθογγο Ανάσταμα, από Λύγισμα (=4-φθογγο Ανάσταμα), από Απέσω Έξω.⁸⁶ Ανάλογες αντικαταστάσεις μπορούν να παρατηρηθούν και στις ΜΒ πηγές.

Το Δύο ως μελώδημα είναι πολύ όμοιο με το 2-φθογγο Ανάσταμα. Δεδομένης μάλιστα της συχνότατης εναλλαξιμότητας Οξείας και Πεταστής στην ΠΒ και πρώιμη ΜΒσημ, είναι συχνά εναλλάξιμο μ' αυτό. Η διαφορά τους έγκειται στην Οξεία για το Δύο και την Πεταστή για το Ανάσταμα και επίσης στο ότι το διάστημα μεταξύ των

⁸⁴ Βλ. Floros 1970 I:144-146 και παραδείγματα εκεί. Επίσης εδώ, Βαρεία πρδ. 14, 40, 41 (ισοδυναμία με Απέσω Έξω ή Ανατρίχισμα, αντιστοιχία με Διπλή ή Δύο Αποστρόφους).

⁸⁵ ΑγιοπολίτηςR:§14,1-3 και §16.

⁸⁶ Βλ. Floros 1970:200-201.

δύο φθόγγων μπορεί να είναι συχνότερα μεγαλύτερο στο Δύο (στο Ανάσταμα είναι συνήθως 1 φωνή και πολύ σπανιότερα μέχρι 3). Στην τυποποιημένη ορθογραφία διαχωρίζονται περαιτέρω: το Ανάσταμα πρέπει να ακολουθείται από κατάβαση, ενώ το Δύο μπορεί να ακολουθείται από Ίσον ή και από ανάβαση.⁸⁷ Έτσι, στο Η το Δύο χρησιμοποιείται πιο συχνά και εκεί που το G έχει Ανάσταμα. Αυτή η παρατήρηση έχει σημασία για την διάρκεια του Δύο (βλ. παρακάτω). Πρδ. Κεφ 4, Πίν. 21, πρδ. 16 (στον Πίν 20, πρδ 2, εναλλαγή Δύο και Αναστάματος στην ίδια Θέση στο Η), εδώ πρδ. 1, 2, 12, Προσόμοια: 4B, 20E (Ανάσταμα αντί του συνήθους Δύο στην κατάληξη)

Το Δύο εμφανίζεται με διάφορες μορφές και επεκτάσεις: (α) το απλό Δύο. Αυτή η μορφή μπορεί να ακολουθείται από ανάβαση, ισότητα ή κατάβαση· (β) απλό Δύο με Απόστροφο κάτω από την Οξεία (ή στη δεξιά ‘κορυφή’ της Οξείας, στα παλαιότερα χφφ συνήθως). Αυτή η μορφή μπορεί να ακολουθείται από ανάβαση, αλλά συνήθως από κατάβαση· (γ) με Κλάσμα στην Οξεία· (δ) με Κλάσμα στην Οξεία και Απόστροφο κάτω ή δεξιά απ’ αυτήν. Η μορφή με Κλάσμα (γ) ακολουθείται από κατάβαση, η (δ) συνήθως από κατάβαση, αλλά καμιά φορά και από ανάβαση. Όλες αυτές οι τέσσερις μορφές μπορούν να είναι ελεύθερα εναλλάξιμες. Αυτό υποδεικνύει ότι, παρά τις διαφορές τους, η διάρκειά τους πρέπει να είναι η ίδια. Πρδ. 4, 10, 14 (Απέσω Έξω με Απόστροφο ισοδύναμο με Δύο απλό), 16. Βλ. και Ειρμίοι: 2Eε (διαφορετική γραμμή, ίδιος ρυθμός), Προσόμ. 2G.

Δεν είναι εύκολο να βρούμε την μελωδική κίνηση του Δύο διαιρεμένη σε δύο συλλαβές στα προσόμοια. Στο υλικό μας, παρμένο από τις νεότερες MB πηγές G και A, βρίσκεται έτσι ελάχιστες φορές, βλ. πρδ. 3, 20 και Προσ. 11C (*θανάτου απειλαί*), πρβλ. την ίδια Θέση με λιγότερες συλλαβές στα Προσ. 12CD (*καταξίωσον*. Διαίρεση στο αυτομέλο, αλλά με δική μας προσαρμογή, μιας και μια καταγραφή του ελλείπει), 27G (*προσχύσει*).⁸⁸ Το Δύο πολύ συχνά αντιστοιχεί στον τελευταίο και κύριο τόνο ενός κώλου, ο οποίος σπανίως παραβιάζεται στα προσόμοια. Έτσι δεν διαιρείται συχνά σε δύο συλλαβές και η διάρκειά του θα πρέπει ίσως να προσδιοριστεί μέσω των αντικαταστάσεών του από άλλους συνδυασμούς ή σημάδια. Όμως, αν στραφούμε στο Η, με την παλαιότερη ορθογραφία του, ένα Δύο, που αντιστοιχεί σε Ανάσταμα στο G (βλ. παραπάνω), μπορεί πράγματι να βρεθεί διαιρεμένο σε δύο συλλαβές, αν όχι σε καταγραμμένα προσόμοια, τουλάχιστον κατά την σύγκριση Θέσεων με μια λιγότερη ή μια παραπάνω συλλαβή (βλ. την παράγραφο για το Ανάσταμα). Το ίδιο ισχύει για το 2-φθογγο Ανάσταμα, καθώς και για τα παρόμοια ή ευθέως συγκρίσιμα Ενειλητικόν Ανάσταμα, Απέσω Έξω, Δύο-Απόστροφοι-Βαρεία, Διπλή-Βαρεία κλπ, τα οποία διαιρούνται σε δύο συλλαβές συχνότερα.

Όταν το Δύο διαιρεθεί σε δύο συλλαβές, αντικαθίσταται από ένα σημάδι *χωρίς Διπλή* και από μιαν Οξεία (ή Ολίγον, όταν ακολουθεί ισότητα ή ανάβαση). Το ίδιο ισχύει και για το Ανάσταμα: διαιρείται σε Ολίγον και Πεταστή. Αυτό είναι η απόδειξη ότι το Δύο έχει διάρκεια 2 χρόνων. Η διάρκεια των 2 χρόνων μπορεί να δειχθεί όμως και με άλλους τρόπους.

Στο πρδ. 8, το οποίο περιλαμβάνει την ίδια φράση του ίδιου στιχηρού από δύο χφφ (το D και το C₄ του Floros), το Δύο είναι σαφώς ισοδύναμο (αντίστοιχο) με την Διπλή. Κι αυτό προσδιορίζει την διάρκεια στους 2 χρόνους και δείχνει ότι η Διπλή

⁸⁷ Βλ. τα όσα γράψαμε περί ‘ελαφροτέρας’ Οξείας του στο Κεφ. 7 για τα Ημίφωνα.

⁸⁸ Στο Προσόμοιο 6C διαίρεση ενός Δύο στην συλλαβή και του αυτομέλου *Τών πεπραγμένων μοι* (βλ. την σημείωση) θα μπορούσε να έχει δώσει το Ίσον και το Ολίγον στις συλλαβές *έντο(λης)* του προσομοίου. Όμως μια καταγραφή του αυτομέλου ελλείπει και η προσαρμογή είναι δική μας. Πάντως μια τέτοια μορφή του αυτομέλου δεν θα ήταν αδύνατη (πρβλ. G 7r το *δοξάσατε* στον ειρμό *Ὁν φερίττουσιν ἄγγελοι*) και θα δικαιολογούσε ίσως καλύτερα την μορφή του προσομοίου.

του Δύο περιγράφει την διάρκεια της *συλλαβής* και όχι του πρώτου φθόγγου. Το ίδιο παρατηρείται και στο πρδ. 11. Η ισοδυναμία του Δύο με την Διπλή μπορεί επίσης να παρατηρηθεί σε τυπικές καταλήξεις του Πρώτου, πλ. Α' και Τετάρτου (πρδ. 9, 10, 11-13, 15-16). Η ίδια κατάληξη μπορεί να βρεθεί με διάφορες μορφές, σαφώς σχετιζόμενες μεταξύ τους. Οι συνδυασμοί που χρησιμοποιούνται είναι: Διπλή, Διπλή-Απόστροφος, Δύο σε όλες τις μορφές του (βλ. παραπάνω), Ξηρόν Κλάσμα. Η υπόθεση της σταθερότητας της διάρκειας τέτοιων καταληκτικών Θέσεων υπαγορεύει ότι η διάρκεια όλων αυτών των συνδυασμών πρέπει να είναι 2 χρόνοι. Η ίδια ισοδυναμία του Δύο με την Διπλή μπορεί να παρατηρηθεί και σε καταλήξεις Δευτέρου (πρδ. 17) και Τρίτου (πρδ. 6-7). Το Δύο εκπροσωπεί εδώ ένα καλλωπισμό της Θέσης (βλ. και πρδ. στη Διπλή). Το Δύο αυτό μπορεί και να διαιρεθεί σε δύο συλλαβές (βλ. Πρδ. 17 και πρβλ. με Βαρεία 25). Ισοδυναμία του Δύο με Διπλή επίσης στο Ειρμίο 1Γβ και στο Προσόμοιο 8C, με Δύο Αποστροφούς στο Προσόμοιο 27G και με Κράτημα στο Ειρμίο 1Δγ και στα πρδ. 3, 4, 5, 11.

Η ισοδυναμία του Δύο με την Διπλή, τής Δύο Αποστροφούς και το Κράτημα, και η εναλλαξιμότητά τους σε άλλες Θέσεις επίσης, και μάλιστα σε προσόμοια, επιβεβαιώνουν αυτή την διάρκεια των 2 χρόνων. Έτσι, η απλή μορφή του Δύο παριστάνει μια ανιούσα κίνηση 1+1 χρόνων σε μία συλλαβή. Η διάρκεια και η σημασία των υπολοίπων μορφών μπορεί εύκολα να εξαχθεί απ' αυτό. Η μορφή (β) παριστάνει τρεις φθόγγους με διάρκειες 1+1/2+1/2. Η μορφή (γ) δύο φθόγγους 1+1 χρόνων, όπου ο δεύτερος έχει 'σπάσει' μέσω του Κλάσματος. Αυτή η μορφή θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μάλλον εντελώς ταυτόσημη με την μορφή (δ), όπου μια Απόστροφος προστίθεται στην Οξεία. Έχουμε δει την ισοδυναμία τέτοιων σχηματισμών του Κλάσματος, έτσι η μορφή (δ) και η μορφή (γ) δίνουν φθόγγους με διάρκειες 1+3/4+1/4 με τον δεύτερο φθόγγο καλλωπισμένο με το ημίφωνο στολίδι του Κλάσματος. Η μορφή (δ) αποκαλύπτεται περαιτέρω εναλλάξιμη και ισοδύναμη με μια από τις μορφές του Ξηρού Κλάσματος. Το Ξηρόν Κλάσμα εμφανίζεται συχνά στις ΠΒ πηγές στη θέση του Δύο στις τυπικές καταλήξεις που αναφέραμε παραπάνω. Στις ΜΒ πηγές, τα σημάδια Ολίγον, Οξεία, Απόστροφος (με Κλάσμα) παραμένουν στις θέσεις τους και το σημάδι Ξηρόν Κλάσμα αντικαθιστά το σημάδι Διπλή. Επειδή το Ξηρόν Κλάσμα είναι συνένωση της Διπλής και του Κλάσματος, το Δύο, που περιλαμβάνει την Διπλή, εμφανίζεται ως μια 'επεξήγηση' του Ξηρού Κλάσματος (βλ. Πρδ. 18. βλ. επίσης πρδ. και στο Ξηρόν Κλάσμα). Έτσι, το Ξηρόν Κλάσμα και το Δύο μπορούν να δηλώνουν τις ίδιες ρυθμικές αξίες.⁸⁹ Η διαφορά τους έγκειται στο γεγονός ότι στο Ξηρόν Κλάσμα το διάστημα της Οξείας μπορεί να είναι μόνο 1 φωνής, ενώ τα δυνατά διαστήματά της στο Δύο μπορούν να είναι μέχρι 4 φωνές.

Μια δυνατότητα ανακατανομής των διαρκειών των φθόγγων του 2-φθογγου Δύο από 1+1 σε 1½+1/2 υπονοείται από ένα Γοργόν που μπαίνει στην Οξεία του, κυρίως σε πιο μελισματικά σημεία και στιχηρά, όταν η Οξεία είναι 1 φωνής. Αυτό μπορεί να παρατηρηθεί π.χ. στα Εωθινά στο χφ D. Το χφ A δεν περιλαμβάνει αυτά τα Γοργά. Πρδ. 19. Σε κάθε περίπτωση, αυτό πρέπει να παριστά έναν άλλο τρόπο εκτέλεσης του Δύο, ακόμα κι όταν δεν γράφεται το Γοργόν. Ότι αυτό θα μπορούσε να καλλωπιστεί περαιτέρω μέσω ενός 'σπασίματος' του πρώτου φθόγγου με έναν κατιόντα φθόγγο (μιαν Απόστροφο), υποδεικνύεται από ένα δίκτυο σχέσεων των Δύο, Αναστάματος, Ενειλητικού Αναστάματος, Λυγίσματος (συνένωση Βαρείας και Οξείας). Ένας καλλωπισμός του πρώτου φθόγγου με έναν ανιόντα φθόγγο μπορεί πιθανόν να

⁸⁹ Τις ίδιες ρυθμικές αξίες έχουν επίσης και η Διπλή-Βαρεία και οι Δύο Απόστροφοι-Βαρεία. Αυτά ακολουθούνται μάλλον πάντα από ανάβαση. Δηλαδή, η ορθογραφία τους διαφέρει απ' αυτή του Δύο ή είναι μάλλον μέρος της, υπό την έννοια ότι το Δύο με Απόστροφο μπορεί μερικές φορές να χρησιμοποιηθεί αντί αυτών των συνδυασμών.

εξαχθεί από μια σχέση του Chartres Παρακαλέσματος, του Ηγάδιν και του Γοργοσυνθέτου.⁹⁰ Ωστόσο, εκλεκτάσεις ή παραλλαγές του Δύο, όπως Δύο με Κλάσμα ή Δύο με Απόστροφο, απαιτούν μια πρωταρχική μορφή 1+1 χρόνων και η ανακατανομή του 1+1 σε 1½+1/2 δεν γινόταν, πιθανόν, όταν η Οξεία του Δύο ήταν παραπάνω από 2 φωνών, ή μπορούσε να γίνει ανάλογα με την Θέση.

8.4.3. Ανάσταμα

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 236-245]

Δύο μορφές του Αναστάματος περιγράφονται στις πραγματείες (Αγιοπολίτης): α) ο συνδυασμός Διπλή-Πεταστή (ΑγιοπολίτηςΤ: 169, ΑγιοπολίτηςR: §14,1-9). Μια Απόστροφος γραφόταν στις ΠΒ πηγές πάνω από την Διπλή, για να το διακρίνει από το Μέγα Κράτημα· μια γενική διαστηματική έννοια αποδιδόταν στην Απόστροφο· β) ο συνδυασμός Διπλή-Πεταστή-Κεντήματα, το λεγόμενο 'Ενειλητικόν Ανάσταμα' (ΑγιοπολίτηςR §18,14-22). Η Απόστροφος ως διακριτικό σημείο δεν ήταν απαραίτητη εδώ, έτσι συνήθως δεν γραφόταν.⁹¹ Θα πρέπει να σημειώσουμε ότι το Ενειλητικόν Ανάσταμα δεν υπάρχει βέβαια σε πρώιμους κώδικες που δεν χρησιμοποιούν τα Κεντήματα, βλ. πρδ. 38, 39-40 τους L₂, L₃, L. Ειδικά η Θέση στα 39-40 παραδίδεται στα ΜΒ χφφ πάντα με Ενειλητικόν Ανάσταμα. Στο Coislin 220 γράφεται ως Κράτημα με Κεντήματα πάνω του βλ. π.χ. Πίν. I (πρδ. Κεντήματα 3), και XVIII του Velimigonić, χφ 'Ο'.

Το Ανάσταμα, όπως δηλώνει το όνομά του, είναι μια ανιούσα μελωδική κίνηση σε μία συλλαβή, ακολουθούμενη από κατάβαση στην επόμενη συλλαβή. Αυτός ο ορθογραφικός κανόνας, καθώς και το διάστημα της Πεταστής που είναι σχεδόν πάντα 1 φωνής και σπάνια 2 φωνών (ή 3 ή 4), το ξεχωρίζει από το Δύο, έναν συνδυασμό που είναι εναλλάξιμος μ' αυτό και σε ΠΒ και σε ΜΒ πηγές και που περιγράφει την ίδια ανιούσα κίνηση σε πολύ περισσότερες περιπτώσεις, οι οποίες αφορούν και το διάστημα ανάμεσα στους δύο φθόγγους και τις ορθογραφικές δυνατότητες, ενώ ταυτόχρονα μπορεί να περιλάβει και το Κλάσμα. Στην μεταγραφή στην ΜΒσημ οι ΠΒ μορφές του Αναστάματος συνεχίζουν λοιπόν να εμφανίζονται, με την Απόστροφο της πρώτης μορφής να γίνεται ένα ακριβές διαστηματικό σημάδι και την δεύτερη μορφή να συμπληρώνεται με ένα διαστηματικό σημάδι που δηλώνει τον πρώτο φθόγγο της (ή, σπανιότερα, και με την προσθήκη Κεντήματος ή Ψηλής στην Πεταστή του). Επί πλέον, κάποιες άλλες μορφές εμφανίζονται, οι οποίες, μιας και είναι στις περισσότερες περιπτώσεις μεταγραφές του ΠΒ Αναστάματος, πρέπει να καταταγούν ως μορφές Αναστάματος. Έτσι, μπορούμε να διακρίνουμε μεταξύ διαφόρων τύπων Αναστάματος:

1. Το 2-φθογγο Ανάσταμα, που συνίσταται από Διπλή και Πεταστή.
2. Το 3-φθογγο Ανάσταμα: α) το λεγόμενο Ενειλητικόν Ανάσταμα, που συνίσταται από Διπλή, Πεταστή και Κεντήματα (ή Οξεία καμιά φορά στο Η, βλ. πρδ. 19), β) ένα Ανάσταμα που συνίσταται από Διπλή κάτω από ένα φωνητικό σημάδι, Απόστροφο και Πεταστή (ή Οξεία στο Η⁹², βλ. πρδ. 8), που πρέπει να διαβαστούν μ' αυτή τη σειρά, γ) ένα Ανάσταμα που συνίσταται από Διπλή σε ένα φωνητικό σημάδι, Πεταστή και Απόστροφο, που πρέπει να διαβαστούν μ' αυτήν τη σειρά.

⁹⁰ Για το καλλωπισμό με κατιόντα φθόγγο, βλ. στο Ανάσταμα. Δεν θα επεκταθούμε εδώ στον καλλωπισμό με ανιόντα φθόγγο.

⁹¹ Για το ΠΒ Ανάσταμα βλ. Floros 1970 I: 201-203.

⁹² Η μορφή αυτή με Οξεία θα μπορούσε να καταταγεί και ως μορφή του Δύο.

3. Το 4-φθογγο Ανάσταμα (*vierstufiges Anastama* στον Floros), έναν συνδυασμό του 2β Αναστάματος και του Ενειλητικού Αναστάματος, δηλ. Διπλή σε ένα φωνητικό σημάδι, Απόστροφος, Πεταστή με Κεντήματα.⁹³

4. Μορφές όμοιες με τις παραπάνω, με Δύο Αποστρόφους αντί Διπλής.

5. 'Κουφισματικά' Αναστάματα (Διπλή ή Δύο Απόστροφοι και Κούφισμα. Βλ. επόμενη παράγραφο)

Η ορθογραφία του Αναστάματος σχετίζεται με την ορθογραφία της Πεταστής. Έτσι, πρέπει πάντα να ακολουθείται από *μία* κατάβαση ή από δύο καταβάσεις, όταν η πρώτη φέρει το Κλάσμα. Αλλιώς, γράφεται το Δύο, το οποίο περιέχει την Οξεία και ακολουθεί τους ορθογραφικούς κανόνες της. Όλα αυτά φανερώνουν ότι υπάρχει μια στενή σχέση μεταξύ Αναστάματος και Δύο και ταυτότητα του μέλους τους. Στην πραγματικότητα, αυτός ο αυστηρός ορθογραφικός κανόνας ακολουθείται στην νέα τυποποιημένη ορθογραφία. Στις παλαιότερες, ΜΒ και ΠΒ πηγές το Δύο εμφανίζεται πολύ συχνά εκεί όπου οι νεότερες πηγές γράφουν πάντα το Ανάσταμα. Επίσης, υπάρχει και το αντίστροφο: ΠΒ Αναστάματα (συνήθως ακολουθούμενα από Ίσον) μεταγράφονται ως ΜΒ Δύο ή Ανατριχίσματα, αν και η παλιά ορθογραφία επιβιώνει σε λίγες περιπτώσεις ακόμα και στο ΜΒ χφ Η (Σείσμα II πρδ. 30). Όλα αυτά, καθώς και η παρατηρούμενη ομοιότητα που παρουσιάζουν οι διάφορες μορφές των δύο συνδυασμών, ενισχύουν περαιτέρω την ομοιοτήτά τους.

Όπως και για το Δύο, η Διπλή πρέπει εδώ να δίνει την συνολική διάρκεια και για τις 3-φθογγες και 4-φθογγες μορφές του Αναστάματος. Αυτό μπορεί να γίνει φανερό μέσω διαφόρων συγκρίσεων.

(α) Διαίρεση, (β) ισοδυναμία με τα κρατήματα, (γ) ισοδυναμία μορφών μεταξύ τους, (δ) ισοδυναμία με άλλους συνδυασμούς.

Το 2-φθογγο Ανάσταμα μπορεί να βρεθεί πιο συχνά διαιρεμένο σε δύο συλλαβές, όπου αντικαθίσταται από ένα απλό σημάδι (Ίσον, Ολίγον κλπ), *χωρίς* τη Διπλή, και μια Πεταστή. Πρδ. 1, 2. Το ίδιο ισχύει και για το Ενειλητικόν Ανάσταμα. Πρδ. 3-5, 22. Αυτά είναι φανερά στα προσόμοια και στις μορφές που μια Θέση μπορεί να πάρει ανάλογα με τον αριθμό των συλλαβών

Το 2-φθογγο Ανάσταμα εμφανίζεται επίσης ισοδύναμο με ένα απλό σημάδι με Διπλή (Πρδ. 24, 51, Ειρμίοι 2Αδ, Προσόμοια 10G, 10J,⁹⁴ 20E), με Δύο Αποστρόφους (πρδ. 45), με Κράτημα (βλ. Προσόμοια 12A, 14E), με Δύο (πρδ. 36, 38, 49), με Ανατριχίσμα (πρδ. 41, 49) ή ισοδύναμο με Δύο με Απόστροφο και Κλάσμα⁹⁵ (βλ. Δύο πρδ. 1, Προσόμοια 21B).

Το Ενειλητικόν Ανάσταμα (2α) διαιρείται, όπως είπαμε, σε δύο συλλαβές και είναι ισοδύναμο με 2-φθογγο Ανάσταμα (πρδ. 38, 41), με Διπλή (πρδ. 51), με Ανατριχίσμα (πρδ. 41).

Η μορφή 2γ είναι μια μορφή που χρησιμοποιείται κυρίως σε παλαιότερα χφφ όπως το Η και το D. Νεότερα χφφ, όπως το G και το A, προτιμούν το σύνηθες 2-φθογγο Ανάσταμα, ακολουθούμενο από κατάβαση 2 φωνών. Πρδ. 10-11. Είναι προφανές ότι

⁹³ Υπάρχει και η μορφή με Οξεία αντί Πεταστής, που χρησιμοποιείται στο Η (βλ. Πρδ. 19). Αυτή η μορφή χρησιμοποιείται και σε άλλα χφφ σε περίπτωση που ακολουθεί Ίσον. Κάποια στιγμή προσέλαβε το σημάδι Σταυρός, ένδειξη μάλλον ενός διπλασιασμού της διάρκειάς του. Ο Σταυρός παρουσιάζεται μάλλον στα νεότερα χφφ, όπως στο A, ενώ δεν υπάρχει στα Η, G και D, αν και ο διπλασιασμός που αναφέραμε μπορεί να ανιχνευθεί σ' αυτά.

⁹⁴ Υπάρχει μια διαφορά στους φθόγγους, αλλά ο ρυθμός παραμένει ο ίδιος.

⁹⁵ Με άλλα λόγια, ισοδύναμο με Ξηρόν Κλάσμα. Βλ. παραπάνω στα περί Δύο.

η Απόστροφος εδώ παριστάνει έναν διαβατικό φθόγγο που γεμίζει το διάστημα της διφωνίας. Συνεπώς, η Πεταστή και η Απόστροφος έχουν $\frac{1}{2}$ χρόνο η καθεμιά. Έτσι, αυτή η μορφή είναι στην ουσία ένα Δύο με Απόστροφο (Βλ. επίσης όσα είπαμε για την Πεταστή ως 2-φθογγο σημάδι).

Η μορφή 2β παρουσιάζεται κυρίως στο Η, αντικαθιστώμενη από άλλους συνδυασμούς όπως 2-φθ ή 4-φθ Ανάσταμα, Βαρεία-Απόστροφος-Πεταστή σε άλλα χφφ. Πρδ. 6-7, 9, 48. Αρκετά συχνή είναι η αντικατάσταση ενός 2-φθογγου Αναστάματος στους *hc* με την μορφή 2β στους *chc*, ή στους *ef* με *fef*, βλ. πρδ. 9.⁹⁶ Η αντικατάστασή του από Βαρεία-Πεταστή, αλλά κυρίως από το 4-φθογγο Ανάσταμα στο πρδ. 6 και κυρίως στο πρδ. 48, δίνει και τις ρυθμικές λεπτομέρειες: $1/2+1/2+1$.

Το 4-φθογγο Ανάσταμα μπορεί να βρεθεί στα πρδ. 6, 12-18, 20-21, 24, 42-48. Στα πρδ. 18, 45 και στο Προσόμοιο 10C, είναι ισοδύναμο με ένα 2-φθογγο Ανάσταμα. Έτσι, προφανώς η διάρκειά του είναι 2 χρόνοι, $\frac{1}{2}$ χρόνος για κάθε φθόγγο του.

Ότι το 4-φθογγο Ανάσταμα έχει διάρκεια 2 χρόνων μπορεί όμως να αποκαλυφθεί και μέσα από την ιστορία του. Κατά το Floros,⁹⁷ ένα σύνηθες Ανάσταμα (ακριβέστερα: Ενειληθικόν Ανάσταμα) παριστάνει στις Coislin πηγές το 4-φθογγο Ανάσταμα των MB πηγών. Πρδ. 42-49

Αυτό και μόνο θα αρκούσε, για να αποδοθεί στο 4-φθογγο Ανάσταμα η διάρκεια των 2 χρόνων και για να το παρουσιάσει ως ένα καλλωπισμό του συνήθους Αναστάματος, δηλ. ως μια ανακατανομή των χρονικών αξιών του 2-φθογγου Αναστάματος (από 1+1 σε $1\frac{1}{2}+1/2$) και κατόπιν ένα 'σπάσιμο' προς τα κάτω του πρώτου φθόγγου (π.χ. *hc* 1+1 σε *hc* $1\frac{1}{2}+1/2$ σε *hahc*, $\frac{1}{2}$ ο κάθε φθόγγος). Βλ. το Πρδ. 18. Η ως προσθήκη μιάς Αποστροφού στο Ενειληθικόν Ανάσταμα, η οποία 'κλέβει' χρόνο από τον πρώτο φθόγγο. Με την προσθήκη αυτή η Πεταστή βρίσκεται πλέον στον ίδιο ύψος με τον πρώτο φθόγγο. Με μόνο το προς τα κάτω 'σπάσιμο' έχουμε την μορφή 2β, η οποία συνδέεται άμεσα με το 4-φθογγο Ανάσταμα, όπως φαίνεται ξεκάθαρα στο πρδ. 48, όπου οι δύο μορφές διαφέρουν μόνο στην ύπαρξη ή έλλειψη των Κεντημάτων. Έτσι θα σχετίζονται και οι ρυθμικές τους λεπτομέρειες, δηλ. το πρώτο σημάδι και η Απόστροφος θα είναι μαζί 1 χρόνος.

Αυτό μπορεί να ενισχυθεί περαιτέρω από το γεγονός ότι το 4φθογγο Ανάσταμα γράφεται ως Δύο ή Λύγισμα στις Chartres πηγές⁹⁸ (βλ. τα παραπάνω πρδ. 42-49). Έχουμε ήδη αναφέρει την δυνατότητα να ψαλεί το Δύο ως $1\frac{1}{2}+1/2$ και ότι η ίδια δυνατότητα καλλωπισμού, με προς τα κάτω 'σπάσιμο' του πρώτου φθόγγου, θα μπορούσε να υπάρχει και γι' αυτό. Από την άλλη, το Λύγισμα έχει ένα σχήμα, αποτελούμενο από Βαρεία και Οξεία, που περιγράφει μια τέτοια μελωδική κίνηση. Το Λύγισμα μεταγράφεται και ως Δύο ή 2-φθογγο Ανάσταμα (πρδ. 34-35, 37, 41). Είναι φανερό λοιπόν ότι η διάρκειά του πρέπει να είναι 2 χρόνοι: 1 χρόνος για τη Βαρεία και ένας χρόνος για την Οξεία (ισχύει δηλ. η προσθετική αρχή, όπως για το Κόνδευμα). Η Οξεία είναι ισοδύναμη με την Πεταστή και στις πρώιμες ΠΒ πηγές μπορούσε να είναι ένα 2-φθογγο σημάδι που μπορούσε να περιλάβει, χωρίς να γράφονται, τα Κεντήματα. Έτσι, αυτή η Οξεία είναι τελικά ισοδύναμη προς μια Πεταστή με Κεντήματα και ο όλος σχηματισμός του Λυγίσματος είναι η παράσταση του 4-φθογγου Αναστάματος. Στο πρδ. 50 υπάρχει μάλιστα ένα Λύγισμα με

⁹⁶ Βλ. και στο Σείσμα II, όπου παρατηρείται μια αντίστοιχη αντικατάσταση με μια μορφή του. Σχετική είναι και η αντικατάσταση του Δύο (που σ' αυτούς τους φθόγγους γράφεται στις Chartres πηγές και ως Επέγεσμα) από ένα τέτοιο Ανάσταμα, από Βαρεία-Πεταστή ή από Σείσμα II. Βλ. και σημ. 62.

⁹⁷ Floros 1970 I:202-203.

⁹⁸ Για το Λύγισμα (συνένωση Βαρείας και Οξείας) και τα σχετικά μ' αυτό σημάδια βλ. Floros 1970 I:235-237.

Κεντήματα, που μάλλον δείχνει ακριβώς αυτήν την ανάλυση του Δύο, που είναι ταυτόσημη με τον σχηματισμό του 4-φθογγου Αναστάματος. Αυτή η σχέση με το Λύγισμα είναι ξεκάθαρη στον κώδ. Α, όπου το 4-φθογγο Ανάσταμα 'επεξηγείται' με μια μικρή κόκκινη Βαρεία πάνω ή κάτω από το πρώτο φωνητικό σημάδι του (αυτό που φέρει την Διπλή) και, μερικές φορές, ένα Γοργόν στην Απόστροφο. Πρδ. 6, 13-18, 24, 44.

Αυτό είναι μια σαφής ένδειξη ότι η μελωδική κίνηση από το πρώτο σημάδι στην Απόστροφο είναι ισοδύναμη με μια ομάδα Βαρείας, άρα 1 χρόνος γι' αυτά, ενώ η Πεταστή και τα Κεντήματα συνιστούν ένα ακόμη χρόνο και η Διπλή δίνει την συνολική διάρκεια του μελωδήματος. Αυτό επιβεβαιώνεται και στα πρδ. 52-53, όπου το χφ Α έχει το 4-φθογγο Ανάσταμα, ενώ το χφ D μια ομάδα κανονικής μαύρης Βαρείας, ακολουθούμενη από την Πεταστή+Κεντήματα.

Επί πλέον, ένα μαύρο ή κόκκινο Κλάσμα μπορεί να βρεθεί πάνω από το πρώτο φωνητικό σημάδι. Αυτό δεν θα πρέπει να επηρεάσει την συνολική διάρκεια, αλλά μόνο να δώσει το στολίδι του Κλάσματος στον πρώτο φθόγγο. Με άλλα λόγια, οι δύο πρώτοι φθόγγοι μπορούν να συνιστούν μια ομάδα Βαρείας με ή χωρίς Κλάσμα, μιας και οι δύο Βαρείες είναι χρονικά ισοδύναμες (βλ. τα πρδ. 52-53).

Μια διαίρεση του 4-φθογγου Αναστάματος, με παράλειψη της ενδιάμεσης Αποστροφού, μπορεί να παρατηρηθεί στο πρδ. 24, το οποίο περιλαμβάνει τρία διαδοχικά όμοια κώλα. Επί πλέον, μπορεί να παρατηρηθεί και η ισοδυναμία του 2-φθ Αναστάματος με την Διπλή.⁹⁹

Το Ανάσταμα που συνίσταται από Δύο Αποστροφούς και Πεταστή δεν αναφέρεται στις πραγματείες, ούτε περιλαμβάνεται σε πίνακες σημαδιών.¹⁰⁰ Η δυνατότητα ύπαρξης αυτής της μορφής πηγάζει από την πλήρη χρονική ισοδυναμία των Δύο Αποστροφών με την Διπλή. Ως αποτέλεσμα, οι δύο Απόστροφοι μπορούν να σχηματίσουν τους ίδιους συνδυασμούς όπως η Διπλή: με Οξεία (Απέσω Έξω), με Κλάσμα (τον Chartres συνδυασμό, ισοδύναμο με Ξηρόν Κλάσμα και Πίεσμα), με Οξεία και Κεντήματα (Ανατρίχισμα), με Βαρεία κλπ., οι οποίοι θα εξετασθούν αργότερα. Έτσι, αυτή η μορφή του Αναστάματος μπορεί να παρουσιάσει τις μορφές που παρουσιάζει και το σύνηθες Ανάσταμα, αν και αυτές δεν συναντώνται και τόσο συχνά. Είναι φανερό ότι όλες αυτές οι μορφές, με τις Δύο Αποστροφούς, θα πρέπει να είναι ρυθμικά εντελώς ισοδύναμες με τις αντίστοιχες μορφές με την Διπλή. Αυτή η μορφή του Αναστάματος μπορεί να βρεθεί π.χ. στο Προσόμοιο 4B (όπου αντικαθίσταται από ένα Ανατρίχισμα στο προσόμοιο) και στα πρδ. 25-27. Ένα Ενειλητικόν Ανάσταμα με Δύο Αποστροφούς βρίσκεται στο πρδ. 28.

Όπως έχουμε αναφέρει, η συνήθης μορφή του Αναστάματος είναι με ένα διάστημα 1 φωνής στην Πεταστή. Ωστόσο, μπορεί να βρεθεί και με 2 ή 3 φωνές. Πρδ. 31-33, 38. Το ίδιο ισχύει και για το Ενειλητικόν Ανάσταμα (με 2-φωνη ανάβαση στην Πεταστή, πρδ. 28-29, και με Ψηλή στο Η, πρδ. 22). Μια σπάνια μορφή 4-φθογγου

⁹⁹ Για την ισοδυναμία μιας ομάδας Βαρείας με Πεταστή έχουμε μιλήσει, για δε τον σχηματισμό Δύο Αποστροφού-Βαρεία θα μιλήσουμε και θα δείχθει και με άλλους τρόπους, πέρα από την ισοδυναμία του με την Διπλή εδώ, ότι έχει διάρκεια 2 χρόνων. Έτσι, παρά τις μικροδιαφορές, το μέλος στα τρία κώλα είναι ουσιαστικά το ίδιο και οι μικροδιαφορές οφείλονται είτε στον διαφορετικό αριθμό συλλαβών είτε είναι απλά μικροκαλλωπισμοί που, χωρίς να αλλάζουν ουσιαστικά το μέλος του κώλου, κάνουν κάπως ποικιλιότερη την επανάληψή του. Η συναίρεση στην τρίτη επανάληψη δίνει και την ευκαιρία, λόγω της μίας συλλαβής, για τον μικροκαλλωπισμό με την πρόσθεση της Αποστροφού, με αποτέλεσμα το 4-φθογγο Ανάσταμα.

¹⁰⁰ Δεν φαίνεται να υπάρχει στην ΠΒσημ.

Αναστάματος βρίσκεται στο γφ G, 18v, όπου το κατιόν διάστημα είναι 3 φωνών αντί της συνήθους 1 φωνής (πρδ. 30).

Συνοψίζοντας, το 2-φθογγο Ανάσταμα παριστάνει μια ανιούσα κίνηση 2 χρόνων, 1+1. Αυτή μπορεί να εμπλουτισθεί με μια ακόμη ανάβαση, δηλ. με Κεντήματα στην Πεταστή, (Ενειλητικόν Ανάσταμα) και οι φθόγγοι του τότε έχουν διάρκειες 1+1/2+1/2· ή να εμπλουτισθεί με μια κατάβαση μετά την Πεταστή και οι φθόγγοι του τότε έχουν διάρκειες 1+1/2+1/2. Η δυνατότητα ανακατανομής χρονικών αξιών στο μικρορρυθμικό επίπεδο δίνει την πιθανότητα να ψαλεί το 2-φθογγο Ανάσταμα ίσως και ως 1½+1/2 και αυτό πιθανόν οδηγεί στο 4-φθογγο Ανάσταμα με μίαν Απόστροφο ως καλλωπιστικό φθόγγο.¹⁰¹ Αυτό, ως κάπως γενικότερο ρυθμικο-μελωδικό σχήμα, μπορεί κατόπιν να χρησιμοποιηθεί, για να περιγράψει την ίδια κίνηση με ένα μεγαλύτερο κατιόν διάστημα, όπως στο G 18v (πρδ. 30).

8.4.4. 'Κουφισματικόν' Ανάσταμα

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 246-247]

Το Κουφισματικόν Ανάσταμα είναι ο συνδυασμός Διπλής ή Δύο Αποστρόφων και Κουφίσματος. Εμφανίζεται μ' αυτή την μορφή ήδη από την ΠΒ σημειογραφία (πρδ. 4-5) ή, σπανίως μάλλον, και ως Απέσω Έξω με το γράμμα Κάππα (=Κούφος) στην Οξεία του (πρδ. 4). Όπως και το Κούφισμα και το Κρατημοκούφισμα γράφεται στην τονισμένη συλλαβή μιας *παροξύτονης* λέξης ή κλιτικής ομάδας.

Μιας και το Κούφισμα δεν δέχεται πάνω του τα Κεντήματα δεν υπάρχει μορφή αντίστοιχη με το Ενειλητικόν Ανάσταμα. Επίσης, μιας και το Κούφισμα δεν συμμετέχει σε συνδυασμούς, ώστε να ελαττωθεί η διάρκειά του, δεν παρουσιάζει μορφές με Απόστροφο στο τέλος. Δεν παρουσιάζει επίσης μορφές με την Απόστροφο στην μέση. Το Κούφισμα σ' αυτό το Ανάσταμα δεν βρέθηκε ποτέ με διάστημα μεγαλύτερο της 1 φωνής. Λόγω του Κουφίσματος, μπορεί φυσικά να ακολουθείται και από Ίσον (πρδ. 6-8). Η κατάβαση μετά το Κούφισμα είναι στα παραδείγματά μας 1 φωνής, μπορεί όμως προφανώς να είναι μέχρι 4 φωνών (πρδ. 3)

Το 'Κουφισματικόν' Ανάσταμα μπορεί να βρεθεί π.χ. σε καταλήξεις Μέσου β' με παροξύτονη καταληκτική λέξη (ή κλιτική ομάδα). Επειδή αυτές οι καταλήξεις εμφανίζονται συνήθως με δύο Αποστρόφους στην αντίστοιχη θέση, το Κουφισματικόν Ανάσταμα θα πρέπει να έχει διάρκεια 2 χρόνων, 1+1. Πρδ. 1-2. Μπορεί να είναι επίσης ισοδύναμο με Διπλή (πρδ. 7) ή Κράτημα (πρδ. 11-12).

Είναι, και σε ΠΒ και σε ΜΒ πηγές, εναλλάξιμο με το Δύο (πρδ. 5, 6, 9), το Απέσω Έξω (πρδ. 4, 9), το 2-φθογγο Ανάσταμα (πρδ. 3, 5, 12).

Ο δεύτερος φθόγγος (1 χρόνου) θα πρέπει να εκτελεστεί με τον χαρακτηριστικό τρόπο του Κουφίσματος, δηλ. με ένα ημίφωνο 'σπάσιμο'. Έτσι, το Κουφισματικό Ανάσταμα θα πρέπει να είναι ισοδύναμο με ένα Δύο με Κλάσμα στην Οξεία του (εν αντιθέσει όμως μ' αυτό, μπορεί να ακολουθείται και από Ίσον).

8.4.5. Ανατρίχισμα (και Θεσ και Απόθες και άλλες παραλλαγές)

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 248-258]

Ο συνδυασμός Διπλής και Οξείας με Κεντήματα καλείται στον Αγιοπολίτη (Αγιοπολίτης R:§18) 'Ανατρίχισμα' (Ανατρίχισμα Ια).¹⁰² Αλλά και ο ισοδύναμος συνδυασμός Δύο Αποστρόφων και Οξείας με Κεντήματα φέρει το ίδιο όνομα

¹⁰¹ Μια ανάλυση του Αναστάματος μέσω ενός τριπλού σπασίματος, με ημίφωνα φθόγγους ενδιαμέσως, του τμήματος του 1½ χρόνου παριστάνεται μάλλον στην μόνη εμφάνιση του σχηματισμού του Παρακαλέσματος στο γφ Α (βλ. και στα περί Κλάσματος)

¹⁰² Για το ΠΒ Ανατρίχισμα Ια βλ. Floros 1970 I:203-205.

(Ανατρίχισμα Πα).¹⁰³ Τα Κεντήματα μπορούν να τεθούν πάνω ή κάτω από την Οξεία. Δεν είναι εμφανές εάν υπάρχει κάποια διαφορά ανάμεσα στις δυο μορφές. Εξαιτίας της κατασκευής του, το Ανατρίχισμα παρουσιάζει κάποια ομοιότητα με το Ενειλητικόν Ανάσταμα. Το Ανατρίχισμα όμως μπορεί να ακολουθείται από κάθε είδους μελωδική κίνηση, ισότητα, ανάβαση ή κατάβαση. Έτσι, υπακούει σε άλλους ορθογραφικούς κανόνες από το Ενειλητικόν Ανάσταμα, το οποίο μπορεί στην ΠΒσημ να ακολουθείται μόνο από κατάβαση. Με άλλα λόγια, το Ανατρίχισμα χρησιμοποιείται και με μία ή περισσότερες καταβάσεις μετά απ' αυτό και με Ίσον ή ανάβαση.¹⁰⁴

Η ομοιότητα κατασκευής του Ανατριχίσματος και του Ενειλητικού Αναστάματος υποδεικνύει ότι και το Ανατρίχισμα θα πρέπει να έχει διάρκεια 2 χρόνων, αν και είναι πιθανόν να υπάρχουν διαφορές στις ρυθμικές τους λεπτομέρειες. Η διάρκεια των 2 χρόνων επιβεβαιώνεται μέσω της συχνής αντικατάστασής του από το Δύο και σε ΠΒ¹⁰⁵ και το Απέσω Έξω¹⁰⁶, αλλά και το Ανάσταμα, και σε ΜΒ πηγές

Πρδ. 1-11, 17, 32-33, 48-52, 54, 59 (στα πρδ. 23-24 το Ανατρίχισμα έχει και Κέντημα κάτω από την Οξεία· στα πρδ. 25-28 και στο 59 υπάρχουν επεκτεταμένες μορφές του Ανατριχίσματος), Ειρμοί 1Εδ.

Στα προσόμοια βρέθηκε ισοδύναμο με το Δύο (Προσόμοια 5G), τις Δύο Αποστρόφους (Προσόμοια 19G, αλλαγή γραμμής για καλύτερο τονισμό) ή να αντιστοιχεί σε ένα Ανάσταμα (Προσόμοια 4B).

Αν και στα προσόμοια στιχηρά και ειρμούς που εξετάσαμε δεν βρέθηκε κάποιο Ανατρίχισμα του αυτομέλου να διαιρείται σε δύο συλλαβές στο προσόμοιο, αυτή η διαίρεση μπορεί εύκολα να επιβεβαιωθεί στην μορφή τυπικών καταλήξεων. Έτσι, η σύγκριση των φράσεων *ελαίω της αγνείας* στο προσόμοιο 19D και *(Διημερεύ)ει Λάζαρος εν τῷ τάφῳ* στο Προσόμοιο 29 (πρδ. 12) αποκαλύπτει ότι το Ανατρίχισμα με Κεντήματα κάτω από την Οξεία διαιρείται ως ένα φωνητικό σημάδι με Κεντήματα στην μια συλλαβή και Ολίγον στην άλλη. Αυτό δίνει και την ερμηνεία του: 1/2+1/2+1 χρόνοι. Το ίδιο συμπέρασμα μπορεί να προκύψει από την σύγκριση των μορφών που μπορεί να πάρει μια τυπική κατάληξη στον πλ. Β' στα Πρδ. 13-16.¹⁰⁷ Αυτή η ακολουθία διαρκειών θα μπορούσε να ισχύει και για το Ανατρίχισμα με τα Κεντήματα πάνω από την Οξεία, μιας και οι δυο μορφές είναι πολύ συχνά εναλλάξιμες (πρδ. 4, 6, 18-19, 34-39, 49-50, 52-55 και Προσόμοιο 28A, 5G), αλλά η ομοιότητα αυτής της μορφής με το Ενειλητικόν Ανάσταμα θα μπορούσε να υποδείξει την ερμηνεία 1+1/2+1/2. Αυτό μπορεί να υποδειχθεί περαιτέρω από το γεγονός ότι σ' αυτήν την μορφή του Ανατριχίσματος η Οξεία μπορεί να είναι 2 φωνών (με Κέντημα από κάτω της). Αυτή η παραλλαγή μπορεί προφανώς να έχει μόνο την ερμηνεία 1+1/2+1/2. Πρδ. 20-22, 23-24, 29. (Το χφ D στα πρδ. 20-22 αντικαθιστά την Οξεία με Ολίγον ή την ομάδα Οξεία-Κεντήματα με δύο Οξείες με Γοργόν. Ο δεύτερος συνδυασμός μπορεί να θεωρηθεί κι αυτός ως μια μορφή Ανατριχίσματος ή Ενειλητικού Αναστάματος).

¹⁰³ Floros 1970 I:216

¹⁰⁴ Στο χφ Η ωστόσο παραμένουν ελάχιστες περιπτώσεις, με καταγωγή από την ΠΒσημ, με Ενειλητικόν Ανάσταμα που ακολουθείται από Ίσον (βλ. Σείσμα πρδ. 30).

¹⁰⁵ Οι Chartres πηγές προτιμούν το Δύο ή το Απέσω Έξω αντί του Ανατριχίσματος. Βλ. Floros 1970 I:204. Αυτοί οι συνδυασμοί εννοούνται σ' αυτήν την περίπτωση με μια Οξεία 2 φωνών. Έτσι, τα Κεντήματα εκπροσωπούν ένα 'γέμισμα' ή έναν 'περαστικό' φθόγγο.

¹⁰⁶ Δεν εξετάσαμε το Απέσω Έξω ακόμη, αλλά είναι εύκολο να σκεφτεί κανείς ότι είναι σαν το Δύο και έχει διάρκεια 2 χρόνων.

¹⁰⁷ Στο πρδ. 16, ο γραφέας του χφ D έχει εκλάβει τις δύο ομόηχες συλλαβές (κεκλεισμένη και ει(σόδο)) ως μία και έχει συναίρεσει το όλον σε ένα Ανατρίχισμα.

Ωστόσο, τα δυο είδη ρυθμικής λεπτομέρειας του Ανατριχίσματος θα πρέπει να θεωρηθούν ως εναλλακτικές, και εναλλάξιμες, μορφές.¹⁰⁸ Ένα Ανατριχίσμα με τα Κεντήματα πάνω από την Οξεία μπορεί να θεωρηθεί ως καλλωπισμός του δεύτερου φθόγγου ενός Δύο, το οποίο έχει Οξεία 1 φωνής, και είναι όντως εναλλάξιμο μ' αυτό ένα Ανατριχίσμα με τα Κεντήματα κάτω από την Οξεία μπορεί να θεωρηθεί ως ένα Δύο, το οποίο έχει Οξεία 2 φωνών και στο οποίο ψάλλεται ο ενδιάμεσος φθόγγος, και είναι όντως εναλλάξιμο μ' αυτό (βλ. τα παραδείγματα εναλλαγής τους).

Όμως, ίσως φαίνεται να υπάρχει κάτι περισσότερο στο όνομα, και συνεπώς στον τρόπο εκτέλεσης, του Ανατριχίσματος. Το όνομά του υπαινίσσεται έναν μάλλον 'τρομώδη' τρόπο εκτέλεσης, ο οποίος θα κατέληγε σε έναν τουλάχιστον 'ημίφωνο' φθόγγο. Το Ανατριχίσμα δεν χαρακτηρίζεται βέβαια ως 'ημίφωνον' στις πραγματείες—και προφανώς δεν θα μπορούσε, μιας και δεν περιέχει κάποιο ημίφωνο σημάδι. Όμως και το Κύλισμα, και το 'μικρό' και το 'μεγάλο', δεν καλείται 'ημίφωνον', αν και πρέπει κι αυτό να περιλαμβάνει, όπως θα δούμε, πολύ σύντομους και πιθανόν 'ημίφωνους' φθόγγους. Έτσι, το Ανατριχίσμα με τα Κεντήματα κάτω από την Οξεία θα μπορούσε να ψαλεί ως $3/4+1/4+1$ χρόνοι με ένα ανιόντα 'ημίφωνο' φθόγγο, δηλ. όμοιο με του Κλάσματος, μετά το πρώτο μισό του χρόνου του πρώτου φθόγγου. Αυτό θα οδηγούσε πράγματι σε μια 'τρομώδη, τρέμουσα' φωνή. Ο πρώτος φθόγγος θα μπορούσε να 'σπάσει' και περαιτέρω σε τρία κομμάτια του $1/4$ του χρόνου το καθένα, με ημίφωνα στολίδια ενδιάμεσα.¹⁰⁹ Αν τώρα το Ανατριχίσμα μπορούσε να έχει αυτούς τους τρόπους εκτέλεσης, τότε η Διπλή θα μπορούσε να θεωρηθεί εδώ ως 'σχετική' (ή 'μερική') αργία (το ίδιο θα μπορούσε να ισχύει και για άλλους συνδυασμούς της Διπλής). Αυτοί οι τρόποι εκτέλεσης ισχύουν βέβαια μόνο για την μορφή, στην οποία τα Κεντήματα είναι κάτω από την Οξεία. Φυσικά, ο απλός τρόπος εκτέλεσης θα μπορούσε να είναι μια εναλλακτική λύση και μάλλον η συνηθέστερη.¹¹⁰

Επεκτάσεις του Ανατριχίσματος

Το Ανατριχίσμα, κυρίως η μορφή με τα Κεντήματα κάτω από την Οξεία, μπορεί να επεκταθεί με διάφορους τρόπους και να γίνει 4-φθογγο ή 5φθογγο.

α) με μια *επί πλέον Οξεία*, σε δύο μορφές: είτε πριν είτε μετά τον συνδυασμό Οξεία-Κεντήματα ή Κεντήματα-Οξεία (Ανατριχίσμα Ιβ και Ιβ¹¹¹). Η τυποποιημένη μεταγενέστερη μορφή είναι: Διπλή-Κεντήματα και από πάνω Οξεία-Οξεία. Αυτοί οι συνδυασμοί είναι εναλλάξιμοι με το σύνηθες Ανατριχίσμα, και μπορούν να

¹⁰⁸ Στην Ρωσική (Σλαβική) παράδοση, τα αντίστοιχα σημάδια είναι *Stréla svétlaja* και *Stréla mračnaja*, ανάλογο δε η *Stréla ponodnaja* (βλ. Floros 1970 I:204). Δεν φαίνεται να υπάρχει κάποια διαφορά ανάμεσά τους και μεταγράφονται συνήθως ως $1/2+1/2+1$, αν και καμιά φορά παρουσιάζονται και ως $1+1/2+1/2$ σε μεταγραφές (βλ. παραπομπές στα περί Ρωσικής παραδόσεως στο Κεφ. 2).

¹⁰⁹ Ο Floros (1970 II:64-78) σημειώνει την ομοιότητα της γραφικής μορφής του Chartres Ανατριχίσματος με το Λατινικό Quilisma (Tremula) και την σχέση του με το Κύλισμα. Το Quilisma είναι ένα 'ανιόν' σημάδι. Αν και το Chartres Ανατριχίσμα φαίνεται να είναι ένα εκτενέστερο μέλισμα, το οποίο περιλαμβάνει το Ανατριχίσμα που περιγράφεται εδώ, ίσως να υπάρχει μια πραγματική σχέση μεταξύ του Quilisma και του εδώ περιγραφόμενου Ανατριχίσματος, η οποία με την σειρά της θα μπορούσε να δείξει προς την κατεύθυνση ενός καλλωπισμένου τρόπου εκτέλεσης. Να σημειώσουμε επίσης ότι στις Παπαδικές (Ανθολογίες) το Ανατριχίσμα γράφεται καμιά φορά με Κλάσμα αντί Διπλής (βλ. π.χ. εδώ τ. Β', σ. 373, το πρδ. 50 και πρβλ με το πρδ. 49).

¹¹⁰ Έχουμε ήδη αναφέρει δύο τρόπους εκτέλεσης, που προκύπτουν με ανακατανομή των διαρκειών, για το Δύο, το οποίο εμφανίζεται και με Γοργόν. Η μεταγενέστερη παράδοση, που διπλασιάζει τις χρονικές αξίες των φθόγγων, φαίνεται να επιβεβαιώνει τέτοιους τρόπους εκτέλεσης για το Ανατριχίσμα.

¹¹¹ Βλ. Floros 1970 I:205, 216.

θεωρηθούν ως επέκτασή του με ένα φθόγγο μετά τον τρίτο φθόγγο του, ή με ένα Ανατρίχισμα με Κέντημα κάτω από την Οξεία, και μπορούν να θεωρηθούν ως 'γέμισμά' του με τον ενδιάμεσο φθόγγο. Ένα ίδιο γέμισμα μπορεί να βρεθεί και για το Ενειληθικόν Ανάσταμα με Κέντημα κάτω από την Πεταστή: μια Οξεία προστίθεται μετά το σημάδι που φέρει την Διπλή. Όλοι αυτοί οι συνδυασμοί θα πρέπει να έχουν την απλή ρυθμική μορφή $1/2+1/2+1/2+1/2$ ή την ελαφρά καλλωπισμένη $3/4+1/4+1/2+1/2$, όπως σημειώσαμε παραπάνω. Αντί Οξείας, μια Πεταστή μπορεί επίσης ίσως να βρεθεί στην τελευταία θέση. Αυτές οι μορφές βρίσκονται κυρίως στις ΠΒ και πρώιμες ΜΒ πηγές. Στις νεότερες ΜΒ πηγές, συνήθως αντικαθίστανται από Ανατρίχισμα Ια και Ια. Αυτό δείχνει επίσης ότι η διάρκειά τους είναι 2 χρόνοι. (πρδ. 25-28, 30-31, 59, 60. Στο πρδ. 29 υπάρχει 3-φθόγγο Ανατρίχισμα με Οξεία-Πεταστή αντί Οξείας-Κεντημάτων.

β) με μια *επί πλέον Απόστροφο* ως τέταρτο σημάδι. Περιστασιακά, αυτή η Απόστροφος φέρει το Γοργόν, το οποίο δείχνει ότι το όλον έχει διάρκεια 2 χρόνων. Μπορεί να αντικατασταθεί από τον συνδυασμό Διπλή-Βαρεία (βλ. εκεί πρδ. 4) ή Δύο Απόστροφοι-Βαρεία με Κέντημα στην Βαρεία (βλ. εκεί), του οποίου πρέπει να παριστάνει μια καλλωπισμένη μορφή. Η Απόστροφος μπορεί να προστεθεί και στις δύο μορφές των Ανατριχισμάτων Ια, Ια. Ίσως να μην υπήρχε καμία διαφορά στην εκτέλεση αυτών των επεκτεταμένων μορφών. Η, η επεκτεταμένη μορφή με τα Κεντήματα πάνω από την Οξεία να μπορούσε να ψάλλεται ως $1+1/3+1/3+1/3$. Πρδ. 34-37

Αυτός ο συνδυασμός μπορεί να επεκταθεί περαιτέρω με ένα Ολίγον με Διπλή ή Απόδερμα (το οποίο μερικές φορές φέρει επί πλέον και Διπλή· βλ. παραπάνω για το Απόδερμα). Το όλον, επειδή βρίσκεται σε *μία* συλλαβή, συνιστά μια Θέση και έχει ένα ιδιαίτερο όνομα και στα νεότερα χφφ, όπως το Α, ένα αντίστοιχο κόκκινο σημάδι: είναι το *Θές και Απόθες*.¹¹² Πρδ. 35-36, 38-41.

Αυτός ο συνδυασμός βρίσκεται ως προωθούν στοιχείο και μόνο σε συγκεκριμένους φθόγγους: π.χ. στους Πρώτους ήχους στους *DEFE F* ή *ahch c*, στους Δευτέρους στους *EFgf G* ή *hcde d*, είναι κι αυτό δηλ. 'τονικός δείκτης'. Το όλον Θές και Απόθες θα πρέπει να έχει διάρκεια 4 χρόνων. Το Θές και Απόθες στην πραγματικότητα προέρχεται από ένα Ανατρίχισμα που βρίσκεται στα αντίστοιχα σημεία σε παλαιότερα χφφ (ΠΒ και στο Η, βλ. πρδ. 35-36, 38-39) σε θέση προωθούντος στοιχείου, το οποίο επεκτάθηκε με την Απόστροφο και το Ολίγον. Έτσι ως Θέση είναι μάλλον κάπως νεότερο. Επίσης, είναι ένα παράδειγμα *διπλασιασμού* της διάρκειας κάποιων μελωδημάτων μέσω της επέκτασής τους στο τέλος τους. Το κόκκινο σημάδι του υπάρχει, περίπου, στην Chartres ως ένα από τα 'Γρονθίσματα', όχι όμως απαραίτητα με την ίδια σημασία.

γ) με μια *επί πλέον Υπορροή* στο τέλος (πρδ. 42-44). Αυτό θα πρέπει να ερμηνευθεί ως $1/2+1/2+1/3+1/3+1/3$ χρόνοι, δηλ. 2 χρόνοι συνολικά, ή με τον καλλωπισμό που αναφέρθηκε για τον πρώτο χρόνο και πιθανές μικροπαραλλαγές στις διάρκειες του δεύτερου χρόνου ($1/2+1/4+1/4$). Τα παραδείγματα μπορούν να επιβεβαιώσουν αυτή την ερμηνεία. Ο κώδ. Α έχει το επεκτεταμένο Ανατρίχισμα στους *cdedc*. Ο D έχει τον συνδυασμό Διπλή-Βαρεία, με Κέντημα και Ελαφρόν στη Βαρεία (το όλον στους *cec*). Έτσι, στο επεκτεταμένο Ανατρίχισμα του Α τα Κεντήματα 'γεμίζουν' το διάστημα *c-e* και η Υπορροή 'γεμίζει' το διάστημα *e-c*. Όπως θα δειχθεί, ο συνδυασμός Διπλή-Βαρεία έχει διάρκεια 2 χρόνων.

¹¹² Το σημάδι είναι ένα από τα Chartres 'Γρονθίσματα' (βλ. Floros 1970 1:268-269), το οποίο επανέρχεται, όπως π.χ. και το Επέγεγμα, στην σημειογραφία μετά την κατάργηση της Chartres τον 11^ο αι. Για το ότι και το Ανατρίχισμα με την Απόστροφο μπορεί να ονομαστεί 'Θές και Απόθες', βλ. προηγουμένως στα περί Αποδέρματος.

Άλλες μορφές

Μια άλλη μορφή Ανατριχίσματος, που δεν συναντάται τακτικά, αλλά απεικονίζεται σε κάποιους πίνακες σημαδιών, είναι ένα Ανατριχίσμα με τα Κεντήματα κάτω από την Οξεία και την Παρακλητική από πάνω τους. Αυτό θα πρέπει να θεωρηθεί μάλλον ως μια 'ημίφωνη' εκδοχή της μορφής του Ανατριχίσματος που έχει τα Κεντήματα πάνω από την Οξεία. Εάν η τελευταία αυτή μορφή έχει τις διάρκειες $1+1/2+1/2$ χρόνοι, τότε το Ανατριχίσμα με Παρακλητική θα συνίσταται από έναν απλό φθόγγο (1 χρόνου) συν το μέλος της Παρακλητικής (1 χρόνος) και το όλον θα έχει πάλι 2 χρόνους. Μπορεί επίσης να θεωρηθεί ως μια ημίφωνη μορφή του Ενειλητικού Αναστάματος. Ένα παράδειγμα (με μαύρη Παρακλητική) είναι στο στιχηρό *Εθαυματούργησε Χριστέ* (πρδ. 32). Ο κώδ D έχει ένα Δύο με δίφωνη ανάβαση. Ένα παράδειγμα, που δίνεται μάλλον ως παραλλαγή με μια κόκκινη Παρακλητική, βρίσκεται στο A 218r (βλ. Παρακλητική πρδ. 65). Αναφέραμε επίσης στην Παρακλητική και τα παραδείγματα με μαύρη Παρακλητική και Υποροή (βλ. εδώ πρδ. 30-31 και Παρακλητική πρδ. 66-67). Με όσα είπαμε για το Ανατριχίσμα, η ερμηνεία που δώσαμε εκεί γίνεται περισσότερο κατανοητή.

Άλλη μια μορφή, που συναντάται κυρίως σε ΠΒ πηγές (βλ. πρδ. 50, 56-61) και ελάχιστα στις παλαιότερες ΜΒ (π.χ. H, D) και καθόλου στις νεότερες (π.χ. G, A), είναι η μορφή με δύο Οξείες αντί Οξείας-Κεντημάτων ή Κεντημάτων Οξείας.¹¹³ Την συναντήσαμε ήδη παραπάνω στο πρδ. 21. Απ' αυτό το παράδειγμα συμπεραίνεται ότι οι διάρκειές του είναι $1+1/2+1/2$. Αν και στα άλλα παραδείγματα αντιστοιχεί και σε Ανατριχίσμα με τα Κεντήματα κάτω από την Οξεία (με διάρκειες $1/2+1/2+1$), οι διάρκειες $1+1/2+1/2$ φαίνονται να επιβεβαιώνονται από το πρδ. 61, του οποία η μεταγραφή στην ΜΒσημ είναι μάλλον πάντα με Ενειλητικόν Ανάσταμα.¹¹⁴

Τέλος, θα πρέπει να αναφέρουμε και τις δυο μορφές Ανατριχίσματος (Iα, Iβ) χωρίς την Διπλή και συχνά με ένα Γοργόν πάνω από το πρώτο φωνητικό σημάδι, τις οποίες αναφέραμε και όταν μιλούσαμε για τα Κεντήματα και το Γοργόν. Αυτές αποδεικνύονται εναλλάξιμες με ένα σημάδι συν Κεντήματα ή Οξεία ή Πεταστή 2 φωνών με Γοργόν. Μια τυπική περίπτωση, όπως είπαμε, είναι η στερεότυπη αρχή των στιχηρών του πλ. Β' που αρχίζουν με *Σήμερον* στον κώδικα D, τα οποία χρησιμοποιούν όλες αυτές τις μορφές. Μπορούν να βρεθούν επίσης στα Εωθινά στον κώδ. A. Είναι προφανές ότι μπορούμε να ονομάσουμε αυτές τις μορφές 'Σύντομον Ανατριχίσμα' και ότι η διάρκειά τους είναι 1 χρόνος: $1/3+1/3+1/3$ και για τις δυο ή $1/4+1/4+1/2$ για γι' αυτήν που έχει τα Κεντήματα κάτω από την Οξεία και $1/2+1/4+1/4$ για γι' αυτήν που τα έχει πάνω από την Οξεία. Το σύντομο Ανατριχίσμα (συνήθως αυτό με τα Κεντήματα κάτω από την Οξεία) είναι μέρος του Αντικουντίσματος (μορφής του Πιάσματος, βλ. Πίεσμα) και μπορεί επίσης να βρεθεί συχνά στο Ψαλτικό. Βλ. πρδ. εδώ 45-47, βλ. και Γοργόν πρδ. 3, πρβλ πρδ. 1-2, και Κεντήματα πρδ. 28, πρβλ. πρδ. 26-27.

¹¹³ Πολύ σύντομη αναφορά βλ. και στον Floros 1970 I:205, 216.

¹¹⁴ Μπορεί σπανιότερα να εμφανιστεί και με Ανάσταμα 2-φθόγγο, με Πεταστή 2 φωνών. Το στιχηρό του πρδ. 61 είναι στην Chartres. Τα ΜΒ χφφ που συμβουλευτήκαμε έχουν άλλη γραμμή κι έτσι η μεταγραφή στην ΜΒσημ είναι δική μας.

8.4.6. Διπλή με Βαρεία

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 259-261]

Η Διπλή με Βαρεία σε μία συλλαβή είναι ένας ΠΒ συνδυασμός.¹¹⁵ Βλ. πρδ. 8-13. Στην ΜΒσημ, απλώς αποδίδονται στην Διπλή και την Βαρεία τα ακριβή τους διαστήματα, με τον πρώτο φθόγγο της Βαρείας να είναι πάντα ανάβαση. Ο πρώτος φθόγγος της Βαρείας μπορεί να φέρει και Κλάσμα. Έτσι ο συνδυασμός παίρνει διάφορες μορφές: με Κέντημα και Ελαφρόν να συνιστούν την ομάδα της Βαρείας, όπως π.χ. στο Α 79ν (*aca*) στο πρδ. 2· με Ολίγον και Ελαφρόν ως ομάδα Βαρείας, όπως π.χ. στο Α 80r (*hca*) στα πρδ. 1, 5-11. Στο Α 181ν (πρδ. 3) ο πρώτος φθόγγος της Βαρείας είναι μια τριφωνία ψηλότερα, ενώ στο Κουτλουμούσι 412, φ 412 (πρδ. 4)¹¹⁶ ο δεύτερος φθόγγος της Βαρείας είναι μόνο 1 φωνή χαμηλότερα. Γενικώς πάντως, ο πρώτος φθόγγος της Βαρείας είναι πάντα ψηλότερος από τον φθόγγο της Διπλής. Ο συνδυασμός δηλ. περιέχει αυτή την γενική διαστηματική σχέση.¹¹⁷

Η σύγκριση Θέσεων και προσομοίων δείχνει ότι ο συνδυασμός έχει διάρκεια 2 χρόνων και διαιρείται σε δύο συλλαβές με ένα απλό σημάδι (π.χ. Ολίγον) χωρίς Διπλή στην μία συλλαβή και μια Βαρεία στην άλλη, δηλ. 1 χρόνο για κάθε συλλαβή. Πρδ. 2-4 Στο πρδ. 5 ο συνδυασμός παρουσιάζεται ως μια παραλλαγή μιας Διπλής ή Δύο Αποστρόφων.¹¹⁸ Το ίδιο συμβαίνει και στα πρδ. 8, 10, 13. Έχουμε ήδη μιλήσει για τέτοιες παραλλαγές. Στο πρδ. 4 είναι ισοδύναμος με Ανατρίχισμα, στο πρδ. 6 με Ανάσταμα και στο πρδ. 12 με Δύο. Αυτά είναι επί πλέον ενδείξεις για την διάρκεια 2 χρόνων της Διπλής-Βαρείας.

Ο συνδυασμός ακολουθείται από ανάβαση και αυτό τον διακρίνει από άλλους συνδυασμούς που μπορούν να έχουν το ίδιο αποτέλεσμα πάνω στην συλλαβή, όπως το Δύο επεκταταμένο με Απόστροφο ή το 3-φθογγο ανιόν Ξηρόν Κλάσμα κλπ. Επίσης, ο πρώτος φθόγγος της Βαρείας μπορεί να είναι περισσότερο από 1 φωνή ψηλότερα, πράγμα που μπορεί να συμβεί με το Δύο, αλλά όχι με το Ξηρόν Κλάσμα. Επί πλέον, το διάστημα μεταξύ του δεύτερου και του τρίτου φθόγγου δεν μπορεί να είναι 2 φωνών σ' αυτούς του τελευταίους συνδυασμούς. Έτσι, η Διπλή-Βαρεία έχει την δική της ορθογραφία, που εξαρτάται από το μελωδικό περιβάλλον, και ένα ευρύτερο σύνολο από διαστηματικές σχέσεις των φθόγγων της, αλλά όχι μια διαφορετική ρυθμική μορφή από άλλους συνδυασμούς.

Εάν ο πρώτος φθόγγος της Βαρείας είναι 2 φωνές ψηλότερα από τον πρώτο φθόγγο του συνδυασμού, γράφεται δηλ. με Κέντημα, και το δεύτερο σημάδι της είναι Απόστροφος, ο φθόγγος μεταξύ του σημαδιού με την Διπλή και των Κεντημάτων μπορεί να ψαλεί ως περαστικός φθόγγος. Έτσι ο συνδυασμός γίνεται ισοδύναμος με ένα Ανατρίχισμα με Απόστροφο στο τέλος ('Θες και Απόθες') και μπορεί να αντικατασταθεί από αυτό (βλ. πρδ. 4 και πρβλ. Ανατρίχισμα πρδ. 33-39). Εάν ο πρώτος φθόγγος της Βαρείας είναι 2 φωνές ψηλότερα και το δεύτερο σημάδι της είναι Ελαφρόν, το Ελαφρόν μπορεί να αντικατασταθεί από Υπορροή και το όλον

¹¹⁵ Ένα Κέντημα μπορεί να προστεθεί στη Βαρεία. Βλ. Floros 1970 I:207-208.

¹¹⁶ Βλ. Strunk 1977:79.

¹¹⁷ Εάν η Βαρεία αρχίζει με κατάβαση ή ισότητα χρησιμοποιείται το Πίεσμα ή άλλα σημάδια για το ίδιο ρυθμικό σχήμα. Μια σπάνια Διπλή-Βαρεία με Ίσον ως πρώτο σημάδι της Βαρείας βλ. ωστόσο στο Πίεσμα, πρδ. 43. Ίσως αυτή η περίπτωση να δείχνει ότι το 2-φθογγο Πίεσμα μπορούσε πιθανόν να εκτελεστεί και με τις διάρκειες $1\frac{1}{2} + 1\frac{1}{2}$ στους φθόγγους του.

¹¹⁸ Η χρονική ισοδυναμία του Δύο και του Κρατήματος, που συναντώνται σ' αυτή την Θέση, έχει ήδη δειχθεί παραπάνω.

γίνεται ισοδύναμο με την μορφή του επεκτεταμένου Ανατριχίσματος που ήδη περιγράφηκε παραπάνω.

8.4.7. Δύο Απόστροφοι με Βαρεία

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 262-263]

Ένας συνδυασμός εντελώς ανάλογος με την Διπλή-Βαρεία είναι οι Δύο Απόστροφοι με Βαρεία.¹¹⁹ Η Βαρεία κι εδώ μπορεί να φέρει το Κλάσμα. Όπως με την Διπλή-Βαρεία, έτσι και οι Δύο Απόστροφοι-Βαρεία μπορούν να ακολουθούνται μόνο από ανάβαση. Είναι έτσι ρυθμικά, αλλά όχι ορθογραφικά, ισοδύναμη με το Απέσω Έξω με Απόστροφο ή με το Ανατριχίσμα με Απόστροφο, ακριβώς όπως η Διπλή-Βαρεία.

Σε μερικές Chartres πηγές, όπως το χφ L₃ στο πρδ. 11, οι Δύο Απόστροφοι-Βαρεία μπορούν να γραφούν αντί του Απέσω Έξω (ή Δύο ή Ξηρού Κλάσματος) σε μερικές Θέσεις, παρόλο που ακολουθεί κατάβαση. Κάτι τέτοιο δεν γράφεται στις MB πηγές.

Το ότι ο συνδυασμός έχει διάρκεια 2 χρόνων είναι φανερό από την διαίρεσή του σε δύο συλλαβές ως μιας απλής Αποστροφού και μιας ομάδας Βαρείας, όπως μπορεί να παρατηρηθεί στα παραδείγματα που έχουν συλλεγεί από το κώδ. G (πρδ. 3-5).

Όπως η Διπλή-Βαρεία, κι αυτός ο συνδυασμός μπορεί να αντικαταστήσει την Διπλή ή τις Δύο Αποστροφούς. Σ' αυτή την περίπτωση εμφανίζεται ως ένας καλλωπισμός του απλού φθόγγου 2 χρόνων αυτών των σημαδιών. Αυτό μπορούμε να το δούμε π.χ. κατά την σύγκριση των μορφών μιας Θέσης στα πρδ. 1-2. Ως μελωδική, αλλά ισόχρονη, παραλλαγή εμφανίζεται και ισοδύναμη με το Απέσω Έξω (2 χρόνοι). Βλ. πρδ. 6-8 (στο χφ H η Βαρεία και η ομάδα της γράφονται πάνω από τις Δύο Αποστροφούς).

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το πρδ. 10. Η Βαρεία στον συνδυασμό στο D έχει Κέντημα και Ελαφρόν. Στο A έχει γραφεί ο φθόγγος μεταξύ του πρώτου φθόγγου του συνδυασμού και του φθόγγου του Κεντήματος ως Κεντήματα με Γοργόν, γεμίζοντας έτσι το διάστημα των 2 φωνών. Οι τρεις πρώτοι φθόγγοι θα μπορούσαν λοιπόν να γραφούν με ένα Ανατριχίσμα (το οποίο βρήκαμε ως ισοδύναμο με τον εντελώς ανάλογο συνδυασμό Διπλή-Βαρεία). Ωστόσο ένα Ανατριχίσμα επεκτεταμένο με Ελαφρόν δεν εμφανίζεται, παρά μόνον αν το Ελαφρόν αντικατασταθεί με Υποροή, μια μορφή Ανατριχίσματος που έχουμε περιγράψει. Έτσι, εδώ γράφεται ως ομάδα Κεντημάτων+ομάδα Βαρείας, χωρίς τις Δύο Αποστροφούς, οι οποίες θα δήλωναν άμεσα την διάρκεια της όλης συλλαβής.

8.4.8. Απέσω Έξω

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 264-266]

Το Απέσω Έξω είναι εντελώς αντίστοιχο και ισοδύναμο με το Δύο. Αντί της Διπλής, έχουμε εδώ τις Δύο Αποστροφούς που είναι ταυτόχρονα φωνητικό σημάδι και Αργία. Το Απέσω Έξω, ως συνδυασμός απλής Αποστροφού και Οξείας, ήταν ήδη παρόν στην Εκφωνητική σημειογραφία. Είναι πιθανόν ότι είχε μια παρόμοια σημασία, δηλ. το κώλον θα άρχιζε από ένα χαμηλό φθόγγο και θα προχωρούσε σε ψηλότερους φθόγγους μέσα στην 'εκφωνητική κλίμακα'. Είναι παρόν και στα δύο συστήματα ΠΒ σημειογραφίας, αλλά τώρα με Δύο Αποστροφούς.¹²⁰ Όπως και με το Δύο, τα ακριβή διαστήματα που υπονοούνταν και για τις Δύο Αποστροφούς και για την Οξεία δεν γράφονταν. Οι Δύο Απόστροφοι μπορούσαν να δείχνουν ισότητα ή κατάβαση, αλλά ακόμα και ανάβαση. Στη ΜΒσημ το κατιόν διάστημα έγινε ακριβές,

¹¹⁹ Για τον συνδυασμό στην ΠΒσημ βλ. Floros 1970 I:215-216.

¹²⁰ Για το ΠΒ Απέσω Έξω βλ. Floros 1970 I:214-215.

αλλά στις υπόλοιπες περιπτώσεις το Απέσω Έξω δεν μπορούσε να διατηρηθεί, διότι οι Δύο Απόστροφοι είχαν και διαστηματική και χρονική αξία. Έτσι το Απέσω έξω αντικαταστάθηκε από το Δύο με Ίσον ή Ολίγον (μόνο του ή με τα Πνεύματα). Πρδ. 1-2, 4-5

Αυτό και μόνο μπορεί να είναι μια ένδειξη για την ίδια σημασία, την ίδια διάρκεια και τις ίδιες ρυθμικές λεπτομέρειες του Δύο και του Απέσω Έξω. Έτσι, μπορούν επίσης να παρουσιάσουν και τις ίδιες επεκτάσεις: την προσθήκη στην Οξεία Κλάσματος ή Αποστροφού ή και των δύο.

Η διάρκεια 2 χρόνων του Απέσω Έξω μπορεί να επιβεβαιωθεί περαιτέρω μέσω των συγκρίσεων Θέσων και προσομοίων, όπου το Απέσω Έξω αντιστοιχεί σε μια απλή Απόστροφο και μια απλή Οξεία (ή Ολίγον, αν ακολουθεί Ίσον ή ανάβαση) με τα κατάλληλα διαστήματά τους φυσικά. Πρδ. 9-10

Συνεπώς, έχει διάρκεια 2 χρόνων, 1+1. Αυτό επιβεβαιώνεται επίσης, με έναν άλλο τρόπο, π.χ. στους προσόμοιους Ειρμούς, 2ΣΤε και στο Προσόμοιο 29B, όπου αντιστοιχεί σε Δύο Αποστροφούς, και στους Ειρμούς 2He, όπου αντιστοιχεί σε ένα σημάδι με Διπλή. Η επέκταση με Απόστροφο, με ή χωρίς επί πλέον Κλάσμα, μπορεί να βρεθεί στους Ειρμούς 2Δβ, 2Εε, 2Ζδ, 2Θε και στα Προσόμοια 23K και στο πρδ. 11. Αυτές οι επεκτάσεις είναι ισοδύναμες με τις αντίστοιχες επεκτάσεις του Δύο. Στους Ειρμούς 2Θε (διαφορετική κατάληξη, όμως ίδιος ρυθμός) η επεκτεταμένη μορφή είναι ισοδύναμη με ένα σημάδι με Διπλή. Το Απέσω Έξω μπορεί επίσης να είναι χρονικά ισοδύναμο με το συνδυασμό Δύο Απόστροφοι-Βαρεία (βλ. παραπάνω) και με Ξηρόν Κλάσμα.

Σε παλαιότερες (μάλλον) πηγές μπορεί καμιά φορά να βρεθεί γραμμένο ως απλή Απόστροφος+Οξεία (βλ. πρδ. 6-8). Ένας τέτοιος συνδυασμός, όχι ευρέως χρησιμοποιούμενος βέβαια, υπήρχε στην ΠΒσημ, γραφόμενος αντί Αποστροφού-Κεντημάτων, αλλά σε μερικές περιπτώσεις και αντί Απέσω Έξω.¹²¹ Εξαιτίας της απλής Αποστροφού και της αντιστοιχίας με Απόστροφο-Κεντήματα στην ΠΒσημ θα μπορούσε να σκεφτεί κανείς μια πιο σύντομη διάρκεια (1 χρόνου). Μάλιστα, μια ομάδα ενός απλού σημαδιού καταβάσεως και Οξείας έχουμε ήδη βρει ως τμήμα μορφών π.χ. του Πιάσματος. Όμως αυτές οι ομάδες φέρουν συνήθως και Γοργόν (ή γράφονται και με Κεντήματα) και δεν μπορεί να γίνει σύγχυσή τους με το Απέσω Έξω. Το ότι στην περίπτωση που εξετάζουμε εδώ πρόκειται για Απέσω Έξω και ότι η διάρκεια είναι 2 χρόνοι, φαίνεται από την αντιστοιχία με τα νεότερα χφφ, που έχουν πάντα Απέσω Έξω εκεί (πρδ. 6-7) και από την αντιστοιχία με άλλους συνδυασμούς 2 χρόνων (πρδ. 8).

Καμιά φορά συναντάται και με Γοργόν στην Οξεία του και τότε οι διάρκειες των φθόγγων του θα πρέπει να είναι $1\frac{1}{2}+1/2$ (πρβλ. με αυτή τη δυνατότητα για το Δύο), κάτι που θα μπορούσε να ισχύει ως *δυνατότητα* εκτέλεσης και για την περίπτωση έλλειψης του Γοργού, όπως στα πρδ από το ΙΑ' και το ΣΤ' Εωθινό (πρδ. 12-13), όπου ο κώδ. D περιλαμβάνει το Γοργόν, ενώ ο Α όχι. Μια απλή και φυσική εξήγηση αποκτούν αυτές οι διάρκειες στην σύγκριση του πρδ. 14 από τα χφφ Manchester Greek 6¹²² και Α: ο σύντομος φθόγγος της Οξείας με Γοργόν είναι διαβατικός φθόγγος που 'γεμίζει' το διάστημα της 2φωνης ανάβασης.

¹²¹ Βλ. Floros 1970 I:141, 338. Στα αρχαϊκά (σε Coislin I) ειρμολόγια P(=Patmiacus 55, βλ. περιγραφή αυτόθι, σ. 64-65) και Lg(=Petropolitanus graecus 557, βλ. περιγραφή αυτόθι σ. 64) και στο Chartres στιχηράριο L₃(=Laurensis Γ.67, βλ. περιγραφή αυτόθι σ. 53-54), καθώς και σε κάποια στιχηρά με ανάμεικτη (Coislin και Chartres) σημειογραφία στο τελευταίο χφ.

¹²² Βλ. Γιαννόπουλος 2008:353.

8.4.9. Κύλισμα (Λαιμός, Τίναγμα)

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 267-273]

Μια ειδική επέκταση του Δύο και του Απέσω Έξω αποτελεί ο σχηματισμός του Κυλίσματος (μορφή Α). Ένα ειδικό σημάδι, το Κύλισμα, χρησιμοποιείται, για να την δηλώσει. Στο χφ Α αυτό το σημάδι τίθεται στην πραγματικότητα σε δύο σχηματισμούς και έτσι μπορούμε να μιλήσουμε για δύο μορφές του Κυλίσματος:

Η *Μορφή Α* δεν είναι παρά το σύνηθες Δύο ή το Απέσω Έξω, που βρίσκεται συνήθως στο τέλος του κώλου και αποτελεί μια σύνδεση, μια 'γέφυρα', με το επόμενο κώλον, ένα προωθούν στοιχείο. Ο τελευταίος φθόγγος του κώλου, που φέρει την Διπλή ή τις Δύο Αποστρόφους, επεκτείνεται μέσω μιας Οξείας (απλής ή με Κλάσμα), πάντα 1 φωνής¹²³ και το επόμενο κώλον αρχίζει πλέον με κατάβαση 2 φωνών (σπανίως 3 φωνών), ή επεκτείνεται μέσω μιας Οξείας (απλής ή με Κλάσμα) και Απόστροφο και το επόμενο κώλον αρχίζει με Απόστροφο. Το Κύλισμα γράφεται ως στενογραφικό σύμβολο κάτω ή πάνω από την Οξεία. Η *Μορφή Α* παρουσιάζεται με δύο υπο-μορφές (στενογραφική και αναλυτική, βλ. παρακάτω). Βλ. εδώ λίγο-πολύ σε όλα τα παραδείγματα.

Η *Μορφή Β* είναι ένας σχηματισμός που συνίσταται από μια ομάδα Βαρείας και μια Πεταστή (με μια επί πλέον Απόστροφο μερικές φορές), όπου και οι δύο βρίσκονται στην ίδια συλλαβή. Το Κύλισμα τίθεται μερικές φορές, στο χφ Α και όχι στα παλαιότερα, ως κόκκινη (συνήθως) υπόσταση ή υπέρσταση.¹²⁴ Αυτή η μορφή προέρχεται από τον παλαιότερο συνδυασμό Βαρεία-Οξεία ή από το Σείσμα II, συνδυασμούς που έχουν σχέση, ή και συμπίπτουν σημασιολογικά, με τις συνενώσεις Βαρείας και Οξείας, δηλ. τα Chartres Τίναγμα και Λύγισμα. Το ίδιο το Λύγισμα μπορεί να τεθεί ως υπέρσταση στην *Μορφή Β* αντί του Κυλίσματος και ένα Κύλισμα που μοιάζει γραφικά με Λύγισμα μπορεί να βρεθεί επίσης και στην *Μορφή Α*.¹²⁵ Αυτό δείχνει ότι και το σημάδι Κύλισμα είναι μια συνένωση Βαρείας και Οξείας. Κατά την έρευνα του Floros, το Κύλισμα είναι σημάδι της Coislin σημειογραφίας, κάπως νεότερο από άλλα σημάδια της, και προέρχεται όντως από τα Chartres Λύγισμα και Τίναγμα. Άρα οι δύο μορφές σχετίζονται με κάποιο τρόπο, έστω κι αν αυτό δεν φαίνεται εκ πρώτης όψεως.

Πρδ. Βλ. Πίεσμα 54, 56, Ανάσταμα 11, Σείσμα 48-50, Αντικένωμα 18-19, Βαρεία-Οξεία 17-18, Τρομικόν 1, Κρατημοϋπόρροον 14, Κρατημοκαταβαζοανάβασμα 22.

Η *Μορφή Α* παράγεται σαφώς από το Δύο ή το Απέσω Έξω. Αυτό είναι φανερό από την ίδια την μορφή του όλου σχηματισμού, αλλά προκύπτει και από την σύγκριση των εμφανίσεών της μέσω των ΠΒ και ΜΒ χφφ. Η αντίστοιχη Chartres μορφή του σχηματισμού είναι ένα Δύο ή Απέσω Έξω με μια Οξεία που φέρει μια

¹²³ Μια εξαίρεση, με ανάβαση 2 φωνών, σημειώνεται στην Alexandru 2000:331 (Α, φ.15r).

¹²⁴ Το ότι αυτός ο σχηματισμός πρέπει να έχει σχέση με το Κύλισμα, παρόλο που αυτό δεν τίθεται σ' αυτόν στα παλαιότερα χφφ, μπορεί να φανεί ίσως και από τις ανάλογες περιπτώσεις του Επεγέρματος και του Θές και Απόθες, τα οποία τίθενται στο χφ Α, και όχι στα παλαιότερα χφφ, ακόμα και σε περιπτώσεις που αντιστοιχούν σε δύο συλλαβές. Άρα, για να τίθεται το Κύλισμα στον σχηματισμό της *Μορφής Β*, πρέπει να έχει σχέση με το Κύλισμα της *Μορφής Α*, το οποίο είναι παλαιότερο.

¹²⁵ Περί του Κυλίσματος, βλ. Floros 1970 I:208-213. Περί της Βαρείας-Οξείας, του Λυγίσματος και Τινάγματος, Floros 1970 I:234-237. Περί της στενής σχέσης ή και ταυτότητας του Κυλίσματος, του Λυγίσματος και του Αντικενωκυλίσματος, βλ. Alexandru 2004 (βλ. και Alexandru 2000:324, όπου η δική μας *Μορφή Β* δίνεται ως 'Αντικενωκύλισμα', με υπερστάσεις βέβαια τα σημάδια Κύλισμα και Λύγισμα). Η Alexandru αποκαλεί 'Κύλισμα' μόνο την δικιά μας μορφή Α. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι ο ΥΒ σχηματισμός που φέρει το όνομα του Λυγίσματος σε πίνακες σημαδιών είναι στην πραγματικότητα η *Μορφή Α* του Κυλίσματος.

παχειά σημειακή 'κεφαλή' (βλ. π.χ. κώδ. L₂, L₃ στα πρδ.). Αυτό το είδος Οξείας είναι ο 'Λαιμός' του πίνακα των Μελωδημάτων.

Πρδ. εδώ 2-13, Δύο 8, Ανάσταμα 43, Διπλή-Βαρεία 11, Απέσω-Έξω 1

Ο Λαιμός δεν παρουσιάζεται στα παλαιότερα στάδια της Chartres. Απ' όσο μπορέσαμε να ερευνήσουμε, παρουσιάζεται, ως συνδυασμός με την Διπλή ή τις Δύο Αποστρόφους, σε τέλος κώλου κυρίως (εκτός από 1-2 περιπτώσεις που είναι στην αρχή ή στο μέσον και από ελάχιστες περιπτώσεις που παρουσιάζεται ο Λαιμός μόνος του στο μέσον κώλου. Βλ. παρακάτω). Έτσι, φαίνεται ότι το απλό Δύο ή Απέσω Έξω, κυρίως όταν βρισκόταν στο τέλος κώλου, άρχισε να καλλωπίζεται με κάποιο τρόπο. Ένας τέτοιος καλλωπισμός θα μπορούσε να είναι κάτι 'φυσικό' γι' αυτά τα σημεία και θα ήταν προφανώς προαιρετικός. Αυτό είναι φανερό, διότι η μορφή A που βρίσκεται σε ένα χφ σε ένα συγκεκριμένο σημείο ενός συγκεκριμένου μέλους δεν παρουσιάζεται πάντα στο ίδιο σημείο του ίδιου μέλους σε ένα άλλο χφ. Αυτό ισχύει και για ΠΒ και για ΜΒ χφφ. Γίνεται επίσης φανερό από το γεγονός ότι ένα άλλο χφ μπορεί να έχει μόνο την Διπλή ή τις Δύο Αποστρόφους, δηλ. να μην περιλαμβάνει ένα προωθούν στοιχείο ή να περιλαμβάνει κάποιο άλλο και όχι το Κύλισμα.¹²⁶ Αυτός ο προαιρετικός χαρακτήρας της μορφής A του Κυλίσματος δείχνει ότι αυτό δεν μπορεί ίσως να επηρεάσει τον ρυθμό (με την έννοια ενός πιθανού μουσικού μέτρου), ούτε το ποιητικό μέτρο (βλ. Προσόμοια 23E για μια περίπτωση εξαίρεσης).

Πρδ. 4, 10, 12, 13, 18, Ανάσταμα 18, 43

Όμως, όπως ήδη είπαμε, το Κύλισμα μορφής A παρουσιάζεται και στο μέσον κώλου, κοντά στην κατάληξη. Επειδή δεν βρήκαμε και τόσο τον Λαιμό (εκτός από 2 περιπτώσεις, πρδ 5, ίσως και το Ανατρίχισμα 9) σε τέτοια σημεία, υπάρχει όμως περισσότερες φορές το Κύλισμα, θα πρέπει ίσως να υποθέσουμε ότι η επέκταση της χρήσης αυτού του καλλωπιστικού σχηματισμού είναι νεότερη και συνδέεται περισσότερο με την σημ. Coislin, από την οποία πέρασε και στην ΜΒ.

Πρδ. 6-7, 9, 11, 19, 20, 21, 25-26, 29

Και σ' αυτά τα σημεία η χρήση του καλλωπισμού είναι προφανώς προαιρετική, όπως φαίνεται στα παραδείγματα.

Τώρα, όπως έχουμε πει, η μορφή A εμφανίζεται με δύο υπο-μορφές. Αυτές είναι η στενογραφική που αναφέραμε ήδη και μια άλλη, αναλυτική. Μπορούμε να τις ονομάσουμε 'μικρό' και 'μεγάλο' Κύλισμα αντίστοιχα. Στην αναλυτική μορφή, η Οξεία του Δύο ή του Απέσω Έξω έχει αντικατασταθεί από ένα σύνολο σημάδιων: δύο Οξείες και μιαν Απόστροφο, γραμμένες πάνω από το σημάδι Κύλισμα, ένα Ελαφρόν, γραμμένο από κάτω, και στο τέλος ένα Ολίγον ή μια Πεταστή ή ένα συνδυασμό αυτών με τα Κεντήματα.¹²⁷ Η αρχική Διπλή στο πρώτο σημάδι του σχηματισμού ή οι Δύο Απόστροφοι παραμένουν, αν και στον κώδ. D η Διπλή καμιά φορά απουσιάζει. Βλ. πρδ. 20, 22-24, 27 (όλα στο τέλος κώλου. Στο 20 το σε μέσον κώλου έχει Διπλή), Δύο πρδ. 8.

Ο προαιρετικός χαρακτήρας του όλου στολιδίου που εκπροσωπεί το Κύλισμα είναι ίσως περισσότερο εμφανής στην στενογραφική μορφή, καθώς αυτή είναι γραφικά ταυτόσημη με το Δύο ή το Απέσω Έξω. Και η στενογραφική και η αναλυτική μορφή βρίσκονται συνήθως στο τέλος του κώλου, αλλά περιστασιακά και

¹²⁶ Βλ. Floros 1970 I:212-213. Οι Σλαβικές πηγές επίσης συνήθως παραλείπουν το αντίστοιχο σημάδι, *Pauk Velikyj*. Βλ. επίσης Raasted 1966a.

¹²⁷ Η και Οξεία με Κλάσμα, όπως π.χ. στο Ψάχος 41.

στο μέσον καταλήξεων, αντικαθιστώντας σ' αυτές τις περιπτώσεις ένα Δύο ή ένα Δύο με Κλάσμα (ισοδύναμο επίσης με Ξηρόν Κλάσμα).¹²⁸

Η διάρκεια του Δύο και του Απέσω Έξω, από τα οποία παράγεται ο σχηματισμός του Κυλίσματος, έχει ήδη προσδιοριστεί στους 2 χρόνους. Κρίνοντας από τον αριθμό των φθόγγων που υπάρχουν στο 'μεγάλο' Κύλισμα, θα πρέπει να συμπεράνουμε ότι η διάρκεια του όλου σχηματισμού πρέπει να είναι μεγαλύτερη των 2 χρόνων. Η ακριβής διάρκεια θα πρέπει να εξαχθεί από μερικές σκέψεις πάνω στον ρυθμό και σε ένα φαινόμενο που φαίνεται να συνέβη σε μερικές περιπτώσεις μελωδημάτων πρόκειται για τον διπλασιασμό, με διάφορους τρόπους, της διάρκειας ενός μελωδήματος 2 χρόνων. Αυτή η διαφορά μπορεί να ανιχνευθεί σε διάφορα μελωδήματα σε μια σύγκριση ΠΒ με ΜΒ χφφ και έχουμε ήδη δει τέτοιες περιπτώσεις. Θα δώσουμε ένα ακόμη παράδειγμα που σχετίζεται περισσότερο με την περίπτωση του Κυλίσματος. Από όσα έχουμε πει μέχρι τώρα για την σχέση της σύνθεσης των Συνθέτων τόνων προς την ρυθμική τους αξία (διάρκεια), μπορούμε να συμπεράνουμε (ή να πιθανολογήσουμε) ότι π.χ. το ΠΒ σημάδι Κρατημοκατάβασμα (Κράτημα+Κατάβασμα) θα πρέπει να έχει διάρκεια 2 χρόνων. Ωστόσο, ενώ εμφανίζεται πράγματι μεταγραμμένο στην ΜΒσημ κατά έναν τρόπο, που η διάρκειά του μπορεί να επιβεβαιωθεί ως 2 χρόνοι, σε μερικές περιπτώσεις εμφανίζεται συστηματικά μεταγραμμένο στην ΜΒσημ ως ένα μελωδήμα διάρκειας 4 χρόνων (βλ. Ομαλόν και Τρομικόν). Το ίδιο συμβαίνει με το ΠΒ Καταβατρομικόν: στην ΜΒσημ μπορεί να εμφανιστεί ως Ξηρόν Κλάσμα (2 χρόνοι, όπως θα δείξουμε) ή ως Κρατημοκαταβαζοανάβασμα (Κρατημοϋπόρροον+Οξεία) με μια Διπλή στην Οξεία του (4 χρόνοι, όπως θα δειχθεί). Παραδείγματα σαφούς διπλασιασμού είναι περιπτώσεις, όπου το χφ Η διπλασιάζει τις διάρκειες των φθόγγων ενός Ξηρού Κλάσματος στους *αΓα*, (Η 10γ, *Ἀβραμαῖοι παῖδες*) και περιπτώσεις όπου ένα Chartres Κόνδευμα (ισοδύναμο με Πίεσμα, 2 χρόνοι) φέρει το σημάδι Αργόν και μεταγράφεται ως Κράτημα+Δύο Απόστροφος (σύνολο 4 χρόνοι) στην ΜΒσημ (Floros 1970, πρδ. 443). Υπάρχουν επίσης περισσότερα τέτοια παραδείγματα, που θα τα αφήσουμε προς το παρόν. Αυτή η διαδικασία διπλασιασμού φαίνεται να είναι μέρος μιας γενικότερης τάσης για αύξηση της διάρκειας κάποιων μερών των μελών. Οι πιο χαρακτηριστικές περιπτώσεις είναι τα Θέματα. Μια σύγκριση του Θέματος Απλού π.χ. στο Η και στο G δείχνει ότι το G πολύ συχνά δίνει την εκτενέστερη μορφή του,¹²⁹ ενώ το Η την συντομότερη, μολονότι και οι δύο μορφές υπάρχουν σ' αυτά τα χφφ και έχουν επίσης και τα αντίστοιχά τους στις ΠΒ πηγές. Τα ΠΒ σημάδια που παριστάνουν αυτές τις εκτενέστερες μορφές παράγονται από το ίδιο απλό σημάδι, το Θέμα Απλόν, και μπορούν να υποδεικνύουν μια απλούστερη αρχική μορφή του μελωδήματος, από την οποία παρήχθησαν οι εκτενέστερες μορφές. Ο Θεματισμός επίσης εμφανίζεται με μια συντομότερη και μια εκτενέστερη μορφή στο Η,¹³⁰ ενώ το G προτιμά την δεύτερη. Από αυτά τα γεγονότα, μπορούμε να υποπτευθούμε ότι και το Κύλισμα είναι ένα είδος διπλασιασμού της διάρκειας του Δύο ή του Απέσω Έξω, δηλ. ότι πρέπει να έχει διάρκεια 4 χρόνων. Για να το δείξουμε, θα εξετάσουμε μια παράλληλη περίπτωση, όπου η σύντομη μορφή είναι το Δύο ή το ισοδύναμό του Ξηρόν Κλάσμα.

¹²⁸ Στο Ειρημολόγιο Η το Κύλισμα γράφεται, είτε στο μέσον καταλήξεων είτε στο τέλος του κέλου, πάντα στενογραφικά, ως Δύο ή Απέσω Έξω με απλή Οξεία και το σημάδι Κύλισμα ως υπόσταση. Επίσης, αντί 2-φωνης κατάβασης μετά απ' αυτό γράφεται απλή Απόστροφος.

¹²⁹ Βλ. και van Biezen 1968:47.

¹³⁰ Βλ. Floros 1970 I:264-265.

Ας κάνουμε ένα 'παλαιογραφικό πείραμα'. Παίρνουμε το όλο μέλος ενός Δύο με Κλάσμα και Απόστροφο. Έστω ότι το Δύο είναι στους *hca*. Το μέλος του συνίσταται από ένα *h* 1 χρόνου και από 1 χρόνο που περιλαμβάνει τους *cdch*, όπου το *d* είναι ένας ήμιφωνος καλλωπιστικός φθόγγος. Εάν διπλασιάσουμε την διάρκεια του συνόλου, ο ήμιφωνος φθόγγος έχει τώρα αρκετή διάρκεια, για να γίνει ένας κανονικός φθόγγος. Έτσι παίρνουμε ένα μελώδημα που συνίσταται από ένα φθόγγο με Διπλή (2 χρόνοι) και ένα 4-φθογγο σχηματισμό με Ομαλόν ή Τρομικόν.¹³¹ Το όλον θα διαρκεί 4 χρόνους (2+2) και βρίσκεται όντως σε ειρμούς και στιχηρά, ακριβώς εκεί που θα μπορούσε να υπάρχει ένα απλό Δύο (ή με Κλάσμα), ή, με άλλα λόγια, η βάση ενός 'μικρού' Κυλίσματος, όπως φαίνεται καθαρά στο πρδ. 34, όπου το *χφ Saba 83* έχει το Δύο με Κλάσμα (στο *φ. 51γ* επεκτεταμένο με Απόστροφο) και στο πρδ. 33, όπου το *Saba 83* έχει το ισοδύναμο Ανάσταμα και ως παραλλαγή δίνει το μελώδημα με την Διπλή και το Ομαλόν, ενώ το *χφ G* έχει και στις δύο περιπτώσεις το τελευταίο αυτό μελώδημα. Αυτό το εκτενέστερο μελώδημα βρίσκεται συνήθως στη μέση του κώλου, όπως στα πρδ. 33-34 και όπως π.χ. στο *G 33ν*, στην φράση *έν ᾧ τήν ἔχθραν κτείνας*, ακριβώς εκεί όπου ο ΠΒ κώδ. *Paris Coislin 220* έχει ένα συνδυασμό σαν Δύο (Ολίγον με Διπλή, ένα μεμονωμένο Κλάσμα και μια Οξεία με Κλάσμα) ή όπου σίγουρα ένα Δύο με Κλάσμα θα μπορούσε να γράφεται (το *H* έχει Ολίγον, Ξηρόν Κλάσμα και Απόστροφο στο *ch*, ισοδύναμο με ένα 'Δυό-μορφο' Ξηρόν Κλάσμα στο *hch*, και τα δύο 2 χρόνων). Βλ. πρδ. 32. Βλ. και Τρομικόν 7, 9, 10, 11.¹³² Αυτό μας οδηγεί να ερμηνεύσουμε την αναλυτική μορφή *A* του Κυλίσματος με την ίδια αναλογία διαρκειών: η Διπλή θα δίνει ένα φθόγγο 2 χρόνων και τα υπόλοιπα σημάδια θα έχουν όλα μαζί διάρκεια 2 χρόνων. Μ' αυτόν τον τρόπο, το Κύλισμα θα είναι ένας διαφορετικός τρόπος διπλασιασμού του Δύο.¹³³ Αυτό επιβεβαιώνεται στο πρδ. Τρομικόν 11, όπου το *G* έχει τον σχηματισμό του Ομαλού ενώ το *H* Κύλισμα.

Τα σημάδια που συνιστούν το μέλισμα του Κυλίσματος (οι δύο Οξείες και τα υπόλοιπα) θα αντιστοιχούν στην Οξεία με Κλάσμα του Δύο ή του Απέσω Έξω. Η όλη μελωδική κίνηση αυτού του τμήματος θυμίζει έντονα την μελωδική κίνηση της Μορφής *B*, η οποία μπορεί να φέρει το σημάδι Κύλισμα (βλ. παραπάνω) ή το Λύγισμα. Ο 'σκελετός' αυτού του μέρους συνίσταται από μια κατιούσα και μια ακόλουθη ανιούσα κίνηση, με άλλα λόγια, μια κίνηση που μπορεί να περιγραφεί μέσω μιας ομάδας Βαρείας (που περιλαμβάνει δύο σημάδια, Ολίγον με Κλάσμα και Ελαφρόν· ή κίνηση της Βαρείας θα μπορούσε να είναι 'μισό Κύλισμα'), ακολουθούμενη από μια ανιούσα κίνηση που μπορεί να γραφεί ως Οξεία (διότι ακολουθεί κατάβαση). Από την άλλη, η μορφή *B* είναι μια Βαρεία-Οξεία. Μια ομάδα

¹³¹ Δεν έχουμε ακόμη περιγράψει το Ομαλόν και το Τρομικόν, τα οποία συνδέονται με αυτόν τον 4-φθογγο σχηματισμό. Θα δείχθει ότι έχουν διάρκεια 2 χρόνων. Βλ. όμως σ' αυτά που έχουμε πει περί του Γοργού. Επειδή χρησιμοποιούμε συμπεράσματα που δεν τα έχουμε παρουσιάσει ακόμα, η αλήθεια των εδώ λεγομένων θα γίνει περισσότερο φανερή μετά την παρουσίαση κι αυτών. Παρουσιάζουμε εδώ το Κύλισμα, λόγω της παραγωγής του από το Δύο και το Απέσω Έξω.

¹³² Τα παραδείγματα στο Τρομικόν είναι μεταγραφές κυρίως ΠΒ Κρατημοκαταβάσματος. Αυτό μεταγράφεται, όπως φαίνεται στα παραδείγματα με δύο τρόπους: είτε σαν συνδυασμός Κρατημοθορρόου και Οξείας (Κρατημοκαταβαζοανάβασμα, στους φθόγγους *dche*, διάρκειας 2 χρόνων, όπως θα δείξουμε), είτε σαν Διπλή+τον σχηματισμό του Ομαλού ή Τρομικού (συνολικά 4 χρόνων). Ένας ανάλογος σχηματισμός, διάρκειας 4 χρόνων, υπάρχει και στα μέλη του *A* ήχου (βλ. Τρομικόν 3-6), μεταγραφή κι αυτός του Κρατημοκαταβάσματος, όμως στο Τρομικόν 8 αποτελεί ακριβή διπλασιασμό της Βαρείας-Πεταστής του *χφ H*.

¹³³ Μια άλλη συχνή περίπτωση διπλασιασμού ή επέκτασης είναι και το Θεξ και Απόθεξ (από Ανατρίχισμα ή ΠΒ Ενεύλητικόν Ανάσταμα) που ήδη αναφέραμε. Τέτοιες περιπτώσεις πρέπει να είναι επίσης και η μορφή του Ουρανίσματος, που εμφανίζεται στις ΜΒ πηγές, και οι σχηματισμοί Σύρμα και Σταυρός. Το Σύρμα μάλιστα, όπως παρουσιάζεται στον *A* ήχο, ίσως είναι μια περίπτωση εντελώς ανάλογη με το Κύλισμα. Δεν μπορούμε όμως να επεκταθούμε επ' αυτού.

Βαρείας μπορεί να φέρει το Κλάσμα στο πρώτο σημάδι της και η όλη μορφή Β μπορεί όντως να εμφανιστεί με μορφές που περιλαμβάνουν το Κλάσμα.¹³⁴ Έτσι, η αναλυτική εκδοχή της Μορφής Α θα πρέπει να περιλαμβάνει μια εκδοχή της μορφής Β, δηλ. Βαρεία-Οξεία, με Κλάσμα στην ομάδα της Βαρείας, με το στολίδι του Κλάσματος γραμμένο ρητά μέσω των δύο Οξειών και της Αποστρόφου. Επειδή, όπως θα δειχθεί, η Βαρεία-Οξεία έχει διάρκεια 2 χρόνων,¹³⁵ αυτά τα σημάδια, οι δύο Οξείες, η Απόστροφος και το Ελαφρόν, θα πρέπει να ψαλούν μαζί σε 1 χρόνο (άρα ¼ το καθένα), αφήνοντας 1 χρόνο για το Ολίγον (ή Πεταστή ή Πεταστή με Κεντήματα) που ακολουθεί. Επομένως, η όλη αναλυτική Μορφή Α θα είναι ισοδύναμη με ένα σημάδι με Διπλή συν την Μορφή Β, με το όλον σε μία συλλαβή. Μ' αυτόν τον τρόπο, η σχέση του Κυλίσματος προς την κίνηση του Ομαλού, που αναφέρθηκε παραπάνω, θα μπορούσε να γίνει περισσότερο φανερή: η κίνηση του Ομαλού είναι, υπό μίαν έννοια, το 'κατοπτρικό είδωλο' της Μορφής Β (χωρίς το μικρό στολίδι του Κλάσματος) ως προς έναν 'άξονα συμμετρίας' στον φθόγγο της Οξείας του 'μικρού' Κυλίσματος (π.χ. Ομαλόν *cadch*, Μορφή Β *cahc*. Ξεκινώντας από το *c*, το Ομαλόν ανέρχεται και κατέρχεται, ενώ η Μορφή Β κατέρχεται και ανέρχεται).

Η ερμηνεία αυτή φαίνεται να επιβεβαιώνεται ίσως από περιπτώσεις που ο Λαιμός παρουσιάζεται μόνος του σε μια συλλαβή. Στα πρδ. Ανατρίχισμα 55-56 πάνω από τον Λαιμό της κύριας γραμμής έχει γραφεί η Βαρεία-Οξεία (η οποία υπάρχει στα Coislin *χφ Ochrid* και *L₃* και, ως Βαρεία-Πεταστή, στα MB *C₃* και *C₄*). Δεν αποκλείεται αυτό να είναι μια παραλλαγή που διπλασιάζει τις διάρκειες κάποιων συλλαβών και τις καλλωπίζει, όπως μπορεί να θεωρηθεί με την σύγκριση με το *χφ L₂* (οπότε ο Λαιμός να έχει κανονικά διάρκεια 1 χρόνου, όντας απλά μια Οξεία με Κλάσμα που εδώ αντιστοιχεί στην απλή Οξεία του *L₂*), στο πρδ. όμως Σείσμα 10 φαίνεται ίσως πειστικότερα ο Λαιμός να αντιστοιχεί σε Σείσμα II (ισοδύναμο με Βαρεία-Οξεία). Επίσης, στο πρδ. Ξηρόν Κλάσμα 21 ο Λαιμός με το Κλάσμα (ως μόνο σημάδι της συλλαβής) αντιστοιχεί σε μια μορφή Ξηρού Κλάσματος (ταυτόσημη με μια μορφή Πιάσματος με Υποροή, διάρκειας 2 χρόνων). Αποκαλυπτικότερο είναι όμως ίσως το πρδ. Κατάβασμα 11, όπου ο ίδιος Λαιμός με Κλάσμα αντιστοιχεί στο MB *χφ D* στο μελώδημα με το Τρομικόν (σε Α' ήχο) που αναφέραμε παραπάνω (βλ. σημ. 132). Όπως και να έχει τελικά το πράγμα, είναι τουλάχιστον μάλλον σίγουρο ότι ο Λαιμός αντιστοιχεί στο στολίδι του Κλάσματος, το οποίο στο Κύλισμα γράφεται αναλυτικά με Οξείες κλπ. Στο πρδ. Σείσμα 10 θα μπορούσε να δηλώνει τουλάχιστον αυτό για τον πρώτο φθόγγο. Θα πρέπει δε να σημειώσουμε επί πλέον ότι τέτοιο συνολικό μελώδημα (Διπλή+Βαρεία-Οξεία ή Διπλή+Σείσμα II) συναντάται όντως και σε άλλες περιπτώσεις σε μια συλλαβή (βλ. π.χ. Σείσμα II πρδ. 41, καθώς και στα πρδ. του Κεφ. 9, ρυθμικό φαινόμενο 13, πρδ. 5), αν και δεν το έχουμε συναντήσει να γράφεται στενογραφικά με Κύλισμα (μπορεί βέβαια να φέρει το Κύλισμα ή το Λύγισμα ως υπέρσταση στο τμήμα της Βαρείας-Οξείας, δηλ. την Μορφή Β του Κυλίσματος).

Η ερμηνεία που δώσαμε δικαιολογεί ίσως με ένα πιο emphaticό τρόπο την περιγραφή του Κυλίσματος π.χ. από τον Γαβριήλ (316): *Τὸ δὲ κύλισμα οἶονεὶ κυλῖει*

¹³⁴ Βλ. τον πίνακα στην Alexandru 2000, σ. 324.

¹³⁵ Η Βαρεία-Οξεία θα παρουσιαστεί σε μια επόμενη παράγραφο. Απολογούμενοι γι' αυτό, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι τα σημάδια μπορούν να έχουν τόσες διασυνδέσεις και σχέσεις μεταξύ τους, ώστε λύσεις που αφορούν στην διάρκεια και την σημασία τους δεν μπορούν να βρεθούν χωρίς αναφορά σε κατοπινές παραγράφους, όπου η διάρκεια δείχνεται με μέσα ανεξάρτητα από το σημάδι που εξετάζεται εδώ. Ωστόσο, έχουμε ήδη δείξει ότι για τις συνενώσεις Οξείας και Βαρείας ισχύει η προσθετική αρχή (βλ. Κεφ. 5, §5.3.5 και στο παρόν κεφάλαιο στα περί Πιάσματος, όπου αναφέραμε την συνένωση Οξείας και Βαρείας, το Κόνδειμα).

και στρέφει τὰς φωνάς, δηλ. κινεί με γρήγορο τρόπο τα φωνητικά σημάδια. Αυτή η ταχύτητα της κίνησης των φωνητικών σημαδιών στο Κύλισμα περιγράφεται σε μερικά χφφ, όπως π.χ. στο D, με ένα Γοργόν¹³⁶ που τίθεται πάνω απ' αυτά τα σημάδια. Η ερμηνεία μας λοιπόν δίνει πιο emphaticά αυτήν την 'περιστροφή' από την ερμηνεία που δίνει ο van Biezen (1968:41), ο οποίος θεωρεί το 'μεγάλο' Κύλισμα ως σύνθετο από ένα συνδυασμό (Διπλή συν τις δύο Οξείες) παρόμοιο με το Ανατρίχισμα (ή ακριβέστερα με το Ενεϊλητικόν Ανάσταμα¹³⁷), που δίνει 2 χρόνους, και από τα υπόλοιπα σημάδια, που δίνουν μαζί 2 χρόνους ακόμη. Η δικιά μας ερμηνεία είναι ίσως πιο κοντά και στην Chartres μορφή του Κυλίσματος, τον Λαιμό. Αυτό το όνομα είναι προφανώς μια μεταφορά, που μπορεί να προέρχεται από την γραφική μορφή,¹³⁸ αλλά ίσως και από το άκουσμα ή τον τρόπο εκτέλεσης του μελωδήματος. 'Λαιμός' είναι και ο λάρυγγας ή φάρυγγας και υπάρχει και μια άλλη 'σύντομος κίνησης του φάρυγγος', η Υπορροή.¹³⁹ Συνεπώς, και το όνομα 'Λαιμός' θα πρέπει να αναφέρεται μάλλον σε μια 'σύντομον κίνησης του φάρυγγος', δηλ. σε πολύ σύντομους φθόγγους, που ακούγονται σαν 'λάρυγγισμός'. Το όνομα 'Κύλισμα' μπορεί να σημαίνει το 'στριφογύρισμα' που παράγεται από το Κλάσμα, αλλά επίσης και την όλη μελωδική κίνηση, που μοιάζει με κάτι που κυλάει (και στρέφεται): ένα σημείο ενός κυλιόμενου αντικειμένου πάει πάνω και κάτω και μετά πάλι πάνω και κάτω. Αυτό ακριβώς συμβαίνει στον όλο σχηματισμό του Κυλίσματος ή στη Μορφή B.

Έχοντας περιγράψει την Μορφή A του Κυλίσματος ως μια καλλωπισμένη Μορφή B, μπορούμε να ισχυρισθούμε ότι το σημάδι Κύλισμα ως υπέρστασις στην Μορφή B είναι ένα καλλωπιστικό σημάδι για την ομάδα Βαρείας της Μορφής B. Το στολίδι μπορεί να γραφεί και με ένα Κλάσμα, αλλά θα μπορούσε ίσως να ψαλεί ακόμα και χωρίς την παρουσία του Κλάσματος.¹⁴⁰

Ο προαιρετικός χαρακτήρας του Κυλίσματος (Μορφή A) στο τέλος ενός κώλου είναι φανερός στους Ειρμούς, 1Αβ, όπου το Κύλισμα παραλείπεται στο προσόμοιο, που έχει μόνο Διπλή. Στους Ειρμούς, 2Ζγ, το 'μεγάλο' Κύλισμα προστίθεται στο προσόμοιο, με το αυτόμελο να έχει απλά Διπλή. Στους Ειρμούς, 1Ηγ, και στα Προσόμοια, 17Α και 25D, η στενογραφική μορφή εμφανίζεται στο αυτόμελο και η αναλυτική στο προσόμοιο. Στα πρδ. 14-21, 25-26, 30-31 η αναλυτική και η στενογραφική Μορφή A εμφανίζονται στο μέσον του κώλου σε MB πηγές,¹⁴¹ σε

¹³⁶ Η ταχύτητα του Γοργού στο Κύλισμα (σε τέταρτα του χρόνου) είναι βέβαια μεγαλύτερη από άλλους συνδυασμούς. Δεν υπάρχει όμως άλλο σημάδι εκτός από το Γοργόν που να δηλώνει μεγάλη ταχύτητα. Είδαμε και την περίπτωση του 'Σύντομου Ανατρίχισματος' (με τρίτα ή και τέταρτα του χρόνου), που πάλι με Γοργόν γράφεται.

¹³⁷ Μίλησαμε ήδη γι' αυτήν την μορφή στο Ανατρίχισμα και είπαμε ότι είναι ΠΒ και κάπου παρουσιάζεται και στο Η ή το D. Ο van Biezen, βέβαια, δεν αναφέρει ιδιαίτερος αυτήν την μορφή, ούτε κάνει καμία αναφορά σε ΠΒ σημειογραφίες στην μελέτη του. Δίνει αυτή την ερμηνεία μάλλον διαισθητικά.

¹³⁸ Floros 1970 I:210.

¹³⁹ Για ένα μελωδήμα καλούμενο 'Λαρύγγισμα' που περιλαμβάνει την Υπορροή, βλ. Alexandru 2000 Π:56.

¹⁴⁰ Οι υποστάσεις και οι υπερστάσεις δεν περιγράφουν πάντα ή απαραίτητως στολίδια, όπως έχουμε ήδη αναφέρει σε μια προηγούμενη σημείωση. Όμως το Κύλισμα φαίνεται να είναι μια ιδιαίτερη περίπτωση, διότι υπάρχει μια καλλωπισμένη μορφή του (Μορφή A). Σε κάθε περίπτωση, το Κύλισμα στην Μορφή B θα μπορούσε να εννοηθεί και ως απλή υπόσταση (ή υπέρσταση), δηλ. μια συνοπτική περιγραφή της μελωδικής κίνησης που δίνεται από τα αντίστοιχα φωνητικά σημάδια και από το βασικό χρονικό σημάδι, δηλ. την Βαρεία (που είναι ένα απαραίτητο συστατικό για τον ρυθμό αυτού του μελωδήματος). Μερικές φορές, ένα κόκκινο Κλάσμα γράφεται αντί για ένα μαύρο, που δηλώνει ίσως τον προαιρετικό χαρακτήρα του στολιδιού.

¹⁴¹ Αν ο ρυθμός παραμένει σταθερός δίσημος, αυτή η περίπτωση επιβεβαιώνει τους 4 χρόνους του Μεγάλου Κυλίσματος. Το μεγάλο Κύλισμα χωρίς Διπλή στον D (3 χρόνοι, με βάση όσα είπαμε)

τυπικές καταλήξεις, αντικαθιστώντας ένα Δύο με Κλάσμα, ένα συνδυασμό που εμφανίζεται επίσης και ως Ξηρόν Κλάσμα σε ΠΒ και ΜΒ πηγές. Στους Ειρμούς, ΙΓγ, ένα Ξηρόν Κλάσμα, μέσω της ισοδυναμίας του με το Δύο και της σχέσης του Δύο με το Κύλισμα, εμφανίζεται ως ένα αναλυτικό Κύλισμα στο προσόμοιο. Στα πρδ. 28-31 το Κύλισμα δεν ακολουθείται από κατάβαση 2 φωνών, αλλά 3 φωνών και εμφανίζεται και με την στενογραφική και με την αναλυτική μορφή. Η αναλυτική μορφή είναι εδώ η ίδια μ' αυτήν που ακολουθείται από κατάβαση 2 φωνών. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν δύο περιπτώσεις, όπου το όλον μελωδία Κύλισμα εμφανίζεται ως συναίρεση δύο συλλαβών ή διαιρείται σε δύο συλλαβές. Στα Προσόμοια 23Ε, ένα Ίσον στο αυτόμελο, το οποίο βρίσκεται στο τέλος του κώλου, συνδυάζεται στο προσόμοιο με ένα Ίσον σε Πεταστή, το οποίο βρίσκεται στην πρώτη συλλαβή του επομένου κώλου, για να δώσει ένα Ίσον με Κράτημα, το οποίο είναι φυσικά ισοδύναμο με ένα Ίσον με Διπλή. Επειδή το δεύτερο σημάδι του δεύτερου κώλου στο αυτόμελο είναι Απόστροφος και γίνεται τώρα πρώτο σημάδι του δεύτερου κώλου στο προσόμοιο, μια Οξεία με Κλάσμα και Απόστροφος, ως προωθούν στοιχείο, προστίθενται στο Ίσον με Διπλή, δίνοντας ένα 'συνδετικό', ένα προωθούν Δύο. Σ' αυτό το Δύο προστίθεται το σημάδι Κύλισμα. Στις προσαρμογές τροπαρίων στο μέλος των ειρμών τους, που έχουμε κάνει, αλλά δεν μπορούμε να περιλάβουμε εδώ, στον Ειρμό *Τὸ θεῖον καὶ ἄρρητον κάλλος* (G 11v, H 3v-4r), ένα Κύλισμα βρίσκεται στην λέξη *γαστρός*. Το δεύτερο τροπάριο έχει μια επί πλέον συλλαβή ακριβώς εκεί, στο τέλος του κώλου.¹⁴² Έτσι, φαίνεται ότι το Κύλισμα δεν θα έπρεπε να ψάλλεται σ' αυτό το τροπάριο. Θα έπρεπε να αντικατασταθεί από ένα απλό Δύο, το οποίο θα έπρεπε επίσης να διαιρεθεί σε δύο συλλαβές ως Ολίγον συν Οξεία.

8.4.10. Σείσμα II (Πιάσμα+Πεταστή)

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 274-283]

Η ΠΒ μορφή του περιλαμβάνει το Πίεσμα, την Πεταστή και μια Απόστροφο πάνω από το Πίεσμα, που τα 'υποστηρίζει', ανάλογη με την Απόστροφο που βρίσκεται στο ΠΒ Ανάσταμα.¹⁴³ Στην ΜΒσημ, ο συνδυασμός συνίσταται (συνήθως) από το Πίεσμα και τρία ή τέσσερα φωνητικά σημάδια, από τα οποία το δεύτερο είναι Ελαφρόν ή Ελαφρόν-Απόστροφος (δηλ. 2 ή 3 φωνών κατάβαση), το τρίτο είναι Πεταστή, 1 και σπάνια 2 φωνών, και το πιθανόν τέταρτο σημάδι, 'προσαρτημένο' στην Πεταστή, είναι Απόστροφος. Ένα Κλάσμα μπορεί να υπάρχει πάνω στο πρώτο σημάδι του συνδυασμού (που είναι συνήθως ανιόν). Στο Η το *δεύτερο* σημάδι μπορεί να είναι και Απόστροφος (1 φωνή).

Αυτός ο συνδυασμός χρησιμοποιείται μάλλον κυρίως στις ΠΒ και στις πρώιμες ΜΒ πηγές, όπως το Η. Αντικαθίσταται εν μέρει, και σ' αυτό το ίδιο το Η, από άλλους συνδυασμούς. Ο απλούστερος απ' αυτούς συνίσταται στην αντικατάσταση του Πιάσματος από την Βαρεία. Άλλοι είναι η Διπλή με Απόστροφο και Πεταστή (ένα Ανάσταμα επεκτεταμένο στο μέσον του) ή το Ξηρόν Κλάσμα, όταν το β' σημάδι είναι Απόστροφος). Στο Η φαίνεται ότι όλοι αυτοί οι συνδυασμοί χρησιμοποιούνται για να περιγράψουν αυτήν την μελωδική κίνηση. Στις κάπως νεότερες πηγές, το

εμφανίζεται μόνο στο τέλος κώλου, εκεί δηλ. όπου ο ρυθμός θα μπορούσε να είναι πιο ελεύθερος (βλ. και άλλες περιπτώσεις τρισημών εκεί, Κεφ. 9).

¹⁴² Η επί πλέον συλλαβή θα πρέπει να είναι η τελευταία του κώλου, διότι δεν υπάρχει άλλη συλλαβή 2 χρόνων στο κώλον παρά η τελευταία και τα κώλα του ειρμού και του τροπαρίου συμφωνούν, με την εξαίρεση των πρώτων συλλαβών τους, ως προς την θέση των τόνων.

¹⁴³ Βλ. Floros 1970 1:218-220. Μερικές φορές μια Οξεία εμφανίζεται αντί της Πεταστής (βλ. εδώ πρδ. 11, 30 και στον κώδ. Coislin 220, φ θρ, στον ειρμό *Πρόσθεσθε σὺρανέ*).

Πίεσμα του συνδυασμού αντικαθίσταται σε όλες τις περιπτώσεις πολύ συχνότερα από την απλή Βαρεία. Στο G η αντικατάσταση αυτή φαίνεται να λαμβάνει χώρα πάντοτε. (βλ. και πρβλ. τα πρδ. 11-29, 32-34). Ωστόσο, ο συνδυασμός με Πίεσμα μπορεί να βρεθεί συχνά στο D και στο A, ενώ στο D (ή και στο A) η Βαρεία-Πεταστή μπορεί να βρεθεί επίσης με ένα Πίεσμα (και κόκκινο) ως υπέρσταση. Πρδ. 39-47. Στο χφ A, όταν γράφεται ως Βαρεία-Πεταστή ή Βαρεία-Οξεία με Κλάσμα, συχνά λαμβάνει ως υπέρσταση σημάδια που είναι συνενώσεις Βαρείας και Οξείας, δηλ. το Κύλισμα και το Λύγισμα, όπως είπαμε και στα περί του Κυλίσματος. Βλ. εδώ πρδ. 48-50 και πρδ. στο Κύλισμα)

Η εναλλαξιμότητα του Σείσματος II και άλλων συνδυασμών μπορεί να παρατηρηθεί επίσης και στις ΠΒ πηγές.¹⁴⁴ Το Σείσμα II εμφανίζεται εναλλάξιμο με τον συνδυασμό Βαρεία-Οξεία, σε μερικές περιπτώσεις και με τους συνδυασμούς Πίεσμα-Οξεία ή Βαρεία-Πεταστή. Στο τέλος κώλων βρίσκεται επίσης εναλλάξιμο με τον συνδυασμό Δύο Απόστροφοι-Κλάσμα, έναν συνδυασμό ισοδύναμο, όπως έχουμε δει με το Πίεσμα αλλά, όπως θα δούμε, και με το Ξηρόν Κλάσμα. Πρδ. 1-10, 22. Βλ. και τα πρδ. 12-17, 23 με το Σείσμα II στο ΠΒ χφ. O (=Coislin 220).

Η εναλλαξιμότητα όλων αυτών των συνδυασμών δείχνει ότι θα πρέπει να έχουν την ίδια διάρκεια, η οποία θα πρέπει να είναι 2 χρόνοι. Έχουμε ήδη περιγράψει συνδυασμούς της Διπλής και έχουμε ισχυρισθεί και δείξει ότι η Διπλή δίνει την συνολική διάρκεια της συλλαβής και ότι μια προσθετική αρχή δεν ισχύει γι' αυτούς τους συνδυασμούς. Το ίδιο θα πρέπει να συμβαίνει κι εδώ με το Πίεσμα. Έχουμε ήδη περιγράψει τον συνδυασμό του Πιάσματος που λέγεται 'Αντικούντισμα', ο οποίος δείχτηκε να έχει διάρκεια 2 χρόνων. Το ίδιο θα πρέπει να συμβαίνει με το Σείσμα II. Ωστόσο, οι ρυθμικές λεπτομέρειες θα πρέπει να προσδιοριστούν. Οι διάρκειες των τριών φθόγγων του Σείσματος II, συνολικής διάρκειας 2 χρόνων, θα μπορούσαν να είναι $1/2+1/2+1$ ή $1+1/2+1/2$.

Η δεύτερη λύση ($1+1/2+1/2$) θα μπορούσε να φανεί πιθανή, διότι υπάρχουν Θέσεις, όπου το Σείσμα II φαίνεται να διαιρείται σε δύο συλλαβές με φθόγγους ακριβώς αυτών των διαρκειών. Τέτοιες είναι οι εμφανίσεις του Σείσματος II στους *dhc* (ή *aEF*) σε μέλη *a'* ήχου. Αυτοί οι φθόγγοι μπορούν να αντιστοιχούν και σε δύο συλλαβές, γραμμένες με Πεταστή στο *d* και Ελαφρόν-Κεντήματα στους *hc* (Πρδ. 38, Κεντήματα πρδ. 21, 23). Θα πρέπει να υπενθυμίσουμε εδώ ότι συνδυασμοί με Πεταστή και Γοργόν πλήρως ισοδύναμοι με ομάδες Κεντημάτων είναι πιθανοί. Τέτοια θα μπορούσε να είναι η περίπτωση και για το Ελαφρόν και την Πεταστή του Σείσματος II. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το Σείσμα II θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ένα Πίεσμα με τον δεύτερο φθόγγο του επεκτεταμένο με Κεντήματα, ένα συνδυασμό που εξετάσαμε στα περί Πιάσματος. Η Πεταστή αντί Κεντημάτων θα μπορούσε να δικαιολογηθεί σε ορθογραφική βάση (δηλ. ότι ακολουθεί κατάβαση πρβλ. τις περιπτώσεις με Πεταστή και Γοργόν. Δεν είναι, παρ' όλα αυτά, απαραίτητη ορθογραφικά στην παραπάνω Θέση). Ωστόσο, δεν έχουμε βρεί ποτέ ένα Σείσμα με Γοργόν στην Πεταστή του και ίσως η λύση αυτή πρέπει να αποκλειστεί.

Σε τέτοια λύση θα μπορούσε να οδηγήσει επίσης και η αντικατάσταση του Σείσματος ή του ισοδυνάμου του (μέσω των αντικαταστάσεων) συνδυασμού Βαρεία-Πεταστή από το Κρατημοκαταβαζοανάβασμα. Γι' αυτό θα δώσουμε παρακάτω όντως ως πιθανές διάρκειες $1/2+1/2+1/2+1/2$ για τους τέσσερις φθόγγους του. Σ' αυτό μοιάζει απλά να γεμίζεται το διάστημα διφωνίας μεταξύ των δύο πρώτων φθόγγων

¹⁴⁴ Βλ. Floros 1970 I: 218-220.

του. Πρδ. 29, 32, 34, 42. Όμως στο πρδ. 32 ο συνδυασμός Βαρεία-Πεταστή (που αντικαθιστά πολύ συχνότερα το Σείσμα) είναι 4-φθόγγος με ένα διαφορετικό τρόπο (*dhch* αντί *dche* του Κρατημοκαταβαζοαναβάσματος). Αυτό μας δείχνει ότι μάλλον το Σείσμα (ως 3-φθόγγος) δεν πρέπει να έχει αυτές τις διάρκειες, αλλά μάλλον τις $1/2+1/2+1$ και ότι η εναλλαγή των δύο μελωδημάτων δεν οφείλεται στο ότι είναι ταυτόσημα, αλλά είναι μια εναλλαγή δύο ρυθμικών μορφών, όπως ίσως και η εναλλαγή των δύο μορφών του Ανατριχίσματος (με τα Κεντήματα πάνω ή κάτω από την Οξεία).

Βέβαια, αυτά δεν είναι ίσως ισχυρά επιχειρήματα, όμως υπάρχουν κι άλλα γεγονότα που μας οδηγούν στο να υποστηρίξουμε την πρώτη λύση $1/2+1/2+1$.

Το πρώτο είναι η πολύ διαδεδομένη εναλλαξιμότητα με συνδυασμούς της Βαρείας και της Οξείας (ή της Πεταστής). Δεν τους έχουμε παρουσιάσει αναλυτικότερα, αλλά έχουμε μιλήσει για την ΠΒ συνένωση Οξείας και Βαρείας, το Κόνδευμα, το οποίο έχει την ίδια σημασία με το Πίεσμα, και συμπεράναμε ότι μια προσθετική αρχή ισχύει γι' αυτό. Έχουμε επίσης διαπιστώσει, κατά την εξέταση του 4-φθόγγου Αναστάματος, ότι το Λύγισμα, συνένωση Βαρείας και Οξείας, που μάλιστα γράφεται και ως υπέρσταση στην Βαρεία-Πεταστή, με την οποία αντικαθίσταται πολλές φορές το Σείσμα II, περιέχει όντως την κίνηση μιας Βαρείας και μιας Οξείας (ή Πεταστής) με Κεντήματα. Είναι λογικό να υποθέσουμε την ισχύ της προσθετικής αρχής και για την Βαρεία-Οξεία γενικότερα και ότι τα συστατικά της διατηρούν τις ρυθμικές τους ιδιαιτερότητες. Με άλλα λόγια, ότι οι δύο πρώτοι φθόγγοι της Βαρείας-Οξείας θα πρέπει να ερμηνευθούν ως φθόγγοι μιας ομάδας Βαρείας, δηλ. $1/2+1/2$. Έτσι, η όλη Βαρεία-Οξεία, και συνεπώς και το Σείσμα II, θα είναι $1/2+1/2+1$. Βλ. διάφορα πρδ. εδώ, αλλά και πρδ 11.

Αυτό το αποτέλεσμα ενισχύεται από το γεγονός ότι αυτοί οι συνδυασμοί είναι επίσης και 4-φθόγγοι (με μια Απόστροφο στο τέλος). Έχουμε ήδη βρει περιπτώσεις όπου η Οξεία ή η Πεταστή γράφονται με μια Απόστροφο ("2-φθόγγος"). Σ' αυτές τις περιπτώσεις, η μόνη λύση για το Σείσμα είναι μάλλον $1/2+1/2+1/2+1/2$.

Πρδ. 5-6, 11, 13-14, 17, 20-21, 32.

Η ερμηνεία αυτή ενισχύεται και από το γεγονός της αντικατάστασης της Πεταστής με Οξεία-Κλάσμα (με ή χωρίς ακολουθούσα Απόστροφο. Πρδ. 5-6. Βλ. και ΠΒ πρδ. 9-10), πράγμα που σημαίνει ότι η Οξεία ή η Πεταστή είναι στην αρχή του χρόνου και όχι στο δεύτερο μισό του.

Ένα επί πλέον γεγονός είναι η ύπαρξη ενός Σείσματος II (και αντίστοιχης μορφής με Βαρεία αντί Πιάσματος), το οποίο μεταγράφεται στην ΜΒσημ με Κεντήματα στην Πεταστή και το οποίο είναι μέλος της Coislin και ΜΒ παράστασης ενός Θέματος που αποκαλείται στην Chartres 'Σταυρός από δεξιάς+Σύναγμα' (Πρδ. 35-37). Αυτή η περίπτωση είναι αντίστοιχη με το 4-φθόγγος Ανάσταμα, το οποίο επίσης περιλαμβάνει Πεταστή και Κεντήματα.

Ένα χαρακτηριστικό του Σείσματος II, το οποίο μοιράζεται σε μεγάλο βαθμό με τον συνδυασμό Βαρεία-Οξεία, είναι το ότι ευρίσκεται σε συγκεκριμένους φθόγγους: *GEF* ή *aEF* και μια τετραφωνία ψηλότερα, *dhc* ή *ehc*.¹⁴⁵ Έτσι, είναι ένας 'τονικός δείκτης' στην ΠΒσημ και μπορεί να αποτελέσει αρκτικό σημείο για την μεταγραφή αδιαστηματικών πηγών.¹⁴⁶ Ως μια μορφή 'υπενθύμισης' αυτής της σύνδεσης με

¹⁴⁵ Βλ. Floros. Ωστόσο, στο Η μπορεί, όπως ήδη λίγο-πολύ αναφέρθηκε, να βρεθεί και σε άλλους φθόγγους με διαφορετικές διαστηματικές σχέσεις των φθόγγων, π.χ. στους *che* (αυτό είναι κοντινό στο *dhc*) ή *cac*. Μάλλον η χρονική του διάσταση λαμβάνεται περισσότερο υπ' όψιν εδώ και όχι τόσο η σύνδεσή του με συγκεκριμένους φθόγγους.

¹⁴⁶ Βλ. Floros.

αυτούς τους συγκεκριμένους φθόγγους θα πρέπει ίσως να ερμηνευθεί και η τοποθέτηση ενός Πιάσματος ως υπέρστασης ή μερικές φορές και του ίδιου του Πιάσματος ως κύριου σημαδιού, σε ομάδες Βαρείας, που περιλαμβάνουν τους φθόγγους *GE* ή *dh* στον κώδ. Α, εκεί όπου τα άλλα *χφ* έχουν την απλή Βαρεία, η οποία, όπως θα δειχθεί, διατηρεί μια σταθερή ροή του ρυθμού.¹⁴⁷ Πρδ. 51-54. Αυτό θα πρέπει να σημαίνει ότι το Πίεσμα δεν πρέπει μάλλον να ληφθεί υπ' όψιν σ' αυτές τις περιπτώσεις και ότι το Πίεσμα ως υπέρσταση στην Βαρεία-Πεταστή (κυρίως στο *χφ D*), που αναφέρθηκε παραπάνω (πρδ. 43-46), είναι μια υπενθύμιση της ενότητας του όλου μελωδήματος της συλλαβής,¹⁴⁸ το οποίο, για λόγους σαφέστερης περιγραφής των ρυθμικών λεπτομερειών, έχει 'διασπαστεί' σε Βαρεία και Πεταστή. Ωστόσο το φαινόμενο τοποθέτησης ενός Πιάσματος ως υπέρστασης ή μερικές φορές και του ίδιου του Πιάσματος ως κύριου σημαδιού, σε ομάδες Βαρείας, παρουσιάζεται καμιά φορά και στους φθόγγους *a(G)F*, όπως στα πρδ. 55-56, και ίσως πρέπει να ληφθεί υπόψιν, να έχουμε δηλ. αλλαγή ρυθμού.¹⁴⁹

Ένα ερώτημα θα μπορούσε ίσως να τεθεί για το μέλος αυτού του συνδυασμού: γιατί να παρασταθεί με ένα συνδυασμό Πιάσματος, αφού υπάρχει η Βαρεία-Οξεία ή η Βαρεία-Πεταστή; Δύο είναι οι πιθανές ερμηνείες α) είναι σαν 2-φθόγγο Πίεσμα (π.χ. *de*) που καλλωπίζεται με κατιόντα φθόγγο στον α' φθόγγο του (είδαμε ότι το Πίεσμα καλλωπίζεται έτσι στον β' φθόγγο του). Έτσι ο β' φθόγγος είναι πλέον ανάβαση και παριστάνεται με Πεταστή, που εμμέσως δείχνει την λεπτομέρεια του καλλωπισμού αυτού (πρβλ. την πρόσθεση Καταβάσματος ή Κλάσματος για να δειχθούν λεπτομέρειες της κίνησης στο Πίεσμα. Επίσης πρβλ. την περίπτωση του Αναστάματος με Απόστροφο ως β' σημάδι του, συνδυασμό με τον οποίο το Σείσμα Π μπορεί να εναλλάσσεται, βλ. πρδ. 22, 25-26), β) είναι Βαρεία-Πεταστή, αλλά διπλασιάζεται η Βαρεία, για να φανεί η διπλάσια διάρκεια, όπως σε άλλους συνδυασμούς γράφεται η Διπλή ως ένδειξη της συνολικής διάρκειας. Δεν θα μπορούσε να γραφεί ταυτόχρονα Βαρεία, για την μελωδική λεπτομέρεια, και Διπλή (βλ. όμως πρδ 22 με Βαρεία-Πεταστή και Διπλή στο *S²*. Και ο συνδυασμός Βαρεία-Πεταστή και το Σείσμα σ' αυτές τις περιπτώσεις είναι ισοδύναμο με 2-φθόγγο Ανάσταμα στους *hc* ή 3-φθόγγο στους *chc*, βλ. πρδ. 25-26. Στο πρδ. 22 το ΠΒ στρώμα του *χφ S* ('*S¹*') είχε προφανώς Ανάσταμα. Ο γραφέας που συμπλήρωσε και μετέτρεψε το κείμενο σε ΜΒσημ θα μπορούσε να προσθέσει απλά ένα Ολίγον, για να δώσει τα ακριβή του διαστήματα *hc*, όπως στη γραφή του Η στο πρδ. 25. Προτίμησε όμως την άλλη εκδοχή της Θέσης με τους *chc*. Θα μπορούσε κι αυτό να το γράψει, διατηρώντας το Ανάσταμα και θέτοντας Ολίγον με Κέντημα και Απόστροφο κάτω από την Διπλή. Προτίμησε όμως να γράψει την Βαρεία, χωρίς να σβήσει καθόλου το Ανάσταμα, όπως φαίνεται κι από την τοποθέτηση των σημαδιών στο *χφ*, η οποία αντανάκλα εδώ το γεγονός ότι ο δεύτερος γραφέας απλώς συμπλήρωσε σημάδια. Αν κάτι από τα παλαιά σημάδια, εδώ εν προκειμένω η Διπλή, δεν ήταν σε συμφωνία με την εκδοχή της Θέσης που ήθελε να καταγράψει, θα το έσβηνε).

8.4.11. Ξηρόν Κλάσμα

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 284-300]

Έχουμε ήδη μιλήσει μέχρι κάποιου σημείου για το Ξηρόν Κλάσμα (ΞΚλ στο εξής) και τη σημασία του για τη εξαγωγή πληροφοριών για τον ρυθμό και για την ίδια την σημειογραφία. Η σπουδαιότητα αυτού του σημαδιού έγκειται στο γεγονός ότι εμφανίζεται ως υπόσταση σε πολλούς συνδυασμούς φωνητικών σημαδιών. Χρησιμοποιώντας τα λόγια που βρίσκονται στις πραγματείες (βλ. Ακρίβεια, 860-891, βλ. Παράρτημα Πδ), το ΞΚλ έχει πολλά 'σχήματα'.¹⁵⁰ Σύμφωνα με τον αριθμό των

¹⁴⁷ Αυτές οι ομάδες Βαρείας θα βρεθούν ότι είναι στην άρση δισημού ρυθμού.

¹⁴⁸ Και όχι 2 χρόνοι στη Βαρεία, όπως στο Βαρεία πρδ. 73)

¹⁴⁹ Μια πιθανή απόκλιση από έναν αυστηρό ρυθμό δεν θα μπορούσε να αποκλειστεί στην εποχή του κώδ. Α, αν και αυτό δεν δικαιολογείται εύκολα, δεδομένης της εξαιρετικής φροντίδας για τον ρυθμό σ' αυτό το *χφ*. Όπως σημειώσαμε και στο Γοργόν, οι αποκλίσεις (πιθανές ή και πραγματικές) αυτές στον κώδ. Α εντοπίζονται σε πολύ συγκεκριμένα σημεία των μελών.

¹⁵⁰ Σχήματα=διαφορετικές μορφές του ίδιου πράγματος, πρβλ. π.χ. τα σχήματα των προσωδιακών μετρικών ποδών, π.χ. με δυο βραχείες συνηρημένες σε μία μακρά.

σημαδιών ή των φθόγγων, οι μορφές του ΞΚλ μπορούν να περιγραφούν ως 2-φθογγο, 3-φθογγο, 4-φθογγο ΞΚλ. Υπάρχει επίσης και ένα 5-φθογγο ΞΚλ, το οποίο είναι μια ιδιαίτερη περίπτωση και αποτελεί μέρος μιας από τις μορφές του μελωδήματος 'Χόρευμα'. Ο αριθμός των φωνητικών σημαδιών του ΞΚλ μπορεί να είναι μεγαλύτερος από τον αριθμό των φθόγγων του, μιας και ένα από τα σημάδια μπορεί να είναι το Ίσον. Το ΞΚλ μπορεί να περιλάβει από ένα έως τέσσερα φωνητικά σημάδια. Το Κλάσμα μπορεί να προστεθεί στο δεύτερο (ή το τρίτο) φωνητικό σημάδι στις περισσότερες μορφές του ΞΚλ. Όλα αυτά τα σχήματα δίνονται με το ίδιο σημάδι ΞΚλ (μερικές φορές σε συνδυασμό με το Κατάβασμα) στις ΠΒ πηγές.¹⁵¹ Επί πλέον, αυτές οι μορφές είναι εναλλάξιμες μεταξύ τους: ένα απλό ΠΒ ΞΚλ σε μια ορισμένη Θέση μπορεί να πάρει σχεδόν κάθε μορφή στην μεταγραφή στην ΜΒσημ, αν και υπάρχει κάποια προτίμηση για μία ή δύο από τις μορφές σε κάθε ιδιαίτερη Θέση. Επίσης, μερικές φορές ένα ΠΒ ΞΚλ μπορεί να μεταγραφεί ως κάποιος άλλος συνδυασμός, π.χ. Δύο ή Διπλή-Απόστροφος, ο οποίος είναι διαστηματικά και ρυθμικά ισοδύναμος.

Αυτά τα γεγονότα μπορούμε να τα δούμε με σαφήνεια στα παραδείγματα που δίνονται από τον Floros. Πρδ. 1-21. Για παράδειγμα, στο πρδ. 1 το ΞΚλ των κωδίκων L₁, L₃, Va αντιστοιχεί σε ένα Δύο στον Pa και σε ένα Δύο με Κλάσμα και Απόστροφο στον C₃.¹⁵² Το ίδιο μπορούμε να παρατηρήσουμε στα πρδ. 2-4. Ειδικά στο πρδ. 2 υπάρχουν δύο Ξηρά Κλάσματα. Το πρώτο μεταγράφεται ως Δύο, το δεύτερο, όντας στο τέλος του κώλου, μεταγράφεται ως ένα 3-φθογγο ΞΚλ (*aGa*), χαρακτηριστικό γι' αυτή τη θέση σε μέλη α' ήχου. Στο πρδ. 14 (συλλ. -μας) το ΞΚλ των ΠΒ χφφ γίνεται 3-φθογγο ΞΚλ στους *aGa* στον D, ενώ γίνεται 4-φθογγο ΞΚλ στους *ahaG* στον Pa. Η ισοδυναμία και η εναλλαξιμότητα των μορφών του ΞΚλ μπορεί να βρεθεί επίσης στους Ειρμούς και τα Προσόμοια που εξετάζονται στην παρούσα μελέτη. Βλ. Ειρμοί 1Aγ, 1Δγ, 2Αβ, 2Ηδ, Προσόμοια 4A, 16F, 17F, 21G, 23A. Η ισοδυναμία του ΞΚλ με τον συνδυασμό Διπλή-Απόστροφος μπορεί επίσης να παρατηρηθεί στα παραδείγματα του Floros (πρδ. εδώ 5-6, 72, 76, 92 ή και σε άλλα, βλ. και στην Διπλή-Απόστροφο).

Η *διάρκεια* του ΞΚλ μπορεί να προσδιοριστεί με διάφορα μέσα. Το πρώτο, η αρχική σύνθεση του ΞΚλ από Διπλή και Κλάσμα και όσα έχουμε ήδη δείξει για σημάδια και συνδυασμούς που περιλαμβάνουν διπλά σημάδια, υποδεικνύουν ότι το ΞΚλ έχει διάρκεια 2 χρόνων. Άλλα μέσα είναι η ισοδυναμία του και η εναλλαξιμότητά του με άλλα σημάδια και συνδυασμούς, των οποίων η διάρκεια έχει ήδη βρεθεί ότι είναι 2 χρόνοι. Αυτά μπορούν να συμπληρωθούν και με τις περιπτώσεις, όπου οι φθόγγοι του ΞΚλ κατανέμονται σε δύο συλλαβές. Όμως πρώτα ας δώσουμε τις μορφές του, περιγράφοντάς τες από μια γωνία διαφορετική από τον απλό αριθμό των φθόγγων του ή των φωνητικών σημαδιών του, δίνοντας και τον ρυθμό τους, ξεκινώντας από την συνολική διάρκεια των 2 χρόνων που διαπιστώνουμε μέσω της ισοδυναμιών που αναφέραμε, ο οποίος και θα τεκμηριωθεί καλύτερα με την συμπλήρωση της παρουσίασης.

Το όνομα 'Ξηρόν Κλάσμα' υποδηλώνει, φυσικά, μια σχέση με το 'μικρόν' ή 'ελαφρόν' Κλάσμα. Το ΠΒ Κλάσμα, εάν δεν λάβουμε προς στιγμήν υπόψιν το ημίφωνο στολίδι του, μπορεί να είναι ένα μονόφθογγο ή δίφθογγο σημάδι. Ως μονόφθογγο, μπορεί να είναι ανιόν (*ascendens*),¹⁵³ επαναληπτικό (*repetents*) ή κατιόν

¹⁵¹ Βλ. Floros 1970 I:222-225. Υπάρχουν και άλλα ΠΒ σημάδια και συνδυασμοί που μεταγράφονται ως ΞΚλ στην ΜΒσημ, τα οποία θα αναφερθούν στο τέλος αυτής της παραγράφου.

¹⁵² Για τα *sigla* και την περιγραφή αυτών των χφφ, βλ. Floros 1970 I:52-66.

¹⁵³ Να δείχνει δηλ. ανιόντα φθόγγο, κατά βάση, στολισμένον με το Κλάσμα.

(*descendens*). Ως δίφθογγο, ο πρώτος φθόγγος του μπορεί να έχει αυτές τις τρεις σημασίες, ενώ ο δεύτερος φθόγγος του είναι πάντα κατάβαση μίας (η συνήθης περίπτωση), 2 ή 3 φωνών. Πάντως, έχουμε επίσης βρει ότι το Κλάσμα μπορεί μερικές φορές να 'αναλυθεί' με Κεντήματα και έτσι να εμφανισθεί ως δίφθογγο σημάδι και μ' αυτόν επί πλέον τον τρόπο. Επειδή το ΞΚλ περιλαμβάνει τουλάχιστον δύο φωνητικά σημάδια, μπορούμε να σκεφτούμε ότι αυτές οι δίφθογγες μορφές του είναι οι βασικές, από τις οποίες προέρχονται οι άλλες, και να τις περιγράψουμε ως ένα διπλασιασμό των διαρκειών των βασικών κινήσεων του ελαφρού Κλάσματος. Αυτός ο διπλασιασμός μπορεί να επιτευχθεί και να θεωρηθεί κατά διαφόρους τρόπους: α) ως διπλασιασμός του 2-φθόγγου Κλάσματος, χωρίς να ληφθεί υπόψιν το στολίδι του, β) ως διπλασιασμός, λαμβανομένου υπόψιν του στολιδιού, γ) ως ένας φθόγγος, σημειωμένος με ένα φωνητικό σημάδι, ακολουθούμενος από έναν άλλο φθόγγο, ο οποίος είναι ψηλότερος (*ανιών*, *ascendens*) ή στο ίδιο ύψος (*επαναληπτικός*, *repetens*) ή χαμηλότερος (*κατιών*, *descendens*). Το σημάδι που παριστάνει τον δεύτερο φθόγγο μπορεί να φέρει και το Κλάσμα. Με άλλα λόγια, με βάση το (γ), μπορούμε να θεωρήσουμε το ΞΚλ ως συναίρεση (σε μία συλλαβή) ενός απλού φθόγγου και ενός άλλου που παριστάνεται από μονόφθογγο Κλάσμα.

Μπορούμε τώρα να θυμηθούμε ότι το (ανιών) *στολίδι* του Κλάσματος, ημίφωνο ή δοσμένο με τα Κεντήματα, είναι ένας φθόγγος μόνο 1 φωνή ψηλότερα από τον κύριο φθόγγο του. Ομοίως, το ανιών δεύτερο σημάδι στο ΞΚλ μπορεί να είναι όντως μόνο 1 φωνής. Αυτές οι βασικές μορφές μπορούν να εμπλουτισθούν με γειτονικούς φθόγγους, προσαρτημένους στο πρώτο ή το δεύτερο σημάδι. Έτσι, άλλες μορφές προκύπτουν, που περιγράφονται εδώ ως παραλλαγές 'ανιόντος ΞΚλ' (Α), 'επαναληπτικού ΞΚλ' (Ε) και 'κατιόντος ΞΚλ' (Κ).

1. Η *ανιούσα* μορφή περιλαμβάνει ένα φωνητικό σημάδι και μια Οξεία με Κλάσμα (Α1) ή Πεταστή (Α2). Βλ. π.χ. πρδ. 22-23,¹⁵⁴ ρυθμός 1+1. Αυτές οι μορφές μπορούν να θεωρηθούν ως διπλασιασμός της 'ανάλυσης' του Κλάσματος μέσω των Κεντημάτων. Η πρώτη μορφή μπορεί να επεκταθεί με μια Απόστροφο (Α1α· πρδ. 22, 28, ρυθμός 1+3/4+1/4) ή μια Υπορροή (Α1β· πρδ. 84, Βαρεία-Οξεία 9-σπανίως με ένα Ελαφρόν- ρυθμός 1+1/2+1/4+1/4). Εάν εξαιρέσουμε την τελευταία μορφή, που εμφανίζεται κυρίως σε μελίσματα, οι υπόλοιπες είναι ισοδύναμες με Δύο με Κλάσμα ή με απλό Δύο. Π.χ. πρδ. 28. Η καταγραφή αυτής της μελωδικής κίνησης με Δύο αντί ΞΚλ μοιάζει με 'διαχωρισμό' των συστατικών του ΞΚλ (Διπλή και Κλάσμα). Η ισοδυναμία του Δύο και του ΞΚλ παρατηρείται και στις ΠΒ και στις ΜΒ πηγές (βλ. παραπάνω). Η διαφορά τους έγκειται στο γεγονός ότι το διάστημα της Οξείας του ΞΚλ είναι πάντα 1 φωνή, ενώ στο Δύο μπορεί να είναι περισσότερες φωνές. Αυτές οι μορφές μπορούν επίσης να είναι ισοδύναμες με ένα Ανάσταμα. Η διαφορά έγκειται πάλι στο γεγονός ότι η Πεταστή στο ΞΚλ μπορεί να είναι μόνο 1 φωνής.

2. Η *επαναληπτική* μορφή (σημάδι+ Ίσον με Κλάσμα) σπανίως εμφανίζεται απλώς ως τέτοια. Συνήθως επεκτείνεται με ένα φθόγγο προσαρτημένο στο πρώτο σημάδι του επαναληπτικού ΞΚλ. Έτσι, παίρνει μια μορφή που περιλαμβάνει ένα φωνητικό σημάδι, Κεντήματα ή Ολίγον, και Ίσον με Κλάσμα (Ε1).¹⁵⁵ Αυτή η μορφή μπορεί επίσης να θεωρηθεί και ως καλλωπισμός της ανιούσης μορφής Α1 μέσω ενός φθόγγου που εισάγεται (παρεμβάλλεται) μετά τον πρώτο φθόγγο. Μ' αυτόν τον τρόπο ο δεύτερος φθόγγος 'προλαμβάνεται'. Μέσω της εισαγωγής (παρεμβολής) του

¹⁵⁴ Σε όλα σχεδόν τα παραδείγματά μας υπάρχουν εναλλαγές διαφόρων μορφών του ΞΚλ. Έτσι, η αναφορά μας σε κάποια απ' αυτά όσον αφορά μια συγκεκριμένη μορφή είναι μάλλον ενδεικτική.

¹⁵⁵ Η μορφή αυτή εμφανίζεται με το διάστημα των πρώτων φθόγγων της ημιτόνιο, δηλ. στους φθόγγους *EFF, hce, eff*.

φθόγγου, η αρχική Οξεία με Κλάσμα γίνεται Ίσον με Κλάσμα. Πρδ. 11-12, 14, 22-23, 39, 56, 61, ρυθμός $\frac{1}{2}+1/2+1$.

Ως μια διαφορετική μορφή επαναληπτικού ΞΚλ μπορεί επίσης να θεωρηθεί η μορφή, όπου μια Απόστροφος προστίθεται μετά το πρώτο σημάδι του ΞΚλ, με το αρχικό Ίσον να γίνεται έτσι Οξεία με Κλάσμα (E2α). Πρδ. 2, 5, 13-16, 42, 60, 64-67, ρυθμός $1/2+1/2+1$. Αυτή η 3-φθογγη μορφή μπορεί να επεκταθεί περαιτέρω με μια Απόστροφο κάτω από την Οξεία (E2β) και να γίνει 4-φθογγη. Πρδ. 43-44, 46, 53, 66, 70-71, ρυθμός $\frac{1}{2}+1/2+3/4+1/4$. Λόγω της παρουσίας του Κλάσματος, οι επαναληπτικές μορφές ακολουθούνται από κατάβαση.

Άλλη τέτοια μορφή μπορεί να θεωρηθεί και η (μάλλον σπάνια) 3-φθογγη μορφή σημάδι+Πεταστή+Απόστροφος (με ή χωρίς Κλάσμα) E3, δηλ. με το 'σπάσιμο' προς τα πάνω. Κι αυτή η μορφή μπορεί να επεκταθεί με μια ακόμη Απόστροφο στο τέλος, να γίνει δηλ. 4-φθογγη. Ρυθμός $1/2+1/2+1$ και $1/2+1/2+3/4+1/4$ ή $1/2+1/2+1/2+1/2$. Πρδ. 5(ΠΒ), 13 (ΠΒ και ΜΒ, εναλλάσσεται και με την E2α)

3. Η *κατιούσα* μορφή περιλαμβάνει δύο σημάδια με διάστημα 1 φωνής (K1) Πρδ. 7-8, 26-27, 29-30, 32, 34-37, 40, 43-44, 46, 51-53, 55-56, 58, 60-61, 64, 66, 68-69, 72-81, 2 φωνών (K2) Πρδ. 41-42, 45, 47, 53 ή 3 φωνών (K3) Πρδ. 48. Οι μορφές με Ελαφρόν ή Ελαφρόν-Απόστροφο εμφανίζονται κυρίως στο Η, ενώ εμφανίζονται με καλλωπισμένες μορφές σε νεότερες πηγές (με ένα επί πλέον Ίσον· βλ. τα πρδ και επίσης παρακάτω). Επίσης, σε αντίθεση με την μορφή K1 που μπορεί να περιλάβει το Κλάσμα στο δεύτερο σημάδι της, αυτές, η K2 και η K3, δεν περιλαμβάνουν το Κλάσμα στο δεύτερο σημάδι. Αυτό οφείλεται σε ορθογραφικούς λόγους: αυτές οι μορφές δεν ακολουθούνται ποτέ από μια άλλη κατάβαση, όπως θα ήταν απαραίτητο, για να μπορεί να γραφεί το Κλάσμα. Η μορφή με την Απόστροφο ως δεύτερο σημάδι (K1) μπορεί να ακολουθείται από κατάβαση κι έτσι μπορεί, όπως είπαμε, να φέρει το Κλάσμα στην Απόστροφο, κάτι που δεν συμβαίνει στο Η ή δεν συμβαίνει πάντα ακόμα και στις νεότερες πηγές. Οι 2-φθογγες κατιούσες μορφές μπορούν να θεωρηθούν ως διπλασιασμός του 2-φθογγου Κλάσματος (δηλ. αυτού με την 'προσαρτημένη' κατάβαση), χωρίς να ληφθεί υπόψιν το στολίδι του (και η μερική αργία του). Χωρίς το στολίδι, ένα τέτοιο Κλάσμα είναι ισοδύναμο με Βαρεία, με φθόγγους διάρκειών $1/2+1/2$. Με τον Διπλασιασμό τους προκύπτουν διάρκειες 1+1 για το 2-φθογγο ΞΚλ.

Εάν λάβουμε υπ' όψιν το στολίδι του 2-φθογγου Κλάσματος, αυτό σημαίνει ότι πρέπει να διπλασιάσουμε τις διάρκειες $3/4+1/4$. Ο διπλασιασμός δίνει $1\frac{1}{2}+1/2$. Αυτό θα πρέπει να εννοείται από τις μορφές του κατιόντος ΞΚλ που περιλαμβάνουν ένα Ίσον με Κλάσμα ως δεύτερο σημάδι: ένας φθόγγος 1 χρόνου συν δύο φθόγγοι (Ίσον και μια κατάβαση) $\frac{1}{2}$ χρόνου ο καθένας. Ο φθόγγος μετά το Ίσον μπορεί να είναι, όπως σημειώθηκε ήδη, 1, 2 ή 3 φωνές (μορφές K1α, K2α, K3α). Πρδ. K1α: 9-10, Βαρεία-Οξεία 9, K3α: Βαρεία-Οξεία 1. Η μορφή με το Ελαφρόν είναι συνήθης μόνο στις παλαιότερες πηγές, ενώ συνήθως γράφεται με Υποροφή σε νεότερες πηγές (μορφή K2β) Πρδ. 21, 25, 45, 50-51, 53. Είναι φανερό στα παραδείγματα ότι αυτή η μορφή είναι καλλωπισμός της μορφής K2. Το στολίδι τώρα του Κλάσματος θα μπορούσε να παραμείνει ως ημίφωνο στολίδι ανάμεσα στον πρώτο και τον δεύτερο χρόνο. Ότι μπορεί να είναι έτσι, μπορεί πιθανόν να υποδειχθεί από την ύπαρξη του 4-φθογγου ΞΚλ, που αποκαλείται και 'Πέλασμα', αν και δεν μπορεί να αποκλειστεί το να ψαλεί το στολίδι *πάνω* στο Ίσον.

Αυτές οι κατιούσες μορφές με Ίσον μπορούν να καλλωπισθούν περαιτέρω με την προσθήκη ενός φθόγγου 1 φωνή χαμηλότερα από τον φθόγγο του πρώτου σημαδιού. Έτσι, το πρώτο σημάδι αντικαθίσταται από σημάδι+Ολίγον ή σημάδι+Κεντήματα

(μορφές K1A, K2A, K3A, K2B). Αυτές οι μορφές σχετίζονται με την μορφή E1. Πρδ. K1A: 14, 22, 37, 40, 57-58, 61-63, 68, K2B: 41-42, 47-48.

Επειδή το Κλάσμα μπορεί να θεωρηθεί ότι περιλαμβάνει μια 'προσαρτημένη' Απόστροφο, έστω κι αν γράφεται χωρίς αυτή, οι μορφές που περιγράφηκαν ως 'επαναληπτικές' μπορούν να θεωρηθούν ως ικανές να ψαλούν ως 'κατιούσες'. Η Απόστροφος δεν γράφεται, όταν ακολουθεί κατάβαση 3 φωνών, βλ. π.χ. πρδ. 61.

Μια άλλη μορφή κατιόντος $\Xi\text{Κλ}$ μπορεί να βρεθεί στο Η: ένα 2-φθογγο $\Xi\text{Κλ}$ με Απόστροφο επεκτείνεται με την προσθήκη μιας ακόμη Αποστροφού (μορφή K11). Από τον τρόπο που το $\Xi\text{Κλ}$ γράφεται σε κάποιες περιπτώσεις στο Η (βλ. πρδ. 27, 29, 33 και πρβλ τις γραφές των δύο χφφ), μπορούμε να συμπεράνουμε ότι οι διάρκειες είναι εδώ $1+1/2+1/2$, αν και το G σε κάποιες περιπτώσεις γράφει ένα 2-φθογγο Πίεσμα ($1+1$ χρόνοι ή, με το Κλάσμα και έναν περαστικό ενδιάμεσο φθόγγο, $3/4+1/4+1$) στο αντίστοιχο σημείο. Πρδ. 27, 29, 33, 49, 51-52, πρβλ. και 50, 53. Και αυτής της μορφής καλλωπισμός μπορεί να θεωρηθεί η μορφή K2β (βλ. και παρακάτω)

4. Το ημίφωνο στολίδι τώρα σε μια κατιούσα μορφή που περιλαμβάνει Ίσον και Απόστροφο ως τελευταία σημάδια της (K1a) θα μπορούσε να ψαλεί ως κανονικός φθόγγος, 1 φωνή ψηλότερα από τον πρώτο φθόγγο. Έτσι, μια 4-φθογγη μορφή δημιουργείται (K4). Ο 'καλλωπιστικός' φθόγγος γράφεται συνήθως με Οξεία, αλλά και με Ολίγον ή Πεταστή. Πρδ. 10 (Χόρευμα), 14, 17-21, 24 (Χόρευμα), 30-31, 35-36, 38, 54, 77, 82 (και με διαίρεσή του σε δύο συλλαβές). Βλ. επίσης και παρακάτω, για το Χόρευμα. Ρυθμός $1/2+1/2+1/2+1/2$.

Το Κλάσμα δεν γράφεται σ' αυτήν την μορφή. Ωστόσο, μπορεί να βρεθεί στα δεξιά της πρώτης Αποστροφού σε μερικά νεότερα χφφ, όπως το EBE 883. Το ότι αυτή η μορφή μπορεί να θεωρηθεί με αυτόν τον τρόπο μπορεί να υποδειχθεί από την εναλλαξιμότητα της 'ημίφωνης' μορφής και της μορφής με 'πλήρη φωνή', όπως σε ένα πρδ από ένα στιχηρό από τον Floros¹⁵⁶, όπου γράφεται η μορφή K1a ως προωθούν στοιχείο στους φθόγγους *hha*, σε ένα σημείο όπου συνήθως παρουσιάζεται η μορφή K4 (την οποία γράφει και το ίδιο χφφ παρακάτω). Αυτή η μορφή μπορεί επίσης να θεωρηθεί και πιο 'ευθέως' ως διπλασιασμός του 2-φθογγο Κλάσματος με την 'προσαρτημένη' Απόστροφο και το στολίδι.

Πρέπει να παρατηρήσουμε ότι όλα τα διαστήματα σ' αυτήν την μορφή είναι 1 φωνής.¹⁵⁷ Έτσι, αυτή η μορφή εμφανίζεται με το όνομα 'Πέλασμα' σε πίνακες σημαδιών και πραγματείες (βλ. π.χ. Ακρίβεια 879-882, βλ. Παράρτημα IIδ), ένα όνομα που προέρχεται από το 'πελάζω'=πλησιάζω. Αυτός πρέπει να είναι ο λόγος που αυτή η μορφή γράφεται με ένα επί πλέον Κατάβαση στα δεξιά του σε ΠΒ πηγές και στο Η (βλ. στην παράγραφο περί του Καταβάσματος).

Μια μορφή σχετική με το Πέλασμα είναι και η μορφή που βρίσκεται στο Χόρευμα (βλ. Ακρίβεια 883-886, βλ. Παράρτημα IIδ). Το Χόρευμα συντίθεται από ένα 4-φθογγο $\Xi\text{Κλ}$ και ένα Ολίγον με Απόδερμα ή/και Διπλή, με το όλον στην ίδια συλλαβή. Το $\Xi\text{Κλ}$ είναι συνήθως η μορφή Πέλασμα, υπάρχει όμως και μια μορφή με Ελαφρόν αντί της πρώτης Αποστροφού (μορφή K4a). Αυτή η μορφή μπορεί να βρεθεί π.χ. στον D, ενώ το G και το A γράφουν μια Υποροφή αντί του Ελαφρού (μορφή K5). Έτσι, το $\Xi\text{Κλ}$ περιλαμβάνει 5 φθόγγους στην τελευταία περίπτωση με

¹⁵⁶ Floros 1970, Tafel XVII (τ. II, σ. 206)

¹⁵⁷ Σχετικό μ' αυτό είναι και ένα 4-φθ $\Xi\text{Κλ}$ αναλόγου μορφής, που παρουσιάζεται ως Χόρευμα (βλ. παρακάτω, όπου το τρίτο διάστημα είναι κατάβαση 2 φωνών).

διάρκειες, όπως μπορούμε να συμπεράνουμε, $1+1/4+1/4+1/2+1/2$. Πρδ. 10, 24, 83-92.¹⁵⁸

Ισοδυναμία με άλλους συνδυασμούς 2 χρόνων, ΠΒ και ΜΒ

Εκτός από την σύσταση από Διπλή και Κλάσμα και την περιγραφή όλων των μορφών του ΞΚλ με τον ίδιο συνδυασμό σε ΠΒ πηγές, υπάρχει επίσης και η παραγωγή του από άλλους ΠΒ συνδυασμούς, η οποία μας οδηγεί στην διάρκεια των 2 χρόνων. Επί πλέον, υπάρχει και η εναλλαξιμότητά του με άλλους συνδυασμούς και στις ΠΒ και στις ΜΒ πηγές.

Έτσι, το ανιόν ΞΚλ μπορεί να είναι ισοδύναμο με το Δύο, με ή χωρίς Κλάσμα στην Οξεία, ή επεκτεταμένο με Απόστροφο, Πρδ. 1-4, 14, 28, 57, (στο 67 αντίστοιχο), 69, καθώς κατά συνέπειαν και με το Ανάσταμα. Η διαφορά τους έγκειται μόνο στα δυνατά διαστήματα και στην ορθογραφία: στο ΞΚλ η Οξεία μπορεί να είναι μόνο 1 φωνής, ενώ στο Δύο μπορεί να είναι περισσοτέρων φωνών, και το ΞΚλ πρέπει να ακολουθείται από κατάβαση, ενώ το Δύο μπορεί να ακολουθείται και από ισότητα ή ανάβαση (βλ. και παραπάνω).

Οι 'επαναληπτικές' μορφές γράφονται συνήθως με ΞΚλ στις ΠΒ πηγές, αλλά επειδή οι διάφορες μορφές του ΞΚλ είναι εναλλάξιμες, μπορούν περιστασιακά να γραφούν και με άλλους συνδυασμούς, ισοδύναμους με το κατιόν ΞΚλ.

E1: Καταβατρομικόν-Οξεία, ΞΚλ-Κατάβαση στο πρδ. 12, Διπλή+Τρομικόν (Κατάβαση) στο 14, Δύο Απόστροφοι διάλοξοι (με Κλάσμα στην β') + Κατάβαση στο 39, Δύο Απόστροφοι-Κλάσμα (Chamila¹⁵⁹) + Κατάβαση στο 56, ΞΚλ με Καταβατρομικόν στο χφ Ο του 57, το ίδιο στο 61

E2α: Chamila, ΞΚλ+Κλάσμα+Κατάβαση στο 14 (Ρα Πέλασμα), Διπλή στο 15, με Κ1 στο 42, Κ1, Διπλή στο 60, Κ1+Κατάβαση, ΠΒ ΞΚλ+Κατάβαση στο 64, Δύο με Απόστροφο ως β' σημάδι, Κύλισμα στο 65, Κ1, ΠΒ ΞΚλ+Κατάβαση, E2β στο 66, Δύο με Κλάσμα στο 67

E2β: Κ1 στα 43-44, 46, 53, Κ1, E2α, ΠΒ ΞΚλ+Κατάβαση στο 66, Διπλή, Δύο με Απόστροφο ως β' αλλά και ως δ' σημάδι και με Κλάσμα στην Οξεία (δεν το έχουμε αναφέρει αυτό στο Δύο) στα 71-72

E3: ΠΒ Α1, E1 στο 13

Οι κατιούσες μορφές γράφονται περισσότερο συχνά με άλλους συνδυασμούς. Η 2-φθογγη μορφή Κ1 μπορεί να είναι ισοδύναμη με Διπλή-Απόστροφο. Αυτό είναι

¹⁵⁸ Μπορούμε να πούμε ότι υπάρχουν δύο είδη Χορεύματος. Το με Πέλασμα γράφεται στην Chartres με Ηγάδιν ή Σύρμα (βλ. Floros 1970 I:270-271. Βλ. εδώ πρδ. 90-92. Στο πρδ. 10 προέρχεται από Chartres Καταβατρομικόν+Οξεία, βλ. στα περί Καταβάσματος). Το άλλο Χόρευμα, που υπάρχει στον Πίνακα μελωδημάτων της Chartres αποτελείται από Πίεσμα με Κλάσμα+Λύγισμα (βλ. Floros 1970 I:235) και στην Coislin και την ΜΒσημ γράφεται με ΞΚλ (Κ11)+Δύο. Ο δεύτερος φθόγγος του Δύο μπορεί να προσλάβει το Απόδερμα (ή/και Διπλή), γραφόμενος με Ολίγον (βλ. το Χόρευμα αυτό στο χφ Η στα πρδ. 25, 89. Ίσως και στο πρδ. 24 να είναι τέτοιο, διότι βλ. στο περιθώριο του χφ το έχει με Ελαφρόν αντί δύο Απόστροφων. Μπορεί τελικά να είναι δύο εναλλακτικές μορφές, γι' αυτό και το ένα να αντικατέστησε το άλλο. Βλ. και το πρδ. 89, όπου το G έχει την μορφή Κ5, σχετική όπως είπαμε με την Κ4α και την Κ4). Για το Χόρευμα της α' μορφής οι Coislin πηγές γράφουν ΞΚλ+Απόδερμα, με το Απόδερμα να 'αγκαλιάζει' το ΞΚλ (βλ. Floros 1970 I:270-271). Όταν λέμε εδώ 'Χόρευμα', εννοούμε απλά τον 'πυρήνα' της Θέσης, με το Ξηρόν Κλάσμα και το επόμενο σημάδι και όχι το ευρύτερο μελωδήμα, που περιλαμβάνει τα ανωτέρω, όπως (ορθώς) περιγράφεται από τον Floros 1970 I:270-271 και την Jung: *The Long Melisms...*, σ. 7-11.

¹⁵⁹ Υπενθυμίζουμε ότι Chamila είναι το Σλαβικό όνομα του συνδυασμού Δύο Απόστροφοι+Κλάσμα και το χρησιμοποιούμε χάριν συντομίας.

ιδιαίτερα φανερό σε καταλήξεις πλ. Β' και πλ. Δ'.¹⁶⁰ Πρδ. 5-6 (πλ. Β', συνήθης μορφή στα νεότερα χφφ με Διπλή Απόστροφο), 16 (πλ. Δ', ομοίως), 30, 34, 72, 74, 75 (πλ. Β', συνήθης μορφή στα νεότερα χφφ με ΞΚλ), 73 (συνήθης μορφή στα νεότερα χφφ με Διπλή-Απόστροφος), 76 (μέλος Δ', συνήθης μορφή στα νεότερα χφφ με ΞΚλ). Στον πλ. Δ', οι ίδιες καταλήξεις μπορούν επίσης να βρεθούν γραμμένες με ένα 4-φθόγγο ΞΚλ της μορφής Κ1Α (βλ. πρδ. στη Διπλή-Απόστροφο)

Η μορφή Κ1, αλλά και η Κ4, μπορούν να είναι μεταγραφή του ΠΒ συνδυασμού Chamila, δηλ. Δύο Απόστροφοι-Κλάσμα (χωρίς ή με Κατάβασμα). Πρδ. 14, 54-56 με ΠΒ Δύο Αποστρόφους με Κλάσμα, και πρδ. 38-39, όπου οι Δύο Απόστροφοι (ΜΒ σημ) γράφονται 'ξεχωριστά', ως Δύο Απόστροφοι διάλοξοι με Κλάσμα στην από κάτω και (Ψηφιστόν) Κατάβασμα δεξιά τους (για το Κατάβασμα και την σχέση του με το ΞΚλ βλ. αμέσως παρακάτω).

Έχουμε μιλήσει γι' αυτόν τον συνδυασμό στην συζήτηση για το Πίεσμα, το οποίο είναι μια άλλη μεταγραφή του. Έτσι, το ΞΚλ μπορεί να είναι ισοδύναμο με το Πίεσμα. Και άλλες μορφές του ΞΚλ είναι ισοδύναμες με Πίεσμα. Πρδ. 49, 50 (διαφορετικές διάρκειες η μορφή Κ11 από το Πίεσμα), 59 (ίδιες διάρκειες)

Η μορφή Κ11 που παρουσιάζεται στο Η, είναι ισοδύναμη με την μορφή Κ2β (και κατ' επέκτασιν με την Κ2Β). Η Κ2β είναι αυτή που παρουσιάζεται στα νεότερο χφ G αντί της Κ11 του Η και μπορεί να θεωρηθεί ως μια μικρή ανακατανομή των διαρκειών της Κ11 (βλ. πρδ. 51, πρβλ και πρδ. 53). Δηλ. ο α' φθόγγος επεκτείνεται σε 1½ χρόνο και οι δύο καταβάσεις γίνονται μαζί ½ χρόνος. Επειδή είναι πλέον πολύ σύντομες, γράφονται με Υποροή, ένα σημάδι που δεν υπάρχει στο Η. Η μορφή του ΞΚλ με Υποροή, Κ2β (ή και η Κ2Β) είναι επίσης ισοδύναμη και έχει την ίδια σημασία με μια αντίστοιχη μορφή του Πιάσματος με Υποροή. Αυτή την μορφή την συζητήσαμε στα περί Πιάσματος και δείξαμε ότι γράφεται (στην ΠΒσημ) με σημάδια που περιλαμβάνουν το Πίεσμα ή την Διπλή. Ένα κόκκινο ΞΚλ γράφεται μερικές φορές κάτω απ' αυτή την μορφή του Πιάσματος ως υπόσταση. Μια σχέση με το Κρατημοϋπόρροον θα αποκαλυφθεί επίσης γι' αυτές τις μορφές. Έτσι, γενικά, το ΞΚλ και το Πίεσμα μπορούν να είναι σε πολλές περιπτώσεις εναλλάξιμα και να δίνουν το ίδιο μέλος. Η διαφορά τους έγκειται στην ορθογραφία, δηλ. στο τί μπορεί να ακολουθεί το κάθε σημάδι (βλ. παραπάνω).

Λόγω του ότι περιγράφουν κατάβαση από ένα βασικό φθόγγο, οι κατιούσες μορφές του ΞΚλ έχουν σχέση με το ΠΒ Κατάβασμα (αλλά και η Ε1, εφόσον συνήθως ακολουθείται από κατάβαση στην επομένη συλλαβή και μια 'προσαρτημένη' Απόστροφος μπορεί να εννοηθεί μετά το Ίσον της).

Πρδ. 8 (Τρομικόν, Κ1 στο ΜΒ, ίσως και Κ4 η του ΠΒ), 10 (το α' ΞΚλ Κ1α στο ΜΒ, το β' ΞΚλ Καταβατρομικόν+Οξεία), 12 (Καταβατρομικόν+Οξεία, ΞΚλ+Κατάβασμα), 14 (Διπλή+Τρομικόν, Κ1α στο ΜΒ), 18-19 (4φθ στο ΜΒ), 21 (Κρατημοκατάβασμα, Κ4 στο ΜΒ), 26 (ΜΒ, Κ1), 31 (ΜΒ Κρατημοκαταβαζοανάβασμα), 34 (ΜΒ, Κ1), 35 (Η Κ1, G Κ4), 38 (Η Δύο Απόστροφοι διάλοξοι+Κλάσμα στη β' +(ψηφιστόν) Κατάβασμα ED, G Κ4 EFED), 39 (όμοιο FE στο Η, με Ε1 EFF στο G), 47 (Εναρξίς=Κατάβασμα+Οξεία, Κ2 και Κ2Β στα ΜΒ), 48 (Καταβατρομικόν+Οξεία, 'Εναρξίς', Κ3 και Κ2Β στα ΜΒ), 54 (Chamila με Κατάβασμα, Κ4 στα ΜΒ), 55 (Chamila με Κατάβασμα, Κ1 στο ΜΒ), 56 (όμ., Κ1 FE με Κατάβασμα στο Η, Ε1 FEE στο G), 57 (ΞΚλ με Καταβατρομικόν στο Ο, Κ1Α στο W), 61 (ΞΚλ με Καταβατρομικόν στο Ο, Κ1 με Κατάβασμα στο Η, Ε1 στο G, ΞΚλ με Ολίγον-Κεντήματα και Απόστροφο στο Ga, Κ1Α στο W), 64 (ΞΚλ με Κατάβασμα στο Ο, Κ1 με Κατάβασμα στο Η, Ε2α στο G), 66 (ΞΚλ με Κατάβασμα στο Ο, Κ1 στο Η, Ε2β στο S², Ε2α στο G)

¹⁶⁰ Να υπενθυμίσουμε ότι η Διπλή-Απόστροφος γράφεται στις πιο παλιές ΠΒ πηγές με σκέτη Διπλή, οπότε και το ΞΚλ είναι ισοδύναμο με αυτή την Διπλή. Βλ. στα περί Διπλής.

Ειδικότερα η μορφή K4 (Πέλασμα) γράφεται (στην ΠΒ σημ) μέσω πολλών συνδυασμών αυτού του Καταβάσματος (βλ. παρακάτω, στην αντίστοιχη παράγραφο). Η παρουσία του Κρατήματος και της Διπλής στους περισσότερους απ' αυτούς τους συνδυασμούς είναι το χαρακτηριστικό τους και οδηγεί πάλι στο αποτέλεσμα των 2 χρόνων για την μορφή K4 του ΞΚλ. Πάντως, μάλλον δεν θα πρέπει απαραίτητα να θεωρήσουμε την παρουσία του Καταβάσματος ως ένδειξη για την K4 μορφή (ή την E1 ή την K1A), όπως θεωρεί ο Floros. Πολλές γραμμές γράφονται πάντα με την K1 μορφή στην ΜΒσημ και η ίδια η μορφή αυτή μπορεί να φέρει το Κατάβασμα. Το ζήτημα έχει σχέση με τις διάφορες ερμηνείες (συντομότερες ή αργότερες) του Καταβάσματος και θα το δούμε παρακάτω. Η μορφή K1 έχει μια άμεση 'εκ κατασκευής' σχέση με το Ψηφιστόν Κατάβασμα (σημάδι+κατάβαση μιάς φωνής στην ίδια συλλαβή και στα δύο).

Σχέση με το Κατάβασμα έχει και η μορφή K11 που γράφεται με Πίεσμα+Κατάβασμα, όπως φαίνεται στο πρδ. 59 και όπως έχουμε πεί και στα περί του Πιάσματος.

Συνοψίζοντας, οι μορφές του ΞΚλ είναι ισοδύναμες με άλλους συνδυασμούς, οι οποίοι έχουν ήδη δείξει ότι διαρκούν 2 χρόνους, ή των οποίων η σύσταση υποδεικνύει την ίδια διάρκεια. Το ΞΚλ μπορεί επίσης να αποτελεί την μεταγραφή άλλων πιο περίπλοκων και στενογραφικών σημαδιών και συνδυασμών στα Θέματα, αλλά αυτή η εξέταση είναι πέρα από τα όρια της παρούσης μελέτης.

Μια άλλη, πιθανόν πιο άμεση, ένδειξη για την διάρκεια 2 χρόνων του ΞΚλ είναι η χρήση μιας από τις μορφές του αντί ενός φθόγγου με Κράτημα ή Διπλή. Αυτό μπορεί να παρατηρηθεί σε πολύ στερεότυπες Θέσεις, όπως καταλήξεις του πλ. Α, που γράφονται με Διπλή στο F ή Δύο ή ΞΚλ στο EF, ή σε άλλα σημεία. Πρδ. 15, 32, (54 Δύο Απόστροφοι), 69 (Θέση Α' ήχου που γράφεται και με Διπλή)

Σε καταλήξεις Μέσου β', μια Διπλή στο h 'σπάζεται' μέσω της E1a ή της E1β μορφής. Πρδ. 70, 71

Ένα Κράτημα μπορεί επίσης, όπως έχουμε πεί, να καλλωπισθεί μέσω της μορφής K4 (ισοδύναμη, όπως θα δούμε, με το κόκκινο Τρομικόν που γράφεται κάτω από το Κράτημα, βλ. πρδ. στο Κράτημα) ή της μορφής A1a (ταυτόσημη με Δύο).

Διαίρεση σε δύο συλλαβές

Η μορφή που μπορεί να βρεθεί διαιρεμένη σε δύο συλλαβές με ένα πιο άμεσο τρόπο είναι η 2-φθογγη μορφή K1. Όμως, μέσω της εναλλαξιμότητας των μορφών μπορούμε να θεωρήσουμε ότι και οι άλλες μορφές μπορούν να εννοηθούν ως ικανές να διαιρεθούν. Ειδικά εάν δούμε το ζήτημα προς την *αντίθετη* κατεύθυνση, δηλ. της συναίρεσης δύο φθόγγων σε μία συλλαβή, μπορούμε να μιλήσουμε για μια διαδικασία ανακατανομής των χρονικών αξιών και καλλωπισμού κατά την διαδικασία της συναίρεσης. Για παράδειγμα, σε μια κατάληξη στον πλ. Α' με τα F και E σε δυο διαφορετικές συλλαβές, η συναίρεση μπορεί να καταλήξει σε ένα K1 ΞΚλ στους FE, ένα A1 στους EF(E) ή ένα K1A στους EFFE, όπως πράγματι βρίσκεται στις πηγές.

Η διαίρεση της K1 μορφής μπορεί να βρεθεί στα Προσόμοια (Ειρμίοι 2Eδ, Προσόμ. 13C, 29A¹⁶¹), αλλά και κατά την σύγκριση στερεοτύπων Θέσεων, όπως

¹⁶¹ Η διαίρεση δεν φαίνεται άμεσα στο 2Eδ. Πρέπει να σκεφτούμε ότι η μορφή E2a του αυτομέλου ειρμού μπορεί να αντικατασταθεί από την K1 (βλ. στα πρδ.). αυτή διαιρείται σε δύο συλλαβές και δίνει την μορφή που παρουσιάζεται ως παραλλαγή στον προσόμοιο ειρμό. Στο κυρίως κείμενο του προσομοίου ειρμού έχει μπει ένα Κράτημα που δεν χρειάζεται και διασπά την συνέχεια του δισήμου ρυθμού, όπως θα δούμε. Ομοίως, μη άμεσα φανερό και η συναίρεση στο Προσ. 13B, η

καταλήξεις του πλ. Β' και καταλήξεις Τρίτου μέσα σε στιχηρά και ειρμούς Τετάρτου (στους *dc*). Πρδ. 74, 77-81. Αν ο πρώτος φθόγγος είναι ανάβαση, η Κ1 μορφή διαιρείται σε Οξεία και Απόστροφο. Αν είναι Ίσον, σε Ίσον που υποτάσσει την Οξεία και Απόστροφο. Η 4-φθογγη Κ4 μορφή μπορεί επίσης να διαιρεθεί είτε ως Οξεία και Απόστροφος (αν ο πρώτος φθόγγος είναι ανάβαση) σε δύο συλλαβές, δηλ. όπως η διαίρεση ενός Κ1 ΞΚλ, ή ως Πεταστή+Κεντήματα στην πρώτη συλλαβή και Απόστροφος+Κλάσμα+Απόστροφος στην δεύτερη συλλαβή, δηλ. ακριβώς με τους ίδιους φθόγγους, όπως στο πρδ. 82, το οποίο περιλαμβάνει δύο όμοια κώλα.

Τελική ερμηνεία

Η διαίρεση σε δύο συλλαβές 1 χρόνου η καθεμιά μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι οι φθόγγοι του 2-φθογγου ΞΚλ έχουν διάρκειες 1+1 και ότι αυτές διαμορφώνονται (τροποποιούνται) στις πολύφθογγες μορφές, σύμφωνα με την αντίληψη των διαφόρων μορφών ως καλλωπισμών αυτής της βασικής μορφής που περιγράψαμε παραπάνω. Για τις περιπτώσεις των 3-φθογγων 'επαναληπτικών' μορφών και της αντίστοιχης 4-φθογγης, η παρουσία του Κλάσματος πάνω στην Οξεία προσφέρει επί πλέον βοήθεια για την ακριβή τους ερμηνεία.

Ως κάποιες τελικές παρατηρήσεις, ας προσθέσουμε ότι το ΞΚλ χρησιμεύει πολύ συχνά ως προωθούν στοιχείο. Οι διάφορες μορφές του είναι εναλλάξιμες και σ' αυτές τις θέσεις. Σχετικά τώρα με το όνομά του, αποκαλύψαμε την στενή του σύνδεση με το ελαφρόν Κλάσμα. Στον πυρήνα του ΞΚλ ευρίσκονται οι κινήσεις του Κλάσματος, αλλά με την διπλάσια διάρκεια. Αυτή πρέπει να είναι εδώ η ερμηνεία του 'ξηρόν', μιας λέξης που δεν σημαίνει μόνο το 'ξερό' (Αγγλ. 'dry'), αλλά και κάτι σαν το 'ανερέγγητον', όπως 'ξηρά χείρ', ένα χέρι που δεν μπορεί να κινηθεί γρήγορα ή και καθόλου. Το αντίστοιχο ρήμα χρησιμοποιείται με τέτοιες σημασίες και στα Νέα Ελληνικά. Έτσι, το ΞΚλ είναι 'ένα αργότερον Κλάσμα', ένα αργότερο σπάσιμο σε μια συλλαβή 2 χρόνων.

8.4.12. Αντικένωμα

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 301-304]

Το ΠΒ Αντικένωμα προέρχεται από την Coislin σημειογραφία του Ψαλτικού και μπορεί να βρεθεί στα λίγα ΠΒ δείγματα αυτού του βιβλίου, στα μελισματικά ('ψαλτικά') στιχηρά που περιλαμβάνονται σε κάποιες Coislin πηγές, αλλά και στην ΠΒ σημειογραφία του Ασματος του χφ Καστοριάς 8 (μόνο του ή σε συνενώσεις). Είναι άγνωστο στην σημειογραφία Chartres και δεν περιλαμβάνεται, με την εξαίρεση των ψαλτικών στιχηρών, στα Coislin στιχηράρια και ειρμολόγια.¹⁶² Ωστόσο, 'επανέρχεται' στην ΜΒσημ των στιχηρών και ειρμών, αν και δεν χρησιμοποιείται τόσο συχνά. Συνδέεται ιδιαίτερος με τις Δύο Αποστρόφους Διάλοξες, αλλά

οποία θα μπορούσε να γίνει ακριβώς με τους φθόγγους του αυτομέλου και τότε θα γραφόταν με ΞΚλ μορφής Κ1. Η διάρκεια των 2 χρόνων είναι πάντως φανερή, διότι το όλον αντικαθίσταται από ένα φθόγγο με Κράτημα (και βέβαια τροποποιούνται και κάποιοι άλλοι φθόγγοι της φράσης). Στο 29Α η συναίρεση στο προσόμοιο είναι άμεσα φανερή, παρά την μικρή διαφορά στους προηγούμενους φθόγγους (η συλλαβή των του αυτομέλου θα μπορούσε να είναι στο *h*. Η θέση γράφεται όμως έτσι συνήθως, όταν έπεται το ΞΚλ, δηλ. όταν η Θέση έχει σ' αυτό το σημείο μια συλλαβή λιγότερη. Πρόκειται απλά για μια συνήθεια και όχι ουσιαστική διαφορά. Βλ. και στα πρδ. 77-78).

¹⁶² Για το ΠΒ Αντικένωμα βλ. Floros 1970 I:232-234. Για τα 'ψαλτικά' στιχηρά και τα υπάρχοντα δείγματα ΠΒ Ψαλτικού, αυτόθι, II:259-260. Για το Ασματος, αυτόθι, II:265-272. Ένα δείγμα ΠΒ Ψαλτικού βλ. εδώ στο Τρομικόν πρδ. 1.

χρησιμοποιείται και με άλλους συνδυασμούς φωνητικών σημαδιών, που όλοι τους περιλαμβάνουν ένα κατιόν σημάδι (ως δεύτερο ή τρίτο).

Και τα Chartres και τα Coislin Στιχηράρια και Ειρμολόγια χρησιμοποιούν το Πίεσμα ή τις Δύο Αποστρόφους διάλοξες, για να δηλώσουν τα μελωδήματα που βρίσκονται με Αντικένωμα στην ΜΒσημ. Άλλα ΠΒ σημάδια που χρησιμοποιούνται είναι το Chartres Κόνδευμα (I και II) και οι Δύο Απόστροφες διάλοξοι με Κεντήματα ή μερικές φορές και ο συνδυασμός Διπλή-Απόστροφος.¹⁶³

Το Πίεσμα, σύμφωνα με τις πραγματείες, έχει την ίδια σημασία με το Αντικένωμα, αλλά το πρώτο χρησιμοποιείται στο Στιχηράριο, ενώ το δεύτερο στο Ψαλτικό (Ακρίβεια 850-857, βλ. Παράρτημα Πδ). Αν και υπάρχουν μελωδήματα που προσιδιάζουν στο Πίεσμα, το Αντικένωμα μπορεί να βρεθεί στο Στιχηράριο και Ειρμολόγιο σε σημεία όπου μπορεί να γραφεί το Πίεσμα ή να βρεθεί ως πρόσθετη υπέρσταση ή υπόσταση σε σημεία όπου το Πίεσμα είναι ήδη γραμμένο. Αυτά είναι κυρίως περιπτώσεις όπου το Πίεσμα είναι ισοδύναμο με Δύο Αποστρόφους διάλοξες (ή, σπάνια ίσως, με ένα ανιόν και ένα κατιόν σημάδι στην ίδια συλλαβή) και επίσης η περίπτωση του Πιάσματος με Κεντήματα. Βλ. πρδ. 15-18, 20-22, βλ. και 14, 19 και Πίεσμα 57.

Ωστόσο, υπάρχουν κάποιες περιπτώσεις χρήσης του Αντικενώματος σε σημεία όπου το Πίεσμα δεν συνηθίζεται¹⁶⁴ ή δεν μπορεί να είναι ορθογραφικά σωστό.

Πρδ. 1 (για κατάβαση ακολουθεί μετά την ομάδα του Αντικενώματος, κάτι που μάλλον δεν επιτρέπεται για το Πίεσμα. Το Πίεσμα δεν γράφεται με άλλη κατάβαση να ακολουθεί. Μια εξαίρεση βλ. στο Πίεσμα πρδ. 28. Το χφ D έχει Αντικένωμα), 2-5, 9-10, 13, 18-19 (δεν συνηθίζεται και τόσο το Πίεσμα, χωρίς όμως και να αποκλείεται, βλ. π.χ. πρδ. 17), 6-8 (το Αντικένωμα, κόκκινο ή μαύρο γράφεται πάνω από τον συνδυασμό Διπλή-Απόστροφος σ' αυτό το μελωδήμα. Δεν γράφεται ποτέ Πίεσμα, ίσως λόγω προέλευσης του μελωδήματος από διπλασιασμό παλαιότερου, όπως έχουμε πεί στο Κύλισμα), 10, 13 (παρόμοια περίπτωση, που δείχνει ότι κι εδώ η Διπλή δείχνει την συνολική διάρκεια, ή, έστω, την δυνατότητα μερικής αργίας, δηλ. την ανακατανομή διαρκειών από 1+1 σε 1½+1/2. Ένα τέτοιο μελωδήμα είναι ταυτόσημο και με ΞΚλ Κ3α)

Η έρευνα του C. Floros (1970 I:232-234) σε ΠΒ πηγές έχει δείξει πειστικά την ισοδυναμία του Αντικενώματος με το Πίεσμα και έχει επίσης αποκαλύψει την πλήρη ισοδυναμία του με το Κόνδευμα, μια συνένωση Οξείας και Βαρείας με ένα γωνιώδες και οξύ σχήμα. Έτσι το Αντικένωμα είναι μια 'στρογγυλεμένη' μορφή αυτής της συνένωσης, ένα στρογγυλεμένο Κόνδευμα.¹⁶⁵ Τα παραδείγματα που δίνονται από τον Floros για το Αντικένωμα, το Κόνδευμα I και το Κόνδευμα II επιβεβαιώνουν αυτές τις ισοδυναμίες και δίνουν παραδειγματικές περιπτώσεις χρήσης του Αντικενώματος στις ΜΒ πηγές (βλ. στο Πίεσμα πρδ. 67-70). Εμείς θα παρουσιάσουμε περαιτέρω παραδείγματα και θα δώσουμε μια περιγραφή της χρήσης του Αντικενώματος, καθώς και την ερμηνεία του.

Όντας ισοδύναμο με το Πίεσμα και το Κόνδευμα (και το I και το II), το Αντικένωμα είναι ισοδύναμο και με τις Δύο Αποστρόφους διάλοξες, μέσω των οποίων αυτά τα σημάδια μεταγράφονται στη ΜΒσημ σε μερικές Θέσεις. Το Αντικένωμα γράφεται μερικές φορές ως υπέρσταση ή ανάμεσα στις Αποστρόφους. Όπως και στο Πίεσμα, η από πάνω Απόστροφος μπορεί να φέρει το Κλάσμα. Έτσι,

¹⁶³ Βλ. στις Δύο Αποστρόφους διάλοξες και στο Πίεσμα.

¹⁶⁴ Το πόσο ασύνηθες είναι το Πίεσμα σ' αυτά τα σημεία πηγάζει από την εμπειρία μας και δεν μπορεί βέβαια να είναι απόλυτο, διότι μπορεί σε άλλα χφφ να συνηθίζεται αρκετά το Πίεσμα εκεί.

¹⁶⁵ Για το Κόνδευμα βλ. Floros 1970 I:231-232.

π.χ., στο πρδ. Δύο Απόστροφοι διάλοξοι 13, ο κώδ. L έχει Πίεσμα, ο O έχει Διπλή-Απόστροφο, έναν συνδυασμό ισοδύναμο με τις Δύο Αποστρόφους διάλοξες (όπου η ΠΒ είναι 2-φθογγο σημάδι), ο H έχει μια κατάβαση 2 φωνών και μια Απόστροφο από κάτω, δηλ. με την ΠΒ έννοια Δύο Αποστρόφους διάλοξες, και ο G ένα Ελαφρόν, μια Απόστροφο από κάτω και ένα Αντικένωμα ανάμεσά τους. Στο πρδ. Δύο Απόστροφοι διάλοξοι 23, ο L₃ έχει Κόνδευμα I, οι Va, Vi, L₅ και Pa έχουν Δύο Αποστρόφους διάλοξες (στον Va και με μια Χαμηλή) και ο MB κώδ. C₃ έχει Δύο Αποστρόφους διάλοξες με Αντικένωμα ανάμεσά τους.¹⁶⁶ Όπως έχουμε δείξει στις αντίστοιχες παραγράφους (Πίεσμα, Δύο Απόστροφοι διάλοξοι και Διπλή-Απόστροφος), όλοι αυτοί οι συνδυασμοί με το Αντικένωμα έχουν, φυσικά, τα αντίστοιχά τους με δύο συλλαβές, με κάθε μια Απόστροφο να αντιστοιχεί σε μία συλλαβή.

Σχετικά τώρα με την ισοδυναμία του Αντικενώματος προς το Πίεσμα με Κεντήματα, αυτό είναι φανερό στα παραδείγματα, όπου το Αντικένωμα προστίθεται ως υπέρσταση σε ένα τέτοιο Πίεσμα (όπως στα πρδ. 16, 20, Πίεσμα πρδ. 57), αλλά μπορεί να βρεθεί επίσης π.χ. στα πρδ. από τα Εωθινά στον D και στον A. Στο Δ' Εωθινό (πρδ. 17), ο D έχει Δύο Αποστρόφους διάλοξες με Αντικένωμα ανάμεσά τους, ενώ ο A έχει Πίεσμα με Κεντήματα. Στο Γ' Εωθινό (πρδ. 18), ο A έχει τις Δύο Αποστρόφους διάλοξες με ένα κόκκινο Αντικένωμα ανάμεσά τους, ενώ ο D έχει ένα Αντικένωμα με Κεντήματα, όμοιο με ένα Πίεσμα με Κεντήματα. Και το Πίεσμα και το Αντικένωμα βρίσκονται σε δυο πηγές στα πρδ. 137 και 237 του Floros (πρδ. 21).¹⁶⁷

Αυτές οι ισοδυναμίες και το γεγονός της διαίρεσης μιας ομάδας Αντικενώματος σε δύο συλλαβές (βλ. πρδ. 14, 27 και Δύο Απόστροφοι διάλοξοι 17) είναι αρκετά, πιστεύουμε, για να αποδώσουμε στον συνδυασμό των φωνητικών σημαδιών που φέρει το Αντικένωμα την συνολική διάρκεια των 2 χρόνων. Σχετικά με τις μελωδικές ή ρυθμικές λεπτομέρειες, θα πρέπει να είναι όμοιες μ' αυτές του Πιάσματος. Το Αντικένωμα μπορεί να θεωρηθεί ως απλή υπόσταση, που δίνει μόνο την συνολική διάρκεια, κάτι όχι τόσο απαραίτητο, διότι οι Δύο Απόστροφοι διάλοξοι είναι αρκετές, για να δείξουν αυτήν την διάρκεια. Όταν η τελευταία μελωδική κίνηση σε μια ομάδα Αντικενώματος είναι κατάβαση μόνο 1 φωνής, τότε ένα ανιόν στολίδι μπορεί να ψαλεί (βλ. π.χ. πρδ. 9, 17-19. Πρβλ και Πίεσμα 68, Δύο Απόστροφοι διάλοξοι 12, 14). Αυτό το στολίδι μπορεί να γραφεί με Κλάσμα, έτσι δεν χρειάζεται να αποδοθεί στο Αντικένωμα, το οποίο μπορεί να συνεχίσει να θεωρείται ως υπόσταση. Ωστόσο, η ομοιότητα σημασίας Πιάσματος και Αντικενώματος και η ύπαρξη και Πιάσματος και Αντικενώματος με Κεντήματα, καθώς και η ύπαρξη Αντικενώματος με Κεντήματα στην ΠΒσημ (πρδ. 23), θα μπορούσαν να υποδείξουν ότι αυτό το στολίδι γινόταν ίσως αντιληπτό ως μέρος του Αντικενώματος.¹⁶⁸ Φυσικά, το Αντικένωμα είναι υπόσταση, δηλ. σημάδι που συνάγει, που δίνει την συνολική διάρκεια (2 χρόνοι) και τις ρυθμικές λεπτομέρειες (1/2+1/2+1), όταν το στολίδι γράφεται αναλυτικά.

Τελικά, το Αντικένωμα αντιπροσωπεύει τον ίδιο τρόπο σκέψης για την περιγραφή μιας κατιούσας μελωδικής κίνησης στην ίδια συλλαβή σε διάρκεια 2 χρόνων όπως το Κόνδευμα: ο πρώτος φθόγγος περιγράφεται με μια Οξεία (διότι ακολουθεί

¹⁶⁶ Για περισσότερα παραδείγματα, βλ. τα παραδείγματα που δίνονται στον Floros για το Κόνδευμα I, το Κόνδευμα II και το Αντικένωμα.

¹⁶⁷ Στο πρδ. Τρομικόν 16 ο κώδ. D έχει Δύο Αποστρόφους αντί της ομάδας του Πιάσματος ή του Αντικενώματος, πράγμα που επιβεβαιώνει την διάρκεια των 2 χρόνων.

¹⁶⁸ Αυτή η παρατήρηση είναι σημαντική για την εξέταση των χρήσεων του Αντικενώματος στο παπαδικό γένος και επεξηγεί την περιγραφή του Γαβριήλ, που γράφει (364-366) ότι «άνω και κάτω κινεί τὰς φωνάς», κάτι που έρχεται σε οξεία αντίθεση με την ισοδυναμία Αντικενώματος και Πιάσματος και την 2 χρόνων (δηλ. μακρά) διάρκειά τους.

κατάβαση), ενώ ο δεύτερος φθόγγος με μια Βαρεία (Βαρεία και όχι Απόστροφος, διότι το όλον είναι σε μία συλλαβή και η Απόστροφος δεν είχε από την αρχή την έννοια του κατιόντος σημαδιού). Τα δύο σημάδια συνενώνονται και οι διάρκειές τους προστίθενται. Το Πίεσμα, δηλ. η διπλή Βαρεία, περιγράφει την ίδια κίνηση ως διπλασιασμό της κίνησης της απλής Βαρείας.

Ως *ερυθρά* υπόστασις (ή υπέρστασις), το Αντικένωμα χρησιμοποιείται στον κώδ. Α σε διάφορες περιπτώσεις. Μία είναι ένας χαρακτηριστικός σχηματισμός που περιλαμβάνει το Ομαλόν ή το Τρομικόν. Σ' αυτόν, το Αντικένωμα γράφεται συχνά πάνω από τον συνδυασμό Διπλή-Απόστροφος (πρδ. 6-7), ενώ το Ψάχος 41 γράφει ένα Ολίγον και μίαν Απόστροφο και ένα μαύρο Αντικένωμα ανάμεσά τους (πρδ. 8). Το ίδιο κόκκινο Αντικένωμα μπορεί να βρεθεί κάτω από ένα σημάδι που φέρει Διπλή και Κλάσμα,¹⁶⁹ όπως στον πρώτο φθόγγο του σχηματισμού 'Σύρμα' στο πρδ. 11 ή σε άλλες ανεξάρτητες περιπτώσεις, όπως π.χ. στη συλλαβή *με* στο πρδ. 10 ή η *θε* στο πρδ. 13. Κατ' αυτόν τον τρόπο, καθώς και μέσω της σχέσης Αντικενώματος-Πιάσματος-Ξηρού Κλάσματος (βλ. παραπάνω), το Αντικένωμα μπορεί να εμφανιστεί σχετιζόμενο με το Ξηρόν Κλάσμα.¹⁷⁰ Αυτό είναι δυνατόν, φυσικά, λόγω της κοινής τους διάρκειας (2 χρόνων) και του γεγονότος ότι και τα δύο σημάδια περιγράφουν ουσιαστικά μια κατιούσα μελωδική κίνηση μέσα στη συλλαβή.

Μια άλλη περίπτωση κόκκινου Αντικενώματος είναι η τοποθέτησή του πάνω ή κάτω από μίαν Απόστροφο, η οποία ακολουθείται από μίαν άλλη Απόστροφο και αυτή από ισότητα ή ανάβαση, όπου οι δύο Απόστροφοι βρίσκονται σε διαφορετικές συλλαβές. Αυτό ενισχύει περαιτέρω το γεγονός ότι μια ομάδα Αντικενώματος (μίας συλλαβής) έχει διάρκεια 2 χρόνων και ότι το Αντικένωμα χρησιμοποιείται ως υπόσταση που δεν προσθέτει τίποτα, ή πιθανόν μόνο το στολίδι του Κλάσματος στην πρώτη Απόστροφο.¹⁷¹ Πρδ. 24-27. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση αυτής της χρήσης του Αντικενώματος στα στιχηρά των Θεοφανείων *Τὸν φωτισμὸν ἡμῶν* κλπ, που είναι προσόμοια μεταξύ τους και έχουν επίσης ένα προσόμοιο μεταξύ των προσομοίων της Μ. Τεσσαρακοστής (αρ. 8): σε όλα αυτά τα στιχηρά υπάρχει ένα κόκκινο Αντικένωμα πάνω από την πρώτη από δύο Αποστροφούς που βρίσκονται σε δύο συλλαβές, όμως στο στιχηρό *Σῶσαι βουλόμενος* αυτές οι δύο Απόστροφοι αντιστοιχούν σε μία συλλαβή. Έτσι, γράφονται η μια πάνω από την άλλη και ένα κόκκινο Αντικένωμα γράφεται από πάνω τους (πρδ. 24). Στα Προσόμοια 2Η και 8Α, το κόκκινο Αντικένωμα (δύο συλλαβές) δεν γράφεται στο α' και β' τροπάριο, όμως γράφεται στο γ', που σημαίνει ότι αυτό το Αντικένωμα δεν είναι απαραίτητο ή σημαντικό.

¹⁶⁹ Η ύπαρξη Διπλής και Κλάσματος δεν πρέπει να εκληφθεί ως επιπλέον διάρκεια, πέρα από τους 2 χρόνους, αλλά ως σχέση με το Ξηρόν Κλάσμα (=Διπλή+Κλάσμα). Πράγματι, παρόμοιες θέσεις γράφονται με Ξηρόν Κλάσμα, όπως στα πρδ. Σείσμα II 9, Βαρεία-Οξεία I, Τρομικόν 16, Κρατημοσπόρροον 14, Κρατημοκαταβαζοανάβασμα 17-19. Αυτή η αντιστοιχία δείχνει ότι μπορεί να υπάρχει και μια ανακατανομή των χρόνων σε 1½+1/2, αν και το χφ D στο πρδ 10 δείχνει 1+1. Στο πρδ. Κράτημα 34 επίσης υπάρχει η μορφή του Σύρματος σε πλ. Β' με Ξηρόν Κλάσμα αντί Αντικενώματος.

¹⁷⁰ Ένα πρδ.: Floros 248, Αντικένωμα με Απόστροφο ως β' σημάδι. Το Α 258f έχει ΞΚλ Κ1.

¹⁷¹ Άλλες περιπτώσεις κόκκινου (ή μερικές φορές και μαύρου) Αντικενώματος που βρίσκονται στον κώδ. Α, αλλά όχι σε παλαιότερα χφφ, δεν θα εξετασθούν εδώ. Η πλήρης εξέταση των κόκκινων σημαδιών στον κώδ. Α θα μας οδηγήσει πέραν των ορίων της παρούσης μελέτης. Οι λίγες παρατηρήσεις μας που γίνονται εδώ μπορούν ίσως να χρησιμεύσουν ως μια νέα προσέγγιση σ' αυτό το ζήτημα. Φαίνεται ότι η όλη χρήση κόκκινων σημαδιών υπαγορεύτηκε κυρίως από διδακτικούς σκοπούς. Μερικές πλευρές αυτής της προσέγγισης βλ. και στην Alexandru 2000:317-319.

Σχετική είναι και η περίπτωση του πρδ. 12. Ο όλος σχηματισμός στις συλλαβές *συνελ-* βρίσκεται στο Μέγα Ίσον σε μία συλλαβή στο τμήμα που φέρει τα λόγια ‘Αντικένωμα’.

8.4.13. Συνδυασμός Βαρείας-Οξείας

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 305-307]

Αυτός ο συνδυασμός εμφανίζεται και στην Chartres και στην Coislin σημειογραφία¹⁷² και, όπως έχουμε δείξει, είναι πλήρως ισοδύναμος και έχει την ίδια σημασία με το Σείσμα II (βλ. πρδ. στο Σείσμα II και εδώ πρδ. 1). Δεν αντικαθιστά όμως σε όλες τις περιπτώσεις ο ένας συνδυασμός τον άλλον. Δηλ. υπάρχουν περιπτώσεις που το Σείσμα δεν γράφεται, ενώ η Βαρεία-Οξεία μπορεί να γραφεί και να αντικαταστήσει και το Σείσμα. Η παρατήρηση δείχνει ότι το Σείσμα ακολουθείται σχεδόν πάντα από κατάβαση (βλ. μια εξαίρεση στο Σείσμα πρδ. 11), ενώ η Βαρεία-Οξεία μπορεί να ακολουθείται και από ανάβαση.(πρδ. 2-4, 6-8, 11-16). Σ' αυτές τις περιπτώσεις μπορεί να γράφεται στην Chartres και με το Τίναγμα ή το Λύγισμα, που είναι συνένωση Βαρείας και Οξείας. (βλ. πρδ. 4).

Η μεταγραφή της Βαρείας-Οξείας στην ΜΒσημ διατηρεί την Βαρεία, συμπληρωμένη με τα κατάλληλα φωνητικά σημάδια και με τα ακριβή διαστήματά τους, ενώ η Οξεία αντικαθίσταται από Πεταστή στις περισσότερες περιπτώσεις (όταν ακολουθεί κατάβαση, που είναι και το συνηθέστερο).¹⁷³ Η σύνθεση του συνδυασμού δείχνει ότι είναι 3-φθόγγος. Σχετικά με τα διαστήματα της Βαρείας και της Πεταστής, πρέπει πρώτα να σημειώσουμε ότι ο συνδυασμός αυτός μπορεί να παρουσιάσει τις ίδιες σχέσεις με συγκεκριμένους φθόγγους όπως το Σείσμα II: και τα δύο βρίσκονται κυρίως στους φθόγγους *GEF*, *aEF* ή *dhc*, *ehc*. Έτσι, το διάστημα μεταξύ των φθόγγων της Βαρείας είναι συνήθως 2 ή 3 φωνές. Ωστόσο, μπορούν να βρεθούν περιπτώσεις με διάστημα 1 φωνής (π.χ. *chc*), όπως βρήκαμε και για το Σείσμα II. Από την άλλη, η Πεταστή είναι συνήθως 1 φωνή ψηλότερα, μπορεί όμως να βρεθεί και με 2 φωνές. Αυτή η τελευταία μορφή μπορεί μερικές φορές να βρεθεί και με Οξεία σε κάπως παλαιότερες πηγές (π.χ. στο D). Βλ. πρδ. 5, 9, Ανατρίχισμα 56 (και ένα αντίστοιχο Σείσμα, στο πρδ. Σείσμα 31). Σχετικά με την ορθογραφία, αυτή η 3-φθόγγη μορφή ακολουθείται από κατάβαση 1 ή συνήθως 2 φωνών.

Η 3-φθόγγη μορφή του συνδυασμού, με Πεταστή αντί Οξείας, επεκτείνεται συχνά με μίαν Απόστροφο κάτω από την Πεταστή (ή στο δεξιό πάνω άκρο της) και γράφεται έτσι ως 4-φθόγγος συνδυασμός (βλ. και στο Σείσμα II). Αυτό είναι στην πραγματικότητα η 3-φθόγγη μορφή που ακολουθείται από κατάβαση 2 φωνών, αλλά με το διάστημα των 2 φωνών να ‘γεμίζεται’ με έναν περαστικό φθόγγο, ο οποίος θα πρέπει να δίνει 1 χρόνο μαζί με την Πεταστή. Γνωρίζουμε ήδη αυτήν την σημασία της Πεταστής, ως 2-φθόγγου σημαδιού, από άλλους συνδυασμούς, όπως το Ανάσταμα, ή από Θέσεις που περιλαμβάνουν Πεταστή ακολουθούμενη από Βαρεία με Ελαφρόν.¹⁷⁴ Έτσι, η 4-φθόγγη μορφή είναι εναλλακτική, ή παριστάνει την πραγματική εκτέλεση, της 3-φθόγγης, όταν ακολουθεί Ελαφρόν.

¹⁷² Για τον ΠΒ συνδυασμό Βαρεία-Οξεία, βλ. Floros 1970 I:234-235.

¹⁷³ Στο ΠΒ χφ Coislin 220, ίσως και σε άλλα ΠΒ χφφ, χρησιμοποιείται και ο συνδυασμός Βαρεία-Πεταστή (ίσως περισσότερο για τις περιπτώσεις που οι φθόγγοι της Βαρείας απέχουν διάστημα 1 φωνής. Βλ. παρακάτω εδώ)

¹⁷⁴ Πρέπει να δοθεί προσοχή στην αντιστοίχιση των φθόγγων στις συλλαβές σ' αυτήν την περίπτωση, διότι και η Πεταστή και η Απόστροφος γράφονται πάνω από την ακολουθούσα Απόστροφο, η οποία ανήκει σε άλλη συλλαβή. Ότι η Πεταστή και η Απόστροφος είναι μέρος του μεταγραμμένου συνδυασμού Βαρεία-Οξεία, είναι φανερό σε περιπτώσεις, όπου ο συνδυασμός βρίσκεται σε τέλος σειράς στο χφ, ενώ η Απόστροφος της επόμενης συλλαβής βρίσκεται στην αρχή της επόμενης σειράς (βλ. Σείσμα πρδ. 21). Δηλαδή, έχουμε εδώ το ίδιο φαινόμενο που παρατηρείται και σε

Θα πρέπει επίσης να σημειώσουμε ότι το Ελαφρόν της Βαρείας του συνδυασμού μπορεί να αντικατασταθεί από Υποροή (βλ. πρδ. 1, Σείσμα 9, Υποροή 15-16, Τρομικόν 1, Κρατημοῦπόρροον 14), ενώ ένα Κλάσμα (μαύρο ή κόκκινο) μπορεί να προστεθεί στον πρώτο φθόγγο της Βαρείας ή στην Οξεία¹⁷⁵. Πρδ. 1, 17-18, Σείσμα 5-6, 9-10, 41, 44, 49-50. Τελικά, αυτή η μορφή του συνδυασμού, ισοδύναμη με Σείσμα II, μπορεί να εμφανιστεί σε νεότερα χφφ, όπως το Α, με Λύγισμα ή Κύλισμα (ή Αντικενωκύλισμα) ως υπερστάσεις (βλ. παραπάνω στα περί Σείσματος II και στο Κύλισμα).

Υπάρχουν δύο περιπτώσεις, όπου η μεταγραφή του ΠΒ συνδυασμού διατηρεί και την Βαρεία και την Οξεία. Η πρώτη είναι ο 4-φθογγος συνδυασμός που μόλις περιγράφηκε, αλλά με Οξεία με Κλάσμα αντί Πεταστής, ο οποίος ακολουθείται από κατάβαση. Οι δύο μορφές του συνδυασμού είναι εναλλάξιμες, αν και η μορφή με το Κλάσμα δεν είναι τόσο συνήθης. Η διαφορά τους έγκειται προφανώς μόνο στο ελαφρό στολίδι που δίνεται από το Κλάσμα.

Η δεύτερη περίπτωση βρίσκεται σε μερικές καταλήξεις πλ. Α' (ή Α') ήχου και ως επί το πλείστον στους ίδιους πάντα φθόγγους, *EDED* ή *haha* ή *GDED* ή *daha*, σε παρόμοιες καταλήξεις σε άλλους ήχους, αλλά και σε κάποιες άλλες περιπτώσεις. Σε όλες τις εμφανίσεις της, αυτή η μορφή του συνδυασμού ακολουθείται πάντοτε από ανάβαση και αυτό την διακρίνει από την μορφή με Πεταστή. Ο συνδυασμός είναι σ' αυτές τις περιπτώσεις συνήθως 4-φθογγος Πρδ. 2-4, 11-16 και σπάνια 3-φθογγος (π.χ. *FDE*: βλ. Εωθινά στον D ή τον Α, πρδ. 6-8). Στην 4-φθογγο μορφή, που είναι η συνήθης, μια κόκκινη (ή και μαύρη καμιά φορά) μικρή Βαρεία προστίθεται συχνά πάνω από την Οξεία στον κώδ. Α (πρδ. 11-12, 14-16). Μπορεί επίσης να βρεθεί με ένα Γοργόν πάνω από την Οξεία (πρδ. 4). Αυτή η μορφή του συνδυασμού δίνεται στην Chartres και με τα ΠΒ σημάδια Τίναγμα ή Λύγισμα (πρδ 4).¹⁷⁶

Η σύνθεση του συνδυασμού δείχνει ότι η ερμηνεία του πρέπει να συνίσταται στο άθροισμα της ερμηνείας των συστατικών του: 1 χρόνος για τους δύο πρώτους φθόγγους που αντιστοιχούν στην Βαρεία σύν 1 χρόνο για την Πεταστή (που συναντάται στην MB μεταγραφή του) ή για την Οξεία. Όταν ο συνδυασμός είναι 4-φθογγος, 1 χρόνος για την Πεταστή+Απόστροφο ή για την Οξεία με Κλάσμα+Απόστροφο ή για την Οξεία+Απόστροφο.¹⁷⁷ Η τελευταία περίπτωση επεξηγείται περαιτέρω με την πρόσθετη κόκκινη Βαρεία που συναντάται στον κώδ. Α ή με το Γοργόν (βλ. παραπάνω). Έτσι, η ερμηνεία της 4-φθογγο μορφής του συνδυασμού είναι τελικά ταυτόσημη με την ερμηνεία δύο διαδοχικών Βαρειών. Ωστόσο, δεν γράφεται ποτέ μ' αυτόν τον τρόπο, διότι πρόκειται για μια μελωδική κίνηση σε μία συλλαβή και έτσι γίνεται αντιληπτή 'ολιστικά' ως ένα μελώδημα, που

άλλους συνδυασμούς, όπως Οξεία με Κλάσμα και Απόστροφο, Δύο με Κλάσμα και Απόστροφο, Ξηρόν Κλάσμα κλπ. Αυτό συμβαίνει στις νεότερες πηγές, όπως το G ή και το A. Στις παλαιότερες (H, D) η Απόστροφος γράφεται στο δεξιό άνω άκρο της Πεταστής κι έτσι φαίνεται καθαρά ότι ανήκει σ' αυτήν.

¹⁷⁵ Αν πρόκειται να περιληφθεί το στολίδι του Κλάσματος στον τρίτο φθόγγο, ο συνδυασμός γράφεται με Οξεία, διότι η Πεταστή δεν γράφεται με Κλάσμα, αλλά εκπροσωπεί ένα απλό φθόγγο.

¹⁷⁶ Το Λύγισμα δεν χρησιμοποιείται ως ερυθρά υπόσταση ή υπέρσταση σ' αυτήν την μορφή, παρά σε αρκετά μεταγενέστερα χφφ.

¹⁷⁷ Η διάρκεια 2 χρόνων του συνδυασμού επιβεβαιώνεται και από τό ότι είναι μεταγραφή και του ΠΒ Δύο Απόστροφοι-Κλάσμα (Chamila), που όπως έχουμε πεί, δηλώνει διάρκεια 2 χρόνων. Βλ. Σείσμα 1, 4, 5. Στο πρδ 4 η Βαρεία-Οξεία είναι γραμμένη πάνω από τις Δύο Απόστροφους-Κλάσμα. Να σημειώσουμε επίσης ότι η Βαρεία-Οξεία δεν διαιρείται σε δύο συλλαβές, οπότε η διάρκειά της δεν μπορεί να αποδειχθεί με αυτόν τον τρόπο.

περιγράφεται από έναν απλό συνδυασμό (*Konjunktur*), σύμφωνα με τον συνολικό χαρακτήρα της σημειογραφίας.

Ως ‘καλλωπισμένη’ μορφή του συνδυασμού μπορούμε να βρούμε την επέκταση του τρίτου φθόγγου του (όταν ο συνδυασμός είναι τριφθογγος) με το Απόδεσμα (βλ. εκεί και εδώ πρδ. 5, 8).

Ο συνδυασμός Βαρεία-Οξεία, γραφόμενος στη MB με Πεταστή ή Οξεία για τον τρίτο φθόγγο του, γίνεται ένα από τα χαρακτηριστικά του καλοφωνικού μέλους, επαναλαμβανόμενος πολλές φορές μέσα σε μια φράση, όπως ήδη εμφανίζεται στα μελισματικότερα στιχηρά (π.χ. τα Εωθινά) ή όπως ήδη προαναγγέλλεται σε μια περιθωριακή παραλλαγή στο Ειρμολόγιο Η (πρδ. 10). Η ερυθρά υπόσταση που τίθεται συχνά κάτω από τα φωνητικά του σημάδια είναι το Chartres Λύγισμα, ακριβώς δηλ. η συνένωση Βαρείας και Οξείας.

8.4.14. Το ΠΒ Κατάβασμα και οι απόγονοί του

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 308-312]

Το Κατάβασμα είναι ένα ΠΒ σημάδι που δεν χρησιμοποιείται το ίδιο στην ΜΒσημ, εκτός από κάποιες εμφανίσεις του με το Ξηρόν Κλάσμα στο χφ Η, όπου εμφανίζεται στα δεξιά διαφόρων ομάδων φωνητικών σημαδιών που ‘συγ-κρατούνται’ από το Ξηρόν Κλάσμα. Μερικές φορές επίσης, ένα Κατάβασμα μπορεί να αντικαταστήσει ένα 2-φθογγο Ξηρόν Κλάσμα στο Η (βλ. σχετικά πρδ. στο Ξηρόν Κλάσμα). Ωστόσο, το Κατάβασμα και οι ΠΒ συνδυασμοί του είναι οι ‘πρόγονοι’ πολλών ΜΒ σημαδιών: του Πελαστού, του Ψηφιστού, του Τρομικού, του Στρεπτού, του Ομαλού, του Συνάγατος, της Υπορροής, του Κρατημοῦπορρόου, του Κρατημοκαταβαζοαναβάσματος.¹⁷⁸ Το ΠΒ Κατάβασμα, χρησιμοποιούμενο μόνο του ή σε συνδυασμούς, φαίνεται να υπήρξε ένα σημάδι με μάλλον σταθερή διαστηματική σημασία, αλλά με διάφορες χρονικές σημασίες, εξαρτώμενες από το ιδιαίτερο σημάδι ή τον συνδυασμό που συμμετείχε ή από τα συμφραζόμενα (π.χ. όταν γραφόταν μόνο του σε ένα εκτενές μέλισμα). Η γενική διαστηματική του σημασία ήταν να περιγράφει ένα φθόγγο (ισότητα, ανάβαση ή κατάβαση) ακολουθούμενο από μία, δύο, τρεις ή και ακόμα περισσότερες διαδοχικές καταβάσεις 1 φωνής, όλες στην ίδια συλλαβή. Αυτό είναι ιδιαίτερα φανερό σε μια από τις μορφές του, το Ψηφιστόν, ήδη παρόν στον πίνακα των μελωδημάτων, καθώς και στην μεταγραφή του στην ΜΒσημ (πρδ. 1-3). Είναι επίσης φανερό, όταν το Κατάβασμα μεταγράφεται, σε άλλα μελωδήματα, ως Υπορροή ή δύο Απόστροφοι, όπως θα δούμε. Αντιθέτως, η χρονική σχέση των φθόγγων του Καταβάσματος δεν δίνεται ρητώς: μπορούσε να είναι διαφόρων μορφών και αποτελεί το αντικείμενο της έρευνάς μας. Μια σύντομη παρουσίαση των διαφόρων ΠΒ συνδυασμών του Καταβάσματος και των μεταγραφών τους στην ΜΒσημ είναι απαραίτητη για τον προσδιορισμό της διάρκειας και την ερμηνεία των ΜΒ σημαδιών που πηγάζουν από το Κατάβασμα. Επειδή όλοι οι ΠΒ συνδυασμοί του Καταβάσματος συνδέονται ισχυρά μεταξύ τους, μια πλήρως ξεχωριστή διαπραγμάτευσή τους, καθώς και των ΜΒ απογόνων τους, είναι πολύ δύσκολη. Έτσι, εδώ θα γίνει μια προκαταρκτική παρουσίαση μερικών σχέσεων μεταξύ των συνδυασμών, ενώ μια πιο εξειδικευμένη διαπραγμάτευση για κάθε ΜΒ σημάδι θα ακολουθήσει.

Εκτός από το Κατάβασμα που γράφεται μόνο του και από το Ψηφιστόν,¹⁷⁹ οι ακόλουθοι ΠΒ συνδυασμοί χρησιμοποιούνται: συνένωση Καταβάσματος και Οξείας,

¹⁷⁸ Καθώς και άλλων συνδυασμών στην ΜΒ και ΥΒ σημειογραφία, όπως το Ψηφιστοσύναγμα, το Τρομικοσύναγμα κά, που δεν μας ενδιαφέρουν εδώ, μιας και παρουσιάζονται στο Ψαλτικό ή την Παπαδική.

¹⁷⁹ Βλ. Floros 1970 I:240-242.

η οποία αποκαλείται από τον Floros “Έναρξίς”,¹⁸⁰ το Coislin Κρατημοκατάβασμα και τα Chartres Κράτημα με Τρομικόν Ι (στον κώδ. L₃=Laurensis Γ.67) και Διπλή με Τρομικόν Ι· το Chartres Πελαστόν· το Coislin και Chartres Καταβατρομικόν· το Coislin, Chartres (και MB) Τρομικόν ΙΙ,¹⁸¹ το Πίεσμα με Κατάβασμα¹⁸² (σε σχήμα Καταβάσματος ή Υπορροής). Το Chartres Καταβατρομικόν σχηματίζει τις συνενώσεις: α) με Οξεία· β) με Κόνδευμα· γ) με Ανατρίχισμα ΙΙΙ· δ) με Ανατρίχισμα ΙΙΙ και Ουράνισμα. Τέλος, υπάρχει, κατά τον Floros, μια συνένωση ‘αριστεροκλινούς’ Τινάγματος και Καταβάσματος.¹⁸³ Θα πρέπει να προσθέσουμε ότι ο Floros έχει δείξει με πειστικότητα ότι το Τρομικόν Ι, ένα σημάδι ήδη παρόν με αυτό το όνομα και αυτήν την μορφή στον πίνακα των μελωδημάτων, είναι μια μορφή Καταβάσματος.¹⁸⁴

Μερικοί απ’ αυτούς τους συνδυασμούς δίνουν τα MB σημάδια και συνδυασμούς με Κατάβασμα που δώσαμε παραπάνω. Κάποιοι άλλοι απ’ αυτούς δίνουν Θέματα, των οποίων η πλήρης διαπραγμάτευση βρίσκεται πέρα από τα όρια της παρούσης μελέτης. Ωστόσο, αυτά μπορούν να δώσουν κάποιες επί πλέον χρήσιμες πληροφορίες για τους παρόντες σκοπούς μας.

Το 4-φθογγο Ξηρόν Κλάσμα (Κ4) είναι μία από τις MB μεταγραφές διαφόρων ΠΒ συνδυασμών με Κατάβασμα: του Κρατημοκαταβάσματος (του οποίου η, κατά τον Floros, μορφή Β είναι αυτή η μορφή του Ξηρού Κλάσματος), του Κρατήματος+Τρομικόν Ι, της Διπλής+Τρομικόν Ι, του Καταβατρομικού, του Καταβατρομικού+Οξεία. Πρδ. 5, 7, 9, 16 (βλ. και στο Ξηρόν Κλάσμα). Ο τελευταίος συνδυασμός μεταγράφεται ως Χόρευμα (που περιλαμβάνει το Ξηρόν Κλάσμα) ή σχηματισμός Συνάγματος, που περιλαμβάνει την Υπορροή (πρδ. 16, βλ. και Ξηρόν Κλάσμα 10). Το 4-φθογγο Ξηρόν Κλάσμα γράφεται ως απλό Ξηρόν Κλάσμα ή με Κατάβασμα στα δεξιά του σε ΠΒ πηγές, όμως είναι σημαντικό ότι γράφεται συνήθως ως Κράτημα+Τρομικόν Ι (Κατάβασμα) στον κώδ. L₃ ή ως Διπλή+Τρομικόν Ι. Αυτό είναι μια ένδειξη για την συνολική διάρκεια του Ξηρού Κλάσματος, η οποία δίνεται εδώ από την Διπλή ή το Κράτημα. Σ’ αυτούς τους συνδυασμούς, οι 2 χρόνοι της Διπλής ή του Κρατήματος θα πρέπει να συμπεριλάβουν δύο διαδοχικές καταβάσεις. Ένας τρόπος να γίνει αυτό είναι να ξεκινήσει η φωνή από έναν ορισμένο φθόγγο, μετά να ανέβει 1 φωνή και μετά να ψάλει τις δύο διαδοχικές καταβάσεις, το όλον σε 2 χρόνους. Μ’ αυτόν τον τρόπο, παράγεται ο σχηματισμός του 4-φθογγου Ξηρού Κλάσματος. Η διάρκεια ενός Κρατήματος ή μιας Διπλής ‘διαμορφώνεται’ (από το Τρομικόν ή από την παρουσία του Καταβάσματος), για να συμπεριλάβει δύο διαδοχικές Αποστρόφους. Με άλλα λόγια, το Κατάβασμα παριστάνει εδώ τις δύο διαδοχικές καταβάσεις συνολικής διάρκειας 1 χρόνου. Οι ΠΒ συνδυασμοί επιβιώνουν κατά κάποιο τρόπο σε υστερότερα MB χφφ (όπως το Α), όπου μπορεί κανείς να βρει ένα κόκκινο Τρομικόν κάτω από ένα Κράτημα που ακολουθείται από κατάβαση 2 φωνών, πράγμα που σημαίνει την δυνατότητα καλλωπισμού του απλού φθόγγου του Κρατήματος (2 χρόνων) μέσω του σχηματισμού του Τρομικού, ή του ισοδυνάμου του, όπως θα δειχθεί, 4-φθογγου Ξηρού Κλάσματος (επίσης 2 χρόνων).

¹⁸⁰ Βλ. Floros 1970 I:242-243. Αυτό το ΠΒ σημάδι μοιάζει γραφικά με την MB και YB Έναρξη, αλλά δεν θα έπρεπε να του δοθεί αυτό το όνομα. Η MB και YB Έναρξίς είναι η μεταγενέστερη μορφή της ΠΒ Παρακλητικής, ενός σημαδιού ‘μετατροπίας’. Αυτό έχει δείχθει πειστικά από τον Troelsgård (1995).

¹⁸¹ Για όλα αυτά βλ. Floros 1970 I:243-248.

¹⁸² Βλ. Floros 1970 I:228-230. Αυτοί οι τελευταίοι συνδυασμοί με Πίεσμα έχουν παρουσιαστεί στα προηγούμενα περί Πιάσματος και Ξηρού Κλάσματος.

¹⁸³ Για όλα αυτά βλ. Floros 1970 I:248-250.

¹⁸⁴ Το MB Τρομικόν και (Εκ)στρεπτόν ονομάζονται και στην MBσημ ‘καταβάσματα’. Βλ. παρακάτω.

Τα MB Τρομικόν και Στρεπτόν καλούνται 'Καταβάσματα' (*δεξιόν και αριστερόν*) σε πίνακες σημαδιών¹⁸⁵ Το Τρομικόν ειδικότερα αποκαλείται και 'Γοργόν' (βλ. στα περί Γοργού). Έτσι φαίνονται να έχουν την ίδια σημασία με το 4-φθόγγο Ξηρόν Κλάσμα¹⁸⁶ και τον σχηματισμό του Ομαλού (που αποκαλείται και 'Τρομικόν'¹⁸⁷ και είναι κατά πάσα πιθανότητα η MB μορφή του ΠΒ Καταβατρομικού¹⁸⁸). Ένα παράδειγμα της ισοδυναμίας του Τρομικού και του Ομαλού είναι το πρδ. 12 (βλ. και άλλα στο Τρομικόν). Έτσι, όλα αυτά τα σημάδια μπορούν να είναι πλήρως ταυτόσημα. Το Τρομικόν και το Στρεπτόν είναι συνενώσεις μιας ημικυκλικής γραμμής και Καταβάσματος· το Ομαλόν είναι μια ευθεία γραμμή συν το Κατάβασμα. Σε όλα αυτά, το Κατάβασμα παριστάνει τις δύο τελευταίες διαδοχικές Αποστρόφους του σχηματισμού και όλα τους έχουν διάρκεια 2 χρόνων.

Μια παρόμοια σύνθεση αποκαλύπτεται για το MB σημάδι Σύναγμα: ένα Καταβατρομικόν ή η MB του μορφή, δηλ. το Ομαλόν, συν μια Οξεία. Η προέλευση από το Καταβατρομικόν φαίνεται καθαρά στα πρδ. 13-16. Η Οξεία παριστάνει τον τελευταίο φθόγγο του όλου σχηματισμού του Σύναγματος, ο οποίος συντίθεται από ένα μικρότερο σχηματισμό του τύπου του Τρομικού ή του Ομαλού συν ένα ανιόν διάστημα I φωνής στην *ίδια* συλλαβή, το οποίο παριστάνεται με Ολίγον και Απόδερμα ή/και Διπλή. Ο μικρότερος αυτός σχηματισμός αποτελείται από σημάδι+Πεταστή+Απόστροφο με Κλάσμα+Υποροφή (βλ. πρδ. 13-15). Καμιά φορά το αρχικό σημάδι μπορεί να λείπει και να αρχίζει ο σχηματισμός από την Πεταστή, όπως στο πρδ. 16. Ο σχηματισμός αυτός μπορεί να βρεθεί και μόνος του σε μια συλλαβή,¹⁸⁹ όπως στα πρδ. 14-15, όπου ο ευρύτερος σχηματισμός έχει μοιραστεί σε δύο συλλαβές, η πλήρης μορφή του όμως, αυτή που δικαιολογεί και την μορφή του σημαδιού, είναι αυτή των πρδ. 13 και 16, σε *μία* συλλαβή. Χαρακτηριστικό είναι ίσως το πρδ. 14, όπου ο μικρότερος σχηματισμός, μόνος του σε μια συλλαβή, φέρει στον κώδ. D το Ομαλόν, δηλ. ένα Σύναγμα χωρίς την Οξεία, η οποία ανήκει σε άλλη συλλαβή, αν και τίποτα δεν εμποδίζει την χρήση του Σύναγματος στους άλλους κώδικες, στο πρδ αυτό και στο 15.¹⁹⁰

Έτσι το σημάδι Σύναγμα είναι μια υπόσταση και το σχήμα του μια γραφική απεικόνιση της όλης μελωδικής κίνησης του σχηματισμού.¹⁹¹ Επειδή δύο στοιχεία, ικανά να έχουν την δική του συλλαβή το καθένα, συνδυάζονται εδώ σε *μία* συλλαβή, ένα σύνθετο σημάδι δημιουργείται, το Σύναγμα, σύμφωνα με την λογική του σημειογραφικού συστήματος, η οποία μπορεί να περιγραφεί ως «μία συλλαβή-ένα

¹⁸⁵ Στον κώδ. Petropolitanus gr. 495. Βλ. Alexandru 2000 II:10. Η γραφική παράσταση του δεξιού καταβάσματος (Τρομικού) περιλαμβάνει και το Γοργόν. Το ίδιο συμβαίνει και σε άλλη απεικόνιση του ίδιου σημαδιού στον ίδιο κώδικα και σε άλλους.

¹⁸⁶ Βλ. και παρακάτω στα περί Ομαλού.

¹⁸⁷ Βλ. στα περί Γοργού, σημ. 25.

¹⁸⁸ Βλ. και Floros 1970 I:248.

¹⁸⁹ Τον σχηματισμό που αρχίζει με Πεταστή βλ. και στο πρδ. Πίσσμα 40 με υπόσταση το Πίσσμα. Βλ. και το πρδ. Πίσσμα 41. Ο σχηματισμός του Σύναγματος με το αρχικό σημάδι προφανώς υπονοείται και στο πρδ. Κρατημοῦπόροον 4, όπου τίθεται η Διπλή ως υπόσταση και, προφανώς, ως ένδειξη της συνολικής διάρκειας (το σημάδι Σύναγμα δεν χρησιμοποιείται στο χφ G, απ' όπου το πρδ και εδώ δεν θα μπορούσε να γραφεί το Πίσσμα, όπως στο Πίσσμα 40).

¹⁹⁰ Για το Σύναγμα ισχύει ό,τι και για το Επέγεσμα και το Θεσ και Απόθεσ. Τα ονόματα και τα σχήματα των σημαδιών αναφέρονται στο όλο μελωδία, περιλαμβανομένου του τελικού τους Ολίγου με Απόδερμα (ή/και Διπλή). Όμως παρουσιάζονται, έστω και σπανιότερα, και με διαφορετική συλλαβή στο Ολίγον. Έτσι, τα σημάδια γράφονται (ή μπορούν να γραφούν) και στην περίπτωση των δύο συλλαβών και το όνομα μπορεί να αποδοθεί και στον σχηματισμό της πρώτης συλλαβής μόνο. Η αρχική προέλευση είναι όμως από το ενιαίο μελωδία, το σε *μία* συλλαβή.

¹⁹¹ Συνεπώς, το MB Σύναγμα δεν προέρχεται από την συνένωση Κονδέματος και Οξείας, όπως θεωρεί ο Floros (1970 I:276-277).

μελώδημα-ένα (στενογραφικό) σημάδι». Το γεγονός ότι ο ΠΒ συνδυασμός Καταβατρομικών+Οξεία μπορεί να μεταγραφεί και ως Χόρευμα (4-φθογγο Ξηρόν Κλάσμα+Ολίγον με Απόδερμα ή/και Διπλή) και ως σχηματισμός Συνάγματος (βλ. παραπάνω) υποδεικνύει ότι το πρώτο μέρος του σχηματισμού του Συνάγματος έχει διάρκεια 2 χρόνων. Αυτό μπορεί επιβεβαιώνεται και από την περιστασιακή παρουσία ενός Γοργού κάτω από την Πεταστή (πρδ. 15), καθώς και από το ότι ένα συνηθισμένο Ομαλόν (με γραμμένο ή υπονοούμενο Γοργόν) μπορεί να γραφεί αντί του σημαδιού Σύνναγμα (πρδ. 14).

Δύο καταβάσεις 1 φωνής με σύντομη διάρκεια (συνολικά 1 χρόνου ή λιγότερο) παριστάνει το Κατάβασμα και στους συνδυασμούς του Πιάσματος που αναφέραμε παραπάνω, των οποίων την διάρκεια και ερμηνεία έχουμε ήδη εξετάσει. Και εδώ, το Κατάβασμα αντιστοιχεί σε δύο σύντομες Αποστρόφους (1/2+1/2) ή μια Υπορροή (1/4+1/4). Η Υπορροή αυτή συνδέει τους συνδυασμούς αυτούς και με το Σύνναγμα, που αναφέραμε, και με το Κρατημοῦπόρροον, αλλά και με τα Καταβάσματα που περιέχονται (ως 'πρόγονοί' τους) σ' αυτούς (βλ. παρακάτω).

8.4.15. Ψηφιστόν

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 313-315]

Το Ψηφιστόν δεν είναι σημάδι που χρησιμοποιείται συχνά σε στιχηρά και ειρμούς. Χρησιμοποιείται μόνο σε μερικά μελίσματα που συναντώνται σ' αυτά. Πρδ. 2-9, 12 (Στα πρδ. 4-5 το Ψηφιστόν υπάρχει και στο ΠΒ χφ Vind. 136, στο 4 με το σημάδι, στο 5 χωρίς αυτό. Στα πρδ. 2-3 το D έχει προφανώς, όπως και θα δείξουμε, λίγο διαφορετικές διάρκειες, ενώ το Vind. 136 έχει διαφορετικές γραμμές. Στα πρδ. 6-8 η δεύτερη κατάβαση είναι οι Δύο Απόστροφοι. Στο πρδ. 9 το Ψηφιστόν περιλαμβάνει τρεις Αποστρόφους). Το συναντήσαμε επίσης, όταν μιλούσαμε για το 'κρούσμα' στα περί Κλάσματος.

Για να ανακαλύψουμε την χρονική του σημασία, πρέπει ίσως πρώτα να ξεκαθαρίσουμε τον όρο 'ψηφιστόν'. Η λέξη προέρχεται από το ρήμα 'ψηφίζω', που σήμαινε 'αριθμώ, απαριθμώ'.¹⁹² Τα γραφόμενα περί του Ψηφιστού στις πραγματείες (Γαβριήλ 320-322), ότι γράφεται εκεί όπου οι φωνές είναι *κεχωρισμένοι και ούχ όμοῦ λεγόμενοι, ὡσεὶ μεμετρημένοι*, ή ότι λέγονται *ούχ όμοῦ*, έχουν ερμηνευθεί ότι μιλούν για ένα είδος 'staccato' ή κάτι παρεμφερές.¹⁹³ Μπορούμε όμως να παρατηρήσουμε ότι οι ίδιες εκφράσεις χρησιμοποιούνται, όταν περιγράφονται τα μεγάλα διαστήματα (μεγαλύτερα της 1 φωνής). Μια έκφραση συνώνυμη με το *όμοῦ* είναι το *έν τῷ ἅμα*. Ότι π.χ. 3 φωνές ψάλλονται *έν τῷ ἅμα* σημαίνει ότι ψάλλεται ένα διάστημα 3 φωνών.¹⁹⁴ Το 'ἅμα' είναι Αριστοτελικός όρος και σημαίνει το ταυτόχρονο.¹⁹⁵ Δηλ.

¹⁹² Γαβριήλ 320-322: *Τὸ δὲ ψηφιστόν ἐτυμολογεῖται ἀπὸ τοῦ ψηφίζω καὶ ἀριθμῶν· τίθεμεν γὰρ τοῦτο ἐνθα αἱ φωναὶ κεχωρισμένοι καὶ οὐχ ὁμοῦ λεγόμενοι ἀλλ' ὡσεὶ μεμετρημένοι*. Βλ. Την χρήση του ρήματος με την έννοια του 'μετρώ' και στην Ακρίβεια 210. Βλ. E. A. Sophocles, Greek Lexikon of the Roman and Byzantine Periods (from B.C. 146 to A.A. 1100): ψήφος=1. precious stone-2. Tessella, for mosaic or tessellated work-3. Vote-4. Number: numerical figure. Λεξικό Liddell-Scott: ψηφίζω=λογαριάζω, ἀριθμῶ, κυρίως διὰ λιθαρίων (ψηφόν, πρβλ. Λατ. calculare ἐκ τοῦ calculus). Η υποθετική σημασία 'ψηφίζω=διαχωρίζω', που βρίσκεται σε κάποια σημερινά Θεωρητικά, προέρχεται στην ουσία από το *κεχωρισμένοι* του Γαβριήλ ή άλλων παλαιών Θεωρητικών. Βλ. ευθύς αμέσως.

¹⁹³ Βλ. Wellesz 1961:299. Επίσης και ως *sforzando* (βλ. Tillyard 1970:26), δηλ. ως ένταση στο πρώτο φθόγγο, η οποία πέφτει σταδιακά στους επόμενους. Ουσιαστικά αυτή την ερμηνεία δίνει και ο Wellesz στις μεταγραφές του (βλ. π.χ. του ιδίου 1961:330, 401-403). Αυτήν την έννοια της έντασης ή «ζωηρότητας» στον πρώτο φθόγγο αποδίδει και ο Χρῦσανθος (*Θεωρητικόν Μέγα* §133) και οι σημερινοί ψάλτες.

¹⁹⁴ Βλ. π.χ. Ακρίβεια 236-240, 282-283, 391-399, 423-425, 476.

¹⁹⁵ Βλ. π.χ. Ιωάννου Δαμασκηνού, *Διαλεκτικά*, (μδ') ξα' (*Περί τοῦ ἅμα*).

τρία διαστήματα 1 φωνής ψάλλονται, από ένα ψάλτη, 'ταυτόχρονα', κατά κάποιον τρόπο. Με άλλα λόγια, αυτές οι φωνές 'συνενώνονται', δεν ψάλλονται η μια μετά την άλλη, αλλά 'μαζί' και δίνουν το διάστημα των τριών φωνών.¹⁹⁶ Έτσι, *κεχωρισμένοι και ούχ όμοι* σημαίνει ότι οι φθόγγοι του Ψηφιστού είναι όλοι καταβάσεις με διαστήματα 1 φωνής που ψάλλονται ο ένας μετά τον άλλο. Αυτή είναι η σημασία και του *κεχωρισμένοι, ώσει μεμετροημένοι*, που αντιπαρατίθεται στο *όμοι* ή *έν τῷ ἅμα*. Αυτό επιβεβαιώνεται στα μουσικά κείμενα (με την εξαίρεση ίσως κάποιων περιπτώσεων του Ψαλτικού, όπου υπάρχουν καταβάσεις 1 φωνής μετά τον πρώτο φθόγγο, η τελευταία όμως κατάβαση μπορεί να είναι 2 φωνών).

Σχετικά με τις διάρκειες αυτών των φθόγγων, θα μπορούσαμε να ισχυρισθούμε ότι αυτός ο 'διαχωρισμός' των φθόγγων του Ψηφιστού συνεπάγεται και τον χρονικό 'διαχωρισμό' τους, δηλ. ότι ο καθένας έχει από 1 χρόνο. Όμως κάτι τέτοιο θα ήταν ίσως λίγο αυθαίρετο· οι φθόγγοι θα μπορούσαν να απέχουν 1 φωνή ο ένας από τον άλλο, αλλά να είναι σύντομοι. Δεν μπορούμε ίσως να καταλήξουμε σε κάποιο αποτέλεσμα¹⁹⁷ χωρίς την βοήθεια από άλλες μορφές του Ψηφιστού, που παρουσιάζονται και σε ΠΒ και σε ΜΒ πηγές, και σε πίνακες σημαδιών και σε μουσικά κείμενα, οι οποίες θα πρέπει μάλλον να θεωρηθούν καλλωπισμένες μορφές της βασικής που περιγράψαμε. Πρδ. 1 και Κατάβαση 2-3. Έτσι, το πρώτο σημάδι (που στην αναλυτική ΜΒσημ μπορεί να είναι Ίσον, ανάβαση ή κατάβαση) και οι ακολουθούσες Απόστροφος καλλωπίζονται με Οξείες ή Κεντήματα ήδη στις ΠΒ εμφανίσεις του Ψηφιστού. Αυτό σημαίνει (κυρίως λόγω των Κεντημάτων, αλλά και της Οξείας που, όπως έχουμε δει, γράφεται αντί Κεντημάτων) ότι κάθε συνδυασμός Απόστροφος-Κεντήματα ή Απόστροφος-Οξεία έχει διάρκεια 1 χρόνου και συνεπώς κάθε απλό σημάδι του μη καλλωπισμένου Ψηφιστού έχει επίσης διάρκεια 1 χρόνου. Έτσι, οι φωνές του Ψηφιστού είναι *κεχωρισμένοι και μεμετροημένοι* και με την χρονική έννοια, έχοντας διάρκεια 1 χρόνου η καθεμιά. Αυτή η ερμηνεία επιβεβαιώνεται και στα πρδ. 4-5, όπου στο χφ D η τελευταία Απόστροφος έχει και Κεντήματα.¹⁹⁸

Αυτή η ερμηνεία του Ψηφιστού φαίνεται να έρχεται σε συμφωνία με την περιστασιακή παρουσία του Καταβάσματος στα δεξιά του 2-φθογγου Ξηρού Κλάσματος ή με την περιστασιακή αντικατάσταση του τελευταίου από Κατάβαση στον κώδ. Η. Είπαμε ότι το Κατάβαση που προσαρτάται στο Ξηρόν Κλάσμα θα μπορούσε να δηλώνει το 4-φθογγο Ξηρόν Κλάσμα. Όμως η χρήση του Καταβάσματος *αντί* του 2-φθογγου Ξηρού Κλάσματος υποδεικνύει ότι δεν πρόκειται απαραίτητα για ένα στενογραφικό τρόπο γραφής του 4-φθογγου Ξηρού Κλάσματος, αλλά ότι αυτό θα μπορούσε να ψαλεί ως 2-φθογγο, του οποίου οι 1 χρόνου φθόγγοι

¹⁹⁶ Βλ. και Μαζαράκη 1993:106-108.

¹⁹⁷ Από τις ΠΒ παραστάσεις του Ψηφιστού ως Απόστροφον τοποθετημένων κατακόρυφα δεν μπορούμε μάλλον να βγάλουμε πάντα εύκολα κάποιο τελικό συμπέρασμα. Φαίνεται ότι σε θέματα αυτή η παράσταση μπορεί να έχει και μικρότερες διάρκειες από όταν παρουσιάζεται μόνη της ή μπορεί να είχε την ίδια σημασία, αλλά στην μεταγραφή σε ΜΒσημ να γράφτηκαν μόνο καλλωπισμένες μορφές των Θεμάτων αυτών, οι οποίες περιλαμβάνουν την Υποροή κι έτσι εμφανίζεται το Κατάβαση να είναι σύντομότερο (βλ. πχ. τις δύο μορφές του Θεματος απλού). Ωστόσο, το Ψηφιστόν Κατάβαση χρησιμοποιείται με Απόστροφους (με ή χωρίς το σημάδι) στο χφ Η (βέβαια, κυρίως σε θέματα, γι' αυτό και δεν θα επεκταθούμε), απ' όπου μπορούμε να βοηθηθούμε για την ερμηνεία του. Βλ. παρακάτω.

¹⁹⁸ Μια ερμηνεία επίσης των δύο Απόστροφον του Ψηφιστού, όπως παρουσιάζεται στον κώδ. Α στα πρδ. 2-5, σε 1 χρόνο συνολικά, κάτι που θα μπορούσε να υποτεθεί λόγω της γραφής σε κάποια απ' αυτά του Κρατημοῦπορρόου στον κώδ. D (δηλ. Με τις δύο αυτές καταβάσεις σύντομες), πρέπει να αποκλειστεί, διότι υπάρχει και η μορφή με Δύο Απόστροφους ως τρίτο σημάδι (πρδ. 6-8). Επίσης δεν θα ήταν ξεκάθαρο τί γίνεται με το 4-φθογγο Ψηφιστόν του πρδ. 9.

μπορούν να δηλωθούν από το Κατάβασμα, ένα 2-φθογγο Ψηφιστόν Κατάβασμα σ' αυτήν την περίπτωση.¹⁹⁹ Να σημειώσουμε επίσης ότι η περιστασιακή αντικατάσταση του Ξηρού Κλάσματος από Κατάβασμα στον κώδ. Η συμβαίνει, όταν ο πρώτος φθόγγος του είναι κατάβαση. Στην ουσία πρόκειται για δύο Αποστρόφους διάλοξες, οι οποίες όμως ακολουθούνται από κατάβαση, πράγμα που δεν συμβαίνει συνήθως μ' αυτές τις Αποστρόφους. Σημαντικό είναι επίσης ότι η *δεύτερη* φέρει το Κλάσμα. Αυτό διαχωρίζει τις δύο Αποστρόφους χρονικά (δεν μπορούν δηλαδή να αποτελέσουν μια ομάδα Κλάσματος 1 χρόνου). Ένα τέτοιο Κλάσμα παρουσιάζεται και στο 4-φθογγο Ψηφιστόν του πρδ. 13 από το Η (στην δεύτερη ή τρίτη Απόστροφο του) και υποδεικνύει κι αυτό τον χρονικό διαχωρισμό των Αποστρόφων. Αν μάλιστα λάβουμε υπόψιν ότι το Κλάσμα αναλύεται με Κεντήματα, τότε στην ουσία φτάνουμε στην καλλωπισμένη μορφή του Ψηφιστού που αναφέραμε παραπάνω. Μετά απ' όλα αυτά μπορούμε να πούμε ότι το Ψηφιστόν Κατάβασμα είναι μια επέκταση α) του 2-φθογγου κατιόντος Ξηρού Κλάσματος, για να περιλάβει περισσότερες καταβάσεις, καθώς και τις περιπτώσεις που ο πρώτος φθόγγος είναι ανάβαση ή ισότητα, β) των Δύο Αποστρόφων διαλόξων, για την περίπτωση που ο πρώτος φθόγγος είναι κατάβαση, για να περιλάβει περισσότερες των δύο καταβάσεις.

Μια μορφή Ψηφιστού, το *Πετασθοκατάβασμα*, με Πεταστή ως πρώτο της σημάδι και με Αποστρόφους γραμμένες οριζοντίως μάλλον παρά καθέτως (κάποια απ' αυτές μπορεί να φέρει και Κλάσμα), μπορεί να βρεθεί σε πίνακες σημαδιών και στα ίδια τα μέλη. Πρδ. 10. Η ερμηνεία του θα πρέπει να είναι ταυτόσημη με αυτή του 'κανονικού' Ψηφιστού. Ίσως πρόκειται απλώς για ένα νεότερο τρόπο γραφής της παλαιότερης μορφής του Ψηφιστού. Μια άλλη μορφή, το 'αργόν Κατάβασμα', με όλες τις διάρκειές του διπλασιασμένες με Κράτημα και Διπλή, μπορεί επίσης να βρεθεί (βλ. πρδ. 1).

Ως υποδιπλασιασμός της διάρκειας της γραμμής του Ψηφιστού με τις συνεχείς Αποστρόφους πρέπει προφανώς να θεωρηθεί η μορφή που αντί των δύο πρώτων Αποστρόφων έχει Υπορροή και μιαν ακόμη Απόστροφο κάτω απ' αυτήν και παρουσιάζεται στον κώδ. Α π.χ. στο φ 280r ή με Κλάσμα στο Ολίγον στο φ 299r (βλ. πρδ. Ανατρίχισμα 30-31). Οι διάρκειες σ' αυτό το 'Σύντομον Ψηφιστόν' θα πρέπει να είναι $1/2+1/2+1/2+1/2$ ή $3/4+1/4+1/2+1/2$, με το ημίφωνο στολίδι του Κλάσματος, όταν αυτό υπάρχει στο πρώτο σημάδι.

Σύμφωνα με τις πραγματείες (Ακρίβεια 82-89, 111-112), το πρώτο σημάδι του Ψηφιστού, εάν είναι ανιόν, μπορεί να είναι μόνον Ολίγον. Ωστόσο, μια Πεταστή μπορεί να βρεθεί σ' αυτό το σημείο στην, μάλλον νεότερη, μορφή που αναφέρθηκε, το Πετασθοκατάβασμα. Επί πλέον, οι πραγματείες αναφέρουν ότι το Ψηφιστόν μπορεί να βρεθεί καμιά φορά και με Οξεία. Επειδή τα μουσικά κείμενα επιβεβαιώνουν την ορθογραφία με Ολίγον (στην συντριπτική πλειοψηφία τους²⁰⁰), αυτές οι αναφορές των πραγματειών θα πρέπει να αποδοθούν μόνο στις καλλωπισμένες μορφές του Ψηφιστού, αυτή που ήδη αναφέραμε (πρδ. 1) και μια άλλη που θα αναφερθεί αμέσως παρακάτω.²⁰¹ Η καλλωπισμένη μορφή με την Οξεία που έχει αναφερθεί φαίνεται να συνδέεται με το Ομαλόν, το οποίο περιλαμβάνει στην

¹⁹⁹ Βλ. και την περίπτωση της κατάληξης του πλ. Β', που γράφεται με Διπλή-Απόστροφο, αλλά και Ξηρόν Κλάσμα. Βλ. το πρδ. Ξηρόν Κλάσμα 34 με Ξηρόν Κλάσμα και Κατάβασμα. Η θέση αυτή δεν συναντάται ποτέ με 4-φθογγο Ξηρόν Κλάσμα.

²⁰⁰ Μόνο στο D βρήκαμε να μοιάζει το Ψηφιστόν γραμμένο κάποιες φορές με Οξεία. Βλ. πρδ. 7-8.

²⁰¹ Η Ακρίβεια το ξεκαθαρίζει ότι Ψηφιστόν με Οξεία χρησιμοποιείται στο Ψαλτικό και στα καλοφωνικά. Εκεί πραγματικά βρίσκονται και οι καλλωπισμένες μορφές που αναφέραμε.

γραφική του μορφή το σημάδι Ψηφιστόν: οι δύο πρώτοι φθόγγοι του Ομαλού (ένα σημάδι, π.χ. Ολίγον και Οξεία) αντιστοιχούν σε ένα μέρος του 'αναλυτικού' Ψηφιστού και έχουν, όπως στο Ψηφιστόν, διάρκεια 1 χρόνου μαζί (βλ. παρακάτω για τις διάρκειες).²⁰² Αυτός ο καλλωπισμός του Ψηφιστού πρέπει ακολούθως να απέκτησε μια κάπως 'ανεξάρτητη' ύπαρξη και ζωή και να θεωρήθηκε ως ουσιαστικό κομμάτι του Ψηφιστού και έτσι χρησιμοποιήθηκε στο ΥΒ σημάδι *Γοργασίνθετον* (διπλό Ομαλόν. Γράφεται κυρίως στην Παπαδική), στο αντίστοιχο μελωδία που αποκαλείται και 'Ηχάδιν'. Αυτό βρίσκεται συχνά στο Ψαλτικό, αλλά μόνο μια-δυο φορές στον Α, και γράφεται με ένα απλό Ψηφιστόν ή με Παρακάλεσμα). Μια άλλη καλλωπισμένη μορφή Ψηφιστού καλλωπίζει περαιτέρω αυτήν που έχουμε αναφέρει, προσθέτοντας τους ενδιάμεσους φθόγγους και γράφεται γι' αυτό με Υποροές. Πρδ. 1, Λε 173). Η συνολική διάρκεια του μελωδίου θα πρέπει να μένει η ίδια (ερμηνεία $1/2+1/4+1/4+1/2+1/4+1/4+\dots$ ή σε τρίτα του χρόνου).

Τέλος, η διάρκεια 1 χρόνου των φθόγγων του μη καλλωπισμένου Ψηφιστού μπορεί να υποδειχθεί επί πλέον και από την χρήση του σημαδιού Ψηφιστού ως υπόστασης σε γραμμές Οξείας (με πολλές συλλαβές) σε χφφ μεταγενέστερα κάπως από αυτά που χρησιμοποιούμε εδώ (από τον 15ο αι, αλλά ίσως και τον ύστερο 14ο). Σ' αυτές τις γραμμές η ορθογραφία της Οξείας, 1 χρόνου, απαιτεί να ακολουθούν τουλάχιστον δύο καταβάσεις, η πρώτη από τις οποίες είναι επίσης 1 χρόνου. Οι ορθογραφικές απαιτήσεις, αλλά προφανώς και οι ρυθμικές, συμπίπτουν με αυτές του Ψηφιστού κι έτσι αυτό μπορεί να γραφεί ως υπόσταση σ' αυτές τις γραμμές.

Παρεκβολή: Το ΑΝΑΒΑΣΜΑ (Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 316) είναι ένα μελωδία που βρίσκεται στο Μέγα Ίσον και συνίσταται από δύο ή περισσότερα Ολίγα, συνήθως γραμμένα το ένα σχεδόν πάνω από το άλλο, στην ίδια συλλαβή. Είναι ένα μελωδία που βρίσκεται κυρίως στην Παπαδική, αλλά και σε κάποια απηχήματα (π.χ. του Α' τετραφώνου και του Γ', βλ. πρδ. 1-3) ή σε μερικά μελίσματα σε στιχηρά και ειρμούς. (καί στις 'ουρές' των Εωθινών και του *Ουράνιε Βασιλεύ*) Πρδ. 4-6. Έτσι, πρέπει να αντιστοιχεί στο Ψηφιστόν Κατάβασμα για μια ανιούσα μελωδική κίνηση και γι' αυτό το λόγο το αναφέρουμε εδώ. Θα πρέπει συνεπώς να αντιστοιχεί και στις

²⁰² Ως γραμμή Ομαλού (που αρχίζει με την δεύτερη Απόστροφο της Υποροής), του οποίου αφαιρέθηκε η οριζόντια γραμμή λόγω ελλείψεως χώρου (θα έπεφτε ίσως πάνω στην προηγούμενη Υποροή), θα πρέπει μάλλον να εννοηθεί και η περίπτωση του Ψηφιστού που παρουσιάζεται στο Α, φ 206r, στην κατάληξη του μελισματικού στιχηρού *Σήμερον ό άπρόσιτος* (πρδ. 11). Το Ομαλόν, παρόλο που 'ορίζεται' τρόπον τινά με ανάβαση μίας φωνής, χρησιμοποιείται και με ανάβαση 2 φωνών στην Οξεία του (βλ. παρακάτω στο Ομαλόν). Το ότι μπορεί ή πρέπει να εκληφθεί αυτό το Ψηφιστόν ως Ομαλόν φαίνεται και από το ότι γράφεται με Οξεία και όχι με Ολίγον (όπως θα απαιτούσε το Ψηφιστόν), καθώς και από το γεγονός της 'ανεξάρτητης ζωής' του καλλωπισμού του Ψηφιστού που περιγράφουμε αμέσως παρακάτω. Επίσης, η κατάληξη του στιχηρού αυτού παρουσιάζεται και ελαφρώς παραλλαγμένη στους φθόγγους της στο φ 268v, στο *Δεύτε λαοί*. Εκεί το αντίστοιχο σημείο γράφεται με Πελαστόν, σε ένα μελωδία εντελώς αντίστοιχο του Ομαλού και του Τρομικού, αλλά και του 4-φθόγγου Ξηρού Κλάσματος, το οποίο ως σχηματισμός φέρει το εντελώς αντίστοιχο όνομα 'Πέλασμα'. Αν και εδώ δεν γράφεται στο Πελαστόν Γοργόν (όπως εξάλλου δεν γράφεται πάντα και στο Τρομικόν και το Ομαλόν και ποτέ στο Πέλασμα), το μελωδία με το Πελαστόν μάλλον εννοείται με Γοργόν, όπως φαίνεται και από το παράθεμα για το Γοργόν, ότι 'σαλεύει τό τρομικόν και τό πελαστόν', αλλά και από το γεγονός ότι το μελωδία αυτό όντως παρουσιάζεται με Γοργόν στο Ψαλτικόν (με το ύψος του οποίου εξάλλου σχετίζονται αυτές οι μελισματικές Θέσεις). Μπορούμε επίσης να θυμηθούμε ότι το Πέλασμα γράφεται και με Πεταστή (αντί Οξείας ή Ολίγου), στο δε σημάδι Πελαστόν το Κατάβασμα είναι, όπως σημειώνει και ο Floros (1970 I:246) απλή Υπόσταση που εκπροσωπεί τις δύο Αποστροφές που ακολουθούν. Με βάση όλα αυτά, οι δύο καταλήξεις των στιχηρών αυτών έχουν εντελώς αντίστοιχες διάρκειες των φθόγγων τους.

διάρκειες του Ψηφιστού, δηλ. να έχει 1 χρόνο για κάθε Ολίγον.²⁰³ Για ένα 2-φθογγο Ανάβασμα αυτό μπορεί να δειχθεί μέσω της εναλλαξιμότητάς του με το Δύο στα αναφερθέντα μελίσματα (πρδ. 4-5).

8.4.16. Τρομικόν II

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 317-320]

Ο πρόγονος του MB Τρομικού είναι πιθανόν το Coislin Τρομικόν.²⁰⁴ Ωστόσο, το δεύτερο δεν βρίσκεται σε Coislin στιχηρά και ειρμούς, είναι όμως βασικό σημάδι του Coislin Ψαλτικού. Επειδή η MBσημ συνδέεται πιο άμεσα με τις τελευταίες φάσεις της Coislin σημειογραφίας, μπορούμε να ισχυρισθούμε ότι το Coislin Τρομικόν είχε μια σημασία όμοια μ' αυτήν του MB Τρομικού (βλ. πρδ. 1), αλλά, όντας σημάδι των μελισματικών μελών (Ψαλτικού και Ασματος), δεν είχε θέση στα συλλαβικά στιχηρά και ειρμούς. Σ' αυτά, το (4-φθογγο) Ξηρόν Κλάσμα (ή άλλα σημάδια, βλ. ΞΚλ, Κατάβασμα) παρίστανε την μελωδική γραμμή του Τρομικού. Ωστόσο, ένα σημάδι λεγόμενο Τρομικόν I βρίσκεται σε Chartres στιχηρά (αν και δεν γράφεται μόνο του) και έχει δειχθεί ισοδύναμο με το 4-φθογγο Ξηρόν Κλάσμα (βλ. προηγουμένως, στο Κατάβασμα).

Το MB Τρομικόν δεν συναντάται κανονικά σε στιχηρά και ειρμούς ως το μόνο μελώδημα μιας συλλαβής. Και εδώ γράφεται συνήθως το 4-φθογγο Ξηρόν Κλάσμα (Πέλασμα), για να δηλώσει την ίδια μελωδική κίνηση.²⁰⁵ Η σχέση και πλήρης ισοδυναμία Ξηρού Κλάσματος (Πελάσματος) και Τρομικού μπορεί να βρεθεί και στους πίνακες σημαδιών, όπου τα ονόματα 'Τρομικόν', 'Ξηρόν Κλάσμα' ('Πέλασμα') και επίσης 'Ομαλόν' χρησιμοποιούνται όλα για τον ίδιο σχηματισμό.²⁰⁶ Αυτός ο σχηματισμός έχει επίσης το όνομα 'Γοργόν' (βλ. και στα περί Γοργού και στα περί Καταβάσματος), μια περαιτέρω επιβεβαίωση του γεγονότος ότι τα φωνητικά σημάδια που συνιστούν τον σχηματισμό θα πρέπει να ψαλούν γρήγορα και να δώσουν συνολική διάρκεια 2 χρόνων. Όταν γράφεται με Τρομικόν ή Ομαλόν, ο σχηματισμός συνήθως φέρει και το Γοργόν.

Ο 'πρωταρχικός', τώρα, σχηματισμός του Τρομικού είναι ο ίδιος μ' αυτόν του 4-φθογγο Ξηρού Κλάσματος (Πελάσματος), δηλ. συνίσταται μόνο από διαστήματα 1 φωνής μέσα στην συλλαβή. Μόνο σε μεταγενέστερες πηγές επεκτείνεται η χρήση του σημαδιού και για μια ανάβαση 2, ή και περισσότερων, φωνών που ακολουθούνται πάλι από δύο Αποστροφους (δηλ. καταβάσεις 1 φωνής πάλι). Με άλλα λόγια, η ρυθμική του σημασία διατηρείται πλήρως και η μελωδική του διευρύνεται ελαφρώς.²⁰⁷

Σε στιχηρά και ειρμούς, το MB Τρομικόν δεν βρίσκεται, όπως είπαμε, ως το μοναδικό μελώδημα μιας συλλαβής (μια εξαίρεση βλ. στο πρδ. 2), αλλά κυρίως σε ένα βραχύ μέλισμα που συνίσταται από τον συνδυασμό Διπλή-Απόστροφος (μερικές φορές με ένα μαύρο ή κόκκινο Αντικένωμα πάνω απ' αυτά) και από ένα σχηματισμό

²⁰³ Σε μέλη της Παπαδικής το Ανάβασμα (με δύο ή περισσότερους φθόγγους) φέρει συχνά Γοργόν. Η διαπραγμάτευση αυτών των περιπτώσεων είναι πέραν του σκοπού και των ορίων της παρούσης εργασίας. Με Γοργόν Ανάβασμα 4 Ολίγων και στο A 298v.

²⁰⁴ Η Alexandru (2000), ακολουθώντας πίνακες σημαδιών, ονομάζει 'τρομικόν' το Ομαλόν. Η σημασία των δύο σημαδιών βέβαια όντως σε πολλές περιπτώσεις συμπίπτει.

²⁰⁵ Μόνο σε χφφ μεταγενέστερα απ' αυτά που χρησιμοποιούνται εδώ αρχίζει το Τρομικόν να αντικαθιστά πιο συχνά το Ξηρόν Κλάσμα. Μπορεί π.χ. να βρεθεί στο Ειρμολόγιο Αγ. Σάββα 617 (βλ. Velimirović 1960, χφ Sb).

²⁰⁶ Βλ. π.χ. τους πίνακες στον Ψευδο-Δαμασκηνό και Ακρίβεια 864-885 (βλ. Παράρτημα IIδ).

²⁰⁷ Αυτή είναι μια διαδικασία που συνέβη και σε άλλα σημάδια, όπως το Ψηφιστόν (βλ. παραπάνω για την 'ανεξάρτητη ζωή' του καλλωπισμού του). Η διαπραγμάτευση αυτών των περιπτώσεων, που αναφέρονται κυρίως στην Παπαδική, είναι πέρα του σκοπού της παρούσης εργασίας.

Τρομικού ή Ομαλού (βλ. και στο Αντικένωμα). Το όλον βρίσκεται σε μέλη του α΄ ήχου στους φθόγγους *ch cdch*. Πρδ. 3-6, 8. Ένα αντίστοιχο βραχύ μέλισμα βρίσκεται σε μέλη Δευτέρων και συνίσταται από σημάδι με Διπλή στον *h* και σχηματισμό Ομαλού ή Τρομικού στους *cdch*. Πρδ. 7, 9-11. Το τελευταίο μέλισμα έχει ήδη συζητηθεί ως διπλασιασμός του Δύο.²⁰⁸ Τώρα φαίνεται σαφέστερα ότι είναι έτσι. Βρίσκεται επίσης ως μεταγραφή του ΠΒ Κρατημοκαταβάσματος. Το ίδιο ισχύει και για το πρώτο μέλισμα. Πρδ. 3-8. Το ΠΒ Κρατημοκατάβασμα, όπως θα δούμε, συνήθως μεταγράφεται ως συνένωση Κρατημουπόρρου και Οξείας, δηλ. ως *Κρατημοκαταβαζοαναβάσμα*, που συνήθως βρίσκεται στους φθόγγους *dche* και έχει, όπως θα δειχθεί, διάρκεια 2 χρόνων (βλ. εδώ πρδ. 9-10). Όμως στα μέλη του Πρώτου, το προαναφερθέν μέλισμα *ch cdch* συναντάται συνήθως αντί του Κρατημοκαταβαζοαναβάσματος. Έτσι, και τα δύο μελίσματα παριστάνουν ένα *διπλασιασμό* της διάρκειας των αρχικών σημαδιών μαζί με μια τροποποίηση των φθόγγων. Σε άλλες περιπτώσεις, το πρώτο μέλισμα είναι ένας διπλασιασμός ενός συνδυασμού Βαρείας+Πεταστή. Στο πρδ. 8, το Η έχει αυτόν τον συνδυασμό, ενώ το Γ έχει το προαναφερθέν μέλισμα. Συνεπώς, το όλο μέλισμα έχει διάρκεια 4 χρόνων: 2 χρόνοι για την Διπλή-Απόστροφο και 2 χρόνοι για τον σχηματισμό του Τρομικού ή Ομαλού.

Ένας όμοιος σχηματισμός (ένα σημάδι με Διπλή+ένα σχηματισμό Τρομικού), που παράγεται μέσω διπλασιασμού, υπονοείται πιθανόν για μερικές περιπτώσεις *κόκκινου* Τρομικού που γράφεται κάτω από την Οξεία με Κλάσμα ενός Δύο ή κάτω από την Πεταστή ενός Αναστάματος). Πρδ. 12-13. Ο διπλασιασμός θα εννοούνταν, φυσικά, ως προαιρετικός. Πρόκειται προφανώς για μια περίπτωση ανάλογη με αυτή του Κυλίσματος, τόσο ως προς τον διπλασιασμό, όσο και ως προς τον προαιρετικό χαρακτήρα του (βλ. όντως αντιστοιχία με Κύλισμα στο πρδ. 11).

Ένα κόκκινο Τρομικόν σε μια 4-φθογγη ομάδα Βαρείας παρουσιάζεται μερικές φορές (πρδ. 14-15). Ο τρόπος γραφής εδώ (με Βαρεία και Κεντήματα) φαίνεται να πηγάζει από ισοδυναμία με Επέγεσμα (βλ. Υποροή πρδ. 38, πρβλ και Απόδεσμα πρδ. 24). Η μορφή αυτή παρουσιάζεται κυρίως στο περιθωριακό ρεπερτόριο (στιχηρά αναστάσιμα), όπου είναι όντως εναλλάξιμη με Επέγεσμα.²⁰⁹ Βρίσκεται όμως και στο Σταυροθεοτοκίον του πρδ. 15, όπου μοιάζει να αντιστοιχεί σε μια γραμμή Χορεύματος. Με βάση αυτές τις αντιστοιχίες, η διάρκεια θα πρέπει να είναι αυτή του Τρομικού, δηλ. 2 χρόνοι.

Ένα κόκκινο Τρομικόν μπορεί, όπως έχει ήδη αναφερθεί, να τεθεί και κάτω από ένα Κράτημα, το οποίο μ' αυτόν τον τρόπο καλλωπίζεται και ψάλλεται σαν ένας κανονικός σχηματισμός Τρομικού. Πρδ. 16-17.

8.4.17. Ομαλόν

[Παραδείγματα βλ. τ. Β΄, σ. 321-324]

Το σημάδι Ομαλόν θα πρέπει να θεωρηθεί, όπως ήδη έχουμε πεί, ως η ΜΒ μορφή του ΠΒ Καταβατρομικού, του οποίου η Μορφή Α είναι, κατά τον Floros, το 4-φθογγο Ξηρόν Κλάσμα (Πέλασμα). Βλ. πρδ. 19 με το Καταβατρομικόν και πρβλ. με τα πρδ. παρακάτω, βλ. επίσης Κατάβασμα 9. Όπως και το Τρομικόν, το Ομαλόν δεν χρησιμοποιείται κανονικά στα στιχηρά και τους ειρμούς. Στα στιχηρά του

²⁰⁸ Βλ. στα περί Κυλίσματος.

²⁰⁹ Παρουσιάζεται σε τέτοια εναλλαγή επίσης π.χ. στο Ειρμολόγιο του Κουκουζέλη, χφ Σινά 1256, βλ. Velimirović 1960 (χφ Ku). Στο φωτογραφικό δείγμα 11 η 4-φθογγη Βαρεία δίνεται ως παραλλαγή του Επέγεσματος (τα άφωνα σημάδια δεν είναι γραμμένα) σε μια παραλλαγή μιας γνωστής παλαιάς κατάληξης του Γ΄ ήχου, η οποία έχει Απόστροφο με Διπλή στο αντίστοιχο σημείο. Είναι συχνή επίσης στην Παπαδική.

‘καθιερωμένου’ ρεπερτορίου, χρησιμοποιείται σπάνια στην θέση του 4-φθογγου Ξηρού Κλάσματος (Πελάσματος). Μερικές φορές συναντάται ως κόκκινη *επί πλέον* υπόσταση στο Πέλασμα. Πρδ. 15-18, 20-23. Πάντως, σ’ αυτές τις περιπτώσεις μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως το μοναδικό μελώδημα της συλλαβής. Συνήθως όμως βρίσκεται στα μελίσματα που αναφέραμε αμέσως παραπάνω στην παρουσίαση του Τρομικού ή και σε κάποια άλλα (πρδ. 24) ή σε τελικές καταλήξεις ‘ψαλτικών’ στιχηρών (πρδ. 25, πρβλ. και Ψηφιστόν 11). Από την άλλη, συναντάται λίγο περισσότερο, ως το μόνο μελώδημα της συλλαβής, στο ‘περιθωριακό’ και κάπως νεότερο ρεπερτόριο, όπως στα στιχηρά αναστάσιμα ή στα νεότερα ειρμολόγια όπως το Ku (=Κουκουζέλη) στα πρδ. εδώ. Πρδ. 1-14 και Υπορροή πρδ. 25. Συχνά φέρει Γοργόν και επίσης χρησιμοποιείται και με 2 φωνές στην Οξεία του (δηλ. με τον ίδιο τρόπο όπως μεταγενέστερα το Τρομικόν. Βλ. παραπάνω), Πρδ. 7-8, 14. Επίσης συχνά επέχει θέση προωθούτος στοιχείου (πρδ. 1, 4, 6-10, 14), όπως και το αντίστοιχό του 4-φθ ΞΚλ (βλ. π.χ. και πρδ. 15, 17-19). Όπως φαίνεται στο πρδ. Υπορροή 25 και στο εδώ πρδ. 11, μπορεί να διαιρεθεί σε δύο συλλαβές.²¹⁰ Έτσι επιβεβαιώνεται και μ’ αυτόν τον τρόπο η διάρκειά του των 2 χρόνων.

Η ισοδυναμία του με το Ξηρόν Κλάσμα δεν περιορίζεται στον σχηματισμό του Πελάσματος. Και άλλες μορφές του Ξηρού Κλάσματος καλούνται μερικές φορές ‘Ομαλόν’.²¹¹ Αυτό φαίνεται κάπως οξύμωρο, μιας και τα ‘ομαλόν’-‘λείον’ του Ομαλού²¹² και το ‘ξηρόν’ θα μπορούσαν να θεωρηθούν ότι έχουν μάλλον αντίθετες έννοιες. Εξηγήσαμε όμως ότι το ‘ξηρόν’ έχει σχέση με το χρόνο και άρα δεν υπάρχει κάποιο οξύμωρο. Εξαιτίας αυτών των γεγονότων, μπορούμε να πούμε ότι δεν μπορεί να υπάρχει αμφιβολία ότι το Ομαλόν δηλώνει διάρκεια 2 χρόνων, τουλάχιστον στους σχηματισμούς του που χρησιμοποιούνται σε στιχηρά και ειρμούς.²¹³

Σε συμφωνία με την παραγωγή του από το Καταβατρομικόν, και όπως ήδη αναφέρθηκε (βλ. την εισαγωγική περιγραφή του Κατάβασματος), το Ομαλόν μπορεί να χρησιμοποιηθεί αντί του Συνάγματος στον αντίστοιχο σχηματισμό. Ένα Γοργόν προστίθεται μερικές φορές και εδώ, επιβεβαιώνοντας την διάρκεια των 2 χρόνων (βλ. Κατάβασμα πρδ. 14).

8.4.18. Κρατημοῦπόρροον

[Παραδείγματα βλ. τ. Β’, σ. 325-328]

Το Κρατημοῦπόρροον (ΚρΥπ στο εξής) έχει σχεδόν την ίδια γραφική μορφή με το ΠΒ Κρατημοκατάβασμα,²¹⁴ με την μόνη διαφορά ότι το πρώτο γράφεται ως συνένωση όλων των συστατικών του (Διπλή, Πεταστή, Κατάβασμα), ενώ στο δεύτερο μόνο η Πεταστή και το Κατάβασμα συνενώνονται. Παρά την ομοιότητα, το ΠΒ Κρατημοκατάβασμα μεταγράφεται (συνήθως) στην ΜΒσημ ως 4-φθογγο Ξηρόν

²¹⁰ Διαίρεση παρατηρείται και κατά την σύγκριση των πρδ. Κατάβασμα 9-10.

²¹¹ Βλ. Ακρίβεια 875-876 (βλ. Παράρτημα Πδ, σ. 362). Πρόκειται για την μορφή με (π.χ.) Ολίγον-Κεντήματα-Ίσον με Κλάσμα-κατάβασμα, βλ. εδώ. Πρδ. 12. Η μορφή αυτή στο Ψαλτικό γράφεται όντως με Ομαλόν, αλλά και με το σχετικό μ’ αυτό Σύναγμα ή με Παρακάλεσμα, και δεν περιορίζεται μόνο για διάστημα ημιτονίου των δύο πρώτων φθόγγων του (όπως γίνεται στα στιχηρά με το Ξηρόν Κλάσμα).

²¹² Γαβρηήλ 328-330.

²¹³ Μπορούν να υπάρξουν λόγοι, για να αποδώσουμε διάρκεια 4 χρόνων σε ένα συνδυασμό του Ομαλού που συναντάται συχνά σε μέλη της Παπαδικής, το λεγόμενο ‘έτερον του ψαλτικού’. Τα γραφόμενα στις πραγματείες, όπως στον Γαβρηήλ, μπορεί να μην αναφέρονται στους σχηματισμούς του Ομαλού που βρίσκονται στο Στιχηράριο και το Ειρμολόγιο, ούτε σε όλους όσοι βρίσκονται στην Παπαδική, αλλά μόνο σε έναν ή σε μερικούς απ’ αυτούς.

²¹⁴ Για το ΠΒ Κρατημοκατάβασμα και άλλα σημάδια που συνδέονται μ’ αυτό, βλ. Floros 1970 I:243-245.

Κλάσμα ή ως Κρατημοκαταβαζοανάβασμα (συνένωση Κρατημοϋπόρρου και Οξείας, όπου η Οξεία έχει διαστηματική αξία, άρα 4-φθογγο) και όχι ως απλό Κρατημοϋπόρρον (3-φθογγο), το οποίο δεν βρίσκεται τόσο συχνά ως μοναδικό σημάδι σε μια συλλαβή. Ωστόσο, σε νεότερα ΠΒ χφφ, όπως στο Vindobonensis 136 και το Ochrid 53, μπορεί το Κρατημοκατάβασμα να γραφεί ως συνένωση. Μπορεί επίσης να μεταγραφεί και ως ΚρΥπ ή, σε διπλάσια διάρκεια, είτε με τον σχηματισμό που περιλαμβάνει το Τρομικόν ή το Ομαλόν (βλ. προηγουμένως), είτε ως ΚρΥπ+Ολίγον με Διπλή (βλ. παρακάτω στο Κρατημοκαταβαζοανάβασμα)

Το Κρατημοκατάβασμα και οι διάφοροι τρόποι μεταγραφής του φαίνονται στα: Πρδ. 5, 14-18, 21 και Κατάβασμα (1), 4-11, Ψηφιστόν 5, Τρομικόν 3-8, Κρατημοκαταβαζοανάβασμα 9.

Όταν βρίσκεται μόνο του στη συλλαβή, αντιστοιχεί επίσης και σε διάφορα άλλα ΠΒ σημάδια, όπως Πίεσμα με Κλάσμα, Πίεσμα με Υπορροή, Πίεσμα με Κατάβασμα, Ξηρόν Κλάσμα με Κατάβασμα, Διπλή με Κατάβασμα. Πρδ. 6-10, 13 (πρβλ. και τα πρδ. στο Πίεσμα 36-39, 43-46)

Μπορεί επίσης να βρεθεί στην μεταγραφή εκτενέστερων μελισμάτων, τα οποία δίνονται από διάφορους συνδυασμούς του ΠΒ Καταβατρομικού. (βλ. π.χ. ΞΚλ 21). Το απλό Καταβατρομικόν μεταγράφεται, όπως έχει ήδη αναφερθεί, ως 4-φθογγο Ξηρόν Κλάσμα ή ως ομάδα Συνάγματος, η οποία περιγράφηκε παραπάνω και συσχετίστηκε με το Κατάβασμα.

Τα ΠΒ σημάδια που αναφέρθηκαν παραπάνω (εξαιρώντας το Καταβατρομικόν για λίγο) μεταγράφονται, όπως περιγράψαμε στις αντίστοιχες παραγράφους, ως συνδυασμοί του Πιάσματος ή του Ξηρού Κλάσματος. Μια μορφή Ξηρού Κλάσματος και η ισοδύναμή της μορφή του Πιάσματος, που και οι δυο περιλαμβάνουν την Υπορροή, είναι οι μορφές που είναι οι πλησιέστερες στο Κρατημοϋπόρρον. Διαφοριστικό είναι το πρδ. 231 του Floros (πρδ. Πίεσμα 38), το οποίο περιλαμβάνει δύο όμοια κώλα με τα ίδια ΠΒ σημάδια σε κάθε κώλον. Στην ΜΒ μεταγραφή το ΚρΥπ χρησιμοποιείται στο πρώτο, η αναφερθείσα μορφή του Ξηρού Κλάσματος στο δεύτερο. Έτσι, το ΚρΥπ θα πρέπει να είναι πλήρως ισοδύναμο με αυτήν την μορφή του Ξηρού Κλάσματος και έτσι να ερμηνευθεί με διάρκειες $1\frac{1}{2}+1/4+1/4$.²¹⁵ Η ισοδυναμία αυτή φαίνεται καθαρά και στο πρδ. 9, όπου το χφ δίνει το ΚρΥπ ως ερυθρά παραλλαγή σε αυτήν την μορφή του Ξηρού Κλάσματος. Όμως αυτό το Ξηρόν Κλάσμα είναι επίσης το πρώτο μέρος της μεταγραφής του Καταβατρομικού που βρίσκεται στον Chartres συνδυασμό Καταβατρομικόν+Ανατρίχισμα III. (βλ. Κατάβασμα 13, πρβλ. και Κατάβασμα 18-19). Επειδή το Καταβατρομικόν μεταγράφεται και ως ομάδα Συνάγματος, αυτή η τελευταία ομάδα θα πρέπει να θεωρηθεί ως ισοδύναμη με το ΚρΥπ και ως καλλωπισμός αυτού και της μορφής του Ξηρού Κλάσματος: ένα ημίφωνο ανιόν στολίδι, που πιθανόν ψάλλεται μεταξύ του πρώτου και του δεύτερου χρόνου των μορφών του Ξηρού Κλάσματος και την όμοιά του του Πιάσματος και περιγράφεται από το Κλάσμα σ' αυτούς τους συνδυασμούς, μπορεί να ψαλεί και στο ΚρΥπ και να γίνει ένας πλήρης καλλωπιστικός φθόγγος, που περιγράφεται από την Πεταστή, στο Σύναγμα. Το Γοργόν που βρίσκεται μερικές φορές κάτω από την Πεταστή υποδεικνύει περαιτέρω ότι πρέπει να είναι έτσι. Συνεπώς, το ΚρΥπ και η ομάδα του Συνάγματος θα πρέπει να έχουν διάρκεια 2 χρόνων, κάτι που υποδεικνύεται επί πλέον από την ισοδυναμία τους με την μορφή του Ξηρού Κλάσματος. Βλ. επίσης και το πρδ. 4, όπου υπάρχουν τα σημάδια της ομάδας Συνάγματος και η Διπλή, η οποία προφανώς, όπως και σε άλλα μελωδήματα, δίνει την συνολική διάρκεια των 2 χρόνων.

²¹⁵ Δηλ. το Κατάβασμα (=Υπορροή) έχει εδώ διάρκεια $\frac{1}{2}$ χρόνου.

Αλλά και με το 2-φθόγγο Πίεσμα παρουσιάζεται εναλλάξιμο το ΚρΥπ (πρδ. 5,9-13. Τα δύο μελωδήματα έχουν την ίδια συνολική διάρκεια και διαφέρουν μόνο στις ρυθμικές λεπτομέρειες.

Αυτή η διάρκεια των 2 χρόνων φαίνεται επί πλέον στο πρδ. 261 του Floros (πρδ. Κατάβασμα 12), όπου ένα ΚρΥπ στους *GFE*, ακολουθούμενο από ένα σχηματισμό Ομαλού στους *FGFE* στον κώδ. C₄, αντιστοιχεί σε μια Διπλή στον *G*, ακολουθούμενη από ένα σχηματισμό Τρομικού στους *FGFE* στον κώδ. D.

Μερικές φορές ένα ΚρΥπ παρουσιάζεται επίσης ως ισοδύναμο με ένα Κράτημα: π.χ. στο πρδ. 3, ένα Κράτημα στον *d*, ακολουθούμενο από Απόστροφο, είναι ισοδύναμο με ένα ΚρΥπ στους *dch*, ακολουθούμενο από Ολίγον. Οι σύντομοι φθόγγοι της Υπορροής εκπροσωπούν απλά ένα καλλωπισμό του φθόγγου του Κρατήματος στο τέλος της διάρκειάς του, πραγματικά μια σύντομη 'απορροή' από τον φθόγγο του. Αυτή η ισοδυναμία είναι μια επί πλέον ένδειξη για την διάρκεια 2 χρόνων του ΚρΥπ.

Το ΚρΥπ προσλαμβάνει την Οξεία και δημιουργεί τον ευρύτερο συνδυασμό Κρατημοκαταβαζοανάβασμα (βλ. επόμενη παράγραφο) και συνδυάζεται επίσης σπάνια και με μία επί πλέον Απόστροφο, όπως στα πρδ. 19-21. Στο πρδ. 19 είναι ισοδύναμο με ένα απλό ΚρΥπ, καθώς και στο πρδ. 21 το ΠΒ χφ Vind. 136 έχει ένα Κρατημοκατάβασμα. Στο πρδ. 21 είναι ισοδύναμο με ένα συνδυασμό Πιάσματος που τον συζητήσαμε εκεί (βλ. Πίεσμα πρδ. 40-41). Έτσι η διάρκεια αυτού του συνδυασμού του ΚρΥπ είναι 2 χρόνοι και η ερμηνεία του μπορεί να συμπίπτει με αυτόν του Πιάσματος, δηλ. διάρκειες $1+1/2+1/4+1/4$ (ή $1+1/3+1/3+1/3$) ή με κάποια μερική αργία στην αρχή $1\frac{1}{4}+1/4+1/4+1/4$ ή να είναι απλά $1/2+1/2+1/2+1/2$, κατ' αναλογίαν μ' αυτές που θα προτείνουμε για το Κρατημοκαταβαζοανάβασμα.

8.4.19. Κρατημοκαταβαζοανάβασμα

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 329-333]

Όπως ήδη αναφέραμε, αυτό το σημάδι είναι συνένωση ΚρΥπ και Οξείας. Και η Υπορροή και η Οξεία έχουν εδώ διαστηματική αξία, άρα το σημάδι περιγράφει ένα 4-φθόγγο σχηματισμό. Μπορεί να βρεθεί μόνο του πάνω σε μια συλλαβή ή να αποτελεί μέρος εκτενέστερων μελισμάτων και Θεμάτων. Προέρχεται από την μεταγραφή του Coislin Κρατημοκαταβάσματος ή των Chartres συνδυασμών Κράτημα+Τρομικόν I και Διπλή+Τρομικόν I,²¹⁶ όταν είναι μόνο του, ή από διάφορους ΠΒ συνδυασμούς στα Θέματα.

Πρδ. βλ. τα εδώ πρδ. και στα Ανάσταμα 6, Σείσμα 10, 29, 32, 34, 42, ΞΚλ 31, 82, Αντικένωμα 24, Κατάβασμα 4-7, 9-10, Ψηφιστόν 5, Τρομικόν 9-10, 12, ΚρΥπ 2, 14, 15

Το Κρατημοκαταβαζοανάβασμα (ΚρΚΑ στο εξής) που βρίσκεται μόνο του φαίνεται να προτιμά συγκεκριμένους φθόγγους της κλίμακας. Βρίσκεται συνήθως στους *dche* ή *GFEF* ή και *aGFG*. Έτσι, τα αντίστοιχα ΠΒ σημάδια μπορούν μερικές φορές να αντικατασταθούν από Σείσμα II, το οποίο προτιμά παρόμοιους φθόγγους (βλ. τα πρδ. από το Σείσμα).²¹⁷

Αυτά τώρα τα ΠΒ σημάδια έχουν δύο μεταγραφές: την μορφή A, δηλ. το ΚρΚΑ, και την μορφή B, δηλ. το 4-φθόγγο Ξηρόν Κλάσμα (Πέλασμα). Αυτό φαίνεται στο πρδ. 250 του Floros (πρδ. Κατάβασμα 7), όπου οι Chartres κώδικες L₂ και L₃ έχουν τον συνδυασμό Διπλής και Τρομικού I δυο φορές, οι Coislin κώδικες έχουν

²¹⁶ Βλ. Floros 1970 I:243-245

²¹⁷ Αυτό είναι και η συνήθης περίπτωση στις Σλαβικές πηγές. Βλ. Floros 1970 I:243-244.

αντίστοιχα το Κρατημοκατάβασμα και ο κώδ. D έχει ένα ΚρΚΑ στους *dchc* και ένα Πέλασμα στους *dcdc*. Αυτά τα γεγονότα, καθώς και η σχέση με το Σείσμα II και η σύνθεση των αντιστοιχών ΠΒ σημαδιών, από Διπλή και Κράτημα που 'διαμορφώνονται' από το Κατάβασμα ή το Τρομικόν I, υποδεικνύουν ότι η διάρκεια του ΚρΚΑ πρέπει να είναι 2 χρόνοι. Ταυτόχρονα αυτό δείχνει ότι το Κρατημοϋπόρροον του ΚρΚΑ δεν μπορεί να διατηρήσει την συνηθισμένη του ερμηνεία, διότι μέσα στους 2 χρόνους πρέπει να περιληφθεί και ο φθόγγος της Οξείας. Μια ερμηνεία $1/2+1/4+1/4+1$, όπως προτείνεται από τον van Biezen (1968:129), δεν μπορεί να αποκλειστεί, όμως το γεγονός της συμπερίληψης του Τρομικού I στους αντίστοιχους ΠΒ συνδυασμούς και η εναλλακτική τους μεταγραφή ως 4-φθόγγο Ξηρόν Κλάσμα υποδεικνύουν μίαν άλλη ερμηνεία, η οποία διατηρεί τις διάρκειες του Τρομικού και του Ξηρού Κλάσματος, δηλ. $1/2+1/2+1/2+1/2$ ή, με μια μικρορρυθμική παραλλαγή ('σχετική αργία'), $1/4+1/4+1/2+1/2$. Μ' αυτόν τον τρόπο το ΚρΚΑ έχει τον ίδιο ρυθμό με το Πέλασμα και διαφέρει μόνο σε δύο φθόγγους απ' αυτό, ενώ ο πρώτος και ο τελευταίος είναι οι ίδιοι (ισοδυναμία ΚρΚΑ και Πελάσματος βλ. και στα εδώ πρδ. 4, 10-11. Ισοδυναμία με 2-φθ ΞΚλ σε μια στερεότυπη Θέση βλ. πρδ. 8)

Ωστόσο, αυτή δεν φαίνεται να είναι η μόνη ερμηνεία του ΚρΚΑ. Σε μελίσματα και Θέματα, μπορούμε να υποπτευθούμε μίαν ερμηνεία που συμπίπτει με την ερμηνεία του Κρατημοϋπόρροου συν τον φθόγγο της Οξείας. Αυτό μπορεί να είναι έτσι, διότι αυτή η Οξεία εμφανίζεται μερικές φορές με Διπλή, πράγμα που αποκλείει την δυνατότητα ενός σύντομου φθόγγου για την Οξεία και υποχρεώνει για μίαν άλλη ερμηνεία της Υποροής (πρδ. 15, 21, Σείσμα 10, Κατάβασμα 6). Τότε, δεν υπάρχει κανένας λόγος να μην ερμηνεύσουμε το πρώτο μέρος του ΚρΚΑ ως ένα σύνηθες Κρατημοϋπόρροον. Αυτό φαίνεται και σε περιπτώσεις που το όλον γράφεται ξεχωριστά, ως ΚρΥπ και Ολίγον με Διπλή. Πρδ. 15-19, Κατάβασμα 6-8. Αυτή η μορφή με την Διπλή συνιστά ένα είδος διπλασιασμού της διάρκειας του ΚρΚΑ, ενός φαινομένου που έχει ήδη αναφερθεί και για άλλα σημάδια. Μ' αυτό τον τρόπο, τα αντίστοιχα ΠΒ σημάδια μπορούν να θεωρηθούν ότι έχουν δύο ερμηνείες: μια συνηθισμένη σε 2 χρόνους και μία χρονικά διπλασιασμένη σε 4 χρόνους. Αυτό φαίνεται καθαρά στο Σείσμα πρδ. 10, όπου ο κώδ. D έχει την Διπλή, ενώ ο σχεδόν MB κώδ. Pa έχει το σύνηθες ΚρΚΑ. Αυτά αντιστοιχούν σε Καταβατρομικόν+Οξεία στον L₃, σε Καταβατρομικόν στον Va και σε Κρατημοκατάβασμα στον Cr. EaXI. Ο A έχει το σύνηθες ΚρΚΑ στο αντίστοιχο σημείο. Το ίδιο μπορεί να βρεθεί και στο πρδ. Κατάβασμα 7, με τον D να έχει την σύντομη μορφή και τον Pa την αργή μορφή. Βλ. και εδώ επίσης τα πρδ. 15-19, 21

Η ύπαρξη ενός ΚρΚΑ με Διπλή στην Οξεία του έχει περαιτέρω συνέπειες για τον ρυθμό των Θεμάτων, καθώς αυτό μπορεί να θεωρηθεί ως 'υποκείμενη μορφή' σε αρκετά απ' αυτά. Η Οξεία με την Διπλή χρησιμοποιείται μάλλον σε παλαιότερα MB χφφ, όπως το D. Και στο D και το A 'σπάει' σε Οξεία+Ισον με Κλάσμα (στο D μόνο) ή σε Οξεία+Απόστροφο με Γοργόν+Οξεία με Κλάσμα ή Πεταστή (και στο D και στο A), προφανώς με διάρκειες 1+1 και $1/2+1/2+1$ αντίστοιχα ή επίσης ως Οξεία+Οξεία με Κλάσμα+Απόστροφο, $1+3/4+1/4$.²¹⁸ Ας σημειωθεί ότι η Οξεία της ανάλυσης αυτής εξακολουθεί να γράφεται ενωμένη με το ΚρΥπ, δηλ. ως ΚρΚΑ. Βλ. ιδιαίτερος

²¹⁸ Με άλλα λόγια, η Οξεία με την Διπλή (ή Ολίγον με Διπλή, μιας και γράφονται και ξεχωριστά, όπως είπαμε) 'σπάει' είτε κατά το σχήμα ενός ΞΚλ μορφής E2a, π.χ. *aGa*, ή ενός 'επαναληπτικού' ΞΚλ, π.χ. *a+a* με Κλάσμα, είτε ως Δύο με Κλάσμα (που όμως δεν γράφεται με Διπλή εδώ), π.χ. *aha*, αντί ενός *a* 2 χρόνων και στις τρεις περιπτώσεις. Το χφ D συχνά προσθέτει και μια 'καταληκτική' Απόστροφο με Διπλή ή Δύο Αποστροφούς στο όλο μελωδία, ενώ το A συνήθως τα παραλείπει (βλ. π.χ. πρδ. 25-26, 28).

πρδ. 21-22 και 20. Πρβλ. και π.χ. τα πρδ. 16 και 20. Πρδ. με 'σπάσιμο' 9, 12-14, 20, 22-29. Τα διάφορα είδη σπασίματος μπορούν και να εναλλάσσονται, όπως π.χ. στα πρδ. 26, 28-29.

Υπάρχει όμως και ένα Θέμα που περιέχει το ΚρΚΑ, όπου αυτό πρέπει μάλλον να διατηρήσει την ερμηνεία των 2 χρόνων. Δεν θα επεκταθούμε σ' αυτές τις λεπτομέρειες, μιας και μας εισάγουν στο ζήτημα του ρυθμού των Θεμάτων.

8.5. Τα Θέματα

Τα εκτενή μελίσματα που βρίσκονται στην τελευταία, ή στις δύο τελευταίες συλλαβές ενός κώλου, τα λεγόμενα 'Θέματα', αποτελούν ένα αναπόσπαστο μέρος των στιχηρών και των ειρμών. Ωστόσο, μπορούν να θεωρηθούν ότι δεν συμβάλλουν στην βασική γνώση του ρυθμού των μελών και ειδικότερα στην αντίληψη για το ποιητικό μέτρο. Η πλήρης διαπραγματεύσή τους, πάνω στις γραμμές που ακολουθήσαμε για τα υπόλοιπα σημάδια και συνδυασμούς, που θα απαιτούσε μια εκτεταμένη μελέτη των περίπλοκων ΠΒ μορφών τους και των πολλαπλών σχέσεών τους, όμως θα δικαιολογούσε πληρέστερα τις πιθανές ερμηνείες τους, θα ξεπερνούσε κατά πολύ τα όρια της παρούσης εργασίας. Γι' αυτό δεν θα τα εξετάσουμε εδώ. Η προτεινόμενη ερμηνεία κάποιων Θεμάτων θα δοθεί μέσα στις μεταγραφές των παραδειγμάτων.

Με βάση όσα είπαμε σε αυτό το κεφάλαιο για τις διάρκειες και ερμηνείες των σημαδιών και των συνδυασμών τους, μπορούμε να προχωρήσουμε σε μεταγραφές ειρμών και στιχηρών. Απομένει το ζήτημα της ρυθμικής οργάνωσης αυτών των διαρκειών, το οποίο αποτελεί το αντικείμενο του επομένου κεφαλαίου. Δείγματα μεταγραφών στο πεντάγραμμο, αλλά και στην σημερινή Βυζαντινή σημειογραφία, δίνονται στον Β' τόμο, σ. 405 και εξής.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 9: ΡΥΘΜΟΣ ΚΑΙ ΜΕΤΡΟ

9.1. Γενικά περί του ρυθμού. Πρώτη προσέγγιση του ρυθμού των στιχηρών και ειρμών.

Μέχρι τώρα δείξαμε ότι στα μέλη υπάρχει το πρώτο και στοιχειώδες επίπεδο του *παλμού*, δηλ. της ύπαρξης μιας χρονικής μονάδας, και προσδιορίσαμε τις ακριβείς διάρκειες των σημαδιών και των συνδυασμών τους, επιβεβαιώνοντας έτσι την πρώτη εκτίμησή μας ότι είναι κυρίως δύο ειδών: 1 χρόνου και 2 χρόνων. Θα έλεγε κανείς ότι αυτό είναι αρκετό, για να θεωρήσουμε ότι βρήκαμε τον ρυθμό του μέλους.¹ Μια απλή παράθεση όμως και παρουσίαση των διαρκειών δεν μπορεί να θεωρηθεί ότι αποτελεί και περιγραφή του ρυθμού του μέλους. Αποτελεί απλώς την περιγραφή μιας ακολουθίας διαρκειών που μπορούν να μετρηθούν με τον ίδιο παλμό (ίδια χρονική μονάδα), ο οποίος δεν μπορεί ακόμη να λάβει τον χαρακτηρισμό του 'ρυθμού'. Όπως είχαμε πεί στα προλεγόμενα (βλ. Κεφ. 1, σελ. 1), ο ρυθμός γεννάται αυθόρμητα στην αντίληψη ενός ακροατή από την ύπαρξη και την ομαδοποίηση στοιχείων αντιτιθέμενων μεταξύ τους (ή εν γένει στοιχείων με διαφορετικά χαρακτηριστικά). Τέτοια στοιχεία υπάρχουν και εδώ, στα μέλη που εξετάζουμε, και, προφανώς, δεν μπορούν παρά να ομαδοποιηθούν με κάποιο τρόπο. Άρα και στα μέλη αυτά υπάρχει κάποιο είδος ρυθμού, τον οποίο καλούμαστε να ανακαλύψουμε και να περιγράψουμε, να περιγράψουμε δηλ. τις πιθανές ομαδοποιήσεις αυτών των στοιχείων. Περιγραφή του ρυθμού θα είναι η περιγραφή αυτών των ομαδοποιήσεων και όχι απλά η παράθεση των διαρκειών.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι μια ρυθμική οργάνωση είναι αναπόφευκτη. Όπως έχει δειχθεί και μέσω πειραμάτων, ακόμα και σε μια αδιαφοροποίητη (ως προς όλα τα χαρακτηριστικά τους) σειρά ερεθισμάτων, που δεν μπορεί να θεωρηθεί ότι έχει ή παριστά κάποιον ρυθμό, η αντίληψή μας επιβάλλει κάποιον *υποκειμενικό* ρυθμό, ομαδοποιεί δηλ. τα αδιαφοροποίητα ερεθίσματα ανά 2 ή 3, θεωρώντας κάποια *υποκειμενικώς* πιο τονισμένα, στην προσπάθειά της για οργάνωση και τάξη (η οποία χρησιμεύει στην κατανόηση, αποθήκευση και απομνημόνευση).² Αν τα ερεθίσματα είναι διαφοροποιημένα, τότε αυτή η διαφοροποίηση δημιουργεί από μόνη της κάποια οργάνωση.

Ανάλογα πειράματα έχουν επίσης δείξει ότι μια σειρά διαφοροποιημένων *διαρκειών*, ακόμα και χωρίς άλλες διαφοροποιήσεις (έντασης, τονικού ύψους), δημιουργεί την αίσθηση του ρυθμού και της ομαδοποίησης των διαρκειών σε ομάδες (ρυθμικούς πόδες) με βάση κάποιους κανόνες πρόσληψης (όπως ότι μικρές διάρκειες ομαδοποιούνται μαζί³, μεγάλες διάρκειες μπορεί να είναι αρχές ή, ανάλογα με τα συμφραζόμενα, τέλη ρυθμικών ομάδων⁴). Για παράδειγμα, μια σειρά διαρκειών 2-

¹ Αυτή είναι μια τρέχουσα αντίληψη μεταξύ πολλών ψαλτών σήμερα, η οποία μάλιστα θεωρείται ότι έχει και δικαιολόγηση στην έλλειψη ρυθμικών διαστολών τόσο στην παλαιά γραφή, όσο και στα μουσικά βιβλία, παρόλο που και ο Χρυσανθος, αλλά και άλλοι μεταγενέστεροι δάσκαλοι, επισήμαναν την ύπαρξη ρυθμού και της ανάγκη σημειώσής του. Πρόκειται για σύγχυση της έννοιας του χρόνου (διάρκειας) και του ρυθμού, καθώς και της έννοιας του ρυθμού και της μέτρησης και ένδειξής του μέσω μιας ρυθμικής χειρονομίας, του κοινώς λεγομένου 'μετρήματος'. Στον προσδιορισμό της διάρκειας των συλλαβών παραμένουν και διάφοροι μελετητές, όπως έχουμε αναφέρει, χωρίς να προχωρούν και να εξετάζουν μια, πιθανή έστω κατ' αρχήν, οργάνωσή τους σε ένα ανώτερο ρυθμικό επίπεδο.

² Βλ. Snyder 2000:171-172, Handel 1989:386-390.

³ Βλ. Handel 1989:396

⁴ Βλ. Snyder 2000:38-40, Handel 1989:390-399.

1/2-1/2-1-2-1-1-2 ομαδοποιείται αυθόρμητα σε ομάδες των 2 χρόνων. Μια σειρά 2-1-1-1-2 μπορεί να ομαδοποιηθεί ως 2+3+2 ή 2+2+3 ή 2+2+3 ή 3+2+2 ανάλογα με τον ακροατή ή με άλλους παράγοντες διαφοροποίησης, όπως π.χ. τονικά ύψη ή δυναμικούς τονισμούς.

Αν τώρα, όπως συμβαίνει στην πραγματική μουσική, υπάρχουν και διαφοροποιήσεις έντασης ή τονικού ύψους, οι φθόγγοι θα ομαδοποιηθούν με βάση τρία είδη τονισμού (accent), δηλ. *σχετικής υπεροχής*, με κάποιον τρόπο, κάποιων φθόγγων σε σχέση με τους γειτονικούς τους. Τα τρία αυτά είδη τονισμού-υπεροχής είναι α. *εντατικός*, δηλ. κάποιος φθόγγος που έχει μεγαλύτερη ένταση β. *αγωγικός*, δηλ. φθόγγος που υπερέχει λόγω της μεγαλύτερης διάρκειάς του, γ. *μελωδικός*, δηλ. φθόγγος που υπερέχει λόγω του μεγαλύτερου τονικού ύψους του.⁵ Εκφράζοντάς το διαφορετικά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ένας μακρός φθόγγος μπορεί να δώσει την εντύπωση του τονισμού, ότι δηλ. έχει και ένταση. Το ίδιο ισχύει και για έναν ψηλότερο φθόγγο. Μπορεί να προσληφθεί ως τονισμένος και δυναμικά, απλώς και μόνο χάρις στο μεγαλύτερο ύψος του. Είναι επίσης σαφής και η αντιστοιχία αυτών των τονισμών της μουσικής με τα τρία χαρακτηριστικά του δυναμικού τόνου της γλώσσας, όπως τα περιγράψαμε στο Κεφ. 3.

Οι τονισμένοι φθόγγοι θα τείνουν να γίνουν αρχές ρυθμικών ομάδων. Οι τονισμοί αυτοί, οι εξάρσεις, μπορούν να βρεθούν να συμπίπτουν, δηλ. να παρουσιάζονται ταυτόχρονα σε ένα φθόγγο, με τους γειτονικούς του φθόγγους να μην έχουν κάποιο είδος εξάρσης, ή να αντιτίθενται, να «ανταγωνίζονται» ο ένας τον άλλον σε κάποια σημεία, με γειτονικούς φθόγγους να έχουν διαφορετικά είδη εξάρσης.⁶ Έτσι, μερικές φορές, μια εξάρση μπορεί να υποταχθεί χάριν μιας άλλης. Η «ισορροπία» μεταξύ των εξάρσεων θα δίνει τον τελικό ρυθμό,⁷ αν και μπορεί να εξαρτάται από τον ακροατή το τί θα υπερισχύσει σε κάθε περίπτωση και άρα ποιές ρυθμικές ομάδες θα προκύψουν. Αυτό σημαίνει ότι ίσως μια ευρύτερη οργανωτική αρχή, όπως π.χ. η ύπαρξη μέτρου (βλ. παρακάτω), μπορεί να οργανώσει τις εξάρσεις κατά ένα πιο συγκεκριμένο τρόπο.

Μια τέτοια 'αυθόρμητη' από την πλευρά ενός ακροατή ρυθμική ομαδοποίηση, ή ίσως και διαφορετικές σε κάποια σημεία ομαδοποιήσεις (preferences⁸) από διάφορους ακροατές, είναι υπαρκτές (το δείχνει η εμπειρία μας, όταν ακούμε ένα οποιοδήποτε μουσικό κομμάτι και προσπαθούμε να αναγνωρίσουμε ή αναγνωρίζουμε, ακούγοντάς το, την ρυθμική του οργάνωση, ανταποκρινόμενοι ίσως και με άλλες ρυθμικές εκδηλώσεις, όπως είναι π.χ. ο χορός) και μπορούν επομένως να περιγραφούν. Και μπορούμε να θεωρήσουμε ως σίγουρο ότι και για τα μέλη που εξετάζουμε θα ίσχυε μια ρυθμική οργάνωση από την πλευρά των ακροατών τους, αλλά και από την πλευρά των εκτελεστών τους, μιας και αυτοί, για να τα μάθουν, υπήρξαν κατ' αρχήν ακροατές τους και, έστω χωρίς καμία συγκεκριμένη ανάλυση και διδασκαλία για

⁵ Τα τρία είδη και τα ονόματά τους εδώ κατά τον Apel 1990:277. Βλ. και Handel 1989:388-389.

⁶ Βλ. π.χ. Snyder 2000:37-38, Handel 1989:399, 410-414, Sloboda 1985:50-51

⁷ Η διάρκεια, η ένταση και το ύψος μπορούν να θεωρηθούν ως τρεις 'ρυθμικές δυνάμεις', που δρουν στο γλωσσικό και μουσικό υλικό (συλλαβές και τους αντιστοιχούς τους φθόγγους). Μπορούν να είναι 'συντρέχουσες', δηλ. παρούσες ταυτόχρονα στην ίδια συλλαβή-φθόγγο, ή 'παράλληλες', δηλ. μια απ' αυτές παρούσα σε μια συλλαβή-φθόγγο και μια άλλη στην αμέσως γειτονική συλλαβή-φθόγγο. Μια 'ευσταθής ισορροπία' επιτυγχάνεται στην πρώτη περίπτωση, ενώ μια 'ροπή' στην δεύτερη, η οποία τείνει να παράγει μια 'περιστοφή' της εξάρσης, δηλ. μια τάση να *προσλάβουμε* είτε την πρώτη είτε την δεύτερη συλλαβή-φθόγγο ως την εξάρχουσα. Όπως και στην περίπτωση των παραλλήλων δυνάμεων (βαρών) των σταθμών και του προς ζύγιση σώματος, που φέρει την πλάστιγγα σε ισορροπία, οι δύο εξάρσεις 'ισοσταθούν'.

⁸ Ο όρος χρησιμοποιείται στην θεωρία του ρυθμού των Lerdahl-Jackendoff, βλ. Handel 1989:392-399.

ρυθμικές ομάδες (πόδες), σίγουρα σχημάτιζαν μια ρυθμική οργάνωση στον νού τους, την οποία, συνειδητά ή ασυνειδήτα, θα αναπαρήγαγαν στην εκτέλεσή τους.

Επομένως μια ρυθμική οργάνωση, δηλ. μια οργάνωση (ή και διάφορες πιθανές οργανώσεις) σε ένα επίπεδο πάνω από το στοιχειώδες επίπεδο του παλμού, υπάρχει στη μουσική σε κάθε περίπτωση και είναι έργο μας να την βρούμε. Το ερώτημα, λοιπόν, είναι αν αυτός ο ρυθμός είναι *ελεύθερος*, υπό την έννοια ότι συνίσταται από πόδες διαφόρων ειδών,⁹ χωρίς κάποια συγκεκριμένη διάταξη και σχέδιο, ή *περιοδικός*, έστω και εν μέρει, δηλ. αν μπορούμε να μιλάμε για 'μέτρο', κάτι που θα μπορούσε να εννοηθεί και ως ένα αφηρημένο σχήμα, στο οποίο να κατατείνει η μελοποίηση.

Στα στιχηρά και τους ειρμούς όμως υπάρχει και ο λόγος. Οι συλλαβές του αντιστοιχούν σε μουσικούς φθόγγους και δεν είναι εντελώς όμοιες, διότι κάποιες απ' αυτές είναι τονισμένες. Αυτές θα κάνουν τους αντίστοιχους φθόγγους να ακούγονται τονισμένοι, επομένως μπορούν να αποτελέσουν τις θέσεις ρυθμικών ποδών και να γίνουν τα βασικά σημεία που θα δώσουν πιο συγκεκριμένες λύσεις στις ομαδοποιήσεις (δηλ. ρυθμικούς πόδες) που αναφέραμε παραπάνω και να αποτελέσουν βασικό εργαλείο, για να ξεκινήσουμε την διαίρεση ενός μέλους σε ρυθμικούς πόδες. Θα υπάρχει ασφαλώς και μια αλληλεπίδραση με τους τονισμούς-εξάρσεις της μουσικής, που αναφέραμε παραπάνω και οι οποίοι μπορούν να συμπίπτουν, όπως μπορεί να παρατηρήσει κανείς, και με τονισμένες και με άτονες συλλαβές. Οι τονισμοί αυτοί πρέπει να βρίσκονται σε κάποιου είδους συμφωνία με τους τονισμούς του λόγου, αν πρέπει η μουσική να μην παραβιάζει τα προσωδιακά χαρακτηριστικά του λόγου και να μην καταλήγει σε αίσθημα παρατονισμού. Πάντως, οι τονισμοί του λόγου είναι αυτοί που μπορούν να μας δώσουν *a rīōgī*, *ας πούμε*, δυναμικά τονισμένους φθόγγους, μιας και τέτοιοι '*a rīōgī*' τονισμένοι φθόγγοι δεν υπάρχουν στην ουσία στο (χωρίς λόγια) μέλος (δηλ. δεν υπάρχει κάποιο σημάδι που να εκπροσωπεί κάποια ένταση. Η 'ένταση' των μεγάλων διαρκειών και των υψηλών φθόγγων είναι κατ' αρχήν υποκειμενικής-αντιληπτικής φύσεως).

Μια πλήρης θεωρία ρυθμού των ειρμών και στιχηρών θα πρέπει τώρα να δικαιολογήσει και να περιγράψει την αντιστοιχία των τονισμών του λόγου προς τους τονισμούς της μουσικής. Δηλ. να απαντήσει σε ερωτήματα όπως: Ποιά είναι η σχέση του μέλους με τα προσωδιακά στοιχεία του λόγου; Πώς μεταχειρίζονται οι μελωδοί τους γλωσσικούς τόνους; Ποιές συλλαβές επεκτείνονται σε 2 χρόνους και γιατί; Πώς δικαιολογούνται οι ανισοσυλλαβίες και ανομοτονίες που παρατηρούνται στα τροπάρια των Κανόνων και στα προσόμοια εν γένει; Ήδη έχουμε επισημάνει την ανάγκη ύπαρξης ρυθμού, στο επίπεδο της οργάνωσης των χρόνων σε πόδες σε αντιστοιχία με τους πόδες του λόγου, και μάλιστα την ανάγκη ύπαρξης ενός ρυθμού που να μπορεί να θεωρηθεί ως *υποκείμενος* ρυθμός, ικανός να δεχθεί διάφορες επιφανειακές μορφές (που αντιστοιχούν σε ανισοσύλλαβα ή/και ανομότονα κώλα).

Εν συνόψει, λοιπόν, ο λόγος έχει ισχυρή παρουσία στα μέλη, και ο ρυθμός του πρέπει να αντιστοιχεί με κάποιο τρόπο στο ρυθμό του μέλους και να μην παραβιάζεται. Άρα οι τονισμοί του λόγου (πρωτεύοντες και δευτερεύοντες), που αποτελούν τον βασικό ρυθμικό του παράγοντα, πρέπει να ληφθούν σοβαρά υπόψιν και μάλλον απ' αυτούς μπορεί ή και πρέπει να ξεκινήσει ο χωρισμός σε πόδες (δηλ. ο προσδιορισμός των ρυθμικών ομαδοποιήσεων), με την παράλληλη βέβαια εκμετάλλευση και των άλλων ειδών τονισμού (ιδίως των αγωγικών, δηλ. των, μέσω

⁹ Για τα διάφορα είδη *ελεύθερου* ρυθμού, ανάμεσά τους και αυτού που συνίσταται σε ακολουθία ποδών διαφόρων ειδών, βλ. Clayton 1996, Frigyesi 1993.

του μέλους, μακρών συλλαβών), σε σημεία όπου οι τονισμοί του λόγου δεν μπορούν πιθανόν να συνεισφέρουν. Αυτή η μέθοδος θα μας αποκαλύψει μια πρώτη δυνατή ρυθμική οργάνωση. Όμως ο προκύπτων ρυθμός θα πρέπει να είναι τέτοιος που να μπορεί να 'φιλοξενήσει' και τις αποκλίσεις ως προς την ομοτονία και ισοσυλλαβία των προσομοίων, διότι αυτές δημιουργούν ένα κάπως διαφορετικό ρυθμό του λόγου σ' αυτά. Αν το μέλος ειρμού και προσομοίων οφείλει να είναι το ίδιο, τότε και ο ρυθμός του σ' αυτά πρέπει να είναι ο ίδιος. Αυτός, όπως και στην περίπτωση των όμοιων, αλλά επιφανειακά ελαφρώς διαφοροποιούμενων στίχων που εξετάσαμε, θα πρέπει να είναι η υποκείμενη δομή, το 'μέτρο', που θα επιτρέπει τις επιφανειακές αποκλίσεις στα προσόμοια.

9.1.1. Χωρισμός ενός μέλους σε πόδες

Ας δούμε με ένα μικρό παράδειγμα την αντιστοιχία λόγου και μέλους και το χωρισμό σε πόδες που προκύπτει.

Οι στίχοι και τα κώλα συνήθως δεν παρουσιάζουν μια συνεχή εναλλαγή γραμματικά τονισμένων και άτονων συλλαβών. Κάτι τέτοιο θα ήταν εξαιρετικά σπάνιο, μάλιστα για μια γλώσσα σαν την Ελληνική, με την πληθώρα πολυσυλλαβών λέξεων. Ωστόσο, έχουμε ήδη σημειώσει ότι σε κάποιες περιπτώσεις ο λόγος μπορεί να θεωρηθεί ότι παρουσιάζει έναν κανονικό ρυθμό, όταν ληφθούν υπόψη όχι μόνο οι πρωτεύοντες, αλλά και οι δευτερεύοντες τονισμοί και υπάρχει μια κανονική εναλλαγή τους. Εάν ένα τέτοιο κώλον μελοποιηθεί, αυτός ο συλλαβικός ρυθμός μπορεί εύκολα να αντιστοιχεί σε έναν δίσημο μουσικό ρυθμό, εάν δοθεί σε κάθε συλλαβή 1 χρόνος. Αυτός ο ρυθμός θα παραμείνει ο ίδιος, ακόμα κι αν δοθεί διάρκεια 2 χρόνων σε μια τονισμένη (με πρωτεύοντα ή δευτερεύοντα τόνο) συλλαβή και την επόμενη της άτονη (ή σε περισσότερα τέτοια ζεύγη συλλαβών). Μ' αυτή την έννοια, μια πληθώρα κώλων μπορεί να βρεθεί, που τα λόγια τους παρουσιάζουν μια τέτοια ρυθμική κανονικότητα. Π.χ. το πρώτο-πρώτο κώλον του ειρμού της α' Ωδής του αναστάσιμου Κανόνα του α' ήχου (χφ G 3r):

Σού ή τροπαιούχος δεξιά (βλ. Πίν. 1, τ. Β', σ. 335)

Σύμφωνα με τις διάρκειες των σημαδιών που έχουμε περιγράψει, κάθε συλλαβή έχει 1 χρόνο στην μουσική του, έτσι μπορούμε ήδη να μιλήσουμε για έναν δίσημο ρυθμό στη μουσική αυτού του κώλου. Η τελευταία (τονισμένη εδώ) συλλαβή του κώλου επεκτείνεται σε 3 χρόνους με το Απόδεσμα¹⁰, αλλά αυτό δεν διαταράσσει την συνέχεια του ρυθμού του κώλου (βρίσκεται εντελώς στο τέλος του) και μπορεί να θεωρηθεί φυσικό ως τελική χρονική επιμήκυνση, που συμβάλει στην αίσθηση του 'κλεισίματος' (closure), δηλ. ότι το κώλον συμπληρώθηκε ως φράση (πρβλ. την μικρή επέκταση στο τέλος φράσεων του λόγου). Θα μιλήσουμε πιο αναλυτικά για το 'κλείσιμο' και τις διάφορες μορφές του λίγο παρακάτω.

Επίσης η σειρά των κώλων *αὕτη γὰρ...ἔθρανσε* ποιητικά έχει σταθερό τροχαϊκό ρυθμό. Αυτό αντιστοιχεί σε σταθερό δίσημο μουσικό ρυθμό, ο οποίος δεν διαταράσσεται με την επέκταση σε 2 χρόνους καθεμιάς από τις τελευταίες συλλαβές *ἔ-θραν-σε*. Τέτοιες επεκτάσεις όμως θα μπορούσαν να έχουν σημασία για τα προσόμοια, διότι δίνουν την ευκαιρία για διαιρέσεις τους σε δύο συλλαβές άρα και την δυνατότητα ανισοσυλλαβίας σ' αυτά, χωρίς βέβαια να διαταράσσουν και να αλλάζουν τον μουσικό ρυθμό.

¹⁰ Έχουμε μιλήσει για την διάρκεια του Απόδεματος, η πλήρης απόδειξη γι' αυτήν όμως θα προκύψει, όπως ήδη έχουμε σημειώσει, μετά την εδραίωση του δίσημου ρυθμού. Προς το παρόν αρκεί να σημειώσουμε ότι το Απόδεσμα μπαίνει στο τέλος λέξεων και κώλων και να το θεωρήσουμε ως μια, έστω πιθανή, χρονική επέκταση.

Η πλειονότητα των κώλων όμως δεν παρουσιάζει τέτοιες κανονικότητες. Π.χ. το δεύτερο κώλον του παραπάνω ειρμού:

θεοπρεπώς ἐν ἰσχύϊ δεδόξασται.

Έχουμε ήδη περιγράψει τον τρόπο που τέτοιες φράσεις μπορούν να αποκτήσουν ένα δίσημο ρυθμό στην απαγγελία και την μουσική. Πρόκειται για τις περιπτώσεις των συνθημάτων και των παιδικών τραγουδιών. Αυτό επιτυγχάνεται μέσω του διπλασιασμού της διάρκειας κάποιων τονισμένων συλλαβών (εδώ θα ήταν οι *-πώς, -σχύ-*). Δώσαμε και ένα παράδειγμα από ένα Σταυροθεοτοκίο και από άλλα μέλη (βλ. Κεφ. 3), όπου παρατηρήσαμε τέτοιους διπλασιασμούς. Όμως εδώ, στο αντίστοιχο μέλος του παραπάνω κώλου, δεν επιμηκύνονται όλες οι τονισμένες συλλαβές, όπως θα έπρεπε, για να αποκτήσει αυτό το κώλον ένα δίσημο ρυθμό. Δύο τρίσημοι πόδες φαίνονται να εμφανίζονται, εάν υποθέσουμε ότι οι τονισμένες συλλαβές πρέπει να είναι στην θέση ποδός. Ήδη όμως έχουμε μιλήσει για την πιθανότητα (ή δυνατότητα) κάποιων τονισμένων συλλαβών να βρεθούν σε 'λανθασμένη' θέση ενός *ποιητικού* μέτρου, δηλ. σε άρση αντί για θέση, και ότι στην απαγγελία του στίχου την 'διόρθωση' του παρατονισμού μπορεί να την δώσει το μεγαλύτερο τονικό ύψος, που είναι όπως έχουμε αναφέρει, και όπως και πειραματικά έχει δείχθει, ένα ακόμα στοιχείο του δυναμικού τόνου της γλώσσας. Έτσι κι εδώ, η συλλαβή *-σχύ-* θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι είναι στην άρση ενός τροχαϊκού ποδός και αντίστοιχα στην άρση ενός ρυθμικού ποδός του μέλους. Η απαίτηση του μεγαλύτερου τονικού ύψους, το οποίο διορθώνει τον παρατονισμό, ικανοποιείται αυτομάτως από το μέλος: η συλλαβή αυτή βρίσκεται στο μέλος όντως ψηλότερα από τις γειτονικές της, έχει ένα μελωδικό τονισμό. Αν και αυτή η συλλαβή θα μπορούσε να γίνει θέση ποδός, ο τονισμός της μπορεί να υποταχθεί σε ένα μετρικό τονισμό (αυτὸν της προηγούμενης συλλαβής), ενώ ταυτόχρονα παραμένει, μέσω του μέλους, ως μελωδικός τονισμός. Έτσι, η ρυθμική αυτή διαίρεση είναι μια δυνατή διαίρεση και είναι και αυτή σε συνεχείς δισήμους πόδες. Με παρόμοιο τρόπο, το τελευταίο κώλον του ειρμού αυτού

ὁδὸν βυθοῦ καινουργήσασα

παρασιάζει στα λόγια του ένα τρίσημο πόδα, αλλά αν βάλουμε τις δύο τονισμένες συλλαβές του *-δὸν* και *-θοῦ* στην άρση, μιας και διαρκούν από 1 χρόνο και είναι ούτως ή άλλως ψηλότερα από τις γειτονικές τους στο μέλος, ο ρυθμός θα είναι συνεχῶς δίσημος. Με αυτές τις διευθετήσεις, παρατηρούμε ότι (εξαιρώντας ίσως κάποια σημεία, με το Απόδερμα, του οποίου την διάρκεια ίσως πρέπει να εξετάσουμε ξανά, ή το Θέμα στη συλλαβή *-ταις* της λ. *Ἰσραηλίταις*, το οποίο δεν έχουμε εξετάσει) ὅλος ο ειρμός μπορεί να θεωρηθεί ότι έχει δίσημο ρυθμό. Αυτό οφείλεται α) στις κατάλληλες διάρκειες (2 χρόνων ή περισσότερων σε κάποιες καταλήξεις κώλων) που έχουν δοθεί σε κάποιες συλλαβές μέσω του μέλους και β) στην δυνατότητα που παρατηρήσαμε ότι μια τονισμένη συλλαβή μπορεί να τοποθετηθεί και στην άρση, όταν διαρκεί 1 χρόνο και είναι ψηλότερα από κάποια από τις γειτονικές της.

Θα μπορούσε βέβαια να θεωρηθεί ότι μια τέτοια διαίρεση δεν είναι απαραίτητη και δεν ήταν αναγκαστικά αυτή που μπορεί να αισθάνονταν ή να εννοούσαν οι παλαιοί μελωδοί και ψάλτες. Η απάντηση θα δοθεί παρακάτω με την εξέταση των προσομοίων. Πρέπει να δείχθει ποιός από τους δύο πιθανούς ρυθμούς (αυτός που περιέχει και τρισήμους ή αυτός που είναι καθαρὸς δίσημος) μπορεί να θεωρηθεί ως 'υποκείμενος' ρυθμός, ο οποίος να δικαιολογεί αποκλίσεις σε προσόμοια.

Ωστόσο, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι στο παραπάνω μέλος, ακόμα και με την παραδοχή των τρισήμων, ο δίσημος ρυθμός κυριαρχεί συντριπτικά. Μπορούμε να μιλήσουμε δηλ. για ένα λίγο-πολύ σταθερό μουσικό μέτρο. Το μέτρο αυτό προέκυψε, μεταξύ των άλλων, και από το γεγονός ότι κάποιες συλλαβές στα τέλη των κώλων

επεκτάθηκαν (βλ. π.χ. στο *ἔθραυσε*), ενώ χωρίς αυτές τις επεκτάσεις ο ρυθμός μπορεί να μην ήταν δίσημος. Αυτές οι επεκτάσεις είναι όμως και μιας διαφορετικής τάξεως από αυτές που μπορούν να γίνουν στην μέση ενός κώλου χάριν μετατροπής ενός τρισήμου ποδός σε δισήμους (όπως στο Σταυροθεοτοκίον). Πρόκειται για επεκτάσεις στο τέλος των κώλων, οι οποίες υπογραμμίζουν ακριβώς το τέλος των κώλων, όπως και οι μικρές επεκτάσεις διάρκειας στο τέλος φωνολογικών συστατικών (επιτονικών φράσεων, εκφωνημάτων κλπ). Μας εισάγουν επομένως στην έννοια του «κλεισίματος» ('closure', βλ. και παραπάνω). Η έννοια αυτή μπορεί να είναι γενική και να αναφέρεται σε κάθε ρυθμικό επίπεδο (ρυθμική ομάδα, φράση, περίοδο κλπ), καθώς και σε μουσικές ελεύθερου ρυθμού, μπορεί δε να παρουσιάζει και διαβαθμίσεις ('μαλακότερο' ή 'μερικό' ή 'πληρέστερο' κλείσιμο).¹¹ Αποκτά όμως κάποια ιδιαίτερη έννοια και σημασία στην περίπτωση της, κατά το μάλλον ή ήττον, έμμετρης μουσικής, όπως διαφαίνεται ότι είναι και το μέλος των στιχηρών και ειρμών.

Η έννοια του κλεισίματος δηλώνει ότι το τέλος του κώλου πρέπει να είναι εμφανές με κάποιο τρόπο. Δηλαδή, η τελευταία συλλαβή ενός μελοποιημένου κώλου πρέπει να έχει τέτοια μουσικά χαρακτηριστικά, ώστε μια κατάληξη σ' αυτό το σημείο να είναι εμφανής (αισθητή). Το κλείσιμο μπορεί να εμφανίζεται λοιπόν με το να είναι η τελευταία συλλαβή του κώλου σε ένα φθόγγο και επεκτεταμένη (ή ο τελευταίος φθόγγος μιας μουσικής φράσης επεκτεταμένος, σε ένα μέλος χωρίς λόγια).¹² Στα πλαίσια όμως της έμμετρης μουσικής, μπορεί να εκφραστεί και απλά με το να καταλαμβάνει αυτή η τελευταία συλλαβή την θέση (downbeat) ενός ποδός, είτε επεκτεταμένη είτε με διάρκεια 1 μόνο χρόνου.¹³ Η θέση (downbeat) του μέτρου είναι 'κεντρική' και χρησιμεύει ως σημείο αναφοράς, δίνοντας την αίσθηση της συμπλήρωσης, όταν φτάνουμε σ' αυτήν, με τον ίδιο τρόπο που η βάση μιας τονικότητας είναι κεντρική και δίνει την αίσθηση της συμπλήρωσης. Η αναλογία δεν είναι μάλλον τυχαία. Παράγοντες τονικού ύψους (δηλ. μελωδικοί) παίζουν ρόλο στην αίσθηση του κλεισίματος.

Κάθε μέλος μελοποιείται σε ένα συγκεκριμένο ήχο και κάθε ήχος έχει τους δεσπόζοντες φθόγγους του. Έτσι, μπορούμε να έχουμε δύο είδη κλεισίματος: *χρονικό-ρυθμικό* και *μελωδικό*. Εάν ένα κώλον τελειώνει με μια συλλαβή στην άρση, δεν 'κλείνει' ρυθμικά και συνδέεται με το επόμενο και εάν αυτή η άρση είναι σε ένα μή δεσπόζοντα φθόγγο, αυτή η σύνδεση ακούγεται ισχυρότερη. Εάν ένα κώλον τελειώνει στην θέση, αλλά σε μη δεσπόζοντα φθόγγο, κλείνει μεν ρυθμικά, δεν κλείνει όμως μελωδικά και συνδέεται με το επόμενο.¹⁴ Εάν το κώλον τελειώνει στην θέση και σε δεσπόζοντα φθόγγο, τότε κλείνει μελωδικά και ρυθμικά, ακόμα κι αν η τελευταία συλλαβή έχει μόνο 1 χρόνο.¹⁵ Το κλείσιμο είναι πιο ισχυρό σ' αυτήν την περίπτωση, αν η τελευταία συλλαβή επεκτείνεται. Εάν το κώλον τελειώνει στη θέση και με μια επεκτεταμένη συλλαβή, αλλά όχι σε ένα φθόγγο αλλά με κάποιον πολύφθογο σχηματισμό (π.χ. ένα 2-φθογγο, 3-φθογγο ή 4-φθογγο Ξηρόν Κλάσμα), τότε το κώλον κλείνει μεν ρυθμικά (υπό την έννοια ότι η τελευταία συλλαβή του

¹¹ Βλ. Snyder 2000:38, 59-66, 148-149, 200-202.

¹² Το κλείσιμο βέβαια υπογραμμίζεται εν μέρει και με το νόημα του κειμένου, με το κώλον να αποτελείται από πλήρη φωνολογικά συστατικά. Μπορεί όμως το μέλος να υπερβεί την νοηματική ή και την φωνολογική καμιά φορά διαίρεση, δίνοντας μια καθαρά μουσική διαίρεση. Το κλείσιμο τέτοιων κώλων θα φανεί κυρίως με μουσικά μέσα.

¹³ Βλ. Snyder 2000:172-173.

¹⁴ Η τελευταία συλλαβή δρά δηλ. ως προωθούν στοιχείο. Το ίδιο ισχύει και αν η τελευταία συλλαβή φέρει επέκταση, όπως π.χ. Απόδεσμα.

¹⁵ Αν όμως, σε στιχηρά και ειρμούς, η τελευταία συλλαβή φέρει το Κλάσμα, αυτό, λόγω του μελισματός του που προσθέτει ένα φθόγγο, δρά ως προωθούν στοιχείο και συνδέει τα δύο κώλα.

είναι στην θέση), μπορεί όμως να μην κλείνει μελωδικά και ο σχηματισμός να δρά ως προωθούν στοιχείο, ανάλογα με την μορφή του.¹⁶

Έτσι, επειδή μπορούμε να θεωρήσουμε ότι τα περισσότερα κώλα θα πρέπει να 'κλείνουν', η τελευταία συλλαβή (που μπορεί να είναι και γραμματικώς άτονη) θα πρέπει να είναι κυρίως στη θέση, επεκταμένη ή όχι, και να έχουμε έτσι ένα *επί πλέον* κριτήριο για το πού θα τοποθετήσουμε τις θέσεις των ποδών. Αυτό μπορεί εύκολα να επιτευχθεί για (λεκτικώς) οξύτονα και προπαροξύτονα κώλα. Τα παροξύτονα κώλα μοιάζουν να είναι μια ειδική περίπτωση, διότι η τελευταία τους συλλαβή είναι άτονη (δεν έχει ούτε πρωτεύοντα τόνο, όπως στα οξύτονα κώλα, ούτε δευτερεύοντα, όπως στα προπαροξύτονα). Με την εφαρμογή της «συνθηματικής» αρχής, μπορεί βέβαια να δοθούν από τον μελοποιό 2 χρόνοι στην τελευταία τονισμένη συλλαβή. Έτσι, η τελευταία άτονη μπορεί να θεωρηθεί ότι πέφτει πλέον στην θέση. Αυτό όμως θα εξαρτηθεί από το τί ακολουθεί, για να φανεί αν το κώλον όντως κλείνει. Πάντως τέτοιες περιπτώσεις είναι συχνότερες στα μέλη, όπως στο *Ισραηλίταις* στον ειρμό που εξετάσαμε. Όμως μπορούμε να παρατηρήσουμε στα μέλη εν γένει ότι σε πολλά παροξύτονα κώλα η τελευταία τονισμένη συλλαβή δεν βρίσκεται με 2 χρόνους, αλλά με 1 μόνο χρόνο. Έτσι, η 'συνθηματική αρχή', αν και χρήσιμη και συχνά συναντώμενη στην ρυθμική διευθέτηση ενός κώλου (προς ένα δίσημο ρυθμό), μοιάζει να μην εφαρμόζεται πάντα. Δεν εφαρμόστηκε π.χ. στο *θεοπρεπώς εν ισχύϊ δεδόξασται*, όπου οι τονισμένες συλλαβές έλαβαν από 1 χρόνο. Ωστόσο, είδαμε ότι επιτυγχάνεται δίσημος ρυθμός, εάν αυτές οι συλλαβές μούν στην άρση ως ευρισκόμενες σε ψηλότερους φθόγγους από τις γειτονικές τους. Και εδώ λοιπόν, σε ένα παροξύτονο κώλον, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η 1 χρόνου τελευταία τονισμένη συλλαβή, εάν είναι ψηλότερα από μια από τις γειτονικές της συλλαβές, θα μπορούσε να μπει στην άρση ενός ποδός, οπότε η τελευταία, άτονη συλλαβή του κώλου πέφτει πλέον στην θέση του επομένου ποδός. Ωστόσο, αυτό θα φαινόταν ως κάτι μάλλον παράδοξο, μιας και ο τελευταίος τόνος ενός κώλου θεωρείται μετρικά ο ισχυρότερος (βλ. στα περί φωνολογίας του ποιητικού μέτρου). Με μια τέτοια διευθέτηση, πάντως, μπορεί να βρει κανείς ότι τα παροξύτονα κώλα θα έχουν δίσημο ρυθμό, κάτι που δεν μπορεί ίσως να αγνοηθεί. Θα μπορούσε λοιπόν κι αυτή η ρυθμική διευθέτηση να είναι αποδεκτή και το αν ήταν όντως αυτή που υπονοούσαν οι μελωδοί, θα φανεί με την ρυθμική μεταχείριση και των υπολοίπων συλλαβών τους (π.χ. με το αν κάποιες επεκτείνονται, ποιές και γιατί), αλλά και με την σύγκριση των προσομοίων, που θα δείξει ποιά ρυθμική διευθέτηση είναι αυτή που μπορεί να θεωρηθεί ως 'υποκείμενος ρυθμός', ο οποίος να δικαιολογεί και να ερμηνεύει πιθανές αποκλίσεις στα προσόμοια. Τα παροξύτονα κώλα είναι όντως μια περίπτωση που δικαιολογεί μια ιδιαίτερη διαπραγμάτευση, την οποία θα παρουσιάσουμε αργότερα σε αυτό το κεφάλαιο.

Μιας και βλέπουμε ότι ήδη πολλά πράγματα οδηγούν προς το ότι υπάρχει ένας μάλλον σταθερός ρυθμός, ένα μέτρο, στα στιχηρά και τους ειρμούς ή ότι τουλάχιστον υπάρχει η δυνατότητα μιας τέτοιας ρυθμικής διευθέτησης, θα αναφέρουμε δύο έννοιες που σχετίζονται με την έμμετρη μουσική. Αυτήν της *προσδοκίας* που

¹⁶ Το Ξηρόν Κλάσμα π.χ. στο τέλος του κώλου δρά πάντα ως προωθούν στοιχείο. Το Θές και Απόθες στην πλήρη του μορφή είναι μεν προωθούν, δίνει όμως πιο πολύ την αίσθηση του κλεισίματος, διότι έχει στο τέλος του ένα φθόγγο δύο χρόνων (και στην θέση), εν αντιθέσει με το Ξηρόν Κλάσμα που τελειώνει με ένα φθόγγο 1 χρόνου σε άρση ή που οι τελευταίοι φθόγγοι του έχουν διάρκειες ½ χρόνου. Οι επεκτάσεις της τελευταίας συλλαβής μέσω των Θεμάτων έχουν χαρακτήρα κλεισίματος. Υπάρχουν και σ' αυτά όμως κάποιες περιπτώσεις που μπορεί να τελειώνουν με ένα φθόγγο 1 χρ. στην άρση ή με φθόγγους ½ χρόνου, οπότε το κώλον συνδέεται με το επόμενο του.

δημιουργεί το μέτρο και της *μετρικής έντασης*.¹⁷ Θα μας χρειαστούν, για να αποφασίσουμε και επίσης να δικαιολογήσουμε και να περιγράψουμε καλύτερα την τελική μορφή του ρυθμού, στην οποία θα καταλήξουμε. Τις έννοιες αυτές τις έχουμε συναντήσει και στην γλωσσολογική (φωνολογική) περιγραφή του μέτρου που δώσαμε στο Κεφ. 3.

Όπως και στην έμμετρη ποίηση, έτσι και στην έμμετρη μουσική, η εγκαθίδρυση και επανάληψη ενός μετρικού σχήματος δημιουργεί την προσδοκία ότι αυτό θα συνεχιστεί για κάποιο διάστημα.¹⁸ Έτσι μουσικά συμβάντα ερμηνεύονται και προσλαμβάνονται σε σχέση με αυτό το μετρικό σχήμα. Π.χ. ένα συμβάν μπορεί να ακουστεί ως τονισμένο, αλλά και μόνο γιατί αντιστοιχεί σε μια θέση του μετρικού σχήματος, έστω κι αν η ποιότητά του δεν είναι τέτοια, δηλ. έστω κι αν το ίδιο δεν είναι τονισμένο με κάποιο άλλο τρόπο. Ομοίως, ένα τονισμένο συμβάν, π.χ. μια τονισμένη συλλαβή, να θεωρηθεί ότι είναι στο ασθενές μέρος του μέτρου.¹⁹ Ένα τέτοιο συμβάν, ισχυρό σε ασθενή θέση, μπορεί βέβαια να ακουστεί σαν να διαψεύδει την προσδοκία και να ανατρέπει την ομαλή συνέχεια του μετρικού σχήματος, ότι το μετρικό σχήμα δεν συνεχίζεται. Όμως αν το μετρικό σχήμα εξακολουθήσει, αυτή η διάψευση αποκαθίσταται και το ισχυρό συμβάν γίνεται αποδεκτό όχι ως αλλαγή του μετρικού σχήματος, αλλά ως μια αποδεκτή απόκλιση από την συνήθη ποιότητα της θέσης και της άρσης του, όπως ακριβώς και οι σε 'λάθος' θέσεις τονισμοί στην έμμετρη ποίηση, ως μια επιτρεπτή απόκλιση, που δημιουργεί μια στιγμιαία διάψευση της προσδοκίας, η οποία όμως διαλύεται αμέσως, και μια 'μετρική ένταση'. Η μετρική ένταση²⁰ κάνει την μουσική φράση να φαίνεται πιο «ενδιαφέρουσα», να αποκλίνει από μια μονότονη επανάληψη, χωρίς όμως να χάνει τον ρυθμό της. Έτσι μπορούν άτονες συλλαβές σε ασθενή μέρη του μέτρου, όπως τις περιγράψαμε ως δυνατότητες παραπάνω, να θεωρηθούν όχι μόνο αποδεκτές, αλλά και ως ένας παράγων που δίνει ποικιλία και ενδιαφέρον στην μελοποίηση, αποκλίνοντας από την μονότονη επανάληψη της αντιστοιχίας τονισμένων μόνο συλλαβών με τις θέσεις του μέτρου. Δείχνει επίσης, ότι κατά την *μελοποίηση* μπορούν κάποιοι τρίσημοι του ποιητικού κειμένου να ρυθμιστούν και να γίνουν δίσημοι με βάση αυτήν την διευθέτηση, αντί να επεκτείνονται πάντα οι τονισμένες συλλαβές σε 2 χρόνους (βλ. παραπάνω το κώλον *θεοπρεπώς εν ισχύϊ δεδοξασται*).

Χρησιμοποιήσαμε την παραβίαση της ισοσυλλαβίας στα προσόμοια ως μέσο, για να προσδιορίσουμε τις διάρκειες των σημαδιών και τις αντίστοιχες διάρκειες των συλλαβών, αυτές που αποκαθιστούν την ομοιότητα του μέλους σε περιπτώσεις ανισοσυλλαβίας. Θα χρησιμοποιήσουμε τώρα την παραβίαση της ομοτονίας ως μέσον, για να προσδιορίσουμε ακριβώς την οργάνωση αυτών των διαρκειών σε πόδες, να βρούμε δηλ. τον υποκείμενο ρυθμό (το μέτρο), αυτόν που αποκαθιστά την ομοιότητα του μέλους σε περιπτώσεις ανομοτονίας.

Παραβίαση της ομοτονίας μπορεί να παρατηρηθεί στα ήδη καταγεγραμμένα προσόμοια, δηλ. σ' αυτά που βρίσκονται στα χφφ, καθώς και όταν προσπαθήσουμε να προσαρμόσουμε τις λέξεις ενός προσομοίου στο μέλος του ειρμού του. Θα εξετάσουμε και τις δύο περιπτώσεις.

¹⁷ 'Metrical tension'. Πρέπει να διακριθεί από την 'ρυθμική ένταση' (rhythmic tension), την οποία αναφέραμε στην Παρακλητική και η οποία είναι ένα μέτρο της πυκνότητας των μουσικών συμβάντων στον χρόνο.

¹⁸ Βλ. Snyder 2000:160-161, 170-175. Για τα θέματα που παρουσιάζουμε εδώ, βλ. επίσης Handel 1989:383-419.

¹⁹ Snyder 2000:171

²⁰ Snyder 2000:161, 173-175

Θα προσπαθήσουμε πρώτα να προσαρμόσουμε τα λόγια των τροπαρίων στο μέλος των ειρμών. Ως καταλληλότερο υλικό επιλέξαμε ειρμούς και τροπάρια των Κανόνων των δεσποτικών εορτών, που έχουν συντεθεί από τον Κοσμά τον Μελωδό και τον Ιωάννη τον Δαμασκηνό, ώστε και το μέλος και τα λόγια να προέρχονται από τον ίδιο μελωδό (ποιητή-μελοποιό). Χάριν συντομίας θα παρουσιάσουμε εδώ μια τέτοια προσαρμογή, αλλά και λεπτομερή περιγραφή της, μόνο για τον Κανόνα των Χριστουγέννων του Κοσμά. Πιο συγκεκριμένα, θα προσπαθήσουμε πρώτα απλά, ξεκινώντας από τον λεγόμενο 'τονικό' ρυθμό, να χωρίσουμε ένα ειρμό σε ρυθμικούς πόδες (όπως κάναμε και για το *Σοῦ ἡ τροπαιοῦχος*). Θα προσπαθήσουμε έπειτα να προσαρμόσουμε τα λόγια των τροπαρίων στο μέλος του. Εντοπίζοντας τις περιπτώσεις ανομοτονίας, θα προσπαθήσουμε να βρούμε αν οι διαφορετικές δυνατότητες ρυθμικής διευθέτησης, τις οποίες είδαμε ακροθιγώς παραπάνω, μπορούν να μας οδηγήσουν σε μια τελική λύση, τέτοια, που ο ρυθμός να επιτρέπει και τις δύο ανομότονες μορφές.

Κατά την διαδικασία προσαρμογής θα προσπαθήσουμε να παραμείνουμε όσο γίνεται πιστότεροι στο μέλος του ειρμού, μη αποκλίνοντας από αυτό σε περιπτώσεις ανισοσυλλαβίας και ανομοτονίας. Θα μπορούσε βέβαια να ισχυρισθεί κανείς ότι οι παραβιάσεις της ανομοτονίας και ανισοσυλλαβίας θα μπορούσαν να διορθωθούν όχι με μια 'κατά γράμμα' προσαρμογή των λέξεων στην μουσική του ειρμού, αλλά με ελαφρές 'διασκευές' της μουσικής.²¹ Ωστόσο, έχουμε ήδη διαπιστώσει την απόλυτη ή στενότερη σχέση του μέλους του ειρμού και των προσομοίων του σε περιπτώσεις ανισοσυλλαβίας στα καταγεγραμμένα προσόμοια. Πιστεύουμε ότι το ίδιο θα ισχύει και για τις περιπτώσεις ανομοτονίας, ότι δηλ. το μέλος μπορεί να διαφυλαχθεί αναλλοίωτο και σ' αυτές τις περιπτώσεις. Ίδιαίτερα δύσκολες περιπτώσεις, ωστόσο, θα υπάρξουν (όπου π.χ. δεν υπάρχει τρόπος να διορθωθεί ένας παρατονισμός σε ένα τροπάριο χωρίς την κάποια απόκλιση από το μέλος του ειρμού). Μπορούμε να ισχυρισθούμε ότι ήδη έχουμε αρκετή εμπειρία για κατάλληλες προσαρμογές, ακόμα και για μικροδιασκευές, αν χρειαστεί, από την προηγηθείσα μελέτη των σημαδιών και την γενικότερη γνώση των μελών, ώστε οι προσαρμογές μας να είναι υπάρχουσες μορφές των μελών, μορφές 'εντός του συστήματός' τους.

Μια τέτοια εργασία μπορεί να θεωρηθεί ίσως λίγο 'πειραματική', ότι δηλαδή, παρά την μέχρι τώρα εμπειρία μας, υπόκειται στην δική μας αντίληψη της διαδικασίας προσαρμογής. Ωστόσο, θα την επιχειρήσουμε, καθόσον μάλιστα είναι κάτι που θα έκαναν και οι παλαιοί ψάλτες, όταν επρόκειτο να ψάλλουν ένα Κανόνα. Η μελέτη, και ως προς την ανομοτονία, του φαινομένου της προσαρμογής στα ήδη καταγεγραμμένα προσόμοια θα δώσει την τελική απάντηση και θα επιβεβαιώσει τα συμπεράσματά μας.

Η εργασία αυτή είναι απαραίτητη και διότι θα πρέπει να ξεκινήσουμε από κάπου. Χρειάζεται να έχουμε μια σαφέστερη εικόνα για τον ρυθμό των μελών, για να μπορούμε να αναγνωρίσουμε και να ερευνήσουμε όλες τις πιθανές περιπτώσεις ευκολότερα και πληρέστερα.

9.2. Ο Κανόνας των Χριστουγέννων

[Την προσαρμογή των τροπαρίων πάνω στο μέλος των ειρμών βλ. στον τ. Β', σ. 337-351. Μεταγραφή στο πεντάγραμμο του μέλους των ειρμών, καθώς και των εναλλακτικών προσαρμογών και μικρών αλλαγών μέλους που χρειάζονται για την καλύτερη ανάδειξη κάποιων τονισμών των τροπαρίων, βλ. στον τ. Β', σ. 410-416]

²¹ Αυτό γίνεται συνήθως σ' αυτές τις περιπτώσεις σήμερα, με το σημερινό μέλος.

Α΄ Ωδή

Η διαίρεση σε πόδες μπορεί να βασιστεί κυρίως στους ισχυρούς (πρωτεύοντες) τόνους των λέξεων. Αυτοί είναι τα κύρια σημεία εμφάσεως. Όμως αυτό φαίνεται να μην είναι αρκετό, διότι υπάρχουν σημεία όπου εμφανίζονται πολλές άτονες συλλαβές ή σημεία με γραμματικές λέξεις, οι οποίες μπορούν να ληφθούν και ως άτονες. Υπάρχει το ερώτημα, πού πρέπει να τοποθετηθεί η θέση, εάν υποθέσουμε ότι πρέπει να σχηματιστούν μέτρα (πόδες) με όχι τόσο πολλούς χρόνους. Έχουμε όμως ήδη μιλήσει και για άλλα σημεία έμφασης. Αυτά είναι οι δευτερεύοντες τόνοι του κειμένου και επίσης οι συλλαβές που επεκτείνονται μέσω της μουσικής. Αυτά μπορούν να είναι πιθανά σημεία θέσεων. Π.χ. στο *(ἀπαντήσα)τε*, στο *(ὕψωθη)τε* ή στο θέμα του *(εὐφροσύ)νη*.²² Στο *ἄσατε τῷ Κυρίῳ* υπάρχουν 5 χρόνοι μεταξύ των τονιζομένων συλλαβών. Δεν μπορούμε να αποφασίσουμε αν θα πρέπει να το διαιρέσουμε σε 2+3 ή 3+2, διότι και το *τε* και το *τῷ* θα μπορούσαν να είναι δευτερεύοντες τονισμοί. Υπάρχει μια 'σύγκρουση δευτερευόντων τόνων', θα λέγαμε. Επί πλέον, φαίνεται να υπάρχει μια τονική σύγκρουση στο *λαοί, ὅτι*. Ωστόσο, το *ὅτι* είναι μια γραμματική λέξη που μπορεί να θεωρηθεί άτονη και συνεπώς η θέση να τοποθετηθεί στον τόνο της λεξιλογικής λέξης *λαοί*. Ας αποφασίσουμε επίσης να διαιρέσουμε *|ἄσα|τε τῷ Κυ|ρίῳ*. Υπάρχουν επίσης και κάποιοι τετράσημοι. Αυτοί μπορούν να διαιρεθούν σε 2+2.

(Βλ. Πίν. 2, τ. Β΄, σ. 336, το *Χριστὸς γεννᾶται*, διαιρεμένο κατά τον τονικό ρυθμό)

Αφού διαιρέσαμε την μουσική του ειρμού σε ρυθμικούς πόδες, μπορούμε να προσπαθήσουμε να προσαρμόσουμε τα λόγια του πρώτου τροπαρίου (*Ρεύσαντα*) σ' αυτήν (βλ. στον ίδιο Πίν. 2). Όμως, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι πρέπει να αλλάξουμε την ρυθμική διαίρεση, διότι υπάρχει μια μετατόπιση του τόνου προς τα αριστερά και επίσης έλλειψη ενός ισχυρού τόνου (*έκ*), που θα αντιστοιχούσε στον ισχυρό τόνο του *γεννᾶται*. Σχετικά με την πρώτη παραβίαση της ομοτονίας, το να διατηρήσουμε την ρυθμική διαίρεση του ειρμού θα κατέληγε σε έναν ισχυρό *παρατονισμό*. Σχετικά με την δεύτερη παραβίαση, η συνέχεια του λόγου (συνδεόμενος, 'ειρόμενος' λόγος) και ο ρυθμός του θα υπαγόρευαν ένα δευτερεύοντα τονισμό, και συνεπώς θέση, στο *να* και όχι στο *έκ* (το οποίο υπαγορεύεται από την διαίρεση του ειρμού). Στη σειρά (κώλον) β, στον ειρμό έχουμε μια τομή (caesura) μετά το *οὐρανῶν* και συνεχίζουμε με ένα δευτερεύοντα τονισμό στο *ἀπαντήσατε*, ενώ στο τροπάριο έχουμε την συνέχεια μια λέξης (*εἰκόνα*). Γλωσσικά, η τελευταία συλλαβή (*να*) της λέξης δεν έχει ούτε δευτερεύοντα τόνο. Όμως εξαιτίας της επέκτασης της τονισμένης συλλαβής (*κό*) ('συνθηματική αρχή'), είναι αναπόφευκτο να προσλάβει ένα δευτερεύοντα τόνο, διότι η επόμενη συλλαβή *γε(νόμενον)* είναι σίγουρα άτονη. Θα πρέπει επίσης να αλλάξουμε την ρυθμική διαίρεση στο τροπάριο στο *ὄλον τῆς φθοράς*, διότι διαφορετικά θα προκύψει ένας ισχυρός παρατονισμός. Στο *αὐτίς* πρέπει να θεωρήσουμε ότι υπάρχει ένας ισχυρός τονισμός (είναι λεξιλογική λέξη), και όχι ένας δευτερεύων, που αντιστοιχεί στο άτονο γραμματικό και του ειρμού.

Στο δεύτερο τροπάριο *Ἰδὼν ὁ κτίστης* υπάρχει ένας πιθανός πρόσθετος, αλλά ασθενής, τόνος στο *ὄν* (*εποίησε*), ο οποίος δεν αλλάζει τον ρυθμό. Όμως πρέπει να αλλάξουμε τον ρυθμό στο *κλίνας οὐρανοῦς*, λόγω του προκύπτοντος ισχυρού

²² Κι όταν αναφερόμαστε μόνο σε μία συλλαβή μιας λέξης, γράφουμε συνήθως χάριν σαφηνείας ολόκληρη την λέξη. Η συλλαβή που μας ενδιαφέρει στην κάθε περίπτωση βρίσκεται εκτός παρενθέσεως.

παρατονισμού. Το ερώτημα για την διαίρεση σε 2+3 ή 3+2 παραμένει στο *τούτον δὲ ἐκ παρθένου*. Ένας πρόσθετος ισχυρός τόνος εμφανίζεται επίσης στο *ὄλον οὐσιούται*.

Στο τρίτο τροπάριο *Σοφία, Λόγος* βρίσκουμε την μονοσύλλαβη λέξη *ῶν* και μάλιστα σε μια πιθανή τονική σύγκρουση (*Θεὸς ῶν*). Μπορούμε να ακολουθήσουμε τον ρυθμό του ειρμού και να θέσουμε το *-ὸς* στην θέση, μιας και το *ῶν* είναι μονοσύλλαβο. Έχουμε παραβίαση και της ισοσυλλαβίας και της ομοτονίας στο *δυνάμεις λαθῶν*. Τίθεται το ερώτημα για το τί θα πρέπει να διαιρεθεί σε δύο συλλαβές, το *Απέσω Έξω* ή η ομάδα με την Βαρεία και το Απόδεσμα. Έχουμε ήδη δει ότι το *Απέσω Έξω* μπορεί να διαιρεθεί. Μ' αυτόν τον τρόπο αισθανόμαστε ότι και το *λαθῶν* τονίζεται καλύτερα. Όπως και να είναι, έχουμε ένα επί πλέον ισχυρό τόνο και έτσι ένα επί πλέον κριτήριο για μια θέση σ' αυτό το σημείο, ενώ είχαμε μόνο την διάρκεια στον ειρμό. Το ερώτημα για την εσωτερική διαίρεση των 5 χρόνων στο *ὄσας ὑπερκοσμίους* παραμένει ακόμη και σ' αυτό, όπως και στο πρώτο τροπάριο. Στο *ἀνεκτῆσατο ἡμᾶς* έχουμε μια λέξη (*ἡμᾶς*) που συχνά λαμβάνεται ως άτονη, με τον τόνο της να αντιστοιχεί εδώ στον ισχυρό τόνο του *λαοί* του ειρμού.

Παρατηρούμε ότι, εάν διαιρέσουμε τον ειρμό σε πόδες σύμφωνα με την αρχή "ένας πρωτεύων (ή καμιά φορά και δευτερεύων) τόνος αντιστοιχεί σε θέση", δεν μπορούμε πάντα να κρατήσουμε την ίδια διαίρεση στα τροπάρια. Έστω και σε μερικά σημεία, εκεί όπου εμφανίζονται μετατοπίσεις του τόνου κατά μία θέση και κατά συνέπεια προκύπτουν ισχυροί παρατονισμοί σύμφωνα με την διαίρεση του ειρμού, η ρυθμική διαίρεση πρέπει να τροποποιηθεί στα τροπάρια. Επί πλέον, δεν μπορεί να δοθεί μια σαφής δικαιολογία στο γιατί ο Μελωδός έκανε αυτές τις αλλαγές. Ή, ίσως, αυτό μπορεί να θεωρηθεί ως αδυναμία ή αδεξιότητα. Όμως αυτά τα φαινόμενα είναι τόσο συχνά, που μια τέτοια πιθανότητα αδυναμίας δεν είναι εύκολα αποδεκτή.

Μέχρι τώρα έχουμε λάβει υπόψιν μόνο δύο από τα χαρακτηριστικά του δυναμικού τόνου: την ένταση και την πιθανή μεγαλύτερη διάρκεια. Δεν έχουμε λάβει υπόψιν το στοιχείο του ύψους που εμπεριέχεται στον δυναμικό τόνο. Αυτό μπορεί πιθανόν να παραθεωρηθεί στην μελέτη της απαγγελομένης ποίησης (κι εκεί όχι πάντα), όμως προφανώς όχι στην περίπτωση της αδόμητης ποίησης, του μέλους. Ας δούμε, λοιπόν, τις συνέπειες του να λάβουμε υπόψιν αυτό το στοιχείο.

Μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι αυτό το στοιχείο του ύψους έχει ήδη ληφθεί υπόψιν στην μελοποίηση αυτού του ίδιου του ειρμού από τον ίδιο τον Μελωδό. Όλες οι τονισμένες συλλαβές είναι ψηλότερα από τουλάχιστον μία από τις γειτονικές τους άτονες συλλαβές ή έχουν διάρκεια 2 χρόνων επί πλέον. Βέβαια, υπάρχουν και τονισμένες συλλαβές στο ίδιο ύψος με τις γειτονικές τους ή ακόμα και χαμηλότερα απ' αυτές (*ἐπὶ γῆς ὑ-*), όπως μπορεί να βρει κανείς και σε άλλους ειρμούς, ή επίσης άτονες συλλαβές επεκτεινόμενες σε 2 ή περισσότερους χρόνους, όπως π.χ. (*δοξά*)σα(τε), (*ἀπαντή*)σατε, (*ὑψώ*)θητε, (*Κυρί*)ω, (*εὐφροσύ*)νη, (*δεδό*)ξα(σται). Αυτές οι συλλαβές είναι είτε στο τέλος κώλου, έτσι μπορούν να δώσουν την αίσθηση της κατάληξης, ή ακολουθούν αμέσως μετά από τονισμένες συλλαβές 2 χρόνων. Αυτό είναι μάλλον ένδειξη μιας προσπάθειας για τήρηση ενός κάποιου δισήμου ρυθμού. Όμως δεν φαίνεται να είναι έτσι για την συλλαβή (*Κυρί*)ω, της οποίας προηγείται μια τονισμένη συλλαβή 1 χρόνου και η οποία, ωστόσο, συνεχίζει να δίνει την αίσθηση της στάσης-κατάληξης ('κλείσιμο' του κώλου).

Το γεγονός ότι οι τονισμένες συλλαβές 1 χρόνου μπαίνουν ψηλότερα εδώ σημαίνει ότι έχουν ήδη, μέσω της μουσικής, ένα από τα χαρακτηριστικά του τόνου, δηλ. το μεγαλύτερο ύψος. Επομένως, μπορούν να διατηρήσουν την αίσθηση του τονισμού, ακόμα κι αν στερηθούν το άλλο, δηλ. την ένταση. Με άλλα λόγια, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι βρίσκονται στην *άρση* ενός ποδός, τουλάχιστον μερικές φορές. Μπορούμε να το εφαρμόσουμε αυτό ακριβώς στα σημεία, όπου δημιουργείται

παρατονισμός στα τροπάρια, δηλ. π.χ. στο *Χριστός γεννάται* οι συλλαβές *στός* και *νά* να μουν στην άρση και οι *Χρι* και *γεν* στην θέση. Έτσι, η συλλαβή του πρώτου τροπαρίου που αντιστοιχεί στο *Χρι* έχει πλέον την δυνατότητα να είναι τονισμένη, εδώ η *Ρεύ-*. Η άτονη συλλαβή *σαν* τώρα αποκτά ένα μελωδικό τονισμό, ενώ το *Ρεύ* είναι χαμηλότερα απ' αυτήν και συνεπώς, θα μπορούσε να αντιτείνει κανείς, ένας νέος παρατονισμός εμφανίζεται. Όμως κάτι τέτοιο δεν είναι καθόλου ασύνηθες στα ήδη γραμμένα μέλη, μπορεί δε να δικαιολογηθεί κι από μια άλλη άποψη. Ο δυναμικός τόνος έχει προηγηθεί (στο *Ρεύ*) και έτσι κανείς προσδοκά μίαν άτονη συλλαβή, ακόμα κι αν είναι ψηλότερα από την συλλαβή που φέρει τον δυναμικό τόνο. Επί πλέον, περιπτώσεις όπου αυτό συμβαίνει πιο 'μαλακά' δεν είναι ασυνήθεις, δηλ. όταν ένα Ίσον, και όχι μια κατάβαση ακολουθεί την άτονη συλλαβή (η οποία είναι στην άρση), όπως π.χ. *Κύριε* στους φθόγγους *G a a*.²³ Θα εξετάσουμε πληρέστερα αυτό το ζήτημα, σε σχέση τόσο με τα παλαιά όσο και με τα σημερινά μέλη. Πάντως, μια τέτοια ρυθμική διευθέτηση λύνει το πρόβλημα του παρατονισμού στο *Ρεύσαντα*, αλλά και στο *ὄλον τῆς φθοράς* και το *κλίνας ούρανούς* (κώλον γ) με την πρώτη συλλαβή του *Χριστός* του ειρμού πάλι στην θέση. Εάν θεωρήσουμε τώρα ότι και η συλλαβή (*γεν*)*νά(ται)* είναι στην άρση, μπορούμε να δικαιολογήσουμε την απόφαση του Μελωδού να βάλει μίαν άτονη συλλαβή στο αντίστοιχο σημείο του πρώτου τροπαρίου (*έκ*). Επί πλέον, αυτό δίνει μια καθαρή λύση²⁴ για την ρυθμική διαίρεση σ' αυτό, διότι, εάν το *Ρεύ* είναι στην θέση, το *έκ* είναι, λόγω της συνέχειας του λόγου και του ρυθμού του σε όλο το κώλον ('συνάφεια'), φυσικώ τω λόγω στην άρση. Έτσι, μ' αυτήν την ρυθμική διαίρεση, η ανομοτονία μπορεί να δικαιολογηθεί πλήρως σ' αυτό το κώλον, καθώς και στο κώλον *Χριστός ἐπὶ γῆς*.

Μ' αυτόν τον τρόπο, παίρνοντας τις συλλαβές *Χρι(στός)* και (*γεν*)*νά(ται)* στην άρση, το πρώτο κώλον αποκτά ένα συνεχή δίσημο ρυθμό, εκτός ίσως από από την κατάληξή του (*δοξά*)*σατε*, όπου η τελευταία συλλαβή *τε* κρατά 1 χρόνο και φαίνεται να σχηματίζει ένα τρίσημο πόδα με την συλλαβή *σα*. Όμως, ας εξετάσουμε το επόμενο κώλον *χωριστά*. Από την πρώτη του τονισμένη συλλαβή *στός* μέχρι την επόμενη τονισμένη (*ούρα*)*νών* έχουμε τέσσερις συλλαβές 1 χρόνου η καθεμιά. Μάλιστα, το *νών* είναι μακρό (2 χρόνοι), συνεπώς σίγουρα αρχίζει από θέση. Έτσι δεν υπάρχει κανένας λόγος να βάλουμε αυτό το *στός* εδώ στην άρση. Θα είναι στην θέση και έτσι θα προκύψουν δύο δίσημοι μέχρι το *νών*. Πράγματι, καμία μετατόπιση τόνου κατά μία θέση προς τα αριστερά δεν παρατηρείται εδώ στα τροπάρια. Συνεπώς, το *Χρι*, η πρώτη συλλαβή του κώλου, θα είναι στην άρση. Εάν τώρα ενώσουμε αυτό το κώλον με το προηγούμενο, θα είμαστε σε θέση να δικαιολογήσουμε το γεγονός ότι το (*δοξά*)*σατε* κρατά 1 χρόνο: ακολουθώντας μια συλλαβή 2 χρόνων, έχει την δυνατότητα να είναι στην θέση ('συνθηματική αρχή'). Έχει αυτήν την δυνατότητα και ως ένας (μετά τον πρωτεύοντα) δευτερεύων τόνος της λέξης *δοξάσατε*. Αυτή η δυνατότητα γίνεται πραγματικότητα, καθώς ακολουθεί η άτονη και στην άρση ευρισκόμενη συλλαβή του επόμενου κώλου και μάλιστα με τέτοιο τρόπο που ο δίσημος ρυθμός διατηρείται κατά την μετάβαση από το ένα κώλον στο άλλο, αφού το (*δοξά*)*σατε* κρατά 1 χρόνο. Έτσι, χωρίς καμία ιδιαίτερη προσπάθεια και αλλαγή, ο

²³ Βλ. επίσης και την αρχή του ειρμού *Ἀναστάσεως ἡμέρα* (*a a D a a...*) και άλλες τέτοιες περιπτώσεις.

²⁴ Δεν θα υπήρχε κάποιος λόγος, για να βάλουμε οποσδήποτε το άτονο *έκ* στην θέση, αν και θα μπορούσε να θεωρηθεί ως δευτερεύων τόνος της κλιτικής ομάδας *εκ παραβάσεως*. Όπως έχουμε σημειώσει σε τέτοιες λέξεις και κλιτικές ομάδες, με τρεις άτονες συλλαβές πριν τον κύριο τόνο, υπάρχουν δύο δυνατότητες απόδοσης δευτερεύοντος τόνου, στην πρώτη ή στην δεύτερη συλλαβή. Όταν όμως εντάσσονται σε ένα ευρύτερο σύνολο, το κώλον ή το στίχο, θα επικρατήσει εκείνη η δυνατότητα που συνάδει με τον όλο ρυθμό του συνόλου. Εδώ το κώλον *Ρεύσαντα εκ παραβάσεως* έχει σταθερό τροχαϊκό ρυθμό.

ρυθμός διατηρείται δίσημος και στο επόμενο κώλον (*Χριστός...ἀπαντήσατε*).²⁵ Έχοντας βάλει την συλλαβή *Χρι(στός)* του τρίτου κώλου στην θέση, μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι ο δίσημος ρυθμός διατηρείται και σ' αυτό το κώλον, εκτός ίσως από την τελευταία συλλαβή του, όπου βρίσκεται ο σχηματισμός με την Βαρεία και το Απόδερμα.²⁶ Ας θεωρήσουμε προσωρινά ότι δεν γνωρίζουμε την διάρκειά του και αν είναι αρτίου ή περιττού αριθμού χρόνων.²⁷ Για να έχουμε έστω μια πρώτη άποψη γι' αυτό, θα μελετήσουμε το τέταρτο κώλον χωριστά.

Στο τέταρτο κώλον είχαμε θέσει προηγουμένως ένα μικρό, ίσως όχι τόσο σημαντικό εκ πρώτης όψεως, πρόβλημα. Δεν είχαμε κάποιο κριτήριο, για να αποφασίσουμε, εάν ο 5σημος από το *ἄ(σατε)* έως το *(Κυ)ρί(ω)* θα πρέπει να διαιρεθεί ως 2+3 ή 3+2. Εάν τώρα θέσουμε το *(Κυ)ρί(ω)* στην άρση (μιας και είναι ψηλότερα), παρατηρούμε ότι το όλο κώλον έχει δίσημο ρυθμό. Αυτό μοιάζει επίσης να είναι και η καλύτερη λύση, διότι δικαιολογεί την Διπλή στο *(Κυρί)ω* ως μια 'φυσική' επέκταση της τελευταίας συλλαβής του κώλου, καθώς και ως ένδειξη συνέχειας του δίσημου ρυθμού, διότι το πέμπτο μικρό κώλον *πάσα ἢ γῆ* έχει ένα πολύ σαφή και αδιαμφισβήτητο δίσημο ρυθμό. Εάν το *(Κυ)ρί(ω)* ήταν στην θέση, η Διπλή μάλλον δεν θα ήταν απαραίτητη, εάν μια τέτοια συνέχεια του ρυθμού ήταν επιθυμητή, κάτι που φαίνεται όντως επιθυμητό, τουλάχιστον απ' ό,τι έχουμε δει μέχρι τώρα. Έτσι, το *ἄ(σατε)* είναι στην θέση και ο σχηματισμός με την Βαρεία και το Απόδερμα θα πρέπει να κρατά ένα άρτιο αριθμό χρόνων, εάν, όπως αρχίζει να διαφαίνεται, υπάρχει η επιθυμία του Μελωδού για συνέχεια του δίσημου ρυθμού. Έτσι, ο σχηματισμός αυτός μπορεί να φέρει την τονισμένη συλλαβή *(λα)θών* στο τρίτο τροπάριο (αφού το *Ἀπέσω Ἐξω* διαιρεθεί σε *Ἀπόστροφο* και *Ολίγον* με *Κέντημα*) και να δικαιολογηθεί και αυτή η ανομοτονία.

Το μικρό κώλον *πάσα ἢ γῆ* έχει, εξεταζόμενο χωριστά, όλο δίσημο ρυθμό (τρεις δίσημους πόδες). Αυτό δείχνει ότι το *και* στο πέμπτο κώλον (ε), μια πιθανώς άτονη γραμματική λέξη, έχει εδώ ένα δευτερεύοντα τόνο και είναι στην θέση.²⁸ Αυτό γίνεται πραγματικότητα με τις αντίστοιχες τονισμένες συλλαβές του πρώτου και του δευτέρου τροπαρίου και από τον όλο ρυθμό του πέμπτου κώλου, όταν διαιρεθεί *χωριστά* (χωρίς αναφορά στο προηγούμενο κώλον). Με άλλα λόγια, ένας πρωτεύων τόνος μπορεί να αντικαταστήσει ένα δευτερεύοντα στα τροπάρια και το αντίστροφο. Αυτό δείχνει ότι το βασικό ρυθμικό επίπεδο του μέλους (και του κειμένου του και της μουσικής του) είναι ο δίσημος ρυθμός. Αυτό θα επιβεβαιωθεί επίσης και από την συνέχεια της διαπραγμάτευσής μας.

Υπάρχει ένα θέμα επίσης στο πέμπτο κώλον. Δεν το έχουμε εξετάσει αυτό καθ' εαυτό, αλλά σύμφωνα με όσα έχουμε πει για το βασικό του σημάδι, το Κρατημοκαταβαζοανάβασμα, πρέπει να διαρκεί 6 χρόνους. Αυτό που μας ενδιαφέρει προς το παρόν είναι ότι τελειώνει με ένα δίσημο πόδα (γραμμένον με τις Δύο Αποστροφούς). Η επιθυμία για ένα συνεχή δίσημο ρυθμό θα γίνει φανερή και μέσω των Θεμάτων, τα οποία μερικές φορές εμφανίζονται με μια απλή Απόστροφο ή Απόστροφο με Κλάσμα στο τέλος (1 χρόνος) χάριν αυτής ακριβώς της συνέχειας του δίσημου ρυθμού.

²⁵ Το Ξηρόν Κλάσμα στο *(απαντήσα)τε* δίνει στην συλλαβή αυτή διάρκεια 2 χρόνων.

²⁶ Έχουμε ήδη μιλήσει για το Απόδερμα και θα μιλήσουμε πάλι, επιβεβαιώνοντας την διάρκειά του ως 3 χρόνων.

²⁷ Παλαιότερα *χφφ* (ΠΒ και ΜΒ) μπορούν να έχουν αντί του σχηματισμού αυτού ένα Δύο, διάρκειας 2 χρόνων, το οποίο διατηρεί σίγουρα τον δίσημο ρυθμό.

²⁸ Γλωσσικός, βέβαια, το *και* έχει δευτερεύοντα τόνο στην κλιτική ομάδα *και ἔν εὐφροσύνῃ*. Η μουσική όμως θα μπορούσε να είχε 'αντιστρέψει', υπό μία έννοια, το τονικό προφίλ, όπως στις περιπτώσεις του *γεννάται* και των ομοίων περιπτώσεων, βάζοντάς το σε άρση.

Στο έκτο κώλον, μπορούμε να μιλήσουμε για μια τονική σύγκρουση στο *λαοί, ὅτι*. Η γραμματική λέξη *ὅτι* μπορεί να θεωρηθεί ως άτονη και συνεπώς η θέση να τοποθετηθεί στο *(λα)οί*. Με αυτή την διευθέτηση, ο δίσημος ρυθμός τηρείται σ' αυτό το κώλον. Ταυτόχρονα, ο τόνος του *ὅτι* μπορεί να ακουσθεί ακόμη, επειδή η τονισμένη συλλαβή του βρίσκεται ψηλότερα από τις γειτονικές της. Αυτό μπορεί να είναι μία λύση για τις τονικές συγκρούσεις εν γένει. Ο πρώτος τόνος (η αντίστοιχη συλλαβή δηλ.) μπαίνει στην θέση, κι έτσι έχει το δυναμικό-εντατικό στοιχείο του τόνου, και ο δεύτερος τόνος μπαίνει στην άρση αλλά ψηλότερα από τον πρώτο, κι έτσι δεν έχει μεν το δυναμικό στοιχείο, έχει όμως το μελωδικό. Έτσι, και οι δύο τόνοι ακούγονται ευκρινώς. Βέβαια το παράδειγμα εδώ είναι ίσως λίγο αδύναμο, διότι το *ὅτι* είναι γραμματική λέξη, όμως θα δούμε ότι αυτή ακριβώς είναι μία από τις πιθανές λύσεις για το πρόβλημα της θεραπείας 'πραγματικών' τονικών συγκρούσεων (μεταξύ λεξιλογικών λέξεων). Γι' αυτό και για άλλα ζητήματα χρειάζεται να εξετάσουμε επί πλέον παραδείγματα.

Γ' Ωδή

α. Ας προχωρήσουμε στην 3η Ωδή, *Τῷ πρὸ τῶν αἰώνων*. Στο πρώτο κώλον, βρίσκουμε τέσσερις άτονες συλλαβές 1 χρόνου καθεμιά και μόνο μία τονισμένη συλλαβή, την προτελευταία του κώλου, στον ειρμό και το α' τροπάριο. Αυτή η τονισμένη συλλαβή είναι σίγουρα στην θέση (φέρει το Δύο). Έτσι οι τέσσερις άτονες συλλαβές πρὶν απ' αυτή θα πρέπει με κάποιο τρόπο να συνιστούν ένα τετράσημο με ένα δευτερεύοντα τόνο ως θέση. Ότι είναι ὄντως έτσι, αλλά και ότι αυτός ο 4σημος νοείται ως άθροισμα δύο δίσημων, είναι φανερό από το β' και το γ' τροπάριο. Το καθένα τους έχει από ένα πρόσθετο τόνο, το β' στην πρώτη συλλαβή και το γ' στην τρίτη. Αυτοί οι πρωτεύοντες τόνοι αντικαθιστούν δευτερεύοντες τόνους των προσωδιακών λέξεων (κλιτικών ομάδων) *Τῷ πρὸ τῶν αἰώνων* και *Ὁ τῆς ἐπιπνοίας*. Από την άλλη, δεν υπάρχει καμία παραβίαση της ομοτονίας στο τέλος του κώλου, που σημαίνει ότι αυτός ο τελευταίος τόνος (που πέφτει στον συνδυασμό Δύο) είναι ένας ισχυρός τόνος που 'συγκρατεί' τον στίχο. Εν συνόψει, το πρώτο κώλον έχει δίσημο ρυθμό.

β. Ως δευτερεύων τόνος της προσωδιακής λέξης *ἐκ Πατρὸς*, η συλλαβή *ἐκ* του δευτέρου κώλου πρέπει να είναι στην θέση. Η ὅλη μουσική γραμμή είναι λίγο-πολύ ὅμοια με το *γεννᾶται, δοξάσατε* της Α' Ωδῆς. Έτσι το τονισμένο *-θέν(τι)* μπορεί να μπει στην άρση. Δεν υπάρχει κάποια παραβίαση της ομοτονίας σ' αυτή την φράση στα τροπάρια της Γ' Ωδῆς που θα έκανε αυτή την διευθέτηση υποχρεωτική, όμως, αν το κάνουμε έτσι, το ὅλον κώλον έχει συνεχή δίσημο ρυθμό στον ειρμό, καθώς και στα τροπάρια. Επειδή ὅμως αυτός ο ρυθμός ήταν υποχρεωτικός στην Α' Ωδή, θα πρέπει να θεωρηθεί κι εδώ. Κατ' αυτόν τον τρόπο η Θέση εμφανίζεται και με ένα συγκεκριμένο ρυθμικό σχήμα και όχι μόνο ως μια συγκεκριμένη σειρά φθόγγων. Στο τρίτο τροπάριο, υπάρχει ανισοσυλλαβία (*ἀρρεύστωσ νιῶ - βασιλεία*) και *συνεπώς* (βλ. παρακάτω στο κώλον δ) ανομοτονία. Ωστόσο, η συλλαβή *λει* έχει 2 χρόνους. Έτσι ο δίσημος ρυθμός διατηρείται και ένας τόνος προστίθεται μέσω της μουσικής στην τελευταία συλλαβή του *βασιλεία*. Αυτός ο δευτερεύων τόνος (αντίστοιχος του πρωτεύοντος τόνου του *νιῶ* του ειρμού) υπάρχει ούτως ή αλλιώς στην λέξη, ὅμως πρέπει να σημειωθεί εδώ ιδιαίτερα, διότι οι προηγούμενες συλλαβές έχουν 2 χρόνους η καθεμιά και όχι 1 χρόνο, ὅπως θα ήταν στην απλή ανάγνωσή τους. Έτσι, έχουμε εδώ μια κάποια αλλαγή της προσωδίας της λέξης, όχι ὅμως μια ουσιαστική αντιστροφή του προσωδιακού της προφίλ.

γ. Το τρίτο κώλον έχει μια κάποια τομή που το διαιρεί σε δύο παροξύτονα τμήματα. Η πρώτη συλλαβή του κώλου είναι παντού άτονη και δεν έχει ούτε

δευτερεύοντα τόνο. Συνδυαζόμενη με την τονισμένη και 1 χρόνου τελευταία συλλαβή του προηγούμενου κώλου, δίνει ένα δίσημο πόδα, ακολουθούμενον από ένα άλλον δίσημο με δευτερεύοντα τόνο επίσης σε όλα τα τροπάρια. Το πρώτο τμήμα του κώλου στον ειρμό και στο α' και γ' τροπάριο συνεχίζει με ένα τετράσημο μέχρι την τονισμένη συλλαβή. Ότι αυτός ο τετράσημος νοείται ως δύο δίσημοι γίνεται φανερό από το δεύτερο τροπάριο, που έχει ένα πρόσθετο τόνο, ο οποίος διαιρεί τον τετράσημο σε δύο δίσημους. Έτσι το πρώτο τμήμα του κώλου τελειώνει στην άρση και δίνει την αίσθηση ότι το μέλος συνεχίζει, ότι δεν υπάρχει 'κλείσιμο'. Το δεύτερο τμήμα του κώλου συνεχίζει κανονικά με δίσημο ρυθμό και με την τονισμένη συλλαβή (*σαρκω*)*θέν(τι)* στην θέση. Εάν βάλουμε την τονισμένη συλλαβή (*ά*)*σπό(ρω)* στην άρση (όπως κάναμε με το *Κυρίω* στην Α' Ωδή), μιας και είναι ψηλότερα, ο δίσημος ρυθμός θα συνεχίσει. Όμως η άτονη συλλαβή *ρω* έχει μόνο 1 χρόνο εδώ. Θα δούμε ότι αυτό έχει σχέση με την τυπική ακολουθία μελισμάτων (Δύο+Θεματισμός) που βρίσκεται στην αρχή του επομένου κώλου. Ωστόσο, όπως επίσης θα δούμε, το να βάλουμε την τελευταία τονισμένη συλλαβή ενός *παροξυτόνου* κώλου στην άρση (αν έχει διάρκεια 1 χρόνου και είναι ψηλότερα) είναι η συνήθης λύση για τον ρυθμό αυτών των κώλων (βλ. π.χ. Δ' Ωδή στο τέταρτο κώλον, *κατασπίου δασέος*). Επί πλέον, όταν η τελευταία συλλαβή έχει 2 χρόνους, όπως γίνεται συχνά, τότε στην πραγματικότητα αυτή η διευθέτηση τηρεί τον δίσημο ρυθμό και επίσης *δικαιολογεί* επιλογές του Μελωδού σχετικά με τις *διάρκειες* συλλαβών που προηγούνται ή ακολουθούν.

Σ' αυτό το κώλον μπορούμε να επιβεβαιώσουμε αυτό που μόνο υποψιαστήκαμε στην Α' Ωδή, δηλ. το τί συμβαίνει στις τονικές συγκρούσεις. Στο β' τροπάριο της Γ' Ωδής συναντάμε αυτό το φαινόμενο. Αντί για την άτονη συλλαβή (*θέν*)*τι* έχουμε την τονισμένη *θεί(ας)* και μια τονική σύγκρουση στις λέξεις *μεταδούς θείας*. Όμως αυτό είναι σε πλήρη συμφωνία με το ρυθμικό σχήμα του ειρμού: η συλλαβή *-δούς* είναι στην θέση (δυναμικός-εντατικός τόνος), η συλλαβή *θεί-* στην άρση αλλά ψηλότερα (μελωδικός τόνος). Έτσι, και οι δύο τόνοι ακούγονται σωστά. Αυτό επίσης εξηγεί την επιλογή του Μελωδού, ότι δεν προσπάθησε να αποφύγει την τονική σύγκρουση, όταν συνέθετε τα *λόγια* του τροπαρίου: το ρυθμικό και μελωδικό σχήμα του ειρμού του έδινε αυτήν την ευκαιρία, αυτήν την άδεια.

δ. Στο τέταρτο κώλον, το πρώτο τμήμα του είναι μελισματικό με δίσημο ρυθμό. Ο τόνος της γραμματικής λέξης *σοῦ* (γ' τροπάριο) αποδεικνύεται ισοδύναμος με τους τόνους των λεξιλογικών λέξεων *Χριστώ, βροτόν*. Το δεύτερο τμήμα του κώλου προχωρά κανονικά, με δίσημο ρυθμό. Μερικές συλλαβές είναι μακρές εδώ, αλλά και χωρίς τις μακρές ο ρυθμός θα ήταν πάλι δίσημος. Έχουμε κι εδώ μια αλλαγή της προσωδίας των λέξεων, όμως με σεβασμό των πρωτεύοντων και δευτερευόντων τόνων, διότι και η τονισμένη και η γειτονική άτονη συλλαβή έχουν 2 χρόνους. Ο δευτερεύων τόνος (*βοήσω*)*μεν* αντιστοιχεί σε πρωτεύοντες τόνους στα τροπάρια, διότι έχει συμβεί μια διαίρεση σε δύο συλλαβές (ανισοσυλλαβία). Δεν θα μπορούσε να είναι διαφορετικά, διότι αλλιώς θα παραβιαζόταν ο κανόνας της τρισυλλαβίας (δηλ. ότι ο τονισμός μπορεί να είναι μέχρι την προπαραλήγουσα).

ε. Το μέλος του πέμπτου κώλου θυμίζει το μέλος του *γεννάται, δοξάσατε*. Βάζοντας την τονισμένη συλλαβή *κέ(ρας)* στην άρση, τηρούμε τον δίσημο ρυθμό. Κι εδώ, δεν έχουμε παραβίαση της ομοτονίας, όμως η μέχρι τώρα συνέπεια του δίσημου ρυθμού φαίνεται πράγματι εντυπωσιακή και μας καλεί μάλλον να τον προτιμήσουμε, αντί μιας διαίρεσης σε τρισήμους. Οι τόνοι των λεξιλογικών και των γραμματικών λέξεων αποδεικνύονται ισοδύναμοι κι εδώ (*κέρας-έμέ, ήμων-γεγονώς*).

στ. Δεν έχουμε καμιά δυσκολία να διαιρέσουμε το έκτο κώλον σε δισήμους. Μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι ο ρηματικός τύπος *εί* μπορεί να ληφθεί ως εντελώς άτονος (βλ. το γ' τροπάριο, όπου αντιστοιχεί στο άτονο *-βα-* του *έβασίλευσεν*).

Δ' Ωδή

α. Στο πρώτο κώλον της Δ' Ωδής έχουμε σαφή δίσημο ρυθμό, και στα ίδια τα λόγια και στο μέλος τους. Υπάρχει μια μετατόπιση τόνου κατά μία θέση στα τροπάρια, αλλά εδώ χωρίς να έχουμε ένα μελωδικό τονισμό σ' αυτές τις θέσεις. Έτσι, ο παρατονισμός φαίνεται αδύνατον να διορθωθεί. Ωστόσο, οι λέξεις μπορούν να ακουστούν σωστά τονισμένες. Το τμήμα αυτό μοιάζει με μια μονότονη απαγγελία. Η γνώση της γλώσσας και η αντίστοιχη εστίαση της σκέψης στον τόνο μπορούν να αποτελέσουν παράγοντες που συμβάλλουν στην αίσθηση του σωστού τονισμού. Μια άλλη δυνατότητα είναι ότι αυτοί οι τόνοι μπορούν να θεωρηθούν ότι παραβλέπονται πλήρως χάριν του ρυθμού, ότι *υποτάσσονται* στο ρυθμό. Θα εξετάσουμε το φαινόμενο αυτό αργότερα. Το Απόδερμα στην τελευταία συλλαβή, εφόσον φαίνεται πλέον καθαρά ότι υπάρχει η επιθυμία του μελωδού για συνέχεια του δισήμου ρυθμού και μέσα στα κώλα και στην μετάβαση από το ένα στο άλλο, θα πρέπει να έχει 3 χρόνους, όπως προκύπτει από τον ρυθμό του επόμενου κώλου.

β. Στο δεύτερο κώλον ο ρυθμός είναι σαφώς δίσημος. Το Απόδερμα, όπως και στο πρώτο κώλον, πρέπει να έχει 3 χρόνους.

γ. Στο τρίτο κώλον, ο ρυθμός είναι πάλι δίσημος. Υπάρχει ένας επί πλέον τόνος σε θέση στο β' τροπάριο.²⁹ Επί πλέον τόνοι στην άρση, που δημιουργούν τονική σύγκρουση, εμφανίζονται στο β' και γ' τροπάριο. Και οι δύο τόνοι ακούγονται. Οι πρώτοι τόνοι είναι στην άρση, αλλά ψηλότερα από τους δεύτερους, οι οποίοι είναι χαμηλότερα, αλλά στην θέση και με διάρκεια 2 χρόνων εδώ.

δ. Στο τέταρτο κώλον, το πρώτο τμήμα έχει δίσημο ρυθμό, εάν η συλλαβή *ό(ρους)* μπει στην άρση (καθώς είναι ψηλότερα από την επόμενη). Αυτό είναι σε συμφωνία με το γεγονός ότι το προηγούμενο κώλον τελειώνει με Κράτημα (2 χρόνοι), ενώ το δεύτερο και το τρίτο κώλον τελειώνουν με Απόδερμα (διότι τα επόμενά τους κώλα αρχίζουν με άρση). Έτσι η θέληση του Μελωδού για ένα σταθερό δίσημο ρυθμό επιβεβαιώνεται. Δεν υπάρχει ανομοτομία στο πρώτο τμήμα. Το δεύτερο τμήμα έχει δίσημο ρυθμό, εάν η τονισμένη συλλαβή *(δα)σέ(ος)* αυτού του παροξύτονου τμήματος μπει στην άρση (μελωδικός τόνος). Μ' αυτόν τον τρόπο, το όλον κώλον έχει δίσημο ρυθμό. Με αυτή την ρύθμιση, μπορεί να δικαιολογηθεί η μετατόπιση του τόνου κατά μία θέση στα αριστερά στα τροπάρια. Σ' αυτά οι συλλαβές που αντιστοιχούν στην ομάδα της Βαρείας είναι άτονες και έτσι ο ρυθμός είναι αδιαμφισβήτητα δίσημος.³⁰

²⁹ Έτσι φαίνεται πάλι ότι προτιμάται ο δευτερεύων τόνος που είναι δύο θέσεις πριν τον κύριο τόνο στην πολυσύλλαβη λέξη *άστεροσκοπός* του β' τροπαρίου και στις κλιτικές ομάδες των α' και γ' τροπαρίων. Βλ. και σημ. 24.

³⁰ Εδώ έχουμε κάνει ακριβή προσαρμογή των τροπαρίων στο μέλος του ειρμού. Η μελωδική γραμμή μπορεί να υπάρξει και με τέτοια αντιστοιχία τόνων (όπου η τονισμένη συλλαβή είναι χαμηλότερα απ' αυτήν που φέρει την Βαρεία). Ωστόσο, υπάρχει η πιθανότητα στα τροπάρια μια σχετική μουσική γραμμή να αντικαθιστούσε την αντίστοιχη μουσική γραμμή του ειρμού, ώστε να επιτευχθεί μια καλύτερη αίσθηση του τονισμού, δηλ. μια καλύτερη αντιστοιχία πρωτευόντων και μελωδικών τονισμών. Ακριβώς η ίδια ανομοτομία, στο ίδιο μέλος, παρατηρείται και στους προσόμοιους ειρμούς 2Δγ και γίνεται εκεί μια τέτοια αντικατάσταση. Θα βρούμε επίσης τέτοιες περιπτώσεις και στα καταγεγραμμένα προσόμοια της Μ. Τεσσαρακοστής. Σχετικά με τον μελωδό και την σύνθεση των τροπαρίων, αυτός θα μπορούσε να μένει ικανοποιημένος με την ακριβή προσαρμογή ή, ίσως, να γράφει νέα λόγια υπό την επίρεια ενός 'συμφυρμού μνήμης', αντικαθιστώντας στο μυαλό του μια μελωδική γραμμή με μιαν άλλη, στενά σχετιζόμενη μ' αυτήν του ειρμού.

ε. Με την παραλήγουσα (*άπει*)*ράν(δρου)* του παροξύτονου πέμπτου κώλου στην άρση, ο ρυθμός του όλου κώλου στον ειρμό είναι δίσημος και το κώλον κλείνει με την τελική Διπλή. Η *πρώτη* (άτονη) συλλαβή αυτής της τελευταίας λέξης πέφτει έτσι στην άρση³¹ και είναι σε ψηλότερο φθόγγο στο μέλος. Αυτό επιτρέπει στον Μελωδό να την αντικαταστήσει με μια τονισμένη στο α' και στο γ' τροπάριο. Μπορούμε επίσης να παρατηρήσουμε ότι το προωθούν Ξηρόν Κλάσμα, το οποίο θα δήλωνε μια τομή στα λόγια του κώλου στον ειρμό, αντιστοιχεί στο μέσον μιας λέξης στο α' και στο γ' τροπάριο.

Ένα πραγματικό πρόβλημα προσαρμογής παρουσιάζεται στο β' τροπάριο. Μια μετατόπιση του τόνου κατά μία θέση εμφανίζεται, αλλά η τονισμένη συλλαβή πέφτει τώρα και στην άρση και σε ένα φθόγγο *χαμηλότερο* απ' αυτόν της προηγούμενης άτονης συλλαβής. Μια αλλαγή είναι απαραίτητη, για να αποφευχθεί ο ισχυρός παρατονισμός. Μια λύση είναι να αλλάξουμε μόνο τον πρώτο φθόγγο από *d* σε *a* στην λέξη *έθνών*.³² Μ' αυτόν τον τρόπο, η δεύτερη τονισμένη συλλαβή παραμένει στην άρση, αλλά είναι ψηλότερα από την πρώτη. Μια άλλη λύση είναι να διαιρέσουμε τις Δύο Αποστρόφους της κατάληξης του προηγούμενου κώλου σε Απόστροφο και Ίσον και να βάλουμε την πρώτη συλλαβή της λέξης *έθνών* σ' αυτό το Ίσον, μια διαίρεση που θα την συναντήσουμε ως ένα μέσο για να 'βουλευτεί' μια πρόσθετη συλλαβή σε ένα κώλον³³, ενώ ταυτόχρονα να συναιρέσουμε τους φθόγγους *dhc* του πέμπτου κώλου σε ένα σχετικό σχηματισμό, π.χ. το Σείσμα II (βλ. την αντίστοιχη περιγραφή του). Η ίδια μετατόπιση του τόνου συμβαίνει και στο γ' τροπάριο, αλλά σ' αυτό και με ένα πρόσθετο τόνο που δημιουργεί μια τονική σύγκρουση. Οι ίδιες λύσεις μπορούν να εφαρμοστούν χωρίς κανένα πρόβλημα. Έτσι ούτε η τονική σύγκρουση δεν δημιουργεί κανένα πρόβλημα, διότι με την πρώτη λύση ο πρώτος τόνος βρίσκεται στην άρση αλλά ψηλότερα και ο δεύτερος χαμηλότερα μεν, αλλά στην θέση, με την δεύτερη λύση (ταυτόχρονη διαίρεση και συναίρεση) η τονική σύγκρουση θεραπεύεται με την επέκταση της πρώτης τονισμένης συλλαβής.

στ. Το έκτο κώλον είναι ταυτόσημο με το πρώτο τμήμα του τετάρτου κώλου. Ένας επί πλέον εγκλιτικός τόνος³⁴ στην άρση, αλλά ψηλότερα από τις περί αυτόν συλλαβές, παρουσιάζεται στο γ' τροπάριο, χωρίς να δημιουργεί κάποιο πρόβλημα στον ρυθμό και στην αίσθηση του σωστού τονισμού.

ζ. Το έβδομο κώλον είναι εντελώς όμοιο με το (*Χριστός*) *έξ ούρανών, άπαντήσατε* (βλ. Α' Ωδή).

Κάτι σημαντικό σ' αυτήν την Ωδή είναι η λειτουργία του Αποδέρματος πάνω σε απλά σημάδια. Συναντάται στο τέλος του κώλου, όταν το επόμενο κώλον

³¹ Μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι το γλωσσικό τονικό σχήμα της λέξης αντιστρέφεται μέσω αυτής της ρύθμισης. Γλωσσικά, η πρώτη συλλαβή της λέξης έχει δευτερεύοντα τόνο και η δεύτερη είναι εντελώς άτονη. Τα παροξύτονα κώλα θα εξεταστούν ιδιαίτερος, όμως μπορούμε να πούμε ότι αυτή η αντιστροφή πρέπει να θεωρηθεί ως η κατάλληλη ρύθμιση. Π.χ. στο δεύτερο τμήμα του τετάρτου κώλου, αυτή η ρύθμιση επιτρέπει την αντικατάσταση της άτονης συλλαβής *δα(σέος)* του ειρμού (γλωσσικά εντελώς άτονης) από τονισμένες στα τροπάρια. Αυτή η αντιστροφή του γλωσσικού τονικού σχήματος της λέξης συμβαίνει κάθε φορά που μια τονισμένη συλλαβή μπαίνει στην άρση, όπως π.χ. στο *γεννάται*. Το ζήτημα της ρύθμισης των κώλων θα συζητηθεί πληρέστερα αργότερα.

³² Μια παραπλήσια αλλαγή υπάρχει στους προσόμοιους ειρμούς ΙΗβ. Δεν υπάρχει ανομοτομία εκεί και η αλλαγή δεν είναι απαραίτητη, αναδεικνύει όμως τον τόνο καλύτερα. Επίσης το μέλος του αυτομέλου ειρμού επιτρέπει την μετατόπιση του τόνου μία θέση αριστερά, το μέλος του προσομοίου ειρμού όχι.

³³ Βλ. στην Ζ' Ωδή. Θα συναντήσουμε επίσης και το αντίθετο, την συναίρεση μιας καταληκτικής Διπλής ενός κώλου και του Ίσου της πρώτης συλλαβής του επομένου κώλου σε Απόδεσμα. Βλ. την ΣΤ' Ωδή. Μια διαίρεση μιας καταληκτικής Διπλής χάριν του καλύτερου τονισμού στο επόμενο κώλον βρίσκεται και στο Προσόμοιο 29F.

³⁴ Ο εγκλιτικός τόνος είναι ισχυρός, ισχυρότερος και από τον γραμματικό τόνο της λέξης.

(εξεταζόμενο χωριστά) αρχίζει με άρση. Αντίθετα, όταν το επόμενο κώλον αρχίζει με θέση, το υπό συζήτηση κώλον τελειώνει με Διπλή, Κράτημα ή Δύο Αποστρόφους. Συνεπώς, ένα κώλον, όταν το επόμενό του κώλον αρχίζει με άρση, μπορεί να τελειώσει με ένα απλό σημάδι ή με Απόδερμα. Αυτό είναι και μια επί πλέον επιβεβαίωση του γεγονότος ότι η τονισμένη συλλαβή του *δασέος* πρέπει να είναι στην άρση: το κώλον τελειώνει με Δύο Αποστρόφους και το επόμενο κώλον αρχίζει με θέση. Με μια διάρκεια 3 χρόνων για το Απόδερμα, ο σχηματισμός που συνίσταται από μια ομάδα Βαρείας και Ολίγον με Απόδερμα και που τον βρήκαμε στην Α΄ Ωδή (στο *ὑψώθητε*) θα έχει συνολική διάρκεια 4 χρόνων (διάρκεια *διπλάσια* του Δύο που μπορεί να βρεθεί σε ΠΒ και παλαιότερες ΜΒ πηγές σ' αυτό το σημείο. Βλ. προηγουμένως σημ. 27).

Ε΄ Ωδή

α. Με το (Θε)ός στην άρση, και αυτός ο τόνος και ο τόνος του *ων* ακούγονται σωστά.³⁵ Δεν υπάρχει κάποιος τόνος αντίστοιχος του *ων* στα τροπάρια, όμως η ρυθμική διαίρεση δεν χρειάζεται να αλλάξει, διότι η χρονικά επεκτεταμένες συλλαβές *λοις* και *ή* μπορούν να αρχίζουν από την θέση (έχουν 'αγωγικό' τονισμό) και οι προηγούμενες τους τονισμένες (που είναι στην άρση) ακούγονται σωστά ως ψηλότερες από τις πρώτες συλλαβές.³⁶ Το μέλος του *ειρήνης...οίκτιμων* είναι το ίδιο με το του *(λα)οί, ὅτι δεδόξαται* και αυτό δικαιολογεί το να μπει η τονιζόμενη συλλαβή (*ειρή(νης)*) στην άρση. Έτσι, το όλον κώλον έχει δίσημο ρυθμό. Υπάρχει μία συλλαβή λιγότερη στο α΄ τροπάριο και συνεπώς έλλειψη ενός πρωτεύοντος τόνου που να αντιστοιχεί στο *(οίκτι)μων*. Όμως αυτό δείχνει επίσης ότι μια θέση (downbeat) πρέπει να υπάρχει εκεί και στο τροπάριο, διότι αντιστοιχεί σε μια τονισμένη συλλαβή του ειρμού, αλλά και χάριν *ενρυθμίας*, διότι διαφορετικά θα πρέπει να περιμένουμε για 8 χρόνους, για να φτάσουμε στην επόμενη τονισμένη συλλαβή στο επόμενο κώλον, ένας πολύ μακρός πόδας που αυθόρμητα διαιρείται σε βραχύτερους. Υπάρχει ένας μουσικός 'διασκελισμός' στο *Καίσαρος*, αν συγκριθεί με την τομή που προτείνεται από την σημασία των *λέξεων* στον ειρμό. Όμως η τομή που προτείνεται από το μέλος είναι *Θεός ων || ειρήνης, πατήρ οίκτιμων*. Η συνάφεια (συνέχεια) μεταξύ του *ειρήνης* και του *πατήρ* εκφράζεται μουσικώς με την ομάδα Κλάσματος στο *-νης*. Έτσι δεν υπάρχει κάποια τομή σ' αυτό το σημείο στο μέλος και ο Μελωδός αισθάνεται ελεύθερος να βάλει αυτό το σημείο στην μέση μιας λέξης στο τροπάριο. Αυτό σημαίνει ότι δεν μπορούμε να καταλήξουμε σε κάποιο τελικό συμπέρασμα για την μετρική δομή χωρίς την βοήθεια του μέλους. Αυτός ο στίχος είναι ένα χτυπητό παράδειγμα αυτού του γεγονότος εξαιτίας και της ανισοσυλλαβίας που παρατηρείται σ' αυτόν. Η προτεινόμενη μουσική τομή του ειρμού μετά το *ων* πέφτει στο μέσον της κλιτικής ομάδας ('μετρικής λέξης') *ή Παρθένος* στο β΄ τροπάριο, ενώ το υπόλοιπο κώλον του αντιστοιχεί ακριβώς στην δομή του ειρμού. Τέτοιες μουσικές γραμμές (με ένα απλό σημάδι με Διπλή) συναντώνται και στην μέση απλών λεξιλογικών λέξεων σε διάφορα μέλη (βλ. την 'συνθηματική αρχή' και το πρδ. από το Σταυροθεοτοκίον). Έτσι η ακριβής προσαρμογή θα μπορούσε να παραμείνει ως έχει. Ωστόσο, άλλες

³⁵ Το *Θεός* παρουσιάζεται στην υμνογραφία και ως άτονο (ο τόνος του συχνά υποτάσσεται σε επόμενο τόνο, όπως π.χ. στο *Θεός Κύριος*), αλλά και το *ων* επίσης. Κάποιος τόνος όμως πρέπει να υπερισχύσει εδώ. Θα μπορούσαμε να μιλήσουμε και για τονική σύγκρουση επίσης. Τελικά, ο συνδυασμός του μελωδικού τόνου του *-ός* (είναι ψηλότερα από το *Θε*) και της αργίας στο *ων* δίνουν την σωστή ρυθμική διεύθετηση.

³⁶ Οι τρεις πρώτες συλλαβές με την στάση της Διπλής δίνουν την αίσθηση ενός μικρού παροξυτόνου κώλου. Πρόκειται δηλ. κι εδώ στην ουσία για την ρύθμιση παροξυτόνων κώλων που βρήκαμε και προηγουμένως.

περιπτώσεις υποδεικνύουν ότι η συνέχεια και η ενότητα της φωνολογικής φράσης μπορεί να εξασφαλισθεί καλύτερα με την χρήση μοτίβων που εμφανίζονται ως προωθούντα στοιχεία. Αυτό μπορεί να απαιτήσει μικρές αλλαγές στους φθόγγους γειτονικών συλλαβών (π.χ. το να ψαλεί ένα Δύο στους φθόγγους *ac* στο *ή* είναι αρκετό ή ένα Δύο στους *ah* σ' αυτήν την συλλαβή και αλλαγή των φθόγγων των επομένων συλλαβών σε *G a* ή *Ga hc*, με ομάδες Κεντημάτων στους *Ga* και *hc*). Εδώ μια άλλη λύση θα μπορούσε να είναι η διαίρεση της Διπλής και η συμπερίληψη της συλλαβής *η σ'* αυτήν και η ταυτόχρονη συναίρεση των φθόγγων *hc* σε ένα Ανάστημα στην συλλαβή (*Παρ*)*θέ(νος)*.³⁷ Δηλαδή μια μετατόπιση μιας συλλαβής 1 χρόνο πριν και καμία αλλαγή στους φθόγγους. Στην μελέτη μας στην προσαρμογή τροπαρίων στο μέλος των ειρμών (η οποία δεν μπορεί να παρουσιαστεί εδώ στην ολότητά της) τέτοιες ταυτόχρονες ενέργειες μοιάζουν μερικές φορές απαραίτητες (π.χ. στους Κανόνες των Θεοφανείων. Για ανάλογη περίπτωση Διπλής στο μέσον της λέξης, βλ. και παρακάτω Ωδή ΣΤ, κώλον στ').

β. Αυτό το κώλον είναι σχεδόν ταυτόσημο με το προηγούμενο. Αρχίζει σαφώς με θέση και έχει δίσημο ρυθμό. Μπορούμε να σημειώσουμε εδώ ότι το μέλος του (*με*)*γάλης βου(λής)* είναι σχεδόν το ίδιο με το μέλος του πρώτου κώλου του α' τροπαρίου της Α' Ωδής *Ψεύσαντα* και η θέση του γραμματικού τόνου είναι η ίδια (στην θέση και σε φθόγγο χαμηλότερο απ' αυτόν της άτονης συλλαβής). Αυτό δικαιολογεί πλήρως την προσαρμογή που κάναμε στο *Ψεύσαντα*. Στο β' τροπάριο έχουμε μια διαίρεση (το αντίθετο της συναίρεσης που έχουμε ήδη συναντήσει) και συνεπώς ένα πρόσθετο τόνο στο *ήμάς*.³⁸

γ. Το τρίτο κώλον έχει ένα συνεχή δίσημο ρυθμό, όταν διαβάζεται απλώς (ξεκινώντας από άρση) και αυτός ο ρυθμός ακολουθείται πιστά στην μελοποίησή του, με 1 χρόνο ανά συλλαβή εκτός από την τελευταία που έχει ένα προωθόν στοιχείο 2 χρόνων. Αυτό δείχνει ότι προφανώς το επόμενο κώλον θα αρχίζει από θέση. Μια μετατόπιση τόνου παρουσιάζεται στο *Παρθένος* του β' τροπαρίου και δημιουργεί παρατονισμό (με την ακριβή προσαρμογή στο μέλος). Αν και ίσως αποδεκτή περίπτωση³⁹ (ίσως, βέβαια, στο όριο της αποδοχής), μια αλλαγή του μέλους φαίνεται μάλλον απαραίτητη. Αλλάζοντας απλά τον φθόγγο του *θέ* από *D* σε *F* (ή *FE*), ο παρατονισμός αναιρείται πλήρως.

δ. Το τέταρτο κώλον αποτελείται από δύο παροξύτονα τμήματα. Η πρώτη λέξη *όθεν* δεν είναι αρκετά ισχυρή, για να δώσει ένδειξη για θέση και θα μπορούσε να θεωρηθεί ως γλωσσικώς άτονη, και μάλιστα μιας και είναι ο πρώτος τόνος του κώλου. Εάν παραβλέψουμε τον τόνο αυτό, το αποτέλεσμα είναι ένας δίσημος ρυθμός, όμοιος μ' αυτόν του πολιτικού στίχου (το κώλον έχει εδώ 14 συλλαβές). Όμως το αντίστοιχο σημείο στο α' τροπάριο φέρει τον ισχυρό τόνο της λέξης *όλον*, ενώ μια άτονη συλλαβή καταλαμβάνει αυτή την θέση στο β' τροπάριο. Εάν βάλουμε αυτές τις συλλαβές στην θέση και τις τελευταίες τονισμένες συλλαβές αυτού του τμήματος του κώλου στην άρση (διότι είναι ψηλότερα), αυτό το τμήμα έχει δίσημο ρυθμό και τελειώνει στην θέση, κάτι που επιβεβαιώνεται από την αρχή του δευτέρου τμήματος, το οποίο σίγουρα αρχίζει στην άρση (διότι η δεύτερη συλλαβή του, *φώς*, είναι τονισμένη και διαρκεί 2 χρόνους). Σ' αυτό το δεύτερο τμήμα, που είναι επίσης

³⁷ Η όλη μουσική φράση παρουσιάζεται όντως με Ανάστημα σ' αυτό το σημείο σε άλλα μέλη. Αυτό δείχνει επίσης και το ότι οι δύο αυτοί φθόγγοι αποτελούν μια ρυθμική ενότητα, έναν πόδα (βλ. και το Κεφ. 5, Μεθοδολογία) και ότι ορθώς βάλαμε την τονισμένη συλλαβή στην άρση εδώ. Ακριβώς επειδή οι δύο φθόγγοι αποτελούν πόδα, μπορούν και να συναίρεθούν σε μία συλλαβή. Συναίρεσεις άρσεως και θέσεως δεν παρατηρούνται.

³⁸ Η λέξη μπορεί να εμφανιστεί επίσης και ως άτονη, όπως π.χ. στο *ιδών ήμάς πάντας*.

³⁹ Θυμίζει κυταλήξεις του Βαρέως, οι οποίες θα συζητηθούν παρακάτω.

παροξύτονο, έχουμε δίσημο ρυθμό, εάν βάλουμε τον τελευταίο τόνο *θέν* (που είναι επίσης ψηλότερα) στην άρση, με την τελευταία συλλαβή να φέρει το 2 χρόνων προωθούν Ξηρόν Κλάσμα. Η περίπτωση εδώ είναι ιδιαίτερα σημαντική, διότι τα τροπάρια έχουν *άτονες* συλλαβές στην θέση του *θέν* και μετακινούν τους γραμματικούς τόνους μια θέση δεξιά, στο τελικό Ξηρόν Κλάσμα. Αυτό επιβεβαιώνει ότι η ρύθμιση που κάναμε είναι η μόνη ορθή: το *θέν* έχει μελωδικό τόνο και τίθεται στην άρση και το Ξηρόν Κλάσμα έχει δυναμικό (εντατικό) τόνο εξαιτίας της διάρκειάς του ('αγωγικό' τόνο) και συνεπώς μπορεί να φέρει μια τονισμένη συλλαβή. Εάν βάλουμε το *θέν* στην θέση, προκύπτει μια κακή αίσθηση τονισμού στα τροπάρια. Λαμβάνοντας υπόψιν και τα παροξύτονα κώλα που βρήκαμε στις προηγούμενες Ωδές, μπορούμε να πούμε πλέον με περισσότερη βεβαιότητα ότι, αν η τελευταία τονισμένη συλλαβή του παροξύτονου κώλου είναι 1 χρόνου, αυτή η τονισμένη συλλαβή τίθεται συνήθως ψηλότερα και στην άρση και ακριβώς αυτό κανονίζει την ρύθμιση και του όλου κώλου (εδώ π.χ. δικαιολογεί την επέκταση του *φώς* σε 2 χρόνους). Αναφερόμενοι μόνο στα λόγια των κώλων, μπορούμε να βρούμε ότι οξύτονα και παροξύτονα κώλα μπορούν να είναι μερικές φορές μετρικώς ισοδύναμα (όπως εδώ).

ε. Έχοντας το τέταρτο κώλον τελειώσει σε μια συλλαβή 2 χρόνων, το πέμπτο αρχίζει με θέση, με συλλαβές 1 χρόνου και σε πλήρη συμφωνία με το τονικό σχήμα των λέξεων (πρωτεύοντες και δευτερεύοντες τόνοι). Ο ρυθμός είναι σαφώς δίσημος. Μια ανομοτονία παρατηρείται στο β' τροπάριο, που δημιουργεί σε συνδυασμό με το μέλος, ένα ισχυρό παρατονισμό, ο οποίος θα πρέπει μάλλον να απαλειφθεί με μια μικρή αλλαγή του μέλους (*Ε* αντί *Γα* στην συλλαβή *κυ(ριώς)*). Αυτό, εάν διατηρηθεί ο νοηματικός διασκελισμός *κυριώς* || *ούσαν*. Δραστηκότερες αλλαγές θα χρειαζόνταν, αν ήθελε κανείς να απαλείψει πιο έντονα τον διασκελισμό, βάζοντας το *ούσαν* σ' αυτό το κώλον (βλ. στους πίνακες μετά το τέλος της παρούσης Ωδής).

στ. Ο ρυθμός είναι σαφώς δίσημος (από άρση). Μια πρόσθεση τόνου στο β' τροπάριο (στο *ούσαν*) δεν δημιουργεί πρόβλημα, καθώς αυτή η τονισμένη συλλαβή είναι ψηλότερα από την επόμενη.

ΣΤ' Ωδή

α. Αρκετές συλλαβές έχουν διάρκεια 2 χρόνων εδώ. Δεν υπάρχει καμιά δυσκολία να διαιρέσουμε ρυθμικά το μέλος του ειρμού ή να προσαρμόσουμε τα λόγια των τροπαρίων. Είναι λογικό να βάλουμε στην θέση το *έμ(βρον)*. Υπάρχει μετατόπιση τόνου σ' αυτό το σημείο στα τροπάρια, αλλά ο μετατοπισμένος τόνος βρίσκεται σε συλλαβές που είναι ψηλότερα από την προηγούμενη. Ένας τρίσημος παρουσιάζεται στο *άπημεσεν* (και αντιστοίχως στα τροπάρια), καθώς και ένας ακόμα τρίσημος σχηματίζεται από τις Δύο Αποστρόφους του Θέματος και το *έν(άλιος)* του επόμενου κώλου. Αυτός ο δεύτερος τρίσημος σχηματίζεται, διότι η συλλαβή (*έν*)*άλιος*, όντας τονισμένη και 2 χρόνων, αρχίζει στην θέση. Αυτοί οι τρίσημοι δεν επηρεάζουν την προσαρμογή. Ανήκουν στην δομή του μέλους και θα εξεταστούν αργότερα ως ειδικές περιπτώσεις (βλ. και παρακάτω, Ωδή Ζ, α').

Κάτι άλλο, που πρέπει να σημειωθεί, και θα συζητηθεί αργότερα, είναι ο ισχυρός τονισμός που φαίνεται να αποκτά μέσω του μέλους η *άτονη* συλλαβή *ΐ(ωνάν)*. Αυτή η συλλαβή έχει δευτερεύοντα τονισμό και πέφτει στην θέση, όμως εδώ βρίσκεται και ψηλότερα από την προηγούμενη συλλαβή, καθώς και από την συλλαβή που φέρει τον πρωτεύοντα τόνο της λέξης. Έτσι, έχει και εντατικό και μελωδικό τονισμό και ακούγεται σαν ένας κανονικός πρωτεύων τόνος. Θα συζητήσουμε αυτό το ζήτημα αργότερα ως ένδειξη μιας ισχυρής αίσθησης του ρυθμού, και της γλώσσας και του

μέλους, από τους Μελωδούς, καθώς και ως ένα από τους παράγοντες που διαφοροποιούν το παλαιό και το σημερινό μέλος.

β. Αυτό το κώλον πρέπει να αρχίζει από την άρση, όπως σημειώσαμε. Βρίσκουμε το Απόδερμα στο τονισμένο *θήρ*. Αυτό θα έχει διάρκεια 3 χρόνων, όπως συμπεράναμε στις προηγούμενες Ωδές. Έτσι, το *οἶον* πέφτει στην άρση, αλλά ο τόνος του ακούγεται καθαρά, διότι βρίσκεται ψηλότερα. Επί πλέον, αυτή η διευθέτηση κάνει το όλον κώλον να ακολουθεί δίσημο ρυθμό και δικαιολογεί την αντικατάσταση αυτής της συλλαβής από τα άτονα *προ* και *και* στα τροπάρια. Υπάρχει μια επί πλέον συλλαβή στο δεύτερο τμήμα του κώλου στο α' τροπάριο και συνεπώς ένας επί πλέον γραμματικός τόνος. Ότι η προσαρμογή πρέπει να γίνει όπως την έχουμε κάνει εδώ, προκύπτει από το γεγονός ότι σ' αυτήν την Θέση η ανάβαση 2 φωνών με την Διπλή εμφανίζεται σπάνια, ή ίσως ποτέ, διαιρεμένη σε δύο συλλαβές, ενώ η δίφωνη κατάβαση εμφανίζεται. Μ' αυτόν τον τρόπο, η συλλαβή (*έωσφόρου*) αποκτά ένα δευτερεύοντα τόνο (εξαιτίας της επέκτασης της προηγούμενης συλλαβής), ενώ, γλωσσικά, δεν έχει, κάτι που με την σειρά του είναι φυσικό, διότι βρίσκεται επίσης δύο θέσεις πριν τον τόνο του γεννά, που εμφανίζεται στην θέση της άτονης και 2 χρόνων συλλαβής (*έδέξα*)το του ειρμού. Αυτό δείχνει επίσης ότι η άτονη συλλαβή (*έδέξα*)το έχει ένα τονισμό στην εκτέλεση.

Υπάρχει μια τονική σύγκρουση στο *θήρ, οἶον*, ο οποίος απαλείφεται εδώ μέσω της επέκτασης της πρώτης τονισμένης συλλαβής σε 3 χρόνους και την τοποθέτηση της δεύτερης στην άρση και ψηλότερα. Αυτό είναι σχεδόν ή ίδια λύση με τις περιπτώσεις που έχουμε συναντήσει, όπου η πρώτη συλλαβή δεν επεκτείνεται.⁴⁰ Μια τονική σύγκρουση παρουσιάζεται επίσης στο β' τροπάριο στο *πιστοῖς δέδοται*. Σ' αυτήν την περίπτωση ο πρώτος τόνος παραθεωρείται εντελώς χάριν του δεύτερου, ο οποίος πέφτει στην θέση. Ότι αυτό είναι μια δυνατή περίπτωση, θα δειχθεί αργότερα στην μελέτη μας, μπορεί ωστόσο και να διορθωθεί π.χ. με *πι(G) στοῖς(a) δέ(EF)*, Δύο ή Απέσω Έξω) *δο*, δηλ. με μια παρόμοια, υπαρκτή, Θέση (βλ. τέτοια παραλλαγή στον προσόμοιο Ειρμό 2ΣΤβ, αν και εκεί δεν τίθεται θέμα παρατονισμού).

γ. Η μουσική γραμμή είναι ταυτόσημη με το *γεννάται δοξάσατε*, έτσι μόνο με το *Λό(γος)* στην άρση ο ρυθμός είναι δίσημος (δεν υπάρχει καμία ανομοτονία εδώ, για να κάνει αυτήν την διευθέτηση υποχρεωτική, αλλά έχουμε δει ότι αυτός είναι ο ρυθμός της Θέσης). Μπορούμε να παρατηρήσουμε κι εδώ ότι το μέλος στο *τη Παρθένω* δέ είναι ουσιαστικά ανάλογο με αυτό του τροπαρίου *Ρεύσαντα* (Α' Ωδή) και επιβεβαιώνει, ακόμα μια φορά, ως υπάρχουσα και αποδεκτή, την ακριβή προσαρμογή μας αυτού του τροπαρίου στο μέλος του ειρμού του. Η ανισοσυλλαβία και η σχετιζόμενη ανομοτονία στο δεύτερο τμήμα του κώλου στο α' τροπάριο είναι ήδη γνωστές και δεν προξενούν κανένα πρόβλημα (για την τελευταία συλλαβή βλ. παρακάτω). Το δεύτερο τμήμα του κώλου στο β' τροπάριο φαίνεται να παρουσιάζει προβλήματα σχετικά με την ακριβή προσαρμογή. Όμως δεν είναι ακριβώς έτσι. Το *Ού(τος)* πέφτει κανονικά στην θέση, σε ένα δευτερεύοντα τόνο του ειρμού. Το *έστιν* μπορεί να ακουστεί 'έστιν'. Το πρόβλημα φαίνεται να είναι στο *Πατήρ και ἄρχων*, όπου το *ἄρχων*, με την ακριβή προσαρμογή, φαίνεται να παρατονίζεται. Όμως αυτή η Θέση, με τονισμένη συλλαβή σ' αυτό το σημείο, μπορεί να βρεθεί καταγραμμένη στα χφφ, όπως π.χ. στον ειρμό *Ἀβραμαῖοι παῖδες* (G, 20r). Είναι μια ιδιαίτερη περίπτωση μελοποίησης για ένα παροξύτονο κώλον και μιας τονισμένης συλλαβής στην άρση.⁴¹

⁴⁰ Το Απόδερμα, όπως έχουμε σημειώσει στην αντίστοιχη παράγραφο, θα μπορούσε και να λείπει. Πάλι η τονική σύγκρουση θα θεραπευόταν με τον δίσημο ρυθμό (το *θήρ* στην θέση, το *οἶ-* στην άρση) και το μεγαλύτερο τονικό ύψος (το *οἶ-* ψηλότερα), όπως βρήκαμε και σε προηγούμενες ωδές.

⁴¹ Βλ. και παρακάτω στα ρυθμ. φαινόμενα 17 και 18.

Το πρόβλημα λύνεται μάλλον στην εκτέλεση. Ο ρυθμός προχωρά κανονικά με την προσδοκία της συνέχειάς του να έχει ήδη δημιουργηθεί και το *και ἄρ-* είναι, επί τη βάσει αυτής, κανονικά θέση-άρση. Όμως μια ιδιαίτερη έμφαση, ένας τονισμός, μπορεί να δοθεί στο *ἄρ-* και έτσι μπορεί να ακουστεί σαν τονισμένο. Το *χων*, υπακούοντας στην κανονική ρυθμική προσδοκία, πέφτει στην θέση.

δ. Το κώλον αρχίζει στην θέση και προχωρά κανονικά με δίσημο ρυθμό σε πλήρη συμφωνία με τους γλωσσικούς τόνους και με την επέκταση μόνο των τελευταίων τριών συλλαβών. Αρκετά ενδιαφέρουσα είναι εδώ η ανισοσυλλαβία στο πρώτο τροπάριο: δεν υπάρχει κάποια συλλαβή που να αντιστοιχεί στην πρώτη συλλαβή αυτού του κώλου του ειρμού. Είναι σαφές ότι η προσαρμογή πρέπει να γίνει όπως την κάνουμε εδώ, ότι το κώλον στο τροπάριο πρέπει να αρχίζει από την άρση, μιας και υπάρχει πλήρης συμφωνία με τον ειρμό σχετικά με το υπόλοιπο κώλον. Η ίδια ακριβώς λύση για την ανομοτονία υπάρχει και στους καταγεγραμμένους προσόμοιους Ειρμούς 2ΣΤδ. Έτσι, για να συνεχιστεί ο ρυθμός από το προηγούμενο σε τούτο το κώλον, η Διπλή του προηγούμενου κώλου (στο *δυνάμειων*) και το αρχικό Ίσον του τετάρτου κώλου πρέπει να ενωθούν (συναιρεθούν), για να σχηματίσουν ένα Ίσον με Απόδερμα (3 χρόνοι). Αυτό με την σειρά του δικαιολογεί την επιλογή του Μελωδού για την ανισοσυλλαβία. Ένας επί πλέον τόνος εμφανίζεται στο β' τροπάριο, που δημιουργεί μια τονική σύγκρουση (*βουλήσ ἄγγελος*). Ο πρώτος τόνος πέφτει στην άρση, αλλά είναι ουσιαστικά ψηλότερα από τον δεύτερο, ο οποίος πέφτει στην θέση, διότι η συλλαβή του κρατά 2 χρόνους. Και οι δύο τόνοι ακούγονται σωστά και αυτή είναι μια άλλη λύση, διαφορετική από τις άλλες που έχουμε συναντήσει, για την απάλειψη μιας τονικής σύγκρουσης.

ε. Ο ρυθμός είναι σαφώς δίσημος. Το *ἔστι* ακούγεται εδώ 'εστί'.

στ. Και εδώ ο ρυθμός είναι σαφώς δίσημος. Αυτό επιτυγχάνεται μέσω της επέκτασης των δύο τονιζομένων συλλαβών σύμφωνα με την 'συνθηματική αρχή' και την μετατροπή των γλωσσικών τρισημών σε τετρασήμους. Η συλλαβή (*κατέ(σχεν)* με την Διπλή δίνει την εντύπωση ενός πιθανού 'κλεισίματος' (τέλους φράσης) και όντως αντιστοιχεί σε λήξη λέξης στο α' τροπάριο. Αυτό δείχνει ότι η ακριβής προσαρμογή στο *Ἰδοὺ ἢ Παρθένος* (Ε' Ωδή, πρώτο κώλον) θα μπορούσε να είναι πλήρως αποδεκτή. Οι δύο τελευταίες συλλαβές (*ἀ)πήμαν(τον)* πριν το τέλος μελοποιούνται εδώ σε 1 χρόνο η καθεμιά αντί των 2 χρόνων η καθεμιά (το 'φυσικό *ritenuto*' που συναντάμε στις τελικές καταλήξεις των άλλων Ωδών).

Z' Ωδή

Ως γενική παρατήρηση, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι η μελοποίηση του ειρμού είναι αξιοσημείωτη όσον αφορά την σχέση των μουσικών κώλων και των κώλων που προκύπτουν από την σημασία των λέξεων. Δεν υπάρχει ακριβής αντιστοιχία μεταξύ τους στον ειρμό (εδώ διαιρέσαμε τον ειρμό σε τμήματα, κώλα, σχεδόν ίδιας έκτασης) και αυτή η αντιστοιχία αλλάζει στα τροπάρια. Έτσι στο *συντραφέντες* δεν υπάρχει κατάληξη (τελειώνει στην άρση), κι έτσι το *-ντες* αντιστοιχεί στο μέσον μιας λέξης (*φωτοφανείας*) στο α' τροπάριο. Ομοίως, στο *καταφρονήσαντες* υπάρχει συμπλήρωση του νοήματος, αλλά μουσική συνέχεια (τελειώνει στην θέση, αλλά σε μη δεσπύζοντα φθόγγο και με ένα μικρό μέλισμα-στολίδι που δίνεται από το Κλάσμα). Το *πυρός* που ακολουθεί αμέσως μετά, και που τελειώνει με τον Θεματισμό, συνδέεται νοηματικά με το *ἀπειλήν οὐκ ἐπτοήθησαν* που ακολουθεί. Έτσι, στα τροπάρια τα λόγια που αντιστοιχούν στα νοηματικώς ασύνδετα *καταφρονήσαντες πυρός* έχουν πλήρες νόημα (είναι δηλ. λέξεις που συνδέονται νοηματικά).

α. Το κώλον θα μπορούσε να αρχίσει με άρση, με την θέση στην τονισμένη συλλαβή *παῖ(δες)*. Επειδή η συλλαβή (*συντρα*)*φέν(τες)* πρέπει να μπει στην θέση (είναι ψηλότερα από την προηγούμενη συλλαβή, αλλά χαμηλότερα από την επόμενη, έτσι πρέπει να της δοθεί εντατικός τόνος), ένας τρίσημος σχηματίζεται. Αυτός μπορεί να είναι στο *-βεία-* ή στο *εύσεβει-*, καθώς το *-βεί-* είναι ψηλότερα και μπορεί να μπει στην άρση, και το *-α* μπορεί να αρχίσει από θέση λόγω της μακράς διάρκειάς του (2 χρόνοι). Ένας τρίσημος σ' αυτήν την θέση δεν είναι ασυνήθης, όπως είδαμε (πρβλ. και στην ΣΤ' Ωδή στο πρώτο κώλον το *ἀπήμεσεν*). Ωστόσο, αυτή η διευθέτηση φαίνεται να αντιτίθεται στον πρώτο-πρώτο τόνο στο γ' τροπάριο, στο *Ῥήμα*. Ο τόνος έχει μεταταθεί μια θέση αριστερά και, με την μέχρι τώρα ρυθμική διευθέτηση, πέφτει στην άρση, ενώ ταυτόχρονα είναι χαμηλότερα (κατά 4 φωνές) από την επόμενη άτονη συλλαβή. Δεν είναι ασύνηθες και στην απαγγελλόμενη και στην αδόμηνη ποίηση (στα τραγούδια) ο τόνος στην πρώτη συλλαβή ενός στίχου να παραθεωρείται εντελώς. Ωστόσο, εάν βάλουμε το *Ῥήμα*, και αντιστοίχως το *Οί* του ειρμού, στην θέση, όλοι οι τόνοι και του ειρμού και των τροπαρίων ακούγονται σωστά. Στον ειρμό και στο α' και β' τροπάριο *όλοι* οι τόνοι εκτός από τον τελευταίο (*φέν*) πέφτουν, με αυτήν την διευθέτηση, στην άρση, είναι όμως σε φθόγγους ψηλότερους απ' αυτούς των γειτονικών τους συλλαβών. Αυτό το ιδιαίτερο, ίσως και περίεργο, γεγονός, ότι οι περισσότεροι τόνοι, ή και όλοι, πέφτουν στην άρση θα το διαπραγματευθούμε στην συζήτηση για τα παροξύτονα κώλα. Στο γ' τροπάριο, μια τονική σύγκρουση φαίνεται να συμβαίνει μεταξύ του ερωτηματικού *τί*, που ο τόνος του μπορεί να είναι ισχυρός, και του *τού(το)*. Με την νέα διευθέτηση, το *τί* πέφτει στην θέση (εντατικός τόνος) και το *τού(το)* στην άρση, αλλά ψηλότερα από το *(τού)το*. Άρα το κώλον πρέπει να ρυθμιστεί με αυτόν τον τρόπο και τότε εμφανίζεται να ακολουθεί συνεχή δίσημο ρυθμό (παρά το γεγονός ότι ένας τρίσημος στις Θέσεις του δεν θα ήταν ασυνήθης). Αυτό το κώλον, ανεξάρτητα από την διευθέτηση, τελειώνει στην άρση (στον φθόγγο *c*) και έτσι δεν έχει κατάληξη (δεν 'κλείνει'), αλλά συνδέεται με το επόμενο κώλον. Μάλιστα, εάν συγκριθεί με την αντιστοιχία λόγου και μέλους στο *της μεγάλης βουλής σου τὸν ἄγγελον* (Ε' Ωδή), αυτή η σύνδεση γίνεται περισσότερο φανερή. Μ' αυτόν τον τρόπο, το νοηματικό τέλος του κώλου (*συντραφέντες*) μπορεί να αντιστοιχεί στο μέσον μιας λέξης στο α' τροπάριο (*ἐκπλαγοῦς φω||τοφανείας*).

β. Η μουσική θέση του πρώτου τμήματος είναι ήδη γνωστή και ο ρυθμός της προφανώς δίσημος. Καμία τονισμένη συλλαβή δεν πέφτει εδώ στην άρση, όμως έχουμε εδώ την ευκαιρία να παρατηρήσουμε ακόμη μια φορά ότι οι *άτονες* συλλαβές *μπορούν* να είναι ψηλότερα από τις γειτονικές τους τονισμένες. Αυτές οι άτονες συλλαβές πέφτουν στην άρση και σ' αυτές μπορούν να αντιστοιχούν τονισμένες στις διάφορες εμφανίσεις της Θέσης ή στα προσόμοια, όπως έχουμε ήδη βρει (π.χ. στο *γεννάται, δοξάσατε*). Η (μάλλον συχνή) εμφάνιση τέτοιων ψηλότερα ευρισκόμενων άτονων συλλαβών είναι ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του ύφους (*style*) των παλαιών ειρμών και στιχηρών, εν αντιθέσει με την Ψαλμωδία (δηλ. την μουσική απαγγελία ψαλμικών στίχων) αφενός και τα σημερινά μέλη αφετέρου, και θα την συζητήσουμε και αργότερα, για την περιγραφή της εξέλιξης αυτού του ύφους και του μετασχηματισμού της έννοιας του *παρατονισμού* στην σημερινή πράξη.⁴²

Στο δεύτερο τμήμα του κώλου, ο ρυθμός του *λόγου* είναι δίσημος, ξεκινώντας από την άρση. Η συλλαβή *-νή-* επεκτείνεται σε 4 χρόνους.⁴³ Η συλλαβή *-σαν-* επεκτείνεται σε 2 χρόνους, κάτι που υποδηλώνει την επιθυμία για τήρηση του

⁴² Βλ. εκτενέστερη ανάπτυξη παρακάτω, στο ρυθμ. φαινόμενο 5.

⁴³ Σε παλαιότερα χφφ θα μπορούσε να είναι 2 χρόνοι, όπως έχουμε ήδη δει κατά την συζήτηση αυτής της Θέσης του Ομαλού.

δισήμου ρυθμού. Και αυτό, διότι, σε συνδυασμό με το επόμενο κώλον, όπου το *(πυ)ρός* είναι σίγουρα στην θέση, άρα το *πυ(ρός)* στην άρση, το *-ντες* πέφτει στην θέση. Μια ανομοτονία σ' αυτό το τμήμα στο α' και στο β' τροπάριο φαίνεται να περιπλέκει τα πράγματα. Στην λέξη *δόξα* και με αυτήν την ρυθμική διευθέτηση, ο τονισμός φαίνεται να αντιστρέφεται, διότι το *δό-* πέφτει στην άρση και δεν είναι ψηλότερα από την προηγούμενη και την επόμενη συλλαβή. Έχουμε συναντήσει τέτοιες περιπτώσεις στα παροξύτονα κώλα (όπως το *Ἀβραμαῖοι παῖδες*, βλ. ΣΤ' Ωδή, κώλον γ). Η περίπτωση εδώ είναι κάπως διαφορετική. Το *δόξα* βρίσκεται ουσιαστικά στην αρχή ενός κώλου (η διαίρεση που κάναμε εμείς είναι μάλλον νοηματική. Μουσικά, το προηγούμενο κώλον τελειώνει στο *προστάγματος* και το επόμενο κώλον είναι το *καταφρονήσαντες πυρός*). Όπως έχουμε αναφέρει, ο πρώτος τόνος μπορεί να μη ληφθεί υπόψιν και στην απαγγελόμενη και στην αδόμηνη ποίηση. Αυτό είναι μια περίπτωση του γενικότερου φαινομένου της παραθεώρησης ή υπόταξης ενός τόνου, που θα συζητηθεί χωριστά αργότερα. Αυτό το φαινόμενο συνδέει την ρυθμική έκφραση της υμνογραφίας με την ρυθμική Βυζαντινή ποίηση (πολιτικός στίχος) και τα δημοτικά τραγούδια. Ο επί πλέον τόνος στο *θει(ον)* στο γ' τροπάριο σίγουρα δεν μας εκπλήττει, διότι αντιστοιχεί μεν σε μια άτονη συλλαβή του ειρμού, αλλά 2 χρόνων. Αξιοσημείωτο είναι ίσως το ότι η αντίστοιχη συλλαβή του ειρμού (*-σαν-*) είναι γλωσσικά άτονη (δεν έχει ούτε δευτερεύοντα τόνο), αλλά έχει αποκτήσει δευτερεύοντα τόνο μέσω της διάρκειας που της δίνει το μέλος. Στο γ' τροπάριο υπάρχει μια τονική σύγκρουση σ' αυτό το σημείο (*γεγονός θείον*), ο οποίος απαλείφεται μέσω της επέκτασης και των δύο συλλαβών ή, μάλλον αντίστροφα, ο Μελωδός μπόρεσε να συνθέσει νέα λόγια με τονική σύγκρουση, ακριβώς επειδή το μέλος του ειρμού του το επέτρεπε (συναντήσαμε και άλλες περιπτώσεις τονικής σύγκρουσης προηγουμένως, όπου τον κύριο ρόλο τον έπαιζαν τα τονικά ύψη των συλλαβών).

γ. Ο ρυθμός είναι προφανώς δίσημος στον ειρμό και, σε πλήρη συμφωνία μ' αυτόν, επίσης και στο α' τροπάριο. Ένα πρόβλημα παρουσιάζεται στην προσαρμογή του β' τροπαρίου, στο *γῆς εἰρήνη*. Το αποτέλεσμα της ακριβούς προσαρμογής είναι μάλλον μη ικανοποιητικό, διότι η τονισμένη συλλαβή *-ρη-* πέφτει στην άρση και είναι χαμηλότερα από την προηγούμενη συλλαβή και στο ίδιο ύψος με την επόμενη. Ωστόσο, τέτοιες περιπτώσεις μπορούν να βρεθούν καταγραμμένες στα χφφ, όπως στον ειρμό του γ' ήχου *Τεμνομένην θάλασσαν* (χφ G 63v) στην φράση *προωδοποιεί τρίβον*. Ίσως να μπορούσε να εκτελεστεί 'αυτομάτως' με μια σχετική μουσική φράση δηλ. είτε την ίδια, αλλά με μίαν ομάδα Βαρείας (*GE* ή *FE*) στο *-ρη-*, είτε ως *a* (*γῆς*)-*G* (*ει*)-*F* (*ρη*, 2 χρόνοι)-*F* (*νη*). Η σύνθεση τέτοιων λέξεων από τον Μελωδό θα μπορούσε να είναι μια περίπτωση συμφυρμού μνήμης όσον αφορά τις θέσεις. Γενικά, αυτή η ανομοτονία ίσως δεν προξενούσε κάποιο σημαντικό πρόβλημα στην πράξη (για μια άλλη, πιο άμεση διόρθωσή της βλ. παρακάτω στο ρυθμ. φαινόμενο 18).

Στο γ' τροπάριο δεν υπάρχει καμία ανομοτονία, όμως πρέπει να διαιρέσουμε το τελικό Ίσον με την Διπλή σε Ίσον και Ίσον πάνω σε Πεταστή (σε Πεταστή, διότι το επόμενο σημάδι είναι κατίον) για να 'βολέψουμε' την επί πλέον συλλαβή (σε άρση) του επομένου κώλου.⁴⁴ Στο πρώτο Ίσον θα μπορούσε επίσης να προστεθεί και Απόδεσμα.

⁴⁴ Δεν θα ταίριαζε εδώ να διαιρέσουμε τις Δύο Αποστροφούς διάλοξες, διότι το κώλον θα τελείωνε στην άρση και δεν θα έκλεινε και η θέση δεν θα ολοκληρωνόταν με λήξη λέξεως. Επίσης, δεν πρέπει να κρατήσουμε την Διπλή και να προσθέσουμε απλά την επιπλέον συλλαβή, διότι θα σχηματιζόταν ένας τρίσημος, ενώ έχουμε δει ότι επιδιώκεται από τον ίδιο τον μελωδό η συνέχεια του δισήμου από το ένα κώλον στο επόμενο.

δ. Ο ρυθμός είναι δίσημος. Μια ανισοσυλλαβία και ο σχετιζόμενος πρόσθετος τόνος στο α' τροπάριο έχουν ήδη συζητηθεί και δεν δημιουργούν κανένα πρόβλημα. Το τρίτο τροπάριο είναι σε πλήρη συμφωνία με τον ειρμό. Στο β' τροπάριο, ο δίσημος ρυθμός και τα τονικά ύψη επιτρέπουν στον Μελωδό να μετατοπίσει τον τόνο (*έστώτες*→*Χριστός*) και να μην αποφύγει μια τονική σύγκρουση στο *Χριστός έλαμψεν*. Το (*Χρι*)*στός* είναι ψηλότερα και στην άρση, το *έ(λαμψεν)* χαμηλότερα αλλά στην θέση και διαρκεί 2 χρόνους, έτσι και οι δύο τόνοι ακούγονται σωστά.⁴⁵

ε. Κανονικός δίσημος μουσικός ρυθμός (που επέτυχε ο ίδιος ο Μελωδός με εφαρμογή της 'συνθηματικής αρχής'). Το άτονο *εὐ(λογητός)* είναι ψηλότερα από το τονισμένο (*Θε*)*ός*, αλλά αυτός ο μελωδικός τόνος 'αντισταθμίζεται' από το γεγονός ότι το (*Θε*)*ός* είναι στην θέση. Ομοίως, το άτονο *-γη-* είναι ψηλότερα, αλλά 'αντισταθμίζεται' από το τονισμένο και 2 χρόνων *-τός* (και από τον δευτερεύοντα τόνο του *-λο-* που βρίσκεται στην θέση).

Η' Ωδή

α. Όλα δείχνουν μίαν αρχή από την θέση. Οι επί πλέον τόνοι και οι μεταθέσεις τους κατά δύο θέσεις στα τροπάρια δείχνουν ότι ο ρυθμός κατανοείται βασικά ως δίσημος και σ' αυτόν πρέπει να αναχθούν (διαιρεθούν) τα πολλαπλάσιά του (βάσει μόνο των πρωτευόντων τόνων έχουμε: ειρμός 6+4+4, α' τροπάριο 4+4+2+4, β' τροπάριο 4+4+4+2, γ' τροπάριο 4+4+4+2).⁴⁶ Υπάρχει μια μετάθεση του τόνου κατά μία θέση στα δεξιά στο β' και γ' τροπάριο, αλλά εδώ οι συλλαβές διαρκούν 2 χρόνους καθεμιά. Κι αυτό επίσης δείχνει ότι ο ρυθμός νοείται ως δίσημος.

β. Το κώλον πρέπει προφανώς να αρχίσει με θέση (λόγω του Ξηρού Κλάσματος του προηγούμενου κώλου). Με το *κά(μινος)* στην άρση ο ρυθμός είναι πάλι δίσημος.⁴⁷ Στο α' και στο β' τροπάριο, πρέπει να προστεθούν δύο συλλαβές 1 χρόνου η καθεμιά και η προσαρμογή πρέπει να γίνει όπως έχει γίνει εδώ. Αυτή η προσθήκη είναι εντελώς φυσική γι' αυτήν την Θέση (ίσως ένας συμφυρμός μνήμης κατά την διάρκεια της σύνθεσης του τροπαρίου), μιας και η Θέση παρουσιάζεται και με αυτές τις μορφές. Ωστόσο, λόγω αυτών των προσθέσεων η προσαρμογή μας μπορεί να θεωρηθεί λανθασμένη. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι οι παραπάνω συλλαβές θα μπορούσαν να ενταχθούν στο επόμενο κώλον (ως ένας 'διασκελισμός', πρβλ. την Ζ' Ωδή). Όμως, το γεγονός ότι το τρίτο κώλον στα τροπάρια έχει τον σωστό αριθμό συλλαβών και συμφωνεί γενικά με τον ειρμό, δείχνει ότι η προσαρμογή μας είναι σωστή και προφανώς η καλύτερη, λόγω επίσης και της στενής σχέσης των Θέσεων, που ο Μελωδός πιθανόν συνειδητά εκμεταλλεύεται (ή λόγω του πιθανού συμφυρμού μνήμης). Τα πράγματα είναι σχεδόν όμοια στο γ' τροπάριο, αλλά εδώ με την προσθήκη μιας συλλαβής 2 χρόνων.⁴⁸ Η ανισοσυλλαβία όσον αφορά το α' και το β'

⁴⁵ Το *Χριστός* μπορεί να χρησιμοποιηθεί και ως άτονο, ιδιαίτερα στα μέλη που ψάλλουμε σήμερα.

⁴⁶ Με άλλα λόγια, μπορεί σε ένα ανώτερο επίπεδο να μπορούμε να μιλήσουμε για 4σημους, 6σημους κλπ., όμως το επίπεδο στο οποίο φτειάζονται τα προσόμοια είναι βασικά αυτό των δισήμων (βλ. τα όσα γράψαμε και στα περί ποιητικού μέτρου). Στο ανώτερο επίπεδο δεν υπάρχει σταθερότητα των ποδών και είναι κι αυτό ένα στοιχείο ποιικιλίας. Στην εκτέλεση θα μπορούσαν οι ευρύτεροι πόδες να γίνουν φανεροί με το να μην τονίζονται όλες οι θέσεις των δισήμων με την ίδια ένταση.

⁴⁷ Αυτή η Θέση είναι μια ελαφρά παραλλαγή της Θέσης που βρίσκεται στο *γεννάται, δοξάσατε*. Οι ΠΙΒ παραστάσεις τους, άρα και οι ρυθμοί τους, θα ήταν ταυτόσημα.

⁴⁸ Θα έλεγε κανείς ότι θα μπορούσαμε να διαιρέσουμε το Δύο σε δύο Ολίγα (στις συλλαβές *-δέξα-*) σ' αυτό το τροπάριο και να αποφύγουμε έτσι την πρόσθεση. Κάτι τέτοιο θα έδινε ίσως ένα αποδεκτό αποτέλεσμα, όμως η Θέση δεν απαντά σχεδόν ποτέ μ' αυτήν την μορφή, αλλά μάλλον πάντα με το Δύο, το οποίο μπορεί να ακολουθείται από Ίσον με Διπλή ή από δύο Ίσα πριν την τελευταία συλλαβή του κώλου. Στα άλλα τροπάρια θα έπρεπε όμως να διαιρέσουμε επί πλέον και το τελικό Ξηρόν Κλάσμα, πράγμα που επίσης δεν συναντάται (βλ. όμως Ειρμοί 2Εδε. Ωστόσο εκεί η

τροπάριο δικαιολογεί και την σχετιζόμενη ανομοτονία τους. Όλες αυτές οι 'ανωμαλίες' δεν προκαλούν, φυσικά, καμία διακοπή στην κανονική ροή του δίστημου ρυθμού.

γ. Υπάρχει, όπως αναφέραμε, πλήρης συμφωνία του ειρμού και των τροπαρίων ως προς τον αριθμό των συλλαβών και τους τόνους. Θα πρέπει πάντως να σημειώσουμε ότι ο ασθενής τόνος της γραμματικής λέξης *οὗς* του ειρμού αντικαθίσταται από ισχυρούς τόνους λεξιλογικών λέξεων στα τροπάρια. Το κώλον φαίνεται να έχει μια τομή στον φθόγγο *a*, την βάση του Α' ήχου, μετά το *εδέξατο*, όμως αυτό βρίσκεται στο μέσον της φράσης *ἐν Σιών δὲ* στο γ' τροπάριο. Έτσι, το όλον νοείται ως ένα ευρύτερο κώλον. Αυτό γίνεται περαιτέρω φανερό από την νοηματική συνέχεια στα τροπάρια μετά την υποτιθέμενη τομή, αλλά και στον ειρμό.⁴⁹ Εάν βάλουμε τις τονισμένες συλλαβές στην θέση, έχουμε δύο τρισήμους (-*δέξατο* και *νέους, ὡς*). Επειδή δεν υπάρχει ανομοτονία εδώ, μπορούμε να κρατήσουμε αυτόν τον ρυθμό. Ωστόσο, βάζοντας τις τονισμένες συλλαβές *φλέ(γει)* και *νέ(ους)* στην άρση, μιας και είναι ψηλότερα, ο ρυθμός είναι συνεχής δίστημος.

δ. Οι Θέσεις που έχουμε εδώ είναι λίγο-πολύ ήδη γνωστές και ο ρυθμός είναι σαφώς δίστημος. Η ανισοσυλλαβία και η σχετιζόμενη ανομοτονία στο α' τροπάριο είναι επίσης γνωστές. Γνωστή είναι και η παράξενη περίπτωση του παροξυτόνου κώλου στο γ' τροπάριο (βλ. και ΣΤ' Ωδή, κώλον γ), όμως εδώ με επί πλέον μελωδικό τονισμό (ακολουθεί κατάβαση) που κάνει τον τόνο της λέξης να ακούγεται καθαρότερα. Μπορούμε επίσης να παρατηρήσουμε ότι εδώ έχουμε κώλα οξύτονα, παροξύτονα και προπαροξύτονα όλα μετρικώς ισοδύναμα, κάτι που με την εξέταση μόνο του ποιητικού κειμένου θα μας έβαζε σε απορία, το πώς ακριβώς όμως αυτό είναι δυνατό, είναι φανερό μέσα από το μέλος.

ε. Με το (*δι*) στην άρση (πρβλ. *Χριστός ἐπὶ γῆς*, Α' Ωδή) ο ρυθμός του όλου κώλου είναι δίστημος (έχουμε επίσης συζητήσει τον ρυθμό του τελικού Θέματος).

στ. Με το *κτί(σις)* και το *πᾶ(σα)* στην άρση (τουλάχιστον η περίπτωση του *πᾶ* στην άρση είναι ήδη γνωστή) όλο το πρώτο τμήμα του κώλου (μέχρι το *Κύριον*) ακολουθεί σαφώς δίστημο ρυθμό. Το δεύτερο τμήμα είναι παροξύτονο και ακολουθεί επίσης δίστημο ρυθμό μέχρι το *αὐτόν*. Στο τέλος του κώλου συναντάμε ένα Κούφισμα. Εάν η αντίστοιχη (τονισμένη) συλλαβή μπει στην άρση, ο δίστημος ρυθμός συνεχίζεται και η τελευταία συλλαβή βρίσκεται στην θέση. Έτσι έχει ένα ρυθμικό κλείσιμο. Έχουμε ήδη συναντήσει παροξύτονα κώλα και συμπεράναμε ότι η ρυθμική λύση, η οποία τηρούσε τον δίστημο ρυθμό και έλυne τα προβλήματα της μετατόπισης του τόνου κατά μία θέση, ήταν να μπει η παραλήγουσα (η τελευταία τονισμένη συλλαβή του κώλου) στην άρση, εάν βεβαίως έχει 1 χρόνο και είναι ψηλότερα. Έτσι, θα λάβουμε κι εδώ ως σωστή αυτήν την ρυθμική διευθέτηση και θα αφήσουμε την πλήρη συζήτηση για το Κούφισμα και τα παροξύτονα κώλα για αργότερα.

Θ' Ωδή

Η μουσική του ειρμού δεν παρουσιάζει ιδιαίτερες δυσκολίες, για να χωριστεί σε πόδες και ο ρυθμός μπορεί εύκολα να δειχθεί ότι είναι δίστημος με κάποιους, εύκολα εξηγήσιμους, τρισήμους (που θα περιγραφούν πλήρως και αργότερα). Αντιθέτως, η προσαρμογή των τροπαρίων παρουσιάζει δυσκολίες που δεν ξεπερνιούνται εύκολα, τουλάχιστον στα τέσσερα πρώτα κώλα. Προσπαθήσαμε εδώ να κάνουμε την

διαίρεση γίνεται με δύο άτονες συλλαβές. Εδώ δεν θα δικαιολογούνταν εύκολα οι πρόσθετοι τόνοι των *τή* και *ών* στα α' και β' τροπάρια. Περί της διαίρεσης στο Ειρμό 2Εδε βλ. στο Ξηρόν Κλάσμα, σημ. 161).

⁴⁹ Υπάρχει ένα λεπτό παιχνίδι μεταξύ των νοηματικών και των μουσικών κώλων, ανάλογο με αυτό που περιγράψαμε στην Ζ' Ωδή.

καλύτερη δυνατή προσαρμογή. Εάν μπορούμε να υποθέσουμε ότι αυτή είναι όντως εκείνη που θα έκανε και ο Μελωδός, μπορούμε να προχωρήσουμε στις επόμενες παρατηρήσεις.

Η ιδιαιτερότητα έγκειται εδώ στο ότι ο Μελωδός ξεπερνάει (διασκελίζει) τα όρια των κώλων (όπως αυτά ορίζονται από τις τελείες στο Ειρμολόγιο) κατά την σύνθεση των τροπαρίων. Αυτό συμβαίνει είτε ως νοηματικός διασκελισμός ή ακόμα και ως συνέχιση μιας λέξης από το τέλος ενός κώλου στην αρχή του επομένου. Έτσι, η εύρεση της στιχικής και μετρικής δομής από την μελέτη των κειμένων και μόνο είναι ουσιαστικώς αδύνατη.

Ας μην αναφέρουμε πάλι τις απλές ανομοτονίες που μπορούμε να βρούμε εδώ, αλλά έχουμε ήδη συναντήσει σε άλλες Ωδές και τις οποίες μπορούμε εύκολα να χειριστούμε και να δικαιολογήσουμε μέσω του δισημίου ρυθμού. Ας αναφέρουμε μόνο ότι, ακόμα κι αν οι προσαρμογές που δίνονται εδώ μπορούν να είναι όντως υπαρκτές μορφές, δεν μπορεί να αποκλειστεί ότι μπορούσαν να αντικατασταθούν στην πράξη με άλλες παρόμοιες Θέσεις. Αυτές οι θέσεις μπορούν να κάνουν τους τόνους σαφέστερα ακουστούς (βλ. στους πίνακες μετά το τέλος της παρούσης Ωδής). Σ' αυτές τις εναλλακτικές προσαρμογές χρησιμοποιήσαμε τεχνικές που ήδη έχουμε συναντήσει (π.χ. τις σχετικές με το Απόδερμα).

Μπορούμε, πιστεύουμε, να χειριστούμε την ανισοσυλλαβία που υπάρχει στο πρώτο κώλον με τον τρόπο που κάναμε εδώ. Έχουμε ήδη βρει μια τέτοια ακριβώς ισοδυναμία ανισοσυλλάβων κώλων, με την ίδια Θέση, στο πρώτο και στο δεύτερο κώλον της Η' Ωδής.

9.3. Οι προσαρμογές στα καταγεγραμμένα προσόμοια. Ρυθμικά και μετρικά φαινόμενα.

Δώσαμε μια λεπτομερή περιγραφή του Κανόνα των Χριστουγέννων, για να έχουμε μια πρώτη ιδέα για των ρυθμό των μελών. Αυτό φαίνεται απαραίτητο, διότι δεν μπορούμε να εξηγήσουμε και να περιγράψουμε τα μετρικά και ρυθμικά φαινόμενα χωρίς κάποια καθοδηγητική αρχή, δηλ. χωρίς μια θεωρία για την ρυθμική μορφή των μελών, χωρίς την παραδοχή και γνώση ενός βασικού μετρικού σχήματος.⁵⁰ Έχουμε ήδη συμπεράνει ότι η όλη κατασκευή του Κανόνα, τό μέλος του και τα λόγια του, υποδεικνύει ότι ο βασικός και σχεδόν αποκλειστικά κυρίαρχος ρυθμός, σε ένα πρώτο ρυθμικό επίπεδο πάνω από το στοιχειώδες επίπεδο του παλμού, είναι αυτός των δισημών ποδών. Οι διάφορες αποκλίσεις από την ισοσυλλαβία και ομοτονία που παρατηρούνται στα τροπάρια, αλλά και η ακριβής μουσική μορφή, οι διάρκειες και τα τονικά ύψη, δεν μπορούν να εξηγηθούν παρά μόνο με την ύπαρξη των δισημών ρυθμικών ποδών. Αυτός ο ρυθμός, αν και τον υποψιαστήκαμε ήδη πριν εισέλθουμε στην εξέταση αυτού του Κανόνα, αποκαλύφθηκε σιγά-σιγά κατά την διάρκεια της εξέτασης και συνεχώς επιβεβαιωνόταν, καθώς προχωρούσαμε από την μια Ωδή στην άλλη. Συνεπώς, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι αυτός εκπροσωπεί την ρυθμική μορφή των μελών. Αυτή είναι μια πρώτη μορφή της θεωρίας μας, η οποία προέκυψε από ένα ίσως περιορισμένο αριθμό στοιχείων, δηλ. κατά βάσιν την δική μας προσπάθεια προσαρμογής των τροπαρίων στο μέλος των ειρμών αυτού του Κανόνα, μian ίσως

⁵⁰ Πρβλ. van Raalte 1986:10-14, 26 για την ανάγκη παραδοχής του μετρικού σχήματος για την περιγραφή του μέτρου και των διαφόρων μορφών που μπορεί να πάρει ένας αρχαιοελληνικός στίχος. Χωρίς την κατ' αρχήν παραδοχή αυτή, δεν είναι δυνατόν να γίνει μια συστηματική περιγραφή των μετρικών φαινομένων. Βλ. και όσα είπαμε στο κεφ. 3 για την ανάγκη αποδοχής του μετρικού σχήματος για την ενοποιημένη και οικονομική περιγραφή των μετρικών φαινομένων στην ΝΕ ποίηση.

‘πειραματικού’ τύπου προσπάθεια, που θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι οδήγησε σε υποκειμενικά ή και αυθαίρετα συμπεράσματα, μια πρώτη όμως μορφή της θεωρίας, η οποία μπορεί να ελεγχθεί και να επιβεβαιωθεί τελικά μέσω αντικειμενικών στοιχείων. Τέτοια είναι ασφαλώς τα ήδη καταγεγραμμένα προσόμοια, με προσαρμογές καταγεγραμμένες από τους παλαιούς γραφείς και ψάλτες. Αυτά μπορούν να ελέγξουν την θεωρία μας και να δώσουν την τελική απάντηση. Η παρουσίαση των στοιχείων απ’ αυτά θα μας δώσει επίσης την ευκαιρία για μια πιο λεπτομερή περιγραφή των διαφόρων μετρικών και ρυθμικών φαινομένων που εμφανίζονται στα μέλη και θα μας δώσει τελικά την απαραίτητη βάση και το υλικό για την περιγραφή της μετρικής μορφής των κειμένων των μελών.

Στις επόμενες παραγράφους θα παρουσιάσουμε παραδείγματα από το υλικό που έχουμε συλλέξει από τα ίδια τα χφφ, που επεκτείνουν και επιβεβαιώνουν τα συμπεράσματα της προηγούμενης συζήτησης του Κανόνα. Διάφορα μετρικά και ρυθμικά φαινόμενα θα παρουσιαστούν, όπως μετατοπίσεις του τόνου, παρατονισμοί, παραθεώρηση τόνων κλπ. Αυτά τα φαινόμενα, ή πολλά απ’ αυτά, δεν μπορούν ούτε καν να παρατηρηθούν χωρίς την καθοδηγητική αρχή των δισήμων ποδών που προτάθηκε από την προηγούμενη συζήτηση. Ο εντοπισμός της ύπαρξής τους πρέπει να θεωρηθεί και ως επιβεβαίωση των δισήμων ποδών.

9.3.1. Ρυθμικό φαινόμενο I: Αντιστοιχία πρωτευόντων και δευτερευόντων τόνων

Αυτό το φαινόμενο, που είναι πολύ βασικό και μάλλον τετριμμένο για την έμμετρη ποίηση και δείχνει ότι το βασικό ρυθμικό επίπεδο είναι αυτό των δισήμων ποδών, παρουσιάζεται πολύ συχνά, τόσο στα προσόμοια, όσο και στις εμφανίσεις μιας Θέσης με διάφορες θέσεις τόνων. Μπορεί να παρουσιάσει δύο μορφές: α) εμφάνιση μεγαλύτερου ή μικρότερου αριθμού τόνων στο προσόμοιο σε σχέση με τον ειρμό (οι τόνοι που προστίθενται ή αφαιρούνται πρέπει να έχουν απόσταση δύο θέσεων απ’ αυτούς του ειρμού) ή β) μια μετατόπιση του τόνου κατά δύο θέσεις προς τα δεξιά ή τα αριστερά. Λόγω της μεγάλης συχνότητας του φαινομένου, δεν χρειάζεται να δώσουμε παρά μόνο μερικά παραδείγματα γι’ αυτό.

Ειρμοί: 1Δβ, 1Εδ, 1Θα, 1Θγ, 2Γε, 2Δα, 2Δβ, 2Δγ, 2Ζγ, 2Ηγ

Προσόμοια 3Α, 8Α, 8C, 8D, 8F, 12B, 13Α, 15I, 16B, 16G, 17Α,Β,С, D, E, 17F (αναστροφή τονικού προφίλ λόγω παροξυτόνου, επιπλέον τόνος και αντιστοιχία πρωτεύοντος και δευτερεύοντος τόνου, και οι δύο όμως εδώ στην άρση)

Αντιστοιχίες επίσης μπορούν να βρεθούν και μεταξύ ατόνων συλλαβών και τόνων γραμματικών λέξεων (λέξεων δηλ. που σε άλλες περιπτώσεις μπορούν να ληφθούν και ως άτονες ή με δευτερεύοντα τόνο σε συλλαβή διαφορετική από αυτήν του λεξικού τους τόνου) ή μεταξύ τόνων γραμματικών λέξεων και πρωτευόντων τόνων λεξιλογικών λέξεων, όπως π.χ. στα: Ειρμοί 1Α (γάρ), 1Δβ, 1Δε, 1Θβ, 2Εγ, 2Ηγ, 2Ηδ, 2Θα, Προσόμοια: 1Ε, 1G, 1GH, 2D, 3D, 5G, 7D, 7F, 8D, 8E, 8F, 9F, 10Α, 10C, 11C, 13Α, 17B, 17D, 18Α, 20B, 20H, 25Α, 25C, 25J, 28B.

Μια παρατήρηση πρέπει να προστεθεί εδώ. Κατά την απόδοση πρωτευόντων και δευτερευόντων τόνων στις συλλαβές πρέπει να λαμβάνουμε υπόψιν και μια πιθανή αλλαγή της (φωνολογικής) ακολουθίας των πρωτευόντων και δευτερευόντων τόνων μέσω μια χρονικής επέκτασης μιας συλλαβής, δηλ. δεν πρέπει να λάβουμε υπόψιν μόνο την γλωσσολογική έννοια του δευτερεύοντος τόνου.⁵¹ Π.χ. στο Προσόμοιο 2B η λέξη *πνευματικούς* έχει την πρώτη της συλλαβή μακρά στο μέλος και συνεπώς έχει ένα τόνο (δευτερεύοντα) σ’ αυτήν την συλλαβή (ή, ακριβέστερα, η συλλαβή καταλαμβάνει τις θέσεις μιας τονισμένης και μιας άτονης συλλαβής), που αντιστοιχεί

⁵¹ Βλ. τα συνθήματα και όσα γράψαμε για τους τόνους σ’ αυτά.

ακριβώς στον πρωτεύοντα τόνο του *κόσμου* του αυτομέλου. Με άλλα λόγια, πρέπει να λάβουμε υπόψιν τις διάρκειες που επιβάλλονται στις συλλαβές από την μουσική και κατόπιν να αποδώσουμε πρωτεύοντες και δευτερεύοντες τόνους στις συλλαβές. Μια μακρά συλλαβή θα πρέπει να ληφθεί ως μετρικώς και μουσικώς τονισμένη, για να μπορεί να γίνει αυτή η απόδοση. Στο προαναφερθέν παράδειγμα, η αντιστοιχία εδώ, που προκύπτει από την μουσική αντιστοιχία, υπαγορεύει ότι το *πνευ-* είναι στην θέση, μουσικώς και μετρικώς τονισμένο. Μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι η συλλαβή *-μα-* έχει δευτερεύοντα τόνο, είτε το *πνευ-* έχει 1 χρόνο είτε έχει 2 χρόνους. Έτσι, το γλωσσικό προφίλ της λέξης αλλάζει ελαφρά αλλά όχι τελείως μέσω της επέκτασης της πρώτης συλλαβής.⁵²

Προσόμοια 13B,C, 15C.

Μια όμοια περίπτωση συναντάται και στους Ειρμούς 1Αβ (*Πάσχα...*) με μια κλιτική ομάδα αυτή την φορά (*έν έρυθρά...*).

Τόνοι προστίθενται και λόγω ανισοσυλλαβίας (μίας συλλαβής παραπάνω), όταν μια προπαροξύτονη λέξη (ή γενικότερα οι τελευταίες λέξεις ενός προπαροξύτονου κώλου) μελοποιείται με 2 χρόνους στις δύο προτελευταίες συλλαβές. Αυτή που διαιρείται είναι η προτελευταία συλλαβή (βλ. παραπάνω την σημ. 52). Αυτό γίνεται, διότι αλλιώς θα παραβιαζόταν ο νόμος της τρισυλλαβίας (τονισμός μόνο μέχρι την προπαραλήγουσα).

Ειρμοί 1Αε, 1Εε, 1ΣΤγ, 2Αα, 2Γγ, 2Ζγ, 2Ηδ

Προσόμοια 15C, 15G

Οι αντιστοιχία δευτερευόντων και πρωτευόντων τόνων, ιδίως η πρόσθεση κυρίων τόνων στα προσόμοια στην θέση δευτερευόντων των αυτομέλων, καθώς και η όλη μουσική μεταχείριση των δευτερευόντων τόνων, δείχνει ότι οι τονικές υστερήσεις (πολλές γραμματικώς άτονες συλλαβές στη σειρά) δεν ενοχλούν, αλλά εκλαμβάνονται ως κείμενο με κανονικό ρυθμό, όπως τα άλλα τμήματα του κειμένου που φέρουν πιο πυκνούς πρωτεύοντες τόνους. Επίσης, ότι δεν ψάλλονταν σειρές πολλών άτονων συλλαβών γρηγορότερα, σαν να ήταν το μέλος απαγγελία (βλ. και παρακάτω, ρυθμ. φαινόμενα 3, 6 και 23, αλλά και το ρυθμ. φαινόμε. 5).

9.3. 2. Ρυθμικό φαινόμενο 2: Υπόταξη (παράβλεψη, παραθεώρηση) τόνου

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 352-355]

Όπως έχουμε αναφέρει, στο πλαίσιο ενός σταθερού δισήμου ρυθμού στο ποιητικό κείμενο, μια τονισμένη συλλαβή μπορεί να βρεθεί σε μια ασθενή μετρική θέση (δηλ. σε άρση). Αυτό είναι πολύ συνηθισμένο στην έμμετρη ποίηση, ειδικά στην αρχή ενός

⁵² Η λέξη *πνευματικός* έχει τρεις άτονες πριν τον κύριο τόνο. Όπως έχουμε αναφέρει, υπάρχουν δύο δυνατότητες για δευτερεύοντες τόνους: στην πρώτη συλλαβή (με ένα τρίσημο στην αρχή) ή στην δεύτερη συλλαβή. Στην μελοποίηση των ειρμών και στιχηρών προτιμάται πάντα να υπάρχει ο δευτερεύον τόνος στην δεύτερη συλλαβή. Αυτό επιτυγχάνεται είτε με το να έχει η πρώτη συλλαβή 1 χρόνο και να είναι στην άρση, είτε με την επέκταση της πρώτης άτονης σε 2 χρόνους, κατ' αναλογίαν με τα συνθήματα. Μελοποιήσεις του τύπου *|πνεύμα|τι—|κός*, με δύο χρόνους στην άτονη συλλαβή πριν τον κύριο τόνο και υπόταξη του δευτερευόντος τόνου της δεύτερης συλλαβής, είναι μάλλον ανύπαρκτες (σε πολύ μεταγενέστερες μελοποιήσεις, 18ου αι, π.χ. στο ανάλογο στιχηρικό *|τών αί|ώνων| ά—|μήν* του πλ. Β', μπορούν να βρεθούν τέτοιες περιπτώσεις, που το κοινό αίσθημα των ψαλτών πολλές φορές τις διορθώνει, π.χ. *|τών αί|ώ—|ων ά|μήν*). Αυτό δείχνει ότι και η υμνογραφία και η μουσική της, όπως και η δημοτική και το μεγαλύτερο μέρος της προσωπικής ΝΕ ποίησης, προτιμά τους δισήμους πόδες, όπως αυτοί διατυπώνονται από την φωνολογική θεωρία που παρουσιάσαμε. Η παρατήρηση αυτή δείχνει επίσης και το τι θα διαψεθεί σε μια περίπτωση ανισοσυλλαβίας, όπως αυτές που συναντήσαμε στον Κανόνα, όπως επίσης, όπως θα δούμε, ποιά άτονη συλλαβή θα πρέπει πιθανόν να επεκταθεί για να διατηρηθεί ο δισήμους ρυθμός σε ένα παροξύτονο κώλον. Σε όλες, λίγο-πολύ, τις περιπτώσεις πρέπει να διατηρηθεί η αίσθηση του δευτερευόντος τόνου της δεύτερης συλλαβής πριν τον κύριο τόνο.

κόλου. Συνήθη παραδείγματα είναι, όπως έχουμε πεί, τέτοιες περιπτώσεις στην αρχή των ημιστιχίων των πολιτικών στίχων και στην αρχή των Αγγλικών ιαμβικών πενταμέτρων. Όταν μελοποιούνται αυτές οι συλλαβές μπορούν να βρεθούν στην άρση. Ο τόνος τους μπορεί να ακουστεί σωστά, εάν ο αντίστοιχος φθόγγος είναι ψηλότερος από τον φθόγγο τουλάχιστον μιας από τις γειτονικές συλλαβές. Ωστόσο, μερικές φορές τοποθετούνται στην άρση και σε χαμηλότερο φθόγγο. Έτσι ο τόνος τους παραθεωρείται εντελώς, μουσικώς και μετρικώς, και 'υποτάσσεται' στο μετρικό σχήμα. Αυτό δεν είναι ένα φαινόμενο άγνωστο στην μουσική. Μπορούμε να το συναντήσουμε συχνότατα στα δημοτικά τραγούδια (ή σε οποιαδήποτε τραγούδια).

Υπάρχουν πολλά τέτοια παραδείγματα στα στιχηρά και τους ειρμούς (βλ. τα εδώ παραδείγματα). Αυτό το φαινόμενο φέρνει την αντίληψη περί ρυθμού σ' αυτά τα μέλη πολύ κοντά σ' αυτήν των δημοτικών τραγουδιών. Δείχνει επίσης ότι ο ρυθμός και η συνέχειά του (συνεχής επανάληψή του) μπορεί να είναι μερικές φορές περισσότερο σημαντική από τον ορθό τονισμό μιας λέξης. Αν και η Ελληνική γλώσσα έχει 'ελάχιστα ζεύγη' λέξεων⁵³ που διαφέρουν μόνο στην θέση του τόνου, αυτό δεν είναι κάτι τόσο συχνό, όσο συνήθως θεωρείται. Έτσι, ακόμα κι αν μια λέξη ακούγεται με λανθασμένο τονισμό, η σημασία της παραμένει σαφής, διότι δεν υπάρχει πάντα μια άλλη λέξη που να αντιστοιχεί σ' αυτόν τον τονισμό και να έχει μια άλλη σημασία. Π.χ. το *Χαίρε* μπορεί να ακουστεί μερικές φορές ως *Χαιρέ* μέσα στα μέλη (βλ. π.χ. Προσόμοιο 22), όμως αυτό δεν δημιουργεί πρόβλημα, διότι το *Χαιρέ* δεν είναι μια λέξη με την δική της σημασία. Με άλλα λόγια, αυτές οι περιπτώσεις μπορούν να θεωρηθούν ως 'παρατονισμοί', όμως δεν δίνουν τόσο πολύ αυτήν την εντύπωση: είναι 'αποδεκτοί παρατονισμοί'.⁵⁴ Ο τόνος που υποτάσσεται μπορεί να είναι και τόνος μιας δισύλλαβης ή τρισύλλαβης γραμματικής λέξης, που σε άλλες περιπτώσεις μπορεί να πέφτει στην θέση και να ακούγεται κανονικά.

Η υπόταξη μπορεί να συνυπάρχει και με μια τονική σύγκρουση, όπου δεν γίνεται προσπάθεια να ακουστούν και οι δύο τόνοι, αλλά ο ένας υποτάσσεται (πρδ. 18-22, 25-26. Στο πρδ. 23 η τονική σύγκρουση θεραπεύεται με την επέκταση της πρώτης τονιζόμενης συλλαβής, η δεύτερη τονιζόμενη όμως υποτάσσεται).

Οι υποτασσόμενοι τόνοι αντιστοιχούν σε άτονες συλλαβές σε άλλες εμφανίσεις μιας συγκεκριμένης Θέσης. Βλ. πρδ. 17, 22, 29 και στα Προσόμοια.

Ειρμοί: 1Γα (συλλαβή στο ίδιο ύψος με τις γειτονικές της. Βλ. ρυθμ. φαινόμενο 18), 1Δγ (μετατόπιση τόνου κατά μία θέση στο -νέ-. Είναι στην άρση, χαμηλότερα από την επόμενη συλλαβή, όμως ψηλότερα από την προηγούμενη, μπορεί να θεωρηθεί έτσι ότι ο τόνος της ακούγεται), 1Δδ (όμοιο με το προηγούμενο, για την συλλαβή *σὴν*).

Προσόμοια: 3Ε, 3Γ, 5Ι (τονική σύγκρουση), 6Α (τονική σύγκρουση. Η πρώτη συλλαβή είναι όμως ψηλότερα από την προηγούμενή της και ο τόνος της ακούγεται), 7Ι (γραμματική λέξη), 8Β, 10Ε (συλλαβή στο ίδιο ύψος με τις γειτονικές της. Βλ. ρυθμ. φαινόμενο 18), 10F (συλλαβή στο ίδιο ύψος με τις γειτονικές της. Βλ. ρυθμ. φαινόμενο 18), 14Ε (γραμματική λέξη), 16D (μέλισμα Κλάσματος, υπό μία έννοια υπόταξη. Βλ. ρυθμ. φαινόμενο 19), 17Α (τονική σύγκρουση. Η δεύτερη συλλαβή είναι όμως ψηλότερα από την επόμενη της και ο τόνος της ακούγεται), 18Ε (τονική σύγκρουση. Η υποτασσόμενη συλλαβή *-θείν* μπορεί να θεωρηθεί ότι είναι ψηλότερα από την προηγούμενή και έτσι ότι ο τόνος της ακούγεται), 22Α, CD (βλ. και 15, όπου πάντα *χαίρε*), 23D (*βλεπό-οντες*. Βλ. ρυθμ. φαινόμενο 26), 24Β (τονική σύγκρουση. Η υποτασσόμενη συλλαβή *-ής* είναι ψηλότερα από την προηγούμενή και μπορεί να θεωρηθεί έτσι ότι ο τόνος της ακούγεται), 24C (παρόμοιο με το 24Β. Η συλλαβή *-ρά*

⁵³ Το 'ελάχιστο ζεύγος' είναι όρος της Φωνολογίας και δηλώνει ένα ζεύγος λέξεων (που καθεμιά έχει την δική της σημασία) με την ελάχιστη διαφορά, δηλ. π.χ. ένα μόνο φώνημα, όπως *τόπος-τόνος*, ή την θέση του τόνου, όπως *νόμος-νομός*.

⁵⁴ Η υπόταξη δεν είναι άγνωστη και στα σημερινά μέλη, όπως π.χ. *Κυρίε δόξα σοι*, ή σε Χερουβικά *ὕμνον προσάδοντες* κ.ά.

υποτάσσεται με το γραμμένο μέλος του προσομοίου. Θα ήταν όπως στο 24B, αν ακολουθούσαν το μέλος του αυτομέλου), 27A-B (το αυτόμελο *Σταυροφανώς* ελλείπει. Προσαρμογή δική μας. Η συλλαβή *χεί-* στο αυτόμελο στο ίδιο ύψος με τις γειτονικές της. Βλ. ρυθμ. φαινόμενο 18), 27C (όμοιο με το προηγούμενο, για την συλλαβή *λό-* του α' προσομοίου και το *σύ* του αυτομέλου), 27F (τονική σύγκρουση).

9.3.3. Ρυθμικό φαινόμενο 3: Δευτερεύοντες τόνοι με μελωδικό τονισμό (ή με Αργία)

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 356-357]

Οι δευτερεύοντες τόνοι, όπως ορίστηκαν γλωσσολογικώς και όπως καθορίζονται αφού τα λόγια έχουν μελοποιηθεί (βλ. παραπάνω), δεν είναι μόνο ρυθμικά προεξέχοντες, αντιστοιχώντας σε θέσεις ποδών, αλλά μπορούν επίσης να γίνουν και μελωδικά προεξέχοντες, με το να τίθενται σε κορυφές της μελωδικής γραμμής. Δηλ. μπορούν να έχουν την μεταχείριση των πρωτεύοντων τόνων και από μια μελωδική, όχι μόνο ρυθμική, σκοπιά. Έτσι αυτές οι συλλαβές με δευτερεύοντα τόνο τίθενται και στην θέση και σε μια τοπική κορυφή της μελωδίας. Μπορούν δε να αντιστοιχούν σε πρωτεύοντες τόνους στα προσόμοια. Αυτά μπορούν να γίνουν με αυτές τις συλλαβές να έχουν 1 χρόνο ή και να επεκτείνονται στους 2 χρόνους. Μια τέτοια μεταχείριση των δευτερευόντων τόνων ίσως μάλιστα να ήταν και ιδιαίτερος αγαπητή, διότι παρουσιάζονται ερυθρές παραλλαγές με δύο Ίσα να αντικαθίστανται από Πεταστή και Απόστροφο⁵⁵ (βλ. πρδ. 5-8).

Αυτό το φαινόμενο δεν μπορεί να θεωρηθεί παρά σαν μια ισχυρή ένδειξη για το ότι οι Μελωδοί είχαν μια ισχυρή και έντονη αίσθηση ρυθμού του λόγου. Δεν αντιλαμβάνονταν τον λόγο στα ποιήματά τους ως 'πεζό', όπως θα λέγαμε σήμερα, αλλά ως εντόνως ρυθμικό. Αυτή η μεταχείριση των δευτερευόντων τόνων δείχνει ότι το μέλος των ειρμών και των στιχηρών όχι μόνο δεν ήταν 'ενός ελεύθερου ρητορικού στύλ' (free oratorical style), αλλά ήταν αυστηρά ρυθμικό.

Ειρμίοι 1Aβ (συλλαβή *έν*, 2 χρόνοι), 1Θα, 1Θγ (το άρθρο *τόν*)

Προσόμοια 2B (*πνε-ευματικούς*), 2D, 3A,B, 3D, 3E (και υπόταξη τόνου στο *ήνεκα*), 3G (και υπόταξη του *δί-*), 5F, 5G, 7B, 8A, 8D, 8F (στο *της αναστάσεως*), 12B-C, 13B, 13C, 15C, 15E, 15G, 16D, 17B,C (3 πρδ), 17C,D,E, 18B, 19B, 21H, 23D, 24F (συλλ. *-την*), 27E, 28C (αλλαγή μέλους για να αποφευχθεί η προβολή του *φω*, δηλ. |*φω*—|*ταγω*|*γει*, που θα προέκυπτε με την ακριβή προσαρμογή).

Φυσικά, πολλές τέτοιες περιπτώσεις μπορούν να βρεθούν και σε άλλα από τα παραδείγματα που παραθέτουμε για τα σημάδια.

9.3.4. Ρυθμικό φαινόμενο 4: Παρατονισμοί

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 358]

Υπάρχουν σπάνιες περιπτώσεις, όπου μια τονισμένη συλλαβή είναι ψηλότερα από την προηγούμενή της άτονη, αλλά χαμηλότερα από την επόμενη άτονη. Ο ρυθμός διατηρείται δίσημος, μόνον αν αυτές οι τονισμένες συλλαβές μπουν στην άρση. Όμως τότε δεν έχουν ούτε εντατικό ούτε μελωδικό τόνο (εκτός μόνο του ότι είναι ψηλότερα από την προηγούμενη συλλαβή). Έτσι, δίνουν την αίσθηση ενός πραγματικού και μη αποδεκτού παρατονισμού, ο οποίος μπορεί ίσως να θεραπευθεί μερικώς μόνο μέσω μιας ειδικής εκτέλεσης (ενός *sforzando* στην τονισμένη συλλαβή, ισοδύναμου λίγο-πολύ με το να θεωρήσουμε τρίσημο με την τονισμένη στην θέση. Ωστόσο κι αυτό δεν διορθώνει πολύ την αίσθηση του τονισμού). Πάντως αυτές οι περιπτώσεις είναι πολύ σπάνιες, μπορούν δε να βρεθούν και διορθωμένες σε κάποιο άλλο γφ. Έτσι π.χ. στο

⁵⁵ Και αυτό το φαινόμενο διαφοροποιεί ως ένα βαθμό το παλαιότερο από το σημερινό μέλος. Βλ. και αμέσως μετά, στο ρυθμ. φαινόμενο 5.

πρδ. 2 το Η (και το Ο) διορθώνει στο *τὸν ἕμνον προσοίσωμεν* κάπως τον παρατονισμό του G, βάζοντας Ολίγον-Κεντήματα αντί Ολίγου πριν την Πεταστή, φέρνοντας δηλ. λίγο-πολύ την τονισμένη συλλαβή στο ίδιο ύψος με την επόμενη άτονη. Επίσης στο πρδ. 1, στο *ἐκ τάφου ὀμβρήσαντος*, τα Η και G έχουν την παράτονη μορφή, το ΠΒ χφ Ο όμως έχει μια μορφή που πρέπει να μεταγραφεί ως: *ἐκ(hc, 1 χρ) τά(d) φου (d)* που διορθώνει τον παρατονισμό. Ένα εντελώς παρόμοιο μέλος εννοεί και το ΠΒ χφ L. Στο πρδ. 3 επίσης, το G έχει μια παράτονη μορφή, ενώ το Η μια μορφή με σωστό τονισμό.⁵⁶

Ειρμοί 1Γγ, 1Δγ, 1Δδ, 1Εγ, 2Αστ. Βλ. και παραπάνω, ρυθμ. φαινόμενο 2.

9.3.5. Ρυθμικό φαινόμενο 5: Άτονες συλλαβές σε ψηλότερο φθόγγο

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 359-361]

Στην Α' Ωδή του Κανόνα των Χριστουγέννων παρατηρήσαμε ότι οι περισσότερες τονισμένες συλλαβές βρίσκονταν ψηλότερα από τις γειτονικές τους ή είχαν διάρκεια 2 χρόνων. Όμως σε άλλες Ωδές, καθώς και κατά την προσαρμογή των τροπαρίων στο μέλος των ειρμών, είδαμε ότι άτονες συλλαβές 1 χρόνου μπορούν να είναι ψηλότερα από μια γειτονική τονισμένη. Το ποσοστό τέτοιων άτονων συλλαβών είναι σχετικά υψηλό και συνιστά ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό των ειρμών και των στιχηρών της υπό εξέτασιν περιόδου, που τα διαφοροποιεί σε ένα σημαντικό βαθμό από τα σημερινά αντίστοιχά τους. Το γεγονός της ύπαρξης τέτοιων άτονων συλλαβών, οι οποίες φαίνονται να παραβιάζουν το χαρακτηριστικό του ύψους του δυναμικού τόνου και μπορούν έτσι να θεωρηθούν ως 'παρατονισμοί',⁵⁷ είναι σημαντικό από πολλές απόψεις.

Πρώτον, αυτό το γεγονός διαφοροποιεί το μέλος των ειρμών και των στιχηρών από το μέλος της Ψαλμωδίας (δηλ. το παλαιό μέλος της απαγγελίας των ψαλμικών στίχων, όπως παραδίδεται στα χφφ). Στην Ψαλμωδία, ένα είδος μελωδικής απαγγελίας, οι τονισμένες συλλαβές είναι στο ίδιο ύψος ή, κυρίως, ψηλότερα από τις άτονες, εκτός πιθανόν από το τελευταίο τμήμα του στίχου, όπου το μέλος είναι πολύ στερεότυπο και οι συλλαβές προσαρμόζονται σ' αυτό ανεξάρτητα από τους τόνους τους.⁵⁸ Βλ. πρδ. 1-3. Έτσι, οι ειρμοί και τα στιχηρά δεν μπορούν να θεωρηθούν ως 'μελωδικές απαγγελίες', αλλά ως 'ἕμνοι', που παρουσιάζουν μια πιο συγκεκριμένη μετρική δομή και ένα σαφώς καθορισμένο ρυθμό.

Δεύτερον, αυτός ο ρυθμός πρέπει να είναι σαφώς καθορισμένος υπό την έννοια ότι πρέπει να διακρίνει σαφώς μεταξύ θέσεων και άρσεων. Όπως αναφέραμε στην αρχή του παρόντος κεφαλαίου, σύμφωνα με την θεωρία της αντίληψης της μουσικής, που προκαλείται μέσω των μηχανισμών της μνήμης, το μεγαλύτερο ύψος τείνει να γίνεται αντιληπτό ως τονισμός και να είναι το πρώτο γεγονός μιας μελωδικής ομαδοποίησης. Έτσι, οι άτονες συλλαβές σε μεγαλύτερο ύψος μπορούν να γίνουν αντιληπτές ως τονισμένες, και να ακούγονται ως παρατονισμοί, εκτός εάν υπάρχει κάτι για να 'αντισταθμίσει' αυτόν τον τονισμό, το οποίο θα περιλαμβάνει αυτές τις συλλαβές ως ασθενή μέρη ενός άλλου είδους ομαδοποίησης.⁵⁹ Αυτή η άλλη ομαδοποίηση δεν μπορεί να είναι παρά η μετρική ομαδοποίηση. Αυτή προϋποθέτει την ύπαρξη θέσεων και άρσεων. Έτσι, η θέση δίνεται στην προηγούμενη τονισμένη (με πρωτεύοντα ή δευτερεύοντα τόνο) συλλαβή, η οποία είναι χαμηλότερα, και η άρση στην άτονη

⁵⁶ Το αρκετά μεγάλο μουσικό διάστημα στο Η (μια τριφωνία) επιτείνει μάλιστα την αίσθηση του τονισμού της συλλαβής.

⁵⁷ Τέτοιες άτονες συλλαβές υπάρχουν, σε χαμηλότερο ποσοστό, στα σημερινά μέλη και θεωρούνται στην πραγματικότητα ως 'παρατονισμοί' από πολλούς ψάλτες, που επιθυμούν να τους διορθώσουν.

⁵⁸ Για την Ψαλμωδία, βλ. Strunk 1977:37-39, 112-150, 165-190, 307-308, Troelsgård 2001a.

⁵⁹ Βλ. και σημ. 7 του παρόντος κεφαλαίου.

συλλαβή, που είναι ψηλότερα. Η σχετική 'ισχύς' των δύο ομαδοποιήσεων, μελωδικής και ρυθμικής (μετρικής), οι οποίες αντιτίθενται η μία στην άλλη, εξαρτάται από την παρουσία άλλων παραγόντων. Όταν ο ρυθμός είναι σταθερός, δίσημος ή τρίσημος, αυτό δημιουργεί μια προσδοκία: ο ακροατής προσδοκά ότι ο ρυθμικός κύκλος θα επαναληφθεί. Σ' αυτήν την περίπτωση η ρυθμική ομαδοποίηση μπορεί να επικρατήσει στην αντιτιθέμενη μελωδική ομαδοποίηση.⁶⁰ Αυτό συνεπάγεται μια ενίσχυση της αίσθησης του τονισμού της τονισμένης συλλαβής, αν και αυτή είναι χαμηλότερα, και μια εξασθένηση της αίσθησης τονισμού της άτονης συλλαβής, αν και αυτή είναι ψηλότερα.

Τρίτον, η ύπαρξη αυτής της μορφής των δισήμων ποδών με μια χαμηλή θέση και μια ψηλή άρση επιτρέπει τις μετατοπίσεις του τόνου κατά μία θέση, προσφέροντας περισσότερες δυνατότητες στον Μελωδό για την σύνθεση προσομοίων, δηλ. την αντιστροφή του τονικού προφίλ του ποδός (μια άτονη συλλαβή στην θέση και μια τονισμένη στην άρση) ή ακόμα και την τοποθέτηση δύο τονισμένων συλλαβών στον ίδιο πόδα (μια τονική σύγκρουση). Μια τονισμένη συλλαβή στην άρση θα μπορούσε ωστόσο να θεωρηθεί, σύμφωνα με όσα είπαμε παραπάνω, ως 'ασθενώς τονισμένη'. Όμως υπάρχει ένας ακόμη παράγων που μπορεί να συμβάλει στην αίσθηση του σωστού τονισμού. Αυτός είναι η γνώση της γλώσσας. Αυτός ο παράγων έχει αποδειχθεί ουσιαστικός σε πολλές γλωσσολογικές μελέτες⁶¹, δίνοντας προτεραιότητα στην κρίση του φυσικού ομιλητή μιας γλώσσας. Αυτή η γνώση δημιουργεί μιαν ακόμη προσδοκία: η προσδοκία και η προσοχή του ακροατή μπορεί να κατευθυνθεί κυρίως στην τονισμένη συλλαβή της γνωστής σ' αυτόν λέξης, φέρνοντάς την στο προσκήνιο της αντίληψης και σπρώχνοντας την προσδοκία που γεννιέται από τον μουσικό ρυθμό στο υπόβαθρο.⁶² Θεωρώντας το από την πλευρά του εκτελεστή, αυτός μπορεί να δώσει επί πλέον έμφαση στην τονισμένη συλλαβή στην άρση και να εξασθενίσει την έμφαση της θέσης, ενώ ταυτόχρονα διατηρεί στο μυαλό του την ποιότητά τους ως 'θέσης' και 'άρσης'.⁶³

Τέταρτον, είναι γεγονός ότι τέτοιες συλλαβές (άτονες, ψηλότερα και στην άρση) που βρίσκονται στα μέλη που ψάλλονται σήμερα, άρχισαν να θεωρούνται ως παρατονισμοί κυρίως από τον 19ο αι και σε πολλές περιπτώσεις 'διορθώθηκαν', όπως φαίνεται π.χ. με μια σύγκριση των Ειρμολογίων του Πέτρου Βυζαντίου και του Ιωάννου Πρωτοψάλτου (βλ. πρδ. 4-14. Π.=Πέτρος, Ιω.=Ιωάννης). Αυτό δεν κάνει τίποτε άλλο παρά να αποδεικνύει το γεγονός ότι το μεγαλύτερο ύψος γίνεται όντως αισθητό ως τονισμός, και για πολλούς σύγχρονους ψάλτες αυτό δεν μπορεί να αντιστοιχεί παρά μόνο σε μια τονισμένη συλλαβή. Έτσι, προσπαθούν να 'διορθώσουν' αυτές τις άτονες συλλαβές, διασκευάζοντας το μέλος και βάζοντάς τις χαμηλότερα από τις τονισμένες. Το γεγονός ότι το μεγαλύτερο ύψος γίνεται αισθητό ως τονισμός μας επιτρέπει ωστόσο να βάζουμε μερικές τονισμένες συλλαβές στην άρση θα γίνουν σε κάθε περίπτωση αντιληπτές ως τονισμένες. Δεν μπορεί κανείς να 'ξεφύγει' απ' αυτό το γεγονός. Υπάρχουν δε πολλές περιπτώσεις που τονισμένες συλλαβές μπορούν να βρεθούν στην άρση και στα σημερινά μέλη (βλ. και συλλαβικά, αλλά και π.χ. σε χερουβικά την φράση *ἕμνον προσάδοντες*).

Ειδικές περιπτώσεις μιας τονισμένης συλλαβής που είναι χαμηλότερα από μια άτονη είναι οι περιπτώσεις, όπου το διάστημα μεταξύ των δύο συλλαβών είναι

⁶⁰ Βλ. Snyder 2000:160 (βλ. και 149, 171, 37).

⁶¹ Βλ. Arvaniti 1991:5, 10.

⁶² Το προσκήνιο (foreground) και το υπόβαθρο (background) είναι βασικές έννοιες της θεωρίας της αντίληψης, ειδικά όπως περιγράφονται από την Ψυχολογία της μορφής (Gestalt psychology). Βλ. Goldstein 1989:192-223. Handel 1989:185-189.

⁶³ Βλ. παρακάτω, στο ρυθμ. φαινόμενο 18 (τόνοι με Τσον στην άρση) και την αντίστοιχη σημείωση.

μεγάλο, π.χ. μια τετραφωνία, όπως στο (*Α*)ναστάσει(ως ήμερα) (Ειρμίοι 1Αα). Όταν η τονισμένη συλλαβή είναι *ψηλότερα* και στην *άρση*, ένα μεγάλο διάστημα μεταξύ των φθόγγων της θέσης και της άρσης μπορεί να ενισχύσει την αίσθηση του τονισμού της τονισμένης, αλλά στην *άρση*, συλλαβής. Όταν η τονισμένη συλλαβή είναι *χαμηλότερα*, το μεγάλο διάστημα θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι εξασθενίζει τον τόνο της. Είναι το γεγονός ότι τέτοιες τονισμένες συλλαβές βρίσκονται πάντα στην *θέση* που δίνει την αίσθηση του σωστού τονισμού. Έτσι, ακόμα και η *ύπαρξη* τέτοιων μουσικών γραμμών, με μια τέτοια κατανομή τόνων, δεν μπορεί ίσως να δικαιολογηθεί χωρίς την ύπαρξη των θέσεων και των άρσεων του δίσημου ρυθμού.⁶⁴

9.3.6. Ρυθμικό φαινόμενο 6: Τονικές συγκρούσεις και τονικές υστερήσεις [Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 362-366]

Οι τονικές συγκρούσεις είναι ένα από τα 'κακόρρυθμα' φαινόμενα που μπορούν να συναντηθούν στον συνεχή λόγο. Τείνουν να θεραπεύονται στον καθημερινό λόγο με διάφορους τρόπους. Ένας είναι η επέκταση της πρώτης τονισμένης συλλαβής. Ένας άλλος, η προφορά μιας από τις τονισμένες συλλαβές σε μεγαλύτερο ύψος (βλ. στο Κεφ. 3). Αν και οι τονικές συγκρούσεις φαίνονται να είναι ανεκτές στα Ελληνικά περισσότερο απ' ό,τι σε άλλες γλώσσες⁶⁵ και η δεύτερη δυνατότητα δεν έχει ελεγχθεί πειραματικά⁶⁶, αυτές οι δύο στρατηγικές απάλειψης της τονικής σύγκρουσης παρουσιάζονται στον Ελληνικό καθημερινό λόγο και είναι επίσης αυτές που είναι οι διαθέσιμες και στα μέλη, ιδίως η πρώτη.

Ωστόσο, ο δίσημος ρυθμός είναι το μέσο που μπορεί να δικαιολογήσει την παρουσία τονικών συγκρούσεων χωρίς επέκταση (της α' συλλαβής) στα μέλη και να δώσει ταυτόχρονα τα μέσα για την απάλειψή τους.⁶⁷ Σ' αυτές τις περιπτώσεις, μία από τις τονισμένες συλλαβές, η πρώτη ή η δεύτερη, είναι στην θέση και η άλλη στην *άρση* αλλά *ψηλότερα* από την άλλη. Έτσι, και οι δύο συλλαβές έχουν κάποιο είδος τονισμού (εντατικό ή μελωδικό). Σε μερικές περιπτώσεις η τονική σύγκρουση απαλείφεται με την επέκταση και των δύο συλλαβών. Μερικές φορές, η δεύτερη συλλαβή μπορεί να βρεθεί με 2 χρόνους, οπότε αρχίζει απαραίτητα από θέση. Σ' αυτήν την περίπτωση, η πρώτη συλλαβή είναι στην *άρση* αλλά *ψηλότερα* από την δεύτερη. Υπάρχουν μερικές σπάνιες περιπτώσεις, όπου η πρώτη τονισμένη συλλαβή είναι στην *άρση* και *χαμηλότερα* από την δεύτερη, έτσι ο τόνος της αγνοείται και η τονική σύγκρουση δεν απαλείφεται. Ωστόσο, η πρώτη συλλαβή είναι *ψηλότερα* από την προηγούμενή της, έτσι μπορεί να θεωρηθεί ότι έχει μελωδικό τονισμό τουλάχιστον σε σχέση μ' αυτήν. Έτσι, αυτή η περίπτωση είναι ανάλογη με την περίπτωση των παρατονισμών, που περιγράψαμε παραπάνω, αλλά όχι ταυτόσημη και ίσως περισσότερο ανεκτή.⁶⁸

⁶⁴ Βλ. και το παιδικό τραγούδι *Ανέβηκα στην πιπεριά*, όπου στους στίχους του έχουμε διάφορες αντιστοιχίες τόνων σε τέτοια σημεία.

⁶⁵ Βλ. Arvaniti 1991:128.

⁶⁶ Βλ. Arvaniti 1991:123-124.

⁶⁷ Το ότι συνήθως υπάρχει η μέριμνα να απαλειφθούν οι τονικές συγκρούσεις μέσω συγκεκριμένων μηχανισμών στο μέλος (επέκταση της πρώτης συλλαβής, κατάλληλα τονικά ύψη) μπορεί ίσως να αποτελέσει και ένα επιχειρήμα κατά της αργής εξήγησης, ότι το μέλος δηλ. είναι σύντομο, άρα οι τονισμοί είναι χρονικά πολύ κοντά, τόσο που η σύγκρουση να γίνεται αισθητή και να υπάρχει η ανάγκη για την θεραπεία της. Στην αργή εξήγηση οι τονισμοί απομακρύνονται πολύ χρονικά και η σύγκρουση δεν γίνεται αισθητή και έτσι δεν θα χρειαζόταν να τεθεί κάποια αργία ή συνδυασμός 2 χρόνων στην πρώτη τονισμένη συλλαβή (και χωρίς αυτά οι τονισμοί απέχουν αρκετά), ούτε ίσως να τεθεί η μία συλλαβή *ψηλότερα*.

⁶⁸ Δεν εξετάζουμε εδώ τονικές συγκρούσεις μεταξύ της τελευταίας συλλαβής ενός κώλου και της πρώτης του επομένου του. Αυτές απαλείφονται συνήθως με αργίες ή προειθύντα στοιχεία (βλ. π.χ.

Όπως έχουμε ήδη σημειώσει, η τονική σύγκρουση μπορεί να συνδυάζεται και με την υπόταξη τόνου.

Βλ. τα εδώ παραδείγματα 1-38 και τα:

Ειρμίοι: 1Δβ, 2Αστ, 2Εα, 2Ηα, 2Θε

Προσόμοια: 2Ε (υπόταξη α' τόνου), 5Ι (υπόταξη β' τόνου), 9Γ (γραμματική λέξη), 14Ε (γραμματική λέξη), 17Α (υπόταξη β' τόνου), 17Β (4 χρόνοι και λήξη λέξεως στον α' τόνο, αίσθηση τέλους μικρού κώλου πριν τον α' τόνο, η οποία σημειώνεται με κόμμα στο α' προσόμοιο), 17Δ, 18Ε (υπόταξη α' τόνου), 19Γ (2 χρόνοι στον β' τόνο), 20Β, 22C (2 χρόνοι και στους δύο τόνους), 23Β (2 χρόνοι και στους δύο τόνους), 24Β (υπόταξη α' τόνου), 24C (υπόταξη α' τόνου), 26Α-Β, 27Α (στο *-οῦ φῶ*, υπόταξη β' τόνου, πού είναι ο λεξικός, εντονότερος ο εγκλιτικός *-σόν*), 27F-G (υπόταξη α' τόνου).

Οι τονικές υστερήσεις, όπως ήδη σημειώσαμε, δεν ενοχλούν. Οι δευτερεύοντες τόνοι, όπως δείξαμε, έχουν μια ισχυρή παρουσία στα μέλη. Μπορούν να αντικατασταθούν από πρωτεύοντες στα προσόμοια και κάποιες φορές μάλιστα λαμβάνουν και μελωδικούς τονισμούς (βλ. στα ρυθμ. φαινόμενα 1 και 3). Τα γεγονότα αυτά, αλλά και η όλη μελοποίηση, που μεταχειρίζεται τους δευτερεύοντες τόνους λίγο-πολύ σαν τους πρωτεύοντες, δείχνουν ότι οι γραμματικώς άτονες συλλαβές δεν ψάλλονταν γρηγορότερα, αλλά μέσω των δευτερευόντων τονισμών (που μπορούσαν να γίνονται και μελωδικοί και να 'θεραπεύουν', τρόπον τινά, την τονική υστέρηση) κατορθωνόταν μια ευρυθμία. Ακόμα και σε περιπτώσεις πολλών ίδιων φθόγγων σε άτονες συλλαβές (με *Ίσα* δηλ.) ο ρυθμός θα ήταν σταθερός⁶⁹ (βλ. πρδ. 39, επίσης και ρυθμ. φαινόμενο 23, πρδ. 4-6, 10, 19, 23 και την συζήτησή τους εκεί. Επίσης βλ. και το πρδ. 5 για την Συνθηματική αρχή, στο Κεφ. 3, §7).

9.3.7. Ρυθμικό φαινόμενο 7: Προϋπάρχον μέτρο (15σύλλαβοι κλπ)

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 367-375]

Όπως έχουμε σημειώσει, ένα προϋπάρχον μέτρο (ή ρυθμός) μπορεί να βρεθεί σε πολλούς στίχους και κώλα των ύμνων, εάν λάβουμε υπόψιν τους δευτερεύοντες τόνους των λέξεων και ακόμη περισσότερο, εάν λάβουμε υπόψιν μερικές μεταταθέσεις τόνων κατά μία θέση, με τον ίδιο τρόπο που τις λαμβάνουμε υπόψιν στην έμμετρη ποίηση. Ο μελωδός μπορεί να ακολουθήσει πιστά αυτόν τον προϋπάρχοντα ρυθμό ή να τον αλλάξει ελαφρά χάριν του δισήμου μουσικού ρυθμού ή να τον τροποποιήσει περισσότερο κατά την βούλησή του, αλλά πάντα στο πλαίσιο του δισήμου μουσικού ρυθμού. Από αυτές τις περιπτώσεις θα παρουσιάσουμε εδώ μερικά πιο ειδικά παραδείγματα: πολιτικούς 15σύλλαβους και τροχαϊκούς 7σύλλαβους, δυο βασικά μέτρα της Βυζαντινής και Νεοελληνικής ποίησης.

Στην διδακτορική του διατριβή ο Γρ. Στάθης συνέλεξε ένα μεγάλο αριθμό ιαμβικών 15συλλάβων που βρίσκονται σε ειρμούς και στιχηρά (βλ. Κεφ 1, §4). Βρήκαμε τις μελοποιήσεις τους στα χφφ και παρουσιάζουμε μερικές απ' αυτές εδώ. Μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι ο ρυθμός του κειμένου ακολουθείται πιστά στο μέλος στις περισσότερες περιπτώσεις. Τόνοι που πέφτουν σε 'λανθασμένες' μετρικές θέσεις στο πλαίσιο του ιαμβικού μέτρου, μπαίνουν ψηλότερα, χωρίς να διακόπτουν την κανονική ροή του ρυθμού. Μερικές φορές επεκτείνονται σε 2 χρόνους, αλλά πάλι με την φροντίδα να μην αλλάξουν τον δίσημο ρυθμό.⁷⁰ Μια επέκταση σε 2 χρόνους

Ειρμίοι 2Εγδ, Προσόμοια 22Β, 23C), καμιά φορά όμως και μέσω των μηχανισμών που χρησιμοποιούν το τονικό ύψος (βλ. πχ. Προσόμοιο 9C).

⁶⁹ Μια εξαιρεση αποτελούν οι πολύ ιδιαίτερες περιπτώσεις στον κώδ. Α, που αναφέραμε στο Γοργόν.

⁷⁰ Ο Στάθης ορθώς περιλαμβάνει ως ιαμβικούς 15σύλλαβους και αρκετούς με το δεύτερο (καμιά φορά το πρώτο) ημιστίχιο με 'αναπαιστική' αρχή, δηλ. με τόνο στην τρίτη συλλαβή του (εδώ πρδ. 1, 6-8, 11, 15, 18, 20, 25-26, 29-30, 32, 34-36, 38, 41). Τέτοιοι 15σύλλαβοι υπάρχουν όντως στα ποιήματα του Αγ. Συμεών του Νέου Θεολόγου. Στα παραδείγματα που παραθέτουμε μπορεί κανείς

μπορεί συνήθως να βρεθεί στην τελευταία τονισμένη συλλαβή του β' ημιστίχιου. Αυτό το ημιστίχιο είναι παροξύτονο και ο ρυθμός δεν θα μπορούσε να διατηρηθεί σταθερός χωρίς αυτήν την επέκταση. Όμως υπάρχουν κι άλλες λύσεις για την ρυθμική διευθέτηση των παροξυτόνων κώλων, οι οποίες έχουν ήδη αναφερθεί και θα συζητηθούν και αργότερα (βλ. ρυθμ. φαινόμενο 17). Με απλό και άμεσο τρόπο (δηλ. κυρίως με συλλαβές 1 χρόνου εκτός από την τελευταία τονισμένη συλλαβή του που έχει 2 χρόνους) αντικατοπτρίζεται ο ρυθμός του ιαμβικού 15συλλάβου στο Σταυροθεοτοκίον *Κούφη νεφέλη φωτεινή* του Λέοντος ΣΤ' που είναι όλο γραμμένο σε τέτοιους στίχους (βλ. τ. Β', σ. 374-375).⁷¹

Τροχαϊκοί ή ιαμβικοί 7σύλλαβοι και άλλα συντομότερα μέτρα μπορούν να βρεθούν στα παραδείγματα που δίνονται από τον Θ. Δετοράκη (βλ. πρδ. 43-52).⁷² Είναι ενδιαφέρον ότι στίχοι που χαρακτηρίζονται απ' αυτόν ως δακτυλικοί (το *Γλώσσα ποτέ κλπ.*, βλ. πρδ. 46), δεν ακολουθούν αυτό το μέτρο, όταν μελοποιούνται, αλλά προσαρμόζονται στον δίσημο ρυθμό μέσω καταλλήλων επεκτάσεων κάποιων συλλαβών. Το ίδιο συμβαίνει και στα δύο όμοια δακτυλικά κώλα *ὄμως κἄν θνήσκεις καὶ τάφον* (γρ. *τάφω*) *σφραγίζῃ / πάντας τοὺς πάλαι θανέντας ἐγείρεις* (πρδ. 53, από το Σταυροθεοτοκίον *Ἡ ἄσπιλος καὶ πανάμωμος γεννήτρια*, χφ Α, 314r).

9.3.8. Ρυθμικό φαινόμενο 8: Απόδερμα, Κούφισμα

Τώρα, με την θεμελίωση του δίσημου ρυθμού, μπορούμε να επιβεβαιώσουμε όσα έχουμε πει γι' αυτά τα σημάδια. Ο δίσημος κυριαρχεί τόσο, που δεν διακόπτεται ούτε μεταξύ των φράσεων. Άρα το Απόδερμα, σε μια συλλαβή που έχει ένα μόνο φθόγγο, θα έχει 3 χρόνους (εκτός όταν πρέπει να μη ληφθεί υπόψιν σε ένα προσόμοιο, οπότε ο αντίστοιχος φθόγγος πρέπει να θεωρηθεί, για το προσόμοιο, 1 χρόνου). Αυτό ενισχύεται από το ότι είναι τότε πάντα στην θέση, καθώς και από την περιστασιακή διαίρεσή του και γενικώς από όσα γράψαμε στην αρχή και βρήκαμε στην προσαρμογή του Κανόνα των Χριστουγέννων. Ο δίσημος ρυθμός δικαιολογεί επίσης και την ταυτόχρονη παρουσία της Διπλής μαζί με το Απόδερμα σε μελίσματα και Θέματα, όπως την έχουμε ήδη περιγράψει.

Το Κούφισμα τίθεται πάντα σε τονισμένη συλλαβή και κυρίως στην άρση, αλλά μερικές φορές στην θέση, όμως πάντα σε παροξύτονες γραμματικές ή μετρικές λέξεις (κλιτικές ομάδες). Έτσι συνδέεται ιδιαίτερα με τα παροξύτονα κώλα που θα εξεταστούν χωριστά. Το Κρατημοκούφισμα έχει 2 χρόνους, θέση και άρση, αλλά κι αυτό χρησιμοποιείται σε παροξύτονες λέξεις μόνο και εκπροσωπεί μιαν άλλη ρύθμιση παροξυτόνων κώλων.

Βλ. παραδείγματα στα αντίστοιχα σημάδια.

Επίσης το Κούφισμα στην άρση βλ. καθαρότερα στα: Ειρμοί 1Αδ, 1ΣΤε (τέλος μέλους που πρέπει να 'κλείσει', άρα η τελευταία συλλαβή είναι στην θέση), 1Ηδ (όμοιο), 2Ζ (όμοιο),

να δει διάφορους τρόπους μουσικής μεταχείρισης αυτών των ημιστίχιων (που, υπό μία έννοια, φαίνονται 'παράτονα'), πάντα στο πλαίσιο του δίσημου ρυθμού. Για να μην ξεφύγουμε από κάποια λογικά όρια, δεν θα επιχειρήσουμε εδώ ένα λεπτομερή σχολιασμό των παραδειγμάτων.

⁷¹ Μπορούμε να παρατηρήσουμε σ' αυτό ίσως και 'μικρά προσόμοια', δηλ. στίχους με ίδιες μουσικές θέσεις, αλλά διαφορετικές θέσεις τόνων.

⁷² Το σε τροχαϊκούς 7σύλλαβους *Ἀκατάληπτόν ἐστί* (πρδ. 47) ακολουθεί κανονικά τον δίσημο ρυθμό με 1 χρόνο ανά συλλαβή εκτός από την τελευταία του στίχου που έχει 2 χρόνους και διατηρεί αυτόν τον ρυθμό συνεχή. Αν θεωρήσουμε ότι οι συνδυασμοί *Κεντημάτων* στα *τό* και *φρού* στο ίδιο μέτρο *Θεοτόκε ἢ ἔλπίς* (πρδ. 48, βλ. μεταγραφή τ. Β', σ. 417) μπορούν να θεωρηθούν εδώ ως 2 χρόνοι (κάτι που μπορεί ίσως να δικαιολογηθεί για μέλη που καταγράφονται στις Παπαδικές), τότε ολόκληρος αυτός ο ύμνος παρουσιάζει τρίσημο ρυθμό, με την πρώτη συλλαβή κάθε τροχαίου (που φέρει πρωτεύοντα ή δευτερεύοντα τόνο) σε 2 χρόνους και την δεύτερη σε 1 χρόνο, τις δε τελευταίες συλλαβές των στίχων σε 3 χρόνους (στο *νών* υπάρχει το Ανάβασμα με τρία Ολίγα).

2Hστ (όμοιο), Προσόμοια 10J, 12E (τέλος μέλους), 17F (τέλος μέλους), 18AB, 18EF, 19A, 20H, 21F, 26CD, 27D.

9.3.9. Ρυθμικό φαινόμενο 9: Ίδιο ποιητικό μέτρο, διαφορετική μελοποίηση με διπλασιασμό διαδοχικών συλλαβών

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 376]

Δύο κώλα μπορούν να έχουν τον ίδιο ποιητικό ρυθμό, αλλά να παρουσιάζουν διαφορετικές μουσικές μορφές μέσω διπλασιασμού των διαρκειών διαδοχικών συλλαβών. Το φαινόμενο μπορεί να παρατηρηθεί και μεταξύ των γραφών του ίδιου μέλους σε διάφορα χφφ (βλ. πρδ. 1, 2, 4), ή αυτομέλου και προσομοίου (βλ. Ειρμίο 2ΣΤστ) ή μεταξύ των μελοποιήσεων του ίδιου κειμένου σε διαφορετικούς ήχους (βλ. πρδ. 3). Έτσι, παρά τις διαφορές σε διάρκειες, ο δίσημος ρυθμός τηρείται και μπορούμε να πούμε ότι δεν υπάρχει κάποια ουσιαστική αλλαγή του προσωδιακού προφίλ του κώλου.

Βλ. και στα ρυθμ. φαινόμενα 13 και 14.

9.3.10. Ρυθμικό φαινόμενο 10: Αλλαγή μέλους για καλύτερο τονισμό.

Προσαρμόσαμε τα λόγια των τροπαρίων στο μέλος των ειρμών για τον Κανόνα των Χριστουγέννων. Είδαμε ότι αυτό είναι συχνά μια απλή και άμεση διαδικασία. Ωστόσο, βρήκαμε περιπτώσεις, όπου αυτό δεν ήταν τόσο εύκολο, ή περιπτώσεις, όπου ήμασταν υποχρεωμένοι να αλλάξουμε λίγο το μέλος χάριν ενός καλύτερου τονισμού των λέξεων. Ότι κάτι τέτοιο μπορεί όντως να συμβεί, γίνεται φανερό και στα καταγεγραμμένα προσόμοια. Υπάρχουν περιπτώσεις που η άμεση προσαρμογή είναι αποδεκτή, αλλά ο γραφέας έχει προτιμήσει μια ελαφρά αλλαγή χάριν της καλύτερης προβολής των τόνων, δηλ. για να τις βάλει σε ψηλότερους φθόγγους, ώστε να είναι μουσικώς περισσότερο 'εξέχουσες' (ή, το αντίστροφο, για να μην βάλει μια άτονη του προσομοίου σε ψηλότερο φθόγγο). Υπάρχουν ωστόσο και περιπτώσεις, όπου μια αλλαγή του μέλους είναι απαραίτητη και όχι τόσο 'προαιρετική'. Δύο είναι ίσως οι λόγοι, για τους οποίους παρουσιάζονται αυτά τα φαινόμενα: είτε ο μελωδός δεν μπορούσε να βρει κάποια καλύτερη λύση, ή εργάστηκε προς στιγμήν κάτω από έναν 'συμφυρμό μνήμης', έχοντας στο μυαλό του μια θέση πολύ κοντινή στην θέση του ειρμού, αλλά όχι ταυτόσημη με αυτή (με διαφορετικό τονικό προφίλ). Ένα παράδειγμα είναι η συνήθης καταληκτική φράση του Βαρέως *a* (2 χρόνοι) *FG F* (βλ. π.χ. στο Ειρμίο 2Γγ) ή του Μέσου Δευτέρου *h* (2 χρόνοι) *aG G* (βλ. π.χ. Προσόμοιο 2D), που μπορούν να αντικατασταθούν από τις θέσεις *a F F* (2 χρόνοι) *F* και *h a G* (2 χρόνοι) *G*. Μ' αυτό τον τρόπο, διαφορετικά τονικά προφίλ κώλων, οξύτονα και παροξύτονα, μπορούν να βρεθούν ως μετρικώς αντίστοιχα (δηλ. σε αντίστοιχες στροφές, όχι όμως με ακριβώς το ίδιο μέλος. Δηλ. είναι διαφορετική περίπτωση από κάποια που βρήκαμε στον Κανόνα και είχαν το ίδιο μέλος).

Ειρμίοι: 1Ηβ (*ή μία, ποτέ*), 1Ηβ (*κυρία, έκπετάσας*), 2Δγ, 2Εα (απλώς μεγαλύτερη διαφορά ύψους), 2Εε (αλλαγή κατάληξης χωρίς λόγο, ίδια λόγια), 2ΣΤβ (απλώς αλλαγή της άτονης στον προσόμοιο ειρμό, που θα έπεφτε ψηλότερα με την ακριβή προσαρμογή)

Προσόμοια: 2B (και αλλαγή διαίρεσης κώλων), 2F, 7A-B, 11G (και ανισοσυλλαβία), 12B-C, (13D, αλλαγή χωρίς λόγο), 13E, 15F (αλλαγή χωρίς λόγο), 16E-F, 16F (αλλαγή, αλλά διατηρείται το τονικό ύψος των δευτερευόντων τόνων), 19A, 19G, 20E (και ανισοσυλλαβία), 23B, 23F (ιδιόμορφο, ανισοσυλλαβία), 24A, 24F (όχι απαραίτητη αλλαγή), 24G (όχι απαραίτητη αλλαγή), 27A (κάποια σύμφυση γραμμών εδώ, δεν υπάρχει στην ουσία πρόβλημα, 27F (αλλαγή επί το χειρόν!), 27G (όχι απαραίτητη αλλαγή), 28C, 29A (όχι τόσο απαραίτητη αλλαγή), 29F (με διαίρεση της καταληκτικής Διπλής+παράλειψη Ίσου στο επόμενο κώλον, για να μην ακουστεί έντονα *Χρίστος*).

9.3.11. Ρυθμικό φαινόμενο 11: Ίδιο μέλος για εντελώς διαφορετικά τονικά σχήματα (τονικές σειρές)

Εξαιτίας του δισήμου ρυθμού και των δυνατοτήτων που προσφέρει στις συλλαβές να θεωρηθούν ως τονισμένες, και όταν μπαίνουν στην θέση και όταν μπαίνουν στην άρση, στην δεύτερη περίπτωση όμως ψηλότερα, μπορούμε να βρούμε εντελώς διαφορετικές τονικές ακολουθίες να μελοποιούνται με το ίδιο μέλος, όπως π.χ. στο Προσόμοιο 29, ΗΙΙ (-γειτο συμφωνία, έλεησον ήμάς). Αυτό γενικά φαίνεται σε όλες τις περιπτώσεις που Θέσεις παρουσιάζουν ανομοτοπία. Ειδικότερα βλ. παρακάτω στο ρυθμ. φαινόμενο 20.

9.3.12. Ρυθμικό φαινόμενο 12: Όμοια κώλα με τον ίδιο ρυθμό, αλλά διαφορετικό μέλος

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 377-378]

Η βούληση του μελωδού σχετικά με την μεταχείριση του κειμένου (δηλαδή η δυνατότητα επιλογής της μιας ή της άλλης δυνατής ρυθμικής μορφής) εκφράζεται σε πολλές περιπτώσεις, όπου κώλα έχουν τον ίδιο ποιητικό ρυθμό, αλλά μελοποιούνται με διαφορετικά μέλη. Ωστόσο αυτό γίνεται πάντα στο πλαίσιο του δισήμου ρυθμού. Ένα και το αυτό κώλον, με τα ίδια λόγια, μπορεί να παρουσιαστεί με μια διαφορετική μουσική μεταχείριση, σύμφωνα με την οποία συλλαβές επεκτείνονται ή τίθενται στην θέση ή την άρση, σε διαφορετικούς ήχους ή σε διαφορετικές μελοποιήσεις (βλ. πρδ. 1). Αυτό το φαινόμενο μπορεί να παρατηρηθεί και σε μελοποιήσεις ολόκληρων ειρμών σε διαφορετικούς ήχους (πρδ. 2-4). Σε πολλά σημεία οι μελοποιήσεις συμπίπτουν ως προς την μεταχείριση του κειμένου (διάρκειες, θέσεις-άρσεις), ενώ σε άλλα διαφέρουν, πάντα όμως στα πλαίσια του δισήμου ρυθμού (βλ. ιδιαιτέρως το πρδ. 2, όπου παρουσιάζονται επεκτάσεις ατόνων συλλαβών χάριν του δισήμου ρυθμού, όπως περιγράφεται παρακάτω στο ρυθμ. φαινόμενο 21).

9.3.13. Ρυθμικό φαινόμενο 13: Συλλαβές 4 χρόνων μέσα στην φράση

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 379-380]

Συλλαβές 4 χρόνων (που δεν ανήκουν σε Θέματα) μπορούν να βρεθούν στο μέσον των κώλων. Είναι φανερό ότι και με τέτοιες συλλαβές τηρείται ο δισήμος ρυθμός, μπορεί δε να αποτελούν κι αυτές επεκτάσεις χάριν της προσαρμογής ενός μη σταθερού ποιητικού ρυθμού στον σταθερό δίσημο ρυθμό. Αυτές οι συλλαβές μπορούν να βρεθούν πολύ συχνά ως συλλαβές μόνο 2 χρόνων στις πρωϊμότερες πηγές, όπως έχουμε περιγράψει σε πολλές περιπτώσεις, όπου έχει συμβεί το φαινόμενο του διπλασιασμού (βλ. και εδώ πρδ. 6-10). Άλλες ανήκουν στην αρχική μελοποίηση (βλ. πρδ. 1-5).

9.3.14. Ρυθμικό φαινόμενο 14: Ρυθμικές παραλλαγές που διατηρούν τον ρυθμό

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 381-383]

Μερικές φορές μπορούμε να βρούμε παραλλαγές μιας γραμμής, γραμμένες με κόκκινο μελάνι πάνω από το κυρίως μουσικό κείμενο, οι οποίες περιλαμβάνουν διαφορετικές διάρκειες από την κύρια γραμμή. Το ίδιο μπορεί να παρατηρηθεί και ανάμεσα στις γραφές του ίδιου μέλους σε διαφορετικά χφφ. Παρά τις διαφορές αυτές, οι παραλλαγές αυτές είναι τέτοιες που να τηρούν τον δίσημο ρυθμό. Πρδ. 1-10

Επίσης, μπορούμε να βρούμε περιπτώσεις, όπου υπάρχει ένας τρίσημος που 'διορθώνεται' με μια παραλλαγή, στο ίδιο ή σε άλλο χφφ, η οποία απλώς περιλαμβάνει ένα φθόγγο ή ένα συνδυασμό με την κατάλληλη διάρκεια και η οποία αποκαθιστά τον δίσημο ρυθμό (βλ. πρδ. 11-17). Επίσης και μεταξύ ειρμού και προσομοίου μπορεί να

υπάρξει μια τέτοια αποκατάσταση (βλ. Ειρμοί 1Αδ-ε, 1Θα, 2Δβ, 2Δδ, 2Εα, Προσόμοια 1Β, 19F).

9.3.15. Ρυθμικό φαινόμενο 15: Μετάθεση του τόνου κατά μία θέση.

Η μετάθεση του τόνου κατά μία θέση μεταξύ του ειρμού και των προσομοίων του (τροπαρίων) ήταν ένα από τα κύρια εργαλεία που μας οδήγησαν στην ανακάλυψη του δίσημου ρυθμού. Υπάρχουν πολλά παραδείγματα τέτοιων μεταθέσεων στα καταγεγραμμένα προσόμοια. Καμία αλλαγή μέλους δεν χρειάζεται για την θεραπεία αυτής της παραβίασης της αρχής της ομοτονίας. Τα σημεία, όπου ο τόνος μετατίθεται, συνδέονται με τοπικές κορυφές της μελωδίας. Αυτή η κορυφή μπορεί να αντιστοιχεί και σε μια τονισμένη και σε μια άτονη συλλαβή. Αντί μιας μετάθεσης του τόνου μπορούμε να συναντήσουμε ακόμα και ένα πρόσθετο τόνο που δημιουργεί τονική σύγκρουση, η οποία, φυσικά, δεν συνιστά πρόβλημα σ' αυτές τις περιπτώσεις (βλ. π.χ. Προσόμοια 18Ε και 20Β).

Ειρμοί: 1Αα, 1Γα (βλ. ρυθμ. φαινόμε. 18), 1Γδ, 1Δγ (βλ. και ρυθμ. φαινόμε. 2, 4), 1Δδ, 1Εδ (γραμματική λέξη), 1ΣΤβ, 1Ζβ, 1Ηδ (γραμματική λέξη), 1Θβ, 2Αστ (παρατονισμός, βλ. ρυθμ. φαινόμε. 4), 2Δα (βλ. ρυθμ. φαινόμε. 18), 2ΣΤα, 2Ζα, 2Θα (γραμματική λέξη).

Προσόμοια: 1C, 1D (στο αυτόμελο που ελλείπει), 3C (γραμματική λέξη), 3G (μετάθεση, αλλά και υπόταξη του τόνου), 4E (μετάθεση του τόνου από το Ουράνισμα στο Χόρευμα), 5E, 7E (γραμματική λέξη), 8B (και υπόταξη τόνου), 10J, 13D, 14B, 15B, 15F, 16E, 20B (και τονική σύγκρουση), 20D, 20G, 24A (αλλαγή μέλους), 24C, 24G (αλλαγή μέλους χωρίς να είναι απαραίτητη), 28F.

9.3.16. Ρυθμικό φαινόμενο 16: Πρόσθεση ενός τόνου που πέφτει στην άρση.

Αντί μιας μετάθεσης τόνου μπορούμε να έχουμε ένα επί πλέον τόνο που πέφτει στην άρση, αλλά, φυσικά, ψηλότερα από την γειτονική συλλαβή (ή παράλειψη ενός τέτοιου τόνου του αυτομέλου στο προσόμοιο). Ο δίσημος ρυθμός και το ακριβές μελωδικό σχήμα του ειρμού δικαιολογούν αυτήν την απόφαση, και την ελευθερία, του μελωδού να περιλάβει ένα πρόσθετο τόνο σ' αυτό το σημείο στο προσόμοιο.

Ειρμοί: 1Γγ (γραμματική λέξη *μή*), 1Δγ (βλ. ρυθμ. φαινόμε. 18), 1ΣΤα, 1Ηβ, 1Θστ, 2Δγ, 2ΣΤβ, 2Ηα (και τονική σύγκρουση), 3γ.

Προσόμοια: 1Η (παράλειψη τόνου του αυτομέλου), 2Η-Ι, 2J, 3E (μονοσύλλαβη λέξη *νύν*, που μπορεί να συναντηθεί και ως άτονη), 8E-F, 9C, 10F (στο ελλείπον αυτόμελο. Βλ. και ρυθμ. φαινόμε. 18. Βλ. και 10J), 16D (μέλισμα Κλάσματος), 17A (και τονική σύγκρουση), 17D (και τονική σύγκρουση), 18B, 18E (και τονική σύγκρουση με υπόταξη του α' τόνου), 20B (μετάθεση τόνου κατά μία θέση στο γ', προσθήκη τόνου με τονική σύγκρουση στο β'). Το όλον δείχνει ότι ο τόνος του *-φή-* στο α' είναι στην άρση), 20E (ιδιόμορφο), 20F (αντικατάσταση ασθενούς τόνου του *αυτόν* και του *διώ* με έντονο λεξικό τόνο), 22A (το *νύν* ισχυρότερο του *τήν*), 24C (και τονική σύγκρουση με υπόταξη του α' τόνου), 25G, 27B (και τονική σύγκρουση με υπόταξη του προστιθεμένου τόνου του *φώ-*, το οποίο όμως είναι ψηλότερα από την επόμενη συλλαβή), 27F-G (και τονική σύγκρουση με υπόταξη του προστιθεμένου τόνου).

9.3.17. Ρυθμικό φαινόμενο 17: Παροξύτονα κώλα

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 384-385]

Αυτά τα κώλα συνιστούν μια ειδική και σημαντική περίπτωση. Η μεταχείρισή τους έχει μια ειδική σχέση με την έννοια του 'κλεισίματος' (closure), που περιγράφηκε στην αρχή αυτού του κεφαλαίου. Το κλείσιμο, όπως περιγράφηκε εκεί, μπορεί να επιτευχθεί με διάφορους τρόπους. Όμως ο πιο σημαντικός, σε ένα πλαίσιο μουσικής με μέτρο, είναι η θέση του ποδός: το τελικό μουσικό συμβάν

(φθόγγος) μιας φράσης θα πρέπει να αρχίζει από την θέση,⁷³ για να δώσει η φράση την αίσθηση ότι συμπληρώθηκε. Αυτή η αίσθηση πληρότητας μπορεί να ενισχυθεί περαιτέρω από την χρονική επέκταση αυτού του τελικού συμβάντος ή με την τοποθέτησή του σε ένα δεσπόζοντα φθόγγο του ήχου. Το κλείσιμο δημιουργεί την αίσθηση ενός 'ορίου' μεταξύ αυτής της φράσης και της επόμενης. Το όριο υπάρχει σίγουρα στα ίδια τα λόγια, ως όριο μιας φωνολογικής ή επιτονικής φράσης, με την οποία μπορεί να συμπίπτει το κώλον, και μπορεί να εκφραστεί με διάφορους τρόπους, μέσω επιτονικών φαινομένων, σε μια απλή ανάγνωση. Όμως η μουσική επιβάλλει τον δικό της 'επιτονισμό' και αυτός ο 'επιτονισμός' πρέπει να έχει το ίδιο αποτέλεσμα του κλεισίματος. Αυτό επιτυγχάνεται με τα μέσα που μόλις περιγράψαμε.

Το να μπει η τελική συλλαβή ενός οξυτόνου ή προπαροξυτόνου κώλου στην θέση είναι μάλλον κάτι άμεσο. Η τελική συλλαβή έχει ένα πρωτεύοντα τόνο στην πρώτη περίπτωση και ένα δευτερεύοντα στην δεύτερη. Έτσι, εάν ο μελωδός θέλει να 'κλείσει' ένα τέτοιο κώλον, και να μην το συνδέσει με το επόμενο σε μια εκτενέστερη φράση,⁷⁴ πρέπει απλά να βάλει την τονισμένη τελική συλλαβή στην θέση, φροντίζοντας, βέβαια, να κρατήσει ένα σταθερό δίσημο ρυθμό. Έτσι, σε ένα οξύτονο κώλον με τελευταίες λέξεις π.χ. *ὁ Χριστός* αυτές μπορούν να ρυθμιστούν με 1 χρόνο ανά συλλαβή ή με 2 χρόνους στις δύο πρώτες συλλαβές (*ὁ Χρι-*). Η τελική συλλαβή θα πέσει αυτομάτως στην θέση. Σε ένα προπαροξύτονο κώλον, που τελειώνει π.χ. με *Κύριε*, η ρύθμιση, αλλά και η μελοποίηση, του *Κύριε* μπορούν να είναι ίδιες με αυτές του *ὁ Χριστός*.

Σε ένα παροξύτονο κώλον, τώρα, π.χ. *εἰς πάντας τοὺς αἰῶνας*, η απόδοση 1 χρόνου σε κάθε συλλαβή θα κατέληγε σε ένα κώλον που τελειώνει στην άρση και συνεπώς χωρίς 'κλείσιμο'. Μια λύση φαίνεται κι εδώ άμεση: εφαρμόζοντας την 'συνθηματική αρχή' ο μελωδός μπορεί να αποδώσει 2 χρόνους στην τελευταία τονισμένη συλλαβή. Τότε η τελική (άτονη) συλλαβή του κώλου μπορεί να πέσει στην θέση. Αν έχει 2 ή περισσότερους χρόνους, τότε είναι όντως στην θέση και το κώλον 'κλείνει'. Συχνά όμως βρίσκεται με 1 χρόνο. Το εάν θα είναι όντως στην θέση και όχι στον τελευταίο χρόνο ενός τρισήμου (δηλ. άρση, όπου πάλι δεν θα 'έκλεινε' το κώλον), εξαρτάται από το επόμενο κώλον. Η ρύθμιση των κώλων που έπονται των παροξυτόνων είναι πάντα τέτοια, όπως πράγματι βρίσκονται στα χφφ, ώστε αυτά, εξεταζόμενα χωριστά, να αρχίζουν πάντα με άρση. Άρα η τελική 1 χρόνου συλλαβή του παροξυτόνου κώλου πέφτει στην θέση ενός δισήμου ποδός (και έχει έτσι δευτερεύοντα τόνο) και το κώλον μ' αυτόν τον τρόπο κλείνει. Εξαιρέσεις υπάρχουν σε μερικές ειδικές περιπτώσεις, όταν ακολουθούν Θέματα (βλ. στον κανόνα των Χριστουγέννων, Ωδή Γ', στο ... *ἀσπόρως||Χριστῶ*, αλλά και εδώ παρακάτω στο

⁷³ Η να έχει απλά μεγάλη διάρκεια, αρχίζοντας έστω από την άρση ενός τρισήμου ή τετρασήμου ποδός. Για το ότι αυτό το τελευταίο δεν μπορεί να ισχύει για τα εδώ εξεταζόμενα μέλη, βλ. αμέσως παρακάτω.

⁷⁴ Ένα προπαροξύτονο κώλον μπορεί να μελοποιηθεί, έτσι ώστε να μην κλείνει ρυθμικά, με την επέκταση της τελευταίας τονισμένης συλλαβής σε 2 χρόνους. Π.χ. αν τελειώνει στη λέξη *Κύριε*, με την επέκταση της συλλαβής *Κύ* σε 2 χρόνους και τις συλλαβές *-ριε* σε ένα χρόνο η καθεμία. Αν το επόμενο κώλον αρχίζει από θέση, τότε το κώλον με το *Κύριε* τελειώνει στην άρση και συνδέεται, μουσικά και μετρικά, με το επόμενο. Το ίδιο μπορεί να ειπωθεί και για μια προπαροξύτονη λέξη. Π.χ. στο κώλον *Ἡ ἀπειρος ἐν σοφίᾳ νιέ μου ταπεινώσις*, που έχουμε αναφέρει (Κεφ 3 και εδώ), η επέκταση της συλλαβής *-ρος* δίνει την αίσθηση μιας κάποιας κατάληξης στο τέλος της λέξης. Μια εναλλακτική μελοποίηση, με διαφορετική ρύθμιση, η οποία διατηρεί τον δίσημο ρυθμό, θα ήταν να έχει η συλλαβή *ἀ(πειρος)* 2 χρόνους και η συλλαβή *-ρος* 1 χρόνο. Τότε η λέξη *ἀπειρος* εμφανίζεται συνδεδεμένη με τα επόμενα. Θα ήταν πιο δύσκολο να μην κλείσει ένα οξύτονο κώλον (μόνο ίσως με παράβλεψη-υπόταξη του τελευταίου τόνου του μπορεί να γίνει αυτό).

ρυθμ. φαινόμενο 23). Αυτή είναι η λύση που όντως βρίσκουμε για πολλά παροξύτονα κώλα, π.χ. για τα δεύτερα ημιστίχια των 15 συλλαβών του Σταυροθεοτοκίου *Κούφη νεφέλη φωτεινή* που αναφέραμε παραπάνω.

Δεν συναντώνται όμως όλα τα παροξύτονα κώλα με την τελευταία τονισμένη συλλαβή επεκτεταμένη σε 2 χρόνους. Σε πολλά απ' αυτά αυτή η συλλαβή έχει μόνο 1 χρόνο· η τελική συλλαβή βρίσκεται με 1 ή περισσότερους χρόνους. Δύο λύσεις (ρυθμικές διαιρέσεις) μπορούν να θεωρηθούν ότι επιτυγχάνουν το κλείσιμο σ' αυτά τα κώλα.

Η πρώτη λύση είναι να μπει η τελευταία τονισμένη συλλαβή στην άρση. Αυτό μπορεί να γίνει, αν αυτή είναι ψηλότερα από το περιβάλλον της (την προηγούμενη ή/και την επόμενη συλλαβή), για να περιοριστούμε προς το παρόν σ' αυτήν την περίπτωση (για άλλες μελωδικές σχέσεις αυτής της συλλαβής με τις γειτονικές της βλ. αμέσως παρακάτω, στα 18 και 19, ή και στο 20) που είναι και αρκετά συχνή. Τότε η τελική (άτονη) συλλαβή θα πέσει στην θέση. Ότι αυτό είναι μια δυνατή και πραγματική λύση, ενισχύεται από το γεγονός ότι η τελική συλλαβή μπορεί να βρεθεί επεκτεταμένη (με Διπλή ή Απόδερμα), με την διάρκειά της να είναι η ίδια ένα είδος τονισμού. Είναι επίσης φανερό από την ρύθμιση του όλου κώλου, δηλ. από την επέκταση (σε 2 χρόνους) προηγούμενων συλλαβών, μερικές φορές και ατόνων, σε μια προσπάθεια να διατηρηθεί ένας σταθερός δίσσημος ρυθμός. Για παράδειγμα, στο *εις πάντας τούς αιώνας*, μπορεί να βρεθεί μια επέκταση του άτονου *τούς*. Το άτονο *τούς* έχει εδώ δευτερεύοντα τόνο βέβαια, αλλά μια τέτοια επέκταση μπορεί να βρεθεί και σε εντελώς (και γλωσσολογικώς) άτονη συλλαβή, όπως π.χ. στο *-ντα* του *πάντα γνώσκεις* (το *πά-* μπορεί να έχει 1 ή 2 χρόνους). Τέτοιες επεκτάσεις δεν μπορούν να δικαιολογηθούν χωρίς την υπόθεση της προσπάθειας για προσαρμογή σε ένα δίσσημο ρυθμό και ειδικότερα εδώ της προσπάθειας να μπει η τελευταία τονισμένη συλλαβή στην άρση. Η ρύθμιση του επομένου κώλου μπορεί επίσης να δείξει τα ίδια πράγματα. Τέλος, η αντιστοιχία και οι μεταθέσεις των τόνων, που ήδη συναντήθηκαν στον Κανόνα των Χριστουγέννων, σε προσόμοια και στις διάφορες εμφανίσεις μιας Θέσης με διάφορες θέσεις τόνων, επιβεβαιώνουν αυτήν την ρυθμική διαίρεση.

Η άλλη λύση (για το κλείσιμο του κώλου) θα ήταν να βάλουμε την τελευταία τονισμένη συλλαβή στην θέση. α) Εάν η τελική (άτονη) συλλαβή είναι 1 χρόνου, τότε, δεδομένης της ρύθμισης του όλου κώλου και του επομένου κώλου, αυτό δημιουργεί δύο τρισήμους χωρίς κάποιο σοβαρό λόγο μέσα σέ ένα πλαίσιο συνεχούς δισήμου ρυθμού, δύο τρισήμους που μπορούν εύκολα να απαλειφθούν (να μετατραπούν σε τρεις δισήμους) χωρίς αλλαγή του μέλους. Μια ρύθμιση με τρισήμους θα ήταν άχρηστη, θα κατέστρεφε ή έστω θα χαλάρωνε την αίσθηση του κλεισίματος και μπορεί σίγουρα να διαψευσθεί στην αντιστοιχία των θέσεων των τόνων στα προσόμοια. β) Όταν τώρα η τελική συλλαβή έχει 2 χρόνους, θα μπορούσε κανείς να ισχυρισθεί ότι η τελευταία τονισμένη συλλαβή μπορεί να μπει στην θέση και να σχηματίσει ένα τρίσημο (ή τετράσημο) με την τελική συλλαβή, κάτι γνωστό ως 'συγκοπή' και πολύ σύνηθες στα σημερινά μέλη (κατά την τρέχουσα αντίληψη του τονικού ρυθμού τουλάχιστον) και στα δημοτικά τραγούδια. Ωστόσο, κι αυτό διαψεύδεται από την ρύθμιση (διάρκειες συλλαβών, θέσεις, άρσεις) του όλου κώλου και του επομένου κώλου και την αντιστοιχία τους με κώλα των προσομοίων τους. Ειδικώς όταν γ) η τελική συλλαβή φέρει Απόδερμα, το επόμενο κώλον αρχίζει πάντα από την άρση. Αν εκλαμβάνόταν το Απόδερμα ως 1 χρόνος, πάμε στην περίπτωση που συζητήσαμε παραπάνω. Αν, όπως έχουμε συμπεράνει, το Απόδερμα διαρκεί 3 χρόνους, τότε σχηματίζεται ένας πεντάσημος. Ο σχηματισμός ενός τέτοιου, μάλλον ιδιότυπου (με συγκοπή!), πεντάσημου θα ήταν αδικαιολόγητη και μάλλον έξω από τον χαρακτήρα του ρυθμού του όλου μέλους. Με άλλα λόγια, το φαινόμενο της

συγκοπής δεν συναντάται στο μέλος των στιχηρών και ειρμών, Όλα ρυθμίζονται ώστε να αποφευχθεί. Στην όλη έρευνά μας δεν έχουμε βρεί παρά μόνο μία ή δύο περιπτώσεις που μπορούν να θεωρηθούν τέτοιες, ένα απειροελάχιστο ποσοστό εξαιρέσεων, που απλώς επιβεβαιώνει τον κανόνα (βλ. πρδ. 11. Το χφ Η δεν έχει συγκοπή. Άρα ίσως να πρόκειται και για λάθος του γραφέως του χφ G στην τοποθέτηση της Διπλής).

Έτσι, το γεγονός ότι ένα παροξύτονο κώλον πρέπει να έχει ‘κλείσιμο’⁷⁵ μπορεί να οδηγήσει σε μια ρύθμιση με την τελευταία τονισμένη συλλαβή σε 1 χρόνο, στην άρση και σε ψηλότερο φθόγγο (προς το παρόν, βλ. και παρακάτω) και επίσης να υπαγορεύσει την ρύθμιση (διάρκειες συλλαβών κλπ) του όλου κώλου και εν μέρει του επομένου.

Βλ. τα εδώ παραδείγματα, καθώς και στο ρυθμ. φαινόμενο 7 τα δεύτερα ημιστίχια των 15 συλλαβών. Βλ. πολλά παραδείγματα παροξυτόνων κώλων, και τους τρόπους που αυτά ρυθμίζονται από τους μελωδούς, και στους Ειρμούς και τα Προσόμοια, όπου μπορεί κανείς να παρατηρήσει και τις αντιστοιχίες και μεταθέσεις τόνων σ’ αυτά.

Όταν ο τελευταίος, και από ποιητική άποψη ο σημαντικότερος, τόνος ενός παροξύτονου κώλου μπει στην άρση, η προσπάθεια για ένα σταθερό δίσημο ρυθμό μπορεί να οδηγήσει μερικές φορές στο ίσως παράξενο φαινόμενο, ένα κώλον να έχει *όλους* τους τόνους του στην άρση δισήμων ποδών. Όσο παράξενο κι αν φαίνεται αυτό, οι τόνοι ακούγονται σωστά, διότι μπαίνουν σε ψηλότερους φθόγγους, και η ρύθμιση του προηγούμενου και του επομένου κώλου, καθώς και η αντιστοιχία τόνων στα προσόμοια (με όλες τις έννοιες που τα έχουμε ορίσει) επιβεβαιώνουν ότι όντως αυτός είναι ο ρυθμός που υπονοείται.

Ειρμοί: 1Ηβ (μόνο ένας τόνος στη θέση), Προσόμοια: 5Ε (στο β’ προσόμοιο, πρβλ. τους τονισμούς στα άλλα), 14Β (στο α’ προσόμοιο, πρβλ. το β’), 14Γ, 16F (μόνος ένας γραμματικός τόνος, κι αυτός στην άρση), 19ΑΒ, 20D (τόν κόσμον κλπ, όλοι οι τόνοι στην άρση στο *καί ἄσαι ἐπαξίως*, πρβλ. τα άλλα δύο), 29Η (έως το *καί μία παρὰ πάντων*, που χωρίζεται με κόμμα στο χφ).

Μιας και ένα τονισμένο συμβάν μπαίνει στην άρση, έχουμε στα παροξύτονα κώλα (με την τελευταία συλλαβή σε 1 χρόνο) μια ‘μετρική ένταση’. Όταν όλοι οι τόνοι πέσουν στην άρση, η μετρική ένταση είναι στον μέγιστο βαθμό.

9.3.18. Ρυθμικό φαινόμενο 18: Τόνοι στην άρση και στο ίδιο ύψος με μια γειτονική συλλαβή

[Παραδείγματα βλ. τ. Β’, σ. 386-388]

Υπάρχουν περιπτώσεις, όπου μια τονισμένη συλλαβή πέφτει στην άρση, είναι όμως στο ίδιο ύψος με την προηγούμενη και την επόμενη συλλαβή ή είναι χαμηλότερα από την προηγούμενη και στο ίδιο ύψος με την επόμενη, δηλ. φέρει Ίσον ή Απόστροφο και ακολουθείται από Ίσον. Είναι φανερό ότι αυτός ο τόνος υπό μία έννοια δεν ‘εξέχει’ και τόσο ή ακόμα θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι δεν λαμβάνεται υπόψιν. Δεν πρόκειται δε εδώ μόνο για γραμματικές λέξεις που μπορούν κατά περίπτωση να ληφθούν ως άτονες, αλλά και για ισχυρές λεξιλογικές λέξεις, οι οποίες, μέσω αυτού του μέλους, εμφανίζονται ως λανθασμένα τονισμένες. Συναντήσαμε τέτοιες περιπτώσεις, όταν προσαρμόσαμε τα τροπάρια στους ειρμούς, εμφανίζονται όμως καταγεγραμμένες και στα ίδια τα μέλη. Συνεπώς, είναι αποδεκτές. Ότι αυτές οι

⁷⁵ Και ο van Biezen (1968:9, 49) έχει περιγράψει την αρχή ότι ένα κώλον πρέπει γενικώς να τελειώνει στην θέση, όμως το παρουσιάζει ως σημείο του ‘εσχατολογικού’ χαρακτήρα της Βυζαντινής τέχνης, γενικά. Ωστόσο, πρόκειται προφανώς μόνο για ένα ψυχοακουστικό ζήτημα και ένα μέσο για την οργάνωση που επιβάλλεται από την μνήμη μας, η οποία είναι χρήσιμη για τον σχηματισμό (την ύπαρξη) της ίδιας της μουσικής, καθώς και για την απομνημόνευσή της και την αναπαραγωγή της. Βλ. Snyder 2000.

συλλαβές πρέπει να είναι στην άρση είναι φανερό από το ότι συχνά συναντώνται σε πολύ τυπικές Θέσεις. Δύο Θέσεις είναι χαρακτηριστικές, μία του α΄ ήχου και μια άλλη του Βαρέος. Στην Θέση του *Άβραμιαίοι παῖδες* (βλ. πρδ. 1-2), το Δύο δεν διαιρείται μάλλον ποτέ (ή ίσως πολύ σπάνια) σε δύο συλλαβές σε προσόμοια και έτσι η συλλαβή *παί* πέφτει στην άρση. Στο μεταγενέστερο Ειρμολόγιο του Κουκουζέλη (χφ 'Κυ'), η Θέση είναι η ίδια εκτός από αυτήν την συλλαβή, που μπαίνει στον ψηλότερο φθόγγο *c*. Έτσι, ο ρυθμός παραμένει ο ίδιος, αλλά ο παρατονισμός, που θα μπορούσε να γίνει αισθητός, διορθώνεται (την ίδια διόρθωση εννοεί μάλλον και το ΠΒ χφ L). Μια δυνατότητα διόρθωσης υπάρχει επίσης και στην Θέση του Βαρέος: χωρίς αλλαγή του ρυθμού, μπορεί να ψαλεί μια ομάδα Βαρείας στους *GE* ή *FE* αντί του *F* στην τονισμένη συλλαβή, η οποία είναι στην άρση, δύο μορφές της Θέσης που όντως υπάρχουν ως παραλλαγές της στα χφφ (με τονισμένη ή άτονη συλλαβή σ' αυτό το σημείο). Αυτό το ελαφρό μέλισμα είναι αρκετό, για να δώσει την αίσθηση του τονισμού στην συλλαβή. Επίσης, στον ειρμό *Τεμνομένην θάλασσαν* και στις λέξεις *προωδοποιεί τρίβον* (βλ. πρδ. 4), το χφ G έχει την μορφή της Θέσης με τον 'παρατονισμό', ενώ το χφ H έχει ουσιαστικώς την ίδια Θέση, με την συλλαβή όμως *τρί-* ψηλότερα, στους φθόγγους *aG* (μια 'διόρθωση' ανάλογη μ' αυτήν στο *Άβραμιαίοι παῖδες* από τον Κουκουζέλη). Η μορφή του H (βλ. και στο H 44r, εδώ πρδ. 5, στον ειρμό *Οί τῷ γλυκεί, στο τραθέντες άγνή*, με άτονη συλλαβή στο αντίστοιχο σημείο) είναι αυτή που θα μπορούσε να χρησιμοποιείται ως εναλλακτική και σε προσόμοια, για να αποφευχθούν παρατονισμοί. Ωστόσο, αυτές οι δύο Θέσεις (του Α΄ και του Βαρέος) συναντώνται συνήθως με τις 'αδιόρθωτες' μορφές τους. Σ' αυτήν την περίπτωση, ο μόνος τρόπος να δοθεί μια καλύτερη αίσθηση τονισμού είναι, όπως έχουμε σημειώσει, μια μεγαλύτερη έμφαση που μπορεί να δοθεί σ' αυτήν την συλλαβή κατά την εκτέλεση: χωρίς να αλλάζει η ακολουθία των θέσεων και των άρσεων στο μυαλό του, ο εκτελεστής μπορεί να ψάλει μια *ασθενή θέση* και μια *ισχυρή άρση*.⁷⁶

Συνοψίζοντας, πρέπει να υπενθυμίσουμε ότι αυτές οι περιπτώσεις, με αυτήν την τοποθέτηση τόνων, είναι αποδεκτές μορφές των Θέσεων. Δείχνουν επίσης ότι οξύτονα, παροξύτονα και προπαροξύτονα κώλα μπορούν να είναι, όταν μελοποιούνται μ' αυτές τις Θέσεις, ισοδύναμα από ποιητική-μετρική άποψη, δηλ. παρουσιάζονται ως αντίστοιχα σε προσόμοια. Έχουμε έτσι ένα παράδειγμα σαφούς εξήγησης της μετρικής μορφής των ποιητικών κειμένων μέσω του μέλους, κάτι αδύνατο χωρίς αυτό.

Βλ. επι πλέον και πρδ. 3, 6-8.

Τέτοιες περιπτώσεις εμφανίζονται και σε μη τυπικές Θέσεις. Αρκετές φορές φαίνονται να εμφανίζονται στην αρχή κώλου ή μιας φωνολογικής φράσης. Όπως έχουμε σημειώσει, ο τόνος σ' αυτές τις περιπτώσεις μπορεί να μη ληφθεί υπόψιν (βλ. πρδ. 9-10, 12-13 και ρυθμ. φαινόμε. 7, πρδ. 24, 46). Ωστόσο, μπορούν να εμφανιστούν και πιο μέσα στο κώλον (βλ. Ειρμοί 1Γα, 1Ηδ, 2Δα, όπου η αντιστοιχία με τον ειρμό δείχνει ότι αυτές οι συλλαβές βρίσκονται στην άρση. Επίσης πρδ. 15, όπου η αντιστοιχία των ομοίων κώλων δείχνει ότι το - *μου* είναι στην άρση. Επίσης, ρυθμ. φαινόμε. 7, πρδ. 12, ρυθμ. φαινόμε. 17, πρδ. 10). Στο νεότερο ρεπερτόριο των Αναστασίμων στιχηρών και των νεότερων ειρμολογίων τέτοιες περιπτώσεις

⁷⁶ Στην μουσική με μέτρο υπάρχει μια κατηγοριοποίηση των χρόνων (beats) ως θέσεων και άρσεων και ως πρώτου, δευτέρου κλπ χρόνου του μέτρου, ανεξάρτητα από την πραγματική ένταση ενός συγκεκριμένου χρόνου, αν δηλ. κάποια στιγμή π.χ. η θέση δεν έχει την ένταση που έχει συνήθως ή της 'αρμόζει'. Γι' αυτό βλ. Snyder 2000:177-180. Ένα παράδειγμα μουσικής με ασθενή θέση και ισχυρή άρση είναι η μουσική ρόκ. Ισχυρές άρσεις δεν είναι άγνωστες και στην δημοτική μουσική ή σε διάφορες παραδοσιακές μουσικές.

εμφανίζονται συχνότερα (βλ. πρδ. 14-19). Η θεραπεία του ‘παρατονισμού’ μπορεί να γίνει στην εκτέλεση με το τρόπο που σημειώσαμε παραπάνω.

Επίσης, τέτοιες περιπτώσεις εμφανίζονται και με Ίσον πάνω σε Κούφισμα. Το μικρό στολίδι του Κουφίσματος αποκαθιστά κι εδώ τον ‘παρατονισμό’ (βλ. πρδ. 11, καθώς και στο Κούφισμα, πρδ. 2, 24, 27, 30, 33).

9.3.19. Ρυθμικό φαινόμενο 19: Μέλisma του Κλάσματος στην άρση

[Παραδείγματα βλ. τ. Β΄, σ. 389-390]

Η τελευταία τονισμένη συλλαβή ενός παροξυτόνου κώλου μπορεί να είναι επίσης 1 χρόνου, στην άρση και χαμηλότερα από την προηγούμενη, αλλά ψηλότερα από την επόμενη συλλαβή, να γράφεται δηλ. με Απόστροφο ή Απόστροφο με Κλάσμα (βλ. εδώ πρδ. 6-11 και Κλάσμα πρδ. 34-39, στο χφ Η). Τέτοιες τονισμένες και στην άρση συλλαβές μπορούν επίσης να βρεθούν και σε άλλα σημεία κώλων οποιασδήποτε μορφής (βλ. εδώ πρδ. 1-5 και Κλάσμα πρδ. 40-41). Μέσω του δισήμου ρυθμού, που κάνει αυτές τις συλλαβές να πέφτουν στην άρση, μπορούμε να κατανοήσουμε καλύτερα την αναγκαιότητα του ανιόντος μελίσματος (στολιδιού) του Κλάσματος, δηλ. την ανάλυσή του με Κεντήματα. Το στολίδι του Κλάσματος, με τον ψηλότερο φθόγγο των Κεντημάτων, δημιουργεί ένα μελωδικό τονισμό και δίνει την αίσθηση του σωστού τονισμού στην συλλαβή. Θα πρέπει να σημειώσουμε, ωστόσο, ότι αυτό το Κλάσμα παρουσιάζεται περισσότερο μάλλον στα νεότερα χφφ. Μια σύγκριση π.χ. του G με το H (βλ. τα πρδ. από το Κλάσμα και εδώ πρδ. 10) δείχνει ότι απουσιάζει αρκετές φορές από το H. Το γεγονός ότι η αντίστοιχη συλλαβή είναι ψηλότερα από την επόμενη ίσως να ήταν αρκετό για τους παλαιότερους ψάλτες, για να την αισθανθούν τονισμένη. Ότι αυτή η τονισμένη συλλαβή πρέπει να είναι στην άρση είναι και εδώ φανερό από τις πιθανές μεταθέσεις του τόνου στα προσόμοια ή στις διάφορες εμφανίσεις μιας Θέσης με διαφορετικές θέσεις τόνων (βλ. πρδ. 2-4). Επίσης αντικαθίσταται και από μονόφθογγη Βαρεία στο H (βλ. Βαρεία πρδ. 63) που όπως δείξαμε, έχει την ίδια σημασία με το Κλάσμα.

Επίσης, καμιά φορά αντικαθίσταται από ένα ψηλότερο φθόγγο με Κλάσμα, για να φανεί ο τόνος της συλλαβής καλύτερα. Αυτό μπορεί να γίνει επίσης ακόμα κι αν η συλλαβή με Απόστροφο με Κλάσμα είναι άτονη (βλ. πρδ. 2-5).

Στα παροξύτονα κώλα, πολλές φορές μια τέτοια Απόστροφος με Κλάσμα αντικαθίσταται από μια ομάδα Βαρείας, με Ίσον και Απόστροφο (ή άλλους ισοδύναμους συνδυασμούς), η οποία δίνει κι αυτή εντονότερη αίσθηση τονισμού (βλ. πρδ. 7-9, Κλάσμα πρδ. 38-39, Βαρεία πρδ. 63-64).

Σε κάποια πρδ. το G αλλάζει λίγο τις διάρκειες και το μέλος, για να δώσει 2 χρόνους στην συλλαβή σε άρση και με Κλάσμα (ή χωρίς αυτό) του H, προβάλλοντας έτσι καλύτερα τον τονισμό της, διατηρώντας όμως τον δίσημο ρυθμό (βλ. πρδ. 10-11. Ιδίως στο πρδ. 11 η αλλαγή φαίνεται καθαρώτερα με την αντικατάσταση του Αποδέρματος από Διπλή, τηρουμένου και στο H και στο G του δισήμου ρυθμού).

Το μικρό στολίδι του Κλάσματος (που αναλυτικά γράφεται με Κεντήματα) μπορεί να παραβληθεί με τα Κεντήματα στις υπογραμμισμένες συλλαβές (τονισμένες και στην άρση) των πρδ. 12-13. που ‘ξεπροβάλλουν’ για μισό χρόνο ανάμεσα σε ίδιους φθόγγους και είναι ικανά να δώσουν την αίσθηση του τονισμού στις συλλαβές αυτές.

9.3.20. Ρυθμικό φαινόμενο 20: ‘Ιδιόρρυθμη’ ρύθμιση κειμένου (‘αντιστροφή τονισμών’)

[Παραδείγματα βλ. τ. Β΄, σ. 391-392]

Έχουμε ήδη αναφέρει την περίπτωση του Προσομοίου 29, ΗΙJ, όπου ένα παροξύτονο κώλον είναι μουσικά ισοδύναμο με το οξύτονο *έλεησον ημάς*. Ανάλογες

περιπτώσεις μελοποίησης του *έλεησον ήμάς* βρίσκονται και στα πρδ. 2-5, 7, 9 (λίγο διαφορετικές, αλλά παρόμοιες, και στα πρδ. 6, 8). Ο ρυθμός είναι εδώ δίσημος, αλλά αυτό επιτυγχάνεται μέσω μια 'αντιστροφής' του τονικού προφίλ των τόνων, δηλ. οι περισσότεροι δευτερεύοντες και πρωτεύοντες τόνοι των λέξεων (ή κλιτικών ομάδων) μπαίνουν στην άρση. Έτσι, γλωσσικώς η φράση *έλεησον ήμάς* έχει σαφή δίσημο ιαμβικό ρυθμό. Μια 'κανονική' μελοποίηση αποδίδει 1 χρόνο σε κάθε συλλαβή (εκτός ίσως από την τελευταία, που μπορεί να θεωρηθεί 'εξωμετρική', που δεν μας ενδιαφέρει δηλ. για την ρύθμιση του κώλου⁷⁷, παρά μόνο για το ότι πρέπει να πέσει στην θέση, για να κλείσει το κώλον) και ένα δίσημο ρυθμό με θέσεις στους πρωτεύοντες τόνους *λέ* και *μάς* και στον δευτερεύοντα *σον* (βλ. πρδ. 1). Ο ίδιος γλωσσικός ρυθμός θα διατηρούνταν και με μια μελοποίηση που θα απέδιδε 1 χρόνο στο *-λέ-* και το *-ή-* και 2 χρόνους στο *-σον* και το *ή(μάς)*. Όμως στις περιπτώσεις που αναφέραμε, το *-σον* έχει 1 χρόνο και το *ή(μάς)* 2 χρόνους, με Δύο Αποστρόφους. Αυτός ο συνδυασμός διαρκειών μπορεί να φανεί ιδιόρρυθμος. Η επέκταση μπορεί να θεωρηθεί φυσική στις εμφανίσεις της Θέσης με τονισμένη συλλαβή στις Δύο Αποστρόφους, όχι όμως στο *ή(μάς)*. Όσο και ιδιόρρυθμη να φαίνεται, αυτή η ρύθμιση σε δίσημο ρυθμό, που συμπεραίνεται και από διάρκειες προηγούμενων και επομένων συλλαβών, μοιάζει να είναι ο μόνος τρόπος, για να δικαιολογηθεί η συγκεκριμένη επέκταση του *ή(μάς)*. Ανάλογες περιπτώσεις είναι και η μελοποίηση του *έλεησον ήμάς* στο πρδ. 6, όπου το *-λέ-* επεκτείνεται σε 2 χρόνους, αλλά το *-σον* έχει 1 χρόνο και το *ή(μάς)* 2 χρόνους, καθώς και αυτή στο πρδ. 8, όπου το *-λέ-* επεκτείνεται σε 4 χρόνους, το *-σον* έχει 1 χρόνο και το *ή(μάς)* 2 χρόνους.

9.3.21. Ρυθμικό φαινόμενο 21: Επέκταση άτονης συλλαβής χάριν του ρυθμού

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 393]

Η βούληση για την τήρηση ενός σταθερού δισήμου ρυθμού είναι φανερή στις διάρκειες των τελικών συλλαβών των κώλων: 1 ή 3 χρόνοι, εάν το επόμενο κώλον αρχίζει από την άρση, 2 χρόνοι, εάν αρχίζει από την θέση. Είναι όμως φανερή και σε αρκετές περιπτώσεις επέκτασης μιας *άτονης* συλλαβής σε 2 χρόνους, σε ένα φθόγγο και όχι με μέλισμα, μέσα στο κώλον και στο *εσωτερικό* μιας λέξης ή κλιτικής ομάδας χάριν αυτού του ρυθμού. Σ' αυτές τις περιπτώσεις, η άτονη συλλαβή της λέξης φέρει συνήθως δευτερεύοντα τόνο και είναι η δεύτερη πριν τον κύριο (πρωτεύοντα) τόνο (π.χ. στο Πρδ. 19B, η πρώτη συλλαβή του *άθληφόρος*. Βλ. και εδώ τα πρδ. 1-5, 7). Η συλλαβή αυτή θα μπορούσε να έχει 1 χρόνο και να σχηματίσει ένα δίσημο πόδα με την επόμενη άτονη συλλαβή, ενώ η επόμενη τονισμένη συλλαβή θα ήταν στην θέση, έχοντας 1 ή 2 χρόνους. Όμως η τονισμένη συλλαβή εδώ έχει μόνο 1 χρόνο και η μουσική μορφή του υπολοίπου κώλου, πριν και μετά, είναι τέτοιες, που θα έπρεπε να υπάρξει ένας τρίσημος σε κάποιο σημείο. Για να αποφευχθεί αυτό, η συλλαβή που φέρει τον δευτερεύοντα τόνο επεκτείνεται σε 2 χρόνους και η τονισμένη συλλαβή (1 χρόνο εδώ) μπαίνει στην άρση και σε ψηλότερο φθόγγο. Αυτό είναι σε συμφωνία με το γεγονός ότι οι λέξεις, ή τα κώλα, όπου συμβαίνει αυτή η επέκταση, είναι παροξύτονες. Είδαμε ότι αυτή η μεταχείριση της τελευταίας τονισμένης συλλαβής, καθώς και η τοποθέτηση πολλών τόνων στην άρση, είναι μια συνήθης δυνατότητα για την ρύθμιση τέτοιων κώλων. Εδώ δεν έχουμε πάντα παροξύτονα κώλα, αλλά παροξύτονες λέξεις στην μέση του κώλου και αυτό που συμβαίνει είναι να γίνεται η ρύθμιση μέχρι την παροξύτονη λέξη σαν να επρόκειτο για παροξύτονο κώλον. Οι επεκτάσεις ατόνων συλλαβών μπορούν να αποκαταστήσουν τον μουσικό δίσημο

⁷⁷ Ο όρος προέρχεται από την μετρική θεωρία της Φωνολογίας.

ρυθμό, ο οποίος διαταράσσεται από τέτοιες ‘αντιστροφές’ του τονικού προφίλ των λέξεων.

Μια παροξύτονη λέξη στο μέσον του κώλου έχουμε και στο πρδ. 6 και στο σκορπίση του πρδ. 8. Η επέκταση της άτονης συλλαβής εμφανίζεται εδώ στο τέλος, και όχι στο μέσον της λέξης. Και εδώ η ρύθμιση γίνεται δηλ. σαν να επρόκειτο για παροξύτονο κώλον. Η ομοιότητα των κώλων στο πρδ. 8 φέρνει την επέκταση να πέφτει στην πρώτη συλλαβή της κλιτικής ομάδας της *έλεημοσύνης*, μια συλλαβή που ακολουθείται από τέσσερις άτονες και που δεν έχει αναγκαστικά δευτερεύοντα τόνο.

Από αυτές τις περιπτώσεις, ανάλογες των παροξυτόνων κώλων, δείχνεται ότι τέτοιες ‘παράξενες’ και ‘ιδιόρρυθμες’ μελοποιήσεις μπορούν να υπάρξουν, έστω ως εναλλακτικές άλλων ‘κανονικότερων’. Αυτό δίνει μια ποικιλία στο μέλος, χάρις στην ποικίλη μεταχείριση του κειμένου, παρόλο που ο μουσικός ρυθμός είναι σταθερός και αμετάβλητα δίσημος (για την ποικιλία, βλ. και παρακάτω).

9.3.22. Ρυθμικό φαινόμενο 22: Διατήρηση του δίσημου ρυθμού σε ειδικές περιπτώσεις ανισοσυλλαβίας

Η βούληση των μελωδών για σταθερό δίσημο ρυθμό αποκαλύπτεται επίσης σε περιπτώσεις ανισοσυλλαβίας μεταξύ ειρμού και προσομοίων με ‘κλέψιμο’ ενός χρόνου από την κατάληξη ενός κώλου, για να προστεθεί μια συλλαβή στην αρχή του επομένου κώλου. Αυτό, φυσικά, ισχύει γενικώς για τα μέλη, όπου π.χ. ένα απλό Ίσον αντί Ίσου με Διπλή εμφανίζεται ως τελικό σημάδι σε μια καταληκτική Θέση, όταν το επόμενο κώλον αρχίζει με άρση. Ωστόσο, μπορεί επίσης να βρεθεί και στα καταγεγραμμένα προσόμοια (βλ. Προσ. 11H, 26B, 29E (απλή Απόστροφος στον Θεματισμό, για να μπει επι πλέον συλλαβή στην αρχή του επομένου κώλου), επίσης Ειρμίοι 2Eδ, 2ΣΤγδ).

Ακόμη και περιπτώσεις επένθεσης/αφαίρεσης συλλαβών διατηρούν συνήθως τον δίσημο: βλ. Προσόμοια 1C (το αυτόμελο ελλείπει), 5G-H, 6C (το αυτόμελο όμως ελλείπει), 8A, 10H (ανισοσυλλαβία 4 συλλαβών), 10I, 11G, 12C, 13E-F, 17E, 23J, 26A και 26D (το αυτόμελο βέβαια ελλείπει). Ανισοσυλλαβία και στο Προσ. 5F με προσθήκη *μίας* συλλαβής, η οποία όμως φέρει *Διπλή* κι έτσι κι εδώ ο δίσημος τηρείται.

Άλλα παραδείγματα ανισοσυλλαβίας:

Προσόμοια:

15E στο β΄ προσ. λείπει μία συλλαβή και ο ρυθμός γίνεται τρίσημος, ενώ στο αυτόμελο και στο α΄ προσ. ο ρυθμός δίσημος.

Όμοιο 20G (με κατάλληλες και μάλλον αυτονόητες συναιρέσεις φθόγγων του αυτομέλου θα μπορούσε να διατηρηθεί και το μέλος και ο ρυθμός του, όμως αυτό δεν έγινε εδώ).

25B, ίσως πρόβλημα στο αυτόμελο, που παρουσιάζει τρίσημο, ενώ το προσόμοιο έχει δίσημο.

26B-C, το αυτόμελο ελλείπει, η προσαρμογή δική μας, τρίσημος. Ανισοσυλλαβία δύο συλλαβών, αλλά μάλλον απαραίτητη η προσαρμογή μας, για να συμπέσουν καλά οι τόνοι.

23E-F, τα κώλα ισοσύλλαβα, και η προσαρμογή θα μπορούσε να είναι ακριβής, με τον τόνο του *αυτώ* να υποτάσσεται (είναι όμως ψηλότερα από της προηγούμενης συλλαβής). Η αλλαγή μέλους πηγάζει ίσως από την επιθυμία να συμπέσει το μέλος των *έν εαυτώ* και *έν αὐτῷ* και να μην προβληθεί, με την ακριβή προσαρμογή, το *γάρ*.

23F (*ἀναλαβοῦσαν* κλπ), το προσόμοιο έχει μία συλλαβή παραπάνω, που πρέπει να μπει σε μέλος που δεν έχει συλλαβές 2 χρόνων. Δεν ‘χώνεται’ κάπου με διάρκεια ½ χρόνου, αλλά διασκευάζεται η γραμμή, ακόμα και με διπλασιασμό στο *κρώ* (Ανατρίχισμα αντί ομάδας Κεντημάτων). Έτσι η προστιθέμενη συλλαβή κρατάει την ελάχιστη δυνατή διάρκεια του 1 χρ.

28A, μία συλλαβή λιγότερο στο προσόμοιο. Θα μπορούσε ίσως το προσόμοιο να γραφεί με κάποια συναίρεση, αλλά έγινε αλλαγή του μέλους για καλύτερο τονισμό. Ο ρυθμός στο

προσόμοιο ίσως 3σημος, αλλά είναι αρχή του μέλους και θα μπορούσε να θεωρηθεί και 2σημος με άρση στην πρώτη συλλαβή του, *H*. Στο σημείο πάντως που φαίνεται να προστίθενται συλλαβές, ο ρυθμός δίσημος.

28C, ισοσυλλαβία, αλλαγή μέλους για καλύτερο τονισμό. Το αυτόμελο έχει τρίσημο, το προσόμοιο δίσημο. Η ακριβής προσαρμογή θα ήταν δεκτή, αλλά προβάλλει πολύ την άτονη πρώτη συλλαβή του *φωταγωγεί*.

29A, αφαίρεση μίας συλλαβής στην αρχή του μέλους στο προσόμοιο και ενσωμάτωση του μέλους της (με μια μικρή μελωδική διαφορά) στο απήχημα (δηλ. ως 'επήχημα').

29B, ισοσυλλαβία, απλά διπλασιασμός διαρκειών και αποκατάσταση δισήμου.

29C, πρόσθεση συλλαβής, δημιουργία τρισήμου.

29F, ισοσυλλαβία, διαίρεση της Διπλής και αφαίρεση Ίσου, για καλύτερο τονισμό του *Χριστός*. Το αυτόμελο έχει τρίσημο, το προσόμοιο δίσημο.

Ειρμίοι:

1Za, ανισοσυλλαβία τριών συλλαβών. Είναι αρχή του μέλους και δεν μπορούμε να πούμε αν παραβιάζεται ο δίσημος. Για να έχουμε δίσημο πάντως πρέπει ο αυτόμελος ειρμός να αρχίσει από θέση, ενώ ο προσόμοιος από άρση. Το ειρμολόγιο του Π. Βυζαντίου έχει *Φλογώσεως ό παιδάς ρυσάμενος*, που ταιριάζει ακριβώς με τον αυτόμελο ειρμό.

9.3.23. Ρυθμικό φαινόμενο 23: 1 χρόνος αντί 2 χρόνων στο τέλος των Θεμάτων χάριν του δισήμου ρυθμού

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 394-397]

Ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του κώδ. A, που δεν συναντάται σε άλλα χφφ, απ' όσο γνωρίζουμε, είναι το γεγονός ότι οι Δύο Απόστροφοι (2 χρόνοι) που βρίσκονται πολύ συχνά στο τέλος Θεμάτων, όπως ο Θεματισμός (Έσω ή Έξω) ή το Θέμα Απλούν, αντικαθίστανται από μια απλή Απόστροφο ή από Απόστροφο με Κλάσμα (και τα δυο από 1 χρόνο), όταν το επόμενο κώλον αρχίζει από την άρση. Δεν παρουσιάσαμε τα Θέματα λεπτομερώς στην παρούσα μελέτη, μπορούμε όμως να πούμε ότι παρουσιάζουν ως επί το πλείστον δίσημο ρυθμό και, πάντως, οι τελικές Δύο Απόστροφοι αρχίζουν από την θέση. Έτσι, οι προαναφερθείσες αντικαταστάσεις θα πρέπει να εννοηθούν ως μια ακόμη ένδειξη για την βούληση για την τήρηση ενός σταθερού δισήμου ρυθμού. Στα περισσότερα χφφ, ωστόσο, ένας τρίσημος πόδας, που αποτελείται από ένα μακρό φθόγγο και μια βραχεία συλλαβή, μπορεί να σχηματιστεί μετά τα Θέματα. Την ιδιαιτερότητα αυτή του χφ A εννοούσαμε, όταν λέγαμε ότι ο γραφέας του είναι ιδιαίτερα ευαίσθητος και σχολαστικός σε θέματα ρυθμού.

Βλ. τα εδώ παραδείγματα. Σημειώνουμε ιδιαιτέρως το πρδ. 7, όπου με την απλή Απόστροφο στον Θεματισμό φαίνεται ξεκάθαρα ότι η τονισμένη συλλαβή (*μαρ*)*τύ(ρων)* βρίσκεται στην άρση. Επίσης τα πρδ. 4-6, 10, 19, 23, όπου από την μορφή του Θέματος φαίνεται ότι οι διαδοχικοί όμοιοι φθόγγοι σε άτονες συλλαβές ('τονική υστέρηση') συμμετέχουν κανονικά στον ρυθμό.

Βλ. επίσης και στα Προσόμοια:

2E (αλλαγή της μορφής του Θέματος,⁷⁸ για να αφαιρεθεί μά συλλαβή, χωρίς να χαλάσει ο δίσημος), 5G (κανονικά, με Δύο Αποστροφούς, μιας και το επόμενο κώλον αρχίζει από θέση), 4E (Διπλή στο Απόδεσμα, διότι το επόμενο κώλον αρχίζει με θέση), 11E (κανονικά, με Δύο Αποστροφούς, μιας και το επόμενο κώλον αρχίζει από θέση), 11H (με απλή Απόστροφο στο αυτόμελο, χάριν ρυθμού, με Δύο Αποστροφούς στο προσόμοιο, για να διατηρηθεί ο ρυθμός παρά την πρόσθεση μιας συλλαβής 1 χρόνου), 15H (απλή Απόστροφος χάριν ρυθμού, στο β' προσόμοιο όμως, με Θεματισμό αντί Θέματος Απλού, διατηρούνται οι

⁷⁸ Βλ. στο Κρατημοκαταβαζοανάβασμα. Το Θέμα αυτό με την Πεταστή+Κεντήματα, το αναφέραμε, αλλά δεν το εξετάσαμε λεπτομερώς. Το ΚρΚΑ εδώ θα πρέπει να έχει 2 χρόνους και μαζί με την Πεταστή+Κεντήματα διαρκεί 3 χρόνους κι έτσι συμπληρώνεται ο ρυθμός με την συλλαβή στην άρση με την ομάδα Κλάσματος. Όταν λείπει αυτή η συλλαβή, χρησιμοποιείται η άλλη μορφή του Θέματος (βλ. στο β' προσόμοιο), η οποία διαρκεί 4 χρόνους.

Δύο Απόστροφους), 18D (κανονικά, με Δύο Αποστροφούς, μιας και το επόμενο κώλον αρχίζει από θέση), 19B (κανονικά, με Δύο Αποστροφούς, μιας και το επόμενο κώλον αρχίζει από θέση), 19F (κανονικά, με Δύο Αποστροφούς, μιας και το επόμενο κώλον αρχίζει από θέση), 19I-J (απλή Απόστροφος, επόμενο κώλον από άρση), 19L (κανονικά, με Δύο Αποστροφούς, μιας και το επόμενο κώλον αρχίζει από θέση), 21C (αντικατάσταση Θεματισμού από επεκτεταμένο Θέμα Απλούν, ρυθμός πάλι δίσημος. Κανονικά, με Δύο Αποστροφούς, μιας και το επόμενο κώλον αρχίζει από θέση), 24A (κανονικά, με Δύο Αποστροφούς, μιας και το επόμενο κώλον αρχίζει από θέση), 24E (Διπλή στο Απόδεσμα, διότι το επόμενο κώλον αρχίζει με θέση), 24F (κανονικά, με Δύο Αποστροφούς, μιας και το επόμενο κώλον αρχίζει από θέση. Ότι αρχίζει από θέση φαίνεται ιδίως στο β' προσόμοιο, διότι το αυτόμελο και το α' προσόμοιο θα μπορούσε να τα εκλάβει κανείς ότι αρχίζουν από άρση), 25I (κανονικά, με Δύο Αποστροφούς, μιας και το επόμενο κώλον αρχίζει από θέση), 28G (από αυτό φαίνεται και ότι το επόμενο κώλον αρχίζει από θέση, παρόλο που η πρώτη του συλλαβή είναι άτονη), 29C (το επόμενο κώλον αρχίζει από θέση, αν και παρουσιάζει κατόπιν ένα τρίσημο), 29E (με απλή Απόστροφος, λόγω της προστιθέμενης συλλαβής στο προσόμοιο και διατήρησης του δίσημου ρυθμού).

9.3.24. Ρυθμικό φαινόμενο 24: Τρίσημοι πόδες

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 398-400]

Παρά την κυριαρχία των δίσημων ποδών, μπορούν να βρεθούν και μερικοί τρίσημοι. Αυτοί μπορούν να ταξινομηθούν ως α) 'τυχαίοι', β) 'συνήθεις' και γ) 'συστηματικοί'. Θα πρέπει επίσης να διακρίνουμε μεταξύ τρισημών με τρεις συλλαβές, με δύο συλλαβές και με μία συλλαβή. Οι δύο τελευταίοι μπορούν να αποκληθούν 'προσωδιακοί' (ή 'ποσοτικοί') τρίσημοι.

Οι *τυχαίοι* τρίσημοι εμφανίζονται συνήθως ως τρίσημοι τριών και σπανιότερα δύο συλλαβών. Μπορούν να θεωρηθούν ως 'λάθη' του γραφέως, διότι διορθώνονται σε άλλα χφφ. Μερικές φορές, ο ίδιος γραφέας γράφει την ρυθμικά σωστή εκδοχή (δηλ. αυτή που τηρεί το δίσημο) ως ερυθρή παραλλαγή πάνω από το κυρίως κείμενο, βάζοντας π.χ. ένα Κράτημα αντί Πεταστής ή αντιστρόφως (βλ. και ρυθμ. φαινόμε. 14).

Βλ. εδώ πρδ. 1-4 και γενικότερα από το όλο υλικό που παραθέτουμε π.χ. στα

Προσόμοια: 1B και 1G (πρβλ. 2BC, 2F, 2J, 5D, με δίσημο), 1E (πρβλ. 5E, 9EFG, με δίσημο), 4A, 11D, 13G, 16CD, 21A (πρβλ. 27ABC, με δίσημο), 22D, 22G.

Οι *συνήθεις* τρίσημοι⁷⁹ είναι τρίσημοι τριών συλλαβών, οι οποίοι βρίσκονται αρκετά ή πολύ συχνά, αλλά μάλλον όχι πάντα, σε μερικές θέσεις, όπως π.χ. σε καταλήξεις στον Βαρύ ή τον Μέσο Δεύτερο. Δεν διορθώνονται συνήθως, αλλά μπορούν να εμφανίζονται συστηματικά στις γραφές ενός συγκεκριμένου μέλους στα διάφορα χφφ, αν και η ίδια θέση μπορεί σε ένα άλλο σημείο να είναι 'ενσωματωμένη' σε μια φράση που ακολουθεί πλήρως τον δίσημο ρυθμό.

Βλ. εδώ πρδ. 5-8. Στο πρδ. 8, το χφφ EBE 884 διορθώνει τον τρίσημο, βάζοντας Κράτημα αντί Πεταστής. Αυτό δεν το έχουμε συναντήσει σε άλλα χφφ στην συγκεκριμένη θέση.

Βλ. επίσης στα Προσόμοια: 1C (μέσος β', τρίσημος στο αυτόμελο, δίσημος στο προσόμοιο, μέσω της Διπλής στην κατάληξη του προηγούμενου κώλου που αποκαθιστά γενικότερα τον δίσημο), 2I (3σημος, πρβλ. 19CD, 19H, όπου είναι 2σημος), 6E (μέσος β', 2σημος), 11G (Βαρύς, στο προσόμοιο), 18BC (μέσος β', 2σημος), 24CD (Βαρύς, 2σημος).

Τρίσημοι πόδες, τριών ή δύο συλλαβών, εμφανίζονται μάλλον συστηματικά *πριν* από *μερικά* θέματα, όπως το Ουράνισμα (Chartres Πελαστόν) ή Δύο (ή Απέσω Έξω)+Θεματισμό (Chartres Παρακάλεσμα+Ουράνισμα) και άλλα. Αυτοί οι τρίσημοι μπορούν να δρουν ως 'προετοιμασία' ή 'προαναγγελία' για το ερχόμενο εκτενές μέλισμα του Θέματος. Καθώς τα θέματα έχουν κάποιο σημαντικό δομικό ρόλο και

⁷⁹ Απόλυτη διάκριση 'τυχαίων' και 'συστηματικών' τρισημών δεν μπορεί προφανώς να γίνει. Εδώ καταθέτουμε απλά την εμπειρία μας και όχι το αποτέλεσμα ακριβών στατιστικών μετρήσεων, που ίσως να μην έχουν πάντα και νόημα.

μια όχι τυχαία θέση στο μέλος, μια 'προαναγγελία' τονίζει το γεγονός. Στο πλαίσιο ενός σταθερού δίσημου ρυθμού, η παρεμβολή ενός τρίσημου μπορεί να έχει ένα ιδιαίτερο αισθητικό αποτέλεσμα. Επομένως, αυτοί οι τρίσημοι δεν είναι μάλλον τυχαίοι, αλλά έχουν ίσως κάποιο συγκεκριμένο λόγο ύπαρξης.

Βλ. εδώ πρδ. 8-13, 15. Στο πρδ. 10 το χφ G δεν έχει τρίσημο, ενώ στο πρδ. 11 το χφ H δεν έχει τρίσημο. Στο πρδ. 15, την δεύτερη φορά (στην τονισμένη συλλαβή) γράφεται Απόδεσμα που όπως έχουμε πεί, έχει διάρκεια 3 χρόνων.

Βλ. και στο ρυθμ. φαινόμε. 25, πρδ. 3 (τον ζοφερόν). Βλ. και στα:

Προσόμοια: 11A (Ξηρόν Κλάσμα+μέλισμα από δύο Διπλές) 11DE (Ξηρόν Κλάσμα+Θεματισμός)

Ειρμίοι: 2Γβγ, 2ΣΤα, 2Θγ (το χφ H έχει απλό Ίσον στην συλλ. -ον, που δημιουργεί τρίσημο με την προηγούμενη, ενώ το χφ G, από το οποίο αντιγράφουμε εδώ, έχει Απόδεσμα, που όπως έχουμε πεί, έχει διάρκεια 3 χρόνων), 2Θδ.

Βλ. επίσης: Ανάσταμα 6 (Ξηρόν Κλάσμα+Θεματισμός), 32 (Ουράνισμα), Ξηρόν Κλάσμα 24 (Ουράνισμα), 25 (μορφή Χορεύματος), 41, 42, (στα 47, 48 παρόμοιο μέλισμα, όχι τρίσημος), Αντικένωμα 11 (Σύρμα+Θέμα Απλούν).

Ωστόσο, αυτό δεν μπορεί να είναι απόλυτο, διότι υπάρχουν αρκετά Θέματα, στα οποία δεν προηγούνται τρίσημοι, ή σ' αυτά, στα οποία μπορούν να προηγηθούν, μπορεί καμιά φορά να προηγηθεί δίσημος.

Βλ. στα πρδ. 10-11 και π.χ. στα:

Προσόμοια: 2E (Διπλή+Ουράνισμα, 2σημος), 4E (Ουράνισμα, 2σημος), 5G (Διπλή+Θέμα, 2σημος, 3σημος μέσα στο Θέμα), 11H (Δύο Απόστροφοι+Θέμα Απλούν, 2σημος), 18D (Διπλή+Θέμα, 2σημος, 3σημος μέσα στο Θέμα), 19C (Γορθμός 2σημος), 19F (Διπλή+Θέμα, 2σημος, 3σημος μέσα στο Θέμα), 19I (Θεματισμός, 2σημος), 19L Γορθμός, 2σημος), 21C Θεματισμός και Διπλή+Θέμα Απλούν, 2σημος), 24A (Διπλή+Θέμα, 2σημος), 24G (Θέμα Απλούν, 2σημος), 25I (Θεματισμός, 2σημος), 28G (εκτενές Θέμα, 2σημος), 29C,E (Θεματισμός, 2σημος).

Ειρμίοι: 1Eβ (Θέμα Απλούν, 2σημος), 1Θε (Θέμα Απλούν, 2σημος), 2Aε (Θέμα Απλούν, 2σημος), 2Γδ (Θεματισμός, 2σημος), 2ΣΤε (Θεματισμός, 2σημος), 2Ζβ (Θεματισμός, 2σημος), 2Ηγ (Διπλή+Θέμα Απλούν, 2σημος), 2He (Θέμα Απλούν, 2σημος).

Θα πρέπει να σημειώσουμε ότι τα Θέματα βρίσκονται πολύ συχνά σε άτονες συλλαβές, έτσι μια τονισμένη συλλαβή πριν απ' αυτά μπορεί να χρειαστεί να 'υποταχθεί' (βλ. πρδ. 13, πρβλ. πρδ. 12).

Όσο προχωράμε σε περισσότερο μελισματικά τμήματα των μελών και σε (μετρίως) μελισματικά στιχηρά καθεαυτά (όπως π.χ. τα Εωθινά), το ποσοστό των τρίσημων αυξάνει. Έτσι, τρίσημοι, μίας συλλαβής, μπορούν να βρεθούν στο μέλος των ίδιων των Θεμάτων και, όπως σημειώσαμε παραπάνω, τρίσημοι (δύο συλλαβών) που αποτελούνται από τον τελικό τους φθόγγο και μια ακολουθούσα άρση. Στα μελισματικότερα στιχηρά, τρίσημοι μίας συλλαβής μπορούν να βρεθούν στα μελίσματα. Επίσης τρίσημοι δύο συλλαβών (βραχεία-μακρά ή μακρά-βραχεία) παρουσιάζονται στα 'όχι τόσο μελισματικά' τμήματά τους.

Βλ. εδώ το πρδ. 14 και στα:

Ανατρίχισμα 41, Αντικένωμα 9, 18, 19, Ψηφιστόν 2-6, 12.

Ωστόσο, ο δίσημος ρυθμός κυριαρχεί και σ' αυτά τα μετρίως μελισματικά στιχηρά (ή γενικότερα, σε πιο μελισματικά τμήματα ειρμών και στιχηρών εν γένει). Στην μελισματικότερη μεταχείριση, συνήθως διαδοχικές συλλαβές επεκτείνονται σε 2 ή 4 χρόνους ή καθεμιά.

Βλ. π.χ. στα: Ανατρίχισμα 55-56, Διπλή-Βαρεία 11, Σείσμα 9-11, 23, 27, Ξηρόν Κλάσμα 12, 22, 32-33, Αντικένωμα 2-4, Βαρεία-Οξεία 5, 9, 11-12, 15-16 Κρατημοῦπόρροον 14. Βλ. επίσης π.χ. και το πρδ. Ψηφιστόν 4, όπου υπάρχουν δύο τρίσημοι, όμως στο υπόλοιπο επικρατεί ο δίσημος.

Τρίσημοι δύο συλλαβών μάλλον απουσιάζουν από τους ειρμούς και τα συνήθη στιχηρά. Τέτοιοι τρίσημοι, που αποτελούνται από μια μακρά και μια βραχεία

συλλαβή, θα μπορούσαν να σχηματιστούν μεταξύ δύο κώλων: η τελευταία συλλαβή ενός κώλου να είναι μακρά, ως ισχυρότερη ένδειξη της κατάληξης, και το επόμενο κώλον να αρχίζει από την άρση. Ένας 'προσωδιακός' τρίσημος σχηματίζεται τότε. Αυτή η πρακτική δεν ακολουθείται στα περισσότερα χφφ.⁸⁰ Όπως ήδη αναφέραμε και δείξαμε σε πολλά σημεία της παρούσης μελέτης, η διάρκεια της τελευταίας συλλαβής ενός κώλου καθορίζεται από τον ρυθμό του επομένου κώλου, με τρόπο ώστε να διασφαλίζεται ένας συνεχής δίσημος ρυθμός. Ωστόσο, τέτοιου είδους 'προσωδιακοί' τρίσημοι μπορούν να βρεθούν καμιά φορά σε μερικά χφφ.⁸¹ Αυτοί οι τρίσημοι δεν πρέπει να θεωρηθούν ότι αντιτίθενται στην θεωρία μας, διότι προκύπτουν από ένα πολύ φυσικό γεγονός: την επιθυμία για μια στάση, και έτσι για καλύτερη ευκαιρία για αναπνοή, στο τέλος μιας φράσης. Δεν διαταράσσουν επίσης τον ρυθμό που έχει ο λόγος μέσω του μέλους, πράγμα που φαίνεται και από το γεγονός ότι η μακρά συλλαβή τους δεν διαιρείται ποτέ σε δύο συλλαβές.

Προσωδιακοί τρίσημοι, μέσα σε μια φράση ή ανάμεσα σε δύο φράσεις, εμφανίζονται στις πρώιμες μελωδίες που διασώζονται για τα Κοντάκια, τα Απολυτικά, τα Καθίσματα, την Ψαλμωδία ή μέλη από την Ασματική Ακολουθία. Η εξέτασή τους είναι πέρα από τα όρια της παρούσης μελέτης. Η παρουσία των τρισημών σ' αυτά δείχνει, πάντως, ότι πιθανόν παρουσιάζουν μια ρυθμική εικόνα κάπως διαφορετική απ' αυτήν των ειρμών και των στιχηρών και ότι η θεωρία μας δεν κάνει αδιακρίτως 'τα πάντα δίσημα'.

Τρισημούς διαφόρων ειδών βλ. και στο ρυθμ. φαινόμε. 14, πρδ. 9, 11-17.

9.3.25. Ρυθμικό φαινόμενο 25: Διαίρεση σε κώλα και αδυναμία κωλομετρίας από μόνο το κείμενο

[Παραδείγματα βλ. τ. Β', σ. 401]

Ως μια γενική παρατήρηση για μια μετρική θεωρία των ποιητικών κειμένων των Κανόνων, των κειμένων που παρουσιάζουν στροφική δομή *par excellence*, αλλά και των Στιχηρών (που παρουσιάζουν στροφική δομή, εφόσον έχουν προσόμοια), πρέπει να σημειώσουμε και την αδυναμία ή δυσκολία, σε κάποιες περιπτώσεις, της διαίρεσης σε κώλα ή στίχους ('κωλομετρία') από μόνα τα κείμενα. Ο προσδιορισμός του ίδιου του ποιητικού μέτρου, του χαμηλότερου μετρικού επιπέδου, απαιτεί την γνώση του μέλους, λόγω των πιθανών χρονικών επεκτάσεων συλλαβών, αλλά και λόγω της ανισοσυλλαβίας και των μεταθέσεων του τόνου, που δικαιολογούνται και περιγράφονται με ακριβή τρόπο μόνο μέσω της ακριβούς μουσικής μορφής ενός μέλους. Αλλά και το υψηλότερο επίπεδο της διαίρεσης σε κώλα δεν μπορεί να επιτευχθεί πάντα χωρίς το μέλος, λόγω των δυνατοτήτων που το μέλος προσφέρει για την σύνδεση δύο ποιητικών κώλων σε μια εκτενέστερη φράση, η οποία μπορεί να δώσει την ευκαιρία στον μελωδό να συνθέσει λόγια σε ένα τροπάριο (προσόμοιο) με μια προσωδιακή συγκρότηση λιγότερο ή περισσότερο διαφορετική απ' αυτήν του ειρμού, με το όριο των δύο αρχικών ποιητικών κώλων να πέφτει τώρα στην μέση μιας λέξης. Επίσης, η σειρά των νοημάτων που εκφράζεται στα λόγια, δηλ. η σημασία τους, κάτι που φυσικά τω λόγω χρησιμοποιείται για την διαίρεση του ποιητικού κειμένου σε περιόδους, στίχους και κώλα, δεν αντικατοπτρίζεται πάντα στην συγκρότηση του μέλους. Μια κατάληξη δεν υπάρχει πάντα εκεί που αναμένεται με βάση το νόημα. Η, μια εντελής κατάληξη, στην βάση του ήχου, μπορεί να εμφανιστεί εκεί όπου θα αναμενόταν μια κατάληξη σε ένα άλλο δεσπόζοντα φθόγγο. Αυτή η απόκλιση στον ειρμό μπορεί, ωστόσο, να δώσει την ευκαιρία στον μελωδό να

⁸⁰ Αποτελεί συνήθη πρακτική στα συλλαβικά και μερικά σύντομα μελισματικά σημερινά μέλη.

⁸¹ Βλ. π.χ. Tardo 1938, Tavola XXV (κώδ. Grottaferrata EaII), Thibaut 1913:109

συνθέσει νέα λόγια με μια πιο ευθεία αντιστοιχία με την μουσική δομή (αλλά και το αντίστροφο: ‘κανονικός’ μουσικά ειρμός, ‘μη κανονικό’ προσόμοιο).

Είδαμε τέτοιες αποκλίσεις στον Κανόνα των Χριστουγέννων, ειδικά στην Ζ’ και την Θ’ Ωδή, όμως τέτοιες περιπτώσεις μπορούν να βρεθούν και στα καταγεγραμμένα προσόμοια και σε άλλα μέλη.

Δεν θα παρουσιάσουμε αναλυτικά εδώ το ζήτημα αυτό. Ως παραδείγματα, όπου μπορεί να παρατηρήσει κανείς μελοποιήσεις που δεν αντιστοιχούν άμεσα στο νόημα (ή που θέλουν ίσως να δώσουν μέσω του μέλους ένα ιδιαίτερο αισθητικό αποτέλεσμα), διαφορές στην ροή των νοημάτων ή τομών, λήξεων λέξεων και, βάσει των λήξεων λέξεων και νοημάτων, λήξεων κώλων ανάμεσα στον ειρμό και τα προσόμοιά του, ας σημειώσουμε τα:

Ειρμοί 1Αγ, 1Δβγ, 1ΣΤβγ, 1Ηαβ, 1Ηγ, 2Αβ, 2Γα, 2Γβγ, 2Δγδ, 2Εδε, 2ΣΤα, 2Ζαβγ, 2Ηγ-στ, 2Θα-ε, 3αβ, δε.

Επίσης μπορεί να δει κανείς αυτά τα ζητήματα και στην προσαρμογή του Κανόνα των Χριστουγέννων που επιχειρήσαμε.

Ως γενική παρατήρηση μπορούμε να πούμε ότι η διαίρεση σε κώλα είναι πολύ συχνά ‘αρχιτεκτονικής’ φύσεως: γίνεται προσπάθεια να υπάρχουν κώλα με σχεδόν την ίδια διάρκεια — όπου, σε μια διαίρεση μιας ευρύτερης φράσης σε δύο κώλα, το κώλον με την συντομότερη διάρκεια είναι πρώτο— έστω κι αν αυτή η διαίρεση μπορεί να θέσει το όριο μεταξύ δύο νοηματικά συνδεδεμένων λέξεων. Στο ίδιο πνεύμα, κώλα με πολύ σύντομες λέξεις, όπως *διό, ό μὲν κλπ*, πολύ συχνά μελοποιούνται με μελισματικό τρόπο (μέ τα Θέματα), ώστε να έχουν αρκετή διάρκεια. Το μέλος μπορεί επίσης να αποκαλύψει περιπτώσεις μουσικώς ομοίων κώλων, μια διαίρεση που, χάριν του μέλους, μπορεί να έρχεται σε αντίθεση με την νοηματική διαίρεση, όπως στο *ό τούς πόδας ύφαπλώσας επί τὸ νύψαι τὸν Δεσπότην | κατεφίλησε δολίως εἰς τὸ προδοῦναι τοῖς ἀνόμοις*, όπου το *τὸν Δεσπότην* συνδέεται νοηματικά με το *κατεφίλησε* και όχι με το *νύψαι*. Μια, ως ένα βαθμό, ασυμφωνία της διαίρεσης βάσει του νοήματος και της μελοποίησης μπορεί να παρατηρηθεί και στο στιχηρό *Ὁ τῆς ψυχῆς ὀαθυμία νυστάξας*, μια ασυμφωνία που φαίνεται κι από το ίδιο το μέλος και τις καταλήξεις του, αλλά και από τις διαχωριστικές τελείες που γράφονται στο ίδιο το χφ.

Βλ. τα εδώ παραδείγματα.

9.3.26. Ρυθμικό φαινόμενο 26: Τρίφθογγο Πίεσμα (με Κεντήματα ως δεύτερο φθόγγο) αντί τρίφθογγης Βαρείας στο χφ Α

[Παραδείγματα βλ. τ. Β’, σ. 402-403]

Μια περίπτωση, όπου συμβαίνει ένας διπλασιασμός στην διάρκεια μιας συλλαβής, αλλά είναι φανερό ταυτόχρονα και η διατήρηση του δίσημου ρυθμού, είναι η περίπτωση όπου το χφ Α έχει ένα τρίφθογγο Πίεσμα αντί τρίφθογγης Βαρείας ή γράφει την τρίφθογγη Βαρεία με ένα κόκκινο Πίεσμα ή, καμιά φορά και μόνο την τρίφθογγη Βαρεία.⁸² Το χφ D έχει πάντα την Βαρεία, τρίφθογγη ή δίφθογγη, ενώ το ΠΒ χφ Vindobonensis 136 έχει απλή Βαρεία. Είναι φανερό ότι τόσο το D, όσο και το Vindobonensis 136 αποδίδουν 1 χρόνο σ’ αυτήν την συλλαβή. Το γεγονός ότι το Α βάζει Πίεσμα εκεί, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως παραβίαση του δίσημου ρυθμού. Ωστόσο, το σημαντικό είναι ότι αυτή η αλλαγή συνοδεύεται στο Α πάντα και από μία μείωση της διάρκειας του τελευταίου καταληκτικού φθόγγου του προηγούμενου κώλου από 2 σε 1 χρόνο. Έτσι, ο δίσημος στο Α διατηρείται και αυτό που συμβαίνει είναι στην ουσία μόνο μια αλλαγή του τονικού προφίλ της λέξης ή της κλιτικής ομάδας. Π.χ. στην κλιτική ομάδα *ὁ ἐπιφανείς*, το D και το Vindobonensis 136 έχουν το κανονικό προφίλ, με τους δευτερεύοντες τόνους όπως τους έχουμε ορίσει: |ό

⁸² Βλ. και στα περί Βαρείας, Κεφ. 8.

έ|πιφα|νείς. Στο Α, με την συντόμευση της καταληκτικής συλλαβής του προηγούμενου κώλου, η πρώτη συλλαβή (ο) μπαίνει στην άρση δισήμου, η δεύτερη συλλαβή (ε) επεκτείνεται σε 2 χρόνους, λαμβάνοντας έτσι δευτερεύοντα τόνο, και ο δευτερεύων τόνος της τρίτης συλλαβής (πι) παραμένει ως έχει. Έτσι, το προσωδιακό προφίλ της κλιτικής ομάδας γίνεται ό|έ—|πιφα|νείς.

Βλ. τα εδώ παραδείγματα.

Επειδή η μείωση της διάρκειας του τελευταίου καταληκτικού φθόγγου του προηγούμενου κώλου από 2 σε 1 χρόνο γίνεται στο χφ Α κι όταν γράφεται Βαρεία και όχι Πίεσμα (ούτε κόκκινο), πρέπει αυτή η Βαρεία να κατέληξε να σημαίνει, σ' αυτό το χφ και σ' αυτήν την Θέση τουλάχιστον, 2 χρόνους, αν και υπάρχουν ακόμη οι περιπτώσεις σ' αυτό, όπου διατηρεί την διάρκεια του 1 χρόνου.

Μετά από όλη αυτήν την παρουσίαση, πιστεύουμε ότι η κυριαρχούσα παρουσία του δισήμου ρυθμού ως πρώτου επιπέδου ρυθμικής οργάνωσης του μέλους των ειρμών και των στιχηρών και ως σημαντικού παράγοντος για την σύνθεση των προσομοίων έχει θεμελιωθεί γερά. Οι περιστασιακές αποκλίσεις από τον κανόνα, δηλ. οι τρίσημοι πόδες, συστηματικοί ή τυχαίοι, είναι πολύ λίγες συγκρινόμενες με την συντριπτική πλειοψηφία των επικρατούντων δισήμων ποδών.

Τον ρυθμό αυτό μπορεί να παρακολουθήσει κανείς και στις μεταγραφές που δίνουμε στον Β' τόμο, σ. 405 και εξής.⁸³

⁸³ Μεταγραφές μου βρίσκονται επίσης και στα άρθρα μου Arvanitis 1996β, 2003, 2006, 2007. Μουσικές εκτελέσεις (ειρμών και στιχηρών, αλλά και άλλων παλαιών μελών) βρίσκονται στους ψηφιακούς δίσκους *Epiphany, Byzantium in Rome. Medieval Byzantine Chant from Grottaferrata, Music of Byzantium* και *Byzantium 330-1453* με την χορωδία 'Capella Romana' υπό την διεύθυνσή μου, *Της Βασιλίδος καυχήματα (The Boast of Constantinople)* με τον Βυζαντινό χορό 'Αγιοπολίτης' υπό την διεύθυνσή μου και στο *Βηθλέεμ ετοιμάζου* (όπου περιέχονται και κείμενα μεταγραφών μου σε σημερινή Βυζαντινή σημειογραφία) και το *Byzantine Christmas* με το 'Romeiko Ensemble' ('Ρωμαϊκό Σύνολο') υπό την διεύθυνση του Δρ. Γιώργου Μπιλάλη.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΚΑΙ ΕΠΕΚΤΑΣΕΙΣ

Σύμφωνα με όσα είπαμε, ο δίσημος ρυθμός είναι η βασική *μορφοποιητική αρχή* για το μέλος των ειρμών και των στιχηρών. Η σχεδόν αποκλειστική παρουσία του δίσημου ρυθμού μπορεί να θεωρηθεί ως ένα αφηρημένο σχήμα¹, στο οποίο πρέπει να συμμορφωθούν τα λόγια των μελών. Στην πραγματικότητα, έχουμε εδώ κάτι που λίγο-πολύ αγνοήθηκε από τους περισσότερους μελετητές που ασχολήθηκαν με το μέτρο. Είναι αυτό που ο Αριστόξενος καλεί *ρυθμοποιία* στα *Ρυθμικά στοιχεία* του. Με άλλα λόγια, ο 'σχηματισμός', η μορφοποίηση ενός πλήρως ή εν μέρει άμορφου υλικού σύμφωνα με την μορφή ενός συγκεκριμένου ρυθμού ή ακόμα η μορφοποίηση ενός υλικού που παρουσιάζει ένα κάποιο ρυθμό σύμφωνα με την μορφή ενός άλλου ρυθμού. Έτσι, χρησιμοποιώντας τις λέξεις του Αριστόξενου, μπορούμε να πούμε ότι, για τους ειρμούς και τα στιχηρά, το αφηρημένο σχήμα του δίσημου ρυθμού είναι το *ρυθμίζον*, δηλ. ο παράγων που δίνει *σχήμα* στον *άλλως ασχημάτιστον* στίχο (ή κώλον), ο οποίος είναι το *ρυθμιζόμενον*, με το να συνταιριάζει τις συλλαβές, τον αριθμό τους και τους τόνους τους στην σταθερή του μορφή.²

Προτού λοιπόν ένας στίχος μελοποιηθεί, μπορεί να θεωρηθεί ότι είναι 'άμορφο' υλικό, ότι δεν έχει ρυθμό (αν και έχει βέβαια κάποιο είδος γλωσσικού ρυθμού που μπορεί μερικές φορές να είναι και επαναλαμβανόμενος, όπως ιαμβικός, τροχαϊκός κλπ). Αποκτά συγκεκριμένο ρυθμό μέσω του μέλους και της κατάλληλης διαίρεσης σε πόδες. Αυτός ο ρυθμός, ή μέτρο, των ειρμών και στιχηρών είναι ένα είδος *ποσοτικό* μέτρου με τρία στοιχεία: τις διάρκειες, τις θέσεις των ποδών, αλλά και τα *τονικά ύψη*. Δηλαδή, δεν είναι απλά ένα ποιητικό μέτρο, που η περιγραφή του να μπορεί να εξαντληθεί στην 'επί χάρτου' παράθεση μακρών και βραχέων, θέσεων και άρσεων. Είναι ένα *μουσικό-μελωδικό σχήμα*, που γίνεται φανερό μέσω της μουσικής σύνθεσης και εκτέλεσης. Με άλλα λόγια, είναι μια *μελωδία*. Η ακριβής μορφή αυτού του μουσικού σχήματος, αυτής της μελωδίας, εξαρτάται, φυσικά, από την βούληση του μελωδού, πάντα βέβαια με βάση τους δίσημους πόδες. Ο μελωδός έχει διάφορους τρόπους να προσαρμόσει ένα ποιητικό κείμενο στον δίσημο ρυθμό. Ήδη έχουμε περιγράψει τέτοιες τεχνικές, όπως την 'συνθηματική αρχή' ή την τοποθέτηση τονισμένων συλλαβών στην άρση και έχουμε παρουσιάσει πολλά παραδείγματα. Μπορεί σε ένα συγκεκριμένο κώλον οι λύσεις μελοποίησης, με διάφορες διάρκειες, που διατηρούν τον δίσημο ρυθμό και που η τονική μορφή του κώλου επιτρέπει, να είναι περισσότερες της μιας (βλ. στο ρυθμ. φαινόμενο 12). Ο μελωδός θα επιλέξει μία από αυτές για ένα μέλος, ένα ειρμό. Το μέτρο του συγκεκριμένου μέλους θα είναι το μέτρο που προκύπτει από αυτή την επιλογή.

Όμως, άπαξ και ο μελωδός έδωσε ένα μουσικό σχήμα στον ειρμό του, πρέπει να συνθέσει τα προσόμοια, ώστε να ταιριάζουν σ' *αυτό ειδικά* το μουσικό σχήμα. Τα νέα ενδύματα της μελωδίας πρέπει να ταιριάζουν στο παλιό της σώμα! Στην διαδικασία της προσαρμογής νέων λέξεων στην μελωδία, ο μελωδός έχει κάποια ελευθερία: μπορεί να συνδυάσει τις διάρκειες ή/και τα ύψη δύο βραχειών συλλαβών του ειρμού σε μία μακρά συλλαβή στο προσόμοιο, ή να διαιρέσει την διάρκεια ή/και τα ύψη μιας μακράς συλλαβής του ειρμού σε δύο βραχείες συλλαβές στο προσόμοιο. Μπορεί να βάλει τις τονισμένες συλλαβές στην θέση ή/και στα ψηλά σημεία αυτού του

¹ Για την έννοια του αφηρημένου σχήματος βλ. στο Κεφ. 3, στην παρ. 4 για την φωνολογία του ποιητικού μέτρου.

² Η θεωρία του Αριστόξενου βασίζεται στην Αριστοτελική διάκριση *ύλης* και *μορφής*. Βλ. Αριστόξενος, *Ρυθμικά στοιχεία*. Μια προσπάθεια σύνδεσης αυτής της θεωρίας με τα βυζαντινά μέλη βλ. και στο Schlötterer 1991.

δεδομένου μουσικού σχήματος. Μπορεί να συνδυάσει σε κάποιο βαθμό όλα αυτά τα είδη ελευθερίας. Το μουσικό του σχήμα, αν και δημιουργήθηκε μέσω του 'δεσμού' του δισήμου ρυθμού³, δείχνει μεγάλη ευελιξία. Έτσι, οι *τεχνικές εργασίας* του μελωδού αποκαλύπτονται τώρα και προς τις δύο κατευθύνσεις: από τα λόγια στην μελοποίηση (*μελίσσαι τὸν εἰρμόν*) και από την μελοποίηση στα νέα λόγια (*ἐπαγαγεῖν τὰ τροπάρια*).

Φτάσαμε έτσι σε εκείνο το στοιχείο που θα ήθελαν και οι Βυζαντινοί να υπάρχει στην υμνογραφία, για να μπορεί να θεωρηθεί ότι έχει 'μέτρο': την ποσότητα (την ύπαρξη μακρών και βραχέων συλλαβών). Ένα ερώτημα μπορεί όμως ίσως να εγερθεί: μπορεί η μέσω του μέλους προκύπτουσα μορφή του ποιητικού 'ποσοτικού μέτρου', όπως το αποκαλέσαμε, να αποκληθεί όντως 'μέτρο'; Μπορεί να ταυτιστεί λίγο-πολύ με την έννοια του αρχαιοελληνικού ποσοτικού μέτρου;

Μια πρώτη διαφορά είναι βέβαια ότι στο 'μέτρο' της υμνογραφίας, όπως προέκυψε από την μελέτη μας, ο τόνος θεωρείται κατ' αρχήν δυναμικός και παίζει ένα σημαντικότερο και βασικό ρόλο στον σχηματισμό του, κάτι που δεν συμβαίνει στο αρχαιοελληνικό μέτρο. Ωστόσο, κάποια ομοιότητα μπορεί να ανιχνευθεί, όταν μια τονισμένη συλλαβή ενός ειρμού ή στιχηρού μπαίνει στην άρση και έχει μελωδικό τόνο, κάτι που συνέβαινε συχνά στα αρχαιοελληνικά ποιήματα.

Μπορούμε να παρατηρήσουμε επίσης ότι ο όρος 'μέτρο' συνδεόταν αρχικά με το 'μήκος' ενός στίχου και με την λιγότερο ή περισσότερο σταθερή επανάληψη ενός ποδός ή μιας μικρής ομάδας ποδών. Όπως έχουμε ήδη αναφέρει (βλ. Κεφ. 3), είναι η επανάληψη του σχήματος του στίχου, συνδυασμένη και με μια κατά το μάλλον ή ήττον σταθερή θέση της τομής, για μακρύτερους στίχους, αυτά που δίνουν μια ισχυρή αίσθηση 'μετρικότητας'. Όταν ένα ή περισσότερα απ' αυτά τα χαρακτηριστικά δεν υπάρχουν, η αίσθηση της μετρικότητας γίνεται χαλαρότερη, αδυνατίζει. Σ' αυτήν την περίπτωση, μπορούμε να έχουμε στίχους με σταθερό 'ρυθμό', ή 'μέτρο' με μια πιο περιορισμένη έννοια, αλλά όχι 'μέτρο' με την πλήρη έννοια. Κατά τον ίδιο τρόπο, μπορούμε πιθανόν να μιλήσουμε για ένα σταθερό 'ποσοτικό ρυθμό' στα μέλη, αλλά όχι για ένα σταθερό 'ποσοτικό μέτρο'. Δεν υπάρχει ένα συγκεκριμένο μήκος στίχων ή των κώλων (αν και, όπως είπαμε στο ρυθμ. φαινόμε. 25, γίνεται προσπάθεια να υπάρχει μια 'ισορροπημένη' διαδοχή των μηκών τους), άρα και ούτε αυστηρά αναμενόμενες τομές, ούτε επίσης κάποια αυστηρή και κατά το μάλλον ή ήττον συγκεκριμένη επανάληψη ομάδων μακρών και βραχέων, επί πλέον δε, μέσα στο πλαίσιο αυτής της μή συγκεκριμένης ακολουθίας, μακρές συλλαβές του ειρμού μπορούν στα προσόμοια να διαιρεθούν σε βραχείες και βραχείες να συναιρεθούν σε μακρές. Με αυτές τις παρατηρήσεις, μπορούμε ίσως να δώσουμε μια ακόμα δικαιολόγηση στην περιγραφή της υμνογραφίας ως 'άνευ μέτρου' από τους Βυζαντινούς.

Μπορούμε τώρα να προσπαθήσουμε να περιγράψουμε το 'μέτρο' ενός συγκεκριμένου ύμνου, όπως προκύπτει από το μέλος του. Στην περίπτωση ενός ειρμού ενός Κανόνα, δεν χρειάζεται να προσπαθήσουμε να συγκρίνουμε τα κείμενα του ειρμού και των τροπαρίων, για να ανακαλύψουμε την μετρική του μορφή. Το μέλος του ειρμού⁴ μας δίνει τα απαραίτητα στοιχεία: μακρές, βραχείες και μεγαλύτερα ύψη, καθώς και την διαίρεση σε πόδες, απαραίτητη για την δομή των τροπαρίων, πόδες κατά προτίμηση δίσημους. Ένα παράδειγμα: (—=μακρά 2 χρόνων)

|Χριστός| γεννά|ται δο|ζά—|σα—|τε

³ Βλ. Sachs 1953:13, 19.

⁴ Βλ. το παλαιό μουσικό κείμενο στον τ. Β', σ. 337, μεταγραφή του στο πεντάγραμμα στον τ. Β', σ. 410.

Χρι|στός εἶ|ουρα|νών—|απαν|τή—|σα—|τε—
 |Χριστός|επί|γῆς υ|ψώ—|θη—|τε—
 |Ἄσα|τε τω|Κυρί|ω—|
 |Πά—|σα η|γή—|
 |Και εν|ευφρο|σύ—|νη—
 |Ἀνν|μνήσα|τε λα|οί ό|τι δε|δό—|ξα—|σται

Μια λεπτομερέστερη εξέταση των Θέσεων και σύγκριση των μορφών εμφάνισής τους, την οποία δεν θα επιχειρήσουμε εδώ, μπορεί επίσης να αποκαλύψει τις μακρές που μπορούν να διαιρεθούν σε δύο βραχείες κι αυτές που δεν μπορούν, για να δοθεί έτσι μια λεπτομερέστερη εικόνα του μέτρου.⁵ Στον ειρμό αυτόν π.χ., οι συλλαβές – ζά, -ντή, (ευφρο)σύ-, (δε)δό- δεν διαιρούνται, λόγω των Θέσεων, στις οποίες βρίσκονται. Επίσης, η συλλαβή (απαντή)σα, που φέρει το προωθόν Ξηρόν Κλάσμα είναι πολύ απίθανο να διαιρεθεί. Δεν διαιρείται επίσης η συλλαβή (ευφροσύ)νη, που φέρει ένα Θέμα. Λιγότερο προφανές είναι ότι δεν διαιρείται η συλλαβή (υψώθη)τε, που φέρει ένα μέλισμα Βαρεία+Απόδερμα, παλαιότερα όμως έφερε ένα προωθόν Δύο (ή Απέσω Έξω). Επίσης, μπορούν να συναιρεθούν σε μία μακρά συλλαβή μόνο δύο βραχείες που είναι η πρώτη στην θέση και η δεύτερη στην άρση και όχι το αντίστροφο.

Όμως μια προσπάθεια να περιγράψουμε αυτό το μέτρο μέσω παραδοσιακής μετρικής σημειογραφίας (μακρόν και βραχύ) δεν θα ήταν αρκετή· τα ψηλότερα σημεία, τουλάχιστον, των μελωδικών γραμμών θα πρέπει να περιληφθούν. Έτσι, μια προσπάθεια πληρέστερης περιγραφής της μετρικής μορφής καταλήγει στην δημιουργία μιας μάλλον μουσικής σημειογραφίας και συνεπώς η Βυζαντινή σημειογραφία, έστω στην ΠΒ μορφή της, μπορεί να θεωρηθεί ως μια ‘μετρική’ σημειογραφία για τους ύμνους.

Μια ακόμη παρατήρηση θα ήταν απαραίτητη. Θα μπορούσε να ισχυρισθεί κανείς ότι μέσω του δίσημου σταθερού ρυθμού τα μέλη θα ηχούν μονότονα. Όμως ο δίσημος μουσικός ρυθμός, όπως τον ορίσαμε, τον εννοήσαμε και τον περιγράψαμε, είναι μόνον η μία όψη του πράγματος και μόνο ένα από τα ρυθμικά επίπεδα, το κατώτερο. Ο δίσημος ρυθμός είναι η ‘βαθεία δομή’, η υποκείμενη μορφή, που επιτρέπει διάφορες επιφανειακές μορφές. Σε καθαρά μελωδικό επίπεδο, το μέλος έχει ποικίλες διάρκειες φθόγγων, όπως και ποικίλες αντιστοιχίες μουσικών και μετρικών τονισμών (βλ. την παράγρ. 1 του παρόντος κεφαλαίου). Στο πλήρες μέλος, όπου συμμετέχουν και τα λόγια, τα πράγματα είναι ακόμη ποικιλότερα. Οι συλλαβές άλλοτε είναι βραχείες και άλλοτε μακρές. Μάλιστα, δεν υπάρχει μια αυστηρά επαναλαμβανόμενη εναλλαγή τους. Σε ένα κώλον που το κείμενό του παρουσιάζει δύο διαδοχικούς τονικούς τρίσημους, ο μελωδός μπορεί να αποφύγει την απόδοση 2 χρόνων και στις δυο τονισμένες συλλαβές· μπορεί να βάλει την μια απ’ αυτές στην άρση, σε 1 χρόνο και ψηλότερα, ώστε να μην επαναληφθεί το ίδιο σχήμα διαρκειών. Γενικότερα, οι τονισμένες συλλαβές μπορούν να μπουκ και στην θέση και στην άρση. Μ’ αυτόν τον τρόπο, πολλά κώλα παρουσιάζουν ‘μετρική ένταση’ και γίνονται έτσι ‘μετρικώς ενδιαφέροντα’. Εάν σκεφτούμε ότι ο ρυθμός των λέξεων, χωρίς το μέλος, προσδιορίζεται από τους τόνους, τότε κατά την ψαλμώδηση ενός ειρμού ή στιχηρού είναι σαν να έχουμε δύο ρυθμούς: τον σταθερό δίσημο ρυθμό και τον μεταβαλλόμενο ρυθμό του κειμένου, να ‘τρέχουν παράλληλα’. Έτσι, οι μελωδοί επιτυγχάνουν μια λεπτή ισορροπία μεταξύ του μουσικού τονισμού των γραμματικώς τονισμένων και

⁵ Και στα αρχαιοελληνικά μέτρα δεν μπορούσαν να διαιρεθούν όλες οι μακρές ή να συναιρεθούν σε όλα τα σημεία δύο βραχείες σε μία μακρά. Π.χ. στο δακτυλικό εξάμετρο δεν διαιρείται η μακρά.

ατόνων συλλαβών, ώστε μια πλαστική και ποικίλη κίνηση τόνων και διαρκειών να υπάρχει κάτω από την σταθερή ροή του δισήμου ρυθμού. Σε ένα ανώτερο επίπεδο επίσης⁶, υπάρχει η διαφοροποίηση των πρωτευόντων και των δευτερευόντων τόνων, η οποία θα μπορούσε να οδηγήσει και σε ανάλογη διαφοροποίηση κατά την εκτέλεση, δηλ. να διαχωριστούν αντίστοιχα οι δίσημοι σε δισήμους με ισχυρή και δισήμους με όχι τόσο ισχυρή θέση. Με άλλα λόγια, να έχουμε τετρασήμους και εξασήμους. Σ' αυτό το επίπεδο δεν υπάρχει συνεχώς ο ίδιος πόδας: δίσημοι, τετράσημοι και εξάσημοι εναλλάσσονται με ποικίλους τρόπους.⁷ Επίσης, σε δισήμους με τονισμένη συλλαβή στην άρση, μπορεί η θέση να εκτελεστεί ασθενέστερα και η άρση με κάποια έμφαση (βλ. και ρυθμ. φαινόμεν. 5 και 18).

Δώσαμε λοιπόν όλα εκείνα τα στοιχεία (διάρκειες σημαδιών και συνδυασμών τους, οργάνωσή τους σε ρυθμικούς πόδες σε αντιστοιχία με τα ρυθμικά στοιχεία του κειμένου) που μας οδήγησαν στην εύρεση της ρυθμικής μορφής των μελών και της μετρικής μορφής των κειμένων τους. Μένουν ωστόσο κάποια στοιχεία, που είναι μεν απαραίτητα, για να ολοκληρωθεί η εικόνα της σημειογραφίας και των ίδιων των μελών, δεν παρουσιάστηκαν ή δεν αναπτύχθηκαν όμως εδώ, διότι δεν θεωρήθηκαν απαραίτητα, για να δοθεί η βασική ρυθμική μορφή των μελών, δηλ. κυρίως των τμημάτων τους που έχουν στενότερη σχέση με τον λόγο και τον ρυθμό του και όχι των περισσότερο μελισματικών. Τέτοια στοιχεία είναι:

- α) Κάποια λίγα σημάδια, όπως ο Σταυρός ή το Σείσμα III (Πίεσμα+Υποροή).
- β) Η ρυθμική ερμηνεία των Θεμάτων (ή και άλλων μελισμάτων).⁸ Τα Θέματα παρουσιάζονται στο τέλος των κώλων και δεν διαιρούνται σε περισσότερες συλλαβές στα προσόμοια ενός ειρμού ή αυτομέλου. Δώσαμε ωστόσο κάποιες συνέπειες της παρουσίας τους (τρίσημοι πριν από μερικά απ' αυτά, επιβεβαίωση του δισήμου ρυθμού μέσω της μορφής της κατάληξής τους).
- γ) Η λεπτομερέστερη μελέτη των σημείων των Θέσεων που διαιρούνται σε δύο συλλαβές και εκείνων που δεν διαιρούνται, καθώς και άλλες λεπτομέρειες μετρικής φύσεως που μπορούν να οδηγήσουν σε μια ακόμη πληρέστερη περιγραφή της μετρικής των Κανόνων και Στιχηρών.
- δ) Μια λεπτομερέστερη έρευνα των προωθόντων στοιχείων και καταλήξεων, η οποία δίνει επι πλέον αποδείξεις για τον δίσημο ρυθμό.

Κλείνοντας, θα παρουσιάσουμε εν συντομία μερικές περαιτέρω εφαρμογές και επεκτάσεις των συμπερασμάτων μας.

1. Βασίσαμε τις έρευνές μας και την επιχειρηματολογία μας κυρίως στο λεγόμενο 'καθιερωμένο ρεπερτόριο' του Στιχηραρίου και στην 'καθιερωμένη' (και παλαιότερη) εκδοχή του Ειρμολογίου, που περιέχονται σε ΠΒ και ΜΒ πηγές, διότι εκπροσωπούν τις παλαιότερες εκδοχές των μελών, πιθανόν ταυτόσημες ή πολύ κοντινές στο μέλος των ίδιων των μελωδών. Αν και η προηγηθείσα παρουσίαση βασίζεται σ' αυτό το κάπως περιορισμένο υλικό αυτής της περιορισμένης περιόδου, μπορεί να δειχθεί ότι τα συμπεράσματα ισχύουν και για το λεγόμενο 'περιθωριακό'

⁶ Που εξακολουθεί να είναι άμεσα αντιληπτό ως ρυθμικό, διότι, λόγω της συντομίας του μέλους, εξακολουθεί να βρίσκεται μέσα στα όρια της βραχύχρονης μνήμης.

⁷ Βλ. και την ανάλυση του α' κώλου της Η' Ωδής του Κανόνα των Χριστουγέννων και την σημ. 46.

⁸ Τα Θέματα μελετήθηκαν κατά την διάρκεια της έρευνάς μας με τρόπο ανάλογο με αυτόν των άλλων σημαδιών και με βασικό εργαλείο την σύγκριση των ΜΒ και ΠΒ μορφών τους. Η μεγάλη έκταση που έλαβε αυτή η επί μέρους μελέτη, απαραίτητη βέβαια για να είναι όσο το δυνατόν πλήρης, είναι ένας επί πλέον λόγος που δεν συμπεριλήφθηκε εδώ.

ρεπερτόριο του Στιχηραρίου (όπως π.χ. τα Αναστάσιμα στιχηρά) και για τα μεταγενέστερα Ειρμολόγια του 14ου αι (π.χ. του Κουκουζέλη). Με την εξαίρεση της παρουσίας ή της κάπως διαφορετικής ερμηνείας λίγων σημαδιών, καθώς και της ελαφρότητα διαφοροποιημένης μεταχείρισης των τόνων (για τα οποία δώσαμε ήδη κάποια λίγα στοιχεία και παραδείγματα), η ρυθμική εικόνα που προκύπτει είναι ταυτόσημη με αυτή των παλαιότερων μελών. Η παρούσα εργασία μπορεί να αποτελέσει την συγκεκριμένη βάση για μια λεπτομερέστερη μελέτη.

2. Τα συμπεράσματα της παρούσης εργασίας μπορούν επίσης να χρησιμοποιηθούν ως βάση για την πληρέστερη κατανόηση της μετρικής δομής των Κοντακίων, των οποίων δεν έχουν διασωθεί πρώιμες συλλαβικές μελοποιήσεις, και γενικότερα των ποικίλων ειδών της υμνογραφίας. Με την μελέτη λεπτομερειών της μετρικής δομής μπορούν να οδηγήσουν στο καταρτισμό μιας 'Μετρικής των ύμνων', απαραίτητης και για κριτικές εκδόσεις υμνογραφικών κειμένων, αλλά και για οποιαδήποτε παρέμβαση σε λειτουργικά κείμενα.

3. Η εργασία μας έδειξε, με τον δικό της τρόπο και ως ένα βαθμό έστω, ότι η ΜΒ σημειογραφία δεν ήταν στενογραφική. Έτσι, η σύντομη μελισματική και η αργή μελισματική εξήγησή της, οι οποίες είναι ένα αναπόσπαστο μέρος της παράδοσης και ιδιαίτερα της σημερινής πράξης, αποδεικνύονται πλέον ως μεταγενέστερες επεξεργασίες. Οι λεπτομέρειες και τα συμπεράσματα της προηγηθείσης συζητήσεως μπορούν να χρησιμεύσουν ως ένα απαραίτητο αρκτικό σημείο για την διερεύνηση ερωτημάτων που αφορούν σ' αυτές τις μορφές εξήγησης. Μέσω αυτών των συμπερασμάτων μπορούν επίσης να περιγραφούν πλήρως και με λεπτομέρειες τόσο οι μηχανισμοί αυτών των επεξεργασιών, όσο και ο ρυθμός των πάσης φύσεως σημερινών μελών, συλλαβικών και λιγότερο ή περισσότερο μελισματικών. Η παρούσα μελέτη μπορεί να αποτελέσει το πρώτο μέρος, κατά την γνώμη μας εκ των ουκ άνευ, μιας θεωρίας που οδηγεί σε μια τέτοια πλήρη περιγραφή.

4. Ένα ζήτημα που παρουσιάσαμε εδώ ακροθιγώς και που σχετίζεται κυρίως με την ΥΒσημ και την κατοπινή εξέλιξή της, είναι και ο ρόλος και η σημασία των κόκκινων σημαδιών που αρχίζουν σιγά-σιγά να εμφανίζονται στα Στιχηράρια και Ειρμολόγια. Δώσαμε ήδη κάποια πρώτα στοιχεία και κάναμε κάποιες νύξεις γι' αυτά και την σημασία τους, τουλάχιστον στα μουσικά κείμενα που εξετάσαμε. Η παρούσα εργασία μπορεί, πιστεύουμε, να αποτελέσει μια πολύ συγκεκριμένη βάση για την περαιτέρω έρευνα αυτού του ζητήματος.

5. Σχετικά με τις ερμηνείες των σημαδιών που δώσαμε, αυτές μπορούν να εφαρμοστούν ή, τουλάχιστον, να αποτελέσουν μια συγκεκριμένη βάση για έρευνες στην μεταγραφή των μελών του Ψαλτικού, του Ασματος και της Παπαδικής. Τα μέλη των δύο πρώτων βιβλίων δεν έχουν παραδοθεί εξηγημένα στην σημερινή σημειογραφία (εκτός ίσως από ελάχιστες εξαιρέσεις κάποιων μελών, αλλά κι αυτά σε μεταγενέστερες επεξεργασίες τους που συναντώνται στις Παπαδικές). Τα μέλη της Παπαδικής έχουν παραδοθεί σε αργή εξήγηση, φαίνεται όμως πλέον ότι δεν ήταν αυτή η αρχική μορφή τους και προκύπτει και γι' αυτά, όπως και για τα μέλη των δύο άλλων βιβλίων, η ανάγκη της σύντομης ερμηνείας τους, για να προσεγγιστεί το αρχικό τους μέλος. Οι ερμηνείες των σημαδιών που δώσαμε μπορούν, φυσικά, να χρησιμεύσουν και για την μεταγραφή ποικίλων άλλων συντόμων μελών, όπως Καθισμάτων, Κοντακίων, Υπακοσών, μελών των Ασματος Ακολουθιών κλπ, συμβάλλοντας έτσι σε μια πληρέστερη γνώση της εξέλιξης αυτών των μελών.

6. Αν και δεν χρησιμοποιήσαμε καθόλου την σημερινή πράξη στην επιχειρηματολογία μας⁹, μπορεί ναδειχθεί ότι πολλά σημάδια χρησιμοποιούνται κατά το μάλλον ή ήττον με τον ίδιο τρόπο στην σημερινή σημειογραφία, όπως και στις παλαιότερες. Από την άλλη, υπάρχει μάλλον ταυτότητα ή, τουλάχιστον, στενή σχέση στην μεταχείριση των τόνων, την σχέση κειμένου προς το μέλος και την σημειογραφία και εν γένει το ρυθμό μεταξύ των παλαιών και των σημερινών μελών, παρά τις διαφορές τους. Αυτά τα γεγονότα αποκαλύπτουν μια αδιάκοπη και ζωντανή παράδοση, που δημιουργεί νέες μορφές μέσω παλαιών αρχών. Έτσι, η παρούσα εργασία, πέρα από το να είναι απλά μια ιστορική έρευνα, μπορεί να συμβάλει σε μια βαθύτερη, τόσο συγχρονική όσο και διαχρονική, γνώση και των σημερινών μελών και της σημειογραφίας τους.

⁹ Εννοούμε ότι δεν χρησιμοποιήσαμε συγκεκριμένα στοιχεία, θεωρητικά και πρακτικά, απ' αυτήν. Η γενικότερη γνώση μας και εμπειρία της όλης μουσικής παράδοσης και της σημερινής πράξης έχει παίξει ασφαλώς ένα καθοδηγητικό ρόλο, έστω 'ενορατικά', στην εξεύρεση της ερμηνείας της σημειογραφίας εν γένει και ειδικότερα των παλαιών στιχηρών και ειρμών, όπως αναφέρουμε και στην Εισαγωγή.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

I. Σχέση γραμματικής και μουσικών θεωρητικών πραγματειών

- IIα. Ύθμός, Ύθμητική, ύθμηκές ένδειξεις
- IIβ. Δύναμις
- IIγ. Ένέργεια
- IIδ. Χειρονομία

III. Ήμηφωνα/ Ήμητονα/ Αίσθήσεις

- α. αΐθησις
- β. ήμηφωνον
- γ. κλάσμα
- δ. κρούσμα
- ε. παρακάλεσμα
- στ. παρακλητική
- ζ. κούφισμα

I. Σχέση γραμματικής και μουσικών θεωρητικών πραγματειών

A. Σχόλια, 494,9: Προσφδία δέ ἐστι τόνος, πρὸς ὃν ᾄδομεν καὶ τὴν φωνὴν εὐρυτέραν ποιούμεν.

Σχόλια, 294,14: Διατί λέγονται τόνοι; Διότι πρὸς αὐτοὺς τείνομεν τὰς φωνὰς καὶ εὐρυτέρας ποιούμεν.

ἌγιοπολίτηςR, 10: τόνος δέ ἐστι πρὸς ὃν ᾄδομεν καὶ τὴν φωνὴν εὐρυτέραν ποιούμεν.

A'. Ἀκρίβεια, 156-7: ἡ πεταστὴ εὐρυτέραν φωνὴν ἔχει τοῦ ὀλίγου καὶ τῆς ὀξείας· καὶ διότι πέτεται εἰς ὕψος, οὐδέ ποτε εὐρίσκεται ἔμπροσθεν αὐτῆς ἰσασμός, οὔτε ἀνάβασις, ἀλλὰ πάντοτε κατάβασις.

Ἀκρίβεια, 217 κέξ: καὶ πάλιν ἠθέλησεν εἰς τὴν χειρονομίαν ἄλλην φωνὴν εὐρεῖν εὐρυτέραν τῆς ὀξείας, καὶ συνήξε τὰ τρία σημάδια, ἦγουν τὸ ἴσον, τὸ ὀλίγον καὶ τὴν ὀξείαν, καὶ ἐγένετο μία ὑπόστασις λεγομένη πετασθὴ, τουτέστι πεταμένη.

B. Σχόλια, 292,23 κέξ: τὸ γὰρ Λ διαιρούμενον εἰς δύο ποιεῖ ὀξείαν καὶ βαρείαν, τὸ δὲ Η καὶ αὐτὸ διαιρούμενον ὁμοίως εἰς δύο ποιεῖ ψιλὴν καὶ δασεῖαν, τὸ δὲ Θ κοπτόμενον εἰς τρία ποιεῖ περισπωμένην, μακράν τε καὶ βραχείαν.

Σχόλια, 126,32 κέξ: Τούτων οὕτως ἐχόντων αἱ προσφδία συναπτόμεναι ἀλλήλαις τύπον ἀποτελοῦσι στοιχείου, οἷον ἡ μακρὰ συναπτομένη τῇ βραχείᾳ <τόν> τύπον τοῦ σ ἀποτελεῖ, οἷον = · πάλιν ἡ δασεῖα συναπτομένη τῇ ψιλῇ <τόν> τύπον τοῦ Η ἀποτελεῖ, οἷον + + · πάλιν ἡ ὀξεία συναπτομένη τῇ βαρείᾳ τὸν τύπον τοῦ Λ ἀποτελεῖ, οἷον / \.

ΨΔαμ, 404-407: ἐρώτησις· πόθεν ἡ γένεσις τῶν τόνων καὶ τῶν σημαδίων; ἀπόκρισις· ἀπὸ τὴν γραμματικῆν· τὸ γὰρ λ [Λ] κοπτόμενον ποιεῖ ὀξείαν καὶ βαρείαν, τὸ α [Α] ποιεῖ τὴν ἴσην τὸ θ [Θ] κοπτόμενον ὀλίγον καὶ ἑλαφρόν, κλάσμα καὶ τᾶλλα ὁμοίως.

Γ. Σχόλια, 125,4 κέξ: Καὶ ἰστέον ὅτι ἡ μὲν ὀξεία ταύτης τῆς προσηγορίας ἐτύγγανεν ὡς ἀπὸ μεταφορᾶς τῶν δρομέων τῶν ὀξέως τρεχόντων· ὡσπερ γὰρ τοὺς δρομῆς τοὺς ὀξέως τρέχοντας ὀρώμεν ἐπὶ τὰ ἄνω φερομένους καὶ τεινομένους, τὸν αὐτὸν τρόπον καὶ ἡ ὀξεία ἐπὶ τὰ ἄνω νεύει. Ἡ δὲ βαρεία ταύτης τῆς προσηγορίας ἐτύγγανεν ἀπὸ μεταφορᾶς τῶν βασταζόντων φορτίον· ὡσπερ γὰρ οἱ βαστάζοντες φορτίον τῷ βάρει συγκλονούμενοι κάτω νεύουσι, τὸν αὐτὸν τρόπον καὶ ἡ βαρεία κάτω νεύει.

Σχόλια 294,23 κέξ: Πόθεν ὠνόμασται ὀξεία; Ἀπὸ μεταφορᾶς τῶν ὀξέων δοράτων· ἢ διὰ τὸ τοὺς ὀξεῖς ἦλους μμείσθαι... Πόθεν βαρεία; Ἐκ μεταφορᾶς τῶν τὰ φορτία βασταζόντων καὶ εὐθείαν τρίβον ἀνυόντων, οἷονεὶ συγκεκυφύια καὶ μαλθακώτερον προσαγομένη καὶ ἐκλύτως. Διὰ τί ἴδιον τόπον οὐκ ἔχει ἡ βαρεία; Διότι ἡ βαρεία συλλαβικὸς τόνος ἐστὶ καὶ οὐ κύριος, τουτέστιν εἰς τὴν συλλαβὴν τὴν μὴ ἔχουσαν τὸν κύριον τόνον ἐτίθετο· ἀλλ' ἵνα μὴ καταχαράσσωνται τὰ βιβλία, τοῦτο νῦν οὐ γίνεται, ἀλλ' εἰς τὸν τόπον τῆς ὀξείας ἐν τῇ συνεπείᾳ ἐπὶ τέλος τίθεται... Πόθεν περισπωμένη; Ἐκ τοῦ περικεκλάσθαι καὶ οἷονεὶ συνηρηθῆσαι διὰ τὴν ἐξ ὀξείας καὶ βαρείας συναίρεσιν... Ἔστιν οὖν εἰπεῖν, ὅτι διὰ τοῦτο ἡ περισπωμένη σύνθετος τόνος ἐστίν· ἐκ δύο γὰρ σύγκειται, ὡς τὸ Λ· τοῦτο γὰρ κοπτόμενον, ὡς προείρηται,

ποιεί ὀξεΐαν καὶ βαρεΐαν, ὡσπερ τὸ Η κοπτόμενον ποιεῖ δασεΐαν καὶ ψιλὴν, καὶ τὸ Θ κοπτόμενον ποιεῖ μακράν, βραχεΐαν καὶ περισπωμένην.

Σχόλια, 126,15 κέξ: Ἰστέον δὲ ὅτι ἀπλοὶ μὲν τόνοι εἰσὶ δύο, ἡ ὀξεΐα καὶ ἡ βαρεΐα, σύνθετος δὲ τόνος εἷς, ἡ περισπωμένη.

Βλεμμύδης (Tardo 1938:245-247): Ἐρώτησις· Ἡ ὀξεΐα εἰς τύπον τίνος χειρονομεῖται; Ἀπόκρισις· Εἰς τύπον τῶν ὀξεῶν δοράτων, ἢ ὡς τοὺς ὀξεῖς ἦλους μμεῖσθαι... Ἐρώτησις· Ἡ βαρεΐα εἰς τύπον τίνος χειρονομεῖται; Ἀπόκρισις· Εἰς τύπον τῶν τὰ φορ<τία> βασταζόντων καὶ <εὐθεῖ>αν ὁδὸν ἀνυόντων, καθὼς οἱ τῶν γραμματέων φάσκοντες ὅτι ἄνθρωπος περιπατῶν κυφὸς μμεῖται τὴν ὀξεΐαν καὶ ὁ οἰνιοχευτικός [γρ. ἠνιοχευτικός] μμεῖται τὴν περισπωμένην.

Δ. Σχόλια, 192,24 κέξ: Γράμματά ἐστιν κδ' ἀπὸ τοῦ αβ μέχρι τοῦ ω]. «Περὶ στοιχείου ἐπιγράψας οὐ στοιχεῖα εἶπεν κδ', ἀλλὰ γράμματα κδ'. Διὰ τί; Ἵνα δείξῃ, ὅτι ἄμφω τὰ ὀνόματα τῷ πράγματι ἀρμόζει οἱ δὲ φασιν, ὅτε μὲν γράφονται, λέγονται γράμματα, ὅτε δὲ ἀναγινώσκονται, λέγονται στοιχεῖα.

Σχόλια, 318,22 κέξ: Πότε λέγονται γράμματα καὶ πότε στοιχεῖα; Ὅτε μὲν γράφονται, λέγονται γράμματα, ὅτε δὲ ἀναγινώσκονται, λέγονται στοιχεῖα.

ΨΔαμ, 50-51: Καὶ οὐ λέγονται τόνοι ἀλλὰ σημάδια. Καὶ ὅταν μὲν τίθενται, λέγονται σημάδια· ὅταν δὲ ψάλλονται, λέγονται τόνοι.

E. Commentariolus Byzantinus, Σχόλια, 569, 4 κέξ: ἡ δὲ περισπωμένη πλατεΐαν ἔχουσα φωνὴν περικεκλασμένως ἐκφωνεῖται, τουτέστιν ὧδε κακεῖσε περιτείνεται διὰ τοῦτο καὶ περισπωμένη λέγεται διὰ τὸ περισπᾶσθαι, τουτέστιν περιτείνεσθαι ὧδε κακεῖσε.

ΨΔαμ, 169 κέξ: Ὀξεΐα δὲ λέγεται, διὰ τὸ ὀξεῶς τίθεσθαι καὶ τὴν φωνὴν ὀξεΐαν ποιεῖν. Ἡ δὲ πετασθή, διὰ τὸ ὡς περιπετάσματός τινος καὶ ὀμαλῶς τίθεσθαι καὶ ποτὲ μὲν ἔσω ποτὲ δὲ ἔξω πετάσθαι ὡς ὑπὸ πνεύματος περοῦ τινος κούφου ἐλαυνομένη ἔνθεν κακεῖθεν, καθὼς πάντες ἐπίστασθε.

[τίθεσθαι=γράφεσθαι. Ὀμαλῶς· προβλ. γιὰ τὴν περισπωμένην=ὀμαλή]

Σχόλια, 23,14 κέξ: Ἡ κατὰ περίκλασιν ἐν τῇ περισπωμένῃ.] Περίκλασις φωνῆς λέγεται ἢ ἐν αὐτῷ ἀνένεξις καὶ κατένεξις, μὴ ἐπιμενούσης τῆς φωνῆς ἐν τῇ ἀνατάσει, ἀλλὰ μετὰ τὸ ἀναταθῆναι καταφερομένης.

[ὀρθογραφία πεταστής: ἀνάβασις καὶ κατάβασις, ἀλλὰ σὲ δύο συλλαβῆς]

Σχόλια, 23,8 κε: Ὀμαλισμὸς ἀντὶ τοῦ κατένεξις καὶ κοίμησις, οἷα ἡ τῆς βαρεΐας προένεξις· αὕτη γὰρ μετὰ ὀμαλότητος τίθεται...

Πα. Ῥυθμός, Ῥυθμητική, Ῥυθμικὲς ἐνδείξεις

Ἄγιοπολίτης (ἐκδ. J. Raasted)

- §14, 4-9 αἱ δύο ὀξεῖαι ἀπόστροφος καὶ πετασθὴ τὸ λεγόμενον ἀνάσταμαν (διότι ἀπὸ τοῦ κρατήματος τῆς διπλῆς ἢ πετασθὴ φωνὴν ὀξυτέραν φέρουσα ἀναφέρεται)
- §18, 1-10 Ἰστέον ὅτι ἡ ὀξεῖα μόνη ἐνέργειαν φέρει, ὁμοίως καὶ τὰ πνεύματα: πάλιν δὲ διπλασιαζόμενα καὶ διπλῆ καλούμενα κράτημαν. Ὅμοίως καὶ ἡ ἀπόστροφος ἐνεργεῖ διπλασιαζομένη γὰρ τὸ αὐτὸ ἀποτελεῖ. καὶ πάλιν ἡ ὀξεῖα προσλαμβανομένη ἑτέραν ὀξεῖαν καὶ τὸ ἡμίτονον ἢ τὸ κλάσμα.
- §36 Οἱ οὖν βαθύτερον νοήσαντες ἔφησαν καὶ κυρίους εἶναι ἀπὸ κυρίων, εἴπερ εἰσὶν οἱ αὐτοί, ἐνίοτε δὲ καὶ κυρίους πλάγιους γενέσθαι κατὰ τὸν τοῦ μέλους ῥυθμόν· ὅπερ ἐστὶ φανερόν τοῖς ἀκριβῶς ἀνιχνεύουσι τὸν ἀγιοπολίτην.
- §54 Καὶ αὐθις τὴν συγγένειαν τῶν κυρίων ἢ<χων> ἀπὸ τῶν πλαγίων ποιούμενοι λέγομεν ὅτι οὐ διαφέρει ὁ πλ. α' τοῦ α' κατὰ τὸν τοῦ μέλους ῥυθμόν. πολλάκις γὰρ εὐρίσκεται πρῶτος ἀπὸ μέλους· εἰ δὲ ἐστὶν ἡ φωνὴ κατιούσα, πλάγιος πρῶτος. πάλιν εὐρίσκεται ἀπὸ μέλους πλ. α'· εἰ δὲ ἐστὶν ἡ φωνὴ ἀνιούσα, ἔστι πρῶτος.

Ψευδο-Δαμασκηνός (Ἐρωταποκρίσεις Ἰω. Δαμασκηνού, ἐκδ. Wolfram, Hannick)

- 14-15 ... τοῦ διδάξαι καὶ ἐρμηνεύσαι ἡμῖν τὴν ῥυθμητικὴν ταύτην τέχνην.
- 17-19 Καὶ μή μοι λέγε, τίς ταύτην τὴν ῥυθμητικὴν πεποίηκε; Καὶ πόθεν ἤρξατο; ἐκ μακρῶν γὰρ τῶν χρόνων καὶ ἀπὸ παλαιῶν νόμων ἐξετέθη, καθὼς ὑμᾶς ὁ λόγος πρόσω διδάξει...
18-21 πόθεν...οὖν] πότε καιρῷ καὶ χρόνῳ καὶ δι ἣν αἰτίαν αἱ τοιαῦται προσφῶναι κατηξιώθησαν, ἀλλὰ ἤδη P¹
- 58-60 Σκόπει οὖν ἀκριβῶς τὸ σῶμα διὰ τεσσάρων στοιχείων συνίσταται· διὰ ὑγροῦ, ξηροῦ, ψυχροῦ καὶ θερμοῦ, καθὼς ἀνωτέρω εἰρήκαμεν, οὕτω καὶ ἡ ῥυθμητικὴ αὕτη.
- 85-88 ὁ μὲν γὰρ ψαλμὸς λόγος ἐστὶ μουσικὸς εὐρυθμὸς κατὰ τοὺς ἑναρμονίους λόγους κρουομένου τοῦ ὄργανου· διὸ καὶ τὸ τοῦ Δαβὶδ ὄργανον ψαλτήριον κατωνόμαστο. Ὡτιδὴ δὲ φωνὴ ἐμμελῆς ἀποδιδομένη εὐαρμόστως χωρὶς τῆς τοῦ ὄργανου συγχύσεως.

¹ Ἀπὸ τὸ κριτικὸ σημεῖωμα ἀναφέρονται μόνον ὅσα ἔχουν σχέση μετὰ τὸ θέμα μας. Στὸ πρῶτο τμήμα τῶν ἀποσπασμάτων (ῥυθμός κλπ), τὰ ἀποσπάσματα μετὰ ἐντονους ἀριθμούς παραπομπῆς ἀναφέρονται στὴν ῥυθμητικὴ ἢ γενικότερα στὴν μελωδικὴ ἔννοια τῆς λ. ῥυθμός. Τὰ ὑπόλοιπα ἀναφέρονται σε ρυθμικὲς ἐνδείξεις, ἄμεσες ἢ ἔμμεσες, μετὰ τὴν χρονικὴ ἔννοια.

- 105-107** [Ὁ Θεός] τὴν τοῦ μακαρίου Δαβὶδ ἐκίνησε γλώτταν μελωδίαν ἀναμίξει τῆ προφητεία, ὡς ἵνα ῥυθμῶ τοῦ μέλους ψυχαγωγούμενοι μετὰ πολλῆς τέραψεως τοὺς ἱεροὺς ἀναπέμπωμεν ὕμνους.
106 ῥυθμῶ] ἀριθμῶ X
- 129** [Φλαβιανός] οὕτως ἐκέλευσεν καὶ νενομοθέτησε ψάλλειν εὐχαρίστως καὶ εὐρύθμως... [περὶ διαιρέσεως σὲ χορούς]
- 159** Καὶ ἔχει μὲν φωνὴν [τὸ ἴσον], ποιὰν δέ, ἦτοι ἀριθμὸν οὐκ ἔχει.
159 ἀριθμὸν] ῥυθμὸν S
- 161-164** Ἡ δὲ ῥυθμητικὴ φωνὴ ἐστίν, ἢ μετὰ τάξιν ἐμμελῶς καὶ κατ' ἀκολουθίαν τοῦ εἰρμοῦ ἐναρμονίως ἀδομένη, οἷον τὸ εὐτάκτως ἀδόμενον μέλος.
- 183-185 [Περὶ τοῦ Σείσματος] Εἰ γὰρ οὐκ ἦν ὑποῤῷ, ἐμελλε χειρονομηθῆναι πιάσμα ἵνα δὲ ὑποσεισῆ τὴν χεῖρα καὶ ὑποῤῷπίση, ἐτέθη ὡς προσγεγραμμένη.
- 201-202** εἰ δὲ μή γε, οὐ συνίσταται ἡ ῥυθμητικὴ, ἐπειδὴ οἱ τόνοι σώματά εἰσι καὶ πνευμάτων δέονται.
- 324-327** Τὸ αὐτὸ [τὸ ἴσον] καὶ ῥυθμὸς λέγεται· οὐκ ἔχει ἦγουν μέλος κατὰ τάξιν ὡς καὶ τὰ λοιπά. Ὅταν οὖν ἀρξώμεθα ψάλλειν τὸ οἷον ἂν εἴη στιχηρόν, λαμβάνει τὴν πρὸ αὐτοῦ σημαδίου φωνὴν, καὶ ἔχει ἀκόλουθον φωνὴν ἐν τῷ λαμβάνειν ταύτην, καὶ τῷ ῥυθμῷ τῆ τάξει αὐτῆς πορεύεται· -
326 καὶ οὐκ ἔχει A 327 καὶ τῆ τάξει AHAMX
- 333-335** Ὅτι μὲν οὖν ὑποτάσσει ὀξειαν καὶ πετασθὴν, οἶδα ὅτι δὲ ὑποτάσσεται παρ' ἐτέρου σημαδίου τὸ ἴσον, οὐκ οἶδα τοῦτο, συμμαρτηρήσει μοι πᾶς ἐχέφρων, ὅς ἀκριβῶς τὴν ῥυθμητικὴν ταύτην ἐπιγινώσκει· -
- 366 ἀργὸν κατάβασμα [πίνακας σημαδιῶν]
- 388** [Κοσμᾶς καὶ Ἰωάννης] τρίπλοκον κατασκευάσαντες προσφδίαν
388 προσφδίαν] ὕμνοδιαν VX
- 430-433 Οὗτοί εἰσιν οἱ ἄφωνοι τόνοι· λέγονται δὲ καὶ σημεία, σημάδια, σώματα καὶ δυνάμεις. Οὗτοί εἰσιν οἱ σύνθετοι τόνοι· λέγονται δὲ καὶ σύνδεσμοι, σύνδετοι, συμπλοκοί, σχήματα, σώματα, συνάγματα καὶ δυνάμεις, ἦγουν τὰ ἄφωνα σημεία ἀλλὰ καὶ σημάδια.
- 443-444 καὶ ἡμαργόν (=κρατημοῦπόρροον μὲ κόκκινο ἕτερον παρακάλεσμα)... τρεμουλικόν (=τρομικοπαρακάλεσμα) [πίνακας σημαδιῶν]
444 καὶ ἡμαργον, τρεμουλικόν X
- 446-457 Ἐκ τῶν τοιούτων οὖν σημαδιῶν ἀφόνων τε καὶ ἐμφόνων εἰσι κρατήματα τρία· δηλονότι τὸ μέγα κράτημα ἔχει τὴν πρώτην ἀργίαν,

ή διπλή την δευτέραν, καὶ οἱ δυο ἀπόστροφοι τὴν τρίτην. Πρώτην ἀργίαν ἔχουσι καὶ αὐτοί...Διὰ τοῦτο ἔχουσι καὶ αὐτοὶ πρώτην ἀργίαν, ἡγουν κράτημα πρῶτον... εἰ δὲ καὶ φωνὰς δύο εἶχεν ἡ τοιαύτη ἀργία, ἀργία οὐκ ἔστι.

- 466-467 Εἰσὶ δὲ καὶ αἰσθήσεις πέντε· οἶον, ἔχουσι δὲ καὶ αἰσθήσεις καὶ ἐκ τῶν κρατημάτων μερικὴν τινα ἀργίαν εἰς τόπους, καθὼς φέρει τὸ μέλος.
- 469-471 Τὸ δὲ τζάκισμα κατὰ τὴν ἐπωνυμίαν αὐτοῦ τζακίζει μικρὸν τοὺς δακτύλους τῆς χειρός, ἦτοι κλάται, κτυπεῖται ὀλίγον, ἀργεῖται μικρὸν, διὰ τοῦτο γοῦν λέγεται τζάκισμα.
- 800-802 Εἰσὶ καὶ ἀργίαι τρεῖς ἡμίσεια· κράτημα, διπλὴ καὶ δύο ἀπόστροφοι. Τὸ δὲ τσάκισμα ἔχει ἡμίσεια ἀργίαν.

Ἀκρίβεια τῶν τόνων (ἔκδ. B. Schartau)

- 14-18 Ἡ δὲ διπλὴ φωνὴν οὐκ ἔχει. εἰ μὲν γὰρ εἴποις, ὅτι δύο ὀξεῖαι συνήχθησαν ὁμοῦ καὶ ἐγένοντο μία ὑπόστασις, ἢ διότι ἔλαβον τὴν ἀργίαν, καὶ διὰ τοῦτο ἀπέβαλον τὴν φωνὴν, ἰδοὺ καὶ οἱ δύο ἀπόστροφοι μία ὑπόστασις ἐγένοντο, ἔχουσι δὲ καὶ φωνὴν καὶ ἀργίαν.
- 20 σαλεύει καὶ λέγεται σεισμα.
- 250 [Ἡ παρακλητικὴ] ποιεῖ μικρὰν ἀργίαν.
- 364-366 χρήζει δὲ πάλιν καὶ ὁ ἦχος πολλῶν σημαδίων εἰς τὰς φωνὰς διὰ τὸ μέλος ἡγουν στερεὰ καὶ ἐμμελῆ, ἀργὰ καὶ γοργά.
- 367-372 ἐξήτησε δὲ πάλιν συντομωτέραν φωνὴν τοῦ ὀλίγου...καὶ ἠνεγκε τὰ δύο πνεύματα, ἡγουν τὰ δύο κεντήματα, καὶ ἐποίησε ταῦτα μίαν ὑπόστασιν...
- 417-421 ὅτι καὶ τὰ δύο κεντήματα, εἰ καὶ μίαν φωνὴν ἔχουσιν καὶ συντομωτέραν τοῦ ὀλίγου...πρῶτον μὲν ὅτι σαλεύουσι τὰς φωνὰς, ὅτε τίθεται, ἂν τε εἰς ὑψηλότητα ἂν τε εἰς χαμηλότητα.
- 648-652 καὶ τίς ἐστὶν ἡ ἀνάπαυσις τῆς πνοῆς; ἡ ἀργία...καὶ διὰ τοῦτο ἐποίησε τρία κρατήματα· τοὺς δύο ἀποστροφους, τὴν διπλὴν, καὶ τὸ μέγα κράτημα.
- 696-701 τὴν ἀργίαν μὲν [ἔλαβον αἱ δύο ἀπόστροφοι], ὅτι ἐξισασμένη ἐστὶ καὶ ἰσόχρονος ἢ μία φωνὴ μετὰ ἀργίας δυοῖ φωναῖς χωρὶς ἀργίας, διηρημέναις μέντοι, καὶ οὐχ ὁμοῦ οὕτως.²

² Στὴν ἴδια τὴν Ἀκρίβεια τὸ παράδειγμα γράφεται σὲ μία μόνο σειρά. Τὸ γράμμα σὲ δύο σειρές, γὰρ νὰ φανεῖ ἡ ἀντιστοιχία που περιγράφεται. Θὰ πρέπει ἐπίσης νὰ ἀναφέρουμε ὅτι τὰ μουσικὰ παραδείγματα τῆς Ἀκρίβειας παραδίδονται μὲ κάποια λάθη στα χφφ. Ἐδῶ διορθώθηκαν, ὅπου χρειάστηκε.

B	h	ε	>	>>
	a	za	ze	
	/	>	>	>>
	a	za	ze	ε ε

μέχρι γὰρ ἂν εἴπῃς μίαν φωνὴν μετὰ ἀργίας, δύναμαι ἐγὼ εἰπεῖν δύο φωνάς διηρημένας χωρὶς ἀργίας.

- 707-708 ...καὶ τὸ ἀπόδεσμα. πάντα ταῦτα ἄφωνα εἰσιν, καὶ χειρονομίαν μὲν ἔχουσιν, χρήζουσι δὲ καὶ φωνῶν ἀνιουσῶν καὶ κατιουσῶν.
- 716-717 τρίτον δὲ εἶχον [αἱ δύο ὀξεῖαι = Διπλῆ] δύο φωνάς κεχωρισμένας, νῦν οὐδεμίαν.
- 778-779 καὶ τὸ κράτημα πάλιν διὰ τὴν ἀργίαν ἐγένετο, πλὴν δὲ ἀργότερόν ἐστι τῆς διπλῆς.
- 896-897 ἐκεῖνα μὲν [τὰ κεντήματα] οὖν διὰ σάλευμα ἐγένοντο ἐν τῇ ἀναβάσει. αὕτη [ἡ ὑπορροή] ἵνα ῥέῃ, ἤγουν τρέχῃ, ἐν τῇ καταβάσει.
- 946 [περὶ τοῦ σεισματος καὶ τῶν συστατικῶν του] καὶ ἐν πράγματι ἐστὶ τὸ σαλεύον ταῦτα, ἤγουν ἡ ὑπορροή.
- 955-956 ἵνα δὲ ὑποσεισῇ τὴν χεῖρα καὶ ὑπορριπίσῃ [ἡ ὑπορροή] στὸ σείσμα. Βλ. καὶ 963]
- 971-973 ἐγὼ δὲ οὐ λέγω οὕτως, ἀλλ' ὄντως ὑπορροή ἐστὶν ἀπὸ τοῦ ῥεύματος, ὅτι ῥέει, τουτέστι τρέχει.
972 post ὑπορροή ἐστὶν add φυσικὸν δὲ ἔχει τὸ τρέχειν (cf. 975/76)
- 982-983 τότε λέγεται ὑπορροή, καὶ ἔχει δύο φωνάς κατιούσας μετὰ σπουδῆς· ὅτε δὲ τίθεται μετὰ τοῦ πιάσματος διὰ τὸ σάλευμα, ἀποβάλλει καὶ τὸ ὄνομα καὶ τὰς φωνάς, καὶ λέγεται σείσμα, ὅτι σείει τὰ ἄλλα. ἐν γὰρ τῷ χειρονομεῖν σὲ ταράττεται καὶ σαλεύει τὸ πίασμα καὶ τὰς φωνάς μόνον.
- 1035-1038 τὸ δὲ πῶς σαλεύει [τὸ σείσμα] καὶ οὐκ ἔχει φωνήν, μὴ θαύμαζε· ἰδοὺ γὰρ τὸ γοργόν, ἄφωνόν ἐστὶν, καὶ σαλεύει τὸ τρομικόν, καὶ τὸ πελασθόν, καὶ πάσας τὰς ἀνιούσας καὶ κατιούσας φωνάς, ὅπου τίθεται, καὶ διὰ τοῦτο λέγεται γοργόν.

Γαβριὴλ Ἱερομόναχος (ἔκδ. Hannick, Wolfram)

- 27-30 Ἡ ψαλτικὴ ἐστὶν ἐπιστήμη διὰ ῥυθμῶν καὶ μελῶν περὶ τοὺς θεῖους ὕμνους καταγινομένη. Ταύτης δὲ ἀρχὴ μὲν καὶ οἶον στοιχείωσις σημάδιά τινα φωνητικά τε καὶ ἄφωνα, ἅπερ ἐξῆς εἰσόμεθα.
27 διὰ ῥυθμῶν] δι' ἀριθμῶν DH (διὰ ῥυθμῶν Ba) KM

- 59-62 Αί δὲ τῶν κατιόντων αὐθις αὐταὶ ἔχει ὁ ἀποστροφος α' καὶ οἱ δύο σύνδεσμοι ὁμοίως - τοῦτο δὲ γίνεται, ἵνα διπλασιάσῃς τὸν τοῦ ἐνὸς ἀποστροφου χρόνον καὶ ποιήσῃς πλείονα τὴν ἀργίαν ἐν τοῖς δυσὶν ἢ ἐν τῷ ἐνί.
61 χρόνον om L.
- 225-227 Ἡ δὲ ἀπορροή ποία ἐστὶ φωνή; Καὶ γὰρ ταύτην ἐκφέρομεν διὰ τοῦ γαργαρεῶνος ὡς ἂν τινα ἀπόροισιν, ὅθεν ἀπορροή διὰ τοῦτο.
226 τραχέως post γαργαρεῶνος add. H (ταχέως Ba) LM
- 227-230 Τὸ δὲ κρατημοῦπόροον ἐστὶ σύνθετον ἔκ τε τοῦ κρατήματος καὶ τῆς ἀπορροῆς· ὅθεν δικαίως εἰ καλέσει καὶ τις τοῦτο οὔτε σῶμα οὔτε πνεῦμα, οὐδ' ἂν ἀμάρτοι, ἀλλὰ μέλος.
- 241-249 Ἐπεὶ δὲ οὐ μόνον χρῆζομεν τῶν εἰκοσιτεσσάρων γραμμάτων ἀλλὰ δεόμεθα καὶ τῶν δέκα προσφιδίων διὰ τὴν εὐφωνίαν τοῦ λόγου, οὕτως οὐ μόνον εἰσὶ χρήσιμα τὰ δεκαπέντε φωνητικὰ σημάδια ἀλλὰ καὶ τὰ λς' τὰ ἄφωνα, ἃ καὶ λόγον προσφιδίων ἔχουσιν ἐν τῇ ψαλτικῇ. Ταῦτα γὰρ ὡσπερ ὁδηγός ἐστὶ καὶ ἡγεμὼν τοῦ οὔτως ἢ οὔτως ἢ οὔτως εἰπεῖν, ἢ ἀργῶς μεταχειρίσασθαι τὰς φωνάς ἢ συντόμως, ἢ μετὰ τόνου ἢ ἡσύχως. Τὰς μὲν γὰρ φωνάς ποιοῦσιν, ὡς εἶπομεν, τὰ φωνητικὰ σημάδια, τὰς δὲ ἀργίας καὶ συντομίας καὶ τὰς ἄλλας ιδέας τῶν μελῶν ταῦτα τὰ μεγάλα σημάδια.
247-248 ἢ συντόμως... φωνάς om.K 249-250 τὰς δὲ ἀργίας... σημάδια om.K
- 250-259 Ἴδου γὰρ τίθεμεν ὀλίγον καὶ ἐφεξῆς ὀξειαν, μετὰ δὲ ταῦτα τρεῖς ἀποστροφους καὶ ἀνερχόμεθα τὰς δύο φωνάς, τῆς τε τοῦ ὀλίγου καὶ τῆς ὀξειας καὶ τὰς τρεῖς κρατιούσας τῶν τριῶν ἀποστροφῶν. Οὐ μὴν γινώσκομεν ὅπως δεῖ ταύτας εἰπεῖν ἢ ἀργῶς ἢ συντόμως, εἰ μὴ τὸ γοργὸν ἢ τὸ ἀργὸν ἐπάνω τεθῆ, ἀλλ' οὐδὲ πῶς δεῖ σχηματίσαι τὴν φωνὴν ἢ πῶς ταύτην χειρονομῆσαι τὴν θέσιν, ἐὰν μὴ καὶ τὸ τρομικὸν ὑπογράψωμεν. Καὶ εἰσὶν οὖν χρήσιμα διὰ ταῦτα τὰ μεγάλα σημάδια, ὧν καὶ τὴν ἐκθεσὶν ἤδη ποιήσομαι.
- 265-269 οὐδὲ γὰρ ἦν δυνατὸν αἰεὶ ἀνέρχεσθαι τε καὶ κατέρχεσθαι ἀλλὰ καὶ ἴστασθαι που. Τὸ γοῦν ἀνέρχεσθαι ἔλαβον αἰ ἀνιούσαι, τὸ δὲ κατέρχεσθαι αἰ κατιούσαι, τὸ δὲ ἴστασθαι καὶ ἐν ἰσότητι μένειν τὸ ἴσον.
- 303-307 Διπλῆ μὲν οὖν δι' ἄλλο τι ἢ ἵνα δείξῃ τὸν ψάλλοντα διπλασιάσαι τὸν χρόνον μεθ' οὗ ἔκειτο, ἡγουν διὰ πλείονα ἀργίαν. Τὴν αὐτὴν δὲ δύναμιν ἔχει καὶ τὸ κράτημα, καὶ τοῦτο γὰρ δι' ἀργίαν τίθεται. Διαφέρουσι δὲ μόνον κατὰ τὴν χειρονομίαν.
304 τοῦ σημαδίου ἐκείνου post χρόνον add.HLM
- 313-315 Καὶ τὸ ἕτερον παρακάλεσμά ἐστὶν ἄλλοιον· διαφέρουσι δὲ μόνον τῷ τὸ παρακάλεσμα ἀργότερα κινεῖν τὴν φωνήν, τὸ δὲ ἕτερον ταχύτερον.
314-315 ἀργότερα κινεῖν τὴν φωνήν] ἀργότερον λέγεσθαι HLM
- 316 Τὸ δὲ κύλισμα οἰονεὶ κυλίει καὶ στρέφει τὰς φωνάς.

- 323-327 Τὸ δὲ γοργὸν καὶ τὸ ἀργὸν αὐτόθεν εἰσι δῆλα ἀπὸ τοῦ ὀνόματος. Ὁ δὲ σταυρὸς ἀπὸ τῆς σχηματογραφίας· σταυρὸς γάρ ἐστι καὶ ἀπὸ τῆς χειρονομίας· εὐλογεῖ γὰρ ὁ τούτον χειρονομῶν σταυροειδῶς· ἀπὸ τούτων ἔλαβε τὸ ὄνομα ἀλλὰ μὴν κεῖται καὶ δι' ἀργίαν.
- 338-340 Τὸ δὲ ξηρὸν κλάσμα ἀπὸ τοῦ κλῶ «τὸ κόπτω» καὶ τοῦ ξηρὸν «τὸ σκληρόν»· ἔνθα γὰρ τίθεται τὸ ξηρὸν κλάσμα, δεῖ κλάν τὴν φωνὴν τραχέως καὶ σκληρῶς.
340 τραχέως καὶ σκληρῶς δεῖ πετάν (κλάν L) τὴν φωνὴν HLM
- 341-342 Τὸ δὲ ἀργοσύνθετον ἀργίαν μεγάλην ἐπιφέρει, τὸ γοργοσύνθετον δὲ τὸ ἐναντίον, δηλοῖ ταχύτητα γάρ.
341 οὐ ταχύτητα ἀλλὰ ante ἀργίαν add. in rasura M. 341-342 ἀργίαν... ἐναντίον om. Z μεγάλην ἐπιφέρει om. IK, 341-342 μεγάλην... γάρ] δηλοῖ· τὸ δὲ ἐναντίον τὸ γοργοσύνθετον, ταχύτητα γὰρ δηλοῖ τούτο HLM.
- 344-346 Τὸ δὲ ἀπόδεσμα ἀπόδομα μᾶλλον λέγεσθαι ἔδει. Οἶμαι γὰρ καὶ τοὺς ἀρχαίους οὕτω ὀνομάζειν αὐτό. Εἰς γὰρ τὰς ἀποδόσεις τίθεται τούτο αἰεὶ ἢ δὲ κοινῇ συνήθεια.
346 ἀπόδεσμα καλεῖ post συνήθεια add. HLM
- 352-357 Τὸ πίασμα γίνεται ἀπὸ τοῦ πέζω «τὸ συνθλίβω»· πέζειν γὰρ δεῖ καὶ συνθλίβειν τὴν φωνήν, ἔνθα τούτο τεθῆ. Καὶ γὰρ τὸ σείσμα ὁμοίως ἀπὸ τοῦ σείω· σείει γὰρ καὶ τούτο καὶ κινεῖ τὴν φωνήν. Ἡ δὲ βαρεία ἀπὸ τοῦ βαρέως καὶ μετὰ τόνου προφέρειν τὴν φωνήν.
- 361-362 Τὸ δὲ λύγισμα ἀπὸ τοῦ λυγίζειν καὶ ἐπίτρομον καὶ μελωδικὴν ποιῶν τὴν φωνήν.
- 364-366 Τὸ δὲ ἀντιζένομα εὐδηλον ἔχει τὴν σημασίαν, ἄνω καὶ κάτω γὰρ κινεῖ τὰς φωνάς.
- 367-369 Καὶ τὸ τρομικοσύναγμα καὶ αὐτὸ ὁμοίως τρέμει καὶ συνάγει.
- 377-378 Διὰ γοῦν τῶν ῥηθέντων ἀφώνων καὶ φωνητικῶν σημαδίων ποιεῖ ἢ ψαλτικὴ τὰς θέσεις, αἱ καὶ λόγον ἔχουσιν ἐν τῇ ψαλτικῇ ὃν αἱ λέξεις ἐν τῇ γραμματικῇ.
- 390-395 ἄλλως θ' ὅτι καὶ εἰ μὴ ἦν ἡ χειρονομία, παμφωνία ἐγένετο ἂν ἀλλ' οὐ συμφωνία. Ἐπεὶ γὰρ ἅπαντες οὐκ ἄλλας καὶ ἄλλας λέγομεν φωνάς ἀλλὰ τὰς αὐτάς πάντες, συνέβαινε ἂν τὸν μὲν προλαμβάνειν τὸν δὲ ἔπεσθαι, καὶ τὸν μὲν ἔσω τὸν δὲ ἔξω λέγειν, εἰ μὴ ἦν τι τὸ ὀδηγοῦν πάντας συμφωνεῖν.
381-399 ἐπεὶ... σεμνότητος] ὡς γὰρ βοηθῶ χρώμενος ὁ ψάλτης γνωρίζουσι τὸν ἐκάστου λόγον ἀρμοζόντως (ἀρμόζον K) μελωδεῖ τὰς θέσεις καὶ οὐκ ἀδιαφόρως.

Πβ. Δύναμις

Άγιοπολίτης (έκδ. J. Raasted)

- §16 Ἔστι δὲ καὶ ἡ λεγομένη φθορά, ἡ ἀπὸ κεντήματος καὶ τῆς ὑψηλῆς ἔχουσα τὴν ἀπόρροιαν· καὶ γὰρ οὐδ' αὐτὴ μόνη ἐνεργεῖ, ἀλλὰ μετὰ ὀξεΐας· ἡ δὲ καὶ δύο ἢ καὶ τριῶν ὀξειῶν ἢ καὶ δύο ἀποστροφῶν καὶ ὀξεΐας ἀποτελεῖ κεντήματος δύναμιν· ὅτε δὲ ἐπάνω, πληροὶ δύναμιν ὑψηλῆς, εἰ καὶ μὴ δι' ὅλου.
- §20 Διαφέρει δὲ ἡ ὀξεία τῆς πετασθῆς ὡς πλείονα ἐχούσης τὴν δύναμιν· ὅτε δὲ ἀμφοτέρω ἐπάνω ἔχουσι τὰ πνεύματα, διαφορὰ οὐκ ἔστιν ἐν αὐτοῖς· ἐκτὸς δὲ τῶν πνευμάτων, δυνατωτέρα ἐστὶν ἡ πετασθῆ τῆς ὀξεΐας· ἰσοδυναμεῖ δὲ τῇ ὀξείᾳ τὸ ὀλίγον, εἰ καὶ ἀμφοτέρω, μετὰ τῶν δύο κεντημάτων.
- §21 Τόνοι δὲ τοῦ ἄσματος εἰσὶν οὗτοι· ἰσότης, ὀλίγον, μετ' ὀλίγον, μέσον, ὑπέρμεσον, ἄκρον καὶ τέλειον· κατὰ δὲ τὴν <ἱστορίαν? > ὕστερον ἐπηξύνθησαν <εἰς ιε'? > παρὰ τῶν ἰκανῶς τὴν αὐτῶν ἀκριβοσαμένων δύναμιν.
- §70c Ὁ φθόγγος κοινὸς μὲν ἐστὶ αὐτὸ τὸ ὄνομα, ἰδίως δὲ ὁ χαρακτηρὸς ὁ γραφόμενος, ἰδιαίτατα δὲ ἡ δύναμις αὐτῆ τοῦ φθόγγου, καθ' ἣν ὀξύν τινα ἢ βαρύν λεγόμενον καὶ ὀριζόμενον φαμέν· φθόγγος δὲ ἐστὶ φωνῆς ἐμμελοῦς πῶσις ἐπὶ μίαν στάσιν· καὶ τότε γὰρ φαίνεται < > εἶναι τοιοῦτος οἶος εἰς μέλος τάττεται ἡρμοσμένον, ὅταν ἡ φωνὴ φανῆ ἐστάναι καὶ ἐπὶ μᾶς τάσεως· τάσις δὲ ἐστὶν οἶον στάσις καὶ μονὴ τῆς φωνῆς.
=Anonymus Bellermanni §48, Anon: κοινῶς, δὲ om Anon (ABC), αὐτοῦ, λέγομεν ὄν καὶ ὀριζόμενοι [φαμεν, τάσιν, φαίνεται] + φθόγγος, τάττεσθαι, καὶ codd, seclisit Anon (Bellermann).

Ψευδο-Δαμασκηνός (Ἐρωταποκρίσεις Ἰ. Δαμασκηνοῦ)

- 198-206 *ἐρώτησις*: διατὶ τέσσαρα πνεύματα καὶ οὐχὶ πλέον⁽¹⁾ εἰσὶν; *ἀπόκρισις* διότι ὁ ἄνθρωπος ἐκ τεσσάρων στοιχείων συνίσταται καὶ εἰ ἐν τούτων λείψῃ, ὁ ἄνθρωπος ἀδύνατόν ἐστι ζῆν ἢ κινεῖσθαι· οὕτως οὐδὲ ἐκ τούτων τῶν τεσσάρων ἐν μείωσιν ὑποδέχεται· εἰ δὲ μὴ γε, οὐ συνίσταται ἡ ῥυθμητικὴ, ἐπειδὴ οἱ τόνοι σώματά εἰσι καὶ πνευμάτων δέονται· καὶ ἄνευ πνευμάτων οἱ τόνοι ἀνενέργητοί εἰσιν, ὡσαύτως καὶ ἄνευ τόνων τὰ πνεύματα ἀκίνητα μένουσιν· τὴν μὲν δύναμιν καὶ τὰς φωνὰς αὐτῶν καθ' ἑαυτὰ ἔχουσιν, οὐ μὴν δὲ καὶ τὴν ἐνέργειαν· μὴ ὄντος γὰρ τόνου, τὸ πνεῦμα ἄπρακτον· καὶ τοῦτο προελθὼν εὐρήσεις ἐν τῇ παπαδικῇ ἐπιστήμῃ.
(1)οὐχὶ πλείω εἰ L: οὐ πλείω εἰ. AHM
- 207-216 Οὐδέποτε γὰρ εὐρήσεις ἐν τῶν πνευμάτων ἄνευ τόνου κείμενον⁽¹⁾· οἶόν τι λέγω· *ἐπέστη ἢ εἴσοδος τοῦ ἐνιαυτοῦ*. Ἴδου ἐτέθησαν εἰς τὸ πέ πνεύματα δύο, ἐν ὑπορρέον καὶ ἕτερον ἀναρροῦν, πλην οὐ χωρὶς τόνου, δηλονότι ὡς μὴ ἰσχύοντα ἐνέργειάν τινα δέξασθαι ἄνευ τούτων· καὶ εἰ μὴ προσελάβετο τὸ χαμηλὸν τὸν ἀπόστροφον καὶ ἡ

(1) 406 τὸ α κοπτόμενον Κ ποιεῖ ὀλίγον ΚΧ (2) 409 καὶ μέλη ΑΗΛΜΧ τρεῖς post μέλη add. V σημεία] τρία ΑΗΛΜΧ (3) 410 ἔμφωνα] ἄφωνα Χ (4) 415 ἔμφόνων] ἄφόνων ΑΗΛΜVΧ (5) 418 γράφονται, τόνοι δὲ ὅταν ante ψάλλονται add. Μ (6) 419 σώματα] σημάδια Μ (7) 420 ἔμφόνων καὶ σωμάτων ΗΛΜΧ (8) 420 τὰ ἄφωνα σώματα om. Κ

- 712-716 Μέθοδος ἀρίστη
 Ἀπ' αὐτῶν δέ, ἐὰν ἀκολουθήσης, εὗρεις καὶ τὸν ἕτερον ἦχον ἄκρι τῶν ἑπτὰ ἀναβαινόντων καὶ καταβαινόντων⁽¹⁾. Καὶ τὰ τρία μίᾱ δύναμις ἰδοὺ καὶ ὄργανον μετὰ χορδῶν ὀκτώ, ἀρχὴ ἄνωθεν δεσμῶν, ἀρχὴ κάτωθεν, τέλος καὶ ὁ ἦχος⁽²⁾. Οὕτως δὲ καὶ ὁ Δαμασκηνὸς μετὰ τῆς μουσικῆς ἐποίησεν⁽³⁾: -
 [ἀκολουθεῖ διάγραμμα μὲ τρεῖς ἴδιες στήλες μὲ μαρτυρίες ἦχων]
 (1) 714 ἕτερα μέθοδος post καταβαινόντων add. D (2) 715-716 ὁ ἦχος] ἦχος ΑΛΜΧ
 (3) 716 οὐκ οἶδαμεν τὴν αἰτίαν αὐτῶν add. Χ πρόσχευ ὃ μαθητὰ add. Α: ἰδοὺ καὶ τὸ ὄργανον add. Κ.

Ἀκρίβεια τῶν τόνων

- 47-50 καὶ διὰ τοῦτο λέγεται ἴσον. ἔχει δὲ τὴν δύναμιν ταύτην, ὅτι ἀφώνει τὰ φωνήεντα, ἡγουν τὴν ὀξεῖαν, τὴν πετασθὴν, καὶ τὸ κούφισμα, καὶ κείται ἐπάνω πάντων τῶν φωνηέντων καὶ τῶν ἀφόνων, ὡς βασιλεὺς πάντων τῶν σημαδίων.
- 154-159 εἰ καὶ ἀφώνει τὴν ὀξεῖαν τὸ κέντημα, ἀλλὰ πάλιν δίδωσι δύναμιν, καὶ γίνεται εἰς τὴν χειρονομίαν στερεωτέρα τῆς ἄλλης ὀξεῖας τῆς ἄνευ κεντήματος. καὶ γὰρ ἡ πετασθὴ εὐρυτέραν φωνὴν ἔχει τοῦ ὀλίγου καὶ τῆς ὀξεῖας· καὶ διότι πέτεται εἰς ὕψος, οὐδέ ποτε εὐρίσκεται ἔμπροσθεν αὐτῆς ἰσασμός, οὔτε ἀνάβασις, ἀλλὰ πάντοτε κατάβασις, κἂν τε ἔχη ἀργίαν ὀπίσω αὐτῆς, κἂν τε οὐκ ἔχη.
- 202-206 λοιπόν, τὸ παιδίον καὶ ὁ ἀνὴρ ἰσότητα ἔχουσι κατὰ ψυχὴν, κατὰ δὲ τὴν δύναμιν φανερόν ἐστιν, ὅτι ἐλάττονα δύναμιν ἔχει τὸ παιδίον τοῦ ἀνδρός. Οὕτως οὖν καὶ τὸ ὀλίγον καὶ ἡ ὀξεῖα ἰσότητα ἔχουσιν εἰς τὴν φωνὴν, εἰς δὲ τὴν χειρονομίαν, ἐλαφροτέραν δύναμιν ἔχει τὸ ὀλίγον τῆς ὀξεῖας καὶ τῆς πετασθῆς.
- 246-254 Καὶ τί ἐστὶν ἡμίφωνον; δύναμις. ὅτε γὰρ κείται τὸ τζάκισμα ἐπάνω τῆς ὀξεῖας, γίνεται ἡ ὀξεῖα στερεωτέρα τῆς ἄλλης ὀξεῖας τῆς ἄνευ τζακίσματος. οὕτως οὖν καὶ τὸ παρακάλεσμα δίδωσι τοῖς ἴσοις τοῖς κειμένοις ἐπάνω αὐτοῦ δύναμιν εἰς τὸ μέλος, καὶ φαίνονται ὡς φωνήεντα. ὡσαύτως καὶ ἡ παρακλητικὴ, ἡγουν παρακλαίει, ποιεῖ μικρὰν ἀργίαν, καὶ τὸ μέλος οἰονεῖ παράκλησίν τινα καὶ ἰκεσίαν ἐμφαίνον· καὶ διὰ τὸ τῆς παρακλήσεως ταπεινὸν καθίσταται ὡς ἡμίφωνον καὶ οὐκ ἦν ὁ σκοπὸς τοῦ ποιητοῦ εἰς τὰ τρία σημάδια ταῦτα, ἡγουν τὸ τζάκισμα, τὸ παρακάλεσμα, καὶ τὴν παρακλητικὴν, περὶ τὸ μέλος μόνον, ἀλλὰ καὶ περὶ τὴν χειρονομίαν.
- 465-472 Ἴδοὺ γὰρ φωνὴν μὲν ἔχει [τὸ κούφισμα], δύναμιν δὲ οὐκ ἔχει, καὶ διὰ τοῦτο οὐ τιθέασιν οἱ τεχνῖται πολλὰς φωνὰς εἰς τὸ κούφισμα, οὐδέ ἀνιούσας, οὐδέ κατιούσας, ὡσπερ εἰς τὸ ὀλίγον, εἰς τὴν ὀξεῖαν,

εἰς τὴν πετασθὴν, καὶ εἰς τὸν ἀπόστροφον, ἤγουν τὸ κέντημα, τὴν ὑψηλὴν, τὸ ἐλαφρόν, καὶ τὴν χαμηλὴν, ὅτι τὰ πνεύματα ταῦτά εἰσιν, ἅπερ ποιοῦσι τὰς πολλὰς φωνάς, τιθέασι δὲ μόνον τὸ ἴσον, καὶ τὸ ὀλίγον. λοιπόν, νῦν τὸ κούφισμα σημάδιόν ἐστιν, οὔτε ὑποτάσσει, οὔτε ὑποτασσόμενον, καὶ διὰ τοῦτο οὐδὲ συντίθεται τὰ δύο κεντήματα εἰς αὐτό.

- 660-665καὶ ὡς ἠρώτησά σε διὰ τοὺς δύο αὐλοὺς, οἵτινες ἐγένοντο μία ὑπόστασις, εἰ καὶ μίαν φωνὴν ἔχουσιν, ἀλλὰ τρανοτέραν τῆς τοῦ ἑνὸς αὐλοῦ φωνῆς. τότε γὰρ ἠρμήνευσάς με, ὅτι καὶ τὰ δύο κεντήματα, εἰ καὶ μίαν φωνὴν ἔχουσιν, ἀλλ' ἔλαβον ἀντὶ τῶν τριῶν φωνῶν μεγάλην δύναμιν καὶ τιμὴν κατὰ πολλοὺς τρόπους, οὔσπερ προείρηκας.
- 691-696 δύο δὲ ἀδελφοὶ ἅγιοι κατοικοῦντες ἅμα οὐ μὴ ἔχουσι⁽¹⁾ ταύτην τὴν ἰσότητά, ἤγουν οἱ δύο ἀπόστροφοι, ὧν οὐκ ἔστιν ἕτερος ἐντιμότερος τοῦ ἑτέρου, ἀλλ' οἱ δύο ἰσότητά ἔχουσι, καὶ εἰς τὴν δύναμιν, καὶ εἰς τὴν φύσιν. καὶ τίς ἐστιν ἡ φύσις τῶν δύο ἀποστροφῶν; ἡ κατάβασις. λοιπόν, ἐπειδὴ μίαν φύσιν, τί δὲ ἔλαβον ἀντὶ τῆς φωνῆς ἐκείνης; τὴν ἀργίαν καὶ τὴν τιμὴν.
 [(1) νοητέον ὡς ἐρωτηματικὸ]
- 712-718 δύο γὰρ ὀξεῖαι συνηγμέναι ἔλαβον ἀργίαν, καὶ διὰ τὴν ἀργίαν ἀπώλεσαν τὴν τιμὴν καὶ τὴν δύναμιν....δεύτερον δὲ εἶχον ὀξύτητα ἐν τῇ φωνῇ καὶ ἐν τῇ χειρονομίᾳ, νῦν δὲ ταπεινότητά....καὶ τίνος [γρ. τίνες] εἰσιν αἱ ψυχαὶ τῶν δύο ὀξειῶν; αἱ φωναί.
- 743-747 πρὸ τοῦ γενέσθαι τοὺς δύο ἀποστροφῶν μίαν ὑπόστασιν, εἶχεν ἑκάτερος ἀπόστροφος τοιαύτην δύναμιν ὡς γὰρ ποιεῖ ὁ βασιλεὺς τῶν σημαδίων, ἤγουν τὸ ἴσον, ἀφώνει τὴν ὀξειάν καὶ τὴν πετασθὴν· οὕτω καὶ ὁ ἀπόστροφος ἀφώνει τὰς δύο· καὶ οὐκ ἠκούσαμεν ποτε, ὅτι ὀξεῖα ἀφώνει τὸν ἀπόστροφον, ἀλλ' ὁ ἀπόστροφος ἀφώνει τὴν ὀξειάν, καὶ τὴν πετασθὴν.
- 770-773 ἔχει δὲ καὶ τοῦτο ὅτι τὸ ἴσον ἀφώνει τὴν ὀξειάν καὶ τὴν πετασθὴν· τὸν δὲ ἀπόστροφον οὐ δύναται ἀφωνεῖν. χειρονομεῖται δὲ τὸ ἴσον εἰς τὴν διπλὴν καὶ ὁ ἀπόστροφος ὁμοίως.
- 792-795 ὁ δὲ ἀπόστροφος, πῶς χειρονομεῖται εἰς τὴν διπλὴν, καὶ τὸ ὀλίγον οὐχί; διὰ τὴν δύναμιν, ἣν εἶπομεν, ὅτι ἀφώνει τὰ φωνήεντα. ὡς γὰρ κυριεύει τὸ ἴσον, κυριεύει καὶ ὁ ἀπόστροφος.
- 844-850 ὅτι τὸ τζάκισμα ἔχει τὸ χάρισμα τοῦτο· ποῖον; ὅτι τίθεται εἰς πάντα τὰ σημάδια, φωνήεντά τε καὶ ἄφωνα, καὶ εἰς τὸ ἴσον· ἔνθα γὰρ ἂν εὐρεθῆ, ἂν τε εἰς ὑψηλότητα ἂν τε εἰς χαμηλότητα, ἐκεῖ χειρονομεῖται πάντοτε· καὶ διὰ τοῦτο λέγεται ἡμίφωνον· εἰ γὰρ ἦν ἄφωνον ἀφωνεῖν ἠμελλεν τὴν ὀξειάν ὡσπερ τὸ ἴσον· ἀλλὰ διότι ἡμίφωνόν ἐστιν, οὐκ ἀφωνεῖ ταύτην, μάλλον δὲ δίδωσιν αὐτῇ δύναμιν· χειρονομεῖται δὲ καὶ εἰς τὰ ἄφωνα, ἀλλὰ μετὰ φωνῆς, καὶ χωρὶς φωνῆς οὐχ εὐρεθήσεται, ὡς εἶπομεν εἰς τὴν βαρεῖαν.

- 986-989 [Περὶ τοῦ σεισματος] ὥσπερ εἰ ἄνθρωπος ταχὺς καταβαίνει κλίμακα μετὰ σπουδῆς, ἐλθὼν δὲ ἄλλος κάτωθεν κρατεῖ καὶ ἐμποδίζει αὐτόν, ὥστε μὴ καταβῆναι, καὶ ἴσταται ἀργὸς· καὶ οὐκ ἀργὸς ὥσπερ ἡ διπλή, εἰ μὴ ἐμπεποδισμένος εἰς τὴν κατάβασιν, σεσαλευμένος δὲ εἰς τὴν δύναμιν.

Γαβριὴλ Ἱερομόναχος

- 19-21 Λέξω γὰρ ἐτυμολογίας τῶν τε ἀφώνων καὶ φωνητικῶν σημαδίων καὶ δυνάμεις τούτων καὶ ἕτερα χρειώδη, ἅπερ ἂν τις ἴδοι τὸν ὅλον διεξελθὼν λόγον.
- 164-172 Καὶ ὥσπερ ἐπὶ τῶν συνθέτων ἐκ ψυχῆς καὶ σώματος ζῶον ἢ μὲν ψυχὴ ἐστὶν ἢ ἐνεργοῦσα διὰ τῶν οἰκείων δυνάμεων, τῷ δὲ σώματι ὅσα καὶ⁽¹⁾ ὄργανω χρῆται, τοῦτο γίνεται καὶ ἐπὶ τούτων, ὅτι τὰ μὲν πνεύματά εἰσι τὰ ψαλλόμενα καὶ ἐκφωνούμενα⁽²⁾ ἡγουν τὸ κέντημα καὶ ἡ ὑψηλή, τὰ δὲ ἕτερα ἃ καὶ σώματα καλεῖν εἰώθαμεν διὰ μόνην κείνται χειρονομίαν, ὅπότεν συντίθενται μετὰ τῶν πνευμάτων. Ὁ αὐτὸς δὴ τρόπος ἐστὶ καὶ ἐπὶ τῶν κατιόντων.
(1) 167 ὅσα καί] ὥσπερ Βα (2) 169 ἐμφωνούμενα I.
- 305-307 Τὴν αὐτὴν δὲ δύναμιν ἔχει καὶ τὸ κράτημα, καὶ τοῦτο γὰρ δι' ἀργίαν τίθεται. Διαφέρουσι δὲ μόνον κατὰ τὴν χειρονομίαν.

Πγ. Ἐνέργεια

Ἀγιοπολίτης (ἔκδ. J. Raasted)

- §13 Τῶν δεκαπέντε τανῦν τόνων συναριθμουμένων καὶ τῶν τεσσάρων πνευμάτων λεγομένων στοιχείων τῶν δύο φωνηέντων καὶ τῶν δύο βαρυνομένων συμπληροῦται ὁ ἐννακαιδέκατος ἀριθμὸς. οὗτοι δὲ οἱ δώδεκα τόνοι ἔχουσι τὴν φύσιν καὶ τὴν ἐνέργειαν ἀπλήν· οἱ δὲ τρεῖς <σύνθετοί εἰσιν> οἷον τὸ ξηρὸν κλάσμα ἀπὸ δύο ὀξειῶν καὶ ἡμιτονίου ἔχει τὴν σύστασιν, τὸ δὲ μέγα κράτημα ἀπὸ δύο ὀξειῶν <καὶ πετασθῆς>, καὶ τὸ κούφισμα ποτὲ μὲν ἀπὸ πετασθῆς ποτὲ δὲ ἀπὸ μεγάλου κρατήματος.
- §15 Οἱ δὲ λοιποὶ τῶν ἀπλῶν ἐνεργοῦνται καὶ μόνοι καὶ μετὰ πνευμάτων, ἄνευ τῆς ἴσης⁽¹⁾ ἢ ἐν τῇ τῶν τριῶν † οὔτε πνεῦμα προσλαμβάνει οὔτε ἕτερον τόνον, ἀλλὰ πανταχοῦ τὴν ἐνέργειαν ἴσην φέρει.
(1) ἄνευ τῆς ἴσης, <ἦτις> ἐν τῇ τῶν τριῶν < > οὔτε πνεῦμα προσλαμβάνει οὔτε ἕτερον τόνον [προτεινόμενη διόρθωσις τοῦ ἐκδότου J. Raasted]
- §16 Ἔστι δὲ καὶ ἡ λεγομένη φθορά, ἢ ἀπὸ τοῦ κεντήματος καὶ τῆς ὑψηλῆς ἔχουσα τὴν ἀπόρροϊαν· καὶ γὰρ οὐδ' αὐτὴ μόνη ἐνεργεῖ, ἀλλὰ μετὰ ὀξείας· ἢ δὲ καὶ δύο ἢ καὶ τριῶν ὀξειῶν ἢ καὶ δύο

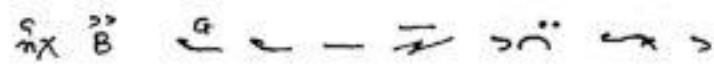
ἀποστροφῶν καὶ ὀξείας ἀποτελεῖ κεντήματος δύναμιν ὅτε δὲ ἐπάνω, πληροὶ δύναμιν ὑψηλῆς, εἰ καὶ μὴ δι' ὅλου.

- §17 Ἐπεὶ δὲ εἶπομεν περὶ τόνων, φέρε εἶπωμεν καὶ περὶ πνευμάτων, τίνος χάριν ἐγένοντο, ὅτι ὥσπερ τὸ σῶμα πολλὰ ἔχον τὰ μέλη ἀνενέργητά εἰσιν εἰ μὴ διὰ τῶν στοιχείων ἐνεργοῦνται, οὕτω καὶ οἱ τόνοι εἰς μέλη πολλὰ σωματοποιηθῆναι θέλουσιν, ὅτε μέλλουσιν ἐνεργεῖν. ἐν οἷς ἐπενοήθησαν ταῦτα τὰ στοιχεία, ὧν τὰ μὲν δύο φωνητικά, τὰ δὲ δύο βαρυνόμενα, ἴν' ἐν τούτοις <ἐνεργῶσιν.> ἐνεργοῦσι μὲν καὶ αὐτά· πλὴν νεκρά ἐστὶν ἡ τούτων ἐνέργεια.
- §18 Ἰστέον ὅτι ἡ ὀξεία μόνη ἐνέργειαν φέρει, ὁμοίως καὶ τὰ πνεύματα· πάλιν δέ, διπλασιαζόμενα καὶ διπλῆ καλούμενα ἀποτελεῖ κράτημαν. ὁμοίως καὶ ἡ ἀπόστροφος ἐνεργεῖ· διπλασιαζομένη γὰρ τὸ αὐτὸ ἀποτελεῖ.

Ψευδο-Δαμασκηνός (Ἐρωταποκρίσεις Ἰ. Δαμασκηνού)

- 33-41 Τὰ γὰρ σῶματα ἐπικειμένου αὐτοῖς τοῦ πνεύματος κινοῦνται καὶ καλοῦνται νεφέλαι καὶ κυματοῦται θάλασσα τῇ βιαίᾳ πνοῇ τοῦ ἀνέμου· πνεύματος δὲ μὴ ὄντος, τὸ σῶμα ἀνενέργητον μένει· καὶ οὕτως ἡρεμεῖ ἡ γῆ· ...οὕτω καὶ ἐπὶ τῶν τόνων καὶ τῶν πνευμάτων· τὰ γὰρ πνεύματα ἄνευ τόνων οὐ συνίστανται, καὶ οἱ τόνοι ἄνευ πνευμάτων οὐ κινοῦνται.
- 51-57 Προσλαμβάνουσι γὰρ ταῦτα τὰ πνεύματα ἡγουν τὰ σημεῖα οἱ σύνθετοι τόνοι, καὶ πορεύονται· τουτέστιν ἐνεργοῦσι τῇ ἐπιτηδειότητι τῆς χειρονομίας τὴν ἐπιτεθείσαν αὐτοῖς φωνήν. Μὴ ὄντων δὲ τῶν τοιούτων πνευμάτων, οἱ λοιποὶ τόνοι ἀνενέργητοι μένουσι, μηδολωσοῦν ἀφ' ἑαυτῶν κινούμενοι· ἐπιτιθεμένων δὲ τῶν τοιούτων τεσσάρων πνευμάτων, κινοῦνται καὶ οἴονεϊ ἐμψυχοῦνται. Σῶματα γὰρ καὶ οὗτοί εἰσι συνδούμενοι τοῖς πνεύμασιν· ἄλλως γὰρ οὐ κινήθησεται ποτὲ χωρὶς πνεύματος.
- 198-216 *ἐρώτησις*· διατὶ τέσσαρα πνεύματα καὶ οὐχὶ πλέον εἰσίν;
ἀπόκρισις· διότι ὁ ἄνθρωπος ἐκ τεσσάρων στοιχείων συνίσταται καὶ εἰ ἐν τούτων λείψῃ, ὁ ἄνθρωπος ἀδύνατόν ἐστι ζῆν ἢ κινεῖσθαι· οὕτως οὐδὲ ἐκ τούτων τῶν τεσσάρων ἐν μείωσιν ὑποδέχεται· εἰ δὲ μὴ γε, οὐ συνίσταται ἡ ῥυθμητικὴ, ἐπειδὴ οἱ τόνοι σῶματά εἰσι καὶ πνευμάτων δέονται· καὶ ἄνευ πνευμάτων οἱ τόνοι ἀνενέργητοί εἰσιν, ὡσαύτως καὶ ἄνευ τόνων τὰ πνεύματα ἀκίνητα μένουσιν. Τὴν μὲν δύναμιν καὶ τὰς φωνὰς αὐτῶν καθ' ἑαυτὰ ἔχουσιν, οὐ μὴν δὲ καὶ τὴν ἐνέργειαν· μὴ ὄντος γὰρ τόνου, τὸ πνεῦμα ἄπρακτον· καὶ τοῦτο προελθὼν εὐρήσεις ἐν τῇ παλαδικῇ ἐπιστήμῃ.
Οὐδέποτε γὰρ εὐρήσεις ἐν τῶν πνευμάτων ἄνευ τόνου κείμενον⁽¹⁾. οἷόν τι λέγω· *ἐπέστη ἡ εἴσοδος τοῦ ἐνιαυτοῦ*. Ἴδου ἐτέθησαν εἰς τὸ πέ πνεύματα δύο, ἐν ὑπορρέον καὶ ἕτερον ἀναρροῦν, πλὴν οὐ χωρὶς τόνου, δηλονότι ὡς μὴ ἰσχύοντα ἐνέργειάν τινα δέξασθαι ἄνευ τούτων. Καὶ εἰ μὴ προσελάβετο τὸ χαμηλὸν τὸν ἀπόστροφον καὶ ἡ ὑψηλὴ τὴν ὀξείαν δύναμιν, φωνὴν ἀποτελέσαι οὐκ ἴσχυσαν, ἀλλὰ

ἄλλο



 και μυστικως χορευει

Ἴδου γὰρ φωνὴν μὲν ἔχει, δύναμιν δὲ οὐκ ἔχει, καὶ διὰ τοῦτο οὐ τιθέασιν οἱ τεχνῖται πολλὰς φωνὰς εἰς τὸ κούφισμα, οὐδὲ ἀνιούσας, οὐδὲ κατιούσας, ὥσπερ εἰς τὸ ὀλίγον, εἰς τὴν ὀξειάν, εἰς τὴν πετασθὴν, καὶ εἰς τὸν ἀπόστροφον, ἡγουν τὸ κέντημα, τὴν ὑψηλὴν, τὸ ἔλαφρόν, καὶ τὴν χαμηλὴν, ὅτι τὰ πνεύματα ταῦτά εἰσιν, ἅπερ ποιῶσι τὰς πολλὰς φωνὰς, τιθέασι δὲ μόνον τὸ ἴσον, καὶ τὸ ὀλίγον. λοιπὸν νῦν τὸ κούφισμα σημάδιόν ἐστιν, οὔτε ὑποτάσσον, οὔτε ὑποτασσόμενον, καὶ διὰ τοῦτο οὐδὲ συντίθεται τὰ δύο κεντήματα εἰς αὐτό.

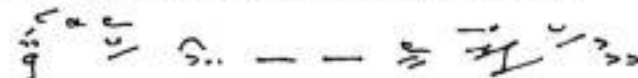
795-801 Τὸ δὲ ὀλίγον οὐδενὸς κυριεύει· οὔτε γὰρ ἀφωνεῖ, οὔτε ὑποτάσσει. κατὰ δὲ τὸ ὄνομα αὐτοῦ, οὕτως καὶ ἡ ἐνέργεια, ἡγουν ὀλίγον ἐνεργεῖ, τουτέστι μικρὰν φωνὴν ἔχει εἰς τὴν χειρονομίαν, καὶ ἔλαφροτέραν τῆς ὀξειάς, ἀλλὰ πάλιν οὐκ ἔστι παντελῶς ἀδιάφορον· δείκνυσι γὰρ εἰς τὴν διπλὴν μικρὰν χειρονομίαν· καὶ μᾶλλον μετὰ ὀλίγου φαίνεται ἡ τῆς διπλῆς χειρονομία, καὶ οὐχὶ μεθ' ἐτέρου τόνου, οἷον τοῦτο



 α α υεσ

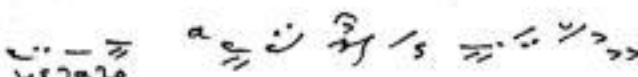
886-889 ὄρας [τὸ ξηρὸν κλάσμα] πόσα σχήματα ἔχει· τὸ μὲν χόρευμα γίνεται καὶ ἀπὸ ἑνὸς ἀνθρώπου καὶ ἀπὸ πολλῶν, ὁ δὲ χορὸς δηλοῖ περὶ συνάξεως. τὸ μὲν ὄνομα ἐνικῶς, ἡ δ' ἐνέργεια πληθυντικῶς.

911-934 ἐπειδὴ δύο φωνὰς ἔχει ἡ ὑπορροή καὶ οὐκ ἔπαθέ τι ὥσπερ τὰ δύο κεντήματα, ὀφείλει ἔχειν περισσοτέραν ἐνέργειαν ἐκείνων; καὶ ὁ διδάσκαλος ἔχει καὶ ἐνεργεῖ πλεον ἐκείνων. πῶς δέ; ὅτι τὰ δύο κεντήματα μόνον εἰς τὰ φωνήεντα ἐνεργοῦσι, καὶ οὐκ εἰς τὰ ἄφωνα· ἡ δὲ ὑπορροή εἰς ἀμφότερα, οὕτως



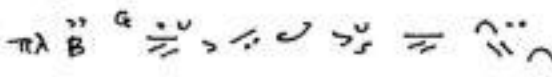
 του ε γι αυ του ου ου

ἄλλο



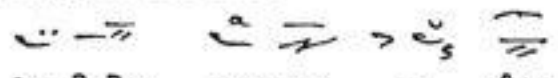
 και ρε τε ε ε

ἕτερον



 και αι αι αι αι ροις

καὶ μετὰ τοῦ ἴσου



 υε γα ζω εταυ ρω ω θεις

εἰ γὰρ εὐρίσκονται τὰ δύο κεντήματα εἰς ἄφωνα, ἤγουν εἰς βαρείαν, ἢ εἰς πιάσμα, ἀλλὰ μετὰ φωνῆς συντίθεται, ἢ ἀνιούσης ἢ κατιούσης, ἢ μετὰ ἴσου· οἷον τοῦτο

[καὶ μετὰ ἴσου]

[πλ. β] $\overset{\epsilon\phi}{\curvearrowright} \overset{\circ}{\epsilon} \curvearrowright \overset{\circ}{\rho} \overset{\circ}{\epsilon} \curvearrowright$
 Κυ ρι ε

καὶ μετὰ τοῦ ὀλίγου

πλ. α $\overset{\circ}{\delta} \curvearrowright \overset{\circ}{\alpha} \overset{\circ}{\sigma} \overset{\circ}{\epsilon} \overset{\circ}{\epsilon}$
 δε α σε ε

καὶ μετὰ ἀποστρόφου

$\overset{\circ}{\tau} \overset{\circ}{\alpha} \overset{\circ}{\iota} \overset{\circ}{\sigma}$ $\overset{\circ}{\mu} \overset{\circ}{\theta}$ $\overset{\circ}{\tau} \overset{\circ}{\alpha} \overset{\circ}{\iota} \overset{\circ}{\sigma}$
 ταις μθ
 ταις μθ

ἢ δὲ ὑπορροή τίθεται ἔμπροσθεν τοῦ κρατήματος συνημμένη ἤγουν κρατημοκατάβασμα \curvearrowright καὶ τῆς βαρείας ὑποκάτω \curvearrowright καὶ τοῦ ἀντικενώνατος \curvearrowright , καὶ διὰ τοῦτο ἔχει δύο φωνὰς κατιούσας, καὶ τὰ κεντήματα μίαν ἀνιούσαν.

1024-1038 Καὶ ὁ μαθητὴς· ἐπειδὴ ἐγένετο τὸ ἔλαφρον ἀντὶ τῆς ὑπορροῆς, διατί κείται ἡ ὑπορροή ἀργή καὶ ἀνενέργητος;

Καὶ ὁ διδάσκαλος· οὐκ ἔστιν ἀνενέργητος, ἀλλὰ ἐνεργεῖ· εἰ μὴ ἦν ἡ ὑπορροή ἐνταῦθα, οὐκ ἂν ἐλέγετο σεισμα, ἀλλὰ πιάσμα, καὶ εἶχεν ἂν βάρος εἰς τὴν χειρονομίαν, οἷον τόδε·

$\overset{\circ}{\eta} \overset{\circ}{\phi} \overset{\circ}{\omega} \overset{\circ}{\nu} \overset{\circ}{\eta}$ $\overset{\circ}{\tau} \overset{\circ}{\alpha} \overset{\circ}{\iota} \overset{\circ}{\sigma}$ $\overset{\circ}{\mu} \overset{\circ}{\theta}$ $\overset{\circ}{\tau} \overset{\circ}{\alpha} \overset{\circ}{\iota} \overset{\circ}{\sigma}$
 Η φω νη του λο γου

καὶ λοιπὸν ὁ νεόφωνος, ὅτι ἔταξε τὸ ἔλαφρον ὑποκάτω ἀφήκε τὴν ὑπορροήν, ἵνα σαλεύῃ τὰ συνηγμένα, ἤγουν τὸ πιάσμα, τὸ ὀλίγον, τὸ κέντημα, καὶ τὸ τζάκισμα, καὶ διὰ τοῦτο λέγεται σεισμα... τὸ δὲ πῶς σαλεύει καὶ οὐκ ἔχει φωνήν, μὴ θαύμαζε· ἰδοὺ γὰρ τὸ γοργόν, ἄφωνόν ἐστιν, καὶ σαλεύει τὸ τρομικὸν καὶ τὸ πελασθόν, καὶ πάσας τὰς ἀνιούσας καὶ κατιούσας φωνάς, ὅπου τίθεται, καὶ διὰ τοῦτο λέγεται γοργόν.

Γαβριήλ Ἱερομόναχος

164-172 [Περὶ σωμάτων καὶ πνευμάτων καὶ τῆς συνθέσεώς τους] Καὶ ὡσπερ ἐπὶ τῶν συνθέτων ἐκ ψυχῆς καὶ σώματος ζῶων ἡ μὲν ψυχὴ ἐστὶν ἡ ἐνεργοῦσα διὰ τῶν οἰκείων δυνάμεων, τῷ δὲ σώματι ὅσα καὶ⁽¹⁾ ὄργανῳ χρῆται, τοῦτο γίνεται καὶ ἐπὶ τούτων, ὅτι τὰ μὲν πνεύματά εἰσι τὰ ψαλλόμενα καὶ ἐκφωνούμενα⁽²⁾ ἤγουν τὸ κέντημα καὶ ἡ ὑψηλή, τὰ δὲ ἕτερα ἄ καὶ σώματα καλεῖν εἰώθαμεν διὰ μόνην κείνται χειρονομίαν, ὁπότεν συντίθενται μετὰ τῶν πνευμάτων. Ὁ αὐτὸς δὴ τρόπος ἐστὶ καὶ ἐπὶ τῶν κατιόντων.

(1) 167 ὅσα καὶ] ὡσπερ Βα (2) 169 ἐκφωνούμενα I.

- 298-301 Ἀλλὰ δεόν ἐστὶ καὶ ταῦτα [τὰ μεγάλα σημάδια] ἐτυμολογήσαι, ὥστ' ἔχειν τοὺς μετερχομένους εἰδέναι πῶς τοιούτων ἔτυχον ὀνομάτων. Οὐδὲ γὰρ ἀπλῶς οὕτως οἱ ἐξ ἀρχῆς ταῦτα ὀνόμασαν, ἀλλ' ἀπὸ τῆς ἐκάστου ἐνεργείας ἕκαστον καὶ τὸ ὄνομα εἴληφεν.

Πδ. Χειρονομία

Ἄγιοπολίτης (ἔκδ. J. Raasted)

- §15, 5-16 κεντήματος γὰρ μνήμη μετὰ ὀλίγου ἀποτελεῖται ἢ ἴση. εἰ δέ τις ἀπορεῖ τοῦτο, εἴ ἐστὶν ἴσματος τῆς πρώτης† λαμβανέτω τὴν πληροφορίαν, ὅτι ἐν τοῖς χειρονομήμασι τοῖς ἴσματος τοῖς ὀλίγον ἴσον κέκληται.
- §25 [Περὶ αἰτίας ὑπάρξεως ὀλίγου, ὀξείας, πετασθῆς]
πρὸς οὓς λέγομεν ὅτι διαφοραὶ εἰσι φωνῶν ἢ μὲν ὀξεία, †ἢ δὲ ὀμαλή, ἢ μέσον† τούτων. ἕνεκεν τῆς φωνῶν διαφορᾶς ἐτέθησαν καὶ διάφορα σημάδια· οὐ μόνον δὲ διὰ τοῦτο, ἀλλὰ καὶ διὰ τὴν ἐναλλαγὴν τῆς χειρονομίας.

Ἄγιοπολίτης (ἔκδ. L. Tardo)

- σ. 170 Τὸ γὰρ ὀλίγον, ἢ ὀξεία, ἢ πεταστή ἀποτελοῦσιν ἐν ἐν μίαν φωνήν, ἀνιούσαν δέ. Καὶ ἐπειδὴ τὰ τρία ταῦτα ἰσόφωνα εἰσιν, ἐὰν ἀντ' ὀλίγου θήσῃς πεταστήν, ἢ ἀντὶ πεταστής ὀλίγον, ἢ ἀντὶ ὀξείας ὀλίγον, ἢ πεταστήν ἀντὶ ὀξείας· ἄρα καλὸν ἐστὶ· οὐκ ἔστι καλόν, ἀλλὰ πάντη κακόν. Εἰ γὰρ καὶ ἰσόφωνα εἰσιν, ἀλλ' οὐκ ἔχει τὸ καθ' ἐν, καὶ εἰς τοῦτο ἢ χειρονομία χωρίζει τὸ ἐν τοῦ ἑτέρου, καὶ γὰρ ἄλλως χειρονομεῖται ἢ ὀξεία, καὶ ἄλλως ἢ πεταστή, καὶ ἄλλως τὸ ὀλίγον καὶ διὰ τοῦτο οὐ δύνανται ἄλλον ἀντ' ἄλλου τεθῆναι.
- σ. 171 Καὶ πάλιν τὸ ψηλόν, ἐὰν ἔμπροσθεν τοῦ ὀλίγου κείμενον εὔρεθῃ, ἀποτελεῖ φωνὰς δ' ἀνιούσας· τὸ γὰρ ὀλίγον ὡς σύνδεσμος κεῖται, ἀποτελῶν τὴν χειρονομίαν ἄνω δὲ κειτομένης ὑψηλῆς ἡγουν τοῦ ὀλίγου, ἀποτελεῖ φωνὰς ε' μετ' αὐτοῦ.

Ψευδο-Δαμασκηνός (Ἐρωταποκρίσεις Ἰω. Δαμασκηνού)

- 42-57 ⁽¹⁾Τόνοι μὲν εἰσὶ τρεῖς· ἢ ἴση, τὸ ὀλίγον, καὶ ὁ ἀπόστροφος, ἃ καὶ ἄνευ πνευμάτων συνίστανται καὶ κινούνται⁽²⁾. Λέγονται τόνοι καὶ ἢ ὀξεία καὶ ἢ πετασθή, καὶ εἰσὶ. Διὸ καὶ συστέλλονται, ἐπιθεμένου αὐτοῖς τόνου, καὶ διὰ τοῦτο τόνοι κυρίως οὐ λέγονται. Πᾶς γὰρ τόνος ὁ ἐκ τόνου δεχόμενος μείωσιν οὐκ ἔστι τόνος κυρίως ἀλλὰ καταχρηστικῶς. Διὸ καὶ Πτολεμαῖος ὁ μουσικὸς, ὡς μανθάνομεν παρὰ τῶν ἀρχαίων, ἐφεῦρε τοὺς τόνους τούτους, ἐσύστερον ὡς ἐπὶ τὸ δίκαιον τῇ χειρονομίᾳ. Λέγονται καὶ οἱ σύνθετοι τόνοι, καὶ οὐ λέγονται τόνοι ἀλλὰ σημάδια. Καὶ ὅταν μὲν τίθενται, λέγονται σημάδια· ὅταν δὲ ψάλλονται, λέγονται τόνοι. Προσλαμβάνουσι γὰρ

ταῦτα τὰ πνεύματα ἡγουν τὰ σημεῖα οἱ σύνθετοι τόνοι, καὶ πορεύονται· τουτέστιν ἐνεργούσι τῇ ἐπιτηδειότητι τῆς χειρονομίας τὴν ἐπιτεθείσαν αὐτοῖς φωνήν. Μὴ ὄντων δὲ τῶν τοιούτων πνευμάτων, οἱ λοιποὶ τόνοι ἀνενέργητοι μένουσι, μηδοπωσοῦν ἀφ' ἑαυτῶν κινούμενοι ἐπιτιθεμένων δὲ τῶν τοιούτων τεσσάρων πνευμάτων, κινούνται καὶ οἴονεϊ ἐμψυχούνται. Σώματα γὰρ καὶ οὔτοι εἰσι συνδούμενοι τοῖς πνεύμασιν· ἄλλως γὰρ οὐ κινήσεται ποτὲ χωρὶς πνεύματος.

(1) 42 ἐρώτησις· Πόσοι τόνοι κύριοι, οἵτινες ἄνευ πνευμάτων κινούνται καὶ συνίστανται. ἀπόκρισις· οἱ ante τόνοι add. P. (2) 43-45 ἀπόστροφος...λέγονται] ἐπίστροφος. Ἐρώτησις· οἶδαμεν ὅτι ὑπάρχει καὶ ἡ πετασθὴ καὶ ἡ ὀξεῖα, καὶ οὐ λέγεις τρεῖς; ἀπόκρισις· σὺ εἶπας, εἰ μὲν ἡ πετασθὴ καὶ ἡ ὀξεῖα τόνοι εἰσὶ καὶ αὐτοὶ ἐμψυχοί, διὸ δὲν λαμβάνουσι παρὰ τοῦ ἴσου καὶ ὑπὸ ἐπιστρόφου θόρυβον, καὶ τὴν αὐτῶν φωνὴν οὐ κατανοοῦσιν· ἐν τούτῳ καὶ τόνος κύριος λέγεται ὅτι P.

- 67-69 διαφέρει [πνεῦμα καὶ τόνος]· τὰ μὲν ἀνιόντα πνεύματα ἐπὶ ἀναρροῇ καὶ ἀνυψώσει κινούνται φωνῆς, τὰ δὲ κατιόντα ἐπὶ ὑπορροῇ καὶ ἀναπαύσει φωνῆς. Ὁ δὲ τόνος διὰ χειρονομίαν⁽¹⁾ καὶ ἐπιτήδευσιν καὶ ἐναλλαγὴν τῆς φωνῆς

(1) χειροτομίαν X τῆς om K.

- 170-176 Ἡ δὲ πετασθὴ, διὰ τὸ ὡς περιπετάσματος⁽¹⁾ τινος καὶ ὁμαλῶς τίθεσθαι⁽²⁾, καὶ ποτὲ μὲν ἔσω ποτὲ δὲ ἔξω πετάσθαι ὡς ὑπὸ πνεύματος περοῦ τινος κούφου ἐλαυνομένη ἔνθεν κακεῖθεν⁽³⁾, καθὼς πάντες ἐπίστασθε. Καὶ νῦν μακαρίζω τὸν αὐτὴν οὕτως ἐπονομάσαντα, δικαίως γὰρ ἔφησεν αὐτὴν πετασθὴν ἐν τῷ μέλλειν γὰρ αὐτὴν χειρονομεῖσθαι⁽⁴⁾, ἡ χεὶρ ὡσπερ περὸν ἀνιέται καὶ πέττεται ἔσωθεν καὶ ἔξωθεν, διὰ τοῦτο ὁ μουσικὸς πετασθὴν αὐτὴν κατωνόμασεν.

(1) 170-171 ὡσπερὶ πετάσματος LS (2) 171 περιτίθεσθαι AHLM πὸς τίθεσθαι SZ. (3) 172-173 κάκεῖθεν] καὶ ἔνθεν AHL (4) χειροτομεῖσθαι X βλέπε add. in marg. L πέττεται] πετάται L (e πέττεται in rasura Z): πέττεται AHM: πετά X.

- 180-185 Ἡ δὲ ἀπορροῇ ἔχει φωνὰς δύο, ὅπου δ' ἂν τεθῆ· ἐν τῷ σείσματι δὲ φωνὰς οὐκ ἔχει ἀλλὰ προσλαμβάνει αὐτὴ τὸ πιάσμα, ἵνα ἐναλλαγὴν τινα τῆς χειρονομίας ποιήσῃ, εἶπω δὴ καὶ τοῦ μέλους. Εἰ γὰρ οὐκ ἦν ὑπορροή, ἔμελλε χειρονομηθῆναι πιάσμα· ἵνα δὲ ὑποσεισῇ τὴν χεῖρα καὶ ὑπορριπίσῃ, ἐτέθη ὡς προγεγραμμένη⁽¹⁾ καὶ διὰ τοῦτο οὐκ ἐκφωνεῖται.

(1) 185 προγεγραμμένη S.

- 230-237 ⁽¹⁾ἐρώτησις· ἐὰν ὡς ἰσόφωνον θελήσῃ τις θεῖναι ἀντὶ ὀλίγου ὀξεῖαν ἢ ἀντὶ πετασθῆς ὀλίγον, δεκτόν ἐστιν;

ἀπόκρισις· οἷος ἀντ' ἄλλου ἄλλο θήσῃ, ἐκείνον ψεκτὸν ἡγούμεθα καὶ πάνυ χωρικόν· εἰ καὶ τὴν ἰσοφωνίαν ἀσπάζονται, ἀλλ' ἐν τῇ χειρονομίᾳ πολὺ ἀπ' ἀλλήλων διεστήκασι. Τότε γὰρ ἐπαινεῖται ὁ τονίζων, ὅταν τὰ σημάδια καὶ τὰς φωνὰς ἅμα τῇ χειρονομίᾳ θήσῃ ἀπταιστώσ· εἰ δὲ φωνὰς μὲν θήσῃ, τὴν δ' ἐνέργειαν τῆς χειρονομίας οὐ γράψῃ, τοῦτον ἡγούμεθα μαθητὴν.

(1) 231-233 ἐρώτησις...οἷος] γίνωσκε ὅτι ὅσα ὁμοφονοῦσιν καὶ θέλει ὁ ποιητὴς ποιῆσαι μάθημαν καὶ εἰς τὸ μέτρος (!) τῶν φωνῶν ἔτυχεν ὀλίγον, καὶ θήσῃ πετασθὴν, δεκτόν ἐστιν, ἢ ὀξεῖαν ἢ δύο κεντήματα. τὸ γὰρ ἐν κέντημα τίθεται εἰς

ανάβασιν τῆς φωνῆς ὅτι ἔχει δύο φωνές (!) καὶ τὰ δύο κεντήματα εἰς ἄπλωμα ὁμοίως οἶον X.

343-346 Ἐγγραφον γὰρ ἴσον καὶ ἐπάνω αὐτοῦ ὀξεΐαν, καὶ οἱ μὴ νοοῦντες ἔλεγον ὑποτάσσει ἢ ὀξεΐα τὸ ἴσον, ὅπερ ἀδύνατον ἦν γενέσθαι τοῦτο. Τὸ γοῦν ἴσον πάντως σὺν ἑτέροις ψαλθήσεται, ὡς ἴσον ἐν τῇ συνθέσει τοῦ λόγου, καὶ μετὰ τούτου καὶ ἡ ὀξεΐα διὰ τὴν χειρονομίαν.

370-403 Ἐτεροι τρόποι καὶ χειρονομίαι διάφοροι ἐν τῇ χειρονομίᾳ καὶ εἰς αὐτῶν τὰ ὀνόματα, ἅσπερ λέγουσιν οἱ τεχνικοὶ εἰς καθείς ὡς δόξει αὐτοῖς εἰς τὰ ὀνόματα καὶ ἐν τῇ χειρονομίᾳ, μάλλον δὲ καὶ πρὸς ὧν ἔμαθον, ἢ πρὸς ὧν ἐχορήγησεν ὁ Θεὸς εἰς ἕνα ἕκαστον. Καὶ γράφω σοι⁽¹⁾ ταῦτα, ὡς ἐγὼ ἐν τῇ θέσει τῶν σημαδίων ἐπίσης· παρ' αὐτῶν δὲ μετατιθεμένων τῶν χειρονομιῶν καὶ τῶν ὀνομάτων αὐτῶν, ὡς μὴ νοοῦντες καλῶς. Καὶ γὰρ ἐπίσταμαι λέγειν ὡσπερ αὐτοί, ἀλλ' οὐ χρὴ οὕτως, διότι πολλαὶ σημαδίων εἰσὶ θέσεις· ἀλλ' οὐ δεῖ καὶ ὀνόματα λέγειν, διότι οὐ λέγουσι πάντες ἐπίσης.

[Ἐν συνεχείᾳ περὶ «μουσικῆς»=βιβλίου τῆς Παπαδικῆς, πού χάθηκε καὶ γι' αὐτό:] (385) ἐκάθησαν οἱ ἅγιοι διδάσκαλοι Κοσμᾶς τε καὶ ὁ θειότατος Δαμασκηνὸς Ἰωάννης⁽²⁾, καὶ ἐποίησαν τόνους καὶ μελωδίας καὶ σημεία τῆς τέχνης εἰς ἀνάμνησιν καὶ δόξαν Θεοῦ καὶ ἐκκλησιασμόν, καὶ τοῦ φθεγγομένου μέλους ἤγουν τοῦ ὄργάνου τρίπλοκον κατασκευάσαντες προσφιδίαν⁽³⁾, πρῶτον μὲν τὴν τοῦ νοῦς μελουργίαν, δεύτερον τὴν τοῦ τόνου σημείωσιν γνωριζόμενοι τοῖς μαθητευομένοις κάκεινοι ἀκολουθεῖν καὶ φθέγγεσθαι, τρίτον δὲ τὴν χειρονομίαν προσέθεντο καλλιουργεῖν. Τὰ τρία μὲν οὖν πρῶτον ὁ νοῦς γεννᾷ, θώραξ ἐκπέμπει, χεὶρ δὲ σημειοῦται καὶ ἀκολουθεῖ. Ἐγράφησαν δὲ καὶ παρ' ἡμῶν καὶ παρ' ἄλλων αὐταὶ αἱ θέσεις, ὡς ἵνα λαμβάνωσι κατὰ μικρὸν τὴν προγύμνασιν οἱ ἀρχαῖοι, ἔπειτα καταλέγωσί τε καὶ ψάλλωσι, εἶτα καὶ πρόσω βαδίζωσι. Καὶ γὰρ γράφουσί τινες κρατημοκαταβατοανάβασμα, ἄλλος ἑτέραν συνθεσίν⁽⁴⁾ σημαδίων τζακίσματα καὶ στραγγίσματα, καὶ ἕτερος ἄλλην θέσιν γορθμόν, καὶ ἄλλος ὑπιον, καὶ ἄλλος μαργὸν τρεμουτικόν, καὶ ἀπλῶς εἰπεῖν πολλὰ τὰ ὀνόματά εἰσιν, ἅσπερ λέγουσιν ἐν τῇ θέσει τῶν σημαδίων, μὴ νοοῦντες πῶς ἔχει τὸ ἀληθές. Καὶ μενέτω ἀργὴ ἢ πολυλογία, ἵνα μὴ ἀκηδῖαν φέρωμεν πρὸς τοὺς ἀρχαίους. Ἡδυνάμην γὰρ γράψαι πλείονας σημαδίων συνθέσεις ἦτοι χειρονομίας, ἀλλὰ διὰ τὴν τῶν ἀρχαίων ἀγανάκτησιν καὶ τῶν πολλῶν σημαδίων τὸν κόρον ἔγραψα τὴν μικρὰν ταύτην προγύμνασιν: -

(1) 373 γράφω σοι] γράφουσι AHLMX θέσει] συνθέσει AHLM (2) 385-386 διδάσκαλοι...Ἰωάννης] ὁ τε Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνὸς καὶ πρὸ τούτου ὁ Χρυσόστομος Ἰωάννης (+ καὶ HKL) ὁ ἅγιος Κοσμᾶς ὁ ποιητῆς AHKLM (3) 388 προσφιδίαν] ὑμφιδίαν VX (4) ἕτερος ἄλλην θέσιν] ἄλλος (ἄλλως X) ἑτέραν σύνθεσιν AHKLMX.

421-424 Σχήματα δὲ λέγονται τὰ τρία ταῦτα· τὸ πελασθόν, τὸ κούφισμα καὶ τὸ κρατημοκατάβασμα, διότι σχηματίζεις χειρονομίαν οἶαν τῶν συνθέτων τόνων, τουτέστι σχηματότερον τῶν ἄλλων ἐμφώνων σημείων⁽¹⁾

(1) 424 σημείων] σημαδίων A.

- 467-471 [Περὶ αἰσθήσεων] Καὶ τὸ μὲν τζάκισμα καὶ τὸ κούφισμα ἔχουσι κτύπους⁽¹⁾, τὸ κούφισμα δὲ ὡσπερ τι κούφον καὶ ἐν τῇ χειρονομίᾳ καὶ εἰς τὸ μέλος, τὸ δὲ τζάκισμα κατὰ τὴν ἐπωνυμίαν αὐτοῦ τζακίζει μικρόν⁽²⁾ τοὺς δακτύλους τῆς χειρός, ἦτοι κλάται, κτυπεῖται ὀλίγον, ἀργεῖται μικρόν, διὰ τοῦτο γοῦν λέγεται τζάκισμα.
(1) 468 κτύπους] τύπους AHLMVX (2) 470 καὶ μικρόν X κλάται] κλάττει AVX
- 480-484 Ὡσαύτως καὶ τὸ θέμα· ὅταν τις μέλλῃ χειρονομήσαι χειρονομίαν εἰς τὸ Χαίροις⁽¹⁾, ἦτοι τὸ θέμα ἀπλῶν, τότε γράφεις τὸ σχῆμα τοῦ θέματος, καὶ σημειοῦσαι αὐτό, ὡς ἵνα τὴν χεῖρα σου χειρονομήσῃς ἀπλῆν, ὅπως πληρωθῇ ἡ αἰσθησις⁽²⁾ τοῦ θέματος, καὶ διὰ τοῦτο λέγεται θέμα ἦτοι καὶ θέσις ἀπλή, τουτέστι χειρονομία ἀπλή.
(1) 481 χαίροις] χέρι AH: χαίρει LVM: χαίρειν X (2) 483 ἡ θέσις AHLMX.
- 529-535 ἐρώτησις· τί ἐστὶ χειρονομία; ἀπόκρισις· χειρονομία ἐστὶ νόμος παραδεδομένος τῶν ἁγίων πατέρων, τοῦ τε ἁγίου Κοσμά τοῦ ποιητοῦ καὶ τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ. Ἦνίκα γὰρ ἐξέρχεται ἡ φωνὴ τοῦ μέλλοντος ψάλλειν τι, παραυτίκα καὶ ἡ χειρονομία, ὡς ἵνα παραδεικνύει ἡ χειρονομία τὸ τέλος. Λέγεται δὲ καὶ ἄλλως· χεῖρ τοῦ ὤμου τὸ ἴσον, διὰ τὸ ἐκτελεῖσθαι τὴν χεῖρα ἴσον τοῦ ὤμου εἰς σημάδια μερικά.
- 795-798 Σώματα⁽¹⁾ ἀνιόντα εἰσὶ ταῦτα· ψηλὴ, κέντημα· τὰ δύο κεντήματα οὔτε σῶμα εἰσὶν οὔτε πνεῦμα, ἀλλὰ μεθ' οἴου σημαδίου εὐρεθῶσι χειρονομοῦνται, ἀλλ' οὐδ' ὑποτάσσονται ὑπὸ τινος τῶν σημαδίων, οὐδὲ αὐτοῦ τοῦ ἴσου, ᾧ πάντα ὑποτάσσονται τὰ ἀνιόντα. Σώματα⁽¹⁾ κατιόντα· ἐλαφρόν, χαμηλὴ.
[(1) γρ. πνεύματα]

Ἀκριβεία τῶν τόνων

- 10-12 ἐπειδὴ τὰ τρία ταῦτα [ὀλίγον, ὀξεῖα, πεταστή] ἰσοφωνά εἰσι, τίνα χρεῖαν ἔχομεν τοῦ πλήθους; Οὐκ ἀρκεῖ τὸ ὀλίγον, ἐὰν τίθηται ἀντὶ τῆς ὀξεῖας καὶ ἀντὶ τῆς πετασθῆς;
- 154-159 εἰ καὶ ἀφωνεῖ τὴν ὀξεῖαν τὸ κέντημα, ἀλλὰ πάλιν δίδωσι δύναμιν, καὶ γίνεται εἰς τὴν χειρονομίαν στερεωτέρα τῆς ἄλλης ὀξεῖας τῆς ἄνευ κεντήματος. καὶ γὰρ ἡ πετασθὴ εὐρυτέραν φωνὴν ἔχει τοῦ ὀλίγου καὶ τῆς ὀξεῖας· καὶ διότι πέτεται εἰς ὕψος, οὐδέ ποτε εὐρίσκεται ἔμπροσθεν αὐτῆς ἰσασμός, οὔτε ἀνάβασις, ἀλλὰ πάντοτε κατάβασις, κἂν τε ἔχη ἀργίαν ὀπίσω αὐτῆς, κἂν τε οὐκ ἔχη.
- 178-182 ἔχει δὲ πάλιν τὸ ὀλίγον ἄλλο χάρισμα πλεον τῆς ὀξεῖας καὶ τῆς πετασθῆς, ὅτι τίθεται καὶ εἰς ὅλα τὰ ἄφωνα, ἦγουν τὰ τῆς χειρονομίας· καὶ οὐχ εὐρίσκομεν ὀξεῖαν ἢ πετασθὴν εἰς κράτημα, οὔτε εἰς βαρεῖαν, οὔτε εἰς πίασμα, οὔτε εἰς ἀντικένωμα, οὔτε εἰς ἀπόδεσμα, εἰ μὴ τὰ τρία ταῦτα, τὸ ἴσον, τὸ ὀλίγον, καὶ τὸν ἀπόστροφον.

- 193-198 Αληθῶς ισόφωνα εἰσι τὰ τρία σημάδια ταῦτα [ὀλίγον, ὀξεῖα, πετασθῆ], ἀλλὰ ἔχει ιδιότητα εἰς τὴν χειρονομίαν, καὶ ὅταν ἀκούσης ὀλίγον, μὴ νόμιζε ὅτι ἐλάττονα φωνὴν ἔχει τῆς ὀξεῖας καὶ τῆς πετασθῆς, διὰ τὴν χειρονομίαν λέγω, ἀλλὰ μάλλον τελείαν φωνὴν ἔχει. ἰδοὺ γάρ τινες τιθέασιν εἰς τὸ κύλισμα ὀλίγον ἀντὶ τῆς πετασθῆς, οὕτως
- 
- 204-206 οὕτως οὖν καὶ τὸ ὀλίγον καὶ ἡ ὀξεῖα ἰσότητα ἔχουσιν εἰς τὴν φωνὴν, εἰς δὲ τὴν χειρονομίαν, ἐλαφροτέραν δύναμιν ἔχει τὸ ὀλίγον τῆς ὀξεῖας καὶ τῆς πετασθῆς.
- 215-224 ὡς δὲ εἶδεν πάλιν ὁ ποιητὴς ὅτι χρῆζει ἡ χειρονομία ἄλλης φωνῆς ὀξυτέρας, ἐποίησε τὴν ὀξεῖαν ἔστι δὲ ὀξυτέρα τοῦ ὀλίγου, καὶ διὰ τοῦτο λέγεται ὀξεῖα. καὶ πάλιν ἠθέλησεν εἰς τὴν χειρονομίαν ἄλλην φωνὴν εὐρεῖν εὐρυτέραν τῆς ὀξεῖας, καὶ συνήξε τὰ τρία σημάδια, ἦγουν τὸ ἴσον, τὸ ὀλίγον καὶ τὴν ὀξεῖαν, καὶ ἐγένετο μία ὑπόστασις λεγομένη πετασθῆ, τουτέστι πεταμένη ὁμοίος ἔστι καὶ ὁ ἄνθρωπος, νοῦς, ψυχὴ καὶ σῶμα ἐν μιᾷ ὑποστάσει. νῦν δὲ καὶ τὰ τρία σημάδια ταῦτα, ἦγουν τὸ ὀλίγον, καὶ ἡ ὀξεῖα, καὶ ἡ πετασθῆ, κατὰ τὴν μετροφωνίαν ισόφωνα εἰσι, κατὰ δὲ τὴν ιδιότητα τῆς χειρονομίας, ἄλλο ἔστι τὸ ὀλίγον, καὶ ἄλλο ἡ ὀξεῖα, καὶ ἄλλο ἡ πετασθῆ.
- 231-234 Περὶ τοῦ κουφίσματος. Τὸ κούφισμα πετασθῆ ἦν, καὶ ἔθηκεν ὁ ποιητὴς ἐν τοῖς ἔμπροσθεν αὐτῆς συνημμένον αὐτῇ κάππα στοιχείον καὶ δῆλον, ὅτι κουφίζεται καὶ κατὰ τὴν φωνὴν καὶ κατὰ τὴν χειρονομίαν, καὶ διὰ τοῦτο λέγεται κούφισμα.
- 236-240 Τὸ δὲ κέντημα πνεύμα ἔστιν. ὡς δὲ εἶδεν ὁ ποιητὴς, ὅτι τὸ ὀλίγον οὐ δύναται ἀναβαίνειν δύο φωνὰς ἐν τῷ ἅμα, εἰ μὴ ἰδίᾳ καὶ ἰδίᾳ, καὶ τὸ μέλος χρῆζει δύο φωνῶν ὁμοῦ, ἐλογίσαστο ὡς εἴαν ποιήσωμεν σημάδιον, ἔχον δύο φωνὰς καὶ χειρονομίαν, γίνεται πλῆθος ἐν τῇ χειρονομίᾳ, καὶ οὐ χρειάζεται τοῦ τοιούτου. ἔχομεν γὰρ τὸ ὀλίγον, τὴν ὀξεῖαν, τὴν πετασθῆν καὶ τὸ κούφισμα.
- 252-254 καὶ οὐκ ἦν ὁ σκοπὸς τοῦ ποιητοῦ εἰς τὰ τρία σημάδια ταῦτα, ἦγουν τὸ τζάκισμα, τὸ παρακάλεσμα, καὶ τὴν παρακλητικὴν, περὶ τὸ μέλος μόνον, ἀλλὰ καὶ περὶ τὴν χειρονομίαν.
- 255-261 [βλ. ἀνωτέρω, 236-240] ὅτι τὸ κέντημα οὐκ ἔχει χειρονομίαν, διότι πνεύμα ἔστιν. ἐπεὶ δὲ οὐκ ἔχει ὡς πνεῦμα, ἀνάγκη δὲ χειρονομηθῆναι καὶ αὐτὸ μετὰ τῶν ἄλλων, δεῖται ἑτέρου σημαδίου χειρονομίαν ἔχοντος, ὄντος μὲν ὡσπερ σώματος ἐκείνου, τούτου δὲ ὡσπερ πνεύματος. τὸ γὰρ πνεῦμα χωρὶς σώματος οὐ συνίσταται, οὐδὲ συντίθεται. ὡς οὐδὲ τὸ φῶς συνίσταται χωρὶς ὕλης. καὶ τί ἐστὶ τὸ σῶμα τοῦ κεντήματος; τὸ ὀλίγον, ἡ ὀξεῖα, καὶ ἡ πετασθῆ.

- 283-287 ἤνεγκεν ὁ τεχνίτης τὴν ὑψηλὴν, καὶ ὠνόμασε καὶ αὐτὴν πνεῦμα καὶ οὐχὶ σῶμα, ἵνα μὴ ἔχη χειρονομίαν. τὰ γὰρ σώματα μόνον χειρονομίαν ἔχουσι καὶ οὐχὶ τὰ πνεύματα. καὶ ὡς προείπομεν, ὅτι πολλὰ ἔχομεν εἰς τὴν χειρονομίαν. διὰ τοῦτο ἐποίησε καὶ τὴν ὑψηλὴν πνεῦμα.
- 360-372 ἐκεῖνος δὲ ὁ ποιήσας τὰ σημάδια ταῦτα ἀπὸ τῆς ἀρχῆς μέχρι τέλους, ἤγουν ἀπὸ τοῦ ἰσοῦ καὶ τὰ λοιπὰ, διὰ πολλοὺς τρόπους, ἐποίησεν αὐτά· τὰ μὲν διὰ φωνὰς ἀνιούσας καὶ κατιούσας· τὰ δὲ δι' ἀργίαν, τὰ δὲ διὰ χειρονομίαν. Καὶ ὡς σοφὸς τεχνίτης εἶδεν, ὅτι ὥσπερ χρῆζει ἡ χειρονομία πολλῶν σημαδίων διὰ τὰ σχήματα, χρῆζει δὲ πάλιν καὶ ὁ ἦχος πολλῶν σημαδίων εἰς τὰς φωνὰς διὰ τὸ μέλος· ἤγουν στερεὰ καὶ ἐμμελῆ, ἀργὰ καὶ γοργὰ· ἐποίησε τὴν ὀξειάν ἐλαφροτέραν φωνὴν τῆς πετασθῆς, καὶ τὸ ὀλίγον ἐλαφρότερον τῆς ὀξείας· ἐζήτησε δὲ πάλιν συντομωτέραν φωνὴν τοῦ ὀλίγου, καὶ ἐλογίσατο ὡς σοφός· ὅτι τοῦτο τὸ σημάδιον οὐκ ὀφείλει εἶναι ἐκ τῶν σωμάτων, ἀλλ' ἐκ τῶν πνευμάτων, ὅτι τὸ σῶμα βαρὺ πράγμα ἐστίν· καὶ ἤνεγκεν τὰ δύο πνεύματα, ἤγουν τὰ δύο κεντήματα, καὶ ἐποίησε ταῦτα μίαν ὑπόστασιν, ὥσπερ ποιεῖ τις ἐκ δύο στοιχείων γῆς καὶ ὕδατος τὸν πηλὸν μίαν ὑπόστασιν.
- 703-710 ὅτι τῶν σημαδίων ἕκαστον ἔχει ιδιότητά τινα. ἄλλο μὲν ἔχει φωνὴν χωρὶς ἀργίας· οἷον τὸ ὀλίγον, ἡ ὀξεῖα, ἡ πετασθῆ καὶ τὸ κούφισμα· ἕτερον δὲ ἔχει ἀργίαν χωρὶς φωνῆς, οἷον ἡ διπλῆ καὶ τὸ κράτημα, ἄλλο δὲ οὔτε φωνὴν ἔχει οὔτε ἀργίαν, εἰ μὴ μόνον χειρονομίαν· οἷον ἡ βαρεῖα, τὸ πίασμα, τὸ ἀντικένωμα, τὸ κύλισμα, τὸ ξηρὸν κλάσμα, τὸ ψηφιστόν, τὸ τρομικόν, τὸ ἐκστρεπόν, τὸ σύναγμα, καὶ τὸ ἀπόδεσμα. πάντα ταῦτα ἄφωνα εἰσιν, καὶ χειρονομίαν μὲν ἔχουσιν, χρῆζουσι δὲ καὶ φωνῶν ἀνιουσῶν καὶ κατιουσῶν. οἱ δὲ δύο ἀπόστροφοι, εἰ καὶ μία ὑπόστασις ἐγένετο, ἀλλ' ἔχουσι καὶ φωνὴν καὶ ἀργίαν καὶ χειρονομίαν.
- 715-716 δεύτερον δὲ εἶχον [οἱ δύο ὀξειές = διπλῆ] ὀξύτητα ἐν τῇ φωνῇ καὶ ἐν τῇ χειρονομίᾳ, νῦν δὲ ταπεινότητα.
- 751-758 [Περὶ ὑποτάξεως ὀξείας καὶ πετασθῆς ἀπὸ τὴν ἀπόστροφο] τεχνικῶς δὲ διὰ τὴν χειρονομίαν ὅτι χρῆζομεν τῆς ὀξείας καὶ τῆς πετασθῆς ἐν ταῖς κατιούσαις φωναῖς, ὅτι οὐκ ἐποίησεν ὁ ποιήσας τὰ σημάδια ἄλλα σώματα φωνήεντα ἐν ταῖς κατιούσαις ἀντὶ τῆς ὀξείας καὶ τῆς πετασθῆς διὰ τὴν χειρονομίαν, εἰ μὴ μόνον τὸν ἀπόστροφον ἀντὶ τοῦ ὀλίγου. καὶ διατὶ ἀντὶ τοῦ ὀλίγου ἐστί; διότι ἐνθα τίθεται τὸ ὀλίγον, τίθεται καὶ ὁ ἀπόστροφος, ἤγουν εἰς τὴν διπλῆν, εἰς τὸ κράτημα, εἰς τὴν βαρεῖαν, καὶ εἰς πάντα τὰ σημάδια τῆς χειρονομίας φωνήεντά τε καὶ ἄφωνα· ὁμοίως καὶ ὅπου τίθεται τὸ ἴσον, ἐκεῖ καὶ ὁ ἀπόστροφος.
- 772-773 χειρονομεῖται δὲ τὸ ἴσον εἰς τὴν διπλῆν καὶ ὁ ἀπόστροφος ὁμοίως.

ποτέ δὲ χωρὶς τζακίσματος, οἷον τόδε

πλ. ᾖ $\begin{matrix} \text{EF} \\ \backslash \text{ε} \end{matrix} > \ddot{\eta} \text{ε} \text{ν}$
 γεν νη μα

καὶ πάντοτε ἔχει τὰς ἀνιούσας καὶ τὰς κατιούσας· τὸ δὲ ἀντικένωμα ὁμοιον τούτῳ ἐστὶ· πλὴν δὲ ἐν τῷ ψαλτικῷ εὐρίσκεται ἐπὶ τὸ πολὺ μᾶλλον ἢ ἐν τῷ στιχηραρίῳ. οὕτως δὲ καὶ κυλισμαντικένωμα ἐν τῷ ψαλτικῷ εὐρίσκεται μόνον, τὸ δὲ κύλισμα τοῦ στιχηραρίου, τοῦτό ἐστιν·

πλ. ᾗ $\begin{matrix} \text{α} \\ \text{ε} \end{matrix} \text{ν} > \text{ν} \text{ω} \text{πνευ} \text{μα} \text{τι}$

τὸ δὲ ξηρὸν κλάσμα, οὐ μόνον ἀλλάσσει τὴν χειρονομίαν, ἀλλὰ καὶ τὸ ὄνομα· διότι διὰ τεσσάρων [sic] σημαδίων συνίσταται, διὰ δύο ὀξειῶν, καὶ ἑλαφροῦ κλάσματος· ἀλλάσσει δὲ τὸ ὄνομα, οἷον τάδε·
 ξηρὸν

$\begin{matrix} \text{ε} \\ \text{ν} \end{matrix} >>$
 ο θεν

ἄλλο ξηρὸν [ἕτερον]

$\text{ε} - \text{ν} \text{ε} \text{ω} \text{προ} \text{εξ} \text{η} \text{με} \text{ρων} \text{του} \text{πια} \text{σχα}$

ἄλλο

πλ. ᾗ $\begin{matrix} \text{ε} \\ \text{ν} \end{matrix} \text{φανε} \text{ρω} \text{ων}$

ἄλλο

$\text{ε} \text{ν} - \text{ζω} \text{η} \text{ρρυ} \text{των}$

καὶ τὸ κλάσμα οὕτως·

πλ. ᾗ $\begin{matrix} \text{ε} \\ \text{ν} \end{matrix} \text{φρον} \text{τι}$

ἄλλο

$\frac{\text{ε}}{\text{ζ}} \text{ν} \text{λν} \text{μαι} \text{νο} \text{με}$

λέγεται δὲ καὶ ὁμαλὸν οἷον τοῦτο·

πλ. ᾗ $\begin{matrix} \text{ε} \\ \text{ν} \end{matrix} \text{σαλ} \text{πι}$

ἄλλο

πλ. ᾗ $\begin{matrix} \text{ε} \\ \text{ν} \end{matrix} \text{ο} \text{σι} \text{ε}$

λέγεται δὲ καὶ πέλασμο<α> οἷον τόδε

Κυ ρι ε

ἄλλο

δε η νοι ξας

ὁμοίως λέγεται χόρευμα· οὕτως δὲ

κε τερω α α α ξι

ἕτερον

η τι σοι πα ρη γω χλη σα α α

ὁράς πόσα σχήματα ἔχει; τὸ μὲν χόρευμα γίνεται καὶ ἀπὸ ἐνὸς ἀνθρώπου καὶ ἀπὸ πολλῶν, ὁ δὲ χορὸς δηλοῖ περὶ συναξεως. τὸ μὲν ὄνομα ἐνικῶς, ἢ δ' ἐνέργεια πληθυντικῶς.

- 952-956 ἢ οὖν ὑπορροή ἔχει φωνάς δύο, ὅπου δ' ἂν τεθῆ. ἐν τῷ σεισμάτι δὲ φωνάς οὐκ ἔχει, ἀλλὰ προσλαμβάνει αὐτὴ τὸ πιάσμα, ἵνα ἐναλλαγῆν τινα τῆς χειρονομίας ποιήσῃ· εἶπω δὴ καὶ τοῦ μέλους. εἰ γὰρ οὐκ ἦν ὑπορροή, ἔμελλε χειρονομηθῆναι πιάσμα· ἵνα δὲ ὑποσεισῆ τὴν χεῖρα καὶ ὑπορριπίσῃ, ἐτέθη ὡς προσγεγραμμένη ἐν τοῖς γράμμασιν. [Βλ. καὶ 961-962]

- 983-985 ὅτε δὲ τίθεται [ἢ ὑπορροή] μετὰ τοῦ πιάσματος διὰ τὸ σάλευμα, ἀποβάλλει καὶ τὸ ὄνομα καὶ τὰς φωνάς, καὶ λέγεται σεισμός, ὅτι σειεῖ τὰ ἄλλα· ἐν γὰρ τῷ χειρονομεῖν σε ταράττεται καὶ σαλεύει τὸ πιάσμα καὶ τὰς φωνάς μόνον⁽¹⁾.

(1) 985 σε om P. post μόνον sic pergīt: ἀλλ' οὐ δύναται τρέχειν διὰ τὸν φραγμόν· οὕτως οὖν ἡ ἀπορροή ἔχει δύο φωνάς...κ.τ.λ. P

- 1024-1032 Καὶ ὁ μαθητής· ἐπειδὴ ἐγένετο τὸ ἐλαφρὸν ἀντὶ τῆς ὑπορροῆς, διατί κεῖται ἡ ὑπορροή ἀργή καὶ ἀνενέργητος; Καὶ ὁ διδάσκαλος· οὐκ ἔστιν ἀνενέργητος, ἀλλὰ ἐνεργεῖ· εἰ μὴ ἦν ἡ ὑπορροή ἐνταῦθα, οὐκ ἂν ἐλέγετο σεισμός, ἀλλὰ πιάσμα, καὶ εἶχεν ἂν βάρος εἰς τὴν χειρονομίαν, οἷον τόδε·

Η φωνη του λο γου

καὶ λοιπὸν ὁ νεόφωνος, ὅτι ἔταξε τὸ ἐλαφρὸν ὑποκάτω ἀφήκε τὴν ὑπορροήν, ἵνα σαλεύῃ τὰ συνηγμένα, ἤγουν τὸ πιάσμα, τὸ ὀλίγον, τὸ κέντημα, καὶ τὸ τζάκισμα, καὶ διὰ τοῦτο λέγεται σεισμός.

Γαβριήλ Ἱερομόναχος

- 101-115 Οὕτω γίνεται καὶ ἐπὶ τῶν σημαδίων τῶν ἐχόντων ἀνὰ μίαν φωνήν, ὅτι κατὰ τὸ μέτρον εἰσὶ ταῦτά, διαφέρουσι μέντοι κατὰ τινα τρόπον.

Ἄλλως γὰρ χειρονομείται τὸ ὀλίγον καὶ ἄλλως ἢ ὀξεῖα καὶ ἄλλως ἢ πετασθῆ καὶ ἄλλως⁽¹⁾ τὰ δύο κεντήματα. Οὐ μόνον δὲ ἀλλὰ καὶ ἐν ταῖς θέσεσιν ἄλλο μέλος ποιήσει τὸ διπλοπέτασθον καὶ ἄλλο ὅπερ φησὶν ὁ Κουκουζέλης ἠγάδιον. Τὸ μὲν γὰρ διπλοπέτασθον ἐκ δύο σύγκειται πετασθῶν καὶ δύο ἀποστρόφων, τὸ δὲ ἠγάδιον ἐκ δύο ὀξειῶν καὶ δύο ἀποστρόφων καὶ ἄλλοιον γενήσεται τὸ μέλος ὅπερ ἂν ποιήσῃ τὸ διπλοπέτασθον καὶ ἄλλοιον ὅπερ ἂν ποιήσῃ τὸ ἠγάδιον. Ὁμοίως δὲ καὶ ἐὰν ἐλαφρὸν ἔμπροσθεν τῶν πετασθῶν ἢ τῶν ὀξειῶν τεθῆ, διοίσουσιν αὐθις κατὰ τὸ μέλος οὐ κατὰ τὰς φωνάς. Καὶ διὰ ταύτην τὴν αἰτίαν οὐχ ἐνὶ ἐχρήσαντο σημάδιον μίαν ἔχοντι τὴν φωνὴν ἀλλὰ πλείστοις.

(1) 106 τὸ κούφισμα καὶ ἄλλως τὸ πετασθὸν καὶ ἄλλως ante τὰ δύο add. HLM.

116-124 Ἐξ γὰρ εἰσιν, ὡς εἶπομεν, τὰ ἀνὰ μίαν ἔχοντα σημάδια τὴν φωνὴν ἀλλ' εἶπομεν ὅτι καὶ ἐπὶ τῶν κατιουσῶν εἰσι τρία σημάδια ἀνὰ δύο φωνάς ἔχον ἕκαστον. Ταῦτα δὲ διαφέρουσιν οὐ κατὰ τὴν χειρονομίαν ἀλλὰ κατὰ τὸ δεῖν ἄλλως κατέρχεσθαι τὸ ἐλαφρὸν καὶ ἄλλως τὴν ὑπορορὴν καὶ ἄλλως τὸ κρατημοῦπόροσον. Καὶ τοῦτο ἦν τὸ πείσαν τοσαῦτα γενέσθαι τὰ σημάδια, ἢ ποικιλία τῆς τέχνης καὶ τὸ μὴ ἐστενοχωρημένως ἀλλὰ πεπλατυσμένως ἔχειν ἐκφέρειν τὰ νοούμενα.

135-148 [Περὶ τῆς αἰτίας διαφέσεως τῶν 15 φωνητικῶν σημαδιῶν σὲ σώματα καὶ πνεύματα] 146: Ἐγώ γε λέξω τὴν αἰτίαν ἣτις ἐμοὶ δοκεῖ καὶ καλῶς ἔχειν. Συνδόξει δὲ οἶδ' ὅτι καὶ τοῖς μετρώως γούν ἔχουσι πείραν τῆς ψαλτικῆς ἢ δὲ αἰτία ἐστὶν ἡ χειρονομία.

149-172 Ἐπεὶ γὰρ τὸ ἴσον, τὸ ὀλίγον, ἢ ὀξεῖα, ἢ πετασθῆ, τὸ κούφισμα, τὸ πετασθόν, τὰ δύο κεντήματα τούτων ἕκαστον ἰδίαν ἔχει χειρονομίαν, τὸ δὲ κέντημα καὶ ἢ ὑψηλὴ οὐκ ἔχει ὁμοίως δὲ ὅτι ὁ ἀπόστροφος καὶ οἱ δύο σύνδεσμοι ἰδίαν ἔχουσι χειρονομίαν, τὸ δὲ ἐλαφρὸν καὶ ἢ χαμηλὴ οὐκ ἔχει, ἀλλ' ἔστι χρεῖα καὶ ταῦτα χειρονομεῖσθαι. Οὐδοτιοῦν γὰρ ἐστὶ δυνατόν εἰπεῖν τινα δίχα χειρονομίας ἐν τῇ ψαλτικῇ, ἠνωσαν ταῦτα καὶ μεταδεδώκασι τὰ ἔχοντα τὴν χειρονομίαν σημάδια τοῖς μὴ ἔχουσι, καὶ τούτῳ τῷ τρόπῳ ἔχουσι πάντα χειρονομεῖσθαι. Ὁρώμεν γὰρ ὅτι ὁπότεν συντεθῆ μετὰ τίνος τῶν ἕξ τούτων σημαδιῶν τὸ κέντημα ἢ ἢ ὑψηλὴ, χειρονομείται μὲν κατὰ τὴν χειρονομίαν, ἢν ἔχει τὸ σημάδιον μεθ' οὐ κείται φωνεῖται δὲ κατὰ τὰς φωνάς ἃς ἔχει τὸ κέντημα ἢ ἢ ὑψηλὴ. Ὡς οὖν πλείονας ἔχοντα ταῦτα φωνάς τῶν ἄλλων σημαδιῶν καὶ τῆς κρείττονος ἔτυχον τάξεως λέγω δὴ τοῦ καλεῖσθαι πνεύματα. Καὶ ὡςπερ ἐπὶ τῶν συνθέτων ἐκ ψυχῆς καὶ σώματος ζῶων ἢ μὲν ψυχὴ ἐστὶν ἢ ἐνεργοῦσα διὰ τῶν οἰκείων δυνάμεων, τῷ δὲ σώματι ὅσα καὶ⁽¹⁾ ὄργανῳ χρῆται, τοῦτο γίνεται καὶ ἐπὶ τούτων, ὅτι τὰ μὲν πνεύματά εἰσι τὰ ψαλλόμενα καὶ ἐκφωνούμενα⁽²⁾ ἡγουν τὸ κέντημα καὶ ἢ ὑψηλὴ, τὰ δὲ ἕτερα ἃ καὶ σώματα καλεῖν εἰώθαμεν διὰ μόνην κείνται χειρονομίαν, ὁπότεν συντίθενται μετὰ τῶν πνευμάτων. Ὁ αὐτὸς δὴ τρόπος ἐστὶ καὶ ἐπὶ τῶν κατιόντων.

(1) 167 ὅσα καὶ ὡςπερ Βα (2) 169 ἐκφωνούμενα I.

- 195-198 τὸ δὲ ἔχον τὰς δύο [φωνάς] ἐκάλεσεν κέντημα—τοῦτο δὲ παρονομάζεται ἀπὸ τῆς χειρονομίας, καθὰ δὴ καὶ τὰ δύο κεντήματα⁽¹⁾. ὁ γὰρ χειρονομῶν τὰ κεντήματα⁽¹⁾ οἰοῦναι σχηματίζει τὸν δάκτυλον κεντᾶν—
(1) 197-198 τὰ δύο κεντήματα] τὸ κέντημα HLM
- 231-236 Τῆς δὲ πεταστῆς ἡ ἔτυμολογία ἀπὸ τῆς χειρονομίας ἐκλήθη, οἰοῦναι γὰρ πέταται ἡ φωνὴ καὶ κινεῖ τὴν χεῖρα ὡς πτέρυγα. Τὸ δὲ κούφισμα ἀπὸ τῆς ἐν τῇ φωνῇ τάσεως· κούφον γὰρ λέγεται τὸ ἐλαφρόν, ὅθεν τὴν φωνὴν τοῦ κούφισματος ἐλαφρῶς δεῖ καὶ κούφως ἐκφέρειν, ἀλλ' οὐ μετὰ τόνου· διὰ τοῦτο γὰρ κούφισμα.
- 244-250 [Τὰ ἄφωνα σημάδια, πὺν κατ' ἄλλη ἐκφραση γράφονται «διὰ μόνην χειρονομίαν»] καὶ τὰ λς' τὰ ἄφωνα, ἃ καὶ λόγον προσφιδίων ἔχουσιν ἐν τῇ ψαλτικῇ. Ταῦτα γὰρ ὡσπερ ὁδηγός ἐστι καὶ ἡγεμῶν τοῦ οὕτως ἢ οὕτως εἰπεῖν, ἢ ἀργῶς μεταχειρίσασθαι τὰς φωνάς ἢ συντόμως ἢ μετὰ τόνου ἢ ἡσύχως. Τὰς μὲν γὰρ φωνάς ποιῶσιν, ὡς εἶπομεν, τὰ φωνητικὰ σημάδια, τὰς δὲ ἀργίας καὶ συντομίας καὶ τὰς ἄλλας ιδέας τῶν μελῶν ταῦτα τὰ μεγάλα σημάδια.
- 251-259 Ἴδου γὰρ τίθεμεν ὀλίγον καὶ ἐφεξῆς ὀξειαν, μετὰ δὲ ταῦτα τρεῖς ἀποστρόφους καὶ ἀνερχόμεθα τὰς δύο φωνάς, τῆς τε τοῦ ὀλίγου καὶ τῆς ὀξειας καὶ τὰς τρεῖς κατιούσας τῶν τριῶν ἀποστρόφων. Οὐ μὴν γινώσκομεν ὅπως δεῖ ταύτας εἰπεῖν ἢ ἀργῶς ἢ συντόμως, εἰ μὴ τὸ γοργόν ἢ τὸ ἀργόν ἐπάνω τεθῆ, ἀλλ' οὐδὲ πῶς δεῖ σχηματίσαι τὴν φωνὴν ἢ πῶς ταύτην χειρονομήσαι τὴν θέσιν, ἐὰν μὴ καὶ τὸ τρομικὸν ὑπογράψωμεν. Καὶ εἰσιν οὖν χρήσιμα διὰ ταῦτα τὰ μεγάλα σημάδια, ὧν καὶ τὴν ἐκθεσιν ἤδη ποιήσομαι.
- 305-307 Τὴν αὐτὴν δὲ δύναμιν [μὲ τὴν Διπλῆ] ἔχει καὶ τὸ κράτημα, καὶ τοῦτο γὰρ δι' ἀργίαν τίθεται. Διαφέρουσι δὲ μόνον κατὰ τὴν χειρονομίαν.
- 324-327 Ὁ δὲ σταυρὸς ἀπὸ τῆς σχηματογραφίας [ἔτυμολογεῖται]· σταυρὸς γὰρ ἐστὶ καὶ ἀπὸ τῆς χειρονομίας⁽¹⁾. εὐλογεῖ γὰρ ὁ τοῦτον χειρονομῶν σταυροειδῶς ἀπὸ τούτων ἔλαβε τὸ ὄνομα ἀλλὰ μὴν κείται καὶ δι' ἀργίαν.
(1) 325 ἔλαβε τὸ ὄνομα post χειρονομίας add. IK
- 377-399 Διὰ γοῦν τῶν ῥηθέντων ἀφώνων καὶ φωνητικῶν σημαδίων ποιεῖ ἡ ψαλτικὴ τὰς θέσεις, αἱ καὶ λόγον ἔχουσιν ἐν τῇ ψαλτικῇ ὅν αἱ λέξεις ἐν τῇ γραμματικῇ. Ταύτας διακρίνει καὶ θεωρεῖ εἴτε καλῶς ἔχουσιν εἴτε μὴ ἡ χειρονομία.
Ἐπεὶ γὰρ, ὡς εἶπομεν, ἕξ εἰσι τὰ ἀνά μίαν φωνὴν ἔχοντα σημάδια, ἔμελλέ τις ταῦτα τιθέναι ἀδιαφόρως καὶ μὴ εἰς τὸν οἰκείον ἕκαστον τόπον, εἰ μὴ ἦν ἡ χειρονομία ἢ γνωρίζουσα ἡμῖν τὸν ἕκαστου τόπον καὶ νέμουσα διὰ τῆς χειρὸς τὰς προσηκούσας ποιεῖν θέσεις.
Ἔστι μὲν οὖν οὐ μόνον χρήσιμος διὰ ταῦτα, ἀλλ' ὅτι καὶ ὡς βοηθῶ τινι καὶ συνεργῶ χρώμεθα ἐν τοῖς ἄσμασιν. Ὡσπερ γὰρ οἱ διαλεγόμενοι ἀναπαύεσθαι δοκοῦσι καὶ πορρωτέρω γίνονται τὴν

χείρα κινούντες ἔνιοι δὲ καὶ ἑαυτοὺς ὅλους, οὕτω καὶ οἱ ψάλται κρείττον ἄσουσι τὴν χείρα κινούντες· ἄλλως θ' ὅτι καὶ εἰ μὴ ἦν ἡ χειρονομία, παμφωνία ἐγένετο ἂν ἀλλ' οὐ συμφωνία. Ἐπεὶ γὰρ ἅπαντες οὐκ ἄλλας καὶ ἄλλας λέγομεν φωνάς ἀλλὰ τὰς αὐτὰς πάντες, συνέβαινε ἂν τὸν μὲν προλαμβάνειν τὸν δὲ ἔπεσθαι, καὶ τὸν μὲν ἔσω τὸν δὲ ἔξω λέγειν, εἰ μὴ ἦν τι ὀδηγοῦν πάντα συμφωνεῖν.

Τοῦτο δ' ἐστὶν ἡ χειρονομία· πρὸς γὰρ τὴν δομῆστικὴν χείρα ἅπαντες ἀποβλέποντες συμφωνοῦμεν, καὶ διὰ ταῦτα χρήσιμος ἐστὶ, μᾶλλον δὲ χρησιμωτάτη καὶ τιμωτάτη ἐστὶν ἡμῖν ἡ χειρονομία μόνον μετὰ σεμνότητος.

400-402 Λαβούσα γοῦν ταῦτα πάντα τὰ πορηθέντα ἢ ψαλτικὴ τὰ σημεῖα, τὰς θέσεις καὶ τὴν χειρονομίαν, ἐποίησε τοὺς ἤχους, οἵπερ εἰσὶν ὁκτώ καὶ οὐ πλείους.

702-723 Ἐγώγε δὲ καὶ ἀπὸ μόνης χειρονομίας ἀπήτησα αὐτὸν τέλειον ψάλτην γράφειν, λαβόντα μόνον πρῶτον τὸν ἤχον, ἀλλὰ τοῦτο γίνεται μὲν ὀρθῶς κατὰ τε τὰς φωνάς καὶ τὸν ἤχον, οὐ μὴν δὲ κατὰ τὸν σκοπὸν τοῦ χειρονομοῦντος. Καὶ ἡ αἰτία ἐστὶν ἡδε· ἐπεὶ γὰρ ὁ ἀπόστροφος καὶ ἡ χαμηλὴ κατὰ μὲν τὴν χειρονομίαν εἰσὶ ταῦτά, διαφέρουσι δὲ κατὰ τὰς φωνάς, ὁ μὲν γὰρ ἀπόστροφος ἔχει μίαν φωνήν, ἡ δὲ χαμηλὴ τέσσαρας, ἀλλὰ καὶ αἱ τρεῖς καὶ αἱ δύο φωναὶ αἱ κατιούσαι τὴν τοῦ ἀποστροφίου ἔχουσι χειρονομίαν, ὁ γράφων ἀποβλέπων πρὸς τὴν χειρονομοῦσαν οἶδε μὲν ὡς κατιούσαν ἢ κατιούσας φωνάς λέγει, τὸν δὲ ἀριθμὸν ὅσος ἐστὶν οὐκ οἶδε. Καὶ τοῦτο ποιεῖ τὴν σύγχησιν· ἐπεὶ εἰ ἦδει καὶ τὸν ἀριθμὸν, ὀρθῶς ἂν ἔγραφεν.

Τὸ ὅμοιον δὴ συμβαίνει καὶ ἐπὶ τῶν φωνῶν τῶν ἀνιουσῶν· καὶ γὰρ ἡ ὑψηλὴ, ὡς εἶπομεν, καὶ τὸ κέντημα χειρονομίας ἰδίας οὐκ ἔχουσιν ἀλλὰ χειρονομοῦνται ἢ μετὰ τῆς πετασθῆς ἢ μετὰ τοῦ ὀλίγου ἢ μετὰ τῆς ὀξείας ἢ μετὰ ἄλλου τινὸς συντιθέμενα. Λοιπὸν ὁ γράφων ὀρᾷ τὸν χειρονομοῦντα πετασθὴν ἢ ὀλίγον ἢ ὀξείαν ὑποδεικνύντα τῇ χειρονομίᾳ, οὐκ οἶδε δὲ μίαν ἢ δύο ἢ τρεῖς ἢ τέσσαρας ἢ πλείονας φωνάς ἔχει αὐτῇ ἡ χειρονομία· διὰ γοῦν τὴν αἰτίαν ταύτην οὐ δύνανται τις ἀκολουθήσαι τὸν σκοπὸν τοῦ χειρονομοῦντος.

III. Ἡμίφωνα/Ἡμίτονα/Αἰσθήσεις¹

α. αἰσθήσεις

ἈγιοπΤ 172,28-173,19 Ἔχει ἄνθρωπος πέντε αἰσθήσεις· ἔχουσι καὶ οἱ τόνοι τὰς πέντε αἰσθήσεις αὐτῶν. Ποίας δὴ ταύτας; τὴν παρακλητικὴν, τὸ κούφισμα, τὸ θέμα, τὴν φθορὰν, τὸ ἑλαφρὸν κλάσμα, ἄφωνα δὲ εἰσι τὰ ἀμφοτέρω· τὸ γὰρ θέμα κεῖται ἐν τόπῳ ἐν ᾧ εἰσιν οἱ θεματισμοί· καὶ αἰσθάνονται οἱ χωρικοὶ τοὺς ἐκεῖσε κειμένους τόνους, θεματισμὸν εἶναι. Ἡ παρακλητικὴ δὲ κεῖται ἐν τόπῳ ἐν ᾧ τὸ ψαλλόμενον μέλος παρακλητικόν, ἢ ὁ λόγος ὁ ψαλλόμενος οἶον· Σαλπίσωμεν, καὶ ἔστι τὸ μέλος παρακλητικόν, καὶ ὅσα τοιαῦτα. Ὁμοίως καὶ ἡ φθορὰ ἄφωνος ἦν, εἰ μὴ αἰσθησὶν δείκνυσι ἐνταῦθα τὸν ψάλλοντα τὴν φωνὴν ἐξηγεῖται [γρ. ἐξηγήσαι], ἢ ἔσω ἢ ἔξω δυνατά· καὶ γὰρ οὐκ ἔχει τὴν δύναμιν τῆς φωνῆς αὐτῆς, ἀλλὰ τὸ κείμενον καὶ τῶν ὀκτώ. Ὁμοίως καὶ τὸ κούφισμα ἄφωνον ἦν· εἰ μὴ διαδείξῃ τὸν ψάλλοντα ὥστε κουφήσαι τὴν φωνὴν ἢ ἐξηγήσαι. Ὁμοίως καὶ τὸ ἑλαφρὸν κλάσμα· αἰσθησὶν ποιεῖ τὸν ψάλλοντα τὴν φωνὴν μακρὰν [γρ. μικρὸν;] λιγυρώσαι, ἦτοι κλάσαι· καὶ ὥσπερ χωρὶς τῶν τεσσάρων πνευμάτων οἱ τόνοι ἀσύστατοί εἰσι διὰ τὸ ζωογονεῖσθαι παρ' αὐτῶν, τὸν αὐτὸν δὴ τρόπον καὶ χωρὶς τῶν ε' αἰσθήσεων· εἰρήκαμεν ἀδύνατον συνίστασθαι τοὺς τόνους· ὅτι καὶ ὁ ἄνθρωπος ἄνευ τῶν πέντε αἰσθήσεων, ἡμίξηρός ἐστι καὶ ζῶον τὸ οἶον οὐχ εὔρομεν· καὶ οὕτως ὁμοίως· εἰ γὰρ εὔρομεν τινὰ αἰσθησὶν λειπόμενον παρεμμένον ἐστίν, οἶον, ἢ φολκός, ἢ κωφός, ἢ γλώττης ἐστερημένος, ἢ ρινός, ἢ χειρός, ἢ καὶ ποδός· καὶ λοιπὸν ἤδη καὶ ἐκ τούτων μανθάνομεν τῶν πέντε αἰσθήσεων ἔχόντων.

ΨΔαμ 191-197 Προείπομεν γὰρ ὅτι τόνοι εἰσι δεκαπέντε, καὶ οὐ καταδέχη, ἀλλὰ λέγεις, ὅτι οἱ πρὸ ἡμῶν εἰκοσιτέσσαρας τούτους εἶπον εἶναι, ἐκεῖνοι συμψηφίσασθαι τοὺς τόνους, τὰ πνεύματα καὶ τὰ ἡμίτονα ἐπανεβίβασαν τόνους εἰκοσιτέσσαρας, κατὰ τὸ μέτρον τῶν εἰκοσιτεσσάρων στοιχείων, ἦτοι γραμμάτων, ἢ κατὰ τῶν εἰκοσιτεσσάρων ὥρων τοῦ νυχθημέρου. Καὶ ἄκουσον· τόνοι εἰσι ιε', πνεύματα δ', καὶ αἰσθήσεις ε'· καὶ ἔστιν ἄλλο τόνος καὶ ἄλλο πνεῦμα καὶ ἄλλο αἰσθησις·-

ΨΔαμ 217-223 Ἔχει ὁ ἄνθρωπος πέντε αἰσθήσεις, καὶ οἱ τόνοι αἰσθήσεις ἔχουσι πέντε· καὶ τοῦ μὲν ἀνθρώπου εἰσιν αὐταί, ὄρασις, ὄσφρησις, ἀκοή, γεῦσις καὶ ἀφή, τῆς δὲ παπαδικῆς κούφισμα, τζάκισμα, παρακλητικὴ, φθορὰ καὶ θέμα. Καὶ ἐπειδὴ τὰ πάντα κατὰ τὴν τοῦ ἀνθρώπου ἡρμηνεύσαμεν πλάσιν, εἵπομεν καὶ αὐτῆς· ἔχει ὁ ἄνθρωπος χεῖρας καὶ πόδας, ὡσαύτως καὶ οἱ τόνοι καὶ ποίους; τοὺς συνθέτους, ἡγουν τὸ κράτημα, τὸ ξηρὸν κλάσμα καὶ τὰ ὅμοια τούτων, ὅσα εἰσι σύνθετα·-

ΨΔαμ 466-484 Εἰσι δὲ καὶ αἰσθήσεις πέντε· οἶον, ἔχουσι δὲ καὶ αἰσθήσεις καὶ ἐκ τῶν κρατημάτων μερικὴν τινα ἀργίαν εἰς τόπους, καθὼς φέρει τὸ μέλος. Καὶ τὸ μὲν τζάκισμα καὶ τὸ κούφισμα ἔχουσι κτύπους, τὸ κούφισμα δὲ ὡσπέρι τι κούφον καὶ ἐν τῇ χειρονομίᾳ καὶ εἰς τὸ μέλος, τὸ δὲ τζάκισμα κατὰ τὴν ἐπωνυμίαν αὐτοῦ τζακίζει μικρὸν τοὺς δακτύλους τῆς χειρός, ἦτοι κλάται, κτυπεῖται ὀλίγον, ἀργεῖται μικρὸν, διὰ τοῦτο λέγεται τζάκισμα. Ἡ δὲ

¹ Τὰ ἀποσπάσματα ἔχουν ληφθεῖ κατὰ βάσιν ἀπὸ τὸ Γλωσσάριον ποῦ ἔχει καταρτίσει ἡ Alexandru (βλ. Alexandru 2000).

παρακλητική και αὐτή πρὸς τὴν κλήσιν αὐτῆς· ἡ παρακλητικὴ κλαυθμὸς ἐστὶ καὶ ὀδυρμὸς τοῦ μέλους αὐτῆς, κλαυθμυρίζει, παρακλητεύει, παρακαλεῖ δακρυόροσούσα καὶ κλαίει τοὺς λόγους αὐτῆς· διὰ τοῦτο γοῦν λέγεται παρακλητικὴ. Ἡ δὲ φθορὰ καὶ αὐτὴ πρὸς τὴν κλήσιν αὐτῆς, καθὼς ὅταν τις ψάλλει καὶ λέγει μέλος, οἶον ἄρα ἐστίν. Βουληθεῖς δὲ ἐναλλαγὴν τοῦ μέλους ποιῆσαι, ἀναρροεῖ φωνὰς τρεῖς ἢ καὶ πλεον, ἢ μίαν, καθὼς φέρει τὸ ἀρχόμενον μέλος· φθείρεται γὰρ τὸ ἀρχόμενον μέλος, καὶ διὰ τοῦτο φθορὰ λέγεται. Σημειοῦται δὲ καὶ ἀπὸ σχήματος αὐτῆς, ὡς ἵνα γινώσκηται τὸ φθειρόμενον μέλος. Ὡσαύτως καὶ τὸ θέμα· ὅταν τις μέλλῃ χειρονομήσαι χειρονομίαν εἰς τὸ Χαίροις, ἦτοι τὸ θέμα ἀπλοῦν, τότε γράφεις τὸ σχῆμα τοῦ θέματος, καὶ σημειοῦσαι αὐτό, ὡς ἵνα τὴν χεῖρα σου χειρονομήσης ἀπλήν, ὅπως πληρωθῇ ἡ αἴσθησις τοῦ θέματος, καὶ διὰ τοῦτο λέγεται θέμα ἦτοι καὶ θέσις ἀπλή, τουτέστι χειρονομία ἀπλή.

β. ἡμίφωνον

Διονύσιος Θράξ 11,5 τούτων ἡμίφωνα μὲν ἐστὶν ὁκτώ· ζξψλμνρσ. ἡμίφωνα δὲ λέγεται, ὅτι παρ' ὅσον ἦττον τῶν φωνηέντων εὐφωνα καθέστηκεν ἔν τε τοῖς μυγμοῖς καὶ σιγμοῖς.

Σχόλια, 42,7 ἡμίφωνα ἐλέχθη ὡς ἡμισυ φωνῆς ἔχοντα· ὅθεν ἐπιφέρει καὶ αὐτός, ὅτι ὅσον ἐλάττονα ἐστὶ τῶν φωνηέντων ἐν τῇ ἐκφωνήσει τῶν τελείων φωνῆν ἔχόντων, τοσοῦτον εὐφωνότερά ἐστὶ τῶν ἄλλων ἐννέα στοιχείων τῶν καλουμένων ἀφώνων.

γ. κλάσμα

ἌγιοπΓ 173,11-12 Ὁμοίως καὶ τὸ ἐλαφρὸν κλάσμα αἴσθησιν ποιεῖ τὸν ψάλλοντα τὴν φωνὴν μακρὰν [γρ. *μικρὸν*;] λιγυρώσαι, ἦτοι κλάσαι.

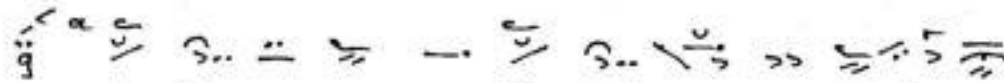
ΨΔαμ 466-471 Εἰσὶ δὲ καὶ αἰσθήσεις πέντε· οἶον, ἔχουσι δὲ καὶ αἰσθήσεις καὶ ἐκ τῶν κρατημάτων μερικὴν τινα ἀργίαν εἰς τόπους, καθὼς φέρει τὸ μέλος. Καὶ τὸ μὲν τζάκισμα καὶ τὸ κούφισμα ἔχουσι κτύπους, τὸ κούφισμα δὲ ὡσπέρι τι κούφον καὶ ἐν τῇ χειρονομίᾳ καὶ εἰς τὸ μέλος, τὸ δὲ τζάκισμα κατὰ τὴν ἐπωνυμίαν αὐτοῦ τζακίζει μακρὸν τοὺς δακτύλους τῆς χειρός, ἦτοι κλάται, κτυπεῖται ὀλίγον, ἀργεῖται μικρὸν, διὰ τοῦτο λέγεται τζάκισμα.

Ἀκρίβεια 814-820, 826-827, 829-850 τί χρῆζομεν πολλῶν καὶ διαφόρων σημαδιῶν; νῦν δὲ διαφέρει ἕκαστον πρὸς τὸν σκοπὸν τοῦ ποιήσαντος τὰ σημαδία· ἡ μὲν παρακλητικὴ καὶ τὸ τζάκισμα, καὶ τὸ παρακάλεσμα, καὶ τὸ ἀπόδεσμα, διὰ τὴν χειρονομίαν καὶ μόνον, ἡ δὲ βαρεία καὶ τὸ πίασμα καὶ τὸ σείσμα καὶ τὸ ἀντικένωμα, καὶ τὸ ξηρὸν κλάσμα, διὰ δύο τινὰ ἐγένοντο· ἐν μὲν διὰ τὰ ἀλλάγματα τῆς χειρονομίας· ἕτερον δὲ ἵνα συνάξωσιν ἀμφοτέρω, ἡγουν τὰς ἀνιούσας φωνὰς καὶ τὰς κατιούσας συνημμένως... τίθεται ἡ παρακλητικὴ ἐπάνω τῆς ὀξεῖας διὰ τὸ μέλος,... ὅτι ἡμίφωνόν ἐστὶ, οἶον τοῦτο.²

ἡχ. ᾠη ᾠη ᾠη ᾠη ᾠη ᾠη ᾠη
 της ε φε ετω σης α ναγ υης

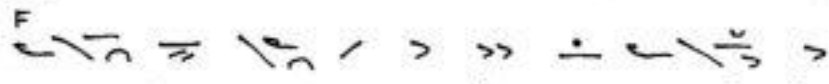
² Τὰ μουσικὰ παραδείγματα τῆς Ἀκρίβειας παραδίδονται μὲ κάποια λάθη στα χφφ. Ἐδῶ διορθώθηκαν, ὅπου χρειάστηκε.

τὸ τζάκισμα τίθεται εἰς τὴν ὀξεΐαν, ἢ εἰς τὸ ὀλίγον διὰ τὸ κρούσμα, οὕτως δέ·



 ο θεν να ος σε πτος γε γο γο τες

ὁμοίως καὶ τὸ παρακάλεσμα μετὰ τοῦ τζακίσματος χειρονομεῖται ἀμφότερα γὰρ ιδιότητα ἔχουσιν εἰς τὴν χειρονομίαν, ἀλλ' οὐχ εὐρίσκεται εἰς τὸ στιχηράριον, εἰ μὴ εἰς τὸ ψαλτικόν, καὶ εἰς τὰ καλοφωνικά· καὶ τὸ ἀπόδεσμα πάλιν οὐκ ἔχει φωνὰς ἀνιούσας καὶ κατιούσας συνημμένως, ἀλλὰ ποτὲ μὲν ἀνιούσας μόνως, ποτὲ δὲ κατιούσας· καὶ διὰ τοῦτο οὐκ ἔχουσι τὰ τέσσαρα ταῦτα ἀλλάγματα εἰς τὴν χειρονομίαν, εἰ μὴ ιδιότητα. ἡ δὲ βαρεία, διότι συνάγει τὰς ἀνιούσας καὶ τὰς κατιούσας εἰς μίαν συλλαβὴν· ἀλλάσσει καὶ τὴν χειρονομίαν πρὸς τὸ εὐρισκόμενον ἔμπροσθεν, ἡγουν βαρεία, καὶ ἔμπροσθεν ὀξεΐα· βαρεία καὶ ἐπάνω ὀλίγον καὶ τζάκισμα, καὶ ὑποκάτω ἀπόστροφος καὶ ἔμπροσθεν ἕτερος ἀπόστροφος καὶ ἄκουσον τὰς τρεῖς βαρείας·



 α α κες ε γε κυ φας εις τα βα θη

ὅτι τὸ τζάκισμα ἔχει τὸ χάρισμα τοῦτο· ποῖον; ὅτι τίθεται εἰς πάντα τὰ σημάδια, φωνήεντά τε καὶ ἄφωνα, καὶ εἰς τὸ ἴσον· ἔνθα γὰρ ἂν εὐρεθῆ, ἂν τε εἰς ὑψηλότητα ἂν τε εἰς χαμηλότητα, ἐκεῖ χειρονομεῖται πάντοτε· καὶ διὰ τοῦτο λέγεται ἡμίφωνον· εἰ γὰρ ἦν ἄφωνον ἀφωνεῖν ἡμελλεν τὴν ὀξεΐαν ὥσπερ τὸ ἴσον· ἀλλὰ διότι ἡμίφωνόν ἐστιν, οὐκ ἀφωνεῖ ταύτην, μάλλον δὲ δίδωσιν αὐτῇ δύναμιν· χειρονομεῖται δὲ καὶ εἰς τὰ ἄφωνα, ἀλλὰ μετὰ φωνῆς, καὶ χωρὶς φωνῆς οὐχ εὐρεθήσεται.

Ἀκρίβεια 942-945 τὸ σείσμα ἔχει δύο βαρείας· ἡγουν τὸ πιάσμα, καὶ ἐπάνω μίαν φωνὴν ἀνιούσαν ἢ δύο. ἔχει καὶ τὸ τζάκισμα ἡμίφωνον καὶ κρούσμα· ἔχει καὶ ὑποκάτω τοὺς δύο ἀποστροφούς φωνὴν καὶ ἀργίαν.

Ἀκρίβεια 244-247, 252-254 τὰ δὲ ἡμίφωνα εἰσι ταῦτα· τὸ τζάκισμα, τὸ παρακάλεσμα, καὶ ἡ παρακλητική. Καὶ τί ἐστὶν ἡμίφωνον; δύναμις. ὅτε γὰρ κεῖται τὸ τζάκισμα ἐπάνω τῆς ὀξεΐας, γίνεται ἡ ὀξεΐα στερεωτέρα τῆς ἄλλης ὀξεΐας τῆς ἄνευ τζακίσματος..... καὶ οὐκ ἦν ὁ σκοπὸς τοῦ ποιητοῦ εἰς τὰ τρία σημάδια ταῦτα, ἡγουν τὸ τζάκισμα, τὸ παρακάλεσμα, καὶ τὴν παρακλητικὴν, περὶ τὸ μέλος μόνον, ἀλλὰ καὶ περὶ τὴν χειρονομίαν.

Prosodia f.48v Πόσα ἡμίφωνα; ἀπ' τρία. ποῖα; ταῦτα· τζάκισμα ἀπόδεσμα (sic) καὶ παρακλητική. Πόθεν ἡμίφωνα; Διὰ τὸ ἔχον κτύπους φωνῆς· ἅπερ καὶ αὐτὰ εἰς κα<λ>λωπισμὸν τῶν φωνῶν καὶ τῆς χειρονομίας ἐτέθησαν· οὐκ ἔχουσι δύναμιν εἰδικήν, ἀλλὰ μετὰ τῶν ἐτέρων συντιθέντων· καὶ ἔχουσι καὶ αὐτὰ καὶ ἀργίαν καὶ κτύπους, καὶ διὰ τοῦτο καὶ ἡμίφωνα ἐκλήθησαν.

δ. κρούσμα

Ἀκρίβεια 829-832 τὸ τζάκισμα τίθεται εἰς τὴν ὀξεΐαν, ἢ εἰς τὸ ὀλίγον διὰ τὸ κρούσμα, οὕτως δέ·

ο θεν να ος σε πτος γε γο νο τες³

Ἀκρίβεια 82-89 εἰ καὶ [τὸ ὀλίγον] εὐρίσκεται πολλάκις εἰς τόπους, <καί> κρούει ὑψηλὰ καὶ καταβαίνει, ἀλλ' οὐκ ἔστι μόνον, εἰ μὴ μετὰ ψηφιστοῦ γίνεται τὸ κρούσμα, οὕτως δέ.³

ο ερ χο με ε ε ε νος

ἄλλο

ο τυ χη η η

Καὶ διότι χωρὶς ἐτέρου σημαδίου ἀφώνου οὐ δύναται κρούειν καὶ καταβαίνειν, οὐ τίθεται τὸ κέντημα ὑποκάτω αὐτοῦ, ὥσπερ τὴν ὀξειαν καὶ τὴν πεταοθήν.

ε. παρακάλεσμα

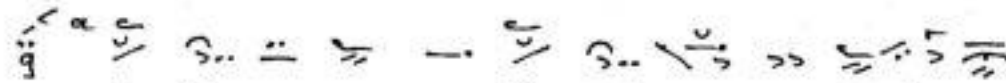
Γαβριήλ 308-315 Ἡ δὲ παρακλητικὴ παρακλητικὸν ποιεῖ τὸ μέλος καὶ ὥσπερ εἰ δεόμενον· ὁμοίως καὶ τὸ παρακάλεσμα. Καὶ ὥσπερ ὁ παρακαλῶν μετὰ ἀνειμένης καὶ κεκλασμένης ποιεῖται τὴν δέησιν φωνῆς, οὕτω καὶ ὁ τὴν παρακλητικὴν καὶ τὸ παρακάλεσμα ψάλλον οὐ μετὰ σφοδροῦ τόνου δεῖ τὴν φωνὴν προφέρειν ἀλλὰ ἰλαρῶς. Καὶ τὸ ἕτερον παρακάλεσμά ἐστιν ἄλλοιον· διαφέρουσι δὲ μόνον τῷ τὸ παρακάλεσμα ἀργότερα κινεῖν τὴν φωνήν, τὸ δὲ ἕτερον ταχύτερον.

Ἀκρίβεια 814-838 τί χρῆζομεν πολλῶν καὶ διαφόρων σημαδίων; νῦν δὲ διαφέρει ἕκαστον πρὸς τὸν σκοπὸν τοῦ ποιήσαντος τὰ σημάδια· ἢ μὲν παρακλητικὴ καὶ τὸ τζάκισμα, καὶ τὸ παρακάλεσμα, καὶ τὸ ἀπόδεσμα, διὰ τὴν χειρονομίαν καὶ μόνον, ἢ δὲ βαρεῖα καὶ τὸ πίασμα καὶ τὸ σείσμα καὶ τὸ ἀντικένωμα, καὶ τὸ ξηρὸν κλάσμα, διὰ δύο τινὰ ἐγένοντο· ἓν μὲν διὰ τὰ ἀλλάγματα τῆς χειρονομίας· ἕτερον δὲ ἵνα συνάξωσιν ἀμφοτέρω, ἡγουν τὰς ἀνιούσας φωνὰς καὶ τὰς κατιούσας συνημμένως. Καὶ ὁ μαθητὴς· τίνα εἰσὶ τὰ ἀλλάγματα εἰς τὴν βαρεῖαν καὶ τὰ λοιπά; εἰς δὲ τὴν παρακλητικὴν καὶ τὰ ἄλλα, οὐκ ἔλεγεσ ἀλλάγματα ἐν τῇ χειρονομίᾳ. Καὶ ὁ διδάσκαλος· διὰ τὴν τάξιν τῶν φωνῶν, ἣν εἶπομεν ὧδε· ὅτι ἡ παρακλητικὴ καὶ τὰ ἄλλα, οὐ συνάγουσι φωνὰς ἀνιούσας καὶ κατιούσας ὁμοῦ εἰς ἓνα τόπον, ἡγουν εἰς μίαν συλλαβὴν· ὥσπερ ἡ βαρεῖα καὶ τὸ πίασμα καὶ τὸ ἀντικένωμα· εἰ μὴ μόνον τίθεται ἡ παρακλητικὴ ἐπάνω τῆς ὀξειας διὰ τὸ μέλος, ὥσπερ προείπομεν, ὅτι ἡμίφωνόν ἐστι, οἷον τοῦτο

της ε φε ετω σης α ναγ υης

³ Διορθωμένο κατ' ἀναλογίαν μετὰ τὴν γραφὴν τοῦ χφ D, 220r.

ὡσαύτως καὶ τὸ τζάκισμα τίθεται εἰς τὴν ὀξεΐαν, ἢ εἰς τὸ ὀλίγον διὰ τὸ κρούσμα, οὕτως δὲ·



 ο θεν να ος σε πτος γε γο νο τες

ὁμοίως καὶ τὸ παρακάλεσμα μετὰ τοῦ τζακίσματος χειρονομείται ἀμφότερα γὰρ ιδιότητα ἔχουσιν εἰς τὴν χειρονομίαν, ἀλλ' οὐχ εὐρίσκεται εἰς τὸ στιχηράριον, εἰ μὴ εἰς τὸ ψαλτικόν, καὶ εἰς τὰ καλοφωνικά· καὶ τὸ ἀπόδεσμα πάλιν οὐκ ἔχει φωνὰς ἀνιούσας καὶ κατιούσας συνημμένως, ἀλλὰ ποτὲ μὲν ἀνιούσας μόνως, ποτὲ δὲ κατιούσας· καὶ διὰ τοῦτο οὐκ ἔχουσι τὰ τέσσαρα ταῦτα ἀλλάγματα εἰς τὴν χειρονομίαν, εἰ μὴ ιδιότητα.

Ἀκρίβεια 244-249, 252-254 τὰ δὲ ἡμίφωνα εἰσι ταῦτα· τὸ τζάκισμα, τὸ παρακάλεσμα, καὶ ἡ παρακλητική. Καὶ τί ἐστὶν ἡμίφωνον; δύναμις. Ὅτε γὰρ κείται τὸ τζάκισμα ἐπάνω τῆς ὀξεΐας, γίνεται ἡ ὀξεΐα στερεωτέρα τῆς ἄλλης ὀξεΐας τῆς ἄνευ τζακίσματος. οὕτως οὖν καὶ τὸ παρακάλεσμα δίδωσι τοῖς ἴσοις τοῖς κειμένοις ἐπάνω αὐτοῦ δύναμιν εἰς τὸ μέλος, καὶ φαίνονται ὡς φωνήεντα... καὶ οὐκ ἦν ὁ σκοπὸς τοῦ ποιητοῦ εἰς τὰ τρία σημάδια ταῦτα, ἦγουν τὸ τζάκισμα, τὸ παρακάλεσμα, καὶ τὴν παρακλητικὴν, περὶ τὸ μέλος μόνον, ἀλλὰ καὶ περὶ τὴν χειρονομίαν

στ. παρακλητική

ἌγιοπΓ 172,28-173,1-6 Ἔχει ἄνθρωπος πέντε αἰσθήσεις· ἔχουσι καὶ οἱ τόνοι τὰς πέντε αἰσθήσεις αὐτῶν. Ποίας δὴ ταύτας; τὴν παρακλητικὴν, τὸ κούφισμα, τὸ θέμα, τὴν φθοράν, τὸ ἐλαφρὸν κλάσμα, ἄφωνα δὲ εἰσι τὰ ἀμφότερα... Ἡ παρακλητικὴ δὲ κείται ἐν τόπῳ ἐν ᾧ τὸ ψαλλόμενον μέλος παρακλητικόν, ἢ ὁ λόγος ὁ ψαλλόμενος οἶον· Σαλπίσσωμεν, καὶ ἔστι τὸ μέλος παρακλητικόν, καὶ ὅσα τοιαῦτα.

ΨΔαμ 466-467, 471-475 Εἰσι δὲ καὶ αἰσθήσεις πέντε· οἶον, ἔχουσι δὲ καὶ αἰσθήσεις καὶ ἐκ τῶν κρατημάτων μερικὴν τινα ἀργίαν εἰς τόπους, καθὼς φέρει τὸ μέλος.... Ἡ δὲ παρακλητικὴ καὶ αὕτη πρὸς τὴν κλήσιν αὐτῆς· ἡ παρακλητικὴ κλαυθμὸς ἐστὶ καὶ ὀδυρμὸς τοῦ μέλους αὐτῆς, κλαυθμυρίζει, παρακλητεύει, παρακαλεῖ δακρυόροοῦσα καὶ κλαίει τοὺς λόγους αὐτῆς· διὰ τοῦτο γοῦν λέγεται παρακλητικὴ.

Γαβριήλ 308-313 Ἡ δὲ παρακλητικὴ παρακλητικὸν ποιεῖ τὸ μέλος καὶ ὡσπερὶ δεόμενον· ὁμοίως καὶ τὸ παρακάλεσμα. Καὶ ὡσπερ ὁ παρακαλῶν μετὰ ἀνειμένης καὶ κεκλασμένης ποιεῖται τὴν δέησιν φωνῆς, οὕτω καὶ ὁ τὴν παρακλητικὴν καὶ τὸ παρακάλεσμα ψάλλον οὐ μετὰ σφοδροῦ τόνου δεῖ τὴν φωνὴν προφέρειν ἀλλὰ ἰλαρῶς.

Ἀκρίβεια 244-254 τὰ δὲ ἡμίφωνα εἰσι ταῦτα· τὸ τζάκισμα, τὸ παρακάλεσμα, καὶ ἡ παρακλητικὴ. Καὶ τί ἐστὶν ἡμίφωνον; δύναμις. Ὅτε γὰρ κείται τὸ τζάκισμα ἐπάνω τῆς ὀξεΐας, γίνεται ἡ ὀξεΐα στερεωτέρα τῆς ἄλλης ὀξεΐας τῆς ἄνευ τζακίσματος. οὕτως οὖν καὶ τὸ παρακάλεσμα δίδωσι τοῖς ἴσοις τοῖς κειμένοις ἐπάνω αὐτοῦ δύναμιν εἰς τὸ μέλος, καὶ φαίνονται ὡς φωνήεντα.

ζ. κούφισμα

Γαβριήλ 233-236 Τὸ δὲ κούφισμα ἀπὸ τῆς ἐν τῇ φωνῇ τάσεως· κούφον γὰρ λέγεται τὸ ἐλαφρόν, ὅθεν τὴν φωνὴν τοῦ κουφίσματος ἐλαφρώς δεῖ καὶ κούφως ἐκφέρειν, ἀλλ' οὐ μετὰ τόνου· διὰ τοῦτο γὰρ κούφισμα.

Ἀκριβεία 232-234 Τὸ κούφισμα πετασθὴ ἦν, καὶ ἔθηκεν ὁ ποιητὴς ἐν τοῖς ἔμπροσθεν αὐτῆς συνημμένον αὐτῇ κάππα στοιχείον καὶ δῆλον, ὅτι κουφίζεται καὶ κατὰ τὴν φωνὴν καὶ κατὰ τὴν χειρονομίαν, καὶ διὰ τοῦτο λέγεται κούφισμα.

Βλεμμύδης (Tardo 1938:245) Ἐρώτησις· Τὸ κούφισμα, εἰς τύπον τίνος χειρονομείται; Ἀπόκρισις· Εἰς τύπον τῆς νεφέλης, τῆς ἐπισκιάσεως τὸν Κύριον εἰς τὴν μεταμόρφωσιν· καὶ δεικνύει διὰ τῶν δακτύλων τοὺς τρεῖς τὸν Χριστόν τὸν Μωϋσὴν καὶ τὸν Ἥλιον.

ἌγιοπR §13,8-15 οἱ δὲ τρεῖς <σύνθετοί εἰσιν> οἷον τὸ ξηρόν κλάσμα ἀπὸ δύο ὀξειῶν καὶ ἡμιτονίου ἔχει τὴν σύστασιν, τὸ δὲ μέγα κρατήμα ἀπὸ δύο ὀξειῶν <καὶ πετασθῆς>, καὶ τὸ κούφισμα ποτὲ μὲν ἀπὸ πετασθῆς ποτὲ δὲ ἀπὸ μεγάλου κρατήματος.

Ἀκριβεία 242-245 Καὶ ὁ λέγων, ὅτι τὸ κούφισμα ἡμίφωνόν ἐστι, σφάλλεται, καὶ οὐ νοεῖ τί λέγει· ἀλλὰ τελείαν μὲν φωνὴν ἔχει, ἐλαφροτέραν δὲ τῆς πετασθῆς· ὡσπερ καὶ τὸ ὀλίγον ἐλαφρότερον τῆς ὀξείας, τὰ δὲ ἡμίφωνα εἰσι ταῦτα· τὸ τζάκισμα, τὸ παρακάλεσμα, καὶ ἡ παρακλητικὴ.

ΨΔαμ 466-469 Εἰσὶ δὲ καὶ αἰσθήσεις πέντε· οἷον, ἔχουσι δὲ καὶ αἰσθήσεις καὶ ἐκ τῶν κρατημάτων μερικὴν τινα ἀργίαν εἰς τόπους, καθὼς φέρει τὸ μέλος. Καὶ τὸ μὲν τζάκισμα καὶ τὸ κούφισμα ἔχουσι κτύπους, τὸ κούφισμα δὲ ὡσπερ τι κούφον καὶ ἐν τῇ χειρονομίᾳ καὶ εἰς τὸ μέλος

ἌγιοπΓ 172,29-173,2, 9-10 Ἐχει ἄνθρωπος πέντε αἰσθήσεις· ἔχουσι καὶ οἱ τόνοι τὰς πέντε αἰσθήσεις αὐτῶν. Ποίας δὲ ταύτας; τὴν παρακλητικὴν, τὸ κούφισμα, τὸ θέμα, τὴν φθοράν, τὸ ἐλαφρόν κλάσμα, ἄφωνα δὲ εἰσι τὰ ἀμφοτέρωτα·..... Ὁμοίως καὶ τὸ κούφισμα ἄφωνον ἦν· εἰ μὴ διαδείξῃ τὸν ψάλλοντα ὥστε κουφήσαι τὴν φωνὴν ἢ ἐξηχήσαι.

ΨΔαμ 421-424 Σχήματα δὲ λέγονται τὰ τρία ταῦτα· τὸ πελασθόν, τὸ κούφισμα καὶ τὸ κρατημοκατάβασμα, διότι σχηματίζεις χειρονομίαν οἷαν τῶν συνθέτων τόνων, τουτέστι σχηματότερον τῶν ἄλλων ἐμφώνων σημείων.

Ἀκριβεία 456-472 | τὸ δὲ κούφισμα κατὰ τὸ ὄνομα αὐτοῦ, οὕτως καὶ τὴν ἐνέργειαν ἔχει, ἡγουν κουφίζεται ὡς κάλαμος κούφος· καὶ πολλοὶ εἰσιν <οἱ τὸ κούφισμα ἄφωνον εἶναι λέγοντες>, ἐγὼ δὲ οὐ λέγω οὕτως, ὅτι εὐρίσκω <αὐτὸ> εἰς τὸ στιχηράριον εἰς πολλοὺς τόπους ἔχον φωνὴν, οἷον τοῦτο τὸ στιχηρόν·

ὡς στε φα γον υ περ λαμπρον πα να χραν τε

θε ο το κε

ἄλλο

και μυ στι κως χο ρευ ει

Ἴδου γὰρ φωνὴν μὲν ἔχει, δύναμιν δὲ οὐκ ἔχει, καὶ διὰ τοῦτο οὐ τιθέασιν οἱ τεχνῖται πολλὰς φωνὰς εἰς τὸ κούφισμα, οὐδὲ ἀνιούσας, οὐδὲ κατιούσας, ὡσπερ εἰς τὸ ὀλίγον, εἰς τὴν ὀξειάν, εἰς τὴν πετασθὴν, καὶ εἰς τὸν ἀπόστροφον, ἦγουν τὸ κέντημα, τὴν ὑψηλὴν, τὸ ἐλαφρόν, καὶ τὴν χαμηλὴν, ὅτι τὰ πνεύματα ταῦτά εἰσιν, ἅπερ ποιούσι τὰς πολλὰς φωνὰς, τιθέασι δὲ μόνον τὸ ἴσον, καὶ τὸ ὀλίγον. λοιπόν, νῦν τὸ κούφισμα σημάδιόν ἐστιν, οὔτε ὑποτάσσον, οὔτε ὑποτασσόμενον, καὶ διὰ τοῦτο οὐδὲ συντίθενται τὰ δύο κεντήματα εἰς αὐτό.

Ἀκρίβεια 702-704 τῶν σημαδίων ἕκαστον ἔχει ιδιότητά τινα. ἄλλο μὲν ἔχει φωνὴν χωρὶς ἀργίας· οἷον τὸ ὀλίγον, ἡ ὀξεία, ἡ πετασθὴ, καὶ τὸ κούφισμα·

ΨΔαμ 215-216 Τίθενται δὲ τὰ πνεύματα ἄνευ τόνων ἐν τῷ κουφίσματι καὶ ἐν τῷ ἀντικενώματι.

Τ
 Ε
 Λ
 Ο
 Σ
 ΚΑΙ ΤΩ ΘΕΩ
 Δ
 Ο
 Ξ
 Α
 †