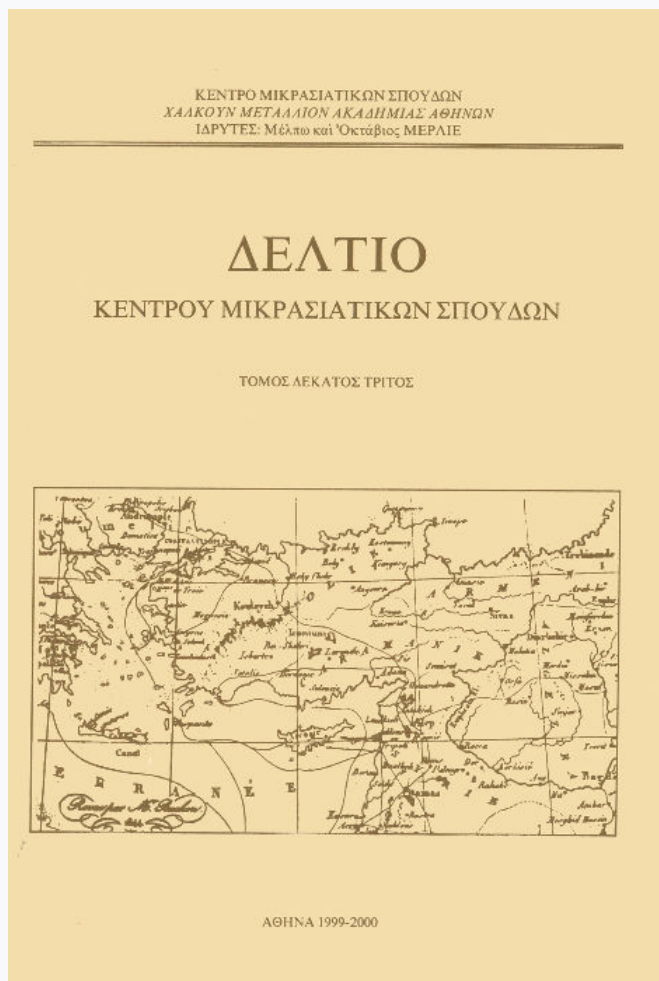


Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών

Τόμ. 13 (1999)



Το χειρόγραφο Ραιδεσθηνού

Ιωάννης Γ. Πλεμμένος

doi: [10.12681/deltiokms.144](https://doi.org/10.12681/deltiokms.144)

Copyright © 2015, Ιωάννης Γ. Πλεμμένος



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Πλεμμένος Ι. Γ. (1999). Το χειρόγραφο Ραιδεσθηνού. *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών*, 13, 97-110.
<https://doi.org/10.12681/deltiokms.144>

ΤΟ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ ΡΑΙΔΕΣΤΗΝΟΥ

Τὸ χειρόγραφο Ραιδεστηνοῦ εἶναι μιὰ ἀνθολογία φαναριωτικῆς μουσικῆς (μισμαγιά), ἀπὸ αὐτὲς ποὺ κυκλοφοροῦσαν προεπαναστατικὰ κυρίως στὴν Κωνσταντινούπολη καὶ τὶς Παραδουνάβιες Ἡγεμονίες, καὶ φυλάσσεται στὸ Μουσικὸ Λαογραφικὸ Ἀρχεῖο τοῦ Κέντρου Μικρασιατικῶν Σπουδῶν στὴν Ἀθήνα. Εἶναι ἄδετη καὶ ἀποτελεῖται ἀπὸ 64 σελίδες ὀργανωμένες σὲ τέσσερα τεύχη τῶν 16 σελίδων. Ἡ ὀνομασία τῆς ὀφείλεται στὸν τελευταῖο κάτοχό τῆς Νικόλαο Ραιδεστηνό, πρωτοψάλτη στὴν ἐκκλησία τῆς Εὐαγγελίστριας στὰ Ταταῦλα (†1948). Τὸ ἔφερε ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη τὸ 1961 ὁ Μ. Δραγούμης, ἀφοῦ τοῦ δωρήθηκε ἀπὸ τοὺς ἀπογόνους τοῦ Ραιδεστηνοῦ.

Στὴν πραγματικότητα ὅμως πρόκειται γιὰ δύο ἀνεξάρτητες μισμαγίες, ἐκ τῶν ὁποίων ἡ μία καταλαμβάνει τὸ πρῶτο τεῦχος (τὶς πρῶτες 16 σελίδες), καὶ ἡ ἄλλη τὰ ὑπόλοιπα τρία τεύχη (τὶς ὑπόλοιπες 48 σελίδες). Αὐτὸ προκύπτει ἀπὸ τὴ σύγκριση τοῦ γραφικοῦ χαρακτήρα (δύο διαφορετικὰ χέρια), ὅπως ἐμφανίζεται στὸ κείμενο τῶν τραγουδιῶν, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ χαρτὶ τοῦ χειρογράφου (ἄλλη ποιότητα, διαφορετικὲς διαστάσεις κ.λπ.). Γι' αὐτὸν τὸν λόγο, τὸ παρὸν ἄρθρο ἐξετάζει τὶς δύο μισμαγίες ξεχωριστά. Γιὰ λόγους σαφήνειας, στὸ ἐξῆς ἡ πρώτη τῆ μισμαγιά θὰ ἀναφέρεται ὡς P1 καὶ ἡ δευτέρα ὡς P2.

Ἡ P1 περιλαμβάνει, ὅπως ἤδη ἐλέχθη, τὸ πρῶτο τεῦχος (16 σσ.), μὲ διαστάσεις 18,7 ἐκ. μῆκος ἐπὶ 12,5 ἐκ. πλάτος. Ἡ φυσικὴ τῆς κα-

τάσταση είναι μέτρια έως καλή, αν ληφθεί υπ' όψιν ότι, παρά την κηλίδα (μᾶλλον από ύγρασία) που έχει σχηματισθεί κατά μήκος τῆς κάθε σελίδας και καλύπτει σχεδόν τὸ ἀριστερὸ (recto) ἢ δεξιὸ (verso) ἥμισυ, ἡ γραφή εἶναι ἀρκετὰ εὐδιάκριτη. Ἡ μισμαγιά περιέχει εἰκοσι συνθέσεις, καθεμία ἀπὸ τὶς ὁποῖες καλύπτει μόνο μία ποιητικὴ στροφή και δὲν ἀκολουθεῖται ἀπὸ κείμενο. Ἡ γραφή, δίχρωμη ἀπὸ μαῦρο καὶ κόκκινο μελάνι (τὸ τελευταῖο γιὰ ἐπικεφαλίδες, ἀρχικὰ γράμματα καὶ κάποια μουσικὰ σημάδια), εἶναι πολὺ προσεγμένη καὶ κομψή. Ἡ ἀνθολογία εἶναι ἀνώνυμη καὶ ἀχρονολόγητη, γι' αὐτὸ πρῶτα θὰ ἐπιχειρηθεῖ ἡ ἀνεύρεση τοῦ συγγραφέα τῆς καὶ ἡ χρονολόγησή της.

Ἡ ταυτότητα τοῦ συγγραφέα ἀπεκαλύφθη ὅταν ἡ P1 ἀντιπαρεβλήθη μὲ τὸ χφ. 1428 («Μελομένη») τῆς Μονῆς Βατοπεδίου στὸ "Ἅγιον Ὅρος: ὁ γραφικὸς χαρακτήρας ἦταν ὁ ἴδιος (βλ. φωτογραφίες τῶν χειρογράφων στὶς σελίδες 108-109)! Ἡ «Μελομένη» (ἀπὸ ἐδῶ καὶ στὸ ἐξῆς M) συντάχθηκε ἀπὸ τὸν Νικηφόρο Ναυτουνιάρη, ἀρχιδιάκονο τοῦ Πατριαρχείου Ἀντιοχείας στὸ Ἱάσιο τῆς Μολδαβίας μετὰ τῶν ἐτῶν 1818 καὶ 1820, καὶ εἶναι ἡ μεγαλύτερη καὶ πληρέστερη ἀνθολογία φαναριωτικῆς μουσικῆς (393 σσ.), καθὼς συγκεφαλαιώνει σχεδόν ὅλη τὴν μέχρι τὴν ἐποχὴ τῆς συνθετικῆς παραγωγῆς (περίπου 250 τραγούδια). Ἄρα ἡ προσπάθεια γιὰ τὴ χρονολόγηση τῆς P1 ἐπικεντρώνεται τῶρα στὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο τοῦ Νικηφόρου.

Τὰ βιογραφικὰ στοιχεῖα γιὰ τὸν Νικηφόρο εἶναι ὀλίγιστα καὶ προέρχονται κυρίως ἀπὸ τὸ συγγραφικὸ του ἔργο. Χίος τὴν καταγωγὴν, ἔρχεται στὴν Κωνσταντινούπολη γύρω στὰ 1790 καὶ μαθητεύει κοντὰ στὸν Ἰάκωβο, πρωτοψάλτη τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου (1740-1800)¹. Στὴ συνέχεια, χειροτονεῖται διάκονος στὴ Δαμασκὸ μετὰ τῶν 1800 (θάνατος τοῦ Ἰακώβου) καὶ τοῦ 1806, ὅποτε τὸν βρίσκουμε ψάλτη στὴν ἐκκλησία τῶν Ταξιαρχῶν τοῦ Μεγάλου Ρεύματος στὴν Κωνσταντινούπολη². Ἐκεῖ παραμένει μέχρι τὸ 1816, ὅποτε ἀναχωρεῖ γιὰ τὸ Ἱάσιο τῆς

1. Βλ. Μ. Χατζηγιακουμῆς, *Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς 1453-1820*, 1980, σ. 100, σημ. 323, καὶ Γ. Παπαδόπουλος, *Συμβολαὶ εἰς τὴν Ἱστορίαν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Ἀθήνα 1890, σ. 327.

2. Ἡ πληροφορία ἀντλεῖται ἀπὸ τὸν τίτλο αὐτογράφου του (χφ. 1426 Μονῆς Βατοπεδίου) τοῦ ἔτους 1806.

Μολδαβίας³, όπου διορίζεται διδάσκαλος τῆς ἐκεῖ Κοινῆς Μουσικῆς Σχολῆς καὶ ψάλτης⁴. Μετὰ τὸ 1820, τὰ ἔχνη του χάνονται, ἀλλὰ ἀπὸ ἐμμεσεσ πληροφορίες συμπεραίνεται ὅτι τὸ 1829 ἦταν ἀκόμη στὴ Ρουμανία⁵. Φαίνεται ὅτι πέρασε τὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του στὴ Μονὴ Γκόλια⁶ τοῦ Ἱασίου, ποὺ ἦταν μετόχι τῆς Μονῆς Βατοπεδίου στὸ "Ἁγιον Ὅρος, ὅπου μέχρι σήμερ⁷ φυλάσσονται αὐτόγραφα ὅλων τῶν κωδίκων ποὺ συνέταξε. Ἦταν καὶ ὁ ἴδιος συνθέτης ἐκκλησιαστικῆς καὶ κοσμικῆς μουσικῆς⁸ καὶ ὑπῆρξε ὑπέρμαχος τῆς διατηρήσεως τοῦ παλαιοῦ μουσικοῦ συστήματος, ὅταν αὐτὸ ἄρχισε νὰ ἀντικαθίσταται ἀπὸ τοὺς τρεῖς δασκάλους⁹.

Βάσει τῆς συγγραφικῆς του δραστηριότητος, τὸ χρονικὸ διάστημα μέσα στὸ ὁποῖο πρέπει νὰ ἀναζητηθεῖ ἡ σύνταξη τῆς P1 εἶναι μεταξὺ 1814 καὶ 1816. Στὸ πρὸ τοῦ 1814 διάστημα, ὁ Νικηφόρος ἦταν ἀπασχολημένος μὲ τὴ συλλογὴ καὶ τὴν ἀντιγραφὴ ἐκκλησιαστικῶν μου-

3. Τὸ αὐτόγραφό του «Τερψιχόρης Παίγνια» (χφ. 1429 Μονῆς Βατοπεδίου), ἄρχισε νὰ συντάσσεται στὸ Ἱάσιο τὸ 1816 (σ. 11 - βλ. σημ. 10).

4. Ἔτσι υπογράφει στὸν τίτλο τῆς Μ. Βλ. καὶ Γ. Παπαδόπουλος, ὁ.π.

5. Τὸ ρουμανικὸ χφ. 2238 (ἔτους 1829) τῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ρουμανικῆς Ἀκαδημίας στὸ Βουκουρέστι περιέχει σύνθεση τοῦ Νικηφόρου τονισμένη «παρὰ κυρίου Γεωργίου Λεσβίου, διδασκάλου τῆς ἐν Ἱασίῳ μουσικῆς σχολῆς τοῦ νέου συστήματος» (φ. 13).

6. Ἡ Μ ἐγράφη «ἐν τῇ ἱερᾷ, σεβασμίᾳ, καὶ περιφίμῳ [...] μονῇ τῆς Γκόλιας ἐπιλεγομένῃ».

7. Τὰ αὐτόγραφα του βρίσκονται στὴ Μονὴ Βατοπεδίου τουλάχιστον ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ αἰῶνα μας, ὅταν τὰ καταγράφει γιὰ πρώτη φορὰ ὁ Εὐστρατιάδης. Βλ. S. Eustratiades and Arcadios Vatopedinos, *Catalogue of the Greek Manuscripts in the Library of the Monastery of Vatopedi on Mt. Athos*, Cambridge Mass. 1924, σσ. 226-228.

8. Πενήντα (50) συνθέσεις του κοσμικῆς μουσικῆς λαμβάνουν στὸ ἑλλ. χφ. 784 τῆς Ρουμανικῆς Ἀκαδημίας καὶ στὴ Μ. Ἐνας μεγάλος ἀριθμὸς ἀπὸ αὐτὲς εἶναι σὲ ποίηση Χριστόπουλου, Παλαιῶν Πατρῶν Γερμανοῦ καὶ ἄλλων προσωπικότητων τῆς φαναριωτικῆς κοινωνίας, ἐνῶ ἀρκετὲς βασίζονται σὲ δική του ποίηση. Τὰ (πολυπληθέστερα) ἐκκλησιαστικά του πονήματα εἶναι συγκεντρωμένα στὸ χφ. 1429 τῆς Μονῆς Βατοπεδίου («Τερψιχόρης Παίγνια»).

9. Στὴ Μ ὁ Νικηφόρος, ἀφοῦ φιλοξενεῖ δύο συνθέσεις τοῦ Γρηγορίου, πρωτοψάλτου τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου (1778-1821) καὶ ἐνὸς ἐκ τῶν ἐφευρετῶν τῆς νέας μεθόδου, «νεοσυστηματικῶς» (φ. 349), ἀντιπαρθέτει δική του σύνθεση στοὺς ἴδιους στίχους ἀλλὰ στὸ παλιὸ σύστημα «κατ' ἀντιζηλίαν τῶν δύο τοῦ πρωτοψάλτου» (σ. 350).

σικῶν κωδίκων. Ἡ συγγραφικὴ του παραγωγὴ κατὰ τὸ διάστημα αὐτὸ συνοψίζεται κατωτέρω:

1806-1808, «Ἱερογραφικὴ Ἀρμονία» (618 σσ.).

1808-1810, «Ἱερὰ Ἀπηχήματα» (742 σσ.).

1810-1812, «Ἐννέα Μοῦσες» (214 σσ.).

1812-1814, «Σειρὲς ἀνοιξανταρίων καὶ πολυελέων»¹⁰.

Σὲ ὅ,τι δὲ ἀφορᾷ τὴν μετὰ τὸ 1816 περίοδο, ὁ Νικηφόρος παρήγαγε τὶς ἐξῆς ἀνθολογίες:

1816-1818, «Τερψιχόρης Παίγνια» (397 σσ.).

1818-1820, «Μελπομένη» (393 σσ.).

Ἡ χρονολόγηση τῆς Ρ1 μπορεῖ νὰ προσδιορισθεῖ ἀκριβέστερα μὲ βάση ἓνα ἄλλο στοιχεῖο ποὺ πηγάζει ἀπὸ τὸ περιεχόμενό της, τὴν ὑπαρξὴ δηλαδὴ δύο συνθέσεων τοῦ Νικηφόρου, οἱ στίχοι τῶν ὁποίων προσγράφονται σύμφωνα μὲ ἄλλες πηγές¹¹ στὸν Παλαιῶν Πατρῶν Γερμανὸ (1771-1826). Ὁ Γερμανὸς διετέλεσε μέλος τῆς Πατριαρχικῆς Συνόδου στὴν Κωνσταντινούπολη μετὰ τὸ 1815 καὶ 1818, πρόλαβε δηλαδὴ τὸν Νικηφόρο λίγο πρὶν φύγει γιὰ τὸ Ἱάσιο.¹² Ἐπομένως, τὸ 1815 πρέπει νὰ θεωρεῖται ἡ πιθανότερη χρονολογία δημιουργίας τῆς Ρ1.

Οἱ πηγές ἀπὸ τίς ὁποῖες ἀντλεῖ ὁ Νικηφόρος γιὰ νὰ γράψει τὴ Ρ1 δὲν εἶναι δύσκολο νὰ ἐντοπισθοῦν. Ὁκτὼ ἀπὸ τίς εἴκοσι συνθέσεις προέρχονται ἀπὸ τὸ ἑλλ. χφ. 927 τῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ρουμανικῆς Ἀκαδημίας στὸ Βουκουρέστι, τὸ ὁποῖο χρονολογεῖται ἀπὸ τὴ δεκαετία τοῦ 1770 μὲ τόπο συγγραφῆς τὴν Κωνσταντινούπολη¹³. Σύγκριση τῶν

10. Βάσει ἐπιστολῆς τοῦ Νικηφόρου πρὸς τὸν μητροπολίτη Μολδαβίας Βενιαμὶν ποὺ προτάσσεται τῶν συνθέσεων του στὸ χφ. 1429 τῆς Μονῆς Βατοπεδίου: «Δεσποτικοῖς ἀξιοχρέως πειθόμενος νύμμαι, εἰς πέρας ἤγαγον ὁ δούλος της, τὸ κατ' ἐπιταγὴν αὐτῆς πανίερρον φιλοπονηθέν μοι μετὰ τοῦ πολυελέου ἀνοιξαντάριον [...] Ἱάσιον αἰωιδ» (σ. 11). Οἱ σειρὲς τῶν ἀνοιξανταρίων καὶ πολυελέων καλύπτουν πάνω ἀπὸ τὸν μισὸ κώδικα (σσ. 12-230).

11. Ἡ μία ἀπὸ τίς δύο συνθέσεις ὑπάρχει ἀπαράλλακτη στὸ ἑλλ. χφ. 784 τῆς Ρουμανικῆς Ἀκαδημίας (χρον. 1816-1818, φ. 64) καὶ στὴ Μ (σ. 287) μὲ ἐνδειξὴ «Γερμανοῦ Παλαιῶν Πατρῶν». Ἡ ἄλλη περιέχεται μόνο στὴ Μ (σ. 317) σὲ ἄλλο ἦχο (καὶ μελωδία) ἀπὸ τὸν Νικηφόρο ἀλλὰ μὲ τὴν ἴδια ἐνδειξή.

12. Βλ. τὸ ἡμέτερο ἄρθρο μὲ τίτλο «Ἡ ἐρωτικὴ ποίηση τοῦ Παλαιῶν Πατρῶν Γερμανοῦ» στὴν ἐφημ. *Τὸ Βῆμα* (24.3.96), «Νέες Ἐποχές» (σ. 3).

13. Ἀπὸ τὸ ἐξῆς σημείωμα τοῦ χφ. 927: «Εγὼ αὐτὸ τὸ μετζμαὶ ἔδωσα τῷ υἱῷ

δύο ἀνθολογιῶν ἀποκαλύπτει ὅτι ἡ μελωδία καὶ τῶν ὀκτὼ τραγουδιῶν εἶναι ἀκριβῶς ἡ ἴδια, τὰ δὲ τρία πρῶτα τραγούδια βρίσκονται στὴν ἴδια σειρὰ. Ἐπιπλέον, φαίνεται πῶς τὸ χφ. 927 τὸ ἔφερε μαζί του ὁ Νικηφόρος στὶς Παραδουνάβιες Ἑγεμονίες τὸ 1816, καθὼς περιέχεται ὁλόκληρο καὶ μὲ τὴν ἴδια σειρὰ στὴ Μ. Σύμφωνα λοιπὸν μὲ τὴ Μ, ἐπτά ἀπὸ τὰ ὀκτὼ αὐτὰ τραγούδια τῆς Ρ1 ἀποδίδονται στὸν Πέτρο Πελοποννήσιο, λαμπαδάριο τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου (1730-78).

Ἄλλα δύο τραγούδια τῆς Ρ1 ἀπαντῶνται στὸ ἑλλ. χφ. 925 τῆς Ρουμανικῆς Ἀκαδημίας, τὸ ὁποῖο ἐγράφη μεταξὺ 1784 καὶ 1789¹⁴. Τὸ ἓνα ἀπὸ αὐτὰ ἀκολουθεῖ τὴν ἴδια μελωδία καὶ στὶς δύο μισμαγίες, ἐνῶ τὸ ἄλλο, ἂν καὶ στὸν ἴδιο ἥχο, παρουσιάζει κάποιες ἀποκλίσεις στὴ Ρ1. Καὶ τὰ δύο τραγούδια ἐμφανίζονται στὴ Μ, ὅπου προσγράφονται σὲ «ἄδηλο» συνθέτη.

Οἱ τρεῖς συνθέσεις ποὺ καταλαμβάνουν τὶς σσ. 6-12 ἀκολουθοῦν τὰ πρότυπα τῆς κλασικῆς τουρκικῆς φόρμας τῆς ἐποχῆς, καὶ ἀντιπροσωπεύουν ἀπὸ ἓνα Beste, Ağır Sema'î καὶ Yürük Sema'î¹⁵, ποὺ, ὅταν ἐκτελοῦνταν, παρουσιάζονταν διαδοχικὰ σὲ μιὰ σουίτα (fasıl) ὅπως ἐδῶ. Ἡ «σύνταξις γραμμῶν καὶ μέλους» εἶναι τοῦ «ἄρχοντος ποστελνίκου Γεωργίου Σούτζου» (1745-1816)¹⁶.

Ἀπὸ τὰ ὑπόλοιπα ἐπτά τραγούδια, ἓνα ἀποδίδεται στὸν δάσκαλο τοῦ Νικηφόρου Ἰάκωβο Πρωτοψάλτη (1740-1800), ἄλλα δύο ἀπαντῶνται σὲ λίγο μεταγενέστερες ἀνθολογίες καὶ ἀποδίδονται τὸ ἓνα στὸν Πέτρο

τοῦ μακαρίτου πρωτοψάλτου τῆς ἀγίας τοῦ Χριστοῦ μεγάλης ἐκκλησίας [δυσανάγνωστο ὄνομα] τῆς Βιέννης κατὰ τῷ ρωμ [1808] εἰς Γιάσι, τὸ ὁποῖον εἶχεν ὁ μακαρίτης ἀπὸ τὸν πρότερον μακαρίτην κύριον κύριον Πέτρον τὸν Πελοποννήσιον, ἐπειδὴ αὐτὸς ὁ ἄνθρωπος πρωτοψάλτης εἶναι ὁ μεταγενέστερος Πέτρος ὁ Βυζάντιος ὁ ὁποῖος ἐχρημάτισε μαθητὴς ἐκεῖνου τοῦ πρώην λαμπαδαρίου Πέτρου Πελοποννήσιου» (φ. 86).

14. Ἄν καὶ ἡ ἀνθολογία εἶναι ἀχρονολόγητη, ἐντούτοις περιέχει συνθέσεις τοῦ Ἰακώβου ποὺ ἀναφέρεται ὡς λαμπαδάριος, θέση ποὺ κατεῖχε μεταξὺ 1784 καὶ 1789.

15. Beste: φωνητικὴ σύνθεση ἀποτελούμενη ἀπὸ τέσσερις στίχους, ποὺ ἀκολουθοῦνται ἀπὸ τὴν ἴδια μελωδία. Ağır Sema'î: φωνητικὴ σύνθεση στὸ ρυθμικὸ σχῆμα τῶν δέκα χρόνων. Yürük Sema'î: φωνητικὴ σύνθεση στὸ ρυθμικὸ σχῆμα τῶν ἑξὶ χρόνων.

16. Ὁ Σ. Οἰκονόμου λέει γιὰ τὸν Γεώργιο Σοῦτζο ὅτι «διήνυσσε τὸν βίον μακρὰν τῶν πολιτικῶν πραγμάτων, καλλιεργῶν τὰ γράμματα, καὶ ἰδίως ἀσχολούμενος εἰς τὴν τουρκοπερσικὴν μουσικὴν καὶ τὴν ποίησιν» (σ. 73). Βλ. Ν. Μαυροκορδάτος, *Ψόγος Νικολταῆς*, Βενετία 1876.

Πελοποννήσιο και τὸ ἄλλο σὲ ἄδηλο συνθέτη, καὶ τὰ ὑπόλοιπα τέσσερα εἶναι συνθέσεις τοῦ ἴδιου τοῦ Νικηφόρου (ποὺ ὑπογράφει μόνο ἓνα στὴ P1, καὶ τὰ ὑπόλοιπα στὴ M).

Οἱ μουσικὲς ἐνδείξεις στὶς ἐπικεφαλίδες τῶν τραγουδιῶν εἶναι στὰ τουρκικὰ (μὲ ἑλληνικοὺς χαρακτῆρες) καὶ περιλαμβάνουν τὸ μακάμι (makam), δηλαδὴ τὸν ἦχο, καὶ τὸ οὐσούλι (usul), δηλαδὴ τὸν ρυθμὸ ποὺ πρέπει νὰ ἀκολουθήσει ὁ ἐκτελεστής. Δίπλα ὅμως στὸ ὄνομα τοῦ μακάμι τοποθετεῖται ἡ ἀντίστοιχη βυζαντινὴ μαρτυρία, δηλαδὴ μουσικὰ σημεῖα ποὺ δηλώνουν τὴ βάζη καὶ τὰ διαστήματα τοῦ ἤχου.

Ἡ P2 καταλαμβάνει τὰ τρία τελευταῖα τεύχη τῆς ἀνθολογίας (σσ. 17-64) καὶ ἔχει διαστάσεις 17,2 ἐκ. μῆκος ἐπὶ 12 ἐκ. πλάτος. Ἡ φυσικὴ κατάσταση τοῦ πρώτου καὶ τοῦ τρίτου τεύχους εἶναι ἀρκετὰ καλὴ (ὅπωςδὴποτε καλύτερη ἀπὸ τῆς P1), ἐνῶ στὸ δεύτερο τεύχος (σσ. 33-48), μιὰ κηλὶδα ποὺ διαπερνᾷ τὸ πάνω μισὸ τοῦ φύλλου μέχρι τὴ σ. 42 δὲν δυσχεραίνει σοβαρὰ τὴν ἀνάγνωση.

Ἡ P2 περιέχει ἑκατὸν τρεῖς συνθέσεις, οἱ ὁποῖες εἶναι ἄνισα κατανεμημένες στὰ τρία τεύχη: σαράντα ἑνέα στὸ πρῶτο, τριάντα πέντε στὸ δεύτερο, καὶ δεκαενέα στὸ τρίτο. Τὰ τραγούδια τοῦ πρώτου τεύχους δὲν ἀκολουθοῦνται ἀπὸ περαιτέρω ποιητικὸ κείμενο, ἐν ἀντιθέσει μὲ αὐτὰ τῶν ἄλλων δύο τευχῶν, ποὺ παρουσιάζουν συχνὰ μακροσκελῆ κείμενα.

Ἡ δίσχρωμη μουσικὴ γραφὴ (μαῦρο καὶ κόκκινο μελάνι) εἶναι ὁμοιομορφὴ καὶ μᾶλλον προσεγμένη, τὸ ἴδιο ὅμως δὲν μπορεῖ νὰ λεχθεῖ καὶ γιὰ τὰ κείμενα, ποὺ βρίθουν ἀπὸ σοβαρὲς παραλείψεις¹⁷ καὶ ὀρθογραφικὰ λάθη¹⁸, τὰ ὁποῖα γεννοῦν τὴν ὑποψία ὅτι ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ ἀντίγραφο.

Ἡ ὑποψία αὕτη ἐνισχύεται ἀπὸ τὴν ἀντιπαραβολὴ τῆς P2 μὲ τὸ προ-

17. Ἀρχικὰ γράμματα ποὺ εἶναι λάθος: «Σέσα σὲ θάλασσα πλατιὰ» ἀντὶ «Μέσα...» (σ. 17). «Ἄ ἀβέβαιος κινεῖται» ἀντὶ «Ἢ ἀβέβαιος...» (σ. 27). Ἐπίσης παραλείπονται: «[Καί] αὐτὸ πῶς ἀνασαίνω» (σ. 46), «[Α]ὐτὸ τ' εἶναι τὸ δικό μου» (σ. 47), «[Ε]ρωτα πρέπει νὰ χαρεῖς» (σ. 48). Τὸ τραγούδι τῆς σ. 55 (χωρὶς ἀρχικὸ καὶ αὐτὸ) ὑπάρχει τὸ ἴδιο στὴ σ. 50.

18. Ὄρθογραφικὰ λάθη ὑπάρχουν στὴν πρώτη κιόλας φράση τῶν τραγουδιῶν, π.χ. «Ἐχὶς κάλλος νοῦρι φῶς μου» (σ. 29), «Ὡ ἄνομε κακοπιᾷ» (σ. 36), «Τάχα φάνικε ἀπ' αἰῶνος» (σ. 61).

αναφερθὲν ἑλλ. χφ. 927 τῆς Ρουμανικῆς Ἀκαδημίας, ποὺ καταδεικνύει ὅτι οἱ περισσότερες συνθέσεις τῆς P2 (70 ἀπὸ τῆς 103) βρίσκονται στὸ χφ. 927 μὲ τὴν ἴδια μελωδία καί, συνήθως, μὲ τὴν ἴδια σειρά. Στὸν κατωτέρω πίνακα παρουσιάζονται οἱ ἀντιστοιχίες τῶν δύο ἀνθολογιῶν (τὰ τραγούδια τῆς P2 ἀκολουθοῦν αὐξοῦντα ἀριθμὸ 19-12¹⁹ καὶ τοῦ χφ. 927 ἀριθμὸ φύλλου, recto-verso).

P2		χφ. 927	
No		Φ.	
19-23		35-37	
24		64	
25		37v	
26		—	
27-30		38-39v	
31-34		32-33v	
35-36		—	
37		13v	
38-39		53-53v	
40		55v	
41-42		57-57v	
43-49		45v-48v*	
50		—	
51		56	
52-54		—	
55		64v	
56-57		—	
58		56v	
59-60		54v-55*	
61		52v	
62		54	
63		10	
64-65		61-61v*	

19. Σύμφωνα μὲ τὴν ἀρίθμηση τῆς μεταγραφῆς τοῦ χειρογράφου ἀπὸ τὸν κ. Μ. Δραγούμη (1962).

66-68	44-45*
69-71	40-41*
72	12v
73-76	41v-43*
77-80	—
81	43v
82-83	—
84	60v
85-87	—
88	60
89-95	—
96	12
97	10v
98-100	—
101-102	7-7v
103-105	14-15
106	25v
107	—
108	6v
109	—
110	18
111	—
112	17v
113-116	15v-17
117-118	—
119-120	20v-21*
121	19

Σύμφωνα με τὸν παραπάνω πίνακα, ἑβδομήντα ἀπὸ τὰ ἑκατὸν τρία τραγούδια τῆς P2 προέρχονται ἀπὸ τὸ χφ. 927. Ἀπὸ τὰ ὑπόλοιπα τριάντα τρία, τέσσερα (No 80, 83, 86, 99) ἔχουν ἐντοπισθεῖ στοὺς ἑλλ. χφ. 925 τῆς Ρουμανικῆς Ἀκαδημίας (μὲ μικρὲς μελωδικὲς παραλλαγές), πέντε (No 41, 79, 82, 100, 107) πρέπει νὰ ἔχουν συντεθεῖ ἀπὸ τὸν γραφέα τῆς P2 διότι δὲν ἀπαντοῦν ἄλλοῦ, καὶ τὰ ἐναπομένοντα εἴκοσι τέσσερα ἐπαναλαμβάνονται στὴ Μ.

Ἡ ἀντιστοιχία τῶν P2 καὶ χφ. 927 εἶναι πολὺ πιὸ ἐντονὴ ἀπ' ὅ,τι παριστᾷ ὁ παραπάνω πίνακας, ἂν λάβει κανεὶς ὑπ' ὄψιν τὴν ἀνακατάταξη πού ὑπέστησαν τὰ φύλλα τοῦ χφ. 927 πρὶν ἀπὸ τὴν δερματοδοσίαν καὶ τὴν (μηχανοποιημένην) ἀρίθμηση, πού εἶναι φανερά νεότερες. Ἐτσι, ξεφυλλίζοντας τὸ χφ. 927, μερικὰ φύλλα βλέπουν πρὸς τὴν ῥάχη καὶ ἄλλα πρὸς τὴν ἀντίθετη κατεύθυνση, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ διαταράσσεται συχνὰ ἡ ὁμαλὴ διαδοχὴ τῶν ἤχων βάσει τῶν ὁποίων εἶναι ὁργανωμένα τὰ τραγούδια καὶ ἡ σειρὰ τῶν τραγουδιῶν στὸ χφ. 927 νὰ εἶναι ἀντιστρόφως ἢ ἴδια μὲ ἐκείνη στὴ P2 (στὸν παραπάνω πίνακα, οἱ ἀντίστροφες ἀντιστοιχίες σημειώνονται μὲ ἀστερίσκο). Ἐτσι, ἡ μελέτη τῆς P2 βοηθᾷ καὶ στὴν ἀποκατάσταση τῆς ἀρχικῆς διάταξης τῶν τραγουδιῶν στὸ χφ. 927.

Ὁ ἐντοπισμὸς τοῦ χφ. 927 ὡς βασικῆς πηγῆς τῆς P2 μπορεῖ νὰ βοηθήσει καὶ πρὸς τὴν κατεύθυνση τῆς χρονολόγησής της. Ὅπως ἤδη ἐλέχθη (σημ. 13), τὸ χφ. 927 συγγράφεται στὴν Κωνσταντινούπολη κατὰ τὴν δεκατία τοῦ 1770 καὶ μεταφέρεται στὴ Ρουμανία τὸ 1805 ἀπὸ τὸν Πέτρο Βυζάντιο. Ἀμέσως μετὰ τὸν θάνατο τοῦ Βυζαντίου (1808), παραδίδεται ἀπὸ ἄγνωστο πρόσωπο στὸν γιό του πού βρίσκεται —μᾶλλον προσωρινὰ— στὸ Ἰάσιο, γιὰ τὸ 1816 τὸ βρίσκουμε στὴν Κωνσταντινούπολη, ὅπου ἀντιγράφεται σχεδὸν ὁλόκληρο ἀπὸ τὸν γραφέα Εὐγένιο²⁰. Ἀργότερα τὴν ἴδια χρονιά, μεταφέρεται πάλι στὴ Ρουμανία, αὐτὴ τὴ φορά ἀπὸ τὸν Νικηφόρο Ναυτουιάρη, ὅπου μέχρι τὸ 1820 ἀντιγράφεται δύο φορὲς ἀπὸ τὸν Νικηφόρο καὶ ἀπὸ ἓναν μαθητὴ του²¹. Ἐκτοτε παραμένει συνέχεια στὴ Ρουμανία σὲ ἰδιωτικὰ χέρια²² ἕως τὸ 1912, ὁπότε ἀγοράζεται ἀπὸ τὴ Βιβλιοθήκη τῆς Ρουμανικῆς Ἀκαδημίας στὸ Βουκουρέστι²³.

20. Ὁ Εὐγένιος εἶναι ὁ συντάκτης χειρόγραφης ἀνθολογίας πού φυλάσσεται στὸ ΕΛΙΑ καὶ περιέχει ἑκατὸν ἓνα τραγούδια, ὀγδόντα ἔξι ἀπὸ τὰ ὁποῖα εἶναι πανομοιότυπα σὲ μελωδίαν καὶ διαδοχὴ μὲ αὐτὰ στὸ χφ. 927. Σύγκριση μεταξὺ τῆς P2 καὶ τοῦ χφ. ΕΛΙΑ ἀποκαλύπτει ὅτι τὰ τραγούδια πού ἀντιγράφουν οἱ δύο ἀνθολογίες ἀπὸ τὸ χφ. 927 δὲν εἶναι ἀκριβῶς τὰ ἴδια οὔτε μὲ τὴν ἴδια διαδοχή. Βλ. τὸ ἡμέτερο ἄρθρο «Ἡ μισμαγία τοῦ ΕΛΙΑ», *Νέα τοῦ Ε.Ι.Ι.Ι. τχ.* 51, Ἀπρίλιος-Ιούνιος 1998, σσ. 14-19.

21. Εἶναι τὸ προαναφερθὲν χφ. 784 τῆς Ρουμανικῆς Ἀκαδημίας (πού περιέχει τριάντα πέντε συνθέσεις τοῦ χφ. 927) καὶ ἡ M (πού περιλαμβάνει σχεδὸν ὅλες τὲς συνθέσεις τοῦ χφ. 927).

22. Στὸ φ. 1 τοῦ χφ. 927 ὑπάρχει σημεῖωμα στὰ ρουμανικὰ μὲ ἡμερομηνία 1839.

23. Βλ. N. Camariano, *Catalogul Manuscriselor Grecești II*, Βουκουρέστι 1940.

Βάσει τῆς ἱστορίας τοῦ χφ. 927, καὶ δοθέντος ὅτι ἡ P2 φαίνεται ὅτι ἐγράφη στὴν Κωνσταντινούπολη²⁴ ὄχι πρὸ τοῦ 1801²⁵, δύο εἶναι οἱ πιθανές χρονολογικὲς ἐκδοχές: αὐτὴ μεταξὺ 1801 καὶ 1805, ὅταν ὁ Βυζάντιος ἦταν ἀκόμη στὴν Κωνσταντινούπολη, καὶ ἐκείνη μεταξὺ 1808 καὶ 1816, ὅταν τὸ χφ. 927 βρισκόταν πάλι ἐκεῖ. Ἡ πρώτη ἐκδοχή, ποὺ καλύπτει τὴν περίοδο τῆς πρωτοψαλτίας τοῦ Βυζαντίου, εἶναι λιγότερο πιθανή, διότι: α) ἂν ἡ ἀνθολογία ἀνῆκε στὸν δάσκαλο τοῦ Βυζαντίου Πέτρο Πελοποννήσιο, θὰ ἐθεωρεῖτο προσωπικὸ κειμήλιο τοῦ πρώτου καὶ δὲν θὰ ἦταν ἰδιαιτέρως προσιτὴ, β) ἀφοῦ τὸ δέσιμο καὶ ἡ ἀρίθμηση τῶν φύλλων εἶναι νεότερα, ἡ ἀνθολογία θὰ πρέπει νὰ ἦταν ἄδετη ἢ πρόχειρα δεμένη, καὶ ἄρα πάλι δυσπρόσιτη, γ) ἡ (ὄχι πολὺ ἐπιμελημένη) γραφὴ τοῦ χφ. 927 δείχνει πὼς προοριζόταν μᾶλλον γιὰ προσωπικὴ χρῆση τοῦ Βυζαντίου καὶ δ) ἄλλες ἔμμεσες πηγές²⁶ μαρτυροῦν ὅτι τὸ χφ. 927 ἄρχιζε νὰ κυκλοφορεῖ, ἂν ὄχι μετὰ τὸν θάνατο τοῦ Βυζαντίου, τουλάχιστον κατὰ τὴν περίοδο μετὰ τὴν ἀναχώρησή του γιὰ τὴ Ρουμανία.

Ἡ ὀργάνωση τοῦ ρεπερτορίου τῆς P2 σὲ ὁμάδες μακαμίων (τουρ-κικῶν ἤχων)²⁷ πρέπει νὰ ἐνταχθεῖ στὴν εὐρύτερη παράδοση τῶν τουρ-

24. Οἱ ἀνθολογίες φαναριωτικῆς μουσικῆς ποὺ ἔχουν διασωθεῖ προέρχονται εἴτε ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη εἴτε ἀπὸ τὸ Ἰάσιο ἢ τὸ Βουκουρέστι. Ὁ ἰσχυρισμὸς ὅτι ἡ P2 ἐγράφη στὴν Κωνσταντινούπολη βασίζεται στὴ σύγκρισή της μὲ σύγχρονές της μουσικὲς ἀνθολογίες ἀπὸ τὴ Ρουμανία, οἱ ὁποῖες διακρίνονται ἀπὸ ἐκεῖνες τῆς Κωνσταντινούπολης κατὰ τὸ ὅτι περιλαμβάνουν: α) ρουμανικὰ τραγούδια, β) ἐλληνικὰ τραγούδια σὲ στίχους ἐντοπίων Φαναριωτῶν ἢ Ρουμάνων ποιητῶν, γ) ἀναφορὲς σὲ ρουμανικὰ πρόσωπα ἢ γεγονότα.

25. Ἡ P2 περιέχει σύνθεση ποὺ παράγει ἀκροστιχίδα ΚΑΛΛΗΝΙΚΩ καὶ βρίσκειται ἀτόφια στὸ ἑλλ. χφ. 784 τῆς Ρουμανικῆς Ἀκαδημίας (χρον. 1816-1817), ὅπου ἐπιγράφεται «μέλος Πέτρου Βυζαντίου ἐν τῇ πρώτῃ πατριαρχείᾳ κυρίου κυρίου Καλλίνικου» (φ. 46ν). Ὁ μόνος Καλλίνικος ποὺ πατριάρχευσε στὸ Φανάρι μετὰ τὸ 1757 εἶναι ὁ σύγχρονος τοῦ Βυζαντίου Καλλίνικος Ε', καὶ ἡ πρώτη πατριαρχεῖα του διήρκεσε ἀπὸ τὸ 1801 ἕως τὸ 1806.

26. Ἡ πρώτη μισμαγιά ποὺ στηρίζεται στὸ χφ. 927 εἶναι τὸ ἑλλ. χφ. 653 τῆς Ρουμανικῆς Ἀκαδημίας ποὺ χρονολογεῖται μεταξὺ 1806 καὶ 1808. Ἀπὸ τὰ εἴκοσι ἑξὶ τραγούδια ποὺ περιέχει, τὰ εἴκοσι δύο ἀκολουθοῦν τὴν ἴδια μελωδία καὶ τὴ σειρά τοῦ χφ. 927.

27. Μὲ ἐξαίρεση ἓνα τραγούδι (σ. 21) ποὺ φέρει τὴ βυζαντινὴ μουσικὴ μαρτυρία τοῦ Β' ἤχου καὶ τὴ λέξη «καθαρός». Σὲ ὅλες τὶς ἄλλες ἀνθολογίες, τὸ ἴδιο τραγούδι προσγράφεται στὸ μακάμ Hızzam, ποὺ ἀντιστοιχεῖ στὸν Β' ἤχο κατὰ τοὺς Ἑλλήνες

κικῶν χειρόγραφων ἀνθολογιῶν, γνωστῶν μὲ τὸ ὄνομα *mesma* (ἐξ οὗ καὶ τὸ ἐξελληνισμένον *μισμαγιά*), ποὺ ἐμφανίζονται στὰ μέσα τοῦ 17ου αἰῶνα καὶ φθάνουν μέχρι τὶς ἀρχὲς τοῦ αἰῶνα μας²⁸. Οἱ τουρκικὲς ἀνθολογίαι, ἐλλείψει γηγενοῦς μουσικῆς σημειογραφίας²⁹, καταγράφουν τὸ κείμενο τῶν τραγουδιῶν τοποθετώντας στὴν ἐπικεφαλίδα τοὺς τὸν ἦχο, τὸν ρυθμὸ, τὴ φόρμα καὶ τὸν συνθέτη (σπανιότερα ποιητὴ) τοὺς. Ἡ κατανομὴ τῶν μακαμίων στὶς τουρκικὲς ἀνθολογίαι ἀκολουθεῖ συνήθως τὴ σειρὰ σπουδαιότητάς τοὺς. Στὸ χφ. 927, τὰ μακάμια διατάσσονται σύμφωνα μὲ τὴ φυσικὴ διαδοχὴ τοὺς στὴν τουρκικὴ κλίμακα, ἐνῶ στὴ P2, αὐτὸ δὲν ἀκολουθεῖται αὐστηρά.

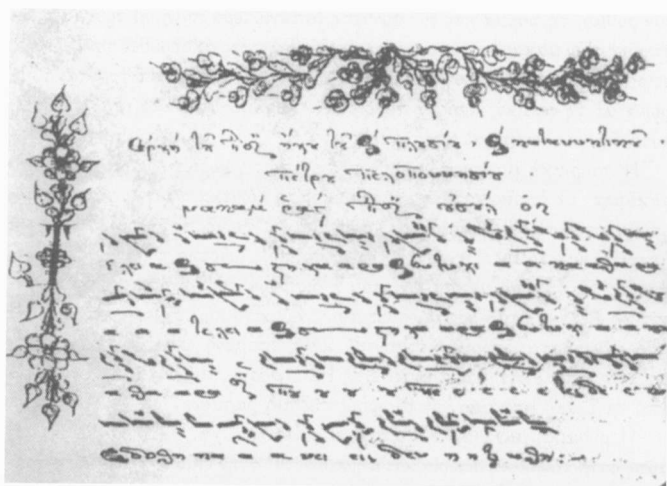
Ἡ τουρκικὴ μουσικὴ θεωρία τῆς ἐποχῆς γνώριζε γύρω στὰ ἑκατὸ μακάμια, τὰ ὁποῖα καταλάμβαναν ἑκτασὴ δώδεκα φθόγγων ποὺ ἀντιστοιχεῖ στὴ συνήθη ἑκτασὴ τῆς ἀνθρώπινης φωνῆς (ἀπὸ τὸ χαμηλὸ *sol* μέχρι τὸ ὑψηλὸ *re*). Ἄρα, καθένας ἀπὸ τοὺς δώδεκα φθόγγους ἦταν ἡ βάση μιᾶς ὁμάδας μακαμίων, ποὺ ἡ διαφορὰ τοὺς ἐγκειτο στὴ διαφορετικὴ διέλευση τῶν μεταξὺ τοὺς φθόγγων, στὸ πῶς δηλαδὴ ξεκινώντας ἀπὸ τὴν ἴδια ἀφετηρίαν διέρχονταν κάθε ἐπόμενο φθόγγο γιὰ νὰ ἐπιστρέψουν πάλι στὴ βάση τοὺς. Στὴ P2, χρησιμοποιοῦνται τριάντα τρία ἀπὸ τὰ ἑκατὸ μακάμια, τὰ θεωρούμενα πρὶν βασικά.

Ἡ ρυθμικὴ μονάδα, ποὺ ἀπουσιάζει ἀπὸ τὸ χφ. 927, βασίζεται καὶ αὐτὴ στὴν τουρκικὴ θεωρίαν καὶ σημειώνεται στὴν ἐπικεφαλίδα κάθε τραγουδιοῦ τόσο τῆς P1 ὅσο καὶ τῆς P2, ἀλλὰ μὲ διαφορετικὸ τρόπο. Στὴν πρώτη διατυπώνεται ὀλογράφως, ἐνῶ στὴ δεύτερη μὲ περιγραφικὰ σημεῖα. Γιὰ παράδειγμα, ἡ ρυθμικὴ μονάδα *sofyan* ποὺ στὴν τουρκικὴ μουσικὴ μετρεῖται σὲ τέσσερις χρόνους, δύο στὸ δεξιὸ χέρι (*dum* διπλὸ)

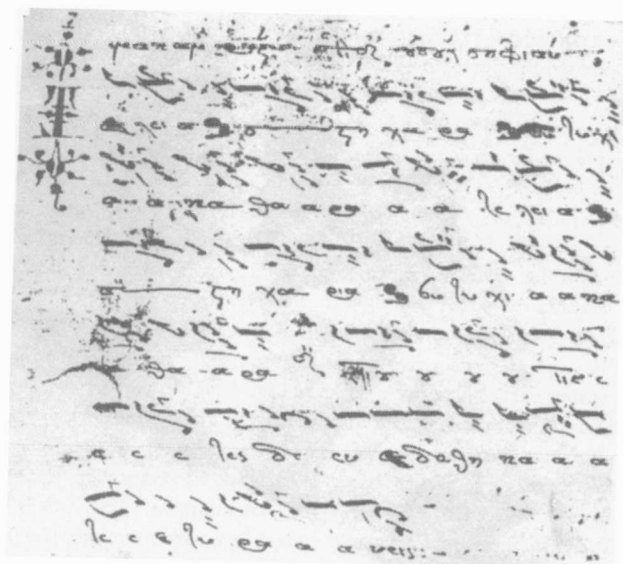
θεωρητικούς τῆς ἐποχῆς. Παρ' ὅλα αὐτά, ἡ κατάταξη τοῦ συγκεκριμένου τραγουδιοῦ ἀπὸ τὸν γραφέα τῆς P2 στὸν Β' ἦχο δὲν φαίνεται ἀδικαιολόγητη, διότι περιέχει συχνὰ τὸ μελωδικὸ σχῆμα βου-γά-δῆ (*mi-fa-sol*), ποὺ εἶναι χαρακτηριστικὸ τοῦ βυζαντινοῦ ἤχου.

28. Γιὰ τὶς τουρκικὲς ἀνθολογίαι τῆς ὀθωμανικῆς περιόδου βλ. O. Wright, *Words without Songs*, Λονδίνο 1992.

29. Οἱ λίγες προσπάθειες γιὰ τὴν καταγραφὴ τῆς τουρκικῆς μουσικῆς στὴν Ὀθωμανικὴ Αὐτοκρατορίαν ἔγιναν κυρίως ἀπὸ μουσικοὺς τῶν μειονοτήτων (κυρίως Ἑλλήνες καὶ Ἀρμενίους) καὶ ποτὲ δὲν βρῆκαν μεγάλη ἀπὸχρηστικότητα τοὺς κύκλους τῶν Τούρκων μουσικῶν.



1. Σελίδα τοῦ χειρογράφου 1428 («Μελπομένη») τῆς Μονῆς Βατοπεδίου



2. Σελίδα τοῦ χειρογράφου Ραυδεστηνοῦ

και από μία σέ δεξιό και άριστερό (tek ke)³⁰, αναφέρεται άπλώς ως ούσουλ σοφιάν στη P1, και ως ο' 2 (ο' =dum διπλό, και 2=tek ke) στη P2.

Έν αντιθέσει με τη P1, από τὰ περιεχόμενα τής P2 (όπως και τοῦ χφ. 927) άπουσιάζουν έντελώς όνόματα συνθετών, ένω κάνουν τήν πρώτη εμφάνισή τους μετά τὸ 1800³¹. Ἡ πρώτη συντονισμένη άπόπειρα άποκαταστάσεως τής πατρότητας τών φαναριωτικῶν συνθέσεων γίνεται από τὸ «σκριπτόριο» τοῦ Νικηφόρου στοῦ Ἰάσιο μεταξύ 1816 και 1820, όπου τὰ περισσότερα έργα εἶναι επώνυμα, ένω ένας αριθμός προσγράφεται σέ «άδηλο» ἢ «άνώνυμο» συνθέτη. Οἱ κύριες πηγές μας για τήν άναγνώριση τών συνθετών εἶναι τὸ χφ. 784 και ἡ M, όπου δεσπόζει τὸ όνομα τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου. Ἐτσι, από τὰ έκατὸν δώδεκα τραγούδια τοῦ χφ. 927, μόνο δέκα χρεώνονται σέ «άδηλο» ἢ «άνώνυμο» συνθέτη, δύο στὸν σύγχρονο τοῦ Πέτρου Ἰάκωβο Πρωτοψάλτη, ένω άλλα δύο δέν έχουν πιστοποιημένη πατρότητα. Ἀπό τὸ χφ. 927, ἡ P2 δανείζεται έξήντα συνθέσεις τοῦ Πελοποννησίου, τίς δύο τοῦ Ἰακώβου, και όκτώ από τίς άνώνυμες.

Ἡ μουσική σημειογραφία τής P2 εἶναι μιὰ εξελιγμένη μορφή τής λεγόμενης ύστεροβυζαντινῆς γραφῆς (13ος-15ος αἰώνας), στο τελευταῖο στάδιό της, πριν από τήν αντικατάστασή της από τή χρυσανθινή γραφή πού χρησιμοποιεῖται μέχρι σήμερα στήν εκκλησιαστική μας μουσική. Ὁ κομιστής αὐτῆς τής σημειογραφίας εἶναι ὁ προαναφερθεῖς Πέτρος ὁ Βυζάντιος. Ἄν και ἡ γραφή τής P2 εἶναι πιὸ προσεγμένη από εκείνη τοῦ χφ. 927, ἡ μουσική όρθογραφία (δηλαδή ἡ χρησιμοποίηση τών μουσικῶν χαρακτήρων) τών καταγραφῶν εἶναι με έλάχιστες αποκλίσεις ἡ ίδια και στῖς δύο μισμαγίες.

Εὐχαριστῶ τὸν κ. Μ. Δραγούμη για τήν άδεια νά μελετήσω τὸ χειρόγραφο και τήν έν γίνει βοήθεια και συμπαράστασή του.

30. Οἱ λέξεις dum (δεξιός κτύπος στο δεξιὸ πόδι), tek (άριστερός κτύπος στο άριστερό πόδι), και tek ke (διπλός κτύπος, δεξιός στο δεξιὸ και άριστερός στο άριστερό πόδι) χρησιμοποιοῦντο από τούς Τούρκους μουσικούς σάν μνημονικά εργαλεία για νά μετροῦν τὸν χρόνο.

31. Στο έλλ. χφ. 653 τής Ρουμανικῆς Ἀκαδημίας οἱ εἴκοσι τρεῖς συνθέσεις τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου εισάγονται ως έξῆς: «Ἀρχή τών τραγουδιῶν τονισμένων και άτονίστων εκ τών τοῦ κύρ Πέτρου Πελοποννησίου» (φ. 33ν).