

Βυζαντινή μουσική είναι ή παραδοσιακή μουσική τής Ὁρθόδοξου Ἐκκλησίας. Ἔχει μιὰ ἀδιάκοπη ἱστορική ροή, ή πηγή τής οποίας μπορεί νά ἐντοπισθῆ στίς ψαλτικές διαλέκτους τῶν πρώτων εὐχαριστιακῶν κοινοτήτων τής Χριστιανοσύνης. Μὲ τὴν πάροδο τῶν αἰῶνων, ἐγνώρισε μιὰ φυσική ἐξέλιξη, τελειοποιημένη συνεχῶς ὑπὸ τῆς Ἐκκλησίας¹ ἐντὸς συγκεκριμένου παραδοσιακοῦ πλαισίου. Εἶναι ή μουσική τὴν οποία οἱ Ἅγιοι θεωροῦν ὡς τὴν πλέον κατάλληλη γιὰ τὴν κοινὴ λατρεία, καὶ αὐτὴ τὴν οποία ἄκουσαν οἱ ἀπεσταλμένοι τοῦ Πρίγκιπος Βλαδιμήρου στὴν Κωνσταντινούπολη, κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ἀκολουθίας· ή μουσική αὐτὴ τοὺς ἔκανε νά ἀναφωνήσουν ἐκστατικά: «Δὲν γνωρίζαμε ἐὰν ἤμασταν στὸν οὐρανὸ ἢ στὴ γῆ!... Εἶναι ἀδύνατον νά λησμονήσουμε ποτὲ ἐκείνη τὴν ὠραιότητα!»² Καὶ τοιοῦτοτρόπως ἀκολούθησε ὁ βαπτισμὸς τῆς Ρωσίας στὴν Ὁρθοδοξία.

Αὐτὸ τὸ βιβλίο ἀποτελεῖ μιὰ ταπεινὴ προσπάθεια ποὺ ἀποσκοπεῖ στὸ νά προσφέρῃ σ' αὐτὸν ποὺ ζῆ στὴ Δύση ή ἀθηντική Βυζαντινὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσική.

Γιὰ νά μπορέσουν οἱ Ὁρθόδοξοι Χριστιανοὶ τῆς Δύσεως νά ἐκτελέσουν τὴν παραδοσιακὴ Βυζαντινὴ ψαλμωδία, εἶναι ἀπαραίτητο νά συνειδητοποιήσουν ὅτι ή Βυζαντινὴ μουσική σὲ πολλὰ σημεῖα διαφέρει ἀπὸ τὴν Δυτικὴ μουσική. Οἱ περισσότεροὶ Ὁρθόδοξοι Χριστιανοὶ τῆς Δύσεως καθημερινῶς ἐκτίθενται μᾶλλον στὴν Δυτικὴ μουσική παρὰ στὴν Βυζαντινὴ μουσική. Συνεπῶς ή ἀντίληψή τους ἔχει διαμορφωθεῖ μὲ τέτοιο τρόπο ὥστε νά γίνεται δυσκολότερη ή ἐκμάθηση τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς ἀπὸ αὐτοὺς παρὰ ἀπὸ Ὁρθόδοξους Χριστιανοὺς γαλοῦχημένους στὴν ἀκουστικὴ ποιότητα τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς.

¹ Η Βυζαντινὴ μουσική ἀναπτύχθηκε κυρίως ἀπὸ τὸν Ἅγιο Ἰωάννη τὸν Δαμασκηνὸ στὸν ὄγδοο αἰῶνα, καὶ ἀπὸ τὸν Ἅγιο Ἰωάννη τὸν Κουκουζέλη, ὁ ὁποῖος ἔζησε (κατὰ τοὺς μουσικολόγους Γρηγόριο Στάθη καὶ Edward Williams) στὸν δέκατο τέταρτο αἰῶνα.

² “Повесть временных лет”, Нестор, летописец, монах Киево-Печерского монастыря, ок.1112г., часть2-ая. Перевод академика Лихачева Д.С., в книге «Великое Наследие», изд. «Современник», М., 1980 г.

Θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ ταξινομήσῃ τὶς διαφορὲς μεταξὺ τῶν δύο σὲ τρεῖς κατηγορίες: ποσοτικές, ποιοτικές καὶ πνευματικές.

(α) Οἱ ποσοτικές διαφορὲς ἀναφέρονται στὰ διαστήματα ποὺ χρησιμοποιοῦνται στὶς Εὐρωπαϊκὲς καὶ Βυζαντινὲς κλίμακες. Οἱ Βυζαντινὲς κλίμακες περιέχουν διαστήματα καὶ ἔλξεις τὰ ὁποῖα δὲν ἀντιστοιχοῦν στὰ διαστήματα τῆς συγκερασμένης κλίμακας, ποὺ εἶναι ἡ καθιερωμένη κλίμακα τῆς Εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς. Οἱ διαφορὲς αὐτὲς εἶναι ὁμολογουμένως λεπτές, ἐν τούτοις ὅμως τὰ διαστήματα τῶν κλιμάκων τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς προσδίδουν στὴ Βυζαντινὴ ψαλμωδία μιὰ ἰδιαίτερη ὕψή. Ἄλλωστε οἱ διαφορὲς αὐτὲς εἶναι συνήθως τόσο μικρές, ὥστε οἱ περισσότεροι φθόγγοι μπορούν νὰ προσεγγισθοῦν μὲ ἀνάλογους φθόγγους τῆς συγκερασμένης κλίμακας.³ Παρὰ ταῦτα, ἡ μαλακὴ χρωματικὴ Βυζαντινὴ κλίμακα παρουσιάζει μιὰ ἰδιαιτερότητα, διότι ὁ φθόγγος «Κε» τῆς μαλακῆς χρωματικῆς κλίμακας δὲν ἀντιστοιχεῖ οὔτε στὸν φυσικὸ Α (La), οὔτε στὸν Α μὲ ὕφεση, ἀλλὰ πέφτει μεταξὺ τῶν δύο μὲ τρόπο ὥστε ὅποιαδήποτε προσέγγιση μὲ τὴ συγκερασμένη κλίμακα εἶναι ἀνεπαρκής. Τὸ πρόβλημα αὐτὸ καὶ ἡ ἐπίλυσή του σχολιάζονται μὲ μεγαλύτερη λεπτομέρεια στὸ Α΄ Παράρτημα.

(β) Οἱ ποιοτικὲς διαφορὲς μεταξὺ τῆς Δυτικῆς καὶ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς εἶναι πολλές. Ἡ στοιχειώδης διαφορά εἶναι τὸ ὅτι ἡ Δυτικὴ μουσικὴ εἶναι κυρίως πολυφωνικὴ (δηλ. ἐναρμονισμένη) ἐνῶ ἡ Βυζαντινὴ εἶναι μονοφωνικὴ, δηλαδή ἀποτελεῖται ἀπὸ μία μελωδία, ἡ ὁποία συνήθως συνοδεύεται ἀπὸ ἓνα βαθύφωνο βόμβο, τὸ λεγόμενο «ἴσον», τὸ ὁποῖο ἐμπλουτίζει τὴν μελωδία καὶ προσθέτει σοβαρότητα καὶ δύναμη.⁴ Κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον, ἀκόμη καὶ ἂν ἐκτελεῖται ὑπὸ χορωδίας, ἡ ψαλμωδία ἀκούεται ὡσὰν νὰ ἐξέρχεται «ἐξ ἑνὸς στόματος», ὅπως περιέγραψε ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος τὴν μουσικὴ τοῦ τετάρτου αἰῶνος.⁵ Αὐτὴ ἡ ἀπλὴ συνήχησις τῆς μελωδίας μετὰ τοῦ ἰσοκρατήματος εἶναι εἰς χρῆσιν ἐπὶ πολλοὺς αἰῶνες.⁶ Ἡ



Ἅγιος Ἰωάννης
ὁ Χρυσόστομος

³ Συγκεκριμένως, οἱ φθόγγοι σὲ ὅλες τὶς Βυζαντινὲς κλίμακες (ἐκτὸς ἀπὸ τὴν μαλακὴ χρωματικὴ κλίμακα) μπορούν νὰ προσεγγισθοῦν μὲ ἀνάλογους φθόγγους τῆς συγκερασμένης κλίμακας ὥστε οἱ διαστηματικὲς διαφορὲς ποτὲ δὲν ξεπερνοῦν 2 μόρια, ποὺ ἰσοδυναμοῦν μὲ τὸ ἓν τρίτο ἑνὸς ἡμιτόνου.

⁴ Κατὰ τὴν μαρτυρία ἑνὸς Ἀγγλοῦ φιλολόγου, "Ἡ ἐντύπωση ποὺ ἐπιτυγχάνεται μὲ τὸ ἴσον εἶναι πολὺ πιὸ πλήρης καὶ ἱκανοποιητικὴ ἀπὸ ὅ,τι θὰ νόμιζε κανεὶς." (Tillyard, H.J.W., *Byzantine Music and Hymnography*. London, 1923, σελ. 64.)

⁵ Migne, *Patrologia Graeca* 61:315, Ἑρμηνεία στὴν Α΄ Κορινθίους 14,33 τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου, Ὁμιλία λς' «Καὶ γὰρ μίαν ἐν ἐκκλησίᾳ δεῖ φωνὴν εἶναι αἰεὶ, καθάπερ ἑνὸς ὄντος σώματος. Διὰ τοῦτο καὶ ὁ ἀναγινώσκων μόνος ὑπηγάσιν· καὶ αὐτὸς ὁ τὴν ἐπισκοπὴν ἔχων ἀνέχεται σιγῇ καθήμενος. Καὶ ὁ ψάλλον ψάλλει μόνος· κἂν πάντες ὑπηγάσιν, ὡς ἐξ ἑνὸς στόματος ἡ φωνὴ φέρεται».

⁶ Ὁρισμένοι μουσικολόγοι (ὁ Γεώργιος Παπαδόπουλος, ὁ Δημήτριος Παναγιωτόπουλος καὶ ὁ Γεώργιος Κωνσταντίνου μεταξὺ ἄλλων) ἰσχυρίζονται ὅτι ἡ λέξις «ὑπηγάσιν» ποὺ ἀναφαίνεται στὴν προηγουμένη ὑποσημείωση σημαίνει νὰ «ψάλλουν τὸν ὑπόηχον». Εἰκάζουν ὅτι αὐτὸς ὁ ὑπόηχος ἦταν πρόδρομος τοῦ ἰσοκρατήματος. Ἄλλοι μουσικολόγοι ὅμως (συμπεριλαμβανομένων καὶ τῶν James McKinnon, Δημητρίου Οἰκονόμου, καὶ τοῦ πατρολόγου G.W.H. Lampe) πιστεύουν ὅτι ἡ «ὑπήχησις» δὲν εἶναι ὑπόηχος ἀλλὰ ἀντιφώνησις. Ἡ θεωρία τους εἶναι πιὸ πιστευτὴ, μιὰ καὶ ἡ χρῆσις τῶν λέξεων «ὑπήχησις» καὶ «ὑπηχεῖν» ὑπὸ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου στὸν λόγον του στὸν 117ον Ψαλμὸν (PG 55:328) δὲν ἀφήνει περιθώρια ἀμφιβολίας ὅτι ἀναφέρονται σὲ ἀντιφώνηση. Καὶ ἄλλα πατερικὰ

μετατροπή της Βυζαντινής μουσικής από μονοφωνική σε πολυφωνική με την πρόσθεση άλλης μελωδίας είναι στοιχείο παντελώς παρείσακτο και αλλότριο για την Ὁρθόδοξη λειτουργική λατρεία. Ἄν και ἐπεκράτησε σε ὀρισμένες ἄλλες Ὁρθόδοξες παραδόσεις οἱ ὁποῖες ἔχουν προσφάτως υἰοθετήσει στοιχεῖα εἴτε Εὐρωπαϊκῆς συνθέσεως, εἴτε ἐγχώριας δημοτικῆς μουσικῆς, ἡ Βυζαντινὴ μουσικὴ διατηρεῖ τὴν μονοφωνικὴ της ταυτότητα μέχρι σήμερα.

Ἡ Δυτικὴ πολυφωνικὴ μουσικὴ καθιερώθηκε στὴν Ὁρθόδοξη λειτουργικὴ μουσικὴ γιὰ πρώτη φορὰ στὸ Λβιβ καὶ μετὰ στὸ Κιέβο,⁷ ὅπου ἡ τοιαύτη πολυφωνικὴ μουσικὴ «ξέσπασε αἰφνιδίως στὴ Ρωσικὴ λειτουργικὴ ψαλμωδία προερχομένη ἀπὸ τὴ Δύση, στὰ μέσα τοῦ 17ου αἰῶνος»,⁸ λόγῳ Ρωμαιοκαθολικῶν ἐπιδράσεων ἀπὸ τὴν Πολωνία. Ἔτσι ἐτέθη ἓνα ἀπότομο τέλος στὴ χρῆση τῆς μονοφωνικῆς λειτουργικῆς μουσικῆς στὴ Ρωσία, ἡ ὁποία ἐχρησιμοποιεῖτο γιὰ ἑπτὰ περίπου αἰῶνες.^{9,10} Ἐκτοτε, ἡ πολυφωνικὴ αὐτὴ μουσικὴ συνέχισε νὰ ἀναπτύσσεται ὑπὸ Ἰταλικὴ καὶ Γερμανικὴ ἐπιρροή.¹¹ Σήμερα πολλὲς Ὁρθόδοξες κοινότητες ἔχουν ἀκολουθήσει τὴ σειρά αὐτῆ, χρησιμοποιῶντας διάφορες μορφές πολυφωνίας, χωρὶς νὰ λάβουν ὑπ' ὄψιν τους τὴν πηγὴ τῶν ἢ τὶς εἰκαστικὰς ἀρχὰς ποὺ τὶς διέπουν.

Ἀκόμη πιὸ σημαντικὲς ἀπὸ αὐτὰς τὶς ἱστορικὲς διαφορὰς μεταξὺ τῶν μορφῶν τῆς πολυφωνίας καὶ μονοφωνίας εἶναι οἱ ἐνυπάρχουσες πνευματικὲς διαφορὰς. Ὅπως σημειώνει πολὺ εὐστοχα ὁ Δρ. Κωνσταντῖνος Καβαρνός:

«Ἡ μονωδία εὐκολύνει τὸ ἐκκλησιαστικὸ νὰ κατανοήσῃ τὸ περιεχόμενον τοῦ κειμένου τῶν ψαλλομένων ὕμνων. Ἀντιθέτως, ἡ πολυφωνία τείνει νὰ ἀποκρύψῃ τὸ νόημα. Ἐπιπλέον, εἰσάγει κάτι τὸ κοσμικὸ στὴν ψαλμωδία, ἓνα στοιχεῖο ἐπιδείξεως καὶ ἐλαφρότη-

κείμενα ὑποστηρίζουν τὴν δευτέρη θεωρία, μὰ καὶ συχνὰ ἀναφέρουν ἀντιφωνικὴ ψαλμωδία, ἐνῶ δὲν ὑπάρχει σαφὴς μαρτυρία χρῆσεως τοῦ ἰσοκρατήματος πρὶν τὸν 15ον αἰῶνα. (Βλέπε Fellerer, K.G., "Die Gesänge der byzantinischgriechischen Liturgie" in Geschichte der katholischen Kirchenmusik, Kassel, 1972, σελ. 130. Βλέπε ἐπίσης Strunk, William Oliver, Essays on Music in the Byzantine World, W. W. Norton & Company, Inc., New York, 1977, σελ. 300.)

⁷ Kochmarchuk, Franko, "Dukhovni vyplyvy Kieva na moskovshchynu v dobu hetmans'koi Ukrainy" (New York: Shevchenko Scientific Society, 1964), p. 120f.

⁸ Gardner, Johann von, *Russian Church Singing, Vol. 1: Orthodox Worship and Hymnography*, St. Vladimir's Seminary Press, New York, 1980, p. 143.

⁹ Αὐτόθι, σελ. 139. Αὐτὴ ἡ δῆλωση εἶναι στὴν πραγματικὴ ἀπλούστευση μιᾶς πιὸ πολύπλοκης ἐξελίξεως. Ὁ Δρ. Nicolas Schidlovsky ἐξηγεῖ: «Ὅσον ἀφορᾷ στὴν πολυφωνία στὴ ρωσικὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, πρέπει νὰ ἐπισημάνωμε τὸ ἐξῆς: εἶναι σίγουρο ὅτι ὑπῆρχε πρὶν τὸν 17ο αἰῶνα, ἀλλὰ ἡ ἱστορικὴ τῆς ἐξέλιξις εἶναι ἄγνωστη καὶ δὲν μποροῦμε νὰ εἴμεθα βέβαιοι γιὰ τὸν τρόπο καὶ χρόνον τῆς προελεύσεώς της. Βασίζόμενοι σὲ χειρόγραφα μποροῦμε νὰ ὑποστηρίξουμε ὅτι ἡ αὐτόχθονη πολυφωνικὴ τεχνικὴ θεωρεῖται γενικὰ ὡς προϊόν λαϊκῆς ἑτεροφωνίας ποὺ καλλιεργήθηκε σὲ μερικὰ κέντρα μὲ προνομιοῦχο καθεστῶς. Δὲν ἔχει σωθεῖ γραπτὴ θεωρία γι' αὐτὸ τὸ ἔθιμο, καὶ ἡ ἀπρόσμενη δυσαρμονία τῆς μουσικῆς δείχνει παντελῆ ἀνεξαρτησία ἀπὸ τὴν ἀντίστοιχη Δυτικὴ μουσικὴ.» (Schidlovsky, Nicolas, *Sources of Russian Chant Theory*. In Gordon D. McQuere (Ed.), *Russian Theoretical Thought in Music*, UMI Research Press, Michigan, 1983, σελ. 103-104.)

¹⁰ Ἄν καὶ ὑπάρχει ἐγγραφο τοῦ 16^{ου} αἰῶνος τὸ ὁποῖο ἀναφέρει ὅτι «ἡ τριμερὴς γλυκοφωνία» εἰσήχθη στὴν Ρωσία ὑπὸ Ἑλλήνων τὸν 11ον αἰῶνα, ὁ Stasov (βλέπε Стасов, В.В., "Заметки о Демественном и Трострочном Пении", Известия Императорского Археологического Общества V, 1865, сс. 225-254.) ἀποδεικνύει πειστικὰ ὅτι αὐτὸ δὲν ἀναφέρεται στὴν ἁρμονία καὶ πρέπει νὰ θεωρηθῆ ὡς μετέπειτα ἐρμηνεῖα. (Βλέπε ἐπίσης Velimirović, Miloš M., *Byzantine Elements in Early Slavic Chant: The Hirmologium. Main Volume and Appendices*. Monumenta Musicae Byzantinae Subsidia, Vol. IV, Copenhagen, 1960, σελ. 10. Γιὰ ἄλλες πιθανὲς ἐξηγήσεις αὐτῆς τῆς περιέργης φράσεως, βλέπε Gardner, Johann von, *Russian Church Singing, Vol. 2: History from the Origins to the Mid-Seventeenth Century*, St. Vladimir's Seminary Press, 2000, σελ. 30-36 καὶ 313-314.)

¹¹ Αὐτόθι, σελ. 145.

τος. Ἀντιθέτως, ἡ παραδοσιακὴ μονωδία χαρακτηρίζεται ἀπὸ ταπεινότητα καὶ σοβαρότητα, ιδιότητες οἱ ὁποῖες εἶναι βασικὲς οὐσίες τῆς Ὁρθοδόξου πνευματικότητος.»¹²

Ἐνας ἀπὸ τοὺς κορυφαίους σύγχρονους μουσικολόγους, ὁ Δρ. Δημήτριος Οἰκονόμου, ἔκανε τὴν ἀκόλουθη παρατήρηση σχετικὰ μὲ ἕνα πρακτικὸ μειονέκτημα τῆς πολυφωνίας στὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσική:

«Ἡ μονοφωνικὴ μουσικὴ εἶναι πιὸ εὐκόλο νὰ ψαλῆ, ἐκμαθευθῆ καὶ ἀπομνημονευθῆ. Οἱ ψάλτες μποροῦν εὐκόλα νὰ ἐναρμονίσουν τὴ βάση τους μὲ τὴ βάση τοῦ λειτουργοῦ... Αὐτὸ τὸ εἶδος μουσικῆς εἶναι ἰδεῶδες γιὰ νὰ συμψάλλῃ καὶ ὁ λαός... Ἀντίθετα δέ, ἡ πολυφωνικὴ μουσικὴ εἶναι ἐκ φύσεως πιὸ πολύπλοκη, πυκνότερη, καὶ δυσκολότερη (ἀπὸ τὴ μονοφωνικὴ). Γιὰ νὰ ἐκτελεσθῆ ὀρθῶς—καὶ ἀπὸ μουσικῆς ἀπόψεως καὶ ἀπὸ λειτουργικῆς ἀπόψεως—πρέπει νὰ συγκεντρωθῆ κανεῖς. Ἡ πολυφωνικὴ μουσικὴ ἀπαιτεῖ πολλὴ προσοχή—προσοχή ἢ ὁποῖα θὰ μποροῦσε νὰ στρεφόταν καλύτερα ἄλλοῦ κατὰ τὶς ἱερὲς ἀκολουθίες... Ἐν συγκρίσει μὲ τὴν πολυφωνικὴ μουσικὴ, ἢ ὁποῖα ἦταν ἡ μουσικὴ τῆς μόδας κατὰ τὶς ἐποχὲς τῆς Μπαρόκ, Κλασσικῆς καὶ ρομαντικῆς περιόδου, ἡ μονοφωνικὴ μουσικὴ μπορεῖ νὰ προσαρμοσθῆ στὸ κείμενο ὥστε νὰ τονίσῃ τὴν ἔννοια καὶ τὴν ρητορικὴ τους, καὶ νὰ τοὺς δώσῃ τὴν κατάλληλη μουσικὴ χροιά.»¹³



Ἅγιος Βαρσανούφιος
τῆς Ὀπτινα

Οἱ προαναφερθεῖσες διαφορὲς μεταξὺ τῆς Δυτικῆς καὶ τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς, θεωρούμενες ὑπὸ τὸ πρῖσμα τῆς Ὁρθόδοξης δογματικῆς καὶ λειτουργικῆς, ὑποβιβάζουν τὴν εὐρωπαϊζουσαν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ σὲ θέση μειονεκτικὴ. Γι' αὐτὸ, ἀντιτάχθηκαν στὴν χρῆση τῆς πολλοὶ ἐπιφανεῖς λαϊκοί, κληρικοὶ καὶ μάλιστα ἅγιοι τῆς ἐκκλησίας μας, ὅπως ὁ Ἅγιος Σεραφεῖμ τοῦ Σαρώφ,¹⁴ ὁ Ἅγιος Φιλάρετος Ντρόζντωφ (Μητροπολίτης Μόσχας),¹⁵ ὁ Ἅγιος Ἰγνάτιος Μπριαντσίανινωφ (ἐπίσκοπος Σταυρουπόλεως),¹⁶ ὁ Ἅγιος Βαρσανούφιος (Στάρετς τῆς Ὀπτινα),¹⁷ καὶ ὁ Νεομάρτυς Ἀνδρόνικος (Ἀρχιεπίσκοπος τοῦ Πέρμ).¹⁸ Στὴν χρῆση τῆς πολυφωνίας ἀντιτάχθηκε

¹² Cavarnos, Constantine, *Byzantine Chant*. Belmont, Massachusetts, 1998, pp. 25-26.

¹³ Οἰκονόμου, Δημήτριος. Ἀπόσπασμα ἀπὸ μία διάλεξη στὴν Θεολογικὴν Σχολὴ Ἁγίου Σεργίου στὸ Παρίσι τὸ 1997. Δημοσιεύθηκε τὸν Φεβρουάριο τοῦ 2003 στὸ www.monachos.net/liturgics/chant_history.shtml

¹⁴ Zander, Constantine, *St. Seraphim of Sarov*, translated by Sister Gabriel Anne S.S.C., St. Vladimir's Seminary Press, New York, 1975, p. 64.

¹⁵ Письма митрополита Филарета к архимандриту Антонию Ч. 3. 1850-1856. М., 1883. С. 17-18.

¹⁶ Собрание писем святителя Игнатия (Брянчанинова), Епископа Ставропольского и Кавказского, М-СПб 1995 г., сс 130, 131.

¹⁷ Afanasiev, Victor, *Elder Barsanuphius of Optina*, St. Herman of Alaska Brotherhood, Platina, California, 2000, pp. 452-3. Παρὰ τὴν ἀποδοκιμασία του γιὰ δυτικὴ πολυφωνία σὲ λειτουργικὸ πλαίσιο, ὁ Ἅγιος Βαρσανούφιος ἐκτιμοῦσε πολὺ τὶς σοβαρὲς ὄπερες καὶ ἐπαιξε ἀρμόνιο ὅταν ἦταν ἀκόμη λαϊκός.

¹⁸ Βλέπε ἄρθρο στὰ ρωσικὰ στὸ: <http://www.oko.mrezha.ru/article.php?id=gallery>

επίσης ή Ίερά Σύνοδος τῆς Κωνσταντινουπόλεως,¹⁹ καθὼς καὶ ή Ίερά Σύνοδος τῆς Ἑλλάδος²⁰ ἀκόμη καὶ πολλοὶ σεβαστοὶ ῥῶσοι Ίεράρχες, ὅπως ὁ Πατριάρχης Γερμογένης τῆς Ρωσίας²¹ (17ος αἰών), ὁ Μητροπολίτης Εὐγένιος²² (18ος αἰών), καὶ ὁ Ἀρχιεπίσκοπος Ἀβέρκιος Συρακούσης καὶ Ἀγίας Τριάδος [Τζόρντανβιλ] (20ὸς αἰών).

Ἐν τούτοις, ἄλλοι Ἅγιοι (κυρίως Νεομάρτυρες τῆς Ρωσίας τοῦ 20ου αἰῶνος) καὶ ἄλλοι ἀρχιερεῖς ἀγάπησαν καὶ χρησιμοποίησαν τὴν Δυτικὴ πολυφωνικὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, ἐπειδὴ ἐκτίμησαν τὴν ὁμορφιά της καὶ ἐμπνεύστηκαν ἀπὸ αὐτήν. Ἡ ἀποδοχὴ τους αὐτὴ εἶναι πλήρως κατανοητὴ, ἀφοῦ οἱ μουσικὲς προτιμήσεις δὲν εἶναι δογματικὰ θέματα, ἀλλὰ ἐξαρτῶνται ἀπὸ τὶς πολιτιστικὲς περιστάσεις καὶ τὸ προσωπικὸ γούστο. Ἄλλωστε, ἐάν, ὅπως γράφει ὁ Ἅγιος Ἰωάννης τῆς Κλίμακος, ὅσοι εἶναι φιλόθεοι παρακινοῦνται στὴν πνευματικὴ χαρὰ καὶ ἀγάπη τοῦ Θεοῦ καὶ στὰ δάκρυα, τόσο ἀπὸ τὰ κοσμικὰ ὅσο καὶ ἀπὸ τὰ θρησκευτικὰ μελωδήματα²³ πόσο ἀσυγκρίτως περισσότερο θὰ ἐμπνέωνται ἀπὸ ὕμνους, ἀκόμη καὶ ἂν οἱ μελωδίες τῶν ὕμνων αὐτῶν ἔχουν κάποιο κοσμικὸ χαρακτήρα ἢ κάποια ἀπὸ τὰ προαναφερθέντα μειονεκτήματα.

Υπάρχουν ὁμως καὶ μερικὲς ἄλλες ποιοτικὲς διαφορὲς μεταξύ Δυτικῆς καὶ Βυζαντινῆς μουσικῆς. Ἡ Βυζαντινὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ἦτο πάντοτε ἐξολοκλήρου φωνητικὴ.²⁴ Ἡ χρῆση μουσικῶν ὀργάνων στὴ θεία λατρεία καταδικάζεται στὸ Πηδάλιο,²⁵ διότι οἱ Ἅγιοι Πατέρες τὴν

¹⁹ Σὲ μία ἐγκύκλιο μὲ ἡμερομηνία 5 Νοεμβρίου 1846, ἡ σύνοδος προκήρυξε ὅτι ἡ χρῆσις πολυφωνίας στὴν ἐκκλησία ἀποτελεῖ κανονικὸ ἐγκλημα κατὰ τῶν Κανόνων τῆς Ἀγίας τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας, «διὰ τὸ ἐκλελυμένον αὐτῆς μέλος ὑπάρχει ἀνοίκειος τῇ ἐκκλησιαστικῇ εὐπρεπείᾳ καὶ ἐπομένως ἡ εἴσαξις αὐτῆς στὰς ἱεράς ἀκολουθίας ἀντιβαίνει στοὺς ἱεροὺς κανόνας τῆς Ἐκκλησίας». (Βλέπε ἐπίσης *Κιβωτός*, Ἰούλιος 1952, σελ. 303.)

²⁰ Βλέπε ἐγκύκλιο τῆς Συνόδου, 23 Μαρτίου τοῦ 1888. Βλέπε ἐπίσης *Θεωρία καὶ Πράξις τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης· Πρακτικὰ Α΄ Πανελληνίου Συνεδρίου Ψαλτικῆς Τέχνης*, Ἴδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Ἀθήνα, 2001, σελ. 190.

²¹ Βασιλείου Μεταλλῶφ, Πρωθιερέως, *Δοκίμιο στὴν Ἱστορία τῆς Ὀρθοδόξου Ἐκκλησιαστικῆς Ψαλμωδίας στὴ Ρωσία* [στὴ ρωσικὴ], σελ. 101, ὑπ. 2, ὅπου ὑπάρχει παραπομπὴ στὸ ἔργο τοῦ Μητροπολίτη Μακαρίου, *Ἡ Ἱστορία τῆς Ρωσικῆς Ἐκκλησίας* [στὴ Ρωσικὴ], Γ΄ Τόμος, σελ. 154.

²² Ὁ Μητροπολίτης Εὐγένιος (1767-1837) ἦταν ἀντίθετος στὴν Εὐρωπαϊκὴ πολυφωνία γιὰ τοὺς ἐξῆς λόγους: «Τὰ ἔργα πολλῶν ξένων μαϊστόρων ἔχουν υἰοθετηθεῖ στοὺς χρόνους μας ὡς συνθέσεις τῆς Ἑλληνο-Ρωσικῆς Ἐκκλησίας... Ἡ ἀλήθεια εἶναι ὅτι εἴτε λόγῳ τῆς ἀγνοίας τους γιὰ τὴ δύναμη καὶ τὴν ἐκφραστικότητα πολλῶν σημείων τῆς ἐκκλησιαστικῆς ποιήσεως, εἴτε λόγῳ κάποιας προκαταλήψεως μόνο γιὰ τοὺς νόμους τῆς μουσικῆς, οἱ συνθέτες συχνὰ παραμέριζαν τὴν ἱερότητα τοῦ τόπου καὶ τοῦ ἀντικειμένου τῶν συνθέσεών τους, ἔτσι ὥστε, γενικολογώντας, δὲν προσάρμοσαν τὴν μουσικὴ στὰ ἱερά λόγια, ἀλλὰ ἀντιθέτως ἀπλῶς πρόσθεσαν τὰ λόγια στὴ μουσικὴ, καὶ μάλιστα μὲ ἀφύσικο τρόπο. Εἶναι φανερό ὅτι ἤθελαν πιὸ πολὺ νὰ ἐντυπωσιάσουν τοὺς ἀκροατὲς τους μὲ συναυλικὴ εὐφωνία παρά νὰ ἀγγίξουν τὶς καρδιὲς τους μὲ εὐλαβικὲς μελωδίες. Συχνὰ κατὰ τὴ διάρκεια τέτοιων συνθέσεων, ἡ ἐκκλησία ὁμοιάζει πιὸ πολὺ μὲ Ἰταλικὴ ὄπερα παρά μὲ οἶκο ἁξίας προσευχῆς στὸν Παντοκράτορα. (βλέπε Schidlovsky, Nicolas, *Sources of Russian Chant Theory*, σελ. 84-85.)

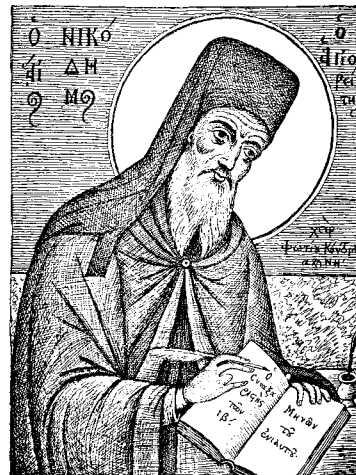
²³ Βλέπε *Κλίμαξ Ἰωάννου τοῦ Σιναΐτου*, Ἐκδόσεις Ἱ.Μ. Παρακλήτου, Ὁροπὸς Ἀττικῆς, Ε΄ ἐκδοσις, 1992, σελ. 207 (ΙΕ΄, νθ΄)

²⁴ Wellesz, Egon, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, 1949. Revised edition, 1980, p. 32. Γιὰ πειστικὲς ἀποδείξεις τῆς ἀπουσίας ὀργάνων στὴν ἀρχαία ἐκκλησία, βλέπε McKinnon, James, *The Temple, the Church Fathers and Early Western Chant*, Variorum Collected Studies Series, Ashgate Publishing Ltd., Great Britain, 1998, sections IV, V, and VII.

²⁵ *Πηδάλιον*, Ἀγαπίου Ἱερομονάχου καὶ (Ἀγίου) Νικοδήμου Μοναχοῦ, γ΄ ἐκδοσις, Ζάκυνθος, 1864, σελ. 286. Σὲ ὑποσημείωσι στὴν ἰδίᾳ σελίδα, ὁ Ἅγιος Νικόδημος παραθέτει τὴν ἐξῆς ἐξηγήσιν τοῦ Μελετίου Πηγᾶ (1549-1601) σχετικὰ μὲ αὐτὴ τὴν ἀπαγόρευσι: «Ἀρμονία γὰρ τῷ πνεύματι οἰκειότατον, μέσην ἔχουσα φύσιν, σώματός τε παχύτητος, καὶ πνεύματος ἀυλότητος. . . διὰ τοῦτο γὰρ καὶ φωνὰς μόνον τῶν ἀνθρώπων ἀποδεχόμενοι ἐν τῇ Ἐκκλησίᾳ, ὡς φύσει ἐνυπαρχούσας καὶ ἀπεριέργους, τὰ δι΄ ὀργάνων κρούσματα καὶ ἐμπνεύσματα ἀποδιοπομποῦσιν ὡς περιεργωδέστερα οἱ θεῖοι Πατέρες».

θεωροῦσαν ὡς κάτι τὸ κοσμικὸ τὸ ὁποῖο τείνει νὰ προκαλῆ μία μορφή συναισθηματισμοῦ²⁶ ξένη πρὸς τὴν Ὁρθόδοξο πνευματικὴ ζωή.²⁷ Ὅπως σχολιάζει ὁ ἀκαδημαϊκὸς καθηγητὴς Κωνσταντῖνος Καβαρνός:

«Οἱ Ἕλληνες Πατέρες τῆς Ἐκκλησίας ἀπέκλεισαν τὴν ἐκτέλεση τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς μέσῳ μουσικῶν ὀργάνων ὅπως καὶ τὴ συνοδεία τῆς ψαλμωδίας μέ μουσικά ὄργανα, λόγῳ ἀσυμφωνίας μετὸν ἀνυπερβλήτο πνευματικὸ χαρακτήρα τῆς χριστιανικῆς θρησκείας. Ἐκεῖνοι οἱ ὁποῖοι ἐπιζητοῦν νὰ αἰτιολογήσουν τὴ χρῆση ἐνοργάνου μουσικῆς στὶς ἐκκλησίες ἐπικαλοῦνται τὸ γεγονός ὅτι στὴν χρονικὴ περίοδο τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης, μουσικά ὄργανα ἐχρησιμοποιοῦντο στὴν κοινὴ λατρεία. Ὅμως ὁ Ἅγιος Γρηγόριος ὁ Θεολόγος, ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος [βλέπε PG 55:497-498] καὶ ἄλλοι Ἅγιοι Πατέρες τῆς Ἐκκλησίας [βλέπε Ἁγίου Ἀθανασίου, *ΒΕΠΕΣ* 32:177 καὶ Ἁγίου Ἐπιφανίου Κύπρου, PG 41:160] σημειώνουν ὅτι αὐτὴ ἡ πρᾶξις ἦταν παραχώρηση τοῦ Θεοῦ, λόγῳ τῆς διανοητικῆς χυδαιότητος τῶν ἀνθρώπων τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης, ἡ ὁποία τοὺς καθιστοῦσε ἀνήμερους νὰ ἐκτιμήσουν τὴν μουσικὴ ἐξευγενισμένον τύπου, ὅπως ἐκείνη ἡ ὁποία ἀποδίδεται ἀπὸ τὴν καθαρὰ φωνητικὴ μουσικῆ.²⁸ Ἡ Πατερικὴ αὐτὴ βάση γιὰ τὸν ἀποκλεισμὸ ὄλων τῶν ὑπὸ ἀνθρώπων κατασκευασμένων μουσικῶν ὀργάνων ἀπὸ τὸν χῶρο τῆς ἐκκλησίας εἶναι ἐπίσης καὶ ἡ γενικὴ συναίνεση τῶν μεγάλων φιλοσόφων, ὅπως ὁ Ἀριστοτέλης καὶ ὁ Ἐμπερσον, ὅτι "ἡ ἀνθρώπινη φωνὴ εἶναι ἡ κάλλιστη καὶ πλέον ἐκλεπτυσμένη ὄλων τῶν μουσικῶν ὀργάνων."²⁹



Ἅγιος Νικόδημος
ὁ Ἀγιορείτης

Ἀκόμη καὶ ὁ μεγάλος συνθέτης τῆς Δυτικῆς μουσικῆς Μπετόβεν θεωροῦσε ὅτι «ἡ ἀγνή ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ θὰ ἔπρεπε νὰ ἐκτελεῖται μόνον μετὰ φωνάς».³⁰

Οἱ Βυζαντινοὶ ὕμνοι χαρακτηρίζονται ἀπὸ ἕναν σταθερὸ ρυθμὸ, ὁ ὁποῖος μπορεῖ νὰ ἀλλάξῃ συχνὰ μέσα σὲ ἕνα τροπάριο.³¹ Αὐτὲς οἱ ἀλλαγὲς καθιστοῦν τὴν χρῆση τῶν χρονικῶν σημείων

²⁶ Ὁ Στάρετς Σαμπῶν ἔκανε τὴν ἐξῆς διάκριση μετὰξὺ αἰσθήσεως καὶ συναισθήματος ὡς πρὸς τὴν μουσικὴ: «(Στὴν ἐκκλησία) ποτὲ νὰ μὴ χάνετε τὴν αἴσθησις ὅτι εὐρίσκεσθε ἐνώπιον τοῦ Κυρίου. Ἡ αἴσθησις αὐτὴ μερικὲς φορές εἶναι μόνον τοῦ νοῦ, ἐνέργεια νοερή, χωρὶς συμμετοχὴ τῶν συναισθημάτων. Ὁ συναισθηματισμὸς στὴν θεία λατρεία εἶναι κάτι ξένο στὴν Ὁρθοδοξία. Νὰ γιὰ καὶ ἡ χορωδιακὴ μας εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ συχνὰ μᾶς ἐμποδίζει στὴν προσευχὴ μας! Γιὰ εἰσάγει στὴ ζωὴ μας τὸ στοιχεῖο τοῦ συναισθηματισμοῦ.» (Старец иеросхимонах Сампсон. Жизнеописание, беседы и поучения, письма. М., Библиотека журнала «Держава». 1999, 904 стр. Второе издание. Стр. 195.)

²⁷ *Byzantine Chant*, σελ. 21.

²⁸ Ἐπίσης, στοὺς ἐσχάτους καιροὺς, ὁ Ἅγιος Νικόδημος ὁ Ἀγιορείτης (1749-1809) ἐπικυρώνει τὴν ἐρμηνεία τοῦ Ἱεροῦ Χρυσόστομου [βλέπε PG 48:853] γιὰ τὸ χωρίο τοῦ Ἀμῶς, σχολιάζοντας: «Παρ' Ἑβραίοις μὲν γὰρ οἱ πρὸς Θεὸν ὕμνοι ἐψάλλοντο καὶ δι' ὄργανον· ἀφ' οὗ δὲ ὁ Θεὸς ἀπέβαλε τὰ ὄργανα ἐκείνων, καθὼς εἶπε διὰ τοῦ Ἀμῶς, "Ἀπόστησον ἀπ' ἐμοῦ ἡχον ὧδῶν σου, καὶ ψαλμῶν ὀργάνων σου οὐκ ἀκούσομαι" (Ἀμ. ε'. 23.)· ἀπὸ τότε ἡμεῖς οἱ Χριστιανοὶ διὰ φωνῆς μόνης ἀναφέρομεν τοὺς ὕμνους μας στὸν Θεόν». — *Εορτοδρόμιον*, Νικοδήμου τοῦ Ἀγιορείτου, Βενετία, 1836, σελ. ιη'.

²⁹ *Victories of Orthodoxy*, Belmont, Massachusetts, 1997, σελ. 70-71.

³⁰ *Θεωρία καὶ Πρᾶξις τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, σελ. 27.

συναισθημάτων από τὰ γήινα πρὸς τὸν πνευματικὸ κόσμο.³⁷ Διὰ τοῦτο πρέπει νὰ ἐκτελεῖται μὲ εὐλάβεια, κατάνυξη, ταπείνωση, καὶ τὴ μεγαλύτερη δυνατὴ ἐσωτερικὴ καὶ ἐξωτερικὴ νήψη.³⁸ Ὅπως εἶπε ὁ Καβαρνός, ἡ παραδοσιακὴ Βυζαντινὴ μουσικὴ "χαρακτηρίζεται ἀπὸ ἀπλότητα ἢ ἐλευθερία ἀπὸ ἀπρεπεῖς περιπλοκές, ἐλεύθερη ἀπὸ κάθε τι συναισθηματικὸ, ἐπιδεικτικὸ καὶ πλαστό, καὶ ἀπὸ ἀνυπέρβατη δύναμη καὶ πνευματικότητα.³⁹ Κατὰ τὸν Οἰκονόμου, «Ἡ Βυζαντινὴ μουσικὴ εἶναι ἀπαράμιλλη στὴν ποικιλία καὶ στὴ δυνατότητά της νὰ συγκινήσῃ τοὺς ἀνθρώπους κατὰ τρόπον πνευματικὸ καὶ ὄχι συναισθηματικὸ. Τονίζει τὶς λέξεις καὶ προσπαθεῖ νὰ ἀποφύγῃ κάθε θεατρικότητα⁴⁰ γιὰ νὰ μὴν ἐλκύσῃ προσοχὴ στὸν ἑαυτὸ της.» Σύμφωνα μὲ τὸν μουσικολόγο Βυζαντινῆς μουσικῆς Egon Wellesz: «Ἡ Βυζαντινὴ ὑμνογραφία εἶναι ἡ ποιητικὴ ἔκφραση τῆς Ὀρθοδόξου θεολογίας, μεταφρασμένη μὲ τὴν μουσικὴ στὴ σφαῖρα τοῦ θρησκευτικοῦ αἰσθηματος.»⁴¹ Καὶ ὁ Μητροπολίτης Σηλυβρίας Αἰμιλιανὸς εὐστοχα συνοψίζει:

«Ἡ Βυζαντινὴ μουσικὴ εἶναι μέσο λατρείας, ἐσωτερικοῦ καθαρισμοῦ, ἐξυψώσεως ἀπὸ τὴ γῆ στὸν οὐρανό. Ἐκφράζει ἰκεσία, ἐλπίδα, ἀγάπη, εὐγνωμοσύνη καὶ κατάνυξη. Ἐξ ἀρχῆς, δανείστηκε ὅ,τι ὁμορφο ὑπῆρχε στὴν κοσμικὴ μουσικὴ, καὶ τὸ ἀφομοίωσε καὶ τὸ πνευματικοποίησε, μεταδίδοντας σ' αὐτὸ τὸν ἅγιο ἐκστατικὸ τόνο τῆς μυστικῆς θεολογίας, οὕτως ὥστε ἡ μουσικὴ νὰ μὴ μειώσῃ τὴν ἀξία τῶν λέξεων. Αὐτὴ ἡ μουσικὴ ἔχει τὴ δική της ἁρμονία, ἡ ὁποία φέρνει πνευματικὴ ἀνάσταση.»⁴²

³⁶ Μὲ τὰ λόγια τοῦ Καθηγητῆ Ἀλεξάνδρου Λίγγα, «Ἡ Βυζαντινὴ ψαλμωδία εἶναι, ἀπὸ τεχνικῆς ἀπόψεως, μιὰ πολὺ περίπλοκη παράδοση τέχνης ποὺ εἶναι ἐπίσης, ἀπὸ θρησκευτικῆς ἀπόψεως, ἀκουστικὰ ἀνάλογη κατὰ ἐμβριθὴ πνευματικὸ τρόπο πρὸς τὴν ἁγιογραφία στὴ δυνατότητά της νὰ προσφέρῃ στὴν ἀνθρωπότητα μιὰ γεύση τῆς συνειδητοῦ οὐράνιας λειτουργίας τῶν ἀγγέλων.»

³⁷ Παρομοίως, τὸ 1880 τὸ Πατριαρχεῖο Κωνσταντινουπόλεως ἐξήγησε σὲ ἐγκύκλιο ἐναντίον λειτουργικῶν καινοτομιῶν ὅτι ἡ Ἐκκλησία «προεἶλετο δὲ καὶ ἐμόρφωσε μουσικὴν ἐπιτηδεῖαν πρὸς τὸν Θεὸν καὶ Πατέρα· καὶ ἀνάλογον πρὸς τὰ θεῖα αὐτῆς ἴσματα, ἔχουσιν τὸ μεγαλοπρεπὲς ἐν τῇ ἀπλότητι, τὸ τερπνὸν ἐν τῇ εὐρυθμίᾳ καὶ τὸ σεμνὸν ἐν τῇ μετὰ ταπεινότητος, ἡρεμίας καὶ κατανύξεως καθαρᾷ, εὐκρινεῖ, ἀπερίττω καὶ ἐμμελεῖ ψαλμωδία.» (Βλέπε Παπαδοπούλου, Γεωργίου, *Συμβολαὶ εἰς τὴν Ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῶν Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, Ἀθήναι, 1890, σελ. 421.)

³⁸ Ἡ σημασία τῆς σωστῆς ἐσωτερικῆς καταστάσεως ὅταν ψάλλῃ κανεὶς στὴν ἐκκλησίαν δὲν μπορεῖ νὰ ὑπερτονισθῇ, ἀφοῦ ὅλα τὰ εἶδη ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς βλάπτονται ὅταν ἐκτελοῦνται χωρὶς εὐλάβεια. Διὰ τοῦτο οἱ Ἅγιοι Πατέρες τῆς Ἐκτῆς Οἰκουμενικῆς Συνόδου ἔγραψαν τὸν ἐξῆς κανόνα: "Τοὺς ἐπὶ τῷ ψάλλειν ἐν ταῖς Ἐκκλησίαις παραγινόμενους, βουλόμεθα, μήτε βοαῖς ἀτάκτοις κεχρῆσθαι, καὶ τὴν φύσιν πρὸς κραυγὴν ἐκβιάζεσθαι, μήτε τι ἐπιλέγειν τῶν μὴ ἐκκλησιᾶ ἁρμοδιῶν τε καὶ οἰκείων· ἀλλὰ μετὰ πολλῆς προσοχῆς, καὶ κατανύξεως τὰς τοιαύτας ψαλμωδίας προσάγειν τῷ τῶν κρυπτῶν ἐφόρῳ Θεῷ. Εὐλαβεῖς γὰρ ἔσσεσθαι τοὺς υἱοὺς Ἰσραὴλ τὸ ἱερὸν ἐδίδαξε λόγιον." Ἀλλὰ διὰ νὰ εἶναι εὐλαβὴς ἕνας ψάλλτης, πρέπει νὰ ἔχῃ κάποιο μέτρο ἀγιότητος, ἡ ὁποία, κατὰ τὸν Οἰκονόμου, "ἀπαιτεῖ ἀποφασιστικότητα στὸν χαρακτήρα, δυνατὴ πίστη, μεγάλη ταπεινοφροσύνη, καὶ συναίσθηση τιμιότητος. Τὸ νὰ εἶναι κανεὶς ψάλλτης σὲ Ὀρθόδοξη ἐκκλησία εἶναι νὰ ἀνταποκριθῇ σὲ μιὰ κλήση, σὲ μιὰ ἀποστολή—ἀπαιτεῖ καθαρότητα, καὶ βαθειὰ πίστη. (Ἀπόσπασμα μιᾶς διαλέξεως ποὺ προσφωνήθηκε στὸ Παρίσι στὴν Θεολογικὴ Σχολὴ Ἁγίου Σεργίου τὸ 1997)

³⁹ *Byzantine Chant*, σελ. 20.

⁴⁰ Ἦδη ἀπὸ τὸν 4ο αἰῶνα οἱ Ἅγιοι Πατέρες κήρυτταν ἐναντίον τῆς θεατρικότητας στὴν ἐκκλησιαστικὴ ὑμνωδία. Ὁ Ἅγιος Νικητᾶς ἀπὸ τὰ Ραμεσιανά (+414 ἢ ἀργότερα) ἀναφέρει σὲ ἕνα λόγο του περὶ ψαλμωδίας: «Πρέπει νὰ ψάλλωμε μὲ τρόπο καὶ μελωδία ποὺ ἀρμόζει στὴν ἁγία θρησκεία. Ἡ ψαλμωδία δὲν πρέπει νὰ ἐπιδεικνύῃ θεατρικὰ συναίσθημα, ἀλλὰ μᾶλλον Χριστιανικὴ ἀπλότητα στὴ δομὴ τῆς μουσικῆς. Δὲν πρέπει νὰ θυμίζῃ ὅ,τιδήποτε θεατρικὸ, ἀλλὰ νὰ δημιουργῇ (προκαλῇ) μετάνοια στοὺς ἀκροατὲς της». (*De utilitate hymnorum*, PL 68:365-76)

⁴¹ Wellesz, Egon, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, σελ. 157.

⁴² Timiadis, Bishop Emilianos of Meloa, *Orthodox Ethos, Vol. 1: Studies in Orthodoxy*, edited by A.J. Philippou, Oxford, 1964, p. 206.

Όλες οι προαναφερθεῖσες ποσοτικές, ποιοτικές και πνευματικές διαφορές είναι δύσκολο να εκτιμηθούν πλήρως με βάση την συνοπτική περιγραφή αυτής της εισαγωγής. Είναι απαραίτητο να ακούσει κανείς μία ὀρθή εκτέλεση Βυζαντινῆς ψαλμωδίας στα πλαίσια μιᾶς ἐκκλησιαστικῆς ἀκολουθίας για να ἐκτιμήσει τὸ ἦθος της καὶ να κατανοήσει κατὰ πῶς διαφέρει ἀπὸ τὴν κοσμικὴ μουσικὴ τῆς Δύσεως. Ἐπὶ πλέον, εἶναι φανερό πῶς ὅποιαδήποτε προσπάθεια ἐκτελέσεως Βυζαντινῆς ψαλμωδίας βασισμένη μόνο σὲ μουσικὴ γραμμένη στὴ δυτικὴ σημειογραφία θὰ εἶναι ἀναπόφευκτα ἐλλιπής,⁴³ ἀφοῦ ἡ Δυτικὴ σημειογραφία εἶναι προσδιοριστικὴ ἐνῶ ἡ Βυζαντινὴ εἶναι περιγραφικὴ.⁴⁴

Καὶ ὅμως, αὐτὴ ἡ προσπάθεια φαίνεται ἀναγκαία στὶς ἡμέρες μας. Δυστυχῶς, ἡ μουσικὴ ποὺ χρησιμοποιεῖται στοὺς περισσότερους Ὀρθόδοξους ναοὺς τῆς Δύσεως δὲν εἶναι ἡ παραδοσιακὴ Βυζαντινὴ ψαλμωδία ἢ ὁποῖα ἀναπτύχθηκε ἀπὸ τοὺς Ἁγίους. Ἀντιθέτως, εἶναι μουσικὴ ποὺ εἶναι εἴτε τελείως ἑτεροδόξου προελεύσεως, εἴτε σημαντικὰ ἐπηρεασμένη ἀπὸ κοσμικὲς ἢ ἑτεροδόξες ἐπιδράσεις (ὅπως π.χ. ἀπὸ ἐναρμονίσεις, πολυφωνίες, συνοδεῖες «ἐκκλησιαστικοῦ» ὄργανου,⁴⁵ κλπ). Δηλαδή, μουσικὴ ποὺ, ὅπως ἀπέδειξε πείρα αἰῶνων, δὲν δύναται νὰ βοηθήσει τὸν μέσο πιστὸ νὰ ἀνάγη τὴ διάνοια στὰ θεῖα μετὰ τὴν ἴδια ἀποτελεσματικότητα καὶ χάρις ὅπως ἡ Βυζαντινὴ ψαλμωδία. Λόγω αὐτῆς τῆς παρεκκλίσεως ἀπὸ τὴν παράδοση, ὁ καθηγητὴς Οἰκονόμου ἔγραψε:

«Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ πρέπει νὰ ἀνακτήσει τὴν ἀγιότητά της. Σήμερα, αὐτὸ θὰ πῆ νὰ ἐλευθερωθῆ ἀπὸ τὸ βαρὺ φορτίο ποὺ ἀπέκτησε μετὰ ἀπὸ αἰῶνες παρακμῆς καὶ ἐκκοσμικεύσεως. Ἀγιότητα θὰ πῆ κάτι τὸ ξεχωριστό, ἱερότητα—ὄχι τὰ συνήθη καὶ κοινά,

⁴³ Ὅπως παρατήρησε καὶ ὁ Tillyard, «Γιὰ νὰ μπορέσει κανεὶς νὰ ἐκτιμήσει καὶ νὰ ἀπολαύσει ἓνα Βυζαντινὸ ὕμνο, δὲν πρέπει ἀπλῶς νὰ τὸν ἀκούσει σὲ πιάνο, ἀλλὰ πρέπει νὰ τὸν μάθει καλὰ καὶ νὰ τὸν ψάλῃ μετὰ τὰ λόγια μετὰ τὴν πρέπουσα προσοχὴ στὸ ρυθμὸ καὶ στὴν ἐκφραση.» (Tillyard, H. J. W., *Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation*, σελ. 13.)

⁴⁴ Ὅπως ἐξηγεῖ ὁ καθηγητὴς Δημήτριος Γιαννέλος: «Μία περιγραφικὴ σημειογραφία, ὅπως αὐτὴ τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, περιγράφει τὰ οὐσιώδη τοῦ ἔργου ἀφήνοντας τὴ φροντίδα στὴν προφορικὴ παράδοση νὰ συμπληρώσει ἀκριβῶς ὅσα δὲν περιγράφει. Ἀντιθέτως, μία προσδιοριστικὴ γραφὴ, ὅπως αὐτὴ τῆς δυτικῆς μουσικῆς τοῦ πενταγράμμου, προσδιορίζει με ἀρκετὴ ἀκρίβεια τὸν τρόπο ἐκτέλεσης σὲ σημεῖο ποὺ ἡ ἐρμηνεία τοῦ ἐκτελεστῆ νὰ διαγράφεται μέσα ἀπὸ παράγοντες οἱ ὁποῖοι ἔχουν ἄμεση ἐξάρτηση ἀπὸ τὶς προσδιοριστικὲς ἐνδείξεις τῶν μουσικῶν συμβόλων. Μπορεῖ μάλιστα οἱ ἐνδείξεις αὐτὲς νὰ εἶναι ἀπόλυτα περιοριστικὲς σὲ σημεῖο ποὺ νὰ ἐπιτρέπουν μόνο τὴν ἐκτέλεση ἐνὸς ἔργου ἀποκλείοντας κάθε πιθανότητα ἐρμηνείας». (*Θεωρία καὶ Πράξις τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης, Πρακτικὰ Α΄ Πανελληνίου Συνεδρίου Ψαλτικῆς Τέχνης*, Ἴδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Ἀθήνα, 2001, σελ. 173.) Ἐπὶ πλέον ἓνα τροπάριο γραμμένο σὲ περιγραφικὴ σημειογραφία ἔχει τὴ δυνατότητα νὰ ψαλῆ ἀπλῶς ἀπὸ ἓναν ἀρχάριο ψάλτη καὶ περίτεχνα ἀπὸ ἓναν ἔμπειρο ψάλτη. Ἐν τούτοις ὅμως, αὐτὴ ἡ ὑπεραναλυτικὴ ιδιότητα τῆς σημειογραφίας τοῦ πενταγράμμου δὲν εἶναι ἔμφυτη ἀλλὰ ἐπίκτητη. Καθὼς ἐπεξηγεῖ ὁ Καθηγητὴς Λίγγας: «Υποτίθεται ὅτι ἓνα Βυζαντινὸ τροπάριο γραμμένο στὸ δυτικὸ πεντάγραμμο, κατ' ἀντίθεσιν πρὸς τὴν Βυζαντινὴν σημειογραφία ὁποιασδήποτε ἐποχῆς, ἀντιπροσωπεύει σχετικὰ πλήρως τὴν ἀκουστικὴ μορφή του. Ὅμως...αὐτὲς οἱ ὑποθέσεις προέρχονται ἀπὸ μιὰ σχετικὰ πρόσφατη ἐξέλιξη, διότι ἡ σημειογραφία τοῦ πενταγράμμου, καθὼς καὶ ἡ Βυζαντινὴ σημειογραφία, μόνο σταδιακὰ προχώρησε σὲ περισσότερη ἀκρίβεια». (Lingas, Alexander, *Performance Practice and the Politics of Transcribing Byzantine Chant*, Acta Musicae Byzantinae, Vol. VI, Iași, 2003, p. 56.)

⁴⁵ Παρὰ τὴ λαϊκὴ γνώμη ὅτι τὸ ὄργανο ἔχει ἐκκλησιαστικὸ χαρακτήρα καὶ παρὰ τὶς ἐσφαλμένες προτάσεις ποὺ διαδόθηκαν ἀπὸ τὸ Greek Orthodox Hymnal τοῦ Γεωργίου Ἀναστασίου σχετικῶς μετὰ τὴν ὑποτιθεμένη χρῆση τοῦ ἀπὸ τοὺς Βυζαντινοὺς, παραμένει γεγονός ὅτι τὸ ὄργανο χρησιμοποιοῦνταν μονάχα ἔξω ἀπὸ τὴν ἐκκλησία γιὰ χίλια χρόνια προτοῦ νὰ εἰσαχθῆ στὴ Δυτικὴ ἐκκλησία κατὰ τὸν ἑνατο αἰῶνα, ἐνῶ στὴν Ὀρθόδοξον Ἐκκλησίαν στὴν ἀνατολή, δὲν χρησιμοποιήθηκε παρὰ μόνο πολὺ προσφάτως καὶ μόνο σὲ μερικὰ μέρη, σὲ ἀντίθεση μετὰ τὴν παραδοσιακὴ τάξη. (Βλέπε Παπαδόπουλος, Γεώργιος, *Ἱστορικὴ Ἐπισκόπησις τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, Ἀθήναι, 1904, σελ. 72-74.)

ἀλλὰ τὰ μοναδικά, τὰ ιδιαίτερα, τὰ ἀμόλυντα...⁴⁶ Τὸ πραγματικὸ ἐνδιαφέρον ἐκείνων ποὺ εἶναι ὑπεύθυνοι γιὰ τὴν ἐκτέλεση μουσικῆς στὴν Ὁρθόδοξη ἐκκλησία σήμερα θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι πῶς νὰ ἀντλήσουν τὰ πλούτη ἀπὸ τὶς μακροχρόνιες παραδόσεις τῆς Ἐκκλησίας γιὰ νὰ ἀνακαλύψουν τὴν θεμελιώδη συνεισφορά ποὺ ἔχει προσφέρει αὐτὴ ἡ Βυζαντινὴ μουσικὴ στὴ λειτουργικὴ τῆς ζωῆς».⁴⁷

Παρομοίως, τὸ 1882 ὁ μεγάλος συνθέτης Τσαϊκόφσκυ ἔγραψε: «Ἡ ἀναγέννηση τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἔγκειται στὸ χαρακτηριστικὸ πνεῦμα τῶν ἀρχαίων μελωδιῶν τῆς, μὲ τὴν μεγαλοπρεπῆ, ἀπλῆ, σοβαρὴ ὁμορφιά τους».⁴⁸ Ἐπίσης, ὁ Ἀλέξανδρος Καστάλσκυ, ἓνας ἄλλος διακεκριμένος συνθέτης, μαθητὴς τοῦ Τσαϊκόφσκυ, ἀνέπτυξε περαιτέρω αὐτὴ τὴν ἄποψη καὶ εἶπε τὸ 1913:

Ἐὰν ἀκολουθήσουμε τὴ σημερινὴ τάση νὰ δημιουργήσουμε μουσικὴ ποὺ εἶναι ὑπερβολικὰ περίπλοκη, γιὰ νὰ πετύχουμε ἡχητικὰ ἐμφεῖς τῆς μόδας, αὐτὸ θὰ ἔχη ὡς ἀποτέλεσμα ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ νὰ καταστήσῃ ἡ ἴδια μὲ τὴν κοσμικὴ, μὲ μόνη διαφορὰ τὰ ἱερά λόγια... Ὅταν οἱ ἐγχώριες ἐκκλησιαστικὲς μελωδίαι μας προσαρμόζονται σὲ πολυφωνικὴ μουσικὴ, χάνουν ὅλη τὴν ἰδιαιτερότητά τους. Πόσο ξεχωρίζουν ὅταν ψάλλονται ἀπὸ τοὺς Παλαιοὺς Πιστοῦς,⁴⁹ καὶ πόσο ἀνιαρὲς εἶναι στὶς συμβατικὲς τετραφωνικὲς διασκευὲς τῶν κλασσικῶν συνθετῶν μας, γιὰ τὶς ὁποῖες καυχόμεθα ἐδῶ καὶ ἑκατὸ χρόνια. Εἶναι συγκινητικὲς, ἀλλὰ νόθεες... Τὸ μέλλον τοῦ δημιουργικοῦ ἔργου μας γιὰ τὴν ἐκκλησία ὀφείλει νὰ εἶπαι ἡ ἀπομάκρυνσή μας ἀπὸ τὴ συνεχῆ τετραφωνία... Ἐγὼ θὰ ἤθελα νὰ ἔχω μουσικὴ ποὺ δὲν θὰ μπορούσε νὰ ἀκούγεται πουθενὰ ἄλλοῦ παρά μόνο σὲ ἐκκλησία, ποὺ θὰ ἦταν τόσο ξεχωριστὴ ἀπὸ τὴν κοσμικὴ μουσικὴ ὅσο εἶναι ξεχωριστὰ τὰ ἄμφια ἀπὸ τὶς λαϊκὲς ἐνδυμασίαις.⁵⁰



Πέτρος Τσαϊκόφσκυ

Ὁ ἰδεώδης τρόπος γιὰ νὰ ἐπιστρέψουν οἱ Ὁρθόδοξε κοινότητες στὶς παραδοσιακὲς τους ρίζες θὰ ἦταν νὰ μάθουν οἱ χορωδίαι τους τὴ Βυζαντινὴ σημειογραφία καὶ ἔτσι νὰ ἐξασφαλί-

⁴⁶ Οἰκονόμου, Δημήτριος. Ἀπόσπασμα ἀπὸ μία διάλεξη ποὺ δημοσιεύθηκε τὸν Φεβρουάριο τοῦ 2003 στὸ Monachos.net.

⁴⁷ Conomos, Dimitri E., *Byzantine Hymnography and Byzantine Chant*, Hellenic College Press, Brookline, Mass., 1984, p. 29.

⁴⁸ Π. Чайковский, *Предисловие П.И. Чайковского к первому изданию "Всенощного Бдения"* опубликовано в *Чайковский. Полное собрание сочинений* под редакцией Л. Корабельниковой и М. Рахмановой, (Москва: 1990), с. 273.

⁴⁹ Οἱ «Παλαιόπιστοι» εἶναι μιὰ παραδοσιακὴ ομάδα πιστῶν ποὺ τὸν 17ο αἰῶνα ἀρνήθηκαν νὰ δεχθοῦν τὶς λειτουργικὲς μεταρρυθμίσεις τοῦ Πατριάρχου Νίκωνος καὶ τὴν εἰσαγωγὴ Δυτικῆς πολυφωνικῆς χορωδιακῆς ψαλμωδίας στὴν Ὁρθόδοξη λατρεία. (βλ. Gardner, Johann von, *Russian Church Singing, Vol. 2*, σελ. 280.)

⁵⁰ Βλέπε S.W. Pring; Kastal'sky, A. "My Musical Career and my Thoughts on Church Music," *The Musical Quarterly*, XI, no. 2 (1925), pp. 238-245, καὶ <http://liturgica.com/html/litEOLitMusDev3.jsp?hostname=null#nationalism>

σουν την είσοδό τους στους θησαυρούς της παραδοσιακής Ὁρθοδόξου ὑμνογραφίας. Ἀλλά ἐπειδὴ ἡ Βυζαντινὴ ψαλμωδία εἶναι μία ἱερὴ τέχνη ἢ ὁποῖα ἀπαιτεῖ μακροχρόνια μαθητεία σὲ ἔμπειρο δάσκαλο, ἐλάχιστοι ἄνθρωποι στὴ Δύση μποροῦν νὰ τὴν μάθουν. Ἄρα ἡ δική μας λύση εἶναι ἡ μεταφορὰ τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς πρὸς αὐτοὺς μὲ μορφὴ τὴν ὁποῖα μποροῦν νὰ χρησιμοποιήσουν, δηλαδὴ στὴ σημειογραφία πού μποροῦν νὰ διαβάσουν.⁵¹ Αὐτὸς εἶναι ὁ σκοπὸς τῆς συγγραφῆς τοῦ παρόντος βιβλίου.

Οἱ ὕμνοι γιὰ αὐτὴ τὴν ἔκδοση ἐπελέγησαν ἀπὸ ἀριστουργήματα τῆς Βυζαντινῆς ψαλμωδίας ὅπως τὰ κατέγραψαν κορυφαῖοι πρωτοψάλτες τῶν τελευταίων τριῶν αἰώνων. Ἄν καὶ οἱ ὕμνοι αὐτοὶ ἔχουν ἀντιγραφεῖ ἀπὸ βιβλία⁵² τὰ ὁποῖα τυπώθηκαν πρόσφατα, ἐν τούτοις οἱ μελωδίες πού περιέχουν εἶναι ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον κατὰ αἰῶνες παλαιότερες. Εἶναι οἱ ἴδιες μελωδίες πού χρησιμοποιοῦνται κοινῶς σήμερα στὸ προπύργιο τῆς Ὁρθοδόξου παραδόσεως, τὸ Ἅγιον Ὄρος. Ἐπίσης καὶ ἡ ἐρμηνεῖα ποικιλιμάτων εἶναι ἡ ἴδια μὲ αὐτὴ πού χρησιμοποιεῖται στὸ Ἅγιον Ὄρος.

Ἡ ταπεινὴ μας εὐχὴ εἶναι πὼς τὸ παρὸν βιβλίον καὶ οἱ ἠχογραφήσεις πού τὸ συνοδεύουν θὰ βοηθήσουν ὅλους ἐκείνους πού θέλουν νὰ ἐνστερνισθοῦν τὴν θεϊκὴ μουσικὴ τῆς Ὁρθοδόξου Ἐκκλησίας στὴν παραδοσιακὴ της μορφὴ, ὅπως διατηρεῖται στὸ Ἅγιον Ὄρος, πρὸς δόξαν Θεοῦ.



⁵¹ Στὶς ἀρχὲς τοῦ 20^{ου} αἰῶνος, ὁ Tillyard ἀντέγραψε στὴν Εὐρωπαϊκὴ σημειογραφία πολλὰ ἀρχαῖα τροπάρια, καὶ ἔβγαλε τὰ ἐξῆς συμπεράσματα: «Κάθε προσπάθεια νὰ προστεθῇ ἀρμονία σὲ Βυζαντινοὺς ὕμνους ἢ νὰ μετατραποῦν οἱ ὕμνοι σὲ κοινὴ Εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ γιὰ νὰ ψάλλωνται ἀπὸ τὸ ἐκκλησιαστικόν, τὴ θεωροῦμε λάθος... Ἡ ἐκκλησιὴ μας εἶναι ἡ Ἑλληνικὴ [δηλ. Βυζαντινὴ] μουσικὴ νὰ ψάλλεται μὲ τὸν Ἑλληνικὸν τρόπο—χωρὶς συνοδεία ὀργάνων, ἀλλὰ μὲ ἰσοκράτημα σὲ ἐλεύθερο ρυθμό. Γιὰ μιὰ τέτοια ἐκτέλεση, δὲν εἶναι ὑποχρεωτικὴ ἡ γνώση τῆς Βυζαντινῆς σημειογραφίας. Μιὰ ἀκριβὴς μεταγραφή, εἴτε στὸ Γρηγοριανὸν τετράγραμμο εἴτε στὸ κοινὸν πεντάγραμμο, θὰ ἦταν ἐπαρκῆς, δεδομένου ὅτι ὁ ψάλτης ἔχει μιὰ γενικὴ γνώση τοῦ ὕφους τῆς μεσαιωνικῆς ψαλμωδίας». (Tillyard, H.J.W., *Byzantine Music and Hymnography*, Faith Press, London, 1923, σελ. 70.)

⁵² Ὁ πλήρης κατάλογος τῶν βιβλίων τὰ ὁποῖα χρησιμοποιήθηκαν γιὰ τὴν παρούσα ἔκδοση βρίσκεται στὴν ἐνότητα πού ἀκολουθεῖ τὸν Ἐπίλογο.