

Η μουσική μεταρρύθμιση του 1814:
μια εμπειρική-αφηγηματολογική προσέγγιση

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΤΟΥ «ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑΣ»
ΤΟΥ ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΤΟΥ ΕΚΠΑ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΑΧΙΛΛΕΥΣ Γ. ΧΑΛΔΑΙΑΚΗΣ

ΣΕΙΡΑ: ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΕΣ ΔΙΑΤΡΙΒΕΣ

ISBN: 978-618-83987-1-9

© «ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑΣ» ΤΟΥ ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΤΟΥ ΕΚΠΑ

Τους λογότυπους του εξωφύλλου σχεδίασε η **Ελεάννα Μαρτίνου**· την ευχαριστούμε θερμά

Gordana Blagojević

**Η μουσική μεταρρύθμιση του 1814:
μια εμπειρική-αφηγηματολογική προσέγγιση**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ
Επιβλέπων Καθηγητής: ΑΧΙΛΛΕΥΣ Γ. ΧΑΛΔΑΙΑΚΗΣ

Αθήνα 2019

Το παρόν βιβλίο αποτελεί Διδακτορική Διατριβή, υποβληθείσα στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

- Μέλη της τριμελούς συμβουλευτικής επιτροπής: Καθηγητής ΑΧΙΛΛΕΥΣ Γ. ΧΑΛΔΑΙΑΚΗΣ (Επιβλέπων) | Καθηγητής ΠΑΥΛΟΣ ΚΑΒΟΥΡΑΣ | Αναπλ. Καθηγητής ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΣ ΧΑΨΟΥΛΑΣ
- Η Διατριβή κρίθηκε (και αξιολογήθηκε με τον βαθμό Άριστα) την 31^η Μαΐου 2017, ενώπιον επταμελούς εξεταστικής επιτροπής, αποτελούμενης από τους: Καθηγητή ΑΧΙΛΛΕΑ Γ. ΧΑΛΔΑΙΑΚΗ (Επιβλέποντα) | Καθηγητή ΠΑΥΛΟ ΚΑΒΟΥΡΑ | Αναπλ. Καθηγητή ΑΝΑΣΤΑΣΙΟ ΧΑΨΟΥΛΑ | Αναπλ. Καθηγητή ΘΩΜΑ ΑΠΟΣΤΟΛΟΠΟΥΛΟ | Αναπλ. Καθηγήτρια ΜΑΡΙΑ ΠΑΠΑΠΑΥΛΟΥ | Επ. Καθηγήτρια ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΧΡΥΣΑΝΘΟΠΟΥΛΟΥ | Επ. Καθηγήτρια ΡΕΑ ΚΑΚΑΜΠΟΥΡΑ

Στους γονείς μου

ΠΡΟΛΟΓΙΣΜΑ

Στην παρούσα έκδοση το κομβικό και καίριο θέμα της μουσικής μεταρρύθμισης του 1814 προσεγγίζεται με τα μεθοδολογικά εργαλεία της εμπειρικής-αφηγηματολογικής επιστημολογίας. Οίκοθεν, ως εκ τούτου, στοιχειοθετείται μια εξαιρετικά ευπρόσδεκτη πρωτότυπη συμβολή, που παραδίδεται τύποις με την προοπτική γόνιμου πλουτισμού της υφιστάμενης σχετικής βιβλιογραφίας.

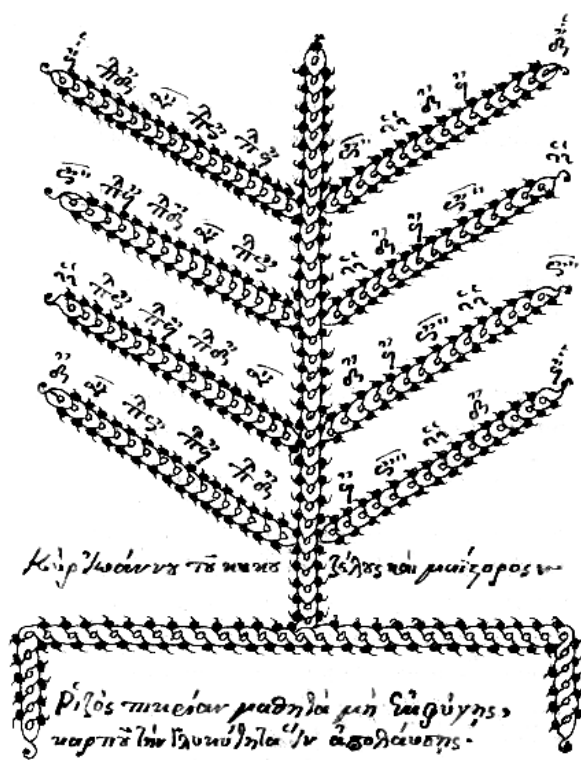
Αποτελεί ευτύχημα το γεγονός ότι παρόμοιες διεπιστημονικές αναζητήσεις απασχολούν ολονέν και συστηματικότερα τη διεθνή και ημεδαπή ακαδημαϊκή ερευνητική δραστηριότητα, καθώς μέσα από τα σταδιακά αναδυόμενα πορίσματά τους ιχνογραφείται ένα αειδαλές, άκρως γοητευτικό και διδακτικό, πεδίο αναστοχασμού· έτσι, ζητήματα αλωμένα ή και κορεσμένα ίσως από μονοσήμαντες επιστημονικές προσεγγίσεις, θεώνται πλέον, δυνάμει, υπό, ρηξικέλευθο αλλά αναπάντεχα επωφελές, πολυτροπικό και πολυσημικό πρίσμα.

Η συγγραφέας του παρόντος βιβλίου, Gordana Blagojević, απεδείχθη το καταλληλότερο πρόσωπο για μίαν παρόμοια προσέγγιση, αφού ισορροπεί επιδέξια μεταξύ Εθνο-Ανθρωπολογίας και Εθνο-Βυζαντινο-Μουσικολογίας. Η ίδια εργάζεται ως ερευνήτρια (Principal Research Fellow) στο Εθνογραφικό Ινστιτούτο της Σερβικής Ακαδημίας Επιστημών και Τεχνών, είναι συνεκδότης του σερβικού περιοδικού *Papers in Ethnology and Anthropology*, μετέχει ανελλιπώς σε διεθνή επιστημονικά συνέδρια, έχει δε ήδη δημοσιεύσει τέσσερα βιβλία και περί τα ογδόντα μελετήματα σε επιστημονικά περιοδικά, συλλογικούς τόμους και εγκυκλοπαιδείες. Επιπλέον, από πολλών ετών ψάλλει συστηματικά σε ιερούς ναούς της Σερβίας (αλλά και σε διάφορες λατρευτικές και καλλιτεχνικές εκδηλώσεις στην Ελλάδα), συμμετέχει ενεργά σε σερβικές βυζαντινές χορωδίες και τυγχάνει ιδρυτικό μέλος και ερμηνεύτρια του σερβικού έθνικ-τζαζ μουσικού σχήματος *Pocket Size Pop*. Η παραπάνω, αποδεδειγμένα δόκιμη, ακαδημαϊκή και ερευνητική και καλλιτεχνική, εμπειρία της συνετέλεσε καθοριστικά προς αίσια ολοκλήρωση του εξαρχής φιλόδοξου αφηγηματολογικού εγχειρήματος.

Στο ανά χείρας πόνημα η μουσική μεταρρύθμιση του 1814 ερευνάται, αρχικά, ενταταγμένη στο πλαίσιο των ιστορικών και κοινωνικών συμφραζομένων της, με εύλογη έμφαση στα πρόσωπα των λεγόμενων τριών δασκάλων και αναδίφηση στην αρμόδια, ελληνική και διεθνή, βιβλιογραφία· ιδιαίτερα αξιοσημείωτη είναι εδώ και η απόπειρα ανάδειξης σχετικών 'μύθων', τεχνηέντως παρέμβλητων στην όποια θεωρούμενη 'πραγματικότητα'. Η κυρίως συμβολή της παρούσας έρευνας συνίσταται, πάντως, στην αναζήτηση και στον σχολιασμό πιδανών 'σύγχρονων αντανάκλασεων' της μουσικής μεταρρύθμισης του 1814. Προς τούτο, η συγγραφέας συμπορεύθηκε επί μακρόν με ανθρώπους της ιδιώνυμης 'κοινότητας της βυζαντινής μουσικής', ανθρώπους που σχετίζονται (αρμονικά ή και διχογνωμικά) μεταξύ τους με πολυσήμαντους (ταυτόσημους ή και αντιφατικούς) δεσμούς, καταφέροντας να αναπτύξει μian 'πολυγλωσσία' που τελικά της επέτρεψε να συνεννοηθεί μαζί τους, κατά τρόπο κατανοητό και δημιουργικό· παρακολουθώντας ο αναγνώστης αυτήν τη συμπόρευση οιοιδήποτε μετέχει σε ένα βιωματικό 'ταξίδι' στον χρόνο και στον χώρο της βυζαντινής μουσικής, ένα 'ταξίδι' που αποτυπώνει και τη δυναμική εξέλιξη της εν λόγω κοινότητας. Ο τρόπος που η μουσική μεταρρύθμιση του 1814 γίνεται αντιληπτή στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία καταδεικνύεται, εν κατακλείδι, μέσα από επιπλέον ειδική έρευνα, με χρήση ερωτηματολογίων και λήψη συνεντεύξεων, μian έρευνα που η συγγραφέας πραγματοποίησε φιλόπονα κατά τη διάρκεια, κυρίως, σχετικών επετειακών συνεδρίων· αυτή η τελευταία, εν πολλοίς καινοφανής για τα βυζαντινομουσικολογικά δεδομένα, ερευνητική απόπειρα αποδεικνύεται εν προκειμένω όχι απλώς ενδιαφέρουσα αλλά και άκρως αποκαλυπτική ...

Καθηγητής Αχιλλεύς Γ. Χαλδαιάκης

Διευθυντής του «Εργαστηρίου Βυζαντινής Μουσικολογίας» του ΤΜΣ του ΕΚΠΑ



ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Αισθάνομαι υποχρεωμένη να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου σε όλους όσους, ο καθένας με τον τρόπο του, συνετέλεσαν στο να ολοκληρωθεί η μελέτη αυτή. Θερμά ευχαριστώ τον επιβλέποντα καθηγητή Αχιλλέα Χαλδαιάκη και τα λοιπά μέλη της συμβουλευτικής επιτροπής, τους καθηγητές Παύλο Κάβουρα και Αναστάσιο Χαψούλα, για τις εποικοδομητικές συζητήσεις που είχαμε. Δεν θα μπορούσα, ωστόσο, να παραλείψω και τον π. Σταμάτη Σκλήρη, για την πνευματική του στήριξη και την ενθάρρυνσή του να πραγματοποιήσω την παρούσα διατριβή.

Ένα μεγάλο ευχαριστώ οφείλω, επίσης, στη διευθύντρια του Εθνογραφικού Ινστιτούτου της Σερβικής Ακαδημίας Επιστημών και Τεχνών του Βελιγραδίου, καθηγήτρια Ντράγκανα Ραντόγιτσιτς (Dragana Radojčić), για την κατατανόηση που έδειξε χορηγώντας μου τις αναγκαίες άδειες προκειμένου να πραγματοποιήσω τις επιτόπιες έρευνές μου στην Ελλάδα. Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω, ακόμη, στην συνάδελφό μου –από το ίδιο Ινστιτούτο– Μλάντενα Πρέλιτς (Mladena Prelić), υπεύθυνη του (υποστηριγμένου από το Υπουργείο Παιδείας, Επιστημών και Τεχνολογίας της Δημοκρατίας της Σερβίας) επιστημονικού προγράμματος *Multiethnicity, Multiculturalism, migrations-contemporary process* (no. 177027), αλλά και στον συνάδελφο Λιουμπίνκο Ραντένκοβιτς (Ljubinko Radenković), από το Ινστιτούτο Βαλκανικών Σπουδών της Σερβικής Ακαδημίας Επιστημών και Τεχνών του Βελιγραδίου, υπεύθυνο του ανάλογου προγράμματος *National culture of Serbs between the East and the West* (no. 177022) του ίδιου Υπουργείου, δύο προγραμμάτων στα οποία και συμμετέχω προσωπικά.

Επίσης, ένα μεγάλο ευχαριστώ χρωστώ σε όλους όσους με βοήθησαν, είτε στη συλλογή ερωτηματολογίων, είτε ως πληροφορητές: η ολοκλήρωση του πονήματός μου θα ήταν αδύνατη χωρίς την ανιδιοτελή τους βοήθεια. Ευχαριστίες οφείλονται, επιπροσθέτως, στον δρ Δημήτρη Πεταλά, που επιμελήθηκε το ελληνικό κείμενο της ανά χείρας διατριβής μου.

Θα ήθελα επίσης να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου προς τον πρώτο μου δάσκαλο βυζαντινής μουσικής, τον Σέρβο συνθέτη Βλάντιμιρ Γιοβάνοβιτς (Vladimir Jovanović), από το Βελιγράδι, ο οποίος έφυγε από τη ζωή τον Αύγουστο του 2016. Εκ βάθους καρδιάς ευχαριστώ και τα μέλη των χορωδιών «Άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός» και «Μωσής Πετρόβιτς», επίσης από το Βελιγράδι, καθώς και τον Έλληνα δάσκαλό μου βυζαντινής μουσικής Κωνσταντίνο Αγγελίδη.

Ξεχωριστή μνεία οφείλω να κάνω, τέλος, στους αγαπημένους μου γονείς που με στήριξαν ολόψυχα και περισσότερο από κάθε άλλον στην προσπάθειά μου: στον πατέρα μου Τσάσλαβ Μπλαγκόγιεβιτς (Časlav Blagojević) και στη μητέρα μου Όλγκα (Olga), η οποία έφυγε από τη ζωή το 2009, όταν ήδη είχε αρχίσει την έρευνα για τη διατριβή μου. Αυτή η μελέτη είναι αφιερωμένη και στους δύο.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ:

«απήχημα» για τις κοινότητες βυζαντινής μουσικής

Εισερχόμενος κανείς τις θύρες μιας ορθόδοξης εκκλησίας, για να παρακολουθήσει μια εκκλησιαστική λειτουργία, με το επαναλαμβανόμενο τελετουργικό και τις ψαλμωδίες, σίγουρα έχει την αίσθηση ότι ο χρόνος έχει σταματήσει· τον διατρέχει –μπορεί ακόμα και να τον καθησυχάζει– η αίσθηση ενός στατικού, αχρονικού, περιβάλλοντος, πραγματικότητας ευρισκόμενης εντελώς εκτός του σύγχρονου τρόπου ζωής. Το ίδιο θα συμπεράνανε κανείς και με τον τίτλο αυτής της διατριβής, μιας και το 1814 παραπέμπει σε μια ιστορική ημερομηνία-εποχή.

Σίγουρα η κρατική, τυπική, τηλεοπτική αναμετάδοση εορταστικών ακολουθιών ή η αρχαϊζουσα εκκλησιαστική γλώσσα δεν βοηθάνε πολύ, όμως, όπως μπορεί να υπάρξει ζωή και κάτω από μια παγωμένη λίμνη, έτσι και η Μεταρρύθμιση που έγινε το 1814 συνεχίζεται μέχρι τώρα· μέχρι τις μέρες μας!

Πρώτα, όμως, ας δούμε τι μπορεί να σημαίνει για τον απλό κόσμο η βυζαντινή μουσική. Είναι στ’ αλήθεια ένα μουσειακό είδος; Ας εστιάσουμε αρχικά στο γεγονός ότι η βυζαντινή μουσική είναι μια ακόμα μουσική· μια μουσική που την ακούγαμε μικροί στην εκκλησία, μια ανοιξιάτικη μουσική, που συνοδεύει την πασχαλινή επιστροφή στο χωριό μαζί με την περιφορά του κατάφορτου από λουλούδια Επιταφίου. Εν ολίγοις, πρόκειται για μια μουσική που μας συνοδεύει στον κύκλο της ζωής μας.

Να πούμε εδώ ότι ως μουσική, δηλαδή ως μια τέχνη, έχει μια λειτουργία, ένα σκοπό, και αυτός είναι η λατρεία του θείου. Η βυζαντινή μουσική εν πολλοίς είναι μια λατρευτική μουσική. Αλλά, υπό αυτή τη σκοπιά, δεν μπορούμε να βρούμε λάτρες και της τζαζ μουσικής ή του παραδοσιακού τραγουδιού;

Ωστόσο, η βυζαντινή μουσική έχει διαφορετική καταγωγή: δημιουργήθηκε από την ανάγκη να εξυπηρετηθεί ο εκκλησιαστικός γραπτός λόγος, να «ωραιοποιηθεί» η εκκλησιαστική λειτουργία, ώστε ο ποιητικός λόγος της εκκλησιαστικής υμνογραφίας να γίνει περισσότερο ελκυστικός στο ποίμνιο, να αποκτήσει την απαιτούμενη τελετουργική διάσταση.

Έτσι, με τη σύνδεση κειμένων-μουσικής, μπορούμε να πούμε πως ο όρος λατρευτική μουσική παύει να περιβάλλεται από μυστήριο αλλά γίνεται κάτι το χειροπιαστό!

Καθ' υπερβολήν θα λέγαμε ότι η βυζαντινή μουσική ξεπετάγεται από τα ιερά κείμενα όπως η Αθηνά από το κεφάλι του Δία! Όντως, η βυζαντινή σημειογραφία ξεπετάχτηκε κυριολεκτικά μέσα από το εκκλησιαστικό κείμενο, καθώς στην αρχική της μορφή αποτελούσε τους τονισμούς και τα νεύματα των λέξεων αυτών των κειμένων, που κατόπιν έγιναν κωδικοποιημένα σημεία που ο κάθε ψάλτης σημείωνε πάνω από το εκκλησιαστικό κείμενο, ώστε να θυμάται ή αλλιώς να «ξεκλειδώνει» τη μελωδία. Όσο η μελωδία με την πάροδο του χρόνου αποκτούσε βάθος, τόσο οι κώδικες, τα σημεία της, εξελίσσονταν σε μια αυτόνομη γλώσσα. Αυτό που ονομάζουμε παλαιά βυζαντινή σημειογραφία, ή παλαιά μέθοδο, ήταν ένα ολοκληρωμένο σύστημα στενογραφίας που λίγοι μόνο μπορούσαν να αναγνωρίσουν.

Η Μεταρρύθμιση του 1814, ως αναλυτική γραφή, έγινε για να καταστήσει τη βυζαντινή σημειογραφία φανερή, δηλαδή αναγνώσιμη, στο πλατύ κοινό. Η ιστορική συγκυρία βοήθησε ώστε με την εξέλιξη της τυπογραφίας να διαδοθεί η νέα μέθοδος με βιβλία που το κόστος τους δεν συγκρίνονταν με εκείνο των χειρογράφων στα οποία ήταν αποτυπωμένη η παλαιά μέθοδος.

Κέρδη και απώλειες με τη νέα γραφή

Ας εκφράσουμε τη σχέση κέρδους και απώλειας με ένα παράδειγμα οικείο στους μεγαλύτερους Αθηναίους: όπως με την αντιπαροχή χάθηκε η παλαιά Αθήνα έτσι και με τη Μεταρρύθμιση χάθηκε η βυζαντινή μουσική ως μια κοσμοδεώρηση. Αλλά, με τον ίδιο τρόπο που κάποιος, αν γινόταν, θα αποτολμούσε ένα ταξίδι στον χρόνο, για να πάει στην παλαιά Αθήνα, όπου σίγουρα δεν θα συναντούσε την ωραιοποιημένη εικόνα που διατηρείται από απόσταση ασφαλείας, έτσι και η παλαιά μέθοδος χρειαζόταν μνημένους ψάλτες, μουσικούς μεγάλης αξίας, στην ουσία μύστες, που εξομοίωναν το ψαλτικό βίωμα με το θάυμα του κόσμου· η προσήλωση στην τέχνη τους ήταν ολοκληρωτική, αλλιώς δεν θα μπορούσαν να εξηγήσουν όλες τις πτυχές του υλικού και του πνευματικού κόσμου· μιλάμε για ανθρώπους μιας ιστορικής εποχής που έχει οριστικά παρέλθει.

Η νέα γραφή έβαλε τη βυζαντινή μουσική σε τροχιά εξέλιξης: τυπώθηκε σε βιβλία, διαδόθηκε στα αστικά κέντρα, ιδρύθηκαν σχολές διδασκαλίας, δημιουργήθηκαν χορωδίες. Η εκφραστικότητα μέσω των χειρονομιών, οι διάφορες παραλλαγές ενός μέλους, η ταύτιση του προ-

σωπικού-μουσικού χρόνου με τα εγκόσμια, με την τοπική κοινότητα, η θύρα του ήχου (η θύρα μέσω της οποίας κανείς εισέρχεται στη βυζαντινή κοσμογονία), όλα αντικαταστάθηκαν με μονοσύλλαβες ονομασίες, εν είδει φθόγγων, με κλίμακες, με ασκήσεις τύπου σολφέζ και με καθορισμένους μουσικούς χρόνους.

Ξεκινώντας το ταξίδι μας στη Μεταρρύθμιση του 1814 καλό είναι να δούμε ποιοι άλλοι ταξιδευτές το έχουν αποπειραθεί και περιγράψει. Μέσα από τις σελίδες αυτής της μελέτης γίνεται αναφορά σε παλαιότερες μελέτες που έχουν γραφτεί από Έλληνες και ξένους μουσικολόγους.

Οι παλαιότερες απόψεις των ξένων μουσικολόγων ισχυρίζονταν ότι η βυζαντινή μουσική, όπως την ξέρουμε στις μέρες μας, δεν σχετιζόταν με τη μουσική της βυζαντινής αυτοκρατορίας. Αυτή η άποψη δεν λάμβανε καθόλου υπόψη της την προφορική παράδοση της βυζαντινής μουσικής. Από την άλλη πλευρά, οι πλειονότητα των Ελλήνων μελετητών ισχυρίζονταν ότι υπάρχει αδιάσπαστη συνέχεια της μουσικής στον χρόνο και τον χώρο.

Η άποψή μας είναι ότι η ισχυρή προφορική παράδοση της βυζαντινής μουσικής, ως ένας ζωντανός οργανισμός, κατά το πέρασμα των χρόνων ενσωμάτωσε ακόμα και νεωτεριστικά στοιχεία που φτάνουν μέχρι τις μέρες μας. Τα τελευταία χρόνια η μελέτη της Μεταρρύθμισης έχει γίνει αντικείμενο έρευνας όχι μόνον στον ελληνικό ακαδημαϊκό χώρο, αλλά και σε ευρύτερο κύκλο φιλομούσων.

Ποιοι έκαναν τη Μεταρρύθμιση;

Η Μεταρρύθμιση του 1814 οργανώθηκε και ήρθε σε πέρας από τους λεγόμενους τρεις δασκάλους. Παρότι νεωτεριστές για την εποχή τους, στις μέρες μας αντιμετωπίζονται ως δεματοφύλακες της παράδοσης. Οι τρεις δάσκαλοι ήταν ο Μητροπολίτης Χρύσανθος, ο εκ Μαδύτων, ο Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ και ο Γρηγόριος πρωτοψάλτης. Ο πρώτος είχε την πολιτική ισχύ να φέρει σε πέρας τη Μεταρρύθμιση στους κόλπους του Πατριαρχείου Κωνσταντινουπόλεως, ενώ οι άλλοι δύο ανέλαβαν το τιτάνιο έργο των μεταγραφών των παλαιών μελών στη νέα γραφή, καθώς επίσης ξεκίνησαν και το διδασκαλικό έργο εκμάθησης της νέας γραφής, δημιουργώντας κύκλους μαθητών. Ωστόσο, συναντούμε πλήθος έγκυρων και μη έγκυρων ιστορικών πηγών να αναφέρονται αποκλειστικά στον μητροπολίτη Χρύσανθο, σε αντίθεση με τους δύο άλλους δασκάλους, που βρέθηκαν στο περιθώριο όχι μόνο της εποχής τους (ο ένας πέθανε στα 45 του χρόνια και ο άλλος σε μεγάλη ηλικία σε συνθήκες ακραίας φτώχειας) αλλά και της ιστορίας.

Στην αυγή της ψηφιακής εποχής

Κάθε φορά που ανεβάζουμε μια φωτογραφία ή βίντεο στο διαδίκτυο είναι σαν να ζητάμε, μέσα από ένα εικονικό-προσχηματικό τρόπο, την προσοχή του καθενός.

Την προσοχή του όμως για ποιο πράγμα;

Προφανώς για να καταδείξουμε (να δείξουμε και να αποδείξουμε μαζί) κάτι που συνέβη/συμβαίνει/θα συμβεί και με τον ένα ή τον άλλο τρόπο μας απασχολεί. Ζούμε, άραγε, στην εποχή που μια εικόνα έχει κυριολεκτικά καταπιεί χίλιες λέξεις ή θρискόμαστε μπροστά σε ένα τέχνασμα;

Ολημερίς και οληνυκτίς κατακλυζόμαστε από αιτήματα να δείξουμε προσοχή, αιτήματα υπό μορφή χύδην εικόνων, μιαν ατέρμονη παρέλαση της διογκούμενης ποπ κουλτούρας. Η κυρίαρχη αφήγηση της εποχής μας είναι κομμένη και ραμμένη στα μέτρα μας!

‘Όμως κάτι λείπει· κάτι δεν έχει ακόμα ειπωθεί ή δεν συμβαίνει, παρότι παρακολουθούμε διαρκώς με τεταμένη την προσοχή: είναι η συμμετοχή μας στο ίδιο το συμβάν, ώστε μέσα από τη συνέργεια να συγκροτηθεί ένα βίωμα (π.χ. εκείνο της αγάπης, της γνώσης, κ.λπ.). Λείπουν οι παράπλευρες αφηγήσεις που όλες μαζί –γνωστές ή άγνωστες– υφαίνουν ένα αφηγηματικό ιστό.

Ο αφηγηματικός ιστός στον οποίο εμπλέκεται κανείς σχηματίζεται με πλουραλισμό αφηγήσεων. Πλουραλισμός φωνών που κάθε φορά κερδίζουν ή χάνουν σε δυναμισμό, ανάλογα με τη μεταξύ τους σχέση, τη συμμετοχή τους στην ύφανση του αφηγηματικού ιστού.

Το ταξίδι των αφηγήσεων

Για να προσεγγίσει κανείς πλευρές του πλουραλιστικού ακούσματος, οφείλει να ταξιδέψει, δηλαδή να συμπορευτεί μαζί με άλλους, σε μια μικρή ή μεγάλη προσωπική Οδύσσεια, να προσεγγίσει ή να αφήσει ασφαλή λιμάνια, μαζί με συντρόφους. Οφείλει να μιλήσει ή να επινοήσει μια κοινή γλώσσα που υπερβαίνει την ομιλία, αλλά επικοινωνεί με ένα κοινό πρόσωπο. Αρχικά το πρόσωπο του κόσμου, όπως φανερώνεται ολόγυρα, και κατόπιν την κοινή αίσθηση που ο καθένας μας μοιράζεται μέσω της τριβής του με τον άλλον, μαζί και με την τέχνη που ο άλλος ασκεί.

Τέτοιο είναι και το άκουσμα της βυζαντινής μουσικής στην ευρύτερη γωνιά της ανατολικής Μεσογείου. Αυτό το άκουσμα οδηγεί στο βίωμα του βυζαντινού ήχου, τη νέα «θύρα του ήχου», ώστε να μπορέσει στις μέρες μας να «ξεκλειδώσει» και να μοιραστεί κάποιος την ουσία της βυζαντινής μουσικής ως πολιτισμικό συμβάν.

Κάτι τέτοιο επιβάλλει μια συμπόρευση, ένα ταξίδι στον χρόνο και τον τόπο· επιβάλλει μια κοσμοπολίτικη θεώρηση και εκμάθηση πολλών γλωσσών και διαλέκτων, ώστε να επιτευχθεί η ώσμωση με τις ποικίλες και διαφορετικές φωνές που συνδέτουν το παρόν και το μέλλον του βυζαντινού *corpus* στον χρόνο και τον τόπο.

Το τέλος της Οδύσσειας σηματοδοτεί το παρθενικό ταξίδι

Το παρθενικό ταξίδι θα γίνει μέσα στην ευρύτητα του χώρου που απλώνεται η ηχώ της βυζαντινής μουσικής, δηλαδή υπερβαίνει τον τεμαχισμό συνόρων, αρχιεπισκοπών, χειρογράφων, κ.λπ.

Η παρούσα μελέτη, με κεντρικό άξονα τη Μεταρρύθμιση της βυζαντινής μουσικής του 1814, αποτελεί μια πρώτη απόπειρα ανάδειξης του πλουραλισμού των αφηγήσεων που συνεχίζουν να συνδέτουν το γίνεσθαι της βυζαντινής μουσικής των καιρών μας.

Η ανάδειξη, μέσω των πολλαπλών αφηγήσεων, του αφηγηματικού ιστού της βυζαντινής μουσικής, είναι μια ερμηνευτική μέθοδος που «ξεπαγώνει» τη μουσειακή εικόνα που έχει διαμορφώσει κανείς για μια μουσική ζωντανή και ακμάζουσα.

Με άλλα λόγια, αυτό που η μελέτη αυτή θέλει να επισημάνει είναι ότι: στην ανατολή της ψηφιακής εποχής, τώρα παρά ποτέ, η βυζαντινή μουσική συγκροτεί μια κοινότητα εντός χρόνου και χώρου.

Η διάχυση της κυρίαρχης-ψηφιακής αφήγησης ενδυναμώνει τις ποικίλες και διαφορετικές κατά τύπους φωνές της βυζαντινής μουσικής, με συνέπεια να αναδεικνύει την ανάγκη διασύνδεσής της εκτός ψηφιακού κόσμου. Αυτή η ανάγκη επανασύνδεσης φωτίζεται μέσω της παρούσας μελέτης.

Ένα συγκεκριμένο παράδειγμα μιας τέτοιας επανασύνδεσης προβάλλω με τη σύντομη συμπόρευση μου δίπλα στον πρωτοψάλτη Λυκούργο Αγγελόπουλο, στο ψαλτικό έργο του οποίου αναβλύζουν πολλές και διαφορετικές αφηγήσεις της βυζαντινής μουσικής κοινότητας.

Η μελέτη αυτή εστιάζει επίσης στην απήχηση που έχει η Μεταρρύθμιση στις μέρες μας. Στον πανεπιστημιακό χώρο, τις τελευταίες δεκαετίες, η Μεταρρύθμιση καταγράφεται σποραδικά σε διδακτορικές διατριβές, χωρίς όμως να υφίσταται ακόμη μια ολοκληρωμένη έρευνα αφιερωμένη στην ίδια τη Μεταρρύθμιση του 1814.

Τα τελευταία χρόνια η Μεταρρύθμιση ως αντικείμενο μελέτης, έστω και διά της πλαγίας οδού, βρήκε μια θέση σε ωδεία και σχολές βυζαντινής μουσικής. Η Μεταρρύθμιση, δηλαδή, δεν παρουσιάζεται ως ένα ιστορικό

γεγονός, με ποικίλες προεκτάσεις στις κοινότητες της βυζαντινής μουσικής, αλλά μέσω της αντιπαραβολής νέας και παλαιάς γραφής, ώστε να καταστεί δυνατή η «αποκρυπτογράφηση» κάποιων χειρογράφων της παλαιάς.

Εξ αφορμής των διακοσίων χρόνων από τη Μεταρρύθμιση –και όχι μόνον– διοργανώθηκαν διεθνή και τοπικά συνέδρια, κατά τη διάρκεια των οποίων δόθηκε η ευκαιρία να ανοίξει ο διάλογος για τη Μεταρρύθμιση, να βγει από την ιστορική λήθη και να επικαιροποιηθούν οι προεκτάσεις της στις κατά τόπους ψαλτικές κοινότητες. Στα συνέδρια αυτά βρήκα την ευκαιρία, εκτός από το να τα παρακολουθήσω και σε κάποια να συμμετέχω, να προχωρήσω σε συνεντεύξεις, συζητήσεις και στη διερεύνηση μέσω ερωτηματολογίων του προφίλ των συνέδρων και των διοργανωτών, προκειμένου να αναδειχτούν οι απόψεις τους και οι ομάδες που διαμορφώνονται γύρω από τη Μεταρρύθμιση του 1814.

Η έρευνα μου δεν περιορίστηκε στη Μεταρρύθμιση, αλλά προσπάθησε να καταγράψει τη σχέση ντόπιων και αλλοδαπών συνέδρων και «απλού» κόσμου/απλών ανθρώπων από διαφορετικές αθηναϊκές γειτονίες με τη βυζαντινή μουσική παράδοση. Πώς, δηλαδή, διαφορετικές κουλτούρες διαμορφώνουν διαφορετικές εννοιολογικές εικόνες για τη βυζαντινή μουσική.

Η περίπτωση του Απόστολου Κώνστα του Χίου

Ο Απόστολος Κώνστας ο Χίος ήταν ένας σπουδαίος, αν και παραγνωρισμένος στις μέρες μας, μουσικοδιδάσκαλος, με καταγωγή από την Χίο, σύγχρονος της Μεταρρύθμισης του 1814, αλλά οπαδός της παλαιάς μεθόδου. Συνέγραψε ένα Θεωρητικό της παλαιάς γραφής, με σκοπό να ενδυναμώσει την «αφήγησή» της απέναντι στο διαφαινόμενο καινούργιο καθεστώς της νέα γραφής.

Όταν ο Απόστολος Κώνστας ο Χίος, με ίση δόση πικρίας και ειρωνείας, είπε ότι «τώρα θέλουν να κουβαλάνε τα χοντρά βιβλία για να τους φωνάζουν: δάσκαλε-δάσκαλε», συμπύκνωνε με μοναδικό τρόπο το παρελθόν και το μέλλον της βυζαντινής σημειογραφίας. Κι αυτό γιατί η Μεταρρύθμιση του 1814 ως αναλυτική γραφή (η πρώτη μεγάλη επιρροή της Δύσης στη βυζαντινή μουσική), περιθωριοποίησε και αμέσως μετά –λόγω της ευκολίας της– έκανε την περιεκτική γραφή να ξεχαστεί και να σθηνστεί. Από τα χειρόγραφα περάσαμε στα βιβλία και η γνώση έγινε κτήμα των πολλών. Αυτή η γνώση ρίχνει φως σε διάφορες πτυχές της βυζαντινής μουσικής: οι γυναίκες παρέμεναν μέχρι πρόσφατα αποκλεισμένες από το

ψαλτήρι και τη σύνθεση, οι χιλιάδες των πρακτικών ψαλτών δεν θα έλεγαν κανείς ότι αποτελούν τους συνεχιστές μιας χιλιόχρονης παράδοσης, οι διάφορες ομάδες δασκάλων-μαθητών συνεχίζουν να ρίχνουν παρά να οικοδομούν γέφυρες εντός της μουσικής κοινότητας· περιχαράκωνονται σε ένα ψαλτικό ύφος, απομεινάρι της παλαιάς προφορικής παράδοσης, που για πρακτικούς λόγους ήθελε τον μαθητή προσκολλημένο στην αυθεντία του δασκάλου.

Τίτλοι τέλους

Αν η Μεταρρύθμιση ήταν οι τίτλοι τέλους της παλαιάς γραφής, θα μπορούσαμε να καταλάβουμε το περιεχόμενο της ταινίας που προηγήθηκε μόνο από τους τίτλους τέλους; Άραγε, ακόμα και αν ξέραμε τον τίτλο της ταινίας, θα μπορούσαμε να καταλάβουμε την παλαιά γραφή; Ίδου ο τίτλος: «παλαιό και νέο σε νέες περιπέτειες».

Η χιλιόχρονη παράδοση έγινε αντικείμενο μελέτης και αλλαγής με τη Μεταρρύθμιση του 1814, οι τρεις δάσκαλοι, που κυνηγήθηκαν τότε ως ανανεωτές, παραδόξως σήμερα υμνούνται ως δεματοφύλακες της παράδοσης!

Ρίχνοντας περισσότερο φως στην πλοκή μυστηρίου της ταινίας, να πούμε ότι η τάση των τελευταίων χρόνων είναι μια υπέρβαση της νέας γραφής που εγκαινίασε η Μεταρρύθμιση του 1814. Πρόκειται για ένα αθέηκο βήμα προς την *terra incognita* της παλαιάς-περιεκτικής γραφής, μια υπέρβαση μέσω της μελέτης των παλαιών χειρογράφων. Πρόκειται για μια νεωτεριστική τάση που καθίσταται δυνατή με τη βοήθεια της νέας τεχνολογίας (μικροφίλμ, διαδίκτυο, κ.α.). Η χιλιόχρονη παράδοση, η περιεκτική γραφή, γίνεται πεδίο νεωτερισμού ακόμα και πειραματισμού. Ίσως ακόμα και μια αντιπρόταση στην ολοένα επεκτεινόμενη δυτικογενή κουλτούρα.

Παλαιά και νέα γραφή μοιάζουν, αυτό που αλλάζει είναι ότι το περιεχόμενο που αποδίδει στα σύμβολά της η νέα γραφή είναι εντελώς διαφορετικό και μονοσήμαντο. Η νέα γραφή θα μπορούσε πιο εύκολα να «χωρέσει» σε ένα πεντάγραμμο. Κάτι τέτοιο, όμως, ποτέ δεν θα γινόταν αποδεκτό, καθώς όπως τότε έτσι και σήμερα η βυζαντινή σημειογραφία για την ψαλτική κοινότητα και γενικότερα η βυζαντινή μουσική για τους Έλληνες, αποτελεί σύμβολο εθνικής, ιστορικής και θρησκευτικής ταυτότητας.

Παλαιό και νέο, υπερεθνικό-τοπικό, μείζονες και ελάσσονες φωνές, δημιουργικά συνδέτουν το παλίμψηστο της βυζαντινής μουσικής κοινό-

τητας. Αυτή η μελέτη για πρώτη φορά προσπαθεί να ξεδιπλώσει το κουβάρι των αφηγήσεων περί βυζαντινής μουσικής, αφενός για να αναδείξει τον πλουραλισμό και τη δυναμική της στη σύγχρονη κοινωνία, αφετέρου για να αποδείξει ότι η βυζαντινή μουσική ανασυγκροτεί μια κοινότητα εντός τόπου και χρόνου, μια κοινότητα που στην αυγή της ψηφιακής-παγκόσμιας εποχής οφείλει να εργαστεί έτσι ώστε να συνδέσει τις διάσπαρτες τελίτσες που σχηματίζουν το κοινό μας πρόσωπο – αντιστάθμισμα στον ψηφιακό αυτοματισμό.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Είναι Παρασκευή βραδάκι στη Μητρόπολη Αθηνών και όλα είναι έτοιμα για την Ακολουδία του Ακάθιστου Ύμνου. Η τηλεοπτική εικόνα μεταδίδεται σε εθνικό δίκτυο, οι πιστοί καρτερικά αναμένουν στις θέσεις τους, διαφορετικές κάμερες προσφέρουν διάφορες οπτικές γωνίες του προσφάτως ανακαινισμένου ιερού ναού. Από το βάθος της εισόδου εμφανίζεται ο Αρχιεπίσκοπος με μια ευάριθμη ομάδα ιερωμένων, κοντοστέκονται και αρχίζουν να διασχίζουν σε πομπή το μακρύ διάδρομο, μέχρι ο προκαθήμενος της Ελληνικής Εκκλησίας να πάρει τη θέση του στον αρχιεπισκοπικό θρόνο. Μια σειρά κυρίως από ιερωμένους, ένας προς ένα ή δύο-δύο, πλησιάζουν, υποκλίνονται και προβαίνουν σε ασπασμό της χειρός του Αρχιεπισκόπου. Όλα τώρα είναι έτοιμα, δεξιά και αριστερά του ναού δύο μεγάλες ομάδες ψαλτών, ντυμένοι στα μαύρα ψαλτικά ράσα, έχουν πάρει από ώρα θέση.

Όχι πολλή ώρα αργότερα, αλλά αρκετά μίλια μακρύτερα, σε κάποιο νησιώτικο –όχι μικρό– χωριό του Αιγαίου, η ίδια Ακολουδία είναι έτοιμη να ξεκινήσει. Παρότι αποτελεί μια μικρή ευκαιρία και για κοινωνική έξοδο –με την έννοια να συναντήσει κανείς κόσμο– η προσέλευση δεν ξεπερνά τους επτά «πιστούς». Στο ψαλτήρι, ελλείπει του παραδοσιακά πρακτικού ψάλτη, ο οποίος λείπει σε ταξίδι, «αυτοσχεδιάζει» ο διαβασμένος-τρελός του χωριού. Δύο γυναίκες είχαν κάνει λίγα κόλυβα και έτσι κάθε πιστός στο τέλος πήρε και ένα-δύο πλαστικά ποτηράκια του ούζου μαζί του.

Πώς θα μπορούσε κανείς να βρεθεί και στα δύο μέρη ταυτόχρονα; Τα τεχνικά μέσα της εποχής μας δίνουν μια τέτοια δυνατότητα – απόδειξη είναι η ζωντανή τηλεοπτική αναμετάδοση σε κανάλι εθνικής εμβέλειας της Ακολουδίας, αν και αυτό ακόμα, μετά τη δυνατότητα στιγμιαίας ανάρτησης φωτογραφιών/βίντεο στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, φαντάζει μια παλιού τύπου αφήγηση.

Ωστόσο, αρκούν τα τεχνικά μέσα για να καταλάβουμε πώς μπορεί να βρίσκεται κανείς σε δύο μέρη ταυτόχρονα, αρκεί μια ανάρτηση, ένα βίντεο, για να έχει κανείς πλήρη συναίσθηση της μίας και της άλλης Ακολουδίας; Εδώ είναι το σημείο που το εργαλείο της αφήγησης έρχεται για να φέρει κοντά, σε σχέση με κάποιον τρίτο, τα δύο παράλληλα συμβάντα.

Η αφήγηση, καλά διατυπωμένη, δηλαδή σκηνοθετημένη, μοιάζει να είναι ένα περίτεχνο βάδισμα επί των υδάτων, αλλά όσο και αν «σπάσουμε» την εικόνα σε πολλές μικρότερες, όσο και αν πετύχουμε μια «πολυγωνική» θέαση των αντικειμένων, η θέαση αυτή δεν θα ισούται με μια κατανόηση, και μάλιστα με αυτό που κάτι τέτοιο συνεπάγεται: τη «συνέργεια» του αυτόπτη μάρτυρα, εκείνου που καθιστά την αφήγηση επεξεργάσιμη νοηματικά: ως ενδιαφέρουσα, καθηλωτική, διαφωτιστική, αδιάφορη κ.λπ.

Η αφήγηση στις ανθρωπιστικές επιστήμες δεν στοχεύει σε ένα κοινό, ούτε επιδιώκει να γίνει viral. Επιδιώκει την ανάδειξη του ζητήματος υπό τη μορφή αφηγηματικού ιστού γύρω από το κοινό πρόσωπο –αντίθετα σε μια ιδέα, ένα πρόσωπο που δεν είναι ο ήρωας μιας αφήγησης, ούτε ο αναγνώστης/συγγραφέας αυτής, αλλά η ανάδειξη της προσωπικής προσπάθειας εντός του καθημερινού βίου– εκτός κάθε τελετουργικού στοιχείου και ανάποδα.

Η ανάδειξη του κοινού προσώπου άπτεται της κοινής αίσθησης καθώς «αναγγέλλει ημίν τας αντιλήψεις των πέντε αισθήσεων και γνωρίζει τας διαφοράς των αντικειμένων και τας των αισθήσεων»¹.

Το κοινό πρόσωπο του καθενός ξεκινά όντως να διαγράφεται με ένα ταξίδι, μια μικρή-μεγάλη Οδύσσεια, που θα την αφηγηθεί τη στιγμή που συμβαίνει, ερχόμενη σε επαφή με τα διάφορα συμβάντα, αυτά που πέρασαν ή θα περάσουν, στη συνάντησή του με τον καθένα ξεχωριστά. Το Βελιγράδι, η πρώτη χορωδία βυζαντινής μουσικής που σχηματίσαμε υπό τη νατοϊκή ομπρέλα προστασίας, η κάθοδος μου στην Αθήνα σε μια λαϊκή γειτονιά της πλατείας Αμερικής, η προετοιμασία μου υπό συνθήκες καύσωνα σε ένα δωμάτιο της εστίας του Αγίου Ανδρέα στη Νέα Σμύρνη για το δίπλωμα βυζαντινής μουσικής στη μουσική σχολή της Ζωοδόχου Πηγής, οι ψαλτικές μου «περιοδείες» στα νησιά του Αιγαίου, η συμμετοχή μου στους Τρεις Παίδες Εν Καμίνω του Λυκούργου Αγγελόπουλου, και κατά τη διάρκεια όλων αυτών, η πολυετής πορεία αναζήτησης του νήματος που θα οδηγήσει στην αφήγηση της Μεταρρύθμισης του 1814, δηλαδή στη διατριβή που τώρα έχετε ανά χείρας.

Μπορεί η βυζαντινή μουσική να έρχεται από τα βάθη των αιώνων, αντηχεί εντούτοις ακόμη δυνατά στους λαβυρίνθους της εποχής μας. Αν δεχτούμε ότι η ιστορία και το νήμα κάθε πράγματος βρίσκονται στη συνύπαρξη και τη διαδοχή των δυνάμεων που ενυπάρχουν σε αυτό, τότε η

¹ Βλ. Αριστοτέλης 2003: 248.

βυζαντινή μουσική με το παλαιό και το σύγχρονο *corpus* των συνθέσεων της, την πολυσήμαντη σημειογραφία της, τις κατά τόπους κοινότητες πιστών και ομάδες ψαλτών, τους επίδοξους ανανεωτές και θεματοφύλακες της, τότε ενέχει μια πολλαπλότητα νοημάτων που πραγματώνονται μέσα από πολυποίκιλες ερμηνείες, γραπτές και προφορικές, και την καθιστούν μια υψηλής αξίας τέχνη.

Στη χειμαρρώδη αυτή εξέλιξη της βυζαντινής μουσικής, μπορούμε καθαρά να εστιάσουμε σε ένα κομβικό σημείο: τη Μεταρρύθμιση του 1814. Οι τρεις ιστορικές προσωπικότητες που πρωταγωνίστησαν στην εν λόγω Μεταρρύθμιση βρέθηκαν στο επίκεντρο των ζυμώσεων του ελληνικού Διαφωτισμού, κατορθώνοντας να επιτύχουν τη μεγαλύτερη δυνατή συνάφεια με τη βυζαντινή μουσική στο σύνολό της. Ανταποκρίθηκαν στα κελεύσματα των καιρών και «εξόπλισαν» τη βυζαντινή μουσική για τις ανάγκες της εποχής που έμελλε να έρδει.

Όπως αναφέρεται και στον τίτλο της παρούσας μελέτης, σε αυτήν εξετάζεται ένα από τα πιο σημαντικά γεγονότα στην ιστορία της βυζαντινής μουσικής: η Μεταρρύθμιση του 1814, η οποία άλλαξε ριζικά τη μέχρι τότε εν χρήσει στενογραφική-συνοπτική σημειογραφία προς μια αναλυτική γραφή και μια νέα μέθοδο διδασκαλίας προσανατολισμένη στην ιδεολογία του ευρωπαϊκού Διαφωτισμού.

Η ιδέα για τη διατριβή μου ξεκίνησε όταν, μελετώντας την υπάρχουσα βιβλιογραφία σχετικά με το θέμα της Μεταρρύθμισης του 1814, διαπίστωσα το βιβλιογραφικό κενό που υπάρχει σχετικά με αυτή. Κάποιος που ενδιαφέρεται για τη συγκεκριμένη ιστορική περίοδο, ενώ μπορεί να έρδει σε επαφή με τα επιμέρους έργα των σημαντικότερων συνθετών της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής, να βρει πληροφορίες για ορισμένα ιστορικά γεγονότα και να διαβάσει αναλυτικές παρατηρήσεις για τα έργα ή τα είδη της, δεν μπορεί ωστόσο να σχηματίσει μια ολοκληρωμένη εικόνα για το καθαυτό γεγονός της μεταρρύθμισης της σημειογραφίας.

Δεν είναι εύκολο να απαντήσουμε πώς και γιατί έγινε η Μεταρρύθμιση αυτή. Φαίνεται ότι ήταν καρπός μιας σειράς ιστορικών συγκυριών που διαμόρφωσαν τις κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες των αρχών του 19^{ου} αιώνα. Επιδίωξη των μεταρρυθμιστών ήταν να συμβαδίσουν με τα σύγχρονα καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής τους. Πριν από τη Μεταρρύθμιση του 1814 είχαν γίνει διάφορες άλλες απόπειρες χωρίς όμως επιτυχία κι αυτό διότι καμία από αυτές δεν ήταν καρπός συλλογικής προσπάθειας· έγιναν μάλλον εξ αφορμής ατομικών επιδιώξεων κάποιων μεταρρυθμιστών, δεν έτυχαν όμως ευρείας αποδοχής.

Η μελέτη αυτή θα μπορούσε να είναι βασισμένη στη μουσικολογική ανάλυση των σημαδιών πριν και μετά τη Μεταρρύθμιση, αλλά δεν προτίθεται να επιχειρήσει κάτι τέτοιο. Επίσης δεν επιδιώκει να προσεγγίσει τη Μεταρρύθμιση θεολογικά, παρότι η πνευματική σχέση που υπάρχει μεταξύ του πιστού με το θείο αντιμετωπίζεται ως μια εν εξελίξει αφήγηση. Αποστάσεις κρατάει και από μίαν αμιγώς ιστοριογραφική-βιογραφική προσέγγιση των κυρίων πρωταγωνιστών της· δεν είναι, τέλος, εξειδικευμένη μελέτη των επιμέρους ζητημάτων τα οποία εγείρονται εξαιτίας των αλλαγών που επέφερε η Μεταρρύθμιση.

Αυτό που επιχειρώ είναι να δώσω μια αφηγηματική διάσταση της βυζαντινής μουσικής, αντιμετωπίζοντάς την ως πολιτισμικό φαινόμενο με ποικίλες λειτουργίες. Δεν παύω ωστόσο να δανείζομαι θέματα και έννοιες από διαφορετικές –σύχνα και αντίπαλες– θεωρήσεις εντός των ανθρωπιστικών επιστημών, αλλά και άλλες γνωστικές περιοχές της επιστήμης: την ιστορία, τη θεολογία και τη μουσικολογία, έτσι ώστε να συνδέσω μια πολυεδρική εικόνα του θέματος, συγκροτώντας παράλληλα μια εμπειριστατωμένη παρουσία του. Συνεπώς, θα λάβω υπόψη προηγούμενες έρευνες πάνω στο ζήτημα, Ελλήνων και ξένων ερευνητών –συνεργατών ιδρυμάτων ή και ανεξάρτητων–, ενώ θα κάνω και μια σύντομη επισκόπηση της εξέλιξης της βυζαντινής σημειογραφίας από τις πρωταρχές έως τη Μεταρρύθμιση.

Προκειμένου λοιπόν να εξετάσουμε καλύτερα τα ζητήματα που σχετίζονται με τη Μεταρρύθμιση της σημειογραφίας της βυζαντινής μουσικής, σκόπιμο είναι να παρουσιάσουμε τους παράγοντες που συνετέλεσαν στην εν λόγω αλλαγή στον χώρο και τον χρόνο.

Η Μεταρρύθμιση έγινε, όπως προείπαμε, το 1814, δηλαδή στις αρχές του 19^{ου} αι. Εκείνη την εποχή η ευρωπαϊκή σκέψη διαπνέεται από τον Ρομαντισμό, ενώ στους κύκλους του ελληνισμού επικρατεί ο όψιμος Διαφωτισμός. Ο χώρος όπου συντελείται η αλλαγή είναι η Κωνσταντινούπολη, που τότε ανήκε στην Οθωμανική Αυτοκρατορία και ήταν το σταυροδρόμι Ανατολής και Δύσης. Σ' αυτό το ιστορικό και κοινωνικο-πολιτισμικό πλαίσιο πρέπει να εξετάσουμε τις προσωπικότητες των τριών κυρίων πρωταγωνιστών της μεταρρυθμίσεως – του Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων, του Γρηγόριου πρωτοψάλτου και του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος.

Για να μπορέσει αυτή η μελέτη να ρίξει φως στις ποικίλες πτυχές του θέματος της, βασίζεται σε ένα θεωρητικό-αφηγηματικό πλαίσιο, στο οποίο και γίνεται μια συνοπτική αναφορά. Έτσι μπορεί, για παράδειγμα, να εξηγήσει τα διάφορα σύμβολα που βρίσκουμε διάσπαρτα στη βυζαντινή σημειογραφία.

Τέλος, εξετάζεται η απήχηση και η επίδραση που έχει η Μεταρρύθμιση στη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα, κάτι που επιτυγχάνεται μέσα από τη μέθοδο του ερωτηματολογίου, το οποίο απευθύνεται σε Έλληνες και ξένους, σε εξειδικευμένο και απλό κοινό και με διαφορετικά κοινωνικά προφίλ. Πολύτιμες πληροφορίες και υλικό άντλησα, επίσης, είτε έχοντας επαρκή ενημέρωση από επετειακά συνέδρια, είτε λαμβάνοντας προσωπικά μέρος σε αυτά (διοργανώθηκαν ανά την ελληνική επικράτεια κατά τα έτη 2014-2015 και ήταν αφιερωμένα στη μεταρρύθμιση του 1814). Εκεί οι διάφοροι συμμετέχοντες, ερευνητές και ψάλτες, αλλά επίσης και οι διοργανωτές, κατέθεσαν τη γνώμη τους και εξέφρασαν μια περισσότερο ή λιγότερο προσωπική άποψη επί των εν λόγω ζητημάτων, κάτι που ενδεχομένως οδηγεί σε ευρύτερες συναινέσεις αλλά ακόμη και σε αντιπαλότητες.

Μπορεί η βυζαντινή μουσική να αποτελέσει μian αναπάντεχη πνευματική όαση για τα χρόνια που θα ακολουθήσουν, το ίντερνετ, όμως, ήδη αποτελεί τη θύρα μιας νέας εποχής που με δύναμη εφορμά στις ζωές μας. Η βοήθεια που ήδη προσφέρει είναι ανυπολόγιστη. Ωστόσο, η στιγμιαία γνώση που δίνει μπορεί να συνδεθεί μόνο αποσπασματικά με κάποια άλλη γνωστική παραπομπή. Επίσης, η αυτόματη/ψηφιακή γνώση εστιάζει στη λεπτομέρεια εκείνη που λείπει, με τη γενική κατεύθυνση να πρέπει να οριστεί από τον χρήστη εκτός διαδικτυακού κειμένου. Τέλος, η διαδικτυακή γνώση/ενημέρωση αποτελεί μια απόμακρη/χρηστική πληροφορία (ψηφίδα γνώσης), παρά διαθέτει την εγγύτητα που προσφέρει η «ζωντανή» γνώση.

Αλλά τι σημαίνει γνώση στην πολυδαίδαλη εποχή μας, πώς δηλαδή κανείς μπορεί να βγει από το λαβύρινθο των πληροφοριών/προβολών; Η απάντηση είναι, ενδυναμώνοντας την αφήγησή του εκτός διαδικτυακών κειμένων, δηλαδή μέσω των διαδοχικών εμφανίσεων του ίδιου, των άλλων και αναμεταξύ τους. Αναδεικνύοντας έτσι τους ποικίλους δεσμούς, τους κοινούς τόπους που μπορούν να χαραχθούν, μαζί και με τη νέα τεχνολογία.

Αυτή η «συνδεσμολογία», ως εν εξελίξει αφήγηση, υπερβαίνει το διαδίκτυο ως προβολή. Κάνει κατανοητό ότι ο κοινός τόπος δεν είναι το διαδίκτυο αλλά οι ιδιαίτερες ανάγκες κάθε τοπικής κοινωνίας απέναντι στις προσκλήσεις της νέας εποχής. Μια γνώση σαν αυτή, θα κάνει τη βυζαντινή μουσική, δηλαδή τους ποικίλους φορείς της, να βρει με τη σειρά της τη θέση της στη σύγχρονη ζωή.

Οδικός χάρτης προς μια μεθοδολογία

*Η παράσταση δεν είναι φώτα, δεν είναι σκηνικό. Είναι οι άνθρωποι, εσείς και εγώ
[Απόψε Αυτοσχεδιάζουμε, Πιραντέλο]*

Η προσπάθεια για απόκτηση γνώσης ήταν μια προσπάθεια «απόδρασης» από τον αδύναμο-απομονωμένο εαυτό. Η γνώση για κάτι, η αναζήτηση απαντήσεων που είχαν προκύψει από κοινές ανάγκες, ήταν ανέκαθεν ο τρόπος που μια συγκεκριμένη καλλιέργεια θα απέφερε καρπούς, τους οποίους κάποιος θα μπορούσε να μοιραστεί και να απολαύσει. Αυτό προϋποθέτει μια σωματική και πνευματική πορεία εύρεσης-παραγωγής, κάτι που βρίσκει άμεσα εμπλεκόμενο τον εαυτό (μας), με την έννοια της συμμετοχής του στην προσπάθεια διερεύνησης-παραγωγής και για αυτό η επίλυσή του, ως μια διανοητική και στη συνέχεια υλική κατάκτηση, είναι μια συλλογική επιτυχία.

Αυτό που τα προικισμένα μέλη κάθε κοινότητας ξεκίνησαν ολοένα και περισσότερο να τους ενδιαφέρει και ποικιλοτρόπως προσπάθησαν εκ νέου να καταφέρουν, ήταν η απόκτηση γνώσης εκ του μακρόθεν, δηλαδή να θεωρήσουν τον ιδεατό καρπό (την αποδεικτική διαδικασία παραγωγής του) μέσω της διανόησης. Πολλοί στοχαστές του παρελθόντος είχαν ως πρότυπο τη γεωμετρία του Ευκλείδη, «εκεί που οι αφηρημένες έννοιες του απλού σχήματος, όπως η γραμμή και το σημείο, δεν μας δυσκολεύουν να τις συσχετίσουμε με την καθημερινή μας εμπειρία του χώρου»².

Η σχέση της απόλαυσης με το μοίρασμα των καρπών έχει χαθεί προ πολλού· η απόλαυση εκ νέου διαχωρίζεται από τη γνώση, με την τελευταία πάντως να γίνεται εργαλείο για την απόκτηση της πρώτης. Μέσω της θεώρησης των πραγμάτων ανοίγεται ένα χάσμα μεταξύ του καρπού και της γνωστικής πορείας που θα οδηγούσε σε αυτό. Τώρα κανείς, αντί να καλύψει αποστάσεις, έχει να υπερπηδήσει χάσματα. Ο ορθός λόγος, αυτή τη φορά ορμώμενος από τα μαθηματικά, διαβεβαιώνει ότι «όπως δεν υπάρχει χάσμα ανάμεσα στον τρόπο με τον οποίο υφίστανται οι αριθμοί και στον τρόπο με τον οποίο αναπαρίστανται από τις αποδείξεις μας, με τον ίδιο τρόπο δεν υφίσταται χάσμα ανάμεσα στον κόσμο και την αναπαράστασή του στον λόγο»³.

Η λέξη-κλειδί εδώ είναι: αναπαράσταση. Η πορεία προς τον καρπό της γνώσης αποκτά εικονικό χαρακτήρα, δηλαδή η διαδρομή αντικαθίσταται με μια προβολή της. Ωστόσο, στην πράξη, κάτι τέτοιο δεν σημαίνει

² Βλ. Scruton 1986: 71.

³ Στο ίδιο: 47.

ότι μπορεί να αποκόψει τον καθένα από την πραγματικότητα και να τον απομονώσει σε μια φανταστική, αλλά σημαίνει ότι η γνωστική πορεία προς τον καρπό έχει παρακαμφθεί προς πλάγιους δρόμους, ώστε να κατασκευαστεί η κεντρική-νέα οδός. Η διάνοιξη της οδού αντικαθιστά την πορεία. Και είναι αλήθεια δύσκολο να γίνει αποδεκτό ότι η πορεία της ζωής του καθενός μπορεί να είναι μια διαρκής εκτροπή σε ένα δαιδαλώδες δίκτυο παρακαμπτήριων οδών.

Ας πάρουμε ένα παράδειγμα. Ας φανταστούμε ότι ο εξωραϊστικός σύλλογος της περιοχής μας διοργανώνει μια μονοήμερη εκδρομή σε τυπικό προορισμό. Όταν λέμε ότι ο σύλλογος διοργανώνει μια εκδρομή, εννοούμε ότι τα μέλη του σχεδίασαν και πραγματοποιούν την εκδρομή αυτή. Ωστόσο, κανένα από τα μέλη δεν μπορεί να ειπωθεί ότι πραγματοποίησε την εκδρομή. Έτσι παρουσιάζεται ο σύλλογος ως ανεξάρτητη οντότητα που προβαίνει σε διάφορες δραστηριότητες, όπως να διοργανώσει μια εκδρομή. Στην πραγματικότητα είναι τα μέλη που συντονίζουν τη δράση τους ώστε να φαίνεται ως δράση του συλλόγου.

Πρώτος ο Σπινόζα εξέφρασε την ιδέα ότι ο σύλλογος βρίσκεται «εντός» των μελών του, αντί του αναμενόμενου, ότι τα μέλη βρίσκονται εντός του συλλόγου. Δηλαδή ο σύλλογος τώρα, για να γυρίσουμε στο παράδειγμά μας, πραγματοποιώντας εκδρομή σε παραθεριστικό δέρετρο, επιλέγει το πρόγραμμα, τη διαδρομή που θα ακολουθήσει για τον προορισμό του, ερχόμενος παράλληλα αντιμέτωπος με την τρέχουσα κατάσταση των εν εξελίξει έργων, μεταξύ άλλων απρόβλεπτων συμβάντων.

Ο σχεδιασμός της εκδρομής, το πρόγραμμα που θα ακολουθηθεί, κ.λπ. συμβαίνουν «εντός» των μελών του συλλόγου, με την έννοια ότι τα μέλη βρίσκονται «εντός» ενός κλειστού δικτύου.

Το δίκτυο σχηματίζεται από τη γνώση της σχέσης αιτίας-αποτελέσματος: έτσι, ο Σπινόζα διαβεβαιώνει πως «η γνώση (*cognitio*) ενός αποτελέσματος εξαρτάται από τη γνώση της αιτίας του και περιλαμβάνει το ίδιο»⁴. Αυτή η «λογική εξάρτηση», όταν επιτυγχάνεται, δικτυώνει-ενώνει τον κόσμο μας.

Ωστόσο, την ίδια στιγμή που όλα είναι καλώς ή κακώς υπολογισμένα, από το ιδεατό σχέδιο της εκδρομής έως την πραγμάτωσή του μέσα στην έκταση του πραγματικού, το αναπάντεχο της τρέχουσας κατάστασης των πραγμάτων εισβάλλει στην εκδρομή. Ο αστάθμητος παράγοντας, δηλαδή η γειτνίαση με τη λογική άλλων συλλόγων, άλλων δικτύων –τα οποία πα-

⁴ Βλ. Σπινόζα 2009: 81.

ρεμβαίνουν ηδελημένα ή αδέλητα στην πορεία της εκδρομής– αντιστρέφουν το σχήμα: ιδεατό-έκταση, σχεδιασμός-πραγμάτωση.

Πρόκειται για ένα άνοιγμα των μελών του συλλόγου στο εύρος του κόσμου, ένα άνοιγμα που εν μέρει αποτυγχάνει. Εν μέρει η πορεία δεν αναστέλλεται, ο σχεδιασμός δεν σταματάει. Ωστόσο κρατά-δεσμεύει τα μέλη εντός ή εκτός του συλλόγου. Και αυτή είναι η χρήση της φράσης στην καθημερινή ομιλία: «τα μέλη βρίσκονται εντός του συλλόγου». Η εν μέρει αποτυχία των μελών του συλλόγου στο άνοιγμά τους στον κόσμο εκφέρεται ως ένας διχαστικός λόγος.

Παρατηρούμε ότι στον ενωτικό λόγο πρωταρχικό ρόλο έχει ο σύλλογος, ενώ στο διχαστικό λόγο είναι τα μέλη, δηλαδή ο καθένας χωριστά, που έχουν την πρωτοβουλία. Στην πραγματικότητα τα μέλη βρίσκονται εντός-εκτός του συλλόγου, αναπτύσσοντας παράλληλες-συμπληρωματικές δράσεις που συνθετικά συμβάλλουν στη δράση του συλλόγου. Μέσα από μερική και άνιση σύνδεση αυτών των δράσεων (προβάλλονται ως αφηγήσεις), ο σύλλογος σχηματίζεται εντός των μελών του.

Τι θα μπορούσε να σημαίνει ένας τέτοιος σχηματισμός μέσα από τη διαρκή-δικτυακή αντιμετάθεση ενωτικού-διχαστικού λόγου; Καταρχήν θα μπορούσε να επισημαίνει ακριβώς ότι μέσα από αυτήν την εναλλαγή, αντί της σύγχυσης και της αντίθεσης, σχηματίζεται ένα κοινό πρόσωπο.

Ας το δούμε καλύτερα: κάθε φορά που δραστηριοποιούνται τα μέλη αποδίδουν την ανεξάρτητη οντότητα του συλλόγου. Ας πούμε τώρα ότι τα μέλη είναι η απανταχού κοινότητα της βυζαντινής μουσικής και ότι ο σύλλογος είναι η κληρονομιά της βυζαντινής μουσικής. Η αντίστοιχη κινητοποίηση-δράση των μελών ή του κάθε μέλους χωριστά συμβαίνει μέσα από την εκατέρωθεν αναγνώριση του κοινού προσώπου. Ο καθένας εκφέρει τον ενωτικό λόγο και την ίδια στιγμή, ανήκοντας στην πολλαπλότητα της σύγχρονης εποχής, κερματίζει τις δράσεις του – αποσπάται από κάτι άλλο. Συνεπώς, η μόνη δυνατότητα που έχει για να πορευθεί ατομικά, να έχει κάποιο νόημα η πορεία του, είναι μέσω της «πλατφόρμας» του κοινού προσώπου.

Αυτό που αρχίζει σιγά-σιγά να διακρίνεται είναι ότι η δικτυακή-λογική εξάρτηση του Α με το Β, του Β με το Α, σε μια υπερατομική-υπερδικτυακή κλίμακα, αυτή η λογική εξάρτηση αποκτά την τελική της κίνηση από το Α στο Β ως πολλαπλότητα-κοινότητα.

Σε αυτήν την κίνηση, ατομικά, μπορεί κανείς να συντονισθεί μέσω της συμπίρευσής του στον χρόνο και τον χώρο, ή για να το πούμε διαφορετικά, η κίνηση της πολλαπλότητας-κοινότητας διαμορφώνει τη συμπό-

ρευσή μας στον κόσμο. Μια συμπόρευση πάντα διανοίγει το παρόν, με το κοινό πρόσωπο ήδη να έχει διαμορφώσει τη χρονική διάσταση του πριν (ως ιστορική μνήμη) και του μετά (ως μελλοντική έλευση).

Στον πυρήνα κάθε γνώσης βρίσκεται το παρόν – μόνο έτσι η πρώτη ενεργοποιείται. Η πορεία εντός-εκτός του παρόντος γίνεται συμπόρευση, καθώς προσδιορίζεται από τη γεωμετρική συγκρότηση-απόδειξη του τόπου σε συνδυασμό με τη στιγμιαία, παροδική (θνητή), παρουσία του άλλου, ο οποίος θα συμβάλει ως αστάθμητος παράγοντας ή ως ένας από μηχανής θεός στη λύση της γεωμετρικής απόδειξης: πρόκειται για τη χρονική διάσταση των πραγμάτων.

Με τον ίδιο τρόπο κάποιος πάνω στο ψαλτήρι έρχεται αντιμέτωπος με την «τοπογραφία» του βυζαντινού κειμένου, έχοντας συνοδοιπόρους άλλους χορωδούς!

Το παρόν και η συμπόρευση που το διανοίγει δεν καταγράφεται ως κείμενο (τοπογραφία), κάτι που θα μπορούσε να στηρίξει-αποδείξει το πριν και το μετά, αλλά διαπλάθεται ως ένας πλουραλισμός αφηγήσεων. Αφηγήσεις που εν τέλει «υλοποιούν» αυτήν την συμπόρευση.

Η αφήγηση εκείνη που υπερβαίνει την ατομική πορεία, εμπλέκεται με την κίνηση της πολλαπλότητας-κοινότητας. Εκεί προκύπτουν ανταγωνιστικές αφηγήσεις εντός-εκτός ιδεατών σχημάτων. Αφηγήσεις που επιδιώκουν να «υλοποιηθούν» στην τρέχουσα κοινωνική σφαίρα. Έτσι, η δυναμική της αφήγησης-συμπόρευσης οργανώνεται σε παιχνίδι κυριαρχίας-απόλαυσης. Όλο αυτό συστήνει ένα αφηγηματικό ιστό, που όσο κανείς προσεγγίζει το κέντρο του τόσο ενδυναμώνει το κοινωνικό του status (το συμβολισμό του κειμένου), όσο κινείται προς την περιφέρειά του τόσο ενδυναμώνει την αφήγηση-συμπόρευσή του στον κόσμο (την προφορικότητα).

Όπως θα γράψει και ο Walter J. Ong: «Η προφορικότητα δεν είναι κάτι προς περιφρόνηση. Μπορεί να προσφέρει δημιουργίες που μπορούν να υπερβούν τον γραπτό λόγο, για παράδειγμα η Οδύσσεια. Ούτε, πάλι, η προφορικότητα μπορεί να εκλείψει εντελώς: η ανάγνωση ενός κειμένου το καθιστά προφορικό. Μαζί η προφορικότητα και η ανάπτυξη του γραπτού λόγου μέσω της προφορικότητας είναι αναγκαίες για την εξέλιξη της συνείδησης»⁵.

Η διατριβή αυτή περιστρέφεται γύρω από τη Μεταρρύθμιση του 1814. Εκκινεί, δηλαδή, από το ιστορικό γεγονός για να ακολουθήσει το

⁵ Βλ. Ong 2002: 171.

διάβα της μουσικής γραφής έως τις μέρες μας. Η κεντρική ιδέα που μας μεταφέρει, πέρα από την ιστορική διάσταση του ζητήματος, είναι ότι η σύγχρονη βυζαντινή κοινότητα οικοδομείται πάνω σε αυτή τη Μεταρρύθμιση. Αναπόφευκτα το πεδίο της έρευνας μετατοπίζεται στον τρόπο που η Μεταρρύθμιση γίνεται αντιληπτή και «λειτουργεί» στις μέρες μας. Συνεπώς, η μεθοδολογία που ακολουθείται προσαρμόζεται στις ανάγκες των μερών της διατριβής.

Πρώτο μέλημα είναι να ερευνηθεί η υπάρχουσα βιβλιογραφία, να αναζητηθεί η σκοπιά υπό την οποία προσεγγίστηκε η Μεταρρύθμιση του 1814 και να εξακριβωθούν τυχόν ανακρίβειες ή παρερμηνείες.

Η επίδραση της Μεταρρύθμισης στις μέρες μας προσδιορίζεται μέσα από τη μελέτη του υλικού που συγκεντρώθηκε από τη συμμετοχή μου σε συνέδρια, συνεντεύξεις, συζητήσεις και συμπλήρωση ερωτηματολογίων. Ο λόγος δόθηκε στις διάφορες φωνές εντός και εκτός της βυζαντινής μουσικής κοινότητας, ώστε κατά κάποιον τρόπο να αναδειχτεί η δυναμική της κάθε φωνής, οι άμεσες και έμμεσες δυναμικές σχέσεις μεταξύ τους (το ονομάζω ζευγαρώματα). Τελικά, ο τρόπος που αλληλοσυμπληρώνονται δημιουργεί ένα αφηγηματικό ιστό που περιπλέκει τον καθένα λιγότερο ή περισσότερο εντός της κοινότητας.

Η διατριβή αυτή μπορεί να θεωρηθεί και ως μια προσπάθεια δημιουργικής απόδοσης αυτού του αφηγηματικού ιστού. Κάτι τέτοιο προϋποθέτει μια προσωπική (μου) πορεία εντός-εκτός αυτού του ιστού. Η περιγραφή και η πορεία εντός-εκτός του αφηγηματικού ιστού της βυζαντινής μουσικής κοινότητας αποτελεί μια νέα ερμηνευτική προσέγγιση αυτής της κοινότητας στον χρόνο και τους τόπους της.

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

Προηγούμενες μελέτες της Μεταρρύθμισης Από την παλαιά στη νέα μέθοδο: σύγχρονες προσπάθειες έρευνας των παλαιών χειρογράφων

Το ζήτημα της Μεταρρύθμισης της σημειογραφίας της βυζαντινής μουσικής του 1814 προσείλκυσε την προσοχή Ελλήνων και ξένων ερευνητών. Στα ελληνικά πλαίσια, υπήρχε η διάκριση ανάμεσα στους ερευνητές ακαδημαϊκού επιπέδου και τους μουσικολόγους, από τη μία πλευρά, και τους πρακτικούς ερμηνευτές-ψάλτες, από την άλλη. Η πλειοψηφία των ξένων ερευνητών ανήκει σε ακαδημαϊκούς κύκλους. Στις αρχές του 20^{ού} αι. παρατηρείται μεγαλύτερο ενδιαφέρον για τη μελέτη χειρογράφων βυζαντινής μουσικής εκ μέρους δυτικοευρωπαίων ερευνητών, ενώ από τις αρχές του 21^{ου} το θέμα τράβηξε την προσοχή ερευνητών από παραδοσιακά ορθόδοξες χώρες των Βαλκανίων (Βουλγαρία, Ρουμανία, Σερβία), καθώς και από τη Ρωσία.

Η μελέτη της Μεταρρύθμισης στο ακαδημαϊκό περιβάλλον

Η συμβολή του Κωνσταντίνου Ψάχου (1866-1949) στη μελέτη των χειρογράφων κατά τη σχετικά πρόσφατη ιστορία υπήρξε ιδιαίτερα σημαντική⁶. Σχεδόν εκατόν χρόνια μετά την καθιέρωση της Νέας Μεθόδου, το 1917 στην Αθήνα κυκλοφορήθηκε το βιβλίο του *Η παρασημαντική της Βυζαντινής Μουσικής*⁷. Σπουδαίο θεωρητικό του έργο είναι και *Το οκτάηχον σύστημα της Βυζαντινής Μουσικής, εκκλησιαστικής και δημώδους και το της αρμονικής συνηχήσεως*, το οποίο γράφτηκε στην Αθήνα το 1941, εκδόθηκε όμως πολύ αργότερα, το 1980, με επιμέλεια και εισαγωγή του Γεωργίου Χατζηθεοδώρου⁸. Εκτός από την ενασχόλησή του με τη μελέτη της βυζαντινής και της αρχαίας ελληνικής μουσικής, ο Ψάχος εφηύρε το Εύειο Παναρμόνιο, ένα ηλεκτροφόρο μουσικό όργανο φτιαγμένο ειδικά για την πιστή απόδοση της βυζαντινής μουσικής⁹. Η βιβλιοθήκη του

⁶ Βλ. Ρωμανού 1996: 14. Δραγούμης 2003: 61-69.

⁷ Βλ. Στάθης 2016: 299. Χατζηθεοδώρου 1978: ια΄-νζ΄.

⁸ Βλ. Χατζηθεοδώρου 1980.

⁹ Βλ. «Κωνσταντίνος Ψάχος», *Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα*, τόμος 61: 405.

Ψάχου σήμερα βρίσκεται στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών στη Φιλοσοφική Σχολή του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών¹⁰.

Στη συνέχεια, από το ακαδημαϊκό περιβάλλον, μεγάλη υπήρξε η συμβολή στη μελέτη της Μεταρρύθμισης του 1814 και του Γρηγορίου Στάδη, «ιδρυτή» της έδρας Βυζαντινής Μουσικολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, καθώς και του Ιδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας. Θα αναφέρουμε μόνο μερικά από τα σημαντικότερα έργα του, όπως *Η εξήγησις της παλαιάς βυζαντινής σημειογραφίας* (Αθήνα 1978), *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής*. Άγιον Όρος (Αθήνα 1975, 1976, 1993, 2015), *Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας* (Αθήνα 2003)¹¹, καθώς και τους δύο τόμους του ιδίου *Τα πρωτόγραφα της εξηγήσεως εις την Νέαν Μέθοδον σημειογραφίας* (Αθήνα 2016).

Εξίσου σημαντικές είναι και οι έρευνες της Καίτης Ρωμανού. Εκτός από επιστημονικά άρθρα σχετικά με τη μουσική Μεταρρύθμιση του 1814¹², μετέφρασε και το *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής* του Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων στην αγγλική γλώσσα¹³. Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι μέχρι πολύ πρόσφατα δεν είχε γίνει η μετάφραση του βασικού και σπουδαίου αυτού βιβλίου στα νέα ελληνικά¹⁴. Η κριτική έκδοση του Θεωρητικού οφείλεται στον Γεώργιο Κωνσταντίνου¹⁵.

Ο Μανόλης Χατζηγιακουμής στη μελέτη του *Η εκκλησιαστική μουσική του ελληνισμού μετά την Άλωση (1458-1820)*. Σχεδιάσμα ιστορίας παραθέτει πολλές και σημαντικές ιστορικές πληροφορίες για τη ζωή και το έργο των λεγομένων «Τριών Δασκάλων» της βυζαντινής μουσικής¹⁶.

Ο Γιάννης Πλεμμένος στο βιβλίο του *Το μουσικό πορτρέτο του νεοελληνικού Διαφωτισμού* τοποθετεί χρονολογικά σωστά τους δημιουργούς αυτούς στην εν λόγω περίοδο¹⁷. Στην ίδια μελέτη εκφράζει την άποψή του για τις επιρροές του δυτικοευρωπαϊκού Διαφωτισμού στο έργο του Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων. Σχετικά με αυτό το θέμα οι απόψεις του διαφέρουν από της Ρωμανού¹⁸, αλλά σε αυτό θα αναφερθούμε περισσότερο στη συνέχεια.

¹⁰ Βλ. Στάδης 2016: 299.

¹¹ Βλ. <http://www.ibyzmusic.gr/>

¹² Βλ. Ρωμανού 1985: 7-22. Ρωμανού 2013: 308-330.

¹³ Βλ. Romanou 2010.

¹⁴ Βλ. Χρυσάνθος 1996.

¹⁵ Βλ. Χρυσάνθος 2007.

¹⁶ Βλ. Χατζηγιακουμής 1974: 311-322. Χατζηγιακουμής 1999.

¹⁷ Βλ. Plemmenos 1997: 51-63. Πλεμμένος 2003.

¹⁸ Βλ. Ρωμανού 2013: 308-330.

Εκτός από τους ερευνητές που προέρχονταν από τους ακαδημαϊκούς κύκλους με το ζήτημα της Μεταρρυθμίσεως ασχολήθηκαν και ψάλτες, ορισμένοι εκ των οποίων τη θεωρούσαν επιζήμια για τη βυζαντινή μουσική. Για παράδειγμα, ο Δημήτριος Νεραντζής εκφράζει την «υποψία» ότι η Μεταρρύθμιση, με την πάροδο του χρόνου, θα αποδειχθεί ότι βλάπτει ανεπανόρθωτα τη βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική¹⁹. Ωστόσο, η πλειονότητα των ιεροψαλτών υποστηρίζει ότι η Μεταρρύθμιση διέσωσε την παράδοση, δηλαδή την ίδια τη βυζαντινή μουσική, προσφέροντας ένα ενιαίο κείμενο μελέτης, μια νέα μέθοδο εκμάθησης, κάτι, από την άλλη, που φαίνεται να μην το αντιμετωπίζουν ως νεωτερισμό, ως δήμα που έγινε πέραν της παράδοσης.

Κατά τη διάρκεια του 2014 και του 2015 σε ολόκληρη την Ελλάδα διοργανώθηκαν επιστημονικά συνέδρια και εκδηλώσεις «προς τιμήν των Τριών Δασκάλων». Στη μελέτη αυτή προσεγγίζω τα θέματα των συνεδρίων μέσα από μια αφηγηματολογική σκοπιά, μια εμπειρική προσέγγιση που θα αναλυθεί παρακάτω σε ξεχωριστό κεφάλαιο. Στα συνέδρια αυτά μπορέσαμε να εξετάσουμε την επίδραση που εξακολουθεί να ασκεί η μουσική Μεταρρύθμιση στους ιεροψάλτες μέχρι σήμερα, πώς δηλαδή οι ίδιοι την αντιλαμβάνονται και πώς ο καθένας την αξιολογεί και την εφαρμόζει.

Ξένοι μελετητές της Μεταρρύθμισης

Στις αρχές του 20^{ου} αι. πολλοί μουσικολόγοι από τη Δυτική Ευρώπη έδειξαν ενδιαφέρον για τη σημειογραφία της βυζαντινής μουσικής. Στην Κοπεγχάγη το 1931 εκδόθηκε η σειρά *Monumenta Musicae Byzantinae* (MMB). Κύριος σκοπός της ήταν η μελέτη της σημειογραφίας και των χειρογράφων της βυζαντινής μουσικής μαζί με ερμηνευτικές σημειώσεις. Εκδότες ήταν ο Δανός φιλόλογος Carsten Høeg²⁰ και οι μουσικολόγοι Henry Julius Wetenhall Tillyard²¹, από το Πανεπιστήμιο του Cardiff, και Egon Wellesz²², τότε καθηγητής του Πανεπιστημίου της Βιέννης.

Αυτοί οι επιστήμονες ήταν λάτρεις του ελληνικού πολιτισμού, όπως αποδεικνύεται από τις σχετικές γνώσεις τους της αρχαίας ελληνικής, ακόμη και από τις εθνογραφικές τους μελέτες. Ωστόσο, δεν γνώριζαν τη ζωντανή παράδοση της βυζαντινής μουσικής, πράγμα που τους οδήγησε

¹⁹ Βλ. Νεραντζής 1997.

²⁰ Βλ. http://en.wikipedia.org/wiki/Carsten_H%C3%B8eg

²¹ Βλ. Toulaitos 2000: 151-164. Velimirović 1968: 341-351.

²² Βλ. Velimirović 1976: 265-277. Velimirović 2000: 165-180.

σε πολλά ερμηνευτικά λάθη. Ο Tillyard το 1935 δημοσίευσε ένα εγχειρίδιο, μία μέθοδο για την αποκρυπτογράφηση των σημαδιών της παλαιάς βυζαντινής σημειογραφίας²³.

Ο Miloš Velimirović επέστησε την προσοχή στο γεγονός ότι γι' αυτούς τους ερευνητές η άγνοια της σύγχρονης ελληνικής γλώσσας στάθηκε εμπόδιο στη μελέτη των σχετικών βιβλίων, καθώς και στην επικοινωνία με Έλληνες ψάλτες²⁴. Η έλλειψη αυτών των βασικών γνώσεων τους οδήγησε σε προβληματικές μεταγραφές και εξηγήσεις παλαιών χειρογράφων. Σύμφωνα με τον Αλέξανδρο Λίγκα, μια τέτοια άγνοια είχε ως αποτέλεσμα την παρερμηνεία βασικών μουσικών παραμέτρων, όπως ο ρυθμός, η δομή της μουσικής κλίμακας, κ.λπ.²⁵

Ο εθνομουσικολόγος Μάρκος Δραγούμης συνεργάστηκε με τον Wellesz ακολουθώντας στις μελέτες του στη βυζαντινή και ελληνική παραδοσιακή μουσική τη μέθοδο της Σχολής της Κοπεγχάγης. Ο Στάθης συνεργάστηκε το 1968 με τον Jorgen Raasted (επίσης από την Κοπεγχάγη), ανοίγοντας με αυτόν τον τρόπο τον διάλογο μεταξύ Δανών και Ελλήνων μουσικολόγων²⁶.

Όσον αφορά τη σερβική κοινωνία, τη μεγαλύτερη απήχηση και επιρροή είχε η έρευνα χειρογράφων βυζαντινής μουσικής με τη μέθοδο της Σχολής της Κοπεγχάγης. Ο Σέρβος μουσικολόγος και ακαδημαϊκός Dimitrije Stefanović εκπόνησε τη διδακτορική διατριβή του *The Tradition of the Sticheraria Manuscripts* με τον Wellesz στην Οξφόρδη, την οποία ολοκλήρωσε το 1967. Εκτός από τον Wellesz, συνεργάστηκε και με τους Tillyard και Strunk. Στη μελέτη των σερβικών χειρογράφων βυζαντινής μουσικής ακολούθησε τη μεθοδολογία της Σχολής της Κοπεγχάγης και πιο συγκεκριμένα της σειράς Monumenta Musicae Byzantinae²⁷.

Κατά τη δεκαετία του 1970 ο Stefanović συγκεφαλαίωσε τις έρευνες πάνω στη σερβική εκκλησιαστική μουσική στο δίτομο έργο του με τίτλο *Παλαιά Σερβική μουσική* (Стара српска музика)²⁸. Στον πρώτο τόμο (1973) περιλαμβάνονται φωτογραφίες έργων διακεκριμένων Σέρβων μελωδών,

²³ Βλ. Tillyard 1935.

²⁴ Βλ. Velimirović 1964: 63-76.

²⁵ Βλ. Lingas 2004.

²⁶ Βλ. Peno 2011: 1296. Στάθης 2016: 301.

²⁷ Βλ. Peno 2014: 137-138.

²⁸ Βλ. Stefanović 1974: 125-134. Ο Dimitrije Stefanović ίδρυσε τη χορωδία του Μουσικολογικού Ινστιτούτου της Σερβικής Ακαδημίας Επιστημών και Τεχνών το 1967. Βλ. <http://www.music.sanu.ac.rs/Srpski/Choir.htm>

όπως του κυρ Νικόλα, και των Στεφάνου και Ησαΐα· στον δεύτερο (1975) βρίσκονται οι έρευνες της εποχής σχετικά με την εξέλιξη της σερβικής ψαλτικής τέχνης μέχρι τον 15^ο αι. Βρίσκονται επίσης και επεξηγήσεις και μεταγραφές των μελών των Σέρβων μελωδών που προαναφέραμε, σε πεντάγραμμα, τις οποίες έκανε ο Stefanonić σύμφωνα με τους κανόνες των MMB. Αυτές οι ερμηνείες αποτελούσαν μέρος του ρεπερτορίου της χορωδίας του Μουσικολογικού Ινστιτούτου της Σερβικής Ακαδημίας, την οποία διηύθυνε ο Stefanonić, έχουν δε κυκλοφορηθεί και σε ηχογραφήσεις των ετών 1971, 1973, 1980 και 1998²⁹.

Από αυτές τις ερμηνείες ξεκίνησε να ψάλλει τη δεκαετία του 1980 ο χαρισματικός ψάλτης Dragoslav Pavle Aksentijević. Χάρη στην προσωπική του καλλιτεχνική ερμηνεία, οι μελωδίες αυτές έγιναν πολύ δημοφιλείς και, για τον μέσο Σέρβο ακροατή, αποτελούν σύμβολο της μεσαιωνικής σερβικής εκκλησιαστικής μουσικής, αν και πρόκειται απλώς για ερευνητική προσέγγιση. Είναι δε παράδοξο ότι τούτες οι ερμηνείες δεν αντιμετωπίζονται ως «ερευνητική άποψη», αλλά ως αυθεντικές μελωδίες, όπως τις αποκαλούν, της σερβικής μεσαιωνικής μουσικής³⁰.

Από το 1984, τα MMB πέρασαν υπό την αιγίδα της Αυστριακής Ακαδημίας Επιστημών. Ο βυζαντινολόγος Herbert Hunger, πρόεδρος τότε της Αυστριακής Ακαδημίας Επιστημών, ξεκίνησε την καινούργια σειρά: “*Corpus Scriptorum De Re Musica*”. Ο Christian Troelsgard προσέφερε, πρόσφατα, μια αναθεωρημένη μέθοδο των MMB³¹.

Το Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας

Από την επίσημη ιστοσελίδα του Ιδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας μαθαίνουμε ότι αυτό συστήθηκε «από την Ιερά Σύνοδο της Εκκλησίας της Ελλάδος κατά την 97^η συνεδρία της 24^{ης} Ιουνίου του 1970, ύστερα από εισήγηση του μακαριστού μητροπολίτου Σερβίων και Κοζάνης κυρού Διονυσίου προς την επί της Θείας Λατρείας και Τέχνης Μόνιμον Συνοδικήν Επιτροπήν. Λειτουργεί σύμφωνα με τον Κανονισμό 17/1981 της Ιεράς Συνόδου της Εκκλησίας της Ελλάδος (*Εκκλησία*, έτος ΝΖ΄, τεύχος Β΄, αρ. 3/16.9.1981) και ΦΕΚ 135 (τεύχος Α΄, 10/11/1982). Πρόεδρος του Δ.Σ. του Ιδρύματος είναι ο Μακαριώτατος Αρχιεπίσκοπος Αθηνών και πάσης Ελλάδος κ. Ιερώνυμος και Διευθυντής του ο ελλογι-

²⁹ Βλ. Peno 2014: 138.

³⁰ Βλ. Blagojević 2015.

³¹ Βλ. Troelsgard 1997. Troelsgard 2011.

μώτατος, ομότιμος καθηγητής του Πανεπιστημίου Αθηνών, Γρηγόριος Θ. Στάθης»³².

Σχεδόν όλα τα μέλη του Ιδρύματος είναι καθηγητές του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Από την ιστοσελίδα του Ιδρύματος προκύπτει ότι υπάρχει μεγάλη δυσαναλογία ως προς το φύλο των μελών, αφού από τα 14 ενεργά μέλη μόνο μία είναι γυναίκα.

Το 1973 το Ίδρυμα αγόρασε μια σπουδαία συλλογή χειρογράφων, τα περισσότερα των οποίων είναι αντίγραφα των πρωτογράφων της εξηγήσεως, του Ιωάννου Κονιδάρη, μαθητού του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος. Στα αρχεία του Ιδρύματος φυλάσσονται και παλαιές ηχογραφήσεις ενός σπουδαίου ψάλτη του πατριαρχικού ναού Κωνσταντινουπόλεως, του Αναστασίου Μιχαηλίδη³³.

Κύριο έργο του Ιδρύματος είναι η έκδοση βιβλίων. Υπάρχουν πέντε βασικές εκδοτικές σειρές: οι κατάλογοι, οι μελέτες, τα «Λατρειολογήματα», τα πρακτικά συνεδρίων, η δισκογραφία και οι αυτοτελείς εκδόσεις· σημαντικότερο έργο είναι η έκδοση των καταλόγων των χειρογράφων της βυζαντινής μουσικής του Αγίου Όρους, των Μετεώρων και άλλων βιβλιοθηκών. Η σειρά «Μελέται» περιέχει διατριβές με πρωτότυπα θέματα σχετικά με την ιστορία, την εξέλιξη, τη σημειογραφία, τη μορφολογία και τη μελοποιία της βυζαντινής μουσικής. Στη σειρά «Λατρειολογήματα» εκδίδονται μελέτες και διδακτορικές διατριβές με αντικείμενο ζητήματα λατρείας, καθώς και ακολουθίες της Ορθόδοξης Εκκλησίας. Μέχρι στιγμής η πλειοψηφία των εκδόσεων είναι έργο του Στάθη. Στα πλαίσια του Ιδρύματος από το 1983 δραστηριοποιείται η χορωδία «Οι Μαΐστορες της Ψαλτικής Τέχνης». Το Ίδρυμα έχει αναπτύξει και πλούσια δισκογραφία με διάφορες ηχογραφήσεις βυζαντινής μουσικής³⁴.

Το Ίδρυμα διοργανώνει επιστημονικά συνέδρια και ημερίδες. Συγκεκριμένα έχουν γίνει μία διημερίδα, ένα πανελλήνιο και επτά διεθνή συνέδρια. Τα διεθνή αυτά συνέδρια γίνονται κάθε τρία χρόνια με τον γενικό τίτλο «Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης».

Με την πάροδο του χρόνου στα συνέδρια αυτά παρατηρείται αύξηση των ξένων συνέδρων, καθώς και των γυναικών, καθώς και μια τάση ανοίγματος στην ευρύτερη επιστημονική κοινότητα, με διάθεση διεπιστημονικής προσέγγισης. Όμως, η πλειοψηφία των ομιλητών είναι ακόμη Έλληνες, άντρες, ψάλτες και θεολόγοι.

³² Βλ. <http://www.ibyzmusic.gr/>. Στάθης 2016: 301.

³³ Βλ. Στάθης 2016: 303.

³⁴ Βλ. <http://www.ibyzmusic.gr/>. Στάθης 2016: 302.

Ατομικές προσπάθειες έρευνας

Κατά τη διάρκεια του 20^{ού} αι. μέχρι τις μέρες μας, στην Ελλάδα έγιναν και γίνονται αρκετές ατομικές προσπάθειες ερευνητών για τη μεταγραφή παλαιών χειρογράφων βυζαντινής μουσικής στη νέα παρασημαντική. Ορισμένες από αυτές ξεχωρίζουν λόγω της ευρύτερης απήχησης που έχουν στους ψαλτικούς κύκλους. Στην παρούσα μελέτη δεν θα ασχοληθούμε με όλες αυτές τις προσπάθειες, αλλά θα πάρουμε ως παράδειγμα μόνον δύο: του Σίμωνος Καραά, του οποίου το έργο προκαλεί πολλές διαφωνίες, και του Μανόλη Χατζηγιακουμή.

Ο Σίμων Καραάς (1903-1999) υπήρξε ερευνητής της Ελληνικής μουσικής παράδοσης. Δεν είχε καμία επίσημη μουσική εκπαίδευση και δεν παρακολούθησε ποτέ μουσικό σχολείο. Τη σχετική μουσικολογική βιβλιογραφία τη μελέτησε μόνος του. Επιπλέον, ερμήνευε τα παλαιά μουσικά χειρόγραφα βιβλιοθηκών, όπως του Πατριαρχείου Κωνσταντινουπόλεως, του Αγίου Όρους, της Εθνικής Βιβλιοθήκης κ.ά., με τον δικό του τρόπο. Το 1929 ίδρυσε τον *Σύλλογο προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής*. Εξέδωσε επίσης μεγάλο αριθμό βιβλίων και δίσκων, κυρίως από το 1972 και εξής. Κατέγραψε ομοίως δημοτικά τραγούδια απ' όλην την Ελλάδα με κασετόφωνο, τα οποία κυκλοφορήθηκαν σε δίσκους, καθώς και όλες τις ακολουθίες και τους ύμνους της Εκκλησίας³⁵. Το θεωρητικό του έργο *Μέθοδος Ελληνικής Μουσικής-Θεωρητικόν* (Αθήνα 1982) αποτελεί την ανάλυση της πολυτροπικότητας της εκκλησιαστικής και δημοτικής ελληνικής μουσικής³⁶. Ο Καραάς διαμόρφωσε μεγάλη και σημαντική συλλογή χειρογράφων βυζαντινής μουσικής, η οποία βρίσκεται στην προσωπική του ιδιωτική βιβλιοθήκη³⁷.

Μουσικολόγοι και ψάλτες Έλληνες και ξένοι— διαφωνούν ως προς το έργο του Καραά³⁸, καθώς επανεισήγαγε κάποια σημάδια από την παλαιά μέθοδο, δίνοντάς τους μια διαφορετική ενέργεια, μιαν άλλη ερμηνεία³⁹. Αυτή η ελευθερία—μέσα στα πλαίσια της παράδοσης— την οποία επέδειξε, προκάλεσε τον προβληματισμό αλλά και την άρνηση πολλών ψαλτών που ακολουθούσαν διαφορετικά στυλ ψαλτικής: δεν τους ήταν κατανοητό γιατί έπρεπε να ξαναχρησιμοποιούν τα παλαιά σημεία με καινούργια ερμηνεία, αφού οι αναλύσεις αυτές είχαν διασωθεί στην προφορική παράδοση.

³⁵ Βλ. Αγγελόπουλος 1985: 55-58.

³⁶ Βλ. Στάθης 2016: 299.

³⁷ Στο ίδιο: 299.

³⁸ Βλ. <http://analogion.com/site/html/SimonKaras.html>

³⁹ Βλ. Ακρίδας 2009.

Εδώ άρα εντοπίζουμε μια παράδοση κατάσταση, όπου οι ίδιοι ψάλτες από τη μια πλευρά αντιλαμβάνονται τους Τρεις Δασκάλους ως θεματοφύλακες της παράδοσης (αν και οι ίδιοι έχουν εντελώς αλλάξει τον τρόπο ανάγνωσης της σημειογραφίας της βυζαντινής μουσικής, καταργώντας πολλά παλαιά σημάδια) και, από την άλλη, θεωρούν τον Καρά «αιρετικό νεοτεριστή», επειδή απλώς τόλμησε να δώσει διαφορετική ερμηνεία σε κάποια παλαιά σημάδια, ώστε να διευκολύνει έτσι την ανάγνωση του μουσικού κειμένου (και επομένως και τη διάδοση της μουσικής). Στο σημείο αυτό πρέπει να υπενθυμίσουμε ότι, σε όλα τα στάδια της εξέλιξης της σημειογραφίας, υπήρχαν ψάλτες και δάσκαλοι βυζαντινής μουσικής οι οποίοι άλλαζαν τη σημειογραφία με τον δικό τους τρόπο και μάλιστα προσπαθούσαν να εφαρμόζουν δικά τους σημειογραφικά συστήματα κ.ο.κ. Οι διδάσκαλοι, επομένως, θεωρούσαν τα σημεία της βυζαντινής μουσικής ως μέσον για τη μετάδοση του νοήματος και όχι ως αφηρημένη και ανέγγιχτη αξία καθεαυτήν.

Μερικοί από τους πιο διάσημους και σημαντικούς μαθητές του Καρά είναι ο Λυκούργος Αγγελόπουλος⁴⁰ και οι μαθητές του, τα μέλη της *Ελληνικής Βυζαντινής Χορωδίας*, π.χ. ο Γιάννης Αρβανίτης και ο Γεώργιος Κωνσταντίνου. Η επιρροή του Καρά ανιχνεύεται και στο Άγιον Όρος, π.χ. στη Μονή Βατοπαιδίου.

Ο Μανόλης Κ. Χατζηγιακουμής ίδρυσε το 1994 στην Αθήνα το *Κέντρο Ερευνών και Εκδόσεων* (ΚΕΡΕ) ως ένα μη κερδοσκοπικό φορέα με σκοπό την έρευνα και τις εκδόσεις τεκμηρίων βυζαντινής μουσικής. Μεταξύ των άλλων δραστηριοτήτων, το ΚΕΡΕ έχει πραγματοποιήσει την έκδοση δύο εξαιρετικά σπουδαίων σειρών: τα «Μνημεία Εκκλησιαστικής Μουσικής» και τα «Σύμμεικτα Εκκλησιαστικής Μουσικής», με ηχογραφήσεις των σημαντικότερων μελών της βυζαντινής μελοποιίας τις οποίες ερμηνεύουν αναγνωρισμένοι και σπουδαίοι ψάλτες⁴¹. Η ηχογράφηση της βυζαντινής μουσικής της νέας μεθόδου, είτε ζωντανή είτε στο στούντιο, αποτελεί ένα ξεχωριστό κομμάτι. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Στάθης: «η ηχογράφηση και καταγραφή των ακολουθιών την ώρα που τελούνται έχουν το προσόν της αμεσότητας και της προφορικότητας, που είναι ένα αξεχώριστο στοιχείο της ερμηνείας της σημειογραφίας»⁴².

⁴⁰ Βλ. Blagojević 2014: 285-287.

⁴¹ Βλ. Στάθης 2016: 306-307.

⁴² Στο ίδιο: 306.

Σύντομη επισκόπηση της ιστορίας της βυζαντινής σημειογραφίας

Η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική εξελίχθηκε ανά τους αιώνες έτσι ώστε να υπηρετεί τα δόγματα της Ορθόδοξης Εκκλησίας. Υπάρχει επομένως άμεση εγγύτητα μεταξύ του κειμένου και της μουσικής, στην εξέλιξη της οποίας κάθε ιστορική περίοδος άφησε ανεξίτηλη τη σφραγίδα της.

Ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά αυτής της μουσικής είναι το ότι είναι μονοφωνική και απόλυτα φωνητική. Ωστόσο, οφείλουμε να είμαστε πολύ προσεκτικοί και επιφυλακτικοί ως προς αυτούς τους ισχυρισμούς. Μιλώντας για μονοφωνία, δεν πρέπει να παραβλέπουμε τη χρήση του ισοκρατήματος, το οποίο δημιουργεί κάποιο είδος διφωνίας. Όσο για το ότι είναι «φωνητική», συναντάμε στις ελληνικές ορθόδοξες κοινότητες της διασποράς ως νεότερη πρακτική να χρησιμοποιείται, εδώ και δεκαετίες, ως ισοκράτημα μουσικό όργανο αντί για την ανθρώπινη φωνή. Τονίζουμε τέλος ότι αυτό δεν συναντάται μόνο στη διασπορά, αλλά και στην Ελλάδα και μάλιστα στην Αθήνα, π.χ. στην ενορία του Αγίου Αποστόλου Θωμά στους Αμπελοκήπους.

Θεωρώ ότι η μουσική γραφή αποτελεί ένα από τα κυριότερα σύμβολα της ταυτότητας της βυζαντινής μουσικής. Η έννοια όμως της ταυτότητας προϋποθέτει ομοιότητα: αυτός ήταν και ένας από τους λόγους για τους οποίους οι μεταρρυθμιστές δεν προχώρησαν σε κάποιο εντελώς καινούργιο σύστημα σημαδιών ή στο πεντάγραμμο. Οι μεταρρυθμιστές επέλεξαν να δώσουν νέο περιεχόμενο-σημασία στα παλαιά σημάδια.

Είναι ευρέως αποδεκτή η διαίρεση της σημειογραφίας (ή παρασημαντικής), της γραφής δηλαδή της βυζαντινής μουσικής, σε τέσσερις περιόδους: 1) πρώιμη βυζαντινή σημειογραφία (10^{ος}-12^{ος} αι.) 2) μέση βυζαντινή σημειογραφία (12^{ος}-17^{ος} αι.) 3) μεταβυζαντινή εξηγητική σημειογραφία (17^{ος}-19^{ος} αι.) 4) αναλυτική σημειογραφία της νέας μεθόδου (1814 έως σήμερα)⁴³.

Ο Ευγένιος Γκέρτσμαν⁴⁴, ορθώς, θέτει το ερώτημα αν υπήρχε σημειογραφία κατά τη βυζαντινή περίοδο από τον 4^ο έως τον 9^ο αι. Λαμβάνοντας υπόψη το γεγονός ότι οι επιστήμονες τοποθετούν τη μουσική σημειογραφία της αρχαίας Ελλάδας στον 3^ο αι. π.Χ., ενώ κάποιοι την τοποθετούν ακόμα και στον 7^ο αι. π.Χ., ο Γκέρτσμαν διερωτάται τι να συνέβη άραγε ώστε η σημειογραφία αυτή να μη γίνει αποδεκτή από τους Βυζαντινούς κατά τους πρώτους έξι αιώνες της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας⁴⁵.

⁴³ Στο ίδιο: 82.

⁴⁴ Το όνομα του συγγραφέα στα ρωσικά είναι Евгений Владимирович Герцман.

⁴⁵ Βλ. Gercman 2006: 341.

Η επαγγελματική εξέλιξη της εκκλησιαστικής μουσικής ξεκίνησε στις αρχές του 4^{ου} αι., όταν συναντάμε στις πηγές αυτής της περιόδου ειδικό πλαίσιο προϋποθέσεων και κανονισμών για τους επαγγελματίες ψάλτες⁴⁶. Είναι δύσκολο να φανταστεί κανείς ότι οι ψάλτες αυτοί έψαλλαν το απαιτητικό ρεπερτόριο των ποικίλων εκκλησιαστικών ακολουθιών μόνον από μνήμης ή αυδαίρετα, χωρίς καμία σημειογραφία⁴⁷. Ο Αναστάσιος Χαψούλας έγραψε για τις δυσκολίες που παρουσιάζει η έρευνα της κοσμικής βυζαντινής μουσικής, δηλαδή την έλλειψη σημειογραφικών πηγών, όπως και στη δυτική μεσαιωνική μουσική έως τις αρχές του 12^{ου} αι. Για την έρευνά του ως έμμεση πηγή χρησιμοποίησε τα κείμενα των Πατέρων της Εκκλησίας⁴⁸.

Ωστόσο, υπάρχει ένα χειρόγραφο γραμμένο κατά την «ειδωλολατρική σημειογραφία», κατά την έκφραση του Γκέρτσμαν. Πρόκειται για ένα παλαιοχριστιανικό ύμνο της Αγίας Τριάδος, τον γνωστό πάπυρο της Οξυρρύγχου (*Papyrus Oxxyrhynchus 1786*) του 3^{ου} αι. μ.Χ.⁴⁹ Θεωρείται, εντούτοις, ότι υπήρχαν και άλλοι ύμνοι γραμμένοι με αυτή τη σημειογραφία, αλλά λόγω των ιστορικών συνθηκών καταστράφηκαν.

Ο Γκέρτσμαν είναι της άποψης ότι η μουσική σημειογραφία δεν έχει κάποια «ιδεολογική φόρτιση», αλλά αποτελεί απλώς και μόνον μέσο γραφής του ηχητικού μουσικού υλικού⁵⁰. Διαφωνώ με τη θέση αυτή, αφού πιστεύω ότι ακριβώς η Μεταρρύθμιση του 1814 και η μετέπειτα κοινωνική χρήση της σημειογραφίας της βυζαντινής μουσικής αποτελούν χαρακτηριστική εκδήλωση της ιδεολογικής φόρτισης που μπορεί να φέρει η μουσική σημειογραφία, λόγω της σχέσης που διαμορφώνουν μαζί της οι χρήστες της σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικο-πολιτισμικό πλαίσιο. Η παλαιά βυζαντινή μουσική γραφή –περίπου μέχρι το 1814– προϋπέθετε τη λεγόμενη συνοπτική μέθοδο γραφής των μελωδιών. Υπήρχαν δηλαδή δύο κατηγορίες σημαδιών: οι φωνές, ανιούσες ή κατιούσες, και οι λεγόμενες «μεγάλες υποστάσεις» ή χειρονομίες ή μεγάλα ή άφωνα σημάδια⁵¹.

Το παλαιό σύστημα γραφής και ανάγνωσης των εκκλησιαστικών μελών βασιζόταν στην απομνημόνευση πάμπολλων μουσικών «θέσεων»,

⁴⁶ Στο ίδιο: 100.

⁴⁷ Στο ίδιο: 346.

⁴⁸ Βλ. Χαψούλας 2007: 217-238.

⁴⁹ Βλ. Gercman 2006: 343.

⁵⁰ Στο ίδιο: 344.

⁵¹ Σχετικά με τους όρους αυτούς βλ. Ψάχος 1917. Καρακατσάνης 1995. Στάθης 2016: 87-92.

όπου ο ψάλτης ανακαλούσε στη μνήμη του και μελωδούσε όταν έβλεπε διάφορους συνδυασμούς φωνητικών και αφώνων χαρακτήρων στο μουσικό κείμενο⁵².

Αυτά τα άφωνα σημάδια (συνολικά περίπου 40) ήταν ένα είδος στενογραφικής απόδοσης ολόκληρης της μελωδίας. Πρέπει εδώ να τονίσουμε ότι διαθέτουμε αρκετά εκκλησιαστικά χειρόγραφα και λίγα θεωρητικά συγγράμματα περί μουσικής, καθώς και προδεωρίες της παπαδικής⁵³, κάτι που δείχνει και τη σχέση που υπήρχε με την παραδοσιακή αντίληψη της μουσικής, δηλαδή την προφορικότητά της. Επιπλέον, υπεισέρχονταν και οικονομικοί λόγοι: το χαρτί για τα χειρόγραφα ήταν ακριβό, οπότε δεν συνέφερε να ξοδεύει κανείς χρόνο και χρήμα για να καταγράφει την παράδοση η οποία ήταν τότε κατανοητή και ζωντανή.

Αρκετά από τα άφωνα σημάδια αρχίζουν να εξαφανίζονται τον 17^ο και 18^ο αι. Όντως, κατά τη διάρκεια της εξέλιξής της, η σημειογραφία της βυζαντινής μουσικής γνώρισε πολλές μεταρρυθμίσεις. «Περί τα μέσα του 16^{ου} αι. εμφανίζονται οι πρώτες “εξηγήσεις” παλαιών μουσικών διβλίων, που βασίζονται στην αντίληψη πως τα άφωνα σημάδια που συναντώνται εκεί ήταν στενογραφικά σύμβολα λίγο-πολύ εκτεταμένων μελωδικών σχημάτων ή μελισμάτων. Τους δύο επόμενους αιώνες γράφονται μεγάλοι αριθμοί εξηγήσεων»⁵⁴.

Στον 16^ο αιώνα έχουμε την παλαιότερη γνωστή μαρτυρία, το *Περί Χρείας Μουσικής Γραικών Χαρακτήρων* του Ιερωνύμου «Τραγουδιστή» από την Κύπρο. Από την έρευνα της Ρωμανού μαθαίνουμε ότι οι συμπατριώτες του Ιερωνύμου «από καιρό είχαν αρχίσει να παρεξηγούν τη μουσική τους σημειογραφία και να συγχέουν τα νεύματα μεταξύ τους». Ο ίδιος πρότεινε ένα νέο σύστημα το οποίο βασιζόταν στη διδασκαλία του Zarlino (ο τελευταίος υπήρξε επί τρία χρόνια ο καθηγητής μουσικής του στη Βενετία), στο δε νέο αυτό σύστημα έδετε ως προϋπόθεση τον περιορισμό της μεταρρύθμισης στον μείζονα και τον ελάσσονα τρόπο των Δυτικών⁵⁵.

Οι εξηγήσεις του Μπαλάση στα τέλη του 17^{ου} αι. συνετέλεσαν στην περαιτέρω εξέλιξη της μουσικής σημειογραφίας, ενώ ο Ιωάννης πρωτοψάλτης ο Τραπεζούντιος στα μέσα του 18^{ου} αι. απλούστευσε τα σημάδια

⁵² Βλ. Γιαννόπουλος 2002: 10.

⁵³ Βλ. Romanou 2010: 11. Στάθης 2016: 98-103.

⁵⁴ Βλ. Ρωμανού 2010: 8.

⁵⁵ Βλ. Ρωμανού 1985: 7. Strunk 1962: 101-109.

της παρασημαντικής ακόμα περισσότερο. Η σημειογραφία, την οποία επεξεργάστηκε εν συνεχεία καταλυτικά ο Πέτρος ο Πελοποννήσιος, «κατέληξε, κυρίως διαμέσου των παραπέρα αναλύσεων του Πέτρου Βυζαντίου και του Γεωργίου του Κρητός, στην οριστική επινόηση ενός καινούργιου γραφικού συστήματος, απλού, ευμέθοδου και στηριγμένου στην παράδοση»⁵⁶.

Σ' αυτή τη μελέτη, θα ασχοληθώ με την τελευταία μεγάλη Μεταρρύθμιση που έγινε το 1814 από τους λεγόμενους «Τρεις Δασκάλους» της βυζαντινής μουσικής: τον Χρυσανθο, τον εκ Μαδύτων, τον Γρηγόριο πρωτοψάλτη και τον Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα, που «έχοντας την απαιτούμενη μόρφωση, θέση και αξιώματα» (κάτι που τους επέτρεπε να κινηθούν με μεγάλη άνεση), κάλυψαν μόνοι τους το κενό που προέκυψε. Ο Χρυσανθος μάς έχει αφήσει τα περίφημα έργα *Εισαγωγή εις το Θεωρητικόν και Πρακτικόν της Εκκλησιαστικής Μουσικής* και *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*. Ο Γρηγόριος, αντίθετα με τον Χρυσανθο, «ευδοκίμησε κατεξοχήν στην πρακτική της ψαλτικής τέχνης»⁵⁷. Ο Χουρμούζιος ο Χαρτοφύλαξ ήταν η πιο πολυσύνθετη προσωπικότητα, αφού κάλυπτε σχεδόν όλους τους τομείς. Έδρασε ως ψάλτης, δάσκαλος, εξηγητής, εκδότης, επιμελητής μουσικών βιβλίων, συνθέτης και θεωρητικός.

Ο Αγάπιος Παλλιέρμος, το 1787, πείθει τον Πατριάρχη Γρηγόριο Ε' και διδάσκει στην πατριαρχική μουσική σχολή τη χρήση του πενταγράμμου. Στο εγχείρημά του υπήρξαν αντιδράσεις άλλων μουσικών, ιδιαιτέρως του Ιακώβου πρωτοψάλτου. Ο Αγάπιος Παλλιέρμος έφυγε τότε από την Κωνσταντινούπολη και δίδαξε ένα αλφαριθμητικό σύστημα παρασημαντικής δικής του επινόησης στην Σμύρνη, στο Άγιον Όρος, στην Έφεσο και στο Βουκουρέστι⁵⁸.

Μελετώντας τη σχετική επιστημονική βιβλιογραφία στην ελληνική γλώσσα έχω παρατηρήσει το εξής πολύ ενδιαφέρον: όλοι σχεδόν οι συγγραφείς ισχυρίζονται ότι οι «Τρεις Δάσκαλοι» έκαναν τη Μεταρρύθμιση για τον «ελληνικό λαό»: είναι εντούτοις αμφίβολο αν μπορούμε να μιλήσουμε για ελληνική εθνική συνείδηση στις αρχές του 19^{ου} αιώνα. Ορδότερος θα ήταν μάλλον ο όρος *ρωμαίικη*.

Επιπλέον, έχει πολύ ενδιαφέρον το ότι οι ερευνητές της βυζαντινής μουσικής είτε δεν κάνουν καθόλου είτε κάνουν ελάχιστους παραλληλι-

⁵⁶ Βλ. Χατζηγιακουμής 1980: 55.

⁵⁷ Στο ίδιο: 56.

⁵⁸ Βλ. Χρυσανθος: LI-LII. Στάδης 1972: 390. Ρωμανού 1985: 9.

σμούς με άλλα μουσικά συστήματα, δηλαδή με άλλες μουσικές σημειογραφίες.

Ιδιαίτερα από την πλευρά των ψαλτών (που είναι πολλές φορές πρακτικοί, μη γνωρίζοντας καν το δυτικό μουσικό σύστημα), η βυζαντινή μουσική και η σημειογραφία της συχνά θεωρούνται ότι βρίσκονται στον αντίποδα της λεγόμενης δυτικής και της σημειογραφίας στο πεντάγραμμο.

Ωστόσο, πρέπει να σημειωθεί ότι ακόμη και στα πλαίσια της μουσικής που καταγράφεται στο πεντάγραμμο έχουν υπάρξει τα τελευταία τριακόσια χρόνια εκατοντάδες προτάσεις για τη βελτίωση του συστήματος καταγραφής της. Θεωρώ ότι εδώ η συγκριτική μέθοδος μπορεί να μας φανεί χρήσιμη.

Ο Court Stone περιγράφει και αναλύει κριτικά 391 συστήματα μουσικής σημειογραφίας που έχουν προταθεί τα τελευταία τριακόσια χρόνια. Πρόκειται για μία χρονολογική και ιστορική επισκόπηση των «δρόμων που δεν έχουν παρθεί» (“roads not taken”) και των πολλών προσπαθειών που έγιναν για τη βελτίωση ή τη συμπλήρωση της συνηθισμένης διαδικασίας γραφής της μουσικής που είναι σε ευρεία χρήση από τις αρχές του 18^{ου} αι.⁵⁹

Σύμφωνα με τον Abdy Williams, «αν ψάξουμε στα ράφια σε διάφορες ευρωπαϊκές βιβλιοθήκες, θα δούμε ότι καινούργια μουσική σημειογραφία εμφανιζόταν κάθε τρία-τέσσερα χρόνια και ότι την κάθε μία ο εφευρέτης της την ονόμαζε “η” καινούρια σημειογραφία, διότι πίστευε ότι στο μέλλον αυτή θα γίνει παγκόσμια (universal)»⁶⁰.

Ο Gardner Read θεωρεί ότι η πλειοψηφία των μουσικών, οι οποίοι πέρασαν πολλά χρόνια της παιδικής τους ηλικίας μαθαίνοντας το παραδοσιακό σύστημα μουσικής σημειογραφίας (εννοεί το πεντάγραμμο), δεν έχει διάθεση να μάθει κάποιο καινούργιο, βελτιωμένο, σύστημα. Η εφεύρεση ενός τέτοιου συστήματος είναι επιθυμητή ή απαραίτητη μόνον όταν η μουσική γίνεται πολύπλοκη ή διαφορετική στην προσέγγιση ή την τεχνική, έτσι ώστε η προηγούμενη σημειογραφία να μην μπορεί πια να την εκφράσει. Τούτο συνέβη τη δεκαετία του 1950, όταν στη δυτική μουσική εμφανίστηκε η ανάγκη για μια καινούργια μουσική σημειογραφία και νέα σύμβολα. Αποτέλεσμα του γεγονότος αυτού ήταν η υπερπαραγωγή καινούργιων χαρακτήρων ή αμέτρητων αντιγράφων ή διαφορετικών ερμη-

⁵⁹ Βλ. Read: 1987.

⁶⁰ Βλ. Williams: 1903.

νειών των ίδιων χαρακτήρων⁶¹. Έτσι, μεταξύ άλλων, και η Μεταρρύθμιση της σημειογραφίας της βυζαντινής μουσικής στις αρχές του 19^{ου} αιώνα ήταν αποτέλεσμα της πολυπλοκότητάς της, η οποία κατέστησε απαραίτητη μια διαφορετική προσέγγιση.

Γεννάται άρα το ερώτημα τι είναι η μουσική σημειογραφία· αν πρόκειται μόνο για τα σημάδια αυτά καθαυτά ή αν υπάρχει πίσω τους μια ολόκληρη φιλοσοφία, ο τρόπος δηλαδή με τον οποίο τα διαβάζουμε και η σημασία (έννοια) την οποία τους δίνουμε. Στη Μεταρρύθμιση του 1814 καταργήθηκε ένας μεγάλος αριθμός χαρακτήρων και σε όσους έμειναν δόθηκε διαφορετική έννοια. Έτσι η Μεταρρύθμιση έγινε «πονηρά» και χωρίς πολύ θόρυβο εφαρμόστηκε ο «δυτικός» τρόπος μουσικής σκέψης και θεωρίας.

Η Μεταρρύθμιση έφερε: 1) με πρότυπο τη δυτικοευρωπαϊκή μουσική παράδοση, τη μονοσύλλαβη ονομασία των φθόγγων της «παραλλαγής», δηλαδή την αντικατάσταση της πολυσύλλαβης ονομασίας (ανανες, νεανες, νανα κ.λπ.) με τα πΑ, Βου, Γα, Δι, κΕ, Ζω, νΗ⁶². Όμως, οι πολυσύλλαβες ονομασίες δεν ήταν απλώς οι ονομασίες των φθόγγων, ήταν και μικρές μουσικές φόρμουλες μέσω των οποίων ο ψάλτης «έμπαινε» στην ατμόσφαιρα του ήχου. 2) Καταργήθηκαν ορισμένα σημάδια και επινοήθηκαν νέα (π.χ. από τα δεκαπέντε φωνητικά σημάδια καταργήθηκαν πέντε, από τα σαράντα άφωνα σημάδια/υποστάσεις καταργήθηκαν περίπου τριανταπέντε, τα φθορικά σημάδια διατηρήθηκαν όλα με λίγο διαφορετικό σχήμα κ.λπ.)⁶³. 3) Το αξίωμα για τη μέτρηση του χρόνου στη μελωδία όπου κάθε φωνητικό σημάδι «δαπανά» ένα χρόνο. Στη νέα μέθοδο υπάρχουν σημάδια τα οποία προσδέτουν κάποια χρονική αξία και τα σημάδια τα οποία συνάζουν σε μία χρονική μονάδα ένα, δύο ή περισσότερα σημάδια⁶⁴. 4) Προσδιορισμός του μεγέθους των διαστημάτων, ο κανονισμός της δομής των κλιμάκων, καθορισμός της ενέργειας των φθωρών και των διέσεων και υφέσεων κ.λπ.⁶⁵ 5) Η μεταγραφή των παλαιών μελών⁶⁶.

Οι μεταρρυθμιστές εφάρμοσαν την αναλυτική καταγραφή του κάθε διαστήματος, αντί για τη συνοπτική καταγραφή της μουσικής, καθώς και

⁶¹ Βλ. Read 1987: 489.

⁶² Βλ. Στάθης 2016: 181.

⁶³ Στο ίδιο: 182-183.

⁶⁴ Στο ίδιο: 183.

⁶⁵ Στο ίδιο: 184.

⁶⁶ Στο ίδιο: 185. Χατζηγιακουμής 2014: 22.

το σολφέζ, την έννοια της μουσικής κλίμακας, αντί της κυκλικής σοφίας, κ.λπ.⁶⁷ Στη φύση της βυζαντινής μουσικής είναι όμως και το ότι είναι κυρίως προφορική. Στην προφορική αυτή παράδοση έχει διασωθεί ένας μεγάλος αριθμός μουσικών αναλύσεων: από αυτές ακριβώς τις λεπτομέρειες, που σώθηκαν χάρη στην προφορική παράδοση, ξεχωρίζουν σήμερα τα διαφορετικά στυλ ψαλμωδίας, σε κάποιες προσεγγίσεις της οποίας υπάρχει απλουστευμένη ανάγνωση του μουσικού κειμένου, χωρίς αναλύσεις, όπου οι ψάλτες διαβάζουν μόνον τις νότες που είναι γραμμένες.

Ευρωπαϊκός και Ελληνικός Διαφωτισμός

Για να κατανοήσουμε καλύτερα τη Μεταρρύθμιση της σημειογραφίας της βυζαντινής μουσικής είναι απαραίτητο να εξετάσουμε τις κυρίαρχες ιδεολογικές κατευθύνσεις στον ελληνικό κόσμο και στις ευρωπαϊκές κοινωνίες της εποχής αυτής.

Στις αρχές του 19^{ου} αιώνα στη Δυτική Ευρώπη το κυρίαρχο καλλιτεχνικό κίνημα ήταν ο ρομαντισμός. Η μουσική σ' αυτή την περίοδο έγινε πιο συναισθηματική, ακολουθώντας τη λογοτεχνία, τη φιλοσοφία και την τέχνη. Από τη μία πλευρά, υπήρχε το ενδιαφέρον των ρομαντικών για τη μεσαιωνική περίοδο ως εποχή μυστηρίου και περιπέτειας. Έτσι τα ποιήματα και τα έργα της ζωγραφικής των ρομαντικών έχουν έντονα συμβολικό χαρακτήρα και εστιάζουν στο πνευματικό στοιχείο που κρύβεται κάτω από τη φυσική πραγματικότητα⁶⁸. Από την άλλη πλευρά, στον ελληνικό κόσμο υπήρχε μία εντελώς αντίθετη τάση, την οποία εξέφραζε η ορθολογική σκέψη του Διαφωτισμού. Ωστόσο, το ενδιαφέρον για το παρελθόν έχει κοινά σημεία με το ενδιαφέρον για τη μεταρρύθμιση μιας παλαιάς μουσικής γραφής.

Αν και ο ρομαντισμός ξεκίνησε ως λογοτεχνικό κίνημα, επηρέασε σημαντικά και τη μουσική. Η ρομαντική μουσική σκοπό έχει να προκαλέσει τη συγκίνηση και μια περισσότερο ονειρική ατμόσφαιρα. Στην επίτευξη του στόχου αυτού σημαντικό ρόλο έπαιξε η αντικατάσταση του κλαβικούμβалу από το πιάνο, γεγονός που επέτρεψε στους μουσικούς της εποχής να εναλλάσσουν έντονα τις δυναμικές στην ερμηνεία τους. Αρκετά ακόμα όργανα τροποποιήθηκαν με τον ίδιο απώτερο σκοπό⁶⁹. Έτσι, στη δυτική μουσική εκείνης της εποχής υπήρχε μια «μεταρρύθμιση» των μου-

⁶⁷ Βλ. Χαλδαιάκης 2010: 122.

⁶⁸ Βλ. Encyclopædia Britannica, "Romanticism".

⁶⁹ Βλ. Γουίτελ 1997.

σικών οργάνων, αλλά και η ενορχήστρωση της ρομαντικής μουσικής είναι επίσης περισσότερο τολμηρή⁷⁰. Η περίοδος αυτή χαρακτηρίζεται από έντονες αναφορές στην ελευθερία του ανθρώπου, την παιδεία του, τη σχέση του με τη φύση αλλά και τον συνάνθρωπο⁷¹.

Κατά την ίδια εποχή, όμως, στον ελληνικό κόσμο κυριαρχούσαν οι ιδέες του ύστερου Διαφωτισμού. Ο Διαφωτισμός αποτελεί σημαντικό πνευματικό κίνημα, που τοποθετείται στα τέλη του 17^{ου} αιώνα και τις αρχές του 18^{ου}. Από τους Γάλλους Διαφωτιστές προήλθε η ονομασία «*Siècle des lumières*» («Αιώνας των Φώτων»), αφού θεωρούσαν εαυτούς φωτοδότες⁷². Ο Διαφωτισμός εμφανίστηκε αρχικά στην Αγγλία και αργότερα στις χώρες της υπόλοιπης Ευρώπης αλλά κι έξω απ' αυτήν, προετοιμάζοντας παράλληλα το έδαφος για τη Γαλλική Επανάσταση. Οι Διαφωτιστές πρέσβευαν τον ορθολογισμό και την πίστη στην πρόοδο, απαιτώντας αλλαγές σε όλες τις πτυχές της ανθρώπινης δραστηριότητας, στους πολιτικο-κοινωνικούς δεσμούς, στην οικονομία, στην εκπαίδευση και στη θρησκεία. Τάχθηκαν υπέρ της ατομικής ελευθερίας και εναντίον της τυραννικής διακυβέρνησης και της καταπίεσης που ασκούσε η Εκκλησία⁷³. Ο Διαφωτισμός χαρακτηρίζεται από μια τάση προς την «εγκυκλοπαιδική γνώση» και τη συγγραφή εγκυκλοπαιδειών (π.χ. Ντενί Ντιντερό, Ζαν λε Ροντ ντ' Αλαμπέρ, Ζαν-Ζακ Ρουσώ)⁷⁴. Σ' αυτό το διαφωτιστικό πνεύμα γεννήθηκε και η θεωρία της βυζαντινής μουσικής του Χρυσάνθου.

Ο Διαφωτισμός μεταδόθηκε μέσω των παροικιών και στον υπόδουλο Ελληνισμό, με κάποια όμως καθυστέρηση λόγω των ιδιαίτερων συνθηκών που επικρατούσαν στις τουρκοκρατούμενες ελληνικές περιοχές. Η μεταβολή των οικονομικών και κοινωνικών συνθηκών επέτρεψε στη συνέχεια τη δημιουργία στον ελληνικό χώρο, κατά την περίοδο 1750-1821, ενός πνευματικού κινήματος ανάλογου του ευρωπαϊκού Διαφωτισμού, που από τον Κωνσταντίνο Θ. Δημαρά ονομάστηκε *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*⁷⁵.

⁷⁰ Χαρακτηριστικοί εκπρόσωποι της ρομαντικής περιόδου στη μουσική είναι οι Λούντβιχ βαν Μπετόβεν, Φραντς Σούμπερτ, Νικολό Παγκανίνι, Φρεντερίκ Σοπέν, Ρόμπερτ Σούμαν, Φέλιξ Μέντελσον-Μπαρτόλντι, Φραντς Λιστ, Μπέντριχ Σμέτανα, Ρίχαρντ Βάγκνερ, καθώς και οι Γιόχαν Στράους και Γιοχάνες Μπραμς στα τέλη της ρομαντικής περιόδου. Βλ. Γουίτελ 1997.

⁷¹ Στο ίδιο.

⁷² Βλ. Adorno 1996: 14.

⁷³ Βλ. <http://www.britannica.com/event/Enlightenment-European-history>

⁷⁴ Βλ. <http://www.britannica.com/topic/Encyclopedie>

⁷⁵ Βλ. Δημαράς 1998.

Ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του ήταν ο Αδαμάντιος Κοραής (27 Απριλίου 1748 Σμύρνη-†6 Απριλίου 1833 Παρίσι). Τον Κοραή μνημονεύουν κυρίως για τις γλωσσικές του απόψεις και την υποστήριξη της καθαρεύουσας⁷⁶.

Κάποιοι θεωρούν ότι ο Κοραής ήταν μεν ορθόδοξος χριστιανός⁷⁷, αλλά «πίστευε πως η Ορθόδοξη Εκκλησία είχε αλλοιωθεί αρκετά σε σχέση με την αρχική πίστη των αποστόλων, θεωρώντας ιδιαιτέρως υπεύθυνο γι' αυτό τον μοναχισμό, αλλά και την έλλειψη παιδείας που παρατηρούσε»⁷⁸. Ο ίδιος επεδίωκε ουσιαστικά μια μεταρρύθμιση βασισμένη στο αίτημα να μορφωθούν και να καλλιεργηθούν οι υπόδουλοι Έλληνες. Σύμφωνα με τον π. Γεώργιο Μεταλληνό, ο Κοραής «επεδίωξε μια μεταρρύθμιση για την Ορθόδοξη Εκκλησία, βασισμένη πάνω στο μεταφυσικό οικοδόμημα του προτεσταντισμού, θεμέλια που σήμερα κάποιοι υποστηρίζουν πως έχουν κατεδαφιστεί από τις σύγχρονες κοινωνικές και δετικές επιστήμες»⁷⁹.

Από την αρχή της Επανάστασης ο Κοραής είχε διατυπώσει τις απόψεις του για τις κατ' αυτόν αναγκαίες εκκλησιαστικές μεταρρυθμίσεις: α) την άμεση διοικητική απεξάρτηση της εν Ελλάδι τοπικής Εκκλησίας από το Οικουμενικό Πατριαρχείο και β) την υπαγωγή ολόκληρου του εκκλησιαστικού οργανισμού στην εποπτεία και τον έλεγχο της Ελληνικής Πολιτείας⁸⁰.

Η Κωνσταντινούπολη και το Οικουμενικό Πατριαρχείο

Πρέπει πάντως να επισημάνουμε την αλληλεπίδραση ανάμεσα στη μουσική και τον τόπο στον οποίο αυτή δημιουργείται και ακούγεται ως ένα είδος πολιτισμικής διαδικασίας (cultural process). Από αυτόν τον διάλογο μουσικής και τόπου προκύπτουν έννοιες οι οποίες στη συνέχεια διαμορφώνουν τις ταυτότητες της μουσικής και του τόπου⁸¹. Έτσι τα τοπία αποτελούν την υλοποίηση, αλλά και ένα είδος συμβόλου των κοι-

⁷⁶ Βλ. Κουρνούτος 1949: 28-59. Δασκαλάκης 1965: 17-20.

⁷⁷ Βλ. Κοραής 1820: 5 [: “φοβούμαι μη συκοφαντηθώ από Γραικούς ο Γραικός εγώ ως Άδελος, ή ως Ανατροπεύς των καθεστώτων [...] Λέγω πρώτον, εις απολογίαμ μου, ότι είμαι τέκνον της Ανατολικής Εκκλησίας, εις αυτήν γεννημένος, με αυτήν ενωμένος και το αυτό Σύμβολον της Πίστεως ομολογών”].

⁷⁸ Βλ. Δημαράς 1998: 152.

⁷⁹ Βλ. Μεταλληνός 1994: 176.

⁸⁰ Βλ. Μανίκας 2002: 38-39.

⁸¹ Βλ. Ristivojević 2011: 1013-1024.

νωνικών σχέσεων⁸². Η τοπική μουσική αυθεντικότητα προκύπτει από την αλληλεπίδραση με το τοπικό κοινό, καθώς και το γενικότερο περιβάλλον⁸³.

Χρειάζεται επίσης να σημειωθεί ότι και σήμερα υπάρχουν τοπικά στυλ, σχολές, προσεγγίσεις στον τρόπο του ψάλλειν, όπως και η αντίστοιχη μεγάλη αντιπαλότητα μεταξύ τους. Σε πολλά μέρη της Ελλάδος υπάρχουν δάσκαλοι γύρω από τους οποίους συσπειρώνονται οι μαθητές τους, οι οποίοι τους σέβονται εξαιρετικά, την ίδια στιγμή που βλέπουν με περιφρόνηση άλλους δασκάλους με διαφορετικό ύφος και άποψη για την ψαλτική. Ωστόσο, όλοι συμφωνούν ότι η Κωνσταντινούπολη κατέχει ιδιαίτερη θέση στην επί αιώνες καλλιέργεια του θησαυρού της βυζαντινής μουσικής.

Η Κωνσταντινούπολη είναι η μοναδική πόλη στον κόσμο που βρίσκεται σε δύο ηπείρους, την Ευρώπη (Ανατολική Θράκη) και την Ασία⁸⁴. Η πόλη ονομαζόταν από την ίδρυσή της έως και το 330 Βυζάντιον (επίσης Βυζαντίς). Η ονομασία αυτή παραπέμπει σε δρακική ονοματολογία⁸⁵. Στη μακραίωνη ιστορία της υπήρξε πρωτεύουσα τριών διαδοχικών αυτοκρατοριών: της Ρωμαϊκής, δηλαδή της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας (324-1453), με το ενδιάμεσο διάστημα της Λατινικής (1204-1261) και, τέλος, της Οθωμανικής (1453-1922): συνέπεια ήταν η ανάδειξη πολιτισμών που ως και σήμερα συνυπάρχουν. Ως πρωτεύουσα της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, υπήρξε κέντρο του ελληνικού στοιχείου για περισσότερο από χίλια χρόνια⁸⁶. Έως τις μέρες μας έχει ιδιαίτερη σημασία για τον χριστιανικό κόσμο.

Στην Κωνσταντινούπολη βρίσκεται η έδρα του Οικουμενικού Πατριαρχείου, ενός από τα αρχαιότερα κέντρα της Χριστιανικής Εκκλησίας. Το Οικουμενικό Πατριαρχείο έπαιξε ιδιαίτερα σημαντικό και περίπλοκο ρόλο κατά τη διάρκεια της οθωμανικής κυριαρχίας, όπως και κατά την περίοδο της Μεταρρύθμισης της βυζαντινής μουσικής το 1814.

Οικουμενικό Πατριαρχείο Κωνσταντινουπόλεως ή Ορθόδοξο Πατριαρχείο Κωνσταντινουπόλεως (στα τουρκικά: *Rum Ortodoks Patrikhanesi*)⁸⁷

⁸² Βλ. Cohen 1995: 438.

⁸³ Βλ. Ristivojević 2011: 1016.

⁸⁴ Βλ. Jacobs 1969, Freely 2000: 3.

⁸⁵ Βλ. Georgacas 1947: 347-367, Kazhdan 1991: 344.

⁸⁶ Βλ. Ostrogorski 1947, Gregory 2005.

⁸⁷ Αναφέρεται και απλώς ως Οικουμενικό Πατριαρχείο ή Αγία του Χριστού Μεγάλη Εκκλησία.

ονομάζεται η Αυτοκέφαλη Αρχιεπισκοπή της Κωνσταντινουπόλεως ή *Νέας Ρώμης*. Είναι η πρώτη τη τάξει μεταξύ των Ορθοδόξων Εκκλησιών και φέρει το ιστορικό προνόμιο της απόδοσης αυτοκεφαλίων στις τοπικές εκκλησιαστικές διοικήσεις. Η διοικητική δομή του Οικουμενικού Πατριαρχείου είναι σύνθετη: εκτός από την Αρχιεπισκοπή Κωνσταντινουπόλεως, έχει επαρχίες στην Τουρκία, στην Ευρώπη, στην Ασία, στην Αμερική και στην Ωκεανία⁸⁸.

Σήμερα η έδρα του Πατριαρχείου της Κωνσταντινούπολης βρίσκεται στην πρώην Ελληνική συνοικία της Κωνσταντινούπολης, το Φανάρι, στην Εκκλησία του Αγίου Γεωργίου, που χτίστηκε στα τέλη του 19^{ου} αι.

Τη δικαιοδοσία του Πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως όρισαν η Β΄ Οικουμενική Σύνοδος της Κωνσταντινουπόλεως (381) και η Δ΄ –επίσης Οικουμενική– της Χαλκηδόνος (451), η οποία έδωσε ίσα πρεσβεία στον Πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως και στον Επίσκοπο της Πρεσβυτέρας Ρώμης⁸⁹. Τον 11^ο αι. στη δικαιοδοσία του Πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως ανήκαν όχι μόνον οι κάτοικοι της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, αλλά και οι χριστιανοί της Βόρειας Αφρικής, της Νότιας Ιταλίας και της Σικελίας, της Μικράς Ασίας, των Βαλκανίων, της Ρωσίας και της Ρουμανίας. Την εποχή εκείνη το Πατριαρχείο Κωνσταντινουπόλεως είχε 600 επισκοπικούς θρόνους⁹⁰.

Μετά την Άλωση της Κωνσταντινουπόλεως το 1453, ο Οικουμενικός Πατριάρχης ήταν αναγνωρισμένος από τον σουλτάνο ως δηρσκευτικός και εθνικός ηγέτης [: τουρκ. millet-bashi, δηλαδή *εθνάρχης* όχι μόνο των Ελλήνων, αλλά και όσων προέρχονταν από άλλα έθνη, ανήκαν όμως στο ορθόδοξο millet (τουρκ.= έθνος)]. Το *Rum millet* (Rum<ελλ. 'Ρωμαῖος και millet) ήταν η τουρκική ονομασία για τον χριστιανικό πληθυσμό της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας⁹¹. Στο *Rum millet* υπάγονταν όλοι οι ορθόδοξοι χριστιανοί οι οποίοι ανήκαν στο Οικουμενικό Πατριαρχείο, ανεξαρτήτως εθνικής ταυτότητας⁹².

Ωστόσο, σε ορισμένες ιστορικές περιόδους, μεγάλες δυνάμεις όπως η Ρωσία και η Μεγάλη Βρετανία ήθελαν να έχουν μεγαλύτερη επίδραση στους ορθοδόξους χριστιανούς της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Η θέση του Πατριαρχείου στην τελευταία ενθάρρυνε τις ιδέες της ελληνικής Ανα-

⁸⁸ Βλ. Popović 2004: 68-74. Popović, 2004: 14-15.

⁸⁹ Βλ. Meyendorff 2006: 9-41.

⁹⁰ Στο ίδιο: 254-278.

⁹¹ Βλ. Μαζάουερ 2002: 27.

⁹² Βλ. Gregory 2005: 405.

γέννησης, της αναγέννησης δηλαδή της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας. Ο Οικουμενικός Πατριάρχης και οι ιεράρχες γύρω του ήταν το πνευματικό κέντρο του υπόδουλου ελληνικού πληθυσμού⁹³. Με τη διαμόρφωση των τοπικών αυτοκεφάλων Εκκλησιών στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, η δικαιοδοσία του Πατριαρχείου Κωνσταντινουπόλεως αρχίζει να περιορίζεται.

Η ζωή στην Κωνσταντινούπολη του 19^{ου} αι. σφραγίστηκε από τις μεγάλες αλλαγές στην κοινωνία της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Ήταν η εποχή του τανζιμάτ, δηλαδή των μεταρρυθμίσεων και της αναδιοργάνωσης των δομών και των νόμων του κράτους στα πλαίσια μιας τάσης για «εξευρωπαϊσμό»⁹⁴. Οι αλλαγές ήταν έκδηλες σε όλα τα επίπεδα. Ήταν αισθητή η επιρροή των ευρωπαϊκών γλωσσών και επιστημών, καθώς και ενός νέου τρόπου σκέψης, που αποσκοπούσαν στον μετασχηματισμό της δημόσιας και της ιδιωτικής ζωής⁹⁵. Αυτό το πνεύμα εκσυγχρονισμού, που επικρατούσε ευρέως στην κοινωνία, βοήθησε, μεταξύ άλλων, να γίνει και η Μεταρρύθμιση της σημειογραφίας της βυζαντινής μουσικής του 1814.

Ο 19^{ος} αι. χαρακτηρίζεται γενικά ως η περίοδος κατά την οποία επιχειρήθηκε ο μετασχηματισμός της Πόλης σε μία δυτικού τύπου πρωτεύουσα. Το 1870 επεκτάθηκε έως την Κωνσταντινούπολη ο ευρωπαϊκός σιδηρόδρομος, ενώ και άλλες σημαντικές δημόσιες υποδομές ολοκληρώθηκαν από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα μέχρι τις αρχές του 20^{ου}, όπως η υπόγεια σήραγγα μεταξύ Γαλατά και Πέραν (1873), ο σταθμός ηλεκτρικής ενέργειας και το τηλεφωνικό δίκτυο. Την ίδια περίπου περίοδο και μέχρι το ξέσπασμα του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου ο μουσουλμανικός πληθυσμός της πόλης σημείωσε σημαντική αύξηση (από 385.000 το 1885 σε 560.000 το 1914)⁹⁶.

Στην Κωνσταντινούπολη στις αρχές του 19^{ου} αιώνα ήταν ζωντανές οι διαφορετικές μουσικές παραδόσεις. Στο Οικουμενικό Πατριαρχείο και στους άλλους ναούς της πόλης επί αιώνες καλλιεργείται η βυζαντινή ψαλτική τέχνη. Με το θέμα του ψαλτικού ύφους των ψαλτών του Οικουμενικού Πατριαρχείου ασχολήθηκε ο Alexander Konrad Khalil στην διδακτορική του διατριβή⁹⁷.

⁹³ Βλ. Synvet 1878. Gondicas, Issawi (ed.) 1999. Clogg 2004. Roudometof, Robertson 2001.

⁹⁴ Βλ. Ortajli 2004: 18.

⁹⁵ Στο ίδιο: 15-16.

⁹⁶ Βλ. Duben, Behar 2002: 25.

⁹⁷ Βλ. Khalil 2009.

Λόγω έλλειψης κυρίων πηγών για τη μουσική ζωή στην Κωνσταντινούπολη του 18^{ου} και των αρχών του 19^{ου} ο Χαψούλας μελέτησε περιηγητικά χρονικά ξένων ταξιδιωτών⁹⁸. Στη μελέτη του μας αναφέρει περιγραφές καρναβαλιών, χοροεσπερίδων, εορτασμού του Πάσχα, χορών νεαρών και γυναικών, γαμήλιων εορτών, διασκέδασης στα καφωδεία της Κωνσταντινουπόλεως και ιδιαίτερα στη συνοικία Γαλατά-Πέρα. Η έρευνά του έδειξε ότι οι περιηγητές κάνουν αναφορά σε μουσικά όργανα και σύνολα όπως: νταούλι-ζουρνάς, ούτι, λύρα-άσκαυλος-μεσκάλ (ένα είδος σύρριγας του Πανός), σινέ-κεμάν-νάι, νάι-ντέφι, βιολί-ούτι, λαουτοειδές /ούτι, σινέ-κεμάν, λύρα, κ.λπ.⁹⁹

Σ' αυτή την πολυεθνική και πολυπολιτισμική πόλη ζούσαν, εκτός από Έλληνες και Τούρκους, και Αρμένιοι, Άραβες, Σλάβοι, δυτικοευρωπαίοι και κόσμος από διάφορα άλλα μέρη, που καλλιεργούσαν τις μουσικές και άλλες πολιτιστικές τους δραστηριότητες. Όλοι αυτοί οι παράγοντες επηρέασαν τη διαμόρφωση της τότε μεταβυζαντινής μουσικής.

Έτσι κι ένας από τους τρεις δημιουργούς της νέας μεθόδου, ο Γρηγόριος πρωτοψάλτης, συνδεόταν από νεαρή ηλικία με κύκλους Αρμενίων και διδάχτηκε τη γλώσσα και τη μουσική τους πηγαίνοντας και στις ακολουθίες τους¹⁰⁰. Ο Γρηγόριος ήξερε και την τουρκική μουσική και έπαιζε την πανδουρίδα, δηλαδή τον ταμπουρά¹⁰¹. Οι τρεις δημιουργοί της νέας μεθόδου –ο Χρύσανθος ο εκ Μαδύτων, ο Γρηγόριος πρωτοψάλτης και ο Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ– ασχολήθηκαν και με τη λεγόμενη «εξωτερική» μουσική και έπαιζαν μουσικά όργανα που ανήκουν στην αραβο-περσική μουσική παράδοση, όπως το νέι, το ταμπόρ, κ.λπ.¹⁰²

⁹⁸ Βλ. Χαψούλας 2000: 156-174.

⁹⁹ Στο ίδιο: 169.

¹⁰⁰ Βλ. Ρωμανού 1985: 64-65.

¹⁰¹ Στο ίδιο: 13. Χρύσανθος 1832 [1977]: 194-195.

¹⁰² Βλ. Καλογερόπουλος 1998: 539. Χατζηγιακουμής 1999: 102. Ρωμανού 1985: 9. Για περισσότερα πάνω στην «εξωτερική» μουσική βλ. Σμάνης 2011.

**Ποιος ήταν ποιος; Οι Τρεις Δάσκαλοι και οι σύγχρονοί τους.
Σύντομη χρονολογική επισκόπηση του έργου
των Τριών Δασκάλων**

Όταν αναφερόμαστε στη Μεταρρύθμιση της σημειογραφίας της βυζαντινής μουσικής μάς έρχονται αυτόματα στο μυαλό αυτοί οι οποίοι τη συνέλαβαν και την πραγματοποίησαν: Ο Χρύσανθος ο εκ Μαδύτων, ο Γρηγόριος πρωτοψάλτης και ο Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ. Σχετικά με αυτές τις τρεις σπουδαίες προσωπικότητες έχουν γραφτεί αρκετές επιστημονικές μελέτες. Ωστόσο, για το έργο και τη ζωή τους διαθέτουμε ένα σχετικά μικρό αριθμό έγκυρων ιστορικών πηγών. Από την άλλη πλευρά, οι μεταγενέστεροι ερευνητές μετέγραψαν τα βιογραφικά τους στοιχεία χωρίς να κάνουν αναφορά στις σχετικές πηγές, «χτίζοντας» έτσι ένα είδος μύθου γύρω από τους Τρεις Δασκάλους. Ένα τμήμα της μελέτης αυτής ασχολείται ακριβώς με αυτή τη μυθολογική διάσταση που απέκτησαν οι τελευταίοι. Για την κατάδειξη των μύθων αυτών έχουμε ανατρέξει σε διάφορες βιβλιογραφικές πηγές αναφερόμενες στους Τρεις Δασκάλους. Πώς όμως παρουσιάστηκε το έργο τους από τους ερευνητές στο επιστημονικό, καθώς και στο ευρύ κοινό; Επιπλέον, οφείλουμε να εξετάσουμε πώς οι Τρεις Δάσκαλοι συνεργάζονταν μεταξύ τους, αν είχαν –και γιατί– αντιπάλους ή ακόμα και υποστηρικτές, και αν ναι, με ποιον τρόπο τους στήριζαν οι τελευταίοι.

Ο Χρύσανθος Προύσης

Βασιζόμενοι στις υπάρχουσες επιστημονικές έρευνες, θα ξεκινήσουμε με τη μορφή στην οποία αποδίδεται και η μεγαλύτερη τιμή, τον **Χρύσανθο Προύσης** (Μάδυτος¹⁰³, 1770 – †Προύσα¹⁰⁴, 1843¹⁰⁵) Ήταν πρώτα μητροπολίτης Δυρραχίου¹⁰⁶, κατόπιν Σμύρνης και τέλος Προύσης. Το οι-

¹⁰³ Αρχαία ελληνική πόλη της Θράκης. Βρισκόταν στη θέση της σημερινής κωμόπολης Εξεαβάρ της επαρχίας Τσανάκκαλε στην Τουρκία και ήκμασε κατά την κλασική και ελληνιστική περίοδο.

¹⁰⁴ Προύσα (τουρκιστί: Bursa): πρωτεύουσα της ομώνυμης περιφέρειας Προύσης στην Βορειοδυτική Τουρκία και τέταρτη μεγαλύτερη πόλη της Τουρκίας.

¹⁰⁵ Όπως μας πληροφορεί ο Χατζηγιακουμής, βασισμένος στον Παπαδόπουλο, ως έτος θανάτου του Χρυσάνθου αναφέρεται το 1843. Σε μεταγενέστερη, όμως, μελέτη του Παπαδόπουλου με τίτλο «Θράκες μουσικοί» (Θρακικά, παράρτημα Γ' του τόμου του 1931, σ. 227), αναφέρεται ότι ο Χρύσανθος όχι μόνο δεν αποδήμησε το 1843 αλλά διετέλεσε μητροπολίτης Προύσης ως το 1846. Ο Ηλίας Τανταλίδης, τέλος, έχει συνθέσει επίγραμμα στον Χρύσανθο με χρονολογία «30^η Μαΐου 1849», βλ. Χατζηγιακουμής 1999: 166 και Αριστοκλής 1866: 61.

¹⁰⁶ Η αρχαία ελληνική αποικία Επίδαμνος, που μετονομάστηκε από τους Ρωμαίους σε Δυρράχιο και σήμερα είναι μια από τις μεγαλύτερες και σπουδαιότερες πόλεις της Αλβανίας.

κογενειακό του όνομα ήταν Καράμαλλης¹⁰⁷. Οι πρώτες βιογραφικές πηγές γι' αυτόν μας δίδουν λίγες πληροφορίες. Κύρια πηγή είναι ο Παπαδόπουλος, αλλά πληροφορίες δίδει και ο Παναγιώτης Γ. Πελοπίδης, ο οποίος επιμελήθηκε την πρώτη έκδοση του *Μεγάλου Θεωρητικού*, στον πρόλογό του (σσ. ε' -ια')¹⁰⁸.

Ο αρχιμανδρίτης Χρυσάνθος ζούσε περί το 1811 στο Σιναϊτικό Μετόχι του Τιμίου Προδρόμου, που βρισκόταν στον Παλατά¹⁰⁹. Οι βιογράφοι του συμφωνούν ότι ήταν εξαιρετικά μορφωμένος και δη γνώστης της γαλλικής και της λατινικής¹¹⁰. Ο Παπαδόπουλος αναφέρει ότι εκτός από τη βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική έπαιζε φλάουτο και νέι. Ήταν μαθητής του Πέτρου Βυζαντίου¹¹¹. Στη βιογραφία του Χρυσάνθου από τον Παπαδόπουλο, την οποία αναφέρουν οι περισσότεροι μεταγενέστεροι ερευνητές, βρίσκουμε πέντε μύθους, αναπόδεικτους δηλαδή ισχυρισμούς.

Ο **πρώτος μύθος** είναι ότι τον εξόρισαν λόγω της διδασκαλίας της νέας μεθόδου: «Η νέα μέθοδος δεν άρεσε σε πολλούς και γι' αυτό τον κατήγγειλαν στο Πατριαρχείο». Διάφοροι μελετητές αναφέρουν ότι ο Χρυσάνθος εξορίστηκε στη Μάδυτο εξαιτίας του νέου συστήματος, το οποίο δίδασκε χωρίς ειδική προς τούτο άδεια από το Πατριαρχείο¹¹². Η Ρωμανού παρατηρεί ότι το θέμα της εξορίας του Χρυσάνθου χρειάζεται περισσότερη έρευνα, διότι ούτε οι σύγχρονοί του, ούτε ο ίδιος ο Χρυσάνθος, αναφέρονται σε κάποιου είδους εξορία¹¹³.

Ο Χρυσάνθος εξορίστηκε πριν το 1814, γεγονός που αποσιωπάται από τον Αριστοκλή στη *Βιογραφία του Κωνσταντίου Α'*, στον πρόλογο του *Μεγάλου Θεωρητικού* από τον Πελοπίδη και από τον ίδιο τον Χρυσάνθο στην «αυτοβιογραφία» του (σ. XLII, σημ. β'). Εκτενέστερες αναφορές υπάρχουν μόνο σε νεότερους συγγραφείς. Ο πρώτος που γράφει γι' αυτό είναι ο Παπαδόπουλος, κατά τον οποίο ο Χρυσάνθος εξορίστηκε επειδή δίδασκε την «παραλλαγή» (δηλαδή το σολφέζ) με τους μονοσύλλαβους φθόγους και τις «εξηγήσεις» του¹¹⁴.

Ο **δεύτερος μύθος** είναι ότι οι μαθητές του μάθαιναν να ψάλλουν εύκολα με την καινούργια θεωρία: «Στη Μάδυτο δίδασκε μουσική στους συμ-

¹⁰⁷ Βλ. Παπαδημητρίου 1940: ιγ'. Ρωμανού 1985: 9.

¹⁰⁸ Βλ. Ρωμανού 1985: 10.

¹⁰⁹ Στο ίδιο: 10.

¹¹⁰ Στο ίδιο.

¹¹¹ Βλ. Παπαδόπουλος 1990: 333.

¹¹² Βλ. Πλεμμένος 2003: 173.

¹¹³ Βλ. Ρωμανού 1985: 11.

¹¹⁴ Στο ίδιο: 11.

πατριώτες του εφαρμόζοντας την παραλλαγή των μονοσύλλαβων φθόγγων. Οι μαθητές του Χρυσάνθου, με τη νέα μέθοδό του, μάθαιναν τη μουσική μέσα σε 10 μήνες, σε αντίθεση με τους μαθητές της παλαιάς μεθόδου που ήδελαν 10 χρόνια»¹¹⁵.

Δεν ξέρουμε την προέλευση αυτού του ανεκδότου, ούτε ποιοι ήταν οι εν λόγω μαθητές και αν πραγματικά ήταν αρκετό ένα χρονικό διάστημα δέκα μηνών για να μάθει κανείς τη βυζαντινή μουσική. «Τότε συνέβη το εξής επεισόδιο. Ένας πατριαρχικός μητροπολίτης, ο επίσκοπος Ηρακλείας Μελέτιος, επισκέφτηκε κάποτε τη συνοικία Τζιβαλά της Κωνσταντινούπολης, όπου έχτιζε το σπίτι του¹¹⁶, και άκουσε (στη συνοικία του Τζιβαλίου) κάποιους χτίστες από τη Μάδυτο να ψέλνουν (ενώ δούλευαν στη στέγη του σπιτιού του) τα λεγόμενα “δεινά” μαθήματα. Γνωρίζοντας τη δυσκολία, έμεινε κατάπληκτος τόσο από το έντεχνο της ψαλμωδίας, όσο και από το νεαρό της ηλικίας τους. Έτσι τους ρώτησε πώς έμαθαν τόσο γρήγορα και σωστά μουσική κι αυτοί αναφέρθηκαν στη μέθοδο του Χρυσάνθου. Ο ιεράρχης συναισθάνθηκε την αδικία που έγινε και φρόντισε για την ανάκληση και την αποκατάσταση του Χρυσάνθου στην Κων/πολη»¹¹⁷.

Ο **τρίτος μύθος** είναι ότι ο Χουρμούζιος και ο Γρηγόριος έψαλλαν και ο Χρυσάνθος κατέγραφε για ν' αποδείξει την αξία της νέας μεθόδου: «Για να αποδείξει ότι το νέο σύστημα απλώς διευκόλυνε την ανάγνωση της μελωδίας χωρίς να την αλλοιώνει, ο Χρυσάνθος ζητούσε από τους Χουρμούζιο και Γρηγόριο να ψάλουν ένα μέλος από την παλαιά σημειογραφία και, καθώς το άκουγε, το κατέγραφε στο δικό του σύστημα. Έπειτα έβαζε ένα δικό του μαθητή να το αποδώσει από την καταγραφή κατ' αντιπαραβολή προς το παλαιό σύστημα»¹¹⁸. Όμως, ο Πλεμμένος θεωρεί ότι ο Χρυσάνθος ήταν ένας «ενεργός ακροατής [...] διότι ο ίδιος δεν υπήρξε ποτέ εκτελεστής»¹¹⁹. Αυτό το συμπεραίνει από το γεγονός ότι στη Γ' Πατριαρχική Μουσική Σχολή που ιδρύθηκε το 1815 για να διαδοθεί το καινούργιο σύστημα, ο Χρυσάνθος ήταν υπεύθυνος για το θεωρητικό μέρος και οι άλλοι δύο (ο Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ και ο Γρηγόριος πρωτοψάλτης) για το πρακτικό¹²⁰.

Ο **τέταρτος μύθος** σχετίζεται με την πυρκαγιά στην οποία τάχα χάθηκαν όλα τα χειρόγρατά του: «Ο Χρυσάνθος έγραψε μεγάλο αριθμό έργων

¹¹⁵ Βλ. Καλογερόπουλος 1998: 621.

¹¹⁶ Βλ. Πλεμμένος 2003: 173.

¹¹⁷ Βλ. Καλογερόπουλος 1998: 621.

¹¹⁸ Βλ. Παπαδόπουλος 1990: 196-197. Πλεμμένος 2003: 170.

¹¹⁹ Βλ. Πλεμμένος 2003: 170.

¹²⁰ Βλ. Χατζηγιακουμής 1999: 93.

– μεταγραφές ευρωπαϊκής μουσικής στη βυζαντινή σημειογραφία και βυζαντινής μουσικής στην ευρωπαϊκή, μεταγραφές μελών στη νέα μέθοδο, όπως και θεωρητικά έργα. Από αυτά τα έργα του δυστυχώς δεν σώζεται σήμερα τίποτα: “τα έργα του μουσικού ιεράρχου εγένοντο παρανάλωμα του πυρός κατά τινα πυρκαϊάν”»¹²¹. Ο Χατζηγιακουμής θεωρεί ότι αυτή η πυρκαγιά είναι απλώς και μόνον θρύλος, για να δικαιολογηθεί η έλλειψη συνδέσεων του Χρυσάνθου. Υπάρχουν τρία σωζόμενα μουσικά του αυτόγραφα (των ετών 1807-1812), γραμμένα στη γραφή του Πέτρου Βυζαντίου, ενώ έχει σωθεί μόνον ένα δικό του μέλος¹²².

Ο **πέμπτος μύθος** είναι ότι οι Τρεις Δάσκαλοι ήταν αφιερωμένοι στη διάσωση της παράδοσης. Είναι γεγονός ότι οι μορφές αυτές ήδελαν να μεταδώσουν και να σώσουν την παράδοση, εφαρμόζοντας όμως αρκετά προοδευτικές για την εποχή εκείνη μεθόδους, και διευρύνοντας ακολούθως τα όριά της· και όντως δραστηριοποιήθηκαν και δημιούργησαν στο πνεύμα της φιλοσοφίας του Κοραή και του Διαφωτισμού. Οι ιδέες τους για τους εκκλησιαστικούς κύκλους της εποχής ήταν πολύ επαναστατικές. Ακριβώς γι’ αυτόν το λόγο δημιούργησαν πολλούς αντιπάλους μεταξύ των συντηρητικών που προσπαδούσαν να κρατήσουν πάση θυσία την «απολιθωμένη» παράδοση. Σήμερα, όμως, αν κάποιος τους αποκαλούσε «Δυτικούς» ή «επαναστάτες», ίσως να ακουγόταν παράξενα. Όλοι αυτοί οι μύθοι ανήκουν στο πνεύμα της κληρικοφροσύνης, που θέλει ό,τι έχει κάποια αξία να προέρχεται από την εκκλησιαστική ιεραρχία. Ο Χρυσάνθος είχε τον εκκλησιαστικό βαθμό του μητροπολίτη, οπότε έπρεπε να δικαιολογηθεί η αδράνειά του και να ανυψωθεί πάνω από τους άλλους δύο συνεργάτες του, οι οποίοι πραγματικά έδωσαν σημαντικό έργο.

Η Ρωμανού υποθέτει ότι η πρώτη συνάντηση των Τριών Δασκάλων έγινε στο Σιναϊτικό Μετόχι και ότι εκεί πρωτοδίδαξε ο Χρυσάνθος τη νέα μέθοδο¹²³. Εκεί περνούσε τους μήνες του χειμώνα ο Κωνστάντιος Α΄ (πριν γίνει Πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως)¹²⁴. Ο Χρυσάνθος ήταν ένας από τους κυριότερους συνεργάτες του Κωνσταντίου, που, μαζί με τον κύκλο του, τον βοήθησαν «στη μελέτη του για τη Μεταρρύθμιση της σημειογραφίας και τη συγγραφή της διατριβής του»¹²⁵.

¹²¹ Βλ. Παπαδόπουλος 1990: 334.

¹²² Βλ. Χατζηγιακουμής 1999: 98.

¹²³ Στο ίδιο: 98.

¹²⁴ Βλ. Ρωμανού 1985: 10.

¹²⁵ Στο ίδιο. Ρωμανού 2013: 324.

Το 1814 ο Χρυσάνθος υποστήριξε τις θεωρίες του μπροστά στην Ιερά Σύνοδο υπό τον Κύριλλο ΣΤ΄ και δικαιώθηκε¹²⁶. Η Ρωμανού παρατηρεί ότι ο μητροπολίτης Ηρακλείας είχε το προνόμιο να χειροτονεί τον Πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως, εξού και η επιρροή του Μελετίου¹²⁷. Μετά ξαναβρέθηκε με τον Γρηγόριο Λευίτη και τον Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα και οι Τρεις Δάσκαλοι διορίστηκαν στην Γ΄ Πατριαρχική Μουσική Σχολή, που άρχισε να λειτουργεί το 1815. Με τη μορφή αυτή η Σχολή λειτούργησε έξι χρόνια, μέχρι το 1821¹²⁸.

Στο παλαιό σύστημα διδασκαλίας οι δάσκαλοι συχνά δεν συμφωνούσαν μεταξύ τους ως προς την ερμηνεία κάποιων τεχνικών όρων. Οι μαθητές του Χρυσάνθου εκδήλωναν τον ενθουσιασμό τους για το νέο σύστημα, πιστεύοντας ότι θα μπορούσαν σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα να γίνουν κάτοχοί του. Τον κώδωνα αυτού του κινδύνου έκρουε η «Προσφώνησις» της *Εισαγωγής* του Χρυσάνθου (1821), όπου αναφέρεται: «Μη πλανάσθε πιστεύοντες ότι [...] χωρίς να βάλλετε ως στερεάν βάσιν τα στοιχειώδη μαθήματα, θέλετε τελειώσει γρηγορώτερα την μουσικήν»¹²⁹.

Ως ανταμοιβή για την προσφορά του, ο Χρυσάνθος έλαβε το αρχιερατικό αξίωμα και την επαρχία Δυρραχίου (χειροτονήθηκε μητροπολίτης Δυρραχίου το 1819). Από τη βιβλιογραφία μαθαίνουμε ότι στο Δυρράχιο «δίδασκε μουσική με μεγάλο ζήλο, δημιουργώντας παράδοση»¹³⁰. Από εκεί μετατέθηκε στην Σμύρνη και, τελικά, στην Προύσα.

Από τις έρευνες της Ρωμανού μαθαίνουμε ότι ο Κωνστάντιος, όπως και ο πατριάρχης Κύριλλος ΣΤ΄ (1813-1818) και ο μητροπολίτης Ηρακλείας Μελέτιος, που υποστήριξαν τον Χρυσάνθο, ανήκαν στους προοδευτικούς εκκλησιαστικούς παράγοντες και ήταν θετικά προσκείμενοι στους πιο φιλοδυτικούς από τους διαφωτιστές. Επί πατριαρχείας Κυρίλλου ΣΤ΄ εγκρίθηκε η νέα μέθοδος και ιδρύθηκε η μουσική σχολή όπου διδάχθηκε η μέθοδος αυτή, ενώ στον μητροπολίτη Ηρακλείας Μελέτιο, αποδίδεται —έστω και ανεκδοτολογικά— η επιστροφή του Χρυσάνθου από την εξορία και η αναγνώριση του έργου του. Οι υπογραφές των δύο τελευταίων υπάρχουν σε έγγραφα ευνοϊκά για τον Χρυσάνθο αλλά και για άλλους νεαρούς διαφωτιστές. Χαρακτηριστική των πολιτικών τους τάσεων είναι πρόσκληση (που υπογράφουν και οι δύο) στον Κούμα να δι-

¹²⁶ Βλ. Ρωμανού 1985: II.

¹²⁷ Στο ίδιο: II.

¹²⁸ Βλ. Χατζηγιακουμής 1999: 99.

¹²⁹ Βλ. Πλεμμένος 2003: 174.

¹³⁰ Βλ. Καλογερόπουλος 1998: 621.

δάξει στη Μεγάλη του Γένους Σχολή, όπου τονίζεται ότι προσκαλούν τους νεότερους «που έχουν πιο βασική μάθηση, πιο πολυμερή και πιο ορδή», ώστε να «μπορούν να εκπληρώσουν τις τωρινές ανάγκες περί παιδείας του γένους»¹³¹. Στην αρχή της πολύχρονης διαμάχης μεταξύ των υποστηρικτών του Κοραή (με βήμα το περιοδικό *Ερμής ο Λόγιος*) και των αντιπάλων του (οι οποίοι εξεφράζοντο μέσω του περιοδικού *Καλλιόπη*), οι υποστηρικτές του Χρυσάνθου ήταν με το μέρος του Κοραή¹³². «Η κατάργηση των πολυσυλλάβων φθόγγων της παλαιάς παρασημαντικής και η αντικατάστασή τους με άλλους μονοσύλλαβους για το περιβάλλον και την εποχή του Χρυσάνθου ήταν επαναστατική»¹³³.

Από τα έργα του Χρυσάνθου σώζονται μόνο τα δύο του τυπωμένα διβλία: το *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής* (εν Τεργέστη 1832) και η *Εισαγωγή εις το Θεωρητικόν και Πρακτικόν της Εκκλησιαστικής Μουσικής, συνταχθείσα προς χρήσιν των σπουδαζόντων αυτήν κατά την Νέαν Μέθοδον* (εν Παρισίσις 1821).

Από το *Μέγα Θεωρητικόν*, που γράφτηκε περίπου μεταξύ 1811-1814, σώζεται σήμερα ένα μόνον αυτόγραφο (του 1816). Η πρώτη έκδοσή του έγινε 16 χρόνια αργότερα, το 1832. Όσον αφορά την Εισαγωγή, είναι μια επιτομή του *Μεγάλου Θεωρητικού*, χωρίς το ιστορικό μέρος¹³⁴. Το *Μέγα Θεωρητικόν* ολοκληρώθηκε μεταξύ 1816-1819. Ο Χρυσάνθος παρέδωσε το χειρόγραφο στον μαθητή του Παναγιώτη Γ. Πελοπίδη και αυτός το εξέδωσε το 1832 στην Τεργέστη. Η καθυστερημένη έκδοση του *Μεγάλου Θεωρητικού* παραπλάνησε ορισμένους μουσικολόγους που το θεώρησαν ως μια επαυξημένη έκδοση της *Εισαγωγής*, ως ένα άλλο πάντως εγχειρίδιο για τη διδασκαλία της νέας μεθόδου¹³⁵.

Το 1819 οι Τρεις Δάσκαλοι ανέθεσαν στον μαθητή τους Αναστάσιο Θάμυρι να πάει στο Παρίσι για να επιμεληθεί την κατασκευή στοιχείων για το τύπωμα της νέας μεθόδου. Την εργασία αυτή έκανε ο M. Léger, συνεργάτης της περίφημης οικογένειας εκδοτών Didot¹³⁶.

Και τα δύο διβλία πρωτοκυκλοφορήθηκαν με προλόγους που συνέγραψε ο Θάμυρις. Ο πρόλογος της *Εισαγωγής* ήταν όμως πολύ επιθετικός έναντι των εκπροσώπων της παλαιάς μεθόδου και γι' αυτό οι Τρεις Δά-

¹³¹ Βλ. Ρωμανού 2013: 324.

¹³² Στο ίδιο: 324.

¹³³ Βλ. Χατζηγιακουμής 1999: 98.

¹³⁴ Στο ίδιο.

¹³⁵ Βλ. Ρωμανού 1985: 17.

¹³⁶ Στο ίδιο: 16.

σκαλοι αναγκάστηκαν να απαγορεύσουν την κυκλοφορία του και να τον αφαιρέσουν από όλα τα αντίτυπα. Από τα λίγα που πρόλαβαν να κυκλοφορηθούν με αυτόν, μας είναι γνωστό το περιεχόμενό του και μαρτυρεί πόσο οι οπαδοί της νέας μεθόδου την είχαν εντάξει στα προοδευτικά κινήματα της εποχής. Στο κείμενό του ο Θάμυρις κάνει συχνές αναφορές στον Κοραή, τον Ρουσώ και σε αρχαίους Έλληνες φιλοσόφους και θεωρητικούς της μουσικής¹³⁷.

Ο Χρυσάνθος, στην «Προσφώνησι» της *Εισαγωγής* του (1821), γράφει ότι η ουσιαστική «ευκολία» της νέας μεθόδου του δεν συνίσταται στην εξοικονόμηση χρόνου, αλλά «εις την φιλοσοφικήν μέθοδον των διδασκάλων, ως αδιστάκτως πληροφορημένος λέγει ο Κοραής, ότι μήτ' επιστήμη, μήτε τέχνη ουδεμία δύναται ή να παραδοθή με ευκολίαν ή να έλθη εις τελειότητα, χωρίς την χειραγωγήν της φιλοσοφίας»¹³⁸. Στον πρόλογο του *Θεωρητικού* του πάλι (1832, σ. ζ'), ο Χρυσάνθος επαινείται από τον επιμελητή της εκδόσεως ως «συγγράψας με φιλοσοφικόν νουν»¹³⁹.

Το *Θεωρητικόν* χωρίζεται σε δύο μέρη: α) στο «Διδακτικόν», όπου αναπτύσσεται η θεωρία και η πράξη της εκκλησιαστικής μουσικής και γίνονται αναφορές στην ανατολική και τη δυτική μουσική και στις μεταξύ τους διαφορές και β) στο «Ιστορικόν», όπου περιλαμβάνεται η ιστορία της μουσικής σε τρεις περιόδους (Βίβλος, Αρχαία Ελλάδα, Βυζάντιο) και παρατίθεται κατάλογος Ελλήνων μουσικών από το Βυζάντιο μέχρι και την εποχή του Χρυσάνθου¹⁴⁰. Στο δεύτερο μέρος υπάρχουν και φιλοσοφικές και αισθητικές θεωρίες που αντλούνται από δύο πηγές: από συγγράμματα αρχαίων ελλήνων συγγραφέων και από νεότερα έργα ευρωπαίων θεωρητικών της μουσικής, τα περισσότερα εκ των οποίων ανήκουν στον χώρο του Διαφωτισμού¹⁴¹.

Το *Μέγα Θεωρητικόν* έχει ως πρότυπο το ως πληρέστερο θεωρούμενο σχετικό έργο, δηλαδή το *Περί Μουσικής* του Αριστείδη Κοϊντιλιανού¹⁴². Το σύγγραμμα αυτό χρησίμευσε στον Χρυσάνθο ως κυριότερη πηγή πληροφοριών περί της αρχαίας ελληνικής μουσικής, αλλά και ως περίγραμμα για το πρώτο μέρος του *Μεγάλου Θεωρητικού*. Ο Χρυσάνθος παραθέτει

¹³⁷ Στο ίδιο.

¹³⁸ Βλ. Πλεμμένος 2003: 177. Λαδάς 1978: 21.

¹³⁹ Βλ. Πλεμμένος 2003: 177.

¹⁴⁰ Στο ίδιο: 165.

¹⁴¹ Στο ίδιο.

¹⁴² Βλ. Ρωμανού 1985: 18.

τα αποσπάσματα από κείμενα κάθε εποχής, χωρίς να το υποδηλώνει με τα αρμόδια σύμβολα και χωρίς να αναφέρει τις παραθέσεις. Κάνει επίσης χρήση έργων του Αριστοξένου, του Ευκλείδη, του Πλάτωνα, του Βακχείου του Γέροντος, του φιλόσοφου Γαυδεντίου, του Κωνσταντίνου Πορφυρογέννητου, του Μανουήλ Βρυεννίου, του Σουίδα, του Νικομάχου Γερασηνού, του Αθήναιου, του Πλουτάρχου, του Μανουήλ Χρυσάφη, του Ανθίμου Γαζή, καθώς και της Βίβλου, γαλλικών εγκυκλοπαιδειών, χειρογράφων ανωνύμων, κ.ά.¹⁴³

Ο Χρυσάνθος έχει επίσης πρόσβαση σε διάφορες θεωρίες του Διαφωτισμού, τις οποίες αξιοποιεί, αφού θεωρεί ότι αφενός εξυπηρετούν το έργο του και αφετέρου ενημερώνουν τους αναγνώστες του. Εντούτοις, παρόλο που έχει το βλέμμα του στραμμένο προς την Ευρώπη, καταφέρνει να κρατά μια λεπτή ισορροπία μεταξύ της κριτικής πρόσληψης των συγκεκριμένων ιδεών και της προσωπικής σφραγίδας της θεωρίας του. Ενώ παρουσιάζει κάποιες απόψεις ευρωπαίων φιλοσόφων και ερευνητών, δεν τις υιοθετεί άκριτα. Οι αισθητικές του εκτιμήσεις για την πρόσληψη της μουσικής είναι ένα μωσαϊκό απόψεων ταιριασμένο με ιδιαίτερο γούστο¹⁴⁴.

Διαφωνία υπάρχει και για το αν ο Χρυσάνθος είχε επηρεαστεί από τους Γερμανούς ή τους Γάλλους στοχαστές. Οι μουσικολογικές έρευνες της Ρωμανού μας έδειξαν ότι στο *Μέγα Θεωρητικόν* υπάρχουν δάνεια από δυτικές πηγές όπου γίνεται λόγος περί της δυτικής μουσικής¹⁴⁵.

Η Ρωμανού θεωρεί λοιπόν ότι στο έργο του υπήρξε γαλλική επιρροή, ενώ ο Πλεμμένος ισχυρίζεται ότι η επιρροή ήταν γερμανική. Η βασική διαφωνία ξεκίνησε από τον τρόπο απόδοσης των ξένων ονομάτων τα οποία αναφέρει ο Χρυσάνθος στο *Θεωρητικόν* του. Ο Πλεμμένος τα θεωρεί γερμανικά, ενώ κατά τη Ρωμανού είναι γαλλικά. Η παρατήρησή μου, ως ξένης ερευνήτριας η οποία έζησε αρκετά χρόνια στην Ελλάδα, είναι ότι πρόκειται μάλλον για μια τάση ελεύθερης απόδοσης του τύπου «όπως το άκουσα» ή και «ελληνοποίησης» ξένων ονομάτων, η οποία κρατάει μέχρι τις μέρες μας.

Στην έρευνα του Πλεμμένου βρίσκουμε στοιχεία για τη σχέση του Χρυσάνθου με τον γερμανικό Διαφωτισμό, όσον αφορά την τυπολογία των ακροατών¹⁴⁶. Ο Χρυσάνθος προτίμησε τον γερμανικό Διαφωτισμό,

¹⁴³ Στο *ίδιο*: 19.

¹⁴⁴ Βλ. Πλεμμένος 2003: 167.

¹⁴⁵ Βλ. Ρωμανού 2013: 308.

¹⁴⁶ Βλ. Πλεμμένος 2003: 193.

διότι, αντίθετα προς τον κοινωνικό προσανατολισμό και την υλιστική χροιά του κινήματος των Φώτων στη Γαλλία, στη Γερμανία ο Διαφωτισμός είχε χαρακτήρα περισσότερο προσωπικό και πνευματικό. Όπως παρατηρεί ο Πλεμμένος «για τον ορθόδοξο Έλληνα κληρικό οι καλθινιστές μουσικοί της Γερμανίας ήσαν προτιμότεροι από τους καθολικούς ομοτέχνους της Γαλλίας»¹⁴⁷.

Όπως αναφέρεται στις πρώτες βιογραφίες του Χρυσάνθου, αλλά και σε όλες τις μεταγενέστερες, τα γαλλικά ήταν η μόνη σύγχρονη ευρωπαϊκή γλώσσα που φέρεται πως γνώριζε ο Χρυσάνθος¹⁴⁸, αλλά και η μόνη εκτός των ελληνικών που χρησιμοποιείται στο έργο του¹⁴⁹.

Είναι εντούτοις απαραίτητο να δώσουμε τα βιογραφικά στοιχεία και των άλλων δύο δημιουργών της νέας μεθόδου με βάση τις υπάρχουσες έρευνες.

Ο Γρηγόριος πρωτοψάλτης

Ο Γρηγόριος Γιαμαλής ή Λευίτης [1777 – †Κωνσταντινούπολη 1821(;)] ήταν γνωστότερος με τον ψαλτικό του τίτλο **πρωτοψάλτης**. Ο Γρηγόριος υπήρξε λαμπαδάριος (μεταξύ περίπου 1811-1819) και μόνο δύο χρόνια (1819-1821) πρωτοψάλτης της Μεγάλης Εκκλησίας¹⁵⁰. Ο Γρηγόριος νυμφεύθηκε το 1800. Δεν ξέρουμε το όνομα της συζύγου του, ούτε πόσα παιδιά είχε αποκτήσει. Από τον Ψάχο μαθαίνουμε ότι είχε μία κόρη η οποία γεννήθηκε μάλλον το 1807¹⁵¹. Ένας γιός του ήταν κωδικογράφος, ο Παντολέων ή Παντελεήμων Λευιτίδης¹⁵².

Η χρονιά του θανάτου του Γρηγορίου δεν είναι σαφώς προσδιορισμένη, μιας και αναφέρονται τρία διαφορετικά έτη¹⁵³: το 1820¹⁵⁴, το 1821, που είναι και το έτος που ανέλαβε πρωτοψάλτης ο Κωνσταντίνος Βυζάντιος¹⁵⁵, και το 1822¹⁵⁶. Οι Παπαδόπουλος¹⁵⁷ και Ψάχος δέχονται ως έτος θανάτου του το 1822¹⁵⁸. Ο Στάδης αναφέρει ως ημεροχρονολογία του θανάτου του Γρη-

¹⁴⁷ Στο ίδιο: 194.

¹⁴⁸ Βλ. Ρωμανού 2013: 310. Αριστοκλής 1866: 61. Παπαδόπουλος 1977: 332-335. Παπαδόπουλος 1990: 200-202.

¹⁴⁹ Βλ. Ρωμανού 2013: 310.

¹⁵⁰ Βλ. Μαυρούδης 2007: 67.

¹⁵¹ Βλ. Ψάχος 1917: 79. Στάδης 2016: 204.

¹⁵² Βλ. Στάδης 2016: 204.

¹⁵³ Βλ. Χατζηθεοδώρου 2014: κα'.

¹⁵⁴ Βλ. Πελοπίδης 2014: η'.

¹⁵⁵ Βλ. Αριστοκλής 1866: 65.

¹⁵⁶ Στο ίδιο: 62.

¹⁵⁷ Βλ. Παπαδόπουλος 1977: 373.

¹⁵⁸ Βλ. Χατζηθεοδώρου 1978: 87.

γορίου την 23^η Δεκεμβρίου του 1821¹⁵⁹. Μπορούμε πάντως να θεωρήσουμε ότι πέθανε στην Κωνσταντινούπολη σε ηλικία περίπου 45 χρόνων. Ο πατέρας του Γεώργιος ήταν ιερέας κι έτσι κάποιοι ερευνητές υποδέχονται ότι Λευίτης δεν ήταν το επώνυμό του, αλλά επαγγελματικό προσωνύμιο, καθώς «λευίτης» στη γλώσσα της Καινής Διαθήκης σημαίνει ιερέας¹⁶⁰.

Ο Γρηγόριος έμαθε βυζαντινή μουσική στο Σιναϊτικό Μετόχι του Παλατά, πρώτα με τον αρχιμανδρίτη Ιερεμία τον Κρήτα και αργότερα με τον Ιάκωβο τον πρωτοψάλτη, τον Πέτρο Βυζάντιο και, τέλος, με τον Γεώργιο τον Κρήτα. Στον ναό του Σιναϊτικού Μετοχίου ήταν αναγνώστης και ψάλτης¹⁶¹. Περί το 1810 ήταν λαμπαδάριος του Μανουήλ πρωτοψάλτη. Από λαμπαδάριος ο Γρηγόριος έγινε πρωτοψάλτης, μετά τον θάνατο του Μανουήλ, στις 21 Ιουνίου του 1819¹⁶². Είναι δε ενδιαφέρον το γεγονός ότι ο Μανουήλ πρωτοψάλτης –με τον οποίο έπαλλαν μαζί στην εκκλησία– ήταν μέγας αντίπαλος της νέας μεθόδου.

Ο Γρηγόριος άφησε θεωρητικά έργα, μεταγραφές στη νέα μέθοδο και πολυάριθμες «εξηγήσεις»¹⁶³. Μεγάλη ήταν η προσφορά του σε θέματα μεταγραφών και εξίσου σημαντικό το καθαρά συνθετικό του έργο¹⁶⁴. Εκτός από την μεταφορά μουσικών έργων από τη μία μέθοδο στην άλλη, ο Γρηγόριος μελοποίησε και ο ίδιος διάφορα μέλη της Εκκλησίας¹⁶⁵.

Κύρια συνεισφορά του Γρηγορίου στη δημιουργία της νέας μεθόδου ήταν ο κανονισμός και η ερμηνεία των κλιμάκων και των παραχορδών, καθώς και η λιτή και σωστή ανάλυση και μεταγραφή της παλαιάς παρασημαντικής στη νέα μέθοδο. Μέσα σε έξι χρόνια, από το 1815 ως τον θάνατο του, το 1821, έγραψε περίπου 20 τόμους χειρογράφων με εξηγήσεις των παλαιών βυζαντινών μελών. Από αυτούς τους τόμους μερικούς τους αντέγραψε δύο και τρεις φορές για να διευκολύνει το έργο της διαδόσεως της νέας μεθόδου¹⁶⁶. Είναι ο πρώτος που κατέγραψε το ως τότε εκφωνούμενο μέλος του Ευαγγελίου και του Αποστόλου¹⁶⁷.

Η Μεταρρύθμιση οφείλει την επιτυχία της και στις καλές κοινωνικές σχέσεις των Τριών Δασκάλων εντός των εκκλησιαστικών κύκλων, ιδιαί-

¹⁵⁹ Βλ. Χατζηθεοδώρου 2014: κα΄. Στάθης 2016: 203.

¹⁶⁰ Βλ. Χατζηγιακουμής 1975: 82-86 και 389-391.

¹⁶¹ Βλ. Αριστοκλής 1866: 64-65. Ρωμανού 1985: 13.

¹⁶² Βλ. Ρωμανού 1985: 13. Χατζηγιακουμής 1999: 100.

¹⁶³ Βλ. Ρωμανού 1985: 13. Παπαδόπουλος 1977: 329.

¹⁶⁴ Βλ. Χατζηγιακουμής 1999: 101.

¹⁶⁵ Στο ίδιο: 101-102.

¹⁶⁶ Βλ. Στάθης 2001: 701.

¹⁶⁷ Βλ. Μαυρούδης 2007: 67.

τερα με τους εκπροσώπους του ανώτερου κλήρου. Έτσι, π.χ., ο Γρηγόριος είχε «ιδιαιτέρη φιλία με τον Πατριάρχη Γρηγόριο Ε΄, του οποίου την τρίτη ανάρρηση στον θρόνο χαιρέτισε και με δύο τραγούδια. Ιδιαίτερες σχέσεις ο Γρηγόριος είχε και με τον υψηλότερον αυθέντην της Μολδαβίας κύριον Μιχαήλ Γρηγορίου Σούτζον, στον οποίον χάρισε τρία εγκωμιαστικά τραγούδια κατά το 1820. Σε τούτο θα συνέβαλε πολύ η φήμη του σαν διδασκάλου της μουσικής που διαδόθηκε στη Μολδοβλαχία, κυρίως στο Ιάσιο και στο Βουκουρέστι, από τους μαθητές του που ευδοκίμουςαν εκεί ως διδάσκαλοι κι αυτοί της μουσικής κάτω από την φροντίδα των φιλόμουσων εκείνων ηγεμόνων»¹⁶⁸.

Το έργο του Γρηγορίου πρωτοβάλτου διαιρείται σε: α) εξηγητικό β) προσωπικό δημιουργικό έργο εκκλησιαστικής μουσικής και γ) κοσμικά τραγούδια, τη λεγόμενη δηλαδή «εξωτερική» μουσική¹⁶⁹. Ο Γρηγόριος είχε εκπονήσει σχεδιαγράμματα και ερμηνείες κλιμάκων και φθορών για τη διδασκαλία των μαθητών που σήμερα σώζονται στη βιβλιοθήκη Κωνσταντίνου Ψάχου στο Πανεπιστήμιο Αθηνών¹⁷⁰.

Ο Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ

Η μεγαλύτερη πάντως συμβολή στη Μεταρρύθμιση ήταν του **Χουρμούζιου Χαρτοφύλακος**¹⁷¹ (περί το 1770¹⁷² – † Χάλκη 1840). Το όνομά του αναφέρεται και ως Χουρμούζιος Γεωργίου ή Γεώργιος Χουρμούζη.¹⁷³ Την προσοχή τραβάει το ασυνήθιστο για την εποχή μας όνομα του Χουρ-

¹⁶⁸ Βλ. Στάθης 1976β. Στάθης 2016: 204-205.

¹⁶⁹ Βλ. Χατζηγιακουμής 1999: 100-102.

¹⁷⁰ Βλ. Γιαννόπουλος 2002: 16.

¹⁷¹ «Εκκλησιαστικόν αξίωμα (οφφίκιον), όπερ δίδεται εις πρεσβυτέρους ή διακόνους. Ο χαρτοφύλαξ, δια το πολυσχιδές των καθηκόντων, απεκλήθη “στόμα και δεξιά του Επισκόπου χειρ”. Περιληπτικά, έχει ανάλογα καθήκοντα ως γραμματέας του επισκόπου (χρήση της επισκοπικής σφραγίδας και υπογραφής, σύνταξη επισκοπικών εγγράφων, επαφή με την πολιτική αρχή του τόπου για την έκδοση επισκοπικών διαταγμάτων κ.λπ.), ως μόνιμος αντιπρόσωπος του επισκόπου (κατηχεί και κηρύττει τον λόγο του Θεού, προεδρεύει του επισκοπικού δικαστηρίου, έχει δικαίωμα έγκρισης ή απόρριψης ιερατικών πράξεων κ.λπ.), στο τελετουργικό της Εκκλησίας να διαβάσει το Ευαγγέλιο την Αγία και Μεγάλη Πέμπτη, κατά τις συνόδους να ενημερώνει τα πρακτικά και, τέλος, έχει πλήρη υπευθυνότητα για την ακεραιότητα του εκκλησιαστικού χαρτοφυλακίου (αρχείο επίσημων εκκλησιαστικών εγγράφων)». Βλ. *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια* 1934: 519.

¹⁷² Η ακριβής ημερομηνία της γέννησής του δεν είναι γνωστή, βλ. Ρωμανού 1985: 13. Καλογερόπουλος 1998: 594.

¹⁷³ Βλ. Πελοπίδης 1832: ε΄. Στάθης 1979: 57. Γιαννόπουλος 2002: 9. *Λόγιος Ερμής* Θ΄ 1819: 612. Επίσης, τον αποκαλούσαν και Γιαμαλή —«τουπικήλη Γιαμαλή»— επειδή «είχε στον κρόταφο κάποιο μαύρο κρεάτωμα» (βλ. Αριστοκλής 1866: 62. Παπαδόπουλος 1977: 331 και Παπαδόπουλος 1990: 132). «Yamali» στα τουρκικά σημαίνει μπαλωμένος (βλ. Ρωμανού 1985: 13. Χατζηγιακουμής 1999: 103).

μούζιου, για το οποίο ο Στάδης έχει προχωρήσει σε ετυμολογική ανάλυση συμπεραίνοντας ότι το χριστιανικό αυτό όνομα είχε την έννοια «του καλού ή και του σοφού»¹⁷⁴. Επρόκειτο για μία πολύπλευρη προσωπικότητα, αφού έδρασε ως ψάλτης, δάσκαλος, εξηγητής, συνθέτης, επιμελητής και εκδότης βιβλίων, καθώς και ως συγγραφέας θεωρητικού βιβλίου μουσικής¹⁷⁵.

Ο Χουρμούζιος (όπως και οι άλλοι δύο εμπνευστές της νέας μεθόδου) ήταν μαθητής του Ιακώβου του πρωτοψάλτου και του Γεωργίου του Κρητός. Υπήρξε πρωτοψάλτης σε διάφορες εκκλησίες της Κωνσταντινουπόλεως (στον Άγιο Δημήτριο Ταταούλων, στον Άγιο Ιωάννη στον Γαλατά και στο Σιναϊτικό Μετόχι στον Βαλατά)¹⁷⁶. Η κωδικογραφική του δραστηριότητα άρχισε πριν από τη νέα μέθοδο. Σώζεται μάλιστα αυτόγραφη χρονολογημένη *Ανθολογία της Νέας Παπαδικής* του έτους 1792, η οποία καλύπτει σχεδόν μία πεντηκονταετία, από την οποία τα τελευταία 25 χρόνια αφορούν τις εξηγήσεις του στη νέα μέθοδο¹⁷⁷. Υπάρχει επίσης και άλλο αυτόγραφο του, του 1792, σε παλαιά γραφή¹⁷⁸.

Σύμφωνα με τον Χατζηγιακουμή, ο Χουρμούζιος συνέβαλε στην ολοκλήρωση του θεωρητικού μέρους της νέας μεθόδου, καθόρισε τους κανόνες της μουσικής ορθογραφίας και συμπλήρωσε την «Εισαγωγή» του Χρυσάνδου¹⁷⁹. Ο Χατζηθεοδώρου παρατηρεί ορθώς ότι, πριν από τη συμμετοχή του στην ομάδα των δημιουργών της Νέας Μεθόδου, ο Χουρμούζιος δεν ήταν ευρύτερα γνωστός¹⁸⁰.

Οι ερευνητές του έργου του Χουρμούζιου συμφωνούν ότι είναι ο σημαντικότερος εξηγητής της νέας μεθόδου, αφού έχει μεταγράψει όλα σχεδόν τα είδη των βιβλίων και όλα τα μέλη που έσωσε η παράδοση από την εποχή πριν από την Άλωση ως τη δική του. Οι μεταγραφές του αποτελούν κλειδιά για τη γνώση της παραδοσιακής μουσικής ύλης, κυρίως αυτής

¹⁷⁴ Βλ. Στάδης 2016: 207.

¹⁷⁵ Βλ. Χατζηγιακουμής 1999: 103. Μεγαλύτερες μελέτες μέχρι στιγμής για τον Χουρμούζιο και το έργο του είναι του Εμμανουήλ Στ. Γιαννόπουλου, στην κριτική έκδοση του έργου του Χουρμούζιου (βλ. Γιαννόπουλος 2002), του Διονυσίου Ν. Μπιλάλη (Αθήνα 2004) και του Γεωργίου Ι. Χατζηθεοδώρου, «Αντί Προλόγου» στην έκδοση του έργου του Χουρμούζιου *Εισαγωγή εις το θεωρητικόν και πρακτικόν της εκκλησιαστικής μουσικής. Αυτόγραφα του Θεωρητικού. Ηχογραφημένα μέλη* (Ι. Μ. Βατοπαιδίου 2014· και μουσικολογικά σχόλια του Γεωργίου Κωνσταντίνου σ' αυτή την έκδοση).

¹⁷⁶ Βλ. Παπαδόπουλος 1990.

¹⁷⁷ Βλ. Χατζηθεοδώρου 2014: κβ'. Χατζηγιακουμής 1999: 389.

¹⁷⁸ Βλ. Χατζηγιακουμής 1999: 103.

¹⁷⁹ Βλ. Χατζηγιακουμής 1980: 104 και 378. Χατζηγιακουμής 1999: 106.

¹⁸⁰ Βλ. Χατζηθεοδώρου 2014: κα'.

που επιβίωσε ή γεννήθηκε στα χρόνια της Τουρκοκρατίας¹⁸¹. Ωστόσο, παρόλη τη σημαντική προσφορά του, μέχρι σήμερα δεν έχει εκδοθεί το corpus των μεταγραφών του.

Όπως και του Γρηγορίου, το έργο του Χουρμούζιου διαιρείται σε τρεις κατηγορίες: εξηγητικό¹⁸², προσωπικό δημιουργικό έργο εκκλησιαστικής μουσικής¹⁸³ και κοσμικά τραγούδια¹⁸⁴. Ο Χουρμούζιος ήταν επίσης εκδότης και επιμελητής εκδόσεων, κυρίως έργων του μαθητή του, Θεοδώρου Φωκαέως¹⁸⁵.

Στην ουσία, την περισσότερη δουλειά στη μεταρρύθμιση ο Χουρμούζιος την έκανε μόνος του. Το 1819 ο Χρύσανθος έγινε μητροπολίτης και εγκατέλειψε τη διδασκαλία του στη Σχολή, ενώ περιόρισε τη δραστηριότητά του στα όρια της εκάστοτε Μητροπόλεως του¹⁸⁶. Ο Γρηγόριος, πάλι, πέθανε λίγα χρόνια μετά την καδιέρωση της νέας μεθόδου¹⁸⁷. Ο Χουρμούζιος μάς άφησε εβδομήντα τόμους «εξηγήσεων», δύο εγχειρίδια περί της θεωρίας και πρακτικής της μουσικής και ένα ογκώδες τετράδιο, όπου σημειώνει όλα τα «ελαττώματα» και τις «αρετές» της παλαιάς και της νέας μεθόδου¹⁸⁸. Από τα εξηγητικά έργα που έχουν σωθεί μέχρι τις μέρες μας (58-68 με μουσικά κείμενα και 10 με θεωρητικές συγγραφές), ο Χουρμούζιος έγραψε τα 43 (δηλ. τα 2/3), ο Γρηγόριος τα 21 και ο Χρύσανθος τα 4¹⁸⁹.

Σύμφωνα με τον Χατζηγιακουμή, «το εξηγητικό του έργο [του Χουρμούζιου] πρέπει να θεωρείται σήμερα ανυπολόγιστης επιστημονικής και εθνικής σημασίας»¹⁹⁰. Ωστόσο, σήμερα στην Ελλάδα εκτός από τους κύκλους των ειδικών, ελάχιστοι ξέρουν ποιος ήταν ο Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ, ακόμη και εκείνοι που εκκλησιάζονται τακτικά. Τον Νοέμβριο και τον Δεκέμβριο του 2014, καθώς και τον Φεβρουάριο και τον Μάρτιο του 2015, επισκέφτηκα διάφορες ενορίες των Αθηνών με σκοπό να ερευνήσω κατά πόσον είναι γνωστή στους εκκλησιαζόμενους η ζωή και το έργο του.

¹⁸¹ Βλ. Χατζηγιακουμής 1999: 103.

¹⁸² Βλ. Γ. Ι. Χατζηθεοδώρου 2014: κγ' - κδ'.

¹⁸³ *Πανδέκτη*, τόμ. Α', 1850. *Πανδέκτη*, τόμ. Β', 1851. *Πανδέκτη*, τόμ. Δ', 1851. Βλ. Κυριαζίδης 1896. *Ταμείον Ανθολογίας*, τόμ. Β', 1824. Αγίου Όρους, *Μουσικός Θησαυρός*, τόμ. Α', 1931. Ιερόθεος 1994.

¹⁸⁴ Βλ. Χατζηγιακουμής 1975: 103-104. Γιαννόπουλος 2002: 15.

¹⁸⁵ Βλ. Χατζηθεοδώρου 2014: λβ'. Γιαννόπουλος 2002: 16.

¹⁸⁶ Βλ. Χατζηθεοδώρου 2014: κα'. Χρύσανθος 1832 [1977]: η'. Παπαδόπουλος 1977: 373. Παπαδόπουλος 1990: 232. Καλογερόπουλος 1998: 246.

¹⁸⁷ Βλ. Χατζηθεοδώρου 2014: κβ'. Γιαννόπουλος 2002: 14.

¹⁸⁸ Βλ. Ρωμανού 1985: 13.

¹⁸⁹ Βλ. Στάθης 2001: 703-707. Γιαννόπουλος 2007: 18-19.

¹⁹⁰ Βλ. Χατζηγιακουμής 2007: 160.

Τα αποτελέσματα έδειξαν ότι υπάρχει μεγάλη διαφορά μεταξύ της επιστημονικής γνώσης και της πληροφόρησης του μέσου πιστού. Από ένα σύνολο 68 ερωτηθέντων κανείς δεν ήξερε ποιος ήταν ο Χουρμούζιος. Μόνο κάποια έγραψε: «ίσως ήταν ιστορικός;». Από την άλλη πλευρά, οι συνάδελφοί μου μουσικολόγοι στην Αθήνα ξαφνιάστηκαν επειδή κάνω αυτή την έρευνα, αφού γι' αυτούς ήταν αυτονόητο ότι για τον Χουρμούζιο κανείς δεν ξέρει τίποτα. Θεωρώ την κατάσταση αυτή αντιφατική, διότι αν κάποιος έκανε έργο «ανυπολόγιστης επιστημονικής και εθνικής σημασίας» πώς είναι αυτονόητο κανείς να μην τον ξέρει; Πώς εξηγείται αυτή η άγνοια; Εξειδικευμένοι μουσικολόγοι και ιερείς θεωρούν ότι «φταίει» το εκπαιδευτικό σύστημα και το ότι «ο κόσμος δεν ενδιαφέρεται να μάθει ποιος συνέδεσε τα έργα που ακούγονται στην εκκλησία». Μάλλον έχουν κυριολεκτικά δεχθεί ότι στην εκκλησία ακούγεται «η μουσική των αγγέλων», αγνοώντας ότι για να δημιουργηθεί αυτή η «αγγελική» μουσική κοπίασαν και κάποιοι άνθρωποι.

Η συμβολή του Χουρμούζιου συνίσταται κυρίως στα εξής: Εμφανίζεται πιο λεπτολόγος στον σχεδιασμό των κλιμάκων που υπάρχουν στα διάφορα κεφάλαια του θεωρητικού του κι αυτό διότι φροντίζει να διορθώσει λάθη του Χρυσάνθου σε μαρτυρίες και ονόματα βαθμίδων, να αναγράψει συγκεκριμένα μεγέθη διαστημάτων που ο Χρυσάνθος παραλείπει, να επεκτείνει την έκταση των κλιμάκων σε οξύτερους ή βαρύτερους φθόγγους και, σε ορισμένες περιπτώσεις, να σημειώσει και τις μαρτυρίες των βαθμίδων που χρησιμοποιούσαν οι παλαιοί μουσικοί, κατά το σύστημα του τροχού. Ο Χουρμούζιος συνέδεσε τη νέα με την παλαιά μέθοδο γραφής και τη διδασκαλία με ψαλμωδία των μελών, αναδεικνύοντας τα πλεονεκτήματα της διδασκαλίας αυτής¹⁹¹. Δίνει πολύ περισσότερα μουσικά παραδείγματα για κάθε περίπτωση απ' ό,τι ο Χρυσάνθος¹⁹². Σε ασαφείς ή ελλιπείς προτάσεις του Χρυσάνθου προσθέτει κατάλληλες φράσεις ή λέξεις προσπαθώντας να κάνει το νόημά τους εύκολα καταληπτό από τους μαθητές στους οποίους απευθύνεται το βιβλίο¹⁹³.

Ο Χουρμούζιος άφησε ένα μεγάλο αριθμό εξαιρετικών μαθητών, όπως οι Σωτήριος Βλαχόπουλος, Στέφανος ο Βυζάντιος, Θεόδωρος Αριστοκλής, Θεοτόκης Βατοπαιδινός, Αντώνιος Σιγάλας και Γρηγόριος Κωνσταντάς¹⁹⁴. Ο Χατζηθεοδώρου αναφέρει ότι και ο Ιωάννης Γερασίμου από

¹⁹¹ Βλ. Γιαννόπουλος 2002: 31.

¹⁹² Στο ίδιο: 31.

¹⁹³ Στο ίδιο: 32.

¹⁹⁴ Βλ. Χατζηθεοδώρου 2014: λβ'. Βουδούρης 1998: 330.

την Κάλυμνο ήταν μαθητής του Χουρμουζίου¹⁹⁵. Ένας από τους πιο σπουδαίους μαθητές του ήταν και ο Θεόδωρος Φωκαεύς¹⁹⁶.

Οι εξηγήσεις του Χουρμουζίου και του Γρηγορίου αποτέλεσαν το πρότυπο για τις εξηγήσεις των μαθητών των Τριών Δασκάλων, και κυρίως του Πέτρου του Εφεσίου και του Πέτρου του Αγιοταφίτου, των Αγιορειτών ιερομονάχων Ιωάσαφ του Διονυσιάτου, Ματθαίου του Βατοπαιδινού, Νικολάου του Δοχειαρίτου και Θεοφάνους του Παντοκρατορινού, που εξήγησαν μέλη τα οποία δεν είχαν εξηγήσει οι Δάσκαλοι¹⁹⁷.

Σύμφωνα με τον Χατζηθεοδώρου, στις εξηγήσεις του Χουρμουζίου και του Γρηγορίου υπάρχουν διαφορές. Ο Χουρμούσιος αναλύει περισσότερο τα μέλη, ενώ ο Γρηγόριος «ακολουθεί συντηρητική γραμμή»¹⁹⁸. Αυτό πρέπει να το έχουμε υπόψη μας, διότι θα δούμε αργότερα ότι σήμερα υπάρχουν ορισμένοι ερευνητές που θεωρούν ότι υπάρχει μόνον ένας τρόπος για την εξήγηση και, επομένως, ότι μόνον αυτοί κατέχουν τον σωστό τρόπο ανάγνωσης των παλαιών χειρογράφων.

Άμεσο πρακτικό αποτέλεσμα της μεταρρύθμισης που επέφερε η νέα μέθοδος υπήρξε η επινόηση της μουσικής τυπογραφίας, με την επιβαλλόμενη απλούστευση και τον περιορισμό των πολυάριθμων μουσικών χαρακτήρων του παλαιού συστήματος¹⁹⁹. Η ευκολία στην εκμάθηση του νέου συστήματος κατέστησε τη μουσική παιδεία κτήμα των πολλών, ενώ διευκόλυνε και την εργασία των αντιγραφών²⁰⁰.

Το εγχείρημα πραγματοποιήθηκε από τον Πέτρο τον Εφέσιο, μαθητή των Τριών Δασκάλων και άριστο μουσικό. Οι νεοφανείς μουσικές εκδόσεις επέβαλαν οριστικά το νέο σύστημα, ενώ, από την άλλη, σήμαναν καταλυτικά το τέρμα στη μακρόχρονη ιστορία του χειρόγραφου μουσικού διβλίου²⁰¹. Με τον παραδοσιακό τρόπο εξακολουθούν να εργάζονται παλαιοί βιβλιογράφοι, όπως ο Απόστολος Κώνστας ο Χίος στην Κωνσταντινούπολη και ο Ματθαίος Εφέσιος Βατοπαιδινός στο Άγιον Όρος²⁰². Εκτός από αυτούς, και άλλοι σύγχρονοί τους έκαναν κριτική της Μεταρ-

¹⁹⁵ Βλ. Χατζηθεοδώρου 2014: λγ'.

¹⁹⁶ Στο ίδιο: 219-220 και λγ'.

¹⁹⁷ Στο ίδιο: κε'. Στάθης 2016: 271-280.

¹⁹⁸ Βλ. Χατζηθεοδώρου 2014: κστ' - κθ'.

¹⁹⁹ Βλ. Χατζηγιακουμής 1999: 108.

²⁰⁰ Στο ίδιο: 106.

²⁰¹ Στο ίδιο: 108.

²⁰² Βλ. Αποστολόπουλος 2002. Στάθης 2016: 190-192.

ρύθμισης, όπως π.χ. οι Κωνσταντινοπολίτες Βασίλειος Στεφανίδης και Κωνσταντίνος πρωτοψάλτης και ο αρχιδιάκονος του θρόνου Αντισοφίας Νικηφόρος Καντουνιάρης²⁰³. Η μεγάλη παράδοση του μουσικού χειρογράφου της Τουρκοκρατίας παραχώρησε γρήγορα τη θέση της στην περισσότερο πρακτική και οικονομική έντυπη μουσική παράδοση των τυπογραφείων της Κωνσταντινούπολης²⁰⁴.

²⁰³ Βλ. Χατζηγιακουμής 1999: 109. Αποστολόπουλος 2002. Στάθης 2016: 190-192.

²⁰⁴ Βλ. Χατζηγιακουμής 1999: 109.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

Βιωματική γραφή και βυζαντινή μουσική

Η πρόκληση να συνδεθεί το αποτύπωμα της βυζαντινής σημειογραφίας, με ιστορικό άξονα τη Μεταρρύθμιση του 1814, με την παρούσα εν εξελίξει θεωρία και πράξη της βυζαντινής μουσικής, αμφότερα ειδωμένα μέσα από μια αφήγηση διαδοχικών εμπειριών, είναι μια πρόκληση που παραμένει μεγάλη.

Οι ανθρωπιστικές επιστήμες τις τελευταίες δεκαετίες του εικοστού αιώνα διεύρυναν τις ερευνητικές τους δράσεις σε πάμπολλες πτυχές της κοινωνικής ζωής. Κάτι τέτοιο προέκυψε σχεδόν ως φυσικό αποτέλεσμα, εξαιτίας της ώθησης που έδωσαν τα νέα φιλοσοφικά-θεωρητικά ρεύματα του εικοστού αιώνα. Σε γενικές γραμμές, διάφορες νέες φιλοσοφικές θεωρήσεις προσπάθησαν ποικιλοτρόπως να αναδείξουν το θέμα τους, προτείνοντας εναλλακτικούς τρόπους προσέγγισης σε σχέση με την παγιωμένη αλλά στατική οπτική γωνία του ερευνητή-παρατηρητή, όπως ορίζει η παραστασιακή-εικονική περιγραφή στις παραδοσιακές επιστήμες. Όπως οι Marcus και Fischer το θέτουν: «Η νέα ανθρωπολογία επιζητεί την επαρκή προβολή άλλων φωνών ή την οπτική δυνατότητα μεταξύ των πολιτιστικών συνόρων. Ενήμερη για τη σημασία του πολιτισμού ως μιας διαρκώς επαναπροσδιοριζόμενης συλλογικής και ιστορικής κατασκευής, η νέα ανθρωπολογία υποστηρίζει ότι είναι ιδιαίτερα ευαίσθητη όσον αφορά τις πολιτισμικές διαφορές και, εντός της όποιας κουλτούρας, την πολλαπλότητα των ατομικών εμπειριών»²⁰⁵.

Το ζήτημα ήταν να ξεφύγουμε ή να προχωρήσουμε πιο μακριά από την αναπαριστώμενη αφήγηση του κάθε ερευνητή-παρατηρητή, μιαν αφήγηση επιδραστική που έτεινε να γίνει σημείο αναφοράς επισκιάζοντας το ίδιο το θέμα, πόσο μάλλον την πραγματικότητα ή, καλύτερα, τις πραγματικότητες μέσα και έξω από το κείμενο. Το ζήτημα ήταν να ξεφύγουμε από την κυρίαρχη αφήγηση του παρατηρητή, κάτι που θα σήμαινε την αποκάλυψη και την κριτική μιας παγιωμένης αφήγησης που διάφορες σχέσεις εξουσίας εκ των προτέρων διαμόρφωναν εντός της ακαδημαϊκής κοινότητας.

²⁰⁵ Βλ. Marcus and Fisher 1986: 2.

Συνεπώς, ο ερευνητής έρχεται αντιμέτωπος (εμπλέκεται σε ένα φανερό ή λιγότερο φανερό διάλογο) με περισσότερο ή λιγότερο συγκαλυμμένες κυρίαρχες αφηγήσεις. Αφηγήσεις που, εν μέσω πολλών παράλληλων πραγματικοτήτων, είτε κυριαρχούμενων είτε συνδυαστικών και ανέλπιστων, διαμορφώνουν τη σύνολη πραγματικότητα του θέματός του. Το ζήτημα τώρα που τίθεται είναι αν θα καταφέρει να φτάσει στο θέμα του! Το βιβλίο των James Clifford και George Marcus, *Έγγραφο Κουλτούρα: Η Ποιητική και η Πολιτική της Εθνογραφίας*, ασχολείται με τις επιπλοκές στη σχέση της επιτόπιας έρευνας και του ύφους του εθνογραφικού κειμένου. Στην εισαγωγή του βιβλίου, ο Clifford εξηγεί τις συνέπειες της νέας χρήσης του διαλόγου από τους ανθρωπολόγους: «Ο διάλογος εντοπίζει πολιτισμικές αφηγήσεις σε διάφορα είδη αλληλοεπιδράσεων, αναγκάζοντας τους συγγραφείς να βρίσκουν διαφορετικούς τρόπους που καθιστούν κάθε επιτόπια συνδιαλλαγή πολυ-υποκειμενική, φορτωμένη με σχέσεις εξουσίας και αντικρουόμενη. Υπό αυτό το πρίσμα, η κουλτούρα είναι διαρκώς μια υπόθεση συσχετισμών, μια καταγραφή επικοινωνιακών διαδικασιών, η οποία ιστορικά συμβαίνει μεταξύ υποκειμένων σχετιζόμενων με την εξουσία»²⁰⁶.

Αν η κουλτούρα, λοιπόν, είναι μια υπόθεση συσχετισμών, το νέο ζήτημα προς εξέταση είναι ότι προσπαθώντας να συνδέσουμε-συσχετίσουμε τη σύνολη πραγματικότητα μέσα-έξω από το θέμα μας, ίσως χάνουμε ή θολώνουμε την άμεση οπτική μας πάνω στο θέμα το ίδιο. Ένα πρώτο συμπέρασμα είναι ότι ο λειτουργικός ρόλος της παράστασης για την επιστήμη δεν είναι τόσο ξεπερασμένος όσο φαίνεται. Έχουμε ανάγκη μια «καθοδηγητική» αφήγηση πάνω στην προσωπική μας πορεία στο υπό εξέταση ζήτημα.

Η προσέγγισή μου έχει να κάνει με μια (ανα)παράσταση, κάτι που μοιάζει ένας συνδυασμός σχέσεων αλλά είναι μια ζωντανή μνήμη. (Ανα)παράσταση είναι η αίσθηση της απτής συμμετοχής (διαχωρίζεται από τη ψηφιακή επαφή) στην κοινή παρουσία στον τόπο και στον χρόνο, την ίδια ακριβώς στιγμή που στον ίδιο πλανητικό χωροχρόνο, μια ευρύτερη-σχηματική αναπαράσταση διαδίδεται ως ευθεία αντιπαράθεση προς την κοινή μας παρουσία. «Καθώς θρискόμαστε στο κέντρο των εξελίξεων της παγκοσμιοποίησης, όσο και αν οι άνθρωποι μπορεί να ταξιδεύουν, όσο και αν τα πολιτισμικά σύνορα μεταξύ χωρών είναι ανοιχτά, όσο ευμετάβλητες μπορεί να είναι οι αξίες και τα νοήματα στον κόσμο που ζούμε,

²⁰⁶ Στο ίδιο: 15.

η ανθρώπινη ζωή εξακολουθεί να πορεύεται μέσα από τις πρακτικές της οικειότητας/εγγύτητας: το σεξουαλικό και αναπαραγωγικό έργο, τα δίκτυα φροντίδας και φιλίας, τα ξεσπάσματα θυμού και βίας, οι αποχρώσεις των χειρονομιών και της φωνής. Η παγκοσμιοποίηση μπορεί να έχει παραγάγει κάποιες ψηφιακές μορφές κοινωνικότητας, αλλά η σχολαστική εργασία του κοινωνικού γίνεσθαι ακόμα περιλαμβάνει την άγνωστη ήπειρο της οικειότητας/εγγύτητας ως μια καθημερινή πράξη»²⁰⁷.

Μια τέτοια ευρύτερη αναπαράσταση, για παράδειγμα, κυκλοφορούσε ως φήμη, την επικοινωνούσαν από στόμα σε στόμα, διαχέοταν ως παρα-πληροφόρηση, στο πολύπτυχο του Βελιγραδίου. Και όλο αυτό κορυφωνόταν με το θουητό των σειρήνων κατά τους μήνες των νατοϊκών βομβαρδισμών.

Πρίν, μετά και κατά τη διάρκεια του κάθε βομβαρδισμού, οι θεατρικές σκηνές, οι συναυλιακοί χώροι, τα θεάματα της πόλης ανέβαζαν αδιάλειπτα παραστάσεις με ελεύθερη είσοδο. Το ίδιο και η νεοφώτιστη βυζαντινή μας χορωδία, που μαζευόταν κάθε μέρα για πρόβα ή στη λειτουργία στον ναό του Αλέξανδρου Νέφσκι.

Η κυρίαρχη αφήγηση των συμμάχων (στην περιφέρεια της Δύσης), προσπαδούσε να μετουσιωθεί σε κυρίαρχη κοινωνική αφήγηση για τη βελιγραδέζικη πραγματικότητα, ενώ οι Βελιγραδέζοι υπερασπίζονταν την κοινωνική τους πραγματικότητα, εστιάζοντας στο αντίστοιχό της, την διακειμενική τους ελευθερία. Το εθνικο-πολιτιστικό, πολυσήμαντο, κείμενο ξεκίνησε να εγγράφεται ποικιλοτρόπως, εν μέρει ως αντιπαράθεση στην κυρίαρχη συμμαχική αφήγηση, αλλά πρωτίστως προς δημιουργική αντικατάσταση των απωλειών που είχε υποστεί λόγω των βομβαρδισμών η κανονικότητα της κοινωνικής ζωής. Αυτό έκανε αισθητή και την υποχώρηση του κάθε Βελιγραδέζου από ένα μονοσήμαντο κοινωνικό status προς μία συμμετοχική αφήγηση της ζωής (του). Στην *Ανθρωπολογία ως Πολιτισμική Κριτική*, οι Marcus και Fischer εκκινούν με μια επαναδιατύπωση των παραδοσιακών στόχων της ανθρωπολογίας: «να διασωθούν διαφορετικές πολιτισμικές μορφές ζωής από την επέλαση της δυτικογενούς παγκοσμιοποίησης και να χρησιμοποιηθεί ως μια μορφή πολιτισμικής κριτικής ημών των ιδίων»²⁰⁸.

Γίνεται αντιληπτό ότι η (ανα)παράσταση, ως προσέγγιση του θέματος, προσπαθεί να εντοπίσει τον συνδυασμό ετερόκλητων-πολύμορφων

²⁰⁷ Βλ. Appadurai 1997: 116.

²⁰⁸ Βλ. Marcus and Fisher 1986: 1.

αφηγήσεων και τις αντίστοιχες προβολές-εκδηλώσεις τους σε πολιτιστικούς συνασπισμούς μέσα και έξω από τα όρια μιας κοινωνίας, με στόχο την τρέχουσα –άρα και μελλοντική– πραγματικότητα της εν λόγω κοινωνίας. Πρόκειται για ζεύγη που διασταυρώνονται αλληλοεπιδρώντας.

Η επί του κειμένου περιγραφή (ανα)παριστά το κενό που αφήνει υποχωρώντας η κοινωνική ζωή (εξαιτίας της αντιπαράθεσης), μέχρι να εισχωρήσει η νέα κυρίαρχη κατανόηση που εν καιρώ θα αποδυναμώσει πλήρως κάθε αφήγηση της παλαιότερης πραγματικότητας, με τα κέρδη και τις απώλειες να καταγράφονται. Στο κενό αυτό, βιωμένο ως το λειτουργικό μεσοδιάστημα για παράδειγμα ενός εκκλησιασμού ή ως το μουσικό διάστημα ενός αργού ή σύντομου μέλους προερχόμενο από το ψαλτήρι κάθε ιστορικής εποχής, στο κενό αυτό, διαμορφώνεται η σωματική και αφηγηματική μου συμπόρευση. Στο *Οι Πρίγκηπες του Naranja: Μια Μελέτη με Ανθρωποιστορική Μέθοδο*, ο Paul Friedrich, δίνει μια αναλυτική περιγραφή της δικής του προσωπικής ιστορίας, δείχνοντας πώς οι εμπειρίες της παιδικής του ηλικίας στο αγρόκτημα τού δημιούργησαν την προδιάθεση να μελετήσει την αγροτική ζωή και πώς μια σειρά από απίστευτες αναποδιές-ατυχήματα τον οδήγησαν να αναπροσαρμόσει ολόκληρο το βιβλίο²⁰⁹.

Τη δυναμική των ζευγαρωμάτων ξεκίνησα να την προσέχω αργότερα, όταν θέλοντας να εμβαδύνω στην ψαλτική τέχνη κατάλαβα ότι συμμετείχα στα ιστορικά δρώμενα της πατρίδας μου μέσω του διαχρονικά ψιθυριστού διαλόγου της βυζαντινής μουσικής. Ενός διαλόγου που ενστικτωδώς θέλησα προσωπικά να ενδυναμώσω εντός μου κατεβαίνοντας από το Βελιγράδι στην Αθήνα. Αφορμή ήταν η ευκαιρία που η Αθήνα μού προσέφερε για περαιτέρω μαθητεία στη βυζαντινή μουσική.

Η Μεταρρύθμιση του 1814, ως διαφωτιστική-πολιτιστική επίδραση της Δύσης, εξελίχθηκε ως το όχημα για να διατρέξει κανείς την πολυσήμαντη/πολυδιάστατη εκφορά της βυζαντινής σημειογραφίας ως πολιτισμικού πλούτου εντός-εκτός της ελληνικής επικράτειας. Όπως διάφορες πολιτισμικές πτυχές του Βυζαντίου –μετέπειτα συγκαλυμμένες υπό την Οθωμανική αυτοκρατορία– απλώθηκαν στη βαλκανική χερσόνησο και επιβιώνουν έως τις μέρες μας, έτσι και η βυζαντινή μουσική αποτέλεσε και αποτελεί το έμμετρο σημείο ενός διαλόγου που σιγοψυδρίζεται ακόμα στα Βαλκάνια.

Ο διάλογος θα έπρεπε να πάρει πολλές μορφές και γλώσσες μέχρι να αναδειχθούν οι πτυχές του. Αναμέσα σε άλλα, ο διάλογος θα έπρεπε

²⁰⁹ Βλ. Friedrich 1986: 1.

να πάρει την μορφή εκμάθησης της ελληνικής γλώσσας ή να βρει τη θέση του ως γυναικεία φωνή στο ψαλτήρι. «Ενώ η ανθρωπολογία αμφισβητούσε το status του συμμετέχοντα-παρατηρητή, ομιλούσε ακόμα από θέση ισχύος, οπότε και εκ μέρους του ‘άλλου’, ο φεμινισμός προσπαθούσε να οικοδομήσει ένα λόγο από τη θέση του ‘άλλου’»²¹⁰.

Με το ψάλσιμο και το γραπτό αυτό γίνομαι ταυτόχρονα φορέας και παρατηρητής της Μεταρρύθμισης στην ιστορική πορεία εδραίωσής της σε πολλαπλές πτυχές του κοινωνικού-βυζαντινού γίνεσθαι. Κάτι που εξίσου μπορεί να σημαίνει τον χρωματισμό αυτών των πτυχών και την εκ νέου θεώρηση της γειτνιάσής τους. Από τη μία, το γραπτό μου ενισχύει την αλλαγή ύφους στα κείμενα που η Μεταρρύθμιση επιζητεί και για να το πετύχει οφείλει να «αποδυναμώσει» το βυζαντινό γίνεσθαι όπως αυτό διαμορφώνεται στην εποχή μας. Από την άλλη, μέσω της πολύ-γλωσσης συμμετοχής μου στο γίνεσθαι αυτό, παρατηρώ πώς η επίδραση της Μεταρρύθμισης γίνεται ή όχι αντιληπτή στη σύγχρονή μας καλλιέργεια της βυζαντινής μουσικής.

Με τον καιρό [ο καιρός ειδικός ως προσωπικός (μου) και ιστορικός (μου) χρόνος], αντιλήφθηκα ότι η εξιστόρηση του ζητήματος της Μεταρρύθμισης ζητούσε και τη δική μου συμμετοχή, ως μια ευρύτερη δοκιμασία, με την έννοια της σωματικής συν-πόρευσης εν μέσω ζευγαρωμάτων. Μια συμπόρευση στον τόπο και στον χρόνο της βυζαντινής μουσικής με χάρτη και οδηγό τη Μεταρρύθμιση του 1814. Μια συμπόρευση που καταλήγει στην (ανα)παράσταση της βυζαντινής μουσικής στις μέρες μας.

Μιλώντας μεταφορικά, μπορούμε να πούμε ότι ως κριτικός ή θαυμαστής, ως καλλιτεχνικός συνεργάτης ή βοηθητικό προσωπικό, βρέθηκα να συμμετέχω στις πρόβες για το ανέβασμα μιας παράστασης που ανεβαίνει τα τελευταία τριάντα χρόνια σε γνωστή θεατρική σκηνή, κάθε φορά με διαφορετική διανομή. Με το ίδιο το κείμενο του έργου να αναθεωρείται λόγω επικαιρότητας και τις ερμηνείες να αλλάζουν σύμφωνα με την εποχή.

Ποιος ήταν αλήθεια ο σκοπός της συμμετοχής μου; Αν ήταν για μια κριτική της παράστασης, μια προσωπογραφία του σκηνοθέτη ή μια προσωπική λατρεία για το θέατρο, μετά το τέλος ή την πρεμιέρα της παράστασης δεν θα είχε τόσο μεγάλη σημασία όσο η εντύπωση των πολλαπλών φανερώσεων της ίδιας της παράστασης.

Τη στιγμή που κάθε ορισμένη γραφή υποχωρεί μπροστά στο βίωμα για να ανασυσταθεί-κατασταλάξει ως γραφή και βίωμα, δηλαδή ως συ-

²¹⁰ Βλ. Mascia-Lees, Sharpe and Cohen 1989: 11.

νειδητή εντύπωση (ισχυρή με το αποτύπωμα του τώρα και με λεπτές αποχρώσεις στο πέρασμα του καιρού), μιαν εντύπωση που προκάλεσε η παράσταση μέσα και έξω από τις κουίντες, μέσα-έξω από τον περικόσμο του δεάτρου. Μιας βιωματικής γραφής που περισυλλέγει μείζονες και ελάσσονες αφηγήσεις, οι οποίες από στόμα σε στόμα σκόρπισαν ή γράφτηκαν πολλαπλά (σε ψηφιακές οδόνες ή συνθήματα τοίχων) στην πόλη πριν και μετά την παράσταση – χωρίς αυτό να σημαίνει αναγκαστικά ότι αφορούν άμεσα την παράσταση, αλλά σίγουρα κινούνται παράλληλα με αυτή.

Για να εκφράσουμε τον διάλογο που ανοίγεται και μέσα στους κόλπους των ανθρωπιστικών επιστημών, να πούμε ότι «είναι πάντα δύσκολο κανείς να πει το κατά πόσο οι εθνογράφοι είναι μυθιστοριογράφοι ή αφηγητές παραμυθιών. Αυτό που σίγουρα μπορεί να ειπωθεί σε σχέση με αυτούς, είναι ότι όσο προσπαθούν να διαβούν από την πολιτισμική πραγματικότητα στην πραγματικότητα της εθνογραφίας και αντίστροφα, βρίσκονται σε μια διαρκή επαφή με το υλικό του διαλόγου. Κάνοντάς το αυτό, οι εθνογράφοι μπορεί να μοιάζουν με δραματογράφους ή παραμυθάδες, καθώς και το κοινό τους. Ωστόσο, οι εθνογράφοι δεν διαβάζουν απλώς ιστορίες για να τις διηγηθούν εκ νέου, ιστορίες του πολιτισμού ειπωμένες ως εθνογραφικές ιστορίες ή εθνογραφικές ιστορίες ως ιστορίες πολιτισμού. Το πλαίσιο διαλόγου του πολιτισμού συναντά το πλαίσιο διαλόγου της εθνογραφίας σε ένα επίπεδο συμβολικής αντιπαραβολής. Είναι σε αυτό το αναδεικνυόμενο και μεταβατικό πλαίσιο διαλογικής επαφής όπου πολιτισμός και εθνογραφία, στις διάφορες μορφές και εκφράσεις τους, μπορούν να συνυπάρχουν και να αλληλοεπιδρούν, δημιουργώντας ποικίλους υβριδικούς σχηματισμούς, πέρα της προκαθορισμένης μεσολάβησης της αναπαράστασης»²¹¹.

Η πρόσκληση, αυτή τη φορά, να διανύσω όλη αυτήν τη διαδρομή μέσα-έξω στα εκκοσμικευμένα όρια της βυζαντινής μουσικής, ήταν μεγάλη και την αποδέχτηκα πρώτα μέσα μου ως μια πρόκληση της εποχής μου, τη δύσκολη για τη Σερβία δεκαετία του '90, να δηλώσω την παρουσία μου μέσα σε αυτά τα γεωγραφικά και ιστορικά σύνορα. Σύνορα που στην ουσία η βυζαντινή μουσική συν-παρουσιάζει με όρους συναδέλφωσης.

Ωστόσο, μέσα και έξω απ' αυτήν τη συναδέλφωση συμβαίνει η αρχετυπική σύγκρουση των δύο «τεκτονικών πλακών» Δύσης και Ανατολής. Η μακραίωνη διείσδυση του Ορθού Λόγου στην Ανατολή κατά καιρούς εκδηλώνεται μέσα από έντονες κοινωνικο-πολιτικές τριβές (π.χ. συμμαχι-

²¹¹ Βλ. Kavouras 2006.

κός βομβαρδισμός της Σερβίας). Η ολοένα και μεγαλύτερη εγγύτητα του δυτικού μοντέλου, ως ευρύτερης κοσμοθεώρησης, εκτός από τη γενικότερη επίδραση που ασκεί στις κατατόπους βαλκανικές κουλτούρες, σίγουρα επιδρά και στον χρονικό κύκλο της βυζαντινής μουσικής. «Η ανθρωπολογία είναι επικεντρωμένη στην ακόλουθη πολιτική: επιδιώκει να διασφαλίσει ότι η αναγνώριση του μη δυτικού είναι στοιχείο ύψιστης σημασίας για τον άνθρωπο όσο είναι και κάθετι δυτικό, οπότε είναι επιφυλακτική και κρατάει κριτική στάση απέναντι σε ισχυρισμούς περί απόκτησης γνώσης και κατανόησης προερχόμενης εκ της Δύσης»²¹².

Γίνεται φανερό ότι πολλαπλές αφηγήσεις σαν παραπόταμοι του Δούναβη διατρέχουν αυτήν την έρευνα, με σκοπό την παρουσίαση ικανού αριθμού εικόνων, οι οποίες θα δώσουν μια συναίσθηση της δυναμικής της ροής.

Η δυναμική/συναίσθηση αυτών των αφηγήσεων/παραποταμών δεν μπορεί παρά να απαντιστεί μέσα από εναλλάξ κυρίαρχες και κυριαρχούμενες αφηγήσεις, με τη μία να συμπληρώνει την άλλη και με τη διαφορά τους να καθίσταται όσο το δυνατόν εγγύτερα στην ερμηνευτική ματιά του καθενός.

Συνεπώς, θα βρεθούμε μπροστά στην ανδρική-γυναικεία αφήγηση, στην υπερεθνική-τοπική αφήγηση, στην επαγγελματική-πρακτική αφήγηση, στην αφήγηση διδασκαλίας-μαθητείας και στην αριστοκρατική-λαϊκή αφήγηση.

Ανδρική-γυναικεία αφήγηση

Είναι φανερό ότι η βυζαντινή μουσική αποτελεί ανδρική υπόθεση, η γυναικεία απουσία σε φωνητικό και συνδυαστικό επίπεδο είναι μεγάλη. Κατ' εξαίρεση μπορεί κανείς να βρει λίγες γυναικείες συνθέσεις βυζαντινής μουσικής. Η ίδια η Μεταρρύθμιση ήταν μια αποκλειστικά ανδρική υπόθεση, άνδρες ήταν ακόμα και οι δυτικοί μελετητές της βυζαντινής μουσικής.

Στην εποχή μας η πρώτη γυναίκα με καίρια συμβολή στη μελέτη της Μεταρρύθμισης είναι η μουσικολόγος Καίτη Ρωμανού, η οποία με την υψηλού επιπέδου αγγλική μετάφραση του *Μεγάλου Θεωρητικού* του Χρυσάνθου, συνέβαλε τα μέγιστα στη μελέτη της Μεταρρύθμισης. Μια συνεισφορά που μέχρι τις μέρες μας δεν έχει εκτιμηθεί όσο θα έπρεπε από την ψαλτική κοινότητα, καθώς δεν έτυχε να κληθεί σε κανένα από μια

²¹² Βλ. Mascia-Lees, Sharpe and Cohen 1989: 8.

σειρά επετειακών συνεδρίων για τη Μεταρρύθμιση (ένας μάλιστα εκ των διοργανωτών αγνοούσε τη συμβολή της). Συμπληρωματικά, στα εν λόγω συνέδρια η γυναικεία παρουσία των ομιλητών ήταν περιορισμένη. Στο διβλίο του Craig Owens, *Οι Αφηγήσεις των Άλλων*, αναφέρεται: «Οι άνδρες παρουσιάζονται απρόθυμοι να προσεγγίσουν κριτικά ζητήματα που προηγουμένως έχουν τεθεί από τη γυναικεία πλευρά, εκτός και αν πρώτα αυτά τα ζητήματα έχουν ‘ουδετεροποιηθεί’. Αυτό σημαίνει ότι φοβούνται να μπουν σε ένα διάλογο όπου ο ‘άλλος’ έχει δικαιωματικά τον λόγο»²¹³.

Η λήθη στην οποία περιήλθε η γυναικεία αφήγηση έχει τις απαρχές της στο μοναστικό βίο των γυναικών κατά τη βυζαντινή εποχή, καθώς ουδεμία ιστορική πηγή διασώζεται για τις πάμπολλες γυναικείες μοναστηριακές-ψαλτικές κοινότητες που για αιώνες άκμαζαν ανά τη βυζαντινή επικράτεια. Δεν γνωρίζουμε πώς έπαλαν τις ακολουθίες, πώς μάθαιναν να ψάλλουν, αν γνώριζαν σημειογραφία ή αν διέδεται χειρόγραφα. Αναμενόμενο ήταν ο εξοβελισμός της γυναικείας αφήγησης να συνεχιστεί και στα χρόνια της Τουρκοκρατίας. Για παράδειγμα, ο βίος της Αγίας Φιλοθέης πολιούχου των Αθηνών, ενώ είναι πασίγνωστος, δεν φανερώνει κάτι για πιθανή εμπειρία της στην ψαλτική τέχνη.

Στην εποχή μας, η γυναικεία αφήγηση στη βυζαντινή μουσική έχει ξεκινήσει περιφερειακά να ακούγεται στους πανεπιστημιακούς χώρους, με καθηγήτριες και ερευνήτριες, στα μέσα ενημέρωσης όπως το ραδιόφωνο, όπου μέσω των ερτζιανών η γυναικεία φωνή μπορεί να ξεχωρίσει και να αποκτήσει ακόμα και εμπορική διάσταση. Ωστόσο, έχει παρατηρηθεί ότι το ρεπερτόριο που μεταδίδεται είναι περιορισμένο, συνήθως το «τροπάριο της Κασσιανής», χωρίς να είναι σπάνιο το φαινόμενο ο εκφωνητής να μας πληροφορεί ότι αυτό που ακούσαμε ψάλλεται από «άγνωστη μοναχή»!

Σημαντικό δήμα προόδου σημειώνεται στις μέρες μας με τη σταδιακή αποδοχή των γυναικών σε σημαντικές ψαλτικές χορωδίες, κάτι που μέχρι πρότινος αποτελούσε ένα ταμπού.

Στο άλλο άκρο αυτής της πραγματικότητας, η γυναικεία συμμετοχή στα ωδεία ανέκαθεν ήταν αδρόα, αλλά παραδόξως όχι για να προετοιμάσουν νέες ψάλτριες για το ψαλτήρι (τόρα, ίσως, για τις χορωδίες), κάτι που γίνεται αποδεκτό ως μια άγραφη συμφωνία μεταξύ γυναικείας-ανδρικής αφήγησης, αφήνοντας στην πρώτη το προνόμιο κατοχής ενός είδους θρησκευτικής γνώσης, στη σκιά δηλαδή μιας καθορισμένης πολιτικής που ασκείται από άνδρες.

²¹³ Βλ. Owens 1983: 62.

Στις μέρες μας υπάρχουν διδάσκαλοι που ανεβάζουν τις μαθήτρίες τους στο ψαλτήριο, ωστόσο εκεί η ανδρική-γυναικεία αφήγηση αποκτά μια άλλη ενδιαφέρουσα και ποιοτική διάσταση: ο ψάλτης δεν θα κατεβάσει τη βάση για να ψάλει η γυναικεία φωνή πιο άνετα και καλαίσθητα. Το αποτέλεσμα είναι ένα όχι και τόσο ευχάριστο μουσικό άκουσμα, κάτι που μπορεί να δεωρηθεί από πολλούς φταίξιμο και ανικανότητα της γυναικείας φωνής να ανταποκριθεί στις ψαλτικές απαιτήσεις.

Στο πλάι της κυρίαρχης αφήγησης, ξαναβρίσκουμε τις ρίζες της γυναικείας αφήγησης να απλώνονται στις τοπικές-επαρχιακές εκκλησίες ανά την επικράτεια. Εκεί, η γυναικεία παρουσία στο ψαλτήριο είναι εκφραστική ανάγκη που ταυτίζεται με εκείνη της κοινότητας, κάτι που κάνει τον διαχωρισμό των φύλων να περνάει σε δεύτερη μοίρα.

Ως γυναίκα ήρθα και εγώ αντιμέτωπη με το ανδροκρατούμενο περιβάλλον της ψαλτικής κοινότητας. Με προτροπή του πρώτου εν Αθήναις δασκάλου μου, του Κώστα Αγγελίδη, πήγα από τον Ιανουάριο του 2003 στο γυναικείο ησυχαστήριο Παναγίας Βρυούλων στα Πατήσια. Εκεί μπορούσα να ψάλλω από το ψαλτήριο κάνοντας την πρακτική μου. Επίσης, από τις αρχές του 2005 μέχρι τον Ιούνιο του 2008, έψαλα στον ιερό ναό του Αγίου Ανδρέα στη Νέα Σμύρνη. Στον Άγιο Ανδρέα βίωσα σημαντική εμπειρία, γιατί είχα την ευκαιρία να συμπράξω τόσο με ψάλτες πρακτικούς (χωρίς γνώση σημειογραφίας) όσο και με ψάλτες με γνώση μεν της σημειογραφίας αλλά με διαφορετικά ψαλτικά στυλ.

Όπως καθίσταται φανερό, στην Ελλάδα το ζήτημα της γυναικείας παρουσίας στο ψαλτήριο αξίζει ειδική αναφορά. Ήδη από το 2009 είχα παρουσιάσει μελέτη σχετικά με τη θέση της γυναίκας στο ψαλτήριο σε Ελλάδα και Σερβία, η οποία δημοσιεύτηκε το 2015²¹⁴.

Το ζήτημα της διάστασης ανδρικής-γυναικείας αφήγησης έχει δετικές και αρνητικές πλευρές. Αυτό που ως γυναίκα δεν μπορούσα να έχω· για παράδειγμα, την πλήρη συμμετοχή μου σε μιαν ανδρική υπόθεση, ώστε να παρατηρήσω τα τεκταινόμενα ως ερευνητής και όχι μόνο από τη θέση του ενεργού μέλους. Κάτι που στη συνέχεια προετοίμαζε καλύτερα την είσοδό μου σε αυτά.

Απο την άλλη, υπάρχουν περιπτώσεις που η γυναικεία υπόσταση (μου) αποδυναμώνει την ερευνητική μου προσπάθεια, όπως λόγου χάρη στην περίπτωση του Αγίου Όρους, μιας και δεν μπορώ να έχω πρόσβαση στα χειρόγραφα ή στην παρακολούθηση των λειτουργιών και των ψαλτών

²¹⁴ Βλ. Blagojević 2015.

της αγιορείτικης κοινότητας, καθώς η Εκκλησία απαγορεύει εκεί την είσοδο σε γυναίκες.

Οι σωρευμένες από αιώνες απαγορεύσεις σχετικά με την παρουσία γυναικών στο ψαλτήρι εξακολουθούν και ισχύουν εν είδει κληρονομιάς και στις μέρες μας. Παραταύτα, κάτι που ακόμα και οι εκκλησιαστικοί κανόνες δεν κατάφεραν να εμποδίσουν, είναι η έλευση της νέας τεχνολογίας: παρότι οι κανόνες της Ορθοδοξίας απαγορεύουν μουσικά όργανα στις ακολουθίες, εδώ και πολλά χρόνια στην Εκκλησία της Ελλάδος ορισμένοι ψάλτες κάνουν χρήση ενός μηχανήματος που αναπαράγει ηχητικά το ισοκράτημα. Δηλαδή, αντικαθίσταται η ανθρωπίνη φωνή (γυναικεία ή ανδρική), με ένα μηχανήμα που παράγει ένα απόκοσμο, σχεδόν ηλεκτρονικό, ήχο, που δεν μπορεί να «δέσει» μουσικά με κανένα ψάλη στο πλαίσιο μιας τυπικής λειτουργίας.

Καθίσταται φανερό ότι, πέρα του άχαρου αισθητικού ακουστικού αποτελέσματος, κάτι ουσιαστικότερο διακυβεύεται εδώ. Πρόκειται για τα πρώτα σημάδια μιας εκκολαπτόμενης αφήγησης στη βυζαντινή μουσική, αυτής του ανθρώπου και της μηχανής. Σίγουρα είναι ακόμα νωρίς για να μπορέσει κανείς να εντάξει την εν λόγω αφήγηση στη διωματική του πορεία, δηλαδή να την εντάξει στον πλουραλισμό των αφηγήσεων που ο ίδιος διασχίζει, αλλά δεν είναι νωρίς για να καταλάβει κανείς ότι στην αυγή της ψηφιακής εποχής, απαρχαιωμένες αντιλήψεις βρίσκουν ευρηματικά τεχνάσματα αναπαραγωγής!

Συμπερασματικά, βλέπουμε ότι η άρση διαφόρων απαγορεύσεων και περιορισμών στο εκκλησιαστικό γίνεσθαι ενδυναμώνουν τη γυναικεία αφήγηση, ώστε, σιγά-σιγά, η τελευταία να αρχίζει να κάνει έντονη την παρουσία της. Μια τέτοια εξέλιξη είναι ασφαλώς θετική αλλά δεν θα πρέπει να εφησυχάσει τη γυναικεία αφήγηση, καθώς η τελευταία οφείλει να εστιάσει εξίσου και σε εν δυνάμει ανισότητες μεταξύ γυναικών εντός-εκτός της βυζαντινής μουσικής κοινότητας, ως μια αναπαραγωγή των ευρύτερων κοινωνικών ανισοτήτων. Έτσι, βλέπουμε ότι «μια τελευταία τάση στη φεμινιστική βιβλιογραφία εστιάζει στην πολιτική αντιπαλότητα μεταξύ λευκών και έγχρωμων γυναικών γύρω από το κίνημα για τη γυναικεία χειραφέτηση και την καταγωγή του από τη λευκή μεσαία τάξη. Κάτι που κάνει τις διάφορες φυλετικές γυναικείες ομάδες να επαναπροσδιορίσουν τις καθιερωμένες θεωρίες για τη γυναίκα και να τις αντικαταστήσουν με μια πολυσυλλεκτική θεώρηση του κόσμου»²¹⁵.

Αν το ζήτημα είναι μια κοινή γυναικεία φωνή, αυτή, παραδόξως, ήδη

²¹⁵ Βλ. Lugones and Spelman 1983: 573-81.

βρίσκεται στον πυρήνα του εκκλησιαστικού γίγνεσθαι: στο εκκλησίασμα, όπου από παλιά έως τις μέρες μας η γυναικεία παρουσία-συμμετοχή «κυριαρχεί» εν είδει «κρυφής» χορωδίας, σιγοψιθυρίζοντας τους ψαλμούς, συμβάλλοντας με τον τρόπο αυτό στη μυσταγωγία της θείας λειτουργίας.

Υπερεθνική-τοπική αφήγηση

Η βυζαντινή μουσική είναι ένα άκουσμα που ξεπερνάει τα ελληνικά σύνορα. Στη Σερβία, για παράδειγμα, οι ρίζες της μουσικής αυτής χάνονται στα βάθη της σερβικής παράδοσης. Τα πρώτα σωζόμενα χειρόγραφα σέρβικης εκκλησιαστικής μουσικής (Σέρβος συνθέτης, σέρβικη εκκλησιαστική γλώσσα), χρονολογούνται τον 15^ο αιώνα και είναι γραμμένα στη βυζαντινή σημειογραφία, καθώς η ορθοδοξία ήδη είχε μεταγγιστεί από το Βυζάντιο, μαζί και πολλές πλευρές της βυζαντινής κουλτούρας. Έτσι, η βυζαντινή μουσική γίνεται αντιληπτή ως κάτι που ανήκει στην ευρύτερη ορθόδοξη-υπερεθνική παράδοση, στην οποία οι Σέρβοι συμμετέχουν. Από την άλλη, είναι γνωστό ότι η βυζαντινή μουσική προέρχεται από τη βυζαντινή αυτοκρατορία, την οποία οι Σέρβοι πολεμούσαν υπέρ της ανεξαρτησίας τους, αλλά διατηρώντας όμως ταυτόχρονα και πολιτισμικούς δεσμούς μαζί της (π.χ. μέσω οικοδόμησης μοναστηριών).

Η σερβική επικράτεια είχε τη δική της γλώσσα και κουλτούρα, κάτι που σημαίνει ότι παρότι η βυζαντινή μουσική προσαρμόστηκε στα δεδομένα της σερβικής γλώσσας, επουδενί θεωρήθηκε ότι αποτελεί γέννημά της· δηλαδή, ενώ μπορούμε μετά θεβαιότητας να πούμε ότι εξαπλώθηκε ως η ψαλτική αφήγηση της Ορθοδοξίας στα αστικά κέντρα, δεν μπορούμε να ισχυριστούμε το ίδιο και για τις τοπικές κοινότητες που αποτελούσαν και την πλειοψηφία του λαού. Επιπλέον, η Μεταρρύθμιση του 1814 ποτέ δεν έφτασε στη Σερβία και αυτό λόγω των πολέμων που επέφερε η σερβική εθνεργεσία κατά των Οθωμανών.

Με την απελευθέρωση της Σερβίας από τον οθωμανικό ζυγό, η επίδραση της ρωσικής δρασκευτικής μουσικής, μέσω Ρώσων και Σέρβων συνδετών, γίνεται αισθητή. Στα αστικά κέντρα συστήθηκαν χορωδίες πολυφωνικής μουσικής κάτι που έφερνε έντονη την αύρα της δυτικής μουσικής. Αυτό προετοίμασε στις αρχές του 20^{ού} αιώνα το έδαφος για την έλευση του Μοκράνιαντς (Μοκράντζακ), του ανθρώπου που διαμόρφωσε τη σύγχρονη σερβική δρασκευτική μουσική, μέσα από μια νέα αφήγηση που γλαφυρά αντιπαραβάλλεται με την παλαιότερη στον πρόλογο του Αναστασιματάριου (1900): «καθάρισα τις μελωδίες από τρίλιες και λαρυγγισμούς». Κατά την επικρατούσα άποψη της εποχής, κατάφερε να

απλοποιήσει ό,τι έως εκείνη τη στιγμή ακουγόταν εντός της εκκλησίας ως δυσάρεστο στο «δυτικό αυτί»²¹⁶.

Είναι αυτό το απλοποιημένο κείμενο που επικράτησε στην Σερβία και μετά τη διάλυση της Γιουγκοσλαβίας, ως η τοπική ψαλτική αφήγηση του «νεοσύστατου» έθνους. Ο λόγος ήταν η αναζήτηση εθνικής συνείδησης και συγκρότησης απέναντι σε κάθε «εχθρική» αλλότρια αφήγηση, περιλαμβανομένης και εκείνης ενός βυζαντινού κειμένου. Ένα κείμενο που, για παράδειγμα, για τον τότε Σέρβο Πατριάρχη εθεωρείτο ελληνικό, για πολλούς Βόσνιους ιερείς, που ως πρόσφυγες είχαν κατακλύσει τις εκκλησίες του Βελιγραδίου, συνειρμικά ακουγόταν ως μουσουλμανική προσευχή· και για τη μικρή ψάλτρια, που λόγω θέσης στο ψαλτήρι είναι δεματοφύλακας της σερβικής θρησκευτικής παράδοσης, η βυζαντινή μουσική αποτελεί αλλότρια φωνή.

Η συσπείρωση του σύγχρονου σερβικού βυζαντινού γίνεσθαι ήταν η ακόλουθη: η βυζαντινή μουσική ξεπηδάει εκ νέου από δύο μοναστήρια, νότια και βόρεια του Βελιγραδίου, μαζί με τον σύγχρονο συνθέτη Βλάντιμιρ Γιοβάνοβιτς στο Βελιγράδι, ο οποίος ξεκίνησε το 1992 να παραδίδει δωρεάν ομαδικά μαθήματα βυζαντινής μουσικής. Εκεί, ένας πυρήνας νέων ανδρώπων, φοιτητών και καλλιτεχνών, μόλις μέσα σε δυόμιση μήνες κατέληξε να ψάλλει στον ιερό ναό του Αλεξάνδρου Νέφσκι.

Κάθε Κυριακή ως προσκεκλημένη χορωδία έψαλαν σε διάφορες ενορίες της πόλης. Η ανταπόκριση από το εκκλησίασμα εμπεριείχε μια έντονη συναισθηματική αντίδραση, καθώς δημιουργείτο η βαθιά εντύπωση μιας επιστροφής στα χρόνια του Αγίου Σάββα, στα χρόνια της σύστασης του σερβικού κράτους. Ωστόσο, η αφήγηση της βυζαντινής μουσικής υποχωρούσε μπροστά στην εκκλησιαστική πραγματικότητα, συγκροτημένη πλέον υπό τα κυρίαρχα δυτικά ακούσματα, μιας και οι χρωματικοί ήχοι, αλλά και ο βαρύς ήχος για το ίδιο εκκλησίασμα, ήταν ένα ανοίκειο άκουσμα με έντονα ανατολίτικες επιρροές.

Το νεανικό αυτό κίνημα βυζαντινής μουσικής εξελίχθηκε και δειλά-δειλά απλώθηκε σε άλλες πόλεις. Είχε να κάνει με την ανάγκη μιας πνευματικής-θρησκευτικής αναζήτησης, που, παρότι δεν αμφισβητούσε το εκκλησιαστικό κατεστημένο, η πολιτιστική «γλώσσα» που χρησιμοποιούσε θεωρήθηκε ξένη προς τη σερβική ταυτότητα.

Βλέπουμε πώς η βυζαντινή μουσική, ως μια ορθόδοξη-οικουμενική αφήγηση, στρεβλώνεται από την τοπική αφήγηση στη Σερβία, μιαν αφήγηση που αποτελεί παραλλαγή της βυζαντινής μουσικής.

²¹⁶ Βλ. Mokranjac 1922: 3-4.

Παραταύτα, η διπλή εκφορά της θρησκευτικής ορθόδοξης μουσικής στη Σερβία αποτελεί μια δημιουργική έκφραση του κοινωνικού της γίνεσθαι. Το κοινωνικό γίνεσθαι ορίζεται «ως μια αμοιβαία ανάγνωση, διείσδυση ή κατάκτηση του πνευματικού ορίζοντα του καθένα μας. Έτσι, το κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον βασίζεται σε μια εν δυνάμει ‘αλληλοδιείσδυση’, η οποία επιτρέπει στον καθένα να μπαينوθαίνει στο σώμα και στο πνεύμα του άλλου. Συνεπώς, αυτή η εν δυνάμει ‘αλληλοδιείσδυση’ αποκτά διάφορες διαστάσεις στον χρόνο και στον χώρο: ξεκινά ως φυσιολογική διαδικασία ανάπτυξης, περνάει στον συγχρονισμό των πνευμάτων στην κοινωνική συναναστροφή τους και καταλήγει με την πολιτιστική παράδοση, που είναι ένα αραγές επικοινωνιακό δίκτυο που επιτρέπει στον καθένα να διαχωρίζεται ή ταυτίζει τη θέση του απέναντι στη βούληση άλλων: ηγετών, προγόνων, θεών, κ.λπ.»²¹⁷.

Στην Ελλάδα, η βυζαντινή μουσική θεωρείται ότι αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της εθνικής κληρονομιάς του Βυζαντίου και άρα χαίρει της απόλυτης ελληνικής ιδιοκτησίας, φέροντας όλο το βαρύ συμβολισμό ενός ένδοξου ιστορικού παρελθόντος.

Εκ νέου το οικουμενικό πολύπτυχο υποχωρεί για να «σωθεί» στην περιφέρεια της ελληνικής επικράτειας, εκεί που η βυζαντινή μουσική μπορεί να ψάλλεται από κάθε άνθρωπο που έχει ασπαστεί την Ορθοδοξία.

Επαγγελματική-πρακτική αφήγηση

Πρόκειται για δύο παράλληλες εκφορές της βυζαντινής μουσικής, με τους μεν να αγνοούν τους δε. Οι μουσικολόγοι μελετητές, οι αναγνωρίσιμοι ψάλτες, οι χορωδίες, οι θεωρητικοί και θεωρητικολογούντες της βυζαντινής μουσικής, δεν δείχνουν κάποιο ενδιαφέρον για το πώς κάποιος ηλικιωμένος εκφέρει τον βυζαντινό λόγο, για το αν στην τάδε απόμακρη κοινότητα διατηρείται κάποιος απόηχος περασμένων εποχών.

Από την άλλη, παροιμιώδης είναι σε πολλές περιπτώσεις και η εκφορά της βυζαντινής μουσικής ανά την Ελλάδα από τους πρακτικούς ψάλτες. Η συμμετοχή του πιστού στο ψαλτήρι της ενορίας του ενισχύει περισσότερο την προσωπική παρά τη βυζαντινή αφήγηση εντός και εκτός της εκκλησίας. Κάτι τέτοιο μας υπενθυμίζει τον κοινωνικό-συνεκτικό ρόλο της εκκλησίας στις τοπικές κοινότητες, εκεί όπου η κοινωνικότητα ταυτίζεται με τον εκκλησιασμό και οι θέσεις εντός εκκλησίας κατανέμονται

²¹⁷ Βλ. Bloch 2012: 178.

κατ' αναλογία με την κοινωνική ή φαντασιακή δέση του καθενός. Κοινωνική ή φαντασιακή δέση, μιας και η «προνομιούχα» δέση από το ψαλτήρι προσφέρει τέτοιου είδους δυνατότητες. Έχω δει πρακτικό ψάλτη να κάνει ότι διαβάξει νότες στο ανοιγμένο μπροστά του βιβλίο. Εν ολίγοις, η επιμονή στη διατήρηση της όποιας δέσης εντός εκκλησίας εδραιώνει την παρουσία του καθένα ως φορέα της δέσης αυτής εντός-εκτός εκκλησίας.

Μπορεί να συμβαίνει, τηρουμένων των αναλογιών, κάτι ανάλογο και στον επαγγελματικό χώρο της βυζαντινής μουσικής; Πολλά μπορεί να πει κανείς για τη φαντασιακή δέσπιση μιας «βυζαντινής» κοινότητας. Η χιλιόχρονη ιστορία του Βυζαντίου αποτελεί ακατέργαστο «υλικό» που στις μέρες μας μπορεί ποικιλοτρόπως να αξιοποιηθεί και να αναπαρασταθεί.

Το σύνθημα είναι η εικόνα της βυζαντινής μουσικής να γίνεται αντιληπτή ως μια στατική αναπαράσταση εκείνης της εποχής, αποκομμένη από την εξελικτική ροή των πραγμάτων στον χρόνο και τον χώρο. Η Κωνσταντινούπολη θα αναπαριστάται ως Βασιλεύουσα και όχι στις πραγματικές της διαστάσεις, διεγείροντας πάντα τη φαντασία της διδασκαλικής και ψαλτικής κοινότητας. Για παράδειγμα, το ζητούμενο είναι να βυθιστεί κανείς όσο περισσότερο μπορεί στο παρελθόν: όσο παλαιότερο είναι το χειρόγραφο τόσο το καλύτερο. Αντιθέτως, όσο πιο σύγχρονη χρονολογικά μπορεί να είναι μια καλογραμμένη σύνθεση βυζαντινής μουσικής τόσο λιγότερο θα ακουστεί. Ακόμα και εικαστικές εκδόσεις με θέμα την Κωνσταντινούπολη, ως τοποθεσία και όχι το Βυζάντιο, χρησιμοποιούν την «καταβύθιση στην χιλιόχρονη παράδοση του Βυζαντίου» για να αποκτήσουν αξία και διαφήμιση.

Το σημείο που πρακτική και επαγγελματική αφήγηση φαίνεται να ενώνουν τις φωνές τους είναι η ιδέα ότι η αυθεντικότητα, η αλήθεια κάποιου πράγματος, αποδεικνύεται αυθωρεί και παραχρήμα άπαξ και δηλωθεί βυζαντινό!

Έτσι δημιουργείται και η άτυπη ιεραρχία στους κόλπους της ενορίας. «Η γνώση είναι δύναμη» (Βάκων) και εκείνος που την κατέχει υπερτερεί. Για παράδειγμα, στον ψαλτικό στίβο, ο επαγγελματίας ψάλτης πληρώνεται και ψάλλει τις Κυριακές, χωρίς άλλη «υποχρέωση» προς την ενορία. Ο πρακτικός ψάλτης αποδέχεται τον κυρίαρχο ρόλο εκείνου που αμισδί διαβάξει, παρότι ο πρώτος αποτελεί τον κινητήριο μοχλό της ενορίας.

Βλέπουμε ότι το «βυζαντινό» αφήγημα, μέσω θεσμικών και άτυπων εκδοχών της ιεραρχίας, δίνει παραδείγματα μιας ακριβούς και δαπανηρής «παράστασης» που εκτυλίσσεται επί σκηνής, παράλληλα με εκείνη την

άλλη, της ανιοδιοτέλειας και της ισότητας των πιστών ενώπιον της κοινής τους προσευχής. Και είναι η «αόρατη» κοινότητα των πρακτικών ψαλτών, που μέσα από την «ανορθόγραφη» γραφή τους υπερασπίζονται τη ζώσα παράδοση της κάθε ξεχωριστής ενορίας.

Ωστόσο, οι καιροί όντως αλλάζουν και οι πρακτικοί ψάλτες μπορεί να μην γνωρίζουν σημειογραφία αλλά μπορούν να εξοπλίζονται με οπτικοακουστικό υλικό, ώστε να εμπλουτίζουν γνώση και μνήμη και να διορθώνουν τα λάθη τους. Οπότε, μια ενδεχόμενη συνεργασία επαγγελματία-πρακτικού στις μέρες μας αποκτά ένα καινούργιο περιεχόμενο. Αρκεί το «βυζαντινό» αφήγημα να «ξεπαγώσει» τον χρόνο και να βρεθούν περιθώρια συνεργασίας, όπως είχα την ευκαρία να διαπιστώσω με τον κύριο Αχιλλέα, τον πρακτικό ψάλτη της ενορίας του Γιαλισκαρίου στην Ικαρία (εκεί που περιστασιακά ψάλλω και εγώ), όταν με επιμονή και προσωπικό μόχθο το ψάλσιμό του τα τελευταία πέντε χρόνια έχει κάνει μεγάλα άλματα προόδου.

Εν κατακλείδι, μιλώντας για τον επαγγελματία και τον πρακτικό ψάλτη πρέπει να τονισθεί ότι δεν επιχειρείται μια «αποδόμηση» ρόλων, μιας και οι αφηγήσεις τους είναι ριζωμένες στο κοινωνικό γίγνεσθαι. Ο επαγγελματίας είναι ο ψάλτης αλλά και δάσκαλος, είναι ο χοράρχης αλλά και ο μουσικολόγος. Πρακτικοί ψάλτες είναι όλοι εκείνοι που προέρχονται από την ενοριακή κοινότητα. Οι τελευταίοι πιθανόν να μην είχαν ποτέ τη διάθεση, τον χρόνο ή την οικονομική δυνατότητα να σπουδάσουν βυζαντινή μουσική, οι πρώτοι είναι εκείνοι που εξακολουθούν να έχουν την ευκαιρία να προσπορίζονται από αυτή. Όπως ρωτάει και ο Andreas Huyssen στο «Χαρτογραφώντας το Μεταμοντέρνο», μήπως ο μεταμοντερνισμός, που απλώς απορρίπτει συνολικά το υποκείμενο, πετάει την ευκαιρία να αμφισβητήσει την ιδεολογία του υποκειμένου (ως αρσενικός, λευκός και μεσοαστός) και να αναδείξει εναλλακτικές μορφές υποκειμενικότητας;²¹⁸

Αφήγηση διδασκαλίας-μαθητείας

Η σχέση δασκάλου και μαθητών στη βυζαντινή μουσική είναι αλληλοσυμπληρωματική και με πολλές συμβολικές προεκτάσεις. Ο δάσκαλος παρουσιάζεται σχεδόν σαν ένας «Φιλικός», κάποιος που σχετίζεται με τη «Λευτεριά», είτε θρησκευτική, είτε εθνική. Είναι αυτός που ήταν πιο κοντά στον πρώτο δάσκαλο, ο οποίος ήταν ακόμα πιο κοντά στην χιλιόχρονη παράδοση.

²¹⁸ Βλ. Huyssen 1984: 44.

Αμέσως γίνεται φανερό η πολυεπίπεδη απόσταση που χωρίζει δασκάλο και μαθητή. Για να προσαρμοστεί ο μαθητής στη νέα πραγματικότητα οφείλει να ενδυναμώσει την ατομική του αφήγηση τοποθετώντας την πλάι σε εκείνη των άλλων μαθητών.

Η μαθητεία αποκτά μια παράλληλη αφήγηση πλάι σε εκείνη της διδασκείας ύλης του δασκάλου. Έχει να κάνει με την προετοιμασία κατανόησης και αποδοχής της ευρύτερης βυζαντινής αφήγησης, δηλαδή τη «μύηση» του κάθε μαθητή στο στενό κύκλο των μαθητών του δασκάλου. Πρακτικά αυτό σημαίνει εμπέδωση της άγραφης ιεραρχίας από όλους.

Η μαθητεία ως εισαγωγή στους κύκλους που χαράζει ο δάσκαλος συνεπάγεται την προετοιμασία και αποδοχή της «μορφής» του. Είναι η μαθητική αφήγηση που κρατάει τους διάφορους «μύθους» ζωντανούς.

Οι πολλαπλές μαθητικές αφηγήσεις περί της διδασκαλίας του δασκάλου συσπειρώνονται τώρα ώστε να καλύψουν τρόπον τινά την απόσταση με ό,τι οφείλουν να μάθουν, συσπειρώνονται σε σχολές και ομάδες. Διδασκαλική αφήγηση και βυζαντινή αφήγηση (ουσιαστικά η μαθητική εκφορά της), ταυτίζονται για να αναδείξουν ένα συνεχιστή, ένα διάδοχο, στον οποίο «μαγικά» μεταβιβάζεται το κύρος, η φήμη και η καλλιτεχνική αξία του προηγούμενου δασκάλου, δηλαδή της χιλιόχρονης παράδοσης.

Ας δούμε πώς αυτή η «μαγεία» γίνεται κατανοητή από τη σκοπιά των ανθρωπιστικών επιστημών: «Η ανθρωπολογία εκπίπτει σε ένα προσωποποιημένο τελετουργικό, εκείνο του ανθρωπολόγου. Αν αυτό είναι η νέα ανθρωπολογία, τότε θα πρέπει να ειπωθεί ως μια πτυχή του μεταμοντερνισμού υπέρ μιας τελικής προστασίας του παραδοσιακού υποκειμένου, ακόμα και αν, παραδόξως, αποδομεί το status του υποκειμένου»²¹⁹.

Ας δούμε τώρα το ζήτημα από το βάθρο του διδασκαλικού status, πώς δηλαδή εξελίσσεται η αφήγησή του εντός των μαθητικών κύκλων. Οι κύκλοι αυτοί νοούνται σε περιβάλλοντα είτε κάποιου ωδείου είτε συγκεκριμένης χορωδίας.

Στο ωδείο το μάθημα ηχογραφείται σε ψηφιακή μορφή, ώστε οι μαθητές να το ακούνε και να το μαθαίνουν. Ωστόσο, πολλές φορές, ο μαθητής αντί να μαθαίνει τη σημειογραφία μαθαίνει περισσότερο να «ακούει» τον δάσκαλο και να τον αναπαράγει ηχητικά. Αυτό βοηθάει εξίσου και τον δάσκαλο, ο οποίος δεν είναι αναγκασμένος να διορθώνει την «κακοφωνία» του καθενός και έτσι μπορεί να συνεχίζει ανεμπόδιστα

²¹⁹ Βλ. Mascia-Lees, Sharpe and Cohen 1989: 32.

με όλους τους μαθητές και την ίδια στιγμή να διαμορφώνει ένα στενότερο κύκλο ταλαντούχων.

Η μίμηση της φωνής θα ακολουθεί τον μαθητευόμενο και στην ενηλικίωσή του στο ψαλτήρι, όταν με μεγάλη επιτυχία θα αναπαράγει μια «μεγάλη» φωνή του παρελθόντος. Ένα συχνό φαινόμενο στις ελληνικές εκκλησίες.

Στα ωδεία, στην κυρίαρχη φιγούρα του δασκάλου έρχονται να προστεθούν διάφορες ατομικές παρουσίες, μαθητές που ξεχωριστά ο καθένας μαθαίνει να αποζητεί τη σολιστική πλευρά της μουσικής. Οπότε, στο ωδείο η βυζαντινή μουσική ως βυζαντινή αφήγηση αποσυνδέεται μια και καλή από την προσευχή, ως μια από κοινού δραστηριότητα, κάτι που θα οδηγούσε σε μια λογική συνεργασίας, δηλαδή αποδυνάμωσης της κυρίαρχης φιγούρας του δασκάλου.

Η χορωδία συστήνεται από το στενό κύκλο μαθητών του χοράρχη, ώστε να παρουσιαστεί-παρουσιαστούν σε κάποια συναυλιακή-κοσμική εκδήλωση. Η παρουσία της χορωδίας στο ψαλτήρι της εκκλησίας είναι σπάνια και χωρίς ιδιαίτερο αισθητικό αποτέλεσμα, μιας και ο επικεφαλής κρατάει το μικρόφωνο περιορίζοντας αρκετά τις υπόλοιπες φωνές.

Η αφήγηση δασκάλου-μαθητή βρίσκει τον «δάσκαλο» της στην περίπτωση της αναγέννησης της βυζαντινής μουσικής στο Βελιγράδι. Στη Σερβία, λοιπόν, η πρώτη ομάδα εκμάθησης βυζαντινής μουσικής κατάφερε να διαβάξει τη σημειογραφία μέσα σε δύομιση μήνες (ο αντίστοιχος χρόνος εκμάθησης στην Ελλάδα είναι τουλάχιστος 12 μήνες), κάτι που δεν θα ήταν εφικτό αν δεν υπήρχε συνεργασία και οι πιο δυνατοί μουσικά δεν βοηθούσαν τους πιο αδύναμους. Μόνος σκοπός ήταν η σύσταση μιας χορωδίας που θα έψαλλε στις ακολουθίες της εκκλησίας.

Δάσκαλος ήταν ο Βλάντιμιρ Γιοβάνοβιτς (1956-2016), διπλωματούχος συνθέτης και ραδιοφωνικός παραγωγός. Ο ίδιος, για πνευματικούς και όχι καλλιτεχνικούς λόγους, θέλησε να μάθει τη βυζαντινή μουσική και έτσι πέρασε κάποιο διάστημα στις ιερές μονές Χιλανδαρίου και Γρηγορίου στο Άγιον Όρος. Επιστρέφοντας στο Βελιγράδι σχηματίστηκε γύρω του η πρώτη από τις μετέπειτα πολλές ομάδες εκμάθησης βυζαντινής μουσικής. Όλοι οι μαθητές ήταν ευπρόσδεκτοι και όσοι ήταν παράφωνοι ακολουθούσαν ειδικά μαθήματα σημειογραφίας, μιας και ο δάσκαλος πίστευε ότι η παραφωνία είναι μια ψυχολογική κατάσταση που μπορούσε να ξεπεραστεί. Στα μαθήματά του δεν επέτρεπε να τον ηχογραφούν, μιας και αυτό θα σήμαινε προσήλωση στο άκουσμα παρά στο κείμενο. Άλλωστε, ο ίδιος, μη αποδεχόμενος το διδασκαλικό status, άλλαζε διαρκώς τα κείμενα ώστε να τα βελτιώσει και να εξελιχθεί και ο ίδιος.

Οι πρώτες ομάδες δεν είχαν κανένα προηγούμενο άκουσμα της βυζαντινής μουσικής, ούτε σε εκκλησία, ούτε σε ηχογράφηση, οπότε για να αποκτηθεί μια ιδέα των ήχων και του ψαλτικού ύφους ο δάσκαλος ηχογραφούσε κασέτες με παραδείγματα διαφόρων ψαλτών και χορωδιών, στην πλειονότητά τους από το Άγιον Όρος. Στα παραδείγματα αυτά ακούγαμε διαφορές μεταξύ του γραπτού κειμένου και του αντίστοιχου ηχητικού κειμένου, ακόμα και ανάμεσα στα ηχητικά κείμενα παρατηρούσαμε διάφορες παραλλαγές και ηχητικά στυλ. Έτσι, για να μπορέσουμε να ψάλουμε μέσω του γραπτού κειμένου –που σημειωτέον ήταν γραμμένο στα ελληνικά με νότες, χωρίς δική μας γνώση των ελληνικών– βάσαμε τα δικά μας σημάδια που σχετίζονταν με τον άγραφο ήχο που ακούγαμε: μια ομπρέλα, ένα φιδάκι, ένα καπέλο, κ.λπ. Έτσι, ο καθένας δημιουργούσε μια μικρή προσωπική γλώσσα που στήριζε την κοινή αφήγηση δασκάλου και μαθητών, δηλαδή της χορωδίας κατά τον εκκλησιασμό.

Παραταύτα, κάποιοι από τους μαθητές του δασκάλου, οι οποίοι με τη σειρά τους εξελίχθηκαν σε χοράρχες, δεν μπόρεσαν να αποφύγουν την έλξη της ακαδημαϊκής ελληνικής αφήγησης, ως προστάτιδας δύναμης μιας βυζαντινής παράδοσης, και να μην στραφούν σε κατ' αναλογία μεθόδους και πρακτικές, οικοδομώντας μια καριέρα εντός-εκτός συνόρων. Στο άρθρο του, «Σημερινή Ανθρωπολογία», ο P. Steven Sangren, υποστηρίζει ότι παρότι οι μεταμοντέρνοι ανθρωπολόγοι ασκούν μια κριτική στην εξουσία, την οποία βρίσκουν εμποτισμένη στα κείμενα, οι προσπάθειές τους ουσιαστικά έχουν να κάνουν με ένα παιχνίδι απόκτησης κοινωνικής ισχύος. Επισημαίνει, μάλιστα, ότι όποια μπορεί να είναι η εξουσία που εκφέρεται μέσω κειμένων, την άμεση επίδρασή της θα τη βρούμε όχι τόσο να εκδηλώνεται στην πολιτική και οικονομική κυριαρχία των περιφερειακών κρατών από νεοαποικιακές δυνάμεις, αλλά στους ακαδημαϊκούς δεσμούς όπου οι εν λόγω συγγραφείς συμμετέχουν²²⁰.

Αριστοκρατική-λαϊκή αφήγηση

Μιλώντας για αριστοκρατική αφήγηση εννοούμε κάθε τρόπο προσέγγισης της βυζαντινής μουσικής ως αυτοσκοπού και ως ιδέας. Εκεί που η επιστημονική εξειδίκευση συναντά τη μυστική «εξήγηση», εκεί βρίσκεται η αριστοκρατία.

²²⁰ Βλ. Sangren 1988: 411.

Η προσήλωση στη γνώση, στην ανάγνωση και στην κατοχή των παλαιών χειρογράφων, ενδυναμώνουν την αριστοκρατική αφήγηση και αποδυναμώνουν την αμοιβαία σχέση εκκλησιαστικού πληρώματος-ψαλμωδίας. Καθίστούν την ψαλμωδία απόμακρη και αρχετυπική, δηλαδή μια μουσική που εκτελείται και ακούγεται εκπορευόμενη από αριστοκρατικούς-πνευματικούς κύκλους, με φανταστικό κέντρο του κύκλου το Ιερατείο. Μην ξεχνάμε ότι τα εκκλησιαστικά μαζί με τα ψαλτικά κείμενα είναι γραμμένα στην αρχαϊζουσα – σε αντίθεση με τα αντίστοιχα σερβικά που αποδίδονται στην καθομιλουμένη των Σέρβων.

Να σημειώσουμε ότι ακόμα και οι νέες εκδόσεις συγγραμμάτων, άρθρων και επιστημονικών μελετών μπορεί να διαπνέονται από μίαν αριστοκρατική αφήγηση, κάτι που θυμίζει έντονα αντίστοιχα κείμενα «μεταμοντέρνων ανθρωπολόγων όταν υποστηρίζουν ότι ο σκοπός που ανατρέχουν σε πειραματισμούς της μορφής, όπως η δια-κειμενικότητα, ο διάλογος και η αυτο-αναφορικότητα, είναι για να πετύχουν την απομάγευση της αυθεντίας του ανθρωπολόγου, να πετύχουν την ενσωμάτωση και τη συναρμογή των σχέσεων μεταξύ των ‘πολλαπλών φωνών που διαγκωνίζονται για να ακουστούν’. Ωστόσο, οι νέοι αυτοί τρόποι συγκρότησης είναι περισσότερο εκλεπτυσμένοι και αιγιματικοί απ’ ό,τι οι αντίστοιχες παραδοσιακές προσεγγίσεις της ανθρωπολογικής γραφής: κάτι που ενδέχεται να συνδέσουν δυσνόητες εθνογραφικές μελέτες, με αποτέλεσμα μόνο εξαιρετικά ειδικευμένοι σχολιαστές να μπορούν να παρακολουθήσουν και να ασκήσουν κριτική»²²¹.

Απέναντι στην αριστοκρατική αφήγηση έχουμε σκόρπιες φράσεις μιας λαϊκής εκφοράς της βυζαντινής μουσικής. Μιας λαϊκής αφήγησης που είναι πότε περισσότερο και πότε λιγότερο προσανατολισμένη στον λειτουργικό χαρακτήρα της βυζαντινής μουσικής, εκείνον της από κοινού προσευχής και της εκπλήρωσης του τελετουργικού. Οπότε, η λαϊκή αφήγηση έχει να κάνει με το πλήρωμα της εκκλησίας, δηλαδή έχει να κάνει με κάτι το ευρύτερο και ποικιλόμορφο. Δεν εξειδικεύει ή απομονώνει, δεν έχει θεόπνευστη φωνή και η καταγωγή της είναι ταπεινή με την έννοια του αστόχαστου των στόχων της.

Ωστόσο, θεωρητικά, η λαϊκή αφήγηση προσπαθεί να συγκεντρώσει τις δυνάμεις της υπό τη σκέπη του ιερού ναού της ενορίας για να φέρει σε πέρας τη μυσταγωγία του εκκλησιασμού. Δύσκολο έργο, μιας και μια τέτοια αφήγηση διαπλέκεται με το κερματισμένο γίγνεσθαι μιας κοινωνίας που τελεί υπό κρίση.

²²¹ Βλ. Mascia-Lees, Sharpe and Cohen 1989: 10.

Το παράδοξο τώρα είναι ότι η λαϊκή αφήγηση, για να συσπειρώσει τις σκόρπιες φράσεις και τα νοήματα μιας παράδοσης που ξεθωριάζει και για να συνδιαλεχθεί με το κοινωνικό γίνεσθαι που την περιβάλλει (εδώ μέσω του εκκλησιασμού), διαφυλάσσει ως επτασφράγιστο μυστικό στο κέντρο της αφήγησής της αυτό που σχηματικά θα περιγράφαμε ως τον «μύθο του μαρμαρωμένου βασιλιά». Περιμένει δηλαδή την έξωθεν εμφάνιση ενός «πρίγκηπα» που θα ανέβει στο ψαλτήριο και θα συνεπάρει όσο και θα δώσει περιεχόμενο στους ψαλμούς, τόσο ώστε να αντηχήσουν καθαρά μέσα και έξω από την εκκλησία.

Μπορούμε τώρα να δούμε πώς οι δύο αφηγήσεις διασταυρώνονται και ως ένα βαθμό διαπλέκονται. Ένας καθηγητής μουσικολογίας μπορεί να είναι και ενοριακός ψάλτης και να έρχεται αντιμέτωπος με τον χειρισμό των δύο αυτών αφηγήσεων. Διαρκώς θα πρέπει να αυτοσχεδιάζει πρόχειρες συνδέσεις τους, αλλά το ερώτημα είναι αν το αποτέλεσμα θα ανταποκρίνεται στις ανάγκες της μίας ή της άλλης αφήγησης: θα γίνει ο πρίγκηπας για τους πολλούς ή για τους λίγους;

Όποιο και αν είναι το αποτέλεσμα, απέναντί του θα βρει τον άλλον. Τον άλλον ως απλό ψάλτη ή σεβάσμιο κάτοχο μιας πατριαρχικής παράδοσης, τον άλλον ως καθηγητή ή μελετητή παλαιών χειρογράφων. Κάθε θέση προσδιορίζεται, εξελίσσεται ή όχι μέσω της αντίθετής της. Η θέση του ψάλτη-καθηγητή κερδίζει έδαφος από εκείνη του λαϊκού ψάλτη· ο τελευταίος θα επανακτήσει έδαφος πιστεύοντας ότι αποδίδει ένα πατριαρχικό ύφος, κάτι που του προσφέρει την απαραίτητη αίγλη. Μια αίγλη που δεν έχει ο λαϊκός ψάλτης αλλά μπορεί να υπερκεράσει μελετώντας με επιμονή και υπομονή τα παλαιά χειρόγραφα της βυζαντινής σημειογραφίας. Κάτι τέτοιο δεν θα τον αναγάγει σε καθηγητή-ψάλτη, αλλά θα τον κάνει τον δημιουργό ενός νέου κύκλου πεφωτισμένων· δηλαδή, θα κάνει ένα «άνοιγμα» της γνώσης προς ένα περιορισμένο κοινό, ένα εν δυνάμει δικό του κοινό. Από την άλλη, η εξειδικευμένη εργασία του καθηγητή μουσικολογίας ή του λαογράφου-ψάλτη, μέσω της πρόσβασής του σε προστατευόμενο αρχειακό υλικό, καθιστά τη γνώση υψηλή και δύσκολα κοινωνήσιμη.

Πρόκειται για το «δράμα» της μοντέρνας εποχής: «Παρότι οι ανθρωπολόγοι εκφέρουν την κυρίαρχη αφήγηση, έχουν εμπειρία σχετικά με την υπόσταση του άλλου, αν και ως πράξη αυτοπάθειας ή για περιορισμένο χρονικό διάστημα λόγω της φυσικής τους παρουσίας στην επιτόπια έρευνα. Καθώς είναι περίπλοκο και αρκετά άβολο να εκφράζεσαι από μια θέση όπου δεν βρίσκεσαι ούτε εντός ούτε εκτός, είναι αυτή η άβολη

δέση που προτάσσει τη σύμπλευση της ακαδημαϊκής μας πορείας με μια ξεκάθαρη πολιτική στάση ενάντια σε συντηρητικές δυνάμεις»²²².

Τελικά, φορέας της λαϊκής αφήγησης θα πετύχει να γίνει ο «απλός» ψάλτης, ο οποίος θα φανεί στο κοινό ότι συγκροτεί φαντασιακά όλες τις παραπάνω παραλλαγές (του), πραγματοποιώντας την αποκαλυπτική έλευση του πρίγκηπα.

Με άλλα λόγια, η διάσταση αριστοκρατικής-λαϊκής αφήγησης κρατάει ζωντανή και λειτουργική την κάθε παράλληλη δραστηριότητα!

Η (ανα)παράσταση των αφηγήσεων στο παράδειγμα του Λυκούργου Αγγελόπουλου

Ήταν ο πρωτοψάλτης Λυκούργος Αγγελόπουλος ο πρίγκηπας της λαϊκής αφήγησης, εκείνος που πάνω και κάτω από το ψαλτήρι προετοίμαζε μια πρωτάκουστη αφήγηση;

Το επιστημονικό κοινό και το εκκλησιαστικό κοινό αναζητούν μια κυρίαρχη ερμηνεία των κυρίαρχων κειμένων, εδώ της βυζαντινής μουσικής. Μπορεί να αντλούν δύναμη από την εγγύτητά τους στα κυρίαρχα κείμενα, κάτι όμως που δεν σημαίνει ότι εκφέρουν και την κυρίαρχη ερμηνεία τους. Ωστόσο κοπιάζουν για αυτό, για τη σύνταξη ενός κειμένου που θα αφηγείται την (πετυχημένη) αυτή προσπάθεια.

Ένα τέτοιο κείμενο θα ανήκει στον κειμενογράφο του και όχι σε ό,τι και όποιους θα περιγράφει²²³. Ο καθένας που εμπλέκεται στην τέχνη της ερμηνείας, το κάνει προσεγγίζοντας τον Άλλον με ένα δικό του ξεχωριστό τρόπο.

Γιατί ο Άλλος απαντάει στο Ποιος; «Και αυτό είναι το καλύτερο ως ερώτημα, το καταλληλότερο να προσδιορίσει την ουσία [...] Το να ερωτάται κανείς ποιος είναι ωραίος, ποιος είναι δίκαιος, και όχι τι είναι το ωραίο, τι είναι το δίκαιο, ήταν λοιπόν ο καρπός μιας μεθόδου επεξεργασμένης, που συνεπαγόταν μια πρωτότυπη σύλληψη της ουσίας [...] Η ουσία ενός πράγματος αποκαλύπτεται στη δύναμη που το κατέχει»²²⁴.

Ο Άλλος είναι η ζωντανή παρουσία στην καθημερινή μας συνδιαλλαγή, αλλά είναι και ο επινοημένος Άλλος της κάθε στοχαστικής αλληλοεπίδρασης (για παράδειγμα, νιώθω μια έλξη για τον τάδε και σκέφτομαι πώς να εκφραστώ). Ο ζωντανός-στοχαστικός Άλλος βρίσκεται πάντα ενώπιος ενωπίω.

²²² Βλ. Mascia-Lees, Sharpe and Cohen 1989: 33.

²²³ Βλ. Geertz 1988: 144-145.

²²⁴ Βλ. Deleuze 2002: 113-114.

Από την άλλη, η ιδέα του Άλλου ως πρίγκιπα ή ως μιας κατασκευής βοηθάει τους εμπλεκόμενους να αποτραβηχτούν από τη μονοτονία της καθημερινής επανάληψης και να εγγράψουν/κατανοήσουν τη διαφορά (τους) μέσα από διάφορες αντι-κειμενικές αναρτήσεις.

Αυτό το συμβολικό-συμπυκνωμένο (ξε)πέρασμα μιας όντως περιπλεγμένης σχέσης του καθένα με την κοινότητα (περιλαμβανομένου εμού) και τον κόσμο (περιλαμβανομένου εμού), καταγράφεται ως ο λόγος του Άλλου.

Ο λόγος του Άλλου διαφέρει από την ιδεατή/τεχνητή κατασκευή του Άλλου, γιατί είναι επικοινωνήσιμος, διαχέεται πολλαπλώς. Επιλέγοντας την ενδυνάμωση αυτού του λόγου, η διαφορά και η σχέση με τον Άλλον ξεδιαλύνεται – ακόμα και ως παρουσία. Όπως τελειώνει το άρθρο της η Merrill Singer: «Για να δανειστούμε μια φράση του Gregory Bateson, στον μεταμοντέρνο κόσμο αυτή η ειδική μορφή υπεράσπισης του Άλλου αποτελεί ακριβώς ένα καλό τρόπο για τους ανθρωπολόγους να αποδώσουν μια διαφορά που θα κάνει τη διαφορά»²²⁵.

Ο λόγος του Άλλου, η καταγραφή/κατανόηση, δηλαδή το (ξε)πέρασμα μιας περίπλοκης σχέσης που μας βαραίνει – ενώ θα έπρεπε να μας απελευθερώνει – είναι ένας λόγος συμβολικός, ο οποίος σύμφωνα με τον Clifford Geertz αποτελεί το μέσο για να εκφρασθεί ο πλουραλισμός των νοημάτων²²⁶.

Δεν είναι μόνο ο εθνογράφος που μέσω του (ξε)περάσματος ή, για να το πούμε με όρους του Geertz, μέσω της μεθόδου της «πυκνής περιγραφής»²²⁷, η οποία βασίζεται στην ανάδειξη του νοηματικού πολύπτυχου που κυρίαρχα σύμβολα και δράσεις εκφέρουν και ακριβώς αντλούν την ισχύ τους από αυτό, αλλά και ο καθένας που επιδίδεται στην τέχνη της ερμηνείας αντλεί τη δύναμή του «πυκνώνοντας» όσο το δυνατόν περισσότερο τις πτυχές της τέχνης του.

Η τέχνη του εθνογράφου που θα επιχειρήσει να αναδείξει τον λόγο του Άλλου, να τον καταστήσει κατανοητό, είναι να «ξεφλουδίσει» τις αλληπάλληλες στρώσεις του, που σαν εκείνες του κρεμμυδιού διαμορφώνουν την τέχνη της ερμηνείας του Άλλου (η επιτυχία έγκειται στον βαθμό που η ερμηνευτική τέχνη του ανθρωπολόγου θα συμπέσει με τον πλουραλισμό του λόγου του Άλλου). Η τέχνη της επικοινωνίας, ο πλουραλιστικός της λόγος, έγκειται στην αρμονική συναρμογή όλο και

²²⁵ Βλ. Singer 1993: 24.

²²⁶ Βλ. McGee and Warms 2008: 531.

²²⁷ Βλ. Geertz 1973: 6-10.

περισσοτέρων πτυχών. Για παράδειγμα, «μελετώντας την κοινότητα των δυτικοαφρικανών στη σημερινή Νέα Υόρκη, ο εθνογράφος έχει ανάγκη όχι μόνο μια ομάδα από άλλους κοινωνικούς επιστήμονες, αλλά επίσης να γνωρίζει τι μπορεί να συλλέξει από όσα περισσότερα επιστημονικά πεδία και βιβλιογραφία τού είναι δυνατό. Κατανοώντας την ανάγκη αυτή, καταλαβαίνουμε ότι ανέκαθεν ήταν έτσι λίγο-πολύ, αλλά τώρα ο παγκοσμιοποιημένος κόσμος δεν αφήνει περιθώρια επιλογής»²²⁸.

Μια προσέγγιση αλλήλων που τελικά είναι αυτό που ονομάζουμε σεβασμός στην κουλτούρα του άλλου. Κάτι που ρίχνει αρκετό φως στις ζωές μας, έτσι ώστε να μπορούμε να δούμε ότι εκεί έξω ολοένα ενδυναμώνεται το πολύπτυχο της συνεννόησης, χωρίς τη μεταφυσική επίτευξη κάποιου μυστικού νοήματος.

Ο Λυκούργος Αγγελόπουλος καταξιώθηκε μέσα από την τέχνη της βυζαντινής μουσικής. Ήταν ο πρίγκηπας με την έννοια ότι ο λόγος του Άλλου –ερμηνευμένος μέσα από το διάυλο της βυζαντινής μουσικής– συμπύκνωνε/πέρναγε από πολλαπλές κοινωνικές πτυχές.

Ο Λυκούργος Αγγελόπουλος ήταν ένας λειτουργικός ψάλτης, δηλαδή έψαλλε όλο τον κύκλο των εκκλησιαστικών ακολουθιών. Έγινε πρωτοψάλτης στα 41 του χρόνια στην Αγία Ειρήνη. Εκεί σε αγαστή συνεργασία με τον παπά της Ενορίας, τον πατέρα Θωμά, ενέταξε στο λατρευτικό λειτουργικό αργά και παλαιά μέλη, τα χειρόγραφα των οποίων ο ίδιος διαβίου αναζητούσε και μελετούσε.

Καθώς η Αγία Ειρήνη βρίσκεται στο κέντρο των Αθηνών, το πλήρωμά της δεν αποτελείται τόσο από περίοικους αλλά από ανθρώπους που πρόθυμα έσπευδαν να ακούσουν τη «νέα» αυτή πυκνή ερμηνεία των ψαλμών. Λέγεται ότι όταν ένας ψάλτης ρώτησε βράδυ Μεγάλης Δευτέρας τον παπά ποια ώρα θα τελείωνε η λειτουργία, εκείνος του απάντησε: «Παιδί μου, εμείς ξέρουμε ποια ώρα ξεκινάει και μετά υπάρχει μια φυσιολογική ροή».

Ο Αγγελόπουλος ήταν μαθητής του Σίμωνα Καρά, κάτι που τον ενέπνευσε να στραφεί στη μελέτη και ερμηνεία των παλαιών χειρογράφων. Η μελέτη αυτή δεν περιοριζόταν σε αμιγώς βυζαντινά κείμενα αλλά εξαπλωνόταν και σε παλαιά δυτικά εκκλησιαστικά μέλη, καθώς θεωρούσε ότι όχι μόνο υπήρχαν εκλεκτικές συγγένειες μεταξύ δύσης και ανατολής, αλλά και ότι η βυζαντινή μουσική είχε όντως οικουμενική διάσταση. Στο πλαίσιο αυτό, έχει κάνει πάμπολλες εμφανίσεις και ηχογραφήσεις με τη

²²⁸ Βλ. Appadurai 1997: 118.

χορωδία του, την «Ελληνική Βυζαντινή Χορωδία», σε μεγάλα ευρωπαϊκά φεστιβάλ, σε Ρωσία και Αμερική, συνολικά σε 31 χώρες ανά τον κόσμο.

Χορωδία και ψαλτήρι, με συνδυαστικό κρίκο τη διδασκαλία, ήταν για τον Αγγελόπουλο οι δύο πόλοι, τα δύο άκρα του κόσμου. Εντός τους περιέκλειαν τον ωκεανό της βυζαντινής μουσικής (του). Και ανά πάσα στιγμή ο καθένας ήταν καλεσμένος στο ταξίδι αυτό! «Ο καλλιτέχνης εργάζεται σύμφωνα με τις δυνατότητες του κοινού του –δυνατότητες να δει, να αγγίξει και κάποιες φορές ακόμα και να μυρίσει ή να γευτεί–, δυνατότητες κατανόησης. Παρότι στοιχεία αυτών των δυνατοτήτων είναι εγγενή, έρχονται στην επιφάνεια μέσω των εμπειριών της ζωής του καθενός, των προσλήψεων και των αντιδράσεών του πάνω σε διαφορετικές ποιότητες αντικειμένων ή συμβολισμών. Η τέχνη και ο εξοπλισμός για να την αντιληφθείς είναι φτιαγμένα στο ίδιο εργαστήριο»²²⁹.

Υπήρχαν φορές που οι ταξιδιώτες έβαζαν πλώρη για τον πόλο της χορωδίας. Εκεί, στις πρόβες, ο Αγγελόπουλος, πρότεινε στους μαθητές του να ψάλλουν έχοντας στο μυαλό τους τη δημιουργία κάτι όμορφου, κάτι που θα έκανε τον κόσμο (τους) ομορφότερο. Η ομορφιά ταίριαζε με την γλυκύτητα στην ψαλτική ερμηνεία και ένα αγαπημένο του μότο ήταν ότι για να ψάλλεις γλυκά πρέπει να τρως γλυκά. Έτσι, τα κεράσματα προς τους μαθητές του ποτέ δεν έλειπαν.

Ολοκληρωτικά προσηλωμένος στην τέχνη του, πάντα επιζητούσε την τελειότητα στην ψαλτική έκφραση, επιζητούσε την ακούραστη μελέτη κειμένων με την απaráμιλλη ερμηνεία, τη σύμπλευση καλλιτεχνικής και λατρευτικής απόδοσης. Γι' αυτό τον λόγο δεν υπήρξε, αν και το αναζητούσε, κάποιος συνεχιστής του. Ίσως γιατί κάτι τέτοιο θα απαιτούσε μια ρέπλικα του ίδιου.

Βραχύσωμος και με σπινθηροδόλο βλέμμα, είχε το χάρισμα να «ζωγραφίζει» με χειρονομίες τη μελωδία, να κωδικοποιεί αναλύσεις του μουσικού κειμένου, διευθύνοντας τη χορωδία και το ψαλτήρι. Ο ζήλος των μαθητών του ήταν τεράστιος, κάποιοι, μάλιστα, είχαν αγοράσει, έναντι εξαιρετικού κόστους, μικροφίλμ παλαιών χειρογράφων από την Εθνική Βιβλιοθήκη ώστε να «κατέχουν» καλύτερα τη γνώση.

Στο συναυλιακό χώρο η Ελληνική Βυζαντινή Χορωδία εμφανιζόταν στη σκηνή με ρυθμικό θηματισμό, ντυμένοι όλοι με ψαλτικά ράσα, ψάλλοντας το *Τη υπερμάχω*, κάτι που αποτέλεσε καινοτομία. Το εκλεπτυσμένο ψάλσιμο της χορωδίας με το ήπιας έντασης ισοκράτημα, έδιναν το

²²⁹ Βλ. Geertz 1983: 118.

ξεχωριστό ηχόχρωμα που ήταν το σήμα κατατεθέν του Αγγελόπουλου. Ένα ψαλτικό ύφος που κατηγορήθηκε ως «καλλιτεχνικό», καθώς σωστά έτσι εντοπίζουν τον πλουραλισμό-κοσμοπολιτισμό της τέχνης του.

Στο ψαλτήρι τιμούσε την παρουσία κάθε καλεσμένου ψάλτη από όλον τον κόσμο, ανεξάρτητα της «καλλιτεχνικής» του αξίας, δίνοντάς του τα πιο σημαντικά μέλη της λειτουργίας. Η ψαλτική αφήγηση κορυφωνόταν τη Μεγάλη Εβδομάδα, όταν γύρω από το ψαλτήρι συγκεντρώνονταν οι παλαιοί μαθητές του, πρωτοψάλτες πλέον σε άλλες ενορίες, δημιουργώντας ένα πραγματικά υποβλητικό ήχο.

Χτυπημένος από καρκίνο, ο Λυκούργος Αγγελόπουλος έφυγε από τη ζωή την ημέρα του εορτασμού της Αγίας Ειρήνης με το παλαιό ημερολόγιο, στις 18 Μαΐου του 2014. Αποσαρκωμένος και εξαντλημένος, λόγω της αρρώστιας του, έψαλε χωρίς διακοπή καθόλη τη διάρκεια της Εβδομάδας των Παθών που είχε προηγηθεί, αντλώντας δύναμη από αυτό.

Ο συμβολισμός στη βυζαντινή σημειογραφία

Η βυζαντινή σημειογραφία είναι μια συμβολική γραφή αναπτυγμένη σε διάφορα επίπεδα. Το πρώτο επίπεδο είναι το προφανές· το ίδιο το όνομα της σημειογραφίας-παρασημαντικής μάς δείχνει ότι υπάρχει και μια άλλη νοηματική πτυχή. Στη σημειογραφία της βυζαντινής μουσικής οι νότες ονομάζονται *χαρακτήρες*, διότι χαρακτηρίζουν: δείχνουν την ορισμένη κίνηση της μελωδίας και του ρυθμού. Εκτός από το προφανές, υπάρχει και ένα αδιόρατο, κρυμμένο, επίπεδο της σημειογραφίας, το οποίο θα αναλυθεί λίγο πιο κάτω. Η λειτουργία και η σημασία των συμβολικών επιπέδων αυτών έχουν διαχρονικά αλλάξει και κομβικό ρόλο σ' αυτή την αλλαγή έπαιξε η Μεταρρύθμιση του 1814.

Στο πλαίσιο αυτό μπορούμε να προσεγγίσουμε τη Μεταρρύθμιση και να δώσουμε, μεταξύ άλλων, μια κοινωνική, πολιτιστική και συμβολική διάσταση στην ερμηνεία των αλλαγών που η ίδια επέφερε.

Η φύση της βυζαντινής μουσικής είναι διττή: από τη μία πλευρά υπάρχει το περίπλοκο σύστημα της καταγραφής της και από την άλλη βασίζεται στην προφορική της παράδοση, μια παράδοση που διατηρείται μέχρι τις μέρες μας κρατώντας τον ήχο και τον μύθο ζωντανό. Ένας λόγος είναι ότι για την ανάγνωση του στενογραφικού συστήματος της σημειογραφίας της βυζαντινής μουσικής ήταν και είναι απαραίτητη η ψαλτική εμπειρία η οποία αποκτιέται μέσα από την προφορική παράδοση, καθώς και την ισχυρή σχέση μεταξύ δασκάλου και μαθητή. Ακριβώς αυτή η προ-

φορική μεταφορά της γνώσης έπαιξε σημαντικό ρόλο, τόσο στην εποχή της Μεταρρύθμισης, όσο και σήμερα.

Η μουσική είναι μία κοινωνικο-πολιτισμική κατηγορία που μπορεί μάλιστα να θεωρηθεί ως ένας διάυλος επικοινωνίας· δεν μπορεί επομένως να αντιμετωπίζεται μόνον ως ένας ήχος, αποκομμένος από το κοινωνικό, πολιτισμικό και οικονομικό πλαίσιο στο οποίο αντηχεί²³⁰. Ένα έργο τέχνης δημιουργείται σε σχέση και σε επαφή με το κοινό, καθώς ο δημιουργός στέλνει ένα μήνυμα μέσα από το έργο του (μουσική, εικαστική τέχνη, κ.λπ.), ένα έργο που εκφέρει ένα νοηματικό περιεχόμενο προς τον ακροατή ή θεατή²³¹.

Ακούγεται συχνά η άποψη ότι η εκκλησιαστική τέχνη επηρεάζεται λιγότερο από τις κοινωνικο-πολιτισμικές αλλαγές που σημειώνονται, όπως επίσης και ότι σε αυτήν αντανακλώνται λιγότερο ή πιο δύσκολα τα γεγονότα της εκάστοτε εποχής. Ως βάση γι' αυτό παίρνουμε την παραδοσιακή δομή της Εκκλησίας και των δεσμών της, τον συντηρητικό χαρακτήρα των παραδόσεων της και τους «κλειστούς» κύκλους των καλλιτεχνών και ερμηνευτών της.

Η εκκλησιαστική μουσική δεν αναπτύχθηκε από μόνη της, ξέχωρα από το περιβάλλον της, τη θρησκεία, ανεξάρτητα από τους ιστορικούς και τους οικονομικούς παράγοντες, την τεχνολογική ανάπτυξη, τα ιδρύματα, τα κοινωνικά πρότυπα και τα γούστα, τη νοοτροπία, την ηθική, κ.λπ. Όπως και οι άλλες μορφές της θρησκευτικής τέχνης, έτσι και η θρησκευτική μουσική αποτελεί ένα τομέα στον οποίο, με διαφορετικούς τρόπους και ανάλογα με την ιστορική εποχή, εκδηλώνονται τρέχοντα προβλήματα και κοινωνικές διεργασίες.

Θεωρώ ότι ο πολιτισμός και η τέχνη και, υπό αυτήν την έννοια, η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική, δεν είναι ένα στατικό αμετάβλητο «αντικείμενο», αλλά ως μουσική υπόκειται σε μια αέναη διαδικασία εξέλιξης και αλλαγής.

Σε διαφορετικές κουλτούρες οι άνθρωποι κατανοούν τα ίδια φαινόμενα με διαφορετικό τρόπο, ανάλογα με το πολιτισμικό τους περιβάλλον. Για παράδειγμα, άνθρωποι σε διαφορετικούς πολιτισμούς αντιλαμβάνονται και ταξινομούν με διαφορετικούς τρόπους αισθητηριακές αντιλήψεις-χρώματα, ήχους κ.λπ.²³² Ένας από τους στόχους της σύγχρονης σκέψης είναι να «σπάσει τη γλώσσα», να απελευθερώσει τις αφηγήσεις των

²³⁰ Βλ. Connell, John and Chris Gibson 2004: 193.

²³¹ Βλ. Bal Mieke, Bryson Norman 1991.

²³² Βλ. McGee, R. Jon and Richard L. Warms 2004. Žikić 2009: 359.

άλλων και να βρει τα κοινά σημεία διαλόγου και συνεργασιών μεταξύ διαφορετικών πολιτισμών²³³.

Στα πλαίσια της μελέτης μας –της σημειογραφίας της βυζαντινής μουσικής– παρατηρούμε δύο διαφορετικές αφηγήσεις. Η πρώτη είναι «των δυτικών παρατηρητών»-μουσικολόγων από την Κοπεγχάγη και η άλλη «των φορέων της παράδοσης», των Ελλήνων μουσικολόγων. Η πρώτη ομάδα ερευνητών αντιλαμβάνεται τη σημειογραφία της βυζαντινής μουσικής απλώς ως αντικείμενο μελέτης βλέποντάς το «από τα έξω». Κατά την επιτόπια έρευνά μου στην Ελλάδα, παρατήρησα στη δεύτερη ομάδα ένα είδος συναισθηματικής σχέσης των ψαλτών με τη σημειογραφία. Εκτός από τις νότες και το μουσικό κείμενο, για τους περισσότερους Έλληνες που ασχολούνται ενεργά με τη βυζαντινή μουσική, η σημειογραφία της έχει ποικίλα σημειωτικά επίπεδα. Την αντιλαμβάνονται ως ένα ισχυρό σύμβολο της θρησκευτικής και της εθνικής τους ταυτότητας. Αντίθετα, για τους αλλοδαπούς που ασχολούνται με τη βυζαντινή μουσική η ίδια σημειογραφία γίνεται αντιληπτή απλώς ως ένα σύμβολο της ορθόδοξης μουσικής. Αυτός είναι ένας από τους λόγους για τους οποίους οι Τρεις Δάσκαλοι δεν εφάρμοσαν το πεντάγραμμο.

Μπορούμε τώρα να επιχειρήσουμε μία επισκόπηση, σε διαχρονική προοπτική, των διαφορετικών ρόλων της βυζαντινής μουσικής στο ευρύτερο δίκτυο των κοινωνικών σχέσεων. Σύμφωνα με τον Blacking, κατά την έρευνα των σχέσεων που αναπτύσσει η μουσική έκφραση μέσα στο κοινωνικό γίγνεσθαι πρέπει να δώσουμε ιδιαίτερη έμφαση στα ζητήματα των διαφορετικών ρόλων, να εξετάσουμε δηλαδή ποιος σε μια συγκεκριμένη κοινωνία είναι ο εκφραστής της μουσικής και για ποιους λόγους, με ποια αφορμή, καθώς και σε ποιους αυτή απευθύνεται. Στην εθνογραφική προσέγγιση δεν ασχολούμαστε με την πολυπλοκότητα της μουσικής καθεαυτήν, ούτε τη συγκρίνουμε με τους διάφορους τρόπους μουσικής έκφρασης άλλων λαών, διότι δεν πρόκειται για συγκρίσιμες κατηγορίες. Ως εκ τούτου, μια «απλούστερη» μουσική μορφή δεν σημαίνει ότι είναι και η «χειρότερη», όπως και το αντίστροφο. Πρόκειται απλώς και μόνον για μια διαφορετική μουσική²³⁴. Στην έρευνά μας ασχολούμαστε με μία διαφορετική ως προς τη δυτική παράδοση μουσική, τη βυζαντινή, και ειδικά με τη γραφή/σημειογραφία της.

Ένα τρόπο θεώρησης της βυζαντινής μουσικής ως σημειογραφίας βρίσκουμε στη σημειωτική, ως «της επιστήμης που βρίσκεται στην αναζή-

²³³ Βλ. Colby, Fernandez, Kronenfeld 1981.

²³⁴ Βλ. Blacking 1992: 43.

τηση τρόπων για την εξήγηση»²³⁵. Ο άνθρωπος αναπτύσσει τον κόσμο των σημείων γύρω του, τον ορίζει και τον εξηγεί.

Η βυζαντινή μουσική έχει το δικό της σύστημα καταγραφής, του οποίου οι χαρακτήρες χαρακτηρίζουν όχι μόνον τις νότες, αλλά ολόκληρη την κοσμοθεωρία και τη μουσική της φιλοσοφία. Έτσι η σημειογραφία/παρασημαντική αποτελεί ένα από τα βασικά σύμβολα της ταυτότητάς της.

Η σημειωτική (από το *σημείον*) μελετά τη συγκρότηση και τη λειτουργία των συμβολικών συστημάτων στο σύνολό τους. Στο αντικείμενό της εμπίπτει οτιδήποτε χρησιμοποιείται με κάποια σημασία και υποκαθιστά κάτι άλλο. Η επιστήμη της σημειωτικής αποδίδει τη δυναμική του νοήματος που υπάρχει σε κάθε πεδίο της ανθρωπίνης δραστηριότητας (για παράδειγμα, στη γλώσσα, στις τελετουργίες, στον ψηφιακό κόσμο, κ.λπ.), έτσι ώστε να μπορεί να διατυπωθεί μια ευρύτερη πολιτισμική θεωρία²³⁶.

Αντικείμενο της σημειωτικής είναι πώς τα άτομα αποδίδουν, κωδικοποιούν και ανταλλάσσουν σημασίες και νοήματα. Ο όρος σημείο αναφέρεται σε οποιαδήποτε οντότητα η οποία είναι αντιπροσωπευτική (φέρει) ή στην οποία αποδίδεται ένα συγκεκριμένο νόημα (παραδείγματα σημείων: χειρονομίες, λέξεις, πινακίδες, ήχοι ειδοποίησης, ακόμα και μια ιδέα ή μια σκέψη). Η σημειωτική παρέχει τα εργαλεία για την κριτική εξέταση των συμβόλων και για την έρευνα της ερμηνείας σε πολλούς τομείς²³⁷.

Ο Αυγουστίνος (354-430) θεωρείται ο πρώτος που έκανε την ταξινόμηση των χαρακτήρων, με βάση τους τρόπους μετάδοσής τους, την προέλευση, τις ανάγκες, την κοινωνική θέση τους και τον συμβολικό τους χαρακτήρα. Όρισε δύο είδη χαρακτήρων: τους φυσικούς (*signa naturalia*) και αυτούς που χρησιμοποιούνται στην επικοινωνία (*signa data*)²³⁸. Παρόμοια διάκριση βρίσκουμε αργότερα στην πραγματεία *De Signis* (*Περί Σημείων*) του Ρότζερ Μπέικον (Roger Bacon, 1214-1293), όπου ανευρίσκουμε τη διάκριση φυσικών χαρακτήρων και χαρακτήρων επικοινωνίας. Ο μεσαιωνικός αυτός φιλόσοφος ανακάλυψε κατά τον 13^ο αι. ένα

²³⁵ Βλ. Chernov 1988: 7.

²³⁶ Βλ. "Semiotics", *Oxford English Dictionary* (2003) <https://en.oxforddictionaries.com/definition/semiotics>, <https://el.wikipedia.org/wiki/Σημειωτική>.

²³⁷ Μεταξύ των πιο σημαντικών σημειολόγων αναφέρουμε τους Βαλεντίν Βολόσινοφ (Валентин Волошинов), Ουμπέρτο Έκο (Umberto Eco), Τσαρλς Πήρς (Charles Sanders Pierce), Φερντινάν ντε Σωσσύρ (Ferdinand de Saussure), και Τσαρλς Β. Μόρρις (Charles W. Morris).

²³⁸ Βλ. Crnjanski 2010: 10.

τριαδικό σημειωτικό μοντέλο που περιγράφει τη σχέση μεταξύ του σημείου, του αντικειμένου του και του ερμηνευτή (ανθρώπου). Αυτό το μοντέλο χρησιμοποιείται ευρέως στη σύγχρονη σημειωτική²³⁹.

Εδώ μπορούμε να πούμε ότι η βυζαντινή μουσική ως μια δρησκευτική λατρευτική μουσική, εκτός από την επικοινωνία με τους πιστούς, εμπεριέχει και την επικοινωνία με τον Θεό. Για τους χορωδούς παρατηρείται μια φυσική επικοινωνία με τους ακροατές και την ίδια στιγμή μια μεταφυσική επαφή με το θείο. Και οι ίδιοι οι ακροατές αντιλαμβάνονται τη μουσική είτε ως μουσικό γεγονός είτε ως προσευχή.

Η σημερινή ονομασία της σημειωτικής, ως όρος για την επιστήμη που ασχολείται με τα σημεία, πρωτοχρησιμοποιήθηκε το 1690 από τον Άγγλο φιλόσοφο Τζων Λοκ (John Locke, 1632-1704), στη μελέτη του *Essay Concerning Human Understanding*, για την έννοια της κατανόησης²⁴⁰.

Συχνά, οι όροι σημειολογία και σημειωτική θεωρούνται ως συνώνυμοι που σημαίνουν την «επιστήμη των σημείων» ή τη «γενική θεωρία των σημείων». Ωστόσο, αυτό που διακρίνει αυτές τις δύο φαινομενικά ίδιες επιστήμες δεν είναι μόνον η ορολογία (στη γαλλική γλώσσα χρησιμοποιείται ο όρος «sémiologie» και στην αγγλική ο «semiotics») αλλά και η έννοια²⁴¹. Να σημειώσουμε ότι κατ' εξαίρεση οι Γάλλοι κάνουν χρήση και των δύο όρων: «sémiologie» [επιστήμη που μελετά τη ζωή των συμβόλων στα πλαίσια της κοινωνικής ζωής/επιστήμη που μελετά τα συστήματα σημείων <γλωσσών, κωδίκων...>] και «sémiotique» [γενική θεωρία των σημείων και της άρθρωσής τους στη σκέψη]²⁴². Η σημειωτική είναι η επιστήμη των σημείων που βασίζεται στο γλωσσικό μοντέλο, ενώ η σημειολογία ενδιαφέρεται περισσότερο για τη φύση, τις κατηγορίες και τη λειτουργία των χαρακτήρων και τελικά για το νόημα τους ως ουσία²⁴³. Κατά τη διάρκεια του 20^{ού} αι. αυτές οι συγκλίνουσες ιδέες θα αναπτυχθούν μέσα από διαφορετικές προσεγγίσεις της μελέτης και της ερμηνείας των χαρακτήρων. Σύμφωνα με τη Σέρβα μουσικολόγο Νατάσα Τσρνιάνσκι (Nataša Crnjanski) τον όρο σημειολογία μπορούμε να τον χρησιμοποιούμε όσον αφορά τη γενική επιστήμη των σημείων, στον τομέα της γλώσσας και της γλωσσολογίας ή στις αναλογίες κάποιου σημειωτικού συστήματος με τη γλώσσα. Η έννοια της σημειωτικής χρησιμοποιείται

²³⁹ Στο ίδιο: 10.

²⁴⁰ Βλ. Locke 1999 [1689].

²⁴¹ Βλ. Crnjanski 2010: 11.

²⁴² Βλ. Rey A. & J. Rey Debove (ed.) 1987: 1795.

²⁴³ Βλ. Crnjanski 2010: 11.

όταν η συζήτηση περιορίζεται στις ειδικές θεωρίες των σημείων (μη γλωσσικών συστημάτων-σημαδιών)²⁴⁴.

Ωστόσο, κάποιοι συγγραφείς χρησιμοποιούν διαφορετικούς όρους για τα ίδια περιεχόμενα (π.χ. σημειωτική-σημειολογία, κ.λπ.). Αυτό είναι μια «παρενέργεια» της επιστήμης αυτής, επειδή το περίπλοκο λεξιλόγιό της πολλαπλασιάζεται μέρα με τη μέρα, έτσι ώστε το χάσμα μεταξύ της βασικής γνωστής βιβλιογραφίας και των πρόσφατων μελετών συνεχώς να αυξάνεται²⁴⁵.

Η σημειωτική του πολιτισμού θεωρείται ότι θεμελιώθηκε από τη Σχολή του Τάρτου²⁴⁶. Οι εκπρόσωποί της –Γιούρι Λότμαν (Yuri Lotman, 1922-1993)²⁴⁷, Μπόρις Ουσπένσκι (Boris Uspensky, 1937)²⁴⁸, Αλέξανδρος Πιατιγκόρσκι (Alexander Piatigorsky, 1929-2009)²⁴⁹ – συχνά ασχολήθηκαν με θέματα από την ιστορία, την ορθόδοξη αισθητική, αλλά και ειδικά με τους κανόνες της εκκλησιαστικής τέχνης, τις εικόνες, κ.λπ.²⁵⁰

Το έργο τους συνδυάζει πολλά πορίσματα από τον χώρο της δομικής γλωσσολογίας, της κλασικής σημειωτικής, της θεωρίας της επικοινωνίας και των πληροφοριών, της θεωρίας των συστημάτων, του ρωσικού φορμαλισμού, της θεωρίας του κινηματογράφου και της σχολής του δορισμού της Πράγας, με ορισμένα στοιχεία γραφής του Μιχαήλ Μπάχτιν (Mihail Bahtin, 1895-1975)²⁵¹. Ένα σημαντικό επίτευγμα αυτής της ομάδας επιστημόνων είναι η ανάπτυξη μιας ενιαίας σημειωτικής μεταγλώσσας, καθώς και αναλύσεις θεμάτων σχετικών με την έννοια και τον μετασχηματισμό του νοήματος.

Ιδιαίτερης σημασίας για τη μουσική σημειολογία είναι οι ιδέες του Γιούρι Λότμαν, στον τομέα των ερευνών της τέχνης ως σημείου και μηνύματος και της δομιστικής ερμηνείας του καλλιτεχνικού κειμένου²⁵². Κατ' αυτόν τον τρόπο, η συμβολή τους στη σημειωτική της ιστορίας και των

²⁴⁴ Στο ίδιο: 11.

²⁴⁵ Στο ίδιο: 12.

²⁴⁶ Η δεύτερη μεγαλύτερη πόλη της Εσθονίας.

²⁴⁷ Κάποια από τα πιο σημαντικά του έργα: Lotman 1976, Lotman 1990, Lotman 2005, Lotman, 2009.

²⁴⁸ Κάποια από τα πιο σημαντικά του έργα: Uspensky 1970, Uspensky 1971, Uspensky 1991, Uspensky 1995, Uspensky 2007.

²⁴⁹ Κάποια από τα πιο σημαντικά του έργα: Piatigorsky 1983, Piatigorsky 1984, Piatigorsky 1997.

²⁵⁰ Βλ. Torop 1999: 9-23. Chernov 1988: 7-16. Sonesson 1977.

²⁵¹ Βλ. Crnjanski 2010: 12.

²⁵² Στο ίδιο: 13.

τελετουργιών υπήρξε πολύτιμη, όπως και στα θέματα τα οποία δεν προσείλκυαν την προσοχή πολλών ερευνητών από άλλες χώρες ή άλλες «σχολές», δηλαδή επιστημονικές κατευθύνσεις.

Σύμφωνα με τον Erich Fromm το σύμβολο είναι «κάτι που αντικαθιστά κάτι άλλο»²⁵³. Κατά τον Λότμαν, το σύμβολο ως «δεματοφύλακας της παράδοσης» πρέπει να βασίζεται σε υψηλό επίπεδο σύμβασης²⁵⁴. Αυτή η διατήρηση της παράδοσης μέσω των συμβόλων βρίσκεται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντός μας, στα πλαίσια της σημειογραφίας της βυζαντινής μουσικής. Η διαδικασία του συμβολισμού αποτελείται από μια διπλή λειτουργία: την καθαρή μετάφραση και τη βαθειά διείσδυση.

Τα σημάδια, τα σημεία, είναι τα αντικείμενα που εκφέρουν κάτι, δηλαδή ένα μήνυμα. Προϋποθέτουν άρα κάποιον που τα κατανοεί, δηλαδή έναν ερμηνευτή. Η διαδικασία στην οποία τα σημεία και οι ερμηνευτές συσχετίζονται καλείται «ερμηνευτική διαδικασία» (“*semeiosis*”)²⁵⁵. Το σύνολο των ερμηνευτών μαζί με τα σημεία και το περιεχόμενο-μήνυμά τους, όπως αυτό ερμηνεύεται από αυτούς, καθώς και κάποιες επιπλέον παράμετροι που επιδρούν στην εν λόγω ερμηνεία, το σύνολο λοιπόν αυτό ονομάζεται «σύστημα σημείων»²⁵⁶. Έτσι, η σημειωτική μελετά σημεία-σημάδια, όπως αυτά λειτουργούν μέσω των ερμηνευτικών διαδικασιών σ’ ένα ορισμένο σύστημα σημείων²⁵⁷.

Μία από τις κύριες αρχές της σημειωτικής είναι το ότι οι έννοιες αλλάζουν ανάλογα με το γενικότερο πλαίσιο. Υπ’ αυτήν την έννοια, χρησιμοποιώντας τη σημειωτική μπορούμε να θεωρήσουμε τη σημειογραφία της βυζαντινής μουσικής στην οποία –σε αντίθεση με το πεντάγραμμο– οι μουσικοί χαρακτήρες δεν έχουν σημασία (νόημα) από μόνοι τους, αλλά μόνο συσχετιζόμενοι μεταξύ τους, ως εναρμονισμένοι πλήρως με το μουσικό κείμενο.

Κατά τη μελέτη μου, των ιστορικών και κοινωνικο-πολιτισμικών προσδιορισμών της εκκλησιαστικής τέχνης του 19^{ου} αι., εφάρμοσα στοιχεία της τυπολογίας του πολιτισμού του Λότμαν. Αυτή η τυπολογία είναι ιδιαίτερα χρήσιμη για τον καθορισμό του συγκεκριμένου πολιτισμικού μοντέλου του 19^{ου} αι., για τη σχέση του με τους κώδικες του παρελθόντος και του μέλλοντος και, κατά συνέπεια, και για την τοποθέτησή του στο γενικό-

²⁵³ Βλ. Fromm 2003.

²⁵⁴ Βλ. Crnjanski 2010: 29.

²⁵⁵ Βλ. Morris 1938. Deely 1990: 32. Koch 1998: 707-718.

²⁵⁶ Βλ. Prieto 1966: 47.

²⁵⁷ Βλ. Posner 2004: 56-89.

τερο πλαίσιο της εκκλησιαστικής τέχνης. Περιγράφοντας τις διαφορετικές μορφές του πολιτισμού, ο Λότμαν τόνισε ότι μπορούμε να τις θεωρήσουμε ως ξεχωριστές γλώσσες. Αυτές οι μορφές δεν έχουν ένα κώδικα, αλλά ένα περίπλοκο σύστημα κωδίκων που μπορούν να οργανωθούν ιεραρχικά²⁵⁸.

Σύμφωνα με τον ορισμό, κάθε γλώσσα είναι ένα σύστημα που εξυπηρετεί την επικοινωνία μεταξύ δύο ή περισσότερων ατόμων. Εδώ κατά τον Λότμαν ανήκει και η αυτοεπικοινωνία-ομιλία, όταν δηλαδή το ίδιο άτομο είναι αποστολέας και παραλήπτης μηνύματος²⁵⁹.

Ο πολιτισμός στο θεωρητικό πρότυπο της σχολής του Τάρτου ορίζεται ως ένα σύστημα χαρακτήρων οργανωμένο μ' ένα ορισμένο τρόπο, και συγκεκριμένα ως σημειωτικός μηχανισμός της παραγωγής, της κυκλοφορίας, της επεξεργασίας και της αποθήκευσης πληροφοριών – δηλαδή ως ένα σύνολο δευτερευόντων συστημάτων υποδειγμάτων (μοντέλων). Σύμφωνα με τον ορισμό του Λότμαν, το σύστημα υποδειγμάτων (μοντέλων) είναι «μία δομή στοιχείων ή κανόνων του συνδυασμού τους, που βρίσκεται σε κατάσταση καθορισμένης αναλογίας με όλους τους τομείς του αντικειμένου της γνώσης, της διορατικότητας ή του κανονισμού. Συνεπώς, το σύστημα υποδειγμάτων (μοντέλων) μπορεί να θεωρηθεί μια γλώσσα»²⁶⁰. Μέσω των συστημάτων υποδειγμάτων (μοντέλων) μπορούμε να αντιληφθούμε και να ερμηνεύσουμε τον κόσμο. Πρόκειται για συστήματα σημείων ή σύνολα κανόνων (κώδικες, οδηγίες, προγράμματα) που χρησιμοποιούνται για την παραγωγή των κειμένων με μία ευρύτερη, σημειωτική, έννοια.

Ο Λότμαν ορίζει το σύστημα των υποδειγμάτων (μοντέλων) ως γλώσσα. Η φυσική γλώσσα είναι το πρωταρχικό σύστημα υποδειγμάτων, το οποίο συνδέεται με την πραγματικότητα. Το δευτερεύον σύστημα είναι η γλώσσα του δεύτερου επιπέδου, το εποικοδόμημα, το οποίο χρησιμοποιεί τη φυσική γλώσσα ως υλικό της. Αυτό το δευτερεύον σύστημα ανήκει στο σύστημα της περιγραφής και σχετίζεται με τις γλώσσες της τέχνης και της κουλτούρας: τη μυθολογία, τη θρησκεία, τα πρότυπα συμπεριφοράς, κ.λπ.²⁶¹

Τα σημάδια/σύμβολα της βυζαντινής σημειογραφίας κυριολεκτικά προήλθαν μέσα από το ψαλτικό κείμενο (καλείται ποιητικό κείμενο) και

²⁵⁸ Βλ. Lotman 1998.

²⁵⁹ Βλ. Crnjanski 2010: 29.

²⁶⁰ Βλ. Lotman 1990.

²⁶¹ Βλ. Lotman 1998: 387. Sebeok 1991: 49-58.

στην αρχική τους μορφή αποτελούσαν τα νεύματα των λέξεων και τις ρυθμικές σημειώσεις πάνω ακριβώς από τις λέξεις. Σημάδια που με τον καιρό αυτονομήθηκαν διαμορφώνοντας διαρκώς μιαν εν εξελίξει μουσική γλώσσα εντός και εκτός ποιητικού κειμένου²⁶². Αυτό σήμαινε την ύπαρξη ενός ζωντανού, προφορικού, διαλόγου μεταξύ των φορέων της μουσικής, ένα «ποιητικό» γράψε-σθήσε πάνω στο παλίμψηστο του κειμένου. Το ζήτημα που προέκυψε ήταν ότι με τη Μεταρρύθμιση κωδικοποιήθηκε και αναλύθηκε με ένα νεωτεριστικό τρόπο όλη εκείνη η συμβολική-περιεκτική γραφή. Να σημειώσουμε εδώ ότι, παρότι οι Τρεις Δάσκαλοι είχαν εξαιρετική γνώση και κατάρτιση, δεν θα μπορούσαν να γνωρίζουν το σύνολο των χειρογράφων και των προφορικών παραδόσεων. Κάτι που σημαίνει ότι πολλά από τα παλαιά, «διαλογικά», σύμβολα είτε χάθηκαν είτε παγιώθηκε μια μονοσήμαντη ερμηνεία τους.

Συγκεκριμένα, η νέα σημειογραφία της βυζαντινής μουσικής αποτελεί ένα είδος συστήματος υποδειγμάτων, ένα περίπλοκο σύστημα κωδίκων που δημιουργεί, επεξεργάζεται, αποθηκεύει και μεταδίδει νοήματα. Αυτό που ελκύει ιδιαίτερα την προσοχή σχετικά με τη Μεταρρύθμιση του 1814 είναι το γεγονός ότι οι παλαιοί μουσικοί χαρακτήρες παρέμειναν, ενώ τους δόθηκε ένα νέο νόημα. Επίσης υπάρχουν και οι μουσικοί χαρακτήρες τους οποίους οι μεταρρυθμιστές κατήγγησαν, ενώ διατηρήθηκαν στην προφορική παράδοση. Γνώστες και φορείς της προφορικής παράδοσης τους μεταδίδουν και τους «διαβάζουν» σε θέσεις όπου δεν είναι γραμμένοι.

Σύμφωνα με τον Δημήτριο Γιαννέλο, «ο χαρακτήρας της βυζαντινής μουσικής σημειογραφίας είναι περιγραφικός, ενώ αντίθετα ο χαρακτήρας της δυτικής μουσικής σημειογραφίας είναι προσδιοριστικός»²⁶³. Η προσδιοριστική γραφή της δυτικής μουσικής του πενταγράμμου έχει αρκετούς περιορισμούς, οι οποίοι περιορίζουν την προσωπική πρωτοβουλία στην εκτέλεση. Η περιγραφική σημειογραφία της βυζαντινής μουσικής περιγράφει τα ουσιώδη του έργου. Εδώ σημαντικό ρόλο έχει η προφορική παράδοση, η οποία συμπληρώνει όσα δεν περιγράφονται στη σημειογραφία²⁶⁴.

Στη μουσική παράδοση της Δυτικής Ευρώπης τον 16^ο αι. εμφανίστηκε η άποψη ότι η μουσική μπορεί να ταυτιστεί με τη γραπτή της μορφή. Ο Νικόλαος Λιστένιους (Nikolaus Listenius, 1510-†;) το 1537, στην πραγ-

²⁶² Βλ. Στάθης 2016: 82.

²⁶³ Βλ. Γιαννέλος 2001: 173.

²⁶⁴ Στο ίδιο.

ματεία του *Musica*²⁶⁵, διατύπωσε την άποψη ότι «η μουσική υπάρχει χωρίς την υλοποίησή της στον ήχο, υπάρχει και όταν δεν ακούγεται, αλλά μόνο διαβάζεται». Κατά τη γνώμη μου, μπορούμε απλώς να πούμε μεταφορικά ότι η μουσική στην γραπτή της μορφή κοιμάται.

Ωστόσο, στα πλαίσια της μουσικής παράδοσης της Δυτικής Ευρώπης δεν υπάρχει συμφωνία σχετικά με το αν η παρτιτούρα είναι ισότιμη με το μουσικό έργο καθεαυτό. Ο Ρόμαν Ίνγκαρντεν (Roman Ingarden) – Πολωνός φαινομενολόγος και ιδρυτής του οντολογικού προσανατολισμού στη φιλοσοφία της τέχνης και στην αισθητική– πιστεύει ότι η παρτιτούρα, δηλαδή οποιαδήποτε μουσική σημειογραφία, είναι μόνον ένας σκελετός, ένα σκίτσο. Η παρτιτούρα, η γραμμένη μουσική, είναι κάτι διαφορετικό από το ίδιο το έργο γραμμένο με νότες²⁶⁶. Ο Vladimir Jankelevitch, Γάλλος αισθητικός της μουσικής, πιστεύει ότι η μουσική δεν υπάρχει στην παρτιτούρα, αφού η παρουσία της μουσικής σημειογραφίας αποσπά την προσοχή από την ουσία της ύπαρξής της²⁶⁷.

Η διαφορά που μπορεί να παρατηρηθεί μεταξύ της χρήσης της μουσικής σημειογραφίας στην Ανατολή και στη Δύση, είναι ότι στην Ανατολή η σημειογραφία χρησιμοποιείται είτε ως ένα σχέδιο που συμπληρώνεται με τους αυτοσχεδιασμούς των ερμηνευτών, είτε ως ένα σύνολο κανόνων και προϋποθέσεων για την εκτέλεση. Στη δυτική παράδοση η σημειογραφία, με την πάροδο του χρόνου, θεωρούσε όλο και περισσότερο τη μουσική ως μία κλειστή προγραμματισμένη δραστηριότητα, στην οποία η μουσική ροή είναι ακριβώς και λεπτομερώς καθορισμένη²⁶⁸.

Η μουσική σημειογραφία στη δυτική παράδοση συνετέλεσε βαθμηδόν στο να δημιουργηθεί μια κατάσταση όπου ο ερμηνευτής έχει από λίγο έως και καθόλου περιθώριο για αυτοσχεδιασμό, αλλά οφείλει αντιθέτως να σέβεται το έργο το οποίο ο συνθέτης καθόρισε (σταθεροποίησε δηλαδή) στην παρτιτούρα²⁶⁹. Εξαίρεση αποτελούν η τζαζ καθώς και διάφορα είδη σύγχρονης μουσικής. Στις ανατολικές παραδόσεις, ακόμη και στη βυζαντινή μουσική, εξακολουθεί να υπάρχει η ενότητα δημιουργίας και ερμηνείας.

Σήμερα πολλοί Έλληνες ψάλτες ψάχνουν το «κλειδί» για να ξεκλειδώσουν τις παλαιές συνθέσεις της βυζαντινής μουσικής. Είδαμε, όμως,

²⁶⁵ Βλ. Popović-Mladenović 1996: 13.

²⁶⁶ Στο ίδιο: 22-23.

²⁶⁷ Βλ. Jankelevitch 1987: 39. Popović-Mladenović 1996: 30.

²⁶⁸ Βλ. Popović-Mladenović 1996: 33.

²⁶⁹ Στο ίδιο: 34.

ότι ακριβώς γι' αυτόν τον λόγο μερικοί από τους σύγχρονους ερευνητές, εφαρμόζοντας τα δικά τους –από τη δυτική μουσική προερχόμενα– κριτήρια, έπεσαν στην παγίδα να ψάχνουν το «κλειδί» για την αποκωδικοποίηση της βυζαντινής μουσικής ακολουθώντας τη λογική της δυτικής, δηλαδή θέλοντας να βρουν λεπτομερείς παρτιτούρες.

Στη δυτική μουσική η σημειογραφία, με βάση την παρτιτούρα, καθόρισε σε απόλυτο βαθμό τη μουσική γραφή. Έχει επιφέρει αλλαγές στη φύση της, καθιστώντας την μια γραπτή σύνθεση, σε αντίθεση με την αυθόρμητη μουσική πράξη²⁷⁰.

Θεωρούμε τη μουσική ως ένα τρόπο επικοινωνίας. Η επικοινωνία συνήθως ορίζεται ως μια διαδικασία κατά την οποία ο αποστολέας στέλνει ένα μήνυμα σε κάποιο δέκτη. Κατά τον Skinner, επικοινωνία είναι η ανταλλαγή ιδεών, δηλαδή μιας κοινής λογικής για τους συμμετέχοντες σε αυτή²⁷¹. Στην περίπτωση της Μεταρρύθμισης του 1814 πρέπει να εξετάσουμε την επικοινωνία μεταξύ των Τριών Δασκάλων –εμπνευστών της νέας μεθόδου– και των παραληπτών του μηνύματος, δηλαδή των ψαλτών και των ερευνητών, διαδόχων της παράδοσης. Αυτή η επικοινωνία πραγματοποιείται μέχρι και σήμερα μέσω του σημειωτικού συστήματος γραφής της βυζαντινής μουσικής.

Ωστόσο, αντικείμενο της σημειωτικής δεν είναι μόνον τα σημεία, αλλά και η προσπάθεια να ανακαλύψει τους νόμους με τους οποίους ένα οργανωμένο σύστημα σήμανσης συνδέει τα σημεία μεταξύ τους, φτιάχνοντας ένα συγκεκριμένο «κείμενο», βάσει των κανόνων μιας ορισμένης «γραμματικής» ή ενός κώδικα. Αντικείμενο έρευνας της σημειωτικής είναι επίσης η σημείωση, δηλαδή η διαδικασία κατά την οποία ένα στοιχείο μπορεί να παίξει τον ρόλο των σημείων²⁷².

Ο ορισμός της επικοινωνίας περιλαμβάνει την έννοια του κώδικα, που πρέπει απαραίτητα να είναι ο ίδιος, προκειμένου η επικοινωνία αποστολέα-αποδέκτη να είναι επιτυχής. Ο όρος «κώδικας» γίνεται πολύ δημοφιλής κατά το β' ήμισυ του 20^{ου} αιώνα. Αυτό οδήγησε στη γνωστή αντίθεση γλώσσας-ομιλίας του Σοσίρ, η οποία συχνά αντικαθίσταται με την αντίθεση κώδικας-μήνυμα²⁷³.

Ωστόσο, οι κώδικες αλλάζουν και μπορεί να παρεξηγηθούν, αν υπάρχει διαχρονική ή πολιτισμική απόσταση μεταξύ του αποστολέα και του

²⁷⁰ Στο ίδιο: 34-35.

²⁷¹ Βλ. Skinner 1990.

²⁷² Βλ. Bašić, Pantović 2012: 53.

²⁷³ Στο ίδιο: 50.

αποδέκτη²⁷⁴. Αυτό συνέβη στην περίπτωση της σημειογραφίας της βυζαντινής μουσικής: είναι εκπληκτικό το πόσο γρήγορα εγκαταλείφθηκε και ξεχάστηκε το παλαιό σύστημα.

Η έννοια του κώδικα περιλαμβάνει την έννοια της κοινωνικής σύμβασης ή συμφωνίας. Ο κώδικας έχει ιδιαίτερα σημειωτικό χαρακτήρα και αποτελεί μία δομική σύνδεση μεταξύ των δύο διαφορετικών συστημάτων²⁷⁵.

Κάθε στοιχείο του κώδικα είναι σημείο. Ο ίδιος ο κώδικας έχει σημειωτική φύση, διότι συνδέει το στοιχείο που είναι παρατηρήσιμο από τις αισθήσεις και παρόν (έκφραση) με το στοιχείο που δεν είναι ανιχνεύσιμο και παρόν (περιεχόμενο). Ωστόσο, όπως σημειώνει ο Έκο, κανένας κώδικας δεν λειτουργεί μόνον ακολουθώντας τις αρχές της ισοδυναμίας ή της μεταγραφής, αλλά ακόμη και ο πιο στοιχειώδης κώδικας είναι αποτέλεσμα των αλληλοεπικαλύψεων και της αλληλεξάρτησης περισσότερων κωδίκων. Επίσης, υπάρχουν διαφορές μεταξύ του κώδικα για την κωδικοποίηση των μηνυμάτων και του κώδικα για την αποκωδικοποίησή τους: με άλλα λόγια, στο σύστημα των φυσικών γλωσσών για ένα κώδικα συχνά υπάρχουν πολλά διαφορετικά «κλειδιά»²⁷⁶. Αυτή είναι η περίπτωση της σημειογραφίας της βυζαντινής μουσικής. Όσο περνούσε ο καιρός, παρουσιάζονταν όλο και περισσότερα «κλειδιά». Ο όρος ακριβώς «παρασημαντική» μάς δείχνει ότι υπάρχει και μία παράλληλη σημασία των σημαδιών.

Σύμφωνα με τον Έκο, ως σύμβολο ορίζεται κάθε συγκεκριμένο σημείο το οποίο βάσει φυσικής σχέσης θυμίζει κάτι που απουσιάζει ή είναι αδύνατο να γίνει αντιληπτό²⁷⁷. Για να πετύχει η αποκρυπτογράφηση του μηνύματος, ο «κώδικας» πρέπει να είναι διαισθητικά γνωστός στους παραλήπτες.

Στις σύγχρονες θεωρίες του μάρκετινγκ αυτό σημαίνει ότι ο κώδικας πρέπει να βασίζεται στην εικονική ομοιότητα μεταξύ του σημαίνοντος και του σημαινομένου, ή να χρησιμοποιεί υπάρχοντα και γενικώς αποδεκτά σύμβολα, προσδίδοντάς τους νέες έννοιες²⁷⁸. Ακριβώς αυτό συνέβη στην περίπτωση της Μεταρρύθμισης του 1814.

Για την ερμηνεία των συμβόλων ιδιαίτερα σημαντική είναι η πολιτισμική γνώση τόσο του αποστολέα όσο και του παραλήπτη του μηνύματος. Μία ορισμένη ομάδα ανθρώπων, οι οποίοι μοιράζονται μια πολιτισμική

²⁷⁴ Στο ίδιο: 50-51.

²⁷⁵ Στο ίδιο: 51.

²⁷⁶ Στο ίδιο: 52.

²⁷⁷ Βλ. Eko 1995.

²⁷⁸ Βλ. Bašić, Pantović 2012: 52.

ταυτότητα και γνώση, έχει ορισμένους κοινούς κώδικες που τους επιτρέπουν να διαβάζουν το μήνυμα. Επίσης, υπάρχουν και αρχετυπικοί, γενικοί, κώδικες που λειτουργούν ανεξάρτητα από ένα συγκεκριμένο πολιτισμό²⁷⁹.

Η σημειολογία των σημείων, των χαρακτήρων δηλαδή της βυζαντινής μουσικής, μπορεί να διακριθεί σε δύο επίπεδα. Το πρώτο, με το οποίο ασχολούνται οι ερευνητές μουσικολόγοι, είναι η κυριολεκτική μουσική σημασία μέσω της εικόνας. Το δεύτερο είναι μεταφορικό κι έχει να κάνει με τη συναισθηματική σημασία αυτής της γραφής γι' αυτούς που τη χρησιμοποιούν, δηλαδή τους ψάλτες. Τα σημεία της βυζαντινής μουσικής μπορούν να χρησιμοποιούνται και για να αποστασιοποιηθούν οι ψάλτες από τις νότες της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής, καθώς το πεντάγραμμο είναι σύμβολο της δυτικοευρωπαϊκής παράδοσης, ενώ η παρασημαντική σύμβολο της ανατολικής ορθόδοξης μουσικής· για τους Έλληνες ψάλτες, επομένως, αποτελεί πρωτίστως κομμάτι της παράδοσής τους. Έτσι βλέπουμε ότι η σημειογραφία της βυζαντινής μουσικής μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως μέσον για να τονιστεί και να επιβεβαιωθεί η αίσθηση της συμμετοχής των ψαλτών σε μια ομάδα, κάτι που τους ξεχωρίζει από τους άλλους. Έχει μάλιστα ενδιαφέρον ότι, ακόμη και όταν υπάρχουν ομοιότητες στη μουσική σκέψη και φιλοσοφία μεταξύ της βυζαντινής μουσικής και της δυτικοευρωπαϊκής, κανείς δεν το αναφέρει· αντιθέτως, οι μουσικολόγοι και των δύο πλευρών τονίζουν τις διαφορές των δύο παραδόσεων.

Είναι εντούτοις απαραίτητο να ερευνήσουμε και μία άλλη διάσταση του θέματος, δηλαδή τον συναισθηματικό τρόπο με τον οποίο οι χρήστες αυτής της βυζαντινής σημειογραφίας εμπλέκονται σ' αυτήν. Κάθε σύστημα γραφής, επομένως και της μουσικής, εκφράζει ένα τρόπο σκέψης και θεώρησης του κόσμου. Αλληλεπίδραση υπάρχει επειδή επηρεαζόμαστε από τους κώδικες με τους οποίους το όποιο υλικό καταγράφεται είτε μουσικά είτε λεκτικά.

Αναλύοντας την ιστορία του συμβολισμού, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι όλα μπορούν να έχουν μια συμβολική σημασία – τα φυτά, τα ζώα και τα φυσικά στοιχεία, αντικείμενα κατασκευασμένα από τον άνθρωπο ή και εντελώς αφηρημένες μορφές, όπως οι αριθμοί και τα γεωμετρικά σχήματα. Ολόκληρο το σύμπαν είναι ένα δυναμικό σύμβολο. Κάθε άνθρωπος, εξαιτίας της τάσης που έχει να βλέπει ή να φτιάχνει σύμβολα, ασυναίσθητα αποδίδει ένα συμβολικό χαρακτήρα σε αντικείμενα ή σε

²⁷⁹ Στο ίδιο: 54.

μορφές, δίνοντάς τους έτσι μια μεγάλη ψυχολογική αξία – συναισθηματική σημασία. Η ιστορία των θρησκειών και των τεχνών από την προϊστορική εποχή αποτελεί ένα «σημείωμα» που άφησαν οι πρόγονοί μας βασισμένο στα σύμβολα, τα οποία γι' αυτούς είχαν μεγάλη σημασία και ασκούσαν ιδιαίτερη επίδραση. Έτσι, τα σύμβολα που χρησιμοποιούνταν στη θεωρία της βυζαντινής μουσικής μέχρι τη Μεταρρύθμιση του 1814 ήταν πανανθρώπινα, όπως π.χ. ο κύκλος, το δέντρο, κ.λπ.

Πιστεύω ότι η Μεταρρύθμιση της σημειογραφίας της βυζαντινής μουσικής επηρέασε και τον τρόπο σκέψης για τη μουσική αυτή. Όπως τονίζει ο Αχιλλέας Χαλδαιάκης, η Μεταρρύθμιση άλλαξε τη θεώρηση της μουσικής από κάτι κυκλικό (τροχός) προς κάτι γραμμικό, τη δυτική δηλαδή κλίμακα²⁸⁰.

Στο πλαίσιο της θεωρίας της βυζαντινής μουσικής εμφανίζεται ο συμβολισμός των αριθμών, των γεωμετρικών σχημάτων και του δέντρου. Τα σύμβολα αυτά είναι οικουμενικά. Σύμφωνα με τον Γιούνγκ, αυτά τα σύμβολα ανήκουν στο συλλογικό υποσυνείδητο, το οποίο στο ανθρώπινο είδος είναι σχετικά το ίδιο ανεξάρτητα από την εκάστοτε ιστορική εποχή ή κουλτούρα²⁸¹.

Η συμβολική των αριθμών

Στη θεωρία της βυζαντινής μουσικής πολύ σημαντική θέση κατέχουν οι αριθμοί. Οι ήχοι της είναι οκτώ, από τους οποίους τέσσερις κύριοι και τέσσερις πλάγιοι. Ωστόσο, στην πράξη υπάρχουν πάνω από οκτώ, σε κάθε ήχο δηλαδή υπάρχουν πολλές υποδιαιρέσεις, συχνά τόσο διαφορετικές ώστε θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για χωριστούς ήχους. Οι υποδιαιρέσεις αυτές παραμένουν ομαδοποιημένες σε «οικογένειες ήχων», όπως θα μπορούσαμε να τις ονομάσουμε. Το ερώτημα είναι: –Γιατί συμβαίνει αυτό; Θα μπορούσαμε ίσως να απαντήσουμε: –Επειδή ο αριθμός οκτώ είναι συμβολικός.

Σε πολλές παραδόσεις, ειδικά στη βαβυλωνιακή, στην ινδουϊστική και στην πυθαγόρεια, ο αριθμός αποτελεί θεμελιώδη αρχή από την οποία προκύπτει το σύνολο του αντικειμενικού κόσμου. Οι αριθμοί δεν είναι μόνο ποσότητες, αλλά και συμβολικές ποιότητες. Υπ' αυτήν την οπτική γωνία είναι ενδιαφέρον να ερμηνεύσουμε τον αριθμό των μορίων στα διαστήματα της βυζαντινής μουσικής, καθώς και τη σχέση μεταξύ των διαστημάτων.

²⁸⁰ Βλ. Χαλδαιάκης 2010:122.

²⁸¹ Βλ. Jung 1996.

Ο Αριστοτέλης αναγνωρίζει τη συμβολή των «λεγομένων Πυθαγορείων» στη φιλοσοφική σκέψη, θεωρώντας ότι «η συστηματική ενασχόλησή τους με τα μαθηματικά τούς οδήγησε στην πεποίθηση ότι οι αρχές των μαθηματικών είναι και αρχές όλων των όντων»²⁸². Στην πυθαγόρεια παράδοση όλο το σύμπαν είναι «αρμονία και αριθμός». Αυτή η σύλληψη, κατά τον Αριστοτέλη, προήλθε από την ανακάλυψη ότι «οι ιδιότητες και οι αναλογίες των μουσικών αρμονιών ανάγονται στους αριθμούς»²⁸³. Κατά τον Αριστοτέλη, ο Πλάτων ακολουθεί τους Πυθαγορείους θεωρώντας τους αριθμούς ως ουσίες των αισθητών όντων και πιστεύοντας ότι όλη η πραγματικότητα προκύπτει από δύο αρχές μαθηματικής φύσης²⁸⁴. Για τον ύστερο Πλάτωνα, «ο κόσμος είναι πεδίο τάξης και αρμονίας», αρμονικό «μικτό πέρατος και απείρου» (*Φίλητος*), μαθηματική κατασκευή ενός αγαθού Δημιουργού που μορφοποίησε την προκοσμική απροσδιόριστη «χώρα» (*Τίμαιος*)»²⁸⁵.

Στην ινδουϊστική παράδοση, οι αριθμοί είναι η κύρια ουσία του σύμπαντος, ενώ στη χριστιανική –μέχρι τον Άγιο Αυγουστίνο και τους Αλεξανδρινούς λογίους– ο αριθμητικός συμβολισμός ήταν ελάχιστος²⁸⁶.

Στη θεωρία της βυζαντινής μουσικής σημαντική θέση κατέχει ο αριθμός τέσσερα. Τέσσερις είναι οι κύριοι ήχοι και άλλοι τόσοι οι πλάγιοι. Ο αριθμός αυτός συμβολίζει την ολότητα, την πληρότητα, την αλληλεγγύη, τη γη, το ορθολογικό μέτρο, τη σχετικότητα, τη δικαιοσύνη. Τέσσερα είναι τα σημεία του ορίζοντα, τέσσερις οι εποχές, οι άνεμοι, οι πλευρές του τετράγωνου, κ.λπ. Στην αρχαία ελληνική παράδοση είναι ο ιερός αριθμός του Ερμή, ενώ στη χριστιανική ο αριθμός του σώματος· τέσσερις επίσης οι ποταμοί του Παραδείσου, τα Ευαγγέλια, τέσσερις οι Ευαγγελιστές, κ.λπ.²⁸⁷

Σύμφωνα με τον Jung, υπάρχουν τέσσερις λειτουργίες της συνείδησης που εξυπηρετούν τον ψυχολογικό προσανατολισμό του ανθρώπου: η σκέψη, το συναίσθημα, η διαίσθηση και η αίσθηση. Χρησιμοποιώντας τις λειτουργίες αυτές, ο άνθρωπος κατανοεί τις εμπειρίες του²⁸⁸.

²⁸² Βλ. Κάλφας 2009: 85.

²⁸³ Στο ίδιο: 86.

²⁸⁴ Στο ίδιο: 89.

²⁸⁵ Στο ίδιο: 92.

²⁸⁶ Βλ. Cooper 1986: 21.

²⁸⁷ Στο ίδιο: 22.

²⁸⁸ Βλ. Jung 1964: 240.

Η πνευματική έννοια του αριθμού οκτώ είναι ο στόχος: ο αριθμός οκτώ –που ακολουθεί μετά από πέρασμα μέσα από τα επτά στάδια ή ουρανούς– συμβολίζει τον παράδεισο που ξαναβρήκαμε, δηλαδή την αναγέννηση, την ανάσταση, την ευλογία. Πρόκειται για τον τέλειο αριθμό. Ως άθροισμα του 7+1, είναι ο αριθμός της οκτάδας, της επανεκκίνησης²⁸⁹. Το οκτάγωνο είναι η αρχή του μετασχηματισμού του τετραγώνου σε κύκλο, αλλά και το αντίστροφο. Ακριβώς αυτή η σχέση παρατηρείται και στον τροχό της βυζαντινής μουσικής!

Στη βουδιστική παράδοση το οκτώ είναι η τελειότητα, το σύνολο των δυνατοτήτων, ενώ στην ινδουιστική, το γινόμενο 8x8 συμβολίζει την τάξη του ουράνιου κόσμου που έχει αποκατασταθεί στη Γη: τα οκτώ τσάκρα²⁹⁰. Στον ταοϊσμό οκτώ είναι οι αθάνατοι²⁹¹, αλλά και οι πύλες που επιτρέπουν τη μετάβαση από τη μια κατάσταση στην άλλη²⁹². Για τους Πυθαγόρειους, το οκτώ συμβολίζει την αλληλεγγύη και τη σταθερότητα, ενώ, σύμφωνα με τον Πλάτωνα, ο λαμπερός πυλώνας του ουρανού περιβάλλεται από οκτώ σφαίρες με διάφορα χρώματα. Στην ερμητική παράδοση οκτώ είναι ο μαγικός αριθμός του Ερμή. Στην εβραϊκή, η φωτεινότητα, «ο αριθμός Κυρίου»: έτσι, ο ναός αγιαζόταν σε οκτώ μέρες. Στη χριστιανική παράδοση, τέλος, το οκτώ είναι ο αριθμός της αναγέννησης. Ως σύμβολο της τελευταίας, το βαπτιστήριο είναι συνήθως οκταγωνικό· οκτώ είναι επίσης και οι μακαρισμοί²⁹³.

Τον προαναφερθέντα ταοϊστικό συμβολισμό των οκτώ πυλών ανευρίσκουμε και στους –κυκλικά διατεταγμένους– ήχους της βυζαντινής μουσικής (σχετικά όμως με τον συμβολισμό του κύκλου θα συζητήσουμε στη συνέχεια). Σημειώνουμε, τέλος, ότι αν τον αραβικό αριθμό οκτώ τον βάλλουμε οριζόντια προκύπτει το αλγεβρικό σύμβολο του απείρου.

Η συμβολική των γεωμετρικών σχημάτων

Ο κύκλος αποτελεί σημαντικό στοιχείο της θεωρίας της βυζαντινής μουσικής, της οποίας η βάση, πριν τη Μεταρρύθμιση, ήταν κυκλική. Οι μεταρρυθμιστές έβαλαν τους βυζαντινούς φθόγγους γραμμικά, σύμφωνα με την δυτικοευρωπαϊκή φιλοσοφία της μουσικής προόδου. Σχετικά με τη

²⁸⁹ Βλ. Cooper 1986: 121.

²⁹⁰ Στο ίδιο: 24.

²⁹¹ Στο ίδιο: 25.

²⁹² Στο ίδιο: 121.

²⁹³ Στο ίδιο: 24-25.

φιλοσοφία και τον συμβολισμό του τροχού-κύκλου στη βυζαντινή μουσική έχει γράψει ο Αχιλλέας Χαλδαιάκης, κατά τον οποίο, «μέσω του τροχού γίνεται κατανοητό (συμβολικά και πραγματικά) ότι ο ένας ήχος περιχωρεί τον άλλο. Ο τροχός περιγράφει, κατά τον πλέον εύγλωττο τρόπο, την κυκλική σχέση που διακρίνει τους ήχους της βυζαντινής οκταηχίας»²⁹⁴. Σύμφωνα με τον Χρύσανθο, ο τροχός της οκταηχίας «ευρίσκεται γεγραμμένος εις όλα τα παλαιά Αναστασιματάρια. Επειδή προ πάντων ούτος επιδίδασκετο εις τους αρχαρίους μαθητάς, και δι' αυτού εμάνθανον την ανάβασιν και κατάβασιν των φθόγγων, και κατ' αυτόν εγίνοντο τα περισσότερα μέλη της εκκλησιαστικής μουσικής, και απ' αυτού διωρίσθησαν και οι οκτώ ήχοι της Εκκλησίας»²⁹⁵.

Η σημασία του κύκλου, όχι μόνον ως γεωμετρικού σχήματος, είναι ευρέως γνωστή σε πολλούς λαούς παγκοσμίως. Πρόκειται για ένα από τα πιο διαδεδομένα μυθολογικά σύμβολα και συνδέεται όχι μόνο με την αντίληψη για την κυκλική πάροδο του χρόνου (κύκλος της ζωής, ετήσιος, κ.λπ.), αλλά και με τις βασικές μορφές οργάνωσης του χώρου²⁹⁶.

Στους λαϊκούς πολιτισμούς των Βαλκανίων το σχήμα του κύκλου θεωρείται ως μέσον μαγικής προστασίας. Κατά τη δοξασία, στην περιοχή που οριοθετείται από μια κυκλική γραμμή δεν μπορούν να μπουν δαιμονικά όντα· ό,τι βρίσκεται εντός της είναι απρόσβλητο από τις δαιμονικές δυνάμεις²⁹⁷.

Στην ψαλτική τέχνη οι ψάλτες παραδοσιακά στέκονται γύρω από το ψαλτήρι· πρόκειται για τον λεγόμενο χορό των ψαλτών. Επιπλέον, όταν συμμετέχουν στις εκκλησιαστικές λιτανεύσεις, κινούνται κυκλικά. Στο δέμα της λιτάνευσης και του συμβολισμού της κυκλικής κίνησης έχει αφιερώσει εμπεριστατωμένες μελέτες ο Σέρβος εθνολόγος και ανθρωπολόγος Ίβιτσα Τοντόροβιτς (Ivica Todorović)²⁹⁸. Η βασική ιδέα των αρχαίων περί κύκλου αντιλήψεων είναι η αναγέννηση του κόσμου με επανάληψη της κοσμογονίας, που βασίζεται στην έννοια του κυκλικού χρόνου και του κοσμικού κύκλου²⁹⁹.

Στην περίπτωση της βυζαντινής μουσικής, το σύστημα των οκτώ ήχων επαναλαμβάνεται κυκλικά. Σε θεωρίες καταγεγραμμένες σε παλαιά χει-

²⁹⁴ Βλ. Χαλδαιάκης 2010: 122.

²⁹⁵ Βλ. Χρύσανθος 1832 [2007]: 29, υποσημ. α'.

²⁹⁶ Βλ. Belova 2001: 312.

²⁹⁷ Βλ. Bandić 1991: 109.

²⁹⁸ Βλ. Todorović 2005.

²⁹⁹ Βλ. Eljajade 1991: 41-42.

ρόγραφα, το σύστημα αυτό απεικονιζόταν κυριολεκτικά με τον κύκλο. Τις δεωρίες αυτές παρουσίασε ο Χαλδαιάκης στη μελέτη του για τον συμβολισμό του τροχού³⁰⁰. Υπάρχουν όμως και παραστάσεις κύκλων που δημιουργούν μαζί ένα άλλο σχήμα, του δέντρου.

Το κυκλικό, ή «χωρίς όρια», «αέναο» σχήμα συμβολίζει τη γυναικεία δημιουργική δύναμη απέναντι στην «με όρια» ευθεία γραμμή, την αρσενική και πατρική. Ο κύκλος, πάλι, με τελεία στο κέντρο συμβολίζει την κυκλική πληρότητα και τελειότητα, την εκπλήρωση όλων των υπαρξιακών δυνατοτήτων³⁰¹. Στη βουδιστική παράδοση, ο κύκλος συμβολίζει τον κύκλο της ύπαρξης και περιέχει τα πάντα που υπάρχουν στον κόσμο του φαίνεσθαι.

Η μάνταλα (σανσκριτ. = κύκλος), πνευματικό και τελετουργικό σύμβολο στον ινδουισμό και τον βουδισμό, αντιπροσωπεύει το σύμπαν. Η πιο βασική μορφή της είναι ένα τετράγωνο με τέσσερις πύλες που περιέχουν έναν κύκλο με ένα σημείο στο κέντρο³⁰². Για τον M.-L. von Franz ο κύκλος (ή η σφαίρα) είναι σύμβολο του εαυτού. Ο κύκλος εκφράζει το σύνολο της ψυχής, καθώς και τη σχέση ανάμεσα στον άνθρωπο και στην υπόλοιπη φύση. Είτε εμφανίζεται στη δρασκεία, σε λατρείες, μύθους ή όνειρα, κατόψεις πόλεων και χωριών, εκφράζει πάντα την ολότητα της ζωής³⁰³. Στη δρασκευτική τέχνη της Ινδίας και της Άπω Ανατολής ο κύκλος με τέσσερις ή οκτώ ακτίνες είναι μια κοινή μορφή εικόνων που λειτουργούν ως κίνητρα για σκέψη³⁰⁴.

Η συμβολική του ήλιου

Στη μελέτη του Χαλδαιάκη για τον συμβολισμό του τροχού βρίσκουμε πολλά παραδείγματα τροχού με ήλιο στη μέση³⁰⁵. Από την κίνηση του τελευταίου αντλούν την έμπνευσή τους πολλά τελετουργικά σε όλον τον κόσμο: ως βάση έχουν μια κυκλική κίνηση που πάντα ολοκληρώνεται με την επιστροφή στο κέντρο³⁰⁶.

Σύμφωνα με τη συμβολική της Άπω Ανατολής, ο ήλιος αφού ολοκληρώσει μια περιστροφή (είτε πρόκειται για μια μέρα, ένα μήνα ή ένα

³⁰⁰ Βλ. Χαλδαιάκης 2010: 113-150.

³⁰¹ Βλ. Cooper 1986: 79-80.

³⁰² Βλ. Merriam-Webster Online Dictionary 2008, λήμμα “mandala”.

³⁰³ Βλ. Jung 1964: 240.

³⁰⁴ Στο ίδιο: 240.

³⁰⁵ Βλ. Χαλδαιάκης 2010: 134.

³⁰⁶ Βλ. Genon 1989: 107.

έτος) γυρίζει για να ξεκουραστεί στο δέντρο του (κάτι σαν «το Δέντρο της Ζωής» που βρίσκεται στο κέντρο του «Επιγείου Παραδείσου» και της «Ουρανίου Ιερουσαλήμ»)³⁰⁷.

Σε ορισμένα χειρόγραφα στη μέση του τροχού βρίσκεται ο ήλιος μαζί με τη Σελήνη³⁰⁸. Ο ηλιακός συμβολισμός του οκτάηχου συστήματος της βυζαντινής μουσικής, σε σχέση με την ερμηνεία του λειτουργικού κύκλου των ακολουθιών της Ορθόδοξης Εκκλησίας, συμπίπτει με την πορεία του ήλιου που «πάντα τελειώνει με την επιστροφή στο κέντρο»³⁰⁹. Στο πλαίσιο της θεωρίας της βυζαντινής μουσικής, μπορούμε να πούμε ότι το σύστημα των οκτώ ήχων συμβολίζει την κοσμογονία. Η Μεταρρύθμιση κατήργησε τη σύνδεση αυτή, περνώντας στις κλίμακες τη γραμμική κίνηση και εγκαταλείποντας την κυκλική.

Σύμφωνα με τον Χαλδαιάκη «η κατά τη νέα μέθοδο διδασκαλία της θεωρίας της τέχνης μεταβλήθηκε [...] από κυκλική σε οριζόντια [...], γεγονός που δημιούργησε (και συνεχώς δημιουργεί) μεγάλο χάσμα μεταξύ θεωρίας και πράξης»³¹⁰. Σήμερα στα ωδεία δεν διδάσκεται το σύστημα του τροχού.

Στο πλαίσιο της συμβολικής του κύκλου, των αριθμών τέσσερα και οκτώ, καθώς και του ηλιακού κύκλου, θα μπορούσαμε να πούμε ότι το οκτάηχο σύστημα της βυζαντινής μουσικής συμβολίζει την εκ νέου δημιουργία του κόσμου, δηλαδή την ανάκτηση της κοσμογονίας και τη διασφάλιση της κοσμικής τάξης.

Η συμβολική του δέντρου

Στα χειρόγραφα της βυζαντινής μουσικής πριν τη Μεταρρύθμιση του 1814 συναντάμε απεικονίσεις δέντρων διαφόρων ειδών. Πρόκειται για ένα τρόπο παραστατικής παρουσίασης του συστήματος των ήχων της βυζαντινής μουσικής.

Αρχαία πίστη των γεωργικών πολιτισμών ήταν ότι το σύμπαν, δηλαδή το σύνολο του χώρου που είναι σημαντικός για μία ανθρώπινη κοινότητα, «είναι οργανισμός που πρέπει να ανανεώνεται σε τακτά χρονικά διαστήματα κάθε χρόνο και ότι στο κέντρο του κόσμου βρίσκεται ένα Κοσμικό

³⁰⁷ Στο ίδιο: 107-108.

³⁰⁸ Βλ. Χαλδαιάκης 2010: 140-142.

³⁰⁹ Βλ. Todorović 2005: 352.

³¹⁰ Βλ. Χαλδαιάκης 2010: 123.

Δέντρο»³¹¹. Με τα γενικά χαρακτηριστικά του, το δέντρο μπορεί να θεωρηθεί τρόπον τινά ως τόπος συνάντησης της γης, του νερού και του ουρανού, αφού ευρίσκεται στα όρια των τριών αυτών κόσμων, τους οποίους συνδέει, βοηθώντας την επικοινωνία μεταξύ τους³¹². Ο χώρος του ιερού δέντρου είναι σημείο επαφής του κόσμου που είναι «εδώ-κάτω» με το υπερπέραν, του φυσικού και του υπερφυσικού, του κόσμου των ζωντανών και του Άδη³¹³.

³¹¹ Βλ. Elijade 1991: 41.

³¹² Βλ. Dragojlović 1998: 135.

³¹³ Βλ. Todorović 2005: 274.

Μέρος Τρίτο

Η απήχηση της Μεταρρύθμισης σήμερα

Στην παρούσα μελέτη εξετάζουμε τη Μεταρρύθμιση της μουσικής σημειογραφίας του 1814 διαχρονικά. Για τον σκοπό αυτό διενήργησα επιτόπια έρευνα, κυρίως, μεταξύ των σύγχρονων ερευνητών και ψαλτών στην Ελλάδα, σχετικά με την απήχηση της Μεταρρύθμισης στις μέρες μας.

Εκείνο που ξεχωρίζει στις σύγχρονες αφηγηματικές προσεγγίσεις από την παραδοσιακή προσέγγιση είναι η έμφαση που δίδεται στις προσωπικές αφηγήσεις των ανθρώπων για τις ζωές τους. Η εξειδίκευση και η αξία της αφήγησης βασίζεται στην ανάδειξη μιας πολυσυλλεκτικής καταγραφής των φωνών του άλλου ή των άλλων, αλλά και την από κοινού προσέγγιση των ζητημάτων που τίθενται, τελικά, της συγκρότησης ενός κοινού λόγου: «στις μέρες μας, σε πολλές περιπτώσεις, οι εθνογράφοι καλούνται να κάνουν ‘επιτόπια έρευνα μέσω συνεργασιών’, με ομάδες εθνογράφων και πληροφορητών να εργάζονται μαζί για την κατανόηση της κοινωνίας»³¹⁴.

Όμως εδώ και πολλές δεκαετίες οι προσωπικές ιστορίες και αφηγήσεις της ζωής αποτελούν το αντικείμενο μελέτης της εθνολογίας, της ανθρωπολογίας και της λαογραφίας³¹⁵. Οι αφηγήσεις αποτελούν σημαντικό υλικό για τη μελέτη της «εναλλακτικής» και «ιδιωτικής» ιστορίας και των συλλογικών πολιτισμικών εννοιών, μέσω των οποίων αντανακλάται η ατομική εμπειρία, η αξιολόγηση και η ηθική στάση. Σ’ ένα ευρύτερο πλαίσιο, οι προσωπικές αφηγήσεις της ζωής είναι σημαντικές επειδή διασταυρώνονται με την ηθική, την πολιτική, την ιδεολογία, την ιστορία, την αισθητική και τις πολιτισμικές αλλαγές στην κοινωνία³¹⁶.

Στην ανά χείρας μελέτη εστιάζουμε σε προσωπικές εμπειρίες των ψαλτών, των ερευνητών, και των διοργανωτών συνεδρίων σχετικά με τη Μεταρρύθμιση του 1814. Μεταφέρουμε εδώ ιστορίες που οι ίδιοι λένε για τον εαυτό τους, π.χ. σχετικά με τους λόγους που τους ώθησαν να διοργανώσουν συνέδρια και να ερευνήσουν παλαιά χειρόγραφα. Είναι οι φωνές

³¹⁴ Βλ. Scupin and DeCorse 2012: 293.

³¹⁵ Βλ. ενδεικτικά τις μελέτες και τη σχετική βιβλιογραφία στους: Stahl 1977: 9-30. Clements 1980: 106-112. Stark 2005: 44-47. Κακάμπουρα 2011.

³¹⁶ Βλ. Antonijević, Banić, Grubišić, Krstić 2011: 985.

και οι παράλληλες ιστορίες τους που μπορούν να επαναπροσδιορίσουν πολλά νέα, εναλλακτικά, πλαίσια στη βυζαντινή μουσικολογία.

Στην έρευνά μου αυτή εφάρμοσα τη μέθοδο της βαθιάς/αναλυτικής συνέντευξης, καθώς και την ποιοτική ανάλυση του υλικού της συνέντευξης. Στα πλαίσια των βιογραφικών στοιχείων που ξεπροβάλλουν μέσω της έρευνας, οδηγούμαστε, βάσει του συλλεγμένου υλικού, στη γνώση των υποκειμενικών εμπειριών του κάθε συμμετέχοντα σχετικά με συγκεκριμένα συμβάντα και καταστάσεις. Βασιζόμενοι στην κατανόηση του πώς οι ίδιοι οι συμμετέχοντες βλέπουν ορισμένη κατάσταση, μπορούμε να αναπτύξουμε μια πρώτη υπόθεση για τα κίνητρα, τη δράση και τη συμπεριφορά τους³¹⁷.

Κατά τη μελέτη μου πήρα συνεντεύξεις αλλά και συζήτησα ελεύθερα με τους οργανωτές των επετειακών συνεδρίων για τη Μεταρρύθμιση του 1814. Εκτός από αυτούς, η έρευνα περιλαμβάνει και ορισμένους συνομιλητές μου με μεγάλη προσφορά στη μελέτη των χειρογράφων της παλαιάς μεθόδου, οι οποίοι επιχείρησαν μεταγραφές στη νέα. Οι συνομιλητές αυτοί ήταν (αλφαριθμητικά κατά επώνυμο): ο Γιάννης Αρβανίτης³¹⁸, ο Γεώργιος Κωνσταντίνου³¹⁹, ο π. Ειρηναίος Δ. Νάκος³²⁰, ο Γρηγό-

³¹⁷ Βλ. Bogdanović 1993: 121.

³¹⁸ Ο Γιάννης Αρβανίτης σπούδασε φυσική στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και βυζαντινή μουσική στο Ωδείο Χαλκίδος, καθώς και βυζαντινή μουσική και δημοτικό τραγούδι στη σχολή του «Συλλόγου προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής» του Σίμωνος Καρά. Έλαβε Δίπλωμα Βυζαντινής Μουσικής από το Ωδείο Σκαλκώτα (τάξη Λ. Αγγελόπουλου). Ασχολήθηκε με τη μελέτη των ελληνικών παραδοσιακών οργάνων (ταμπουράς, ούτι, λαούτο). Είναι διδάκτωρ του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου. Ο Αρβανίτης μελετά μόνος του και αφιλοκερδώς χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής, χωρίς να είναι συνεργάτης σε κάποιο ερευνητικό πρόγραμμα. Έχει ασχοληθεί ιδιαίτερα με τη θεωρία και την παλαιογραφία της βυζαντινής μουσικής και τις μεταγραφές των παλαιών μελών κι έχει παρουσιάσει ανακοινώσεις σε διεθνή συνέδρια, καθώς και συναυλίες με ερμηνείες των μεταγραφών του. Διετέλεσε επί πολλά έτη ιεροψάλτης σε διάφορους ναούς και διηύθυνε τη χορωδία του Συλλόγου Ιεροψαλτών Ευβοίας. Τώρα είναι διευθυντής του Βυζαντινού Χορού «Αγιοπολίτης».

³¹⁹ Ο Γεώργιος Κωνσταντίνου γεννήθηκε το 1961 στον Γαλατά Μεσολογγίου Αιτωλοακαρνανίας. Είναι πτυχιούχος της Μαρασλείου Παιδαγωγικής Ακαδημίας (Αθήνα 1982) και του Τ.Ε.Φ.Α.Α. (Αθήνα 1987). Υπηρέτησε ως δάσκαλος στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση (1989-2013). Είναι διπλωματούχος βυζαντινής μουσικής (Αθήναιον Ωδείο, Αθήνα 1980) και από το 1981 μέλος της Ελληνικής Βυζαντινής Χορωδίας την οποία διηύθυνε ο Λυκούργος Αγγελόπουλος. Συνεργάστηκε με τους ραδιοφωνικούς σταθμούς της Εκκλησίας της Ελλάδος και της Πειραιϊκής Εκκλησίας (1989-2011) κι έψαλε σε ιερούς ναούς του Πειραιά και της Αθήνας. Μετείχε με υποτροφία στο τριετές Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Ερευνών Εσωτερικού του κοινωφελούς Ιδρύματος «Αλέξανδρος Ωνάσης» με θέμα «Ο Βυζαντινός Μαΐστωρ Ιωάννης ο Κουκουζέλης» (1991-1993). Ως δάσκαλος βυζαντινής μουσικής δίδαξε στις σχολές βυζαντινής μουσικής Ζωοδόχου Πηγής (Αθήνα 1995-1998) και

ριος Στάθης³²¹, ο Μιχάλης Στρουμπάκης³²², ο Κωνσταντίνος Φωτόπου-

της Μητροπόλεως Φθιώτιδος (Λαμία 2001-2004), με τις χορωδίες των οποίων έλαβε μέρος σε διάφορα φεστιβάλ εντός και εκτός Ελλάδος, στο Ωδείο «Νίκος Σκαλκώτας» (Αθήνα 1999-2001) και στο Ωδείο Αθηνών (2002-2012). Είναι δημιουργός –και υπεύθυνος από το 2002– του Τμήματος Μεταπτυχιακής Επιμόρφωσης Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής (Τ.Μ.Ε.Β.Ε.Μ.), που συνεργάζεται με το Τμήμα «Παιδαγωγικής Μουσικής» της Ακαδημίας Μουσικής, Χορογραφίας και Καλών Τεχνών της Φιλιππούπολης (Plovdiv, Βουλγαρία). Διδάσκει ως επισκέπτης καθηγητής από το 2011 το μάθημα της ψαλτικής στα μεταπτυχιακά τμήματα των Μουσικών Ακαδημιών της Φιλιππούπολης και του Ιασίου (Ρουμανία). Έχει λάβει μέρος σε διεθνή μουσικολογικά και παιδαγωγικά συνέδρια στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, όπου ανέπτυξε θέματα που αφορούν στη διδασκαλία της μουσικής και στην ψαλτική ως τέχνη και επιστήμη. Έχει επιμεληθεί την επανέκδοση από την Αποστολική Διακονία των μουσικών έργων του Κωνσταντίνου Πρίγγου, Άρχοντος Πρωτοψάλτου της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας. Τον Μάιο του 2007 εξέδωσε το *Θεωρητικό Μέγα της Μουσικής* του Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων, έκδοση που έφερε στο φως ένα ανέκδοτο αυτόγραφο Θεωρητικό του Χρυσάνθου. Τον Οκτώβριο του 2003 ανακηρύχθηκε διδάκτωρ του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου.

³²⁰ Ο π. Ειρηνάιος Νάκος γεννήθηκε στην Αθήνα το 1975. Το 1997 χειροτονήθηκε διάκονος και το 2003 πρεσβύτερος, παραμένοντας εφημέριος στον μητροπολιτικό ναό των Αθηνών έως και το 2008. Σήμερα είναι εφημέριος και πρόεδρος του εκκλησιαστικού συμβουλίου στον ι.ν. Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Καλλιθέας. Είναι πτυχιούχος της Εκκλησιαστικής Ακαδημίας Αθηνών, πτυχιούχος και διπλωματούχος βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής από τα Ωδεία Αιγάλεω και «Ρωμανός ο Μελωδός», με δάσκαλο τον αείμνηστο Μανώλη Χατζημάρκο. Έχει επίσης λάβει δίπλωμα μουσικοδιδασκάλου. Από το έτος 1997 έως το 2009 διετέλεσε καθηγητής στο Ωδείο Αιγάλεω και για τέσσερα χρόνια επίσης ωρομίσθιος καθηγητής μουσικής στη μέση εκπαίδευση. Σπούδασε επίσης ορδοφωνία-φωνητική και κλασικό τραγούδι. Έχει συνεργαστεί ως παραγωγός και παρουσιαστής του Ραδιοφωνικού Σταθμού της Εκκλησίας της Ελλάδος, έχει εκδώσει τρεις ψηφιακούς δίσκους βυζαντινής μουσικής και συμμετάσχει στην έκδοση πολλών άλλων. Χρημάτισε πρωτοψάλτης και λαμπαδάριος σε πολλούς ιερούς ναούς της Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών. Από το έτος 2010 είναι πρόεδρος της επιτροπής ακρόασης ιεροψαλτών της Αρχιεπισκοπής Αθηνών, καλλιτεχνικός διευθυντής της Σχολής Βυζαντινής καί Παραδοσιακής Μουσικής και διευθυντής του Εκκλησιαστικού Ιδρύματος Βυζαντινής και Παραδοσιακής Μουσικής της Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών.

³²¹ Ο Γρηγόριος Στάθης γεννήθηκε στο Γερακάρι Ιωαννίνων το 1939. Διατελεί ομότιμος καθηγητής της Βυζαντινής Μουσικολογίας και Ψαλτικής Τέχνης του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Είναι Διευθυντής του Ιδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας της Ιεράς Συνόδου της Εκκλησίας της Ελλάδος. Έχει γράψει πολλά βιβλία, άρθρα και μελέτες κι έχει παρουσιάσει ανακοινώσεις σε διεθνή συνέδρια. Το 1983 ίδρυσε τη χορωδία «Οι Μαΐστορες της Ψαλτικής Τέχνης». Είναι ο γενικός εκδότης των άλμπουμ δίσκων «Βυζαντινοί και Μεταβυζαντινοί Μελοουργοί» του Ιδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας και άλλων αυτοτελών εκδόσεων, όπου ψάλλουν «Οι Μαΐστορες της Ψαλτικής Τέχνης». Έχει συνθετικό-μελοποιητικό έργο, εξηγητικό έργο από την παλαιά σημειογραφία, καθώς και λογοτεχνικό-ποιητικό (30 ποιητικές συλλογές, από τις οποίες εκδόθηκαν οι 5 και το επικό ποίημα «Οι Αλύτρωτοι»). Τιμήθηκε από την Ιερά Σύνοδο της Εκκλησίας της Ελλάδος με το ανώτατο παράσημο, τον Χρυσούν Σταυρόν του Αποστόλου Παύλου.

³²² Ο Μιχάλης Στρουμπάκης γεννήθηκε στη Χίο το 1971. Είναι επίκουρος καθηγητής Ιστορικής Βυζαντινής Μουσικολογίας στην Πατριαρχική Ανώτατη Εκκλησιαστική Ακα-

λος³²³ και ο Γεώργιος Χατζηχρόνογλου³²⁴.

δημία Ηρακλείου Κρήτης. Σπούδασε θεολογία στο Πανεπιστήμιο Αθηνών (1993) και βυζαντινή μουσική στο Ωδείο «Ν. Σκαλκώτας» (Αθήνα), απ' όπου πήρε και το δίπλωμά του (1992). Έλαβε από τη Θεολογική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών μεταπτυχιακό τίτλο (Master) στην Εκκλησιαστική Ιστορία (2001) και αναγορεύθηκε διδάκτορας της ίδιας σχολής στον τομέα της Βυζαντινής Μουσικολογίας (2007). Το θέμα της διδακτορικής του διατριβής είναι: *Νικόλαος ο Δοχειαρίτης και η συμβολή του στην Ψαλτική Τέχνη*. Τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα περιλαμβάνουν την ιστορία της βυζαντινής μουσικής, τη μορφολογία, την υμνολογία και την παλαιογραφία. Έχει γράψει τα βιβλία: *Ιερεμίας ο Α΄ Πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως 1522-1546. Ο βίος και το έργο του*, εκδόσεις Φανάριον, 2003 και *Νικόλαος ο Δοχειαρίτης και η συμβολή του στην Ψαλτική Τέχνη*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα 2014. Ένα τρίτο είναι υπό έκδοση: *Περιγραφικός Κατάλογος των μουσικών χειρογράφων της Βιβλιοθήκης Χίου «Ο Κοραΐς»*. Από το 2000 συμμετέχει σε συνέδρια και άλλες επιστημονικές συνάξεις. Συνεργάστηκε με τη *Μεγάλη Ορθόδοξη Χριστιανική Εγκυκλοπαίδεια* (Μ.Ο.Χ.Ε.) και περιστασιακά με τη *Ρωσική Ορθόδοξη Εγκυκλοπαίδεια*, γράφοντας άρθρα σχετικά με την ιστορία της εκκλησιαστικής μουσικής. Είναι α΄ ψάλτης του ι. ναού Ευαγγελισμού Θεοτόκου (Παναγία των Σταυροφόρων) στο κέντρο του Ηρακλείου Κρήτης.

³²³ Ο Κωνσταντίνος Φωτόπουλος γεννήθηκε στην Αθήνα το 1982. Με δάσκαλο τον πρωτοπρεσβύτερο π. Αναστάσιο Τραϊφόρο απέκτησε πτυχίο ιεροψάλτου το 2000 και δίπλωμα βυζαντινής μουσικής το 2001 με βαθμό «άριστα». Ασχολήθηκε και με το παραδοσιακό βιολί με δασκάλους τον Στέλιο Καλαϊτζάκη αρχικά και τον Ιωάννη Ζευγώλη αργότερα. Το 2000 εισήχθη στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών στον τομέα της φιλολογίας, ενώ το 2001 απέκτησε το πτυχίο της αρμονίας. Από το 2004 και για τρία χρόνια διέμεινε στη Μόσχα και ίδρυσε σχολή βυζαντινής μουσικής και βυζαντινό χορό. Στη Ρωσία έχει κάνει έκδοση τριών ψηφιακών δίσκων στους οποίους ψάλλουν χοροί υπό τη διεύθυνσή του. Ασχολήθηκε με μεταγραφές κλασικών μαθημάτων στη σλαβονική γλώσσα, αλλά και με τη μελοποιία γενικότερα, ενώ στις δραστηριότητές του εντάσσεται και η συμμετοχή του σε μουσικολογικά συνέδρια. Το 2008 με το συνεργάτη του Κων/νο Μπουσδέκη ίδρυσαν στο Μαρούσι Αττικής το «Σχολείον Ψαλτικής» και τον βυζαντινό χορό «Εν Ψαλτηρίω».

³²⁴ Ο Γεώργιος Χατζηχρόνογλου γεννήθηκε στη Θήβα το 1946. Είναι γυμναστής στο επάγγελμα, διδάσκων επί σειρά ετών στο Τ.Ε.Φ.Α.Α. Αθηνών, αλλά και πρώην σχολικός σύμβουλος Φυσικής Αγωγής. Κάτοχος διπλώματος βυζαντινής μουσικής, από το 1962 ψάλλει επίσημα σε διάφορους ιερούς ναούς της επαρχίας και των Αθηνών. Είναι οφφικιάλιος «Άρχων Ύμνωδός της Αγίας του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας», πρωτοψάλτης στον ι.ν. Φανερωμένης Χολαργού της Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών, διδάσκαλος βυζαντινής μουσικής και παραδοσιακού τραγουδιού σε τρία ωδεία, διευθύνων σύμβουλος του (μη κερδοσκοπικού χαρακτήρα) «Μορφωτικού Μουσικολογικού Ιδρύματος», ιδρυτής και χοράρχης της «Βυζαντινής Χορωδίας Αθηνών», καθώς και συνιδρυτής και χοράρχης επί δεκαετία της Χορωδίας Βυζαντινής και Παραδοσιακής Μουσικής Βοιωτίας. Υπήρξε επίσης παραγωγός μουσικών εκπομπών του Ραδιοφωνικού Σταθμού της Εκκλησίας της Ελλάδος, ταμίας της Ομοσπονδίας Συλλόγων Ιεροψαλτών Ελλάδος (ΟΜ.Σ.Ι.Ε.) και μέλος του Δ.Σ. του Συλλόγου Φίλων Βυζαντινής Μουσικής. Έχει εκδώσει πολλές κασέτες και CD κι έχει εμφανιστεί με χορωδιακά σχήματα, εντός και εκτός Ελλάδος. Έχει επίσης πραγματοποιήσει εμφανίσεις στην ελληνική, την ιταλική, την κυπριακή, την πολωνική και την канаδική ραδιοφωνία και τηλεόραση. Ως μονωδός έχει εμφανιστεί στο Ηρώδειο, στη Λυρική Σκηνή, στο Μέγαρο Μουσικής, στο Κινηματοθέατρο «Παλάς», στην αι-

Στο κείμενο τήρησα την ηθική αρχή της εθνολογικής έρευνας, δηλαδή τη διατήρηση της ανωνυμίας όσων συνομιλητών δεν ήδελαν να δημοσιοποιηθεί η ταυτότητά τους.

Σκοπός μου ήταν να ερευνήσω το πώς αναπτύχθηκε η έρευνα στην ερμηνεία των παλαιών χειρογράφων τα τελευταία τριάντα χρόνια. Πώς συνέβαλαν οι σύγχρονοι ερευνητές και ψάλτες στην ερμηνεία των αρχαίων χειρογράφων; Ποια είναι η συμβολή των πανεπιστημιακών κύκλων, των επαγγελματιών ερευνητών και των ψαλτών; Υπάρχει συνεργασία και αμοιβαία υποστήριξη; Ποια είναι η επίδραση της ιεραρχίας της Εκκλησίας στην προώθηση της έρευνας; Υπάρχει συνεργασία με ψάλτες και μουσικολόγους από άλλες τοπικές Εκκλησίες, ανεξαρτήτως της δρασκευτικής ταυτότητας του ερευνητή;

Ξεκίνησα τις εθνολογικές επιτόπιες έρευνές μου στην Ελλάδα το 2003. Κατά την περίοδο 2008-2016 ασχολήθηκα περισσότερο με τα ψαλτικά ζητήματα και τη Μεταρρύθμιση του 1814. Παρατήρησα λοιπόν ότι υπάρχουν ορισμένες ομάδες –σχεδόν «κλειστοί κύκλοι»– ψαλτών και ερευνητών βυζαντινής μουσικής, που σχηματίζονται με δύο βασικά κριτήρια. Η πρώτη διαφοροποιείται βάσει του δασκάλου της και η άλλη βάσει του τόπου (τοπική ψαλτική ταυτότητα).

Το πρώτο είδος ομαδοποίησης –βάσει του δασκάλου– βοηθά τη διάδοση ενός συγκεκριμένου στυλ σε διάφορα μέρη. Όποιος μαθητής δηλαδή επιθυμεί να μάθει ψαλτική, μπορεί να επιλέξει δάσκαλο που δεν είναι συντοπίτης του. Στη συνέχεια, όταν επιστρέψει στον τόπο του, θα μεταδώσει εκεί τον ψαλτικό τρόπο που έμαθε. Πρέπει να επισημάνουμε εδώ ότι αυτά τα δύο κριτήρια μπορούν να «διαπλέκονται»· από τον τρόπο δηλαδή που κάποιος ψάλλει, μπορούμε να συμπεράνουμε αν ψάλλει κατά το ύφος της Κωνσταντινούπολης ή του Αγίου Όρους.

Οι σύγχρονοι ψάλτες στην Ελλάδα συμφωνούν ότι δύο είναι τα κέντρα της παράδοσης της βυζαντινής μουσικής: το Άγιον Όρος και η Κωνσταντινούπολη. Μεγάλο επιστημονικό ενδιαφέρον έχει βεβαίως το γεγονός ότι πολλοί Έλληνες ψάλτες ταυτίζονται με τους ψάλτες της Κωνσταντινούπολης και θεωρούν πολύ σημαντικό να θρουν ένα δάσκαλο που να είναι έστω «μαθητής του μαθητή» κάποιου κωνσταντινοπολίτη ψάλτη. Κατ' αυτόν τον τρόπο νομιμοποιούν και επιβεβαιώνουν τη δική τους σύνδεση με την παράδοση της Πόλης.

δουσα «Παρνασσός», αλλά και αλλού στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Τιμήθηκε από την Ιερά Σύνοδο της Εκκλησίας της Ελλάδος με το ανώτατο παράσημο, τον Χρυσούν Σταυρόν του Αποστόλου Παύλου.

Σε επίπεδο ιδεών, η Κωνσταντινούπολη και γενικότερα η ιστορία και ο συμβολισμός του Βυζαντίου αποτελούν έμπνευση για τη σύγχρονη βυζαντινή μουσική δημιουργία³²⁵. Στη σημασία όμως της Κωνσταντινούπολης και σε ό,τι αυτή συμβολίζει για τους σύγχρονους Έλληνες έχουμε ήδη αναφερθεί.

Ωστόσο, θα πρέπει να σημειωθεί ότι ο Κωνσταντίνος Ψάχος έφερε στην Αθήνα το λεγόμενο «πατριαρχικό ύφος» στην ψαλτική μόλις στις αρχές του 20^{ού} αιώνα. Μέχρι τότε στην πρωτεύουσα του νεοελληνικού κράτους κυριαρχούσε η πολυφωνική ψαλμωδία του Ιωάννη Σακελλαρίδη. «Ο Ψάχος ανέδειξε πολλούς μαθητές ιεροψάλτες κατά τη σταδιοδρομία του. Τους δίδαξε το “πολίτικο-πατριαρχικό ύφος” ψαλτικής, το οποίο ήταν άγνωστο στην Αθήνα των βαυαρικών τετραφωνιών»³²⁶.

Κατά τη διάρκεια της επιτόπιας έρευνάς μου, παρατήρησα ότι υπάρχουν διάφορες ομάδες ψαλτών σε όλη την Ελλάδα, αλλά και στην ελληνική διασπορά, που πιστεύουν ότι εκείνοι είναι οι φορείς «του κωνσταντινοπολίτικου τρόπου ψαλμωδίας». Αυτό το φαινόμενο συνοδεύεται συχνά και από τη πιστή μίμηση ηχογραφήσεων κωνσταντινοπολιτών ψαλτών, ιδιαίτερα του Θρασύβουλου Στανίτσα (1910-1987), Άρχοντος Πρωτοψάλτου της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας³²⁷.

Ένας από τους συνομιλητές μου στη συνέντευξη τόνισε ότι ο τελευταίος δάσκαλός του ήταν πρωτοψάλτης του Οικουμενικού Πατριαρχείου, «μαθητής του Στανίτσα». Από τον δάσκαλο αυτόν πήρε «το μουσικό ύφος, τον τρόπο μουσικής έκφρασης. Με έμαθε να είμαι αρκετά λεπτομερής. Με έκανε να καταλάβω ότι και η παραμικρή λεπτομέρεια μετράει».

Όμως, όχι μόνο για τον συγκεκριμένο ψάλτη και μουσικοδιδάσκαλο, αλλά και για άλλους που έχουν συμμετάσχει σ' αυτήν την έρευνα, οι κύριες σχολές βυζαντινής μουσικής είναι του Πατριαρχείου και του Αγίου Όρους. «Είναι οι δύο βασικές πηγές· σ' αυτές στηρίζονται κάποιες τοπικές παραδόσεις που δημιουργούνται μετά. Έχουμε το ύφος της Θεσσαλονίκης, παλαιότερα είχαμε και το ύφος της Σμύρνης, το οποίο στις μέρες μας δεν υπάρχει. Διαφυλάσσεται από κάποιους Αγιορείτες και κάποιους ψάλτες των νησιών της Χίου και της Μυτιλήνης. Στην Αθήνα μπορούμε

³²⁵ Βλ. Blagojević 2012: 171-198. Blagojević 2013: 237-243.

³²⁶ Βλ. Ρωμανού 1996: 14.

³²⁷ Για περισσότερες βιογραφικές πληροφορίες βλ. Τσιούνης 2003. Φαράσoglou 1996: 77-96.

να βρούμε τα πάντα. Το καλό είναι ότι όποιος αγαπάει την ποικιλία μπορεί να βρει ό,τι του αρέσει. Το κακό είναι ότι μέσα σε όλα αυτά δημιουργείται καμιά φορά ένα ύφος πιο πρόχειρο».

Σε ορισμένες περιπτώσεις ο ίδιος ψάλτης αντιφάσκει με τον εαυτό του· για παράδειγμα, από τη μία λέει ότι η παράδοση διατηρήθηκε λόγω του Πατριαρχείου και, αμέσως μετά, ότι το γνήσιο ύφος πρέπει να το ψάξουμε στα Ελληνικά χωριά: «Και εμείς είχαμε Τουρκοκρατία, αλλά είχαμε ένα Φανάρι. Έτσι κρατήθηκε η βυζαντινή μουσική, αλλά μόνο στο Φανάρι. Η υπόλοιπη Ελλάδα είχε αυτό που είχατε και εσείς (εννοεί τους Σέρβους) [...] Πρέπει να ψάξουμε από τους ψάλτες στα χωριά πώς ψέλνουν. Δεν ξέρουν να διαβάζουν, μόνο ό,τι έχουν ακούσει· αυτό είναι παράδοση». Πρέπει να σημειωθεί ότι ο συγκεκριμένος συνομιλητής –ο οποίος ήθελε να διατηρηθεί η ανωνυμία του– είναι αναγνωρισμένος ψάλτης και χοράρχης στην Αθήνα. Ο ίδιος τονίζει τη σπουδαιότητα της προφοράς της τοπικής γλώσσας, της λεγόμενης «ντοπιολαλιάς», στο παραδοσιακό τραγούδι, αλλά και στην ψαλτική τέχνη.

Η έρευνα έδειξε ότι στην Ελλάδα μπορούμε να ξεχωρίσουμε δύο ομάδες ψαλτών και ερευνητών, τις οποίες μπορούμε συμβατικά να ονομάσουμε «Κωνσταντινούπολη» και «Καράς». Κατά τη διάρκεια της έρευνας, οι εκπρόσωποι της ομάδας «Κωνσταντινούπολη» κατά κανόνα αναφέρονταν στους «αντίθετους» με αυτούς, ή, για να χρησιμοποιήσουμε αφηγηματική ορολογία, στην ομάδα των «άλλων», εννοώντας τους μαθητές του Σίμωνος Καρά και των μαθητών τους, τους οποίους κατηγορούν ότι «χαλάνε την παράδοση εισάγοντας νεοτερισμούς».

Ένας από τους συνομιλητές διακρίνει τους ψάλτες σ' αυτούς που είναι «πιο κοντά στην προφορική παράδοση» και στην άλλη ομάδα, που είναι οι μαθητές του Καρά: «Αυτοί λένε πράγματα τα οποία είναι ενάντια στην προφορική παράδοση και δεν αποδεικνύονται επιστημονικά. Ένα από τα θέματα είναι οι άχρονες υποστάσεις. Πολλές φορές δόθηκαν ερμηνείες οι οποίες δεν ευσταθούν (π.χ. κάνουμε κάτι με τη φωνή με στρεπτό ή λύγισμα) και αυτό δεν αποδεικνύεται από την προφορική παράδοση, ούτε επιβεβαιώνεται καθόλου από τη γραπτή με κάποιον τρόπο. Υπήρξε μια απόπειρα καταγραφής του δικού τους ύφους με σημάδια παλαιάς γραφής. Η προφορική παράδοση επιβεβαιώνεται διαρκώς και από την έρευνα. Στο Άγιο Όρος είναι ο π. Διονύσιος Φιρφιρής, οι Δανιηλαίοι, οι Θωμάδες, ο Δοσίθεος ο Κατουνακιώτης, ο π. Γαβριήλ ο Μαγκαβός. Από το Πατριαρχείο είναι ο Ιάκωβος ο Ναυπλιώτης, ο Πρίγγος, ο Στανίτσας, ο Δανιηλίδης, ο Νικολαΐδης, ο Εμμανουηλίδης. Αυτοί

δεν ασχολήθηκαν ποτέ με τα χειρόγραφα, είχαν την προφορική παράδοση». Ο ίδιος συνομιλητής εκτιμά την έρευνα του Ιωάννη Αρβανίτη, παρ' όλο που είναι μαθητής του Καραά· δεν συμφωνεί εξάλλου με το να συσπειρώνονται ορισμένοι γύρω από το οποιοδήποτε όνομα.

Από τις εθνολογικές έρευνες γνωρίζουμε ότι πολύ συχνά μία ομάδα έχει ένα όνομα με το οποίο αυτοπροσδιορίζεται και ένα άλλο όνομα με το οποίο την αποκαλούν οι «άλλοι». Έτσι τα μέλη της ομάδας «Κωνσταντινούπολη» ταυτίζονται με τους ψάλτες του Οικουμενικού Πατριαρχείου, θεωρώντας ότι είναι οι διάδοχοί τους και ότι διατηρούν το «πολίτικο ύφος» ψαλμωδίας. Πιστεύουν, δηλαδή, ότι ψάλλουν ακριβώς όπως έψαλαν στο Οικουμενικό Πατριαρχείο πριν από αιώνες. Έχουν σχηματίσει την ιδέα ότι ψάλλουν «όπως έψαλαν παλαιά» και, καθώς το «παλαιό» γι' αυτούς είναι και το σωστό, συμπεραίνουν ότι όλοι οι υπόλοιποι, οι διαφορετικοί, δεν είναι στον σωστό δρόμο. Εδώ εντοπίζουμε ένα είδος λατρείας του τρόπου της ψαλμωδίας. Ο δάσκαλος αντιμετωπίζεται σαν ένα είδος πνευματικού ηγέτη. Η κατάσταση αυτή ταιριάζει με την παράδοση της βυζαντινής μουσικής, διότι λόγω της φύσης της προφορικής παράδοσης υπήρχε πάντα μια δυνατή σχέση δασκάλου-μαθητή. Αυτό το είδος των σχέσεων υπάρχει και σήμερα.

Η ανάλυση του υλικού της έρευνάς μας δείχνει πως πολλοί ψάλτες παρατηρούν ότι υφίσταται το φαινόμενο της «μίμησης του ψαλτικού ύφους του δασκάλου». Στην Αθήνα έχουν την τάση να μιμούνται τον Περιστέρη³²⁸ και τον Στανίτσα³²⁹, ενώ στη Θεσσαλονίκη τον Ταλιαδωρό³³⁰ και τον Καραμάνη³³¹. Οι περισσότεροι θεωρούν φυσιολογική τη μίμηση κατά το πρώτο στάδιο εκμάθησης. Όμως, αυτή επιβάλλεται σε πολλούς από τους ίδιους τους δασκάλους τους αργότερα: «Οι δάσκαλοί τους έκαναν ό,τι χρειάζεται για να πάρουν το δικό τους ύφος». Ορισμένοι από τους μιμητές αυτούς έχουν φτάσει στο σημείο να μην ξέρουν να διαβάσουν τα κλασικά κείμενα της βυζαντινής μουσικής (δημοσιευμένα, π.χ., στην *Κυψέλη*, στην *Πανδέκτη*, κ.λπ.), αλλά μόνο τα μουσικά κείμενα του δασκάλου τους, όπου στις περισσότερες περιπτώσεις είναι γραμμένες πολλές αναλύσεις των κλασικών μουσικών φράσεων.

³²⁸ Βλ. http://www.ieropsaltis.com/psalt_Peristeris.htm

³²⁹ Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Φαράσογλου 1996: 77-96.

³³⁰ Βλ. <http://www.ekere.gr/%CE%B2%CE%B9%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%BI%CF%86%CE%B9%CE%BA%CE%AC/%CE%A7%CE%91%CE%A1%CE%99%CE%9B%CE%91%CE%9F%CE%A3-%CE%A4%CE%91%CE%9B%CE%99%CE%91%CE%94%CE%A9%CE%A1%CE%9F%CE%A3>

³³¹ Βλ. <http://www.symbole.gr/musice/2010-08-20-19-33-04/88-2010-08-25-21-32-45/>

Γεννάται επομένως το ερώτημα από πού προέρχεται αυτή η περιχάρωση, ακόμη και η έχδρα; Αξίζει να σημειωθεί ότι κατά τη διάρκεια της έρευνας στις συνεντεύξεις με τα μέλη της ομάδας «Καράς» ουδείς αναφέρθηκε στα μέλη της ομάδας «Κωνσταντινούπολη»: δεν τα προσδιόριζαν δηλαδή με βάση τον τόπο ή κάποιο συγκεκριμένο στυλ ψαλμωδίας. Ωστόσο, όταν αναφέρονταν σε κάποιον εκπρόσωπο αυτής της ομάδας, τον ανέφεραν με το όνομά του. Έτσι, τους προσδιόριζαν βάσει της προσωπικότητας και όχι κάποιου τοπικού ύφους ψαλμωδίας ή συγκεκριμένου δασκάλου.

Είναι επίσης ενδιαφέρον ότι σε άλλες τοπικές Ορθόδοξες Εκκλησίες αναγνωρίζουν το ψαλτικό ύφος του Αγγελόπουλου, ο οποίος απέκτησε πολλούς μαθητές εκτός της Ελλάδος – στην Σερβία, στην Ρουμανία, στην Βουλγαρία, στην Γερμανία, στον Λίβανο, κ.α. Στην Σερβία συγκεκριμένα η σύγκρουση μεταξύ των δύο ομάδων δεν είναι γνωστή. Επελέγη εκεί αυτό το στυλ ερμηνείας της βυζαντινής μουσικής με βάση τα ακούσματα των ψαλμωδίων των μαθητών του Σίμωνος Καρά.

Από την ανάλυση του υλικού το οποίο μάξιμα μέσω συνεντεύξεων και συζητήσεων με ψάλτες και δασκάλους βυζαντινής μουσικής, που δεν δηλώνουν συνεχιστές του πατριαρχικού ύφους, εξάγονται ορισμένα συμπεράσματα τα οποία έρχονται σε αντίθεση με τον ισχυρισμό ότι μόνο χάρη στο Οικουμενικό Πατριαρχείο διασώθηκε η βυζαντινή μουσική και το «σωστό ύφος» της.

Το κύριο επιχείρημα αφορά στη λειτουργικότητα των μελών που ψάλλονται στις ακολουθίες. Ο βασικός λόγος είναι ότι η απαιτούμενη διάρκεια της ακολουθίας καθορίζει και το είδος του μέλους που θα ψαλεί. Το Οικουμενικό Πατριαρχείο, ευρισκόμενο στην Πόλη, ακολουθούσε πάντα τους ρυθμούς της αστικής ζωής που είναι πιο γρήγοροι από εκείνους των μοναστηριών. Άρα οι λειτουργικές ανάγκες του Πατριαρχείου δεν επέτρεπαν να ψάλλονται εκεί αργά μέλη, όπως π.χ. τα αργά ανοιξαντάρια του Κουκουζέλη, τα αργά μαθήματα, κ.λπ. Κατά τη γνώμη του Γεωργίου Κωνσταντίνου, «τα αργά μέλη κρατήθηκαν σε κάποιους χώρους που είχαν την άνεση και λειτουργικά αλλά και χρονικά, στα μοναστήρια που έκαναν αγρυπνίες. Πότε είχαν στο Πατριαρχείο αυτή τη μεγαλοπρέπεια να πουν ανοιξαντάρια μισή ώρα, πότε να ακούνε μετά και τα Κεκραγάρια αργά; Δεν γίνεται. Λέγανε αυτά που μείναι!».

Ένα άλλο επιχείρημα σχετίζεται με το γεγονός ότι οι ίδιοι οι ψάλτες

του Οικουμενικού Πατριαρχείου δεν ακολουθούν ενιαίο ψαλτικό ύφος³³². Δηλαδή, αν κάποιος ακούσει τον Πρίγγο, τον Στανίτσα, τον Εμμανουηλίδη κ.ά. θα μπορούσε να καταλάβει ότι υπάρχουν διαφορές στον τρόπο που ψάλλουν, στο μουσικό τους ύφος. Εδώ θα πρέπει να σημειωθεί εξάλλου ότι και αυτοί οι ίδιοι οι ψάλτες μετέβαλαν με την πάροδο της ηλικίας τους τον τρόπο ψαλσίματος, δεν έψαλλαν δηλαδή το ίδιο στα είκοσι και στα πενήντα τους χρόνια.

Όσο για την «έχθρα» μεταξύ των ψαλτών, οι ίδιοι λένε ότι «οι ψάλτες είναι μια ομάδα με ανθρωπίνες ιδιαιτερότητες. Έχουν αντιπαλότητα, άγνωστο για ποιο λόγο. Αυτό συνέβη περισσότερο με άτομα τα οποία είχαν δεξιότητες πάνω από τον μέσον όρο, με αποτέλεσμα να αρχίσουν να περιχαράκωνονται οι άλλοι γύρω από αυτόν ή από εκείνον. Γιατί; Γιατί η ενδεχόμενη έλλειψη γνώσης ενέχει τον κίνδυνο να εκτεθεί κάποιος στα μάτια των μαθητών του· γι' αυτό και παρατηρείται εκατέρωθεν υποβιβασμός, ενώ σε μιαν αμιγώς μουσική θεώρηση θα έπρεπε να οδηγεί απλά σε ψαλτική αυτογνωσία. Οι σημερινοί ψάλτες ζούνε σε μικρόκοσμους ψαλτικής τέχνης. Διαλέγουν μόνο συναδέλφους που μαζί τους συμφωνούν και αποφεύγουν να ακούσουν την όποια διαφορετική άποψη. Αρκετοί ψάλτες βλέπουν το ζήτημα συνδικαλιστικά: “Θα κάνω τη δουλειά μου, θα έχω μια αμοιβή και όλα τα άλλα μού είναι αδιάφορα”».

Στην ερώτηση γιατί δεν έχει γίνει ένα ψαλτικό δίκτυο βυζαντινής μουσικής τα τελευταία τριάντα χρόνια, ένας από τους συνομιλητές εξέφρασε την άποψη ότι κάθε ψάλτης «περιχαράκωνεται στην καλλιτεχνική του δραστηριότητα, σ' αυτούς που τον τιμούν, τον αγαπούν ή τον λατρεύουν, και με τέτοιον τρόπο παντού δημιουργούνται κλίκες ψαλτών». Άρα θεωρεί ότι όλα αυτά είναι θέμα παιδείας, αναζήτησης. Πάντως, με πρωτοβουλία του Τομέα Ψαλτικής Τέχνης της Θεολογικής Ακαδημίας Βόλου από 2014 γίνεται προσπάθεια να δημιουργηθεί ένα πανελλήνιο δίκτυο ψαλτών.

Ξεχωριστό φαινόμενο αποτελεί, εξάλλου, το ότι οι περισσότεροι από τους ψάλτες που έλαβαν μέρος στην παρούσα έρευνα στην ερώτηση: «Γιατί δεν υπάρχει συνεργασία μεταξύ των ερευνητών;» απάντησαν χαρακτηριστικά ότι αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι είναι Έλληνες. Είπαν ξεκάθαρα: «Επειδή είμαστε Έλληνες! Ο καθένας θέλει να είναι πρώτος».

³³² Βλ. Φαράσσογλου 1996. Χατζάρα 2011.

Οι ψάλτες τονίζουν ότι μεγάλο ρόλο στη διαμάχη σχετικά με το «σωστό ύφος» στη διαμόρφωση της γνώμης του κοινού έπαιξαν οι ραδιοφωνικές και τηλεοπτικές μεταδόσεις της θείας λειτουργίας. Συνεπώς, στην Αθήνα σήμερα «το σωστό» για τους περισσότερους ανθρώπους μεγαλύτερης ηλικίας είναι αυτό που επί χρόνια άκουγαν στο ραδιόφωνο και στην τηλεόραση, δηλαδή ο τρόπος που ψάλλουν στη Μητρόπολη Αθηνών, που είχε ένα είδος μονοπωλίου στα ραδιοτηλεοπτικά μέσα. Τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια το διαδίκτυο έδωσε τη δυνατότητα, σε όσους ενδιαφέρονται, να ακούσουν και τον τρόπο που ψάλλουν διαφορετικοί ψάλτες και χορωδίες και να αποκτήσουν έτσι μία πιο σφαιρική αντίληψη. Για τον σημερινό μέσο ακροατή της βυζαντινής μουσικής το κριτήριο – όταν ακούει κάτι – είναι πλέον το «αν του αρέσει, αν του ακούγεται ωραίο». Ο περισσότερος κόσμος δεν διαθέτει ούτε τις πρακτικές, ούτε τις θεωρητικές γνώσεις σχετικά με τη βυζαντινή μουσική: «Στις εκκλησίες ο κόσμος δεν ξέρει τίποτα για τους μελοποιούς. Λες ότι ψέλνεις του λαμπαδαρίου και σε ρωτάνε ποιος ήταν αυτός. Η παιδεία μας δεν είναι προσανατολισμένη σε αυτή την παράδοση, προς αυτή την γνώση».

Η έρευνα έδειξε ότι ορισμένοι από τους εκπροσώπους και των δύο ομάδων (οι περισσότεροι εκ των οποίων ανήκουν στην ομάδα «Κωνσταντινούπολη») έχουν μία χαρακτηριστική άποψη σχετικά με το φύλο του ψάλτη/της ψάλτριας. Θεωρούν ότι οι γυναίκες δεν πρέπει να ψάλλουν. Η ανισότητα αυτή σε σχέση με το φύλο του ψάλτη στη σημερινή Ελλάδα αποτελεί γενικότερα ένα μεγάλο θέμα, που έχει προσελκύσει το επιστημονικό ενδιαφέρον³³³.

Γυναίκες σπουδάζουν για χρόνια βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική σε διάφορα ωδεία και μουσικές σχολές σε όλη την Ελλάδα. Οι περισσότερες εντούτοις ψάλλουν στις ακολουθίες κυρίως στα γυναικεία μοναστήρια. Σε κάποια από αυτά ψάλλουν σαν βοηθοί και μη μοναχές, ενώ σε άλλα ψάλλουν μόνον οι ίδιες οι μοναχές³³⁴. Στην Ελλάδα παρατηρείται επίσης διαφορά στη συμμετοχή γυναικών στο ψαλτήρι μεταξύ των αστικών και των επαρχιακών κοινωνιών. Στην επαρχία και στα νησιά η παρουσία των γυναικών στο ψαλτήριο είναι μεγαλύτερη απ' ό,τι στις πόλεις³³⁵. Από μερικές γυναίκες άκουσα την εξήγηση ότι ο κόσμος στην Ελλάδα έχει συνηθίσει να ακούει στην εκκλησία αντρικές φωνές και το άκουσμα της

³³³ Βλ. Χαλδαιάκης 2010: 279-317, όπου και πλούσια σχετική βιβλιογραφία για την παρουσία της γυναίκας στη λατρευτική μουσική της Ορθόδοξης Εκκλησίας.

³³⁴ Βλ. Blagojević 2014: 147.

³³⁵ Βλ. Blagojević 2015: 335.

γυναικείας φωνής τον ξενίζει. Όμως, η δική μου εμπειρία, όπως και κάποιων άλλων Ελληνίδων ψαλτριών, έρχεται σε πλήρη αντίθεση με αυτό το επιχείρημα. Οι γυναίκες –η πλειοψηφία δηλαδή του εκκλησιάσματος– χαίρονται πολύ όταν βλέπουν μια κοπέλα στο ψαλτήρι και ακούνε ένα ηχόχρωμα που προσιδιάζει στη φύση τους³³⁶.

Επιπλέον, στους εκπροσώπους και των δύο ομάδων πολλές φορές υπάρχει περιχαράκωση και ως προς το είδος της ψαλμωδίας. Δηλαδή μόνον η βυζαντινή μουσική θεωρείται «σωστή». Οι ζωντανές παραδόσεις των άλλων τοπικών Ορθόδοξων Εκκλησιών δεν θεωρούνται «τόσο ορθόδοξες και σωστές». Πολλές φορές μάλιστα έχω ακούσει την άποψη ότι η πολυφωνική μουσική δεν είναι «ορθόδοξη».

Στα πλαίσια της έρευνας πήρα συνεντεύξεις και από κάποιους ψάλτες οι οποίοι δεν θεωρούν ότι ανήκουν σε κάποια «ψαλτική ομάδα». Ένας από αυτούς –ο οποίος σήμερα είναι μουσικοδάσκαλος–, όταν πήρε δίπλωμα βυζαντινής μουσικής ξεκίνησε να μαθαίνει κλασικό τραγούδι. Πολλοί από τους συναδέλφους του θεωρούν όμως ότι η τοποθέτηση της φωνής του κλασικού τραγουδιού αλλοιώνει το «γνήσιο ψαλτικό» ύφος της βυζαντινής μουσικής. Ο ίδιος έχει διαφορετική άποψη, η οποία βασίζεται στη μελέτη των παλαιών χειρογράφων της βυζαντινής μουσικής: «Ακούω τους παλαιούς ψάλτες για να παρακολουθήσω την ερμηνεία και αυτή την ερμηνεία την προσαρμόζω στο δικό μου λαιμό. Αν διαβάσουμε σωστά τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής, θα δούμε ότι όλες οι προδεδωμένες, όλες οι μέθοδοι, είναι φωνητικές μεθόδοι. Στο μουσικό κείμενο επαναλαμβάνεται το ίδιο μοτίβο σε διαφορετικό τόνο. Ακριβώς αυτό που κάνουμε σαν βοκαλίζ». Ο συνομιλητής αυτός δεν θέλει να ανήκει σε κάποια «ψαλτική ομάδα», διότι δεν θέλει να τον περιορίζουν καλλιτεχνικά και επιστημονικά: «Αν μπω σε κάποια κλίκα θα μου πουν: “Γιατί κάνεις κλασικό τραγούδι, θα χάσεις το ύφος και δεν θα είσαι δικός μας”. Ε, δεν θέλω να είμαι δικός σας!». Σχετικά με το λεγόμενο «πατριαρχικό» ύφος, θεωρεί ότι οι υπερβολές που κάνουν οι λεγόμενοι «πατριαρχικοί», π.χ. να κρατάνε για πολλή ώρα ένα φωνήεν σε μελωδικά υψηλή θέση χρησιμοποιώντας τη μύτη, αυτό λοιπόν δεν είναι ο παραδοσιακός τρόπος απόδοσης της βυζαντινής μουσικής: «Αν ακούσουμε τον Πρίγγο, έχει μια λαμπερή φώνη. Ο ίδιος είχε κάνει φωνητική με μια Ιταλίδα»³³⁷.

³³⁶ Στο ίδιο: 335.

³³⁷ Βλ. Τσιούνης 2003.

Επιπλέον, οι εκπρόσωποι των διαφόρων σχολών έρχονταν συχνά σε σύγκρουση σχετικά με τους διαφορετικούς ψαλτικούς τρόπους και τις ερμηνείες, αλλά και σχετικά με την ερμηνεία της σημειογραφίας και της παράδοσης. Αυτό διαχρονικά οδήγησε ακόμη και σε ανοιχτές συγκρούσεις. Υπ' αυτήν την έννοια, η σημερινή θέση της βυζαντινής μουσικής στην Ελλάδα βρίσκεται σε αρμονία με την παράδοσή της. Η συνεργασία με τους δυτικούς μουσικολόγους είναι ελάχιστη και δεν υπάρχουν κοινά ερευνητικά προγράμματα. Ο καθένας δημιουργεί τις δικές του θεωρίες από τη γνωστική οπτική του γωνία.

Η Μεταρρύθμιση στην εκπαίδευση

Η πρώτη πανεπιστημιακή έδρα βυζαντινής μουσικολογίας στην Ελλάδα ιδρύθηκε στη Θεολογική Σχολή Αθηνών το 1977-8. Τμήματα Εκκλησιαστικής μουσικής υπάρχουν και στις Ανώτατες Εκκλησιαστικές Ακαδημίες Βελλίας Ιωαννίνων και Ηρακλείου Κρήτης. Επίσης, τα Τμήματα Μουσικών Σπουδών σε διάφορα Πανεπιστήμια ανά την Ελλάδα συμπεριλαμβάνουν στα προγράμματά τους και τη διδασκαλία της βυζαντινής μουσικολογίας. Πιο συγκεκριμένα, η βυζαντινή μουσική διδάσκεται στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης από το 1985, στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών από το 1991, στο Ιόνιο Πανεπιστήμιο από το 1992 και στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας από το 1998³³⁸. Οι φοιτητές και ιδιαίτερα οι υποψήφιοι διδάκτορες σε αυτά τα πανεπιστημιακά κέντρα ασχολούνται και με την έρευνα των παλαιών χειρογράφων.

Ιδιαίτερη μνεία αρμόζει και στο Πρόγραμμα Επιμόρφωσης και Κατάρτισης στην Εκκλησιαστική Μουσική με Ειδίκευση στην Ψαλτική (Π.Ε.Κ.Ε.Μ.) που δημιουργήθηκε το 2002 και έφερε τότε τον τίτλο Τμήμα Μεταπτυχιακής Επιμόρφωσης Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής (Τ.Μ.Ε.Β.Ε.Μ.). Αρχικά στεγάστηκε στο Ωδείο Αθηνών³³⁹, αργότερα στις Σχολές Μαθητείας της Μητροπόλεως Νικαίας³⁴⁰, ενώ από το 2014 είναι υπό την εποπτεία του Ινστιτούτου «Άγιος Μάξιμος ο Γραικός»³⁴¹, που χορηγεί και υποτροφίες δωρεάν παρακολούθησής του.

Σκοπός των μαθημάτων αυτού του Προγράμματος είναι να γίνει η μελέτη των χειρογράφων πιο προσεγγίσιμη από τους σημερινούς ψάλτες. Η

³³⁸ Βλ. Στάθης 2016: 303.

³³⁹ Βλ. www.athensconservatoire.gr/

³⁴⁰ Βλ. www.sxolesimnikaias.gr/cms/

³⁴¹ Βλ. www.stmaximthegreek.org

ιδέα του υπευθύνου του ίδιου Προγράμματος, Γεωργίου Κωνσταντίνου, σύμφωνα με τη συνέντευξη που μας παραχώρησε, είναι να ερευνήσει μαζί με τους μαθητές του πιο κοντινά –χρονικά– χειρόγραφα: «Υπάρχουν πάρα πολλά χειρόγραφα κοντά στη μεταρρύθμιση που είναι σχεδόν νέα γραφή. Πιστεύω ότι ξεκινώντας κανείς από ιστορικά πιο κοντινό χειρόγραφο, που έχει κλασικές γραμμές, αν απογυμνώσει το επιτηδευμένο, θα δει ότι ο ίδιος κορμός είναι και εκεί. Αν πάει σε κάποιο παλαιό, αλλά χρονικά κοντινό, θα δει ότι υπάρχει σταθερότητα που δεν την έχει η νέα μέθοδος με ποικίλματα-οπτικά. Μετά από 2-3-4 τροπάρια θα κουραστεί, με την καλή έννοια, θα δει όμοια πράγματα. Αυτό είναι μια βάση. Έτσι μπορείς να πας και παραπίσω, δεύτερο βήμα προς τα πίσω, αλλά θα έχεις ένα στήριγμα το προηγούμενο».

Ο Κωνσταντίνου, εφαρμόζοντας στην έρευνα των παλαιών χειρογράφων τη μέθοδο «ένα βήμα προς τα πίσω», επισημαίνει ότι μία από τις παγίδες σ' αυτήν την προσέγγιση είναι ότι ο ερευνητής, μη ξέροντας τον κανόνα, ενδέχεται να βρει την εξαίρεση που κυριαρχεί και να την κάνει κανόνα και, κατ' αυτόν τον τρόπο, να πάρει λάθος δρόμο: «Ήταν πολύ σοφοί οι παλαιοί, είχαν γραμμές και τις έψαλαν και σύντομα και αργά. Πρέπει να δεις ποια φόρμουλα είναι αυτό σε σύντομο και ποια είναι σε πιο αργό. Πρέπει να βρεις την κατάλληλη δομή στον ίδιο ήχο, στο ίδιο γένος, να το κάνεις σύντομο ή αργό. Αυτά που δεν εξηγήθηκαν, ήταν αυτά που ήταν δύσκολα να απομνημονευτούν. Το σύντομο ειρμολόγιο που είναι στην παλαιά γραφή είχε ανάγκη να το γράψει ο παλαιός; Είναι σαν να πεις στον σημερινό ψάλτη: “Θα κάτσεις να γράφεις όλα τα προσόμοια ακολουθιών που ψάλλεις”. Θα σου πει: “Είσαι ανόητος;”»

Σχετικά με τις καινούργιες συνθέσεις στη βυζαντινή μουσική ο Γεώργιος Κωνσταντίνου θεωρεί ότι για να προσφέρει κάποιος μία νέα σύνθεση πρέπει να ξέρει τι έχουν δώσει οι άλλοι: «Αν έχει κλασικές γραμμές, υπάρχει μεγάλη πιθανότητα να έχει ήδη γραφεί. Το να ανακατέψεις τις γραμμές δεν είναι κακό, θα σε κρίνει η ιστορία. Αν είναι εκτός κλασικού, πάει σε μία άλλη σφαίρα. Θα μου πεις: “Προχωράει η μουσική”. Ναι, το ξέρω, αλλά μην το λες παράδοση. Παλιά δεν ήξεραν τη μουσική, αλλά ήξεραν να κρίνουν».

«Οι Τρεις Δάσκαλοι» και η Μεταρρύθμιση του 1814 στα επιστημονικά συνέδρια σήμερα

Κατά τη διάρκεια των ετών 2014-2015 διοργανώθηκαν, σε όλη την Ελλάδα, τα εξής δέκα επετειακά επιστημονικά συνέδρια, αφιερωμένα στη Μεταρρύθμιση της σημειογραφίας και τους «Τρεις Δασκάλους»:

- 1) Φιλολογικός Σύλλογος «Παρνασσός»: Συναυλία βυζαντινής μουσικής για τα 200 χρόνια της Νέας Μεθόδου (Αθήνα, 29 Σεπτεμβρίου 2014).
- 2) Μουσικοφιλολογική βραδιά στην Ενορία του Αγίου Αθανασίου Πολυδρόσου (Αθήνα, 15 Οκτωβρίου 2014).
- 3) Συνέδριο του «Σχολείου Ψαλτικής» στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (17-18 Οκτωβρίου 2014).
- 4) Διεθνές μουσικολογικό συνέδριο «Η Βυζαντινή Μουσική μέσα από την Νέα Μέθοδο Γραφής (1814-2014) Καδιέρωση-Προβληματισμοί-Προοπτικές» (Θεσσαλονίκη, 30 Οκτωβρίου-1 Νοεμβρίου 2014).
- 5) Μουσικοφιλολογική επετειακή εκδήλωση «200 χρόνια από την καδιέρωση της μουσικής μεταρρύθμισης των Τριών Διδασκάλων» (Πάτρα, 14 Νοεμβρίου 2014).
- 6) «Εκδήλωση για τα 200 χρόνια της νέας μεθόδου γραφής (27 Νοεμβρίου 2014).
- 7) Ημερίδα “200 χρόνια με τη Νέα Μέθοδο της Βυζαντινής Μουσικής”, Λευκωσία, 13 Δεκεμβρίου 2014.
- 8) Διημερίδα «Πρόσωπα και μορφές μελουργίας από την καδιέρωση της Νέας Μεθόδου Σημειογραφίας της Ψαλτικής (1814) έως σήμερα» (Ηράκλειο Κρήτης, 12-13 Νοεμβρίου 2014)
- 9) «Διημερίδα επετειακών εκδηλώσεων “Μνήμης και τιμής” για τους Τρεις μεγάλους Διδασκάλους και ευεργέτες του Έθνους: Χρύσανθο εκ Μαδύτων, Γρηγόριο πρωτοψάλτη και Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα επί τη συμπληρώσει διακοσίων ετών: 1814-2014 από την εφαρμογή της λεγόμενης μεταρρύθμισης της εκκλησιαστικής μας μουσικής, γνωστής ως “Νέας Αναλυτικής Μεθόδου της Ψαλτικής”» (Αθήνα, 4-5 Οκτωβρίου 2014)
- 10) «Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης», ΣΤ΄ Διεθνές Μουσικολογικό και Ψαλτικό συνέδριο με θέμα «Οι Τρεις Διδάσκαλοι: Χρύσανθος, Γρηγόριος, Χουρμούζιος και η Νέα Μέθοδος Σημειογραφίας. 200^η επέτειος: 1814/15-2015» (Αθήνα, 21-23 Οκτωβρίου 2015).

Από τις παραπάνω εκδηλώσεις, τρία μόνο συνέδρια ήταν μεγάλα και με διεθνή συμμετοχή (και εξ αυτών κυρίως τα δύο). Εδώ θα τα αναφέρουμε κατά χρονολογική σειρά.

Τα εν λόγω συνέδρια αποτελούν εξαιρετική ευκαιρία για μια εθνολογική έρευνα σχετικά με την απήχηση της Μεταρρύθμισης σήμερα. Οι περισσότεροι από τους διοργανωτές τους ανήκαν στις δύο προαναφερθείσες «ομάδες» ψαλτών και ερευνητών βυζαντινής μουσικής. Οι ξένοι συμμετέχοντες –ερευνητές και ψάλτες– ήταν, εξάλλου, ελάχιστοι. Επίσης η διοργάνωση έγινε με πρωτοβουλία διαφόρων ιδρυμάτων, πανεπιστημίων, φιλολογικών συλλόγων, ενοριών, καθώς και με την υποστήριξη δήμων.

Στους διοργανωτές έδεσα το ερώτημα σχετικά με τα κριτήρια για την επιλογή των συμμετεχόντων αλλά και των θεμάτων των συνεδρίων. Επίσης ρώτησα αν υπάρχει συνεργασία με άλλους ερευνητές/ψάλτες και, αν όχι, για ποιο λόγο. Ποια θεωρούν ως δική τους συνεισφορά στην ερμηνεία των χειρογράφων, πόσα έχουν εξηγήσει μέχρι στιγμής και εκδώσει, κ.λπ.

Οι εκδηλώσεις για τη Μεταρρύθμιση ήταν τριών ειδών: συναυλίες εκκλησιαστικής βυζαντινής και παραδοσιακής μουσικής, μουσικοφιλολογικές βραδιές με έναν ομιλητή και συνέδρια συνοδευόμενα από συναυλίες βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής.

Η **πρώτη** επετειακή εκδήλωση διοργανώθηκε στην Αθήνα στις 29 Σεπτεμβρίου 2014 στον Φιλολογικό Σύλλογο «Παρνασσός». Ο Γιώργος Μπιλάλης και το ψαλτικό σύνολο «Ρωμαίικο» παρουσίασαν τον νέο τους διπλό δίσκο «Τα Τυπικά», που κυκλοφορήθηκε την ίδια ημέρα. Στη διαφήμιση για την εκδήλωση στην ιστοσελίδα του «Παρνασσού» υπήρχε η «έκτακτη είδηση», ότι, δηλαδή, μετά από αιώνες βρέθηκε το κλειδί της μεταγραφής το οποίο θα παρουσιαζόταν στη συναυλία: «Είναι μια ευτυχής συγκυρία για την Ψαλτική Τέχνη αφενός ο εορτασμός των 200 χρόνων της Νέας Μεθόδου που εισήχθη το 1814 στην Πόλι σαν σύστημα γραφής των τροπαρίων, αφετέρου η εφεύρεσις του κλειδιού μεταγραφής των βυζαντινών ποιημάτων από την Παλαιά Παρασημαντική στη Νέα Μέθοδο από τον μουσικολόγο Ιωάννη Αρβανίτη». Σύμφωνα με τον Γιώργο Μπιλάλη «ο Αρβανίτης πρόσφατα έλυσε το μυστήριο της ανάγνωσης των βυζαντινών χειρογράφων και μας χαρίζει πλέον την ευκαιρία να ακούσουμε πως έψαλλαν πραγματικά στο Βυζάντιο»³⁴².

Παρατηρούμε εδώ την επιθυμία για επιστροφή σ' ένα «φανταστικό Βυζάντιο». Τονίζεται ότι μόνον οι συγκεκριμένοι ερευνητές και ερμηνευτές έχουν την ικανότητα να μεταφέρουν στους ακροατές τα μέλη όπως ακούγονταν στην περίοδο του Βυζαντίου, μέχρι τα μέσα του 15^{ου} αιώνα. Αξίζει

³⁴² Βλ. http://www.artandlife.gr/Athina-pisteyo_ixos_d_synaylia_romeiko_ensemble

να σημειωθεί ότι η αναφορά στην υπερχιλιετή παράδοση είναι πολύ δημοφιλής και στους κύκλους των ζωγράφων που ασχολούνται με την εκκλησιαστική τέχνη, αντιγράφοντας τα βυζαντινά πρότυπα: εξαιρετική κίνηση μάρκετινγκ, καθώς είναι απόδειξη της ποιότητας, αφού διαρκεί εδώ και αιώνες. Μια μακρά παράδοση «πουλιέται πάντα καλύτερα»³⁴³.

Η **δεύτερη** επετειακή εκδήλωση ήταν μουσικοφιλολογική βραδιά διοργανωμένη από την Ενορία του Αγίου Αθανασίου Πολυδρόσου, με την υποστήριξη του Δήμου Αμαρουσίου, στην Αθήνα (15 Οκτωβρίου 2014). Παρόντες ήταν ανώτατοι εκπρόσωποι της Εκκλησίας, όπως ο Μακαριώτατος Αρχιεπίσκοπος Αθηνών και πάσης Ελλάδος κ. Ιερώνυμος και ο Σεβασμιώτατος Μητροπολίτης Καρπενησίου κ. Νικόλαος, αλλά και πολιτικοί, όπως ο Δήμαρχος Αμαρουσίου Γ. Πατούλης³⁴⁴.

Στον επίλογο της εκδήλωσης, ο Αρχιεπίσκοπος τόνισε «την αναγκαιότητα της ύπαρξης της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής, με την οποία ο άνθρωπος εξυψώνεται αγγίζοντας τον Θεό, αλλά και της δημοτικής μουσικής, με την οποία ο άνθρωπος τραγουδά τα ήθη και έδιμα της πατρίδας μας, τις χαρές και τις λύπες του»³⁴⁵. Θα παρατηρούσαμε ότι οι εκπρόσωποι της Εκκλησίας και του κράτους εμφανίζονται μεν επίσημα σε τέτοιου είδους εκδηλώσεις και επιστημονικά συνέδρια, αλλά απουσιάζει από πλευράς τους μια ουσιαστική οικονομική υποστήριξη για την έρευνα των παλαιών χειρογράφων.

Η εκδήλωση ήταν περισσότερο μουσική βραδιά με συμμετοχή τεσσάρων χορωδιών (της Σχολής Βυζαντινής Μουσικής Αγίου Αθανασίου Πολυδρόσου υπό τη διεύθυνση του Διονυσίου Ηλιόπουλου, της Ενορίας Αγ. Αθανασίου Πολυδρόσου «Ελληνορθόδοξη Παράδοση» υπό τη διεύθυνση του π. Λάμπρου Ανδρεάκη, του Εκκλησιαστικού Ιδρύματος Βυζαντινής και Παραδοσιακής Μουσικής της Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών υπό τη διεύθυνση του Κωνσταντίνου Αγγελίδη και του Συλλόγου «Ψαλτικής Διάκονοι» υπό τη διεύθυνση του Ιωάννη Τσουνή). Στην ιστοσελίδα της ενορίας αναγράφεται ότι οι χορωδίες «...έψαλαν ύμνους των τριών μουσικοδιδασκάλων Χρυσάνθου, Γρηγορίου και Χουρμουζίου, χάρη στην παρέμβαση των οποίων η βυζαντινή μουσική έχει λάβει τη σημερινή της

³⁴³ Βλ. Blagojević 2011: 221-237.

³⁴⁴ Βλ. <http://www.romfea.gr/diafora-ekklisiastika/27336-mousikofilologiki-bradia-polydroso>

³⁴⁵ Βλ. <http://www.romfea.gr/diafora-ekklisiastika/27336-mousikofilologiki-bradia-polydroso>

μορφή». Εδώ, αντίθετα με την πρώτη εκδήλωση όπου οι εκτελεστές προσέφεραν στο κοινό «τα ακούσματα του Βυζαντίου», υπήρχε η συνείδηση ότι το έργο των τριών δημιουργών της νέας μεθόδου έχει «αλλάξει κάτι» κι έτσι έχει προκύψει και η σημερινή μορφή της βυζαντινής μουσικής, που βέβαια είναι διαφορετική από τα βυζαντινά χρόνια.

Στο πλαίσιο της εκδήλωσης έγινε και μία γενική ομιλία για το ευρύ κοινό με θέμα: «Η μεταρρύθμιση των Τριών Μουσικοδιδασκάλων στη βυζαντινή μουσική της Εκκλησίας μας», του ερευνητή του Κέντρου Έρευνας της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών Ιωάννη Πλεμμένου.

Η **τρίτη** εκδήλωση έλαβε χώρα στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών στις 17 και 18 Οκτωβρίου του 2014³⁴⁶ και ήταν συνέδριο διοργανωμένο από το «Σχολείον Ψαλτικής». Οι ιδρυτές του «Σχολείου», Κωνσταντίνος Φωτόπουλος και Κωνσταντίνος Μπουσδέκης, συμπεριέλαβαν στην επιστημονική επιτροπή και πανεπιστημιακούς καθηγητές. Στα πλαίσια του συνεδρίου έγιναν συναυλίες και έψαλαν χορωδίες βυζαντινής μουσικής (του «Συλλόγου Μουσικοφίλων Κωνσταντινουπόλεως», του Εργαστηρίου Ψαλτικής «Φωνές Ασμάτων» και της «Ανατολικής Μουσικής Παράδοσης Εν ψαλτηρίω»). Και εδώ μεγάλη ήταν η υποστήριξη της Εκκλησίας: το συνέδριο τελούσε υπό την αιγίδα της Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών, στη δε ιστοσελίδα του «Σχολείου» μπορούμε να διαβάσουμε και σχετική επιστολή που έστειλε ο Παναγιώτατος Οικουμενικός Πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως κ. Βαρδολομαίος³⁴⁷.

Οι ανακοινώσεις ήταν 26 από 27 συμμετέχοντες (μία είχε γραφτεί από δύο συγγραφείς). Στον τίτλο του συνεδρίου αναγραφόταν ότι είναι διεθνές, αλλά στην ουσία ξένοι ήταν μόνον το 14% των ομιλητών, συμμετείχαν δηλαδή μόνον τρεις Ρώσοι και ένας Σέρβος. Από τους Ρώσους οι δύο ήταν οι συγγραφείς του ενός –προαναφερθέντος– άρθρου.

Σχετικά με το φύλο των συμμετεχόντων, η πλειοψηφία ήταν άντρες – γυναίκες ήταν μόνον τρεις (11% των συνέδρων), μία Ελληνίδα και δύο Ρωσίδες (που είχαν συγγράψει το ένα άρθρο). Ως προς το επάγγελμα, οι περισσότεροι ήταν ψάλτες, δάσκαλοι βυζαντινής μουσικής και θεολόγοι. Αν και το συνέδριο διεξήχθη σ' ένα τόσο σημαντικό Ίδρυμα όπως το Μέ-

³⁴⁶ Βλ. http://www.sholeionpsaltikis.gr/index.php?option=com_content&view=article&id=441%3A-l-r-&catid=78%3Asinedrio-oktobrios-2014&Itemid=145&lang=el

³⁴⁷ Στο ίδιο.

γαρο Μουσικής και με τη μεγάλη υποστήριξη –όπως έχουμε ήδη παρατηρήσει– της Εκκλησίας, σημειώσαμε εντούτοις έλλειψη διεπιστημονικής προσέγγισης – δηλαδή ειδικών από άλλους κλάδους. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα το εύρος των θεμάτων να είναι μικρό.

Οι ξένοι ερευνητές εξέταζαν θέματα σχετικά με τις τοπικές τους κοινότητες· αναφέρονται ενδεικτικά οι δυο ακόλουθες ανακοινώσεις των Ρώσων: «2004-2014. 10 χρόνια παρουσίας της ψαλτικής τέχνης στη Ρωσία» και “Some problems in the translation of Greek musical terminology into Russian: Towards an edition of the Greek-Russian dictionary of musical terms”. Η τελευταία μελέτη έχει πολύ ενδιαφέρον, διότι οι συγγραφείς αναφέρονται στη μετάφραση της ορολογίας της βυζαντινής μουσικής από τα ελληνικά στα ρωσικά και η ανακοίνωση ήταν στα αγγλικά. Τίθεται επομένως το ερώτημα αν οι ομιλήτριες μιλούσαν ελληνικά (οι Έλληνες ψάλτες και ερευνητές πάντα τονίζουν τη σχέση γλώσσας και ψαλμωδίας· γι’ αυτούς βυζαντινή μουσική=ελληνική γλώσσα).

Οι Έλληνες σύνεδροι παρουσίασαν και κάποιες ανακοινώσεις σχετιζόμενες θεματολογικά με το έργο των Τριών Δασκάλων, όπως «Οι εξηγήσεις των Τριών Διδασκάλων: άκουσμα παλαιόν ή νέον;». Ωστόσο, ορισμένες αφορούσαν τη γραφή της νέας μεθόδου, για παράδειγμα η υπό τον τίτλο: «Ιερόν Μετόχιον Ιεράς Μονής Μεγίστης Λαύρας “Αγία Μονή” Κοιμήσεως της Θεοτόκου-Σκόπελος: Νέες μελοποιήσεις Ακολουδιών σε χειρόγραφες “Φυλλάδες” ανωνύμου γραφέως και μελουργού, γραμμένες στη Νέα Μέθοδο Αναλυτικής Σημειογραφίας».

Στη συνέντευξη που πήρα από τον Κωνσταντίνο Φωτόπουλο (ένα από τους κυρίους διοργανωτές του συνεδρίου), μου είπε ότι οι περισσότεροι επιστήμονες και ερευνητές συμφωνούν ότι η Μεταρρύθμιση έγινε τη στιγμή που υπήρξαν πολλές διαφορετικές εξηγήσεις, τις οποίες οι ψάλτες ήταν δύσκολο να διαχειριστούν. Ο ίδιος εξέφρασε την ενδιαφέρουσα άποψη ότι, αν και οι ψάλτες τότε (εννοώντας την περίοδο πριν το 1814) ήταν πιστοί στην παράδοση, υπήρχε εντούτοις μεγάλη επιρροή της λεγόμενης «εξωτερικής μουσικής», οπότε, αν δεν είχαν καταγράψει τις μελωδίες με το νέο σύστημα γραφής, θα είχαν όλα χαθεί: «Η Μεταρρύθμιση έγινε στη σωστότερη περίοδο, στο σωστότερο μέρος και από τους πιο ικανούς ανθρώπους. Μέχρι τότε ήμασταν πιο πιστοί στις παραδόσεις και διατηρούσαμε αρκετά πράγματα για πολλούς αιώνες με πίστη, ακρίβεια, σταθερότητα. Στις αρχές του 19^{ου} αι. έχουμε τις πρώτες επιρροές από τη Δύση. Σιγά-σιγά έχουμε και την ανάπτυξη της τεχνολογίας, που μαζί με τα καλά που έφερε, έφερε και αρκετά άσχημα πράγματα. Το παλαιότερο σύστημα ήταν

στενογραφικό, με όλες αυτές τις επιρροές, τα ακούσματα τα εξωτερικά και τα τραγουδιστικά. Αυτή τη στιγμή δεν θα είχαμε τη βυζαντινή μουσική όπως τη γνωρίζουμε, αλλά ίσως θα είχαμε ένα εντελώς διαφορετικό είδος με έντονες επιρροές από την εξωτερική κοσμική μουσική. Εγώ θεωρώ ότι η επιρροή της ‘εξωτερικής’ μουσικής υπήρχε πάντα, μόνο που με την πάροδο του χρόνου, διαχρονικά, φυσιολογικά γινόταν μουσικό αμάλγαμα και αυτές οι επιρροές ενσωματωθήκανε απαλά».

Σύμφωνα με τον Φωτόπουλο, η Μεταρρύθμιση έπαιξε μεγάλο ρόλο ως προς την εκπαίδευση των μαθητών – κάποια πράγματα τα μαθαίνουμε πλέον πιο γρήγορα: «Αμέσως ο μαθητής μπορεί να έχει μια γενική γνώση του πράγματος και είναι μια ικανοποίηση για τον άνθρωπο να μπορέσει να συνεχίσει την πορεία του. Στις μέρες μας θέλουμε να τα κάνουμε όλα γρήγορα. Η αλήθεια είναι, εάν δεν κάτσουμε πολλά χρόνια δίπλα σε σωστό δάσκαλο, δεν μπορούμε να μάθουμε».

Στην ερώτηση πώς γίνεται οι Έλληνες μουσικολόγοι να μην ασχολούνται πιο συστηματικά με την κληρονομιά τους, να κάνουν μεταγραφές των παλαιών χειρογράφων, η απάντηση ήταν ότι «εμείς οι Έλληνες δεν εκτιμούμε αυτόν τον πλούτο, πόσο σημαντικός είναι· έχουμε χάσει την καλή ανησυχία που θα έπρεπε να έχουμε. Η έρευνα της παλαιάς γραφής θέλει πολλή λεπτοδουλειά, πολλή υπομονή· χάθηκε η υπομονή. Σ’ αυτόν τον τομέα στον 20^ο αι. υπήρξε μια τάση να βγούνε γρήγορα συμπεράσματα και αυτό προκάλεσε πολλά προβλήματα στον ιεροψαλτικό χώρο. Τα τελευταία χρόνια όλο και κάτι γίνεται. Στα συνέδρια σιγά-σιγά φτιάχνεται ένα ψηφιδωτό. Η φαγωμάρα φέρνει και το καλό, αν συμφωνούμε όλοι πάλι δεν έχει νόημα».

Ο ίδιος συνομιλητής δέχεται το γεγονός ότι στη βυζαντινή μουσική υπάρχουν πολλές διαφορετικές τοπικές παραδόσεις: «Υπάρχουν αρκετές παραδόσεις. Οι Τρεις Δάσκαλοι κατέγραψαν μία παράδοση. Κάποια άλλη παράδοση έχουν καταγράψει οι μαθητές τους στο Άγιο Όρος – ο Θεοφάνης ο Παντοκρατορινός, ο Ματθαίος ο Βατοπαιδινός, ο Ιωάσαφ ο Διονυσιάτης, ενώ υπάρχουν και πολλοί άλλοι που κατέγραψαν παραδόσεις αγιορείτικες. Στο Σινά υπάρχει ένας κώδικας παλαιότερος των Τριών Δασκάλων, του 18^{ου} αιώνα· καταγράφει μια παράδοση πιθανότατα του Σινά. Έτσι βλέπουμε διαφορές με τους υπόλοιπους». Να σημειώσουμε εδώ, ότι οι εν λόγω παραδόσεις, πλην εκείνης που κατέγραψαν οι Τρεις Δάσκαλοι, αποτελούσαν και αποτελούν προφορικές παραδόσεις που σαφώς διατηρούν τον ιδιαίτερο τοπικό χαρακτήρα τους, αλλά βρίσκονται μακριά από τις ανάγκες του σημερινού πληρώματος της Εκκλησίας.

Όλοι οι συνομιλητές στην έρευνα επαναλαμβάνουν και συμφωνούν ότι ένα από τα κύρια προβλήματα είναι το γεγονός ότι δεν υπάρχει φορέας που να συναθροίζει τους ερευνητές. Τούτο προξενεί εντύπωση, διότι θεωρητικά όλοι τους ανήκουν στο ίδιο καδίδρυμα, την Ορθόδοξη Εκκλησία. Αιτία είναι μάλλον το ότι οι περισσότεροι είναι συσπειρωμένοι σε διάφορους κύκλους ψαλτών, με αποτέλεσμα να χάνουν την αίσθηση της μεταξύ τους ενότητας.

Η **τέταρτη** εκδήλωση, το συνέδριο με τίτλο «Η Βυζαντινή Μουσική μέσα από τη Νέα Μέθοδο Γραφής (1814-2014). Καθιέρωση-Προβληματισμοί-Προοπτικές» έγινε στη Θεσσαλονίκη (30 Οκτωβρίου-1 Νοεμβρίου 2014) υπό την αιγίδα του Παναγιωτάτου Μητροπολίτου Θεσσαλονίκης κ. Ανδρίμου· διοργανωτές ήταν το Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του ΑΠΘ, το Τμήμα Ποιμαντικής και Κοινωνικής Θεολογίας του ΑΠΘ και η Ι.Μ. Βατοπαιδίου. Σ' αυτό το συνέδριο και τις σχετικές εκδηλώσεις έλαβαν μέρος περισσότεροι εκπρόσωποι του κλήρου. Στα πλαίσιά του πραγματοποιήθηκαν αρκετές συναυλίες εκκλησιαστικής μουσικής, αλλά και ακολουδίες. Υπήρχε όμως και μία συναυλία «Ρωμικών συνδυετών», όπως αναφέρεται στο πρόγραμμα, στηριγμένη στη νέα σημειογραφία της βυζαντινής μουσικής.

Κεντρικό γεγονός ήταν η παρουσίαση του βιβλίου Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος *Εισαγωγή εις το Θεωρητικόν και Πρακτικόν της Εκκλησιαστικής Μουσικής* (έκδοση Ι.Μ. Βατοπαιδίου, επιμέλεια Γεωργίου Ν. Κωνσταντίνου). Θα μπορούσαμε μάλιστα να πούμε ότι η όλη αυτή εκδήλωση ήταν περισσότερο μια παρουσίαση βιβλίου και λιγότερο το συνέδριο που ακολούθησε. Η κύρια διαφορά με τα προαναφερθέντα συνέδρια ήταν ότι, εκτός από τους καθηγητές, δασκάλους και ερευνητές, συμμετείχαν και μαθητές των μουσικών σχολείων Θεσσαλονίκης, Σιάτιστας, Δράμας και Καβάλας.

Στο συνέδριο έλαβαν μέρος 46 σύνεδροι. Ως προς το φύλο, γυναίκες ήταν μόνο πέντε, δηλαδή το 11%. Από αυτές δύο ήταν ξένες, μία όμως εργάζεται στην Ελλάδα. Όπως και στο προηγούμενο συνέδριο έτσι και σ' αυτό στον τίτλο αναγράφεται ότι είναι διεθνές, οι ξένοι ήταν όμως μόνον πέντε (από την Βουλγαρία, την Ρουμανία, την Δανία και την Αυστρία), δηλαδή το 11%.

Ως προς το επάγγελμα, συμμετείχαν αρκετοί εκπαιδευτικοί, καθηγητές πανεπιστημίου, ψάλτες, δάσκαλοι βυζαντινής μουσικής και θεολόγοι.

Και εδώ παρατηρήθηκε έλλειψη διεπιστημονικής προσέγγισης, ειδικών δηλαδή από άλλους κλάδους.

Η επιτόπια έρευνα έδειξε ότι ένα από τα κριτήρια για την επιλογή των συνέδρων ήταν η τοπική ταυτότητα. Δηλαδή, αφού το συνέδριο διοργανώθηκε από το Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης και την Ι.Μ. Βατοπαιδίου, «έπρεπε να είναι όλοι κι από τη Θεσσαλονίκη και να έχουν σχέση με το μοναστήρι», όπως τόνισε ένας από τους διοργανωτές. Οι οικονομικοί παράγοντες παίζουν γενικότερα μεγάλο ρόλο στη διοργάνωση των συνεδρίων: έτσι, οι διοργανωτές δήλωσαν ότι για οικονομικούς λόγους μπόρεσαν να προσκαλέσουν λιγότερους καθηγητές από άλλα πανεπιστήμια. Από την άλλη πλευρά, τα τελευταία χρόνια έχουν αυξηθεί αυτοί που ενδιαφέρονται για τη βυζαντινή μουσική και ασχολούνται με ψαλτικά θέματα με τον δικό τους τρόπο και σε διαφορετικά επίπεδα, με αποτέλεσμα στο συνέδριο να είναι παρόντες και ομιλητές πολύ διαφορετικών γνωστικών επιπέδων. Οι διοργανωτές παρατήρησαν το γενικό φαινόμενο, να στέλνουν δηλαδή οι υποψήφιοι ομιλητές στην οργανωτική επιτροπή τον τίτλο και την περίληψη, από την οποία το θέμα φαίνεται πρωτότυπο· έχει όμως παρατηρηθεί γενικά το φαινόμενο οι ερευνητές να επαναλαμβάνουν μια ανακοίνωση την οποία έχουν ήδη παρουσιάσει, διότι «πρέπει κάτι να πουν», αν και οι μελέτες τους δεν περιέχουν κάποιο καινούργιο πόρισμα.

Σχετικά με τη θεματολογία των ανακοινώσεων, πολλοί είχαν ασχοληθεί με το θέμα της Μεταρρύθμισης παλαιότερα και παρουσίασαν και εδώ τα αποτελέσματα προηγούμενων τους ερευνών. Υπήρχαν θεματικές ενότητες σχετικές με την ιστορία και την απήχηση της μουσικής Μεταρρύθμισης του 1814, με την ιστορική εξέλιξη του μουσικοθεωρητικού στοχασμού, με μουσικοεκπαιδευτικές προεκτάσεις και εκδοτικά θέματα, με εξηγήσεις από την παλαιά στη νέα μέθοδο, με σημειογραφικά και ερμηνευτικά ζητήματα, καθώς και με θέματα θεολογίας της ψαλτικής, σημειογραφίας και μουσικής

Πολλές ανακοινώσεις αφορούσαν τις προσωπικότητες και έργο των Τριών Δασκάλων. Ορισμένες πάλι ήταν πολύ γενικές, όπως «Η σημασία της Μεταρρύθμισης» ή «Η σημασία της ψαλτικής για την ελληνική μουσική». Στις συγκριτικές μελέτες ξένων ερευνητών παρατηρήσαμε την αποδοχή και εφαρμογή της νέας μεθόδου.

Η **πέμπτη** μουσικοφιλολογική επετειακή εκδήλωση, «200 χρόνια από την καθιέρωση της μουσικής μεταρρύθμισης των Τριών Διδασκάλων», έγινε στις 14 Νοεμβρίου 2014 στην Πάτρα. Την διοργάνωσε ο Σύλλογος

Ιεροψαλτών Πατρών και περιχώρων «Αγ. Ιωάννης ο Δαμασκηνός», στον Ιερό Μητροπολιτικό Ναό Ευαγγελιστρίας Πατρών, στα πλαίσια των «Πρωτοκλητείων 2014». Υπήρχε μόνον ένας ομιλητής, ο μουσικολόγος και ψάλτης Γεώργιος Κωνσταντίνου.

Έκτη ήταν η «Εκδήλωση για τα 200 χρόνια της νέας μεθόδου γραφής με τον βυζαντινό χορό “Ηδύμελον”» κι έγινε στις 27 Νοεμβρίου 2014. Διοργανώθηκε από το Υπουργείο Μακεδονίας-Θράκης και το «Ηδύμελον»³⁴⁸. Ομιλητής ήταν ο Νίκος Λυγερός³⁴⁹. Ιδιαίτερα ενδιαφέρον είναι, από ερευνητικής άποψης, το γεγονός ότι, ενώ ο ομιλητής δεν ασχολήθηκε ποτέ με τη βυζαντινή μουσική, στην ιστοσελίδα αναγράφεται ότι ο ίδιος στην ανακοίνωσή του θα αναφερθεί «στο παρόν και ειδικότερα στο μέλλον της βυζαντινής μουσικής»³⁵⁰.

Η είδηση στο Ιντερνέτ προκάλεσε πολύ αρνητικές αντιδράσεις μεταξύ των ψαλτών, καθώς από την εργογραφία του ομιλητή προκύπτει ότι δεν ασχολήθηκε ποτέ με τη βυζαντινή μουσική! Του ετέθη λοιπόν το ακόλουθο ερώτημα: «Καλή η πρόθεσή σας, αλλά πώς μπορεί κάποιος να αναφερθεί “στο παρόν και ειδικότερα στο μέλλον της βυζαντινής μουσικής”, όταν ουδεμία γνωστική σχέση έχει μ’ αυτή, τουλάχιστον από την εργογραφία του;» Οι διοργανωτές απάντησαν στο ίδιο μπλόγκ με την παρακάτω εξήγηση: «η εκδήλωση που διοργανώνουμε [...] έχει ως στόχο “την άλλη άποψη” και με πλήρη επίγνωση [...] του “ειδικού θέματος” θέλουμε να συνδράμουμε όχι τόσο “στυγνά” επιστημονικά-μουσικολογικά στην προσέγγιση του θέματος της εκδήλωσης»³⁵¹.

Πρόκειται για μία άλλη ιδιότυπη κατάσταση: όπως σε προηγούμενα συνέδρια δεν κλήθηκαν ειδικοί από κάποιαν άλλη παρεμφερή επιστήμη (κοινωνιολογία της μουσικής, φιλοσοφία, κ.λπ.), εδώ ο ομιλητής ουδεμία σχέση είχε με την έρευνα του θέματος για το οποίο μίλησε.

Η **έβδομη** εκδήλωση (Ημερίδα “200 χρόνια με τη Νέα Μέθοδο της Βυζαντινής Μουσικής”, Λευκωσία, 13 Δεκεμβρίου 2014, στον Ι.Ν. της του Θεού Σοφίας) περιελάμβανε ένα επιστημονικό μέρος με εισηγήσεις από

³⁴⁸ Βλ. <http://www.idimelon.gr/>

³⁴⁹ Βλ. <http://www.lygeros.org/>

³⁵⁰ Στο ίδιο.

³⁵¹ Βλ. <http://analogion.com/forum/showthread.php?t=33158>

τέσσερις καθηγητές και, στη συνέχεια, συνάντηση επτά βυζαντινών χορωδιών. Ξεκίνησε με τη θεία λειτουργία χοροστατούντος του Μακαριωτάτου Αρχιεπισκόπου Κύπρου κ. Χρυσόστομου και τη συμμετοχή πολλών αρχιερέων, οι οποίοι τέλεσαν και μνημόσυνο για την ανάπαυση των ψυχών των Τριών Διδασκάλων.

Η **όγδοη** εκδήλωση, διημερίδα στην Πατριαρχική Ανωτάτη Εκκλησιαστική Ακαδημία Κρήτης (Ηράκλειο, 12-13 Νοεμβρίου 2014), είχε τίτλο «Πρόσωπα και μορφές μελουργίας από την καδιέρωση της Νέας Μεθόδου Σημειογραφίας της Ψαλτικής (1814) έως σήμερα». Συνολικά συμμετείχαν έντεκα εισηγητές, από τους οποίους μόνο μία γυναίκα· όλοι ήταν Έλληνες και, ως προς το επαγγελματικό προφίλ, θεολόγοι και μουσικολόγοι. Στα πλαίσιά της έγινε συναυλία βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής και παραδοσιακής ελληνικής μουσικής.

Όλες οι εισηγήσεις αφορούσαν τη χρονική περίοδο από το 1814 και μετά. Τα περισσότερα θέματα ήταν σχετικά με την ιστορία και τη μορφολογία της βυζαντινής μουσικής, συζητήθηκαν όμως και ζητήματα γύρω από την εξέλιξη των μελών και της μελοποιίας μετά την καδιέρωση της νέας μεθόδου. Κάποιες έρευνες αφορούσαν τις ιστορικές προσωπικότητες που έδρασαν μετά τη νέα μέθοδο. Μία εισήγηση αφορούσε τον Κωνσταντίνο Ψαρουδάκη, κρητικό πρωτοψάλτη και μαθητή των Τριών Δασκάλων. Γενικότερα οι σχετικές με τις προσωπικότητες εισηγήσεις ήταν βιογραφικές, είχαν δηλαδή να κάνουν με τη ζωή και το έργο των μελουργών, καθώς και το πώς αυτοί αξιοποίησαν τη νέα μέθοδο για να δημιουργήσουν καινούργια έργα.

Η **ενάτη** εκδήλωση (Αθήνα, 4-5 Οκτωβρίου 2014) με τίτλο «Διημερίδα επετειακών εκδηλώσεων “Μνήμης και τιμής” για τους Τρεις μεγάλους Διδασκάλους και ευεργέτες του Έθνους: Χρυσάνθο εκ Μαδύτων, Γρηγόριο πρωτοψάλτη και Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα επί τη συμπληρώσει διακοσίων ετών: 1814-2014 από την εφαρμογή της λεγομένης μεταρρύθμισης της εκκλησιαστικής μας μουσικής, γνωστής ως Νέας Αναλυτικής Μεθόδου της Ψαλτικής», έλαβε χώρα στη συνεδριακή αίθουσα του Υπουργείου Πολιτισμού, στον Καθεδρικό Ιερό Ναό Αθηνών και στην αίθουσα «Μίκης Θεοδωράκης» του Πνευματικού Κέντρου του Δήμου Παπάγου-Χολαργού, υπό την αιγίδα του Οικουμενικού Πατριαρχείου, της Ιεράς Συνόδου της Εκκλησίας της Ελλάδος, της Ιεράς Κοινότητας Αγίου Όρους, του Υπουργείου Πολιτισμού και Αθλητισμού και του Δήμου Πα-

πάγου-Χολαργού. Διοργανωτής ήταν η Πανελλήνια Ένωση Προασπιστών της Εθνικής Μουσικής «Οι Υπερμάχοι». Ωστόσο, παρά τη μεγάλη οικονομική υποστήριξη της εκδήλωσης από σημαντικούς φορείς, μόνο δέκα ομιλητές έκαναν ανακοινώσεις. Κάνει και πάλι εντύπωση ότι όλοι ήταν άντρες (δηλαδή υπήρχε αποκλειστικότητα ως προς το φύλο) και Έλληνες, αφού δεν υπήρχε ούτε ένας ξένος ερευνητής. Σχετικά με τα επαγγέλματα των ομιλητών, οι περισσότεροι προέρχονταν από τον χώρο των ψαλτών· δεν υπήρχε επομένως διεπιστημονική προσέγγιση. Τα θέματα των εισηγήσεων ήταν περισσότερο γενικά γύρω από τη Μεταρρύθμιση. Μία μόνον εισήγηση είχε θέμα τα μεταβυζαντινά σλαβικά χειρόγραφα.

Συνομιλητής μου για την εν λόγω εκδήλωση ήταν ο Γεώργιος Χατζηχρόνογλου, ιεροψάλτης και χοράρχης. Όπως ανέφερε, τους ομιλητές τούς διάλεξαν με κριτήριο την κοινή άποψη σχετικά με ζητήματα ψαλτικής. Ο Χατζηχρόνογλου θεωρεί ότι η ψαλτική είναι «κατ' αρχήν τέχνη» και η προσφορά του ψάλτη πολύ υψηλή: «Αυτός πρέπει να έχει και ύφος και καλλιφωνία και γνώση και να μπορεί να μιλήσει με τον άλλον. Ο ψάλτης χωρίς τις έρευνες είναι αστήριχτος». Από την άλλη, δεν είχε κάποια απάντηση στην ερώτηση γιατί μέχρι πρόσφατα, το 2014, το *Θεωρητικόν* του Χρυσάνθου δεν είχε μεταφραστεί στη δημοτική, ώστε να γίνει δεμελιώδες βιβλίο για την άνοδο του επιπέδου της ψαλτικής των φοιτητών βυζαντινής μουσικής. Αξίζει να ειπωθεί ότι, ενώ πολλοί ιεροψάλτες θεωρούν σημαντική την έρευνα των χειρογράφων, την ίδια στιγμή η υπάρχουσα διβλιογραφία είτε δεν επαρκεί, είτε οι ίδιοι δεν στρέφουν την αναζητήσή τους προς όλες τις διαθέσιμες πηγές, ειδικά στις μέρες μας με τη χρήση του Διαδικτύου. Έτσι, για παράδειγμα, η Καίτη Ρωμανού και η πολύ σημαντική μετάφρασή της του *Θεωρητικού* στα αγγλικά, βρίσκεται ακόμα σε αφάνεια στις μέρες μας.

Ο Χατζηχρόνογλου τόνισε το μεγάλο πρόβλημα της «κλωνοποίησης» των ψαλτών σχετικά με το ύφος. Πρόκειται για το φαινόμενο ο μαθητής να μιμείται όσο το δυνατόν πιο πιστά τον δάσκαλό του: «Το ύφος είναι αυτό που σου έδωσαν, δεν το διαμόρφωσες εσύ. Δάσκαλο είχε και ο Πέτρος ο Πελοποννήσιος και ο Μπερεκέτης, ο Ιάκωβος και ο Χουρμούζιος και όλοι. Σήμερα όμως μόνον μνημονεύουμε ότι υπήρχε ο δάσκαλός τους. Ένα βασικό στοιχείο, το να μην διαφοροποιείται το ύφος, είναι το ότι δεν έχουν γνώση αυτού που λένε, τα ποιοτικά στοιχεία, τις μελωδικές γραμμές. Το δεύτερο είναι ότι είναι θέμα χαρακτήρα. Αν αισθάνεσαι ότι τη μουσική την εκμεταλλεύεσαι, και δεν την διακονείς –αν αισθάνεσαι ότι διακονείς τη μουσική–, θα ψάλλεις πιο εκκλησιαστικά. Αυτά που λέμε

τώρα, αν κάποιος τα γράψει ηχητικά, θα τρελαινόμαστε. Είναι λοιπόν η ντοπιολαλιά, η μαθητεία και η μελέτη. Αυτά μας κάνουν να ξεφεύγουμε. Εσύ έχεις μια φωνή άλλη, εγώ έχω μια φωνή άλλη, εσύ μια άλλη εκφορά του λόγου, εγώ άλλη – αυτά θα υπάρχουν. Αυτό το οποίο δεν πρέπει να υπάρχει είναι να ροκανίζουμε τον κορμό της μουσικής, τις αξίες. Υπάρχει η κολώνα, ο άξονας γύρω-γύρω του, αλλά μέσα σε ένα ορίζοντα που επιτρέπεται».

Η δέκατη εκδήλωση, «Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης» ΣΤ΄ Διεθνές Συνέδριο Μουσικολογικό και Ψαλτικό «Οι τρεις Διδάσκαλοι: Χρύσανθος, Γρηγόριος, Χουρμούζιος και η Νέα Μέθοδος σημειογραφίας. 200^η επέτειος: 1814/15–2015» έγινε στην Αθήνα (21-23 Οκτωβρίου 2015). Το συνέδριο διοργάνωσαν από κοινού το Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας της Ιεράς Συνόδου της Εκκλησίας της Ελλάδος και το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και είχε την ευλογία του Μακαριωτάτου Αρχιεπισκόπου Αθηνών και πάσης Ελλάδος κ. Ιερωνύμου. Οικονομική υποστήριξη προσέφερε η Ι.Μ. Βατοπαιδίου.

Στο συνέδριο έλαβαν μέρος 48 σύνεδροι. Ως προς το φύλο, οι γυναίκες ήταν 11, δηλ. το 22,9 %, από τις οποίες 5 ήταν ξένες. Οι εισηγητές από ξένες χώρες ήταν 11, δηλ. 22,9 % (από την Βουλγαρία, την Ρουμανία, την Φινλανδία, την Ρωσία και την Ουκρανία). Από τους συνέδρους ξένης καταγωγής, μία ζει στην Ελλάδα και εργάζεται σε ελληνικό πανεπιστήμιο.

Ως προς το επάγγελμα, στο συνέδριο συμμετείχαν αρκετοί εκπαιδευτικοί, καθηγητές πανεπιστημίου, ψάλτες, δάσκαλοι βυζαντινής μουσικής και θεολόγοι· από επιστημονικής πλευράς, κυριάρχησε η ιστοριογραφική και μεταφυσική προσέγγιση· στη δεματολογία, τέλος, παρατηρήσαμε ότι στις εισηγήσεις επαναλαμβάνονταν συχνά τα ίδια πράγματα. Πολλοί έκαναν αναφορές στην αρχαία ελληνική μουσική, ενώ υπήρχαν και αρκετές ανακοινώσεις σχετικά με την ιστορία της μουσικής, αλλά και στενά θεωρητικές, για τους ήχους κ.λπ.

Οι δεματολογικές ενότητες αφορούσαν θεωρητικά ζητήματα βυζαντινής μουσικής, ιστορικά, σχετικά με το έργο και τις προσωπικότητες των Τριών Δασκάλων και των μαθητών τους. Οι ξένοι μελετητές έδωσαν περισσότεροι προσοχή στη νέα μέθοδο στις χώρες τους, π.χ., στην Βουλγαρία, στην Σερβία και στην Φινλανδία.

Κάτι που προέκυψε κατά την έρευνά μας και μπορεί να θεωρηθεί ως αντίφαση είναι ότι το Οικουμενικό Πατριαρχείο, παρότι στην αξιολογική κλίμακα των ψαλτών κατέχει πολύ ψηλή θέση, θεωρούμενο ως ο πιο αξιόπιστος δεσμός για τη διατήρηση της ζωντανής ψαλτικής παράδοσης στους Έλληνες, δεν έχει διοργανώσει κάποιο συνέδριο για τη Μεταρρύθμιση του 1814. Η μόνη διοργάνωση που πραγματοποιήθηκε από πλευράς Οικουμενικού Πατριαρχείου ήταν μια εκδήλωση στο Σισμανόγλειο Μέγαρο, την Κυριακή 2 Νοεμβρίου 2014, για την επέτειο των διακοσίων χρόνων από τη μουσική Μεταρρύθμιση, με μοναδικό ομιλητή τον Μανόλη Χατζηγιακουμή³⁵².

Εννοιολογικές παραστάσεις για τη σημειογραφία της βυζαντινής μουσικής

Στο πλαίσιο μιας εθνολογικής προσέγγισης σχετικά με την απήχηση στις μέρες μας της Μεταρρύθμισης της βυζαντινής μουσικής και της νέας μεθόδου σημειογραφίας, έχω κάνει επιτόπια έρευνα χρησιμοποιώντας τη μέθοδο του ερωτηματολογίου. Στόχος ήταν να βρεθούν οι πιο συνηθισμένοι συνειρμοί που δημιουργούν, εξίσου σε Έλληνες και ξένους, τόσο ειδικευμένους ψάλτες και μουσικολόγους βυζαντινής μουσικής, όσο και σε άτομα με διάφορα κοινωνικά και επαγγελματικά προφίλ (τυχαίο δείγμα), να δηλωθούν οι πιο συνηθισμένοι συνειρμοί πάνω σε όρους και ιστορικά μνημεία όπως: «βυζαντινή μουσική» και «Κωνσταντινούπολη». Από τους ερωτηθέντες ζητήθηκε να γράφουν συνειρμούς με μία-δύο λέξεις ή και ολόκληρη πρόταση.

Τα ερωτηματολόγια στην εθνολογία αποτελούν μια ακόμη μέθοδο προσέγγισης της ομάδας προς εξέταση, μια προσέγγιση που έρχεται να συμπληρώσει τις άλλες (επιτόπια έρευνα, παρατήρηση, ελεύθερη συζήτηση, συνέντευξη), μια μέθοδο που με συνειρμικό τρόπο ή με παιγνιώδη διάθεση καταγράφει δημοφιλείς πτυχές της συλλογικής μνήμης³⁵³. Παράλληλα, απελευθερώνει τον ερευνητή από τις πρακτικές δυσκολίες προσέγγισης ενός πολυπληθούς κοινού και απο στρεβλώσεις που ενδεχομένως μια πρόσωπο με πρόσωπο επαφή θα δημιουργούσε.

Το μοίρασμα του ερωτηματολογίου από χέρι σε χέρι προσφέρει μια σιγουριά στα μέλη του κοινού αλλά και στον ερευνητή. Οι πρώτοι νιώθουν ότι όλοι συμμετέχουν εξίσου σε ένα «παιχνίδι» που μπορούν ελεύθερα να

³⁵² Βλ. http://fanarion.blogspot.rs/2014/11/blog-post_3.html & Χατζηγιακουμής 2014.

³⁵³ Βλ. Bernard 2006: 258-260.

εκφραστούν, μιας και το θέμα τούς είναι γνωστό, οι ερωτήσεις είναι κοινές και οι απαντήσεις προκύπτουν αβίαστα και συνήθως μονολεκτικά. Για τον ερευνητή, η σιγουριά αντλείται από το γεγονός ότι οι απαντήσεις που παίρνει μέσω των ερωτηματολογίων μπορούν να σταχυολογηθούν ανάλογα σε υπο-ομάδες και μπορούν, εν μέρει, να επιβεβαιώσουν ή να διαψεύσουν τα αποτελέσματα άλλων μεθοδολογικών προσεγγίσεων (συνήθως τις επιβεβαιώνουν).

Πρώτη έρευνα - μουσικολογικό συνέδριο

Κατά τη διάρκεια του Α΄ Διεθνούς Διεπιστημονικού Μουσικολογικού Συνεδρίου με θέμα «Η Ψαλτική Τέχνη ως Αυτόνομη Επιστήμη» του Τομέα Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών (Βόλος, 29.6.2014 - 3.7.2014), πραγματοποίησα έρευνα μεταξύ των συνέδρων με τη χρήση ερωτηματολογίου. Διάλεξα το συνέδριο αυτό λόγω της παρουσίας επιστημόνων από πολύ διαφορετικούς κλάδους (μουσικολογία, ιατρική, εθνολογία και ανθρωπολογία, θεολογία, κ.λπ.), τόσο Έλλνων, όσο και ξένων.

Από τα εξήντα περίπου άτομα στα οποία μοίρασα το ερωτηματολόγιο, το συμπλήρωσαν τα είκοσι, δέκα Έλληνες και δέκα ξένοι. Ένας από τους ξένους δεν ανέφερε την εθνική του ταυτότητα και γι' αυτό στις απαντήσεις του υπάρχει η μνεία «άγνωστης εθνικότητας». Δύο από τους συμμετέχοντες, εξάλλου, δεν είχαν κάνει μουσικές σπουδές. Κάποιοι, πάλι, από τους ξένους συμπλήρωσαν το ερωτηματολόγιο στα αγγλικά: τις απαντήσεις τους τις μετέφρασα στα ελληνικά κι έτσι παρουσιάζονται εδώ.

Τις απαντήσεις στην 1^η ερώτηση («Γράψτε κάποιους συνειρμούς που σας δημιουργούνται όταν ακούτε τον όρο “βυζαντινή μουσική”») μπορούμε να τις χωρίσουμε σε διάφορες κατηγορίες. Έτσι, κάποιες σχετίζονται με προσωπικά συναισθήματα (κατάνυξη, συγκίνηση, θαυμασμός) ή σημαντικές στιγμές της ζωής (γάμοι, βαπτίσεις, κηδείες) ή και εποχές του χρόνου, τόπους, στοιχεία του χαρακτήρα, κοινωνικές καταστάσεις (άνοιξη, χωριό, γνώση, πλούτος). Ορισμένες έχουν σχέση με την Εκκλησία, που τις περισσότερες φορές αναφέρεται μόνον ως «Εκκλησία» και μόνον άπαξ ως «Ορθόδοξη Εκκλησία». Ακολουθούν οι συνειρμοί σχετικά με τις εκκλησιαστικές ακολουθίες: «θεία λειτουργία», «ακολουθίες», «ασματικόν τυπικόν», «θεία λατρεία», «θεία λατρεία της Ορθόδοξης Εκκλησίας», «ορθόδοξη υμνολογία», «θεολογία». Μερικές αφορούν την ιστορία, καθώς και ιστορικές προσωπικότητες: «Ιστορία», «Βυζάντιο»,

«Δαμασκηνός», «Ρωμανός», ενώ άλλες τη μουσική: «Αρχαία και σύγχρονη ελληνική μουσική», «ελληνική μουσική», «δημοτικά τραγούδια», «ψάλτες-μαϊστορες της ψαλτικής τέχνης», «μαϊστορες», «Πανδιδακτήριον». Είναι βεβαίως χαρακτηριστικό ότι δίπλα στη λέξη «μουσική» πάντα μπαίνει το επίθετο «ελληνική» και όχι το «ορθόδοξη». Δηλαδή, για τους ερωτηθέντες, η βυζαντινή μουσική είναι πρώτα ελληνική και η ιδέα της ορθόδοξης οικουμενικότητάς της απουσιάζει.

Στους Ρουμάνους οι συνειρμοί που ξετυλίγονται έχουν να κάνουν με το Βυζάντιο ως αυτοκρατορία και ως ιστορία, π.χ., «η Βυζαντινή Αυτοκρατορία και η πτώση της», αλλά και ως «τούρκικο πολιτισμό». Αναφέρονται επίσης και μνημεία, όπως η Αγία Σοφία. Κάποιες απαντήσεις έχουν σχέση με τη μουσική και τους μουσικούς, όπως, π.χ., «οι άγιοι υμνογράφοι», «η πιο φυσική έκφραση –μουσικά– της ανθρωπίνης ψυχής».

Οι Ρώσοι έκαναν περισσότερους συσχετισμούς με τον κόσμο ή και –γενικότερα– με έννοιες της εκκλησιαστικής μουσικής, π.χ., «ψάλτες», «ορθόδοξη εκκλησιαστική παράδοση», «Εκκλησία», «χειρόγραφα», καθώς και με τον τόπο, π.χ., «ωδείο, Κωνσταντινούπολη».

Στους Σέρβους οι συνειρμοί για τη Βυζαντινή μουσική ποικίλουν και σχετίζονται περισσότερο με αφηρημένες έννοιες. Κάποιες από αυτές αφορούν το παρελθόν («αρχαϊσμός», «παρελθόν», «νοσταλγία», «ζωτικότητα»), άλλες τον πλούτο («ποικιλία», «πλούτος και μεγαλείο – όχι με την υλική έννοια»). Παράλληλα οι Σέρβοι αναφέρονται και σε μια γενικότερη δρησκευτικότητα, καθώς και στον ασκητισμό, αλλά και σε άκρατο υλισμό: «Θυμίαμα, δρησκευτικός προσανατολισμός, άφατο, λιτότητα, ασκητισμός, ωφελιμισμός, αντιδέσεις».

Οι Λιθανέζοι έγραψαν για «τη διατήρηση της χριστιανικής παράδοσης, της εμπειρίας της Εκκλησίας με προσευχές από την παλαιοχριστιανική περίοδο, την ιερή τέχνη που είναι βίωμα των αγίων της Ανατολής». Ο συμμετέχων που δεν δήλωσε την εθνικότητά του έγραψε για τη βυζαντινή μουσική: «Υμνολογία, μουσικός πολιτισμός».

Στη 2^η ερώτηση («Γράψτε μερικούς συνειρμούς που σας δημιουργεί η λέξη “Κωνσταντινούπολη”»), οι περισσότερες απαντήσεις των Ελλήνων είχαν σχέση με το Οικουμενικό Πατριαρχείο (π.χ. «Οικουμενικό Πατριαρχείο και ό,τι αυτό συνεπάγεται»). Ίσος αριθμός απαντήσεων είχε θέμα τα τοπία, τα μνημεία και την ιστορία της Πόλης (π.χ. «Βόσπορος», «Αγία Σοφία», «Μέγα Παλάτιον», «1^η και 2^η Άλωση», «Νέα Ρώμη», «Άλωση [ενν. του 1453]», «αυτοκρατορία», «πόλεμος», «ομορφιά». Ακολουθούν αναφορές στην ψαλτική: «Μουσική», «ψάλτες», «ψαλτική παράδοση»,

«το κέντρο της βυζαντινής μουσικής», «το κέντρο της ψαλτικής παράδοσης». Άλλες απαντήσεις σχετίζονται με τον πολιτισμό και κάποιες ιστορικές μορφές: «βυζαντινός πολιτισμός», «συνάντηση πολιτισμών», «ιστορία», «Μέγας Κωνσταντίνος»· ένας αναφέρθηκε στη μαγειρική («σουτζουκάκια»), ενώ ένας άλλος απάντησε «Τουρκία».

Στους Ρουμάνους οι περισσότεροι συνειρμοί σχετίζονταν με την έννοια του πολιτισμού (π.χ. «πολιτισμός και πολυπολιτισμικότητα», «τούρκικος πολιτισμός»), με την αυτοκρατορία («θεοκρατία», «αυτοκράτορες και άγιοι», «πτώση της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας»), με «μάχες», καθώς και με την Αγία Σοφία.

Η πλειοψηφία των Ρώσων συνέδεε την Κωνσταντινούπολη με το Βυζάντιο, (π.χ. «Βυζάντιο», «βυζαντινή ιστορία», «βυζαντινές εκκλησίες», «πρωτεύουσα του Βυζαντίου»), με την Ορθόδοξη Εκκλησία, όπως και με εκκλησιαστικά μνημεία («Ορθόδοξη Εκκλησία», «Αγία Σοφία», «Μονή Χώρας»), με ιστορικές προσωπικότητες (γράφουν «Κωνσταντίνος», αλλά δεν διευκρινίζουν ποιον εννοούν, τον Μεγάλο Κωνσταντίνο ή τον Κωνσταντίνο Παλαιολόγο), ενώ μια απάντηση ήταν σχετική με το μέγεθος του τουρκικού πληθυσμού στις μέρες μας («Τούρκοι»).

Στους Σέρβους οι περισσότεροι συνειρμοί είχαν να κάνουν με τον «πολιτισμό» και σχετικές με αυτόν έννοιες (π.χ. «πολυπολιτισμικότητα», «κέντρο με την πολιτική, διπλωματική, οικονομική, εμπορική, πολιτιστική, δρασκευτική, θεολογική, κ.λπ. έννοια», «κομβικό σημείο», «σταυροδρόμι», «αμάλγαμα πολιτισμών», «εκπολιτιστική διαδικασία», «πολιτισμική επιρροή»). Κάποιες αναφορές είχαν σχέση με την ιστορία και το τοπίο: «Βόσπορος, φρούριο, Βυζάντιο, μάχες, Ιουστινιανός, ιστορικό παρελθόν».

Για τους Λιθuanέζους οι σχετικοί συνειρμοί για την Κωνσταντινούπολη είναι: «Το σημαντικότερο κέντρο των Χριστιανών της ανατολικής μουσικής παράδοσης μετά την Ιερουσαλήμ, η πιο σημαντική πόλη, όσον αφορά τη διατήρηση και τη συνέχεια της μουσικής της Εκκλησίας μας». Ο συμμετέχων στην έρευνα που δεν δήλωσε εθνικότητα, έγραψε: «Βυζαντινή Αυτοκρατορία, βυζαντινός πολιτισμός και μουσική».

Ενώ, όμως, από τους Έλληνες οι περισσότεροι συνειρμοί έχουν να κάνουν με το Οικουμενικό Πατριαρχείο, ουδεμία άλλη εθνικότητα το μνημονεύει: για τους περισσότερους η Κωνσταντινούπολη ισούται με το Βυζάντιο, που γίνεται αντιληπτό και ως κοιτίδα πολιτισμού.

Η 3η ερώτηση («Τι σημαίνει η σημειογραφία της βυζαντινής μουσικής για σας;») ήταν σχετική με τη θέση της βυζαντινής μουσικής στην

αξιολογική κλίμακα των συμμετεχόντων. Για τους περισσότερους Έλληνες που συμπλήρωσαν το ερωτηματολόγιο, η βυζαντινή μουσική είναι «κάτι το ελληνικό» (π.χ. «βαριά κληρονομιά, που πρέπει να διασωθεί πάση θυσία»· «είναι κάτι ελληνικό για μένα»· «είναι όμορφο, σοφό, μακρόχρονο σύστημα μουσικής γραφής ελληνικής καταγωγής, που μοιάζει με κινέζικα, αλλά δεν είναι»· «είναι μία υπέροχη αρχαία μουσική παράδοση που είναι ζωντανή μέχρι σήμερα»). Για τους λιγότερους, που μάλλον ασχολούνται οι ίδιοι με τη βυζαντινή μουσική, είναι «εργαλείο· όχι αυτοσκοπός, πεδίο έρευνας». Υπήρχαν και ποιητικές απαντήσεις του τύπου: «Είναι ένα όμορφο ποιητικό μυστήριο, κάτι σαν ποταμάκι που κυλάει ή “πετάει”». Ένας γιατρός έγραψε: «Δεν την γνωρίζω».

Οι Ρουμάνοι αντιλαμβάνονται την παρασημαντική ως «έναν τρόπο για ν’ αναγκαστεί κανείς ν’ ακολουθήσει την προφορική παράδοση». Και γι’ αυτούς, είναι μία «μουσική σημειογραφία χαρακτηριστική της ορθόδοξης μουσικής».

Για τους Ρώσους, οι οποίοι γενικά αγνοούν τη σημειογραφία, αυτή δεν είναι «παρά κάτι που απλώς γνωρίζουμε την ύπαρξή του και κάποιοι ενδεχομένως να καταλαβαίνουν τα βασικά στοιχεία της». Επίσης θεωρούν ότι η παρασημαντική έχει να κάνει με τη «διατήρηση της παράδοσης».

Μία Σέρβα μουσικολόγος απάντησε: «Δεν έχω προσωπική σχέση με τη βυζαντινή σημειογραφία. Σχετικές πληροφορίες πήρα γι’ αυτήν κατά τη διάρκεια των σπουδών μου στη μουσικολογία. Αν και τότε μου ήταν ενδιαφέρον να διαβάσω και να μαθαίνω για τη βυζαντινή μουσική και τη σημειογραφία της, δεν προχώρησα περισσότερο».

Για τους Λιθuanέζους η παρασημαντική είναι «νεύματα» [με την αρχική, μουσική έννοια], «μία σημειογραφία η οποία εξηγεί την απόδοση [των φθόγγων] πολύ καλύτερα». Ο συμμετέχων στην έρευνα που δεν δήλωσε εθνικότητα, τη θεωρεί ως ένα «μέσο έκφρασης».

Η 4^η **ερώτηση** αφορούσε τη δυνατότητα καταγραφής της βυζαντινής μουσικής μέσω των συμβόλων του δυτικού συστήματος. Οι ερωτηθέντες έπρεπε να εξηγήσουν την άποψή τους, είτε δετική, είτε αρνητική.

Για τους Έλληνες οι απόψεις πάνω στο θέμα διίστανται. Τελικά υπερισχύουν αυτοί που θεωρούν ότι μπορεί να γίνει καταγραφή της βυζαντινής μουσικής μέσω του δυτικού συστήματος. Υπογραμμίζουν, εντούτοις, ότι τέτοια καταγραφή θέλει προσοχή κατά τη μεταφορά στο πεντάγραμμο: «Ναι, γιατί, παρότι υπάρχει η δυνατότητα να γίνει αυτό, οφείλει να γίνει με προσοχή». «Ναι, αρκεί, όταν μελετά κανείς το μέλος από το πεντάγραμμο, να έχει στον νου του την αντίστοιχη βυζαντινή κλίμακα».

«Ναι, αλλά όχι σε όλο της το μέγεθος, διότι η τουρκική εκδοχή τα έχει καταφέρει εκφράζοντας μόνο ποιητικά τη μουσικότητα». «Κάθε μουσική σημειογραφία είναι πάντα ένα υπό όρους σύστημα. Δεν υπάρχει τέλεια μουσική γραφή. Έτσι, η απάντηση είναι ‘ναι, ειδικά αν χρησιμοποιούνται κάποια σημάδια για τα μικρά διαστήματα’».

Αυτοί που θεωρούν ότι ο δυτικός τρόπος γραφής δεν μπορεί να αποδώσει με ακρίβεια τη βυζαντινή μουσική, βασίζουν τον ισχυρισμό τους στα διαφορετικά διαστήματα και τη διαφορετική φιλοσοφία των δύο μουσικών συστημάτων. Για παράδειγμα: «Όχι, δεν μπορούν ν’ αποδοθούν επακριβώς τα διαστήματα και οι κλίμακες και, κατά συνέπεια, χάνεται το ύφος του είδους». «Όχι ακριβώς, γιατί και τα δύο είναι διαφορετικά συστήματα μουσικής σημειογραφίας με διαφορετικές φιλοσοφίες».

Αλλά και στους Ρουμάνους συναντάμε διαφορετικές απόψεις, όπως π.χ., «είναι δύσκολο, διότι η μουσική σημειογραφία παραμένει μόνο μνημοτεχνικό εργαλείο». Άλλος, αντίθετα, λέει: «Νομίζω ναι, αν και υπάρχουν πολλά χειρονομικά σημάδια, σημάδια για τις κινήσεις των χεριών. Η δυτική σημειογραφία δεν είναι τόσο περιορισμένη όσο νομίζουμε. Η θρησκευτικότητα της βυζαντινής μουσικής βασίζεται περισσότερο στον τρόπο ερμηνείας».

Μοιρασμένες είναι οι απόψεις και στους Ρώσους: «Υποθέτω ότι είναι δυνατόν. Ξέρω κάποιους που κάνουν τέτοιες προσπάθειες για τους ψάλτες στη Ρωσία. Δεν νομίζω όμως ότι είναι κατορθωτό, λόγω των διαφορετικών διαστημάτων στη βυζαντινή σημειογραφία». Η αντίθετη γνώμη: «Όχι, η δυτική σημειογραφία είναι το κλειδί της δυτικής μουσικής, η βυζαντινή σημειογραφία είναι το κλειδί της βυζαντινής μουσικής».

Οι Σέρβοι μουσικολόγοι είτε δεν είχαν ασχοληθεί με το θέμα αυτό και δεν είχαν κάποια άποψη («Δεν ξέρω αρκετά για τη βυζαντινή μουσική για να μπορώ να έχω μια εμπεριστατωμένη άποψη για το θέμα»), είτε κάνουν παραλληλισμούς με παρόμοιους τρόπους γραφής άλλων μουσικών συστημάτων, «όπως το μεσαιωνικό “organum”, όπου μπορούμε να σημειώσουμε με ταμπλατούρες για το λαούτο. Κάθε μουσική σημειογραφία μπορεί να “μεταφραστεί” σε κάτι άλλο, επομένως και η παρασημαντική στο πεντάγραμμο. Όμως το σύστημα του πενταγράμμου είναι φτιαγμένο για να καλύπτει ανάγκες μιας διαφορετικής μουσικής σκέψης. Με άλλα λόγια, τη βυζαντινή μουσική μπορούμε να τη μεταφέρουμε στο πεντάγραμμο, αλλά μόνο ως ένα συμπληρωματικό βοήθημα για “μετάφραση”. Αυτό θυμίζει λίγο τις εθνομουσικολογικές μεταγραφές». «Δεν έχω μελετήσει τη βυζαντινή μουσική, αλλά όταν σε πρόβα μιας χορωδίας

της βυζαντινής μουσικής είδα παρτιτούρες γραμμένες με τη σημειογραφία της βυζαντινής μουσικής και άκουσα τη μελωδία που ψέλνανε τα μέλη της χορωδίας, έμεινα έκπληκτη πώς η φωνή “ζωγραφίζει” τη μελωδία! Αυτή η μουσική έκφραση αντιστοιχεί απόλυτα στη μουσική γραφή. Έτσι όπως το βλέπω, αυτές οι “εικόνες” [εννοούσε τη σημειογραφία] εκφράζουν αυτό το άκουσμα. Το δυτικό σύστημα μουσικής γραφής είναι κάπως υπερβολικά γραμμικό και απλοποιημένο γι’ αυτόν τον λεπτομερή τρόπο ψαλσίσματος».

Οι Λιβανέζοι, τέλος, θεωρούν ότι η μεταφορά μπορεί μεν να γίνει, αλλά κάτι τέτοιο θα ήταν καλύτερα να αποφευχθεί: «Σε ορισμένες περιπτώσεις είναι εφικτό, αλλά καλύτερα όχι, διότι μπορούμε να δούμε και να κάνουμε την απόδοση της βυζαντινής μουσικής πολύ καλύτερα μέσω της σημειογραφίας της, παρά μέσω της αντίστοιχης δυτικής». Ο συμμετέχων χωρίς εθνικότητα απάντησε απλώς με ένα «ναι».

Η 5^η ερώτηση ήταν: «Ποιες είναι οι διαφορές μεταξύ της βυζαντινής σημειογραφίας και του πενταγράμμου;». Οι Έλληνες απάντησαν ότι θεωρούν την παρασημαντική ως μια πιο ελεύθερη γραφή, που έχει κίνηση και είναι πιο κατάλληλη για τη μονοφωνική μουσική, τονίζοντας όμως ότι οι διαφορές είναι πολιτισμικές: «Η σημειογραφία της καλλιτεχνικής ψαλτικής μουσικής είναι καταλληλότερη για τη μονοφωνική μουσική της ανδρώπινης φωνής. Το πεντάγραμμο είναι πιο κατάλληλο για την πολυφωνική μουσική και για τα μουσικά όργανα. Διαφορετικά συστήματα μουσικής γραφής – διαφορετικοί πολιτισμοί». «Η βυζαντινή σημειογραφία είναι πιο ελεύθερη, η δυτική μουσική είναι τυποποιημένη, με σαφή όρια». «Οι διαφορές είναι πάρα πολλές, πρώτα απ’ όλα η εκφραστικότητα της βυζαντινής μουσικής κι επίσης η ροή της, η οποία γίνεται περισσότερο αντιληπτή». «Η βυζαντινή [ενν. παρασημαντική] δείχνει την κίνηση, οπότε είναι φτιαγμένη για τις μικρολεπτομέρειες της κίνησης και είναι κατάλληλη για την τροπική ετεροφωνική μουσική. Το πεντάγραμμο δείχνει την απόλυτη θέση της νότας, κι αυτό το κάνει κατάλληλο για την πολυφωνική μουσική». «Δύο ολόκληροι πολιτισμοί με διαφορετική οπτική πάνω στη μουσική».

Οι Ρουμάνοι θεωρούν ότι υπάρχουν πολλές ουσιαστικές διαφορές «στη δομή των κλιμάκων (η βυζαντινή έχει διφωνία, τριφωνία, κ.λπ.) και ότι υπάρχουν επίσης διαφορετικά διαστήματα και διαφορετική αντίληψη του ψαλτικού τρόπου: στον βυζαντινό, ο ψάλτης είναι ελεύθερος να παρεμβαίνει στην πρότυπη μελωδία, ενώ στη δυτική σημειογραφία αυτό δεν μπορεί να γίνει».

Οι Ρώσοι τονίζουν τη συσχέτιση των χαρακτήρων της βυζαντινής μουσικής μεταξύ τους και θεωρούν τη σημειογραφία καταλληλότερη για τη φωνή, ενώ την αντίστοιχη δυτική γραφή προτιμότερη για την οργανική μουσική: «Η βυζαντινή γραφή δεν δείχνει τον φθόγγο, αλλά ποια είναι η σχέση του με τον προηγούμενο φθόγγο». «Η βυζαντινή σημειογραφία επικεντρώνεται στην προφορά του λόγου, ενώ η δυτική στην κίνηση που προκύπτει από το παίξιμο των μουσικών οργάνων».

Οι Σέρβοι, όπως και οι Ρώσοι, επικεντρώνονται στη σχέση των μουσικών σημαδιών: «Στο πεντάγραμμο κάθε νότα που δείχνει ένα διάστημα, στέκει “για τον εαυτό της”, δηλαδή οι βασικές παράμετροι της κάθε νότας, ειδικά το ύψος, αλλά και η διάρκεια, το ηχόχρωμα, η δυναμική κ.λπ., είναι γνωστές, ανεξάρτητα από τις άλλες νότες. Η παρασημαντική έχει μια ξεχωριστή λειτουργική διάσταση και ένα σημάδι-νότα από μόνο του δεν έχει ορισμένο νόημα· η σημασία του αποκαλύπτεται μόνο μέσω μιας “συνεργασίας”, μιας από κοινού ανάγνωσης με τα άλλα σημάδια-νότες».

Η άποψη, τέλος, των Λιθuanών είναι ότι η βυζαντινή μουσική «στα γενικά της χαρακτηριστικά, εξηγεί τον τρόπο ψαλμωδίας».

Η **ανάλυση** των απαντήσεων έδειξε ότι οι Έλληνες θεωρούν τη σημειογραφία της βυζαντινής μουσικής ως αναπόσπαστο και αποκλειστικό κτήμα του ελληνικού πολιτισμού, χωρίς να κάνουν την παραμικρή αναφορά στην ιδέα της οικουμενικότητας και της πανορθόδοξης κληρονομιάς. Από την άλλη πλευρά, είναι εκπληκτικό το πόσο λίγη προσοχή δίνει η σύγχρονη ελληνική κοινωνία στη βυζαντινή σημειογραφία, ιδιαίτερα στο πλαίσιο της σχολικής εκπαίδευσης!

Στην ερώτησή μου σχετικά με το πολυτονικό ορθογραφικό σύστημα, μόνον τρεις από τους συμμετέχοντες στην έρευνα απάντησαν ότι το χρησιμοποιούν. Τους το μάθαιναν βέβαια κάποτε στο σχολείο, άλλα οι περισσότεροι διαλέγουν την πιο εύκολη λύση. Ένας μόνο, γιατρός το επάγγελμα, έγραψε: «Με εκφράζει. Μου το έμαθαν στο σχολείο. Είναι καλύτερο. Τα σημεία (τόνοι, πνεύματα) σε οδηγούν σε βαθύτερες προσεγγίσεις σχετικά με την ετυμολογία των λέξεων. Η δασεία ήταν γράμμα, και δεν έπρεπε να καταργηθεί». Ο πολυτονικός τρόπος γραφής της ελληνικής είναι, εντούτοις, ισχυρό σύμβολο ταυτότητας για όσους πρόλαβαν και έζησαν την εποχή της χρήσης του. Με την ίδια λογική, μπορούμε να κάνουμε έναν αντίστοιχο παραλληλισμό ως προς την παλαιά μέθοδο της βυζαντινής μουσικής, λέγοντας ότι γρήγορα εγκαταλείφθηκε και ξεχά-

στηκε από τους επόμενους, αφού η νέα μέθοδος ήταν πιο εύκολη-χρηστική στους ψάλτες.

Δεύτερη έρευνα - τυχαίο δείγμα

Τη **δεύτερη ομάδα** αποτελούσαν άτομα με διαφορετικά προφίλ, συνολικά εξήντα (ένας συγγραφέας, ένας πτυχιούχος της ΑΣΟΕΕ, μία νηπιαγωγός, μία καθηγήτρια θεολογίας, ένας γιατρός, κάποιοι τραπεζικοί υπάλληλοι, ένας διδάκτωρ μεσαιωνικής φιλολογίας, ένας ιστορικός, ένας μεταφραστής, ένας οικονομολόγος, ένας εκπαιδευτικός, κάποιοι υπάλληλοι με απολυτήριο λυκείου, ένας συντηρητής έργων τέχνης, ένας αγιογράφος, ένας ειδικός πληροφορικής, κάποιοι φυσικοί, ένας νοσηλευτής, κάποιοι μαθηματικοί, κάποιοι φιλόλογοι, ένας ψυχοπαιδαγωγός, μία ειδικαστική θεραπεύτρια, μία κεραμίστρια, κάποιοι δάσκαλοι, ένας μάγειρας, μία βρεφοκόμος-παιδοκόμος, ένας μουσικολόγος, ένας ελεύθερος επαγγελματίας πανεπιστημιακής εκπαίδευσης, μία κοινωνική λειτουργός, ένας χαράκτης, ένας μουσικός, ένας οδηγός, κάποιοι στρατιωτικοί, ένας αστυνομικός, κάποιοι φοιτητές και μαθητές λυκείου). Για άλλους, πάλι, δεν ξέρουμε το επάγγελμά τους, διότι έχουν δηλώσει συνταξούχοι. Όσο για το ηλικιακό φάσμα, ο πιο ηλικιωμένος συμμετέχων στην έρευνα γεννήθηκε το 1933 και ο νεότερος το 2000.

Στόχος μας ήταν να εξετάσουμε, πάλι μέσω ερωτηματολογίου, ανθρώπους διαφορετικούς, όχι μόνον ως προς τα επαγγέλματα και τις ιδεολογικές τους κατευθύνσεις, αλλά και ως προς τη σχέση τους με την Εκκλησία – από ενεργώς συμμετέχοντες στην ορθόδοξη ζωή (π.χ. ψάλτες και εκκλησιαζόμενους) μέχρι εντελώς αδιάφορους. Η έρευνα έγινε κατά τη διάρκεια των ετών 2014 και 2015. Τα ερωτηματολόγια τα μοίρασα σε διαφορετικά –από πλευράς πολιτιστικού επιπέδου– στρώματα της σύγχρονης αθηναϊκής κοινωνίας με την ολόψυχη βοήθεια φίλων μου. Έτσι κατάφερα να έχω ένα δείγμα ατόμων, και των δύο φύλων, από διαφορετικές κατηγορίες και ηλικίες, με μόνο συνδεδετικό κρίκο την ελληνική εθνική ταυτότητα, την οποία δήλωσαν στο ερωτηματολόγιο.

Θελήσαμε επίσης να διερευνήσουμε τη θέση του όρου «βυζαντινή μουσική» και της λέξης «Κωνσταντινούπολη» στο εννοιολογικό σύστημα ανθρώπων που δηλώνουν Έλληνες, χωρίς η πρακτική τους ενασχόληση με τη μουσική να είναι προϋπόθεση για τη συμμετοχή στην έρευνα, κι έτσι ακριβώς σχεδιάστηκε και το ερωτηματολόγιο: για τον λόγο αυτό διέγραφα δύο ερωτήσεις που προϋπέθεταν μουσικές γνώσεις. Μία, ωστόσο, ερώτηση ήταν αν το άτομο ασχολείται κατά κάποιον τρόπο με τη μουσική.

Από τις απαντήσεις προέκυψε ότι πολλοί έχουν κάποια σχέση με αυτήν, είτε ως χόμπι, είτε ημιαπαγγελματικά, είτε απλώς τους αρέσει να ακούνε μουσική και να τραγουδάνε, «όταν είναι μόνοι τους». Σε κάθε περίπτωση όμως η μουσική –γενικότερα– κατέχει υψηλή θέση στη δική τους κλίμακα αξιών.

Στην 1^η ερώτηση («Γράψτε κάποιους συνειρμούς που σας δημιουργούνται, όταν ακούτε τον όρο “βυζαντινή μουσική”»), οι απαντήσεις μπορούν να ταξινομηθούν ανά κατηγορίες. Στην πρώτη ομάδα ανήκουν συνειρμοί σχετικοί με τον τόπο, π.χ. «Ελλάδα», «Βυζάντιο», «Βυζαντινή Αυτοκρατορία», «μουσική της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας». Πολύ συχνά επανέρχεται το «Κωνσταντινούπολη» και μερικές φορές το «Άγιον Όρος». Αν και οι περισσότεροι συνδυάζουν την έννοια της βυζαντινής μουσικής με την Ελλάδα, το Βυζάντιο, την Κωνσταντινούπολη και το Άγιον Όρος, για έναν ερωτηθέντα ο συνειρμός ήταν «ολονυκτία στο μοναστήρι της Ζούπα» (στο Μαυροβούνιο, δηλαδή εκτός ελλαδικού χώρου). Πολύ συχνά οι ερωτηθέντες έγραψαν «Εκκλησία». Ορισμένοι συνειρμοί σχετικά με την Εκκλησία είναι, π.χ., «Ορθοδοξία», «κοινωνία», «μοναστήρια», «Θεός». Για κάποιους η έννοια της βυζαντινής μουσικής είναι «κληρονομιά» και «εξέλιξη της αρχαίας ελληνικής μουσικής».

Υπάρχουν όμως και πολλοί συνειρμοί σχετικοί με την εκκλησιαστική μουσική, π.χ. «η μουσική της Εκκλησίας της καθ’ ημάς Ανατολής», «εκκλησιαστική μουσική», «θεία λειτουργία», «μουσική αγγέλων», αλλά και «χριστιανικός φανατισμός», «θεία λατρεία», «μυσταγωγία», «ψαλμωδία», «ύμνοι», «μέλος», «αλληλουσία», «ακολουθία», «η βυζαντινή μουσική μου φέρνει στο μυαλό την εκκλησιαστική λειτουργία, το όλο τελετουργικό της», «λειτουργία», «προσευχή-παράδοση-τέχνη», «μελωδία», «μελωδίες», «μουσικοί ήχοι», «εκκλησιαστικοί ήχοι», «άσματα», «χριστιανική μουσική παράδοση», «χορός», «αναλόγιο», «ιεροψάλτες», «κλίμακες», «διαστήματα», «χερουβικός ύμνος», «τροπάρια», «στιχηρά», «δοξολογία», «κρατήματα», «εκκλησιαστικά βιβλία», «ψαλμωδίες», «εκκλησιαστική μουσική-ήχοι», «δρησκευτική», «γιορτή».

Αρκετές φορές αναφέρουν τους «παπάδες» (ένας έγραψε «ιερείς»), αλλά πολύ περισσότερο τους «ψάλτες» και τη «χορωδία», που μπορεί να σημαίνει ότι γι’ αυτούς η βυζαντινή μουσική δεν συνδέεται απαραίτητα μόνο με έναν ψάλτη, αλλά με πολλούς. Πολύ συχνά έγραψαν «ισοκράτημα» ή «ισοκράτημα-ισοκράτες». Άλλοι συνειρμοί σχετίζονται με την ποιότητα της φωνής, π.χ. «ανδρικές φωνές που ψέλνουν με στόμφο», «καθαρή φωνή». Υπάρχουν, εντούτοις, σχόλια σχετικά και με την ποι-

ότητα της μουσικής, π.χ. «ωραία μουσική», «συνδυάζει τέλεια τον λόγο με τη μουσική, με απόλυτη αρμονία», «ξεχωριστή, δεϊκή μουσική γλώσσα», «υπέροχη». Μερικοί οδηγούνται σε συνειρμούς σχετικούς με την τέχνη, είτε μουσική (π.χ. «μορφή τέχνης και τρόπος έκφρασης της πίστης μας στον Θεό», «μουσική τέχνη και επιστήμη», «ψαλτική τέχνη»), είτε εικαστική, δηλαδή τις «βυζαντινές εικόνες».

Άλλοι, πάλι, συσχετίζουν τη βυζαντινή μουσική με ορισμένες προσωπικότητες της ψαλτικής (η γκάμα ξεκινάει από τους αγίους και φτάνει μέχρι και τους σύγχρονους ψάλτες, π.χ. «Ρωμανός ο Μελωδός», «Κουκουζέλης», αλλά και «Στανίτσας», «Φιρφιρής», «Σίμων Καράς», «Αγγελόπουλος», «χοροί μοναχών στο Άγ. Όρος», «Γρηγόριος Στάδης», «Νεοχωρίτης», «π. Νεκτάριος»). Για έναν ερωτηθέντα ο συνειρμός είναι μια βαθιά προσωπική σχέση: «Ο παππούς μου, που έφελε στον ύπνο του δυνατά *“Το παιδρόν της Αναστάσεως κήρυγμα”*...»

Πολλοί συνειρμοί έχουν σχέση με συναισθήματα και ψυχολογικές καταστάσεις, π.χ. «γαλήνη», «ευσέβεια», «πνευματικότητα», «μυστηριακή κατάνυξη», «λαμπρότητα», «οικειότητα», «δαλπωρή», «πλούτος», «πνευματικότητα», «ψυχική ανάταση», «εσωτερικότητα», «αρμονία», «φως», «μυστικισμός», «έκσταση», «ηρεμία», «προσευχή», «συγκέντρωση του νου», «ανύψωση της ψυχής», «πνευματική ανάβαση», «ηρεμία-χαλάρωση», «έκφραση λατρευτικών συναισθημάτων των Ορθοδόξων», «κατάνυξη», «πνευματική ανύψωση», «κοινωνία με τον Θεό».

Για ένα μέρος των ερωτηθέντων οι συνειρμοί σχετίζονται με την παραδοσιακή μουσική, π.χ. «δημοτικά τραγούδια», «παραδοσιακά όργανα», «παραδοσιακή μουσική», «λύρα», «κοσμική μουσική», «λαϊκή μουσική».

Γι' αυτούς που μαθαίνουν βυζαντινή μουσική, οι συνειρμοί έχουν να κάνουν και με πρακτικά ζητήματα, π.χ. «πολλή μελέτη, πολλή κούραση», «φόβος μη φαλτσάρω», «το ρεσιτάλ μου». Κάποιοι έγραψαν παραλλαγές της βυζαντινής κλίμακας, άλλοι ξεκινώντας από τον φθόγγο «νη» και άλλοι από το «πα», π.χ. «νη πα βου γα δι κε ζω νη», «πα βου γα δι κε ζω νη πα».

Οι απαντήσεις στη **2η ερώτηση** («Γράψτε μερικούς συνειρμούς σχετικά με τη λέξη “Κωνσταντινούπολη”») επίσης μπορούν να ταξινομηθούν. Πολλοί συνειρμοί σχετίζονται με χαρακτηρισμούς της Πόλης, π.χ. «η Πόλη», «η Μεγάλη Πόλη», «η Πόλη των πόλεων», «η Βασιλεύουσα», «η πιο λαμπρή πόλη της ιστορίας και η πιο τραγική», «η πρωτεύουσα του Βυζαντίου», «η όντως Πόλις», «η ωραιότερη πόλη του κόσμου», «η

ατελείωτη ομορφιά του Βοσπόρου», «τα στενά του Βοσπόρου», «η πόλη των εκπλήξεων», «Βασιλεύουσα πόλη και σταυροδρόμι των πολιτισμών», «Ισταμπούλ», «Βαλκάνια», «τα στενά του Ελλήσποντου», «Matchka Polytechnik University», «Conservatoire», «πολυκοσμία», «φασαρία», «παζάρια», «χλιδή», «πολυχρωμία», «πράσινο», «θάλασσα, λόφοι, ποι-κιλία».

Αρκετοί έκαναν συνειρμούς σχετικούς με τα μνημεία της Κωνσταντινούπολης, τα περισσότερα εκ των οποίων είναι η «Αγία Σοφία» και οι παραλλαγές της («εκκλησία της Αγίας Σοφίας», «Αγία-Σοφιά», «Αγια-σοφιά»), «Αγία Σοφία –αν και χάλια την κάνανε! – που δείχνει το μεγαλείο του Βυζαντίου». Δεύτερο συναντάμε το «Οικουμενικό Πατριαρχείο» ή «Πατριαρχείο» κ.ά., όπως «Μεγάλη του Γένους Σχολή», «Γαλατάς», «Πέραν», «Μονή της Χώρας», «ψηφιδωτά», «οβελίσκος του Θεοδοσίου», «Τοπ Καπί», «Φενερμπαχτσέ», «Μπαλουκλί», «Πλατεία Ταξίμ», «Μπλε Τζαμί», «Ντολμά Μπαχτσέ», «τζαμιά», «αμέτρητα μνημεία».

Ξεχωριστή ομάδα αποτελούν οι ιστορικοί συνειρμοί, που η πλειοψηφία τους έχει να κάνει με την άλωση της Κωνσταντινουπόλεως, π.χ. «Αυτοκρατορία», «Άλωση», «Άλωση του 1453», «χαμένη πατρίδα», «1204, 29^η Μαΐου 1453», «κωλόφραγκοι – συγγνώμη, Γκόρντανα, αλλά αυτοί φταίνε και για τη δεύτερη άλωση!», αλλά και «Βυζαντινή αυτοκρατορία», «Βυζάντιο», «τη Βυζαντινή Αυτοκρατορία και το πόσο προπαγάνδα έχουμε υποστεί στην Ελλάδα για όλ' αυτά», «Ελλάδα-ιστορία-δόξα», «Ρωμιοσύνη», «Οθωμανική Αυτοκρατορία», «πατρίδα». Αν και οι περισσότεροι συνειρμοί έχουν σχέση με το Βυζάντιο, πολύ συχνά συναντάμε και τους «Τούρκοι» και «Τουρκία». Υπάρχουν όμως και πολλοί πολιτικοί συνειρμοί, π.χ., «Βόσπορος-πολιτισμός-Σεπτεμβριανά», «εθνικισμός», «διωγμός», «χούντα, αριστεροί αγωνιστές, λευκά κελιά». Κάποιοι πάλι συνδέονται με δρύλους, π.χ. «Κερκόπορτα», «Μαρμαρωμένος Βασιλιάς».

Σε ορισμένους ερωτηθέντες οι συνειρμοί σχετίζονται με τη συνάντηση των πολιτισμών και των κόσμων, π.χ. «γέφυρα Ανατολής και Δύσης», «θέα προς τον κόσμο όλο», «θέα προς τον Ουρανό», «Ανατολή+Δύση», «Ανατολή-Δύση», «σταυροδρόμι πολιτισμών», «πολιτισμός», «πολυπολιτισμός». Κάποιοι πάλι συσχέτισαν την Κωνσταντινούπολη με την Ορθοδοξία: «Ορθόδοξη πνευματικότητα», «δρησκευτικότητα», «Χριστιανοσύνη», «Ορθοδοξία», ενώ άλλοι έφεραν στον νου τους την ποδοσφαιρική ομάδα «Φενερμπαχτσέ».

Πολλοί εξάλλου αναφέρθηκαν στη μουσική, από την εκκλησιαστική

μέχρι την οθωμανική: «πατρίδα της βυζαντινής μουσικής», «βυζαντινή μουσική», «Ακάθιστος Ύμνος», «Τη υπερμάχω στρατηγώ», «μουσικές», «κανονάκι», «οθωμανική μουσική», «κλασική οθωμανική μουσική»: άλλοι θυμήθηκαν λαϊκά τραγούδια, π.χ. «Η Πόλη, μια παλιά αγαπημένη, που συναντάς σε ξένη αγκαλιά...», «Πάλι με χρόνους με καιρούς...», «Έχε γεια, πάντα γεια..., αν και δεν ήταν όνειρο», «Μουσικές, μιναρέδες και ιμάμηδες».

Για ορισμένους πολύ σπουδαία είναι η κουζίνα και οι σχετικές έννοιες, π.χ. «πολίτικη κουζίνα», «μυρωδιές», «μπαχαρικά», «το σίριαλ “Λωξάντρα”», «άρωμα», «μυρωδιές», «γεύσεις». Ένας από τους συμμετέχοντες ανέφερε ως συνειρμό το βιβλίο «Το πηγάδι του πεπρωμένου» του Μεχμέτ Ουζούν.

Ποικίλλει η ομάδα συνειρμών σχετικά με τα συναισθήματα, καθώς και άλλες αφηρημένες έννοιες, όπου υπάρχουν και αρκετές αντιθέσεις, π.χ. «αγάπη», έχθρα («ας ξαναπάμε!»), «ελπίδα», «απελπισία», «ταπεινότητα», «δόξα», «οικειότητα», «μεγαλοπρέπεια», «δρύλος», «νοσταλγία», «ενδιαφέρον», «μελαγχολία», «δολοπλοκία», «μεγαλείο», «θρήνος», «ηρεμία».

Η 3^η ερώτηση ήταν: «Τι σημαίνει η σημειογραφία της βυζαντινής μουσικής για σας;». Για κάποιους η απάντηση ήταν ότι αποτελεί κάτι παλαιό, εξού και η αξία της, π.χ. «μια μουσική γλώσσα από το παρελθόν» ή «σίγουρα είναι μια αξιόλογη μουσική γραφή, αφού έχει επιβιώσει μέχρι σήμερα».

Άλλοι έχουν γι' αυτήν μια πιο μυστικιστική αντίληψη: «Γλώσσα των αγγέλων», «σημαίνει την επικράτηση του σχετικού σε σχέση με το απόλυτο». Κάποιοι απαντούν: «Είναι ένας τρόπος έκφρασης των συναισθημάτων μου, χαρά, λύπη, κ.λπ.)»

Στην άλλη ομάδα ανήκουν αυτοί που τη θεωρούν ως τη σημαντικότερη μουσική γραφή, π.χ. «η παρασημαντική, η γραφή της Βυζαντινής μουσικής», «τα πάντα! Απαραίτητο εργαλείο, αλφαβητάρι του μέλους», «το πλουσιότερο συμβολογραφικό σύστημα», «σύμβολα-νότες, παρτιτούρες βυζαντινής μουσικής, σημεία-μαρτυρίες που φανερώνουν τα “ανεβοκατεβάσματα” της φωνής, τα διαστήματα, τη διάρκεια μιας νότας», «υψηλού επιπέδου γραφή των φθόγγων, που παράγουν τον βυζαντινό ήχο με σχεδόν σύνθετο και πολύ εντυπωσιακό τρόπο». Ορισμένοι την αντιμετωπίζουν ως τρόπο όχι μόνο μουσικής, αλλά και ιδεολογικής έκφρασης: «Ένα είδος μουσικής έκφρασης και ιδεολογίας, που μεταγράφεται από την ιδέα στο χαρτί με έναν κωδικοποιημένο τρόπο υψηλής καλλιτεχνικής νόησης», «αν με τη λέξη σημειογρα-

φία εννοείς σημειολογία, θα έλεγα ότι η βυζαντινή μουσική αποδίδει την κλασική μουσική με μια χριστιανική νότα». Υπάρχουν και συγκρίσεις με τη δυτική μουσική, π.χ. «ένα σύστημα “γραφής” μέσω σημείων-συμβόλων που αναπαριστά “ήχους” με μεγαλύτερη ευρύτητα από τους τρόπους της δυτικής μουσικής», «εντελώς διαφορετικός τρόπος σκέψης από τον δυτικό, πιο φυσικός, αλλά αρκετά περίπλοκος».

Τη θεωρούν δύσκολη: «Κάτι πολύ δύσκολο», «ενδιαφέρουσα αλλά και δύσκολη στην ανάγνωσή της για δύο λόγους: Τα σύμβολα συνδέονται μεταξύ τους και αποτελούν αλυσίδες κι έτσι δεν λειτουργούν αυτόνομα. Επίσης δεν παραπέμπουν στη λειτουργία τους και είναι δύσκολο να απομνημονευτούν. Αναγνωρίζω πως το τελευταίο είναι ίσως πιο εύκολο για όσους όχι μόνο παίζουν κάποιο όργανο, αλλά και τραγουδούν παράλληλα», «μαγική, δεν τη χορταίνω», «πολύ δύσκολη, άξιζε που αφιέρωσα τόσα χρόνια από τη ζωή μου για να αρχίσω, έστω, να την καταλαβαίνω· όταν την έβλεπε ο κόσμος στο λεωφορείο, με ρωτούσε αν είναι ιρανικά, την διδάσκω και πολύ χαίρομαι γι’ αυτό», «στην αρχή των σπουδών μου με δυσκόλεψε αρκετά, αλλά τώρα με βοηθάει να αποδώσω συγκεκριμένα τονικά ύψη, διαστήματα και ρυθμούς», «λόγω αδυναμίας κατανόησης δεν σημαίνει κάτι περισσότερο για μένα».

Τη συνδυάζουν με την ανθρώπινη φωνή: «Υπέροχοι ήχοι, χρησιμοποιώντας μόνο την ανθρώπινη φωνή», «θεωρώ πως είναι κατασκευασμένα για φωνητική χρήση», «μουσική γλώσσα, τέχνη, προσευχή».

Για έναν ερωτηθέντα είναι χρήσιμη για να καταλάβει καλύτερα τα τουρκικά “μακάμ” – «πιστεύω πως είναι ιδιαίτερα χρηστική για την κατανόηση των “μακάμ” των Τούρκων».

Ορισμένοι ωστόσο δεν ήξεραν τίποτα για την παρασημαντική («δεν την ξέρω, δεν ξέρω ούτε τη δυτική σημειογραφία», «η βυζαντινή σημειολογία, δεν μου λέει τίποτα, δεν τη γνωρίζω», «ακατανόητη για μένα γραφή»), αλλά θέλουν να τη γνωρίσουν (π.χ. «δεν σημαίνει για μένα τίποτα, δεν την γνωρίζω, αλλά θα ήθελα να την γνωρίζω»). Σε κάποιους μοιάζει με την αραβική ή την κινέζικη γραφή, π.χ. «δεν την γνωρίζω, μου μοιάζει με αραβικά σύμβολα! Μου είναι δυστυχώς άγνωστη, ακατανόητη, και μου φαντάζει δύσκολη σε σχέση με τη σημειογραφία της δυτικής μουσικής. Θέλω κάποια στιγμή να την γνωρίσω». Όμως, και μη ξέροντάς την, την θεωρούν «πολύ σημαντική».

Η 4^η ερώτηση ήταν αν έχουν ασχοληθεί με τη μουσική και με ποιον τρόπο. Ελάχιστοι απάντησαν ότι δεν έχουν ασχοληθεί έστω ερασιτεχνικά ή σαν προσπάθεια. Πρέπει να σημειωθεί ότι όλοι τους –χωρίς εξαίρεση–

έχουν δετική άποψη για τη μουσική γενικότερα και ακούν σε καθημερινή βάση, π.χ. «ακούω διαρκώς», «μόνο ερασιτεχνικά, ακούγοντας», «ακούω μουσική αρκετά», «ως φανατική ακροάτρια με υποτυπώδεις γνώσεις μουσικής και ελάχιστη σχέση με τη βυζαντινή μουσική», «δεν έχω ασχοληθεί, αλλά όταν στην εκκλησία ακούω βυζαντινή ψαλμωδία, μου αρέσει πάρα πολύ», «ακούω μουσική καθημερινά, είναι αναπόσπαστο κομμάτι της σκέψης μου. Φυσικά δεν τη “φυλακίζω” σε ψηφιακές συσκευές, αλλά την αφήνω να ακουστεί ελεύθερη στον χώρο μου, είτε σε ζωντανή ροή, όπως από ράδιο, είτε συνδυάζοντάς την με τη διάθεσή μου μέσα από ένα άλμπουμ ή ένα συμφωνικό έργο παιγμένο ολόκληρο». Κάποιοι, εκτός από την ακρόαση, ψάλλουν και τραγουδούν: «Απλώς και μόνον ακούω και καμιά φορά ψάλλω (όταν είμαι γαλήνιος ή, αντίθετα, όταν έχω μεγάλη δλίψη) και καμιά φορά τραγουδάω δημοτικά»

Πολλοί δήλωσαν φίλοι της κλασικής μουσικής. Ωστόσο, κάποιοι έπαψαν να την ακούν: «Γιατί πλέον μου προκαλεί κατάθλιψη».

Πολλοί παίζουν κιθάρα και κάποιο παραδοσιακό όργανο ή προσπαθούν να μάθουν βυζαντινή μουσική («λίγο βυζαντινή μουσική και κιθάρα»). Κάποιοι σταμάτησαν να παίζουν, π.χ. «έχω πάρει μαθήματα κλασικής κιθάρας για 5 χρόνια, αλλά την έχω εγκαταλείψει –δυστυχώς– εδώ και δεκαετίες», «έπαιζα σε συγκρότημα ντραμς κι έχω αρκετά όργανα στο σπίτι σήμερα». Άλλοι μάθαιναν και πιάνο ή βιολί («εκμάθηση έγχορδων μουσικών οργάνων»). Μία ερωτώμενη έχει «ενεργό συμμετοχή σε μουσικά σύνολα ως χορωδός».

Από τα παραδοσιακά όργανα παίζουν οκαρίνα, σάζι, λαούτο, ούτι, μπαγλαμά. Ορισμένοι, για την παραδοσιακή μουσική, μάθαιναν βυζαντινή παρασημαντική («μελέτησα παραδοσιακά κομμάτια, αρχικά με τη βυζαντινή σημειογραφία και στη συνέχεια από το πεντάγραμμο»)· άλλοι, αν και ασχολούνται ενεργά με την παραδοσιακή μουσική, δηλώνουν: «Παίζω παραδοσιακή μουσική. Είμαι ακουστικός μουσικός. Δεν διαβάζω καμιά σημειογραφία». Ένας άλλος επίσης δεν ξέρει νότες, αλλά του αρέσει να γράφει τραγούδια: «Γράφω τραγούδια, στίχους με μουσική. Τραγουδάω τον σκοπό και γράφουν άλλοι τη μουσική».

Λιγότεροι ασχολήθηκαν ή ασχολούνται με την εκμάθηση της βυζαντινής μουσικής, π.χ., «παρακολούθηση λίγων μαθημάτων βυζαντινής μουσικής»· «βυζαντινή μουσική και ψαλτική»· «δίπλωμα βυζαντινής μουσικής»· «μάθαινα τις βυζαντινές νότες»· «μαθήτρια βυζαντινής». Μία έχει ασχοληθεί με τη θεωρία της ευρωπαϊκής μουσικής.

Οι περισσότεροι από τους ερωτώμενους είναι μορφωμένοι, με πανεπιστημιακό τουλάχιστον πτυχίο ή φοιτητές. Δύο είναι δασκάλες μουσικής στα σχολεία, μία με πτυχίο πιάνου και μία άλλη διδάσκει ελληνική παραδοσιακή μουσική.

Κάνει, τέλος, εντύπωση ότι, στους πιο πολλούς από τους συμμετέχοντες, η έννοια της «βυζαντινής μουσικής» φέρνει τον συνειρμό της βυζαντινής κλίμακας «νη, πα, βου..» Αυτό βεβαίως είναι οξύμωρο, διότι η εν λόγω μονοσύλλαβη περιγραφή των φθόγγων της βυζαντινής μουσικής είναι καρπός της Μεταρρύθμισης του 1814, προϊόν της νέας μεθόδου: στην παλαιά, δεν υπήρχε.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η αφηγηματική προσέγγιση προσπαθεί να δώσει μια σφαιρική εικόνα της Μεταρρύθμισης της σημειογραφίας του 1814 συνδέοντάς την με το σύγχρονο πολύπτυχο της βυζαντινής μουσικής. Πώς, για παράδειγμα, οι ψαλτικές κοινότητες «χειρίζονται» την παρασημαντική, πώς η βυζαντινή μουσική, από «μυστική» γνώση μεταξύ μνημένων, έφτασε να εξελίσσεται σταδιακά σε συναυλιακό γεγονός και πάλι πώς εξακολουθεί στις μέρες μας να βρίσκει «μυστικά περάσματα».

Μια τέτοια αφήγηση για να μπορέσει να περιγράψει το θέμα της με σφρίγος και σαφήνεια –θέμα με πολλαπλές εκφάνσεις, χρήσιμο σε πολλές ομάδες και με ποικίλους τρόπους–, μια τέτοια προσέγγιση, λοιπόν, οφείλει να προχωρήσει σε μια συνθετική ερμηνεία ειδικότερων και γενικότερων αφηγήσεων, οι οποίες σχετίζονται περισσότερο ή λιγότερο με τη βυζαντινή μουσική. Έτσι, για παράδειγμα, η τελευταία, προερχόμενη από τον ζωντανό χώρο της ευρύτερης Ανατολής, μπορεί και χρησιμοποιεί σύμβολα πανανθρώπινης εμβέλειας (τροχός, ζωδιακός κύκλος, κ.ά.), κάτι το οποίο εν συνεχεία θα αποδειχτεί ευκρινώς μέσω της θέασης που μας προσφέρει η εθνολογία.

Ποια είναι η λειτουργία και ο διαχρονικός ρόλος της βυζαντινής μουσικής; Η μελέτη λαμβάνει υπόψη τους ενεργούς φορείς της παράδοσης –τους ψάλτες, τους ερευνητές και τους διοργανωτές συνεδρίων, καθώς και τους παραλήπτες του μηνύματος, δηλαδή τους ακροατές. Έτσι επιχειρείται μια πρώτη γνωριμία με την κοινότητα των ψαλτών και τίθενται τα ερωτήματα για τον ρόλο, τα πιστεύω τους, την εικόνα που επιφυλάσσουν για τον εαυτό τους, καθώς και την άποψή τους για τη Μεταρρύθμιση της σημειογραφίας του 1814. Επιπλέον, η έρευνα περιλαμβάνει και κάποιους που δεν συμμετέχουν ενεργά ή είναι εκτός εκκλησιαστικού πλαισίου, εκεί που η βυζαντινή μουσική είναι μεν γνωστή αλλά τίποτε περισσότερο.

Μετά τη Μεταρρύθμιση οι παλαιοί χαρακτήρες της βυζαντινής μουσικής σημαίνουν κάτι άλλο και διαβάζονται αναλυτικά. Όμως, για τη συμβολική διάσταση της ίδιας της μουσικής, σημαντικό ρόλο παίζει το γεγονός ότι οπτικά έχουν παραμείνει οι ίδιοι. Η σημειογραφία –εξαιρετικά προσαρμοσμένη στις ανάγκες της μουσικής γλώσσας– είναι από μόνη της μια ισχυρή ένδειξη του τρόπου σκέψης και της αντίληψης του κόσμου.

Βέβαια, η βυζαντινή μουσική εξακολουθεί να ασκεί ξεχωριστή γοητεία σε όσους επιχειρούν να «αποκρυπτογραφήσουν» τα παλαιά χειρόγραφα της, αναζητώντας ένα «μυστικό», φορτωμένο με δρόλους, άκουσμα.

Το γεγονός ότι σε θεωρητικό, γραπτό, επίπεδο έχουν γίνει σημαντικές αλλαγές, ανοίγει μια σειρά ερωτημάτων εν σχέσει, κατ' αρχάς, με τη ζωντανή ψαλτική πράξη. Είναι αλήθεια ότι η βυζαντινή μουσική είναι κυρίως προφορική και καταγεγραμμένη με διαφορετικούς τρόπους σε διαφορετικές ιστορικές περιόδους.

Πρέπει, λοιπόν, πρώτον, να τονίσουμε ότι πολλοί ψάλτες και εκπρόσωποι της ιεραρχίας στις αρχές του 19^{ου} αι. διαμαρτύρονταν για τους «νεοτερισμούς» της Μεταρρύθμισης του 1814. Ωστόσο, με την πάροδο του χρόνου, όπως φαίνεται και από την ανάλυση των επιστημονικών συνεδρίων που επιχειρίσαμε εδώ, η στάση απέναντι στους «Τρεις Δασκάλους» έχει αλλάξει, έτσι ώστε, από «νεοτεριστές», ο Χρύσανθος ο εκ Μαδύτων, ο Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ και ο Γρηγόριος πρωτοψάλτης έγιναν «παραδοσιακοί»! Πάντως το ζήτημα μέχρι και σήμερα δεν έχει κλείσει.

Παρατηρείται, εντούτοις, και μία άλλη λεπτομέρεια περί την ορολογία: πώς δηλαδή πρέπει να αποκαλούμε τους τρεις μεταρρυθμιστές. Στην τρέχουσα επιστημονική βιβλιογραφία ονομάζονται απλώς «οι Τρεις Δάσκαλοι» ή ακόμα εμφανίζονται με το μικρό τους όνομα (Χρύσανθος, Χουρμούζιος, Γρηγόριος), πράγμα σύμφωνο με την παράδοση της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, στην οποία δεν καταγράφονταν τα επώνυμα. Από την άλλη, το να προσφωνούμε κάποιον, στη νέα ελληνική, με το μικρό του όνομα, προσδίδει μια ξεχωριστή νότα οικειότητας. Κάτι τέτοιο ίσως να φανερώνει και πόσο οικείους θεωρούν οι σύγχρονοι Έλληνες ψάλτες τους τρεις κύριους μεταρρυθμιστές του 1814.

Η Μεταρρύθμιση έχει λοιπόν επηρεάσει σημαντικά τη θεωρητική σκέψη, δηλαδή την αλλαγή του πώς γίνεται αντιληπτό το σύστημα της βυζαντινής μουσικής. Πιστεύω ότι η εισαγωγή της μεθοδολογικής προσέγγισης της δυτικής μουσικής, όπως π.χ. το σολφέζ, η έννοια της κλίμακας των διαστημάτων, και όχι του τροχού, αποτελεί πραγματικά μια ουσιαστική «αποκωδικοποίηση» και αλλαγή των εννοιολογικών μοντέλων σε σχέση με ό,τι συνέβαινε πριν από το 1814.

Συνεπώς, η διαφορά της γέννησης της μουσικής θεωρίας του Χρυσάνθου από τον συνηδη τρόπο γέννησης μιας θεωρίας έγκειται στον μεταρρυθμιστικό της χαρακτήρα. Μια θεωρία, δηλαδή, δημιουργείται δήμα-δήμα ξεκινώντας από ορισμένες εμπειρίες βεβαιωμένες στην πράξη για να οδηγηθεί στη θεωρητική γενίκευση. Αντιθέτως, η μεταρρυθμιστική θεωρία

του Χρυσάνθου ξεκινάει από τη θεωρία με σκοπό την «αποκωδικοποίησή» της και την αλλαγή του μέχρι τότε υπάρχοντος τρόπου θεώρησης των κειμένων της.

Έτσι, η ουσία της κατανόησης της μουσικής Μεταρρύθμισης και της λειτουργικότητας του όλου συστήματος βρίσκεται στη γνωστική εμπειρία, στον τρόπο με τον οποίο καταλαβαίνουμε τη γραφή της μουσικής και τα διαστήματα στους διαφορετικούς πολιτισμούς, όπως και το ζήτημα του νοήματός τους μέσα στο γενικό πολιτισμικό πρότυπο (model).

Όπως είδαμε προηγουμένως, πριν από τη Μεταρρύθμιση, στη θεωρία της βυζαντινής μουσικής υπήρχε ο συμβολισμός του κύκλου, του δέντρου, του ήλιου, κ.λπ. Πρόκειται για δυνατά διαλογικά και σημασιολογικά εννοιολογικά μοντέλα, που έχουν εξαφανιστεί σχεδόν εντελώς και απουσιάζουν από τη σύγχρονη διδασκαλία.

Η θεωρία της βυζαντινής μουσικής και η σημειογραφία της βασίζονται σε πρότυπα αρχετυπικού χαρακτήρα. Με την πάροδο του χρόνου το σύστημα της βυζαντινής μουσικής ενσωματώνει μοτίβα-σύμβολα που είναι κοινά σε μύθους και παραδόσεις διαφορετικών πολιτισμών, με ορισμένα από αυτά να διατηρούν την αρχική τους σημασία και άλλα να διαφέρουν σημασιολογικά· στο πλαίσιο αυτό, επανεξετάζει και εντάσσει δημιουργικά τις πληροφορίες και το υλικό των διαφορετικών παραδόσεων, χωρίς ν' αφήνει να χαθούν ή να αλλοιωθούν κάποια από τα αρχέτυπα της ανθρωπίνης ύπαρξης.

Η Μεταρρύθμιση επηρέασε την παρασημαντική, τη σύνθεση των χαρακτήρων και την ερμηνεία τους. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να επηρεαστεί η εξέλιξή της, να αλλάξει δηλαδή η μορφολογία των μελών της. Ορισμένα μελωδικά είδη έχουν γίνει πιο περίπλοκα, όπως οι κανόνες της Ευχαριστίας σε διαφόρους ήχους με μορφολογικά πιο ανεπτυγμένες και σύνθετες γραμμές. Από την άλλη πλευρά, παρατηρείται το φαινόμενο ψάλτες να αμελούν και ακόμη και να τείνουν να ξεχνάνε κάποια άλλα είδη μελοποιίας, όπως, για παράδειγμα, τα κοινωνικά.

Στη διάδοση της νέας μεθόδου βοήθησε και η τεχνολογική ανάπτυξη, η εμφάνιση των τυπωμένων βιβλίων και το φτηνότερο χαρτί. Συντελέστηκε, για να το πούμε έτσι, η «εκλαΐκευση» της βυζαντινής μουσικής. Πολλοί μελετητές επισημαίνουν αυτή τη μείωση της τιμής του χαρτιού και τη μετάβαση σε τυπωμένα βιβλία, κάτι που είχε ως αποτέλεσμα τα ψαλτικά (και όχι μόνον) βιβλία, να γίνουν πιο προσιτά σε ένα ευρύτερο κοινό³⁵⁴.

³⁵⁴ Βλ. Χατζηγιακουμής 1980.

Έτσι και ο Κωνσταντίνου, στη συνέντευξή του για τη μελέτη μας, τόνισε ότι «στα παλαιότερα χρόνια πολύ λίγοι είχαν ασχοληθεί με τα χειρόγραφα. Το χαρτί ήταν ακριβό και, για οικονομικούς λόγους, οι περισσότεροι από αυτούς που ασχολούνταν με τη βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική δεν είχαν τη δυνατότητα να δουν το χειρόγραφο. Τα πιο δύσκολα κομμάτια, μαθήματα, αργά μέλη, κ.λπ. έπρεπε να είναι γραμμένα σε χαρτί. Πόσοι ήξεραν να τα διαβάζουν; Το μουσικό κείμενο σε χαρτί ήταν σε πέντε-έξι γραμμές. Για να το πει κανείς αργά ήδενε είκοσι λεπτά. Πόσοι το μπορούσαν; Επειδή έγινε η μεταγραφή, η ευκολία του χαρτιού αποξένωσε τους ψαλτάδες από το παλιό χειρόγραφο, που χρειαζόταν πολλή μνήμη και σκέψη για να αποδοθεί. Το μεταγεγραμμένο τώρα παρέκκλινε από τη κλασική γραμμή της βυζαντινής μουσικής, για τον λόγο αυτό, πολλές φορές, όσοι προσπαθούν να διαβάσουν παλαιά χειρόγραφα δεν τα καταφέρνουν».

Η Μεταρρύθμιση έφερε έναν υπερανalyτικό τρόπο γραφής και σκέψης, με αποτέλεσμα να χάνονται σήμερα κλασικές μουσικές φράσεις. Οι δάσκαλοι της ψαλτικής, από τους οποίους πήρα συνεντεύξεις, συμφωνούν στο ότι οι σημερινοί ψάλτες και οι δάσκαλοι της βυζαντινής μουσικής ξεκίνησαν να καταγράφουν υπερανalyτικά «αυτό που λένε, όπως το λένε»: αλλά ακριβώς εκεί βρίσκεται η παγίδα, διότι μέσα απ' αυτό δεν μπορεί να φανεί η κλασική γραμμή. Κατά συνέπεια, σήμερα οι μαθητές της βυζαντινής μουσικής πολλές φορές δεν μαθαίνουν πια τις γραμμές, αλλά διαβάζουν τη μελωδία αναλυμένη. «Οι πατριαρχικοί απέξω ψάλλανε γραμμές, όχι συνθέσεις ολοκληρωμένες. Λίγες είναι οι συνθέσεις που λέγεται σε ποιον ανήκουν, του Ιακώβου, του τάδε κ.λπ.»³⁵⁵.

Είναι φανερό ότι η φύση της βυζαντινής ψαλτικής είναι διττή: γραπτή και προφορική. Συνεπώς μπορεί να τεθεί το ερώτημα κατά πόσον η καινούργια θεωρία της Μεταρρύθμισης επηρέασε τη ζωντανή ψαλτική παράδοση, εάν μάλιστα λάβουμε ιδιαίτερα υπόψη μας την ύπαρξη μεγάλου αριθμού τοπικών παραδόσεων, διαφορετικών στυλ και –πράγμα πολύ σημαντικό– την αδυναμία ανάγνωσης της μουσικής σημειογραφίας από ένα μεγάλο αριθμό ψαλτών, ιδιαίτερα σε χωριά και σε απομονωμένα νησιά σε όλη την Ελλάδα. Ακόμη και στις μέρες μας πολλοί που ψάλλουν καθημερινά στις εκκλησιαστικές ακολουθίες, όχι μόνον στην επαρχία αλλά και σε μεγάλα αστικά κέντρα, ανήκουν στην κατηγορία των λεγομένων «πρακτικών» ψαλτών, οι οποίοι δεν διαβάζουν νότες, αλλά ψάλλουν αυτό που έμαθαν από μνήμης, ο καθένας ανάλογα με το προσωπικό του ταλέντο.

³⁵⁵ Από τη συνέντευξη με τον Γεώργιο Κωνσταντίνου.

Οι περισσότεροι από αυτούς δεν έχουν ακούσει για τη Μεταρρύθμιση του 1814, ούτε ξέρουν καν τα ονόματα των μεταρρυθμιστών.

Ένας τέτοιος «πρακτικός» ψάλτης ήταν και ο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Ο Σπ. Μελάς έχει γράψει γι' αυτόν πως «έψελνε, χωρίς να 'χει ποτέ μάθει μουσική, χωρίς να ξέρει καν να διαβάσει τα σημεία της και σχεδόν χωρίς να 'χει φωνή. Κι όμως συνέπαιρνε τα πληρώματα του ναού, ψέλνοντας με την ψυχή του, που 'δινε χρώμα στην κάθε λέξη, στην κάθε φράση, ανάλογα με το μέλος, έψελνε με τη μορφή του κι έπαιρνε την έκφραση του περιεχομένου της ψαλμωδίας και της φράσης, έψελνε με τα χέρια του, που τα χτυπούσε στο αναλόγιο, με τα πόδια του, που κρατούσαν τον ρυθμό με χτύπους στο πάτωμα... Παντού αλλού ο Παπαδιαμάντης ήτανε μισός και μονάχα στο στασίδι του δεξιού ψάλτη ολάκερος»³⁵⁶.

Λαμβάνοντας υπόψη το γεγονός ότι από τους ψάλτες της εποχής υπήρχε σαφής αντίθεση προς τη Μεταρρύθμιση, πιστεύω ότι οι περισσότεροι απλώς δεν ήθελαν ν' αλλάξουν τίποτα. Επίσης δεν έχουμε μαρτυρίες για το πώς έψαλλαν τότε στην επαρχία και στα απομακρυσμένα νησιά. Στα περισσότερα μέρη δεν είχαν μουσικά χειρόγραφα και επομένως δεν ήξεραν να τα διαβάζουν, οπότε γι' αυτούς η Μεταρρύθμιση δεν άλλαξε κάτι.

Δεν πρέπει εξάλλου να ξεχνάμε τον τρόπο και τον ρυθμό της ζωής στις αρχές του 19^{ου} αι., καθώς και τους τότε τρόπους επικοινωνίας. Αναρωτιέται κανείς αν οι ψάλτες της εποχής δέχτηκαν αμέσως και σύσσωμοι την καινούργια θεωρία και ξεκίνησαν να ψάλλουν χρησιμοποιώντας μόνο τη σημειογραφία-νότες. Η υποδοχή της νέας μεθόδου δεν είχε δετική αντιμετώπιση από όλους (π.χ. Βασίλειος Στεφανίδης, Απόστολος Χίος, Κωνσταντίνος πρωτοψάλτης, κ.λπ.)³⁵⁷. Η έρευνά μας έδειξε ότι η σημειογραφία, οι γραμμένες νότες στη βυζαντινή μουσική, είχαν πάντα –και έχουν– σκοπό περισσότερο να υπενθυμίσουν την προφορική παράδοση παρά να την διατηρήσουν σαν απόλυτη αξία, την οποία οφείλουμε να «αποκωδικοποιήσουμε». Ακριβώς αυτό αποτελεί τη γνωστική διαφορά ανάμεσα στην προσέγγιση των δυτικοευρωπαίων μουσικολόγων και στην πραγματικότητα των τοπικών κοινωνιών.

Όμως, ένα μέρος των σύγχρονων ψαλτών και ερευνητών, Ελλήνων και ξένων, τείνουν να ξεχνούν την προφορική φύση της βυζαντινής μουσικής και σημειογραφίας και να την βλέπουν κατά κάποιον τρόπο σαν να

³⁵⁶ Βλ. Μελάς 2005.

³⁵⁷ Βλ. Αποστολόπουλος 2002. Στάθης 2016: 190-192.

ήταν μόνον μουσική γραφή-νότες, ψάχνοντας εναγωνίως το κλειδί για την αποκωδικοποίηση των παλαιών χειρογράφων. Η ανάλυση του υλικού της έρευνάς μας μάς οδηγεί στο συμπέρασμα ότι «το κλειδί» της βυζαντινής μουσικής βρίσκεται ακριβώς στην προφορική παράδοση. Μεταφορικά μιλώντας, μπορούμε να πούμε επομένως ότι οι ψάλτες ψάχνουν για κλειδί το οποίο βρίσκεται ήδη στην κλειδαριά!

Μιλώντας για το κλειδί που βρίσκεται πάντα πάνω στην κλειδαριά, αξίζει να παραθέσουμε ένα διαφωτιστικό απόσπασμα της σκέψης του Victor Turner: «Οι αστικές σύγχρονες/περιπλεγμένες κοινωνίες μορφώνουν τάξεις εγγράμματων ειδικών, διανοουμένων διαφόρων τύπων, περιλαμβανομένων των ανθρωπολόγων, των οποίων η πληρωμένη εργασία υπό τον καταμερισμό εργασίας είναι να σχεδιάζουν έλλογα πλάνα, να βάζουν τις έννοιες σε μια καθορισμένη σειρά, να καθορίζουν ιεραρχικές ταξινομήσεις, να εκλογικεύουν τα τελετουργικά αναλύοντάς τα, να “παγώνουν” το στοχαστικό ρου σε φιλοσοφία, και να εφαρμόζουν τη βάση του νόμου σε κάθε εδιμικό δίκαιο. Τα σύμβολα είναι πολυσήμαντα, ελεγχόμενα και αμφίσημα, ακριβώς γιατί εξαρχής εντοπίζονται σε συστήματα, οργανωμένα και συντονισμένα να λειτουργούν σε μια κανονικότητα. Μάλιστα, η δυσφορία, το άγχος του να βρίσκεται κανείς μέσα σε λαβυρινθώδη συστήματα, μπορεί να οδηγήσουν μεταβιομηχανικές κουλτούρες στην αναζήτηση τέτοιων συστημάτων “σε πρωτόγονες κοινότητες”. Δεν έχει να κάνει με μια “επιστροφή στη φύση”, αλλά “πίσω σε ένα απλούστερο πολιτισμικό σύστημα”. Αλλά αυτή η εννοιολογική επιστροφή σε μια οικιακή και αυτάρκη οικονομία αποτελεί λανθασμένη συμβουλή. Δεν υπάρχει κοινωνία που να προβάλει εν είδει προϊόντος/αντικειμένου το σύστημα. Όπως λέει και ο ποιητής, ‘στη γη κείτονται οι σπασμένες αφίδες, στον ουρανό ο τέλειος δόλος’. Αλλά τα σύμβολα λειτουργούν ανάμεσα σε ‘σπασμένες αφίδες’ και βοηθούν στην αναπλήρωση του ‘τέλειου δόλου’»³⁵⁸.

Νομίζω ότι η αλήθεια είναι κάπου ανάμεσα στις παλαιές απόψεις των δυτικοευρωπαίων μουσικολόγων, που ισχυρίζονταν ότι η σημερινή βυζαντινή μουσική δεν έχει σχέση με τη μουσική της βυζαντινής περιόδου και ότι έχει εντελώς αλλάξει, και των απόψεων κάποιων Ελλήνων συναδέλφων τους, οι οποίοι τη θεωρούν αμετάβλητη. Η εκκλησιαστική βυζαντινή μουσική είναι ένας ζωντανός οργανισμός, που με την ισχυρή προφορική παράδοση και την τήρηση των κανόνων ενσωμάτωσε και νεοτερισμούς,

³⁵⁸ Βλ. Turner 1975: 146.

φτάνοντας μέχρι τις μέρες μας. Η παρασημαντική αποτελεί δηλαδή ένα είδος οπτικοποίησης της μελωδικής κίνησης.

Κατά την παρούσα έρευνα ορισμένοι Ρουμάνοι μουσικολόγοι απάντησαν στο ερωτηματολόγιο ότι αντιλαμβάνονται τη σημειογραφία της βυζαντινής μουσικής ως «έναν τρόπο για ν' αναγκαστεί κανείς ν' ακολουθήσει την προφορική παράδοση». Με άλλα λόγια η προφορική – και όχι η γραπτή – παράδοση «έσωσε» τη βυζαντινή μουσική.

Προκειμένου να κατανοήσουμε καλύτερα το πώς μεταδόθηκε η ψαλτική, η έρευνά μου είχε σκοπό και την επανεξέταση του πλαισίου δράσης των ψαλτών. Θελήσαμε δηλαδή να εξετάσουμε τις σχέσεις των μαθητών και των δασκάλων, όπως και τις αμοιβαίες επαγγελματικές σχέσεις των ψαλτών. Πρέπει, ως εκ τούτου, να δούμε ποια συναισθηματική αξία έχει η σημειογραφία της βυζαντινής μουσικής για τους ψάλτες, καθώς και το αν η αλλαγή του τρόπου γραφής επηρέασε την προφορική παράδοση.

Βασικό ζήτημα είναι και το εάν και πώς η Μεταρρύθμιση επηρέασε τον τρόπο μετάδοσης της γνώσης. Αν και οδήγησε σε μεγαλύτερη διάδοση των βιβλίων και, υποθετικά μιλώντας, σε μεγαλύτερη πρόσβαση στη γνώση, κάποια πράγματα παρέμειναν εντούτοις ουσιαστικά τα ίδια, όπως π.χ. ο τρόπος μεταλαμπάδευσης της γνώσης του δασκάλου στον μαθητή. Η έρευνά μας έδειξε ότι στα πλαίσια της ψαλτικής υπάρχει μία τάση μυθοποίησης του δασκάλου.

Οι μαθητές αντιμετωπίζουν τον δάσκαλο ως κάποιον που κατέχει σπάνιες γνώσεις, μεταδιδόμενες αδιάλειπτα, επί αιώνες, από δάσκαλο σε μαθητή. Όταν ο δάσκαλος πεθάνει, για τους μαθητές του αποκτά μία άλλη, ανώτερη, διάσταση και γίνεται κάτι σαν «μουσικός ήρωας». Στην Ορθόδοξη Εκκλησία η παράδοση υπάρχει ως τρόπος μετάδοσης της γνώσης σε όλα τα επίπεδα: των θεολογικών δογμάτων, των εκκλησιαστικών τεχνών, αλλά και πρακτικών ζητημάτων που επηρεάζουν την καθημερινή ζωή κ.λπ.

Άλλο συμπέρασμα της έρευνάς μας ήταν ότι η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική αποτελεί για πολύ κόσμο ένα ζωντανό παράδειγμα της ιστορικής σχέσης των Ελλήνων με την Κωνσταντινούπολη. Περνώντας στην κοινότητα των Ελλήνων ψαλτών, διαπιστώνουμε ότι ένα μέρος της πιστεύει ότι ψάλλει ακριβώς όπως έψαλαν στους προηγούμενους αιώνες. Έτσι, προκειμένου να τονίσουν ακόμη περισσότερο την «καθαρότητά» τους ως «φυλάκων της παράδοσης», είναι απαραίτητο να υπάρχει ένα αντίπαλο στρατόπεδο.

Σύμφωνα με τον Γκρεμάς (Greimas), μία ιστορία-αφήγηση, ιδιαίτερα όταν είναι λαογραφική, πραγματοποιείται σε τουλάχιστον δύο επίπεδα³⁵⁹. Το πρώτο είναι εκείνο του υποκειμένου και αντι-υποκειμένου (subject and anti-subject), των οποίων οι αφηγηματικές ροές διασταυρώνονται, διαπλέκονται ή συνυπάρχουν παράλληλα. Όμως, αυτό που τις ξεχωρίζει, δεν είναι απλώς μια τυπική οργάνωση, αλλά περισσότερο ο «ηθικός χρωματισμός τους»³⁶⁰. Τούτο είναι πολύ σημαντικό, διότι, όπως είπαμε προηγουμένως, κάποιοι ψάλτες αναγνωρίζουν τους εαυτούς τους ως «φύλακες της παράδοσης». Κάτι τέτοιο, σύμφωνα με τον Γκρεμάς, δημιουργεί μια δραματική ένταση μεταξύ του κοινωνικού και του ατομικού επιπέδου. Έτσι, όταν εμφανίζεται μια προσωπικότητα με τη δική της ερμηνεία πάνω στη βυζαντινή σημειογραφία, ερμηνεία η οποία επιδιώκει να δώσει απάντηση σε πρακτικά προβλήματα, ένα τέτοιο εγχείρημα ακόμη και σήμερα, στις αρχές του 21^{ου} αι., συναντά την αποδοκιμασία ενός τμήματος της ελληνικής ψαλτικής κοινότητας.

Ως παράδειγμα μπορούμε να αναφέρουμε τους εκπροσώπους της ομάδας «του Πατριαρχείου», που βλέπουν τους εαυτούς τους ως προσωποποίηση της τάσης για υπακοή και διατήρηση της ειρήνης και θεωρούν ως αντίπαλο στρατόπεδο τους εκπροσώπους της ομάδας «Σίμωνος Καραά», οι οποίοι τείνουν, υποτίθεται, προς την καδιέρωση «νεοτερισμών», της ελευθερίας στην απόδοση του μουσικού κειμένου και της «παραβίασης των απαγορεύσεων». Σύμφωνα με τη θεωρία του Γκρεμάς, σε τέτοιες καταστάσεις η σύγκρουση λύνεται με τη σωματική τιμωρία του ατόμου που επιθυμεί την ατομική ελευθερία. Στην προκειμένη περίπτωση, δεν υπήρχαν (ούτε υπάρχουν), φυσικά, σωματικές τιμωρίες, αλλά έχουμε μαρτυρίες για επώδυνες λεκτικές επιθέσεις και προσβολές, καθώς και για την υποτίμηση του έργου του Καραά και των μαθητών του – ακόμη και των μαθητών των μαθητών του.

Ένα από τα συμπεράσματα της έρευνας αυτής, που προκύπτει από συνεντεύξεις και συζητήσεις με κάποιους γνώστες της βυζαντινής μουσικής, είναι ότι η σημειογραφία της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής, δηλαδή το πεντάγραμμο, εκφράζει καλύτερα τη «δυτική φιλοσοφία» ζωής. Εδώ ο ρόλος του δασκάλου είναι μικρότερος και υπάρχει περισσότερος χώρος για την ατομικότητα του μαθητή, ο οποίος μπορεί να προχωρήσει αρκετά και μόνος του, μελετώντας παρτιτούρες. Η σημειογραφία της βυζαντινής

³⁵⁹ Βλ. Greimas and Rastier 1968: 86-105. Greimas and Ricoeur 1989: 551-562.

³⁶⁰ Βλ. Greimas and Rastier 1968: 92.

μουσικής εκφράζει, αντίθετα, περισσότερο τη συλλογικότητα. Ο μαθητής δυσκολεύεται να μάθει μόνος του να ψάλλει, ακόμη και όταν υπάρχει η αναλυτική γραφή της μελωδίας. Η επικοινωνία με τον δάσκαλο είναι απαραίτητη, αφού αυτός δεν διδάσκει μόνον τις νότες, αλλά και το ύφος, τον τρόπο έκφρασης και τη σχέση με την ίδια τη μουσική παράδοση και την Εκκλησία.

Όμως, στην πορεία τονίζεται η ατομικότητα, διότι το ελληνικό σύστημα εκπαίδευσης της βυζαντινής μουσικής είναι έτσι φτιαγμένο ώστε να δημιουργεί ψάλτες που θα γίνουν σολίστ. Αυτό μπορεί να μας βοηθήσει ως ένα βαθμό να καταλάβουμε την έλλειψη συνεργασίας μεταξύ των ψαλτών. Σκοπός είναι ο μαθητής να γίνει μονάδα και θεωρείται ότι πέτυχε αν γίνει δεξιός ψάλτης και όχι μέλος κάποιας χορωδίας. Ο ψάλτης-σολίστ προσπαθεί να αναδείξει το άτομό του.

Όταν γίνονται μυστήρια ή πανηγυρικοί εορτασμοί, καλούν το τάδε γνωστό όνομα, κάποιον γνωστό ψάλτη-σολίστ. Εδώ μεγάλο ρόλο παίζει ο οικονομικός παράγοντας, διότι, από πλευράς εξόδων, συμφέρει καλύτερα να καλέσουν ακόμη και το πιο μεγάλο όνομα από μια ολόκληρη χορωδία. Ο καλλίφωνος πρωτοψάλτης πάντα ήταν ένα ξεχωριστά τιμώμενο πρόσωπο. Μία τέτοια κατάσταση όμως οδηγεί στην προβολή «ξεχωριστών προσωπικοτήτων», που συμπεριφέρονται λίγο-πολύ ως «σταρ».

Έχουμε δει ότι στην ελληνική ψαλτική κοινότητα υπάρχουν ορισμένες κλειστές ομάδες ψαλτών. Παρατηρείται μάλιστα αρκετοί εκπρόσωποι αυτών των ομάδων να θεωρούν ότι έχουν ιδιαίτερες, «ιερές», γνώσεις, γεγονός που τους κάνει –υποτίθεται– διαφορετικούς από τους υπόλοιπους, ακόμη και από ψάλτες που ασχολούνται με άλλα είδη ορθόδοξης ψαλτικής, είτε μονοφωνικής, είτε πολυφωνικής. Εντός των κλειστών αυτών κύκλων οι σχέσεις εξουσίας, καθώς και ο τρόπος με τον οποίο πρέπει να ψάλλει κάποιος που ανήκει σε μια συγκεκριμένη ομάδα, προσδιορίζονται ξεκάθαρα. Όταν, για παράδειγμα, στη συνέντευξη με τον καθηγητή Γρηγόριο Στάδη, τον Οκτώβριο του 2015, τον ρώτησα με ποιον τρόπο θεωρεί ότι οι έρευνές του –αλλά και των συναδέλφων του– μπορούν να φτάσουν στον απλό πιστό που πηγαίνει στις ακολουδίες της Ορθόδοξης Εκκλησίας ή σε κάποιον πολίτη ανεξαρτήτως της δραστηριοτικότητας του προσέγγισης, έτσι ώστε να ενημερωθούν και να ξεκινήσουν να αποκτούν μια εμπειριστατωμένη εικόνα γύρω από τη βυζαντινή μουσική, ο καθηγητής έμεινε κατάπληκτος: θεωρούσε ότι οι έρευνές του πάνω στα παλαιά χειρόγραφα έχουν ως κοινό έναν περιορισμένο αριθμό ειδικών.

Αξιοσημείωτο είναι εξάλλου και το γεγονός ότι σε κανένα από τα επετειακά συνέδρια που οργανώθηκαν για τα 200 χρόνια από τη Μεταρρύθμιση, δεν έλαβε μέρος η καθηγήτρια μουσικολογίας Καίτη Ρωμανού. Η εν λόγω μουσικολόγος ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '70 έχει μεταφράσει το *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής* του Χρυσάνθου στην αγγλική και η επιστημονική προσφορά της με μελέτες πάνω στη Μεταρρύθμιση είναι σημαντική. Ίσως το φύλο αλλά και η ανεξάρτητη θέση της την κάνουν μη αποδεκτή σ' έναν χώρο ανδροκρατούμενο και αποτελούμενο από πολλές κλειστές «συντεχνίες», είτε θεολόγων, είτε ψαλτών.

Βλέπουμε λοιπόν ότι η βυζαντινή μουσική ήταν και παραμένει μια υπόθεση λίγων: μόνον ένας μικρός αριθμός εκλεκτών είχε το προνόμιο να κατέχει τη γνώση της – κάτι που θυμίζει «ομάδες μνημένων»: ελάχιστοι από τους παλαιούς ψάλτες ήξεραν να διαβάζουν τις στενογραφικές καταγραφές και, όπως είπαμε και προηγουμένως, λίγοι ήταν και αυτοί που είχαν την ευκαιρία να δουν το χειρόγραφο εξαιτίας της υψηλής τιμής του. Έπειτα, σύμφωνα με το πνεύμα του Διαφωτισμού, έρχεται η εκλαΐκευση της γνώσης – παιδεία και γνώση για όλους. Αυτό στην ουσία αποτελεί μια αλλαγή της θεώρησης του κόσμου. Μία «μυστική» γνώση» έπρεπε να γίνει προσβάσιμη στο ευρύ κοινό. Υποθέτω ότι αυτό που σήμερα νομίζουμε ότι ψάλλουμε ως βυζαντινή μουσική, διαφέρει αρκετά από εκείνο που έψαλλαν πριν από διακόσια χρόνια και ακόμη πιο παλιά, αλλά όχι εξαιτίας του διαφορετικού ακούσματος, των διαφορετικών μουσικών διαστημάτων ή μιας διαφορετικής θεωρίας της μουσικής. Θεωρώ ότι η ουσία βρίσκεται στο κίνητρο, στον λόγο για τον οποίο κάνουμε ορισμένα πράγματα. Η στάση της πλειοψηφίας των σύγχρονων ψαλτών ως προς τη βυζαντινή μουσική είναι διαφορετική από των προγενεστέρων τους· άλλωστε κάποιες φορές αποτελεί απλώς και μόνον μιαν επικερδή δραστηριότητα. Η βυζαντινή μουσική θεωρείται σαν ένα καλλιτεχνικό «προϊόν» που μπορεί να πουληθεί καλά. Σήμερα υπάρχουν πολλές χορωδίες οι οποίες συναντιούνται μόνον εξ αφορμής κάποιας συναυλίας ή ηχογράφησης. Οι εν λόγω ψάλτες δεν ψάλλουν μαζί στις ακολουθίες, ούτε τα μελουργήματα τα οποία ανήκουν στο συναυλιακό τους ρεπερτόριο μπορούν να ακουστούν σ' αυτές. Τούτες οι αλλαγές συντελέστηκαν κατά τον τελευταίο αιώνα –και ιδιαίτερα στις τελευταίες δεκαετίες– στα μεγάλα αστικά κέντρα, μαζί με την προαναφερθείσα αλλαγή στάσης απέναντι στην εκκλησιαστική μουσική. Οι ψάλτες παλιά διαπνέονταν από πνεύμα μυστικό και φύλαγαν τις γνώσεις τους ως κόρην οφθαλμού. Η

μουσική εδωρείτο ως ένα είδος θεραπείας ψυχής και πνεύματος. Στην εποχή μας, από θεραπεία της ψυχής, η εκκλησιαστική μουσική έχει γίνει ένα είδος ψυχαγωγίας υψηλού επιπέδου. Μια χορωδία κρίνεται αν είναι καλή από τον αριθμό συμμετοχής που έχει σε συναυλίες. Έτσι, μπορούμε ν' ακούσουμε ορθόδοξους μοναχούς που είχαν «απαρνηθεί τον κόσμο» στο Carnegie Hall της Νέας Υόρκης! Με την αφορμή του εορτασμού της επετείου της Μεταρρύθμισης, μοναχοί από το Άγιον Όρος πήγαν το 2015 στη Θεσσαλονίκη για να λάβουν μέρος σε κάποια συναυλία...

Η ανάλυση του υλικού της έρευνας, δηλαδή των συνεντεύξεων και των συζητήσεων με τους διοργανωτές και τους συμμετέχοντες στα επετειακά συνέδρια για τη Μεταρρύθμιση του 1814, ανέδειξε μία σειρά ζητημάτων. Πρώτον, παρατηρούμε ότι τα συνέδρια διοργανώθηκαν από διαφορετικές «ομάδες» ψαλτών, όπου ο κάθε διοργανωτής είχε καλέσει τους «δικούς» του, με τα διεθνή συνέδρια να αποτελούν μια από τις ελάχιστες εξαιρέσεις. Μεταξύ των ψαλτών υπάρχει ομοίως μεγάλη έλλειψη συνεργασίας. Αυτό άλλωστε επιβεβαιώνεται και από το γεγονός ότι οι εκδηλώσεις είχαν συχνά τον ίδιο τίτλο. Έτσι ο κάθε διοργανωτής θεωρούσε την εκδήλωση σαν «μοναδική», χωρίς να ενδιαφερθεί για την ύπαρξη παρόμοιων διοργανώσεων με ενδεχομένως παρόμοιο τίτλο. Όμως, περιχαρακωμένος ο καθένας στον εαυτό του, φυσικό είναι να αποκόπτεται από τους άλλους, κάτι που σημαίνει ότι η έρευνα παίρνει μια λάθος κατεύθυνση, μιας και δεν δημιουργούνται μακρόχρονες ομαδικές συνεργασίες. Απουσιάζει, δηλαδή, το πλαίσιο για τη δημιουργία ενός εποικοδομητικού διαλόγου πάνω σε επίκαιρα ζητήματα της ψαλτικής και της μελέτης της.

Λόγω της σημασίας της σημειογραφίας της βυζαντινής μουσικής στη ζωή της Ελληνικής Ορθόδοξης Εκκλησίας και στον ελληνικό πολιτισμό, αλλά και στην ευρύτερη περιοχή της «Βυζαντινής Κοινοπολιτείας», θα υποστήριζα την ήδη κατατεθειμένη πρόταση να μπει στον κατάλογο της UNESCO για την παγκόσμια άυλη κληρονομιά. Κάτι τέτοιο βέβαια προϋποθέτει σύμπνοια των εμπλεκόμενων φορέων και πρακτικά απαιτεί συλλογική έρευνα από επιστήμονες διαφορετικών κλάδων, μαζί με όλο το ανθρωπινό δυναμικό που «διακονεί» τη βυζαντινή τέχνη.

Έχω μελετήσει το πώς και πόσο έχει προχωρήσει κατά τα τελευταία τριάντα χρόνια η έρευνα και η ερμηνεία των χειρογράφων της βυζαντινής μουσικής. Τα αποτελέσματα δείχνουν ότι όχι μόνον δεν υπάρχει συνεργασία μεταξύ των ψαλτών και των ερευνητών, αλλά λείπει και η υποστήριξη από πλευράς επισήμων φορέων. Εδώ συναντάμε μία ακόμη

παράδοση κατάσταση, όπου, αν και όλες οι ακολουθίες και επομένως και όλη η ζωή της Εκκλησίας βασίζεται κατά κάποιον τρόπο στην ψαλτική, η εκκλησιαστική ιεραρχία δεν ενδιαφέρεται και τόσο πολύ να βοηθήσει οικονομικά τις έρευνες στον συγκεκριμένο τομέα.

Συμπεράναμε επίσης ότι οι σημερινοί ψάλτες και οι δάσκαλοι βυζαντινής μουσικής, ανεξάρτητα σε ποια ομάδα ανήκουν, συμφωνούν ότι δεν βρίσκεται κάποιος επίσημος φορέας που θα μπορούσε να βοηθήσει την έρευνα. Από την Εκκλησία δεν υπάρχει ουσιαστική βοήθεια, εκτός από προτροπές και ομιλίες εκπροσώπων του κλήρου στις εκδηλώσεις, οι οποίοι τονίζουν τη σπουδαιότητα της βυζαντινής μουσικής. Ένας από τους συνομιλητές, δάσκαλος βυζαντινής μουσικής ο ίδιος, ανέφερε χαρακτηριστικά: «Η Εκκλησία δεν βοήθησε στο θέμα της έρευνας. Ελάχιστοι φωτισμένοι ιεράρχες βοήθησαν, αυτοί που είχαν καλούς ψάλτες, που σύστησαν χορωδίες αλλά και που ήταν οι ίδιοι ψάλτες. Μορφωμένοι ιερείς που έψαλαν και έμειναν στα γραπτά – ο Μπαλάσης, ο Γερμανός, κ.ά.». Αυτή δηλαδή η κατάσταση υπάρχει διαχρονικά.

Ο ψάλτης Ιωάννης Αρβανίτης, στη συνέντευξή του για τη μελέτη μας, σωστά σημείωσε ότι στην «ελεύθερη» Ελλάδα, ανάλογα με τις υπάρχουσες δυνατότητες, έχουν γίνει ελάχιστες έρευνες χειρογράφων βυζαντινής μουσικής, ενώ στην υπό το κομμουνιστικό καθεστώς Ρουμανία πραγματοποιήθηκαν και έρευνες και εκδόσεις σχετικών επιστημονικών περιοδικών.

Άλλο συμπέρασμα είναι ότι μέχρι τις μέρες μας έχουν διατηρηθεί οι μελωδίες που ήταν σε πιο συχνή χρήση στις ακολουθίες. Το κριτήριο αν κάποια μελωδία θα αντέξει στον χρόνο έχει να κάνει με τον ρόλο της εντός της λειτουργικής ζωής της Εκκλησίας, κατά πόσο δηλαδή η μελωδία αυτή χρησιμοποιείται. Οι σημερινοί ψάλτες έχουν συχνά ως σημείο αναφοράς το Οικουμενικό Πατριαρχείο και την Κωνσταντινούπολη, αλλά εκεί δεν υπήρχαν πολλές ευκαιρίες για να γίνει χρήση των αργών μελών στις ακολουθίες· η ψαλτική τέχνη είναι εντούτοις κυρίως λειτουργική. Αν επομένως στις ακολουθίες δεν υπάρχει ανάγκη αργών μελών, αυτά ξεχνιούνται και χάνονται. Με άλλα λόγια, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι, αν αυτά τα μέλη χρησιμοποιούνταν πιο συχνά στη λειτουργική ζωή της Εκκλησίας, θα είχαν μείνει στη ζωντανή παράδοση και θα είχαν σωθεί. Σήμερα υπάρχει η ρομαντική άποψη ότι πρέπει να διαβάζουμε τα παλαιά χειρόγραφα· παράλληλα, εντούτοις, ξεχνάμε ότι ακόμα και το υπάρχον με τη νέα μέθοδο καταγεγραμμένο υλικό δεν χρησιμοποιείται ολόκληρο. Εκείνοι στους οποίους απευθύνεται η εκκλησιαστική μουσική, δηλαδή ο ίδιος κόσμος

που προσέρχεται, για παράδειγμα, σε μια θεία λειτουργία, δεν βρίσκει κάποιο ενδιαφέρον να κάθεται με τις ώρες στην ακολουθία ακούγοντας τα αργά μέλη. Παρατηρείται μάλιστα το φαινόμενο οι περισσότεροι να έρχονται προς το τέλος για να πάρουν το αντίδωρο. Από την άλλη, και οι ιερείς αφαιρούν τα Κοινωνικά –όταν έρχεται η σειρά να ακουστεί ένα μέγαλο, αργό μέλος– και χρησιμοποιούν αυτόν τον χρόνο για το κήρυγμα, το οποίο μάλιστα πολλές φορές διαβάζουν.

Μια άλλη διαπίστωση αφορά τη σημαντική έλλειψη ενδιαφέροντος και την άγνοια των πιστών σχετικά με τη βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική. Όταν έρχεται στον ναό ο κόσμος θέλει να ακούει τα συνηθισμένα ψαλτικά μέλη και αντιδρά αρνητικά ακόμα και στις πιο μικρές αλλαγές. Αυτό μπορεί να ερμηνευθεί ψυχολογικά, αφού όσοι έχουν αντιμετωπίσει κάποιο στρες νιώθουν συχνά την ανάγκη να ζουν σε απολύτως αμετάβλητες συνθήκες, χωρίς την παραμικρή αλλαγή. Έτσι ο χώρος της Εκκλησίας και οι ακολουθίες της γίνονται ένα είδος «ψυχολογικής ασπίδας» απέναντι στον έξω κόσμο, ο οποίος διαρκώς επιβαρύνεται με αλλαγές –συχνά δυσάρεστες– για τον άνθρωπο και την κοινωνία στο σύνολό της.

Η βυζαντινή μουσική είναι ένα από τα κύρια σύμβολα της ορθόδοξης ταυτότητας διεθνώς. Όμως, οι Έλληνες ψάλτες τη θεωρούν, συχνά, αποκλειστικό κτήμα των Ελλήνων, παραγνωρίζοντας την οικουμενική της διάσταση. Οι υπόλοιποι Ορθόδοξοι που ψάλλουν με τον ίδιο τρόπο, είναι γι' αυτούς σαν να μην υπάρχουν. Ωστόσο, όπως και άλλα είδη πολιτιστικής δημιουργίας, έτσι και η βυζαντινή παρασημαντική δεν ανήκει μόνο στον χώρο στον οποίο δημιουργήθηκε, αλλά υπερβαίνει εθνικά σύνορα, κρατικά όρια ή ιδεολογικά στεγανά. Όταν μιλάμε για τη βυζαντινή μουσική και τη σημειογραφία της δεν την εντάσσουμε σε αυστηρά χρονολογικά πλαίσια. Οι περισσότερες από τις εν λόγω συνθέσεις αλλά και τα πιο πολλά χειρόγραφα γράφτηκαν κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο, μετά την Άλωση. Η εκκλησιαστική αυτή μουσική ονομάζεται «βυζαντινή», διότι δημιουργήθηκε κατά την περίοδο της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, τότε δηλαδή ήταν η αφετηρία της. Για τους δημιουργούς της ήταν απλώς και μόνον εκκλησιαστική μουσική. Ο όρος «Βυζάντιο» και το επίθετο «βυζαντινός» είναι μεταγενέστεροι, επινοήθηκαν στη Δυτική Ευρώπη του 19^{ου} αι., με μάλλον υποτιμητική σημασία. Προξενεί δε εντύπωση ότι ορισμένοι μουσικολόγοι μιλάνε για βυζαντινή μουσικολογία, ακόμη και όταν ασχολούνται με χειρόγραφα της μεταβυζαντινής περιόδου. Από εθνογραφική σκοπιά, η εν λόγω κατάσταση δηλώνει την ανάγκη των Ελλήνων ψαλτών και ερευνητών να νιώθουν μια πνευματική σχέση συγγένειας με το Βυ-

ζάντιο, τονίζοντας ότι είναι οι συνεχιστές του. Με άλλα λόγια, εάν δηλώσει κανείς βυζαντινολόγος, συνεπάγεται αυτόματα ότι αυτό για το οποίο γράφει, είναι παλαιότερο από χίλια χρόνια – δεν πειράζει αν είναι σύνδεση του 18^{ου} αιώνα.

Αυτή η προσέγγιση εμποδίζει τους ψάλτες να δημιουργούν σύγχρονες συνθέσεις εκκλησιαστικής μουσικής στο πνεύμα της βυζαντινής παράδοσης. Το αξιολογικό σύστημα των ψαλτών είναι φτιαγμένο έτσι ώστε η αξιολόγηση να βασίζεται στην αρχή κατά την οποία όσο πιο παλιά είναι κάποια μελωδία τόσο μεγαλύτερη αξία θα έχει. Ως εκ τούτου, είναι απαραίτητο να πάμε πίσω στο παρελθόν (επί του θέματος έχει γράψει ο Ρώσος θεολόγος Αλέξανδρος Σμέμαν³⁶¹), πράγμα αντίθετο με το πνεύμα της ορθόδοξης θεολογίας, όπου οι πιστοί περιμένουν τον καινό αιώνα και ήδη ζουν στην αιωνιότητα.

Θεωρείται, εξάλλου, στις μέρες μας ότι ένας από τους ρόλους της βυζαντινής μουσικής είναι να πηγαίνει τους ακροατές της πίσω στο παρελθόν, να τους συνδέει με τους περασμένους αιώνες και να τους δίδει την αίσθηση της «ηχητικής διάρκειας». Αυτό το τονίζουν και οι ίδιοι οι ψάλτες στις προσκλήσεις τους, όπως, π.χ., για τη συναυλία που έγινε στην Αθήνα τον Σεπτέμβριο του 2014 στον «Παρνασσό»: «Το Ρωμαίικο ακόμα θα μας ταξιδέψει πίσω στον 12^ο αιώνα σε άγνωστες μουσικές που χάσαμε στη διαδρομή των αιώνων το άκουσμά τους»³⁶².

Μπορούμε λοιπόν να συμπεράνουμε ότι, αν στη σύγχρονη διδασκαλία της βυζαντινής μουσικής δεν δίδεται μεγάλη σημασία στη Μεταρρύθμιση του 1814, αυτό γίνεται για να αναδειχθεί η αδιάκοπη ιστορική συνέχεια της μουσικής αυτής. Καθώς η λέξη «μεταρρύθμιση» ισοδυναμεί με την έννοια της αλλαγής προς κάτι νέο, δεν θα πρέπει και να δίδεται μεγάλη έμφαση σ' αυτήν, αφού, από την άλλη, χρειάζεται να τονιστεί η συνέχεια της χιλιετούς βυζαντινής παραδόσεως. Στα ωδεία και τα μουσικά σχολεία οι μαθητές δεν διδάσκονται ότι η ουσία στον τρόπο διάδοσης και εκμάθησης της βυζαντινής μουσικής έχει αλλάξει και ότι η μουσική αυτή βασιζόταν περισσότερο στην προφορική παρά στη γραπτή παράδοση. Οι μαθητές σπάνια έχουν την ευκαιρία ν' ακούσουν ότι η θεωρία της βυζαντινής μουσικής μεταρρυθμίστηκε το 1814 και τότε μπήκαν το σολφέζ και οι κλίμακες, όπως στη δυτικοευρωπαϊκή, και ότι εν ολίγοις η βυζαντινή μουσική ως κοσμοθεώρηση έχει και αυτή έως ένα σημείο αλλάξει.

³⁶¹ Βλ. Schmemmann 1963. Schmemmann 1979.

³⁶² Βλ. <http://www.romfea.gr/biblioparousiash.09-05-09-18-25>

Τα μεγαλύτερα «θύματα» της ίδιας Μεταρρύθμισης είναι οι ίδιοι οι «Τρεις Δάσκαλοι», για τους οποίους κανείς από τους «απλούς» ανθρώπους δεν είχε ακούσει κάτι, αλλά χάρη στην προσφορά και τη δουλειά τους οι σημερινοί ψάλτες μπορούν και ψάλλουν, αποκομίζοντας και κάποια οικονομικά οφέλη. Προξενεί μάλιστα μεγάλη εντύπωση ότι κανείς στην Εκκλησία δεν μιλάει για τον Χουρμούζιο, για την προσφορά του οποίου θα έπρεπε να υπάρχει βραβείο «Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ» ή κάποιο μουσικό φεστιβάλ, με τίτλο π.χ. «Οι Μέρες του Χουρμούζιου Χαρτοφύλακος», για τους ερευνητές της βυζαντινής μουσικής. Όμως παρατηρείται και το φαινόμενο να υπάρχει περισσότερη εκτίμηση για νεότερους διδασκάλους ψαλτικής, ακόμη και όταν είναι εν ζωή. Μήπως με τον τρόπο αυτόν, αναρωτιέται κανείς, αποκτούν και οι μαθητές μεγαλύτερη αναγνώριση;

Το βυζαντινό μέλος κρατάει σταθερή τη θέση του χάρη στη χρήση της λέξης παράδοση. Μία από τις εγγυήσεις για την επιτυχία ενός προϊόντος στην αγορά είναι το να γίνει κλασικό. Το ασφαλέστερο εμπόρευμα είναι αυτό που δεν αλλοιώνεται ποτέ. Ακριβώς γι' αυτόν τον λόγο είναι «χρήσιμη» η αναφορά στο Βυζάντιο. Αν η μελωδία είναι βυζαντινή, μπορούμε να μιλήσουμε για «εμπορική αξία» η οποία φέρει μαζί της μια χιλιόχρονη παράδοση³⁶³.

Η βυζαντινή μουσική αποτελεί πηγή έμπνευσης για δημιουργούς διαφόρων μουσικών ειδών³⁶⁴. Το Βυζάντιο θεωρείται ως συμβολικός τόπος, όπου μπορούμε να φτάσουμε ψάχνοντας τις ρίζες μας. Έχοντας κατά το παρελθόν κάνει έρευνα με σύγχρονους Σέρβους μουσικούς και δημιουργούς, διαπίστωσα ότι, όταν αναφέρονται στη βυζαντινή μουσική, δεν εννοούν κάτι το στενά ελληνικό, αλλά κάτι το ευρύτερα ορθόδοξο³⁶⁵. Μέσα σ' αυτό το ορθόδοξο πλαίσιο, οι Σέρβοι δημιουργοί αισθάνονται ότι ανήκουν και στον βυζαντινό πολιτισμικό χώρο. Η εκκλησιαστική βυζαντινή μουσική είναι ένα είδος πνευματικής προετοιμασίας για πρωτότυπη δημιουργία. Την αναγνωρίζουν και την νιώθουν εκ των έσω και αντλώντας από αυτή την πνευματική εμπειρία περνάνε σε πρωτότυπες συνθέσεις.

³⁶³ Βλ. Blagojević 2011: 221-237.

³⁶⁴ Αναφέρονται, για παράδειγμα, τα έργα της Σέρβας συνθέτριας Ljubica Marić Βυζαντινή συναυλία για πιάνο και ορχήστρα (1959), *Μονωδία της Οκτωηχίας* για βιολόντσελο σόλο (1984), *Ψαλμωδία από το σκοτάδι*, καντάτα για μετζο-σοπράνο και πιάνο (1986), *Ασύμπτωτα*, για βιολί και ορχήστρα εγχόρδων (1986), όπως και τα έργα του συνθέτη, τσεμπαλίστα και πιανίστα της τζαζ Miloš Petrović *Ιστορία του Βυζαντίου* (CD 1, 2), *The Past Continuous* (1998), *Around Balkan Midnight* (1998), *Levantine Music-Rolling Sun* (2000) και *Levantino* (2002).

³⁶⁵ Βλ. Blagojević 2012: 171-198.

Στην Ελλάδα, από την άλλη, η κατάσταση στη σημερινή πράξη της βυζαντινής μουσικής, καθώς και η κατανόηση του πώς γίνεται αντιληπτή η Μεταρρύθμιση του 1814, ανάγονται στη μετατόπιση της πηγής της εκκλησιαστικής ζωής από το πρόσωπο του Χριστού στο έθνος, το ένδοξο παρελθόν, τα οικονομικά οφέλη, κ.λπ. Το ενδιαφέρον για τα αρχαία χρόνια και «την αρχή των πάντων» αποτελεί, όπως λέει και ο Μιρτσέα Ελιάντε, μια «δρησκευτική λαχτάρα» για τον «χαμένο παράδεισο» και «τη χρυσή εποχή» κ.λπ.³⁶⁶ Ωστόσο, σύμφωνα με την ορθόδοξη διδασκαλία, η Εκκλησία εσχατολογικά θεμελιώνεται «εν Χριστώ» στο μέλλον.

Σήμερα πια όλο και περισσότεροι άνθρωποι, είτε είναι μέλη της Εκκλησίας είτε όχι, την θεωρούν σαν ένα είδος δεσμού για τη διατήρηση της παράδοσης, το βασικό δηλαδή κριτήριο των πάντων στους εκκλησιαστικούς κύκλους. Μία τέτοια στάση –που μαρτυρεί διάδεση ν’ αποφύγει κανείς την ευθύνη της δημιουργίας– συναντάμε περισσότερο στη σύγχρονη εκκλησιαστική τέχνη και, κατά πρώτον, στην ψαλτική και στην αγιογραφία. Σε περασμένες περιόδους οι καλλιτέχνες δημιουργούσαν αντλώντας μεν έμπνευση από την εμπειρία των προκατόχων τους, αλλά συνεισφέροντας δημιουργικά και οι ίδιοι.

Οι αγιογράφοι της βυζαντινής περιόδου δεν βαρύνονταν με την υποχρέωση να ζωγραφίσουν βυζαντινές εικόνες, ούτε και οι ψάλτες να συνθέσουν βυζαντινή μουσική. Δημιουργούσαν απλώς εκκλησιαστική τέχνη, εικόνες και μελωδίες. Όταν στις μέρες μας οι συνθέτες δημιουργούν πρωτότυπα έργα εκκλησιαστικής μουσικής, αντιμετωπίζονται συχνά με δυσπιστία και καχυποψία εντός του εκκλησιαστικού περιβάλλοντος. Το φαινόμενο δεν παρατηρείται μόνο στην Ελλάδα, αλλά και σε άλλες τοπικές Ορθόδοξες Εκκλησίες που φοβούνται ακόμα και τις πιο μικρές αλλαγές, οι οποίες μπορεί μεν να είναι βασισμένες στην παράδοση, αλλά αντιμετωπίζονται σαν απειλή για την ταυτότητά τους.

Όσον αφορά το μέλλον της εκκλησιαστικής βυζαντινής μουσικής, πάντοτε αυτή βασιζόταν σ’ ένα πυρήνα ολίγων και εντελώς αφιερωμένων. Η βούληση να εξακολουθήσει να ανθεί αυτό το είδος μουσικής, η γειννιάσή της με άλλες δρησκευτικές μουσικές αλλά και η μελέτη των παλαιών χειρογράφων της, μπορούν συνδυαστικά να διατυπωθούν ως ένα πρόταγμα της εποχής μας, μιας και η μελέτη της βυζαντινής μουσικής δύναται να ανοίξει νέους πνευματικούς ορίζοντες στον σύγχρονο άνθρωπο που αναζητεί μια δημιουργική σχέση με το δείο.

³⁶⁶ Βλ. Eliade 1963: 18-29.

Η βυζαντινή μουσική, με τη διττή της σημασία ως τέχνης και ως λατρευτικής πρακτικής, αργά ή γρήγορα θα διαχυθεί ποικιλοτρόπως και ανεξέλεγκτα ως εικόνα και πληροφοριακό υλικό μέσω των ψηφιακών δεινών της υφηλίου. Τότε, τη στιγμή εκείνη και όσες στιγμές αυτομάτως ακολουθήσουν, το αφήγημα της βυζαντινής μουσικής όπως λίγο-πολύ το γνωρίζαμε έως σήμερα θα υποχωρήσει και τη θέση του θα πάρουν νέες μετεξελιγμένες ή ακόμα και μεταλλαγμένες μορφές του.

Κάτι τέτοιο είναι αναπόφευκτο να συμβεί, καθώς η μεν λατρευτική πράξη συνδέεται άμεσα με την ορθόδοξη πίστη, η οποία κανείς δεν μπορεί να εγγυηθεί ότι θα παραμείνει αδιάσπαστη και απαράλλαχτη (για παράδειγμα, ακόμα και η εισαγωγή της νέας ελληνικής στα ιερά κείμενα είναι ικανή να προκαλέσει ανυπολόγιστη επίδραση στους βυζαντινούς ψαλμούς), η δε πτυχή της μουσικής αυτής ως τέχνης λογικά την συνδέει με μια διαρκή επεξεργασία και εξέλιξη. Η ψηφιακή εποχή, η δίψα για διαρκείς «δημοσιεύσεις» και η δυνατότητα από τον καθένα για κάτι τέτοιο, επιτυγχάνουν δραστικά τα παραπάνω.

Η αφηγηματική πράξη βρίσκεται στο επίκεντρο των παραπάνω εξελίξεων, δηλαδή σε αυτό που ήταν η βυζαντινή μουσική και σε ό,τι μέλλει να γίνει. Βρίσκεται και εξελίσσεται στο παρόν. Ξεφεύγοντας από το παρελθόν, ξεφεύγει και από τον κύκλο των μυημένων. Συνδέοντας τις διαφορές εκδοχές της μουσικής, προετοιμάζεται για ένα αβέβαιο μέλλον. Η αφηγηματική πράξη είναι η νοηματική συνοχή απέναντι στο κενό που αφήνει η μετεξέλιξη της μουσικής παράδοσης, μάλιστα γεννιέται εξ αφορμής αυτού. Είναι η μοναδική προσπάθεια συγκρότησης ενός κοινού-προσωπικού λόγου απέναντι στη διάχυση που επιφέρει η νέα εποχή.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αγγλική γλώσσα

- Appadurai, Arjun (1997) "Fieldwork in the Era of Globalization", in *Anthropology and Humanism* 22 (1). Pag. 115-118. Society for Humanistic Anthropology.
- Bal Mieke, Bryson Norman (1991) "Semiotics and Art History", in *The Art Bulletin* 73/2 Jun. Pag. 174-208. Published by: College Art Association.
- Bernard, Harvey Russell (2006) *Research methods in Anthropology. Qualitative and Quantitative Approaches*. 4th edition. Lanham, New York, Toronto, Oxford: Altamira Press.
- Blagojević, Gordana (2012) "Byzantium as a Symbol and Inspiration for the Contemporary Musical Creativity in Serbia at the end of the second and the beginning of the third millennium", in *International Thematic Journal Spiritual Culture and Religiousness in the Past and Present—Various Contexts and Traditions*, Ivica Todorović and Gordana Blagojević (ed.) Published by: Raška škola, University of Prishtina Faculty of Technical Sciences, Institute of Ethnography SASA, Center for Religious Studies, National Museum - Čačak, Serbian Science Center. Pag. 171-198. Belgrade.
- (2013) "Byzantine music as a driving force of music creativity in Belgrade today", in *Greece as an Intercultural Pole of Musical Thought and Creativity* International Musicological Conference June 6-10 2011, Aristotle University of Thessaloniki—Faculty of Fine Arts, School of Music Studies, IMS Regional Association for the Study Music of the Balkans. Edited by Evi Nika-Sampson, Giorgos Sakallieros, Maria Alexandru, Giorgos Kitsos, Emmanouil Giannopoulos. Pag. 237-243. Thessaloniki.
- (2015) "Byzantine church music as a field for ethnological and anthropological research", in: *The Psaltic Art as an Autonomous Science. Scientific Branches—Related Scientific Fields—Interdisciplinary Collaborations and Interaction. Proceedings of the 1st International Interdisciplinary Musicological Conference 29 June - 3 July 2014, Volos, Greece*. Konstantinos Charil. Karagounis and Georgios Kouroupetroglou (Eds.). Pag. 149-153. Volos Academy for Theological Studies (Department of Psaltic Art and Musicology). Volos.
- Bloch, Maurice (2012) *Anthropology and the Cognitive Challenge*. London: London School of Economics and Political Science.
- Clements, William M (1980) "Personal Narrative the Interview Context and the Question of Tradition", in *Western Folklore* 39 (2). Pag. 106-112. Western States Folklore Society.
- Clifford, James and George E. Marcus, eds. (1986) *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Clogg, Richard (2004) *I Kath'imas Anatoli: Studies in Ottoman Greek History*. The Isis Press. Istanbul.
- Colby, Benjamin; Fernandez, James W.; Kronenfeld, David B. (1981) *Toward a convergence of cognitive and symbolic anthropology*. New York: Blackwell Publishing.

- Connell, John and Chris Gibson (2004) *Sound Tracks. Popular music, identity and place*. London.
- Conomos, Dimitri E. (1984) *Byzantine Hymnography and Byzantine Chant*. Brookline MA: Holy Cross Orthodox Press.
- Cohen, Sara (1995) "Sounding out the City: Music and the Sensuous Production of Place", in *Transactions of the Institute of British Geographers* n.s. 20 (4). Pag. 434-446. Royal Geographical Society.
- Cooper, Jean Campbell (1978) *Illustrated encyclopaedia of traditional symbols*. Thames and Hudson Ltd., London.
- Çelik, Zeynep (1986) *The Remaking of Istanbul: Portrait of an Ottoman City in the Nineteenth Century*. University of California Press.
- Chernov, Igor (1988) "Historical Survey of Tartu-Moscow Semiotic School", in *Semiotics of Culture*, Henri Broms and Rebecca Kaufmann (ed.), Arator Inc. Pag. 7-16. Helsinki.
- D'Andrade, Roy (1995) *The Development of Cognitive Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Deely, John N. (1990) *Basics of Semiotics*. Bloomington: Indiana UP.
- Duben, Alan. Cem Behar (2002) *Istanbul Households: Marriage, Family and Fertility, 1880-1940*. Cambridge University Press.
- Eliade, Mircea (1963) *Myth and Reality*. Translated from the French by Wiliard R. Trask. Harper&Row. New York and Evanston.
- Encyclopædia Britannica* "Istanbul". Retrieved 17 April 2009, from Encyclopædia Britannica Online. 2009.
- "Romanticism". Retrieved 15 February 2013, from "Encyclopædia Britannica Online".
- Freely, John (2000) *The Companion Guide to Istanbul and Around the Marmara*, Vol. I. Companion Guides, Boydell & Brewer Ltd.
- Friedrich, Paul (1986) *The Princes of Naranja: An Essay in Anthrohistorical Method*. Austin: University of Texas Press.
- Georgacas, Demetrius J. (1947) "The names of Constantinople", in *American Philological Association: Transactions*. Pag. 347-67. The Johns Hopkins University Press.
- Geertz, Clifford (1973) *The Interpretation of Cultures*. Basic Books Inc.: New York.
- (1983) "Art as a Cultural System", in *Local Knowledge. Further Esseys in the Interpretative Anthropology*. USA: Basic Books Inc.
- (1988) *Works and Lives*. Stanford University Press: Staford.
- Gondicas, Dimitri, Charles Philip Issawi (ed.) (1999) *Ottoman Greeks in the Age of Nationalism: Politics, Economy, and Society in the Nineteenth Century*. Princeton, N.J.: Darwin Press.
- Gregory, Timothy E. (2005) *A History of Byzantium*. Blackwell Publishing Ltd.
- Greimas, Algirdas Julien and Rastier, Francois (1968) "The Interaction of Semiotic Constraints", in *Yale French Studies* 41. Pag. 86-105. Yale University Press.
- Greimas, Algirdas Julien and Ricoeur, Paul (1989) "On Narrativity", in *New Literary*

- History*, Vol. 20, No. 3, Greimassian Semiotics (Spring 1989). Pag. 551-562. The Johns Hopkins University Press.
- Huyssen, Andreas (1984) "Mapping the Postmodern", in *New German Critique*, no. 33. Pag. 5-52. Modernity and Postmodernity (Autumn 1984). Duke University Press.
- Jacobs, David (1969) *City on the Golden horn*. American Heritage Publishing: Harper and Row. New York.
- Jung, Carl G (1964) *Man and his Symbols*. Aldus Books Limited, London.
- Kavouras, Pavlos. 2006. "Ethnographies of Dialogical Singing, Dialogical Ethnography", in *Music and Anthropology* 10.
[http://www.fondazionelevi.it/ma/index/number10/kavour/kav_0.htm].
- Khalil, Alexander Konrad (2009) *Echoes of Constantinople: oral and written tradition of the psaltes of the Ecumenical Patriarchate of Constantinople*. Ph. D dissertation UC San Diego 2009. <http://escholarship.org/uc/item/6r2794cz>
- Koch, Walter A. (1998) "System and the Human Sciences", in Gabriel Altmann/W.A. Koch (eds.) *Systems. New Paradigms for the Human Sciences*. Pag. 671-755. Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Lingas, Alexander (2004) "Preliminary reflections on studying the liturgical place of Byzantine and Slavonic melismatic chant", in *Paleobyzantine notations III*, Gerda Wolfram (ed.). Pag. 147-155. Leuven-Paris-Dudley, MA.
- Locke, John (1999) *An Essay Concerning Human Understanding* [first published in 1690, London]. The Pennsylvania State University
[<ftp://ftp.dca.fee.unicamp.br/pub/docs/ia005/humanund.pdf>]
- Lotman Juri M. (1976) *Semiotics of Cinema*. Translated by Mark Suino. Michigan Slavic Contributions. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- _____ (1990) *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. (Translated by Ann Shukman, introduction by Umberto Eco. London & New York: I. B. Tauris & Co Ltd.
- _____ (2005) "On the semiosphere" (Translated by Wilma Clark), in *Sign Systems Studies*, 33(1). Pag. 205-229. University of Tartu Press. Tartu.
- _____ (2009) *Culture and Explosion. (Semiotics, Communication and Cognition I.)* De Gruyter Mouton. Berlin-New York.
- Lugones, Maria C. And Elizabeth Spelman (1983) "Have We Got a Theory for You! Feminist Theory, Cultural Imperialism and the Demand for 'The Woman's Voice'", in *Women's Studies International Forum* 6, no. 6. Pag. 573-581. Pergamon Press Ltd.
- Mango, Cyril. (2002) *The Oxford history of Byzantium*. Oxford University Press.
- Marcus George E. And Michael M.J. Fisher (1986) *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Mascia-Lees Frances E., Sharpe Patricia and Cohen Colleen Ballerino (1989) "The Postmodernist turn in Anthropology: cautions from a feminist perspective", in *Journal of Women in Culture and Society*. Vol. 15, no. 1. Pag. 7-33. University of Chicago Press.
- McGee, R. Jon and Richard L. Warms (2008) *Anthropological Theory: An Introductory History*. 4th ed. [first published in 1996]. New York: McGraw Hill.

- McGuickin, John A. (1997) *At the Lighting of the Lamps: Hymns of the Ancient Church*. Harrisburg PA: Morehouse.
- Morgan M.M. (1971) "The 'Three Teachers' and their Place in the History of Greek Church Music", in *Studies in Eastern Chant* 2. Pag. 86-99. Oxford University Press.
- Morris, Charles W. (1938) *Foundations of the Theory of Signs*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Ong, Walter J. (2002) *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. Routledge London and New York.
- Oxford English Dictionary* (2003) Oxford University Press.
- Owens, Craig (1983) "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism", in: Foster Hal (ed.) *The Anti-Aesthetics: Essays on Postmodern Culture*. Pag. 57-82. Seattle: Bay P.
- Plemmenos, John G. (1997) "The active listener: Greek attitudes towards music listening in the Age of Enlightenment", in *British Journal of Ethnomusicology* 6. Pag. 51-63. British Forum for Ethnomusicology.
- Peno, Vesna (2012) "Christian Troelsgard, Byzantine neumes, A new introduction to the middle byzantine musical notation, Subsidia vol. IX, Monumenta Musice Byzantine, Copenhagen: Museum Tusculanum Press 2011", in *Muzikologija* 13. Pag. 183-190. Belgrade.
- Piatigorsky, Alexander (1983) *Buddhist Studies: Ancient and Modern*. Curzon Press. London.
- _____ (1984) *The Buddhist philosophy of thought. Essays in Interpretation*. Curzon Press, Barnes & Noble Books. Totowa, N. J.
- _____ (1997) *The Bhagavat Gita (Element Classic of World Spirituality Editions)*.
- Posner, Roland (2004) "Basic Tasks of Cultural Semiotics", in Gloria Withalm and Josef Wallmannsberger (eds.) *Signs of Power—Power of Signs. Essays in Honor of Jeff Bernard*. Pag. 56-89. Vienna: INST.
- Read, Gardner (1987) *Source Book of Proposed Music Notation Reforms*. Music Reference Collection (Book 11). Greenwood.
- Romanou, Katy G. (1973) *Great Theory of Music by Chrysanthos of Madytos*, translated by Katy G. Romanou. MA Thesis. Indiana University.
- _____ (2010) "Introduction", in *Great Theory of Music by Chrysanthos of Madytos*, translated by Katy Romanou. Pag. 10-25. The Axion Estin Foundation. New Rochelle, New York.
- Roudometof, Victor, Roland Robertson (2001) *Nationalism, Globalization, and Orthodoxy: The Social Origins of Ethnic Conflict in the Balkans*. Greenwood Publishing Group.
- Quinn, Naomi (2005) (ed.) *Finding Culture in Talk: A Collection of Methods*. New York: Palgrave Macmillan.
- Sadie, Stanley (2001). (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. I-XXIX London: Macmillan Publishers Limited.
- Sangren, Steven (1988) "Rhetoric and the Authority of Ethnography", in *Current Anthropology* 29, no. 3. Pag. 405-424. The University of Chicago Press.

- Schmemmann, Alexander (1963) *The Historical Road of Eastern Orthodoxy*. Holt, Rinehart and Winston, New York.
- _____ (1979) *Church, World, Mission: Reflections on Orthodoxy in the West*. St. Vladimir's Seminary Press, New York.
- Scruton, Roger (1986) *Spinoza, A Very Short Introduction*. Oxford University Press.
- Scupin R. And DeCorse C. R. (2012) *Anthropology A Global Perspective* (7th edition). Boston: Pearson.
- Sebeok Thomas A. (1975) (ed.) *The Tell-Tale Sign: A Survey of Semiotics*. Lisse (Netherlands): Peter de Ridder.
- _____ (1991) "In what sense is Language a 'Primary Modeling System'?", in Sebeok, Thomas A., *A Sign Is Just a Sign*. Pag. 49-58. Bloomington: Indiana University Press.
- Singer, Merrill (1993) "Knowledge for Use: Anthropology and Community-Centred Substance Abuse Research", in *Social Science & Medicine*. Vol. 37, No. 1. Pag. 15-25. Elsevier Ltd.
- Skinner, Steven J. (1990) *Marketing*. Boston: Houghton Miffling Company.
- Sonesson, Goran (1977) *The Limits of Nature and Culture in Cultural Semiotics*, Paper from the fourth bi-annual meeting of the Swedish Society for Semiotic Studies (ed. Richard Hirsh). Linköping University [www.arthist.lu.se/kultsem/sonesson/CultSem1.html].
- Stahl, Sandra (1977) "The Persolan Narrative as Folklore", in *Jornal of Folklore Institute* 14 (1/2). Pag. 9-30. Indiana University Press.
- Stark, Laura (2005) "Invisible Narratives in the Construction of Past and Present", in *Ethnologia Fennica* 32. Pag. 44-47. Helsinki.
- Stefanović, Dimitrije (1961) "The Earliest Dated and Notated Document of Serbian Chant", in *Zbornik radova vizantološkog instituta* 7. Pag. 187-195. Belgrade.
- Stone, Kurt (1974) "Notation", in *Dictionary of Contemporary Music*, John Viton (ed.). Pag. 517-526. New York: E. P. Dutton&Co.
- Strunk, Oliver (1942) "The tonal system of Byzantine music", in *Musical Quarterly* XXVIII. Pag. 190-204. Oxford University Press.
- _____ (1962) "A Cypriot in Venice", in *Natalicia Musicologica*. Pag. 101-109. Copenhagen.
- Synvet, A (1878) *The Greeks of the Ottoman Empire: Statistical and Ethnographical*. London: Wertheimer, Lea and Co.
- Talibot Rice, Tamara (1967) *Everyday life in Byzantium*. London: B.T. Batsford; New York: G.P. Putnam's sons.
- _____ (1966) "Byzantine music in the light of recent research and publication", in *Thirteenth international congress of Byzantine studies. Main papers*. Pag. 1-10. Oxford.
- The Oxford Dictionary of Byzantium* (1991) Alexander P. Kazhdan (ed.), Vol. I, Oxford University Press, USA.
- Torop, Peeter (1999) "Cultural Semiotics and Culture", in *Sign Systems Studies* 27. Pag. 9-23 [<http://www.ut.ee/SOSE/7torops.html>].
- Tillyard, Henry Julius Wetenhall (1923) *Byzantine Music and Hymnography*. London:

- The Faith Press (repr. AMS Press, 1976).
- _____ (1935) *Handbook of the middle byzantine musical notation*. MMB Serie subsidia I. Copenhagen.
- Troelsgard, Christian (ed.) (1997). *Byzantine Chant: Tradition and Reform. Acts of a Meeting Held at the Danish Institute at Athens, 1993* (Monographs of the Danish Institute at Athens). Aarhus University Press.
- _____ (2011) *Byzantine Neumes: A New Introduction to the Middle Byzantine Musical Notation* (Monumenta Musicae Byzantine, Subsidia IX). Museum Tusculanum Press.
- Touliatos, Diane (2000) "Henry Julius Wetenhall Tillyard", in *Medieval scholarship. Biographical Studies on the Formation of the Discipline*, Vol. 3: Philosophy and the Arts. Pag. 151-164. Helen Damico (ed.). Garland Publishing Inc.
- Turner, Victor (1975) "Symbolic Studies", in *Annual Review of Anthropology*, Vol. 4. Pag. 145-161. Annual Reviews.
- Velimirović, Miloš (1964) "Study of Byzantine music in the West", in *Balkan Studies* 5. Pag. 63-76. Institute for Balkan Studies. Thessaloniki.
- _____ (1968) "Tillyard, patriarch of Byzantine studies", in *The Musical Quarterly* LIV. Pag. 341-351. Oxford University Press.
- _____ (1976) "Egon Wellesz and the study of Byzantine chant", in *The Musical Quarterly* LXII (2). Pag. 265-277. Oxford University Press.
- _____ (2000) "Egon Wellesz (1885-1974)", in *Medieval scholarship. Biographical Studies on the Formation of the Discipline*, Vol. 3: Philosophy and the Arts. Helen Damico (ed.). Pag. 165-180. Garland Publishing Inc.
- Wellesz, Egon (1961) *A history of Byzantine music and hymnography*, 2d ed. Oxford: Clarendon Press.
- Williams, Abdy C.F. (1903) *The Story of Notation*. Kessinger Legacy Reprints.
- Yerasimos, Stéphane (2005) *Constantinople: Istanbul's historical heritage*. Könemann.

Γαλλική γλώσσα

- Prieto, Luis J. (1966) *Messages et signaux*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Rey A. et J. Rey Debove (éd.) (1987) *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Rédaction dirigée par Les Dictionnaires Le Robert, Paris.

Ελληνική γλώσσα

- Αγαθοκλής, Παναγιώτης (1855) *Θεωρητικόν της εκκλησιαστικής μουσικής*. Αθήνα.
- Αγγελόπουλος, Λυκούργος (1985) «Η σημασία του έργου του Σίμωνος Καρά», στο *Σύναξη* 16. Σελ. 55-58. Αθήνα.
- Ακρίδας, Θεόδωρος Ε. (2009) *Έλεγχος μουσικών δυσπλασιών Σ. Καρά*. Μεσολόγγι: Εκδόσεις Γράμμα.
- Αλυγιζάκης, Αντώνιος Ε. (1985) *Η οκταηχία στην ελληνική λειτουργική υμνογραφία*. Θεσσαλονίκη.

- Ανατολικιώτης-Μπιλάλης, Διονύσιος Ν. (2004) *Ο Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ και η συμβολή του εις την μουσικήν μεταρρύθμισιν του 1814*. Αθήνα.
- Adorno, Wiesengrund Theodor, Horkheimer, Max (1996) *Διαλεκτική του Διαφωτισμού*. Αθήνα: Νήσος.
- Αριστοκλής, Θεόδωρος Μ. (1866) *Κωνσταντίου Α΄ του από Σιναίου αιδίδιμου πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως του Βυζαντίου βιογραφία και συγγραφαί ελάσσονες εκκλησιαστικά και φιλολογικά και τινες επιστολαί αυτού*. Κωνσταντινούπολη: Εκ του τυπογραφείου της «Προόδου».
- Αριστοτέλης (2003) *Περί Ψυχής. Εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια Ι. Σ. Χριστοδούλου*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ζήτηρος.
- Blagojević, Gordana (2015) «Βυζαντινό μέλος και ταυτότητα φύλου: συγκριτική μελέτη της κατάστασης στη Σερβία και την Ελλάδα», στο *Πρακτικά Δ΄ Διεθνούς Συνεδρίου «Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης: Τα γένη της (Ελληνικής) Βυζαντινής Ρυθμοποιίας και τρέχοντα Ψαλτικά Θέματα»*, Αθήνα 8-11 Δεκεμβρίου 2009. Σελ. 331-342. Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.
- _____ (2015b) «Η έρευνα των σερβικών χειρογράφων βυζαντινής μουσικής-κατάσταση και προοπτικές», ανακοίνωση (ανέκδοτη) στην *Α΄ [Η΄] Συνάντηση Ελλήνων Βυζαντινολόγων*. Αθήνα 16-18 Δεκεμβρίου 2015.
- Βουδούρη, Αγγέλου (1998) *Μουσικολογικά απομνημονεύματα (Κώδικες της Ορθόδοξης Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Ασματοδίας)*, τόμοι 2. Αθήνα.
- Γιαννέλος, Δημήτριος (2001) «Τα έντυπα θεωρητικά της ψαλτικής. Ανακύπτοντα προβλήματα», στο *Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης. Πρακτικά Α΄ Πανελληνίου Συνεδρίου Ψαλτικής Τέχνης (Αθήνα, 3-5 Νοεμβρίου 2000)*. Σελ. 171-184. Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.
- Γιαννόπουλος, Εμμανουήλ Στ. (2002) *Εισαγωγή εις το θεωρητικόν και πρακτικόν της εκκλησιαστικής μουσικής. Εισαγωγή, κριτική έκδοση κειμένου*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press
- Γρηγορίου πρωτοψάλτου (1835) *Ειρμολόγιον καλοφωνικόν, μελοποιηθέν παρά διαφόρων παλαιών τε και νέων διδασκάλων [...] νυν πρώτον εκδοθέν εις τύπον παρά Θεοδώρου Π. Παράσχου Φωκέως*. Κωνσταντινούπολη: Εκ της τυπογραφίας Κάστρου εις Γαλατάν.
- _____ (1835a) *Δοξαστικά του ενιαυτού, των δεσποτικών και θεομητορικών εορτών και των εορταζομένων αγίων, μελίσθεντα παρά Πέτρου λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου, τόμος πρώτος*. Κωνσταντινούπολη: Εκ της τυπογραφίας Ισάκ δε Κάστρου.
- _____ (1835b) *Δοξαστικά Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου, μελίσθεντα παρά Πέτρου λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου, τόμος δεύτερος*. Κωνσταντινούπολη: Εκ της τυπογραφίας Ισάκ δε Κάστρου.
- Γουίτελ, Άρνολντ (1997) *Ρομαντική μουσική*, μτφρ. Μιρέλλα Σιμωντά-Φιδετζή. Αθήνα: Εκδόσεις Ζαχαρόπουλος.
- Δασκαλάκης, Απόστολος (1965) *Ο Αδαμάντιος Κοραΐς και η ελευθερία των Ελλήνων*. Αθήνα.
- Deleuze, Gilles (2002) *Ο Νίτσε και η φιλοσοφία*. Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον.
- Δημαράς, Κ. Θ. (1998) *Νεοελληνικός διαφωτισμός*. Αθήνα: Ερμής-Νεοελληνικά μελετήματα 2.
- Δραγούμης, Μάρκος Φ. (2003) *Η Παραδοσιακή μας Μουσική*, τόμος 1. Αθήνα: Κέντρο Μικρασιατικών σπουδών-Φίλοι Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου Μέλπως Μερλιέ.

- Ευαγγελίδης, Τρύφων Ε. (1992) *Η παιδεία επί τουρκοκρατίας (ελληνικά σχολεία από της Αλώσεως μέχρι Καποδιστρίου)* I-II. Αθήνα: Βιβλιοπωλείο Διονυσίου Νότη Καραβία (= Αθήνα: Τύποις Α. Π. Χαλκιάκου, 1936).
- Ιεροθέου (1994) *Πολύελοι. Άγιον Όρος*.
- Καβάκας, Ανανίας (2003) *Η ιστορία των Ελληνικών Ευαγγελικών Εκκλησιών*. Αθήνα: Πα-νελλήνιος Ευαγγελικός Σύνδεσμος. Εκδόσεις Αρμονία.
- Κακάμπουρα, Ρέα (2011) *Αφηγήσεις ζωής. Η βιογραφική προσέγγιση στη σύγχρονη λαο-γραφική έρευνα*. Αθήνα: Εκδόσεις Διάδραση.
- Καλογερόπουλος, Τάκης (1998) *Το λεξικό της ελληνικής μουσικής*. Αθήνα: Εκδόσεις Παλ-λέλη.
- Κάλφας, Βασίλης (μετάφραση και επιμέλεια) (2009) *Αριστοτέλης, Μετά τα φυσικά, δι-βλίο Α΄*. Αθήνα: Εκδόσεις Πόλις.
- Καράς, Σίμων (1933) *Η βυζαντινή μουσική σημειογραφία*. Αθήνα.
- _____ (1982) *Μέθοδος της ελληνικής μουσικής. Θεωρητικόν, τόμοι Α΄-Β΄*. Αθήνα.
- _____ (1985) *Μέθοδος της ελληνικής μουσικής. Πρακτικόν Μέρος, έτος Δ΄-τεύχος Β΄ (Ήχοι Πλάγιοι)*. Αθήνα.
- Καραγεώργος, Βασίλειος (1984) *Ο Αδαμάντιος Κοραής και η Ευρώπη*. Αθήνα.
- Κυριαζίδης, Αγαθαγγέλος (1896) *Εν Άνθος της καθ' ημάς εκκλησιαστικής μουσικής*. Κων-σταντινούπολη.
- Κοραής, Αδαμάντιος (1820) *Συμβουλή τριών επισκόπων, επισταλθείσα, κατά το 1553 έτος, προς τον Πάπαν Ιούλιον τον Τρίτον, μεταφρασθείσα από την λατινικήν γλώσσαν και με σημειώσεις εξηγηθείσα*. London: Printed for Thruthlover [προσιτό στο http://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?rec=/metadata/f/a/f/metadata-145-0000085.tkl&do=150531.pdf&lang=el&pageno=1&pagestart=1&width=303&height=522&maxpage=109]
- Κουρνούτος, Γεώργιος Π. (1949) «Το Αγιοταφικό της Σμύρνης και η οικογένεια Κοραή», στο *Αθηνά* 53. Σελ. 28-59. Αθήνα.
- Κώστας-Καρακατσάνης, Χαράλαμπος (1995) *Βυζαντινή Ποταμής, τόμος Α΄, Θεωρητικόν Αποστόλου Κώνστα του Χίου, κώδιξ 1867 του 1820 Ε.Β.Ε.* Αθήνα.
- Λαδάς, Γεώργιος Γ. (1978) *Τα πρώτα τυπωμένα βιβλία βυζαντινής μουσικής*. Αθήνα: Κουλ-τούρα.
- Λόγιος Ερμής (1819), τόμος Θ΄. Βιέννη.
- Μαζάουερ, Μάρκ (2002) *Τα Βαλκάνια*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Μανίκας, Κωνσταντίνος (2002) *Σχέσεις Ορθοδοξίας και Ρωμαιοκαθολικισμού στην Ελλάδα κατά τη διάρκεια της Επανάστασης (1821-1827)-Συμβολή στην εκκλησιαστική ιστο-ρία της Ελλάδος*. Διδακτορική Διατριβή. Αθήνα.
- Μαυρούδης, Περικλής Φ. (2007) *Η ελληνορθόδοξη θρησκευτική μουσική τέχνη*. Θεσσα-λονίκη.
- Μαργαζιώτης, Ιωάννης, (1974) *Θεωρητικόν Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*. Αθήνα.
- Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια* (1934) Αθήνα: «ΠΥΡΣΟΣ» Α.Ε.
- Μελάς, Σπύρος (2005) «Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης (Ένα σκίτσο)», στο Φαρίνου-Μα-λαματάρη Γ. (επιμ.) *Εισαγωγή στην πεζογραφία του Παπαδιαμάντη*. Σελ. 175-181. Αθήνα.

- Μεταλλήνος, Γεώργιος (1994) *Παράδοση και αλλοτρίωση, τομές στην πνευματική πορεία του νεώτερου ελληνισμού κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο*. Αθήνα: Δόμος.
- Μουσικός Θησαυρός Αγίου Όρους (1931) τόμ. Α΄. Άγιον Όρος.
- Μπώκος, Γεώργιος (1998) *Τα πρώτα ελληνικά τυπογραφεία στο χώρο της «καθ' ημάς Ανατολής» (1627-1827)*. Αθήνα: Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο.
- Νεραντζής Δημήτρης (1997) *Συμβολή στην ερμηνεία του εκκλησιαστικού μέλους*. Ηράκλειο.
- Πανδέκτη της ιεράς εκκλησιαστικής υμνωδίας του όλου ενιαυτού, εκδοθείσα υπό Ιωάννου λαμπαδαρίου και Στεφάνου Α΄ δομεστίκου της του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας, τόμ. Α΄ (1850), τόμ. Β΄ (1851), τόμ. Δ΄ (1851). Κωνσταντινούπολη: Εκ του πατριαρχικού τυπογραφείου.
- Παπαδόπουλος, Γεώργιος Ι. (1977) *Συμβολαί εις την ιστορία της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής και οι από των αποστολικών χρόνων άχρι των ημερών ημών ακμάσαντες επιφανέστεροι μελωδοί, υμνογράφοι, μουσικοί και μουσικολόγοι*. Αθήνα: Κουλτούρα (= Αθήνα: Κουσουλίνος & Αθανασιάδης, 1890).
- _____ (1990) *Ιστορική επισκόπησης της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής από των αποστολικών χρόνων μέχρι των καθ' ημάς (1-1900 μ.Χ.)*. Κατερίνη: Τέρτιος (= Αθήνα, 1904).
- Παπαδημητρίου, Κωνσταντίνος (1940) *Εισαγωγή εις το Θεωρητικόν και Πρακτικόν της Εκκλησιαστικής Μουσικής*. Αθήνα.
- Πελοπίδης, Παναγιώτης Γ. (1832) «Πρόλογος», στο *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής...* Σελ. ε΄-ια΄. Τεργέστη: Michele Weis.
- Πλεμμένος, Γιάννης (2003) *Το μουσικό πορτρέτο του νεοελληνικού διαφωτισμού*. Αθήνα: Ψηφίδα.
- Ρωμανού, Καίτη (1985) «Η μεταρρύθμιση του 1814», στο *Μουσικολογία* 1. Σελ. 7-22. Αθήνα.
- _____ (1996) *Εθνικής μουσικής περιήγησις 1901-1912. Ελληνικά μουσικά περιοδικά ως πηγή έρευνας της ιστορίας της νεοελληνικής μουσικής*. Αθήνα: Κουλτούρα.
- _____ (2013) «Περί των δυτικών πηγών του Θεωρητικόν μέγα της μουσικής», στο *Συμβολή στη Μνήμη Γεωργίου Στ. Αμαργιανάκη (1936-2003)*. Μελέτες και κείμενα συναδέλφων και μαθητών του. Σελ. 308-330. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. Τμήμα Μουσικών Σπουδών.
- Σμάνης, Γεώργιος Η. (2011) *Η εξωτερική μουσική και η θεωρητική της προσέγγιση*. Διδακτορική διατριβή. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. Τμήμα Μουσικών Σπουδών.
- Σπινόζα (2009) *Ηδική*, πρώτο μέρος. Αθήνα: Εκδόσεις Εκκρεμές.
- Στάθης, Γρηγόριος (1972) “I sistemi alfabetici di scrittura musicale per scrivere la musica bizantina nel periodo 1790-1850”, στο *Κληρονομία* 4. Σελ. 365-402. Θεσσαλονίκη.
- _____ (1976) *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής-Άγιον Όρος*, τόμος Β΄. Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.
- _____ (1976b) «Γρηγόριος πρωτοψάλτης ο Βυζάντιος», στο <http://docplayer.gr/30996306-P-grigorios-protopsaltis-o-vyzantios.html>
- _____ (1978) *Η εξήγησις της παλαιάς βυζαντινής σημειογραφίας*. Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.

- _____ (1979) *Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας*. Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.
- _____ (2001) «...τιμή προς τον διδάσκαλον...». Έκφραση αγάπης στο πρόσωπο του καθηγητού Γρηγορίου Θ. Στάδη. Αφιέρωμα στα εξηντάχρονα της ηλικίας και στα τριαντάχρονα της επιστημονικής και καλλιτεχνικής προσφοράς του. Αθήνα: Ανατολής το Περιήχημα.
- _____ (2016) *Τα πρωτόγραφα της εξηγήσεως εις την Νέαν Μέθοδον σημειογραφίας*, τόμος Α΄. Τα προλεγόμενα. Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.
- Touliatos-Banker, Diane (1985) «Έρευνα επί της βυζαντινής μουσικής κατά την δεκαετία 1975-1985», στο *Κληρονομία* 17. Σελ. 297-318. Θεσσαλονίκη.
- Τσιούνης, Χρήστος (2003) *Θρασύβουλος Στανίτσας, Άρχων Πρωτοψάλτης της Μ.Χ.Ε. 1910-1987. Αναμνήσεις και αφηγήσεις*. Β΄ έκδοση. Αθήνα: Εκδόσεις Φανάριον.
- Φαράσoγλου, Σεραφεΐμ (1996) «Θρασύβουλος Στανίτσας, 1910-1987», στο *Οι ψάλτες του Οικουμενικού Πατριαρχείου*. Σειρά πρώτη. Σελ. 77-96. Αθήνα: Σύνδεσμος των εν Αθήναις Μεγαλοσχηλιτών.
- Χαλδαιάκης, Αχιλλεύς Γ. (1996) «Μεγάλοι μελουργοί της ψαλτικής τέχνης», στο *ΜΟΥ.Σ.Α., Μουσικό περιοδικό των φοιτητών του Τμήματος Μουσικών Σπουδών Αθήνας*, τεύχος 2ο. Σελ. 40-43. Αθήνα.
- _____ (2000) «Συνοπτική θεώρηση της ελληνικής ψαλτικής τέχνης. (Με αφορμή τα αποκείμενα στην Άνδρο μουσικά χειρόγραφα)», στο *Προβλήματα και προοπτικές της ελληνικής μουσικής. Πρακτικά συμποσίου ελληνικής μουσικής. Αρχαία-Βυζαντινή-Παραδοσιακή-Νεώτερη. Άνδρος, 28-29 Αυγούστου 1999*. Σελ. 51-111. Αθήνα [και ανάτυπο, με ιδιαίτερη σελιδαρίθμηση].
- _____ (2001) «Η θεωρητική σπουδή της ψαλτικής τέχνης: απόπειρα διαχρονικής προσεγγίσεως», στο *Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης. Πρακτικά Α΄ Πανελληνίου Συνεδρίου Ψαλτικής Τέχνης (Αθήνα, 3-5 Νοεμβρίου 2000)*. Σελ. 141-167. Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.
- _____ (2003) *Ο πολυέλεος στην βυζαντινή και μεταβυζαντινή μελοποιία*. Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.
- _____ (2010) *Βυζαντινομουσικολογικά*. Αθήνα: Εκδοτικός οργανισμός Π. Κυριακίδη.
- Χατζάρα, Αίγλη (2011) «Η προφορική παράδοση στη Βυζαντινή Εκκλησιαστική Μουσική» στο *Greece as an Intercultural Pole of Musical Thought and Creativity. International Musicological Conference, June 6-10 2011, Aristotle University of Thessaloniki-Faculty of Fine Arts, School of Music Studies, IMS Regional Association for the Study Music of the Balkans*. Edited by Evi Nika-Sampson, Giorgos Sakallieros, Maria Alexandru, Giorgos Kitsos, Emmanouil Giannopoulos. Σελ. 1201-1205. Thessaloniki.
- Χατζηγιακουμής, Μανόλης (1974) «Αυτόγραφο (1816) του 'Μεγάλου Θεωρητικού' του Χρυσάνθου», στο *Ερανιστής* 11. Σελ. 311-22. Αθήνα.
- _____ (1975) *Μουσικά Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας*, τόμ. Α΄. Αθήνα.
- _____ (1980) *Χειρόγραφα εκκλησιαστικής μουσικής 1453-1820*. Αθήνα: Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος.
- _____ (1999) *Η εκκλησιαστική μουσική του ελληνισμού μετά την άλωση (1458-1820)*. Σχεδιάσμα ιστορίας. Αθήνα: Κέντρον ερευνών και εκδόσεων.
- _____ (2007) *Μνημεία εκκλησιαστικής μουσικής, σώμα δεύτερο, καλοφωνικοί ειρμοί*, τόμος πρώτος. Αθήνα: Κέντρον ερευνών και εκδόσεων.

- _____. (2014) *Η μουσική μεταρρύθμιση του 1814 και η Μεγάλη του Χριστού Εκκλησία. Ομιλία στην ειδική επετειακή εκδήλωση του Οικουμενικού Πατριαρχείου, Κωνσταντινούπολη 2 Νοεμβρίου 2014*. Αθήνα: Κέντρον ερευνών και εκδόσεων.
- Χατζηθεοδώρου, Γεώργιος Ι. (1978) «Η ζωή και το έργο του Κωνσταντίνου Αλεξάνδρου Ψάχου», μελέτη προτασόμενη στη δεύτερη έκδοση του έργου του Κ. Α. Ψάχου, *Η παρασημαντική της βυζαντινής μουσικής*. Σελ. ια΄-ξβ΄. Αθήνα.
- _____. (2014) «Αντί Προλόγου. Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ ο 'χαλκέντερος'», στο *Εισαγωγή εις το θεωρητικόν και πρακτικόν της εκκλησιαστικής μουσικής. Αυτόγραφα του Θεωρητικού. Ηχογραφημένα μέλη. Επιμέλεια Γεωργίου Ν. Κωνσταντίνου*. Σελ. ιγ΄-λστ΄. Άγιον Όρος: Ι. Μ. Βατοπαιδίου- Βατοπαιδινή Μουσική Βίβλος -Μουσικολογικά Μελετήματα 2.
- Χαφούλας, Αναστάσιος (2000) «Μουσικά δρώμενα στην Κωνσταντινούπολη του 18ου και των αρχών του 19^{ου} αιώνα, μέσα από τις περιγραφές ευρωπαϊών περιηγητών της εποχής», στο *Μουσικολογία* 12-13. Σελ. 156-174. Αθήνα.
- _____. (2007) «Η κοσμική μουσική στο Βυζάντιο του 4ου αιώνα μέσα από τα κείμενα Πατέρων της Εκκλησίας», στο *Μουσικολογία* 19. Σελ. 217-238. Αθήνα.
- Χουρμούζιος, Χαρτοφύλακας (1824) *Ταμείον Ανθολογίας, περιέχον άπασαν την εκκλησιαστικήν ενιαύσιον ακολουθίαν εσπερινού, όρδρου, λειτουργίας, Μεγάλης Τεσσαρακοστής και της λαμπροφόρου Αναστάσεως, μετά τινων καλοφωνικών ειρμών εν τω τέλει, κατ' εκλογήν των εμμελεστέρων και ευφραδεστέρων μουσικών μαθημάτων των ενδοξοτέρων διδασκάλων παλαιών τε και νέων [...], τόμ. Α΄ και Β΄*. Κωνσταντινούπολη: Εκ της τυπογραφίας Κάστρου εις Γαλατάν.
- _____. (1825) *Ειρμολόγιον των καταβασιών Πέτρου του Πελοποννησίου, μετά του συντόμου Ειρμολογίου Πέτρου πρωτοφάλτου του Βυζαντίου, εξηγημένα κατά την νέαν της μουσικής μέθοδον μετά προσθήκης ικανών μαθημάτων ων εστερούντο εις το παλαιόν, επιδεωρηθέντα ήδη και ακριβώς διορθωθέντα παρά του διδασκάλου Χουρμούζιου Χαρτοφύλακος ενός των εφευρετών της ρηθείσης μεθόδου, επιστάσις δε του ιδίου νυν πρώτον εκδοθέντα εις τύπον αναλώμασιν ιδίοις και Ισαάκ δε Κάστρο*. Κωνσταντινούπολη: Εν τη Βρεταννική τυπογραφία Κάστρου εις Γαλατάν.
- _____. (2014) *Εισαγωγή εις το θεωρητικόν και πρακτικόν της εκκλησιαστικής μουσικής, Αυτόγραφα του Θεωρητικού. Ηχογραφημένα μέλη. Επιμέλεια Γεωργίου Ν. Κωνσταντίνου*. Άγιον Όρος: Ι. Μ. Βατοπαιδίου- Βατοπαιδινή Μουσική Βίβλος -Μουσικολογικά Μελετήματα 2.
- Χρυσάνδος (1821) *Εισαγωγή εις το Θεωρητικόν και Πρακτικόν της Εκκλησιαστικής Μουσικής, συνταχθείσα προς χρήσιν των σπουδαζόντων αυτήν κατά την Νέαν Μέθοδον*. Παρίσι: Εκ της τυπογραφίας Ριγνίου [= Φωτομηχανική επανέκδοση, εκδόσεις «Κουλτούρα», αρ. 1, Αθήνα, 1977].
- _____. (1832) *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής, συνταχθέν μεν παρά Χρυσάνδου αρχιεπισκόπου Διρραχίου του εκ Μαδύτων, εκδοθέν δε υπό Παναγιώτου Γ. Πελοπίδου Πελοποννησίου δια φιλοτίμου συνδρομής των ομογενών*. Τεργέστη: Εκ της τυπογραφίας Μιχαήλ Βάις (Michele Weis) [= Φωτομηχανική επανέκδοση, εκδόσεις «Κουλτούρα», αρ. 8, Αθήνα, 1977].
- _____. (1996) *Χρυσάνδου Αρχιεπισκόπου Δυρραχίου «Μεγάλο Θεωρητικό της Βυζαντινής Μουσικής»*, τόμοι 2. Μετάφραση, σχόλια, επιμέλεια: Ανδρέα Βουτσινά. Αθήνα.
- _____. (2007) *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής Χρυσάνδου του εκ Μαδύτων. Το ανέκδοτο αυτόγραφο του 1816. Το έντυπο του 1832. Κριτική έκδοση υπό Γεωργίου Ν. Κωνσταντίνου*. Άγιον Όρος: Ι.Μ. Βατοπαιδίου. Βατοπαιδινή Μουσική Βίβλος-Μουσικολογικά Μελετήματα 1.

Ψάχος, Κωνσταντίνος Α. (1917) *Η παρασημαντική της βυζαντινής μουσικής, ήτοι ιστορική και τεχνική επισκόπησις της σημειογραφίας της βυζαντινής μουσικής από των πρώτων χριστιανικών χρόνων μέχρι των καθ' ημάς*. Αθήνα: Τύποις Π.Δ. Σακελλαρίου [και 2η έκδοση, «υπερψηφισμένη, μετά εκτενούς βιογραφίας και εισαγωγής συνταχθείσης υπό του επιμεληθέντος την έκδοσιν Γεωργίου Χατζηθεοδώρου καθηγητού μουσικής». Αθήνα: Εκδόσεις «Διόνυσος», 1978].

_____ (1980) *Το οκτάηχον σύστημα της βυζαντινής μουσικής*. Νεάπολις Κρήτης: Εκδόσεις Μιχ. Ι. Πολυχρονάκης.

Ρωσική γλώσσα

Gercman, Evgeni [Герцман, Евгений] (2006) *Таίны истории древней музыки [Secrets of the history of ancient music]* “Невская Нота”. Sankt-Peterburg.

Lotman, Yuri [Лотман, Юрий] (1998) *Тезиси к проблеме “Искусство в ряду моделирующих систем”, Об искусстве [Thesis about the Problem “Art in a Series of Modeling Systems”, About Art]* “Искусство-СПБ”. Sankt-Peterburg.

Uspensky, Boris [Успенский, Борис А.] (1970) *Поэтика композиции (Структура художественного текста и типология композиционной формы) [Poetics of composition (Structure of artistic text and typology of composition form)]* Искусство. Moskva.

_____ (1971) *О семиотике иконы // Труды по знаковым системам. [On semiotics of an icon // Proceedings on Sign Systems]* Вып. V. Ученые записки Тартуского университета. Вып. 28. Tartu.

_____ (1991) *К вопросу о хомовом пении // Музыкальная культура средневековья. [To the Question of Homovye Singing // Musical Culture of the Middle Ages.]* Вып. 2. (Тезисы и доклады конференций). Moskva.

_____ (1995) *Семиотика искусства. [Semiotics of Art]* Языки русской культуры. Moskva.

_____ (2007) *Ego Loquens. Язык и коммуникационное пространство. [Ego Loquens. Language and communication space]* РГГУ. Moskva.

Σερβική γλώσσα

Bandić, Dušan (1991) *Narodna religija Srba u 100 pojmova [Serbian Folk Religion in 100 Terms]*. Nolit. Beograd.

Bašić, Ivana, Pantović, Branislav (2012) “Logo i semioza (od ikoničkog znaka do simbola u funkciji prezentacije srpske kulture)” [Logo and Semiosis (from iconic characters to the symbol in the function of presentation of Serbian culture)], *Glasnik Etnografskog Instituta SANU* 60 (1). Pag. 49-64. Beograd.

Belova, Olga V. (2001) “Krug” [Circle], *Slovenska mitologija – enciklopedijski rečnik*. Zepter Book World, Beograd.

Blagojević, Gordana (2011) *Ikona kao roba: jedna ilustracija pravoslavnog identiteta u Srbiji danas, u: Antropologija, religije i alternativne religije - kultura identiteta [Icons as merchandise: an illustration of the Orthodox identity in Serbia today]* (Danijel Sinani ed.), Srpski genealoški centar, Etnološka biblioteka knj. 55. Pag. 221-237. Beograd.

- _____ (2014) "Vizantijsko pojanje i rodni identitet. Komparativna studija savremene situacije u Srbiji i Grčkoj: ženski glas između božanske ikonije i ljudske ekonomije" [Byzantine Chanting and Gender Identity. Comparative Study of Contemporary Circumstances in Serbia and Greece: Female Voice between divine Oiconomia and human Economy], *Narodna kultura Srba između istoka i zapada*, posebna izdanja 127. Balkanološki institut SANU. Pag. 139-156. Beograd.
- _____ (2014b) "Likurg Angelopoulos", *Muzikologija* 16. Pag. 285-287. Beograd.
- Blacking, John (1992) *Pojam muzikalnosti [How Musical is Man]*. Nolit. Beograd.
- Bogdanović, Marija (1993) *Metodološke studije [Methodological Studies]*. Institut za političke studije. Beograd.
- Genon, Rene (1989) *Velika trijada [The Great Triad (La Grande Triade)]*. Sfauros. Beograd.
- Dragojlović, Ana (1998) "Zapis kao sveti prostor u tradicionalnoj zajednici" [The 'Zapis' as a Sacred Space in Traditional Community], *Etnokulturološki zbornik* IV. Pag. 133-137. Svrlijig.
- Žikić, Bojan (2009) "Za šta su dobri žanrovi? Deljenje, razgraničavanje i razvrstavanje u strukturalnoj i kognitivnoj antropologiji na primeru muzičke kulture" [What genres are good for? Sharing, delineation and classification in structural and cognitive anthropology on the example of musical culture], in: D. Antonijević (ur.), *Strukturalna antropologija danas*. Tematski zbornik u čast Kold Levi-Strosa. "Etnološka biblioteka". Pag. 326-361. Beograd.
- Eko, Umberto (1973) *Kultura, informacija, komunikacija*. Nolit. Beograd.
- _____ (1995) *Simbol*. Narodna knjiga-Alfa. Beograd.
- _____ (2004) *Kod*. Narodna knjiga-Alfa. Beograd.
- Elijade, Mirča (1991) *Istorija verovanja i religijskih ideja I [History of beliefs and religious ideas I]*. Prosveta. Beograd.
- Jankelevič, Vladimir (1987) *Muzika i neizrecivo [La musique et l'ineffable]*. Književna zajednica Novog Sada. Novi Sad.
- Lotman, Jurij Mihajlovič (2004) *Semiosfera [Semiosphere]*. Svetovi. Novi Sad.
- Meyendorff, Jovan (2006) *Vizantijsko nasleđe u Pravoslavnoj crkvi [Byzantine heritage in the Orthodox Church]*. Kraljevo.
- Mokranjac, St. St (1922) *Srpsko narodno crkveno pojanje. I Osmoglasnik [Serbian Ecclesiastical Folk Chant. I Octahos]*. Beograd.
- Nelson, R. S., Šif, R. (ur.) (2004) *Kritički termini istorije umetnosti [Critical Terms of Art History]*. Svetovi. Novi Sad.
- Ortajli, Ilber (2004) *Najduži vek imperije [Ilber Ortayli, Imparatorlugun en uzun yuzyili, Istanbul 1999]*. Prevod s turskog i predgovor Mirjana Marinković. Srpska književna zadruha. Beograd.
- Ostrogorski, Georgije (1947) *Istorija Vizantije (324-1453) [History of Byzantium (324-1453)]*. Prosveta. Beograd.
- Peno, Sara (1995) "Pojačka praksa u Grčkoj pravoslavnoj crkvi danas" [Chant Practice in the Greek Orthodox Church Today], *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku*, 16-17. Pag. 41-53. Novi Sad.

-
- _____ (2011) "Stvaralački čin crkvenog muzičara – od tradicije do predanja" [The creative act of church musicians - from heritage to tradition], *Zbornik radova Tradicija kao inspiracija*, naučni skup "Vlado Milošević: etnomuzikolog i kompozitor", Akademija umjetnosti Banja Luka – Republika Srpska, 10. i 11. april 2010. Pag. 161-173. Banja Luka.
- Peno, Vesna (2011) "O multikulturalnom i interkulturalnom pristupu tumačenju pojačke tradicije pravoslavnih naroda na Balkanu – slučaj 'grčke' i 'zapadno-evropske' škole u vizantološkoj muzikologiji" [On multicultural and intercultural approach to interpreting the Chant tradition of Orthodox peoples in the Balkans - a case of 'Greek' and 'Western European' schools in Byzantine Musicology], *Teme* 4. Pag. 1289-1302. Niš.
- _____ (2014) "O istraživanjima crkvenog pojanja u srednjeevropskoj Srbiji" [On research of church chanting in medieval Serbia], *Muzikologija* 16. Pag. 131-154. Beograd.
- Popović, Radovan V. (2004) *Pravoslavne pomesne crkve. Prošlost, sadašnjost, geografija, statistika*, [Orthodox Churches. Past, present, geography, statistics]. Beograd.
- Perković Radak, Ivana. (2008) *Od anđeoskog pojanja do horske umetnosti. Srpska horska crkvena muzika u periodu romantizma (do 1914. godine)* [From Angelic Singing to Choral Art. Serbian Choral Church Music of the Romanticism period (till 1914)]. FMU, Muzikološke studije – disertacije, sveska 1/2008. Beograd.
- Popović-Mladenović, Tijana (1996) *Muzičko pismo. Muzičko pismo i svest o muzičkom jeziku sa posebnim osvrtom na avangardnu muziku druge polovine XX veka* [Musical notation. Musical notation and awareness of the musical language, with special emphasis on the avant-garde music of the second half of the twentieth century]. Clio. Beograd.
- Ristivojević, Marija (2011) "Korelacija muzike i mesta na primeru beogradskog 'novog talasa' u rokenrol muzici" [The correlation between music and the place on the example of Belgrade's New Wave in the Rock and Roll Music], *Etnoantropološki problemi*, n.s., god. 6, sv. 4. Pag. 931-947. Beograd.
- Stefanović, Dimitrije (1961) "Izgoreli neumski rukopis br. 93 beogradske Narodne biblioteke – jedini poznati muzički spomenik iz srpskog srednjeg veka" [Neum burnt manuscript no. 93 of the Belgrade National Library - the only known musical monument of Serbian Medieval], *Bibliotekar* XIII, 5. Pag. 379-384. Beograd.
- _____ (1961) "Nekoliko podataka o grčkom uticaju na srpsko crkveno pojanje" [Some informations about the Greek influence on the Serbian Church Singing], *Bogoslovlje* V (XX), 1-2. Pag. 107-111. Beograd.
- _____ (1973) *Stara srpska muzika. Primeri crkvenih pesama iz XV veka* [Old Serbian Music. Examples of 15th century chant]. Priredio sa S. Đurić-Klajn. Posebna izdanja Muzikološkog instituta SANU, knj.15/II. Beograd.
- _____ (1974) "O proučavanju srpske crkvene muzike i muzičkim izdanjima u poslednjih trideset godina" [About the research of Serbian church music and musical editions in the last thirty years], R. Lukić (ur.) *Spomenica posvećena 130-godišnjici života i rada Biblioteke Srpske akademije nauka i umetnosti*, Posebna izdanja SANU, CDLXXVI, Spomenica 65. Pag. 125-134. Beograd.
- _____ (1975) *Stara srpska muzika. Primeri crkvenih pesama iz XV veka* [Old Serbian Music. Examples of 15th century chant]. Priredio sa S. Đurić-Klajn. Posebna izdanja Muzikološkog instituta SANU, knj.15/I. Beograd.

- Todorović, Ivica (2005) *Ritual uma. Značenje i struktura litijskog ophoda [Ritual of the mind. The meaning and structure of lithium processions]*. Etnografski institut SANU, knj. 53. Beograd.
- Uspenski, Boris A. (1979) *Poetika kompozicije, semiotika ikone [Poetics of composition, Semiotics of Icon]*. Nolit. Beograd.
- Frank, Tomas (2003) *Osvajanje kula: biznis kultura – kontrakultura – uspon hip konsumerizma [Winning the towers: business culture - the counterculture - the rise of hip consumerism]*. Svetovi. Novi Sad.
- From, Erih (2003) *Zaboravljeni jezik [The forgotten language]*. Zavod za udžbenike i nastavna sredstva. Beograd.
- Crnjanski, Nataša (2010) *Muzička semiotika kroz D-S-C-H [Music Semiotics through D-S-C-H]*. Zaduzbina Andrejević. Beograd.

Πηγές

- Gordana Blagojević, 2014. Ηχογραφημένη συνέντευξη του Γιάννη Αρβανίτη στην Αθήνα 17 Μαρτίου. Βελιγράδι: ιδιωτική συλλογή (μορφή mp3)
- Gordana Blagojević, 2014. Ηχογραφημένη συνέντευξη του Γρηγορίου Στάδη στην Αθήνα 21 Οκτωβρίου. Βελιγράδι: ιδιωτική συλλογή (μορφή mp3)
- Gordana Blagojević, 2014. Ηχογραφημένη συνέντευξη του Γεωργίου Κωνσταντίνου στην Αθήνα 22 Οκτωβρίου. Βελιγράδι: ιδιωτική συλλογή (μορφή mp3)
- Gordana Blagojević, 2014. Ηχογραφημένη συνέντευξη του Μιχαήλ Στρουμπάκη στην Αθήνα 23 Οκτωβρίου. Βελιγράδι: ιδιωτική συλλογή (μορφή mp3)
- Gordana Blagojević, 2014. Ηχογραφημένη συνέντευξη του π. Ειρηναίου Δ. Νάκου στην Αθήνα 12 Νοεμβρίου. Βελιγράδι: ιδιωτική συλλογή (μορφή mp3)
- Gordana Blagojević, 2014. Ηχογραφημένη συνέντευξη του Κωνσταντίνου Φωτόπουλου στην Αθήνα 9 Δεκεμβρίου. Βελιγράδι: ιδιωτική συλλογή (μορφή mp3)
- Gordana Blagojević, 2014. Ηχογραφημένη συνέντευξη του Γεώργιου Χατζηχρόνογλου στην Αθήνα 10 Δεκεμβρίου. Βελιγράδι: ιδιωτική συλλογή (μορφή mp3)

Ιστοσελίδες

- http://www.yoniversum.nl/dakini/charnel_g.html
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Mandala>
- <http://analogion.com/site/html/SimonKaras.html>
- http://www.artandlife.gr/Athina-pisteyo_ixos_d_synaylia_romeiko_ensemble
- <http://www.romfea.gr/diafora-ekklisiastika/27336-mousikofilologiki-bradia-polydrosio>
- <http://www.sholeionpsaltikis.gr/inde...id=145&lang=el>
- <http://analogion.com/forum/showthread.php?t=33158>
- <http://www.ibyzmusic.gr/>
- <http://www.britannica.com/event/Enlightenment-European-history>
- <http://www.britannica.com/topic/Encyclopedie>
- <https://en.oxforddictionaries.com/definition/semiotics>
- <https://el.wikipedia.org/wiki/Σημειωτική>
- <http://www.symbole.gr/musice>
- <http://www.ekere.gr>
- <http://www.athensconservatoire.gr/>
- <http://www.sxolesimnikaias.gr/cms/>
- <http://www.stmaximthegreek.org>

http://www.artandlife.gr/Athina-pisteyo_ixos_d_synaylia_romeiko_ensemble
<http://www.romfea.gr/diafora-ekklisiastika/27336-mousikofilologiki-bradia-polydrosos>
<http://www.sholeionpsaltikis.gr/inde...id=145&lang=el>
<http://www.idimelon.gr/>
<http://www.lygeros.org/>
<http://analogion.com/forum/showthread.php?t=33158>
http://fanarion.blogspot.rs/2014/11/blog-post_3.html
<http://www.stmaximthegreek.org>
<http://www.music.sanu.ac.rs/Srpski/Choir.htm>

Περιεχόμενα

ΠΡΟΛΟΓΙΣΜΑ	9
------------------	---

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

«απήχημα» για τις κοινότητες βυζαντινής μουσικής	13
Κέρδη και απώλειες με τη νέα γραφή	14
Ποιοι έκαναν τη Μεταρρύθμιση;	15
Στην αυγή της ψηφιακής εποχής	16
Το ταξίδι των αφηγήσεων	16
Το τέλος της Οδύσσειας σηματοδοτεί το παρθενικό ταξίδι	17
Η περίπτωση του Απόστολου Κώνστα του Χίου	18
Τίτλοι τέλους	19

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	21
----------------	----

Οδικός χάρτης προς μια μεθοδολογία	26
--	----

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

Προηγούμενες μελέτες της Μεταρρύθμισης. Από την παλαιά στη νέα μέθοδο: σύγχρονες προσπάθειες έρευνας των παλαιών χειρογράφων ..	31
Η μελέτη της Μεταρρύθμισης στο ακαδημαϊκό περιβάλλον	31
Ξένοι μελετητές της Μεταρρύθμισης	33
Το Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας	35
Ατομικές προσπάθειες έρευνας	37
Σύντομη επισκόπηση της ιστορίας της βυζαντινής σημειογραφίας ...	39
Ευρωπαϊκός και Ελληνικός Διαφωτισμός	45
Η Κωνσταντινούπολη και το Οικουμενικό Πατριαρχείο	47
Ποιος ήταν ποιος; Οι Τρεις Δάσκαλοι και οι σύγχρονοί τους. Σύντομη χρονολογική επισκόπηση του έργου των Τριών Δασκάλων	52
Ο Χρύσανθος Προύσης	52
Ο Γρηγόριος πρωτοψάλτης	60
Ο Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ	62

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

Βιωματική γραφή και βυζαντινή μουσική	69
Ανδρική-γυναικεία αφήγηση	75
Υπερεθνική-τοπική αφήγηση	79
Επαγγελματική-πρακτική αφήγηση	81

Αφήγηση διδασκαλίας-μαθητείας	83
Αριστοκρατική-λαϊκή αφήγηση	86
Η (ανα)παράσταση των αφηγήσεων στο παράδειγμα του Λυκούργου Αγγελόπουλου	89
Ο συμβολισμός στη βυζαντινή σημειογραφία	93
Η συμβολική των αριθμών	106
Η συμβολική των γεωμετρικών σχημάτων	108
Η συμβολική του ήλιου	110
Η συμβολική του δέντρου	111

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ

Η απήχηση της Μεταρρύθμισης σήμερα	113
Η Μεταρρύθμιση στην εκπαίδευση	125
«Οι Τρεις Δάσκαλοι» και η Μεταρρύθμιση του 1814 στα επιστημονικά συνέδρια σήμερα	127
Εννοιολογικές παραστάσεις για τη σημειογραφία της βυζαντινής μουσικής	139
Πρώτη έρευνα - μουσικολογικό συνέδριο	140
Δεύτερη έρευνα - τυχαίο δείγμα	147

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	155
-------------------------------	------------

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	173
-------------------------------	------------

