

Νεανικά Ἀγκυροβολήματα



ΔΙΜΗΝΙΑΙΟ ΦΥΛΛΑΔΙΟ ΤΗΣ ΙΕΡΑΣ ΜΗΤΡΟΠΟΛΕΩΣ

ΙΕΡΑΠΥΤΝΗΣ ΚΑΙ ΣΗΤΕΙΑΣ ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΝΕΟΥΣ

ΤΕΥΧΟΣ 69ο ΙΟΥΛΙΟΣ - ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ 2012

Κατηχητικά κεφάλαια

Λειτουργικές τέχνες ✿ Ἐκκλησιαστική μουσική (Ἡ ἰδιοπροσωπία τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς)

Ὀλοκληρώνομε, σὺν Θεῷ, τὴν ἐνότητα γιὰ τὶς λειτουργικὲς τέχνες μὲ μιὰ σύντομη, ἀντιπροσωπευτικὴ ξενάγηση στὶς ποικίλες μουσικὲς παραδόσεις τοῦ κόσμου καὶ παράλληλα μὲ μιὰ σύντομη ἐπίσης ἀναφορά στὴν ἰδιοπροσωπία τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς.

Οἱ μουσικὲς παραδόσεις τοῦ κόσμου μὲ τὴν πολυμορφία τους

δείχνουν πρῶτα ἀπ' ὅλα τὴν ἐλευθερία τοῦ ἀνθρώπου νὰ προσλαμβάνει μ' ἕνα μοναδικὸ τρόπο τὸν κόσμο, καὶ νὰ χτίζει τὸ δικό του πολιτισμό, τὸν δικό του μοναδικὸ τρόπο «νὰ βλέπει καὶ νὰ αἰσθάνεται τὰ πράγματα».

Μὲ τὸ σκεπτικὸ αὐτὸ κάθε παράδοση εἶναι σεβαστὴ, γιὰτὶ μέσα σὲ κάθε παράδοση βρῖσκεται ὁ ἄνθρωπος, ὁ πλασμένος

«κατ' εἰκόνα Θεοῦ» καὶ ὁ ὅποιος στὴ συνέχεια πλάθει τὸν κόσμο «κατ' εἰκόνα κι ὁμοίωσή του». Ἐδώ, σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο βρῖσκεται ἡ μοναδικότητα κάθε πολιτισμοῦ ἀλλὰ καὶ ἡ ἰδιαίτερη ἀξία του, ἡ ὁποία κρίνεται μὲ βάση τὶς ἀρχὲς πάνω στὶς ὁποῖες

θεμελιώνεται ἕνας λαὸς τῆ ζωῆ του.

Θὰ πεῖ κάποιος ὅτι, δὲν εἶναι καλὸ νὰ κρίνουμε τοὺς πο-



λιτισμοὺς τῶν διαφόρων λαῶν, ὅπως δὲν εἶναι καλὸ νὰ κρίνουμε τοὺς ἀνθρώπους, καὶ ὅτι, κάθε λαὸς ἔχει ἰδιαίτερο τρόπο νὰ ζεῖ καὶ νὰ ἐκφράζεται καὶ θὰ πρέπει νὰ σεβαστοῦμε τὴν ἰδιαιτερότητά του αὐτή. Δὲν ἀντιλέγω σ' αὐτὸ, ἀλλὰ θὰ πρέπει νὰ δοῦμε τὴν κρίση ὄχι ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς κατὰκρίσης καὶ ἀπόρριψης, ἀλλὰ ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς διάκρισης. Ἐκφέρομε κρί-



Αντίγραφο από τον πίνακα του Μανιέ

ση όταν λέμε ότι αυτό είναι κρασί ενώ το άλλο ξίδι, δυο υγρά που μοιάζουν μεταξύ τους. Δεν το λέμε όμως για να πούμε ότι το κρασί είναι καλό και το ξίδι κακό, αλλά για να διακρίνουμε το κρασί από το ξίδι και να μη χρησιμοποιήσουμε το ένα στη θέση του άλλου.

Μιλώντας για την ιδιοπροσωπία της εκκλησιαστικής μουσικής ένδεχομένως θα σκεφτεί κάποιος ότι ασκοῦμε κριτική με σκοπό να μειώσουμε τις άλλες παραδόσεις, όπως γίνεται συνήθως, και να αναδείξουμε τη δική μας. Ο δικός μας στόχος, όμως, είναι να περιγράψουμε όσο μπορούμε καλύτερα τη θαυμαστή δομή της εκκλησιαστικής μουσικής για να μπορέσουμε να καταλάβουμε πληρέστερα την παιδαγωγική της αξία και την πνευματική δυναμική της στο κατηχητικό έργο της Έκκλησίας¹. Για να γίνει αυτό θα μου επιτρέψετε να αναφερθώ συνοπτικά, και γι' αυτό με κίνδυνο ασάφειας, στο τεχνικό μέρος, δηλ. στη δομή της εκκλησιαστικής μουσικής (ένα θέμα εξειδικευμένο), ώστε να φανεί ή καλή αλλοίωση που επέφερε στους αρχαίους «Τρόπους» ή πρόσληψή τους από την Έκκλησία.

Είναι αναγκαίος ένας παραλληλισμός με

την άγιογραφία επειδή την εικόνα τη βλέπουμε και είναι ευκολότερο να συγκρίνουμε και να δούμε τις διαφορές. Συγκρίνοντας, λοιπόν, μιὰ ζωγραφιά αρχαιοελληνική (βλ. Φαγιούμι) με μιὰ εικόνα της ίδιας εποχής (έγκαυστική του Σινά) διαπιστώνουμε πόσο όμοιες είναι και οι δύο αλλά και πόσο διαφορετικές. Στην πρώτη το φῶς ἔρχεται ἀπ' ἔξω και φωτίζει τὰ πρόσωπα (ἀπόλυτα συμβατό με τις πλατωνικές και νεοπλατωνικές ἀντιλήψεις) ἐνῶ στη δεύτερη τὸ φῶς πηγάζει μέσα ἀπὸ τὸ πρόσωπο (ἀπόρροια τῆς θεολογίας περὶ θεώσεως τοῦ ἀνθρώπου).

Στὴ μουσική τώρα ξέρομε ὅτι γιὰ τὴν μελωδική κίνηση τοῦ ἤχου εἶναι ἀπαραίτητη μιὰ κλίμακα. Ἡ κλίμακα ταυτίζεται με ἕναν ὀρισμένο τρόπο διάταξης τῶν διαστημάτων και βέβαια με ὀρισμένο εἶδος διαστημάτων. Αὐτὸς ἦταν σὲ γενικές γραμμὲς ὁ ἀρχαιοελληνικὸς «Τρόπος» πᾶνω στὸν ὁποῖο θεμελιώθηκε ἡ μουσική και γι' αὐτὸ ὀνομάζεται ἡ μουσική αὐτή, «τροπική μουσική». Σήμερα ἡ ἔννοια τοῦ τρόπου ταυτίζεται με τὴν ἔννοια τοῦ «δρόμου» ἢ τοῦ «μακάμ» πού ἔχουν πᾶνω κάτω ὅμοια χαρακτηριστικά με τὸν ἀρχαιοελληνικὸ «Τρόπο». Μάλιστα, μέσα ἀπὸ ἐμπεριστατωμένες μελέτες² γίνεται φανερό ὅτι, σ' ἕνα μεγάλο βαθμό, ἡ σημερινή τροπική μουσική τῆς ἀνατολῆς ἔχει τὶς βάσεις της στὴν ἀρχαιοελληνική μουσική³. Ἄς δούμε ὅμως πολὺ σύντομα τὴ δομὴ τοῦ ἀρχαιοελληνικοῦ «Τρόπου»⁴.

Στὸ πρῶτο κεφάλαιο τοῦ Εὐαγγελίου του ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος γράφει γιὰ τὴν ὄντολογική ἀρχὴ τοῦ κόσμου: «Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ Λόγος...». Στὴ μουσική ἡ ἀντίστοιχη ἀρχὴ εἶναι ὁ ἀρμονικὸς λόγος ἀπὸ τὸν ὁποῖο προέρχεται ὁ μουσικὸς τόνος. Ὁς τόνος ὀρίζεται ἡ ἀπόσταση ἀνάμεσα σὲ δύο ἤχους πού διαφέρουν σὲ ὀξύτητα. Στὴν ἀρχὴ τὸ μέγεθος τοῦ τόνου ἦταν ἀπροσδιόριστο, ἦταν ἀπλὰ μιὰ διαδοχὴ ἤχων πού ἤχουσε εὐχάριστα στὸ αὐτί. Παρατήρησαν

ὅτι μπορούσαν νὰ ἐπαναλαμβάνουν τὸν τόνο πρὸς τὰ «ἐπάνω», σὲ ὀξύτερο τόπο δηλ., ἄλλες δύο φορές μὲ κάποια προσαρμογή. Ἡ προσαρμογή αὐτὴ ἦταν ἀναγκαία γιατί ὅταν ὁ ἦχος ὑπερέβαινε ἓνα ὀρισμένο τονικὸ ὕψος ἤχουσε δυσάρεστα. Ἡ παρατήρηση αὐτὴ ὀδήγησε στὴν ἀνακάλυψη τοῦ πρώτου σταθεροῦ ἁρμονικοῦ λόγου, πάνω στὸν ὁποῖο θεμελιώθηκαν οἱ μετέπειτα κλίμακες. Πρὸς τὸ παρὸν καὶ γιὰ πολλοὺς αἰῶνες ἡ μουσικὴ περιορίστηκε στὴν πρώτη μικρὴ κλίμακα τῶν τριῶν τόνων πού ὀρίζονταν ἀπὸ τέσσερις φθόγγους. Τόσες ἦταν καὶ οἱ χορδές τῶν πρώτων μουσικῶν ὀργάνων μέχρι περίπου τὸν 7ο π.Χ. αἰῶνα. Ὁ ἁρμονικὸς αὐτὸς λόγος ὀνομάστηκε «διὰ τεσσάρων» ἐπειδὴ ἀπὸ τὴν κατὰ τμησὴ του προέκυπταν τέσσερις φθόγγοι (ἢ χορδές) καὶ ἡ κλίμακα πού θεμελιώθηκε σ' αὐτὸν «τετράχορδος», ἐξ αἰτίας τοῦ ἀριθμοῦ τῶν χορδῶν πού προέκυπταν. Ἡ ἐπανάληψη τοῦ πρώτου αὐτοῦ ἁρμονικοῦ μεγέθους ἔδωσε ἓνα νέο ἁρμονικὸ μέγεθος μὲ τέσσερις τόνους πού ὀρίζονταν ἀπὸ πέντε φθόγγους-χορδές. Τὸ νέο αὐτὸ ἁρμονικὸ μέγεθος ὀνομάστηκε «διὰ πέντε» καὶ ἡ κλίμακα πού προέκυψε «πεντάχορδος». Τῆ διαδοχῇ αὐτὴ τὴν βλέπομε ἐπίσης στὰ ὄργανα τῆς ἀρχαιότητος, τὴν λύρα, τὴ φόρμιγγα, τὴν κιθάρα κ.λπ.

Ἡ τέλεια κλίμακα τοῦ ὀχταχόρδου, γνωστὴ ὡς ὀχτάβα, προήλθε ἀπὸ τὴν ἔνωση τοῦ τετραχόρδου καὶ τοῦ πενταχόρδου. Ὁ Πυθαγόρας μελέτησε καὶ μετρήσε τοὺς ἁρμονικοὺς λόγους πού περιέχονται σὲ κάθε μιὰ ἀπ' αὐτὲς τὶς κλίμακες καὶ σ' αὐτὸν χρωστοῦμε τὴν ἐπιστημονικὴ θεμελίωσίν τους. Ὁ «Τρόπος», λοιπόν, τῆς ἀρχαιοελληνικῆς μουσικῆς προέκυπτε ἀπὸ: α. ἓναν ἰδιαίτερο τρόπο διάταξης τῶν τόνων στὰ ὄρια ἐνὸς τετραχόρδου, β. ἀπὸ τὸ εἶδος τῶν τόνων (γιατὶ μὲ τὰ χρόνια προέκυψαν πολλὰ εἶδη τόνων κατανεμημένα σὲ ὀμάδες, τὰ γένη)

καὶ γ. τὸν ἰδιαίτερο τρόπο σύνδεσης τετραχόρδων καὶ πενταχόρδων.

Ἀπὸ ἀποψη δομῆς αὐτὴ ἢ κατάστασις ἐπικρατεῖ μέχρι τὸν 7ο αἰῶνα μ.Χ., δηλ. μέχρι τὸν ἅγιον Ἰωάννη τὸν Δαμασκηνό. Ἡ ἀνάπτυξις τῆς μουσικῆς μὲ τὴν ἀνακάλυψιν νέων τρόπων δημιουργοῦσε πρόβλημα ὀργάνωσης ὄλων αὐτῶν τῶν ἤχων σὲ ἓνα σύστημα συνοπτικὸ ἀπὸ τὴ μία πλευρά, ἀλλὰ πού δὲν θὰ ἔχανε τὸν πλοῦτον τῆς πολυηχίας ἀπὸ τὴν ἄλλη. Ἔτσι προέκυψε τὸ σύστημα τῆς ὀχταηχίας.

Βέβαια, ἓνα σύστημα παρόμοιον μὲ αὐτὸ τῆς ὀχταηχίας ὑπῆρχε στὴν ἀρχαιότητα μὲ τοὺς ἐφτά⁵ θεμελιώδεις τρόπους, τὸν Δώριον, τὸν Φρύγιον, τὸν Λύδιον καὶ τοὺς παραγόμενους Ὑποδῶριον, Ὑποφρύγιον κ.λπ. ἀλλὰ δὲν εἶχε τὴν ἀπλότητα καὶ εὐελιξίαν τῆς ὀχταηχίας. Αὐτὸ ὀφειλόταν στὸ ὅτι τὸ δομικὸ πλαίσιον τοῦ Τρόπου ἦταν σύνθετον καὶ ἔπρεπε νὰ ἐναρμονιστοῦν πολλὰ πράγματα μαζί.

Π.χ. ὁ Δῶριος Τρόπος παρέπεμπε σὲ ἓνα ὀρισμένον τρόπο διάταξης τῶν τετραχόρδων μέσα στὴν ὀχτάβα καὶ προσδιόριζε τὴ θέση τοῦ προσλαμβανόμενου τόνου⁶ μέσα σ' αὐτήν. Καθόριζε ἐπίσης τὴ διάταξιν τῶν διαστημάτων (μεγάλων, μικρῶν κ.λπ.) στὰ τετράχορδα καὶ ἔτσι προέκυπτε τὸ δομικὸ πλαίσιον πού ὀνομαζόταν Δῶριος Τρόπος. Ὁ Τρόπος, ὅμως, αὐτὸς δὲν ἀνήκε σὲ ἓνα συγκεκριμένον γένος καὶ γι' αὐτὸ ἔπρεπε νὰ προσδιοριστεῖ τὸ εἶδος Δῶριος εἶναι, δηλ. σὲ ποῖο γένος ἀνήκε (διατονικόν, χρωματικόν, ἐναρμόνιον) καὶ σὲ ποιά χροῖα (μαλακὴ, σκληρὴ...) ἀπὸ τίς ἔξι πού εἶχαν οἱ ἀρχαῖοι. Ὁ Δῶριος μαλακὸς διατονικός, λοιπόν, εἶχε τὴν ἴδια δομὴν μὲ τὸ Δῶριον μαλακὸ χρωματικόν, ἀλλὰ τὸ ἄκουσμα ἦταν διαφορετικόν. Πολλαπλασιάζοντας τώρα κάθε ἓνα ἀπὸ τοὺς ἐφτά Τρόπους μὲ τίς ἔξι χροῖες παίρνομε σαρανταδύο τροπικοὺς σχηματισμούς, χωρὶς νὰ λάβουμε ὑπ' ὄψιν τοὺς μικτοὺς συνδυασμοὺς διατονικῶν, χρωματικῶν κ.λπ. τε-

τραχόρδων. Όλοι αυτοί οι συνδυασμοί μπορούσαν να δώσουν έφτακόσιες σαράντα κλίμακες στα όρια της όχτάβας⁷, πράγμα που καθιστά τὸ τροπικό σύστημα δυσλειτουργικό και αντιπαιδαγωγικό⁸.

Τὴ χαώδη (ἀπὸ ἄποψη δομῆς) αὐτὴ κατάσταση ἀντιμετώπισε ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός με τρόπο που δείχνει ἀνθρώπινη εὐφυΐα ἀλλὰ καὶ Θεῖο φωτισμό. Ἀντὶ νὰ ὀργανώσει τὴν ἐκκλησιαστικὴ ὀχταχία⁹ στὸ τροπικὸ σύστημα που περιγράψαμε, θεμελίωσε τοὺς ἤχους πάνω στὰ ἴδια τὰ ἁρμονικὰ μεγέθη ἀπὸ τὰ ὁποῖα γεννῶνται οἱ κλίμακες. Καὶ ἐνῶ, ὅπως εἶδα-

με, οἱ κλίμακες μπορεῖ νὰ εἶναι «ἄπειρες», τὰ θεμελιώδη ἁρμονικὰ μεγέθη εἶναι μόλις τρία¹⁰. Σ' αὐτὰ τὰ τρία προσθέτουμε ἓνα ἀκόμα μικρότερο ἁρμονικὸ μέγεθος, τὴν «διὰ τριῶν» ἁρμονία, ἢ ὁποῖα παίρνει πολλές τιμές καὶ

σ' αὐτὴν χρωστᾶμε τὴν ἐσωτερικὴ ὀργάνωση τοῦ τετραχόρδου, που εἶναι καὶ τὸ θεμελιώδες δομικὸ στοιχεῖο τῆς κλίμακας.

Στὴν ἐκκλησιαστικὴ ὀχταχία διακρίνομε τοὺς ἤχους σὲ «Κύριους» καὶ «Πλάγιους». Οἱ «Κύριοι» χτίζονται πάνω στὴν «διὰ τεσσάρων» ἁρμονία καὶ οἱ «Πλάγιοι» στὴν «διὰ πέντε»¹¹. Αὐτὴ εἶναι καὶ ἡ διαφορὰ ἐνὸς κύριου ἀπὸ τὸν πλάγιό του, ὁ ἰδιαιτέρος ἁρμονικὸς λόγος που χαρακτηρίζει καθ' ἓνα ἀπ' αὐτούς. Αὐτὸ δὲν σημαίνει ὅτι περιορίζονται οἱ μὲν σὲ ἓνα τετραχόρδο καὶ ἄλλοι σὲ ἓνα πεντάχορδο (ἀφοῦ σὲ ὅλους τοὺς ἤχους θὰ συναντήσουμε στὴν κλίμακά τους τετράχορδα καὶ πεντάχορδα), ἀλλὰ ἀναφερόμαστε στὴν κυρίαρχη ἁρμονία που χαρακτηρίζει ἓναν ἤχο.

Ἐνα ἀκόμα χαρακτηριστικὸ τοῦ ἤχου που τὸν διακρίνει ἀπὸ τὸν τρόπο εἶναι ὅτι κάθε ἤχος ἀνήκει σὲ ἓνα γένος (σὲ ἀντίθεση με τὸν τρόπο) καὶ αὐτὸ σημαίνει ὅτι ἔχει διαστήματα μόνον αὐτοῦ τοῦ γένους καὶ με ὀρισμένη διάταξη στὸ τετράχορδο. Εἶναι φανερό, λοιπόν, ὅτι στὴν ἐκκλησιαστικὴ ὀχταχία ἓνας ἤχος δὲν μπορεῖ νὰ ἀνήκει σὲ ἄλλο γένος. Δὲν ὑπάρχει στὴν ὀχταχία δεῦτερος διατονικός, ἢ πλάγιος τοῦ δευτέρου διατονικός κλπ. ἀλλὰ εἶναι καὶ οἱ δύο χρωματικοί. Ἡ ἀπόδοση τοῦ ὀνόματος τοῦ δευτέρου ἢ καὶ ἄλλων ἤχων σὲ ἄλλο γένος φανερώνει τὴ σύγχυση που

ἐπικρατεῖ πάνω στὸ θέμα αὐτό.

Ἡ εὐελιξία τοῦ συστήματος ὀφείλεται ἀκόμα στὴ δυνατότητα τοῦ ἤχου νὰ ἀκολουθεῖ διαφορετικοὺς τρόπους λειτουργίας¹². Τοὺς τρόπους αὐτοὺς ἔχει τὴν ἐλευθερία νὰ τοὺς ἐπιλέξει γιατί

δὲν ἔχει ἐξαρτηθεῖ ἀπὸ ἓνα καὶ μόνον τροπικὸ σχηματισμό, ὥστε νὰ δεσμεύεται ἀπ' αὐτόν. Ἀξιοποιεῖ με τὸν τρόπο αὐτό, πέρα ἀπὸ τὸν ἰδιαιτέρο τρόπο λειτουργίας του, καὶ ὅλων τῶν εἰδῶν τῆς ἁρμονίας¹³, καθορθώνοντας ἔτσι νὰ παραμένει ὁ ἴδιος πάντοτε, ὡς πρὸς τὰ οὐσιώδη χαρακτηριστικά του, ἀλλὰ διαφορετικός, ὡς πρὸς τὸ μελωδικὸ ἀποτέλεσμα. Μοιάζει αὐτὸ που περιγράψαμε με τὸν τροχὸ τῶν χρωμάτων ὅπου, ἀπὸ τὰ τέσσερα βασικὰ χρώματα, παράγονται ἄλλα τέσσερα συμπληρωματικά καὶ ἀπ' αὐτὰ ἓνα πλῆθος ἄλλων χρωμάτων.

Ἡ νέα αὐτὴ χαρακτηριστικὴ λειτουργία τοῦ ἤχου ταιριάζει με τὴν ἁγιοπνευματικὴ καὶ λειτουργικὴ ἐμπειρία τῆς Ἐκκλησίας κατὰ τὴν ὁποῖα ὁ Τριαδικὸς Θεὸς «δαι-



ρεΐται ἀδιαιρέτως ἐν διαιρετοῖς, μερίζεται ἀμερίστως ἐν μεριστοῖς καὶ πολλαπλασιάζεται ἀπολλαπλασιάστως ἐν πολλοῖς...»¹⁴. Ἡ ὅπως λέμε κατὰ τὸν μελισμὸ τοῦ Ἁγίου Ἄρτου στὴ Θ. Λειτουργία: «Μελίζεται καὶ διαμερίζεται ὁ Ἄμνος τοῦ Θεοῦ, ὁ μελιζόμενος, καὶ μὴ διαμερούμενος, ὁ πάντοτε ἐσθιόμενος, καὶ μηδέποτε δαπανώμενος...». Ἡ ἀναγωγή ἀπὸ τὰ ἀπλάστα σύνθετα εἶναι πράγματι τέχνη ὑψηλὴ καὶ φανερώνει βαθιὰ γνώση τῶν πραγμάτων τοῦ κόσμου μας, πὺν γοητεύει μὲ τὴν ὁμορφίαν πὺν ἀποκαλύπτει στὰ ἐκπληκτὰ μάτια μας. Αὐτὸ τοῦ εἶδους ἢ προσέγγιση νομίζω πὺς ἔχει μεγάλη παιδαγωγικὴ ἀξία καὶ ξεκαθαρίζει τὴν σχέση τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ἀπὸ ἄποψη δομῆς¹⁵, μὲ τὴν τροπικὴ μουσικὴ.

Κατέθεσα τὶς σκέψεις αὐτὲς (μὲ πολλὰ κενὰ) γιὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ μὲ τὸ ἐνδεχόμενο ὄλα ὄσα ἔγραψα νὰ εἶναι λάθος. Τὶς καταθέτω ὄμως γιὰ νὰ σκεφτοῦμε καὶ νὰ συζητήσουμε πάνω στὰ θέματα αὐτὰ. Πιστεύω πὺς ἀπὸ τὶς ἀπαντήσεις πὺν θὰ δώσουμε θὰ ἐξαρτηθεῖ ἢ ἐλευθερία τῆς τέχνης αὐτῆς ἀπὸ τὴν «τροπικὴ» καταδυναστεία καὶ ἢ προοπτικὴ τῆς στὸ μέλλον. Προσωπικὰ, δὲν μπορῶ νὰ τὰ δῶ ἄλλιῶς, ἴσως ἀπὸ ἀδυναμία, καὶ δὲν μπορῶ νὰ σκεφτῶ πὺς μιὰ τέχνη ὑψηλὴ ὄπως αὐτὴ χρειάζεται τὸ φῶς τοῦ λύχνου, ἐνῶ ἢ ἴδια εἶναι φῶς ὑπέρλαμπρον καὶ ὡς τέχνη καὶ ὡς τεχνικὴ.

παπα-Νικόλας Ἀλεξάκης

ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ

1. Δὲν ἀναφέρωμαι στὸ σύγχρονο μόνον κατηχητικὸ ἔργο τῆς Ἐκκλησίας, ἀλλὰ δια-

χρονικὰ, στὴν ἐπίδραση πὺν ἀσκοῦσε ἢ μουσικὴ μέσα ἀπὸ τὶς καθημερινὲς ἀκολουθίες ἢ ὄπου ἄλλοῦ ἐχρησιμοποιεῖτο ἢ μουσικὴ ὡς παιδευτικὸ μέσο.

2. Βλ. Μ. Μαυροειδῆ, Οἱ μουσικοὶ τρόποι στὴν Ἀνατολικὴ Μεσόγειο, ἐκδ. Fagotto, Ἀθήνα 1999

3. Στὴ δυτικοευρωπαϊκὴ μουσικὴ οἱ τρόποι περιορίστηκαν σὲ δύο, στὸν μείζονα καὶ στὸν ἐλάσσονα λόγω τῆς κάθετης ἐναρμόνισης ἢ ὄποια ἐπικράτησε τελικὰ (τετραφωνία).

4. Ἡ περιγραφή εἶναι ἐξ ἀνάγκης συνοπτικὴ, ὄπως καὶ ἢ παρακάτω περιγραφή τοῦ συστήματος τῆς ἐκκλησιαστικῆς ὄχταηχίας.

5. Ὁ ὄγδος ἦταν ἐπανάληψη τοῦ πρώτου στὴν ἀντιφωνία.

6. Τοῦ τόνου τὸν ὄποιο πρόσθεταν γιὰ νὰ ὀλοκληρωθεῖ ἢ ὄχταβα.

7. Μ. Θεωρητικόν, Χρυσάνθου ἐκ Μαδύτων, Τεργέστη 1832, σελ.122.

8. Μπορεῖ νὰ μὴ χρησιμοποιοῦνται ὄλες αὐτὲς οἱ κλίμακες ἀλλὰ αὐτὸ δὲ βελτιώνει τὴ λειτουργία

τοῦ τροπικοῦ συστήματος.

9. Αὐτὸ τὸ βλέπει κανεὶς στὴ δομὴ πὺν ἀκολουθεῖ ἢ ὡμογραφία τοῦ ἁγίου Ἰωάννου.

10. Οἱ «διὰ τεσσάρων», «διὰ πέντε» καὶ «διὰ ὄχτῶ» ἄρμονικοὶ λόγοι.

11. Ἐξαιροῦνται ἀπὸ τὸν κανόνα ὁ Τρίτος καὶ ὁ Βαρύς.

12. Ἀνοδικὴ ἀπὸ τὴ βάση του, κυκλικὴ γύρω ἀπὸ τὴ βάση κ.λπ.

13. Ἐτσι ὁ ἴδιος ἢχος μπορεῖ νὰ διφωνεῖ, νὰ τριφωνεῖ, νὰ μεσάζει κ.λπ.

14. Ἅγιοι Γρηγόριος Θεολόγος καὶ Παλαμᾶς, Ἰωάννης Δαμασκηνός κ.ἄ.

15. Γιὰ τὴν πνευματικὴ διάσταση τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς βλ. προγενέστερα τεύχη.



Μία περιήγηση στις μουσικές των λαών

Μουσική. Ἐκκλησιαστική καί κοσμική. Γιά τήν Ἑλλάδα Ρωμαϊκή καί παραδοσιακή. Μουσική μέ πολλές λειτουργίες καί χρήσεις. Ὅλη ἡ ὕμνο-γραφία, ὅλα τά μοιρολόγια, τά δημοτικά, τά κλέφτικα, τά παραδοσιακά τραγούδια κάθε περιοχῆς, τά ρεμπέτικα, τά λαϊκά, ὅλα γιά τόν ἄνθρωπο. Ὅλα γιά νά ἐκφράσει τή χαρά, τήν ἀγάπη, τή λύπη, τίς σκέψεις του, τίς ἐπιθυμίες του, τούς καημούς, τά βάσανά του. Ὅλα γιά

τήν ἀνάταση τῆς ψυχῆς του, τήν ἀνακούφισή του, τήν ἐκτόνωση, τήν ἡρεμία του. Ἄν τά σκεφτοῦμε αὐτά, θά συνειδητοποιήσουμε τήν ὁμορφιά τῆς

μουσικῆς, ὅτι ἀποτελεῖ σημαντικό στοιχεῖο κάθε κουλτούρας, παρουσιάζεται σέ διάφορες μορφές καί σέ επίπεδα δυσκολίας, ἐξυπηρετώντας διαφορετικές λειτουργίες τῆς καθημερινότητος. Θά ἀντιληφθοῦμε τήν ἀλήθειά της καί θά συνειδητοποιήσουμε ὅτι δέν μπορεῖ νά περιοριστεῖ στά γεωγραφικά σύνορά μας. Ἄν ψάξουμε σέ βάθος θά ἐντοπίσουμε συνδέσεις πολύ διαφορετικῶν μουσικῶν πολιτισμῶν μέ τήν Ἑλλάδα, ἀλλά καί διαφορές πού τούς κάνουν ἀξιοσημειώτους καί ξεχωριστούς. Ὁ πόνος, ἡ ἀγάπη, ἡ ἀνάγκη



γιά τό κάθε τί πού συμβαίνει νά ἐκφραστεῖ, ἀφοροῦν ὅλους τούς ἄνθρώπους, ὅλους τούς λαούς. Τό βυζαντινὸ μέλος βοηθάει τό ἔργο τῆς προσευχῆς, τήν κατάνυξη γιά τούς Ὀρθόδοξους Χριστιανούς, ἐνῶ τήν ἴδια ἀκριβῶς λειτουργία καί ἀξία ἔχει τό Γρηγοριανὸ μέλος γιά τούς Καθολικούς τῆς Δύσης. Τό ἐκκλησιαστικὸ μέλος ἦταν ἓνα, ἐνιαῖο. Οἱ ἱστορικές συγκυρίες ὁδήγησαν σέ διαφορετικὴ ἐξέλιξη τῶν δύο (2)

εἰδῶν. Παράλληλα μέ τόν Ρωμανὸ τό Μελωδὸ, ὁ πάπας Γρηγόριος ὁ Α΄ ὀργάνωνε τό Γρηγοριανὸ μέλος. Στὴ Δύση ἀπὸ τόν 9ο αἰῶνα ἡ μουσική

γίνεται πολυφωνική. Οἱ Ἕλληνες ὑποδουλώνονται ἀπὸ τούς Τούρκους τόν 15ο αἰ. καί στὴ Δύση μεσουρανεῖ ὁ Χάνντν, ὁ Μότσαρτ, ὁ Μπετόβεν. Σίγουρα, τό μοιρολόι γιά τό χαμό ἐνός ἀγαπημένου προσώπου μᾶς φέρνει δάκρυα στά μάτια καί μᾶς ἀνακουφίζει, μᾶς λυτρώνει, ὅμως ποιός μπορεῖ νά μείνει ἀδιάφορος ἀκούγοντας τό μοιρολόι τοῦ Ριγκολέττο τοῦ Βέρντι, στὴ σκηνὴ πού συνειδητοποιεῖ ὅτι ἔχει σκοτώσει ἄθελά του τήν ἴδια του τὴν κόρη, ἀκόμα καί ἂν τραγουδάει στὴν ἰταλικὴ γλῶσσα; Κατὰ τήν ἀκρόαση



ένος πορτογαλικού φάντο, βυθιζόμαστε στή μελαγχολία του ήχου του είτε μιλάει γιά τή θάλασσα ή τή φτώχεια. Ο γλυκός ήχος του φλάουτου και του βιολιού γιά παράδειγμα, μάς ταξιδεύει, μάς κάνει νά ονειρευόμαστε, νά θυμόμαστε. Τήν ίδια επίδραση μπορεί νά έχει στήν ψυχή μας ή κρητική λύρα ή τό κλαρίνο. Τί κι αν τά πρώτα ὄργανα συνηθίζονται στήν «εὐρωπαϊκή» μουσική, ἐνώ τά δεύτερα στήν ἑλληνική παραδοσιακή μουσική; Στά γειτονικά μας Βαλκάνια ή Σλαβική παράδοση τῶν προχριστιανικῶν χρόνων παντρεύτηκε μέ τή Βυζαντινή καί Ὀθωμανική. Στά δημοτικά τραγούδια δέν υπάρχουν προκαταλήψεις καί ρατσισμός. Γι' αὐτό κάθε μουσικό θέμα πού ἀγγίζει τήν ἀνθρώπινη καρδιά γινόταν οἰκεῖο ἀνεξαρτήτως τῆς ἐθνικῆς του ρίζας, νέοι στίχοι γράφονταν στή γλώσσα τῶν λαῶν πού τό τραγουδοῦσαν καί συνέχιζε νά υπάρχει. Στήν Ἀφρική τά πάντα εἶναι ρυθμός. Ἀμέτρητα κρουστά χτυποῦν σέ πολυρρυθμία ἀπό ἀπλούς ἀνθρώπους, μέ ἀπλά ὑλικά καί τό πλῆθος ξεσηκώνεται καί χο-

ρεῖι στούς δρόμους, κι ἄς μήν ἔχει τόν ἄρτο τόν ἐπιούσιο, οὔτε παπούτσια στά πόδια. Τά ἀντιφωνικά τραγούδια πού υπάρχουν μοιάζουν μέ κάποια παραδοσιακά τραγούδια τῆς Μακεδονίας (π.χ Πιρπιρούνα). Τόσο αὐθόρμητη καί ἀπλή εἶναι καί πρέπει νά εἶναι ἡ δημιουργία μουσικῆς. Στήν Ἀνατολική Μεσόγειο τρόποι, ἤχοι, δρόμοι, μακάμια, λαούτο, οὔτι σάζι, νέι, κανονάκι, μαζί μέ 5 θεωρητικά συστήματα καί 3 διαφορετικές θρησκείες, ὅλα μπλέκονται καί οἱ μελετητές ψάχνουν νά βροῦν ποιός ἔκανε τήν ἀρχή, ἀπό πού προήλθε ὁ τάδε ἤ ὁ δεῖνα σκοπός, ὅμως δέν καταλαβαίνουν ὅτι τό ὑλικό ἀπό μόνο του δέν ἀντιστοιχεῖ σέ ἴδια ἢ διαφορετική μουσική. Καί τό κουβάρι ξετυλίγεται ἀλλά δέν τελιώνει, καί ἡ μουσική συνεχίζει νά υπάρχει. Ἡ «ἀληθινή» μουσική ἐπιβιώνει, ταξιδεύει, φεύγει καί ἐπανερχεται. Πιά παράδειγμα ὁ Νίκος Σκαλκώτας (1904-1949) γράφει σέ εὐρωπαϊκή σημειογραφία καί δομή κάποια ἔργα τουδανειζόμενος ἀποσπάσματα ἀπό τά «ξεχασμένα» δημοτικά τραγούδια τῆς πατρίδας του



ψάξεις, γνωρίσεις και ανακαλύψεις τις μουσικές τῶν μικρῶν ἢ μεγάλων λαῶν τῆς γῆς. Καί προχωρᾶμε, -τό ταξίδι δύσκολο νά τελειώσει-, καί πᾶμε στήν Ἰαπωνία πρωταρχικό ρόλο παίζει ἡ φωνή ἐνῶ κυριαρχεῖ τό θέατρο καί ὁ διαλογισμός. Διασχίζοντας τόν

Ἄν προχωρήσουμε πιο βαθιά στήν Ἀσία, στήν Ἰνδία, χωρίς νά ξέρουμε λέξη στά ἰνδικά, ἂν ἀκούσουμε προσεκτικά τίς μελωδίες της, θά ἀναγνωρίσουμε ἕνα εἶδος ἰσοκρατήματος μέ δύο (2) φθόγγους σέ διάστημα 4ης ἢ 5ης γιά νά ξαφνιαστοῦμε καί νά βροῦμε ὁμοιότητες μέ τή δική μας Βυζαντινή (Ρωμαϊκή) παράδοση. Στό Βιετνάμ ἡ θρησκευτική μουσική εἶναι μέσο ἐπικοινωνίας ἀνάμεσα στούς ζωντανούς καί τούς νεκρούς, τούς παριστάμενους καί τούς θεούς. Στό Μπαλί, ἡ ὀρχήστρα γκαμελάν (μουσικό σύνολο ἀποτελούμενο κυρίως ἀπό ἰδιόφωνα κρουστά) παίζει δεσποτικό ρόλο, ἐνῶ ὑπάρχει πολυρρυθμία ὅπως στήν Ἀφρική, ἀλλά καί πολυφωνία. Πηγαίνοντας ἀκόμη πιο μακριά, στήν Κίνα μέ τίς πεντατονικές τῆς κλίμακες, κάποιος ἀπό τήν Ἡπειρο θά μπορέσει νά τραγουδήσει τό γνωστό «Πάννη μου τό μαντήλι σου» πατώντας στίς νότες τοῦ Κινέζου συντραγουδιστή του. «Τί μικρός πού εἶναι ὁ κόσμος!» ἴσως πεί κάποιος. Ἀλλά καί πόσο ὁμορφος... μέ συνδυαστικό κρίκο-γέφυρα τή μουσική καί τά μικρά της «θαύματα» πού φανερώνονται ὅταν

Εἰρηνικό ὠκεανό, ἀκούμε ἀπό μακριά τό ντιτζεριντό τῆς Αὐστραλίας λίγο πρὶν φτάσουμε στή Λατινική Ἀμερική μέ τήν ἐκρηκτική μουσική της πού διαμόρφωσαν οἱ Εὐρωπαῖοι κατακτητές τους καί οἱ Ἀφρικάνοι σκλάβοι. Οἱ ἰθαγενεῖς ἰνδιάνοι μπορεῖ νά ἀφανίστηκαν, ἡ παράδοσή τους ὅμως εἶναι κρυμμένη μέσα στή μουσική μέ τή «ζαμπόνα» τους νά μᾶς θυμίζει τόν ἀρχαιοελληνικό αὐλό τοῦ Πάνα (σύριγγα) καί νά μᾶς κάνει νά ἀποροῦμε γιά αὐτήν τήν ὁμοιότητα κατασκευῆς. Τά παραπάνω στοιχεῖα εἶναι περισσότερο γιά νά προβληματιστοῦμε πᾶν στή μουσική ἄλλων λαῶν καί νά δοθεῖ τό ἔναυσμα νά γνωρίσουμε τίς μουσικές προτοῦ τίς ἀπορρίψουμε. Ἄν σεβαστοῦμε κάθε μιά ἀπό τίς μουσικές παραδόσεις τοῦ κόσμου, θά ἀνακαλύψουμε τά ὁμορφα στοιχεῖα τους, τήν «ἀλήθειά» τους. Ἐτσι, θά βοηθήσουμε τόν ἑαυτό μας νά θυμηθεῖ καί νά σεβαστεῖ ἐκ νέου τή δική μας παράδοση πού τόσο συχνά παραμελεῖ, ξεχνᾷ καί ἀπορρίπτει.

Μαρία Χατζηλάμπρου, Μουσικός