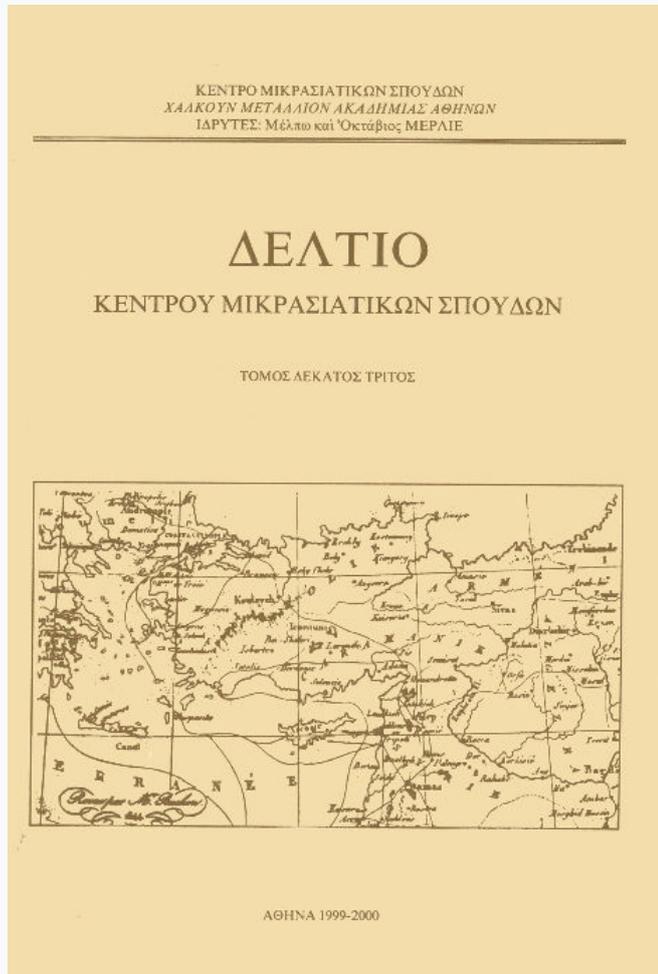


Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών

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 ἄδευτη 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. Δραγοῦμης, 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 πρῶτη 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 (μάλλον από ύγρασία) που έχει σχηματισθεί κατά μήκος τῆς κάθε σελίδας και καλύπτει σχεδόν τὸ ἀριστερὸ (recto) ἢ δεξιό (verso) ἡμισυ, ἡ γραφή εἶναι ἀρκετὰ εὐδιάκριτη. Ἡ μισμαγιά περιέχει εἰκοσι συνθέσεις, καθεμία ἀπὸ τις ὁποῖες καλύπτει μόνο μία ποιητικὴ στροφή και δὲν ἀκολουθεῖται ἀπὸ κείμενο. Ἡ γραφή, δίχρωμη ἀπὸ μαῦρο και κόκκινο μελάνι (τὸ τελευταῖο γιὰ ἐπικεφαλίδες, ἀρχικὰ γράμματα και κάποια μουσικὰ σημάδια), εἶναι πολὺ προσεγμένη και κομψή. Ἡ ἀνθολογία εἶναι ἀνώνυμη και ἀχρονολόγητη, γι' αὐτὸ πρῶτα θὰ ἐπιχειρηθεῖ ἡ ἀνεύρεση τοῦ συγγραφέα της και 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 και στὸ ἐξῆς M) συντάχθηκε ἀπὸ τὸν Νικηφόρο Ναυτουιάρη, ἀρχιδιάκονο τοῦ Πατριαρχείου Ἀντιοχείας στὸ Ἰάσιο τῆς Μολδαβίας μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1818 και 1820, και εἶναι ἡ μεγαλύτερη και πληρέστερη ἀνθολογία φαναριωτικῆς μουσικῆς (393 σσ.), καθὼς συγκεφαλαιώνει σχεδόν ὅλη τὴν μέχρι τὴν ἐποχὴ της συνθετικὴ παραγωγή (περίπου 250 τραγούδια). Ἄρα ἡ προσπάθεια γιὰ τὴ χρονολόγηση τῆς P1 ἐπικεντρώνεται τῶρα στὴ ζωὴ και τὸ ἔργο τοῦ Νικηφόρου.

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

1. Βλ. Μ. Χατζηγιακουμῆς, *Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς 1453-1820*, 1980, σ. 100, σημ. 323, και 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 ἔμμεσες πληροφορίες συμπεραίνεται ὅτι τὸ 1829 ἦταν ἀκόμη στὴ Ρουμανία⁵. Φαίνεται ὅτι πέρασε τὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του στὴ Μονὴ Γκόλια⁶ τοῦ Ἰασίου, ποῦ ἦταν μετόχι τῆς Μονῆς Βατοπεδίου στὸ Ἅγιον Ὄρος, ὅπου μέχρι σήμερ⁷ φυλάσσονται αὐτόγραφα ὄλων τῶν κωδίκων ποῦ 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 σύνταξις τῆς Ρ1 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 Ἰάσιο τὸ 1816 (σ. 11 - βλ. σημ. 10).

4. Ἔτσι ὑπογράφει 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 Ἰασίῳ μουσικῆς σχολῆς τοῦ νέου συστήματος» (φ. 13).

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

7. Τὰ αὐτόγραφα του βρίσκονται στὴ Μονὴ Βατοπεδίου τουλάχιστον ἀπὸ τις ἀρχές 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 Vatopeidi 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. Ἔνας μεγάλος ἀριθμὸς ἀπὸ αὐτὲς εἶναι σὲ ποίηση Χριστόπουλου, Παλαιῶν Πατρῶν Γερμανοῦ καὶ ἄλλων προσωποποιήτων τῆς φαναριωτικῆς κοινωνίας, ἐνῶ ἀρκετὲς βασίζονται σὲ δική του ποίηση. Τὰ (πολυπληθέστερα) ἐκκλησιαστικὰ 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 ἐνός ἐκ τῶν ἐφευρετῶν τῆς νέας μεθόδου, «νεοσυστηματικῶς» (φ. 349), ἀντιπαραθέτει 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 Ἄρμονία» (618 σσ.).

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

1810-1812, «Ἐννέα Μοῦσες» (214 σσ.).

1812-1814, «Σειρές 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 χρονολόγησις τῆς Ρ1 μπορεῖ νὰ προσδιορισθεῖ ἀκριβέστερα μὲ βάση ἓνα ἄλλο στοιχεῖο ποὺ πηγάζει ἀπὸ τὸ περιεχόμενό της, τὴν ὕπαρξιν 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 μετὰξὺ 1815 καὶ 1818, πρόλαβε δηλαδὴ τὸν Νικηφόρο λίγο πρὶν φύγει γιὰ τὸ Ἰάσιο.¹² Ἐπομένως, τὸ 1815 πρέπει νὰ θεωρεῖται ἡ πιθανότερη χρονολογία δημιουργίας τῆς Ρ1.

Οἱ πηγές ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἀντλεῖ ὁ Νικηφόρος γιὰ νὰ γράψῃ τὴ Ρ1 δὲν εἶναι δύσκολο νὰ ἐντοπισθοῦν. Ὁκτὼ ἀπὸ τὶς 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 νεύμασι, εἰς πέρας ἤγαγον ὁ δούλος της, τὸ κατ' ἐπιταγὴν αὐτῆς πανίερρον φιλοπονηθέν μοι μετὰ τοῦ πολυελέου ἀνοιξαντάριον [...] Ἰάσιον αἰωιδ» (σ. 11). Οἱ σειρές τῶν ἀνοιξανταρίων καὶ πολυελέων καλύπτουν πάντα ἀπὸ τὸν μισὸ κώδικα (σσ. 12-230).

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

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

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

δύο ἀνθολογιῶν ἀποκαλύπτει ὅτι ἡ μελωδία καὶ τῶν ὀκτῶ τραγουδιῶν εἶναι ἀκριβῶς ἡ ἴδια, τὰ δὲ τρία πρῶτα τραγούδια βρῖσκονται στὴν ἴδια σειρά. Ἐπιπλέον, φαίνεται πῶς τὸ χφ. 927 τὸ ἔφερε μαζί του ὁ Νικηφόρος στὶς Παραδουνάβιες Ἐγεμονίες τὸ 1816, καθὼς περιέχεται ὀλόκληρο καὶ μὲ τὴν ἴδια σειρά στὴ Μ. Σύμφωνα λοιπὸν μὲ τὴ Μ, ἐπτά ἀπὸ τὰ ὀκτῶ αὐτὰ τραγούδια τῆς Ρ1 ἀποδίδονται στὸν Πέτρο Πελοποννήσιου, 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 μισμαγιές, ἐνῶ τὸ ἄλλο, ἂν καὶ στὸν ἴδιο ἦχο, 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 Σουτζου» (1745-1816)¹⁶.

Ἀπὸ τὰ ὑπόλοιπα ἐπτά τραγούδια, ἓνα ἀποδίδεται στὸν δάσκαλο τοῦ Νικηφόρου Ἰακώβο 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 τῶν ἡμῶν [1808] εἰς Γιάσι, τὸ ὁποῖον εἶχεν ὁ μακαρίτης ἀπὸ τὸν πρότερον μακαρίτην κύριον κύριον Πέτρον τὸν Πελοποννήσιον, ἐπειδὴ αὐτὸς ὁ ἄνωθεν πρωτοψάλτης εἶναι ὁ μεταγενέστερος Πέτρος ὁ Βυζάντιος ὁ ὁποῖος ἐχρημάτισε μαθητὴς ἐκεῖνου τοῦ πρώην λαμπαδαρίου Πέτρου Πελοποννησίου» (φ. 86).

14. Ἄν καὶ ἡ ἀνθολογία εἶναι ἀχρονολόγητη, ἐντούτοις περιέχει συνθέσεις τοῦ Ἰακώβου ποὺ ἀναφέρεται ὡς λαμπαδάριος, θέση ποὺ κατέχειε 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 Σουτζο ὅτι «διήνυσε 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 Νικολιανῆς*, Βενετία 1876.

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

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

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

Ἡ P2 περιέχει ἑκατὸν τρεῖς συνθέσεις, οἱ ὅποιες εἶναι ἄνισα κατανεμημένες στὰ τρία τεύχη: σαράντα ἐννέα στὸ πρῶτο, τριάντα πέντε στὸ δεύτερο, και δεκαεννέα 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 δίχρωμη μουσικὴ γραφὴ (μαῦρο και κόκκινο μελάνι) εἶναι ὁμοιομορφη και μᾶλλον προσεγμένη, τὸ ἴδιο ὅμως δὲν μπορεῖ νὰ λεχθεῖ και γιὰ τὰ κείμενα, ποὺ βρίθουν ἀπὸ σοβαρὲς παραλείψεις¹⁷ και ὀρθογραφικὰ λάθη¹⁸, τὰ ὅποια γεννοῦν τὴν ὑποψία ὅτι ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ ἀντίγραφο.

Ἡ ὑποψία αὐτὴ 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 «Ἡ 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 και αὐτὸ) ὑπάρχει τὸ ἴδιο στῆ σ. 50.

18. Ὄρθογραφικὰ λάθη ὑπάρχουν στὴν πρώτη κιόλας φράση τῶν τραγουδιῶν, π.χ. «Ἐχὶς κάλλος νοῦρι φῶς μου» (σ. 29), «Ἔ ἄνομε κακοπιε» (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 19-12¹¹ καὶ τοῦ χφ. 927 ἀριθμὸ φύλλου, recto-verso).

P2		χφ. 927	
No	19-23	Φ.	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 ἄλλ. 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 ἀλλοῦ, καὶ τὰ ἑναπομένοντα εἴκοσι τέσσερα ἐπαναλαμβάνονται στὴ Μ.

Ἡ ἀντιστοιχία τῶν P2 καὶ χφ. 927 εἶναι πολὺ πιὸ ἐντονη ἀπ' ὅ,τι παριστᾷ ὁ παραπάνω πίνακας, ἂν λάβει κανεὶς ὑπ' ὄψιν τὴν ἀνακατάταξη πού ὑπέστησαν τὰ φύλλα τοῦ χφ. 927 πρὶν ἀπὸ τὴν δερματοδοσεῖα καὶ τὴν (μηχανοποιημένη) ἀρίθμηση, πού εἶναι φανερά νεότερες. Ἔτσι, ξεφυλλίζοντας τὸ χφ. 927, μερικά φύλλα βλέπουν πρὸς τὴν ράχη καὶ ἄλλα πρὸς τὴν ἀντίθετη κατεύθυνση, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ διαταράσσεται συχνὰ ἡ ὁμαλὴ διαδοχὴ τῶν ἤχων βάσει τῶν ὁποίων εἶναι ὀργανωμένα τὰ τραγοῦδια καὶ ἡ σειρὰ τῶν τραγοιδιῶν στὸ χφ. 927 νὰ εἶναι ἀντιστρόφως ἢ ἴδια μὲ ἐκεῖνη στὴ P2 (στὸν παραπάνω πίνακα, οἱ ἀντίστροφες ἀντιστοιχίες σημειώνονται μὲ ἀστερίσκο). Ἔτσι, ἡ μελέτη τῆς P2 βοηθᾷ καὶ στὴν ἀποκατάσταση τῆς ἀρχικῆς διάταξης τῶν τραγοιδιῶν 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 ὀλόκληρο ἀπὸ τὸν γραφέα Εὐγένιο²⁰. Ἀργότερα τὴν ἴδια χρονιά, μεταφέρεται πάλι στὴ Ρουμανία, αὐτὴ τὴν φορὰ 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, ὅποτε ἀγοράζεται ἀπὸ τὴν Βιβλιοθήκη τῆς Ρουμανικῆς Ἀκαδημίας στὸ Βουκουρέστι.²³

20. Ὁ Εὐγένιος εἶναι ὁ συντάκτης χειρόγραφης ἀνθολογίας πού φυλάσσεται στὸ ΕΛΙΑ καὶ περιέχει ἑκατὸν ἓνα τραγοῦδια, ὀγδόντα ἐξὶ ἀπὸ τὰ ὅποια εἶναι πανομοιότυπα σὲ μελωδία καὶ διαδοχὴ μὲ αὐτὰ στὸ χφ. 927. Σύγκριση μεταξὺ τῆς P2 καὶ τοῦ χφ. ΕΛΙΑ ἀποκαλύπτει ὅτι τὰ τραγοῦδια πού ἀντιγράφουν οἱ δύο ἀνθολογίες ἀπὸ τὸ χφ. 927 δὲν εἶναι ἀκριβῶς τὰ ἴδια οὔτε μὲ τὴν ἴδια διαδοχὴ. Βλ. τὸ ἡμέτερο ἄρθρο «Ἡ μισμαγία τοῦ ΕΛΙΑ», *Νέα τοῦ Ε.Ι.Ι.Α. τχ. 51*, Ἀπρίλιος-Ἰούνιος 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 τὶς 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 ἐκεῖνη μεταξὺ 1808 καὶ 1816, ὅταν τὸ χφ. 927 βρισκόταν πάλι ἐκεῖ. Ἡ πρώτη ἐκδοχὴ, πού 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 ἰδιαίτερος προσιτὴ, β) ἀφοῦ τὸ δέσιμο καὶ ἡ ἀρίθμηση τῶν φύλλων εἶναι νεότερα, ἡ ἀνθολογία θὰ πρέπει νὰ ἦταν ἄδευτη 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 ἄρξισε 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 (τουρρικῶν ἤχων)²⁷ πρέπει νὰ ἐνταχθεῖ στὴν εὐρύτερη παράδοση τῶν τουρ-

24. Οἱ ἀνθολογίες φαναριωτικῆς μουσικῆς πού 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 πού παράγει ἀκροστιχίδα ΚΑΛΛΗΝΙΚΩ καὶ βρίσκεται ἀτόφια στὸ ἐλλ. 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 πού πατριάρχευσε στὸ Φανάρι μετὰ τὸ 1757 εἶναι ὁ σύγχρονος τοῦ Βυζαντίου Καλλίνικος Ε', καὶ ἡ πρώτη πατριαρχεία του διήρκεσε ἀπὸ τὸ 1801 ἕως τὸ 1806.

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

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

κικῶν χειρόγραφων ἀνθολογιῶν, γνωστῶν μὲ τὸ ὄνομα *mesma* (ἔξ οὗ καὶ τὸ ἐξελληνισμένο *μισμαγιά*), ποὺ ἐμφανίζονται στὰ μέσα τοῦ 17ου αἰώνα καὶ φθάνουν μέχρι τὴς ἀρχῆς τοῦ αἰώνα μας²⁸. Οἱ τουρκικὲς ἀνθολογίες, ἔλλειψαι γηγενοῦς μουσικῆς σημειογραφίας²⁹, καταγράφουν τὸ κείμενο τῶν τραγουδιῶν τοποθετώντας στὴν ἐπικεφαλίδα τους τὸν ἦχο, τὸν ρυθμὸ, τὴ φόρμα καὶ τὸν συνθέτη (σπανιότερα ποιητὴ) τους. Ἡ κατανομὴ τῶν μακαμίων στὶς τουρκικὲς ἀνθολογίες ἀκολουθεῖ συνήθως τὴ σειρά σπουδαιότητάς τους. Στὸ χφ. 927, τὰ μακάμια διατάσσονται σύμφωνα μὲ τὴ φυσικὴ διαδοχὴ τους στὴν τουρκικὴ κλίμακα, ἐνῶ στὴ P2, αὐτὸ δὲν ἀκολουθεῖται αὐστηρά.

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

Ἡ ρυθμικὴ μονάδα, ποὺ ἀπουσιάζει ἀπὸ τὸ χφ. 927, βασιζέται καὶ αὐτὴ στὴν τουρκικὴ θεωρία 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 μετρίεται σὲ τέσσερις χρόνους, δύο στὸ δεξιὸ χέρι (*dum* διπλὸ)

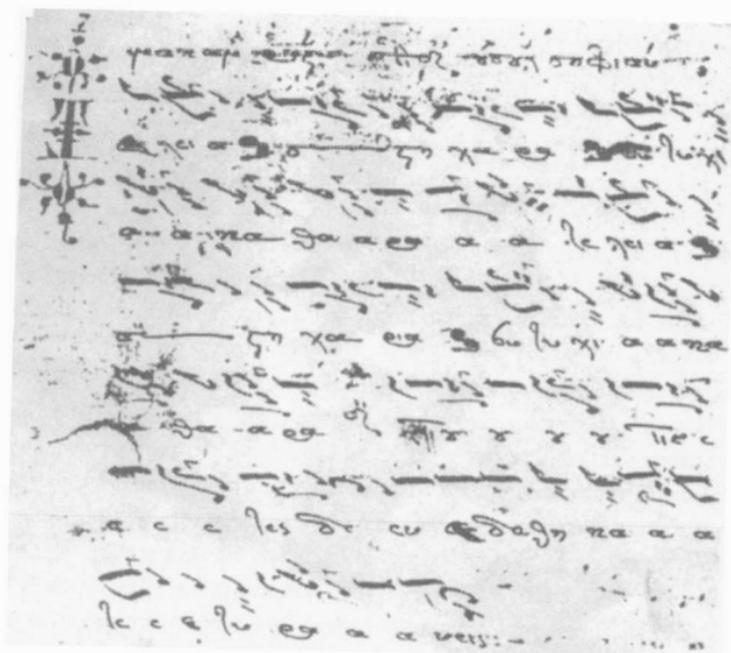
θεωρητικούς τῆς ἐποχῆς. Παρ' ὅλα αὐτά, ἡ κατάταξη τοῦ συγκεκριμένου τραγουδιοῦ ἀπὸ τὸν γραφέα τῆς P2 στὸν Β' ἦχο δὲν φαίνεται ἀδικαιολόγητη, διότι περιέχει συχνὰ τὸ μελωδικὸ σχῆμα βου-γά-δη (*mi-fa-sol*), ποὺ εἶναι χαρακτηριστικὸ τοῦ βυζαντινοῦ ἤχου.

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

29. Οἱ λίγες προσπάθειες γιὰ τὴν καταγραφή τῆς τουρκικῆς μουσικῆς στὴν Ὀθωμανικὴ Αὐτοκρατορία ἔγιναν κυρίως ἀπὸ μουσικούς τῶν μειονοτήτων (κυρίως Ἑλληνας καὶ Ἀρμενίους) καὶ ποτὲ δὲν βρῆκαν μεγάλη ἀπήχηση στοὺς κύκλους τῶν Τούρκων μουσικῶν.



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



2. Σελίδα τοῦ χειρογράφου Ραιδεστηνοῦ

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 αντίθεσει με τη P1, από τὰ περιεχόμενα τῆς P2 (όπως και τοῦ χφ. 927) άπουσιάζουν έντελώς όνόματα συνθετῶν, ένῶ κάνουν τήν πρώτη έμφάνισή τους μετά τὸ 1800³¹. Ἡ πρώτη συντονισμένη άπόπειρα άποκαταστάσεως τῆς πατρότητας τῶν φαναριωτικῶν συνθέσεων γίνεται από τὸ «σκριπτόριο» τοῦ Νικηφόρου στοῦ Ἰάσιο μεταξύ 1816 και 1820, όπου τὰ περισσότερα έργα εἶναι επώνυμα, ένῶ ένας αριθμός προσγράφεται σέ «άδηλο» ἢ «άνώνυμο» συνθέτη. Οἱ κύριες πηγές μας για τήν άναγνώριση τῶν συνθετῶν 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, ένῶ άλλα δύο δέν έχουν πιστοποιημένη πατρότητα. Ἀπό τὸ χφ. 927, ἡ P2 δανείζεται εξήντα συνθέσεις τοῦ Πελοποννησίου, τίς δύο τοῦ Ἰακώβου, και όκτώ από τίς άνώνυμες.

Ἡ μουσική σημειογραφία τῆς P2 εἶναι μιὰ εξελιγμένη μορφή τῆς λεγόμενης ύστεροβυζαντινῆς γραφῆς (13ος-15ος αἰώνας), στοῦ τελευταῖο στάδιό της, πρὶν από τήν αντικατάστασή της από τὴ χρυσαυθινή γραφή πού χρησιμοποιεῖται μέχρι σήμερα στὴν εκκλησιαστική μας μουσική. Ὁ κομιστής αὐτῆς τῆς σημειογραφίας εἶναι ὁ προαναφερθεῖς Πέτρος ὁ Βυζάντιος. Ἐν και ἡ γραφή τῆς P2 εἶναι πιὸ προσεγμένη από εκείνη τοῦ χφ. 927, ἡ μουσική όρθογραφία (δηλαδή ἡ χρησιμοποίηση τῶν μουσικῶν χαρακτήρων) τῶν καταγραφῶν εἶναι με̄ ελάχιστες άποκλίσεις ἢ ἴδια και στὶς δύο μισμαγίες.

Εὐχαριστῶ τὸν κ. M. Δραγοῦμη για τήν άδεια νὰ μελετήσω τὸ χειρόγραφο και τήν έν γίνει βοήθεια και συμπαράστασή του.

30. Οἱ λέξεις dum (δεξιός κτύπος στοῦ δεξιὸ πόδι), tek (άριστερός κτύπος στοῦ άριστεροῦ πόδι), και tek ke (διπλός κτύπος, δεξιός στοῦ δεξιὸ και άριστερός στοῦ άριστεροῦ πόδι) χρησιμοποιοῦντο από τοὺς Τούρκους μουσικούς σάν μνημονικά εργαλεῖα για νὰ μετροῦν τὸν χρόνο.

31. Στὸ έλλ. χφ. 653 τῆς Ρουμανικῆς Ἀκαδημίας οἱ εἰκοσι τρεῖς συνθέσεις τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου εισάγονται ως εξῆς: «Ἀρχὴ τῶν τραγουδιῶν τονισμένων και άτονίστων εκ τῶν τοῦ κύρ Πέτρου Πελοποννησίου» (φ. 33ν).