

*Σπουδή στα περί Τροπικών Μεταβολών Κεφάλαια,  
στο Θεωρητικό Σύγγραμμα του Αβραάμ Ευθυμιάδη*

*Study on the Chapters on Modal Change in the Theo-  
retical Work of Abraham Efthymiades*

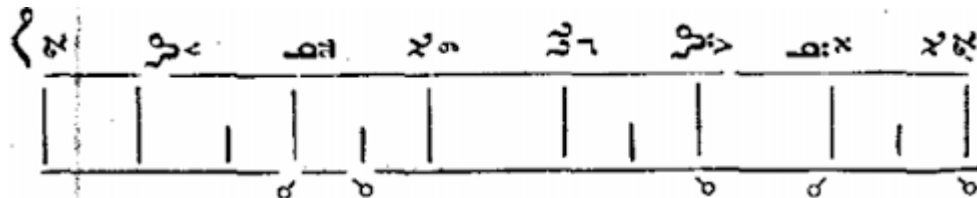




ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ  
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

**Σπουδή στα περί Τροπικών Μεταβολών Κεφάλαια,  
στο Θεωρητικό Σύγγραμμα του Αβραάμ Ευθυμιάδη**

**Πτυχιακή Εργασία  
του Φοιτητή Ζουρνατζόγλου Παναγιώτη**



**Επιβλέπων: Νεκτάριος Πάρης, Καθηγητής  
Συνεργαζόμενο μέλος: Γεώργιος Πατρώνας, Μέλος ΕΕΠ**

**Θεσσαλονίκη 2021**



*Στους σεβαστούς μου γονείς  
Λάζαρο και Κωνσταντινιά*



## Περιεχόμενα

ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ .....	9
Κεφάλαιο Α΄ .....	10
Εισαγωγικές σημειώσεις για τις τροπικές μεταβολές.....	10
Κεφάλαιο Β .....	16
Το Θεωρητικό Σύγγραμμά του Αβραάμ Ευθυμιάδη και οι Τροπικές Μεταβολές .....	16
Κεφάλαιο Γ.....	24
Σχολιασμός Παραδειγμάτων Ευθυμιάδη .....	24
1. Παράδειγμα 415 .....	24
2. Παράδειγμα 421 .....	25
3. Παράδειγμα 426 .....	26
4. Παράδειγμα 429 .....	26
5. Παράδειγμα 430 .....	27
6. Παράδειγμα 433 .....	28
7. Παράδειγμα 435 .....	29
8. Παράδειγμα 437 .....	30
9. Παράδειγμα 438 .....	31
10. Παράδειγμα 439 .....	31
11. Παράδειγμα 453 .....	32
12. Παράδειγμα 454 .....	33
13. Παράδειγμα 458 .....	34
14. Παράδειγμα 465 .....	35
15. Παράδειγμα 470 .....	36
16. Παράδειγμα 476 .....	37
17. Παράδειγμα 478 .....	37
18. Παράδειγμα 482 .....	38
19. Παράδειγμα 487 .....	40
20. Παράδειγμα 488 .....	41
21. Παράδειγμα 490 .....	42
22. Παράδειγμα 497 .....	42
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	44
ΕΙΚΟΝΕΣ.....	46
ΠΗΓΕΣ ΚΑΙ ΒΟΗΘΗΜΑΤΑ.....	49





## ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ

Το θέμα της εργασίας μου, είναι έμπνευση του καθηγητή του τμήματος «Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης» του Πανεπιστημίου Μακεδονίας π. Νεκταρίου Πάρη. Κατόπιν προφορικής του δήλωσης της σκέψης του αυτής, ότι δηλαδή θα ήταν δόκιμο να γίνει μία εργασία για το παρόν θέμα, εξέφρασα την επιθυμία να το αναλάβω ως θέμα της πτυχιακής μου εργασίας.

Η εργασία χωρίζεται σε τρία μέρη. Αρχικά γίνεται μια γενικότερη αναφορά στο τι είναι οι τροπικές μεταβολές, πως γίνονται και για ποιους λόγους χρησιμοποιούνται από τους μελοποιούς. Έπειτα αναλύεται για ποιόν λόγο επιλέχθηκε το συγκεκριμένο θεωρητικό του Αβραάμ Ευθυμιάδη ως αντικείμενο μελέτης, καθώς στις μέρες μας υπάρχει πληθώρα συγγραμμάτων που καταγίνεται με θεωρητικές όψεις τις ψαλμωδίας.

Τέλος, ακολουθούν συγκεκριμένα παραδείγματα τροπικών μεταβολών από το βιβλίο του Ευθυμιάδη, τα οποία σχολιάζονται το καθένα ξεχωριστά, με ματιά κριτική, η οποία ασφαλώς και αναγνωρίζει το αξιοσημείωτο έργο του συγγραφέως, αλλά ταυτόχρονα υποδεικνύει μια πιο ξεκάθαρη θεωρητική αλήθεια.

Όλα όσα μόλις αναφέρθηκαν ως περιεχόμενο αυτής της προσπάθειας, παρουσιάζονται μεν συνοπτικά, έχει δοθεί όμως ιδιαίτερη προσοχή ώστε τα γραφόμενα αυτά να αποτελούν ουσιαστική πληροφορία για τους αναγνώστες.

Παναγιώτης Ζουρνατζόγλου

17 Ιουλίου 2021

## Κεφάλαιο Α΄

### Εισαγωγικές σημειώσεις για τις τροπικές μεταβολές

Με τον όρο «τροπικές μεταβολές»<sup>1</sup> αναφερόμαστε στις αλλαγές του τρόπου-ήχου που μπορούν να συμβούν σε ένα μουσικό μάθημα. Μια αλλαγή του ήχου, συνεπάγεται τροποποιήσεις σε όλα, ή σε κάποια χαρακτηριστικά του αρχικού ήχου του μαθήματος (μελωδικές κινήσεις, τροπική δομή, έλξεις κτλ.). Ο όρος «τροπικές μεταβολές» συναντάται, εκτός των άλλων θεωρητικών και στο θεωρητικό του Χρύσανθου εκ Μαδύτων. Σύμφωνα με τον Χρύσανθο εκ Μαδύτων η τροπική μεταβολή σε ένα μουσικό κείμενο, λέγεται φθορά. «Φθορά δε είναι μεταβολή, ήτις γίνεται εις την μελωδίαν ή κατά μετάθεσίν, ή από γένους εις γένος, ή από ήχου εις ήχον, ή από κλίμακος εις κλίμακα»<sup>2</sup>.

Η χρήση των τροπικών μεταβολών από τους μελοποιούς<sup>3</sup>, όταν δεν εκφράζει απλώς την προσωπική τους αισθητική, έχει ως σκοπό την ποικιλία του μέλους και την μέσω αυτής, αποφυγή της πλήξης των ακροατών. Αποδίδοντας τον Χρύσανθο εκ Μαδύτων με απλά λόγια, μπορεί κανείς να υποστηρίξει πως οι μουσικοί (ιεροψάλτες-μελοποιοί) αντιλήφθηκαν πως όταν έψελναν για πολύ ώρα σε έναν συγκεκριμένο ήχο και οι ακροατές συνήθιζαν το ήθος του ήχου αυτού, προκαλούνταν κορεσμός και δυσαρέσκεια. Σκέφτηκαν, λοιπόν, να αποφεύγουν συστηματικά την μονοτονία αυτή με μεταβολές (τόνου, ήχου, γένους), έτσι ώστε με την ποικιλία να

---

<sup>1</sup> Χρύσανθος ο εκ Μαδύτων, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής* (Τεργέστη, 1832), παρ. 377.

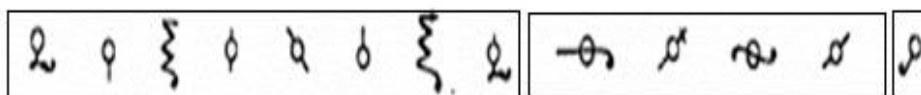
<sup>2</sup> Ο.π., παρ. 379.

<sup>3</sup> Νεκτάριος Πάρης, *Προθεωρία της ψαλτικής* (Λευκωσία: Εκδόσεις Αγία Ταϊσία, 2016), 21–22.

αποφεύγεται η πλήξη που προκαλεί η συνεχόμενη ακρόαση του ίδιου τρόπου ψαλμώδησης<sup>4</sup>.

Τροπικές μεταβολές δύναται να συναντήσει κανείς όταν στόχος των μελοποιών είναι να τονίσουν κάποια λέξη ή φράση του ποιητικού κειμένου, ανάλογα με το νόημα της (μίμηση προς τα νοούμενα)<sup>5</sup>. Για παράδειγμα, μίμηση προς τα νοούμενα είναι να κινηθεί το μέλος επί το βαρύ, ή επί το οξύ, για να μελοποιηθούν, για παράδειγμα, φράσεις που περιέχουν λέξεις όπως «Άδης» (κίνηση επί το βαρύ)<sup>6</sup> και «μέγα» (κίνηση επί το οξύ)<sup>7</sup>.

Μετά την τροποποίηση της μεθόδου διδασκαλίας της βυζαντινής μουσικής του 1814, κάθε γένος έχει ένα σύνολο φθορών που όταν συναντώνται σε μουσικό κείμενο, καθορίζουν: νέα τροπική δομή<sup>8</sup>(ενίοτε), διαφορετικό ήθος<sup>9</sup>, αλλά και ισοκράτημα<sup>10</sup> (αν η μεταβολή είναι σχετικά εκτενής και δεν έχει βάση ίδια με την αμέσως προηγούμενη του μέλους).



<sup>4</sup> Χρύσανθος ο εκ Μαδύτων, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, παρ. 377.

<sup>5</sup> Ο.π., παρ. 421.

<sup>6</sup> Για παράδειγμα βλ. στο Γεώργιος Κωνσταντίνου, *Αναστασιματάριον Ιωάννου Πρωτοψάλτου*, Θεωρία και Πράξη της Εκκλησιαστικής Μουσικής 2 (Άγιον Όρος: Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου, 2015), 219, στη φράση «καὶ μέχρις Ἰδοῦ κατελθόντι», όπου το μέλος καταλήγει στην τριφωνία κάτω από τη βάση.

<sup>7</sup> Για παράδειγμα βλ. ό.π., 218, στη φράση «Μέγα θαῦμα!», όπου το μέλος κινείται πάνω από την τετραφωνία.

<sup>8</sup> Με τον όρο «τροπική δομή» αναφερόμαστε στις αποστάσεις και τις αναλογίες τους μεταξύ των φθόγγων του μέλους, βλ. Μάριος Μαυροειδής, *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο* (Αθήνα: Εκδόσεις Fagotto, 1999), 19–23. Πρόκειται για την δομή των κοινώς λεγομένων «διαστημάτων», βλ. Σίμων Καράς, *Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής. Θεωρητικόν*, τ. Α' (Αθήναι: Σύλλογος προς διάδοσιν της εθνικής μουσικής, 1982), 23–30.

<sup>9</sup> Κυριακός Φιλοξένος, 'Λεξικόν της Ελληνικής Εκκλησιαστικής Μουσικής' (Κωνσταντινούπολη, 1868), 102–3.

<sup>10</sup> Πάρης, *Προθεωρία της ψαλτικής*, 23–24.

Μια εικόνα με τις φθορές από το σύγγραμμά του Ευθυμιάδη, είναι η εξής<sup>11</sup>:

Οι οκτώ πρώτες (από αριστερά προς τα δεξιά) ανήκουν στο διατονικό γένος<sup>12</sup>. Οι επόμενες τέσσερις ανήκουν στο χρωματικό γένος<sup>13</sup>, ενώ η τελευταία καλείται «εναρμόνια φθορά»<sup>14</sup>.

Μια τροπική μεταβολή έχει αρχή και τέλος, τα οποία ονομάζονται «δέση» και «λύση»<sup>15</sup>. Με τον όρο «δέση» εννοούμε την τροποποίηση στο σημείο της πρώτης φθοράς και με τον όρο «λύση», την επαναφορά στον ήχο που κινούταν το μέλος πριν τη δέση, με τη χρήση και πάλι ανάλογης φθοράς. Μεταξύ δέσης και λύσης, μπορεί να υπάρξει και άλλη (οι άλλες) ενδιάμεση μεταβολή (Α-Β-Γ-Α. ή Α-Β-Γ-Δ-...-Α). Κάποιες φορές, δεν υπάρχει λύση της μεταβολής, όταν το μάθημα χαρακτηρίζεται ως «φθορικών»<sup>16</sup>.

Ακολουθεί ένα παράδειγμα τροπικής μεταβολής<sup>17</sup> στο οποίο υποδεικνύονται η δέση και η λύση της. Ο ήχος του μαθήματος είναι πλάγιος του πρώτου και η μεταβολή γίνεται αρχικά σε ήχο δεύτερο. Έπειτα αντί να λυθεί ξανά σε πλάγιο του πρώτου το μέλος κινείται σε έξω πρώτο και έπειτα

---

<sup>11</sup> Αβραάμ Ευθυμιάδης, *Μαθήματα βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής*, Ε' (Θεσσαλονίκη, 2006), 216.

<sup>12</sup> Χρυσάνθος ο εκ Μαδύτων, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, παρ. 379.

<sup>13</sup> Ο.π.

<sup>14</sup> Ευθυμιάδης, *Μαθήματα βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής*, 218.

<sup>15</sup> Χρυσάνθος ο εκ Μαδύτων, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, 383. Βλ. και Φιλοξένης, 'Λεξικόν της Ελληνικής Εκκλησιαστικής Μουσικής', 155.

<sup>16</sup> Χρυσάνθος ο εκ Μαδύτων, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, παρ. 385.

<sup>17</sup> Ιάκωβος Πρωτοψάλτης, *Δοξαστάριον περιέχον τα Δοξαστικά όλων των δεσποτικών και θεομητορικών εορτών, των τε εορταζομένων αγίων του όλου ενιαυτού, του τε Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου* (Κωνσταντινούπολη, 1836), 73–74. Η εικόνα αντλήθηκε από το Νεκτάριος Πάρης, *Φάκελλος Μαθήματος «Εκτέλεση Ψαλτικής Ζ'»* (Θεσσαλονίκη, 2020), 19.

ακολουθεί η λύση.

34 Xos 27 27

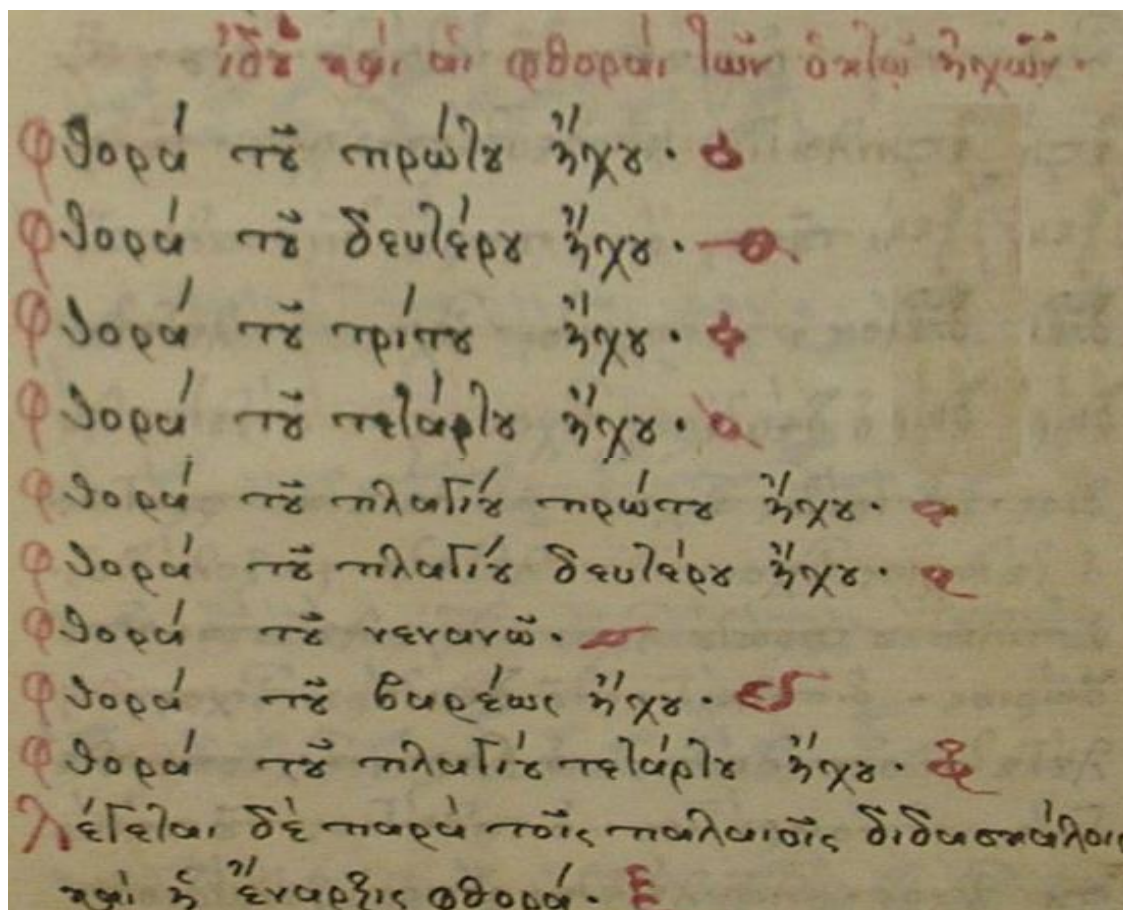
τη με σε τει ει ει ει α α σε ε λυ υ τρε υ υ υ  
υ υ υ υ με ε ε ε ε ε ε ε νο ο ο ο ο  
ο ο υς η η η η η η η η η η μας εκ των σκαν θα α

Η παρακάτω σημείωση που ακολουθεί περί τροπικών μεταβολών στην παλαιά σημειογραφία, δεν αφορά όλες τις περιόδους της, αλλά μόνο την τελευταία, πριν τη «νέα μέθοδο», δηλαδή αυτήν της «μεταβυζαντινής εξηγητικής σημειογραφίας» (1670-1814)<sup>18</sup>. Στις δε παλαιότερες από αυτήν, κάθε σημάδι παραπέμπει και σε μία ολόκληρη μουσική φράση<sup>19</sup> (ποικίλει η αντιστοιχία αυτή, ανάλογα με την περίοδο στην οποία αναφερόμαστε) και δεν θα γίνει αναφορά.

<sup>18</sup> Γρηγόριος Στάθης, *Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας*, Μελέται 3 (Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, 2008), 48.

<sup>19</sup> Περισσότερα για αυτή την εποχή βλ. Μαρία Αλεξάνδρου, *Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής* (Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2017), 256–304, <http://hdl.handle.net/11419/6487>.

Για τη «μεταβυζαντινή εξηγητική σημειογραφία», η οποία προσομοιάζει με τη σημερινή (όσον αφορά το ότι τα σημάδια έδειχναν κίνηση φωνής και δεν «κρύβανε» φράση), αναφέρουμε πως αντί για φθορές φθόγγων, όπως έχουμε σήμερα, υπήρχαν φθορές ήχων.<sup>20</sup>



Παρουσία, λοιπόν, μιας φθοράς, ο μουσικός σκεφτόταν (και ανακαλούσε τα ακούσματα του για το «νέο» ήχο) πως αλλάζει ο ήχος, πέρα από αριθμούς-διαστηματικές αποστάσεις και νότες.

Γενικότερα, πριν το 1814, η αντίληψη της μουσικής της βυζαντινής ψαλμώδησης, ως συνεργασία μουσικών φράσεων και ήχων, ήταν έντονη<sup>21</sup>. Στην εποχή μας, αυτή δηλαδή της «νέας μεθόδου», το στοιχείο αυτό οδεύει

<sup>20</sup> Ανώνυμος κώδικας περ. 1895,

<sup>21</sup> Κωνσταντίνος Ψάχος, *Η παρασημαντική της Βυζαντινής Μουσικής* (Αθήνα, 1917), 131–51.

να εκλείψει<sup>22</sup>, ίσως, λόγω του κατακερματισμού των μουσικών φράσεων, πράγμα στο οποίο συνετέλεσε η αναλυτικότητα της «νέας μεθόδου» (η οποία επιλέχθηκε καθώς ήταν ευκολότερη για διδασκαλία, σε σχέση με τις προηγούμενες μεθόδους).

Δεν αντιλαμβανόμαστε, λοιπόν, τόσο έντονα πια μια τροπική μεταβολή, ως αλλαγή ήθους και του χρώματος του ήχου, άλλα ως νότες - μονάδες που απλώς μεταβάλλονται οι αποστάσεις τους. Είναι προφανές, πως από το πνεύμα αυτό απορρέουν ερμηνευτικά προβλήματα, τα οποία παρατηρούνται έντονα και στις μέρες μας (π.χ. η συλλαβιστή και «κοφτή» ψαλμωδία η οποία δεν έχει ροή, φραστικοί παρατονισμοί, άκαιρες αναπνοές κ.α.).

---

<sup>22</sup> Χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος που αναφέρεται ο τροχός στα νέα θεωρητικά, μιας και συμβαίνει μόνο στο πλαίσιο της θεωρίας του πρώτου ήχου, βλ. Ιωάννης Μαργαζιώτης, *Θεωρητικό Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής* (Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας, χ.χ.), 44–45.

## Κεφάλαιο Β

### Το Θεωρητικό Σύγγραμμά του Αβραάμ Ευθυμιάδη και οι Τροπικές Μεταβολές

Ο λόγος που η παρούσα εργασία, ασχολείται συγκεκριμένα με το Θεωρητικό του Αβραάμ Ευθυμιάδη, είναι ο εξής: το συγκεκριμένο θεωρητικό, θεωρείται στις μέρες μας (στον Ελλαδικό χώρο) ως το εγκυρότερο και πληρέστερο που κυκλοφορεί, για θεωρητικά ζητήματα της βυζαντινής μουσικής, ιδιαιτέρως δε στην πόλη της Θεσσαλονίκης<sup>23</sup>. Οι περισσότεροι δάσκαλοι της βυζαντινής μουσικής, το συστήνουν ανεπιφύλακτα στους μαθητές τους ως το καλύτερο σύγγραμμα θεωρίας, ενώ τα γεγραμμένα σε αυτό, αποτελούν (για δασκάλους και μαθητές) κάτι σαν αυθεντία.<sup>24</sup>

Δεν υπάρχει αμφιβολία πως το πόνημα του Ευθυμιάδη είναι άκρως επιμελημένο αλλά και πλήρες, ως προς την αντίληψη της εποχής του περί θεωρητικών ζητημάτων. Παρά ταύτα, οι ορολογίες που περιέχει (π.χ. οι όροι: κλίμακα, παραχορδή κ.α.), άλλα και ο τρόπος αντίληψης και εξήγησης από τον Ευθυμιάδη (και άλλους συγχρόνους του) στα περί του βυζαντινού μέλους, είναι πια αμφισβητούμενης εγκυρότητας.

Έπειτα από το «κύμα» της βυζαντινομουσικολογικής έρευνας των τεσσάρων τελευταίων δεκαετιών (1980-2021)<sup>25</sup>, και της μέσω αυτού ανα-

---

<sup>23</sup> Πολλές φορές, ιδίως στις συνεντεύξεις του Χαριλάου Ταλιαδώρου ακούει κανείς αυτές τις απόψεις για τον Ευθυμιάδη, οι οποίες ήταν οι επικρατούσες εκείνη την εποχή.

<sup>24</sup> Η Ιερά Σύνοδος χαρακτήρησε το θεωρητικό του σύγγραμμα ως «περισπούδαστον μουσικολογικόν έργον», βλ. Φίλιππος Οικονόμου, *Βυζαντινή Εκκλησιαστική Μουσική και Υμνωδία*, τ. Β' (Αίγιο, 1994), 133.

<sup>25</sup> Μαρία Αλεξάνδρου, *Εισαγωγή στη βυζαντινή μουσική*, Βιβλιοθήκη Μουσικολογίας 5 (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2016), 23–27.



θεωρήσεως πολλών παλαιών αντιλήψεων περί θεωρίας, κάποια γραφόμενα του Ευθυμιάδη, ίσως θα έπρεπε να επανεξεταστούν. Αυτό πρέπει να συμβεί για λόγους μουσικολογικής ορθότητας και αλήθειας, διδασκαλίας, άλλα και για να μην διαιωνίζονται εσφαλμένες αντιλήψεις, στο όνομα κάποιου μεγάλου δασκάλου-θεωρητικού. Η παρούσα, λοιπόν, εργασία αποτελεί μια εξέταση κυρίως στην ορολογία του βιβλίου του Ευθυμιάδη, στα περί τροπικών μεταβολών κεφάλαια του<sup>26</sup>, αλλά και μία αντιπρόταση σε κάποια γραφόμενα του συγγράμματος (στην ορολογία των παραδειγμάτων).

Ο Αβραάμ Ευθυμιάδης (1911-2005), ήταν γνωστός στην ψαλτική κοινότητα της εποχής του, ως «βαθύς» γνώστης της θεωρίας της βυζαντινής μουσικής<sup>27</sup>. Επίσης, χρησιμοποιούσε δαψιλώς την θεωρία του τροπικού συστήματος της αρχαίας Ελλάδας, το οποίο και παραλλήλιζε με αυτό της βυζαντινής, τόσο που σχεδόν την εξομοίωνε. Περί της ορθότητας αυτού του παραλληλισμού, δεν θα γίνει αναφορά στην παρούσα εργασία.

Με την ανάγνωση του θεωρητικού συγγράμματος του, καθίσταται εμφανές σε κάποιον «υποψιασμένο» (περί μουσικών χειρογράφων) αναγνώστη, πως οι μελέτες του συγγραφέως, δεν περιλάμβαναν καθόλου σπουδή στην χειρόγραφη παράδοση και τις προθεωρίες που αυτή εμπεριέχει. Στις δε προθεωρίες, κέντρο της φιλοσοφίας των γεγραμμένων περί του μέλους είναι ο τροχός.

Ο πρώτος τροχός ως σχήμα και διδακτικό εργαλείο, είναι εφεύρεση του Αγίου Ιωάννη τον Κουκουζέλη (13<sup>ος</sup>-14<sup>ος</sup> αιώνας μ.Χ.)<sup>28</sup> Έκτοτε, το σχήμα εξελίσσεται συνεχώς, και το συναντάμε σε χειρόγραφα και σε προ-

---

<sup>26</sup> Ευθυμιάδης, *Μαθήματα βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής*, 249–340.

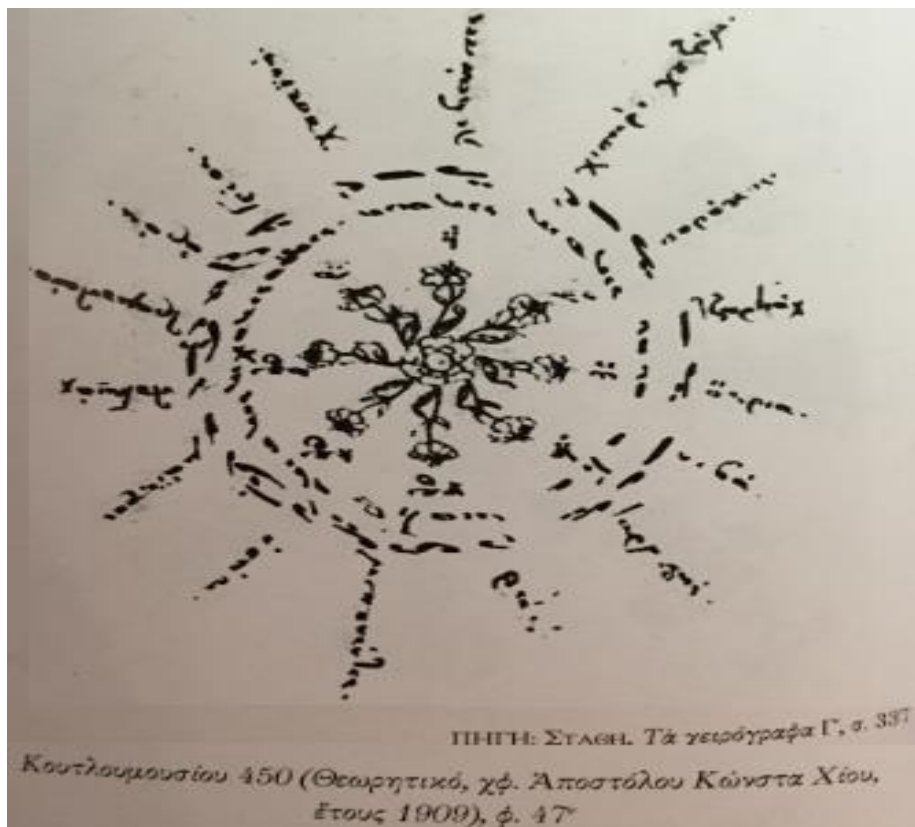
<sup>27</sup> Οικονόμου, *Βυζαντινή Εκκλησιαστική Μουσική και Ύμνωδία*, Β':132–33.

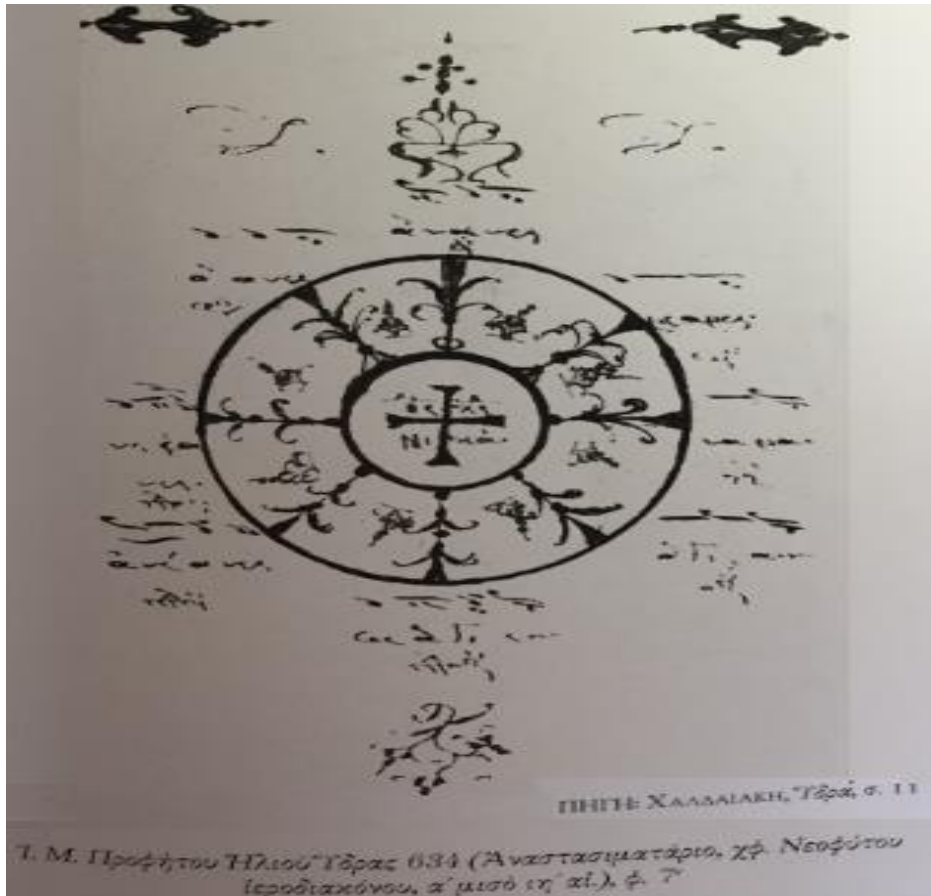
<sup>28</sup> Αλεξάνδρου, *Εισαγωγή στη βυζαντινή μουσική*, 71.

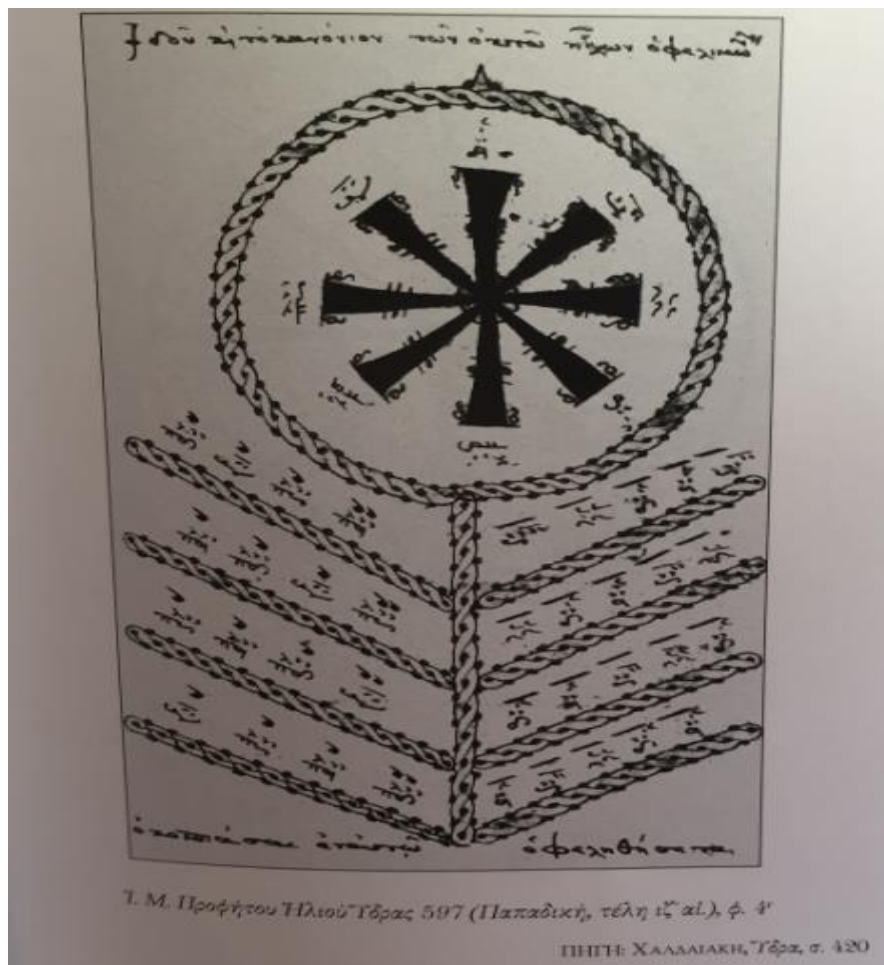
θεωρίες διαφόρων περιόδων με διάφορες μορφές. Το σχήμα χρησιμοποιούνταν για την διδασκαλία της βυζαντινής μουσικής, ενώ ως σχέδιο αποτελούσε, παρά τις τροποποιήσεις του ανά τους αιώνες, μία σχηματοποιημένη συμπύκνωση της βυζαντινής μουσικής θεωρίας. Ακολουθούν εικόνες του τροχού από διάφορες χρονικές περιόδους<sup>29</sup>:

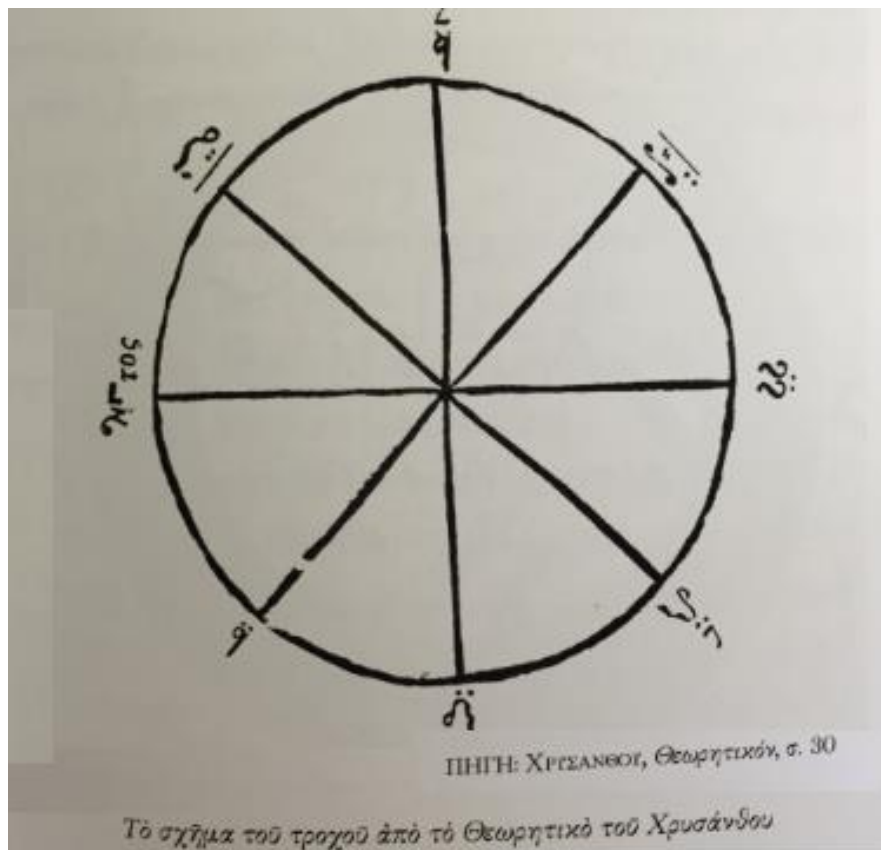


<sup>29</sup> Αχιλλεύς Χαλδαιάκης, '«Ο κοπιάσας εν τούτω μάλλον ωφεληθήσεται»: Ο τροχός της οκταηχίας', στο *Βυζαντινομουσικολογικά*, τ. Α' (Αθήνα: Εκδόσεις Άθως, 2014), 149–65.









Μία τροπική μεταβολή λοιπόν, όπως ξανά αναφέρθηκε, πριν τη νέα μέθοδο, βασιζόταν στον τροχό και υπήρχε από τους ψάλλοντες η αντίληψη περί συνεργασίας των ήχων<sup>30</sup>. Στη νέα μέθοδο δεν υπάρχει πια ο τροχός προς διδακτική χρήση και μαζί του έχει «χαθεί» και η αίσθηση λειτουργίας του βυζαντινού τροπικού συστήματος που προέκυπτε από αυτόν.

Στο θεωρητικό σύγγραμμά του Ευθυμιάδη, περί του τροχού υπάρχει μία βραχεία αναφορά, στην οποία απλώς τον ορίζει ως συνώνυμο του πεντάχορδου συστήματος<sup>31</sup>. Απουσιάζουν δε παντελώς από το σύγγραμμά πληροφορίες περί της δημιουργίας του τροχού ως σχήμα, της εξέλιξης του

<sup>30</sup> Πάρης, *Προθεωρία της ψαλτικής*, 17–20.

<sup>31</sup> Ευθυμιάδης, *Μαθήματα βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής*, 193.

στο πέρασμα των αιώνων, αλλά και της ανέκαθεν χρησιμότητας του ως θεωρητικό εργαλείο<sup>32</sup>.

Από την προηγούμενη παράγραφο, καθίσταται εμφανής μία προαναφερθείσα δήλωση: Ο Ευθυμιάδης δεν είχε μελετήσει την χειρόγραφη παράδοση. Στα χειρόγραφα η παρουσία του τροχού είναι αρκετά συχνή και η χρησιμότητα του στην διδασκαλία ήταν σχεδόν πάντοτε έντονη. Δεν θα μπορούσε λοιπόν να είχε υπόψιν του υλικό από χειρόγραφα και να μην το ανέφερε καθόλου στο αναλυτικότερο θεωρητικό του σύγγραμμα.

Άλλωστε, η συνεχής εξήγηση διαφόρων όψεων της ψαλμωδίας με την χρήση και μόνο των φθόγγων Νη – Πα – Βου – Γα – Δι – Κε – Ζω, καταδεικνύει και πάλι την έλλειψη αυτή του θεωρητικού αυτού βιβλίου. Ακολουθεί μία απλή απόπειρα μικροανάλυσης των παραδειγμάτων που φέρνει ο Ευθυμιάδης στο περί μεταβολών κεφάλαιο του, χωρίς την αναφορά μόνο των φθόγγων που εμπλέκονται στις μεταβολές, άλλα και των ήχων οι οποίοι εναλλάσσονται και για τους οποίους δεν γίνεται αναφορά.

---

<sup>32</sup> Αναλυτικά για τον τροχό βλ. Πάρης, *Προθεωρία της ψαλτικής*, 61–66.

## Κεφάλαιο Γ

### Σχολιασμός Παραδειγμάτων Ευθυμιάδη

Ακολουθούν παραδείγματα μεταβολών από το θεωρητικό του Ευθυμιάδη, συνοδευόμενα με έναν σύντομο και σχετική πλήρη σχολιασμό το καθένα, ο οποίος θα παρουσιάζει τη μεταβολή ως συνεργασία τροπικών υπομονάδων

#### 1. Παράδειγμα 415<sup>33</sup>

**Μετάθεσις τοῦ Δι στον Νη**

ν̣ δ̣ι̣ — — — ν̣ δ̣ι̣ και ν̣ γ̣ι̣ — — — ν̣ δ̣ι̣

Τονικός ρυθμός 7/8

415. Δ̣ δ̣ι̣ Κυ υ υ υ υ ρι ι ι ι ι ι ε ε

ε ε ε δ̣ι̣ ε κε ε ε ε ε ε ε κρα α

α α α α α ξα α α α α προς 9

Ο Ευθυμιάδης σημειώνει ότι ο Δι μετατίθεται στον άνω Νη', πράγμα όμως το οποίο δεν περιέχει πληροφορίες τροπικότητας. Το ερώτημα είναι τι σημαίνει αυτή η μετάθεση, ποια μεταβολή θα υπάρξει π.χ. στην τροπική δομή (διαστήματα) του μέλους; Όντως πρόκειται για μετά-

<sup>33</sup> Ευθυμιάδης, *Μαθήματα βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής*, 297.



θεση. Εφ' όσον ο Νη είναι Δι, τότε ο Δι είναι Πα. Άρα πρόκειται για μετάθεση της τριφωνίας του πρώτου ήχου τρεις φωνές επί το οξύ. Η μεταβολή αυτή μας μεταφέρει στον πρώτο ήχο.

## 2. Παράδειγμα 421<sup>34</sup>

### Μετάθεση του Κε στον Πα

$\overset{\pi}{\eta} \text{ — } \overset{\circ}{\eta} \text{ — } \overset{\pi}{\eta}$

421.  $\overset{\pi}{\eta} \text{ — } \overset{\Gamma}{\gamma\upsilon} \text{ — } \overset{\nu}{\nu\eta} \text{ — } \overset{\delta}{\delta\eta} \text{ — } \overset{\epsilon}{\epsilon\eta} \text{ — } \overset{\zeta}{\zeta\eta} \text{ — } \overset{\eta}{\eta\eta} \text{ — } \overset{\theta}{\theta\eta} \text{ — } \overset{\iota}{\iota\eta} \text{ — } \overset{\kappa}{\kappa\eta} \text{ — } \overset{\lambda}{\lambda\eta} \text{ — } \overset{\mu}{\mu\eta} \text{ — } \overset{\nu}{\nu\eta} \text{ — } \overset{\xi}{\xi\eta} \text{ — } \overset{\omicron}{\omicron\eta} \text{ — } \overset{\pi}{\pi\eta} \text{ — } \overset{\rho}{\rho\eta} \text{ — } \overset{\sigma}{\sigma\eta} \text{ — } \overset{\tau}{\tau\eta} \text{ — } \overset{\upsilon}{\upsilon\eta} \text{ — } \overset{\phi}{\phi\eta} \text{ — } \overset{\chi}{\chi\eta} \text{ — } \overset{\psi}{\psi\eta} \text{ — } \overset{\omega}{\omega\eta} \text{ — } \overset{\delta}{\delta\eta}$

Επί της τριφωνίας του πρώτου ήχου, θεμελιώνεται και πάλι πρώτος ήχος, φαινόμενο το οποίο είναι σχετικά σπάνιο. Ο Ευθυμιάδης δεν αναφέρει πως το μέλος παραμένει στον ίδιο ήχο επί διαφορετικής όμως βάσεως, αλλά τιτλοφορεί την μετάθεση αυτή ως «Μετάθεσή του Κε στον Πα» χωρίς κάποιο περεταίρω σχόλιο, πράγμα το οποίο θεωρείτε ελλιπές.

<sup>34</sup> Ο.π., 299

### 3. Παράδειγμα 426<sup>35</sup>

Πρόκειται για μετάθεση της βάσης του δευτέρου ήχου (Δι), στη βάση (Πα) του πρώτου ήχου. Και πάλι ο τίτλος του Ευθυμιάδη δεν παρέμπει σε συνεργασίες ήχων (Πρώτου και Δευτέρου ήχου, εν προκειμένω), πάρα είναι μια απλή αναφορά των βασικών φθόγγων, της παραλλαγής του μέλους.

### 4. Παράδειγμα 429<sup>36</sup>

429. 

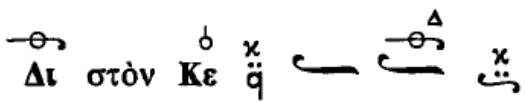
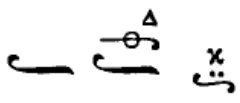
(Κωνσταντίνου Πρίγγου Πρωτοψάλτου)

Το παράδειγμά αυτό παρατίθεται από τον συγγραφέα ως παράδειγμα υποπερίπτωσης, της μεταβολής του τύπου: «Μετάθεση του Δι στον Πα» (βλ. προηγούμενο παράδειγμα). Η διαφορά με το προηγούμενο παράδειγμα είναι ότι ο Πα είναι θεμελιωμένος μία τετραφωνία επί το οξύ (στον Κε). Ως σχολιασμός, ισχύει ότι και για το προηγούμενο παράδειγμα.

<sup>35</sup> Ο.π., 301

<sup>36</sup> Ο.π., 302

5. Παράδειγμα 430<sup>37</sup>

430. Μετάθεσις τοῦ Δι σὸν Κε  

---

<sup>37</sup> Ο. π.

Τονικός ρυθμός  $\frac{7}{8}$

$\overset{\pi}{\eta}$  η η σπα α α α α ζο ο ο ο ο ο ο  
 ο ο η σπαζον το η ο ο ο ο ο ο ο ο χ αι  
 δε υ υ πε ε ε ερ τα α α α α α α α α  
 τοι χ

(Ίακώβου Πρωτοψάλτου)

Επί της τετραφωνίας του πρώτου ήχου, θεμελιώνεται ο δεύτερος ήχος με την παρουσία της ανάλογης φθοράς. Η τροπική δομή από μαλακή διατονική, μεταβάλλεται σε μαλακή χρωματική. Η παραπάνω εξήγηση του παραδείγματος 430 αντιπαρατίθεται ως πληρέστερη, στην απλή τιτλοφόρηση του παραδείγματος από τον Ευθυμιάδη, «Μετάθεση του Δι στον Κε».

6. Παράδειγμα 433<sup>38</sup>

433. Μετάθεσις τοῦ Πα στὸν Νη  $\overset{\nu}{\delta\eta}$   $\overset{\nu}{\epsilon}$   $\overset{\pi}{\epsilon}$   $\overset{\nu}{\epsilon}$

Τονικός ρυθμός  $\frac{7}{8}$

$\overset{\nu}{\delta\eta}$  αν τι ι ι του ου ου ου υ υ δα α

<sup>38</sup> Ο.π., 303-304

Πληρέστερη εξήγηση του παραδείγματος είναι η εξής: επί της βάσης του πλαγίου του τετάρτου – Νεάγιε, θεμελιώνεται ο πλάγιος του δευτέρου με τη χρήση ανάλογης φθοράς. Η τροπική δομή από μαλακή διατονική γίνεται σκληρή διατονική. Ο μελοποιός πήρε αυτή την απόφαση, κατά πάσα πιθανότητα, για να τονίσει το νόημα του ποιητικού κειμένου (όξος με εποτίσατε, δηλαδή στη δίψα μου μου δώσατε ξύδι αντί για νερό).

7. Παράδειγμα 435<sup>39</sup>

**435. Μετάθεσις τοῦ Δι στὸν Πα**  $\overset{\sigma}{\pi}$   $\overset{\rho}{\eta}$   $\overset{\sigma\Delta}{\pi}$   $\overset{\rho}{\sigma}$   
 Τοικὸς ρυθμὸς  $\overset{\bar{1}}{\chi}$

$\overset{\pi}{\rho}$   $\overset{\sigma}{\eta}$   $\overset{\sigma\Delta}{\pi}$   $\overset{\rho}{\sigma}$   
 και πα ρα σχου η μι ιν α φε ε σιν α α  
 μαρ τι ι ι ων  $\overset{\pi}{\sigma}$

(Ἄπο τὸ Ἀναστασιματάριον Ἰωάννου Πρωτοψάλτου)

<sup>39</sup> Ο.π., 304

Πληρέστερη εξήγηση του παραδείγματος είναι η εξής: στο παράδειγμα αυτό υπάρχει συνεργασία του πρώτου ήχου με τον πλάγιο του δευτέρου η οποία γίνεται ως εξής. Η τριφωνία του πλαγίου δευτέρου, θεμελιώνεται στη βάση του πρώτου ήχου με τη χρήση της ανάλογης φθοράς. Η τροπική δομή μεταβάλλεται από μαλακή διατονική σε σκληρή χρωματική και μάλλον ο μελοποιός δημιουργεί αυτή τη μεταβολή για να τονίσει στο ποιητικό κείμενο, τη λέξη «αμαρτία».

#### 8. Παράδειγμα 437<sup>40</sup>

437. Μετάθεσις του Πα στον Δι  $\overset{\circ}{\Delta}$   $\overset{\circ}{\Delta}$   $\overset{\circ}{\Delta}$   $\overset{\circ}{\Delta}$   $\overset{\circ}{\Delta}$   $\overset{\circ}{\Delta}$

Τονικός ρυθμός  $\overset{\circ}{\chi}$

$\overset{\Delta}{\delta\lambda}$  κα θα ρι σμο ον τω ων πται αι σμα α α  
των  $\overset{\Delta}{\Delta}$

Αντί του «μετάθεση του Πα στον Δι», μπορούμε να σχολιάσουμε τα εξής. Στο παράδειγμα αυτό, ενώ βρισκόμαστε σε τροπική δομή μαλακή διατονική, θεμελιώνεται στον Δι η βάση του πλαγίου του δευτέρου (Πα). Στη συνέχεια η τροπική δομή είναι σκληρή χρωματική, ενώ ο λόγος χρήσης του σκληρού χρώματος στο σημείο αυτό από τον μελοποιό, είναι για να τονίσει την λέξη «αμαρτία» στο ποιητικό κείμενο.

<sup>40</sup> Ο.π., 305

9. Παράδειγμα 438<sup>41</sup>

438. Musical notation for example 438, showing a sequence of notes with various ornaments and accents. The notes are: δλ̣, Κυ, ρι, ι, ε, ε, ο, πλον, κα, τα, του, δι, κ, α, βο, ο, ο, λου, ου, Δ.

Το παράδειγμα αυτό είναι παρόμοιο με το προηγούμενο (437). Η χρήση χρώματος από τον μελοποιό γίνεται και αυτή για τον ίδιο λόγο με το παράδειγμα 437, εδώ όμως για να τονιστεί η λέξη «διαβόλου».

10. Παράδειγμα 439<sup>42</sup>

439. Musical notation for example 439, showing a sequence of notes with various ornaments and accents. The notes are: Δ, δλ̣, τους, μεν, φυ, λα, κας, ε, φο, ο, βη, η, η, σε, Δ.

Το παράδειγμα αυτό είναι όμοιο με τα δύο προηγούμενα (437, 438). Η χρήση του σκληρού χρώματος γίνεται και πάλι για να τονιστεί μία λέξη του ποιητικού κειμένου, η λέξη «εφόβησε».

<sup>41</sup> Ο. π.

<sup>42</sup> Ο. π.

11. Παράδειγμα 453<sup>43</sup>

**Μεταβολή του μαλακού χρωματικού γένους  
σε διατονικό**

453. Μετάθεσις του Πα στον Δι  $\overset{\circ}{\Delta}$   $\overset{\ominus}{\Delta}$   $\overset{\circ}{\Delta}$   $\overset{\circ}{\Delta}$

Τονικός ρυθμός  $\overset{\neg}{\chi}$

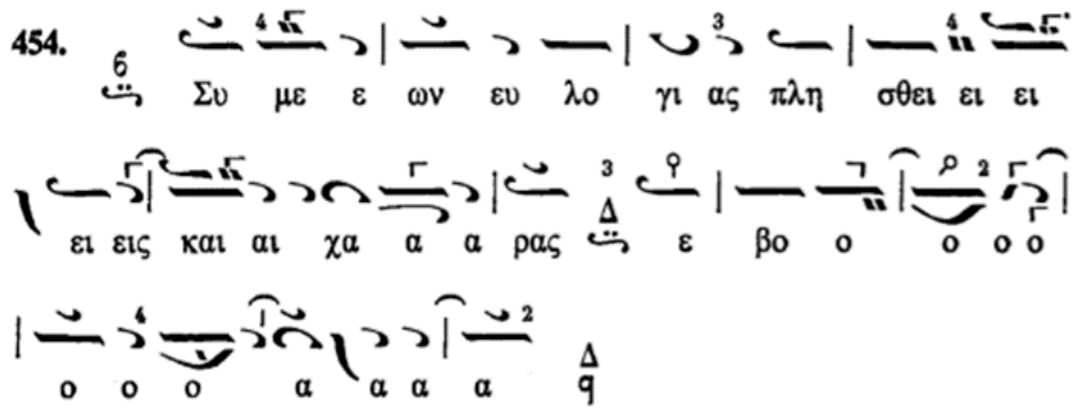
$\overset{\Delta}{\Delta}$  και ως  $\overset{2}{\mu}$ υ  $\overset{4}{\rho}$ ο  $\overset{2}{\omicron}$ ον  $\overset{2}{\epsilon}$ υ  $\overset{\Gamma}{\omega}$   $\overset{\Gamma}{\omega}$   $\overset{3}{\delta}$ ες  $\overset{\circ}{\Delta}$  τας  
|  $\overset{2}{\alpha}$ κο  $\overset{4}{\alpha}$ ς  $\overset{4}{\eta}$   $\overset{4}{\eta}$   $\overset{\Gamma}{\delta}$ υ  $\overset{\Gamma}{\upsilon}$   $\overset{\Gamma}{\upsilon}$   $\overset{\Gamma}{\upsilon}$   $\overset{2}{\nu}$ ει  $\overset{\Delta}{\varphi}$

Επί της βάσεως του δευτέρου ήχου (Δι), θεμελιώνεται ο πρώτος με τη χρήση της ανάλογης φθοράς υπό του μελοποιού. Η τροπική δομή, από μαλακή χρωματική, γίνεται μαλακή διατονική. Η μεταβολή αυτή συναντάται σχετικά σπάνια σε μέλη β' ήχου.

<sup>43</sup> Ο.π., 310



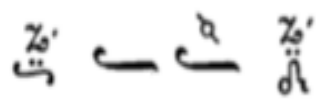
12. Παράδειγμα 454<sup>44</sup>

454.    
 6 Συ με ε ων ευ λο γι ας πλη σθει ει ει   
 ει εις και αι χα α α ρας ε βο ο ο ο ο   
 ο ο ο α α α α Δ   
 9

<sup>44</sup> Ο. π.

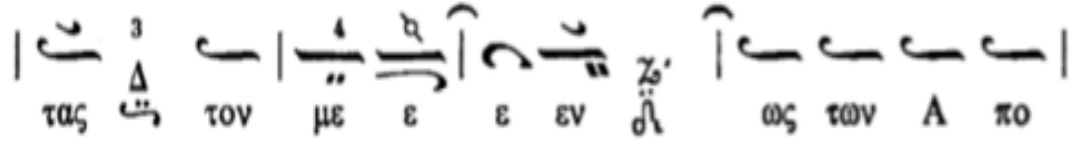
Όπως και στο προηγούμενο παράδειγμα, επί της βάσεως του δευτέρου ήχου (Δι), θεμελιώνεται η βάση του πρώτου ήχου (Πα). Στη συγκεκριμένη περίπτωση, χρησιμοποιείται η μεταβολή από τον μελοποιό, πιθανότατα για να τονιστεί η λέξη «εβόα» του ποιητικού κειμένου. Η μεταβολή, λοιπόν, σε συνδυασμό με την ταυτόχρονη της, ανοδική κίνηση της μελωδίας, τονίζουν στο συγκεκριμένο σημείο το ποιητικό κείμενο.

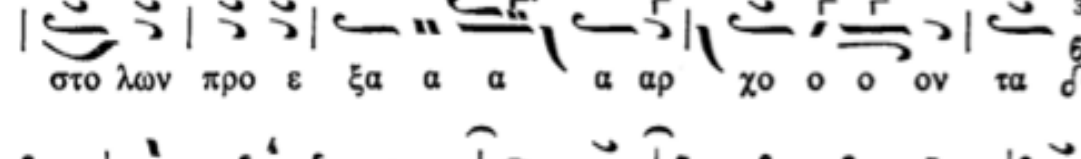
### 13. Παράδειγμα 458<sup>45</sup>

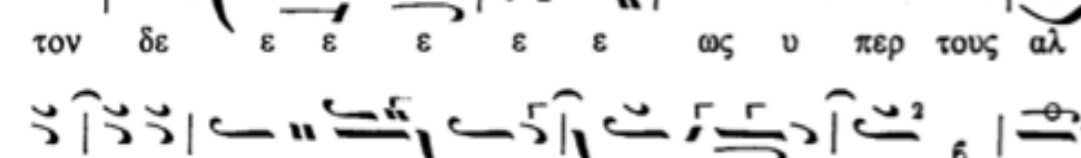
458. Μετάθεσις τού Δι στον Ζω' 

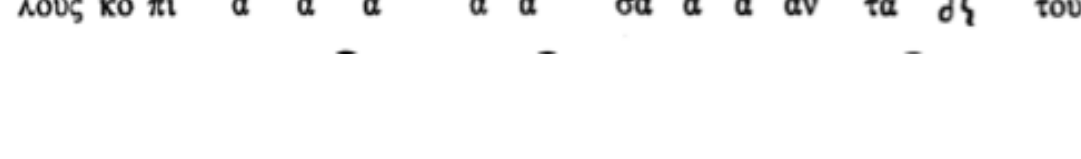
Τονικός ρυθμός  $\frac{7}{8}$

 τους Θεοκηρυκων πρωωωτοσταα

 τας τον μεεενωστωνΑπο

 στολωνπροεξαααααρχοοοντα

 τονδεεεεεωςυπερτουςαλ

 λουςκοπιααααααααντατου

<sup>45</sup> Ο.π., 311-312

$\overset{3}{\text{—}} \text{—} | \overset{2}{\text{—}} \text{—} | \overset{3}{\text{—}} \text{—} | \overset{4}{\text{—}} \text{—} | \overset{2}{\text{—}} \text{—} | \overset{4}{\text{—}} \text{—} | \overset{\Delta}{\text{—}} | \overset{2}{\text{—}} \text{—} |$   
 τους γαρ ο ον τω ω ως α ξι ι ως α θα  
 $\overset{3}{\text{—}} \text{—} | \overset{4}{\text{—}} \text{—} | \overset{5}{\text{—}} \text{—} | \overset{3}{\text{—}} \text{—} | \overset{5}{\text{—}} \text{—} | \overset{\Delta}{\text{—}} | \text{—} \text{—} | \overset{3}{\text{—}} \text{—} | \overset{2}{\text{—}} \text{—} |$   
 να του ου ου δο ο ο ξη ης κ δι α δη μα α  
 $\overset{2}{\text{—}} \text{—} | \overset{3}{\text{—}} \text{—} | \overset{4}{\text{—}} \text{—} | \overset{5}{\text{—}} \text{—} | \overset{2}{\text{—}} \text{—} | \overset{3}{\text{—}} \text{—} | \overset{2}{\text{—}} \text{—} |$   
 σι ι στε ε ε φα α α νοι ρ

Αρχικά, επί της διφωνίας του δευτέρου ήχου (Ζω), τοποθετείται διατονική φθορά, της τετραφωνίας του πλαγίου του τετάρτου (Δι). Η τροπική δομή από μαλακή χρωματική, γίνεται μαλακή διατονική. Έπειτα, επί της διφωνίας του πλαγίου του τετάρτου, θεμελιώνεται η βάση του δευτέρου ήχου, εκεί δηλαδή που βρισκόταν ο δεύτερος ήχος τονικά και πριν τη μεταβολή. Η τροπική δομή ξαναγίνεται μαλακή χρωματική. Τέλος, στη διφωνία του δευτέρου ήχου τίθεται ξανά διατονική φθορά του Δι και ακολουθεί ήχος τέταρτος – λέγετος. Η τροπική δομή ξανά μεταβάλλεται ανάλογα.

14. Παράδειγμα 465<sup>46</sup>

465. Μετάθεσις τοῦ Πα στον Δι  $\overset{\Delta}{\text{—}} \text{—} \overset{\pi}{\text{—}} \text{—} \overset{\Delta}{\text{—}}$

Τονικός ρυθμός  $\overset{7}{\chi}$

$\overset{\Delta}{\text{—}} \text{—} | \overset{3}{\text{—}} \text{—} | \overset{4}{\text{—}} \text{—} | \overset{2}{\text{—}} \text{—} | \overset{5}{\text{—}} \text{—} | \overset{3}{\text{—}} \text{—} | \overset{2}{\text{—}} \text{—} | \overset{4}{\text{—}} \text{—} |$   
 ο τι εκ σου α να α α τε ταλ κεν ο Κυ υ

<sup>46</sup> Ο.π., 314

Ενώ η τροπική δομή είναι μαλακή χρωματική, τίθεται η φθορά του Πα του πλαγίου του δευτέρου επί της βάσεως του δευτέρου ήχου (Δι). Η τροπική δομή μεταβάλλεται σε σκληρή χρωματική. Έπειτα, επανέρχεται το μέλος στον δεύτερο ήχο ξανά, στο τέλος του παραδείγματος, με την παρουσία της ανάλογης φθοράς.

### 15. Παράδειγμα 470<sup>47</sup>

470. Μετάθεσις τοῦ Ζω στὸν Κε

Τονικὸς ρυθμὸς  $\bar{\chi}$

Ευ λο γη τος ει Κυ υ υ ρι ι ι ε  
 ε ε ε ε ο Θε ε ος ὁ των Πα τε ε ε ρω ων  
 η η η μων ὁ και αι νε ε τον και αι δε  
 δο ξα σμε ε ε νο ον ἡ το ο νο ο μα α α  
 σου ου εις τους αι ω ω ω ω να ας α α  
 α μην

<sup>47</sup> Ο.π., 315

Επί της τετραφωνία του πλάγιου του δευτέρου, τίθεται διατονική φθορά του Ζω, με την οποία το μέλος συνεχίζει σε ήχο τέταρτο (λέγετος). Η βάση του νέου ήχου (Βου), είναι τονικά στο ύψος που είχε ο Πα, πριν τη μεταβολή. Η νέα τροπική δομή είναι μαλακή διατονική. Με την παρουσία σχετικής φθοράς το μέλος επανέρχεται στον πλάγιο του δευτέρου και η τροπική δομή γίνεται σκληρή χρωματική.

### 16. Παράδειγμα 476<sup>48</sup>

#### Μεταβολή του συντόνου ή σκληροῦ χρωματικοῦ γένους σὲ μαλακὸ χρωματικὸ

476. Μετάθεσις τοῦ Δι<sup>ϑ</sup> στὸν Πα<sup>ϑ</sup> π<sub>2</sub> π<sub>1</sub> π<sub>2</sub> π<sub>1</sub><sup>Δ</sup>

π<sub>2</sub> π<sub>1</sub> π<sub>2</sub> π<sub>1</sub><sup>Δ</sup>

εκ δυσ σε βων ε εχ θρων<sup>Δ</sup> αι σθη των και αι  
νο ε ε ρων π<sub>2</sub>

Επί της βάσεως του πλάγιου του δευτέρου (Πα) θεμελιώνεται με τη χρήση της ανάλογης φθοράς, η βάση του δευτέρου ήχου (Δι). Η τροπική δομή από σκληρή χρωματική, γίνεται μαλακή χρωματική.

### 17. Παράδειγμα 478<sup>49</sup>

<sup>48</sup> Ο.π., 318

<sup>49</sup> Ο. π.

478. Μετάθεσις τοῦ Δι στὸν Κε

Τονικὸς ρυθμὸς 7/8

Δ ρ και α νε και νι ι σθη μεν ε εκ της φθο ο ρα α α ας

(Ἀπὸ τῆ Μουσικῆ Κυψέλη Στεφάνου Λαμπαδαρίου)

Στην τετραφωνία του πλαγίου του Δευτέρου (Κε) μετατίθεται η βάση του Δευτέρου ήχου (Δι), με τη χρήση της σχετικής φθοράς. Η τροπική μεταβολή γίνεται και πάλι από σκληρή, μαλακή χρωματική.

18. Παράδειγμα 482<sup>50</sup>

Μεταβολή τοῦ συντόνου ἢ σκληροῦ χρωματικοῦ γένους σὲ ἔναρμόνιο

482. Μετάθεσις τοῦ Γα στὸν Δι καὶ στὸν Πα

Δ ρ Γ Δ ρ ρ

Τονικὸς ρυθμὸς 7/8

π δι α του ου ου το ο π το τοι ου το ον

<sup>50</sup> Ο.π., 319-320

δο ο ο γμα υ πο Και σα ρο ος ε ε  
ξε ε φω νη η η θη η ρη της γαρ αι ω  
νι ι ι ου ου σου ου ου βα α α σι λει ει ει  
ας το α να ρ χο ον ε ε και αι νου ρ γη  
η η θη η ρη

(Από τὸ Δοξαστικὸν τῶν Χριστου-  
γέννων «Ὅτε καιρὸς» τοῦ ἐκδότη)

Το παράδειγμα μας έχει ως αρχικό ήχο τον πλάγιο του δευτέρου (Νεχεανές). Η τροπική δομή είναι άρα σκληρή χρωματική. Έπειτα στην πρώτη μαρτυρία του παραδείγματος γίνεται μία μεταβατική μεταβολή στο μαλακό διατονικό γένος μόνο για δύο φθόγγους, η οποία θα οδηγήσει στο σκληρό διατονικό γένος. Με τη χρήση λοιπόν της διαρκούς υφέσεως του Ζω (εναρμόνιας φθοράς) θεμελιώνεται ο πλάγιος του τρίτου<sup>51</sup> στην τριφωνία του πλαγίου του δευτέρου (Δι, Νενανώ). Έπειτα το μέλος επιστρέφει στο σκληρό χρώμα κατόπιν μιας σύντομης κινήσεως στο μαλακό διατονικό γένος. Αφού αυτό συμβεί, ακολουθεί μία όμοια με την προηγούμενη μεταβολή στον πλάγιο του τρίτου, μετατοπισμένη τώρα μία τριφωνία επί το βαρύ, στην βάση δηλαδή του πλαγίου του δευτέρου.

<sup>51</sup> Σωστότερη ονομασία του βαρέως ήχου, όταν το μέλος έχει ως βάση τον Γα, καθώς ο όρος «βαρύς» παραπέμπει σε ήχο με χαμηλή βάση. «Πλάγιος του Τρίτου» λοιπόν, καθώς η βάση του ήχου είναι τέσσερις φωνές κάτω από την παλιά βάση του τρίτου ήχου (άνω Νη).

Αξιοσημείωτο είναι το εξής: το παράδειγμα είναι μέλος του ίδιου του Ευθυμιάδη, πράγμα που εξηγεί την πολυπλοκότητα του παραδείγματος αυτού, το οποίο μάλλον επέλεξε ο συγγραφέας για να καλύψει όσο το δυνατόν καλύτερα το φάσμα των μεταβολών που μπορεί να υπάρξουν.

### 19. Παράδειγμα 487<sup>52</sup>

#### Μεταβολή του έναρμονίου γένους

#### σε μαλακό χρωματικό.

487. Μετάθεσις του  $\overset{\ominus}{\Delta\iota}$  στον  $\overset{\ominus}{\text{Κε}}$   $\overset{\Delta}{\text{—}} \overset{\ominus}{\text{—}}$   $\overset{\text{ζ}}{\underset{\eta}{\text{—}}}$

Τονικός ρυθμός  $\overset{\neg}{\chi}$

ζ η				
4				
4				

(Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος)

Κατά πάσα πιθανότητα ο ήχος του παθήματος είναι ο πλάγιος του πρώτου πεντάφωνών. Στην τετραφωνία λοιπόν του ήχου, θεμελιώνεται ο δεύτερος ήχος με την χρήση ανάλογης φθοράς. Η τροπική δομή γίνεται μαλακή χρωματική.

<sup>52</sup> Ο.π., 322



### Μεταβολή του έναρμονίου γένους

σε σύντονο ή σκληρό χρωματικό

488. Μετάθεσις του Δι στον Γα

Θυ γα α τη ηρ Βα α βυ υ λω ω ω ω ω  
 νος η τα λαι αι αι αι αι αι πω ω ω ρος  
 μα κα ρι ι ο ος ο ος αν τα πο δω ω σει  
 ει σοι οι

(Από τον Πολυέλεο «Επί των ποταμών Βαβυλώ-  
 νος» Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος).

Η χρωματική μεταβολή, ακολουθεί μετά από μία σχετικά ασυνήθιστη κίνηση στα πλαίσια του τρίτου ήχου, επί το βαρύ. Στην βάση λοιπόν του ήχου (Γα), τίθεται χρωματική φθορά της τριφωνίας του πλαγίου του δευτέρου (Δι). Η τροπική δομή μεταβάλλεται από σκληρή διατονική σε σκληρή χρωματική.

<sup>53</sup> Ο. π.

21. Παράδειγμα 490<sup>54</sup>

490. Μετάθεσις τοῦ Πα σὶν Γα  $\overset{\phi}{\Gamma}$   $\overset{\pi}{\Gamma}$

Τονικὸς ρυθμὸς  $\overset{\gamma}{\chi}$

$\overset{\chi}{\alpha}$   $\overset{4}{\alpha}$   $\overset{2}{\alpha}$   $\overset{4}{\alpha}$   $\overset{2}{\alpha}$   $\overset{4}{\alpha}$   $\overset{2}{\alpha}$   $\overset{4}{\alpha}$   $\overset{2}{\alpha}$   $\overset{4}{\alpha}$   $\overset{2}{\alpha}$   $\overset{4}{\alpha}$   $\overset{2}{\alpha}$   $\overset{4}{\alpha}$   $\overset{2}{\alpha}$   $\overset{4}{\alpha}$   $\overset{2}{\alpha}$   $\overset{4}{\alpha}$   $\overset{2}{\alpha}$   $\overset{4}{\alpha}$   $\overset{2}{\alpha}$

αι αισθο με ε νη η ηη ηη η η ηη θε ο ο

ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο

Στην βάση του τρίτου ήχου (Γα), τίθεται φθορά της βάσης του πλαγίου του δευτέρου. Η τροπική δομή από σκληρή διατονική γίνεται σκληρή χρωματική.

22. Παράδειγμα 497<sup>55</sup>

Ἄπὸ διατονικὸ σὲ σύντονο ἢ σκληρὸ  
χρωματικὸ γένος

497. Μεταβολή τοῦ Βου σὲ Πα  $\overset{\phi}{\Gamma}$   $\overset{\pi}{\Gamma}$

<sup>54</sup> Ο.π., 323

<sup>55</sup> Ο.π., 326

Τονικός ρυθμός 7

6  
λ Ο ε πι βλε ε ε πων ε ε πι ι ι

τη η η ην γη η ην δ και ποι ω ων α αυ

την<sup>x</sup> τρε ε ε ε ε ε ε ε ε μιν 6

(Από τὰ «Ἀνοιξαντάρια» Σωκράτους Παπαδοπούλου)

Η μεταβολή αυτή, είναι σχετικά σπάνια στα μέλη του «Λεγέ-  
του». Στη βάση του «Λεγέτου» (Βου), τίθεται η φθορά της βάσης του  
πλαγίου δευτέρου (Πα) και ακολουθεί μεταβολή σε αυτόν τον ήχο. Η  
τροπική δομή από μαλακή διατονική, γίνεται σκληρή χρωματική.

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η κριτική ματιά σε παλιές θεωρίες και αντιλήψεις δεν αποτελεί αυτοσκοπό, ούτε και μέσο για να θεμελιωθούν νέες θεωρίες «σωστότερες» από τις προηγούμενες. Εν προκειμένω, αποτελεί ένα απαραίτητο εφόδιο για τον μουσικό που θέλει να εξελιχθεί στα θέματα της μουσικότητας και της ουσιαστικής προσωπικής έκφρασης μέσω της μουσικής. Η γόνιμη κριτική ματιά, κατά την γνώμη μου, πρέπει να απευθύνεται προς κάθε κατεύθυνση και εποχή αγνοώντας αυθεντίες, πάντοτε όμως με πνεύμα μαθητείας και σεβασμού προς όλους.

Με αφορμή τον Ευθυμιάδη και το θεωρητικό του, προσωπικά προβληματίζομαι σχετικά με θέματα ερμηνείας και μιας πιο μακροσκοπικής ίσως ορθότερης αντίληψης της ψαλμωδίας. Θα έλεγα λοιπόν πως τα ουσιαστικότερα συμπεράσματα αυτής της εργασίας είναι δύο. Το πρώτο είναι πως η θεώρηση του μέλους ως «νότα-νότα», οδηγεί σε ερμηνευτικές δυσλειτουργίες. Το δε δεύτερο είναι πως το μέλος λειτουργεί με την συνεχή συνεργασία φράσεων και ήχων και έτσι οφείλουμε να το αντιμετωπίζουμε. Σε μια εποχή που συχνά προσπαθούμε η μουσική πράξη να προκύψει ως αποτέλεσμα της θεωρίας, είναι σημαντικό η θεωρία αυτή να είναι τεκμηριωμένη και αληθής.

## CONCLUSIONS

The critical stance towards old theories and views is neither an end in itself nor a means for the establishment of ‘better’ new theories compared to the older ones. In this instance, it is a stepping stone to the musician that wishes to improve on musicality and the essential individual expression through music. A proper critical evaluation, in my opinion, needs to address every direction and era, ignoring any authority, but always in a spirit of tutelage and respect for everyone.

Having in mind Efthymiades and his theoretical framework, I express my concern about the issues of interpretation and a large-scale, maybe more precise perception of psalmody. I believe, therefore, that the reasonable conclusions of this thesis are two: First, the treatment of psalmody as a note-for-note process leads to interpretation issues and, second, psalmody is performed with the continuous cooperation of phrases and sounds, and we should consider it in this way. At a time when we often want musical performance to be the result of a theory, this theory needs to be well-documented and complete.

## ΕΙΚΟΝΕΣ



Αβαραάμ Ευθυμιάδης (Αρχείο Γεωργίου Σταθοπούλου)

ΑΒΡΑΑΜ ΕΥΘΥΜΙΑΔΗ  
ΚΑΘΗΓΗΤΟΥ ΣΧΟΛΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

---

ΜΑΘΗΜΑΤΑ  
ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ  
ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ  
ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΗΤΟΙ  
ΘΕΩΡΙΑ  
ΚΑΙ  
ΠΑΡΗΣ ΜΕΘΟΔΟΣ  
ΜΕΛΩΔΙΚΩΝ ΑΣΚΗΣΕΩΝ



ΕΚΔΟΣΙΣ Β'



ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ  
1972



*(Ο Αβραάμ Ευθυμιάδης με τον Οικουμενικό Πατριάρχη Βαρθολομαίο Α')*



## ΠΗΓΕΣ ΚΑΙ ΒΟΗΘΗΜΑΤΑ

- Αλεξάνδρου, Μαρία. *Εισαγωγή στη βυζαντινή μουσική*. Βιβλιοθήκη Μουσικολογίας 5. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2016.
- . *Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2017. <http://hdl.handle.net/11419/6487>.
- Ευθυμιάδης, Αβραάμ. *Μαθήματα βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής*. Ε΄. Θεσσαλονίκη, 2006.
- Ιάκωβος Πρωτοψάλτης. *Δοξαστάριον περιέχον τα Δοξαστικά όλων των δεσποτικών και θεομητορικών εορτών, των τε εορταζομένων αγίων του όλου ενιαυτού, του τε Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου*. Κωνσταντινούπολη, 1836.
- Καράς, Σίμων. *Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής. Θεωρητικόν*. τ. Α΄. Αθήναι: Σύλλογος προς διάδοσιν της εθνικής μουσικής, 1982.
- Κωνσταντίνου, Γεώργιος. *Αναστασιματάριον Ιωάννου Πρωτοψάλτου*. Θεωρία και Πράξη της Εκκλησιαστικής Μουσικής 2. Άγιον Όρος: Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου, 2015.
- Μαργαζιώτης, Ιωάννης. *Θεωρητικό Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*. Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας, χ.χ.
- Μαυροειδής, Μάριος. *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*. Αθήνα: Εκδόσεις Fagotto, 1999.
- Οικονόμου, Φίλιππος. *Βυζαντινή Εκκλησιαστική Μουσική και Ύμνωδία*. τ. Β΄. Αίγιο, 1994.
- Πάρης, Νεκτάριος. *Προθεωρία της ψαλτικής*. Λευκωσία: Εκδόσεις Αγία Ταϊσία, 2016.
- . *Φάκελλος Μαθήματος «Εκτέλεση Ψαλτικής Ζ΄»*. Θεσσαλονίκη, 2020.
- Στάθης, Γρηγόριος. *Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας*. Μελέται 3. Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, 2008.
- Φιλοξένης, Κυριακός. ‘Λεξικόν της Ελληνικής Εκκλησιαστικής Μουσικής’. Κωνσταντινούπολη, 1868.
- Χαλδαιάκης, Αχιλλεύς. ‘«Ο κοπιάσας εν τούτω μάλλον ωφεληθήσεται»: Ο τροχός της οκταηχίας’. Στο *Βυζαντινομουσικολογικά*, Α΄:135–72. Αθήνα: Εκδόσεις Άθως, 2014.
- Χρυσάνθος ο εκ Μαδύτων. *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*. Τεργέστη, 1832.
- Ψάχος, Κωνσταντίνος. *Η παρασημαντική της Βυζαντινής Μουσικής*. Αθήνα, 1917.