

ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΜΟΥΣΟΥΡΓΟΥ Ι. Θ. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΗ ΚΑΙ Η ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΤΗΣ ΒΥΖ. ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Κριτική σκιαγραφία 50 χρόνια μετὰ τὸ θάνατό του.

Υ Π Ο

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ Δ. ΚΑΛΟΚΥΡΗ

Ὁμοτίμου Καθηγητοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΛΟΓΟΙ.

Ὡς μέρος τῆς ἐκκλησιαστικῆς τέχνης ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ, παρὰ τὴν αὐτοτέλειά της, ὡς ὀργανικοῦ συνόλου, δὲν θὰ πρέπει, γὰρ τὴν σωστὴ της ἐκτίμηση (ὅσον ἀφορᾷ στὴν ἱστορικὴ της ἐξέλιξη, τὴν διαμόρφωση καὶ τὸν χαρακτῆρα της) νὰ ἐξετάζεται ἄσχετα ἀπὸ τὸν χαρακτῆρα καὶ τὴν ἐξελικτικὴ πορεία τῶν ἄλλων κλάδων τῆς ὅλης βυζαντινῆς τέχνης. Στὸν τόπο μας, ὅπως γενικώτερα καὶ στὶς ἄλλες ὀρθόδοξες χῶρες, οἱ γινώστες τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς (κατὰ περισσότερο ἢ λιγότερο τρόπο) δὲν μποροῦν νὰ καυχηθοῦν ὅτι βλέπουν αὐτὴ τὴν τέχνην στὴν συνάρτησή της μὲ τὶς εἰκαστικὰς τέχνες τοῦ Βυζαντίου. Γιατὶ κατὰ κάποια συνήθεια ποὺ ἐπεκράτησε, περιορίζονται νὰ τὴν μελετοῦν μόνον ὡς ἀνεξάρτητη, ὡραία, γοητευτικὴ καὶ μυσταγωγικὴ τέχνη, ἢ καὶ νὰ ἐμβαθύνουν ἐπιστημονικῶς στὰ γραπτὰ της μνημεῖα καὶ τὰ ἱστορικά της προβλήματα (μουσικολόγοι). Ἔτσι τὴν ἀποκόβουν ἀπὸ τὴν ὅλη ἐνότητα ποὺ —μαζὺ μὲ αὐτὴ— καθορίζουν καὶ οἱ ἄλλοι κλάδοι τῆς μ. ἱ. ἱ. Τέχνης τῆς Ὁρθοδόξιας καί, ἀσφαλῶς, μειονεκτοῦν στὴν καθολικὴ της σύλληψη.

Τὸ ἴδιο συμβαίνει δυστυχῶς καὶ μὲ τοὺς βυζαντινολόγους-ἀρχαιολόγους καὶ ἱστορικοὺς τῆς βυζαντινῆς τέχνης, ὅσον ἀφορᾷ στὴν γνώση τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς. Εἰδικώτερα οἱ βυζαντινολόγοι-ἀρχαιολόγοι, κατὰ περιεργό τρόπο, ἐνῶ ἐπεδόθησαν, ἐφρόντισαν καὶ προήγαγαν τοὺς ἄλλους κλάδους τῆς βυζαντινῆς τέχνης (ὅπως, κυρίως, τὴν ἔρευνα τῆς ζωγραφικῆς, τῆς ἀρχιτεκτονικῆς, τῆς γλυπτικῆς, εἰδῶν μικροτεχνίας κ.λπ.) ὅμως —κατὰ τὴν περιοριστικὴ γραμμὴ κυρίως τῶν ἑτεροδόξων διδασκάλων τους στὴν Εὐρώπη,

στοὺς ὁποίους, τουλάχιστο παλαιότερα, δὲν ἔλεγε πολλὰ πράγματα τὸ βυζαντινὸ ἄσμα— ἀγνόησαν ἐντελῶς τὴν μουσικὴ τῆς Ἐκκλησίας μας. Ἀπὸ τοὺς Καθηγητές, π.χ. τῆς βυζαντινῆς ἀρχαιολογίας καὶ τέχνης στὰ Πανεπιστήμιά μας (γιατὶ φυσικὰ σ' αὐτοὺς πρέπει νὰ περιοριστῶ), δὲν γνωρίζω κανένα ὁ ὁποῖος, παράλληλα πρὸς τοὺς πάρα πάνω κλάδους, ἐσπούδασε καὶ κατέγινε καὶ μὲ τὴν βυζαντινὴ μουσικὴ*. Στοὺς τελευταίους αὐτοὺς ἀνήκει βέβαια καὶ ὁ γράφων τὸ παρὸν μελέτημα, νομίζει ὅμως ὅτι θὰ πρέπει νὰ τοῦ ἐπιτραπῆ μιὰ-κάποια διαφοροποίηση, νὰ σημειώσῃ δηλ. ὅτι δὲν ταυτίζεται ἀπόλυτα, γιατί ὑπάγεται ἴσως στὶς λίγες ἐξαιρέσεις τῶν (Ὁμοτίμων πλέον) βυζαντινολόγων-ἀρχαιολόγων πού θεωρητικὰ δὲν εἶναι ἄμοιροι τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς. Αὐτὸ τὸ σημειῶνω πρώτη φορά ἐδῶ (προλαβαίνοντας ἔτσι καὶ δικαιολογώντας τὴν πιθανὴ ἐκπληξὴ συναδέλφων) ὡς προϋπόθεση τῆς ἀποφάσεώς μου ὅπως ἀσχοληθῶ μὲ τὸ ἔργο τοῦ μουσουργού καὶ ὕμνωδοῦ Ἰωάννου Θ. Σακελλαρίδῃ, ἀπὸ τὸν ὁποῖο καὶ διδάχτηκα, συμπληρωματικῶς, θεωρητικὲς λεπτομέρειες τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς καὶ τὸν ἰδιάζοντα χαρακτήρα της. Μιὰ τετραετία δηλ. κοντά του (1934-1938) μοῦ ἐγνώρισε, ὅσο γίνεται, πολλὰ θεωρητικὰ καὶ τεχνικὰ ζητήματα αὐτῆς τῆς τέχνης (τὴν ὁποία ἄρχισα ἀπὸ παιδί νὰ διδάσκομαι) καὶ τὴν σχέση τους πρὸς τὸν χαρακτήρα τοῦ μεταρρυθμιστικοῦ ἔργου του, —πρὸς τὸ λεγόμενον «μουσικὸ σύστημα Σακελλαρίδῃ». Ἡ ταυτόχρονη συμμετοχὴ μου στὴν ἐκκλησιαστικὴ χορωδία του ἦταν ἡ πρακτικὴ ἐφαρμογὴ του¹.

* Ἀναφέρομαι στοὺς παλαιότερους, κυρίως Καθηγητές, (τακτικοὶ Καθηγητές) μὲ γνωστὴ ἀρχαιολογικὴ, συγγραφικὴ καὶ διδακτικὴ δρᾶση. Ὅσον ἀφορᾷ στὴν ἀπασχόληση μὲ τὴν βυζαντινὴ μουσικὴ, φυσικὰ δὲν ἐννοῶ τὴν φιλότιμη π ρ α κ τ ι κ ῆ γνῶση τῆς ψαλμωδίας ὕμνων τῆς Ἐκκλησίας, πού γίνεται, ἀπλῶς, διαθέσεως καὶ εὐλαβείας χάριν.

1. Ἄς μοῦ ἐπιτραπῆ νὰ σημειώσω ὅτι τὰ πρῶτα μαθήματα τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς πῆρα ἐφηβος στὸ Ρέθυμνο (γύρω στὰ 1930) ἀπὸ τὸν μικρασιάτη δημοδιδάσκαλο καὶ μουσικὸ πρωτοψάλτη μὲ θαυμάσια φωνή, Ἰ. Βενετὰ (φθόγγοι, κλίμακες, χαρακτήρες ποσότητος, μαρτυρίες — ἂν θυμᾶμαι καλά). Τούς ἤχους ὅμως γενικώτερα σὲ θεωρητικὴ βάση καὶ μάλιστα τὸν ρυθμὸ (χρόνος-πόδες κλπ.) τὴν συνεχῆ καὶ ὑπερβατὴ ἀνάβαση καὶ κατὰβαση, τίς ὑποστάσεις κλπ., καὶ τὴν πρακτικὴ ἐξέσκηση ἔμαθα στὴν ἴδια πόλη (μὲ βάση τὸ βιβλίον: «Κρητὶς τοῦ θεωρητικοῦ καὶ πρακτικοῦ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς» τοῦ Θεοδ. Φωκαέως) στὰ 1932-1934 ἀπὸ τὸν ἐπίσης μικρασιάτη ἔμπορο, ἀλησμόνητο Κωνστ. Βουρλάκη, ἐξαίρετο πρωτοψάλτη τοῦ Καθεδρικοῦ ναοῦ, καλὸ γνῶστη τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς καὶ μαθητὴ τοῦ Νικολάου πρωτοψάλτη Σμύρνης καί, ἂν δὲν ἀπατώμαι, τοῦ Μισαήλ Μισαηλίδῃ. Ὑστερα ἀπὸ σύντομο καὶ ἐπεισοδιακὸ πέρασμά μου ἀπὸ τὸ Ὀδεῖο Ἀθηνῶν (Καθηγ. ὁ Ν. Παππᾶς) καὶ μὲ θερμὴ σύσταση τοῦ Καθηγητῆ Ν. Λούβαρι, ἦλθα σὲ ἐπαφὴ μὲ τὸν γηραιὸ Σακελλαρίδῃ, γνῶρισά τὴν μουσικὴ του καὶ γοητεύθηκα ἀπὸ τὴν προσωπικότητά του. Αὐτὸς μοῦ διδάξε (ἂν καὶ ὄχι συστηματικὰ—μὲ αὐστηρὴ ἀποτιμῆση τῆς συνεργασίας) παραλλαγὴ καὶ ἐκτέλεση (μὲ ἐπιμονὴ προηγούμενων στὴν λεγόμενῃ μετροφωνία), μὲ μύησε στὶς θεωρητικὲς ἀπόψεις του γιὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ (ἐλληνικὴ ὑποδομὴ), κλίμακες, συστήματα, γένη κ.τ.τ. καὶ κυρίως (πρῶτος αὐτὸς) μοῦ ὑπέδειξε τὴν ἱστορικο-θεολογικὴ

Μιά όμως πού έκαμα λόγο για τούς βυζαντινολόγους πρέπει εδώ να διευκρινήσω (αυτό ισχύει και για τούς μουσικολόγους αντίστοιχως) ότι δεν έννοώ καθόλου ότι θα έπρεπε να επιδοθοῦν και στην βυζαντινή μουσική τόσο ώστε να καταστοῦν μουσικολόγοι (Βυζαντινομουσικολόγοι) εις βάρος τῶν θεμάτων τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν και τῆς ἄλλης ἀρχαιολογικῆς των ειδικότητας. "Όπως ἀκριβῶς πάλι και οἱ μουσικολόγοι δεν ἀπαιτοῦμε να γίνουν και βυζαντινοαρχαιολόγοι, με ἰδιαίτερη ἐπίδοση στους πάρα πάνω κλάδους τῆς βυζαντικῆς τέχνης. Κάθε ἄλλο. Ἄλλ' ὅτι θα έπρεπε, οἱ Βυζαντινολόγοι, για καλύτερη γνώση ὅλου τοῦ φάσματος τῆς βυζαντινῆς τέχνης, να γνωρίζουν και ἀπό τὴν βυζαντινή μουσική κάτι περισσότερο ἀπὸ τὰ στοιχεῖα τῆς τεχνικῆς της, ὅπως δὴποτε δὲ και κάτι ἀπὸ τὴν θεωρία της. "Όπως ἀκριβῶς δηλ. γνωρίζουμε τὰ μνημεῖα, τὴν ἱστορία και τὴν μορφολογία τῆς βυζαντινῆς ἀρχιτεκτονικῆς χωρὶς τοῦτο να σημαίνει ὅτι εἴμαστε και ἀρχιτέκτονες. "Η ὅπως ξέρουμε τὸν χαρακτήρα και τὸ περιεχόμενο τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς, χωρὶς να εἴμαστε και ζωγράφοι. "Η ὅπως γνωρίζουμε τὰ ἔργα τῆς Βυζαντ. γλυπτικῆς χωρὶς, φυσικά, να γινόμαστε και γλύπτες. "Ἐτσι θα έπρεπε να μαθαίνουμε και τὴν βυζαντινή μουσική, στὴν γενική της μορφή, χωρὶς φυσικά να νομίζουμε ὅτι γινόμαστε και μουσικολόγοι και ἱκανοὶ να ὑποκαταστήσουμε αὐτοὺς τούς ειδικούς ἐπιστήμονες. Γιατί ἡ βυζαντινομουσικολογία σήμερα εἶναι ξεχωριστὴ ἐπιστήμη και προϋποθέτει ὀλόψυχη ἀφιέρωση στὸ ἀντικείμενό της, μελέτη ἐνδελεχῆ τῶν ποικίλων ειδικῶν προβλημάτων της (ἔρευνα, ὀρθὴ ἀνάγνωση παλαιῶν χειρογράφων, συστήματα, κλίμακες, δυσχέρειες μετα-

και αισθητικὴ (ρυθμὸς) ἀξία αὐτῆς τῆς ἱερῆς τέχνης. Μετέχοντας συγχρόνως στὴν χορωδία του στὸν ναὸ τῆς ἁγίας Εἰρήνης (ὁδὸς Αἰόλου) καθόλη τὴν τετραετία (1934-1938) γνώρισα στὴν πράξη και ἀπὸ πρῶτο χέρι τὸ μουσικὸ του σύστημα και τὶς ἰδιιομορφίες του. Ἄληθινὸν παραμένουν στὴ μνήμη μου οἱ σχετικὲς συζητήσεις καμμιά φορά στὸ σπίτι του (στὴν ὁδὸν Ἡπειροῦ), ὕστερα στὴν ἁγία Εἰρήνη (πρὸ τῶν Ἀκολουθιῶν) ἀλλὰ ἀκόμη και... στὸ τραμ ὅταν, πολλὲς φορές, μετὰ τὶς ἱερὲς Ἀκολουθίες, τὸν συνόδευα στὴν κατοικία του. Παντοῦ ὁ λόγος για τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσική και για τούς τότε ἐκτελεστὲς της (Φωτογραφίες τοῦ Σακελλαρίδη ἔξω ἀπὸ τὴν ἁγ. Εἰρήνη, πρὸ πεντηκονταετίας, βλ. Πίν. 1, β και Πίν. 2). Ἄπὸ τὴν χορωδία μας ἐνθυμοῦμαι πάντοτε τὸν ἐνθουσιώδη και λαμπρὸ βαθύφωνο κ. Φατούρο (σήμερα γηραιὸ δικηγόρο στὴν Ἀθήνα) και, ἐκτὸς τῆς χορωδίας, τὸν παλαιότερο ἀπὸ μᾶς μαθητὴ του, τὸν γλυκύφωνο και πιστότερο ἐκτελεστὴ τῶν μελωδιῶν του, στενὸ φίλο μου Σπύρο Καψάσκη (πού ἔγινε κατόπιν Καθηγητῆς τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν, τῆς Μαρσαλείου Παιδαγ. Ἀκαδημίας και διάδοχος τοῦ Σακελλαρίδη στὴν ἁγία Εἰρήνη) τὸν ὁποῖο δυστυχῶς χάσαμε στὴν ἀκμὴ τῆς ἡλικίας του, δηλ. μόλις πενήντα ἐτῶν. (Ὁ Σπ. Καψάσκης, ἀκολουθώντας τὸν Σακελλαρίδη, ἐξέδωκε σὲ τοεῖς τόμους «Ἑμνοδία τῆς Ὁρθοδόξου ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας» με βυζαντινὴ και εὐρωπαϊκὴ παρασημαντικὴ, Ἀθήναι 1958-1959). Προϊστάμενος τοῦ ναοῦ τῆς ἁγ. Εἰρήνης ἦταν τότε ὁ ἀρχιμανδρίτης και κατόπιν μητροπολίτης Μαραονείας Σπ. Ἀλιβιζᾶτος (1939-1953), προσαρμοσμένος στὸ μουσικὸ σύστημα τοῦ Σακελλαρίδη, ἂν και, καμμιά φορά, ὁ τελευταῖος διαπληκτιζότανε μαζί του...

γραφῆς κλπ.). Ἄν ὅμως οἱ βυζαντινολόγοι τῆς ἀρχαιολογίας καὶ τέχνης παρουσιάζουμε στὴν χώρα μας αὐτὲς τὶς ἑλλείψεις, δὲν εἴμαστε, νομίζω, ἐμεῖς τόσο ὑπαίτιοι, ὅσο τὸ ὄλο κλῆμα πού, πρὶν ἀπὸ λίγα χρόνια (προπολεμικά) ἐπικρατοῦσε στὸν τόπο μας, καὶ ἀκόμη, ἡ ἄγνοια, ἡ ἀδιαφορία τῶν διδασκάλων μας, ἐδῶ καὶ στὴν Ἑσπερία, νὰ ὑποδείξουν (ἀφοῦ δὲν μποροῦσαν ἔστω καὶ στὰ βασικά νὰ διδάξουν) τὴν σπουδαιότητα τοῦ πράγματος. Ἐδῶ τὴν βυζαντινὴ μουσικὴ τὴν ἐβλεπαν τότε, λίγο ἢ πολὺ, μὲ περιφρόνηση, (περισσότερο τὴν μουσικὴ ἀπὸ τὴν βυζαντινὴ ζωγραφικὴ) ὡς ἀπασχόληση ὄχι σοβαροῦ ἐπιστήμονα! Ἄς φώναζε τὸ Οἴκουμεν. Πατριαρχεῖο, κι ἄς διδάσκει ὁ ἀείμνηστος Ψάχος στὸ Ὡδεῖο Ἀθηνῶν καὶ οἱ ἄξιοι διάδοχοί του. Τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ τὴν συνέδεαν οἱ πολλοὶ μὲ τοὺς ἀγράμματος ψάλτες ὀρισμένων ἐπαρχιῶν ἢ τῶν χωριῶν τους, ὡς καὶ μὲ τοὺς τούρκικους ἀμανέδες, γι' αὐτὸ καὶ μὲ εἰρωνικά, ἀλληλοδιάδοχα, «α,α,α...» (κατὰ ρινόφωνη ἐκφώνηση) ἀντιμετώπιζαν ὅποιον μιλοῦσε γι' αὐτὴ τὴν τέχνη! Ἐξ ἄλλου στὴν Δύση (ἀρχῆς τοῦ αἰῶνα μας καὶ λίγο μετὰ) σπάνια ἀκούονταν καλὰ λόγια γι' αὐτή; ἐπειδὴ τὸ πᾶν ἐθεωρεῖτο ἡ εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ καὶ ὅ,τι μπορεῖ νὰ ἀποδώσει τὸ «συγκερασμένο σύστημα» τοῦ κλειδοκυμβάλου. Βεβαίως, καὶ ἀνεξάρτητα ἀπ' αὐτά, ἐγίνοντο σχετικὲς ἐρευνες στὴν Δύση, ἀλλὰ οἱ περισσότεροὶ εἰδικοί μελετητές, ἐρευνώντας τοὺς ἀρχαίους μουσικοὺς κώδικες καὶ παραβλέποντας τὸ διάστημα τῶν αἰῶνων ἀπὸ τῆς ἐποχῆς τῶν κωδίκων αὐτῶν μέχρι τῶν ἡμερῶν μας, πίστευαν ὅτι ἡ ἐν χρήσει σήμερα ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ἔχει ἀλλοιωθῆ, μάλιστα κατὰ τὴν τουρκοκρατία. Καὶ λοιπὸν ἔβγαζαν συμπεράσματα μόνο «διαπομπεύοντα καὶ διακωμωδοῦντα» τὴν μουσικὴν τῆς Ἐκκλησίας μας, ὅπως παρετήρησεν ὁ Ψάχος².

Σήμερα ὅπου εὐτυχῶς ἀλλάξαν τὰ πράγματα μποροῦμε, μὲ κάποια ἄνεση, νὰ μιλοῦμε γι' αὐτὴ τὴν τέχνη (ὁ Ψάχος μάλιστα —καὶ ὄχι ἀδικαιολόγητα— τὴν ὑπήγαγε στὴν Βυζαντινὴ ἀρχαιολογία) καὶ γιὰ τοὺς ἱεροφάντες ἐκείνους οἱ ὅποιοι ἀνακίνησαν, ἐπροβλημάτισαν καὶ συνέβαλαν (ἀρνητικὰ ἢ θετικὰ) στὴν ἐρευνα τοῦ ὄλου μουσικοῦ ζητήματος τῆς Ἐκκλησίας μας. Καὶ ἓνας ἀπ' αὐτοὺς εἶναι, χωρὶς συζήτηση, ὁ Ἰωάννης Θ. Σακελλαρίδης, γιὰ τὸν ὁποῖο καὶ γράφεται αὐτὸ τὸ κείμενο, ὡς φόρος τιμῆς στὴν εὐλαβῆ μνήμη του, ἀφοῦ μάλιστα συμπληρώνονται, ὕστερα ἀπὸ λίγους μῆνες, πενήντα χρόνια ἀπὸ τὸν θάνατό του.

*

Συνηθίζουν καμμιά φορὰ οἱ γράφοντες κάποια μελέτη τῆς εἰδικότητάς τους νὰ ζητοῦν ἐκ προοιμίου τὴν εὐμένεια τῶν πολλῶν ἀναγνωστῶν τους. Δὲν συμφωνῶ, γιατί νομίζω ὅτι τοῦτο ἀποτελεῖ, τὶς περισσότερες φορές, ἀπλῶς

2. Στὸ βιβλίό του: Ἡ παρασημαντικὴ τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, ἔκδ. Β', Ἀθῆναι 1978, Πρόλογος, σελ. 1.

έκφραση μιᾶς κατὰ συνθήκην μετριοφροσύνης. Γιατί τί είδους εὐμένεια νὰ ζητεῖ ὁ εἰδικὸς ἀπὸ ἀναγνώστες του, ἀπὸ τοὺς ὁποίους πολλοὶ δὲν εἶναι καθόλου εἰδικοί; Ἄν, ἐν πάσῃ περιπτώσει, εὐμένεια ζητεῖ ὁ εἰδικός, τότε τί θὰ πρέπει νὰ ζητήσει ἓνας πού οὔτε ὡς πάρεργο ἔχει τὴν ἐνασχόληση μὲ τὸ ἀντικείμενο γιὰ τὸ ὁποῖο γράφει; Καὶ ἂν γράφει, τὸ κάνει ἐπειδὴ μονάχα ἓνα βίωμα φλογερῆς ἀγάπης πρὸς τὸ ἀντικείμενο τοῦ τὸ ὑπαγορεύει. Λοιπὸν καὶ ὕστερα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα πού στὴν ἀρχὴ ἀνέφερα, ἴσως ὁ συγγραφέας τοῦ παρόντος νὰ ὑπερβάλλει μὲ τὴν περιθωριακὴ του κατὰτάξη καί, κρίνοντας αὐστηρά, νὰ ἀδικεῖ τὴν, κάποια, προσπάθειά του. Ἡ ἀλήθεια ὅμως εἶναι ἴσως στὸ γεγονός ὅτι ὁ γράφων ζεῖ, κινεῖται καὶ ἐργάζεται μέσα στὸ γενικὸ βυζαντινὸ κλίμα στὸ ὁποῖο ἀνήκει καὶ ἡ μουσικὴ. Καὶ μὲ τὴν προϋπόθεση τῶν κοινῶν ιδεολογικῶν στοιχείων πού χαρακτηρίζουν ὅλη τὴν βυζαντινὴ τέχνη (ἄρα τόσο τὴν μουσικὴ ὅσο καὶ τὴν στενώτερη εἰδικότητά του) θεώρησε δεοντολογικῶς ἐπιτρεπτό νὰ ἐκθέσει ἐδῶ τὰ ἱστορικὰ δεδομένα περὶ τῆς προσωπικότητος τοῦ ἐξέχοντος Ἑλληνο-μουσουργοῦ καὶ νὰ προσπαθῆσει, ἀπλῶς ἀντικειμενικά νὰ τὰ διαφωτίσει, μὲ ὅσα θεωρητικὰ στοιχεῖα τοῦ συντηρεῖ ἀκόμη ἢ μακρὶν ἢ ἀνὰ μνησὴν κάποιας ἐπαφῆς μὲ τὴν θεωρίαν αὐτῆς τῆς τέχνης —ἀκριβῶς δηλ. πρὶν ἀπὸ μισὸ αἰῶνα. Γι' αὐτὸ καὶ ὁ ἴδιος —μὲ ἐπίγνωση καὶ πέρα ἀπὸ κάθε μετριοφροσύνη— ἀξιολογεῖ τὴν ἐργασία του τούτη ἀπλῶς ὡς σ κ ι α γ ρ α φ ῖ α (κριτικὴ σκιαγραφία) καὶ τίποτε περισσότερο. Μόνο μιὰ ἀναγκαῖα βιβλιογραφικὴ ἐνημέρωση θεωρήθηκε ἀπαραίτητη καὶ ἐλήφθη ὑπ' ὄψη στὴν σύνταξη τοῦ κειμένου (βλ. Βιβλιογραφία).

Τὸ μελέτημα αὐτὸ τὸ ἀφιερῶναι στὸν Μητροπολίτη Σερβίων καὶ Κοζάνης Διογύσιο (Ψαριανό). Πράττω τοῦτο μὲ τὴν ἔννοια τοῦ διπλοῦ χρέους. Πρῶτον προσωπικοῦ. Γιατί πρὶν ἀπὸ 40 περίπου χρόνια (τόσα γνωρίζω τὸν ἄνδρα) μοῦ συμπαραστάθηκε σὲ μιὰ δύσκολη περίοδο. Δεύτερον, γιατί ὡς Βυζαντινολόγος καθηγητῆς τοῦ Πανεπιστημίου ὀφείλω, μὲ κάθε ἀντικειμενικότητα, νὰ τιμῆσω τὴν ἐπὶ μισὸ αἰῶνα ἐργώδη προσπάθειά του, γιὰ τὴν προαγωγή καὶ δικαίωση τῆς βυζαντινῆς μας μουσικῆς. Ὁ Σεβασμιώτατος Διογύσιος σπούδασε, κατέγινε, μελέτησε στὸ βάθος καί, μὲ παραδοσιακὸ ἀλλὰ ταυτόχρονα καὶ κριτικὸ πνεῦμα, ἔγραψε ἀξιολογώτατες μελέτες γιὰ τὴν ἱερὴ αὐτὴ τέχνη τῆς Ὁρθοδόξου Ἐκκλησίας. Ἄλλ' ἀκόμη μὲ τὴν σπουδαία πρωτοβουλία του συνέστησε ἡ Ἱερά Σύνοδος τὸ Ἴδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, τὸ ὁποῖο ἀποτελεῖ μέγιστο τίτλο τιμῆς τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος. Δὲν μοῦ διαφεύγει δὲ καὶ τὸ γεγονός ὅτι καὶ ἐκεῖνος ὑπῆρξε παλαιὸς μαθητῆς τοῦ Σακελλαρίδη, τοῦ ὁποίου ἡ ἐπίκαιρη ἀνάμνηση ἔγινε ἀφορμὴ τῆς συγγραφῆς τοῦ παρόντος.

Κ. Δ. Κ.

1. ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΤΟΥ ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΗ.

Ὁ Ἰωάννης Σακελλαρίδης, υἱὸς τοῦ ἱερέως Θεοφάνους, γεννήθηκε στὸ Λιτόχωρο τοῦ Ὀλύμπου (Πιερία) τὸ 1853. Ὁ καλλίφωνος πατέρας του διέγινωσε νωρὶς τὸ μουσικὸ τάλαντο τοῦ υἱοῦ του, ποῦ προικισμένος μὲ ὠραία φωνὴ ἐντυπωσίαζε ὅσους τοὺς ἀκουαν. Ἔτσι πρῶτος τοῦ ἔμαθε, πρακτικὰ, τὰ βασικὰ στοιχεῖα τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς (ἤχοι), τὴν ὁποία κατόπιν, δηλ. μετὰ τὶς ἐγκύκλιες σπουδές του στὴν Θεσσαλονίκη, διδάχτηκε συστηματικὰ ἀπὸ τὸν ἐξέχοντα ἱεροψάλτη αὐτῆς τῆς πόλεως, Παπα-Θεόδωρο Μαντζουρανή, ὁ ὁποῖος προηγουμένως εἶχε διδάξει τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ στὴν Κεντρικὴ Ἱερατικὴ Σχολὴ Κωνσταντινουπόλεως³. Ὁ νεαρὸς Σακελλαρίδης ἀντιλαμβάνεται γρήγορα ὅτι ἡ κατανόηση τῆς ὀρθοδόξου ὕμνογραφίας, καθὼς ἐπίσης τῶν ρυθμῶν, τῶν μέτρων καὶ τῶν συστημάτων τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, ἀπαιτοῦν ἰσχυρὸ φιλολογικὸ ὄπλισμό. Γι' αὐτὸ ἐρχεται στὴν Ἀθήνα καὶ σπουδάζει στὴν Φιλοσοφικὴ Σχολὴ τοῦ Πανεπιστημίου, ἐνῶ συγχρόνως διδάσκεται καὶ τὴν εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ ἀπὸ τὸν Ἰούλιο Ἐννιγγ, γερμανὸ διδάσκαλο τῆς Ὤδικῆς καὶ ἐπιμελητὴ τοῦ νεοσύστατου Ὀδείου Ἀθηνῶν (1871). Ἀπὸ τοὺς κύκλους τοῦ Ὀδείου ξαπλώνεται γρήγορα ἡ φήμη τοῦ Σακελλαρίδη ὁ ὁποῖος διορίζεται καθηγητῆς τῆς μουσικῆς ἀλληλοδιαδόχως στὰ καλύτερα Ἐκπαιδευτήρια τῶν Ἀθηνῶν, ὅπως ἦταν τὸ Ἀρσάκειο, τὸ Μαράσλειο, τὸ Ἀμαλίειο, τὸ Χίλλ, ἡ Ριζάρειος, τὸ Χατζηκυριάκειο Πειραιῶς, ἡ Μουσικὴ Ἐταιρεία κ.ἀ.⁴, ἐνῶ σιγὰ σιγὰ μεταφέρει στὸ πεντάγραμμο Βυζαντινοὺς ὕμνους χάριν τῶν μαθητῶν του. Ἡ εὐστροφία καὶ ἰδιαζόντως γλυκειὰ φωνή του (δξύφωνος μὲ ξεχωριστὸ χρῶμα) καὶ ἡ ὅλη παιδεία του γίνονται ἀφορμὴ τῆς τοποθετήσεώς του ἀκολούθως ὡς πρωτοψάλτη στοὺς κεντρικώτερους ναοὺς τῶν Ἀθηνῶν, ὅπως στὴν Μητρόπολη, στὸν ἅγιο Γεώργιο Καρότση, στὸν ἅγιο

3. Γ. Ἰ. Παπαδόπουλου, Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ἐν Ἀθήναις 1890, σελ. 472. Ἀπὸ τὸν Μαντζουρανή διδάχτηκε τὴν βυζαντινὴ μουσικὴ καὶ ὁ Κωνσταντῖνος Ψάχος στὴν Κεντρικὴ Ἱερατικὴ Σχολὴ τῆς Κωνσταντινουπόλεως, ὅπως πληροφορεῖ ὁ ἴδιος στὸ περιοδικὸ «Φόρμιγγ», ἀρ. 23 τοῦ Φεβρουαρίου (13-30) 1906, σελ. 3.

4. Γ. Ἰ. Παπαδόπουλου, Ὀπ. π. π., σελ. 472, καὶ Κων. Δ. Παπαδημητρίου, ὁ Ἰωάννης Θ. Σακελλαρίδης καὶ τὸ παρ' ἡμῖν μουσικὸν ζήτημα, ἐν Ἀθήναις 1939, σελ. 6.

Κωνσταντῖνο (Ὁμοιοίας), στὴν Χρυσοσπηλιώτισσα καὶ στὴν ἁγία Εἰρήνη. Ἡ ἁγία Εἰρήνη μάλιστα ἦταν ἡ ἐκκλησία στὴν ὁποία ἔψαλε τὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του. Μὲ τὸ δικό του σύστημα βυζαντινῆς μουσικῆς, μὲ τὸ καθαρὸ ὄφος του, τὴν τέλεια ἄρθρωση, τὴν ἀνυπαρξία τῆς ρινοφωνίας (ποὺ τὴν κατεδίδαξε ὡς κατάλοιπον «τῶν ἐξ ἀνατολῶν κατακτητῶν») ὅπως ἔλεγε) καὶ μὲ τὴν ἔξαρση τοῦ ἔθνικοῦ φρονήματος διὰ τῆς μελοποιήσεως ἀρχαίων χορικῶν (βλ. πάρα κάτω) καὶ νεοελληνικῶν τραγουδιῶν, ἔγινε ὁ Σακελλαρίδης ὁ μουσικὸς πόλος τῆς Ἀθήνας ὁ ὁποῖος, παρὰ τὶς ἀντιδράσεις, εἴλκυσε γύρω του τὰ πιὸ καλλιεργημένα πνεύματα τῆς ἐποχῆς καὶ πρὸ πάντων τοὺς νέους. Ὁ Σακελλαρίδης, (γενάρχης μουσικῆς οἰκογενείας)⁵, εἶχε ἀδελφὸ ἱεροφάλη καὶ δυὸ υἱοὺς μουσικοὺς, τὸν Θεόφραστο καὶ τὸν Ἄρη. Μεταξὺ των ἐπρώτευσεν ὁ Θεόφραστος (γεννήθηκε τὸ 1883) ὁ ὁποῖος σπούδασε μουσικὴ στὴν Ἀθήνα, στὴν Γερμανία καὶ Ἰταλία καὶ ὑπῆρξε συνθέτης ὠραίας μουσικῆς σὲ ἓνα πλῆθος ἀπὸ πασίγνωστες ὀπερέττες (πρωτοποριακὸς σ' αὐτὸ τὸ εἶδος) καὶ μελοδράματα (ὅπως «ὁ Πειρατής», «τὰ Παραπήγματα», «Πικ-Νίκ», «Βαφτιστικὸς», «Θέλω νὰ δῶ τὸν Πάπα», «Κάστρο τῆς Ὠρηᾶς», «Ροζίτα» κλπ.).

Τὸ ἔτος 1903 ὁ Ἰωάννης Σακελλαρίδης συνόδευσε τοὺς υἱοὺς του στὸ Μόναχο ὅπου ἔδωσαν ἀπὸ κοινοῦ συναυλία στὴν Μουσικὴ Ἀκαδημία τῆς πόλεως μὲ πρόγραμμα ὕμνων καὶ, κυρίως, ἑλληνικῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν, — ἐπιλογή ἀπὸ τὰ, πάνω ἀπὸ ἑκατὸ, ποὺ εἶχε μέχρι τότε καταγράψει, περιοδεύοντας στὶς περιοχὰς τοῦ Ὀλύμπου, τοῦ Ἑλικῶνα καὶ τοῦ Παρνασσοῦ. Στις 10 Ἀπριλίου 1924 ἐορτάσθηκε στὸν φιλολογικὸ Σύνλογο «Παρνασσός» (Ἀθήνα) ἡ καλλιτεχνικὴ πεντηκονταετηρίδα του («ἐν μέσῳ δικαιοτάτων ἐκδηλώσεων συμπαθείας, σεβασμοῦ καὶ ἀγάπης»⁶). Πολλὰ τότε δημοσιεύθηκαν γιὰ τὸ ἔργο του, ἰδιαιτέρως ὅμως ἀξιοπρόσεκτα ἦταν ὅσα ἔγραψε ὁ παλαιὸς μαθητῆς του καὶ τότε Καθηγητῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν καὶ Ἀκαδημαϊκὸς Παν. Μπρατσιώτης, χαρακτηρίζοντας τὰ μαθήματά του ὡς «ὄχι συνήθη ἀλλ' εἶδος μυσταγωγίας, ἀφ' ἧς ὁ ἀκροατῆς ἐξήρχετο ὄχι μόνον γνώσεων μεστός, ἀλλ' ἐνθουσιασμοῦ ἔμπλεως καὶ ψυχικῶς κεκαθαμένους»⁷.

Ὁ Σακελλαρίδης ἀπέθανε στὶς 15 Δεκεμβρίου 1938 σὲ ἡλικία 85 ἐτῶν ὕστερα ἀπὸ ὀλιγοήμερὴ ἀρρώστια. Στις 12 Ἰουνίου 1939 τοῦ ἔγινε φιλολογικὸ μνημόσυνο, πάλι στὸν «Παρνασσό», ὅπου ἐπλεξαν τὸ ἐγκώμιό του οἱ Καθηγητῆς τοῦ Πανεπιστημίου Π. Μπρατσιώτης, Ν. Λούβαρις κ.ἄ., ἐνῶ χορωδία,

5. Βλ. ἐφημερίδα «Ἐλεύθερος Τύπος» Ἀθήναι, 11 Ἀπριλίου 1924.

6. Ὁπ. π.π. καὶ Ἰ. Θ. Σακελλαρίδου, Ὑμνοι καὶ Ὠδαί, ἐν Ἀθήναις 1930, σελ. 262.

7. Περιοδικὸ «Ἀνάπλασις», Ἀθήναι, Ἀπριλίου 1924.

ὑπὸ τὴν διεύθυνση τοῦ Ἀ. Λεβαντῆ, ἔψαλε ὕμνους καὶ ἄλλες συνθέσεις του. Ὁ γράφων ἦταν παρὼν σ' αὐτὴ τὴν ἐκδήλωση καὶ μετεῖχε στὴν χορωδία.

Τὰ κυριώτερα μουσικὰ ἔργα τοῦ Ἰω. Σακελλαρίδη εἶναι:

1. — «Χρηστομάθεια ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς», Ἀθήναι 1880, με ἀξιόλογα προλεγόμενα. Τὸ βιβλίον ἀποτελεῖ θεωρητικὴ καὶ πρακτικὴ διδασκαλία τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς. Τὸ 1885 ἔγινε δευτέρη ἔκδοσις ἀλλ' ὁ συγγραφεὺς ἀφῆρσε τὰ συντηρητικὰ προλεγόμενα τῆς πρώτης ἐκδόσεως, ἐπειδὴ ἐν τῷ μεταξὺ εἶχε κατασταλάξει στὶς ἀπόψεις του περὶ ἁρμονικῆς ἐπενδύσεως τῶν ὕμνων.

2. — «Μοῦσα», ἐν Ἀθήναις 1882. Σχολικὸ ἐγχειρίδιον σὲ συνεργασία μετὰ τὸν Ἐννιγγ, πού περιέχει ἐκκλησιαστικὰ καὶ δημοτικὰ ἄσματα σὲ βυζαντινὴ καὶ εὐρωπαϊκὴ σημειογραφία.

3. — «Ἄσματα ἐκκλησιαστικὰ», με εὐρωπαϊκὴ σημειογραφία, ἔκδοσις σὲ τεύχη, Ἀθήναι 1884-1887. Περιέχουν τὴν Θ. Λειτουργίαν, τὴν Ἀκολουθίαν τῶν Χριστουγέννων, τῶν Θεοφανείων, τοῦ Ἀκαθίστου Ὑμνου, τοῦ Μ. Σαββάτου καὶ ἄσματα τῆς Μ. Ἑβδομάδας.

4. — «Ὀκτώηχος», «ἦτοι βιβλίον μουσικὸν περιέχον πᾶν ὅ,τι ψάλλεται τῷ Ἑσπερινῷ τοῦ Σαββάτου καὶ τῷ Ὁρθρῷ τῆς Κυριακῆς», σὲ εὐρωπαϊκὴ σημειογραφία. Ἐν Ἀθήναις 1888, με προλεγόμενα τῶν ἀπόψεών του γιὰ τὴν πολυφωνία, σχόλια στοὺς ὀκτῶ ἤχους καὶ παρατηρήσεις γιὰ τὰ μουσικὰ γένη.

5. — «Ἰερά Ὑμνοδία». Εἶναι τὸ ἔργο του, σὲ βυζαντινὴ παρασημαντικὴ, πού γνώρισε ἐπανειλημμένες ἐκδόσεις στὴν Ἀθήνα. Ὁ ὑπουργὸς τῆς Παιδείας Ἀ. Μομφερᾶτος μετὰ τὴν ὑπ' ἀριθ. 3577 ἀπὸ 19-2-1902 Ἐγκύκλιόν του «συνέστησε θαρροῦντως τὸ βιβλίον τοῦτο ὡς ἀπαραίτητον βοήθημα καὶ ἄριστον ὁδηγὸν εἰς πάντα δημοδιδάσκαλον, διὰ τε τὸ Σχολεῖον καὶ τὴν Ἐκκλησίαν». Ἡ Ἰερά Ὑμνοδία διαιρεῖται σὲ τρεῖς τόμους πού περιέχουν: α) Ἀναστασιματάριον, β) Θ. Λειτουργίαν, γ) Μεγ. Ἑβδομάδα. Ἡ Γ' ἔκδοσις ἔγινε ἀπὸ τὸν ἐκδοτ. Οἶκο Δ. καὶ Π. Δημητράκου, Ἀθήναι 1923.

6. — «Τυρταῖος», ἐν Ἀθήναις 1907 (σὲ εὐρωπαϊκὴ σημειογραφία) «ἦτοι βιβλίον μουσικὸν περιέχον νέα ἄσματα παιδαγωγικά, ὀρχηστικά, γυμναστικά, ὡς καὶ τὰ χορικά τῆς Ἠλέκτρας καὶ τῆς Ἀντιγόνης τοῦ Σοφοκλέους, τὴν πάροδον τοῦ Οἰδίποδος ἐπὶ Κολωνῶ... καὶ ἱκανὰς δημῶδεις μελωδίας».

7. — «Ὑμνοὶ καὶ Ὠδαί, ἐν ἁρμονικῇ τριφώνῳ συμφωνίᾳ», ἐν Ἀθήναις 1930 (μετὰ προλεγόμενα ὁμῶς γραμμένα τὸν Αὐγούστου τοῦ 1908).

Ἄλλ' ὁ Σακελλαρίδης ἐξέδωσε ξεχωριστὰ καὶ τὸν «Ἀκἀθιστο Ὑμνον» (αὐτοτελὲς φυλλάδιο, μὲ βυζαντινὴ παρασημαντικὴ) καθὼς καὶ τὴν «Παράκλησιν», ἐμελοποίησε τὸ «Τριώδιον» καὶ τὸ «Πεντηκοστάριον» (ἐκδ. σὲ βυζαντινὴ σημειογραφία), ὑπάρχει δὲ καὶ ἔκδοση τῶν «Ἀπάντων» του, πάλι σὲ βυζαντινὴ μουσικὴ γραφὴ, μὲ ἰδιαιτέρως ἐνδιαφέροντα, νομίζω, τὸν Ε' τόμο, ὅπου οἱ ἱερεῖς Ἀκολουθίες τῶν μηνῶν Σεπτεμβρίου μέχρι Δεκεμβρίου. Ἐδῶ ἔχει κανεὶς τὶς ὠραῖες μελωδίαις του στὸν κύκλο τῶν Χριστουγέννων (ἀπὸ σελ. 130-189) ὅπου ξεχωρίζουν οἱ ὕμνοι τῆς παραμονῆς (μεγάλαις Ὦραις), τοῦ Ἑσπερινοῦ καὶ τοῦ Ὁρθρου τῆς ἑορτῆς (σ. 134-182). Ἐπίσης σὲ αὐτοτελὲς τεῦχος δημοσίευσε τὴν «Μελοποιεῖται τῶν χορικῶν καὶ κομμῶν τῆς Ἀντιγόνης τοῦ Σοφοκλέους», Ἀθῆναι 1896.

2. ΠΡΟ·Υ·ΠΟΘΕΣΕΙΣ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΟΥ ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΗ.

Ὅ,τι εἶπαμε στὴν ἀρχὴ αὐτῆς τῆς μελέτης γιὰ τὶς σχέσεις τῶν βυζαντινολόγων-ἀρχαιολόγων μὲ τὴν βυζαντινὴ μουσικὴ καὶ τῶν βυζαντινομουσικολόγων μὲ τὶς εἰκαστικὰς τέχναις τοῦ Βυζαντίου μᾶς εἰσάγουν ἤδη στὸ κλίμα τῶν προϋποθέσεων τῆς μουσικῆς τοῦ Σακελλαρίδη. Γιατὶ πρὶν ὑπάρξουν οἱ ἀπόπειραι στὴν Δύση ἐκδυτικοποιήσεως τῆς ἐκκλησιαστικῆς μας μουσικῆς, ὑπῆρχε ἓνα γενικώτερο ἀντιβυζαντινὸ κλίμα στὴν Εὐρώπη, τὸ ὅποιο, δυστυχῶς, δὲν μποροῦσαν ἀκόμη νὰ τὸ ἐπηρεάσουν καὶ ἀμβλύνουν οἱ σπουδὲς γιὰ τὸν Βυζαντινὸ πολιτισμὸ (ἱστορία, πολιτικὴ, τέχνη, κλπ.) ποὺ ἄρχισαν νὰ καλλιεργοῦνται ἀπὸ τὸν περασμένο αἰῶνα. Τὸ κλίμα αὐτὸ διαμορφώθηκε καὶ στὴν χώρα μας, ἀμέσως μετὰ τὴν δημιουργία τοῦ ἑλληνικοῦ Κράτους, ἀπὸ τὴν νοοτροπία ποὺ ἔφεραν οἱ κλασσικολάτραις βαυαροὶ αὐθένται. Τόσο ἐκεῖ ὅσο καὶ ἐδῶ ἡ Βυζαντινὴ τέχνη, στὸ σύνολό της, ἐθεωρεῖτο τέχνη παρακμῆς, τέχνη στατικὴ καὶ ἀπολιθωμένη, τέχνη ποὺ γιὰ νὰ γίνῃ δυνατὸ νὰ ξαναχρησιμοποιηθῇ δημιουργικὰ ἔπρεπε νὰ ἀναζωογονηθῇ μὲ τὰ ὑποδείγματα τῆς Ἀναγεννησιακῆς καὶ μετααναγεννησιακῆς τέχνης ποὺ ἤκμασε στὴν Δύση. Παραλείπω τοὺς ἄλλους κλάδους τῆς τέχνης (ὅπως π.χ. τὶς ἐπιδράσεις στὴν ἀρχιτεκτονικὴ⁸) καὶ περιορίζομαι στὴν ζωγραφικὴ, γιατί αὐτὴ περισσότερο ἀδικήθηκε. Τὸν 19ο αἰῶνα, Ἕλληνες ἄνθρωποι τῶν γραμμάτων ἐπίστευαν καὶ ἔγραφαν ὅτι ἡ ὀρθόδοξη ἀγιογραφία «ἐξεβαρβαρώθη» καὶ ὅτι «πένθιμόν τι σάβανον κατεκάλυψε διὰ τῶν χειρῶν τῆς ἐμπειρικῆς τεχντροπίας πᾶσαν ἀγιογραφικὴν εἰ-

8. Βλ. Κ. Καλοκύρη, Εἰσαγωγή εἰς τὴν Χριστιανικὴν καὶ Βυζαντινὴν Ἀρχαιολογίαν, Θεσσαλονίκη 1970, σελ. 239.

κόνου»⁹. "Όσοι καταλάβαιναν ὅτι θὰ ἦταν δύσκολο ἢ ἀντικατάστασὴ τῆς μὲ τὴν ζωγραφικὴ τῆς Δυτικῆς Ἐκκλησίας (ἢ ὅποια, ἀπὸ ἀπόψεως θεμάτων, εἶναι περισσότερο θρησκευτικὴ καὶ πολὺ λιγώτερο δογματικὴ-λειτουργικὴ, ὅπως εἶναι, ἀντιθέτως, ἡ ζωγραφικὴ τῆς Ὁρθοδοξίας) ἐπίστευαν καὶ ἀπαιτοῦσαν τουλάχιστο τὴν «διόρθωσὴ» τῆς(1) κατὰ τὰ δυτικὰ πρότυπα, δηλ. μὲ ἀπόδοση τῆς ἀνατομικῆς ἀλήθειας στὰ πρόσωπα καὶ στὰ σώματα, τῆς πραγματικῆς προοπτικῆς καί, γενικὰ, τῆς φυσικότητος στὴν ὅλη ἀτμόσφαιρα τῶν εἰκόνων¹⁰. Ἡδη ἀπὸ τὸν 17ο αἰῶνα ἄρχισε νὰ ἐμφανίζεται στὴν Δύση μιὰ —τάχα— βελτιωμένη σχολὴ τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς (Scuola Bizantina migliorata), δηλ. μιὰ τεχνοτροπία ἢ ὅποια ἀναμείγνυε στοιχεῖα τῆς βυζαντινῆς παραδόσεως μὲ στοιχεῖα δυτικά, κατὰ τρόπο μάλιστα ἐντελῶς ἀναφομοίωτο¹¹. Τὸν 18ο καὶ 19ο αἰῶνα τὸ κλίμα, γενικώτερα, ἦταν ὑπὲρ τῆς «βελτιώσεως» καὶ ἐξακολούθησε στὴν Χώρα μας σχεδὸν μέχρι τὸν Β' παγκόσμιον πόλεμον.

Ἴσως εἶναι κοινοτοπία, ἀλλ' ἐπειδὴ ἀπευθυνόμεστε καὶ στὸ πλατύτερον κοινόν, πρέπει νὰ ἐπαναλάβουμε ὅτι, δυὸ ἦταν τότε τὰ ιδεώδη, σύμφωνα μὲ τὰ ὅποια ἔπρεπε νὰ διαμορφωθῇ στὸ ἐξῆς ἡ τέχνη. Τὸ κλασσικὸν ιδεῶδες, μὲ ἐκφραστὴν τὸν Λουδοβίκο τῆς Βαυαρίας καὶ τὸ ἀναγεννησιακόν, μὲ φορέα τὴν Ρώμην καὶ τὴν Βενετία (Καθολικισμός). Οἱ κλασσικὲς σπουδὲς βρίσκουν τώρα τὴν ἀνθιστὴν καὶ τὴν ἀπελευθερωμένη Ἑλλάδα, ὅπου οἱ διανοούμενοι στρέφονται στοὺς ἀρχαίους προγόνους, στὰ κλασσικὰ φιλολογικὰ καὶ καλλιτεχνικὰ προϊόντα τους. Ἔτσι οἱ λόγιοι, κάνοντας ἄλμα ἀδικαιολόγητο, μεταβαίνουν ἀπὸ τὴν ἀρχαία στὴν νεώτερη Ἑλλάδα, ἀδιαφορώντας γὰρ τὴν ἐν τῷ μεταξύ πορεία τοῦ Ἔθνους, δηλ. περιφρονώντας τὸ Βυζάντιον καὶ ὅλη τὴν μεσαιωνικὴ ἑλληνικὴ ἱστορικὴ πραγματικότητα. Στὴν Ἀναγέννησιν (ὡς ἀνα-γέννησιν) βρίσκουν τὴν σύνδεσίν τους μὲ τὸ ἀρχαῖον πνεῦμα (ὅπως τοὺς ἐπέβαλαν νὰ πιστεύουν οἱ «σοφοὶ» τῆς Ἑσπερίας) καὶ στὰ καλλιτεχνικὰ τῆς προϊόντα ἀναγνωρίζουν τὰ ὑποδείγματα πρὸς μίμησιν. Τὸν γερμανικὸν κλασσικισμὸν ἐκφράζει πιά τὸ ἑλληνικὸν Πολυτεχνεῖον («Σχολὴ Μονάρχου») μὲ τοὺς γνωστοὺς ζωγράφους του. Ἡ φιλοπατρία συνδέεται στὸ ἐξῆς μὲ κάθε ἀρχαιο-

9. Γ ρ η γ. Γ. Πα πα δ ο π ο ὕ λ ο υ, Περὶ τῆς καθ' ἡμᾶς ἐκκλησιαστικῆς τέχνης... κλπ., στὰ «Χρονικά» τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἐκπαιδευτηρίου, ἔτος ΙΖ', περίοδος Β, ἔτος ΣΤ, Ἀθῆναι 1870, σ. 8 κ.ἑξ.

10. "Όπ. π.π. σελ. 12. Πρωτοστάτησαν σ' αὐτὰ ζωγράφοι τῆς Ἑπτανήσου μὲ τὴν ἐξιταλισμένην ζωγραφικὴν τους (Δοξαράδες, Πλακωτός, Καντούνης κ.ἄ.) καὶ ὕστερα ὁ βαυαρὸς ζωγράφος Thirsch (ὁ γνωστὸς Θεϊρσιος) τὸν ὅποιον ὁ Ὄθων διόρισε, τὸ 1852, στὸ Πολυτεχνεῖον Ἀθηνῶν γιὰ νὰ διδάξῃ τὴν ζωγραφικὴν.

11. Ἀ. Ξ υ γ γ ὀ π ο ὕ λ ο υ, Σχεδιάσμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἀλωσιν, Ἀθῆναι 1957, σελ. 278 κ.ἑξ.

ελληνικό (έστω και αν ή ψυχρή του μίμηση απέχει πολύ από την δημιουργία) αφού τὸ Βυζάντιο με τὸν «θεοκρατισμό» του μᾶς ὀδήγησε στὴν ὑποδούλωση στοὺς τούρκους (Ἡ ἀποστροφή πρὸς τοὺς κατακτητὲς ἐπεκτείνεται τώρα και σὲ ἀποστροφή στοὺς ...βυζαντινοὺς!). Οἱ νέοι ἔλληνες πρέπει νὰ ἔχουν πρότυπα τοὺς ἀρχαίους προγόνους και τοὺς, βάσει αὐτῶν, πολιτισμένους εὐρωπαίους. Ἐποὺ ἡ Δύση, μελετώντας τοὺς ἀρχαίους ἀνέπτυξε τὰ γράμματα και τις τέχνες, ἔπεται ὅτι αὐτὴ ἀνοίγει τὸν δρόμο γιὰ τὴν προκοπὴ τοῦ ἀπελευθερωμένου ἀπὸ τὸν ἐπαχθῆ ζυγὸ Ἔθνους. Στὰ Σχολεῖα ἀκούεται ὡς σλόγκαν τὸ «μᾶς ἔφαγε ἡ Ἀνατολή, ἄς στραφοῦμε στὴν πολιτισμένη Δύση», ἐνῶ ἡ πολυπράγμων ἔρευνα λέγεται, περιφρονητικά, «βυζαντινισμός»! Οἱ παλαιότεροι ἐνθουμούμαστε αὐτὸ τὸν χαρακτηρισμὸ πὸ ἐπανελάμβαναν «προοδευτικοὶ» καθηγητὲς στὰ μαθητικά μας χρόνια... Εὐτυχῶς ὅμως —και σὲ ἀντίθεση πρὸς ὅλα τὰ πάρα πάνω— στὴν Εὐρώπη πρῶτα ἄρχισε νὰ ἀνακαλύπτεται, νὰ ἐκτιμᾶται και νὰ προβάλλεται τὸ Βυζάντιο, ἡ ἱστορία, ἡ πολιτικὴ, ἡ τέχνη και οἱ θεσμοὶ του, ὀρθωσαν δὲ τὸ ἀνάστημά τους και στὴν χώρα μας σπουδαῖοι ἱστορικοὶ, ἀρχαιολόγοι, φιλόλογοι και λοιποὶ βυζαντινολόγοι, οἱ ὁποῖοι με τις ἔρευνες και δημοσιεύσεις τους ἀπέδειξαν και ἐπέβαλαν τὴν ἀξία ὅλου τοῦ βυζαντινοῦ πολιτισμοῦ.

Μέσα σ' αὐτὸ τὸ κλίμα πρέπει νὰ ἀντιληφθοῦμε και τὴν τύχη τῆς ἐκκλησιαστικῆς μας μουσικῆς και νὰ ἐκτιμήσουμε ἀναλόγως ἐκείνους πὸ ἐπεδίωξαν (ὅπως και στὴν ζωγραφικὴ) εἴτε νὰ τὴν ὑποτάξουν στὴ Δύση (κίνηση Χαβιαρᾶ), εἴτε ἐκείνους πὸ προσπάθησαν νὰ τὴν ἀναπτύξουν αὐτοτελῶς ἀλλὰ με τὴν δυτικὴ ἐπίδραση (κρατώντας δηλ. τὴν βυζαντινὴ παράδοση ἀλλὰ και μὴ ἀποκρούοντας κάποια εὐρωπαϊζουσα ἀρμονία, ὅπως ὁ Σακελλαρίδης)· ἢ τέλος, ἐκείνους, οἱ ὁποῖοι, πιστοὶ στὴν παράδοσή της και μόνο και στὴν καλλιτεχνικὴ τῆς αὐτάρκεια, ἐπεχείρησαν, με τις ἐπιστημονικὲς τους ἔρευνες νὰ τὴν δικαιολογήσουν (ὅπως ἔκαμαν οἱ βυζαντινολόγοι γιὰ τις ἄλλες βυζαντινὲς τέχνες) και νὰ προβάλλουν τὴν ιδιαίτερη ἀξία της, τονίζοντας δηλ. τὴν εἰδοποιὸ τῆς διαφορᾶ ἀπὸ τὴν μουσικὴ τῆς Εὐρώπης (Ψάχος). Ἦδη δυὸ αὐστριακοὶ μουσικοὶ, ὁ Randhartinger και ὁ Preger, προσπάθησαν νὰ ἐναρμονίσουν κατὰ τὸν εὐρωπαϊκὸ τρόπο βυζαντινὰ ἄσματα, ἐνῶ γύρω στὰ 1844 ὁ πρῶτος ἀπ' αὐτοὺς μαζὺ με τὸν πρωτοψάλτη τοῦ ἑλληνικοῦ ναοῦ τῆς ἀγίας Τριάδος στὴν Βιέννη, Ἰωάννη Χαβιαρᾶ, ἀποπειράθηκαν νὰ περιβάλουν με τετράφωνη ἀρμονία τὴν ἐκκλησιαστικὴ μας μουσικὴ. Ἀπόπειρα ἀποτυχημένη, γιὰτι με αὐτὸ τὸν τρόπο ἡ βυζαντινὴ μελωδία ἐξαφανιζόταν ἐντελῶς και προέκυπτε ἕνα ὄλωσδιόλου «ξένον ἄκουσμα», μιὰ εὐρωπαϊκὴ κοσμικὸτροπὴ σύνθεση. Τίποτε πλέον δὲν ἔμενε ἀπὸ τὴν παράδοση. Κανένα συναίσθημα κατανύξεως και εὐλαβικῆς διαθέσεως δὲν ἐπροκαλεῖτο. Ἐν πάσῃ περιπτώσει ἡ μουσικὴ τοῦ Χαβιαρᾶ (ὅπως καθιερώθηκε νὰ λέγεται) πὸ ψαλλότανε στὴν Βιέννη, βρῆκε ἀπήχηση στὶς ὀρθόδοξες Κοινότητες τῆς Εὐρώπης, κυρίως γιὰ

τὸν λόγο τῆς ἐπιδράσεως τοῦ περιβάλλοντος καὶ τῆς μὴ ἐνημερώσεως. Ὡς δῆθεν (καλλιτεχνικὸ ἐπίτευγμα) ἦλθε καὶ στὴν Ἑλλάδα ἡ τετράφωνη μουσικὴ ἀπὸ τὸν Ἀλέξ. Κατακουζηνὸ (ἄνθρωπο μὲ φιλολογικὴ παιδεία ἀλλὰ σχεδὸν ἄμοιρο ἀπὸ βυζαντινὴ μουσικὴ) καὶ μὲ τὴν ἐντολὴ τῆς βασιλισσας Ὀλγας ἐπεβλήθηκε στὸν ναὸ τῶν Ἀνακτόρων. Γιὰ νὰ μὴ ὑστερήσουν σὲ πρόοδο ἔσπευσαν νὰ μιμηθοῦν τὸ παράδειγμα τῆς ὀρθοδόξου ἀνασσας καὶ μερικοὶ ναοὶ τῶν Ἀθηνῶν, ὅπως ἡ Μητρόπολη, ἡ ἁγία Εἰρήνη καὶ ὁ ἅγιος Γεώργιος Καρύτση, μὲ τὴν φροντίδα τοῦ μουσικοῦ Θεοδ. Πολυκράτη, ὁ ὁποῖος ἔγραψε καὶ μελέτη ἐγκωμιαστικὴ τῆς ξένης μουσικῆς¹². Τὸ ἴδιο ἔγινε καὶ στὸν ναὸ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὴν Πάτρα, κ.ά.

Στὰ 1875 ὁ Καθηγητῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν Δημ. Βερναρδάκης σὲ ἓνα Λόγο του στὸ Βαρβάκειο, περὶ ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ποὺ δημοσιεύθηκε στὴν «Νέα Ἡμέρα» τῆς Τεργέστης¹³, ἐνῶ ἐξῆρε τὴν βυζαντινὴ μουσικὴ, ὅμως παράλληλα ἰσχυρίζετο ὅτι τίποτε δὲν ἐμποδίζει «νὰ ἀρχίσωμεν καὶ ἡμεῖς περιβάλλοντες διὰ τῆς ἁρμονίας τὰ μουσικὰ ἡμῶν μέλη». Τὴν ἴδια γνώμη εἶχε καὶ ὁ Καθηγητῆς τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς Ἀ. Διομήδης Κυριακὸς ὑπέρμαχος τῆς παραδοσιακῆς ἀλλὰ ἑναρμονισμένης (γρ. «βελτιωμένης») ἐκκλησιαστικῆς μας μουσικῆς, ἀφοῦ χρειαζότανε κάθαρση ἐπειδὴ «εἰς αὐτὴν εἰσέφρησαν κακόζηλα ἀνατολικὰ» στοιχεῖα¹⁴. Οἱ διανοούμενοι αὐτοὶ καὶ οἱ ἄλλοι ὁμόφρονες βρῆκαν ἔρεισμα στὸν σύγχρονό τους γάλλο μουσικὸ Bourgaud-Ducoudray, ὁ ὁποῖος στὴν μελέτη του «Étude sur la musique Ecclésiastique grecque», ἔγραψε ὅτι «de jour où les nations de l'orient pourront appliquer l'harmonie à leurs modes, la musique Orientale sortira enfin de sa longue immobilité»¹⁵.

Πρέπει νὰ προσθέσουμε ἐδῶ καὶ τὴν κίνηση τοῦ θεωρητικοῦ μουσικοῦ Ἰωάννου Τζέτζη (διδάκτορος τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Μονάχου, 1874) ὁ ὁποῖος σὲ μελέτες καὶ διαλέξεις του, τοῦ 1882, ὀνόμαζε τὴν ἐκκλησιαστικὴ μας μουσικὴ «κρᾶμα τουρκικῆς, ἀραβικῆς καὶ περσικῆς, ... μουσικὴν κακότεχνον καὶ ἀκόλαστον, ἀσεβῆ καὶ ἥμιστα προσήκουσαν τῇ λατρείᾳ... ἀφοῦ πολλὰ μέλη της εἶναι εἰλημμένα ἐκ τουρκικῶν ἀμανέδων»... κλπ.¹⁶. Καὶ ὁ καρδινάλιος Pitra εἶχεν ἰσχυρισθῆ προηγουμένως (1867) ὅτι ἡ «καθαρότης τῆς

12. Ἡ τετράφωνος μουσικὴ ἐν τῇ Ἐκκλησίᾳ, Ἀθήναι 1916.

13. Ἰ. Θ. Σακελλαρίδης, Ὀκτώηχος, φυλλάδιο Α', Ἀθήναι 1888, σελ. στ', καὶ Γ. Παπαδοπούλου, Συμβολαί, σελ. 453.

14. Γ. Παπαδοπούλου, Ὀπ. π. π., σελ. 479.

15. Ἐκδ. Paris 1887, σ. 36. Πρβλ. καὶ Ἰ. Σακελλαρίδης, Ὀκτώηχος, σελ. στ' (Ἡ ἀραίωση δική μου).

16. Ἰ. Τζέτζη, Περὶ τῆς κατὰ τὸν μεσαίωνα ἱερᾶς μουσικῆς τῆς ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας, «Παρνασσός» Στ', ἐν Ἀθήναις 1882, σελ. 16. Πρβλ. καὶ Γ. Παπαδοπούλου, Συμβολαί, σελ. 285 καὶ 464.

έλληνικῆς μουσικῆς κατά τούς τελευταίους χρόνους τοῦ βυζαντινοῦ κράτους διεφθάρη κατά τι ὑπό τῶν περσῶν, ἀράβων καί τούρκων»¹⁷. Ἄλλ' ὁ Τζέτζης, ζητοῦσε ἐπί πλέον τήν εἰσαγωγή καί στήν δική μας Ἐκκλησία τῆς «πολυφώνου καί παναρμονίου (εὐρωπαϊκῆς) μουσικῆς», κάθε δέ ἄρνηση στήν ἀπαίτησή του τήν ἀπέδιδε σέ «γελοῖο φόβο ἐκφραγκίσεως καί εἰς παντελῆ καί παχυλωτάτην ἄγνοιαν»¹⁸. Τήν ἴδια ἐποχὴ καί ὁ πολὺς Κωνσταντῖνος Σάθας ἐπιθανολογοῦσε ὡς «πολύφωνον καί πολύτονον» τήν μουσική τοῦ Βυζαντίου, στηριζόμενος σέ μιὰ Νεαρά τοῦ Ἰουστινιανοῦ στήν ὁποία ἀναφέρεται ἓνα μεγάλο πλῆθος πρεσβυτέρων, διακόνων, ὑποδιακόνων, διακονισσῶν, ἀναγνωστῶν καί ψαλτῶν γιά τόν ναό τῆς ἁγίας Σοφίας Κωνσταντινουπόλεως. Τόσο πλῆθος «ἦτο ἀδύνατον νά ἐκβάλλωσιν ἓνα καί τόν αὐτὸν τόνον», ἐπιλέγει ὁ Σάθας¹⁹, προσθέτοντας ὅμως ὅτι σημειώνει τοῦτο «ἐξ ἀπλῆς ἐπιστημονικῆς περιεργείας χωρὶς νά ἔχη τήν ἀξίωσιν νά ἐπιβάλλῃ τὰς ἰδέας του οὔτε νά λύσῃ... τὸ τόσον πολύπλοκον ζήτημα»²⁰. Ὑπενθυμίζουμε ἀκόμη ὅτι καί ὁ πολυμαθὴς ἱεράρχης, ἀρχιεπίσκοπος Ζακύνθου Διονύσιος Λάτας (1835-1894) (προηγούμενως πρωτοψάλτης, ἐπὶ τριετία, στὸν ναό τῆς ἁγ. Εἰρήνης Ἀθηνῶν) συνηγοροῦσε ὑπὲρ τῆς ἀρμονικῆς (τετραφώνου) μουσικῆς²¹. Τέλος ἀναφέρομεν ὅτι καί ὁ σύγχρονος τοῦ Σακελλαρίδη σεμνὸς πρωτοψάλτης τῆς ἁγίας Εἰρήνης καί ἔπειτα τῆς Μητροπόλεως Ἀθηνῶν Νικόλαος Κανακάκης, ἐνῶ ἦταν καλὸς γνώστης καί ἐκτελεστὴς τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, ὅμως ἦταν ταυτοχρόνως καί ἐνθουσιώδης φίλος τῆς εὐρωπαϊκῆς πολυφωνίας, ἂν καί προηγούμενως ἐπίστευε ὅτι ἂν περιβληθῆ με ἀρμονία ἢ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ θὰ μεταβληθῆ τὸ ἄκουσμα τῶν ἤχων τῆς.

Σκιαγραφώντας τὸ κλίμα τῆς ἐποχῆς ἐκείνης δὲν πρέπει νά παραλείψουμε καί τήν γενικώτερη χλιαρὴ στάση τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος γιά τήν ὁποία ἴσως τὸ μόνο δικαιολογητικὸ ἦταν ἡ ἐπίδραση τοῦ περιβάλλοντος. Ἄντι δηλ. νά ἀντιταχθῆ γενναίως στὸν δυτικὸ ἄνεμο καί νά καταστῆ ὁ μεγάλος ἀρωγὸς στήν ἔρευνα καί προβολὴ τῶν θησαυρῶν τῆς μουσικῆς τῆς βυζαντινῆς Ὁρθοδοξίας, ὑποτίμησε φαίνεται τήν σπουδαιότητά της (παρὰ τίς τιμητικὲς ἐξαίρεσεις Ἀρχιερέων), καθὼς τουλάχιστον δηλώνει ἡ στάση, τήν ὁποία —ὅπως καταγγέλληκε— ἐτήρησε ἀπέναντι στήν τεράστια προσφορὰ τοῦ κορυ-

17. Hymnographie de l'Église grecque, Paris 1867, 56. Παπαδόπουλος, ὅπ. π.π. σελ. 280.

18. Ἰ. Τζέτζης, ὅπ. π.π., σ. 18 καί Παπαδόπουλος, Συμβολαί, σελ. 288.

19. Ἱστορικὸν δοκίμιον περὶ τοῦ θεάτρου καί τῆς μουσικῆς τῶν βυζαντινῶν, ἐν Βενετίᾳ 1879, σελ. σιγ'.

20. Ὁπ. π.π., σελ. σιγ'.

21. Στὴν ἐφημερίδα τῶν «Σιών», Ἀθῆναι 1882, ἔτος Β', ἀρ. 87 καί 94 καί ἔτος Γ', ἀρ. 112.

φαίου καὶ διεθνοῦς κύρους μουσικολόγου τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, καὶ ἀντιθέτου σὲ κάθε καινοτομία, τοῦ Κωνστ. Ψάχου²².

Ὁ Σακελλαρίδης, ἐνθουσιώδης πατριώτης καὶ μὲ ἐπίγνωση ὀρθόδοξος, ἄριστος μουσικὸς ἀλλὰ καὶ δεινὸς φιλόλογος, ζώντας μέσα σ' αὐτὸ τὸ περιβάλλον τὸ φορτισμένο, ἀπὸ τὴν μιὰ μὲ τις ἀκραῖες ἀντιλήψεις γιὰ πλήρη ἐξευρωπαϊσμό (τετραφωνία) ἢ μὲ τις μετριοπαθέστερες γιὰ βελτίωση τῆς ἐκκλησιαστικῆς μας μουσικῆς «διὰ τῆς ἐναρμονίσεως», κ' ἀπὸ τὴν ἄλλη χαρακτηριστιζόμενο ἀπὸ μιὰ ἄτονη στάση τῆς ἐλλαδικῆς Ἐκκλησίας, θεώρησε χρέος

22. Τοῦτο γίνεται φανερό ἀπὸ τὴν ἀθέτηση τῆς ὑποχρεώσεως ποὺ εἶχε ἀναλάβει νὰ καταβάλλει μηνιαίως τις στοιχειώδεις ἀποδοχές του. Τὴν διαμαρτυρία καὶ τὰ δίκαια παράπονα τοῦ Ψάχου γιὰ τὴν ἀδιαφορία τῆς ἐκκλησιαστικῆς Ἀρχῆς παραλαμβάνω ἀπὸ: Κ. Ψάχου, Ἡ παρασημαντικὴ τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς, ἐκδ. Β', Ἀθήναι 1978, σελ. κθ', λ', λα', μθ' κ.ἑξ., ὅπου τὰ Προλεγόμενα ἀπὸ τὸν Γ. Χατζηθεοδωροῦ. Κατὰ τις πληροφορίες αὐτές, εὐτυχῶς, τὸ 1939 ὁ Γ. Παπανδρέου (ὡς ὑπουργὸς Παιδείας) διόρισε τὸν Ψάχου «μουσικὸ ἐπόπτη» τῶν ναῶν μὲ τὸν βαθμὸ Γραμματέως Α'. Καὶ μὲ τὸν βαθμὸ αὐτὸ ἀπέθανε ὁ μουσικολόγος (ἀφοῦ ἐξόδεψε τὰ πάντα γιὰ ἀγορὰς βιβλίων καὶ μουσικῶν χειρογράφων) ἐνῶ θὰ ἔπρεπε φυσικὰ, ὅχι μόνο νὰ προαχθῆ, κατ' ἀξίαν καὶ τιμητικῶς, στὸν βαθμὸ τοῦ Διευθυντοῦ, ἀλλὰ καὶ νὰ ἐκλεγῆ Καθηγητὴς στὸ Πανεπιστήμιο, δημιουργουμένης Ἐδρας Μουσικολογίας, μὲ τὴν φροντίδα τῆς Ἐκκλησίας. Εἶναι ὅμως παρήγορο καὶ ἀρκετὰ τιμητικὸ γιὰ τὴν σημερινὴ ἐλλαδικὴ Ἐκκλησία ὅτι ἡ Ἱ. Σύνοδος συνέστησε, ἀπὸ τὸ 1970 τὸ Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, τὸ ὁποῖο, ἀκολουθώντας τὸν καλὸ δρόμο, ἀρχισε ἤδη νὰ ἀποδίδει ἀξιόλογους καρπούς.— Ἡ πάρα πάνω στάση τῆς παλαιᾶς ἐκείνης ἐλληνικῆς Ἐκκλησίας δὲν μὲ ἐκπλήττει γιατί, ὡς ἀρχαιολόγος γνωρίζω ὅτι πρὶν τὸν τελευταῖο παγκόσμιο πόλεμο, ἀλλὰ καὶ λίγο μετὰ, Ἕλληνες ἀνώτεροι κληρικοὶ ἦταν, παράλληλα, καὶ κατὰ τῆς ἄλλης βυζαντινῆς τέχνης, συγκεκριμένα τῆς ἀγιογραφίας, ἐπειδὴ τοὺς ἐγοήτευε «ἡ ζωντανὴ καὶ φυσικὴ ζωγραφικὴ τῆς Δύσεως». Ἡ Ἀρχαιολογικὴ Ὑπηρεσία ἔχει σχετικὰ ἐκθέσεις, ἐφόρων καὶ ἐπιμελητῶν Ἀρχαιοτήτων τῶν χρόνων ἐκείνων. Ὁ ἴδιος ἔχω προσωπικὴ ἐμπειρία ἀπὸ ἐξέταση σχετικῶν θέματος τὴν ὁποία, μὲ ἐντολὴ τοῦ Ὑπουργοῦ Παιδείας, ἔκαμα πρὶν ἀπὸ 28 χρόνια σὲ κάποιο νησί, σπουδαῖο γιὰ τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα του... Ἀλλὰ τώρα, ὀφείλω νὰ σημειώσω ἐδῶ ὅτι ἡ σύγχρονή μας ἐλληνικὴ Ἐκκλησία ἐκτιμᾷ ὅπως πρέπει καὶ προστατεύει τὴν ὀβελισμένην ἑλληνικήν, γι' αὐτὸ καὶ οἱ εἰκόνας καὶ οἱ τοιχογραφίες ἐκτελοῦνται πλέον —σὲ μεγάλο ποσοστὸ— μὲ τὰ ὑποδείγματα τῆς σεβάσμιαις παραδόσεως. (Θεωροῦμε μόνο ὅπως ἀνεπαρκεῖς τοὺς περὶ εἰκονογραφίας συμβούλους τῆς Ἐκκλησίας). Γιὰ τὰ προβλήματα τῆς εἰκονογραφίσεως τῶν συγχρόνων ναῶν βλ. Κ. Καλοκέρη, Ἡ Ναοδομία καὶ ἡ σύγχρονος τέχνη, Θεσσαλονίκη 1978, σελ. ἀπὸ 189-268. Ἀλλὰ μὲ τὴν εὐκαιρία τῆς ἀναφορᾶς στὴν σημερινὴ ἐλληνικὴ Ἐκκλησία, μοῦ εἶναι δάδνατο νὰ σιωπήσω καὶ νὰ μὴν ἐξάρω κατὰ χρέος τὸ γεγονός ὅτι Ἀρχιερεῖς, ἄριστα καὶ ὑποδειγματικὰ πράττοντας, ἀντιτάχθηκαν σθεναρὰ κατὰ τῆς ἐξακολουθητικῆς μουσειοποιήσεως βυζαντινῶν ναῶν (Rotonda-Θεσσαλονίκη, Δαφνί-Ἀθηνῶν, Ὅσιος Λουκάς—Λεβαντιάς κ.ἄ.) ἀπὸ τὴν Ἀρχαιολογικὴ Ὑπηρεσία. Πότε ἡ Ἐκκλησία μας ἀπέβαλε τοὺς τίτλους κυριότητος ἐπὶ τῶν εὐκτηρίων της;... Λεπτομερῶς γιὰ τὰ σχετικὰ ἀναφαίρετα δικαιώματα τῆς Ἐκκλησίας στὴν περιουσία της γράφω στὴν μελέτη μου: «Τὰ χριστιανικὰ μνημεῖα τῆς Ἑλλάδος καὶ ἡ Ἐκκλησία», ποῦ δημοσιεύθηκε στὰ Περιοδικὰ «Ἐκκλησία» καὶ «Γρηγόριος Παλαμᾶς» τὸ 1966 καὶ κυκλοφόρησε κατόπιν σὲ Ἀνάτυπα (τὸ ἴδιο ἔτος).

του να επέμβη, θέτοντας τις δυνάμεις του στην αλλαγή που νόμισε ότι έπρεπε να γίνει. Έν αντιθέσει προς τους εισηγητές της εξευρωπαϊσμένης τετράφωνης μουσικής, κυρία, σταθερή και ακλόνητη γραμμή του Σακελλαρίδη ήταν η διατήρηση στους ύμνους της πατροπαράδοτης μουσικής. Έπειδή όμως το σύγχρονο αυτό των ανθρώπων (λόγω των διεθνών επαφών κ.τ.τ.) έτροφοδοτείτο με την άρμονία και επειδή έπρεπε και η εποχή μας να προσφέρει στοιχεία (τή συμβολή της) για μιá εξέλιξη του όρθοδόξου άσματος, ο Σακελλαρίδης ένόμισεν ότι οι ύμνοι (ή τουλάχιστο ένα μέρος άπ' αυτούς) όπου είναι δυνατόν, έπρεπε να επενδυθούν με άρμονία.

Όφείλουμε να ξεκαθαρίσουμε τά πράγματα έξ αρχής σημειώνοντας ότι ο Σακελλαρίδης ο ύ τε κ ά ν ή θ ε λ ε ν' ά κ ο ύ σ ε ι περι τετράφωνης εύρωπαϊκής μουσικής, ή όποία άλλοίωνε τόν όλο χαρακτήρα της όρθοδόξου μελωδίας ενώ, έξ άλλου, δέν επέτρεπε να άκούεται εύκρινώς και να έξαίρεται ό ποιητικός λόγος και ή βασική μελωδία²³. Τήν πατροπαράδοτη πάλι βυζαντινή μουσική τήν ήθελε με τήν κληρονομία των όκτώ ήχων της κ.λπ., αλλά με κάποια άπλοποίηση (βλ. πιδό κάτω). "Όσον άφορά τώρα τήν ιδέα του για τήν εξέλιξη του όρθοδόξου άσματος (έξέλιξη που συμβαίνει σε κάθε ζωντανό όργανισμό, ενώ δέν γίνεται σε όσους παραμένουν στην στατικότητα και τήν αδράνεια), τήν ζωοποίησή του δηλ. με στοιχεία της μουσικής της εποχής μας, τούτο είναι ίσως όρθόν και νόμιμον αλλά έφ' όσον τά στοιχεία αυτά είναι άπαιτήτως ό μό λο γ α, όποτε, ένοφθαλμιζόμενα στην παράδοση άφομοιώνονται, και δέν άλλοιώνουν τόν χαρακτήρα της ως έτερόκλητα. Τό σφάλμα όμως του Σακελλαρίδη ήταν ότι τά στοιχεία της εύρωπαϊκής άρμονίας που δανείστηκε δέν ή τ α ν ό μ ο λ ο γ α προς τά στοιχεία της όρθοδόξου βυζαντινης παραδόσεως. "Αν ήταν στοιχεία άπό τήν άμιγώς έλληνική μουσική (τήν δημοτική π.χ.) θά άλλαζε τό πρᾶγμα. Άλλά οι συνθήκες τότε και οι εκτιμήσεις ήταν άλλες. (Σχετικώς παρακάτω).

Άλλ' ό Σακελλαρίδης σφόδρα έπιθυμούσε να έπιτύχει και τήν ρυθμική και μελωδική άπόδοση των έννοιών των ύμνων, πρᾶγμα που δέν κατορθωνότανε πάντοτε στα τρέχοντα μελωδήματα. Γνώστης της ρυθμικής βυζαντινης ύμνογραφίας ή όποία βασίζεται στον άριθμό των συλλαβών και στον τόνο των λέξεων (τονικός ρυθμός-ίσοποδία) —άλλά και των, μόνο κατ' έξαίρεση (όπως στους κανόνες Χριστουγέννων, Φώτων και Πεντηκαστής) χρησιμοποιούμενων στην Ύμνογραφία αρχαίων προσωδιακών μέτρων— έπίστευεν ότι ή

23. Τέταρτη φωνή, ουσιαστικά δέν υπάρχει στους ύμνους του Σακελλαρίδη. Μόνο ως σπανιώτατη έξαίρεση —για να επαληθεύει ίσως τόν κανόνα— τήν συναντούμε, όσο ξέρω, σε μερικές λέξεις ή στίχους λίγων άσμάτων του (όπως π.χ. σε χειροβικό, στο «Τήν ώραότητα» και σε «Κύριε έλέησον»). Άλλ' ή φωνή αυτή εδώ δέν έχει καμμιά σχέση με τήν διάρθρωσή της στην εύρωπαϊκή μουσική.

μουσική πρέπει νὰ ἔχει πρὸ παντὸς τονική ρυθμικότητα καὶ νὰ τηρεῖ τὴν ὀρθή στίξι γιὰ νὰ γίνεται ἔτσι καταληπτὸ τὸ νόημα τῶν ἀσμάτων. Μὲ βάση αὐτές, σχηματικά, τὶς προϋποθέσεις, καθὼς καὶ τὶς ἀντιλήψεις του (ὅπως θὰ δοῦμε) περὶ κλιμάκων, διαστημάτων²⁴ καὶ μουσικῶν γενῶν, διαμόρφωσε τό, λεγόμενον, μουσικὸ του σύστημα, τὸ ὁποῖο θὰ ἐξετάσουμε ἀμέσως.

3.—Ο ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΣΥΣΤΗΜΑΤΟΣ ΤΟΥ ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΗ. — ΚΡΙΤΙΚΟΣ ΕΛΕΓΧΟΣ.

Τὸ λεγόμενον μουσικὸ σύστημα Σακελλαρίδη, μποροῦμε νὰ ποῦμε σὲ γενικὲς γραμμὲς ὅτι τὸ συνιστοῦν τὰ ἀκόλουθα:

α) Ἡ κάθαρση τῶν ἀσμάτων ἀπὸ τὰ «ὀθνεῖα» στοιχεῖα (ἀμανές, ρινοφωνία, κ.τ.τ.). β) Ἡ ρυθμικὴ καὶ μελωδικὴ προσαρμογὴ τῶν στίχων στὴν

24. Τὸ δύσκολο πρόβλημα τοῦ καθορισμοῦ τῶν τονικῶν διαστημάτων τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς κλίμακας (ποῦ φυσικὰ δὲν τὰ ἀποδίδει π.χ. τὸ πιάνο) μὲ σκοπὸ νὰ ὑπάρξει τρόπος γιὰ τὴν ἀναλλοίωτη διδασκαλία καὶ συντήρηση τῶν βυζαντινῶν ὕμνων, ὀδήγησε στὴν κατασκευὴ ἐνὸς ὄργανου (γνωστὸ ὡς «Ἰωακείμιο Φαλτήριον») ἀπὸ τὴν Ἐπιτροπὴ τὴν ὁποία, τὸ 1881, συνέστησε ἡ Ἐκκλησία Κωνσταντινουπόλεως, μὲ τὴν συμμετοχὴ μουσικολόγων καὶ μαθηματικῶν. Ἀργότερα ὁ Ψάχος (1924) μὲ τὴν σύμπραξη τοῦ μαθηματικοῦ Σ. Βραχάμη, κατασκεύασε στὴν Γερμανία (στὸ Oettingen τῆς Βαυαρίας) ἄλλο ὄργανο, τὸ Παναρμόνιο (ὀνομάστηκε μάλιστα «Εὔειο Παναρμόνιο» γιὰ νὰ τιμηθῇ ἡ Εὔα Σικελιανοῦ, μεγάλη χρηματικὴ ἀρωγὸς τοῦ ἔργου) πάλι γιὰ τὸν ἴδιον σκοπὸ. Διευκρινίζουμε, μὲ τὴν εὐκαιρία, τὸν σκοπὸ αὐτῶν τῶν ὄργανων, γιὰτὶ πολλοὶ κάνουν σύγχυση νομίζοντας ὅτι πρόκειται γιὰ εἰσαγωγὴ ἐνόργανης μουσικῆς στὴν Ἐκκλησία μας, πρᾶγμα ποῦ αὐτὴ —πολὺ ὀρθῶς— οὐδέποτε δέχτηκε. Ἀλλὰ μὴ καὶ ὁ λόγος γιὰ τὸν Ψάχο καὶ τὸν ὄρο «ἀρμονία» ποῦ εἶπαμε (καὶ ποῦ θὰ λέμε πάρα κάτω ἀρκετὲς φορὲς μὲ τὴν εὐρωπαϊκὴ του ἔννοια) σκόπιμο εἶναι ἐδῶ νὰ διευκρινίσουμε ὅτι εἶναι δυνατὸν νὰ ἐπέλθῃ παραξήγηση (προσωπικὰ ἔχω ἐπανειλημμένως ἐρωτηθῇ) ὅταν γίνεται λόγος γιὰ τό, λεγόμενον, «σύστημα ἀρμονικῆς συνηχίσεως» ποῦ ὀφείλεται πάλι στὸν Ψάχο, ὁ ὁποῖος ἔγραψε καὶ τὴν μελέτη (τὸ 1941) «Τὸ ὑκτάχον σύστημα τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, ἐκκλησιαστικῆς καὶ δημώδους καὶ τῆς ἀρμονικῆς συνηχίσεως», ποῦ δημοσιεύθηκε τὸ 1980 ἀπὸ τὸν Γ. Χατζηθεοδωροῦ. Ὁ ὄρος ἀρμονία (ἀρμονικὴ συνηχίση) δὲν πρέπει ἐδῶ νὰ συγγέεται μὲ τὴν ἔννοια ποῦ ἔχει στὴν εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ, γιὰτὶ ἐδῶ δὲν πρόκειται γιὰ ἐπένδυση τοῦ βυζαντινοῦ μέλους μὲ εὐρωπαϊκὴ ἀρμονία, ἀλλὰ γιὰ σύστημα «ἀρμονικῆς συνηχίσεως» (ποῦ ἐπενόησε ὁ Ψάχος μὲ τὸν σκοπὸ νὰ ὑπάρχει ὀρθὴ ἀκουστικὴ στὴν μουσικὴ διδασκαλία τῶν ἐκκλησιαστικῶν ὕμνων) δηλ. ἐπενδύσεως τοῦ μέλους μὲ καθάρα βυζαντινὴ ἀρμονία, ἡ ὁποία βασίζεται στὴν θεωρία τῶν διὰ τριῶν, τεσσάρων καὶ πέντε ἀρχαίων συμφωνιῶν καὶ τῆς ἀντιφωνίας. Ὁ Π. Γεωργίου, στὴν «Θρησκευτικὴ καὶ Ἠθικὴ Ἐγκυκλοπαιδεῖα», τόμ. 12, στ. 467 γράφει ὅτι τὸ σύστημα αὐτὸ «δὲν ἐπεκράτησεν ὡς στεροῦμενον ἐπιστημονικῆς θεμελιώσεως καὶ (ὡς) συγχροτηθὲν ἐπὶ τῇ βάσει μόνον μουσικῆς ἐμπειρίας», ἐνῶ ὁ Γ. Χατζηθεοδωροῦ (Κ. Ψάχος, Ἡ παρασημαντικὴ, σελ. με') νομίζει ὅτι τοῦτο ὀφείλεται σὲ «οἰκονομικοὺς καὶ τεχνικοὺς κυρίως λόγους».

ἔννοια τῶν ὕμνων. γ) Ἡ ψαλμωδία σύμφωνα με τοὺς ὀκτὼ ἤχους, με μονοφωνία μὲν γιὰ τὰ ἄσματα τῆς Ὀκτωῆχου κλπ., τριφωνία δὲ γιὰ τὰ Λειτουργικά (καὶ γιὰ μερικά ἄλλα πού τὴν ἐπιδέχονται). δ) Ἡ παραδοχὴ δύο μουσικῶν γενῶν (καὶ ὄχι τῶν τριῶν τῆς παραδόσεως). ε) Ἡ χρῆση τῆς βυζαντινῆς παρασημαντικῆς (notation) ἀλλὰ, παράλληλα, ἡ μεταγραφή τῶν ὕμνων καὶ στὸ εὐρωπαϊκὸ πεντάγραμμο. Ἄς δοῦμε, ἐν συντομία, καθένα ἀπὸ αὐτὰ τὰ στοιχεῖα, ἀνακρίνοντάς τα ὅσο μποροῦμε.

α) Ἡ κάθαρση τῆς βυζαντινῆς μελωδίας.

Ὁ Σακελλαρίδης —ὅπως τοῦ ἄρεσε νὰ λέγει— εἶχεν ἀναλάβει τὸν ρόλο τοῦ ἀρχαίου «φαιδунτοῦ» (ἢ φαιδрунтоῦ) δηλ. τοῦ εἰδικοῦ καλλιτέχνη, ὁ ὁποῖος στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα εἶχεν ἀρμοδιότητα νὰ καθαρίζει τὰ ἀγάλματα, κυρίως τοῦ Διὸς («ἀπὸ τῶν προσιζανόντων ρύπων») (δηλ. ἀπὸ τὸν ἐπικαθήμενο κονιορτό, τὶς ὀξειδώσεις τοῦ μαρμάρου καὶ τὶς λοιπὲς ἀκαθαρσίες) καὶ νὰ τὰ ἐπαναφέρει στὴν παλιά τους αἴγλη (φαιδρότητα)²⁵. «Ἡ ἱερὰ ἡμῶν μουσικὴ ὕμνογραφία —γράφει ὁ Σακελλαρίδης, με ὑπερβολικὴ ἄνωξις γενίκευση, στὴν Πρόλογο τῆς Γ' ἐκδόσεως τῆς Ἱερᾶς Ὑμνωδίας του²⁶— μακροῦς αἰῶνας διελθούσα, ἔσχε ποικίλην τὴν ἐπίδρασιν τῶν ἐκάστοτε ἐποχῶν καὶ τῶν περιπετειῶν ἃς διῆλθεν ἡ φυλὴ ἡμῶν. Ἡ δὲ μέχρις ἡμῶν παραδοθεῖσα ὡσπερ συντρίμματα μεγαλοπρεποῦς νηός, ἢ ὡσπερ ράχη βασιλικῆς ἀλουργίδος, ὠμοίαζε τῷ πρό τινων ἐτῶν ἐκ τῶν βυθῶν τοῦ Μαλέα ἀνασυρθέντι Ἑρμῇ ἢ Ἐφήβῳ τῶν Κυθήρων. Ὅτε οὗτος ἀνεσύρθη ἦτο ὄγκος ἄμορφος, ἀγνώριστος, ἀσχημάτιστος. Ἄλλ' ὅτε οἱ φαιδунται (ἢ φαιδрунтаί) καὶ καλλυνταὶ καλλιτέχναι ἐφαιδруνον ἀποπλύναντες αὐτὸν καὶ ἐλάμπρυναν ἀποκαθάραντες πάντα τὰ ἐπικαθήμενα φύκη, κοράλια καὶ κογχύλια, τότε ἐξεφάνη πάγκαλον ἀγαλμα, τοῦτ' αὐτὸ Πραξιτέλειον... Οὕτω λοιπὸν κεκαθαμένους καὶ ἐξηγνισμένους παραδίδομεν εἰς τοὺς μεταγενεστέρους τοὺς ἱεροὺς ὕμνους».

Ἄλλ' ὁ Σακελλαρίδης δὲν εἶναι ὁ πρῶτος πὺ ἐκαμε λόγο γιὰ τὶς ξένες ἐπιδράσεις καὶ τὰ ξένα στοιχεῖα στὴν ἐκκλησιαστικὴ μας μουσικὴ, τὰ ὁποῖα ἔπρεπε νὰ ἀποβληθοῦν. Ἀναφέραμε ἤδη τὶς σχετικὲς ἀπόψεις τοῦ Τζέτζη. Καὶ ἄλλοι λόγοι εἶχαν κάμει ἀνάλογες παρατηρήσεις, ὅπως π.χ. ὁ Ἀλέξ. Ραγκαβῆς (ὁ ὁποῖος ἐσημείωσε τοὺς «ὑπὸ τὴν ἐπιρροὴν ξένης μουσικῆς παραμύσους τερετισμοὺς καὶ τὰς κακοζήλους καμπὰς τῆς φωνῆς» τῶν ψαλτῶν)²⁷,

25. Ὁ ὠραῖος αὐτὸς ἑλληνικὸς ὄρος ἀγνοεῖται ἀπὸ τὴν σημερινὴν ἑλληνικὴν ἀρχαιολογία. Οἱ «φαιδрунтаί» λέγονται σήμερα «συντηρηταὶ ἀρχαιοτήτων» κατὰ μετάφραση τοῦ γαλλικοῦ conservateur καὶ τῶν συναφῶν ξένων.

26. Πρόκειται γιὰ τὴν ἐκδοσὴ Δ. καὶ Π. Δημητράκου (ἀχρονολόγητη), σελ. α'. Ἄλλ' ὁ Πρόλογος φέρει χρονολογία «ἐν Ἀθήναις, Μάιος 1923».

27. «Ἐκκλησιαστικὴ Ἀληθεια», ἐν Κωνσταντινουπόλει, ἔτος Δ', τευχ. ΙΘ', σελ. 271.

ὁ Ἄθαν. Πετρίδης, ὁ Ἄ. Διομήδης Κυριακός, ὁ Γ. Παπαδόπουλος²⁸. Τὸ φαινόμενο λοιπὸν εἶναι ἀναμφισβήτητο. Δὲν εἶναι ὁμοῦ ἀναμφισβήτητη ἡ ἔκτασή του. Πρέπει δηλ. νὰ γίνεи σαφές ὅτι δὲν ἀφορᾷ στὴν ὀ λ η β υ ζ α ν τ ι ν ῆ μ ο υ σ ι κ ῆ ἀλλὰ μόνον στὰ μεταγενέστερα ἔργα, στὰ λεγόμενα παπαδικὰ μέλη (ὅπως εἶναι τὰ Χερουβικά, τὰ Κοινωνικά, οἱ Πολυέλαιοι, τὰ Ἀνοιξαντάρια κ.τ.π.). Τὰ ἄσματα τῶν ὀκτώ ἤχων (Ὁκτώηχος-Παρακλητική, Μηναιᾶ) μὲ τὰ τροπάρια, τὰ κοντάκια, τὰ στιχηρά, τοὺς κανόνες, τὰ ἀπολυτίκια κλπ., κατ' οὐσίαν δὲ ἀλλοιώθηκαν στὴν περίοδο τῆς τουρκοκρατίας. Πολὺ περισσότερο προηγουμένως (κυρίως καὶ ἔσχατοι βυζαντινοὶ χρόνοι). Καὶ δὲν ἄλλαξαν αὐτὰ τὰ σύντομα μέλη γιατί, σὲ ἓνα σημαντικό ποσοστὸ, δὲν ἐγράφοντο ἀλλὰ συνετηροῦντο μὲ μόνη τὴ φωνητικὴ παράδοση. Καὶ αὐτὴ τὰ ἐπανελάμβανε ὅπως τὰ παρελάμβανε. Μὲ τοὺς ὀκτώ ἤχους δηλ. συνέβη ὅ,τι καὶ μὲ τὰ δημοτικὰ μας τραγούδια καὶ μὲ τὴν βυζαντινὴ ἀγιογραφία. Τὸ ὀρθόδοξο ἑλληνικὸ αἰσθητήριον τὰ διατήρησε ἀναλλοίωτα. Καὶ νομίζω ὅτι αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ εὐαισθησία τοῦ λαοῦ μας ἀποτελεῖ τὴν καλύτερη ἀπόδειξη γνησιότητος, ὅτι δηλ. οἱ ἤχοι τῆς Ἐκκλησίας, ἀπὸ γενεᾶς σὲ γενεά, ἔφτασαν μέχρι τὶς μέρες μας ὅπως παραδόθηκαν ἀπὸ τὰ παλιὰ χρόνια. Στὴν τέχνη τὸ ἓνα φαινόμενο βοηθεῖ στὴν ἐρμηνεία τοῦ ἄλλου. Ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ π.χ. παρ' ὀλη τὴν τουρκοκρατία (καὶ παρὰ τὴν μεταγενέστερη λαϊκὸτροπὴν κάμψης της) διατηρήθηκε κατὰ βάση ἢ ἴδια. Στὴν Κρήτη μάλιστα, παρὰ τὴν φραγκοκρατία (ἐπὶ τέσσερις καὶ μισὸ αἰῶνες) καὶ τὴν ζωνηρὴν παπικὴ ἀντίδραση, ἔδωσε καὶ πλούσιους καρπούς, αὐτοὺς ποὺ ἀποτελοῦν μιὰ ὀλόκληρη «Σχολή» (Κρητικὴ) ἀγιογραφίας. Ἀλλὰ θὰ πεῖ ἴσως κανεὶς: καὶ τὰ ξένα δάνεια; Τὰ παραβλέπουμε; Ὅχι βέβαια. Ἀλλὰ αὐτὰ σιγὰ-σιγὰ ἀποβλήθηκαν, ἐνῶ ἄλλα ἀφομοιώθηκαν ἀπὸ τὸν ζωντανὸ κορμὸ τῆς ὀρθοδόξου ζωγραφικῆς, ὅπως ἔγινε καὶ στὴν γλῶσσα. Καὶ στὴν μουσικὴ λοιπὸν τὰ ἐλάχιστα δάνεια (καὶ κάτι ὄροι, ὅπως ἀτζέμ, χισάρ, σεπαῖ, ἢ ἐπιφωνήματα: ναχά, νουχού, κλπ.) δὲν ἔβλαψαν τὴν οὐσία τῆς μελωδίας, ἀλλὰ σιγὰ-σιγὰ, ὡς ἐξωτερικὰ στοιχεῖα, ἐξαφανίστηκαν. Ὁ Φ. Ἀνωγειανάκης, στὴν «Ἱστορία τῆς Μουσικῆς» τοῦ Karl Nef συνοψίζει²⁹: «Στὴν βυζαντινὴν περίοδο τὸ μέλος δέχεται τὴν ἐπίδραση τῆς ἀνατολίτικης μουσικῆς ποὺ τὴν ἀφομοιώνει χωρὶς νὰ ἀλλοιωθῆ ὁ χαρακτήρας του. Ἔτσι ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ παραμένει ἰά ν τ α ἡ ἴ δ ι α τόσο στὶς βάσεις της —ποὺ στηρίζονται στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ μουσικὴ— ὅσο καὶ στὸ ὕψος της, ἔτσι ὅπως διαμορφώθηκε στὰ χίλια τόσα χρόνια τῆς βυζαντινῆς αὐτοκρατορίας»³⁰. Ἄν τώρα λοιπὸν κάποια ξένα στοιχεῖα γίνονται αἰ-

28. Συμβολαὶ εἰς τὴν Ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, σελ. 282, 479.

29. Μετάφραση-προσθήκης ἀπὸ τὸν ἴδιον, Ἀθήνα 1985, σελ. 63, 64.

30. Μὲ τὸ ἀναλλοίωτον αὐτὸ τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς δὲν συμφωνοῦν, ἀτυχῶς, οἱ μεταγραφές τῶν ξένων. Ὅσες φορές ἀκούσαμε βυζαντινὰ ἄσματα νὰ ἐκτελοῦνται σύμφωνα

σθητά μόνο σε μερικά παπαδικά μέλη, όπως είπαμε, τούτο οφείλεται στο γεγονός ότι αυτά δεν ήταν στο στόμα του λαού, στην χρήση της καθημερινής λατρείας. 'Αλλ' αποτελούσαν συνθέσεις νεώτερες, οφειλόμενες σε μερικούς ανατολίτες ψάλτες οι οποίοι νόμιζαν ότι για να παρατείνεται το μέλος στις μεγάλες 'Ακολουθίες, έπρεπε να προσλάβουν συγγενή στοιχεία από το άμεσο μουσικό περιβάλλον, π.χ. από τον «άμανέ»³¹.

Σχετικά με αυτά ο Σακελλαρίδης έγραφε: «Τά χερουβικά λοιπόν δεν είναι στερεότυπα και ακίνητα μέλη ως τὰ κοντάκια, προσόμοια κτλ., δια τούτο και ούδεις τών ιερέων πρακτικῶς ἤ ἐκ παραδόσεως γινώσκει τοιοῦτον, ὡς γινώσκει ἐκ παραδόσεως τὸ «Χριστὸς Ἀνέστη». Τὰ ὑπάρχοντα χερουβικά ἢ κοινωνικά εἶναι μελοποιεῖται ὅλων τῶν κατὰ καιροὺς ψαλτῶν ἀπὸ τοῦ 1812 καὶ ἐντεῦθεν συντεθεῖσαι κατὰ τοὺς πεστέδες τῶν τζαμιῶν. Ρητῶς μάλιστα ἀναφέρεται ὅτι Θεόδωρος ὁ Φωκαεύς, τὸ χερουβικὸν τοῦ πλ. α' ἤχου εἰς τὴν λέξιν «Τριάδι» ἔγραψεν ὑπὸ τὸν μιναρὲν τῆς ἁγίας Σοφίας ὁπόθεν ὁ Χότζας ἤδε τό σεπαί, μὴ παραλείψας οὐδὲ τὰς ἐπιφωνήσεις ναχά, νουχού, νεχέ, ἀχού κτλ... Ὁ δὲ Κωνσταντῖνος πρωτοψάλτης, ἀποθανὼν τὸ 1865, πολλὰς θέσεις ἐν τοῖς χερουβικοῖς καὶ εἰρμοῖς ἔλαβεν ἐκ τῶν πεστέδων τοῦ Δεδε-Ἐφέντη... Τοὺς κλέπτας καὶ εἰσηγητὰς τοιούτων τουρκικῶν μελῶν ἐκάλουν διὰ τοῦ τουρκικοῦ ὀνόματος «χιρζήρ» (κλέπτης), κατ' ἐξοχὴν δέ, ὡς ὑπερβὰς πάντας τοὺς ἄλλους τοιοῦτος ἐκλήθη ὁ Πέτρος Λαμπαδάριος (χιρζήρ-Πέτρο). Οὐ μόνον

με τις μεταγραφές τῆς Κοπεγχάγης (δηλ. σὴν σειρά π.χ. τῶν Transcripta τῶν Monumenta Musicae Byzantinae τῆς Διεθνοῦς Ἀκαδημ. Ἐνώσεως) εἶχαμε τὴν ἐντύπωση (τὴν ὅποια ἔχουν καὶ ἄλλοι ὀρθόδοξοι) ὅτι ἀκοῦμε... Γρηγοριανὸ ἄσμα τῆς Καθολικῆς Ἐκκλησίας καὶ ὄχι βυζαντινὴ ὀρθόδοξη μουσικὴ. Καμμιά σχέση. Τὸ δὲ λυπηρὸ εἶναι ἡ σπουδὴ — καμμιά φορὰ — ἐξαγωγῆς ἀντιεπιστημονικῶν συμπερασμάτων ἀπὸ μερικοὺς πού περιθωριακὰ μουσικολογοῦν, γιὰτὶ δὲν ἀνῆκουν, ὅπως πιστεύω, στὸν σοβαρὸ κύκλο τῆς Κοπεγχάγης. Σὲ παρατήρησή μου, συγκεκριμένα, σὲ ἓνα τέτοιο ἐτερόδοξο κληρικὸ τοῦ Ἐξωτερικοῦ, ὅτι δηλ. με τις μεταγραφές... Γρηγοριανοποιεῖται ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ, πῆρα τὴν ἀπροσδόκητη ἀπάντηση ὅτι αὐτὸ συμβαίνει «ἐπειδὴ, ὅπως φαίνεται, στὸ Γρηγοριανὸ ἄσμα διατηρήθηκε ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ παράδοση καὶ ὄχι σὴν ἀλλοιωμένη ἀπὸ τις ἀνατολίτικες ἐπιδράσεις, μουσικὴ τῆς Ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας»!! Ἀλήθεια, τί ἄλλο θὰ ἀκούσουμε! Νομίζω ὅμως ὅτι κάτι τέτοια ἀνεύθυνα, ἀβάσιμα καὶ ἐντελῶς ὑποπτα συμπεράσματα (ἀπὸ ἀνθρώπους πού, νομίζω, δὲν εἶναι μέσα στὸν μηχανισμό τῶν σοβαρῶν ἐργασιῶν τῶν Monumenta) εἶναι δυνατόν, ἔστον καὶ ψιθυριζόμενα, νὰ ἔχουν προεκτάσεις ὄχι εὐχάριστες καὶ σὲ τις γενικώτερες σχέσεις μεταξὺ τῶν Ἐκκλησιῶν (καὶ ἡ... μουσικὴ Ἀλήθεια, σὴν Δύση διατηρήθηκε!!) ὁδηγώντας σὲ μιὰ φτηνὴ Θεολογία. Καὶ μὴ ξεχνᾶμε ὅτι ἡ «παραθεολογία τῶν ἐρασιτεχνῶν» ἐπιδρᾷ σὲς ἀπληροφόρητες μάζες σὴν Εὐρώπη καὶ τὴν Ἀμερικὴ! Γιὰ τὸ Γρηγοριανὸν μέλος (ὡς ἄσχετο με τὴν ἐξέλιξη τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς) βλ. P. Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien, τόμ. I. Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgang des Mittelalters. Leipzig 1911.

31. Γιὰ τὸν ἄμανέ βλ. τὸ περιεκτικὸ καὶ ἐνδιαφέρον ἄρθρο τοῦ Μ. Δραγούμη, στὸ Περιοδικὸ «Τράμ», περ. Β', τευχ. Β', Θεσσαλονίκη 1976, σελ. 151-157.

δὲ ταῦτα, ἀλλὰ καὶ τὰς ἑλληνικὰς ὀνομασίας τῶν ἤχων ἀντικατέστησαν διὰ τουρκοπερσικῶν ὡς ἀτζέμ, χισάρ, χιουζάρ, κλπ. (Διὰ τοῦτο) ἡμεῖς τὰ χερουβικά ἐγράψαμεν σύντομα, ἀποφεύγοντες τὰς ἀρρυθμίας καὶ ταυτολογίας τῶν προκατόχων ἡμῶν... παρελείψαμεν (δὲ) τὰς ἀσήμους λέξεις, ναχά, νουχού, τορορό, τερερέ κλπ.»³².

Βέβαια ὅσο εἶναι ἀληθές ὅτι πολλὰ ἀπὸ τὰ χερουβικά καὶ κοινωνικά περιέχουν ξένα καί, ὁμολογουμένως, ἀπαράδεκτα στοιχεῖα, ἄλλο τόσο εἶναι ὑπερβολικὸ ὅτι, συλλήβδην καὶ ἀθρόως, τὰ χερουβικά «μελοποιῖται ἀπὸ τοῦ 1812, ἔχουν συντεθῆ κατὰ τοὺς πεστέδες τῶν τζαμίων». Καὶ γιατί ὅμως ἀρχίζουμε ἀπὸ τὸ 1812; Οἱ σχετικὲς μελοποιεῖς τῶν προηγουμένων αἰώνων τί γίνονται; Πῶς ἐμφανίζονται; Μελωδίες παπαδικὲς ἔχουμε παλαιότατα, μάλιστα δὲ ἀπὸ τὸν 14 καὶ 15ο αἰώνα, ὅπως π.χ. τοῦ Ἰωάννη Κλαδᾶ (χερουβικά, κοινωνικά) τῶν Δημ. Δοκαιοῦ, Φιλ. Γαβαλᾶ, Μανουήλ (Δούκα) Χρυσάφη κ.ἄ., ἐνῶ ἀργότερα τὸν 17ο καὶ 18ο αἰ., ἔχουμε τόσον χερουβικά ἀργὰ ὅπως τοῦ Πέτρου Βυζαντίου, τοῦ Γρηγορίου πρωτοψάλτη, κ.ἄ. ὅσον καὶ τὰ καλοφωνικά στοὺς εἰρμούς κλπ., μὲ τὸν νεώτερο Χρυσάφη, τὸν ἱερέα Μπαλάσιο (Βαλάσιο), τὸν Ἰωάννη Τραπεζούντιο, τὸν Ἰάκωβο πρωτοψάλτη κ.ἄ. Πιθανὸ τὰ σχετικὰ ἔργα πολλῶν ἀπ' αὐτούς, καὶ τόσων ἄλλων, νὰ ἀγνοῦσε ὅταν ἔγραφε ὁ Σακελλαρίδης ἢ νὰ μὴν ἦταν ἔλα δημοσιευμένα. Δὲν γνωρίζω, ἐξ ἄλλου, τί περιέχουν οἱ Πανεπιστημιακοὶ κώδικες ποὺ τότε εἶχε συμβουλευθῆ, ἄλλοι κώδικες ὅμως βεβαιώνουν τὴν παλαιότητα καὶ τὴν καθαρότητα παπαδικῶν μελωδιῶν, ὅπως π.χ. ὁ κώδικας 1120 τῆς μονῆς Ἰβήρων (ἅγιο Ὄρος) στὸν ὁποῖο ὑπάρχει ἡ παπαδικὴ τοῦ Μανουήλ Χρυσάφη, τοῦ ἔτους 1458. Πουθενὰ λοιπὸν στὶς μελωδίες ὄλων αὐτῶν τῶν πάρα πάνω δὲν ἔχουμε τουρκοπερσικά στοιχεῖα, τουλάχιστο κατὰ τὶς ἀναγνώσεις τῶν μουσικῶν γραμμῶν τους ἀπὸ τοὺς εἰδικοὺς μουσικολόγους³³. Τὰ «δάνεια» λοιπὸν σὲ μερικὰ παπαδικὰ, κυρίως τοῦ 19ου αἰώνα, πρέπει νὰ θεωροῦνται ὡς ἀπλό ἐπεισόδιο στὴν ἐκκλησιαστικὴ μας μουσικὴ (ποὺ τὰ ἐρμηνεύουν, νομίζω, οἱ συνθήκες) καὶ δὲν ἀποτελοῦν κανόνα.

Ὅσον ἀφορᾷ τώρα στὴν γνώμη τοῦ Σακελλαρίδη γιὰ τὸν Πέτρο Λαμπι-δάριο «ὡς ὑπερβάντα πάντας τοὺς ἄλλους... κλέπτας καὶ εἰσηγητὰς τουρκικῶν μελῶν (χιρζήρ)», νομίζω ὅτι θὰ πρέπει νὰ τοῦ καταλογίσουμε ὑπερβολὴ καὶ κακὴ ἐκτίμηση τῶν πραγμάτων. «Οὐδὲν τούτου ἀναληθέστερον καὶ ἀδικώτερον» ἀναφωνεῖ ὁ Ψάχος. «Διότι —συνεχίζει— ἂν ὑπάρχωσι μέλη ἐκκλη-

32. Ἰ. Σακελλαρίδου, Ὀκτώηχος, σελ. 351-353.

33. Βλ. Κ. Ψάχου, Παρασημαντικὴ, ἔκδ. Β', σελ. 65 κ.ἑξ. καὶ Γρ. Στάθη, Ἡ χιλιετηρίδα τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς γραφῆς, στὰ «Βυζαντινά», τόμ. 4ος, σελ. 415 κ.ἑξ. Ἰδιαίτερα στὴν σελ. 419. «Δὲν πρόκειται γιὰ ξένα δάνεια... Ἐδῶ παρατηρεῖται καινούργια δημιουργία μέσα ὅμως στὴν ἴδια ἀτμόσφαιρα τῆς ψαλμωδίας».

σιαστικά διακρινόμενα διὰ τὸ ἀπλοῦν καὶ ἀπέριττον καὶ σεμνὸν τῶν γραμμῶν αὐτῶν, ταῦτα εἰσὶ τὰ τοῦ Πελοποννησίου Πέτρου. Ἄν ὑπάρχει δὲ λόγος δι' ὃν τὰ ἔργα αὐτοῦ εἰσὶ καθαρῶς ἐκκλησιαστικά, τὴν τε γραμμὴν καὶ τὸ ὄψος, ὁ λόγος οὗτος εἶναι ἡ ἀκριβὴς καὶ τελεία γινῶσις τῆς τε ἡμετέρας ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ τῆς ἐν γένει Ἀσιατικῆς, ὧν εἴπερ τις καὶ ἄλλος ἐγίνωσκε νὰ ποιῆται διάκρισιν»³⁴.

Ἔστερα ἀπὸ τις πάρα πάνω γινῶμες τοῦ Σακελλαρίδη γιὰ τὸν Κωνσταντῖνο πρωτοψάλτη, γιὰ τὸν Θεόδ. Φωκαέα καὶ τὸν Πέτρο Λαμπαδάριο, εἶναι νὰ ἀπορεῖ κανεὶς πῶς π.χ. στὸ χερουβικό του, τοῦ Γ' ἤχου, περιέχει γραμμὲς ἀπὸ τὸ χερουβικό τοῦ Γρηγορίου πρωτοψάλτη καὶ στὸ γνωστότατο τοῦ πλ. Δ' περιέχει γραμμὲς ἀπὸ τὸ χερουβικό τοῦ Δ' ἤχου Κωνσταντίνου τοῦ πρωτοψάλτη, ἐνῶ πάλι ἄλλο χερουβικό καὶ κοινωνικό του στὸν πλ. Α' ἤχο ἀστηρίζονται εἰς σοβαρὰς γραμμάς παλαιῶν βυζαντινῶν κειμένων»³⁵. Ἄλλ' ὁ καθαρισμὸς τοῦ Σακελλαρίδη περιέλαβε καὶ ὕμνους ἀπὸ τὴν Ὀκτώηχο κλπ., ὅπου ἐκεῖνος νόμιζε ὅτι ὑπάρχουν οἱ τρεμουλιαστοὶ λαρυγγισμοὶ ποὺ δίνουν τὸ ἀμανοειδὲς χρῶμα καὶ διευκολύνουν ἔτσι τὴν ρινοφωνία (ὅπως ὑπονοεῖ καὶ τὸ μουσικὸ σημεῖο —ἄχρονη ὑπόσταση— τὸ λεγόμενον ἐνδόφωνο) πρᾶγμα ποὺ θεωροῦσε ὅλως διόλου ἀπαράδεκτο. Ἰδιαιτέρη προσοχὴ ἀπαιτοῦσε ἐπίσης στὸν χαρακτῆρα τῆς πεταστῆς γιὰτὶ ἡ κυκλικὴ τῆς ἐνέργεια δὲν τοῦ ἐξασφάλιζε τὴν καθαρότητα τοῦ φθόγγου³⁶.

β) Ἡ ρυθμικὴ καὶ μελωδικὴ προσαρμογὴ τῶν στίχων στὴν ἐννοια τῶν ὕμνων.

Γενικεύοντας ἢ παρανοώντας σὲ παλαιότερη ἐποχὴ, ἀλλὰ καὶ σήμερα ἀκόμη, πολλοὶ ψάλτες τὴν διάκριση μεταξὺ τῆς λεγόμενης ρυθμικῆς καὶ ἄρρυθμης ὕμνογραφίας, ὅπως ἀκόμη τὴν διαφορὰ μεταξὺ τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς καὶ τοῦ περισσότερο ἐλεύθερου τῆς βυ-

34. Κ. Ψάχου, Παρασημαντικὴ, σελ. 77. Γιὰ τὸν Λαμπαδάριο Πέτρο τὸν Πελοποννήσιο θὰ εἶχε κανεὶς τὴν ἀπαίτηση ἀπὸ τὸν Σακελλαρίδη νὰ εἶναι προσεκτικώτερος. Γιατὶ αὐτὸς ὁ Πέτρος εἶναι ἐκεῖνος ποὺ συνέθεσε ὄχι μόνον ἀρίστου κάλλους μελωδίες, ἀλλὰ καὶ διέσωσε τὰ ἀρχαῖα μέλη καὶ, τὰ μέχρι τότε, ἀκατάγραφα σύντομα ἄσματα (εἰρμολογικά) μὲ τὸ ἀπλοποιημένο μουσικογραφικὸ του σύστημα. Αὐτὸς εἶναι ἐκεῖνος ποὺ μὲ τὴν προεργασία του ἄνοιξε τὸν δρόμο γιὰ τὴν μεταρρύθμιση (δηλ. τὴν ἀναλυτικὴν γραφὴν) τῶν τριῶν Διδασκάλων τοῦ 1814.

35. Κ. Δ. Παπαδημητρίου, Ὁ Ἰω. Θ. Σακελλαρίδης καὶ τὸ παρ' ἡμῶν μουσικὸν ζήτημα, ἐν Ἀθήναις 1939, σελ. 15 καὶ 16.

36. Γνωστὸ ὅτι ἡ πεταστὴ εἶναι ἕνας ἀπὸ τοὺς χαρακτῆρες ποσότητος μὲ τοὺς ὁποίους γράφεται ἡ βυζαντινὴ μελωδία καὶ, ὅπως τὸ λεγόμενον ὀλίγο καὶ τὰ λεγόμενα κεντήματα, ἀνεβάζει τὴν φωνὴν κατὰ ἕνα φθόγγο ἀλλὰ, ἐν ἀντιθέσει πρὸς αὐτὰ, σημαίνει κυκλικὸ λαρυγγισμό καὶ ὄχι ἰδιάζουσα ἄνοδο τῆς φωνῆς.

ζαντινῆς καί, καλύπτοντας ἔτσι, καμμιά φορά τὴν ἀμάθεια ἢ τὴν κακὴ τους συνήθεια, ἐψάλλαν καὶ ψάλλουν ὕμνους μὲ παρατονισμούς καὶ κακὴ στίξη, σὲ βάρος τῆς ἀποδόσεως τοῦ νοήματος τῶν ἀσμάτων. Ὁ Σακελλαρίδης, ἔχοντας πάρα πολλές ἐπιφυλάξεις στὸν κανόνα τῆς ἰσοσυλλαβίας καὶ ὁμοτονίας ὅσον ἀφορᾷ τὴν μετρικὴ τῶν ἐκκλησιαστικῶν ποιημάτων, δεχότανε ὡς βασικὸ τὸ ν μ ο υ σ ι κ ὸ ρ υ θ μ ὸ καὶ τὴν ἰσοχρονία, ἐφάρμοζε δηλ. μελωδικῶς τὴν λεγομένη, στὴν ἀρχαία ποίηση, τ ο ν ἦ (συντόμηση ἢ ἐπιμήκυνση τοῦ χρόνου τῆς συλλαβῆς), γιὰ νὰ ἀποφύγει τὶς μετρικὲς ἀτέλειες, τοὺς παρατονισμούς, καὶ νὰ ἀποδώσει ἔτσι, ὅπως πρέπει, τὸ νόημα τοῦ στίχου³⁷. Ἐπιμένοντας ἔτσι στὴν ὀρθή (ὄχι πάντοτε μετρικὴ ἀλλὰ μουσικὴ) στίξη, ἐπίστευε ὅτι ἔδιδε στὸ καλλιεργημένο ἐκκλησίασμα νὰ καταλάβει τὸ περιεχόμενο τοῦ ἱεροῦ μελωδήματος. Πάντως μὲ τὶς δημοσιεύσεις, τὶς διαλέξεις, τὴν διδασκαλία καὶ τὴν ἐπιμονὴ τοῦ Σακελλαρίδη ἐπὶ τοῦ πρακτικοῦ πεδίου, ἔπαυσαν οἱ ψάλτες (κατὰ τὸ μεγαλύτερο ποσοστὸ) νὰ ψάλλουν π.χ. «θί α σ ο ν συγκροτήσαντας, πνευμάτικον στερέωσον» καὶ προσαρμόσθησαν στὸ ὀρθό: «θίασον συγκροτήσαντας πνευματικόν, στερέωσον». Ἀκόμη στὶς μέρες μας πολλοὶ ψάλτες λέγουν στὰ Εὐλογητάρια: «θρήνου ὁ καιρός, —πέπαυται μὴ κλαίετε», ἀντὶ, φυσικά, τοῦ ὀρθοῦ: «θρήνου ὁ καιρός πέπαυται, —μὴ κλαίετε» (τὸ κόμμα μετὰ τὴν λέξη πέπαυται). Ἡ ἐσφαλμένη στίξη, ἢ ἀγνοία τῆς θεραπευτικῆς λειτουργίας τῆς τονῆς καὶ τῆς καθαρᾶς προφορᾶς τῶν στοιχείων τοῦ λόγου, ἦταν καὶ εἶναι ἀφορμὴ τῆς ἀπαράδεκτης ἐκτελέσεως ὕμνων, ὅπως τουλάχιστο κρίνουν ἐκεῖνοι, ἀπὸ τὸ ἐκκλησίασμα, ποὺ κάτι γνωρίζουν ἀπὸ ἑλληνικὴ γλῶσσα καὶ ἀπὸ τὴν βυζαντινὴ ποίηση τῆς ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας. Ἀλήθεια, ποιά τονικὴ ἀνάγκη ἐπέβαλλε ἢ ἀκόμη ἐπιβάλλει νὰ τονίζονται π.χ. τὰ ἄρθρα καὶ οἱ προθέσεις; (π.χ. «Ἐκ τοῦ οὔ οὔ κατὰ Λουκᾶν», ἢ «Διὰ τὰ τῶν οἰκτιρμῶν κλπ.»)³⁸. Ἡ ἐκεῖνο τὸ ψαλμικὸ: «ἀναγγέλλει τὸ δὲ δὲ στερέωμα»³⁹. Γενικὰ ἡ κάθαρση τοῦ Σακελλαρίδη ὅσον ἀφορᾷ στὰ τροπάρια, στὰ στιχηρά, στοὺς κανόνες κλπ. ἀποσκοποῦσε στὸν ρυθμὸ καὶ τὴν μελωδικὴ ἀπόδοση τῶν ἐννοιῶν τῶν ὕμνων⁴⁰, μὲ ἔμφαση στὰ οὐσιαστικὰ καὶ στὰ ἐπίθετα (ποτὲ στὰ ἄρθρα).

37. Γιὰ τὴν τονὴ βλ. Don H u g u e s G a i s e r, Les Heirmoi des Pâques dans l'office grec. Etude rythmique et musicale, στὸ «Oriens Christianus», ἔτος Γ', 1903, σελ. 452 καὶ 454.

38. Ὁ Π α π α δ η μ η τ ρ ῖ ο υ, ὄπ. π.π., σελ. 12 καὶ 13 παραθέτει ἀρκετὰ παραδείγματα.

39. Ἀπὸ τὴν Ἀνατολὴ καὶ ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα ἔμαθαν πολλοὶ ἱερεῖς (ἀτυχῶς καὶ ἀρχιερεῖς) τοῦ Ἐξωτερικοῦ νὰ λέγουν: «Πάτερ ἡμῶν ὁ ἐν τοῖς οὐρανοῖς» (ἐνώνοντας τὶς δυὸ λέξεις σὲ μιὰ καὶ ρίχνοντας τὸν τόνο στὴν λ. τοῖς). Ἀλλὰ τὸ ἄτονο τοῖς, γίνεται ἀπαράδεκτο μὲ τὸν τονισμό του.

40. Τὴν ἀρθμικὴν καὶ μελωδικὴν ἀποκατάστασιν τῶν ἀσμάτων ἔνα προσαρμόζων-

“Άλλο σημείο απαράδεκτης άρρυθμίας και άδιαφορίας πρὸς τὸν μουσικὸ χρόνον ἦταν (και δυστυχῶς ἀκόμη εἶναι σὲ ἀρκετὲς περιπτώσεις) ἡ κατὰ γοργὸ τρόπο ψαλμωδία σειρᾶς λέξεων στὶς ἀρχὲς ἢ στὸ μέσο τροπαρίων (κυρίως ἀπολυτικίων και κοντακίων, ἀλλὰ και ἄλλων) ἐνῶ κατόπιν ἀκολουθεῖ τὸ ὑπόλοιπο ἄσμα σὲ κανονικὸ ρυθμὸ. Ὡς παράδειγμα σημειῶνω τὸ ἀπολυτικίον «Ὡς τῶν ἀποστόλων πρωτόκλητος και τοῦ κορυφαίου αὐτάδελφος», ὅπου οἱ πρῶτες συλλαβὲς ἀκούονται σὲ γοργὸ ρυθμὸ (ὡς τῶν ἀποστό—), ἐνῶ οἱ ὑπόλοιπες (—λων πρωτόκλητος κ.λπ.) ἀποδίδονται σὲ κανονικὸ χρόνο. Ἡ: «Ἐν Ἰορδᾶ»— (σὲ γοργὸ ρυθμὸ) ἐνῶ ἀμέσως — «νη βαπτιζομένου σου Κύριε», σὲ κανονικὸ. Παραδείγματα ἄπειρα⁴¹. Αὐτὸς ὁ τρόπος τῆς ἀδικαιολόγητης ρυθμικῆς ἀσυδοσίας προβάλλει ὡς δικαιολογία τάχα τὴν ποικιλία, πρὸς χάριν τῆς, δῆθεν, ζωντανῆς ἐκτελέσεως, ἐνῶ στὴν πραγματικότητα ὀφείλεται στὴν ἀπαίδευσία, ὅπως ἔλεγε ὁ Σακελλαρίδης⁴².

γ) Ἡ ψαλμωδία κατὰ τοὺς ὀκτῶ ἤχους, μὲ μονοφωνία γιὰ τοὺς ὕμνους τῆς Παρακλητικῆς, τῶν Μηναίων κλπ. (τροπάρια, κοντάκια, κανόνες κ.ἄ.) τριφωνία δὲ γιὰ τὰ Λειτουργικὰ και ὀρισμένα ἄλλα ἄσματα.

Ἔτσι βλέπουμε π.χ. στὸ Ἄναστασιματάριο τοῦ Σακελλαρίδου νὰ τηρεῖται ἡ παλαιόθεν γνωστὴ μελωδία τῶν ὀκτῶ ἤχων κατὰ μονοφωνία, ἀλλ’ οἱ γραμμὲς νὰ ἔχουν κάποια ἀπλοποίηση (γιὰ νὰ μπορεῖ νὰ συμψάλλει και τὸ ἐκκλησίασμα) και νὰ δίδεται περισσότερὴ ἔμφαση στὶς λέξεις ἐκεῖνες ποὺ συγκεντρώνουν ἢ ἐξαιροῦν τὸ νόημα τῶν ὕμνων (ἱστορικὴ και δογματικὴ σημασία). Μιὰ ἀπλὴ σύγκριση, π.χ. μὲ τὸ Ἄναστασιματάριο τοῦ Ἰωάννου πρωτοψάλτη δείχνει ἀμέσως τὴν ποιοτικὴ διαφορὰ.

Ἡ τριφωνία ποὺ ἐφάρμοσε στὰ Λειτουργικὰ (χερουβικά, κοινωνικά), σὲ ὕμνους τῆς Μεγ. Ἐβλομάδας, τῆς νεκρώσιμης Ἀκολουθίας κλπ., συνιστᾷ τὸ ἀρμονικὸ του σύστημα, γιὰ τὸ ὁποῖο ἀγωνίστηκε, ἐπαινήθηκε ἀλλὰ και κατακρίθηκε. Ὑστερα π.χ. ἀπὸ ἔγγραφο τοῦ μητροπολίτη Ἀθηνῶν Προκοπίου (1886) πρὸς τὴν Ἱ. Σύνοδο τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, αὐτῇ, μὲ τὴν ἀπόφασή της κατέκρινε τὴν «ὀθνεῖαν τετραφωνίαν», ὡς ἐχαρακτήριζεν ὁ Προκό-

ται ταῦτα πρὸς τὴν ἔνοιαν τοῦ ποιήματος», θεωρεῖ, ὀρθότατα ὁ Κ. Παπαδημητρίου, ὡς τὸ χαρακτηριστικὸ τῆς «ἀξίας τοῦ ἔργου τοῦ Σακελλαρίδου» (“Ὅπ. π.π. σελ. 11).

41. Στὸ «Ἐξέδυσάν με τὰ ἱμάτιά μου» τῆς Μ. Πέμπτης, πολλοὶ ψάλτες ἀφήνουν τὸν κανονικὸ ρυθμὸ τοῦ ἄσματος και σὲ γοργότατο χρόνο (σὰν νὰ τοὺς... κέντησε κανεὶς ἀπότομα!) συνεχίζουν ὀρισμένες λέξεις ἢ και φράσεις (π.χ. «καὶ ἐπὶ τὴν δεξιάν μου» χεῖρα).

42. Αὐτὸ τὸν τρόπο ψαλμωδίας ἀκούει κανεὶς ἰδιαιτέρως σὲ μερικὲς Ἐκκλησίας τῆς Θεσσαλονίκης.

πιος τὴν μουσικὴ τοῦ Σακελλαρίδη⁴³. Ἀλλὰ ἐδῶ γίνεται μιὰ σύγχυση μὲ τοὺς σύγχρονους του (ἢ λίγο προγενέστερους) εἰσηγητὲς τῆς εὐρωπαϊκῆς τετραφωνίας (Χαβιαρᾶς, Κατακουζηνός, Ἀνθιμος Γανοχωρίτης, κ.ἄ.), ἐνῶ ὁ Σακελλαρίδης, ὅπως εἶπαμε, ποτὲ δὲν ἐπεδίωξε τὴν εὐρωπαϊκὴν τετραφωνία. «Ὑμνους καὶ Ὠδὰς» συνέθεσε «ἐν ἀρμονικῇ τριφώνῳ συμφωνίᾳ»⁴⁴. Καὶ ὅπως γράφει στὸν Πρόλογο τοῦ ὁμωνύμου βιβλίου του «ἐν τούτοις τοῖς ἄσμασιν φαίνεται ἀρμύζουσα ἡ τρίφωνος συμφωνία μᾶλλον ἢ ἡ τετράφωνος· διότι ἡ μελικτὴ σύστασις, ἥτοι ἡ μελοποιΐα τῶν ὕμνων τούτων ταύτην φυσικώτατα καὶ ἀπαραβίαστα ἐπιδέχεται. Ἔχει δὲ τὸ προσὸν ἡ τοιαύτη ἀρμονικὴ συμφωνία νὰ μὴ ἀφανίζῃ τὴν κυρίως Ὠδὴν, τὴν ἀρχικὴν δηλαδὴ καὶ πρώτην φωνήν· τουναντίον δέ, ἐνισχύει καὶ χρωματίζει ἔτι μᾶλλον αὐτὴν διὰ τῆς συνηχίσεως τῶν συμφώνων ἀρμονικῶν φθόγγων»⁴⁵. Παραθέτει μάλιστα ἕνα χωρίο ἀπὸ τὸ γενεαλογικὸ βιβλίον τοῦ Κυπριανοῦ (14ου -15ου αἰώνα) τὸ ὁποῖο λέγει ὅτι τὸν 11ο αἰώνα, καὶ ἀπὸ ἑλληνες ψάλτες ποὺ μετέβηκαν στὸ Κίεβο, μεταδόθηκε στὴν Ρωσία (ἢ ἀγγελοειδῆς μουσικὴ, ἢ ἀκριβῆς ὄκταηχία, πρὸ πάντων δὲ ἡ τρισύνητος γλυκυφωνία)⁴⁶. Γιὰ νὰ ὑποστηρίξει δὲ τὸ ἀρμονικὸ του σύστημα καὶ νὰ βεβαιώσει ὅτι τοῦτο ἔχει ἀρχαιοελληνικὴ καὶ ἔχι δυτικὴ προέλευση καταφεύγει στοὺς τόσο οἰκείους του ἀρχαίους. Ὅχι ἡ μία (μὲ τὸ ἰσοκράτημα) ἀλλὰ οἱ διάφορες φωνές (ὀξεῖες καὶ βαρεῖες) παράγουν τὴν ἀρμονία, λέγει ὁ Πλάτων: «Τῇ δὲ τῆς κινήσεως τάξει ρυθμὸς ὄνομα εἶη· τῇ δ' αὖ τῆς φωνῆς τοῦ τε ὀξεῖος ἅμα καὶ τοῦ βαρέος συγκεραννυμένων, Ἀρμονία»⁴⁷. Τὴν ἀρμονία ἀπὸ τὶς διάφορες (συγκερασμένες) φωνές μᾶς παραδίδει καὶ ὁ Ἀριστοτέλης: «Καθάπερ ἐν χορῶ, κορυφαίου κατάρξαντος, συνεπηχεῖ ἅπας ὁ χορὸς ἀνδρῶν ἐν διαφόροις φωναῖς βαρυτέρας καὶ ὀξυτέρας, μίαν ἐμμελῆ ἀρμονίαν κεραννύντων»⁴⁸. Ἐπίσης γιὰ νὰ δείξει τὴν χρῆσιν τῆς ἀρμονίας καὶ στὴν παλαιοχριστιανικὴ ἐποχὴ καὶ νὰ δικαιολογήσῃ τὸ γιατί στὴν ἐκκλησιαστικὴ χορωδία του δέχτηκε καὶ γυναικίκες, καταφεύγει σὲ χωρίον τοῦ Μιχαὴλ Ψελλοῦ (11ος αἰ.) τὸ ὁποῖο κάνει λόγο γιὰ τοὺς χοροὺς τοὺς ὁποίους κατήρτισε στὴν Ἐπισκοπὴ τοῦ Μ. Βασιλείου: «Προσέθηκε δὲ ταῖς χοροστασίαις τοὺς κύκλους (δηλ. τοὺς χοροὺς) τῶν ψαλλόντων, ἐπηύξησε τοῖς μέλεσι μέλη καὶ τοῖς ρυθμοῖς ρυθμοὺς πρὸς τὴν τοῦ Κρεῖττονος ὕμνωδιάν. Οὐδὲ τὸ θῆλυ πόρρω τῶν

43. Ἡ Ἀναφορὰ τοῦ Ἀθηνῶν Προκοπίου ἔχει χρονολογία 1-2-1886, ἡ δέ, κατόπιν αὐτῆς, Ἐγκύκλιος τῆς Ἱ. Συνόδου ἀπεστάλη στίς 10-3-1886 μὲ ἀρ. Πρωτ. 2687.

44. Ὅπως σημειώνει στὸ ὁμωνύμου βιβλίου του, ἐν Ἀθήναις 1930.

45. Ἱ. Θ. Σακελλαρίδου, Ὑμνοι καὶ Ὠδαί, σελ. α'.

46. Ὅπ. π.π., σελ. δ' καὶ ε'.

47. Τὸ χωρίον ἀπὸ τοὺς «Νόμους», βιβλ. Β', 655 κατὰ τὴν παραπομπὴ τοῦ Σακελλαρίδη, Ἀδύθθι, σ. β'.

48. Περὶ Κόσμου, 6. Καὶ Σακελλαρίδη, ὅπ. π.π., σελ. β'.

τοιούτων ἐστίν· ἀλλὰ καὶ ταύταις (τις γυναῖκες δηλ.) ἐστὶ τινὰ μέλη συνεπηχοῦντα τοῖς μείζοσι χοροῖς»⁴⁹. Τὴν πολυφωνία πάλι νομίζει ὅτι στηρίζει καὶ μὲ χωρία τοῦ Χρυσοστόμου: «Ἴδου γὰρ ὁ ψαλμὸς ἐπεισελθὼν τὰς δ ι α φ ὀ φ ὀ ρ ο υ ς ἐ κ έ ρ α σ ε φωνὰς καὶ μίαν παναρμόνιον ᾠδὴν ἀνενεχθῆναι παρεσκεύασε· καὶ νέοι καὶ γέροντες καὶ γυναῖκες καὶ ἄνδρες... μίαν τινὰ μελωδίαν ἀνηνέγκαμεν ἅπαντες»⁵⁰. Ὅτι δὲ ἡ πολυφωνία ὑπερτερεῖ τῆς μονοφωνίας, τὸ διδάσκει καὶ ὁ Πλούταρχος: «Μονωδία αἰεὶ πλήσιμιον καὶ πρόσαντες, ἡ δὲ ποιικιλία τερπνόν»⁵¹.

Ἄν προσέξει ὅμως κανεὶς τὰ βιβλία τοῦ Σακελλαρίδη —καὶ ὅπως καλὰ θυμοῦμαι ἀπὸ τὴν πράξι στὸν ναὸ τῆς ἀγίας Εἰρήνης— ἡ τριφωνία δὲν ἦταν γι' αὐτὸν ὁ κανόνας, ἀλλὰ μᾶλλον ἡ δ ι φ ω ν ί α⁵². Δὲν καταλαβαίνω δὲ τί ἀρμονικὸ σύστημα ὑπάρχει ἐδῶ, ἐν τελευταία ἀναλύσει. Τὸ ἀρμονικὸ τοῦ συστήματος δηλ. στηριζόμενον, κατὰ τὸ πλεῖστον, στὴν ἀπλὴ διφωνία κατὰ τρίτες ἢ ἔκτες (ἀτελεῖ σύμφωνα διαστήματα) εἶναι, στὴν ἀπλότητά του, κατάλληλο μᾶλλον γιὰ τὴν συμμετοχὴ (μὲ μία εὐκολομάθητη δευτέρη φωνή) τοῦ ἐκκλησιασματος καὶ, κυρίως, γιὰ τὶς Σχολικὲς χορωδίες (Σχολεῖα ὅπου δίδασκε). Δὲν ἔχει λοιπὸν ὑψηλὲς ἀξιώσεις, «δὲν παρουσιάζει καλλιτεχνικὸν ἐνδιαφέρον, ἀφοῦ εἶναι λαϊκόν, ἀπλοῦν καὶ πτωχόν» ὅπως ὀρθῶς παρατηρήθηκε⁵³. Ἐπειτα κεφαλαιωδὲς θεωρῶ, ὅτι τὸ ζήτημα τῆς ἐναρμονίσεως τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς δὲν ἦταν οὔτε εἶναι θέμα μόνον εὐσεβῶν καὶ θεωρητικῶς καταρτισμένων ψαλτῶν ἢ, δεινῶν ἔστω, μουσικολόγων, ἀλλ' ὅτι τοῦτο εἶναι κυρίως θέμα τῆς ἀρμοδίας Ἐκκλησίας. Ἐρήμην αὐτῆς ποῖος ἀποφασίζει; Ὅπως ἀκριβῶς καὶ τὸ θέμα τοῦ «ἐκσυγχρονισμοῦ» ἢ μὴ τῆς ὀρθοδόξου ζωγραφικῆς δὲν εἶναι θέμα εὐλαβῶν, ἔστω, ζωγράφων, ἀλλὰ πρωτίστως τῆς θεολογούσης Ἐκκλησίας. Ἐπεκτείνοντας μίαν ἀπόφαση τῆς Ζ' Οἰκουμενικῆς Συνόδου ποῦ ἀφορᾷ τὴν ζωγραφικὴ, μπορούμε νὰ ποῦμε καὶ γιὰ τὴν μουσικὴ ὅτι καὶ αὐτὴ ἀποτελεῖ τῆς ὀρθοδόξου (καθολικῆς Ἐκκλησίας) ἔγκριτον θεσμοθεσίαν καὶ παράδοσιν» καὶ ἐπομένως κάθε τι ποῦ τὴν ἀφορᾷ, ὑπάγεται στὴν δικαιοδοσία «τῶν δει-

49. Ὕμνοι καὶ Ὠδαί, σελ. γ'.

50. Ὀκτώηχος, σελ. ι', ια'.

51. Ὀκτώηχος, σελ. η'.

52. Γιὰ τοὺς ἀναγνώστες αὐτῆς τῆς ἐργασίας ποῦ δὲν γνωρίζουν τὴν βυζαντινὴ μουσικὴ πρέπει νὰ διευκρινήσω ὅτι οἱ ὄροι διφωνία, τριφωνία καὶ λοιπὰ ἔχουν ἄλλη ἔννοια στὴν βυζαντινὴ μουσικὴ ἀπὸ τὴν γνωστὴ ἔννοια ποῦ ἔχουν στὴν εὐρωπαϊκὴ. Δ ι φ ω ν ί α στὴν βυζαντινὴ μουσικὴ σημαίνει σύστημα μὲ δυὸ διαστήματα ποῦ περιλαμβάνονται ἀπὸ τρεῖς φθόγγους, σὲ συμφωνία τοῦ πρώτου μὲ τὸν τρίτο φθόγγο. Τριφωνία πάλι σημαίνει σύστημα ποῦ περιέχει τρία διαστήματα τὰ ὅποια περιλαμβάνονται ἀπὸ τέσσερες φθόγγους, ὅπου ὁ πρῶτος συμφωνεῖ μὲ τὸν τέταρτο. Σχετικῶς βλ. Θ. Φωκᾶς, Κρητὶς τοῦ θεωρητικοῦ καὶ πρακτικοῦ τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, ἔκδ. 4η, ἐν Ἀθήναις 1902, σελ. 40.

53. Παπαδημητρίου, ὅπ. π.π. σελ. 10-11.

μαμένων ἀγίων πατέρων»⁵⁴. Μὲ ἄλλα λόγια εἶναι ὑπόθεση Οἰκουμενικῆς Συνόδου.

Σχετικὰ μὲ τὸ ζήτημα τῆς ἑναρμονίσεως θὰ ἀντέλεγε ἀκόμη κανεὶς στὸν Σακελλαρίδη ὅτι, ἀφοῦ ἡ περισσότερο φιλελεύθερη, στὰ ζητήματα τέχνης, Δυτικὴ Ἐκκλησία, ἐκράτησε καὶ ἐκωδικοποίησε τὴν Γρηγοριανὴ μελωδία ὅπως τῆς παραδόθηκε (μονοφωνικὴ), πολὺ περισσότερο ὀφείλει, ἡ παραδοσιακὴ Ὁρθόδοξος Ἐκκλησία νὰ διατηρήσει τὴν πατροπαράδοτη μονόφωνη μουσικὴ τῆς⁵⁵. Νὰ μὴ διαφεύγει δὲ τὴν προσοχὴ μας τὸ γεγονός ὅτι ἐὰν ἑναρμονισθοῦν οἱ βυζαντινὲς μελωδίαι θὰ προσλάβουν ἀναπόφευκτα τὸν χαρακτήρα τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς, πρᾶγμα πού σημαίνει ἀλλοίωση τοῦ ὅλου ἤθους καὶ τῆς πρωτοτυπίας τοῦ χαρακτῆρα τους⁵⁶. "Ὅσον ἀφορᾷ τώρα τὴν «τρισύνθετον γλυκυφωνίαν» (ὡς δῆθεν τρίφωνη ἁρμονία) θεωρῶ πολὺ ἀμφίβολη τὴν κατανόηση τῆς σημασίας αὐτῆς τῆς ἐκφράσεως ἀφοῦ, ὅσον τουλάχιστο μπόρεσα νὰ μάθω, κανένα παράδειγμα δὲν διασώθηκε τόσο στὴν ἑλληνικὴ ὀρθόδοξο ὅσο καὶ στὴν ἀντίστοιχη ρωσικὴ μουσικὴ.

Ἄλλὰ καὶ ὁ ὅρος ἁ ρ μ ο ν ἰ α εἶχε ἄλλη σημασία στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα καὶ στοὺς βυζαντινοὺς καὶ ἄλλη στὴν σημερινὴ εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ. Σ' αὐτὴ σημαίνει τὸ ἀποτέλεσμα τῆς συγκράσεως τῶν ἤχων σὲ συνηχήσεις (συγχορδίες). Στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα ὅμως ἡ ἁρμονία ἦταν μὲν ἀποτέλεσμα συνηχήσεων, ἀλλ' ὄχι ἀπὸ αὐτόνομες φωνές, ἀλλὰ ἀπὸ τὴν ἴδια φωνὴ στὴν 8η («ὁμοφωνία ἐν ὁμοτονίᾳ» ὅπως ἔλεγε ὁ Θερεϊανός)⁵⁷. Ἐπίσης τὰ ἀρχαία χωρία τὰ ὅποια, ὅπως εἶδαμε, προσάγει ὁ Σακελλαρίδης ὡς συνηγοροῦντα ὑπὲρ τῆς πολυφωνίας (π.χ. «συνεπηχεῖ ἅπας ὁ χορὸς ἐν διαφόροις φωναῖς βαρυτέραις καὶ ὀξύτέραις») δὲν ἔχουν τὴν ἔννοια πού ἐκεῖνος ἐνόμιζε⁵⁸, γιατί οἱ ὀξύτονοι καὶ οἱ βαρύτονοι ἐκτελοῦσαν τὸ μέλος συνήθως στὴν δ ι α π α σ ὶ ν (μὲ βᾶση τὸν ἴδιο φθόγγο). Μὲ ἄλλα λόγια ἀπλούστερα καὶ διευκρινιστικότερα: μὲ τὰ σημερινὰ ἐπιστημονικὰ δεδομένα γίνεται ἀναμφισβήτητα δεκτὸ ὅτι ἡ ἀρχαία ἑλληνικὴ μουσικὴ, ὡς καὶ ἡ βυζαντινὴ ἀνέκαθεν, δὲν ἦταν

54. Τὴν ἀπόφαση τῆς Οἰκουμενικῆς αὐτῆς Συνόδου γιὰ τὴν ζωγραφικὴ βλ. στὸν Mansi, *Sacr. Consil. nova et amplis. Collectio*, XIII, 252 C.

55. Γιὰ τὸν σεβασμὸ στὸ Γρηγοριανὸ μέλος ὅλων τῶν Ἐκκλησιῶν τῆς Δύσεως (καὶ ὄχι μόνον τῆς Καθολικῆς) καὶ τὴν ἐπίδρασή του στοὺς μεγάλους μουσικοὺς (Μότσαρτ, Μπερλιόζ, Σαιν Σάνς κλπ.) βλ. Karl Nef, *Ἱστορία τῆς μουσικῆς, σὲ μετάφραση (μὲ προσθήκες) Φ. Ἀνωγειανάκη*, Ἀθήνα 1985, σελ. 71, 72 κ.ἑξ.

56. Βλ. ἄρθρο: Μουσικὴ (βυζαντ.), τοῦ μουσικολογίωτατου μητροπολίτη Σερβίων καὶ Κοζάνης Διονυσίου (Ψαριανοῦ), στὴν «Θρησκευτικὴ καὶ Ἠθικὴ Ἐγκυκλοπαίδεια» τόμ. 3, στ. 1147 κ.ἑξ.

57. Περὶ τῆς μουσικῆς τῶν Ἑλλήνων καὶ ἰδίως τῆς ἐκκλησιαστικῆς, ἐν Τεργέστη 1875, σελ. 19-20. Γιὰ τὴν ἁρμονία βλ. Solon Michaelidis, *The Music of ancient Greece. An encyclopaedia*, London 1978, σελ. 127, 128.

58. Δηλ. τὴν ἔννοια πού ἔχουν στὴν σημερινὴ εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ.

πολύφωνη, όπως ισχυριζόταν ο Σακελλαρίδης, αλλά μονόφωνη και την εκτελούσαν είτε ένας είτε πολλοί μαζί (ταυτοφωνία). Οί διάφορες φωνές, βαρύτερες και όξύτερες (που ανάφέρει ο Σακελλαρίδης) παράγοντας από τον συγκερασμό τους («κεραυνόντων») την άρμονία, δέν έχουν την έννοια που έχουν στην ευρωπαϊκή μουσική (όπου κάθε φωνή έχει άλλη μουσική γραμμή ανεξάρτητη από την άλλη) αλλά ή όξύτερη και βαρύτερη άφορούν την ίδια φωνή στην δη (βαρύτερη δηλ. και όξύτερη δη, που μάλιστα λέγεται «σύμφωνο» είδος στην βυζαντ. μουσική και τó μέλος «κράσις»⁵⁹). Οί φωνές λοιπόν τής μελωδίας συνηχοῦσαν ó μ ó φ ω ν α (οί πάνω και οί κάτω, όπως κοινώς λέμε σήμερα) και απέχοντας μεταξύ τους κατά την δη έδιναν τó επιδιωκόμενο μουσικό αποτέλεσμα, συνήθως και άπαραιτήτως με την συνδρομή τών καλλωπιστικῶν φθόγγων (είδος έτεροφωνίας)⁶⁰.

Άλλά και στίς λέξεις: «συνεπηχεῖ» ó χορός, του Άριστοτέλη, ή τά «συνεπηχοῦντα μέλη τοῖς μείζοσι χοροῖς» του Ψελλοῦ (βλ. παραπάνω), ó Σακελλαρίδης δίδει την έντελῶς αὐθαίρετη έρμηνεία ότι οί ψάλτες «ἄδουσι συγγλότερον ἐν διαφόροις φωναῖς»⁶¹ έπηχοῦσαις». Άλλά τουτο, νομίζω, ότι είναι έντελῶς άπαραδέκτο γιατί τó ρήμα συνηχέω (=ήχῶ όμοῦ) γνωστό από την σύνδεσή του με τον παιᾶνα (=συνοδεύω παιᾶνα με την φωνή μου) έχει την έννοια του συμπάλλω⁶² σέ χαμηλότερο ὕψος (σάν άντήχηση στο ἄσμα του κορυφαίου) ή ἴσως και ἰσοκρατῶ, και όχι ψάλλω «έν διαφόροις φωναῖς», δηλ. κατά την ευρωπαϊκή πολυφωνία. Έξ άλλου την άνυπαρξία τής άρμονικῆς πολυφωνίας (φυσικά με την σημερινή έννοια) στην αρχαία Έκκλησία και την όρθή σημασία του ὕπηχῶ («ὑπηχοῦσιν») διδάσκει ó Μεγ. Βασίλειος γράφοντας στον έιερó Κλήρο τής Νεοκαισαρείας: «Νῦν μὲν διχῆ διανεμηθέντες (δηλ. οί πιστοί χωρισμένοι σέ δύο χορούς) άντιψάλλουσιν ἀλλήλοις· εἶτα δ' ἐν ἰ ἐπιτρέψαντες κατάρχειν τοῦ μέλους, οί λοιποὶ ὕπηχοῦσιν». Τουτο σημαίνει ότι πολλοί μὲν ήταν πάντοτε οί όμοφώνως ψάλλοντες ἀλλ' ένας είχε τον βασικό ρόλο (ó χοράρχης, ως ó κορυφαῖος στίς Τραγωδίες). Οί άλλοι ἰσοκρατοῦσαν ή έψαλλαν σέ χαμηλότερο τονικό ὕψος. Γενικά τά χωρία αὐτά βεβαιώνουν, ότι οί μετέχοντες στίς χορωδίες συνόδευαν την κύρια φωνή κατά μία όκτάβα ψηλό-

59. Ένας ψάλτης π.χ. κρατεῖ τον τόνο Πα τής κλίμακας και άλλος, ταυτόχρονα, τον άνω Πα'. Πρβλ. Θεοδ. Φωκαέως, Κρητίς, σελ. 20.

60. Για τον αρχαιοελληνικό όρο και την σημασία του (δηλ. ποικιλιατικές ή διαβατικές νότες που χρωμάτιζαν τó μουσικό σύνολο) βλ. Κ. Νεφ, όπ. π.π., σελ. 50 και S. M ichaelidis, όπ. π.π., σελ. 127.

61. Όκτώηχος, σελ. 1'.

62. Lidell-Scott, Μέγα Λεξικόν τής ελληνικής γλώσσης, τόμ. 4, σελ. 224 και G. Pape, έκδ. Α. Σακελλαρίου, έν Άθήναις 1887, σελ. 1312. Και στα δύο έχουμε τó διαφωτιστικό παράδειγμα από τον Εύρουπίδη: «Βοᾷ δ' ἱερεύς, ἅπας δ' έπήχησε στρατός» (=άνέκραξε, έβόησε ó στρατός).

τερα ἢ χαμηλότερα. Προσωπικὰ δὲν γνωρίζω ἐὰν κάποτε τὸ ἴσον ἀκολουθοῦσε τὴν κύρια φωνὴ καὶ σὲ πέμπτη ἢ τετάρτη, ὅπως ἔχει γραφεῖ ἀπὸ μουσικολόγους⁶³. Τέλος τὴν ἔννοια τοῦ «ὕπηχῶ» καθὼς καὶ τὴν μονόφωνη παλαιο-χριστιανικὴ μουσικὴ διασαφηνίζει καὶ ὁ Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος: «καὶ ὁ ψάλλον ψάλλει μόνος κἀν πάντες ὑπηχῶσιν, ὡς ἐξ ἐν ὁ σ τ ὁ μ α τ ο ς ἡ φωνὴ φέρεται»⁶⁴. Ὁ ἀείμνηστος μουσουργός μας, ἐὰν δὲν ἀγνοεῖ, παρατρέχει τὸ χωρίο τοῦτο, ἴσως ἐπειδὴ δὲν διευκόλυνε τὶς πεποιθήσεις του.

δ) Ἡ παραδοχὴ δύο γενῶν.

Ἐπειδὴ ἡ πολυφωνία, τὴν ὁποία γιὰ ὀρισμένα μέλη ἤθελε ὁ Σακελλαρίδης, βρῖσκει ἐφαρμογὴ στὸ διατονικὸ γένος, τὸ ὁποῖο κυρίως γνωρίζει ἡ εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ, γι' αὐτὸ μετέγραψε σ' αὐτὸ ὕμνους οἱ ὁποῖοι ἀνῆκαν σὲ ἤχους χρωματικούς ἐνῶ, γενικὰ, ἀρνήθηκε τὸ ἑναρμόνιο γένος. Ὅμως στὴν βυζαντινὴ μουσικὴ οἱ ἤχοι, ἀνάλογα μὲ τὴν κλίμακα πού χρησιμοποιοῦν, ὑπάγονται, κατὰ σταθερὴ παράδοση, σὲ τρία γένη⁶⁵. Αὐτὰ τὰ γένη εἶχαν καὶ οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες. Τὰ γένη σχετίζονται καὶ καθορίζονται ἀπὸ τὶς λεγόμενες κλίμακες, γι' αὐτὸ καὶ σημειώνουμε λίγα λόγια σχετικὰ. Τόσο δηλ. στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ ὅσο καὶ στὴ βυζαντινὴ μουσικὴ τὴν βάση σχηματισμοῦ τῶν κλιμάκων ἀποτελοῦν τέσσερις φθόγγοι πού περικλείουν τρία διαστήματα (τετράχορδο) μὲ διαφορετικὴ κάθε φορὰ θέση τοῦ ἡμιτονίου. Τὸ γένος πάλι κάθε κλίμακας τὸ καθορίζει τὸ μέγεθος τῶν διαστημάτων τοῦ τετραχόρδου. Ἡ τοιαύτη δὲ ἢ τοιαύτη διαδοχὴ τῶν διαστημάτων ἐνὸς τετραχόρδου εἶναι τὸ συστατικὸν στοιχεῖον τῆς ὑπάρξεως τῶν τριῶν γενῶν» παρατηρεῖ ἐπεξηγηματικὰ ὁ Γρ. Στάθης⁶⁶. Τὸ διατονικὸν γένος χρησιμοποιεῖ κλίμακα πού ἔχει μόνον τόνους καὶ ἡμιτόνια (διατονικὴ· δηλ. τὸ τετράχορδο πού περιέχει τέτοιους τόνους δίδει τὸ διατονικὸ γένος). Ὅταν πάλι τὸ τετράχορδο ἔχει ἕνα διάστημα μεγαλύτερο τοῦ μείζονος τόνου καὶ δύο διαστήματα ἴσα μὲ τὸν ἐλάχιστο τόνον, ἢ καὶ μικρότερα ἀπ' αὐτόν, τότε ἔχουμε τὸ χρωματικὸ γένος (κλίμακα μὲ ἡμιτόνια καὶ τριημιτόνια). Ἡ κλίμακα τέλος τοῦ ἑναρμονίου γένους σχηματίζεται ἀπὸ τὸ τετράχορδο πού περιέχει

63. K. N e f — Ἀνωγειανάκη, ὅπ. π.π., σελ. 67.

64. Ὁμιλία λα', στὴν Α' Κορινθ. Ἡ ὑπογράμμιση δική μου.

65. Ἔτσι ὁ πρῶτος καὶ ὁ πλάγιος πρῶτος, ὁ τέταρτος καὶ ὁ πλάγιος τέταρτος ἀνήκουν στὸ διατονικὸ γένος. Ὁ δεῦτερος καὶ ὁ πλάγιος δεῦτερος ὑπάγονται στὸ χρωματικὸ. Ὁ τρίτος καὶ ὁ βαρὺς, στὸ ἑναρμόνιο γένος. Βλ. Χ ρ υ σ ἄ ν θ ο υ, Θεωρητικὸν Μέγα τῆς μουσικῆς, Τεργέστη 1832, σελ. 178.

66. Ἡ παλαιὰ βυζαντινὴ σημειογραφία καὶ τὸ πρόβλημα τῆς μεταγραφῆς τῆς εἰς τὸ πεντάγραμμον, στὰ «Βυζαντινά», τόμ. 7, Θεσσαλονίκη 1975, σελ. 200. Γιὰ τὰ τρία γένη τοῦ τετραχόρδου στὴν ἀρχαιότητα βλ. S. M i c a e l i d i s, ὅπ. π.π., σελ. 328.

δυο μείζονες τόνους και ένα ήμιτόνιο⁶⁷. Και ενώ κατά την βυζαντινή μουσική παράδοση το γένος αυτό συγκαταριθμείται μεταξύ των δύο άλλων, ο Σακελλαριδής θεωρεί ότι «το έναρμόνιον γένος από των χρόνων έτι του 'Αριστοξένου, 320 π.Χ., σχεδόν σεσιγήται. 'Επί δέ των χρόνων του Πλουτάρχου (100 από Χ.) φαίνεται τέλεον έκλειοιπός»⁶⁸.

Ήν και είναι γνωστό ότι π.χ. παλαιοί θεωρητικοί τής βυζαντ. μουσικής όπως λ.χ. ο Μανουήλ Δούκας Χρυσάφης (15ος αι.) δεν κάνουν, γενικώτερα, λόγο για τετράχορδα ή κλίμακες⁶⁹, και παρά το γεγονός ότι δηλ. τὰ θεωρητικά τους δεν ένδιατριβουν στα μουσικά γένη, όμως οι φορείς τής μουσικής παράδοσεως τρεις έλληνες μουσικοί διδάσκαλοι, Χρύσανθος, Γρηγόριος και Χουρμούζιος, οι όποιοι έπεχείρησαν, στα 1814, την σπουδαία μουσική μεταρρύθμιση (άντικατάσταση τής παλιάς συνοπτικής με την αναλυτική σημειογραφία) δέχονται το έναρμόνιο γένος, μαζί με τὰ άλλα δύο, όπως βλέπουμε στο «Θεωρητικό Μέγα» του Χρυσάνθου⁷⁰. 'Αλλά και ή μεγάλη Μουσική 'Επιτροπή που συγκροτήθηκε το 1881 στην Κωνσταντινούπολη με έντολή του Πατριάρχη 'Ιωακείμ του Γ' δέχτηκε τὰ τρία γένη και μάλιστα καθόρισε, επί μονοχόρδου, τὰ τονικά διαστήματα που άπαντοϋν σ' αυτά. Και ο μουσικολογιώτατος και μελωδικός πρωτοφάλτης και συνθέτης Μισαήλ Μισαηλίδης, άν και δεν συμφώνησε με τους τρεις διδασκάλους στο ζήτημα τής Διαπασών (έπειδή δέχτηκε την διαίρεσή της σε 72 μόρια ή διαστήματα — όπως έκαναν και οι αρχαίοι έλληνες, τέμνοντας την χορδή, με βάση τον Πυθαγόρα— άντι τής διαίρεσεως της σε 68, όπως δέχτηκαν οι τρεις) όμως, όχι μονάχα άνεγνώριζε αλλά και πανηγυρικώς μιλοϋσε για «την ύπαρξη του έναρμονίου γένους όπερ όλοι έθεώρουν ως άπολεσθέν»⁷¹. Μάλιστα με πείραμά του πάνω στην χορδή (κατάλλη-

67. Πιο άπλά μπορούμε να πούμε ότι το διατονικό γένος είναι σχεδόν σαν το γνωστό τής ευρωπαϊκής μουσικής. Το χρωματικό έχει και ήμιτόνια, ενώ το έναρμόνιο δηλώνεται από τὰ τέταρτα του τόνου που περιέχει. 'Από την άφθονη σχετική βιβλιογραφία επιλέγω: Εύσταθίου Θερεϊανοϋ, Περὶ τής μουσικής των έλλήνων κλπ., Τεργέστη 1875. Ν. Χρυσόχοϊδου, Τὰ τονιαία διαστήματα των κλιμάκων τής βυζαντινής μουσικής (Extrait des Mélanges offerts à Octave et Melpo Merlier), 'Αθήναι 1956. Κ. Ψάχου, Το όκτάηχον σύστημα τής βυζαντινής μουσικής, έκκληση. και δημόσιος και το τής άρμονικής συνηήσεως, έκδ. Γ. Χατζηθεοδώρου, Κρήτη 1980. Διονυσίου Λ. Ψαριανού, 'Η βυζαντινή μουσική έν τή όρθοδόξω έλληνική 'Εκκλησία, 'Εν 'Αθήναις 1960. Γ.ρ. Στάθη, «Βυζαντινά», τόμ. 4.

68. 'Οκτώηχος, σελ. 458. Βλ. και σελ. ιβ' όπου χωριο του Μ. Φωτίου αναφέρει το «άπολωδώς έναρμόνιον γένος», κατά τον 'Ασκληπιόδοτο (6ος αι. μ.Χ.).

69. Egon Wellesz, A history of byzantine music and hymnography, Oxford 1961, σελ. 310.

70. Τεργέστη, 1832, σελ. 113 (Και φωτογρ. άνατύπωση, 'Αθήναι 1977). «'Εναρμόνιον δέ γένος έκείνο του όποίου εις την κλίμακα εύρίσκονται τεταρτημόρια».

71. Για σχετική Διάλεξή του στον «Παρνασσό» 'Αθηνών, το καλοκαίρι του 1881 βλ. την έφημερίδα «Θεσσαλία», άρ. φύλ. 236, τής 7 'Ιουλίου. Το άρθρο τής «Θεσσαλίας»

ληλου μονόχορδου μουσικοῦ ὄργάνου) ἐβεβαίωνε ὅτι «τὸ ἐναρμόνιον γένος ἐμελωδεῖτο κατὰ δίσιν καὶ δίσιν καὶ δίτονον (ἦτοι 3, 3, 24) ἀλλὰ τοῦτο, ἢ τὴν κλίμακα τούτου ἐθεωροῦμεν ὡς ἀπολεσθεῖσαν», ἐνῶ, ὡς ἰσχυρίζεταν, «υπάρχει εἰς τὴν κλίμακα τοῦ πλαγίου Β' ἤχου»⁷².

Θεωρώντας μὴ ἱκανοποιητικὰ τὰ παραπάνω ὁ Ἰω. Σακελλαρίδης ἐπέμενε στὸ διατονικὸ γένος καὶ μὲ τὶς κλίμακές του (σύντονο διατονικὸ) ἐψάλλε τὶς μελωδίες του. «Πᾶσαν δ' ἄλλην διαίρεσιν —ἔγραφε— θεωροῦμεν ξένην τῶν ἐλληνικῶν παραδόσεων καὶ ἀλλότριον τῆς Ἐκκλησίας, ἔστω καὶ ἂν σεβαστοὶ ἄλλως ἄνδρες οἳ οἱ Χρῦσανθος, Γρηγόριος καὶ Χουρμούζιος, ἐξ ἐσφαλμένης ἀντιλήψεως ἢ ἀνεπαρκειᾶς γνώσεως, ὡς ἐκ τῆς ἐποχῆς ἢ τοῦ τόπου ἐν ᾧ ἔγραψαν, ἐσημείωσαν»⁷³. «Ὅμως καὶ οἱ ἐγκριτότεροι μεταγενέστεροι Ἕλληνες μουσικολόγοι παραδέχονται τὸ ἐναρμόνιο γένος, ὅπως οἱ Κ. Ψάχος⁷⁴, Σ. Καραῆς⁷⁵, Γρ. Στάθης⁷⁶, κ.ἄ. Παρὰ ταῦτα στὸν τόπο μας ἄλλοι, εἴτε ἀκολουθώντας τὶς σχετικὲς φιλολογικὲς καὶ μουσικὲς προϋποθέσεις τοῦ Σακελλαρίδη, εἴτε ἐπηρασμένοι ἀπὸ τοὺς μουσικοὺς ποὺ θεραπεύουν τὴν ἐξεκκλησιαστικὴν εὐρωπαϊκὴν μουσικὴν ἢ ἀπὸ τὴν γραμμὴ τῶν ξένων βυζαντινομουσικολόγων, δὲν παραδέχονται τὸ ἐναρμόνιο γένος (δὲν διακρίνουν πούθεν τὸ τεταρτημόριό του) γιατί νομίζουν ὅτι τοῦτο δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρὰ ἡ διατονικὴ κλίμακα ποὺ βαίνει κατὰ τριφωνία⁷⁷, δηλ. σύστημα διατονικὸ ἀφοῦ «ἡμεῖς —γράφει ἓνας ἀπ' αὐτοῦς⁷⁸— ἄλλην διαστηματικὴν διαίρεσιν διάφορον τῆς διατονικῆς καὶ χρωματικῆς, ἦτοι μικροτέραν τοῦ ἡμιτονίου καὶ μεγαλυτέραν τοῦ τριμιτονίου δὲν διακρίνομεν». Ἄλλοι διατυπώνουν μόνον διαφορετικὰ τὸ πρᾶγμα καταλήγοντας στὸ ἴδιο ἀρνητικὸ ἀποτέλεσμα, μὲ μικρὲς διαφορὲς στὶς λεπτομέρειες. Πιστεύοντας δηλ. ὅτι τὰ διαστήματα τοῦ ἐναρμονίου γένους εἶναι «ὀλιγώτερον φυσικὰ καὶ περισσώτερον τεχνητὰ» (ἀφοῦ τὸ γένος τοῦτο ἔχει

ἔγραψε πιθανῶς ὁ διευθυντὴς τῆς καλῆς γνώστης τῆς θεωρίας τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς Κων. Σακελλαρίδης. Πρβλ. καὶ Μι σ. Μι σ α η λ ἰ δ ο υ, Νέον θεωρητικόν, Ἀθήναι 1902, σελ. 26.

72. Ἐφημερίδα «Θεσσαλία», φύλ. 236, 7-7-1881.

73. Ὁκτώηχος, σελ. 461.

74. Τὸ ὀκτάηχον σύστημα κλπ., σελ. 56. Ὁ Ψάχος πιστεύει ὅτι, παρὰ τὶς διὰ τῶν αἰώνων διαφοροποιήσεις, ὅμως «πᾶσαι σχεδὸν αἱ μορφαὶ τῶν μεγάλων καὶ μικρῶν διαστημάτων ἀνευρίσκονται εἰς τε τὰ ἀρχικὰ τῶν Γενῶν τετράχορδα καὶ εἰς τὰς ἐξ αὐτῶν παραγομένας Χρῆσας...».

75. Γένη καὶ διαστήματα εἰς τὴν βυζαντινὴν μουσικὴν, Ἀθήναι 1970.

76. Ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ καὶ τὰ «Μνημεῖα τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς», στὰ «Βυζαντινά» τόμ. 4, Θεσσαλονίκη 1972, σελ. 434.

77. Ὁ ὄρος μὲ τὴν ἔνοια ποὺ ἔχει στὴν βυζαντινὴ μουσικὴ, ὅπως εἴπαμε στὴν σημεῖωση 52.

78. Ὁ Χ. Ἀ. Σ π η λ ἰ ὀ υ λ ο ς, στὸ βιβλίον τοῦ Μέθοδος βυζαντινῆς μουσικῆς, Πάτραι 1903, σελ. 36.

διαστήματα μικρότερα του ήμιτονίου, δηλ. $1/3$ και $1/4$ του μείζονος τόνου) θεωρούν φυσικό το ότι κατ' ανάγκη εγκατελείφθη, «τά δὲ διαστήματα τῆς κλιμακῆς του ἐταυτίσθησαν πρὸς τὰ διαστήματα τῆς συγκερασμένης μείζονος κλιμακῆς, ἢ ὅποια διακρίνει μείζονα τόνον (12 τμήματα) καὶ ἡμιτόνιον (6 τμήμ.)»⁷⁹. Δηλ. μὲ ἄλλα λόγια ἡ κλιμακα τοῦ ἑναρμονίου γένους συμπίπτει μὲ τὴν συγκερασμένην εὐρωπαϊκῆ.

Ἐν πάσῃ περιπτώσει τὸ πρᾶγμα φαίνεται νὰ παραμένει ἀκόμη πρόβλημα, ὅπως ἦταν ἀπὸ τὰ ἀρχαῖα χρόνια: «Γένος δὲ τὸ ἑναρμόνιον παρὰ τοῖς ἐπιφανεστάτοις ἐν μουσικῇ τετύχηκε παραδοχῆς· τοῖς δὲ πολλοῖς ἐστὶν ἀδύνατον», ὡς ἀναφέρει ὁ Κοϊντιλιανὸς γύρω στὸν 4ο μ.Χ. αἰώνα⁸⁰. Εὐνόητο ὅτι οἱ Δυτικοὶ ὅπως καὶ ἡ «Σχολή» τῆς Καπεγγάγης μὲ τὰ δημοσιεύματά της στὰ Monumenta Musicae Byzantinae (ἀπὸ τὸ 1931)⁸¹, ἀρνοῦνται τὸ ἑναρμόνιο γένος, ἀφοῦ, μεταγράφοντας τὰ βυζαντινὰ μελωδήματα στὴν εὐρωπαϊκὴ σημειογραφία τὰ... τακτοποιοῦν μόνον στὸ διατονικὸ γένος! Ἐπιστημονικῆ ἔρευνα γιὰ τὴν ἀντίθετη ἄποψη καὶ συμβολὴ στὴν δικαίωση τῆς ἑλληνικῆς, θὰ ἔλεγα, γραμμῆς, πρέπει νὰ περιμένουμε ἀπὸ τὸ ἑλλην. Ἰδρυμα Βυζαντ. Μουσικολογίας⁸², τὸ ὁποῖο, πάνω ἀπ' ὅλα, ἔχει προϋπόθεση τὸ αἰσθητήριο τῆς ὀρθοδόξου μεσαιωνικῆς παραδόσεως στὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικῆ. Καὶ αὕτη ἡ «κληρονομικὴ εὐαισθησία» δὲν εἶναι, νομίζω μικρὸ πρᾶγμα.

ε) Ἡ μεταγραφή τῶν ὕμνων στὸ πεντάγραμμο.

Ὁ Σακελλαρίδης παράλληλα πρὸς τὴν χρῆση τῆς βυζαντινῆς παρασημαντικῆς χρησιμοποίησε καὶ τὴν εὐρωπαϊκὴ σημειογραφία γιὰ νὰ καταστήσει ἔτσι προσιτοὺς τοὺς ὕμνους τῆς ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας στοὺς εὐρύτερους μουσικούς κύκλους καὶ στοὺς ξένους, οἱ ὁποῖοι μεταχειρίζονται τὴν διεθνή σημειογραφία τοῦ πενταγράμμου. Ἐξ ἄλλου εἶναι εὐκολώτερη ἀπὸ τὴν βυζαντινὴ καὶ ἐπιτρέπει στοὺς ὕμνους νὰ συνοδεύονται καὶ ἀπὸ μουσικὸ ὄργανο (π.χ. πιάνο). Ἔτσι, ὅπως εἶπαμε, μετέγραψε στὸ βιβλίον του «Ὁκτώηχος» τὸ Ἀναστασιματάριο, χερουβικά (πίν. 31), κοινωνικά κλπ., καὶ στὰ τεύχη τῶν «Ἐκκλησιαστικῶν ἀσματῶν», τὴν Θ. Λειτουργία, τὸν Ἀκάθιστο καὶ ὄσα ἄλλα ἐσημείωσαμε. Στὸ πεντάγραμμο ἐπίσης ἔγραψε καὶ τὰ ἄσματα (Λειτουργικὰ κλπ.) ποὺ περιέχει τὸ βιβλίον του «Ἵμνοι καὶ Ὠδαί». Ἀφοῦ, —ὅπως γράφει—

79. Π. Γεωργίου, στὴν «Θρησκευτ. καὶ Ἡθικὴ Ἐγκυκλοπαιδεία», τόμ. 4, Ἀθῆναι 1964, στ. 308 καὶ τόμ. 7, στ. 696.

80. Ἀριστείδου Κοϊντιλιανοῦ, Περὶ μουσικῆς, ἔκδ. Winningen-Ingram, Λειψία 1963, σελ. 16.

81. Βλ. σχετικὰ, Γρ. Στάθη, ὅπ. π.π., σελ. 328 κ.έξ.

82. Καρπὸς τοῦ Ἰδρύματος εἶναι οἱ τόμοι: «Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς. Ἅγιον Ὅρος», Ἀθῆναι 1975 καὶ 1976, ἀπὸ τὸν μουσικολόγο Γρ. Στάθη.

«ἡ νῦν εὐρωπαϊκὴ κλίμαξ εἰς τόνους καὶ ἡμιτόνια διηρημένη εἶναι ἡ ἀρχαία σύντονος διάτονος», — τί ἡμπόδιζε;⁸³ Ἀντιθέτως «cela simplifierait beaucoup la réforme et permettrait d'appliquer très facilement la polyphonie à tous les modes de la musique grecque», ὅπως ἔγραφε ὁ γάλλος Ducoudray, στὸν ὁποῖο πολὺ ὑπολόγιζε ὁ Σακελλαρίδης⁸⁴. Δὲν πρέπει νὰ παραλείψουμε ἐδῶ καὶ κάτι ποῦ ἐσημείωσε ὁ Γ. Παπαδόπουλος⁸⁵ καὶ ποῦ δυστυχῶς ἀγνοεῖται — ὄχι τόσο ὡς γεγονός ὅσο ὡς τολμηρὴ πρωτοβουλία— ἀπὸ τοὺς κατηγοροῦς τοῦ Σακελλαρίδη. Ὅτι δηλ. ὄχι μόνο ὁ Ἀγάπιος Παλλιέρμος (γύρω στὰ 1780) συντάξε μουσικὸ ἐγχειρίδιο στὴν εὐρωπαϊκὴ παρασημαντικὴ καὶ μὲ τὴν σημειογραφία αὐτὴ δίδαξε στὸ Π α τ ρ ι α ρ χ ε ῖ ο Κ ω ν σ τ α ν τ ι ν ο υ π ὅ λ ε ω ς κάποιον ἀπλοποιημένο ἀπὸ τὸν ἴδιον σύστημα βυζαντινῆς μουσικῆς, ἀλλὰ ὅτι ἀκόμη καὶ ὁ ἕνας ἀπὸ τοὺς τρεῖς μουσικολογιάτατους διδασκάλους τῆς μουσικῆς μεταρρυθμίσεως τοῦ 1814, ὁ ἀπὸ Δυρραχίου Χρυσάνθος (κατόπιν μητροπολίτης Προύσης) ἐμελοποίησε ὕμνους μὲ τὴν εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ ἐνῶ ταυτόχρονα ἔγραψε, μὲ τὴν βυζαντινὴν σημειογραφία, μαθήματα εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς⁸⁶. Ἀλλὰ πρέπει ἀκόμη νὰ προσθέσουμε ὅτι καὶ πρὶν ἀπὸ τὸν Παλλιέρμο ἐπιδιώχθηκε ἡ μεταγραφὴ στὸ πεντάγραμμο, μάλιστα ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 16ου αἰώνα. Ἡ πρώτη ἐνέργεια συνδέεται μὲ τὸν Ἰερώνυμο τὸν Κύπριο, ὅπως βλέπουμε στὸν κώδικα 1764 τοῦ Σινᾶ. Ἀλλῆ κίνηση ἐμφανίζεται στὸν 18ο αἰώνα, ὅπως πάλι βεβαιώνει Συναῖτικὸς μουσικὸς κώδικας, ὁ ὑπ' ἀριθ. 1477⁸⁷.

Δὲν εἶμαι μουσικολόγος καὶ φυσικὰ —πέρα ἀπὸ μιὰ γενικὴ ἐνημέρωση— δὲν κατέγινα μὲ τίς προϋποθέσεις τοῦ εἰδικοῦ, μὲ τὰ λεπτὰ ζητήματα τῶν λεπτομερειῶν τῆς σχέσεως βυζαντινῆς καὶ εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς, ἐφ' ὅσον μὲ ἀπασχόλησαν διὰ βίου οἱ ἄλλοι κλάδοι τῆς βυζαντινῆς τέχνης. Ὅμως μὲ τὴν γενικὴ ἀντίληψη ποῦ ἔχω γιὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ νομίζω ὅτι στὸ θέμα τῆς μεταγραφῆς τῶν ἐκκλησιαστικῶν μας ὕμνων· στὴν εὐρωπαϊκὴ σημειογραφία ὁ Σακελλαρίδης ἔπεσεν ἔξω, ὅπως καὶ ὅσοι τὸν ἀκολούθησαν καὶ τὸν ἀκολουθοῦν. Ἡ εὐγενὴς φιλοδοξία του ἦταν βέβαια νὰ προβάλλει καὶ νὰ ἐξάρει τὴν Ὁρθοδοξία, καθιστώντας, ὅπως εἶπα, μὲ τὸ πεντάγραμμο, προσιτὴ τὴν μουσικὴ τῆς στοὺς ντόπιους καὶ στοὺς ξένους. Ἀλλ' ἀτυχῶς

83. Ὁκτώηχος, σελ. 460.

84. Ὁπ. π.π., σελ. 461.

85. Συμβολαί, σελ. 316 καὶ 334.

86. Ἄν τὰ μουσουργήματα αὐτὰ τοῦ Χρυσάνθου περιλαμβάνονται σὲ ἐκεῖνα τὰ ὁποῖα κατέστρεψε ἡ πυρκαϊὰ ποῦ ἀναφέρει ὁ Παπαδόπουλος, δὲν γνωρίζομε. Ὁπ. π.π., σελ. 234.

87. Φωτοαντίγραφα σελίδων τῶν κωδικίων καὶ πληροφορίες βλ. Γ ρ . Σ τ ἄ θ η, Ἡ παλαιὰ βυζαντινὴ σημειογραφία καὶ τὸ πρόβλημα μεταγραφῆς τῆς εἰς τὸ πεντάγραμμον. «Βυζαντινὰ» τόμ. 7, σελ. 218 καὶ Πίνακες ΚΣΤ' καὶ ΚΖ'.

«άπαν τὸ χρῆμ' ἤμαρτε χρηστὰ μώμενος», ὅπως θὰ ἔλεγε ὁ προσφιλῆς του τραγικός (Σοφοκλῆς, Τραχίνιες σ. 1136). «Ὁση καλὴ διάθεση καὶ νὰ ἔχει κανεὶς γιὰ νὰ δικαιολογήσει ὡς ἱερὸς τις προθέσεις του, ὅμως ἓνα εἶναι τὸ γεγονός: «Ὅτι οἱ σημειογραφίες τῶν δυὸ μουσικῶν συστημάτων ἐκφράζουν δυὸ διαφορετικούς κόσμους. Ἄλλο ἦθος, γενικώτερα, ἐμφανίζει ἡ χριστιανικὴ λατρεία στὴν Ἀνατολὴ καὶ ἄλλο στὴν Δύση. Ἄλλη ἡ φύση τῆς μιᾶς καὶ ἄλλη τῆς ἄλλης μουσικῆς. Ἄλλο τὸ ἐκφραστικὸ ὄργανο τῆς μιᾶς καὶ ἄλλο τῆς ἄλλης. Πῶς νὰ μεταγράψουμε στὸ πεντάγραμμο τοὺς βυζαντινοὺς ὕμνους χωρὶς νὰ ἀλλάξει ἡ μελωδία, ἀφοῦ τοὺς ὕμνους αὐτοὺς, γραμμένους σὲ ποικίλες κλίμακες καλοῦνται νὰ ἀποδώσουν οἱ δυὸ κλίμακες τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς, δηλ. ἡ μείζων καὶ ἡ ἐλάσσων; Ποιὰ συμφωνία εἶναι δυνατὸν νὰ ὑπάρξει μεταξὺ αὐτῶν τῶν κλιμάκων; Κοινὸς τόπος, ἡ ἀσυμφωνία.

Ἡ εὐρωπαϊκὴ κλίμακα περιέχει πέντε τόνους (ἀκέραιους) καὶ δύο ἡμιτόνια. Συμβαίνει ὅμως ἄραγε τὸ ἴδιο μὲ τις ποικίλες κλίμακες τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς μὲ τοὺς ἐλάσσονες καὶ ἐλαχίστους τόνους; Μὲ ἄλλα λόγια, τὸ «συγκερασμένον» σύστημα τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς εἶναι δυνατὸν νὰ ἀποδώσει τὰ τριτημόρια καὶ τεταρτημόρια τῆς βυζαντινῆς; Μὲ τὴν εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ λοιπὸν (τὴν συγκερασμένη κλίμακα) θυσιάζεται ὁ διαστηματικὸς πλοῦτος τῆς βυζαντινῆς. Θυσιάζονται οἱ ὑποδιαίρέσεις τοῦ τόνου σὲ διαστήματα μικρότερα τοῦ ἡμιτονίου. Γιατί ὅμως νὰ χάσουμε, ἔστω καὶ τὸ τέταρτο τόνου ποὺ ἀποδίδει ἡ βυζαντινὴ (ὅπως κάνει καὶ ἡ δημοτικὴ μας) μουσικὴ; Ἐπειτα καὶ ἓνας ποὺ ἔχει μόνον στοιχειώδεις γνώσεις τῆς ἐκκλησιαστικῆς μας μουσικῆς κατανοεῖ ὅτι οἱ χαρακτῆρες της (δηλ. τὰ σημεῖα μὲ τὰ ὁποῖα γράφεται ἡ μελωδία) δὲν εἶναι ὅπως οἱ νότες τῆς εὐρωπαϊκῆς, δηλ. δὲν εἶναι ξηρὰ σύμβολα ποὺ σημειώνουν χρονικὴ διάρκεια καὶ ὕψος, ἀλλ' ἀποτελοῦν σημεῖα ποὺ καθ' ἓνα τους δηλώνει ἓνα χρόνο (ποσόν), μελωδικὴ ποιότητα καὶ ὕψος⁸⁸. Γι' αὐτὸ δὲν ἀποτελεῖ, νομίζω, ὑπερβολὴ ἢ παρατήρηση τοῦ Γρ. Στάθης ὅτι «οἱ μεταγραφὰς στὸ πεντάγραμμο ποὺ ἐπιχειροῦν οἱ δυτικοὶ ἀναφέρονται ὄχι στὴν καθ' αὐτὸ βυζαντινὴ μελωδία, ἀλλὰ στὸν σκελετὸ της, τὴν μετροφωνία, ἢ ὅποια ἔπαθε καὶ τὴν ἀλλοίωση τῶν διαστημάτων»⁸⁹.

Ἄλλὰ εἶναι ἀκόμη καὶ τὸ πολυσυζητούμενο θέμα τοῦ ρυθμοῦ⁹⁰. Ὅπως

88. Βέβαια στὸ σύνολό τους μὲ τις λεγόμενες ὑποστάσεις (χαρακτῆρες ποιότητος).

89. «Βυζαντινά», Ὁπ. π.π. τόμ. 4, σελ. 433. Τὴν μετροφωνία ὀρίζει ὡς ἐξῆς, ὁ Χρὺσανθος στὸ «Θεωρητικόν» του (σελ. XLVI § 7): «Μετροφωνία ἦν τὸ νὰ φάλλωσι τὸ μεμελιμένον τροπάριον καθὼς ζητοῦσιν μόνον οἱ χαρακτῆρες οἵτινες γράφουσι τὸ ποσὸν τῆς μελωδίας, χωρὶς νὰ παρατηρεῖται τὸ ζητούμενον ἀπὸ τὰς ὑποστάσεις καὶ θέσεις». Ὁ Ψάχος συνοψίζει τὸ νόημά της στὴν στοιχειώδη ἐκτέλεση ἄσματος χωρὶς νὰ ἀποδίδονται «τὰ ἄφωνα σημάδια καὶ αἱ ἄλλαι ὑποστάσεις» (Ἡ Παρασημαντικὴ, σελ. 205-206).

90. S. Michaelidis, The music of ancient Greece, σελ. 292, ὅπου ὁ ὀρισμὸς τοῦ Ἀριστείδη Κοϊντιλιανοῦ: «ρυθμὸς ἐστὶ σύστημα ἐκ χρόνων κατὰ τινα τάξιν συγκειμένων».

τὸ Γρηγοριανὸν μέλος καὶ ἡ δημοτικὴ μας μουσικὴ, ἔτσι καὶ ἡ βυζαντινὴ δὲν ἔχει αὐστηρὸ ρυθμὸ, μὲ τὴν ἀκριβεία δηλ. ποὺ ἔχει ἡ εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ⁹¹. Ἀλλὰ τὸ μειονέκτημα αὐτὸ εἶναι μόνο φαινομενικὸ γιατί στὴν πραγματικότητά τὸ ἀποκαθιστᾷ ὁ μακρὸς καὶ ὁ σύντομος χρόνος ποὺ σημειώνονται στὴν ἀρχὴ τῶν ὕμνων, ἀλλὰ καὶ ἡ γενικώτερη ἐφαρμογὴ κάποιας μελωδουμένης τονῆς, ὅπως ἀναφέραμε προηγουμένως. Παραλείπω τώρα τὸ πρόβλημα ποὺ γεννᾶται μὲ τὶς φθορές, μὲ τὶς διέσεις καὶ ὑφέσεις —δηλ. μὲ τὸν τρόπο ποὺ οἱ τελευταῖες ἐνεργοῦν στὴν βυζαντινὴ καὶ στὴν εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ. Τὸ πρόβλημά τους ὀδηγεῖ σὲ ἄλλο πρόβλημα, δηλ. τῆς ἀλλαγῆς τῶν διαστημάτων τῆς βυζαντ. διατονικῆς κλίμακας (ἂν ἐφαρμοσθοῦν οἱ κανόνες τῆς θύραθεν μουσικῆς) κ.ο.κ. Ἀλήθεια, πῶς θὰ πετύχει μιὰ μεταγραφὴ χωρὶς νὰ εἶναι ἐξασφαλισμένη ἡ ἀντιστοιχία τῶν διαστημάτων; Ὅμως ἀλλαγὴ διαστημάτων σημαίνει ἀλλοίωση τῆς μελωδίας. Γιατὶ στὸ «πεντάγραμμα ἀντιστοιχοῦν μὲν οἱ τόνοι καὶ τὰ ἡμίτονα ἀλλὰ τὰ μεταξὺ αὐτῶν λεπτότερα διαστήματα ἐξασφαιρίζονται»⁹². Καὶ ὅπως πληροφορεῖ ὁ ἄριστα ἐνημερωμένος Στάθης⁹³ (παραπέμποντας στὸν Μ. Velimirović) φαίνεται ὅτι καὶ οἱ δυτικοὶ ἔχουν πιά ἀμφιβολίες γιὰ τὴν ὀρθότητα τῆς μεταγραφῆς στὸ πεντάγραμμα, ὅπως τουλάχιστο μαρτυρεῖ τὸ γεγονός ὅτι ἀπὸ τὸ 1960 διέκοψαν τὸ σχετικὸ ἔργο τους. Ἐν πάσῃ περιπτώσει γιὰ τὸ τί συμβαίνει μὲ τὶς μεταγραφές αὐτῆς τῶν ξένων μουσικολόγων, σημειώνει χαρακτηριστικὰ ὁ μητροπολίτης Διονύσιος (Ψαριανός): «εἰς τὰς μεταγραφὰς αὐτὰς οὔτε τὴν αὐτοτέλειαν τῶν κυρίων ἤχων διακρίνομεν, οὔτε τὴν πρὸς τούτοις συγγένειαν τῶν πλαγίων οὔτε τὰς κλίμακας αὐτῶν καὶ τὰ διαστήματα, οὔτε γένος οὔτε σύστημα... καθὼς περὶ αὐτῶν γνωρίζομεν ἐκ παραδόσεως...»⁹⁴. Καὶ ἀφοῦ, γιὰ τὸ ὅλο θέμα τῆς μεταγραφῆς στὴν εὐρωπαϊκὴ σημειογραφία, παραπέμψω στὴν σπουδαία ἀνακοίνωση τοῦ ἀκαταπόνητου Σ. Καρᾶ, στὸ Θ' Διεθνὲς Βυζαντινολογικὸ Συνέδριον ποὺ ἔγινε στὴν Θεσσαλονίκη⁹⁵ (1953), κλείνω τὸ θέμα τῆς μεταφορᾶς στὸ πεντάγραμμα τῶν ὕμνων τῆς Ἐκκλησίας μας, παραθέτοντας καὶ υἱοθετώντας ὅσα σχετικῶς συγκεφαλαιώνει ὁ εἰδικὸς Γρ. Στάθης: «Ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ ἔχει καθαρὰ ὀρισμένα, στὰ θεωρητικὰ της, τόνους, ἡμίφωνα, ἡμίφθορα, φθορές, τριτημόρια, τεταρτημόρια, διέσεις καὶ ἄνισα ἡμίτονα. Ἡ μουσικὴ τοῦ πενταγράμμου μὲ τὴν συγκερασμένη σκάλα της ἔχει μονάχα τόνους καὶ ἡμίτονα. Στὶς μετα-

91. Γιὰ τὸν ἐλεύθερο ρυθμὸ τοῦ Γρηγοριανοῦ μέλους καὶ τῶν δημοτικῶν μας τραγουδιῶν βλ. Κ. Νεφ — Φ. Ἀνωγειανάκη, Ἱστορία τῆς μουσικῆς, σελ. 72 καὶ 550.

92. Γ. Στάθης, Ὀπ. π.π., τόμ. 7, σελ. 204.

93. «Βυζαντινά», τόμ. 4, σελ. 433.

94. Σερβίων καὶ Κοζάνης Διονυσίου, Ἡ ἀρχαία μουσικὴ τοῦ Ἀκαθίστου Ὕμνου, ἐν Ἀθήναις 1961, σελ. 12, 13.

95. «Ἡ ὀρθὴ ἐρμηνεία καὶ μεταγραφὴ τῶν βυζαντινῶν χειρογράφων», Πεπραγμένα, Ἀθῆναι 1956, τόμ. II.

γραφές τῶν δυτικῶν, κατ' ἀκολουθία, ὁ ἀναγνώστης τοῦ πενταγράμμου πού δὲν ἔχει καμμιά γνώση γιὰ τὰ διαστήματα τῶν τριῶν γενῶν τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, θὰ ψάλλει τὸ ὁποιοδήποτε μεταγραμμένο τροπάριο μὲ διατονικὸ τρόπο καὶ μόνο. Ἔτσι καταργοῦνται τὰ σύνορα τῶν ἤχων καὶ τῶν γενῶν καὶ μιὰ συγχυτικὴ ἀχλύδα σκεπάζει τὴν βυζαντινὴ Ὀκτώηχο. Φυσικὰ οἱ εἰδικοί ἀποδίδουν στὴν βυζαντινὴ μουσικὴ —σὴν φωνητικὴ καὶ μονοφωνικὴ— διαφορετικὰ διαστήματα ἀπ' αὐτὰ πού ἡ πολυφωνία διαμόρφωσε στὸ πεντάγραμμο, ἀλλὰ ἀκαθόριστος ἀξίας, μιᾶς καὶ δὲν ἀκολουθοῦν τὸν καθορισμὸ τους ἀπὸ τὴν Νέα Μέθοδο καὶ τὴν διόρθωσή τους ἀπὸ τὴν Πατριαρχικὴ Μουσικὴ Ἐπιτροπὴ τοῦ 1881. Ἔτσι ἡ γλῶσσα τοῦ πενταγράμμου ἀδυνατεῖ νὰ μιλήσει τῆ βυζαντινῆ μελωδία, ὅπως κι' ἓνας βαρύτονος ἢ τενόρος τῆς λυρικῆς Σκηνῆς, καὶ μάλιστα ὅχι Ἕλληνας, ἀποκλείεται νὰ μᾶς εὐχαριστήσῃ τραγουδώντας μας ἓνα κλέφτικο τραγούδι. Οἱ χαρακτῆρες τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς ἔχουν τέλεια ὄντοτητα καὶ δηλώνουν τὴν ποσότητα ἀλλὰ καὶ τὴν ποιότητα, τὸ ὕφος ἢ τὸν τρόπον ἐκφράσεως τοῦ φθόγγου πού σημαίνουν, πρᾶγμα πού δὲν ἔχουν οἱ νότες τοῦ πενταγράμμου. Ἡ βυζαντινὴ παρασημαντικὴ μὲ τὰ σημαδῶφωνα καὶ τὶς ὑποστάσεις της ἀποτελεῖ τὸ σοφώτερο καὶ τελειότερο σύστημα καταγραφῆς καὶ ἀποδόσεως τῆς προσωπικῆς μελωδίας, τῆς μονοφωνίας»⁹⁶.

4. ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΟΥ ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΗ.

Τὰ στοιχεῖα πού εἶδαμε πάρα πάνω καὶ πού συνιστοῦν τὸ μουσικὸ σύστημα Σακελλαριδῆ, δὲν τὰ δίδασκε μεθοδικὰ ὁ διδάσκαλος, ὅπως τουλάχιστο μπορῶ νὰ κρίνω ἀπὸ τὸν σχετικὰ λίγο χρόνο πού τὸν γνώρισα καὶ ὅπως πληροφορήθηκα τότε ἀπὸ παλαιότερους μαθητές του. Ὁ μουσουργός μας δηλ. δὲν εἶχε στὴν διδασκαλία του μεθοδικὴ κατὰταξὴ τῆς ὕλης του, μεθοδικὴ συνέπεια. Ἐλεγε ὅ,τι ἔπρεπε νὰ πεῖ γιὰ ἓνα θέμα, ἀλλὰ ἀμέσως μιὰ λεπτομέρεια τὸν ὀδηγοῦσε σὲ ἄλλο, ὅχι βέβαια ἄσχετο, ἀλλὰ πολλὲς φορὲς ἀναπάντεχο γιὰ τὸν ἀκροατῆ. Μιὰ μαρτυρία, μιὰ ἄχρονη ὑπόσταση, μιὰ φθορὰ ἢ μιὰ ἀρχαία σημαντικὴ λέξη, ἦταν στοιχεῖα ἱκανὰ νὰ τὸν ἀπομακρύνουν ἀπὸ τὸ κύριο θέμα του καί, κεντρίζοντας τὸν ἐνθουσιασμὸ του, νὰ τοῦ ὑπαγορεύσουν μιὰ ὀλό-

96. «Βυζαντινά», τόμ. 4, σελ. 434. — Πόσο ἀλλάζουν ἐντελῶς τὰ πράγματα μὲ τὶς μεταγραφές τῶν ξένων μπορεῖ νὰ διαπιστώσει κανεὶς ἀναδιφώντας τὴν σειρά Transcripta τῶν «Monumenta Musicae Byzantinae» (Κοπεγχάγη) πού ὑπάρχει π.χ. στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν. Ἐξ ἄλλου ὁ μουσικώτατος μητροπολίτης Διονύσιος Ψαριανὸς παραθέτει πρὸς σύγκριση ὕμνους τόσο σὲ μεταγραφῆ τοῦ Wellesz ὅσο καὶ κατὰ τὴν παράδοση. Ἡ διαφορά εἶναι τεράστια. Μελωδία ἐντελῶς διαφορετικὴ. Βλ. Ἡ ἀρχαία μουσικὴ τοῦ Ἀκαθίστου Ἕμνου, σελ. 24-32, ὅπου ἐντυπωσιακὰ παραδείγματα.

κληρη διάλεξη! Καὶ τὸ περίεργο εἶναι ὅτι οἱ μαθητὲς του συμμεριζότανε τὸν ἐνθουσιασμό του καί, ζώντας μέσα στὴν ἀτμόσφαιρα ποὺ δημιουργοῦσε, δεχότανε ὡς ἀναγκαῖες τὶς παρεκκλίσεις του, γιὰ τὸν τοὺς διαφώτιζαν τόσα ἐνδιαφέροντα ζητήματα ἀπὸ τὰ ὁποῖα, κυριολεκτικά, συνεπαίρονταν. Μερίζοντας τὸν βίο του μεταξὺ τῶν μουσικῶν μέτρων καὶ ρυθμῶν, τῆς συνθέσεως, τῆς διδασκαλίας καὶ τῆς ἔμπρακτης ἐκδηλώσεως τοῦ ταλέντου του (πρωτοψάλτης), δὲν εἶχε τὸν χρόνο νὰ καταγίνει σοβαρὰ στὸ ζήτημα π.χ. τῆς πρὸ τῆς Ἀλώσεως καὶ τῆς εὐθὺς μετὰ τὴν Ἀλωση ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καί, ἀπερίσπαστος, νὰ μελετήσει στὸ βάθος ἀνάλογα μουσικὰ χειρόγραφα καὶ τὰ προβλήματα τῆς σημειογραφίας τους. Βέβαια, ὅπως εἶπαμε, συμβουλευτήριε μουσικοὺς κώδικες τοῦ Πανεπιστημίου καὶ τῆς Ἐθν. Βιβλιοθήκης, ἀλλ' αὐτοὶ ἀποτελοῦν ἕνα ἐλάχιστο μέρος τοῦ ἀγνώστου ὕλικου. Συνέλεξεν ἐπίσης, ὅπως εἶδαμε, καὶ δημοτικὰ τραγούδια ἀπὸ ὄρεινὲς περιοχὲς, ἀκριβῶς γιὰ τὴν μελέτη τῆς ἐπιδράσεως τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς στὴν δημοτικὴ καὶ τὴν λαϊκὴ μουσικὴ μας. Τὸν κατέτρωγε ὅμως περισσότερο ἢ διάθεση νὰ στηρίξει τὸ πολύφωνο σύστημά του ἀφιερώνοντας τὸν περισσότερο χρόνο του στὴν συλλογὴ τῶν σχετικῶν δεδομένων, κυρίως τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς γραμματείας. Γι' αὐτὸ καὶ συνέλεγε ὅ,τι χωρὶο νόμιζε πρόσφορο. Ἄν τὰ χωρία ποὺ στὰ κείμενά του παραθέτει προέρχονται ἀπὸ μελέτες του ἀπ' εὐθείας στὰ ἀρχαῖα κείμενα ἢ ἂν τὰ γνώρισε ἀπὸ δεῦτερο χέρι, δὲν εἶμαι σὲ θέση νὰ γνωρίζω. Ὑποψιάζομαι ὅμως ὅτι τουλάχιστο γιὰ μερικὰ συμβαίνει τὸ δεῦτερο.

Ἀπὸ ἀπόψεως ἀρχαίας μετρικῆς ὁ Σακελλαρίδης ἦταν ἄφθαστος καὶ ἀναγνωριζότανε καὶ ἀπὸ τοὺς ἀντιπάλους του. Καὶ ἄλλοι βέβαια πρὶν ἀπ' αὐτὸν ὡς καὶ μετὰ ἀπ' αὐτὸν ἀσχολήθηκαν καρποφόρα μὲ μουσικολογικὰ ζητήματα καὶ διευκρίνισαν θέματα πολὺ ἐπιτυχέστερα ἀπ' ὅ,τι ὁ Σακελλαρίδης. Ἀλλὰ λίγιοι, νομίζω, εἶχαν τὸν ἰσχυρὸ φιλολογικὸ ὄπλισμό καὶ τὴν ὀξυνοῖά του. Καὶ εἶναι κρῖμα ὅτι δὲν ἀφιερῶθηκε στὴν κυρίως μουσικολογία. Αὐτὸ βέβαια τὸ λέμε ἐκ τῶν ὑστέρων χωρὶς νὰ ὑπολογίζουμε —ὅπως ὀφείλουμε— στὸ κλίμα καὶ τὶς ἀνάγκες τῆς ἐποχῆς του. Ἐνας Σακελλαρίδης αὐστηρὰ μουσικολόγος, δὲν θὰ ἦταν ὁ Σακελλαρίδης ὅπως τὸν ξέρουμε μὲ τὴν ιδιόμορφη προσωπικότητά. Ὁ Σακελλαρίδης ὁ «φαιδωντής», ὁ μελοποιὸς ἐκκλησιαστικῶν, ἀρχαίων καὶ νεοελληνικῶν ἀσμάτων, ὁ διδάσκαλος τῆς μουσικῆς ταυτόχρονα σὲ ἕνα πλῆθος ἐκλεκτῶν Σχολείων, ὁ ἐνθουσιώδης πρωτοψάλτης τῶν σπουδαιότερων Ἀθηναϊκῶν ναῶν. Ἐπειτα ἦταν καὶ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἐκτελοῦσε τοὺς ὕμνους, ἐκεῖνο τὸ «λιγύφθογον καὶ εὐδίνητον στόμα». Ὁ κόσμος ἔτρεχε στὴν Ἐκκλησία (νὰ ἀκούσει τὸν Σακελλαρίδη!). Δὲν εἶναι ὑπερβολὴ νὰ σημειώσω ὅτι εἶχε γίνει θρύλος (βλ. παρακάτω: Γνώμες) καὶ ἡ συντήρηση αὐτοῦ τοῦ θρύλου τὸν ὑποχρέωνε νὰ μὴ ἐγκαταλείπει τὸ ἀναλόγιο ἀλλὰ νὰ ψάλλει μέχρι τὸν θάνατό του... Κατάκοπος στὸ τέλος τῶν ἱερῶν Ἀκολουθιῶν —λίγους μόλις μῆνες πρὸ τοῦ θανάτου του— δεχότανε ἕνα ποτῆρι γάλα ποὺ τὸ ἔπινε

πίσω από τὸ στασίδι του. Ἀμέσως ἐκτινασσότανε ὄρθιος ἀναφωνώντας: «Ψαλῶ τῷ Θεῷ μου ἕως ὑπάρχω!».

Κάνοντας ἐδῶ γενικὲς παρατηρήσεις ὀφείλουμε νὰ σημειώσουμε μερικὰ ἐξέχοντα μουσουργήματά του. Εἶπαμε γιὰ τὰ χερουβικά του στοὺς ἤχους Γ' (πίν. 11 καὶ 31), πλ. Α' καὶ πλ. Δ' (πίν. 12) καὶ τὰ κοινωνικά του στοὺς δύο τελευταίους ἤχους (πίν. 16, 17). Ὅμως ἰδιαίτερος ἀναφέρουμε, π.χ. ἀπὸ τὰ Μεγαλυνάρια του, τὰ «Ἀξίον ἔστι» στὸν πλ. Β' καὶ πλ. Δ' ἤχο (πίν. 13, 14), τὸ «Μυστήριον ξένον» (πίν. 5) καὶ τὸ «Ἐπὶ Σοὶ χαίρει κεχαριτωμένη» στὸν πλ. Δ' ἤχο (πίν. 15). Ἀπὸ ἄλλους ὕμνους στὸν πλ. Δ' σημειώνουμε τὰ Δοξαστικά: «Κύριε ἢ ἐν πολλαῖς ἁμαρτίαις» (πίν. 20-23) καὶ «Τῶν ἁγίων Πατέρων ὁ χορὸς» (πίν. 27-29). Ἐπίσης, στὸν πλ. Β', «Τὰς μυστικὰς σήμερον τοῦ Πνεύματος σάλπιγγας» (πίν. 25-26) καὶ «Ἀναστάσεως ἡμέρα», στὸν πλ. Α' (πίν. 25). Ὅμοιως τὰ ἕνδεκα Ἑωθινὰ του (πίν. 29-30), τὶς Καταβασίες του, (βλ. «Ἔσωσε λαόν»... καὶ «Μυστήριον ξένον» πίν. 5). Ἀκόμη τὴν Λειτουργία του στὸν πλ. Α' ἤχο, τὰ «Τυπικά» του, τὸ «Μετὰ τῶν ἁγίων ἀνάπαυσον Χριστέ» στὸν πλ. Δ', ὕμνους τῶν Χριστουγέννων (ὡς «Ἡ βασιλεῖα σου Χριστέ», «Ἐξεπλήττετο ὁ Ἡρώδης», πίν. 4), ἀπολυτικά (βλ. π.χ. τὸ «Μέγαν εὔρατο», πίν. 3) καὶ ἄλλα τροπάρια (ὡς «Ἐρχόμενος ὁ Κύριος», πίν. 18 καὶ «Ὅτε οἱ ἔνδοξοι μαθηταί», πίν. 23) κ.ἄ. Ποιὸς ἀγνοεῖ σήμερα τὸ «Φῶς ἰλαρὸν» τοῦ Σακελλαρίδη (πίν. 3), τὸ ὁποῖο ἀντικατάστησε τὸ ἀντίστοιχο ἀργό, δηλ. ἐπεβλήθηκα καὶ ψάλλεται σὲ ὅλες ἕως τῆς ἐκκλησίας τῆς ἐλληνικῆς Ὀρθοδοξίας; Ποιὸς ἀπὸ τοὺς παλαιότερους δὲν ἔψαλε στὸ Σχολεῖο του ἢ δὲν ἄκουσε στὶς Ἐκκλησίες τὴν «Δοξολογία» του στὸν Γ' ἤχο; (πίν. 6-8).

Στὶς μελωδίες τῶν ἀσμάτων αὐτῶν ὁ Σακελλαρίδης ἀκολουθεῖ τὴν βυζαντινὴ παράδοση τῆς μουσικῆς, δηλ. αὐστηρὰ τοὺς ἤχους τῆς. Ἀλλὰ δὲν ἀντιγράφει δουλικῶς, οὔτε ἐπεμβαίνει αὐθαίρετα, τάχα γιὰ νὰ προσθέσει κάτι δικό του ἀδικαιολογήτως, ὅπως κάνουν σήμερα μερικοί, ἔστω, ψάλτες, νομιζόντες ὅτι «τὸ καλὸ τὸ κάνουν καλύτερο» (!), ἐνῶ στὴν πραγματικότητα καταστρέφουν τὸ ὥραϊο. Ὁ Σακελλαρίδης ἐπεμβαίνοντας διορθώνει τὸ μέτρο, τὸν ρυθμὸ, καὶ ἀποκατασταίνει τὸ νόημα. Ἄλλοτε οἱ ἐπεμβάσεις του γίνονται, ὅπως εἶπαμε, γιὰ νὰ ἐξάρουν καὶ τονίσουν μερικὲς λέξεις ποὺ δὲν ἔχουν τονιστεῖ ὅσο καὶ ὅπως ἔπρεπε. Ὡς παράδειγμα σημειῶν: Στὸ «Ἐπὶ Σοὶ χαίρει... τὴν γὰρ σὴν μήτραν» τὴν λέξη π λ α τ υ τ ε ρ α ν (οὐρανῶν) (βλ. πίν. 15). Στὸ Β' Ἑωθινὸ «Μετὰ μύρων προσελθούσαις» τὴν λέξη (τὸν) θ ὀ ρ υ β ο ν (αὐτῶν τῆς ψυχῆς), (πίν. 30). Στὸ «Κύριε ἢ ἐν πολλαῖς ἁμαρτίαις», τὶς λέξεις κ α τ α φ ι λ ῆ σ ω (τοὺς ἀχράντους σου πόδας) καὶ ἀ π ο σ μ ῆ ξ ω (πίν. 21). Στὸ ἀπόστιχο τῶν Χριστουγέννων «Τοῦ Κυρίου Ἰησοῦ γεννηθέντος» τὴν λέξη (ἔξ) Ἀ ν α τ ο λ ῶ ν (ἐλθόντες Μάγοι). Ἀλλὰ τὰ παραδείγματα αὐτὰ εἶναι ἀπλῶς ἐνδεικτικά. Γιατὶ σχεδὸν κάθε ὕμνος τοῦ Σακελλαρίδη ἔχει

καὶ κάτι νὰ παρουσιάσει ἀπὸ τὴν προσωπικὴ του ἔμπνευση γιὰ νὰ ἐξαρθῇ τὸ περιεχόμενό του.

Υπάρχουν καὶ περιπτώσεις ὅπου ὁ Σακελλαρίδης ἐμπνέεται ἀπὸ μουσικὲς συνθέσεις συγχρόνων του ἢ κυρίως παλαιότερων συνθετῶν, ἀλλὰ ἀφομοιώνοντάς τις, ἀπλοποιεῖ ἐπιτυχῶς τις μελωδίες τους, παράγοντας ἔτσι νέες συνθέσεις κατὰ τοὺς κανόνες τῆς τέχνης. Αὐτὸ συμβαίνει ὄχι μόνο στὰ χερουβικά καὶ κοινωνικά, καθὼς ἀναφέραμε προηγουμένως (μὲ γραμμὲς τῶν πρωτοφαιτῶν Κωνσταντίνου καὶ Γρηγορίου), ἀλλὰ —κατὰ τὴν γνώμη μου πάντα— καὶ μὲ τὴν πασίγνωστη Δοξολογία του στὸν Γ' ἤχο (πίν. 6-8). Νομίζω δηλ. ὅτι ἡ Δοξολογία αὐτὴ προϋποθέτει, ἐμπνέεται, ἀπλοποιεῖ καί, φυσικά, συντομεύει μιὰ Δοξολογία τοῦ Μισαὴλ Μισαηλίδη. Στους φωτοτυπικούς πίνακες 9,10, παραθέτω μερικοὺς στίχους ἀπὸ τὴν Δοξολογία τοῦ Μισαηλίδη (ὅπως τὴν εἶχα ἀντιγράψει σὲ ἡλικία 18 ἐτῶν) γιὰ νὰ γίνει σύγκριση μὲ τὴν Δοξολογία τοῦ Σακελλαρίδη (πίν. 6-8). Μόνο ὁ στίχος «ἐν ἀνθρώποις εὐδοκία» εἶναι περίπου ὁμόηχος μὲ τὴν κατάληξιν τῶν Ἑγκωμίων τῆς Στάσεως «Αἱ γενεαὶ πᾶσαι» (δηλ. «προσφέρουσι Χριστέ μου» κ.ο.κ.).

Ἄλλ' ὅπως εἶπαμε, ὁ φιλόλογος μουσουργός μας, ἐμελοποίησε καὶ Χορικά ἀρχαίων Τραγωδιῶν ὅπως π.χ. τῆς Ἄλκηστης τοῦ Εὐριπίδη, τῆς Ἡλέκτρας καὶ τῆς Ἀντιγόνης τοῦ Σοφοκλῆ. Ἐδῶ ὁ μελωδικὸς ρυθμὸς ἀκολουθεῖ τὰ ἀρχαῖα προσωδιακὰ μέτρα καὶ ἀποδίδει θαυμάσια τὸ νόημα τῶν στροφῶν. Καὶ ὁ ἀντίθετος στὸν Σακελλαρίδη, Κων. Ψάχος, ἔγραψε μουσικὴ ἀρχαίων Τραγωδιῶν, ὅπως τοῦ «Προμηθεὶς Δεσμώτης» τοῦ Αἰσχύλου (ἀκούστηκε στὶς Δελφικὲς ἑορτὲς τοῦ 1927 καὶ στὸ Στάδιο Ἀθηνῶν, τὸ 1931), τῶν «Ἰκέτιδων» τοῦ ἴδιου τραγικοῦ (Δελφοὶ 1930) καὶ τῶν «Φοινισσῶν» τοῦ Εὐριπίδη (ἐκτέλεση, τὸν Αὐγούστο 1934 ἀπὸ χορωδία στὴν Ἀθήνα) μὲ πολλὰ ἐπαινετικὰ κρίσεις. Ὅμως ἡ μουσικὴ τους δὲν βρῆκε τὴν ἀπήχηση ποὺ ἔπρεπε, καὶ δὲν ξαπλώθηκε εὐρύτερα γιὰτὶ δὲν προκάλεσε τὸν ἐνθουσιασμό ποὺ προκάλεσε στὰ πλατύτερα στρώματα ἡ μουσικὴ τῶν χορικῶν ποὺ ἔγραψε ὁ Σακελλαρίδης. Περιορίζομαι στὴν μουσικὴ τῶν δυὸ τελευταίων, πρὸ πάντων, Τραγωδιῶν: Τῆς Ἡλέκτρας καὶ τῆς Ἀντιγόνης. Στὴν Ἡλέκτρα, ἀπὸ τὴν πρώτη στροφή τοῦ χορικοῦ ποὺ ψάλλει ὁ χορός: «ὦ παῖ παῖ δυστανοτάτας Ἡλέκτρα ματρός...» μέχρι τὰ περίφημα στάσιμα (στίχ. 472, 1058, 1385) καὶ τὴν Ἐξοδο (στ. 1508) ἔχει κανεὶς τὴν ἐντύπωση μιᾶς μουσικῆς ἀρμονίας ἡ ὁποία αἰσθητοποιεῖ τὸ πάθος τῶν χορικῶν καὶ κάνει βίωμα στὸν αἰσθανόμενο ἀκροατὴ ὅ,τι περιέχει ὁ ἀξεπέραστος ποιητικὸς λόγος. Ἴδου πῶς ἔκρινε τὴν μουσικὴ αὐτὴ ἡ Ἐφημερίδα «Καιροὶ» (τῆς 27-3-1899), ὕστερα ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς Ἡλέκτρας στὸ Δημοτικὸ Θέατρο τῶν Ἀθηνῶν, τὴν προηγουμένη ἀκριβῶς μέρα. «Ἡ μουσικὴ τοῦ κ. Σακελλαρίδη, ἀρχαιοπρεπεστάτη, ἦτο ἡ μόνη ἀρμόζουσα πρὸς τὸ ἔργον, ἡ μόνη ἥτις ἠδυνήθη νὰ τὸ κρατήσῃ ἐντὸς τῶν κανόνων του. Κύριος ὄρος τῶν χορικῶν ἀσμάτων εἶναι νὰ ἀφήνωσιν

ἀνεπηρέαστον τὴν καλλονὴν τῆς ποιήσεως... Ἐπὶ πλέον δὲ νὰ εἶναι ρυθμικά, οὕτως ὥστε ἐπ' αὐτῶν νὰ στηριχθῆ ὁ χορός. Πράγμα ἀκατόρθωτον, ἐὰν ἡ μουσικὴ εἶναι πολυσύνθετος. Κατ' ἀνάγκην ἔδει νὰ εἶναι ἀπλή... Τοῦτο κατώρθωσεν ὁ Σακελλαρίδης, οὐτινος ἡ μουσικὴ, μετέχουσα ὅλης τῆς μεγαλοπρεπειᾶς τοῦ ἔργου, οὐδὲ ποταπά, οὐδὲ κακόζηλα μέρη ἔχει».

Ἄλλὰ τὸ μεγάλο ἄλγαντο τοῦ Σακελλαρίδη φάνηκε καὶ ἀναγνωρίστηκε ἀπὸ τὰ χορικά τῆς Ἀντιγόνης. Αὐτὰ τὰ ἐξέδωσε σὲ ξεχωριστὸ τεῦχος⁹⁷, τὰ περιέλαβε στὸ μουσικὸ βιβλίον του «Τυρταῖος» (σελ. 166-191) καὶ τὰ ἔψαλε στὴν μεγάλη αἴθουσα τῶν τελετῶν τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν στίς 4-11 1895 ἐνώπιον τοῦ Πρωθυπουργοῦ Θ. Δεληγιάννη, τοῦ Ὑπουργικοῦ Συμβουλίου, τῶν Καθηγητῶν τοῦ Πανεπιστημίου, τῶν Διευθυντῶν τῶν ξένων Σχολῶν καὶ πλήθους κόσμου. Ἐπειτα τὰ ἐξετέλεσε στὸ Θέατρο Ἀθηνῶν (28-3-1896) μὲ διοργανωτὴ τῆς παραστάσεως τὸν Καθηγητὴ Γ. Μιστριώτη, καὶ ὅπου τὸν κορυφαῖο τοῦ χοροῦ ὑποδύθηκε ὁ ἴδιος ὁ Σακελλαρίδης. Ἡ Ἀντιγόνη κατόπιν, μὲ αὐτὴ τὴν μουσικὴ, διδάχτηκε στὸ Παναθηναϊκὸ Στάδιο μὲ μεγάλη ἐπιτυχία.— Μὲ τὴν Πάροδο (στ. 100) «Ἀκτὶς ἀελίου» καὶ τὴν Ἀντιστροφή «στὰς δ' ὑπὲρ μελόθρων» (βλ. φωτοτυπικὸ πίν. 23) εἰσάγεται ὁ ἀκροατὴς ἀμέσως στὸ κλῆμα τοῦ ἔργου. Ἡ μουσικὴ στοὺς ρυθμικοὺς καὶ νευρώδεις ἀναπαίστους «Ζεῦς γὰρ μεγάλης γλώσσης κόμπους ὑπερεχθαίρει» (πίν. 34), δραματοποιεῖ ἔξοχα τὸ ἄδιξο τέλος τῆς ὑπεροφίας τοῦ ἥρωα Καπανέα. Ἀκολουθεῖ ἡ γεμάτη πόνου, περιγραφὴ τῆς πτώσεως τοῦ ἥρωα στὴν γῆ ποὺ ἀνατραντάχτηκε, «ἀντιτύπα δ' ἐπὶ γᾶ πέσε τανταλωθεῖς...» (στροφή Β, στ. 134) τῆς ὁποίας ἡ μελωδία παρέμεινε γιὰ πολλὰ χρόνια στὰ χεῖλη τῶν φιλόμουσων Ἀθηναίων (πίν. 35). Καὶ πάλι ἡ μουσικὴ στοὺς ἀναπαίστους σὲ γοργὸ ρυθμὸ «ἐπτὰ λοχαγοὶ γὰρ ἐφ' ἐπτὰ πύλαις...» (πίν. 36), μὲ τὶς ἐξάρσεις τοῦ τόνου στὰ προσωδιακὰ μέτρα, ἐρμηνεύει μὲ τὸν παραστατικώτερο τρόπο τὴν ἀφιέρωση στὸν Δία τῶν ὅπλων τους καὶ ἀποδίδει τὴν βαριὰ λύπη γιὰ τὴν ἀμοιβαία ἀδελφοκτονία, Ἐτεοκλῆ καὶ Πολυνεΐκη. Γοητεύεται ὁ ἀκροατὴς καὶ ἀπὸ τὴν μελωδία στὸ Γ' Στάσιμον (στ. 780) «Ἔρωσ ἀνίκατε μάχαν» (πίν. 36), ὕστερα συγκλονίζεται ἀπὸ τὸν κομμὸ τῆς Ἀντιγόνης «ὄρᾳτ' ἐμ' ὦ γᾶς πατρίας πολῖται», εἰσέρχεται, ἐν συνεχείᾳ, σὲ ἐνθουσιαστικὸ κλῆμα μὲ τὸ εὐθυμο ὑπόρχημα «Πολυώνυμε Καδμείας νύμφας» (βασισμένο σὲ γνωστοὺς δημῶδεις ἤχους)⁹⁸ καὶ τέλος, ἔχει τὴν αἴσθησιν τῆς πληρότητος τοῦ ὄλου ἀκούσματος μὲ τὴν Ἐξοδο (στ. 1348) «πολλῶ τὸ φρονεῖν εὐδαιμονίας πρῶτον ὑπάρχει».

Οἱ κριτικὲς ποὺ δημοσιεύθηκαν τότε ὑπῆρξαν διθυραμβικὲς. Παρα-

97. Μελοποιεῖται τῶν χορικῶν καὶ κομμῶν τῆς Ἀντιγόνης τοῦ Σοφοκλέους, Ἀθῆναι 1896.

98. Ὅπως μᾶς πληροφορεῖ ὁ Σακελλαρίδης στὸν «Τυρταῖο» του, σελ. 195.

θέτω τμήμα ἀπὸ τὴν κριτικὴ τοῦ διάσημου ἀρχαιολόγου καὶ μουσολόγου Ἀλέξανδρου Φιλαδελφῆως, ὁ ὁποῖος (μὲ τὸ ψευδώνυμο «Ρέτγενν») ἔγραφε⁹⁹: «Ὁ κ. Σακελλαρίδης, ψάλτης εὐφωνότατος καὶ γνωστότατος ἐν Ἀθήναις... ἀπὸ 20 ἐτῶν καὶ πλέον ἀσχολεῖται εἰς τὰ χορικά τῶν ἀρχαίων δραμάτων. Ἡ φυσιογνωμία του ἐνέχει σθένος. Τὸ χρῶμα εἶναι ἐρυθρόν, πυρρόν, κεκαυμένον, φλέγον. Ἔχει πῦρ ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς μέσα του. Ἔχει στιγμάς ἐπιληπτικῆς καταλήψεως καὶ φαίνεται ὡς ἐμπνευσμένος προφήτης... Ἡ μουσικὴ τῶν χορικῶν τῆς Ἀντιγόνης εἶναι τὸ ἀρτιώτερον τῶν μουσικῶν του ἔργων. Εἰργάσθη σὰν σκυλί. Κατέφαγε τὴν ἀρχαίαν μετρικὴν ἀκολουθήσας κατὰ πόδας τοὺς πόδας καὶ κατορθώσας νὰ παίξῃ ἐπὶ τῶν δακτύλων τοὺς μετρικούς... δακτύλους!... Ἡ μουσικὴ αὕτη διήγειρε κύματα, θυέλλας, θαλασσοτρικυμίαν καὶ ἐπολεμήθη ἀκριβῶς παρ' ἐκείνων οἵτινες δὲν τὴν ἤκουσαν... Εἶναι ὅμως μουσικὴ ἀπαράλλακτος ὡς ἡ τοῦ ὕμνου τοῦ Ἀπόλλωνος... Ὀμιλεῖ εἰς τὴν ψυχὴν, καὶ πρὸ παντός, εἰς τὸν νοῦν. Εἶναι φιλοσοφία· εἶναι ῥῆθ Πινδαρική καὶ ὄχι σονάτα ἢ στίχοι τοῦ Λαμαρτίνου». — Ἀλλὰ καὶ ὁ Ἰω. Καμπούρογλου ἔγραφε στὴν «Νέα Ἐφημερίδα» τῆς 23-3-1896: «Ἡ μουσικὴ τοῦ κ. Σακελλαρίδη, κορυφαίου τοῦ χοροῦ, μὲ αὐλοῦς, ὥσπερ ἐκ μυθώδους βάθους ἀντηχοῦσα, θέλγει. Εἶναι δὲ ἀληθῶς μέχρι τοῦ νῦν πρωτότυπος. Καὶ ἐπειδὴ δὲν ἤμπορεῖ νὰ συγκριθῇ πρὸς τι σύγχρονον... ἐπειδὴ δ' οὐχ ἤττον βασιζέται εἰς τὴν ἀρχαίαν μουσικὴν καὶ ρυθμικὴν, μεταφέρει τὸν ἀκροατὴν διὰ τῆς φαντασίας βαθειὰ στὴν ἀρχαιότητα, στὴν μουσικὴν τῆς. Καὶ εὐρίσκειται τις εἰς μεγίστην συγκίνησιν, σχεδὸν φρεναπάτην, νομίζων ὅτι εἰς ἀρχαίους ἔχει μετενεχθῆ χρόνους».

Ἐδῶ ὅμως ἀξίζει νὰ σημειωθῇ τὶ ἔγραψε στὸ «Νέον Ἄστυ» (30-3-1905) ὁ Η. J. W. Tillyard (ποῦ δίδασκε τότε στὸ Καϊμπριτζ) ὁ γνωστὸς κατόπιν ὡς ἓνας ἀπὸ τοὺς τρεῖς κορυφαίους δυτικὸς μουσικολόγους καὶ δημιουργοὺς τῆς Διεθνοῦς Μουσικῆς Ἀκαδημαϊκῆς Ἐνώσεως (Union Académique Internationale, 1931) τῶν ὁποίων τὸ ἔργον ἔγινε πασίγνωστο μὲ τις ἐκδόσεις τῶν Monumenta Musicae Byzantinae¹⁰⁰ τῆς Κοπεγχάγης, καὶ τις ὁποῖες ἤδη ἔχουμε ἀναφέρει. Ἐγραφε λοιπὸν ὁ Tillyard: «Ἦσθην ὑπερβολικὰ σήμερον ἐπεὶ ἤκουσα ἐν τῇ ἐν τῷ Σταδίῳ τῆς Ἀντιγόνης παραστάσει, τὴν μουσικὴν τὴν ὁποίαν ἐγνώρισα καὶ ἐφίλησα καὶ προτοῦ¹⁰¹. Αὕτη μοι φαίνεται ὁλοκλήρως σύμμορφος εἰς τὸ πνεῦμα τῆς ἀρχαίας τραγωδίας καὶ οὕτως ἔδοξε καὶ τοῖς φίλοις μου. Καὶ μὴν εἰς εἶπεν, ὅτι θὰ εἶναι καλὸν ἂν καὶ ἐν τῇ

99. Τὴν κριτικὴ τοῦ Φιλαδελφῆως, βλ. στὸν «Τυρταῖο», σελ. 195.

100. Γιὰ τὸ ἔργο αὐτὸ καὶ τις γενικώτερες ἔρευνες τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς βλ. τὴν μελέτη τοῦ Tillyard, Gegenwärtiger Stand der Byzantinischen Musikforschungen, δημοσιευμένη στὴ «Musikforschung» ἀριθ. 7, 1954, σελ. 142 κ.εξ.

101. Γιατὶ ὁ Σακελλαρίδης τοῦ εἶχε ψάλει στὸ σπῆτι του ὀρισμένα μέρη τῶν χορικῶν.

Ἄγγλια μεταχειρίζονται τοιαύτην μουσικὴν· ἐπειδὴ διδάσκομεν τὰ ἀρχαῖα δράματα εἰς τὰ ἡμέτερα Πανεπιστήμια». Ἔτσι ἔκρινε ὁ ξένος καὶ εἰδικὸς μουσικολόγος τὴν μουσικὴ τοῦ Σακελλαρίδη γιὰ τὰ χορικά τῆς Ἀντιγόνης. Καὶ εἶναι ἀληθινὰ ἀπογοητευτικό, ἀλλὰ καὶ χαρακτηριστικό τῆς ἀνέκαθεν νοστορπίας μας, τὸ νὰ σκεφθῆ κανεὶς ὅτι, ὅταν ὕστερα ἀπὸ 32 χρόνια, δηλ. τὸ ἔτος 1937, διδάχθηκε πάλι ἡ Ἀντιγόνη στὴν Ἀθήνα κατὰ τις ἑορτὲς τῆς ἑκατονταετηρίδας τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, ὁ ἄνθρωπος στὸν ὁποῖο ἀνάθεσε τὸ Ἴδρυμα αὐτὸ νὰ διδάξει σὲ φοιτητὲς τὴν παράσταση ποὺ ἔδωσαν σὲ θέατρο, ὁ Σπύρος Μελάς, ἀπέκλεισε τὴν μουσικὴ τοῦ Σακελλαρίδη ὡς ... βυζαντινίτσιον, καὶ ἐπέβαλε (ἀντιστάσεως μὴ οὔσης) τὴν μουσικὴ τοῦ Mendelssohn. Ἐζήσα τὰ γεγονότα πολὺ κοντὰ καὶ γνωρίζω λεπτομέρειες. Χρειάζονται ὅμως σχόλια,¹⁰²

Ὅσον ἀφορᾷ τώρα τὰ ἐξωεκκλησιαστικά ἄσματα (συνθέσεις τοῦ νεοελληνικῆς μουσικῆς) ὁ Σακελλαρίδης περιέλαβε πενήντα περίπου, μαζὺ μὲ ἄλλα (χορικά κλπ.) στὸν «Τυρταῖο» του. Ἀναφέρουμε μόνο πέντε: Τὸ «ξέρεις τὴν χώραν ποὺ ἀνθεῖ φαιδρὰ πορτοκαλέα» (ὅπου ὁ στιχουργός, στὸν πρῶτο στίχο του, ἀντιγράφει ἀκριβῶς τὸν ἀντίστοιχο στίχο ἀπὸ τὸ ἄσμα «Mignon» τοῦ Goethe: «Kennst du das Land wo die Zitronen blühn...»¹⁰³), τὸ «Σ' αὐτὰ σ' αὐτὰ τὰ κύματα τὰ ἠλιοφωτισμένα» (πίν. 38) τοῦ ὁποῖου οἱ στίχοι ἀνήκουν στὸν Γ. Παράσχο (ἀφοροῦν τῇ θάλασσα τῆς Σαλαμίνας). Τὸ «Πήρανε κι ἀνθίζουσι τὰ χλωρὰ κλαδιά» (Συρτὸς γιὰ τὸν Μάη) σὲ στίχους τοῦ Κ. Παλαμᾶ (πίν. 40, 41)· τὸ «Τί τιμὴ στὸ παλληκάρι ὅταν πρῶτο στῆ φωτιά...» (πίν. 39), ποίηση τοῦ Σ. Τρικούπη, καὶ τὸ «Ὅλη δόξα ὅλη χάρη ἅγια μέρα ξημερώνει» (ἡ 25ῃ Μαρτίου) ποὺ εἶναι ποίημα τοῦ Γ. Μ. Γεωργόπουλου (πίν. 42, 43). Τὰ τρία τελευταῖα εἶναι πιὸ γνωστὰ ἀκόμη ἀπὸ τὶς σχολικὲς μέρες μας. Τὸ «Ὅλη δόξα ὅλη χάρη» τὸ τραγουδοῦν καὶ σήμερα τὴν 25ῃ Μαρτίου οἱ μαθητὲς στὶς παρελάσεις, ἀκοῦμε μάλιστα τὴν μελωδίαν του καὶ ἀπὸ τὶς στρατιωτικὲς μπάντες, ὡς ἐωθινὸ τῆς ἐθνικῆς αὐτῆς ἑορτῆς. Οἱ πολλοὶ ἀγνοοῦν ὅτι εἶναι μουσικὴ τοῦ Σακελλαρίδη.

Ἡ ἀντικειμενικότητά ὅμως αὐτῶν τῶν γενικῶν μας παρατηρήσεων ἀπαιτεῖ ὅπως σημειώσουμε ἐλλείψεις καὶ ἐλαττώματα στὸ ἔργο τοῦ Διδασκά-

102. Καὶ νὰ σκεφθῆ κανεὶς ὅτι Πρύτανης τοῦ Πανεπιστημίου ἦταν τότε ὁ περιφανής, εὐσεβέστατος καὶ ἑλληνοπρεπέστατος θεολόγος, ἀείμνηστος Γρηγ. Παπαμιχαήλ. Τὴν μουσικὴ λοιπὸν τῶν χορικῶν ἀπὸ τὸν Σακελλαρίδη, ὁ πάρα πάνω ξένος μουσικολόγος τὴν θεώρησε, ὅπως εἶδαμε, «ὄλοκλήρως σύμμορφον εἰς τὸ πνεῦμα τῆς ἀρχαίας τραγωδίας», ὅμως ὁ μακαρίτης Μελάς «ἄλλως ἐμέλλησεν», οἱ δὲ Πανεπιστημιακοὶ ἀρμόδιοι, ἰχθυοπρεπῶς ἐσίγησαν! Στὴν παράσταση αὐτῇ τοῦ Πανεπιστημίου τὴν διεύθυνση τῆς μουσικῆς εἶχε ἀναλάβει ὁ σπουδαῖος μουσικός, μακαρίτης καὶ αὐτός, Θεόδ. Σπάθης, ὁ ὁποῖος δίδαξε καὶ τὴν χορωδίαν.

103. G o e t h e s Gedichte, (μὲ πρόλογο H. Kindermann) Leipzig 1937, σελ. 108.

λου, ἐπὶ πλέον τῶν ὄσων ἤδη ἀναφέραμε. Καλοφωνικούς εἰρμούς, κατανυκτικὰ ἰδιόμελα (Μ. Τεσσαρακοστῆς) κ.τ.π. δὲν συναντοῦμε στὶς συγθέσεις του. Στὴν «Μεγάλη Ἑβδομάδα» του, ἐνῶ ὑπάρχουν ὠραῖες μελωδίες, ὅμως ἡ τάση του γιὰ συντομία ἦταν ἴσως ἀφορμὴ νὰ ἀποδώσει, νομίζω, ἀνεπιτυχῶς π.χ. τὰ Ἀντίφωνα τῆς Μεγ. Πέμπτης («Ἐδραμε λέγων ὁ Ἰούδας», «Διὰ Λαζάρου τὴν ἔγερσιν», «Σήμερον ὁ Ἰούδας καταλιμπάνει...») καὶ τὰ περίφημα Ἀπόστιχα («Πᾶσα ἡ κτίσις ἠλλοιοῦτο φόβῳ», ... «Ἐπὶ ξύλου βλέπουσα...»). Οἱ ἀντίστοιχες μελωδίες π.χ. τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου¹⁰⁴, τοῦ Νικολάου Σμύρνης ἢ τοῦ Γεωρ. Ραιδεστηνοῦ¹⁰⁵, εἶναι πλουσιώτερες καὶ κατανυκτικώτερες — θὰ ἔλεγα κλασσικές.

Ἄλλὰ ἡ τάση του γιὰ συντομία ποὺ μόλις ἀνέφερα τὸν ὀδήγησε μερικὲς φορές στὴν ἀπλοῦστευση, μέχρι μάλιστα καὶ τὴν ὑπεραπλοῦστευση τῆς μελωδίας, μὲ ἀποτέλεσμα αὐτὴ νὰ ἀγγίζει τὰ ὅρια τῆς ἀπλῆς μετροφωνίας¹⁰⁶ (σὲ ὀρισμένες περιπτώσεις περιορισμὸς τῆς ψαλμωδίας σχεδὸν μόνο σὲ ὅ,τι δείχνουν οἱ φωνητικοὶ χαρακτήρες) ἀφοῦ οἱ ἄφωνες ὑποστάσεις ποὺ δίδουν τὸ χρῶμα, περιορισμένα λαμβάνονται ὑπ' ὄψη (ἢ δὲν χρησιμοποιοῦνται μὲ τὸν πλοῦτο τους). Ἔτσι ἔχουμε ποιοτικὴ πτωχεία στὸ μέλος, ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὸ ὕφος τῆς βυζαντινῆς παραδόσεως, ἐνῶ διαπιστώνουμε μιὰ προσπάθεια καλύψεως τοῦ κενοῦ μὲ τὴν βοήθεια μιᾶς δεύτερης φωνῆς (basso). Ἄρκεῖ νὰ ρίξει κανεὶς ἓνα βλέμμα σὲ μουσικὰ βιβλία τοῦ Σακελλαρίδη (καὶ μάλιστα σὲ τελευταῖες ἐκδόσεις του) καὶ θὰ ἀντιληφθῇ τὸ πρᾶγμα. Πόσο τοῦτο φαίνεται περισσότερο στοὺς ὕμνους ποὺ ἔχει μεταγράψει στὸ πεντάγραμμο, νομίζω, δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ σημειώσω¹⁰⁷.

Μειονέκτημα ἐπίσης θεωρῶ τὴν χρησιμοποίηση κατὰ τὴν Θ. Λειτουργία μελωδιῶν οἱ ὁποῖες, ἦταν μὲν ἀρεστὲς σ' αὐτὸν καὶ στὸ ἐκκλησίασμα, ἀλλὰ δὲν ἦταν καθόλου παραδοσιακές, ἢ, ἀκόμη, ἔρχονταν κατ' εὐθεΐαν ἀπὸ τὴν εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ. Στὴν πρώτη περίπτωσι ἀνήκει π.χ. τὸ «Ἀμήν» ποὺ ἔγραψε ὁ Σακελλαρίδης γιὰ τὴν Λειτουργία τοῦ πλ. Α' ἤχου (κυρίως μετὰ τὸ «Ἄβετε, φάγετε» καὶ «Πίετε ἐξ αὐτοῦ»). Ἐδῶ ἔχουμε τὴν ἴδια καὶ ἀπαράλλακτη μελωδία μὲ ἐκείνη τὴν ὁποία ἔγραψε ὁ ἴδιος γιὰ τοὺς πρώτους στίχους τῆς Β' Στροφῆς (στ. 134) τοῦ χορικοῦ τῆς Ἀντιγόνης «Ἀντιτύπα δ' ἐπὶ γᾶ

104. Δοξαστάριον, Πέτρου Πελοποννησίου (ἐκδοσις Π. Γ. Κηλτζανίδου), τόμ. Β', Τριφύδιον, Κωνσταντινούπολις 1866. Ἰδιαιτέρα οἱ σελ. 210 ἕως 264.

105. Ἡ ἅγια καὶ Μεγάλη Ἑβδομάς, ἐν Κωνσταντινουπόλει 1884, σελ. 147-155 καὶ σελ. 112-216.

106. Γιὰ τὴν μετροφωνία βλ. πάρα πάνω σημ. 89.

107. Ὅπως γίνεται φανερὸν δὲν μπορεῖ νὰ προκίψει τέλεια βυζαντινὴ μελωδία χωρὶς τὴν πλήρη χρῆσι τῶν ὑποστάσεων. Ὅπως γράφει ὁ Χρυσάνθος στὸ «Θεωρητικόν» του (σελ. XLVI) «μέλος ἦν τὸ νὰ ψάλλωσι τὸ μεμελισμένον τροπάριον καθὼς ζητοῦσιν αἱ θέσεις τῶν χαρακτήρων μετὰ τῶν ὑποστάσεων».

πέσε τανταλωθείς», κλπ. 'Ο άναγνώστης άς κυττάξει άμέσως τόν πίνακα 17 (στό τέλος τής παρούσης μελέτης) για νά δεϊ αυτό τό «'Αμήν» στην βυζαντινή σημειογραφία¹⁰⁸ και, έν συνέχεια, νά προχωρήσει στόν πίνακα 35 όπου (έπάνω) θά βεβαιώθῃ για τήν ίδια μελωδία σημειωμένη στό εύρωπαϊκό πεντάγραμμο¹⁰⁹.

Στήν δεύτερη περίπτωση υπάγεται ένα άλλο «'Αμήν» (sè maggiore) τό όποιο έχει μελωδία παρμένη από τήν Favorita του Donizetti, ένώ ένα «Κύριε έλέησον» έχει τήν μουσική δανεισμένη από τήν Aida του Verdi. 'Ορθώς ό Παπαδημητρίου έσημείωσε¹¹⁰ και τό κοινωνικό του στό όποιο υπάρχει θέμα από τήν όπερέττα Eύα του Lehar! 'Ο Παπαδημητρίου, έπαναλαμβάνοντας ό,τι και από άλλους παρατηρήθηκε, σημειώνει ότι «έδω έμφανίζεται ό Σακελλαρίδης πνεύμα άνήσυχον και άσταθές, όπως ήτο και ή έποχή του»¹¹¹. Βεβαίως τούτο είναι σωστό, αλλά νομίζω δέν άποτελεί έπαρκή δικαιολογία για ένα μουσουργό τής περιωπής του Σακελλαρίδη. 'Ο Σακελλαρίδης είχε επίγνωση του τί έκανε, άλλ' έδω έχουμε κάποια υποχώρηση στις δυτικόφιλες προτιμήσεις τής έποχής του.

(Συνεχίζεται)

108. Βλ. και 'Ιερά 'Γμναδία, Λειτουργία, έκδ. Γ', σελ. 251.

109. Και στόν Τυρταίο, σελ. 170-171.

110. "Οπ. π.π., σελ. 15, μαζί με τό τελευταίο παράδειγμα.

111. Αύτόθι, σελ. 15.