

ΕΥΣΤΑΘΙΟΣ Γ. ΜΑΚΡΗΣ

## Άγνωστα τεκμήρια της ζακυνθινής ψαλτικής

**ΠΕΡΙΛΗΨΗ:** Η εντρύφηση στα εν πολλοίς άγνωστα γραπτά τεκμήρια της ζακυνθινής ψαλτικής, σε συνδυασμό με την καταγραφή της φθίνουσας, αλλά ακόμη ζωντανής προφορικής παράδοσης, είναι ο μόνος τρόπος για την εξαγωγή αξιόπιστων συμπερασμάτων, αλλά και η βάση για την αναβίωση αυτής της τέχνης. Τα μουσικά παραδείγματα που παρουσιάζονται φωτίζουν ενδιαφέρουσες πλευρές της ιστορικής εξέλιξης και αναδεικνύουν την αναγκαιότητα της συγκριτικής μελέτης των πηγών.

Το γεγονός ότι στον 21ο ήθη αιώνα επιβιώνει στη Ζάκυνθο μια τοπική παράδοση ψαλτικής, έστω και με έντονες τάσεις περιορισμού και αλλοίωσης, είναι αφ' εαυτού εντυπωσιακό. Ακόμη δε πιο εντυπωσιακή είναι η διαπίστωση ότι δεν πρόκειται για ένα μικρό ρεπερτόριο συγκεκριμένων ύμνων, που ψάλλονται σε μεγάλες γιορτές και διατηρούν κάποιο τοπικό χρώμα –αν και φοβούμαι πως στις περισσότερες εκκλησίες του νησιού κάπως έτσι είναι πλέον τα πράγματα–, αλλά για ένα πλήρες σύστημα, που μπορεί να καλύψει όλες τις ακολουθίες του εκκλησιαστικού έτους. Οι έρευνες του Μάρκου Δραγούμη από το 1985, με τελικό σταθμό την έκδοση μιας ανθολογίας ζακυνθινών μελών το 2000<sup>1</sup>, έκαναν γνωστή στο ευρύτερο ερευνητικό και φιλόμουσο κοινό την ύπαρξη αυτής της παράδοσης και δημιούργησαν τις προϋποθέσεις για μια ανακευμενική αντιμετώπισή της. Έγινε έτσι σαφές ότι δεν υπάρχει καμία σχέση (άμεση τουλάχιστον) μεταξύ της παραδοσιακής ζακυνθινής ψαλτικής και των όψιμων προσπαθειών εισαγωγής της πολυφωνίας στην ελληνική Εκκλησία από τα μέσα του 19ου αιώνα και εξής, που

---

1. Μ. Φ. Δραγούμης, *Η μουσική παράδοση της ζακυνθινής Εκκλησίας*, Οι Φίλοι του «Μουσείου Σολωμού και Επιφανών Ζακυνθίων», Αθήνα 2000.

στηρίχθηκαν είτε στην παραγωγή νέων συνθέσεων, συχνά υπό ρωσική επίδραση, είτε στον βιασμό των εκκλησιαστικών μελών, ώστε να χωρέσουν στα πλαίσια μιας σχολικής εναρμόνισης.

Αντίθετα, το ζακυνθινό μέλος, μολονότι συνήθως δεν καταγράφονται οι τρεις συνοδευτικές φωνές, είναι ζυμωμένο με την πολυφωνία. Όταν λείπουν από το αναλόγιο οι βοηθοί που θα συνοδεύσουν τον πρωτοψάλτη συμπληρώνοντας την αρμονία, ο τελευταίος θα προτιμήσει να ψάλει «βυζαντινά»<sup>2</sup>, ακόμη και αν είναι καλός γνώστης της εγχώριας ψαλτικής. Η ζακυνθινή οκταηχία, αρκετά διαφορετική από αυτή της κωνσταντινουπολίτικης παράδοσης, συνδέεται άμεσα, όπως θα φανεί και στο παράδειγμα που θα αναλύσουμε παρακάτω, με τον τρόπο που εναρμονίζεται εκ παραδόσεως το μέλος. Οι τονικές μεταβολές («μετατροπίες») που συνηθίζονται σε έναν ήχο αποτελούν βασικό γνώρισμά του<sup>3</sup>. Πέρα όμως από τις ιδιαιτερότητες της αρμονικής συγκρότησης, η ζακυνθινή οκταηχία χαρακτηρίζεται και από παραμέτρους αντίστοιχες με αυτές της βυζαντινής, με εξαίρεση την ποιότητα των τονιαίων διαστημάτων και των κλιμάκων, αφού κυριαρχεί η μείζων τονικότητα<sup>4</sup>. Η φυσιολογία του κάθε ήχου καθορίζεται δηλαδή και εδώ από τις χαρακτηριστικές μελωδικές του «θέσεις», τους δεσπόζοντες και καταληγτικούς του φθόγγους. Ο έμπειρος ζακυνθινός ψάλτης μπορεί δε, όπως και ο «βυζαντινός», να ψάλει ένα οποιοδήποτε λειτουργικό κείμενο, χωρίς να έχει υπόψη του κάποιο συγκεκριμένο μέλος, με βάση και μόνο τη γνώση, ή μάλλον βίωση, του ήχου.

2. Κατά τη διάρκεια της μουσικής αποστολής μας στη Ζάκυνθο το 2000, μας έκανε εντύπωση το γεγονός ότι με τον όρο «βυζαντινά» οι ντόπιοι ψάλτες δεν εννοούν συνήθως τη μουσική της κωνσταντινουπολίτικης παράδοσης καθαυτήν, αλλά τις διασκευές και συνθέσεις του Ιωάννη Σακελλαρίδη (1853-1938), ο οποίος προσάρμοσε το παραδοσιακό μέλος σε ένα ύφος ευρωπαϊζόν συνάμα και λαϊκότροπο, σύμφωνα με το αισθητήριο της εποχής του. Σε αντίθεση με ό,τι συνέβαινε παλαιότερα, ελάχιστοι είναι σήμερα στην υπόλοιπη Ελλάδα οι ψάλτες που χρησιμοποιούν τις εκδόσεις του Σακελλαρίδη, με εξαίρεση ίσως κάποια ιδιαίτερα λαοφιλή άσματα της κυριακάτικης Θείας Λειτουργίας, και αυτό σε ορισμένους ναούς. Η εμμονή αυτή των Ζακυνθινών σε μια συγκεκριμένη αισθητική κατεύθυνση εξηγεί και τη μακροβιότητα της εκκλησιαστικής μουσικής τους παράδοσης, παρ' όσα η ευκολία που προσέφερε η μουσική του Σακελλαρίδη επατάχυνε ίσως την παρακμή και τον περιορισμό του εγχώριου ιδιώματος.

3. Γι' αυτό και είναι καλό στις καταγραφές ή μεταγραφές της κύριας μελωδίας στο πεντάγραμμο να σημειώνονται οι όποιες μεταβολές στην τονικότητα με αλλαγή του οπλισμού, ακόμη και αν δεν είναι ορατές στην ίδια τη μελωδία, αλλά «υπονοούνται» από την πορεία του ήχου (αυτή την πρακτική ακολουθεί και ο Μ. Δραγούμης). Με αυτό τον τρόπο είναι κάθε στιγμή σαφής η γενική αρμονική εικόνα, έστω και αν δεν σημειώνονται οι υπόλοιπες φωνές.

4. Βλ. Μ. Δραγούμης, *ό.π.*, σ. 23.



Είναι λοιπόν σαφές ότι αναφερόμαστε σε μια παράδοση με βαθιές ρίζες. Όσον αφορά την υπόθεση ότι η μουσική αυτή έφτασε στη Ζάκυνθο (και την Κέρκυρα) μέσω των Κρητών προσφύγων, ιδιαίτερα μετά την πτώση του Χάνδακα το 1669, δεν έχουμε να προσθέσουμε κάτι σε ό,τι έχει ήδη γραφτεί<sup>5</sup>, αφού απουσιάζουν τελείως οι εργασίες με βάση τα μουσικά τεκμήρια καθ'αυτά<sup>6</sup>. Πιθανόν να μπορούσε κανείς να ανιχνεύσει κάποια στοιχεία που υποστηρίζουν αυτή την υπόθεση σε μέλη των Κρητών μελοποιών του 15ου-17ου αιώνας<sup>7</sup>, χωρίς να αποκλείεται η έκφραση «κρητική μουσική», που, σημειωτέον, επιβιώνει ακόμη στο νησί<sup>8</sup>, να αναφέρεται απλώς στην πρακτική αυτοσχέδιας εναρμόνισης της μελωδίας.

Σχετικά με τις γραπτές πηγές της ζακυνθινής ψαλτικής, πρέπει να σημειώσουμε ότι δεν υπάρχουν σχετικά τεκμήρια πριν τον 19ο αιώνα, οπότε και αρχίζουν οι καταγραφές στη σημειογραφία της Νέας Μεθόδου. Ένα μεγάλο μέρος του ρεπερτορίου καταγράφηκε στη διάρκεια του 20ού αιώνα από τους ιερείς Βασίλειο Πομόνη (1883-1947) και Σπυρίδωνα Μαύσουρα (1909-1980), οι οποίοι δουλεύοντας εντατικά παρήγαγαν μεγάλο αριθμό χειρογράφων. Στον πρώτο οφείλεται μάλιστα και η μόνη τυπωμένη ανθολογία σε βυζαντινή σημειογραφία<sup>9</sup>. Τα λιγοστά παλαιότερα χειρόγραφα που σώζονται είναι κυρίως Αναστασιματάρια και μικρές Ανθολογίες. Πρέπει βέβαια να λάβουμε υπόψη ότι πολλά χειρόγραφα πρέπει να χάθηκαν στον σεισμό του 1953, λόγω και της φοβερής πυρκαϊάς που ακολούθησε. Υπάρχουν επίσης κάποιες νεότερες (μετά τους σεισμούς) καταγραφές της κύριας φωνής στο πεντάγραμμο από ψάλτες που προτιμούσαν την ευρωπαϊκή σημειογραφία, στις οποίες σημειώνεται όμως χοντρικά η γραμμή της μελωδίας, χωρίς τις τονικές μεταβολές που εκτελούνται εκ παραδόσεως. Αξίζει, τέλος, να αναφερθεί η έκδοση του Σπυρίδωνος Καψάσκη (1909-1967), *Λειτουργία του Αγίου Διονυσίου Ζακύνθου κατά το εν Ζακύνθω επικρατούν μουσικόν ιδίωμα*, Αθήναι 1963, όπου σημειώνονται και οι 4 φωνές, αλλά δημιουργεί προ-

5. Βλ. ενδεικτικά Μ. Δραγούμης, *ό.π.*, σ. 15-18.

6. Μια πρώτη προσπάθεια προς αυτή την κατεύθυνση, σε σχέση με την Κέρκυρα, έκανε πρόσφατα ο Γιάννης Αρβανίτης [*«Η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική παράδοση στη μεταβυζαντινή Κέρκυρα»*, στο: Γ. Ν. Μοσχόπουλου (επιμ.), *Συμβολή στην ιστορία της επτανησιακής μουσικής. Τα πρακτικά του Συνεδρίου Ιστορίας της Επτανησιακής Μουσικής (Αργοστόλι-Αιγίου, 14-18 Οκτωβρίου 1995)*, Αργοστόλι 2000, σ. 57-65].

7. Βλ. Μανώλης Χατζηακουμής, *Η εκκλησιαστική μουσική του Ελληνισμού μετά την Άλωση (1453-1820). Σχεδιάγραμμα ιστορίας*, Κέντρον Ερευνών και Εκδόσεων, Αθήνα 1999, σ. 27-33.

8. Μπορεί να ακούσει κανείς λ.χ. την έκφραση «θα ψάλουμε κρητικά», σε αντιαδαστολή με το «βυζαντινά». Την πληροφορία οφείλουμε στον κ. Παναγιώτη Μαρίνο.

9. Β.Α. Πομόνης, *Ιερά υμνωδία κατά το ζακύνθιον ύφος εις τρεις τόμους, τόμος Γ΄*, Αθήναι 1930 (περιλαμβάνει μέλη της Θ. Λειτουργίας). Οι υπόλοιποι τόμοι δεν εκδόθηκαν ποτέ.

βληματισμό ή «διόρθωση» που έχουν υποστεί τα μέλη και ιδίως η αρμονία τους.

Πρέπει να τονιστεί ότι όλα ανεξαίρετως τα σωζόμενα χειρόγραφα βρίσκονται σήμερα διασκορπισμένα σε βιβλιοθήκες ιδιωτών, με το μέλλον τους να φαίνεται εξαιρετικά αβέβαιο. Η ολοκληρωμένη, όμως, μελέτη της ζακυνθινής ψαλτικής χωρίς αυτά, με μόνο οδηγό την προφορική παράδοση, είναι αδύνατη, αφού αφενός μεγάλο μέρος του ρεπερτορίου έχει ήδη εκλείψει, αφετέρου αγνοείται έτσι η όποια εξέλιξη μέσα στον χρόνο. Για να γίνει αυτό σαφές, παραθέτουμε στη συνέχεια το αργό *Κύριε εκέκραξα* του α' ήχου, από την ακολουθία του Εσπερινού, όπως το βρήκαμε σε 5 χειρόγραφα και όπως ψάλλεται σήμερα (μουσικό παράδειγμα 1).

Η πρώτη εκδοχή προέρχεται από το παλαιότερο, απ' όσο γνωρίζουμε, χρονολογημένο χειρόγραφο ζακυνθινής ψαλτικής, ένα Αναστασιματάριο, του οποίου το μέλος αποδίδεται στον Θεόδωρο Κουρκουμέλη-Κοθρή (περ. 1790-1881)<sup>10</sup> και γράφτηκε το 1853 από κάποιον Διονύσιο Αρβανιτάκη<sup>11</sup>. Το χειρόγραφο ανήκει στη συλλογή του αρχιμουσικού κ. Αντώνη Γιαυρά, έχει διαστάσεις 10x17,5 εκ., φύλλα Α+172+α, ερυθρογραφέα. Είναι σε μέτρια κατάσταση, ελαφρώς σπτόβρωτο, ενώ το μελάνι έχει ποτίσει και διαβρώσει το χαρτί, που σε μερικά σημεία βραϊσκέται στα πρόθυρα κονιορτοποιησώς. Στο φ. 1' φέρει τον εξής τίτλο (για την ορθογραφία του πρωτοτύπου βλ. εικόνα 1): *Αναστασιματάριον εκκλησιαστικών μελοποιηθέν παρά του διδασκάλου Θεοδώρου Κοθρή κατά το ζακύνθιον ύφος. Στον κολοφώνα (φ. 171<sup>α</sup>) αναφέρεται (ορθογραφία και στίξη διορθωμένη): Τέλος των οκτώ ήχων του Αναστασιματαρίου, εις τας 4 του Σεπτεμβρίου 1853 έτος ελληνικόν· εγράφη παρ' εμού του ταπεινού Διονυσίου Αρβανιτάκη, διά χειρός 'μού Ζακυνθίου· τέλος και τω Θεώ δόξα.*

Ο Θεόδωρος Κοθρής ήταν, σύμφωνα με τον μαθητή του Παναγιώτη Γριτσάνη (1835-1897) ο πρώτος που κατέγραψε την «κρητική» μουσική στη σημειογραφία της Νέας Μεθόδου<sup>12</sup>. Αναφέρεται μάλιστα ότι είχε διδαχθεί και

10. Βλ. Λεωνίδας Χ. Ζώης, *Λεξικόν ιστορικών και λαογραφικών Ζακύνθου*, τόμος Α', *Ιστορικών-Βιογραφικών*, Αθήνα 1963, σ. 325.

11. Την ύπαρξη του χειρογράφου σημειώνει για πρώτη φορά ο Μάρκος Δραγούμης στο άρθρο «Πρόσφατες έρευνες στη Ζάκυνθο για την εκκλησιαστική μας μουσική», *Δελτίον της Ιονίου Ακαδημίας*, τόμ. 2 (Αφιέρωμα στη μνήμη Λίνου Πολίτη), Κέρκυρα 1986, σ. 270-280, ιδιαίτερα σ. 279.

12. Βλ. Π. Γριτσάνης, «Περί της των Ιονίων Νήσων εκκλησιαστικής μουσικής», στο: Μαρτίνου Π. Βρετού (εκδ.), *Εθνικόν Ημερολόγιον*, έτος Η' (1868), σ. 325-336, όπως αναδημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Φόρμιγξ*, περ. Β', έτος Δ' (ΣΤ'), αρ. 7-8 (15-31/7/1908), σ. 2-3, ιδιαίτερα σ. 3: *Αφ' ετέρου δε, αυτάδελφος ούσα [η «κρητική» μουσική] της Κωνσταντινουπολιτι-*



την παλαιά σημειογραφία –λογικό, αφού την περίοδο της μεταρρύθμισης ήταν ήδη αρκετά μεγάλος–, ενώ δεν γνώριζε καθόλου την ευρωπαϊκή<sup>13</sup>. Το δε Αναστασιατάριό του παρουσιάζει έντονη μελισματικότητα, που δεν την βρίσκουμε πλέον στις υπόλοιπες εκδοχές που παρουσιάζουμε.

Τη δεύτερη εκδοχή μεταγράψαμε από ένα ανώνυμο και αχρονολόγητο Αναστασιατάριο, και πάλι από τη συλλογή Γιατρά, με διαστάσεις 12x16,5 εκ. και φύλλα 303 (βλ. τον τίτλο στην *εικ. 2*). Είναι σε καλή κατάσταση, μόνο που το μελάνι σε μερικά σημεία έχει ξεθωριάσει ή μουντζουρωθεί. Ο γραφέας του πρέπει να δραστηριοποιείτο ήδη πριν την είσοδο του 20ού αιώνας, αφού η σύγκριση της γραφής με αυτήν ενός άλλου χειρογράφου της συλλογής Γιατρά<sup>14</sup>, το οποίο φέρει κτητορικό σημείωμα με χρονία «1900», έδειξε ότι τα δύο χειρόγραφα γράφτηκαν μάλλον από το ίδιο πρόσωπο. Συνεπώς είναι πιθανό το συγκεκριμένο Αναστασιατάριο να ανήκει στον 19ο αιώνα.

Την τρίτη εκδοχή βρίσκουμε σε Αναστασιατάριο, που αποδίδεται στον Ιωάννη Καπανδρίτη, για τον οποίο γνωρίζουμε ότι έδρασε ως ιεροψάλτης στον Άγιο Διονύσιο στις αρχές του 20ού αιώνα<sup>15</sup>. Συγκεκριμένα, το χειρόγραφο ανήκει επίσης στη συλλογή Γιατρά, έχει διαστάσεις 14,5x20,5 εκ. και περιλαμβάνει 661 αριθμημένες σελίδες<sup>16</sup>. Βρίσκεται σε καλή κατάσταση, αλλά το μελάνι έχει ξεθωριάσει, παίρνοντας μια ανοιχτή γαλάζια απόχρωση. Στις σελ. 1-7 μάλιστα, καθώς και σε άλλα σκόρπια σημεία, έχουν ξαναγραφτεί από πάνω τα σηματοδόμενα και το κείμενο με μαύρο μελάνι. Επιπλέον οι σελ. 641-650 και 655-661 έχουν συμπληρωθεί από άλλο χέρι και σε διαφορετικό

κής, και τα πλείστα μετ' εκείνης συμφωνούσα, μετερρυθμίσθη επεξηγηθείσα διά της εντέχνου και επιστημονικής μεθόδου του νέου μουσικού συστήματος. (Τούτο εποφείλεται εις τον σεβαστόν γέροντα και ημέτερον διδάσκαλον κ. Θεόδωρον Κουρκουμέλην Κοθρήν, περί ου πολλά θέλομεν ειπεῖν εν αρμοδιωτέρω καιρῷ [...]). Είναι προφανές ότι η «μεταρρύθμιση» αφορά την «επεξήγηση», που δεν είναι τίποτα άλλο από τη χρήση μουσικών συμβόλων για την καταγραφή των μελών. Δυστυχώς δε ο Γριτσάνης δεν τήρησε την υπόσχεσή του, να μας πει περισσότερα για τον Κοθρή.

13. Βλ. Ζώης, *ό.π.*

14. Πρόκειται για μια Ανθολογία με καταβασίες του ενιαυτού (μαζί με κάποια εξαποστειλάρια και στιχάκια των αίνων) και διάφορα μέλη της Θ. Λειτουργίας και του Όρθρου (Άγιος ο Θεός κατ' ήχον, λειτουργικά, πολυέλεοι κ.ά.).

15. Δημοσίευσε μάλιστα και μελέτη «Περί εκκλησιαστικής μουσικής και ιδίως περί του ζακυνθίου ύφους» στο τοπικό περιοδικό *Μούσαι* (βλ. Ζώης, *ό.π.*, σ. 267). Στην παράδοση του νησιού είναι γνωστός περισσότερο με το οικογενειακό παρωνύμιο «Κατσάκος».

16. Την ύπαρξη και αυτού του χειρογράφου σημειώνει για πρώτη φορά ο Μάρκος Δραγούμης («Πρόσφατες έρευνες...», *ό.π.*, σ. 279).

χαρτί, μάλλον γιατί τα πρωτότυπα φύλλα καταστράφηκαν<sup>17</sup>. Από αυτό το χέρι έχει αντιγραφεί και η υπογραφή στον κολοφώνα του χειρογράφου (σελ. 661): *Τέλος και τω εν Τριάδι υμνουμένω Θεώ δόξα. Έγραφον εν Ζακύνθω εν έτει 1910 Ι.Δ. Καπανδρίτης*. Η αφιέρωση στον Σπ. Καψάσκη<sup>18</sup>, που υπάρχει ακριβώς από κάτω με τον ίδιο γραφικό χαρακτήρα και με ημερομηνία 25 Σεπτεμβρίου 1952, αποκαλύπτει και την ταυτότητα του δεύτερου αυτού γραφέα: «Ιωάννης Δρακόπουλος, Συνταξ. Δημοδιδάσκαλος και Ιεροψάλτης» (βλ. *εικ. 3*).

Τα δύο επόμενα Αναστασιατάρια που συμβουλευτήκαμε είναι απόγραφα των ήδη αναφερθέντων ιερέων Βασιλείου Πομόνη και Σπυρίδωνος Μούσουρα, ανήκουν στη συλλογή του πρωτοψάλτη κ. Παναγιώτη Στραβοπόδη και βρίσκονται σε καλή κατάσταση. Γράφτηκαν το 1928 (του Πομόνη) και το 1933-1934 (του Μούσουρα)<sup>19</sup>, περιλαμβάνουν δε 383 αριθμημένες σελίδες<sup>20</sup> και 195 φύλλα αντίστοιχα.

Την τελευταία εκδοχή μας γνωστοποίησε στις 30/31-5-2003 ο κ. Νίκος Λειβαδάς –ένας από τους μετρημένους πλέον στα δάχτυλα του ενός χεριού Ζακυνθινούς ψάλτες που γνωρίζουν σε βάθος την εγχώρια παράδοση και την εφαρμόζουν συστηματικά στην εκκλησία–, με βάση την προφορική παράδοση και τα χειρόγραφα του Νικολάου Πατρινού (1900-1986)<sup>21</sup>, δασκάλου και προκατόχου του στο αναλόγιο του Ι. Ν. Κοιμήσεως της Θεοτόκου Κατασταρίου<sup>22</sup>. Περιγράφοντας στο παράδειγμά μας, να σημειώσουμε καταρχήν ότι ο ζακυνθινός α΄ ήχος στη φυσική του θέση έχει ως βάση τον Πα (Ρε), ενδιάμεσες καταλήξεις

17. Οι σ. 645-648 και 657-660 στην πραγματικότητα δεν λείπουν, αλλά παρεμβάλλονται σε άλλα σημεία του τόμου, λόγω λανθασμένης βιβλιοδεσίας. Αντίθετα, λείπουν τελείως οι σ. 247-248 και 253-254.

18. Και τα τρία Αναστασιατάρια που αναφέρθηκαν ως εδώ προέρχονται από τη βιβλιοθήκη του Σπ. Καψάσκη (φέρουν και σχετική σφραγίδα). Μετά τον θάνατό του, η κόρη του κ. Κική Καψάσκη-Μακρή τα δώρισε στον κ. Γιατρά.

19. Στην αρχή του χειρογράφου (στον τίτλο) υπάρχει η χρονία 1933, ενώ στον κολοφώνα αναφέρεται ως ημερομηνία ολοκλήρωσης η 8η Ιανουαρίου 1934. Το ίδιο χειρόγραφο χρησιμοποίησε ως πηγή ο Μάρκος Δραγούμης για κάποια μέλη στην ανθολογία του.

20. Λείπουν οι σ. 47-48 και 61-62, ενώ λόγω λανθασμένης βιβλιοδεσίας οι σ. 79-94 έχουν τοποθετηθεί μεταξύ των σ. 60 και 63. Επιπλέον η σ. 92 αριθμείται ως 82 και η αρίθμηση συνεχίζεται έτσι ως το τέλος. Συνεπώς η τελευταία σελίδα έπρεπε να φέρει τον αριθμό 393 και όχι 383.

21. Τα χειρόγραφα του Πατρινού είναι σε ευρωπαϊκή σημειογραφία και χρησιμοποιούνται από τον Νίκο Λειβαδά ως βοήθημα της μνήμης, χωρίς να μένει προσκολλημένος σε αυτά, αφού εξάλλου παρουσιάζουν αρκετές ατέλειες.

22. Αρκετά κοινά στην εκδοχή Λειβαδά είναι και αυτή του πρακτικού ψάλτη Παναγιώτη Τσουκαλά (1918-1996), που καταγράφει ο Μ. Δραγούμης (*Η μουσική παράδοση*, ό.π., σ. 86).



κάνει συχνότερα στους Πα, Γα, Δι, Κε (Ρε, Φα, Σολ, Λα) –ιδιαίτερα στους δύο πρώτους– και τελική στον Πα. Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του, όπως το συναντούμε στην προφορική παράδοση, είναι ότι, ενώ στην πορεία τού μέλους η εναρμόνιση γίνεται στη Φα μείζονα, παίρνοντας τον δεσπίζοντα<sup>23</sup> φθόγγο Γα (Φα) ως τονική βάση, η τελική κατάληξη στον Πα (Ρε) «μειζονοποιείται», προς αποφυγήν του ελάσσονος τρόπου<sup>24</sup>. Το ίδιο ισχύει και για ενδιάμεσες πτώσεις στον Πα, εφόσον έχουν χαρακτήρα «εντελούς» καταλήξεως. Έτσι προκύπτει η χαρακτηριστική εναλλαγή Φα μείζονος - Ρε μείζονος, που κάνει ισχυρή εντύπωση στον ακροατή. Ιδιαίτερα δε στο Κεκραγάριο του ήχου (Κύριε ἐκέκραξα καὶ Κατευθυνθήτω) ψάλλεται σε Ρε μείζονα και η φράση που υπάρχει στην αρχή του μέλους (δεν έχουμε εντοπίσει άλλα τέτοια παραδείγματα). Στις τρεις παλαιότερες καταγραφές (Κοθρή, Ανωνύμου, Καπανδρίτη), γίνεται προσπάθεια να αποδοθεί ο μείζων χαρακτήρας της τονικότητας Ρε με τη χρήση των κατάλληλων ενδιάμεσων μαρτυριών των φθόγγων. Έτσι, για τους φθόγγους Νη, Πα, Βου, Γα, Δι, Κε συναντώνται με συνέπεια σε ολόκληρο το Αναστασιματάριο (στον α' ήχο) οι εξής μαρτυρίες (αυτή του Νη μόνο στον Κοθρή):

ΑΚΑΔΗΜΙΑ<sup>ν</sup>ΙΑ<sup>π</sup>

ανά των κανονικών του ήχου:

ν π ε ρ α χ  
Δ ρ λ η Δ ρ



ΑΘΗΝΩΝ

[Ο γραφέας του Αναστασιματαρίου του Κοθρή σημειώνει αρκετές φορές την  $\pi$  αντί της  $\rho$ , χωρίς αυτό να φαίνεται ότι σημαίνει κάτι ιδιαίτερο].

Οι μαρτυρίες αυτές υποδηλώνουν σαφώς μετάθεση του «μείζονος» πενταχόρδου Νη-Δι επί του Πα, δίνοντας άκουσμα Ρε μείζονος. Το πρόβλημα είναι ότι σε πολύ λίγες περιπτώσεις δηλώνεται με τις κατάλληλες φθορές και μαρτυρίες η

23. Ο καθορισμός των «δεσπίζοντων» φθόγγων σύμφωνα με τη χρυσανθινή θεωρία δεν είναι εύκολος σε όλα τα είδη του μέλους, πράγμα που ισχύει και για τη βυζαντινή παράδοση, γ' αυτό και βλέπουμε μικροδιαφορές από το ένα θεωρητικό σύγγραμμα στο άλλο. Γενικά μπορούμε να θεωρήσουμε ως δεσπίζοντες τους φθόγγους, στους οποίους γίνονται συχνότερα καταλήξεις.

24. Βλ. και Μ. Δραγούμης, *Η μουσική παράδοση*, ό.π., σ. 23, σημείωμα ε'.

μετάβαση στη Φα μείζονα, με τους Νη και Γα (Ντο-Φα) φυσικούς. Έτσι βλέπουμε π.χ. να χρησιμοποιείται κατά κόρον η μαρτυρία του Γα, όπως τη βλέπουμε παραπάνω στην πρώτη σειρά των μαρτυριών, σε σημεία που αποκλείεται τελείως να είναι αυτός ο φθόγγος εν διέσει.

Περαιτέρω προβληματισμός προκαλείται από τη μετάθεση της τονικής βάσεως, που δηλώνεται στα τρία παλαιότερα Αναστασιατάρια, από τον Πα (Ρε) στον Δι (Σολ). Αυτό φυσικά γίνεται για λόγους φωνητικής εκτάσεως, ώστε να «χωρέσουν» οι χαμηλότερες φωνές που θα συνοδεύσουν τη μελωδία<sup>25</sup>. Το θέμα είναι ότι στην αρχή των περισσότερων μελών του ήχου τίθεται επί του Κε (Βου, αν διαβάσουμε τη μελωδία στη φυσική της θέση) το σημάδι της μόνιμης υφέσεως (βλ. εικ. 1 και 2, στο δεύτερο σηματοδρόμιο από την αρχή), που ζητά τον Ζω συνεχώς εν υφέσει, χωρίς να αναιρείται παρακάτω με άλλη φθορά. Στόχος προφανώς είναι να τονιστεί ότι πρόκειται περί μεταφοράς της φυσικής κλίμακας του ήχου μια 4<sup>η</sup> προς τα πάνω, χωρίς αλλαγή των διαστημάτων. Έτσι όμως αναιρείται αυτόματα ο «μείζων» χαρακτήρας της τονικότητας Ρε (ή Σολ κατά μετάθεσιν), που τόσο επιμελώς προβάλλεται μέσω των μαρτυριών!

Η αρχική μας σκέψη, αντιμετωπίζοντας αυτά τα τονικά προβλήματα, ήταν μήπως οι παλαιότερες καταγραφές αντανακλούν κάποιες τονικές σχέσεις διαφορετικές από αυτές που συναντάμε στην προφορική παράδοση. Πολύ περισσότερο, αφού οι νεώτερες καταγραφές των Πομόνη Μούσουρα καταργούν όλες τις παραπάνω ιδιαιτερότητες και χρησιμοποιούν τις συνήθεις μαρτυρίες του α' ήχου. Αυτή η υπόθεση όμως πρέπει να απορριφθεί, διότι δεν υπάρχει κάποια πιθανή τονική πραγματικότητα που να δικαιολογεί επαρκώς τις αναφάσεις που σημειώσαμε. Οι αναφάσεις αυτές πρέπει να οφείλονται στην προσπάθεια του καταγραφέα (πιθανόν του Κοθρή) να «μεταφτεύσει» ένα σημειογραφικό σύστημα, που συνδέεται άρρηκτα με συγκεκριμένες τονικές σχέσεις στα πλαίσια της βυζαντινής οκταήχιας, σε μια μουσική αρκετά διαφορετική. Οι Πομόνης και Μούσουρας είτε εγκατέλειψαν αυτόν τον τρόπο απόδοσης των τονικών ιδιαιτεροτήτων ως ατελέσφορο (μολονότα η ακριβής καταγραφή είναι τελικά δυνατή με τη χρήση των κατάλληλων φθωρών και μαρτυριών), είτε δεν είχαν καθόλου επαφή με την παλαιότερη σημειογραφική παράδοση. Σημειωτέον ότι και σε άλλους ήχους συναντώνται ανάλογης φύσεως προβλήματα, όπου και πάλι οι δύο ιερείς προτιμούν τις απλούστερες δυνατές λύσεις. Αλλά περί αυτού δεν μπορούμε να επεκταθούμε εδώ περισσότερο.

25. Στις μεταγραφές μας εδώ προτιμούμε τη φυσική βάση του ήχου (Πα, Ρε), ώστε να γίνεται ευκολότερα η σύγκρισή του με τον α' ήχο της κωνσταντινουπολίτικης παράδοσης.



Και για να έλθουμε στο μέλος καθαυτό, παρατηρούμε ότι οι μετά τον Κοθρή εκδοχές, με μικρές διαφορές μεταξύ τους, συγκλίνουν σε ένα αργοσύντομο μελωδικό ύφος, το οποίο βέβαια σήμερα θεωρείται ως «αργό», αφού η όντως αργή εκδοχή του Κοθρή έχει πια ξεχαστεί. Κατά μίαν έννοια μπορεί να παραλληλίσει κανείς το ύφος αυτό με το «νέο» στιχηρακό είδος της κωνσταντινουπολίτικης παράδοσης, σε αντιδιαστολή με το «παλαιό» (βλ. π.χ. το Δοξαστάριο του Ιακώβου Πρωτοψάλτου), που ήταν πολύ πιο μελισματικό. Ενώ όμως εκεί η διαφορά ανάγεται σε μια τελείως διαφορετική τεχνική ανάπτυξης του μέλους, εδώ πρόκειται ουσιαστικά για μια σύντηξη της αρχικής μελωδίας, με επιλογή και προσαρμογή ορισμένων μελωδικών «θέσεων», κάποιες φορές μάλιστα με διαφορετικό τρόπο από κάθε καταγραφέα. Βλέπουμε έτσι ότι η αρχική μουσική φράση καλύπτει στον Κοθρή τις λέξεις *Νες<sup>26</sup> Κύριε*, ενώ στις υπόλοιπες καταγραφές, εκτός αυτής του Καπανδρίτη, πάνω στην ίδια φράση ψάλλεται ολόκληρο το *Νες Κύριε εκέκραξα προς σε*· στη συνέχεια η αρχή του *εκέκραξα*, όπως καταγράφεται από τον Κοθρή, προσαρμόζεται και καλύπτει μουσικά στον μεν Καπανδρίτη τις λέξεις *εκέκραξα προς σε*, στον δε Μούσουρα το πρώτο *εισακούσθαι μου<sup>27</sup>*, για το οποίο οι υπόλοιποι καταγραφείς προτιμούν να παραλάβουν τη μελωδική θέση του Κοθρή που αντιστοιχεί στις ίδιες λέξεις. Στην επανάληψη του *εισακούσθαι μου* συγκλίνουν πλέον όλες οι εκδοχές, για να κάνουν τη χαρακτηριστική κατάληξη στη *Τεμίζονα*.

Ο αναγνώστης μπορεί να παρατηρήσει στη συνέχεια μόνος του τον τρόπο που γίνεται η επιλογή και προσαρμογή των θέσεων στο υπόλοιπο μέλος. Επισημαίνουμε μόνο τη φράση *εν τω κεκραγέει με προς σε*, που στους Πομόνη, Μούσουρα και Λειβαδά αποτελεί επανάληψη της αρχικής φράσεως του κομματιού κατ' αντιστοιχίαν με το *(πρόσχες τη φω)-νή της δεή-* του Κοθρή, τη στιγμή που ο μεν Ανώνυμος προτιμά να καλύψει τις ίδιες λέξεις συντέμνοντάς την ακριβώς επόμενη θέση της αργής εκδοχής, που καταλήγει στο χαμηλό Λα<sup>28</sup>, ο δε Καπανδρίτης χρησιμοποιεί μια τελείως ανεξάρτητη θέση.

Επεκτείνοντας τα όσα αναφέρθηκαν, μπορούμε να επισημάνουμε τα εξής σημεία:

26. Πρόκειται μάλλον για κατάλοιπο του απηχήματος *ανανες* του α' ήχου, ενσωματωμένο στην αρχή του μέλους.

27. Θέσεις σαν κι αυτή, που έχουν χαρακτήρα σαφώς ελάσσονα, δεν εναρμονίζονται, αλλά ψάλλονται σε ταυτοφωνία.

28. Η πτώση αυτή, με τη χαρακτηριστική ύφεση στο Σι, θεωρείται ως μεταβολή στον πλ. β' ήχο, ο οποίος στη ζακυνθινή παράδοση δεν έχει φυσικά τριημιτόνο. Ο Ανώνυμος μάλιστα τοποθετεί και τις σχετικές φθορές για την εισαγωγή και τη λύση της μεταβολής, καθώς και χρωματική μαρτυρία για τον κάτω Κε, τον οποίο θεωρεί ως Πα κατά μετάθεσιν.

α) Το Αναστασιατάριο είναι ίσως το βασικότερο μουσικό βιβλίο, που επέχει και θέση διδακτικού εγχειριδίου, η δε χρήση του εκτείνεται σε ολόκληρο το εκκλησιαστικό έτος και όχι μόνο σε συγκεκριμένες εορτές. Η έντεχνη μελοποίηση ολόκληρου αυτού του υμνογραφικού κύκλου και η εισαγωγή των σχετικών μελών στη λειτουργική πράξη αποκλείεται να αποτελεί έργο ενός προσώπου (π.χ. του Κοθρή), αφού προϋποθέτει την ύπαρξη μιας μακράς και ιδιαίτερα ζωντανής παράδοσης. Σημειωτέον ότι σε κανένα άλλο νησί των Επτανήσων δεν έχει διαπιστωθεί η ύπαρξη πλήρους Αναστασιαταρίου στο τοπικό μουσικό ιδίωμα.

β) Η εξαφάνιση της αργής εκδοχής συνδέεται προφανώς με τη σταδιακή παρακμή της ζακυνθινής ψαλτικής, που ξεκινάει ίσως μετά την ένωση της Επτανήσου με την Ελλάδα το 1864 και ολοκληρώνεται με τους σεισμούς του 1953. Στην παρακμή αυτή συντέλεσε και η εισαγωγή των μελοποιήσεων του Ιωάννη Σακελλαρίδη (βλ. σημ. 2), καθώς και των πολυφωνικών συνθέσεων του Θεοδοσίου Πολυκράτη (1863-1926) από τις αρχές του 20ού αιώνα.

γ) Από την ανάλυση του *Κύριε εκέκραξα* φαίνεται να προκύπτει το συμπέρασμα ότι η αργή εκδοχή προϋπήρχε της αργόσυνητης, αφού η δεύτερη αποτελεί σύντημη της πρώτης. Φυσικά μπορεί να αντιτάξει κανείς ότι δεν θα μπορούσαν να ψάλλονται σε κάθε ακολουθία τόσο αργά μέλη, οπότε πρέπει να υπήρχε ταυτόχρονα κάποια ενυψωτική λύση. Η απάντηση έρχεται από την προφορική παράδοση, που διασώζει και μια «ειρμολογική» εκδοχή του ίδιου μέλους, και μάλιστα σε δύο παραλλαγές: Στο *μουσικό παρ. 2* βλέπουμε το σύντομο *Κύριε εκέκραξα* του α' ήχου, όπως μας το έψαλε ο Νίκος Λειβαδάς (30-5-2003)<sup>29</sup>. Η δομή του είναι κατά βάσιν συλλαβική, με κάποιες γραμμές που θυμίζουν τις πιο αργές εκδοχές, όπως η κατάληξη στις λέξεις *της δεήσεώς, δεήσεώς μου*. Ο ίδιος ψάλτης μας υπαγόρευσε και μια καθαρά συλλαβική παραλλαγή, αποδιδόμενη εκ παραδόσεως στον ιερέα Νικόλαο Κοντονή, πρωτοψάλτη του μητροπολιτικού ναού της Ζακύνθου στις αρχές του 20ού αιώνα (*μουσικό παρ. 3*). Είναι λοιπόν πιθανό η αργή εκδοχή που κατέγραψε ο Κοθρής να συνυπήρχε με κάποια σύντομη αυτού του τύπου.

Κλείνοντας, πρέπει να παρατηρήσουμε ότι η προφορική παράδοση της ζακυνθινής ψαλτικής εξακολουθεί να αποτελεί τη βάση για οποιαδήποτε σχετική έρευνα, έστω και αν δεν βρίσκεται πλέον σε ιδιαίτερη αμύλη. Εξάλλου θα ήταν αδύνατη η ορθή (έστω και με μερικές επαφυλάξεις) μεταγραφική των γραπτών εκδοχών του *Κύριε εκέκραξα*, που παρουσιάσαμε παραπάνω, αν δεν υπήρχαν οι

29. Σύντομη εκδοχή του *Κύριε εκέκραξα* καταγράφει ο Μ. Δραγούμης στον β' ήχο (Η μουσική παράδοση, ό.π., σ. 111).



σύγχρονες εκτελέσεις του συγκεκριμένου, αλλά και άλλων μελών του ίδιου ήχου, για να αποσαφηνίζουν τα προβλήματα της τονικότητας. Από την άλλη μεριά, είδαμε ότι η συγκριτική μελέτη των χειρόγραφων τεκμηρίων ανοίγει άλλους ορίζοντες και βαθαίνει το οπτικό πεδίο του ερευνητή. Συνεπώς, μόνο ο συνδυασμός των προφορικών και των γραπτών πηγών μπορεί να οδηγήσει στην εξαγωγή ολοκληρωμένων συμπερασμάτων, αλλά και να βοηθήσει στην αναζωογόνηση αυτής της τόσο πλούσιας παράδοσης. Εφόσον δεν υπάρχουν πια ούτε αρκετοί ψάλτες που να γνωρίζουν καλά το ρεπερτόριο, ούτε αρκετοί βοηθοί που να συμπληρώνουν την αρμονία «με το αυτί», είναι σαφές ότι η παραγωγή αξιόπιστων καταγραφών, περιλαμβανομένων ει δυνατόν και των τεσσάρων φωνών, με βάση τα χειρόγραφα και τις ερμηνείες των παλαιότερων, και η εκτέλεσή τους από μορφωμένους πλέον μουσικά ψάλτες, είναι ο μόνος τρόπος να προχωρήσει το πρόγραμμα παραπέρα<sup>30</sup>. Η βάση για κάτι τέτοιο υπάρχει και είναι το ιδιαίτερο ζακυνθινό φωνητικό ύφος, που παραμένει ολοζώντανο. Με άλλα λόγια, για να επιβιώσει αυτή η παράδοση πρέπει δυστυχώς να μετατραπεί από λαϊκή σε λόγια, όσο και αν αυτό θλίβει τον μελετητή και λάτρη της.

*Ευχαριστούμε θερμώς τον κ. Νέο Αιφθαδί για τα μέλη που μας έψαλε και τις πληροφορίες που μας έδωσε, καθώς και τους κ. Αντώνη Γιατρού και Παναγιώτη Στραβοπάδη για τη διάθεση του χειρογράφου υλικού.*

*Αντίγραφα των χειρογράφων που αναφέρονται στο παρόν άρθρο υπάρχουν στο Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαϊκής Λαογραφίας και είναι διαθέσιμα στους ερευνητές.*

30. Μια τέτοια προσπάθεια έχει ξεκινήσει προσφάτως ο μουσικός κ. Παναγιώτης Μαρίνος, γνώστης του ζακυνθινού μέλους αλλά και της παραδοσιακής τετραφωνίας. Ελπίζουμε αυτή η προσπάθεια να αποδώσει σύντομα πλούσιους καρπούς.

## SUMMARY

EUSTATHIOS G. MAKRI, Ph.D.

*Unknown Sources of Zakynthiot Ecclesiastical Chant*

*The Zakynthiot tradition of ecclesiastical chanting, although waning, remains alive. Only by recording this and by immersion in the generally unknown written musical sources can one reach reliable conclusions. Such an approach is also the only way to ensure the survival of the tradition.*

*The present article offers musical examples that shed light on interesting aspects of the historical development of the tradition. They also illustrate the need for comparative study of the sources.*

ΑΚΑΔΗΜΙΑ



ΑΘΗΝΩΝ



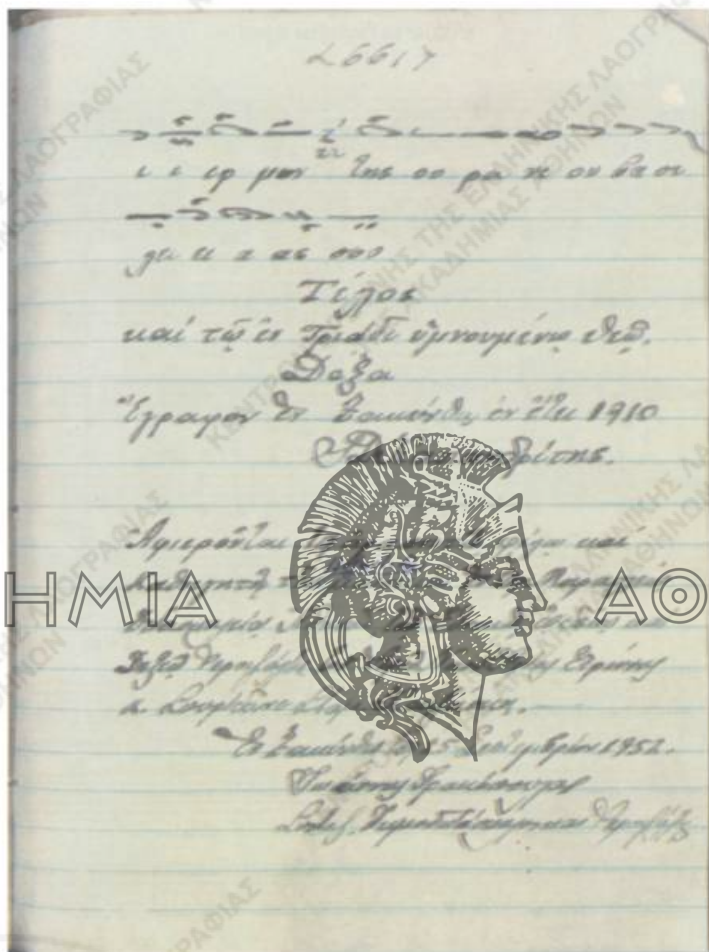


Εικ. 1. Αναστασιματάριο Θεοδώρου Κορρή, έτος γραφής 1853, φ. Γ.



Εικ. 2. Ανώνυμο Αναστρασματάριο, πιθανώς 19ου αιώνος, φ. Γ.





Εικ. 3. Αναστασιματάριο αποδιδόμενο στον Ιωάννη Καπανδρίτη, έτος γραφής 1910 (;) με μεταγενέστερες συμπληρώσεις (1952;), σ. 661.

«Κύριε εκέκραξα» αργό

Κορύς

Ανώνυμος

Κατανδρίτης

Πομόνης

Μούσουρας

Λεβαδός

Κορύς

Ανώνυμος

Κατανδρίτης

Πομόνης

Μούσουρας

Λεβαδός



Κοβέρης

(α) πώς σέ, εί - σα - κου - σόν (σου, εί -

Ανώνυμος

εί - σά - κου - σόν (σου, εί -

Καπανδρίτης

εί - σά - κου - σόν (σου, εί -

Παμόνης

εί - σά - κου - σόν (σου, εί -

Μούσουρας

εί -

Λεβαδός

εί - σά - κου - σόν (σου, εί -

Κοθρής  
- σά-κου-σόν σου Κώ - - - - - ει- - - - - Κώ- - - - -

Ανώνυμος  
- σά-κου-σόν σου Κώ - - - - - ει- - - - - Κώ- - - - -

Καπανδρίτης  
- σά-κου-σόν σου Κώ - - - - - ει- - - - - Κώ- - - - -

Ποιάνης  
- σά-κου-σόν σου Κώ - - - - - ει- - - - - Κώ- - - - -

Μούσουρας  
- σά-κου - - - σόν σου Κώ - - - - - ει- - - - - Κώ- - - - -

Λαβαδάς  
- σά-κου-σόν σου Κώ - - - - - ει- - - - - Κώ- - - - -

Κοθρής  
- ει- - - - - ε. - - - - - Κώ - - - - - - - - - - - ει- ε - - - - -

Ανώνυμος  
- ει- - - - - ε. - - - - - Κώ-ει- - - - -

Καπανδρίτης  
- ει- - - - - ε. - - - - - Κώ-ει- - - - -

Ποιάνης  
- ει- - - - - ε. - - - - - Κώ-ει- - - - -

Μούσουρας  
- ει- - - - - ε. - - - - - Κώ-ει- - - - -

Λαβαδάς  
- ει- - - - - ε. - - - - - Κώ-ει- - - - -



Κοθρής  
(ε) - κέ - κρα-ζα - πρὸς σέ, εἰ -  
Ἀνώνυμος  
-ε ἔ - κέ - κρα-ζα - πρὸς σέ, εἰ -  
Καπανδρήτης  
-ε ἔ - κέ - κρα-ζα - πρὸς σέ, εἰ -  
Πομόνης  
-ε ἔ - κέ - κρα-ζα - πρὸς σέ, εἰ -  
Μούσουρας  
-ε ἔ - κέ - κρα-ζα - πρὸς σέ, εἰ -  
Λαβαδάς  
-ε ἔ - κέ - κρα-ζα - πρὸς σέ, εἰ -  
Κοθρής  
-σά - και εἰ - σά-κου-  
Ἀνώνυμος  
-σά-κου - -σόν μου,  
Καπανδρήτης  
-σά-κου - -σόν μου,  
Πομόνης  
-σά-κου - -σόν μου,  
Μούσουρας  
-σά - - - και-σόν μου,  
Λαβαδάς  
-σά - - - και-σόν μου,

Κοθής  
- σό - - - - - εί - σά - κου -

Ανώνυμος  
πρό - - - - - σης τῆ - φω - νῆ - τῆς δε -

Καπανδρήτης  
πρό - - - - - σης τῆ - φω - νῆ - τῆς δε -

Πομόνης  
πρό - - - - - σης τῆ - φω - νῆ - τῆς δε -

Μούσουρας  
πρό - - - - - σης τῆ - φω - νῆ - τῆς δε -

Λεβαδάς  
πρό - - - - - σης τῆ - φω - νῆ - τῆς δε -

Κοθής  
- σό - - - - - εί - σά - κου - σὺν - μου,

Ανώνυμος  
- ή - σε - ὡ - - - - - δε - ή - σε - ὡς - μου,

Καπανδρήτης  
- ή - σε - ὡ - - - - - δε - ή - σε - ὡς - μου,

Πομόνης  
- ή - σε - ὡ - - - - - δε - ή - σε - ὡς - μου,

Μούσουρας  
- ή - σε - ὡ - - - - - δε - ή - σε - ὡς - μου,

Λεβαδάς  
- ή - σε - ὡ - - - - - δε - ή - σε - ὡς - μου,





Κοθρής  
πρός - ρες τῇ φω - νῇ τῆς δε - - - ἡ -

Ανώνυμος

Κατανδρήτης

Πομόνης  
ἐν τῷ κε - κρα - γέ - κε - κρα - γέ - ναι

Μούσουρας  
ἐν τῷ κε - κρα - γέ - κε - κρα - γέ - ναι

Λεβαδός  
ἐν τῷ κε - κρα - γέ - κε - κρα - γέ - ναι

Κοθρής  
(n) - - - δε - ἡ - σε -

Ανώνυμος  
ἐν τῷ κε - κρα - γέ - ναι

Κατανδρήτης  
ἐν τῷ κε - κρα - γέ - ναι με - πρὸς σέ,

Πομόνης  
με πρὸς σέ,

Μούσουρας  
με πρὸς σέ,

Λεβαδός  
με πρὸς σέ,

Κοθρός  
Ανώνυμος  
Απανδρίτης  
Πομόνης  
Μούσουρας  
Λειβαδάς

# AKADEMIA



A O H N Ω N

[illegible]



Κοθρής  
-κου - - - σόν μου Κώ - - -

Ανώνυμος  
-κου - - - σόν μου Κώ - - -

Καπανδρίτης  
-κου - - - σόν μου Κώ - - -

Παμόνης  
(α) - - - κου - σόν μου Κώ - - -

Μούσουρας  
-κου - - - σόν μου Κώ - - -

Λαβαδός  
-κου - - - σόν μου Κώ - - -

Κοθρής  
(υ) - - - ρι - εϊ - σά-κου-σόν μου Κώ - - -

Ανώνυμος  
(υ) - - - εϊ - σά-κου-σόν μου Κώ - - -

Καπανδρίτης  
(υ) - - - ρι - εϊ - σά-κου-σόν μου Κώ - - -

Παμόνης  
-ρι - - - εϊ - σά-κου-σόν μου Κώ - - -

Μούσουρας  
(υ) - - - ρι - εϊ - σά-κου-σόν μου Κώ - - -

Λαβαδός  
-ρι - - - ε, εϊ - σά-κου-σόν μου Κώ - - -

Κοθρής *piu mosso* *a tempo*

Ανώνυμος

Καπανδρήτης

Πομόνης

Μούσαυρας

Λαβράδης





Μουσικό παράδειγμα 2  
 «Κύριε ἐκέκραξα» σύντομο

♩ ~ 38

Κύ-ρι - ε ἑ-κέ-κρα-ξα πρὸς σέ, εἰ-σά-κου - σόν μου, εἰ - σά-κου -

-σόν μου Κύ-ρι - ε. Κύ-ρι - ε ἑ-κέ-κρα-ξα πρὸς σέ, εἰ-σά-κου -

-σόν μου, πρόσ-χει τῷ - φω-νῷ τῷ δέ - ῃ - σι - ῶ - δε -

-ῃ - ῃ - ῷ - μου ἐν τῷ κε-κρα-ξί-ναι πρὸς σέ, εἰ - σά-κου -

-σόν μου Κύ-ρι - ε.

Μουσικό παράδειγμα 3

«Κύριε εκέκραξα» σύντομο, άλλη εκδοχή

ΑΚΑΔΗΜΙΑ



ΑΘΗΝΩΝ