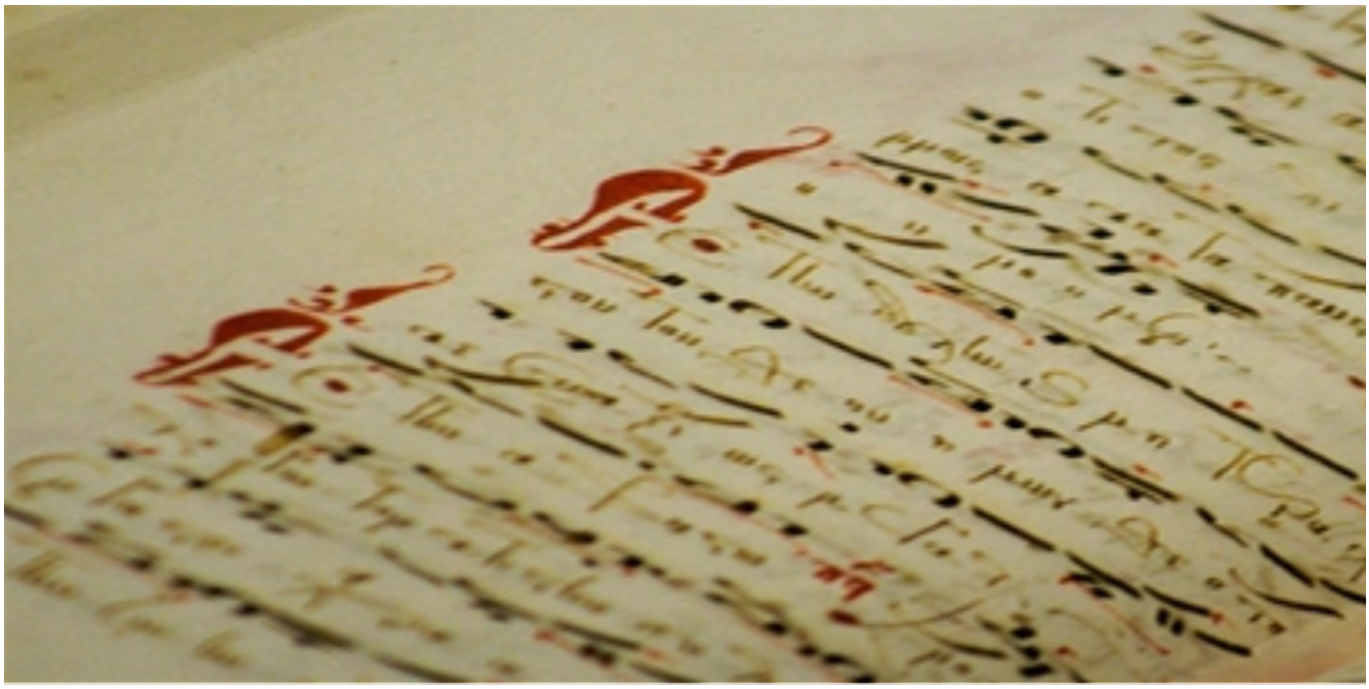
06/09/2019

Δέκα Λεπτομέρειες για τη Βυζαντινή Μουσική

/ Ορθόδοξες Προβολές

Θωμᾶ Ἀποστολόπουλου
ἀναπληρωτοῦ Καθηγητοῦ
Βυζαντινῆς Μουσικολογίας
Τ.Μ.Σ. ΕΚΠΑ

Ἡ ἑλληνική μουσική παράδοση μπορεῖ νά καυχᾶται γιά ἕνα μεγάλο κεφάλαιό της: τήν Βυζαντινή Μουσική. Πολλοί γνωρίζουν πώς πρόκειται γιά τήν λατρευτική μουσική τῆς ἑλληνικῆς ὀρθόδοξης Ἐκκλησίας. Ὡστόσο πολλοί, ἀκόμη καί πιστοί ἐντός τοῦ ἱεροῦ περιβόλου μέ ἐκκλησιαστικό καί πατριωτικό ζῆλο, ἱερωμένοι καί λαϊκοί, ἀγνοοῦν μερικά ἀπό τά στοιχεῖα πού ἀποδεικνύουν ἀκριβῶς ὅτι ἡ Βυζαντινή Μουσική εἶναι ἕνας πολύτιμος θησαυρός. Μερικές λεπτομέρειες λοιπόν, λιγότερο γνωστές, συναθροίστηκαν καί σχολιάστηκαν μέ δημοσιογραφικό ὕφος στό παρόν ἄρθρο.

Οἱ ὅροι Βυζαντινή Μουσική καί Ψαλτική καί ἡ ἐτυμολογία τους

Ἀρχίζοντας μέ τήν τῶν ὀνομάτων ἐπίσκεψιν πρέπει νά θυμίσουμε πώς ὁ ὅρος «Βυζαντινή Μουσική» εἶναι συμβατικός καί μεταγενέστερος, ὅπως κάθε ὅρος πού ἀποδόθηκε μετά τόν 16ο αἰ., ἀπό Γερμανούς κυρίως λογίους, ὡς «Βυζαντινός, –η,

ο». Ὡστόσο, εἶναι τιμή γιά τήν ἑλληνική κατά παράδοσιν ἐκκλησιαστική Μουσική τό ὅτι κέρδισε διεθνῶς τήν ἀποκλειστικότητα νά ἐκφέρεται μέ αὐτόν τόν ὅρο, ὡς τό σπουδαιότερο καλλιτεχνικό προϊόν ἐκείνης τῆς ἐποχῆς, ἐπισκιάζοντας κάθε πιθανή κοσμική ἐκδοχή –χαμένη βέβαια– τῆς μουσικῆς τοῦ Βυζαντίου. Ἕνας δόκιμος ὅρος εἶναι ὁ ὅρος Ψαλτική. Εὔκολα βρίσκει κανείς πώς ἡ Ψαλτική βγαίνει ἀπό τό ψάλλω ἤ ἀκόμα ὅτι σχετίζεται μέ τούς Ψαλμούς τοῦ Δαυΐδ (τήν κυριότερη πηγή τοῦ ὑμνογραφικοῦ λόγου) ἤ καί μέ τό ὄργανο «Ψαλτήριο» πού ἔπαιζε ὁ προφήτης. Ὁ Κωνσταντῖνος – Μιχαήλ Ψελλός ἤδη τόν 11ο αἰ. γράφει ποίημα, γιά νά διδάξη τόν τότε αὐτοκράτορα πώς τό Ψαλτήριο δέν εἶναι βιβλίο, ἀλλά ὄργανο. Ἐκεῖνο πού εἶναι σχετικά ἄγνωστο εἶναι πώς ἡ λέξη σημαίνει παίζω μέ τήν ψίχα τῶν δακτύλων, ψαύω, ψηλαφῶ. Σχεδόν ὅλες οἱ λέξεις πού ἀρχίζουν στά ἀρχαῖα ἑλληνικά ἀπό «Ψ» εἶναι ἠχοποίητες καί ὁμόρριζες καί σχετίζονται μέ τό Ψάλλω. Ἀκού γεται κάπως ποιητικό τό ὅτι τό ψωμί, ἡ ψῆφος, τό ψηφιδωτό, ἡ (ψ)ἄμμος, ἡ ψιχάλα, ἴσως ἡ ψυχή, καί πολλές ἄλλες εἶναι λέξεις πού συγγενεύουν μέ τό ψάλλω.

Τό ἀγγελικό πρότυπο καί οἱ ἅγιοι ψάλτες

Ἡ Θεολογία τῆς Ψαλμωδίας στηρίχθηκε σχετικά εὔκολα στίς ἀναφορές τῆς Ἁγίας Γραφῆς, τόσο τῆς Παλαιᾶς, ὅσο καί τῆς Καινῆς Διαθήκης. Πολλοί συνηθίζουν νά ἀναφέρουν ὅτι ἡ Ἱστορία τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς ἀρχίζει τήν νύχτα τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου, καθώς αὐτός τελειώνει μέ ἐκεῖνο τό περίφημο «ὑμνήσαντες ἐξῆλθον...», ὅπου δηλαδή καί ὁ ἴδιος ὁ Χριστός ἔψαλλε κάποιους ἱερούς ὕμνους, ὅπως αὐτοί ἦταν γνωστοί στήν ἑβραϊκή παράδοση. Ἡ ὅλη δομή ὅμως καί ἡ καλλιτεχνική συγκρότηση τῆς Ψαλτικῆς, ἰδίως στίς ἐποχές τῆς βυζαντινῆς ἀκμῆς μέ τούς ψαλτικούς Χορούς καί τήν ἱεραρχία τους, ἀπό τούς Πρωτοψάλτες – Δομεστίκους μέχρι τούς Κανονάρχες καί τούς Ἀναγνῶστες, χρειαζόταν ἕνα πιό ἔγκυρο πρότυπο, ἕνα οὐράνιο ἀρχέτυπο. Αὐτό τό πρότυπο τό βρίσκει στούς ἀγγελικούς χορούς πού ὑμνοῦν τόν Παντοκράτορα καί τό τεκμηριώνει κυρίως στό ὅραμα τοῦ Ἡσαΐου. Ὁ προφήτης βλέπει τούς ἀγγελικούς χορούς κατά τήν ἱεραρχική τους τάξη μέ προεξάρχοντα τά Σεραφείμ νά ψάλλουν ἀκατάπαυστα καί μᾶς παραδίδει μάλιστα τά λόγια: Ἅγιος, Ἅγιος, Ἅγιος Κύριος Σαβαώθ... κ.λπ. Οἱ Ἄγγελοι ἀποτελοῦν τούς βασικούς ὑμνωδούς τόσο κατά τήν νύχτα τῆς Γεννήσεως, ἀλλά καί σύμφωνα μέ τήν Ἀποκάλυψη καί κατά τήν αἰώνια ἡμέρα μετά τήν Δευτέρα Παρουσία, ὅπου συμψάλλουν μέ τούς ἀνθρώπους καί μέ ὅλη τήν κτίση, ὅπως προφητικά γράφει ἐπίσης ὁ Δαυΐδ στούς τελευταίους Ψαλμούς.

Ἄγγελοι κατά τήν παράδοση παραδίδουν στόν Ἅγιο Ἰγνάτιο τόν Θεοφόρο τήν πρακτική τῶν Ἀντιφώνων, Ἄγγελοι ἐπιβεβαιώνουν τήν ὀρθή ψαλμώδηση τοῦ Ἅγιος ὁ Θεός... κατά τό θαῦμα τῶν Ὑψωμαθειῶν ἐναντίον τῆς αἱρέσεως τῶν

Θεοπασχιτῶν κατά τόν 4ο αἰῶνα καί Ἄγγελος παραδίδει τό Ἄξιόν ἐστιν περί τόν 10ο αἰῶνα. Κατά ἄγραφη μάλιστα παράδοση ὅλα τά ἀγγελοδίδακτα μέλη καί ὅλα τά ἀρχαῖα μέλη τῆς θείας Λειτουργίας παραδίδονται σέ Β΄ ἦχο. Σ᾽ αὐτό τό ἀγγελικό πρότυπο πού ἔχει τά ἀνάλογά του στήν ἀρχιτεκτονική μέ τόν τροῦλλο καί τόν Παντοκράτορα καί ἀμέσως ἀπό κάτω ζωγραφισμένους τούς Ἀγγέλους, τήν παράσταση Αἰνεῖτε Αὐτόν..., καί κλείνει μέ τήν τελευταία κάτω ζώνη ἀζωγράφιστη, ἀφοῦ αὐτή καταλαμβάνεται ἀπό τό ἐπί γῆς ψάλλον ἐκκλησίασμα, στηρίζονται πολλά τεχνικά στοιχεῖα τῆς Ψαλτικῆς, ὅπως ἡ διαίρεση τῶν χορῶν, τά ἡμικυκλικά ἡμιχόρια, ἡ ὕπαρξη τῶν κορυφαίων τοῦ χοροῦ, ἡ κυριαρχία τοῦ λόγου στήν Ψαλμωδία, ἀλλά καί ἡ δικαιολόγηση κατά μία ἄποψη τῶν Τεριρέμ, ὡς τάχα νά ἀποδίδουν τά ἄρρητα ρήματα τῶν ἀγγελικῶν ὑμνωδιῶν. Ἕνας βασικός ὕμνος τῆς θείας Λειτουργίας θυμίζει ἀκριβῶς πώς ὁ λαός καί οἱ ψάλτες εἰκονίζουν τά Χερουβείμ. Ἡ Ψαλτική πλαισιώθηκε ἀπό πλῆθος ἁγίων ὑμνογράφων καί μελουργῶν. Πέρα ἀπό τούς γνωστούς καί κορυφαίους Ρωμανό καί Δαμασκηνό σημειώνουμε ἰδιαίτερα γιά τά ἐπίθετα πού ἔλαβαν λόγῳ τοῦ καλλιτεχνικοῦ τους ταλάντου τόν Καλλικέλαδο Μηνᾶ, τόν Δομέστικο Λαύρας Γρηγόριο καί βέβαια τόν Ἀγγελόφωνο Ἰωάννη Κουκουζέλη

Ἡ ἑλληνική γλῶσσα καί οἱ ἄλλες γλῶσσες

Ἡ Βυζαντινή γεννήθηκε στό περιβάλλον τῆς ἑλληνικῆς γλώσσας καί εἰδικότερα στήν γλῶσσα τῶν Εὐαγγελίων. Ὅλες οἱ γλῶσσες ἔχουν τά μουσικά τους στοιχεῖα. Μέ Βυζαντινή Μουσική ψάλλουν πλέον στήν γλῶσσα τους πολλοί λαοί, ὅπως οἱ Βαλκανικοί λαοί, Ἄραβες, Γεωργιανοί καί Παλαιορῶσσοι, καί οἱ νέες κοινότητες στήν διασπορά τοῦ Ἑλληνισμοῦ ἤ τῆς Ἱεραποστολῆς, ὅπως π.χ. στήν Ἀφρική ἤ στήν Ἄπω Ἀνατολή. Μέσα ἀπό μακραίωνη ἀλληλεπίδραση ἡ ἑλληνική γλῶσσα τῶν ὕμνων καί ἡ μουσική μέ τήν ὁποία οἱ ὕμνοι ντύθηκαν, μία μουσική πού ἐπίσης ἔρχεται ἀπό τήν ἀρχαία ἑλληνική καί ἑλληνιστική παράδοση μέ τά ὅποια πιθανά δάνεια, δέθηκαν πολύ στενά μέ συγκεκριμένα μετρήσιμα τεχνικά στοιχεῖα, ὅπως τό φωνητικό πρότυπο, ἡ ἀναλογία καί ἡ ἐκφορά τῶν συλλαβῶν καί τῶν φωνηέντων, οἱ κανόνες τονισμοῦ κ.λπ. Ἡ σύνδεση φαίνεται καθαρά, ὅταν προσπαθήσουμε νά μεταφράσουμε ὕμνους σέ ἄλλες γλῶσσες γιά τίς ἀνάγκες ξένων ὀρθοδόξων κοινοτήτων, ἤ ἀκόμα καί στήν νέα ἑλληνική, ὁπότε ἡ ἀρχική ἁρμονία μεταξύ λόγου καί μέλους ἐμφανίζεται φτωχή καί ζημιωμένη.

Τό χρονικό βάθος καί ἡ ἱστορία

Ἡ Ἱστορία τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς χάνεται στά βάθη τῆς μακρᾶς πρωτοχριστιανικῆς περιόδου, πρίν κἄν νά ἀνδρωθῆ ἡ Κωνσταντινούπολη καί νά ἐπιβληθῆ σέ ὅλα τά εἴδη τῆς χριστιανικῆς τέχνης. Πρέπει νά τονίσουμε τήν τεράστια ἐπίδραση τῆς περιοχῆς τῶν Ἱεροσολύμων (ἐξ οὐ καί ὁ ὅρος Ἁγιοπολιτική παπού ἐπίσης ἔρχεται ἀπό τήν ἀρχαία ἑλληνική καί ἑλληνιστική παράδοση μέ τά ὅποια πιθανά δάνεια, δέθηκαν πολύ στενά μέ συγκεκριμένα μετρήσιμα τεχνικά στοιχεῖα, ὅπως τό φωνητικό πρότυπο, ἡ ἀναλογία καί ἡ ἐκφορά τῶν συλλαβῶν καί τῶν φωνηέντων, οἱ κανόνες τονισμοῦ κ.λπ. Ἡ σύνδεση φαίνεται καθαρά, ὅταν προσπαθήσουμε νά μεταφράσουμε ὕμνους σέ ἄλλες γλῶσσες γιά τίς ἀνάγκες ξένων ὀρθοδόξων κοινοτήτων, ἤ ἀκόμα καί στήν νέα ἑλληνική, ὁπότε ἡ ἀρχική ἁρμονία μεταξύ λόγου καί μέλους ἐμφανίζεται φτωχή καί ζημιωμένη. ράδοση), τῆς Ἀντιόχειας καί γενικά τῆς τότε Συρίας, μέ ἄνδρες, ὅπως ὁ Χρυσόστομος μέ τήν Λειτουργία του, ὁ Ἐφραίμ ὁ Σύρος μέ τά ποιήματά του, ὁ Ρωμανός ὁ Μελωδός, ὁ Σεβήρος Ἀντιοχείας, ὁ Ἀνδρέας Κρήτης καί Ἱεροσολυμίτης καί βέβαια ὁ Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός μέ τόν συμφοιτητή του Κοσμᾶ. Στήν Κωνσταντινούπολη ἀπό τόν 6ο αἰ. μέ κέντρο τήν περίλαμπρη Ἁγία Σοφία μέ τούς 25 Ψάλτες καί τούς 150 ὑπηρετοῦντες κληρικούς, μέ τίς χορωδίες τῶν «Μαϊστόρων», τῶν «Ὀρφανῶν» καί τῶν «Ἀδουσῶν» καί ὅλη τήν λαμπρή χορεία τῶν ὑμνογράφων καί μελουργῶν πού περιλαμβάνει μέχρι καί αὐτοκράτορες (Ἰουστινιανός, Λέων Στ΄, Κωνσταντῖνος Πορφυρογέννητος, Θεόδωρος Λάσκαρης, Ἰωάννης Βατάτζης), ὁ ὅρος Βυζαντινή Μουσική ἀποκτᾶ πράγματι τό βάθος περιεχομένου πού γνωρίζουμε καί σήμερα.

Στήν διάρκεια τόσων αἰώνων ἐμπλουτίστηκε μέ ὅλα τά στοιχεῖα (ρεπερτόριο, θεωρία, σημειογραφία, τελετουργικό Τυπικό), ὥστε νά καταστῆ μία μεγάλη, πλουσιώτατη καί αὐτοτελής παράδοση πού εὐεργέτησε καί πολλούς ἄλλους λαούς τοῦ χριστιανικοῦ καί ὄχι μόνον κόσμου. Κάποιες ἐποχές, ὅπως κατά τόν 10ο αἰ. μέ τήν μακεδονική δυναστεία, τόν 14ο μέ τήν Παλαιολόγεια Ἀναγέννηση, τούς Μαΐστορες καί τήν λεγόμενη Καλοφωνία καί τόν 17ο μέ τήν πρώτη μεταβυζαντινή ἀναλαμπή, γνώρισε ἐπίπεδα πού θά μπορούσαμε νά τά χαρακτηρίσουμε χρυσές ἐποχές ἀκμῆς. Αὐτή τήν στιγμή εἶναι ἴσως τό μακροβιότερο σύστημα θρησκευτικῆς μουσικῆς μέ ἀδιάλειπτη καί ἐνίοτε καθημερινή (χάρη στά Μοναστήρια) χρήση μελῶν πού μποροῦν νά ἀναχθοῦν μέχρι καί στόν 3ο αἰ. Ἕνας ἐντυπωσιακός ἀριθμός ἄνω τῶν 1000 βυζαντινῶν καί μεταβυζαντινῶν μελουργῶν, ἀπό τούς ὁποίους οἱ 100 εἶναι κορυφαῖοι καλλιτέχνες, μᾶς βοηθᾶ νά ἐκτιμήσουμε καλύτερα τίς ἱστορικές καί καλλιτεχνικές διαστάσεις τοῦ ἐν λόγῳ ἀντικειμένου.

Ἡ ἀπουσία ὀργάνων

Συχνά ρωτοῦν πολλοί, γιατί νά μήν ἔχουμε ὄργανα στήν Ἐκκλησία, ἀφοῦ ὁ Δαυΐδ γράφει νά ὑμνοῦμε τόν Θεό «ἐν τυμπάνῳ καί χορῷ, ἐν ψαλτηρίῳ καί κιθάρα, ἐν Χορδαῖς καί ὀργάνοις». Πράγματι ἀπό τίς πρῶτες μέρες τῆς χριστιανικῆς Λατρείας ἀποβλήθηκαν τά ὄργανα ἀπό τίς ἱερές τελετές. Πολλοί λόγοι συνετέλεσαν σ᾽ αὐτό. Ἤδη τά ὄργανα κατά τήν ἐποχή τοῦ Χριστοῦ εἶχαν ἀποβληθῆ ἀπό τήν ἰουδαϊκή λατρεία. Τούς τρεῖς πρώτους αἰῶνες μέ τούς διωγμούς δέν διανοοῦνταν οἱ Χριστιανοί νά λαμπρύνουν τήν λατρεία μέ πανηγυρισμούς. Ἀργότερα, ταύτισαν τήν χρήση ὀργάνων μέ ἑλληνικές κυρίως εἰδωλολατρικές λατρευτικές συνήθειες ἤ κακόφημες διασκεδάσεις, ὁπότε ὑπῆρχε μία ἀρνητική στάση. Ὡστόσο στίς ἐποχές τῆς μεγάλης ἀκμῆς τῆς χριστιανικῆς τέχνης τό θέμα λύθηκε μέ ὅρους αἰσθητικῆς καί πνευματικῆς ἀντιμετωπίσεως. Οἱ Πατέρες τοῦ 4ου αἰ. ἑρμήνευσαν ἀλληγορικά τίς ἀναφορές τοῦ Δαυΐδ. Γιά παράδειγμα, τό «δεκάχορδον Ψαλτήριον» θεωρήθηκε σύμβολο πού ἀναφέρεται στίς 5 σωματικές καί στίς 5 πνευματικές αἰσθήσεις τῆς ἀνθρωπίνης ὑποστάσεως. Ἔτσι καθιέρωσαν ὡς κοινή κρατοῦσα παράδοση μέχρι σήμερα σέ ὅλη τήν Ὀρθοδοξία τήν χρήση τῆς ἀνθρώπινης καί μόνο φωνῆς, σέ ἀντίθεση μέ τήν δυτική – φράγκικη (ἀπό τόν 9ο ἤδη αἰ.) πρακτική πού εἰσήγαγε τό βυζαντινό Ὄργανο στούς ναούς τῆς καθολικῆς Δύσεως. Ἡ φωνή θεωρεῖται διαχρονικά τό τελειότερο μουσικό ὄργανο πού μπορεῖ ἐπί πλέον νά ἐκφέρη τόν λόγο, ἡ δέ χριστιανική λατρεία ὡς ἔλλογη προσευχή δέν μπορεῖ νά ἐκφέρεται μέ ἕνα μηχανικό μέσο. Μία ὡραιότατη μάλιστα ἀναφορά λέει πώς οἱ Χριστιανοί ψάλλουν μέ τό μόνο «ἀχειροποίητο ὄργανο». Ἡ κατά καιρούς χρήση συγκεκριμένων πειραματικῶν ὀργάνων ὡς «φθογγομέτρων» (ταμπούρ, Ἰωακείμιον Ψαλτήριον, Παναρμόνιον κ.λπ.) ἤ ἀκόμα καί τονοδοτῶν ἤ μηχανικῶν «ἰσοκρατῶν» δέν σημαίνει πώς ἐπιτρέπεται νά εἰσαχθοῦν στήν λατρεία.

Οἱ φόρμες καί τό παροπλισμένο ρεπερτόριο

Ἡ Βυζαντινή Μουσική ἔχει ἕνα πλῆρες σύστημα Μορφολογίας. Οἱ ἐπί μέρους φόρμες (Τροπάρια, Στιχηρά, Κανόνες, Χερουβικά κ.λπ.) εἶναι τόσα πολλά, πού συγκροτοῦν τρία μορφολογικά γένη, τό Εἱρμολογικό, τό Στιχηραρικό (τό ἀρχαιότερο) καί τό Παπαδικό. Τό Παπαδικό γένος συνίσταται κυρίως ἀπό μελοποιήσεις στίχων τοῦ Δαυΐδ, οἱ ὁποῖοι συγκροτοῦν καί τό κύριο μέρος τοῦ ρεπερτορίου μέχρι καί σήμερα (Κεκραγάρια, Προκείμενα, Πολυέλεοι, Πασαπνοάρια, στίχοι τῆς Δοξολογίας, Κοινωνικά κ.λπ.), ἀλλά καί μέλη τοῦ λεγομένου «καλοφωνικοῦ – μαθηματάρικου» ρεπερτορίου). Ἐκεῖνο πού εἶναι σχετικά ἄγνωστο εἶναι πώς μεγάλος ἀριθμός ἀπό φόρμες καί εἴδη, ὅπως καί ὁλόκληροι τελετουργικοί τύποι, ἀρκετά διαφορετικοί ἀπό ὅσους ἐπιβιώνουν σήμερα,

παροπλίστηκαν μέ τήν πάροδο τόσων χρόνων καί τελικά ἐξαφανίστηκαν. Τό ἴδιο βέβαια συνέβη καί μέ τήν ὑμνογραφία, ἀφοῦ πολλά κείμενα (π.χ. τά πλήρη κείμενα τῶν Κοντακίων) ἔμειναν σέ ἀχρησία. Ἀπό τούς 3.500 περίπου Εἱρμούς, λιγότερο ἀπό τό 1/3 ἔχει μείνει σέ χρήση, Φόρμες καί ὅροι, ὅπως τά Μεγαλυνάρια, οἱ Δοχές, τά Βηματίκια, οἱ Περισσές, τά Ἀντίφωνα ἔχουν ἐξαφανιστῆ ἤ ἔχουν ἀλλάξει σημασία, ἐνῶ δέν ὑφίσταται πλέον μετά τήν Ἅλωση τό λεγόμενο Ἀσματικό Τυπικό. Βέβαια, ὅλο αὐτό εἶναι ἕνα φυσιολογικό φαινόμενο γιά μία τόσο μακρόχρονη καί ζωντανή παράδοση καί ἰσοσκελίζεται ἀπό τήν νέα δημιουργία, προσαρμοσμένη στίς ἑκάστοτε ἱστορικές συνθῆκες. Οἱ λεγόμενες Μεγάλες Δοξολογίες ἤ οἱ Καλοφωνικοί Εἱρμοί εἶναι φόρμες πού γεννήθηκαν μετά τόν 16ο αἰ. Τά λεγόμενα Λειτουργικά εἶναι μᾶλλον ἡ τελευταία φόρμα πού προστέθηκε στό Ρεπερτόριο καί δέν ἔχει κλείσει ἀκόμα δύο αἰῶνες παρουσία.

Ἡ θεωρία καί ἡ ἀρχαιοελληνικές καταβολές

Ὁ πιό ἰσχυρός δεσμός τῆς Ψαλτικῆς μέ τήν ἀρχαία ἑλληνική μουσική ἐντοπίζεται στήν χρήση τῶν στοιχείων θεωρητικῆς μουσικῆς ἀναλύσεως, τοῦ ὁποίου ἡ διαμόρφωση ἀνάγεται στήν ἀρχαία κλασσική Ἑλλάδα. Ἀκόμα χρησιμοποιοῦμε ἀρχαίους ὅρους, ὅπως γένη, συστήματα, τετράχορδα, διαπασῶν, ἦθος κ.λπ. Ἡ λέξη Τροπάριο βγαίνει ἀπό τούς ἀρχαίους Τρόπους, ἐνῶ ἡ πρώτη συλλογή ὕμνων ὀνομαζόταν Τροπολόγιο. Κατά τούς αἰῶνες 3ο –7ο διαμορφώνεται τό ὀκταμερές μοντέλο τῶν Ἤχων ἀπό τούς ἑλληνιστικούς Στοχούς ἤ Στοίχους μέ τά ἴδια μάλιστα ἀριθμητικά γιά ὀνόματα (α΄, β΄, γ΄, δ΄, πλ. α΄ κ.λπ. Στοχός). Μέχρι καί τό τέλος τοῦ Βυζαντίου οἱ Μαΐστορες (τίτλος πού σημαίνει καθηγητές στό βυζαντινό Πανδιδακτήριο) διαβάζουν τούς ἀρχαίους Ἕλληνες Μουσικούς συγγραφεῖς καί προσαρμόζουν τήν ἀρχαία θεωρία στήν Ψαλτική. Μετά ἀπό μία μακρά περίοδο ἐν μέσῳ Τουρκοκρατίας, κατά τήν ὁποία τό πλῆθος καί ἡ ποιότητα τῶν θεωρητικῶν συγγραφῶν φθίνουν, ὁ Χρύσανθος καί οἱ ὑπόλοιποι διδάσκαλοι τοῦ 19ου αἰ. ἐπαναφέρουν ἀκριβῶς τήν ἀρχαία ὁρολογία καί τήν ἀρχαία θεωρητική διδασκαλία, ἡ ὁποία καλύπτει πλέον αὐτόνομα τήν θεωρητική μελέτη τῆς Ψαλτικῆς.

Ἡ σημειογραφία καί τά χειρόγραφα

Εἶναι γνωστό πώς ἡ Βυζαντινή Μουσική ἔχει δικό της σημειογραφικό σύστημα μέ τά σημάδια ποσότητος (Ἴσον, Ὀλίγον, Ἀπόστροφος κ.λπ.), ποιότητος (Ψηφιστόν, Ὁμαλόν, Ἕτερον κ.λπ.), χρόνου (Γοργόν, Ἀργόν, Διπλή κ.λπ.), μέ τίς Μαρτυρίες (Ἀρκτικές Μαρτυρίες Ἤχων καί ἐνδιάμεσες Μαρτυρίες Καταλήξεων), τίς Φθορές

(γιά τίς τροπικές ἀλλαγές) καί κάποια ἀκόμα. Εἶναι ἐντυπωσιακό πώς αὐτό τό σημειογραφικό σύστημα εἶναι τό μακροβιότερο πού γνώρισε ἡ παγκόσμια μουσική Ἱστορία, καθώς ἤδη μετρᾶ 11 αἰῶνες διαπιστωμένης παρουσίας, ἀπό τά μέσα τοῦ 10ου αἰ. Ἔπεται ἕνα Κορεάτικο μουσικό σημειογραφικό σύστημα καί τρίτο στήν σειρά εἶναι τό εὐρωπαϊκό πεντάγραμμο ἀπό τόν 11ο αἰ. Ἐκεῖνο πού δέν εἶναι εὐρέως γνωστό εἶναι πώς οἱ ρίζες τοῦ βυζαντινοῦ σημειογραφικοῦ συστήματος, πού ἀλλοιῶς τό λέμε σύμφωνα μέ μία ἀρχαιοελληνική παράδοση «Παρασημαντική», πηγαίνουν πολύ πιό βαθιά στόν χρόνο καί ἀνάγονται σέ αὐτή τήν ἴδια τήν ἑλληνική γραφή τοῦ λόγου. Ὅλα σχεδόν τά σημάδια τῆς Παρασημαντικῆς βγαίνουν ἀπό ἑλληνικά γράμματα, ἀπό συντομογραφίες ἤ ἀρχικά λέξεων (π.χ. ὅλοι ἀναγνωρίζουν τό «Γ» στό σύμβολο Γοργόν), ἤ ἀπό Τόνους καί Πνεύματα (Ὀξεία, Βαρεία, Ψιλή, Ἀπόστροφος) τῆς ἑλληνιστικῆς γραφῆς. Εἶναι χαρακτηριστικό τό ὅτι στήν ψαλτική ὁρολογία τό ρῆμα «μελοποιῶ» ἀποδίδεται ὡς «τονίζω».

Πρίν νά διαμορφωθῆ τό ὑπάρχον σύστημα, γιά αἰῶνες (ἴσως ἀπό τόν 4ο ἤδη αἰ. καί μέχρι τόν 11ο αἰ.) ὑπῆρχε ἕνα ἁπλό σύστημα μέ Νεύματα, πού εἶναι γνωστό ὡς Ἐκφωνητική σημειογραφία. Ἀπό αὐτό πῆραν αὐτούσια τά Νεύματα καί ἄλλοι λαοί, ὅπως οἱ Γεωργιανοί, οἱ Σλάβοι, οἱ Γότθοι ἀλλά καί ὁ δυτικός – λατινικός Χριστιανικός κόσμος ἀπό τίς ἀρχές τοῦ 8ου αἰ., ἀπό ὅπου προέκυψε καί τό γνωστό πεντάγραμμο. Κατά τόν 10ο αἰ. ὑπῆρχαν περί τά 70 σημάδια πού σιγά–σιγά χάθηκαν ἤ ἄλλαξαν σχῆμα καί λειτουργία. Οἱ Βυζαντινοί ἦταν ἐξοικειωμένοι μέ τήν στενογραφία καί τήν ἐφάρμοσαν καί στήν μουσική γραφή. Πολλά σημάδια εἶχαν τό σχῆμα τῶν κινήσεων τῶν χεριῶν τοῦ χοράρχου, γι᾽ αὐτό καί λέγονταν καί «Ὑποστάσεις Χειρονομίας». Ἡ στενογραφική τεχνική ἔφτασε μέχρι τό 1814, ὁπότε καταργήθηκαν πολλά σημάδια, ἀναλύθηκε πλήρως ἡ στενογραφία καί μάλιστα ὀνομάστηκε τό παλαιότερο Σύστημα «Παλαιά Μέθοδος» (τό ὁποῖο δυσκολευόμαστε νά διαβάσουμε), ἐνῶ τό καινούργιο «Νέα Μέθοδος».

Μέ τήν Παρασημαντική γράφηκε ἕνας μεγάλος ἀριθμός χειρογράφων ἀπό τόν 10ο αἰ. μέχρι τό 1820, ὁπότε ἄρχισε ἡ μουσική τυπογραφία. Τά τοὐλάχιστον 7500 μουσικά χειρόγραφα ἀποτελοῦν ἕνα μεγάλο ποσοστό στό σύνολο τῶν 40–50 χιλιάδων ποικίλων ἑλληνικῶν χειρογράφων. Κατά εὐτυχῆ συγκυρία, τά περισσότερα ἀπό αὐτά εἶναι ἐντός Ἑλλάδος, στό Ἅγιον Ὄρος, στήν Ἐθνική Βιβλιοθήκη, στά Μετέωρα, ἐνῶ ἀρκετά βρίσκονται στό Σινᾶ, στά Ἱεροσόλυμα καί μερικές μεγάλες ξένες βιβλιοθῆκες. Κάποια ἀπό αὐτά εἶναι πραγματικά πολύτιμα γιά τίς πληροφορίες, γιά τό ρεπερτόριο καί γιά τούς μελουργούς πού διασώζουν. Μέ τήν Παρασημαντική ἀπό τόν 15ο αἰ. μέχρι σήμερα γράφηκαν ἐπίσης καί περί τίς 6–7 χιλιάδες σελίδες κοσμικῆς μουσικῆς, ἀπό Δημοτικά καί σχολικά τραγούδια μέχρι ἀραβοπερσικά καί ὀθωμανικά κομμάτια. Πρίν ἀκόμα ἀπό τήν εἰσαγωγή τοῦ

πενταγράμμου ψάλτες κατέγραψαν μέ τήν Παρασημαντική μερικά ἀπό τά ἀρχαιότερα καί σπανιότερα μέλη τῶν ἀνατολικῶν μας γειτονικῶν μουσικῶν παραδόσεων. Τό γεγονός τῆς καταγραφῆς κοσμικοῦ ρεπερτορίου μέ Παρασημαντική ἔμμεσα φανερώνει μία ἄλλη ἀλήθεια, τό πόσο δηλαδή στενά συγγενεύει ἡ Ψαλτική μέ τίς κοσμικές παραδόσεις τῶν περιοχῶν ὅπου ἄνθισε καί «ἤχησε» ἐπί μακρόν, ἰδιαίτερα μέ τό Δημοτικό Τραγούδι, ἐπηρεάζοντας καί τόν ὑπόλοιπο μουσικό βίο τῶν τελεστῶν της σέ μία μακραίωνη ἀλληλεπίδραση.

Ἡ Ἐξήγηση

Ἀπό ὅλο τό σωζόμενο στά χειρόγραφα ρεπερτόριο τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς ἕνα πολύ μικρό ποσοστό εἶναι ἐκδεδομένο σέ ἔντυπα βιβλία. Μέ πρόχειρο ὑπολογισμό φτάνει μόλις τό 10–15%. Γιά τό ὑπόλοιπο, πού φτάνει περίπου τίς 150.000 σελίδες, ἐδῶ καί 200 χρόνια πλανᾶται διαρκῶς, μετά τήν πρώτη ἐκτύπωση τό 1820, ἡ προσδοκία νά τυπωθῆ καί νά ἔχουμε ἐπιτέλους τά «Ἅπαντα τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς». Ἕνα γεγονός πού δυσκόλεψε αὐτή τήν ἐξέλιξη εἶναι καί ἡ περίφημη πρίν τό 1814 Μεταρρύθμιση τῶν Τριῶν Διδασκάλων (Χρυσάνθου, Χουρμουζίου καί Γρηγορίου) Παλαιά Μέθοδος σημειογραφίας. Ἡ παλαιά γραφή κατά τόν ἕναν ἤ ἄλλο βαθμό, ἀνάλογα μέ τό εἶδος τοῦ ρεπερτορίου, τόν μελουργό καί τήν ἐποχή, εἶναι στενογραφική. Ἤδη ἀπό τό 16ο αἰ. καί μέ τίς νέες συνθῆκες ὑπό τήν τουρκική κατάκτηση πού δέν εὐνοοῦσαν τίς κοπιώδεις μουσικές σπουδές εἶχε ἀρχίσει μία διαδικασία ἁπλοποιήσεως καί «Ἐξηγήσεως» τῆς Βυζαντινῆς γραφῆς. Οἱ τρεῖς Διδάσκαλοι καί ἰδίως ὁ Χουρμούζιος «ἐξήγησαν», δηλαδή μετέγραψαν στήν τρέχουσα Νέα Μέθοδο, τά πιό γνωστά καί ἐπείγοντα γιά τίς λειτουργικές ἀνάγκες ἔργα τῶν βυζαντινῶν καί μεταβυζαντινῶν μελουργῶν, ἀλλά τό ποσοστό τοῦ ἀνεξηγήτου ρεπερτορίου φτάνει σέ ἐντυπωσιακά ποσοστά, στό μισό ἤ καί παραπάνω τοῦ συνόλου. Δυστυχῶς οἱ τεχνικές τῆς Ἐξηγήσεως λησμονήθηκαν μετά τήν τελευταία γενιά πού γνώριζε καί τά δύο συστήματα. Σήμερα τό σπουδαιότερο ἐπιστημονικό ἐρευνητικό πρόβλημα γιά τήν Βυζαντινή Μουσικολογία εἶναι ἀκριβῶς νά ἀνακτηθῆ αὐτή ἡ γνώση καί νά ἐξηγηθῆ αὐτό τό ρεπερτόριο, τό ὁποῖο μπορεῖ νά μᾶς ἀποκαλύψη ξεχασμένα ἀριστουργήματα.

Οἱ ψαλτικοί ρόλοι

Τά τελευταῖα σχόλια ἀφοροῦν τούς κατ᾽ ἐξοχήν φορεῖς αὐτῆς τῆς Τέχνης, τούς «ἀσιγήτους τέττιγες τῆς Ἐκκλησίας» κατά τήν ἔκφραση τοῦ καθηγητοῦ Στάθη. Ἡ ὕπαρξή τους ὡς ἰδιαίτερης τάξεως τοῦ ἐκκλησιάσματος μαρτυρεῖται ἀπό τά

πρῶτα χρόνια τῆς Ἐκκλησίας. Μία σειρά ἀπό Ἱερούς Κανόνες ἀναφέρονται στόν ρόλο πού ἐπιτελοῦν καί στίς ἰδιαίτερες «κανονικές» τους ὑποχρεώσεις. Ἀκόμα καί σήμερα αὐτοί καί οἱ Ἀναγνῶστες θεωροῦνται μέλη τοῦ κατωτέρου κλήρου καί πρέπει νά ἔχουν χειροθεσία ἀπό Ἐπίσκοπο γιά νά ψάλλουν. Ὁ Ἱερέας πού λειτουργεῖ εἶναι κάθε φορά ὁ ἱεραρχικά προϊστάμενός τους. Στήν κορυφή τῆς ἱεραρχίας βρίσκεται ὁ Ἐπίσκοπος ὁ ὁποῖος φέρει καί τήν τελική εὐθύνη γιά τήν ὀρθή χρήση τοῦ λατρευτικοῦ λόγου, ἀλλά καί γιά τήν καλαισθησία τῆς Λατρείας, τήν διατήρηση τῆς Τέχνης καί τήν φροντίδα γιά τήν διδασκαλία της, ὁπότε ἔμμεσα ἀπαιτεῖται νά γνωρίζη πολλά τεχνικά στοιχεῖα ἀπό τήν Ψαλτική. Ἕνας ἀρχαῖος Κανόνας ἀπαιτεῖ ἀπό τόν Ἐπίσκοπο νά γνωρίζη τοὐλάχιστον τόν «Ψαλτήρα», γεγονός πού ἑρμηνεύεται πώς πρέπει νά γνωρίζη καί νά ψάλλη. Ἀκόμα καί στά δύσκολα χρόνια τῆς Τουρκοκρατίας, τό Οἰκουμενικό Πατριαρχεῖο ἀνελάμβανε τήν μέριμνα καί τά ἔξοδα γιά τήν λειτουργία Πατριαρχικῶν Μουσικῶν Σχολῶν.

Ἡ Βυζαντινή Μουσική ἔχει καί χορωδιακές καί σολιστικές ἐκτελέσεις. Γύρω ἀπό τήν ἐκτέλεση τῆς ψαλμωδίας γεννήθηκαν καί ἐξελίχθηκαν πλῆθος ἐπιμέρους ἐκτελεστικοί καί διδασκαλικοί ρόλοι, ὅπως Πρωτοψάλτες, Δομέστικοι, Λαμπαδάριοι, Πριμηκύριοι, Ἰσοκράτες, Κανονάρχες, Μονοφωνάρηδες (σολίστες τοῦ χοροῦ) ἤ Καλοφωνάρηδες, Μαΐστορες (οἱ βυζαντινοί ἀνώτατοι Καθηγητές). Ἕνα μέρος ἀπό τούς βυζαντινούς ρόλους ἔχει ἐκλείψει ἤ ἔχει ἀλλάξει περιεχόμενο, ὡστόσο ἀκόμα καί σήμερα λειτουργεῖ τό πρότυπο τῶν δύο ἀναλογίων, τοῦ ἀριστεροῦ καί τοῦ δεξιοῦ, τά ὁποῖα ἐπανδρώνονται μέ ἔμμισθη συνήθως ὑπηρεσία ἀπό τόν Λαμπαδάριο καί τόν Πρωτοψάλτη ἀντίστοιχα, ἐνῶ γύρω τους ὀργανώνονται μικροί ψαλτικοί χοροί. Μερικοί ταλαντοῦχοι Ψάλτες δημιουργοῦν μεγαλύτερα χορωδιακά σύνολα, τά ὁποῖα καλύπτουν μία ἄλλη σύγχρονη ἀνάγκη, τήν παρουσία σέ συναυλίες καί ποικίλες ἐκδηλώσεις, καθώς καί τήν πραγματοποίηση δισκογραφικῶν καταγραφῶν. Ψάλτες μέ τό κατάλληλο τυπικό προσόν, τό ἀναγνωρισμένο ἀπό το Κράτος Πτυχίο ἤ Δίπλωμα Βυζαντινῆς Μουσικῆς, ἐπιτελοῦν καί τό ἔργο τῆς διδασκαλίας σέ Ὠδεῖα καί τελευταῖα στά Δημόσια Μουσικά Σχολεῖα, ἐνῶ ἡ Βυζαντινή Μουσική καί Μουσικολογία ἔχουν σήμερα μία στοιχειώδη παρουσία σέ κάποια ἑλληνικά Πανεπιστήμια. Ὁ κορυφαῖος βέβαια μουσικός ρόλος δέν παύει νά εἶναι αὐτός τοῦ δημιουργοῦ – μελουργοῦ – συνθέτου, τοῦ «τελείου μουσικοῦ» κατά τόν Χρύσανθο. Κάθε ἐποχή κρίνεται ἀπό τίς ὡραῖες ἤ φτωχές συνθέσεις πού ἀφήνουν οἱ μύστες τῆς Τέχνης καί εἰδικά γιά τήν Μουσική ἀπό τήν γένεση καί καθιέρωση κάποιας μουσικῆς φόρμας. Πρέπει τέλος νά τονισθῆ τό τεράστιο ἔργο πού πρόσφεραν ἀνά τούς αἰῶνες καί προσφέρουν οἱ πρακτικοί ψάλτες, τίς περισσότερες φορές ἀμισθί, μέ μόνο κίνητρο τόν ἱερό ζῆλο γιά τό ἔργο τό ὁποῖο κατά τήν διδασκαλία τῆς Ἐκκλησίας εἶναι τό μόνο ἀκατάργητο τοῦ μέλλοντος αἰῶνος, ἀφοῦ τότε ἄπαντες θά ψάλλουν. Τά παραπάνω εἶναι λίγα ἀπό τά πολλά μουσικολογικά πού θά μποροῦσαν νά

ἐπισημανθοῦν γιά τήν Βυζαντινή Μουσική. Ἴσως βοηθήσουν νά ἐκτιμήσουμε καλύτερα καί νά διακονήσουμε ὡς καλοί θεράποντες καί συνειδητοποιημένοι οἰκονόμοι αὐτή τήν ἱερή καί ὑψηλή ἑλληνική τέχνη.

Περιοδικό ΕΝΩΜΕΝΗ ΡΩΜΙΟΣΥΝΗ (Ε.ΡΩ.) Τεύχος 37