

ΑΧΙΛΛΕΥΣ Γ. ΧΑΛΔΑΙΑΚΗΣ

Η ΨΑΛΤΙΚΗ ΩΣ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΩΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗ

ή

Παράδοση και Νεωτερικότητα στη Βυζαντινή Μουσική

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Διερευνάται, γενικά, ή ένυπάρχουσα στην ψαλτική καλλιτεχνική διάσταση, στο ειδικότερο πλαίσιο του δυσδιάστατου προβληματισμού Παράδοση και Νεωτερικότητα. Επιχειρείται μιὰ πρωτογενής προσέγγιση τῶν ὑφισταμένων, στή θεωρία καί πράξη τῆς ψαλτικῆς, ἐπὶ μέρους βαθμίδων καί προβάλλεται κυρίως ὁ λεπτός διαχωρισμός μεταξὺ τῆς ψαλτικῆς ὡς τέχνης καί τῆς ψαλτικῆς ὡς ἐπιστήμης. Ἡ τελευταία διάσταση, ὄχι μὲ τὴ σύγχρονη ἔννοια τῆς "ἀκαδημαϊκῆς" θεώρησης τῆς ψαλτικῆς, ἀλλὰ μὲ τὴν ἔννοια τῆς "ἐν ἐπιγνώσει" κατανόησης καί τῆς "μετ' ἐπιστήμης ἀκριβοῦς τε καί ἀπταιστού" μεταχείρισης τῶν δεδομένων τῆς τέχνης, ἀποδεικνύεται καθοριστικὴ γιὰ τὴν κατὰ καιροὺς διατήρηση τῆς ἐπιθυμητῆς (καί ἀμφίσημης) ἰσορροπίας μεταξὺ τῆς ἐκάστοτε διαμορφωμένης παλαιᾶς καί τῆς συνακόλουθα διαφαινομένης νέας μουσικῆς παράδοσης.

Ὁ λόγος ἐξειδικεύεται, δειγματικά, μὲ τὴ στροφή τοῦ ἐνδιαφέροντος σὲ δύο συνθέσεις Πέτρου τοῦ Μπερεκέτη [δύο πολυελέους Δοῦλοι, Κύριον μελοποιημένους (ταυτόχρονα σχεδόν) σὲ ἦχο πλάγιο τοῦ τετάρτου καί πρῶτο], μέσῳ τῶν ὁποίων ὁ ἐν λόγω μελοποιὸς συνδέει, οὐσιαστικά, δύο τάσεις μελοποιίας [: ἡ μελοποιημένη σὲ ἦχο πλάγιο τοῦ τετάρτου σύνθεση ἀνήκει στήν τεχνοτροπία τῶν προγενέστερων ὁμοειδῶν συνθέσεων καί μοιάζει ὡς ἔσχατος ἀπόηχος τῆς φθίνουσας παλαιᾶς μουσικῆς παράδοσης (γι' αὐτό, ἐνδεχομένως, μελοποιεῖται στὸν τελευταῖο ἦχο τῆς βυζαντινῆς ὀκταηχίας), ἐνῶ ἀντίθετα ἡ μελοποιημένη σὲ ἦχο πρῶτο σύνθεση ἐγκαινιάζει μιὰν καινοφανῆ, πλέον συνοπτικὴ, μορφολογικὴ τεχνικὴ γιὰ τὴ μελοποίηση τῶν πολυελέων (αὐτὴ πού ἐστὶ συνέχεια θὰ ἐπικρατήσει καθολικά), τὴν ὁποία ὁ Μπερεκέτης προτείνει ἀρμονικά μέσῳ τοῦ πρῶτου ἤχου τῆς βυζαντινῆς ὀκταηχίας:] στήν κυριολεξία, ὁμως, μὲ τὴ μελοποίηση τῶν συγκεκριμένων συνθέσεων ὁ Μπερεκέτης γεφυρώνει, συμβολικά καί πραγματικά, δύο ἐποχές, ἢ, μὲ ἄλλα λόγια, ἐνῶ συντηρεῖ τὴν Παράδοση προτείνει παράλληλα καί τὴ Νεωτερικότητα.

Σύμφωνα μὲ τὸν βυζαντινὸ θεωρητικογράφο Γαβριήλ τὸν ἱερομόναχο¹, ἡ ψαλτικὴ εἶναι "ἐ π ι σ τ ῆ μ ἠ διὰ ῥυθμῶν καί μελῶν περὶ τοὺς θεῖους ὕμνους καταγινόμενη". Πρόκειται γιὰ εὐγλωττὴ διασάφηση τῶν πραγματικῶν διαστάσεων μιᾶς μουσικῆς (τῆς λειτουργικῆς μουσικῆς τῆς ἑλληνορθόδοξης ἐκκλησίας), μιᾶς μουσικῆς τὴν ὁποία ὀρθὰ μὲν κατὰ τὰ τελευταῖα χρόνια ἀποτιμοῦμε ὡς τέχνη (χαρκτηρίζοντάς τὴν ψαλτικὴ τέχνη), παράλληλα, ὁμως, μιᾶς μουσικῆς πού λογίζεται ὄντως ὡς τέχνη, ὡς καλλιτεχνικὴ δημιουργία, μόνον ὅταν λειτουργεῖ καί ὡς ἐπιστήμη (ὅταν, δηλαδή, συμπεριλαμβάνει τὴν τέλεια γνώση τῶν αἰτίων καί τῶν ἀποτελεσμάτων τῆς, τὴν ἄρτια κατανόηση τῆς διαδικασίας ἔμπνευσης καί σύνθεσής τῆς, τὴν ἄψογη ἐφαρμογὴ τῆς μεθοδολογίας καταγραφῆς καί ἐρμηνείας τῆς). Ἐνας ἄλλος βυζαντινὸς θεωρητικογράφος, ὁ λαμπαδάριος Μανουὴλ ὁ Χρυσάφης², προσδιορίζει τὸ ἐν

1. Christian Hannick und Gerda Wolfram, *Gabriel Hieromonachos. Abhandlung uber den Kirchengesang* (CSRM I), Wien 1985, p. 38²⁷⁻²⁸.

2. Dimitri E. Conomos, *The Treatise of Manuel Chrysaphes the Lampadarios: On the Theory of the Art of Chanting and on Certain Erroneous Views That Some Hold About it* (Mount Athos, Iviron Monastery MS 1120 [July, 1458]) (CSRM II), Wien 1985, p. 36^{11-12, 14-15}.

προκειμένω ζητούμενο ἐπιτυχέστερα· "...οἱ φιλοτιμούμενοι ἐπὶ τὸ ψάλλειν εἰδέναι καὶ ἐπιστήμονες εἶναι τῆς ψαλτικῆς [...] μετ' ἐπιστήμης ἀκριβοῦς τε καὶ ἀπταιστού τὴν τοιαύτην μετέρχεσθαι τέχνην". "Μάθετε τὴν τέχνην, παροτρύνει χαρακτηριστικὰ ὄσους διεξέρχονται τὸ Θεωρητικὸ Χρυσάνθου τοῦ ἐκ Μαδύτων ὁ ἐκδότης του, Παναγιώτης ὁ Πελοπίδης³, μάθετε τὴν τέχνην τῆς μελοποιίας, καὶ τὸν τρόπον τοῦ συνθέτειν τὰς μελωδίας μὲ λόγον ἐπιστημονικώτατον, διὰ νὰ ἦσθε ἱκανοὶ νὰ προξενῆτε εἰς τοὺς ἀκροατὰς σας τὴν χαρὰν, τὴν λύπην, τὴν χαύνωσιν, καὶ πᾶν ἄλλο ψυχικοῦ πάθους αἴσθημα· καὶ νὰ καυχᾶσθε ὅτι ἦσθε τέλειοι Μουσικοί, εἰδότες τὰ περὶ τὴν Μουσικὴν".

Αὐτὴ ἡ κομβικὴ παρατήρηση, πὺ προϋποθέτει ὡς ἀφοριστικὸ στοιχεῖο γιὰ τὴ θεωρητικὴ καὶ πρακτικὴ μουσικὴ τελειοποίηση τὴν προσέγγιση τῆς ψαλτικῆς κατὰ τὸ συναμφοτέρο: ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τόσο τῆς τέχνης ὅσο καὶ τῆς ἐπιστήμης (μιὰ παρατήρηση πὺ σήμερα, δυστυχῶς, ὅλονέν καὶ περισσότερο λανθάνει τῆς προσοχῆς μας), ἀνακυκλώνεται σταθερὰ στὶς διαχρονικὰ καταγεγραμμένες θεωρητικὲς πηγές τῆς ψαλτικῆς. Ὁ Μανουὴλ Χρυσάφης, αἴφνης, τὴν ἐπισημαίνει ὡς τὸ κατὰ τὴν ἐποχὴ του ἐνοχλητικὸ ἔλλειμμα· στὴ θεωρητικὴ συγγραφὴ του λοιδωροῦνται, ἀκριβῶς, "...οἱ ἀμαθῶς καὶ ἀνεπιστημόνως ποιοῦντες ποιήματα καὶ κρίσιν ἐξάγοντες περὶ τούτων, οἶαν τοὺς τοιούτους ἐξάγειν εἰκός, καὶ διδάσκοντες ἐν πλάνῃ, μὴ εἰδότες ὁ λέγουσιν"⁴ ὁ ἴδιος, ἔναντι ὁποιασδήποτε πιθανῆς περίπτωσης ἐνὸς τέτοιου μουσικοῦ [ψάλτη, δασκάλου, μελοποιοῦ ἢ μουσικολόγου], σημειώνει τὴν ἐξῆς παρότρυνση· "κακῶς φρονεῖν τε καὶ λέγειν ἠγητέον τὸν τοιοῦτον, καὶ ἐξω τοῦ τῆς ἐπιστήμης ὀρθοῦ λόγου· διατίθεται γὰρ φάυλως περὶ <τὴν ψαλτικὴν>, καὶ ἄπερ οὐκ οἶδε ταῦτα λαλεῖ ὑπ' ἀμαθείας, καὶ τοῦ μὴ ἐθέλειν δοκεῖν μεταμαθεῖν τὴν ἀλήθειαν, δι' ἀμέλειαν ἴσως καὶ τὸ ὑπερήφανος εἶναι καὶ τις τῶν κενοδόξων· ἔχει γὰρ ἀνεπιγνώστως [...] καὶ ἀνεπιστημόνως τὸ κατὰ τὸ ψάλλειν ἐνεργεῖν, καὶ λόγου παντός ἐκτὸς μελωδῶν, ὡς τῶν ἰδιωτῶν τις, ἐπόμενος τῇ τοῦ μέλους ἀλόγως ἠχοῖ..."⁵. Ἀργότερα, Χρυσάνθος ὁ ἐκ Μαδύτων διαβαθμίζει, λεπτότερα, τοὺς θιασῶτες τῆς ψαλτικῆς σὲ τρεῖς κατηγορίες: στοὺς ἐμπειρικούς, στοὺς τεχνίτες καὶ στοὺς ἐπιστήμονες⁶. Εἶναι δὲ ἐνδιαφέρον ὅτι ἀναγνωρίζει αὐτὴ τὴ διάκριση

³. Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς, συνταχθὲν μὲν παρὰ Χρυσάνθου Ἀρχιεπισκόπου Διρραχίου τοῦ ἐκ Μαδύτων, ἐκδοθὲν δὲ ὑπὸ Παναγιώτου Γ. Πελοπίδου Πελοποννησίου, διὰ φιλοτίμου συνδρομῆς τῶν ὁμογενῶν, ἐν Τεργέστη [...] 1832, σ. η'.

⁴. Dimitri E. Conomos, *The Treatise of Manuel Chrysaphes the Lampadarios [...]*, *ibid.*, p. 38⁴²⁻⁴⁵.

⁵. *Ibid.*, pp. 38-40⁶⁰⁻⁶⁹.

⁶. Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς [...], ὁ.π., σσ. 181-183, παρὰγραφοὶ 409-411: "Τὸ ἦθος τοῦ ἤχου διδάσκει τοὺς τωρινούς νὰ μελίζωσιν, ἢ κατ' ἐμπειρίαν, ἢ κατὰ τέχνην, ἢ κατ' ἐπιστήμην. Ὅσοι λοιπὸν μελίζουσι **κατ' ἐμπειρίαν**, αὐτοὶ δὲν γνωρίζουσιν οὔτε τοὺς μουσικούς χαρακτήρας, οὔτε κἀνένα ἀπὸ ἐκεῖνα, ὅσα διδάσκονται τεχνικῶς, ἢ ἐπιστημονικῶς εἰς τὴν Μουσικὴν· ἀλλὰ ἀπὸ πολλὴν ἄσκησιν καὶ τριβὴν τοῦ ψάλλειν, ἀπέκτησαν εὐκολίαν καὶ δεξιότητα, τοῦ νὰ μελίζωσι τροπάρια κατὰ τοὺς ὀκτῶ ἤχους, ὅποιος προταθῆ [...] Ὅσοι δὲ μελίζουσι **κατὰ τέχνην**, αὐτοὶ γνωρίζουσι μὲν τοὺς μουσικούς χαρακτήρας, κρατοῦσι δὲ εἰς τὴν φαντασίαν, ὅσα κατὰ λόγον διδάσκονται, ἕως ἐκεῖ ὅπου φθάνει ἢ κρίσις τῆς αἰσθησεῶς των. Αὐτοὶ ὅταν εἶναι φύσεως ῥοπήν

ὄχι μόνον στὸ θεωρητικὸ ἐπίπεδο (σ' ὅσους, κυρίως, ἀσχολοῦνται μὲ τὴ μελοποιία) ἀλλ' ἐξίσου καὶ στὸν πρακτικὸ τομέα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, στοὺς ἴδιους τοὺς ψάλτες δηλαδή· περιγράφοντας, μάλιστα, τοὺς κατὰ τὴν παραπάνω διαβάθμιση ψάλτες προβάλλει, γιὰ πρώτη φορά, τὴ διάσταση μεταξύ ἄτεχνου καὶ ἐντέχνου, ἐνῶ διαφυλάσσει ἓνα ἀκόμη ὑψηλότερο ἀναβαθμὸ τῆς τέχνης, τὸν σχετιζόμενο μὲ τὴν ἐπιστημονικὴ θεώρηση τοῦ πράγματος, πού εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι τὸν ταυτίζει μὲ τὴ μουσικὴ τελειότητα. "Ἄδει δέ τις ἢ ψάλλει ἀτέχνως -σημειώνει χαρακτηριστικά⁷-, ὅποιος ἀγνοῶν τοὺς κανόνας τῆς Μουσικῆς, εὐγάζει πολλοὺς φθόγγους, οἵτινες διαδέχονται ἀλλήλους, καὶ ἀρέσκει εἰς τοὺς ἀκροατάς. Ἐντέχνως δὲ ψάλλει, ὅποιος γνωρίζων τοὺς κανόνας τῆς Μουσικῆς, προσφέρει τὸ μέλος ὅπερ παριστᾶται διὰ τῶν χαρακτήρων, καθὼς ἔφθασε νὰ τὸ διδαχθῇ· ἐπιστημονικῶς δὲ ψάλλει μόνον ὁ τέλειος Μουσικός. Τέλειος δὲ Μουσικός λέγεται, ὅποιος δύναται μὲν νὰ ψάλλῃ, προξενῶν ἢ τέρψιν, ἢ θλίψιν, ἢ ἐνθουσιασμόν, ἢ χαύνωσιν, ἢ ἐξόρμησιν, ἢ θάρσος, ἢ δέος, ἢ κἀνένα ἀπὸ τὰ λοιπά, ἅτινα δύνανται νὰ κινῶσι τὴν ψυχὴν εἰς κἀνένα πάθος. Δύναται δὲ νὰ μελίτζη, γινώσκων ἀκριβῶς τὰ περὶ τὸ μέλος συμβαίνοντα· τουτέστιν ὅσα θεωροῦνται τριγύρω εἰς τὸ μέλος, φθόγγους, διαστήματα, τόνους, ἤχους, συστήματα, ῥυθμούς, ἀρμονίαν, λέξιν, καὶ τὰ λοιπά.

Ἡ ἐπιστημονικὴ διάσταση τῆς ψαλτικῆς τέχνης (ὅπως αὐτὴ ἀντανακλᾶται τόσο στὸν μουσικὸ, ἔτσι ὥστε αὐτὸς νὰ εἶναι -κατὰ τὸν Χρῦσανθο⁸- "φιλόσοφος, καὶ ποιητής, καὶ ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους τῆς πρώτης τάξεως", ὅσο καὶ στὴν ἴδια τὴ μουσικὴ, πού ἔτσι -κατὰ τὸν Πλούταρχο⁹- "δύναται νέων ψυχὰς πλάττειν τε καὶ ῥυθμίζειν ἐπὶ τὸ εὐσχημον") ἐγγυᾶται καὶ τὴν κατὰ καιροὺς διατήρηση τῆς ἐπιθυμητῆς (καὶ ἀμφίσημης) ἰσορροπίας μεταξύ τῆς ἐκάστοτε διαμορφωμένης παλαιᾶς καὶ τῆς συνακόλουθα διαφαινόμενης νέας

ἐχοῦσης εἰς τὴν Μουσικὴν, καὶ καταβάλλωσι πολλὴν ἄσκησιν καὶ τριβὴν εἰς αὐτήν, ἀποκτῶσι τὴν δύναμιν τοῦ νὰ γράφωσι μὲ τοὺς χαρακτήρας, ὅτι μέλος ἀκούσωσιν, ἢ φαντασθῶσι, καὶ νὰ ψάλλωσιν αὐτὸ πάντοτε παρομοίως καὶ ἀπαρραλλάκτως· ἐπειδὴ ψάλλωσιν ἐντέχνως. Ὅσοι δὲ μελίτζουσι κατ' ἐπιστήμην, αὐτοὶ γνωρίζουσι μὲν τοὺς μουσικοὺς χαρακτήρας, κρατοῦσι δὲ εἰς τὴν φαντασίαν, ὅσα κατὰ λόγον διδάσκονται, ἕως ἐκεῖ ὅπου φθάνει ἡ κρίσις τοῦ νοῦς τῶν γινώσκουσι δὲ τὰς αἰτίας καὶ τοὺς λόγους τῶν ἀποτελεσμάτων τῆς μουσικῆς. Αὐτοὶ λοιπόν, ὅταν εἶναι φύσεως, ἥτις ἔχει ῥοπήν εἰς τὴν Μουσικὴν, καὶ ἐπιμένουσιν εἰς τὴν ἄσκησιν καὶ τριβὴν αὐτῆς, ἀποκτῶσι δύναμιν τοῦ νὰ ἐφευρίσκωσι μέλη τοιαῦτα, ὥστε νὰ δύνανται νὰ κινῶσι τὴν ψυχὴν τοῦ ἀκροατοῦ εἰς ὅ,τι θέλουσι. Μεταχειρίζονται δὲ εὐεπηβόλως μὲν τὰς μελωδίας, προσφνεστάτα δὲ τοὺς χαρακτήρας. Ὅντες δὲ καὶ φιλόσοφοι, καὶ τῆς πρώτης τάξεως ἄνθρωποι, συντιθέασιν καὶ στίχους ἰδίους, ἐκλέγοντες καὶ λέξεις ἀρμοδίας εἰς τοὺς σκοποὺς τῶν· καὶ τότε μὲ τρία δυνατὰ μέσα, μὲ τὴν μελωδίαν δηλαδή, μὲ τὸν ῥυθμὸν καὶ μὲ τὴν λέξιν, ἐκτελοῦσιν κάθε σκοπὸν". Πρβλ. σχετικὰ καὶ Γιάννη Πλεμμένου, "Οὐμανισμὸς καὶ Νεοελληνικὴ Μουσικὴ Θεωρία: ἡ περίπτωση τοῦ Χρυσάνθου τοῦ ἐκ Μαδύτων (1832)", *Μουσικὸς Λόγος* 4 (2002), σσ. 28-39.

⁷. *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς [...]*, ὁ.π., σσ. 3-4, παρὰ γράφοι 7-8

⁸. *Αὐτόθι*, σ. 4, ὑποσημείωση α'.

⁹. Σύμφωνα μὲ μαρτυρία πού ἐπίσης μεταφέρει ὁ Χρῦσανθος (*αὐτόθι*): πρβλ. καὶ Γιάννη Πλεμμένου, "Οὐμανισμὸς καὶ Νεοελληνικὴ Μουσικὴ Θεωρία [...]", ὁ.π., σ. 24 (ὅπου καὶ ἀκριβῆς παραπομπὴ σὲ ἔργο τοῦ Πλουτάρχου).

μουσικῆς παράδοσης. Μὲ ἄλλα λόγια, ὄχι μόνον ἡ καλλιτεχνικὴ ἀξία τῆς τέχνης, ἀλλὰ καὶ ἡ διαχρονικὴ ἐπιβίωσή της, οἱ ἄρμονικὲς κατὰ καιροὺς "μεταλλάξεις" της, ἡ μεταξὺ παραδοσιακοῦ καὶ νεωτερικοῦ συνεχῆς προσαρμοστικότητά της, ἐξαρτῶνται ἀπὸ τὴν "ἐν ἐπιγνώσει καὶ πάσῃ αἰσθήσει"¹⁰ κατανόηση καὶ τὴν "μετ' ἐπιστήμης ἀκριβοῦς τε καὶ ἀπταίστου"¹¹ μεταχείριση τῶν θεωρητικῶν καὶ πρακτικῶν δεδομένων τῆς ψαλτικῆς.

Γιὰ τὴν κατανόηση αὐτοῦ τοῦ λεπτοῦ διαχωρισμοῦ μεταξὺ τῆς ψαλτικῆς ὡς τέχνης καὶ τῆς ψαλτικῆς ὡς ἐπιστήμης, ἀλλὰ καὶ ὡς μιὰ μικρὴ συμβολὴ στὴ διερεύνηση τῶν ἐνυπαρχουσῶν στὴν ψαλτικὴ καλλιτεχνικῶν διαστάσεων, μάλιστα δὲ στὸ εἰδικώτερο πλαίσιο τοῦ δυσδιάστατου προβληματισμοῦ *Παράδοση καὶ Νεωτερικότητα*, ἃς μοῦ ἐπιτραπεῖ νὰ ἐπικαλεσθῶ ἓνα ἐξειδικευμένο παράδειγμα, βασισμένο πάνω σὲ δύο συνθέσεις Πέτρου τοῦ Μπερεκέτη, συγκεκριμένα σὲ δύο πολυελέους *Δοῦλοι, Κύριον* μελοποιημένους σὲ ἦχο πλάγιο τοῦ τετάρτου καὶ πρῶτο¹²:

* * *

Πρόκειται γιὰ μελοποιήματα στὰ ὁποῖα ὁ ἐν λόγῳ συνθέτης, Πέτρος ὁ Μπερεκέτης, "μεταχειρίζεται" ἐσκεμμένα τὶς δύο φαινομενικὰ ἀντιφατικὲς ἐννοιες τῆς "παράδοσης" καὶ τοῦ "νεωτερισμοῦ", προκειμένου νὰ ὑποδείξει πῶς εἶναι δυνατόν νὰ ὀδηγήσουν σὲ ἄρμονικὴ καλλιτεχνικὴ δημιουργία. Μελοποιώντας, ταυτόχρονα σχεδόν, δύο ὁμοειδεῖς συνθέσεις, τὴ μία (αὐτὴν τοῦ πλαγίου τετάρτου ἦχου) κατὰ τὴν τεχνοτροπία τῶν προγενέστερων ὁμοειδῶν συνθέσεων καὶ τὴν ἄλλη (ἐκείνη τοῦ πρῶτου ἦχου) κατὰ μιὰν καινοφανῆ (πλέον συνοπτικὴ) μελικὴ τεχνικὴ, ὁ Μπερεκέτης ὄχι μόνον συνδέει, οὐσιαστικά, δύο τάσεις μελοποιίας, ἀλλὰ καὶ γεφυρώνει, συμβολικὰ καὶ πραγματικά, δύο ἐποχές· μὲ ἄλλα λόγια, ἐνῶ συντηρεῖ τὴν παράδοση προτείνει παράλληλα καὶ τὸν νεωτερισμό.

¹⁰. Φιλίπ. α', 9. Τὸ "ἐν ἐπιγνώσει" τονίζεται ἐδῶ σὲ ἀντιδιαστολὴ τόσο πρὸς τὸ "ἀνεπιγνώστως κατὰ τὸ ψάλλειν ἐνεργοῦσι" τοῦ Μανουὴλ Χρυσάφη (Dimitri E. Conomos, *The Treatise of Manuel Chrysaphes the Lampadarios [...]*, *ibid.*, p. 38⁶⁶), ὅσο καὶ πρὸς τὸ "ἀνεπιγνώστως τὴν τέχνην γινώσκουσι" ἄλλου, ἀδήλου, θεωρητικογράφου (κῶδιξ EBE 899, φ. 7^τ).

¹¹. Dimitri E. Conomos, *The Treatise of Manuel Chrysaphes the Lampadarios [...]*, *ibid.*, p. 36¹⁴⁻¹⁵.

¹². Στὴν ἀκόλουθη ἐνότητα συμπυκνώνονται (καὶ μεταφέρονται ἐδῶ μεταφρασμένα στὰ ἑλληνικὰ) τὰ βασικὰ σημεῖα σχετικῆς (γραμμῆς, πρωτοτύπως, στὴν ἀγγλικὴ γλῶσσα) μελέτης τοῦ ὑποφαινομένου: "Tradition and Innovation in the Person of Petros Bereketes", *Tradition and Innovation in Late-and Postbyzantine Liturgical Chant. Acta of the Congress held at Hernen Castle, the Netherlands, in April 2005*, Peeters-Leuven 2008, pp. 191-223 [μιὰ ἑλληνικὴ ἐκδοχὴ τοῦ ἴδιου κειμένου καταχωρίσθηκε πρόσφατα στὶς σσ. 121-154 τοῦ διδακτικοῦ ἐγχειριδίου τοῦ ὑποφαινομένου: *Μελοποιῖα-Μορφολογία τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς. Προπαρασκευαστικὴ συναγωγὴ σημειώσεων καὶ μελετημάτων*, Ἀθήνα 2007].

Κατὰ τὰ πορίσματα τῆς ὡς τώρα ἔρευνας¹³, αὐτοὶ οἱ δύο πολυέλεοι ἔχουν μελοποιηθεῖ κατὰ τὴν ἴδια χρονικὴ περίοδο, συγκεκριμένα κατὰ τὴν τελευταία πενταετία τοῦ 17ου αἰώνα. Ἐνῶ, ὅμως, ἡ μελοποιημένη σὲ ἦχο πρῶτο σύνθεσις εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ πλέον διαδεδομένα ὁμοειδῆ ποιήματα τῆς συγκεκριμένης χρονικῆς περιόδου, ἡ διάδοσις τοῦ μελοποιημένου σὲ ἦχο πλάγιο τοῦ τετάρτου πολυελέου δὲν ἀγγίζει οὔτε τὸ 1/5 (ποσοστὸ 20%) τῆς ἀντίστοιχης τοῦ πρώτου. Καὶ τὰ δύο στοιχεῖα, τόσο τὸ ὁμόχρονο τῆς μελοποίησης τῶν πολυελέων, ὅσο καὶ ἡ διάδοσίς τους, εἶναι, νομίζω, καθοριστικὰ γιὰ τὴν κατανόησι τῆς πραγματικῆς βούλησις τοῦ μελουργοῦ κατὰ τὴ σύνθεσίς τους. Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι, ὡς πρὸς τὴ μελοποιία, πρόκειται γιὰ δύο ἐντελῶς διαφορετικὲς μεταξὺ τους συνθέσεις, στίς ὁποῖες ὅμως κρύβονται, ἐπιμελῶς, ἀναπάντεχες μορφολογικὲς ὁμοιότητες:

- Ἡ μελικὴ διαφοροποίηση εἶναι δεδομένη, τόσο λόγῳ τῆς χρήσις διαφορετικοῦ γιὰ κάθε περίπτωσι ἦχου ὅσο καὶ λόγῳ τῆς ὅλης μελικῆς μεταχείρισις· στὴ μιὰ περίπτωσι ἔχουμε μέλος ἐκτενές, ἕως καὶ καλοφωνικό, ἐνῶ στὴν ἄλλη ἡ μελοποίηση εἶναι ἐντελῶς συνοπτικὴ, σχεδὸν συλλαβική¹⁴.
- Παράλληλα, καὶ ἐνῶ οἱ δύο συνθέσεις παρουσιάζουν αὐτὴ τὴ διαμετρικὴ μελικὴ ἀπόκλισι, ἐντοπίζονται μεταξὺ τους ὀρισμένες ἀξιοσημεῖωτες μορφολογικὲς ὁμοιότητες (ὅπως, λόγου χάριν, τὸ κοινὸ γιὰ ὅλους τοὺς στίχους μέλος τοῦ ἐφυμνίου ἀλληλοῦια, ἀλλὰ καὶ γενικότερα τὰ ἀνὰ ζεύγη στίχων ὁμοια μελικὰ στοιχεῖα).

Ἀκριβῶς σ' αὐτὲς τίς μορφολογικὲς ὁμοιότητες λανθάνει ὁ "ἔσωτερικὸς σύνδεσμος" τῶν δύο συνθέσεων. Προσωπικά, πιστεύω ὅτι δὲν πρόκειται ἀπλῶς γιὰ κάποιες κοινὲς δομικὲς φόρμες ποὺ συσχετίζονται μόνον τοὺς δύο συγκεκριμένους πολυελέους ἢ ἔστω δύο τάσεις μελοποιίας· στὴν οὐσία, πρόκειται γιὰ ἐκεῖνο τὸ στοιχεῖο, μέσῳ τοῦ ὁποῖου (κατὰ εὐρηματικὴ σύλληψι τοῦ Μπερεκέτη) ἐπιχειρεῖται, μὲ ὁμαλὸ καὶ ἀρμονικὸ τρόπο, ἡ μετάβασι ἀπὸ τὸ παλαιὸ καὶ κλασικὸ στὸ νέο καὶ πρωτότυπο· ἡ σύνδεσι τῆς συντηρητικῆς ἐποχῆς τῆς παράδοσις μὲ τὴν ἀνακαινισμένη ἐποχὴ τοῦ νεωτερισμοῦ. Ἐν προκειμένῳ:

¹³. Ἀχιλλέως Γ. Χαλδαιάκη, Ὁ πολυέλεος στὴν βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ μελοποιία, Ἀθήναι 2003, σσ. 796, 811-813 καὶ 809-814, 795-797, ἀντίστοιχα.

¹⁴. Βλ. σχετικὰ τοὺς δύο οἰκείους πίνακες ποὺ ἐπιτάσσονται τοῦ παρόντος μελετήματος καὶ περιλαμβάνουν τὸν πρῶτο στίχο ἑκατέρων τῶν συνθέσεων. Τὰ μουσικὰ κείμενα λαμβάνονται ἀπὸ τοὺς ἐξῆς κώδικες: Ἀγ. Στεφάνου Μετεώρων 127 [ἡ παλαιὰ σημειογραφία: ὁ πρῶτος στίχος τοῦ πολυελέου τοῦ πλαγίου τοῦ τετάρτου ἦχου ἐκ τοῦ φ. 83^v καὶ ὁ πρῶτος στίχος τοῦ πολυελέου τοῦ πρώτου ἦχου ἐκ τοῦ φ. 88^r], ΜΠΤ 744 [ἡ ἐξήγησι Γρηγορίου τοῦ πρωτοψάλτου: ὁ πρῶτος στίχος τοῦ πολυελέου τοῦ πλαγίου τοῦ τετάρτου ἦχου ἐλλείπει ἐκ τοῦ συγκεκριμένου χειρογράφου (λόγῳ ἀποκοπέντων φύλλων), ἀλλὰ ὁ πρῶτος στίχος τοῦ πολυελέου τοῦ πρώτου ἦχου λαμβάνεται ἐκ τοῦ φ. 1^{r-v}] καὶ ΜΠΤ 712 [ἡ ἐξήγησι Χουρμουζίου τοῦ Χαροφύλακος: ὁ πρῶτος στίχος τοῦ πολυελέου τοῦ πλαγίου τοῦ τετάρτου ἦχου ἐκ τοῦ φ. 5^{r-v} καὶ ὁ πρῶτος στίχος τοῦ πολυελέου τοῦ πρώτου ἦχου ἐκ τοῦ φ. 1^r].

- τὴν παράδοση ἀντιπροσωπεύει γενικότερα ὁ μελοποιημένος σὲ ἦχο πλάγιο τοῦ τετάρτου πολυέλεος. Εἶναι ἐμφανές ὅτι στὸ συγκεκριμένο μελοποίημα διασώζονται (συμπυκνωμένα, μάλιστα, σὲ ὑπερβολικὲς ἕως καὶ ἐξεζητημένες δόσεις) ὅλα ἐκεῖνα τὰ μελικὰ καὶ μορφολογικὰ στοιχεῖα ποὺ ὡς τὴν ἐποχὴ τοῦ Μπερεκέτη εἶχαν κωδικοποιηθεῖ καὶ εἶχαν παραδοθεῖ γιὰ τὴ μελοποιία τῶν πολυελέων (καὶ εἰδικότερα γιὰ τὸν ρλδ' ψαλμό)¹⁵. Κατὰ τὴ γνώμη μου, λοιπόν, ὁ παρῶν πολυέλεος δὲν ἀποτελεῖ τίποτε ἄλλο παρὰ μιὰ "ἀνακεφαλαίωση" ὅλης τῆς σχετικῆς παλαιᾶς παράδοσης.
- τὸν νεωτερισμὸ ἀντιπροσωπεύει, ἀντίστοιχα, ὁ μελοποιημένος σὲ ἦχο πρῶτο πολυέλεος. Ἄν ἡ προηγούμενη σύνθεση "ἀνακεφαλαιώνει" τὴν παλαιὰ παράδοση ἢ παροῦσα προτείνει εὐλόγα τὴ νέα, μιὰ νέα παράδοση, ὅμως, ποὺ διασώζει ταυτόχρονα (σὲ συντομότερη καὶ ἀπλούστερη ἐκδοχὴ) στοιχεῖα τῆς παλαιᾶς. Μὲ ἄλλα λόγια, ὁ, τι στὴν προηγούμενη σύνθεση παρουσιάστηκε μεγεθυμένο καὶ στὸ ἔπακρο ἐμπλουτισμένο, ἐδῶ ἀπλοποιεῖται (πρωτίστως μελοποιητικὰ, ἀλλὰ καὶ μορφολογικὰ), μὲ τὴ βούληση νὰ παραμείνει μόνον (γιὰ νὰ κληροδοτηθεῖ στὶς ἐπόμενες γενεές) ἡ οὐσία καὶ ὁ πυρήνας τοῦ πράγματος¹⁶.

Τὸ σημαντικότερο, βεβαίως, εἶναι ὅτι ἡ συγκεκριμένη προσπάθεια τοῦ Μπερεκέτη, νὰ ἰσορροπήσει ἀνάμεσα στὴν παράδοση καὶ στὸν νεωτερισμὸ, γίνεται ἂν ὄχι ταυτόχρονα τουλάχιστον κατὰ τὴν ἴδια χρονικὴ περίοδο. Χωρὶς ἀμφιβολία, τὸ φαινόμενο ὑπογραμμίζει τὴν οὐσιαστικὴ ἐπιθυμία τοῦ μελοποιῶν νὰ ἀνταποκριθεῖ στὶς λειτουργικὲς ἀνάγκες τῆς ἐποχῆς του, νὰ ἀποδειχθεῖ συνεπὴς στὸν ἱστορικὸ του ρόλο. Ἡ "τύχη" αὐτῶν τῶν δύο συνθέσεων (δηλαδή ἡ ἀπήχηση ποὺ εἶχαν στὸν φιλόμουσο κόσμον) δικαιώνει ἐκ τῶν ὑστέρων τὸ ὄλο ἐγχείρημα τοῦ Μπερεκέτη. Ὁ ἴδιος, μάλιστα, φρόντισε νὰ "συμβολίσει" τὴν πράξη του μὲ τὴν ἐπιλογή τῶν συγκεκριμένων ἤχων: ὁ πολυέλεος ποὺ συμπυκνώνει τὴν παλαιὰ

¹⁵. Ἐπισημαίνω ἐνδεικτικὰ (καὶ παραπέμπω, γιὰ περισσότερα, σὲ συγκεκριμένες σελίδες τῆς προμνημονευθείσας διατριβῆς μου): ἀπὸ τὸν Λατρῖνὸ πολυέλεο: ἡ τεχνικὴ τῆς ἐπιβολῆς ἐξωψαλμικῶν κειμένων [σσ. 682-701, 553-648]: ἀπὸ τὸν πολυέλεο τοῦ Κουκουμά: ἡ τεχνικὴ τῆς καλοφωνικῆς μεταχείρισης [σσ. 702-747, 657-676]: ἀπὸ τοὺς πολυελέους Μανουήλ τοῦ Χρυσάφη καὶ Μπαλάση τοῦ ἱερέα: ἡ τεχνικὴ τῆς ἐπιβολῆς νενανισμῶν καὶ κρατημάτων [σσ. 756-761, 781-788]: ἀπὸ τὸν πολυέλεο Παναγιώτη τοῦ νέου Χρυσάφη: τὸ μορφολογικὸ χαρακτηριστικὸ τοῦ κοινοῦ γιὰ ὅλους τοὺς στίχους τοῦ πολυελέου μέλους τοῦ ἐφυμνίου ἀλληλουῖα [σσ. 761-776]: ἀπὸ τὸ σύνολο, ἀκόμη, τῶν ὁμοειδῶν βυζαντινῶν συνθέσεων: τὸ μορφολογικὸ χαρακτηριστικὸ τοῦ τερματισμοῦ τοῦ πολυελέου μὲ ἐνότητα ἀλληλουῖαρίου [σσ. 627-629].

¹⁶. Δύο εἶναι ἐδῶ τὰ ἀξιοσημεῖα δεδομένα: στοὺς ψαλμικοὺς στίχους: τὰ ψήγματα τῆς παραδεδομένης μορφολογικῆς τακτικῆς [: ἡ πλέον λιτὴ μορφολογικὴ δομὴ (ψαλμικὸς στίχος + ἐφύμνιο), κυρίως ὅμως τὸ κοινὸ μέλος τοῦ ἐφυμνίου καὶ ἡ ἀνὰ ζεύγη μελικὴ ἀντιστοιχία (περιορισμένη ἐδῶ στὴ ληκτικὴ συλλαβὴ τῆς τελευταίας λέξης τοῦ ψαλμικοῦ κειμένου)]: στὰ καταληκτικὰ δοξαστικὰ μαθήματα: ἡ καινοφανὴς μορφολογία [: ἡ προσθήκη στὸ τριαδικὸ μάθημα ἐνότητας νενανισμοῦ καὶ κρατήματος]. Πρόκειται γιὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ γιὰ πρώτη φορὰ κωδικοποιοῦνται μὲ σαφήνεια ἀπὸ τὸν Μπερεκέτη καὶ υἱοθετοῦνται στὴ συνέχεια ἀπὸ ὅλους (σχεδὸν) τοὺς μεταβυζαντινοὺς μελοποιούς.

παράδοση μελοποιήθηκε (για πρώτη φορά στην ιστορία του είδους) στον τελευταίο ήχο της βυζαντινής όκταηχίας (στον πλάγιο του τετάρτου, δηλαδή), ενώ αντίστοιχα ο πολυέλεος πού εγκαινιάζει μιάν ανανεωμένη παράδοση μελοποιήθηκε στον πρώτο ήχο. Τέλος και αρχή. Αναρωτιέμαι: υπήρχε, άραγε, καλύτερος "μουσικολογικός συμβολισμός" για την όριακή τομή μεταξύ παράδοσης και νεωτερισμού;

* * *

Το παράδειγμα του Πέτρου Μπερεκέτη άποτελεί άπλως μιάν -ίσως την πλέον εύγλωττη και έπιτυχή- άπεικόνιση του τρόπου πού κατά έποχές ή ψαλτική τέχνη ανανεώθηκε, έξισορροπώντας έπιτυχως μεταξύ της παράδοσης και της νεωτερικότητας:

Σήμερα, ενώ καταγράφονται ίκανές άπόπειρες ψαλτικού νεωτερισμού, για την ανανέωση της τέχνης, άγνοείται, δυστυχως, τo πλειστο μέρος της προγενέστερης παράδοσης. Σήμερα, ενώ όφλισκάνουμε (άλλοίμονο!) παντελή άγνοια της ψαλτικής ιστορίας, συντίθενται εκ νέου όλόκληρες άκολουθίες (τόσα μελοποιήματα, όσα, ίσως, δέν μελοποιήθηκαν ποτέ στην μακραίωση ιστορία της ψαλτικής μελοποιίας). Σήμερα, ούδεις θυμάται (ίσως, μάλλον, όλοι προσπαθοΰμε νά λησμονήσουμε) τις προεπισημανθεισες ψαλτικές διαβαθμίσεις του Χρυσάνθου: στο πλαίσιο, μόνον, μιās κακως έννοουμένης "έλευθερίας", ό καθένας πράττει τὰ πάντα: ψάλλει, συνθέτει, θεωρητικολογεί, μουσικολογεί. Χαλαρώνουν, έτσι, τὰ κριτήρια, χάνεται τo μέτρο, και μαζί χάνονται -μεταξύ άλλων- και οί άρχές της ψαλτικής έκφρασης ή οί κανόνες της μελοποιίας πού διασώζουν "τὴ διαφορὰ τῶν μελῶν τῶν ειδῶν τῆς ψαλμωδίας"¹⁷, τὸ "ποικίλον και πολυσχιδές της ψαλτικής μεταχειρίσεως"¹⁸.

Στην έποχή μας, πού έν πολλοίς χαρακτηρίζεται άπό τέτοιου είδους μουσικά φαινόμενα, ό Μπερεκέτης ύποδεικνύει τὸ μυστικό της όμαλης συνέχειας και διαχρονικής έπιβίωσης της τέχνης, με άλλα λόγια, πως όποιαδήποτε νεωτερική προσέγγιση της ψαλτικής θά καταστει σύστοιχη και άντάξια της προϋφισταμένης παράδοσης, χωρίς νά καταλήξει σε άτυχή κιβδηλώσή της: δέν άρκει άπλως ή έμπειρία, ή έστω ή τέχνη, οΰτε άκόμη ή καλή διάθεση και οί άγαθές προθέσεις: άπαιτεΐται βαθειά και συνειδητή και βιωματική και άπόλυτη γνώση όλων τῶν παραμέτρων της τέχνης, άπαιτεΐται δηλαδή **έπιστημοσύνη**.

¹⁷. Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής [...], ό.π., σ. 178, παράγραφος 400.

¹⁸. Dimitri E. Conomos, *The Treatise of Manuel Chrysaphes the Lampadarios [...]*, *ibid.*, p. 42¹⁰⁵.

"Καὶ ἡμᾶς -ὅπως, ἂν ζοῦσε σήμερα, θὰ μᾶς δίδασκε Μανουὴλ ὁ Χρυσάφης¹⁹-, εἶγε μὴ μέλλοιμεν τῆς ἀληθείας καὶ τῆς κατ' ἐπιστήμην ἀκριβείας διαμαρτάνειν, ποιεῖν οὕτω προσήκει καὶ ποιῶντας μέμψαιτ' ἂν ὀρθῶς οὐδὲ εἷς, εἰ μὴ μᾶλλον καὶ ἐπαινέσειε".

¹⁹. *Ibid.*, p. 46¹⁶³⁻¹⁶⁶.

ΠΙΝΑΚΑΣ 1

Ο πρώτος στίχος τοῦ μελοποιημένου σέ ἦχο πλάγιο τοῦ τετάρτου πολυελέου Δοῦλοι, Κύριον Πέτρον μελωδοῦ τοῦ Μπερεκέτη

Ἦχος π λ δ ς

C D C C B

C A B D C D C B C C B A B C E F E D E C G C D C D

Δου λαι δου λαι κυ υ ρι ε ο ο ο ο ον α α λλη η η

E D D C D C C G A B C C C B D C D C D C C B C D E E F E

λου ι ι α αι νει ει τε το ο νο μα α α κυ ρι ι ου ου

F E F E D D G F E G F E D F E C D E F E D C B A C G F G F F E D

ου ου ου ου ου ου αι νει τε δου λαι κυ ρι ι ο ο ο ον α λλη λου

D C D C C

ι ι α

ΠΙΝΑΚΑΣ 2

Ο πρώτος στίχος τού μελοποιημένου σέ ἤχο πρώτο πολυελέου Δοῦλοι, Κύριον Πέτρου μελωδοῦ τού Μπερεκέτη

Ἦχος ἀ

Δου λαι κυ ρι ον α λλη λου ου ου ι ι α αι νει τε το ο νο μα κυ ρι

ου αι νει τε δου λαι κυ ρι ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο

α λλη λου ου ι ι α

<p>Δου λαι κυ υ υ υ ρι ον α αλ</p>	<p>Δου λαι κυ υ υ υ ρι ον αλ λη</p>
<p>λη η λου ου ου ι ι ι α αι νει</p>	<p>λου ου ου ι ι ι α αι νει ει ει</p>
<p>τε το ο νο μα κυ ρι ι ι ου αι νει τε δου</p>	<p>τε το ο νο μα α κυ ρι ι ι ι ι</p>
<p>λαι οι κυ υ υ υ ρι ι ι ο ο ο</p>	<p>ου αι νει ει ει τε δου ου λαι οι κυ υ</p>
<p>ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ον αλ</p>	<p>ρι ι ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο</p>
<p>λη λου ου ου ου ι ι ι ι α</p>	<p>ο ο ο ο ο ο ο ο ον αλ λη λου</p>
	<p>ου ου ου ου ι ι ι ι α</p>