

ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ Α. ΒΑΛΛΗΝΔΡΑ  
ΚΑΘΗΓΗΤΗ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΩΔΕΙΟΥ

**ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΗΣ ΘΕΩΡΙΑ  
ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ  
ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ**

ΑΘΗΝΑ 1984

**Ρυθμός.**

**Ρυθμός** είναι ή εϋτακτη (=καλά διαταγμένη) σύνθεση τῶν χρόνων (χρονικῶν μονάδων), πού ἀπαρτίζουν τὸ μέλος.

Οἱ χρόνοι συνθέτονται σέ μικρά συμμετρικά σύνολα ἀνά δύο, τρεῖς ἢ τέσσερεις χρόνους, πού λέγονται **μέτρα** ἢ **πόδες**.

**Ἄπλός ρυθμός.**

Ὅταν ὡς βάση γιὰ τὸν σχηματισμὸ ἑνὸς μέτρου λαβαίνεται ὁ ἕνας χρόνος (ἢ ἀπλή χρονικὴ μονάδα) τὸ μέτρο λέγεται **ἀπλό**. Τέτοια μέτρα εἶναι τὰ: δίσημο, τρίσημο καὶ τετράσημο. Ἄλλὰ καὶ ὁ ρυθμὸς πού ἀποτελεῖται ἀπὸ ἀπλά μέτρα λέγεται κι αὐτὸς **ἀπλὸς ρυθμός**. Ἄπλοὶ ρυθμοὶ εἶναι: ὁ δίσημος, ὁ τρίσημος καὶ ὁ τετράσημος.

**Συνεπτυγμένος ρυθμός.**

Ὅταν ὡς βάση γιὰ τὸν σχηματισμὸ ἑνὸς μέτρου λαβαίνονται δύο ἢ τρεῖς χρόνοι (χρονικὲς μονάδες) τὸ μέτρο λέγεται συνε-

πτυγμένο. Τέτοια μέτρα είναι τά: **τετράσημο, πεντάσημο, εξάσημο, έπτάσημο, όκτάσημο** και **έννεάσημο**.

Τò **τετράσημο** μετριέται με δύο κινήσεις: μία πρòς τὰ κάτω, θέση ισχυρή, και μία πρòς τὰ πάνω, άρση άσθενή.

Τò **πεντάσημο** μετριέται έπίσης με δύο κινήσεις: μία πρòς τὰ κάτω, θέση ισχυρή, πòυ συνήθως περιέχει τòυς τρεῖς χρόνους (χρονικές μονάδες) και μία πρòς τὰ πάνω, άρση άσθενή, πòυ περιέχει τòυς ύπόλοιπους δύο χρόνους.

⁵ — — — † — — ||

Σπανιότερα στην πρώτη κίνηση βρίσκονται οἱ δύο χρόνοι και στη δεύτερη οἱ τρεῖς.

⁵ — — † — — — ||

Τò **έξάσημο** μετριέται με τρεῖς κινήσεις: μία πρòς τὰ κάτω, θέση ισχυρή, μία πρòς τὰ δεξιά, ήμιαρση άσθενή και μία πρòς τὰ πάνω, άρση άσθενή.

Π. χ. — ° — † — — † — — ||

Σπάνια στα έκκλησιαστικά μέλη ύπάρχει και έξάσημο μέτρο, πòυ μετριέται με δύο κινήσεις, άπò τρεῖς χρόνους ή καθεμία.

Π. χ. — ⁶ — — — † — — — ||

Τò **έπτάσημο** μετριέται με τρεῖς κινήσεις: μία πρòς τὰ κάτω, θέση ισχυρή, πòυ συνήθως περιέχει τòυς τρεῖς χρόνους: μία πρòς τὰ δεξιά, ήμιαρση άσθενή και μία πρòς τὰ πάνω, άρση άσθενή, πòυ περιέχουν άπò δύο χρόνους.

Π. χ. — ⁷ — — — † — — † — — ||

Σπανιότερα οἱ τρεῖς χρόνοι βρίσκονται στη δεύτερη ή την τρίτη κίνηση.

Π. χ. — ⁷ — — † — — — † — — ||

ή — ⁷ — — † — — † — — — ||

Τὸ **ὀκτάσημο** μετριέται μὲ τέσσερεις κινήσεις· μία πρὸς τὰ κάτω, θέση δις ἰσχυρή, μία πρὸς τὰ ἀριστερά, ἡμίαρση ἀσθενή, μία πρὸς τὰ δεξιά, ἡμίαρση ἰσχυρή καὶ μία πρὸς τὰ πάνω, ἄρση ἀσθενή.

Π. χ.  $\overset{8}{\curvearrowright} \curvearrowleft \uparrow \curvearrowright \curvearrowleft \uparrow \curvearrowright \curvearrowleft \uparrow \curvearrowright \curvearrowleft \parallel$

Τὸ **ἐννεάσημο** τέλος μετριέται μὲ τέσσερεις κινήσεις· μία πρὸς τὰ κάτω, θέση δις ἰσχυρή, πού συνήθως περιέχει τοὺς τρεῖς χρόνους· μία πρὸς τὰ ἀριστερά, ἡμίαρση ἀσθενή· μία πρὸς τὰ δεξιά, ἡμίαρση ἰσχυρή καὶ μία πρὸς τὰ πάνω, ἄρση ἀσθενή, πού περιέχουν ἀπὸ δύο χρόνους.

Π. χ.  $\overset{9}{\curvearrowright} \curvearrowleft \uparrow \curvearrowright \curvearrowleft \uparrow \curvearrowright \curvearrowleft \uparrow \curvearrowright \curvearrowleft \parallel$

Σπανιότερα οἱ τρεῖς χρόνοι βρίσκονται στὴ δεύτερη, τρίτη ἢ τέταρτη κίνηση.

Π. χ.  $\overset{9}{\curvearrowright} \curvearrowleft \uparrow \curvearrowright \curvearrowleft \curvearrowright \uparrow \curvearrowright \curvearrowleft \uparrow \curvearrowright \curvearrowleft \parallel$

ἢ  $\overset{9}{\curvearrowright} \curvearrowleft \uparrow \curvearrowright \curvearrowleft \uparrow \curvearrowright \curvearrowleft \curvearrowright \uparrow \curvearrowright \curvearrowleft \parallel$

ἢ  $\overset{9}{\curvearrowright} \curvearrowleft \uparrow \curvearrowright \curvearrowleft \uparrow \curvearrowright \curvearrowleft \uparrow \curvearrowright \curvearrowleft \curvearrowright \parallel$

Σπάνια στὰ ἐκκλησιαστικὰ μέλη ὁ ἐννεάσημος μετριέται μὲ τρεῖς κινήσεις ἀπὸ τρεῖς χρόνους ἢ καθεμία.

Π. χ.  $\overset{9}{\curvearrowright} \curvearrowleft \curvearrowright \uparrow \curvearrowright \curvearrowleft \curvearrowright \uparrow \curvearrowright \curvearrowleft \parallel$

### Τονικὸς ρυθμὸς.

Ἐπειδὴ ἡ ἐκκλησιαστικὴ ποίηση δὲν εἶναι προσωδιακὴ (δὲν σχηματίζεται δηλαδὴ ἀπὸ ὁμοιόμορφα μέτρα), ὅπως ἡ ποίηση τῶν τραγουδιῶν, ἀλλὰ **τονικὴ** (βασίζεται δηλαδὴ στὸν τονισμό τῶν λέξεων) καὶ ἐπειδὴ οἱ τόνοι τῶν λέξεων δὲν ἐπαναλαμβάνονται σταθερὰ στὸ κείμενο, ἀνὰ δύο, ἀνὰ τρεῖς ἢ ἀνὰ τέσσερεις συλλαβές, ἀλλὰ κατὰ ποικίλους συνδυασμούς, γι' αὐτὸ καὶ ὁ ρυθμὸς τῆς μελωδίας, πού συνοδεύει αὐτὰ τὰ ποιητικὰ κείμενα (τῆς τονικῆς ρυθμοποιίας) δὲν εἶναι προσωδιακὸς (ἀφοῦ δὲν ἀκο-

λουθεῖ ὁμοιόμορφα μουσικά μέτρα), ἀλλὰ **τονικός** (ἀφοῦ ἀκολουθεῖ τὸν τονισμό τῶν λέξεων).

Ἔτσι στὰ ἐκκλησιαστικά μέλη ἔχουμε ἐναλλαγή ρυθμικῶν ποδῶν. Λαβαίνεται ἓνας πόδας ὡς βασικὸς καὶ παρεμβάλλονται οἱ ἄλλοι ὡς ἐξαιρέσεις.

Στὸν **ἀπλὸ τονικὸ ρυθμὸ** βασικὸς πόδας εἶναι ὁ **τετράσημος** καὶ ἐξαιρέσεις οἱ: δίσσημος καὶ τρίσημος.

Στὸν **συνεπτυγμένον τονικὸ ρυθμὸ** βασικὸς πόδας εἶναι ὁ **ὀκτάσημος** καὶ ἐξαιρέσεις οἱ: τετράσημος, πεντάσημος, ἑξάσημος, ἐπτάσημος καὶ ἑννεάσημος.

Ἀκολουθοῦν παραδείγματα: ἓνα ἀπλοῦ τονικοῦ ρυθμοῦ: «**Τῶν οὐρανίων Ταγμάτων**» καὶ ἓνα συνεπτυγμένου: «**Ὅσιε πάτερ Θεοφόρε Θεοδόσιε...**».

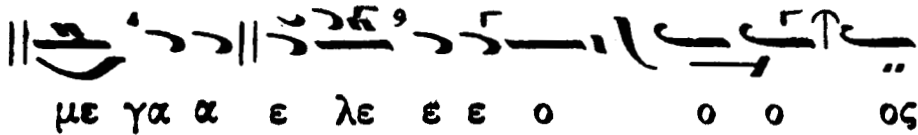
Ἦχος ᾠ̣ πα

Των ου ρα νι ων ταγ μα α των το α γαλ λι α μα των  
 ε πι γης αν θρω πων κρα ται α προσ τα σι α 9 α χραν  
 τε Παρ θε νε σω ω σον η μα στου ρεις σε κα τα φευ  
 γοντας ο τι εν σοι τας ελ πι δας με τα Θε ον ᾠ̣  
 Θε ο το κε α νε θε ε με ε θα

Ἦχος λ̣ ᾠ̣ πα

Ο σι ε πα τερ Θε ο φο ρε Θε ο δο σι ι  
 ε με γα λως η γω νι σω εν τη προ σκαι αι ρω ζω

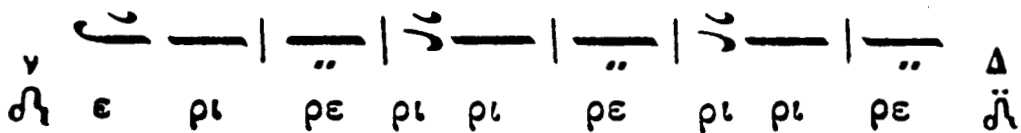
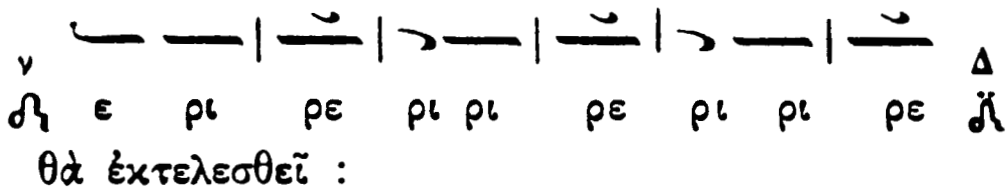
$\overset{4}{\parallel} \overset{\Delta}{\underset{\cdot\cdot}{\eta}} \text{ εν } \overset{4}{\parallel} \text{ υ μ ν ο ι ς κ α ι ν η } \overset{8}{\parallel} \text{ σ τ ρ ι ε ι ε ι α ι α ι ς κ α ι α α } \overset{4}{\parallel}$   
 $\overset{6}{\parallel} \text{ γ ρ υ } \overset{6}{\parallel} \text{ π ν ι ι ι ι ι α ι ς } \overset{\pi}{\parallel} \overset{7}{\parallel} \text{ τ υ π ο ς γ ε ν ο μ ε ν ο ς τ ω ν } \overset{6}{\parallel}$   
 $\overset{4}{\parallel} \text{ σ ω ω ν } \overset{6}{\parallel} \text{ φ ο ι ο ι τ η η τ ω ν } \overset{x}{\parallel} \overset{4}{\parallel} \text{ ν υ ν δ ε σ υ γ γ ο } \overset{6}{\parallel} \text{ ρ ε ε υ ε ι ς } \overset{6}{\parallel}$   
 $\overset{4}{\parallel} \text{ μ ε } \overset{6}{\parallel} \text{ τ α α τ ω ν } \overset{6}{\parallel} \text{ Α α σ ω } \overset{6}{\parallel} \text{ μ α α α α τ ω ν } \overset{\pi}{\parallel} \text{ Χ ρ ι σ τ ο ν } \overset{6}{\parallel}$   
 $\overset{8}{\parallel} \text{ α } \overset{6}{\parallel} \text{ π α α υ σ τ ω ς } \overset{8}{\parallel} \text{ δ ο ξ ο ο } \overset{8}{\parallel} \text{ λ ο ο γ ω ν } \overset{x}{\parallel} \overset{8}{\parallel} \text{ τ ο ν } \overset{8}{\parallel} \text{ ε κ } \overset{8}{\parallel} \text{ Θ ε } \overset{8}{\parallel}$   
 $\overset{6}{\parallel} \text{ ο υ } \overset{6}{\parallel} \text{ Θ ε ο ν } \overset{6}{\parallel} \text{ λ ο ο γ ο ο ν } \overset{6}{\parallel} \text{ κ α ι } \overset{6}{\parallel} \text{ λ υ } \overset{6}{\parallel} \text{ υ υ υ } \overset{6}{\parallel} \text{ τ ρ ω ω } \overset{6}{\parallel}$   
 $\overset{6}{\parallel} \text{ ω ω } \overset{\pi}{\parallel} \text{ τ η ν } \overset{6}{\parallel} \text{ τ ο ν } \overset{6}{\parallel} \text{ υ π ο κ λ ι ι } \overset{6}{\parallel} \text{ ν α } \overset{6}{\parallel} \text{ α α ν τ α τ η ν } \overset{6}{\parallel}$   
 $\overset{8}{\parallel} \text{ κ α } \overset{8}{\parallel} \text{ α ρ α ν τ ω ω } \overset{8}{\parallel} \text{ Π ρ ο } \overset{8}{\parallel} \text{ δ ρ ο ο ο μ ω } \overset{\pi}{\parallel} \overset{6}{\parallel} \text{ κ α ι } \overset{6}{\parallel} \text{ α γ ι } \overset{6}{\parallel}$   
 $\overset{8}{\parallel} \text{ α } \overset{8}{\parallel} \text{ σ α α ν τ α τ η η ν } \overset{8}{\parallel} \text{ φ υ υ υ } \overset{8}{\parallel} \text{ σ ι ν τ ω ν } \overset{8}{\parallel} \text{ υ } \overset{8}{\parallel} \text{ δ α α α α } \overset{8}{\parallel}$   
 $\overset{x}{\parallel} \overset{6}{\parallel} \text{ τ ω ν } \overset{6}{\parallel} \text{ α υ τ ο ν } \overset{6}{\parallel} \text{ ι } \overset{6}{\parallel} \text{ κ ε } \overset{6}{\parallel} \text{ τ ε υ ε } \overset{6}{\parallel} \text{ α υ τ ο ν } \overset{6}{\parallel} \text{ δ υ } \overset{4}{\parallel} \text{ σ ω ω } \overset{4}{\parallel} \text{ π ρ ι } \overset{4}{\parallel}$   
 $\overset{6}{\parallel} \text{ ο } \overset{6}{\parallel} \text{ ο } \overset{6}{\parallel} \text{ σ ι ι ι ε } \overset{\pi}{\parallel} \overset{8}{\parallel} \text{ δ ω ρ η } \overset{8}{\parallel} \text{ θ η η ν α ι τ η } \overset{8}{\parallel} \text{ Ε κ κ λ η } \overset{8}{\parallel}$   
 $\overset{4}{\parallel} \text{ σ ι } \overset{4}{\parallel} \text{ ι ι α } \overset{x}{\parallel} \overset{7}{\parallel} \text{ ο } \overset{7}{\parallel} \text{ μ ο ν ο ι α ν ε ι ρ η ν η ν } \overset{7}{\parallel} \text{ κ α ι } \overset{7}{\parallel}$



### Ρυθμός υποσκάζων.<sup>(1)</sup>

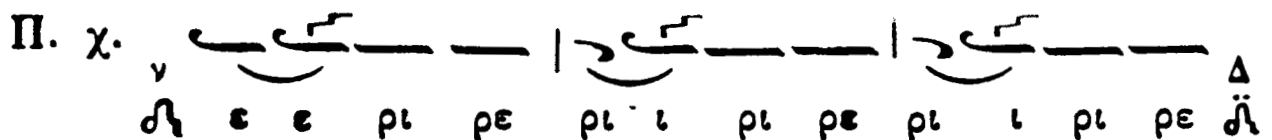
Ρυθμός υποσκάζων ἢ υποσκάζων διπλὸς χρόνος ἢ ἄπλὰ διπλὸς χρόνος (κοινῶς τρίσημος ἢ κουτσὸς) εἶναι μία σπάνια ρυθμικὴ μορφή κατὰ τὴν ὁποία ἓνα μέλος (συνήθως «κράτημα», «καταβασία» ἢ «προσόμοιο»), γραμμμένο σὲ διμερὴ ρυθμὸ (δίσημο) ἐκτελεῖται συμβατικὰ σὲ τριμερὴ, ἐπιμηκύνοντας τὴ διάρκεια τοῦ πρώτου χρόνου στὸ διπλάσιο.

Π. χ. ἡ μελωδία αὐτή:



Ὅρισμένοι μελοποιοί<sup>(2)</sup> ὑποδηλώνουν αὐτὸν τὸν ρυθμὸ μὲ τὴν ἀκόλουθη χρονικὴ ἀγωγή  $\text{L}$  ἔνῳ ἄλλοι<sup>(3)</sup> ἀναλύουν τὴ μελωδία μὲ δίγοργα.

χ χ



1. Ὑποσκάζω = χωλαίνω, κουτσαίνω ἐλαφριά.

2. Βλ. Ἀγαθαγγέλου Κυριαζίδου «Αἱ δύο μέλισσαι», τόμ. Α' σελ. 144· Γεωργίου Πρωγάκη «Μουσικὴ συλλογή», τόμ. Α', σελ. 76, κ.α.

3. Βλ. Δημητρίου Κουτσαρδάκη «Τὰ μυρόπνοα ἄνθη», τόμ. Α', σελ. 44.

## 5) Ἡ ἀντιστοιχία τῶν ρυθμικῶν ποδῶν.

Στὸν ἀπλὸ ρυθμὸ οἱ πόδες τῶν δύο, τριῶν καὶ τεσσάρων χρόνων (δίσημοι, τρίσημοι, τετράσημοι), ἀποδίδονται μὲ τὰ μέτρα τῶν δύο, τριῶν καὶ τεσσάρων τετάρτων. Στὸν **συνεπτυγμένο** ρυθμὸ οἱ πόδες τῶν τεσσάρων, ἕξ καὶ ὀκτῶ χρόνων (τετράσημοι, ἑξάσημοι, ὀκτάσημοι), μὲ τὰ μέτρα τῶν δύο, τριῶν καὶ τεσσάρων δευτέρων. Οἱ ἀσύμμετροι πόδες τῶν πέντε, ἑπτὰ καὶ ἑννέα χρόνων (πεντάσημος, ἑπτάσημος, ἑννεάσημος), μὲ τὰ μέτρα τῶν πέντε, ἑπτὰ καὶ ἑννέα τετάρτων.

### Ἐ Ρ υ θ μ ὸ ς

**στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ ποίηση καὶ μουσικῇ.**

Εἰπώθηκε ἄλλοῦ (σελ. 15) ὅτι «**ρυθμὸς εἶναι ἡ εὐτακτὴ σύνθεσις τῶν χρόνων**»<sup>(1)</sup>. Ἐπομένως ὑλικὸ τοῦ ρυθμοῦ εἶναι οἱ χρόνοι (=χρονικὲς μονάδες). Μικρότερη χρονικὴ μονάδα (ἀδιαίρετη) ἦταν στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ ποίηση καὶ μουσικῇ ὁ βραχὺς χρόνος (**σῆμα, σημεῖον ἢ πρῶτος χρόνος**) (2), ποὺ παριστανόταν μὲ τὸ σημεῖο — Διπλάσιος ἀπὸ αὐτὸν ἦταν ὁ **μακρὸς** χρόνος, ποὺ παριστανόταν μὲ τὸ σημεῖο —. Ὑπῆρχε καὶ τριπλάσιος L καὶ τετραπλάσιος II.

Συνθέτοντας αὐτὲς τίς ἄνισες χρονικὲς μονάδες (βασικὰ τίς δύο πρῶτες, βραχὺ καὶ μακρὸ) κατὰ διάφορο ἀριθμὸ καὶ ποικίλους συνδυασμοὺς δημιουργοῦσαν τοὺς διάφορους **ρυθμικοὺς πόδες ἢ μέτρα**, ποὺ ἀνάλογα μὲ τὸν ἀριθμὸ τῶν χρόνων (ἢ σημάτων) ποὺ περιεῖχαν ὀνομάζονταν **δίχρονοι, τρίχρονοι** κλπ. ἕως **ὀκτάχρονοι** (ἢ **δίσημοι, τρίσημοι** κλπ. ἕως **ὀκτάσημοι**),

---

(1) «Ρυθμὸς ἐστὶ χρόνων εὐτακτος σύνθεσις». Ὁ ὀρισμὸς αὐτὸς ἀνήκει στὸν Νικόμαχο τὸν Γερασσηνὸ. (2ος αἰ. μ.Χ.).

(2) «Καλεῖσθω δὲ π ρ ῶ τ ο ς μὲν τῶν χρόνων ὁ ὑπὸ μηδενός τῶν ρυθμιζομένων δυνατός ὢν διαιρεθῆναι» (Ἀριστόξενου «Ρυθμικὰ Στοιχεῖα», σελ. 280).

## Ὁ Ρυθμὸς

στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ ποίηση καὶ μουσικὴ.

Εἰπώθηκε ἄλλοῦ (σελ. 15) ὅτι «**ρυθμὸς εἶναι ἡ εὐτακτὴ σύνθεσις τῶν χρόνων**»<sup>(1)</sup>. Ἐπομένως ὑλικὸ τοῦ ρυθμοῦ εἶναι οἱ χρόνοι (=χρονικὲς μονάδες). Μικρότερη χρονικὴ μονάδα (ἀδιαίρετη) ἦταν στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ ποίηση καὶ μουσικὴ ὁ βραχὺς χρόνος (**σήμα, σημεῖον ἢ πρῶτος χρόνος**) (2), ποὺ παριστανόταν μὲ τὸ σημεῖο — Διπλάσιος ἀπὸ αὐτὸν ἦταν ὁ **μακρὸς** χρόνος, ποὺ παριστανόταν μὲ τὸ σημεῖο —. Ὑπῆρχε καὶ τριπλάσιος L καὶ τετραπλάσιος II.

Συνθέτοντας αὐτὲς τὶς ἄνισες χρονικὲς μονάδες (βασικὰ τὶς δύο πρῶτες, βραχὺ καὶ μακρὸ) κατὰ διάφορο ἀριθμὸ καὶ ποικίλους συνδυασμοὺς δημιουργοῦσαν τοὺς διάφορους **ρυθμικοὺς πόδες ἢ μέτρα**, ποὺ ἀνάλογα μὲ τὸν ἀριθμὸ τῶν χρόνων (ἢ σημάτων) ποὺ περιεῖχαν ὀνομάζονταν **δίχρονοι, τρίχρονοι** κλπ. ἕως **ὀκτάχρονοι** (ἢ **δίσημοι, τρίσημοι** κλπ. ἕως **ὀκτάσημοι**),

---

(1) «Ρυθμὸς ἐστὶ χρόνων εὐτακτος σύνθεσις». Ὁ ὀρισμὸς αὐτὸς ἀνήκει στὸν Νικόμαχο τὸν Γερασσηνὸ. (2ος αἰ. μ.Χ.).

(2) «Καλεῖσθω δὲ πρῶτος μὲν τῶν χρόνων ὁ ὑπὸ μηδενός τῶν ρυθμιζομένων δυνατός ὢν διαιρεθῆναι» (Ἀριστόξενου «Ρυθμικά Στοιχεῖα», σελ. 280).



ἀνάλογα δὲ μὲ τὴ μίξι μακρῶν καὶ βραχέων ὀνομάζονταν **ἰαμβοί, τροχαῖοι** κλπ.

Συνθέτοντας πολλοὺς ὁμοιόμορφους πόδες δημιουργοῦσαν τὶς ρυθμικὲς σειρὲς ἢ στίχους (δακτυλική, ἀναπαιστική, σπονδειακή κλπ.).

Συνθέτοντας πολλὰς ὅμοιες σειρὲς δημιουργοῦσαν τὶς στροφές (Σαπφική, Ἀλκαϊκή, Ἀσκληπιάδειο, Ἀρχιλόγειο κλπ.).<sup>(1)</sup>

### Τὰ εἶδη τῶν ρυθμικῶν ποδῶν ἢ μέτρων.

Οἱ πόδες ποὺ προέρχονταν ἀπὸ τὴ σύνθεσι δύο ἕως ὀκτῶ χρονικῶν μονάδων, σὲ θέσι καὶ ἄρσι, ἦσαν οἱ ἑξῆς:

#### Α΄ Πόδες ἀπλοί.

##### 1ο Δίσημος.

ὁ πυρρίχιος, ἡγεμῶν ἢ καὶ παρίαμβος — —

##### 2ο Τρίσημοι (ἰαμβικοί).

ὁ ἰαμβος — —

ὁ τροχαῖος — —

ὁ τρίβραχυς ἢ χορεῖος — — —

##### 3ο Τετράσημοι (δακτυλικοί).

ὁ δάκτυλος — — —

ὁ ἀνάπαιστος ἢ ἀντιδάκτυλος — — —

ὁ ἀμφίβραχυς — — —

ὁ σπονδεῖος — —

ὁ προκελευσματικὸς — — — —

(1) Σὲ τρεῖς λόγους ὀφείλεται ἡ ὀνομασία τους: Στὸν ποιητὴ ποὺ τὶς ἐφεῦρε, στὸν ποιητὴ ποὺ ἔκανε χρῆσι ἢ στὸ πρόσωπο ποὺ ἀναφερόταν τὸ ἀρχικὸ ποίημα ποὺ τὶς περιεῖχε.

#### 4ο Πεντάσημοι (παιωνικοί).

- ὁ παίων πρῶτος — — — —  
 ὁ παίων δεύτερος — — — —  
 ὁ παίων τρίτος — — — —  
 ὁ παίων τέταρτος — — — —  
 ὁ παίων βακχεῖος ἢ ἀντιβάκχειος — — — —  
 ὁ παίων παλιμβάκχειος ἢ ὑποβάκχειος — — — —  
 ὁ παίων διάγυιος, ἀμφίμακρος ἢ κρητικὸς — — — —  
 ὁ πεντάβραχος ἢ ὄρθιος — — — —  
 ὁ παίων ἐπιβατὸς — — — —

#### Β' Πόδες σύνθετοι.

##### 5ο Ἐξάσημοι (ἰωνικοί).

- ὁ ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος — — — —  
 ὁ ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος — — — —  
 ὁ μολοσσὸς ἀπὸ θέσεως — — — —  
 ὁ ἦ ἀπὸ ἄρσεως — — — —  
 ὁ διτρόχαιος δακτυλικὸς — — — —  
 ὁ διάμβος — — — —  
 ὁ χορίαμβος — — — —  
 ὁ ἀντίσπαστος ἢ βακχεῖος ἀπὸ ἰάμβου — — — —  
 ὁ ἐξάβραχος — — — —

##### 6ο Ἐπτάσημοι (ἐπίτριτοι).

- ὁ πρῶτος ἐπίτριτος — — — —  
 ὁ δεύτερος ἐπίτριτος — — — —  
 ὁ τρίτος ἐπίτριτος — — — —  
 ὁ τέταρτος ἐπίτριτος — — — —

## 7ο Ὀκτάσημοι.

ὁ διπλὸς ἀνάπαιστος — — — — —

ὁ διπλὸς σπονδεῖος ἢ μείζων ἢ δισπόνδειος — — — —

Οἱ ἴδιοι αὐτοὶ πόδες ἀνάλογα μὲ τὸν ἀριθμὸ τῶν συλλαβῶν ποὺ περιεῖχαν διακρίνονταν σὲ **δισύλλαβους, τρισύλλαβους, καὶ τετρασύλλαβους**, ὡς ἐξῆς :

### Δισύλλαβοι.

ὁ πυρρίχιος — — π.χ. λόγος

ὁ ἱαμβος — — » θέλω

ὁ τροχαῖος — — » βῆμα

ὁ σπονδεῖος — — » ἦρωσ

### Τρισύλλαβοι.

ὁ τρίβραχος — — — π.χ. πόλεμος

ὁ δάκτυλος — — — — » ἤθελον

ὁ ἀνάπαιστος — — — — » βασιλεὺς

ὁ βακχεῖος — — — — » ἐπείγω

ὁ παλιμβάκχειος — — — — » Ἥφαιστος

ὁ ἀμφίβραχος — — — — » ἔπειτα

ὁ ἀμφίμακρος — — — — » ἡδονή

ὁ μολοσσὸς — — — — » Πηλείδης

### Τετρασύλλαβοι.

ὁ προκελευσματικὸς — — — — π.χ. πολέμιος

ὁ διάμβος — — — — » ἐπιστάτης

ὁ διτρόχαιος — — — — » δυστύχημα

ὁ χορίαμβος — — — — » σωφροσύνη

ὁ ἀντίπαστος — — — —	π.χ. ἀμάρτημα
ὁ ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος — — — —	» κοσμήτορα
ὁ ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος — — — —	» πλεονέκτης
ὁ παῖων πρῶτος — — — —	» ἀστρολόγος
ὁ παῖων δεύτερος — — — —	» ἀνάξιος
ὁ παῖων τρίτος — — — —	» ἀνάθημα
ὁ παῖων τέταρτος — — — —	» θεογένης
ὁ πρῶτος ἐπίτριτος — — — —	» ἀμαρτωλή
ὁ δεύτερος ἐπίτριτος — — — —	» ἀνδροφόντης
ὁ τρίτος ἐπίτριτος — — — —	» εὐρισθένης
ὁ τέταρτος ἐπίτριτος — — — —	» λωβητῆρα
ὁ δισπόνδειος — — — —	» συνδουλεύσω

Οἱ ἴδιοι πόδες ἀνάλογα μὲ τὴ σχέση τῶν θέσεων πρὸς τὴν ἄρση, διαιροῦνταν σὲ τρία γένη: τὸ **ἴσο**, τὸ **διπλάσιο** καὶ τὸ **ἡμιόλιο**. Ἰσο γένος ἦταν, ὅταν ἡ θέση ἦταν ἰσόχρονη πρὸς τὴν ἄρση, ὅπως στὸν **δάκτυλο**, τὸν **ἀνάπαιστο** κλπ.

**Διπλάσιο**, ὅταν ἡ θέση ἦταν διπλάσια χρονικὰ πρὸς τὴν ἄρση, ὅπως στὸν **ἰαμβο**, τὸν **ἀνάπαιστο** κλπ. Καὶ

**Ἡμιόλιο**, ὅταν ἡ θέση πρὸς τὴν ἄρση εἶχε τὴ σχέση 3 πρὸς 2 ἢ 2 πρὸς 3, ὅπως στοὺς **παίονες**.

Ἐπῆρχαν καὶ πόδες ποὺ δὲν ὑπάγονταν σὲ κανένα ἀπὸ αὐτὰ τὰ τρία γένη, ὅπως οἱ **ἐπίτριτοι**, καὶ λέγονταν **ἀκανόνιστοι** ἢ **ἄλογοι**.<sup>(1)</sup> Ἄν καὶ εἰδικὰ γιὰ τοὺς ἐπίτριτους μερικοὶ πρόσθεταν ἰδιαίτερο τέταρτο γένος, τὸ ἐπίτριτο.

### Σχέση ἀρχαίων καὶ νεώτερων ποδῶν.

Σ' ὅλους αὐτοὺς τοὺς ἐκτεθέντες πόδες μακρὲς συλλαβὲς ἦσαν ὅσες ἢ Γραμματικὴ διδάσκει τέτοιες, τὸ ἴδιο καὶ βραχεῖες.

(1) «Ἔστι δὲ καὶ ἄλλα γένη, ἅπερ ἄ λ ο γ α καλεῖται· οὐχὶ τῷ μηδενὶ λόγον ἔχειν, ἀλλὰ τῷ μηδενὶ τῶν πρᾶσιρημένων λόγον αἰκείως ἔχειν». (Ἀριστείδης Κοϊντιλιανὸς, στὸ «Περὶ Μουσικῆς»).

Ἐάν λάβουμε ὅμως ὑπ' ὄψη ὅτι τὰ μακρὰ προφέρονταν ἀπαγγελτικὰ (τόσο στὸν πεζὸ ὅσο καὶ στὸν ἔμμετρο λόγο), πιὸ μακρόσυρτα ἀπὸ τὰ βραχέα καὶ μουσικὰ στὸν διπλάσιο χρόνο (ἐπομένως καὶ στὶς δύο περιπτώσεις πιὸ ἔντονα, πιὸ εὐδιάκριτα), φτάνουμε στὸ συμπέρασμα ὅτι οἱ λέξεις, ποὺ ἀπαρτίζουν τὶς φράσεις (στὸν πεζὸ λόγο) ἢ τοὺς πόδες (στὸν ἔμμετρο καὶ τὸν μουσικό), δὲν προφέρονταν ὅλες ὅπως τὶς προφέρουμε σήμερα π.χ.:

ἡ λέξη ἕως (ἴαμβος — — ) προφερόταν ἕως  
 ἡ λέξη ὦν (τροχαῖος — — ) προφερόταν ὦν  
 ἡ λέξη εὐχερὲς (δάκτυλος — — — ) προφερόταν εὐχερες  
 ἡ λέξη ἐπόνουν (ἀνάπαιστος — — — ) προφερόταν ἐπονοῦν

Ἡ ὑπεροχὴ τοῦ προσωδιακοῦ τονισμοῦ ἔναντι τοῦ γραμματικοῦ ἔκανε ὥστε νὰ διατηρηθεῖ ὁ ἀπόηχος τῶν ποικίλων προσωδιακῶν μέτρων τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς ποιήσεως καὶ ὅταν χάθηκε ἡ προσωδία, καὶ νὰ μεταβιβαστεῖ στὴν νεώτερη ποίηση μὲ νέα μέτρα, ποὺ ὅμως ἀκουστικὰ (ἀπαγγελτικὰ) εἶναι ὁλόϊδια τὰ παλιά· γιατί, ἂν ἔπαψε ἡ παλιὰ προσωδία μὲ τὴ γραμματικὴ διάκριση τῶν μακρῶν καὶ τῶν βραχέων, δημιουργήθηκε μιὰ νέα, μὲ τὴ διάκριση τῶν τονιζόμενων καὶ τῶν ἄτονων συλλαβῶν στὴ θέση τῶν μακρῶν καὶ τῶν βραχέων, ἀντίστοιχα, ἄσχετα ἂν δὲν συμπίπτουν γραμματικά.

## Παράδειγματα:

### Α' Ἰαμβικά.

α' Στὴν ἀρχαία προσωδία: β' Στὴ νέα προσωδία

1.  $\overline{\text{Κακοῦρ}}/\overline{\text{γος}} \overline{\text{ὦν}}^{(1)}$  = τ' ἀστέ/ρια ἐκεῖ <sup>(2)</sup>

2. ὅσον / τάχι/στα ποὺ ἀπαγγελτικὰ στὴν ἀρχαία προσωδία  
 ἀκουγόταν: ὀσόν/ταχί/στα<sup>(3)</sup> = πουλά/κι ξέ/νο<sup>(4)</sup>

(1) Εὐριπ. Ὀρέστ. 1418

(2) Κ. Καρυωτάκης.

(3) Σοφοκλ. Ἡλέκ. 1458

(4) Δημοσικὸς.

3. τέκνων / ἐμῶν / φύλαξ πού ἀπαγγελτικὰ ἀκουγόταν:

τεκνῶν / ἐμῶν φυλάξ<sup>(5)</sup> = τό γέ/λιο τῆς / αὐγῆς<sup>(6)</sup>

4. Θέλω / δέ Κάδ/μον ἄ/δειν πού ἀπαγγελτικὰ ἀκουγόταν :

Θελῶ / δὲ Κάδ/μον ἄ/δειν<sup>(7)</sup> = ὡς πό/τε παλ/ληκά/ρια<sup>(8)</sup>

### Β' Τροχαϊκά.

α' Στὴν ἀρχαία προσωδία: β' Στὴ νέα προσωδία :

1. ἄστέ/νακτος πού ἀπαγγελτικὰ ἀκουγόταν:

ἄστε / νάκτος<sup>(9)</sup> = "Ω παι/διά μου<sup>(10)</sup>

2. φεῦγε/λοιδο/ρῶν<sup>(11)</sup> = Τώρα/μόνο/ζεῖ<sup>(12)</sup>

3. τόξα/τ'εὐλο/γήσω<sup>(13)</sup> = Ρόδο/βάφει/ρόδο<sup>(14)</sup>

4. Μάτερ/αἰσχύ/νας ἐ/μάς πού ἀπαγγελτικὰ ἀκουγόταν:

Μάτερ/ αἷσχυ/νάς ἐ/μάς<sup>(15)</sup> = τοῦ σπα/θιοῦ τήν/τρομε/ρή<sup>(16)</sup>

(5) Εὐριπ. Ἐκάστη 1085.

(6) Κ. Παλαμᾶς.

(7) Ἀνακρ. Ὄδ. Α', 2.

(8) Ρήγας Φεραῖος.

(9) Εὐριπ. Ἐκάστη 691.

(10) Ρήγας Φεραῖος.

(11) Εὐριπ. Ὀρέστ. 996.

(12) Ι. Πολέμης.

(13) Εὐριπ. Ἐκάστη 963.

(14) Λ. Μαβίλης.

(15) Σοφ. Αἴ. 174.

(16) Δ. Σολωμὸς.

### Γ' Δακτυλικά.

α'. Στήν ἀρχαία προσωδία:

ἀλλά κα/κῶς ἀφί/ει, κρατε/ρὸν δ' ἐπί/μῦθον ἔ/τελλε  
 πὸ ἀπαγγελτικὰ ἀκουγόταν:

ἄλλα κα/κῶς ἀφι/εῖ κρατε/ρὸν δ' ἐπι/μῦθον ἔ/τέλλε<sup>(17)</sup>

β'. Στὴ νέα προσωδία :

Κόκκινα/φύλλα χρυ/σά χρυσο/κόκκινα/φύλλα σπα/ρμένα<sup>(18)</sup>

### Δ' Ἀναπαιστικά.

α'. Στήν ἀρχαία προσωδία: Ἐυνετάς/φρένας αἰ/καθορᾶ/τε <sup>(19)</sup>

β'. Στὴ νέα προσωδία: Τά τραγού/δια μου τᾶ/λεγες ὄ/λα <sup>(20)</sup>

### Ἡ σημασία τῶν ποδῶν στήν ἀρχαία ἑλληνική μουσική, σὲ ἀντιπαράθεση μὲ τὴ σύγχρονη.

Ἐφόσον τὸ μακρὸ ἦταν διπλάσιο χρονικά, στὴ μουσική, ἀπὸ τὸ βραχύ, κάθε συλλαβὴ ἐκτεινόταν χρονικά στὶς ἀνάλογες χρονικὲς μονάδες, χωρὶς νὰ χρειάζεται ιδιαίτερη παρασήμευση, ἀφοῦ ὁ ρυθμὸς τῆς ποιήσεως γινόταν καὶ ρυθμὸς τῆς μουσικῆς. Κι αὐτὸ ἔχει ιδιαίτερη σημασία.

Στὴ σημερινὴ μουσική ἓνας ρυθμὸς δίσημος, τρίσημος ἢ τετράσημος μπορεῖ νὰ μοιράζει σὲ κάθε μέτρο τὴν ἀξία του σὲ μία, δύο, τρεῖς ἢ καὶ περισσότερες συλλαβὲς καὶ μὲ ὅποια-

(17) Ὅμ. Ἰλ. Α', 25.

(18) Λ. Πορφύρας.

(19) Ἀριστοφ. Βάτρ. 876.

(20) Δ. Σολωμὸς.





Καὶ μόνο ὅταν ἓνας ποῦς μέσα στὸν στίχο ἀλλάζε μορφή (π.χ. σ' ἓναν **ιαμβικὸ** στίχο ἂν λυνόταν ὁ μακρὸς χρόνος ἑνὸς ποδὸς σὲ δύο βραχεῖς, ὁπότε σχηματιζόταν ἓνας **τρίβραχος**· ἢ σ' ἓναν **δακτυλικὸ** ἂν ἐνώνονταν οἱ δύο βραχεῖς χρόνοι ἑνὸς ποδὸς σ' ἓναν μακρό, ὁπότε σχηματιζόταν ἓνας **σπονδειῖος**), ἀκολουθοῦσε τὴν ἀλλαγὴ ὁ ποῦς αὐτὸς καὶ στὴ μουσική.

Π.χ. στὸν δακτυλικὸ στίχο :

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — —  
 Βῆ δ'ἀκέ/ων παρά/θῖνα πο/λυφλοῖσ/βοι οθα/λάσσης <sup>(1)</sup>

ὅπου οἱ πόδες τέταρτος καὶ ἕκτος μεταβάλλονται σὲ σπονδειῖους καὶ ἡ μουσικὴ θὰ γινόταν

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — —  
 Βη δ'α κε ων πα ρα θι να πο λυ φλοισ βοι ο θα λασ σης

Στὴ Βυζαντινὴ μουσική, πού ἡ ποίηση εἶναι τονικὴ καὶ ὄχι προσωδιακὴ, ἡ ρυθμοποιία αὐτὴ δὲν ἔχει ἐφαρμογή. Στὸ Δημοτικὸ τραγούδι ὅμως, πού ἡ ποίηση εἶναι προσωδιακὴ, μὲ τὴν προσωδία τῶν τονιζόμενων καὶ τῶν ἄτονων συλλαβῶν, ὅπως πιὸ πάνω ἀναλύθηκε, ἔχει συχνὴ ἐφαρμογή, καὶ μάλιστα στὰ χορευτικὰ τραγούδια καὶ τοὺς σκοποὺς, μὲ τὴ μορφή **ιαμβικῶν**, **παιωνικῶν** καὶ **ἐπίτριτων** κυρίως ποδῶν.