

2-32 ΑΦΙΕΡΩΜΑ

- Εκκλησιαστική μελουρ- γία. Η πάντερπνη ηχητική έκφραση της ορθόδοξης λατρείας.
- Διάυλος θείων μηνυμά- των. Η σχέση της βυζαντι- νής μουσικής με το λόγο, την τέχνη και τη λατρεία.
- Οι μεγάλοι δημιουργοί. Από τους ύστερους βυζα- ντινούς χρόνους ως τη με- γάλη μεταρρύθμιση του 19ου αιώνα.
- Ιωάννης Κουκουζέλης. Ο μεγάλος μελοποιός, θε- ωρητικός και δάσκαλος των βυζαντινών χρόνων.
- Βυζάντιο και Δύση. Η μουσική οφείλη του με-σαιωνικού δυτικού κό- σμου στην Ορθόδοξη Ανατολή.
- Ορθόδοξη Ανατολή και Ισλάμ. Οι μουσικές συνά- φειες του χριστιανικού και μουσουλμανικού κό- σμου της Ανατολικής Με- σογείου.
- Καινοτόμες προσεγγί- σεις. Η μετουσίωση της βυζαντινής μουσικής έκ- φρασης σε σύγχρονη δη- μουργία.
- Εκκλησιαστικό και δη- μοτικό άσμα. Βυζαντινό μέλος και δημοτικό γρα- γούδι: η στενή συγγένεια των δύο ελληνικών μουσι- κών εκφράσεων.
- Από τη Σαπφώ στην Κασσιανή. Γυναικες με- λουργοί από την Αρχαιό- τητα ως το ύστερο Βυζά- ντιο.
- Ο «μελωδός» Αθως. Από τον Κουκουζέλη στους Αγιορείτες ψαλτά- δες του 20ού αιώνα.
- Αναζητώντας τις απαρ- χές. Η διεθνής επιστημονι- κή έρευνα στην υπηρεσία της ελληνικής εκκλησια- στικής μουσικής.
- Η υμνολογία του Πά- θους. «Ποία άσματα μέλ- ψω τη ση εξόδω, οικτίρ- μον;». Μουσική και ποίη- ση της Μεγάλης Εβδομά- dos.

Φωτογραφία εξωφύλλου: Μουσικοί με έγχορδα και πνευστά όργανα. Λεπτομέρεια από τοιχογραφία με παράσταση του Εμπαιγμού του Χρι- στού (Μετέωρα, Μονή Βαρλαάμ, 16ος αι.).

Υπεύθυνος «Επτά Ημερών»:
ΒΗΣ. ΣΤΑΥΡΑΚΑΣ

ΑΦΙΕΡΩΜΑ

Εκκλησιαστική μελουργία

Η πάντερπνη ηχητική έκφραση της ορθόδοξης λατρείας



Το «κανόνιο» των οκτώ ήχων (Από το χειρόγραφο αρ. 338 της Μονής Δοχειαρίου, έτους 1767).

Του **Γρ. Θ. Στάθη**

Καθηγητού Πανεπιστημίου Αθηνών

ΜΕ ΤΟΥΣ όρους «βυζαντινή» και «μεταβυζαντινή» μουσική προσ- διορίζεται και χαρακτηρίζεται η ελ- ληνική μουσική έκφραση και παρά- δοση, με μιαν αδιάκοπη συνέχεια και ομοιογένεια, περνώντας μέσ' απ' τους μακρούς αιώνες του βυζα- ντινού πολιτισμού. Ως τέχνη η βυ- ζαντινή μουσική αποτελεί έκφανση του βυζαντινού πνεύματος και πο-

λιτισμού και οργανώθηκε, απ' τα μέσα του 10ου αιώνας ή και λίγο νωρίτερα, σε πλήρες, αυτοτελές, άρτιο και ομοιογενές σύστημα ση-

Επιμέλεια αφιερώματος:
ΚΡΙΤ·Ν ΧΡΥΣΟΧΟΪΔΗΣ

μειογραφίας για την τελειότερη δυνατή έκφραση της λατρείας της Ορθόδοξης Ανατολικής Εκκλησίας. Η φροντίδα για θεοσέβεια ή ευ-

πρέπεια και η ετοιμασία των Ελλή- νων και ελληνοφώνων –βυζαντινών και μεταβυζαντινών– και παντοιο- γλώσσων άλλων ορθοδόξων χρι- στιανών να μιλήσουν στο Θεό και στους αγίους του δημιουργήσαν έ- ναν απ' τους μεγαλύτερους μουσι- κούς πολιτισμούς της οικουμένης, τον βυζαντινό και μεταβυζαντινό, που είναι και ο μακροβιότερος ανά- μεσα στους γνωστούς μουσικούς πολιτισμούς, όσον αφορά στην ο-
Συνέχεια στην 4η σελίδα



Περίτεχνα διασκοσμημένο χειρόγραφο βυζαντινής μουσικής. Περιέχει την Τετράφωνη Δοξολογία του Πέτρου Μπερεκέτη (Μονή Δοχειαρίου, χειρόγραφο αρ. 1247, έτους 1844).



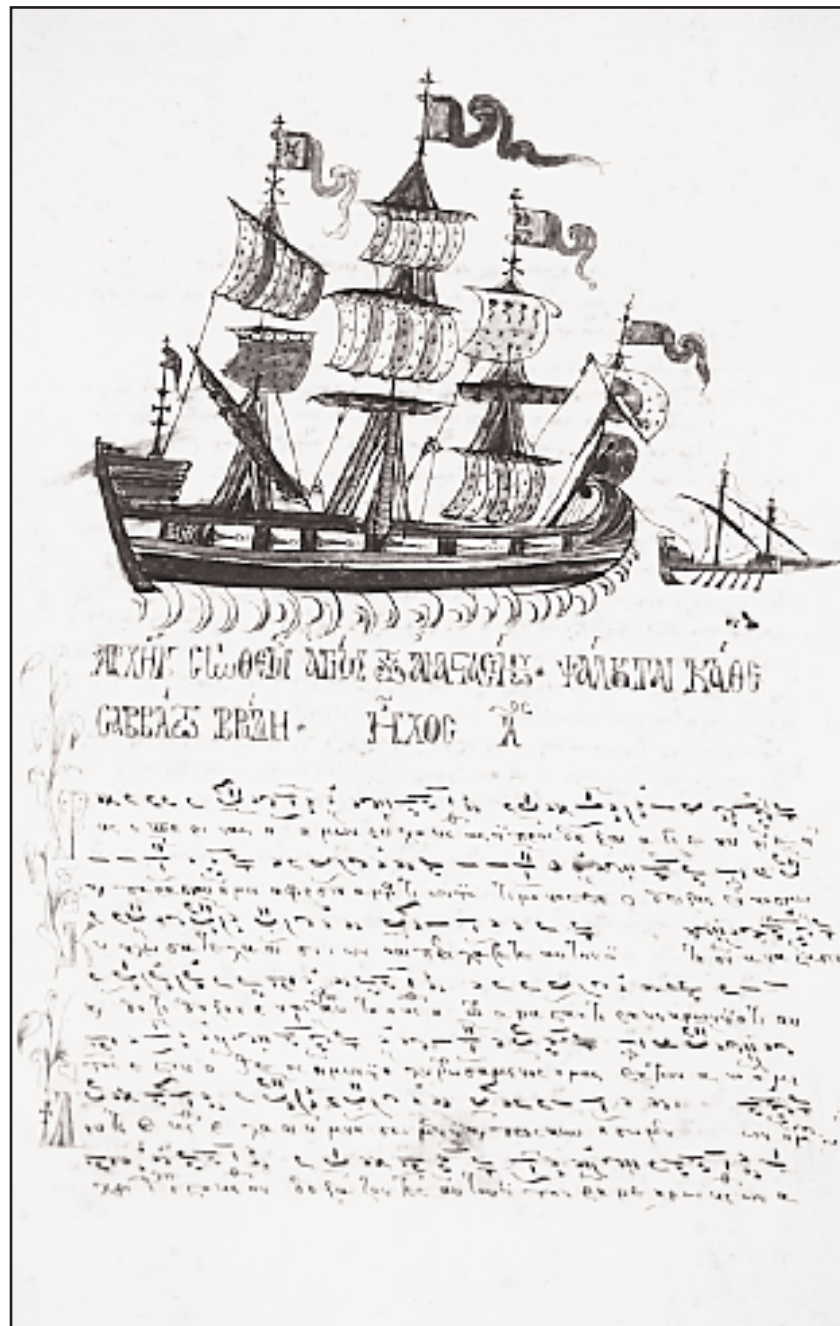
Χειρόγραφο Ανθολογίας της Παπαδικής (Μονή Σινά, χειρόγραφο αρ. 1297, έτους 1655).

Συνέχεια από τη 2η σελίδα

μοιογενή γραπτή παράδοσή του. Ο γραπτός αυτός και έντεχνος μουσικός ελληνικός πολιτισμός μιας χιλιετίας (10ος -20ος αιώνας) είναι η μελοποιία της ελληνικής Ψαλτικής Τέχνης, βυζαντινής και μεταβυζαντινής. Η Ψαλτική στην ορθόδοξη λατρεία είναι λογική μουσική, με την έννοια ότι η μουσική αποτελεί το ένδυμα του λόγου ή κατά πώς λέει ο Γρηγόριος Νύσσης «η μουσική ερμηνεύει την των λεγομένων διάνοιαν». Κατά συνέπεια, πρέπει να το αναγνωρίζουμε και να το κανοναρχούμε μ' ευγνωμοσύνη ότι η μουσική αυτή, ως Ψαλτική Τέχνη της λατρείας και ως ομόχυμο βλάστημα του λόγου, είναι το φυλακτήριο και το διαχρονικό σχολείο που περιφρουρεί και διαφυλάσσει και παραδίδει την γλώσσα μας την ελληνική αλώβητη και καθαρή με την ποικιλία των καταλήξεών της, με τους τόνους και τα πνεύματά της, όπως πέρασαν και αναπτύχθηκαν στη σημειογραφία της, γιατί αυτά είναι μελικά στοιχεία κι έχουν εκφραστικό βάρος ανεπανάληπτο. Ντυμένη με το μέλος των ψαλμάτων η γλώσσα μας έγινε ιερή, καθ-ιερώθηκε και φθέγγεται τις προσευχές των ορ-

θοδόξων Ελλήνων από γενεά σε γενεά. Κι είναι ακριβώς, ο λόγος, η ελληνική γλώσσα, το ακαταμάχητο και αδιαμφισβήτητο τεκμήριο της ελληνικότητας της βυζαντινής και μεταβυζαντινής Μουσικής. Κι είναι, κατά παραλληλία, η μουσική αυτή ένα από τα κυριότερα εκδηλώματα της ζωής των Ελλήνων και μαζί ένα από τα γνησιότερα μέσα της εθνικής μας αυτοσυνειδησίας.

Και ονόμασα, παραπάνω αυτήν την μουσική «γραπτό και έντεχνο ελληνικό μουσικό πολιτισμό» και για τον λόγο ότι οι Έλληνες αυτής της χιλιετίας μέχρι τα μέσα του 19' αιώνα, δεν γνώριζαν κανέναν άλλον μουσικόν πολιτισμό, παρά μονάχα τον αραβοπερσικό, τον οποίο μπόρεσαν και κράτησαν ως «εξωτερική ή εθνική μουσική», ως μουσική αλλοφύλων και αλλοθρήσκων λαών, χωρίς να επηρεάζει την δική τους «εθνική και θρησκευτική μουσική έκφραση». Ετσι έφθασε ως εμάς η μουσική αυτή εξελιγμένη και εξηγημένη απ' τους μεταβυζαντινούς Έλληνες διδασκάλους, μουσικολογιστάτους πρωτοψάλτες, λαμπαδαρίους, δομεστίκους μοναχούς, ιερομονάχους, λογιότατους, κληρικούς, επισκόπους και πατριάρχες με μίαν αδιάκοπη διαδοχή



Η αρχή των Αναστασίμων που περιέχεται σε «Ανθολογία» του έτους 1720 (Χειρόγραφο Μονής Σινά, αρ. 1580).

μέσα στην αμετάλλαχτη λειτουργική πράξη της εκκλησίας και αποτελεί πατρογονικό κληρονόμημα και μνημείο τέχνης, όπως κι όλα τ' άλλα. Και χρειάζεται από όλους εμάς προσεκτική και ευλαβική προσέγγιση, γιατί ανήκει σε όλους μας.

Ο υμνογραφικός λόγος

Με τις φτερούγες αυτού του μουσικού πολιτισμού πετάει ψηλά και φτερουγίζει παντού ο υμνογραφικός λόγος της Εκκλησίας, που είναι πάγκοινη έκφραση των συναισθημάτων των ανθρώπων στις δημόσιες λατρευτικές συνάξεις. Ο υμνογραφικός λόγος, η θαυμασιότητα αυτή και ευγενέστατη ελληνική εκκλησιαστική ποίηση, είναι προσωπικός και μαζί καθολικός, κι είναι δημιουργήμα των αγίων της Εκκλησίας που είχαν βιωματική σχέση με τον Θεό. Ο υμνογραφικός λόγος προβάλλει έντονο το προσωπικό στοιχείο για να τονίζεται η προσωπική πληρότητα του κάθε πιστού. Ο ορθόδοξος είναι μόνος, «ενωπίω», απέναντι στο Θεό που λατρεύει. Κι επειδή ο Θεός και η ψχή μας είναι δύο απόλυτα στοιχεία που προσδιορίζουν την ένταση ή την ανάταση ή την έκστασή μας, η

έκφραση των συναισθημάτων μας είναι ποικιλότατη. Ανάμεσα στον φόβο και στον πόθο απ' τη δίψα του Θεού η υμνολόγα ψυχή υφαίνει σα σαίτα τους πολυποίκιλους και ποικιλώνυμους ύμνους της. Ο αίνος, ο ύμνος, η δοξολογία, το μεγαλυνάρι, το δοξαστικό, το ιδιόμελο και το προσόμοιο, όλη η ορθόδοξη υμνογραφία, ντυμένη με τη βυζαντινή μουσική, είναι φωνητική υπόθεση κι αποτελεί την ηχητική έκφραση των πιστών κατά την προσομιλία τους με τον Θεό σε μίαν άμεση σχέση. Η αναφορά του λογικού ανθρώπου στο Θεό είναι ο λόγος, γιατί και «Ο Λόγος σαρξ εγένετο» για μας. Η λογική λατρεία της Ορθόδοξης Ανατολικής Εκκλησίας είναι πάνω απ' όλα έκφραση αιωνιότητας. Η έκφραση αυτή δηλοποιεί και τη βέβαιη και αμετάθετη πίστη και την κοινωνία των αγίων. Με τη λατρεία μπορούν οι πιστοί να γεύονται απ' τη γη τους ουρανούς.

Όλα αυτά, που με κάπως αφοριστικό τρόπο σημειώθηκαν εδώ, θέλουν να τονίσουν ότι οι απαρχές της Βυζαντινής Μουσικής και η εξέλιξή της σε τέχνη με κορυφαία και ανεπανάληπτα επιτεύγματα ευδοκίμησαν στον μοναστηριακό πε-

ρίβολο και στον γενικότερο εκκλησιαστικό χώρο, ως μουσική έκφραση της λατρείας. Ο αρίφνητος πλούτος των χειρογράφων της βυζαντινής και μεταβυζαντινής μελοποιίας αφορά αποκλειστικά στην εκκλησιαστική μουσική. Η μουσική αυτή, ως Ψαλτική Τέχνη, είναι η λόγια, η έντεχνη, η κλασική ελληνική μουσική και είναι, ως συνομοούσια του λόγου, φωνητική, μονοφωνική και ανόργανη. Παράλληλα, όμως, και παραπληρωματικά υπάρχει η δημοτική ή κοσμική ή λαϊκή μουσική, που έχει τη δική της ιστορία και φιλολογία και λειτουργεί με τα ίδια στοιχεία της Ψαλτικής Τέχνης. Η κοσμική όμως αυτή μουσική δεν είναι καταγραμμένη με τη βυζαντινή σημειογραφία, παρά μονάχα σποραδικά απ' τον 16ο αιώνα και μετά και πιο συστηματικά κατά τον 19ο και τον 20ό αιώνα.

Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή, λοιπόν, Μουσική είναι η ελληνική μουσική που περιλαμβάνει τους δύο κλάδους της μουσικής έκφρασης, τον εκκλησιαστικό-λατρευτικό και τον κοσμικό - δημοτικό κλάδο· η χειρόγραφη παράδοση, όμως, της μουσικής αυτής αφορά στην Ψαλτική Τέχνη.

Σημειογραφία και γένη

Η καταγραφή της υμνολογίας με σημειογραφία και η παράδοσή της με χειρόγραφους κώδικες αρχίζει στα μέσα του 10ου αιώνα ή και λίγο νωρίτερα. Δύο αιώνες πριν είχε αποκρυσταλλωθεί, με τον άγιο Ιωάννη τον Δαμασκηνό (†754), η οκτωηχία της ορθόδοξης Ψαλτικής, η οποία, ως σύστημα σχέσεων των ήχων και ομάδων τροπαρίων, ήταν γνωστή απ' τον καιρό του Σεβήρου Αντιοχείας (512-519).

Η σημειογραφία ή σηματογραφία ή παρασημαντική είναι αποκύημα του βυζαντινού πνεύματος και πολιτισμού και είναι ένα σοφό σύστημα για την τέλεια έκφραση της μονοφωνικής λογικής μουσικής. Απ' τη φανέρωσή της (μέσα ι' αιώνας) μέχρι σήμερα η βυζαντινή σημειογραφία πέρασε από τέσσερα στάδια εξέλιξης, που ορίζουν τις τέσσερις περιόδους της:

α) την «πρώιμη βυζαντινή σημειογραφία» (μέσα 10ου αιώνας έως 1177).

β) την «μέση πλήρη βυζαντινή σημειογραφία» (1177 - 1670 περίπου),

γ) την «μεταβυζαντινή εξηγητική σημειογραφία» (1670 περίπου - 1814), και,

δ) την «αναλυτική σημειογραφία της Νέας Μεθόδου» (1814 έως σήμερα).

Σ' αυτό το διάστημα της υπερχλιετίας γράφτηκαν πάνω από 7.000 (τόσοι περίπου είναι γνωστοί) μουσικοί κώδικες, μεμβράνινοι και χαρτώοι, απ' τους ίδιους τους μελοουργούς -βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς- που οι περισσότεροι ήταν και καλλιτέχνες κωδικογράφοι. Οι κώδικες αυτοί αποτελούν έναν αρίφνητο μουσικό πλούτο της νυχθημερης ακολουθίας, περιέχουν μελοποιήματα αναφερόμενα



Ο άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός (8ος αι.) ο οποίος παγίωσε την οκτωηχία της ορθόδοξης ψαλτικής (Σχέδιο Φ. Κόντογλου, 1949).

σε όλα τα γένη και είδη της μελοποιίας και παραδίδουν τα «ποιήματα» χιλίων περίπου βυζαντινών και μεταβυζαντινών μελουργών των μεγάλων Ελλήνων μελουργών, απ' τους οποίους οι εκατό, τουλάχιστον, είναι κορυφαίοι δημιουργοί και μεγάλα πνεύματα της ανθρωπότητας. Ο αριθμός αυτών των χειρογράφων γράφτηκε με μια προϋπόθεση αύξηση· πολλά, σχετικά, χειρόγραφα γράφτηκαν τον 14ο - 15ο αιώνα και πάμπολλα -ο διπλάσιος σχεδόν αριθμός- τον 17ο και 18ο αιώνα.

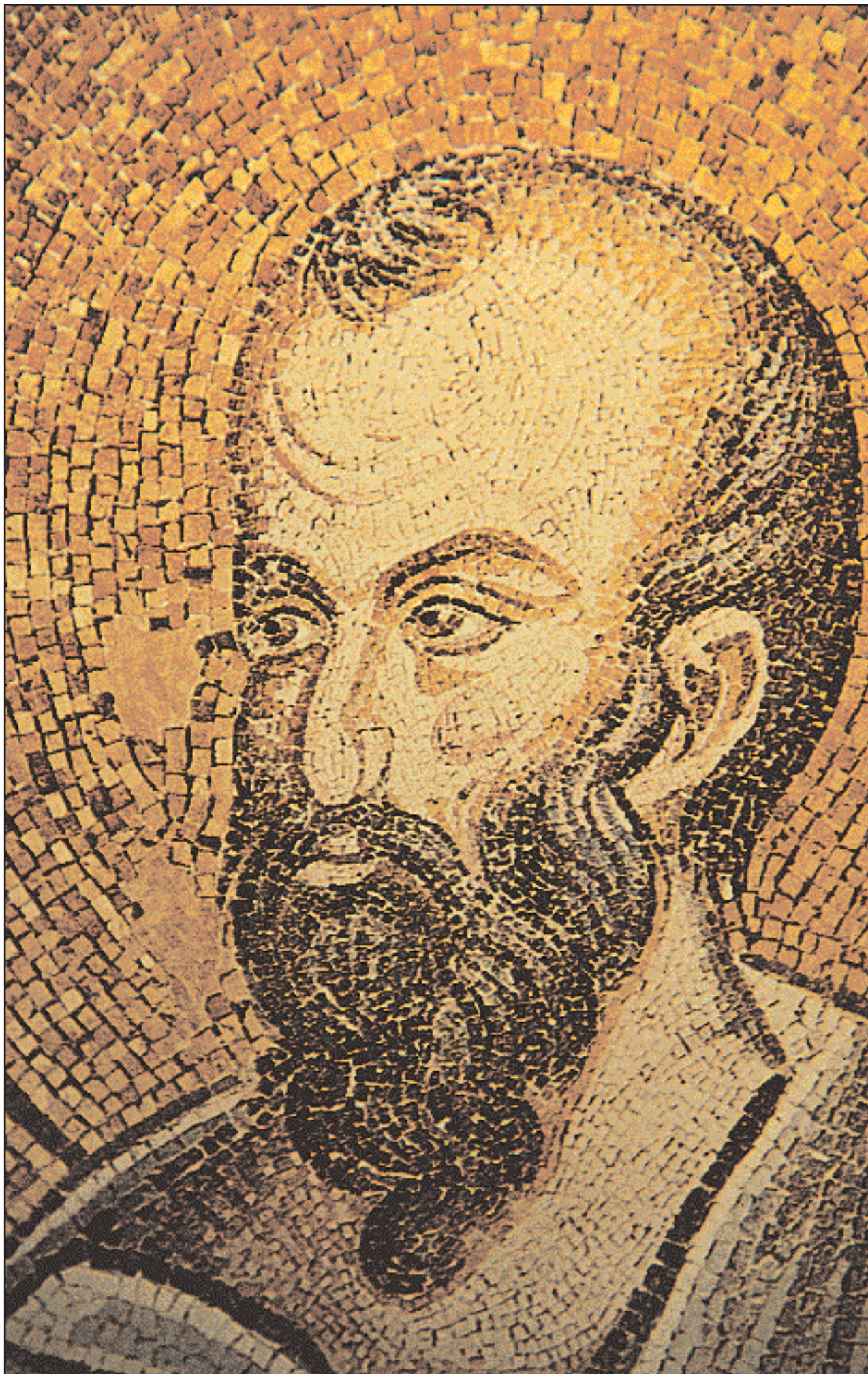
Τα δημιουργήματα της βυζαντινής και μεταβυζαντινής μελοποιίας διακρίνονται σε τρία μεγάλα

Γένη: α) το Παπαδικό Γένος μελών, το οποίο αναπτύχθηκε πάνω στην ψαλμική ποίηση του Δαβίδ και αφορά στα σταθερά μέρη των Ακολουθιών της νυχθημερης ασματικής πράξης· β) το Στιχηραρικό Γένος, το οποίο αποτελεί το μουσικό ένδυμα των στιχηρών ιδιομέλων, των τροπαρίων δηλαδή που έχουν δικό τους ίδιον μέλος, ψάλλονται έπειτα από κάποιον στίχο του Ψαλτηρίου και αναφέρονται στις εορτές του ορθοδόξου Εορτολογίου όλου του χρόνου· και, γ) το Ειρμολογικό Γένος, που και αυτό οφείλει την ονομασία του στο λειτουργικό βιβλίο Ειρμολόγιο. Το Ειρμολόγιο περιέχει τους

ειρμούς, τα πρώτα τροπάρια -πρότυπα- των εννέα ωδών, του ποιητικού βυζαντινού είδους «Κανόνος». Και τα τρία αυτά Γένη μελών διακρίνονται σε διάφορα είδη, ανάλογα με την μελική ανάπτυξη των νοημάτων και ανάλογα με το ύφος που επικρατούσε κατά εποχές και κατά τόπους. Στην διαμόρφωση των ειδών της μελοποιίας καταγράφεται και η συμβολή των μεγάλων μελουργών που επέβαλαν αυτήν ή την άλλη εξέλιξη, πάντοτε μέσα στις εκκλησιαστικές διατάξεις της εκκλησίας και με φροντίδα για «πλείονα καλλωπισμόν» των λατρευτικών ακολουθιών και για «κοινόν όφελος».

Δίαυλος θείων μηνυμάτων

Η σχέση της βυζαντινής μουσικής με το λόγο, την τέχνη και τη λατρεία



Του Γεωργίου Αμαργιανάκη

Καθηγητή Μουσικολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών

Η ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ εκκλησία, από τα πρώτα κιόλας χρόνια της ύπαρξής της, χρησιμοποίησε την τέχνη για να εξυπηρετήσει τις λατρευτικές της ανάγκες και τους ευρύτερους πνευματικούς της στόχους. Η ωφέλεια υπήρξε διπλή: Η εκκλησία εξυπηρετήθηκε από την τέχνη· αλλά και η τέχνη, με το νέο περιεχόμενό της, απέκτησε νέα πνοή και δυνάμεις για περαιτέρω εξέλιξη, που πράγματι υπήρξε λαμπρή, τόσο στη Δύση, αν και διαφορετική, όσο και στην Ανατολή.

Τέχνη και λατρεία

Παρακολουθώντας, ειδικότερα, την εξέλιξη αυτή στο χώρο της Ανατολικής Ορθόδοξης Εκκλησίας, διαπιστώνουμε ότι όλοι οι κλάδοι της τέχνης, αρχιτεκτονική, ζωγραφική, γλυπτική, ποίηση και μουσική, συνδυάστηκαν άρρηκτα μεταξύ τους για τη δημιουργία του λατρευτικού χώρου, που είναι ο ναός και της λατρευτικής πρακτικής, που είναι τα τελούμενα μέσα στο ναό.

Ο ναός δεν είναι ένα απλό κτίσμα, αλλά ένας χώρος με τεράστιες πνευματικές διαστάσεις, μια μικρογραφία του σύμπαντος, αφού είναι προορισμένος να χωρέσει ολόκληρο το σώμα της εκκλησίας, που είναι το σύνολο των απανταχού της γης πιστών, ζώντων και τεθνεώτων, οι οποίοι αναγνωρίζουν τον Χριστό ως αρχηγό και Σωτήρα τους.

Για την οργάνωση της λατρείας και τη δημιουργία της όλης λατρευτικής ατμόσφαιρας μέσα στο ναό η συμβολή των τεχνών υπήρξε ουσιαστική. Με την πάροδο των αιώνων διαμορφώθηκε μια τέχνη με καθαρά λειτουργικό χαρακτήρα, που εκφράζει την πίστη και το δόγμα και έχει πνευματικό, μυσταγωγικό και αναγωγικό χαρακτήρα· απευθύνεται δηλαδή στις ψυχές των πιστών τις οποίες βοηθά, με ορατά μέσα και εμπειρικούς τρόπους, να κατανοήσουν τα τελούμενα «μυστικώς» μέσα στο ναό, να υψωθούν προς τον Θεό και να γίνουν μέτοχοι του μυστηρίου της Θείας Οικονομίας, που αποτελεί το κέντρο της θείας λατρείας. Επειδή όμως η όλη αυτή πνευματική ατμόσφαιρα δεν μπορεί να παρασταθεί, αλλά μόνο να εκφραστεί, γι' αυτό και η τέχνη δεν παριστάνει, αλλά μόνον εκφράζει· και μάλιστα εκφράζει, όχι την προσωπική αντίληψη του καλλιτέχνη, αλλά τη συνολική αντίληψη της «μιας, αγίας, καθολικής και αποστολικής εκκλησίας».

Εάν δούμε τη βυζαντινή εκκλη-

Όπως στα ψηφιδωτά, έτσι και στη μουσική η κάθε φόρμουλα έχει συγκεκριμένη θέση μέσα στη σύνθεση, που προσδιορίζεται από τη μορφή του κειμένου (Απόστολος Παύλος. Ψηφιδωτό του 14ου αι. στη Μονή της Χώρας, Κωνσταντινούπολη).

σιαστική μουσική μέσα στο πλαίσιο της γενικότερης αυτής περί την τέχνη φιλοσοφίας, θα μπορέσουμε να κατανοήσουμε τους λόγους για τους οποίους εξελίχθηκε όπως εξελίχθηκε και το θαυμαστό ρόλο της μέσα στη λατρεία.

Παρά την υπερχλιόχρονη γραπτή της παράδοση, συνεχίζει ακόμη και μέχρι σήμερα να είναι τροπική, να στηρίζεται δηλαδή στους τρόπους ή ήχους με όλη τη γνωστή ποικιλία των μουσικών διαστημάτων· να είναι μονοφωνική, να ψάλλουν δηλαδή όλες οι φωνές μαζί όσες και αν είναι, ομοφωνικά, να είναι χορωδιακή, να απαιτεί δηλαδή την ψαλμωδία των ύμνων από όλους τους συμμετέχοντες στη θεία λατρεία και τέλος αποκλειστικά εκκλησιαστική μουσική με έντονα λειτουργικό χαρακτήρα. Με αυτά τα χαρακτηριστικά της ταιριάζει απόλυτα με τη βυζαντινή αγιογραφία, στην οποία, ως γνωστόν, δεν υπάρχει καθόλου προοπτική· και όπου υπάρχει είναι εντελώς στοιχειώδης και συμβολική. Τα ιερά πρόσωπα ζωγραφίζονται, κατά κανόνα, λιτά και απερίττα πάνω σε ένα χρυσό φόντο. Αυτό αποτελεί μια εσκεμμένη επιλογή, γιατί μόνο με την αφαίρεση μπορεί να εκφραστεί η πνευματική πραγματικότητα, η οποία για την εκκλησία αποτελεί την ύψιστη αλήθεια. Με άλλα λόγια, στόχος του βυζαντινού ζωγράφου δεν είναι να παραστήσει την εξωτερική μορφή του ιερού προσώπου, αλλά να εκφράσει τον εσωτερικό του κόσμο με όλες τις αρετές του.

Κάτι ανάλογο συμβαίνει και με τη μουσική. Ο εκκλησιαστικός μελοποιός, που πολλές φορές είναι ο ίδιος και ο ποιητής του ύμνου, γράφει τη μελωδία όσο γίνεται πιο απλά και απερίττα, με μοναδικό στόχο να εκφράσει το περιεχόμενο του ύμνου και όχι να εντυπωσιάσει. Το ρόλο του χρυσού «φόντο» τη αγιογραφίας παίζει εδώ το επίσης λιτό ισοκράτημα, το οποίο προσφέρει μια εντελώς στοιχειώδη πολυφωνία, η οποία βασίζεται σε συνειδητή επίσης επιλογή, που υποδηλώνει εγκράτεια και εκφράζει την ενότητα και την ομοθυμία των πιστών. Αυτό με κανένα τρόπο δεν πρέπει να εκληφθεί ως μελωδική φτώχεια, γιατί ότι υπολείπεται σε όγκο έναντι της δυτικής μουσικής, το αναπληρώνει με τη λεπτότητα ανάπτυξης των μουσικών φράσεων και την ποικιλία των ρυθμών, των κλιμάκων, των διαστημάτων και των ειδών της ψαλμωδίας.

Η μουσική του λόγου

Αυτό που αξίζει να τονισθεί με έμφαση είναι ότι η βυζαντινή μουσική είναι κατεξοχήν μουσική του λόγου, ο οποίος στην ορθόδοξη λατρεία κατέχει την πρώτη θέση. Η μουσική, με τις απλές μελωδίες της και χωρίς το φόρτο της πολυφωνίας και των μουσικών οργάνων, ντύνει διακριτικά τον ύμνο και βοηθά στην πληρέστερη κατανόηση του εννοιολογικού περιεχομένου του.

Γενικά θα λέγαμε ότι η βυζαντινή μουσική, όπως και η ζωγραφική,

δεν παριστάνει, αλλά εκφράζει· εκφράζει την έννοια του λόγου και διευκολύνει την κατανόηση των θείων μηνυμάτων. Αυτό γίνεται εμφανέστερο και από τον ιδιότυπο τρόπο σύνθεσης των μελωδιών, ο οποίος δεν βασίζεται στην ελεύθερη έμπνευση του μελοποιού, αλλά στους κανόνες που θέτει το ίδιο το ποιητικό κείμενο και ο ήχος στον οποίον ανήκει.

Παρακολουθώντας την εξέλιξη των βυζαντινών μελωδιών από τον 10ο αι. μέχρι σήμερα, διαπιστώνουμε ότι η σύνθεσή τους δεν γίνεται νότα προς νότα, αλλά φόρμουλα προς φόρμουλα. Τι είναι όμως η φόρμουλα; Φόρμουλα είναι ένα μικρό κομμάτι μιας μελωδίας, μια μικρή μελωδική φράση, η οποία, αυτούσια ή ελαφρά παραλλαγμένη, επαναλαμβάνεται στις μελωδίες του ίδιου ήχου ή και άλλων ήχων του ίδιου γένους. Η αυτούσια ή η ελαφρά παραλλαγμένη μορφή της φόρμουλας εξαρτάται από το ποιητικό κείμενο στο οποίο προσαρμόζεται.

Κάθε φόρμουλα, επομένως, έχει συγκεκριμένη θέση μέσα στη σύνθεση, που προσδιορίζεται από τη μορφή του ποιητικού κειμένου. Αυτό σημαίνει, σε τελική ανάλυση, ότι η μελωδία αναβλύζει μέσα από το ποιητικό κείμενο· ότι δηλαδή είναι η μελωδία του ίδιου του ποιητικού λόγου. Πάλι και εδώ πρέπει να δούμε την αντιστοιχία που υπάρχει ανάμεσα στη μουσική και στη ζωγραφική και ιδίως στη ζωγραφική των ψηφιδωτών, όπου οι ψηφίδες, συνταιριαζόμενες μεταξύ τους κατά τρόπο ελάχιστα ορατό, σχηματίζουν τελικά την εικόνα.

Η σημασία της τεχνικής του βυζαντινού μέλους

Η τεχνική αυτή σύνθεσης των βυζαντινών μελωδιών είναι κάτι που αξίζει να προσεχθεί ιδιαίτερα και για πολλούς άλλους, αλλά κυρίως για τρεις αξιοσημείωτους λόγους: α) Γιατί οι ρίζες της μας οδηγούν στην κλασική αρχαιότητα, όπου συναντούμε την ίδια ενότητα λόγου και μουσικής. Η μουσική και τότε προέκυπτε μέσα από τον ποιητικό λόγο· γι' αυτό και οι ίδιοι οι τραγωδοί (Σοφοκλής, Αισχύλος, Ευριπίδης) έγραφαν τον ποιητικό λόγο και ταυτόχρονα συνέθεταν, όπου χρειαζόταν, τη μελωδία του. Αποτελεί άραγε αυτό μια απλή σύμπτωση ή δείχνει τη συνέχεια μιας παλαιότερης παράδοσης, που επιβιώνει στη μουσική παράδοση της χριστιανοσύνης; β) Γιατί οι φόρμουλες αυτές προσφέρουν τον μίτο για τη λύση του προβλήματος ανάγνωσης της παλιάς στενογραφίας. Αν δηλαδή καταφέρουμε να επισημάνουμε τις φόρμουλες των μελωδιών κάθε ήχου και στη συνέχεια βρούμε τις αντίστοιχες αναλύσεις μέσα από τις μεταφράσεις των εφηθάνων, τότε είναι βέβαιο ότι θα εξηγήσουμε συντομότερα και ασφαλέστερα στη λύση του μεγάλου προβλήματος· και γ) Γιατί η τεχνική αυτή προσφέρει την ασφαλιστική δικλείδα αυτοπροστα-



Το ρόλο του λιτού χρυσού φόντου στην αγιογραφία παίζει στη μουσική το επίσης λιτό ισοκράτημα (Θεοτόκος Οδηγήτρια, φορητή εικόνα του Μιχαήλ Δαμασκηνού, β' μισό 16ου αι., Μητροπολιτικό Μέγαρο Κέρκυρας).

σίας της μουσικής από εξωτερικές επιδράσεις. Με απλούστερα λόγια, η βυζαντινή σημειογραφία με το στενογραφικό χαρακτήρα της, όπως ήδη αναφέρθηκε, παρείχε την ευχέρεια να καταγράφονται εκείνες και μόνον οι φόρμουλες, οι οποίες, μετά από πολλές δοκιμασίες στο πέρασμα των αιώνων, είχαν καθιερωθεί στη συνειδητή της εκκλησίας ως οι πρόπουσες και αρμόζουσες για τη θεία λατρεία. Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο η παράδοση των βυζαντινών μελωδιών παρουσιάζει μια τόσο καταπληκτική σταθερότητα από τον 10ο αιώνα μέχρι σήμερα. Αξίζει να σημειωθεί στο σημείο αυτό, ότι οι φόρμουλες, ενώ καταγράφονταν, στην πραγματικότητα μεταδίδονταν με την προφορική παράδοση. Ότι καταγραφόταν με τη στενογραφία, ήταν ο μελωδικός πυρήνας. Το πραγματικό μελωδικό περιεχόμενο κάθε φόρμουλας περνούσε από ψάλη σε ψάλη και από γενιά σε γενιά με την προφορική παράδοση.

Από όσα αναφέρθηκαν προηγουμένως γίνεται φανερό ότι η βυζαντινή μουσική είναι μεν «λόγια», αλλά παράλληλα και «παραδοσια-

κή» μουσική. Είναι λόγια, γιατί είναι γραπτή, βασίζεται σε ένα εξελιγμένο θεωρητικό σύστημα, καλλιεργείται από καλλιτέχνες, οι οποίοι εκπαιδεύονται σε ειδικά σχολεία και οι μελωδίες της έχουν προσωπικό χαρακτήρα. Παράλληλα όμως είναι τροπική, μονοφωνική, επιτρέπει ως ένα βαθμό τον αυτοσχεδιασμό και στηρίζεται κατά ένα μεγάλο μέρος στην προφορική παράδοση. Εντάσσεται, επομένως και στο χώρο της παραδοσιακής μουσικής. Αυτός ο συνδυασμός λόγιας και παραδοσιακής μουσικής είναι, νομίζω, ένας ενδιαφέρον συνδυασμός που αξίζει να τύχει της ιδιαίτερης προσοχής όχι μόνο των μουσικολόγων, αλλά και των μουσικών γενικώς, γιατί οριοθετεί έναν ιδιαίτερο τρόπο μουσικής έκφρασης που συνδυάζει αρμονικά την αυστηρή πειθαρχία με τη λελογισμένη ελευθερία.

Από τα παραπάνω γίνεται, νομίζω, σαφές ότι η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική, με την υπερχλιόχρονη αδιάκοπη γραπτή της παράδοση και τα αξιολόγα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της, δίκαια θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η εθνική μουσική μας.

Οι μεγάλοι δημιουργοί

Από τους ύστερους βυζαντινούς χρόνους ως τη μεγάλη μεταρρύθμιση του 19ου αιώνα

Του **Αχιλλέα Γ. Χαλδαιάκη**

Μουσικολόγου

ΤΟ έτος 1336 - κατά το οποίο μας παραδίδεται ο περισπούδατος κώδικας 2458 της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος - αποτελεί αναμφίβολα ορόσημο σημαντικότητας για τη γνώση και ακολουθία των υπερχίλιων μελουργών της ψαλτικής τέχνης. Ο κώδικας τούτος, που εγκαινιάζει την επωνυμία στην τέχνη, μνημονεύει τους κυριότερους μελουργούς της εποχής που εκπροσωπεί (ΙΔ' αι.).

Απ' αυτούς ξεχώρισαν σαφώς με ευρύτατη ανθολόγηση της μελουργικής της δραστηριότητας στη χειρόγραφη παράδοση της Ψαλτικής, η «περίφημη τριανδρία» του πρώτου μισού του ΙΔ' αιώνα, όπως εύστοχα χαρακτηρίστηκαν, με πρεσβύτερο τον Νικηφόρο Ηθικό και νεωτέρους τον Γλυκύ Ιωάννη και «τους διαδόχους αυτού και φοιτητάς» Ξένο Κορώνη και τον «χαριτώνυμο» Ιωάννη Κουκουζέλη.

Οι βυζαντινοί δημιουργοί

Η μουσική παρακαταθήκη των μεγάλων μελουργών του ΙΔ' αιώνα, που κυρίως αφορούσε στη διαμόρφωση της λεγομένης καλοφωνίας ή στη μελική επένδυση γενικότερα των ψαλμών του Δαβίδ (που συνιστούν και το σταθερό ρεπερτόριο του εκκλησιαστικού νυχθημέρου, οροθετώντας ταυτόχρονα το παπαδικό γένος μελών της ψαλτικής), δημιούργησε απaráμιλλα φωνητικά μνημεία, ανυπέρβλητου κάλλους και μελουργικής δεινότητας. Η τάση αυτή συνεχίστηκε ευδοκίμως και κατά τον ΙΕ' αιώνα, κυρίως από τον Λαμπαδάριο Ιωάννη Κλαδά - μελουργό που κατ' εξοχήν εξύμνησε τη Θεοτόκο (αξεπέραστη παραμένει η μελοποίηση των οίκων του Ακαθίστου Υμνου που φιλοπόνησε) - και τους περί αυτόν μελουργούς, Ιωάννη Λάσκαρη τον Σηριπάνα, Μανουήλ Αργυρόπουλο, Μανουήλ Βλατηρό, Μανουήλ Γαζή κ.ά. Από τα μέσα περίπου του ιδίου αιώνα και εντεύθεν καταλυτική είναι η παρουσία του θαυμαστού Μανουήλ Λούκα του Χρυσάφη, «λαμπαδαρίου του ευαγούς βασιλικού κλήρου», με μελουργικό έργο καίριο και πολυδιάστατο, και των συγχρόνων του μελουργών Γρηγορίου Μπούνη του Αλυάτου, Γερασίμου ιερομονάχου του Χαλκεοπούλου (μαθητού του Χρυσάφη), Μάρκου μητροπολίτου Κορίνθου του Ξανθοπούλου, Ιωάννου ιερέως του Πλουσιδηγού κ.ά.

Η πρώτη μεταβυζαντινή άνθηση

Κατά τον ΙΣΤ' αιώνα, το πεδίο δράσης μετατίθεται από τον τουρκοκρατούμενο καθ' αυτό ελληνικό χώρο - που αρκείται στη συντήρηση της δια-



Οι βυζαντινοί μελουργοί Ιωάννης Δαμασκηνός και Ιωάννης Κουκουζέλης και οι μεταβυζαντινοί Μπαλάσιος ιερέας και Γερμανός, επίσκοπος Νέων Πατρών (Μικρογραφία σε «Ανθολογία της Παπαδικής». Χειρόγραφο Μεγίστης Λαύρας, αρ. 0178, έτους 1815).

μορφωμένης παραδόσεως - στα περιφερειακά κέντρα, απ' όπου προέρχονται πλέον οι πρωτότυπες μελικές δημιουργίες με επιτόπιο βεβαίως

μουσικό ύφος. Την περίοδο αυτή (ΙΣΤ' - ΙΖ' αι.) ευδοκούν κυρίως Κρήτες μουσικοί - με εξάρχοντες τους Αντώνιο και Βενέδικτο Επισκοπο-

πούλους, Κοσμά Βαράνη, Δημήτριο Νταμιά, Ιγνάτιο Φριέλο κ.ά. - αλλά και Κύπριοι μελουργοί - όπως οι Ιωάννης

Συνέχεια στην 10η σελίδα



Ο πρωτοψάλτης Ιωάννης ο Γλυκός, από τους σημαντικότερους μελουργούς των αρχών του 14ου αιώνα (Μικρογραφία σε «Παπαδική». Χειρόγραφο Μεγίστης Λαύρας, αρ. Λ165, 17ου αι.).



Οι μελουργοί Παναγιώτης ο νέος Χρυσάφης και Πέτρος Μπερεκέτης, από τους κυριότερους εκπροσώπους της αναγέννησης του 17ου αι. Ο Πέτρος Πελοποννήσιος και ο Μανουήλ Χρυσάφης, μεγάλοι μελουργοί του 19ου και 15ου αιώνα αντίστοιχα (Μικρογραφία σε «Ανθολογία της Παπαδικής». Χειρόγραφο Μεγίστης Λαύρας, αρ. 0178, έτους 1815).



Ο μελουργός Πέτρος Μπερεκέτης, από τους κυριότερους εκπροσώπους της αναγέννησης του 17ου αιώνα, συνέβαλε σημαντικά στη διαμόρφωση του Καλοφωνικού Ειρμολογίου (Μικρογραφία στο χειρόγραφο αρ. 302 της Μονής Ξηροποτάμου, 18ου αι.).



Η κοίμηση του Αγίου Δημητρίου. Μπροστά στο σκήνωμα του αγίου, πρωτοψάλτες με επίσημη ενδυμασία. (Φορητή εικόνα των μέσων του 16ου αι. Βενετία, Ελληνικό Ινστιτούτο).

Συνέχεια από την 8η σελίδα

και Θωμάς Κορδοκοτοί, Κωνσταντίνος Φλαγγής και ο περιώνυμος Ιερώνυμος Τραγωδιστής. Δεν αποτελεί περίπτωση αμελητέα η ανάπτυξη της Ψαλτικής στη Σερβία και Μολδαβία, με κυριότερους εκπροσώπους τούς, περί τη «Μονή Πούτνης» ακμάζοντας, Ευστάθιο μοναχό, Αντώνιο ιερομόναχο και το διάκονο Μακάριο. Παράλληλα, προς το τέλος του 15ου αιώνα, η έντεχνη προσωπική δημιουργία αναβιώνει στην Κωνσταντινούπολη, έπειτα από μακρύ διάστημα συντηρητισμού και στασιμότητας, και αναδεικνύει εξέχουσες μουσικές φυσιογνωμίες, που θέτουν τα θεμέλια για τη διαμόρφωση νέων ειδών μελοποιίας και τη γενικότερη αναγέννηση της Ψαλτικής. Ο Πατριάρχης Θεοφάνης ο Καρύκης, για παράδειγμα, ψηφίζεται για το «τονισθέν άμα και καλλωπισθέν» ειρμολογίόν του, το οποίο εν συνεχεία μελίζεται και από το «νέο κουκουζέλη» Ιωάσαφ, ο Μελχισσεός επίσκοπος Ραιδεστού για την πρώτη μελοποιημένη δοξολογία, ο Γεώργιος Ραιδεστηνός για τη νέα παράδοση του μέλους του Στιχηραρίου και ο λεγόμενος Αρσένιος ο μικρός ως «πρόδρομος» των καλοφωνικών εριμών. Πολλοί ακόμη σπουδαίοι μελουργοί της εποχής εκόμισαν ένα είδος καινοτομίας στην υφισταμένη μουσική δημιουργία.



«Ο Ακάθιστος Ύμνος». Ο Χριστός πλαισιωμένος από κληρικούς (αριστερά) και ψάλτες (δεξιά) με τη χαρακτηριστική ενδυμασία και τα σκιάδια (Μικρογραφία από ελληνικό χειρόγραφο στη βιβλιοθήκη Escorial της Μαδρίτης, τέλη 14ου - αρχές 15ου αι.).

Το μεγάλο «ξέσπασμα», η αναγέννηση της βυζαντινής μελοποιίας συντελείται στο δεύτερο μισό του 12ου αιώνα, με τη δεύτερη τώρα μεγάλη τετρανδρία των μελουργών Παναγιώτου του νέου, Χρυσάφη και πρωτοψάλτου, Γερμανού επισκόπου Νέων Πατρών, Μπαλασίου ιερέως και νομοφύλακος και Πέτρου Μπερεκέτη του μελωδού. Η μελοποίηση τόσο του Στιχηραρίου όσο και του Αναστασιματαρίου από τον Παναγιώτη Χρυσάφη παραμένει μοναδική, ενώ πάλι το «ασματομελιρρυτόφθογγον Στιχηραρομούσιον» του Γερμανού Νέων Πατρών, αποτελεί μουσική σύνθεση αξεπέραστη με καλλιτεχνική αξία διαχρονική. Μη εξαιρετέος επίσης ο καλλωπισμός του παλαιού ειρμολογίου από το λογιώτατο νομοφύλακα Μπαλάσιο –ο οποίος με τη σπουδαιότητα εξήγηση του «εξ Αθηνών» νεκρωσίμου τρισαγίου στα 1670 εγκαινιάζει τις «εξηγητικές ανησυχίες» για απλούστευση της γραφής και μας εισάγει στη «μεταβατική εξηγητική περίοδο» εξελίξεως της σημειογραφίας. Ο χαλκέντερος «πατήρ των καλοφωνικών ειρμών» Πέτρος Μπερεκέτης συμβάλλει στη διαμόρφωση του Καλοφωνικού ειρμολογίου. Κοντά σ' αυτούς πλειάδα αξιολογώτατων μουσικών συντελούν

στη θαυμαστή άνθηση και ακμή της τέχνης ως τις αρχές του 14ου αιώνα.

Η γόνιμη «στασιμότητα»

Στο μεσοδιάστημα του αιώνα τούτου, η παρατηρούμενη πρόσκαιρη στασιμότητα μεταφράζεται μάλλον ως αναμονή και προετοιμασία για την τελευταία μεγάλη αναλαμπή της τέχνης που ξεσπά στα τέλη του 14ου και εκτείνεται ως τις αρχές του 15ου αιώνα. Ο Παναγιώτης Πρωτοψάλτης ο Χαλάτζογλου –για να αναφερθούν οι κυριότεροι εκπρόσωποι αυτών των χρόνων (1720-1770)– και ο Κύριλλος Μαρμαρινός πρώην επίσκοπος Τήνου, εκπονούν σπουδαίες θεωρητικές συγγραφές, ο εμβριθής πρωτοψάλτης Δανιήλ αναπτύσσει αξιοθαύμαστο συνθετικό έργο και ευδοκίμει «εν τοις συμμίκτοις μαθήμασι» και ο μαθητής του Χαλάτζογλου Ιωάννης πρωτοψάλτης ο Τραπεζούντιος –αναντίρρητα η μορφή που δεσπόζει της περιόδου αυτής– επιδίδεται με ζήλο στη σύνθεση και την αντιγραφή μουσικών κωδικών, και το σπουδαιότερο, μεταχειρίζεται «τρόπον του γράφειν, όστις είναι διάφορος του παλαιού και κλίνει εις το ε-

ξηγηματικόν», ο οποίος «εστάθη η ρίζα του εξηγηματικού τρόπου, ον εμεταχειρίσθη ο μαθητής αυτού Πέτρος». Τούτη η τελευταία παρατήρηση του Χρυσάνθου σκιαγραφεί το βασικότερο μέλημα των μελουργών που ευδοκίμούν κατά τα αμέσως επόμενα χρόνια (1770-1820): τη δημιουργία νέου αναλυτικότερου γραφικού συστήματος, προσιτού στο πλήθος των φιλομούσων.

Η μεγάλη μεταρρύθμιση

Την αδήριτη αυτήν ανάγκη –με παράλληλη μέριμνα για δημιουργία μελών «συντομοτέρων», «ευσυνόπτων» ή και «χύμα ψαλλομένων» κατά πώς απαιτούσαν τα νέα λατρευτικά ήθη– υπηρέτησαν πιστά οι μεγαλοφυείς μουσικοί της εποχής.

Οι «δύο Πέτροι» ο Πελοποννήσιος και λαμπαδάριος και ο Βυζάντιος ο Πρωτοψάλτης με τη δημιουργία του αργού και συντόμου Αναστασιματαρίου και Ειρμολογίου, ο Πελοποννήσιος πρωτοψάλτης Ιάκωβος με το ανεπανάληπτο «στίλβωτρο των ιεροψαλτών» αργό Δοξαστάριό του, ο κωδικογράφος Απόστολος Κώνστας ο Χίος με το λαμπρό εξηγητικό έργο

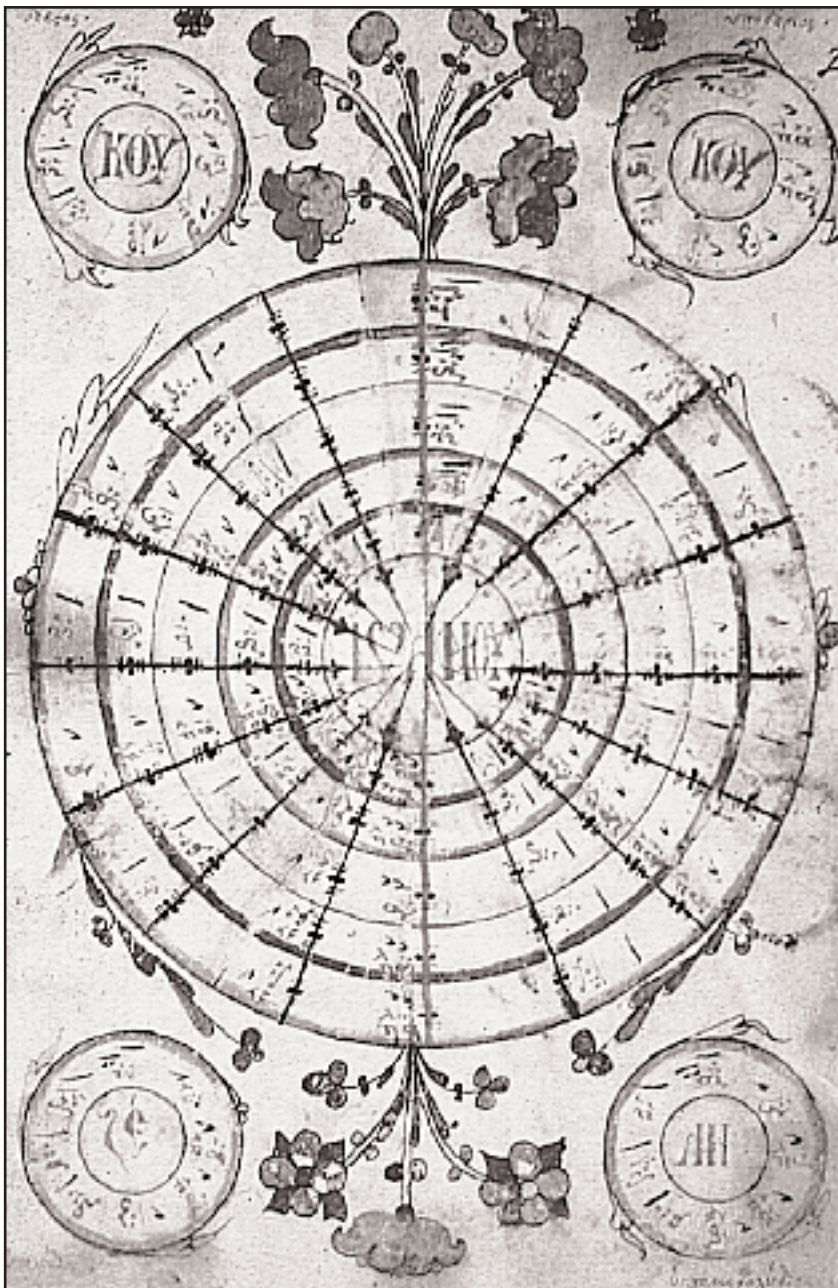
του και άλλοι οδηγούν ουσιαστικά στην, ως «ευεργεσία του έθνους» χαρακτηριθείσα, μουσική μεταρρύθμιση του 1814 και την επιβολή της «Νέας μεθόδου αναλυτικής σημειογραφίας». Αυτή συντελείται με την αποφασιστική συνδρομή των «τριών διδασκάλων» όπως επικράτησε να αποκαλούνται ο Χρυσάνθος ο «εκ Μαδύτων», ο Πρωτοψάλτης Γρηγόριος ο Λευίτης και ο Χαρτοφύλαξ της Μεγάλης Εκκλησίας Χουρμούζιος ο Γιαμαλής. Τόσο οι τρεις παραπάνω δάσκαλοι, όσο και οι αγιορείτες ιερομόναχοι Ματθαίος Βατοπεδινός, ο Εφέσιος, Νικόλαος Δοχειαρίτης, Ιωάσσης Διονυσιάτης και Θεοφάνης Παντοκρατορηνός, πέρα απ' το προσωπικό συνθετικό ή θεωρητικό έργο τους κληροδότησαν στις επερχόμενες γενεές, εξηγημένο στη Νέα Μέθοδο, το μεγαλύτερο τμήμα της βυζαντινής και μεταβυζαντινής μελικής παραγωγής «εις κοινόν όφελος».

Επιλογή βιβλιογραφίας:

- 1) Γρηγορίον Θ. Στάθη, Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας, Αθήνα 1979, σ.σ. 125-133.
- 2) Μανώλη Κ. Χατζηγιακουμή, Χειρόγραφα εκκλησιαστικής μουσικής 1453-1820. Συμβολή στην έρευνα του νέου Ελληνισμού, Αθήνα 1980, σ.σ. 23-61.

Ιωάννης Κουκουζέλης

Ο μεγάλος μελοποιός, θεωρητικός και δάσκαλος των βυζαντινών χρόνων



Ο «Τροχός» του Κουκουζέλη. Μέθοδος διδασκαλίας του συστήματος των ήχων της βυζαντινής μουσικής, επινοημένη από το μεγάλο μελουργό (Χειρόγραφο Μονής Αγίου Παύλου, αρ. 97, έτους 1727).

Του Λυκούργου Αγγελόπουλου

Αρχοντος Προτοψάλτου της Αρχιεπισκοπής
Κωνσταντινουπόλεως, Διευθυντού της Ελληνικής
Βυζαντινής Χορωδίας

ΜΑΪΣΤΩΡ στο Ιερό Παλάτιο, ένας από τους μεγαλύτερους και πολυγραφότερους μελοποιούς (συνθέτες) όλων των εποχών, θεωρητικός εξέχων και δάσκαλος της μουσικής μας, ονομαστός, όσιος της Ορθόδοξου Εκκλησίας, τέλος, ο Ιωάννης Παπαδόπουλος ο Κουκουζέλης τιμάται και θεωρείται από όλους η δεύτερη πηγή της Ελληνικής Μουσικής.

Οι μαρτυρίες

Οι μαρτυρίες που έχουμε για τη ζωή του Κουκουζέλη είναι από δύο πηγές: από τις πληροφορίες των μουσικών χειρογράφων και από το «Βίο» του, που βρίσκεται όμως για πρώτη φορά σε χειρόγραφο του 16ου αιώνα και περιέχει στοιχεία α-

ποδεδειγμένως αναξιόπιστα, όπως η αναφορά του στον πολυέλεο με την επιγραφή «Βουλγάρα», τον οποίον, όπως αποδεικνύεται, ποτέ δεν έγραψε ο Κουκουζέλης, αλλά και άλλα που είναι αντιφατικά ή αφελή.

Με βάση τη «μυθολογία» του Βίου και τον ανύπαρκτο πολυέλεο «Βουλγάρα», Βούλγαροι επιστήμονες ονομάζουν τον Κουκουζέλη Βούλγαρο, πατέρα της βουλγαρικής μουσικής, το μεγαλύτερο δάσκαλο της μουσικής στη Βουλγαρία κ.ά. Οι ισχυρισμοί αυτοί δεν αντέχουν σε σοβαρό επιστημονικό έλεγχο.

Ξένοι ερευνητές απέδειξαν ότι ο «Βίος» ανήκει στην κατηγορία των ιστορικών μυθιστορημάτων, με συγκερασμό μυθοπλαστικών και ελάχιστων πραγματολογικών πληροφοριών, που αναπτύσσονται γύρω από κάποιο ιστορικό πρόσωπο.

Οι περισσότεροι ερευνητές του αιώνα μας τοποθετούν την ακμή του



Αρχή Κεκραγαρίου με επίτιτλο και περίτεχνο πρωτόγραμμα (Χειρόγραφο Μονής Παντελεήμονος, αρ. 919, έτους 1687).

στις αρχές του 14ου αιώνα. Διαφορετικές είναι οι εκτιμήσεις του Σίμωνος Καρά, ο οποίος υποστηρίζει με σοβαρές ενδείξεις ότι ο Κουκουζέλης ζει πριν από το 14ο αιώνα, στο β' μισό του 12ου αιώνα, καταρρίπτει τη Διήγηση του βίου ως προς τη «Βουλγάρα» και ότι δήθεν εμόνασε στη Μεγίστη Λαύρα. Παρατηρεί πως ο Ιωάννης συγγέεται με τον Γρηγόριο Δομέστικο της Λαύρας, ο οποίος τιμάται ως άγιος την ίδια ημέρα (1 Οκτωβρίου).

Το αρχαιότερο γνωστό χειρόγραφο που αναφέρει τον Κουκουζέλη βρίσκεται στην Αγία Πετρούπολη και χρονολογείται στα 1302. Είναι ένα Ειρμολόγιο που φέρει το όνομά του μαζί με το επίθετο Παπαδόπουλος.

Αμέσως μετά έρχεται χειρόγραφο της μονής Σινά του έτους 1309, ένα Ειρμολόγιο που έχει αντιγράψει από πρωτότυπο κώδικα του

Κουκουζέλη η Ειρήνη, κόρη του Θεοδώρου Αγιοπετρίτη που ήταν επίσης καλλιγράφος.

Μεγάλοι μαϊστόροι

Βρισκόμαστε ήδη στην εποχή όπου ο τύπος του ποιητή των ύμνων της πρώτης υμνογραφικής περιόδου που έγραφε και μελοποιούσε ο ίδιος τον ύμνο, ο τύπος δηλαδή του υμνογράφου - μελωδού, έχει αντικατασταθεί από το συνθέτη που είναι ταυτόχρονα και ψάλτης. Είναι η εποχή των μεγάλων μαϊστόρων, επιφανής εκπρόσωπος των οποίων είναι ο Ιωάννης Κουκουζέλης.

Αυτή την περίοδο η μουσική φτάνει στο αποκορύφωμα της μεγάλης τέχνης. Το ύφος γίνεται μελισματικό και δημιουργείται το καλοφωνικό είδος μελοποιίας με τις εκτεταμένες συνθέσεις. Οι συνθέσεις αυτές έ-

Συνέχεια στην 14η σελίδα



Ο Ιωάννης Παπαδόπουλος ο Κουκουζέλης. Εκτός από μεγάλος μελουργός και υμνογράφος του 14ου αιώνα, υπήρξε και από τους σημαντικότερους δασκάλους και οργανωτές της βυζαντινής μουσικής.

Συνέχεια από την 12η σελίδα

χουν ποιητικά κείμενα που τα γράφουν είτε οι ίδιοι οι μελοποιοί είτε άλλοι ποιητές. Είναι η εποχή της δημιουργίας των αναγραμματισμών: πρόκειται για εκτεταμένες συνθέσεις στις οποίες παρατηρούμε μια αναδιάρθρωση των φράσεων του ποιητικού κειμένου ενός παλαιότερου ύμνου με την προσθήκη και νέων φράσεων, τις επαναλήψεις μερικών φράσεων συνδεδεμένων μεταξύ τους με τις λέξεις λέγε και πάλιν, ακόμα και τη χρησιμοποίηση καινούργιου ποιητικού κειμένου.

Την ίδια εποχή έχουμε παράλληλα και τη δημιουργία των κρατημάτων. Τα κρατήματα είναι ελεύθερες συνθέσεις στις οποίες, αντί για συγκεκριμένο κείμενο, χρησιμοποιούνται διάφορες συλλαβές, όπως τε-ρι-ρεμ, το-ρο-ρο νε-νε κ.ά. Ενδιαφέρουσα είναι η θεολογική ερμηνεία που δίνει ένας επιφανής λόγιος του 17ου αιώνα, ο μητροπολίτης της Φιλαδέλφειας Γεράσιμος Βλάχος ο Κρης: η ύπαρξη των συλλαβών τεριρέμ κ.τ.λ. αντί κειμένου δημιουργεί μια ψαλμωδία ανάλογη με την ακατάπαυστη ψαλμωδία των αγγέλων στον ουρανό.

Κι όπως οι άγγελοι δοξολογούν τον Θεό με άναρθρη φωνή, έτσι κι οι άνθρωποι στη γη τον δοξολογούν αφ' ενός με λόγο και μελωδία (τους ύμνους) αλλά και με μελωδία που δεν έχει λόγια (τα κρατήματα). Κι ο τελευταίος αυτός τρόπος, κατά τη συμβολική θεολογία, δεν θέλει να δείξει άλλο παρά το ακατανόητο της θεότητας. Ο Μιχάλης Αδάμης παρατηρεί πως τα κρατήματα είναι η απόλυτη μουσική των βυζαντινών χρόνων.

Το μουσικό του έργο

Ο Κουκουζέλης συντελεί καθοριστικά στη διαμόρφωση των νέων ειδών μελοποιίας που έχουν ήδη εμφανιστεί πριν απ' αυτόν, και μάλιστα με τις υπογραφές κορυφαίων μελοποιών όπως ο Νικηφόρος ο Ηθικός και ο Ιωάννης ο Γλυκύς.

Συνέθεσε μεγάλες καλοφωνικές συνθέσεις προς τιμήν της υπεραγίας Θεοτόκου και των αγίων, στιχηρά κατανυκτικά, νεκρώσιμα, σταυρώσιμα και άλλα, καθώς και οίκους για τον Ακάθιστο Ύμνο. Σπουδαία είναι η συμβολή του στη διαμόρφωση της ακολουθίας του εσπερινού, ενώ έχει συνθέσει αρκετά σε ποσότητα και ποικιλία «μαθήματα» για τον όρθρο και τη θεία λειτουργία, που σώζονται σε πολλά χειρόγραφα. Ο Κουκουζέλης έχει αναδειχθεί επίσης και ως σημαντικός υμνογράφος. Η μουσική των ποιημάτων του, περίτεχνη και μελισματική, μας δίνει έξοχα δείγματα του μουσικού ύφους που δημιουργείται τον 14ο αιώνα.

Η παρασημαντική του Κουκουζέλη διαφέρει από την προγενέστερη στην ανάπτυξη των σημαδιών των μεγάλων υποστάσεων. Ο Jakovljenic γράφει ότι ο Κουκουζέλης ήταν ο πρώτος συνθέτης του οποίου η παρασημαντική χρησιμοποιήθηκε και προσαρμόστηκε κατά τον 14ο και 15ο αιώνα σε όλους τους βυζαντινούς μουσικούς κώδικες, στους δίγλωσσους κώδικες με ελληνική και παλαιοσλαβική γλώσσα, όπως



Χοροί ψαλτών πλαισιώνουν τον έθρονο Χριστό (Τοιχογραφία του 17ου αι. στο ναό του Αγίου Νικολάου του Σπανού, Ιωάννινα).

και στους μουσικούς κώδικες των Ρουμάνων.

Σημαντικό και διαδεδομένο στα χειρόγραφα είναι και το έργο του Κουκουζέλη στη διδασκαλία της μουσικής. Διδάσκει το σύστημα των ήχων με τον «Τροχό» ή τη «Σοφωάτη παραλλαγή», ενώ με τις μεθόδους για τις θέσεις των σημαδιών και την καλοφωνία, μας δίνει συγκεντρωμέ-

νες τις ενέργειες των χειρονομικών σημαδιών και των μουσικών θέσεων που πρέπει να γνωρίζει ο μουσικός, δηλαδή μικρές ή μεγαλύτερες μελωδικές φράσεις που ανταποκρίνονται σε συγκεκριμένο σημάδι ή σε συγκεκριμένη φόρμουλα.

Συνοψίζοντας μπορούμε να πούμε πως ο Ιωάννης Παπαδόπουλος ο Κουκουζέλης είναι από τους μεγα-

λύτερους βυζαντινούς μουσικούς και δασκάλους της ελληνικής μουσικής, με παιδεία ελληνική, με έργο που άσκησε μεγάλη επίδραση στην πορεία του ελληνικού μουσικού πολιτισμού.

Επιλογή μουσικών έργων: ΙΩΑΝΝΟΥ ΚΟΥΚΟΥΖΕΛΗ του μαΐστορος. Εκλογή έργων, Έκδοση Ελληνικής Βυζαντινής Χορωδίας, 1995

Βυζάντιο και Δύση

Η μουσική οφειλή του μεσαιωνικού δυτικού κόσμου στην Ορθόδοξη Ανατολή

Του **Μάρκου Φ. Δραγούμη**

Μουσικολόγου

Στο Μεσαίωνα ένα μεγάλο μέρος της μουσικής, τόσο στην Ανατολή όσο και στη Δύση, παρουσίαζαν τόσα κοινά χαρακτηριστικά, ώστε δεν θα ήταν καθόλου τολμηρό να υποστηρίξουμε ότι οι δύο αυτοί κόσμοι είχαν μια λίγο πολύ κοινή μουσική έκφραση.

Η διαφοροποίηση

Αλλά προς τα τέλη του Μεσαίωνα οι νοοτροπίες των Δυτικών και Ανατολικών αρχίζουν προοδευτικά να διαφοροποιούνται. Ετσι, στη Δύση εισάγονται νέες αντιλήψεις αναφορικά με την τέχνη της σύνθεσης, ενώ στην Ανατολή, μέσα στην οποία περιλαμβάνεται και το Βυζάντιο, διατηρούνται αναλλοίωτες οι παλιές παραδοσιακές αξίες και τεχνοτροπίες.

Ο Δυτικός συνθέτης, ζώντας σε μια κοινωνία που αμφισβητεί όλο και περισσότερο τις καθιερωμένες αντιλήψεις για τον κόσμο, τον άνθρωπο και τη ζωή, προχωράει στη σύλληψη έργων που τείνουν προοδευτικά στην έκφραση ενός εξατομικευμένου εσωτερικού κόσμου. Από την άλλη, ο βυζαντινός μουσικός, ως ανατολίτης, όπως σε όλες τις πιο αρχαϊκές κοινωνίες, συνεχίζει να ταυτίζεται με την κοινωνική ομάδα και να του είναι αδιανόητο να δημιουργεί έργα που να ξεφεύγουν από τα παραδοσιακά πλαίσια. Συνεπώς, στη μουσική οργανώνει τους ήχους και τα ρυθμικά στοιχεία με τρόπο καθολικά αποδεκτό και γνώριμο στο κοινωνικό σύνολο.

Γρηγοριανό και Βυζαντινό μέλος

Ας συγκρίνουμε τώρα δύο πολύ σημαντικές μουσικές του Μεσαίωνα: το δυτικό Γρηγοριανό Μέλος και το ανατολικό Βυζαντινό. Οι τέχνες αυτές ήταν συνδεδεμένες με πολλά κοινά στοιχεία, όπως θα δούμε αμέσως τώρα.

Στη Ρώμη, στα χρόνια των διωγμών των χριστιανών, αρκετοί από τους ύμνους που έψαλλαν στα κρυφά οι οπαδοί της νέας θρησκείας φαίνεται ότι ήταν προσαρμοσμένοι σε ελληνικά κείμενα. Με την αναγνώριση του Χριστιανισμού από τον Μεγάλο Κωνσταντίνο ένα μέρος από αυτούς τους ύμνους εντάχθηκε στο πρώτο επίσημο τυπικό της Ρωμαϊκής Εκκλησίας. Στα πρώτα χρόνια της επισημοποίησής της ψάλλονταν μόνο στα ελληνικά, ενώ όλο το υπόλοιπο κείμενο της λειτουργίας ψαλλόταν ή εκφωνούνταν στα λατινικά. Λίγο αργότερα, διατηρώντας πάντα την αρχική μελωδία, άρχισαν να ψάλλονται εκ περιτροπής, τότε στα ελληνικά και τότε στα λατινικά.

Και σε τρίτη φάση, η ελληνική εκ-



Ο αναμνηστικός της δυτικής εκκλησιαστικής μουσικής, πάπας Γρηγόριος (6ος αι.), δημιουργός του λεγόμενου «Γρηγοριανού μέλους» (Μικρογραφία σε βιβλίο προσευχών του 16ου αι. που ανήκε στη δούκισσα του Μιλάνου).

δοχή καταργήθηκε και διατηρήθηκε μόνο η λατινική, χωρίς από την άλλη να εγκαταλειφθεί η βυζαντινή μελωδία. Ωστόσο στα μέρη της Ιταλίας που βρίσκονταν σε βυζαντινά χέρια, η εναλλασσόμενη ψαλμωδία στις δύο γλώσσες συνεχίστηκε τουλάχιστον ως τον 12ο αι. Για παράδειγμα

ένα από τα ιδιόμελα της Θ' Ωρας της Μ. Παρασκευής που στα ελληνικά αρχίζει με τις λέξεις «Οτε τω σταυρώ» και στα λατινικά με το στίχο «O quando in cruce» σώζεται και στις δύο εκδοχές σε κάμποσα μουσικά χειρόγραφα του 11ου και 12ου αι. από το Μπενεβέντο και τη Ραβέννα.

Ο αριθμός των μουσικών δανείων της Δυτικής Εκκλησίας από το Βυζάντιο, μετά την επικράτηση του Χριστιανισμού στο χώρο της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, είναι άγνωστος. Ξέρουμε όμως ότι ένα από τα πιο χαρακτηριστικά δάνεια του τύπου αυτού

Συνέχεια στην 18η σελίδα



Ο τροβαδούρος Heinrich Frauenlob ντυμένος με τη στολή του «βασιλιά των αοιδών», διευθύνει μικρή ορχήστρα με έγχορδα, πνευστά και κρουστά.



Ο Δαβίδ παίζει ψαλτή



Κείμενο βυζαντινής μ
αι. Χειρόγραφο Μεγίσ



ήρι (κανονάκι) ανάμεσα σε ομάδα μουσικών με έγχορδα, πνευστά και κρουστά. (Λεπτομέρεια τοιχογραφίας. Μετέωρα, Μονή Βαρλαάμ, 16ος αι.).



μουσικής με περίτεχνα διακοσμημένο επίτιτλο και αρχικό γράμμα Ε. Μικρογραφία σε Στιχηράριο του 17ου στην Λαύρας, αρ. Λ 164).



Εντυπωσιακό πρωτόγραμμα (B) διακοσμημένο με παράσταση ομάδας μουσικών με διάφορα όργανα: καμπάνες, αυλό, φλάουτο, έγχορδα και όργανο (Μικρογραφία χειρογράφου Ψαλτηρίου των αρχών του 13ου αιώνα, στο Würzburg - Ebrach).



Ιεράρχης και ψάλτες στην Υψωση του Τιμίου Σταυρού (Μικρογραφία σε Στιχηράριο του 17ου αι. Χειρόγραφο Μεγίστης Λαύρας, αρ. Λ 164).

Συνέχεια από την 15η σελίδα

πραγματοποιήθηκε στα χρόνια του Καρλομάγνου. Τον Ιανουάριο του 812 μια βυζαντινή χορωδία έψαλε μπρος στον αυτοκράτορα, στο παλάτι του στο Ααχεν, μια σειρά από τροπάρια αφιερωμένα στη γιορτή της Απόδοσης των Φώτων.

Μαγεμένος από τις μελωδίες τους ο Καρλομάγνος διέταξε να εισαχθούν στο Γρηγοριανό Μέλος με τα ίδια κείμενα μεταφρασμένα στα λατινικά. Η μετάφραση πραγματοποιήθηκε από έναν κληρικό της αυλής του Καρλομάγνου, κι όπως αποδείχθηκε πρόσφατα από ομάδα μουσικολόγων, διατηρεί το νόημα, το μέτρο και τον αριθμό των συλλαβών των ελληνικών πρωτοτύπων.

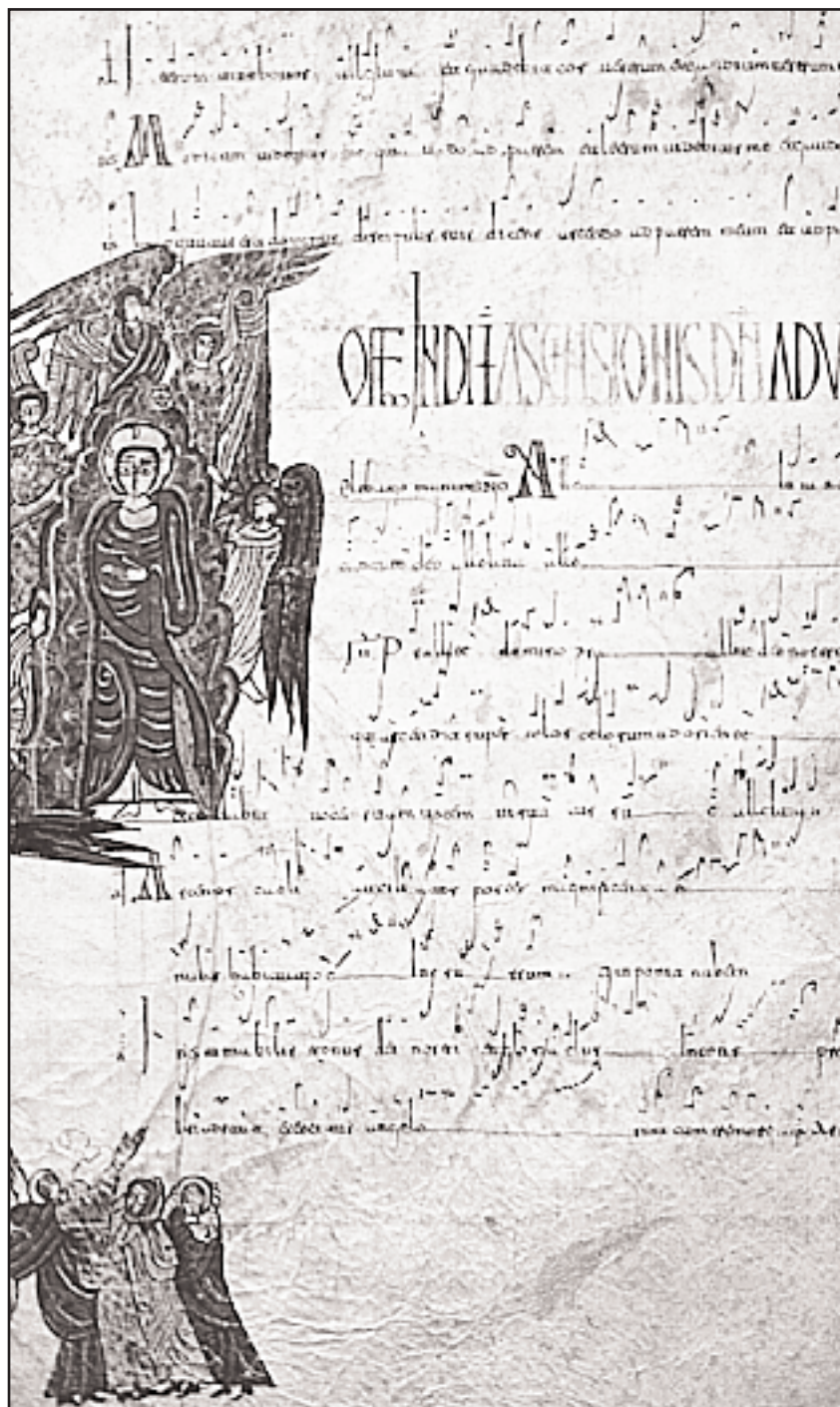
Θ' αναφέρω τώρα ένα τρίτο περιστατικό που αποτελεί μια έμμεση, αλλά ιδιαίτερα εύγλωττη απόδειξη ότι στο Μεσαίωνα η συγγένεια ανάμεσα στη Βυζαντινή εκκλησιαστική και την αντίστοιχη Δυτική μουσική ήταν πολύ στενή. Ο ιστορικός Chalandon στο δεύτερο τόμο του βιβλίου του για τους Κομνηνούς παρατηρεί ότι ο Γάλλος βασιλιάς Λουδο-

βίκος ο 7ος και οι σταυροφόροι του ένωσαν ιδιαίτερη ευχαρίστηση, όταν άκουσαν για πρώτη φορά βυζαντινή μουσική έξω από τις πύλες της Κωνσταντινούπολης, στη διάρκεια μιας ορθόδοξης λειτουργίας που τελήστηκε προς τιμήν τους κατά διαταγήν του Μανουήλ Κομνηνού στις 9 Οκτωβρίου του 1147 με την ευκαιρία της γιορτής του Αγ. Διονυσίου.

Η βυζαντινή μουσική δεν θα είχε καταφέρει να αγγίξει τις καρδιές των σταυροφόρων, αν το άκουσμά της ήταν παράξενο για τ' αυτιά τους. Γιατί όπως είναι γνωστό, ένα πρωτάκουστο μουσικό ιδίωμα, άλλοτε ξενίζει, άλλοτε εντυπωσιάζει, αλλά σπάνια ευχαριστεί, αν δεν έχει προϋπάρξει κάποιος εθισμός, που αποκτάται μόνο ύστερα από επανειλημμένα ακούσματα.

Μουσικές διάλεκτοι

Κατά τον Μεσαίωνα οι μουσικές διάλεκτοι, δυτικές και βυζαντινές ήταν κοινές όχι μόνο μέσα στην Εκκλησία, αλλά και έξω απ' αυτήν. Έτσι την εποχή εκείνη οι κάτοικοι ολόκληρης της Ευρώπης και των α-



Κείμενο δυτικής εκκλησιαστικής μουσικής με παράσταση της Ανάληψης (Μικρογραφία από χειρόγραφο Αντιφωνάριο του 10ου αι., στον καθεδρικό ναό της Λεόν).

σιατικών και αφρικανικών ακτών της Μεσογείου χρησιμοποιούσαν ένα παρόμοιο, πάνω κάτω, μουσικό ιδίωμα στα κοσμικά τους τραγούδια, αυτά δηλ. που χρησιμοποιούσαν σ' όλες τις εορταστικές και ψυχαγωγικές εκδηλώσεις τους, τις κοινωνικές και εθιμικές συγκεντρώσεις, στις δουλειές, στο σπίτι (νανουρίσματα, μοιρολόγια) κ.λπ.

Το συμπέρασμα αυτό προκύπτει από τα απομεινάρια της μουσικής που διέσωσε ως τις μέρες μας η προφορική παράδοση. Ο μουσικολόγος Walter Wiora που ασχολήθηκε με τη μελέτη τους καταλήγει στο συμπέρασμα ότι οι λαϊκοί ραψωδοί όλων των χωρών της Ευρώπης αντλούσαν κάποτε την έμπνευσή τους από μια ενιαία μελωδική πηγή. Ο συγγραφέας τεκμηριώνει το επιχείρημά του αυτό με εκατοντάδες εύστοχα παραδείγματα, όπου ανάμεσα σ' άλλα, αποδεικνύει ότι η Ροδίτικη μελωδία «Αη μου Γιώργη Πρόδρομε», που τη γνωρίζουμε από τον Band-Bony, βαδίζει πάνω σε μελωδικά πρότυπα που συναντούμε σε εξίσου παλιές δημοτικές μελωδίες από την Ισπανία, Ρωσία, Ιταλία και Λιθουανία.

Η θεωρία του Wiora ενισχύεται κι από μια δική μου ανακάλυψη, ότι αρκετά από τα τραγούδια που ανήκουν στο αρχαιότερο στρώμα της σωζόμενης ευρωπαϊκής δημοτικής μουσικής παράδοσης είναι πανομοιότυπα με μεσαιωνικά ιπποτικά τραγούδια που σημειώθηκαν με τις μελωδίες του σε διάφορα χειρόγραφα της εποχής εκείνης. Έτσι ο σκοπός από τα κάλαντα του Λαζάρου, που τραγουδιούνταν στα τέλη του περασμένου αιώνα στην ελληνική παροικία της Κορσικής και στη Σίφνο συμπίπτουν μελωδικά μ' ένα γαλλικό ιπποτικό τραγούδι του Μεσαίωνα που δημοσιεύει ο Wiora στο βιβλίο του «Οι τέσσερις περίοδοι της Μουσικής».

Είδαμε στην αρχή ότι στα τέλη του Μεσαίωνα αρχίζει να δημιουργείται ένα όλο και μεγαλύτερο χάσμα νοοτροπίας ανάμεσα στους μουσικούς της Δύσης και του Βυζαντίου. Και τότε ακριβώς πραγματοποιούνται οι πρώτες μουσικές «εισαγωγές» από τη Δύση στο Βυζάντιο και γενικότερα στην Ανατολή. Αλλά αυτό είναι ένα τεράστιο κεφάλαιο που χρειάζεται διεξοδική ανάπτυξη κι ο χώρος εδώ δυστυχώς δεν επαρκεί.

Ορθόδοξη Ανατολή και Ισλάμ

Οι μουσικές συνάφειες του χριστιανικού και μουσουλμανικού κόσμου της Ανατολικής Μεσογείου

Του **Μάριου Δ. Μαυροειδή**

Επίκουρου καθηγητή του Ιονίου Πανεπιστημίου

ΜΟΛΟΝΟΤΙ το Ισλάμ εμφανίζεται τον 7ο αιώνα, η ισλαμική μουσική αρχίζει ν' αποκτά αυθύπαρκτη οντότητα αρκετά αργότερα, από τον 9ο αιώνα, όταν πια το αραβικό χαλιφάτο είχε ήδη αρκετών χρόνων ιστορία και παρουσία στα μεσογειακά πράγματα. Οι λόγοι αυτής της υστέρησης πρέπει να αναζητηθούν στο χαμηλό πολιτισμικό σημείο εκκίνησης των Αράβων: πριν συσσωματωθούν γύρω από τη νέα θρησκεία οι προϊσλαμικές φυλές και συγκροτήσουν το Αραβικό Έθνος, οι πολιτισμικές τους πραγματώσεις αντιστοιχούσαν στη ζωή των νομάδων της αραβικής ερήμου. Το αιτούμενο μιας κοινωνικής λειτουργίας πιο αναπτυγμένης και μιας πολιτιστικής ζωής πιο απαιτητικής αρχίζει να προβάλλει μόνο αφ' ότου συγκροτηθεί το τεράστιο αραβικό χαλιφάτο που εκτείνεται από τον Ινδικό ως τον Ατλαντικό Ωκεανό.

Οι συνέπειες της αραβικής κατάκτησης

Με την ραγδαία εξάπλωσή τους οι Αράβες, κατέκτησαν λαούς και χώρες, όπως η Αίγυπτος και η Περσία, με μακρά Ιστορία και εξελιγμένο πολιτισμό. Απέναντι σ' αυτό το παρελθόν, οι Αράβες δεν είχαν αρχικά να αντιτάξουν παρά μόνο την προσήλωσή τους στη νέα πίστη. Απέναντι στη μακρόχρονη παράδοση των κατακτημένων, με τις υψηλές λογοτεχνικές, εικαστικές και μουσικές πραγματώσεις ήταν φυσικό να νοιώσουν αμηχανία οι κατακτητές. Αυτό ακριβώς προβλέποντας ο Μωάμεθ, με την πολιτική ιδιοφυία που τον διακρίνει, επιστρατεύει θρησκευτικούς αφορισμούς για να προστατεύσει τους πιστούς του: την τελική επιβράβευση θα την έχει μόνο ο πιστός. Ολα τα άλλα συνεπώς είναι σε δεύτερη μοίρα. Αν οι κατακτημένοι λοιπόν έχουν υψηλή λογοτεχνία, οι μουσουλμάνοι έχουν στα χέρια τους την υψηλότερη των ποιήσεων, τους στίχους του Κορανίου. Κι αν η ζωγραφική και η γλυπτική τους έχει απεικονίσει με θαυμαστό τρόπο την ομορφιά του ανθρώπινου κορμιού και της φύσης, η ισλαμική τέχνη θα μείνει πεισματικά ανεικονική. Οσο για την κοσμική μουσική, αυτή είναι έργο του διαβόλου και σαν τέτοια πρέπει να αποκλειστεί από τη ζωή του πιστού.

Η κορανική αυτή απαγόρευση έχει ως αποτέλεσμα τη στασιμότητα της μουσικής στην πρωτοϊσλαμική περίοδο. Ουσιαστικά, το θρησκευτικό ρετσιτατίβο των μουεζίνηδων, τόσο απλό τότε όσο και στις μέρες μας, είναι η μόνη μορφή μουσικής που γίνεται αποδεκτή. Καθώς όμως συγκροτείται το αραβικό κράτος και παγιώ-

Συνέχεια στην 21η σελίδα



Ο Barbad ψυχαγωγεί τον Khusraw. Λεπτομέρεια με μουσικούς της περσικής αυλής, σε μικρογραφία φιλοτεχνημένη από τον Mirza Ali (Χειρόγραφο Βρετανικού Μουσείου, αρ. OR. 2265, μεταξύ των ετών 1539 και 1543).



Μουσικοί με έγχορδα, πνευστά και κρουστά (Λεπτομέρεια τοιχογραφίας, Μονή Σταυρονικήτα, 16ος αι.).



Πέρσες μουσικοί με έγχορδα και κρουστό. Λεπτομέρεια μικρογραφίας με θέμα τους γάμους του Μιχρ και της πριγκίπισσας Ναουχίντ. Αντίγραφο του «Μιχρ-ου Μου-σταρί», έτους 1523 (Ουάσιγκτον, Freer Gallery of Art).

Συνέχεια από την 19η σελίδα

ανεται η αραβική παρουσία στη Μεσόγειο, γύρω από τον χαλίφη και τους τοπικούς άρχοντες αναπτύσσεται ένα είδος κοινωνικής ζωής που απαιτεί όλο και περισσότερο την παρουσία της μουσικής. Ετσι, όταν εγκαθίσταται η μεγάλη δυναστεία των Αββασιδών (μέσα 8ου αι.) η έντεχνη μουσική έχει ήδη γίνει απαραίτητο στοιχείο της ζωής του παλατιού.

Οι ελληνικές αντιδράσεις

Η έντεχνη αυτή μουσική αποκρυσταλλώνει τα βασικά χαρακτηριστικά της, που θα διατηρηθούν πρακτικώς αμετάβλητα ως τις μέρες μας, στους δύο πρώτους αιώνες της εξουσίας των Αββασιδών. Οι μεγάλοι θεωρητικοί της περιόδου αυτής, παράλληλα με τους εξεχόντες μουσικούς του παλατιού, διαμορφώνουν ένα μουσικό σύστημα και μια μουσική πρακτική που βασίζονται, εν μέρει, στις προϊσλαμικές σημαντικές παραδόσεις, ενσωματώνουν όμως δημιουργικά της ζώσες μουσικές παραδόσεις των κατακτημένων περιοχών. Στο δε θεωρητικό επίπεδο, η αραβική μουσική συγκροτείται ως αμάλγαμα παλαιότερων αντιλήψεων: ινδικών, περσικών και, κυρίως, αρχαιοελληνικών. Χάρη στο μεγάλο αριθμό ελληνικών χειρογράφων που καταλήγουν σε αραβικά χέρια, οι μουσουλμάνοι λόγιοι έρχονται σε άμεση επαφή με την ελληνική σκέψη και, σε αρκετές περιπτώσεις, την αφομοιώνουν δημιουργικά. Η μουσική είναι μια απ' αυ-

τές τις περιπτώσεις, αν κρίνουμε από το έργο λογίων όπως ο Al-Farabi.

Παραμένει, ωστόσο, αιωρούμενη η σχέση μεταξύ της αραβικής μουσικής και της μουσικής των σύγχρονών τους Βυζαντινών. Το σημαντικότερο μέρος της αραβικής επικράτειας αποτελείτο από πρώην βυζαντινές επαρχίες που κατακτήθηκαν σε μια εποχή που η Εκκλησιαστική Οκτώηχος είχε ήδη πάρει την αρχική της συστηματική μορφή. Και αυτό ανακλάται στη μουσική των αρχαίων χριστιανικών εκκλησιών της Εγγύς Ανατολής, όπως αυτή των Ορθόδοξων Ασυροχαλδαίων. Το δεδομένο αυτό δεν είναι δυνατό να μην επηρεάσει τη σκέψη και, κυρίως, την πρακτική της μουσικής των Αράβων. Ωστόσο το Βυζάντιο, σε αντίθεση με την αρχαία Ελλάδα, είναι εντυπωσιακά από τις μουσικές διαπραγματεύσεις του αραβικού Μεσαίωνα. Η αιτία θα πρέπει να αναζητηθεί στη σχέση Αράβων και Βυζαντινών μια σχέση συστηματικής αντιπαράθεσης μεταξύ του πρώτου στην ιστορία χριστιανικού κράτους με το πρώτο στην ιστορία ισλαμικό κράτος. Παιχνίδι γοήτρου που δεν έκλινε ποτέ οριστικά υπέρ του ενός ή του άλλου. Ετσι, οι Αραβες προτιμούν να παρακάμψουν το Βυζάντιο και να αναφερθούν στην προγενέστερή του ελληνική αρχαιότητα.

Χαρακτηριστική η περίπτωση του Safiyu d-Din, θεωρητικού συγγραφέα του 13ου αι., ο οποίος προτείνει ένα σύστημα αλφαβητικής μουσικής σημειογραφίας ανάλογο αυτού της αρχαιοελληνικής μουσικής. Κι όμως, το σύστημα της βυζαντινής Παραση-

μαντικής έχει, την εποχή αυτή, εξελιχθεί αρκετά ώστε να καλύπτει ικανοποιητικά τις ανάγκες της έντεχνης εκκλησιαστικής μουσικής του Βυζαντίου, μιας μουσικής δηλαδή αρκετά παρόμοιας προς αυτή των Αράβων.

Συγγένειες με τη βυζαντινή μουσική

Αν όμως η πολιτική αντιπαράθεση οδήγησε τους Αραβες να στρέψουν τις πλάτες στη μουσική πραγματικότητα του Βυζαντίου, η μουσική τους καθ' αυτή ουδέποτε έκοψε τον ομφάλιο λώρο με το χώρο που τη γέννησε και τη διαμόρφωσε: τον ευρύτερο μεσογειακό χώρο και την εγγύς Ανατολή. Ετσι, πέρα από τις ιδιαίτερες της επιλογές, παρέμεινε φορέας της μουσικής μνήμης της ύστερης αρχαιότητας και της ελληνιστικής Ανατολής. Και αυτό την κάνει είδος συγγενικό με τη μουσική των Βυζαντινών, η οποία είναι η συνέχεια στο βυζαντινό χώρο και χρόνο της ίδιας μουσικής παράδοσης.

Τα μουσικά πράγματα δεν αλλάζουν ιδιαίτερα όταν τον 13ο αιώνα οι Μογγόλοι καταλύουν το αραβικό χαλιφάτο. Και όταν, δυο αιώνες αργότερα, πέφτει η πόλη στους Οθωμανούς, η μεν θρησκευτική μουσική των ορθόδοξων διασώζεται στους ναούς, ενώ ό,τι επιβιώνει ως τη στιγμή εκείνη από την κοσμική μουσική των Βυζαντινών ενσωματώνεται στην έντεχνη οθωμανική μουσική. Που θα κινηθεί σε παρόμοιους δρόμους με την αραβική μουσική στη θεωρία και την πράξη.

Στις μέρες μας, τόσο η μουσική της Ελληνορθόδοξης Εκκλησίας όσο και η κοσμική παραδοσιακή μουσική των Τούρκων και των Αράβων, διαθέτουν την ιστορία τους, το ρεπερτόριό τους, την πρακτική τους και τα ιδιαίτερα θεωρητικά τους συστήματα. Η αντικειμενική συνεξέταση των θεωρητικών αυτών συστημάτων όμως, καθώς και η προσεκτική συνακρόαση της μουσικής στην πράξη, επιβεβαιώνουν αυτό που αναφέρθηκε και πιο πάνω.

Οι Βυζαντινοί και οι Αραβες περιγράφουν, με διαφορετικούς όρους, παρόμοιες βασικές δομές, παρόμοια μουσικά φαινόμενα και εν τέλει, συγγενικά μουσικά συστήματα: το σύστημα των βυζαντινών ήχων με αυτό το maqam. Και οι όποιες διαφορές στις μουσικές πραγματώσεις, ανακλούν τις αναπόφευκτες πολιτισμικές διαφοροποιήσεις που συμβαίνουν πάντα μέσα στα πλαίσια ενός ευρύτερου γεωγραφικού και κοινωνικού χώρου: στη συγκεκριμένη περίπτωση, αυτού της ανατολικής Μεσογείου. Που αν σημαίνεται ως ενιαίος χώρος είναι γιατί, πέρα από τις διαφορετικότητες που εμπεριέχει, λειτουργεί και ως συστηματικός φορέας κάποιων κοινών στοιχείων τα οποία χαρακτηρίζουν όλους τους λαούς του. Στοιχείων που συγκροτούν ένα ευρύτερο πολιτισμικό μόρφωμα που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε μεσογειακό πολιτισμό, στον οποίο μετέχουν όλοι οι λαοί του ευρύτερου μεσογειακού χώρου και του οποίου συνεπείς εκδοχές και συγγενείς εκδηλώσεις είναι και τα μουσικά συστήματα για τα οποία μιλήσαμε.



Μιχάλη Αδάμη: «Φωτώνυμον». Με τη χορωδία του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης υπό τη διεύθυνση Γιάννη Μάντακα, στο πλαίσιο του Europa Cantat (Λέστερ – Αγγλία, 1975).

Καινοτόμες προσεγγίσεις

Η μετουσίωση της βυζαντινής μουσικής έκφρασης σε σύγχρονη δημιουργία

Του **Μιχάλη Αδάμη**

Συνθέτη

ΣΕ ΜΙΑ τάση του σύγχρονου πολιτισμού προς την Οικουμενικότητα, όχι με την πρόθεση της διεθνοποίησης ενός κώδικα, της προσαρμογής σ' ένα πρότυπο και της ισοπέδωσης, ούτε με τη διακοσμητική προσθήκη εξωτερικών στοιχείων, αλλά προωθώντας την εξέλιξη της δημιουργικής σκέψης σε αναζήτηση γενεσιουργών ιδεών και νέων πραγματώσεων που να αφορούν στο «όλον», στη Σύγχρονη Μουσική ποικίλα στοιχεία και ιδέες που πηγάζουν κι έχουν πραγματωθεί σε διαφορετικές παραδόσεις, συγκλίνουν. Ερχονται να εμπλουτίσουν τη μουσική σκέψη εκ των έσω, διευρύνοντας τις πηγές της, αποκαλύπτοντας νέες κι ανοίγοντας νέους δρόμους. Μια τέτοια προοπτική, στην πραγματικότητα δίδει δύναμη σε κάθε Μουσική Παράδοση λόγον στη διαμόρφωση της φυσιογνωμίας της Μουσικής του καιρού μας. Ενα λόγο στην περιπέτεια της δημιουργίας μιας οικουμενι-

κής εμπειρίας, που να περικλείει, να αφομοιώνει, να αφορά «το όλον».

Αδιέξοδη προσαρμογή σε ξένα πρότυπα

Με γενική παραδοχή του ότι η Δυτική Μουσική Σκέψη στην εξέλιξη της συνιστά σήμερα τον κύριο κορμό της Μουσικής Τέχνης, σε διεθνή κλίμακα, μια έντονη αναζήτηση και μια αναγωγή σε αυθεντικές εξω-ευρωπαϊκές μουσικές παραδόσεις αναγνωρίζεται πλέον ως μια κύρια σχολή σκέψεως. Η ιδέα της άντλησης από μουσικές παραδόσεις δεν είναι καινούργια στη Μουσική του αιώνα μας. Ο τρόπος της άντλησης, η νοοτροπία, ο στόχος και η οπτική είναι που κάνουν τη διαφορά. Όπως ισχύει ανέκαθεν στην Ιστορία της Τέχνης, το ζήτημα είναι πόσο γενεσιουργές είναι οι ιδέες: τι καινούργιους δρόμους ανοίγουν, τι ερωτήματα θέτουν, ποιο είναι το δυναμικό τους.

Αρκετά παραδείγματα χρήσεως παραδοσιακών στοιχείων από τις Εθνικές Σχολές των αρχών του αιώ-

να μας, αλλά και πιο πρόσφατα, μαρτυρούν αυτό που αποκαλώ εξωτερική προσέγγιση: Διατηρώντας την οπτική, ουσιαστικά βασισμένη στη Δυτική μουσική σκέψη, είδαν στην παράδοση μόνο ένα επιπρόσθετο υλικό προς αξιοποίησιν στην υπηρεσία προτύπων της σκέψης και της συνθετικής πρακτικής της επίκαιρης Δυτικής μουσικής. Μοιάζουν έτσι να επιχειρήσαν την προσαρμογή της Παράδοσης σε πρότυπα ξένα προς τη φύση της. Η λογική της αγνοήθηκε και περιφρονήθηκε το πνεύμα που διέπει το υλικό και μέσω του οποίου ολοκληρώνεται σε συνεπές σύνολο όπου τα στοιχεία αποκτούν το νόημά τους.

Μια τέτοια προσαρμογή οδηγεί στο αδιέξοδο της ανάμιξης ουσιαστικά ετερογενών τρόπων σκέψης δίχως ισόρροπο σεβασμό στην ιδιαιτερότητά τους ούτε και στη συμβατότητά τους. Οδηγεί σε έργα (ανεξαρτήτως της αξίας ή του ενδιαφέροντός των) στα οποία η χρήση της Παράδοσης (και αυτό μόνο σχολιάζω) δεν δικαιώνεται, απλώς αναγνωρίζε-

ται στο θεματικό υλικό. Για την προοπτική της δημιουργικής ανάπτυξης, ένας περιορισμένος δρόμος που εύκολα εξαντλείται.

Για μένα, όπως είναι φανερό στη μακρά συνθετική μου δραστηριότητα, η παράδοση αποτελεί το πεδίο στο οποίο μια νέας αντίληψης σύγχρονη μουσική μπορεί να θεμελιωθεί. Ακόμη καλύτερα, το πεδίο μέσα απ' το οποίο ένα νέο ιδίωμα, σύγχρονο στη σύλληψη και την πραγμάτωση, μπορεί να βλαστήσει. Αυτό ακριβώς αποκαλώ προσέγγιση εκ των έσω, βασισμένη σ' ένα συνδυασμό βαθιάς γνώσης, ενσυνείδητης εμπειρίας και συνθετικής αντίληψης.

Συνείδηση της Παράδοσης είναι βαρύς ισχυρισμός όταν η ίδια η Παράδοση είναι, φοβάμαι, μια μάλλον παρεξηγημένη έννοια. Συχνά περιορισμένη σε εθνομουσικολογικό ιδεολόγημα, αντικείμενο περιέργειας ή και νοσταλγίας, άλλοτε υποβιβασμένη σε φολκλόρ κι άλλοτε υψωμένη σαν λάβαρο εθνικής ταυτότητας, η Παράδοση σπάνια γίνεται αντιληπτή σε βάθος, κατανοητή στην ουσία

της, εκεί όπου αρχές, αισθητική, τρόποι και μέσα οργανώνονται λειτουργικά κι ολοκληρώνονται στη δομή της Μορφής, που αντανakλά και μαζί προάγει ένα χαρακτηριστικό Ηθος, αυτό που ορίζει την ποιότητα της έκφρασης της εσωτερικής εμπειρίας και λειτουργεί ως εσωτερικευμένο κριτήριο για τις επιλογές που οροθετούν τη διαδικασία της μουσικής δημιουργίας.

Πλήρης μουσικός πολιτισμός

Μακρόχρονη και πολυσχιδής ενασχόληση με την έρευνα και την πρακτική της Βυζαντινής Μουσικής, την ανέδειξαν στην αντίληψή μου ως ένα πλήρη μουσικό πολιτισμό, όρο που –ως φαίνεται– καθιέρωσα και χαίρομαι γι' αυτό. Ενας πολιτισμός με φιλοσοφική θέση και θεωρητική αναζήτηση και με σημειογραφία, που κατέγραψε μέσα στους αιώνες μια πορεία συνεχών σταδιακών διαφοροποιήσεων στη Μορφή και το Υφος. Πορεία οροθετημένη από μεγάλες φυσιογνωμίες, σημαντικούς συνθέτες επώνυμους, που οδήγησαν στην ανάπτυξη νέων δομών διατηρώντας πάντα τη βασική ταυτότητα της μουσικής, συνεχώς διευρυνόμενη και σταθερά αναγνωρίσιμη ως μοναδική.

Ως η πρώτη μουσική της Χριστιανικής Εκκλησίας, κατόπιν η μουσική της εκτεταμένης Ανατολικής Αυτοκρατορίας, που επιβιώνει στις μέρες μας ως η ζωντανή παράδοση της Ελληνικής Ορθόδοξης Εκκλησίας, η Βυζαντινή Μουσική αναπτύχθηκε και επικράτησε επί αιώνες σε μια ευρύτατη γεωγραφική περιοχή, όπου η Ανατολή συναντάται με τη Δύση, αφορώντας κυρίως το πλήθος των λαών που ασπάστηκαν το Χριστιανισμό, περιορίστηκε αργότερα στους Ορθοδόξους της Ανατολής, τους Έλληνες και τους Σλάβους, ενσωματώνοντας πλήθος τοπικών παραδόσεων και επηρεάζοντας πλήθος άλλων και διαμόρφωσε έτσι μια εικόνα, που δικαιούται να διεκδικεί τις διαστάσεις μιας μουσικής που υπήρξε «οικουμενική».

Με δεδομένη τη διττή αφοσίωση προς την Εκκλησία και τη Μονοφωνία, είναι σημαντικό να τονίσουμε πως, επιδιώκοντας μια συνεχή εξισορρόπηση ανάμεσα στη διατήρηση και το νεωτερισμό, η Βυζαντινή μου-



Ιερείς και αναγνώστες ψάλλουν πάνω σε άμβωνα. Μικρογραφία από Ευαγγελιστάριο του έτους 1059 (Χειρόγραφο Μονής Διονυσίου, αρ. 587).

σική προχώρησε δραματικά από τη μια εξελικτική φάση στην άλλη με μια διαρκή ανα-μόρφωση του υλικού της, δίνοντάς του νέες διαστάσεις και νέες κατευθύνσεις και διατηρώντας την προοπτική διαρκώς ανοικτή. Πρόκειται, πραγματικά, για μια δημιουργική ανάπτυξη εγγενών στοιχείων, μια ενδογενή εξέλιξη, απόρροια της δημιουργικής αντιμετώπισης του δυναμικού, που ενυπάρχει στο υλικό και στις σχέσεις μεταξύ των στοιχείων και που οδηγεί σε διαρκώς νέες πραγματώσεις.

Μετα-μόρφωση σε σύγχρονη μουσική σκέψη

Σε μια τέτοια αντίληψη της μουσικής μας κληρονομιάς έχω στηρίξει τη δική μου στάση απέναντι στη σύν-

θεση. Με τα έργα μου επεχείρησα να διαμορφώσω ένα τρόπο του συνθέτειν στον οποίο αρχές, αισθητικές αντιλήψεις, συνθετικές ιδέες και μορφολογικά στοιχεία της Βυζαντινής μουσικής (και της Δημοτικής, ως απόρροιά της) αντιμετωπίζονται ξανά, με καινούργια ματιά, και μετα-μορφώνονται μέσα στη σύγχρονη μουσική σκέψη και πραγμάτωση. Στην προσπάθεια να αναδείξω και να προωθήσω το δυναμικό του πολυσύνθετου αυτού υλικού προς νέες κατευθύνσεις, δημιουργώντας μια μουσική ενσυνείδητα του παρόντος, με επίγνωση (αλλ' όχι και νοσταλγία) του παρελθόντος, πιστεύω πως βάδισα εκ των έσω ένα δρόμο ακόμη τότε αταξίδευτο και επί πλέον ένα δρόμο με ανοικτή προοπτική.

Με παραγωγή περισσότερα από εκατόν ογδόντα έργα, όπου έχω χρησιμοποιήσει ένα ευρύ φάσμα μέσων για να εξυπηρετηθεί ένα πλήθος επί μέρους στόχων, έχω διαμορφώσει μια συνθετική τεχνική βασισμένη σε μια πολυ-μελωδική, πολυ-ρυθμική αγωγή, που υποστηρίζει μια γραμμική, οριζόντια εξέλιξη: ένα ξεδίπλωμα του υλικού μου σε πολλά επίπεδα, που διαπλέκονται δημιουργώντας μια σύνθετη ηχητική εντύπωση, όπου το βάθος είναι αποτέλεσμα προσεκτικού, λεπτοδουλεμένου χειρισμού των σχέσεων ανάμεσα στα διάφορα επίπεδα των γραμμικών διαδοχών, που πλησιάζουν, απομακρύνονται, διασταυρώνονται και υποστηρίζουν το ένα τ' άλλο.

Σ' αυτή τη διαδικασία ενέχεται η χρήση πολλών δομικών και μορφολογικών στοιχείων από τον πυρήνα της Βυζαντινής μουσικής. Τα μικροδιαστήματα, τα παραδοσιακά κρουστά, ο ψάλτης και η ψαλτική φωνητι-

κή εκφορά, το σκεπτικό του ισοκρατήματος, ο μελισματικός χαρακτήρας, η εντύπωση της υψής και της ισορροπίας στη δομή αντανakλούν την αναγωγή στη Βυζαντινή μορφολογία και αισθητική, αλλά αντιμετωπίζονται στο επίπεδο της λειτουργικότητάς τους στην οργάνωση της μουσικής μορφής.

Σε αφηρημένο επίπεδο, στη συνθετική μου τεχνική προσπάθησα να αφομοιώσω σε σημαντικό βαθμό το Ηθος της Βυζαντινής μουσικής ως ένα πλαίσιο μέσα στο οποίο γίνονται οι επιλογές. Τουτό έχει να κάνει με την πνευματική ποιότητα της έκφρασης της εσωτερικής εμπειρίας και με την ιδιαίτερη φύση της εσωτερικής εντάσεως, καθώς αυτά προβάλλονται στο μουσικό έργο. Ενα Ηθος στο οποίο είναι ξένη η συναισθηματική συγκινησιακή πληθώρα στη συμβατική ρομαντική της έκθεση. Και όπου η εσωτερική ένταση κτίζεται ανελλιπικά, περίπλοκα και με εκλέπτυνση, φορτίζεται με δύναμη, οδηγεί σε κορυφώσεις, μα όχι σε ξεσπάσματα, όχι με την απαντοχή της αποδέσμευσης που ανακουφίζει, μα με την προσδοκία μιας συνειδητοποίησης προς την οποία εναργώς τείνει.

Με βαθιά συνείδηση της κληρονομιάς της, η μουσική μου, πάντως, δεν είναι Βυζαντινή Μουσική εκσυγχρονισμένη. Είναι σύγχρονη μουσική που προτείνει ένα τρόπο μετά-πλασης, μετα-μόρφωσης, μετ-ουσίωσης και υπέρβασης της παράδοσης μέσα στη σύγχρονη μουσική σκέψη και πραγμάτωση με στόχο μια νέας διάστασης μουσική εμπειρία όπου το Παλιό και το Νέο, η Ανατολή και η Δύση συναντώνται δημιουργικά επιχειρώντας μίαν απάντηση στην πρόκληση της Σύγχρονης Τέχνης.



Αυτοκράτορας και ψάλτες ψάλλουν στον σχηματικά αποδοσμένο ναό. Μικρογραφία από το χειρόγραφο του Σκυλίτζη, τέλη 13ου – αρχές 14ου αιώνα (Εθνική Βιβλιοθήκη Μαδρίτης).

Εκκλησιαστικό και δημοτικό άσμα

Βυζαντινό μέλος και δημοτικό τραγούδι: η στενή συγγένεια των δύο ελληνικών μουσικών εκφράσεων



Του **Γιάννη Αρβανίτη**

Μουσικολόγου

Η ΣΤΕΝΗ σχέση ανάμεσα στη βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική και το δημοτικό τραγούδι μπορεί κατ' αρχάς να πιστοποιηθεί από τους ανθρώπους που τα εκπροσωπούν. Όσο κι αν έχει συμβάλει στη διαμόρφωση του βυζαντινού μέλους ο μοναχισμός, πολλοί μεγάλοι δάσκαλοι και ψαλτάδες στις κατά κόσμον εκκλησίες, ήταν και είναι λαϊκοί, άνθρωποι δηλαδή που συμμετείχαν και συμμετέχουν σ' ένα τρόπο ζωής που αρχίζει με τον εκκλησιασμό, για να συνεχιστεί κατόπιν με το πανηγύρι, το χορό και το γλέντι. Και μαζί με τον παπά, οι ψαλτάδες ήταν πάντα πρωταγωνιστές, ως οι πλέον καλλίφωνοι, σε όλα αυτά, μεταφέροντας πολλές φορές ακούσματα και μουσικά στοιχεία από το ένα «είδος» στο άλλο, συμβάλλοντας έτσι σε μια παράλληλη διαμόρφωση, τόσο του εκκλησιαστικού μέλους, όσο και του δημοτικού τραγουδιού.

Αυτή η στενή σχέση - πολύ στενή για κάποιες περιοχές του Ελληνισμού, χαλαρότερη ίσως για άλλες - είναι μια σχέση που ούτε μπορεί να παραθεωρηθεί, αλλά ούτε και να υπερτονιστεί. Το δημοτικό τραγούδι και το εκκλησιαστικό μέλος παρουσιάζουν πολλά κοινά τεχνικά χαρακτηριστικά, αλλά βέβαια και αρκετές διαφορές.

Ο ποιητικός λόγος

Δεν γνωρίζουμε το ακριβές άκουσμα του δημοτικού τραγουδιού παλαιότερων εποχών, μπορούμε ωστόσο να ανιχνεύσουμε ομοιότητες και διαφορές στη βασική πρώτη ύλη τόσο του εκκλησιαστικού μέλους όσο και του δημοτικού τραγουδιού: στον ποιητικό λόγο δηλαδή και την χρήση του, την αντιστοιχία δηλαδή με τη μουσική που τον ντύνει. Τον πιο λαϊκό τρόπο ποιητικής έκφρασης, την τονική δηλαδή ποίηση, χρησιμοποίησε και η εκκλησία στους ύμνους της και όχι την λόγια προσωδιακή ποίηση. Πιο ελεύθερη μετρικά βέβαια η υμνογραφία, πιο συγκεκριμένη μετρικά και στιχουργικά η δημοτική ποίηση, δάνεισαν ωστόσο η μια στην άλλη πολλά από τα στοιχεία τους αυτά.

Μπορεί ο 15σύλλαβος να κυριαρχεί στο δημοτικό τραγούδι έχουμε όμως και πολλές εκκλησιαστικές συνθέσεις με αυτό το στίχο από τους μεγάλους μαίστορες των τελευταίων χρόνων του Βυζαντίου. Και στα δημοτικά τραγούδια κάποιες εξαιρέσεις στον κανόνα του 15σύλλαβου μπορούν να παραπέμψουν σε εκκλησιαστικά τροπάρια συχνής χρήσεως όπως π.χ. η «Τιμιωτέρα».

Πολυποίκιλη είναι τώρα η μουσική χρήση του ποιητικού λόγου, κάτι

Συνέχεια στην 26η σελίδα

«Ελληνες τραγουδιστές». Μουσική συντροφιά με λαγούτο και ταμπουρά (Σχέδιο του Th. Leblanc, 19ος αι., Μουσείο Μπενάκη).



Οργανοπαίχτες με νταούλι και ζουρνά. Λεπτομέρεια τοιχογραφίας με παράσταση των Αίωνων (Μονή Τιμίου Προδρόμου Σερρών, 17ος αι.).

Συνέχεια από την 24η σελίδα

που προκύπτει κατ' αρχήν από τη διάρκεια της βασικής μονάδας του, δηλ. της συλλαβής. Εκφωνούνται, κάποια αφηγηματικά τραγούδια, όπως τα ευαγγέλια ή οι ψαλμοί, θα έλεγε κανείς, αλλά πάλι τραγουδιώνται απλά, με ένα φθόγγο κατά βάσιν σε κάθε συλλαβή τους, όπως τα συλλαβικά μέλη της εκκλησίας, αυτά που συνήθως λέγονται σύντομα ειρμολογικά. Υπάρχουν όμως και τα μέλη που σε κάθε συλλαβή δίνουν περισσότερη διάρκεια, κατά μέσον όρο δύο μουσικών χρόνων και την ευκαιρία για περισσότερους φθόγγους στη συλλαβή.

Τα μέλη αυτά είναι τα σύντομα μελισματικά (αργά ειρμολογικά και στιχηραρικά). Και υπάρχουν πάρα πολλά τραγούδια αυτού του είδους, με καταπληκτικές καμιά φορά ομοιοότητες κι αντιστοιχίες με τα εκκλησιαστικά μέλη, αν και στα τελευταία οι μουσικές φράσεις είναι πιο συγκεκριμένες και στερεότυπες (οι λεγόμενες «θέσεις») ενώ στα τραγούδια πιο ελεύθερες. Πηγαίνοντας κανείς πιο πέρα στη διάρκεια της συλλαβής έχει τα αργά καθιστικά τραγούδια και τα αργά μελισματικά μέλη της εκκλησίας, τα λεγόμενα παπαδικά. Σ' αυτά ακριβώς τα εκκλησιαστικά μέλη παρεμβάλλονται πολλές φορές και άλλες ξένες προς το κείμενο, όπως π.χ. -χα, -χε, -ου, -γγε κ.λπ. για να σπάσουν τη μονοτονία της μιας συλλαβής, λέξεις κόβονται στη μέση και ξαναλέγονται απ' την αρχή ή παρεμβάλλονται λέξεις, όπως «λέγε», «πάλιν» ή και προστίθεται ολόκληρο κείμενο άσχετο προς το πρώτο. Αυτά ακριβώς γίνονται και στα δημοτικά τραγούδια, με τα «τσακίσματα» και τα «γυρίσματα» και τα στιχάκια που παρεμβάλλονται στο κυρίως ποιητικό κείμενο.

Ρυθμοί και κλίμακες

Το δημοτικό τραγούδι είναι πολλές φορές συνδυασμένο με το χορό. Πολλοί και ποικίλοι οι χοροί, πολλοί και ποικίλοι και οι ρυθμοί τους απ' την αρχαία εποχή μέχρι σήμερα. Απ' την άλλη μεριά στην εκκλησία δεν υπάρχει χορός. Ετσι οι εκκλησιαστικοί μελοποιοί διάλεξαν ένα ρυθμό για βασικό στους ύμνους, αυτόν που ανέκαθεν ήταν ιερατικός, τον τετράσημο σπονδείο (2 μακρές συλλαβές) αφήνοντας τους άλλους ρυθμικούς πόδες να εμφανίζονται σαν εξαιρέσεις.

Αν έρθουμε τώρα στις μουσικές κλίμακες των τραγουδιών, θα διαπιστώσουμε κι εδώ ομοιότητες και διαφορές με τις αντίστοιχες κλίμακες των εκκλησιαστικών μελών. Κι εδώ ίσως φαίνεται περισσότερο το ιδιαίτερο στίγμα κάθε περιοχής του Ελληνισμού. «Βυζαντινά» θα χαρακτήριζε κανείς ως προς τις κλίμακες ή και το γενικότερο άκουσμα τα τραγούδια της Θράκης ή τα ριζίτικα της Κρήτης ή πολύ περισσότερο τα Μικρασιατικά. Πολλές ομοιότητες θα βρισके και στα τραγούδια των νησιών, της Μακεδονίας, του Πόντου, της Κύπρου, της Πελοποννήσου ή της Ρούμελης. Ως «Κάτι άλλο» θα χαρακτήριζε όμως



Ηπειρώτες οργανοπαίχτες με λαγούτο, βιολί και κλαρίνο.

τα πεντατονικά τραγούδια της Ηπείρου ή και τα Θεσσαλικά και πολλά Ρουμελιώτικα με «πεντατονική γεύση», υπολείμματα ίσως παλαιότερων μουσικών στοιχείων, που η εκκλησιαστική μουσική δεν τα χρησιμοποίησε. Στ' αυτή όμως κάθε Έλληνα υπήρχε η ίδια εκκλησιαστική Μουσική, που επηρέασε με τον τρόπο της το δημοτικό τραγούδι κάθε περιοχής, για να επηρεαστεί και η ίδια απ' αυτό, εμπλουτίζοντας τις μουσικές της κλίμακες με άλλες πιο «λαϊκές», άλλοτε δημιουργικά και άλλοτε με τρόπο άσχετο με τον εκκλησιαστικό χώρο.

Είναι κι άλλα σημεία, πέρα απ' αυτά που αναφέρθηκαν παραπάνω, στα οποία θα μπορούσε κανείς να εντοπίσει σχέσεις, ομοιότητες και διαφορές ανάμεσα στο δημοτικό τραγούδι και το εκκλησιαστικό μέλος. Είναι τεράστιο το θέμα, για να εξαντληθεί στα πλαίσια ενός μικρού άρθρου. Μπορεί ωστόσο ο καθένας, ειδικός ή μη, με μόνο κριτήριο την ακοή του και τη μουσική του αντίληψη, να διαπιστώσει την στενή τους σχέση και ότι δίκαια μπορούν να χαρακτηριστούν ως η ίδια ελληνική μουσική γλώσσα με διαφορετική προσφορά.



Οργανοπαίχτης με σάζι (Φωτογραφία του 1870).



Μουσικός με νταούλι. Λεπτομέρεια τοιχογραφίας με παράσταση της παραβολής του πλουσίου και του φτωχού Λαζάρου (Μονή Λουκούς στο Αστros Κυνουρίας, 16ος / 17ος αι.).

Από τη Σαπφώ στην Κασσιανή

Γυναίκες μελουργοί από την αρχαιότητα ως το ύστερο Βυζάντιο



Αρχαία Ελληνίδα μουσικός με τριγωνική άρπα, σε παράσταση «νυμφοστολίσματος» (Ερυθρόμορφος λέβητας γάμου του «ζωγράφου του λουτρού», Μητροπολιτικού Μουσείου της Νέας Υόρκης, γύρω στο 430 π.Χ.).

Της **Diana-Helen Touliatos**

Καθηγήτριας Μουσικολογίας, University of Missouri - St. Louis

ΑΝ ΚΑΙ οι περισσότεροι μελουργοί του Μεσαίωνα ήταν άνδρες, δεν ήταν ανήκουστο ούτε ασυνήθιστο να υπάρχουν και γυναίκες συνθέτιδες την ίδια εποχή στη Δύση ή στο Βυζάντιο.

Στην πραγματικότητα, η ύπαρξη Ελληνίδων συνθέτιδων και μουσουργών μαρτυρείται από την αρ-

χαία Ελλάδα. Ενα πρώιμο τέτοιο παράδειγμα γυναίκας-ψάλτου από την Αρχαιότητα έχουμε στο Μαντείο των Δελφών. Ο θεός Απόλλων μιλούσε δια στόματος της προφήτιδός του Πυθίας η οποία έψαλλε σε ήχους που θύμιζαν εξάμετρο.

Στο διάστημα μεταξύ 6ου και 5ου αιώνα στην Ελλάδα μαρτυρείται η ύπαρξη πολλών λυρικών ποιητριών από υψηλές τάξεις και με άρτια εκπαίδευση. Μια από τις πλέον γνωστές ήταν η Τελεσίλλα από το Αργος (5ος

π.Χ. αι.), φημισμένη για τη μονωδία στα λυρικά ποιήματά της. Ωστόσο, την υψηλότερη θέση κατέχει η αριστοκρατικής καταγωγής Σαπφώ από τη Λέσβο (γεν. 612 π.Χ.). Στους κατοπινούς αιώνες μαρτυρείται η ύπαρξη και άλλων ποιητριών - μουσικών με μικρότερη, όμως, φήμη. Τον 3ο π.Χ. αιώνα έχουμε λόγου χάρη τις: Ερίνα, Νοσστ, Ανύτη και Κορίννα από τη Βοιωτία.

Για το 2ο και 1ο π.Χ. αιώνα γνωρίζουμε από γραπτές μαρτυρίες την ύ-

παρξη σεβαστών γυναικών μελουργών που έδιναν παραστάσεις στους Δελφούς, όπως η κόρη του Αριστοκράτη από την Κύμη και η Πολυγνότα κόρη του Σωκράτη του Θηβαίου.

Από την άλλη μεριά και σε αντίθεση με τις σεβάσμιες αυτές γυναίκες, υπήρχαν οι εταίρες των οποίων αρμοδιότητα ήταν η μουσική των συμποσίων από την αρχαιότητα ως το πρώιμο Βυζάντιο, οπότε άρχισε η σταδιακή αντικατάστασή τους από άνδρες μουσικούς. Η αντικατάσταση



«Οι επίγονοι της Κασσίας». Γυναικείος μοναχικός χορός στο μοναστήρι της Ορμούλιας στη Χαλκιδική.

αυτή ήταν σαφώς υπαγορευμένη από την εκκλησία, η οποία σε αυτό το θέμα ήταν κατηγορηματική. Κατά τον Απόστολο Παύλο, στην Α' προς Κορινθίους επιστολή (14, 34-35) απαγορεύεται στις γυναίκες οποιασδήποτε ηλικίας η μετοχή στα λειτουργικά άσματα της εκκλησίας.

Παρόλα αυτά, γραπτές μαρτυρίες αποδεικνύουν το αντίθετο, κατά το διάστημα 2ου - 4ου αιώνας στη Σαμόσατα, τη Συρία, την Ιερουσαλήμ και την Εδεσσα της Μεσοποταμίας, κάτι που φαίνεται πως τελικά επεκτάθηκε και σε άλλες περιοχές του Βυζαντίου. Γιατί, αν και ήταν δεδομένη η «υπεροχή» των ανδρών στην εκκλησία, γνωρίζουμε για την ύπαρξη γυναικών που υπηρετούσαν τους ναούς ως διακόνισσες και έψαλλαν διάφορους ψαλμούς, τουλάχιστον ως τον 6ο αιώνα, οπότε αυξήθηκαν οι περιορισμοί της βυζαντινής γυναίκας. Από αυτή την παράδοση προέρχονται τα λίγα ονόματα βυζαντινών γυναικών - μελουργών που έχουν διασωθεί στα διάφορα κείμενα.

Γυναίκες-μελουργοί

Ο εντοπισμός των βυζαντινών γυναικών-μελουργών είναι αρκετά δύσκολος, καθώς μάλιστα είναι πολύ λιγότερες αριθμητικά από τις γυναίκες-μελουργούς του Δυτικού Μεσαίωνα. Στην κοσμική βυζαντινή μουσική, της οποίας μικρό μόνο μέρος έχει διασωθεί, δεν βρίσκουμε ούτε ένα γυναικείο όνομα. Αναμφίβολα θα

υπήρχαν, ήταν όμως αποβλητέες από την Εκκλησία. Η ύπαρξή τους είναι εμμέσως γνωστή από τον Αγιο Ιωάννη το Χρυσόστομο που χαρακτηρίζει τα τραγούδια τους ως «άσματα πορνικά».

Ετσι, τα λίγα γυναικεία ονόματα που έχουν διασωθεί είναι αποκλειστικά συνδεδεμένα με την εκκλησιαστική μουσική. Οι γυναίκες αυτές ήταν μορφωμένες, ανήκαν στην υψηλή -ως επί το πλείστον- κοινωνία και με μια μόνη εξαίρεση, ήταν όλες μοναχές. Τα ονόματά τους είναι γνωστά από τις λειτουργικές συνθέσεις που έκαναν για τα μοναστήρια τους: Μάρθα (η μητέρα του Αγίου Συμεών του Στυλίτη), Θεοδοσία, Θέκλα, Κασσία, Κουβουκλίσηνα και Παλαιολογίνα, και η κόρη του Ιωάννου Κλαδά για την οποίαν οι γνώσεις μας είναι λιγοστές. Πρέπει να σημειωθεί ότι μόνον η μουσική της Κασσίας και της κόρης του Ιωάννου Κλαδά έχει διασωθεί σε χειρόγραφα, ενώ των υπολοίπων, απλώς, τα λειτουργικά ποιήματα.

Για τη Μάρθα, μητέρα του Αγίου Συμεών του Στυλίτη, γνωρίζουμε ελάχιστα πλην του ότι ήταν ηγουμένη μονής στο Αργος τον 9ο αιώνα και μελοποιούσε τους ύμνους της για να ψάλλονται εκεί.

Η Θεοδοσία ήταν θεοσεβής ηγουμένη μονής στα περίχωρα της Κωνσταντινουπόλεως επίσης τον 9ο αιώνα. Ο μόνος ύμνος της που έχει διασωθεί, είναι ένας εγκωμιαστικός κανόνας της Θεοτόκου που αποτελεί

και το μοναδικό σωζόμενο ύμνο της Θεοτόκου γραμμένο από γυναίκα.

Οι υμνογράφοι αυτές έχουν επισκιαστεί από τη φήμη της σύγχρονης τους συνθέτιδος Κασσίας που αποτελεί την πλέον επιφανή γυναίκα - μελουργό στην ιστορία της Βυζαντινής Μουσικής. Εχοντας ιδιαίτερο ταλέντο στη σύνθεση μουσικής, αλλά και στίχων (εκκλησιαστικών και κοσμικών), η Κασσία, γεννημένη στα 810 περίπου, αναφέρεται στα χρονικά και για τη συμμετοχή της στην αντίσταση κατά των εικονομάχων. Περισσότερο όμως, γνωστή, είναι για την παρουσία της ανάμεσα στις υποψήφιες συζύγους του αυτοκράτορα Θεοφίλου, όπου κατήσχυε την επιχειρηματολογία του μονάρχη, αποδεικνύοντας ότι η αγαθότητα της γυναίκας - Θεοτόκου υπερσχύει της φαυλότητας της γυναίκας - Εύας.

Στην Κασσία αποδίδονται 45 έργα από τα οποία τα 23 είναι αναμφίβολα δικά της, ενώ τα υπόλοιπα άγνωστης προέλευσης. Έχει, επίσης, μελοποιήσει ποιητικά κείμενα διάφορων υμνογράφων όπως οι: Βυζάντιος, Γεώργιος, Κυπριανός και Μάρκος μοναχός. Το μεγαλύτερο μέρος του έργου της αποτελείται από στιχηρά για τους εορτάζοντες αγίους και αγίες της Εκκλησίας, και σχεδόν κάθε μεσαιωνικό Στιχηράριο περιέχει τις συνθέσεις της. Η Κασσία είναι η μόνη βυζαντινή υμνογράφος - μελουργός που εκπροσωπείται στα κείμενα της Ορθόδοξου Εκκλησίας, σήμερα.

Μια μεταγενέστερη μελουργός

είναι η Κουβουκλίσηνα (13ος αι.) που ταυτίζεται και σε μουσικό χειρόγραφο της Μονής Μεγίστης Λαύρας, όπου αναφέρεται και ως δομestικήνα (ψάλτης και επικεφαλής χορωδίας). Αυτή η αναγνώρισή της στο χειρόγραφο και μάλιστα από γραφέα ανδρικής μονής, αποδεικνύει το μέγεθος του μουσικού της ταλέντου. Αν και στο χειρόγραφο δεν επιβεβαιώνεται αν ήταν συνθέτιδα, γνωρίζουμε ωστόσο ότι οι δομestικοί ήταν στην πλειοψηφία τους και μελουργοί.

Μια ακόμη βυζαντινή μελουργός, της οποίας, όμως, μόνο μια σύνθεση διασώζεται, αναγνωρίζεται σε χειρόγραφο της Εθνικής Βιβλιοθήκης (Αθήνα) με μόνο το πατρώνυμο, ως κόρη του Ιωάννου Κλαδά.

Στο χειρόγραφο φαίνεται πως η κόρη του Κλαδά ήταν ψάλτης και μελουργός, όχι ωστόσο της κλάσης του πατέρα της ο οποίος ήταν Λαμπαδάριος ή Μαΐστωρ της Αγίας Σοφίας στην Κωνσταντινούπολη.

Τέλος, το 15ον αιώνα πρέπει, σύμφωνα με όλες τις ενδείξεις, να εντάξουμε μια άλλη μελουργό, γνωστή ως Παλαιολογίνα. Πρόκειται για μια υψηλής μορφώσεως και αριστοκρατικής γενιάς γυναίκα, προερχόμενη από την αυτοκρατορική οικογένεια των Παλαιολόγων που βασίλεψε από τα 1259 ως τα 1453. Φέρεται ως μοναχή σε κάποια από τις μονές της Κωνσταντινουπόλεως και είναι γνωστή για τη μελοποίηση κανόνων.



Αγιορείτες ψάλτες από την έρημο του Αθω, συνεχιστές μιας μακραίωνης μοναστικής μουσικής παράδοσης (Φωτ. Αγιορείτική Φωτοθήκη).

Ο «μελωδός» Αθως

Από τον Ιωάννη Κουκουζέλη στους Αγιορείτες ψαλτάδες του 20ού αιώνα

Του **π. Μωυσή**
Αγιορείτη μοναχού

ΠΡΩΤΟΣ συνθέτης και ψαλμωδός αναφέρεται ο Ιουβάλ, ένας από τις γενεές του Αδάμ (Γεν. δ' 21). Από τότε μέχρι σήμερα μακρά χορεία υμνωδών έψαλλαν στον Θεό, ανεβάζοντας το νου στον ουρανό. Το βυζαντινό μέλος αγγίζει τις ανθρώπινες καρδιές, αποτυπώνει στα βάθη τους βιώματα δυνατά, μεταφέρει χάρη, παρηγοριά, ειρήνη κι ελπίδα (αρχιμ. Αιμιλιανός Σιμωνοπετρίτης). Είναι αλήθεια πως «νέες τάσεις στην εκκλησιαστική μουσική» έφεραν πολλές αλλαγές. Όμως «δεν αποτελεί αρχαιολογισμό και ρομαντική προσκόλληση σε ξεπερασμένες μορφές η αναζήτηση τρόπων επαναφοράς» του ύφους και ήθους εκείνου των βυζαντινών ψαλτών (Ι. Φουντούλης).

Το Άγιον Όρος αγαπώντας πιστά και με γνώση την αρχαία παράδοση φιλοξένησε στις μονές, τις σκήτες και τα κελλιά του φίλους θερμούς κι ανύστακτους της βυζαντινής ψαλμώδησης, λαμπρούς εκφραστές ε-

νός άγνωστου στους πολλούς εκφραστικού πλούτου, με εξέχουσες μορφές και καθαρές φωνές μοναχών αφιερωμένων στη συνεχή λατρεία του Θεού και την τιμή της Θεοτόκου και των αγίων.

Αγιορείτικο ύφος

Σε όλες τις μονές και τις σκήτες υπάρχουν ταπεινοί εξαίρετοι ψάλτες με το χαρακτηριστικό αγιορείτικο ύφος που επίμονα και με ιδιαίτερη αγάπη διατηρούν ό,τι παρέλαβαν από τους Γεροντάδες τους και διδάχθηκαν και μελέτησαν σε καλλιτεχνημένα μουσικά χειρόγραφα και σχετικά έντυπα, σπάνια και πολύτιμα, μιας κληρονομιάς σημαντικής.

Η αδελφότητα των Δανιηλαίων στα Κατούνια, τα εράσσια κατά τον Α. Μωραϊτίδη, με προεξάρχοντα τον καλλίφωνο ψάλτη και μελοποιό παπα-Δανιήλ και συμπάλτη τον παραδελφό του Γερο-Γερόντιο αποτελεί και σήμερα λαμπρή ψαλτική συνοδία με τον παπα-Γρηγόρη και τους Γέροντες Δανιήλ, Ακάκιο

και Στέφανο. Το αυτό και η γειτονική συνοδία των θωμάδων με τους ιερομονάχους Κυπριανό, Θωμά και Φίλιππο, όπως και οι Μικραγιαννανίτες, οι Αγιαννανίτες Κάρτσωνες και Βολιώτες, Νεοσκητιώτες κι άλλοι ερημίτες, που λαμπρύνουν προσκαλούμενοι τις ωραίες αγιορείτικες αγρυπνίες των πανηγύρεων.

Από τον αγγελόφωνο Λαυριώτη άγιο Ιωάννη τον Κουκουζέλη και τον άγιο Γρηγόριο τον Δομέστικο (14ος αιώνας) ως τον καλλιφωνότατο Γέροντα Νεκτάριο (20ός αιώνας) τον Βλάχο της Σκήτης του Προδρόμου έχουμε μια αλυσίδα περίφημων ψαλτών, που κόσμησαν τους χορούς των αναλογίων.

Αξιοί ψάλτες

Σήμερα σε όλες τις μονές βέβαια έχουμε καλούς ψάλτες με βαθιά γνώση της βυζαντινής παραδόσεως. Ξεχωρίζουν οι ψάλτες των μονών Σιμωνόπετρας, Γρηγορίου, Δοχειαρίου και Φιλοθέου. Στα μέσα του αιώνας μας άφησαν φήμη γλυκύφθογων ψαλτών οι Συνέσιος Σταυρονι-

κητιανός, Ρωμανός Βατοπεδηνός, Συνέσιος Δοχειαρίτης, Θεόφιλος Ιβηρίτης, Πανάρετος Φιλοθεΐτης και άλλοι. Αξίζει ιδιαίτερα να μνημονεύσουμε τους Καρυώτες ιεροψάλτες με το ιδιαίτερο αρχοντικό εκείνος ύφος παπά Γαβριήλ, διακο-Ιωάσαφ, διακο-Ιωάννη, διακο-Διονύσιο (Φιρφίρης), που διετέλεσαν πρωταψάλτες στον πάνσεπτο ιερό ναό του Πρωτάτου.

Επίσης οι Κελιώτες μοναχοί Ανδρέας (Θεοφιλόπουλος) και μουσικός, Μακάριος (Μπουζίκας), διακο-Δημήτριος Προβατιανός, παπα-Ιωάννης Κολιτσιώτης, Γρηγόριος Γαβδελάς, Νεκτάριος τυπογράφος, με σημαντικές για την εποχή του μουσικές εκδόσεις, Αθανάσιος από τα Γυφτάδικα, Αναστάσιος από την Πατερίτσα, Παύλος, Γεώργιος και Χαράλαμπος οι παλαιοί Καρεώτες.

Όλοι με σεμνότητα κι αρχοντιά έψαλλαν ακούραστα διατηρώντας την παράδοση του αρχαίου ωραίου ύφους σε αυτό το υπερχλιόχρονο πολιτισμικό εργαστήρι της σοφίας και της τέχνης.

Αναζητώντας τις αρχές

Η διεθνής επιστημονική έρευνα στην υπηρεσία της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής

Του **Ιωάννη Παπαθανασίου**

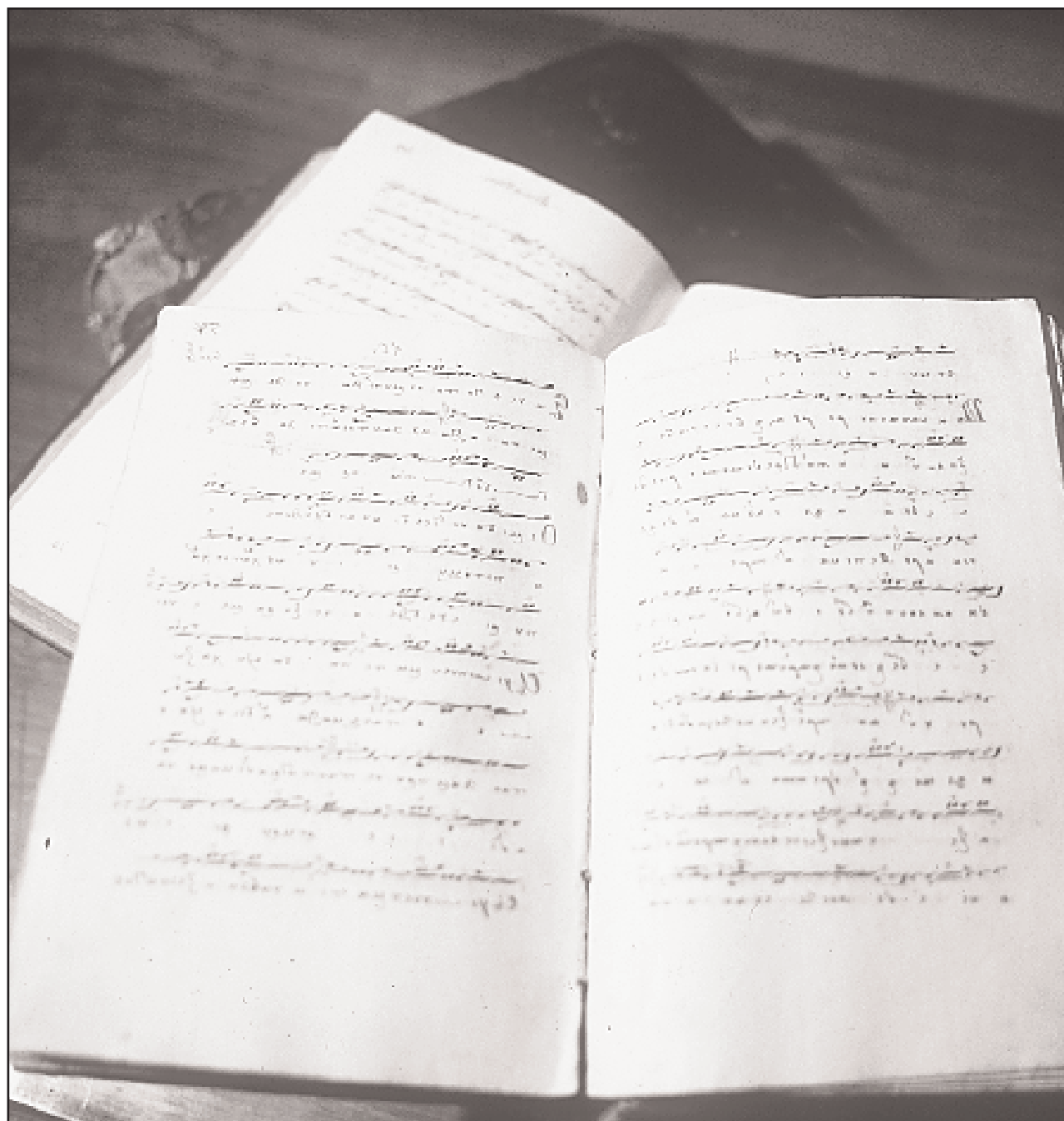
Μουσικολόγου, Δρος Πανεπιστημίου της Κοπεγχάγης

Ο ΟΡΟΣ μουσικολογία χαρακτηρίζει την επιστήμη που έχει ως αντικείμενο τη μελέτη των μουσικών φαινομένων σε όλες τους τις πτυχές. Με το πέρασμα των χρόνων αναδείχθηκε σε αυτόνομη επιστήμη, αλλά και πάλι, ανάλογα με την ιστορική εποχή που εξετάζει, χρειάζεται και χρησιμοποιεί μεθόδους και αποτελέσματα άλλων επιστημονικών κλάδων. Πιο συγκεκριμένα, όσον αφορά τη βυζαντινή μουσική, η μελέτη της οποίας βασίζεται στην ανάλυση των χειρόγραφων μουσικών πηγών, είναι φανερό πόσο είναι απαραίτητες οι γνώσεις στον τομέα της Παλαιογραφίας και της Κωδικολογίας, ώστε να μπορούν να χρονολογηθούν και να τοποθετηθούν γεωγραφικά τα μουσικά χειρόγραφα που δεν φέρουν συγκεκριμένες ενδείξεις για τον χρόνο και τον τόπο γραφής τους.

Η διεθνοποίηση της έρευνας

Το μεγάλο ενδιαφέρον σε επιστημονικό επίπεδο, πρώτα από τους ξένους και αργότερα από τους Έλληνες μελετητές, για τη μουσική των βυζαντινών χρόνων καθώς και της συνεχιζόμενης παράδοσής της μέχρι τις μέρες μας, προώθησε σε υψηλά επίπεδα τις γνώσεις μας σε αυτόν τον επιστημονικό τομέα. Εκατοντάδες μονογραφίες, άρθρα, καθώς και κατάλογοι χειρογράφων διάσημων ερευνητών από την Αυστρία, τη Βουλγαρία, τον Καναδά, τη Δανία, την Αγγλία, τη Γερμανία, την Ελλάδα, την Ουγγαρία, την Ιταλία, το Λίβανο, τη Ρουμανία, την Ελβετία, τις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής, την πρώην Σοβιετική Ένωση και τη Γιουγκοσλαβία, βρήκαν και συνεχίζουν να βρίσκουν με αυξανόμενο ρυθμό το φως της δημοσιότητας. Σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της έρευνας σε παγκόσμιο επίπεδο έπαιξαν οι εκδόσεις της σειράς Monumenta Musicae Byzantinae (1935-1992), η οποία συμπεριέλαβε στους κόλπους της σημαντικές μονογραφίες, κριτικές εκδόσεις μουσικών και θεωρητικών κειμένων, καθώς και ολόκληρα φωτογραφημένα μουσικά χειρόγραφα. Παράλληλα, η τεράστια και συνεχώς αυξανόμενη συλλογή από microfilms των Monumenta Musicae Byzantinae στην Κοπεγχάγη (Δανία) προσφέρει σε κάθε ενδιαφερόμενο την ανεκτίμητη δυνατότητα να εξετάζει και να συγκρίνει μουσικά βυζαντινά χειρόγραφα που διατηρούνται, δυστυχώς διάσπαρτα, στις βιβλιοθήκες όλου του κόσμου.

Η διαφορετική μέθοδος προσέγγισης διαφόρων θεμάτων και τα αντίθετα ερευνητικά αποτελέσματα ανάμεσα σε Έλληνες και ξένους μελετη-



Τα μουσικά χειρόγραφα των μονών του Αγίου Ορους αποτελούν ανεκτίμητη πηγή πληροφοριών για τον σύγχρονο ερευνητή και μελετητή της βυζαντινής μουσικής.

τές είχαν ως συνέπεια τη δημιουργία ενός κλίματος δυσπιστίας που όμως σιγά σιγά έχει στις μέρες μας εξαλειφθεί. Παραμένουν βέβαια ακόμα πολλές διαφωνίες, από τις οποίες οι πιο σημαντικές σχετίζονται με το «χρωματικό» γένος ορισμένων ήχων και με τη θεωρία της «εξήγησης» του παλαιού μέλους που, αντίθετα με τους ξένους, υιοθετούν οι περισσότεροι Έλληνες επιστήμονες. Καθοριστικό ρόλο στην προσέγγιση των δύο αντίθετων σχολών διαδραματίζουν στις μέρες μας η έρευνα και οι θέσεις του γενικού διευθυντή των Monumenta Musicae Byzantinae, Dr. Phil. Jorgen Raasted.

Τα προβλήματα της έρευνας

Πιστεύω ότι σε αυτό το σημείο θα ήταν σκόπιμη μια γενική αναφορά

στα θέματα που απασχολούν τους επιστήμονες τα τελευταία κυρίως χρόνια.

Σημαντική λοιπόν είναι η έρευνα που αφορά την εξέλιξη της νευματικής σημειογραφίας του βυζαντινού μέλους και την επαναθεώρηση των χρονικών περιόδων των διαφόρων σταδίων της, τη συγκριτική μελέτη του γρηγοριανού και του βυζαντινού μέλους, την υμνογραφία, τους μελωργούς, τους αντιγραφείς των χειρογράφων, τη μελέτη των «ήχων», την εφαρμογή νέων μεθοδολογιών μουσικής ανάλυσης, τις μουσικές αλληλεπιδράσεις με σλαβόφωνους και αραβόφωνους λαούς και τη σχέση της εκκλησιαστικής με την παραδοσιακή κοσμική μας μουσική. Απώτερος σκοπός της πλέον εξειδικευμένης έρευνας είναι η απάντηση σε πολλά άλυτα ακόμα ερωτήματα, ώστε η εκτέλεση της συγκεκριμένης

μουσικής να αντικατοπτρίζει, όσο αυτό είναι εφικτό, τη μεσαιωνική πρακτική.

Στην Ελλάδα και στο εξωτερικό υπάρχει άφθονο υλικό, ακόμα ανεκμετάλλευτο, που περιμένει καρτερικά να αποκαλύψει τα μυστικά του σε όποιον καταφέρει να το πλησιάσει χρησιμοποιώντας επιστημονικές μεθόδους και κριτήρια.

Σε αυτό το σημείο η παρέμβαση και η βοήθεια της πολιτείας είναι επιτακτική. Δεν αρκεί να αντιλαμβάνεται μόνο τη σημασία που έχει η διάσωση της μουσικής πολιτιστικής μας κληρονομιάς: οφείλει και να δημιουργεί κατάλληλες συνθήκες για σύγχρονη επιστημονική έρευνα, οργανώνοντας ειδικές βιβλιοθήκες σύμφωνα με τα διεθνή πρότυπα, αξιοποιώντας όλους τους πολύ καλά καταρτισμένους επιστήμονες και προωθώντας διεθνείς συνεργασίες.

Η υμνολογία του Πάθους

«Ποία ἄσματα μέλψω τη ση εξόδω, οϊκτίρμον;» Μουσική και Ποίηση της Μεγάλης Εβδομάδος

Του π. Γεωργίου Μεταλληνού

Αναπλ. καθηγητού του Πανεπιστημίου Αθηνών

Η ΜΕΓΑΛΗ Εβδομάδα ανακεφαλαιώνει όλη την ανθρώπινη ιστορία: τη δημιουργία, την πτώση, την εν Χριστώ ανάπλαση και αναδημιουργία. Ο Χριστός, ο σταυρωμένος και αναστάς Κύριος της Εκκλησίας και της ιστορίας, προβάλλεται μέσα από τις ιερές ακολουθίες ως Αυτός που δίνει λύση στη διαχρονική τραγωδία του ανθρώπου και νοηματοδοτεί την ιστορία. Υπάρχει δε συνοχή και συνέχεια στα αναγιγνωσκόμενα, αδόμενα και τελούμενα στη Λατρεία, που αποδυναμώνεται όμως με την αποσπασματικότητα της μετοχής, σ' αντίθεση με τη μοναστική λειτουργική πράξη. Η καταφυγή των φιλακόλουθων στα μοναστήρια αυτές τις μέρες, και μάλιστα τα αγιορείτικα, αυτό το νόημα έχει: τη δυνατότητα βιώσεως όλου του φάσματος της προσφερόμενης από τη λατρεία ανακεφαλαίωσης της σωτηρίας ανθρώπου και κόσμου.

Ο διφυής χαρακτήρας της υμνολογίας

Η παροντοποίηση των συνδεδεμένων με τα Πάθη του Χριστού ιστορικών σωτηριωδών γεγονότων, πραγματοποιείται με τα δρώμενα (λιτάνευση της εικόνας του Νυμφίου, του Μυστικού Δείπνου, του Σταυρού, του Επιταφίου, Αποκαθήλωση), αλλά κυρίως με το βασικότερο μέσο της εκκλησιαστικής μας λατρείας, το λόγο του ύμνου και το μουσικό ένδυμά του, τον υπέροχο αυτό διφυή φορέα και εκφραστή της ορθόδοξης πίστης. Ο λειτουργικός ύμνος συνιστά την καρδιά της εκκλησιαστικής λατρείας, διότι οι δυνατότητες που προσφέρει ο ποιητικός λόγος καθιστούν την υμνογραφία το προσφορότερο μέσο για τη μυσταγωγία του σώματος - συνάξεως. Ο θεολογικός - πατερικός λόγος γίνεται φωνή της Εκκλησίας, περιβεβλημένος μάλιστα το ελκυστικό ένδυμα της μελωδίας.

Ο ύμνος μεταβάλλει τη λατρεία σε ασίγαστο στόμα της εκκλησιαστικής κοινωνίας, που δίνει καθημερινά τη μαρτυρία και ομολογία της πίστεώς της, της εμπειρίας της σωτηρίας της. Ποιητικός, όμως, λόγος και μελωδία συνάπτονται στον ορθόδοξο λειτουργικό ύμνο εμπροϋπόθετα, αφού η εκκλησιαστική τέχνη στην Ορθοδοξία δεν υπάρχει ποτέ αυτονόητα και αυθιπόστατα, αλλά λειτουργικά και διακονικά, προσφέροντας μέσα για την προσέγγιση του μυστηρίου της σωτηρίας. Η Τέχνη της Ορθοδοξίας κινείται στο μεταίχμιο κτιστού



Ο Επιτάφιος Θρήνος (Αγιον Ορος, Μονή Βατοπεδίου. Τοιχογραφία, 14ος αι.).

και Ακτίστου, γεφυρώνοντας χαρισματικά την απόστασή τους, ως ιστορική σάρκα της θεανθρώπινης πραγματικότητας της Εκκλησίας.

Υμνος και μέλος

Ετσι, ο Υμνος ως λόγος πατερικός, γίνεται ποιμαντικό μέσο για την οικοδομή των πιστών. Προσφέρει τη θεογνωσία και θεολογία της καθαρμένης και φωτισμένης από το άγιο Πνεύμα καρδιάς των Αγίων, που θεολογώντας ποιητικά, βάπτουν τον κάλαμο στα νάματα της πίστεώς τους και στα δάκρυα της μετανοίας τους. Μεγάλοι Πατέρες και Μητέρες μας είναι οι ποιητές και μελωδοί των ύμνων της Μ. Εβδομάδος: Σωφρόνιος Ιεροσολύμων, Κοσμάς, Μαΐουμά, Μάρκος Υδρουντός, Ανδρέας Κρήτης, Κασσιανή ή Κασσία είναι τα γνωστότερα ονόματα, που μετασκευάζουν σε «τραγουδί» του εκκλησιαστικού σώματος και «θεολογία» την πνευματική καρδιακή εμπειρία τους.

Αν όμως ο υμνογραφικός λόγος είναι φωνή της Εκκλησίας, η μουσική (μελωδία) είναι το κατάλληλο ένδυμά της. Υπάρχει για το λόγο, «των ρημάτων την δύναμιν», και όχι ως αυθυπόστατο καλλιτεχνικό

μέσο. Στόχος της δεν είναι η τέρψη ή συναισθηματική διέγερση, αλλά η υποβολή του λόγου να διεισδύσει στα βάθη της ύπαρξης, δημιουργώντας διάθεση προσευχητική, κατάνυξη και αυτομεμψία. Δεν είναι μουσική ακροάματος («οὐκ ἔστι θέατρον ἡ Ἐκκλησία, ἵνα πρὸς τέρψιν ἀκούωμεν» - παρατηρεί ο ι. Χρυσόστομος), αλλά λειτουργική. Διακονεί το μυστήριο του ἐνσαρκου Λόγου, επενδύοντας το θεολογικό λόγο, για να μπορεί το εκκλησιαστικό σώμα να «πλέκει» εις τον Θείο Λόγο - Χριστό «ἐκ λόγων μελωδιῶν». Γι' αυτό και δεν βρήκαν στη λατρεία της Εκκλησίας, ως Ορθοδοξίας, ποτέ θέση τα μουσικά ὄργανα. Στην Εκκλησία, «ὄργανο» γλυκύφθογγο του Αγίου Πνεύματος γίνεται ο πιστός («αὐτός ο ἄνθρωπος ψαλτήριον γενόμενος» κατὰ τον Μ. Αθανάσιο), με την καθαρὴ ἀπὸ πάθη καρδιά του. Χωρὶς την καθαρότητα της καρδιάς, ἄλλωστε, δε μπορεί κανείς να ζήσει τα γεγονότα της Μ. Εβδομάδος και του Πάσχα. Προχωρώντας για την «τελετή» της Αναστάσεως, τη νύχτα του Μ. Σαββάτου, θα ψάλλουμε: «... και ημάς τους ευσεβείς καταξίωσον εν καθαρά καρδιά Σε δοξάζειν». Είναι η «καλή καρδιά», για την οποία εύχε-

ται ο λαός μας στα πανηγύρια και στις χαρές του, υψώνοντας το κρασοπότηρο. Γιατί, χωρίς «καλή καρδιά» δεν υπάρχει δυνατότητα κοινωνίας με τους συνανθρώπους μας και χωρίς «καθαρὰν καρδίαν» χάνεται η δυνατότητα μετοχής στην Ακτιστή Θεία Χάρη.

Αυτές είναι οι εκκλησιολογικές και θεολογικές αρχές, που διέπουν τον υμνογραφικό λόγο (και) της Μεγάλης Εβδομάδας και τη μουσική - μελωδία του, καθιερωμένες από την αγιοπατερική συνείδηση, ταυτιζόμενη με την ορθόδοξη αυτοσυνείδηση. Γι' αυτό και ο Λαός -όλοι μας δηλαδή- μετέχει με κατάνυξη και συμπάλλει τα βασικά τροπάρια («Ἰδοὺ ο Νυμφίος ἔρχεται...», «Τὸν νυμφῶνα Σου βλέπω...», τα «Εγκώμια» του Επιταφίου κ.ά.π.) Ἀπὸ τη στιγμή που το εκκλησιαστικό σῶμα χάνει τη δυνατότητα παρακολούθησης του υμνογραφικού λόγου και της συμπαλμωδίας, ἐλέγχεται ἡ (ἐνίστε μὴ θεολογούσα) ψαλτική τέχνη, που ἀποβαίνει περισσότερο «τέχνη» και λιγότερο διακονικὸ ἔνδυμα τοῦ λόγου. Τότε σκοπὸς γίνεται τὸ ἀκρόαμα καὶ ὄχι ἡ κατασκευαστικὴ συμμετοχή. Εἰσι ὁμῶς «δυτικοποιεῖται» ἡ εκκλησιαστικὴ τέχνη καὶ ἐκκοσμικεῖται ἡ λατρεία.