

Δέκα Λεπτομέρειες για τη Βυζαντινή Μουσική

/ [Ορθόδοξες Προβολές](#)



Θωμά Άποστολόπουλου
ἀναπληρωτοῦ Καθηγητοῦ
Βυζαντινῆς Μουσικολογίας
Τ.Μ.Σ. ΕΚΠΑ

Ἡ ἑλληνικὴ μουσικὴ παράδοση μπορεῖ νά καυχᾶται γιὰ ἓνα μεγάλο κεφάλαιό της: τὴν Βυζαντινὴ Μουσικὴ. Πολλοὶ γνωρίζουν πῶς πρόκειται γιὰ τὴν λατρευτικὴ μουσικὴ τῆς ἑλληνικῆς ὀρθόδοξης Ἐκκλησίας. Ὡστόσο πολλοί, ἀκόμη καὶ πιστοὶ ἐντὸς τοῦ ἱεροῦ περιβάλλου μέ ἐκκλησιαστικὸ καὶ πατριωτικὸ ζῆλο, ἱερωμένοι καὶ λαϊκοί, ἀγνοοῦν μερικὰ ἀπὸ τὰ στοιχεῖα πού ἀποδεικνύουν ἀκριβῶς ὅτι ἡ Βυζαντινὴ Μουσικὴ εἶναι ἓνας πολύτιμος θησαυρός. Μερικὲς λεπτομέρειες λοιπόν, λιγότερο γνωστὲς, συναθροίστηκαν καὶ σχολιάστηκαν μέ δημοσιογραφικὸ ὕφος στό παρόν ἄρθρο.

Οἱ ὅροι Βυζαντινὴ Μουσικὴ καὶ Ψαλτικὴ καὶ ἡ ἔτυμολογία τους

Ἀρχίζοντας μέ τὴν τῶν ὀνομάτων ἐπίσκεψιν πρέπει νά θυμίσουμε πῶς ὁ ὅρος «Βυζαντινὴ Μουσικὴ» εἶναι συμβατικὸς καὶ μεταγενέστερος, ὅπως κάθε ὅρος πού ἀποδόθηκε μετὰ τὸν 16ο αἰ., ἀπὸ Γερμανοὺς κυρίως λογίους, ὡς «Βυζαντινός, -η,

ο». Ωστόσο, είναι τιμή για την ελληνική κατά παράδοσιν εκκλησιαστική Μουσική τό ότι κέρδισε διεθνώς την αποκλειστικότητα να εκφέρεται με αυτόν τον όρο, ως τό σπουδαιότερο καλλιτεχνικό προϊόν εκείνης της εποχής, επισκιάζοντας κάθε πιθανή κοσμική έκδοχή –χαμένη βέβαια– της μουσικής του Βυζαντίου. Ένας δόκιμος όρος είναι ο όρος Ψαλτική. Εύκολα βρίσκει κανείς πώς η Ψαλτική βγαίνει από τό ψάλλω ή ακόμα ότι σχετίζεται με τούς Ψαλμούς του Δαυΐδ (τήν κυριότερη πηγή του ύμνογραφικού λόγου) ή καί με τό όργανο «Ψαλτήριο» πού έπαιζε ο προφήτης. Ο Κωνσταντίνος – Μιχαήλ Ψελλός ήδη τον 11ο αϊ. γράφει ποίημα, για να διδάξη τον τότε αυτοκράτορα πώς τό Ψαλτήριο δεν είναι βιβλίο, αλλά όργανο. Εκείνο πού είναι σχετικά άγνωστο είναι πώς η λέξη σημαίνει παίζω με την ψίχα των δακτύλων, ψάυω, ψηλαφῶ. Σχεδόν όλες οι λέξεις πού αρχίζουν στα αρχαία ελληνικά από «Ψ» είναι ήχοποίητες καί όμόρριζες καί σχετίζονται με τό Ψάλλω. Άκού γεται κάπως ποιητικό τό ότι τό ψωμί, ή ψῆφος, τό ψηφιδωτό, ή (ψ)ἄμμος, ή ψιχάλα, ίσως ή ψυχή, καί πολλές άλλες είναι λέξεις πού συγγενεύουν με τό ψάλλω.

Τό άγγελικό πρότυπο καί οι άγιοι ψάλτες

Η Θεολογία της Ψαλμωδίας στηρίχθηκε σχετικά εύκολα στις αναφορές της Άγίας Γραφής, τόσο της Παλαιάς, όσο καί της Καινής Διαθήκης. Πολλοί συνηθίζουν να αναφέρουν ότι η Ιστορία της Βυζαντινής Μουσικής αρχίζει την νύχτα του Μυστικού Δείπνου, καθώς αυτός τελειώνει με εκείνο τό περίφημο «ὕμνήσαντες ἐξῆλθον...», όπου δηλαδή καί ο ίδιος ο Χριστός έψαλλε κάποιους ιερούς ύμνους, όπως αυτοί ήταν γνωστοί στην έβραϊκή παράδοση. Η όλη δομή όμως καί η καλλιτεχνική συγκρότηση της Ψαλτικής, ιδίως στις εποχές της βυζαντινής άκμής με τούς ψαλτικούς Χορούς καί την ιεραρχία τους, από τούς Πρωτοψάλτες – Δομεστίκους μέχρι τούς Κανονάρχες καί τούς Αναγνώστες, χρειαζόταν ένα πιο έγκυρο πρότυπο, ένα οὐράνιο αρχέτυπο. Αυτό τό πρότυπο τό βρίσκει στους άγγελικούς χορούς πού ύμνοῦν τον Παντοκράτορα καί τό τεκμηριώνει κυρίως στό όραμα του Ησαΐου. Ο προφήτης βλέπει τούς άγγελικούς χορούς κατά την ιεραρχική τους τάξη με προεξάρχοντα τά Σεραφείμ να ψάλλουν άκατάπαυστα και μᾶς παραδίδει μάλιστα τά λόγια: Άγιος, Άγιος, Άγιος Κύριος Σαβαώθ... κ.λπ. Οι Άγγελοι αποτελοῦν τούς βασικούς ύμνωδούς τόσο κατά την νύχτα της Γεννήσεως, αλλά καί σύμφωνα με την Άποκάλυψη καί κατά την αιώνια ήμέρα μετά την Δευτέρα Παρουσία, όπου συμπάλλουν με τούς ανθρώπους καί με όλη την κτίση, όπως προφητικά γράφει επίσης ο Δαυΐδ στους τελευταίους Ψαλμούς.

Άγγελοι κατά την παράδοση παραδίδουν στον Άγιο Ιγνάτιο τον Θεοφόρο την πρακτική των Άντιφώνων, Άγγελοι επιβεβαιώνουν την όρθή ψαλμώδηση του Άγιος ο Θεός... κατά τό θαῦμα των Ύψωμαθειών έναντίον της αϊρέσεως των

Θεοπασχιτών κατά τόν 4ο αἰῶνα καί Ἄγγελος παραδίδει τό Ἄξιόν ἐστίν περί τόν 10ο αἰῶνα. Κατά ἄγραφη μάλιστα παράδοση ὅλα τά ἀγγελολογία μέλη καί ὅλα τά ἀρχαῖα μέλη τῆς θείας Λειτουργίας παραδίδονται σέ Β΄ ἤχο. 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 ὑπαρξη τῶν κορυφαίων τοῦ χοροῦ, ἡ κυριαρχία τοῦ λόγου στήν Ψαλμωδία, ἀλλά καί ἡ δικαιολόγησις κατά μία ἄποψη τῶν Τετριχέμ, ὡς τάχα νά ἀποδίδουν τά ἄρρητα ῥήματα τῶν ἀγγελικῶν ὕμνων. Ἕνας βασικός ὕμνος τῆς θείας Λειτουργίας θυμίζει ἀκριβῶς πῶς ὁ λαός καί οἱ ψάλτες εἰκονίζουν τά Χερουβεῖμ. Ἡ Ψαλτική πλαισιώθηκε ἀπό πλῆθος ἁγίων ὕμνογράφων καί μελουργῶν. Πέρα ἀπό τούς γνωστούς καί κορυφαίους Ρωμανό καί Δαμασκηνό σημειώνουμε ἰδιαίτερα γιά τά ἐπίθετα πού ἔλαβαν λόγω τοῦ καλλιτεχνικοῦ τους ταλάντου τόν Καλλικέλαδο Μηνᾶ, τόν Δομέστικο Λαύρας Γρηγόριο καί βέβαια τόν Ἀγγελόφωνο Ἰωάννη Κουκουζέλη

Ἡ ἐλληνική γλῶσσα καί οἱ ἄλλες γλῶσσες

Ἡ Βυζαντινή γεννήθηκε στό περιβάλλον τῆς ἐλληνικῆς γλῶσσας 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, Ἀραβες, Γεωργιανοί καί Παλαιορωσσοί, καί οἱ νέες κοινότητες στήν διασπορά τοῦ Ἑλληνισμοῦ ἢ τῆς Ἱεραποστολῆς, ὅπως π.χ. στήν Ἀφρική ἢ στήν Ἄπω Ἀνατολή. Μέσα ἀπό μακραίωνα ἀλληλεπίδραση ἡ ἐλληνική γλῶσσα τῶν ὕμνων καί ἡ μουσική μέ τήν ὁποία οἱ ὕμνοι ντύθηκαν, μία μουσική πού ἐπίσης ἔρχεται ἀπό τήν ἀρχαία ἐλληνική καί ἐλληνιστική 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, ἢ ἀκόμα καί στήν νέα ἐλληνική, ὅποτε ἡ ἀρχική ἀρμονία 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 ἀνδρωθῇ ἡ Κωνσταντινούπολη καί νά ἐπιβληθῇ σέ ὅλα τά εἶδη τῆς χριστιανικῆς τέχνης. Πρέπει νά τονίσουμε τήν τεράστια ἐπίδραση τῆς περιοχῆς τῶν Ἱεροσολύμων (ἐξ οὗ καί ὁ ὅρος Ἀγιοπολιτική παπού ἐπίσης ἔρχεται ἀπό τήν ἀρχαία ἐλληνική καί ἐλληνιστική 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, ἢ ἀκόμα καί στήν νέα ἐλληνική, ὁπότε ἡ ἀρχική ἀρμονία 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 Ἀγία Σοφία μέ τούς 25 Ψάλτες καί τούς 150 ὑπηρετοῦντες κληρικούς, μέ τίς χορωδίες τῶν «Μαῖστόρων», τῶν «Ὀρφανῶν» καί τῶν «Ἀδουσῶν» καί ὅλη τήν λαμπρή χορεία τῶν ὕμνογράφων καί μελουργῶν πού περιλαμβάνει μέχρι καί αὐτοκράτορες (Ἰουστινιανός, Λέων Στ΄, Κωνσταντῖνος Πορφυρογέννητος, Θεόδωρος Λάσκαρης, Ἰωάννης Βατάτζης), ὁ ὅρος Βυζαντινή Μουσική ἀποκτᾷ πράγματι τό βάθος περιεχομένου πού γνωρίζουμε καί σήμερα.

Στήν διάρκεια τόσων αἰώνων ἐμπλουτίστηκε μέ ὅλα τά στοιχεῖα (ρεπερτόριο, θεωρία, σημειογραφία, τελετουργικό Τυπικό), ὥστε νά καταστῇ 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 Μαῖστορες καί τήν λεγόμενη Καλοφωνία καί τόν 17ο μέ τήν πρώτη μεταβυζαντινή ἀναλαμπή, γνώρισε ἐπίπεδα πού θά μπορούσαμε νά τά χαρακτηρίσουμε χρυσές ἐποχές ἀκμῆς. Αὕτη 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. Ἐνας ἐντυπωσιακός ἀριθμός ἄνω τῶν 1000 βυζαντινῶν καί μεταβυζαντινῶν μελουργῶν, ἀπό τούς ὁποίους οἱ 100 εἶναι κορυφαῖοι καλλιτέχνες, μᾶς βοηθᾷ νά ἐκτιμήσουμε καλύτερα τίς ἱστορικές καί καλλιτεχνικές διαστάσεις τοῦ ἐν λόγω ἀντικειμένου.

Ἡ ἀπουσία ὀργάνων

Συχνά ρωτούν πολλοί, γιατί νά μήν ἔχουμε ὄργανα στήν Ἐκκλησία, ἀφοῦ ὁ Δαυΐδ γράφει νά ὑμνοῦμε τόν Θεό «ἐν τυμπάνῳ καί χορῶ, 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. Ἦδη τά ὄργανα κατὰ τήν ἐποχή τοῦ Χριστοῦ εἶχαν ἀποβληθῇ 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 ἢ κακόφημες διασκεδάσεις, ὅποτε 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 αἱ. ἐρμήνευσαν 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 Ὁρθοδοξία τήν χρήση τῆς ἀνθρώπινης καί μόνο φωνῆς, σέ ἀντίθεση μέ τήν δυτική – φράγκικη (ἀπό τόν 9ο ἤδη αἱ.) πρακτική πού εἰσήγαγε τό βυζαντινό Ὅργανο στούς ναούς τῆς καθολικῆς Δύσεως. Ἡ φωνή θεωρεῖται διαχρονικά τό τελειότερο μουσικό ὄργανο πού μπορεῖ ἐπὶ πλέον νά ἐκφέρῃ τόν λόγο, ἡ δέ χριστιανική λατρεία ὡς ἔλλογη προσευχή δέν μπορεῖ νά ἐκφέρεται μέ ἓνα μηχανικό μέσο. Μία ὠραιότατη μάλιστα ἀναφορά λέει πώς οἱ Χριστιανοί ψάλλουν μέ τό μόνο «ἀχειροποίητο ὄργανο». Ἡ κατὰ καιρούς χρήση συγκεκριμένων πειραματικῶν ὀργάνων ὡς «φθογγομέτρων» (ταμπούρ, Ἰωακείμιον Ψαλτήριον, Παναρμόνιον κ.λπ.) ἢ ἀκόμα καί τονοδοτῶν ἢ μηχανικῶν «ἰσοκρατῶν» δέν σημαίνει πώς ἐπιτρέπεται νά εἰσαχθοῦν στήν λατρεία.

Οἱ φόρμες καί τό παροπλισμένο ρεπερτόριο

Ἡ Βυζαντινὴ Μουσικὴ ἔχει ἓνα πλήρες σύστημα Μορφολογίας. Οἱ ἐπὶ μέρους φόρμες (Τροπάρια, Στιχηρά, Κανόνες, Χερουβικά κ.λπ.) εἶναι τόσα πολλά, πού συγκροτοῦν τρία μορφολογικά γένη, τό Εἰρμολογικό, τό Στιχηραρικό (τό ἀρχαιότερο) καί τό Παπαδικό. Τό Παπαδικό γένος συνίσταται κυρίως ἀπό μελοποιήσεις στίχων τοῦ Δαυΐδ, οἱ ὅποιοι 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 σχετικὰ ἄγνωστο εἶναι πώς μέγας ἀριθμός ἀπὸ φόρμες καί εἶδη, ὅπως καί ὁλόκληροι τελετουργικοὶ τύποι, ἀρκετά διαφορετικοὶ ἀπὸ ὅσους ἐπιβιώνουν σήμερα,

παροπλίστηκαν μέ τήν πάροδο τόσων χρόνων καί τελικά έξαφανίστηκαν. Τό ίδιο βέβαια συνέβη καί μέ τήν ύμνογραφία, άφοϋ πολλά κείμενα (π.χ. τά πλήρη κείμενα τών Κοντακίων) έμειναν σέ άχρησία. Από τούς 3.500 περίπου Είρμούς, λιγότερο από τό 1/3 έχει μείνει σέ χρήση, Φόρμες καί όροι, όπως τά Μεγαλυνάρια, οί Δοχές, τά Βηματίκια, οί Περιστές, τά Αντίφωνα έχουν εξαφανιστή ή έχουν αλλάξει σημασία, ένϋ δέν ύφίσταται πλέον μετά τήν Άλωση τό λεγόμενο Ασματικό Τυπικό. Βέβαια, όλο αυτό είναι ένα φυσιολογικό φαινόμενο για μία τόσο μακρόχρονη καί ζωντανή παράδοση καί ίσοσκελίζεται από τήν νέα δημιουργία, προσαρμοσμένη στις έκάστοτε ιστορικές συνθήκες. Οί λεγόμενες Μεγάλες Δοξολογίες ή οί Καλοφωνικοί Είρμοί είναι φόρμες πού γεννήθηκαν μετά τόν 16ο αί. Τά λεγόμενα Λειτουργικά είναι μάλλον ή τελευταία φόρμα πού προστέθηκε στό Ρεπερτόριο καί δέν έχει κλείσει άκόμα δύο αιώνες παρουσία.

Ή θεωρία καί ή άρχαιοελληνικές καταβολές

Ό πιο ισχυρός δεσμός τής Ψαλτικής μέ τήν άρχαία έλληνική μουσική έντοπίζεται στην χρήση τών στοιχείων θεωρητικής μουσικής αναλύσεως, τοϋ όποίου ή διαμόρφωση ανάγεται στην άρχαία κλασσική Έλλάδα. Άκόμα χρησιμοποιούμε άρχαίους όρους, όπως γένη, συστήματα, τετράχορδα, διαπασών, ήθος κ.λπ. Ή λέξη Τροπάριο βγαίνει από τούς άρχαίους Τρόπους, ένϋ ή πρώτη συλλογή ύμνων όνομαζόταν Τροπολόγιο. Κατά τούς αιώνες 3ο -7ο διαμορφώνεται τό όκταμερές μοντέλο τών Ήχων από τούς έλληνιστικούς Στοχούς ή Στοίχους μέ τά ίδια μάλιστα άριθμητικά για όνόματα (α΄, β΄, γ΄, δ΄, πλ. α΄ κ.λπ. Στοχός). Μέχρι καί τό τέλος τοϋ Βυζαντίου οί Μαίιστορες (τίτλος πού σημαίνει καθηγητές στό βυζαντινό Πανδιδακτήριο) διαβάζουν τούς άρχαίους Έλληνες Μουσικούς συγγραφείς καί προσαρμόζουν τήν άρχαία θεωρία στην Ψαλτική. Μετά από μία μακρά περίοδο έν μέσω Τουρκοκρατίας, κατά τήν όποία τό πλήθος καί ή ποιότητα τών θεωρητικών συγγραφών φθίνουν, ό Χρύσανθος καί οί υπόλοιποι διδάσκαλοι τοϋ 19ου αί. έπαναφέρουν άκριβώς τήν άρχαία όρολογία καί τήν άρχαία θεωρητική διδασκαλία, ή όποία καλύπτει πλέον αυτόνομα τήν θεωρητική μελέτη τής Ψαλτικής.

Ή σημειογραφία καί τά χειρόγραφα

Είναι γνωστό πώς ή Βυζαντινή Μουσική έχει δικό της σημειογραφικό σύστημα μέ τά σημάδια ποσότητας (Ίσον, Όλίγον, Απόστροφος κ.λπ.), ποιότητας (Ψηφιστόν, Όμαλόν, Έτερον κ.λπ.), χρόνου (Γοργόν, Άργόν, Διπλή κ.λπ.), μέ τίς Μαρτυρίες (Άρκτικές Μαρτυρίες Ήχων καί ένδιάμεσες Μαρτυρίες Καταλήξεων), τίς Φθορές

(γιατί τις τροπικές αλλαγές) και κάποια ακόμα. Είναι έντυπωσιακό πώς αυτό το σημειογραφικό σύστημα είναι το μακροβιότερο που γνώρισε ή παγκόσμια μουσική ιστορία, καθώς ήδη μετρά 11 αιώνες διαπιστωμένης παρουσίας, από τα μέσα του 10ου αι. Έπεται ένα Κορεάτικο μουσικό σημειογραφικό σύστημα και τρίτο στην σειρά είναι το ευρωπαϊκό πεντάγραμμο από τον 11ο αι. Εκείνο που δεν είναι εύρεως γνωστό είναι πώς οι ρίζες του βυζαντινού σημειογραφικού συστήματος, που αλλιώς το λέμε σύμφωνα με μία αρχαιοελληνική παράδοση «Παρασημαντική», πηγάζουν πολύ πιο βαθιά στον χρόνο και ανάγονται σε αυτή την ίδια την ελληνική γραφή του λόγου. Όλα σχεδόν τα σημάδια της Παρασημαντικής βγαίνουν από ελληνικά γράμματα, από συντομογραφίες ή αρχικά λέξεων (π.χ. όλοι αναγνωρίζουν το «Γ» στο σύμβολο Γοργόν), ή από Τόνους και Πνεύματα (Όξεία, Βαρεία, Ψιλή, Απόστροφος) της ελληνιστικής γραφής. Είναι χαρακτηριστικό το ότι στην ψαλτική όρολογία το ρήμα «μελοποιῶ» αποδίδεται ως «τονίζω».

Πρίν νά διαμορφωθῇ τὸ ὑπάρχον σύστημα, γιὰ αἰῶνες (ἴσως ἀπὸ τὸν 4ο ἤδη αἰ. καὶ μέχρι τὸν 11ο αἰ.) ὑπῆρχε ἕνα ἀπλό σύστημα μέ Νεύματα, πού εἶναι γνωστό ὡς Ἑκφωνητική σημειογραφία. Ἀπὸ αὐτό πήραν αὐτούσια τὰ Νεύματα καὶ ἄλλοι λαοί, ὅπως οἱ Γεωργιανοί, οἱ Σλάβοι, οἱ Γότθοι ἀλλά καὶ ὁ δυτικός – λατινικός Χριστιανικός κόσμος ἀπὸ τίς ἀρχές τοῦ 8ου αἰ., ἀπὸ ὅπου προέκυψε καὶ τὸ γνωστό πεντάγραμμο. Κατὰ τὸν 10ο αἰ. ὑπῆρχαν περί τὰ 70 σημάδια πού σιγά-σιγά χάθηκαν ἢ ἄλλαξαν σχῆμα καὶ λειτουργία. Οἱ Βυζαντινοί ἦταν ἐξοικειωμένοι μέ τήν στενογραφία καὶ τήν ἐφάρμοσαν καὶ στήν μουσική γραφή. Πολλά σημάδια εἶχαν τὸ σχῆμα τῶν κινήσεων τῶν χερῶν τοῦ χοράρχου, γι' αὐτό καὶ λέγονταν καὶ «Ὑποστάσεις Χειρονομίας». Ἡ στενογραφική τεχνική ἔφτασε μέχρι τὸ 1814, ὁπότε καταργήθηκαν πολλά σημάδια, ἀναλύθηκε πλήρως ἡ στενογραφία καὶ μάλιστα ὀνομάστηκε τὸ παλαιότερο Σύστημα «Παλαιὰ Μέθοδος» (τὸ ὁποῖο δυσκολευόμαστε νά διαβάσουμε), ἐνῶ τὸ καινούργιο «Νέα Μέθοδος».

Μέ τήν Παρασημαντική γράφηκε ἕνας μεγάλος ἀριθμός χειρογράφων ἀπὸ τὸν 10ο αἰ. μέχρι τὸ 1820, ὁπότε ἄρχισε ἡ μουσική τυπογραφία. Τὰ τοῦλάχιστον 7500 μουσικά χειρόγραφα ἀποτελοῦν ἕνα μεγάλο ποσοστό στό σύνολο τῶν 40-50 χιλιάδων ποικίλων ἐλληνικῶν χειρογράφων. Κατὰ εὐτυχῆ συγκυρία, τὰ περισσότερα ἀπὸ αὐτά εἶναι ἐντός Ἑλλάδος, στό Ἅγιον Ὄρος, στήν Ἐθνική Βιβλιοθήκη, στά Μετέωρα, ἐνῶ ἀρκετά βρίσκονται στό Σινᾶ, στά Ἱεροσόλυμα καὶ μερικές μεγάλες ξένες βιβλιοθήκες. Κάποια ἀπὸ αὐτά εἶναι πραγματικά πολύτιμα γιὰ τίς πληροφορίες, γιὰ τὸ ρεπερτόριο καὶ γιὰ τοὺς μελουργούς πού διασώζουν. Μέ τήν Παρασημαντική ἀπὸ τὸν 15ο αἰ. μέχρι σήμερα γράφηκαν ἐπίσης καὶ περί τίς 6-7 χιλιάδες σελίδες κοσμικῆς μουσικῆς, ἀπὸ Δημοτικά καὶ σχολικά τραγούδια μέχρι ἀραβοπερσικά καὶ ὀθωμανικά κομμάτια. Πρίν ἀκόμα ἀπὸ τήν εἰσαγωγή τοῦ

πενταγράμμου ψάλτες κατέγραψαν μέ την Παρασημαντική μερικά από τά αρχαιότερα καί σπανιότερα μέλη τών ανατολικών μας γειτονικών μουσικών παραδόσεων. Τό γεγονός τής καταγραφής κοσμικοῦ ρεπερτορίου μέ Παρασημαντική ἔμμεσα φανερώνει μία ἄλλη ἀλήθεια, τό πόσο δηλαδή στενά συγγενεῦει ἡ Ψαλτική μέ τίς κοσμικές παραδόσεις τών περιοχών ὅπου ἄνθισε καί «ἤχησε» ἐπί μακρόν, ἰδιαίτερα μέ τό Δημοτικό Τραγούδι, ἐπηρεάζοντας καί τόν ὑπόλοιπο μουσικό βίο τών τελεστών της σέ μία μακραίωνη ἀλληλεπίδραση.

Ἡ Ἐξήγηση

Ἀπό ὅλο τό σωζόμενο στά χειρόγραφα ρεπερτόριο τής Βυζαντινῆς Μουσικῆς ἓνα 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 τυπωθῇ καί νά ἔχουμε ἐπιτέλους τά «Ἄπαντα τής Βυζαντινῆς Μουσικῆς». Ἕνα γεγονός πού δυσκόλεψε αὐτή τήν ἐξέλιξη εἶναι καί ἡ περίφημη πρὶν τό 1814 Μεταρρύθμιση τών Τριῶν Διδασκάλων (Χρυσάνθου, Χουρμούζιου καί Γρηγορίου) Παλαιά Μέθοδος σημειογραφίας. Ἡ παλαιά γραφή κατὰ τόν ἕναν ἢ ἄλλο βαθμό, ἀνάλογα μέ τό εἶδος τοῦ ρεπερτορίου, τόν μελουργό καί τήν ἐποχή, εἶναι στενογραφική. Ἦδη ἀπό τό 16ο αἰ. καί μέ τίς νέες συνθῆκες ὑπό τήν τουρκική κατάκτηση πού δέν εὐνοοῦσαν τίς κοπιώδεις μουσικές σπουδές εἶχε ἀρχίσει μία διαδικασία ἀπλοποιήσεως καί «Ἐξηγήσεως» τής 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 τών βυζαντινῶν καί μεταβυζαντινῶν μελουργῶν, ἀλλά τό ποσοστό τοῦ ἀνεξηγήτου ρεπερτορίου φτάνει σέ ἐντυπωσιακά ποσοστά, στό μισό ἢ καί παραπάνω τοῦ συνόλου. Δυστυχῶς οἱ τεχνικές τής 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 ἀνακτηθῇ αὐτή ἡ γνώση καί νά ἐξηγηθῇ αὐτό τό ρεπερτόριο, τό ὁποῖο μπορεῖ νά μᾶς ἀποκαλύψῃ ξεχασμένα ἀριστουργήματα.

Οἱ ψαλτικοί ρόλοι

Τά τελευταῖα σχόλια ἀφοροῦν τούς κατ' ἐξοχήν φορεῖς αὐτῆς τής Τέχνης, τούς «ἁσιγήτους τέττιγες τής Ἐκκλησίας» κατὰ τήν ἔκφραση τοῦ καθηγητοῦ Στάθου. Ἡ ὑπαρξή τους ὡς ἰδιαίτερης τάξεως τοῦ ἐκκλησιάσματος μαρτυρεῖται ἀπό τά

πρῶτα χρόνια τῆς Ἐκκλησίας. Μία σειρά ἀπό Ἱεροῦς Κανόνες ἀναφέρονται στὸν 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 ἀπὸ Ἐπίσκοπο γιὰ νά ψάλλουν. Ὁ Ἱερέας πού λειτουργεῖ εἶναι κάθε φορά ὁ ἱεραρχικά προϊστάμενός τους. Στὴν κορυφή τῆς ἱεραρχίας βρίσκεται ὁ Ἐπίσκοπος ὁ ὁποῖος φέρει καί τὴν τελικὴ εὐθύνη γιὰ τὴν ὀρθή χρῆση τοῦ λατρευτικοῦ λόγου, ἀλλὰ καί γιὰ τὴν καλαισθησία τῆς Λατρείας, τὴν διατήρηση τῆς Τέχνης καί τὴν φροντίδα γιὰ τὴν διδασκαλία της, ὅποτε ἔμμεσα ἀπαιτεῖται νά γνωρίζη πολλά τεχνικὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὴν Ψαλτικὴ. Ἕνας ἀρχαῖος Κανόνας ἀπαιτεῖ ἀπὸ τὸν Ἐπίσκοπο νά γνωρίζη τοῦλάχιστον τὸν «Ψαλτήρα», γεγονός πού ἐρμηνεύεται πῶς πρέπει νά γνωρίζη καί νά ψάλλῃ. Ἀκόμα καί στὰ δύσκολα χρόνια τῆς Τουρκοκρατίας, τὸ Οἰκουμενικὸ Πατριαρχεῖο ἀνελάμβανε τὴν μέριμνα καί τὰ ἔξοδα γιὰ τὴν λειτουργία Πατριαρχικῶν Μουσικῶν Σχολῶν.

Ἡ Βυζαντινὴ Μουσικὴ ἔχει καί χορωδιακές καί σολιστικές ἐκτελέσεις. Γύρω ἀπὸ τὴν ἐκτέλεση τῆς ψαλμωδίας γεννήθηκαν καί ἐξελίχθηκαν πλῆθος ἐπιμέρους ἐκτελεστικοί καί διδασκαλικοί ρόλοι, ὅπως Πρωτοψάλτες, Δομέστικοι, Λαμπαδάριοι, Πριμηκύριοι, Ἰσοκράτες, Κανονάρχες, Μονοφωνάρηδες (σολίστες τοῦ χοροῦ) ἢ Καλοφωνάρηδες, Μαΐστορες (οἱ βυζαντινοὶ ἀνώτατοι Καθηγητές). Ἕνα μέρος ἀπὸ τοὺς βυζαντινοὺς ρόλους ἔχει ἐκλείψει ἢ ἔχει ἀλλάξει περιεχόμενο, ὡστόσο ἀκόμα καί σήμερα λειτουργεῖ τὸ πρότυπο τῶν δύο ἀναλογίων, τοῦ ἀριστεροῦ καί τοῦ δεξιοῦ, τὰ ὁποῖα ἐπανδρώνονται μέ ἔμμισθη συνήθως ὑπηρεσία ἀπὸ τὸν Λαμπαδάριο καί τὸν Πρωτοψάλτη ἀντίστοιχα, ἐνῶ γύρω τους ὁργανώνονται μικροὶ ψαλτικοὶ χοροί. Μερικοὶ ταλαντοῦχοι Ψάλτες δημιουργοῦν μεγαλύτερα χορωδιακὰ σύνολα, τὰ ὁποῖα καλύπτουν μία ἄλλη σύγχρονη ἀνάγκη, τὴν παρουσία σέ συναυλίες καί ποικίλες ἐκδηλώσεις, καθὼς καί τὴν πραγματοποίηση δισκογραφικῶν καταγραφῶν. Ψάλτες μέ τὸ κατάλληλο τυπικὸ προσόν, τὸ ἀναγνωρισμένο ἀπὸ τὸ Κράτος Πτυχίο ἢ Δίπλωμα Βυζαντινῆς Μουσικῆς, ἐπιτελοῦν καί τὸ ἔργο τῆς διδασκαλίας σέ Ὡδεῖα καί τελευταῖα στὰ Δημόσια Μουσικὰ Σχολεῖα, ἐνῶ ἡ Βυζαντινὴ Μουσικὴ καί Μουσικολογία ἔχουν σήμερα μία στοιχειώδη παρουσία σέ κάποια ἐλληνικὰ Πανεπιστήμια. Ὁ κορυφαῖος βέβαια μουσικὸς ρόλος δέν παύει νά εἶναι αὐτός τοῦ δημιουργοῦ – μελουργοῦ – συνθέτου, τοῦ «τελείου μουσικοῦ» κατὰ τὸν Χρῦσανθο. Κάθε ἐποχὴ κρίνεται ἀπὸ τίς ὥραιες ἢ φτωχές συνθέσεις πού ἀφήνουν οἱ μύστες τῆς Τέχνης καί εἰδικὰ γιὰ τὴν Μουσικὴ ἀπὸ τὴν γένεση καί καθιέρωση κάποιας μουσικῆς φόρμας. Πρέπει τέλος νά τονισθῇ τὸ τεράστιο ἔργο πού πρόσφεραν ἀνά τοὺς αἰῶνες καί προσφέρουν οἱ πρακτικοὶ ψάλτες, τίς περισσότερες φορές ἀμισθί, μέ μόνο κίνητρο τὸν ἱερό ζῆλο γιὰ τὸ ἔργο τὸ ὁποῖο κατὰ τὴν διδασκαλία τῆς Ἐκκλησίας εἶναι τὸ μόνο ἀκατάργητο τοῦ μέλλοντος αἰῶνος, ἀφοῦ τότε ἅπαντες θά ψάλλουν. Τὰ παραπάνω εἶναι λίγα ἀπὸ τὰ πολλά μουσικολογικὰ πού θά μπορούσαν νά

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

Περιοδικό [**ΕΝΩΜΕΝΗ ΡΩΜΙΟΣΥΝΗ**](#) (Ε.ΡΩ.) Τεύχος 37