

Δέκα Λεπτομέρειες για την Βυζαντινή Μουσική

/ [Γνώμες](#)



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

Ἡ ἐλληνικὴ μουσικὴ παράδοση μπορεῖ νά καυχᾶται γιὰ ἓνα μεγάλο κεφάλαιό της: τὴν Βυζαντινὴ Μουσικὴ. Πολλοὶ γνωρίζουν πὼς πρόκειται γιὰ τὴν λατρευτικὴ μουσικὴ τῆς ἐλληνικῆς ὀρθόδοξης Ἐκκλησίας. Ὡστόσο πολλοί, ἀκόμη καὶ πιστοὶ ἐντὸς τοῦ ἱεροῦ περιβάλου 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 γνωστές, συναθροίστηκαν καὶ σχολιάστηκαν μέ δημοσιογραφικὸ ὕφος στὸ παρὸν ἄρθρο.

Οἱ ὅροι Βυζαντινὴ Μουσικὴ καὶ Ψαλτικὴ καὶ ἡ ἐτυμολογία τους

Ἀρχίζοντας μέ τὴν τῶν ὀνομάτων ἐπίσκεψιν πρέπει νά θυμίσουμε πὼς 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». Ὡστόσο, εἶναι τιμὴ γιὰ τὴν ἐλληνικὴ κατὰ παράδοσιν ἐκκλησιαστικὴ Μουσικὴ τό ὅτι κέρδισε διεθνῶς τὴν ἀποκλειστικότητα νά ἐκφέρεται μέ αὐτόν τόν ὅρο, ὡς τό σπουδαιότερο καλλιτεχνικὸ προϊόν ἐκείνης τῆς ἐποχῆς, ἐπισκιάζοντας κάθε πιθανὴ κοσμικὴ ἐκδοχὴ -χαμένη βέβαια- τῆς μουσικῆς τοῦ Βυζαντίου. Ἕνας

δόκιμος ὅρος εἶναι ὁ ὅρος Ψαλτική. Εὐκόλα βρίσκει κανείς πώς ἡ Ψαλτική βγαίνει ἀπό τό ψάλλω ἢ ἀκόμα ὅτι σχετίζεται μέ τούς Ψαλμούς τοῦ Δαυΐδ (τήν κυριότερη πηγή τοῦ ὕμνογραφικοῦ λόγου) ἢ καί μέ τό ὄργανο «Ψαλτήριον» πού ἔπαιζε ὁ προφήτης. Ὁ Κωνσταντῖνος – Μιχαήλ Ψελλός ἤδη τόν 11ο αἰ. γράφει ποίημα, γιά νά διδάξῃ τόν τότε αὐτοκράτορα πώς τό Ψαλτήριον δέν εἶναι βιβλίον, ἀλλά ὄργανον. 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 ἠχοποιήτες 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 εὐκόλα στίς ἀναφορές τῆς Ἀγίας 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, καθῶς αὐτός τελειώνει μέ ἐκεῖνο τό περίφημον «ὕμνήσαντες ἐξῆλθον...», ὅπου δηλαδή καί ὁ ἴδιος ὁ Χριστός ἔψαλλε κάποιους ἱερούς ὕμνους, ὅπως αὐτοί ἦταν γνωστοί στήν ἐβραϊκή 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 – Δομεστικούς μέχρι τούς Κανονάρχες καί τούς Ἀναγνώστες, χρειαζόταν ἕνα πιό ἔγκυρο πρότυπο, ἕνα οὐράνιο ἀρχέτυπο. Αὐτό τό πρότυπο τό βρίσκει στούς ἀγγελικούς χορούς πού ὕμνοῦν τόν Παντοκράτορα καί τό τεκμηριώνει κυρίως στό ὄραμα τοῦ Ἡσαΐου. Ὁ προφήτης βλέπει τούς ἀγγελικούς χορούς κατά τήν ἱεραρχική τους τάξη μέ προεξάρχοντα τά Σεραφεῖμ νά ψάλλουν ἀκατάπαυστα καί μᾶς παραδίδει μάλιστα τά λόγια: Ἅγιος, Ἅγιος, Ἅγιος Κύριος Σαβαώθ... κ.λπ. Οἱ Ἄγγελοι ἀποτελοῦν τούς βασικούς ὕμνωδούς τόσο κατά τήν νύχτα τῆς Γεννήσεως, ἀλλά καί σύμφωνα μέ τήν Ἀποκάλυψη καί κατά τήν αἰώνια ἡμέρα μετά τήν Δευτέρα Παρουσία, ὅπου συμπάλλουν μέ τούς ἀνθρώπους καί μέ ὅλη τήν κτίση, ὅπως προφητικά γράφει ἐπίσης ὁ Δαυΐδ στούς τελευταίους Ψαλμούς. Ἄγγελοι κατά τήν παράδοση παραδίδουν στόν Ἅγιο Ἰγνάτιον τόν Θεοφόρον τήν πρακτική τῶν Ἀντιφώνων, Ἄγγελοι ἐπιβεβαιώνουν τήν ὀρθή ψαλμώδηση τοῦ Ἅγιος ὁ Θεός... κατά τό θαῦμα τῶν Ὑψωμαθειῶν ἐναντίον τῆς αἵρέσεως τῶν Θεοπασχιτῶν κατά τόν 4ο αἰῶνα καί Ἄγγελος παραδίδει τό Ἄξιόν ἐστίν περί τόν 10ο αἰῶνα. Κατά ἄγραφη μάλιστα παράδοση ὅλα τά ἀγγελοδίδακτα 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 τροῦλλον 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 από τό επί γῆς ψάλλον ἐκκλησίασμα, στηρίζονται πολλά τεχνικά στοιχεῖα τῆς Ψαλτικῆς, ὅπως ἡ διαίρεση τῶν χορῶν, τὰ ἡμικυκλικά ἡμιχόρια, ἡ ὑπαρξη τῶν κορυφαίων τοῦ χοροῦ, ἡ κυριαρχία τοῦ λόγου στήν Ψαλμωδία, ἀλλά καί ἡ δικαιολόγησις κατά μία ἄποψη τῶν Τεριρέμ, ὡς τάχα νά ἀποδίδουν τὰ ἄρρητα ρήματα τῶν ἀγγελικῶν ὑμνωδιῶν. Ἐνας βασικός ὕμνος τῆς θείας Λειτουργίας θυμίζει ἀκριβῶς πῶς ὁ λαός καί οἱ ψάλτες εἰκονίζουν τά Χερουβεῖμ. Ἡ Ψαλτική πλαισιώθηκε ἀπό πλῆθος ἀγίων ὑμνογράφων καί μελουργῶν. Πέρα ἀπό τοὺς γνωστούς καί κορυφαίους Ρωμανό καί Δαμασκηνό σημειώνουμε ἰδιαίτερα γιά τὰ 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 Βυζαντινὴ γεννήθηκε στό περιβάλλον τῆς ἐλληνικῆς γλώσσας καί εἰδικότερα στήν γλῶσσα τῶν Εὐαγγελίων. Ὅλες οἱ γλῶσσες ἔχουν τὰ μουσικά τους στοιχεῖα. Μὲ Βυζαντινὴ Μουσικὴ ψάλλουν πλέον στήν γλῶσσα τους πολλοὶ λαοί, ὅπως οἱ Βαλκανικοὶ λαοί, Ἀραβες, Γεωργιανοὶ καί Παλαιορῶσσοι, καί οἱ νέες κοινότητες στήν διασπορά τοῦ Ἑλληνισμοῦ ἢ τῆς Ἱεραποστολῆς, ὅπως π.χ. στήν Ἀφρική ἢ στήν Ἄπω Ἀνατολή. Μέσα ἀπὸ μακραίωνη ἀλληλεπίδραση ἡ ἐλληνικὴ γλῶσσα τῶν ὕμνων καί ἡ μουσικὴ μὲ τὴν ὁποία οἱ ὕμνοι ντύθηκαν, μία μουσικὴ πού ἐπίσης ἔρχεται ἀπὸ τὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ καί ἐλληνιστικὴ παράδοση μὲ τὰ ὅποια πιθανὰ δάνεια, δέθηκαν πολὺ στενὰ μὲ συγκεκριμένα μετρήσιμα τεχνικά στοιχεῖα, ὅπως τὸ φωνητικὸ πρότυπο, ἡ ἀναλογία καί ἡ ἐκφορὰ τῶν συλλαβῶν καί τῶν φωνηέντων, οἱ κανόνες τονισμοῦ κ.λπ. Ἡ σύνδεση φαίνεται καθαρά, ὅταν προσπαθήσουμε νά μεταφράσουμε ὕμνους σὲ ἄλλες γλῶσσες γιά τίς ἀνάγκες ξένων ὀρθοδόξων κοινοτήτων, ἢ ἀκόμα καί στήν νέα ἐλληνικὴ, ὅποτε ἡ ἀρχικὴ ἀρμονία μεταξὺ λόγου καί μέλους ἐμφανίζεται φτωχὴ καί ζημιωμένη.

Τὸ χρονικὸ βάθος καί ἡ ἱστορία

Ἡ ἱστορία τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς χάνεται στὰ βάθη τῆς μακρᾶς πρωτοχριστιανικῆς περιόδου, πρὶν κἄν νά ἀνδρωθῇ ἡ Κωνσταντινούπολις καί νά ἐπιβληθῇ σὲ ὅλα τὰ εἶδη τῆς χριστιανικῆς τέχνης. Πρέπει νά τονίσουμε τὴν τεράστια ἐπίδραση τῆς περιοχῆς τῶν Ἱεροσολύμων (ἐξ οὗ καί ὁ ὅρος Ἀγιοπολιτικὴ παπού ἐπίσης ἔρχεται ἀπὸ τὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ καί ἐλληνιστικὴ παράδοση μὲ τὰ ὅποια πιθανὰ δάνεια, δέθηκαν πολὺ στενὰ μὲ συγκεκριμένα μετρήσιμα τεχνικά στοιχεῖα, ὅπως τὸ φωνητικὸ πρότυπο, ἡ ἀναλογία καί ἡ ἐκφορὰ τῶν συλλαβῶν καί τῶν φωνηέντων, οἱ κανόνες τονισμοῦ κ.λπ. Ἡ σύνδεση φαίνεται καθαρά, ὅταν προσπαθήσουμε νά μεταφράσουμε ὕμνους σὲ ἄλλες γλῶσσες γιά τίς ἀνάγκες ξένων ὀρθοδόξων κοινοτήτων, ἢ ἀκόμα καί στήν νέα ἐλληνικὴ, ὅποτε ἡ ἀρχικὴ

άρμονία μεταξύ λόγου και μέλους εμφανίζεται φτωχή και ζημιωμένη. ράδοση), της Αντιόχειας και γενικά της τότε Συρίας, μέ άνδρες, όπως ο Χρυσόστομος μέ την Λειτουργία του, ο Έφραίμ ο Σύρος μέ τά ποιήματά του, ο Ρωμανός ο Μελωδός, ο Σεβήρος Αντιοχείας, ο Ανδρέας Κρήτης και Ίεροσολυμίτης και βέβαια ο Ίωάννης ο Δαμασκηνός μέ τόν συμφοιτητή του Κοσμά. Στην Κωνσταντινούπολη από τόν 6ο αί. μέ κέντρο την περίλαμπρη Αγία Σοφία μέ τούς 25 Ψάλτες και τούς 150 υπηρετούντες κληρικούς, μέ τίς χορωδίες τών «Μαϊστόρων», τών «Όρφανών» και τών «Άδουσών» και όλη την λαμπρή χορεία τών ύμνογράφων και μελουργών πού περιλαμβάνει μέχρι και αυτοκράτορες (Ίουστινιανός, Λέων Στ΄, Κωνσταντίνος Πορφυρογέννητος, Θεόδωρος Λάσκαρης, Ίωάννης Βατάτζης), ο όρος Βυζαντινή Μουσική αποκτᾶ πράγματι τό βάθος περιεχομένου πού γνωρίζουμε και σήμερα. Στην διάρκεια τόσων αιώνων εμπλουτίστηκε μέ όλα τά στοιχεία (ρεπερτόριο, θεωρία, σημειογραφία, τελετουργικό Τυπικό), ώστε νά καταστή μία μεγάλη, πλουσιώτατη και αὐτοτελής παράδοση πού εύεργέτησε και πολλούς άλλους λαούς τοῦ χριστιανικοῦ και όχι μόνον κόσμου. Κάποιες έποχές, όπως κατά τόν 10ο αί. μέ την μακεδονική δυναστεία, τόν 14ο μέ την Παλαιολόγεια Αναγέννηση, τούς Μαΐστορες και την λεγόμενη Καλοφωνία και τόν 17ο μέ την πρώτη μεταβυζαντινή αναλαμπή, γνώρισε επίπεδα πού θά μπορούσαμε νά τά χαρακτηρίσουμε χρυσές έποχές άκμης. Αὐτή την στιγμή είναι ίσως τό μακροβιότερο σύστημα θρησκευτικής μουσικής μέ αδιάλειπτη και ένίοτε καθημερινή (χάρη στά Μοναστήρια) χρήση μελῶν πού μποροῦν νά αναχθοῦν μέχρι και στόν 3ο αί. Ένας έντυπωσιακός άριθμός άνω τών 1000 βυζαντινῶν και μεταβυζαντινῶν μελουργῶν, από τούς όποίους οί 100 είναι κορυφαίοι καλλιτέχνες, μάς βοηθᾶ νά έκτιμήσουμε καλύτερα τίς ιστορικές και καλλιτεχνικές διαστάσεις τοῦ έν λόγω αντικειμένου.

Ἡ άπουσία όργάνων

Συχνά ρωτοῦν πολλοί, γιατί νά μήν έχουμε όργανα στην Έκκλησία, άφοῦ ο Δαυΐδ γράφει νά ύμνοῦμε τόν Θεό «έν τυμπάνῳ και χορῶ, έν ψαλτηρίῳ και κιθάρα, έν Χορδαῖς και όργάνοις». Πράγματι από τίς πρώτες μέρες της χριστιανικής Λατρείας αποβλήθηκαν τά όργανα από τίς ιερές τελετές. Πολλοί λόγοι συνετέλεσαν σ΄ αυτό. Ἦδη τά όργανα κατά την έποχή τοῦ Χριστοῦ είχαν αποβληθῇ από την ιουδαϊκή λατρεία. Τούς τρεῖς πρώτους αἰῶνες μέ τούς διωγμούς δέν διανοοῦνταν οί Χριστιανοί νά λαμπρύνουν την λατρεία μέ πανηγυρισμούς. Αργότερα, ταύτισαν την χρήση όργάνων μέ έλληνικές κυρίως ειδωλολατρικές λατρευτικές συνήθειες ή κακόφημες διασκεδάσεις, όποτε υπήρχε μία άρνητική στάση. Ὡστόσο στίς έποχές της μεγάλης άκμης της χριστιανικής τέχνης τό θέμα λύθηκε μέ όρους αισθητικής και πνευματικής αντιμετώπισεως. Οί Πατέρες τοῦ 4ου αί. έρμήνευσαν αλληγορικά τίς αναφορές τοῦ Δαυΐδ. Για παράδειγμα, τό «δεκάχορδον Ψαλτήριον» θεωρήθηκε σύμβολο πού αναφέρεται

στis 5 σωματικές και stis 5 πνευματικές αίσθήσεις τής ανθρωπίνης υποστάσεως. Έτσι καθιέρωσαν ως κοινή κρατούσα παράδοση μέχρι σήμερα σε όλη τήν Ορθοδοξία τήν χρήση τής ανθρώπινης και μόνο φωνής, σε αντίθεση με τήν δυτική – φράγκικη (από τον 9ο ήδη αιώνα) πρακτική που εισήγαγε το βυζαντινό Όργανο στους ναούς τής καθολικής Δύσεως. Η φωνή θεωρείται διαχρονικά το τελειότερο μουσικό όργανο που μπορεί επί πλέον να εκφέρει τον λόγο, ή δε χριστιανική λατρεία ως έλλογη προσευχή δεν μπορεί να εκφέρεται με ένα μηχανικό μέσο. Μία ωραιότατη μάλιστα αναφορά λέει πως οι Χριστιανοί ψάλλουν με το μόνο «άχειροποίητο όργανο». Η κατά καιρούς χρήση συγκεκριμένων πειραματικών οργάνων ως «φθογομέτρων» (ταμπούρ, Ίωακείμιον Ψαλτήριον, Παναρμόνιον κ.λπ.) ή ακόμα και τονοδοτών ή μηχανικών «ίσοκρατών» δεν σημαίνει πως επιτρέπεται να εισαχθούν στην λατρεία.

Οι φόρμες και το παροπλισμένο ρεπερτόριο

Η Βυζαντινή Μουσική έχει ένα πλήρες σύστημα Μορφολογίας. Οι επί μέρους φόρμες (Τροπάρια, Στιχηρά, Κανόνες, Χερουβικά κ.λπ.) είναι τόσα πολλά, που συγκροτούν τρία μορφολογικά γένη, το Είρμολογικό, το Στιχηραρικό (το αρχαιότερο) και το Παπαδικό. Το Παπαδικό γένος συνίσταται κυρίως από μελοποιήσεις στίχων του Δαυΐδ, οι οποίοι συγκροτούν και το κύριο μέρος του ρεπερτορίου μέχρι και σήμερα (Κεκραγάρια, Προκείμενα, Πολυέλεοι, Πασαπνοάρια, στίχοι τής Δοξολογίας, Κοινωνικά κ.λπ.), αλλά και μέλη του λεγόμενου «καλοφωνικού – μαθηματάρικου» ρεπερτορίου). Εκείνο που είναι σχετικά άγνωστο είναι πως μεγάλος αριθμός από φόρμες και είδη, όπως και ολόκληροι τελετουργικοί τύποι, αρκετά διαφορετικοί από όσους επιβιώνουν σήμερα, παροπλίστηκαν με τήν πάροδο τόσων χρόνων και τελικά εξαφανίστηκαν. Το ίδιο βέβαια συνέβη και με τήν ύμνογραφία, αφού πολλά κείμενα (π.χ. τά πλήρη κείμενα των Κοντακίων) έμειναν σε άχρηστία. Από τους 3.500 περίπου Είρμους, λιγότερο από το 1/3 έχει μείνει σε χρήση, Φόρμες και όροι, όπως τά Μεγαλυνάρια, οι Δοχές, τά Βηματικά, οι Περισσές, τά Αντίφωνα έχουν εξαφανιστή ή έχουν αλλάξει σημασία, ενώ δεν υφίσταται πλέον μετά τήν Άλωση το λεγόμενο Ασματικό Τυπικό. Βέβαια, όλο αυτό είναι ένα φυσιολογικό φαινόμενο για μία τόσο μακρόχρονη και ζωντανή παράδοση και ίσοσκελίζεται από τήν νέα δημιουργία, προσαρμοσμένη stis έκαστοτε ιστορικές συνθήκες. Οι λεγόμενες Μεγάλες Δοξολογίες ή οι Καλοφωνικοί Είρμοι είναι φόρμες που γεννήθηκαν μετά τον 16ο αιώνα. Τά λεγόμενα Λειτουργικά είναι μάλλον ή τελευταία φόρμα που προστέθηκε στο Ρεπερτόριο και δεν έχει κλείσει ακόμα δύο αιώνες παρουσία.

Η θεωρία και η αρχαιοελληνικές καταβολές

Ο πιο ισχυρός δεσμός τής Ψαλτικής με τήν αρχαία ελληνική μουσική έντοπίζεται

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 Ἦχων ἀπό τούς ἐλληνιστικούς Στοχούς ἢ Στοίχους μέ τά ἴδια μάλιστα ἀριθμητικά γιά ὀνόματα (α΄, β΄, γ΄, δ΄, πλ. α΄ κ.λπ. Στοχός). Μέχρι καί τό τέλος τοῦ Βυζαντίου οἱ Μαίιστορες (τίτλος πού σημαίνει καθηγητές στό βυζαντινό Πανδιδακτήριο) διαβάζουν τούς ἀρχαίους Ἑλληνες 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 Χρῦσανθος καί οἱ ὑπόλοιποι διδάσκαλοι τοῦ 19ου αἰ. ἐπαναφέρουν ἀκριβῶς τήν ἀρχαία ὀρολογία καί τήν ἀρχαία θεωρητική διδασκαλία, ἡ ὁποία καλύπτει πλέον αὐτόνομα τήν θεωρητική μελέτη τῆς Ψαλτικῆς.

Ἡ σημειογραφία καί τά χειρόγραφα

Εἶναι γνωστό πῶς ἡ Βυζαντινὴ Μουσικὴ ἔχει δικό της σημειογραφικὸ σύστημα μέ τά σημάδια ποσότητος (Ἰσον, Ὀλίγον, Ἀπόστροφος κ.λπ.), ποιότητος (Ψηφιστόν, Ὀμαλόν, Ἑτερον κ.λπ.), χρόνου (Γοργόν, Ἀργόν, Διπλή κ.λπ.), μέ τίς Μαρτυρίες (Ἀρκτικές Μαρτυρίες Ἦχων καί ἐνδιάμεσες Μαρτυρίες Καταλήξεων), τίς Φθορές (γιά τίς τροπικὲς ἀλλαγές) καί κάποια ἀκόμα. Εἶναι ἐντυπωσιακό πῶς αὐτό τό σημειογραφικὸ σύστημα εἶναι τό μακροβιότερο πού γνώρισε ἡ παγκόσμια μουσικὴ ἱστορία, καθὼς ἤδη μετρᾷ 11 αἰῶνες διαπιστωμένης παρουσίας, ἀπὸ τά μέσα τοῦ 10ου αἰ. Ἔπεται ἓνα Κορεάτικο μουσικὸ σημειογραφικὸ σύστημα καί τρίτο στήν σειρά εἶναι τό εὐρωπαϊκὸ πεντάγραμμο ἀπὸ τόν 11ο αἰ. Ἐκεῖνο πού δέν εἶναι εὐρέως γνωστό εἶναι πῶς οἱ ρίζες τοῦ βυζαντινοῦ σημειογραφικοῦ συστήματος, πού ἄλλοιῶς τό λέμε σύμφωνα μέ μία ἀρχαιοελληνικὴ παράδοση «Παρασημαντική», πηγαίνουν πολὺ πιὸ βαθιά στὸν χρόνο καί ἀνάγονται σέ αὐτὴ τήν ἴδια τήν ἐλληνικὴ γραφὴ τοῦ λόγου. Ὅλα σχεδὸν τά σημάδια τῆς Παρασημαντικῆς βγαίνουν ἀπὸ ἐλληνικά γράμματα, ἀπὸ συντομογραφίες ἢ ἀρχικά λέξεων (π.χ. ὅλοι ἀναγνωρίζουν τό «Γ» στό σύμβολο Γοργόν), ἢ ἀπὸ Τόνους καί Πνεύματα (Ὁξεία, Βαρεία, Ψιλή, Ἀπόστροφος) τῆς ἐλληνιστικῆς γραφῆς. Εἶναι χαρακτηριστικὸ τό ὅτι στήν ψαλτικὴ ὀρολογία τό ρῆμα «μελοποιῶ» ἀποδίδεται ὡς «τονίζω». Πρὶν νὰ διαμορφωθῇ τό ὑπάρχον σύστημα, γιά αἰῶνες (ἴσως ἀπὸ τόν 4ο ἤδη αἰ. καί μέχρι τόν 11ο αἰ.) ὑπῆρχε ἓνα ἀπλό σύστημα μέ Νεύματα, πού εἶναι γνωστό ὡς Ἐκφωνητικὴ σημειογραφία. Ἀπὸ αὐτό πῆραν αὐτούσια τά Νεύματα καί ἄλλοι λαοί, ὅπως οἱ Γεωργιανοί, οἱ Σλάβοι, οἱ Γότθοι ἀλλὰ καί ὁ δυτικὸς – λατινικὸς Χριστιανικὸς κόσμος ἀπὸ τίς ἀρχές τοῦ 8ου αἰ., ἀπὸ ὅπου προέκυψε καί τό γνωστὸ πεντάγραμμο. Κατά τόν 10ο αἰ. ὑπῆρχαν περὶ τά 70 σημάδια πού

σιγά-σιγά χάθηκαν ή άλλαξαν σχήμα και λειτουργία. Οί Βυζαντινοί ήταν έξοικειωμένοι μέ τήν στενογραφία και τήν έφάρμοσαν και στήν μουσική γραφή. Πολλά σημάδια είχαν τό σχήμα τών κινήσεων τών χειρών του χοράρχου, γι' αυτό και λέγονταν και «Ύποστάσεις Χειρονομίας». Η στενογραφική τεχνική έφτασε μέχρι τό 1814, όποτε καταργήθηκαν πολλά σημάδια, αναλύθηκε πλήρως ή στενογραφία και μάλιστα όνομάστηκε τό παλαιότερο Σύστημα «Παλαιά Μέθοδος» (τό όποίο δυσκολευόμαστε νά διαβάσουμε), ένω τό καινούργιο «Νέα Μέθοδος». Μέ τήν Παρασημαντική γράφηκε ένας μεγάλος άριθμός χειρογράφων από τόν 10ο αί. μέχρι τό 1820, όποτε άρχισε ή μουσική τυπογραφία. Τά τουλάχιστον 7500 μουσικά χειρόγραφα άποτελούν ένα μεγάλο ποσοστό στό σύνολο τών 40-50 χιλιάδων ποικίλων έλληνικών χειρογράφων. Κατά εύτυχή συγκυρία, τά περισσότερα από αυτά είναι έντός Ελλάδος, στό Άγιον Όρος, στήν Έθνική Βιβλιοθήκη, στά Μετέωρα, ένω άρκετά βρίσκονται στό Σινά, στά Ίεροσόλυμα και μερικές μεγάλες ξένες βιβλιοθήκες. Κάποια από αυτά είναι πραγματικά πολύτιμα γιά τίς πληροφορίες, γιά τό ρεπερτόριο και γιά τούς μελουργούς πού διασώζουν. Μέ τήν Παρασημαντική από τόν 15ο αί. μέχρι σήμερα γράφθηκαν επίσης και περί τίς 6-7 χιλιάδες σελίδες κοσμικής μουσικής, από Δημοτικά και σχολικά τραγούδια μέχρι άραβοπερσικά και όθωμανικά κομμάτια. Πρίν ακόμα από τήν είσαγωγή του πενταγράμμου ψάλτες κατέγραψαν μέ τήν Παρασημαντική μερικά από τά αρχαιότερα και σπανιότερα μέλη τών ανατολικών μας γειτονικών μουσικών παραδόσεων. Τό γεγονός της καταγραφής κοσμικού ρεπερτορίου μέ Παρασημαντική έμμεσα φανερώνει μία άλλη αλήθεια, τό πόσο δηλαδή στενά συγγενεύει ή Ψαλτική μέ τίς κοσμικές παραδόσεις τών περιοχών όπου άνθισε και «ήχησε» επί μακρόν, ιδιαίτερα μέ τό Δημοτικό Τραγούδι, έπηρεάζοντας και τόν υπόλοιπο μουσικό βίο τών τελεστών της σέ μία μακραίωνα αλληλεπίδραση.

Η Έξήγηση

Από όλο τό σωζόμενο στά χειρόγραφα ρεπερτόριο της Βυζαντινής Μουσικής ένα πολύ μικρό ποσοστό είναι έκδεδομένο σέ έντυπα βιβλία. Μέ πρόχειρο ύπολογισμό φτάνει μόλις τό 10-15%. Για τό υπόλοιπο, πού φτάνει περίπου τίς 150.000 σελίδες, έδω και 200 χρόνια πλανάται διαρκώς, μετά τήν πρώτη έκτύπωση τό 1820, ή προσδοκία νά τυπωθί και νά έχουμε επιτέλους τά «Άπαντα της Βυζαντινής Μουσικής». Ένα γεγονός πού δυσκόλεψε αυτή τήν εξέλιξη είναι και ή περίφημη πρίν τό 1814 Μεταρρύθμιση τών Τριών Διδασκάλων (Χρυσάνθου, Χουρμουζίου και Γρηγορίου) Παλαιά Μέθοδος σημειογραφίας. Η παλαιά γραφή κατά τόν έναν ή άλλο βαθμό, ανάλογα μέ τό είδος του ρεπερτορίου, τόν μελουργό και τήν έποχή, είναι στενογραφική. Ήδη από τό 16ο αί. και μέ τίς νέες συνθήκες υπό τήν τουρκική κατάκτηση πού δέν εύνοούσαν τίς κοπιώδεις μουσικές σπουδές είχε άρχίσει μία διαδικασία άπλοποιήσεως και «Έξηγήσεως» της Βυζαντινής γραφής.

Οἱ τρεῖς Διδάσκαλοι καί ἰδίως ὁ Χουρμούζιος «ἐξηγήσαν», 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 ἢ καί παραπάνω τοῦ συνόλου. Δυστυχῶς οἱ τεχνικές τῆς Ἑξηγήσεως 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 τῆς Τέχνης, τούς «ἁσιγήτους τέττιγες τῆς Ἐκκλησίας» κατὰ τήν ἔκφραση τοῦ καθηγητοῦ Στάθῃ. 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, ὅποτε ἔμμεσα ἀπαιτεῖται νά γνωρίζῃ πολλά τεχνικά στοιχεῖα ἀπό τήν Ψαλτική. Ἕνας ἀρχαῖος Κανόνας ἀπαιτεῖ ἀπό τόν Ἐπίσκοπο νά γνωρίζῃ τοῦλάχιστον τόν «Ψαλτήρα», γεγονός πού ἐρμηνεύεται πῶς πρέπει νά γνωρίζῃ καί νά ψάλλῃ. 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) ἢ Καλοφωνάρηδες, Μαΐστορες (οἱ βυζαντινοί ἀνώτατοι Καθηγητές). Ἕνα μέρος ἀπό τούς βυζαντινούς ρόλους ἔχει ἐκλείψει ἢ ἔχει ἀλλάξει περιεχόμενο, ὥστόσο 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, καθῶς καί τήν

πραγματοποίηση δισκογραφικῶν καταγραφῶν. Ψάλτες μέ τό κατάλληλο τυπικό προσόν, τό ἀναγνωρισμένο ἀπό το Κράτος Πτυχίο ἢ Δίπλωμα Βυζαντινῆς Μουσικῆς, ἐπιτελοῦν καί τό ἔργο τῆς διδασκαλίας σέ Ὡδεῖα 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 Χρῦσανθο. Κάθε ἐποχή κρίνεται ἀπό τίς ὥραῖες ἢ φτωχές συνθέσεις πού ἀφήνουν οἱ μύστες τῆς Τέχνης καί εἰδικά γιά τήν Μουσική ἀπό τήν γένεση καί καθιέρωση κάποιας μουσικῆς φόρμας. Πρέπει τέλος νά τονισθῇ 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 ἅπαντες θά ψάλλουν. Τά παραπάνω εἶναι λίγα ἀπό τά πολλά μουσικολογικά πού θά μπορούσαν 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 Ε.ΡΩ. Τεύχος 37