

Νίκος Ανδρίκος

ΣΥΚΛΙΣΗ ΚΑΙ ΕΤΕΡΟΤΗΤΑ ΣΤΗΝ ΨΑΛΤΙΚΗ ΠΡΑΞΗ ΤΟΥ ΠΑΤΡΙΑΡΧΕΙΟΥ ΣΤΟΝ 20^ο ΑΙΩΝΑ Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ Α΄ ΕΩΘΙΝΟΥ

Η παρούσα ανακοίνωση αποτελεί μέρος ενός ευρύτερου ερευνητικού προγράμματος, το οποίο εκπονείται με στόχο την ανίχνευση ζητημάτων συνέχειας και ασυνέχειας στην ψαλτική πράξη του Πατριαρχείου κατά τον 20^ο αιώνα¹. Με αφετηρία τις ηχογραφήσεις 78 στροφών του Ιακώβου Ναυπλιώτου θα επιχειρηθεί η συγκριτική παρουσίαση ηχογραφημένου υλικού μέχρι και την Πρωτοψαλτεία του Λεωνίδα Αστέρη, όπου κλείνει ο κύκλος της μακράς γενεαλογίας των Πατριαρχικών Πρωτοψαλτών του 20^{ου} αιώνα. Στόχο της έρευνας αποτελεί ο εντοπισμός, η ανάλυση και τέλος η ερμηνεία σε μουσικολογικό και αισθητικό επίπεδο ζητημάτων ρεπερτοριακού περιεχομένου αλλά και ερμηνείας, με αφορμή τη περίπτωση του Α΄ Εωθινού *Εις το όρος*. Η εν λόγω μελέτη περίπτωσης θα αποτελέσει την αφορμή για την ανάπτυξη ενός προβληματισμού αναφορικά με το λεγόμενο «Πατριαρχικό ύφος», και το κατά πόσο αυτό στοιχίζεται απόλυτα με συγκεκριμένα ερμηνευτικά, τεχνικά, ρεπερτοριακά και αισθητικά πρότυπα, ή

¹ Στο εν λόγω ερευνητικό πρόγραμμα, που εκπονείται υπό την εποπτεία του συντάκτη του παρόντος άρθρου, συμμετέχουν μέλη ΔΕΠ, διδάκτορες, υποψήφιοι διδάκτορες και κάτοχοι μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών σχετικού με το αντικείμενο, μελετώντας και συγκρίνοντας γραπτές πηγές και ηχητικά τεκμήρια από το Φανάρι, που αφορούν σε όλα τα είδη μελοποιίας, καθώς και στα καθιερωμένα συλλαβικά προφορικά μέλη. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να διευκρινιστεί, πως ο συντάκτης του παρόντος άρθρου, πέρα από την ακαδημαϊκή του ιδιότητα, φέρει και την αντίστοιχη εμπειρία και οπτική του *insider*, λόγω της πολυετούς παρουσίας στο δεξιό αναλόγιο του Πατριαρχικού ναού, δίπλα στον Λεωνίδα Αστέρη. Επίσης, πολύτιμη θα πρέπει να θεωρηθεί η σχέση του με φορείς της Πατριαρχικής μουσικής κουλτούρας, όπως οι Αρχοντες Λαμπαδάριοι Χαριατίδης και Εμμανουηλίδης, οι Δομέστικοι Παϊκόπουλος και Πετρόχειλος, ο Μέγας Πρωτοπρεσβύτερος Γεώργιος Τσέτσης, κ.ά.

αν αποτελεί άλλη μια περίπτωση «Επινοημένης Παράδοσης»². Για τον λόγο αυτό, θα μελετηθούν όλες οι διαδέσιμες σήμερα ηχογραφημένες εκτελέσεις του *Εις το όρος* από τους Πατριαρχικούς Πρωτοψάλτες, σε συνάρτηση με αντίστοιχες γραπτές πηγές του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα με χώρο προέλευσης το Φανάρι και την ευρύτερη Κωνσταντινούπολη. Η συγκριτική-αντιπαραβολική μελέτη του υλικού θα ρίξει φως στο ερώτημα του κατά πόσο στο συγκεκριμένο μέλος εντοπίζεται ένας κοινός ερμηνευτικός τόπος, ή αν αντίθετα αποτελεί πεδίο ανάδειξης της προσωπικής εκφραστικής ιδιοτυπίας του εκάστοτε Πρωτοψάλτη.

Αναφορικά δε με την ιδεολογική πρόσληψη (conception) της ψαλτικής δράσης στο Φανάρι του 20^{ου} αιώνα, έχουν γραφεί πολλά και έχουν αναφερθεί ακόμη περισσότερα. Η εμβληματική δέση του Οικουμενικού Πατριαρχείου σε εκκλησιολογικό, διοικητικό αλλά και συμβολικό επίπεδο, δημιούργησε αναμφίβολα μια ολόκληρη ρητορική³, η οποία δεσπόζει στον δημόσιο λόγο και σχετίζεται με το κατά πόσο το Φανάρι αποτελεί σημείο αναφοράς, «εγκυρότητας», «γνησιότητας» και «αυθεντικότητας» για το πεδίο της Εκκλησιαστικής μουσικής⁴. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να διευκρινιστεί πως, ο πολυσήμος όρος «ύφος», στην περίπτωση του Πατριαρχείου και συγκεκριμένα των εκπροσώπων του στον 20^ο αιώνα παραπέμπει αναμφίβολα σε στυλιστικά ζητήματα που σχετίζονται με την εν γένει ερμηνευτική και αισθητική προσέγγιση. Για τον λόγο αυτό η προσέγγιση

² Eric Hobsbawm, *Η επινόηση της Παράδοσης*, μετ. Θανάσης Αθανασίου, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 2004.

³ Κείμενα αναφορικά με το Πατριαρχικό ύφος και την Πατριαρχική Παράδοση έχουν γραφεί από πλειάδα λογίων του περιβάλλοντος της Εκκλησιαστικής μουσικής. Κοινό παρονομαστή της εν λόγω ρητορικής αποτελεί η ανάδειξη των στοιχείων της στυλιστικής ομοιογένειας, της «αυθεντικότητας», και της αδιάσπαστης πορείας της «Πατριαρχικής Παράδοσης» στη διαχρονία, χωρίς να δίνεται έμφαση στο στοιχείο της ετερότητας. Σε μεθοδολογικό δε επίπεδο, συνήθως απουσιάζουν τα αμιγώς μουσικολογικά εργαλεία ανάλυσης, καθώς οι συντάκτες των κειμένων καταφεύγουν σε υποκειμενικού χαρακτήρα αξιολογικές κρίσεις και περιγραφές. Η λεπτομερής ωστόσο, παρουσίαση και ανάλυση του περιεχομένου της εν λόγω φιλολογίας βρίσκεται πέρα των ορίων του παρόντος άρθρου.

⁴ Για το θέμα αυτό όπως άρχισε να αναπτύσσεται ήδη από το τελευταίο τέταρτο του 19^{ου} αιώνα, βλ. Νίκος Ανδρικός, *Η Εκκλησιαστική μουσική της Σμύρνης (1800-1922)*, εκδ. Τόπος, Αθήνα 2015.

του δέματος που αφορά ζητήματα ερμηνείας πραγματοποιήθηκε απευθείας μέσω των ηχογραφημένων τεκμηρίων, αλλά και διαμεσολαβημένα μέσω της προσέγγισης γραπτών πηγών-καταγραφών.

Τέλος, ένα ακόμη ενδιαφέρον ζήτημα που αναδύεται, είναι εκείνο που αφορά στη δυναμική σχέση μεταξύ προσώπου και κοινότητας. Η συγκεκριμένη προβληματική μπορεί να προσεγγισθεί αισθητικά, κοινωνιολογικά, φιλοσοφικά ακόμα και θεολογικά, καθώς αφορά στο κατά πόσο ένα πρόσωπο, στην περίπτωση αυτή ένας καλλιτέχνης που αποτελεί μέλος ενός περιβάλλοντος-κοινότητας, δύναται να διατηρήσει και να αναδείξει τα προσωπικά-ιδιοσυγκρασιακά του στοιχεία, χωρίς κάτι τέτοιο να διασαλεύει τη θέση του στο συγκεκριμένο πλαίσιο⁵. Αναπόφευκτα λοιπόν, αναδύεται το διαχρονικό ερώτημα περί της δυναμικής σχέσης μεταξύ *nurture* και *nature*. Με άλλα λόγια, το κατά πόσο δηλαδή καταλυτικό για τη διαμόρφωση της ταυτότητας ενός καλλιτέχνη είναι το περιβάλλον και η αλληλεπίδρασή του με αυτό, ή η προσωπική του, εκ φύσεως προερχόμενη, οντολογική του ιδιοσυστασία-ιδιοσυγκρασία.

Παρακάτω θα παρουσιαστούν ανά φράση ποικίλες εκδοχές του Α' Εωθινού με σκοπό την ανίχνευση σημείων σύγκλισης και ετερότητας στην ψαλτική πρακτική του Πατριαρχείου στον 20^ο αιώνα. Προηγουμένως, ωστόσο, χρήσιμη θα ήταν μια ευσύννοπτη προσέγγιση των έντυπων εκδοχών του μέλους από εκείνη του Αναστασιματαρίου του Πέτρου έως και τις καταγραφές του Άγγελου Βουδούρη⁶. Λαμ-

⁵ Αναφορικά με τον ρόλο του υποκειμένου στη Τέχνη ενδεικτικά βλ. Theodor Adorno, *Η κοινωνιολογία της μουσικής*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1997, επίσης του ιδίου, *Αισθητική Θεωρία*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2000, καθώς και Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge University Press, Cambridge 2013. Αν και το όλο ζήτημα χρήζει ερμηνείας φιλοσοφικής, κοινωνιολογικής και αισθητικής, κάτι τέτοιο δεν θα επιχειρηθεί στο πλαίσιο του παρόντος άρθρου, για εντελώς πρακτικούς λόγους, που αφορούν την έκτασή του. Μια τέτοια αναλυτική-απόπειρα ωστόσο θα αποτελέσει στο μέλλον το εισαγωγικό-θεωρητικό μέρος των πορισμάτων του συγκεκριμένου ερευνητικού προγράμματος.

⁶ Για τις ανάγκες της παρούσας μελέτης χρησιμοποιήθηκαν τα παρακάτω Αναστασιματάρια. Οι σελίδες που σημειώνονται δηλώνουν το σημείο όπου εντοπίζεται η εκάστοτε εκδοχή του Α' Εωθινού. *Νέον Αναστασιματάριον, μεταφρασθέν κατά την νεοφανή μέθοδον της μουσικής, εκδοθέν παρά Πέτρου Εφεσίου, Βουκουρέστι 1820*, σσ. 238-239· *Αναστασιματάριον Νέον Αργόν τε και Σύντομον, μελοποιηθέν υπό Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου και Ιωάννου Πρωτοψάλτου της Μεγάλης του*

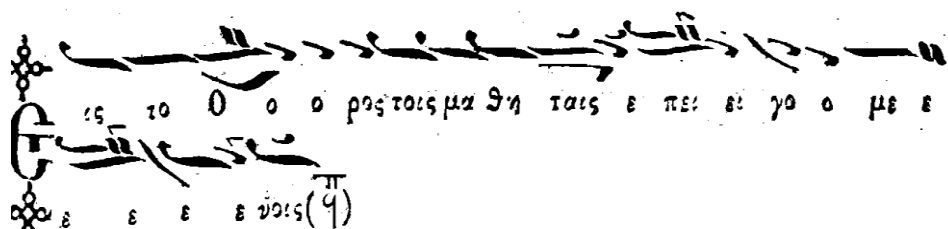
βάνοντας ως συμβολικό σημείο εκκίνησης τη δισκογραφική αποτύπωση του Ιακώβου Ναυπλιώτου, η οποία αποτελεί και το πρώτο ηχητικό τεκμήριο των Πατριαρχικών Πρωτοψαλτών του 20^{ού} αιώνα, θα αποπειραθούμε καταρχάς να την φέρουμε σε «συνομιλία» με τις έντυπες εκδοχές του 19^{ου} αιώνα, ώστε να εντοπίσουμε σημεία αναφοράς, επεξεργασίας αλλά και απόκλισης. Σε δεύτερο επίπεδο, και πάλι έχοντας ως βάση την ιστορική ηχογράφηση του Ναυπλιώτη, θα ανιχνεύσουμε το κατά πόσο εκείνη κατέστη σημείο δομικής και υφολογικής αναφοράς στο πλαίσιο μιας διαδικασίας πρωτογενούς ή και δευτερογενούς προφορικότητας. Με άλλα λόγια, η εκτέλεση του Ναυπλιώτη αποτέλεσε ηχητική ενσάρκωση των εκδοχών του 19^{ου} αιώνα (Πέτρου, Κωνσταντίνου, Ιωάννου, Ραιδεστηνού), και παράλληλα το πρότυπο στο οποίο στηρίχθηκαν οι μετέπειτα Πρωτοψάλτες του Πατριαρχείου; Μήπως το συγκεκριμένο Εωθινό αποτελεί μια περίπτωση ανάδειξης των ιδιαίτερων-ιδιοπροσώπων ερμηνευτικών χαρακτηριστικών του εκάστοτε Πρωτοψάλτη; Στην περίπτωση που ισχύει κάτι τέτοιο, έχουμε να κάνουμε με ένα μέλος, το οποίο ιστορικά δεν είναι απόλυτα δεσμευμένο με μια καταγεγραμμένη εκδοχή, αλλά αντίθετα στο πλαίσιό του ενδαρρύνεται η ανάπτυξη νέου φρασσεολογίου καθώς και η μετακένωση αντίστοιχου ποικίλης προέλευσης. Σε κάθε περίπτωση, αυτό που είναι σίγουρο είναι το γεγονός της σολιστικής προσέγγισης του μέλους από τους Πρωτοψάλτες του Πατριαρχείου, γεγονός που το καθιστά διακριτό σε σχέση με άλλα Εωθινά. Το γεγονός αυτό δύναται να γίνει απόλυτα αντιληπτό απλά και μόνο μέσω μιας αντιπαραβολής του *Εις το όρος*, με άλλα Εωθινά όπως, το

Χριστού Εκκλησίας, εκ του Πατριαρχικού Τυπογραφείου, Κωνσταντινούπολη 1905, σσ. 43-44· *Αναστασιματάριον Αργόν και Σύντομον, Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου*, εκ του Πατριαρχικού Τυπογραφείου, Κωνσταντινούπολη 1865, σσ. 68-69· *Αναστασιματάριον Νέον, μεταφρασθέν εις το νέον της μουσικής σύστημα παρά Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος*, εν τη Βρετανική Τυπογραφία Ισάκ δε Κάστρο, Γαλατάς-Κωνσταντινούπολη 1832, σσ. 345-346· *Νέον Αναστασιματάριον, Αντωνίου Λαμπαδαρίου*, εκ του Τυπογραφείου Σ. Ιγνατιάδου, Κωνσταντινούπολη 1866, σσ. 49-50. Για την καταγραφή του *Εις το όρος* από τον Βουδούρη βλ. Άγγελος Βουδούρης, *Μουσικά Μαθήματα*, εκδ. Ευρωπαϊκό Κέντρο Τέχνης, Αθήνα 1997, σσ. 419. Πανομοιότητες εκδοχές συμπεριλαμβάνονται και στα Άγγελος Βουδούρης, *Αναστασιματάριον*, τόμος Β', εκδ. Ευρωπαϊκό Κέντρο Τέχνης, Αθήνα 1997 και Άγγελος Βουδούρης, *Η Οκτώηχος*, εκδ. Ευρωπαϊκό Κέντρο Τέχνης, Αθήνα 1996.

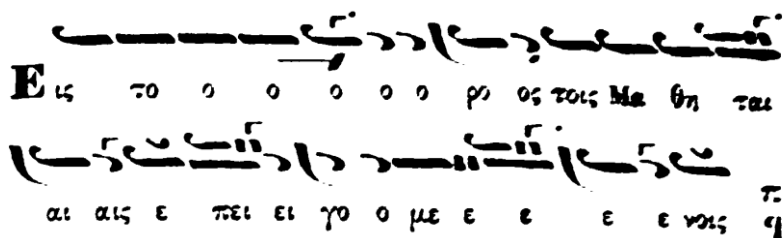
Της Μαγδαληνής, το Η όντως ειρήνη, το Ιδού σκοτία, το Φανερών σε-
αυτόν κ.ά., όπου οι ερμηνείες τους από εκπροσώπους του Πατριαρχι-
κού περιβάλλοντος, διακρίνονται από μετριοπάθεια και απλότητα
ρυθμική, καθώς και διαποικιλματική.

Στο σημείο αυτό θα επιχειρηθεί αντιπαραβολική -ανά μουσική
φράση- παρουσίαση του Α΄ Εωθινού, όπως αυτό εντοπίζεται στις έ-
ντυπες συλλογές του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα, και αποτυπώνεται στις ηχο-
γραφημένες εκτελέσεις των Πρωτοψαλτών του Πατριαρχείου.

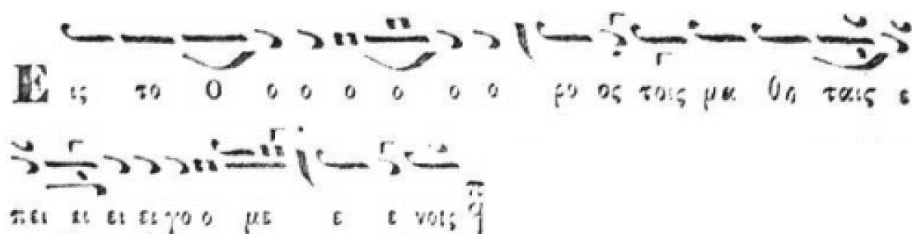
Εἰς τὸ ὄρος τοῖς μαθηταῖς ἐπειγομένοις



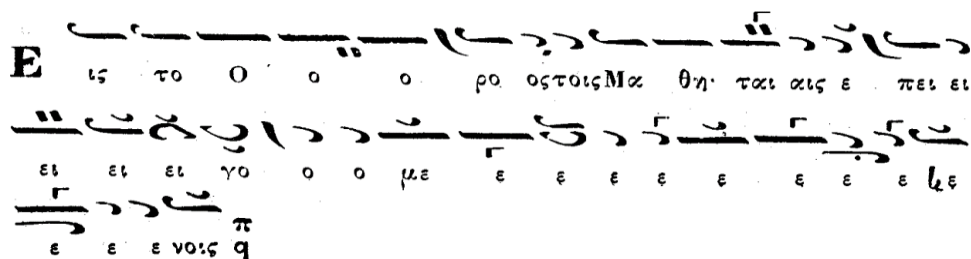
Εκδοχή Πέτρου



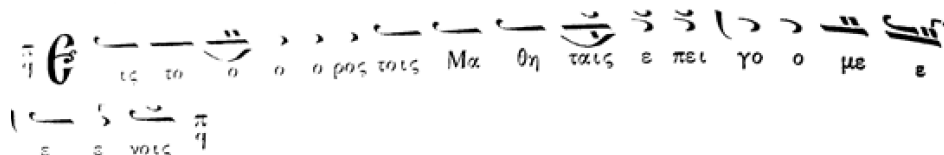
Εκδοχή Αντωνίου



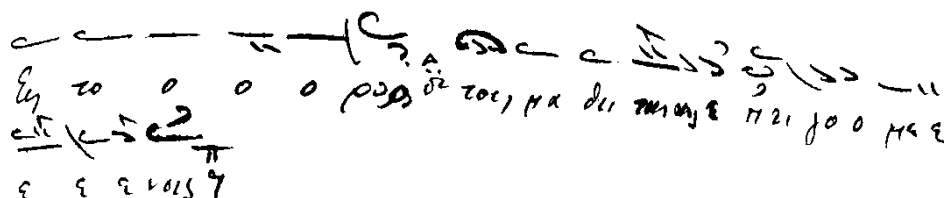
Εκδοχή Κωνσταντίνου



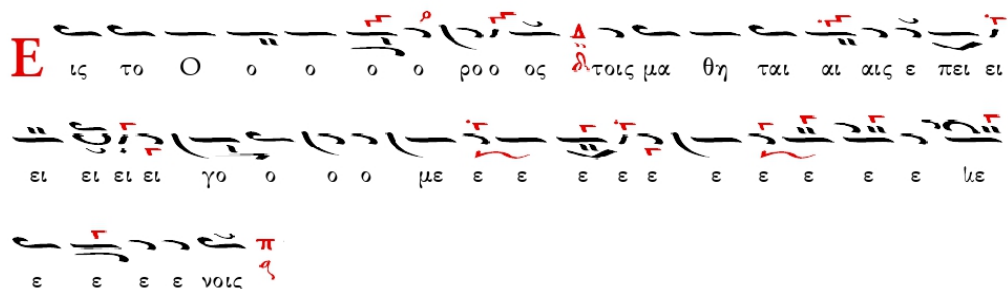
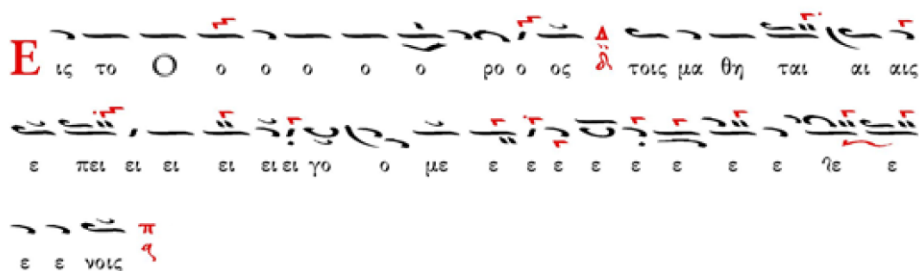
Εκδοχή Ιωάννου



Εκδοχή Ραιδεστηνού⁷



⁷ Χαράλαμπος Καρακατσάνης (επιμ.), *Αναστασιματάριον Γεωργίου Ραιδεστηνού του Β΄, Βυζαντινή Ποταμής*, τόμος Α΄, Αθήνα 2012, σ. 494. Στην ίδια έκδοση περιλαμβάνεται και άλλη μία εκδοχή του Α΄ Εωθινού, η οποία ωστόσο ακολουθεί μια εναλλακτική διαχείριση του παλαιού Στιχηραρίου και για τον λόγο αυτό δεν φαίνεται να «συνομιλεί» με τις υπόλοιπες γραπτές και προφορικές πηγές με αναφορά το Πατριαρχείο. Αντίστοιχη καταγραφή με αργό, μελισματικό χαρακτήρα βρίσκεται και στην έκδοση, *Συλλογή Όρθρου Γεωργίου Ραιδεστηνού του Β΄ Πρωτοψάλτου της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας (1833-1889)*, εκδ. Σύλλογος Ιεροψαλτών Αλεξανδρουπόλεως, εν Αλεξανδρουπόλει 2023, σσ. 387-389.

Καταγραφή Βουδούρη⁸Εκτέλεση Ναυπλιώτου⁹

⁸ Στο σημείο αυτό θα πρέπει να εξάρει κανείς τη σημαντικότητα των καταγραφών του Βουδούρη, ο οποίος και παραδίδει εκδοχές βάσει των ψαλλομένων στον Πατριαρχικό ναό κατά την περίοδο που υπηρετούσε ο ίδιος ως δομésτικός. Σε κάθε περίπτωση αυτό που διαφαίνεται από τις καταγραφές που παραδίδει ο ίδιος είναι η διάθεση σημειογραφικής αποτύπωσης των πλέον ευσύνoπτων εκδοχών των Εωθινών, σε πολλές περιπτώσεις με τρόπο άκρως αφαιρετικό. Το σκοτεινό σημείο στην προκειμένη περίπτωση είναι να πιστοποιήσει κανείς την επιτελεστική συνθήκη από την οποία προέρχονται οι εν λόγω αφαιρετικές καταγραφές, από τη στιγμή που φαντάζουν στο σύνολό τους εξαιρετικά αφαιρετικές σε αντιπαράβολη π.χ με ηχογραφήσεις του Ναυπλιώτη. Μία πιθανή υπόθεση, θα μπορούσε να συνδέσει την πρακτική αυτή του Βουδούρη, με την εν γένει απολογητική του στάση έναντι της κριτικής που ασκείτο αυτή την εποχή εναντίον του Ναυπλιώτη -κυρίως από τον Ψάχο-, με βασική μομφή την αναλυτική απόδοση των κλασικών μελών.

⁹ Καταγραφή από εκτέλεση του Ναυπλιώτη μαζί με τον Πρίγγο, διαθέσιμη στο σύνδεσμο: <https://youtu.be/KuKbG4hlztK?si=KdFzkUCf8IcVmDLB> (τελευταία προσπέλαση: 14-12-2024). Πρόκειται για επανέκδοση του δίσκου 78 στροφών του Ναυπλιώτη και εμπεριέχεται στη συλλογή, Αντώνιος Αλυσγιάκης (επιμ.), *ΙΑΚΟΒΟΣ ΝΑΥΠΛΙΟΤΗΣ*, 78 RPM ORFEON-ODEON (1914-1926), Bizans Müziği, İstanbul Rum Patrikhanesi Basmugannisi KALAN, Κωνσταντινούπολη 2008.

Εκτέλεση Μιχαηλίδη¹⁰

π
q Εις

το ο ο ο ρο ος Δ τοις Μα θη ται αις

ε πει ει ει γο με

ε ε ε λε νοις π q

π q Ει εις το ο ρο ος Δ τοις Μα θη

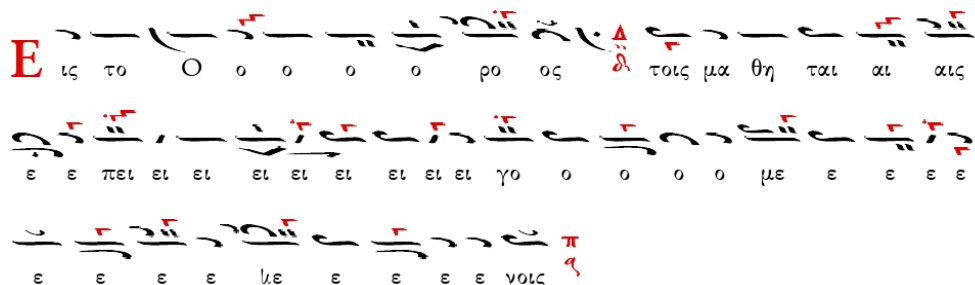
ται αις ε πει ει ει γο

ο με ε ε

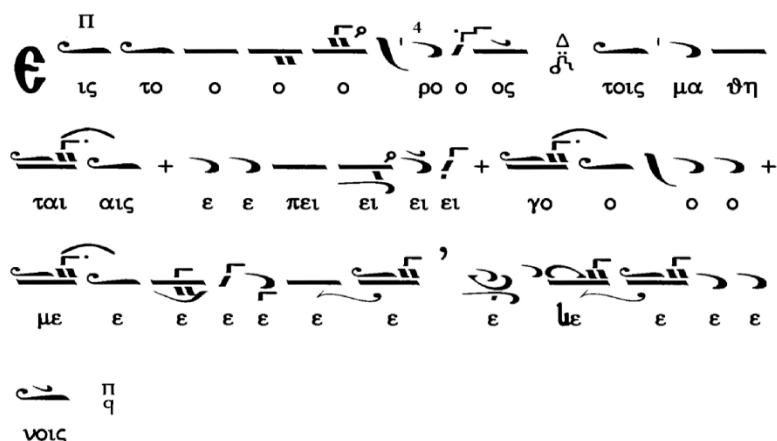
λε ε νοις π q

¹⁰ Αναφορικά με τις καταγραφές του Αναστασίου Μιχαηλίδη, «Σόμπατση», θα πρέπει να διευκρινιστεί πως δεν κατέστη δυνατός ο εντοπισμός ηχογράφησης του Α' Εωθινού, παρά μόνο του Δ' και του Η' (Αρχείο Ευάγγελου Κίσσα). Η καταγραφή που παραδίδεται εδώ προέρχεται από το βιβλίο του π. Σεραφεύμ Φαράσoglou, *Καρακάσης Γεώργιος*, εκδ. Εταιρεία Μελέτης της καθ' ημάς Ανατολής, Αθήνα 2007, σσ. 17-19. Οι συγκεκριμένες καταγραφές προέρχονται από το αρχείο του Καρακάση και παραχωρήθηκαν ευγενώς στον εκδότη από τον μαθητή του Καρακάση Δημοσθένη Παϊκόπουλο, με την ένδειξη: «*Τα ένδεκα Εωθινά ως ψάλλονται εν τη Μεγάλη του Χριστού Εκκλησία κατά απαγγελία Αναστασίου Μιχαηλίδου του Αρχοντος Δομεστίκου*». Στο παρόν άρθρο, από τη στιγμή που δεν κατέστη δυνατός ο εντοπισμός της ηχογράφησης του *Εις το Όρος*, ώστε να πραγματοποιηθεί απ' ευθείας καταγραφή, προτιμήθηκε η παράδοση της αυτούσιας εκδοχής από το βιβλίο του Φαράσoglou, διατηρώντας και τα όποια ορθογραφικά παράδοξα της σημειογράφησης.

Εκδοχές Πρίγγου¹¹

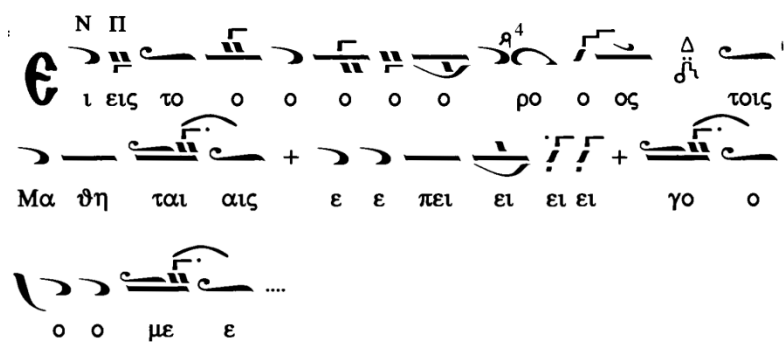


Εκτέλεση Στανίτσα¹²



¹¹ Κωνσταντίνου Πρίγγου, Άρχοντος Πρωτοψάλτου της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας, *Η Πατριαρχική Φόρμιγξ, Αναστασιματάριον*, Κωνσταντινούπολις 1952-Αθήνα 1974, σσ. 145-149. Επίσης εκτέλεση από τον Πρίγγο διαθέσιμη στο σύνδεσμο: <https://youtu.be/M4WmhYSB0ac?si=SUpjGwdroKTAJSyr> (τελευταία προσπέλαση: 14-12-2024).

¹² Καταγραφή από εκτέλεση του Στανίτσα το 1966, διαθέσιμη στο σύνδεσμο: https://youtu.be/Vyndj-YnEKA?si=3PrloON_sl6bjsOV (τελευταία προσπέλαση: 14-12-2024). Καταγραφές του μέλους εντοπίζονται επίσης στο Χρήστος Τσιούνης, *Μουσικά Χειρόγραφα, Θρασύδουλου Στανίτσα, Άρχοντος Πρωτοψάλτου της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας, Εσπερινός-Όρθρος*, εκδ. Κέντρο Παραδοσιακών Μουσικών Εκδόσεων, Αθήνα 2006, σσ. 370-373, καθώς και στο *Αναστασιματάριον, κατά διδασκαλίαν και παράδοσιν του Άρχοντος Πρωτοψάλτου της Μ.Χ.Ε Θρασυδούλου Στανίτσα προς τον μαθητήν αυτού, τόμος Β΄, Όρθρος, Ψαλτική Παράδοσις Κωνσταντινουπόλεως*, εκδ. Έαρ, Αθήνα 2023, σσ. 430-432.

Εκδοχές Νικολαΐδη¹³Εκτέλεση Αστέρη¹⁴

Παρατηρώντας το πρώτο μέρος του κομματιού και συγκεκριμένα τη φράση *Εις το όρος*, εμφανής είναι η φρασεολογική σύγκλιση μεταξύ των εντύπων, όπου παρουσιάζεται κίνηση εντός του βασικού τετραχόρδου του Α΄ ήχου με ανάπτυξη από τον ΠΑ στον ΔΙ και κατάληξη στη βάση του ήχου, πάντα μέσω βηματικών διαστημάτων. Η εν λόγω πρακτική, ακολουθείται επίσης μέχρι και τον Ραιδεστηνό, με εξαιρέσεις ωστόσο εκείνες του Χουρμουζίου και του Ιωάννου, όπου η κατάληξη

¹³ Βασιλείου Νικολαΐδου, Άρχοντας Πρωτοψάλτου της Μ.Χ.Ε, Άπαντα, τόμος Β΄, Αναστασιματάριον του Όρθρου-Τα Ένδεκα Εωθινά, Ο εν Αθήναις Σύλλογος Μουσικοφίλων Κων/λεως, Αθήναι 2015, σσ. 1-5. Βλ. επίσης, Βασίλειος Νικολαΐδης, Τα ένδεκα Εωθινά, Σταμπούλ 1966, σσ. 1-3. Ο λόγος που προτιμήθηκε η νεώτερη έκδοση είναι καθαρά πρακτικός και αφορά στην ευκρίνεια των μουσικών χαρακτήρων.

¹⁴ Καταγραφή από εκτέλεση του Αστέρη, διαθέσιμη στο σύνδεσμο: https://youtu.be/jm_GSR4oN3c?si=nM7RhW0Od6TUIhLp (τελευταία προσπάθεια: 14-12-2024).

πραγματοποιείται στον ΔΙ. Η εκδοχή του Ιωάννου λοιπόν, φαίνεται να κατισχύει στο εξής, ενώ η εκτεταμένη -προερχόμενη από το παλαιό στιχηράριο- μελισματική ανάπτυξη στη φράση *επειγομένοις* αποτελεί κοινό τόπο των Πατριαρχικών Πηγών (ηχητικών-κειμενικών) του 20^{ου} αιώνα. Ενδιαφέρον δε φέρει η καταγραφή του Βουδούρη, στην οποία παρατηρείται μελωδική ανάπτυξη με αναφορά στον ΔΙ στην φράση *Εις το όρος* αλλά κατάληξη στον ΠΑ στη φράση *επειγομένοις*, ακριδώς όπως συναντάται στον Χουρμούζιο.

Με τον Ναυπλιώτη (ORFEON RECORD αρ. πλευράς 12314/ αρ. μήτρας: x2506, Ναυπλιώτης Πρίγγος¹⁵, εκτέλεση από κοινού με τον Πρίγγο, Κων/πολη 1914) καταγράφεται μάλλον για πρώτη φορά η χαρακτηριστική εναρκτήρια φράση *Εις το όρος*, η οποία διακρίνεται από μελισματική σύσταση, διαποικιλματικό πλούτο και *rubato* διάθεση, αναφορικά με τη ρυθμική-χρονική της διατύπωση. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να τονιστεί, πως η συγκεκριμένη παραλλαγή θα αποτελέσει κοινό ερμηνευτικό τόπο τόσο για όλους τους Πατριαρχικούς Πρωτοψάλτες, όσο και για τους εκπροσώπους της «Σχολής της Θεσσαλονίκης»¹⁶. Η αργή, εκτεταμένη μελισματική φράση στο *επει(γομένοις)* χαρακτηρίζεται από εκλεπτυσμένη διαποικιλματικά απόδοση, αρχικά διακριτικότερα από τον Ναυπλιώτη και εντονότερα από τον

¹⁵ Μαρία Καπκίδη, *Ηχητικά τεκμήρια Βυζαντινής Μουσικής στη Δισκογραφία του Γραμμοφώνου*, Μεταπτυχιακή Διπλωματική εργασία, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, ΕΚΠΑ, Αθήνα 2017, σ. 204.

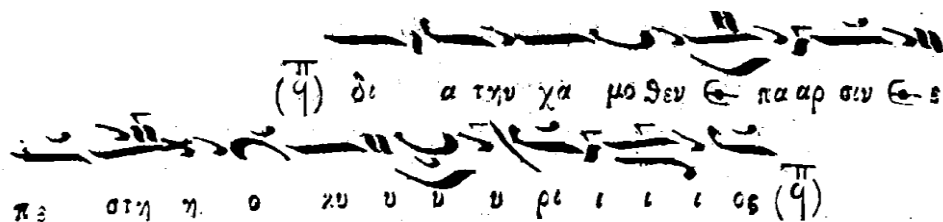
¹⁶ Για την επιρροή του Πρίγγου στους εκπροσώπους της «Σχολής της Θεσσαλονίκης» αναφορικά με τα Εωθινά βλ. Γεώργιος Καμάτσος, *Η επιρροή του Κωνσταντίνου Πρίγγου στη «Σχολή της Θεσσαλονίκης» μέσα από τα Εωθινά Δοξαστικά*, Διπλωματική εργασία, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Άρτα 2025. Αναφορικά με τον ρόλο μουσικών δικτύων και των media στη διάδοση μελών σε υπερτοπικό επίπεδο βλ. Νίκος Ανδρικός - Σταύρος Σαραντίδης, «Από την ιδιοπρόσωπη καινοτομία στην υπερτοπική αποδοχή. Η περίπτωση του Στιχηρού *Εις το μνήμα Σε επεξήτησεν*», ανακοίνωση στο πλαίσιο του Ζ' Διεθνούς Επιστημονικού συνεδρίου του IBM «Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης», Ζ' Διεθνές Συνέδριο Μουσικολογικό και Ψαλτικό, Αθήνα, 18-20 Οκτωβρίου 2018, «Μορφολογία-Αισθητική», υπό έκδοση στα Πρακτικά του Συνεδρίου. Τέλος, για το θέμα αυτό δεν θα ήταν άστοχο να καταφύγει κανείς στην ανθρωπογεωγραφική οπτική της Massey που χρησιμοποιεί τον όρο «χωροχρονική συμπίεση» (*time-space compression*). Βλ. Doreen Massey, «A Global Sense of Place», *Marxism Today*, June (1991), σ. 26.

Πρίγγο και έπειτα. Ωστόσο, η επεξεργασμένη διαποικιλματικά απόδοση του Πρίγγου φαίνεται να κατέστη σημείο αναφοράς για τους μετέπειτα εκπροσώπους της ψαλτικής πράξης του Φαναρίου. Η τελική κατάληξη δε της φράσης, ενώ παραμένει η ίδια στις ηχογραφημένες αποδόσεις, ποικίλλει ωστόσο αναφορικά με τα επιμέρους διαποικιλματικά της στοιχεία. Συνοψίζοντας, θα μπορούσε να πει κανείς, πως από τον Ναυπλιώτη και έπειτα καθιερώνεται μια ενιαία ερμηνευτική -παρά τις επιμέρους διαποικιλματικές αποκλίσεις- συνθήκη, η οποία έχοντας ως αναφορά τον Ιωάννη απομακρύνεται από τον Πέτρο και τις υπόλοιπες έντυπες εκδοχές του 19^{ου} αιώνα.

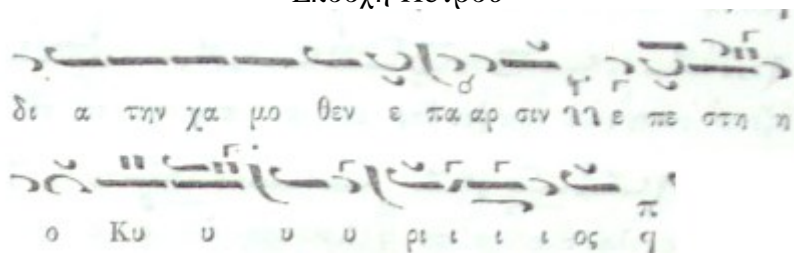
Το μέλος στη φράση *δια την χαμόθεν έπαρσιν επέστη ο Κύριος*, παρουσιάζει ενδιαφέρον, καθώς στις πηγές προτιμάται άλλοτε κίνηση προς την ΙΙΙ βαθμίδα, άλλοτε κατάληξη στη βάση, σε άλλες περιπτώσεις ανάδειξη της υποτονικής, ενώ σε άλλες εκδοχές πραγματοποιείται κίνηση στη μεσότητα με κατάληξη στον ΖΩ. Η εν λόγω τροπική ποικιλομορφία παρατηρείται και στις πηγές του 20^{ου} αιώνα, όπου οι Ναυπλιώτης, Μιχαηλίδης και Πρίγγος (στη μία εκδοχή) πραγματοποιούν κατάληξη στον ΠΑ, οι Βουδούρης και Νικολαΐδης στον ΓΑ, οι Πρίγγος και Αστέρης στον Ζω και ο Στανίστας στον ΝΗ¹⁷. Στη συνέχεια, στη φράση *έπαρσιν*, ακολουθείται το πρότυπο του Ιωάννου με κίνηση στην υψηλή περιοχή έως τον ΝΗ', ενώ εξαιρετικά αναλυτική είναι η μία εκ των δύο εκδοχών του Πρίγγου. Στην τελική κατάληξη που πραγματοποιείται στη φράση του υμνογραφικού κειμένου *επέστη ο Κύριος*, συναντάται η καθιερωμένη κατάληξη Α' ήχου σε στιχηραρικά μέλη, με ποικίλες ωστόσο διαποικιλματικές παραλλαγές.

¹⁷ Ενδιαφέρον από τους Πατριαρχικούς ψάλτες ενέχει και η περίπτωση του Άρχοντος Λαμπαδαρίου Ελευθερίου Γεωργιάδη, ο οποίος στη δική του εκδοχή αναπτύσσει το μέλος σε καθοδική πορεία έως τον χαμηλό ΔΙ κατά τα πρότυπα του Τροχού. Βλ. Ελευθέριος Γεωργιάδης, *Όρθρος*, τρίτομος Ανθολογία, τόμος Β', Θεσσαλονίκη 1987, σσ. 556-557. Εκτέλεση του μέλους από τον ίδιο διαθέσιμη στο σύνδεσμο: https://youtu.be/bUbzOjLmxTA?si=ORCxcny_yZKnDaaC (τελευταία προσπέλαση: 14-12-2024).

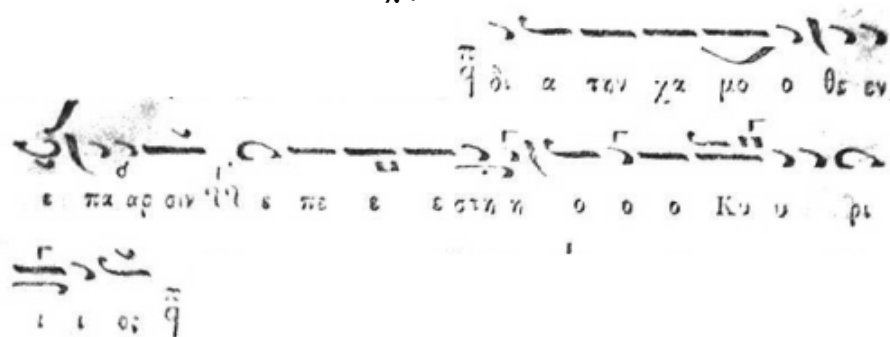
διά την χαμόθεν



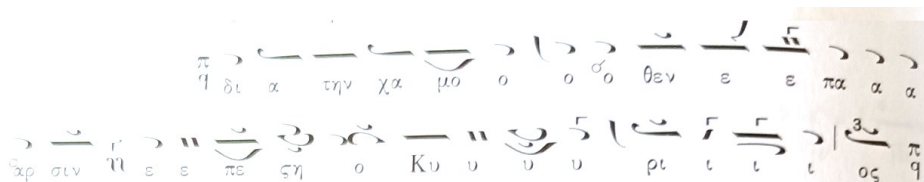
Εκδοχή Πέτρου



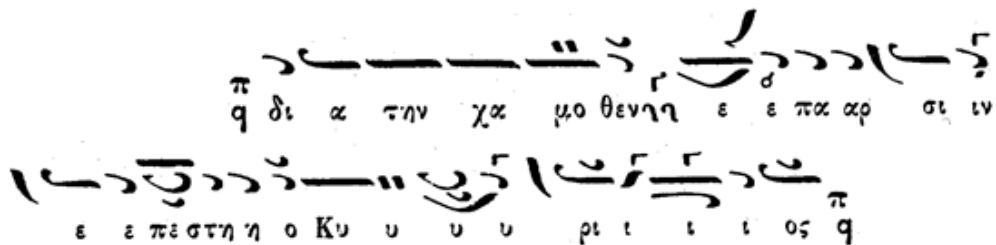
Εκδοχή Αντωνίου



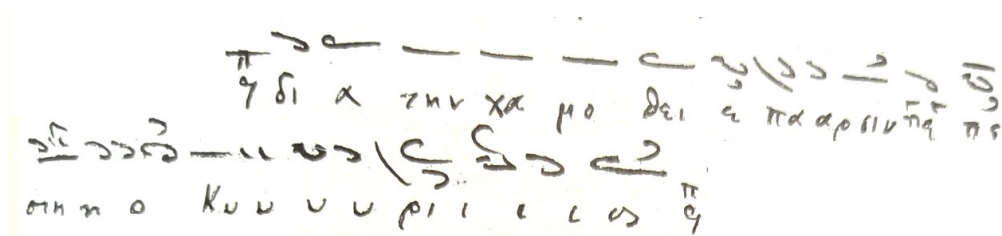
Εκδοχή Κωνσταντίνου



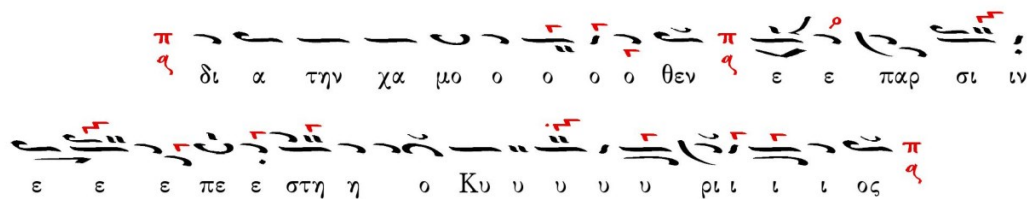
Εκδοχή Ιωάννου



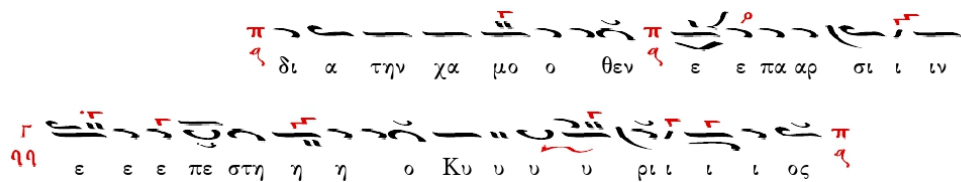
Εκδοχή Ραιδεστηνού



Καταγραφή Βουδούρη



Εκτέλεση Ναυπλιώτου



Εκτέλεση Μιχαηλίδη

π
q δι

α την χα μο ο θεν ε

ε πα αρ σι εν ηη

ε ε πε στη ο Κυ

ρι ι ι ι ος π
q

π
q δι α την χα μο

ο θεν q ε πα αρ σι εν

ηη ε πε στη ο Κυ υ

ρι ος π
q

Εκδοχές Πρίγγου

π
q δι α α την χα α μο ο ο

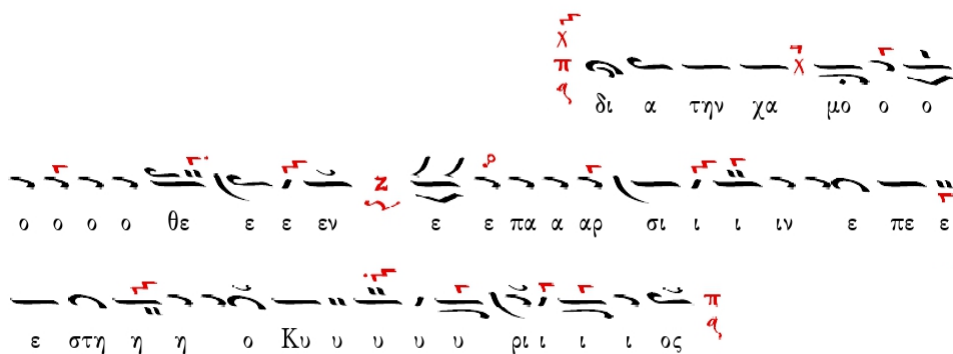
ο ο θεν ε ε πα αρ σι εν ε ε πε ε στη η η ο Κυ υ

υ υ υ ρι ι ι ι ος π
q

Εκτέλεση Στανίτσα



Εκδοχή Νικολαΐδη

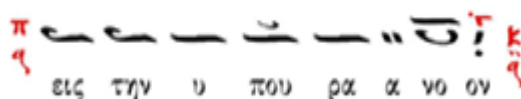


Εκτέλεση Αστέρη

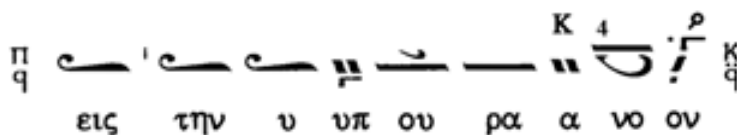
Στη συνέχεια του μέλους και συγκεκριμένα στη φράση **και προσκυνήσαντες Αυτόν**, ακολουθείται από το σύνολο των πηγών -γραπτών και προφορικών- η ήδη από τον Πέτρο αποτυπωμένη κίνηση κάτω από τη βάση και κατάληξη στον ΠΑ. Αντίστοιχα, κοινό τόπο αποτελεί και η μελωδική ανάπτυξη στη φράση **και την δοδείςαν εξουσίαν**, όπου κυριαρχεί η ανάδειξη του ΓΑ πριν την καθιερωμένη κατάληξη στη βάση, κατά τη φράση **πανταχού διδαχθέντες**. Οι όποιες διαφοροποιήσεις στο τμήμα αυτό, έχουν να κάνουν με μια ποικιλία που αφορά στην ερμηνευτική διατύπωση του φρασσεολογικού υλικού, σε σημείο όμως τέτοιο που να μη διασαλεύεται ο κεντρικός μελωδικός κορμός της βασικής συνθετικής ιδέας.

Ωστόσο, στην επόμενη φράση *εις την υπ' ουρανόν*, ενώ οι κειμενικές πηγές του 19^{ου} αιώνα, καθώς και οι εκτελέσεις των Ναυπλιώτη, Πρίγγου και Στανίτσα ακολουθούν την καθιερωμένη κίνηση προς τον ΔΙ, οι Νικολαΐδης και Αστέρης αναπτύσσουν ένα ρητορικό σχήμα με κορύφωση στον ΚΕ. Η εν λόγω φράση ανιχνεύεται ωστόσο, στην καταγραφή της εκτέλεσης του Αναστασίου Μιχαηλίδη, καθώς και σε αντίστοιχες εκτελέσεις του Εμμανουηλίδη και των διατελεσάντων δομεστικών στα Πατριαρχεία κατά την εποχή των Στανίτσα και Πρίγγου, Ανδρέα Πετρόχειλου¹⁸, και Δημοσθένη Παϊκόπουλου¹⁹. Η συγκεκριμένη θέση, φαίνεται να αποτελεί εναλλακτική κίνηση του μέλους με επιρροή μάλλον εξωπατριαρχική, καθώς συναντάται στα έργα σημαντικών εκπροσώπων του κοινοτικού ιδιώματος της Πόλης, όπως οι Φιλανθίδης, Σύρκας και Χατζηαθανασίου, καθώς και σε αποδόσεις του μέλους εκ μέρους Κωνσταντινουπολιτών ψαλτών με αναφορά στο ευρύτερο ψαλτικό περιβάλλον της Πόλης, όπως π.χ. ο Φώτιος Γιαννακάκης²⁰, κ.ά.

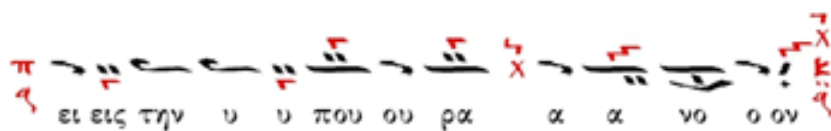
εις την υπ' ουρανόν



Μιχαηλίδης



Νικολαΐδης

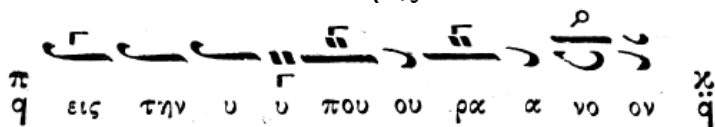


¹⁸ https://youtu.be/h-Tx8UqyG_g?si=6Fnk3T2vdtYygFm6 (τελευταία προσπέλαση: 14-12-2024).

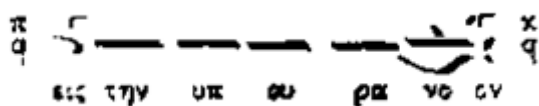
¹⁹ <https://youtu.be/uV0YWqKvIx0?si=vjHofm6OQWel0Gn5> (τελευταία προσπέλαση: 14-12-2024).

²⁰ <https://youtu.be/VUe6givTBB0?si=DtiB3r-sm3YTji5L> (τελευταία προσπέλαση: 14-12-2024).

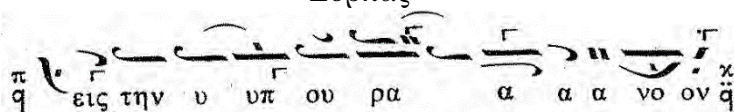
Αστέρης



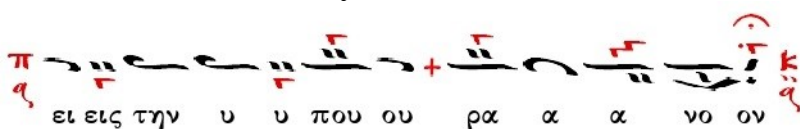
Φιλανθίδης²¹



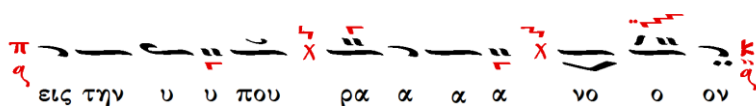
Σύρκας²²



Χατζηαθανασίου²³



Εμμανουηλίδης²⁴



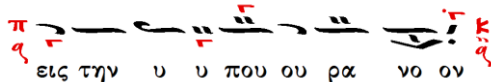
²¹ Πέτρος Φιλανθίδης, *Αθωνιάς*, τόμος Α', ακριβής ανατύπωση της έκδοσης της Κωνσταντινουπόλεως 1906, εκδ. Ρηγόπουλου, Θεσσαλονίκη 1995, σ. 21. Για τη ζωή και τη δράση του Πέτρου Φιλανθίδη, βλ. Γρηγόριος Αναστασίου, «Ο Πρωτοψάλτης Κυζίκου Πέτρος Φιλανθίδης (1845 περ.-1920)», *Ανατολής το Περιήγημα*, τεύχος Α', Αθήνα 2014, σσ. 187-215. Για τη συμβολή δε μουσικών από την Οθωμανική περιφέρεια στη δόμηση του κοινοτικού ψαλτικού περιβάλλοντος της Πόλης, βλ. Νίκος Ανδρίκος, *ό.π.*

²² Αντώνιος Σύρκας, *Νέον Αναστασιματάριον*, Αθήναι 1967, σ. 222.

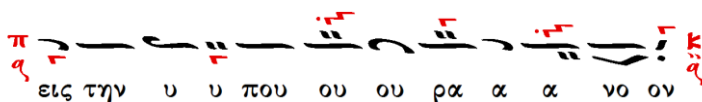
²³ Μιχαήλ Χατζηαθανασίου, *Μουσική Ζωοδόχος Πηγή*, εκδ. Πολυχρονάκη, Κρήτη 1975, σ. 26.

²⁴ Καταγραφή του Κωνσταντίνου Φωτόπουλου από εκτέλεση προερχόμενη από το προσωπικό του αρχείο.

Πετρόχειλος



Παϊκόπουλος



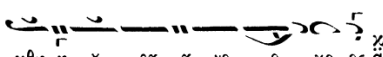
Γιαννακάκης

Στο σημείο αυτό ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός της ύπαρξης της εν λόγω θέσης σε εκτελέσεις Πατριαρχικών ψαλτών (π.χ. Εμμανουηλίδης²⁵, Αστέρης²⁶) και στο Δογματικόν Θεοτοκίον του Α΄ ήχου *Την Παγκόσμιον Δόξαν*, και συγκεκριμένα στη φράση *ανεδείχθη ουρανός*. Το συγκεκριμένο ρητορικό σχήμα, όπως και το αντίστοιχο του Α΄ Εωθινού, εντοπίζεται στην *Αθωνιάδα* του Πέτρου Φιλανθίδου²⁷, δίνοντας αναμφίβολα την αφορμή για προβληματισμό αναφορικά με την επιρροή κοινοτικών πρακτικών στη ψαλτική πράξη εντός του Πατριαρχικού Ναού κατά τον 20^ο αιώνα.

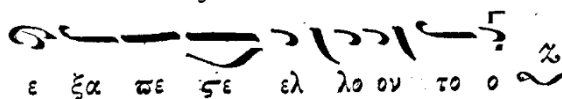
Στη φράση *εξαπεστέλλοντο* φαίνεται να κυριαρχεί η ήδη από τον Πέτρο προταθείσα κίνηση έως τον χαμηλό ΔΙ στα πλαίσια του φαινομένου του Τροχού, με μόνη εξαίρεση τον Κωνσταντίνο, που ακολουθεί την ίδια μελωδική πορεία αλλά χωρίς τη διαστηματική τροπή του Τροχού. Ωστόσο, ενδιαφέρον παρουσιάζει και η εξαίρεση που αφορά σε μια πλέον συνοπτική εκδοχή με κατάληξη στον ΖΩ, και η οποία συναντάται σε μια σειρά από γραπτές πηγές αλλά και στην εκτέλεση του Φώτιου Γιαννακάκη.

²⁵ Βλ. Μανόλης Χατζηγιακουμής, *Σύμμεικτα Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Ιστορικά Λειτουργικά μέλη, CD 5^ο, Αθήνα 2005· επίσης Αρχείο Πατριαρχικών Ηχογραφήσεων Νίκου Ανδρίκου, όπου και ζωντανή ηχογράφηση.

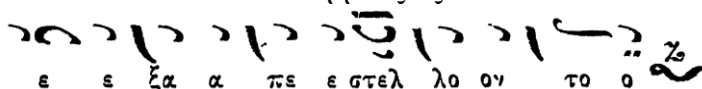
²⁶ Στο ίδιο.

²⁷  Βλ. Π. Φιλανθίδης, *ό.π.*, σ. 21.

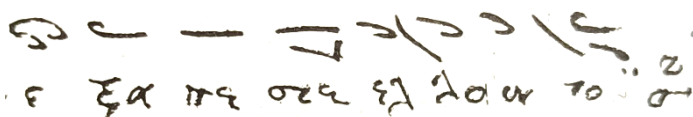
εξαπεστέλλοντο



Χουρμούζιος



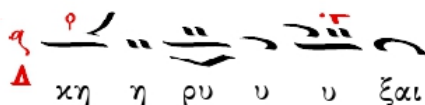
Αλέξανδρος Βυζάντιος²⁸



Βουδούρης

Στη φράση **κηρύξαι** άλλες πηγές του 20^{ου} αιώνα ακολουθούν την κατάληξη στον ΠΑ σύμφωνα με τον Πέτρο και άλλες την αντίστοιχη στον ΓΑ βάσει του Ιωάννου, πιστοποιώντας μια μορφή ευελιξίας αναφορικά με την διαχείριση του συγκεκριμένου σημείου.

κηρύξαι



Εκτέλεση Ναυπλιώτου

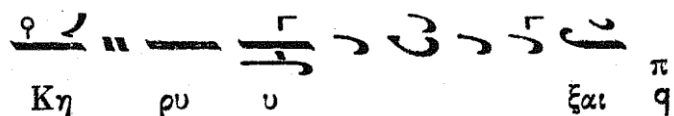


Καταγραφή Βουδούρη



²⁸ Τα Ένδεκα Εωθινά, υπό Αλεξάνδρου Βυζαντίου, εκ του Τυπογραφείου Κουσουλίνου, εν Αθήναις 1913, σ. 4.

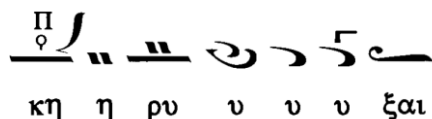
Εκτέλεση Μιχαηλίδη



Εκδοχή Πρίγγου



Εκτέλεση Στανίτσα



Εκδοχή Νικολαΐδη



Εκτέλεση Αστέρη

Όπως μπορεί να παρατηρήσει κανείς, δεν εντοπίζεται κάποια γραμμική εξελικτική πορεία όπου μία εκδοχή επιδιώνει έως ενός χρονολογικού σημείου και στη συνέχεια αντικαθίσταται από κάποια άλλη, αλλά ουσιαστικά συνυπάρχουν σε διακριτές μεταξύ τους περιόδους. Έτσι, παρατηρεί κανείς τον Ναυπλιώτη να επιλέγει τη θέση στον ΠΑ και τους Βουδούρη και Μιχαηλίδη την αντίστοιχη στον ΓΑ. Τον Πρίγγο και πάλι στον ΠΑ, ενώ τον Στανίτσα στον ΓΑ, τον Νικολαΐδη στον ΠΑ και τον Αστέρη στον ΓΑ. Έτσι, θα μπορούσε κανείς να δομήσει το παρακάτω συμβατικό σχήμα αναφοράς, όσον αφορά στην προφορική μετάδοση του συγκεκριμένου και μόνο σημείου:

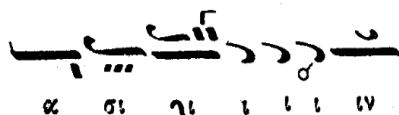
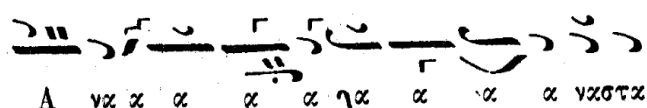
Πέτρος→Ναυπλιώτης→Πρίγγος→Νικολαΐδης→Ιωάννης→
Βουδούρης→Μιχαηλίδης→Στανίτσας→Αστέρης

Στην επόμενη φράση **Ανάστασιν**, ο Ιωάννης χρησιμοποιεί μια εκτεταμένη-μελισματική δέση από το παλαιό Στιχηράριο με αναφορά στον ΓΑ κατά τα πρότυπα του **ἰαῖα**, πλατύνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την αντίστοιχη μελωδική στάση στον ΓΑ που επιχειρεί ο Πέτρος. Το παράδοξο στην προκειμένη περίπτωση αφορά τους Πατριαρχικούς ψάλτες του 20^{οῦ} αιώνα, όπου ενώ φαίνεται να προτιμούν την εκδοχή του Ιωάννη για το Α' Εωθινό, στη συγκεκριμένη φράση κανείς τους δεν ακολουθεί την εκτεταμένη-μελισματική εκδοχή, αλλά την αντίστοιχη συνοπτική του Πέτρου, διανθίζοντάς την με καλλωπιστικά ερμηνευτικά στοιχεία.

Ανάστασιν



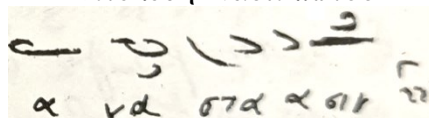
Εκδοχή Πέτρου



Εκδοχή Ιωάννου



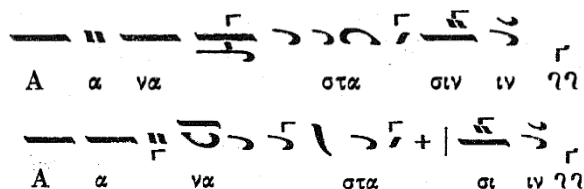
Εκτέλεση Ναυπλιώτου



Καταγραφή Βουδούρη



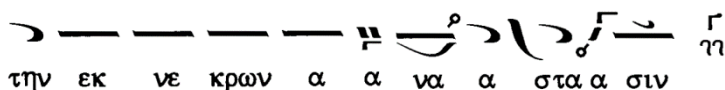
Καταγραφή Μιχαηλίδη



Εκδοχές Πρίγγου



Εκτέλεση Στανίτσα



Εκδοχή Νικολαΐδη

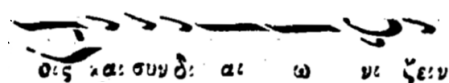


Εκτέλεση Αστέρη

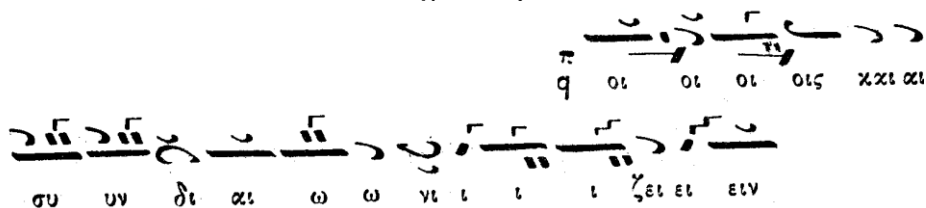
Στην επόμενη φράση του υμνογραφικού κειμένου *και την εις ουρα-
νούς αποκατάστασιν*, παρατηρείται καθολική σύγκλιση μεταξύ των
Πατριαρχικών ψαλτών του 20^{ου} αιώνα αλλά και των βασικών έντυπων
πηγών του 19^{ου} αιώνα. Έτσι, άλλοτε με πλούσια ερμηνευτική διαποί-
κιση (Στανίτσας, Μιχαηλίδης) και άλλοτε μάλλον λιτή και διακρι-
τική (Ναυπλιώτης, Πρίγγος, Αστέρης), παρατηρείται μια γενικότερη
στοίχιση με την καθιερωμένη κατάληξη του Α΄ ήχου στα στιχηραρικά
μέλη.

Στη φράση *οις και συνδιαγωνίζειν*, ενώ ο Πέτρος παραδίδει μια μάλ-
λον συλλαβική απόδοση του μέλους, ο Ιωάννης προτιμάει μια εκτε-
ταμένη μελισματικού τύπου απόδοση, δανεισμένη από πρακτικές του
αργού Στιχηραρίου, ειδικά στην αντωνυμία *οις*.

οις και συνδιαγωνίζειν



Εκδοχή Πέτρου



Εκδοχή Ιωάννου

Το «συλλαβικό» πρότυπο του Πέτρου το ακολουθούν οι Αντώνιος, Κωνσταντίνος, Χουρμούζιος, Ραιδεστηνός και Βουδούρης, από τις γραπτές πηγές, ενώ την εκδοχή του Ιωάννου ακολουθεί μόνο ο Αλέξανδρος Βυζάντιος²⁹. Στον 20^ο αιώνα αντίθετα, φαίνεται να προτιμάται η μελισματική εκδοχή του Ιωάννου έναντι της αντίστοιχης του Πέτρου, με μόνη ίσως εξαίρεση τον Αστέρη. Ο ίδιος, αν και δεν αποδίδει μελισματικά την αναφορική αντωνυμία *οις* και ακολουθεί τη μελωδική πορεία του Πέτρου, ωστόσο επιχειρεί πλάτυνση του μέλους με προσθήκη επιπλέον χρόνων, και διαποικιλματική-μελισματική απόδοση των επόμενων συλλαβών.

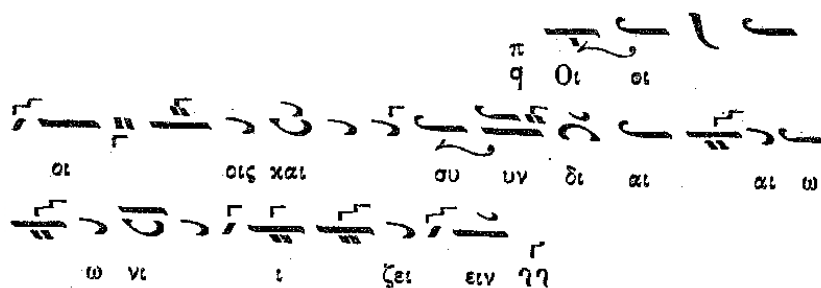


²⁹ Αλεξάνδρου Βυζαντίου, *ό.π.*

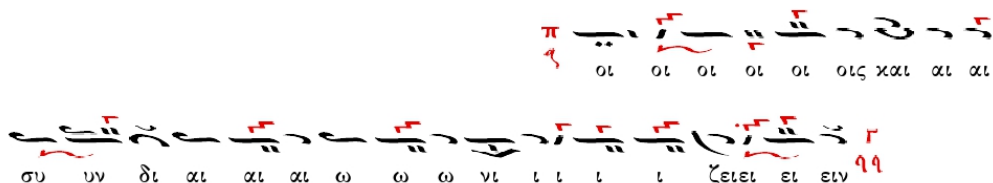
Εκτέλεση Ναυπλιώτου



Εκτέλεση Μιχαηλίδη



Εκδοχή Πρίγγου³⁰



Εκτέλεση Στανίτσα



³⁰ Η δεύτερη εκδοχή που παραδίδεται στο Αναστασιματάριο του Πρίγγου διαφοροποιείται μόνο σε επίπεδο ορθογραφίας διαποικιλματικών σημείων, σε κάθε περίπτωση ήσσονος σημασίας.

Εκδοχή Νικολαΐδη

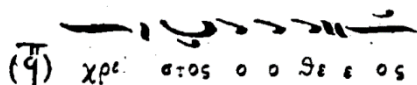


Εκτέλεση Αστέρη

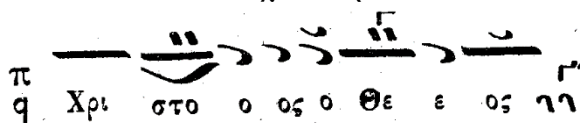
Η επόμενη φράση **ο αφευδής επηγγείλατο** δεν χρήζει κάποιας ιδιαίτερης συστηματικού τύπου ανάλυσης, καθώς σε όλες τις περιπτώσεις ακολουθείται η στερεοτυπική κατάληξη των στιχηραρικών μελών του Α΄ ήχου.

Το τελευταίο σημείο πριν το τέλος του μέλους, στο οποίο θα μπορούσε κανείς να σταθεί είναι η μελωδική φράση **Χριστός ο Θεός**, όπου στον 20^ο αιώνα παρατηρείται μια emphatic απόδοση με στοιχεία ερμηνευτικής έξαρσης και στόχο προφανώς την ηχοχρωματική ανάδειξη του υμνογραφικού κειμένου. Πιο συγκεκριμένα, οι Ναυπλιώτης, Μιχαηλίδης, Πρίγγος, Στανίτσας και Νικολαΐδης ακολουθούν μια emphatic εκδοχή της φράσης, ενώ ο Αστέρης παραμένει στα πρότυπα των εντύπων του 19^{ου} αιώνα, καθώς και της καταγραφής του Βουδούρη, αναλύοντας ωστόσο διαποικιλματικά τη βασική μελωδική γραμμή. Αναφορικά με την emphatic εκδοχή θα πρέπει να σημειωθεί πως κοινό τόπο αποτελεί η μελωδική είσοδος στην IV βαθμίδα και η κίνηση του μέλους στην υψηλή περιοχή μέσω ποικίλων διαποικιλματικών παραλλαγών που αφορούν στην διατύπωση του ψηφιστού.

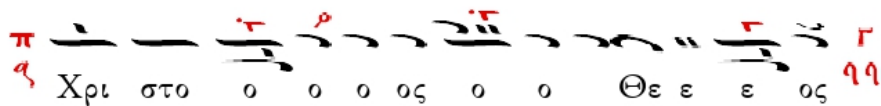
Χριστός ο Θεός



Εκδοχή Πέτρου



Εκδοχή Ιωάννου



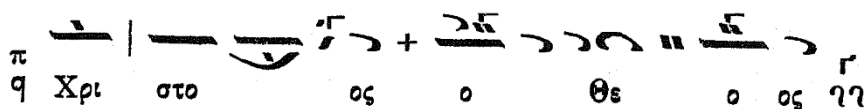
Εκτέλεση Ναυπλιώτου



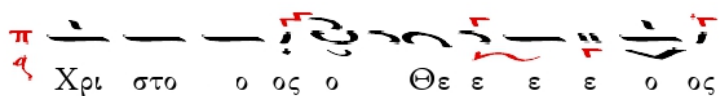
Καταγραφή Βουδούρη



Εκτέλεση Μιχαηλίδη



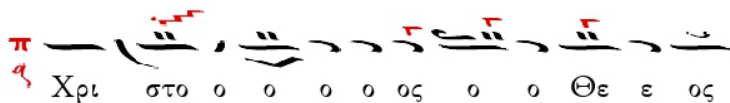
Εκδοχή Πρίγγου



Εκτέλεση Στανίτσα



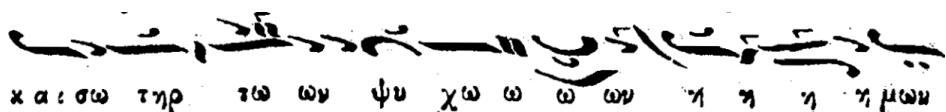
Εκδοχή Νικολαΐδη



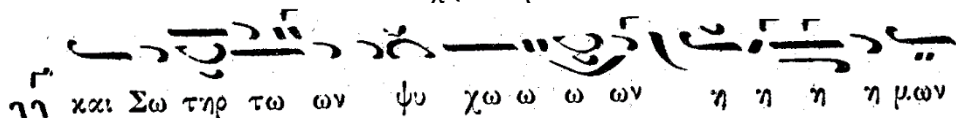
Εκτέλεση Αστέρη

Το μέλος ολοκληρώνεται στη φράση **και Σωτήρ των ψυχών ημών** με τη στερεοτυπική κατάληξη του στιχηραρικού Α΄ ήχου, όπου παρατηρείται και πάλι μεγάλη διαποικιλματική ποικιλία, η οποία και αποδίδεται είτε με αναλυτική σημειογράφηση στα έντυπα, είτε με πλούσια διαποικιλματική διάθεση στις ηχογραφημένες αποτυπώσεις του μέλους. Ενδιαφέρον τέλος, παρουσιάζει η καταγραφή του Βουδούρη - η οποία άλλωστε ακολουθεί μια πλέον ευσύνοπτη αποτύπωση-, όπου η εν λόγω φράση αποδίδεται με τρόπο αφαιρετικό και σημειογραφικά απλούστερο και της καθιερωμένης σημειογράφησης. Η πρακτική αυτή συναντάται ευρέως στα έντυπα του Πρίγγου και ακολουθείται σε πρακτικό επίπεδο στο Φανάρι, όταν η χρονική αγωγή είναι γοργή ώστε το εκάστοτε Δοξαστικό να παραπέμπει σε απόδοση Ιδιομέλου. Στην περίπτωση αυτή προτιμάται μια απλή, άνευ ποικιλιμάτων κατάληξη που να μη διαταράσσει τη ροή του μέλους λόγω της υψηλής χρονικής αγωγής.

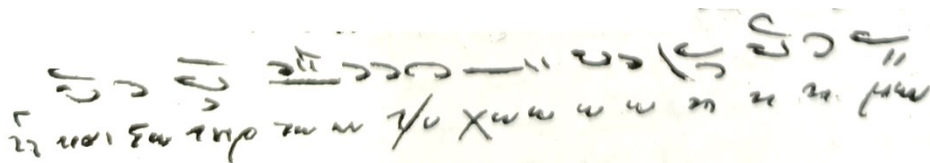
και Σωτήρ των ψυχών ημών



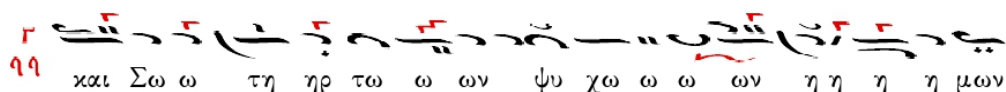
Εκδοχή Πέτρου



Εκδοχή Ιωάννου



Καταγραφή Βουδούρη



Εκτέλεση Ναυπλιώτου

και Σω τη ηρ τω ων ψυ χω ω ω ω ων η η η η μων

Εκτέλεση Μιχαηλίδη

και Σω τη ηρ τω ων ψυ χω ων
η η μων

και Σω τηρ τω ων ψυ
χω ω ων η μων

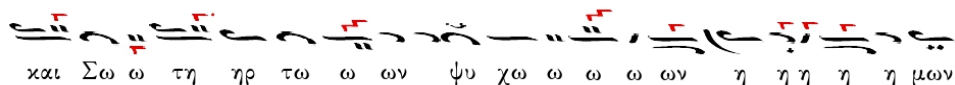
Εκδοχές Πρίγγου

και Σω ω τη
ηρ τω ω ων ψυ χω ω ω ω ων η η η η μω ω ων

Εκτέλεση Στανίτσα

και Σω
τη ηρ τω ων ψυ χω ω ω ω ων η η η η
μων

Εκδοχή Νικολαΐδη



Εκτέλεση Αστέρη

Μελετώντας το παραπάνω υλικό, μπορεί κανείς να αντιληφθεί τη ρευστότητα που χαρακτηρίζει τη δομή και το περιεχόμενο του μέλους, τόσο αντιπαραβάλλοντας τις κειμενικές πηγές του 19^{ου} όσο και τις αντίστοιχες ηχητικές του 20^{ου} αιώνα. Για παράδειγμα, ενώ ο Μιχαηλίδης εκλαμβάνεται ως ο πλέον γνήσιος φορέας της Πατριαρχικής ψαλτικής πρακτικής, έχοντας υπηρετήσει επί μακρόν δίπλα στον Ναυπλιώτη και έχοντας καθοδηγήσει τους έξωθεν ερχόμενους στο Φανάρι, οι εκτελέσεις του στα Εωθινά απέχουν αισθητά από τις αντίστοιχες του Πρίγγου, του Στανίτσα αλλά και του Αστέρη, σε πολλές περιπτώσεις σε βαθμό τέτοιο που έχουμε να κάνουμε με εμφανώς διακριτό συνθετικό περιεχόμενο. Αν δε στην εξίσωση συμπεριληφθούν και οι διαδέξιμες ηχογραφημένες αποδόσεις του μέλους από τους Άρχοντες Λαμπαδαρίους της Μ.Χ.Ε Ελευθέριο Γεωργιάδη και Βασίλειο Εμμανουηλίδη, καθώς και των διατελεσάντων Δομεστίκων κατά την περίοδο της ακμής των Πρίγγου και Στανίτσα στο Φανάρι, Ανδρέα Πετρόχειλου και Δημοσθένη Παϊκόπουλου, το όλο θέμα περιπλέκεται επιπλέον. Πιο συγκεκριμένα, οι τελευταίοι, όπως άλλωστε και όλοι οι Πρωτοψάλτες, δεν φαίνεται να ακολουθούν πιστά καμιά από τις καθιερωμένες εκδοχές -γραπτές και προφορικές-, αλλά να επιλέγουν ανά συνθήκη την κατάλληλη παραλλαγή ή να διανθίζουν διαποικιλματικά τις καθιερωμένες φράσεις με ιδιοπρόσωπα χαρακτηριστικά.

Συνοψίζοντας και εποπτεύοντας όλο το υλικό, ηχογραφημένο και καταγεγραμμένο σημειογραφικά, διακρίνεται η κατά κανόνα κατίσχυση της εκδοχής του Ιωάννου έναντι του Πέτρου, αλλά χωρίς κάτι τέτοιο να σημαίνει κάποια απόλυτη στοίχιση με το περιεχόμενο της εν λόγω εκδοχής, αφού το φρασσεολογικό της υλικό χρησιμοποιείται και πάλι επιλεκτικά. Έτσι, ενώ ο βασικός κορμός μπορεί να παραπέμπει στον Ιωάννη, κάλλιστα μπορούν να παρεμβάλλονται φράσεις από την αρχετυπική εκδοχή του Πέτρου, να συντομεύονται, να πλατύνονται ή

και να καλλωπίζονται διαποικιλματικά κάποιες εξ αυτών, ή ακόμα και να παρεμβάλλονται αντίστοιχες από άλλες έντυπες παραλλαγές. Επίσης, εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η παρείσφρηση εμβόλιμων δέσεων προερχόμενων από το κοινοτικό περιβάλλον της Πόλης. Το γεγονός αυτό τεκμηριώνει πως το Φανάρι, παρά το επίσημο προφίλ του σχετικά με το ύφος, το Τυπικό, την αισθητική και το ρεπερτόριο, δεν έμεινε αμέτοχο των ευρύτερων εξελίξεων-ωσμώσεων στο ψαλτικό περιβάλλον της Κωνσταντινούπολης. Πέρα από το γεγονός της έξω-δεν προέλευσης της πλειονότητας των Πρωτοψαλτών του 20^{ου} αιώνα και της αλληλεπίδρασής τους με επιφανείς κοινοτικούς Πρωτοψάλτες, χρήσιμο θα ήταν να σταθεί κανείς και στη δράση των δρώντων προσώπων (*key factors* κατά τη θεωρία των δικτύων) του Φαναρίου σε ενδιάμεσα (*in between*) περιβάλλοντα όπως π.χ. η Θεολογική Σχολή της Χάλκης, και ο Σύνδεσμος Μουσικοφίλων Κωνσταντινιούπολεως. Σε αυτά τα περιβάλλοντα οι Πρωτοψάλτες του Πατριαρχείου είχαν την ευκαιρία να έρχονται σε άμεση επαφή με ένα ευρύτερο ψαλτικό κοινό, αποτελούμενο από μαθητές, χορωδούς αλλά και επιφανείς Πρωτοψάλτες των κοινοτήτων, είτε διδάσκοντας είτε χορορχώντας τους, αλληλεπιδρώντας κατά συνέπεια μαζί τους. Λαμβάνοντας αυτά υπόψη, το Φανάρι δεν θα πρέπει να ειπωθεί ως ένας αυστηρά περιχαρακωμένος χώρος με στεγανά, αλλά ως ένα κέντρο, το οποίο παρά την ιδιόζουσα-συγκροτημένη σύστασή του «συνομιλεί» δημιουργικά με τις ευρύτερες τάσεις που εντοπίζονται στον αστικό χώρο της Πόλης.

Μελετώντας το ηχογραφημένο υλικό των Πατριαρχικών ψαλτών είναι δυνατό να γίνουν ορισμένες, χρήσιμες σε κάθε περίπτωση, τεχνικές παρατηρήσεις.

α) *Χρονική αγωγή-Ρυθμός*: Καταρχάς, θα πρέπει να τονιστεί πως, η σύγκριση μεταξύ των ηχογραφημάτων δεν είναι εύκολη λόγω των διαφορετικών συνθηκών ηχογράφησης³¹. Έτσι, έχουμε ηχογραφήσεις

³¹ Ουσιαστικά η ηχογράφηση αποτελεί ένα ιστορικό «στιγμιότυπο», το οποίο καθορίζεται από συγκεκριμένες πρακτικές, τεχνικές και επιτελεστικές συνιστώσες. Σε καμία περίπτωση μια ηχογράφηση δεν μπορεί να εκληφθεί ως πανάκεια, αφού το περιεχόμενό της θα μπορούσε να έχει μεταβληθεί κατά το μάλλον ή ήττον ανάλογα με τις εκάστοτε παραμέτρους. Με απλά λόγια, ένας ψάλτης που παραδίδει ένα ηχητικό τεκμήριο, σε καμία περίπτωση δεν σημαίνει πως θα απέδιδε το συγκεκριμένο μέλος, κάθε φορά με τον ίδιο τρόπο. Για το θέμα αυτό καθώς και για τη

από την καθαυτό λατρευτική επιτέλεση εντός του Ναού, δίσκους 78 στροφών -γεγονός που παραπέμπει στον αντίστοιχο χρονικό περιορισμό σε σχέση με τη χωρητικότητά τους, αλλά και την εμπορική τους χρήση-, ιδιωτικές ηχογραφήσεις, κ.λπ. Παρόλα αυτά, παρατηρείται μικρή απόκλιση αναφορικά με το τέμπο, καθώς αυτό κυμαίνεται μεταξύ 64-75 bpm ανά μονάδα μέτρησης του ενός χρόνου. Η σχετικά αργή χρονική αγωγή έρχεται να συνδράμει στην απαιτητικότητα του μαθήματος αναφορικά με την πυκνή του διαποίκιση και την εν γένει σολιστική του ερμηνευτική αποτύπωση. Ωστόσο, αυτό που σε κάθε περίπτωση θα πρέπει να τονιστεί, είναι η ρυθμικά «ασυγκέραστη»-ρευστή διαχείριση των φράσεων, γεγονός που αντίκειται στη σύγχρονη -ευρέως καθιερωμένη- μετρονομική εκφορά. Η εν λόγω *rubato* διάθεση αναδεικνύει την εσωτερική ρυθμική οντότητα των φράσεων, αποκλείοντας παράλληλα είτε μια «τετραγωνισμένου» τύπου δύσκαμπτη *staccato* εκφορά με υπερβολικό τονισμό της κάθε ατάκας, είτε μια αντίστοιχη απόλυτα *legato* απόδοση των θέσεων, με αποτέλεσμα την ανάδυση ενός ασπόνδυλου και άνευρου ακούσματος³². Τέλος, ο εγκρατής τονισμός της εκάστοτε εναρκτήριας ατάκας των μικροφράσεων συντελεί καθοριστικά στην διακριτή ηχητική τους ανάδειξη και οντολογική αυτοτέλεια. Άλλωστε, ο ρυθμός πέρα από τεχνικό στοιχείο της εκτέλεσης, αποτελεί -ειδικά για τους Πατριαρχικούς ψάλτες-

γενικότερη θεωρία που αφορά τα κοινωνιολογικά, φιλοσοφικά και αισθητικά ερωτήματα που ανακύπτουν αναφορικά με το ηχογράφημα, βλ. Μαρία Καπκίδη, *Η Εκκλησιαστική Μουσική στους Δίσκους των 78 Στροφών: Μουσικολογικό Περιεχόμενο και Κοινωνιολογικά Συμφραζόμενα*, Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Άρτα 2023, όπου και πλούσια επί του θέματος βιβλιογραφία. Επιπλέον, κάθε περίπτωση αποτύπωσης ενός μηνύματος ή μιας πληροφορίας μέσω των media από τη μία να μην συμβάλλει στη δημιουργία ενός ιστορικού τεκμηρίου με «υψηλό μάλιστα βαθμό παγίωσης της συμβολικής μορφής» (βλ. John Thompson, *Νεωτερικότητα και μέσα επικοινωνίας*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 1999, σ. 43), αλλά από την άλλη καθιστά την πληροφορία στατική και μονοδιάστατη, καθώς δεν δύναται να αιχμαλωτίσει πιθανές εξίσου ή και περισσότερο ενδιαφέρουσες παραλλαγές της.

³² Τηρουμένων των αναλογιών, θα μπορούσαμε να παρομοιάσουμε τη ρυθμική διαχείριση των μελών από τους Πατριαρχικούς ψάλτες ως ένα σώμα, του οποίου ο σκελετός και το όλο σύστημα των οστών είναι στιβαρό, σταθερό και συμπαγές, ενώ αντίστοιχα το μυϊκό σύστημα χαρακτηρίζεται από ευκαμψία, πλαστικότητα και ευκινησία, με αποτέλεσμα να συγκροτείται μια φυσιολογική και λειτουργική ζώσα οντότητα.

βασικό ερμηνευτικό εργαλείο, το οποίο βρίσκεται σε άμεση συνάφεια με το φρασεολογικό υλικό αλλά και το υμνογραφικό κείμενο, το οποίο και καλείται να αναδείξει.

β) *Άρδρωση φράσεων*: Αναφορικά με τον τρόπο μελωδικής εκφοράς των φράσεων παρατηρείται σαφής μετεξέλιξη από την εμφανή *staccato* και στομφώδη απόδοση των Ναυπλιώτη και Πρίγγου, μέχρι την αντίστοιχη *legato* του Στανίτσα. Έναν συγκεκρασμό των δύο τάσεων μπορεί να εντοπίσει κανείς στην απόδοση του μέλους από τον Λεωνίδα Αστέρη.

γ) *Είδη-κατηγορίες φωνής*: Μελετώντας τις ηχογραφήσεις του Α' Εωδινού από τους Πρωτοψάλτες του Πατριαρχείου, διαπιστώνει κανείς ένα ευρύ φάσμα κατηγοριών φωνής, το οποίο συχνοτικά-ηχοχρωματικά εκτείνεται από εκείνο του βαρύτονου (περίπτωση Ναυπλιώτη), έως του λυρικού τενόρου (περίπτωση Πρίγγου). Ωστόσο, παρά τη διαφορετικότητα των ειδών φωνής, παρατηρείται μια σχετική σύγκλιση αναφορικά με το απόλυτο τονικό ύψος που επιλέγουν οι ερμηνευτές ως βάση του μέλους. Πιο συγκεκριμένα, ο Ναυπλιώτης επιλέγει βάση που βρίσκεται περίπου στο F, οι Πρίγγος και Στανίτσας περίπου στο G και ο Αστέρης λίγο πάνω από E. Βάσει των ηχητικών τεκμηρίων, κυρίως από ζωντανές λατρευτικές επιτελέσεις, η επιλογή οξείας βάσης στον Α' στιχηραρικό ήχο αποτελεί κοινό τόπο για τους Πατριαρχικούς ψάλτες του 20^{ου} αιώνα. Κάτι τέτοιο στηρίζεται στην εν γένει μελωδική συμπεριφορά του συγκεκριμένου τροπικού μορφώματος, του οποίου η έκταση είναι περιορισμένη πάνω από τη βάση έχοντας ως βαθμίδα αναφοράς την III, ενώ πιθανές είναι και οι πτώσεις στον κάτω ΔΙ με τη χρήση Τροχού.

δ) *Χρήση-τεχνική φωνής*: Αναφορικά με την τεχνική της φωνής, θα μπορούσε να σταθεί κανείς στη χρήση υψηλού ρετζίστρου, η οποία και χαρακτηρίζει όλους τους Πατριαρχικούς ψάλτες. Κάτι τέτοιο δημιουργεί αίσθηση αντήχησης στους χώρους των κρανιακών αντηχείων, των ιγμορείων και της μάσκας, με αποτέλεσμα την παραγωγή πλούσιων αρμονικών, ηχητικής εμβέλειας και ηχοχρωματικής οξύτητας. Η εν λόγω τεχνική φαντάζει απαραίτητη δε, αν αναλογιστεί κανείς τις συνθήκες επιτέλεσης -χωρίς χρήση μικροφωνικής ενίσχυσης- στους ναούς της Πόλης, η πλειονότητα των οποίων ακολουθεί το αρχιτεκτονικό πρότυπο της Βασιλικής και δεν διακρίνεται για την ακουστική τους. Ένα ακόμη διακριτό στοιχείο είναι εκείνο της χρήσης συχνών

πρόηχων και μετάηχων επερείσεων (*arroggiaturas*) σε φράσεις (είτε ανοδικές είτε καθοδικές) με διαδοχικά θηματικά διαστήματα, καθώς και η παρεμβολή ισχνών συμφώνων, όπως γ-χ-ν, ανάμεσα σε συνεχόμενα φωνήεντα. Το γεγονός αυτό, προσδίδει αίσθηση τονισμένης ατάκας στο πλαίσιο μελισματικών φράσεων, ενώ συμβάλλει στη διεύρυνση των κλειστών φωνηέντων, ο και ου. Η εν λόγω πρακτική καθώς και το φορμάρισμα των φωνηέντων στο αντίστοιχο συγγενές, π.χ. ι-ε, ο-α, α-ου, ου-ο, ε-α, ο-ου, παραπέμπει στο περίφημο “*Goygoy*” *meslesi*, το οποίο απασχόλησε τους κύκλους των λόγιων μουσικών της Πόλης στις αρχές του 20^{ού} αιώνα³³. Η συγκεκριμένη τεχνική είναι κυρίαρχη στον Ναυπλιώτη και στον Πρίγγο, ενώ αρχίζει να ελλατώνεται από τον Στανίτσα και έπειτα, ακολουθώντας την εν γένει αισθητική τοποθέτηση αναφορικά με τη χρήση της φωνής στις λόγιες μουσικές της Πόλης³⁴.

ε) *Διαστηματική διατύπωση*: Ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει το ζήτημα της διαστηματικής διατύπωσης στο μαλακό διάτονο, όπου η βαθμίδα του ΒΟΥ αποδίδεται αρκετά ψηλά από τον Ναυπλιώτη και τον Πρίγγο, ενώ παρουσιάζεται αισθητά πιο χαμηλή από τον Στανίτσα και έπειτα, όπου και η έλξη προς τη βάση στις καταληκτήριες φράσεις είναι επιπλέον αισθητή³⁵.

³³ Για το θέμα αυτό βλ. John Morgan O’ Connell, “Song Cycle: The Life and Death of the Turkish Gazel: A Review Essay”, *Ethnomusicology* 47/ 3 (2003), p. 402. Idem, *Alaturca: Style in Turkish Music (1923-1938)*, εκδ. Routledge, Νέα Υόρκη 2016. Ayas Güneş, “Münir Nureddin Selçuk neyi, nasıl Temsil ediyordu?”, Bertuğ İncila, Kiyak Hüseyin (eds.), *İstanbul’un Engin Sesi, 40 Yılın ardından Münir Nureddin Selçuk*, εκδ. Kubbealtı, Κωνσταντινούπολη 2022, pp. 61-65. Ridvan Aydınli, “Musikide Goygoy”, *Sabah Ülkesi, kültür, sanat ve felsefe dergisi*, <https://www.sabahulkesi.com/2023/04/03/musikide-goygoy/>. (τελευταία προσπέλαση: 17-8-2025).

³⁴ Βλ. John Morgan O’ Connell, *ibid*.

³⁵ Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως οι καταγραμμένοι στην προπολεμική дискоγραφία ψάλτες -ανεξαρτήτως προέλευσης- (π.χ. Ναυπλιώτης, Πρίγγος, Γεροδόδωρος, Μανέας, Θωμαΐδης, Ειρηναίος Σάμου, Βοργιάς Κωνσταντίνος, Μπενάς Ιωάννης) προτιμούν -κατά κανόνα- τη χρήση ενός emphatic high και μη ευέλικτου ΒΟΥ. Αναφορικά με το Πατριαρχείο, θα μπορούσε να παρατηρήσει κανείς πως οι Πρωτοψάλτες ευθυγραμμίζονται με τις ευρύτερες τάσεις που εντοπίζονται στον αστικό χώρο της Πόλης, καθώς κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ού} αιώνα, προτιμάτο ως επί το πλείστον υψηλή τιμή στο ΒΟΥ (Segah Perdesi) σε οργανικές

στ) *Διαποίκιση*: Σε όλα τα ηχογραφήματα γίνεται αντιληπτή η σαφής διάκριση του βασικού μελωδικού θέματος και του ενυπάρχοντος στολιδιού, το οποίο και αποδίδεται διακριτικά, με τρόπο τέτοιο που να μη δημιουργεί την αίσθηση εκτέλεσης επιπλέον αυτόνομων φθόγων. Έτσι, η διαδικασία της διαποίκισης είναι απόλυτα συνυφασμένη με τον βασικό μελωδικό κορμό, καθώς και την ταχύτητα με την οποία αποδίδεται το μέλος. Το διαπικολιματικό στοιχείο φαίνεται να εμπλουτίζεται φανερά στην περίπτωση του Στανίτσα, η οποία και θα καθορίσει τις μετέπειτα ερμηνευτικές προσεγγίσεις -π.χ. του Αστέρη- αναφορικά με το ζήτημα αυτό. Από τον Στανίτσα και έπειτα παρατηρείται εκτεταμένη χρήση εκλεπτυσμένων καλλωπιστικών στοιχείων όπως η *arroggiatura*, η τρίλια (μονή, διπλή), οι διάφοροι ενδόφωνοι λαρυγγισμοί, κ.ά. Τέλος, στο εν λόγω υλικό παντελής είναι η απουσία δυναμικών κατά τη δυτική λογική του *piano-forte*, ενώ το *vibrato* εμφανίζεται εξαιρετικά φυσικό, αργό και διακριτικό στο τέλος των φράσεων, εκτός από την περίπτωση του Αστέρη, όπου εντοπίζεται και η αντίστοιχα πυκνότερη και πλέον εξωστρεφής εκδοχή του.

Η μελέτη της Πατριαρχικής ψαλτικής πρακτικής στον 20^ό αιώνα απαιτεί την προσέγγιση ενός ευρύτατου υλικού ηχογραφημένων τεκμηρίων σε συνδυασμό με αντίστοιχο γραπτών πηγών όχι μόνο του 20^{ου} αλλά και του προηγούμενου αιώνα, στο πλαίσιο μιας δημιουργικής συνομιλίας των μεγεθών της προφορικότητας (άμεσης-δευτερογενούς) και της κειμενικότητας³⁶. Στην προκειμένη περίπτωση των Πατριαρχικών ψαλτών πρέπει να ληφθεί υπόψη το δίκτυο προφορικής

και φωνητικές εκτελέσεις Οθωμανικής μουσικής με λόγιο προφίλ. Κάτι τέτοιο κατά κανόνα τεκμηριώνεται από τις ηχογραφήσεις 78 στροφών της περιόδου από εξέχουσες προσωπικότητες, όπως π.χ. οι Tanburi Cemil Bey, Hafiz Sami Efendi, Hafiz Osman. Η εν λόγω τάση φαίνεται να διαφοροποιείται κατά τις επόμενες δεκαετίες, μεταξύ άλλων και λόγω της ώσμωσης της λόγιας μουσικής της Πόλης με αισθητικές προτάσεις φέρουσες λαϊκό πρόσημο.

³⁶ Walter Ong, *Προφορικότητα και γραμματοσύνη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Κρήτη 2019.

μετάδοσης (*Oral Transmission*) στο πλαίσιο μιας συμπαγούς γενεαλογίας (*lineage*)³⁷, που ξεκινάει από τον Ιάκωβο Ναυπλιώτη και ολοκληρώνεται με τον Λεωνίδα Αστέρη. Πιο συγκεκριμένα:

Άμεση Προφορικότητα:

Ναυπλιώτης



Πρίγγος

(πολυετής εμπειρία δίπλα στον Ναυπλιώτη στους εκτός Φαναρίου φορείς
-δισκογραφική παραγωγή- και Λαμπαδάριος του)



Στανίτσας

(πολυετής θητεία ως Λαμπαδάριος του Πρίγγου στο Φανάρι,
καθοδήγηση από Μιχαηλίδη)



Νικολαΐδης

(πολυετής θητεία ως Λαμπαδάριος του Πρίγγου στον Αγ. Δημήτριο Ταταούλων)



Αστέρης

(πολυετής παρουσία ως κανονάρχος σε μικρή ηλικία τόσο στον Στανίτσα
όσο και στον Πρίγγο, πολυετής σχέση με τον Αναστάσιο Μιχαηλίδη «Σόμπατση»)

Δευτερογενής-Διαμεσολαβημένη Προφορικότητα

(*Secondary-Mediated Orality*):

Όλοι ακούνε Ναυπλιώτη μέσω δίσκων και έχουν αναφορά προς αυτόν. Ο Πρίγγος δε συμμετέχει σε πλειάδα δίσκων συμφάλλοντας με τον Ναυπλιώτη. Το έντυπο *Αναστασιματάριον* του Πρίγγου παίζει καταλυτικό ρόλο αναφορικά με την εμπέδωση και διάδοση του μέλους στους επιγόνους μαθητές του.

Ο στόχος της παρούσας έρευνας, όπως ήδη ειπώθηκε, είναι να εντοπιστούν συνέχειες και ασυνέχειες στην όλη πρακτική, καθώς και τα όποια σημεία μετάβασης και μετεξέλιξης (*turning points*) της Εκκλησιαστικής μουσικής πραγματικότητας στο Φανάρι. Η άγνοια προσκόλληση στο πλαίσιο της ψαλτικής κοινότητας για αναζήτηση του μεγέθους της «αυθεντικότητας» αποκόπτει την όποια προσπάθεια κατανόησης της δυναμικής-εξελικτικής πορείας μιας κατά βάση προ-

³⁷ Για το ζήτημα της προφορικής μετάδοσης και των γενεαλογιών στις προφορικές μουσικές και δη στην Εκκλησιαστική μουσική, βλ. Ανδρικόκης-Σαραντίδης, *ό.π.*

φορικής και άρα ρευστής στη διαχρονία της μουσικής. Αντίθετα, αναζητά θέσφατα αυθεντικότητας, των οποίων η πρόσληψη δεν μπορεί να μην είναι αποσπασματική ή και πλημμελής, από τη στιγμή που αποτελούν εκδοχές μορφών της συλλογικής μνήμης³⁸. Με άλλα λόγια, αν σε ένα περιβάλλον θεωρείται ως σημείο αναφοράς μια συγκεκριμένη πρακτική, ύφος ή εποχή, η αναζήτηση της όποιας αυθεντικότητας θα ανάγεται αποκλειστικά και μόνο στο αντίστοιχο πεδίο. Κάτι τέτοιο, είναι πιθανό να αποπροσανατολίζει την έρευνα από ένα εξίσου σημαντικό με τη σύγκλιση στοιχείο, εκείνου της ετερότητας. Του πώς δηλαδή διαφορετικές προσωπικότητες, με διακριτά υφολογικά χαρακτηριστικά δύνανται να ενταχθούν στο ίδιο αισθητικό-υφολογικό φάσμα και παράλληλα, μια συγκεκριμένη μουσική κουλτούρα που φαντάζει ή προσλαμβάνεται ως άτεγκτη και ανέλικτη να περιχωρεί και να προσφέρει χώρο έκφρασης σε ετερόκλητες προσεγγίσεις, χωρίς να διασαλεύεται η οντολογική της αυτονομία.

Η μελέτη της Πατριαρχικής ψαλτικής πρακτικής στον 20^ο αιώνα, φέρνει στο προσκήνιο για άλλη μια φορά το ζήτημα της έννοιας της κατά τη Lydia Goehr του μουσικού έργου (*Musical Work*)³⁹, στον χώρο της Εκκλησιαστικής μουσικής⁴⁰. Συγκεκριμένα

³⁸ Ουσιαστικά, η ιδεολογική πρόσληψη της έννοιας της Παράδοσης με στοιχεία αυθεντικότητας αποτελεί προβληματική διαδικασία, από τη στιγμή που ο μοναδικός τρόπος αντίληψης των ιστορικών μεγεθών του παρελθόντος δύναται να πραγματοποιηθεί μόνο διαμέσου της συλλογικής αλλά και της προσωπικής μνήμης που φέρει το υποκείμενο. Ως εκ τούτου, η όποια προσπάθεια δόμησης ενός μεγέθους που θα χαρακτηριζόταν ως Παράδοση, δεν είναι τίποτε άλλο παρά μια βιωματική, ιδεολογική ή και συναισθηματική προβολή των προτύπων που έχουν δομηθεί στο υποκείμενο λόγω της συλλογικής μνήμης, και κατά συνέπεια στερείται αντικειμενικότητας. Βλ. Νίκος Ανδρίκος, «Σύγχρονη τροπική σύνθεση - Διασπώντας το στερεοτυπικό δίπολο νεωτερισμός-παράδοση», 11^ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Νεωτερισμός και Παράδοση» (με αφορμή τα 70 χρόνια από το θάνατο του Νίκου Σκαλκώτα), (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Αθήνα, 21-23 Νοεμβρίου 2019), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2020. Επίσης βλ. Maurice Halbwachs, *Η συλλογική μνήμη*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2013.

³⁹ Lydia Goehr, *Το φανταστικό μουσείο των μουσικών έργων*, εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα 2005.

⁴⁰ Nikos Andrikos, "The dialectical relation between written *melismatic* repertory and oral interpretative pluralism in the Greek Orthodox Ecclesiastical

και όσον αφορά στο Α΄ Εωθινό, έχουμε να κάνουμε με ένα μέλος που ενταγμένο στην Ακολουθία του Όρθρου, δύναται να αποδοθεί με διαφορετικό τρόπο -αναφορικά με το τέμπο, το βαθμό μελισματικότητας, χρονικής έκτασης κ.λπ.-, ανάλογα με τις πρακτικές ανάγκες της ακολουθίας και τα ιδιοσυγκρασιακά χαρακτηριστικά του εκάστοτε ερμηνευτή. Όσον αφορά δε στην παρουσία του μέλους στην Πατριαρχική ψαλτική πράξη του 20^{ου} αιώνα, αν αποδεχτούμε πως υπάρχει δομική αναφορά στο προϋπάρχον συνθετικό υλικό (εκδοχές Πέτρου και Ιωάννου κυρίως), η διαχείριση του τελευταίου γίνεται με τρόπο προνεωτερικό. Έτσι, μία σύνθεση δύναται να συντέμνεται, να αναλύεται, να αφαιρούνται τμήματά της, να προστίθενται σε αυτή φράσεις από κάποια άλλη ακόμη και διαφορετικής φόρμας, να εντάσσονται στο σώμα της προφορικές δέσεις, διασπώντας κατ' αυτόν τον τρόπο την οντολογική αυτονομία του νεωτερικώς αντιλαμβανόμενου μουσικού έργου. Με άλλα λόγια, οι Πρωτοψάλτες του Πατριαρχείου έχοντας έναν πρωταρχικό συνθετικό καμβά (π.χ. εκδοχή Ιωάννου), δύνανται ανά περίπτωση και σε συνάφεια με τις εκάστοτε επιτελεστικές ανάγκες, και το προσωπικό τους αισθητήριο, να ακολουθήσουν μια απλή εκδοχή του μέλους, αλλά και να την εμπλουτίσουν αντίστοιχα με θέματα τα οποία ανακαλούν από την πλούσια σε φρασσεολόγιο δεξαμενή την οποία φέρουν από μνήμης μέσω ακουσμάτων.

Σχετικά με την ελευθερία που χαρακτηρίζει τους Πρωτοψάλτες του Φαναρίου αναφορικά με τα Δοξαστικά και πιο συγκεκριμένα τα Εωθινά, εύστοχα ο Μέγας Πρωτοπρεσβύτερος του Οικουμενικού Θρόνου π. Γεώργιος Τσέτσης σημειώνει τα εξής: «Διότι, αν είναι αληθεια ότι από αμνημονεύτων χρόνων στον Πατριαρχικό Ναό, τα Ευλογητάρια, οι Αναβαθμοί, οι Κανόνες, ο Ν΄ Ψαλμός, οι Καταβασίες (αργές ή σύντομες), τα Στιχηρά και τα Απόστιχα του Εσπερινού, τα Στιχηρά των Αίνων ψάλλονται με ιεροπροπρεπή απλότητα και σπιβαρή χρονική αγωγή, είναι εξ ίσου αληθές ότι στα Εωθινά και τα Δοξαστικά γενικώς, οι Πρωτοψάλτες ξέφευγαν από τις κλασσικές γραμμές του Αναστασιματαρίου του Ιωάννου Πρωτοψάλτου και προσέδεται δικά τους ποικίλματα,

Music”, IMS Study Group Music of the Christian East and Orient First International Musicological Symposium: MELISMATIC CHANT REPERTORIES, Thessaloniki, 12–14 June, 2020, (υπό έκδοση).

εκτελούμενα ανάλογα με την δεξιοτεχνία τους και το φωνητικό τους χάρισμα»⁴¹.

Η παρούσα μελέτη αποδεικνύει, πως στη συγκεκριμένη τουλάχιστον περίπτωση, η έννοια του «Πατριαρχικού ύφους» δεν ταυτίζεται με ένα παγιωμένο-καδιερωμένο ρεπερτόριο που αναπαράγεται πιστά εν είδει νόρμας, αλλά με έναν τρόπο διαχείρισης του υλικού, ο οποίος αναδεικνύει τη δυναμική του φαινομένου της προφορικότητας με τον πλέον emphatic τρόπο⁴². Η πεμπτουσία της Πατριαρχικής πρακτικής λοιπόν δεν έγκειται στο ότι πρόκειται για μια προκαθορισμένη και αυστηρά οριοθετημένη συνθήκη, αλλά στο γεγονός πως το προφορικό υλικό καθίσταται προϊόν δημιουργικής και εμπνευσμένης διαχείρισης από χαρισματικούς ερμηνευτές και παράλληλα βιωματικούς φορείς μιας ισχυρής μουσικής κουλτούρας με διακριτά στυλιστικά χαρακτηριστικά. Ο πυρήνας λοιπόν της Πατριαρχικής ψαλτικής -αντίθετα με αυτό που συνήθως υποστηρίζεται- δεν βρίσκεται τόσο στο παγιωμένο ρεπερτόριο και στην a priori αυστηρά προσδιορισμένη απόδοσή του, αλλά στη δυνατότητα χρήσης του προφορικού υλικού με τρόπο εναλλακτικό και κατάλληλο να αναδείξει τις ιδιοπρόσωπες αρετές του εκάστοτε ερμηνευτή. Όλο αυτό ωστόσο συμβαίνει με την προϋπόθεση της χρήσης ενός υλικού οικείου στην κοινότητα, και εκπεφρασμένο με τρόπο τέτοιο, ώστε η κοινότητα όχι μόνο να τον κατανοεί ως *σημαινόμενο* αλλά και να τον αντιλαμβάνεται ως τον κατεξοχήν δικό της κώδικα επικοινωνίας. Με άλλα λόγια, το κρίσιμο για τον κάθε Πατριαρχικό ερμηνευτή είναι το πώς ο ίδιος αντιλαμβάνεται, προσλαμβάνει, μεταβολίζει και εν τέλει εκφράζει μέσα από το δικό του αισθητικό φίλτρο την κοινή γλώσσα και βιωμένη εμπειρία του ειδικού αυτού περιβάλλοντος. Στην περίπτωση αυτή, το πρόσωπο ως αυτόνομη οντότητα όχι μόνο δεν αποροφάται από την κοινότητα αλλά αναδεικνύεται ως δυναμικός της εκπρόσωπος, καθώς

⁴¹ Γεώργιος Τσέτσης, «Έχουσι γνώσιν οι φύλακες», *Απογευματινή (Κων/λεως)*, 1150/33228, (Παρασκευή 20 Μαΐου 2016), σσ. 1, 3.

⁴² Η σημαντικότητα του στοιχείου της προφορικότητας τονίζεται και από τον Χατζηγιακουμή στα έργα του που αφορούν το Πατριαρχείο. Βλ. ενδεικτικά, Μανόλης Χατζηγιακουμής, *Πατριαρχικά Μουσικά Αρχεία, Ζωντανές Ηχογραφήσεις στον Πατριαρχικό Ναό και σε άλλους Ναούς της Κωνσταντινούπολης (1956-1966)*, εκδ. Κέντρον Ερευνών και Εκδόσεων, Αθήνα 2018, σσ. 89-90.

μετασχηματίζει με τρόπο δημιουργικό το κοινό βίωμα και τη συλλογική εμπειρία. Το γεγονός αυτό προφυλάσσει το υποκείμενο από την όποια ενδεχόμενη απορρόφηση της αυτοτελούς του οντότητας σε κοινωνικό επίπεδο⁴³, ενώ αντίθετα αποτελεί αφορμή επέκτασης και εμβάθυνσης της εσωτερικής δυναμικής που φέρει το αντικείμενο⁴⁴. Άλλωστε, τα αναμφίβολα κοινά διακριτά -στυλιστικά, τεχνικά, αισθητικά- στοιχεία που χαρακτηρίζουν το σύνολο των εκπροσώπων της Πατριαρχικής ψαλτικής, επαρκούν στο να ενταχθούν σε έναν κοινό ειδολογικά άξονα, με την έννοια πως πρόκειται για ένα προφορικό

⁴³ Άλλωστε, κατά τον Adorno, το αντικείμενο -στην προκειμένη περίπτωση η Πατριαρχική ψαλτική- δεν είναι τίποτα άλλο παρά «στερεοποιημένη» μορφή υποκειμένων: Theodor Adorno, "On Subject and Object", Adorno Theodor (ed.), *Critical Models: Interventions and Catchword*, Henry W. Pickford, Columbia University Press, Νέα Υόρκη 2005.

⁴⁴ Αν δε το αντικείμενο ταυτίζεται με έναν συγκεκριμένο χώρο, όπως στην παρούσα περίπτωση, θα πρέπει να γίνει αντιληπτό πως στο πλαίσió του «συγκροτούνται/διαμορφώνονται/αναδύονται πολλαπλές ταυτότητες, οι οποίες δεν συνυπάρχουν απλώς στο χώρο, αντίθετα, αλληλεπιδρούν και δημιουργούν νέες, καθιστώντας τον μια έννοια διαρκώς "υπό κατασκευή" και "υπό διαπραγμάτευση"». Σύμφωνα με τη Massey, «ο χώρος αποτελεί σφαίρα συνυπάρχουσας ετερογένειας, στην οποία θεωρείται δεδομένη η πολλαπλότητα, η συνύπαρξη διακριτών τροχιών των φαινομένων και των διαδικασιών»: Αλεξάνδρα Μούργου, *Η άνθιση της αστικής λαϊκής μουσικής και του ρεμπέτικου στο Μεσοπόλεμο. Ο Πειραιάς και οι γειτονίες του*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών-Τομέας Πολεοδομίας και Χωροταξίας, Εθνικό Μετσόβειο Πολυτεχνείο & Université Paris I Panthéon-Sorbonne École Doctorale de Géographie de Paris (ED 434) UMR8504 - Géographie-cités, Αθήνα 2022, σσ. 15, 39, καθώς και Doreen Massey, *Για το χώρο*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2009. Τέλος, όπως αναλύει η Μούργου τη σκέψη της Massey, «είναι αποπροσανατολιστική η εντύπωση ότι κάθε τόπος έχει μία και μόνο ταυτότητα που οικοδομείται μέσα από μία κλειστή τοπική ιστορία, στηριγμένη σε αναδιφήσεις του παρελθόντος για ιστορικές ρίζες. Αντίθετα, η ταυτότητα κι η μοναδικότητα κάθε τόπου μετασχηματίζεται δυναμικά μέσα από το συγκερασμό όλων των εμπλεκόμενων ταυτοτήτων σε αυτόν. Σύμφωνα με αυτή την οπτική, ο τόπος γίνεται αντιληπτός μέσω της αναζήτησης των συνδέσεών του με άλλους τόπους, ως ένα "σημείο συνάρθρωσης σε πλέγματα κοινωνικών σχέσεων και επαφών: όπου μεγάλο μέρος του κάθε πλέγματος εξυφαίνεται σε μία ευρεία γεωγραφική κλίμακα, πολύ μεγαλύτερη απ' ό,τι θα ορίζαμε, τη δεδομένη στιγμή ως τόπο"»: Μούργου, *ό.π.*, σ. 41 & Doreen Massey, «Η Παγκοσμιότητα του τοπικού», *Η Νέα Οικολογία*, 134 (1995), σσ. 56-61.

μουσικό ιδίωμα το οποίο ωστόσο, περιχωρεί μια σειρά από ποικίλες προσωπικές ερμηνευτικές ιδιολέκτους⁴⁵.

Κλείνοντας, χρήσιμο θα ήταν να ειπωθεί πως θα πρέπει να ενταθεί η προσπάθεια προσέγγισης-ανάλυσης ζητημάτων ερμηνείας και προφορικότητας, και πως ο χώρος της Εκκλησιαστικής μουσικής του Πατριαρχείου θα μπορούσε να αποτελέσει εφαλτήριο για μια τέτοια προσπάθεια. Η στιγμή πλέον είναι ώριμη για προσέγγιση και συστηματική ανάλυση του θέματος με μουσικολογικώς προσδιορισίμα-περιγράψιμα ή και ακόμα μετρήσιμα μεγέθη, χωρίς ιδεολογηματικές προκαταλήψεις και με την απαιτούμενη συναισθηματική αποστασιοποίηση. Τα μεθοδολογικά δε εργαλεία δύνανται να αντληθούν από τον χώρο της συστηματικής μουσικολογίας, ενώ η ερμηνεία και αξιολόγηση των φαινομένων θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί σε πλαίσιο διεπιστημονικό, με την εμπλοκή διακριτών επιστητών, όπως η ανθρωπολογία, η γλωσσολογία, η κοινωνιολογία, η προφορική Ιστορία, κ.ά.

Εντός του 20^{ού} αιώνα συναντώνται εμβληματικές προσωπικότητες όπου από τα Πατριαρχικά αναλόγια εξέφρασαν με τρόπο απaráμιλλο επώνυμα καθιερωμένα μέλη, αντίστοιχα προφορικά, καθώς και προσωπικές τους συνθέσεις. Η μελέτη του τρόπου με τον οποίο οι εκάστοτε ερμηνείες συγκλίνουν μεταξύ τους με αποτέλεσμα να δημιουργείται ένας κοινός τόπος ή αποκλίνουν αναδεικνύοντας την ανεκτικότητα προς το διαφορετικό (*diversity*) και κατ' επέκταση τη συναρπαστικότητα που εκφραστικά δύναται να επιφέρει η όποια τέτοιου είδους σύγκραση, αποτελεί αναμφίβολα μια μεγάλη πρόκληση για τη σύγχρονη μουσικολογική έρευνα αλλά και την ευρύτερη ψαλτική κοινότητα.

⁴⁵ Αναφορικά με την ερμηνεία της έννοιας της «Σχολής» με όρους γλωσσολογίας, βλ. Γεράσιμος Παπαδόπουλος, «Σύγχρονες ψαλτικές “Σχολές”», Διάλεξη-συνοδευτικό τεκμηριωτικό υλικό, ΚΕΜΦΑ, Αθήνα 25-5-2024.

Nikos Andrikos

Consensus and distinctness in the Psaltic Practice of the Patriarchate in the 20th century The Case of the First Eothinon

This paper is part of a wider research programme that deals with the Orality of the Patriarchate Chanting in the 20th century. The main target of this scientific project is to trace issues of continuity and discontinuity in the performance field of the aforementioned environment. Taking the 78 rpm recordings of Nafpliotis as a starting point, we will attempt a comparative presentation of the recording material up until the period of Leonidas Asteris, when the long lasting genealogy of the Patriarchate First Chanters comes to an end. The aims of this study are the detection, analysis and finally the explanation regarding the musicological as well as aesthetic approach of issues related to the repertorial content and most importantly the style and interpretation. The first Eothinon *Is to Oros* becomes our case study concerning the *Patriarchicon Yphos* (The Chanting Style of the Patriarchate). Therefore, the main scientific analysis of this paper is drawn from this question: Is the Patriarchate style aligned in an absolute way with specific interpretative, technical, repertorial and aesthetic models, or are we in fact dealing with an *Invented Tradition*, as defined by following Eric Hobsbawm's theory? In an attempt to answer this, all the *Is to Oros* recordings of the Patriarchate's First Chanters will be examined in parallel with the corresponding 19th century written sources that originated from Fener and the wider region of Constantinople. The comparative examination of the material is going to shed light as regards to the following scientific issue: In this specific Work (*Is to Oros*) could we detect an interpretative common place or does it in contrast become a field for highlighting the personal expressive idiosyncrasy of every Protosaltes?