

Η παραδοσιακή κερκυραϊκή ψαλτική τέχνη¹

Σωτήρης Κ. Δεσπότης
Μουσικολόγος, υπ. διδάκτωρ Πανεπιστημίου Βιέννης
Υπότροφος του Ιδρύματος Αλ. Ωνάσης.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η κερκυραϊκή ψαλτική τέχνη στις μέρες μας χαρακτηρίζεται από τρεις κυρίως μουσικές παραδόσεις: α) τη βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική παράδοση², β) τη μουσική παράδοση που δημιουργήσε ο Ιωάννης Σακελλαρίδης³. Στη μουσική αυτή παράδοση, εάν σκεφτούμε ότι βασικό της χαρακτηριστικό γνώρισμα είναι η χορωδιακή-πολυφωνική της υφή, μπορούμε να τοποθετήσουμε επίσης τις διάφορες πολυφωνικές συνθέσεις του Πολυκράτη καθώς και τη λειτουργία του Μάντζαρου⁴, συνθέσεις οι οποίες κατά καιρούς ακούγονται στο νησί των Φαιάκων⁵ και γ) την παραδοσιακή εκκλησιαστική μουσική, γνωστή στην Κέρκυρα και ως *ντόπια*, τα ιστορικά και μορφολογικά στοιχεία της οποίας επιδιώκει να παρουσιάσει το παρόν άρθρο.

Οι λόγοι που επέβαλαν την έρευνα και τη συγγραφή του άρθρου αυτού είναι: α) η μοναδικότητα που χαρακτηρίζει την παράδοση αυτή, αρκεί να σκεφθεί κανείς το γεγονός ότι η μουσική αυτή παράδοση υπάρχει μόνο στην Κέρκυρα, β) ο κίνδυνος που διατρέχει η μουσική αυτή παράδοση ιδιαίτερα στις μέρες μας να λησμονηθεί και γ) για να σταματήσει πλέον να επικρατεί η άποψη ότι η παραδοσιακή εκκλησιαστική μουσική της Κέρκυρας είναι μία κανταδόρικη πολυφωνική μουσική.

Η παρούσα μελέτη δεν θα ήταν εφικτό να πραγματοποιηθεί χωρίς τη μεγάλη βοήθεια που μου παρείχε ο πρωτοπρεσβύτερος και εφημέριος του Ιερού ναού Αγίου Βασιλείου

¹ Ο πύργος του άρθρου αυτού ανακοινώθηκε στο διεθνές μουσικολογικό συνέδριο *Theorie und Geschichte der Monodie*, που πραγματοποιήθηκε στη Βιέννη 4 - 7 Μαρτίου του 2004. Η εργασία μας αυτή αφιερώνεται εις μνήμην Μάριου Μαυροειδή.

² Χαρακτηριστικά αναφέρουμε τον Ιερό ναό της Παναγίας των Ξένων, τον Ιερό ναό Αγίας Παρασκευής πόλεως και όλα τα κερκυραϊκά μοναστήρια, ως μέρη στα οποία ο ενδιαφερόμενος θα μπορούσε να ακούσει την βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική παράδοση.

³ Αναφερόμαστε σε μία πολυφωνική μουσική παράδοση η οποία δεσπόζει στην Κέρκυρα. Η «σακελλαρίδεια» παράδοση, συνοδεύει αρκετά συχνά αρμονίω, αναλαμβάνει το ρόλο του ψάλτη από τη μεγάλη δοξολογία του άρθρου μέχρι και το τέλος της Θείας Λειτουργίας. Για πληροφορίες σχετικά με τη ζωή και το έργο του Σακελλαρίδη βλ. Αντωνέλλη Παναγιώτης, *Η Βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική*, Αθήνα 1956: 146-7, Φωκιάδης Φωκάς, *Περί των ιερών ασματικών τέχνην των Ελλήνων*, Λευκωσία 1986: 272-3, Καλοκύρης Κωνσταντίνος, *Ο μουσουργός Ιωάννης Θ. Σακελλαρίδης και η βυζαντινή μουσική*, Θεαίνικη² 1988, Παπαδόπουλος Γεώργιος, *Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής*, (ανατύπωση) Αθήνα 1977: 472-488. Τέλος, σχετικά με τα ψαλτικά δρώμενα της περιόδου που έδρασε ο Σακελλαρίδης, ο ενδιαφερόμενος μπορεί να βρει επίσης πληροφορίες στο βιβλίο: Παπαδόπουλος Γεώργιος, *Ιστορική επισκόπησις της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής*, (ανατύπωση) Κατερίνη 1990: 294 - 318.

⁴ Κονόμος Ντίνος, Ο Νικόλαος Μάντζαρος κι' ο εθνικός μας ύμνος, Αθήνα 1958: 16. Το γεγονός ότι στη μουσική αυτή παράδοση κατατάξαμε και τη συνθετική εργασία του Μάντζαρου δεν σημαίνει σε καμία περίπτωση ότι εξισώνουμε τη θεαμασία αυτή λειτουργία, του εθνικού μας συνθέτη, με τις κακώστες κανταδόρικες εναρμονίσεις σε βυζαντινές εκκλησιαστικές μελωδίες που πραγματοποίησε ο Σακελλαρίδης. Η κατάταξη αυτή έγινε μόνο και μόνο διότι δεν μπορούσαμε λόγω του μικρού αριθμού συνθέσεων του Μάντζαρου για την ορθόδοξη εκκλησία, να δημιουργήσουμε μία ξεχωριστή κατηγορία μουσικής παραδόσεως για τα έργα του. Για το λόγο αυτό, με κριτήριο τη χορωδιακή-πολυφωνική υφή που χαρακτηρίζει και το συγκεκριμένο έργο του Μάντζαρου έγινε αυτή η κατάταξη.

⁵ Οι συνθέσεις του Ν. Λομπκέτ και του Α. Μοναστηριώτη ακούγονται πάρα πολύ σπάνια.

πόλεως, πατήρ Κωνσταντίνος Σουρβίνος, ο οποίος αποτελεί τη μεγαλύτερη πηγή γνώσης για τον τρόπο ερμηνείας της φωνητικής αυτής τέχνης⁶. Τον ευχαριστώ ιδιαίτερος τόσο για το χρόνο όσο και για το υλικό που μου παρέχει⁷.

Τρόπος δημιουργίας της παραδοσιακής κερκυραϊκής φωνητικής τέχνης

Η σύγχρονη μουσικολογική έρευνα θέλει την παραδοσιακή κερκυραϊκή φωνητική να έχει άμεση σχέση με την κρητική εκκλησιαστική μουσική, όπως αυτή αναπτύχθηκε και άνθισε μέχρι το 1669 (πτώση του Χάνδακα), έχοντας ως επιχείρημα το γεγονός ότι μετά το 1669 μεγάλος αριθμός προσφύγων εγκατέλειψε την Κρήτη και μεταφέρθηκε στα ενετοκρατούμενα Επτάνησα φέρνοντας μαζί του και την εκκλησιαστική του μουσική παράδοση, η οποία επιβίωσε στον επανησιακό χώρο με τον χαρακτηρισμό *κρητική μουσική*⁸.

Η εκκλησιαστική μουσική παράδοση της Κρήτης μέχρι και την πτώση του Χάνδακα φαίνεται να έχει άμεσες σχέσεις και να οφείλει μέρος από την άνθιση της σε πρόσφυγες οι οποίοι μετά τη δεύτερη Άλωση της Κωνσταντινουπόλεως κατέφυγαν στην Κρήτη⁹. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Μανουήλ Δούκας ο Χρυσάφης, ο οποίος μετά την Άλωση παρουσιάζεται να περνά από την Κρήτη¹⁰.

Οι μουσικές σχέσεις βέβαια μεταξύ Κωνσταντινουπόλεως και Κρήτης υπήρξαν στενές ακόμη και πριν το 1453. Χαρακτηριστικά αναφέρουμε το γεγονός ότι στις δύο πρώτες δεκαετίες του ΙΕ' αιώνα ζει μόνιμα στην Κρήτη ο γνωστός μελοποιός και μουσικοδιδάσκαλος από την Κωνσταντινούπολη Ιωάννης Λάσκαρης, ο οποίος ίδρυσε και διεύθυνε σχολή βυζαντινής μουσικής στον Χάνδακα από το 1411 μέχρι το 1418¹¹.

Στην Κρήτη η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική παράδοση σε συνδυασμό με τις κατά τόπους εκκλησιαστικές μουσικές παραδόσεις εμφάνισε ιδιαίτερη άνθιση, τόσο στον τομέα της μελουργίας όσο και στους τομείς της αντιγραφής μουσικών χειρογράφων και συγγραφής χειριδίων περί της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής θεωρίας¹². Από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της κρητικής φωνητικής παραδόσεως, οι οποίοι συνθέσαν ή συντήρησαν ή παρέδωσαν παλαιά μέλη, όπως αυτοί τα ερμήνευαν, είναι οι: Αντώνιος

⁶ Ο μακαριστός καθηγητής Μάριος Μαυροειδής είχε συνεργαστεί για μεγάλο χρονικό διάστημα με τον π. Κωνσταντίνο. Πραγματοποιήθηκε μάλιστα και μία σειρά ηχογραφήσεων, με μέλη τα οποία έγραψε ο π.

Κωνσταντίνος και ηχογράφησε ο Μάριος Μαυροειδής, ο οποίος μετά από έρευνα και ανάλυση των μελών διδάξε την παραδοσιακή κερκυραϊκή φωνητική τέχνη στο τμήμα μουσικών σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου.

⁷ Θερμές ευχαριστίες απευθύνω να απευθύνω και στη Μάρθα Μαυροειδή η οποία μου δέισε την άδεια να μελετήσω και να παρουσιάσω καταγραφές κερκυραϊκής φωνητικής που πραγματοποίησε ο πατέρας της, Χατζηγακουμής Μανώλης. Η εκκλησιαστική μουσική του ελληνισμού μετά την Άλωση, Αθήνα 1999: 28.

⁸ Παναγιωτάκης Νικόλαος, Η μουσική στην Κρήτη κατά την Βενετοκρατία, Αθήνα 1990: 23, Αβούρης Σπυρίδιον, Κρητική εκκλησιαστική μουσική, Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια, Τόμ. 7^{ος} 1965, στ. 1030-1031.

⁹ Επισκόπου Χρυσάνθου, Θεωρητικόν μέγα της μουσικής, Τεργέστη 1832, (ανατύπωση) Αθήνα 1995: Χ.ΙΙΙ και Χατζηγακουμής 1999: 24.

¹⁰ Χατζηγακουμής 1999: 114.

¹¹ Παναγιωτάκης 1990: 18. Προς έκπληξη μας διαβάζουμε ότι οι Βενετοί βοήθησαν για την καλύτερωση της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής στην Κρήτη. Χαρακτηριστικά αναφέρουμε το εξής γεγονός: Το 1544 ο ίδιος ο δόγης της Βενετίας έδωσε εντολή στις Βενετικές αρχές της Κρήτης να δοθεί ισόβια χορηγία σε ορθόδοξο ιερέα του Χάνδακα, του Πατριόνα Σωτήρη, υπό τον όρο ότι θα ανοίξει σχολή φωνητικής και θα διδάξει στους άλλους ιερείς και υφάτες. Βλ. Παναγιωτάκης 1990: 20. Παρόμοιο περιστατικό μαρτυρείται το 1619 για τον κρητοπαύτη Ρεθίμιο Νικόλαο Φιλάρτο. Βλ. Παναγιωτάκης 1990: 20.

¹² Γιαννόπουλος Εμμανουήλ, Η φωνητική τέχνη, Θεολογική 2004: 106-7.

Επισκοπόπουλος, Βενέδικτος Επισκοπόπουλος, Κοσμάς Βαράνης, Δημήτριος Ταμίας¹³, Γιγάντιος Φριέλως, κ.α.¹⁴.

Δε θα επικαθούμε σε περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την κρητική ψαλτική παράδοση της περιόδου¹⁵. Το ουσιαστικό στοιχείο που θέλουμε στο σημείο αυτό να τονίσουμε βρίσκεται στο γεγονός ότι η κρητική ψαλτική τέχνη που μεταφέρθηκε μετά την πτώση του Χάνδακα στα Επτάνησα με τον χαρακτηρισμό *κρητική μουσική*, σε συνδυασμό με τις κατά τόπους ψαλτικές παραδόσεις, δημιούργησε, όπως ήταν φυσικό, νέους τρόπους ερμηνείας των εκκλησιαστικών μελών, νέες ψαλτικές παραδόσεις. Με τον τρόπο αυτό δημιουργήθηκε και η κερκυραϊκή παραδοσιακή ψαλτική τέχνη¹⁶.

Η ύπαρξη της κρητικής ψαλτικής στην Κέρκυρα, εκτός από τον γνωστό πλέον κώδικα Add. 2936 της Πανεπιστημιακής βιβλιοθήκης του Cambridge¹⁷, πιστοποιείται και από μία ελαιογραφία που βρίσκεται στο επισκοπικό μέγαρο της Κέρκυρας. Στην ελαιογραφία, έργο του ΙΗ' αιώνα, απεικονίζεται ο ιερέας Θεόδωρος Κιγιάλας ο οποίος κρατά στο αριστερό του χέρι ένα ανοικτό χειρόγραφο στις δύο σελίδες του οποίου καταγράφεται ένα αυτοτελές εκκλησιαστικό μέλος. Σύμφωνα με τον καθηγητή Βυζαντινής μουσικής Ιωάννη Αρβανίτη¹⁸ τα μουσικά σημάδια είναι γραμμένα όλα με καφέ μελάνι, όπως τα στιχηράρια του πρωτοψάλτη Χάνδακος κατά τις αρχές του ΙΖ' αιώνα Δημητρίου Ταμιά, και οι συνδυασμοί των σηματοδρόμων που απεικονίζονται μας παραπέμπουν σε κρητικά μουσικά χειρόγραφα¹⁹.

Τις λιγοστές πληροφορίες που μας παρέχουν οι γραπτές πηγές, σχετικά με την ιστορία και τα μορφολογικά γνωρίσματα της παραδοσιακής κερκυραϊκής ψαλτικής, προσπαθήσαμε, τουλάχιστον για το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα, να τις αυξήσουμε με στοιχεία που αντλήσαμε από τη ζώσα μουσική παράδοση, μιλώντας και ακούγοντας τον τρόπο με τον οποίο ερμηνεύουν διάφορα εκκλησιαστικά μέλη οι λιγιστοί πλέον γνώστες της παραδοσιακής αυτής ψαλτικής τέχνης.

Ο ειδικότερα ερμηνευτής της παραδοσιακής κερκυραϊκής ψαλτικής στις μέρες μας, κατά κοινή ομολογία όλων των κερκυραίων ψαλτών, είναι ο πρωτοπρεσβύτερος π. Κωνσταντίνος Σουρβίνος²⁰. Σε ένα σχετικά μεγάλο αριθμό συναντήσεων που είχαμε, μου έδωσε ιστορικές και μορφολογικές πληροφορίες, για την παραδοσιακή ψαλτική τέχνη της Κέρκυρας, βάσει ερωτηματολογίου που συντάξα.

¹³ Σύμφωνα με τον μουσικόλογο Μανώλη Γιαννόπουλο το πραγματικό επίθετο είναι Ταμίας και όχι Νταμίας, όπως συνήθως συναντούμε σε μελέτες που σχετίζονται με την κρητική ψαλτική παράδοση της περιόδου. Βλ. Γιαννόπουλος Εμμανουήλ, Η άνθιση της ψαλτικής τέχνης στην Κρήτη (1566-1669) διδακτορική διατριβή, Αθήνα 2004: 185.

¹⁴ Στάθης Γρηγόριος, Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας, Αθήνα 1994: 131.

¹⁵ Ο ενδιαφερόμενος μπορεί να βρει περισσότερες πληροφορίες στις ακόλουθες μελέτες: Γιαννόπουλος Εμμανουήλ, Η ψαλτική τέχνη, Θεσσαλονίκη 2004: 91-114, Γιαννόπουλος Εμμανουήλ, Η άνθιση της ψαλτικής τέχνης στην Κρήτη (1566-1669) διδακτορική διατριβή, Αθήνα 2004, Χατζηγεωργιάδης 1999: 28-33, Παναγιωτάκης Νικόλαος, Η μουσική στην Κρήτη κατά την Βενετοκρατία, Αθήνα 1990, Στάθης Γρηγόριος, Η δεκαπεντασύλλαβος υμνογραφία εν τη βυζαντινή μελοποιία, Αθήνα 1977: 111-113, Χατζηδόσης Γεώργιος, Κρητική μουσική, Αθήνα 1958.

¹⁶ Για τις υπόλοιπες ψαλτικές παραδόσεις των Επτανήσων βλ. Δραγούμης Μάρκος, Η δικτιόζουσα εκκλησιαστική μουσική μας στην Κρήτη και στα Επτάνησα, Λαογραφία τόμ. 31^{ος}, Αθήνα 1978: 283-293, Μοτσιάνιγος Σπύρος, Νεοελληνική μουσική, Αθήνα 1958: 89-97, Μοσχόπουλος Γεώργιος (επιμ.), Συμβολή στην ιστορία της επτανήσιας μουσικής. Τα πρακτικά του συνεδρίου ιστορίας της επτανήσιας μουσικής, Αργοστόλι - Αηζούρι, 14 - 18 Οκτωβρίου 1995, με έκδοση των πρακτικών στο Αργοστόλι το 2000. Στα πρακτικά του προαναφερθέντος συνεδρίου, ο ενδιαφερόμενος μπορεί να βρει επίσης μία πλούσια βιβλιογραφία για τις ψαλτικές παραδόσεις των Επτανήσων.

¹⁷ Δραγούμης 1978: 276-277.

¹⁸ Αρβανίτης Ιωάννης, Η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική παράδοση στη μεταβυζαντινή Κέρκυρα, στο Μοσχόπουλος Γεώργιος (επιμ.), Συμβολή στην ιστορία της εκπαθησιακής μουσικής. Τα πρακτικά του συνεδρίου ιστορίας της επτανήσιας μουσικής, Αργοστόλι - Αηζούρι, 14 - 18 Οκτωβρίου 1995, με έκδοση των πρακτικών στο Αργοστόλι το 2000: 59-63.

¹⁹ Αρβανίτης 2000: 59-60.

²⁰ Κατά τη διάρκεια των ερευνών μου γνώρισα ακόμη δύο ιερωμένους ιδιαίτερα αξιόλογους ερμηνευτές της παραδοσίας αυτής. Τον π. Ιωάννη Σκιαδόπουλο και τον μακαριστό πλέον π. Αθανάσιο Τσίτσα.

Ιστορικά στοιχεία της παραδοσιακής κερκυραϊκής ψαλτικής στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα

Η παραδοσιακή κερκυραϊκή ψαλτική τέχνη, στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα, ακουγόταν καθημερινά στην ακολουθία του Εσπερινού στον Ιερό ναό του Αγίου Σπυρίδωνος. Εκεί έγγαλλαν ο π. Νικόλαος Κουρτελλέσης και ο π. Ευστάθιος Παρισιάκης, οι οποίοι ήταν γνώστες της μουσικής αυτής παράδοσης²¹. Την ίδια περίοδο σε άλλους δύο ακόμη ναούς ψαλλόταν η παραδοσιακή κερκυραϊκή ψαλτική. Στον Ιερό ναό των Αγίων Πάντων όπου πρωτοψαλτούσε ο περίφημος Θεόδωρος²², καθώς και στον Ιερό ναό του Αγίου Αντωνίου. Εξαιρέση αποτελούσε ανέκαθεν ο Ιερός ναός της Παναγίας των Ξένων²³, όπου υπήρχε μόνο η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική παράδοση²⁴.

Με τον ερχομό όμως της μουσικής παραδόσεως του Σακελλαριδίου στην Κέρκυρα, η παραδοσιακή ψαλτική εκτοπίστηκε από τους Ιερούς ναούς. Ο λόγος ήταν απλός. Η μουσική του Σακελλαριδίου ήταν καταγεγραμμένη, γεγονός που βοηθούσε τους εκτελεστές, σε αντίθεση με την παραδοσιακή ψαλτική η οποία βασιζόταν μόνο στην προφορική παράδοση.

Δυστυχώς στις ημέρες μας η ξεχωριστή αυτή ψαλτική παράδοση σπάνια ακούγεται. Ο ενδιαφερόμενος μπορεί να ακούσει την παραδοσιακή κερκυραϊκή ψαλτική στον Ιερό ναό του Αγίου Σπυρίδωνος τέσσερις φορές το χρόνο. Στις 12 Δεκεμβρίου, εορτή του Αγίου Σπυρίδωνος, την Κυριακή των Βαΐων, το Μεγάλο Σάββατο και στις 11 Αυγούστου. Λίγο πριν το άγιο λείψανο του Αγίου Σπυρίδωνος μεταφερθεί από τη νότια πόλη του Ιερού, μπροστά από την οποία τίθεται για να το προσκυνήσουν οι πιστοί, στη λάρνακα όπου κανονικά βρίσκεται²⁵, ο π. Κωνσταντίνος Σουρβίνος μαζί με τον π. Ιωάννη Σκιαδόπουλο ψάλλουν τμήμα από την παράκληση του Αγίου βάσει της παραδοσιακής ψαλτικής τέχνης.

Την παραδοσιακή κερκυραϊκή ψαλτική μπορεί κανείς να ακούσει επίσης στον Ιερό ναό Αγίου Βασιλείου πόλεως, όπου εφημέριος του ναού είναι ο π. Κωνσταντίνος Σουρβίνος, ιδιαίτερα στις παρακλήσεις των πρώτων δεκαπέντε ημερών του Αυγούστου, καθώς και σε χωριά της Κέρκυρας όπως για παράδειγμα στο Καβαλιούρι, στον Άγιο Ματθαίο, στους Βουνιτιάδες και στους Συναράδες, όπου οι ψάλτες κατά τη διάρκεια των ακολουθιών ερμηνεύουν εκκλησιαστικά μέλη και με τον παραδοσιακό τρόπο²⁶.

²¹ Όπως μου ανέφερε ο π. Κωνσταντίνος, από το 1949-1955 άκουγε συστηματικά τους δύο αυτούς μεγάλους ερμηνευτές, μαθαίνοντας με αυτόν τον τρόπο τα λεγόμενα *νεότατα*.

²² Ο Θεόδωρος υπήρξε δάσκαλος του π. Κωνσταντίνου στην παραδοσιακή κερκυραϊκή ψαλτική.

²³ Λέξει στο σημείο αυτό να αναφέρουμε ότι την περίοδο αυτή πρωτοψάλτης της Παναγίας των Ξένων, ήταν ο Ιωάννης Πουλιμάνος, ο οποίος σπούδασε τη βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική στο Άγιο Όρος επί στασιαστά και ανήμιστα στους μαθητές του είχε και τον π. Κωνσταντίνο.

²⁴ Βλέπε και Μπασιάνης 1958: 92.

²⁵ Η όλη αυτή διαδικασία είναι γνωστή στην Κέρκυρα ως τα *πάσματα του Αγίου*.

²⁶ Το 2000 η Ιερά Μητρόπολη Κερκύρας Παξών και Διαποντίων Νήσων, εξέδωσε δίσκο ψηφιακής ακτίνας με τίτλο 'Κερκυραϊκή ψαλτική', όπου παρουσιάζονται μέλη της κερκυραϊκής παραδοσιακής εκκλησιαστικής μουσικής.

Μορφολογικά χαρακτηριστικά της κερκυραϊκής παραδοσιακής ψαλτικής τέχνης

Η κερκυραϊκή παραδοσιακή ψαλτική αναπτύσσεται και ερμηνεύεται μέσα από μία ιδιοματική μορφή της βυζαντινής οκτώηχου. Υποθετώντας και τροποποιώντας το σύστημα των οκτώ ήχων της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής, δημιούργησε το *ιδίάζον* οκτάηχο της σύστημα. Χαρακτηριστικά αναφέρουμε ότι κάποια μέλη της δεν διαφέρουν σχεδόν καθόλου από τον τρόπο με τον οποίο ψάλλονται τα αντίστοιχα βυζαντινά, όπως για παράδειγμα: το αυτόμελο 'Ως γενναίον εν μάρτυσι' ..., το 'Πλούσιοι επτάχουσαν' ..., τα μεγαλάνηρια, κ.α.²⁷

Ένα ακόμη βασικό γνώρισμα της κερκυραϊκής παραδοσιακής ψαλτικής, που μας θυμίζει έντονα τη σχέση της με τη βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική, αποτελεί το γεγονός ότι η μουσική αυτή παράδοση μπορεί να ερμηνευτεί και μονοφωνικά²⁸, αν και η συχνότερη εκδοχή ερμηνείας της είναι η χορωδιακή. Στην περίπτωση που ερμηνεύεται χορωδιακά αυτό γίνεται κυρίως από τριόψατες ανδρικό σύνολο²⁹, χωρίς οργανική συνοδεία. Όταν τα μέλη ερμηνεύονται από τρεις φωνές, οι φωνές που λαμβάνουν μέρος χαρακτηρίζονται ως *πρίμο*, *σεκόντο* και *βαρτότονο*. Στην τετράφωνη εκδοχή ερμηνείας η επιπλέον φωνή ονομάζεται *μάτσο*³⁰.

Όταν τα μέλη ψάλλονται χορωδιακά, δεν υπάρχουν απηχημάτια. Τη θέση του απηχημάτιου κατέχει μία μικρή μουσική φράση ή αρκετά συχνά δύο ή τρεις φθόγγοι τους οποίους ψάλλει η φωνή που χαρακτηρίζεται ως *πρίμο* και στη συνέχεια ακολουθούν οι υπόλοιπες φωνές. Χαρακτηριστικά παρατηρούμε στο παράδειγμα 3⁶ την πρώτη φράση του κεκραγυρίου να την ερμηνεύει μόνο η φωνή που χαρακτηρίζεται ως *πρίμο* και στη συνέχεια να ακολουθούν οι υπόλοιπες δύο φωνές. Πολύ συχνά όμως ξεκινούν όλες οι φωνές μαζί³¹.

Η φωνή που χαρακτηρίζεται ως *πρίμο* ρυθμίζει επίσης και τη χρονική αγωγή στην οποία θα ερμηνευτεί το μέλος. Στην περίπτωση μάλιστα που το μέλος αρχίζει μόνο με μία φωνή, παρατηρούμε συχνά να εμφανίζεται μία ρυθμική επιτάχυνση στους πρώτους τρεις ή τέσσερις φθόγγους της μελωδίας. Χαρακτηριστικό βέβαια είναι επίσης το φαινόμενο στην τελική κατάληξη του μέλους να εμφανίζεται στους τρεις ή τέσσερις τελευταίους φθόγγους της μελωδίας μία ρυθμική επιβράδυνση.

²⁷ Βλέπε το παράδειγμα 3⁴, όπου παρουσιάζεται μελωδική γραμμή του πλαγίου του τετάρτου ήχου στις λέξεις εισάκουσον μου Κύριε, βέβαια με άκουσμα ισοσυγκερασμένων διασημάτων, βλέπε επίσης το παράδειγμα 3⁷, στο οποίο παρουσιάζεται μελωδική γραμμή του βαρέως ήχου όπως τη συναντούμε και στη βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική παράδοση. Έτσι βλέπε και την παραπομπή αρ. 35.

²⁸ Αρκετά συχνά άκουσα στον Ιερό ναό του Αγίου Βασιλείου, τον π. Κωνσταντίνο να ψάλλει μόνος του. Σε ερώτηση που του έθεσα στη συνέχεια, μου απάντησε ότι η παράδοση αυτή ψάλλεται και μονοφωνικά. Βλέπε τα μουσικά παραδείγματα 3⁴ και 3⁷, που συνοδεύουν το καρόν άρθρο. Την ύπαρξη της μονοφωνικής ερμηνείας έρχεται να τονίσει και το εξής γεγονός: ο Αθηναγόρας, ως μητροπολίτης Κερκύρας, προέτρεψε τον Άριστο Μοναχόπρωτο να καταγράψει την παραδοσιακή κερκυραϊκή ψαλτική τέχνη που ψάλλόταν την εποχή εκείνη στους ναούς και εν συνέχεια να την ενσωματώσει. Βλ. Μοτσιάνγος 1958: 92.

²⁹ Το γεγονός αυτό μας προξενεί ιδιαίτερη έκπληξη, εάν λάβουμε υπ' όψιν ότι ο Πέτρος Villinger, ελβετός κρέας, ο οποίος βρέθηκε στην Κρήτη το 1568, παρακολούθώντας μία λιτανεία, άκουσε ελληνες κληρικούς να ψάλλουν πολλούς ύμνους σε τρεις φωνές, βλ. Παναγιωτόπουλος 1990: 22, στοιχείο το οποίο μας θέτει το ερώτημα για το κατά πόσο η τριόφωνη εκδοχή της κερκυραϊκής παραδοσιακής εκκλησιαστικής μουσικής έχει τις ρίζες της σε κρητική μουσική παράδοση. Επίσης, το ότι ψάλλεται μόνο από ανδρικές φωνές δεν γνωρίζουμε εάν είναι στοιχείο που δίνει τη βάση από τη βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική παράδοση, κάτι το οποίο όμως δεν μπορούμε και να αποκλείσουμε.

³⁰ Η οργανική συνοδεία αποκλείεται και στην τετράφωνη εκδοχή ερμηνείας της παραδόσεως αυτής.

³¹ Βλέπε παράδειγμα 3⁶.

Η γνήσια-αυθεντική κερκυραϊκή ψαλτική, είναι αυτή που ψάλλεται στην πόλη. Στην κερκυραϊκή ύπαιθρο ψάλλονται τα λεγόμενα 'χωριάτικα'³². Η διάκριση αυτή γίνεται διότι οι ψάλτες της πόλεως είναι πιο μορφωμένοι και προσέχουν περισσότερο τα σημεία στίξης, σημεία καθοριστικής σημασίας για τον σχηματισμό των μουσικών φράσεων.

Τελειώνοντας, θα θέλαμε να τονίσουμε το γεγονός ότι η παραδοσιακή κερκυραϊκή ψαλτική διαθέτει μέλη για όλες τις ακολουθίες της ορθόδοξης εκκλησίας, στοιχείο το οποίο αποδεικνύει τον τεράστιο μουσικό πλούτο της παραδόσεως αυτής.

Εν συνεχεία ο π. Κωνσταντίνος μου υπέδειξε μέλη τα οποία είχε ψάλλει ο ίδιος και τα είχε ηχογραφήσει και καταγράψει ο καθηγητής Μάριος Μαυροειδής³³. Στα μέλη που ηχογραφήθηκαν ο π. Κωνσταντίνος έψαλλε και τις τρεις φωνές³⁴. Μελετώντας και αναλύοντας τα μέλη αυτά οδηγήθηκα στα συμπεράσματα που ακολουθούν.

Ο κάθε ήχος έχει μία σειρά από μελωδικούς τύπους οι οποίοι βασίζονται και πραγματοποιούνται γύρω από τους δεσπόμενους φθόγγους του. Βάσει των μελωδικών τύπων που χρησιμοποιούνται, μπορούμε να διακρίνουμε τον ήχο στον οποίο τονίστηκε ο εκκλησιαστικός ύμνος. Θα ήταν μάλλον ανέφικτο να διακρίνουμε μόνο στην ποιότητα των μελωδικών διαστημάτων για να διακρίνουμε τους ήχους, διότι η παραδοσιακή κερκυραϊκή ψαλτική χρησιμοποιεί κυρίως ισοσυγκρασμένα διαστήματα. Υπάρχει βέβαια ένας μεγάλος αριθμός έλλξεων³⁵ στην ψαλτική αυτή παράδοση που αρκετά συχνά δημιουργεί ακούσιμα συγκατασμένον διαστήματα, αλλά στις περισσότερες των περιπτώσεων αυτό δεν αρκεί για να είμαστε βέβαιοι ότι βρήκαμε τον ήχο στον οποίο τονίστηκε ο ύμνος.

Η μελωδική έκταση μέσα στην οποία αναπτύσσονται οι πρώτες δύο φωνές, στην περίπτωση που τα μέλη ερμηνεύονται χορωδιακά, είναι κυρίως μία οκτάβα³⁶. Η φωνή του βαρύτενου όμως, ο οποίος έχει ρόλο ισοκράτη, κινείται συνήθως μέσα σε ένα τετραχόρδο³⁷. Η μελωδία βρίσκεται πάντα στη φωνή που χαρακτηρίζεται ως πρώτο αλλά πολύ συχνά υπάρχει και στη δεύτερη φωνή όταν αυτή ακολουθεί την πρώτη σε αρμονική σχέση τρίτης μεγάλης ή μικρής, το γνωστό πρώτο σεκόντο³⁸. Χαρακτηριστικό βέβαια είναι το μελωδικό φαινόμενο στις καταλήξεις των φράσεων η δεύτερη φωνή να υπερβαίνει την πρώτη. Στην περίπτωση αυτή η δεύτερη φωνή ονομάζεται 'σουλτάνα'³⁹. Η διαστηματική σχέση ανάμεσα στη 'σουλτάνα' και στην πρώτη είναι πάντα τρίτη μεγάλη ή μικρή.

Στις δύο πρώτες φωνές πραγματοποιούνται τα μελίσματα. Η αρμονική διαστηματική σχέση μεταξύ της πρώτης και της δεύτερης φωνής, όταν τα μελίσματα γίνονται ταυτόχρονα και στις δύο φωνές, είναι η τρίτη μεγάλη ή μικρή⁴⁰. Συχνά βέβαια παρατηρούμε το μέλημα να το έχει μόνο η πρώτη φωνή και η δεύτερη να αποτελεί έναν σύνταμο ισοκράτη⁴¹. Το μέλημα έχει έκταση από δύο μέχρι και έξι φθόγγους.

³² Παλαιότερα υπήρχε η άποψη ότι οι ψάλτες των χωριών ήταν οι παραδοσιακότεροι ερμηνευτές της ψαλτικής αυτής τέχνης. Βλ. Δραγουμής 1978: 276. Σύμφωνα όμως με τα λεγόμενα του π. Κωνσταντίνου η άποψη αυτή στις μέρες μας δεν ευσταθεί.

³³ Μέλη κερκυραϊκής ψαλτικής είχε καταγράψει ο ιεροδρόκονος Αριστείδης ο Ηπειρώτης στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, βλ. Δραγουμής 1978: 276, καθώς και στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα ο Αριστεός Μοναστηριώτης. Βλ. Μουσαγιός 1958: 92.

³⁴ Το γεγονός ότι στις συγκεκριμένες ηχογραφήσεις ο π. Κωνσταντίνος επέλεξε την τρίφωνη εκδοχή ερμηνείας των μελών, μου δίνει την αίσθηση ότι θεωρεί την εκδοχή αυτή παραδοσιακότερη, όταν η μουσική αυτή τέχνη ερμηνεύεται χορωδιακά.

³⁵ Βλ. παράδειγμα 3^ο. Οι δίσεις στους φθόγγους ρε και φα μας θυμίζουν έντονα τις έλλξεις των πα (προς βοή) και γι (προς δε) που σχηματίζονται στον ήχο του πλαγίου του τετάρτου. Βλ. Μουσική Εκπαίδευση του 1881. Στοχευμένη διδασκαλία της εκκλησιαστικής μουσικής (δευτέρα ανατύπωση) Αθήνα 1999: 61. Οι συγκεκριμένες δίσεις πιστεύουμε ότι αποτελούν στοιχεία που δανείστηκε η παραδοσιακή κερκυραϊκή ψαλτική τέχνη από τη βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική παράδοση.

³⁶ Βλέπε χαρακτηριστικά τις μουσικές εκτάσεις των φωνών στο παράδειγμα 3^ο.

³⁷ Βλέπε παράδειγμα 3^ο.

³⁸ Η τεχνική του πρώτο σεκόντο μάλλον προήλθε από την εντική μουσική παράδοση.


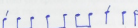
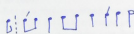
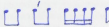

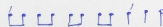

³⁹ Βλέπε παράδειγμα 1.

⁴⁰ Βλέπε παράδειγματα 3^ο και 3^ο.

⁴¹ Βλέπε παράδειγματα 2^ο και 3^ο.

Όλες οι φωνές προφέρουν την ίδια συλλαβή, ακολουθώντας συνήθως τα ίδια ρυθμικά σχήματα. Συχνά όμως στις τονισμένες συλλαβές του κειμένου καθώς και στις καταλήξεις των μουσικών φράσεων παρατηρούμε να υπάρχει διαφοροποίηση στα ρυθμικά σχήματα των φωνών⁴².

Από το μεγάλο αριθμό των ρυθμικών σχημάτων που συναντούμε στην κερκυραϊκή παραδοσιακή ψαλτική τέχνη ενδεικτικά παρουσιάζουμε τα ακόλουθα⁴³:

- α. 
- β. 
- γ. 
- δ. 
- ε. 
- στ. 
- ζ. 

Όσον αφορά τις συγχορδίες που σχηματίζονται, είναι κυρίως μείζονες και ελάσσονες και βρίσκονται συνήθως σε θέση δεύτερης αναστροφής⁴⁴. Οι ελαττωμένες και οι αυξημένες συγχορδίες είναι σπάνιες. Το μέλος τελειώνει σχεδόν πάντα με μείζονα συγχορδία⁴⁵.

Τελειώνοντας τη σύντομη αυτή παρουσίαση των μορφολογικών γνωρισμάτων της κερκυραϊκής παραδοσιακής ψαλτικής τέχνης, βρισκόμαστε αντιμέτωποι με ένα πρόβλημα το οποίο σχετίζεται με την παρουσίαση και ανάλυση των μελωδικών χαρακτηριστικών της. Αν σκεφτούμε ότι η μουσική αυτή παράδοση αναπτύσσεται το μουσικό της υλικό μέσα από μία ιδιωματική μορφή της οκτωήχου, πρέπει να παρουσιάσουμε και να αναλύσουμε διάφορα μέλη από τον κάθε ήχο, δεδομένου του ότι δεν μπορούν όλα τα μελωδικά στοιχεία ενός ήχου να παρουσιαστούν σε ένα και μόνο μέλος ή στην καλύτερη των περιπτώσεων σε δύο εκκλησιαστικά μέλη. Μία όμως τέτοια παρουσίαση και ανάλυση μελών θα ξεπερνούσε τα όρια του άρθρου αυτού.

⁴² Βλέπε παραδείγματα 2^ο και 2^ο.

⁴³ Ο τονισμός των ρυθμικών αξιών δηλώνει ότι οι ρυθμικές αξίες αυτές, συνήθως, αντιστοιχούν σε τονισμένες συλλαβές του κειμένου.

⁴⁴ Βλέπε παράδειγμα 3^ο.

⁴⁵ Βλέπε παράδειγμα 1.

Για το λόγο αυτό σκεφτήκαμε να παρουσιάσουμε κάποιες μελωδικές γραμμές καθώς και το κεκραγάριο του πρώτου ήχου, με σκοπό να δώσουμε μία ιδέα για τα μελωδικά χαρακτηριστικά της ψαλτικής αυτής τέχνης⁴⁶ και σύντομα σκοπεύουμε να δημοσιεύσουμε εργασία μας η οποία παρουσιάζει αναλυτικά τα μελωδικά γνωρίσματα της παραδοσιακής κερκυραϊκής ψαλτικής.

Συμπεράσματα

Μέσα από την έρευνα που πραγματοποιήσαμε, διαπιστώσαμε ότι πολλά μορφολογικά χαρακτηριστικά της κερκυραϊκής παραδοσιακής ψαλτικής τέχνης έχουν τις ρίζες τους τόσο στην βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική παράδοση, όσο και στην κρητική εκκλησιαστική μουσική την οποία έφεραν στην Κέρκυρα κρήτες πρόσφυγες, κυρίως μετά την πτώση του Χάνδακα το 1669.

Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της παραδοσιακής κερκυραϊκής ψαλτικής όπως: α) το ιδιαίτερο οκτώηχο σύστημα μέσω του οποίου αναπτύσσει τις μελωδικές της γραμμές, β) η έλλειψη οργανικής συνοδείας⁴⁷ και η ερμηνεία της μόνο από ανδρικές φωνές, γ) η δυνατότητα μονοφωνικής ερμηνείας της ψαλτικής αυτής παραδόσεως καθώς και τα υπόλοιπα μορφολογικά χαρακτηριστικά της που προ ολίγου εκθέσαμε, τοποθετούν την ψαλτική αυτή παράδοση σε μία ιδιαίτερος σημαντική θέση σε αυτό που χαρακτηρίζουμε ελληνική ψαλτική τέχνη.

Αξίζει λοιπόν αυτή η παράδοση να διασωθεί και να διαδοθεί προς δόξαν Θεού.

⁴⁶ Βλέπε παραδείγματα 3^a, 3^b, 3^γ και 3^δ.

⁴⁷ Ας μη λησμονούμε ότι η ψαλτική τέχνη που παρουσιάζουμε αναπτύχθηκε σε ένα καθαρά μουσικό περιβάλλον όπου η χρήση των μουσικών οργάνων ήταν ιδιαίτερος διαδεδομένη. Ακόμη και στις μέρες μας που το αρμόνιο δεσπόζει στους περισσότερους ναούς της Κέρκυρας, η παραδοσιακή ψαλτική τέχνη διατηρεί τον καθαρά φωνητικό της χαρακτήρα.

1^η παράδειγμα (Τρίτη από το Εκφώνημα Του α΄ ήχου)

Πρ.

 Σεκ.

 Βαρ.

2^η παράδειγμα (Τρίτη από το Τρονάριου Του αλ. Σουβιδωνος ήχος α΄)

Πρ.

 Σεκ.

 Βαρ.

2^β παράδειγμα (Τρίτη από το Τρονάριου Του αλ. Σουβιδωνος ήχος α΄)

Πρ.

 Σεκ.

 Βαρ.

2η Παράδειγμα (Τρίτη από το Εκπαιγμένο του Α. του Δ' ήχου)

Τρπ

Κυ εϊ ε ε κε κρ ξα ηος Σε εϊ βα του — 60

Σεκ

Κυ εϊ ε ε κε κρ ξα ηος Σε εϊ βα του — 60

Βαρ

Κυ εϊ ε ε κε κρ ξα ηος Σε εϊ βα του — 60

Εξήμ

Τρπ

εϊ βα του — 60

Σεκ

εϊ βα του 60 — v μου Κυ εϊ ε

Βαρ

εϊ βα του 60 — v μου Κυ εϊ ε

Εξήμ

Εξήμ

Σουλτάνα

3η Παράδειγμα (Τρίτη από το Εκπαιγμένο του Α. του Δ' ήχου)

Τρπ

Κυ εϊ ε ε κε κρ ξα ηος Σε Η βα του 60 — v μου εϊ

Σεκ

βα του 60 — v μου Κυ εϊ ε

3η Παράδειγμα (Τρίτη από το Εκπαιγμένο του Β' ήχου)

Τρπ

Κυ εϊ ε ε κε κρ ξα ηος Σε Η βα του 60 — v μου

Σεκ

εϊ βα του 60 — v μου

Εξήμ

Εξήμ

Τριπλή Βαρύς ήχου

εϊ βα του Τριπλή Βαρύς

3^ο παράδειγμα (Το Κεραζάριο του α' ήχου)

Πηλο

Σεβόλο

Βαρύτο

κυ ριεθ εε κφα ζα προς Σε ει βα του βο μου

ει βα του βο μου κυ ει ε κυ ει ε ε κε κφα ζα

ει βα του βο μου κυ ει ε κυ ει ε ε κε κφα ζα

ει βα του βο μου κυ ει ε κυ ει ε ε κε κφα ζα

προς Σε ει βα του βο μου προς Σε ει βα του βο μου προς Σε ει βα του βο μου

προς Σε ει βα του βο μου προς Σε ει βα του βο μου προς Σε ει βα του βο μου

προς Σε ει βα του βο μου προς Σε ει βα του βο μου προς Σε ει βα του βο μου

τος δε υ γε ω μου εν τω κε κφα γε ναι με προς Σε

τος δε υ γε ω μου εν τω κε κφα γε ναι με προς Σε

τος δε υ γε ω μου εν τω κε κφα γε ναι με προς Σε

Handwritten musical score for three parts: Πρ. (Soprano), Σεκ. (Soprano), and Βαρ. (Bass). The score is written on three staves, each with a treble clef. The lyrics are written below the notes.

Πρ. $\epsilon\iota$ $\sigma\alpha$ — $\epsilon\sigma\upsilon$ $\sigma\upsilon\upsilon$ $\mu\upsilon$ $\kappa\upsilon$ $\epsilon\iota$ ϵ

Σεκ. $\epsilon\iota$ $\sigma\alpha$ $\epsilon\sigma\upsilon$ $\sigma\upsilon\upsilon$ $\mu\upsilon$ $\kappa\upsilon$ $\epsilon\iota$ ϵ

Βαρ. $\epsilon\iota$ $\sigma\alpha$ $\epsilon\sigma\upsilon$ $\sigma\upsilon\upsilon$ $\mu\upsilon$ $\kappa\upsilon$ $\epsilon\iota$ ϵ