

**ΤΟ ΣΥΣΤΗΜΑ ΤΟΥ ΣΙΜΩΝΟΣ ΚΑΡΑ:
ΠΕΡΙΤΤΗ ΚΑΙΝΟΤΟΜΙΑ Ή ΑΝΑΓΚΑΙΑ ΠΑΡΕΜΒΑΣΙΣ;**

υπό **Ιωάννου Πλεμμένου**
καθηγ. Εθνομουσικολογίας

Το παρόν άρθρον αποπειράται να προσφέρει απαντήσεις τινας (κατά το μέτρον του δυνατού) εις ερωτήματα αφορώντα εις το σημειογραφικόν σύστημα του **Σίμωνος Καρά**. Εν πρώτοις, και προς άρσιν παρανοήσεων, ο γράφων επιθυμεί να πληροφορήση τους αναγνώστας του ότι δεν εκπροσωπεί την σχολήν του Καρά ή άλλον φορέα, αι δε απόψεις του βαρύνουσιν αποκλειστικώς τον ίδιον. Εις τον πυρήνα του θέματος ευρίσκεται το πρόβλημα της μουσικής εκφράσεως εις την Ψαλτικήν Τέχνην, το οποίον είναι υπαρκτόν και προς το παρόν άλυτον τόσον εις την θεωρητικήν όσο και εις την πρακτικήν του διάστασιν. Το θέμα της μουσικής εκφράσεως ετέθη επιστημονικώς το πρώτον εις τον 20όν αιώνα υπό του **Σίμωνος Καρά** εις την περισπούδαστον μελέτην του «*Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής, Θεωρητικόν*», τόμ. Α' (1982, σ. 180-219). Εκεί, ο **Καράς** διατηρεί πέντε από τας επτά «*αχρόνους υποστάσεις*» τα οποίας δέχεται και ο **Χρυσάνθος** εις το «*Θεωρητικόν*» του (1832, σ. 57-59), και εισάγει εκ της προ του **1814** εκκλησιαστικής μουσικής θεωρίας ετέρας επτά υποστάσεις, έξ αφώνους και μίαν έμφωνον, τας οποίας αποκαλεί δια του παλαιού αυτών ονόματος, «*χειρονομίας*». Ο **Καράς**, γράφων **150** ακριβώς έτη από του **Χρυσάνθου**, δικαιολογεί την εισαγωγήν ταύτην δια του σκεπτικού ότι «*σώζετ' εν τη πράξει της ψαλμωδίας η ενέργεια αυτών*» (1982, σ. 180).

Αυτό το οποίον πρέπει να γίνη εξ αρχής σαφές είναι ότι το σύστημα του **Καρά** δεν απορρίπτει ούτε περιπλέκει το υπάρχον σύστημα, αλλά απλώς το συμπληρώνει. «*Ουκ ήλθεν*» ο **Σίμων Καράς** «*καταλύσαι, αλλά πληρώσαι*». Δίπλα εις την **Βαρείαν**, το **Ομαλόν**, το **Αντικένωμα**, το **Ψηφιστόν** και το **Έτερον**, ο **Καράς** τοποθετεί πέντε αφώνους υποστάσεις, το **Λύγισμα**, το **Πίεσμα**, το **Τρομικόν**, το **Στρεπτόν**, το **Τζάκισμα** (το οποίον έχει και χρονικήν διάρκειαν ίσην προς το **Κλάσμα**) και το μικρόν ή κρυφόν **Ίσον**, το οποίον αποκαλεί «*Ισάκι*». Η έμφωνος υπόστασις την οποίαν επαναφέρει είναι η **Οξεία**, ήτις δεικνύει ανάβασιν μιάς φωνής πλην όμως με τρόπον «*θρασύτερον*» του **Ολίγου**. Κοντά εις αυτά, ο **Καράς** συγκαταλέγει εις τας χειρονομίας του και την **Πεταστήν**, την οποίαν ανανοηματοδοτεί προσδίδων εις αυτήν σπουδαιότητα μεγαλυτέραν των άλλων φωνητικών χαρακτήρων εις τους οποίους παραδοσιακώς ανήκει. Από τας δύο αχρόνους υποστάσεις του **Χρυσάνθου** τα οποίας εγκαταλείπει (δηλονότι τον **Σταυρόν** και το **Ενδόφωνον**), εντάσσει το πρώτον εις τα προσωδιακά σημεία άτινα ονομάζει «*Κριτικά*» (1982, σ. 70)1[1] εν ώ το μόνον όπερ αγνοεί είναι το δεύτερον (το οποίον ούτως ή άλλως έχει περιέσει εις αχρηστίαν).

Το ερώτημα όπερ ετέθη από της εποχής του **Καρά** και συνεχιζει έτι να απασχολή το ψαλτικόν κόσμον είναι *το εάν και κατά πόσον χρειαζόμεθα τα σημάδια άτινα ούτος επανέφερε*. Μίαν απάντησιν εις το ερώτημα τούτο φιλοδοξει να δώση το παρόν άρθρο, αλλά δια τρόπου ευλήπτου και απλουστευτικού. Επειδή περ και το σύστημα του **Καρά** πηγάζει εκ της προφορικής κυρίως παραδόσεως, η μέθοδος δια της οποίας θέλει διερμηνευθεί ενθάδε δεν ποιεί χρήσιν μουσικών

1[1] Τα ονομάζει κριτικά διότι «*απευθύνονται εις την κρίσιν του μουσικού εκτελεστού*» (έ.α.).

σημείων, αλλά λογικών σκέψεων και προτάσεων, αίτινες απευθύνονται εις τον δη λεγόμενον «κοινόν νουν» των ιεροψαλτών. Τα άχρονα σημάδια τα οποία διερευνώνται είναι το Λύγισμα, το Τρομικόν, το Στρεπτόν και το Πίεσμα, άπαντα ανήκοντα εις τα σημάδια άτινα επανεισήγαγε ο **Καράς**. Δια τεχνικούς λόγους, τα εν λόγω σημάδια παριστώνται ενθάδε δια των πλησιεστέρων γραφικών συμβόλων του ηλεκτρονικού πληκτρολογίου.

Το **Λύγισμα** (~), ως σημειοί ο **Καράς** (1982, σ. 207), «*λυγίζει εκ των κάτω προς τα άνω την φωνήν, κατά το σχήμα αυτού, ψαύον δεδεμένως κι' εν μια συλλαβή τον υπερκείμενον του υπό τον οποίον τίθεται φθόγγον*». Διατί όμως ο **Καράς** εισήγαγε το τοιούτον σημάδιον εκ της παλαιάς γραφής; Η απάντησις εύρηται εις το ότι «*το Λύγισμα αντικατεστάθη – ανεπιτυχώς – δι' Ομαλού εις την σύγχρονον μουσικήν γραφήν*», δι' ο και το σημάδιον τούτο «*και σήμερα καθίσταται απαιραίτητον, προς ακριβή απόδοσιν θέσεων*» (έ.α.). Πράγματι, πόσοι και πόσοι ψάλται δεν ευρίσκονται πολλάκις εν αμηχανία περί του πώς να εκτελέσωσι δύο χαρακτήρας υπογεγραμμένους δι' Ομαλού (Ø); Τούτο οφείλεται εις την ασαφή οδηγίαν του **Χρυσάνθου** λέγουσα ότι «*το Ομαλόν θέλει να προξενήται ένας κυματισμός της φωνής εν τω λάρυγγι με κάποιαν οξύτητα του φθόγγου του χαρακτήρος, εις τον οποίον υπογράφεται*» (1832, σ. 58). Αντιθέτως, το **Λύγισμα** μας δίδει σαφή εικόνα του «*κυματισμού*» εκ των κάτω προς τα άνω κατά το σχήμα του.

Μετά το **Λύγισμα**, συναντώμεν το **Τρομικόν** (ð) και το **Στρεπτόν** (ö), άτινα «*από της ενεργείας έλαβον και το σχήμα και την επωνυμίαν αυτών*» (Καράς 1982, σ. 214). Το **Τρομικόν** «*υπόκλωνον και υποτρέμουσαν δεικνύει την φωνήν*» κατά τον **Γαβριήλ Ιερομόναχον**, θεωρητικόν του 15^{ου} αιώνος²[2] ενώ το **Στρεπτόν** «*στρέφει τας φωνάς*» εκ των κάτω προς τα άνω (Καράς 1982, σ. 216). Εις το σύστημα του **Καρά**, τα δύο τούτα σημάδια προστίθενται συνήθως επί συμπλοκής **Ολίγου** μετά **Κεντημάτων** άνωθεν, υπογραφομένης δια **Ψηφιστού**. Ο λόγος της τοιαύτης προσθήκης εύρηται εις το ότι «*αι θέσεις τρομικού και στρεπτού γράφονται σήμεραν αδιαφόρως δια ψηφιστού εις τα έντυπα μουσικά βιβλία*» (Καράς 1982, σ. 215). Ο **Χρυσανθινός** ορισμός του **Ψηφιστού** θολώνει και πάλιν τα ύδατα, καθώς διαλαμβάνει αορίστως ότι το τοιούτον σημάδιον «*θέλει να δίδωται δύναμις τις και ζωηρότης εις τους φθόγγους των χαρακτήρων εις τους οποίους υπογράφεται*» (1832, σ. 59). Δια της εισαγωγής όμως **Τρομικού** ή **Στρεπτού** δυνάμεθα να εξηγήσωμεν ευκρινέστερον την ζητουμένην «*ζωηρότητα*», ήτις γίνεται αντιληπτή επί διφώνου αναβάσεως, όπου «*η χειρονομία αυτού άρχεται από του προ αυτού χαρακτήρος*» (Καράς 1982, σ. 215). Η χρήσις **Τρομικού** και **Στρεπτού** εγένετο εναλλάξ, και το αυτό επαναφέρει και ο **Καράς**, εις περιπτώσεις καθ' ας ευρίσκομεν αλεπαλλήλους συμπλοκάς **Ολίγου** μετά **Κεντημάτων** και **Ψηφιστού**.

Το τρίτο σημάδιον το οποίον θέλει διερευνηθεί είναι το **Πίεσμα** (\ \), το οποίον ονομάσθη ούτω, διότι «*πιέζειν γαρ και συνθλίβειν την φωνήν δει ένθα τούτο τεθή*», κατά τον **Γαβριήλ Ιερομόναχον** (παρά Καρά 1982, σ. 200). Το **Πίεσμα** υπεγράφετο δύο φωνών καταβάσεως, «*την μεν πρώτην αργοπορούσα, την δε μετ' αυτήν επιταχύνουσα – εν ημιχρόνω – και εις ένα χρόνον συνάπτουσα, μετά της*

2[2] “Περί των εν τη ψαλτική σημαδίων και φωνών και της τούτων ετυμολογίας”, *Monumenta Musicae Byzantinae, Corpus Scriptorum de re musica*, τόμ. Α' (Βιέννη 1985).

προηγούμενης» (παρά Καρά 1982, σ. 200). Ονομάζεται και διπλή βαρεία, ως προκύπτει εκ του σχήματός του, αποτελούμενου εκ δύο βαρειών, διότι «η διαφορά προς την απλήν βαρείαν ήτο ότι εκείνη μεν, συνήθως, συνάγει εις μίαν συλλαβήν χρόνους ακεραίους, αύτη δε ημίσεις» (Καράς έ.α.). Ο ρόλος του **Πιέσματος** το παλαιόν ήτο, υπογραφομένου δύο χαρακτήρων καταβάσεως μετά **Γοργού**, να «ενώνει εις ένα χρόνον δύο χαρακτήρας 1/2 του χρόνου διαρκείας» (Καράς έ.α.). Το **Πιέσμα** την σήμερον δύναται να προστεθεί κάτωθεν δύο συνεχών **Αποστρόφων** (επί μιά συλλαβή του κειμένου) ή **Αποστρόφου** και **συνεχούς Ελαφρού**. Η δε χρήση του έγκειται εις το να επισημάνει το συνεχές της καταβάσεως των φωνών, αι οποίαι άνευ τούτου κινδυνεύωσι να αποδοθώσι κεκομένως.

Η μόνη άφωνος υπόστασις φέρουσα χρονικήν διάρκειαν («μετ' αργίας») είναι το **Τζάκισμα**, όπερ λαμβάνει το σχήμα αυτού (√) εκ μίας **βαρείας** (\) και μίας **οξείας** (/). Ο **Ψευδοδαμασκηνός**, εις τας «Ερωταποκρίσεις της παπαδικής» μας πληροφορεί ότι το **Τζάκισμα** ως χειρονομία, ως εκ του σχήματός του προκύπτει, «τζακίζει μικρόν τους δακτύλους της χειρός ήτοι κλάται, κτυπείται ολίγον, αργείται μικρόν» (παρά Καρά 1982, σ. 193). Ο **Καράς** διακρίνει δύο ενεργείας του **Τζακίσματος**, αι οποίαι πραγματοποιούνται «εν διαρκεία ενός πρώτου χρόνου», μίαν προς τα κάτω και μίαν προς τα άνω. Και εις τα δύο περιπτώσεις, το **Τζάκισμα** συμπληρώνει την ενέργειαν του **Κλάσματος** (Ë), ίδια όταν τούτο επιγράφεται αλεπαλλήλων χαρακτήρων αναβάσεως, οίτινες εάν εκτελεσθώσιν δίχα οιασδήποτε ενεργείας δίδουν άκουσμα ξηρόν. Και το μεν προς τα άνω ενεργούν **Τζάκισμα** συμπλέκεται μετά του προαναφερθέντος **Λυγίσματος**, το οποίον λυγίζει την φωνήν προς τα άνω δεδεμένως, το δε προς τα κάτω ενεργούν **Τζάκισμα** «τζακίζει και θλα τας φωνάς προς τα κάτω» (Καράς 1982, σ. 194).

Ας εισέλθωμεν τανύν εις τας κατά τον **Καράν** χειρονομίας «μετά φωνής», αι οποίαι είναι η **Οξεία**, η **Πεταστή** και το **Ισάκι**. Εν τη παλαιά σημειογραφία, η **Οξεία** (/) εδείκνυεν μεν ανάβασιν μιάς φωνής, με τρόπον όμως εντονότερον του **Ολίγου**, διότι «θρασύτερον εστί σημάδιον – επάνω γαρ κρούει την φωνήν και καταβαίνει χωρίς αργίας υποκάτω», κατά την «Ακρίβειαν των τόνων της παπαδικής τέχνης» (παρά Καρά 1982, σ. 184). Ως και το όνομά της φανερώνει, η **Οξεία** ενεργεί μετ' οξύτητος «ψαύουσα τον υπερκείμενον του επί του οποίου τίθεται χαρακτήρος φθόγγον» (Καράς έ.α.). Μεταξύ διαφόρων εφαρμογών, η **Οξεία** δύναται να αντικαταστήσει το **Ολίγον**, ότε τούτο συμπλέκεται μετά **Κεντημάτων** και **Ψηφιστού**, μεταβιβάζουσα ούτω την ενέργειαν αυτής εις τα **Κεντήματα**. Η τοιαύτη εφαρμογή της **Οξείας** φαίνεται ότι είχε γίνει ήδη αποδεκτή υπό του **Χρυσάνθου** και τους συν αυτώ, ως εμφανίζεται εις τον πρόλογον του πρώτου εντύπου **Δοξασταρίου**, ένθα ο εκδότης **Α. Θάμυρις**, απολογούμενος εις τους **3 Διδασκάλους** δια την παράληψιν του εν λόγου σημαδίου εις το **Δοξαστάριον**, σημειοί: «Δεν αγνοώ προς τούτοις, Διδάσκαλοι, ότι το **Ολίγον** μετά **Κεντήματος** ή **Κεντημάτων** και **Ψηφιστού** ευρισκόμενον, θέλετε να έχη το σχήμα της **Οξείας**, ο καιρός όμως δεν μ' εσυγχώρει να διατρίβω εις ολίγον χρήσιμα πράγματα» (Παρίσιοι 1821). Ημπορεί την εποχήν εκείνην, ότε ο απόηχος της παλαιάς μουσικής ήτο έντονος, η **Οξεία** να ήτο «ολίγον χρήσιμος», σήμερον όμως καθίσταται αναγκαία.

Η ιδιαίτερα σημασία την οποίαν ο **Καράς** αποδίδει εις την **Πεταστήν** πηγάζει εκ της θέσεως αυτής εις την παλαιάν σημειογραφίαν, ένθα, κατά την «Ακρίβειαν», «ευρυτέραν φωνήν έχει του ολίγου και της οξείας, και διατί πετάται εις ύψος ουδέποτε ευρίσκειται έμπροσθεν αυτής ισασμός ούτε ανάβασις αλλά πάντοτε κατάβασις» (παρά

Καρά 1982, σ. 188). Κατά τον Ψευδοδαμασκηνόν, η **Πεταστή** έλαβε το όνομά της «*δια το ως περί πετάσματος τινος και ομαλώς περιτίθεσθαι , και ποτέ μεν έσω, ποτέ δε έξω ... εν τω μέλλειν γαρ αυτήν χειρονομείσθαι, η χείρ ως πτερόν ανίεται και πετάται έξωθεν και έσωθεν*» (Καράς έ.α.). Κατά τον ως άνω ορισμόν, ο **Καράς** διακρίνει την **Πεταστήν** εις έσω και εις έξω. Η έξω **Πεταστή**, όταν ακολουθεί κατάβασιν, «*ζητεί πέταγμα φωνής, ουχί εκ των άνω προς τα κάτω*», ως η **Οξεία**, «*αλλ' εκ των κάτω προς τα άνω, κατά το σχήμα αυτής*». Η ενέργεια της έξω **Πεταστής** καθίσταται εντονωτέρα ότε αυτή συμπλέκεται μετά Κλάσματος, ένθα «*παρέχεται εις αυτήν χρονική διάρκεια ίνα δείξη πάσαν την χειρονομίαν ... αυτής, παριστώσαν την φωνήν πετωμένην εις πλείονας του ενός φθόγγους επί το οξύ*» (Καράς 1982, σ. 190). Η συνήθης έκτασις της έξω **Πεταστής** είναι δύο φθόγγοι, οίτινες όμως προφέρονται παρεστιγμένως, πρώτα δηλ. «*πατώμεν*» επί του κυρίου φθόγγου και έπειτα «*πετώμεν*». Η έσω **Πεταστή** «*ίπταται*» μόνον μέχρι του υπερκειμένου αυτής φθόγγου, και τούτο διότι αντιστοιχεί εις έναν (ή έναν και ήμισυ) χρόνον, εν ω δεν προλαβαίνει να ενεργήση περισσότερον. Την ενέργειαν της έσω **Πεταστής** (αν και δεν την ονομάζει ούτε) διέσωσεν ο **Προυσαέας** μουσικοδιδάσκαλος και θεωρητικός **Παναγιώτης Κηλτζανίδης** (1820-1896) εις την «*Μεθοδικήν διδασκαλίαν του*» (1881)3[3], όπου εις το κεφάλαιο περί των «υποστατικών» σημείων – ως ονομάζει τας χειρονομίας – παραθέτει δια μουσικού παραδείγματος την «*εξήγησιν*» αυτής (σ. 53). Αλλ' όσοι αμφιβάλλουν δια την ενέργειαν της **Πεταστής**, ας μας εξηγήσουν, διατί οι **3 Διδάσκαλοι** εχρησιμοποίησαν τρεις χαρακτήρας αναβάσεως (τουτέστιν το **Ολίγον**, την **Πεταστήν** και τα **Κεντήματα**), εν ω θα ημπορούσαν να κρατήσουν μόνον το **Ολίγον**;

Η τελευταία υπόστασις την οποίαν επανεισάγει ο **Καράς** είναι το **Ισάκι** ή κρυφόν **Ίσον**, το οποίον εις την παλαιάν παρασημαντικήν ετίθετο κυρίως πάνω από τας λεγομένας «*τριγραμμίας*», δηλ. συλλαβάς αποτελουμένας εκ τριών γραμμάτων. Ο μουσικοδιδάσκαλος **Απόστολος Κώνστας ο Χίος** εις το θεωρητικόν του σύγγραμμα «*Τεχνολογία ... της μουσικής τέχνης*» (1820) μας προσφέρει τοιαύτας τριγραμμίας, ως «*πρα*», «*χρι*», «*στα*», «*φθα*» (παρά Καρακατσάνη 1995, σ. 74)4[4]. Ο **Καράς** χρησιμοποιεί το **Ισάκι** με έννοιαν διάφορον, διακρίνων τούτο εις άνω και εις κάτω. Το άνω **Ισάκι** «*σημαίνει τον υπέρ την φωνήν του κατιόντος χαρακτήρος φθόγγον, του οποίου το μεν πρώτον ήμισυ κατέχει το ισάκι, το δε δεύτερον ήμισυ ο υπέρ τον οποίον τίθεται τούτο φωνητικός χαρακτήρ*» (1982, σ. 182). Αντιθέτως, το κάτω **Ισάκι** «*σημαίνει τον υπό την φωνήν του χαρακτήρος τούτου φθόγγον, όστις λαμβάνεται εις ένα μετά του χαρακτήρος χρόνου, του οποίου το μεν πρώτον ήμισυ κατέχει το ισάκι, το δε δεύτερον ήμισυ ο υπό τον οποίον τίθεται τούτο φωνητικός χαρακτήρ*» (1982, σ. 181). Το **Ισάκι** καθίσταται αναγκαίον επί περιπτώσεων συνεχών αναβάσεων ή καταβάσεων μεγάλης χρονικής διαρκείας (π.χ. συνεχείς Απόστροφαι μετά Κλάσματος). Είναι τρόπον τινα έν είδος «*σκαλοπατίου*» όπερ χρειαζόμεθα δια να καταβώμεν ασφαλέστερον και χαριέστερον εκ μιάς βαθμίδος εις μίαν άλλην. Καίτοι η χρήσις του σημαδίου τούτου υπό του **Καρά** φαίνεται καινοφανής, εντούτοις δεν

3[3] *Μεθοδική διδασκαλία θεωρητική τε και πρακτική προς εκμάθησιν και διάδοσιν του γνησίου εξωτερικού μέλους της καθ' ημάς ελληνικής μουσικής κατ' αντιπαράθεσιν προς την αραβοπερσικήν* (Κωνσταντινούπολις 1881)

4[4] *Βυζαντινή Ποταμηίς*, τόμ. Α', «*Θεωρητικόν Αποστόλου Κώνστα του Χίου*» (Αθήναι 1995)

αποκλείεται να ίσχυε και εν τη παλαιά σημειογραφία, ως προκύπτει εκ του παλαιού Αναστασιματαρίου, το οποίον επικαλείται και ο **Καράς**.

Ως προκύπτει εκ της ως άνω ενδεικτικής μόνον διερμηνείας των παλαιών σημαδίων των επανεισαχθέντων εις το εν χρήσει σύστημα, ο ρόλος αυτών είναι συμπληρωματικός και βελτιωτικός. Τα παλαιά σημάδια δεν καταργούν ουδ' εν των σημαδίων της Χρυσανθινής γραφής, αλλ' απλώς τα διευκρινίζουν και τα κατοχυρώνουν. Όθεν το σύστημα του **Καρά** δέον όπως θεωρηθεί τρόπον τινά προέκτασις του Χρυσανθινού και ουχί καινοτομία. Άλλως τε το πρώτον σύστημα προϋποθέτει και γεννά το δεύτερον, ως απέδειξεν ο ίδιος ο **Καράς**, όστις εμελέτησεν εις βάθος την θεωρίαν του **Χρυσάνθου**, αποσκοπών όχι εις την μείωσιν του έργου των **3 Διδασκάλων** αλλά εις την καλλιτέραν κατανόησίν του, η οποία όμως αποκαλύπτει τόσον τας θετικές όσον και τας αρνητικές πλευράς του έργου των. Τον αυτόν τρόπον θα κριθεί κάποτε και το έργον του ίδιου του **Καρά**. Προς το παρόν όμως το έργον του μακαρίτου διδασκάλου θέτει αυτομάτως τους συγχρόνους έλληνας μουσικούς τε και μουσικολόγους προ των ευθυνών των δια την ορθήν διατήρησιν και καλλιέργειαν της ψαλτικής παραδόσεως.

*Ο κ. **Ιωάννης Πλεμμένος** διδάσκει **Εθνομουσικολογίαν** εν τω **Ιονίω Πανεπιστημίω**.*