

Δημοσίευση στο "Γραφάρωσ ο Παλαμάς, 818 (2007): 417-428
Βλέπε και "Γραφάρωσ ο Παλαμάς, 819 (2007): 667

Σωτηρίου Κ. Δεσπότη

Μουσικολόγου, υπ. διδ. Πανεπιστημίου Βιέννης

Υποτρόφου του Ιδρύματος Αλ. Ωνάσης

Ερμηνευτικές προσεγγίσεις στο μουσικό υλικό της ελληνικής ψαλτικής τέχνης¹

Ένα από τα βασικότερα μορφολογικά γνωρίσματα της ελληνικής ψαλτικής τέχνης είναι ο περιγραφικός χαρακτήρας του σημειογραφικού της συστήματος. Αυτή η σημειογραφική περιγραφικότητα είναι ουσιαστικά ένα από τα κριτήρια βάσει των οποίων το μουσικό υλικό της ελληνικής ψαλτικής τέχνης αναλύεται και ερμηνεύεται με έναν διαφορετικότερο τρόπο από ότι παρατηρούμε να εφαρμόζεται σε άλλες μουσικές παραδόσεις, όπου το σημειογραφικό σύστημα προσδιορίζει περισσότερες μουσικές παραμέτρους στον ερευνητή-ερμηνευτή².

Η ύπαρξη, στη μέθοδο των τριών Δασκάλων³, τεσσάρων ποσοτικών χαρακτήρων με την ίδια ακριβώς διαστηματική κίνηση (αναφερόμαστε στο ολίγο, στην πεταστή, στα κεντήματα και στην αξεία⁴), δεν θα είχε λόγο ύπαρξης εάν δεν υπήρχαν διαφορετικές ερμηνευτικές προσεγγίσεις στις αναλύσεις των μελωδικο-ρυθμικών χαρακτηριστικών των σηματοδοφώνων αυτών⁵. Το γεγονός αυτό έρχεται να τονίσει όχι μόνο την παραπάνω τοποθέτηση,

¹ Το παρόν άρθρο αφιερώνεται εξαιρετικά στον πατέρα μου Κωνσταντίνο Δεσπότη, ο οποίος υπήρξε ο πρώτος μου δάσκαλος στα ψαλτικά.

² Χαρακτηριστικά αναφέρουμε τη χρονική εγωγή, τους χρωματισμούς, τις δυναμικές, τις λειτουργικές σχέσεις των συγχορδωσών συμπλεγμάτων, κ.λ.π., ως παραμέτρους, όπου μέσω της πενταγραμμικής σημειογραφίας, ο συνθέτης καταγράφει με προσδιοριστικότερο τρόπο τις μουσικές πληροφορίες.

³ Η ανάγκη για αναλυτικότερη καταγραφή των εκκλησιαστικών μελωδών, με άλλα λόγια η ανάγκη για προσδιοριστικότερη καταγραφή της μελωδίας, οδήγησε στη μέθοδο των τριών Δασκάλων. Περί σημειογραφίας βλ.εε ενδεικτικά: Βαμβουδάκης Εμμ., *Συμβολή εις την σπουδήν της παραιοσηματικής των βυζαντινών μουσικών*, τόμ. Α', Σόμος 1938, Φάρος Κωνσταντίνος, *Η Παρασηματική της Βυζαντινής Μουσικής*, Αθήναι 1917 (δύοτη έκδοση το 1978. Την εκμύλιση της έκδοσης είχε ο Γεώργιος Χατζηθεοδώρου), Στάθης Γρηγόριος, *Η εξέλιξις της παλαιάς βυζαντινής σημειογραφίας*, Αθήναι 1978, Haas Max, *Byzantinische und slavische Notationen* (Palaeographie der Musik I/2), Köln 1973, Floros Constantine, *Universale Neumenkunde*, 3 τόμοι, Kassel 1970, Alexandrou Maria, *Studie über die Grossen Zeichen der byzantinischen musikalischen Notation unter besonderer Berücksichtigung der Periode vom Ende des 12. bis Anfang des 19. Jahrhunderts*, ανέκδοτη διδακτορική διατριβή, Kopenhagen 2000, Riemann Hugo, *Die byzantinische Notenschrift im 10. bis 15. Jahrhundert*, Leipzig 1909, και Tardo Lorenzo, *L' antica melurgia bizantina*, Grottaferrata 1938. Στα προαναφερθέντα κινήματα ο ενδιαφερόμενος μπορεί να βρει μία πλούσια και ιδιαίτερα σημαντική βιβλιογραφία.

⁴ Εφόσον η αξεία διασώζεται στη χειρόγραφη παράδοση της νεοελληνικής ψαλτικής τέχνης, (βλ. Πέτρον Ερσιότ, *Νέον Αναστηματάριον, μεταρροσθέν κατά την νεοσημη μέθοδον της μουσικής*, Βουκουρετί 1820, ανατ. Αθήναι: Κουλτούρα 1999), καθώς και στην προσηματική παράδοση (βλ.εε όπως περιγράφεται στο: Σίμων Καράς, *Μέθοδος Ελληνικής Μουσικής*, Αθήναι 1982, τόμ. Α, σ. 9), νομίζουμε ότι πρέπει να συγκαταλέγεται στους ποσοτικούς χαρακτήρες της θεωρητικής μεθόδου των τριών Δασκάλων.

⁵ Ο ενδιαφερόμενος μπορεί να συναντήσει στην ελληνική εκκλησιαστική μουσική παράδοση μεγάλο αριθμό περιπτώσεων όπου το ίδιο μελωδικό σχήμα μπορεί να παρουσιαστεί με διαφορετικούς ποσοτικούς χαρακτήρες. Χαρακτηριστικά αναφέρουμε το συνδύσμο: απότροφο η οποία ακολουθείται από συνεχές ελαφρό σε σχέση με το σηματοδοφάνο της αποτρόφου το οποίο ακολουθείται από υποτροφή κόνην της οποίας τίθεται γοργό.

(αναφερόμαστε στον περιγραφικό χαρακτήρα που διακρίνει το σημειογραφικό σύστημα της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής παραδόσεως, βάσει του οποίου τέσσερις ποσοτικοί χαρακτήρες οι οποίοι έχουν την ίδια διαστηματική κίνηση, παρουσιάζουν διαφορές στον τρόπο ερμηνείας-απόδοσής τους), αλλά και μία άλλη ιδιότητα, που χαρακτηρίζει το σημειογραφικό σύστημα της ελληνικής ψαλτικής τέχνης, η οποία σχετίζεται άμεσα με το γεγονός ότι: η μουσική της σημειογραφία δεν καταγράφει μόνο τις μελωδικές γραμμές των εκκλησιαστικών μαθημάτων, αλλά ταυτοχρόνως, υποδηλώνει και την ύπαρξη διαφορετικών μελωδικο-ρυθμικών τάσεων που περικλείουν τα σηματοδρόμια και κατ' επέκταση οι μουσικές θέσεις της εκκλησιαστικής μας ψαλτικής παραδόσεως, στοιχείο το οποίο σχετίζεται άμεσα με την ερμηνευτική προσέγγιση των σηματοδρόμων.

Μία σειρά ερωτημάτων έρχεται να δικαιολογήσει τις παραπάνω διαπιστώσεις.

Για ποιά λόγο μετά την πεταστή ακολουθούν πάντα κατιόντες ποσοτικοί χαρακτήρες⁶;

Για ποιά λόγο μετά τον συνδυασμό⁷ ίσου ή ολίγου με ψηφιστό ακολουθούν δύο τουλάχιστον ποσοτικοί χαρακτήρες κατάβασης από τους οποίους ο πρώτος χαρακτήρας κατάβασης είναι ισόχρονος με το χαρακτήρα κάτω του οποίου τέθηκε το ψηφιστό⁸;

Γιατί τα κεντήματα και η υπορροή τοποθετούνται σε άρση και διατηρούν τη συλλαβή του προηγούμενου μουσικού χαρακτήρα; Μήπως η χρήση των κεντημάτων και της υπορροής μόνο σε άρση σε συνδυασμό με το γεγονός ότι, τόσο τα κεντήματα όσο και η υπορροή, δεν λαμβάνουν ποτέ νέα συλλαβή, υποδηλώνουν μία έλλειψη δυναμικής, των κεντημάτων και της υπορροής, σε σχέση με τα υπόλοιπα ποσοτικά σηματοδρόμια της μεθόδου των τριών Δασκάλων;

Για ποιά λόγο μετά από μελωδικό ανιόν διάστημα 6^η, 7^η, κ.λ.π., παρατηρούμε να ακολουθεί συνήθως μελωδική κίνηση προς την αντίθετη κατεύθυνση; Μήπως με την αντίθετη μελωδική κίνηση επέρχεται λύση στην ένταση που δημιουργεί το διάστημα 6^η, 7^η, κ.λ.π. στη μελωδική γραμμή του εκκλησιαστικού μέλους;

Μελωδικο-ρυθμικά έχουμε την ίδια κίνηση. Διαφορά υπάρχει στο γεγονός ότι στην πρώτη περίπτωση μπορούμε να έχουμε μέχρι και δύο συλλαβές του ποιητικού κειμένου, ενώ στη δεύτερη υποχρωματικά έχουμε μια συλλαβή.

⁶ Ο Χρύσανθος στο θεωρητικό του για την πεταστή αναφέρει ότι στις περιπτώσεις όπου η πεταστή έχει κλάσμα, ακολουθείται από πολλούς κατιόντες χαρακτήρες (Χρύσανθος του εκ Μοδώντων, *Θεωρητικών Μέγας της Μουσικής*, Τετρίτη 1832 (ανατ. Αθήνα: Κοιλούρα 1995), σ. 61, §139). Η πληροφρορία αυτή στη γρατική παράδοση της ελληνικής ψαλτικής τέχνης δεν εφαρμόζεται πάντα. Βλέπε Στεφάνου Λαμπραρίου, *Μουσική Κοιμήθ*, τόμ. Α', ακριβής ανατύπωση της εκδόσεως 1883, Νεάπολις-Κρήτης 1974, σ. 167, στ. 10.

⁷ Σηχνά συναντούμε και τους άρους σύνθεση ή συμπλοκή.

⁸ Στην περίπτωση αυτή υπάρχουν δύο προτάσεις. Μία που σχετίζεται με τις τουλάχιστον δύο κατάβασεις (μελωδικό στοιχείο) και μία που σχετίζεται με ρυθμικό ζήτημα το οποίο θέτει ως προϋπόθεση την ίδια ρυθμική αξία του χαρακτήρα κάτω του οποίου τίθεται ψηφιστό, με τον ποσοτικό χαρακτήρα που ακολουθεί.

Πώς λειτουργούν τα φαινόμενα υπόταξης και ποιό ρόλο διαδραματίζουν στη μουσική γραμμή;

Γιατί μετά από φαινόμενα υπόταξης του σημαδοφόρου της πεταστής ακολουθούν καταβάσεις; Μήπως με την υπόταξη τα σημαδόφωνα διαδραματίζουν διαφορετικό μουσικό ρόλο στο μελωδικό γίνεσθαι της μουσικής φράσης, αλλάζοντας ακόμα και κατηγορία μουσικών χαρακτήρων; Κάνοντας μία παρένθεση ας θυμηθούμε και μία περίπτωση από προ των τριών Δασκάλων σημειογραφικό σύστημα όπου το κρατημοϋπόφροον υποτασσόμενο του ομαλού μετατρέπεται σε αργοσύνθετο και όπως γνωρίζουμε μένει άφωνο. Και τελικώς, μήπως πρέπει να σκεφθούμε ότι η συνύπαρξη ποσοτικών με ποιοτικών χαρακτήρων⁹ έχουν ως αποτέλεσμα τα σημαδόφωνα να αποκτούν λειτουργικά άλλον ρόλο στη μελωδική εξέλιξη της μουσικής θήσης; Και εάν δεν έχει βάση το τελευταίο μας ερώτημα, για ποιό λόγο μετά από ίσο κάτω του οποίου τίθεται ψηφιστό ή ακόμη μετά από ίσο κάτω του οποίου τίθεται πεταστή, όπως προαναφέραμε, ακολουθεί πάντα κατάβαση αλλάζοντας με τον τρόπο αυτό υποχρεωτικά τη μελωδικο-ρυθμική κατασκευή της φράσης;

Και για να γίνουμε πιο συγκεκριμένοι: στα ακόλουθα δύο μουσικά παραδείγματα παρουσιάζονται οι τρόποι με τους οποίους εξελίσσονται οι μελωδικές γραμμές σε σχέση με τους ρόλους που διαδραματίζουν οι παρουσίες του ψηφιστού και της πεταστής¹⁰.

1.

Example 1 shows two staves of musical notation. The first staff has a treble clef and a common time signature. The notes are connected by a wavy line. Below the staff is the Greek text: "υ τω σταυ ρω προση λω θεις η ζω η τωιν α πω του κω". The second staff has a similar notation with the text: "εν υσ κοις λο γε θεις ο α θα α υσας κυ ρι σι (π) α". There are some markings above the notes, possibly indicating pitch or rhythm.

2.

Example 2 shows two staves of musical notation. The first staff has a treble clef and a common time signature. The notes are connected by a wavy line. Below the staff is the Greek text: "λη η πτε (π) ε κω ε πτω ρω ω σαι δι ε α α". The second staff has a similar notation with the text: "φ: λω αμ θρω πι: ε ε αυ (π) οσ ο α θης ευ αυ τη". There are some markings above the notes, possibly indicating pitch or rhythm.

⁹ Ας σκεφθούμε πώς διασώζεται στην προφορική παράδοση της νεοελληνικής ψαλτικής τέχνης η περίπτωση του υσαρπάγματος.

¹⁰ Φαινόμενο υπόταξης.

¹¹ Πέτρου Εφεσίου 1820 (ανατ. 1999): 18, στ. 4 και 5.

¹² Πέτρου Εφεσίου 1820 (ανατ. 1999): 13, στ. 5 και 6.

Σχολιάζοντας σύντομα τις παραπάνω θέσεις διαπιστώνουμε ότι η παρουσία του ψηφιστού στην πρώτη περίπτωση και η παρουσία της πεταστής στη δεύτερη περίπτωση, φαίνεται να υποδηλώνουν συγκεκριμένες *μελωδικο-ρυθμικές εντάσεις* στις μελωδικές γραμμές καθορίζοντας με τον τρόπο αυτό την κατεύθυνση της μελωδίας, η οποία παρουσιάζεται να έχει ως σκοπό, τη μερική ή ολική *λύση* της *έντασης*¹³. Επιλέξαμε τους όρους *ένταση* και *λύση* διότι πιστεύουμε ότι εκφράζουν ένα φαινόμενο-γεγονός το οποίο περιγράφει μία μελωδικο-ρυθμική κατάσταση τόσο σε μικροδομικό επίπεδο (σχέσεις δύο γειτονικών σημειοφώνων), όσο και σε μεσοδομικό (μουσική φράση) και σε μακροδομικό (μουσικό τμήμα). Με τον τρόπο αυτό αναλύουμε το μουσικό υλικό σε τρεις διαστάσεις. Σίγουρα οι λέξεις *ένταση-λύση* μπορούν να περιγραφούν και διαφορετικά. Πιστεύουμε όμως ότι οι λέξεις που επιλέξαμε μπορούν να εκφράσουν όλα τα χαρακτηριστικά στοιχεία που περιέχουν τα σημειόφωνα, σε όλες τις μουσικές τους παραμέτρους μέσα σε ένα περιγραφικό σημειογραφικό σύστημα, με μεγαλύτερη προσέγγιση. Τη διαδοχή του μουσικού φαινομένου *ένταση* και *λύση*, πρέπει να την αναλύσουμε λαμβάνοντας πάντα υπόψη το ποιητικό κείμενο καθώς και τη χρονική αγωγή βάσει της οποίας ερμηνεύεται το μέλος που εξετάζουμε, δύο παράγοντες οι οποίοι διαδραματίζουν καθοριστικό ρόλο στη δημιουργία και στη χρονική διάρκεια των μελικών σχημάτων δεδομένου ότι ο μουσικός λόγος, στην παράδοση της ελληνικής ψαλτικής τέχνης, περιγράφει τα νοήματα του ποιητικού λόγου.

Μία σειρά μελωδικο-ρυθμικών φαινομένων σχετίζεται με περιπτώσεις υπόταξης. Τα παραδείγματα υπόταξης που ακολουθούν¹⁴, παρουσιάζονται πολύ συχνά στη χειρόγραφη παράδοση της ελληνικής ψαλτικής τέχνης¹⁵. Ποιοί είναι οι λόγοι που δικαιολογούν την ύπαρξή τους;

1. Απόστροφος η οποία τίθεται πάνω από πεταστή¹⁶
2. Ίσον το οποίο τίθεται πάνω από πεταστή¹⁷
3. Ίσον και κεντήματα, τα οποία τοποθετούνται πάνω από ολίγον¹⁸

¹³ Τα συγκεκριμένα παραδείγματα μπορούμε να τα δούμε και ως εφαρμογές του φαινομένου *ένταση-λύση* στο οολησιαστικό μέλος. Φαινόμενα υπόταξης καθώς και *ενέργειες σημειοφώνων*, οι οποίες σχετίζονται με μελωδικές σχηματισμούς, υπάρχουν ακόμη και σε θέσεις που η σημειογραφία δεν το υποδηλώνει πάντα, αλλά οι οποίες προκύπτουν μόνο μέσα από μία σύντομη αντιπαράθεση των μουσικών θέσεων.

¹⁴ Τα παραδείγματα που παρουσιάζονται είναι ενδεικτικά. Υπάρχει ένας κατά μεγαλύτερο αριθμό περιπτώσεων υποτάξεων που συναντά κανείς στη χειρόγραφη παράδοση. Σε μουσικά χειρόγραφα όπου οι μελικές γραμμές καταγράφονται με σημειογραφικό σύστημα καλύτερο των τριών δασκάλων, οι περιπτώσεις υπόταξης είναι κατά περισσότερο.

¹⁵ Οι περιριστούμε σε παραδείγματα από τη σημειογραφία των τριών δασκάλων.

¹⁶ Πέτρος Εφέσιος 1820 (ανвт. 1999): 10, στ. 14.

¹⁷ Πέτρος Εφέσιος 1820 (ανвт. 1999): 1, στ. 2.

4. Απόστροφος και κινήματα, τα οποία τοποθετούνται πάνω από ολίγον¹⁹
5. Ίσον και κινήματα, τα οποία τοποθετούνται πάνω από οξεία²⁰
6. Ελαφρό το οποίο τοποθετείται πάνω από πεταστή²¹
7. Ελαφρό και κινήματα (πάνω των οποίων συχνά τίθεται γοργό), τα οποία τοποθετούνται πάνω από ολίγον²².
8. Ψηλή η οποία τίθεται πάνω-δεξιά από πεταστή ή ολίγον ή οξεία. (Όταν η ψηλή τοποθετείται πάνω-αριστερά της πεταστής ή του ολίγου ή της οξείας, τότε δεν παρουσιάζεται υπόταξη, διότι η ποσοτική ενέργεια της πεταστής δεν υποτάσσεται).
9. Στις παραπάνω περιπτώσεις υπόταξης, οι οποίες σχετίζονται άμεσα με μελικές κινήσεις θα ήταν παράλειψη εάν δεν προσθέσουμε, καθαρώς ενδεικτικά, και μία περίπτωση ρυθμικής υπόταξης, η οποία σχετίζεται με το σχήμα του συνεχές ελαφρό, όπου η απόστροφος χάνει το μισό της χρόνο υποτασσόμενη ρυθμικά στο προαναφερθέν σχήμα.

Αναλύοντας όλες τις παραπάνω περιπτώσεις και προσπαθώντας να δώσουμε κάποιες απαντήσεις στα ερωτήματα που τέθηκαν, διαπιστώνουμε ότι: 1. Κάθε σημαδόφωνο περιγράφει διαφορετική μελωδικο-ρυθμική λειτουργία, ανάλογα μάλιστα και από τη θέση που κατέχει σε μία μουσική φράση και αυτός ουσιαστικά είναι ένας από τους λόγους για τους οποίους δικαιολογείται η ύπαρξη τεσσάρων ποσοτικών χαρακτήρων για το ανοδικό διάστημα δευτέρως καθώς και η ύπαρξη των ορθογραφικών κανόνων που διέπουν το σημειογραφικό σύστημα των τριών Δασκάλων. 2. Τα σημαδόφωνα παρουσιάζουν γραφικά-σηματικά την ύπαρξη ενός μουσικού φαινομένου που χαρακτηρίζει μία μελωδικο-ρυθμική περιγραφή, (την οποία κάλλιστα μπορούμε να την ανάγουμε σε μοντέλο μορφολογικής προσέγγισης-ανάλυσης στο μουσικό υλικό της ελληνικής ψαλτικής τέχνης), η οποία βρίσκει την εφαρμογή της στις έννοιες *ένταση* και *λόση* των μελωδικο-ρυθμικών τάσεων του μέλους. Αυτός ο τρόπος θεώρησης του μουσικού υλικού, αποτελεί ουσιαστικά έναν *μυστικό μηχανισμό*, τον οποίο κρύβει το ίδιο το μέλος, μέσω της περιγραφικότητας που χαρακτηρίζει το σημειογραφικό σύστημα της εκκλησιαστικής μουσικής. Ο *μηχανισμός* αυτός κινεί την εξέλιξη της μελωδικής γραμμής, δημιουργώντας ισχυρά τονικά κέντρα τα οποία λειτουργούν ως *μουσικοί σταθμοί* (καταλήξεις μουσικών τμημάτων μέσω πτωτικών σχημάτων),

¹⁹ Αναστασιματάριον Αργόν και Σύντομον μελοποιηθέν υπό Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου και διασκουασθέν υπό Ιωάννου Πρωτοπάλτου δωδέκατη έκδοσις από την αδελφότητα Θεολόγων η «Ζωή» Αθήναι 1995 σ. 231, στ. 12.

²⁰ Αναστασιματάριον Αργόν και Σύντομον (...), 94, στ. 15.

²¹ Πέτρον Εφρασίμω 1820 (ανατ. 1999): 74, στ. 7.

²² Αναστασιματάριον Αργόν και Σύντομον (...), 235, στ. 9.

²³ Αναστασιματάριον Αργόν και Σύντομον (...), 234, στ. 12.

οριοθετώντας με τον τρόπο αυτό την αρχή και το τέλος των φράσεων (μεσοδομικά), την αρχή και το τέλος των μουσικών τμημάτων (μακροδομικά), καθώς και τον τρόπο λειτουργίας-ανάλυσης της ενέργειας του κάθε σηματοφώνου σε σχέση με το σηματοδφονο που ακολουθεί (μικροδομικά).

Μέσα από αυτόν τον τρόπο θεώρησης του τρόπου λειτουργίας του μουσικού υλικού, όσον αφορά τις έννοιες: *ανάλυση σε επίπεδο μικροδομής*, *ανάλυση σε επίπεδο μεσοδομής* και *ανάλυση σε επίπεδο μακροδομής*, σε συνάρτηση με τον τρόπο λειτουργίας-εφαρμογής που έχει το φαινόμενο *ένταση-λίσση* των μελωδικο-ρυθμικών τάσεων των σηματοφώνων, προκειγίζονται οι φόρμες των εκκλησιαστικών μαθημάτων, από αναλυτική άποψη. Η άποψη αυτή μπορεί να βρει εφαρμογή και ως μοντέλο μορφολογικής ανάλυσης στα μέλη της ελληνικής ψαλτικής τέχνης, αφού μέσα από συγκριτική διαδικασία-αντιπαραβολή δύο μουσικών τμημάτων ή δύο μουσικών φράσεων του εκκλησιαστικού μαθήματος, ή ακόμη και με τον τρόπο με τον οποίο κάθε φορά παρατηρούμε τον κάθε μουσικό χαρακτήρα να λειτουργεί σε σχέση με τον χαρακτήρα που τον διαδέχεται, (αναφερόμαστε στη μορφολογική προσέγγιση *ανάλυση σε μικροδομικό επίπεδο*), μπορούμε να προσεγγίσουμε όλα τα μελωδικο-ρυθμικά χαρακτηριστικά του εκκλησιαστικού μαθήματος.

Παρατηρώντας τον τρόπο με τον οποίο εξελίσσονται οι μελωδικές γραμμές (μεσοδομικά και μακροδομικά) πιστεύουμε ότι: η θέση του κάθε σηματοφώνου, μέσα στη μουσική φράση, δημιουργήθηκε ως αποτέλεσμα των μελωδικών τάσεων που δημιουργεί ο μελοποιός καθώς επεξεργάζεται το μουσικό υλικό, στην προσπάθειά του να καταγραφούν όλες οι μουσικές διαστάσεις της μελωδίας. Θα μπορούσαμε δηλαδή να ισχυριστούμε την ύπαρξη διαφορετικών μελωδικο-ρυθμικών καταστάσεων που μπορεί να διαδραματίζουν τα σηματοφωνα ανάλογα ακόμη και από τη θέση που κατέχουν στη μουσική φράση. Μπορούμε δηλαδή να κάνουμε λόγο για σηματοφωνα τα οποία δημιουργούν *εντάσεις* στη μελωδική γραμμή, όπως για παράδειγμα η πεταστή η οποία ακόμα και όταν υποτάσσεται καθορίζει τη μελωδική εξέλιξη του μέλους, αφού μετά από πεταστή ακολουθεί πάντα κατάβαση. Μάλιστα η *ένταση* που δημιουργεί στη μουσική θέση η πεταστή φαίνεται να αυξάνεται στην περίπτωση όπου η πεταστή συνοδεύεται και από χρονικό μουσικό χαρακτήρα, όπως για παράδειγμα κλάσμα, αφού στην περίπτωση αυτή την ακολουθούν συνήθως περισσότεροι από ένας κατιόντες χαρακτήρες²³. Παρατηρώντας επίσης τον ρόλο που διαδραματίζουν τα κεντήματα

²³ Βλέπε παραπομπή αρ. 6

και η υπορορή στη μουσική θέση²⁴, μπορούμε κάλλιστα να κάνουμε λόγο για την ύπαρξη σημαδοφώνων τα οποία λειτουργούν ως ουδέτερα²⁵ σημεία. Ως σημεία δηλαδή στα οποία μπορούν να πραγματοποιούνται οι λύσεις των *μελωδικο-ρυθμικών εντάσεων*.

Το μόνο που μένει είναι ο ερμηνευτής να *σπάσει τη γραφική σιωπή* του σημαδοφώνου και να παρουσιάσει ηχητικά τον ρόλο που διαδραματίζει στο φαινόμενο *ένταση και λύση* της μουσικής φράσης. Τσως με τον τρόπο αυτό θα μπορέσουμε να κατανοήσουμε καλύτερα ότι η συνεχής ανάλυση των σημαδοφώνων με τον ίδιο τρόπο το μόνο που θα καταδείξει δεν είναι τίποτε άλλο από μία στέρηση *έκφρασης* του βυζαντινού σημαδοφώνου το οποίο από μόνο του, μέσα από την περιγραφικότητα του σημειογραφικού του χαρακτήρα, ζητά την πολλαπλότητα έκφρασης. Με *άλλα λόγια* το κάθε σημαδοφόνο ζητά μία λειτουργική θεώρηση της μουσικής του *προσωπικότητας*, στο *μουσικό χοροχρόνο* που ορίζεται κάθε φορά από το είδος του εκκλησιαστικού μαθήματος που ερμηνεύεται και από το ποιητικό κείμενο που ηχητικά παρουσιάζει ο μελοποιός. Μία τέτοια θεώρηση του μουσικού υλικού, η οποία παρουσιάζει τη μουσική ταυτότητα του μέλους σε σχέση με το ποιητικό κείμενο, βάσει μίας συνάρτησης η οποία συσχετίζει τα *μεγέθη μουσικός χρόνος* (χρονική αγωγή) και *ψυχολογικός χρόνος*, όπως αυτή ορίζεται από το φαινόμενο *ένταση-λύση των μελωδικο-ρυθμικών τάσεων* της μουσικής φράσης σε σχέση με τη νοηματική εξέλιξη του κειμένου, οδηγεί σε εκφραστικότερο, από πλευράς ερμηνευτικών τύπων του βυζαντινού σημαδοφώνου και κατ'επέκταση ολοκλήρου του εκκλησιαστικού μαθήματος, αποτέλεσμα.

Τις πληροφορίες για τις ενέργειες των σημαδοφώνων μας τις δίνει η προφορική παράδοση, καθώς και θεωρητικές μελέτες οι οποίες συγκρίνοντας θέσεις εκκλησιαστικών μαθημάτων της ελληνικής ψαλτικής τέχνης προσφέρουν μία σειρά ερμηνευτικών τύπων²⁶.

Στα ακόλουθα δύο παραδείγματα παρουσιάζουμε ενδεικτικά στην πρώτη περίπτωση έναν ερμηνευτικό τύπο της πεταστής, όπως αυτός προκύπτει από μία πολύ ακλή αντιπαραβολή δύο μελωδικών γραμμών, οι οποίες διαφοροποιούνται μόνο στο γεγονός ότι η δευτέρα παρουσιάζει έναν από τους τρόπους με τον οποίο αναλύεται η πεταστή. Στη δεύτερη περίπτωση παρουσιάζουμε μία ερμηνευτική προσέγγιση του ομαλού.

²⁴ Τόσο τα κεντήματα όσο και η υπορορή δεν δέχονται νέα συλλαβή και τοποθετούνται πάντα σε ασηνές μέρος του μέτρου.

²⁵ Ψάχος 1978: 116

²⁶ Παραδείγματα του τρόπου βάσει του οποίου πραγματοποιείται η διαδικασία αυτή, συναντούμε στο: Πέτρος Μανουήλ, Εφέσιος, *Ανθολογία Β'*, Βουκουρέστι 1830. Ανατύπωση Αθήνα: Ελληνική Βυζαντινή Χοροδία 1997, με σχόλια του Λυκούργου Α. Αγγελοπούλου, στις σελίδες ε' - ζ'.

Ερμηνευτικός τύπος πετυστής:

Ερμηνευτικός τύπος ομοιού:

Μέσω λοιπόν μίας απλής συγκριτικής ανάλυσης δύο μουσικών φράσεων, προσεγγίζουμε ερμηνευτικούς τύπους σηματοδοφάνων διασώζοντας με τον τρόπο αυτό έναν σημαντικό αριθμό μελωδικο-ρυθμικών χαρακτηριστικών της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής παράδοσης.

Στον ερευνητή παρέχεται η δυνατότητα να καταγράψει και να μελετήσει μία σειρά από διαφορετικούς τρόπους ερμηνείας σηματοδοφάνων οι οποίοι διασώζονται στην προφορική και στη γραπτή παράδοση της ελληνικής ψαλτικής τέχνης, σε σημείο μάλιστα που να έχει τη δυνατότητα να κάνει λόγο για ύπαρξη *ερμηνευτικών σχολών*²⁹, όπως έχει επικρατήσει στους ψαλτικούς χώρους να αποκαλούνται. Η ύπαρξη μιας μεγάλης σειράς διαφορετικών ερμηνευτικών τύπων δημιουργήθηκε από το γεγονός ότι οι ιεροψάλτες, γνωρίζοντας ότι το σημειογραφικό σύστημα της εκκλησιαστικής μας παραδόσεως χαρακτηρίζεται κυρίως από περιγραφικότητα, προσεγγίζουν το μουσικό υλικό με μία *αστηρόως ελεγχόμενη*

²⁷ Αναστοματάριον Αργόν και Σύντομον (...), 78.

²⁸ Αναστοματάριον Αργόν και Σύντομον (...), 282.

²⁹ Αντί του όρου *ερμηνευτική σχολή* συναντούμε και τον όρο *όρος*. Προσωπικά πιστεύουμε ότι το όρος, ειδικότερα μάλιστα όταν αναφερόμαστε στην παραδοσιακή ερμηνευτική πρακτική της ελληνικής ψαλτικής τέχνης, είναι ένα. Ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται το ψαλτικό όρος αποτελεί ερμηνευτική έκδοξη που εφαρμόζεται στο μέλος. Η μη ουσιαστική ερμηνευτική προσέγγιση δεν αποτελεί φιλολογική κρίση αλλά *παραέκλιση* από την παραδοσιακή ψαλτική τέχνη.

αυτοσχεδιαστική προοπτική³⁰ βάσει της οποίας ορίζεται το ερμηνευτικό στυλ προσέγγισης των σηματοφώνων³¹. Θα μπορούσαμε δηλαδή ακούγοντας τις ερμηνευτικές προτάσεις που εφαρμόζει στα εκκλησιαστικά μαθήματα ένας υροψάλτης, να διαπιστώσουμε ποιά *σχολή ερμηνείας* ακολουθεί. Έτσι, πολύ συχνά κάνουμε λόγο ότι ο ψάλτης ακολουθεί το *θεσσαλονικιώτικο* τρόπο ερμηνείας, ή τον *αγορευτικό*, ή τον *πατριαρχικό*, ή τον *κωνσταντινουπολίτικο* ή μία σειρά άλλων τρόπων ερμηνείας οι οποίοι βασίζονται στον τρόπο δασκαλίας του εκάστοτε δασκάλου προς τον μαθητή, και με τον τρόπο αυτό ονοματίζονται.

Την ερμηνευτική αυτή πολυμορφία θα μπορούσαμε να την περιγράψουμε και ως μία απόδειξη του μελικού πλούτου που χαρακτηρίζει την ελληνική εκκλησιαστική μουσική παράδοση. Η προβληματική όμως του όλου ζητήματος βρίσκεται στο ακόλουθο ερώτημα: ποιοι ερμηνευτικοί τρόποι ψαλμωδίας διασώζουν τα μορφολογικά γνωρίσματα εκείνα τα οποία θα διατηρήσουν τα βασικά γνωρίσματα της ελληνικής ψαλτικής τέχνης (με άλλα λόγια θα διαφυλάξουν την ψαλτική αυτή παράδοση) και παράλληλα θα προσφέρουν τη δυνατότητα ανάλυσης και αποκοδικοποίησης του σημειογραφικού της συστήματος; Ο μεγάλος κίνδυνος βρίσκεται στο να κάνουμε λόγο για ερμηνευτικές προσεγγίσεις που βασίζονται σε νεοεισαχθέντα μελωδικο-ρυθμικά στοιχεία, ζένα στην ψαλτική μας παράδοση, τα οποία αργά ή γρήγορα θα καταστρατήγησουν (ή καταστρατήγησαν ήδη) την εκκλησιαστική μας ψαλτική κληρονομιά³².

³⁰ Ενώς ελαφής αναφέρουμε ότι αυτοσχεδιασμός στο χώρο της ελληνικής ψαλτικής τέχνης δεν υπήρξε. Δυστυχώς όμως στις ημέρες μας, το πλήθος των αυτοσχεδιαστικών μελωδικών γραμμών αποτελεί τον μεγαλύτερο κίνδυνο της εκκλησιαστικής μουσικής παραδόσεως. Προς τέρψη ακούς, και όχι μόνο, ένας μεγάλος αριθμός υροψαλτών εγκατέλειψε τις παραδοσιακές μουσικές θέσεις εισάγοντας νέες μελωδο-ρυθμικές αυτοσχέδιες μουσικές φράσεις οι οποίες είναι ξένες προς την παράδοση της ελληνικής ψαλτικής τέχνης. Στο χώρο της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής υπήρξε ο εισηγητής ελεγχόμενου αυτοσχεδιασμού. Η διαφοροποίηση μεταξύ του αυτοσχεδιασμού και του ελεγχόμενου αυτοσχεδιασμού βρίσκεται στο γεγονός ότι για τον ψάλτη ο ελεγχόμενος αυτοσχεδιασμός σημαίνει ακολουθία παραδοσιακής μουσικής θέσης, εφαρμόζοντας στους μουσικούς χαρακτήρες ερμηνευτικές προσεγγίσεις που υπάρχουν στη χειρόγραφη και στην προφορική παράδοση. Ποιές ερμηνευτικές προσεγγίσεις θα ακολουθηθούν και με ποιό τρόπο, αυτό θα εξαρτηθεί από τον ερμηνευτή. Με τον τρόπο αυτό μπορούμε να δικαιολογήσουμε την ύπαρξη πολλών διαφορετικών ερμηνευτικών προτάσεων στο ίδιο εκκλησιαστικό μάθημα εάν συγκρίνουμε δύο ή περισσότερες ερμηνείες. Σπάνια θα ακούσουμε δύο χορούς ή δύο ερμηνευτές να ακολουθούν πιστά τις ίδιες ερμηνευτικές προσεγγίσεις στο μέλος. Για το λόγο αυτό στο χώρο της παραδοσιακής εκκλησιαστικής μουσικής κίνησημε λόγο για ερμηνεία και όχι για εκτέλεση.

³¹ Για τους προβαταίς της απόφασης *ερμηνεύοιμε μόνο ότι καταθέτι με τη γραμμά του ο μελοποιός*, υιοθετούμενοι μάλλον καλλώς φορές ότι *ών ο μελοποιός ήθελε να αναλύει κάποιο σηματοφώνον, θα το κινήγορε από μόνος του, έχω την εντύπωση ότι αντιλαμβάνονται το σημειογραφικό σύστημα της ελληνικής ψαλτικής τέχνης ως προσδιοριστικό και μόνο, αγνοώντας με τον τρόπο αυτό την ύπαρξη μιας μεγάλης σειράς μελωδικο-ρυθμικών ερμηνευτικών τύπων που φέρει το κάθε σηματοφώνον.*

³² Μεγάλος αριθμός υροψαλτών σήμερα στις ερμηνείες τους δανείζονται μουσικές γραμμές από τη δημοτική μουσική παράδοση ή από μουσικές παραδόσεις γειτονικών λαών αγνοώντας το γεγονός ότι η ελληνική ψαλτική τέχνη χειρίζεται και οργανώνει με διαφορετικό τρόπο το μουσικό της υλικό.

Το ερώτημα, που προ ολίγου τέθηκε, δεν μπορεί να διαπραγματευθεί στα όρια του παρόντος άρθρου. Χρίζει έρευνας και διαλόγου ο οποίος θα στηριχθεί στη χειρόγραφη και στην προφορική παράδοση της ελληνικής ψαλτικής τέχνης, έχοντας πάντα υπόψη ότι οι ιδιότητες του σημειογραφικού της συστήματος καθώς και η σωστή ισοκρατηματική πρακτική³³ αποτελούν τα μοναδικά μορφολογικά στοιχεία που καλείται να αποκωδικοποιήσει και εν συνχεία να εφαρμόσει ο ψάλτης-ερευνητής στα εκκλησιαστικά μαθήματα.

Συμπεράσματα

Η μουσική παράδοση της ελληνικής ψαλτικής τέχνης καταγράφεται μέσα από ένα περιγραφικό σημειογραφικό σύστημα. Η αποκωδικοποίηση των μουσικών πληροφοριών που προκύπτουν από τις αναλύσεις των μουσικών χαρακτήρων, όσον αφορά την ερμηνευτική προσέγγιση του μουσικού υλικού, μπορεί να πραγματοποιηθεί αναλύοντας το μέλος σε μικροδομικό (τρόπος λειτουργίας της ενέργειας του σηματοδρόνου σε σχέση με το σηματοδρόμο που ακολουθεί), μεσοδομικό (μουσική φράση) και μακροδομικό επίπεδο (μουσικό τμήμα). Όλα τα προαναφερθέντα μπορούν να υλοποιηθούν έχοντας ως σημείο αναφοράς το γεγονός ότι: το κάθε μέλος αποτελείται από ένα σύνολο μουσικών χαρακτήρων που ορίζονται και λειτουργούν στο *μουσικό χωροχρόνο* του εκκλησιαστικού μαθήματος, ο οποίος οριοθετείται και εκφράζεται συναρτησιακά μέσω δύο μεγεθών: του *μουσικού χρόνου* (χρονική αγωγή) και του *ψυχολογικού χρόνου*, ο οποίος καθορίζεται από τη χρονική διάρκεια που χρειάζεται το φαινόμενο *ένταση-λύση* να ολοκληρωθεί σε όλες τις μουσικές παραμέτρους του εκκλησιαστικού μαθήματος.

Με οδηγό τη χειρόγραφη και την προφορική παράδοση της ελληνικής ψαλτικής τέχνης και έχοντας υπόψη μας ότι το κάθε σηματοδρόμο έχει τη δική του μελωδικο-ρυθμική ταυτότητα, η οποία εκφράζεται ανάλογα με το ρόλο που διαδραματίζει στη μουσική θέση: ρόλο δημιουργίας *έντασης* ή *λύσης*, το κάθε σηματοδρόμο πρέπει να προσεγγίζεται με ποικιλία ερμηνευτικών τύπων, το σύνολο των οποίων θα αποκαλύψει και θα διασώσει τον μελικό πλούτο που κρύβει η ελληνική εκκλησιαστική μουσική παράδοση.

³³ Για μορφολογικές και ιστορικές πληροφορίες περί της ισοκρατηματικής πρακτικής βλ. Λυκαόφρος Α. Αγγελόπουλος, *Η τεχνική του ισοκρατηματος στη νεότερη μουσική πράξη. Μουσικός Τόμος 31* (2004): 56-58, καθώς και Σωτήριος Κ. Δισπότης, *Η ισοκρατηματική πρακτική της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής: ιστορική και μορφολογική προσέγγιση. Γρηγόριος ο Παλαμάς 816* (2007): 143-175.