

Κυριάκος Καλαϊτζίδης

Ο ΛΟΓΑΟΙΔΙΚΟΣ Ή ΕΚΦΩΝΗΤΙΚΟΣ ΤΡΟΠΟΣ ΚΑΙ Η ΕΜΜΕΛΗΣ ΑΠΑΓΓΕΛΙΑ ΩΣ ΙΔΙΩΜΑΤΙΚΗ ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΤΙΚΗ ΠΡΑΚΤΙΚΗ ΣΤΗΝ ΨΑΛΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

Ο αυτοσχεδιασμός αποτελεί το πρώτο στάδιο κάθε μορφής καλλιτεχνικής δημιουργίας. Ιδιαίτερα στη μουσική έχει αποτελέσει αφοριστικό χαρακτηριστικό και οργανικό στοιχείο όλων των μουσικών πολιτισμών, λόγιων και λαϊκών, και είναι μία πρακτική η οποία απαντάται μέχρι και σήμερα ανά τον κόσμο. Η ετυμολογική του προέλευση είναι προφανής στην ελληνική γλώσσα. Κατά τον Αριστοτέλη η αρχαία τραγωδία ως είδος γεννήθηκε «ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς καὶ αὐτὴ καὶ ἡ κωμωδία»¹, με καταγωγή η πρώτη από τους εξάρχοντες των διδυράμβων και η δεύτερη από τα φαλλικά δρώμενα.

Στα Νέα Ελληνικά ο όρος εμφανίζει μία πολυσημία και χρησιμοποιείται άλλοτε με θετικό και άλλοτε με αρνητικό πρόσημο. Δύναται να προσδιορίζει κάτι που γίνεται χωρίς προετοιμασία, προγραμματισμό, οργάνωση, σκέψη ή μέθοδο, δηλαδή με προχειρότητα και επιπολαιότητα ή να υποδηλώνει μία αυθόρμητη παρόρμηση λόγων ή έργων. Ωστόσο, ο αυτοσχεδιασμός στην τέχνη, και ειδικότερα στη μουσική, όπως εύστοχα παρατηρεί ο Γεώργιος Αμαργιανάκης «προϋποθέτει εξαιρετικές ικανότητες, συστηματική εκπαίδευση και μακροχρόνια εμπειρία»². Θα συμπληρώναμε ότι απαιτεί ακόμη εμβριδή γνώση του πλαισίου εντός του οποίου επιτελείται. Στην περίπτωση αυτή μιλάμε πλέον για ιδιωματικό αυτοσχεδιασμό, ο οποίος αντιδιαστέλλεται από τον ελεύθερο και συνδέεται πάντα με μία συγκεκριμένη παράδοση.

¹ Αριστοτέλης, *Ποιητική*, 4, 1449a 9-13. Βλ. Αριστοτέλους, *Περὶ Ποιητικῆς*, μετάφρασις ὑπὸ Σίμου Μενάδρου, εἰσαγωγή, κείμενο & ἐρμηνεία ὑπὸ Ι. Συκουτρῆ, Ἀθῆναι: Βιβλιοπωλεῖον τῆς Ἑστίας, 1937.

² Γεώργιος Αμαργιανάκης, *Εἰσαγωγή στην ελληνική δημοτική μουσική* (Σημειώσεις), Ἀθήνα 1999, σσ. 25-26.

Σταχυολογώντας από τις σχετικές δημοσιεύσεις εντοπίζουμε αρκετούς ερευνητές να συγκλίνουν στις προϋποθέσεις επίτευξης αυτοσχεδιασμού στο πλαίσιο των προφορικών μουσικών παραδόσεων. Ο Alan Durant³, για παράδειγμα, διευκρινίζει ότι πριν από τις εξελίξεις από τα μέσα του κ' αι., «σχεδόν σε όλες τις μορφές αυτοσχεδιασμού η μουσική πρακτική έχει αναπτυχθεί σε σχέση με ένα είδος προμελετημένων αποφάσεων». Η Aili W. Bresnahan επισημαίνει ότι, αν και ο αυτοσχεδιασμός θεωρείται ως μια αυθόρμητη δράση, οι περισσότεροι μελετητές συμφωνούν ότι «δεν είναι μία *ad hoc* δραστηριότητα, αλλά περιλαμβάνει δεξιότητες, εκπαίδευση, προγραμματισμό, περιορισμούς και προνοητικότητα»⁴.

Οι βασικές προϋποθέσεις για την επίτευξη ενός ιδιωματικού αυτοσχεδιασμού είναι ένας ιδεατός συνδυασμός γνώσης της παράδοσης στην οποία εντάσσεται, εμπειρίας και έμπνευσης που με το πέρας του χρόνου διαμόρφωσε διάφορα είδη αυτοσχεδιασμού που διέπονται από ορισμένους κανόνες. Ο μουσικός οφείλει να ξεδιπλώνει τη δημιουργική του έμπνευση εντός των ορίων αυτών των αυτοσχεδιαστικών ειδών. Ένα πρώτο ζήτημα που προκύπτει συνεπώς αφορά στα όρια και τους όρους ελευθερίας που με τη σειρά τους επηρεάζουν τη δημιουργικότητα του κάθε μουσικού και που, ανάμεσα στα άλλα, προσδιορίζουν την ποιότητα των παραγόμενων αυτοσχεδιασμών. Ο Γ. Αμαργιανάκης⁵, σπεύδει να διευκρινίσει ότι «αυτά τα όρια, τα οποία, εκ πρώτης όψεως, θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως ανασταλτικός παράγοντας της δημιουργικής φαντασίας, στην πραγματικότητα λειτουργούν απελευθερωτικά, γιατί προφυλάσσουν από υπερβολές και αυθαιρεσίες και οδηγούν, τελικά, τη λειτουργία της παραγωγικής διαδικασίας μέσα σε ασφαλές κανάλι».

³ Alan Durant, "Improvisation: Arguments after the fact", *Association of Improvising Musicians* (AIM), 33 Keildon Road, London SW11 1XH. Πρακτικά του φόρουμ που πραγματοποιήθηκε στο Institute of Contemporary Arts. Λονδίνο, 31 Μαρτίου 1984.

⁴ Bresnahan, A.W. (2015), "Improvisation in the Arts", *Philosophy Faculty Publications*, 7, σ. 1, διαθέσιμο στον ιστότοπο <https://core.ac.uk/download/pdf/232845326.pdf> (τελευταία ανάκτηση 17/8/24).

⁵ Γεώργιος Αμαργιανάκης, *ό.π.*, σ. 26.

Συνεχίζοντας τη συλλογιστική του ο Γ. Αμαργιανάκης προτάσσει τη θεωρία των μουσικών νόμων⁶. Δίνοντας ως παράδειγμα τον ηπειρώτικο σκάρο⁷, παρατηρεί ότι, ενώ δεν πρόκειται για μια σύνθεση με συγκεκριμένη μορφή, είναι εντούτοις εύκολα και άμεσα αναγνωρίσιμος από τους εξοικειωμένους με την συγκεκριμένη παράδοση ακροατές: «Αλλιώς τον παίζει ο ένας καλλιτέχνης κι αλλιώς ο άλλος. Αλλιώς παίζεται σε μια περιοχή κι αλλιώς στην άλλη. Αλλιώς τον παίζει ακόμη και ο ίδιος καλλιτέχνης σε κάθε του εκτέλεση. Κι όμως, ο έμπειρος ακροατής, παρά τις διαφορές, αναγνωρίζει τον σκάρο».

Με άλλα λόγια, είναι σε θέση να διακρίνει τα νοητά όρια μέσα στα οποία κινείται το συγκεκριμένο ιδιωματικό αυτοσχεδιαστικό είδος. Όπως χαρακτηριστικά παρατηρεί ο Gary Peters⁸, «το ιδίωμα παρέχει στον αυτοσχεδιαστή σπίτι και κατοικία» και δεν περιπλανιέται στο μουσικό σύμπαν ως νομάς. Σχετικές είναι και οι παρατηρήσεις του Γιώργου Παπαδάκη σχετικά με τις δεσμεύσεις στις οποίες υπόκειται ο μουσικός⁹. Κατά συνέπεια, το κάθε είδος ιδιωματικού αυτοσχεδιασμού αναφέρεται σε ένα ιδεατό μελωδικό πρότυπο το οποίο είναι γνωστό τόσο στους εκτελεστές, όσο και στους ακροατές. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ένας λαϊκός οργανοπαίκτης από την Ήπειρο, «όταν παίζω στο κλαρίνο ένα σκάρο ή ένα μοιρολόι, είμαι ελεύθερος να κάνω τα πάντα, εκτός ... απ' αυτά που απαγορεύονται!»¹⁰.

Εδώ θα πρέπει να διευκρινίσουμε ότι ειδικά στην ελληνική μουσική παράδοση, αυτή η λεπτή ισορροπία μεταξύ ελευθερίας και υποταγής, που επικυρώνεται από το συλλογικό αίσθημα μνημένων ακροατών, αποδιώχνει από τους εκτελεστές, άνδρες ή γυναίκες, το

⁶ Αυτόδι, σσ. 80-89.

⁷ Αυτόδι, σ. 87.

⁸ Gary Peters, *Improvising improvisation: From out of philosophy, music, dance, and literature*, University of Chicago Press 2017, σ. 81.

⁹ Γιώργος Παπαδάκης, «Για τον αυτοσχεδιασμό στη μουσική», *Μουσικά προάσματα*, Μέρος α' (διαθέσιμο στον ιστότοπο https://www.mousikaproastia.gr/2012/10/blog-post_9.html, (τελευταία ανάκτηση 17/8/24).

¹⁰ Λάμπρος Λιάβας, *Αυτοσχεδιασμός στη λαϊκή μουσική, Ελευθερία και υποταγή*, διαθέσιμο στον ιστότοπο <https://www.kem-anogianakis.gr/o-autosxediasmos-sti-laiiki-mousiki/> (τελευταία ανάκτηση 17/8/24).

αίσθημα ότι «αυτοσχεδιάζουν». Οι όροι «αυτοσχεδιασμός» και «αυτοσχεδιάζω» είναι άγνωστες στο λεξιλόγιο των μουσικών. Με εξαίρεση ίσως το ταξίμι, δεν έχουν συνείδηση ότι επιτελούν μία αυτοσχεδιαστική φόρμα, αλλά ότι εκφράζονται μουσικά εντός ενός συγκεκριμένου είδους με ελευθερία μεν, αλλά που ορίζεται από μία σειρά άγραφων κανόνων.

Συναφείς με τα παραπάνω είναι και οι παρατηρήσεις του Γρηγόρη Σηφάκη. Τονίζοντας εν πρώτοις τη σημασία της δημιουργικότητας ως ενδιάθετης παραγωγικής μήτρας με απεριόριστη ικανότητα για αυτοσχεδιασμό, βασισμένο ωστόσο σε κανόνες και σε συνθήκες ελευθερίας υπό όρους¹¹, προχωρά σε σύγκριση τέχνης και γλώσσας. Όπως η γλώσσα ως σύστημα διέπεται από ένα λεξικό, ως σύνολο λέξεων, και βασικούς γραμματικούς, μορφολογικούς και συντακτικούς κανόνες, έτσι και κάθε παραδοσιακή τέχνη ορίζεται από ένα αντίστοιχο «λεξικό» και συγκεκριμένους κανόνες¹². Ανακεφαλαιώνοντας για το θέμα που εξετάζουμε εδώ, σημειώνει ότι «ο λαϊκός ποιητής, τραγουδιστής και μουσικός, όπως και κάθε άλλος γνήσιος παραδοσιακός δημιουργός, δεν θγαίνει ποτέ από το σύστημα της τέχνης του. Η διαφορά του μεγάλου από τον μέτριο τεχνίτη βρίσκεται στον βαθμό γνώσης και στην ικανότητα εκμετάλλευσης της δημιουργικότητας του συστήματος· στην ετοιμότητά του να συνδέτει αυτοσχεδιάζοντας, κατά τα πως το απαιτούν οι περιστάσεις, με άνεση, δεξιότητες, και αίσθηση μέτρου και οικονομίας, τις συγκεκριμένες μορφές των έργων του, υλοποιώντας τις αφηρημένες δομές του συστήματος σε μια αέναη κίνηση παραλλαγών»¹³.

Συνεπώς, κοινός παρονομαστής σε όλα τα μουσικά ιδιώματα είναι η βαθιά κατανόηση και γνώση της παράδοσης και η υπακοή σε συγκεκριμένους μορφολογικούς τύπους και κανόνες. Η πρακτική και οι τεχνικές που χρησιμοποιούνται ποικίλλουν ανάλογα με την κάθε παράδοση, αλλά οι κανόνες αυτοί έχουν άμεση σχέση με το ίδιο το ιδίωμα. Προκειμένου να κατανοήσουμε καλύτερα τη φύση του ιδιω-

¹¹ Γρηγόρης Σηφάκης, *Για μια ποιητική του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1998, σ. 32.

¹² *Αυτόθι*, σ. 35.

¹³ *Αυτόθι*, σ. 68.

ματικού αυτοσχεδιασμού, ας πάρουμε για παράδειγμα έναν «παράδοσιακό» οικισμό, χτισμένο με υλικά του τόπου. Κανένα σπίτι δεν είναι το ίδιο με το άλλο, αλλά όλα είναι χτισμένα με τα ίδια υλικά προσδίδοντας την αίσθηση της ιδιοτυπικής ομοιογένειας.

Μία άλλη σημαντική παράμετρος του ιδιωματικού αυτοσχεδιασμού, είναι η χρήση, κατά περίπτωση, ορισμένων στερεοτυπικών μουσικών φράσεων. Αυτές μπορεί να είναι επινόησης του ίδιου του μουσικού ή και όχι και να τις έχει απλώς ενσωματώσει στο αυτοσχεδιαστικό του φρασεολόγιο. Η διεύρυνση του φρασεολογίου και η δυνατότητα επαναδιαπραγμάτευσής τους είναι ένα από τα ζητούμενα του μουσικού κάθε παράδοσης. Και σε άλλα ιδιώματα της ελληνικής μουσικής, όπως και σε πολλά της Ανατολικής εν γένει, οι στερεοτυπικές φράσεις είναι συχνά εναρκτήριοι, καταληκτικές ή διαβατικές, αφήνοντας πάντα ικανοποιητικό χώρο για προσωπική έκφραση.

Η λειτουργική πράξη της Ορθοδόξου Εκκλησίας έχει διαφυλάξει μέχρι τις μέρες μας ως ζώσα παράδοση έναν ιδιαίτερο τρόπο φωνητικής έκφρασης που φέρει τα χαρακτηριστικά που μόλις περιγράψαμε, δηλαδή, ιδιωματικού αυτοσχεδιαστικού είδους. Πρόκειται για τον λογαοιδικό ή εκφωνητικό τρόπο, γνωστό και ως «εμμελή απαγγελία»¹⁴, ο οποίος και διέπεται από ορισμένους «άγραφους» κανόνες, αφήνοντας παράλληλα περιθώρια ελευθερίας κατά την επιτέλεση, με γνώμονα πάντα τον σεβασμό του λειτουργικού ήδους.

Αξίζει να θυμίσουμε ότι, κατά τον Αριστείδη Κοϊντιλιανό¹⁵, υπάρχουν τρεις τρόποι εκφοράς της ανθρώπινης φωνής. Ο πρώτος είναι αυτός που μιλάμε και ο δεύτερος αυτός που τραγουδάμε (και

¹⁴ Συγγενής είναι και ο τρόπος εκφοράς της φωνής στη δυτική μουσική που ονομάζεται *recitative*. Βλ. πρόχειρα στο οικείο λήμμα του *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (επιμ.), Vol. 21, Oxford University Press, Λονδίνο 2001, σσ. 1-6, όπου και πλούσια για το θέμα βιβλιογραφία.

¹⁵ Αριστείδης Κοϊντιλιανός, *Περί μουσικής*, Βιβλίο Α-ΙV, σ. 7: «τῆς δὲ κινήσεως ἢ μὲν ἀπλῇ πέφυκεν, ἢ δὲ οὐκ ἀπλῇ· καὶ ταύτης ἢ μὲν συνεχῆς, ἢ δὲ διαστηματικῇ, ἢ δὲ μέση. συνεχῆς μὲν οὖν ἐστι φωνὴ ἢ τὰς τε ἀνέσεις καὶ τὰς ἐπιτάσεις λεληθότως διὰ τι τάχος ποιούμενη, διαστηματικὴ δὲ ἢ τὰς μὲν τάσεις φανερὰς ἔχουσα, τὰ δὲ τούτων μεταξὺ λεληθότα, μέση δὲ ἢ ἐξ ἀμφοῖν συγκειμένη. ἢ μὲν οὖν συνεχῆς ἐστὶν ἢ διαλεγόμεθα, μέση δὲ ἢ τὰς τῶν ποιημάτων ἀναγνώσεις ποιούμεθα, διαστηματικὴ δὲ ἢ κατὰ μέσον τῶν ἀπλῶν φωνῶν ποσὰ ποιούμενη διαστήματα καὶ μονάς, ἥτις

ψέλνουμε). Ο τρίτος ακολουθεί μία ενδιάμεσο οδό: είναι ο τρόπος της εμμελούς απαγγελίας με την οποία εκφέρονταν τα ομηρικά έπη, τα χορικά των αρχαίων τραγωδιών, αλλά και διάφορα διατάγματα, νόμοι ή ψηφίσματα από κήρυκες ή άλλα σημαίνοντα πρόσωπα σε δημόσιες συνάξεις¹⁶. Ο τρόπος αυτός έχει επιβιώσει μέχρι τις μέρες μας τόσο στη λόγια και λαϊκή μουσική πρακτική, όσο και σε εκδηλώσεις της καθημερινότητας, άλλοτε με διευρυμένα και άλλοτε με περιορισμένα περιθώρια αυτοσχεδιασμού.

Ο όρος «λογαιοδικός» προέρχεται από την ορολογία της μετρικής στην προσωδιακή στιχουργική, όταν το μέλος είναι απαγγελτικό¹⁷. Οι όροι «καταλέγω» και «καταλογάδην» αφορούν το ίδιο πράγμα. Συναφής είναι και διαπίστωση του Nef: «Εκτός από τα χορικά μέρη που τραγουδιόντουσαν συνοδεία αυλού υπήρχαν μονόλογοι και διάλογοι οι οποίοι απαγγέλονταν με συνοδεία λύρας ή κιθάρας και λεγόταν παρακαταλογή»¹⁸. Παρόμοια είναι και η εξήγηση που αλιεύουμε από το λεξικό της αρχαίας ελληνικής γλώσσας των Liddell & Scott στο λήμμα *λογ-αοιδικός*: «οι στίχοι ... ιστάμενοι μεταξύ λόγου

καὶ μελωδικῇ καλεῖται» [Aristidis Quintiliani, *De musica libri tres*, R. P. Winington-Ingram (επιμ.), Academia Scientiarum Germanica Berolinensis, Lipsiae 1963]. Βλ. απόδοση στα Νεοελληνικά από τον Γρ. Θ. Στάδη («Ιστορία και παρουσίαση της εκφωνητικής σημειογραφίας», *Συμβολή στη Μνήμη Γεωργίου Στ. Αμαργιανάκη (1936-2003)*, Μελέτες και κείμενα συναδέλφων και μαθητών του, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα 2013, σ. 341). Σχετική για το θέμα είναι και η διατύπωση του Αριστοξένου: «ὅτι μὲν οὖν διαστηματικὴν ἐν αὐτῷ δεῖ τὴν τῆς φωνῆς κίνησιν εἶναι προειρηται, ὥστε τοῦ γε λογῶδους κεχώρισται ταύτῃ τὸ μουσικὸν μέλος· λέγεται γάρ δι καὶ λογῶδες τι μέλος, τὸ συγκεκριμένον ἐκ τῶν προσωδιῶν τῶν ἐν τοῖς ὀνόμασιν· φυσικὸν γάρ τὸ ἐπιτείνειν καὶ ἀνιέναι ἐν τῷ διαλέγεσθαι» [Ἀριστοξένος, *Ἀρμονικῶν τὰ σωζόμενα*, κεφ. ιη', 7-16, Paul Marquard (έκδοση & μτφρ. στα γερμανικά), Weidmannsche Buchhandlung, Βερολίνο 1868, σ. 24].

¹⁶ Παραθέτουμε για παράδειγμα το περιστατικό που διασώζει ο Πλούταρχος (*Δημοσθένης*, 20): «Παραυτικά μὲν οὖν ἐπὶ τῇ νίκῃ διὰ τὴν χαρὰν ὁ Φίλιππος ἐξυβρίσας καὶ κωμάσας ἐπὶ τοὺς νεκροὺς μεθύων ἤδε τὴν ἀρχὴν τοῦ Δημοσθένους ψηφίσματος, πρὸς πόδα διαιρῶν καὶ ὑποκρούων».

¹⁷ Βλ. Π. Δρανδάκη, *Μεγάλη Ἑλληνικὴ Ἐγκυκλοπαίδεια*, λήμμα «Λογαοδικὸν μέτρον», Αθήναι 1956, τ. 16, σ. 188: «Λογαοδικὸν μέτρον, εἰς τὴν ἀρχαίαν μετρικὴν ἐκαλοῦντο οὕτως ὠρισμένοι στίχοι, ἐπειδὴ ἔκειντο κατὰ τὸν ῥυθμὸν μεταξύ πεζοῦ λόγου καὶ ποιητικῆς αοιδῆς».

¹⁸ Karl Nef, *Ιστορία της μουσικής*, Φοίβος Ανωγειανάκης (μετάφραση - προσθήκες - επιμέλεια), εκδόσεις Απόλλων, Αθήνα 1960, σ. 49.

και ἀοιδής, μεταξύ δηλ. του ρυθμού του πεζού λόγου και ποιήσεως»¹⁹. Τον όρο χρησιμοποιεί και ο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης σε άρθρο του για τον τρόπο ανάγνωσης των Ευαγγελικών και Αποστολικών περικοπών κατά τη λειτουργική πράξη: «Ὁ λογαιοδικὸς οὗτος τρόπος τῆς ἀπαγγελίας, εἶναι ἀρχαιότατος ἐν τῇ Ἐκκλησίᾳ, καὶ εἶναι γνησίως Ἑλληνικὸς, ὅπως φαίνεται καὶ εἰς τὰ παλαιὰ δράματα»²⁰.

Συναφής είναι και η δεσμικού χαρακτήρα διατύπωση που αλιεύουμε από το υπ. αριθμ. 2793 Ἐγκύκλιο σημείωμα της 30^{ης} Ιουνίου 2004 που εστάλη από την Ιερά Σύνοδο της Εκκλησίας της Ελλάδος προς όλες τις Μητροπόλεις της δικαιοδοσίας της, με την ανάλογη βαρύτητα που το συνοδεύει: «Συμφώνως πρὸς τὴν παράδοσιν αὐτὴν τὰ ἁγιογραφικὰ ἀναγνώσματα - Προφητεῖαι, Εὐαγγέλιον καὶ Πραξολόγος - ἀπαιτοῦν ἓνα ἰδιαίτερον τρόπον ἀποδόσεως, ὁ ὁποῖος δὲν εἶναι οὔτε ἡ κοσμικὴ ἀνάγνωσις, ἀλλὰ οὔτε τὸ πλήρες ψάλισμον. Εἶναι ἡ ἑμμελής ἀπαγγελία, ὁ λογαιοδικὸς τρόπος, ὁ ὁποῖος σημαίνει διάβασμα τῶν ἀναγνωσμάτων μὲ ἀπλὴν καὶ λιτὴν μελωδικότητα»²¹.

Ὡς γνωστόν, στην παράδοση της εκκλησιαστικής μουσικής ο τρόπος αυτός κατά την εκφώνηση Ευαγγελικών και Αποστολικών περικοπών, καθώς και του Προφητολογίου, είναι συνυφασμένος και με μία ιδιότυπη σημειογραφία, την *Εκφωνητική*. Τα χρονικά της όρια εκτείνονται από τον δ' έως και τον ιε' αι., ενώ η καταγωγή της ανάγεται στο ελληνικό σύστημα τονισμού της ελληνικής γλώσσας που καθιέρωσαν οι Αλεξανδρινοί φιλόλογοι με κορυφαίο τον Αριστοφάνη τον Βυζάντιο (260-180 π.Χ.). Ο Γρ. Θ. Στάθης αναφέρει σχετικά ότι

¹⁹ Henry G. Liddell & Robert Scott, *Μέγα Λεξικὸν τῆς Ἑλληνικῆς Γλώσσης, μεταφρασθὲν ἐκ τῆς ἀγγλικῆς εἰς τὴν ἑλληνικὴν ὑπὸ Ξενοφῶντος Π. Μόσχου, διὰ πολλῶν δὲ θυζαντινῶν ἰδίως λέξεων καὶ φράσεων πλουτισθὲν καὶ ἐκδοθὲν ἐπιστάσιᾳ Μιχαὴλ Κωνσταντινίδου*, Ἐκδοτικὸς Οἶκος "Ἰ. Σιδέρης", Ἀθῆναι 1965, τ. Γ', σ. 52.

²⁰ Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, «Ἀποσπάσματα σκέψεων» (1903), *Ἄπαντα*, τ. Ε', Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος (κριτική ἐκδοση), ἐκδόσεις Δόμος, Ἀθήνα 1988, σ. 238. Μνεῖα αὐτοῦ τοῦ τρόπου εκφοράς τῆς φωνῆς κάνει ο Παπαδιαμάντης και στο ἔργο του «Ἡ φόνισσα» (1903) [*Ἄπαντα*, τ. Γ', Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος (κριτική ἐκδοση), ἐκδόσεις Δόμος, Ἀθήνα 1984, σ. 417]: «...ἥτις ἂν εὐρίσκετο τώρα ἐντὸς τοῦ δωματίου, δὰ ὑπεψιθύριζε μὲ τόνον λογαιοδικόν: Ἄν εἶναι φίλος, νὰ χαρῇ, ἂν εἶν' ἐχθρός, νὰ σκάση...».

²¹ Ἡ ἐγκύκλιος διαδέσμιη ἐδῶ: <http://www.ecclesia.gr/greek/holysynod/egyklioi/egkyklios2793.html> (τελευταία ἀνάκτηση 20/8/2024).

«η λειτουργία αυτών των σημαδιών είναι σαφώς ενδεικτική και μνημοτεχνική. Τα [εκφωνητικά] σημάδια ... προσδιορίζουν ένα εκφωνητικό μόρφωμα απ' την αρχή μέχρι το τέλος μιας νοηματικής φράσεως ή και πιο συχνά, μιας λέξεως»²². Σε αντίθεση δηλαδή με το πλήρες σημειογραφικό σύστημα της βυζαντινής μουσικής, εδώ έχουμε ένα διαφορετικό και αρκετά πιο απλό, που υπηρετεί την εμμελή απαγγελία επιτρέποντας μικρά περιθώρια αυτοσχεδιασμού. Η σημειογραφία δεν ακυρώνει το αυτοσχεδιαστικό στοιχείο, αλλά το οριοθετεί με μεγαλύτερη σαφήνεια.

Αν και εδώ και τουλάχιστον πέντε αιώνες η εκφωνητική σημειογραφία έχει περιπέσει σε αχρηστία, εντούτοις η λειτουργική πρακτική έχει διαφυλάξει μέχρι τις μέρες μας ως ζώσα προφορική παράδοση τον εκφωνητικό ή λογαοιδικό τρόπο²³.

²² Gregorios Th. Stathis, "Greek Notation for the Psaltic Art in Byzantine and Modern Greek musical settings", W. Feldman - M. Guettat - K. Kalaitzides (επιμ.), *Music in the Mediterranean*, Volume I *History*, En Chordais, Project *MediMuses* in the context of European Union programme *Euromed Heritage* II. Thessaloniki 2005, σ. 289. Στο ίδιο κείμενο (σσ. 287-288) ο συγγραφέας τεκμηριώνει και τα χρονικά όρια χρήσης της. Για την εκφωνητική σημειογραφία βλ. επίσης του ιδίου «Ιστορία και παρουσίαση της εκφωνητικής σημειογραφίας», ό.π., σσ. 331-349, όπου και σχετική με το θέμα βιβλιογραφία· Carsten Höeg, *La Notation Ekphonétique, Monumenta Musicae Byzantinae, Subsidia*; Vol. I, Fasc. 2, Copenhagen: Levin og Munksgaard, 1935· Μαρία Αλεξάνδρου, *Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο], Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, Αθήνα 2017, σσ. 174-226.

²³ Ως απόηχο του ρόλου της εκφωνητικής σημειογραφίας στην ψαλτική επιτέλεση, αλλά και ως παρακινούμενες πιθανόν από τον ζήλο αποτύπωσης ενός ενδεδειγμένου τρόπου εκφώνησης των Αγιογραφικών αναγνώσμάτων, μπορούμε να εκλάβουμε και τις προσπάθειες σημειογράφησης στη νεότερη εποχή: Ο Γ. Παπαδόπουλος (*Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, ἐν Ἀθῆναις 1890, σ. 330) μαρτυρεῖ ὅτι ὁ Γρηγόριος Πρωτοψάλτης τῆς Μ.Χ.Ε. (; - 1821) «ἐτόνισε διὰ τῶν ἡμετέρων χαρακτήρων καὶ τὸ ἀρχαιοτάτον μέλος τοῦ Εὐαγγελίου καὶ τοῦ Ἀποστόλου. Σῶζονται εἰς τὰ σημειώσεις αὐτοῦ τετονισμένο κατὰ τὴν νέον μέθοδον εἰς ἦχος Δ' ὁ Ἀπόστολος τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, "Ὁ ἀγιάζων καὶ οἱ ἀγιαζόμενοι", καὶ τὸ Εὐαγγέλιον τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, "Τῷ καιρῷ ἐκείνῳ εἰσῆλθε ὁ Ἰησοῦς εἰς κώμην τινά"». Βλ. περισσότερα στο Αντωνίου Αλυγιζάκη, «Η εκφωνητική ψαλτική πράξη· τα "χύμα" και τα "εκφώνως" αναγνώσματα», «Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης», *Πρακτικά του Α' Συνεδρίου του Ιδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας*, Αχιλλεύς Γ. Χαλδαιάκης (επιμ.), IBM, Αθήνα (2015), σσ. 98-99 & 110-140.

Ο Αντ. Αλυγιζάκης²⁴, επισημαίνει την παρουσία του στην λειτουργική πράξη των Ακολουθιών του νυχθημέρου (Εσπερινός, Όρθρος, Θεία Λειτουργία), αλλά και στις περιστασιακές Ακολουθίες, όπως του Αγιασμού, του Ευχελαίου, της Βαπτίσεως, του Γάμου, της Νεκρωσίμου, των Χαιρετισμών, της Μικρής και της Μεγάλης Παρακλήσεως, κ.ά.: Μεγάλη συναπτή, Πληρωτικά, Ακροτελεύτια ευχών, οι προτροπές *Εἰρήνῃ πᾶσι, Πρόσχωμεν, Σοφία ὁρδοί, Ἐσπέρας Προκείμενον* και άλλες λειτουργικές εκφωνήσεις όπως η κατά την Μ. Είσοδο ευχή *Πάντων ἡμῶν μνησθεὶς Κύριος ὁ Θεός*, Ευαγγελικές περικοπές, Πράξεις και Επιστολές των Αποστόλων, το ιδιόμελο της Θ' ώρας της Μ. Παρασκευής *Σήμερον κρεμᾶται ἐπὶ ξύλου*, το ιδιόμελο της Θ' ώρας των Χριστουγέννων *Σήμερον γεννᾶται ἐκ Παρθένου*, το ιδιόμελο της Θ' ώρας των Θεοφανείων *Τὴν χειρὰ σου τὴν ἀψαμένην*, στίχοι Αντιφώνων και Δοχών και Προκειμένων, το κοντάκιο του Ακαθίστου ὕμνου *Ἄγγελος πρωτοστάτης*, οι ψαλμοὶ *ιδ' και κ'* του Όρθρου της Μ. Εβδομάδος, το *Κέλευσον, Δέσποτα ἄγιε* στις Αρχιερατικές χοροστασίες και τόσα άλλα κρατούν ζωντανή τη σπουδαία λόγια αυτή παράδοση της Ορθοδόξου Εκκλησίας όπου γης.

Το ευρύτατο αυτό μουσικό υλικό θα μπορούσαμε να το κατατάξουμε σε δύο μεγάλες κατηγορίες

α) Ευαγγελικές περικοπές και Αποστολικά αναγνώσματα

β) Λοιπές εκφωνήσεις

και να διακρίνουμε ορισμένα μορφολογικά χαρακτηριστικά που τις διέπουν. Κάποια από αυτά είναι κοινά και στις δύο κατηγορίες, ενώ άλλα απαντούν μόνο σε μία από τις δύο:

α) Κοινό δεμελιώδες συστατικό τους είναι η απουσία συγκεκριμένου ρυθμικού πλαισίου και η ύπαρξη στερεοτυπικών φράσεων, όπως ακριβώς δηλαδή συμβαίνει και με άλλα αυτοσχεδιαστικά ιδιωματικά είδη της ελληνικής παράδοσης όπως ο σκάρος, το μοιρολόι, το ταξίμι και ο αμανές.

β) Οι εκφωνήσεις και τα αναγνώσματα εκφέρονται μελικά στο πλαίσιο της οκταηχίας, υπακούοντας τους σχετικούς κανόνες κάθε ήχου.

γ) Κύριο μέλημα του ιερέα ή του ψάλτη και στις δύο αυτές κατηγορίες είναι η απόδοση του νοήματος του εκφωνουμένου κειμένου.

²⁴ Αντ. Αλυγιζάκης, *ό.π.*, σσ. 94-98.

Ακολουθώντας την παράδοση του «κατά το νόημα μελοποιείν»²⁵, και προκειμένου να προσδώσει ιδιαίτερο τονισμό ή έμφαση ο εκφωνών ψάλτης, ιερέας ή ιεροδιάκονος μεταχειρίζεται κατά περίπτωση ιδιαίτερες μελωδικές γραμμές ή παρεκκλίνει σε ορισμένους άλλους ήχους προκειμένου να αποδώσει το νόημα του κειμένου²⁶.

δ) Όπως εν γένει στην Ψαλτική, έτσι και στον εκφωνητικό τρόπο διακρίνουμε καταλήξεις ατελείς, εντελείς και τελικές²⁷, που επιτρέπουν την εναργέστερη κατανόηση του κειμένου.

ε) Κατά την εμμελή απαγγελία «οί λέξεις πλατύνονται»²⁸, καταλαμβάνοντας κατά περίπτωση δύο, τρεις ή και παραπάνω μουσικούς

²⁵ Βλ. πρόχειρα Χρύσανθος Αρχιεπίσκοπος Δυρραχίου, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, Τεργέστη 1832, σ. 183 και Δ. Γ. Παναγιωτόπουλος, *Θεωρία & Πράξις της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής*, Αδελφότης Θεολόγων «Ο Σωτήρ», Αθήναι 1986, σσ. 312-313.

²⁶ Ο Δ. Γ. Παναγιωτόπουλος (ό.π., σσ. 142-143) δίδει σημειογραφημένα παραδείγματα ορισμένων τέτοιων περιπτώσεων. Στο προαναφερθέν *Εγκύκλιο σημείωμα* της Ιεράς Συνόδου της Εκκλησίας της Ελλάδος δίδεται μάλιστα η προτροπή «νά προηγηται φιλολογική καί θεολογική μελέτη τῶν ἀναγνωσμάτων ἀπό τόν “μέλλοντα ἀπαγγέλλειν” ταῦτα», ώστε «ή διά τῆς ἀνωτέρω μελέτης ἐπιτυγχανομένη κατανόησις τῶν κειμένων [νά] ἀποτρέπει τήν παρανόησιν καί τόν παράταιρον τονισμόν τῶν νοημάτων κατὰ τήν ἔκφωνον ἀπαγγελίαν, ἡ δέ θεολογική των προσέγγισις ἐπισημαίνει τάς λέξεις, αἱ ὁποῖαι πρέπει νά χρωματισθοῦν καταλλήλως κατὰ τήν ἔκφοράν των, ὥστε νά ἀποδοθοῦν κατὰ τρόπον ὀρθόν τά θεῖα διδάγματα.»

²⁷ Οι καταλήξεις κατά τον Χρύσανθο αποτελούν «γνωριστικό συστατικό» κάθε ήχου. Ο προσδιορισμός τους σε ατελείς, εντελείς και τελικές αφορμάται από τα σημεία στίξης κόμμα, άνω τελεία, ερωτηματικό, θαυμαστικό και τελεία και ουσιαστικά προσδιορίζουν τις στάσεις του μέλους και τον διαχωρισμό του σε περιόδους και υποπεριόδους. Στις καταλήξεις ως αφοριστικό χαρακτηριστικό ενός ήχου αναφέρονται όλα τα θεωρητικά της Ν. Μεθόδου. Βλ. πρόχειρα Χρύσανθος Αρχιεπίσκοπος Δυρραχίου, *ό.π.*, σσ. 132-133 & 183-184. Για την ιστορία του πράγματος, αναφέρουμε ότι σχετική διάκριση εντοπίζουμε και στη θεωρία της περσικής μουσικής (πληροφορία από Arastoo Mihan - προσωπική επικοινωνία), της αραβικής (πληροφορία από Charbel Ruhana - προσωπική επικοινωνία) και της οθωμανικής με τους περντέδες *yarim karar*, *asma karar* και *tam karar* (βλ. Ismail Hakki Özkan, *Türk Müsíkisi Nazariyatı ve Usûsleri*, Κωνσταντινούπολη 1987, σσ. 74-75), με αντίστοιχη επίδραση στο κατ' εξοχήν οργανικό αυτοσχεδιαστικό είδος της Ανατολής, το ταξίμι.

²⁸ Βλ. Μητροπολίτης Περγάμου κυρός Ιωάννης Ζηζιούλας, «Συμβολισμός και ρεαλισμός στην ὀρθόδοξη λατρεία», περ. *Σύναξη*, τχ. 71, Ιούλιος - Σεπτέμβριος, Αθήνα (1999), σ. 20.

φθόγγους. Αυτή ακριβώς η πλάτυνση των λέξεων είναι που επιτρέπει περιθώρια αυτοσχεδιασμού κατά την εκφορά τους²⁹.

Ως προς τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά κάθε κατηγορίας μπορούμε να σημειώσουμε επιγραμματικά τα εξής:

α) Οι Αποστολικές και οι Ευαγγελικές περικοπές εκφωνούνται κατά παράδοση σε μία υβριδική εκδοχή του πλ. δ' ήχου⁷. Αν και ο ήχος έχει βάση τον φθόγγο Νη, ωστόσο η βαθμίδα εισόδου που ενέχει και θέση δεσπόζοντος φθόγγου ή τονικού κέντρου γύρω από την οποία περιστρέφεται το μέλος είναι είτε η πέμπτη (Δι), είτε η ογδόη (Νη')³⁰. Και στις δύο περιπτώσεις, η παράταξη συντίθεται από εναλλασσόμενα τετράχορδα πλ. δ' και της χρώας του κλιτού (Δι-Νη')³¹, και άνωθεν του τονικού κέντρου Νη' η εκφώνηση κινείται σε τετράχορδο είτε του μαλακού, είτε του σκληρού διατόνου. Στις ατελείς και εντελείς καταλήξεις, γίνονται στάσεις στον προσαγωγέα (Ζω' δίεση, δημιουργώντας την αίσθηση περιβάλλοντος βαρέος διατονικού επταφώνου ήχου.

²⁹ Ο Γρ. Θ. Στάθης σε σχετικό άρθρο του ορθώς αποκλείει την ύπαρξη αυτοσχεδιασμού στην Ψαλτική τέχνη αναφερόμενος στο σώμα της μελοποιίας. (βλ. Γρ. Θ. Στάθης, «Αυτοσχεδιασμός: Ύπάρχει στη Βυζαντινή Μουσική;», «... τιμή προς τὸν διδάσκαλον...». Έκφραση ἀγάπης στο πρόσωπο τοῦ καθηγητοῦ Γρηγορίου Θ. Στάθης. Ἀφιέρωμα στὰ ἐξηντάχρονα τῆς ἡλικίας καὶ στὰ τριαντάχρονα τῆς ἐπιστημονικῆς καὶ καλλιτεχνικῆς προσφορᾶς του, Ἀχιλλεύς Γ. Χαλδαιάκης (επιμ.), Ἀθήνα 2001, σσ. 682-687). Ωστόσο, ἐδῶ ἐξετάζουμε μία ἄλλη, ιδιαίτερη πτυχή τῆς λειτουργικῆς ἐπιτέλεσης, ἡ ὁποία καὶ φέρει τὰ χαρακτηριστικά ιδιωματικοῦ αυτοσχεδιασμοῦ.

³⁰ Στὴ συνέχεια ὅλες οἱ παρατηρήσεις μας λαμβάνουν ὡς τονικὸ κέντρο τὸ ΝΗ'.

³¹ Κατὰ τὸν Θωμά Αποστολόπουλο, ἐναρμόνιο γένος υφίσταται κατὰ τὴν ἀρχαία ἐννοία, μόνο στὴν περίπτωση τῆς ἐκτέλεσης τῶν ἐκφωνητικῶν ἀναγνώσμάτων σε μία «σκληρότερη» παραλλαγή τοῦ οξύπυκνου Κλιτοῦ. Μάλιστα, ἐπισημαίνει ὅτι «μία διάταξη 4/5X27/28X35/36 ἔχει ἰσχυρά ἀρμονικά καὶ ἀκουστικά στηρίγματα στὸ τετράχορδο ΔΙ - ΝΗ, ἀφήνοντας τὸ ΖΩ στὴν ἰσχυρή ἰσορροπία τοῦ 5^{ου} ἀρμονικοῦ (4/5 ἀπὸ τὸ ΔΙ) καὶ μοιράζοντας τὸ ΖΩ - ΝΗ σε δύο διέσεις, μία περίπου τριτημόρια (27/8 ἢ 3,7 μόρια) καὶ μία περίπου τεταρτημόρια (35/36/ ἢ 2,9 μόρια)». Βλ. Θωμάς Αποστολόπουλος, «Αρχή καὶ ἐπίβασις τῆς τοῦ ἐναρμονίου γένους θεωρίας», εἰσήγησις στὸ ΣΤ' Διεθνὲς Συνέδριο, Μουσικολογικὸ καὶ Ψαλτικόν, τοῦ Ἰδρύματος Βυζαντινῆς Μουσικολογίας τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος (IBM) «Οἱ τρεῖς Διδάσκαλοι: Χρῦσανθος, Γρηγόριος, Χουρμούζιος καὶ ἡ Νέα Μέθοδος Σημειογραφίας. 200^η ἐπέτειος: 1814/15–2015», Ἀθήνα, 21-23 Οκτωβρίου 2015 (ἀδημοσίευτη ἐργασία, με τὴν ευγενικὴ παραχώρηση τοῦ συγγραφέως).

NH'			
ZΩ'	8		
ΚΕ	10		
ΔΙ	12		
ΓΑ	12		
ΒΟΥ	8	NH'	4
ΠΑ	10	ZΩ'	3
NH	12	ΚΕ	
		ΔΙ	23

Οι πιο συνηθισμένες κινήσεις σε άλλους ήχους για την απόδοση του νοήματος είναι σε ήχο β' από τη φυσική του θέση (ΔΙ), σε ήχο α' με βάση μία τετάρτη κάτω από το τονικό κέντρο (εκ του ΔΙ), στη χρώα του ζυγού εκ του ΝΗ' και σε ήχο πλ. α' δίφωνο με βάση μία τρίτη κάτω από το τονικό κέντρο, δηλαδή εκ του ΚΕ. Στην περίπτωση αυτή, συχνά από το ΚΕ γίνεται ένα πέταγμα μία τετάρτη πάνω ορίζοντας άλλο προσωρινό τονικό κέντρο το ΠΑ'. Κατόπιν επανέρχεται στον αρχικό κύριο ήχο με τονικό κέντρο το ΝΗ'. Η καταληκτική συλλαβή του προτελευταίου κώλου της περικοπής είναι συνήθως σε ήχο α' εκ του ΔΙ, ενώ ενίοτε παρατηρείται και μία σύντομη καθοδική κίνηση σε ένα πεντάχορδο χρωματικού τετράφωνου πλ. δ'. Το τελευταίο κώλον της περικοπής είναι πάντοτε στον κύριο ήχο του αναγνώσματος, δηλαδή σε πλ. δ'⁷.

ΓΑ'	
ΒΟΥ'	6
	20
ΠΑ'	4
NH'	8
ZΩ'	10
ΚΕ	12
ΔΙ	

Παρότι η περικοπές εκφέρονται ελεύθερα, χωρίς συγκεκριμένο ρυθμό, ωστόσο διέπονται από κάποια νοητή χρονική αγωγή, συνήθως μέτριας ταχύτητας και κάθε συλλαβή δαπανά ένα με δύο χρόνους, ώστε να μην χάνεται το νόημα του κειμένου. Σε ορισμένες κα-

ταλήξεις και αναλόγως το κείμενο, η τελευταία ή μία από τις τελευταίες συλλαβές της πρότασης μπορεί να δαπανά περισσότερους μουσικούς φθόγγους προκειμένου να τονισθεί εμφατικότερα το νόημα της συγκεκριμένης λέξης. Τέλος, παρατηρείται περαιτέρω πλάτυνση της τελευταίας συλλαβής του προτελευταίου κώλου με μελισματικότερη μεταχείριση που προετοιμάζει για την καταληκτική υποπερίοδο του αναγνώσματος.

Ο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης επισημαίνει αυτό το μορφολογικό χαρακτηριστικό των Αποστολικών Αναγνωσμάτων, υπογραμμίζοντας ότι αυτά εκφέρονται «διὰ τῆς παρατάσεως ὅλων μὲν τῶν συλλαβῶν, ἀλλὰ μάλιστα τῆς καταλήξεως ἐκάστης περιόδου ἢ ἐκάστου κώλου». Και μάλιστα προσθέτει ότι «ἐδίξεται δὲ ν' ἀπαγγέληται, ὁ μὲν Ἀπόστολος μετὰ τινος τονικῆς ποικιλίας τόνων καὶ φθόγων, τὸ δὲ Εὐαγγέλιον ἀπλούστερον καὶ ὅλως ἀπερίττως»³². Σχετική παρατήρηση κάνει εκατὸ χρόνια αργότερα ο Γρ. Θ. Στάθης: «οι Αποστολικές περικοπές απαγγέλονταν με εμμελέστερο τρόπο απ' ὅτι οι Ευαγγελικές ἢ οι Προφητικές»³³.

Εν κατακλείδι, τα ανωτέρω μορφολογικά χαρακτηριστικά προσδιορίζουν τους ὅρους και τα ὅρια ελευθερίας του εκφωνούντα ιερέα ἢ ψάλτη κατὰ τὴ λογαοιδικὴ ἀπόδοση. Αν, για παράδειγμα, μελετήσουμε δέκα διαφορετικές ηχογραφήσεις του ιδίου αποστολικού αναγνώσματος ἀπὸ δέκα διαφορετικούς ψάλτες, θα διαπιστώσουμε ὅτι ἔχουν μικρότερες ἢ μεγαλύτερες διαφορές μεταξύ τους ως προς το μελικὸ ἀποτέλεσμα. Ωστόσο, ἀμέσως ἀναγνωρίζουμε ὅτι πρόκειται για το συγκεκριμένο εἶδος τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης³⁴.

³² Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, «Ἀποσπάσματα σκέψεων» (1903), ὁ.π., σ. 238.

³³ Gregorios Th. Stathis, "Greek Notation for the Psaltic Art in Byzantine and Modern Greek musical settings", *ibid.*, σ. 292.

³⁴ Ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τὸ θέμα μας ἔχει και ἡ υποδειγματικὴ φωνογράφηση του Αποστολικού και Ευαγγελικού αναγνώσματος ἀπὸ τον Ἀρχοντα Πρωτοψάλτη τῆς Μ.Χ.Ε. Ιάκωβο Ναυπλιώτη (1864-1942) [Antonios E. Alygizakis (επιμ.), *Iakovos Nafpliotis, Byzantine Music Istanbul Rum Patrikhanesi* 78 RPM Orfeon-Odeon [1914-1926], Kalan Music, Κωνσταντινούπολη 2008]. Για τὴν ιστορία του πράγματος ἀναφέρουμε ὅτι οι περικοπές ἀπὸ τὸ Προφητολόγιο διαβάζονται ἐδῶ και λίγες δεκαετίες τουλάχιστον «χύμα» και ὄχι εκφώνως.

6) Η δεύτερη κατηγορία είναι σαφώς ευρύτερη, όπου και εκεί θα μπορούσαμε να προχωρήσουμε σε μία περαιτέρω κατάταξη: τα *Πληρωτικά* και τις εκφωνήσεις της Αγίας Αναφοράς στη Θεία Λειτουργία, και όλες τις υπόλοιπες εκφωνήσεις σε όλες τις ιερές Ακολουδίες. Τα *Πληρωτικά* και γενικά οι εκφωνήσεις της Θείας Λειτουργίας ακολουθούν συνήθως τον ήχο της εκάστοτε Κυριακής ή τον ήχο που εκείνη την ημέρα έχει επιλέξει ο ψάλτης ή ο ιερέας, «περί μίαν ήχητικήν βάσιν, εἰς κάποιαν ἁρμονικὴν περιοχὴν τοῦ ἤχου τῶν ψαλλομένων ὕμνων. Τό ἀκροτελεύτιον ὅμως μέρος τῶν εὐχῶν ἐκφωνεῖται, ὅπως καὶ αἱ Δεήσεις δι' ἐντονωτέρας μουσικῆς ἐμφάσεως»³⁵. Όλες οι υπόλοιπες εκφωνήσεις στις ιερές Ακολουδίες ακολουθούν συνήθως την υβριδική εκδοχή του πλ. δ' ήχου που περιγράψαμε παραπάνω με ατελείς στάσεις στην εβδόμη βαθμίδα. Εξαίρεση αποτελεί το κοντάκιο του Ακαδίστου ὕμνου Ἄγγελος πρωτοστάτης, το οποίο εκφέρεται είτε σ' αυτόν τον «παραδεδομένο» τρόπο του πλ. δ', είτε σε ήχο πλ. δ' σκληρό διατονικό, σπανιότερα σε βαρύ διατονικό επτάφωνο ή ακόμη και σε ήχο πλ. β'. Άλλοτε, οι εκφωνήσεις εκφέρονται απολύτως λιτά και απέριττα και άλλοτε με εκτενέστερη μεταχείριση όπου και υφίσταται κάποιος χώρος για προσωπική έκφραση.

Θα μπορούσαμε να παραδέσουμε πολλά παραδείγματα, τόσο από Αποστολικά αναγνώσματα και Ευαγγελικές περικοπές, όσο και από τις λοιπές εκφωνήσεις προκειμένου να αναδείξουμε τα περιορισμένα, έστω, περιθώρια ελευθερίας στην εκφωνητική παράδοση και να τεκμηριώσουμε τη θεώρησή τους ως ιδιωματικά αυτοσχεδιαστικά είδη, αλλά ο καθένας και η καθεμία από εμάς εύκολα μπορεί να τα ανακαλέσει από τις ακουστικές μας μνήμες ... Οι λίγες αυτές μορφολογικές παρατηρήσεις προφανώς δεν εξαντλούν το θέμα, αλλά στοχεύουν ακριβώς στο να αποδείξουν την ύπαρξη των μικρών, έστω, περιθωρίων αυτοσχεδιασμού κατά την εκφωνητική πράξη στο πλαίσιο των ιερών Ακολουδιών.

Ωστόσο, δεν απουσιάζουν και οι υπερβολές, αλλά και οι παρεκτροπές, με την κατάλυση των ανωτέρω αγράφων κανόνων και ορίων, όπου η αυτοσχεδιαστική διάθεση παρεκτρέπεται σε μελικούς πλατειασμούς, απομιμήσεις κοσμικών μελών και επιδράσεις από το-

³⁵ Βλ. Ἐγκύκλιο σημείωμα, ό.π.

πικές ή και ξένες παραδόσεις, με Αποστολικά αναγνώσματα σε άλλους ήχους από αυτόν που περιγράψαμε νωρίτερα ή ακόμη και ανάγνωση Ευαγγελικών περικοπών «χύμα»³⁶. Αν και ο εκφωνητικός τρόπος επιτρέπει περιθώρια αυτοσχεδιασμού, αυτός είναι ιδιωματικού χαρακτήρα και επιβάλλει σεβασμό των κανόνων του είδους, αλλά και του ήθους της λειτουργικής πράξης εντός της οποίας επιτελείται. Όπως emphaticά τονίζεται στο προαναφερθέν *Ἐγκύκλιο σημείωμα* της Ιεράς Συνόδου της Εκκλησίας της Ελλάδος «Ἡ ἐκφώνησις τῶν ἀναγνωσμάτων ἀποτελεῖ κορυφαίαν στιγμήν τοῦ διαλόγου καί προσλαμβάνει ὑψίστην ἐπισημότητα. Διὰ τοῦτο ἡ ἐκφορά τῶν δέν εἶναι ὑπόθεσις ὑποκειμενικῆ τοῦ καθενός, ἀλλὰ ὑπαγορεύεται ἀπό τήν ψαλτικὴν τέχνην, τήν ὁποίαν ὀριοθέτησεν ἡ φύλαξ παράδοσις τῆς Ἐκκλησίας μας ... Ἡ ἐκφορά τῶν βιβλικῶν ἀναγνωσμάτων πρέπει νά γίνεται δι' ἐμμελοῦς ἀπαγγελίας, ἡ ὁποία προβάλλει τήν ἀξίαν τοῦ Θεοῦ λόγου, διασώζει τήν ἱεροπρέπειαν καί σοβαρότητα τῆς λατρείας καί ὑπηρετεῖ τόν πιστόν καί ψυχοπαιδαγωγικόν τρόπον»³⁷.

Τέλος, επισημαίνουμε τη διαφαινόμενη καταλυτική επίδραση του Λογαοδικού ή Εκφωνητικού τρόπου με την αδιάλειπτη παρουσία του ως πρακτική τόσο στην εντός, όσο και στην εκτός Εκκλησίας μουσική πραγματικότητα. Στη νεώτερη εποχή, ο εμμελής τρόπος απαγγελίας έχει επίσης επιβιώσει σε λανθάνουσες εκδοχές στην ελληνική λαϊκή παράδοση, όπως στο θέατρο σκιών, στους πλανόδιους πωλητές, και στα παλαιότερα χρόνια, στους τελάληδες.

Αυτός ο «τρίτος δρόμος» εκφοράς της ανθρώπινης φωνής φαίνεται να αποτέλεσε μία σταθερή εναλλακτική προοπτική μουσικής έκφρασης, ελεύθερη από ρυθμό και προγραμμαμένες μελωδίες, που σε ένα ωσμωτικό περιβάλλον, όπως αυτό της Ανατολικής Μεσογείου

³⁶ Ο Μητροπολίτης Περγάμου κυρός Ιωάννης Ζηζιούλας ερμηνεύει την πρακτική της «χύμα» ανάγνωσης των αποστολικών και βιβλικών αναγνωσμάτων ως επίδραση του ευσεβισμού και του ορθολογισμού, απότοκο της απώλειας εκ μέρους της Εκκλησίας της συνείδησης της εσχατολογικής φύσεως της Λειτουργίας και της συνεπακόλουθης μετατροπής της σε διδακτικό και ηθικοπλαστικό μέσον. Εκτιμά μάλιστα ως πολύ σοβαρότερο τον κίνδυνο της «χύμα» ανάγνωσης «ἀπὸ ἐκεῖνον ποὺ συνήθως παρατηρεῖται, τῆς ἐπιδείξεως τῶν μουσικῶν καὶ ψαλτικῶν ἱκανοτήτων τοῦ ἀναγνώστου σὲ βάρος τῆς ἐννοίας τοῦ κειμένου, κατὰ τὴν ἐμμελῆ ἀνάγνωση» (ό.π., σσ. 20-21).

³⁷ Βλ. *Ἐγκύκλιο σημείωμα, ό.π.*

και των Βαλκανίων, επέφερε τη δημιουργική αφομοίωση ή και την επινόηση των αυτοσχεδιαστικών ειδών της δημώδους παράδοσης. Είναι πολύ πιθανό, δηλαδή, αυτός ο αρχαίος τρόπος εκφοράς της φωνής, με την εκτενέστερη ή βραχύτερη μελική μεταχείριση να υπήρξε η απαρχή και για άλλα, συναφή, είδη, όπως ο αμανές³⁸, τα άρρυθμα επιτραπέζια τραγούδια, το ταξίμι, αλλά και για παρεμφερή αυτοσχεδιαστικά είδη του ευρύτερου γεωγραφικού - πολιτισμικού χώρου της Ανατολικής Μεσογείου.

Kyriakos Kalaitzidis

Logaoedic (Ecphonetic) Mode and Recitation as Idiomatic Improvisation in the Psaltic Art

The logaoedic method has survived to this day in both Greek musical practice and everyday contexts, sometimes allowing greater, and at other times more limited, scope for improvisation. Aristides

³⁸ Ο αμανές, το παρεξηγημένο αυτό είδος της ελληνικής μουσικής, έχει συνδεθεί με αρνητικό πρόσημο στη συλλογική μνήμη των εν Ελλάδι μουσικοφίλων, τόσο για την προέλευσή του, όσο και για την καλλιτεχνική και αισθητική του αξία. Ωστόσο, πρόκειται για αστικό μουσικό είδος με απαιτήσεις φωνητικού ταλάντου και καλής γνώσης της τροπικότητας, μία ακόμη εκδοχή αυτοσχεδιαστικής εκφοράς της φωνής, το αρχέτυπο της οποίας μπορεί να ανιχνευτεί στον λογαοδικό τρόπο, που αναδύθηκε στην ελληνική μουσική πραγματικότητα του ιδ' αι. με επιρροές, αλλά και σαφή ιδιοπροσωπία από τα συναφή μουσικά είδη *gazel*, *uzun hava* και *mani* της οθωμανικής παράδοσης και τα *kasıde* και τα *mawwal* της αραβικής. Για παράδειγμα, στην ελληνική μουσική επιτέλεση, πολλοί ψάλτες είναι και δεινοί τραγουδιστές αμανέδων ή πολλοί τραγουδιστές αμανέδων έχουν θεωρηθεί ως ψάλτες. Αναφέρουμε ενδεικτικά τους Βαγγέλη Σωφρονίου (1889-1963), Στελάκη Περπινιάδη (1899-1977), Στράτο Παγιουμτζή (1904-1971), Πρόδρομο Τσαουσάκη (1919-1979), Σωτήρη Φωτόπουλο (1927-1987), Θρασύβουλο Στανίτσα (1910-1987). Προφανώς υπήρξαν και υπάρχουν και πολλοί άλλοι επώνυμοι και ανώνυμοι. Αντίστοιχο φαινόμενο παρατηρούμε στην οθωμανική Κωνσταντινούπολη, όπου η εκτέλεση του *gazel* συνδέθηκε αρχικά με εμβληματικούς ερμηνευτές προερχόμενους από τον χώρο της μουσουλμανικής λατρείας (*hafiz*) με μεγάλη δεξιοτεχνία, πλούσιο φωνητικό τάλαντο, βαθειά γνώση της τροπικότητας, αλλά και ιδιαίτερη κατανόηση και άρθρωση του κειμένου (βλ. O'Connell, John Morgan, "The Life and Death of the Turkish Gazel: A Review Essay", *Ethnomusicology* 47/3, University of Illinois Press 2003, σ. 400).

Quintilianus was the first to pointed out this particular mode of vocal expression, whose origins can be traced back to antiquity. Improvisation, on the other hand, is a defining feature of virtually all musical cultures. In Modern Greek, the term is polysemous and can carry either a positive or negative connotation. It may refer to something done without preparation, planning, organization, thought, or method—in other words, something executed carelessly or impulsively. However, in music, improvisation often requires exceptional skill, extensive experience, and deep knowledge of the relevant tradition. For this reason, we now speak of “idiomatic improvisation”, which operates according to specific rules. Idiomatic improvisation is one of the fundamental elements of the Hellenic musical heritage. Interestingly, the very terms ‘improvisation’ and ‘to improvise’ are entirely absent from the vocabulary of those who engage in the musical act. Musicians are often unaware that they are “improvising”; rather, they perceive themselves as expressing within a well-defined genre, one shaped by both constraints and liberties. The liturgical act has preserved the logaoedic (or ecphonic) mode as a living tradition to this day. This mode is governed by certain unwritten rules, while still allowing freedom during performance—freedom that is always guided by a deep respect for the liturgical ethos. It is highly probable that this ancient vocal style, with its either extensive or concise melismatic treatment, gave rise to other related genres, such as the *amanes*, the non-rhythmic table songs, and the *taqsim*. It also influenced similar improvisational forms across the broader Eastern Mediterranean cultural landscape. This paper examines the logaoedic mode as an idiomatic improvisational practice within the context of Psaltic Art.