



ΣΥΛΛΟΓΟΣ  
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΙΤΩΝ  
1928

# ΠΡΑΚΤΙΚΑ



## ΔΙΗΜΕΡΙΔΑ

# Η ΑΠΗΧΗΣΗ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΟΝ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟ

Παρασκευή 14 & Σάββατο 15 Νοεμβρίου 2025

Αίθουσα Εκδηλώσεων του Συλλόγου Κωνσταντινουπολιτών  
Δημοσθένους 117, Καλλιθέα



Με την υποστήριξη και την αιγίδα  
του Υπουργείου Πολιτισμού



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ  
Υπουργείο Πολιτισμού



Η ΑΠΗΧΗΣΗ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ  
ΣΤΟΝ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟ

Διημερίδα  
«Η Απήχηση της Βυζαντινής Μουσικής  
στον Σύγχρονο Ελληνικό Πολιτισμό»  
ΠΡΑΚΤΙΚΑ

©2025 Σύλλογος Κωνσταντινουπολιτών

Εκδότης: Σύλλογος Κωνσταντινουπολιτών  
Δημοσθένους 117, 176 72 Καλλιθέα  
Τηλ.: 210 951 7072  
e-mail: conpolitian@gmail.com

Επιστημονικός υπεύθυνος και εισηγητής Προγράμματος:  
Στέφανος Χρ. Κουμαρόπουλος  
Τεχνική επιμέλεια χειμένων και διορθώσεις:  
Αντώνιος Χ. Λαμπίδης

Ηλεκτρονική σελιδοποίηση, σχεδιασμός εξωφύλλου, εκτύπωση, βιβλιοδεσία:  
ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ ΓΡΑΦΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΣΥΝΘΕΣΗ  
Κιάφας 3 & Ακαδημίας, 106 78 Αθήνα  
Τηλ.: 210 38 39 711, 210 38 39 714  
www.synthesi-print.gr, info@synthesi-print.gr

ISBN: 978-960-85205-4-7



ΣΥΛΛΟΓΟΣ  
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΙΤΩΝ  
1928

# ΠΡΑΚΤΙΚΑ



## ΔΙΗΜΕΡΙΔΑ

### Η ΑΠΗΧΗΣΗ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΟΝ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟ

Παρασκευή 14 & Σάββατο 15 Νοεμβρίου 2025

Αίθουσα Εκδηλώσεων του Συλλόγου Κωνσταντινουπολιτών  
Δημοσθένους 117, Καλλιθέα

Με την υποστήριξη και την αιγίδα  
του Υπουργείου Πολιτισμού



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ  
Υπουργείο Πολιτισμού



*Ο Σεβασμιώτατος Μητροπολίτης Λαοδικείας κ. Θεοδώρητος,  
ως Εκπρόσωπος της Α.Θ.Π. του Οικουμενικού Πατριάρχου  
κ.κ. Βαρθολομαίου, χαίρει την Διημερίδα.*

## ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ

Εκπροσώπου της Α.Θ.Π. του Οικουμενικού Πατριάρχου  
κ.κ. Βαρθολομαίου, Σεβασμιωτάτου Μητροπολίτου Λαοδικείας  
κ. Θεοδωρήτου, Διευθυντού του εν Αθήναις  
Γραφείου Εκπροσωπήσεως του Οικουμενικού Πατριαρχείου



Αισθάνομαι πάρα πολύ ευτυχής να βρίσκομαι ανάμεσά σας με ανθρώπους, οι οποίοι στηρίζετε το πιο σημαντικό και πράξη της Εκκλησίας. Έχω τη χαρά να εκπροσωπώ τον Οικουμενικό μας Πατριάρχη στο κέντρο της Ορθοδοξίας, εκεί που παραμένει άσβεστη η παράδοση για πάνω από 17 αιώνες.

Ο Πατριαρχικός Ναός παραμένει για όλους μας σημείο αναφοράς για τη λειτουργική ζωή και για την ακρίβεια και για τους σπουδαίους ιεροψάλτες, οι οποίοι εκόσμησαν τα αναλόγια του Οικουμενικού Πατριαρχείου. Έχουμε μία δυσκολία εμείς οι νεοέλληνες, εμείς που γεννηθήκαμε στην Ελλάδα και αφουγκραστήκαμε όλο το πνευματικό έργο της Εκκλησίας. Η Ελλάδα πέρασε από μια πολύ μεγάλη διαστρέβλωση της παραδοσιακής μας εκκλησιαστικής μουσικής, γιατί οι πρώτοι ηγέτες της χώρας μας ήταν άνθρωποι που ήρθαν από άλλα μέρη. Είτε δεν ήσαν Ορθόδοξοι ή η πρώτη Ορθόδοξη Βασίλισσα της Ελλάδος, η Όλγα, είχε άλλα ακούσματα, τελείως ευρωπαϊκά. Και αν θα ακούσετε την παλιά χορωδία των Ανακτόρων, θα δείτε μία ξένη προς την παράδοσή μας μουσική.

Οι παλαιότεροι θα ενθυμείστε και τον Σακελλαρίδη και τον Καψάσχη με κέντρο την Αγία Ειρήνη Αιόλου, που αλλοίωσαν τη βυζαντινή

μας παράδοση και έβαλαν τη δεύτερη φωνή ή ακόμα περισσότερο την τετραφωνία. Και βέβαια ο Μητροπολιτικός μας Ναός των Αθηνών με τον πολύ λαμπρό, σπουδαίο Μεγάλο Πρωτοψάλτη, τον κύριο Περιστέρη τον αείμνηστο και με τον κύριο Τζελά στο αναλόγιο του Λαμπαδαρίου, ήταν αυτή η αλλαγή που έγινε. Μια αλλαγή αξιοσημείωτη και αυτό ονομάστηκε το αθηναϊκό εκκλησιαστικό στυλ.

Βέβαια, η Θεσσαλονίκη κράτησε την παράδοση. Μέχρι πρότινος, διαπρεπείς ιεροψάτες εκόσμησαν τα αναλόγια και του Αγίου Δημητρίου και της Αγίας Σοφίας και του Αγίου Γρηγορίου του Παλαμά. Η Θεσσαλονίκη, σαν παλιά συμπρωτεύουσα της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, η συμβασιλεύουσα όπως ονομαζόταν τότε, συνέχισε την παράδοση αυτή που το Οικουμενικό Πατριαρχείο δεν την έχασε. Θα σας πω όμως και κάτι παράδοξο -θα με διορθώσει ο Μουσικολογιώτατος κύριος Κίσσας- ο Πατριάρχης Αθηναγόρας, η λαμπρά αυτή παρουσία που άνοιξε το Πατριαρχείο στον κόσμο και το έβγαλε από την αφάνεια του Φαναρίου, όπως γνωρίζετε υπήρξε Μητροπολίτης Κερκύρας και Αρχιεπίσκοπος Αμερικής. Λοιπόν, ετόλμησε να θελήσει να βγάλει τον Πρίγκο, τον μεγάλο αυτό δάσκαλο από το αναλόγιο του Πατριαρχικού Ναού και να ζητήσει να βάλουν Σακελλαρίδη και τετραφωνία. Καταλαβαίνετε, αναστατώθηκε όλη η Κωνσταντινούπολη. Πώς είναι δυνατόν στο κέντρο αυτό πολιτισμού της Ορθοδόξου Εκκλησίας να γίνει αυτή η υποχώρηση. Υποχώρησε λοιπόν ο Πατριάρχης και επανήλθε ο μεγάλος Πρίγκος στο μεγάλο αναλόγιο. Βλέπετε λοιπόν ότι οι επιρροές από τη Δύση ήταν πολύ έντονες. Εγώ σαν νεαρό παιδί, φοιτητής, πήγαινα στην Αγία Ειρήνη Αιόλου και άκουγα τον Καψάσκη και είχε έτσι στο αυτί μου αλλοιωθεί. Αργότερα ξανά μπήκα στα παραδοσιακά μας ακούσματα. Σήμερα βέβαια δεν συζητάει κανείς ούτε για αγιογραφία Ναζαρηνή καθόλου, ούτε για Σακελλαρίδη. Ο μακαριστός Αρχιεπίσκοπος Ιερώνυμος ο Α΄ ήταν λάτρης του Σακελλαρίδη. Αυτό του άρεσε. Ίσως δεν ήτανε πολύ βαθιά μέσα στα νάματα της Ορθοδόξου Πίστεως. Και βέβαια, και στο εικονογραφικό ηρέσκετο πολύ σε κάτι έτσι γλυκανάλατες, θρησκευτικές ζωγραφιές. Δεν γνώριζε για τη μεγάλη Βυζαντινή μας παράδοση. Σ' ένα προσκύνημά μου στο Άγιον Όρος, στη Μονή Ιβήρων, ο Ηγούμενος εκεί, ο λαμπρός αυτός κληρικός,

ο Ναθαναήλ, μου έδειξε τις εικόνες του τέμπλου της Μονής Ιβήρων. Είχαν σε όλες βάλει ασήμι πάνω. Τα έβγαλαν τα ασήμια και εφάνηκαν οι εικόνες. Αλλά τις εικόνες τις είχαν αλλοιώσει το 19ο αιώνα. Τις είχαν κάνει φυσιοκρατικές, τις είχαν αλλάξει. Και μετά όταν βγήκαν αυτά τα ψιμύθια για να τα κάνουν γλυκανάλατα, παρουσιάστηκαν εκπληκτικές εικόνες, όπως είναι τώρα, καθαρισμένες. Έκανε λοιπόν μεγάλο αγώνα η Ελληνική Ορθοδοξία για να απαλλαγεί από αυτές τις ξένες επιρροές. Αυτό το διήμερο Συνέδριο που έχετε, νομίζω θα βοηθήσει πάρα πολύ να μπούμε μέσα στην παράδοσή μας. Από την βυζαντινή παράδοση στα δημοτικά τραγούδια, από τα δημοτικά τραγούδια στη λαϊκή μας μουσική.

Πολλές φορές άκουσα και τον μεγάλο Γιώργο Νταλάρα και τη μεγάλη Χάρις Αλεξίου να μιλάνε ότι πολλές φορές για να αποδώσουν διαβάζανε τη βυζαντινή μουσική, ακούγανε και παίρνανε πάρα πολλά στοιχεία από αυτή την ομορφιά της παράδοσης μας. Και βέβαια ξαφνιάστηκα όταν άκουσα ότι το τραγούδι «Συννεφιασμένη Κυριακή» του Τσιτσάνη είναι βυζαντινό κομμάτι μελοποιημένο σε τραγούδι πια. Εύχομαι καλή επιτυχία, συγχαίρω που υπάρχουν άνθρωποι που ακολουθούν την παράδοση και ιδιαιτέρως τον πατέρα Ειρηναίο, που είναι καλλιφωνότατος και έχει αναλάβει την διεύθυνση και τη διδασκαλία της Σχολής Βυζαντινής και Παραδοσιακής Μουσικής της Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών, αλλά και τον αγαπητό μου, πολιού πλέον, τον Σαμάτιο Κίσσα, ο οποίος στην Παναγία Φανερωμένη, μαζί με τον γιο του, δίνουν αυτό το δείγμα της Βυζαντινής μας παράδοσης.

Σας ευχαριστώ και εύχομαι καλή επιτυχία στον Λόγο σας.



*Ο Θεοφιλέστατος Επίσκοπος Ευρίπου κ. Χρυσόστομος απευθύνει χαιρετισμό στη Διημερίδα ως Εκπρόσωπος του Αρχιεπισκόπου Αθηνών και πάσης Ελλάδος κ.κ. Ιερωνύμου Β΄.*

## ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ

Εκπροσώπου του Αρχιεπισκόπου Αθηνών και πάσης Ελλάδος  
κ.κ. Ιερωνύμου Β', Θεοφιλεστάτου Επισκόπου Ευρίπου  
κ. Χρυσοστόμου, Βοηθού Επισκόπου Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών



**Ε**πιτρέψατε Σεβασμιώτατε να μεταφέρω στην ομήγουρη, στον κ. Πρόεδρο, στα εκλεκτά μέλη του ιστορικού Συλλόγου Κωνσταντινουπολιτών τις ολόθερμες πατρικές ευχές και ευλογίες του Μακαριωτάτου Αρχιεπισκόπου Αθηνών και πάσης Ελλάδος κυρίου ημών Ιερωνύμου.

Γνωρίζετε καλά ότι ο Μακαριώτατος με πρωτοβουλία του ενισχύει το έργο της διδαχής της Βυζαντινής Μουσικής, αναθέτοντας στον αγαπητό σε όλους πατέρα Ειρηναίο με επιτυχία πολλή την διεύθυνση των σπουδών της Βυζαντινής Μουσικής και συγχαίρει ο Μακαριώτατος τον Σύλλογο Κωνσταντινουπολιτών και τους εκλεκτούς ομιλητές της Διημερίδος αυτής, γιατί πράγματι είναι μια ευκαιρία να αναβαπτισθούμε στο πνεύμα, στο ήθος της πατρώας ρωμαίικης βυζαντινής παράδοσης και αναβαπτιζόμενοι να μάθουμε και να συνεχίσουμε να μαθαίνουμε ότι η μουσική η πατρώα έχει και οικουμενική διάσταση. Συγχαίρουμε λοιπόν την Διημερίδα αυτή και εύχεται ο Μακαριώτατος σε όλους κάθε ευλογία Θεού.



*Στιγμιότυπο από τον χαιρετισμό του Προέδρου του Συλλόγου  
Κωνσταντινουπολιτών κ. Θωμά Κούντερ.*

## ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ

Προέδρου του Συλλόγου Κωνσταντινουπολιτών  
κ. Θωμά Κούντερ



Σεβασμιώτατε Μητροπολίτα Λαοδικείας, κύριε Θεοδώρητε,  
Εκπρόσωπε της Αυτού Θειοτάτης Παναγιόττης του Οικουμενικού  
Πατριάρχου κυρίου κυρίου Βαρθολομαίου,

Θεοφιλέστατε Επίσκοπε Ευρίπου κύριε Χρυσόστομε,  
Εκπρόσωπε του Αρχιεπισκόπου Αθηνών και πάσης Ελλάδος  
κυρίου κυρίου Ιερωνύμου Β΄,

Σεβαστοί Πατέρες,  
Ελλογιμώτατοι κύριοι Καθηγητές,  
Αξιότιμες Κυρίες,  
Αξιότιμοι Κύριοι,

Ο Σύλλογος Κωνσταντινουπολιτών σάς καλωσορίζει στην Διημερίδα  
με θέμα

**«Η ΑΠΗΧΗΣΗ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ  
ΣΤΟΝ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟ»**

**Ε**δώ και 97 χρόνια, συνεχίζοντας τον πολιτισμό και τις παραδόσεις  
του Βυζαντίου, έχουμε τάξει ως ιερό σκοπό μας την ανάδειξη αυ-  
τού του ανεκτίμητου πνευματικού πλούτου στην ελληνική κοινωνία,  
με πολυποίκιλες δραστηριότητες.

Η σημαντική αυτή Διημερίδα φιλοδοξεί να συμβάλει στην κατανόηση της σημασίας της Βυζαντινής Μουσικής στον σύγχρονο ελληνικό αλλά και παγκόσμιο πολιτισμό, ως έκφραση του θείου Κάλλους, του Μέτρου και της Αρμονίας.

Εκφράζουμε τις θερμές ευχαριστίες μας στο Υπουργείο Πολιτισμού, το οποίο ευγενώς υποστήριξε και έθεσε υπό την αιγίδα του αυτή την εκδήλωση.

Ευχαριστούμε εκ βάθους καρδιάς όλους τους ελλογιμώτατους καθηγητές, χοράρχες και χορωδούς, οι οποίοι ανταποκρίθηκαν στην πρόσκληση μας για την οργάνωση και πραγματοποίηση αυτής της εκδήλωσης.

Θέλω να ευχαριστήσω όλους όσους βοήθησαν στο συλλογικό αυτό έργο της Διημερίδας. Ιδιαιτέρως όμως ευχαριστώ τα δύο μέλη του Διοικητικού Συμβουλίου του Συλλόγου μας που αναλώθηκαν εδώ και πολλούς μήνες στην όλη οργάνωση της Διημερίδας. Τον Στέφανο Κουμαρόπουλο, Διδάκτορα Θεολογίας και Γενικό Γραμματέα του Συλλόγου μας που έχει την επιστημονική επιμέλεια του Προγράμματος και τον κ. Αντώνιο Λαμπίδη, πρώην Πρόεδρο του Συλλόγου μας, για την γραμματειακή υποστήριξη του και την γενική επιμέλεια του έντυπου και ψηφιακού υλικού της Διημερίδας.

Κυρίες και κύριοι, σας ευχαριστούμε θερμά που μας τιμάτε με την παρουσία σας στη σημερινή και αυριανή εκδήλωση.

---

ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΧΡ. ΚΟΥΜΑΡΟΠΟΥΛΟΣ

Δρ. Θεολογίας, Γενικός Γραμματέας  
του Συλλόγου Κωνσταντινουπολιτών

---

## ΤΟ ΣΚΕΠΤΙΚΟ ΚΑΙ Ο ΣΤΟΧΟΣ ΤΗΣ ΔΙΗΜΕΡΙΔΑΣ

### «Η ΑΠΗΧΗΣΗ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΟΝ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟ»<sup>1</sup>



**Η** βυζαντινή μουσική αποτελεί ζωντανό και διαχρονικό στοιχείο του σύγχρονου ελληνικού πολιτισμού, με ισχυρή παρουσία τόσο στη λειτουργική ζωή της Ορθοδόξου Εκκλησίας μας όσο και στην ευρύτερη μουσική και πολιτιστική ταυτότητα της Ελλάδας. Αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους πυλώνες της ελληνικής μουσικής παράδοσης.

Σύμφωνα με τους ειδικούς, η βυζαντινή μουσική είναι η εξέλιξη της αρχαίας ελληνικής μουσικής έχοντας και άλλες επιδράσεις στη διαμόρφωσή της μέσα στο χρόνο. Καλλιεργήθηκε και αναπτύχθηκε κατά τους βυζαντινούς χρόνους και αυτό εξηγεί την ονομασία της. Είναι καρπός εμπνευσμένων συνθετών τους ονομαζόμενους μελοποιούς, μελωδούς ή υμνωδούς και καλλιεργήθηκε από μοναχούς, κληρικούς αλλά και λογίους.

Στο δημοτικό τραγούδι υπήρξε η πιο εμφανής επιρροή της μουσικής του Βυζαντίου ή της Ρωμανίας (όπως θα έπρεπε να την λέμε).

---

<sup>1</sup> Η εισήγηση αυτή πραγματοποιήθηκε στην έναρξη των εργασιών της Διημερίδας από τον γράφοντα που ήταν ο επιστημονικός υπεύθυνος και ο εισηγητής του Προγράμματος.



Ο κ. Στέφανος Κουμαρόπουλος, Δρ. Θεολογίας, Γενικός Γραμματέας του Συλλόγου Κωνσταντινουπολιτών, επιστημονικός υπεύθυνος και εισηγητής του Προγράμματος, παρουσίασε «Το σκεπτικό και το στόχο της Δημερίδας».

Μάλιστα μπορεί να θεωρηθεί μετεξέλιξη της. Έχει, όμως, το δημοτικό τραγούδι σταθερό μέτρο και διαφοροποιείται από την εκκλησιαστική μουσική για να εξυπηρετείται και ο χορευτικός του σκοπός. Ήταν φυσική αυτή η επιρροή καθώς η πρώτη φορά που διδάχθηκε (ευρέως) η δυτική μουσική στον ελληνικό χώρο, ήταν τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, επί Βαυαροκρατίας. Μέχρι τότε η μόνη μουσική που εκτελούνταν, ακουγόταν, καταγραφόταν και διδασκόταν (εμπειρικά ή/και σε μουσικοδιδασκαλεία) ήταν η βυζαντινή.

Στη σύγχρονη Ελλάδα έχει επηρεάσει την λαϊκή και την έντεχνη μουσική, καθώς οι μουσικές κλίμακες και οι «ήχοι» της βυζαντινής μουσικής αποτελούν τη βάση πολλών παραδοσιακών και σύγχρονων ελληνικών τραγουδιών. Σύγχρονοι συνθέτες όπως ο Μίκης Θεοδωράκης, ο Μάνος Χατζηδάκις, ο Γιάννης Μαρκόπουλος, ο Σταύρος Ξαρχάκος και άλλοι έχουν αντλήσει στοιχεία από την βυζαντινή μουσική

για την δημιουργία νέων έργων, ενισχύοντας τη συνέχεια και την ανανέωση της ελληνικής μουσικής παράδοσης. Μεταξύ αυτών των συνθετών που έχουν επηρεαστεί από την βυζαντινή μουσική θα έχουμε την χαρά να έχουμε ως εισηγητές στο αυριανό μας Πρόγραμμα της Διημερίδας μας τον κ. Φίλιππο Τσαλαχούρη και τον κ. Χρίστο Τσιαμούλλη.

Πολλοί νεότεροι Έλληνες ποιητές επηρεάστηκαν από τη βυζαντινή γλώσσα, τη ρυθμικότητα και την πνευματικότητα: Ο Διονύσιος Σολωμός χρησιμοποίησε λειτουργικό ύφος και ρυθμούς σε έργα όπως ο Ύμνος εις την Ελευθερίαν. Ο Άγγελος Σικελιανός εμπνεύστηκε από την υμνολογική παράδοση. Η δομή του έργου του Άξιον Εστί του Οδυσσέα Ελύτη θυμίζει λειτουργικό κανόνα, ενώ ο ρυθμός και η φρασεολογία έχουν καθαρά βυζαντινή καταγωγή. Τέλος, ο Γιώργος Σεφέρης αξιοποίησε τη λιτότητα και τον συμβολισμό της εκκλησιαστικής γλώσσας.

Στον εικοστό αιώνα, ο διωγμός, ο εξαναγκασμός και οι απελάσεις των Ρωμιών της Πόλης, έφεραν στην Ελλάδα πολλούς Κωνσταντινουπολίτες ψάλτες, που αναδείχθηκαν δάσκαλοι και ανέδειξαν μαθητές τους που συνεχίζουν την παράδοση αυτή. Οι αείμνηστοι Πρωτοψάλτες Γεώργιος Αθ. Τσαούσης, Θρασύβουλος Στανίτσας είναι οι πιο γνωστοί μεταξύ αυτών.

Ο Σύλλογος Μουσικοφίλων Κωνσταντινουπόλεως που ιδρύθηκε στην Αθήνα το 1984 από μέλη της «Βυζαντινής χορωδίας Κωνσταντινουπολιτών», συνεχίζει στις μέρες μας αυτή την πολιτική παράδοση. Σημειωτέον ότι τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του (πριν την ίδρυση του Συλλόγου) τα μέλη του φιλοξενήθηκαν στον χώρο μας, δηλαδή στις αίθουσες του Συλλόγου Κωνσταντινουπολιτών με την ονομασία: Χορωδία του Συλλόγου Κωνσταντινουπολιτών.

Η βυζαντινή μουσική είναι ζωντανή και συνεχίζει να επηρεάζει τον σύγχρονο ελληνικό πολιτισμό. Μέσα από την Διημερίδα μας αναζητούμε τα στοιχεία εκείνα που αναδεικνύουν την μουσική της Ρωμανίας<sup>2</sup> ως αναπόσπαστο κομμάτι της ελληνικής πολιτισμικής συνέχειας.

---

<sup>2</sup> Η ονομασία «Βυζάντιο» χρησιμοποιήθηκε κυρίως από τους Δυτικούς ιστορικούς για να διακρίνουν τη μεσαιωνική ελληνική ιστορία από την αρχαία ρωμαϊκή, ενώ οι ίδιοι οι κάτοικοι της αυτοκρατορίας αυτοαποκαλούνταν «Ρωμαίοι» και αποκαλούσαν την αυτοκρατορία «Ρωμανία».

Επηρέασε και επηρεάζει τον σύγχρονο ελληνικό πολιτισμό, την εκπαίδευση, την λατρεία και την μουσική δημιουργία.

Οι εισηγητές μας θα αναδείξουν αυτές τις μορφές και θα μας μιλήσουν για την πορεία της μουσικής αυτής προς το μέλλον. Δεν είναι τυχαίο που στις μέρες μας τόσο νέοι μελετούν και διδάσκονται την Βυζαντινή Μουσική, σε Ωδεία, σε Συλλόγους, σε Ι. Μητροπόλεις σε όλη την Ελλάδα αλλά και στο εξωτερικό.

Ο Σύλλογος Κωνσταντινουπολιτών, ο οποίος από το καταστατικό του υπηρετεί σε προτεραιότητα την διερεύνηση και αξιοποίηση της διαχρονικής παράδοσης της Ρωμανίας και των Ρωμιών της Πόλης, με ιδιαίτερη τιμή διεξάγει τη Διημερίδα αυτή στο ιστορικό του Μέγαρο.

Η Διημερίδα όμως αυτή δεν θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί χωρίς την ευγενική και ανιδιοτελή συμμετοχή των εκλεκτών μας εισηγητών. Από τον Ιούνιο είμαι σε συνεχή επικοινωνία μαζί τους για τις λεπτομέρειες της εδώ παρουσίας τους. Τους ευχαριστώ πολύ και εκ μέρους του Δ.Σ. του Συλλόγου Κωνσταντινουπολιτών, που παρά τις πολλές τους ασχολίες δέχτηκαν να είναι μαζί μας και να μας εμπλουτίσουν με την επιστημονική τους προσέγγιση. Τα πλούσια βιογραφικά τους περιέχονται στον τόμο αυτό και μπορείτε να τα μελετήσετε.

Εκδήλωση όμως για την βυζαντινή μουσική χωρίς τις χορωδίες θα ήταν πολύ θεωρητική. Η Διημερίδα μας θα πλαισιωθεί από δύο βυζαντινές χορωδίες. Οι χοροδιδάσκαλοί τους και τα ευάριθμα μέλη και των δύο χορωδιών συμμετέχουν ανιδιοτελώς, γι' αυτό τους οφείλουμε πολλές ευχαριστίες. Λάμπρυναν την εκδήλωσή μας και με τις όμορφες φωνές τους γέμισαν το χώρο Εκδηλώσεων του Συλλόγου Κωνσταντινουπολιτών και την ψυχή μας με θεία ακούσματα. Μας έκαναν να αισθανθούμε σαν να είμαστε στον παλιό καιρό σε Λειτουργία της Αγίας Σοφίας ή σε πανηγυρική Λειτουργία του Πατριαρχικού Ναού στην Κωνσταντινούπολη.

Πρόκειται για την *Χορωδία της Σχολής Βυζαντινής και Παραδοσιακής Μουσικής της Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών*. Την Διεύθυνση της Σχολής έχει ο παριστάμενος Πανοσιολογιώτατος Αρχιμανδρίτης π. Ειρηναίος Νάκος, που θα έχουμε την τιμή να τον ακούσουμε σε λίγο.

Την διεύθυνση του χορού μαθητών της Σχολής έχει ο Καθηγητής και Πρωτοψάλτης, Μουσικολογιώτατος κ. Απόστολος Ντέτσικας.

Η δεύτερη Χορωδία είναι του Συλλόγου Μουσικοφίλων Κωνσταντινουπόλεως. Μάλιστα μαζί μας είναι και ο Πρόεδρος του Συλλόγου Μουσικολογιώτατος κ. Σταμάτιος Κίσσας, που θα μας μιλήσει για την φαλτική παράδοση της Πόλης. Τον χορό των ιεροψαλτών θα διευθύνει ο Μουσικολογιώτατος, Πρωτοψάλτης κ. Καλλίστρατος Κοφόπουλος.

Τα κείμενα της Διημερίδας θα κυκλοφορηθούν σε Πρακτικά που θα φροντίσει ο Σύλλογός μας να εκδοθούν σε ψηφιακή μορφή, για να είναι διαθέσιμα δωρεάν σε κάθε ερευνητή ή φίλο της βυζαντινής μουσικής θελήσει να τα μελετήσει. Ιδιαίτερος θα φροντίσουμε να φιλοξενηθούν και τα μουσικά ακούσματα της εκδήλωσης.

Θα ευχαριστήσω και εγώ με την σειρά μου για την παροχή της στήριξης και την τιμή η Διημερίδα μας να είναι υπό την αιγίδα του Υπουργείου Πολιτισμού της πατρίδας μας. Η αναγνώριση αυτή είναι ένα είδος ηθικής στήριξης στην προσπάθεια αυτή και γενικότερα στις πολιτιστικές δράσεις του Συλλόγου μας.

Θα μου επιτρέψετε στο σημείο αυτό να ευχαριστήσω το Δ.Σ. για την τιμή της ανάθεσης της Διημερίδας. Η πρόταση του θέματος της Διημερίδας, η επιστημονική επιμέλεια του Προγράμματος και η επιλογή των εισηγητών έγινε από τον ομιλούντα με κριτήρια αμιγώς ακαδημαϊκά. Ιδιαίτερος ευχαριστώ τον Πρόεδρο του Συλλόγου μας κ. Θωμά Κούντερ, που για μήνες αναλώθηκε στην υποστήριξη αυτής της προσπάθειας και κατέβαλε κόπους. Επίσης ευχαριστώ τον κ. Αντώνη Λαμπίδη, συγγραφέα, τέως Πρόεδρο του Συλλόγου μας για την συνεχή αρωγή του στην οργάνωση και υλοποίηση της Διημερίδας όλο αυτό το διάστημα.

Ευχαριστούμε όλες και όλους εσάς που τιμάτε με την παρουσία σας την Διημερίδα μας.

Σεβασμιώτατε Μητροπολίτα Λαοδικείας κ. Θεοδώρητε, εκπρόσωπε του Παναγιωτάτου Πατριάρχη μας κ.κ. Βαρθολομαίου και Θεοφιλέστατε Επίσκοπε Ευρίπου κ. Χρυσόστομε, εκπρόσωπε του Μακαριωτάτου Αρχιεπισκόπου μας κ.κ. Ιερωνύμου του Β΄, σας ευχαριστούμε που μας μεταφέρατε τις ευχές τους, με τις ευλογίες των οποίων προχωράμε στη συνέχεια της Διημερίδας μας.





ΣΥΛΛΟΓΟΣ  
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΙΤΩΝ

1928

## ΔΙΗΜΕΡΙΔΑ

# Η ΑΠΗΧΗΣΗ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΟΝ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟ

Παρασκευή 14 & Σάββατο 15 Νοεμβρίου 2025

Αίθουσα Εκδηλώσεων του Συλλόγου Κωνσταντινουπολιτών  
Δημοσθένους 117, Καλλιθέα

Με την υποστήριξη και την αιγίδα  
του Υπουργείου Πολιτισμού



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ  
Υπουργείο Πολιτισμού

## Σκεπτικό της Διημερίδας

Η βυζαντινή μουσική έχει επηρεάσει την μουσική του τόπου μας (δημοτικό τραγούδι) μουσικούς, ποιητές (Οδυσσέας Ελύτης - Άξιον εστί) αλλά και σύγχρονα ακούσματα.

Σύμφωνα με τους ειδικούς, αποτελεί την εξέλιξη της αρχαίας ελληνικής μουσικής έχοντας επιπλέον περσικές, αραβικές και δυτικές επιδράσεις στην εξέλιξή της.

Καλλιεργήθηκε και αναπτύχθηκε κατά τους βυζαντινούς χρόνους και αυτό εξηγεί την ονομασία της. Είναι καρπός εμπνευσμένων συνθετών, τους ονομαζόμενους μελοποιούς, μελωδούς ή υμνωδούς και καλλιεργήθηκε από μοναχούς, κληρικούς αλλά και λογίους.

Η επιρροή της μουσικής του Βυζαντίου, κυρίως από το 1204, υπήρξε ισχυρή στο γνωστό μας δημοτικό τραγούδι, που μπορεί να θεωρηθεί μετεξέλιξή της. Έχει, όμως, σταθερό μέτρο και διαφοροποιείται από την εκκλησιαστική μουσική για να εξυπηρετείται και ο χορευτικός του σκοπός. Ήταν φυσική αυτή η επιρροή, καθώς η πρώτη φορά που διδάχθηκε ευρέως η δυτική μουσική στον ελληνικό χώρο, ήταν τον 19ο αιώνα, επί Βαυαροκρατίας, και διδασκόταν εμπειρικά ή/και σε μουσικοδιδασκαλεία ήταν η βυζαντινή.

Στον 2ο αιώνα, οι διωγμοί, ο εξαναγκασμός και οι απελάσεις των Ρωμιών της Πόλης, έφεραν στην Ελλάδα πολλούς Κωνσταντινουπολίτες ψάλτες, που αναδείχθηκαν Δάσκαλοι και ανέδειξαν μαθητές που συνεχίζουν την παράδοση αυτή. Οι αείμνηστοι Πρωτοψάλτες Γεώργιος Αθ. Τσαούσης, Θρασύβουλος Στανίτσας είναι οι πιο γνωστοί μεταξύ αυτών. Ο εν Αθήναις Σύλλογος Μουσικοφίλων Κωνσταντινουπόλεως που ιδρύθηκε το 1984 από μέλη της «Βυζαντινής χορωδίας Κωνσταντινουπολιτών» συνεχίζει επαξίως στις μέρες μας αυτή την παράδοση.

Η βυζαντινή μουσική, όμως, είναι ζωντανή και συνεχίζει να επηρεάζει την σύγχρονη ελληνική μουσική (Μίκης Θεοδωράκης, Μάνος Χατζηδάκης κ.ά.) και σκοπός της Διημερίδας είναι να αναδείξει αυτές τις μορφές και να αναζητήσει τρόπους για την μελλοντική της πορεία.

Το θέμα της Διημερίδας χαρακτηρίζεται από πρωτοτυπία, μιας και δεν υπάρχει ούτε πλούσια βιβλιογραφία ούτε Συνέδριο με αυτό το θέμα.

**Ο Σύλλογος Κωνσταντινουπολιτών, ο οποίος από το καταστατικό του υπηρετεί κατ' εξοχήν την διερεύνηση και αξιοποίηση της διαχρονικής παράδοσης του Βυζαντίου και των Ελλήνων της Κωνσταντινούπολης, με ιδιαίτερη τιμή οργανώνει και φιλοξενεί αυτή την Διημερίδα με το τόσο σημαντικό θέμα.**

## ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

Παρασκευή 14 Νοεμβρίου 2025, 17:30 – 20:30

17:00 - 17:30 Προσέλευση

17:30 - 18:00 Χαιρετισμοί

- Εκπροσώπου της **Α.Θ.Π. του Οικουμενικού Πατριάρχου**  
κ.κ. **Βαρθολομαίου**, Σεβασμιωτάτου Μητροπολίτου Λαοδικείας  
κ. Θεοδωρήτου, Διευθυντού του εν Αθήναις Γραφείου Εκπροσωπήσεως  
του Οικουμενικού Πατριαρχείου
- Εκπροσώπου του **Αρχιεπισκόπου Αθηνών και πάσης Ελλάδος**  
κ.κ. **Ιερωνύμου Β'**, Θεοφιλεστάτου Επισκόπου Ευρίπου  
κ. Χρυσοστόμου, Βοηθού Επισκόπου Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών
- Προέδρου του Συλλόγου Κωνσταντινουπολιτών κ. **Θωμά Κούντε**

18:00 - 18:20 **Στέφανος Κουμαρόπουλος**, Δρ. Θεολογίας, Γενικός Γραμματέας  
του Συλλόγου Κωνσταντινουπολιτών  
*«Το σκεπτικό και ο στόχος της Διημερίδας»*

18:20 - 18:40 Εισαγωγική ομιλία

**Κωνσταντίνος Χολέβας**, Πολιτικός Επιστήμων, Συγγραφέας  
*«Ο Βυζαντινός Πολιτισμός παραμένει επίκαιρος και οικουμενικός»*

**Εισηγήσεις**

18:40 - 19:00 **Πανοσιολογιώτατος Αρχιμανδρίτης Ειρηναίος Νάκος**,  
Γενικός Διευθυντής του Ιδρύματος Μουσικής της Ιεράς  
Αρχιεπισκοπής Αθηνών και Διευθυντής της Σχολής Βυζαντινής  
και Παραδοσιακής Μουσικής Ι. Αρχ. Αθηνών  
*«Η Σχέση της Βυζαντινής Μουσικής με το Έντεχνο Τραγούδι:  
Ιστορικές Ρίζες, Θεωρητικές Προσεγγίσεις και Σύγχρονος Διάλογος»*

19:00-19:20 **Σταμάτιος-Νικόλαος Κίσσας**, Αρχων Πρωτομαϊστωρ της Μεγάλης  
του Χριστού Εκκλησίας, Πρόεδρος του Συλλόγου Μουσικοφίλων  
Κωνσταντινουπόλεως  
*«Η ψαλτική παράδοση της Κωνσταντινουπόλεως στον Ελλαδικό χώρο»*

19:20 - 20:00 **Χορωδία της Σχολής Βυζαντινής και Παραδοσιακής Μουσικής  
Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών**. Την διεύθυνση του χορού μαθητών  
της Σχολής θα έχει ο Καθηγητής και Πρωτοψάλτης,  
Μουσικολογιώτατος κ. **Απόστολος Ντέτσικας**

20:00 - 20:40 **Χορωδία του Συλλόγου Μουσικοφίλων Κωνσταντινουπόλεως**.  
Χοραρχούντος του Μουσικολογιώτατου, Πρωτοψάλτου  
κ. **Καλλιστράτου Κοφοπούλου**

**Κέρασμα**

**Σάββατο 15 Νοεμβρίου 2025, 09:30 – 13:30**

**09:00 – 09:30 Προσέλευση**

**Εισηγήσεις**

**09:30 – 09:50**

- **Φίλιππος Τσαλαχούρης**, σύγχρονος Έλληνας Συνθέτης,  
Διευθυντής των Μουσικών Σχολών του Ωδείου Αθηνών  
και Τακτικό Μέλος της Ιονικής Ακαδημίας  
«*Δύο χαμένες ευκαιρίες: Ο βυζαντινός μουσικός κόσμος  
στην νεοελληνική μουσική δημιουργία*»

**09:50: 10:10**

- **Ηλίας Λιαμής**, Δρ. Θεολογίας, Μουσικός, Συγγραφέας  
«*Η βυζαντινή μουσική και η Εθνική Μουσική Σχολή*»

**10:10 – 10:40 Διάλειμμα – Καφές**

**10:40 – 11:10**

- **Ευάγγελος Κατσιναβάκης**, Δρ. Γλωσσολογίας,  
Φιλολόγος, Μουσικός  
«*Η συνάντηση βυζαντινής μουσικής και ελληνορθόδοξης  
εκκλησιαστικής πολυφωνίας από τις αρχές του 19ου αιώνα  
μέχρι σήμερα και η ιδιαίτερος ενδιαφέρουσα εξέλιξη της  
συμπορεύσεως και της αμοιβαίας αλληλεπιδράσεώς τους.  
Εισήγηση με μουσικά παραδείγματα*».

**11:10 – 11:30**

- **Χρίστος Τσιαμούλης**, Παιδαγωγός-Συνθέτης,  
Δεξιότηχνης στο ούτι, Τραγουδιστής, Θεωρητικός της  
ελληνικής παραδοσιακής μουσικής  
«*Η βυζαντινή κληρονομιά ως φορέας συνέχισης και  
διάσωσης της λαϊκής ρυθμικής και μελωδικής παράδοσης  
μέσα από την βιωματική συμμετοχή στο χορό και στο  
τραγούδι*».

**11:30 – 12:00 Συζήτηση – Συμπεράσματα**

**12:00 – 12:30 Μουσικά ακούσματα από τον Χρίστο Τσιαμούλη**

**Κέρασμα**

**Λήξη της Δημερίδας**



*Στιγμιότυπα από τους επισήμους και το κοινό που παρακολούθησε την Διημερίδα.*



*Στιγμιότυπα από τους επισήμους και το κοινό που παρακολούθησε την Δημερίδα.*

## ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΕΙΣΗΓΗΤΩΝ (κατά την σειρά των εισηγήσεων)

### ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΧΡ. ΚΟΥΜΑΡΟΠΟΥΛΟΣ

Γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1962 και παρακολούθησε το Δημοτικό Σχολείο στην Αστική Σχολή του Γαλατά. Στην Αθήνα από το 1973, όπου ολοκλήρωσε το Γυμνάσιο και το Λύκειο. Είναι κάτοχος Πτυχίου Θεολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών (1984) και Μάστερ στην Ποιμαντική Ψυχολογία από το Πανεπιστήμιο της Θεσσαλονίκης (1998). Η διδακτορική του διατριβή εγκρίθηκε με άριστα παμφηφεί από τη Θεολογική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών (2003). Το θέμα του: [Η συμβουλευτική διάσταση του έργου του Θεολόγου Καθηγητή στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση \(https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/5825\).](https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/5825)

Έχει παρακολουθήσει δύο Εκπαιδευτικά Προγράμματα Ψυχικής Υγείας της Ελληνικής Ψυχιατρικής Εταιρείας και του ΕΚΠΑ. Υπηρέτησε στην Εκπαίδευση 37 συνολικά χρόνια ως θεολόγος καθηγητής. Από αυτά τα πέντε χρόνια (2006-2011) υπηρέτησε ως Υπεύθυνος (Προϊστάμενος) του Συμβουλευτικού Σταθμού Νέων Δευτεροβάθμιας Εκπ/σης Δ' Αθήνας, προσφέροντας συμβουλευτική αρωγή σε καθηγητές, γονείς και μαθητές των 140 Σχολείων. Δημοσιεύσεις του σχετικές στο <http://www.ssneond.sch.gr/> Από το 2011-2021 υπηρέτησε ως Διευθυντής του 6<sup>ου</sup> Γυμνασίου Νέας Σμύρνης. Άρθρα του για συμβουλευτική Εκπαιδευτικών, Γονέων και Μαθητών περιέχονται στην ιστοσελίδα του σχολείου: <http://6gym-n-smyrn.att.sch.gr/index.php/2011-10-31-21-11-35>.

Έχει διδάξει ως αποσπασμένος και εξωτερικός συνεργάτης στο Τμήμα Κοινωνικής Θεολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών και στα ΠΕΚ ως Επιμορφωτής Καθηγητών και Δασκάλων. Ως συντονιστής συμμετείχε στη δημιουργία λογισμικού για το μάθημα των Θρησκευτικών Ε΄ και ΣΤ΄ Δημοτικού Σχολείου (<http://www.pi-schools.gr/software/dimotiko/dimotiko-thriskeutika-E-ST.zip>).

Έλαβε μέρος στην εκπόνηση ερευνητικών Προγραμμάτων για το Πανεπιστήμιο Αθηνών, όπως: Το έργο του Θεολόγου Καθηγητή και το Μάθημα των Θρησκευτικών (Εκδ. Ερευνητικά Προγράμματα Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 1998). Επίσης συμμετείχε σε δύο Προγράμματα του ΕΚΠΑ για το φύλο και την ισότητα με τίτλο: Φύλο και Θεολογία - Fylopedia (uoa.gr) και Φύλο και Εκκλησία - Fylopedia (uoa.gr).

Είναι βασικός συνεργάτης και αρθρογραφεί πάνω από δέκα χρόνια στην ιστοσελίδα [www.diapoimansi.gr](http://www.diapoimansi.gr). Από το 2023 συμμετέχει στο Διοικητικό Συμβούλιο του Συλλόγου Κωνσταντινουπολιτών. Μετέχει επίσης σε ομάδα με ιατρούς ερευνητές για την σύνταξη του βιβλίου «Ωριμάζοντας» (υπό έκδοση Ιαν. 2026), που διαπραγματεύεται την ενεργό και δημιουργική γήρανση. Πραγματοποιεί ομιλίες σε Συνέδρια, Ενορίες και Συλλόγους. Είναι παντρεμένος και πατέρας 3 τέκνων.



#### ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΧΟΛΕΒΑΣ

Γεννήθηκε στή Θεσσαλονίκη τό 1957. Είναι άριστοῦχος άπόφοιτος του Πειραματικού Σχολείου του Πανεπιστημίου Αθηνών. Σπούδασε Δημόσιο Δίκαιο και Πολιτικές Έπιστήμες στή Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών. Είναι Μέλος της Ειδικής Συνοδικής Έπιτροπής Πολιτιστικής Ταυτότητος της Έκκλησίας της Ελλάδος. Επί 18 έτη διετέλεσε Αρχισυντάκτης του Περιοδικού Έκκλησία, Έπισημου Δελτίου της Έκκλησίας της Ελλάδος. Ειδικεύεται στα έθνικά και ιστορικά θέματα καθώς και στή ανάδειξη και τεκμηρίωση της Όρθόδοξης Χριστιανικής Παράδοσης. Από τό 1991 έως τό 1999 ήταν τακτικός άρθρογράφος του περιοδικού *Οίκονομικός Ταχυδρόμος*. Σήμερα άρθρογραφεί στήν έφημερίδα *Παραπολιτικά*, στο περιοδικό *Πειραϊκή*

Ἐκκλησία, στο περιοδικό Ἀπόστολος Βαρνάβας, καθώς και σέ πολλά ἄλλα ἔντυπα καί ἱστολόγια. Ἀπό τόν Φεβρουάριο τοῦ 1989 μέχρι καί τον Δεκέμβριο τοῦ 2023 διετέλεσε τακτικός συνεργάτης τοῦ Ραδιοφωνικοῦ Σταθμοῦ τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος καί τοῦ Ραδιοσταθμοῦ τῆς Ἱερᾶς Μητροπόλεως Πειραιῶς.

Τά κυριώτερα βιβλία πού ἔχει συγγράφει εἶναι:

- 1) «Γιά μιὰ Δυναμική Ἐξωτερική Πολιτική», 1994, γιά τό ὁποῖο βραβεύθηκε ἀπό τήν Ἑλληνική Ἑταιρία Χριστιανικῶν Γραμμάτων.
- 2) «Ἑλληνισμοῦ Ἐνόρασις», 1997.
- 3) «Ἡ ἐθνική μας ταυτότητα στήν ἐποχή τῆς παγκοσμιοποιήσεως», 2001.
- 4) «Ἐκκλησία καί Ἑλληνική Διάρκεια», 2002, βραβεῖο Δοκιμίου εἰς μνήμην Παναγιώτη Φωτέα.
- 5) «Ἡ Ἑλληνορθόδοξη Παιδεία στόν 21ο αἰῶνα», 2007.
- 6) «Στήν Εὐρώπη ὡς Ἑλληνες», 2010.
- 7) «Ἡ Ἑλληνορθόδοξη Πρόταση, γιά τήν κρίση, τήν παιδεία, τά ἐθνικά θέματα», 2015.
- 8) «Τό Μακεδονικό ζήτημα καί οἱ παγίδες τῆς Συμφωνίας τῶν Πρεσπῶν», Α' ἐκδοση 2018, Δ' ἐκδοση 2025.
- 9) «Τό 1821 σήμερα - Τά μηνύματα τοῦ 1821 καί τά σύγχρονα ἐθνικά θέματα», 2020.
- 10) «Ἡ Γενοκτονία τοῦ Ἑλληνισμοῦ (1914-1923): Μικρά Ἀσία- Πόντος- Ἀνατολική Θράκη», 2022.
- 11) «Ὁρθοδοξία καί Πατριωτισμός», 2023.

Γνωρίζει τήν Ἀγγλική, Γαλλική καί Ἰταλική γλῶσσα.



#### ΠΑΝΟΣΙΟΛΟΓΙΩΤΑΤΟΣ ΑΡΧΙΜΑΝΔΡΙΤΗΣ ΕΙΡΗΝΑΙΟΣ ΝΑΚΟΣ

Ὁ π. Εἰρηναῖος (κατὰ κόσμον Ἐμμανουήλ) Νᾶκος γεννήθηκε στήν Ἀθήνα στίς 18 Φεβρουαρίου 1975. Χειροτονήθηκε διάκονος στίς 23 Αυγούστου 1997 ἀπό τόν τότε Θεοφιλέστατο Ἐπίσκοπο Διαυλείας, νῦν Μητροπολίτη Διδυμοτείχου, Δαμασκηνὸ Καρπαθάκη καί τοποθετήθηκε Διάκονος στόν Μητροπολιτικὸ καί Καθεδρικὸ Ναὸ τῶν Ἀθηνῶν. Στίς 30 Μαρτίου 2003 χειροτονήθηκε πρεσβύτερος ἀπὸ τὸν Μακαριστὸ Ἀρχι-

επίσκοπο Ἀθηνῶν καὶ πάσης Ἑλλάδος, κυρὸ Χριστόδουλο, παραμένον-  
τας ἐφημέριος στὸν Μητροπολιτικὸ Ναὸ τῶν Ἀθηνῶν ἕως καὶ τὸ 2008.

Ἀπὸ τὸ 2008 ἕως καὶ τὸ 2019 διηκόνησε ὡς πρόεδρος Ἐκκλησια-  
στικῆ Συμβουλίου καὶ ἐφημέριος τοῦ Ἱεροῦ Ναοῦ Μεταμορφώσεως  
Σωτῆρος Καλλιθέας. Ἀπὸ τὸ 2019 ἕως τὸ 2020 ἐφημέριος στὸν ὀρ-  
φανοτροφειακὸ Ἱερὸ Ναὸ Ἁγίου Βασιλείου Ροῦφ καὶ σήμερα εἶναι  
ἐφημέριος στὸν Ἱερὸ Ναὸ Κοιμήσεως Θεοτόκου Ταύρου.

*Σπουδές:* Εἶναι ἀριστοῦχος πτυχιούχος τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Ἀκαδη-  
μίας Ἀθηνῶν. Πτυχιούχος καὶ Διπλωματοῦχος μὲ βαθμὸ ἄριστα τῆς  
Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, ἀπὸ τὰ Ὠδεῖα Αἰγάλεω καὶ  
Ρωμανὸς ὁ Μελωδὸς, μὲ δάσκαλο τὸν ἀείμνηστο Μανώλη Χατζημάρο-  
κο. Ἔχει λάβει Δίπλωμα Μουσικοδιδασκάλου μὲ βαθμὸ ἄριστα, καθὼς  
καὶ Πτυχίον Παραδοσιακοῦ Τραγουδιοῦ. Ἔχει σπουδάσει ὀρθοφωνία  
καὶ φωνητικὴ, κλασσικὸ, ἔντεχνο, λαϊκὸ καὶ παραδοσιακὸ τραγούδι μὲ  
τοὺς Ἀναστάσιο Γέρου, Στογιαννίδου Βέρα, Σπύρο Βουτσινᾶ, Θεόφι-  
λο Βουτσινᾶ καὶ Πένυ Ρίζου. Μεταπτυχιακὸς φοιτητὴς στὸ ΑΠΘ στὸ  
τμήμα: Ἑλλάδα, Ἐκκλησιαστικὴ Ἱστορία καὶ Πολιτισμὸς.

*Καλλιτεχνικὲς ἐμφανίσεις:* Ἔχει τραγουδήσει ἔντεχνα καὶ λαϊκὰ μου-  
σικὰ ἔργα, κλασσικὰ τραγούδια καὶ ἄριες σὲ διάφορες μουσικὲς συ-  
ναυλίες καὶ ἐκδηλώσεις, στὸ Ραδιόφωνο, τὴν Τηλεόραση, καθὼς καὶ  
στὸ Ἡρώδειο Ἀρχαῖο Θέατρο.

*Ραδιόφωνο:* Ἔχει συνεργαστεῖ ὡς παραγωγὸς τοῦ Ραδιοφωνικοῦ  
Σταθμοῦ τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος καὶ παρουσιαστὴς τῆς ἐκπομπῆς  
«Διάκονοι τῆς Ὁρθοδόξου ὑμνολογίας», μίᾳ ἀφιερωματικῆ ἐκπομπῆ  
σὲ ὅσους ἔδωσαν καὶ δίνουν τὴ δική τους μαρτυρία στὴ βυζαντινὴ μας  
μουσικὴ παράδοση, ἐπίσης τῆς ἐκπομπῆς «Γνωριμία μὲ τὰ μουσικὰ  
ὄργανα», ἀλλὰ καὶ τῆς ἐκπομπῆς «Πρόσωπα καὶ Παράδοση».

*Μουσικὲς ἐκδόσεις:* Ἔχει ἐκδώσει τέσσερις ψηφιακοὺς δίσκους βυ-  
ζαντινῆς μουσικῆς μὲ ὕμνους α) τῆς Μεγάλης Ἑβδομάδος, β) τῶν Χρι-  
στουγέννων, γ) τοῦ Ἐνιαυτοῦ, δ) «Τὰ Ἱερατικά» μὲ τὰ ἅπαντα τοῦ  
Ἱερέως, ἐκφωνήσεις, ἀπολυτίκια, κοντάκια, εἰσοδικὰ κ.λπ. Ἐπίσης,  
ἔχει συμμετάσχει σὲ πολλοὺς ψηφιακοὺς δίσκους συναδέλφων.

*Ίεροψαλτικὲς θέσεις:* Ἔχει χρηματίσει Πρωτοψάλτης καὶ Λαμπαδάριος σὲ πολλοὺς Ἱεροὺς Ναοὺς τῆς Ἱερᾶς Ἀρχιεπισκοπῆς Ἀθηνῶν, ὅπως Καθεδρικός Ναὸς Φανερωμένης Χολαργοῦ, Κοιμήσεως Θεοτόκου Ταύρου, Ἀγίου Ἰωάννου Ταύρου, Ἀγίας Μαρκέλης Βοτανικοῦ, Ἀγίου Ἀθανασίου Θησείου καὶ Ἀγίου Σπυρίδωνος Πειραιῶς.

*Ἐπιτροπὴ Ίεροψαλτῶν I.A.A.:* Ἀπὸ τὸ ἔτος 2010 εἶναι πρόεδρος τῆς ἐπιτροπῆς ἀκροάσεως ἱεροψαλτῶν τῆς Ἀρχιεπισκοπῆς Ἀθηνῶν, καλλιτεχνικός Διευθυντὴς τῆς Σχολῆς Βυζαντινῆς καὶ Παραδοσιακῆς Μουσικῆς καὶ Γενικός Διευθυντὴς τοῦ Ἰδρύματος Βυζαντινῆς καὶ Παραδοσιακῆς Μουσικῆς τῆς Ἱερᾶς Ἀρχιεπισκοπῆς Ἀθηνῶν.

*Διδασκαλία:* Ἔχει εἰκοσιπενταετῆ διδακτικὴ καὶ δεκαετῆ διευθυντικὴ ἐμπειρία στὴν ὠδειακὴ ἐκπαίδευση, ὡς καθηγητῆς Β.Μ. διδάσκοντας τὴν τοῦ Δαμασκηνοῦ Θεία Τέχνη, θεωρία καὶ μέλος, ἱστορία καὶ μουσικὴ ἀπαγγελία.

*Διακρίσεις:* Ἔχει τιμηθεῖ μὲ ἀναμνηστικὸ ἔπαινο ἀπὸ τὸν Ὅμιλο γιὰ τὴν Unesco Πειραιῶς καὶ Νήσων καὶ τὸν Διεθνή Ὄργανισμό International Action Art, γιὰ τὴν κοινωνικὴ, πολιτιστικὴ καὶ ἀνθρωπιστικὴ προσφορά.



## ΣΤΑΜΑΤΙΟΣ - ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΚΙΣΣΑΣ

Ἐγεννήθη τῇ 2ᾷ Ἰανουαρίου 1954 εἰς τὸ Χρυσοκέραμον (τουρμιστὶ Τσεγκέλκιοϊ Cengelköy) τῆς Ἀσιατικῆς ὄχθης τοῦ Καταστένου (Βοσπόρου, Ἐπαρχία Χαλκηδόνος), εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν, ὅπου καὶ διήκουσεν τὰ πρῶτα γράμματα εἰς τὴν Ἀστικὴν Σχολὴν τῆς ὡς ἄνω Κοινότητος. Απόφοιτος τοῦ Ζωγραφείου Λυκείου Κωνσταντινουπόλεως, ἐφοίτησε εἰς τὴν Νομικὴ Σχολὴ τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, εκπαιδευθεὶς εἰς τὸ Λονδῖνον εἰς τὰ χρηματοοικονομικά, ὅπου καὶ παρέμεινεν ἐπὶ ἔννεαετίαν ἐργαζόμενος ὡς σύμβουλος ἐπενδύσεων.

Ἀπὸ τοῦ 1992 διαμένει μονίμως εἰς τὰς Ἀθήνας ἐξασκῶν τὸ ἐπάγγελμα τοῦ Συμβούλου Ἐπενδύσεων - Ἐπιχειρήσεων. Τὸ ἔτος 2016 ἔχει συνταξιοδοτηθεῖ. Ἀπὸ ἡλικίας τῶν πέντε ἐτῶν ψάλλει ἀπὸ τὴν

θέσιν τοῦ κανονάρχου, ἀναγνώστου, δομεστικού, β' φάλτου καὶ α' φάλτου εἰς διαφόρους ἱεροὺς Ναοὺς ἐν Κωνσταντινουπόλει, Ἀθήναις, Μεγ. Βρεταννίᾳ καὶ πάλιν ἐν Ἀθήναις. Ὑπῆρξε μαθητῆς τοῦ ἀειμνήστου Ἀρχοντος Πρωτοφάλτου τῆς Μεγάλης τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας (Μ.τ.Χ.Ε.) Βασιλείου Νικολαΐδου. Ἐφαλλεν ἐπὶ μίαν ἐνεαετίαν εἰς Λονδῖνον (Ἅγιον Νεκτάριον Battersea καὶ Κοίμησιν Θεοτόκου WoodGreen). Ἀπὸ τοῦ Φεβρουαρίου 1999 ὑπηρετεῖ τὴν Ἱερὰν Τέχνην ἀπὸ τῆς θέσεως τοῦ α' φάλτου εἰς τὸν Ἱερὸν Ναὸν Ἁγίου Γεωργίου ἐν Καβουριῶ Βουλιαγμένης-Ἄττικῆς.

Ἀπὸ δὲ τῆς 15<sup>ης</sup> Μαΐου 2011, ὅτε καὶ ἐνεκαινιάσθη ὁ νέος περικαλλῆς ἐνοριακὸς ναὸς τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου Φανερωμένης Βουλιαγμένης (πανηγυρίζει τὴν ἡμέραν τῆς Ὑπαπαντῆς τοῦ Κυρίου), διακονεῖ τὸ Ἱερὸν Ἀναλόγιον τῆς ἐνορίας ταύτης μεῖ ἀριστερὸν ἱεροφάλτην ἀπὸ τοῦ Ὀκτωβρίου 2013, τὸν κατὰ σάρκα υἱὸν αὐτοῦ Εὐάγγελον, τοῦ Ἁγίου Γεωργίου μετατραπέντος εἰς ἐνοριακὸν παρεκκλήσιον. Ἀπὸ τοῦ 1996 μέχρι καὶ τοῦ Φεβρουαρίου 2017 διετέλεσεν ἀνελλιπῶς μέλος τοῦ Δ.Σ. τῆς «Ἐστίας Κωνσταντινουπόλεως» κοινωφελοῦς καὶ φιλανθρωπικοῦ Σωματείου, πού συντηρεῖ Γηροκομεῖον εἰς τὴν Παλαιὰν Φώκαιαν Ἄττικῆς.

Ἀπὸ τοῦ 1997 διακονεῖ ἀπὸ τῆς θέσεως τοῦ προέδρου τὸν ἱστορικὸν «ἐν Ἀθήναις Σύλλογον Μουσικοφίλων Κων/πόλεως» προπύργιον ἐν Ἑλλάδι τῆς Πατριαρχικῆς καὶ γενικώτερον Πολίτικῆς Ψαλτικῆς Παραδόσεως κατὰ γενικὴν ὁμολογίαν τῆς γνησιωτέρας ἐκφράσεως τῆς καθ' ἡμᾶς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Παραδόσεως. (www.cmkon.gr). Ἀπὸ τοῦ Ἀπριλίου 2003 μέχρι τοῦ τέλους Σεπτεμβρίου 2006 ὑπῆρξε συνεργάτης τοῦ Ραδιοφωνικοῦ Σταθμοῦ τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος (89,5 FM) μετὰ τὴν ἐκπομπὴν «Πολίτικο Ἀναλόγιο». Ἀπὸ δὲ τῆς 29<sup>ης</sup> Σεπτεμβρίου 2009 συνεργάζεται πάλιν μετὰ τὸν Ραδιοφωνικὸν Σταθμὸν τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος (89,5 FM) μετὰ τὴν ὠριαίαν ἐκπομπὴν «Ἀπὸ τὴν ψαλτικὴν Παράδοσιν τῆς Κων/πόλεως» μεταδιδομένην ἐκάστην Τρίτην στὰς 16:00 ἢ 17:00.

Διετέλεσε μέλος τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τῆς Οἰκουμενικῆς Ὁμοσπονδίας Κωνσταντινουπολιτῶν (ΟΙ.ΟΜ.ΚΩ.) ἀπὸ τοῦ 2011-2022. Ἐτιμήθη ὑπὸ τῆς Α.Θ.Π. τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριάρχου κ.κ.

Βαρθολομαίου την 22αν Φεβρουαρίου 2016 με τὸ ὄφρικιον τοῦ Ἄρχοντος Πρωτομαῖστορος τῆς Ἁγίας τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας. Μετέσχεν Σεπτῆ Πατριαρχικῆ κελεύσει, εἰς τὸν Χορὸν τοῦ «ἐν Ἀθήναις Συλλόγου Μουσικοφίλων Κωνσταντινουπόλεως» κατὰ τὴν Μεγάλην κατ' Ἀνατολὰς Σύνοδον τῆς Ὁρθοδόξου Ἐκκλησίας ἐν Κρήτῃ τῷ 2016 ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ χοράρχου τοῦ Συλλόγου καὶ Ἄρχοντος Μουσικοδιδασκάλου τῆς Μ.τ.Χ.Ε. κ. Δημοσθένους Παῖκοπούλου. Εἶναι ἔγγαμος καὶ πατὴρ δύο τέκνων.



### ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΤΣΑΛΑΧΟΥΡΗΣ

Ο Φίλιππος Τσαλαχούρης γεννήθηκε στην πόλη Καμίνα του Κονγκό στην Κεντρική Αφρική τον Αύγουστο του 1969 και μεγάλωσε στην Αθήνα. Σπούδασε φλάουτο (τάξη Ν. Δεπούνη) και Ανώτερα Θεωρητικά (τάξεις Ν. Νευράκη - Αρμονία, Δ. Δραγατάκη - Αντίστιξη & Φούγκα), στο Εθνικό Ωδείο με υποτροφία της κ. Καλομοίρη και των δασκάλων του. Τα πτυχία του συνοδεύονται από διακρίσεις και βραβεία. Ανάμεσα στα έργα του ξεχωρίζουν οι ἔξι Συμφωνίες, η δραματική καντάτα Ιούλιος Καίσαρας, οι μονόπρακτες ὄπερες Το Ὀνειρο του Σατνή, Πούσκιν, Απιστία ἢ το Χάρτινο Φεγγάρι και Ο Μιχαήλ Ἄγγελος στη Ρώμη, οι 24 Ελληνικοί Χοροὶ για το Μουσείο Μπενάκη, το λειτουργικό δράμα Η ὥρα του Μυστικού Δείπνου, το Κοντσερτίνο για βιόλα, το Κοντσερτίνο για κοντραμπάσο, τα δύο Κοντσέρτα για πιάνο, το Κοντσέρτο για φλάουτο, η ελεγεία «Σμύρνη, η πόλη που ταξίδευε στον ουρανό» για βιολί και ορχήστρα, οι τρεις Λειτουργίες, η καντάτα Cerigo, οι δύο Σονάτες για βιολί & πιάνο, οι δύο Σονάτες για βιολοντσέλο & πιάνο, ἔξι κουαρτέτα εγχόρδων, το χορωδιακό Η Γάτα και το φεγγάρι, Οι δυο Ραββίνοι, Οι επτά Λόγοι του Χριστοῦ ἐπάνω στο Σταυρό, ο Λυρικός Μονόλογος «Ἐν τῇ Ερήμῳ», Stabat Mater κ.ά. Ἔργα του παρουσιάστηκαν στην Ελλάδα, τη Ρωσία, την Ισπανία, τη Βουλγαρία, την Ουγγαρία, την Αγγλία, τη Γαλλία, τη Ρουμανία, την Ουρουγουάη, την Ιταλία, την Τουρκία, την Κίνα, την Ουκρανία, την Αυστρία, την Ταϊβάν, τη Σερβία, τη

Κροατία και τη Γερμανία από συγκροτήματα όπως η Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, Κρατική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης, Καμεράτα του ΜΜΑ, Χορωδία δωματίου της Ραδιοφωνίας της Μόσχας, Χορωδία της Ακαδημίας Λιστ, Χορωδία Kodály του Ντέμπρετσεν, Συμφωνική Ορχήστρα της ΕΡΤ, η Μικτή Χορωδία της ΕΡΤ, Συμφωνική ορχήστρα του Πάζαρτζικ, Φιλαρμονική «Μιχαήλ Ζόρα» του Βακαυ, Σολίστες της Πράγας, Νέο Ελληνικό Κουαρτέτο, Κουαρτέτο του Εδιμβούργου, το Κουαρτέτο Πατρών, Κουαρτέτο Αθηνών, ορχήστρα Academica, Ελληνικό Συγκρότημα Σύγχρονης Μουσικής, Ορχήστρα των Χρωμάτων, Γυναικείο φωνητικό σύνολο Opus Femina, Συμφωνική Ορχήστρα του Πανεπιστημίου Dokuz της Σμύρνης, Ορχήστρα Πατρών, Κλασική Ορχήστρα του Κιέβου, Λουιζιάνα Συμφωνιέτα, Σόφια Συμφωνιέτα, Φιλαρμονική του Έγκερ, Ορχήστρα Kodály, ορχήστρα Arcadia Mundi, η Ορχήστρα BelaBartok, η Ορχήστρα JohannStraussFestival κ.α.

Έχει συνεργαστεί με το Θέατρο Τέχνης, το Εθνικό Θέατρο, το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος κ.ά. συνθέτοντας μουσική για έργα των Ιονέσκο, Τσέχωφ, Μπέρνχαρντ, Στρίντμπεργκ, Ροντρίγκες, Αναγνωστάκη, Γκολντόνι, Καμπανέλλη, Παίητζ, Αρού, Κολτές, Ουίλιαμς, Γκάτζο, Λεοτιέ, Χορν, Σαίξπηρ, Ομπράιαν, Ίψεν, Σοφοκλή, Αριστοφάνη, Μίλερ κ.α.

Δίδαξε στο Εθνικό Ωδείο (1990 – 1995), στη δραματική σχολή του Θεάτρου Τέχνης «Κάρολος Κουν» (1991 – 2005) και στο Ωδείο Κόνταλου (1992 – 2017). Από το Σεπτέμβριο του 2004 διδάσκει στο Ωδείο Αθηνών. Σήμερα κατέχει τη θέση του διευθυντή των Μουσικών Σχολών του Ωδείου Αθηνών. Εξελέγη τακτικό μέλος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών το Μάιο του 1997. Είναι μέλος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής του Μουσείου Μπενάκη. Το Δεκέμβριο του 2008 βραβεύτηκε από την Ακαδημία Αθηνών για το σύνολο του έργου του αλλά και για τη γενικότερη προσφορά του στη μουσική με το βραβείο «Γ. Α. Παπαϊωάννου» με αφορμή τη σύνθεση των «24 Ελληνικών Χορών για το Μουσείο Μπενάκη». Έχει λάβει επίσης το Αργυρό μετάλλιο της πόλης της Ρόδου και το Πανδωδεκανησιακό βραβείο «Βαλσάμη».



## ΗΛΙΑΣ ΛΙΑΜΗΣ

Ο Ηλίας Λιαμής γεννήθηκε στην Αθήνα. Σπούδασε στην Θεολογική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών. Μετά τις μεταπτυχιακές του σπουδές στα πανεπιστήμια της Γενεύης και της Οξφόρδης, αναγορεύτηκε διδάκτορας της Θεολογικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών, στο πεδίο της Νηπτικής Θεολογίας.

Παράλληλα με τις θεολογικές του σπουδές, πήρε τα πτυχία πιάνου και ανώτερων θεωρητικών (αρμονίας, αντίστιξης και φούγκας) από το Ελληνικό Ωδείο, ενώ παρακολούθησε μεταπτυχιακά μαθήματα μουσικολογίας και διεύθυνσης χορωδίας και ορχήστρας στην Αγγλία και την Ουγγαρία. Παράλληλα, σπούδασε την Βυζαντινή μουσική με διδασκάλους τους Δ. Μαυραγάνη, Ανδρέα Βουτσινά και Γ. Δεμελή.

Είναι συγγραφέας λογοτεχνικών και παιδαγωγικών βιβλίων, καθώς και μουσικοθεατρικών έργων και όπερας, τα οποία έχουν μελοποιηθεί από διακεκριμένους συνθέτες και έχουν παρουσιαστεί σε παραστάσεις στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών και Θεσσαλονίκης, καθώς και σε μεγάλες αίθουσες πόλεων της Ελλάδας.

Από το 2000 είναι Πρόεδρος της Συνοδικής Επιτροπής Καλλιτεχνικών Εκδηλώσεων και των Μουσικών Συνόλων και μόνιμο μέλος της Συνοδικής Επιτροπής Νεότητας της Εκκλησίας της Ελλάδος.

Δίδαξε επί 38 έτη στην Ελληνογαλλική Σχολή Άγιος Ιωσήφ και είναι ιδρυτής και διευθυντής της ομώνυμης χορωδίας, η οποία έχει συμμετάσχει, σε κορυφαίες εκδηλώσεις στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών και Θεσσαλονίκης, στο Ηρώδειο, στο Καλλιμάρμαρο Ολυμπιακό Στάδιο, καθώς και σε τηλεοπτικές και ραδιοφωνικές εκπομπές.



## ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ ΚΑΤΣΙΝΑΒΑΚΗΣ

Ο Ευάγγελος Φ. Κατσίναβάκης, Γλωσσολόγος PhD, Φιλολόγος, Μουσικός, σπούδασε Φιλολογία στο ΕΚΠΑ. Πραγματοποίησε μεταπτυχιακές σπουδές Γενικής και Ιστορικοσυγκριτικής Γλωσσολογίας στο Πανεπιστήμιο Κολωνίας ως υπότροφος του γερμανικού κράτους. Η

διδακτορική του διατριβή εγκρίθηκε με άριστα παμψηφεί από τον Γλωσσολογικό Τομέα της Φιλοσοφικής Σχολής του ΕΚΠΑ. Δημοσίευσε μελέτες Γενικής Γλωσσολογίας (καθολικά γλώσσας, σημασιολογικά προβλήματα Ελληνικής) και Παιδαγωγικής (δομολειτουργική προσέγγιση διδακτικής μητρικής γλώσσας), διατέλεσε ερευνητικός υπότροφος του Ωνασείου Ιδρύματος και μέλος ερευνητικής ομάδας της IBM Ελλάδος για αυτόματη μετάφραση, δίδαξε στην Επιμόρφωση Φιλολόγων (Π.Ε.Κ.) και συνέγραψε πρότυπα σχολικά βοηθήματα. Υπήρξε εκπαιδευτικός του Αρσακείου. Σχεδίασε το εγχείρημα της ψηφιοποίησης του Αρχείου της Φιλεκπαιδευτικής Εταιρείας. Μουσικές σπουδές: θεωρητικά, βυζαντινή μουσική, μονωδία και σεμινάρια διευθύνσεως χορωδίας. Υπήρξε μέλος της Χορωδίας της ΕΡΤ και άλλων επίλεκτων χορωδιών, ιδρυτής και διευθυντής του Μικτού Φωνητικού Συνόλου *Ars Nova* και της χορωδίας Αγίου Παντελεήμονος Ιλισού, συνιδρυτής και συνδιευθυντής της Χορωδίας Γυμνασίων-Λυκείων των Αρσακείων Ψυχικού, μαέστρος-επισκέπτης άλλων χορωδιών (Δημοτική Χορωδία Ηρακλείου Κρήτης, Φωνητικό Σύνολο *Manus Apertae* κ.ά.) και Δεξιός Ψάλτης του Αγίου Παντελεήμονος Ιλισού. Μελετά συστηματικά τις σύγχρονες εξελικτικές τάσεις της βυζαντινής μουσικής, τη συνάντησή της με την ευρωπαϊκή πολυφωνία και τη βαθμιαία δημιουργία τροπικού πολυφωνικού συστήματος προσαρμοσμένου στους βυζαντινούς μουσικούς τρόπους. Έχει δημοσιεύσει σχετικές μελέτες, δημιουργήσει διαδικτυακό site (YouTube Evangelos Katsinavakis), δώσει διαλέξεις και πραγματοποιήσει συναυλίες και ραδιοφωνικές εκπομπές επί του θέματος.



#### ΧΡΙΣΤΟΣ ΤΣΙΑΜΟΥΛΗΣ

Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1961. Σπούδασε κιθάρα με τη Λίτσα Ζώη και θεωρητικά στο Εθνικό Ωδείο Αθηνών. Στη συνέχεια πήρε το δίπλωμα της βυζαντινής μουσικής με δάσκαλο τον Λυκούργο Αγγελόπουλο από το Ωδείο Σκαλκώτα. Από το 1980, με αφορμή τη γνωριμία του με το σύλλογο του Σίμωνα Καρρά, στράφηκε στη μελέτη της ελληνικής πα-

ραδοσιακής μουσικής και την εκμάθηση των παραδοσιακών οργάνων όπως το ούτι, το πολιτικό και στεριανό λαούτο, ο ταμπουράς και ο ταμπουράς με δοξάρι, το μαντολίνο, η λύρα, ο κεμανές Καππαδοκίας, το νέι, το καβάλι, τη φλογέρα και άλλα.

Με τις «Δυνάμεις του Αιγαίου» το 1985 ξεκίνησε μια δημιουργική πορεία πάνω στην παράδοση αλλά και στις μουσικές τάσεις του σύγχρονου τραγουδιού. Παράλληλα με την έκδοση πέντε CD, το συγκρότημα έκανε συναυλίες στην Ελλάδα, την Ευρώπη, την Αμερική και την Αυστραλία μέχρι και το 1991 όπου έληξε η συνεργασία τους.

Συνεργάστηκε με πολλούς μουσικούς, τραγουδιστές και συνθέτες της παλαιότερης και της νέας γενιάς: (Μ. Χατζιδάκις, Δ. Σαββόπουλος, Γ. Μαρκόπουλος, Ν. Ξυδάκης, Ν. Μαμαγκάκης, Γ. Χατζηνάσιος, Ε. Βιτάλη, Μ. Μητσιάς, Δ. Μαραγκόπουλος, Ν. Κυπουργός, Μ. Φαραντούρη, Ελ. Αρβανιτάκη, Γ. Ζωγράφος, Σ. Γιαννάτου, Λιζ. Καλημέρη, Μ. Λιδάκης, Αλκ. Ιωαννίδης, Ηλ. Λιούγκος, Σ. Παπάζογλου, Κ. Παπαδοπούλου, Κ. Κουλιά, Γ. Χαρούλης, Δ. Μπάσης, και Γ. Νέγκα.

Επίσης συνεργάστηκε με πολλούς σημαντικούς εκπροσώπους της παραδοσιακής μουσικής: (Σίμων Καρράς, Χρ. Αηδονίδης, Δ. Σαμίου, Ν. Σαραρούδας, Μαριώ, Ψαραντώνης, Μ. Τζουγανάκης, Γ. Αμαραντίδης, Μ. Καλιοντζίδης, Ηλίας Ύφαντίδης και με όλους τους νεώτερους δεξιότητες της καινούργιας γενιάς. Ακόμη συμμετείχε στην ορχήστρα «Εστουδιαντίνα» από τα πρώτα της ακόμα βήματα.

Μετά το τέλος των Δυνάμεων του Αιγαίου συνέχισε προσωπική πορεία που περιλαμβάνει τριάντα δίσκους ακτίνας, που περιέχουν κυρίως δικές του συνθέσεις καθώς και διασκευές παραδοσιακών τραγουδιών. Στις συνθέσεις του διακρίνεται η επεξεργασία σύγχρονων στοιχείων με μοτίβα της παραδοσιακής και λαϊκής ελληνικής μουσικής και της παράδοσης της Ανατολικής Μεσογείου γενικότερα.

Από το 1985 διδάσκει παραδοσιακά όργανα σε ωδεία και μουσικές σχολές: Δημοτικό Ωδείο Περιστερίου, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Ωδείο Σκαλκώτα, Μουσική Σχολή Περισσού, Μουσικό Γυμνάσιο Χαϊδαρίου, Μουσείο Λαϊκών Οργάνων, Δημοτικό Ωδείο Πατρών, Σχολή Παραδοσιακής Μουσικής «Αγίας Σοφίας» Λευκωσίας, ΚΕΠΕΜ (Σίμων Καράς).

Το 2003 μέχρι 2013 ξεκίνησε συνεργασία με το Ωδείο Αθηνών, δημιουργώντας τμήμα ελληνικής μουσικής όπου διδάσκονται όλα τα παραδοσιακά όργανα και οι ελληνικοί χοροί. Στα πλαίσια αυτού του τμήματος δίδαξε θεωρητικά της ελληνικής μουσικής, ούτι, ιστορία της βυζαντινής και παραδοσιακής μουσικής, καθώς και το θεωρητικό μάθημα «Ηχος και Μακάμ.» στα πλαίσια του μεταπτυχιακού τμήματος βυζαντινής μουσικής.

Έχει κάνει πολλά σεμινάρια ανά την Ελλάδα με θέμα την ελληνική παραδοσιακή μουσική και την πράξη της τέχνης του αυτοσχεδιασμού πάνω στα Μακάμ. Το 2004 με 2006 δίδαξε ταμπουρά στο Τμήμα Μουσικολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών. Από το 2014 μέχρι σήμερα διοργανώνει σεμινάρια για μουσικούς και μαθητές στο Ξηροκάμπι Λακωνίας (Μουσικό Χοροστασιό).

Σαν δεξιότηχης στο ούτι συμμετείχε στην πρώτη συνάντηση λαουτοειδών το 1990 στο Παλλάς με διοργανωτή τον Λάμπρο Λιάβα, στη Διεθνή Συνάντηση για τα λαουτοειδή που έγινε το 2005 στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών και επίσης έπαιξε στον ίδιο χώρο το 2023 στο αφιέρωμα «Το Ούτι στην Ελλάδα».

Ως δεξιότηχης του νέι έπαιξε στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού πλάι στον Σουλεϊμάν Εργκουγιέρ στα πλαίσια συνεύρεσης Ελλήνων και Τούρκων και συμμετείχε σε συναυλία τουρκικής θρησκευτικής μουσικής που έγινε στο Κοσ Μιουζιμ στα πλαίσια του Μουσικού Φεστιβάλ Κωνσταντινούπολης το 2003.

Εξέδωσε σε συνεργασία με τον Π. Ερευνίδη βιβλίο με συλλογή τραγουδιών και μουσικής με τίτλο «Ρωμιοί Συνθέτες της Πόλης 17ος-18ος αι», και το θεωρητικό παραδοσιακής μουσικής «Αλφαριθμητικό τροπικό σύστημα» μαζί με τρία τεύχη που το ακολουθούν πού έχουν τίτλο «Τα μελωδικά μοτίβα της παράδοσης» με τραγούδια και σκοπούς από όλη την Ελλάδα, καθώς και το εγχειρίδιο «Οι μουσικές κλίμακες στο ούτι».



*Χορωδία της Σχολής Βυζαντινής και Παραδοσιακής Μουσικής Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών. Την διεύθυνση του χορού μαθητών της Σχολής έχει ο Καθηγητής και Πρωτοψάλτης, Μουσικολογώτατος κ. Απόστολος Ντέτσικας. Μπορείτε να παρακολουθήσετε το βίντεο με τους ψαλλόμενους ύμνους στον σύνδεσμο:*

<https://www.youtube.com/watch?v=LYbNjUPcbTk>



*Χορωδία του Συλλόγου Μουσικοφίλων Κωνσταντινούπολης, χοραρχώντας του Μουσικολογιωτάτου, Πρωτοφάλτου κ. Καλλιστράτου Κοφοπούλου. Μπορείτε να παρακολουθήσετε το βίντεο με τους φαλλόμενους ύμνους στον σύνδεσμο:*  
<https://www.youtube.com/watch?v=iCv7c2pYVt0>



*Αναμνηστική φωτογραφία στο τέλος της πρώτης ημέρας της Δημερίδας.*

## ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΧΟΡΟΔΙΔΑΣΚΑΛΩΝ

(κατά την σειρά εμφανίσεως των χορωδιών)

### ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΝΤΕΤΣΙΚΑΣ

Γεννήθηκε στον Πειραιά το 1978. Κατάγεται από τα Ιωάννινα από όπου ήταν και οι δύο αείμνηστοι γονείς του Θωμάς και Λαμπρινή. Μαθήτευσε κατά χρονολογική σειρά στους πρωτοψάλτες Κούλη Κρέστα, Μανώλη Χατζημάρκο και Γρηγόρη Νταραβάνογλου.

Ωφελήθηκε από την συναναστροφή του με τον πρωτοψάλτη του Ι. Ν. Αγ. Δημητρίου Αμπελοκήπων Ευάγγελο Μένεγα. Έλαβε Πτυχίο, Δίπλωμα και Δίπλωμα Μουσικοδιδάσκαλου Β. Μ. από το Ωδείο Αλίμου με ειδικό καθηγητή τον κορυφαίο πρωτοψάλτη Μανώλη Χατζημάρκο, προτάσει του οποίου διορίστηκε το 2001 Δάσκαλος Β. Μ. στο Ωδείο Αιγάλεω επί πενταετία. Το 2001 Κυριακή της Πεντηκοστής χειροθετήθηκε Ιεροψάλτης στον Ιερό Ναό της Αγίας Τριάδος Βύρωνος από τον Σεβασμιώτατο Μητροπολίτη Καισαριανής, Βύρωνος και Ύμηττού κ. Δανιήλ.

Την ίδια περίοδο 2001-2005 διδάσκει στις ενοριακές σχολές των Ιερών Ναών Αγίου Νικολάου Καισαριανής και Αγίας Τριάδος Βύρωνος, καθώς και επί ένα έτος στο Ωδείο Αμαντέους. Από το 2009 διδάσκει στο μουσικό εργαστήρι του Ι. Ν. Κοιμήσεως Θεοτόκου Ταύρου, και από το 2013 ως συνεργαζόμενος καθηγητής της σχολής Β. Μ. του Ι. Ν. Ζωοδόχου Πηγής Ακαδημίας.

Από το 2017 ανήκει στο δυναμικό των διδασκόντων καθηγητών της Σχολής Βυζαντινής Μουσικής της Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών και συνεργάτης του Εκκλησιαστικού Ιδρύματος Βυζαντινής και Πα-

ραδοσιακής Μουσικής της Ι. Αρχιεπισκοπής Αθηνών. Από το 2014 διδάσκει στη σχολή Τέττιξ ως συνεργάτης του Άρχοντος Μαΐστορος της Μ.τ.Χ.Ε. Γρ. Νταραβάνογλου. Από το έτος 2021 διδάσκει στην ενοριακή Σχολή βυζαντινής Μουσικής του Ι.Ν. Αγίων Τριών Ιεραρχών Καισαριανής.

Έχει εκδώσει ψηφιακό δίσκο (cd) με τίτλο: «Τω Ευδίω Λιμένι σου Προσδραμών».

Είναι παραγωγός και παρουσιαστής διαδικτυακών εκπομπών «Ελληνικά Μελωδήματα», «Ωδή στους Νέους» και «Βυζαντινή Ηχώ». Τέλος, διετέλεσε μέλος της επιτροπής ακροάσεως Ιεροφαλτών της Ιεράς Μητροπόλεως Καισαριανής, Βύρωνος και Ύμηττου, και παράλληλα επί τριετία Λαμπαδάριος του Μητροπολιτικού Ιερού Ναού Αγίου Νικολάου Καισαριανής. Έχει λάβει μέρος σε πλείστες εκδηλώσεις με την χορωδία του ιστορικού συλλόγου φίλων βυζαντινής Μουσικής Αθηνών, ως χοράρχης και μονωδός, στον οποίο είναι έφορος και μέλος του Δ. Σ. Χρημάτισε επίσης Λαμπαδάριος στους κάτωθι Ιερούς Ναούς: Καθεδρικό Ιερό Ναό Αγίας Τριάδος Βύρωνος, Ιερό Ναό Αγίου Σπυρίδωνος πολιούχου Πειραιώς, Ιερό Προσκύνημα Αναστάσεως Χριστού Σπάτων. Από το 2007 μέχρι και σήμερα το 2022 είναι Πρωτοψάλτης του Ι. Ν. Κοιμήσεως της Θεοτόκου και Παναγίας του Κύκκου του Δήμου Ταύρου.



#### ΚΑΛΛΙΣΤΡΑΤΟΣ Β. ΚΟΦΟΠΟΥΛΟΣ

Γεννήθηκα στις 7-10-1950 εις την Βασιλίδα των πόλεων... Κωνσταντινούπολη. Τα πρώτα βήματα επί αναλογίου έγιναν κατόπιν προτροπής του Θείου μου κυρού Νικολάου Δικαστόπουλου, δομέστικου εις τον Άγιον Νικόλαον του Γαλατά, μετέπειτα Άρχοντος β' Δομεστίκου (1964-1982) της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας (Μ.τ.Χ.Ε.) με πρωτοψάλτην τον κυρό Ελευθέριον Γεωργιάδη, τον μετέπειτα Άρχοντα Λαμπαδάριον (1968-1978) της Μ.Χ.Ε. Εν συνεχεία εμαθήτευσα εις τα Εισόδια της Θεοτόκου (Πέρα) δίπλα εις τον Πρωτοψάλτην κυρό Σταύρο Μακρίδη.

Το έτος 1964 ευρισκόμενος πλέον εις τας Αθήνας εμαθήτευσα: α) ως παραδομέστικος δίπλα στον Άρχοντα Α' δομέστικον της Μ.τ.Χ.Ε. κυρό Ανδρέα Πετρόχειλο, β) ως δομέστικος δίπλα στον Άρχοντα β' Δομέστικον της Μ.τ.Χ.Ε. κυρό Δημήτριο Μαγούρη, γ) εν συνεχεία και επί σειρά ετών, ως Δομέστικος δίπλα στον Άρχοντα Μουσικοδιδάσκαλο και τ. Άρχοντα β' Δομέστικο της Μ.τ.Χ.Ε. κυρ Δημοσθένη Παϊκόπουλο.

Όλα αυτά τα χρόνια παραλλήλως εμαθήτευσα ως μόνιμος-βασικός χορωδός, επί δέκα και πέντε έτη, εις την «Μεγάλην Χορωδίαν των Κωνσταντινουπολιτών» υπό την χοραρχία του Άρχοντος Πρωτοφάλτου της Μ.τ.Χ.Ε. κυρού Θρασυβούλου Στανίτσα. Διετέλεσα δε Λαμπαδάριος επί τριετίαν του κυρού Κωνσταντίνου Μαφίδη.

Ως Α' Ιεροφάλης διακόνησα: α) Αγία Τριάδα Αιγάλεω εν έτος, β) Αγία Μαρίνα Περιστερίου δέκα και τέσσερα έτη, γ) Ευαγγελισμός της Θεοτόκου Ιλίου είκοσι και πέντε έτη, δ) Από το 2012 μέχρι και την σήμερον ψάλλω εις τον Άγιον Ελευθέριον Πειραιώς.

Από το 1991 μέχρι και την σήμερον, είμαι βασικός χορωδός και Μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου του «Εν Αθήναις Συλλόγου Μουσικοφίλων Κωνσταντινουπόλεως» υπό την διεύθυνση του Άρχοντος Μουσικοδιδασκάλου κ. Δημοσθένη Παϊκοπούλου.

Διηύθυνα Βυζαντινούς Χορούς με την βοήθειαν φίλων και συναδέλφων, δίδοντας συναυλίας και ψάλλοντας εις διαφόρους Ναούς των Αθηνών και ανά την Ελλάδα.

Τέλος, έχω ηχογραφήσει σειρά ψηφιακών δίσκων (cd) με Βυζαντινούς Εκκλησιαστικούς Ύμνους τηρώντας το Κωνσταντινουπολίτικο ύφος ψαλσίματος, όπως μου το μεταλαμπάδευσαν οι Διδάσκαλοι μου (Αιωνία αυτών η μνήμη).



ΕΙΣΗΓΗΣΕΙΣ  
(κατά χρονική σειρά)





*Ο κ. Κωνσταντίνος Χολέβας, πολιτικός επιστήμων, συγγραφέας ανέπτυξε εισαγωγική ομιλία με θέμα: «Ο Βυζαντινός Πολιτισμός παραμένει επίκαιρος και οικουμενικός».*

## Ο ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ ΠΑΡΑΜΕΝΕΙ ΕΠΙΚΑΙΡΟΣ ΚΑΙ ΟΙΚΟΥΜΕΝΙΚΟΣ

Οι ιστορικοί συμβολισμοί είναι πάντα επίκαιροι και αυτό το αποδεικνύει η γείτων Τουρκία: Στις 24 Ιουλίου 2020, ο Τούρκος Πρόεδρος Ερντογάν διοργάνωσε την πρώτη προσευχή στην Αγία Σοφία Κωνσταντινουπόλεως, η οποία μετετράπη σε ισλαμικό τέμενος. Το διάταγμα υπεγράφη στις 10 Ιουλίου 2020 και ακριβώς την ώρα 14.53, για να συμβολίζει το έτος της Αλώσεως της Κωνσταντινουπόλεως. Η ημερομηνία της πρώτης προσευχής είναι η ημερομηνία της υπογραφής της τελικής Συνθήκης Ειρήνης του 1923, το τελευταίο από τα 17 πρωτόκολλα που αποτελούν την πολυσυζητημένη Συνθήκη της Λωζάννης. Ο συμβολισμός είναι σαφής: Ο Ερντογάν θαυμάζει την Άλωση και τον νέο Οθωμανισμό και αμφισβητεί τα σύνορα, τα οποία καθορίζει η Συνθήκη της Λωζάννης.

Κάθε Έλληνας πολίτης έχει δικαίωμα και υποχρέωση να τιμά τη μνήμη των πεσόντων κατά την 29η Μαΐου 1453 στα τείχη της Βασιλεύουσας και να ενδιαφέρεται για την τύχη της Αγίας Σοφίας και άλλων Χριστιανικών ναών που μετετράπησαν σε ισλαμικά τεμένη.

Όπως εξηγεί η Ελένη Γλύκατζη Αρβελέρ το Βυζαντινό κράτος (η **Ρωμανία** όπως ήταν το πραγματικό όνομά του) είχε τρία συστατικά: Ελληνική γλώσσα και Ελληνικό Πολιτισμό. Ρωμαϊκό Δίκαιο και πολιτειακή συγκρότηση. Ορθόδοξη Χριστιανική Πίστη. Και τα τρία αποτελούν και σήμερα θεμελιώδη στοιχεία της εθνικής μας ταυτότητας. Ως Ορθόδοξοι Χριστιανοί κατά συντριπτική πλειοψηφία και ως ενδιαφερόμενοι για τον διαχρονικό Ελληνικό Πολιτισμό είμαστε μέτοχοι της

Βυζαντινής κληρονομιάς. Αλλά και το Ρωμαϊκό Δίκαιο, βελτιωμένο με την επίδραση του Χριστιανισμού και του Βυζαντίου, εφαρμόστηκε στη Νεώτερη Ελλάδα, όπως φαίνεται και από τις αποφάσεις των Εθνικών Συνελεύσεων του Αγώνος.

Η Αγία Σοφία του Ιουστινιανού σχεδιάστηκε από Έλληνες Μικρασιάτες αρχιτέκτονες, τον Ανθέμιο και τον Ισίδωρο. Λειτουργήσε επί αιώνες ως Ορθόδοξος Ναός και η Θεία Λειτουργία ετελείτο στα ελληνικά. Οι εικόνες που διασώθηκαν είναι Ορθόδοξες και οι επιγραφές είναι ελληνικές. Βεβαίως αποτελεί μνημείο της παγκόσμιας πολιτιστικής κληρονομιάς. Αλλά η οικουμενικότητα δεν αναιρεί την ελληνικότητα.

Ο Ελληνισμός της Κύπρου διατηρεί έντονη τη μνήμη του Βυζαντινού Πολιτισμού. Η Ρωμανία, το όνομα της Αυτοκρατορίας, διασώζεται σε σημαντικά κείμενα της Κυπριακής Ορθόδοξης γραμματείας, όπως π.χ. στο ιστορικό κείμενο του Αγίου Νεοφύτου του Εγκλείστου: «Περὶ τῶν κατὰ χώραν Κύπρον σκαιῶν». Ο Άγιος, που έζησε στα τέλη του 12ου και στις αρχές του 13ου αιώνας, περιγράφει την εισβολή των Άγγλων Σταυροφόρων στη Μεγαλόνησο (εποχή Ριχάρδου Λεοντόκαρδου) μετρώντας τις αποστάσεις όχι από την Κύπρο, αλλά από τη Ρωμανία: «Χώρα ἐστὶν Ἰγκλιτέρρα, πόρρω τῆς Ρωμανίας κατὰ βορρᾶν». (Βλέπε τον Ε' τόμο των έργων του Αγίου που εξέδωσε η Ιερά Βασιλική και Σταυροπηγιακή Μονή Αγίου Νεοφύτου, σελ. 406). Ένας μοναχός που ζει σε μία σπηλιά κοντά στην Πάφο δηλώνει πολίτης της Ρωμανίας, αισθάνεται Βυζαντινός Έλληνας. Σε άλλο κείμενό του παρακαλεί τον Άγιο Δημήτριο τον Θεσσαλονικέα να βοηθήσει τον στρατό της Ρωμανίας.

Εκτός από την Αγία Σοφία και η Μονή της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη είναι ένα Ορθόδοξο μνημείο που μετατράπηκε σε τζαμί. Ο ανακαινιστής της τον 14ο αιώνα, ο Θεόδωρος Μετοχίτης, έγραψε ότι οι Βυζαντινοί της εποχής του ήσαν απόγονοι των αρχαίων Ελλήνων και μετείχαν στο γένος και στη γλώσσα των Ελλήνων.

Η Κωνσταντινούπολη και η Ρωμανία/Βυζαντινή Αυτοκρατορία παρέμεινε πάντα επίκαιρη για τους Έλληνες. Η απάντηση του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου στον Μωάμεθ τον Πορθητή κράτησε όρθιο τον Ελληνισμό επί Τουρκοκρατίας. Το ΟΧΙ του τελευταίου Αυτοκράτορα

έδωσε ηθική δύναμη στην αντίσταση των κλεφτών και αρματολών. Ο Θεόδωρος Κολοκοτρώνης απήντησε στον Άγγλο Πλοίαρχο Χάμιλτον ότι δεν δέχεται να υπογράψει συνθήκη με τους Τούρκους, διότι ο τελευταίος βασιλέας των Ελλήνων δεν συνθηκολόγησε. Εννοούσε τον Κωνσταντίνο Παλαιολόγο.

Μετά από 4 αιώνες η μνήμη των ηρωικώς πεσόντων το 1453 αναθέρμανε τη Μεγάλη Ιδέα και την επιθυμία για απελευθέρωση. Αν δεν υπήρχε η Μεγάλη Ιδέα δεν θα είχε γίνει η Επανάσταση του 1821 ούτε θα είχαμε απελευθερώσει άλλα ελληνικά εδάφη μετά την Ελληνική Επανάσταση.

Αλλά και ευρύτερα, πέραν του Ελληνισμού, ο Βυζαντινός Πολιτισμός τιμάται και θαυμάζεται από πολιτικούς και διανοητές. Ο αείμνηστος Ιταλός συγγραφέας και πολιτικός φιλόσοφος Ουμπέρτο Έκο στο βιβλίο του “Μπαουντολίνο” εκφράζει θαυμασμό για την ελληνική παιδεία των Βυζαντινών και για τον ελληνικό πολιτισμό της Κωνσταντινούπολης του 1204. Ήρωας του βιβλίου του είναι ο Νικήτας Χωνιάτης, ιστορικός συγγραφέας και πολιτικός που κατέγραψε σε θαυμάσια αττική γλώσσα την καταστροφή της Κωνσταντινουπόλεως από τους Δυτικούς Σταυροφόρους της Δ΄ Σταυροφορίας το 1204.

Ο Ντιμίτρι Ομπολένσκι, που δίδαξε σε βρετανικά πανεπιστήμια, στο βιβλίο του «Βυζαντινή Κοινοπολιτεία» γράφει ότι μέσω της Ορθόδοξης Θείας Λατρείας, της υμνογραφίας, της αγιογραφίας, της ναοδομίας, όλοι οι Ορθόδοξοι Χριστιανοί αποτελούν σήμερα μία Βυζαντινή Κοινοπολιτεία.

Εκατομμύρια Ορθοδόξων Χριστιανών στην Ανατολική Ευρώπη χρησιμοποιούν το κυριλλικό αλφάβητο, το οποίο ονομάστηκε έτσι για να τιμήσει τη μνήμη του Κωνσταντίνου / Κυρίλλου. Μαζί με τον αδελφό του Μιχαήλ / Μεθόδιο, ο Κύριλλος εστάλη τον 9ο αιώνα σε ιεραποστολή προς τους σλαβικούς λαούς της Μεγάλης Μοραβίας (Τσεχίας) από τον Αυτοκράτορα και τον Πατριάρχη της Κωνσταντινουπόλεως. Οι δύο Έλληνες Θεσσαλονικείς αδελφοί μετέδωσαν το ελληνικό αλφάβητο και μάλιστα τη βυζαντινή μεγαλογράμματη γραφή στους σλαβικούς λαούς. Έτσι σήμερα όλοι αυτοί γράφουν ελληνικά, αλλά ομιλούν ρωσικά, σερβικά, βουλγαρικά κ.λπ.!

Στη Μέση Ανατολή οι Ορθόδοξοι Χριστιανοί αποτελούν σήμερα μειοψηφία μέσα σε μία πλειοψηφία μουσουλμανική. Επιβιώνουν με πίστη στον Θεό και διατηρούν τη μνήμη του Βυζαντίου/Ρωμανίας μέσω του ονόματός τους. Οι ίδιοι αποκαλούνται Ρουμ Ορτοντόξ, δηλαδή Ρωμηοί- Βυζαντινοί Ορθόδοξοι. Έχουν συνείδηση ότι συνεχίζουν τη βυζαντινή κληρονομιά μέσα σε δύσκολες συνθήκες. Ο πρόσφατος καταστροφικός σεισμός στη Ν.Α. Τουρκία και στη Συρία και η εσωτερική αναταραχή στη Συρία μάς θύμισαν τον αγώνα επιβιώσεως που κάνουν. Είδαμε Ορθόδοξους Ναούς να γκρεμίζονται στην Αλεξανδρέττα, στο Χαλέπι κ.α.. Αλλά το φρόνημά τους δεν γκρεμίζεται. Διαφυλάσσουν τον ελληνορθόδοξο πολιτισμό του Βυζαντίου.

Η Αγία Σοφία και η Ρωμανία εκφράζουν έναν πολιτισμό Ορθόδοξο, Ελληνικό και ταυτοχρόνως Οικουμενικό. Ας μιλήσουμε στα παιδιά μας για τη «Δόξα των Ελλήνων», όπως χαρακτηρίζει αυτόν τον πολιτισμό ο Γάλλος σύγχρονος βυζαντινολόγος Σουλβαίν Γκουγκενέμ (Εκδόσεις Ενάλιος, Αθήνα 2019). Ας αντλήσουμε ελπίδα από **τον καημό της Ρωμηοσύνης**, όπως περιγράφει την ελληνορθόδοξη αγωνιστικότητα των Βυζαντινών ο Νομπελίστας ποιητής μας Γιώργος Σεφέρης (βλέπε το ποίημά του: Νεόφυτος ο Έγκλειστος μιλά-). Ας διατηρήσουμε στην πρώτη γραμμή του ενδιαφέροντός μας το ζήτημα της Αγίας Σοφίας Κωνσταντινουπόλεως. Διότι «άπαξ ναός, έσαεί ναός»!

---

ΑΡΧΙΜΑΝΔΡΙΤΗΣ ΕΙΡΗΝΑΙΟΣ ΝΑΚΟΣ

*Γενικός Διευθυντής του Ιδρύματος Μουσικής της Ιεράς Αρχιεπισκοπής  
Αθηνών και Διευθυντής της Σχολής Βυζαντινής και Παραδοσιακής  
Μουσικής, Ι. Αρχ. Αθηνών*

---

Η ΣΧΕΣΗ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ  
ΜΕ ΤΟ ΕΝΤΕΧΝΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ:  
ΙΣΤΟΡΙΚΕΣ ΡΙΖΕΣ, ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ  
ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΔΙΑΛΟΓΟΣ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ: Η μουσική είναι ένα από τα πιο ουσιαστικά πεδία έκφρασης και ταυτότητας για έναν λαό ή ένα έθνος. Στην Ελλάδα, η ιστορική σύνθεση της μουσικής ταυτότητας καθορίστηκε από την αλληλεπίδραση διαφόρων παραδόσεων, με κυριότερες τη βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική και το έντεχνο λαϊκό τραγούδι. Και οι δύο αποτελούν σημαντικά πολιτισμικά μορφώματα, αλλά και μουσικές εκφράσεις που συγκροτούν τη συλλογική μας μνήμη.

Γενική αναφορά στο ελληνικό μουσικό τοπίο.

Τοποθέτηση του θέματος: τι συνδέει την βυζαντινή μουσική με το έντεχνο τραγούδι;

Ερευνητικοί στόχοι και ερωτήματα.





*Ο Πανοσιολογιώτατος Αρχιμανδρίτης π. Ειρηναίος Νάκος, Γενικός Διευθυντής του Ιδρύματος Μουσικής της Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών και Διευθυντής της Σχολής Βυζαντινής και Παραδοσιακής Μουσικής, Ι. Αρχ. Αθηνών ανέπτυξε το θέμα: «Η Σχέση της Βυζαντινής Μουσικής με το Έντεχνο Τραγούδι: Ιστορικές Ρίζες, Θεωρητικές Προσεγγίσεις και Σύγχρονος Διάλογος».*

## 1. Εισαγωγή

Η ελληνική μουσική παράδοση είναι μια βαθιά ριζωμένη και διαχρονική πολιτισμική πραγματικότητα, που εξελίσσεται διαρκώς διατηρώντας όμως αναλλοίωτα ορισμένα θεμελιώδη χαρακτηριστικά της. Δύο από τις πιο σημαντικές και εμβληματικές εκφάνσεις αυτής της παράδοσης είναι αφενός η Βυζαντινή μουσική, η οποία αποτέλεσε τον κύριο φορέα της πνευματικής έκφρασης της Ορθόδοξης Ανατολής, και αφετέρου το έντεχνο ελληνικό τραγούδι, το οποίο, ιδιαίτερα από τα μέσα του 20ού αιώνα, αποτέλεσε ένα πολιτιστικό σημείο συνάντησης λόγιας και λαϊκής μουσικής.

Η παρούσα εισήγηση επιχειρεί να ερευνήσει τις σχέσεις, επιρροές και αλληλεπιδράσεις ανάμεσα στα δύο αυτά μουσικά ρεύματα, εστιάζοντας όχι μόνο στις τεχνικές και μορφολογικές τους προσεγγίσεις, αλλά και στη βαθύτερη αισθητική και φιλοσοφική τους συγγένεια. Παρά τη φαινομενική αντίθεση —με τη βυζαντινή μουσική να υπηρετεί κυρίως τη λατρευτική πράξη και το έντεχνο τραγούδι να εκφράζει τον σύγχρονο κοινωνικό στοχασμό— και τα δύο είδη εδράζονται σε μια κοινή μουσική αίσθηση, βασισμένη στην τροπικότητα, την εσωτερικότητα, και την εκφραστικότητα της φωνής.

Η βυζαντινή μουσική έχει τις ρίζες της στην αρχαιοελληνική θεωρία και την υμνογραφική παράδοση της Ανατολικής Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας. Αναπτύχθηκε μέσα στο λειτουργικό πλαίσιο της Ορθόδοξης Εκκλησίας και αποτέλεσε για αιώνες τη βασική μορφή μουσικής έκφρασης του ελληνόφωνου και ορθόδοξου κόσμου. Βασικά της γνωρίσματα είναι η μονοφωνία, η τροπική δομή, ο προφορικός χαρακτήρας και η χρήση της φωνής ως κυρίου μέσου μουσικής έκφρασης, χωρίς τη συνοδεία οργάνων.

Από την άλλη πλευρά, το έντεχνο ελληνικό τραγούδι εμφανίζεται ως μουσικό ρεύμα στον 20ό αιώνα, κυρίως μέσα από τη σύνθεση και τον στοχασμό των μεγάλων δημιουργών όπως ο Μάνος Χατζιδάκις και ο Μίκης Θεοδωράκης, οι οποίοι επιχείρησαν να παντρέψουν τη λαϊκή φόρμα με λόγιες αισθητικές αναζητήσεις και υψηλού επιπέδου ποίηση. Στο έντεχνο τραγούδι, η μουσική λειτουργεί ως φορέας

νοημάτων και στοχασμού, διατηρώντας έναν βαθύ σεβασμό προς την ελληνική μουσική παράδοση.

Η επιλογή να μελετηθεί η σχέση μεταξύ των δύο αυτών μουσικών ειδών δεν είναι απλώς αισθητικής φύσης. Αντανακλά μια πολιτιστική ανάγκη κατανόησης της μουσικής μας ταυτότητας μέσα από τον χρόνο. Η αναζήτηση κοινών σημείων μεταξύ βυζαντινής μουσικής και έντεχνου τραγουδιού μάς βοηθά να εντοπίσουμε τους συνεχείς και αθέατους διαλόγους μεταξύ της παράδοσης και της νεωτερικότητας, ανάμεσα στο ιερό και το κοσμικό, το συλλογικό και το προσωπικό.

Σκοπός της παρούσας εισήγησης είναι να αναδείξει:

- » τις μορφολογικές και αισθητικές συγγένειες μεταξύ των δύο ειδών,
- » τις πολιτιστικές συνδέσεις και μετασχηματισμούς που λαμβάνουν χώρα,
- » και τον τρόπο με τον οποίο η παράδοση μπορεί να μεταπλάθεται δημιουργικά στο παρόν.

Ακολουθώντας μια ιστορικό-μουσικολογική προσέγγιση, θα μελετήσουμε τα βασικά γνωρίσματα των δύο ειδών, παραδείγματα από το ρεπερτόριο, καθώς και τους τρόπους με τους οποίους οι μουσικοί δημιουργοί γεφύρωσαν αυτούς τους δύο κόσμους.

## **2. Θεωρητική Προσέγγιση: Δομή, Ύφος και Αισθητική**

Η θεωρητική προσέγγιση της βυζαντινής μουσικής και του έντεχνου τραγουδιού απαιτεί τη μελέτη τους τόσο σε μουσικολογικό όσο και σε αισθητικό επίπεδο. Παρά τις σημαντικές διαφορές στο πλαίσιο δημιουργίας και χρήσης τους, τα δύο μουσικά ρεύματα συγκλίνουν σε ορισμένα δομικά και εκφραστικά σημεία, ιδίως ως προς τη μελωδικότητα, την φωνητική έκφραση, και τη σχέση τους με τον λόγο.

### **2.1 Βυζαντινή Μουσική: Θεωρία και Φιλοσοφία**

Η βυζαντινή μουσική αποτελεί ένα από τα αρχαιότερα συστήματα μουσικής σημειογραφίας και θεωρίας που επιβιώνουν έως σήμερα με

συνεχή λειτουργική χρήση. Βασίζεται σε ένα τροπικό σύστημα, που είναι απόγονος της αρχαίας ελληνικής μουσικής θεωρίας και της συριακής-ανατολικής παράδοσης. Οι ήχοι της βυζαντινής μουσικής —οι λεγόμενοι οκτώ ήχοι (οκταηχία)— αποτελούν τροπικά πλαίσια, μέσα στα οποία κινούνται οι μελωδίες.

Χαρακτηριστικά στοιχεία της βυζαντινής θεωρίας περιλαμβάνουν:

- » Μονοφωνία: κυριαρχεί η φωνητική γραμμή χωρίς αρμονική συνοδεία.
- » Τροπικότητα: χρήση ήχων με διακριτή μελωδική ταυτότητα.
- » Χρήση μικροδιαστημάτων και έλξεων που δημιουργούν έντονη εκφραστικότητα.
- » Μεταρσιωτική λειτουργία: η μουσική υπηρετεί έναν υψηλό πνευματικό σκοπό, συνήθως τη σύνδεση με το θείο.

Η φωνητική προσέγγιση στη βυζαντινή μουσική είναι καθοριστική: ο τραγουδιστής (ψάλτης) λειτουργεί ως αγωγός του λόγου, εκφράζοντας το κείμενο με σεβασμό και βαθιά εσωτερικότητα. Το αποτέλεσμα είναι μια μορφή «ιεροπρεπούς μελωδικής απαγγελίας», όπου η μουσική δεν επισκιάζει τον λόγο, αλλά τον υπηρετεί.

## **2.2 Έντεχνο Ελληνικό Τραγούδι: Θεωρία και Καλλιτεχνική Πρόθεση**

Το έντεχνο ελληνικό τραγούδι, όπως διαμορφώθηκε στη σύγχρονη εποχή, αποτελεί ένα υβριδικό μουσικό ρεύμα που συνδυάζει στοιχεία από την λαϊκή μουσική, τη λόγια δυτική μουσική και την ελληνική παραδοσιακή μουσική. Πρόκειται για έναν όρο που χρησιμοποιήθηκε ευρέως για να περιγράψει το έργο των μεγάλων συνθετών του 20ού αιώνα —όπως ο Μίκης Θεοδωράκης και ο Μάνος Χατζιδάκις— που επιχείρησαν να δώσουν στο λαϊκό τραγούδι καλλιτεχνική, αισθητική και ποιητική αναβάθμιση.

Στη θεωρητική του συγκρότηση, το έντεχνο τραγούδι χαρακτηρίζεται από:

- » Διφωνία ή πολυφωνία, με εμφανή χρήση αρμονίας και οργανικής συνοδείας.
- » Μελωδική απλότητα και εκφραστικότητα, που παραπέμπει σε τροπικά πρότυπα (όπως της παραδοσιακής μουσικής).
- » Ποιητικός λόγος, με αναφορές σε κορυφαίους Έλληνες ποιητές (Σεφέρης, Ρίτσος, Ελύτης κ.ά.).
- » Ορχηστρικές δομές που αντλούν έμπνευση από δυτικές μορφές (όπως η συμφωνική μουσική), αλλά και ανατολικές (όπως το ταμπουράδικο ύφος).

Η καλλιτεχνική πρόθεση στο έντεχνο τραγούδι είναι εμφανής: επιδιώκει να σταθεί ανάμεσα στο λαϊκό και το λόγιο, δημιουργώντας έναν νέο μουσικό χώρο έκφρασης, όπου το συναίσθημα, η πολιτική σκέψη και η πνευματική αναζήτηση συνυπάρχουν.

### 2.3 Συγκριτική Θεώρηση: Κοινά και Διαφορές

Στοιχείο	Βυζαντινή Μουσική	Έντεχνο Τραγούδι
Μορφή	Μονοφωνική, φωνητική	Πολυφωνική ή διφωνική, φωνή + όργανα
Ρυθμός	Ελεύθερος, λόγο-κεντρικός	Μετρημένος, με μουσική φράση
Μελωδία	Τροπική, με μικροδιαστήματα	Τονική/τροπική, μελωδική απλότητα
Λόγος	Λειτουργικός, υμνογραφικός	Ποιητικός, στοχαστικός
Λειτουργία	Λατρευτική, πνευματική	Καλλιτεχνική, συναισθηματική, κοινωνική
Εκφραστικότητα	Έμφαση στην πνευματική κατάνυξη	Έμφαση στο συναίσθημα και τον κοινωνικό στοχασμό

Αν και οι δομές τους διαφέρουν σημαντικά, και τα δύο μουσικά είδη βασίζονται σε έναν φωνοκεντρικό χαρακτήρα και στην παραστατικότητα του λόγου. Η μουσική δεν αυτονομείται πλήρως από τον λόγο, αλλά λειτουργεί ως εκφραστικός του ενισχυτής.

Ιδιαίτερα σημαντικό είναι το γεγονός ότι πολλοί δημιουργοί του έντεχνου τραγουδιού είχαν επαφή με τη βυζαντινή μουσική είτε μέσω της παιδείας τους είτε μέσω βιωματικής σχέσης. Ο Μάνος Χατζιδάκις, για παράδειγμα, αναγνώριζε την επίδραση της εκκλησιαστικής μουσικής στην αντίληψή του για τη μελωδία, ενώ ο Θεοδωράκης χρησιμοποίησε φωνητικά μέρη εμπνευσμένα από το ύφος των φαλμών.

#### **2.4 Η Έννοια του «Έντεχνου» και η Βυζαντινή Επιρροή**

Ο όρος «έντεχνο» υποδηλώνει κάτι τεχνικά επεξεργασμένο, όχι απαραίτητα «λόγιο» ή «κλασικό». Στην ελληνική περίπτωση, ο όρος αυτός φορτίστηκε με ιδιαίτερο βάρος, καθώς συνδέθηκε με μια εθνική μουσική ταυτότητα που δεν απέρριπτε τη Δύση αλλά ούτε και αποκοβόταν από την Ανατολή.

Η βυζαντινή μουσική, με την τροπικότητά της, την εσωτερικότητα και την αφηγηματικότητα, επηρέασε τον τρόπο που οι συνθέτες του έντεχνου αντιλαμβάνονταν τη φωνή και τη μελωδία. Δεν πρόκειται για ευθείες μουσικές παραπομπές, αλλά για βαθύτερες αισθητικές συγγένειες: η μελωδική λιτότητα, ο ρυθμικός ελεύθερος λόγος, η ψυχική «ανάταση» της μουσικής, είναι κοινές αντιλήψεις.

### **3. Ιστορική Αναδρομή και Εξέλιξη**

Η σχέση μεταξύ της βυζαντινής μουσικής και του έντεχνου ελληνικού τραγουδιού δεν μπορεί να γίνει κατανοητή χωρίς μια επισκόπηση της ιστορικής διαδρομής τους. Η πορεία τους αποκαλύπτει τη βαθιά συνέχεια του ελληνικού μουσικού πολιτισμού, παρά τις επιφανειακές μεταμορφώσεις και τις αλλαγές στα μουσικά μέσα και τις κοινωνικές δομές.

#### **3.1 Από την Αρχαιότητα στο Βυζάντιο**

Η ελληνική μουσική παράδοση έχει βαθιές ρίζες στην αρχαία ελληνική μουσική, όπου η τροπικότητα, η ποιητικότητα και η έντονη συναισθηματική λειτουργία της μουσικής ήταν ήδη παρόντα. Η αρχαία ελλη-

νική μουσική θεωρία, όπως παρουσιάζεται στα έργα του Πλάτωνα, του Αριστοτέλη, αλλά κυρίως του Αριστόξενου και του Πτολεμαίου, διαμόρφωσε τη βάση για την τροπική σκέψη και την ψυχολογική λειτουργία της μουσικής που αργότερα κληρονόμησε η Βυζαντινή μουσική. Μετά την επικράτηση του Χριστιανισμού και τη σταδιακή διαμόρφωση της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, η μουσική αποκτά έναν νέο ρόλο: λειτουργικό, πνευματικό και συλλογικό. Η βυζαντινή μουσική αποτέλεσε το κυρίαρχο μουσικό είδος στον ελληνορθόδοξο κόσμο από τον 4ο έως τον 15ο αιώνα και συνέχισε να ζει ζωντανά έως και σήμερα μέσα από την παράδοση της Εκκλησίας.

### **3.2 Από το Βυζάντιο στη Μεταβυζαντινή Περίοδο**

Μετά την Άλωση της Κωνσταντινούπολης (1453), η Βυζαντινή μουσική δεν εξαφανίστηκε. Αντιθέτως, μεταβιβάστηκε κυρίως προφορικά και συνέχισε να διδάσκεται και να ψάλλεται σε μοναστήρια, ναούς και σχολεία. Σε αυτό συνέβαλε σημαντικά η προφορική διδασκαλία, ο ρόλος του διδασκάλου της μουσικής, αλλά και η συναισθηματική και εθνοθηρησκευτική ταύτιση του ελληνικού πληθυσμού με τη μουσική των ψαλμών. Ταυτόχρονα, κατά τη διάρκεια της Τουρκοκρατίας, η κοσμική μουσική συνέχισε να εξελίσσεται. Στον ελλαδικό χώρο, η λαϊκή μουσική, η δημώδης παράδοση και τα αστικά τραγούδια, όπως τα δημοτικά, κλέφτικα και αστικά τραγούδια των νησιών και των πόλεων, δέχθηκαν έντονες επιρροές από το βυζαντινό ύφος, ιδίως στον φωνητικό τρόπο και στην τροπικότητα.

### **3.3 Η Νεοελληνική Αναγέννηση και ο 20ός Αιώνας**

Η ίδρυση του ελληνικού κράτους και η ευρωπαϊκή επιρροή (19ος αιώνας) έφεραν αλλαγές στον μουσικό πολιτισμό: η εισαγωγή της δυτικής μουσικής γραφής, η διάδοση του πιάνου και των δυτικών οργάνων, αλλά και η ίδρυση μουσικών ωδείων και θεάτρων. Ωστόσο, η βυζαντινή μουσική διατηρήθηκε ακμαία μέσα από τη λειτουργική της χρήση, και πολλοί λόγιοι της εποχής ενδιαφέρθηκαν για την καταγραφή της.

Κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα, εμφανίζεται στην Ελλάδα ένα νέο μουσικό φαινόμενο: η σύνθεση μουσικής που αντλεί από την ελληνική παράδοση αλλά ενσωματώνει και στοιχεία από την ευρωπαϊκή τέχνη, με στόχο να δημιουργηθεί μια νέα εθνική σχολή. Μέσα από αυτό το πλαίσιο γεννιέται το έντεχνο ελληνικό τραγούδι, που συνδυάζει:

- » τον λαϊκό μουσικό ιδιωματοισμό (ρεμπέτικο, παραδοσιακή μουσική),
- » τη δυτική αρμονία και ορχήστρα,
- » και τον φιλοσοφικό ή πολιτικό στίχο

Οι πρωτοπόροι αυτού του είδους, όπως ο Μίκης Θεοδωράκης, ο Μάνος Χατζιδάκις, ο Γιάννης Μαρκόπουλος και άλλοι, σπούδασαν κλασική μουσική αλλά είχαν βιωματική επαφή με τη βυζαντινή μουσική από την παιδική τους ηλικία. Η εμπειρία της εκκλησιαστικής φαλμωδίας και η έκθεση στη δημώδη μουσική σφράγισαν τη μελωδική τους γλώσσα.

### **3.4 Έντεχνο και Βυζαντινή: Συνάντηση στη Μελωδία και την Αίσθηση**

Το έντεχνο τραγούδι, ιδίως από τη δεκαετία του 1950 και έπειτα, αρχίζει να χρησιμοποιεί μελωδικά και ρυθμικά μοτίβα που παραπέμπουν άμεσα ή έμμεσα στη βυζαντινή μουσική. Παραδείγματα περιλαμβάνουν:

- » τις μελωδικές κλίμακες και έλξεις που θυμίζουν ήχους όπως ο πλάγιος του δευτέρου ή ο ήχος πρώτος,
- » τη χρήση φωνητικών διαστημάτων με μικροδιαστήματα,
- » την αντιμετώπιση της φωνής ως εκφραστικού φορέα με έντονη ψυχική φόρτιση, που θυμίζει τον ψαλτικό τρόπο.

Στην πράξη, συναντούμε τραγούδια που έχουν τροπική δομή, με απουσία αυστηρής τονικής κέντρωσης, και μελωδίες που «αιωρούνται» στο ύψος του ψαλμού. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι τα τραγούδια «Ανοίγω το στόμα μου» και το «Της Αγάπης αίματα»

του Μίκη Θεοδωράκη, σε ήχο πρώτο τετράφωνο— τραγούδια που, αν και κοσμικά, φέρουν την αγγελική θλίψη και την εσωτερική ένταση της βυζαντινής μουσικής. Η πορεία των δύο ειδών, αν και εξελίσσεται σε διαφορετικά κοινωνικά και λειτουργικά πλαίσια, διατηρεί μία εσωτερική πολιτιστική συνέχεια. Ειδικότερα:

- » Η φωνητική ερμηνεία παραμένει στο κέντρο και των δύο ειδών.
- » Το στοιχείο του συλλογικού βιώματος είναι έντονο και στους δύο χώρους: ο ναός και η συναυλία, το εκκλησιαστικό κοινό και το ακροατήριο, λειτουργούν ως κοινωνικές ομάδες έκφρασης και ταύτισης.
- » Η αισθητική της λιτότητας και της ουσίας αποτελεί κοινό ιδανικό.

Η παρουσία της βυζαντινής μουσικής στην ελληνική ταυτότητα είναι τέτοια, ώστε ακόμα και αν δεν γίνεται συνειδητή αναφορά η χρήση της, υποσυνείδητα λειτουργεί ως πολιτιστικό υπόβαθρο.

#### **4. Διαλεκτικές Σχέσεις και Επιρροές: Συγκριτική Ανάλυση Παραδειγμάτων**

Η διερεύνηση των σχέσεων ανάμεσα στη βυζαντινή μουσική και το έντεχο ελληνικό τραγούδι δεν είναι μόνο θεωρητική, αλλά μπορεί να ενισχυθεί με συγκριτική ανάλυση μουσικών παραδειγμάτων. Μέσα από την εξέταση συγκεκριμένων τραγουδιών, φωνητικών τεχνικών, τροπικών επιλογών και ποιητικού λόγου, αναδεικνύονται οι τρόποι με τους οποίους η έντεχνη δημιουργία ενσωματώνει (συνειδητά ή ασυνείδητα) στοιχεία της βυζαντινής μουσικής. Η βυζαντινή μουσική τοποθετεί τη φωνή στο επίκεντρο της έκφρασης, δίχως τη συνοδεία οργάνων. Η ερμηνεία του ψάλτη βασίζεται στην προσωπική εσωτερική κατάσταση και την πνευματική κατάνυξη. Ο φωνητικός ήχος δεν είναι μόνο ηχητικό αποτέλεσμα αλλά θεολογική μαρτυρία.

Αντίστοιχα, στο έντεχο τραγούδι, η φωνή δεν είναι απλώς εκτελεστής μιας μελωδίας, αλλά φορέας συναισθηματικής και φιλοσοφικής έκφρασης. Οι ερμηνείες του Γρηγόρη Μπιθικώτση, του Νίκου Ξυλούρη, του Μάνου Κατράκη και αργότερα της Μαρίας Φαραντούρη, φέ-

ρουν στοιχεία φωνητικής λιτότητας, σταθερότητας και εσωστρέφειας, που παραπέμπουν σε ψαλμική προσέγγιση.

Παράδειγμα:

» Μίκης Θεοδωράκης – “*Τη Ρωμιούσνη μην την κλαις*”

Η ερμηνεία του Μπιθικώτση μοιάζει με απαγγελία/ψαλμό. Απουσιάζουν οι δραματικές εναλλαγές, ενώ ο λόγος έχει προτεραιότητα έναντι της μελωδίας. Το άκουσμα θυμίζει τη λειτουργική απόδοση εθνικού ύμνου.

» Αντίστοιχο ύφος στη βυζαντινή μουσική: Απόδοση του “*Τη Υπερμάχω*” φωνητική λιτότητα, πνευματικό βάθος, προτεραιότητα του λόγου.

Η βυζαντινή μουσική, όπως προαναφέραμε, χρησιμοποιεί ήχους (τροπικά πλαίσια), που αντιστοιχούν σε συγκεκριμένες μελωδικές κλίμακες και έχουν ιδιαίτερη συναισθηματική φόρτιση. Οι ήχοι (όπως ο πλάγιος του δευτέρου, ο πρώτος, ο τέταρτος κ.ά.) χαρακτηρίζονται από το είδος των διαστημάτων, τις έλξεις, και την κίνηση προς συγκεκριμένα μελωδικά κέντρα (θέσεις έλξεως ή βάσης).

Στο έντεχνο τραγούδι παρατηρείται συχνά υπέρβαση της δυτικής τονικής σκέψης: πολλές μελωδίες δεν υπακούουν σε αυστηρά ματζόρε/μινόρε σχήματα, αλλά κινούνται επίσης τροπικά, με έμφαση στην κάθετη φραστικότητα.

Παράδειγμα:

» Μάνος Χατζιδάκις – “*Ο κυρ Αντώνης*”

Η μελωδία βασίζεται σε τροπικό άκουσμα με ανατολίτικες νύξεις. Χρησιμοποιείται ένα «πλάγιο» μελωδικό σχήμα, με κίνηση γύρω από 3-4 βασικούς φθόγγους. Θυμίζει τον πλ. του β' ήχο της βυζαντινής μουσικής, με μελαγχολική χροιά.

» Ανάλογο τροπικό άκουσμα στο “*Αλληλουιάριον*” της Μεγάλης Πέμπτης – η χρήση του πλάγιου ήχου, η περιστροφή σε μερικούς φθόγγους και οι έλξεις δίνουν παρόμοια χρωματική αίσθηση.

#### 4.1 Χρήση Χορωδιακού Λόγου και Πολυφωνίας με Εκκλησιαστική Αίσθηση

Η βυζαντινή μουσική είναι μονοφωνική αλλά ερμηνεύεται συχνά από χορικά σχήματα (χορός ψαλτών) που ακολουθούν κανόνες συμμετρίας και εναλλαγής (αριστερός-δεξιός χορός).

Στο έντεχνο τραγούδι εμφανίζονται πολυφωνικά σχήματα ή ομαδικές ερμηνείες, που θυμίζουν τη λειτουργική αντιφωνία. Σημαντικά έργα αξιοποιούν τη χορωδιακή διάσταση για να τονίσουν τη συλλογικότητα του βιώματος.

Παράδειγμα:

» “*Άξιον Εστί*” – Θεοδωράκης (σε ποίηση Οδ. Ελύτη)

Ο τρόπος που εναλλάσσονται ο ψάλτης-απαγγελτής (Κατράκης), ο λαϊκός τραγουδιστής (Μπιθικώτσης) και η χορωδία θυμίζει λειτουργική δομή: ιερό κείμενο, απαγγελία, εναλλαγή φωνών – σαν λειτουργική ακολουθία.

» Συγκριτικό παράδειγμα: Καταβασίες του Πάσχα, με εναλλαγή μονωδών και χορού, παρόμοιας τελετουργικής μορφής.

#### 4.2 Ρυθμική Ευελιξία – Ελεύθερος ή λειτουργικός ρυθμός

Η βυζαντινή μουσική χαρακτηρίζεται από ελεύθερο ρυθμό που προσαρμόζεται στον λόγο και δεν υπακούει σε αυστηρό μετρικό πλαίσιο. Στο έντεχνο τραγούδι, πολλές συνθέσεις αποφεύγουν τα αυστηρά ρυθμικά σχήματα και υιοθετούν μελωδική απαγγελία, δίνοντας έμφαση στη ροή του ποιητικού λόγου.

Παράδειγμα:

» “*Τα Παιδιά Κάτω στον Κάμπο*” – Μάνος Λοΐζος

Η μελωδία προσαρμόζεται στον ελεύθερο στίχο του ποιήματος του Λειβαδίτη. Ο λόγος ορίζει το μέτρο, όχι το αντίστροφο. Θυμίζει την ερμηνεία της παρακλητικής βυζαντινής προσευχής.

#### 4.3 Ποιητικός και Πνευματικός Λόγος

Η θεματολογία της βυζαντινής μουσικής αφορά το θείο, το υπερβατικό και το εσχατολογικό. Ο λόγος είναι υψηλός, λιτός και με πυκνό θεο-

λογικό περιεχόμενο. Αντίστοιχα, πολλοί έντεχνοι δημιουργοί αντλούν θεματολογία από:

- » την πνευματικότητα και τον υπαρξισμό (Ελύτης, Σεφέρης, Λειβαδίτης),
- » τη συλλογική μνήμη, την παράδοση και το μαρτύριο (Ρίτσος, Γκάτσος),
- » ή την έννοια του θείου σε κοσμική μορφή.

Παράδειγμα:

- » “Ο εφιάλτης της Περσεφόνης” – Μ. Χατζιδάκις / Ν. Γκάτσος.  
Στοιχεία από αρχαιοελληνική και βυζαντινή πνευματικότητα διατρέχουν τον λόγο. Το τραγούδι αντιμετωπίζει τον μύθο με εσωτερικότητα, πένθος και «ύφος ψαλμού».

Συμπερασματικά: Μια δημιουργική ώσμωση

Η επίδραση της βυζαντινής μουσικής στο έντεχνο τραγούδι δεν είναι ευθύγραμμη ούτε απολύτως ορατή. Αντί για εμφανείς «δανεισμούς», εντοπίζουμε μια υπόγεια ώσμωση, που εκφράζεται:

- » στο ύφος της φωνής,
- » στην αντίληψη του ρυθμού,
- » στην τροπική σύνθεση,
- » και στην πνευματικότητα του στίχου

Το έντεχνο τραγούδι, ως καλλιτεχνική πρόταση, δεν προσπαθεί να μιμηθεί τη βυζαντινή μουσική, αλλά κληρονομεί την αισθητική της στάση απέναντι στον λόγο και στον ήχο. Πρόκειται για μια πολιτισμική συνέχεια, όπου ο λόγος γίνεται τραγούδι, και το τραγούδι προσευχή, ακόμη και αν είναι κοσμικό.

## 5. Σύγχρονες Προσεγγίσεις και Διάλογος στο Παρόν

Στη σύγχρονη εποχή, η σχέση της βυζαντινής μουσικής με το έντεχνο τραγούδι δεν περιορίζεται πλέον στη σφαίρα των επιρροών, αλλά αποκτά συνειδητό χαρακτήρα. Πολλοί συνθέτες, ερμηνευτές και μου-

σικολογικοί στοχαστές εξερευνούν νέους διαύλους διαλόγου, διαμορφώνοντας ένα πεδίο συνάντησης παράδοσης και νεωτερικότητας.

Η επιρροή της βυζαντινής μουσικής, άλλοτε φανερή και άλλοτε υποβόσκουσα, αναδύεται σήμερα σε τρία κυρίως επίπεδα:

1. Καλλιτεχνικό (σύνθεση, ερμηνεία),
2. Ερευνητικό/θεωρητικό,
3. Παιδαγωγικό/πολιτισμικό

Σύγχρονοι καλλιτέχνες δεν αντιμετωπίζουν πλέον τη βυζαντινή μουσική ως στατικό ή μουσειακό φαινόμενο, αλλά ως ζωντανό μουσικό σώμα που συνομιλεί με νεότερα ιδιώματα. Στο πλαίσιο αυτό παρατηρούμε:

*α) Συνθέσεις με ψαλτική αισθητική*

Συνθέτες όπως ο Σταύρος Γασπαράτος, ο Δημήτρης Παπαδημητρίου, ο Νίκος Ξυδάκης και ο Χρήστος Λεοντής έχουν ενσωματώσει με διάφορους τρόπους βυζαντινά μοτίβα, είτε ως θεματικό υλικό είτε ως τροπικό και φωνητικό ύφος. Π.χ.:

- » Ο Ξυδάκης αξιοποιεί την τροπική αρμονία και την ερμηνευτική πλαστικότητα της βυζαντινής παράδοσης σε έργα όπως το “*Άκρουον Έαρ*” και τα «*Ξυλόγλυπτα*».
- » Ο Παπαδημητρίου σε έργα όπως το “*Κατά Ματθαίον Πάθη*” αξιοποιεί απαγγελτικά σχήματα, εμπνευσμένα από τη λειτουργική παράδοση.

*β) Διασκευές ή παραλλαγές εκκλησιαστικών ύμνων*

Μερικοί συνθέτες ή ερμηνευτές (π.χ. Ελευθερία Αρβανιτάκη, Σαββίνα Γιαννάτου, Ευανθία Ρεμπούτσικα) διασκευάζουν παραδοσιακά τροπάρια με σύγχρονο ή εντεχνολοϊκό ύφος. Παρότι ενδέχεται να αποδοθούν εκτός λειτουργικού πλαισίου, διατηρούν το ηχόχρωμα και την αισθητική προσέγγιση της βυζαντινής μουσικής.

### **5.1 Νέες Ερμηνείες και Τεχνικές Ερμηνευτών**

Πολλοί σύγχρονοι ερμηνευτές που δραστηριοποιούνται στο έντεχνο ή «έντεχνο-παραδοσιακό» ρεπερτόριο έχουν εκπαιδευτεί ή επηρεαστεί

από τη βυζαντινή ψαλτική, φέρνοντας αυτό το στίγμα στη φωνητική τους έκφραση. Παραδείγματα:

- » Φοίβος Δεληβοριάς: μελοποιεί συχνά σε ελεύθερο, σχεδόν απαγγελτικό ρυθμό, με τονισμένη άρθρωση λόγου.
- » Γιάννης Χαρούλης: αναδεικνύει το «ηχόχρωμα του νησιώτικου ψαλτά», επαναφέροντας την τροπικότητα ως φορέα συναισθηματικής έντασης.
- » Μάρθα Φριντζήλα: έχει δηλώσει δημόσια πως η επαφή της με τη βυζαντινή μουσική διαμόρφωσε την ερμηνευτική της αισθητική.

Αυτές οι περιπτώσεις αποδεικνύουν ότι η βυζαντινή μουσική δεν περιορίζεται στους «ψαλτάδες» ή στους εκκλησιαστικούς κύκλους, αλλά διαμορφώνει το φωνητικό ήθος ενός ευρύτερου μουσικού φάσματος.

Το παρόν κεφάλαιο ανέδειξε ότι η σχέση της βυζαντινής μουσικής με το έντεχνο τραγούδι:

- » εξελίσσεται διαρκώς,
- » αποκτά νέα μορφή μέσα από τη συνείδηση των καλλιτεχνών και του κοινού,
- » και μετουσιώνεται σε ένα πεδίο δημιουργικού διαλόγου

Η βυζαντινή παράδοση δεν είναι «παρελθόν» αλλά ενεργώς παρόν – μία γλώσσα που νοηματοδοτείται ξανά και ξανά μέσα από την ποίηση, τη φωνή και τον ήχο του έντεχνου τραγουδιού.

### **Ενδεικτική Βιβλιογραφία**

- Γρηγόρης Στάθης, *Εισαγωγή στη Βυζαντινή Μουσική*, Πανεπιστ. Αθηνών
- Χρ. Τσιαμούλης, *Παραδοσιακή Μουσική και Βυζαντινή Κληρονομιά*
- Ι. Μαντζαρής, *Η Τροπικότητα στο Έντεχνο Τραγούδι*, εκδ. ΠΟΛΥΤΡΟΠΟΝ
- Σ. Καρατζήνος, *Βυζαντινή Ψαλτική και Λαϊκή Παράδοση*, Νέα Σύνορα
- Δ. Παπαδημητρίου, *Ο Ήχος και το Ήθος*, περιοδ. Μουσικοτροπία



*Ο κ. Σταμάτιος-Νικόλαος Κίσσας, Αρχων Πρωτομαΐστωρ της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας, Πρόεδρος του Συλλόγου Μουσικοφίλων Κωνσταντινουπόλεως εισηγήθηκε το θέμα: «Η ψαλτική παράδοση της Κωνσταντινουπόλεως στον Ελλαδικό χώρο».*

---

ΣΤΑΜΑΤΙΟΣ-ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΚΙΣΣΑΣ

*Άρχων Πρωτομαΐστωρ της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας,  
Πρόεδρος του Συλλόγου Μουσικοφίλων Κωνσταντινουπόλεως*

---

## Η ΨΑΛΤΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΤΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΩΣ ΣΤΟΝ ΕΛΛΑΔΙΚΟ ΧΩΡΟ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ: Η ομιλία αναφέρεται εις την πορείαν της καθ' ημάς Εκκλησιαστικής Μουσικής (Βυζαντινής), κατά τα τελευταία διακόσια περίπου έτη, προ και μετά την Μικρασιατική καταστροφή.



Σεβασμιώτατε Άγιε Λαοδικείας κ. Θεοδώρητε, Εκπρόσωπε της Α.Θ. Παναγιότητος του Οικουμενικού Πατριάρχου κ.κ. Βαρθολομαίου,  
Θεοφιλέστατε Άγιε Ευρίπου κ. Χρυσόστομε, εκπρόσωπε του Μακαριωτάτου Αρχιεπισκόπου Αθηνών και πάσης Ελλάδος κ.κ. Ιερωνύμου,  
Πανοσιολογιώτατε,  
Αιδεσιμολογιώτατε,  
Φιλόμουσε ομήγυρι,

Η καθ' ημάς εκκλησιαστική μουσική, η αποκληθείσα υπό τινων τους δύο τελευταίους αιώνες και Βυζαντινή, μετά τη δισχιλιετή ένδοξον αυτής πορείαν, εν απάση τη δεσποτεία του Ρωμαϊκού κράτους –ήτοι της Ανατολικής Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας ή Ρωμανίας– και κατόπιν της μετά την Άλωσιν λίαν παραγωγικής περιόδου, παρά την δουλείαν την σωματικήν, έφθασεν εις τον ΙΘ' αιώνα, όπου εγένετο η

μεταρρυθμίσεις του 1814-15, ενδυναμωθείσα με τη νέαν μέθοδο γραφής γενομένη προσιτή εις περισσοτέρους, ώστε να είναι πλέον αρτιωτέρα εξ απόψεως αναγνώσεως και θεωρητικής.

Η ταπεινότης μου θα ασχοληθεί περισσότερο όχι με τους παλαιούς χρόνους, αλλά από τους δύο τελευταίους αιώνας με την Παράδοση της Κωνσταντινουπόλεως και του Νεοελληνικού κράτους, όπως αυτή καθιερώθηκε.

Μετά την δεκαετία του 1821-1830, την απελευθερωτική αυτή ένδοξη δεκαετία, συνεκροτήθη από τον Ιωάννη Καποδίστρια το νέο κράτος, πολλά υποσχόμενο δια το μέλλον των Λειτουργικών Τεχνών, Μουσικής, Αρχιτεκτονικής και όλων των συναφών. Όμως, η απώλεια του μεγάλου αυτού ανδρός, της δολοφονίας του, επέφερε σοβαροτάτην πνευματικήν εισβολήν με την Βαυαροκρατίαν, όπου απηνώς εδιώχθη παν ό,τι έχει σχέσιν με την γνησίαν Ορθόδοξον Παράδοσιν. Έχοντες εις χείρας την εξουσίαν, με διατάγματα εδιώξαν και έκλεισαν Μονάς και κατέστρεψαν Παράδοσιν αιώνων.

Εις μάτην η Ιερά Σύνοδος με εγκυκλίους και Συνοδικά γράμματα, προσεπάθησε, κυρίως μετά το 1850, να επαναφέρει το αρχαίον ύφος του φάλλειν κατά παράδοσιν, ως χαρακτηριστικώς ο Αθηνών Προκόπιος και ο Αθηνών Θεόφιλος, δι'εγκυκλίων και γραμμάτων όχι μόνο προς το Χριστεπώνυμον πλήρωμα, αλλά και προς το Ύπουργείον των Εκκλησιαστικών απέστειλαν. Νομίζω ότι τα περισσότερα απευθύνοντο εις ώτα μη ακουόντων. Άλλωστε, ο «σακελλαριδισμός», και η τετραφωνία, ετύγχανε της υποστηρίξεως των Ανακτόρων και της τότε δυτικοτραφούς αρχούσης τάξεως.

Μέγα γεγονός υπήρξε η αντίστασις ενός απλού μοναχού, του πρότριτα αγιοκαταταχθέντος Οσίου Χριστοφόρου του επονομαζόμενου «Παπουλάκου», φέροντος εις τους ώμους του τη μακραίωνα παράδοσιν του Γένους, υπέρ της πατρώας ευσεβείας. Είναι κόλαφος εις όλους αυτούς η αγιοκατάταξις του υπό του Οικουμενικού Πατριαρχείου τη εισηγήσει της Εκκλησίας της Ελλάδος.

Μέγα γεγονός. Δεν εδόθη μεγάλη βαρύτητα σ' αυτό. Αξίζει τον κόπο να ασχοληθούν λεπτομερώς κάποιιοι τι υπήρξε αυτός ο άνθρωπος, που ήτο αγράμματος. Εδώ ισχύει το λεχθέν, μπορεί να είναι

κανείς κατά Θεόν εγγράμματος και κατά κόσμον αγράμματος. Η περίπτωση του Μεγάλου Αντωνίου, του καθηγητού της ερήμου, είναι εύγλωττος, διότι αυτός ο άνθρωπος, ο Μέγας Αντώνιος ήτο το στήριγμα και το πνευματικό βάθος της πρώτης Οικουμενικής Συνόδου, την οποία τώρα θα την εορτάσουμε εντός των ημερών πανορθοδόξως αλλά και παγκοσμίως από ό,τι βλέπουμε.

Η μετά το 1850 περίοδος υπήρξε τοιαύτη, που η εκκλησία ήταν πάντοτε εις τας επάλξεις και επέτυχε ό,τι μπορούσε βεβαίως την εποχή εκείνη, αλλά κυρίως μετά την έλευσιν εις τας Αθήνας του Κωνσταντίνου Ψάχου το 1904 και με την ίδρυσιν της Σχολής Βυζαντινής Μουσικής εις το Ωδείο Αθηνών, όπου για πρώτη φορά διδάχθηκε επισήμως η Βυζαντινή Μουσική.

Μετά την Μικρασιατική καταστροφή, το 1922, πολλοί εγκρατείς και δόκιμοι ιεροψάλται από την Σμύρνη, από την Ιωνία γενικότερον, τον Πόντον, ήλθον εις την Ελλάδα.

Παρέλειψα να αναφερθώ εις την μετά τους Βαλκανικούς Πολέμους και την ενσωμάτωσιν της Μακεδονίας – Θράκης ψαλτικήν και γενικότερον την τόνωσιν της Παραδόσεως. Αλλά η χαριστική βολή δια το τετραφωνίζον “σακελλαρίδειον” ύφος εδόθη μεταπολεμικώς, όταν ο μεγάλος αριθμός των εν Κωνσταντινουπόλει ιεροψαλτών ήλθε κυρίως εις τας Αθήνας και έφερε τον πολιτισμόν της βασιλίδος των πόλεων.

Μετά το 1922 βέβαια ήταν κάπως επί τα βελτίω η πορεία. Αλλά κυρίως μεταπολεμικά, μετά την έξοδο των αδελφών μας, των Κωνσταντινουπολιτών, λόγω των γεγονότων του Κυπριακού της δεκαετίας του 1950, των απελάσεων του 1964, ήρθαν αθρόα εδώ, με τον Θρασύβουλο Στανίτσα, τον Δημήτριο Μαγούρη, τον Ανδρέα Πετρόχειλο, τον Κωνσταντίνο Μαφίδη, αλλά και τον πρώην χοράρχην μας Δημοσθένη Παϊκόπουλο, ο οποίος και αυτός έδωσε τη σφραγίδα του στο ύφος της παραδοσιακής Σχολής.

Θα ήθελα επ’ ολίγον να ασχοληθώ και με την ιστορία των Μουσικών Συλλόγων.

Οι Μουσικοί Σύλλογοι το πρώτον ιδρύθησαν μετά το 1856 στην Κωνσταντινούπολη, μετά το διάταγμα του Hatt-ı Hümayun, το οποίο

επέτρεπε πλέον μια φιλελευθεροποίηση του Οθωμανικού κράτους και επιτράπη ο θεσμός των σωματείων, συλλόγων όλων των ειδών, μεταξύ άλλων και της Ψαλτικής. Ο πρώτος ιδρύθηκε το 1865, ο Εκκλησιαστικός Μουσικός Σύλλογος στον αυλόγυρο του Οικουμενικού Πατριαρχείου, εκεί στο Φανάρι. Μετά, ο Σύλλογος Ορφεύς στο Φανάρι, ο οποίος ήταν ψαλτικός αλλά και της κοσμικής μουσικής θεράπων υπήρξε. Κατόπιν επεξετάθη στο Πέραν και πραγματικά εγένετο σεισμός στην Κωνσταντινούπολη, διότι επαναδιετυπώθησαν όλα τα παλαιά, υπήρξαν και ονόματα μεγάλα, όπως οι τρεις δάσκαλοι: Γρηγόριος, Χουρμούζιος και ο Χρυσάνθος ο εκ Μαδύτου. Και κατόπιν μετά από αυτούς, ακολούθησε η λαμπρά πορεία των Ιεροψαλτών, όπως ο Πρωτοψάλτης Κωνσταντίνος ο Βυζάντιος, ο Ιωάννης Βυζάντιος και η λεγόμενη πατριαρχική γραμμή, η οποία έδωσε δείγματα απαραμίλλου κάλλους στην ψαλτική μας.

Υπήρξε και η ψαλτική γραμμή των ενοριών, με σπουδαίους ιεροψάλτες, όπως ο Νηλέας Καμαράδος, ο Ευστράτιος Παπαδόπουλος, ο επιλεγόμενος Καμπούρης και πολλοί άλλοι, όπως ο Νικόλαος Ιωαννίδης, οι οποίοι εμπλούτισαν το ρεπερτόριο, κυρίως τη λειτουργία.

Μετά από αυτούς, ο Κωνσταντίνος Πρίγγος, ο οποίος κάπως εκαλώπισε τον προκάτοχό του, τον Ιάκωβο Ναυπλιώτη, και έδωσε αυτό το πολύ εκλεπτυσμένο και ωραίο ύφος, το κλασικό πολιτικό ψαλτικό ύφος. Δεν αναφέρομαι στον σπουδαίο μουσικό Ιωάννη Παλάση, ο οποίος ήτο διδάσκαλος στην Αμισό (Σαμσουόνα). Ήλθε ως πρόσφυγας στην Κωνσταντινούπολη και τελικά δεν αντηλλάγη. Διέμεινε στη Χαλκηδόνα ως Πρωτοψάλτης μέχρι το 1929 και μετά ήρθε στο Γαλατά στον Άγιο Νικόλαο μέχρι το 1943 οπότε εξεμέτρησε το ζην.

Τότε, Ρώσοι εμιγκρέδες που κατέφυγαν στην Πόλη επεδίωξαν την εισαγωγή ρωσικού τύπου Θείας Λειτουργίας. Επιπλέον, και η δική μας άρχουσα τάξη επηρεασμένη από την Ευρώπη συνηγόρησε, ζητώντας μάλιστα και δεύτερη Θεία Λειτουργία στην Παναγία του Πέραν και στην Αγία Τριάδα, πράγμα το οποίο επιτεύχθη επί τι χρονικό διάστημα. Τότε, ο Ιωάννης Παλάσης, εν τη καρδία αυτού, είπε: «Εγώ θα μπορέσω να τους εκτοπίσω αυτούς». Πράγματι, εισήγαγε μελωδίες πιο απαλές και με μεγάλες παιδικές κυρίως χορωδίες. Στη δε-

καετία του '30 υπήρχαν αυτές οι τετράφωνες χορωδίες στην Πόλη. Όταν έφτασε ο πόλεμος, είχαν εξαφανιστεί και επανήλθε η Ψαλτική η παραδοσιακή.

Θα αναφερθώ και στον ημέτερο Σύλλογο Μουσικοφίλων Κωνσταντινουπόλεως, που εδώ και περίπου δώδεκα χρόνια, απέκτησε το δικό του χώρο, στην ενορία του Αγίου Ιωάννου Κυνηγού στη Λεωφόρο Βουλιαγμένης, έναν χώρο 250 τετραγωνικών, ιδιόκτητο, με τη βοήθεια πάρα πολλών χριστιανών, και εξ Ελλάδος και εκ του εξωτερικού. Διαθέτουμε αίθουσα εκδηλώσεων, στούντιο που γίνονται εγγραφές και θεραπεύουμε και το άλλο τμήμα, διότι υπάρχει και η κοσμική Βυζαντινή Μουσική. Αυτά τα τραγούδια που υπάρχουν στην συλλογή της Πανδώρας και της Ευτέρπης του 1848 και του 1850. Αυτά τα βιβλία περιλαμβάνουν πάρα πολλά τραγούδια, τα οποία είναι στην αρχαΐζουσα, αλλά βασίζονται στην παραδοσιακή ψαλτική μουσική, δηλαδή στους ήχους, διότι στους οίκους των Φαναριωτών και των ηγεμόνων της Μολδοβλαχίας και των λοιπών, αυτά τα τραγούδια συνηθίζονταν να άδωνται. Οι Σούτσοι, οι Μουρούζηδες, οι Καρατζάδες και όλοι αυτοί συνέδραμον οικονομικώς στις πέντε δοξολογίες του Γρηγορίου σε μικτούς ήχους. Εδώ, αναφέρω τον κοσμικό ήχο πλάγιο του τετάρτου και δεύτερο μαζί (ο λεγόμενος «σουζινάκ», ελληνιστί ως «ποταμίζ») της μεγάλης Δοξολογίας του Γρηγορίου.

Θα ήθελα να αναφερθώ και στα πρόσωπα μας, στις εκδηλώσεις του Συλλόγου. Έχουν γίνει δύο συναυλίες, η πρώτη στο Παρίσι στις 13 Σεπτεμβρίου 2025, ενώπιον 2.500 ατόμων και η δεύτερη στην Αθήνα, στο Μέγαρο Μουσικής, ενώπιον 2.000 ατόμων, στις 29 Σεπτεμβρίου 2025. Αποτελούν μια σπάνια συνάντηση ιερών παραδόσεων: η μία, χριστιανική, χρονολογείται από τον 4ο αιώνα κατά τη Βυζαντινή Αυτοκρατορία· η άλλη αναπτύχθηκε υπό την επίδραση του μυστικιστικού τάγματος των Μεβλεβήδων, που ιδρύθηκε τον 12ο αιώνα από τον μεγάλο δάσκαλο Μεβλανά Τζελαλαντίν Ρουμί.

Από καιρό ασχολούμεθα και με την αστική κοσμική παράδοση και μετ' ου πολύ θα πραγματοποιήσουμε κάποια εκδήλωση με τον νέο μας χοράρχη, καθ' ότι ο πολίος Δημοσθένης Παϊκόπουλος έχει υπερβεί το ενενηχοστόν έκτον έτος της ηλικίας του και παρόλο που πηγαίνει

στην εκκλησία και ψάλλει πολλάκις, δεν μπορεί πλέον να οργανώσει τα της Χορωδίας που απαιτεί περισσότερο κόπο. Αυτά ήθελα να αναφέρω στην αγάπη σας και ένα μεγάλο ευχαριστώ στο Διοικητικό Συμβούλιο του Συλλόγου Κωνσταντινουπολιτών, στον κ. Θωμά Κούντερ, τον κ. Στεφάνο Κουμαρόπουλο και σύμπαντες τους αδελφούς εδώ.

Διαβιβάστε παρακαλώ, Άγιε Λαοδικείας, και τις υϊικές ευχές μας προς την Αυτού Θειοτάτη Παναγιότητα.

Ευχαριστώ πάρα πολύ.

---

ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΤΣΑΛΑΧΟΥΡΗΣ

*Σύγχρονος Έλληνας συνθέτης, Διευθυντής των Μουσικών Σχολών  
του Ωδείου Αθηνών και Τακτικό Μέλος της Ιονικής Ακαδημίας*

---

ΔΥΟ ΧΑΜΕΝΕΣ ΕΥΚΑΙΡΙΕΣ:  
Ο ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΣ ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΚΟΣΜΟΣ  
ΣΤΗΝ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ: Η διαπίστωση για δύο χαμένες ευκαιρίες αφορά στην σχέση των συνθετών της λόγιας μουσικής της νεότερης εποχής με τον κόσμο της βυζαντινής μουσικής και της ψαλτικής Τέχνης. Η μουσική σύνθεση δεν αξιοποίησε τον πλούτο και το εύρος της βυζαντινής μουσικής τόσο αισθητικά όσο και θεωρητικά. Θα περίμενε κανείς στους δύο αιώνες λόγιας μουσικής να υπάρχουν έργα τόσο ποσοτικά όσο και ποιοτικά που να αντλούν μουσική ύλη από την βυζαντινή παράδοση. Από την άλλη πλευρά, η βυζαντινή ακαδημαϊκή κοινότητα δεν εκμεταλλεύτηκε την μεθοδολογία και τη γνώση της δυτικής μουσικής πρακτικής ώστε να αναπτύξει ισχυρό θεωρητικό υπόβαθρο. Και οι δύο, κατά τη γνώμη μας, χαμένες ευκαιρίες στέρησαν λόγω της απουσίας μουσικού διαλόγου ανάμεσα στα δύο μουσικά ιδιώματα, εργαλεία ανάπτυξης και εθνικής ισχυροποίησης. Το σημαντικότερο: χαράχτηκε, δυστυχώς, διαχωριστική γραμμή στο κοινό της ελληνικής μουσικής. Χάνεται, αν όχι, χάθηκε η ευκαιρία ενοποίησης του κοινού μιας πλατιάς ελληνικής μουσικής δημιουργίας.



Καλημέρα σε όλους. Ο τίτλος της εισήγησής μου ακούγεται λίγο πεσιμιστικός, λέγοντας «Δύο χαμένες ευκαιρίες». Θα προσπαθήσω να το εξηγήσω. Η ευρωπαϊκή και η Βυζαντινή μουσική είναι δύο διαφορετικοί κόσμοι. Έχουν κοινά, αλλά στην πραγματικότητα είναι δύο διαφορετικοί κόσμοι. Δεν είναι μόνο η διαφορά στη σημειογραφία, αλλά ούτε μόνο στις μουσικές δομές. Έχουμε τη διαφορά στην απόδοση, δηλαδή στον τρόπο, στο μέσον. Δεν είναι η διαφορά στα διαστήματα της μουσικής, μικρά, μεγάλα, τέταρτα, ολόκληρα, ή στην ιδιαίτερη ρυθμολογία. Οι βασικές διαφορές, κατά τη γνώμη μου, είναι φιλοσοφικές. Δεν είναι απλά αισθητικές. Οι διαφορές είναι πνευματικές.

Ο τρόπος που προσεγγίζει την ανθρώπινη ψυχή η μία μουσική και η άλλη είναι διαφορετικός. Άλλη αντίληψη. Θα φέρω ένα πολύ απλό παράδειγμα. Στην Βυζαντινή μουσική, κατά τη δική μου γνώμη, υπερισχύει το μαζί. Δηλαδή υπερισχύει το ομαδικό. Στην Δυτική μουσική η ατομικότητα είναι ένα ζητούμενο. Η ατομικότητα, δηλαδή η έννοια του σολίστα, η έννοια του μοναχικού μουσικού, του μουσικού που παίζει παραδείγματος χάριν πιάνο ή που παίζει βιολί. Αυτός ο διαφορετικός κόσμος από το ένα και το άλλο, που επαναλαμβάνω δεν είναι στην ίδια τη μουσική, αλλά στη φιλοσοφική θεώρηση αυτών των δύο, δηλαδή εάν ενωνόνταν αυτά τα δύο, θα μπορούσαμε να είμαστε πλουσιότεροι.

Δυστυχώς, όλες οι προσπάθειες ένωσης αυτών των δύο, κατά τη γνώμη μου, δεν ήταν πολύ επιτυχημένες. Και μιλάω για την ουσία της σύνδεσης. Έχουν γίνει εναρμονίσεις, έχουν γίνει χρήσεις μελωδιών βυζαντινών στη δυτική μουσική, έχουν χρησιμοποιηθεί αυθεντικά κομμάτια μέσα σε συμφωνικά έργα. Θα θυμίσω την εναρμόνιση του «Τη Υπερμάχω» στο φινάλε της Συμφωνίας της Λεβεντιάς του Καλομοίρη, που είναι κάτι τελείως δυτικό. Δεν αναφέρομαι στις εναρμονίσεις λειτουργιών ή εναρμονίσεις βυζαντινών ύμνων. Μιλάω για το πώς θα μπορούσε κάποιος να πάρει μια αυθεντική μελωδία με τα διαστήματα της Βυζαντινής μουσικής και να μπορέσει να την αξιοποιήσει. Έχουν γραφτεί συμφωνικά έργα που μέσα στη συμφωνική ορχήστρα υπάρχει ένας ψάλτης, ο οποίος αποδίδει αυθεντικά βυζα-

ντινά έναν ύμνο, ενώ η ορχήστρα παίζει κάτι άλλο. Έχω ακούσει όταν ήμουν παιδί ένα έργο για σόλο βιολοντσέλο, όπου ζητούσε ο συνθέτης από τον βιολοντσελίστα να κρατάει με το τσέλο του ένα ισοκράτημα και να φέλνει από πάνω κάτι άλλο. Θεωρώ ότι τα παραδείγματα δεν είναι πολύ πετυχημένα. Έχω δύο παραδείγματα που θεωρώ ενδιαφέροντα. Το ένα είναι τα δύο μεγάλα ορατόρια του Πέτρου Πετρίδη, ενός εξαιρετικού Έλληνα συνθέτη, με καταγωγή από την Νίγδη της Καπαδοκίας, ο οποίος έχει γράψει δύο μεγάλα ορατόρια. Το ένα που με ενδιαφέρει είναι το «Ρέχβιεμ για τον Αυτοκράτορα», το οποίο γράφτηκε το 1953, στην επέτειο των 400 ετών από την Άλωση, και ήταν γραμμένο ακριβώς για τον Κωνσταντίνο Παλαιολόγο. Ο Πετρίδης προσπάθησε σε όλη του τη ζωή να δημιουργήσει μία τεχνική αντίστιξης και μελωδικής επεξεργασίας χρωματικών μελωδικών γραμμών που προσομοίαζαν στη Βυζαντινή μουσική. Το έκανε με πολύ μεγάλη υπομονή και επιμονή με, κατά τη γνώμη μου, πολύ ενδιαφέροντα αποτελέσματα. Το ορατόριο αυτό στο οποίο αναμειγνύει και τους λατινικούς ύμνους του Ρέχβιεμ και τους Βυζαντινούς ύμνους από τη λειτουργία της «Κοιμημένων», κατά τη γνώμη μου αποτελεί μια θαυμάσια προσπάθεια, όπου εκεί έβλεπε ότι εκεί προσπάθησε ο Πετρίδης να επικοινωνήσει με την πνευματική διάσταση της Βυζαντινής μουσικής και όχι με τις ίδιες τις νότες. Δηλαδή προσπάθησε να κάνει κάτι το οποίο ήταν κοντά στη φιλοσοφία και όχι στους ίδιους τους απλούς μουσικούς τύπους.

Ένα άλλο παράδειγμα, το οποίο θεωρώ πετυχημένο, είναι η Βυζαντινή μελωδία του Αντίοχου Ευαγγελάτου για ορχήστρα εγχόρδων. Ο Αντίοχος Ευαγγελάτος δεν έχει χρησιμοποιήσει έναν αυθεντικό βυζαντινό ύμνο για να γράψει το έργο. Είναι δικής του έμπνευσης το έργο αυτό και προσπαθεί πραγματικά να αποδώσει την πνευματική ατμόσφαιρα της Βυζαντινής μουσικής και την ιδιαίτερη ανέλιξη της μελωδίας και την ιδιαίτερη σχέση με την έννοια της κορύφωσης ή της ανάπτυξης της Βυζαντινής μουσικής. Μάλιστα, το Πάσχα που μας πέρασε, η Συμφωνική Ορχήστρα του Ωδείου Αθηνών συμπεριέλαβε αυτό το έργο στις συναυλίες της. Η λέξη που μου έρχεται στο μυαλό είναι η λέξη «περιχαράκωση». Δηλαδή, οι Βυζαντινοί και οι Δυτικοί

έχουν περιχαρακωθεί στο περιβάλλον τους και δεν επικοινωνούν και ουσιαστικά μεταξύ τους. Το ζητούμενο για μένα δεν είναι η μουσική συνύπαρξη των δύο αυτών κόσμων, η οποία είναι πολύ δύσκολη. Θα φέρω ένα πολύ απλό παράδειγμα. Είναι πολύ δύσκολο ένα πιάνο να χορδιστεί επάνω στις κλίμακες και επάνω στις νότες της Βυζαντινής μουσικής. Παρ' όλο που και αυτό έχει επιχειρηθεί. Όπως επίσης είναι πολύ δύσκολο ένας βυζαντινός χορός να αποδώσει μια δυτική παρτιτούρα με τετράφωνα ή πεντάφωνα ακόρντα. Αυτό που θα είχε, από τη γνώμη μου, μεγάλο ενδιαφέρον θα ήταν ένας πνευματικός, ένας αισθητικός, φιλοσοφικός διάλογος των δύο, μια ανάμειξη της ατομικότητας και της συλλογικότητας και από τις δύο πλευρές και μια προσπάθεια προσέγγισης της ψυχής του ακροατή με τους ίδιους λόγους. Δηλαδή, στη βυζαντινή μουσική έννοιες όπως κατάνυξη με τη φιλοσοφική διάσταση της λέξης ή αυτό που είπα προηγουμένως για τον Ευαγγελάτο της πνευματικής ανέλιξης, της πνευματικής κορύφωσης και όχι της μουσικής κορύφωσης, είναι κάτι το οποίο η δυτική μουσική πολύ σπάνια πετυχαίνει.

Έχω γράψει ένα άρθρο με τίτλο «Η αληθινή πίστη» στο οποίο, από την τόση μουσική που έχω ακούσει στη ζωή μου, έχω διαπιστώσει δύο στιγμές στην μεγάλη μουσική δημιουργία πνευματικής ανάτασης στην ουσία με αυτό που έχω στο μυαλό μου ως χριστιανός μεταφυσικά. Είναι ένα χορικό του Μπαχ στο φινάλε του έργου του «Κατά Ιωάννη Πάθη» και τρία-τέσσερα μέτρα από την Πέμπτη Συμφωνία του Μπρούκνερ που ο ίδιος ο Μπρούκνερ την ονομάζει «χριστιανική» ή «θρησκευτική». Άρα, δεν είναι κάτι πάρα πολύ απλό και κάτι πάρα πολύ συνηθισμένο. Θα μπορούσε λοιπόν ο ένας, ο δυτικός από τον Βυζαντινό, γιατί όχι ο δυτικός από τον ανατολικό, γιατί όπως πολύ σωστά λέει ο μαέστρος Βύρων Φιδετζής δεν υπάρχει ιστορία της Βυζαντινής μουσικής, αλλά ιστορία της ανατολικής ευρωπαϊκής μουσικής, θα μπορούσαν να εμπνευστούν ο ένας από τον άλλο από τη διαφορετική αντίληψη.

Από τη διαφορετική εκπαίδευση, θαυμάζω τη δυτική μουσική που έχει καταλήξει θεωρητικά σε πονήματα θεωρίας της μουσικής που είναι κοινώς αποδεκτά, ενώ μου κάνει μεγάλη εντύπωση που δεν

υπάρχουν δύο ψάλτες να συμφωνούν μεταξύ τους, που όλοι έχουμε διαφορετική αντίληψη για διαφορετικά πράγματα. Την έννοια αυτού που είπα της συλλογικότητας και της ατομικότητας, πώς θα μπορούσε δηλαδή να συνδεθεί αυτή η διαφορετική αντίληψη. Η διαφορά στην εκφορά, η εκφορά της των δύο μουσικών ιδιωμάτων έχει διαφορές πολύ μεγάλες που θα μπορούσαν να εμπνεύσουν ο ένας με τον άλλον. Η διαφορά στον τόπο και τον χώρο και στον ηχητικό χώρο, δηλαδή ο χώρος στον οποίο ευδοκιμεί η δυτική μουσική και ο χώρος στον οποίο ευδοκιμεί η Βυζαντινή μουσική θα μπορούσε να εμπνεύσει τον έναν και τον άλλον και βέβαια οι ειδικές συνθήκες. Θέλω να πω δηλαδή ότι θα μπορούσε η φωνητική δυτική μουσική να εμπνευστεί από τη βυζαντινή, και κυρίως η οργανική μουσική και ιδιαίτερα η μουσική των εγχόρδων που θα μπορούσε να παίζει ασυγκέραστα ή ταυτόχρονα η Βυζαντινή μουσική να πλησιάσει την ενόργανη μουσική και να μην παραμείνει προσκολλημένη μονάχα στη φωνητική.

Ποιες είναι τώρα αυτές οι δύο χαμένες ευκαιρίες; Οι δύο χαμένες ευκαιρίες βρίσκονται στο ότι έχουν περάσει πάρα πολλά χρόνια από την Ελληνική Επανάσταση το 1821, δύο αιώνες νεοελληνικού κράτους, δύο αιώνες πνευματικής αναζήτησης, όπου ενώ έφτασε στην Ελλάδα η δυτική μουσική, δεν μπόρεσαν σ' αυτούς τους δύο αιώνες αυτή οι δύο κόσμοι να έλθουν πραγματικά κοντά και ως ανάγκη αλλά και ως φιλοσοφική, πνευματική, αλλά και πρακτική, να αποκτήσουν μια τέτοια σχέση μεταξύ τους. Αντιθέτως, υπήρχαν μεγάλες αντιθέσεις και όταν πλησίασε ο ένας τον άλλο, τον πλησίασε σαν να είναι κάτι διαφορετικό, σαν να προσεγγίζει το άλλο. Ενώ κανονικά θα έπρεπε να προσεγγίσει ο ένας κόσμος τον άλλο κόσμο, σαν να βρίσκονται στην ίδια ουσιαστικά πνευματική πλευρά. Το να βάλει κάποιος έναν ψάλτη μέσα στη συμφωνική ορχήστρα ή να εναρμονίσει μια αυθεντική μελωδία βυζαντινή, την οποία θα πρέπει να την προσαρμόσει βέβαια στο ευρωπαϊκό τονικό σύστημα για να μπορέσει να κάνει την εναρμόνιση, δεν εννοώ κάτι τέτοιο. Μιλάω για κάτι πολύ βαθύτερο. Αναφέρομαι στη βαθιά αισθητική σχέση αυτών των δύο κόσμων. Η ευρωπαϊκή μουσική στερείται της βαθιάς πνευματικότητας της βυζαντινής μουσικής. Δεν έχει διδαχθεί από την αφοσίωση των βυζαντι-

νών μουσικών ούτε από την συγκρότησή τους. Οι Βυζαντινοί μουσικοί έχουν μια ιδιαίτερη συγκρότηση στην προσέγγιση του μουσικού κειμένου, την οποία θαυμάζουν, αλλά και την αίσθηση της ροής του μουσικού χρόνου. Ο μουσικός χρόνος είναι κάτι πάρα πολύ ιδιαίτερο. Το πώς κυλάει ο μουσικός χρόνος είναι κάτι πάρα πολύ σημαντικό και υπάρχει διαφορά αντίληψης στην Ανατολή και στη Δύση για το πώς ρέει ο μουσικός χρόνος. Όταν εναρμονίζουμε μία μελωδία, ο μουσικός χρόνος προεκτείνεται κάθετος. Προεκτείνεται η στιγμή, διότι μεγεθύνουμε τη στιγμή, ενώ ο ανατολικός μουσικός χρόνος εκτείνεται σε μήκος. Χάνεται στον χρόνο σε ευθεία γραμμή. Και αυτό έχει πολύ μεγάλη διαφορά. Η Βυζαντινή μουσική δεν αξιοποίησε όσο θα έπρεπε την δυτική συγκρότηση. Δεν μπόρεσε να δανειστεί την απόλυτη μουσική γνώση της δυτικής μουσικής, τα πονήματα της δυτικής μουσικής, πάνω στην αρμονία, πάνω στην αντίστιξη, δηλαδή να εκπονηθούν απόλυτα δεδομένα, τη λεγόμενη θεωρητική διάρθρωση. Εγώ βρίσκω ότι απέχει λίγο έως πολύ ακόμα η διάρθρωση της βυζαντινής μουσικής σε σχέση με τη Δυτική. Και βεβαίως στη βυζαντινή μουσική σπάνια υπάρχει σολιστικό τραγούδι, δηλαδή κάτι ατομικό, γιατί πάντοτε θα πρέπει να υπάρχει ο χορός, ο οποίος κρατάει ισοκρατήματα. Για να αναπτυχθεί η Βυζαντινή μουσική, πρέπει να υπάρχει ένα ευρύ ηχητικό περιβάλλον.

Δεν φαντάζομαι να ψάλλει ή να τραγουδά ένας βυζαντινός μουσικός απολύτως μόνος του, όπως μπορεί να συμβεί στη Δυτική μουσική. Εννοώ την ατομικότητα στη φιλοσοφική της διάσταση. Την ατομικότητα ως ιδέα και όχι ως εκφορά. Θα τελειώσω λέγοντας ότι οι συνθέτες σήμερα, οι νεοέλληνες συνθέτες του 21ου αιώνα, έχουν έναν τεράστιο πλούτο κοντά τους, που ένας συνθέτης ο οποίος σήμερα ζει στην Γερμανία ή στην Γαλλία δεν τον έχει. Έναν τεράστιο πλούτο, ο οποίος λέγεται Βυζαντινή μουσική, τον οποίο δεν έχει προσεγγίσει. Και ένα κλασικό παράδειγμα αυτής της μη προσέγγισης είναι ο εαυτός μου. Γνωρίζω τη Βυζαντινή μουσική ως άκουσμα, αλλά δεν διαβάζω βυζαντινή μουσική, δεν γνωρίζω τη μουσική σημειογραφία. Ως διευθυντής του Ωδείου Αθηνών επιβλέπω τις εξετάσεις της Σχολής Βυζαντινής Μουσικής και επαφίεμαι στην κρίση των καθηγητών και των ειδη-

μόνων. Έχω συνθέσει πολλή θρησκευτική μουσική αλλά πάντοτε από την οπτική γωνία του συνθέτη της δυτικής μουσικής δημιουργίας. Έχω γράψει ένα Στάμπατ Μάτερ, ένα ρέκβιεμ, τους «Επτά Λόγους του Χριστού επάνω στο Σταυρό», την σουίτα «Ελ Γκρέκο» με τις στιγμές από τα Πάθη του Χριστού, τα «Κατά Μάρκον Πάθη», αλλά όλα αυτά ιδωμένα από την δυτική αισθητική πλευρά.

Συνεπώς, όλα αυτά που είπα στην πραγματικότητα τα στρέφω και προς τον εαυτό μου, διότι για αυτές τις χαμένες ευκαιρίες έχουμε όλοι ευθύνες διαχρονικά. Το Ωδείο Αθηνών στο οποίο ηγούμε είναι εκατόν πενήντα τεσσάρων ετών ίδρυμα με Σχολή Βυζαντινής Μουσικής από το 1904, και όμως η Σχολή αυτή ήταν στην αίθουσα δεκαπέντε αίθουσα του πρώτου ορόφου, και ουδέποτε έγιναν κοινές συναυλίες ώστε το κοινό της βυζαντινής μουσικής να ακούσει ένα έργο του Μπαχ ή ένα έργο ενός Έλληνα συνθέτη και ταυτόχρονα το κοινό που θα ερχόταν για να ακούσει το Μπαχ, να ακούσει ένα βυζαντινό ύμνο και δεν εννοώ μια κοινή συναυλία όπου θα συναντιότανε το άλλο με το άλλο, εννοώ για μια κοινή αντίληψη, για μια κοινή εκφορά. Ελπίζω αυτές οι δύο κοινές ευκαιρίες να μην είναι πολύ μακριά.

Σας ευχαριστώ πάρα πολύ.



Στα αριστερά της εικόνας, ο κ. Φίλιππος Τσαλαχούρης, σύγχρονος Έλληνας συνθέτης, Διευθυντής των Μουσικών Σχολών του Ωδείου Αθηνών και Τακτικό Μέλος της Ιονικής Ακαδημίας ανέπτυξε το θέμα: «Δύο χαμένες ευκαιρίες: Ο βυζαντινός μουσικός κόσμος στην νεοελληνική μουσική δημιουργία».

Στα δεξιά της εικόνας, ο κ. Ηλίας Λιαμής, Δρ. Θεολογίας, μουσικός, συγγραφέας παρουσίασε την εισήγηση με θέμα: «Η βυζαντινή μουσική και η Εθνική Μουσική Σχολή».

## Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ Η ΕΘΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ: Στις αρχές του 20ού αιώνα, η ευρωπαϊκή μουσική δημιουργία συντονίστηκε με τις ευρωπαϊκές γεωπολιτικές εξελίξεις. Η τάση για ανεξαρτησία των λαών από τις «ομπρέλες των μεγάλων Ευρωπαϊκών Αυτοκρατοριών» ώθησε την μουσική δημιουργία να αναζητήσει σε κάθε λαό τις εθνικές του ρίζες.

Η Εθνική Μουσική Σχολή (ΕΜΣ) στην Ελλάδα εμφανίστηκε στην ίδια περίοδο με κύριο εκπρόσωπο τον Μανώλη Καλομοίρη. Στόχος της ήταν η δημιουργία μιας λόγιας μουσικής που να εκφράζει την ελληνική ψυχή και να βασίζεται στα λαϊκά και παραδοσιακά στοιχεία του τόπου. Οι συνθέτες της σχολής επιδίωξαν να διαμορφώσουν μια εθνική μουσική ταυτότητα, διαφορετική από τα ευρωπαϊκά πρότυπα, αντλώντας έμπνευση από τη δημοτική μουσική, τη λαογραφία και τη βυζαντινή παράδοση.

Η Βυζαντινή μουσική, ως συνέχεια της αρχαίας ελληνικής και βασικό στοιχείο της ορθόδοξης λατρείας, αποτέλεσε σημαντική πηγή έμπνευσης για την Εθνική Σχολή. Ο τροπικός χαρακτήρας, η μονοφωνία και η εκφραστικότητα της βυζαντινής ψαλτικής επηρέασαν έντονα τη σύνθεση και την αισθητική των Ελλήνων συνθετών. Μέσα από τον συνδυασμό βυζαντινών στοιχείων με δυτικές μουσικές φόρμες, η Εθνική Μουσική Σχολή δημιούργησε ένα ιδιαίτερο ελληνικό ύφος, που συνέδεσε το παρελθόν με το παρόν και ανέδειξε τη συνέχεια της ελληνικής μουσικής παράδοσης.

Παρό' όλα αυτά, οι Έλληνες συνθέτες της ΕΜΣ περιορίστηκαν σε μια επιφανειακή χρήση της Βυζαντινής Μουσικής, «στενεύο-

ντας» το εύρος των εκφραστικών της δυνατοτήτων στις περιορισμένες δυτικές κλίμακες. Με αυτό το δεδομένο, αλλά και με το διαφορετικό ηχόχρωμα το οποίος προέκυψε από την προσθήκη μουσικών οργάνων, η σύζευξη αυτή δεν μπόρεσε να διασώσει επαρκώς το ήθος του Βυζαντινού μουσικού ιδιώματος, χωρίς αυτό να σημαίνει πως το νέο αυτό είδος δεν προσέφερε αξιόλογα καλλιτεχνικά αποτελέσματα.



**Ε**υχαριστώ καταρχάς τους διοργανωτές για την πρωτοβουλία αυτής της διημερίδας και επιθυμώ να τους διαβεβαιώσω πως η ωφέλεια που προκύπτει από αυτήν είναι πολυεπίπεδη. Δεν βρισκόμαστε βεβαίως σε συνέδριο, όπου κυριαρχεί η ανάγκη προώθησης της επιστήμης και η κατάθεση νέων στοιχείων. Εκδηλώσεις σαν κι αυτήν έχουν ένα πολύτιμο παιδαγωγικό χαρακτήρα, ο οποίος, στην προκειμένη περίπτωση, δεν αφορά μόνο την Τέχνη, αλλά αγγίζει το πολύ ευαίσθητο θέμα της εθνικής ταυτότητας, ιδιαίτερα στους καιρούς μας, όπου ο κίνδυνος μιας πολιτιστικής ομογενοποίησης είναι κάτι περισσότερο από εμφανής.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο τοποθετείται η στοχοθεσία της εισηγήσεώς μου, με δεδομένο πως, όλοι όσοι βρισκόμαστε εδώ, αναλαμβάνουμε να παρουσιάσουμε θεμελιώδη και καθοριστικά στοιχεία της συμβολής της βυζαντινής μουσικής στον νεοελληνικό πολιτισμό προς ένα κοινό, στο οποίο περιλαμβάνονται πρόσωπα στα οποία ίσως δεν έχει δοθεί η ευκαιρία μέχρι τώρα να γνωρίσουν πράγματα αυτονόητα μεν στους επαΐοντες, άγνωστα ή αμυδρώς γνωστά δε στους πολλούς.

Επέλεξα το θέμα «Βυζαντινή Μουσική και Εθνική Μουσική Σχολή», καθώς η συνάντηση αυτών των δύο πριν 100 περίπου χρόνια, άνοιξε δρόμους δημιουργικούς, έστω και εν μέσω αντιπαραθέσεων, με αποτελέσματα τα οποία έχουν σαφέστατη επιρροή στη σημερινή ελληνική μουσική ταυτότητα, αλλά αποτελούν και αντικατοπτρισμό μιας ευρύτερης ώσμωσης και αντιπαραθέσης σε πνευματικό, κοινω-

νικό, ακόμη και πολιτικό επίπεδο, όσον αφορά τη θέση της ελληνικής παράδοσης στον ευρύτερο ευρωπαϊκό πολιτισμό.

### ***Η μουσική ως μέσον ανάδυσης της ελληνικής εθνικής ταυτότητας***

#### ***Από την υποδούλωση στους Βαυαρούς***

Δεν υπάρχει καμία αμφιβολία πως η μουσική και γενικότερα η καλλιτεχνική δημιουργία συνδέονται στενά με τις πνευματικές αναζητήσεις και την αυτοσυνειδησία ενός λαού. Αυτό συνέβη και με την νεοελληνική κοινωνία, αμέσως μετά την ελληνική εθνική ανεξαρτησία. Όμως, δεν είναι δυνατόν να μην γίνει μια αναφορά στην περίοδο της σκλαβιάς που προηγήθηκε:

Σε όλη τη διάρκεια της οθωμανικής κατάκτησης, οι Έλληνες Ρωμηοί, παρά την εξαθλίωση τους, κράτησαν ζωντανή την εθνική και πνευματική αυτοσυνειδησία τους. Μπορεί κανείς να πει ότι διατήρησαν ένα αίσθημα υπεροχής απέναντι στον κατακτητή, θεωρώντας ανάξιο αυτοί οι πρώην πολίτες μιας αυτοκρατορίας να μένουν σκλάβοι σε ένα βάρβαρο και πολιτιστικά κατώτερο κατακτητή. Δεν είναι τυχαίο πως το αρχικό όραμα του εθνικού απελευθερωτικού αγώνα ήταν η ανασύσταση μιας χριστιανικής πολυφυλετικής αυτοκρατορίας, όπως άλλωστε την περιέγραψε ο Ρήγας Βελεστινλής. Δεν υπάρχει αμφιβολία πως στη διατήρηση αυτού του συναισθήματος και της ιστορικής μνήμης συνέβαλε τα μέγιστα η ελληνική γλώσσα και η ελληνική βυζαντινή και δημοτική μουσική.

Στις αρχές του ΙΘ' αιώνα, όπου τοποθετείται η έναρξη της Ελληνικής Επανάστασης, έρχεται από τη Δύση η τάση δημιουργίας εθνικών κρατών. Έτσι, σιγά-σιγά, το όραμα της ανασύστασης της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας έδωσε τη θέση του στον αγώνα για ανεξαρτησία και δημιουργία ενός ελληνικού εθνικού κράτους. Το γεγονός αυτό συνέβαλε ώστε, το αίσθημα υπεροχής να δώσει τη θέση του σε ένα αίσθημα μειονεξίας, έχοντας ως αιτία τη σύγκριση, πλέον, με τα προηγμένα

ευρωπαϊκά κράτη. Κοντολογίς, επήλθε αλλοίωση κριτηρίων, αλλά και σημείου αναφοράς.

Ο ερχομός των Βαυαρών οριστικοποίησε αυτό το συναίσθημα. Ιδιαίτερα η άρχουσα τάξη της Αθήνας και των μεγάλων αστικών κέντρων της μικρής ελεύθερης Ελλάδας αναζήτησε την ταύτιση με τα αισθητικά και καλλιτεχνικά ρεύματα της Δυτικής Ευρώπης, με κυρίαρχο εκείνο του Ρομαντισμού. Με ραγδαίους ρυθμούς προσαρμόστηκαν και οι μουσικές προτιμήσεις των Ελλήνων, που, μέχρι πριν λίγα χρόνια, είχαν ως μοναδική πηγή έκφρασης την ελληνική μουσική παράδοση και -σε θρησκευτικό λατρευτικό επίπεδο- τη βυζαντινή μουσική. Τα παραδοσιακά πανηγύρια άρχισαν να συνυπάρχουν με παραστάσεις όπερας από ξεπεσμένους θιάσους σε υποτυπώδη αθηναϊκά θέατρα και με χοροεσπερίδες.

### ***Η επίδραση των ευρωπαϊκών μουσικών εθνικών σχολών***

Τέλη ΙΗ΄ και αρχές ΙΘ΄ αιώνα, οι λαοί της Δυτικής Ευρώπης αναζητούν τη χειραφέτηση τους από τις ομπρέλες των μεγάλων ευρωπαϊκών αυτοκρατοριών. Τα επαναστατικά κινήματα είναι αλληπάλληλα και οι συγκρούσεις διαρκείς. Σε αυτές τις κοσμοϊστορικές αλλαγές στην ευρωπαϊκή κοινωνία, η μουσική έρχεται να ενισχύσει την εθνική ταυτότητα. Συνθέτες όπως ο Ρίμσκυ Κόρσακωφ στη Ρωσία, ο Σμέτανα και ο Ντβόρζακ στην Τσεχία, ο Λιστ και αργότερα ο Μπάρτοκ και ο Κόνταϊ στην Ουγγαρία, ο Γκρηγκ στη Νορβηγία καταδύονται στην εθνική μουσική παράδοση των λαών τους, αξιοποιούν τα λαϊκά μοτίβα, χρησιμοποιούν τη γλώσσα και τις εθνικές ιστορίες και δημιουργούν εθνικά μουσικά ύφη. Η μετάβαση αυτή, αν και διαπνεόταν από επαναστατική διάθεση, ήταν σχετικά ομαλή, διότι η μουσική μήτρα τη Δυτικής Ευρώπης ήταν κοινή. Οι Δυτικοί λαοί είχαν ήδη ζυμωθεί με ένα συγκεκριμένο μουσικό ιδίωμα, το οποίο είχε πολύ βαθιές ρίζες, ήδη από την εποχή του Μεσαίωνα. Ήδη από τον ΣΤ΄ αιώνα, το Γρηγοριανό Μέλος, πέραν του ότι είχε ανοίξει έναν ενιαίο μουσικό δρόμο, έχει συντελέσει, όχι μόνο στην πολιτιστική αλλά και στην πολιτική ενότητα της Δυτικής Ευρώπης.

Η ελληνική πραγματικότητα όμως, είχε δύο ιδιάζοντα χαρακτηριστικά: την πολύ μεγαλύτερη αισθητική διαφοροποίηση από τη Δυτική μουσική παράδοση και την πολύ πρόσφατη και κατά συνέπειαν ανώριμη αλλά επιτακτική επιθυμία διαμόρφωσης μιας εθνικής συνείδησης μέσω της δημιουργίας εθνικού κράτους.

Και στην ελληνική περίπτωση, η μουσική κλήθηκε να παίξει έναν κεφαλαιώδη ρόλο. Ιδίως μάλιστα όταν η ηρωική επέλαση του ελληνικού στρατού, ο οποίος, κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του Κ' αιώνα διπλασίασε την έκταση του ελληνικού κράτους, δημιούργησε μια ατμόσφαιρα εθνικού μεγαλείου και ελληνικού ηρωισμού, η οποία συνάντησε τα ηρωικά στοιχεία του ευρωπαϊκού Ρομαντισμού και διαμόρφωσε τα χαρακτηριστικά της Ελληνικής Μουσικής Εθνικής Σχολής, εναρμονισμένα με τα αντίστοιχα χαρακτηριστικά των άλλων μουσικών εθνικών σχολών. Οι Έλληνες μουσικοί θέλησαν να αποδείξουν ότι η Ελλάδα μπορεί να παράγει σοβαρή έντεχνη μουσική ισάξια της Δυτικής Ευρώπης. Η Ελληνική Εθνική Μουσική Σχολή απετέλεσε βασικό μέσον πολιτιστικής εξίσωσης της νεοελληνικής κοινωνίας με τις αντίστοιχες ευρωπαϊκές.

## ***Η Ελληνική Εθνική Μουσική Σχολή και ο τρόπος πρόσληψης της Βυζαντινής Μουσικής***

### ***Χρήση***

Το 1908, ο συνθέτης Μανώλης Καλομοίρης, κοσμοπολίτης στη νοοτροπία ως Σμυρνιός, καταθέτει την περίφημη διακήρυξη του, όπου διατυπώνει την ανάγκη δημιουργίας ελληνικής μουσικής, βασισμένης στο δημοτικό τραγούδι, στη βυζαντινή παράδοση και στο σύγχρονο ελληνικό αισθητικό ιδεώδες, όπως έχει προκύψει από τη συνάντηση νεοελληνικού και ευρωπαϊκού πολιτισμού.

Ιδιαίτερα όσον αφορά την βυζαντινή μουσική, οι σύνθετες την αντιμετώπισαν ως μια πολύτιμη δεξαμενή μουσικών στοιχείων. Συγκεκριμένα:

- » Χρησιμοποίησαν τον τροπικό χαρακτήρα της συμπληρωματικά με τις δυτικές ευρωπαϊκές κλίμακες, όπως παραδείγματος χάριν, ο Μανώλης Καλομοίρης στη «Συμφωνία της Λεβεντιάς» και ο Γιώργος Πονηρίδης στη «Βυζαντινή Σουίτα».
- » Χρησιμοποίησαν τα μελίσματα της βυζαντινής μουσικής καθώς και την επιμήκυνση συλλαβών, ενώ, μέσω της βυζαντινής μελισματικής ανάγνωσης, διαμόρφωσαν ένα ιδιαίτερο βυζαντινό ρετσιτατίβο, όπως, παραδείγματος χάριν, συνέβη στην όπερα του Μανώλη Καλομοίρη «Πρωτομάστορας» και στο έργο του Πέτρου Πετρίδη «Εξαποστειλάρια» για χορωδία.
- » Το ισοκράτημα της βυζαντινής μουσικής απετέλεσε επίσης ένα μουσικό στοιχείο, όπως, παραδείγματος χάριν, συνέβη στη «Θρησκευτική Σουίτα» του Δημήτρη Μητρόπουλου, ενώ η ελεύθερη ρυθμική ανάπτυξη του βυζαντινού μέλους χρησιμοποιήθηκε συχνότατα, όπως συνέβη σε χορικά τον μελοδραμάτων του Μανώλη Καλομοίρη.
- » Τέλος, αυτούσια ψαλτικά μέλη χρησιμοποιήθηκαν ως θεματικό υλικό όπως στα έργα του Κωνσταντίνου Ψάχου και στο «Πάτερ ημών» του Λεωνίδα Ζώρα.

### *Μετασχηματισμός*

Αυτή η συνάντηση 2 διαφορετικών μουσικών τεχνοτροπιών ήταν επόμενο να επιφέρει μετασχηματισμούς στο βυζαντινό υλικό που χρησιμοποιήθηκε. Συγκεκριμένα, τα μελίσματα απλοποιήθηκαν, ο τροπικός χαρακτήρας της βυζαντινής μουσικής διαρκώς έρεπε προς την δυτικότροπη μουσική των κλιμάκων, ενώ η βυζαντινή μονοφωνία βρισκόταν σε διαρκή διάλογο με τη δυτική εναρμόνιση.

Αυτά όμως που ιδιαίτερα μετασχηματίστηκαν ήταν:

- » Πρώτον, η χρήση της βυζαντινής μουσικής, η οποία από μέσον πνευματικής ανατάσεως ενταγμένο στην ορθόδοξη λατρεία μεταβλήθηκε σε μέσον εθνικής ανατάσεως ενταγμένο σε έναν ιδιότυπο ελληνικό Ρομαντισμό.
- » Δεύτερον, το ήθος της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής,

στηριγμένο κατά παράδοση στο πλαίσιο της ορθόδοξης θεολογίας με βασικό ζητούμενο την κάθαρση από τα πάθη και τη θέωση, μετατοπίστηκε στην αισθητική αναζήτηση της συναισθηματικής συγκίνησης, της δραματικής ένταξης και της ηρωικής έξαρσης.

- » Τρίτον, η προτεραιότητα του λόγου στη βυζαντινή μουσική έδωσε τη θέση της στην προτεραιότητα της μελωδικής γραμμής. Η βυζαντινή μουσική αξιοποιήθηκε, κυρίως, ως μουσικό υλικό, γεγονός που αλλοίωσε την πνευματική στοχοθεσία της και την παιδαγωγική σκοπιμότητά της.

### ***Το Μουσικό Ζήτημα και η πνευματική διαδρομή της νεοελληνικής κοινωνίας***

#### ***Η σχέση με τη Δύση***

Η υπόθεση της συνάντησης της βυζαντινής μουσικής με την έντεχνη ευρωπαϊκή μουσική στα πλαίσια της Εθνικής Μουσικής Σχολής δεν παύει να αποτελεί ένα μέρος του μεγάλου κάδρου της νεοελληνικής πραγματικότητας, όπως ξεκίνησε από τις αρχές του ΙΘ' αιώνα και φτάνει ακόμα και μέχρι τις μέρες μας. Εδώ, μπορεί κανείς να μιλήσει για έναν εθνικό μουσικό διχασμό, όχι βέβαια αιματηρό, αλλά οπωσδήποτε οξύ.

Ο Ευρωπαϊκός Διαφωτισμός προκάλεσε στην Ελλάδα, ήδη από τα μέσα του ΙΗ' αιώνα, τριγμούς. Το πνεύμα του Ορθολογισμού ήρθε σε σύγκρουση με την Μυστική Θεολογία και την εκκλησιαστική εμπειρία της Ανατολής. Αυτό βέβαια είχε τις ρίζες του ήδη στον ΙΓ' αιώνα, όταν το πνεύμα της Σχολαστικής Θεολογίας της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας συγκρούστηκε με την Ανατολική Ορθόδοξη Θεολογία. Η σύγκρουση αυτή ανέδειξε και τη μεγάλη προσωπικότητα του αγίου Γρηγορίου του Παλαμά.

Ιδιαίτερα από την περίοδο του Διαφωτισμού, ό,τι έρχεται από τη Δύση, από τις τρεις τελευταίες προεπαναστατικές δεκαετίες, αλλά και μετά, με τις αρχές του Κ' αιώνα, είτε προσλαμβάνεται άκριτα στο

όνομα της συμπόρευσης με τα προηγμένα Δυτικά έθνη, είτε αντιμετωπίζεται με επιφύλαξη έως και εχθρότητα στο όνομα μιας καχυποψίας προς τη Δύση με ρίζες στα συναισθήματα και τις μνήμες από την πρώτη άλωση της Κωνσταντινουπόλεως και προεκτάσεις στις αντιδράσεις κατά του εισαγόμενου αθεϊσμού των ευρωπαϊών Διαφωτιστών.

### *Το μουσικό ζήτημα*

Ειδικά για τη μουσική, τα πράγματα θα μπορούσαν να διατηρηθούν στο πλαίσιο μιας ενδιαφέρουσας καλλιτεχνικής συνάντησης ανάμεσα σε δύο μουσικά ιδιώματα και στη δημιουργία νέου μουσικού υλικού με ενδιαφέρουσα καλλιτεχνική εξέλιξη. Όταν όμως το μουσικό ιδίωμα της Εθνικής Μουσικής Σχολής ακούμπησε τον χώρο της ορθόδοξης λατρείας, τα πράγματα πήραν άλλες διαστάσεις. Από ένα σημείο και πέρα, το μουσικό ιδίωμα της Εθνικής Σχολής αντιμετωπίστηκε ως ανατρεπτική καινοτομία στην εκκλησιαστική μουσική εντός της ορθόδοξης λατρείας. Ήταν η στιγμή που τέθηκε το θέμα του ορθόδοξου λατρευτικού ήθους, το οποίο διακόνησε επί αιώνες η βυζαντινή μουσική και, πλέον, ένωσε να κινδυνεύει από έναν έντεχνο δυτικο-βυζαντινό ήχο, ο οποίος εξελέγη ως ριζική αμφισβήτηση του ορθόδοξου πνευματικού λατρευτικού οικοδομήματος.

Τέτοια θέματα προέκυψαν ήδη από τα τέλη του ΙΗ' αιώνα. Πρόκειται για τις καινοτομίες του Αγάπιου Παλιέρμο από τη Χίο, ο οποίος, μετά τις σπουδές του στην Ευρώπη, γύρισε στην Κωνσταντινούπολη κατά τη πατριαρχία του Γρηγορίου του Ε' (1797) και ανέλαβε να διδάξει μουσική στο Πατριαρχείο, χρησιμοποιώντας ευρωπαϊκή σημειογραφία. Η διδασκαλία του έληξε μετά από αντιδράσεις, με πρώτη αυτή του πρωτοφάλη της Μεγάλης Εκκλησίας Ιάκωβου. Το 1808 βρέθηκε στη Βιέννη και εκεί, σε δική του σχολή μουσικής, δίδαξε τετράφωνη φαλμωδία. Και εκεί όμως, συνάντησε αντιδράσεις από την ομογένεια και ο χαρακτηρισμός του ως «αντίθεου» τον ανάγκασαν να καταφύγει στο Βουκουρέστι, όπου και πέθανε το 1815.

Η αντιπαράθεση για την πορεία της εκκλησιαστικής μουσικής ονομάστηκε **Μουσικό Ζήτημα** από τους μελετητές του 19ου αιώνα Α.

Παλλατίδη το 1845 και Γ. Παπαδόπουλο το 1890. Λύση στο πρόβλημα της εισαγωγής ευρωπαϊκών στοιχείων στην εκκλησιαστική μουσική φάνηκε ότι θα έδινε η μεταρρύθμιση από τους Τρεις Δάσκαλους της μεταρρύθμισης του 1814· τον Γρηγόριο Πρωτοφάλη, τον Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα και τον Αρχιμανδρίτη Χρύσανθο. Η νέα μέθοδός τους χρησιμοποίησε μόνο τις διαστολές των μέτρων από την ευρωπαϊκή σημειογραφία. Όμως, ακόμα και αυτό δημιούργησε αντιδράσεις στην Κωνσταντινούπολη, κυρίως από τον πρωτοφάλη της Μεγάλης Εκκλησίας Μανουήλ, αν και ο Πατριάρχης Κύριλλος υποστήριξε τη νέα μέθοδο.

Σταδιακά, ξεσπά ένας κυκεώνας αντιπαραθέσεων τα οποία περιλαμβάνουν, από στοιχεία της λαϊκής θρησκευτικότητας μέχρι τις πιο προχωρημένες και πολύ ενδιαφέρουσες μουσικολογικές έρευνες και διενέξεις.

Αυτό που δεν διευκρινίστηκε επαρκώς είναι η **διάκριση θρησκευτικής και εκκλησιαστικής μουσικής**. Δεν έγινε δηλαδή κατανοητό πως η θρησκευτική μουσική, δηλαδή μια μουσική που χρησιμοποιεί ως πρώτη ύλη θρησκευτικά θέματα, δεν αποτελεί αυτομάτως και εκκλησιαστική μουσική, δηλαδή δεν είναι αυτόχρονα δεδομένο πως προσφέρεται ως λατρευτικό υλικό στον χώρο του ναού. Εντός του ναού επικρατεί η έκφραση του πληρώματος της Εκκλησίας, διαμορφωμένη επί αιώνες και ανταποκρινόμενη στο θεολογικό βάθος αλλά και στο ήθος της ορθόδοξης πνευματικής εμπειρίας.

Η πολυπλοκότητα του θέματος εντάθηκε ακόμα περισσότερο όταν στη συζήτηση αναμείχθηκε το θέμα της επίδρασης ισλαμικών στοιχείων στη βυζαντινή μουσική εξαιτίας της μακράς οθωμανικής υποδούλωσης αλλά και η πρόταση να αναδυθούν εκ νέου οι αρχαιοελληνικές επιδράσεις στην ιστορική διαδρομή της ελληνικής μουσικής.

Καθ' όλο αυτό το διάστημα, ένα μόνιμο ερώτημα υπέβασκε:

Είναι η βυζαντινή μουσική ένα μουσικό ιδίωμα του οποίου διακόπηκε η εξέλιξη προς την πολυφωνία λόγω συγκεκριμένων ιστορικών συνθηκών ή αποτελούσε ένα αυτόνομο μουσικό ιδίωμα με τη δική του ιδιοπροσωπία, ικανό να σταθεί ισότιμα δίπλα σε άλλα μουσικά ρεύματα; Μέχρι ως ένα χρονικό σημείο, η πρώτη άποψη φάνηκε να

κερδίζει έδαφος, ακολουθώντας μία γενικευμένη απαξίωση τη Βυζαντινής παράδοσης γενικότερα.

### **Φτάνοντας στο «σήμερα»**

Από τη δεκαετία του '70, ο βυζαντινός πολιτισμός άρχισε να έρχεται στο προσκήνιο και να αντιμετωπίζεται, όχι ως μια παρένθεση αλλά ως ένα καθοριστικό στάδιο εξέλιξης του ευρωπαϊκού πολιτισμού. Το φαινόμενο αυτό είχε να κάνει με νέες τάσεις της ιστορικής έρευνας, αλλά και νέες θεολογικές αναζητήσεις, ιδιαίτερα μέσω των Ρώσων θεολόγων της ρωσικής διασποράς με κέντρο το Παρίσι. Παράλληλα, παρουσιάστηκε μια αναγέννηση της ελληνικής ορθόδοξης πνευματικότητας, με χαρακτηριστικό φαινόμενο την αναζωογόνηση του Μοναχισμού στο Άγιον Όρος.

Σήμερα βρισκόμαστε σε μια πραγματικότητα, η οποία χαρακτηρίζεται από μια έντονη στροφή προς την εκμάθηση παραδοσιακών οργάνων και βυζαντινής μουσικής αλλά και μία προσπάθεια δημιουργικών απαντήσεων στην ακραία αντιδιαστολή ανάμεσα στην ευρωπαϊκή και τη βυζαντινή μουσική. Η ελληνική πραγματικότητα φαίνεται πλέον αρκετά ώριμη να διαχειριστεί τη μουσική της παράδοση με αυτοπεποίθηση και διάκριση και να τη θέσει σε έναν γόνιμο διάλογο με την έντεχνη ευρωπαϊκή μουσική, εμβαθύνοντας όμως στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της και διατηρώντας, σε εκκλησιαστικό επίπεδο, το ήθος της. Μια τέτοιου είδους εμβάθυνση είναι σε θέση να οδηγήσει σε ένα διπλό ευεργετικό αποτέλεσμα: τη διατήρηση του πολύτιμου λατρευτικού χαρακτήρα της βυζαντινής μουσικής αλλά και την αξιοποίησή της ως μουσικού υλικού για μια εξέλιξη της σύγχρονης ελληνικής μουσικής, σε ανοιχτό διάλογο με τα σύγχρονα ευρωπαϊκά και παγκόσμια μουσικά ρεύματα.

Η ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ  
ΕΛΛΗΝΟΡΘΟΔΟΞΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΠΟΛΥΦΩΝΙΑΣ  
ΑΠΟ ΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 19ΟΥ ΑΙΩΝΑ ΜΕΧΡΙ ΣΗΜΕΡΑ  
ΚΑΙ Η ΙΔΙΑΙΤΕΡΩΣ ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΥΣΑ ΕΞΕΛΙΞΗ  
ΤΗΣ ΣΥΜΠΟΡΕΥΣΕΩΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΑΜΟΙΒΑΙΑΣ  
ΑΛΛΗΛΕΠΙΔΡΑΣΕΩΣ ΤΟΥΣ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η εισήγηση:

1. Αντικρούει την παγιωμένη άποψη ότι βυζαντινή μουσική και ελληνορθόδοξη εκκλησιαστική πολυφωνία αποτελούν ασύμβατα μεταξύ τους μουσικά συστήματα.

2. Παρουσιάζει και αναλύει το άγνωστο γεγονός ότι η αρχική βίαιη σύγκρουσή τους εξελίχθηκε σε αμοιβαία αλληλεπίδραση ιδιαίτερας ενδιαφέρονσα και ευεργετική για αμφότερες.

Παρουσιάζονται διαχρονικά, αναλύονται και αξιολογούνται:

α. Οι δύο πρώτες Σχολές ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας (Ευρωπαϊκή Σχολή, Σχολή Ιωάννη Σακελλαρίδη - 19ος αιώνας), οι κυριότεροι εκπρόσωποί τους και το έργο τους.

β. Οι λόγοι που οδήγησαν στην πρώτη συγκρουσιακή φάση συνυπάρξεως των δύο μουσικών συστημάτων (το λεγόμενο «Μουσικόν ζήτημα» - τέλη 19ου αιώνα). Επισημαίνονται οι ελλιπέστατες γνώσεις κάθε πλευράς για τη μουσική θεωρία της άλλης, η καταστροφή των βυζαντινών μουσικών τρόπων από τις κλασικές εναρμονίσεις, και οι σχετικές απόψεις του Γάλλου μουσικολόγου Ducoudray, που ουδείς μπόρεσε τότε να κατανοήσει.

γ. Η δεύτερη φάση συνυπάρξεως των δύο μουσικών συστημάτων και η επίδραση της βυζαντινής μουσικής στην ελληνορθόδοξη εκκλησιαστική πολυφωνία. Δημιουργείται η «Σχολή της Βυζαντινής Πολυφωνίας» (αρχές 20ού αιώνα). Οι εκπρόσωποι της συνειδητοποιούν την αναγκαιότητα καλής γνώσεως και της βυζαντινής μουσικής θεωρίας, μεταβάλλουν ριζικά την προσέγγισή τους στην πολυφωνική επεξεργασία των βυζαντινών μελών, γνωρίζουν και εκτιμούν τον τροπικό πλούτο της βυζαντινής μουσικής αλλά και επισημαίνουν αδύνατα σημεία της θεωρίας της, κατανοούν τα βασικά σφάλματα των μέχρι τότε αποπειρών εναρμονισέως της και προσανατολίζονται προς πολυφωνικές επεξεργασίες τροπικού χαρακτήρα. Αναζητούν τις βασικές αρχές της τροπικής προσεγγίσεως, συνειδητοποιούν την κεφαλαιώδη σημασία του ισοκρατήματος στη «χαρτογράφηση» του βυζαντινού αρμονικού τοπίου και επινοούν τρόπους αξιοποίησής του και συνδυασμού του και με τεχνικές κλασικής αρμονίας. Παρουσιάζονται και αξιολογούνται οι κυριότεροι εκπρόσωποι της Σχολής και το μέχρι σήμερα έργο τους.

δ. Η επίδραση της ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας στην παραδοσιακή βυζαντινή μουσική. Οι σύγχρονοι θεωρητικοί επιδιώκουν τη διόρθωση των αδυναμιών που έχουν επισημανθεί από τους πολυφωνιστές. Αναφορά στο θεωρητικό του Σίμωνος Καρά, που παρουσιάζει το σύστημα των μουσικών τρόπων (ήχων) της βυζαντινής μουσικής σαφώς λεπτομερέστερα και βελτιωμένα και προτείνει σύστημα απλής εναρμονισέως τους με διπλά ισοκρατήματα, και στο θεωρητικό του Αβραάμ Ευθυμιάδη, που ορίζει εκ νέου τα διαστήματα των βυζαντινών κλιμάκων όχι ως ασύμμετρους αριθμούς που προκύπτουν από το σύστημα της διαιρέσεως της οκτάβας σε μόρια αλλ' ως κλάσματα ακεραίων αριθμών.

ε. Εν κατακλείδι, συμπεραίνεται ότι η στείρα άρνηση της δυνατότητας επικοινωνίας και αλληλεπιδράσεως των δύο μουσικών συστημάτων διαφεύδεται τόσο από τα ιστορικά όσο και από τα θεωρητικά δεδομένα. Αντιθέτως, διαπιστώνεται η ιδιαιτέρως ενδιαφέρουσα εξέλιξη μιας θετικότητας αλληλεπιδράσεως τους ύστερα από τη σύγκρουσή τους και η δημιουργία ενός

εξαιρετικής ποιότητας εν πολλοίς άγνωστου τροπικού πολυφωνικού εκκλησιαστικού ρεπερτορίου, η μελέτη του οποίου θα μπορούσε πλέον να οδηγήσει στη σύνταξη του Θεωρητικού της Τροπικής Αρμονίας των Βυζαντινών Μουσικών Τρόπων.

Θα παρουσιαστεί σειρά μουσικών παραδειγμάτων.



Ανεπτυγμένη μορφή ομότιτλης εισηγήσεως με μουσικά παραδείγματα στη διημερίδα «Η απήχηση της Βυζαντινής Μουσικής στο σύγχρονο ελληνικό πολιτισμό».

Οργανωτής: Σύλλογος Κωνσταντινουπολιτών. 14-15 Νοεμβρίου 2025.

#### ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. Σύντομη εισαγωγή στο θέμα.
2. Η δημιουργία των πρώτων σύγχρονων Σχολών ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας.
  - 2.1. Η δημιουργία ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας στις ελληνικές παροικίες των μεγαλουπόλεων της Ευρώπης περί τις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα.
  - 2.2. Η θνησιγενής προσπάθεια του Ιωάννη Καποδίστρια να εισαγάγει την εκκλησιαστική πολυφωνία στην Ελλάδα.
  - 2.3. Η παγίωση και η ανάπτυξη της λεγόμενης «Ευρωπαϊκής Σχολής» από το 1870 στην Αθήνα.
    - 2.3.1. Η παρέμβαση της βασίλισσας Όλγας, η πρόσκληση του Αλεξάνδρου Κατακουζηνού και η δημιουργία της ανδρικής χορωδίας του Παρεκκλησίου των ανακτόρων.
    - 2.3.2. Οι συνεχιστές του έργου του Αλεξάνδρου Κατακουζηνού. Ο Θεμιστοκλής Πολυχράτης και οι υπόλοιποι εκπρόσωποι της Ευρωπαϊκής Σχολής.
  - 2.4. Η δημιουργία της Σχολής του Ιωάννη Σακελλαρίδη στην Αθήνα λίγο μετά από την Ευρωπαϊκή.
    - 2.4.1. Η διαφωνία του Ιωάννη Σακελλαρίδη με την Ευρωπαϊκή Σχολή.
    - 2.4.2. Οι καινοτομίες του Ιωάννη Σακελλαρίδη.

3. Η πρώτη συγκρουσιακή φάση της συναντήσεως βυζαντινής μουσικής και ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας.
  - 3.1. Το «Μουσικόν Ζήτημα» και οι λόγοι της συγκρούσεως βυζαντινής μουσικής και ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας.
  - 3.2. Οι πολύ προχωρημένες για την εποχή απόψεις του Louis-Albert Bourgault-Ducoudray.
  - 3.3. Αξιολόγηση των δύο πρώτων Σχολών ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής Πολυφωνίας.
4. Η δεύτερη φάση συνυπάρξεως βυζαντινής μουσικής και ορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας και η αμοιβαία αλληλεπίδραση που προέκυψε.
  - 4.1. Η επίδραση της Θεωρίας των Ήχων της βυζαντινής μουσικής στους υποστηρικτές της ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας. Η ριζική μεταβολή στην προσέγγιση της πολυφωνικής επεξεργασίας των μουσικών τρόπων του βυζαντινού μέλους.
    - 4.1.1. Η δημιουργία της τρίτης Σχολής ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας και η ανάδυση ενός νέου θεωρητικού προσανατολισμού. Ο Ελισαίος Γιαννίδης.
    - 4.1.2. Η εξέλιξη της Σχολής της Βυζαντινής Πολυφωνίας. Οι κυριότεροι εκπρόσωποί της, η επίδραση της Θεωρίας των Ήχων της βυζαντινής μουσικής στο έργο τους, η διαμόρφωση στοιχείων τεχνικού υποβάθρου για την πολυφωνική επεξεργασία του βυζαντινού μέλους και ο υφολογικός τους προβληματισμός.
  - 4.2. Η επίδραση της Σχολής της Βυζαντινής Πολυφωνίας στους υπέρμαχους της παραδοσιακής βυζαντινής μουσικής. Η κριτική προβληματικών σημείων της Θεωρίας των Ήχων εκ μέρους εκπροσώπων της Σχολής και η ουσιαστική βελτίωση των εν λόγω σημείων από μεταγενέστερους θεωρητικούς της βυζαντινής μουσικής.
5. Εξαγωγή συμπερασμάτων.

Βιβλιογραφία.

## 1. Σύντομη εισαγωγή στο θέμα.

Από τις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα, στον χώρο της ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής μουσικής δημιουργείται μια νέα τάση, που αλλάζει τα μέχρι τότε δεδομένα και δημιουργεί μουσικής φύσεως διαμάχες και διχασμό μεταξύ των ψαλτών, των χοραρχών και των εκκλησιαστικών συνθετών αλλά και μεταξύ του πληρώματος της Ελληνικής Ορθόδοξης Εκκλησίας, ενώ και η διοίκηση της τελευταίας επανειλημμένα συμμετέσχε κι αυτή στις εχθροπραξίες. Πρόκειται για μια νέα τάση εισαγωγής της πολυφωνίας στην ελληνορθόδοξη εκκλησιαστική μουσική. Και γνωρίζουμε όλοι ότι ο μουσικός πόλεμος που ξεκίνησε τότε συνεχίζεται μέχρι σήμερα.

Πριν προχωρήσουμε στην εξέταση του τι ακριβώς έχει συμβεί από το 1800 περίπου μέχρι τις μέρες μας, ας διευκρινίσουμε το εξής: Η παρουσία της πολυφωνίας στην ελληνορθόδοξη εκκλησιαστική μουσική χρονολογείται από πολύ παλιότερα. Οι απαρχές της πολυφωνίας ξεκινούν περίπου ταυτόχρονα κατά τον ύστερο μεσαίωνα στη δυτική Ευρώπη και στην Ανατολική Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία. Υπάρχουν Ορθόδοξοι εκκλησιαστικοί συνθέτες, όπως ο Μανουήλ Γαζής, που πειραματίστηκαν κατά την υστεροβυζαντινή περίοδο για τη δημιουργία ορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας. Αλλά και μετά από την άλωση της Πόλης, υπάρχουν Ορθόδοξοι εκκλησιαστικοί συνθέτες, όπως ο Ιερώνυμος Κύπριος ο Τραγουδιστής ή ο Φραγκίσκος Λεονταρίτης στην Κρήτη, που, επηρεασμένοι από τη δυτική πολυφωνία της εποχής τους, δημιούργησαν ανάλογα ορθόδοξα πολυφωνικά έργα. Και γενικότερα, σε περιοχές ενετοκρατούμενες, που δεν κατακτήθηκαν από τους Τούρκους παρά πολύ αργότερα, όπως η Κρήτη ή η Κύπρος, ή και δεν κατακτήθηκαν ποτέ, όπως τα Επτάνησα, δημιουργήθηκαν παραδόσεις ελληνορθόδοξης πολυφωνικής εκκλησιαστικής μουσικής, επηρεασμένες από τη δυτική πολυφωνία. Τα παραπάνω όμως δεν αφορούν καθόλου την παρούσα μελέτη για έναν πολύ απλό λόγο. Η συγκεκριμένη τάση δημιουργίας ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας από τις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα και η εξέλιξή της, που θα εξετάσουμε, ξεκινά και εξελίσσεται αυτόνομα χωρίς άμεσες επιδράσεις από τις παλαιότερες αυτές προσπάθειες και χωρίς να αποτελεί συνέχεια τους.

## 2. Η δημιουργία των πρώτων σύγχρονων Σχολών ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας.

### 2.1. Η δημιουργία ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας στις ελληνικές παροικίες των μεγαλουπόλεων της Ευρώπης περί τις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα.

Η νέα αυτή ανεξάρτητη τάση εισαγωγής πολυφωνίας στην ελληνορθόδοξη λατρευτική μουσική ξεκινά από τις ελληνικές παροικίες των μεγαλουπόλεων της Ευρώπης. Εκεί εμφανίζονται οι εκπρόσωποι της κατά τη διάρκεια του 19<sup>ου</sup> αλλά και του 20<sup>ου</sup> αιώνα και μέχρι σήμερα. Ιδιαίτερος θα αναφερθούμε στη συνέχεια στην ιδιόμορφη μεταγενέστερη συμβολή των ελληνικών παροικιών στις Η.Π.Α. και στον Καναδά.

Ως ένας από τους πρώτους εκπροσώπους της νέας τάσεως αναφέρεται ο εκ Χίου καταγόμενος Αγάπιος Παλέρμιος στην ελληνική παροικία της Βιέννης κατά την πρώτη δεκαετία του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Σύγχρονος περίπου είναι ο Κωνσταντίνος Αγαθόφρων Νικολόπουλος (1786-1847). Με καταγωγή από την Ανδρίτσαινα, έζησε στο Παρίσι. Εκτός από κορυφαίος ουμανιστής λόγιος και πατριώτης, υπήρξε και θαυμάσιος μουσικοσυνθέτης. Θεωρείται ως ο πρώτος Έλληνας συνθέτης «κλασικής» μουσικής. Το έργο του στην ελληνορθόδοξη εκκλησιαστική μουσική αποτελείται είτε από τεχνικά άρτιες ελεύθερες πολυφωνικές εκκλησιαστικές συνθέσεις, που δεν έχουν σχέση με τη βυζαντινή μουσική, είτε και από μελωδίες της τελευταίας, τις οποίες όμως διασκεύαζε κατά το δοκούν και εναρμόνιζε σύμφωνα με τους κανόνες της κλασικής αρμονίας. Πρόκειται για δύο βασικά χαρακτηριστικά της νέας τάσεως, που σηματοδοτούν τον συνειδητό προσανατολισμό της να αποκοπεί από την ελληνορθόδοξη εκκλησιαστική μουσική Παράδοση και να δημιουργήσει μια νέα, δυτικότερη.

[ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΑΓΑΘΟΦΡΩΝ ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ 1786-1841](#)

(Άγιος, άγιος, άγιος Κύριος Σαβαώθ)

[ΚΥΡΙΕ ΣΩΣΟΝ ΤΟΥΣ ΕΥΣΕΒΕΙΣ](#)

[ΤΗΝ ΩΡΑΙΟΤΗΤΑ - Κων/νος - Αγαθόφρων Νικολόπουλος](#)

Περί τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, συγκεκριμένα το 1844, στον ορθόδοξο ναό Αγίας Τριάδος Βιέννης, ξεκίνησε το αντίστοιχο εγχείρημα του Πρωτοψάλτη της Ιωάννη Χαβιαρά (1802-1875), ο οποίος, σε συνεργασία με τον Αυστριακό μουσικό Benedikt Randhartinger (1802-1893), συνέθεσε τετράφωνη λειτουργία και τροπάρια άλλων ακολουθιών και εορτών. Την ίδια περίπου εποχή ο ιεροδιάκονος Άνθιμος Νικολαΐδης-Γανοχωρίτης (1795-1865) στον ορθόδοξο ναό Αγίου Γεωργίου Βιέννης, σε συνεργασία με τον Αυστριακό μουσικό Gottfried Preyer (1807-1901), πραγματοποιεί το δικό του ανάλογο εγχείρημα με τον ίδιο προσανατολισμό και παρόμοια χαρακτηριστικά. Ασχέτως του αν συμφωνούμε ή όχι με την συνειδητή αποκοπή και απομάκρυνση της νέας τάσεως από τη βυζαντινή μουσική, οφείλουμε να αναγνωρίσουμε ότι οι πρώτοι εκπρόσωποί της έθεσαν εξ αρχής υψηλά τον πήχυ της μουσικής ποιότητας των νέων ελληνορθόδοξων πολυφωνικών εκκλησιαστικών συνθέσεων, κάτι στο οποίο σίγουρα συνετέλεσε είτε μια άρτια μουσική κατάρτιση (περίπτωση Νικολόπουλου) είτε η συνεργασία με έγκριτους Ευρωπαίους μουσικούς, βαθείς γνώστες της μουσικής θεωρίας και του ύφους των Ευρωπαϊκών Μουσικών Σχολών της εποχής (περιπτώσεις Χαβιαρά και Νικολαΐδη).

[ΣΕ ΥΜΝΟΥΜΕΝ: ΧΑΒΙΑΡΑ & RANDHARTINGER](#)

[ΤΗΝ ΚΟΙΝΗΝ ΑΝΑΣΤΑΣΙΝ \(Χαβιαρά- Randhartinger\)](#)

[ΜΕΓΑΛΥΝΟΝ ΨΥΧΗ ΜΟΥ...ΜΥΣΤΗΡΙΟΝ ΞΕΝΟΝ \(ΧΑΒΙΑΡΑ & RANDHARTINGER\)](#)

[ΤΟΥ ΔΕΙΠΝΟΥ ΣΟΥ ΤΟΥ ΜΥΣΤΙΚΟΥ \(Άνθιμος Νικολαΐδης & Gottfried von Preyer\)](#)

Παρόμοιες προσπάθειες συντελέστηκαν και σε άλλες ευρωπαϊκές πόλεις, όπως στον ναό Αγίου Νικολάου Τεργέστης, στον ναό Αγίου Γεωργίου Βενετίας και αλλού.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Βλ. σχετικά Κυριακίδου 2012.

## 2.2. Η θνησιγενής προσπάθεια του Ιωάννη Καποδίστρια να εισαγάγει την εκκλησιαστική πολυφωνία στην Ελλάδα.

Στον ελλαδικό χώρο η πρώτη προσπάθεια εισαγωγής εκκλησιαστικής πολυφωνίας έγινε από τον Ιωάννη Καποδίστρια για λόγους σοβαρούς, όχι μουσικούς αλλά πολιτικούς. Σοβαρό ζήτημα για το νεοσύστατο, μετά από την Επανάσταση, ελληνικό κράτος, που ακόμα αγωνιζόταν να αποκτήσει πλήρη ανεξαρτησία, αποτελούσε η διοικητική εξάρτηση των εκκλησιαστικών αρχών του από το Οικουμενικό Πατριαρχείο, το οποίο, εξαρτημένο με τη σειρά του από την οθωμανική κρατική διοίκηση, δεχόταν ποικίλες πιέσεις, για να πάρει αποφάσεις οι οποίες συχνότατα αντέβαιναν προς το συμφέρον του ελληνικού κράτους. Έτσι δημιουργήθηκε και εξελίχθηκε η ιδέα της διοικητικής απεξαρτήσεως του ελλαδικού κλήρου από την Κωνσταντινούπολη και της δημιουργίας αυτοκέφαλης Εκκλησίας. Η ιδέα αυτή επέτεινε την αντιπάθεια του τμήματος της κοινωνίας που δεν συμπαθούσε τη βυζαντινή μουσική (βλ. παρακάτω, κεφ. 3.1), καθώς η τελευταία, κατά τον Χάρη Ξανθουδάκη, γινόταν αντιληπτή ως το «*ηχητικό σύμβολο [...] ενός Πατριαρχείου κατευθυνόμενου από την τουρκική διπλωματία*».<sup>2</sup> Ως πρώτο κατάλληλο βήμα της εν λόγω απεξαρτήσεως θεωρήθηκε η διαφοροποίηση της εκκλησιαστικής μουσικής με τον εξευρωπαϊσμό της και την εισαγωγή της πολυφωνίας στη λατρεία. Ο Καποδίστριας προσπάθησε να προετοιμάσει το έδαφος για την πραγματοποίηση αυτού του καθόλου εύκολου στόχου διά του εκπαιδευτικού προγράμματος του Ορφανοτροφείου και του Κεντρικού Σχολείου Αιγίνης, που είχε δημιουργήσει. Κατά τον Χάρη Ξανθουδάκη, «*Ουσιαστικά, με τη μεταρρύθμιση της εκκλησιαστικής μουσικής ο Καποδίστριας προανήγγελλε την καθιέρωση του αυτοκεφάλου της Ελληνικής Εκκλησίας*».<sup>3</sup>

Το 1827 ο Κυβερνήτης απέστειλε τον Αθανάσιο Αβραμιάδη, γνώστη της βυζαντινής μουσικής, στη Μουσική Σχολή του Αυτοκρατορικού Παρεκκλησίου στην Αγία Πετρούπολη, για να διδαχθεί ευρω-

<sup>2</sup> Ξανθουδάκης 2022:385

<sup>3</sup> Ξανθουδάκης 2022:385

παϊκή μουσική. Μετά από την επιτυχή περάτωση των σπουδών του, τόν διόρισε Καθηγητή Μουσικής στα δύο παραπάνω Σχολεία με την εντολή να δημιουργήσει παιδική τετράφωνη εκκλησιαστική χορωδία, η οποία θα έφαιλε στις σχολικές λειτουργίες. Από τις ελλείψεις υπάρχουσες πληροφορίες συμπεραίνεται ότι η όντως δημιουργηθείσα χορωδία εκτελούσε ρωσικού ύφους εκκλησιαστική μουσική από παρτιτούρες που είχαν ζητηθεί και αποσταλεί από την Αγία Πετρούπολη, ενώ υπάρχουν μαρτυρίες ευμενών εντυπώσεων από επισκέπτες εκ Ρωσίας που τήν είχαν παρακολουθήσει. Αλλά μετά από τη δολοφονία του Καποδίστρια, το 1831, η χορωδία άρχισε να φθίνει. Παρέστη, ωστόσο, στην πανηγυρική εκδήλωση υποδοχής του Όθωνα στο Ναύπλιο (25.01.1833), λίγο πριν από την οριστική διάλυσή της με την παραίτηση (ή, ενδεχομένως, την απόλυση) του Αθανασίου Αβραμιάδη. Η προσπάθεια δεν συνεχίστηκε και δεν φαίνεται να έχουν σωθεί κομμάτια από το ρεπερτόριο της χορωδίας.

### 2.3. Η παγίωση και η ανάπτυξη της λεγόμενης «Ευρωπαϊκής Σχολής» από το 1870 στην Αθήνα.

#### 2.3.1. Η παρέμβαση της βασίλισσας Όλγας, η πρόσκληση του Αλεξάνδρου Κατακουζηνού και η δημιουργία της ανδρικής χορωδίας του Παρεκκλησίου των ανακτόρων.

Η επόμενη προσπάθεια εισαγωγής πολυφωνίας στην ελληνορθόδοξη εκκλησιαστική μουσική που έγινε στον ελλαδικό χώρο οφείλεται στη βασίλισσα Όλγα. Συνηθισμένη στην πολυφωνική ρωσική εκκλησιαστική μουσική, η βασίλισσα αποφάσισε να δημιουργήσει ανάλογο μουσικό περιβάλλον στον ναό του Αγίου Γεωργίου, το Παρεκκλήσιο των ανακτόρων. Για το σκοπό αυτό προσκάλεσε στην Ελλάδα το 1870 τον Αλέξανδρο Κατακουζηνό (1824-1892), διακεκριμένο μουσικό και φιλόλογο, ο οποίος είχε συγκροτήσει και επί μακρόν διευθύνει ελληνορθόδοξες εκκλησιαστικές χορωδίες στη Βιέννη και στην Οδησό. Ο Κατακουζηνός δημιούργησε ανδρική τετράφωνη εκκλησιαστική χορωδία στο Παρεκκλήσιο των ανακτόρων. Ο ίδιος και οι μαθητές του, οι

περισσότεροι από τους οποίους υπήρξαν και μέλη της εν λόγω χορωδίας, αναδείχθηκαν σε κύριους εκπροσώπους της ελληνορθόδοξης πολυφωνικής εκκλησιαστικής μουσικής, παγιώνοντας και αναπτύσσοντας τη Σχολή που ξεκίνησε στις ελληνικές παροικίες των ευρωπαϊκών μεγαλουπόλεων, για την οποία τελικά επικράτησε η ονομασία «Ευρωπαϊκή Σχολή».

Το εκκλησιαστικό μουσικό έργο του Αλεξάνδρου Κατακουζηνού είναι αναμφισβήτητα υψηλής ποιότητας. Επηρεασμένος από τη ρωσική εκκλησιαστική μουσική, δημιούργησε ελεύθερες συνθέσεις και χρησιμοποίησε την κλασική αρμονία στις πολυφωνικές του επεξεργασίες, υιοθετώντας κι αυτός εκούσια τον προσανατολισμό της αποκοπής και απομακρύνσεως της ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας από την παραδοσιακή βυζαντινή μουσική. Συνθέσεις του εκτελούνται μέχρι σήμερα από εκκλησιαστικές χορωδίες στην Ελλάδα αλλά και στο εξωτερικό.

[«Άγιος, Άγιος, Άγιος, Κύριος Σαββαώθ» Αλ.Κατακουζηνού - The victorious hymn by Al.Katakouzenos](#)

Πολύ αξιολόγο υπήρξε και το παιδαγωγικό του έργο ως καθηγητή μουσικής αλλά και φιλόλογου.

2.3.2. *Οι συνεχιστές του έργου του Αλεξάνδρου Κατακουζηνού.  
Ο Θεμιστοκλής Πολυκράτης και οι υπόλοιποι εκπρόσωποι  
της Ευρωπαϊκής Σχολής.*

Αλλ' εκτός από το έργο του, εξ ίσου σημαντική μουσική κληρονομιά που άφησε ο Κατακουζηνός είναι οι μαθητές και επίγονοί του, που δημιούργησαν στη συνέχεια δικές τους χορωδίες σε άλλους ναούς και εξακτίνωσαν την ελληνορθόδοξη εκκλησιαστική πολυφωνία στο ελληνικό κράτος αλλά και στο εξωτερικό. Ο Θεμιστοκλής Πολυκράτης (1863-1926), διακεκριμένος μουσικός και φιλόλογος και αυτός, αναδείχθηκε σε κεντρική μορφή της Ευρωπαϊκής Σχολής με το μεγάλο και ιδιαίτερα ποιοτικό εκκλησιαστικό μουσικό έργο του και την έντονη δραστηριότητά του, ως δημιουργός και διευθυντής της ακόμη μέχρι

σήμερα υπάρχουσας πολύ γνωστής χορωδίας του ναού Αγίου Γεωργίου Καρύτση και ως διευθυντής των χορωδιών του Αγίου Διονυσίου Αρεοπαγίτου και της Μητροπόλεως. Οι ελεύθερες εκκλησιαστικές συνθέσεις του και οι κλασικής αρμονίας πολυφωνικές επεξεργασίες του διασκευασμένων βυζαντινών μελωδιών αποτελούν μέχρι σήμερα τη βάση του πολυφωνικού ρεπερτορίου των περισσότερων ελληνορθόδοξων εκκλησιαστικών χορωδιών στην Ελλάδα και στο εξωτερικό.

[Agios, Agios, Kirios Savvaoth - Themistokles Polykrates \(Missal Hymns of Polykrates\)](#)

[Θ Πολυκράτης - Αινείτε τον Κύριον - Χορωδία Αγίας Σοφίας Λονδίνου](#)

Σημαντικό είναι και το παιδαγωγικό του έργο ως καθηγητή μουσικής αλλά και φιλολόγου.

Και άλλοι μαθητές του Κατακουζηνού αναδείχθηκαν ως συνθέτες της Ευρωπαϊκής Σχολής. Αναφέρουμε απλώς εδώ τους Δημήτριο Ρόδιο (1862-1957), Χρήστο Στρουμπούλη (1865-1903), Γεώργιο Παχτίκο (1869-1916), με σημαντικό μουσικολογικό έργο, και Σπυρίδωνα Σπάθη (1852-1941), ο οποίος συνέχισε και την παράδοση της ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας στις ελληνικές παροικίες του εξωτερικού ως διευθυντής της χορωδίας του ναού Αγίου Στεφάνου Παρισίων από το 1895 μέχρι το θάνατό του, το 1941. Τη μουσική παραγωγή της Ευρωπαϊκής Σχολής συνέχισαν καθ' όλη τη διάρκεια του 20<sup>ου</sup> αιώνα κι άλλοι, πολύ αξιόλογοι εκκλησιαστικοί συνθέτες. Ας αναφέρουμε εδώ τον Παναγιώτη Γλυκοφρύδη (1893-1944), τον Πλάτωνα Ρούγκα (1887-1966) και τον Δημήτρη Παπαποστόλου (1943-2019), του οποίου το νεανικό έργο εντάσσεται στην Ευρωπαϊκή Σχολή.

[“Πάτερ ημών” Παναγιώτου Γλυκοφρίδη \(France 1981\)- “Our Father” by P. Glykofredes](#)

[“Κύριε ελέησον” Παν. Γλυκοφρίδη-“ Kyrie Eleisson” by Pan. Glykofredes](#)

[Πλάτων Ρούγκας - Αιώνια η μνήμη](#)

[Δημήτρης Παπαποστόλου - Κύριε ελέησον σε Mi ελάσσονα - Πειραματική Χορωδία](#)

Η ανάπτυξη της ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας στην Αθήνα αλλά και η γειννίαση με τα Επτάνησα συνέβαλαν στο να δημιουργηθεί αντίστοιχη δραστηριότητα στην Πάτρα ήδη από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Στη συνέχεια δημιουργήθηκαν πολυφωνικές εκκλησιαστικές χορωδίες και σε πολλές άλλες πόλεις. Αλλά η εξέταση της επεκτάσεως της ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας από την Αθήνα στην υπόλοιπη Ελλάδα δεν εντάσσεται στην παρούσα μελέτη.

#### 2.4. Η δημιουργία της Σχολής του Ιωάννη Σακελλαρίδη στην Αθήνα λίγο μετά από την Ευρωπαϊκή.

##### 2.4.1. Η διαφωνία του Ιωάννη Σακελλαρίδη με την Ευρωπαϊκή Σχολή.

Η παγίωση και ανάπτυξη της Ευρωπαϊκής Σχολής προκάλεσε από την πρώτη στιγμή την οξεία αντίδραση των υποστηρικτών της παραδοσιακής βυζαντινής μουσικής, που διαφώνησαν εξ αρχής καθέτως με την εισαγωγή της πολυφωνίας στην ελληνορθόδοξη εκκλησιαστική μουσική. Πρώτα όμως θα εξετάσουμε τη διαφορετικής φύσεως αλλά πολύ ενδιαφέρουσα διαφωνία ενός σπουδαίου ψάλτη και εκκλησιαστικού συνθέτη της εποχής, ο οποίος αντέδρασε, παρά το γεγονός ότι και ο ίδιος υποστήριζε τη δημιουργία ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας. Πρόκειται για τον Ιωάννη Σακελλαρίδη (1853-1936).

Βαθύς γνώστης της βυζαντινής μουσικής με ελλιπείς όμως γνώσεις στην ευρωπαϊκή, φιλόλογος και εκπαιδευτικός, ο Σακελλαρίδης δημιούργησε τη δική του Σχολή ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας. Η βασική του διαφωνία με την Ευρωπαϊκή Σχολή ήταν ότι οι εκπρόσωποι της, στην πλειοψηφία των μουσικών συνθέσεων τους, που, όπως είπαμε, ήταν ελεύθερες, καταργούσαν το βυζαντινό μέλος. Ο Σακελλαρίδης υποστήριξε με θέρμη τη διατήρηση του βυζαντινού μέλους στη λατρευτική ζωή της Εκκλησίας. Ταυτόχρονα, ωστόσο, συμφωνούσε απόλυτα ότι στην ελληνορθόδοξη εκκλησιαστική μουσική ήταν πλέον απαραίτητη η εισαγωγή πολυφωνίας. Έπρεπε λοιπόν, κατ' αυτόν, το βυζαντινό μέλος να εναρμονιστεί κι έτσι ο ίδιος επιχείρησε την εναρμόνισή του.

#### 2.4.2. Οι καινοτομίες του Ιωάννη Σακελλαρίδη.

Αλλά οι γνώσεις του Σακελλαρίδη στη θεωρία της κλασικής αρμονίας πόρρω απέχον από εκείνες των εκπροσώπων της Ευρωπαϊκής Σχολής, που ήταν στη συντριπτική τους πλειοψηφία μουσικοί με εξαιρετική κατάρτιση. Το γεγονός αυτό σίγουρα συνέβαλε καθοριστικά στην εκ μέρους του υιοθέτηση μιας εξαιρετικά απλουστευμένης αρμονίας, που απετελείτο κατά βάσιν από παράλληλες τρίτες προς τη μελωδία με την περιστασιακή συμπλήρωση των συγχορδιών κάποιων βασικών βαθμίδων. Ο Σακελλαρίδης υποστήριζε ότι, με τον τρόπο αυτό, το βυζαντινό μέλος δέσποζε και διετηρείτο, χωρίς η αρμονική επένδυση να τό αφανίζει. Οι εκπρόσωποι της Ευρωπαϊκής Σχολής, βεβαίως, περιφρονούσαν τις εναρμονίσεις του Σακελλαρίδη, οι οποίες, τεχνικά, ουδόλως μπορούσαν να συγκριθούν με τις περίτεχνες δικές τους. Αλλά η τολμηρή για την εποχή καινοτομία του να δημιουργήσει την πρώτη μικτή εκκλησιαστική χορωδία και τα μελωδικά χορωδιακά του κομμάτια, έστω και απλοϊκά εναρμονισμένα, αποδείχθηκε ότι άρεσαν ιδιαίτερα σε μεγάλο αριθμό πιστών. Ο Σακελλαρίδης έγινε γρήγορα διάσημος για τις μουσικές του καινοτομίες και απέκτησε φανατικούς οπαδούς (κι εξ ίσου φανατικούς εχθρούς).

[Ι.Θ. Σακελλαρίδης - Ποῦ πορευθῶ. - Μυρσίνη Καραμιχάλη-Κατσιναβάκη, Χορωδία Αγ. Παντελεήμονος Ιλισσού](#)  
[Τυπικά Στάσις Α΄ - Μυρσίνη Καραμιχάλη-Κατσιναβάκη, Χορ. Αγ. Παντελεήμονος Ιλισσού - Ι. Σακελλαρίδης](#)

### 3. Η πρώτη συγκρουσιακή φάση της συναντήσεως βυζαντινής μουσικής και ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας.

#### 3.1. Το «Μουσικόν Ζήτημα» και οι λόγοι της συγκρούσεως βυζαντινής μουσικής και ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας.

Στη βάση της νέας τάσεως για την εισαγωγή της πολυφωνίας στην ελληνορθόδοξη εκκλησιαστική μουσική αλλ' εξ ίσου και της σφοδρής αντιδράσεως προς αυτή που δημιουργήθηκε αμέσως, βρίσκονται, πέρα

και ασχέτως από τους πολιτικούς λόγους της διοικητικής απεξαρτήσεως της Εκκλησίας της Ελλάδας από το Πατριαρχείο Κωνσταντινουπόλεως, δύο ιστορικής και πολιτιστικής φύσεως στάσεις και αντιλήψεις μεγάλων ομάδων του λαού του ελληνικού κράτους της εποχής, εντελώς αντίθετες μεταξύ τους και αλληλοσυγκρουόμενες.

Τη μία παράταξη αποτελούσε κυρίως η αναπτυσσόμενη ήδη πριν από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα αστική τάξη, οι σχετικά πλέον μορφωμένοι Έλληνες της εποχής, στους οποίους συγκαταλέγονταν και οι εκπρόσωποι της Ευρωπαϊκής Σχολής. Υποστήριζαν την εκκλησιαστική πολυφωνία, καθώς απεχθάνονταν όλα όσα θύμιζαν τουρκοκρατία και Ανατολή και ενέτασσαν άκριτα σ' αυτά και την παραδοσιακή βυζαντινή μουσική, που χαρακτήριζαν ως «αραβοπερσική» ή «τούρκικη» και θεωρούσαν παρακμιακή. Στη συνείδησή τους είχε παγιωθεί η πεποίθηση ότι οι σύγχρονοι Έλληνες, παρακάμπτοντας όχι μόνο την περίοδο της υποτέλειας στους Οθωμανούς αλλά και το «ρωμαϊκό» Βυζάντιο, θα έπρεπε να επιστρέψουν απ' ευθείας στον πολιτισμό των Αρχαίων Ελλήνων προγόνων μέσω του πολιτισμού της Ευρώπης, που είχε στηριχτεί στον αρχαίο ελληνικό από την Αναγέννηση και εξής. Ο Κωνσταντίνος Παπαρρηγόπουλος ήταν ένας από τους πρώτους που αντέχρυσαν την ανιστόρητη αυτή θεώρηση και τεκμηρίωσαν την αδιάλειπτη συνέχεια του Ελληνισμού από τα πανάρχαια χρόνια μέχρι την εποχή του.

Την αντίπαλη παράταξη αποτελούσε μεγάλο μέρος του ελληνικού λαού, στο οποίο συγκαταλέγονταν και ουκ ολίγοι μορφωμένοι, το οποίο αισθανόταν μεγίστη δυσπιστία απέναντι σε οτιδήποτε δυτικό που θύμιζε καθολικισμό, δυσπιστία που έφτανε μέχρι το μίσος και που τροφοδοτούσαν βαθιά ριζωμένα βιώματα ήδη από τις εποχές του σχίσματος και της φραγκοκρατίας και ενετοκρατίας. Οι άνθρωποι αυτοί αντιλαμβάνονταν και θεωρούσαν τον νεωτερισμό της εκκλησιαστικής πολυφωνίας ως προκλητική, ακόμη και ως προδοτική προσπάθεια εκδυτικισμού της Ελλάδας και της Ορθοδοξίας και καταστροφής της ελληνικής πολιτιστικής Παραδόσεως.

Ο Ιωάννης Σακελλαρίδης δεν υιοθετούσε καμία από τις δύο παραπάνω αντιλήψεις. Όπως θα δούμε, και τη διαχρονική συνέχεια του ελληνικού πολιτισμού υποστήριξε και τεκμηρίωσε αλλά και την επι-

κοινωνία και συνομιλία του τελευταίου με τις δυτικές επιρροές της εποχής του επιθυμούσε.

Η περί εκκλησιαστικής μουσικής διαμάχη πήρε την ονομασία «Μουσικόν Ζήτημα», κατ' αναλογία προς το «Γλωσσικόν Ζήτημα», που είχε δημιουργηθεί και εξελισσόταν εκ παραλλήλου. Την εκ προοιμίου μεγάλη δυσκολία συζητήσεως και ανταλλαγής απόψεων μεταξύ των μουσικών των δύο παρατάξεων επέτεινε η σχεδόν πλήρης άγνοια των εκπροσώπων της κάθε μιας για τη μουσική θεωρία της άλλης. Οι υπέρμαχοι της παραδόσεως, που βδελύσσονταν την πολυφωνία, διακήρυσσαν δογματικά ότι η βυζαντινή μουσική εκ φύσεως δεν μπορεί και δεν πρέπει να εναρμονιστεί, παρά το γεγονός ότι οι ίδιοι είχαν μαύρα μεσάνυχτα από θεωρία της αρμονίας. Οι πολυφωνιστές, αντίστοιχα, έχοντας εξ ίσου μαύρα μεσάνυχτα από θεωρία των Ήχων της βυζαντινής μουσικής, απαξίωναν έναν ολόκληρο μουσικό κόσμο, τον οποίο καθόλου δεν γνώριζαν, και επιχειρούσαν να τον διαχειριστούν πολυφωνικά, αγνοώντας πλήρως τη δομή του, θεωρώντας μάλιστα ότι έτσι τον «εκπολίτιζαν». Ελάχιστες, πραγματικά, υπήρξαν οι εξαιρέσεις εκατέρωθεν. Για το Μουσικόν Ζήτημα αρθρογράφησαν προσωπικότητες της εποχής, όχι μόνο μουσικοί αλλά κάθε είδους επιστήμονες, συχνά με ανύπαρκτες μουσικές γνώσεις. Σε κλίμα ακραίου φανατισμού και με προειλημμένες θέσεις, πλειστάκις ξέφευγαν από κάθε επιστημονική προσέγγιση του θέματος, παραθέτοντας μέσα στην άγνοιά τους εντελώς φαιδρά μουσικά «επιχειρήματα» ή περιοριζόμενοι σε υβρεολόγιο και συκοφάντηση των αντιπάλων. Οι Υπέρμαχοι ταύτιζαν τους Ευρωπαϊστές με τους υποστηρικτές της δημοτικής στο εκ παραλλήλου εξελισσόμενο «Γλωσσικόν Ζήτημα» και χρησιμοποιούσαν γι' αυτούς χαρακτηρισμούς του τύπου «Μαλλιαροί», «Φραγκολεβαντίνοι» και «Εθνοπροδότες», ενώ εκείνοι ανταπέδιδαν με άλλους, του τύπου «Απολιθώματα», «Αμανετζήδες» και «Σκοταδιστές». Τα στεγανά μεταξύ των δύο αντιπάλων στρατοπέδων έσπασαν στη συνέχεια, όπως θα δούμε, οι εκπρόσωποι της (άγνωστης ακόμα και σήμερα στη συντριπτική πλειοψηφία των ασχολουμένων με το Μουσικόν Ζήτημα) τρίτης Σχολής ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας, που ονομάζω «Σχολή της Βυζαντινής Πολυφωνίας».

Επιπλέον, οι υπέρμαχοι της βυζαντινής μουσικής επανειλημμένα απευθύνθηκαν στη Διοικούσα Εκκλησία, τόσο στην Αθήνα όσο και στην Κωνσταντινούπολη, και τήν προέτρεψαν να απαγορεύσει την πολυφωνία στους ναούς. Επανειλημμένα οι προτροπές τους εισακούστηκαν και εκδόθηκαν από την Ιερά Σύνοδο ή από διάφορες Μητροπόλεις σχετικές απαγορευτικές εγκύκλιοι, αλλά χωρίς αποτέλεσμα. Η ελληνορθόδοξη εκκλησιαστική πολυφωνία άντεξε τον πόλεμο και συνέχισε την πορεία της μέχρι σήμερα.

### 3.2. Οι πολύ προχωρημένες για την εποχή απόψεις του Louis-Albert Bourgault-Ducoudray.

Ενώ το Μουσικόν Ζήτημα εξελισσόταν και η διαμάχη μεταξύ πολυφωνιστών και υπερμάχων της Παραδόσεως εντεινόταν, ο Γάλλος μουσικός και μουσικολόγος Louis-Albert Bourgault-Ducoudray (1840-1910) πραγματοποίησε ως απεσταλμένος της γαλλικής κυβερνήσεως ένα σύντομο ταξίδι στην Αθήνα το 1874 και μια πολύμηνη περιοδεία στην Αθήνα, στη Σμύρνη και σε άλλα μέρη το 1875 με σκοπό τη συλλογή μουσικού υλικού και τη μελέτη του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού. Εκτός από το τελευταίο, γνώρισε και τη βυζαντινή μουσική, μελέτησε τη θεωρία της και, εκτός από δημοτικά τραγούδια, κατέγραψε και πολλούς βυζαντινούς ύμνους. Εκείνο που τον γοήτευσε στην ελληνική παραδοσιακή μουσική ήταν η εκτεταμένη χρήση μιας μεγάλης ποικιλίας μουσικών τρόπων (των λεγομένων «Ἦχων» στη βυζαντινή μουσική), τόσο στο εκκλησιαστικό όσο και στο «κοσμικό» σκέλος της, πολλοί από τους οποίους ήταν αρχαίοι ελληνικοί κι εξακολουθούσαν να είναι όχι απλώς ζωντανοί αλλά κεντρικά στοιχεία της ελληνικής μουσικής, αιώνες αφ' ότου η αντίστοιχη τροπική ποικιλία είχε χαθεί στην ευρωπαϊκή.

Ασχολούμενος με τη βυζαντινή μουσική στην Ελλάδα, ο Ducoudray γνώρισε αναπόφευκτα και το Μουσικόν Ζήτημα και τις θέσεις αμφοτέρων των αντίπαλων παρατάξεων. Δημοσίευσε μια εκτενή μελέτη και το μουσικό υλικό που συνέλεξε.<sup>4</sup> Στην μελέτη του περιγράφει το

<sup>4</sup> Bourgault-Ducoudray 1876a και Bourgault-Ducoudray 1876b.

ταξίδι του, παραθέτει τις εμπειρίες του και αναπτύσσει τους σχετικούς στοχασμούς του. Κι είναι πραγματικά εκπληκτικός ο τρόπος με τον οποίο εξ αρχής συλλαμβάνει ένα σύνθετο πρόβλημα στην ολότητά του, συνοψίζει πεντακάθαρα την επικρατούσα μουσική κατάσταση στην Ελλάδα, κατανοεί και επισημαίνει τα αδύνατα σημεία στις απόψεις αμφοτέρων των αντίπαλων παρατάξεων, που οδηγούν και τις δύο σε αδιέξοδο, και προσεγγίζει το ζήτημα της συνυπάρξεως και της σχέσεως ελληνικής παραδοσιακής μουσικής και πολυφωνίας από μια νέα, διαφορετική οπτική γωνία, προτείνοντας τη δική του πρωτότυπη λύση στο πρόβλημα. Η παράθεση κάποιων αποσπασμάτων του είναι ο καλύτερος τρόπος αφ' ενός μεν να κατανοήσουμε κι εμείς σήμερα την ουσία του Μουσικού Ζητήματος, την πραγματική δηλαδή φύση και τις πραγματικές διαστάσεις των προβλημάτων που η ελληνική παραδοσιακή μουσική αντιμετώπισε από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα και εξής, αφ' ετέρου δε να γνωρίσουμε και να αξιολογήσουμε τις λύσεις που ο Ducoudray πρότεινε γι' αυτά.

*«Αδιάφορη ή εχθρική προς το εθνικό στοιχείο, η προοδευτική παράταξη ευνοεί αποκλειστικά στην Αθήνα την ευρωπαϊκή μουσική, η οποία διαφοροποιείται και ως προς τη θεωρία και ως προς τη σημειογραφία [...].*

*Ως αποτέλεσμα, δημιουργούνται δύο ρεύματα, που έχουν τους οπαδούς και τους υποστηρικτές τους, και διάφοροι θεσμοί με χαρακτήρα ουσιαστικά διαφορετικό: - από τη μια το Ωδείο, ένα είδος Κονσερβατουάρ, όπου αναπαράγουν τη διδασκαλία της ευρωπαϊκής μουσικής, χωρίς να προβληματίζονται καθόλου από την ύπαρξη μιας αισθητικής και μιας εθνικής μουσικής - από την άλλη ο Σύλλογος Εκκλησιαστικής Μουσικής, όπου ενδιαφέρονται αποκλειστικά για το ιθαγενές στοιχείο, δηλαδή για τη θρησκευτική μουσική και για τα δημοτικά τραγούδια, χωρίς να λαμβάνουν καθόλου υπ' όψη τις κατακτήσεις που δέκα αιώνες εξελίξεως έφεραν στην Ευρώπη».<sup>5</sup>*

<sup>5</sup> Bourgaault-Ducoudray 1876a:14.

«Ο γόνιμος δρόμος δεν βρίσκεται ούτε στη μια ούτε στην άλλη αυτών των τάσεων. Αμφότερες είναι χρήσιμες και αντιπροσωπεύουν δικαιολογημένα ενδιαφέροντα, αν και συγκρουόμενα. Βρίσκεται στη συμφιλίωση των δύο αρχών. Η Ελλάδα του σήμερα δεν μπορεί να αρκεστεί στο να είναι η Ελλάδα που ήταν εδώ και εξήντα χρόνια ούτε όμως μπορεί να αποφασίσει να μην είναι πλέον Ελλάδα.»<sup>6</sup>

Από την πρώτη στιγμή λοιπόν ο Ducoudray συλλαμβάνει και διατυπώνει μια εντελώς διαφορετική πρόταση για τη λύση του Μουσικού Ζητήματος: Όχι σύγκρουση αλλά **συμφιλίωση και συνεργασία** του παλαιού με το νέο, των παραδοσιακών με τα νεωτερίζοντα μουσικά στοιχεία στην Ελλάδα της εποχής του. Γιατί, από μια τέτοια **σύνθεση** στοιχείων ελληνικής και ευρωπαϊκής μουσικής, έχουν, κατά τη γνώμη του, να ωφεληθούν αμφότερες εξ ίσου, για διαφορετικούς λόγους η κάθε μια, τους οποίους διατυπώνει σαφέστατα:

«Οι λαοί της Ανατολής, των οποίων η μουσική ακινητοποιήθηκε μέχρι σήμερα μέσα σε μια μακροχρόνια αποτελμάτωση, θα καταλάβαιναν πόσο γόνιμο και αναγεννητικό στοιχείο θα έβρισκε στη σύγχρονη πολυφωνία. Η ευρωπαϊκή μουσική, ήδη κουρασμένη από την υπερβολική ανάπτυξη του μείζονος και του ελάσσονος τρόπου, θα αντλούσε νέα στοιχεία συνδυασμών και εκφραστικών μέσων ακόμα αχρησιμοποίητων από την **προσαρμογή της αρμονίας στους αρχαίους τρόπους**».<sup>7</sup>

Τη θέση αυτή του Ducoudray ο Πάνος Βλαγκόπουλος την ονομάζει «το επιχείρημα των αμοιβαίων οφελών» (mutual benefits argument).<sup>8</sup> Η υπογράμμιση της λέξεως **προσαρμογή** στο παραπάνω απόσπασμα του Ducoudray είναι δική μου. Εδώ βρίσκεται όλη η ουσία του θέματος. Προσαρμογή της αρμονίας στη μελωδία, στις κλίμακες, στους

<sup>6</sup> Bourgault-Ducoudray 1876a:14-15.

<sup>7</sup> Bourgault-Ducoudray 1876a:24.

<sup>8</sup> Vlagopoulos 2016:7.

μουσικούς τρόπους, **όχι** το αντίστροφο, όπως έκαναν οι εκπρόσωποι της Ευρωπαϊκής Σχολής: Προσαρμογή της μελωδίας και των μουσικών τρόπων στην κλασσική αρμονία του μείζονος και του ελάσσονος τρόπου! Ένα χρόνο αργότερα ο Ducoudray συνέγραψε άλλη μια εκτεταμένη μελέτη για τη βυζαντινή μουσική.<sup>9</sup> Σ' αυτή μιλάει εντελώς ξεκάθαρα για την ιδιαίτερη **τροπικότητα** της αρμονίας που θα πρέπει να επενδύσει τις βυζαντινές κλίμακες και μελωδίες και απορρίπτει ως καταστροφική για τους ελληνικούς μουσικούς τρόπους τη χρήση της κλασσικής αρμονίας, που αρμόζει στον μείζονα και στον ελάσσονα τρόπο.

*«Δεν πρόκειται εδώ για την επανάληψη αυτού που ήδη έχει επιχειρηθεί άκαρπα από κάποιους Ευρωπαίους μουσικούς. Εφαρμόζοντας στις ελληνικές μελωδίες μια εναρμόνιση που δεν ταιριάζει παρά στον μείζονα και στον ελάσσονα τρόπο, εξόντωσαν μέσα τους τον ιδιαίτερο εκφραστικό χαρακτήρα, που είναι εγγενής σε τροπικότητες που δεν έχουν αντίστοιχες στη σύγχρονη μουσική».*<sup>10</sup>

«**Τροπική αρμονία**» λοιπόν! Στις δύο αυτές λέξεις συμπυκνώνεται ολόκληρη η πρόταση του Ducoudray, ο οποίος, από την πρώτη στιγμή, έχει κατανοήσει το όλο πρόβλημα απίστευτα σωστά, συλλαμβάνοντας όλες τις βασικές παραμέτρους του. Συγκεκριμένα αντιλήφθηκε:

- α. Τη μεγάλη σημασία της αξιοποίησής του παραδοσιακού ισοκρατήματος στην προσπάθεια για την ανακάλυψη και διαμόρφωση της ζητούμενης τροπικής αρμονίας. Φτάνει στο σημείο να μιλήσει για εναρμονίσεις με «διπλό ισοκράτημα»,<sup>11</sup> κάτι που οι μεταγενέστεροι συνθέτες της τρίτης Σχολής της ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας, που ονομάζω «Σχολή της Βυζαντινής Πολυφωνίας», αντιλήφθηκαν επίσης, εξέλιξαν και

<sup>9</sup> Bourgault-Ducoudray 1877.

<sup>10</sup> Bourgault-Ducoudray 1877:67.

<sup>11</sup> Bourgault-Ducoudray 1876a:29-30

κατέστησαν βασική τεχνική των τροπικών πολυφωνικών τους επεξεργασιών βυζαντινού μέλους.

- β. Την ανάγκη κινήσεως όλων των φωνών στην κλίμακα του εκάστοτε μουσικού τρόπου, δηλαδή του εκάστοτε Ήχου, και τη μεγάλη προσοχή που απαιτεί η χρήση ξένων προς αυτή φθόγγων.<sup>12</sup> Φέρνει μάλιστα ένα από τα πιο χαρακτηριστικά σχετικά παραδείγματα, την άστοχη χρήση προσαγωγέα στην εναρμόνιση βυζαντινού μέλους Α΄ Ήχου, η κλίμακα του οποίου ως 7<sup>η</sup> βαθμίδα δεν έχει προσαγωγέα αλλ' υποτονική.<sup>13</sup> Το συγκεκριμένο ζήτημα αντιλήφθηκαν επίσης στη συνέχεια και οι μεταγενέστεροι συνθέτες της Σχολής που ονομάζω «Σχολή της Βυζαντινής Πολυφωνίας», τό μελέτησαν, τό έλαβαν σοβαρότητα υπ' όψιν τους στο έργο τους αλλά και εκμεταλλεύθηκαν συχνά και τους ξένους φθόγγους στις πολυφωνικές επεξεργασίες τους με ιδιαίτερα δημιουργικό τρόπο.

Όσα ο Ducoudray γράφει είναι μισό σχεδόν αιώνα μπροστά από την εποχή του και η οξυδέρκεια της συλλήψεώς του, και μάλιστα με μόλις πέντε μήνες άμεση επαφή με την ελληνική παραδοσιακή μουσική, πραγματικά εντυπωσιάζει. Γιατί συλλαμβάνει και διατυπώνει όχι μόνο τον σωστό τρόπο εξέλιξεως της βυζαντινής μουσικής, όχι μόνο τον κίνδυνο στην οποία την εξέθεταν οι Ευρωπαίιστές με τις απροβλημάτιστες κλασικές εναρμονίσεις τους, αλλά και τον διαφορετικής φύσεως, εξ ίσου όμως σοβαρό κίνδυνο στον οποίο την εξέθεταν οι ίδιοι οι υπέρμαχοί της με τον τρόπο που προσπαθούσαν να την προφυλάξουν, περιχαρακώνοντάς την δηλαδή και απορρίπτοντας εκ των προτέρων κάθε συζήτηση περί εξέλιξεώς της: Τον κίνδυνο της νεκρώσεως της Παραδόσεως, τη μετατροπή της σε ένα μουσειακό απολίθωμα. Κατά την έκφραση του Ducoudray, τον κίνδυνο της «μουμιοποιήσεώς» της.

*«Ορισμένα άτομα θεωρούν ότι μεταρρύθμιση της εκκλησιαστικής μουσικής πρέπει να γίνει με την ανακάλυψη των πραγματικών*

<sup>12</sup> Bourgault-Ducoudray 1877:66-67

<sup>13</sup> Bourgault-Ducoudray 1877:67

αρχών που ρύθμιζαν τη βυζαντινή ψαλμωδία στις απαρχές της. Σίγουρα, η ακριβής γνώση του παρελθόντος είναι πάντα διδακτική. Δεν μπορεί παρά να είναι πολύ χρήσιμη για τη μεταρρύθμιση μιας μουσικής θεωρίας τόσο αρχαίας. Αλλά θα έτρεφε κανείς φρούδες ελπίδες, αν ισχυριζόταν ότι θα έλυne το σε εκκρεμότητα ερώτημα μέσω της καθαρής αρχαιολογίας. Η επιστήμη αυτή, έστω κι αν κάνει θαύματα, είναι ανίσχυρη να δώσει από μόνη της στην Ελλάδα αυτό που της χρειάζεται σήμερα.

Η Ελλάδα έχει σήμερα ανάγκη μιας μουσικής ζωντανής, όχι μιας μουσικής μουμιοποιημένης. Μπορούμε να ξαναβρούμε το κλειδί μιας επιστήμης, της οποίας η γνώση είχε χαθεί, αλλά δεν θα μπορούσαμε να αναστήσουμε μια τέχνη, όταν αυτή έχει πεθάνει. Τοποθετημένη σήμερα στο ρεύμα της ζωής, η Ελλάδα απαιτεί όχι μια αρχαιολογική αναστήλωση ή μια επανεμφάνιση του παρελθόντος (σε περίπτωση που αυτό θα καθίστατο δυνατόν) αλλά μια μουσική σε συμφωνία με το αίσθημά της, που ταυτόχρονα συμφιλιώνει τις φιλοδοξίες της, ως σύγχρονου κράτους, με ό, τι υπάρχει ακόμα ζωντανό μέσα στην εθνική της παράδοση».<sup>14</sup>

Αμφότερες οι αντίπαλες παρατάξεις του Μουσικού Ζητήματος αδυνατούσαν να κατανοήσουν και να αποδεχθούν τις πολύ προστά από την εποχή του απόψεις του Ducoudray. Οι υπέρμαχοι της παραδοσιακής βυζαντινής μουσικής διαφώνησαν μαζί του όχι μόνο όσον αφορά στην εναρμόνιση του βυζαντινού μέλους, που ο Ducoudray υποστήριζε,<sup>15</sup> αλλά και ως προς τον νέο τρόπο ορισμού των μικροδι-

<sup>14</sup> Bourgault-Ducoudray 1877:66.

<sup>15</sup> Οι επικρίσεις κατά του Ducoudray και του έργου του εκ μέρους των υπερχωρών της παραδοσιακής βυζαντινής μουσικής στερούνται συχνά κάθε ίχνους αντικειμενικότητας ή επιστημονικής προσεγγίσεως και κατανοούν πραγματικά φαιδρές. Ο δημοσιογράφος Θεόδωρος Ν. Συναδινός, μεταξύ άλλων ανακριβειών που γράφει, φτάνει μέχρι του σημείου να τον κατηγορήσει ότι πραγματοποίησε το ταξίδι του όχι από ενδιαφέρον για την ελληνική μουσική αλλ' ως πράκτορας της γαλλικής κυβερνήσεως, για να συλλέξει ελληνικό μουσικό υλικό, προκειμένου να... εμπλουτίσουν από τη μελέτη του τις γνώσεις τους οι Γάλλοι μουσικοί. Πρβλ. Κακάρου 2012:154-156. Άλλοι τον κατηγορήσαν ότι ήταν πράκτορας

αστημάτων των βυζαντινών κλιμάκων που πρότεινε, ο οποίος διαφοροποιείτο σημαντικά από τον παραδοσιακό.<sup>16</sup> Το πρόβλημα των διαστημάτων των βυζαντινών κλιμάκων δεν έχει βρει μέχρι σήμερα την οριστική του λύση (βλ. παρακάτω κεφ. 4.2.). Αλλά και εκπρόσωποι της Ευρωπαϊκής Σχολής και άλλοι σύγχρονοί του Έλληνες μουσικοί και μουσικολόγοι διαφώνησαν με την τροπικής φύσεως εναρμόνιση που θεωρούσε ως την κατάλληλη για τους ελληνικούς μουσικούς τρόπους και δημοσίευσαν τις αντίθετες απόψεις τους.<sup>17</sup>

Έχοντας επί μακρόν ασχοληθεί τόσο με τη θεωρητική μελέτη του «Μουσικού Ζητήματος» και της εξελίξεώς του, όσο και με την τροπική πολυφωνική επεξεργασία βυζαντινών μελών και δημοτικών τραγουδιών στην πράξη, η δική μου άποψη μου για τον χαρακτήρα των εναρμονίσεων και συνοδειών του Ducoudray είναι η ακόλουθη: Όσο σωστή, καθαρή και συνειδητοποιημένη κι αν είναι η θεωρητική του θέση, θα ήταν εντελώς εκτός πραγματικότητας να αναμένουμε μια εξ ίσου επιτυχημένη εφαρμογή της από τον ίδιο στην πράξη. Κι αυτό όχι μόνο επειδή είναι Γάλλος και γι' αυτό δεν διαθέτει, υποτίθεται, την κατάλληλη αίσθηση της ελληνικής μουσικής, όπως υποστηρίζει ο Σαμάρας και άλλοι επικριτές του, αλλά γιατί πραγματοποιεί **πρώτος μια προσπάθεια τροπικής εναρμόνισης βυζαντινής μουσικής και δημοτικών τραγουδιών, χωρίς κανένα ακόμη σημείο αναφοράς από προγενέστερες προσπάθειες της ίδιας φιλοσοφίας.** Είναι σαν να περιμένουμε από τους συνθέτες της πρώιμης πολυφωνίας του ύστερου Μεσαίωνα να γράψουν τις φούγκες του Bach. Ο τελευταίος δεν ξεκίνησε από το μηδέν αλλά πάτησε πάνω σε μια εξέλιξη αιώνων, η οποία είχε δημιουργήσει διά του έργου εξαιρετικών αλλά και μετριότατων έως κακών προγενέστερων συνθετών πάμπολλα σημεία ανα-

---

του Βατικανού και διά της εναρμόνισης της βυζαντινής μουσικής επιχειρούσε να υποτάξει την Ορθοδοξία στην Καθολική Εκκλησία. Πρβλ. Κακάρογλου 2012, κεφ. 4.4.1. Το «μουσικόν ζήτημα» και ο *Bourgault-Ducoudray*, κεφ. 4.1.1.1. Η «συνοδεία του Δουκουδραί».

<sup>16</sup> Bourgault-Ducoudray 1877:69-70

<sup>17</sup> Πολυκράτης 1898/1910, Σαμάρας 1909, Ρεμαντάς & Ζαχαρίας 1914.

φοράς, τόσο θετικά, προς μίμηση, όσο και αρνητικά, προς αποφυγή. Όλη αυτή την προηγούμενη γνώση και εξέλιξη ο Bach τήν πήρε έτοιμη, τήν προώθησε περαιτέρω και τήν τελειοποίησε στο έργο του. Ο Ducoudray συνειδητοποιούσε πλήρως ότι η κλασσική αρμονία ήταν ακατάλληλη για πολυφωνική επεξεργασία των μουσικών τρόπων της βυζαντινής μουσικής και των δημοτικών τραγουδιών και διαισθανόταν κάποιες γενικές αρχές και στοιχεία που θα έπρεπε να διέπουν μια τροπική εναρμόνισή τους. Στην πράξη όμως έπρεπε να ξεκινήσει από το μηδέν. Στην ίδια θέση βρέθηκε, σχεδόν πενήντα χρόνια αργότερα, και ο Ελισαίος Γιαννίδης, ένας από τους θεμελιωτές της Σχολής της Βυζαντινής Πολυφωνίας (βλ. παρακάτω, κεφ. 4.1.1.). Έγραψε τις πρώτες ελληνικές σοβαρές θεωρητικές μελέτες για την τροπική εναρμόνιση της βυζαντινής μουσικής, οι ίδιες οι εναρμονίσεις του, ωστόσο, δεν ακούγονται ιδιαίτερα «βυζαντινές». Αυτό όμως το επιτυγχάνουν όλο και περισσότερο οι επόμενοι συνθέτες της Σχολής, καθώς οι προηγούμενοι θέτουν σημεία αναφοράς, έστω και αρνητικά, έστω και προς αποφυγήν, ανοίγοντας έτσι τον δρόμο στους επόμενους για ένα πρακτικό αποτέλεσμα πολύ πιο επιτυχημένο, ένα αποτέλεσμα που υλοποιεί σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό τα ζητούμενα από τη θεωρία και πολύ πλησιέστερο προς τους στόχους της.

Μολονότι ο Ducoudray έγινε πολύ γνωστός στους μουσικούς κύκλους της εποχής, χρειάστηκε να περάσει μισός σχεδόν αιώνας πριν η ελληνορθόδοξη εκκλησιαστική πολυφωνία αποκτήσει νέο, διαφορετικό θεωρητικό προσανατολισμό, ο οποίος έμελλε να στραφεί προς τις απόψεις του και να τής δικαιώσει μετά από τον θάνατό του.

### 3.3. Αξιολόγηση των δύο πρώτων Σχολών ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής Πολυφωνίας.

Με βάση τα παραπάνω, μπορούμε τώρα να προχωρήσουμε σε μια ουσιαστική αξιολόγηση τόσο της Ευρωπαϊκής Σχολής, όσο και της Σχολής Σακελλαρίδη.

Μπορεί πλέον κανένας να μην παίρνει στα σοβαρά το ιδεολόγημα της απ' ευθείας επανασυνδέσεως των Νεοελλήνων με την Αρχαία

Ελλάδα μέσω Ευρώπης και Αναγεννήσεως. Μπορεί επίσης αρκετοί – μεταξύ των οποίων κι εγώ ο ίδιος – να διαφωνούν πλήρως με την καταστροφή των μουσικών τρόπων της βυζαντινής μουσικής και τη μετατροπή τους σε μείζονα και ελάσσονα εξ αιτίας της εφαρμογής της κλασσικής αρμονίας επί των βυζαντινών κλιμάκων. Αυτό, ωστόσο, αποτελεί τη μία μόνο όψη του νομίσματος. Γιατί είναι εύκολο να τα λέμε αυτά εκατόν πενήντα χρόνια αργότερα, μετά από τεράστια εξέλιξη τόσο στη θεωρητική αντιμετώπιση του ζητήματος όσο και στην έκτοτε παραχθείσα ελληνορθόδοξη πολυφωνική μουσική δημιουργία. Μια σημερινή κριτική της Ευρωπαϊκής Σχολής, για να είναι δίκαιη, οφείλει να συνεκτιμήσει δύο επί πλέον παραμέτρους, ιδιαιτέρως, κατά τη γνώμη μου, σημαντικές:

Πρώτον, ναι, οι παραπάνω αστοχίες ισχύουν. Εξ ίσου όμως ισχύει ότι, σε μια Ελλάδα μικρή, πάμπτωχη, καθημαγμένη από την Επανάσταση, που προσπαθούσε εναγωνίως να σταθεί στα πόδια της και να επιβιώσει ως ανεξάρτητο κράτος, οι εκπρόσωποι της Ευρωπαϊκής Σχολής προσπαθούσαν με όλες τους τις δυνάμεις να παραγάγουν **πολιτισμό**. Με όλες τους τις δυνάμεις **αναζητούσαν τη νέα πολιτισμική ταυτότητα του ελεύθερου ελληνικού κράτους**. Και τούς χρωστάμε ευγνωμοσύνη γι' αυτό, έστω κι αν, εκ των υστέρων, διαφωνούμε με τις επιλογές τους. Αλλά ακόμη κι αν με τις τελευταίες οι Ευρωπαϊστές οδηγούσαν την ελληνική μουσική ταυτότητα σε αλλοτρίωση, αφ' ης στιγμής επιδίωξή τους ήταν η εκκλησιαστική μουσική να μην αποτελεματωθεί αλλά να εκσυγχρονιστεί και να συμβαδίσει με την εποχή της, προσωπικά πιστεύω ότι, στο πλαίσιο αυτό, ήταν θέμα χρόνου (όπως και όντως έγινε!) να συνειδητοποιηθούν και τα σφάλματα της προσεγγίσεώς τους και να διορθωθούν αργότερα από τους εκπροσώπους της τρίτης Σχολής που προέκυψε και την οποία εγώ ονομάζω «Σχολή της Βυζαντινής Πολυφωνίας».

Δεύτερον, είναι επίσης γεγονός ότι, ασχέτως των εκ των υστέρων θεωρητικών διαφωνιών μας, η ποιότητα του έργου που παρήγαγε η Ευρωπαϊκή Σχολή είναι αναμφισβήτητα πολύ υψηλή. Οι συνθέσεις των Κατακουζηνού, Πολυκράτη, Ροδίου, Σπάθη, Στρουμπούλη, Γλυκοφρύδη, Ρούγκα, Παπαποστόλου κ.ά. έχουν αντέξει στον χρόνο,

έχουν αγαπηθεί διαχρονικά από σημαντικό τμήμα των Ελλήνων Ορθοδόξων και εξακολουθούν σήμερα να ακούγονται σε ναούς της Αθήνας και άλλων πόλεων, όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά και στην Ευρώπη και στην Αμερική και απανταχού της γης. Έστω λοιπόν και αποκομμένο από την παραδοσιακή βυζαντινή μελοποιία, το υψηλής ποιότητας έργο τους δεν καταστρέφει την εκκλησιαστική μουσική Παράδοση. Τήν εμπλουτίζει! Τήν εμπλουτίζει με μια παράλληλη ανεξάρτητη μουσική τάση υψηλού επιπέδου, που, αφού η έντονη διαμάχη και τα πάθη που η εμφάνισή της αρχικά προκάλεσε καταλάγιασαν, τείνει πλέον να αξιολογηθεί σωστά με την επισήμανση τόσο των προτερημάτων της όσο και των αδυναμιών της κι έχει πια καταλάβει κι αυτή τη θέση της στην εκκλησιαστική μουσική μας Παράδοση, αποτελώντας πλέον τμήμα της.

Η Σχολή Σακελλαρίδη ουδέποτε απαρνήθηκε τη συνέχεια του ελληνικού μουσικού πολιτισμού και ο ιδρυτής της υπερασπίστηκε τη βυζαντινή μουσική και αγωνίστηκε ενάντια στην απειλή της εξαφάνισής της από τις θεωρητικές θέσεις και από τις μουσικές πρακτικές της Ευρωπαϊκής Σχολής. Διέφυγε, ωστόσο, πλήρως και στον ίδιο και στους οπαδούς του ότι η απλοϊκή εναρμόνιση με την οποία επιχειρούσε να επενδύσει το βυζαντινό μέλος, ήταν εξ ίσου ακατάλληλη και έφερνε ακριβώς το ίδιο αποτέλεσμα με τις περίτεχνες των Ευρωπαϊστών. Και πάλι οι ελληνικοί μουσικοί τρόποι επενδύονταν αρμονικά βάσει υπεραπλουστευμένων κανόνων της κλασικής αρμονίας και με τρόπο τόσο απλοϊκό, ώστε συχνά να θυμίζουν με τις παράλληλες τρίτες τους επτανησιακή καντάδα. Και πάλι αλλοιώνονταν οι μουσικοί της τρόποι, και πάλι μετατρέπονταν σε μείζονα ή σε ελάσσονα τρόπο. Συχνά θαυμάζουμε τις δυτικότροπες μεν, πολύ ωραίες όμως, ευρηματικές και τεχνικότατες εναρμονίσεις των συνθετών της Ευρωπαϊκής Σχολής. Το έργο όμως του Σακελλαρίδη δεν παρουσιάζει, κανένα ενδιαφέρον από απόψεως αρμονίας. Κοινός λοιπόν τόπος Ευρωπαϊκής Σχολής και Σχολής Σακελλαρίδη είναι ότι στηρίζονται αμφοτέρως στην ακατάλληλη για βυζαντινούς μουσικούς τρόπους κλασική αρμονία, προκειμένου να δημιουργήσουν πολυφωνική ελληνορθόδοξη εκκλησιαστική μουσική, ενώ η χρή-

ση της τροπικής αρμονίας είναι ανύπαρκτη και στις δύο. Όσο για τους υπέρμαχους της βυζαντινής μουσικής, η πολεμική τους προς τον Σακελλαρίδη υπήρξε αδιαφοροποίητη και εξ ίσου σφοδρή με εκείνη προς την Ευρωπαϊκή. Αμφότερες οι Σχολές δημιουργούσαν και χρησιμοποιούσαν πολυφωνικό εκκλησιαστικό ρεπερτόριο, αμφότερες επομένως ήσαν εξ ίσου απορριπτές, ασχέτως των όποιων διαφορών τους, τις οποίες μάλιστα, από αρμονικής απόψεως, είναι αμφίβολο αν κάποιος από τους αντιπάλους τους είχε τις απαραίτητες γνώσεις ώστε να μπορεί καν να τις διακρίνει.

Και πάλι, ωστόσο, αυτό, αποτελεί τη μία μόνο όψη του νομίσματος. Η αξία του έργου του Σακελλαρίδη έγκειται αλλού και είναι σημαντική και ποικίλη. Η πρώτη μεγάλη προσφορά του στη σύγχρονη εξέλιξη της βυζαντινής μουσικής είναι **το τεράστιο, καινοτόμο συνθετικό έργο του**. Οι εκκλησιαστικές μελωδίες που ο Σακελλαρίδης συνέθεσε είναι γνήσια βυζαντινές και απόλυτα εντός του πλαισίου της Θεωρίας των Ήχων, την οποία, όπως ήδη είπαμε, γνώριζε άριστα. Η σπουδαία συνθετική καινοτομία του όμως ήταν η ακόλουθη: **μετατόπισε το μελωδικό κέντρο βάρους** από την υπερεπεξεργασμένη μουσική φράση της παραδοσιακής βυζαντινής μουσικής **στη συνολική μελωδική γραμμή**. Απλούστευσε τις συχνά υπερβολικές λεπτομέρειες σε μελίσματα και ποικίλματα των μουσικών φράσεων της παραδοσιακής μελοποιίας, ταυτόχρονα όμως έδωσε μεγάλη προσοχή **στη συνολική δομή και ανέλιξη της μελωδίας**.<sup>18</sup> Ο ακραιφνής βυζαντινός χαρακτήρας της μελωδικής δημιουργίας του είναι απολύτως εμφανής στις μονοφωνικές συνθέσεις του, όπως, λ.χ., στις ακολουθίες της Μ. Εβδομάδος. Οι πολυφωνικές συνθέσεις του, αντιθέτως, λόγω της απλοϊκής εναρμονισέως τους, έχουν καταλήξει σε μείζονα ή ελάσσονα τρόπο. Θα εξετάσουμε παρακάτω ένα πολύ χαρακτηριστικό τέτοιο παράδειγμα (βλ. κεφ. 4.1.2).

<sup>18</sup> Κατσιναβάκης 2007:3-4. Τη θέση αυτή διατύπωσα στις 22 Ιανουαρίου 2007, ως προσκεκλημένος του Αρχιμανδρίτη π. Ειρηναίου Νάκου, προκειμένου να μιλήσω για τον Ιωάννη Σακελλαρίδη και το έργο του, στην εκπομπή του Ραδιοφωνικού Σταθμού της Εκκλησίας της Ελλάδος «Διακονία ορθόδοξης υμνολογίας».

Δεύτερη πολύ μεγάλη προσφορά του είναι το ότι μετέγραψε όλα τα μουσικά λειτουργικά βιβλία της Εκκλησίας στο πεντάγραμμο. Για τον λόγο αυτό υπέστη, εννοείται, νέες επιθέσεις από τους υπέρμαχους της βυζαντινής μουσικής αλλά το γεγονός είναι ότι κατέστησε έτσι την τελευταία προσιτή σε ένα εξαιρετικά μεγαλύτερο αριθμό μουσικών, οι οποίοι, μη γνωρίζοντας τη βυζαντινή μουσική σημειογραφία, μέχρι τότε ελάχιστη έως μηδενική πρόσβαση είχαν στον τομέα της παραδοσιακής εκκλησιαστικής μελοποιίας. Ο Μανώλης Καλομοίρης εξάγει το έργο του αυτό στην ομιλία του στο φιλολογικό μνημόσυνο που έγινε εις μνήμην Σακελλαρίδη, στις 12 Ιουνίου 1939, όπου λέει ότι οι εκ μέρους του μεταγραφές βυζαντινών ύμνων στο πεντάγραμμο «αποκαλύπτουν στον αδαή της Βυζαντινής γραφής μελωδικούς θησαυρούς ολόκληρους, των οποίων το κάλλος και η έκφραση ανοίγουν καινούργιους δρόμους στη δημιουργική φαντασία».<sup>19</sup>

Τρίτη ιδιαίτερα σημαντική προσφορά του αποτελεί το γεγονός ότι, διαθέτοντας αξιόλογη φιλολογική κατάρτιση, επεσήμανε σημαντικές ρυθμικές συγγένειες της βυζαντινής μουσικής με την αρχαία ελληνική, συγκεκριμένα την επιβίωση των αρχαίων ελληνικών μέτρων του Ορθίου Νόμου και του Τροχαίου Σημαντού στο αργό «Άγιος ο Θεός» του Βήματος, σε Ήχο Β', και την ρυθμική αντιστοιχία των προσομοίων «Οίκος του Ευφραθά», επίσης σε Ήχο Β', με ένα χορικό του Ευριπίδη από τις Τρωάδες.<sup>20</sup>

Τέλος, επίσης εξ αιτίας της φιλολογικής του καταρτίσεως, ο Σακελλαρίδης έλαβε πολύ σοβαρά υπ' όψιν του, τόσο στις συνθέσεις του όσο και σε διασκευές του, τον παράγοντα «κατ' έννοιαν φάλλειν», επιτυγχάνοντας οι μελωδίες του να παρακολουθούν και να αποδίδουν άριστα το νόημα του κειμένου των ύμνων, σε αντίθεση με την παραδοσιακή βυζαντινή μελοποιία, η οποία χωλαίνει στο σημείο αυτό συχνά και σημαντικά.

Στα παραπάνω θα προσθέσω και το εξής: οι θαυμάσιες, εκατό τοις εκατό βυζαντινές μελωδίες του Ιωάννη Σακελλαρίδη αποτέλεσαν

<sup>19</sup> Καλομοίρης 1939:38.

<sup>20</sup> Παπαδημητρίου 1939:15-18.

εξαιρετικά πρόσφορη πρώτη ύλη για μεταγενέστερους εκκλησιαστικούς συνθέτες της Σχολής της Βυζαντινής Πολυφωνίας. Τόσο εγώ ο ίδιος όσο και άλλοι εκπρόσωποι της Σχολής πειραματιστήκαμε στην τροπική πολυφωνική επεξεργασία ουκ ολίγων βυζαντινών μουσικών τρόπων, χρησιμοποιώντας μελωδίες του Σακελλαρίδη, οι οποίες προσφέρονται εξαιρετικά γι' αυτό.

[Ευάγγελος Κατσιναβάκης - Σώμα Χριστού μεταλάβετε - Ήχος Πλ. του Α'<sup>21</sup>](#)  
[Ι. Σακελλαρίδης / Ε. Κατσιναβάκης - Σήμερα κρεμάται - Ήχος πλ του Β'](#)

Ποιος από τους επικριτές του έχει να επιδείξει αντίστοιχο έργο; Ο Ιωάννης Σακελλαρίδης, με τη σημαντική προσφορά του και με όλες τις αστοχίες του, επίσης αποτελεί πλέον και αυτός τμήμα της εκκλησιαστικής μουσικής μας Παραδόσεως.

#### **4. Η δεύτερη φάση συνυπόρξεως βυζαντινής μουσικής και ορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας και η αμοιβαία αλληλεπίδραση που προέκυψε.**

4.1. Η επίδραση της Θεωρίας των Ήχων της βυζαντινής μουσικής στους υποστηρικτές της ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας. Η ριζική μεταβολή στην προσέγγιση της πολυφωνικής επεξεργασίας των μουσικών τρόπων του βυζαντινού μέλους.

*4.1.1. Η δημιουργία της τρίτης Σχολής ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας και η ανάδυση ενός νέου θεωρητικού προσανατολισμού. Ο Ελισαίος Γιαννίδης.*

Παρά τον σφοδρό πόλεμο που δέχθηκαν από τους υπέρμαχους της παραδοσιακής βυζαντινής μουσικής, τόσο η Ευρωπαϊκή Σχολή όσο και η Σχολή Σακελλαρίδη συνέχισαν την πορεία τους βάσει των

<sup>21</sup> Πρβλ. και την πολυφωνική επεξεργασία της ίδιας ωραιότατης μελωδίας του Σακελλαρίδη από τον Παναγιώτη Ζη (Tikey Zes), το link της οποίας βρίσκεται στην αρχή του κεφαλαίου 4.1.2.

μουσικών ιδεών και του προσανατολισμού των ιδρυτών τους μέχρι σήμερα. Χρειάστηκε, ωστόσο, να περάσει μισός σχεδόν αιώνας από την άκαρπη παρέμβαση του Ducoudray, μέχρι να αρχίσει να κάνει αισθητή την παρουσία της μια νέα, εντελώς διαφορετική αντίληψη για την ελληνική ορθόδοξη πολυφωνία, η οποία διαμορφώθηκε και βαθμιαία εμπεδώθηκε στις απόψεις και στο έργο μιας άλλης ομάδας εκκλησιαστικών συνθετών, που συγκρότησαν μια τρίτη Σχολή, η οποία φαίνεται να εντάσσεται στο πλαίσιο που ο Γάλλος μουσικολόγος και ο προβληματισμός του θεμελίωσαν.

Σχετικά με τη συγκεκριμένη αυτή εξέλιξη στον χώρο της ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας συμβαίνει μέχρι σήμερα κάτι πραγματικά απίστευτο. Ως άτομα, όλα τα μέλη της ομάδας των εκπροσώπων της τρίτης αυτής Σχολής είναι γνωστά. Κάποια, μάλιστα, ιδιαίτερα γνωστά έως διάσημα. **Σχεδόν κανείς** όμως δεν συνειδητοποιεί ότι συγκροτούν **ομάδα**, και μάλιστα αντιπροσωπευτική **ξεχωριστής Σχολής** ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας! Το ίδιο συμβαίνει και με τα έργα καθενός τους, τα οποία **από κοινού συνιστούν** τη μουσική **παραγωγή** της ξεχωριστής αυτής Σχολής. Στο μεγαλύτερο ποσοστό τους είναι έργα γνωστά, επανειλημμένα εκτελεσμένα και ποικιλοτρόπως σχολιασμένα. **Σχεδόν κανείς** όμως δεν συνειδητοποιεί το γεγονός ότι **εντάσσονται** σε **ξεχωριστή Σχολή** ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας, κυρίως δε **σχεδόν κανείς** δεν συνειδητοποιεί **ποιο** είναι το **κοινό** χαρακτηριστικό που **όλα** τους εμφανίζουν και το οποίο δημιουργεί τη **σύνδεση** μεταξύ τους. Όλη η παραπάνω **σύγχυση** φαίνεται με ιδιαίτερη καθαρότητα και σαφήνεια στην ταξινόμηση των Σχολών στην οποία η έρευνα του Γιάννη Φιλόπουλου, ενός από τους πιο σοβαρούς μελετητές της ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας, καταλήγει.

Στο άρθρο του *Οι μουσικές σχολές της ελληνικής πολυφωνικής μουσικής και το συνθετικό έργο του Πλάτωνα Ρούγκα*,<sup>22</sup> ο Γιάννης Φιλόπουλος, ο οποίος σχεδόν ταυτόχρονα εκδίδει την εκτεταμένη μελέτη

<sup>22</sup> Φιλόπουλος 1990β.

του *Εισαγωγή στην Ελληνική πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική*,<sup>23</sup> διακρίνει και καταγράφει τις ακόλουθες «Σχολές» σύγχρονης ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας: «Επτανησιακή Σχολή», «Σχολή των Ελληνικών παροικιών της Δυτικής κυρίως Ευρώπης», «Αθηναϊκή Σχολή» και «Σύγχρονη ή Μεταπολεμική Σχολή», στην οποία εντάσσει και το έργο σύγχρονων Ελλήνων εκκλησιαστικών συνθετών της Αμερικής. Θεωρώντας τη «Σύγχρονη ή Μεταπολεμική Σχολή» ως εξέλιξη της «Αθηναϊκής Σχολής»,<sup>24</sup> διαφοροποιεί τις δύο ως εξής:

*«Τέλος, στη Σύγχρονη Σχολή, που θα μπορούσε να ονομαστεί και Μεταπολεμική, αφού ουσιαστικά αρχίζει μετά το τέλος του Δεύτερου Παγκόσμιου πόλεμου, με τον Παν. Γλυκοφρίδη να συνδέει μουσικά και αισθητικά τη Σχολή αυτή με την Αθηναϊκή και κύριους εκπροσώπους τους Μ. Θεοδωράκη, Μιχ. Αδάμη, Θ. Παπακωνσταντίνου, Δημ. Παπαποστόλου, Γιάν. Φιλόπουλο κ.α., η εκκλησιαστική πολυφωνική μουσική, παρόλο ότι διατηρείται η παραδοσιακή εκκλησιαστική μελωδία αυτούσια ή παραφθαρμένη, παίρνει άλλες διαστάσεις, ξεφεύγοντας από παλιότερες θέσεις και εκτιμήσεις που θεωρούνται αναμφισβήτητες και γι' αυτό αμετακίνητες, δίνοντας έτσι μιαν εντελώς νέα και εξαιρετικά ενδιαφέρουσα ώθηση στην υπόθεση της Ελληνικής πολυφωνικής εκκλησιαστικής μουσικής, που έχει πια όλα τα στοιχεία και τα γνωρίσματα μιας προχωρημένης και εκλεπτυσμένης μουσικής δημιουργίας, άξιας να σταθεί με αυτοτέλεια και έξω από τον παραδοσιακό καθιερωμένο ναϊκό χώρο. Έτσι, οι τολμηρές αρμονίες, η πλατειά καθιέρωση της αντιστικτικής γραφής, η ποικιλία των ρυθμών, η μουσική γραφή για μικτή τετράφωνη ή και επτάφωνη ακόμα χορωδία, η οργανική συνοδεία κλπ. είναι μερικά μόνο από τα καινούργια στοιχεία που αξίζει να επισημανθούν».*<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Φιλόπουλος 1990α.

<sup>24</sup> Η «Αθηναϊκή Σχολή» μαζί με τη «Σχολή των Ελληνικών παροικιών της Δυτικής κυρίως Ευρώπης» αντιστοιχεί σ' αυτό που εγώ ονομάζω «Ευρωπαϊκή Σχολή».

<sup>25</sup> Φιλόπουλος 1990β:3-4.

Να τονίσω ότι εκτιμώ απεριόριστα το έργο του Γιάννη Φιλόπουλου. Έχει ερευνήσει διεξοδικότατα ποικίλες πηγές, παραθέτει πολύτιμες βιβλιογραφικές παραπομπές και παρουσιάζει μια γλαφυρή και απόλυτα τεκμηριωμένη εικόνα της δημιουργίας και της εξελίξεως της ελληνορθόδοξης πολυφωνικής εκκλησιαστικής μουσικής αλλά και της έντονης διαχρονικής διαμάχης των υποστηρικτών της με τους υπέρμαχους της παραδοσιακής βυζαντινής μουσικής, η οποία διαμάχη, αν και εντελώς πλέον ξεπερασμένη από τα ίδια τα πράγματα, όπως θα δούμε, συνεχίζεται μέχρι σήμερα. Αλλά στον Γιάννη Φιλόπουλο **διαφεύγει εντελώς ένα βασικότατο σημείο καμπής** της συνολικής αυτής πορείας και εξελίξεως της ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας και το σημείο αυτό συνιστά ακριβώς **την ειδοποιό διαφορά** της χρονικά πλέον πρόσφατης Σχολής ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας από τις προηγούμενες. Η ειδοποιός διαφορά της από τις άλλες Σχολές **δεν** είναι «*οι τολμηρές αρμονίες, η πλατεία καθιέρωση της αντιστικτικής γραφής, η ποικιλία των ρυθμών, η μουσική γραφή για μικτή τετράφωνη ή και επτάφωνη ακόμα χορωδία, η οργανική συνοδεία*», έστω κι αν τα παραπάνω χαρακτηριστικά μπορούν όντως να ανιχνευτούν στα έργα των συνθετών που τήν εκπροσωπούν και αρκετούς από τους οποίους ο Φιλόπουλος συμπεριλαμβάνει στη «Σύγχρονη ή Μεταπολεμική Σχολή». Η ουσιαστική ειδοποιός διαφορά της εν λόγω Σχολής, που εγώ ονομάζω «**Σχολή της Βυζαντινής Πολυφωνίας**»,<sup>26</sup> είναι πολύ πιο σημαντική και ενδιαφέρουσα. Είναι η **συνειδητή** αναζήτηση, εκ μέρους των εκπροσώπων της, της «**λανθάνουσας αρμονίας**»<sup>27</sup> των βυζαντινών μουσικών τρόπων, με άλλα λόγια η **συνειδητή** αναζήτηση **τροπικής αρμονίας** στις πολυφωνικές επεξεργασίες τόσο των παραδοσιακών βυζαντινών μελών όσο και των

<sup>26</sup> Τον όρο πρωτοχρησιμοποίησα το 2020 στο κανάλι μου Evangelos Katsinavakis στο YouTube, στο οποίο παρουσιάζω λεπτομερώς σχολιασμένο μουσικό υλικό, το οποίο συνδέω και με διαδικτυακά δημοσιευμένες εισηγήσεις μου για την ελληνορθόδοξη εκκλησιαστική πολυφωνία.

<sup>27</sup> Ο τόσο εύστοχος αυτός όρος οφείλεται στον Μανώλη Καλομοίρη. Καλομοίρης 1935:174.

πρωτότυπων δικών τους συνθέσεων. Επιχειρούν, με άλλα λόγια, **συνειδητά**, σε αντίθεση με το συνθετικό έργο των εκπροσώπων των δύο άλλων Σχολών, να εντάξουν **και τις πολυφωνικές τους επεξεργασίες και τις πρωτότυπες συνθέσεις τους στο μουσικό σύστημα της παραδοσιακής βυζαντινής μουσικής**, στη λεγόμενη «**Θεωρία των Ήχων**» της, δηλαδή των μουσικών τρόπων της, **προσθέτοντάς τους επί πλέον και κάθετη, αρμονική διάσταση, προσαρμοσμένη στον μουσικό τρόπο στον οποίο ανήκει η εκάστοτε μελωδία.**

Στο αποφασιστικό αυτό για την εξέλιξη της ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας γεγονός, εκτός από τις ίδιες τις απόψεις του Ducoudray, βασικό ρόλο έπαιξε σίγουρα και το αδιέξοδο των απόψεων αμφοτέρων των αντιπάλων παρατάξεων του Μουσικού Ζητήματος, αδιέξοδο που άρχισε βαθμιαία να γίνεται όλο και καθαρότερα αντιληπτό: Η καταστροφή της εκκλησιαστικής μουσικής Παραδόσεως και των μουσικών της τρόπων εκ μέρους των δύο Σχολών πολυφωνίας από τη μια αλλά και η στατική θεώρηση και μετατροπή τους σε μουσειακό απολίθωμα εκ μέρους των υπερασπιστών της βυζαντινής μουσικής από την άλλη.

Ο πρώτος που ερεύνησε νηφάλια τις θεωρητικές θέσεις και των πολυφωνιστών και των υπερμάχων της βυζαντινής μουσικής, διέκρινε ξεκάθαρα και διατύπωσε με σαφήνεια τόσο τα αδύνατα σημεία αμφοτέρων όσο και τις κατά τον ίδιο ενδεικνυόμενες λύσεις, ήταν ο Σταμάτης Σταματιάδης (1865-1942), πιο γνωστός με το ψευδώνυμο Ελισαίος Γιαννίδης,<sup>28</sup> μαθηματικός, φιλόσοφος και μουσικός από την Κωνσταντινούπολη, σπουδασμένος στην Ελλάδα και στη Γαλλία.

Πέρα από εκκλησιαστικός συνθέτης, ο Ελισαίος Γιαννίδης είναι και ο πρώτος σοβαρός θεωρητικός στον χώρο της ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας μετά από τον Ducoudray. Σήμερα είναι σαφές ότι οι δύο τους θεμελίωσαν με το θεωρητικό τους έργο την τρί-

<sup>28</sup> Ο ίδιος έγραφε το ψευδώνυμό του με ένα ν (Γιανίδης) αλλά τα εκδεδομένα έργα του που αναφέρω στον βιβλιογραφικό πίνακα στο τέλος της μελέτης το γράφουν με δύο ν (Γιαννίδης). Για τον λόγο αυτό, προς αποφυγή συγχύσεως, προτίμησα κι εγώ τη δεύτερη αυτή γραφή.

τη Σχολή ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας, τη «Σχολή της Βυζαντινής Πολυφωνίας», όπως εγώ τήν ονομάζω. Έχω και παλιότερα ασχοληθεί και αναλύσει τις θεωρητικές θέσεις του Ελισαίου Γιαννίδη.<sup>29</sup> Στην εισήγηση αυτή θα αρκεστώ να αναφέρω και να αξιολογήσω συγκεκριμένα σημεία των απόψεών του.

Ο Ελισαίος Γιαννίδης έχει αρχίσει να εκφράζει τους προβληματισμούς του ήδη από το 1893 – πολύ νωρίτερα από το τέλος του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου, χρονικό σημείο στο οποίο ο Φιλόπουλος τοποθετεί την έναρξη της «Νέας Αθηναϊκής Σχολής». Και από τόσο νωρίς διακρίνεται καθαρά ότι ο ίδιος διαφοροποιείται ριζικά από όλους τους μέχρι τότε εμπλεκόμενους στο Μουσικόν Ζήτημα. Κριτικάρει αμφοτέρως τις αντίπαλες παρατάξεις. Την Ευρωπαϊκή Σχολή για την κατάργηση του βυζαντινού μέλους και τον Σακελλαρίδη για την αφελή εναρμόνισή του με παράλληλες τρίτες αλλά και τους υποστηρικτές της βυζαντινής μουσικής για ανακριβή ταξινόμηση των Ήχων, για ανακριβή περιγραφή του φαινομένου των έλξεων, για ανακριβή και μαθηματικώς λανθασμένο ορισμό των διαστημάτων των βυζαντινών κλιμάκων και για έλλειψη ποιότητας στα παπαδικά κυρίως μέλη, ιδίως στα νεότερα. Ταυτόχρονα όμως επισημαίνει τον τροπικό πλούτο της βυζαντινής μουσικής και, το σπουδαιότερο, αντιλαμβάνεται ότι αυτός ακριβώς ο τροπικός πλούτος θα πρέπει να οδηγήσει στην αναζήτηση μιας αρμονίας διαφορετικής από την κλασική, καθώς η τελευταία αρμόζει μεν στον μείζονα και στον ελάσσονα τρόπο όχι όμως στις διαφορετικές μουσικές κλίμακες της ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής μουσικής Παραδόσεως. Κι ακόμα αντιλαμβάνεται και επισημαίνει τη σημασία του ισοκρατήματος στην έρευνα για την επίτευξη μιας κατάλληλης για τη βυζαντινή μουσική πολυφωνίας, αν και μεταγενέστερα, στην πράξη, ο ίδιος δεν τό χρησιμοποίησε ιδιαίτερα στις εναρμονίσεις του.<sup>30</sup>

Αρκετά χρόνια αργότερα, οι απόψεις του Ελισαίου Γιαννίδη έχουν συμπληρωθεί και κατασταλάξει. Η κυριότερη σχετική με την ελληνο-

<sup>29</sup> Κατσιναβάκης 2003.

<sup>30</sup> Σταματιάδης 1893.

θόδοξη εκκλησιαστική πολυφωνία δημοσίευσή του είναι μια εκτενής μελέτη, που μπορεί να θεωρηθεί ως το «θεωρητικό» του για την εναρμόνιση της βυζαντινής μουσικής.<sup>31</sup> Σ' αυτήν εξασκεί και πάλι κριτική και προς την Ευρωπαϊκή Σχολή και προς τους υπέρμαχους της παραδοσιακής βυζαντινής μουσικής. Επειδή έχει ήδη δεχτεί και ο ίδιος σφοδρό πόλεμο εκ μέρους των τελευταίων, επιμένει στην παρουσίαση και αποδόμηση των επιχειρημάτων τους κατά της πολυφωνικής επεξεργασίας του βυζαντινού μέλους, η ασυναρτησία της μεγάλης πλειοψηφίας των οποίων οφείλεται, όπως καταδεικνύει, στην πλήρη άγνοιά τους για τη θεωρία της αρμονίας. Την κριτική του προς την παραδοσιακή Θεωρία των Ήχων θα την εξετάσουμε λεπτομερέστερα, όταν παρουσιάσουμε την επίδραση της Σχολής της Βυζαντινής Πολυφωνίας στην παραδοσιακή Βυζαντινή Μουσική (βλ. κεφ. 4.2.).

Όσον αφορά στους πολυφωνιστές, αμφισβητεί τη χρήση της κλασικής αρμονίας στις βυζαντινές κλίμακες και υποστηρίζει ότι στην εναρμόνιση του βυζαντινού μέλους θα πρέπει όχι να δημιουργηθεί ελεύθερα αλλά να ανακαλυφθεί η κατάλληλη αρμονία για κάθε βυζαντινό τρόπο. Αλλά τι σημαίνει «κατάλληλη αρμονία»; Κατά τον Ελισαίο Γιαννίδη, η εναρμόνιση μιας παραδοσιακής μελωδίας, που «προϋπάρχει και είναι λίγο ή πολύ ριζωμένη στην ψυχή των ακροατών» είναι κάτι τελείως διαφορετικό από την εναρμόνιση μιας νέας ελεύθερης μουσικής δημιουργίας. Στην τελευταία κάθε συνθέτης επιλέγει ελεύθερα όποια αρμονικά στοιχεία τόν εκφράζουν καλύτερα. Για την παραδοσιακή μελωδία όμως κατάλληλη είναι «η αρμονία εκείνη που, όταν εφαρμοστεί απάνω της, δε θ' αλλάξει την εντύπωση» που είναι παγιωμένη στην αντίληψη όποιων την ακούσουν. Κατάλληλη είναι η αρμονία εκείνη που η μακρόχρονη μονοφωνική παράδοση έχει δημιουργήσει «ασύνειδα μέσα στην ψυχή των ακροατών. Σημαίνει να βρεθεί το αίσθημα που κρύβεται μέσα σ' εκείνη τη

<sup>31</sup> Γιαννίδης 1921/1939/1940. Η πρώτη δημοσίευση έγινε το 1921 και ακολούθησαν αναδημοσιεύσεις το 1939 και το 1940. Οι αναφορές στο συγκεκριμένο έργο γίνονται στο εξής στην αναδημοσίευση του 1940 από τις εκδόσεις Γκοβόστη, ως «Γιαννίδης 1940».

μελωδία και να μεταφραστεί σε συγχορδίες. Η τέτοια εναρμόνιση μπορεί να ονομαστεί **ερμηνεία της μελωδίας**» και θα δημιουργήσει στον ακροατή την ίδια ψυχική εντύπωση με εκείνη που τού δημιουργείται ακούγοντας την παραδοσιακή μελωδία μονοφωνικά.<sup>32</sup> Εκφράζοντας το ίδιο πράγμα με άλλα λόγια σε παλιότερη δημοσίευσή του, ο Γιαννίδης, χαρακτηρίζει ως κατάλληλη την αρμονία εκείνη που αποκαλύπτει την «κρυπτόμενη μουσική έννοια»<sup>33</sup> της παραδοσιακής μελωδίας. Έτσι προλαβαίνει τον Μανώλη Καλομοίρη, που θα μιλήσει δεκατέσσερα χρόνια αργότερα για την ανακάλυψη της «λανθάνουσας αρμονίας» των ελληνικών μουσικών τρόπων, εννοώντας ακριβώς το ίδιο πράγμα.<sup>34</sup>

Η συμβολή, επομένως, του Ελισαίου Γιαννίδη στον τομέα της πολυφωνικής επεξεργασίας της βυζαντινής μουσικής μπορεί αναμφίβολα να θεωρηθεί σημαντική. Ήταν από τους πρώτους που συνειδητοποίησαν την ανάγκη **σύμμετρης μουσικής καταρτίσεως** όσων ήθελαν να την επιχειρήσουν, όχι μόνο στον χώρο της κλασσικής αρμονίας αλλά και της βυζαντινής Θεωρίας των Ήχων. Για την τελευταία, όχι μόνο επισήμανε σημαντικές αδυναμίες που έχρηζαν διορθώσεως αλλά και εισήγαγε στον χώρο της με τις θεωρητικές του μελέτες υψηλά επιστημονικά κριτήρια. Υπήρξε ένας από τους πρωτοπόρους του όλου εγχειρήματος της πολυφωνικής επεξεργασίας της βυζαντινής μουσικής και έθεσε κεντρικά θεμέλια επί των οποίων αυτό συνεχίστηκε, με αποτέλεσμα να προκύψει και να εξελιχθεί μια νέα Σχολή ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας που τού οφείλει πολλά, η «Σχολή της Βυζαντινής Πολυφωνίας», όπως την ονομάζω. Προετοίμασε το έδαφος για περαιτέρω έρευνα και μουσικό πειραματισμό εκ μέρους μεταγενεστέρων του συνθετών που δημιούργησαν νέου τύπου ελληνορθόδοξες εκκλησιαστικές μουσικές συνθέσεις, οι οποίες όχι μόνο δεν αποκόπτονται από τις ρίζες της παραδοσιακής βυζαντινής μουσικής αλλ', αξιοποιώντας τις με τον καλύτερο τρόπο και αντλώντας από

<sup>32</sup> Γιαννίδης 1940:53-54

<sup>33</sup> Σταματιάδης 1910:368

<sup>34</sup> Καλομοίρης 1935:174.

αυτές, ανανεώνουν την εκκλησιαστική μελοποιία, την εκσυγχρονίζουν και επαναπροσδιορίζουν τα τεχνικά και τα αισθητικά της πλαίσια στην εποχή μας.

Εκτός από τις θεωρητικές του μελέτες, ο Γιαννίδης άφησε κι ένα όχι ευκαταφρόνητο μουσικό έργο εναρμονισμένης βυζαντινής μουσικής.<sup>35</sup> Ακολουθώντας την άποψή του ότι η αρμονία πρέπει να προσαρμόζεται στο τροπικό χρώμα της παραδοσιακής βυζαντινής μελωδίας και να ενισχύει την προϋπάρχουσα γι' αυτήν εντύπωση στις ψυχές των ακροατών, οι εναρμονίσεις του είναι πάντοτε κάθετες με τη μελωδία να δεσπάζει στην πρώτη φωνή και να επενδύεται αρμονικά από τις υπόλοιπες.<sup>36</sup> Μελετώντας τις σήμερα κι έχοντας υπ' όφιν μας και τους μεταγενέστερους εκκλησιαστικούς συνθέτες της Σχολής της Βυζαντινής Πολυφωνίας, το χρώμα της αρμονίας του δεν μάς φαίνεται ιδιαιτέρως «βυζαντινό». Σε ορισμένα σημεία είναι εμφανής η προσπάθειά του να εναρμονίσει τροπικά, σε άλλα όμως αποτυγχάνει πλήρως. Κάποιες φορές αυτό οφείλεται στον ίδιο λόγο που και ο Ducoudray απέτυχε στις δικές του εναρμονίσεις να ανακαλύψει τη «λανθάνουσα αρμονία» των μουσικών τρόπων με τους οποίους καταπιανόταν. Στο γεγονός, δηλαδή, ότι είναι κι αυτός από τους πρώτους που επιχειρεί να εναρμονίσει τροπικά βυζαντινές μελωδίες, **χωρίς κανένα ακόμη σημείο αναφοράς από προγενέστερες προσπάθειες της ίδιας φιλοσοφίας** (βλ. κεφ. 3.2.). Σε άλλες περιπτώσεις πάλι η αποτυχία του οφείλεται σε εξ αρχής λανθασμένο θεωρητικό προσανατολισμό ως προς τα χαρακτηριστικά της βυζαντινής κλίμακας με την οποία καταπιάνεται. Θα εξετάσουμε στο κεφάλαιο 4.2 ένα χαρακτηριστικό τέτοιο παράδειγμα. Μια δική μου παρατήρηση είναι ότι, επηρεασμένος από την κλασική αρμονία, χρησιμοποιεί αρκετά στις εναρμονίσεις του νότες που δεν ανήκουν στην κλίμακα του μουσικού τρόπου, συχνά με τρόπο άστοχο και με αποτέλεσμα ένα όχι ιδιαίτερα τροπικό αρμονικό άκουσμα.

<sup>35</sup> Γιαννίδης 1937-39.

<sup>36</sup> Γιαννίδης 1940:59-60.

ΘΕΟΤΟΚΕ Η ΕΛΠΙΣΣιγησάτω πάσα σαρκ: Στ. ΣταματιάδηΑΓΙΟΣ Ο ΘΕΟΣ (σε τετράφωνη αρμονία)ΤΗ ΥΠΕΡΜΑΧΩ (εναρμόνιση: Σταματιάδη)

Ο Ελισαίος Γιαννίδης συνειδητοποιεί κι εκείνος τη δυσκολία του εγχειρήματός του, παραδεχόμενος ότι ο ίδιος ενδέχεται να μην ανακαλύπτει πάντα τις κατάλληλες αρμονίες για τα βυζαντινά μέλη που εναρμονίζει. Εκφράζει όμως ταυτόχρονα την πεποίθησή του ότι ο στόχος της ανακαλύψεως της κατάλληλης αρμονίας, εκείνης δηλαδή που, όπως ήδη αναφέραμε, αποκαλύπτει την «κρυπτόμενη μουσική έννοια»<sup>37</sup> της μελωδίας, είναι απόλυτα εφικτός και ότι οι μεταγενέστεροί του, αργά ή γρήγορα, θα τον επιτύχουν.<sup>38</sup> Όπερ και εγένετο! Εκτενή ανάλυση εναρμονίσεων του Ελισαίου Γιαννίδη πάνω στους βυζαντινούς μουσικούς τρόπους Α', Δ', Β' και Γ' Ήχο, από το Τεύχος Β' των εκδεδομένων έργων του, που περιέχει εναρμονισμένη δοξολογία και Θεία Λειτουργία, μπορεί να βρει κανείς στους Λ. Πεφάνη και Π. Φευγαλά.<sup>39</sup>

*4.1.2. Η εξέλιξη της Σχολής της Βυζαντινής Πολυφωνίας. Οι κυριότεροι εκπρόσωποί της, η επίδραση της Θεωρίας των Ήχων της βυζαντινής μουσικής στο έργο τους, η διαμόρφωση στοιχείων τεχνικού υποβάθρου για την πολυφωνική επεξεργασία του βυζαντινού μέλους και ο υφολογικός τους προβληματισμός.*

Οι εκκλησιαστικοί συνθέτες που, μετά από τον Ελισαίο Γιαννίδη και μαζί του, εκπροσωπούν την τρίτη Σχολή ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας, την οποία ονομάζω «Σχολή της Βυζαντινής Πολυφωνίας», διαφοροποιούνται ριζικά από τους εκπροσώπους της Ευρωπαϊκής Σχολής για τον λόγο ότι, σε αντίθεση με αυτούς, θεωρούν

<sup>37</sup> Σταματιάδης 1910:368

<sup>38</sup> Σταματιάδης 1912:212.

<sup>39</sup> Πεφάνης Λ. και Π. Φευγαλάς 2022.

ότι δεν είναι δυνατόν να προχωρήσει κανείς σε πολυφωνική επεξεργασία του βυζαντινού μέλους, γνωρίζοντας μόνο κλασική αρμονία. Η ταυτόχρονη γνώση της Θεωρίας των Ήχων της βυζαντινής μουσικής είναι γι' αυτούς απαραίτητη και η θεμελιώδης επίδρασή της στο έργο τους πασιφανής. Για πρώτη φορά τα θεωρητικά στεγανά μεταξύ των αντιπάλων του Μουσικού Ζητήματος, δηλαδή των υπερμάχων της παραδοσιακής βυζαντινής μουσικής και των οπαδών της εκκλησιαστικής πολυφωνίας, σπάζουν. Όλοι οι εκπρόσωποι της Σχολής της Βυζαντινής Πολυφωνίας διαθέτουν μια ευπρεπή, τουλάχιστον, κατάρτιση στον τομέα της Θεωρίας των Ήχων της βυζαντινής μουσικής, ενώ δύο από αυτούς, ο Σπύρος Περιστέρης και ο Μιχάλης Αδάμης, υπήρξαν βαθύτατοι γνώστες της, δύο από τους κορυφαίους ειδικούς στον τομέα αυτόν.

Εκτός από τον Σπύρο Περιστέρη και τον Μιχάλη Αδάμη, οι κυριότεροι εκπρόσωποι της Σχολής είναι ο Παναγιώτης Γεωργίου, οι αδελφοί Θεόδωρος (Ρούλης) και Βασίλης Παπακωνσταντίνου, ο Δημήτρης Παπαποστόλου, ο Βασίλης Χατζηνικολάου και ο Ευάγγελος Κατσιναβάκης, δηλαδή ο γράφων. Στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη Σχολή μπορεί να βρει κανείς περιστασιακά και σε έργα εκκλησιαστικής μουσικής άλλων συνθετών, όπως, λ.χ., στη «Λειτουργία εις κεκοιμημένους» του Μίκη Θεοδωράκη, ενώ πολύ ενδιαφέρουσα είναι και η περίπτωση των Ελλήνων ή των ελληνικής καταγωγής ορθοδόξων εκκλησιαστικών συνθετών των ελληνικών παροικιών πόλεων της Ευρώπης ή της Αμερικής, οι οποίοι, συνεχίζοντας τη σχετική παράδοση της εποχής των Ευρωπαϊστών, έχουν επιτελέσει από το δεύτερο ήμισυ του εικοστού αιώνα μέχρι σήμερα ένα ιδιαίτερα αξιόλογο συνθετικό έργο ελληνορθόδοξης πολυφωνικής εκκλησιαστικής μουσικής, στο οποίο διακρίνονται καθαρά στοιχεία ή επιδράσεις της Σχολής της Βυζαντινής Πολυφωνίας, συχνά συνυπάρχοντα και με στοιχεία και επιδράσεις από άλλες μουσικές Σχολές, που εμφανίζονται επίσης αφομοιωμένα στις εκκλησιαστικές μουσικές δημιουργίες τους. Ενδεικτικά αναφέρω εδώ τον Κωνσταντίνο Μανώρα στο Λονδίνο και τους Θεόδωρο Μπόγδανο και Παναγιώτη Ζη στις Η.Π.Α.

[Θεόδωρος Μπόνδανος – Τρισάγιος ύμνος - Ήχος πλ του Β΄ - Χορωδία](#)

[Αγίας Σοφίας Λονδίνου - YouTube](#)

[Παναγιώτης Ζης \(Tikey Zes\) – Σώμα Χριστού μεταλάβετε – Ήχος](#)

[Πλ. του Α΄. - YouTube](#)

Μελετώντας το έργο των εκπροσώπων της Σχολής της Βυζαντινής Πολυφωνίας, διαπιστώνουμε τη συνειδητή εκ μέρους τους εφαρμογή και την περαιτέρω καλλιέργεια των δύο στοιχείων που ο Ducoudray είχε επισημάνει ως βασικά για τη «χαρτογράφηση» του τροπικού αρμονικού τοπίου και την επίτευξη τροπικού αρμονικού χρώματος στην πολυφωνική επεξεργασία του βυζαντινού μέλους. Το πρώτο είναι το παραδοσιακό ισοκράτημα, το οποίο εντάσσεται στην όλη πολυφωνική επεξεργασία και μάλιστα ως πρωτεύον στοιχείο της, καθώς, σε συνδυασμό με τη μελωδία, καθοδηγεί για τη σωστή επιλογή των άλλων φθόγγων για τη δημιουργία των συγχορδιών που θα δώσουν το τροπικό χρώμα στην αρμονία. Παράλληλα με το βασικό ισοκράτημα, αναπτύσσεται πολύ συχνά και δεύτερο, αυτό περί τη δεσπόζουσα της εκάστοτε κλίμακας, και μελετάται σοβαρά η κίνηση αμφοτέρων, του βασικού όπως υποδεικνύουν οι κανόνες της Θεωρίας των Ήχων, περί τους δεσπόζοντες φθόγγους της εκάστοτε κλίμακας, και του δεύτερου όπως υπαγορεύει το ζητούμενο της επιτεύξεως τροπικού αρμονικού χρώματος. Αποτέλεσμα είναι μια νέα τεχνική διπλού ισοκρατήματος, που από μόνη της, αν εφαρμοστεί σωστά, αρκεί για να επιτύχει κανείς ένα πολύ ικανοποιητικό τροπικό αρμονικό χρώμα.

[Ευάγγελος Κατσιναβάκης - Παντελεήμονος μνήμην - Ήχος Α΄ -](#)

[Ευάγγελος Κατσιναβάκης](#)

Αλλά οι εκπρόσωποι της Σχολής της Βυζαντινής Πολυφωνίας δεν αρκέστηκαν σ' αυτό. Πειραματίστηκαν και ανακάλυψαν τρόπους εξαιρετικά επιτυχούς εντάξεως της τεχνικής των διπλών ισοκρατημάτων μέσα στην όλη αρμονική δομή και καθέτων και αντιστικτικών πολυφωνικών επεξεργασιών τους, με απόλυτα ικανοποιητικά αποτελέσματα, όσον αφορά στην επίτευξη τροπικού αρμονικού χρώματος (βλ. λίγο παρακάτω τον Τρισάγιο ύμνο σε Ήχο Β΄ του Ρούλη Παπακωνσταντί-

νου). Όσο ο χρόνος περνούσε και η Σχολή ωριμάζε και εξελισσόταν με την έρευνα και τον πειραματισμό των εκπροσώπων της, το αποτέλεσμα ήταν μια όλο και πιο «βυζαντινή» αρμονία, όλο και καλύτερες πολυφωνικές επεξεργασίες βυζαντινού μέλους, που απέπνεαν το ήθος και το ύφος κάθε Ήχου όχι μόνο μέσα από τη μελωδία αλλά και **μέσα από την αρμονία τους**. Κι αυτό ακριβώς είναι το ζητούμενο! Τροπική πολυφωνία με βυζαντινό αρμονικό χρώμα! Στην επίτευξη της συνέβαλε επίσης σημαντικά και η παράλληλη εφαρμογή και περαιτέρω καλλιέργεια του δεύτερου στοιχείου που ο Ducoudray είχε επισημάνει ως βασικού για τη «χαρτογράφηση» του τροπικού αρμονικού τοπίου και την επίτευξη τροπικού αρμονικού χρώματος. Τη στήριξη της τροπικής αρμονίας στους φθόγγους της κλίμακας του εκάστοτε μουσικού τρόπου και την ιδιαίτερα προσεκτική αντιμετώπιση και χρήση των ξένων προς αυτή φθόγγων. Οι εκπρόσωποι της Σχολής της Βυζαντινής Πολυφωνίας συνειδητοποίησαν πλήρως τα παραπάνω και τα εφάρμοσαν στις συνθέσεις τους, πολλές φορές μάλιστα με ιδιαίτερα δημιουργικό τρόπο, χρησιμοποιώντας, λ.χ., συνειδητά έναν ξένο φθόγγο με τρόπο που, χωρίς να αλλοιώνει την τροπική αρμονία, τονίζει ακόμα περισσότερο με τη στιγμήαία διαφορετική εντύπωση που προκαλεί το τροπικό αρμονικό χρώμα που οι φθόγγοι της κλίμακας του μουσικού τρόπου δημιουργούν.

Το σημείο αυτό είναι το κατάλληλο για την παράθεση και σύγκριση δύο παραδειγμάτων που θα καταστήσουν σαφές το νόημα όλων των παραπάνω. Θα κάνουμε τη σύγκριση δύο πολυφωνικών επεξεργασιών του τρισαγίου ύμνου, μιας βυζαντινής μελωδίας σε Ήχο Β'. Η πρώτη είναι μια κάθετη εναρμόνιση σε μείζονα τρόπο, και μάλιστα σε λανθασμένη τονική βάση, από τον Ιωάννη Σακελλαρίδη. Η δεύτερη είναι μια τροπική πολυφωνική επεξεργασία σε Ήχο Β' του Ρούλη Παπακωνσταντίνου. Η σύγκρισή τους καθιστά σαφέστατο το εντελώς διαφορετικό αποτέλεσμα των δύο αντίθετων προσεγγίσεων: Της προσαρμογής του βυζαντινού μουσικού τρόπου στην κλασική αρμονία από τη μια και της προσαρμογής της αρμονίας στον βυζαντινό μουσικό τρόπο από την άλλη.

[Ι. Σακελλαρίδης - Τρισάγιος Ύμνος - Χορωδία Αγ. Παντελεήμονος Ιλισσού](#)  
[- Προς συγκριτική αντιπαράθεση - YouTube](#)

Η απλούστατη κάθετη εναρμόνιση του Σακελλαρίδη δείχνει τη λανθασμένη προσέγγιση στην εισαγωγή του στοιχείου της αρμονίας στη βυζαντινή μουσική. Η πολυφωνική επεξεργασία του ύμνου δεν σέβεται τη χρωματική κλίμακα του Β΄ Ήχου και δεν διατηρεί κανένα ίχνος από το παραδοσιακό ισοκράτημα. Ως προς την κλίμακα, όχι μόνο μετατρέπει αυθαίρετα το διάστημα από την τονική Δι στη δεύτερη βαθμίδα Κε σε τόνο αλλά και θεωρεί την τονική Δι του κομματιού ως δεσπόζουσα, μεταθέτοντας έτσι εξ ίσου αυθαίρετα την τονική στη νότα Νη, μία πέμπτη χαμηλότερα. Μετατρέπει με τις εντελώς απροβλημάτιστες αυτές επεμβάσεις τη χρωματική κλίμακα του Β΄ Ήχου σε διατονική μείζονα.<sup>40</sup> Μεταβάλλει με άλλα λόγια και το γένος και τον μουσικό τρόπο και την τονικότητα. Αντί δε ισοκρατήματος υπάρχουν παράλληλες τρίτες. Με τις αυθαίρετες αυτές επεμβάσεις ο Β΄ Ήχος διαλύεται στην κυριολεξία και «κανταδοποιείται», όπως δικαίως κατηγορούν οι υπέρμαχοι της παραδοσιακής βυζαντινής μουσικής. Ας ακούσουμε όμως τώρα την πολυφωνική επεξεργασία του Ρούλη Παπακωνσταντίνου.

[Θ. Παπακωνσταντίνου - Τρισάγιος Ύμνος. Ήχος Β΄ - Ars Nova - Ανάρτηση προς συγκριτική αντιπαράθεση - YouTube](#)

Η τροπική πολυφωνική επεξεργασία του Ρούλη Παπακωνσταντίνου αποπνέει Β΄ Ήχο μέσα από την αρμονία της! Γιατί ο πρόωρα αδικοχαμένος συνθέτης έχει απόλυτα σεβαστεί την κλίμακα του μουσικού τρόπου, δεν μεταθέτει την τονική από τον Δι, διατηρεί εκεί αυτούσιο το παραδοσιακό ισοκράτημα, το συνδυάζει με δεύτερο ισοκράτημα περί την δεσπόζουσα της κλίμακας Πα, συνδυάζει θαυμάσια τα δύο ισοκρατήματα με τη μελωδία, κινώντας τα με ευφυέστατο αντιστικτικό τρόπο και δημιουργώντας μια πολυφωνία απόλυτα τροπικού χρώματος, ενώ ενισχύει περαιτέρω σε επιλεγμένα σημεία το όλο αρμονικό οικοδόμημά του με ωραιότατη κίνηση της

<sup>40</sup> Η χορωδία, αντιστοίχως, ανεβάζοντας την τονικότητα κατά ενάμιση τόνο, εκτελεί το κομμάτι στη Μι ύφεση μείζονα αντί στη Si ύφεση χρωματική, όπως θα έπρεπε.

φωνής των μπάσων.<sup>41</sup> Πέρα τούτου, εναλλάσσει διαδοχικά τις φωνές της τετράφωνης μικτής χορωδίας στη μελωδία και στα ισοκρατήματα, εμπλουτίζοντας ακόμα περισσότερο το χορωδιακό άκουσμα. Εδώ ακούμε Β΄ Ήχο και μάλιστα πολυφωνικό. Νομίζω πως τα δύο αυτά παραδείγματα παρουσιάζουν και καταδεικνύουν εμφανέστατα την τεράστια διαφορά κλασικής και τροπικής πολυφωνικής επεξεργασίας μιας βυζαντινής μελωδίας.

Η προσφορά των εκπροσώπων της Σχολής της Βυζαντινής Πολυφωνίας είναι ποικίλη και ο καθένας τους συνέβαλε σε χρόνους και με τρόπους διαφορετικούς στην επίτευξη του κοινού σκοπού. Ο **Παναγιώτης Γεωργίου** (1915-1984) έχει να επιδείξει μεγάλο συνθετικό έργο τροπικά επεξεργασμένης βυζαντινής πολυφωνίας, το οποίο έχει επιμεληθεί και προετοιμάσει προς έκδοση ο Διονύσης Μπενέτος, ενώ μέρος του έχει ηχογραφήσει ο ίδιος ο συνθέτης. Έχει επίσης συγγράψει μελέτες και έχει καταθέσει με τις ηχογραφήσεις του και υφολογική πρόταση για την εκτέλεση έργων βυζαντινής πολυφωνίας, συγκροτώντας ανδρικούς χορούς, οι οποίοι έψαλαν πολύ κοντά στο ύφος ενός βυζαντινού χορού αλλά πολυφωνικά. Στο μουσικό παράδειγμα που ακολουθεί, συνδυάζει κάθετη εναρμόνιση και αντιστικτική πολυφωνική επεξεργασία του βυζαντινού μέλους με εξ ίσου βυζαντινό αρμονικό χρώμα σε αμφότερες τις τεχνικές που χρησιμοποιεί.

[Παναγιώτης Γεωργίου – Έξομολογήσθε τῷ Κυρίῳ - Ήχος πλ. του Α΄ - Χορωδία Αγ. Αλεξάνδρου Π. Φαλήρου](#)

Ελάχιστοι, δυστυχώς, γνωρίζουν ότι ο **Σπύρος Περιστερής** (1913-1998), επί πενήνταετία πρωτοψάλτης της Μητροπόλεως Αθηνών, καθηγητής της βυζαντινής μουσικής στο Ωδείο Αθηνών και μουσικολόγος ερευνητής της Ακαδημίας Αθηνών για το δημοτικό τραγούδι, έχει πραγματοποιήσει έξοχες τροπικές εναρμονίσεις, κυρίως τροπαρίων του όρθρου. Βαθύτατος γνώστης της Θεωρίας των Ήχων, έχει αποδώ-

<sup>41</sup> Η χορωδία, αντιστοίχως, ανεβάζοντας την τονικότητα κατά ένα τόνο, εκτελεί το κομμάτι στη La χρωματική.

σει το ήθος και το ύφος καθενός τους μέσα από την τροπική αρμονία του με τρόπο υποδειγματικό. Στο μουσικό παράδειγμα που ακολουθεί ακούμε πώς το άψογο μουσικό του αισθητήριο αλλά και η εξ ίσου βαθιά γνώση του χτίζουν μια τροπική αρμονία για τον στιχηραρικό βαρύ Ήχο εκ του Γα τελείως διαφορετική από μια απλή εναρμόνισή του σε μείζονα τρόπο.

#### [Σπυρίδων Περιστέρης - Ιδού σκοτία και πρωί - Ήχος βαρύς](#)

Ο Μιχάλης Αδάμης (1929-2013) είναι εντελώς ξεχωριστή περίπτωση. Πρόκειται για έναν παγκόσμιας εμβέλειας συνθέτη στον χώρο της σύγχρονης σοβαρής μουσικής και, ταυτόχρονα, για έναν βαθύτατο γνώστη της βυζαντινής μουσικής θεωρίας, της οποίας σοβαρότατες και ποικίλες επιδράσεις διακρίνονται στο έργο του. Συγκεκριμένα διακρίνουμε στις συνθέσεις του δύο επάλληλες γραμμές σκέψης που σχετίζονται αφ' ενός μεν με τον συμβολισμό, άλλοτε περισσότερο εμφανή, άλλοτε λιγότερο, αφ' ετέρου δε με την αφαίρεση. Στον τομέα της ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας ο Μιχάλης Αδάμης χρησιμοποίησε δικές του ιδιαίτερες τεχνικές. Με την πρώτη, την οποία ονομάζει πολυμελωδία, συνδυάζει αυτοτελείς μελωδίες μουσικών φράσεων ή και ολόκληρων τροπαρίων του ίδιου Ήχου ή και διαφορετικών Ήχων, οπότε μιλάμε για πολυηχία, φροντίζοντας για τη διατήρηση της αυτοτελείας τους και μέσα στον συνδυασμό τους. Επί πλέον μπορούν να συνδυάζονται και μουσικές φράσεις ή τροπάρια διαφορετικού ρυθμού, οπότε μιλάμε για πολυρρυθμία. Ο τρόπος με τον οποίο οι αυτοτελείς μουσικές φράσεις ή τα τροπάρια συνδυάζονται μελωδικά ή και ρυθμικά μεταξύ τους ή και με άλλα μουσικά στοιχεία, όπως, λ.χ., με απλά ή πολλαπλά ισοκρατήματα, δεν υπαγορεύεται από προκαθορισμένα θεωρητικά σχήματα αλλ' εξαρτάται από το αποτέλεσμα που ο συνθέτης θέλει να επιτύχει. Ο Μιχάλης Αδάμης χρησιμοποιεί πολυμελωδία, πολυηχία και πολυρρυθμία σε διάφορα έργα του, που ανήκουν σε ποικίλα μουσικά είδη κι όχι μόνο σε πολυφωνικές εκκλησιαστικές συνθέσεις, συνδυάζοντας πολύ διαφορετικά στοιχεία με εντελώς διαφορετικούς τρόπους και επιτυγχάνοντας αντιστοίχως διαφορετικά αποτελέσματα. Αυτό που ενδιαφέρει εδώ είναι το γεγονός

ότι στις πολυφωνικές εκκλησιαστικές συνθέσεις και επεξεργασίες του έχει επιτύχει με τις τεχνικές αυτές εξαιρετικά ενδιαφέρουσα τροπική αρμονία. Κι οφείλουμε να πούμε ακόμα ότι η αρμονία του συχνά ξεπερνάει την τροπικότητα και, χωρίς να την καταργεί, εμπλουτίζεται με περίτεχνα άλλα αρμονικά στοιχεία, που δημιουργούν ένα εντελώς προσωπικού ύφους και υψηλού επιπέδου καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Πέρα του συνθετικού του έργου, ο Μιχάλης Αδάμης επιτέλεσε σημαντική έρευνα στη βυζαντινή μουσική παλαιογραφία, ανέγνωσε και αποκατάστησε πολύτιμα μουσικά χειρόγραφα και συνέγραψε πολλές μουσικές και μουσικολογικές μελέτες.

#### [Μιχάλης Αδάμης - Μάγοι, Περσών βασιλείς - Ήχος πλ. του Α΄](#)

Ο **Θεόδωρος (Ρούλης) Παπακωνσταντίνου** (1948-1969) αποτελεί μια εντελώς μοναδική περίπτωση. Τεράστιο μουσικό ταλέντο με αντίστοιχα καλή ωδειακή μουσική κατάρτιση, σε ηλικία δεκαοκτώ μόλις ετών συνέθεσε μια αριστουργηματική τροπικά επεξεργασμένη πολυφωνική θεία λειτουργία, επεξεργάστηκε πολυφωνικά και άλλους χριστουγεννιάτικους και πασχαλινούς ύμνους και δημιούργησε τη χορωδία των Χριστιανικών Μαθητικών Ομάδων Θεσσαλονίκης. Στην εκ μέρους του σύλληψη και υλοποίηση μιας άψογης τροπικής πολυφωνικής επεξεργασίας των βυζαντινών μελών σημαντική υπήρξε η συμβολή του μεγαλύτερου αδελφού του Βασίλη, εξαιρετου ψάλτη, ο οποίος, όντας ο ίδιος πολύ καλά καταρτισμένος, υπήρξε ο σύμβουλος του, όσον αφορά στην τροπική προσαρμογή της αρμονίας στη Θεωρία των Ήχων. Το αποτέλεσμα υπήρξε μια γοητευτική τροπική πολυφωνία που αναδίδει ένα γνησιότατο βυζαντινό χρώμα. Οι πολυφωνικές επεξεργασίες του Ρούλη Παπακωνσταντίνου, άλλοτε κάθετες κι άλλοτε αντιστικτικές, αλλά και κάποιες πρωτότυπες δικές του συνθέσεις σε ορισμένα σημεία της λειτουργίας, αποπνέουν απόλυτα τροπικό αρμονικό χρώμα, είναι εξαιρετικά τεχνικές και ακολουθούν όλους τους κανόνες της βυζαντινής μουσικής Θεωρίας των Ήχων. Στη συνέχεια ο Ρούλης Παπακωνσταντίνου υπηρέτησε τη στρατιωτική του θητεία, κατά τη διάρκεια της οποίας, το 1969 στην Κύπρο, κάτω από συνθήκες που ουδέποτε αποκαλύφθηκαν, έχασε τη ζωή του σε ηλικία

μόλις είκοσι ετών. Ακούγοντας και μελετώντας την υπέροχη λειτουργία του, αναρωτιέται κανείς, αν ο άνθρωπος αυτός έγραφε τέτοια μουσική σε ηλικία δεκαοκτώ ετών, τι θα έγραφε στα τριάντα ή στα σαράντα του...

[Θ Παπακωνσταντίνου - Σὲ ὕμνοῦμεν - Ἦχος πλ. του Β΄ -](#)

[Παιδική Χορωδία Αγίας Τριάδος - YouTube](#)

[Θ Παπακωνσταντίνου - Ἐξομολογεῖσθε τῷ Κυρίῳ - Manus Apertae -](#)

[Ε. Φ. Κατσιναβάκης](#)

Ο Βασίλης Παπακωνσταντίνου (1941-2022) ανέλαβε, μετά από τον τόσο πρόωρο και αδόκητο θάνατο του μικρού αδελφού του να συνεχίσει το έργο του. Ήταν, όπως ήδη αναφέρθηκε, ψάλτης καλά καταρτισμένος στη βυζαντινή μουσική θεωρία, τού έλειπε όμως εντελώς αντίστοιχη κατάρτιση στον τομέα της ευρωπαϊκής μουσικής και της διευθύνσεως χορωδίας. Αποφασισμένος να ανταπεξέλθει στις πολύ υψηλούς επιπέδου απαιτήσεις του εγχειρήματος που αναλάμβανε, συμπλήρωσε πλήρως τα κενά των μουσικών του γνώσεων με προσωπική μελέτη και προσπάθεια εξ ίσου εργώδη όσο και επίμονη. Το αποτέλεσμα ήταν ότι αφ' ενός μεν ανέδειξε τη χορωδία, η οποία ονομάστηκε Παιδική Χορωδία Αγίας Τριάδος Θεσσαλονίκης, σε ένα κορυφαίο φωνητικό σύνολο με πολλές διακρίσεις όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά και στο εξωτερικό, αφ' ετέρου δε πραγματοποίησε και ο ίδιος εξαιρετες τροπικές εναρμονίσεις πολλών και διαφόρων βυζαντινών ύμνων. Ταυτόχρονα διαμόρφωσε με τη χορωδία ένα ύφος ερμηνείας που αναδεικνύει όλη την ομορφιά και την ιδιαιτερότητα της τροπικής αρμονίας των συνθέσεων των δύο αδελφών και που έχει καταγραφεί σε πολυάριθμες ηχογραφήσεις από τις συναυλίες και τις λειτουργίες της χορωδίας.

[Β. Παπακωνσταντίνου - Κατευθυνθήτω Προηγιασμένης - Ἦχος πλ του Α΄](#)

Στο επόμενο παράδειγμα, ο Βασίλης Παπακωνσταντίνου επιλέγει να αποδώσει μεγάλο τμήμα κάθε τροπαρίου της ΣΤ' ωδής και της καταβασίας της Θ' ωδής του του κανόνα της Κυριακής των Βαΐων μονοφωνικά ή μόνο με ένα απλό, διακριτικό παραδοσιακό ισοκράτημα και να εναρμονίσει με τη χαρακτηριστική τεχνική του, που ισορροπεί

μεταξύ πολλαπλών ισοκρατημάτων και κάθετης αρμονίας, και αποπνέει γνήσιο Δ΄ ήχο, μόνο τις καταλήξεις τους. Κι εκεί, στο μονοφωνικό κομμάτι τους, η λιτή, απέριττη, χωρίς φιοριτούρες και μελίσματα ερμηνεία της χορωδίας, με τις φωνές της να εναλλάσσονται στην απόδοση της μελωδίας, αναδεικνύει κατά τον καλύτερο τρόπο την ομορφιά του βυζαντινού μέλους, ενώ η πολυφωνική κατάληξη συμπληρώνει υπέροχα το άκουσμα.

#### [B. Παπακωνσταντίνου - Συστήσασθε εορτήν - Ήχος Δ΄](#)

Ο Δημήτρης Παπαποστόλου (1943-2019) ήταν επίσης ένα τεράστιο μουσικό ταλέντο, που ξεκίνησε τη δραστηριότητά του στον χώρο της ελληνορθόδοξης πολυφωνίας με ελεύθερο προσανατολισμό και πολυφωνικές συνθέσεις ή επεξεργασίες με ευφάνταστες και πρωτότυπες αρμονίες που θυμίζουν περισσότερο την Ευρωπαϊκή Σχολή. Από νωρίς, ωστόσο, ανακαλύπτουμε στο έργο του και κομμάτια που προδίδουν προβληματισμό και αναζήτηση μιας άλλης αρμονικής λογικής, που προσεγγίζει προς την τροπική εκκλησιαστική πολυφωνία.

#### [Δημήτρης Παπαποστόλου - Εΐδομεν τὸ φῶς & Εἶη τὸ ὄνομα Κυρίου σε Sol μείζονα - Πειραματική Χορωδία](#)

Δημιούργησε την ανδρική «Πειραματική Χορωδία» με έδρα τον Άγιο Νικόλαο Χαλανδρίου, προέβαλε δι' αυτής το έργο του και τήν ανέδειξε σε κορυφαίο χορωδιακό σύνολο με πολλές διακρίσεις στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Η μεγάλη στροφή της συνθετικής πορείας του γίνεται περί το 1974, όταν δημιουργεί και ηχογραφεί το έργο του «Επιμύθιο» με πολυφωνικές επεξεργασίες δημοτικών τραγουδιών. Τότε ωριμάζει μέσα του η αίσθηση της τροπικής αρμονίας, την οποία εφαρμόζει στο παραδοσιακό μουσικό υλικό του με τρόπο υποδειγματικό. Μετά από αυτό συνθέτει το πλέον σημαντικό ίσως έργο του, τη «Συμφωνική Ορθόδοξη Λειτουργία» ή «Missa Graeca», όπου επενδύει με θαυμάσια τροπική αρμονία δικές του νέες συνθέσεις, οι περισσότερες από τις οποίες εντάσσονται όμως και μελωδικά εντός του πλαισίου της Θεωρίας των Ήχων. Συνθέτει το συγκεκριμένο έργο για μικτή χορωδία και μικρή ορχήστρα δωματίου, μετατρέπει την «Πειραματική

Χορωδία σε μικτή και η ενορχήστρωσή του ακολουθεί πιστά κι αυτή το τροπικό αρμονικό χρώμα των χορωδιακών μερών.<sup>42</sup> Παρουσιάζει και ηχογραφεί το έργο σε συνεργασία με άλλες πέντε χορωδίες απ' όλη την Ελλάδα<sup>43</sup> και με το οργανικό σύνολο «Pro Arte», με το οποίο συνεργάστηκε και στο «Επιμύθιο» και σε άλλα έργα του. Χαρακτηριστικά της Συμφωνικής Ορθόδοξης λειτουργίας, η οποία, ως εκκλησιαστική ακολουθία εκτελείται από μικτή χορωδία a cappella, ενώ ως συμφωνικό έργο στην ενορχηστρωμένη μορφή της, είναι τα επόμενα δύο μουσικά παραδείγματα:

[Δημήτρης Παπαποστόλου - Δύναμις-Δόξα σοι, Κύριε \(Missa Graeca\) - Ήχος Α΄](#)

[Δημήτρης Παπαποστόλου - Ήπινίκιος ύμνος \(Missa Graeca\) - Ήχος πλ. του Α΄ - YouTube](#)

Ο Βασίλης Χατζηνικολάου (1957-) ασχολήθηκε με την ελληνορθόδοξη εκκλησιαστική πολυφωνία κυρίως κατά τη διάρκεια της δεκαετούς παραμονής του για ανώτατες μουσικές σπουδές στο Montreal του Καναδά. Δημιούργησε εκεί τη μικτή χορωδία του ορθόδοξου ναού του Σημείου της Θεοτόκου και δημιούργησε πολυφωνικές επεξεργασίες βυζαντινών ύμνων, οι οποίες αποπνέουν θαυμάσιο τροπικό αρμονικό χρώμα. Εκτελώντας και πολλές συνθέσεις του Ρούλη Παπακωνσταντίνου, διαμόρφωσε ένα πολύ ενδιαφέρον λιτό και απέριττο χορωδιακό ύφος, που επίσης ανέδειξε ιδιαίτερος αποδοτικά τον χαρακτήρα της τροπικής αρμονίας των πολυφωνικών συνθέσεων που η χορωδία του εκτελούσε. Χαρακτηριστικό της εξαιρετικής ευστοχίας της συλλήψεως του τροπικού χρώματος της αρμονίας αλλά και του χορωδιακού ύφους του Βασίλη Χατζηνικολάου είναι το γεγονός ότι ουδόλως ενοχλεί τον Έλληνα ακροατή η εκτέλεση των ύμνων από τη

<sup>42</sup> Βλ. Παπαποστόλου 2020 και Κατσιναβάκης 2020.

<sup>43</sup> Στη συναυλία της προμερέρας, το 1988 και στην ηχογράφηση του έργου έλαβαν μέρος η «Πειραματική Χορωδία» του συνθέτη, η Χορωδία του Μουσικού Ομίλου Καλαμάτας «Ορφεύς», η Χορωδία του Μουσικού Ομίλου Λαμίας «Ορφεύς», το χορωδιακό τμήμα της Χορωδίας-Μαντολινάτας Τρίπολης «Ορφέας», η Χορωδία του Μουσικού Συλλόγου Αγρινίου «Ορφεύς» και η «Δημοτική Χορωδία Τρικάλων».

χορωδία στα Αγγλικά, καθώς αυτό ουδόλως παραποιεί μουσικά το «βυζαντινό» άκουσμά της. Μετά από την επιστροφή του στην Ελλάδα ο συνθέτης επεξέτεινε τον πειραματισμό του και σε άλλους μουσικούς τομείς, που ξεπερνούν το πλαίσιο της παρούσας μελέτης.

[Κύριε εκέκραξα-Κατευθυνθήτω -Ήχος Α΄ - Τροπική εναρμόνιση: Βασίλης Χατζηνικολάου.](#)

Ο Ευάγγελος Κατσιναβάκης (1955-), δηλαδή ο γράφων, πέρα από τον προσωπικό πειραματισμό του με την τροπική πολυφωνική επεξεργασία του βυζαντινού μέλους, έχει εξ ίσου σοβαρά ασχοληθεί με την ιστορική πρωτίστως αλλά και με τη συστηματική μουσικολογική έρευνα για την μελέτη της συναντήσεως της βυζαντινής μουσικής με την ελληνορθόδοξη εκκλησιαστική πολυφωνία από τις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα μέχρι σήμερα. Για τον σκοπό αυτό έχει συγκεντρώσει και ταξινομήσει ένα μεγάλο αριθμό έργων ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας από τους κυριότερους συνθέτες και των τριών Σχολών με έμφαση στην άγνωστη μέχρι σήμερα τρίτη Σχολή, για την οποία έχει επινοήσει και το όνομα «Σχολή της Βυζαντινής Πολυφωνίας». Ταυτόχρονα παρακολουθεί τις προσπάθειες που γίνονται για την έκδοση των έργων των συνθετών των Σχολών ενώ έχει ο ίδιος επιμεληθεί την έκδοση του έργου «Συμφωνική Ορθόδοξη Λειτουργία – Missa Graeca» του Δημήτρη Παπαποστόλου από τον οίκο Παπαγρηγορίου – Νάκα. Έχει ιδρύσει τη μικτή εκκλησιαστική χορωδία Αγίου Παντελεήμονος Ιλισσού, και στον συγκεκριμένο ναό έχει χρηματίσει δεξιός ψάλτης και διευθυντής της κατά την περίοδο 1986-2024. Έχει ακόμα ιδρύσει το μικτό φωνητικό σύνολο δωματίου Ars Nova και με αμφοτέρες τις χορωδίες αυτές έχει πραγματοποιήσει συναυλίες και ορισμένες ηχογραφήσεις. Έχει κάνει μουσικολογικές εκπομπές για το Γ΄ Πρόγραμμα της ΕΡΑ σχετικά με την ελληνορθόδοξη εκκλησιαστική πολυφωνία, τις Σχολές της, τους συνθέτες τους και την εξέλιξή της, κι έχει δώσει διαλέξεις και δημοσιεύσει μελέτες του για το ίδιο θέμα. Έχει δημιουργήσει προσωπικό κανάλι στο YouTube (Evangelos Katsinavakis), στο οποίο παρουσιάζει τη μουσικολογική του έρευνα με ηχογραφήσεις ταξινομημένες σε playlists,

εκτενώς σχολιασμένες και με παραπομπές σε σχετικές μουσικολογικές μελέτες, ενώ παρουσιάζονται και ακούγονται πολλές χορωδίες και πολλοί σολίστες ψάλτες και μονωδοί που εκτελούν τα έργα των συνθετών κάθε Σχολής.

Τα έργα του, δηλαδή τις τροπικές πολυφωνικές του επεξεργασίες βυζαντινών μελών και κάποιες πρωτότυπες συνθέσεις του, που και αυτές εντάσσονται μελωδικά στο πλαίσιο της Θεωρίας των Ήχων της βυζαντινής μουσικής, τά επεξεργάζεται με τις τεχνικές της Σχολής της Βυζαντινής Πολυφωνίας και κάθετα και αντιστικτικά, χρησιμοποιώντας εκτενώς στην τροπική αρμονία του τα πολλαπλά ισοκρατήματα και ερευνώντας ταυτόχρονα τους κανόνες που διέπουν τη χρήση, την κίνηση και τους τρόπους συνδυασμού τους μεταξύ τους και με την υπόλοιπη αρμονική δομή. Στη μελέτη αυτή παραθέτει απλώς ορισμένα χαρακτηριστικά παραδείγματα πολυφωνικών επεξεργασιών του, απέχοντας από την κρίση και την αξιολόγησή τους και αφήνοντας το έργο αυτό για άλλους. Το παρατιθέμενο εδώ χερουβικό αποτελεί την τροπική αντιστικτική επεξεργασία μιας πανέμορφης και εκατό τοις εκατό βυζαντινής μελωδίας του Ιωάννη Σακελλαρίδη σε Ήχο Πλ. του Β΄.

#### [Καταναβάκης Χερουβικός ύμνος Ήχος Πλ του Β΄](#)

4.2. Η επίδραση της Σχολής της Βυζαντινής Πολυφωνίας στους υπέρμαχους της παραδοσιακής βυζαντινής μουσικής. Η κριτική προβληματικών σημείων της Θεωρίας των Ήχων εκ μέρους εκπροσώπων της Σχολής και η ουσιαστική βελτίωση των εν λόγω σημείων από μεταγενέστερους θεωρητικούς της βυζαντινής μουσικής.

Παρόλο που ούτε αυτό τό έχει συνειδητοποιήσει μέχρι τώρα κανείς, η επίδραση μεταξύ παραδοσιακής βυζαντινής μουσικής και Σχολής της Βυζαντινής Πολυφωνίας δεν υπήρξε μονόπλευρη. Αντιθέτως, στην πορεία της συναντήσεως και συμπορεύσεώς τους δημιουργήθηκαν και εξελίχθηκαν επιδράσεις αμφίδρομες. Από τη μια, όπως είδαμε, η βυζαντινή μουσική θεωρία επέδρασε καταλυτικά στους εκπροσώπους της Σχολής και επηρέασε ιδιαίτερα την προσπάθειά τους

να ανακαλύψουν και να διαμορφώσουν αρχές και τεχνικές τροπικής πολυφωνικής επεξεργασίας του βυζαντινού μέλους. Εκ παραλλήλου όμως, η κριτική που εξασκήθηκε από την πλευρά της Σχολής σχετικά με συγκεκριμένα σοβαρά προβλήματα της βυζαντινής μουσικής θεωρίας, επηρέασε τους μεταγενέστερους θεωρητικούς της και τούς ώθησε να τὰ επανεξετάσουν, να τὰ αναθεωρήσουν και να βελτιώσουν έτσι ουσιαστικά τα αντίστοιχα σημεία της. Θα αναφερθούμε εδώ σε δύο από τα κορυφαία υπάρχοντα θεωρητικά, σε εκείνο του Σίμωνος Καραά και σε εκείνο του Αβραάμ Ευθυμιάδη.<sup>44</sup>

Η κριτική του Ελισαίου Γιαννίδη αφ' ενός μεν για την ατελή και εν μέρει λανθασμένη ταξινόμηση των Ήχων,<sup>45</sup> αφ' ετέρου δε για την ανακριβή περιγραφή του φαινομένου των έλξεων<sup>46</sup> δικαιώνεται από την ιδιαίτερη προσοχή του Σίμωνος Καραά να βελτιώσει ουσιαστικά την ανάλυση των δύο παραπάνω θεμάτων στο Θεωρητικό του. Ο Γιαννίδης επισήμανε ότι, στα Θεωρητικά της εποχής του, μέσα στον ίδιο Ήχο ή στην ίδια υποκατηγορία ενός Ήχου περιλαμβανόταν συχνά και μουσικό υλικό που παρουσίαζε διαφορετικά μορφολογικά χαρακτηριστικά, ενώ, ταυτόχρονα, μουσικό υλικό που παρουσίαζε τα ίδια μορφολογικά χαρακτηριστικά χωριζόταν και κατατασσόταν σε διαφορετικούς Ήχους ή υποκατηγορίες Ήχου.<sup>47</sup> Ο Σίμων Καραάς (1903-1999) ανέλυσε πολύ διεξοδικότερα και πολύ πιο προσεκτικά τους Ήχους και τις διάφορες υποκατηγορίες καθενός, βελτιώνοντας σημαντικά την κατηγοριοποίηση και ταξινόμηση των υποκατηγοριών τους και περιγράφοντας με ακρίβεια τα μορφολογικά χαρακτηριστικά καθενιάς από αυτές.<sup>48</sup> Κι αυτό, με τη σειρά του, βοήθησε αντίστροφα και πάλι, καθοδηγώντας πολύ καλύτερα εκπροσώπους της Σχολής της Βυζαντινής Πολυφωνίας στην αναζήτηση της τροπικής αρμονίας που ήθελαν να επιτύχουν. Θα παραθέσω εδώ ένα πολύ χαρακτηριστικό

<sup>44</sup> Καραάς 1982 και Ευθυμιάδης 1972.

<sup>45</sup> Γιαννίδης 1940:37-42.

<sup>46</sup> Γιαννίδης 1940:29-31.

<sup>47</sup> Γιαννίδης 1940:37.

<sup>48</sup> Καραάς 1982, Τόμος Α':220-360 (κεφ. ΣΤ'-Ζ') και Τόμος Β':1-172 (κεφ. Η'-Ι).

παράδειγμα που θα καταστήσει απόλυτα σαφές τι εννοώ. Ο ίδιος ο Ελισαίος Γιαννίδης εναρμόνισε μεταξύ άλλων το γνωστό κοντάκιο των Χριστουγέννων «Η Παρθένος σήμερα». Ξεκινώντας όμως από λανθασμένη θεωρητική βάση προχώρησε και σε λανθασμένη από τροπικής απόψεως εναρμόνιση. Το κοντάκιο είναι σε Γ' Ήχο, την βάση του οποίου, όπως λένε τα θεωρητικά, αποτελεί ο φθόγγος Γα, που αντιστοιχεί στον Fa της ευρωπαϊκής μουσικής σημειογραφίας. Από την άλλη, η κλίμακα του Γ' Ήχου έχει διάταξη διαστημάτων παρόμοια με της μείζονος κλίμακας κι έτσι ο Γιαννίδης εναρμόνισε το κομμάτι σε Fa μείζονα. Μελετώντας εκατό χρόνια αργότερα την εναρμόνισή του, εγώ δεν τήν εύρισκα ικανοποιητική. Όντως ως βάση του Γ' Ήχου γνώριζα κι εγώ τον Γα αλλά στη μελωδία του κοντακίου αντιλαμβανόμουν ως βάση όχι τον συγκεκριμένο φθόγγο αλλά τον Πα, και στην καταληκτική του φράση η μελωδία κατέληγε στον Νη. Κι αναρωτιόμουν: Τι είδους Γ' Ήχος είναι αυτός με τέτοια βάση και κατάληξη; Ε, λοιπόν, την απάντηση τη βρήκα καθ' υπόδειξη του φίλου μου, του αείμνηστου Γιώργου Ρεμούνδου (1954-2022), πρωτοψάλτη, βαθύτατου γνώστη και ερευνητή της βυζαντινής μουσικής, στο θεωρητικό του Καρά, ο οποίος διακρίνει, περιγράφει ακριβέστατα και ονομάζει τη συγκεκριμένη υποκατηγορία του Γ' Ήχου ως Ήχο έσω Γ' μέσο, παραμεσάζοντα.<sup>49</sup> Κι όντως, η αίσθησή μου για την βάση και την κατάληξη του ήχου αποδείχθηκε ορθή. Στη δική μου τροπική πολυφωνική επεξεργασία του κοντακίου λοιπόν, τα σωστά θεωρητικά χαρακτηριστικά του Ήχου, που αντιλήφθηκα, πάνω στα οποία στήριξα την τροπικότητα της αρμονίας μου, και, εκ των υστέρων, επιβεβαίωσα, με οδήγησαν σ' ένα πολύ διαφορετικό αρμονικό χρώμα, πολύ πιο τροπικό, θεωρώ, από εκείνο του Γιαννίδη, όχι γιατί εγώ είμαι καλύτερος μουσικός από εκείνον αλλά γιατί η κριτική εκείνου έναν αιώνα πριν κατέληξε στο να μου εξασφαλίσει εμένα μια πολύ καλύτερη θεωρητική αφετηρία από εκείνη που ο ίδιος διέθετε. Ας δούμε ενδεικτικά δύο χαρακτηριστικές διαφορές στις οποίες οδήγησε τις δύο εναρμονίσεις αυτή η διαφορετική θεωρητική αφετηρία: Εγώ, ανεβάζοντας την τονικότητα κατά μία

<sup>49</sup> Καράς 1982, Τόμος Α':276-77.

πέμπτη, εναρμόνισα στην La ελάσσονα (Πα = La) αλλά με υποτονική 7<sup>η</sup> βαθμίδα Sol φυσικό και κατέληξα στη Sol μείζονα (Νη = Sol), εδώ με 7<sup>η</sup> βαθμίδα προσαγωγή Fa#. Ο Ελισαίος Γιαννίδης, αντιθέτως, εναρμόνισε στη Fa μείζονα, μη συνειδητοποιώντας ότι η τονική της μελωδίας δεν βρίσκεται στο Fa αλλά στο Sol, οπότε θα έπρεπε να είχε εναρμονίσει στη Sol ελάσσονα (Πα = Sol) με υποτονική 7<sup>η</sup> βαθμίδα Fa φυσικό. Αποτέλεσμα είναι ότι όταν η μελωδία καταλήγει στην τονική, εγώ μεν επιλέγω τη συγχορδία της τονικής μου βαθμίδας, δηλαδή τη La ελάσσονα (La-Do-Mi), ο Γιαννίδης όμως ούτε τη συγχορδία της πραγματικής τονικής βαθμίδας του κομματιού, δηλαδή τη Sol ελάσσονα (Sol-Sib-Re), επιλέγει ούτε, φυσικά, τη συγχορδία της τονικής της κλίμακας στην οποία εναρμονίζει, δηλαδή τη Fa μείζονα (Fa-La-Do), μπορεί να επιλέξει. Έτσι καταλήγει στη συγχορδία της 5<sup>ης</sup> βαθμίδας της Fa μείζονος (Do-Mi-Sol), που αντιστοιχεί στη συγχορδία της 4<sup>ης</sup> βαθμίδας της πραγματικής κλίμακας του κομματιού, δηλαδή της Sol ελάσσονος, αλλά με την τρίτη της μεγάλη, χωρίς ύφεση στο Mi. Όταν πάλι η μελωδία καταλήγει στην υποτονική του κομματιού, εγώ μεν χρησιμοποιώ τη συγχορδία της 7<sup>ης</sup> υποτονικής βαθμίδας της La ελάσσονος, δηλαδή τη Sol μείζονα (Sol-Si-Re), ο Γιαννίδης όμως επιλέγει τη συγχορδία της 6<sup>ης</sup> βαθμίδας της κλίμακας Fa μείζονος (Re-Fa-La), που αντιστοιχεί στη συγχορδία της 5<sup>ης</sup> βαθμίδας της Sol ελάσσονος αλλά με την τρίτη της μικρή, χωρίς δίεση στο Fa. Διόλου άσχημο αρμονικά το άκουσμα του Γιαννίδη, καθόλου όμως τροπικό. Στο τέλος, βέβαια, του κομματιού, η Fa μείζων, στην οποία εναρμονίζει ο Γιαννίδης, αποτελεί την κλίμακα στην οποία καταλήγει η μελωδία του Ήχου έσω Γ' μέσου παραμεσάζοντος (εφ' όσον Πα = Sol, άρα Νη = Fa), οπότε η εναρμόνισή του καταλήγει ωραία σε Fa μείζονα (Fa-La-Do),<sup>50</sup> όπως κι

<sup>50</sup> Υποθέτω ότι αυτή η ιδιόμορφη τελική κατάληξη ήταν που μπέρδεψε τον Ελισαίο Γιαννίδη, ο οποίος δεν φαίνεται να γνώριζε τα θεωρητικά χαρακτηριστικά του Ήχου έσω Γ' μέσου παραμεσάζοντος, και τον παροδήγησε στο να θεωρήσει τον φθόγγο Fa (που στην εναρμόνισή του αντιστοιχεί στον Νη) ως τονική του κομματιού και να εναρμονίσει σε Fa μείζονα, θεωρώντας λανθασμένα ότι και στην περίπτωση αυτή βάση του Γ' ήχου είναι, ως συνήθως, ο Γα.

η δική μου αντίστοιχα σε Sol μείζονα (Sol-Si-Re). Ας συγκρίνουμε τις δύο εναρμονίσεις:

[Η ΠΑΡΘΕΝΟΣ ΣΗΜΕΡΟΝ \(εναρμόνιση Στ. Σταματιάδη\)](#)

[Ευάγγελος Κατσιναβάκης - Η Παρθένος σήμεραν - Ήχος έσω Γ', μέσος, παραμεσάζων](#)

Νομίζω πως η αμοιβαία ουσιαστική ωφέλεια για αμφότερα τα «αντίπαλα» μουσικά συστήματα από την επαφή, ακόμα και από τη σύγκρουσή τους, φαίνεται στην περίπτωση αυτή πεντακάθαρα. Τα ίδια ισχύουν και για το φαινόμενο των έλξεων, που εξετάζεται από τον Σίμωνα Καρά εκ παραλλήλου με την ανάλυση κάθε Ήχου στα αντίστοιχα κεφάλαια του Θεωρητικού του<sup>51</sup> και στο οποίο εδώ δεν θα επιμείνω περισσότερο.

Ο Σίμων Καράς έχει επιτελέσει ένα ευρύτατο και βαθύτατο μουσικολογικό έργο, το σύνολο των παραμέτρων του οποίου έχει θαυμάσια συνοψίσει ο Ι. Αρβανίτης.<sup>52</sup> Είμαι ο πρώτος που αναγνωρίζει και εκτιμά την τεράστια μουσικολογική αξία αυτού του έργου. Ταυτόχρονα είμαι και ένας από εκείνους που διαφωνούν ριζικά, και έχω επανειλημμένα εκφράσει τη διαφωνία μου αυτή, για την εκ μέρους του εντελώς στατική, κατά τη δική μου αντίληψη, θεώρηση της εννοίας της Παραδόσεως. Ο Καράς μάχεται ανυποχώρητα για τη διατήρηση της «γνησιότητας» της βυζαντινής μουσικής σε όλα τα επίπεδα, η έννοια της γνησιότητας όμως γι' αυτόν είναι ταυτόσημη με την απόλυτη διατήρηση όλων των κληρονομημένων από το παρελθόν χαρακτηριστικών και τον αποκλεισμό κάθε νέου στοιχείου, καθώς θεωρεί ότι, με την εισαγωγή του στο σύστημα, νοθεύεται η γνησιότητα του τελευταίου. Αναγνωρίζει (με μία μοναδική εξαίρεση που θα δούμε λίγο παρακάτω) ως μόνο παραδεκτό νεωτερισμό την αναδίφηση στο παρελθόν και την αναβίωση στοιχείων που υπήρχαν και συνιστούσαν παλαιότερα χαρακτηριστικά του συστήματος αλλά που σήμερα έχουν ατονήσει ή και εξαφανιστεί. Και στον τομέα αυτόν έχει επιτελέσει επίσης αξιόλογο έργο, ανακαλύπτοντας

<sup>51</sup> Καράς 1982, Τόμος Α':220-360 (κεφ. ΣΤ'-Ζ') και Τόμος Β':1-172 (κεφ. Η'-Ι').

<sup>52</sup> Αρβανίτης 2011.

και αναβιώνοντας πολλά στοιχεία και μουσικά και του τυπικού διαφορών ακολουθιών. Δεν είναι κακό αυτό, κάθε άλλο! Αποτελεί επίσης απόλυτα θεμιτή μουσικολογική δραστηριότητα. Αλλ' η εκ νέου ανακάλυψη μετά από την εξαφάνισή του και η εκ νέου χρήση ενός στοιχείου που ήδη έχει υπάρξει στο παρελθόν δεν αποτελεί ούτε νεωτερισμό ούτε εξέλιξη. Εδώ βρίσκεται η βασική διαφωνία της Σχολής της Βυζαντινής Πολυφωνίας που ήδη ο Ducoudray είχε εκφράσει από το 1877, αποκαλώντας, όπως είδαμε, μια τέτοια Παράδοση «μουμιοποιημένη».<sup>53</sup> Η Παράδοση δεν είναι μια έννοια στατική. Αντιθέτως, είναι μια έννοια κατ' εξοχήν δυναμική. Δημιουργείται από την εν χρόνω **διαρκή μεταβολή και εξέλιξη** των στοιχείων που την απαρτίζουν. Αλλ' επ' αυτού ο Καράς έχει μια εντελώς αντιφατική αντίληψη. Αναγνωρίζει ως απολύτως γνήσιες και παραδέχεται όλες τις παρελθοντικές εξελικτικές φάσεις της βυζαντινής μουσικής, από το απώτατο παρελθόν της μέχρι το πιο πρόσφατο, είτε τα στοιχεία τους διατηρήθηκαν ως σήμερα είτε όχι, οπότε μπορούμε να τα ανακαλύψουμε εκ νέου και να τ' αναβιώσουμε και πάλι. Αρνείται όμως κατηγορηματικά, για κάποιο λόγο που ποτέ δεν εξηγεί, να τής αναγνωρίσει το δικαίωμα για νέες φάσεις περαιτέρω εξελίξεως στο παρόν και στο μέλλον, απορρίπτοντάς τις εκ των προτέρων, επειδή τής εξισώνει a priori με νόθευση (με μία μοναδική εξαίρεση, επαναλαμβάνω, που θα δούμε αμέσως παρακάτω). Και έχει βέβαια δίκιο σε ορισμένες περιπτώσεις, στις οποίες προσπαθεί να προφυλάξει την εκκλησιαστική μουσική Παράδοση από νεωτερισμούς άκριτους και ασυμβίβαστους με τον χαρακτήρα της, από νεωτερισμούς που όντως τή νοθεύουν, έχει όμως άδικο, όταν η προσπάθειά του αυτή καταλήγει στο άλλο άκρο, στην απόλυτη περιχαράκωση και απομόνωση της από την εξέλιξη της ίδιας της ζωής, οι εκάστοτε συνθήκες της οποίας υπαγορεύουν σε τελευταία ανάλυση και τις εξελικτικές τάσεις που γεννιούνται, εκδηλώνονται, εξελίσσονται, ωριμάζουν και τελικά είτε καθιερώνονται είτε υποχωρούν. Κριτήριο για την τελική κατάληξη της πορείας τους όμως δεν αποτελεί η προσωπική γνώμη

<sup>53</sup> Bourgault-Ducoudray 1877:66. Ο Ducoudray είχε δώσει την απάντηση στον Καρά 26 χρόνια πριν από τη γέννηση του τελευταίου!

κανενός, όσο επαΐων κι αν είναι κάποιος σχετικά με τον χώρο τους, αλλ' η δομική τους συμβατότητα ή ασυμβατότητα με το ήδη υπάρχον σύστημα, η οποία και εν κατακλείδι θα καθορίσει την αποδοχή ή την απόρριψή τους. Και μόνο ο χρόνος θα αποφασίσει για το θέμα αυτό. Ούτε η άκριτη αποδοχή ούτε η a priori απόρριψή τους από οποιονδήποτε. Και σε ό, τι αφορά στην εξέλιξη μιας Τέχνης, όπως η μουσική, αλλά και μιας Παραδόσεως, όπως η βυζαντινή μουσική, είναι απόλυτα αδιανόητη η προσπάθεια χειραγωγήσεως της πορείας τους και προκαθορισμού του μέλλοντός τους διά του αυθαίρετου ταυτισμού τους με το παρελθόν τους.

Στο έργο του Σίμωνος Καρά περιλαμβάνεται, παρ' όλα αυτά, και η έρευνα μιας παραμέτρου της βυζαντινής μουσικής με τρόπο που αποτελεί και νεωτερισμό και εξέλιξη στη Θεωρία των Ήχων. Πρόκειται για την έρευνα των ισοκρατημάτων. Και στο ζήτημα αυτό στόχος του, βεβαίως, ήταν, η διαφύλαξη της γνησιότητας της παραδόσεως και η προφύλαξή της από τη νόθευση. Κατά τη διατύπωση του Ι. Αρβανίτη, ο Καράς αποσκοπούσε στην «επεξεργασία μιας συστηματικής διδασκαλίας και εφαρμογής των ισοκρατημάτων», επειδή το ισοκράτημα, στην ψαλτική πρακτική κυρίως, «δεν είχε τύχει συστηματικής μελέτης και είχε καταλήξει στοιχείο αυθαιρεσίας και παρέκκλισης προς αλλότρια ακούσματα».<sup>54</sup> Ο δε Γ. Αναστασίου μάς πληροφορεί ότι ο ίδιος ο Καράς έβλεπε το ισοκράτημα ως το γνήσιο στοιχείο πολυφωνίας της βυζαντινής μουσικής και θεωρούσε ότι οι πραγματικοί γνώστες της όφειλαν να το αντιπαραθέτουν προς τις απόψεις των αγνοούντων τη βυζαντινή μουσική Ευρωπαϊστών, που ασχολούνται με «ματζοράκια και πριμοσεγοντάκια με μουσικούς εξευρωπαϊσμούς και εκσυγχρονισμούς με φαιδρότητας και κωμικότητας εν τη θεία λατρεία».<sup>55</sup> Μάς πληροφορεί αμέσως μετά ότι ο Καράς εφάρμοζε το διπλό ισοκράτημα πολύ πριν περιγράψει τους κανόνες του στο Θεωρητικό του, το 1982.<sup>56</sup>

<sup>54</sup> Αρβανίτης 2011:2.

<sup>55</sup> Λόγια του Σίμωνος Καρά που αναφέρονται χωρίς ακριβή παραπομπή τους. Στον Αναστασίου 2013:44.

<sup>56</sup> Καράς 1982, Τόμος Β':199-219.

Από τις αρχές της δεκαετίας του 1930, όπως συνάγεται από ηχογραφήσεις της εποχής, που σώζονται στο Αρχείο της Μέλπως Μερλιέ,<sup>57</sup> και από δημοσιεύσεις τού ίδιου του Καρά.<sup>58</sup> Τόσο ο Γ. Αναστασίου<sup>59</sup> όσο και οι Λυκούργος Αγγελόπουλος<sup>60</sup> και Σωτήρης Δεσπότης<sup>61</sup> παρατηρούν ότι το παλιό εκείνο διπλό ισοκράτημα ήταν πιο ελεύθερο από εκείνο που καθόρισαν αργότερα οι κανόνες του Καρά στο Θεωρητικό του. Ο Αγγελόπουλος αποδίδει τις εν λόγω διαφορές στην ανάγκη των οπαδών της γνήσιας βυζαντινής μουσικής την εποχή εκείνη να επινοήσουν και να παρουσιάσουν μια πειστική απάντηση στη Σχολή Σακελλαρίδη, ο οποίος παρουσίαζε τις άθλιες, κατά τον Αγγελόπουλο, συνθέσεις του ως «γνήσιες “αποκεκαθαρμένες” από ανατολίτικες επιρροές για να αντικαταστήσουν τη δυτικού τύπου πολυφωνία»,<sup>62</sup> προορισμένες δηλαδή να αντικαταστήσουν την εκκλησιαστική μουσική της Ευρωπαϊκής Σχολής. Την εποχή εκείνη «οι αυθεντικοί ψάλτες θέλουν να αντιπαράξουν με πολυμελείς χορούς τη μεγαλοπρέπεια και κατάνυξη της μονόφωνης εκκλησιαστικής μουσικής και οι μουσικοί προσπαθούν να εφαρμόσουν ένα είδος οριζόντιας αρμονίας, όπως ο Κ. Ψάχος τη συνηχητική γραμμή και ο Σίμων Καράς το διπλό ισοκράτημα».<sup>63</sup> Ο Δεσπότης φτάνει μέχρι του σημείου να πει ότι τα όχι τόσο αυστηρά παλιά εκείνα διπλά ισοκρατήματα «εμφανέστατα παρουσιάζουν τις δυτικές επιδράσεις εκείνης της περιόδου»<sup>64</sup> και παραθέτει στη συνέχεια τους κανόνες που ο Καράς διατύπωσε πολύ αργότερα στο Θεωρητικό του.<sup>65</sup>

Να λοιπόν που τό είδαμε κι αυτό! Ένας μεταγενέστερος μουσικολόγος κι ένας μαθητής του Σίμωνος Καρά, «βασιλικότεροι του βα-

<sup>57</sup> Αγγελόπουλος. Στον Δεσπότη 2007:161, υποσημείωση 82.

<sup>58</sup> Καράς 1953, σελ. β'.

<sup>59</sup> Αναστασίου 2013:45.

<sup>60</sup> Αγγελόπουλος. Στον Δεσπότη 2007:161-162, υποσημείωση 82.

<sup>61</sup> Δεσπότης 2007:161-162.

<sup>62</sup> Αγγελόπουλος. Στον Δεσπότη 2007:161, υποσημείωση 82.

<sup>63</sup> Αγγελόπουλος. Στον Δεσπότη 2007:162, υποσημείωση 82.

<sup>64</sup> Δεσπότης 2007:161.

<sup>65</sup> Δεσπότης 2007:162.

σιλέως», να αμφισβητούν τη «γνησιότητα» των παλιότερων εκείνων διπλών ισοκρατημάτων του και ο μεν μουσικολόγος να θεωρεί ότι «εμφανέστατα παρουσιάζουν τις δυτικές επιδράσεις εκείνης της περιόδου», ο δε μαθητής, με πρόδηλη την αμηχανία του για όσα γράφει, να προσπαθεί να δικαιολογήσει την «εκτροπή» του δασκάλου από τον δρόμο της «γνησιότητας», αποδίδοντάς την στην οικτρή, κατά τον ίδιο, «κατάσταση της μουσικής μας το πρώτο μισό του 20ού αιώνα»<sup>66</sup>, όταν δηλαδή ο Σακελλαρίδης και οι Ευρωπαϊστές τήν κατέστρεφαν με τις «κακοποιημένες ρυθμικά και μελωδικά βυζαντινές μελωδίες με τη συνοδεία μιας δεύτερης και τρίτης φωνής σε κάθετη εναρμόνιση...»,<sup>67</sup> όπως εξηγεί συνεχίζοντας.

Όπως κι αν αντιμετωπίσει κανείς το ζήτημα, το γεγονός παραμένει ότι το διπλό ισοκράτημα αποτελεί, είτε στην παλιότερη πιο ελεύθερη είτε στη μεταγενέστερη πιο αυστηρή μορφή του, τη μοναδική πραγματικά καινοτόμο και δημιουργική μουσική – πέρα από την **τεράστια**, επαναλαμβάνω, μουσικολογική – προσφορά του Σίμωνος Καρά στη σύγχρονη βυζαντινή μουσική. Και, κατά τη δική μου γνώμη, διαφεύγει και στους δύο «επικριτές» του η ουσία του πράγματος: Το πρώτο κίνητρο για τη χρήση του διπλού ισοκρατήματος και για τη διαμόρφωση των κανόνων του υπήρξε για τον Καρά η επιθυμία αντιδράσεως προς τις λανθασμένες, κατ' εκείνον, πρακτικές των πολυφωνιστών. Για μία και μοναδική φορά η αντίδρασή του δεν ήταν η περιχαράκωση αλλ' η δημιουργική αντιπαράθεση. Κι αυτή γέννησε την καινοτομία μέσα στον χώρο της παραδοσιακής βυζαντινής μουσικής, έστω κι αν, στη συνέχεια, φρόντισε να την περιορίσει με τη διατύπωση πολύ πιο αυστηρών κανόνων στο Θεωρητικό του. Εκεί απευθύνει δριμείεις επικρίσεις προς τους «ωδειακούς» (ό, τι κι αν μπορεί να σημαίνει ακριβώς ο όρος...), οι οποίοι, μη γνωρίζοντας και μη κατανοώντας τη Θεωρία των Ήχων, εφαρμόζουν εντελώς ακατάλληλες αρμονίες βάσει των ωδειακών τους γνώσεων, παραβιάζοντας οικτρά τους κανόνες του ισοκρατήματος, που ο ίδιος ανάγει στη δομή των κλιμάκων της βυζαντινής

<sup>66</sup> Αγγελόπουλος. Στον Δεσπότη 2007:161, υποσημείωση 82.

<sup>67</sup> Αγγελόπουλος. Στον Δεσπότη 2007:161, υποσημείωση 82.

μουσικής.<sup>68</sup> Εξ ίσου δε αυστηρά επικρίνει και πολλούς ψάλτες, που, κατά την αντίληψή του, ακολουθούν παραδεδομένες μεν πλην λανθασμένες πρακτικές εφαρμογής του ισοκρατήματος, τις οποίες ανάγουν στους δασκάλους τους ή σε άλλους παλιότερους ψάλτες.<sup>69</sup> Όπως κι αν έχει όμως το πράγμα, γεγονός παραμένει ότι ο Σίμων Καράς, με τη συνοδεία της μελωδίας διά του διπλού ισοκρατήματος,<sup>70</sup> δημιούργησε για τη «γνήσια», κατ' αυτόν, βυζαντινή μουσική ένα είδος πολυφωνίας και μάλιστα τροπικής. Και, φυσικά, πολύ θα ήθελα να γνωρίσω και την παλιότερη, πιο ελεύθερη μορφή του διπλού ισοκρατήματός του, που οι μαθητές του σήμερα αποκηρύσσουν (ενώ εγώ υποψιάζομαι ότι θα ενέκρινα...) αλλά γι' αυτό χρειάζεται να προηγηθεί ολόκληρη μελέτη από τις ηχογραφήσεις του Αρχείου της Μέλπως Μερλιέ κι από τις παρτιτούρες – αν υπάρχουν ακόμα κι αν το διπλό ισοκράτημα είναι καταγεγραμμένο σ' αυτές – της δεκαετίας του 1930.

Η συμπερίληψη απλού ή διπλού ισοκρατήματος στις πολυφωνικές επεξεργασίες βυζαντινού μέλους αποτελεί βασική τεχνική της Σχολής της Βυζαντινής Πολυφωνίας. Η πρώτη μνεία της ανάγεται, όπως ήδη είπαμε, και πάλι στον Ducoudray,<sup>71</sup> ενώ οι μεταγενέστεροι εκπρόσωποι της Σχολής τήν επεξεργάστηκαν σημαντικά περαιτέρω, ανακαλύπτο-

<sup>68</sup> «Ας δοκιμάσουν, λοιπόν, τα πραγματικά ίσα [...] οι ωδειακοί και ας αφήσουν τας περί «αρμονίας» – και τι αρμονίας! – των Ωδειακών Σχολών θεωρίας εις την βυζαντινήν μουσικήν». Καράς 1982, Τόμος Β':217.

<sup>69</sup> «Επί 33 έτη εις το Ραδιόφωνον προσεπαθήσαμε να εμπνεύσωμεν την έφεσιν εις τους διευθύνοντας βυζαντινάς εκκλησιαστικάς χορωδίας, προς βελτίωσιν της δι' ισοκρατημάτων συνοδείας των εκκλησιαστικών μελωδιών· εις μάτην όμως.

Οι ψάλται προβάλλουν συνήθως το ότι υπήρξαν του δείνα ή του τάδε μουσικού δασκάλου – έπαινοι επί πατραγαθία αντί επ' ανδραγαθία· οι ωδειακοί προβάλλουν και τα διπλώματα αρμονίας! – κι επομένως τά ξεύρουν· ενώ η κατάστασις βαίνει από του κακού εις το χειρότερον». Καράς 1982:218, τόμος Β'.

<sup>70</sup> Τον όρο «διπλό ισοκράτημα» χρησιμοποιεί και ο Αβραάμ Ευθυμιάδης στο θεωρητικό του αλλ' αποκλειστικά με την έννοια του διπλασιασμού του ισοκρατήματος στην οκτάβα (Ευθυμιάδης 1972:465). Δεν τίθεται εκεί θέμα οποιασδήποτε μορφής πολυφωνικής επεξεργασίας του βυζαντινού μέλους.

<sup>71</sup> Bourgault-Ducoudray 1876a:29-30

ντας μάλιστα και τρόπους εξαιρετικά επιτυχούς εντάξεώς της μέσα στην όλη αρμονική δομή και καθέτων και αντισιτικτικών πολυφωνικών επεξεργασιών τους. Δεν ξέρω κατά πόσον ο Σίμων Καράς γνώριζε τις μελέτες του Ducoudray και του Ελισαίου Γιαννίδη. Ο τρόπος χρήσεως των ισοκρατημάτων από τους εκπροσώπους της Σχολής της Βυζαντινής Πολυφωνίας είναι σαφώς πιο ελεύθερος από εκείνον που ορίζουν οι κανόνες του Καρά αλλά βασίζεται επίσης στα δομικά στοιχεία των βυζαντινών κλιμάκων και στη Θεωρία των Ήχων. Για να δούμε πώς ακριβώς διαρθρώνεται η εν λόγω ελευθερία και τι κανόνες ακολουθεί απαιτείται σοβαρή μελέτη των έργων των συνθετών της Σχολής. Εκείνο πάντως που μπορώ εν κατακλείδι να πω είναι ότι, προσωπικά, μέ χαροποιεί η δημιουργία αυτής της πρώτης «ρωγμής» στην πανοπλία της απόλυτης όσο και αυθαίρετης συνδέσεως της βυζαντινής μουσικής με τη μονοφωνία, διά της παραδοχής της δυνατότητας δομικά δικαιολογούμενης υπάρξεως διπλού ισοκρατήματος ως συνοδείας του βυζαντινού μέλους, και μάλιστα στο θεωρητικό έργο ενός τόσο απόλυτου πολέμιου της ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας, όπως ο Σίμων Καράς. Το λέω αυτό χωρίς ουδεμία χαιρέκακη διάθεση. Όχι επειδή τό θεωρώ ως οποιασδήποτε μορφής δικαίωση των δικών μου αντίθετων απόψεων. Κάθε άλλο. Μέ χαροποιεί, επειδή θεωρώ ότι, ενδεχομένως, δημιουργεί μια μικρή ευκαιρία προσεγγίσεως, μια μικρή δυνατότητα βελτιώσεως της επικοινωνίας δύο μέχρι σήμερα αντιπάλων μουσικών παρατάξεων, μεταξύ των οποίων η ανταλλαγή απόψεων υπήρξε από ανύπαρκτη έως, το πολύ, ιδιαίτερα άγονη. Ίσως αυτό θα μπορούσε στο εξής να αρχίσει να αλλάζει προς το καλύτερο.

Εξ ίσου σημαντική είναι η κριτική του Ελισαίου Γιαννίδη για τον τρόπο καθορισμού του ακριβούς ύψους των διαστημάτων των κλιμάκων της βυζαντινής μουσικής με τον παραδοσιακό τρόπο της διαιρέσεως της οκτάβας σε μόρια. Κατ' αρχάς επισημαίνει ότι, μέχρι την εποχή του (μέχρι σήμερα, προσθέτω εγώ), τα διάφορα Θεωρητικά διαφωνούν μεταξύ τους τόσο ως προς τον αριθμό των μορίων στα οποία πρέπει να διαιρεθεί μια οκτάβα, γεγονός που καθιστά τα μόρια κάθε Θεωρητικού διαφορετικά καθ' ύψος από των άλλων Θεωρητικών, όσο και ως προς τον αριθμό των μορίων, ο οποίος ορίζει καθένα από τα

διαφορετικά διαστήματα των κλιμάκων των Ήχων. Με άλλα λόγια, κάθε Θεωρητικό ορίζει διαφορετικού ύψους διαστήματα από τα άλλα. Πέρα τούτου όμως, ο ίδιος ο τρόπος καθορισμού είναι λανθασμένος από μαθηματικής απόψεως. Γιατί, μετά από τους αναγκάιους υπολογισμούς, τους οποίους ο Ελισαίος Γιαννίδης πραγματοποιεί, το αποτέλεσμα που εξάγεται είναι ένας αριθμός *ασύμμετρος*, ένας αριθμός δηλαδή που δεν μπορεί να εκφραστεί ως κλάσμα ακεραίων αριθμών, όπως οφείλουν να εκφράζονται τα φυσικά μουσικά διαστήματα.<sup>72</sup> Τη σοβαρή αυτή θεωρητική αδυναμία της παραδοσιακής βυζαντινής μουσικής αντιμετώπισε ο Αβραάμ Ευθυμιάδης, ο οποίος στο Θεωρητικό του προέβη εξ αρχής σε νέο υπολογισμό των διαστημάτων των κλιμάκων των Ήχων, ορίζοντάς τα ως κλάσματα ακεραίων αριθμών.<sup>73</sup>

Η μοναδική αυτή εξαίρεση δεν αναιρεί το γεγονός ότι όλα τα υπόλοιπα Θεωρητικά της βυζαντινής μουσικής εξακολουθούν να διαφωνούν και μεταξύ τους και με το Θεωρητικό του Αβραάμ Ευθυμιάδη ως προς το ύψος των διαστημάτων των κλιμάκων των βυζαντινών μουσικών τρόπων. Το πρόβλημα του ακριβούς ορισμού τους παραμένει άλυτο και δεν είναι του παρόντος να εμβαθύνουμε περισσότερο σ' αυτό. Εμφανέστατη, ωστόσο, είναι και πάλι η ουσιαστική επίδραση της κριτικής του Ελισαίου Γιαννίδη σε ένα κεντρικό σημείο της Θεωρίας των Ήχων. Μόνο ως αμοιβαία θετική και επωφελής μπορεί λοιπόν να χαρακτηριστεί η επαφή, ακόμα και η σύγκρουση των δύο «αντιπάλων» μουσικών συστημάτων.

## 5. Εξαγωγή συμπερασμάτων.

Το πρώτο συμπέρασμα που προκύπτει από όλα όσα εκθέσαμε, σχολιάσαμε και αξιολογήσαμε στην παρούσα μελέτη είναι ότι μέχρι σήμερα, δύο και πλέον αιώνες μετά από τις πρώτες προσπάθειες παραγωγής ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνικής μουσικής στις ελληνικές παροικίες των μεγαλουπόλεων της Ευρώπης και ενάμιση

<sup>72</sup> Γιαννίδης 1940:19-22.

<sup>73</sup> Ευθυμιάδης 1972:62-94.

αιώνα μετά από την έναρξη του Μουσικού Ζητήματος, το κομβικό σημείο της συναντήσεως της βυζαντινής μουσικής με την ελληνορθόδοξη εκκλησιαστική πολυφωνία ακόμα δεν έχει γίνει γενικότερα αισθητό και αντιληπτό ούτε οι επιπτώσεις του στη σύγχρονη ελληνορθόδοξη εκκλησιαστική μουσική κατανοητές. Το είδαμε και στη λανθασμένη κατάταξη Σχολών ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας εκ μέρους ενός πολύ σοβαρού μελετητή της, του Γιάννη Φιλόπουλου.<sup>74</sup> Μέσα στο κλίμα της σφοδρής συγκρούσεως που σημάδεψε τις πρώτες δεκαετίες της συνυπάρξεώς τους, το κρίσιμο γεγονός που άλλαξε ριζικά τα δεδομένα απλά πέρασε εντελώς απαρατήρητο όχι μόνο από την παράταξη που στεκόταν αντίπαλη στους πολυφωνιστές, από τους υπέρμαχους δηλαδή της παραδοσιακής βυζαντινής μουσικής, αλλά και από τους εκπροσώπους των δύο πρώτων Σχολών εκκλησιαστικής πολυφωνίας και παραμένει απαρατήρητο και άγνωστο μέχρι σήμερα. Γιατί, στην αντίληψή της συντριπτικής πλειοψηφίας των ασχολουμένων με το ζήτημα, οι τρεις διαφορετικές Σχολές ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας παραμένουν ουσιαστικά αδιαφοροποίητες. Για τους υπέρμαχους της παραδοσιακής βυζαντινής μουσικής κοινό γνώρισμα και των τριών Σχολών είναι η πολυφωνία κι αυτή αποτελεί τον «εχθρό». Για τους οπαδούς της εκκλησιαστικής πολυφωνίας, το ότι η πολυφωνία κάθε Σχολής είναι τελείως διαφορετική από των άλλων, ακόμα και σ' εκείνες τις περιπτώσεις που γίνεται αντιληπτό, απλά δεν έχει κινήσει το ενδιαφέρον τους για περαιτέρω μελέτη και εξαγωγή συμπερασμάτων. Αλλ' αμφοότερες οι παραπάνω αντιλήψεις είναι αντίθετες προς την ίδια την πραγματικότητα, προς την ίδια την ιστορική εξέλιξη των πραγμάτων. Στην πραγματικότητα το ίδιο το Μουσικόν Ζήτημα έχει εμπράκτως λυθεί και ξεπεραστεί και η συνέχεια της διαμάχης δεν έχει πλέον κανένα νόημα.

Γιατί, ύστερα από όλα όσα είπαμε, είναι, νομίζω, προφανές πλέον ποιο σημείο της συναντήσεως θεωρώ ως κομβικό. Αναφέρομαι στη ριζική μεταβολή του προσανατολισμού των εκκλησιαστικών συνθετών που συγκρότησαν τη Σχολή της Βυζαντινής Πολυφωνίας. Η εκ

<sup>74</sup> Φιλόπουλος 1990β:3-4. Βλ. παραπάνω, κεφ. 4.1.1.

μέρους τους αντίληψη της ακαταλληλότητας της κλασσικής αρμονίας και η κατανόηση της αναγκαιότητας της καλής γνώσεως της Θεωρίας των Ήχων για την πολυφωνική επεξεργασία του βυζαντινού μέλους αποτέλεσε **το γεγονός που άλλαξε ριζικά τα δεδομένα**. Γεγονός που δεν έχουμε ακόμα συνειδητοποιήσει πόσο **κοσμογονικά** αποτελέσματα προκάλεσε. Προκάλεσε την προσαρμογή της αρμονίας στους βυζαντινούς μουσικούς τρόπους κι όχι, όπως προηγουμένως συνέβαινε, των βυζαντινών μουσικών τρόπων στην κλασσική αρμονία. Προκάλεσε την εις βάθος μελέτη της βυζαντινής μουσικής και των κλιμάκων των μουσικών τρόπων της για πρώτη φορά και σε δεύτερη διάσταση, πέρα της μελωδικής, δηλαδή στην αρμονική τους διάσταση. Προκάλεσε την ανάπτυξη συγκεκριμένων αρχών και τεχνικών, οι οποίες αξιοποιούσαν στοιχεία και κανόνες της παραδοσιακής Θεωρίας των Ήχων αλλά και της πρακτικής ψαλτικής παραδόσεως με στόχο την επίτευξη μιας αρμονίας όσο το δυνατόν πιο καθαρά τροπικού χαρακτήρα. Προκάλεσε τη συνειδητή προσπάθεια για την ανακάλυψη της, κατά την έκφραση του Καλομοίρη, «λανθάνουσας αρμονίας» των βυζαντινών μουσικών κλιμάκων. Μιας αρμονίας προσαρμοσμένης στους βυζαντινούς μουσικούς τρόπους και όχι στον μείζονα και στον ελάσσονα, μιας αρμονίας που αναδίδει το άρωμα και που ενισχύει αυτόνομα, εκ παραλλήλου και πέρα από τη μελωδία, το ήθος και το ύφος κάθε Ήχου της βυζαντινής μουσικής. Και το πράγμα δεν σταμάτησε εκεί. Το εγχείρημα των εκπροσώπων της Σχολής της Βυζαντινής Πολυφωνίας αποδείχθηκε στην πορεία του ευεργετικό και για το «αντίπαλο» στρατόπεδο, καθώς, όπως επίσης είδαμε, η κριτική κάποιων από αυτούς σε κεντρικά σημεία της παραδοσιακής Θεωρίας των Ήχων είχε ως αποτέλεσμα την ουσιαστική βελτίωση του θεωρητικού υποβάθρου της βυζαντινής μουσικής από κορυφαίους θεωρητικούς της, που ανταποκρίθηκαν στην πρόκληση, διόρθωσαν παλαιότερα σφάλματα και ανέλυσαν ακριβέστερα και διεξοδικά ορισμένα κεντρικά θέματα της βυζαντινής μουσικής θεωρίας. Αυτό λοιπόν είναι το σημείο που θεωρώ ως κομβικό στη συνάντηση βυζαντινής μουσικής και ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας.

Το επίτευγμα, επομένως, των εκπροσώπων της τρίτης Σχολής ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας, δηλαδή η τροπικότητα της

αρμονίας που ανακάλυψαν και η σοβαρή τους ενασχόληση με τη θεωρία των Ήχων, τήν διαχωρίζουν σαφέστατα από τις δύο προηγούμενες Σχολές και διαμορφώνουν γι' αυτήν μια εντελώς διαφορετική ταυτότητα. Και για όλους τους παραπάνω λόγους, θεωρώ απόλυτα δικαιολογημένη εκ των πραγμάτων και εύστοχη την ονομασία που επινόησα και χρησιμοποίησα γι' αυτήν: «Σχολή της Βυζαντινής Πολυφωνίας».

Το πρώτο λοιπόν αυτό συμπέρασμα, η κατανόηση της σπουδαιότητας επιδράσεως της βυζαντινής μουσικής θεωρίας στην εξέλιξη της ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας από ένα σημείο και μετά και η συνειδητοποίηση των πραγματικών σχέσεων που τελικά εξελίχθηκαν μεταξύ των δύο αντιπάλων στρατοπέδων, μάς οδηγεί αβίαστα στο δεύτερο συμπέρασμα. Εφ' όσον έτσι έχουν τα πράγματα, αυτό σημαίνει ότι η Σχολή της Βυζαντινής Πολυφωνίας δεν αποτελεί απλώς μια ακόμα Σχολή σύγχρονης ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας αλλά κάτι ασυγκρίτως σπουδαιότερο: Σημαίνει ότι η δημιουργία και εξέλιξη της σηματοδοτεί **την πλέον σημαντική σύγχρονη εξελικτική τάση της ίδιας της βυζαντινής μουσικής**. Σημαίνει ότι η Σχολή της Βυζαντινής Πολυφωνίας αποτελεί **τη φυσιολογική σύγχρονη εξέλιξη της παραδοσιακής βυζαντινής μουσικής**.

Στην εποχή μας πλέον υφίσταται ένα ευρύ corpus πολύ αξιόλογων μουσικών έργων ελληνορθόδοξης πολυφωνικής εκκλησιαστικής μουσικής με αρμονία βυζαντινού τροπικού χαρακτήρα, στο οποίο βρίσκεται καταγεγραμμένη και όλη η τεχνική εξέλιξη του εγχειρήματος των δημιουργών του. Επομένως, όλοι μαζί πλέον, ξεπερνώντας, επιτέλους, τις ξεπερασμένες από τα ίδια τα πράγματα διενέξεις του εκ των πραγμάτων επίσης εντελώς ξεπερασμένου πλέον Μουσικού Ζητήματος, οφείλουμε να στρέψουμε το ενδιαφέρον μας από κοινού στη μελέτη των έργων των εκπροσώπων της Σχολής της Βυζαντινής Πολυφωνίας με κεντρικό μας στόχο **τον καταρτισμό του Θεωρητικού της τροπικής αρμονίας των βυζαντινών μουσικών τρόπων**, δηλαδή των Ήχων της βυζαντινής μουσικής, με άλλα λόγια, **την ανακάλυψη και διατύπωση των κανόνων της βυζαντινής τροπικής αρμονίας**. Όχι απλώς για να κατανοήσουμε πώς οι εκπρόσωποι της Σχολής της Βυζαντινής Πολυφωνίας πέτυχαν και συνεχίζουν να επιτυγχάνουν ένα

τροπικό βυζαντινό αρμονικό χρώμα στις εκκλησιαστικές μουσικές τους συνθέσεις αλλά και επειδή η εν λόγω έρευνα διευρύνει τα όρια της ίδιας της παραδοσιακής Θεωρίας των Ήχων της βυζαντινής μουσικής, επεκτείνοντάς την από το επίπεδο της μελωδίας σε δεύτερο επίπεδο, στο επίπεδο της αρμονίας. Και όλοι μαζί επίσης οφείλουμε να συζητήσουμε και να αντιμετωπίσουμε και τα υπόλοιπα θεωρητικά προβλήματα που παραμένουν ακόμα ανεπίλυτα, όπως αυτό του ακριβούς προσδιορισμού των διαστημάτων των βυζαντινών κλιμάκων, η διερεύνηση των οποίων με τη σειρά της είμαι βέβαιος ότι θα προσφέρει ακόμα καλύτερη κατανόηση των ζητημάτων και των παραμέτρων της τροπικής πολυφωνικής επεξεργασίας του βυζαντινού μέλους. Η συνεργασία των ερευνητών της Παραδόσεως με τους ερευνητές των σύγχρονων εξελικτικών τάσεων της είναι σήμερα επιβεβλημένη περισσότερο από κάθε άλλη φορά. Γιατί η βυζαντινή μουσική, κι αυτό αποτελεί και το τελικό συμπέρασμα αυτής της μελέτης και εισηγήσεως, διαθέτει πλέον όχι μόνο οριζόντια μελωδική αλλά και κάθετη αρμονική διάσταση!

### Βιβλιογραφία

- Bourgault-Ducoudray Louis-Albert, 1876a.** *Souvenirs d'une mission musicale en Grèce et en Orient*. Paris, J. Baur. Librairie-Éditeurs.
- Bourgault-Ducoudray Louis-Albert, 1876b.** *Trente mélodies de Grèce et d'Orient*. Paris: Henry Lemoine.
- Bourgault-Ducoudray Louis-Albert, 1877.** *Études sur la Musique Ecclesiastique Grecque. Mission Musicale en Grèce et en Orient. Janvier-Mai 1875*. Paris, Librairie Hachette et C<sup>ie</sup>.
- Vlagopoulos Panos, 2016.** “The Patrimony of Our Race “: Louis-Albert Bourgault-Ducoudray and the Emergence of the Discourse on Greek National Music. *Journal of Modern Greek Studies*, 34/1 (May 2016): 49-77.
- “The Patrimony of Our Race “: Louis-Albert Bourgault-Ducoudray and the Emergence of the Discourse on Greek National Music | Panos F Vlagopoulos - Academia.edu
- Αναστασίου Γρηγόριος, 2013.** Η «τρισύνθετος γλυκυφωνία» της Ψαλτικής κατά τριπλή εκδοχή των τριών μουσικοδιδασκάλων. Ιωάννου Σακελλα-

- ρίδου, Κωνσταντίνου Ψάχου, Σίμωνος Καρά. Πρακτικά ημερίδας «Κωνσταντίνος Ψάχος: ο μουσικός, ο λόγιος», 30 Νοεμβρίου 2007. Ακαδημία Αθηνών. Δημοσιεύματα του Κέντρου Ερεύνες της Ελληνικής Λαογραφίας – 29. Αθήνα 2013.
- Αρβανίτης Ιωάννης, 2011.** *Ο Σίμων Καράς και η Βυζαντινή Μουσική.* Academia Edu.
- ‘Ο Σίμων Καράς και η Βυζαντινή Μουσική
- Γιαννίδης Ελισαίος, 1921/1939/1940.** *Η βυζαντινή μουσική και η εναρμόνισή της.* Δελτίο Εκπαιδευτικού Ομίλου, τόμ. 9 (1921):27-58 / Νεοελληνικά Γράμματα, τεύχη 27<sup>ης</sup> Μαΐου, 3<sup>ης</sup> Ιουνίου, 10<sup>ης</sup> Ιουνίου, 17<sup>ης</sup> Ιουνίου και 24<sup>ης</sup> Ιουνίου 1939 / Εκδόσεις Γκοβόστη (1940), Αθήνα.
- Γιαννίδης Ελισαίος, 1937-39.** Βυζαντινή μουσική σε τετράφωνη αρμονία Εκδ. Μουσικού Οίκου Μιχ. Κωνσταντινίδη, τεύχη 3. Τεύχος Α. Τρία άσματα της Μ. Εβδομάδος. Τεύχος Β. Δοξολογία, λειτουργία. Τεύχος Γ. Απολυτίκια, κοντάκια, καταβασίες.
- Δεσπότης Σωτήριος Κ., 2007.** *Η ισοκρατηματική πρακτική της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής: ιστορική και μορφολογική προσέγγιση.* Περιοδικό Γρηγόριος ο Παλαμάς, τεύχος 816, Μάρτιος-Απρίλιος 2007, σσ. 143-175.
- Ευθυμιάδης Αβραάμ, 1972.** *Μαθήματα βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής, ήτοι θεωρία και πλήρης μέθοδος μελωδικών ασκήσεων.* Έκδοσις Β΄ Θεσσαλονίκη.
- Κακάρογλου Αναστασία, 2012.** *Γάλλοι ερευνητές της ελληνικής μουσικής στα τέλη του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ου: Louis-Albert Bourgault-Ducoudray, Maurice Emmanuel, Hubert Pernot.* Διδακτορική διατριβή. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών. <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/28622>
- Καλομοίρης Μανώλης, 1935.** *Αρμονία.* Τεύχος Β΄. Εκδόσεις Γαϊτάνου, Αθήνα.
- Καλομοίρης Μανώλης, 1939.** *Ολίγα λόγια του κ. Μ. Καλομοίρη.* Στους Χρυσόστομος, Σεβ. Μητροπολίτης Ζακύνθου κ.ά. (εκδ.), 1940:37-38.
- Καράς Σίμων Ι., 1953.** *Η ορθή ερμηνεία και μεταγραφή των βυζαντινών μουσικών χειρογράφων.* Ανάτυπον ανακοινώσεως εις το εν Θεσσαλονίκη Βυζαντινολογικόν Συνέδριον του 1953. προς διάδοσιν της εθνικής μουσικής. Αθήναι. 1990.
- Καράς Σίμων Ι., 1982.** *Μέθοδος της ελληνικής μουσικής. Θεωρητικόν.* Σύλλογος προς διάδοσιν της εθνικής μουσικής. Αθήναι.
- Κατσιαβάκης Ευάγγελος Φ., 2003.** *Σύγχρονες εξελικτικές τάσεις της ελ-*

ληνικής παραδοσιακής μουσικής. Η συμβολή των χαμένων πατριδών. Παραγωγή Ρωμανός ΕΠΕ, Αθήνα.

**Κατσιναβάκης Ευάγγελος Φ., 2007.** *Ιωάννης (Σακελλαρίδης) ο Πρόδρομος.* Εκπομπή: «Διακονία Ορθόδοξης Ύμνολογίας» του Ραδιοφωνικού Σταθμού της Εκκλησίας της Ελλάδος, Δευτέρα, 22 Ιανουαρίου 2007. Υπεύθυνος εκπομπής: Αρχιμανδρίτης π. Ειρηναίος Νάκος. / Δημοσίευση στο Academia Edu, 2020.

Ιωάννης (Σακελλαρίδης) Ο Πρόδρομος | Ευάγγελος Κατσιναβάκης - Academia.edu

**Κατσιναβάκης Ευάγγελος Φ., 2020.** *Οι εξελικτικές τάσεις της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής κατά τη διάρκεια των δύο τελευταίων αιώνων και η θέση της Συμφωνικής Ορθόδοξης Λειτουργίας (Missa Graeca) του Δημήτρη Παπαποστόλου στο πλαίσιο της εξελικτικής αυτής πορείας.* Στον Παπαποστόλου 2020.

Οι εξελικτικές τάσεις της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής κατά τη διάρκεια των δύο τελευταίων αιώνων και η θέση της Συμφωνικής Ορθόδοξης Λειτουργίας (Missa Graeca) του Δημήτρη Παπαποστόλου στο πλαίσιο της εξελικτικής αυτής πορείας. | Ευάγγελος Κατσιναβάκης - Academia.edu

**Κυριακίδου Αθανασία Δ., 2012.** *Η εκκλησιαστική πολυφωνική μουσική στους ελληνορθόδοξους ναούς του Αγ. Νικολάου της Τεργέστης και του Αγ. Γεωργίου της Βενετίας από το 1840 έως το 1975.* Αρχεία-Θεματικοί κατάλογοι, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης Σχολή Καλών Τεχνών Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 2012, σ. 414.

**Ξανθουδάκης Χ., 2022.** *Ο Ιωάννης Καποδίστριας και η μουσική του μεταρρύθμιση.* Στους Ξανθουδάκη Χ., Π. Βλαγκόπουλο, Κ. Καρδάμη, Σ. Κουρμπανά, 2022. Τόμος Α':354-85

**Ξανθουδάκης Χ., Π. Βλαγκόπουλος, Κ. Καρδάμης, Σ. Κουρμπανά, 2022.** *Ιστορία της μουσικής στη νεώτερη Ελλάδα. Τόμος Α'. Από την άλωση της Πόλης έως την έξωση του Όθωνα.* Εκδόσεις Ωδείου Αθηνών.

**Παπαδημητρίου Κ., 1939.** *Ο Ι. Σακελλαρίδης ως λόγιος μουσικός.* Στους Χρυσόστομος, Σεβ. Μητροπολίτης Ζακύνθου κ.ά. (εκδ.), 1940:13-30.

**Παπαποστόλου Δημήτρης, 2020.** *Συμφωνική ορθόδοξη λειτουργία (Missa Graeca).* Μουσική και φιλολογική επιμέλεια: Ευάγγελος Κατσιναβάκης. Εκδόσεις Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα.

**Πεφάνης Α. & Σ. Φευγαλάς 2022.** *Η Δοξολογία και η Λειτουργία του Ελισαίου Γιανίδη ως περιπτώσεις εναρμόνισης της βυζαντινής μουσικής.* Πρακτικά 12<sup>ου</sup> Μουσικολογικού Συνεδρίου, 27 / 29 Νοεμβρίου 2020, Θεσσαλονίκη. Εκδόσεις Πανεπιστημίου Μακεδονίας.

Η Δοξολογία και η Λειτουργία του Ελισαίου Γιανίδη ως περιπτώσεις εναρμόνισης της βυζαντινής μουσικής | Lamprogiannis Pefanis and Stefanos Fevgalas - Academia.edu

- Πολυκράτης Θεμιστοκλής, 1898/1910.** *Η τετράφωνος μουσική εν τη Εκκλησία.* Διάλεξη στον Φιλολογικό Σύλλογο «Παρνασσός» στις 18 Νοεμβρίου 1898. Περιοδικό *Φορμιγέ*, Περίοδος Β', τεύχη 5-6 (15-30 Σεπτεμβρίου 1910) και 7-8 (15-31 Οκτωβρίου 1910).
- Ρεμαντάς Αδαμάντιος & Προκόπιος Δ. Ζαχαρίας, 1914.** *Άριον: Η μουσική των Έλλήνων, ως διεσώθη από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι τῆς σήμερον.* Αθήνα, 1914, σελ. κε'.
- Σαμάρας Σπύρος, 1909.** «Ὁ μουσουργὸς Σαμάρας», *Εθνική Μούσα*, Τεύχος 1ο, Μάρτιος 1909, σελ. 7-8. Από συνέντευξη του Σ. Σαμάρα στην εφημερίδα *Ακρόπολις*.
- Σταματιάδης Σταμάτης, 1893** *Η εκκλησιαστική μουσική και η τετράφωνος.* Εστία, 28 Μαρτίου 1893.  
Ελληνική Πολυφωνική Εκκλησιαστική Μουσική: 2012-06-03 (polyphonic-music.blogspot.com)
- Σταματιάδης Σταμάτης, 1910** «*Η εναρμόνις της Βυζαντινής Μουσικής*», *Εκκλησιαστική Αλήθεια*, 27 Νοεμβρίου 1910.
- Σταματιάδης Σταμάτης, 1912** «*Η εναρμόνις της Βυζαντινής Μουσικής*», *Εκκλησιαστική Αλήθεια*, 16 Ιουνίου 1912.
- Φιλόπουλος Γιάννης, 1990α.** *Εισαγωγή στην Ελληνική πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική.* Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα.
- Φιλόπουλος Γιάννης, 1990β.** *Οι μουσικές σχολές της ελληνικής πολυφωνικής μουσικής και το συνθετικό έργο του Πλάτωνα Ρούγκα.* Σύγχρονα βήματα. Θεολογικά – Φιλοσοφικά – Πολιτιστικά – Κοινωνικά. Τεύχος 73, Ιανουάριος-Μάρτιος 1990.
- Χρυσόστομος, Σεβ. Μητροπολίτης Ζακύνθου, Σωτηρίου Γεώργιος, Λούβαρις Νικόλαος, Μπρατσιώτης Παναγιώτης, Καλομοίρης Μανώλης, Παπαδημητρίου Κωνσταντίνος, Βεκιαρέλλης Βασίλειος (εκδ.), 1940.** *Ο υμνωδός και μουσικοδιδάσκαλος Ιωάννης Σακελλαρίδης (1853-1938). Λόγοι εκφωνηθέντες κατά το φιλολογικόν του μνημόσυνον εν τω Παρνασσώ τη 12<sup>η</sup> Ιουνίου 1939.* Αθήναι 1940.



Στα αριστερά της εικόνας, ο κ. Ευάγγελος Κατσιναβάκης, Δρ. Γλωσσολογίας, φιλόλογος, μουσικός ανέπτυξε το θέμα: «Η συνάντηση βυζαντινής μουσικής και ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας από τις αρχές του 19ου αιώνα μέχρι σήμερα και η ιδιαίτερος ενδιαφέρουσα εξέλιξη της συμπορεύσεως και της αμοιβαίας αλληλεπιδράσεώς τους. Εισήγηση με μουσικά παραδείγματα». Στα δεξιά της εικόνας, ο κ. Χρίστος Τσιαμούλης, Παιδαγωγός-συνθέτης, δεξιότεχνης στο ούτι, τραγουδιστής, θεωρητικός της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής παρουσίασε την εισήγηση με θέμα: «Η βυζαντινή κληρονομιά ως φορέας συνέχισης και διάσωσης της λαϊκής ρυθμικής και μελωδικής παράδοσης μέσα από την βιωματική συμμετοχή στο χορό και στο τραγούδι».

---

ΧΡΙΣΤΟΣ ΤΣΙΑΜΟΥΛΗΣ

*Παιδαγωγός-Συνθέτης, δεξιότηχνης στο ούτι, Τραγουδιστής,  
Θεωρητικός της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής*

---

## Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑ ΩΣ ΦΟΡΕΑΣ ΣΥΝΕΧΙΣΗΣ ΚΑΙ ΔΙΑΣΩΣΗΣ ΤΗΣ ΛΑΪΚΗΣ ΡΥΘΜΙΚΗΣ ΚΑΙ ΜΕΛΩΔΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΒΙΩΜΑΤΙΚΗ ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ ΣΤΟ ΧΟΡΟ ΚΑΙ ΣΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ: Ένα μουσικό ταξίδι, πού ξεκινά από την αρχαία Ελλάδα και τὰ μουσικά της έπιτεύγματα, συνεχίζει στους Άλεξανδρινούς και Ρωμαϊκούς χρόνους, κληρονομείται από την Βυζαντινή αυτοκρατορία, έμπλουτίζεται στην Παλαιολόγεια περίοδο συναντώντας τόν νέο Έλληνικό πολιτισμό πού διαμορφώνεται από τὸ 1830 μέχρι σήμερα. Έμεις οί νεοέλληνες γευόμαστε τήν παλιά αὐτή κληρονομιά πού μοιριάστηκε πολλές φορές στην ιστορία από ὄμορους πολιτισμούς ὅπως οί Πέρσες, οί Άραβες, οί Όθωμανοί, Βαλκανικοί λαοί και Δύση, γεννώντας νέα είδη στην μουσική, τόν λόγο και τόν χορό. Μ' αὐτή τήν μουσική γλεντήσαμε κι έμεις και τὰ παιδιά μας αποδεικνύοντας πώς ἡ ἀλυσίδα τοῦ πολιτισμοῦ δέν κόπηκε και τὸ ταξίδι συνεχίζεται. Άλλά ποιὰ εἶναι τὰ ἀποδεικτικά στοιχεία πού μᾶς βοηθοῦν νά σιγουρευτοῦμε για τήν πορεία αὐτή; Θα μιλήσουμε πιὸ εἰδικά για τόν ρυθμό και τήν μελωδία τῶν τραγουδιῶν πού μᾶς ἔρχονται από τὸ παρελθόν και κουβαλοῦν μέσα τους τήν πληροφορία τῆς ἀρχαιότητας πού δέν ἐχάθη, γιατί συνεχῶς μετασχηματίζεται.



## Η ΑΝΤΙΣΤΡΟΦΗ ΠΟΡΕΙΑ ΤΗΣ ΓΝΩΡΙΜΙΑΣ ΜΕ ΤΗΝ ΠΑΡΑΔΟΣΗ

Η γενιά μου έμαθε την παράδοση με μια αντίστροφη πορεία: Ο Μάνος Χατζιδάκις παρουσίασε τον Μάρκο Βαμβακάρη και το ρεμπέτικο, και μέσα από αυτά ακούσαμε για το «Σμυρνέικο» και τα Μικρασιάτικα. Ομοίως, μέσα από τον Γιάννη Τσαρούχη μάθαμε για τον Φώτη Κόντογλου και την αγιογραφία, και μέσα από τον Σίμωνα Καρά γνωρίσαμε τα ακούσματα της λαϊκής (δημοτικής) μας παράδοσης. Αυτή η πορεία μάς έφερε μπροστά σε μια αρχαία και θαυμαστή ιστορία, που περιέχει μουσικούς του θρύλου, βυζαντινά χειρόγραφα με ανατολικές εξωτικές μουσικές, χορούς και όργανα που φτάνουν μέχρι τις εστούδιαντινες, το ρεμπέτικο, το λαϊκό και έντεχνο τραγούδι.

Πού όμως και πώς θα βρούμε τις αποδείξεις της συνέχειας της μουσικής μας από την αρχαιότητα και Βυζάντιο; Πού αλλού παρά μέσα από το υλικό που έφτασε μέχρι εμάς, κυρίως μέσα από τους ήχους και τους ρυθμούς των τραγουδιών αλλά και τα όργανα, τα χειρόγραφα, την προφορικότητα της παράδοσης και τέλος την δισκογραφία του εικοστού αιώνα.

Εξετάζουμε λοιπόν και μελετούμε:

- 1) την μουσική ιστορία από την αρχαιότητα μέχρι και σήμερα, όπου λαμβάνουμε τις πληροφορίες της εξέλιξης της μουσικής και βλέπουμε τις αλληλοεπιρροές με γειτονικούς λαούς. Επίσης, μελετούμε την ιστορία των οργάνων και την εξέλιξη τους μέσα σε όλες τις εποχές.
- 2) την τροπικότητα των παραδοσιακών μελωδιών. Μέσα από τα αρχαία θεωρητικά μπορούμε να συγκρίνουμε τρόπους, γένη, διαστήματα με τα διασωθέντα παραδοσιακά τραγούδια και τους εκκλησιαστικούς ύμνους, όλα αυτά κληρονομιά του Βυζαντίου.
- 3) την ρυθμοποιία των Ελληνικών χορών, όπου φαίνεται να κυριαρχεί ακόμα η προσωδιακή ρυθμοποιία της γλώσσας μέσα στους ρυθμούς, αφήνοντας την μεταγενέστερη τονική ρυθμοποιία για την βυζαντινή μουσική.

- 4) την μουσική γεωγραφία, όπου διαφαίνεται η διαφορετικότητα της μουσικής, σε σχέση με τους τόπους που την γέννησαν και δημιουργεί ιδιαίτερα μουσικά είδη. Η ομοιότητα τής μουσικής όμορων τόπων, αποδεικνύει πως η μουσική δεν ανήκει σε κρατικά σύνορα, αλλά στους τόπους και τους ανθρώπους που τα γεννούν.

## ΤΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ

### 1. ΣΧΕΔΙΑΣΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ (Αρχαιότητα)

Ξεκινώντας από τους Αρχαίους χρόνους και την εποχή των Λυρικών (750-479 π.Χ.) εμφανίζονται μορφές όπως ο Τέρπανδρος με την 7χορδη λύρα, ο Πυθαγόρας, ο Τυρταίος, ο Αλκαίος, ο Αλκμάν και ο Σιμωνίδης και αναπτύσσεται ο Διθύραμβος (χορωδιακό τραγούδι με συνοδεία κιθάρας) προς τιμήν του Διονύσου. Οι συνθέσεις αποκτούν καθιερωμένες μορφές με κυρίαρχο τον Νόμο, έργο μεγάλων απαιτήσεων για φωνή και κιθάρα ή φωνή και αυλό.

Στους ελληνιστικούς χρόνους, ο ελληνικός πολιτισμός έγινε «παγκόσμιος», η μουσική εμπορευματοποιείται και οι μουσικοί αρχούν στη δεξιοτεχνία και την εκτέλεση παλαιών έργων. Διασπάται σε αυτοτελείς κλάδους η ενότητα λόγου - μουσικής - χορού της τραγωδίας και ο Διθύραμβος από λατρευτικό μεταβάλλεται σε δεξιοτεχνικό έργο. Στους Ρωμαϊκούς χρόνους, ο Ελληνικός πολιτισμός κυριαρχεί και εξαπλώνεται παντού. Αυτή την εποχή εμφανίζονται τα περισσότερα θεωρητικά συγγράμματα και οι πρώτοι χριστιανικοί ύμνοι (Αγία Τριάδα 3ος αι. μ.Χ). Μετά τον θάνατο του Μ. Κωνσταντίνου (337 μ.Χ), η αρχαία μουσική συναντά το Βυζάντιο.

### 2. ΣΧΕΔΙΑΣΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ (Μεσαίωνας)

Από τον 12ο αι. μέχρι τον 14ο αι. βρίσκουμε την εποχή της Βυζαντινής αναγέννησης των Μεγάλων μελουργών και μαϊστόρων (Μεγ. Υποστάσεις, Αναγραμματισμοί και Καλλωπισμοί) (Ι. Γλυκός, Ι. Κουκουζέλης, Ι. Πλουσιαδινός) και των θεωρητικών της μουσικής (Μανουήλ Βρυένιος, Γεώργιος Παχυμέρης, Νικηφόρος Γρηγοράς), των φιλοσό-

φων (Μιχαήλ Ψέλλος) και θεολόγων (Γρ. Παλαμάς και ησυχαστικές έριδες). Οι θεωρητικοί της μουσικής δεν αμφισβήτησαν την αρχαία μουσική επιστήμη, αφού δεν είχαν λόγους για να την καταργήσουν. Γι' αυτό και ο Γεώργιος Παχυμέρης τον 13ο αι. δίδασκε ακόμα τα μαθηματικά της «Τετρακτύος» στο Οικουμενικό Διδασκαλείο της Κωνσταντινούπολης. Ακόμα, σε σύγγραμμα του Αγιοπολίτη, το 1847, γίνονται αναφορές σε αρχαίους όρους και στους δεκαπέντε προπτολεμαϊκούς τρόπους.

Η εποχή του Αγίου Ι. Δαμασκηνού (7ος-8ος αι.), είναι μια χρονική περίοδος που επέρχεται απλοποίηση και εξυγίανση της εκκλησιαστικής μουσικής, βάζοντας φραγμό στα περίτεχνα μέλη της «Θυμελικής» μουσικής με την κυριαρχία της οκτωηχίας για να περιφρουρηθεί η χριστιανική μουσική. Η βυζαντινή μουσική είχε μεγάλη επιρροή στις Δυτικές Εκκλησίες, ήδη από τον 4ο αι. Ο Αμβρόσιος Μεδιολάνων εισήγαγε τους πρώτους τέσσερις τρόπους (Αμβροσιανό μέλος) και τον 6ο αι. ο πάπας Ρώμης Γρηγόριος συμπλήρωσε την οκτωηχία με τους υπόλοιπους τρόπους, καθιερώνοντας την μουσική της Ανατολικής Αυτοκρατορίας στην Δύση, μέσα από 3.000 ύμνους στη λατινική γλώσσα αλλά και την ελληνική.

Ακολουθώντας την Πυθαγόρεια μουσική, οι Δυτικοί χρησιμοποίησαν τους αρχαίους τρόπους (δώριος, φρύγιος, λύδιος) και τα τετράχορδά τους, πλην όμως υπολόγισαν τους φθόγγους αντίστροφα, δηλαδή από τον χαμηλότερο στον ψηλότερο φθόγγο, διατηρώντας τις αρχαίες ονομασίες που αντιστοιχούσαν τώρα σε άλλους τρόπους, αποκλείοντας το χρωματικό και εναρμόνιο γένος και κρατώντας μόνο το διατονικό από τα τρία μουσικά αρχαία γένη.

Η λανθασμένη αυτή μεσαιωνική ονοματοδοσία διατηρήθηκε μέχρι σήμερα, όπου οι κλίμακες της αγγλικής μουσικής και της σύγχρονης αμερικανικής τζαζ, έχουν αρχαίο ελληνικά ονόματα και οι νότες γράφονται με γράμματα του λατινικού αλφαβήτου (A B C D E F G).

## ΟΙ ΕΠΙΡΡΟΕΣ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΟΝ ΙΣΛΑΜΙΚΟ ΚΟΣΜΟ

Η παρουσία των Ελλήνων στις μεγάλες πόλεις της Ανατολής ήταν σημαντική, κυρίως μετά το 529 μ.Χ., όταν ο Ιουστινιανός έκλεισε την φιλοσοφική σχολή των Αθηνών, και οι Νεοπλατωνικοί δάσκαλοι βρήκαν φιλοξενία στον Σασσανίδη Πέρση βασιλιά. Μετά την επικράτηση του Ισλάμ, οι επιστήμες μεταξύ των οποίων είναι και η μουσική, καλλιεργούνται στην Δαμασκό της Συρίας και στην Βαγδάτη της Μεσοποταμίας.

Κατά τη διάρκεια της δυναστείας των Αβασιδών (8ος-9ος μ.Χ.), η Βαγδάτη γνωρίζει μια ιδιαίτερα λαμπρή άνθιση των γραμμάτων και των τεχνών, που βασίζεται σε περσικές ρίζες. Στο πλαίσιο αυτό, στις αρχές του 9ου αι., μεταφράζεται στα αραβικά ο μεγάλος όγκος της αρχαίας ελληνικής γραμματείας.

Τότε εμφανίζονται οι πρώτοι Άραβες θεωρητικοί: Ζαλζάλ (8ος μ.Χ. αι.), Αλ Κιντί (+874), Αλ Φαραμπί (872-950), Ιμπν Σίνα ή Αβικέννας (980-1037) και Σαφί αλ-Ντιν (+1294). Η γεωγραφική έκταση των αραβικών κατακτήσεων, που ήταν προηγουμένως στην κατοχή της βυζαντινής αυτοκρατορίας, δημιουργεί τις συνθήκες για σύναψη στενών πολιτιστικών σχέσεων και αλληλοεπιρροών.

Πολλοί σημαντικοί βυζαντινοί υμνωδοί κατάγονται από τη Μέση Ανατολή, όπως ο Εφραίμ ο Σύρος (306-378), ο Ρωμανός ο Μελωδός (5ος αι.) και ο Ιωάννης Δαμασκηνός (676-758).

Η επίδραση της τουρκικής και περσικής μουσικής στη μουσική των Αράβων είναι μεγάλη, ιδιαίτερα μετά τις αρχές του 16ου αι. και την κυριαρχία των Οθωμανών. Από τότε και μέχρι το τέλος του 19<sup>ου</sup> αι., η Κωνσταντινούπολη είναι το κέντρο του ισλαμικού κόσμου.

Η μουσική πρακτική των Βυζαντινών δεν απείχε πολύ από το ανατολικό μουσικό σύστημα, μιας και η κοινή συνισταμένη ήταν η αρχαιοελληνική μουσική θεωρία.

«Η διάδοση της επιστήμης και της φιλοσοφίας μέσω Βυζαντίου στο Ισλάμ της Ανατολής και της Ισπανίας και από εκεί στην Βόρεια Ευρώπη και την Αμερική, είναι ένα από τα λαμπρότερα επιτεύγματα της ιστορίας. Η ελληνική επιστήμη αν και είχε εξασθενήσει και

περιέλθει στην αφάνεια, διατηρούνταν ακόμα ακμαία στην Συρία κατά την άφιξη των μουσουλμάνων. Η αραβική κληρονομιά στις επιστήμες υπήρξε βασικώς ελληνική», αναφέρει εύστοχα ο μητροπολίτης Μ. Φούγιας.

## Η ΕΠΙΔΡΑΣΗ ΤΗΣ «ΕΞΩΤΕΡΙΚΗΣ» ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Η σχέση της βυζαντινής μουσικής με το «Εξωτερικό», όπως λέγεται μέλος των ανατολικών λαών, γίνεται επιφανής κυρίως μετά την άλωση της Πόλης το 1453. Στην χειρόγραφη παράδοση βρίσκεται ικανός αριθμός μελών που το πιστοποιούν, κυρίως κρατημάτων, τα οποία έχουν παράλληλα με την σήμανση των ήχων, χαρακτηρισμούς των «μακάμ».

Η σχέση αυτή εντείνεται από τον 18ο αι. και ύστερα, καθώς οι εκκλησιαστικοί μουσικοί έγγραφαν θεωρητικές πραγματείες εξωτερικής μουσικής και συλλογές τραγουδιών πάνω στην οθωμανική παράδοση της Πόλης (Παναγιώτης Χαλάτζογλου, Κύριλλος Μαρμαρινός).

Μετά την πτώση του Βυζαντίου, οι μοναχοί του Αγίου Όρους καλλιέργησαν την αντιγραφή μουσικών κωδίκων, όπου κοντά στις εκκλησιαστικές μελωδίες αντέγραψαν και άλλες «εθνικές» κοσμικές συνθέσεις με ξενική προέλευση. Βυζαντινοί μουσικοί συνθέτουν «φράγκικα», «βουλγαρικά» και «περσικά» μέλη, όπου αντί για στίχο χρησιμοποιούν άσημες συλλαβές όπως «τε ρε ρε, τε νε να» που ονομάζουν τερετίσματα, αλλά και άλλες συλλαβές ανατολικής προέλευσης, όπως το «γελ λελ λι».

Κατά τον Baud-Bovy, οι συλλαβές αυτές είναι περσικής προέλευσης και χρησιμοποιούνται από Άραβες και Τούρκους. Σε κάποια έργα, όπως μια σύνθεση που εντοπίστηκε σε κώδικα του 15ου αιώνα φαίνεται πώς τα μελωδικά χαρακτηριστικά προσιδιάζουν στην περσική μουσική (Velimirovic), και σε άλλο σημειώνεται στον τίτλο του τραγουδιού σαφώς η περσική του καταγωγή, όπως σε άσμα του 17ου αιώνα με τίτλο «Ατζέμικον ερωτικόν». Η περσική μόδα φαίνεται πως διαπέρασε την εκκλησιαστική μουσική των μεταβυζαντινών μελωργών, όπως φαίνεται στον ειρμό της θ' ωδής του κανόνα της Πεντηκοστής «Μη της φθοράς» του Μπαλασίου, όπου η μελωδία

αντλεί το υλικό της από έναν παλιό περσικό οργανικό σκοπό που διασώθηκε στη συλλογή οθωμανικών ασμάτων των μέσων του 17ου αιώνα καθώς σε σύνθεση ενός έργου του Μπερεκέτη με την ένδειξη Ατζέμ (Πέρσης).

Όλη αυτή η ώσμωση των Ελλήνων συνθετών με την περσική μουσική κληρονομήθηκε από τους Έλληνες της εποχής του Διαφωτισμού όπως ο Π. Χαλάτζογλου, όπως φαίνεται σε «τερέτισμα» σε ήχο βαρού επτάφωνο, μέσα από κώδικα του 1700 της Μονής Λειμώνος, αντιγραφέν στο «Ειρμολόγιον Καλοφωνικόν» του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου. Γιατί όμως ο Παναγιώτης Χαλάτζογλου αναφέρεται στην περσική μουσική και όχι στην οθωμανική;

## Η ΠΕΡΣΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΟ ΠΑΛΑΤΙ

(Πέρσες και Ρωμηοί)

Γιατί η περσική μουσική ανήκε στην οθωμανική παράδοση της εποχής του, καθώς το Περσικό Βασίλειο αποτελούσε επαρχία της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και η αραβοπερσική μουσική γίνεται το επίκεντρο των καλλιτεχνικών τους ενδιαφερόντων. Η ορολογία των «μακάμ» με περσικά ονόματα πόλεων όπως Ισφαχάν, Νισαμπούρ και Νιχαβέντ δείχνουν την αδυναμία των Οθωμανών για την περσική μουσική.

Μέχρι τα μέσα του 17ου αιώνα την λόγια οθωμανική μουσική στο παλάτι επηρεάζουν κυρίως Πέρσες μουσικοί (Feldman 1996). Στο δεύτερο ήμισυ του 17ου αιώνα για πρώτη φορά στο παλάτι δραστηριοποιείται ο Ρωμηός Angeli Tanburi ως εκτελεστής του ταμπούρ και δάσκαλος μουσικής. Απέκτησε τον τίτλο του Koca Angeli (Αγγελής ο μέγας), τίτλο που αργότερα θα αποκτήσει και ο Πέτρος Λαμπαδάριος.

Αυτή την περίοδο που συμπίπτει με την έναρξη του μπαρόκ στην Ευρώπη, ξεκινά ένα νέο στυλ στην οθωμανική μουσική, καθώς αρχίζει να απεξαρτάται από την περσική επιρροή και να αποκτά ένα ιδιαίτερο ύφος, όπου οι συνθέσεις είναι πιο μελωδικές και περιότεχνες.

## Η ΑΣΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗΣ ΚΑΙ Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΩΝ ΡΩΜΙΩΝ ΣΥΝΘΕΤΩΝ

Η αστική μουσική της Πόλης αναπτύχθηκε μέσα στα χρονικά πλαίσια της Οθωμανικής αυτοκρατορίας (1453-1910). Μέσα στα πλαίσια αυτά δραστηριοποιήθηκαν μουσικοί διαφόρων εθνοτήτων (Έλληνες, Τούρκοι, Αρμένιοι, Εβραίοι, Βαλκάνιοι κ.λπ.) που ανέδειξαν την Κωνσταντινούπολη ως κέντρο της μουσικής των λαών της Ανατολικής Μεσογείου. Το περιβάλλον του παλατιού έθλαψε παλαιά και νέα μουσικά είδη και φόρμες, κυρίως από την Ανατολή, αλλά και από τα Βαλκάνια και την Δύση. Η ίδρυση των μουσικών καφενείων (1555) στην Πόλη και την Προύσα, οι ελληνικές ταβέρνες στον Γαλατά, οι συντεχνίες των μουσικών καθώς και οι τελετές των περιστρεφόμενων δερβίσηδων Mevlevi, διέδωσαν την μουσική αυτή στα λαϊκά στρώματα. Από αυτή την ετερόκλητη εθνοφυλετική ζύμωση προέκυψαν νέα μουσικά είδη που έγιναν το ρεπερτόριο των Ρωμιών. Στις μουσικές συναθροίσεις εκτελούνταν όλα τα είδη χορών, ελληνικοί συρτοί, μπάλοι και χασάπικα, τούρκικα σαρκιά γκαζέλ και μανέδες, καρσιλαμάδες και τσιφτετέλια, περσικά σεμάγια, δερβίσιχοι χοροί, τσιγγάνικα τραγούδια, βλάχικες χόρες και σέρβικα, ζείμπέκικα των Μικρασιατικών παραλλίων, κουτάλια Καππαδοκίας, ρώσικες καζάσκες, ευρωπαϊκά βάλς, μαρς και καντάδες.

Από τα μέσα του 17ου αιώνα και ύστερα, η συμβολή των Ρωμιών συνθετών είναι σημαντική καθώς υπάρχει έντονη δραστηριότητα στην κοσμική και την εκκλησιαστική μουσική. Στο δεύτερο ήμισυ του αιώνα συναντούμε τον Αγγελή, τον πρώτο αυλικό μουσικό συνθέτη και παίκτη του ταμπούρ, καθώς και τον μαθητή του Δημήτριο Kantemir, συγγραφέα, συνθέτη που χειριζέτο το ταμπούρ και το νέυ. Αυτοκρατορικός μουσικός είναι και ο Ζαχαρίας Χανεντές, σημαντικός συνθέτης, εισηγητής του μπεστέ. Ακολουθεί ο Πέτρος Λαμπαδάριος ή Πετράκης, χειριστής του ταμπούρ και του νέυ, συνθέτης και δάσκαλος όλων, ανανεωτής της εκκλησιαστικής και κοσμικής μουσικής. Και για να μη μακρηγορήσω, και πολλοί άλλοι σημαντικοί μουσικοσυνθέτες όπως ο Γιωργάκης Σιβελιόγλου, ο Γιωργάκης Πάτζογλου, ο Γεώργιος

Σούτζος, ο Μυρώνης και ο Γιοβανίσκος ο Μολδοβλάχος, ο παλατινός συνθέτης Ηλίας, ο Γιάννης ο Λυράρης ο και απαρχονισθείς, ο χανεντής Σταυράκης, οι αδελφοί Κυριαζήδες Γιάννης, Χρήστος και Αντώνης, οι λυράρηδες Νικολάκης, Βασιλάκης και Θοδωράκης, ο βιολιστής Ζαφειράκης, η οικογένεια των λυράρηδων Λεωνίδα, Αναστάση, Παράσχου και Λάμπρου Λεονταρίδη, ο ουτίστας Μάρκος Τσολάκογλου και οι αδελφοί Αλέκος και Γιώργος Μπατζανός, σημαντικοί σολίστες του 20ου αι. στην λύρα και το ούτι αντίστοιχα. Στην χειρόγραφη παράδοση συναντάται ικανός αριθμός μελών των επιφανέστερων μελουργών της μεταβυζαντινής περιόδου, τα οποία παράλληλα με την σήμανση των ήχων έχουν χαρακτηρισμούς ανατολικών μακάμ. Η σχέση αυτή εντείνεται από τον 18ο αιώνα και έπειτα, καθώς από την εποχή του Π. Χαλάτζογλου (ακμή 1708) όλοι οι εκκλησιαστικοί μουσικοί έγραψαν θεωρητικές πραγματείες εξωτερικής μουσικής και συλλογές τραγουδιών τις γνωστές μισμαγιές. Οι μουσικοί αυτοί ήταν στην πλειοψηφία τους χρήστες του ταμπούρ και του νέυ και συνέβαλαν στην διαμόρφωση του λόγιου, αστικού τραγουδιού. Μεταξύ των Ρωμιών συνθετών βρίσκονται και πολλοί ψάλτες του πατριαρχείου, όπως ο Πέτρος Λαμπαδάριος, ο Πέτρος Βυζάντιος, ο Ιάκωβος και ο Γρηγόριος Πρωτοψάλτης. Η πανηγυρική τους διάθεση επεκτείνεται μετά την Εκκλησία και στις ταβέρνες, όπου επιδείκνυαν τις φωνητικές τους δυνατότητες τραγουδώντας σαρκιά, μπεστέδες, μανέδες και καλοφωνικούς ειρμούς.

## Η ΦΑΝΑΡΙΩΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΤΟ ΚΑΦΕ ΑΜΑΝ

Η φαναριώτικη μουσική είναι ένας κλάδος της οθωμανικής μουσικής. Οι φαναριώτες έπαιζαν στα καφενεία και τις ταβέρνες του Γαλατά και του Πέραν, εστιασμένοι στην αραβοπερσική και οθωμανική μουσική των «μακάμ» και των «usul».

Αυτή την παράδοση ακολουθούν και οι Ρωμιοί συνθέτες του παλατιού (ξεκινώντας από τον Αγγελή) και οι ψάλτες του Πατριαρχείου που τους καλούσαν στις μεγάλες τελετές της αυλής.

Στο ρεπερτόριό τους κυριαρχούν τα Beste, semai και şarki. Η καλή κοινωνία των Ελλήνων αρέσκονταν στην σύνθεση στίχων ανωνύμων,

από τα τέλη του 7ου αι. έως και τον 19<sup>ο</sup> αι., τις λεγόμενες μισμαγιές (ή κατάστιχα) που κυκλοφορούσαν στην Πόλη, στην Σμύρνη και στις παραδουνάβιες ηγεμονίες σε χειρόγραφα τετράδια (π.χ. Πανδώρα-φόρμιγξ Θεοδ. Παράσχος 1843, Μελπομένη 1818).

Καββαδοφορία ήταν η μεγαλύτερη πανήγυρις, όπου ελάμβανε χώρα η ενθρόνιση του πατριάρχη, γάμοι και βαπτίσεις επιφανών οικογενειών, η λαϊκή πανήγυρις του Πάσχα και χοροεσπερίδες. Στον περίβολο του Πατριαρχείου και των πλατειών χορεύονταν οι εθνικοί χοροί με δεκάδες ορχήστρες κάθε είδους, λατέρνες (19ος), λύρες με πολιτικά λαούτα και ντέφι, τραγουδούσαν τα μακρόσυρτα συμποτικά τραγούδια που αποτελούν το υλικό που μεταλαμπαδεύτηκε σε άλλα αστικά κέντρα, όπως Ιωάννινα, Παραδουνάβιες Ηγεμονίες, Σμύρνη, Καβάλα, Αλεξάνδρεια, Σύρο και Πειραιά μετασχηματιζόμενα στο υλικό της νεότερης αστικής μουσικής.

Στα «καφέ αμάν» (ή σαντούρ) ακουγόταν κυρίως ανατολική μουσική χωρίς να εξαιρούνται και τα δυτικότερα συγκροτήματα. Στα «καφέ σαντάν» κυριαρχούσε το ευρωπαϊκό στυλ με τραγουδιστές και χορευτές από την Ευρώπη, θεατρίνους και τραγουδιστές kanto, ενώ η Πόλη και η Σμύρνη έστελναν στην Αθήνα συγκροτήματα ανατολίτικης μουσικής. Πρώτη φορά καφέ αμάν και σαντάν άνοιξαν στην Αθήνα από το 1870 και έπειτα, με φωνές όπως η πολιτίσσα Φωτεινή Κονδυλάκη (Φώτω), η Σμυρνιά Κιόρ (τυφλή), η Κατίνα και η Ελένη από τη Μαγνησία συνοδευμένες από τον Σμυρνιό βιολιστή Γιοβανίνα (Γ. Αλεξίου) κι έλεγαν αμανέδες, τούρκικα, αρμένικα, πολιτικά, κλέφτικα, δημοτικά, γιαννιώτικα, βλάχικα, αρβανίτικα. Υπήρχαν καφέ αμάν στη Θεσσαλονίκη, στο Μεσολόγγι, στην Πάτρα, στην Χαλκίδα, στην Λειβαδιά, στην Ερμούπολη και μετέπειτα στον Πειραιά.

Τα καφέ αμάν έχασαν σιγά-σιγά την υποστήριξη της καλής κοινωνίας, συνδυάστηκαν στις αρχές του 20ού αι. με τον караγκιόζη και στα χρόνια του Ελευθερίου Βενιζέλου η λέξη αμανές κατέληξε λέξη υβριστικού περιεχομένου όπου και επήλθε καταδίκη της συνολικής ανατολικής και εγχώριας παράδοσης.

Το στυλ του «καφέ αμάν» ή «καφέ σαντούρ» δημιουργήθηκε μετά την διάλυση μουσικών ομάδων κατά την διάρκεια της μεταρρύθμισης

της Tanzimat (1835-1880) στις πόλεις των μικρασιατικών παραλίων.

Εδώ δεν υπάρχει η έντεχνη οθωμανική μουσική, αλλά μια κοσμοπολίτικη λαϊκή παράδοση που παίζεται κυρίως από Ρωμιούς αλλά και Αρμένιους και Εβραίους, τα αποκαλύμενα σμυρναίικα που είναι πρόδρομος του ρεμπέτικου.

Αντί των *usul*, κυριαρχούν ο ζείμπέκιος, ο καρσιλαμάς, το τσιφτετέλι, ο χασάπικος και σέρβικος, ο συρτός και ο μπάλος, αλλά και βαλκανικοί σκοποί όπως *Doina* και *Hora* κ.λπ.

### ΣΜΥΡΝΕΪΚΟ – ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ – ΛΑΪΚΟ (μια αδιάσπαστη συνέχεια)

**ΡΥΘΜΟΙ:** Χασάπικος αργός και γρήγορος και χασαποσέρβικο (Βαλκάνια), συρτός, καλαματιανός, μπάλος (παλαιοί χοροί), απτάλικος, ζείμπέκιος αργός, καμηλιέρικος εννιάσημος από άρσεως (αγιρλαμάς), καρσιλαμάς, τσιφτετέλι, αράπικο, τσιφτ ντουγιέκ (Ανατολή), βάλς, χαμπανέρα (Δύση).

**ΤΡΟΠΟΙ:** Βάση έχουν την οκτωηχία με διατονικούς και χρωματικούς ήχους, αλλά και δάνεια από τα μακάμ της ανατολικής παράδοσης (Άραβες, Τούρκοι) με συνήθεις μουσικούς δρόμους: ουσάκ, ράστ, σεγκιάχ, χουζάμ, σαμπάχ, νιαβέντ, νεβεσέρ, νικρίζ, χιτζάζ, χιτζαζκιάρ, αλλά και της Δύσης (μινόρε, ματζόρε).

**ΣΧΟΛΕΣ:** Α) Σμυρναίικη σχολή (σαντουροβιόλια), καφέ αμάν και καφέ σαντάν. Προπολεμικό στυλ. Ξεκινά με τις αρχές του 20ού αι. και τελειώνει πριν το 1940. Χώρος: η ταβέρνα, θέμα: η προσφυγιά, ο έρωτας.

Β) Πειραιώτικη. Οι μπουζουκομπαγλαμάδες (αρχίζει την δεύτερη δεκαετία του 20ού αι.) Με πρωταγωνιστές την ξακουστή τετράδα του Πειραιά.

Γ) Της Αμερικής: έχει από όλα τα είδη της παράδοσης. Ελαφρά, στεριανά, νησιώτικα και κυρίως μικρασιάτικα. Μεγάλες ορχήστρες της εποχής με ποικιλία τραγουδιστών και οργάνων.

Δ) Το Αθηναϊκό 1940-1953. Ξεκινά με την λήξη του Β' Π.Π. Απηχεί

τα παλιότερα είδη (συμυρνέικο, ρεμπέτικο, ελαφρό). Τραγούδια: ερωτικά, εργατικά, της ξενιτειάς.

- Ε) Λαϊκό. Ξεκινά αρχές δεκαετίας του '50. Συνδυάζει νεωτερικότητα (αθηναϊκό και ξένα είδη) με την παράδοση και φτάνει μέχρι τους έντεχνους μεταπολεμικούς συνθέτες.

## ΤΟ ΣΜΥΡΝΑΪΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ ΚΑΙ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ

Το τραγούδι της Κωνσταντινούπολης και της Σμύρνης μετά την καταστροφή του 1922 ταξίδεψε στην κυρίως Ελλάδα αλλά και σε όλο τον κόσμο.

Ενάμιση εκατομμύριο Ρωμιοί Μικρασιάτες ξεριζώθηκαν και ρίζωσαν στην κυρίως Ελλάδα και μαζί τους σπουδαίοι μουσικοί, συνθέτες, τραγουδιστές όπως ο Παναγιώτης Τούντας, ο Βαγγέλης Παπαζογλου, ο Κώστας Καρίπης, ο Σπύρος Περιστέρης, ο Γιάννης Παπαϊωάννου, ο Γρηγόρης Ασίκης, ο Κώστας Σκαρβέλης, ο Δημήτρης Σέμσης, ο Αντώνης Διαμαντίδης, ο Γιάννης Δραγάτσης, ο Γιοβάν Τσαούς, ο Απ. Χατζηχρήστος, ο Σταύρος Παντελίδης, ο Κώστας Καπλάνης και άλλοι.

Δείγματα της μουσικής ζωής της Σμύρνης από τα καφέ αμάν συναντάμε στους δίσκους της πρώιμης δισκογραφικής περιόδου στην Αθήνα.

Δύο μικρασιάτες συνθέτες, ο Σπύρος Περιστέρης και ο Παναγιώτης Τούντας έμελλε να παίξουν καθοριστικό ρόλο στα μουσικά δισκογραφικά πράγματα της Ελλάδας με τη λήξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, αφού ως υπεύθυνοι ρεπερτορίου των δύο μεγαλύτερων δισκογραφικών εταιρειών έβαλαν τη σφραγίδα της συμυρνέικης σχολής στις ηχογραφήσεις της εποχής τους. Αυτή η σχολή ενώθηκε δημιουργικά με τα πιο ευρωπαϊκά ακούσματα, γεννώντας το ρεμπέτικο-λαϊκό τραγούδι που ξεκινώντας από την δεκαετία του 1930 φτάνει μέχρι τις ημέρες μας.

Οι πρώτες ηχογραφήσεις μπουζουκιού ξεκινούν από το 1917 στην Πρωσία και το 1926 στην Νέα Υόρκη.

*Λημναϊκό ζεμπέκικο* (1928) Γιώργος Δεληγιώργης, Νέα Υόρκη, *Και γιατί δε μας το λες* (1928) Γιώργος Κατσαρός στην Αμερική,

Μανώλης Καραπιπέρης (1929) *Ζείμπέκικο της Μικράς Ασίας*, Θανάσης Μανέτας και Σωτήρης Γαβαλάς (1932), Μεμέτης Σ. Γαβαλάς στην Αθήνα, *Το μινόρε του τεκέ* (1932) Γιάννης Χαλκιάς στην Αμερική, Μάρκος Βαμβακάρης *Καραντουζένι και Αραπ* (1932) στην Αθήνα.

Οι δύο τελευταίες ηχογραφήσεις είναι σταθμός για την δισκογραφία του μπουζουκιού και του πειραιώτικου ρεμπέτικου.

## ΤΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΩΝ ΜΕΛΩΝ ΤΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ

### A. Είναι μονοφωνική μουσική

Το χαρακτηριστικό της εκκλησιαστικής και αστικής όσο και της δημοτικής μουσικής είναι η μονοφωνία. Προσόν της η αμεσότητα κατανόησης και η απλότητα έκφρασης. Στην εκτέλεση ενός βυζαντινού ύμνου προστίθεται ως αρμονικό στοιχείο ένας ισοκράτης πού υπογραμμίζει την τονική του τετραχόρδου πάνω στο οποίο κινείται η μελωδία. Στα δημοτικά τραγούδια, τη φωνή συνοδεύει η ζυγιά, δύο όργανα από τα οποία το ένα παίζει την μελωδία και το άλλο τονίζει το ρυθμό μαζί με μια απλή αρμονία που κατά βάσιν λειτουργεί όπως ο ισοκράτης. Σε μία απλούστερη εκδοχή το σολιστικό όργανο αυτοσυνοδεύεται με ισοκράτη (λύρα, τσαμπούνα, γκάιντα, ταμπουράς). Πιο εξελεγμένα όργανα, όπως το κανονάκι και το ούτι, μπορούν να αυτοσυνοδεύονται με τεχνικές, όπως οι μπάσες νότες και οι συγχορδίες.

### B. Έχουν φυσικά διαστήματα

Αντί των 12 ημιτονίων της συγκερασμένης κλίμακας, η παράδοση περισσότερο χρησιμοποιεί τα μαλακά διαστήματα της διατονικής και χρωματικής κλίμακας, παρέχοντας λεπτές αποχρώσεις και δημιουργώντας πολλά συναισθήματα.

Συγκρίνοντας τα διαστήματα της τροπικής μουσικής με αυτά της τονικής μουσικής, παρατηρούμε μεγαλύτερη ποικιλία διαστημάτων έναντι της ευρωπαϊκής, δηλ. τρία είδη τόνων αντί ενός, δύο ημιτόνια αντί ενός, δύο τριημιτόνια αντί ενός. Τα όργανα που μπορούν να εκτελέσουν φυσικά διαστήματα είναι:

- α. Τα όργανα με προεπιλεγμένη φθογγοθεσία, όπως το κανονάκι και τα λαουτοειδή με κινητούς δεσμούς (ταμπουράς και πολιτικό λαούτο)
- β. Τα τυφλά όργανα όπως το ούτι, η λύρα και το βιολί που είναι ελεύθερα από διαστηματικούς περιορισμούς, και
- γ. Τα εύκαμπτα πνευστά όργανα, όπως ο ζουρνάς, το κλαρίνο, η φλογέρα, το νέυ ή τα χάλκινα που μπορούν να προσαρμόζονται σε οποιοδήποτε κούρδισμα.

### *Γ. Έχουν επαναλαμβανόμενα μελωδικά μοτίβα*

Οι φράσεις της βυζαντινής και δημοτικής μουσικής είναι αναγνωρίσιμες και επαναλαμβανόμενες. Αυτές τις καθορισμένες από την παράδοση φράσεις, μπορεί κανείς με την συχνή επανάληψη να τις μιμηθεί και να τις απομνημονεύσει. Η μελωδία εξελίσσεται μέσα στα πλαίσια του τετραχόρδου ή πενταχόρδου, με βηματικές κινήσεις, επιζητώντας να καταλήξει στην τονική. Μπορεί μετά να επεκταθεί σε άλλο τετράχορδο ακολουθώντας τους ίδιους κανόνες. Η πληθώρα αυτών των φράσεων-μοτίβων που αναπτύσσονται πάνω στα πολλά τροπικά συστήματα δημιουργούν αυτή την τεράστια ποικιλία ακουσμάτων του παραδοσιακού ρεπερτορίου.

### *Δ. Η προσωδιακή ρυθμοποιία των χορών*

Τα εκκλησιαστικά μέλη και τα δημοτικά τραγούδια έχουν την ρίζα τους στην αρχαία μετρική, η οποία βασιζόταν στην διάρκεια των φωνέντων (προσωδιακή ρυθμοποιία) και όχι στον τονισμό των λέξεων, όπως συμβαίνει στην νεοελληνική στιχουργική (τονική ρυθμοποιία). Η διαφοροποίηση της διάρκειας των συλλαβών (μακρά, βραχεία, δίχρονα) γεννά την βασική μονάδα του ρυθμού, τους πόδες, και αυτοί με θέσεις και άρσεις στη συνέχεια σχηματίζουν τους ρυθμούς. Τα μέτρα της αρχαίας ποίησης έφτασαν ζωντανά μέχρι εμάς, μέσα από την ποίηση, το δημοτικό τραγούδι και τους δημοτικούς χορούς.

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ ΜΕ ΤΗΝ ΠΡΩΤΗ ΜΑΤΙΑ

Ένα πρώτο λοιπόν συμπέρασμα μέσα από την ιστορία τής μουσικής είναι ότι υπάρχει μια αδιάκοπη πορεία της αρχαίας ελληνικής και ρωμαϊκής (βυζαντινής) μουσικής που διατηρήθηκε μέσα στα χρόνια της οθωμανικής κατάκτησης, επηρεαζόμενη και εμπλουτιζόμενη από οθωμανικές παραδόσεις της Ανατολής, των Βαλκανίων και της Ευρώπης, όπου έφτασαν μέχρις εμάς με συγκερασμό όλων αυτών των επιρροών και «σχολών» με τις δύο μορφές: της αστικής και της λαϊκής μουσικής. Οι άμεσες αποδείξεις βρίσκονται, όπως είπαμε, μέσα από την ιστορία της μουσικής και των οργάνων, την ρυθμοποιία των χορών, την τροπικότητα τής μελωδίας, όπου τα συναντούμε στα δομικά στοιχεία της δημοτικής και λαϊκής μας μουσικής.

Η μελέτη της μουσικής παράδοσης από νεότερους μουσικούς μέσα από την εκπαίδευση, παρέχει μεγάλο πλούτο πληροφοριών και την δυνατότητα αποκρυπτογράφησης του παλαιού ρεπερτορίου και επανασύνθεσης του σε νέες μορφές έκφρασης. Σήμερα έχουν αλλάξει οι κοινωνικές συνθήκες που γέννησαν τη μουσική αυτή, και ο δυτικός σύγχρονος πολιτισμός με την νέα ψηφιακή τεχνολογία και την ταχύτητα εξάπλωσης της πληροφορίας έχει συγχωνεύσει όλες τις παραδόσεις. Αποτέλεσμα είναι η ισοπέδωση των τοπικών ιδιαιτεροτήτων αλλά και η αντίσταση που συνεπάγεται η διατήρησή τους, η οποία με την σειρά της πολλές φορές καταντά γραφικός φολκλορισμός. Η διατήρηση της μνήμης και η βαθειά ανάγκη του «ανήκειν» από τη μια, καθώς και η αντίροπη δύναμη της αναζήτησης ενός άλλου τρόπου ζωής που ενστερνίζεται νέα στοιχεία άλλων πολιτισμών από την άλλη, γεννά την πολιτιστική δημιουργική σύγκρουση της εποχής μας και του τόπου μας. Το σύνολο των ακουσμάτων που θα μεταδοθεί στην επόμενη γενιά θα παρέχει την πολλαπλότητα παλιάς και νέας πληροφορίας, καθώς και όλον τον πλούτο της αντικειμενικής αξίας μίας ανανεωμένης παράδοσης. Και καθώς η αλήθεια είναι ταυτόσημη με την μνήμη, χρειαζόμαστε κι εμείς σήμερα όσο ποτέ να μην ξεχάσουμε την δική μας γλώσσα επικοινωνίας, που περνά μέσα από τον λόγο, την μουσική και τον χορό.



*Στο τέλος της δεύτερης μέρας της Δημερίδας, ο κ. Χρίστος Τσιαμούλης με το ούτι του διασκέδασε το κοινό με ακούσματα παραδοσιακής μουσικής.*

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

### ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ

Εκπροσώπου της Α.Θ.Π. του Οικουμενικού Πατριάρχου κ.κ. Βαρθολομαίου, Σεβασμιωτάτου Μητροπολίτου Λαοδικείας κ. Θεοδωρήτου, Διευθυντού του εν Αθήναις Γραφείου Εκπροσωπήσεως του Οικουμενικού Πατριαρχείου.....	5
--	---

### ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ

Εκπροσώπου του Αρχιεπισκόπου Αθηνών και πάσης Ελλάδος κ.κ. Ιερωνύμου Β', Θεοφιλεστάτου Επισκόπου Ευρίπου κ. Χρυσστόμου, Βοηθού Επισκόπου Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών.....	9
--	---

### ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ

Προέδρου του Συλλόγου Κωνσταντινουπολιτών κ. Θωμά Κούντερ.....	11
---	----

### ΤΟ ΣΚΕΠΤΙΚΟ ΚΑΙ Ο ΣΤΟΧΟΣ ΤΗΣ ΔΗΜΕΡΙΔΑΣ

«Η απήχηση της βυζαντινής μουσικής στον σύγχρονο ελληνικό πολιτισμό» Στέφανος Χρ. Κουμαρόπουλος.....	13
---	----

### ΠΛΗΡΕΣ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΔΗΜΕΡΙΔΑΣ.....

19

### ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΕΙΣΗΓΗΤΩΝ

(κατά την σειρά των εισηγήσεων).....	25
--------------------------------------	----

### ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΧΟΡΟΔΙΔΑΣΚΑΛΩΝ

(κατά την σειρά εμφανίσεως των χορωδιών).....	39
---	----

### ΕΙΣΗΓΗΣΕΙΣ

(κατά χρονική σειρά) Κωνσταντίνος Χολέβας Ο Βυζαντινός Πολιτισμός παραμένει επίκαιρος και οικουμενικός.....	45
---	----

<i>Αρχιμανδρότης Ειρηναίος Νάκος</i>	
Η Σχέση της Βυζαντινής Μουσικής με το Έντεχνο Τραγούδι: Ιστορικές Ρίζες, Θεωρητικές Προσεγγίσεις και Σύγχρονος Διάλογος .....	49
<i>Σταμάτιος-Νικόλαος Κίσσας</i>	
Η ψαλτική παράδοση της Κωνσταντινουπόλεως στον Ελλαδικό χώρο ....	65
<i>Φίλιππος Τσαλαχούρης</i>	
Δύο χαμένες ευκαιρίες: Ο βυζαντινός μουσικός κόσμος στην νεοελληνική μουσική δημιουργία.....	71
<i>Ηλίας Λιαμής</i>	
Η Βυζαντινή Μουσική και η Εθνική Μουσική Σχολή.....	79
<i>Ευάγγελος Κατσιναβάκης</i>	
Η συνάντηση βυζαντινής μουσικής και ελληνορθόδοξης εκκλησιαστικής πολυφωνίας από τις αρχές του 19ου αιώνα μέχρι σήμερα και η ιδιαιτέρως ενδιαφέρουσα εξέλιξη της συμπορεύσεως και της αμοιβαίας αλληλεπιδράσεώς τους .....	89
<i>Χρίστος Τσιαμούλης</i>	
Η βυζαντινή κληρονομιά ως φορέας συνέχισης και διάσωσης της λαϊκής ρυθμικής και μελωδικής παράδοσης μέσα από την βιωματική συμμετοχή στο χορό και στο τραγούδι .....	157

Μπορείτε να παρακολουθήσετε τα βίντεο της Διημερίδας  
«Η απήχηση της Βυζαντινής Μουσικής στον σύγχρονο  
Ελληνικό Πολιτισμό» στους κάτωθι συνδέσμους:



<https://youtu.be/7o3DaQs1r40> (Μέρος Α')



<https://youtu.be/lks3zQkLoLo> (Μέρος Β')





Το Μέγαρο του Συλλόγου Κωνσταντινουπολιτών  
επί της οδού Δημοσθένους 117, Καλλιθέα