

# Επιτέλεση στο ναό, επιτέλεση στη συναυλία

Όψεις της ψαλτικής τέχνης μέσα στο νεωτερικό περιβάλλον

Κωστής Δρυγιανάκης



Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας

Ι.Α.Κ.Α. – Π.Μ.Σ.

Διπλωματική εργασία:

Κωνσταντίνος Δρυγιαννάκης

## Επιτέλεση στο ναό, επιτέλεση στη συναυλία

Όψεις της ψαλτικής τέχνης μέσα στο νεωτερικό περιβάλλον

Επιβλέπουσες:

Δάφνη Τραγάκη

Ρίκη βαν Μπούσχοτεν

Ελευθερία Δέλτσου

Βόλος, Σεπτέμβριος 2015





## Περιεχόμενα

Κεφάλαιο 1: Εισαγωγικά.....	8
Ορισμοί.....	9
Τόπος και χρόνος.....	12
Προγενέστερες προσεγγίσεις. Ανασκόπηση της βιβλιογραφίας.....	18
Για τη μεθοδολογία της έρευνας.....	24
Σχεδιάγραμμα της εργασίας.....	29
Κεφάλαιο 2: Η επιτέλεση στο ναό.....	31
Τόπος και γεωγραφία.....	31
Πρόσωπα: Ποιοί;.....	35
Η δομή του χορού: Ιεραρχία, ηγεμονία, εξουσία.....	37
Η δομή του χορού: Μουσικοί ρόλοι και ερμηνεία.....	40
Από τις πρακτικές ανάγκες στην αισθητική.....	43
Επιτέλεση και εκπαίδευση.....	47
Προφορικότητα.....	50
Χρόνος.....	53
Σε ποιόν; Ακροατές και επιτελούντες.....	54
«Παράδοση» και ανανέωση.....	56
Ανακεφαλαίωση.....	58
Κεφάλαιο 3: Η συναυλιακή επιτέλεση.....	60
Χώρος: Πού;.....	60
Πρόσωπα: Ποιοί;.....	62
Σχέσεις και εξουσίες.....	64
Η δομή των χορών.....	66
Μουσική ερμηνεία: Πώς;.....	67
Ρεπερτόριο: Τι;.....	71
Το ακροατήριο της συναυλίας. Σε ποιούς;.....	73
Η νεώτερη (και λογιότερη) προσέγγιση.....	74
Μετά την συναυλιακή επιτέλεση.....	77
Ιστορία και ιδεολογία. Γιατί;.....	80
Ανακεφαλαίωση.....	84
Κεφάλαιο 4: Συμπεράσματα και προβληματισμοί.....	86
Νεωτερικότητα και «παράδοση».....	87
Ιδιοτυπίες και αντιπροσωπευτικότητες.....	90
Βιβλιογραφία.....	94



## Κεφάλαιο 1: Εισαγωγικά

Μια μέρα λίγο μετά το θάνατο της μητέρας μου, πάνε μερικά χρόνια τώρα, ζήτησα από τον ιερέα που συνάντησα στο νεκροταφείο να μας διαβάσει το καθιερωμένο νεκρώσιμο τρισάγιο. Ελάχιστοι συγγενείς, οι στενότεροι μόνον, παρευρισκόμασταν και με τον ιερέα δεν γνωριζόμασταν σχεδόν καθόλου. Ο παπα-Θανάσης, φανταστικό είναι το όνομα, έψαλλε το τρισάγιο με εκπληκτική ταχύτητα, σαν να τον κυνηγούσαν από την πλευρά μου θεώρησα πρόπον να τον φιλοδώρησω, όπως το είχα υπολογίσει, παραβλέποντας την έκδηλη αίσθηση αγγαρείας που απέπνεε η συμπεριφορά του. Φαίνεται πως το φιλοδώρημα ήταν πολύ μεγαλύτερο από αυτό που περίμενε ο παπα-Θανάσης: έτσι, στην επόμενη συνάντηση, λίγες μέρες αργότερα, η στάση του ήταν τελείως διαφορετική. Το τρισάγιο εψάλη τη δεύτερη φορά με μεγάλη προσοχή και κατάνυξη, λες και ο παπα-Θανάσης γνώριζε χρόνια τη μητέρα μου και πενθούσε βαθύτατα μαζί μας.

Το παράδειγμα είναι απλοϊκό, αλλά νομίζω αρκετά επεξηγηματικό για το τι θα επιχειρήσω στην έρευνα που ακολουθεί. Η ίδια φαινομενικά πράξη, το ίδιο τρισάγιο, από τον ίδιο ιερέα, στο ίδιο μνήμα και με τους ίδιους πενθούντες ξυπνά τελείως διαφορετικά συναισθήματα, σημαίνει διαφορετικά πράγματα και δημιουργεί μια τελείως διαφορετική ατμόσφαιρα τη μία και την άλλη φορά. Όταν μία και μόνο παράμετρος, αυτή της προσδοκώμενης αμοιβής, αρκεί για να διαφοροποιήσει τόσο πολύ την επιτέλεση ενός συγκεκριμένου τρισαγίου (μιας ασήμαντης, από μουσικής πλευράς, μικροσκοπικής ακολουθίας), μπορεί να φανταστεί κανείς πόσο διαφοροποιείται η επιτέλεση της ψαλτικής τέχνης, γενικότερα, όταν μετακινούμαστε από ναό σε ναό, όταν τα πρόσωπα αλλάζουν ή, πολύ περισσότερο, όταν οι εκκλησιαστικοί ύμνοι βγαίνουν από το χώρο του ναού και ερμηνεύονται για ένα συναυλιακό ακροατήριο.

Αυτοί ακριβώς οι διαφορετικοί τρόποι επιτέλεσης αποτελούν το θέμα της προκείμενης εργασίας. Επιχειρώ να δω πώς επιτελείται η ψαλτική στους διαφορετικούς ναούς και πώς αυτή μετασχηματίζεται στις συναυλιακές εκδηλώσεις, τόσο ως μουσική πρακτική όσο και ως πράξη επικοινωνίας. Η προσέγγιση μου περιλαμβάνει δυο πλευρές. Η μια αφορά το επιτελεστικό πλαίσιο: Ποιοί είναι οι στόχοι στη μια και την άλλη περίπτωση, ποιες ανάγκες εξυπηρετούνται, ποια αιτήματα καλύπτονται. Ποια πρόσωπα εμπλέκονται στη μια και την άλλη περίπτωση, πώς αντιλαμβάνονται τα πρόσωπα αυτά τον εαυτό τους και πώς τα ίδια πρόσωπα αλλάζουν τους ρόλους τους ανάλογα με το επιτελεστικό περιβάλλον. Τι σημαίνει ο τόπος και ο χρόνος κατά τον οποίο επιτελείται η ψαλτική στον ναό και τη συναυλία. Η δεύτερη πλευρά αφορά την ίδια την μουσική πρακτική, και αυτό νομίζω ότι έχει ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς τελικά διαπιστώ-



νεται ότι η ίδια η μουσική πρακτική αλλάζει δραματικά· από τα ίδια πρόσωπα και τα ίδια μουσικά κείμενα, προκύπτουν δυο διαφορετικοί τύποι ψαλτικής με χτυπητά διαφορετικές νοηματοδοτήσεις.

Σημαντική για την όλη μου θεώρηση είναι η διαπίστωση ότι η ψαλτική μετακινείται από το προνεωτερικό, θεοκεντρικό πλαίσιο της τελετουργίας στο νεωτερικό και εκκοσμικευμένο πλαίσιο της συναυλιακής επιτέλεσης, όπου γίνεται αντιληπτή ως συστατικό της εθνικής ταυτότητας, ανάλογα με τον τρόπο που έγινε αντιληπτό και το λεγόμενο δημοτικό τραγούδι. Αυτό είναι αναμενόμενο, αφού η νεωτερικότητα στην Ευρώπη, όπως επισημαίνει ο Bohlman (2013: xxvii), χαρακτηρίζεται από την υποβαθμισμένη («επισφαλή») παρουσία της θρησκείας στην προσωπική, κοινωνική και πολιτική ζωή των ανθρώπων. Η μετακίνηση από το εκκλησιαστικό στο συναυλιακό πλαίσιο σημαίνει και μεταμόρφωση· η συναυλιακή ψαλτική *ακούγεται* διαφορετικά από αυτή των ναών, ακόμη και ως ηχογράφημα. Οι δυο αυτές πλευρές όμως, παρά τις βαθιές διαφορές τους, συγκοινωνούν και διαμορφώνουν η μία την άλλη, συστήνοντας επαναδιαπραγματεύσεις του παλαιότερου παρελθόντος μέσα στο γενικότερο πλαίσιο της νεωτερικότητας.

### Ορισμοί

Η ψαλτική είναι τέχνη επιτελεστική. Ορίζεται ακριβώς με βάση τα χαρακτηριστικά της επιτέλεσης της, και όχι με κάποια μουσικολογικά χαρακτηριστικά. Δεν μπαίνω στην ετυμολογική ανάλυση και την ιστορία της λέξης, καθώς δεν αφορά την έρευνα μου· θα την βρει κανείς στο λεξικό του Σόλωνα Μιχαηλίδη (1982: 360). Ο όρος ψαλτική σήμερα σημαίνει την φωνητική τέχνη της θρησκευτικής τελετουργίας<sup>1</sup>, μια σημασία την οποία αποκτά στους πρώτους χριστιανικούς αιώνες. Η τελετουργία, η θρησκευτική λατρεία είναι καθοριστική παράμετρος, όμοια και ο χώρος του ναού. Η ψαλτική επιτελείται μέσα στο τελετουργικό πλαίσιο, και όχι έξω από αυτό. Το πλαίσιο είναι συγκεκριμένο. Αν αποκόψουμε την ψαλτική από αυτό το πλαίσιο, μετατρέπεται σε κάτι άλλο. Ούτως εχόντων των πραγμάτων, η ψαλτική είναι μια δραστηριότητα οριοθετημένη και «πλαισιωμένη», για να χρησιμοποιήσω τον όρο της Cowan (1998: 26)<sup>2</sup>. Τα νοήματα της προκύπτουν ως συνάρτηση του πλαισίου μέσα στο οποίο ασκείται, και όχι έξω από αυτό. Αλλάζοντας το πλαίσιο, όταν λ.χ. μετακινούμαστε από τον ναό στη συναυλία, τα νο-

---

<sup>1</sup> Η προκείμενη μελέτη εστιάζεται στην ψαλτική του ορθόδοξου χριστιανισμού. Είναι αβέβαιο αν ο όρος ψαλτική στην ελληνική γλώσσα γίνεται αποδεκτός και για την φωνητική μουσική άλλων θρησκειών. Οι αγγλόφωνοι χρησιμοποιούν τον όρο chant για κάθε φωνητική μουσική ενταγμένη σε θρησκευτική λατρεία.

<sup>2</sup> Η οποία, με τη σειρά της, πιστώνει τον όρο στην Ruth M. Stone (1982: 2)

ήματα που προκύπτουν είναι διαφορετικά, ενώ παράλληλα οι άνθρωποι, οι ίδιοι άνθρωποι δρουν με διαφορετικό τρόπο στο ένα ή το άλλο πλαίσιο.

Από την πλευρά του μουσικού συστήματος, η ψαλτική που θα μας απασχολήσει εδώ είναι η ψαλτική της βυζαντινής παράδοσης. Ο όρος «μουσική της βυζαντινής παράδοσης» είναι ακριβέστερος από τον απλούστερο και καθιερωμένο «βυζαντινή μουσική»<sup>3</sup> καθώς πρόκειται για ένα μουσικό σύστημα που ξεκινώντας την εποχή της Βυζαντινής αυτοκρατορίας συνέχισε να διαμορφώνεται και στα μετέπειτα χρόνια της Οθωμανικής (ενδεικτικά Χατζηγιακουμής 1980: 17 κ.ε.). Θα ήταν σωστό να διατηρήσουμε τον όρο ψαλτική μόνο για αυτό που επιτελείται μέσα στη θρησκευτική λατρεία, ενώ ο όρος βυζαντινή μουσική μπορεί να χρησιμοποιηθεί ευρύτερα, όπου ακολουθείται το συγκεκριμένο μουσικό σύστημα. Είναι φανερό, ότι η ψαλτική μπορεί να μην είναι βυζαντινή (όπως συμβαίνει, λ.χ., στις περισσότερες εκκλησίες των Επτανήσων): πολλές διατυπώσεις σε επίσημα κείμενα της Εκκλησίας φανερώνουν τον διαχωρισμό των δυο εννοιών (ενδεικτικά παραθέματα στον Φιλόπουλο 1990: 98, 108). Στην καθημερινή γλώσσα, όμως, οι δυο έννοιες γενικά ταυτίζονται, και αυτή η ταύτιση διατηρείται και στην γλώσσα των ψαλτών: έτσι, δεν υπήρξα κι εγώ πολύ αυστηρός στο διαχωρισμό.<sup>4</sup>

Η ψαλτική έχει μελετηθεί ως σήμερα σχεδόν αποκλειστικά από τη μουσικολογική πλευρά, και αυτό πρέπει να το υπογραμμίσουμε. Έτσι, στη μελέτη που ακολουθεί, η πλευρά αυτή συζητιέται ελάχιστα. Υπάρχουν επίσης ιστορικές μελέτες, προσανατολισμένες γενικά στο παλαιότερο παρελθόν, που φτάνει ουσιαστικά ως τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα<sup>5</sup> (ενδεικτικά Χατζηγιακουμής 1980, Παπαδόπουλος 1977 [1890], Αντωνέλλης 1956). Στη δική μου εργασία, η έμφαση δίνεται στην ψαλτική ως επιτέλεση, βάζοντας ερωτηματικά ανθρωπολογίας της μουσικής. Σύμφωνα με τις παρατηρήσεις του Seeger (1992: 104), η ανθρωπολογική έρευνα της μουσικής επιτέλεσης έχει να αντιμετωπίσει

---

<sup>3</sup> Ο όρος «βυζαντινή μουσική» γενικά είναι επινόηση του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Ο Γεώργιος Ι. Παπαδόπουλος, στην ιστορικής σημασίας μελέτη του, το 1890, δεν την κατονομάζει ως τέτοια (χαρακτηριστικός ο τίτλος του βιβλίου: *Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής*) (Παπαδόπουλος 1977 [1890]). Ο όρος «μουσική», επίσης αρχίζει να χρησιμοποιείται για την ψαλτική σχετικά πρόσφατα, μέσα στον 19<sup>ο</sup> αιώνα δηλαδή (όπως π.χ. στο *Θεωρητικό* του Χρυσάνθου (1977 [1832]), αντικαθιστώντας τον παλαιότερο όρο «παπαδική» (ενδεικτικά, τίτλοι χειρογράφων στον Χατζηγιακουμή 1980: 180 – 189)

<sup>4</sup> Ανάλογη αλληλοεπικάλυψη μεταξύ των δύο όρων, βυζαντινής ψαλτικής και βυζαντινής μουσικής, διαπιστώνει και Lind (2012: 13). Τελευταία εμφανίζεται μια διεκδίκηση του όρου «ψαλτική», όπως και του αγγλοποιημένου «psaltic art», ώστε να αναφέρεται αποκλειστικά στην βυζαντινή παράδοση. Είναι όμως μάλλον αδόκιμο ως χρήση.

<sup>5</sup> Τα χρόνια γύρω στο 1820 αποτελούν ουσιαστικά μια περίοδο τομής για την ψαλτική της βυζαντινής παράδοσης, καθώς αφενός τυποποιείται η Νέα Αναλυτική Σημειογραφία (1814), που είναι πολύ συστηματικότερη και ευκολότερη στην εκμάθηση της από την παλαιότερη και επιτρέπει την ανάπτυξη μουσικής τυπογραφίας (1820), η οποία εισάγει την ψαλτική στον κόσμο του «έντυπου καπιταλισμού» (σύμφωνα με τον όρο του Anderson, 1997)

ερωτηματικά για το ποιος ερμηνεύει, ποιος «πραγματοποιεί» την μουσική, πού γίνεται η επιτέλεση, σε ποιόν απευθύνεται, ποιες είναι οι προσδοκίες μέσα από την επιτέλεση της κλπ, και κυρίως έχει να αναζητήσει τις βαθύτερες αιτίες που αιτίες στις οποίες οφείλονται οι συγκεκριμένες ιδιαιτερότητες. Πράγματα που συχνά μοιάζουν παρόμοια, μπορεί τελικά να έχουν πολύ διαφορετικές σημασίες, όπως στο κλασσικό παράδειγμα του Ryle με το βλεφάρισμα (2009: 494)<sup>6</sup>, τις οποίες για να τις κατανοήσουμε οφείλουμε να γνωρίσουμε βαθύτερα τα συγκείμενα, να έχουμε μια «πυκνή περιγραφή» τους· αντίστοιχα, η μουσική αποδεικνύεται να έχει πολύ διαφορετικές σημασίες ανάλογα με το επιτελεστικό πλαίσιο, ακόμη και αν αποτελείται από τις ίδιες νότες και τους ίδιους ήχους.

Η επιτέλεση εδώ θα πρέπει να εννοηθεί τόσο ως μουσική ερμηνεία όσο και ως κοινωνική συμπεριφορά, ως «πραγμάτωση» κατά την προσέγγιση του Schechner (2003: 28, 32). Ο Seeger (2005: 41) περιγράφει εύστοχα την επιτέλεση ως «συμπεριφορά οριοθετημένη εντός πλαισίων και νοηματοδοτημένη από αυτά». Ο Κάβουρας (1997: 81 – 82) δίνει ένα σύνολο ορισμών για την επιτέλεση, που καλύπτουν τις διαφορετικές αποχρώσεις του όρου, δίνοντας έμφαση στον επικοινωνιακό χαρακτήρα της επιτέλεσης, στην βαρύνουσα σημασία της («υψηλή και οριοθετημένη έκφραση»), στο ενδεχόμενο της απρόβλεπτης εξέλιξης της και στο χαρακτήρα της ολοκληρωμένης πραγματοποίησης. Αντίστοιχα, ο Schechner (2003: xvii) παρατηρεί ότι ο όρος επιτέλεση καλύπτει ένα ευρύ φάσμα περιπτώσεων· στην περίπτωση μας, η θρησκευτική τελετουργία και η συναυλία είναι δυο περιπτώσεις διαφορετικής επιτέλεσης βασισμένες στα ίδια, γενικά, μουσικά κείμενα. Ο ίδιος ύμνος στην μια ή την άλλη περίπτωση επιτελείται πολύ διαφορετικά, όσον αφορά τόσο στη μουσική πρακτική όσο και στα περαιτέρω σημειώματα. Η μελέτη που επιχειρώ έχει να κάνει με το σύνολο της κάθε διαδικασίας, περιλαμβάνοντας και όσο το δυνατόν περισσότερα συμφοραζόμενα.

Ο Schechner (2003: 8 κ.ε., 14 κ.ε.) παρατηρεί επίσης ότι η επιτέλεση καθορίζεται από ένα σύνολο παραμέτρων, όπως ο χώρος και ο χρόνος στον οποίο συμβαίνει, η παρουσία ειδικών κανόνων κλπ. Σχηματικά, σε ένα σύνολο ομόκεντρων κύκλων, όπου στο κέντρο βρίσκεται το κείμενο, μετά η θεατρική πράξη ή η πράξη της θρησκευτικής τελετής κλπ, η επιτέλεση είναι ο εξωτερικός κύκλος, που περιλαμβάνει όλους τους άλλους (2003: 70). Αυτά ισχύουν εξίσου για τη θρησκευτική τελετή όσο και για τη μουσική συναυλία· όμως στην πρώτη περίπτωση έχουμε να κάνουμε με τελετουργία και στη δεύτερη με τέχνη. Η διαφοροποίηση της τελετουργίας από την τέχνη σκιαγραφείται (2003: 292 – 293) με βάση ένα σύνολο παραμέτρων που αφορούν τον τόπο και τον χρόνο πραγματοποίησης τους, την επαναληπτικότητα, τη διάρκεια τους, τη ιδιωτικότητα ή δημοσιότητα τους κλπ. Η θρησκευτική τελετή λαβαίνει χώρα στον ναό και καθορίζεται

---

<sup>6</sup> Το συναντώ στην κλασσική συλλογή άρθρων του Clifford Geertz (2003: 18).

από αυτόν· η συναυλία, αντίθετα, σε θέατρο ή κάποιο ανάλογο συναυλιακό χώρο, ενταγμένη σε κοσμικό και όχι εκκλησιαστικό πλαίσιο. Η τέχνη εμφανίζεται γενικά αυτοαναφορική (2003: 29) σε αντίθεση με την τελετουργία που αποτελεί «επιτομή της πραγματικότητας» (2003: 15). Το μουσικό κείμενο μπορεί να είναι το ίδιο στις δυο περιπτώσεις, αλλά η επιτέλεση είναι διαφορετική. Στον ναό, η επιτέλεση της ψαλτικής αποτελεί τμήμα της επιτέλεσης της τελετουργίας, που έχει την καθοριστική σημασία, ενώ στην συναυλία η μουσική επιτέλεση καθίσταται το κεντρικό γεγονός. Στο σημείο αυτό, θα πρέπει να υπογραμμιστεί η επιτελεστικότητα όλων των μουσικών γεγονότων, ανεξάρτητα από τον τελετουργικό ή όχι χαρακτήρα τους. Τα μουσικά γεγονότα διαμορφώνουν την ταυτότητα τους μέσα από την επιτέλεση κοινωνικών ρόλων (όπως το συζητά π.χ. η Butler, 2011: 65 – 68)<sup>7</sup>. Ο ψάλτης, μέσα στη θρησκευτική τελετουργία, επιτελεί τον εαυτό του κατά εντελώς διαφορετικό τρόπο απ' ότι στη συναυλία, όπως συζητιέται παρακάτω στα σχετικά κεφάλαια.

Ο Schechner (2003: 71, 94) παρατηρεί επίσης ότι και η ίδια η τελετουργία, όπου εντάσσεται και στις ανάγκες της οποίας εν τέλει υποτάσσεται η ψαλτική, είναι μόνο ένα τμήμα της γενικότερης επιτέλεσης. Η επιτέλεση είναι μια «πραγμάτωση» (actualization), χωρίς την οποία δεν έχει νόημα η τελετουργία. Στην περίπτωση της χριστιανικής λατρείας, πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα πραγμάτωσης τέτοιου είδους είναι η αντίληψη ότι το ψωμί και το κρασί «μετουσιώνονται» σε σώμα και αίμα του Χριστού· όπως το θέτει ο Schechner (2003: xviii), «το “ως αν” πρέπει να βιωθεί σαν “είναι”». Η έννοια της επιτέλεσης, της πραγμάτωσης (και όχι αναπαράστασης ή υπενθύμισης) εμφανίζεται και στην ίδια την εκκλησιαστική γλώσσα· οι μνήμες των Αγίων, τα γεγονότα της ζωής του Χριστού κλπ μέσα στο ναό δεν αναπαρίστανται, αλλά επιτελούνται. Αυτό το στοιχείο διαφοροποιείται ριζικά στη συναυλία, όπου αιτούμενο είναι η πραγμάτωση της τέχνης, που αποκτά τον κεντρικό ρόλο.

### Τόπος και χρόνος

Στις μελέτες που είναι γνωστές ως σήμερα, η προσέγγιση της ψαλτικής έχει γενικά επιχειρηθεί μέσω των εξεχόντων εκπροσώπων της. Η μελέτη, έστω μουσικολογική ή ιστορική, πραγματοποιήθηκε σε τόπους που συγκέντρωναν την αφρόκρεμα του ψαλτικού κόσμου και παρουσίαζαν υψηλή μουσική εγγραματοσύνη, όπως λ.χ. το Οικουμενικό Πατριαρχείο ή το Άγιο Όρος, ενώ για κάποιους ονομαστούς πρωτοψάλτες πρωτοψάλτες (όπως λ.χ. τον Ιάκωβο Ναυπλιώτη, τον Βασίλειο Νικολαΐδη ή τον Θρασύβουλο

---

<sup>7</sup> Η Butler συζητά συγκεκριμένα το παράδειγμα ισπανόφωνων μεταναστών που τραγούδησαν σε δημόσιο χώρο τον εθνικό ύμνο των Η.Π.Α. μεταφρασμένο στα ισπανικά. Για την επιτελεστικότητα του έργου τέχνης γενικότερα, ενδιαφέρουσες οι παρατηρήσεις της Borg (2005: 18 – 19).

Στανίτσα) έχουμε μονογραφίες (ενδεικτικά Σεφεριάδης 1976, Αλυγιζάκης 2008, Τσαούσογλου 1996). Ιδιαίτερα στις ιστορικές προσεγγίσεις, βέβαια, αυτό είναι αναμενόμενο, καθώς αυτοί οι τόποι χαρακτηρίζονται από γενικότερη ανάπτυξη των γραμμάτων και ως εκ τούτου υπάρχει ένας πλούτος μουσικών κειμένων και σχετικών γραπτών μαρτυριών. Αυτό όμως σημαίνει ότι η ψαλτική των λοιπών τόπων, που καλύπτουν ολόκληρη την σημερινή Ελλάδα και αρκετά μέρη έξω από αυτήν παραμένει ουσιαστικά εκτός μελέτης, και αναφέρομαι βέβαια στις μικρότερες πόλεις, τα χωριά και τα ελάσσονα μοναστηριακά κέντρα, τα οποία όμως απαρτίζουν έναν ψαλτικό κορμό, από τον οποίο προέρχονται, ως εξαιρετικές περιπτώσεις, οι σπουδαίοι ψάλτες του Πατριαρχείου, του Αγίου Όρους κλπ. Συνολικά στην ελληνική επικράτεια εκτιμάται η παρουσία δώδεκα χιλιάδων ψαλτών (Στάθης 2001 [1987]: 756) και απογράφεται η ύπαρξη σαράντα πέντε διακριτών ψαλτικών συλλόγων (Στάθης, ό.π.)<sup>8</sup>. Ούτως εχόντων των πραγμάτων, η Μαγνησία αποτελεί ακριβώς ως ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα αυτής της ευρύτερης ψαλτικής ζωής, που περιλαμβάνει όχι μόνο σημαντικούς, διακεκριμένους πρωτοψάλτες (όπως ενδεικτικά στον Βόλο ο Μανώλης Χατζημάρκου), αλλά και άλλους, περισσότερο ή λιγότερο ταλαντούχους, περισσότερο ή λιγότερο μορφωμένους, που διακονούν σε τακτική βάση στους πολυάριθμους ναούς της περιοχής. Έτσι το ενδιαφέρον μου δεν εστιάζεται στους εξέχοντες, αλλά κυρίως στους ελάσσονες και στη σχέσεις που υπάρχουν ανάμεσα στην επιτελεστική πρακτική των εξεχόντων με αυτή των ελασσόνων. Ο Lind, στη μελέτη του για την αγιορείτικη ψαλτική (μια από τις ελάχιστες ανθρωπολογικές μελέτες της ψαλτικής μέχρι σήμερα) προσεγγίζει το Άγιο Όρος ως «περιγεγραμμένο», «απόμακρο τόπο» αλλά ταυτόχρονα και «κυρίαρχη ζώνη» (Lind 2012: 123, 132, 133), με χαρακτηριστικές ιδιαιτερότητες που παράγουν πολιτισμική διαφορά και ανάγονται στην τοπικότητα· σε πλήρη αντίθεση με αυτό, η Μαγνησία είναι μια από τις πολλές επαρχιακές περιοχές της Ελλάδας, χωρίς χτυπητές ιδιαιτερότητες. Η οικονομική και εν τέλει αστική ανάπτυξη ορισμένων τμημάτων της στο παρελθόν δεν την καθιστά ιδιαίτερη ψαλτικά. Δίνει έτσι την λαβή για την προσέγγιση της ψαλτικής ως ενός φαινομένου με ευρεία κοινωνική διαστρωμάτωση, που περιλαμβάνει μια αρκετά πλατιά λαϊκή βάση η οποία συνδιαλέγεται με μια «ελίτ» ταλαντούχων και καταρτισμένων.

Ο Βόλος, πρωτεύουσα του νομού Μαγνησίας, είναι μια σχετικά μεγάλη πόλη, η έβδομη σε μέγεθος στην Ελλάδα, και η τοπική Μητρόπολη Δημητριάδας και Αλμυρού συμπίπτει χονδρικά με την περιοχή του νομού. Οι δομές της Εκκλησίας δεν παραλλάσσουν στους κατά τόπους νομούς, καθώς καθορίζονται από την κρατική νομοθεσία, κι έτσι η διοικητική περιφέρεια της κάθε μητρόπολης δεν αποτελεί σύνορο για τους ψάλ-

---

<sup>8</sup> Που δεν αποκλείεται να έχουν αυξηθεί κι άλλο, στην τριακονταετία που ακολούθησε την δημοσίευση του κειμένου του Στάθης.

τες. Ο Βόλος ως κέντρο αποτελεί σημείο αναφοράς για τις επιμέρους περιοχές, αλλά με τον έναν ή τον άλλον τρόπο και ο Βόλος παρακολουθεί το ίδιο αυτό που συμβαίνει στα μεγαλύτερα κέντρα: συγκεκριμένα την Αθήνα, την Θεσσαλονίκη αλλά, σε ό,τι αφορά την ψαλτική, και την Κωνσταντινούπολη<sup>9</sup>. Η σημερινή πόλη του Βόλου, μικρή και ασήμαντη την εποχή της προσάρτησης της Θεσσαλίας στο Ελληνικό κράτος, γνώρισε ταχύτατη ανάπτυξη στις πρώτες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Ο πληθυσμός αυξήθηκε πρώτα εξαιτίας των Πηλιορειτών που είτε κατέβαιναν απευθείας από τα χωριά τους, είτε μετεγκαθίσταντο σ' αυτήν μετά από μια περίοδο οικονομικής μετανάστευσης, κυρίως στην Αίγυπτο. Άλλο στρώμα επήλυδων αποτέλεσαν οι πρόσφυγες και οι ανταλλάξιμοι της Μικρασιατικής καταστροφής ενώ σε μια τρίτη, μεταγενέστερη φάση, προστέθηκαν πληθυσμοί που μετακινήθηκαν από την εσωτερική Θεσσαλία αναζητώντας εργασία. Από την εποχή του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και μετά η πόλη πέρασε σε φάση βαθμιαίας παρακμής αιμορραγώντας πληθυσμιακά, όπως όλη η περιφερειακή Ελλάδα, προς την Αθήνα. Σήμερα, τα περισσότερα χωριά αντιμετωπίζουν μεγάλη πληθυσμιακή απίσχναση, σε αντίθεση με το αστικό κέντρο που συνεχίζει σιγά σιγά να μεγαλώνει.

Η Μαγνησία, λόγω της οικονομικής της ανάπτυξης αποτέλεσε πόλο έλξης για ικανούς ψάλτες στο πρώτο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα, ενώ δεν λείπουν και οι Μάγνητες που ταξιδεύουν στην Κωνσταντινούπολη για να σπουδάσουν την τέχνη: τέτοιες περιπτώσεις απογράφονται αναλυτικά από τον Καραγκούνη (2009). Όμως το ψαλτικό προφίλ της περιοχής στα μεταπολεμικά χρόνια κυριαρχείται από τον Μανώλη Χατζημάρκου (1927 – 2013), ο οποίος υπήρξε όχι μόνο εξαιρετικά ταλαντούχος φωνητικά, αλλά επίσης φιλόδοξος και φιλοχρήματος και ιδιαίτερα δραστήριος στα διοργανωτικά<sup>10</sup>. Ο Χατζημάρκου πιστώνεται την επιτυχή λειτουργία της Σχολής Βυζαντινής Μουσικής της Μητρόπολης Δημητριάδος (που χάρη συντομίας θα αποκαλώ συνοπτικά στο εξής «Σχολή της Μητρόπολης») από το 1946<sup>11</sup>, την λειτουργία της Βυζαντινής Χορωδίας Βόλου (επίσης από το 1946) και, από το 1975 του Συνδέσμου Ιεροψαλτών Μαγνησίας «Ιωάννης ο Κουκουζέλης», ενός συνδικαλιστικού και πολιτιστικού φορέα ο οποίος παραμένει ενεργός ως σήμερα. Για τη δραστηριότητα όλων αυτών των κοσμικών ουσιαστικά φο-

---

<sup>9</sup> Η Αθήνα, σήμερα πια, αποτελεί το αδιαφιλονίκητο κέντρο των ψαλτικών εξελίξεων, όπως και όλης της πολιτισμικής ζωής της Ελλάδας, υπαγορεύοντας κατευθύνσεις ακόμη και στο Άγιο Όρος.

<sup>10</sup> Ένα μάλλον τυπικό βιογραφικό και εργογραφικό σημείωμα του μπορεί να βρει κανείς στην Τολικά (1993: 415). Στη συμπλήρωση ενός χρόνου από την εκδημία του, ο Σύνδεσμος Ιεροψαλτών Μαγνησίας οργάνωσε μια ημερίδα, όπου παρουσιάστηκαν μια σειρά εκτιμήσεις για την προσφορά του στην ψαλτική: τα πρακτικά όμως ακόμη δεν έχουν εκδοθεί.

<sup>11</sup> Τέτοια Σχολή επιχειρήθηκε από τη Μητρόπολη για πρώτη φορά το 1923 (Καραγκούνης 2009: 44), αλλά οι τρεις πρώτες απόπειρες δεν κατάφεραν να καρποφορήσουν.

ρέων θα μιλήσω αναλυτικότερα παρακάτω, στο κεφάλαιο για τη συναυλιακή επιτέλεση.

Η πολιτισμική ιστορία της νεώτερης Ελλάδας χαρακτηρίζεται ολόκληρη τόσο από μια διεκδίκηση ενσωμάτωσης στη νεωτερική Δύση (που εκφράζεται κυρίως από την άρχουσα τάξη και τα ευκατάστατα στρώματα) όσο και από μια μύχια επιθυμία παραμονής στην προνεωτερική Ανατολή (που χαρακτηρίζει κυρίως τις φτωχότερες τάξεις). Ο διάλογος αυτών των δυο τάσεων αναλύεται διεξοδικά από τον Herzfeld (1982: 45 – 50), ο οποίος ιχνηλατεί τις διάφορες πλευρές και φάσεις της νεοελληνικής ταυτότητας και τον τρόπο με τον οποίο η λαογραφική έρευνα διαμόρφωσε τελικά αυτά που νοούνται ως παραδόσεις. Η Εκκλησία παρουσιάζει έναν ανάλογο καταμερισμό στις προσεγγίσεις της νεωτερικότητας, παρά την δογματική ρητορική της: μέσα στους κόλπους της εμφανίζονται τάσεις που ευνοούν νεωτερικές απόψεις, εκφραζόμενες κυρίως από την ανώτερη ιεραρχία, αλλά και τάσεις που υπερασπίζονται τα παλαιότερα μοντέλα ενίοτε και με συγκρουσιακό τρόπο, όπως ενδεικτικά στην υπόθεση της αλλαγής του ημερολογίου (Ware 2002)<sup>12</sup>. Η ψαλτική είναι από τους χώρους όπου η αντιπαράθεση αυτών των τάσεων εκδηλώνεται έντονα. Η μελέτη του Γιάννη Φιλόπουλου (1990) φέρνει στην επιφάνεια πολλά στοιχεία για τον μεταξύ τους διάλογο και, για την ακρίβεια, είναι η μοναδική ως τώρα απόπειρα ιχνηλασίας της ιστορίας της ψαλτικής, πολυφωνικής και βυζαντινής, μέσα στο διάστημα των δύο τελευταίων αιώνων, και μάλιστα με έναν τρόπο κριτικό και όχι πανηγυρικό.

Συνοψίζοντας αυτή τη διαδικασία, μπορούμε να διαπιστώσουμε φάσεις όπου η ψαλτική της βυζαντινής παράδοσης αμφισβητήθηκε ως αλλοιωμένη από την Οθωμανική επικυριαρχία, ενώ αρκετοί μελετητές επιδίωξαν να αναδείξουν την σύνδεση της με την Ελληνική αρχαιότητα (ενδεικτικά Παπαδόπουλος 1977[1890]: 34 κ.ε., 509 - 516). Η συζήτηση αυτή συνεχίστηκε μέχρι και τη δεκαετία του 1970 (ενδεικτικά Στάθης 2001: 69 – 80) δίνοντας ιδιαίτερο βάρος στις μαθηματικές σχέσεις των μουσικών διαστημάτων (Καράς 1972), που παρουσιάζουν σημαντικές ομοιότητες με τα αρχαιοελληνικά συστήματα. Στη δεκαετία του 1970, εμφανίζεται μια νέα τάση στην μελέτη της βυζαντινής μουσικής, που είναι η συστηματική στροφή προς τα χειρόγραφα, ο μεγάλος όγκος των οποίων προέρχεται από τα Οθωμανικά χρόνια (ενδεικτικά Χατζηγιακουμής 1980). Μια πολύ εύστοχη ανάλυση αυτών των τάσεων με σύγχρονη ανθρωπολογική ματιά καταθέτει η Καλλιμοπούλου (2009: 33 – 45).

---

<sup>12</sup> Σ' αυτή τη συζήτηση, δεν θα πρέπει να ξεχνά κανείς την αντίθεση του Πατριαρχείου με τους οπαδούς του Διαφωτισμού (ενδεικτικά τον Αδαμάντιο Κοραή). Η Δυτική Ευρώπη υπήρξε από πολλούς αιώνες «αιρετική» για την Ορθόδοξη Εκκλησία και περισσότερο ανεπιθύμητη απ' ό,τι το Ισλάμ, και η νεωτερικότητα, στενά συνυφασμένη με τη Δυτική Ευρώπη και εκπορευόμενη από αυτήν (Deltou 1995: 20), συχνά βρισκόταν στο στόχαστρο της κριτικής.

Την εποχή της έρευνας, η Μαγνησία, όπως και ολόκληρη η Ελλάδα, διέρχεται μια φάση αναδιαπραγμάτευσης του παρελθόντος. Η φάση αυτή που ξεκίνησε με την αναγνώριση της Εθνικής Αντίστασης το 1985, προχώρησε σε μια επαναπροσέγγιση της ιστορίας της Μικρασιατικής Καταστροφής, εγκαταλείποντας το καθεστώς σιγής και την εσωστρέφεια που χαρακτήρισε τις προηγούμενες δεκαετίες, και η οποία έγινε εμφανής στην δραστηριότητα των προσφυγικών συλλόγων από τα τέλη της δεκαετίας του 1980. Εμφανίστηκαν έτσι και τα πρώτα σπέρματα ενός διαλόγου σχετικά με την ιστορία της Οθωμανικής περιόδου<sup>13</sup>. Πέρα από την δημόσια ιστορία, αντίστοιχη στροφή πραγματοποιήθηκε από τα μέσα της δεκαετίας του 1970 και στο χώρο της μουσικής, με την καταξίωση ιδιωμάτων όπως τα «βαριά» ρεμπέτικα και τα σμυρναίικα τραγούδια και την ένταξη τους στα κυρίαρχα ρεύματα (Kallimoroulou 2009: 30 – 32). Στοιχεία που είχαν σκόπιμα υποτιμηθεί και αποσιωπηθεί ως τουρκικά τις προηγούμενες δεκαετίες ήρθαν σταδιακά στο προσκήνιο.

Η βυζαντινή μουσική ήταν ένα από αυτά τα στοιχεία. Ακριβώς στα τέλη της δεκαετίας του 1980, και ενώ οι σχέσεις κράτους και εκκλησίας παρουσίαζαν μια χαλάρωση σε σχέση με τις προηγούμενες δεκαετίες (ενδεικτικό παράδειγμα η καθιέρωση του πολιτικού γάμου (Chryssologas 2004: 45)), η διδασκαλία της βυζαντινής μουσικής εισήχθη στα προγράμματα των Μουσικών Σχολείων και έγινε πλατιά αποδεκτή σαν στοιχείο της εθνικής και όχι της θρησκευτικής ταυτότητας. Αν αυτό όλο αναδεικνύει την πολύπλοκη σχέση ανάμεσα στο επίσημο αφήγημα και την ισχύουσα πρακτική, ακόμη περισσότερη πολυπλοκότητα φανερώνει το γεγονός της δημιουργίας του Ιδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας της Εκκλησίας της Ελλάδας το 1970, μεσούσης της επταετούς δικτατορίας και με αρχιεπίσκοπο τον «εγκάθετο» Ιερόνυμο Κοτσώνη, ο οποίος παράλληλα υποστήριζε την πολυφωνική ψαλτική στους ναούς της Αθήνας (Φιλόπουλος 1990: 159 – 161).

Αυτή η προσέγγιση της βυζαντινής μουσικής ως στοιχείου της Ελληνική εθνικής ταυτότητα έγινε ακόμη εντονότερη με την ανάπτυξη και μιας θεολογικής τάσης που δήλωνε τη σαφή αντίθεση της με τις πρακτικές του Δυτικού κόσμου, κυρίως όπως αυτές εκφράζονταν με τις θρησκευτικές οργανώσεις. Χαρακτηριστική περίπτωση τέτοιας σκέψης έχουμε στο έργο του Χρήστου Γιανναρά (ενδεικτικά Γιανναράς 1983, 1987), που προκάλεσε μια προσέγγιση του Ορθόδοξου Χριστιανισμού ως εναλλακτικής και όχι καθεστηκυίας στάσης, αποτελώντας έτσι πόλο έλξης ακόμη και για διανοούμενους της Αριστεράς, όπως ενδεικτικά ο Κώστας Ζουράρις. Ωστόσο, η τάση αυτή, αν και ξεκίνησε ως κριτική για την εκκοσμίκευση και την εισαγωγή δυτικών μοντέλων δράσης στην

---

<sup>13</sup> Ενδεικτικό παράδειγμα η έκδοση της *Ιστορίας της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας* του Δ. Κιτσίκη (1988)



Ορθόδοξη Εκκλησία, προκάλεσε παράλληλα και μια εθνικιστική προσέγγιση, με εξέχοντα εκφραστή της τον αρχιεπίσκοπο Χριστόδουλο Παρασκευαΐδη (1939 – 2008).

Ο κυρός Χριστόδουλος, ο οποίος είχε διακονήσει ως επίσκοπος τη Μητρόπολη Δημητριάδας (1974 – 1998) πριν την άνοδο του στον αρχιεπισκοπικό θρόνο, άφησε έντονη την επίδραση του στην τοπική Εκκλησία. Ευφυής και μορφωμένος, ικανότατος στο να συλλαμβάνει τον παλμό του κόσμου, οργανωτικός αλλά και εξαιρετικά φιλόδοξος, τόνισε στον υπερθετικό βαθμό την ταύτιση του θρησκευτικού με το εθνικό. Σχεδόν 20 χρόνια μετά την αποχώρηση του από την τοπική μητρόπολη και 10 μετά το θάνατο του, μνημονεύεται τακτικά από το μεγαλύτερο μέρος του εκκλησιαστικού κόσμου και οι αντιρρήσεις για τη στάση του, ακόμη και από πρόσωπα με ισχύ και με συνειδητά διαφορετική προσέγγιση στο χριστιανισμό, πολύ σπάνια διατυπώνονται ανοιχτά. Οι ηγετικές του ικανότητες, που δε δίσταζαν να χρησιμοποιούν έναν άκρατο λαϊκισμό (ενδεικτικά Αντωνίου 2004), αξιολογήθηκαν από τους περισσότερους πληροφορητές μου ως απαραίτητες και ωφέλιμες για την Εκκλησία.

Θα πρέπει εδώ να σημειωθεί (και η περίπτωση του Χριστόδουλου το δείχνει σε μεγάλο βαθμό) ότι η σχέση των νεοελλήνων με την Εκκλησία και τον εκκλησιασμό είναι πιο πολύπλοκη υπόθεση απ' ό,τι περιμένει κανείς. Αν και τυπικά οι Έλληνες στην πολύ μεγάλη πλειοψηφία τους είναι ορθόδοξοι στο θρήσκευμα, δεν συμμετέχουν συστηματικά στη θρησκευτική λατρεία. Η Willert (2014: 5 – 15) παρατηρεί πως μέσα στο ευρύ σύνολο των βαπτισμένων χριστιανών στην Ελλάδα υπάρχουν πάμπολλες τάσεις που κυμαίνονται από τον φονταμενταλισμό ως την πλήρη αθεΐα, ενώ μεγάλο ποσοστό βιώνει τη σχέση του με το θρήσκευμα όχι μέσα από την εκκλησιαστική λατρεία αλλά μέσα από τους κοσμικούς θεσμούς, που εξελίσσονται έτσι σε πεδία αντιπαραθέσεων. Η σύγκρουση σχετικά με την αναγραφή του θρησκευάτος στις ταυτότητες το 2000 φανερώνει ακριβώς αυτή τη διάσταση. Αλλά ακόμη και για αυτούς που δηλώνουν ότι εκκλησιάζονται, η συμμετοχή στην λατρεία είναι συζητήσιμη. Πολλοί είναι αυτοί που μπαίνουν στους ναούς φευγαλέα, ανάβουν ένα κερί, φιλούν τις εικόνες και φεύγουν. Όμως αυτό δείχνει ότι τελικά οι συστηματικοί εκκλησιαζόμενοι, αυτοί που εμπλέκονται δηλαδή δηλαδή με την ψαλτική των ναών, αποτελούν σήμερα μια μειονότητα μέσα στο σύνολο. Αυτή η απίσχναση του εκκλησιάσματος είναι μια χαρακτηριστική παράμετρος όλης της συζήτησης που ακολουθεί, τόσο γιατί περιορίζει το σύνολο από το οποίο θα προκύψουν οι ψάλτες, όσο και γιατί φανερώνει πως ο χώρος της εκκλησίας χαρακτηρίζεται από λιγότερο γόητρο και ισχύ, απ' όσο μερικές δεκαετίες παλαιότερα.<sup>14</sup> Αυτό συζητιέται αναλυτικότερα στο κεφάλαιο 2.

---

<sup>14</sup> Πρέπει να σημειωθεί εδώ ότι αυτή η συζήτηση για την πληθυσμιακή απίσχναση και την σημασία της για την ψαλτική αφορά μόνο την επαρχιακή Ελλάδα. Σε πολύ πρόσφατη συζήτηση μας, ο

## Προγενέστερες προσεγγίσεις. Ανασκόπηση της βιβλιογραφίας.

Ξεκινώντας την προσέγγιση μου, θα πρέπει να υπενθυμίσω ότι σήμερα οι τελετουργίες της Ορθόδοξης Εκκλησίας ακολουθούν ένα τυπικό το οποίο είναι όχι απλά γραπτό αλλά και τυποποιημένο ως έντυπο, εδώ και πολύ καιρό (ενδεικτικά Βιολάκης 1888). Το τυπικό διδάσκεται στις εκκλησιαστικές σχολές και ακαδημίες ενώ η ιστορική εξέλιξη του έχει επίσης μελετηθεί (ενδεικτικά Μπαλαγεώργος 2001). Ερμηνείες της θρησκευτικής λατρείας με θεολογικό προσανατολισμό έχουν επίσης επιχειρηθεί (ενδεικτικά Μεταλληνός 1996). Όμοια, ένα σώμα μουσικών κειμένων αποτελεί, σήμερα πια, το σημείο αναφοράς για όλους τους ψάλτες που ακολουθούν τη βυζαντινή παράδοση· στις μέρες μας, εκτός από την έντυπη διάδοση των μουσικών κειμένων, υπάρχουν διαθέσιμες ηχογραφήσεις διάσημων ψαλτών, αποτελώντας άλλο ένα σημείο αναφοράς για τους ελάσσονες ψάλτες, ακόμη και τους στερούμενους μουσικού γραμματισμού. Μ' αυτό το καταγεγραμμένο, λόγιο μουσικό σώμα, συνδιαλέγεται η κατά τόπους ασκούμενη ψαλτική.

Ως εκ τούτου, ο εντοπισμός των κανονικότητων, που αποτελεί ένα τμήμα της μελέτης που εκπονούν οι ανθρωπολόγοι που αντιμετωπίζουν ομάδες ή δραστηριότητες για τις οποίες δεν υπάρχουν προγενέστερες μελέτες (ενδεικτικά οι περιγραφές της χοιροφαγής στον Schechner (2003: 88 – 89) ή των κοκορομαχιών στον Geertz (2003: 403 – 407)), εδώ είναι άσκοπο να επιχειρηθεί. Αυτό που επιχειρείται είναι να αναζητηθούν οι αποκλίσεις από τους κανόνες που παραδίδονται γραμμένοι στα Τυπικά και, πολύ περισσότερο, οι σημασίες που έχουν αυτές οι αποκλίσεις, όσο και η διαδικασία της εισαγωγής μεταβολών σε προϋπάρχουσες μουσικές ή λατρευτικές πρακτικές· γιατί, όπως το θέτει ο Eriksen (2006: 196) αλλά και παλαιότερα ο Malinowski (2002: 13) οι αποκλίσεις ανάμεσα στα θεωρητικά μοντέλα και την πράξη συχνά είναι μεγάλες και σημαντικές και αποκαλύπτουν λιγότερο φανερές αλλά ουσιώδεις πτυχές του εκάστοτε πολιτισμού. Ειδικότερα, σε ό,τι αφορά την μουσική, συζητώ τους τρόπους με τους οποίους η ερμηνευτική πρακτική συνδέεται με τα μουσικά κείμενα, καθώς και τις παραλλαγές που παρατηρούνται από ναό σε ναό. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον σ' αυτή τη συζήτηση αποκτούν τα θέματα που δεν προβλέπονται στα μουσικά κείμενα, και ως εκ τούτου κινούνται στο χώρο της προφορικότητας, όπως λ.χ. η πρακτική του ισοκρατήματος ή του κανοναρχήματος<sup>15</sup>. Ο διάλογος με την νεωτερικότητα και ιδίως τις νέες τεχνολογίες, όπως λ.χ. με τη

---

Διονύσης Μπιλάλης Ανατολικιώτης σχολίασε ότι η κατάσταση στην Αθήνα είναι εντελώς αντίστροφη, με πληθώρα ψαλτών που προκαλεί τελικά έλλειψη αναλογιών.

<sup>15</sup> Ανάλυση της πρακτικής του κανοναρχήματος στη σελίδα 32.

χρήση των μικροφώνων και τις αλλαγές στην ερμηνευτική πρακτική που αυτή επιφέρει, επίσης με απασχολεί. Όπως σε όλες τις ανθρωπολογικές μελέτες, διαπιστώνεται άμεσα ότι εκτός από κατευθυντήριες ιδέες, όπως λ.χ. σχετικά με τη θρησκευτική κοσμοθεωρία ή το εθνικό αφήγημα, υπάρχουν και μια σειρά υλικές παράμετροι που επηρεάζουν τον τρόπο της επιτέλεσης, όπως για παράδειγμα τα οικονομικά ή η κατανομή του πληθυσμού. Η επίδραση αυτών των παραμέτρων, καθοριστικής σημασίας (σύμφωνα με τη σκέψη του Μαρξ που παρατίθεται από τον Seeger 1992: 100), γενικά έχει αγνοηθεί στις προσεγγίσεις της ψαλτικής.

Η ανθρωπολογία τις τελευταίες δεκαετίες έχει πραγματοποιήσει μια στροφή προς την έννοια της επιτέλεσης, μια «εισβολή στην επιτέλεση» όπως την περιγράφει εύστοχα ο Hymes (1975). Ο Beeman (1993: 370 – 371) επιχειρεί μια γενεαλογία των ανθρωπολογικών προσεγγίσεων στην επιτέλεση, τονίζοντας τη στροφή από τις κειμενικές προσεγγίσεις στις επιτελεστικές. Ο Seeger (ενδεικτικά 1987) χρησιμοποιεί την έννοια της επιτέλεσης εκτεταμένα στην μουσικολογία, συμπληρώνοντας τις ιδέες του Merriam (1960) σχετικά με την μουσική ως πολιτισμό και μέσα στον πολιτισμό. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι τέτοια προσέγγιση δεν έχει επιχειρηθεί στη μελέτη της ψαλτικής της βυζαντινής παράδοσης, καθώς ουσιαστικά τα ίδια χρόνια (από το 1960 και μετά) η μελέτη υπήρξε σχεδόν αμιγώς κειμενική, με κεντρικό παράδειγμα το έργο του καθηγητή Γρηγόρη Στάθη (ενδεικτική εργογραφία του από τον Χαλδαιάκη 2001). Η κυριαρχία της κειμενικής προσέγγισης διαπιστώνεται και από την Τραγάκη (2013). Η προσέγγιση αυτή οδήγησε ουσιαστικά σε σημαντική ανάπτυξη της μουσικής παλαιογραφίας, αλλά άφησε το παρόν στην άκρη· θυμίζοντας την αυτοκριτική του Charles Seeger πως «είμαστε υπερβολικά απασχολημένοι ανακτώντας το παρελθόν μας για να μπορέσουμε να ανακαλύψουμε το παρόν μας» (στον Seeger 2008: 272).

Σχετικά με επιτόπιες έρευνες για την ψαλτική της βυζαντινής παράδοσης δεν υπάρχει μεγάλη βιβλιογραφία. Η σημαντικότερη εξαίρεση είναι το βιβλίο του Tore Tvarnø Lind (2012) που προαναφέρθηκε, και που αναφέρεται συγκεκριμένα στη Μονή Βατοπαιδίου του Αγίου Όρους. Η μελέτη αυτή είναι εξαιρετική, ιδιαίτερα ενδελεχής, και αποτέλεσε έναν οδηγό και στην συγγραφή της προκείμενης εργασίας. Ωστόσο, είναι δύσκολο να θεωρηθεί γενικευτική. Η ψαλτική του Αγίου Όρους θεωρείται γενικώς ιδιαίτερη παράδοση, αλλά και μέσα στα αγιορείτικα πλαίσια, η Μονή Βατοπαιδίου αποτελεί ιδιαιτερότητα. Στο υπό εξέταση χρονικό διάστημα, είχε στραφεί προς τις ερμηνευτικές προσεγγίσεις του Σίμωνα Καραά και κυρίως του Λυκούργου Αγγελόπουλου, εξαιτίας του σημαντικού αριθμού μαθητών τους που εγκαταβίωναν και εγκαταβιώνουν εκεί, ενώ σαφώς στόχευε και στην εντονότερη παρουσία της στη δημόσια σφαίρα μέσω του εκδοτικού έργου και της προσέλκυσης επισκεπτών. Σ' αυτές ακριβώς τις άλλοτε αντι-

κρουόμενες και άλλοτε συνάδουσες όψεις εστιάζει το κείμενο του Lind, δίνοντας βαρύτητα στο γεγονός ότι η ψαλτική, παρόλες τις συνδέσεις της με ένα παλαιότερο παρελθόν, συνδιαλέγεται ταυτόχρονα και με τον σύγχρονο κόσμο. Έννοιες όπως η «παράδοση», η «αυθεντικότητα» και η παραγωγή διαφοράς είναι παντού παρόντα, χωρίς αυτή η αμφισβήτηση να στερεί από τη μουσική το περιεχόμενο της.

Σε μια εθνογραφική προσέγγιση της ψαλτικής προτρέπουν τα λίγα, αλλά εύστοχα σχόλια της Μέλπως Μερλιέ. Η Μερλιέ αντιμετώπιζε από τότε την ανάγκη να μελετηθεί η προφορική παράδοση της ψαλτικής, την οποία έβλεπε να κυριαρχεί «κοντά στην τυπωμένη μουσική της εκκλησίας» και η οποία «καλή ή κακή [...] είναι ένα γεγονός που δεν μπορούμε να παραβλέψουμε» (Μερλιέ 1935: 16). Στο ίδιο πνεύμα κινείται και η επιστολή της προς τον Δανό εθνολόγο και φιλόλογο Carsten Hoeg το 1960, όπου παρατηρεί ότι «η έρευνα [σχετικά με τη βυζαντινή μουσική] έπρεπε να αρχίσει από το “γνωστό” σήμερα προς το “άγνωστο” χθες» (Δραγούμης 2003: 11). Στην Μερλιέ οφείλεται η πρώτη απόπειρα εθνογραφικής προσέγγισης στην ψαλτική, ήδη το 1930, δυστυχώς όμως, όπως η ίδια ομολογεί (Δραγούμης, ό.π.), δεν εργάστηκε περαιτέρω σ' αυτή την κατεύθυνση. Εκτενέστερες υπήρξαν οι έρευνες του πρωτοψάλτη Σπυρίδωνα Περιστέρη για λογαριασμό της Ακαδημίας Αθηνών στη δεκαετία του 1950, όμως κι αυτές δεν κατέληξαν ποτέ σε δημοσιεύσεις. Στην πραγματικότητα, για την ψαλτική στην Ελλάδα δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ συστηματικά (και ολοκληρωμένα) λαογραφία, με την παλαιά έννοια του όρου· στο κεφάλαιο 3 συζητώ αυτή την απουσία σε σχέση και με τη μελέτη του Herzfeld (1982) για την συμβολή των Ελλήνων λαογράφων στη συγκρότηση του εθνικού αφηγήματος. Αν και κατά κάποιο τρόπο η υπόδειξη της Μερλιέ για την κίνηση από το σήμερα προς το χθες έγινε δεκτή από τους Έλληνες μουσικολόγους (όπως περιγράφεται αναλυτικά από τον Στάθη, (2001 [1979]: 535)), η έρευνα περιορίστηκε στα μουσικά κείμενα, και όχι στις επιτελεστικές πρακτικές. Η δική μου δουλειά επιχειρεί να καλύψει ένα μέρος αυτού του κενού.

Σχετικά με την θεωρία της επιτέλεσης χρησιμοποίησα εκτεταμένα το βιβλίο του Richard Schechner (2003). Ο Schechner αντιμετωπίζει τα κοινά χαρακτηριστικά της επιτέλεσης μέσα από ένα ευρύ φάσμα περιπτώσεων, όπως η τελετουργία, το θέατρο, τα αθλητικά αλλά και τα πολιτικά γεγονότα κλπ, αναζητώντας τις κοινές παραμέτρους που εμφανίζονται σε όλες αυτές τις περιπτώσεις. Βασική διαπίστωση του Schechner είναι ότι η επιτέλεση έχει ως επίκεντρο της το καλλιτεχνικό (ή θρησκευτικό κλπ) γεγονός αλλά το ξεπερνά, και η νοηματοδότηση της εξαρτάται από ένα πλήθος συμφραζομένων. Ο Schechner σαφώς εστιάζει στη μελέτη του θεάτρου ως δείγμα της τέχνης· έχω μετακινήσει πολλές από τις απόψεις του προς τη μουσική, όσο κι αν αυτό σημαίνει κάποιες διαφοροποιήσεις. Η μουσική, όπως και το θέατρο, είναι εν τέλει επιτελεστικές τέ-

χνες. Ανάλογες θέσεις διατυπώνει και ο Κάβουρας (1997), ο οποίος συζητά εκτενώς και τον τρόπο με το οποίο πραγματοποιείται η εθνογραφία της επιτέλεσης αλλά και τα προβλήματα που ενσκήπτουν.

Για την χρήση της λεγόμενης λαϊκής μουσικής στη συγκρότηση του εθνικού αφηγήματος έχουν γράψει εκτενώς τόσο ο Michael Herzfeld (1982) όσο και ο Philip Bohlman (2004). Ο Herzfeld δεν μιλά ειδικά για τη μουσική, αλλά για τη γενικότερη χρήση της λαογραφίας στη συγκρότηση του νεοελληνικού φαντασιακού· ο Bohlman αντίθετα επικεντρώνεται στην χρήση των λεγόμενων «λαϊκών» τραγουδιών, αλλά το πλαίσιο του καλύπτει ολόκληρη την Ευρώπη. Βασίζομαι και στα δυο αυτά έργα, παρόλο που η ψαλτική δεν αντιμετωπίστηκε ποτέ ως «λαϊκή» τέχνη, και αυτή η επαμφοτερίζουσα σχέση της με την λαϊκότητα και τη λογιосύνη είναι από τα κεντρικά θέματα που με απασχολούν. Ο Herzfeld, επιπλέον, συζητά την έννοια της διαμόρφωσης της παράδοσης από τους λαογράφους· αυτό το θέμα αναπτύσσεται στο κλασσικό κείμενο του Hobsbawm (1983) και, για την περίπτωση της Ελλάδας, συζητιέται πολύ εύστοχα στην διδακτορική διατριβή της Ελευθερίας Δέλτσου *Πράξεις παράδοσης και νεωτερικότητας σε ένα χωριό της βόρειας Ελλάδας* (Deltsoy 1995), όπου καταδεικνύεται ότι έννοιες όπως η «παράδοση» και η «αυθεντικότητα» αποτελούν επινοήσεις μιας ρητορικής που σκοπό έχει την παραγωγή διαφοράς.<sup>16</sup>

Η σχέση ανάμεσα στη λογιосύνη και τη λαϊκότητα αντικατοπτρίζεται έντονα και στη σχέση του μουσικού κειμένου με την προφορικότητα. Για την προφορικότητα, βασίζομαι πολύ στο βιβλίο του Walter Ong *Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη* (2002 [1982]). Ο Ong συζητά βέβαια κυρίως πάνω στην ποίηση, εγώ δανείζομαι τη σκέψη του και την εφαρμόζω στη μουσική. Βασική ιδέα του είναι ότι η προφορικότητα διαμορφώνει την ποίηση και εν τέλει την σκέψη με ένα εντελώς διαφορετικό τρόπο από το γραπτό μέσο· και έτσι, οι ποιότητες της ποίησης που αναπτύσσεται σε περιβάλλον προφορικότητας είναι αισθητά διαφορετικές από αυτές του κόσμου της εγγραμματοσύνης. Δεν είμαι ο πρώτος που επιχειρεί να εφαρμόσει τη σκέψη του Ong στο χώρο της ψαλτικής της βυζαντινής παράδοσης· ανάλογες μελέτες πραγματοποιήθηκαν, ενδεικτικά από την Ivana Perkoníć (2013) και τις Marina Markoníć & Blanka Bogunoníć (2014). Η σκέψη του Ong επεκτείνεται από τον Tim Ingold· οι διαφορές που επιφέρει στην ποιητική και τη μουσική σκέψη η μετάβαση από το γραπτό στο έντυπο συζητούνται στο βιβλίο του *Lines: A short history* (2007). Στον αντίποδα της προφορικότητας, χρησιμοποίησα το κλασσικό έργο της Lydia Goehr *Το φανταστικό μουσείο των μουσικών έργων* (1992), σαν ένα σημείο αφετηρίας σχετικά με την οντολογία του μουσικού έργου και τον ρόλο

---

<sup>16</sup> Κρατώ τον όρο ως απόδοση του αγγλικού «production of difference». Ίσως σε κάποιες περιπτώσεις ο όρος «διάκριση» που χρησιμοποιεί ο Bourdieu είναι πιο κατάλληλος.

του μουσικού στην Ευρωπαϊκή κλασική μουσική, όπως επίσης και τις μελέτες του Tillman Seebass (2000) και της Pandora Hopkins (2000), οι οποίες πραγματεύονται τη σχέση ανάμεσα στο μουσικό έργο και την παρασήμανση<sup>17</sup> του στη κλασική μουσική της Δυτικής Ευρώπης, καταδεικνύοντας πόσο η ταύτιση αυτών των δύο είναι υπόθεση μόλις του ύστερου 19<sup>ου</sup> αιώνα. Αυτές οι προσεγγίσεις καταδεικνύουν το γεγονός ότι η μουσική της Ευρωπαϊκής νεωτερικότητας δεν είναι μια στατική και συμπαγής έννοια, και πολλές από τις παραμέτρους της που περνούν στην ψαλτική επιτέλεση ως αυτονόητες, ιδιαίτερα στο συναυλιακό πλαίσιο, στην πραγματικότητα είναι κατακτήσεις του δυτικοευρωπαϊκού πνεύματος με συγκεκριμένη ιστορική πορεία.

Οδηγός για την συγγραφή της εργασίας αποδείχθηκαν εθνογραφικές μελέτες όπως αυτή του Anthony Seeger (2005) σχετικά με τους Ινδιάνους Σουγιά και της Jane Cowan (1998) σχετικά με τον χορό στη Βόρεια Ελλάδα, καθώς βάζουν στη συζήτηση παραμέτρους που αφορούν την επιτέλεση αλλά και την πολιτική, όπως και τη μετακίνηση ανάμεσα σε διαφορετικά επιτελεστικά πλαίσια. Το κείμενο του Seeger, συγκεκριμένα, το χρησιμοποίησα και σαν οδηγό δόμησης της εργασίας μου. Όμοια ως κείμενο αναφοράς λειτούργησε και η προαναφερθείσα μελέτη του Lind. Αυτή ήταν γενικότερα μια μεθοδολογία που ακολούθησα, εξετάζοντας ανάλογες έρευνες και αναζητώντας αν και με ποιον τρόπο οι προσεγγίσεις τους μπορούν ή δεν μπορούν να εφαρμοστούν στην ψαλτική.

Για γενικεύσεις πάνω στη μελέτη των λαϊκών, προφορικών παραδόσεων προσέφυγα στην *Μελέτη του λαϊκού τραγουδιού στον σύγχρονο κόσμο* του Bohlman (1988) και βέβαια στην κλασική *Ανθρωπολογία της Μουσικής* του Merriam (1964). Για την πορεία των διαφόρων ειδών λατρευτικής μουσικής στην σύγχρονη Ευρώπη χρησιμοποίησα και πάλι τον Bohlman και το βιβλίο του *Αναβίωση και συμφιλίωση: Λατρευτική μουσική στη δημιουργία της Ευρωπαϊκής νεωτερικότητας* (2013). Αυτό επίσης είναι ένα βιβλίο απ' όπου άντλησα ιδέες για τη δική μου έρευνα. Ο Bohlman εστιάζει το ενδιαφέρον του στη λατρευτική μουσική του Χριστιανισμού των πρώην σοσιαλιστικών χωρών και των Εβραϊκών κοινοτήτων της Ευρώπης, δυο περιπτώσεις όπου η θρησκευτική μουσική επανέρχεται στο προσκήνιο μετά από μια περίοδο διώξεων και καταστροφών. Πολλές από τις παρατηρήσεις του ταιριάζουν και για την Ελλάδα· η μετακίνηση της ψαλτικής από το θρησκευτικό στο κοσμικό πλαίσιο είναι μια από τις πιο χαρακτηριστικές. Όμως σημαντικές διαφορές απορρέουν από το γεγονός ότι η θρησκευτική λατρεία στην Ελλάδα ουσιαστικά δεν αντιμετώπισε περιόδους διώξεων, άσχετα αν ανέπτυξε μια σχετική ρητορική, πλούσια σε αντιφάσεις, όπως καταδεικνύει ο Χατζηγιακουμής (1980:

---

<sup>17</sup> Κρατώ το ρήμα «παρασημαίνω» και τα παράγωγά του, όπως τα χρησιμοποιούν οι δάσκαλοι της βυζαντινής μουσικής, για την γραφή της μουσικής σε χαρτί.

18 – 19). Στην Ελλάδα παρατηρούνται μεταμορφώσεις, η αγωνία των ψαλτών να βρουν μια θέση για την τέχνη τους στη νεωτερικότητα είναι φανερή, δεν υφίστανται όμως ουσιαστικά χάσματα. Έτσι, σε αντίθεση με τις περιπτώσεις που μελετά ο Bohman και όπου οι άλλοτε τελετουργικές μουσικές επιζούν μόνο σε συναυλιακές μορφές, στην δική μου έρευνα παρατηρώ την συνύπαρξη των συναυλιακών εκδοχών με τις τελετουργικές, και την σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ τους.

Καθώς ο κόσμος της ψαλτικής, όπως προαναφέρθηκε, είναι ένας κόσμος πλούσιος σε γραπτές πηγές, θεώρησα σκόπιμο να τις αξιοποιήσω όσο μόρεσα, ακολουθώντας την υπόδειξη του Eriksen (2006: 70) σχετικά με τη σημασία της ιστορικής γνώσης για την εθνογραφία<sup>18</sup>. Έτσι, άντλησα πολλά στοιχεία από την διδακτορική διατριβή της Ευαγγελίας Σπυράκου (2008), παρά το γεγονός ότι εστιάζει κυρίως στην περίοδο του Βυζαντίου, με σχετικά περιορισμένη αναφορά στα νεότερα χρόνια (2008: 539 – 563). Στέκομαι ιδιαίτερα στις αναφορές της για τα συστήματα αξιολόγησης της καλής ή κακής ψαλτικής (ενδεικτικά 2008: 131)· όπως αποδεικνύεται, ποιότητες που σήμερα ανιχνεύονται περιφερειακά παλαιότερα αποτελούσαν κεντρικό αίτημα, υποδαυλίζοντας έτσι την υπόθεση ότι κάποτε η ψαλτική ακούγονταν πολύ διαφορετικά απ’ ότι σήμερα. Πολύ τεχνικότερο, σε ότι αφορά την εκτελεστική πρακτική αλλά και το γενικότερο πλαίσιο των καθηκόντων των ψαλτών είναι το βιβλίο του Άγγελου Βουδούρη (1935)· οι περιγραφές του, αν και αναφέρονται στους ψάλτες του Πατριαρχείου της Κωνσταντινούπολης του ύστερου 19<sup>ου</sup> αιώνα, παρουσιάζουν τεράστιες ομοιότητες με αυτές των σημερινών ναών, δίνοντας μια βάση για προβληματισμό σχετικά με τις μεταβολές και τις πορείες που αυτές ακολούθησαν αλλά και τις παραλλαγές τους με τη γεωγραφική διασπορά.

Με την ίδια ακριβώς διάθεση προσέγγισα την παλαιά μελέτη του Γεωργίου Ι. Παπαδοπούλου (1977 [1890]), που μάλλον είναι το πρώτο βιβλίο που αντιμετωπίζει την ψαλτική μέσα από ένα εθνικό και όχι θρησκευτικό πρίσμα, αναζητώντας μια γραμμή συνοχής από την ελληνική αρχαιότητα ως τις μέρες του. Ιδέες της νεωτερικότητας, όπως το αίτημα για ψάλτες με περισσότερη μουσική μόρφωση, μπορούν να ανιχνευτούν ακόμη και στο περίφημο *Μέγα Θεωρητικό* του Χρύσανθου (1977 [1832]). Ανάλογες παρατηρήσεις μπορούν να γίνουν και στο βιβλίο του Παναγιώτη Αντωνέλλη (1956), ο οποίος επιχειρεί να απογράψει, έστω και με απλές ονομαστικές αναφορές, τους ψάλτες της εποχής του σε όλες τις Ελληνικές εκκλησίες (της Ελλάδας αλλά και του εξωτερι-

---

<sup>18</sup> Πολύ ενδιαφέρουσες είναι οι σχετικές παρατηρήσεις του Χατζηπανταζή (1986: 19) πάνω στην έρευνα της Δέσποινας Μαζαράκη (1984) για το κλαρίνο. Ο Χατζηπανταζής θέτει ένα προβληματισμό για την χρήση αποκλειστικά προφορικών μαρτυριών από τη Μαζαράκη, η οποία την οδηγεί τελικά σε λανθασμένα συμπεράσματα.

κού). Βέβαια, μια ενδελεχής μελέτη των γραπτών πηγών του 20<sup>ου</sup> αιώνα σχετικά με την ψαλτική θα αποτελούσε αντικείμενο μιας άλλης έρευνας<sup>19</sup>.

Για τη Μαγνησία, είχε επιχειρηθεί μια απόπειρα καταγραφής του παλαιότερου ψαλτικού δυναμικού από τον Κωνσταντίνο Καραγκούνη για το περιοδικό *En Bólw* (Καραγκούνης 2009) με προσανατολισμό μουσικολογικό και ιστορικό. Αυτή η έρευνα δίνει αρκετές πληροφορίες, ωστόσο δεν παύει να είναι μια ημική εικόνα, γραμμένη από ένα ψάλτη, θεολόγο και μουσικολόγο που ιχνηλατεί την καταγωγή του κόσμου στον οποίο κινείται και ο ίδιος.

### Για τη μεθοδολογία της έρευνας

Από τα διάφορα μοντέλα εθνογραφικής έρευνας για τη μουσική που απογράφει ο Titon (2008: 29) χρησιμοποίησα κυρίως τα δυο νεώτερα, δηλαδή αυτό της πολιτισμικής εμπύθισης και της μελέτης των προσώπων που εμπλέκονται στην ψαλτική. Συγκρίσεις αποτόλμησα πολύ περιορισμένα, και μόνο εκεί όπου ανιχνεύω δάνεια από άλλα μουσικά είδη (όπως λ.χ. στη δομή των εξωλατρευτικών βυζαντινών χορών) και απέφυγα συστηματικά ιδέες της μουσικής λαογραφίας, όπως αυτές του εθνικισμού και της συντήρησης «της μουσικής που θεωρείται παραδοσιακή και απειλούμενη» (Titon ό.π.). Την εισαγωγή ιδεών εθνικιστικού χαρακτήρα στην ψαλτική τη συζητώ αναλυτικότερα στο κεφάλαιο για την συναυλιακή επιτέλεση.

Με τις επιτόπιες ηχογραφήσεις ψαλτικής ασχολούμαι από το 1991. Οι προβληματισμοί μου καταρχήν ήταν μουσικοί και όχι ανθρωπολογικοί, προσανατολισμένοι στο να φέρουν στη σφαίρα του δικού μου ορατού αυτό που αισθανόμουν ως αόρατο, δηλαδή την λαϊκή πλευρά της ψαλτικής. Δεν είχα τότε προβληματισμούς για εθμικές και επινοημένες παραδόσεις, κατά τον διαχωρισμό του Hobsbawm (1983), ούτε για επινοημένη λαϊκή και έντεχνη μουσική, κατά τους αντίστοιχους προβληματισμούς του Gelbart (2011). Έκανα έτσι για αρκετά χρόνια ηχογραφήσεις, κρατώντας και λίγες σημειώσεις πεδίου εντελώς εμπειρικά, ακολουθώντας το μοντέλο της εθνομουσικολογικής δισκογραφίας της Unesco, της Γαλλικής Ραδιοφωνίας κλπ και έχοντας έναν απώτερο στόχο δισκογραφικής έκδοσης του υλικού που συνέλλεγα: έναν στόχο που πραγματοποιήθηκε τελικά πολύ αργότερα, το 2014 (Δρυγιανάκης και Καραγκούνης, 2014). Η ενασχόληση μου με το όλο θέμα έγινε πολύ συστηματικότερη από το 2011 και κυρίως από το 2013,

---

<sup>19</sup> Περιλαμβάνοντας την ανάπτυξη των ιδεών σχετικά με την θεωρούμενη παρακμή της ψαλτικής, για την εξέλιξη των απόψεων σχετικά με πώς θα έπρεπε να είναι η ψαλτική, όπως επίσης και στην προσέγγιση των μουσικών χειρογράφων και τον τρόπο που έχει καθορίσει τις σημερινές απόψεις για τη ερμηνεία της ψαλτικής, τις οδηγίες από την εκκλησιαστική ιεραρχία, τη σχετική αρθρογραφία κλπ.



που άρχισα να αποκτώ και θεωρητική γνώση πάνω στο θέμα της εθνογραφικής έρευνας, ως φοιτητής του μεταπτυχιακού του I.A.K.A.

Χρησιμοποίησα κατά το δυνατόν τη συμμετοχική παρατήρηση, αλλά αρνήθηκα συστηματικά να ανεβώ ο ίδιος στο ψαλτικό αναλόγιο, παρά την επιμονή πολλών φίλων ψαλτών. Αισθανόμουν ευθύς εξαρχής τους ψάλτες ως Άλλους (πολύ πριν μάθω τους σχετικούς προβληματισμούς της κοινωνικής ανθρωπολογίας) και στη συνέχεια κατάλαβα πόση σημασία είχε να παραμείνω σε καθεστώς περιθωριακότητας σε σχέση με την ψαλτική κοινότητα (όπως γενικότερα το περιγράφει ο Eriksen 2006: 60). Δεν επιδίωξα να γίνω ψάλτης. «Η μεγαλύτερη φιλοφρόνηση που μπορείς να κάνεις [στους ανθρώπους που μελετάς] είναι να μείνεις διαφορετικός από εκείνους στα ουσιώδη» όπως λέει ο Evans-Prichard (1973: 3), και αυτό νομίζω λειτούργησε θετικά στη σχέση μου μαζί τους. Δεν ήμουν άλλωστε και ιδιαίτερα πιστός χριστιανός, για να εμπλακώ ενεργά στη θρησκευτική λατρεία. Ήμουν κυρίως λάτρης της μουσικής, έχοντας βέβαια επίγνωση πως η μουσική μπορεί να είναι ένα εργαλείο για την πρόσβαση σε ένα υπερβατικό Άλλο, όπως το θέτει ο Seeger (1992: 101).

Η περιθωριακότητα είχε και άλλη μια πλευρά. Με την πάροδο του χρόνου, διαπίστωνα ότι είχα ανάγκη να διατηρώ ίσες αποστάσεις από τους ψάλτες τριγύρω μου, να μην εμπλακώ στις συχνά ανταγωνιστικές σχέσεις που εμφανίζονται ανάμεσα τους και να μην ευνοήσω κάποιες απόψεις σε βάρος άλλων, όπως μου συνέβη πράγματι στα πρώτα πρώτα χρόνια της ενασχόλησης μου. Κατάφερα έτσι να γίνω αποδεκτός και να τους κάνω να μου μιλήσουν για θέματα που θα δυσκολεύονταν να θίξουν στους καθαρολόγους της μουσικολογίας. Τελευταίο και σημαντικότερο, διαπίστωνα ότι η ψαλτική ελάχιστα έχει προσεγγιστεί από την πλευρά του ακροατή<sup>20</sup> της.

Τα πρώτα χρόνια της εμπλοκής μου πραγματοποιούσα τις ηχογραφήσεις μου λάθρα: το έκανα διακριτικά, ήμουν ένα μέλος του εκκλησιάσματος, κανείς δεν μου έδινε σημασία αν άλλαζα κασέτα στο μαγνητόφωνο που είχα στην τσέπη μου. Καμιά φορά στα μικρά χωριά με ρωτούσαν, «πούθ' είστι;», αυτό ήταν όλο. Στις συνεντεύξεις που ακολούθησαν, η συντριπτική πλειοψηφία<sup>21</sup> των ψαλτών θεώρησε αυτή την προσέγγιση όχι απλά θεμιτή αλλά και προτιμητέα, καθώς δεν τους αποσπούσε από την επιτέλεση του έργου τους. Αφότου βέβαια άρχισα να κάνω συνεντεύξεις και κυρίως αφότου εκδόθηκε ένα τμήμα από τις επιτόπιες ηχογραφήσεις μου, δεν μπορώ πια να κρύβομαι: οι περισσότεροι ψάλτες της περιοχής με ξέρουν και όταν με βλέπουν έχουν στο νου τους

---

<sup>20</sup> Για να είμαστε ακριβείς, το εκκλησίασμα δεν αποτελεί ακροατήριο. Αυτό συζητιέται στο κεφάλαιο 2.

<sup>21</sup> Και οι ελάχιστες ενστάσεις που διατυπώθηκαν, δεν αφορούσαν τη διαδικασία της καταγραφής, αλλά την έκδοση του υλικού που οι ίδιοι δεν θεώρησαν κατάλληλο για να αντιπροσωπεύσει την τέχνη τους.

ότι τους μαγνητοφωνώ. Σε πολλές περιπτώσεις έχει δημιουργηθεί ένα κλίμα αμοιβαίας εμπιστοσύνης και εικάζω πως δεν αλλοιώνουν τη συμπεριφορά τους εξαιτίας μου· σ' αυτό ίσως συντελεί και το γεγονός ότι δεν υπάρχει ως τώρα συστηματική εθνογραφική έρευνα για την ψαλτική, που θα καθιστούσε τον ανθρωπολόγο ερευνητή ένα αναγνωρίσιμο είδος ανθρώπου (όπως το περιγράφει ο Deloria (2007) για τους ανθρωπολόγους που επισκέπτονται τους Ινδιάνους της Αμερικής). Η περιφερειακή μου σχέση και με την εκκλησιαστική ιεραρχία βοηθά να με θεωρούν κάπως «δικό τους» άνθρωπο. Φυσικά δεν μπορώ να είμαι βέβαιος γι αυτό. Σ' αυτό το σημείο βέβαια θα πρέπει να σημειωθεί ότι τα μορφωτικά επίπεδα των ψαλτών ποικίλλουν αόριστα, και αυτό καθορίζει σε σημαντικό βαθμό της προσεγγίσεις τους.

Όλα αυτά τα χρόνια, η επαφή μου με ορισμένους ψάλτες ήταν έξω από τα πλαίσια της εθνογραφίας, η οποία με κάποιο τρόπο «σιγόβραζε» με ένα τρόπο υποσυνείδητο. Ο σημαντικότερος από αυτούς ήταν ο Κωνσταντίνος Χ. Καραγκούνης, που βρέθηκε να είναι άθελα του εθνογραφούμενος, ρόλος που από ένα σημείο και μετά έγινε εκούσιος και συνειδητός. Γνωριστήκαμε το 1990, σε ένα σεμινάριο για τη μουσική της Ανατολικής Μεσογείου. Ήταν θεολόγος και ήδη υποψήφιος διδάκτορας του Γρηγόρη Στάθη· σήμερα είναι επίκουρος καθηγητής στην Ανωτάτη Εκκλησιαστική Ακαδημία της Αθήνας «με γνωστικό αντικείμενο τη βυζαντινή μουσική». Ήμασταν συνομήλικοι, έπαιζε κανονάκι, γρήγορα γίναμε φίλοι. Εξαιτίας του άρχισα να ηχογραφώ στους ναούς, το 1991, και υποστήριξε με κάθε τρόπο τις καταγραφές μου και στα χρόνια που ακολούθησαν. Ο Κωνσταντίνος, παρά την πανεπιστημιακή του ιδιότητα, εξακολουθεί να είναι διορισμένος ως ψάλτης στο Στεφανοβίκειο, μακριά από το αστικό κέντρο. Για μερικά χρόνια υπήρξε μέλος του διοικητικού συμβουλίου του Συνδέσμου Ιεροψαλτών Μαγνησίας· διοργανωτικός και δραστήριος, εγκαινίασε διάφορες νέες δράσεις στο Σύνδεσμο, όμως η σχέση του με το Σύνδεσμο κατέληξε σε ρήξη, το καλοκαίρι το 2013. Αυτό δεν ανέκοψε τη δραστηριότητα του στην επιστημονική προσέγγιση της ψαλτικής.

Με τον Κωνσταντίνο η επαφή ήταν για μεγάλα διαστήματα συνεχής· διάβαζε τακτικά τις σημειώσεις μου τα τελευταία χρόνια, συμμετείχε στην έκδοση των ηχογραφήσεων μου, συζητούσαμε τακτικά τα σημεία που προέκυπταν από την έρευνα. Δεν είχα ιδέα πως ο Steven Feld μεταχειρίστηκε μια αντίστοιχη προσέγγιση στην εθνογραφία του ήδη από το 1990<sup>22</sup> και αντίστοιχα και ο Lind στην δική του, όπως το συζητά ανοιχτά (2012: 207). Με την έκδοση του βιβλίου αυτή η συζήτηση επεκτάθηκε σε περισσότερους ψάλτες και ιερείς, ανάμεσα στους οποίους και τον Μητροπολίτη Δημητριάδος κ. Ιγνάτιο, δημιουργώντας ακριβώς μια τέτοια «διαλογική επεξεργασία» (Lind 2012: 207).

---

<sup>22</sup> Στο βιβλίο *Sound and sentiment*, 1990.

Άλλωστε η εμπλοκή μου με την ψαλτική δεν περιορίστηκε στην παρατήρηση από τις θέσεις του εκκλησιάσματος· εξαιτίας κυρίως της σχέσης μου με τον Καραγκούνη, είχα ενεργή συμμετοχή στην διοργάνωση ψαλτικών συναυλιών εδώ και πολλά χρόνια όπως και στην έκδοση δίσκων ψαλτικής. Η συμμετοχή μου σε αυτές τις δραστηριότητες είχε κυρίως να κάνει με την τεχνογνωσία μου (στην ηχοληψία, τη διοργάνωση εκδηλώσεων κλπ). Αυτό σήμαινε συχνές συζητήσεις για το τι επιδίωκαν και τι προσπαθούσαν να αποφύγουν οι ψάλτες, πώς αντιλαμβάνονταν την ταυτότητα τους και τη σχέση τους με τον γύρω κόσμο, πώς αντιλαμβάνονταν ότι θα έπρεπε να παρουσιαστεί η τέχνη τους, πώς καταλάβαιναν την τέχνη τους σε σχέση με την εποχή τους, ποιες ήταν οι διαφορετικές θέσεις των ιερέων κλπ.

Επίσης βρέθηκα να αρθρογραφώ σχετικά με την ψαλτική και τη δισκογραφία της και να μιλώ για τέτοια θέματα και σε συνέδρια, ιδιαίτερα τα τελευταία χρόνια. Η ενασχόληση μου αυτή με κατέστησε επαίοντα στα μάτια πολλών εθνογραφούμενων· θεωρούσαν εύκολα τη γνώμη μου πιο «έγκυρη» από τη δική τους, ανάλογα όπως συνέβη στην Kay Kaufman Shelemay (2008: 147 - 151). Στην πορεία, κατάλαβα ότι σε πολλές περιπτώσεις δεν υπήρχαν συνειδητές προσωπικές γνώμες, αλλά μια σύμπλευση με το ρεύμα των κοινώς αποδεκτών, που σε μεγάλο βαθμό διαμορφώνονταν από πρακτικές ανάγκες. Οι ξεκάθαρες απόψεις αφορούσαν περιπτώσεις μορφωμένων ψαλτών και συχνά δοκιμάζονταν εκτός των ναών, όπως συζητιέται στο κεφάλαιο 3.

Οφείλω να αναγνωρίσω, βέβαια, ότι δούλεψα στην Μαγνησία πρώτα πρώτα διότι ζούσα και συνεχίζω να ζω σ' αυτήν. Ως ένα βαθμό, δεν επέλεξα εγώ το πεδίο, με επέλεξε αυτό· αν και βέβαια ήταν συνειδητή η επιλογή μου να δουλέψω «οίκοι» και να μην εστιάσω σε τόπους με ψαλτικές ιδιαιτερότητες. Έτσι, έγραψα το κείμενο μου μέσα στο πεδίο, και οι καθημερινές μου επαφές, εντελώς απροσχεδίαστες, συχνά φώτιζαν πλευρές του θέματος που ξέφευγαν από την συστηματική μου έρευνα. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το βάθος του χρόνου λειτούργησε θετικά, επιτρέποντας την παρατήρηση φαινομένων που εξελίσσονταν με ένα αργό, αδιόρατο τρόπο.

Χρησιμοποίησα ημιδομημένες συνεντεύξεις που κατέληγαν συνήθως σε ελεύθερη συζήτηση. Η τεχνική της αφήγησης ζωής δεν αποδείχθηκε άμεσα αποδοτική, καθώς η ψαλτική σε όλες τις περιπτώσεις είναι μια μόνο πλευρά της ζωής του αφηγητή, και συνυπάρχει με άλλες δραστηριότητες, οι οποίες είναι πολύ πιο καθοριστικές. Η πλούσια αφήγηση λ.χ. του Αλέκου Τσιακωβή στην Κάτω Γατζέα αφορά περισσότερο τις περιπέτειες του βιοπορισμού του και τη μετανάστευση του στη Γερμανία για μια 20ετία, παρά θέματα σχετικά με την άσκηση της ψαλτικής. Ωστόσο, οι γνώση των λεπτομερειών της ζωής του κάθε ψάλτη, πολλές από τις οποίες δεν συζητιούνται ανοιχτά, εξηγούν πτυχές της ψαλτικής συμπεριφοράς του, όπως ενδεικτικά το κύρος που αισθάνονται πολλοί να

αποκομίζουν από τη συμμετοχή τους στο ψαλτικό αναλόγιο. Για πολύ λίγους η ψαλτική κατέχει κεντρική θέση στο αφήγημα της ζωής τους σαν μουσική τέχνη· γενικά γίνεται αντιληπτή ως συμμετοχή στη θρησκευτική λατρεία, χωρίς πολλούς μουσικούς προβληματισμούς. Όταν μιλούν για την τέχνη τους, πολλοί ψάλτες τείνουν να αναλώνονται σε επιχειρηματολογία σχετικά με το σωστό και το λάθος, θεωρώντας τις προσωπικές τους εμπειρίες επουσιώδεις. Χαρακτηριστικότερη είναι η περίπτωση του Απόστολου Μιχάλη στην Αγριά, που τακτικά ρωτάει μέσα στη συνέντευξη «να το πω κι αυτό;». Πολλοί είχαν τη διάθεση να μιλήσουν για τους δασκάλους τους ή για άλλους ψάλτες που εκτιμούν, αφήνοντας την δική τους προσωπική εμπλοκή εκτός. Αυτό, νομίζω, φανερώνει πόσο μακριά από το ρομαντικό μοντέλο του καλλιτέχνη δημιουργού «που το βασικό έργο του είναι να αντικειμενοποιεί στη μουσική κάτι μοναδικό και προσωπικό», όπως το περιγράφει η Goehr (1992: 208 – 209), βρίσκεται το μεγαλύτερο μέρος του ψαλτικού κόσμου. Με έναν ιδιαίτερο τρόπο, ώθηση στις συζητήσεις έδιναν τα προσωπικά τραύματα· ψάλτες που αισθάνονταν αδικημένοι από το εκκλησιαστικό σύστημα ή από τους συναδέλφους τους, εκδήλωναν έντονη επιθυμία να μοιραστούν τον καημό που αναγκάστηκαν να κρατήσουν κρυφό. «Ξιέρ'ς τι μ' έκαναν, Κουστάκ';» ρωτά ρητορικά ο Δημήτρης Σαμαράς στα Λεχώνια, πριν αρχίσει να εξιστορεί τις περιπέτειες του. Νομίζω πως πολλοί με ένοιωσαν γρήγορα φίλο και δικό τους· επαληθεύοντας έτσι την διαπίστωση του Titon (2008: 33) πως η διάθεση για φιλία μπορεί να εξελιχθεί σε βασικό εφόδιο για τον εθνογράφο. «Η απλή καταγραφή» παρατηρεί ο Titon «γίνεται αντιληπτή ως εκμετάλλευση», και αυτό δεν ισχύει μόνο στον μετα-αποικιακό κόσμο. Οι πληροφορητές, συνειδητά ή υποσυνείδητα, έχουν ανάγκη από επιδοκιμασία και αναγνώριση· ο εθνογράφος ανακαλύπτει τον εαυτό του μέσα από την μελέτη του Άλλου, αλλά το ίδιο κάνει και ο πληροφορητής μέσα από την επαφή με τον εθνογράφο. «Σ' ευχαριστούμε που μας βοήθησες να δούμε τον εαυτό μας με άλλο τρόπο» γράφουν στον Titon (ό.π.) οι πληροφορητές του· ανάλογα ευχαριστώ εισέπραξα κι εγώ από τους ψάλτες μου, σε κάποιες περιπτώσεις ακόμη και με τη μορφή δώρων. Μέσα από αυτές τις διαδικασίες, με πολλούς ψάλτες ανέπτυξα όχι απλά γνωριμίες, αλλά φιλίες· και ομολογώ πώς αισθάνομαι να μεροληπτώ κάποιες φορές υπέρ συγκεκριμένων προσεγγίσεων.

Στην πραγματικότητα, όταν άρχισα τις συνεντεύξεις μου είχα ελάχιστη γνώση για τις τεχνικές της εθνογραφίας· ακολουθούσα ουσιαστικά αυτό που υπαγόρευε το ένστικτο μου, δηλαδή να είμαι ευγενικός με τους πληροφορητές μου και να τους αντιμετωπίζω με σεβασμό. Αργότερα έμαθα ότι αυτή ήταν μια από τις υποδείξεις που έκαναν οι παλαιότεροι εθνογράφοι στον Evans-Pritchard (1973: 1). Όπως καταλήγει ο Evans-Pritchard, απανθίζοντας τέτοιες αυτονήτες συμβουλές, η εθνογραφία εξαρτάται πολύ

από τις συνθήκες του πεδίου και από την ικανότητα του εθνογράφου να αντιληφθεί το κατάλληλο στην κάθε περίπτωση.

Τα τελευταία χρόνια, έχει αναπτυχθεί ένας διάλογος που αντιπαραθέτει στην εθνογραφία της επιτέλεσης την επιτέλεση της εθνογραφίας. Ο Barz (2008) και ο Κάβουρας (2003) εκφράζουν αντίθετες απόψεις πάνω σ' αυτό. Στο κείμενο που ακολουθεί προσπαθώ να επιτελέσω την εθνογραφία όσο το δυνατόν αμερόληπτα, εκθέτοντας συμμετρικά την πρακτική αλλά και την ρητορική δυο βαθύτερα αντικρουόμενων τάσεων. Θα 'ταν ψέμα να πω ότι δεν έχω προσωπικές απόψεις και προτιμήσεις. Ανάμεσα στις προσεγγίσεις της ψαλτικής που απογράφω, σαφώς κάποιες με συναρπάζουν περισσότερο από άλλες. Προσπάθησα να αφήσω αυτή την πλευρά έξω από τη συζήτηση, αλλά πιθανότατα να έχω παρασυρθεί κάπου. Το μέλημα μου, γράφοντας την εργασία, δεν ήταν να δημιουργήσω αξιολογήσεις, αλλά να ιχνηλατήσω τις διαφορές. Την πιο προσωπική μου οπτική, άλλωστε, την επιτέλεσα εκδίδοντας τους *Ύμνους του Πάθους και της Ανάστασης* (Δρυγιαννάκης και Καραγκούνης, 2014).

### Σχεδιάγραμμα της εργασίας

Στο πρώτο εισαγωγικό μέρος, δόθηκαν οι βασικοί ορισμοί της ψαλτικής και της έννοιας της επιτέλεσης. Συζητήθηκαν οι λόγοι που η Μαγνησία αποτελεί αντιπροσωπευτικό παράδειγμα και οι ιδιαιτερότητες της περιόδου της έρευνας σε ό,τι αφορά τις αντιλήψεις για τη σχέση τη θρησκείας και του έθνους και της θέσης της βυζαντινής μουσικής μέσα σ' αυτή τη σχέση. Στη συνέχεια επιχειρήθηκε μια ανασκόπηση της βιβλιογραφίας· συζητήθηκε η πορεία της ως τώρα έρευνας για την ψαλτική, η ύπαρξη σχετικών γραπτών πηγών με ανθρωπολογικό ενδιαφέρον και η απουσία της συστηματικής ανθρωπολογικής έρευνας. Επίσης παρουσιάστηκαν οι πηγές από τις οποίες αντλήθηκε μεθοδολογία για την προκείμενη ανθρωπολογική μελέτη. Στη συνέχεια παρουσιάστηκε η μεθοδολογία της έρευνας, με έμφαση στις ηχογραφήσεις, την συμμετοχική παρατήρηση, τις συνεντεύξεις και τις σχέσεις που αναπτύχθηκαν με τους πληροφορητές.

Στο δεύτερο μέρος συζητιέται η επιτέλεση στο ναό. Αντλώντας ερωτηματικά από ένα παράδειγμα, συζητιούνται ο τόπος και ο χρόνος της επιτέλεσης, τα εμπλεκόμενα πρόσωπα, οι οικονομικές παράμετροι, οι σχέσεις ηγεμονίας και εξουσίας που αναπτύσσονται ανάμεσα τους καθώς και οι σχέσεις που αναπτύσσονται ανάμεσα στον ψάλτη και το εκκλησίασμα. Συζητιέται η δομή των ψαλτικών χορών, η μουσική ερμηνεία, η σχέση με την προφορικότητα και οι εκπαιδευτικές πρακτικές των ψαλτών. Στο

τέλος, επιχειρείται μια αποτύπωση των σχέσεων που αναπτύσσονται ανάμεσα στην ιδέα της παράδοσης και τις ανανεώσεις που πάντοτε συμβαίνουν.

Στο τρίτο μέρος, συζητιέται αντίστοιχα η συναυλιακή επιτέλεση· ο τόπος, ο χρόνος, τα εμπλεκόμενα πρόσωπα, οι σχέσεις ηγεμονίας και εξουσίας, η σχέση με το ακροατήριο. Παρουσιάζεται η δομή των συναυλιακών εξωλατρευτικών «βυζαντινών χορωδιών» και η σχέση τους με τους νεωτερικούς συλλόγους και τη θεσμοθετημένη εκπαίδευση και συζητιέται ο τρόπος μουσικής ερμηνείας. Συζητιέται ποια χαρακτηριστικά από την συναυλιακή επιτέλεση αρχίζουν τα τελευταία χρόνια να εμφανίζονται και στους ναούς και διαπιστώνεται η ύπαρξη μιας εσωτερικής τάσης, μέσα στη συναυλιακή πρακτική, με πιο επιστημονικό αλλά και πιο μουσειακό προσανατολισμό. Τέλος συζητιέται η διαδικασία της διαμόρφωσης των εξωλατρευτικών βυζαντινών χορωδιών, σαν ένας μια προσπάθεια ένταξης της βυζαντινής μουσικής στο εθνικό αφήγημα του νεοελληνικού κράτους.

Ο αναγνώστης θα παρατηρήσει μια λίγο διαφορετική προσέγγιση ανάμεσα στα κεφάλαια για την επιτέλεση στο ναό και για την επιτέλεση στη συναυλία· ο κυριότερος λόγος για αυτό είναι πως οι συναυλίες ψαλτικής ακολουθούν την τυπολογία των ευρωπαϊκών συναυλιών έντεχνης και θρησκευτικής μουσικής, για τις οποίες έχουμε ήδη μελέτες (ενδεικτικά Bohlman 2013, Goehr 1992), ενώ αντίθετα για την πρακτική των ναών της Ελλάδας δεν έχουμε σχεδόν καθόλου εθνογραφικές προσεγγίσεις. Είμαι έτσι αναγκασμένος να κάνω πιο λεπτομερείς περιγραφές για τους ναούς, παρά για τη συναυλία, όπου στέκομαι περισσότερο στην ανάπτυξη των σχετικών ιδεολογημάτων.

Στο τελευταίο μέρος παρουσιάζονται τα συμπεράσματα και οι προβληματισμοί που αφορούν την αντιπροσωπευτικότητα του δείγματος (ή, ορθότερα, τη δυνατότητα ενός δείγματος να είναι αντιπροσωπευτικό). Συζητιούνται οι έννοιες της παράδοσης και της νεωτερικότητας, και επιχειρείται ένας μικρός αναστοχασμός σε σχέση με τα ερωτηματικά που συζητήθηκαν στην εργασία. Τέλος αναζητούνται και τα πιθανά οφέλη που μπορεί να προκύψουν για την ψαλτική από την ανθρωπολογική προσέγγιση της.

## Κεφάλαιο 2: Η επιτέλεση στο ναό

Κυριακή του Παραλύτου στο ναό του Προφήτη Ηλία στις Αλυκές, ένα από τα προάστια του Βόλου. Όμορφο ανοιξιάτικο, σχεδόν καλοκαιρινό πρωινό, με λαμπρό ήλιο και ελάχιστη κίνηση στους δρόμους. Οχτώ παρά είκοσι, ο όρθρος έχει ήδη αρχίσει. Μια ηλικιωμένη κυρία στο αναλόγιο διαβάζει τον εξάψαλμο· δίπλα της, ο πρωτοψάλτης κι ένας βοηθός του περιμένουν να αρχίσουν να ψάλλουν. Ο ναός είναι άδειος, είμαι μόνος μου στα καθίσματα των πιστών. Από την ανοιχτή πόρτα του ιερού, ο ιερέας φαίνεται να ετοιμάζει τα πρόσφορα για την προσκομιδή με τη βοήθεια ενός παιδιού. Τελειώνοντας, η κυρία μεταφέρει το μικρόφωνο της, μαζί με τη βάση του, και το τοποθετεί μπροστά στην πόρτα του ιερού για να το χρησιμοποιήσει ο ιερέας στην υπόλοιπη ακολουθία.

Τα κυριακάτικα πρωινά περιλαμβάνουν δυο ακολουθίες, τον όρθρο και τη θεία λειτουργία, που διαρκούν συνολικά τρεις ώρες περίπου. Ο μικρός ναός του Προφήτη Ηλία μένει ουσιαστικά άδειος ως το τέλος του όρθρου. Στις οχτώ και κάτι ο ιερέας βγάζει το ευαγγέλιο για προσκύνηση, και μετρώ πως είμαστε όλοι μαζί δεκαπέντε άνθρωποι μέσα στο ναό. Αναγνωρίζω έναν από τους επιτρόπους, που είναι γείτονας μου· έχει έρθει μαζί με τον γιό του, που φορά το στιχάριο, «ντύνεται παπαδάκι» κατά το λαϊκό λεγόμενο. Ο μικρός έχει ασιατικά χαρακτηριστικά, καθώς η μητέρα του είναι από τις Φιλιππίνες, προσθέτοντας τη μόνη νότα πολυπολιτισμικότητας στον κόσμο του ναού. Λίγο αργότερα έρχονται ακόμη δυο βοηθητικοί ψάλτες και παίρνουν τις θέσεις τους στο αναλόγιο· τα μικρόφωνα μετακινούνται, μπορείς να μαντέψεις ένα ανεπαίσθητο εκνευρισμό στις κινήσεις και τις εκφράσεις των προσώπων. Σιγά σιγά το εκκλησίασμα αυξάνεται, στο τέλος της θείας λειτουργίας είμαστε περίπου εβδομήντα άνθρωποι, ποικίλων ηλικιών, μορφωτικών επιπέδων και κοινωνικών τάξεων. Ήσυχροι άνθρωποι. Κάποιοι είναι καλοντυμένοι, κάποιοι πιο ατημέλητοι· δεν λείπουν οι κοπελίτσες με τα στενά παντελόνια και τα μοντέρνα παπούτσια, δεν λείπουν οι ηλικιωμένοι με τα κυριακάτικα κουστούμια, δεν λείπουν ούτε οι συντηρητικές κυρίες με τον κότσο και τη φούστα κάτω από το γόνατο. Είναι μωσαϊκό. Γυναίκες και άντρες σε ίση αναλογία. Αναγνωρίζω έναν από τους τέως αντιδημάρχους της πόλης. Δεκαπέντε άνθρωποι, ανάμεσα τους αρκετά μικρά παιδιά, μεταλαμβάνουν. Ολοκληρώνοντας την ακολουθία, ο ιερέας μοιράζει αντίδωρα και ο κόσμος σιγά σιγά αποχωρεί.

### Τόπος και γεωγραφία

Πόσο εύκολο είναι να περιγράψεις έναν ναό έξω από τον οποίο περνάς εδώ και πενήντα χρόνια; Στην κορυφή ενός λοφίσκου, δίπλα στην εθνική οδό, αποτελεί καταρχήν ένα γεωγραφικό σημείο αναφοράς για την ευρύτερη περιοχή. Οι ναοί γενικά δημιουργούν τοπικότητα, σηματοδοτούν το χώρο. Στα παλαιότερα μάλιστα χρόνια που τα ρολόγια δεν ήταν τόσο διαδομένα, το ρολόι στο καμπαναριό του Προφήτη Ηλία αποτελούσε και χρονικό οδηγό. Το ξωκλήσι μαρτυρείται τουλάχιστον από το 1930<sup>23</sup> ωστόσο, ο σημερινός ναός «ανεγέρθη εκ θεμελίων» το 1972 και αιογραφήθηκε μέσα σε μια δεκαετία. Κάποια κομμάτια στο προαύλιο είναι προφανώς νεώτερες κατασκευές. Στο κέντρο του ναού, ένα τμήμα δαπέδου από παλιό τσιμεντένιο πλακάκι μαρτυρά τη σχέση του νέου με το παλαιότερο κτίσμα. Σαφώς μεγαλύτερος από τον παλιό, ο νέος ναός είναι και πάλι μικρός, θυμίζει ξωκλήσι, δεν έχει την έπαρση που χαρακτηρίζει τους ναούς των αστικών κέντρων.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1970, οι Αλυκές αποτελούσαν προορισμό αναψυχής· συνδέονταν με την κεντρική παραλία του Βόλου με βάρκες, «βενζίνες» τις λέγαν τότε, και αποτελούσαν ένα από τα πιο δημοφιλή μέρη για θαλασσινό μπάνιο, με περιφραγμένη πλαζ του Ε.Ο.Τ. και αρκετά κέντρα διασκέδασης, τόσο στο παραλιακό μέτωπο όσο και στα ενδότερα. Ωστόσο, παρά την παρουσία τέτοιων κέντρων (που λειτουργούσαν κάτω από ένα καθεστώς ανοχής στην ηχορρύπανση, λόγω της περιορισμένης δόμησης), και παρά το γεγονός ότι η απόσταση από την παραλία είναι ελάχιστη, ο Προφήτης Ηλίας ανήκει σε μια ενδοχώρα με αγροτικό προφίλ. Ο ναός δημιουργήθηκε «από την ευλαβική πρωτοβουλία των ντόπιων κτηνοτρόφων που είχαν κοπάδια από αιγοπρόβατα να βόσκουν το λόφο, αλλά και των κτηματιών που καλλιεργούσαν τα περιβόλια τους τριγύρω», μας πληροφορεί ο δικτυακός τόπος της Μητρόπολης<sup>23</sup>. Οι αγροτικές ασχολίες συμπληρώνονταν από μικρές βιοτεχνίες και μάντρες οικοδομικών υλικών. Θα μπορούσε να μιλήσει κανείς γενικά για ένα προάστιο χωρίς αίγλη. Στη δεκαετία του 1980 η περιοχή υποβαθμίστηκε, δίνοντας τη σκυτάλη της αναψυχής στα παράλια του Πηλίου, και μόνο στη δεκαετία του 1990, με την αλλαγή και των οικιστικών νόμων, άρχισε να κατοικείται συστηματικότερα από πληθυσμό αστικού προφίλ που πηγαينوέρχονταν τακτικά στο κέντρο του Βόλου και δεν απασχολούνταν στον αγροτικό τομέα. Ταυτόχρονα, κατασκευάστηκαν άλλοι τέσσερις ναοί στην περιοχή<sup>24</sup>, με αποτέλεσμα το εκκλησίασμα που κάποτε συνέρρεε στον προφήτη Ηλία να κατανεμηθεί.

Η μικρή αυτή ιστορία δίνει ένα πρώτο έναυσμα για τη μελέτη της επιτέλεσης της ψαλτικής μέσα στη λατρευτική πράξη. Οι ναοί δεν είναι στατικοί στο χρόνο. Ο Προφή-

---

<sup>23</sup> <http://imd.gr/site/catalog/poi/11/21>

<sup>24</sup> Από αυτούς, ο ναός της Αγίας Ειρήνης, στην παραλία, επίσης προϋπήρχε ως ξωκλήσι και ανακατασκευάστηκε.



της Ηλίας, κάποτε ξωκλήσι σε μια αραιοκατοικημένη αγροτική ζώνη, γίνεται ενορία συγκεντρώνοντας τους πιστούς της περιοχής και στη συνέχεια αποδυναμώνεται λόγω της δημιουργίας περισσότερων ενοριακών κέντρων. Ταυτόχρονα, στον ναό συρρέουν όχι μόνο για οι περίοικοι, αλλά και πιστοί απ' όλη την περιφέρεια, όσοι «βρίσκουν ανάπαυση» με τον εκκλησιασμό τους στον συγκεκριμένο ναό. Ανάλογα με τις παρατηρήσεις της Δέλτσου (1995: 25 – 28) για το χωριό, κανένας ναός δεν είναι απομονωμένος ή στατικός στο χρόνο· όλοι εξελίσσονται, όλοι συνδιαλέγονται τόσο μεν μεταξύ τους όσο και με τα τοπικά και τα λοιπά χριστιανικά κέντρα, σε κάποιες περιπτώσεις και με κέντρα άλλων χριστιανικών ομολογιών ή και άλλων θρησκευμάτων<sup>25</sup>, αλλά και με τον κοσμικό χώρο, έξω από τον κόσμο της θρησκείας. Οι περισσότεροι από τους ψάλτες του ναού, άλλωστε, έρχονται από γειτονιές που δεν είναι καν κοντά.

Οι ναοί είναι αυτοδιοικούμενοι και αυτοχρηματοδοτούμενοι, ως διακριτά νομικά πρόσωπα. Διοικούνται από συμβούλια, στα οποία προεδρεύει ο ιερέας του ναού (ή ένας από τους ιερείς, αν υπάρχουν περισσότεροι). Τα οικονομικά είναι βέβαια καθοριστικά. Το συμβούλιο πρέπει να αποφασίσει γενικότερα την κατανομή των διαθέσιμων κονδυλίων· για τον εξωραϊσμό και την επέκταση του ναού, για φιλανθρωπικά έργα, για τη μισθοδοσία του κατώτερου κλήρου<sup>26</sup> κλπ. Η παρατήρηση δείχνει ότι η μισθοδοσία των ψαλτών αποτελεί μηδαμινό κλάσμα των γενικότερων δαπανών του ναού, ενώ η κατασκευή περιλάμπρων κτηρίων μοιάζει να αποτελεί σημαντική προτεραιότητα, εξαιτίας της μονιμότητάς τους. Αυτό συμβαίνει παρά την παρατηρούμενη ελάττωση του εκκλησιασματος. Η γενικότερη πολιτική της Εκκλησίας, όπως σχολίασε ο Κωνσταντίνος Καραγκούνης, είναι να σχηματίζονται πολλές μικρές ενορίες και όχι λίγες μεγάλες, έτσι ώστε οι ιερείς να μπορούν να έχουν άμεση επαφή με τους ενορίτες τους· ωστόσο αυτό αυξάνει περαιτέρω την ζήτηση για ψάλτες, ωθώντας έτσι την ψαλτική σε ακόμη πιο «λαϊκές» και λιγότερο λόγιες λύσεις. Η προτεραιότητα είναι να είναι επανδρωμένοι οι ναοί, η τεχνική κατάρτιση των ψαλτών είναι σε δεύτερη μοίρα.

---

<sup>25</sup> Για περιπτώσεις σχέσεων της ψαλτικής του Ορθόδοξου Χριστιανισμού με εκείνη των Εκκλησιών της Δυτικής Ευρώπης, πολλά στοιχεία στον Φιλόπουλο (1990). Για τις σχέσεις των χριστιανών ψαλτών με την μουσουλμανική λατρεία, εξαιρετικά εύγλωττη είναι η περίπτωση του Πέτρου Λαμπαδάρου Πελοποννήσιου, στην Κωνσταντινούπολη του 18<sup>ου</sup> αιώνα, που κάποτε βγήκε σε μινιρέ και έψαλλε δημόσια το Κοράνιο ως μουεζίνη, προκαλώντας σκάνδαλο (στον Παπαδόπουλο, 1977[1890]: 318 – 324). Ενδεικτική της αδελφοσύνης μεταξύ χριστιανών και μουσουλμάνων μουσικών στην Οθωμανική Κωνσταντινούπολη, υπήρξε και η κηδεία του Πέτρου, όπου οι Δερβίσηδες της Πόλης ζήτησαν από τον Πατριάρχη και εν τέλει πέτυχαν να ψάλλουν και την μουσουλμανική νεκρική ακολουθία στο μεγάλο μουσικό (Παπαδόπουλος, ό.π.)

<sup>26</sup> Ο όρος 'κατώτερος κλήρος' στις μέρες μας περιγράφει τους ψάλτες, τους αναγνώστες και τους νεωκόρους, σε αντίθεση με τους ιερείς και των τριών βαθμίδων (επίσκοποι, πρεσβύτεροι και διάκονοι) που θεωρούνται ανώτερος κλήρος.

Η γεωγραφική κατανομή των ναών δίνει την επόμενη λαβή για σκέψη. 50 περίπου ναοί λειτουργούν στην περιοχή της πόλης του Βόλου· αυτό σημαίνει περίπου ένας ναός για κάθε 4000 κατοίκους. Αν συνυπολογιστούν και τα χωριά στην καταμέτρηση, κάθε ναός αντιστοιχεί σε πολύ λιγότερους κατοίκους· και βέβαια η παρατήρηση δείχνει ότι μόνο ένα μικρό πληθυσμού παρακολουθεί τις ακολουθίες. Η ψαλτική όπως ασκείται στους ναούς έχει χαρακτηριστικά «λαϊκής»<sup>27</sup> μουσικής· ασκείται από πολλούς ανθρώπους μέτρια ειδικευμένους, βασίζεται αρκετά στην προφορική μετάδοση, επιτελείται σε μια τακτική, εβδομαδιαία ουσιαστικά βάση και εμφανίζει πλήθος παραλλαγές που περιστρέφονται γύρω από κοινά πρότυπα. Αυτά τα χαρακτηριστικά αναλύονται στις παραγράφους που ακολουθούν. Ο Bohlman (2013: xxii) αναγνωρίζει την λατρευτική μουσική ως λαϊκή μουσική, την «κοινή φωνή των κοινοτήτων».

Παραφράζοντας τις παρατηρήσεις του Bohlman (2013: 135) ο ναός «δεν είναι απλά ένας χώρος όπου μπορείς να έχεις εμπειρία κοινότητας, αλλά ένας μεθοριακός χώρος όπου μπορείς να εισέλθεις στο παρελθόν» και όπου «κείμενα που αφηγούνται την τελετή και τελετουργοποιούν (ritualize) την ιστορία συμπυκνώνουν το χρόνο» και την αίσθηση του να είσαι Χριστιανός<sup>28</sup>. Η αρχιτεκτονική δομή και οι τοιχογραφίες καθιστούν το ναό μια μικρογραφία της Χριστιανικής κοσμοθεωρίας. Τα γεγονότα της ζωής του Χριστού, η παρουσία και τα θαύματα των αγίων, είναι εκεί, στους τοίχους, περιβάλλοντας τον πιστό. Αφήνοντας για αργότερα την συζήτηση για τον χρόνο, πρέπει να παρατηρήσουμε εδώ ότι ο ναός και η ψαλτική έχουν μια σχέση τοπικότητας και μάλιστα αποκλειστικότητας. Ο ναός δεν δέχεται καμιά άλλη μουσική πλην της ψαλτικής και η ψαλτική, παλαιότερα τουλάχιστον, δεν νοούνταν έξω από τον ναό. Η ψαλτική είναι μια τέχνη περιγεγραμμένη μέσα στο ναό. Η διάκριση από το κοσμικό ρεπερτόριο, παρά τις ομοιότητες της ψαλτικής με τα λεγόμενα δημοτικά τραγούδια σε ότι αφορά τις μουσικές δομές, είναι σαφής.

---

<sup>27</sup> Στην ελληνική γλώσσα, ο όρος λαϊκή μουσική (και λαϊκό τραγούδι) αναφέρεται αποκλειστικά σε ένα νεώτερο στρώμα, σε αντιδιαστολή με το παλαιότερο που ονομάζεται δημοτικό. Αντιστοιχεί δηλαδή στο αγγλικό popular, και όχι στο αγγλικό folk. Πιο κατάλληλη σ' αυτή τη συζήτηση θα ήταν η έννοια της «λαϊκής τέχνης», όπως χρησιμοποιείται στον εικαστικό χώρο, με τις παραλλαγές πάνω σε κοινά μοτίβα κλπ. Ο Bohlman, στο βιβλίο του για το λαϊκό τραγούδι αποφεύγει συνειδητά (1988: xviii) να δώσει έναν ορισμό της λαϊκής μουσικής. Όμως κάνει το διαχωρισμό ανάμεσα στο λαϊκό και το φολκlorικό, ως ορισμένο μουσικό είδος. Η τυποποίηση του φολκlorικού συζητιέται επίσης από τον Berger (2008: 65). Η Δάφνη Τραγάκη σχολιάζει εδώ ότι ο όρος «λαϊκή μουσική» είναι πρωταρχικά μία επινόηση ιστορικά και πολιτισμικά προσδιορισμένη, παρά ένα είδος με σαφώς προσδιορισμένα χαρακτηριστικά.

<sup>28</sup> Η εννοιολόγηση αυτή του Bohlman αφορά την Εβραϊκή συναγωγή. Ωστόσο, εκφράζει εξίσου καλά και την λειτουργία του Ορθόδοξου Χριστιανικού ναού, αποδεικνύοντας και τη στενή σχέση των δύο θρησκευμάτων.

## Πρόσωπα: Ποιοί;

Ο πρωτοψάλτης του Προφήτη Ηλία λέγεται Δημήτρης Νασιάκος. Είναι ένας εγκάρδιος, ευγενικός άνθρωπος, λίγο ντροπαλός. Είναι δάσκαλος, γεννημένος το 1963 και έχει πάνω από 25 χρόνια σ' αυτόν τον ναό. Η μακρόχρονη σχέση των πρωτοψαλτών με τους ναούς τους είναι ένα κεντρικό θέμα, που θα συζητήσουμε παρακάτω. Ο Δημήτρης Νασιάκος είναι καταρτισμένος, παλιός μαθητής του Μιχάλη Μελέτη στη Σχολή της Μητρόπολης, όμως εκτιμά βαθιά τον Λυκούργο Αγγελόπουλο, στου οποίου το αναλόγιο παρευρίσκετο τακτικά την περίοδο που ζούσε στην Αθήνα. Οι άλλοι ψάλτες που συμμετέχουν στο αναλόγιο είναι ο Νίκος Λοντούδης (γ. 1949), απόστρατος αξιωματικός, μαθητής του Κυριάκου Αργυρόπουλου<sup>29</sup>, ο Ηλίας Σταμογιώργος (γ. 1960), εφοριακός, αυτοδίδακτος και ο Παναγιώτης Ζήσης (γ. 1950), απόστρατος της αεροπορίας, κάτοικος της περιοχής. Ένα ακόμη τακτικό μέλος του αναλογίου, ο Στέφανος Μαμούρης (γ. 1957), διοικητικός υπάλληλος στην δευτεροβάθμια εκπαίδευση και μαθητής ουσιαστικά του πρωτοψάλτη, απουσιάζει σήμερα. Με τον Δημήτρη Νασιάκο έχουμε ξαναμιλήσει για την ψαλτική, τα στοιχεία των ψαλλόντων τα έχω σημειώσει σε προηγούμενη συνάντηση, απλά εδώ τα διασταυρώνω. Σήμερα άλλωστε είναι η τέταρτη φορά που έρχομαι στο ναό με προθέσεις έρευνας.

Τα ψαλτικά αναλόγια χαρακτηρίζονται συχνά από σχέσεις μουσικής πατρότητας. Συχνά ο πρωτοψάλτης περιστοιχίζεται από μαθητές του. Αυτό βέβαια διαφοροποιείται κατά περίπτωση, καθώς κάποιοι πρωτοψάλτες διδάσκουν συστηματικά και άλλοι όχι· στην περίπτωση του Προφήτη Ηλία δεν είναι έντονη, το αναλόγιο είναι ένα ψαλτικό μωσαϊκό. Η σχέση δάσκαλου και μαθητή οδηγεί στην ανάπτυξη ενός ψαλτικού γενεαλογικού δέντρου που, στην περίπτωση της Μαγνησίας, στο μεγαλύτερο μέρος του ανάγεται στον Μανώλη Χατζημάρκου και τη Σχολή της Μητρόπολης<sup>30</sup>. Τόσο ο Αργυρόπουλος όσο και ο Μελέτης υπήρξαν μαθητές του Χατζημάρκου, και άρα ο Νασιάκος και ο Λοντούδης, στο αναλόγιο του Προφήτη Ηλία, θα πρέπει να θεωρηθούν μουσικά «εγγόνια» του· ωστόσο, η επαφή του Νασιάκου με τον Αγγελόπουλο<sup>31</sup> στην Αθήνα φέρνει και άλλη μια απόχρωση στο αναλόγιο. Από διαφορετική ψαλτική σκλήθρα προέρχεται ο

---

<sup>29</sup> Ο Μιχάλης Μελέτης είναι ο πρωτοψάλτης του μητροπολιτικού ναού του Αγίου Νικολάου. Ο εκλιπών σήμερα Κυριάκος Αργυρόπουλος υπήρξε για χρόνια λαμπαδάριος του ίδιου ναού. Για τις έννοιες του πρωτοψάλτη και του λαμπαδάριου, περισσότερα στη σελίδα 36.

<sup>30</sup> Η ανάπτυξη σχέσεων πνευματικής πατρότητας στη μουσική είναι χαρακτηριστική όλων των λόγιων παραδόσεων (ενδεικτικά Baily 2011)

<sup>31</sup> Για την προσέγγιση του Λυκούργου Αγγελόπουλου συζητώ αναλυτικότερα στο κεφάλαιο 3.

καρδισιώτης Ζήσης, με χτυπητή ντοπιολαλιά και πιο πατριαρχικό<sup>32</sup> χρώμα στη φωνή του, ενώ ο αυτοδίδακτος Σταμογιώργος είναι πολύ απλούστερος στις αποδόσεις του, με λιγότερα μελίσματα· όπως παρατηρώ, δεν διαβάζει νότες, έχει μπροστά του μόνο το ποιητικό κείμενο. Και την υπόλοιπη ομάδα, όμως, δεν φαίνεται να την απασχολεί ιδιαίτερα η ακρίβεια στην απόδοση του μουσικού κειμένου. Η σχέση με το μουσικό κείμενο ποικίλλει σε μεγάλο βαθμό στα αναλόγια που παρατήρησα· άλλοι προσεγγίζουν το μουσικό κείμενο με θρησκευτική ευλάβεια, άλλοι το μεταχειρίζονται μόνο όταν είναι απαραίτητο, αποδίδοντας από μνήμης το μεγαλύτερο μέρος των ψαλμωδημάτων. Η προφορική εξακολουθεί να αποτελεί τον πυρήνα της ψαλτικής για πολλά αναλόγια.

Ο πρωτοψάλτης διακρίνεται άμεσα ανάμεσα στο χορό του, καθώς είναι ο μόνος από την ομάδα που φορά ράσο. Το ράσο των ψαλτών είναι μια αρκετά νέα υπόθεση. Προτροπές της εκκλησιαστικής ηγεσίας υπέρ της χρήσεως του υπάρχουν από πολύ παλαιότερα (Παρασκευαΐδης 1971: 11), αλλά μόνο στην δεκαετία του 1990 καθιερώθηκε σε ευρεία κλίμακα. Ο Βουδούρης (1935: 17) μαρτυρεί τη χρήση ευρωπαϊκού κουστουμιού ήδη στην Κωνσταντινούπολη του πρώιμου 20<sup>ου</sup> αιώνα. Θα ανέτρεχα τόσο στις προσωπικές μου μνήμες όσο και σε πολλές παλαιότερες φωτογραφίες σπουδαιών ψαλτών (λ.χ. του Θρασύβουλου Στανίτσα, που δημοσιεύονται στο Ψαλτολόγιο<sup>33</sup>) για να ισχυριστώ ότι ως το 1990 σπάνια έβλεπε κανείς ψάλτη με ράσο στο αναλόγιο. Η τάση ήταν το ευρωπαϊκό ντύσιμο, όπως και όλου του εκκλησιάσματος, δηλώνοντας την κοινή ταύτιση με τον νεωτερικό, Δυτικό κόσμο.

Κάτω από το ράσο, ο πρωτοψάλτης είναι ντυμένος απλά, καθημερινά. Τζιν παντελόνι και ένα καρρώ πουκάμισο· τα βλέπω όταν καθόμαστε να πιούμε καφέ έξω από το ναό, μετά το τέλος της ακολουθίας. «Ο χώρος του αναλογίου είναι πρωτίστως, κατ'εμέ, χώρος προσευχής» μου εξομολογείται· και η προσευχή, σύμφωνα με τον χριστιανικό κώδικα, προϋποθέτει την ταπεινοφροσύνη. Όμοια απλότητα αναδίδει και το ντύσιμο των δυο από τους βοηθούς ψάλτες· αντίθετα ο τρίτος είναι πολύ πιο επίσημος, με χρυσαφιά γραβάτα και το αντίστοιχο μαντήλι στο πέτο του σακακιού. Είναι φανερό ότι για αυτόν το ψαλτικό αναλόγιο είναι και χώρος γοήτρου.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Χαρακτηριστική στους ψάλτες του Πατριαρχείου είναι η πιο έντονη χρήση της μύτης και του ουρανίσκου. Αυτό πιθανώς ενίσχυε την ακουστότητα της φωνής, σε μια εποχή που τα μικρόφωνα ήταν ακόμη άγνωστα, σίγουρα όμως αποτέλεσε σημείο σύγκρουσης με τους οπαδούς της Ευρωπαϊκής πολυφωνίας (ενδεικτικά Σεφεριάδης 1976: 30 – 31)

<sup>33</sup> <http://analogion.com/forum/forumdisplay.php?f=1117>, ανακτημένο 13.6.2015

<sup>34</sup> Απέγραψα χαρακτηριστικές περιπτώσεις ψαλτών που, βιοποριζόμενοι από επαγγέλματα χωρίς αίγλη (ενδεικτικά, θυρωρός πολυκατοικίας) ωθούνταν να κάνουν την παρουσία τους στο αναλόγιο κατά το δυνατόν εντυπωσιακότερη και μεγαλοπρεπή. Αυτό επηρέαζε και τον τρόπο που απέδιδαν τους ύμνους.

Αυτός ο διάλογος ανάμεσα στο γόητρο και την ταπεινότητα παρατηρείται σχεδόν σε όλα τα αναλόγια και σε πάρα πολλές διαφορετικές πτυχές της ψαλτικής. Ο τρόπος εκφοράς της φωνής, η συγκρότηση του ψαλτικού χορού αλλά ακόμη και η ρύθμιση των μικροφώνων φανερώουν μια ποικιλία τέτοιων προσεγγίσεων. «Είμαι εδώ για να βοηθήσω τον άλλον να προσευχηθεί» λέει ο Δημήτρης Νασιάκος· η όλη στάση του φανερώνει ότι αντιλαμβάνεται την συμμετοχή του στο αναλόγιο σαν λειτούργημα και όχι σαν αξίωμα, σαν μια συμμετοχή στο ευρύτερο σύνολο της τελετουργίας. Δεν επιδιώκει να είναι στο επίκεντρο της προσοχής· άλλωστε, ως δάσκαλος, καθημερινά είναι στο επίκεντρο της προσοχής των μαθητών του. Έχει χορτάσει απ' αυτό.

Καθώς η ταπεινότητα αποτελεί μια από τις κυρίαρχες αξίες της χριστιανικής κοσμοθεωρίας, όλοι οι ψάλτες την μνημονεύουν· το κρίσιμο ερώτημα είναι πώς την πραγματοποιεί, πώς την επιτελεί ο καθένας. Για πολλούς ψάλτες το γόητρο του αναλόγιου είναι καθοριστικής σημασίας και δεν αφήνει πολύ χώρο για ταπεινότητα· ο πρωτοψάλτης Μανώλης Χατζημάρκου που έφτασε να χειροκροτείται στον μητροπολιτικό ναό του Αγίου Νικολάου, με τις παροιμιώδεις φωνητικές του ικανότητες (ειδικά στις ψηλές νότες) κατάφερνε να μεταθέτει το ενδιαφέρον από την τελετουργία στην ψαλμωδία. Αυτό, γενικά, σήμερα κρίνεται αποφευκτέο. Ο ψάλτης πρέπει να βοηθήσει το εκκλησίασμα να έρθει σε κατάνυξη και να προσευχηθεί. «Αμα χαλάσει η κατάνυξη, τι να την κάνεις τη φωνάρα;» σχολίασε χαρακτηριστικά ένας άλλος από τους συνομιλητές μου, ο π. Δημήτρης Καποδίστριας<sup>35</sup> στην Κάτω Γατζέα. Η ψαλτική στον ναό δεν είναι αυτοσκοπός, είναι εργαλείο.

### **Η δομή του χορού: Ιεραρχία, ηγεμονία, εξουσία**

Για τους πιο μυημένους, ο πρωτοψάλτης διακρίνεται, πρώτα πρώτα, από το στασίδι του. Είναι λίγο ψηλότερο από αυτά των υπολοίπων ψαλτών. Αυτή η κατασκευαστική λεπτομέρεια υπογραμμίζει μια άλλη χαρακτηριστική πλευρά του ψαλτικού χορού· πως είναι βασισμένος σε μια πολύ συγκεκριμένη ιεραρχία. Ο πρωτοψάλτης είναι η κεφαλή του χορού. Ο ψαλτικός χορός αρχίζει από αυτόν και αναπτύσσεται γύρω του, ορισμένες φορές μάλιστα τελειώνει και σ' αυτόν. Τα μέλη του χορού είναι βοηθοί του και συμμετέχουν ο καθένας ανάλογα με τις ικανότητες και την προθυμία του. Ο ψαλτικός χορός είναι ουσιαστικά συσσωμάτωμα. Σε ένα δύσκολο τροπάριο ή σε μια μέρα που δεν έχει προσέλευση χορωδών, ο πρωτοψάλτης θα πρέπει να τα βγάλει πέρα μόνος του.

Η προσέλευση των χορωδών δεν είναι ποτέ δεδομένη, για το λόγο ότι δεν υπάρχει οικονομική δέσμευση τους. Ο πρωτοψάλτης είναι ο μόνος από την ομάδα που μι-

---

<sup>35</sup> Περισσότερα στοιχεία για τον π. Δημήτρη στο Δρυγιανάκης και Καραγκούνης (2014: 47, 117)

σθοδοτείται. Σε πολλούς ναούς συναντάει κανείς μόνους πρωτοψάλτες, χωρίς χορό. Στην πραγματικότητα, σε κάθε ναό προβλέπονται από τη νομοθεσία<sup>36</sup> (που αποτελεί ουσιαστικά την κωδικοποίηση μιας κοινά αποδεκτής πρακτικής) δυο έμμισθες θέσεις ψαλτών· παρά τη σχετική αυτονομία των ναών, πουθενά δεν συνάντησα να μισθοδοτούνται βοηθητικοί ψάλτες. Το νομικό αυτό πλαίσιο σαφώς προδιαγράφει τον τρόπο επιτέλεσης της ψαλτικής. Με την θεσμοθέτηση των δυο θέσεων ψαλτών για κάθε ναό, η Εκκλησία αποποιείται ουσιαστικά τους μεγαλύτερους χορούς· είναι καλοδεχούμενοι, αλλά δεν κρίνονται αναγκαίοι. Ο Τσαούσογλου (1996: 111), ερχόμενος στην Ελλάδα από την Κωνσταντινούπολη, καταγράφει αυτή την απίσχναση των χορών με φανερή απογοήτευση. Στο σημείο αυτό, πρέπει να υπογραμμιστεί η αντίφαση που υπάρχει ανάμεσα στην ρητορική της Εκκλησίας και την πρακτική της· ενώ εύχεται να υπάρχουν μεγάλοι χοροί («χαίρομαι να βλέπω σε ένα ψαλτήρι, έστω και πολυφωνικά, να ψάλλουν δεκαπέντε ή είκοσι άνθρωποι» μου λέει ο Μητροπολίτης Δημητριάδος σε μια συνάντησή μας<sup>37</sup>), δεν είναι καθόλου πρόθυμη να τους στηρίξει οικονομικά.

Η αφιλοκέρδεια είναι άλλη μια από τις χαρακτηριστικές χριστιανικές αρετές, αλλά τα οικονομικά είναι καθοριστικός παράγοντας για την ψαλτική, όπως και για τόσα άλλα. Οι ιερείς μισθοδοτούνται από το κράτος· οι ψάλτες, αντίθετα, μισθοδοτούνται από τους οικείους ναούς με αμοιβή που «τελεί σε συνάρτηση με τα τυπικά και ουσιαστικά προσόντα του [...], καθώς και με την συμβολή του στην πνευματική πρόοδο της Ενορίας και τις οικονομικές δυνατότητες του Ναού, αποτελεί δε αντικείμενο συμφωνίας μεταξύ αυτού και του Εκκλησιαστικού Συμβουλίου» (ΦΕΚ 268/2006), είναι δηλαδή ανοιχτή σε ελεύθερη διαπραγμάτευση, σύμφωνα με τους νόμους που διέπουν την ελεύθερη αγορά εργασίας. Ως πρόεδρος του συμβουλίου του ναού, ο ιερέας είναι ουσιαστικά εργοδότης του ψάλτη, και κάποιες φορές αυτή η σχέση γίνεται σκληρή. Ναοί σε ευκατάστατες ή πυκνοκατοικημένες συνοικίες έχουν σαφώς πλουσιότερους πόρους και άρα τη δυνατότητα να έχουν στην υπηρεσία τους ικανούς ψάλτες· αντίστοιχα, οι ψάλτες εποφθαλμιούν θέσεις σε εύπορους ναούς και κάποιοι είναι πρόθυμοι να μετακινούνται από ναό σε ναό, με βασικό γνώμονα την αμοιβή τους. Πέρα από την επίσημη αμοιβή, σημαντικό ρόλο παίζουν τα διάφορα «τυχερά», τα φιλοδωρήματα δηλαδή ή οι συμφωνημένες αμοιβές που μπορεί να διεκδικήσει ο ψάλτης για τη συμμετοχή σε ακολουθίες προσωπικού χαρακτήρα (γάμους, κηδείες κλπ). Οι ναοί που διαθέτουν γόητρο, σε κεντρικές και εύπορες συνοικίες της πόλης, είναι πρόσφοροι χώροι για τέτοιου είδους δοληψίες· και φυσικά προσδίδουν κύρος σε έναν ψάλτη ανάμεσα στους ομοτέχνους του. Οι βοηθητικοί ψάλτες που δεν πληρώνονται επίσημα συχνά περιμένουν από αυτά

---

<sup>36</sup> Κανονισμός της Εκκλησίας της Ελλάδας 176/2006, ΦΕΚ 268/2006

<sup>37</sup> Συνέντευξη μαζί του στις 8.4.2015

τα «τυχερά» να βγάλουν κάποιο χαρτζιλίκι, αλλά βέβαια είναι στην απόλυτη κρίση του πρωτοψάλτη το αν και πόσο θα πληρωθούν. Οι διαδρομές και οι κατανομές του χρήματος είναι συνήθως αδιαφανείς.

Σε ναούς χωρίς σπουδαία «τυχερά», είναι δουλειά του πρωτοψάλτη να κρατήσει τους άμισθους βοηθούς στο αναλόγιο· δουλειά που τις περισσότερες φορές δεν είναι εύκολη. Το γόητρο του αναλόγιου σίγουρα βοηθά σ' αυτό, αλλά καθοριστικής σημασίας είναι η καλή συμπεριφορά του πρωτοψάλτη· ο πρωτοψάλτης «πρέπει να αφήνει χώρο και για τον άλλον στο αναλόγιο» σύμφωνα με τα λόγια του Δημήτρη Νασιάκου, και αυτό γίνεται έντονο στην μουσική πρακτική, που θα συζητήσουμε αναλυτικά παρακάτω. Οι βοηθοί καλούνται, κατά την εκκλησιαστική ορολογία, «να κάνουν υπακοή» στον πρωτοψάλτη· αντίστοιχα, ο πρωτοψάλτης πρέπει να είναι σε θέση να λειτουργήσει ως πατέρας. Οι όποιες παρατηρήσεις θα πρέπει να γίνουν διακριτικά, οι συμπάλλοντες θα πρέπει να μείνουν ευχαριστημένοι από τη συμμετοχή τους στην τελετουργία. Με δεδομένη την γενικότερη έλλειψη ανθρώπινου δυναμικού στους ναούς, η προθυμία και η συστηματικότητα των χορωδών γίνεται σημαντικότερη από το μουσικό χάρισμα και την κατάρτιση τους. Στο ναό του Προφήτη Ηλία, μόνο ο ένας από τους χορωδούς μένει στη γειτονιά· οι άλλοι τρεις έρχονται από μακριά, όπως και ο πρωτοψάλτης. «Πόση διαδρομή κάνει αυτός ο άνθρωπος για να έρθει να ψάλλει; Μπορεί να κάνει ένα λάθος, να πει άλλον ήχο, άλλον τόνο, αλλά δεν το εκτιμάς που έρχεται; Γιατί να τον κακοκαρδίσεις;» μου λέει ο Δημήτρης Νασιάκος. Κάνοντας παραχωρήσεις στα τεχνικά θέματα, έχει πράγματι καταφέρει να κρατήσει σταθερή την ομάδα του για πάνω από έξι χρόνια.

Γίνεται φανερό από αυτήν τη συζήτηση ότι ο πρωτοψάλτης, αν και έχει θεωρητικά μια σχέση εξουσίας με το χορό του, επί της ουσίας είναι μάλλον ανίσχυρος. Θα πρέπει να εμπνεύσει τους βοηθούς του για να μπορεί να τους έχει στο πλευρό του. Η ιεραρχία του χορού βασίζεται στην συγκατάθεση των μελών και θυμίζει ξεκάθαρα την γκραμσιανή ηγεμονία· ο πρωτοψάλτης έχει δύναμη εφόσον καταφέρνει να ασκεί την «ηθική και διανοητική ηγεσία», μέσα στην οποία περιλαμβάνεται και η μουσική γνώση· πρέπει «να επιδρά εσωτερικά» στους βοηθούς του, ώστε να διασφαλίζεται η συναίνεση και η διατήρηση της υπάρχουσας δομής (Femia στην Cowan 1998: 19). Στην πράξη, η μόνη εξουσία που έχει είναι να απομακρύνει κάποιον από το αναλόγιο, διακινδυνεύοντας όμως έτσι να μείνει ολομόναχος. Αυτό ισχύει ακόμη και στα αναλόγια των κεντρικών ναών, καθώς και εκεί οι βοηθοί είναι ομοίως άμισθοι. Εκεί όμως το οικονομικό παιχνίδι των φιλοδωρημάτων είναι εντονότερο και συχνά υπάρχουν και σχέσεις συστηματικής μαθητείας, για τις οποίες θα συζητήσουμε παρακάτω, έτσι οι σχέσεις εξουσίας είναι ισχυρότερες.

Περισσότερες σχέσεις εξουσίας αναπτύσσονται ανάμεσα στον ιερέα και τους ψάλτες, ωστόσο και πάλι παρατηρούνται παρόμοιες ισορροπίες. Σε πολλούς ναούς, ιδιαίτερα στα χωριά, οι ψάλτες σπανίζουν και τα οικονομικά δεν επαρκούν για τη μετάκληση ψαλτών από την πόλη: έτσι ο ιερέας καλείται να κρατήσει «με νύχια και με δόντια» την ομάδα των τελετουργών. Δεν έχει μεγάλα περιθώρια να επιβάλλει αποφάσεις, πρέπει να πετύχει τη συναίνεση. Αντίστροφη είναι η κατάσταση στους κεντρικούς ναούς, όπου οι θέσεις είναι λίγες και οι μνηστήρες πολλοί: ωστόσο κι εδώ, ο κανόνας είναι να αναζητούνται οι συναινετικές λύσεις<sup>38</sup>. Η επιβολή αποφάσεων θεωρείται κακή πρακτική, καθώς δημιουργεί ρήγματα στο σώμα του εκκλησιάσματος.

Πέρα όμως από τον τρόπο επιβολής ή υποβολής αποφάσεων, είναι σίγουρο ότι η ψαλτική στο ναό είναι ενταγμένη και ουσιαστικά υποταγμένη στην τελετουργία. Το αιτούμενο είναι η επιτέλεση της τελετουργίας, όχι η επιτέλεση της ψαλτικής: αυτή είναι βοηθητική, δευτερεύουσα. Η εικόνα αυτή θυμίζει χτυπητά την παρατήρηση του Schechner (2003: 89, 137) πως στην τελετουργία, η αξιολόγηση των επιμέρους συστατικών δεν απασχολεί ιδιαίτερα κανέναν από τους επιτελούντες. «Η αισθητική υφίσταται, όμως δεν τίθεται θέμα αξιολόγησης, αλλά περιπαθούς επιβεβαίωσης» (ό.π). Η πρόθεση αυτονόμησης της ψαλτικής από την επικυριαρχία της τελετουργικής επιτέλεσης είναι μια από τις αιτίες ανάπτυξης της συναυλιακής ψαλτικής, όπως συζητιέται στο επόμενο κεφάλαιο.

### **Η δομή του χορού: Μουσικοί ρόλοι και ερμηνεία**

Πώς αποδίδει ο ψαλτικός χορός τους ύμνους; Στον Προφήτη Ηλία, στο μεγαλύτερο μέρος της ακολουθίας η ψαλμωδία μένει αμιγώς μονοφωνική. Οι ψάλτες εναλλάσσονται στα τροπάρια. Σε λίγες, απλές και πασίγνωστες μελωδίες ενώνονται όλοι μαζί σε ομοφωνία, που αποτελεί τον δεύτερο συνηθισμένο τύπο απόδοσης της ψαλτικής: σε κάποιες μάλιστα περιπτώσεις, στην ομοφωνική ψαλμώδηση συμμετέχει και ολόκληρο το εκκλησίασμα. Μόνο στα πασαπνοάρια του όρθρου και το χερουβικό<sup>39</sup> οι ψάλτες συ-

---

<sup>38</sup> Εδώ υπενθυμίζω ότι στην περιοχή γύρω στην Αθήνα, όπου υπάρχει υπερπροσφορά ψαλτών, η σχέση του ιερέα με τον ψάλτη, και αντίστοιχα του ψάλτη με τα μέλη του χορού του, γίνεται μια πολύ πιο σκληρή σχέση εξουσίας. Ο ιερέας έχει πράγματι τη δύναμη να απολύσει τον ψάλτη που δεν τον ικανοποιεί, καθώς μπορεί εύκολα να τον αντικαταστήσει με άλλον, της αρεσκείας του: κατ' αυτόν τον τρόπο, ο ιερέας ασκεί ευθέως πολιτική και διαμορφώνει το ψαλτικό ιδίωμα του ναού. Αντίστοιχα, οι ψάλτες αμιλλώνται για να αποκτήσουν ή να διατηρήσουν τη θέση τους, κι έτσι η τεχνική πλευρά της ψαλτικής αποκτά πολύ σημαντικότερη προτεραιότητα απ' ότι στους επαρχιακούς ναούς. Αυτό δείχνει πόσο οι εξωγενείς παράγοντες, όπως η πληθυσμιακή πυκνότητα, γίνονται καθοριστικοί για τη μορφή που αποκτά η ψαλτική.

<sup>39</sup> Τόσο τα πασαπνοάρια όσο και το χερουβικό είναι ύμνοι μεγάλης διάρκειας με περίτεχνη μουσική ανάπτυξη, και άρα αποτελούν χαρακτηριστικά τμήματα της τελετουργίας όπου ο ψαλτικός



νταιριάζονται σ' αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε κλασσικό μοντέλο επιτέλεσης της ψαλτικής στο ναό.

Το μοντέλο αυτό μπορεί να περιγραφεί συνοπτικά ως εξής. Η μελωδία, αποδίδεται από τον πρωτοψάλτη ή από έναν από τους πλέον καταρτισμένους βοηθούς του<sup>40</sup>. Τα υπόλοιπα μέλη του χορού ισοκρατούν, εκτελούν δηλαδή τον θεμέλιο τόνο του τετραχόρδου στο οποίο κινείται η μελωδία, σταθερά, ως *βόμβο* (κατά τον ορισμό του Φιλοξένους (1869)<sup>41</sup>), χωρίς καθόλου ρυθμικές και με ελάχιστες μελωδικές κινήσεις. Η απόδοση του ισοκράτη πραγματοποιείται με αρκετή ελευθερία: οι ισοκράτες μπαίνουν και βγαίνουν ελεύθερα και, κυρίως, χαμηλόφωνα. Οι ήσυχοι και τραβηχτοί αυτοί τόνοι διευρύνουν τον ακουστικό χώρο, δημιουργώντας μια αίσθηση αιωνιότητας<sup>42</sup>. Μια χαρακτηριστική ιδιοτυπία της προφορικής αυτής παράδοσης είναι η μεταπήδηση των ισοκρατών στην μελωδία στις καταλήξεις των φράσεων, δημιουργώντας τοπικά ομοφωνίες και μια αίσθηση σύγκλισης. Ο χορός συναντιέται όλος μαζί στις καταλήξεις των φράσεων<sup>43</sup>.

---

χορός καλείται να φανερώσει τη δεξιοτεχνία του. Οι ονομασίες προέρχονται από τους εναρκτήριους στίχους («Πάσα πνοή αινεσάτω τον Κύριον ...» και «Οι τα χερουβείμ μυστικώς ...») Πολύ περισσότερες μουσικές και ιστορικές πληροφορίες για τους ύμνους αυτούς δίνει ο Καραγκούνης (Καραγκούνης 2003: 45 – 74 κυρίως, Καραγκούνης και Δρυγιαννάκης 2014: 56 – 57)

<sup>40</sup> Ο προεξάρχων μεταξύ των βοηθών ονομάζεται δομέστικος, όμως σήμερα αυτός ο όρος που προϋποθέτει έναν καλά καταρτισμένο βοηθό ψάλτη, χρησιμοποιείται σπάνια.

<sup>41</sup> Το ανθολογώ από την Σπυράκου (2008: 485).

<sup>42</sup> Δεν είναι δυνατό να συζητηθεί εδώ, αλλά οι ψυχοτρόπες επιδράσεις του ισοκρατήματος έχουν παρατηρηθεί σε πάρα πολλές μουσικές παραδόσεις (Ινδία, Θιβέτ, Ιαπωνία, Μαλί κλπ) ενώ η τέχνη των λίγων, σταθερών τόνων αποτελεί ξεχωριστό ρεύμα στη σύγχρονη μουσική (μινιμαλισμός, drones). Ο Lind επιχειρεί ένα μικρό συσχετισμό με την παράδοση της Ινδίας (2012: 107 – 110).

<sup>43</sup> Χρησιμοποιώντας το μοντέλο του Ingold με τις γραμμές (2007), αυτός ο τρόπος της ερμηνείας θα μπορούσε να περιγραφεί ως εξής: Έχουμε την μελωδία, όπως την λέει ο πρωτοψάλτης. Αυτή θα μπορούσε να οριστεί ως «πάνω γραμμή». Ύστερα, έχουμε τον βόμβο, που θα μπορούσε να οριστεί ως «κάτω γραμμή»: πρόκειται για μια ίσα νότα, που δεν ακολουθεί κανένα ρυθμικό ή μελωδικό σχηματισμό, αλλά μένει στη βάση του εκάστοτε τετραχόρδου και εκτελείται σταθερά (όσο τουλάχιστον το επιτρέπει η διάρκεια των αναπνοών). Ανάμεσα σ' αυτές τις δυο γραμμές, τα λοιπά μέλη του αναλογίου μπορούν να επιλέξουν, ανάλογα με τις ικανότητες τους, τις γνώσεις τους, το πνεύμα του εκάστοτε ύμνου: είτε να παρακολουθήσουν τη μελωδική γραμμή, αυτούσια, είτε να την παρακολουθήσουν μόνο ρυθμικά μένοντας στην τονική, δημιουργώντας ένα ρυθμικό ισοκράτημα (προφέροντας τις λέξεις του ύμνου), είτε να μείνουν στο βόμβο, είτε, εν τέλει, ακόμη και να σιγήσουν (για λόγους αισθητικούς ή και πρακτικούς). Είτε, κι αυτό είναι το πιο ενδιαφέρον, να μετακινούνται από τον ένα ρόλο στον άλλο, ανάλογα με τη διάθεση της ημέρας και τις ελευθερίες που αφήνει ο πρωτοψάλτης. Το μοντέλο αυτό θυμίζει σε σημαντικό βαθμό το παίξιμο των ζουρνάδων στη Μακεδονία: Ο πρώτος παίζει τη μελωδική γραμμή. Ο δεύτερος παίζει το ίσο, αλλά πότε πότε ντουμπλάρει τα περάσματα του πρώτου, ενίοτε δίνοντας στον πρώτο την ευκαιρία να πάρει μια ανάσα.

Πρέπει να σημειωθεί εδώ η ύπαρξη ενός ακόμη ρόλου στους ψαλτικούς χορούς, ο οποίος στον Προφήτη Ηλία (και σε αρκετούς άλλους ναούς) παραλείπεται. Είναι ο ρόλος του κανονάρχου, ο οποίος προλέγει τους στίχους που ερμηνεύει ο εκάστοτε επικεφαλής, με ρυθμό ανάγνωσης και επίσης στην τονική του τετραχόρδου που θα ακολουθήσει, βοηθώντας έτσι τόσο τον ψάλλοντα όσο και το ακροατήριο να έχει στο μυαλό του το νοηματικό περιεχόμενο.<sup>44</sup> Αυτός ο επιπλέον ρόλος συνηθίζεται σε ύμνους που ψάλλονται αργά και μελισματικά<sup>45</sup>.

Ο ισοκράτης είναι μια πρώτη βαθμίδα ψαλτικής κατάρτισης (Βουδούρης 1935: 18). Αν κάποιος μπορεί να ισοκρατεί, να μένει δηλαδή σταθερός στον τόνο που εκτελεί ακούγοντας την μελωδία να κινείται, έχει ήδη κατακτήσει ένα επίπεδο. Ο κανονάρχος επίσης είναι ένας ρόλος για μαθητευόμενους, που συνηθίζονταν να αποδίδεται από παιδιά (ενδεικτικά Βουδούρης 1935: 19)<sup>46</sup>, ωστόσο στην έρευνα στη Μαγνησία λίγες φορές εμφανίζεται κανονάρχημα και ακόμη λιγότερες εμφανίζονται παιδιά στο αναλόγιο.

Τόσο το ισοκράτημα όσο και το κανονάρχημα δεν παρασημαίνονται, δεν καταγράφονται δηλαδή στο μουσικό κείμενο, άρα ο τρόπος επιτέλεσης τους μεταδίδεται αποκλειστικά προφορικά και, όπως όλες οι προφορικότητες, υπόκειται σε μια αδιάκοπη διαδικασία παραλλαγής (Ong 1982: 41). Μέσα στον 20<sup>ο</sup> αιώνα, εξαιτίας της δισκογραφίας, απογράφονται και αρκετά διαφορετικοί τρόποι ισοκρατήματος, που συζητούνται αναλυτικότερα παρακάτω<sup>47</sup>. Χαρακτηρίζω το μοντέλο που περιγράφεται παραπάνω ως κλασσικό, καθώς έχει εκτενώς απογραφεί σε ηχογραφήσεις του Πατριαρχείου (ενδεικτικά Στάθης 1981) και του Αγίου Όρους (Brandl 1979). Αυτή η πρακτική όμως δεν είναι η μοναδική. Ο Lind (2012: 152 – 167) απογράφει μια ποικιλία προσεγγίσεων και στο Άγιο Όρος, και η εθνογραφία του αποκαλύπτει ότι υπάρχουν και εκεί προβληματισμοί και διστάμενες απόψεις σχετικά με την ορθή πρακτική, που οδηγούν τελικά σε έναν πλουραλισμό.

Το μοντέλο που περιγράφηκε εδώ έχει ακόμη μια παράμετρο, που και αυτή δεν εμφανίζεται στον Προφήτη Ηλία. Κανονικά ο ψαλτικός χορός δεν είναι ένας αλλά δύο, στη δεξιά και την αριστερά πλευρά της ωραίας πύλης. Εφόσον υπάρχουν δυο χοροί,

---

<sup>44</sup> Ενδεικτικά παραδείγματα: Δρυγιαννάκης και Καραγκούνης 2014 (κομμάτια B03 και B13, επίσης και το A16 όπου το κανονάρχημα αποδίδεται από γυναίκα)

<sup>45</sup> Χαρακτηριστική της μελισματικής ψαλμώδησης των λεγόμενων «αργών μελών», είναι η αντιστοίχιση πολλών μουσικών χρόνων σε κάθε συλλαβή του ποιητικού κειμένου, που κάνει έτσι ιδιαίτερα δύσκολη την κατανόηση του ψαλλόμενου κειμένου.

<sup>46</sup> Ο ρόλος αυτός του κανονάρχου που αποδίδεται από παιδί φαίνεται πολύ καθαρά στις ηχογραφήσεις του Θρασύβουλου Στανίτσα στο Πατριαρχείο την δεκαετία του 1950, Ενδεικτικά Τσιούνης 2006.

<sup>47</sup> Για τις διάφορες μορφές ισοκρατήματος που εμφανίζονται στη δισκογραφία, παραπέμπω σε παλαιότερη ανακοίνωση μου στο Ε' Διεθνές Συνέδριο του Ιδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας (Δρυγιαννάκης 2012).

μοιράζονται μεταξύ τους τα ψαλμωδήματα με βάση και πάλι μια εθιμική πρακτική· γενικά τα τροπάρια ισοκατανέμονται, αν και ο δεξιός χορός θεωρείται ιεραρχικά ανώτερος και ο πρωτοψάλτης (ο επικεφαλής του δεξιού χορού) αντίστοιχα ανώτερος από τον λαμπαδάριο (τον επικεφαλής του αριστερού). Όπως αποδεικνύει η έρευνα, τα δυο αναλόγια, εφόσον υπάρχουν, απολαμβάνουν μεγάλη αυτονομία και συχνά είναι χτυπητά διαφορετικά μεταξύ τους. Απογράφηκαν ναοί όπου στο δεξί αναλόγιο υπήρχε πολυπρόσωπος χορός, και στο αριστερό ένας μόνος λαμπαδάριος, όπως και ναοί όπου το ένα αναλόγιο ακολουθούσε την βυζαντινή παράδοση και το άλλο την Ευρωπαϊκή πολυφωνία<sup>48</sup>.

Σ' αυτό το σημείο θα πρέπει να σημειωθεί και η παρουσία μιας ιδιότροπης, πολύ ελεύθερης πολυφωνίας, που προκύπτει από την ταυτόχρονη απόδοση ανεξάρτητων τμημάτων (μελωδικών όσο και στιχουργικών) από τον ιερέα και τους ψάλτες, σε συγκεκριμένα σημεία κυρίως της θείας λειτουργίας<sup>49</sup>. Μουσικά, αυτά τα τμήματα είναι γενικά απλά ως μελωδικές δομές και μοιράζονται την ίδια τονική βάση· ωστόσο, η συνύπαρξη τους επιτείνει την αίσθηση του ακουστικού χώρου αλλά και την αίσθηση του τελετουργικού δρώμενου και της ομαδικότητας. Η χρήση των μικροφώνων, τις τελευταίες δεκαετίες, που επιτρέπει στο εκκλησίασμα να ακούσει πολύ καθαρότερα τις ευχές που εκφωνεί ο ιερέας μέσα στο ιερό, κάνουν αυτή την ελεύθερη πολυφωνία ακόμη εντονότερη. Αυτή η διαδικασία υπονοείται, χωρίς να συζητιέται λεπτομερώς, και από τον Βουδούρη (ενδεικτικά 1935: Β9), αλλά δεν φαίνεται να έχει απασχολήσει περαιτέρω τους μελετητές της ψαλτικής ως σήμερα· ωστόσο ένα εξαιρετικά πλούσιο δείγμα καταγράφει ο Γρηγόρης Στάθης στο Πατριαρχείο (1981: δίσκος πέμπτος, κομμάτι 9). Στους ναούς που επισκέφτηκα εγώ, το φαινόμενο αυτό έχει πολύ απλούστερη μορφή.

### Από τις πρακτικές ανάγκες στην αισθητική

Ο καταμερισμός των ψαλμωδημάτων, πρώτα σε αριστερό και δεξιό χορό και στη συνέχεια ανάμεσα στα μέλη του κάθε χορού, είναι βασικό στοιχείο της επιτέλεσης της ψαλτικής στο ναό. Ο καταμερισμός σημαίνει παραλλαγή και ποικιλία, και αυτό δημιουργεί αισθητικό ενδιαφέρον. Οι επαναλήψεις, αναπόσπαστο στοιχείο της προφορικότητας (Ong 1982: 41), μετατρέπονται σε πεδίο δημιουργικής αναδιαπραγμάτευσης,

---

<sup>48</sup> Ενδεικτικές περιπτώσεις από την έρευνα, ο ναός του Αγίου Γεωργίου στον Τύρναβο, ο ναός της Ευαγγελίστριας στον Αλμυρό, ο ναός της Μεταμόρφωσης στο Βόλο. Αναλυτικότερα στο Δρυγιαννάκης και Καραγκούνης (2014: 26 – 27, 56, 120, κομμάτια Α10, Β12)

<sup>49</sup> Πολύ χαρακτηριστικό τέτοιο παράδειγμα είναι η συνύπαρξη της φράσης «της Παναγίας αγράντου υπερευλογημένης Δεσποίνης ημών Θεοτόκου...» του ιερέα με τη φράση «Υπεραγία Θεοτόκε, σώσον ημάς» που λέγεται ταυτόχρονα από τον ψαλτικό χορό, στις δεήσεις, όπως και ο καθαγιασμός των Τιμίων Δώρων.

καθώς ποτέ δεν είναι όμοιες. Ο καταμερισμός θεωρείται ορθός και στην θεολογική προσέγγιση, καθώς εξασφαλίζει ότι ο κάθε χορωδός συμμετέχει στη λατρεία ως πρόσωπο, και όχι ως απρόσωπη μονάδα.

Καθώς η ψαλτική στην ορθόδοξη εκκλησία παρέμεινε αποκλειστικά φωνητική, η ποικιλία των χρωμάτων των φωνών είναι ουσιώδες αιτούμενο για να υπάρχει ενδιαφέρον. Η βασική δομή όλων των ακολουθιών περιλαμβάνει έναν αδιάκοπο διάλογο ανάμεσα στον ιερέα (ή τους ιερείς) και τις ψαλτικές ομάδες, εντείνοντας την ποικιλία ακόμη περισσότερο. Στην πράξη, σε πολλούς ναούς συναντιούνται και γυναίκες στο αναλόγιο. Κρίνοντας από την έρευνα της Σπυράκου (2008: 182 – 203, 502 – 515) η συμμετοχή γυναικών, παιδιών αλλά και ευνούχων στην ψαλμωδία συνηθίζονταν ακόμη και στα χρόνια της βυζαντινής Κωνσταντινούπολης. Σήμερα γυναικεία ψαλμωδία συναντιέται ιδίως σε χωριά και περιφερειακούς ναούς, κυρίως όταν υπάρχει έλλειψη ανδρικού δυναμικού, αν και μόνο σε μία περίπτωση παρατηρήθηκε η ανάληψη του ρόλου του πρωτοψάλτη από γυναίκα<sup>50</sup>, επικεφαλής αυτοσχέδιου γυναικείου χορού. Παρά την ύπαρξη μιας γενικής ρητορικής ενάντια στην γυναικεία ψαλτική (ενδεικτικά Τρεμπέλας 1926), ανοιχτά υπέρ της συμμετοχής γυναικών στο ψαλτήρι τάχθηκε και ο Μητροπολίτης, «κι ας λένε μερικοί ότι οι γυναίκες δεν πρέπει να ανεβαίνουν στο ψαλτήρι. Καμιά εποχή δεν αρνήθηκε τη γυναικεία συμμετοχή στην ψαλμωδία». Γυναικείοι χοροί ψάλλουν βέβαια σε όλα τα γυναικεία μοναστήρια και οι προσεγγίσεις, στην περιοχή της Μαγνησίας, ποικίλλουν από απροσημάτιστες και αυθόρμητες ως περισπούδαστες, κατά το συναυλιακό μοντέλο που θα συζητηθεί παρακάτω. Αντίθετα, πολύ περιορισμένη αποδείχθηκε να είναι η παρουσία παιδιών στο αναλόγιο, σε πλήρη αντίθεση με την λίγο παλαιότερη πρακτική που απογράφεται τόσο στη δισκογραφία<sup>51</sup> όσο και ρητά σε κείμενα (Τσαούσογλου, 1996: 112): αυτό φανερώνει πόσο έχει αλλάξει η σχέση της εκκλησιαστικής επιτέλεσης με την εκπαίδευση τις τελευταίες δεκαετίες.

Η τακτική επιτέλεση («ακαταπαύστως δοξολογούμεν» λέει ο χριστουγεννιάτικος ύμνος), είναι επίσης ένα στοιχείο που διαμορφώνει τον τρόπο με τον οποίο επιτελείται η ψαλμωδία. Η έννοια του συνεχούς, του ακατάπαυστου, είναι κομβική στην κοσμοθεωρία του ορθόδοξου χριστιανισμού και σύμφωνα με τις γραπτές πηγές, παλαιό-

---

<sup>50</sup> Την Ζωή Λεφάκη – Καραποστόλη, στον όρθρο του Μεγάλου Σαββάτου στον Νέο Απόστολο της Κριθαριάς, στις 20.4.1993: γόνος ψαλτικής οικογένειας, η κυρία Ζωή είχε σπουδάσει την ψαλτική (και στη Σχολή της Μητρόπολης)

<sup>51</sup> Ενδεικτικά, στις ηχογραφήσεις του Θρασύβουλου Στανίτσα στον Πατριαρχικό Ναό του Αγίου Γεωργίου, στην Κωνσταντινούπολη, τη δεκαετία του 1950 (Τσιούνης 2006). Επίσης, στις ηχογραφήσεις του Πέτρου Μανέα στη Σμύρνη προ του 1922.

τερα οι τελετουργίες επιτελούνταν καθημερινά. Σήμερα αυτό δεν είναι ο κανόνας<sup>52</sup>, η συμμετοχή των ψαλτών στην τελετουργία είναι περίπου δυο φορές την εβδομάδα, αλλά η παλαιότερη πρακτική έχει αφήσει τα ίχνη της στην αισθητική. Το ακατάπαυστο καλεί σε οικονομία δυνάμεων, ανάλογη με αυτή που παρατηρούμε και σε άλλα επιτελεστικά πλαίσια (λ.χ. στα πανηγύρια). Σε πολλά είδη μουσικής, κυρίως έντεχνα, η επιτέλεση είναι σύντομη και συμπυκνωμένη. Η προετοιμασία μπορεί να είναι μακρόχρονη, η εμφάνιση μπροστά στο κοινό όμως είναι βραχεία και έντονη. Στην ψαλτική των ναών, αντίθετα, το στοίχημα είναι η αντοχή, κι έτσι ο αγώνας προσαρμόζεται κατάλληλα. Πρόβες στους ναούς δεν γίνονται· η επιτέλεση αποτελεί συγχρόνως και τον χώρο της εκμάθησης, μια ακατάπαυστη προετοιμασία. Η διανομή των τροπαρίων στα μέλη του χορού εξυπηρετεί πολύ αυτή την οικονομία. Όλο αυτό γίνεται ακόμη σαφέστερο στις νυχθήμερες ακολουθίες των μοναστηριών· δεν έχει τόση σημασία να αποδοθεί η ψαλμωδία τέλεια, όσο το να μην σταματήσει να ψάλλεται. Τα μικρόφωνα, που βοηθούν στην οικονομία των δυνάμεων, δεν είναι περίεργο ότι έγιναν από τα πλέον αγαπημένα εργαλεία του ψαλτικού κόσμου, παρά την ρητορική ενάντια στους νεωτερισμούς.

Τα μικρόφωνα βάζουν ακόμη μια παράμετρο στην συζήτηση της αισθητικής. Παλαιότερα, βασικό κριτήριο για τον ψάλτη ήταν η ένταση της φωνής του. Ψάλτες που άφησαν εποχή, όπως ο μέγας Ναυπλιώτης, χαρακτηρίζονταν από ένταση (ενδεικτικά Σεφεριάδης 1976: 33, 41). Ψάλτες χωρίς δυνατές φωνές (όπως λ.χ. ο Αναστάσιος Μιχαηλίδης στην Κωνσταντινούπολη ή ο Γιώργος Ευσταθίου από την Αγριά στην δική μου έρευνα) έμειναν βοηθητικοί, παρά την εμβρίθεια των γνώσεων τους. Αυτή η απαίτηση για ηχητικό όγκο συναντιέται αντίστοιχα σε πολλά μουσικά είδη, και κάποια τρόποι ερμηνείας (π.χ. ο οπερατικός) καλλιεργήθηκαν για να καλύψουν σχετικές ανάγκες. Στην ψαλτική, όπως και στα άλλα μουσικά είδη, η είσοδος των μικροφώνων σήμανε μια αλλαγή της αισθητικής<sup>53</sup>. Όχι μόνο ψάλτες με αδύναμες φωνές μπορούσαν πλέον να αναλάβουν αναλόγιο, αλλά και η πιο εσωτερική, λιγότερο φωναχτή ερμηνεία άρχισε να γίνεται αιτούμενο. «Ο κόσμος πάει στα μοναστήρια, γιατί εκεί δεν φωνάζουν» παρατηρεί ο π. Κώστας Σταμάτης στη Δράκεια<sup>54</sup>. Καλύπτοντας τις ανάγκες της ακουστότητας, οι

---

<sup>52</sup> Εξαίρεση βέβαια αποτελούν τα μοναστήρια, όπου οι ακολουθίες πράγματι τελούνται καθημερινά.

<sup>53</sup> Χρησιμοποιώ τον όρο πολύ γενικά, ως κοινή αντίληψη του ωραίου και του κατάλληλου. Ο Merriam (1960: 259 – 273) συζητά διεξοδικά το θέμα, καταδεικνύοντας ότι η Ευρωπαϊκή έννοια της αισθητικής δεν έχει πρακτικά εφαρμογή στους εξω-Ευρωπαϊκούς πολιτισμούς και άρα, τελικά, δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί γενικευτικά. Ακόμη και μέσα στον ίδιο το ναό, η εκτίμηση για το ωραίο φαίνεται να διαφέρει ανάμεσα στον ψάλτη και το εκκλησίασμα. Η χρήση μεγάλης ενίσχυσης και τεχνητής αντήχησης, αν και ξεκουράζει τους ψάλτες, συχνά σχολιάζεται από το εκκλησίασμα ως ενοχλητική.

<sup>54</sup> Συζήτηση στις 1.3.2014.

μικροφωνικές εγκαταστάσεις οδήγησαν σε μια άλλη αντίληψη για το πρόβλημα. Αυτό όμως είναι φαινόμενο που ξεκάθαρα έπεται της νεωτερικότητας, όπως συζητιέται στο τελευταίο κεφάλαιο.

Με την έλευση των τεχνολογιών του ήχου (τόσο των μικροφώνων - μεγαφώνων όσο και της ραδιοτηλεόρασης), η εκκλησιαστική λατρεία κάνει ένα βήμα εξόδου στη δημόσια σφαίρα, εγκαταλείποντας μια παλαιότερη πρακτική που ήθελε την τελετουργία οριοθετημένη μέσα στο ναό και μέσα στην τελετουργία. Έχουμε επίσης μια μεταμόρφωση: η ψαλτική αρχίζει να χάνει το χαρακτήρα του επιτελούμενου και να προσδιορίζεται ως ήχος, ανεξαρτητοποιημένος από τη πηγή του (Sterne 2003: 20 - 23). Στην πράξη, στους περισσότερους ναούς μπορεί να παρατηρηθεί μια μορφή σχιζοφωνίας, κατά τον όρο του Raymond Murray Schafer (1994: 90), καθώς η χρήση μικροφωνικής εγκατάστασης κάνει τη φωνή του ψάλτη να ακούγεται από σημείο διαφορετικό από εκείνο στο οποίο βρίσκεται ο ίδιος.

Η χρήση της ψαλτικής μέσα στη λατρεία γίνεται αντιληπτή με διάφορους τρόπους. Χαρακτηριστικός τέτοιος τρόπος είναι ως μουσική επένδυση του λόγου, καλούμενη να εξυπηρετήσει τον λόγο και τα νοήματα του. «Η πολλή ψαλμωδία αποδυναμώνει το νόημα» μου λέει σχετικά ο π. Δημήτρης<sup>55</sup> στην Κάτω Γατζέα, «[...] καλύτερα τα κοφτά, όχι τα αργόσυρτα»<sup>56</sup>. Παρόμοια τοποθετείται ο πρωτοψάλτης Βασίλης Πρασσάς στον Αλμυρό<sup>57</sup> «Η εκτέλεση πρέπει να αποδίδει και νόημα. Πού θα σταματήσεις, [...] πού θα πάρεις ανάσες χωρίς να κόψεις τις λέξεις [...]». Αυτός ο τρόπος είναι γενικά διαδεδομένος σήμερα, όμως εντελώς αντίθετος όμως φαντάζει ο τρόπος με τον οποίον δομούνται οι παλαιότερες, εκτενείς συνθέσεις, που σήμερα σπάνια αποδίδονται μέσα σε ναούς. Η πιο χτυπητή τέτοια περίπτωση είναι τα τεριρέμ, χωρίς στιχουργικό περιεχόμενο, όπου η ψαλμωδία αποδεσμεύεται από τα ποιητικά κείμενα και δημιουργεί ένα αυτόνομο ηχητικό κόσμο, «δημιουργώντας γαλήνη και χώρο για σκέψη»<sup>58</sup>. Η χρήση του κανοναρχήματος, που περιγράφηκε παραπάνω, πιθανότατα επινοήθηκε στο παρελθόν ως λύση για την παράλληλη κάλυψη των δυο αυτών αντικρουόμενων απαιτήσεων.

---

<sup>55</sup> Συνέντευξη στις 25.2.2014

<sup>56</sup> Αυτή η τάση, όπως λέει ο π. Δημήτρης, ευνοήθηκε ιδιαίτερα από τον τότε Μητροπολίτη Δημητριάδος κυρό Χριστόδουλο, ο οποίος προέτρεπε στην ανάγνωση και όχι εμμελή απαγγελία του Ευαγγελίου, με σκοπό την κατανοητότερη απόδοση των νοημάτων, όπως φαίνεται ρητά και στο βιβλίο του (Παρασκευαΐδης 1971: 51 - 54).

<sup>57</sup> Συζήτηση στις 13.11.2013. Ο Βασίλης Πρασσάς (γ. 1947), καταγόμενος από τον Άγιο Γεώργιο Φερών, πρωτοψάλτης στο μητροπολιτικό ναό του Αγίου Δημητρίου στον Αλμυρό, είναι σήμερα συνταξιούχος δάσκαλος και αντιπρόεδρος του Συνδέσμου Ιεροψαλτών Βόλου.

<sup>58</sup> Δανειζόμαι αυτή τη φράση από το εισαγωγικό κείμενο του Brian Eno για την μουσική ambient (Eno, 1978)

Ενταγμένη στη θρησκευτική λατρεία, η ψαλτική στο ναό τελικώς διαφεύγει από την μουσική καθαρολογία και τις ανάλογες θεωρητικοποιήσεις, καθώς υπαγορεύεται καταρχήν από λατρευτικές και στη συνέχεια από πρακτικές ανάγκες. Ερωτήματα για το μουσικά ορθό ή το λάθος είναι εδώ δευτερεύοντα, ενώ το πρωτεύον αιτούμενο είναι η επιτέλεση της λατρείας. Ο χώρος του πειραματισμού με μουσικά μοντέλα είναι ο χώρος της συναυλίας, όπου η ψαλτική έχει τον πρωτεύοντα ρόλο, όπως συζητιέται στο επόμενο κεφάλαιο.

### Επιτέλεση και εκπαίδευση

Σε προηγούμενη παράγραφο αναφέρθηκε πώς συχνά οι πρωτοψάλτες φέρνουν στα αναλόγια τους μαθητές τους. Η σχέση της μαθητείας μέσα στο αναλόγιο είναι πολύ συνηθισμένη. Κι αν ακόμη δεν πρόκειται για συστηματική μαθητεία, ο πρωτοψάλτης σαφώς δίνει ένα παράδειγμα για μίμηση, είναι ο ηγέτης της ομάδας, όπως συμβαίνει στον Προφήτη Ηλία του παραδείγματός μας. Πολύ περισσότερο, αν ο πρωτοψάλτης διδάσκει πιο συστηματικά, νωρίτερα ή αργότερα ανεβάζει στο αναλόγιο και τους μαθητές του. Ο βοηθητικός ρόλος ταιριάζει, όπως είναι αναμενόμενο, στον μαθητευόμενο και ίσως αυτό εξηγεί την διάρθρωση του ψαλτικού αναλογίου ως τριγώνου, κάπως ανάλογα με το πνευματικό τρίγωνο του Καντίνσκι (1912: 43 – 44). Στην κορυφή του ο πρωτοψάλτης σηκώνει το κύριο βάρος και δείχνει το δρόμο: οι πιο καταρτισμένοι μαθητές ακολουθούν, και ενίοτε αναλαμβάνουν πρωταγωνιστικό ρόλο, επιτρέποντας στον πρωτοψάλτη να πάρει μια ανάσα. Κοντά στη βάση, οι λιγότερο καταρτισμένοι βοηθούν δίνοντας όγκο στα ευκολότερα τροπάρια, στις απαντήσεις των δεήσεων κλπ. Μια παρόμοια δομή μπορεί να παρατηρήσει κανείς στην ερμηνεία του πακιστανικού Qawwal (ενδεικτικά: Burkhardt-Qureshi (1987), επίσης δισκογραφία: Khan (1988) ).

Οι ψαλτικοί χοροί, ως συσσωματώματα μαστόρων αλλά και αρχαρίων, έχουν πολύ έντονο παιδαγωγικό χαρακτήρα. Αυτό επίσης είναι συνειδητό και συζητιέται τόσο στο ζωντανό λόγο όσο και στις γραπτές πηγές. «Πρέπει να δίνουμε ρόλο στους νέους ανθρώπους για να νοιώθουν ότι είναι χρήσιμοι» λέει ο Μητροπολίτης<sup>59</sup>. Ο παιδαγωγικός χαρακτήρας αντικατοπτρίζεται και στη δομή των ακολουθιών, όπου συνυπάρχουν μέλη ευκολότατα, κατάλληλα για συμμετοχή των αρχαρίων, με μέλη απαιτητικά, που αποδίδονται από τον πρωτοψάλτη ή τους εξέχοντες βοηθούς του. Όπως συζητήθηκε παραπάνω, ο ναός αποτελεί συγχρόνως και τον χώρο της εκμάθησης, και η επιτέλεση αποτελεί συγχρόνως και προετοιμασία για το αύριο.

---

<sup>59</sup> Στην παρέμβαση του στη *Δημερίδα για θέματα τυπικού*, οργανωμένη από τον Σύνδεσμο Ιεροψαλτών Βόλου, 8 – 9.11.2014.

Η μίμηση του δασκάλου είναι βασικό χαρακτηριστικό στα προνεωτερικά μοντέλα μετάδοσης γνώσεων, όπως αναλύεται από τον Merriam (1964: 146 κ.ε.). Η μίμηση αυτή πραγματοποιείται μέσω της συμμετοχής στο ψαλτικό αναλόγιο. Το παιδί ή ο νέος που ενδιαφέρεται να μυηθεί στην τέχνη συμμετέχει στην λατρεία από τα παιδικά του χρόνια και κάποια στιγμή αρχίζει να «ανεβαίνει στο αναλόγιο»: αυτό αποτελεί τη συμβολική αρχή της πιθανής ψαλτικής του σταδιοδρομίας. Μπορεί και να μην μάθει ποτέ να διαβάσει μουσικό κείμενο. Η συμμετοχή στο αναλόγιο εξασφαλίζει όχι μόνο την απόκτηση μουσικών γνώσεων, αλλά και έναν γενικότερο «εμπολιτισμό» (enculturation), σύμφωνα με τον όρο του Herskovits (στον Merriam 1964: 145), περιλαμβάνοντας όχι μόνο ένα σώμα γνώσεων, αλλά και ένα σύνολο κανόνων συμπεριφοράς. Η εκμάθηση είναι μια συμμετοχική διαδικασία. Η συμμετοχή στην ψαλμωδία προϋποθέτει τη συμμετοχή στην θρησκευτική λατρεία, στον θρησκευτικό πολιτισμό. Ο ψάλτης είναι πρώτα πιστός και ύστερα τεχνίτης, σύμφωνα με την εκκλησιαστική αντίληψη: ωστόσο, η απουσία παιδιών από τα αναλόγια που κατέγραψε η έρευνα φανερώνει ότι αυτό το παλαιότερο μοντέλο ελάχιστη εφαρμογή βρίσκει στις μέρες μας.

Ο πρωτοψάλτης όμως δεν είναι δάσκαλος μόνο μουσικής. Είναι και δάσκαλος συμπεριφοράς, γενικότερα. Αποτελεί πρότυπο όχι μόνο για τους μαθητευόμενους ψάλτες, αλλά και για ολόκληρο το εκκλησίασμα. Δεν είναι μόνο η ικανότητα του στις μελωδίες ή την άρθρωση που έχει σημασία, είναι και όλη η εικόνα του πάνω στο ψαλτήριο. Αυτό γίνεται ιδιαίτερα φανερό αν προσέξει κανείς τη θέση των ψαλτικών αναλογίων στους παλαιότερους ναούς: είναι στο κεντρικό κλίτος, μπροστά και υπερυψωμένα: αυτό βοηθά την ακουστική, αλλά επιτρέπει επίσης στο εκκλησίασμα να βλέπει τον ψάλτη. Αυτή η παράμετρος τα τελευταία χρόνια αλλάζει: τα ψαλτικά αναλόγια μετατοπίζονται στους πλευρικούς τοίχους, οι μικροφωνικές εγκαταστάσεις φροντίζουν για τη διάχυση της ψαλμωδίας σε όλο τον ναό και οι ψάλτες ψάλλουν χωρίς να φαίνονται<sup>60</sup>. Έτσι, η ψαλτική μετατοπίζεται λίγο λίγο προς την ακαδημαϊκή, νεωτερική εκδοχή, η οποία όπως παρατηρεί ο Berger (2008: 71) δίνει προτεραιότητα στον ήχο.

Ψάλλοντας από μια περίοπτη θέση, ο ψάλτης επιτελεί ουσιαστικά τον εαυτό του. Φανερώνει την γενικότερη συγκρότηση της προσωπικότητάς του, και αυτό αποκτά καθοριστική σημασία. Ο ψάλτης αποτελεί ένα υπόδειγμα για το λοιπό εκκλησίασμα, και έπειτα έρχονται τα κάθε είδους μουσικά προσόντα. Η διάθεση για συνεργασία, η έλλειψη οίησης, η διάθεση υποστήριξης των συλλειτουργούντων κλπ είναι βασικά αιτούμενα, που προηγούνται της καλλιφωνίας ή των μουσικών γνώσεων. Όπως ακριβώς

---

<sup>60</sup> Αναπόφευκτα επανέρχεται κανείς εδώ τις διαπιστώσεις του Sterne για την ηχοποίηση της μουσικής αλλά και στην ιδέα της σχιζοφωνίας του Murray Schafer. Η μουσική δεν είναι πια αυτό που επιτελείται, αλλά αυτό που ακούγεται, αποκομμένο από τον επιτελεστή.



το θέτει ο Δημήτρης Νασιάκος, η ψαλτική οφείλει να επιτελείται στο ναό «χωρίς εγωισμούς και πρωταθλητισμούς». Το ψαλτικό στασίδι δεν είναι χώρος επιδείξεων, ή τουλάχιστον, στις ρητές δηλώσεις περιγράφεται ως τέτοιο. Η αντίθετη συμπεριφορά στηλιτεύεται: «[Ο τάδε] ήταν καλός, χρυσός, φιλότιμος, αλλά αψίθυμος, μπορούσε να διακόψει την λειτουργία για να κάνει παρατήρηση» θυμάται ο π. Δημήτρης στη Γατζέα για παλαιότερο ψάλτη της περιοχής.

Πρέπει οπωσδήποτε να σημειώσει κανείς εδώ ότι ο καταμερισμός των τροπαρίων στα μέλη του χορού αντιμετωπίζεται επίσης ως ένδειξη μιας ευρύτερης καλλιέργειας, ενός βαθύτερου εμπολιτισμού του ψάλτη με τα ιδεώδη της χριστιανικής κοσμοθεωρίας. Η γενναιοδωρία του πρωτοψάλτη που επιτρέπει στα νεώτερα μέλη του χορού να αναλάβουν δύσκολους ύμνους, αποδεικνύοντας το ταλέντο τους και προχωρώντας προς την αυτονόμηση τους, σχολιάζεται σαν σημαντικό στοιχείο της ποιότητας του ψάλτη. «Πάντα μου έδινε [ο πρωτοψάλτης] κι έλεγα χερουβικά [...], καλά κομμάτια που τα λέει ο δεξής» θυμάται ο Σπύρος Παπαδόπουλος για τα πρώτα χρόνια του ως λαμπάδαριος του ναού της Κοιμήσεως στην Ευξεινούπολη<sup>61</sup>. Στην παραξενεμένη αντίδραση του περίγυρου, ο πρωτοψάλτης απαντούσε «αυτός είναι το μέλλον, αυτός πρέπει να λέει». Ανάλογο απολογισμό κάνει ο Χρήστος Νιφόρος, άλλοτε πρωτοψάλτης στις Μικροθήβες: «Δεν είχα εγωισμό. [...] Το Πάσχα μαζεύονταν οχτώ. Κουστωδία. Μου ζήταγαν, έδιναν. Πες χερουβικό, για να μάθεις. Πες δοξαστικό. Όλα τα παιδιά.»<sup>62</sup> Αυτό επίσης καταδεικνύει πόσο το μοίρασμα των τροπαρίων στα μέλη του χορού είναι συνειδητή διαδικασία, και δεν πρόκειται για αδυναμία, όπως συχνά υποστηρίζεται από τους θεράποντες της ομοφωνικής ψαλμωδίας που καλλιεργήθηκε ουσιαστικά στη συναυλιακή πρακτική.

Αυτές οι αξίες δεν διαπιστώνονται μόνο στην εθνογραφία. Η Σπυράκου (2008: 114 – 116, 131) συναντά ανάλογους προβληματισμούς σε πολλά παλαιότερα κείμενα, όπως χαρακτηριστικά αυτό του Ακάκιου Χαλκαιοπούλου, τον 15<sup>ο</sup> αιώνα, που αξιολογεί την καλή ψαλτική με βάση ένα κώδικα συμπεριφοράς. Ο Παπαδόπουλος (1977[1890]: 108) τις συναντά και στα πολύ παλαιότερα σχόλια του Ιερώνυμου και του Ιωάννη του Χρυσοστόμου, που θεωρούν προτιμητέο ως ψάλτη ένα πρόσωπο με ενάρετο βίο, ακόμη κι αν είναι κακόφωτος. Στην ίδια ακριβώς γραμμή κινείται και ο Μητροπολίτης: «ο ιεροψάλτης διδάσκει με τον τρόπο του και κατηχεί τους ανθρώπους που τον περιβάλλουν». Η καλή διάθεση και η αμοιβαία αγάπη στο αναλόγιο είναι σημαντικότερες από

<sup>61</sup> Συζήτηση στις 25.1.2014. Περισσότερα για τον Σπύρο Παπαδόπουλο αλλά και για τον άλλοτε πρωτοψάλτη Γιώργο Λαζάρου στο Δρυγιανάκης και Καραγκούνης (2014: 124, 141)

<sup>62</sup> Συζήτηση στις 30.10.2013. Περισσότερα για τον Χρήστο Νιφόρο, Δρυγιανάκης και Καραγκούνης (2014: 96 – 97). Τα δοξαστικά, όπως και τα χερουβικά, είναι ύμνοι υψηλών τεχνικών απαιτήσεων.

την μουσική ορθότητα και ακρίβεια. Με άλλα λόγια η πρόταξη του θρησκευτικού ή του τεχνικού μέρους, γίνεται αντιληπτή από το εκκλησίασμα και το διαπαιδαγωγεί ανάλογα.

### Προφορικότητα

Μουσικά, η ίδια η δομή των εκκλησιαστικών ακολουθιών βοηθά ιδιαίτερα τη διαδικασία της εκμάθησης. Υπάρχουν μικρές μουσικές φράσεις, αποτελούμενες από δυο ή τρεις νότες («Αμήν», «Κύριε ελέησον», «Δόξα σοι, Κύριε» κ.τ.ό.), που είναι ιδιαίτερα κατάλληλες για να αποτελέσουν το ξεκίνημα των αρχαρίων. Απλούστατες μουσικά, κατακτώνται εμπειρικά, πριν αρχίσει η γνώση της σημειογραφίας, την οποία δεν προϋποθέτουν. Οι φράσεις αυτές επαναλαμβάνονται πολλές φορές και ιδίως στη Λειτουργία, που σύμφωνα με τους θεολόγους αποτελεί την κεντρικότερη πράξη της χριστιανικής λατρείας. Η μουσική δομή των ύμνων, βασισμένη στην χρήση μελωδικών προτύπων («Θέσεων») είναι πρόσφορη για αυτού του είδους την εκμάθηση. Η οργάνωση των Θέσεων σε μεγαλύτερες μελωδικές δομές, τους Ήχους<sup>63</sup>, δίνει ακόμη μεγαλύτερη συνοχή σ' αυτό το σύστημα. Η απλή υπόδειξη «Ήχος τάδε» που συνοδεύει σχεδόν πάντα τα ποιητικά κείμενα των ύμνων δημιουργεί αυτόματα μια μουσική πυξίδα για τον ψάλτη που δεν ξέρει να διαβάσει μουσική σημειογραφία. Μαθαίνοντας τις βασικές Θέσεις, ο νέος ψάλτης καταφέρνει να ανταποκριθεί στις περισσότερες ανάγκες του αναλογίου, πράγμα που είναι καθοριστικής σημασίας καθώς το βασικό αιτούμενο είναι η πραγματοποίηση της τελετουργίας. Αν έχει ταλέντο και όρεξη, μπορεί να επεκτείνει τις γνώσεις του ακολουθώντας την ίδια «πρακτική» οδό της μίμησης. Οικοδομεί έτσι ένα λεξιλόγιο μουσικών θέσεων, από τις οποίες αντλεί κατά περίπτωση, ιδίως αν έχει να αντιμετωπίσει ιδιόμοελα τροπάρια που ψάλλονται σπάνια. Σε αντίθεση με την προσέγγιση του Στάθης (1994), αυτοσχεδιασμός φυσικά και υπάρχει, απλά επιτελείται μέσα σε ένα ξεκάθαρο πλαίσιο που καθορίζει τις επιλογές<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup> Σε μια πολύ απλή περιγραφή ο Ήχος, ως σύνολο επιμέρους μελωδικών θέσεων, είναι ένα μελωδικό πρότυπο, ένα μοντέλο πάνω στο οποίο δομούνται παραπλήσιες μελωδίες. Το γράφω με κεφαλαίο Η, σε αντιδιαστολή με τον ήχο ως φυσικό φαινόμενο, όπως ανάλογα γράφω και την θέση με κεφαλαίο Θ. Εντελώς ανάλογες έννοιες με τον Ήχο είναι το αραβικό Μακάμ, το ινδικό Ράγκα, το περσικό Νταστγκά κλπ.

<sup>64</sup> Ο Στάθης, στο κείμενο αυτό, αρνείται την ύπαρξη αυτοσχεδιασμού στην ψαλτική. Αυτό προφανώς είναι παρερμηνεία. Αυτοσχεδιασμός υπάρχει, και ο ίδιος ο Στάθης επιδίδεται σ' αυτόν, εκούσια ή ακούσια (ό.π., 686). Αυτό που δεν υπάρχει, ή μάλλον που αποφεύγεται κατά το δυνατό, είναι η απομάκρυνση από το σύνολο των δεδομένων προτύπων. Ωστόσο, με την πάροδο του χρόνου εισάγονται και νέα πρότυπα, συχνά με δάνεια από άλλους μουσικούς κόσμους, και κατ' αυτόν τον τρόπο το επιτρεπτό λεξιλόγιο συνεχώς μεταμορφώνεται, ενώ παράλληλα αναπτύσσεται και μια ρητορική συντηρητισμού και καταδίκης των νεωτερισμών.

Η μελωδική δομή με τις Θέσεις και τους Ήχους απηχεί βέβαια μια εποχή όπου η προφορικότητα κυριαρχούσε στη μουσική. Όπως στην προφορική ποίηση οι στερεοτυπικές και επαναλαμβανόμενες εκφράσεις είναι βασικό εργαλείο δημιουργίας (Ong 1982: 24, 33 – 36), όμοια καθοριστικό ρόλο παίζουν οι μελικές Θέσεις στην ψαλτική που ασκείται από μουσικά αγράμματους ιεροψάλτες. Παρά την αλματώδη αύξηση του μουσικού γραμματισμού τις τελευταίες δεκαετίες, πολλοί ψάλτες προτιμούν την «πρακτική», όπως τη λένε, εκμάθηση, που βασίζεται στην προφορική μετάδοση. Το μουσικό κείμενο αποτελεί ένα εργαλείο μνήμης και ένα σημείο αφετηρίας, έναν οδηγό για την επιτέλεση, η οποία μπορεί εξίσου καλά να πραγματοποιηθεί ακόμη και χωρίς αυτό. Το σημαντικό βρίσκεται στον ήχο και όχι στο κείμενο, και το κείμενο δεν θεωρείται πως μπορεί να αντικαταστήσει την επιτέλεση μέσα στο ναό. Ο Ong (1982: 72 – 73) αναλύει αυτή τη σχέση γραπτού και προφορικού για τον λόγο (και ειδικά τον τελετουργικό λόγο), αλλά ισχύει όμοια και στη μουσική.

Καθώς το μουσικό κείμενο αποτελείται μόνο από τη βασική μελωδική γραμμή, γενικά η επιτελεστική πρακτική της ψαλτικής παραμένει στον χώρο της προφορικότητας<sup>65</sup>. Αυτή η χρήση του κειμένου ως εργαλείου συζητιέται αναλυτικά στον Ingold (2007: 14 – 15), ως χαρακτηριστικό του προνεωτερικού κόσμου όπου τα γραπτά σπάνιζαν και «παρείχαν τα μονοπάτια μέσα από τα οποία μπορούσαν να ξαναβρεθούν οι φωνές του παρελθόντος και να έρθουν στην αμεσότητα της τρέχουσας εμπειρίας». Όσες αλλαγές κι αν πραγματοποιήθηκαν τους τελευταίους δυο αιώνες, η ψαλτική των ναών κουβαλά μια πολύ πιο μακριά ιστορία στον κόσμο της προνεωτερικής προφορικότητας, η οποία όπως φαίνεται την καθορίζει.

Η προφορικότητα όμως δεν αφορά μόνο την έλλειψη μουσικής εγγραμματοσύνης. Χαρακτηριστικά στο ναό του Πατριαρχείου, το σημαντικότερο ίσως κέντρο μουσικής εγγραμματοσύνης, η ψαλμωδία στο ναό είθισται να αποδίδεται «από στήθους», χωρίς μουσικά κείμενα στα αναλόγια. Η ανάγνωση του μουσικού κειμένου θεωρείται διαδικασία προετοιμασίας, υπενθύμισης, ακριβώς όπως το περιγράφει ο Ingold (ό.π.), και όχι τμήμα της επιτέλεσης, που πρέπει να γίνει από καρδιάς. Στην επιτέλεση, στην προσευχή, «ξέρεις ό,τι μπορείς να θυμηθείς» (Ong 1982: 33) και τελικά καλείσαι να βγάλεις έξω αυτό που έχεις πραγματικά μέσα σου (Ong 1982: 70).

Η υπερβολική προσήλωση στις τεχνικές λεπτομέρειες αποτελεί επίσης σημείο προβληματισμού. Μπορεί να οδηγήσει σε αποτέλεσμα εντελώς αντίθετο από το επιθυ-

---

<sup>65</sup> Αυτό ισχύει εξίσου καλά και για την λόγια, κλασική παράδοση της Δυτικής Ευρώπης. Όπως παρατηρεί η Hopkins (2000: 95), «η συμβατική [δυτικοευρωπαϊκή] παρτιτούρα [...] είναι για τον τραγουδιστή απλά μια σχηματική αναφορά, περί την οποία υφαίνει, μέσω συνεχών μεταβολών ύψους, μια ολοκληρωμένη μελωδική ενότητα».

μητό. «Πολλές φορές κολλάμε στον ήχο και χάνουμε την ουσία. Ενώ όταν είσαι κολλημένος στην ουσία, έρχεται και ο ήχος» παρατηρεί η μοναχή Ευπραξία Καψάλη<sup>66</sup>, ηγουμένη της Μονής του Αγίου Γερασίμου στη Μακρινίτσα. Η ψαλτική δηλαδή που είναι συνεχής στα θρησκευτικά ιδεώδη, κρίνεται ως ευχάριστη και στο αυτί.

Η μετάδοση της γνώσης δεν συμβαίνει μόνο μέσα στο αναλόγιο. Εκεί βέβαια αποτελεί συνειδητή και συστηματική διδασκαλία, δεν λείπει και ο άλλος παλαιός τρόπος προφορικής εκμάθησης, όπου ο μαθητευόμενος ακούγοντας τον έμπειρο «κλέβει σκοπούς», όπως χαρακτηριστικά λένε οι παλαιοί κλαριντζήδες στη Δέσποινα Μαζαράκη (1984: 59). Την ίδια ακριβώς φρασεολογία χρησιμοποιεί και ο Χρήστος Νιφόρος στις Μικροθήβες. «Έχω κλέψει από αυτόν [τον λαρισαίο πρωτοψάλτη Κυριαζή Δασκαλούδη] πολλά. Όλα τα *Σε Υμνούμεν*, σε όλους τους ήχους, από 'κείνον. Ήταν πολύ τεχνίτης».

Ωστόσο, πρέπει να σημειωθεί ότι τις τελευταίες δεκαετίες, με την ανάπτυξη της σχετικής τεχνολογίας, η προφορική αυτή μετάδοση έχει διαφοροποιηθεί ριζικά. Οι ψάλτες δεν ακούν άλλους ψάλτες μόνο εκ του φυσικού· ακούν κυρίως ηχογραφήσεις και ραδιοτηλεοπτικές μεταδόσεις. «Συμμορφώνομαι από κασέτες» μου λέει ο Χρήστος Νιφόρος. Όμως το κάθε ηχογράφημα είναι στατικό, είναι πάντα ίδιο (Chapan 1995: 119)<sup>67</sup>, δεν έχει τον χαρακτήρα των συνεχών παραλλαγών που έχει η ζωντανή ερμηνεία και που χαρακτηρίζει την πρωτογενή προφορικότητα. Είναι επίσης μια ακριβής καταγραφή, διαφέροντας σ' αυτό το σημείο από το μουσικό κείμενο, όπως το συζητά η Horkins (2000: 95) και επιπλέον, είναι μια υλικότητα, είναι διαθέσιμο όσες φορές θέλει να το ξανακούσει ο ενδιαφερόμενος ώστε να το εμπεδώσει και να το επαναλάβει με ακρίβεια. Η ακρίβεια είναι μια από τις χαρακτηριστικές διαφορές ανάμεσα στην πρωτογενή προφορικότητα και την προφορικότητα των ηλεκτρονικών μέσων. Πολλοί ψάλτες<sup>68</sup> μνημονεύουν τις κασέτες όπου μαγνητοφώνούσαν οι ίδιοι τους δασκάλους τους μέσα στις ακολουθίες και εδώ έχουμε μια τροποντινά «χειρόγραφο» πρακτική. Όμως η δραματική αλλαγή πραγματοποιείται με την βιομηχανική παραγωγή αντιτύπων και την ραδιοτηλεοπτική μετάδοση. Η ψαλτική που διοχετεύεται μέσα από αυτά τα κεντρικά μέσα υπαγορεύει ουσιαστικά τις απόψεις των εξεχόντων ψαλτών των μεγάλων αστικών κέντρων που έχουν πρόσβαση στην σχετική βιομηχανία, και όλο και λιγότερο αφορά εξελίξεις που συμβαίνουν σε τοπικό επίπεδο· «προσφέροντας έτσι πολιτισμική ενοποίηση και μια επιβεβαίωση της εξουσίας» (Sterne 2003: 206). Κατ' αυτό τον τρόπο, οι ηχογραφήσεις προκαλούν μια προτυποποίηση, αυτήν ακριβώς που περιγράφει η Μαζα-

<sup>66</sup> Συνέντευξη στη Μονή, 12.3.2014. Περισσότερα στοιχεία, Δρυγιανάκης και Καραγκούνης 2014: 74 – 75)

<sup>67</sup> Ακόμη κι αν ο ακροατής αντιλαμβάνεται διαφορετικές λεπτομέρειες του σε διαφορετικές ακροάσεις.

<sup>68</sup> Ενδεικτικά ο π. Δημήτρης Πρασσάς στον Άγιο Γεώργιο Φερών, συζήτηση στις 19.2.2014.

ράκη στο βιβλίο της για το κλαρίνο (1984: 58). Τελευταίο και εξίσου σημαντικό είναι αυτό που παρατηρεί ο Sterne (2003: 198 – 199), ότι η ηχογράφηση που διατίθεται μαζί, είτε ως εμπόρευμα είτε ως δώρο, απευθύνεται σε όλους· καταστρατηγώντας έτσι το πλαίσιο της μαθητείας που αποτελεί καρπό συγκεκριμένων ανθρωπίνων σχέσεων. Ο κάθε μαθητευόμενος ψάλτης έχει τη δυνατότητα να αναζητήσει, μόνος του, κασέτες για να εμπλουτίσει το μουσικό του λεξιλόγιο. Η εκμάθηση μέσω της τεχνολογίας είναι τελικά μια ατομική υπόθεση.

## Χρόνος

Η εννοιολόγηση του χρόνου είναι άλλο ένα ενδιαφέρον σημείο της ψαλτικής των ναών. Μια βασική εκκλησιαστική αντίληψη για τον χρόνο είναι η κυκλική· καθοριστικό στοιχείο της είναι η επανάληψη. Το βασικό σχήμα των ακολουθιών<sup>69</sup> επαναλαμβάνεται κάθε μέρα, ένα μεγαλύτερο κύκλο αποτελεί η εβδομάδα, έναν ακόμη μεγαλύτερο το ημερολογιακό έτος. Η ισορροπία ανάμεσα στην σταθερότητα και την παραλλαγή γεννά και εδώ το ενδιαφέρον, όπως και στην μουσική επιτέλεση. Το ημερολογιακό έτος σε αυτό το μοντέλο είναι κάπως σαν ένας χάρτης, σαν ένα σπίτι· όποιος το γνωρίζει, ξέρει που βρίσκεται το κάθε τι. Κι αν ακόμη καθυστερήσει ή απουσιάσει μια μέρα, ξέρει τι είναι αυτό που έχασε.

Ακολουθώντας τον ετήσιο κύκλο, οι επιτελέσεις συγκεκριμένων γεγονότων επαναλαμβάνονται, δημιουργώντας αίσθηση οικειότητας και σιγουριάς. Επιπλέον όμως, η σχέση με τον χρόνο αποτελεί ένα αξιολογικό σύστημα· υπάρχουν μεγάλες και μικρότερες γιορτές, που δημιουργούν ευκαιρίες για ψαλμωδίες που παρουσιάζονται σπάνια (ορισμένες, μόνο μια φορά το χρόνο), και οι οποίες φορτίζονται συναισθηματικά και κρίνονται ως σημαντικές ακριβώς εξαιτίας της σχέσης τους με τον εορτολογικό κύκλο. Το αντίφωνο της Σταύρωσης («Σήμερα κρεμάται επί ξύλου») αποτελεί ένα εξαιρετικό τέτοιο παράδειγμα.

Ο χρόνος όμως, αν ακολουθήσουμε το συλλογισμό του Bohlman (2013: 135) που συζητήσαμε παραπάνω, δεν είναι κυκλικός. Είναι σημειακός. Ουσιαστικά στο ναό συνυπάρχουν το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον. Ο Χριστός θεράπευσε λ.χ. τον παράλυτο τότε, αλλά ένα ίδιο θαύμα πιστεύεται ότι μπορεί να γίνει και τώρα, και θα μπορεί να γίνεται και πάντα. Η ιδέα του αιώνιου είναι κυρίαρχη στην πίστη των Ορθοδόξων, και είναι γενικότερο χαρακτηριστικό της μεσαιωνικής σκέψης (Anderson 1983: 45 – 48). Στην ψαλτική, όπως συζητήθηκε παραπάνω, εκδηλώνεται έντονα με το ισοκράτημα.

---

<sup>69</sup> Εξ ου και η λέξη ακολουθία· με τμήματα που το ένα ακολουθούν το άλλο.

Η αιωνιότητα πιθανότατα είναι μια νοητική κατασκευή, αλλά σίγουρα η σταθερότητα και οι διακριτικές αλλαγές είναι χαρακτηριστικές στην ψαλτική και αξιολογούνται θετικά. Η μακρόχρονη παραμονή ενός ψάλτη σε έναν ναό έχει ακριβώς τέτοιο χαρακτήρα. «Ένας ψάλτης που έχει πολλά χρόνια σε μια ενορία γίνεται κατανοητός από το εκκλησίασμα και αρεστός με τις ιδιαιτερότητες του, γιατί δημιουργεί την αίσθηση του οικείου» παρατηρεί ο Κωνσταντίνος Καραγκούνης<sup>70</sup>. Ακριβώς αυτό δείχνει και η ιδέα του διορισμού του ψαλτών σε συγκεκριμένους ναούς.

Ο διορισμός είναι πολύ καθοριστικός παράγοντας στη συγκρότηση της ταυτότητας του ψάλτη. Χωρίς μόνιμο αναλόγιο, σπάνια κάποιος αυτοχαρακτηρίζεται ως ψάλτης· μπορεί να σου πει «ψάλλω» ή «ξέρω να ψάλλω», αλλά θα δυσκολευτεί να πει «είμαι ψάλτης». «Ήμαν ελεύθερος σκοπευτής» μου λέει ο Χρήστος Νιφόρος για τα χρόνια πριν τον διορισμό του στο αναλόγιο του χωριού του. «Ψάλτης δεν είμαι» λέει ο Γιώργος Φιλιππίδης στο Βόλο, παρά το σχετικό δίπλωμα και τη μακροχρόνια παρουσία του σε στασίδια, «δεν άντεξα την τακτική υποχρέωση, παραιτήθηκα»<sup>71</sup>.

Ο διορισμός, που καθορίζει τον ψάλτη, σημαίνει ουσιαστικά ανάληψη υποχρεώσεων. Ο ψάλτης μπορεί να ψάλλει καλά ή άσχημα, να είναι ταλαντούχος ή ατάλαντος, να είναι μορφωμένος ή αγράμματος, να ακολουθεί την τάδε ή τη δείνα μουσική παράδοση (που δεν είναι υποχρεωτικά η βυζαντινή). Άσχετα από όλα αυτά, οφείλει να επιτελεί την ψαλτική και να συμμετέχει στις τελετουργίες σύμφωνα με το πρόγραμμα του ναού. Τα αισθητικά ερωτηματικά, οι επιμέρους δεξιότητες και τα παρόμοια θέματα βρίσκονται σε δεύτερη μοίρα· βασικό στοιχείο είναι η παρουσία του ψάλτη και η συμμετοχή στην τελετουργία. Η πραγματοποίηση της επιτέλεσης είναι σημαντικότερη από την κάθε είδους μουσική δεξιοτεχνία.

### Σε ποιόν; Ακροατές και επιτελούντες

Το εκκλησίασμα είναι άλλο ένα θέμα που πρέπει να παρατηρήσουμε εδώ. Ο Κάβουρας (1997: 85) παρατηρεί ότι κάθε επιτέλεση χαρακτηρίζεται από ένα δίπολο «πομπών και δεκτών δράσης»· μια ορολογία που είναι ιδιαίτερα χρήσιμη εδώ, αντικαθιστώντας το συνηθισμένο δίπολο «εκτελεστής – ακροατής». Στη θρησκευτική τελετουργία, είναι λάθος να μιλήσουμε για ακροατές· το εκκλησίασμα είναι μεν δέκτης της δράσης του ψάλτη και του ιερέα, αλλά συμμετέχει και το ίδιο στην επιτέλεση της τελετουργίας. Ξεκάθαρα θέτει το θέμα ο π. Δημήτρης στην Γατζέα ως απαίτηση από το εκκλησί-

---

<sup>70</sup> Συζήτηση στις 12.5.2015.

<sup>71</sup> Συνέντευξη στον Βόλο, 29.1.2015. Ο Γιώργος Φιλιππίδης (γ. 1977) είναι συμβολαιογράφος.

ασμα: «Ακροατές θέλουμε [στο ναό] ή επιτελούντες; Αν θέλουμε ακροατές, να πάμε στο θέατρο.»

Το εκκλησίασμα, από τη θεολογική σκοπιά, έχει ενεργό ρόλο. «Δεν είναι μόνο οι ιερείς που εύχονται και προσεύχονται, αλλά και ολόκληρος ο λαός του Θεού που συνπροσεύχεται και συνιερουργεί» γράφει ο Κανιολάκης (2003: 95). Στην Χριστιανική αυτή κοσμοθεωρία, ο ψάλτης δεν ψάλλει στοχεύοντας να τον ακούσει το εκκλησίασμα, αλλά *εκφράζει* το εκκλησίασμα απαντώντας στον ιερέα· γι αυτό και η θέση των ψαλτών είναι *μέσα* στο εκκλησίασμα, και όχι μέσα στο ιερό. Ακριβώς αυτή η διάσταση υπογραμμίζεται στην διακριτική αλλά ομοφωνική ψαλμωδία των ευκολότερων ψαλμωδίων από ολόκληρο το εκκλησίασμα. Όλη η συνάθροιση των επιτελούντων (ιερέων, ψαλτών και λαού) επιδιώκουν να εισακουστούν από την θεότητα, στην οποία πολλά σημεία των λατρευτικών κειμένων απευθύνονται προσωπικά («Κύριε, ελέησον», «ελθέ και σκήνωσον εν ημίν» κλπ). Η θεότητα είναι ο τελικός «δέκτης της δράσης». Αυτή η κοσμοθεωρία εξηγεί άλλωστε και την παράσταση του Χριστού παντοκράτορα στον τρούλο, στο ψηλότερο σημείο των ναών. Η αβεβαιότητα που υπεισέρχεται στην επιτυχή πραγματοποίηση της τελετουργίας (και μεταφράζεται τελικά στο αν θα εισακουστεί ή όχι η προσευχή του συνόλου από τη θεότητα) είναι ακριβώς που δίνει στην επιτέλεση τον «ενδεχόμενο και απρόβλεπτο» χαρακτήρα της (Κάβουρας 1997: 82).

Σύμφωνα με τη θεολογική προσέγγιση, η επικοινωνία αυτή με το θείο προϋποθέτει και την ενότητα του εκκλησιάσματος, και η ενότητα αυτή, η δημιουργία της μέθεξης, των *communitas* κατά την ορολογία του Turner (1975: 45 κ.ε.)<sup>72</sup>, είναι κατά κάποιον τρόπο ένα από το αποτέλεσμα της επιτέλεσης. «Αγαπήσωμεν αλλήλους, ίνα εν ομονοία ομολογήσωμεν» λέει η σχετική ευχή, και ο Ong (1982: 72) αντίστοιχα παρατηρεί ότι η διαδικασία της συνακρόασης ισχυροποιεί τους δεσμούς που υπάρχουν μέσα στο ακροατήριο. «Η όραση» παρατηρεί ο Ong (1982: 70) «είναι αναλυτική, η ακοή αντίθετα είναι ενοποιητική». Πηγάζοντας από το εσωτερικό του ανθρώπου, ο ηχητικός λόγος εκφράζει τον βαθύτερο άνθρωπο· και κατά την θεολογική αντίληψη, «εν αρχή ήν ο λόγος». Κατ' αναλογία, ο θεός στα ιερά κείμενα του Χριστιανισμού εκφράζεται μέσω του ήχου, «μιλώντας» (Ong 1982: 73)<sup>73</sup>.

Αυτή η θεώρηση του εκκλησιάσματος εξηγεί και την ελαστικότητα με την οποία αντιμετωπίζεται το θέμα της προσέλευσης. Η τελετουργία επιτελείται όχι για το εκκλησίασμα, αλλά με το εκκλησίασμα· άρα επιτελείται κανονικά, όσο ολιγάριθμο κι αν είναι αυτό. Συνάντησα περιπτώσεις που ο ιερέας τελούσε εσπερινό μόνος του, χωρίς καν

<sup>72</sup> Δεν υπάρχουν όμως μεγάλες ομοιότητες με τα φαινόμενα που συζητά ο Turner, ο οποίος αναφέρεται σε περιπτώσεις συγκρούσεων μέσα σε ομάδες. Στην χριστιανική τελετουργία δεν έχουμε γενικά τέτοιες συγκρούσεις.

<sup>73</sup> Ανάλογη μελέτη για τον Ινδοϊσμό και τον «δημιουργό ήχο» στον Schneider (1993: 152 κ.ε.)

ψάλτη. Η ασταθής παρουσία του εκκλησιάσματος κατά τη διάρκεια της θρησκευτικής τελετουργίας συναντάται και σε άλλες περιπτώσεις επιτέλεσης που συζητά ο Schechner (2003: 90, 113, 38 κ.α.).

Το εκκλησίασμα όμως έχει ενεργό ρόλο και ως αποδέκτης της ψαλτικής. Το εκκλησίασμα έχει άποψη, την οποία ο ψάλτης (όπως και ο ιερέας) οφείλει να σεβαστεί. Για να χρησιμοποιήσω και πάλι τα λόγια του π. Δημήτρη στην Γατζέα, «δεν είναι ο άλλος απολωλός πρόβατο, να τον πηγαίνεις όπου θέλεις». Έτσι, στους διαφορετικούς ναούς οι προσεγγίσεις στην ψαλτική μπορεί να είναι αρκετά διαφορετικές. Δεν απουσιάζουν περιπτώσεις που το εκκλησίασμα πετυχαίνει να επιβάλλει ακόμη και την δική του εκδοχή του τυπικού, όπως αφηγείται ο λαμπαδάριος του μητροπολιτικού ναού του Βόλου, Στάθης Γραμμένος<sup>74</sup>. Οι απόψεις του εκκλησιάσματος και αυτές του ψάλτη βρίσκονται σε ένα διάλογο μεταξύ τους· αν δεν υπάρχει άμεση σύμπτωση, θα υπάρχει αμοιβαία καταλλαγή.

Γενικά μιλώντας, ένας ψάλτης δεν μπορεί να παραμείνει επί μακρόν σε ένα ναό, αν η τέχνη και η γενικότερη παρουσία του δεν ικανοποιεί το σύνολο των πιστών της ενορίας. Εδώ ταιριάζει απολύτως η παρατήρηση του Merriam (1964: 125) πως ο μουσικός, ο ψάλτης εν προκειμένω, μπορεί να θεωρείται τέτοιος μόνο εφόσον γίνει αποδεκτός από τα μέλη της κοινωνίας στην οποία ανήκει. Η ανάληψη αναλογίου επισφραγίζει την αποδοχή. Η συναίνεση εξασφαλίζει μακροχρόνια παραμονή, ενώ οι προσωπικές απόψεις μπορούν αντίθετα να οδηγήσουν σε ρήξεις. «Επιμένω να ψάλλω όπως εγώ κρίνω σωστό, με αποτέλεσμα να μην ψάλλω σχεδόν πουθενά» ομολόγησε σε μια διάλεξη<sup>75</sup> ο Διονύσης Μπιλάλης Ανατολικιώτης, κι αυτό φανερώνει πως οι απόψεις του Ανατολικιώτη, παρά την επιστημονικότητά τους, δεν γίνονται υποχρεωτικά αποδεκτές από το εκκλησίασμα.

### «Παράδοση» και ανανέωση

Αυτό το αίτημα για συναίνεση φανερώνει ότι η ψαλτική των ναών βρίσκεται σε ένα συνεχές παρόν. Η ψαλτική αποδεικνύεται πως βρίσκεται σε συνεχή μεταβολή. Κρίνοντας μέσα στον χρονικό ορίζοντα της εμπειρίας μου, θα έγραφα ότι κατά την γενικότερη ρήση του Merriam (1964: 162) «ο πολιτισμός είναι σταθερός, αλλά όχι στατικός, αντιθέτως είναι δυναμικός και συνεχώς μεταβαλλόμενος». Η αντίληψη για τη σταθερό-

---

<sup>74</sup> *Διημερίδα για θέματα Τυπικού*, όπως παραπάνω. Η συζήτηση αφορούσε την τέλεση της επιμνημόσυνης δέησης σε χωριά του Πηλίου.

<sup>75</sup> *Διημερίδα για θέματα Τυπικού*, 8 - 9.11.2014. Ο Διονύσης Μπιλάλης - Ανατολικιώτης (γ. 1965) είναι θεολόγος και φιλόλογος, διδάκτορας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου της Αθήνας, υπεύθυνος της Εκκλησίας της Ελλάδας για θέματα Τυπικού.



τητα, βέβαια, στα 50 χρόνια που πέρασαν από το κείμενο του Merriam ως σήμερα, έχει βέβαια αμφισβητηθεί πολύ, και όχι άδικα (ενδεικτικά Nettl 1983: 172). Ο πολιτισμός δεν είναι σταθερός, ούτε υπάρχουν λαοί και φαινόμενα έξω από την ιστορία. Μικρές, ανεπαίσθητες εκ πρώτης όψεως μεταβολές, συμβαίνουν συνέχεια, και εν τέλει συσσωρεύονται σε σημαντικές διαφοροποιήσεις μέσα στην πάροδο των χρόνων. Παρατηρούμε σίγουρα σταθερές παραμέτρους, αλλά είναι αυθαίρετο να υποθέσουμε ότι αυτές διατηρούνταν σταθερές και στις εποχές για τις οποίες δεν έχουμε δεδομένα.

Αναφέρθηκα σε προηγούμενη παράγραφο στη χρήση του ράσου από τους ψάλτες, κι αυτό είναι μια καλή λαβή για τη συζήτηση πάνω στην ανανέωση και τη διαχρονικότητα της «παράδοσης». Η επαναφορά του ράσου σε χρήση προσπαθεί να πείσει για την αδιάσπαστη συνέχεια μια εθιμικής πρακτικής, όμως στην πραγματικότητα αποτελεί συνειδητή ανακατασκευή ενός υποθετικού παρελθόντος, σύμφωνη με τις σημερινές αντιλήψεις. Ανατρέχοντας στο κλασικό κείμενο του Hobsbawm (1983: 10), η «παράδοση» που επιβάλλεται από πάνω επιδιώκει να κατευνάσει τις αμφιβολίες, «επιβάλλοντας σταθερές (κανονικά τυποποιημένες) πρακτικές» και δημιουργώντας την εντύπωση του αμετάβλητου. Όμως, δεν πρόκειται για κάτι αμετάβλητο, δεν πρόκειται για συνέχεια, αλλά για επαναφορά, για επιστροφή, και όπως το θέτει ο Bohlman (2013: xxiii), «επιστροφή σημαίνει παραλλαγή». Το ράσο που επανέρχεται δεν είναι ακριβώς ίδιο με εκείνο που προϋπήρχε, ούτε σημαίνει τα ίδια πράγματα για αυτόν που το φορά και για εκείνον που τον αντικρίζει. Εκτός των άλλων, θα πρέπει να προβληματιστούμε και για τον αν πράγματι οι ψάλτες, πόσοι δηλαδή και ποιοι ψάλτες, κάποτε φορούσαν ράσο. Ανάλογα θα πρέπει να προβληματιστούμε για το αν σήμερα η ψαλτική επιτελείται κατά τον ίδιο τρόπο που επιτελούνταν παλαιότερα, και το τι σήμαινε για τον ψάλτη αλλά και για το εκκλησίασμα, τότε και τώρα.

Οι παρατηρήσεις του Hobsbawm για την επινόηση παραδόσεων πρέπει σίγουρα να ληφθούν υπόψη, αλλά πρέπει να επίσης και να αποτελέσουν θέμα προβληματισμού. Ο Lind, στη μελέτη του για το Άγιο Όρος, καταφαίνεται πως όλες οι παραδόσεις, τόσο αυτές που «επινοούνται» σήμερα όσο και οι εθιμικές προνεωτερικές, αποτελούν διανοητικές κατασκευές, και άρα δεν τίθεται θέμα διαχωρισμού ανάμεσα σε αυθεντικές και μη-αυθεντικές (Lind 2012: 26). Ανάλογα η Δέλτσου διαπιστώνει (1995: 123 – 126) πως η έννοια του «αυθεντικού» εισάγεται ουσιαστικά από μια ισχυρή τάξη με σκοπό την παραγωγή διαφοράς, άρα είναι άσκοπο να χρησιμοποιηθεί σαν αναλυτική κατηγορία. Η ίδια η Εκκλησία, στο λόγο της, συχνά ταυτίζει το παλαιότερο (το «παραδοσιακό») με το ορθό, αλλά αυτό δεν ισχύει πάντα: πολλές φορές το παλαιότερο ελέγχεται ως διεφθαρμένο και αντικαθίσταται, κι έτσι προκύπτουν ανανεώσεις που κωδικοποιούνται σε νέα

παράδοση. Βιβλία όπως αυτό του Κανιολάκη (2003)<sup>76</sup> αποδεικνύουν την ύπαρξη ενός συνειδητού διαλόγου μέσα στους εκκλησιαστικούς κύκλους και τη διαδικασία της συνεχούς ανανέωσης. Η Willert (2014: 29 – 30), διαχωρίζει τις ανανεώσεις αυτές σε προσαρμοστικές (με την έννοια της προσαρμογής των πρακτικών στα νέα δεδομένα) και καθαρολογικές (με την έννοια της αναζήτησης περιεχομένου εκεί όπου έχει φθαρεί και ατονήσει), ενώ δεν απουσιάζουν και αλλαγές που συμβαίνουν απρόθετα. Η συντόμηση των ακολουθιών είναι μια χαρακτηριστική προσαρμοστική ανανέωση· η επαναπροσέγγιση ενός παλαιότερου μουσικού ιδιώματος είναι μια ανανέωση καθαρολογική. Η εισαγωγή νέων τεχνολογιών είναι μια από τις ανανεώσεις που συμβαίνουν απρόθετα, ακριβώς λόγω του νεωτερικού περιβάλλοντος στο οποίο πραγματοποιείται σήμερα η επιτέλεση.

Θα δώσω εδώ ένα παράδειγμα αυτών των ανανεώσεων της επιτέλεσης της ψαλτικής στο ναό και της δυναμικής που αναπτύσσεται μεταξύ τους. Στον καθαγιασμό των τιμίων δώρων, μια εξαιρετικής σπουδαιότητας στιγμή της θείας λειτουργίας, ο ψάλτης ψάλλει «Σε υμνούμεν ...» ενώ ο ιερέας διαβάζει την ευχή «Ποίησον τον άρτον τούτον τίμιο σώμα ...» μέσα στο ιερό. Ως και τη δεκαετία του 1990, η ευχή ποτέ δεν έφτανε να ακουστεί στο εκκλησίασμα· ήταν τμήμα του «μυστηρίου». Το 2014, ο π. Δημήτρης στην Γατζέα ξεκάθαρα δηλώνει ότι «το “Σε υμνούμεν” πρέπει να ψάλλεται απλά, ήσυχα, ώστε να ακούγεται η φωνή του ιερέα και να ανταπαντάει ο κόσμος το “Αμήν”»· η πρακτική αυτή πράγματι συναντιέται και σε άλλους ναούς, όπως και στον Προφήτη Ηλία του παραδείγματος μας<sup>77</sup>. Αυτή είναι μια καθαρολογική ανανέωση· ανατρέπει την υπάρχουσα πρακτική γιατί αναζητά το νόημα σε αυτό που συμβαίνει. Ο π. Δημήτρης δέχεται κριτική και την αντικρούει: «Λένε, είναι λεπτομέρεια, μοντέρνα. Μα δεν είναι μοντέρνα, είναι η ουσία». Το μικρόφωνο σ’ αυτή τη φάση, αν και αποτελεί μια ανανέωση που εισάγεται για πρακτικούς λόγους και όχι για κάποιο λατρευτικό σκοπό, χρησιμοποιείται τελικά ακριβώς για την ανάδειξη αυτής της ουσίας. Παράλληλα, σε όλη αυτή την μεταβολή μπορεί να διαπιστώσει κανείς μια άλλη προσέγγιση του (νεωτερικού πια) εκκλησιάσματος, που όντας μορφωμένο αναζητά μια λογική, συνειδητή προσέγγιση στο επιτελούμενο, και δεν ακολουθεί την παλαιά φράση «πίστευε και μη ερεύνα». Αυτή είναι μια προσαρμογή της επιτέλεσης της ψαλτικής που επιβάλλεται από την μεταμόρφωση του εκκλησιάσματος.

### Ανακεφαλαίωση

---

<sup>76</sup> Χαρακτηριστικός ακόμη και ο τίτλος, *Λειτουργική ανανέωση και ψαλτική παράδοση*.

<sup>77</sup> Την καταγράψω ξανά στην Θεία Λειτουργία της Ανάστασης στην Αγία Βαρβάρα του Βόλου, 12.4.2015 με ιερέα τον π. Ελευθέριο Σαράτση.

Στο κεφάλαιο αυτό εφάρμοσα στην ψαλτική των ναών τα κλασσικά ερωτήματα που θέτει ο Seeger (1992) για την ανθρωπολογική προσέγγιση της μουσικής επιτέλεσης. Τα ερωτήματα του τόπου, του χρόνου, των πομπών και των δεκτών της επιτέλεσης, του τρόπου ερμηνείας, του μουσικού υλικού. Προσπάθησα να παρουσιάσω τη δομή των ψαλτικών χορών των ναών, τις αποκλίσεις που υπάρχουν από τους καταγεγραμμένους κανόνες, την μουσική πρακτική της επιτέλεσης της ψαλτικής και τα διάφορα μοντέλα που έχουν επικρατήσει ως καρπός τόσο των πρακτικών, όσο και των λατρευτικών αναγκών, που διαμορφώνουν σε μεγάλο βαθμό τον τρόπο της ψαλμώδησης. Αυτοί οι παράγοντες, δηλαδή οι πρακτικές ανάγκες και οι λατρευτικές αξίες, συμβάλλουν πρωταρχικά στη διαμόρφωση ενός συγκεκριμένου αισθητικού συστήματος, ενώ τα μουσικολογικά ερωτηματικά φαίνεται να έρχονται σε σαφώς δεύτερη μοίρα. Συζητήθηκαν επίσης οι τρόποι με τους οποίους οι υλικοτεχνικές πραγματικότητες (μισθοδοσία, πληθυσμιακή κατανομή κλπ) συμβάλλουν στην διαμόρφωση της ψαλτικής και οι κατευθύνσεις προς τις οποίες ωθείται η ψαλτική από την εκκλησιαστική ιεραρχία, όπως και ο διάλογος που αναπτύσσεται σχετικά με τη χρήση της ψαλτικής στο ναό.

Κλείνοντας το κεφάλαιο, πρέπει να σημειώσω ότι στους κεντρικούς ναούς του Βόλου (αλλά και των περισσότερων αστικών κέντρων) απογράφεται μια ψαλτική η οποία ομοιάζει σε πολλά σημεία με την συναυλιακή επιτέλεση. Θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο ποια χαρακτηριστικά παρουσιάζει η συναυλιακή επιτέλεση και πόσα από αυτά εισβάλλουν σταδιακά στον ναό.

### Κεφάλαιο 3: Η συναυλιακή επιτέλεση

Πώς είναι μια συναυλία «ψαλτικής τέχνης»; Ενδεικτικές εικόνες από τη συναυλία στη μνήμη του Μανώλη Χατζημάρκου, τον Φλεβάρη του 2014. Στην εκδήλωση εμφανίζονται τρεις χορωδίες: η Χορωδία του Συνδέσμου Ιεροψαλτών Βόλου, ο Χορός Ιερέων Δημητριάδος αποτελούμενος από ιερείς της Μητρόπολης και οι Άδουσαι, που είναι γυναικεία χορωδία ψαλτικής. Τα μέλη της Χορωδίας του Συνδέσμου που ανοίγουν τη συναυλία εμφανίζονται στη σκηνή με ράσα και κρατούν ντοσιέ με τα μουσικά κείμενα. Διατάσσονται ακολουθώντας το πρότυπο των Ευρωπαϊκών χορωδιών: τρεις σειρές χορωδοί, κλιμακωτά, σχηματίζοντας ημικύκλιο. 35 άτομα, αν μετρώ σωστά. Η χορωδία αποτελείται κυρίως από άντρες, αλλά ανάμεσα τους βρίσκονται τρεις γυναίκες: η παρουσία τους είναι σχετικά νέα, παλαιότερα η χορωδία αυτή ήταν αποκλειστικά αντρική. Ο διευθυντής καταλαμβάνει τη θέση του στο κέντρο της σκηνής, απέναντι από τους χορωδούς. Απλώνει τις πάρτες του στο αναλόγιο μπροστά του και διευθύνει σύμφωνα με τον χειρονομιακό κώδικα των μαέστρων της Ευρώπης, όπου «κάθε χρόνος πρέπει να συνοδεύεται και από μια αισθητικά ουσιώδη χειρονομία», κατά την γλαφυρή περιγραφή της Goehr (1992: 235). Η συναυλία αποτελείται από έργα τόσο μεν παλαιότερων συνθετών («μελουργών», κατά την οικεία ορολογία) όσο και σύγχρονα, γραμμένα κατά το βυζαντινό ύφος. Τελειώνοντας τα κομμάτια, το ακροατήριο εκφράζει την επιδοκιμασία του με χειροκρότημα.

Στο κεφάλαιο αυτό επιχειρώ να αναλύσω τα συμφραζόμενα της επιτέλεσης της ψαλτικής τέχνης<sup>78</sup> στο συναυλιακό κόσμο, ως καρπού της σχέσης της με τη νεωτερικότητα. Ιδιαίτερη βαρύτητα δίνω στις μεταβολές που έχουν συμβεί στην πρακτική της μουσικής ερμηνείας, σε σχέση με αυτή των ναών.

#### Χώρος: Πού;

Η συναυλία πραγματοποιείται στο Πνευματικό Κέντρο της Μητρόπολης, που αποτελεί τον κατεξοχήν χώρο των συναυλιών βυζαντινής μουσικής στο Βόλο. Η αίθουσα του Πνευματικού Κέντρου είναι κάτι ανάμεσα σε αίθουσα διαλέξεων, θεατρική σκηνή και αίθουσα συναυλιών: λίγο απ' όλα αλλά και τίποτα από τα τρία. Η σκηνή είναι υπερυψωμένη, αλλά δεν έχει βάθος: ο χώρος του κοινού είναι φαρδύς και σχεδόν επίπε-

---

<sup>78</sup> Η χρήση της λέξης ψαλτική για τις κοσμικές συναυλίες είναι εσφαλμένη, όπως συζητήθηκε στο κεφάλαιο 1, αλλά την διατηρώ εδώ καθώς χρησιμοποιείται τακτικά από τους ίδιους του ψάλτες.

δος και όλοι οι κατά καιρούς ηχολήπτες διαμαρτύρονται για την ηχητική του συμπεριφορά. Βαμμένος ένα ανοιχτό γκρι, δύσκολα κατευθύνει τον θεατή προς το προσκήνιο· άλλωστε, κατά κανόνα οι εκδηλώσεις πραγματοποιούνται με αναμμένα τα φώτα στο χώρο του κοινού, φώτα φθορισμού που παραπέμπουν σε εργαστήριο μάλλον παρά σε θέατρο.

Το Πνευματικό Κέντρο βρίσκεται σε κεντρικότατο σημείο της πόλης. Κατασκευασμένο στα τέλη της δεκαετίας του 1960 επιτελεί, ως κτήριο, έναν συγκεκριμένο κοινωνικό ρόλο. Είναι καταρχήν ένα κοσμικό κτήριο, δεν είναι ναός, όσο κι αν ενσωματώνει κάποια επιλεγμένα στοιχεία από την αρχιτεκτονική των ναών, όπως λ.χ. το σχήμα των παραθύρων. Η τέχνη των ψαλτών λοιπόν μετακινείται από τον εκκλησιαστικό στον κοσμικό χώρο και η μετακίνηση αυτή αποτελεί ένα πρώτο στάδιο απεδαφικοποίησης της ψαλτικής, κατά την ορολογία του Appadurai (2014: 63). Το Πνευματικό Κέντρο όχι μόνο βρίσκεται στο κέντρο, αλλά και είναι ένα για όλη την πόλη· πρώτη γεύση συγκεντρωτικότητας, σε αντίθεση με το πλήθος των ναών που είναι διάσπαρτοι στις συνοικίες και τα περίχωρα. Τέλος, λειτουργεί με βάση το συνηθισμένο μοντέλο του νεωτερικού κόσμου· οι συναυλίες γίνονται νωρίς το βράδυ, «ταιριάζοντας στα κενά που επιτρέπει το ημερήσιο πρόγραμμα εργασίας», όπως το θέτει εύστοχα ο Stokes (1994: 2). Οι συναυλίες βυζαντινής μουσικής ανήκουν οργανικά στην Ευρωπαϊκή νεωτερικότητα, παρά τη χρήση ενός μουσικού συστήματος που φαίνεται να προέρχεται από ένα απώτερο παρελθόν.

Θα τολμούσα όμως να γράψω εδώ, σε μια νεωτερικότητα παλαιά. Ακούγεται λίγο αντιφατικό, αλλά ο συναυλιακός χώρος και όλο το Πνευματικό Κέντρο δεν έχει τίποτα από την λάμψη του σημερινού κόσμου, ούτε από την αποτελεσματικότητα των νέων μέσων· αντίθετα, θυμίζει χτυπητά την εποχή της κατασκευής του με χαρακτηριστικό το σφιχτό αγκάλιασμα της εκκλησίας με την κρατική εξουσία και τις ανάλογες προσπάθειες για έξοδο της Εκκλησίας στον κοσμικό χώρο. Μια καλή θεατρική αίθουσα, με την κατάλληλη σκηνοθεσία, θα μπορούσε ενδεχόμενα να παραπέμπει στον εκκλησιαστικό χώρο· η συναυλιακή ανακατασκευή της ψαλτικής θα ήταν και πάλι μίμηση, αλλά μίμηση πιο πειστική. Εδώ, ο βασιλιάς είναι γυμνός.

Η λειψή αυτή σκηνική παρουσίαση στις συναυλίες ψαλτικής είναι συνηθισμένη, και αν το δει κανείς από μια εθνογραφική σκοπιά, εντυπωσιακή. Ο Κάβουρας (1997: 78) υπογραμμίζει τις λεπτές διαφορές που υπάρχουν ανάμεσα στα πραγματικά δρώμενα και τις εθνογραφικές ανακατασκευές τους· σε πλήρη αντίθεση με αυτό, η συναυλιακή επιτέλεση της ψαλτικής δεν επιδιώκει καθόλου να ομοιάζει με την παραδοσιακή επιτέλεση της στον ναό. Το σημαντικότερο κοινό στοιχείο ανάμεσα στα δυο είναι το μουσικό κείμενο.

## Πρόσωπα: Ποιοί;

Η διάρθρωση της χορωδίας το υπογραμμίζει αμέσως. Η χορωδία καταλαμβάνει όχι απλά το κέντρο, αλλά ολόκληρη τη σκηνή. Η επιτέλεση της μουσικής εδώ είναι το κεντρικό γεγονός, κι όχι ένα τμήμα της τελετουργίας. Έπειτα, δεν έχουμε να κάνουμε με τους ολιγομελείς, ημιαυτοσχέδιους χορούς των εκκλησιαστικών αναλογιών που αναπτύσσονται γύρω από τον πρωτοψάλτη. Εδώ υπάρχει πρώτα πρώτα όγκος· 35 χορωδοί. Υπάρχει επίσης τάξη, η οποία εκφράζεται από τη θεσμική οργάνωση που αφορά κοσμικές δομές και όχι την εκκλησία. Τα μέλη της χορωδίας είναι μέλη του Συνδέσμου Ιεροψαλτών Βόλου, ενός πολιτιστικού και (κατ' όνομα τουλάχιστον) συνδικαλιστικού φορέα. Οι σύλλογοι, όσο κι αν μνημονεύουν εκκλησιαστικούς όρους στην ονομασία ή το καταστατικό τους, ανήκουν ξεκάθαρα στον κόσμο της νεωτερικότητας. Προϋποθέτουν ένα κράτος με σύνταγμα και νομοθεσία, πολίτες με μόρφωση, δημοκρατικές ελευθερίες. Επιπλέον, η συμμετοχή στη χορωδία του Συνδέσμου προϋποθέτει μόρφωση, μουσικό γραμματισμό· αυτό γίνεται έκδηλα φανερό από τα ντοσιέ που κρατούν τα μέλη της χορωδίας στα χέρια τους επί σκηνής. Χτυπητή επίσης είναι η ομοιομορφία στη διάταξη αλλά και στο ντύσιμο, σε αντίθεση με τα εκκλησιαστικά αναλόγια που όπως διαπιστώνεται από την έρευνα είναι πολύ πιο ελεύθερα. Το ράσο και εδώ είναι σχετικά πρόσφατη υπόθεση<sup>79</sup>· η παλαιότερη εκδοχή αυτών των χορωδιών ήταν με ευρωπαϊκά κουστούμια.

Ο διευθυντής όμοια ακολουθεί το μοντέλο της έντεχνης δυτικοευρωπαϊκής μουσικής. Βρίσκεται απέναντι από τη χορωδία και διευθύνει, χωρίς να ψάλλει ο ίδιος. Σε αντίθεση με τους χορωδούς, ο διευθυντής δεν φορά ράσο αλλά ευρωπαϊκό κουστούμι<sup>80</sup>. Στη διάρκεια της συναυλίας, εναλλάσσονται τρεις διευθυντές ενώ η χορωδία μένει η ίδια. Ανάμεσα στο διευθυντή και τη χορωδία υπάρχει ένα κενό. Τα λίγα βήματα που τους χωρίζουν δείχνουν πως ο διευθυντής δεν είναι μέλος του χορού, όπως συμβαίνει στον ναό. Στο αναλόγιο, ο καλός πρωτοψάλτης «αφήνει χώρο για τους άλλους»· ο διευθυντής, ο «χοράρχης» κατά την οικεία ορολογία, δεν έχει καμία τέτοια δυνατότητα, εξορισμού. Η διεύθυνση της χορωδίας ακολουθεί το ευρωπαϊκό μοντέλο και ο σαφής διαχωρισμός των ρόλων είναι ένα χτυπητό χαρακτηριστικό της νεωτερικότητας (Deltou 1995: 10, 13)<sup>81</sup>.

---

<sup>79</sup> Κατά πάσα πιθανότητα, ο πρώτος εξωλατρευτικός χορός που εμφανίστηκε με ράσο ήταν οι Μαϊστορες της Ψαλτικής Τέχνης του Γρηγόρη Στάθη, το 1987.

<sup>80</sup> Αυτή η παρατήρηση δεν είναι γενικευτική· πολλοί διευθυντές φορούν ράσο και οι ίδιοι.

<sup>81</sup> Διαχωρισμός ρόλων παρατηρείται και στο εκκλησιαστικό αναλόγιο, η διαφορά όμως γίνεται φανερή με ένα παράδειγμα. Αν ο διευθυντής της χορωδίας αρρωστήσει, το πιθανότερο είναι να

Οι χορωδοί, μέλη του Συνδέσμου, είναι ψάλτες εν ενεργεία ή σπουδαστές (συχνά και πτυχιούχοι) της βυζαντινής μουσικής. Τις Κυριακές οι περισσότεροι ψάλλουν σε κάποιο ναό. Εδώ μπορούμε να παρατηρήσουμε μια ριζική αλλαγή του ψαλτικού υποκειμένου, που καθορίζεται ουσιαστικά από την μουσική εκπαίδευση του. Στον εκκλησιαστικό κόσμο, ο μουσικός γραμματισμός δεν είναι υποχρεωτικός· πιο απαραίτητη είναι η τακτική συμμετοχή στην λατρευτική ζωή. Το εκκλησιαστικό μοντέλο θέλει τον ψάλτη καταρχήν πιστό και ύστερα μουσικό· σήμερα ουσιαστικά το μοντέλο αυτό έχει αλλάξει, η μουσική παιδεία είναι στο πρώτο πλάνο. Η θρησκευτική πίστη και η ενάρτητη ζωή δεν αρκούν.

Στη σημερινή εικόνα της εξωλατρευτικής βυζαντινής χορωδίας, έχουν επίσης συντελέσει και οι γενικότερες αλλαγές στην Ελληνική κοινωνία. Η βυζαντινή μουσική διδάσκεται, από τα τέλη της δεκαετίας του 1980, στα κρατικά Μουσικά Γυμνάσια όπως και στα ωδεία της πόλης<sup>82</sup>: γίνεται αντιληπτή σαν αυτοτελής μουσική γνώση, τμήμα της εθνικής παιδείας και όχι της εκκλησιαστικής, ενταγμένη στο κοσμικό και όχι στο θρησκευτικό πλαίσιο<sup>83</sup>, παρόμοια με την λεγόμενη «παραδοσιακή» μουσική. Ο γνώστης της βυζαντινής μουσικής δεν είναι κατ' ανάγκη ψάλτης· δεν υποχρεώνεται από κανέναν να συμμετέχει στην λατρευτική ζωή της εκκλησίας. Όμως για τη συμμετοχή του σε μια χορωδία, ο μουσικός γραμματισμός είναι πρακτικά απαραίτητος.

Η χορωδία, πρέπει να σημειωθεί, προϋπήρξε του Συνδέσμου Ιεροψαλτών· ο Σύνδεσμος ουσιαστικά της προσφέρει ένα κέλυφος, μια νομική υπόσταση. Ο Σύνδεσμος, σύμφωνα με το καταστατικό του<sup>84</sup>, έχει ως στόχους αφενός την προαγωγή της ψαλτικής τέχνης και αφετέρου την υπεράσπιση των «οικονομικών και άλλων δικαιωμάτων των ιεροψαλτών». Η προαγωγή της ψαλτικής προβλέπεται ότι μπορεί να γίνει «δια της ιδρύσεως μουσικής σχολής, συγκροτήσεως μουσικής βιβλιοθήκης, συστάσεως πρωτοτύπου βυζαντινού χορού, εκδόσεως μουσικού περιοδικού και άλλων εντύπων, οργάνωσιν δημοσίων εμφανίσεων, συναυλιών, διαλέξεων, εορτών κλπ». Ο Σύνδεσμος ακολουθεί το παράδειγμα των αντίστοιχων συλλόγων της Αθήνας που δραστηριοποιούνται σ'

---

ματαιωθεί η συναυλία· αντίθετα, αν στο ναό αρρωστήσει ο πρωτοψάλτης, το πιο πιθανό είναι να αντικατασταθεί από έναν από τους βοηθούς του και η τελετουργία να γίνει κανονικά.

<sup>82</sup> Δεν πρόκειται για καινοτομία της εποχής, αφού τμήμα βυζαντινής μουσικής πρωτολειτούργησε στο Ωδείο Αθηνών το 1904 (Αντωνέλλης 1956: 23). Πρόκειται όμως για ένα φαινόμενο που αξίζει να σχολιαστεί, καθώς την εποχή αυτή αποκτά μαζικότητα.

<sup>83</sup> Το ίδιο φαινόμενο, σε άλλο χώρο και σε άλλη κλίμακα, έχουμε και με την δημιουργία των τμημάτων Μουσικών Σπουδών στα πανεπιστήμια (από το 1985 σε Θεσσαλονίκη, Αθήνα και αργότερα Κέρκυρα) και τη λειτουργία μέσα σ' αυτά τμημάτων Βυζαντινής Μουσικολογίας, όπως ονομάστηκαν.

<sup>84</sup> Παρατίθεται στην ιστοσελίδα του Συνδέσμου: [http://sivkoukouzelis.gr/?page\\_id=1521](http://sivkoukouzelis.gr/?page_id=1521).

αυτές τις κατευθύνσεις από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα (Αντωνέλλης 1956: 25 κε.)<sup>85</sup>. Από τους στόχους που τίθενται στο καταστατικό, κάποιοι υλοποιήθηκαν, άλλοι όχι· η δημιουργία «βυζαντινού χορού» και η οργάνωση συναυλιών, διαλέξεων και τιμητικών εκδηλώσεων αποτέλεσαν την αιχμή του δόρατος της δραστηριότητας του συλλόγου. Η χορωδία του Συνδέσμου έχει να επιδείξει και δισκογραφία, από το 1990 και μετά.

### Σχέσεις και εξουσίες

Η θέση του χοράρχη είναι εμφανώς περιζήτητη. Η εναλλαγή χοραρχών κατά τη διάρκεια της συναυλίας το υπενθυμίζει, αλλά από τη συναναστροφή μου με τους ψάλτες ξέρω πως υπάρχει εκτεταμένο παρασκήνιο πίσω από αυτή τη θέση, που αποτελεί αντικείμενο διεκδίκησης. Η θέση είναι τιμητική, χωρίς άμεσα οικονομικά οφέλη. Στην περίπτωση του Συνδέσμου Ιεροψαλτών Βόλου, υπάρχει εδώ και πολλά χρόνια μια παράδοση διαχωρισμού της διοικητικής από την μουσική ηγεσία· σε πολλούς άλλους συλλόγους, ο χοράρχης και ο πρόεδρος ταυτίζονται καθιστώντας τον σύλλογο προσωποπαγή. Αρχικά έτσι ήταν κι εδώ· η διεύθυνση της Χορωδίας ήταν υπόθεση του ιδρυτή και δασκάλου της, του Μανώλη Χατζημάρκου. Η διδασκαλία πραγματοποιούνταν στη Σχολή της Μητρόπολης, για την οποία μιλήσαμε παραπάνω. Με την αποχώρηση του Χατζημάρκου από τον Βόλο, το 1980, η θέση του ως δασκάλου και χοράρχη καλύφθηκε από τους αγαπημένους μαθητές του. Οι δυο αυτές ιδιότητες, του δασκάλου και του χοράρχη παρέμειναν αλληλένδετες. Μαθητές που είχαν έρθει σε σύγκρουση με τον Χατζημάρκου αναγκάστηκαν να δημιουργήσουν ανεξάρτητες χορωδίες, αλλά τελικά επήλθαν συμφιλιώσεις, μετά από προσωπικές παρεμβάσεις των Μητροπολιτών. Σήμερα οι παλαιότεροι δάσκαλοι της Σχολής μοιράζονται και τη θέση του χοράρχη, ενώ τρεις νεώτεροι δάσκαλοι έχουν το αξίωμα του βοηθού χοράρχη. Δεν απουσιάζουν οι προστριβές, ειδικά ανάμεσα στη νεώτερη και την παλαιότερη γενιά. Η διεκδίκηση της θέσης του χοράρχη αποκαλύπτει την ύπαρξη σκληρών σχέσεων εξουσίας, που έχουν αποκρυσταλλωθεί σε ένα σύνολο κανόνων για το ποιος και πότε δικαιούται να διευθύνει τη χορωδία. Το διακύβευμα πίσω από αυτές τις αντιπαραθέσεις αφορά όχι μόνο την έμμισθη θέση του δασκάλου στη Σχολή, αλλά και την πρακτική των «τυχερών», των αμοιβών που μπορεί να πετύχει η Χορωδία ψάλλοντας κατά παραγγελία σε μυστήρια κλπ, όπως συζητήθηκε παραπάνω. Εκτός από τιμητική θέση, η διεύθυνση έχει τελικά και μια οικονομική πλευρά.

---

<sup>85</sup> Παρόμοιοι σύλλογοι εμφανίζονται ακόμη νωρίτερα τόσο στην Αθήνα όσο και στην Κωνσταντινούπολη (Παπαδόπουλος 1977[1890]: 394 – 432)



Αν και νεωτερικά φαινόμενα, τόσο η Σχολή όσο και η Χορωδία εμφανίζουν ισχυρά προνεωτερικά χαρακτηριστικά σε ό,τι αφορά τον τρόπο λειτουργίας και τη στελέχωση τους. Η νοοτροπία τους είναι μάλλον συντεχνιακή. Αυτό γίνεται φανερό καθώς σήμερα στον Βόλο υπάρχουν διδάκτορες της βυζαντινής μουσικολογίας τους οποίους τόσο η Σχολή όσο και η Χορωδία κρατούν προσεκτικά μακριά τους. Αυτό από μια πλευρά «είναι προσπάθεια να μη χαθεί το τοπικό ύφος» όπως παρατηρεί ο Κωνσταντίνος Καραγκούνης, αλλά σίγουρα υπάρχει και μια γκριζα περιοχή κεκτημένων προνομίων των παλαιότερων δασκάλων που δεν είναι εύκολο να δικαιολογηθούν σε συνθήκες διαφάνειας και λογοδοσίας. Η πανεπιστημιακή προσέγγιση, που θα συζητηθεί παρακάτω, δεν είναι ιδιαίτερα προσφιλής στους ιεροψαλτικούς συλλόγους· χαρακτηριστική τέτοια περίπτωση είναι η περίπτωση των συλλόγου των Υπερμάχων, στην Πάτρα, με συστηματική αρθρογραφία ενάντια στην πανεπιστημιακή μουσικολογία<sup>86</sup>. Απόψεις για την ανάγκη διάκρισης της δράσης του Συνδέσμου από αυτή της πανεπιστημιακής κοινότητας έχουν εκφραστεί και στο Βόλο.

Τόσο για τους χοράρχες όσο και για τους απλούς χορωδούς, η σχέση ανάμεσα στη συναυλιακή επιτέλεση και την επιτέλεση του ναού είναι λεπτεπίλεπτη. Οι ψάλτες αντλούν γενικά το κύρος τους από τους ναούς όπου διακονούν. Όλοι δηλώνουν ότι η τελετουργία στο ναό είναι σημαντικότερη από τη συναυλία, όμως οι συζητήσεις στον Σύνδεσμο Ιεροψαλτών πάντα σχεδόν περιστρέφονται γύρω από συναυλίες και ανάλογες κοσμικές εκδηλώσεις (λ.χ. εκδρομές, απονομή τιμητικών διακρίσεων κλπ), και όχι γύρω από θέματα εκκλησιαστικής πρακτικής. Η ψαλτική των ναών, ενδεχόμενα εξαιτίας της τακτικής άσκησης της φαντάζει αυτονόητη ή τετριμμένη, οι συναυλίες αντίθετα μοιάζουν να αποτελούν εξέχοντα γεγονότα και είναι έντονη η αίσθηση ότι έχουν πολύ μεγαλύτερη σημασία για τους ψάλτες<sup>87</sup>. Πιθανά ένας ακόμη λόγος για αυτή τη στάση είναι το γεγονός ότι η ψαλτική στο ναό υποτάσσεται στην τελετουργία· ο ψάλτης πρέπει να σεβαστεί τις απαιτήσεις του ιερέα και δεν είναι ποτέ κύριος του παιχνιδιού. Παρά την ρητή αφοσίωση του στην υπηρεσία της εκκλησίας, βαθύτερα φλερτάρει με τη ρομαντική ιδέα του μουσικού ως αυτόνομου δημιουργού. Η ρητή και η υπόρρητη αντιμετώπιση της συναυλιακής ψαλτικής από τους ψάλτες δεν συμπίπτουν.

Μέσα από τη συναυλία, οι ψάλτες διεκδικούν την επωνυμία στον δημόσιο χώρο. Στην αφίσα και στο πρόγραμμα της συναυλίας, κατά το νεωτερικό τυπικό, αναγράφονται τα ονόματα της χορωδίας και του χοράρχη, ενίοτε και αυτά των χορωδών. Η Goehr

---

<sup>86</sup> Αρχείο του περιοδικού των Υπερμάχων στο δικτυακό τόπο <http://www.ypermahoi.gr>

<sup>87</sup> Αυτές οι διαπιστώσεις αφορούν κυρίως τα μέλη του Διοικητικού Συμβουλίου του Συνδέσμου, που χαράζουν το πρόγραμμα δράσης του. Είναι προφανές ότι υπάρχουν και ψάλτες οι οποίοι δεν αποδέχονται αυτή την εκκοσμίκευση και δεν συμμετέχουν στις εκδηλώσεις του Συνδέσμου. Στις παραγράφους που ακολουθούν συζητούνται και οι αντιρρήσεις που εκφράζονται.

(1992: 239 – 241) σκιαγραφεί την ανάπτυξη αυτών των πρακτικών που συνόδευσαν την αλλαγή των αντιλήψεων για το μουσικό έργο στον ρομαντικό κόσμο του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Στο ναό ο ψάλτης είναι πρακτικά ανώνυμος· το όνομα του το γνωρίζουν μόνο οι λίγοι ενδιαφερόμενοι και οι κάτοικοι της ενορίας, κι αυτό εφόσον η ενορία είναι μικρή. Η πρακτική αυτή είναι κοινή για όλες τις τέχνες στον μεσαιωνικό κόσμο· ο καλλιτέχνης είναι απλά τεχνίτης, το όνομα του δεν έχει ιδιαίτερη σημασία. Ο σημερινός όμως ψάλτης είναι ένα νεωτερικό υποκείμενο που διεκδικεί την επωνυμία του ως καλλιτέχνης, όσο κι αν η τέχνη που υπηρετεί προέρχεται από ένα παλαιότερο παρελθόν.

### Η δομή των χορών

Μια απλή παρατήρηση δείχνει ότι οι βυζαντινές χορωδίες, όπως αυτή του Συνδέσμου Ιεροψαλτών Μαγνησίας, δεν αποτελούν μετεξέλιξη του παραδοσιακού ψαλτικού αναλογίου, αλλά αντίθετα προέρχονται από τις δυτικοευρωπαϊκού τύπου χορωδίες με την προσθήκη στοιχείων σύμφωνα με τις θεωρίες για τη βυζαντινή παράδοση<sup>88</sup>. Καθώς έχουν γράψει μια ιστορική πορεία, θα μπορούσε να απαριθμήσει κανείς τα βασικά χαρακτηριστικά τους:

1. Είναι αποκλειστικά αντρικές. Πολύ σπάνια ενσωματώνουν παιδιά ή γυναίκες (το παράδειγμα του Βόλου αποτελεί μια νέα τάση, η οποία δειλά δειλά επεκτείνεται)
2. Είναι γενικά πολυμελείς, αισθητά πολυμελέστερες από τους ψαλτικούς χορούς των εκκλησιών.
3. Διευθύνονται από χοράρχη που βρίσκεται έξω από τον χορό και δεν ψάλλει διακριτά ο ίδιος.
4. Αν και αποτελούνται κυρίως από ψάλτες που έχουν μόνιμες θέσεις σε ναούς, ως σύνολα είναι ουσιαστικά εξωλατρευτικοί σχηματισμοί, και εμφανίζονται κυρίως σε συναυλίες και σπάνια, αν ποτέ, σε εκκλησιαστικές ακολουθίες.

---

<sup>88</sup> Η προέλευση αυτών των χορωδιών από το δυτικοευρωπαϊκό πολυφωνικό μοντέλο γίνεται φανερή στις ηχογραφήσεις των πρώτων δεκαετιών του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Εκεί έχουμε χορωδίες που ψάλλουν μελωδίες της βυζαντινής παράδοσης προσαρμοσμένες και εναρμονισμένες κατά το Ευρωπαϊκό μοντέλο (παραδειγματικά η Χορωδία Αγίου Γεωργίου Καρύτση). Η μετακίνηση από ένα αμιγώς Ευρωπαϊκό πολυφωνικό ύφος προς ένα δημοφιλέστερο (για τους Έλληνες εκκλησιαζόμενους) που ενσωμάτωνε στοιχεία από την βυζαντινή παράδοση συζητιέται αναλυτικά στον Φιλόπουλο (1990).

Ιστορικά, η πορεία τους ανιχνεύεται από το 1929, με πρώτο παράδειγμα τη Χορωδία του Συλλόγου Διάδοσης της Εθνικής Μουσικής του Σίμωνα Καρά<sup>89</sup>. Από το όνομα του συλλόγου αυτού και μόνο, γίνεται φανερό ότι η βυζαντινή μουσική αντιμετωπιζόταν σαν εθνική και όχι θρησκευτική υπόθεση. Ο όρος «βυζαντινή χορωδία» εμφανίστηκε πολύ αργότερα, στα μέσα της δεκαετίας του 1950. Γιγαντώθηκαν στη δεκαετία του 1960, με τη συμμετοχή της Χορωδίας του Πανελληνίου Συνδέσμου Ιεροψαλτών στους δίσκους της θεολογικής αδελφότητας «Η Ζωή» (που μέσα σε μια 20ετία εξέδωσε πάνω από 120 δίσκους βινυλίου), η οποία και αποτέλεσε ένα ισχυρό πρότυπο για όλες τις ανάλογες προσπάθειες έκτοτε. Νεώτερες τάσεις που αναπτύχθηκαν κυρίως μετά το 1980 ως καρπός της επιστημονικής έρευνας, συζητιούνται παρακάτω.

### Μουσική ερμηνεία: Πώς;

Στα κοινά μουσικά χαρακτηριστικά αυτού του είδους των χορωδιών θα πρέπει να σημειωθεί καταρχήν πως ψάλλουν ομοιόμορφα, με ένα σταθερό ηχόχρωμα, χωρίς εναλλαγές ημιχορίων ή άλλων τμημάτων, σπάνια παρουσιάζοντας διακριτά μέρη μονοφωνάρηδων<sup>90</sup>. Η ποικιλία και η διαπλοκή των φωνών που συναντιέται στους ναούς, εδώ απουσιάζει εντελώς. Το αίτημα για ηχητικό όγκο γίνεται κυρίαρχο, κι αυτό είναι φανερό στη δημιουργία μίας και μόνο μεγάλης χορωδίας αντί για περισσότερα μικρά σχήματα<sup>91</sup>. Είναι ένα πρώτο σημείο που φανερώνει πόσο διαφορετική είναι η επιτέλεση των ίδιων μουσικών κειμένων ανάμεσα στους ναούς και τις συναυλίες, ακόμη και από την απλή σκοπιά της μουσικής ερμηνείας.

---

<sup>89</sup> Που ηχογραφείται το 1930 από την Μέλπω Μερλιέ και τους συνεργάτες της. Η ηχογράφιση αυτή δόθηκε στη δημοσιότητα μόνο το 2000 (Δραγούμης, Δρυγιαννάκης και Μωραΐτης 2000). Σήμερα, έχει ενδιαφέρον να προσέξει κανείς πόσο μακριά βρίσκεται αυτή η πρώτη προσπάθεια του Καρά τόσο από τις πολυπρόσωπες χορωδίες της δεκαετίας του 1960, όσο και από τις δικές του μεταγενέστερες προσπάθειες.

<sup>90</sup> Μονοφωνάρης χαρακτηρίζεται ο ψάλτης (και γενικότερα ο τραγουδιστής) που αποδίδει μουσικά μέρη μόνος του, σε αντιδιαστολή με την ομοφωνική απόδοση της χορωδίας. Πρόκειται μάλλον για βυζαντινόμορφο νεολογισμό. Μονωδός θα ήταν ίσως ένας πιο συνεπής όρος, σε αντιδιαστολή με τον χορωδό. Συνήθως ο όρος χρησιμοποιείται για μέλη της χορωδίας που αποδίδουν έκτακτα κάποιο μέρος, χωρίς να έχουν τον μόνιμο ρόλο του πρωτοψάλτη. Αντίστοιχο του ιταλικού σολίστ, που προϋποθέτει διαχωρισμός του ρόλου του από εκείνον του διευθυντή.

<sup>91</sup> Αυτό γίνεται ιδιαίτερα φανερό αν παρατηρήσει κανείς ότι οι ομάδες που δημιουργήθηκαν μέσα στις τελευταίες δεκαετίες στο νομό (λ.χ. η Χορωδία του Συλλόγου Ε.Δ.Ρ.Α.Μ.Ε, ο Βυζαντινός χορός «Δώδεκα Απόστολοι») τελικώς απορροφήθηκαν από τη Χορωδία του Συνδέσμου. Η παρουσία τους αντιμετωπίστηκε όχι ως συναγωνισμός, αλλά ως ανεπιθύμητος ανταγωνισμός και ένδειξη διαίρεσης. Παρόμοια υπήρξε και η προσέγγιση στην Αθήνα τη δεκαετία του 1960, με τη δημιουργία της πολυπρόσωπης Χορωδίας του Πανελληνίου Συνδέσμου Ιεροψαλτών που ηχογράφησε για τη Ζωή. Στον αντίποδα αυτής της τάσης, έχουμε την ολιγομελή χορωδία του Σίμωνα Καρά.

Τα μέλη της χορωδίας πρακτικά χωρίζονται σε δυο ομάδες, αλλά αυτό δεν είναι διακριτό με το μάτι. Η μια ομάδα ψάλλει τη μελωδία ομοφωνικά. Η άλλη ομάδα, λίγο μικρότερη, ψάλλει το ισοκράτημα, που εδώ, σε αντίθεση με τους ναούς, είναι έντονο. Το ισοκράτημα, καθώς εξακολουθεί να βρίσκεται στη ζώνη της προφορικότητας, είναι ένα από τα σημεία που παρουσιάζονται οι σημαντικότερες διαφοροποιήσεις. Στην περίπτωση της χορωδίας του Συνδέσμου Ιεροψαλτών Μαγνησίας, το ισοκράτημα ακολουθεί πιστά το ρυθμικό φρασάρισμα της μελωδίας, καθώς και τον στίχο, πετυχαίνοντας έτσι μια αίσθηση καλοδεμένης χορωδίας, με ικανότητα για την ακρίβεια. Το ισοκράτημα αυτό δεν είναι εντελώς ίσο· ενσωματώνει στοιχειώδεις κινήσεις ευρωπαϊκής αρμονίας, αποφεύγοντας τα διάφωνα διαστήματα. Αυτό το μοντέλο ισοκρατήματος ουσιαστικά καθιερώθηκε με τις ηχογραφήσεις που έκανε η χορωδία του Πανελληνίου Συνδέσμου Ιεροψαλτών για τη Ζωή. Δεν είναι το μόνο· άλλες βυζαντινές χορωδίες προκρίνουν το μοντέλο του βόμβου (μια σταθερή νότα, χωρίς ρυθμική κίνηση), άλλες επιχειρούν ένα συνδυασμό των δύο. Όποια όμως κι αν είναι η επιλογή, το ισοκράτημα εκτελείται με ένα σταθερό τρόπο, αντίθετα από το ελεύθερο και φανερό «μπαίνω – βγαίνω» των ολιγομελών αναλογίων των ναών. Οι μεγάλες ομάδες βοηθούν την ατομική απόκλιση να χαθεί μες το πλήθος.

Εξαιτίας της επιθυμίας για συντονισμό και ακρίβεια, η σχέση της ερμηνείας με το μουσικό κείμενο αλλάζει δραματικά σε σχέση με τον ναό. Στο ναό, η πρακτική του επιμερισμού των τροπαρίων επιτρέπει μεγάλο βαθμό αυτονομίας στον κάθε ψάλτη· έτσι, το μουσικό κείμενο αποτελεί απλά την αφετηρία της μουσικής επιτέλεσης, στην οποία ο καλός ψάλτης μπορεί να προσθέσει και δικές του πινελιές, χωρίς να αλλοιώσει τον γενικότερο χαρακτήρα της σύνθεσης. Αξίζει να σημειωθεί εδώ ότι ακόμη και πολλά από τα σημαδόφωνα που χρησιμοποιούνται στη βυζαντινή παρασημαντική<sup>92</sup> επιτρέπουν τέτοιες ελευθερίες. Στις συναυλίες των χορωδιών, αυτό το στοιχείο της προσωπικής ερμηνείας αποφεύγεται. Οι χορωδοί καλούνται να ψάλλουν όλοι ακριβώς το ίδιο, με απόλυτη προσήλωση στο μουσικό κείμενο. Η μουσική περιορίζεται σε αυτό ακριβώς που είναι γραμμένο, και έτσι τελικά θεωρείται ταυτόσημη με αυτό που είναι γραμμένο. «Αυτό που είναι στο κείμενο, μόνο» μου λέει ο Γρηγόρης Στάθης σε μια συνάντησή μας<sup>93</sup>. «Ούτε μια γραμμούλα παραπάνω». Αυτή βέβαια είναι μια από τις χαρακτηριστικές ιδέες της έντεχνης μουσικής της ευρωπαϊκής νεωτερικότητας (Goehr 1992: 232 - 234, Seebass 2000: 52) η οποία, στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα ωθήθηκε ως τα όρια της υπερβολής, όπως ανθολογεί ο Cook (2003: 204).

---

<sup>92</sup> Παρασημαντική ονομάζεται το σύστημα της μουσικής σημειογραφίας που χρησιμοποιείται στην μουσική της βυζαντινής παράδοσης.

<sup>93</sup> Συζήτηση στις 20.2.2102.

Με δεδομένες όμως και τις ελευθερίες που αφήνουν τα σημαδόφωνα της βυζαντινής παρασημαντικής<sup>94</sup>, για να επιτευχθεί αυτή η ακρίβεια υπάρχει ανάγκη για κοινή εκπαίδευση· έτσι, η χορωδιακή αυτή προσέγγιση προϋποθέτει αλλά και αιτιολογεί την οργανωμένη εκπαίδευση, το κοινό σύστημα και τους κοινούς δασκάλους. Το αίτημα αυτό είναι παλαιό· διατυπώνεται ήδη ρητά στον Παπαδόπουλο (1977[1890]: 403, 420 – 422). Από το 1946 που λειτουργεί η Σχολή της Μητρόπολης, η ψαλτική εκπαίδευση εκπορεύεται όλο και περισσότερο από ένα κοινό κέντρο, χάνοντας σταδιακά τις κατά τόπους αποχρώσεις που την καθιστούσαν «λαϊκή» τέχνη. Αυτό έγινε ακόμη εντονότερο με την είσοδο της βυζαντινής μουσικής στην κρατική εκπαίδευση και την περαιτέρω τυποποίηση της.

Μια άλλη παράμετρος αυτής της προσέγγισης είναι η έντυπη μορφή του μουσικού κειμένου. Ο Anderson (1983: 71 - 82) συζητά αναλυτικά την συνεισφορά της τυπογραφίας (του «έντυπου καπιταλισμού») στην διαμόρφωση των εθνικών γλωσσών και την συνακόλουθη καθιέρωση της ιδέας του έθνους· αντίστοιχα, μπορούμε να παρατηρήσουμε σε ποιο βαθμό τα ψαλτικά έντυπα συντέλεσαν στη δημιουργία μιας ψαλτικής ομογενοποιημένης σε όλη την επικράτεια, η οποία αναδεικνύεται, τελικά, και σε συστατικό της εθνικής ταυτότητας. Στην οργάνωση και την έντονη ανάπτυξη των βυζαντινών χορωδιών, καθοριστικό ρόλο παίζουν ακόμη και τα σύγχρονα και ευτελή μέσα όπως η φωτοτυπία· ο Γρηγόρης Στάθης, σε μια συζήτηση μας θυμήθηκε πόσο πιο δύσκολη ήταν η οργάνωση τέτοιων χορωδιών στις αρχές της δεκαετίας του 1970, πριν την διάδοση των φωτοτυπικών. Η διαφορά αυτή ανάμεσα στο δύσκολο και το εύκολο εξηγεί σε σημαντικό βαθμό τον πολλαπλασιασμό των βυζαντινών χορωδιών τις τελευταίες δεκαετίες, στο βαθμό που να αποτελούν πλέον κανόνα και όχι εξαίρεση. Παραφράζοντας τον Appadurai (1996: 18), τα νέα μέσα (και όχι μόνο τα ηλεκτρονικά) «τείνουν να ανατρέπουν και να μετασηματίζουν άλλες συγκεκριμένες μορφές εγγραμματοσύνης». Η αντιγραφή με το χέρι και η φωτοτυπία σημαίνουν τελείως διαφορετικά πράγματα και για αυτόν που τα κάνει, και για το ίδιο το αντίγραφο (Ingold 2007: 26 – 27). Αντιγράφοντας με το χέρι, ένας μουσικός μπορούσε να δημιουργεί τη δική του εκδοχή του κομματιού· τα μηχανικά μέσα αντιγραφής δεν επιτρέπουν τέτοιες προσωπικές παρεμβάσεις.

---

<sup>94</sup> Παραδειγματικά, η πεταστή, ένα από αυτά τα σημαδόφωνα, σύμφωνα με τον Χρύσανθο (1977: 60) «θέλει να αναβιβάζωμεν την φωνήν ολίγω περισσότερον από την φυσική οξύτητα του τυχόντος φθόγγου», και σύμφωνα με τον Καρά (1982: Α9) «ανέρχεται μίαν φωνήν με πέταγμα προς τους υπερκείμενους εις αυτήν φθόγγους», κάτι ανάλογο δηλαδή με την ευρωπαϊκή *arroggiatura*. Όπως γίνεται φανερό από αυτές τις περιγραφές, υπάρχει μεγάλη ελευθερία στον ψάλτη που αποδίδει τη μελωδία για το πόσο ακριβώς θα είναι αυτό το «πέταγμα», πόσο το «ολίγω περισσότερον από την φυσικήν οξύτητα».

Η απαίτηση για ακρίβεια και τεχνική αρτιότητα αλλάζει γενικότερα τη σχέση του μουσικού γεγονότος με τη διάρθρωση του χρόνου. Ο Schechner (2003: 189) παρατηρεί ότι μέσα στις παραμέτρους της επιτέλεσης πρέπει να εννοηθεί και η τοποθέτηση της στο χρόνο, όπως συζητήθηκε και για την επιτέλεση στους ναούς. Οι συναυλίες είναι λίγες, απαιτούν μακροχρόνια προετοιμασία, και αυτό διαφοροποιεί την ψαλτική που παρουσιάζεται στις συναυλίες από εκείνη των ναών, όπου η επιτέλεση γίνεται σε εβδομαδιαία, ενίοτε και καθημερινή βάση, με την προετοιμασία να ενσωματώνεται στην επιτέλεση. Αυτό επιτρέπει στις συναυλίες να επιδιώκουν και εν τέλει να πετυχαίνουν την τεχνική τελειότητα, ιδιαίτερα σε όρους ομαδικής δεξιοτεχνίας, μια τελειότητα που στην λατρευτική επιτέλεση δεν είναι εφικτή, και εν τέλει ούτε ζητούμενη<sup>95</sup>. Ανατρέποντας όμως τις ισορροπίες της λατρευτικής επιτέλεσης, η συναυλία δεν εμφανίζει εκπαιδευτικό χαρακτήρα για τον χορό. Η εκπαίδευση αποκόπτεται από την επιτέλεση και ολοκληρώνεται πριν από αυτή.

Πρέπει να σημειωθεί εδώ και η μετάθεση ενδιαφέροντος από τον καλλίφωνο ψάλτη στον διευθυντή χορωδίας. Η παλαιότερη προσέγγιση, που περιγράφεται στο κεφάλαιο 2, αντιλαμβάνεται την ψαλτική ομάδα ως ένα συσσωμάτωμα γύρω από τον πρωτοψάλτη, που έχει τον κεντρικό ρόλο. Στο παλαιό αυτό μοντέλο, η ψαλτική επικεντρώνεται στους πρωτοψάλτες, και αυτή η αντίληψη ενισχύεται ακόμη περισσότερο με την ανάπτυξη της δισκογραφίας ως τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες, ωθώντας τη φωνητική δεξιοτεχνία στα όρια της υπερβολής. Ο Χατζημάρκου και ο Στανίτσας αποτέλεσαν τέτοια παραδείγματα. Η ανάπτυξη των οργανωμένων χορωδιών από τη δεκαετία του 1960, μοιάζει να αποτελεί μια απάντηση της ψαλτικής κοινότητας στην αυτονόμηση των διασημοτήτων, αλλά καταλήγει τελικά στο αντίθετο άκρο. Εμφανίζει μια νέα αισθητική, όπου ο πρωτοψάλτης απουσιάζει εντελώς.

Ωστόσο, πάλι υπάρχει δεξιοτεχνία: ένας νέος τύπος δεξιοτεχνίας, ομαδικής, που εστιάζει στην ακρίβεια και τον καλό συντονισμό. Αυτό είναι πρόδηλο. Η χρήση απότομων εναλλαγών δυναμικής, που επίσης δεν παρασημαίνονται στο βυζαντινό σύστημα (και που δεν συνηθίζονται στους ναούς) ενισχύει αυτή την αίσθηση του συντονισμού. Λίγες μέρες αργότερα ένας πληροφορητής μου, αντιτίθεται ξεκάθαρα σ' αυτή την πρακτική: «Εγώ [στη συναυλία] δεν άκουσα τίποτα σημαντικό. Το να λέω συνέχεια “τεριρέμ” και “τεριρέμ” στον ίδιο τόνο και να φωνάζω, δεν είναι αυτό ψαλτική τέχνη». Η ερμηνεία δηλαδή της χορωδίας του Συνδέσμου εγκαλείται δηλαδή πως έχει οδηγηθεί σε

---

<sup>95</sup> Ακριβώς εξαιτίας των δυσκολιών που παρουσιάζει ο συντονισμός ενός μεγάλου χορού, στην εκκλησιαστική επιτέλεση οι πρωτοψάλτες επιζητούν την ανάπτυξη κυρίως της προσωπικής τους δεξιοτεχνίας, όπως αναλύεται παρακάτω. Χαρακτηριστική η περίπτωση του Χατζημάρκου, που προαναφέρθηκε.

μια άσκοπη επίδειξη ακροβατικού τύπου, ενώ ποιότητες όπως οι λεπτές μελωδικές πλοκές έχουν εξαφανιστεί από τη χορωδιακή προσέγγιση. Άλλο ένα σημείο κριτικής είναι η απομάκρυνση από τα εκκλησιαστικά ιδεώδη της απλότητας και της λειτουργικότητας. «Από όλα αυτά τα χρόνια<sup>96</sup> [...] υπήρξαν κι άλλοι δάσκαλοι που γράψαν πράγματα τρελά. [...] Μπορεί να είναι χρήσιμα για να εκπαιδεύσεις τη φωνή σου, αλλά στην εκκλησία πρέπει να ψάλλεις εκείνο που πρέπει, όχι να λες χαζά απλά επειδή μπορείς». Πράγματι, οι χοροί των ναών αναδίδουν διαφορετικό αίσθημα, χαρακτηρίζονται τις περισσότερες φορές μια χαλαρότητα, μια ελευθερία και παράλληλα μια σεμνότητα. Η συναυλιακή ψαλτική λειτουργεί εντελώς αντίστροφα.

Η απαίτηση για ακρίβεια και αρτιότητα και κυρίως για όγκο και μέγεθος είναι και η αιτία που οδηγεί στην δημιουργία ενός και μόνο χορού για όλη την πόλη και τη γύρω περιοχή. Η αποκεντρωμένη λατρεία καλεί σε διαμοιρασμό του ανθρώπινου δυναμικού· εδώ αντίθετα έχουμε συγκέντρωση. Η πρακτική της λατρείας (όπως φτάνει ως τις μέρες μας) και η πρακτική των συναυλιών παρουσιάζουν αντικρουόμενες απαιτήσεις τους με την αξιοποίηση του ψαλτικού δυναμικού, τον τόπο και τον χρόνο. Αυτό είναι μια βαθύτερη αντίφαση, αν λάβει κανείς υπόψη του την σχετική ρητορική που θέλει τις πολυμελείς «βυζαντινές χορωδίες» ως υπόδειγμα για την ψαλτική των ναών<sup>97</sup>. Είναι φανερό ότι ο συνδυασμός των δυνατοτήτων και των απαιτήσεων αυτών (μεγάλοι χοροί, πολλοί ναοί, συρρικνωμένο εκκλησίασμα) κάνει την πραγματοποίησή τους ανέφικτη.<sup>98</sup>

### Ρεπερτόριο: Τι;

Άλλο ένα ερώτημα αποτελεί το συναυλιακό ρεπερτόριο. Αυτό αποτελείται τόσο από κλασσικές συνθέσεις («μέλη») των προηγούμενων αιώνων όσο και από νεώτερες δημιουργίες. Οι χοράρχες διανθίζουν το πρόγραμμα και με δικές τους συνθέσεις. Οι συνθέσεις που ερμηνεύονται στις συναυλίες είναι συνθέσεις με χαρακτηριστική αυτοτέλεια· έχουν αρχή, μέση και τέλος και ενίοτε μεγάλη διάρκεια, αν και πρόκειται ουσιαστικά για αποκομμένα μέρη μεγαλύτερων συνόλων. Ενδεικτικά, ένα απολυτίκιο ή μια δο-

---

<sup>96</sup> Ο συνομιλητής μου, το όνομα του οποίου δεν αποκαλύπτω για προφανείς λόγους, αναφέρει συγκεκριμένα την εποχή του Ιάκωβου Πρωτοψάλτη, τέλη του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Ο ίδιος είναι ένας από τους καλούς ψάλτες της περιοχής, μεγάλος πια σε ηλικία.

<sup>97</sup> Χαρακτηριστική αναφορά του Κωνσταντίνου Ψάχου, που παρατίθεται από τον Φιλόπουλο (1990: 150) «... να ψάλλωνται οι βυζαντινοί εκκλησιαστικοί ύμνοι από πολυμελείς χορωδίες, διότι μόνον ούτω η βυζαντινή μουσική θέλει καταστή σεβαστή και εις αυτούς έτι τους μεμψιμοιρούντες εναντίον αυτής, ημετέρους και ξένους».

<sup>98</sup> Και αυτή η παρατήρηση αφορά τον κόσμο της επαρχίας. Στην Αθήνα αντίθετα δρουν πλέον πολλοί ανεξάρτητοι σύλλογοι, που τροφοδοτούνται από την επάρκεια ψαλτικού δυναμικού.

ζολογία<sup>99</sup> μπορεί να αποδοθούν σε συναυλία, όχι όμως μια ολόκληρη θεία λειτουργία ή ένας όρθρος. Το έργο, ως έννοια, είναι καθοριστικό στη δομή των συναυλιών, και η έννοια του έργου είναι επίσης χαρακτηριστική της έντεχνης μουσικής της ευρωπαϊκής νεωτερικότητας (Goehr 1992: 114, 203). Αξίζει να σημειωθεί ότι οι ακολουθίες των ναών, σε αντίθεση με τις ολοκληρωμένες συνθέσεις λειτουργιών στη δυτική Ευρώπη (π.χ. την *Missa Solemnis* του Beethoven) είναι πάντα συρραφές επιμέρους συνθέσεων διαφόρων συνθετών, που δημιουργούνται από τους πρωτοψάλτες κατάλληλα για την κάθε περίπτωση.

Τμήματα των ακολουθιών που περιλαμβάνουν μια μουσική διάδραση των ψαλτών με τον ιερέα (όπως λ.χ. οι δεήσεις ή τα ειρηνικά) δεν παρουσιάζονται σε συναυλίες. Θα έγραφα ότι οι ιερείς δεν συμμετέχουν σε συναυλίες, αλλά αυτό είναι ανακριβές: ιερείς συμμετέχουν, αλλά αναλαμβάνοντας ψαλτικό και όχι ιερατικό ρόλο. Παράλληλα με τη συμμετοχή λίγων ιερέων στην χορωδία του Συνδέσμου, μια ομάδα καλλίφωνων ιερέων της Μητρόπολης έχει καταρτίσει μια ακόμη χορωδία, τον Χορό Ιερέων Δημητριάδος, ο οποίος όμως, πέρα από την ιερατική ιδιότητα των μελών και το αισθητά μικρότερο μέγεθος του, δεν παρουσιάζει διαφορές από τη χορωδία του Συνδέσμου. Ουσιαστικά οι ιερείς επιχειρούν άλλη μια έξοδο στον κοσμικό χώρο, στον χώρο που έχει ήδη χαρτογραφηθεί από τις χορωδίες των ψαλτών· μάλιστα έχουν ήδη στο ενεργητικό τους και δισκογραφία.

Από τη συναυλιακή ψαλτική απουσιάζουν επίσης οι επαναλήψεις που χαρακτηρίζουν την λατρευτική πρακτική. Οι επαναλήψεις, που έχουν ιδιαίτερη σημασία σε ένα περιβάλλον υψηλής προφορικότητας (όπως το συζητά χαρακτηριστικά ο Ong 2002: 39), στο συναυλιακό περιβάλλον απορρίπτονται ως άχρηστος πλεονασμός. Εδώ δεν έχουμε πλέον ανάγκη την επανάληψη για να εγχαραχθεί η φράση στη μνήμη· τον ρόλο της μνήμης τον έχει αναλάβει το μουσικό κείμενο, έντυπο συνήθως. Το έντυπο σημαίνει επίσης και μια φάση οριστικότητας της σύνθεσης, κατά το δυτικοευρωπαϊκό ανάλογο που περιγράφει ο Seebass (2000: 51): έτσι ατονεί και η ζήτηση για παραλλαγές (Horkins 2000: 91). Η τυπωμένη μορφή, όπως αναλύει ο Ingold (2007: 26), προϋποθέτει ένα διαχωρισμό ανάμεσα στη δημιουργική διαδικασία της σύνθεσης και την διεκπεραιωτική διαδικασία της εκτέλεσης. Το έντυπο είναι παγιωμένο, όμοια και η μουσική σύνθεση.

---

<sup>99</sup> Με χαρακτηριστική την αυτοτέλεια τους, την σχετικά μικρή χρονική τους διάρκεια αλλά και τον αμιγώς μελωδικό χαρακτήρα τους, σε αντίθεση με άλλα μέρη της τελετουργικής πράξης τα οποία περιλαμβάνουν εκτενή μέρη εμμελούς απαγγελίας, όπως χαρακτηριστικά οι δεήσεις και τα ειρηνικά που αναφέρονται παρακάτω. Σημαντικό μέρος στην διαμόρφωση του ρεπερτορίου, βέβαια, παίζει και ο συσχετισμός με το εκκλησιαστικό εορτολόγιο, αποδεικνύοντας ότι η συναυλιακή δραστηριότητα δεν είναι αποκομμένη από την αντίστοιχη τελετουργική. Στις συναυλίες παρουσιάζονται ύμνοι «γενικής χρήσης» ή ύμνοι σχετικοί με τη συγκεκριμένη περίοδο· αντίθετα, είναι ανήκουστο να αποδοθεί λ.χ. ένας χριστουγεννιάτικος ύμνος το Πάσχα.



Η μουσική επί-τέλεση, η πραγματοποίηση της μουσικής, εδώ εκφυλίζεται σε εκ-τέλεση, μια ασήμαντη διαδικασία μηχανικού τύπου.

Όπως γίνεται φανερό από την ως εδώ συζήτηση, οι συναυλίες αποκαλύπτουν μια ισχυρή τάση αυτονόμησης της ψαλτικής από την τελετουργία. Σε αντίθεση με τις προσπάθειες εθνογράφων να ανακατασκευάσουν τελετουργικά δρώμενα, εδώ είναι έκδηλη η προσπάθεια απομάκρυνσης από τα δρώμενα αυτά. Η ψαλτική γίνεται αντιληπτή σαν «καθαρή» μουσική, κατά το ευρωπαϊκό έντεχνο μοντέλο.

Όμως στο μοντέλο της ευρωπαϊκής έντεχνης μουσικής η πιο κεντρική έννοια είναι αυτή του πρωτότυπου έργου. Η γραπτότητα, απελευθερώνοντας το μυαλό του συνθέτη από το φορτίο της μνήμης, επιτρέπει τη δημιουργία όλο και πιο πολύπλοκης μουσικής σκέψης, όμοια όπως και στον λόγο (Ong 1982: 41). Έτσι, το έργο στην έντεχνη ευρωπαϊκή μουσική (από τον Διαφωτισμό και μετά) καλείται να διαφοροποιηθεί σαφώς από το παρελθόν και τα έργα των άλλων, να είναι όσο το δυνατόν πιο πρωτότυπο (Ong 1982: 23). Στην ψαλτική, όμως, η προσέγγιση είναι εντελώς η αντίθετη: στις συναυλίες πράγματι παρουσιάζονται νέες συνθέσεις, όπως άλλωστε και στην εκκλησία, όμως η σύνθεση καλείται να γίνει «κατά μίμηση παλαιότερων». Η μίμηση, η προσήλωση στα δημιουργήματα του παρελθόντος, αποτελεί σημαντική ποιότητα και ρητά δηλώνεται σε πολλές συνθέσεις. Κατ' αυτό τον τρόπο, παρόλο το φλερτ με τις ιδέες της νεωτερικής Ευρώπης, η ψαλτική παραμένει έξω από τον κεντρικό πυρήνα της νεωτερικότητας.

### **Το ακροατήριο της συναυλίας. Σε ποιούς;**

Η προσέγγιση του ευρωπαϊκού αυτού μοντέλου γίνεται φανερή και στην ύπαρξη ακροατηρίου. Στη συναυλία, αντίθετα με την επιτέλεση του ναού, υπάρχουν ακροατές. Ο διαχωρισμός του ακροατηρίου από τους τελεστές της δράσης είναι θεμελιώδες χαρακτηριστικό της νεωτερικής προσέγγισης της επιτέλεσης, σύμφωνα με τον Schechner (2003: 137)<sup>100</sup>. Η Goehr (1992: 236 – 240) περιγράφει με λεπτομέρειες το ακροατήριο της δυτικοευρωπαϊκής έντεχνης μουσικής, και η περιγραφή αυτή ταιριάζει ακριβώς με την εικόνα του ακροατηρίου της συναυλίας μας. Το ακροατήριο «οφείλει να είναι επί λέξει αλλά και μεταφορικά, σιωπηλό» (1992: 236). Εδώ δεν υπάρχει κοινή προσευχή όπως στον ναό: υπάρχει ένας σαφής διαχωρισμός ανάμεσα στους πομπούς και τους δέ-

---

<sup>100</sup> Αυτός ο διαχωρισμός παρατηρείται βεβαίως και σε άλλες μορφές λόγιας μουσικής και άλλων επιτελεστικών τεχνών, όπως ενδεικτικά τα θέατρα Νο και Καμπούκι, η έντεχνη μουσική της Ινδίας ή του αραβικού κόσμου κλπ. Ωστόσο, το μοντέλο στο οποίο επιδιώκει να ενσωματωθεί η βυζαντινή μουσική μέσω της συναυλιακής επιτέλεσης της δεν είναι αυτό των έντεχνων παραδόσεων της Ανατολής, αλλά το Δυτικοευρωπαϊκό.

κτες της δράσης. Το ακροατήριο καλείται να δείξει τον προσήκοντα σεβασμό στην τέχνη που ξεδιπλώνεται μπροστά του και η οποία εκ προοιμίου θεωρείται «το έργο της μεγαλοφυΐας» (ό.π.). Στο τέλος των κομματιών μπορεί να εκφράσει την επευφημία του χειροκροτώντας ή να συζητήσει για την ψαλτική που άκουσε στη λήξη της συναυλίας. Όπως παρατηρεί ο Schechner (2003: 189), και αυτή η διαδικασία είναι τμήμα της επιτέλεσης, ενώ η συμπεριφορά του κοινού (άφιξη, αγορά εισιτηρίων, είσοδος στο συναυλιακό χώρο, αναζήτηση θέσεων κλπ) περιλαμβάνει ένα άλλο είδος τελετουργικού τυπικού. Φανερώνει έτσι άλλη μια μετάθεση· το αιτούμενο δεν είναι η προσευχή και η επικοινωνία με το θείο, αλλά η απόλαυση και η εκτίμηση της ποιότητας της τέχνης. Η τέχνη εδώ βρίσκεται στο επίκεντρο.

Το ακροατήριο της συναυλίας του Συνδέσμου Ιεροψαλτών που χρησιμοποιώ ως δείγμα αναφοράς είναι ένα τυπικό παράδειγμα ακροατηρίου συναυλιών ψαλτικής. Αποτελείται από τμήμα του κόσμου που θα συναντούσε κανείς μια Κυριακή πρωί στις εκκλησίες· είναι ας πούμε ο σκληρός πυρήνας του εκκλησιάσματος, είτε σε ό,τι αφορά την θρησκευτική πίστη γενικότερα, είτε σε ό,τι αφορά ειδικότερα την ψαλτική. Ο κόσμος αυτός δεν αντιλαμβάνεται την ψαλτική αποκομμένη από την λατρευτική πράξη, όμως επιδιώκει την προώθηση της μέσα στο πλαίσιο της κοσμικής ζωής, όπου ανήκουν οι συναυλίες.

Όμως ανάμεσα στο εκκλησίασμα και στο συναυλιακό ακροατήριο, αναπτύσσεται ακόμη ένας διάλογος. Στον ναό, θεωρητικά, εισέρχονται μόνο οι πιστοί· στην πράξη όμως δεν έχω συναντήσει περίπτωση όπου ο ιερέας ή κάποιος θυροφύλακας να απαγορεύει την είσοδο και την παρακολούθηση της ακολουθίας. Η συναυλία είναι ένα κοσμικό γεγονός, θεωρητικά ανοιχτό για όλους και όχι μόνο για την θρησκευτική κοινότητα. Όμως, στην πραγματικότητα το ακροατήριο της συναυλίας είναι πολύ πιο κλειστό· αποτελείται από μια άτυπη ελίτ «μυημένων», που αφήνει ένα τμήμα του εκκλησιάσματος απ' έξω. «Ο πολιτισμός μας» παρατηρεί ο Schechner (2003: 58) «είναι μάλλον ο μόνος που απαιτεί μια ομοιόμορφη συμπεριφορά από το ακροατήριο, ενώ ταυτόχρονα το ξεχωρίζει από τους επιτελεστές και από εκείνους που είναι στο χώρο αλλά δεν είναι ακροατές». Η παρακολούθηση της συναυλίας, που σημαίνει ενδιαφέρον για την ψαλτική και τα θρησκευτικά πράγματα, γνώση του συναυλιακού κώδικα συμπεριφοράς κλπ, χρησιμοποιείται έτσι και ως ένας μηχανισμός παραγωγής διαφοράς, που βασίζεται στη γνώση. Ο (μουσικά) μορφωμένος επιβεβαιώνει την ανωτερότητα του σε σχέση με τον αμόρφωτο.

### **Η νεώτερη (και λογιότερη) προσέγγιση**

Η χορωδία του Συνδέσμου Ιεροψαλτών είναι μια μάλλον τυπική χορωδία σύμφωνη με το μοντέλο που αναπτύχθηκε στη δεκαετία του 1960. Υπάρχει άλλη μια τάση, νεώτερη, που αξίζει να συζητηθεί. Είναι η τάση που αναπτύχθηκε στη δεκαετία του 1980, με κυριότερους εκπροσώπους τον Λυκούργο Αγγελόπουλο (με την Ελληνική Βυζαντινή Χορωδία) και τον Γρηγόρη Στάθη (με τους Μαΐστορες της Ψαλτικής Τέχνης) στην Αθήνα, ενώ εξαιρετικής σημασίας για την ανάπτυξη τους ήταν οι προσπάθειες του μια γενιά παλαιότερου Σίμωνα Καρά (φανερώνοντας ότι οι ρίζες αυτής της προσέγγισης είναι στην πραγματικότητα αρκετά παλαιές, πηγαίνοντας πίσω στη δεκαετία του 1920). Τέτοιες χορωδίες δεν δημιουργήθηκαν ως σήμερα στο Βόλο, ωστόσο, πολλές πλευρές των προσεγγίσεων τους μπορούν να ανιχνευτούν σε ομάδες που δρουν στην περιοχή· επίσης, κάποιες από τις χαρακτηριστικές τέτοιες χορωδίες (όπως οι Μαΐστορες ή οι Τρίκκης Μελωδοί του Δημήτρη Μπαλαγεώργου) εμφανίζονται σε συναυλίες στην πόλη κατά καιρούς, αλληλεπιδρώντας έτσι με το τοπικό μουσικό γίγνεσθαι.

Οι χορωδίες αυτές διαφοροποιούνται από εκείνες της παλαιότερης γενιάς σε ορισμένα καθοριστικά σημεία. Το κυριότερο από αυτά είναι η προσέγγιση ενός πολύ παλαιότερου ρεπερτορίου, ιστορικής ουσιαστικά σημασίας. Χωρίς να απουσιάζουν οι νέες συνθέσεις, το βασικό μουσικό υλικό που ερμηνεύουν είναι παλαιό, πηγαίνοντας πίσω ως την διαμόρφωση της λεγόμενης Μέσης Σημειογραφίας, τον 14<sup>ο</sup> αιώνα (Στάθης 1978). Στην πραγματικότητα, η δημιουργία αυτών των χορωδιών είναι επιστέγασμα της έρευνας πάνω στα παλαιά χειρόγραφα, με την αναζήτηση και την αποκωδικοποίηση τους<sup>101</sup>, κατεύθυνση στην οποία οι πρωτεργάτες της τάσης έχουν να εμφανίσουν και συστηματική βιβλιογραφία. Χαρακτηριστική σ' αυτή την προσέγγιση είναι η υψηλή μουσική εγγραμματοσύνη των ψαλτών, πολύ δε περισσότερο των χοραρχών. Η τάση αυτή συνέπεσε με την ανάπτυξη τμημάτων βυζαντινής μουσικολογίας στα πανεπιστήμια, απ' όπου άντλησε σε μεγάλο βαθμό το ανθρώπινο δυναμικό της. Θα μπορούσε να μιλήσει κανείς εδώ για μουσικολογικές χορωδίες. Εδώ, πρέπει να σημειωθεί και η σημαντική παρουσία μουσικόφιλων στο ακροατήριο των σχετικών συναυλιών, ανθρώπων που δεν έχουν σχέση με τον τακτικό εκκλησιασμό.

Η προσέγγιση αυτή είναι φανερό ότι είναι με κάποιο τρόπο αρχαιολογική. Αν οι χορωδίες της δεκαετίας του 1960 στόχευαν σε μια αποκατάσταση της ψαλτικής «όπως

---

<sup>101</sup> Η σημειογραφία της βυζαντινής μουσικής άλλαξε δραματικά στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα, με την καθιέρωση της Νέας Αναλυτικής Σημειογραφίας το 1814. Η αλλαγή αυτή ενισχύθηκε (και πιθανά πυροδοτήθηκε) από την ανάπτυξη της τυπογραφίας και ειδικότερα την εμφάνιση μουσικής τυπογραφίας, την ίδια εποχή. Η παλαιότερη σημειογραφία προοδευτικά περιέπεσε σε λήθη, έτσι τα παλαιότερα χειρόγραφα απαιτούν μεταγραφή ώστε να είναι κατανοητά από τους σημερινούς ψάλτες. Η «εξήγηση» της παλαιάς σημειογραφίας αποτελεί ακόμη το σημαντικότερο έργο της βυζαντινής μουσικολογίας (ενδεικτικά Στάθης 1978)

θα έπρεπε να είναι», η προσέγγιση εδώ είναι «όπως θα πρέπει να ήταν στο παρελθόν». Εδώ έχουμε ένα ρεπερτόριο το οποίο δεν ακούγεται πια στις εκκλησίες, καθώς οι συνθήκες της επιτέλεσης έχουν αλλάξει δραματικά· με κυριότερο σημείο διαφοροποίησης τις μεγάλες χρονικές διάρκειες. Πρόκειται βέβαια τελικά για ένα ρεπερτόριο ιδιαίτερα απαιτητικό και για τον ακροατή, που απαιτείται να είναι μυημένος στα μυστικά της τέχνης, να είναι λόγιος μουσικά ο ίδιος.

Η κίνηση αυτή ξεκίνησε και παρέμεινε ουσιαστικά εκτός των ναών. Τόσο ο Καράς όσο και ο Στάθης δεν ήταν «διορισμένοι ψάλτες» σύμφωνα με τους ορισμούς που δώσαμε στο κεφάλαιο 2. Οι αναζητήσεις τους ήταν μουσικολογικές και, στην περίπτωση του Καρά, έντονα προσανατολισμένες στην αναζήτηση και την αποκατάσταση του εθνικού (Kallimoroulou 2009: 37 κ.ε.). Αυτό που είναι σημαντικό να παρατηρηθεί εδώ, είναι ότι επιχείρησαν τη δημιουργία μιας γέφυρας με το παλαιό παρελθόν, μια «αναβίωση», παρακάμπτοντας γενικά το πιο πρόσφατο παρελθόν ως ασήμαντο. Σ' αυτόν τον τρόπο σκέψης, η αναδίφηση στο παλαιό παρελθόν ταυτίζεται με την αναζήτηση του «αυθεντικού». Το αυθεντικό, βέβαια, αποτελεί μια χιμαιρική έννοια, που φανερώνει «περισσότερα για την προσωπικότητα και τις αξίες αυτού που το αναζητά, παρά για το υπό συζήτηση αντικείμενο», όπως παρατηρεί ο Gelbart (2011: 172). Το «αυθεντικό» δεν υφίσταται από μόνο του· ορίζεται με βάση ένα σύνολο παραμέτρων, που δεν είναι πάντα κοινής αποδοχής<sup>102</sup>. Ομοίως, η σύνδεση του παρελθόντος με το παρόν, η επιλεκτική ουσιαστικά χρήση στοιχείων από το παρελθόν για τη συγκρότηση ενός σύγχρονου φαντασιακού, αποτελεί μια διαδικασία που επιτελείται στο παρόν, και υπαγορεύεται από τις αντιλήψεις του εκάστοτε παρόντος. Αυτό εξηγεί και τις δυσκολίες που αντιμετώπισε η παλαιότερη γενιά μελετητών, και τις οποίες εύστοχα ανακεφαλαιώνει ο Χατζηγιακουμής (1980: 18 – 19), την αντίφαση δηλαδή ανάμεσα σε έννοιες όπως το εθνικό και το αυθεντικό και στο γεγονός ότι ο μεγαλύτερος όγκος γραπτών πηγών σχετικά με τη μουσική της βυζαντινής παράδοσης (μουσικών κειμένων, θεωρητικών εισαγωγών κλπ) προέρχεται από την θεωρούμενη «σκοτεινή» περίοδο της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, και όχι από τα χρόνια πριν την Άλωση της Κωνσταντινούπολης.

Όλη αυτή η προσέγγιση θυμίζει έντονα το «έργο της φαντασίας» του Appadurai (1996: 54 – 55). Η φαντασία, η ομαδική φαντασία, είναι τελικά μια κινητήρια δύναμη και ένας τρόπος κατανόησης του κόσμου. Είναι φανερό με την ανάλυση που έχει γίνει ως εδώ ότι όλες οι χορωδίες (τόσο της δεκαετίας του 1960 όσο και οι νεώτερες) είναι φαινόμενα νεωτερικά που προϋποθέτουν τις νεωτερικές δομές, την αύξηση του μουσικού γραμματισμού, την σύγχρονη τεχνολογία κλπ, ωστόσο κινητήρια δύναμη τους είναι

---

<sup>102</sup> Χαρακτηριστική η σύγκρουση ανάμεσα στους ιεροψαλτικούς συλλόγους και τον πανεπιστημιακό κόσμο, που προαναφέρθηκε.

η πίστη ότι ανακατασκευάζουν μια παλαιά παράδοση ως είχε. Αυτή βέβαια η ανακατασκευή είναι επινόημα, σύμφωνα με την ορολογία του Hobsbawm, χωρίς να αποτελεί εξέλιξη καμιάς εθιμικής πρακτικής και, όπως παρατηρεί ξεκάθαρα ο Lind (2012: 205) «ο τρόπος με τον οποίο επιβάλλεται σήμερα η ιδέα του αυθεντικού είναι πράγματι ένας νεωτερικός τρόπος, ένας τρόπος ξένος προς το ίδιο το παρελθόν». Επιβεβαιώνοντας τον Hobsbawm, μέσα στα 30 περίπου χρόνια από τις πρώτες προσπάθειες τους, οι χορωδίες αυτές έχουν κατορθώσει να καθιερωθούν οι ίδιες ως «παράδοση», θέτοντας ένα μοντέλο για το πώς θα έπρεπε να ερμηνεύεται η βυζαντινή μουσική, έτσι που σήμερα ο τρόπος τους εμφανίζεται να είναι όχι απλά ο ορθός, αλλά ουσιαστικά ο μόνος παραδεκτός, πέρα από κάθε αμφισβήτηση.

Ωστόσο, ένα βαθύτερο ερώτημα που τίθεται εδώ είναι το εξής: ταυτίζονται τελικά οι απαιτήσεις για το «πώς θα έπρεπε να είναι» και «για το πώς πρέπει να ήταν στο παρελθόν»; Όπως συζητήθηκε ήδη στο κεφάλαιο 2, η απάντηση είναι αρνητική. Οι συνθέσεις των παρελθόντων αιώνων, πολλές από τις οποίες προορίζονταν για να ενταχθούν στη μοναστηριακή ζωή, με τις τεράστιες διάρκειες και τις λεπτεπίλεπτες αναπτύξεις, είναι δύσκολο να γίνουν αποδεκτές από το σύγχρονο ακροατήριο· παραμένουν μια ιδιαιτερότητα, κάπως ανάλογη με τα έργα της αβαν-γκάρντ μουσικής που απευθύνονται σε λίγους μνημένους. Η λόγια αυτή προσέγγιση υποθέτει μια «κατάρρευση του χρόνου» σαν αυτή που αποτυπώνει ο Bohlman (2013: 5), μια διαδικασία που, όπως ο ίδιος παρατηρεί με έκπληξη, επιμένει παρά την κριτική που της ασκείται.

Παρακινημένη από την προσπάθεια για ακρίβεια στο μουσικό κείμενο, η λόγια αυτή προσέγγιση εμφανίζει μια όλο και μεγαλύτερη τάση αποκοπής της ψαλτικής από το θρησκευτικό της πλαίσιο. Έτσι όμως, ενώ το χειρόγραφο ανάγεται σε απόλυτο φορέα της μουσικής γνώσης, ο βασικός πυρήνας της ψαλτικής πράξης που είναι (και πολύ περισσότερο ήταν) η θρησκευτική λατρεία, σταδιακά εγκαταλείπεται. Αυτή η αποστασιοποίηση από την θρησκευτικότητα άρχισε να εκφράζεται και ρητά, αν και ακόμη χαμηλόφωνα· ωστόσο, καθώς εκφράζεται από πρόσωπα πανεπιστημιακού κύρους, γίνεται φανερό πως σηματοδοτεί μιας μεγάλης κλίμακας αλλαγή στην λειτουργία και την κατανόηση της ψαλτικής γενικότερα.

### Μετά την συναυλιακή επιτέλεση

Η επιτόπια έρευνα φανερώνει ότι σε κάποιους ναούς, η ψαλτική δανείζεται στοιχεία από την συναυλιακή επιτέλεση και έτσι απομακρύνεται από το παλαιότερο μοντέλο που περιγράφεται στο κεφάλαιο 2. Τα αναλόγια στα οποία εμφανίζεται αυτή η υβριδική, αν μπορούμε να την πούμε έτσι, ψαλτική, έχουν ως κεντρικό χαρακτηριστικό

πως ο επικεφαλής τους διδάσκει συστηματικά, ενδεχόμενα σε θεσμικό φορέα, και ως εκ τούτου έχει ένα σημαντικό σώμα μαθητών που μπορεί να προσελκύσει στο αναλόγιο. Όμως, εδώ δεν έχουμε απλά ένα ογκώδες αναλόγιο, έχουμε ένα αναλόγιο όπου κοινό χαρακτηριστικό όλων είναι η μαθητεία στον ίδιο ακριβώς δάσκαλο. Έτσι, περιορίζεται ο ημιαυτοσχέδιος και συσσωματωματικός χαρακτήρας του παλαιότερου αναλογίου, και βρισκόμαστε κοντύτερα στο μοντέλο της οργανωμένης χορωδίας, με κύριο χαρακτηριστικό τον ενιαίο τρόπο απόδοσης των μουσικών κειμένων απ' όλους τους παρευρισκόμενους. Ταυτόχρονα, κάποια από τα χαρακτηριστικά του παλαιού αναλογίου παραμένουν ζωντανά· στο αναλόγιο συνυπάρχουν μαθητές διαφόρων βαθμίδων και, κυρίως, ο πρωτοψάλτης ψάλλει μαζί με το χορό του, ενίοτε και σε χτυπητά εξάρχοντα ρόλο. Αυτή την εικόνα συναντώ, λ.χ., στο ναό της Μεταμόρφωσης· ο πρωτοψάλτης Γιάννης Σχώρης ηγείται μιας ομάδας δέκα ατόμων, ανάμεσα στους οποίους και δυο κοπέλες. Οι βοηθητικοί ψάλτες έρχονται προϊούσης της ακολουθίας, όμως όλοι ψάλλουν από το ίδιο μουσικό κείμενο, που το έχουν προσαρμόσει, σε μορφή μιας μακριάς λωρίδας κολλημένων σελίδων, για να εξυπηρετεί όλο το αναλόγιο. Ο κυρ Γιάννης<sup>103</sup>, καλλίφωνος και καταρτισμένος, κυριαρχεί στην ερμηνεία· ηγείται, δεν διευθύνει. Αριστερά, ο λαμπαδάριος Νίκος Μαρκάς ψάλλει ολομόναχος. Μ' άλλα λόγια, από τα αισθητικά στοιχεία που συζητήθηκαν στο κεφάλαιο 2, ο ηχοχρωματικός πλούτος στο ναό γενικά διατηρείται, και σ' αυτό βοηθά πολύ η ανεξαρτησία των δυο αναλογίων, που επιτρέπει στο κάθε αναλόγιο να έχει τελείως διαφορετική προσέγγιση· από την άλλη πλευρά, στις περισσότερες περιπτώσεις που παρατηρήθηκαν είναι έντονη η εμμονή στο μουσικό κείμενο και η απουσία στοιχείων αυτοσχεδιασμού<sup>104</sup>. Σε τέτοια σχήματα, ο πρωτοψάλτης δεν επιχειρεί να πραγματοποιήσει την ψαλτική παίρνοντας αφετηρία από το μουσικό κείμενο· αντίθετα, ουσιαστικά επιτηρεί ότι το μουσικό κείμενο αποδίδεται σωστά, και αυτό γίνεται εμφανές στην ερμηνεία. Το μουσικό κείμενο εδώ δεν αποτελεί βάση, αλλά όριο. Αυτό όλο φανερώνει ένα βαθύ επηρεασμό από τις θεωρίες για τη προτεραιότητα του μουσικού κειμένου σε σχέση με την ερμηνεία και από την αποδοκιμασία του αυτοσχεδιασμού που έχει εκφραστεί και ρητά (Στάθης 2001: 682 – 687). Αρκετοί ναοί της περιοχής της Μαγνησίας σήμερα εμφανίζουν αυτό το υβριδικό μοντέλο.

Ωστόσο, η χορωδιακή αυτή ψαλτική αμφισβητείται, και αυτός δεν είναι προβληματισμός των επαϊόντων. «Όταν ψάλλει και είναι ένας, ο ψάλτης βάζει την προσωπικότητα του. Το χαρακτήρα του, την πίστη του εν τέλει. Στις χορωδίες είναι διαφορετικά τα πράγματα. Υπάρχει παγιοποίηση [...] Στις χορωδίες όλοι όσοι συμμετέχουν α-

<sup>103</sup> Ο συντομευμένος τίτλος «κυρ» ήταν και συνεχίζει να είναι διαδεδομένος για τους Πατριαρχικούς ψάλτες.

<sup>104</sup> Ο Γιάννης Σχώρης τολμά πού και πού να απομακρύνεται από το μουσικό κείμενο και να προσθέτει προσωπικές πινελιές, αποτελώντας έτσι εξαίρεση από αυτόν τον κανόνα.

φήνουν το προσωπικό ύφος και συμμορφώνονται σύμφωνα με το καλούπι που έχει η χορωδία. [...] Δεν έχουν τη δυνατότητα να βάλουν το δικό τους χαρακτήρα. Η ψαλτική με χορωδίες είναι πιο ψυχρή» μου λέει η Ντίνα Διομή – Καλαντζή, φιλόθρησκη και ερασιτέχνης ψάλτρια και η ίδια. Δεν απουσιάζει όμως και η αντίθετη άποψη, ειδικά σε μεγαλύτερης ηλικίας μέλη του εκκλησιάσματος, που προτιμούν την χορωδιακή εκδοχή. «Στη γυναίκα μου άρεσε ο Περιστέρης [του Μητροπολιτικού ναού της Αθήνας] γιατί ήταν χορωδιακός», θυμάται ο Χρήστος Νιφόρος. Γι αυτούς τους ηλικιωμένους, σήμερα, ακροατές, η έλευση των βυζαντινών χορωδιών ήταν σημάδι εξέλιξης και προόδου.

Αυτό το μοντέλο αποτελεί μια τάση. Δεν ισχύει ομοιότροπα σε όλους τους ναούς. Εξαιρετικό παράδειγμα για την αντίθετη τάση, στη γειτονική Λάρισα ο μητροπολιτικός πρωτοψάλτης Κυριαζής Δασκαλούδης επιμένει στον αυτοσχεδιασμό και το «αμανετζίδικο» ύφος, και χαίρει της εκτίμησης τόσο του εκκλησιάσματος όσο και των ομοτέχνων του. Πρόκειται για έναν εξαιρετικά καταρτισμένο ψάλτη, πράγμα που καθιστά φανερό ότι ο αυτοσχεδιασμός δεν οφείλεται σε αδυναμία. Η προσήλωση στο μουσικό κείμενο που χαρακτηρίζει, ενδεικτικά, τον Μιχάλη Μελέτη στον μητροπολιτικό ναό του Βόλου φανερώνει απλά μια διαφορετική ψυχοσύνθεση, μια ισχυρότερη πίστη στο ιδεώδες της συγκροτημένης χορωδίας.

Το όριο ανάμεσα στο κοσμικό και το εκκλησιαστικό γεγονός είναι επίσης πιο πολύπλοκο απ' ότι μοιάζει με την πρώτη ματιά. Με τον Κωνσταντίνο Καραγκούνη κάναμε πάμπολλες συζητήσεις για την αλλαγή του επιτελεστικού πλαισίου της ψαλτικής και τη συνακόλουθη αλλαγή του περιεχομένου της· έτσι, το φθινόπωρο του 2014 που του ζητήθηκε να οργανώσει μια χριστουγεννιάτικη συναυλία ψαλτικής αποφάσισε, αντί για συναυλία, να διοργανώσει μια λατρευτική εκδήλωση σε κεντρικό ναό της πόλης. Όπως και έγινε· λίγες μέρες πριν τα Χριστούγεννα, πραγματοποιήθηκε η χριστουγεννιάτικη ακολουθία της Τριθέκτης, μιας ακολουθίας που έχει πάψει να τελείται εδώ και αιώνες και η περιγραφή της οποίας σώζεται σε χειρόγραφο του 14<sup>ου</sup> αιώνα και βέβαια η επιλογή μιας τόσο παλαιάς και λησμονημένης ακολουθίας σαφώς αποτελούσε αναβίωση, υλοποιώντας την ιδέα της προσέγγισης ενός μακρινού παρελθόντος. Η ακολουθία πραγματοποιήθηκε με χοροστασία του Μητροπολίτη, δυο καλά καταρτισμένους ψαλτικούς χορούς και αρκετό εκκλησίασμα· ωστόσο, σε συζητήσεις που έγιναν ήταν διάχυτη η εντύπωση ότι έγινε αντιληπτή ως συναυλία και όχι ως λατρευτική πράξη. Χαρακτηριστικό αυτής της προσέγγισης ήταν και το γεγονός ότι το εκκλησίασμα ήρθε αρκετά πριν την έναρξη της ακολουθίας και κάθισε περιμένοντας να την ακούσει από την αρχή ως το τέλος, σε αντίθεση με την πρακτική των εκκλησιαστικών ακολουθιών όπου το εκκλησίασμα καταφθάνει αρκετά μετά την έναρξη. Πιθανότατα ένας λόγος για αυτό ήταν το ανοίκειο του πράγματος· όπως συζητήθηκε στο κεφάλαιο 2, στις ακολουθίες που

τελούνται σε τακτική βάση το εκκλησίασμα, όπως και οι ιερουργούντες, ξέρουν πολύ καλά τι συμβαίνει, τι προηγήθηκε και τι ακολουθεί, και αισθάνονται με κάποιο τρόπο την ακολουθία σαν το σπίτι τους, εδώ αντίθετα, βρισκόταν σε έναν άγνωστο, αν και θεωρητικώς οικείο, μουσικό χώρο, όπως συμβαίνει συχνά σε συναυλίες. Ένας δεύτερος λόγος ήταν η κοινή, αν και άρρητη παραδοχή ότι η εκδήλωση πραγματοποιήθηκε προκειμένου να ακουστεί η ψαλτική, και όχι προκειμένου να εορταστούν τα Χριστούγεννα, όπως γίνεται με τις Χριστουγεννιάτικες ακολουθίες που τελούνται σε ετήσια βάση. Τα ερωτήματα αυτά καταδεικνύουν πώς η τελετουργική επιτέλεση της ψαλτικής είναι στενά συνδεδεμένη με ένα σύνολο άλλων πραγμάτων, πώς εννοιολογείται η ψαλτική σε σχέση με ένα πλαίσιο αντιλήψεων και δραστηριοτήτων· επανερχόμαστε έτσι στην Cowan και τη διαπίστωση πώς η ψαλτική, όπως και ο χορός, είναι δραστηριότητες «πλαισωμένες». Αποκομμένες από το πλαίσιο, σημαίνουν πράγματα τελείως διαφορετικά.

### **Ιστορία και ιδεολογία. Γιατί;**

Με τη συζήτηση που πραγματοποιήθηκε ως εδώ, ένα βασικό ερώτημα που καλείται να απαντήσει ο μελετητής των εξωλατρευτικών χορωδιών είναι το γιατί. Γιατί δημιουργήθηκαν αυτές οι χορωδίες, γιατί η επιτέλεση της μουσικής απομακρύνθηκε από την λατρευτική ζωή, και μάλιστα με την ευλογία της ίδιας της Εκκλησίας; Σε μια προηγούμενη παράγραφο αποτύπωσα μια από τις κλασικές αποστροφές της σχετικής ρητορικής· οι εξωλατρευτικές χορωδίες έγιναν αντιληπτές σαν ένα μοντέλο για το πώς θα έπρεπε να είναι η ψαλτική. Αποτέλεσαν, ουσιαστικά, ένα είδος εργαστηριακού πειράματος.

Ο προβληματισμός όμως αυτός φανερώνει την παραδοχή ότι η ψαλτική των ναών δεν είναι (ή, τουλάχιστον, δεν ήταν) η πρόπουσα· ότι είναι παραφθαρμένη, αλλοτριωμένη, εκφυλισμένη και τέλος πάντων μακριά από την ιδανική της κατάσταση. «Η πτώση είναι πανταχού παρούσα» σχολιάζει εύστοχα ο Lind (2012: 3) δημιουργώντας ένα εύστοχο λογοπαίγνιο. Τέτοιες ιδέες διατυπώνονται ρητά από τον ύστερο 19<sup>ο</sup> αιώνα, χαρακτηριστικά σε βιβλία όπως αυτό του Γεωργίου Παπαδόπουλου (1977[1890]: 418, 425, 532 κ.έ.), και εξακολουθούν ως τις μέρες μας να αποτελούν κοινό τόπο. Πέρα από τις αιτίες και τα αποτελέσματα που μπορούν να ιχνηλατηθούν στη σχετική βιβλιογραφία, και δεν είναι τα ίδια για όλους τους μελετητές (η Οθωμανική επικυριαρχία, λ.χ., αντιμετωπίστηκε από άλλους ως αιτία παρακμής και από άλλους ως παράγοντας διάσωσης μιας παλαιότερης παράδοσης), φαίνεται να υπάρχει μια κοινή παραδοχή· πώς η ψαλτική «κάποτε» αποδίδονταν από πολυπρόσωπους, μεγαλοπρεπείς χορούς, ενώ οι μικροσκοπικές ομάδες των νεώτερων αναλογιών είναι το αποτέλεσμα παρακμής.



Η δημιουργία των εξωλατρευτικών «βυζαντινών χορωδιών» είναι ένα βήμα την αναβίωση αυτού του υποθετικού παρελθόντος. Το σκεπτικό και οι διεργασίες από τους πρώτους σχετικούς προβληματισμούς ως την υλοποίηση και την ανάπτυξη τους μπορούν να ανιχνευτούν τόσο στα κείμενα της εποχής (ενδεικτικά Παπαδόπουλος 1977[1890]: 407 – 410, Αντωνέλλης 1956: 21), όσο και τις νεώτερες μελέτες (Φιλόπουλος 1990: 150) Σ' αυτή τη διαδικασία της «αναβίωσης ενός κατεστραμμένου παρελθόντος», όπως το θέτει ο Bohlman (2013: 109 κ.έ.) το ιστορικό και το φαντασιακό αναμειγνύονται ελεύθερα σε ένα μείγμα που επιχειρεί να πείσει τους ακροατές για την πιστότητα του στο υποτιθέμενο πρότυπο. Υπάρχουν πράγματι ιστορικές μαρτυρίες για μεγάλους ψαλτικούς χορούς στην Κωνσταντινούπολη (ενδεικτικά στην Σπυράκου 2008: 167 – 190), όμως λίγα πράγματα είναι γνωστά για την δομή αυτών των χορών και κυρίως για τον τρόπο με τον οποίο απέδιδαν τους ύμνους. Εάν συνυπολογίσει κανείς ερωτηματικά όπως ποσοστό του αναλαβητισμού, την δυσκολία αναπαραγωγής των χειρογράφων κλπ, γίνεται άμεσα φανερό ότι η αποκατάσταση που επιχειρείται λίγο ομοιάζει με το θεωρούμενο ως πρωτότυπο· στην πραγματικότητα αποτελεί επινόηση ενός νέου ιδιώματος. Με κάποιο τρόπο, έχει κοινά σημεία με τις τολμηρές ανακατασκευές αρχαιολογικών χώρων, όπως ενδεικτικά της Κνωσού που, παρακάμπτοντας πολλά ερωτηματικά ιστορικής ακρίβειας, σαφώς άπτεται του μοντερνισμού (Gere 2009).

Θα ήθελα στο σημείο αυτό να δανειστώ τη σκέψη του Herzfeld. Ο Herzfeld (1982: 32 – 35), μιλώντας για την ανάπτυξη της λαογραφίας στην Ελλάδα, παρατηρεί πρώτα πρώτα ότι αυτή επιδίωξε να δημιουργήσει δεσμούς συνέχειας ανάμεσα στην νεώτερη χώρα και το ένδοξο αρχαίο παρελθόν της, κατασκευάζοντας το επίσημο εθνικό αφήγημα. Ανάλογη προσπάθεια σύνδεσης της Χριστιανικής ψαλτικής με αρχαιοελληνικές ρίζες παρατηρείται και εδώ (ενδεικτικά Παπαδόπουλος 1977[1890]: 1 – 30), παρά τον προφανή σκόπελο της αλλαγής του θρησκευματος· και σήμερα αντιμετωπίζεται μεταξύ των Ελλήνων ψαλτών και μουσικολόγων ως αξίωμα που η αμφισβήτηση του επισύρει το ανάθεμα. Ο Herzfeld επίσης παρατηρεί την τάση των Ελλήνων λαογράφων να διαφοροποιούνται από τον «λαό» που μελετούν (1982: 29), με κύριο μέσο για την παραγωγή διαφοράς την χρήση μιας άλλης γλώσσας, της καθαρεύουσας (1982: 44, 49). Η δημιουργία της συναυλιακής ψαλτικής ακολουθεί μια όμοια διαδικασία· οι μουσικά γραμματισμένοι ψάλτες διαφοροποιούνται από τους «εμπειρικούς» ήδη από την εποχή του Χρυσάνθου (1977[1832]: 181) και, στα μεταπολεμικά πλέον χρόνια, παράγουν διαφορά δημιουργώντας ένα νέο ιδίωμα στο οποίο οι εμπειρικοί δύσκολα μπορούν να ενσωματωθούν. Η θεώρηση του ψαλτικού παρόντος ως παραφθαρμένου βρίσκει το ανάλογο της στα κείμενα του Κοραή για την κατάσταση του Ελληνικού έθνους (Herzfeld 1982: 43 – 44, Anderson 1983: 116 – 117). Η διαδικασία αυτή στη λαογραφία, συ-

νεχίζει ο Herzfeld, αποτελεί σε μεγάλο βαθμό ένα διάλογο με την Ευρωπαϊκή διανόηση (1982: 49), μια προσπάθεια να κατασκευαστεί μια εικόνα της Ελλάδας που να ταιριάζει με τα Ευρωπαϊκά ιδεώδη και άρα να είναι εξαγωγήμη· εντελώς αντίστοιχη είναι η προσπάθεια για τη δημιουργία μιας «αποκαταστημένης» ψαλτικής, σε αντίθεση με την «παραφθαρμένη κι παρακμασμένη» των πραγματικών ναών, η οποία βρήκε ακριβώς την έκφραση της στις βυζαντινές χορωδίες και τις σχετικές συναυλίες και η οποία ταιριάζει με τις νεοελληνικές ιδέες για το Βυζάντιο ως μια ένδοξη και σαφώς ελληνική εποχή. Η νέα αυτή ψαλτική είχε ομοιότητες αλλά και διαφορές από την ψαλτική των ναών, παρά το γεγονός ότι και οι δυο αντλούν από το ίδιο μουσικό σύστημα.

Με έναν αξιοπρόσεκτο τρόπο, η προσέγγιση των λαογράφων δεν άγγιξε παρά ελάχιστα την ψαλτική. Φαίνεται πως ανάμεσα στον εκκλησιαστικό κόσμο και τους ακαδημαϊκούς λαογράφους υπήρχε ένα χάσμα και ενδεχόμενα μια αμοιβαία αντιπάθεια<sup>105</sup>, ενώ είχαν ήδη προηγηθεί αντιπαραθέσεις τόσο σχετικά με τη δημιουργία εθνικού κράτους όσο και σχετικά με την αυτοκεφαλία της Εκκλησίας της Ελλάδας (Herzfeld 1982: 222). Ανάλογα με την πορεία της λαογραφίας, πού όπως την αναλύει ο Herzfeld πέτυχε όχι να περιγράψει αλλά να διαμορφώσει τον νεοελληνικό πολιτισμό (1982: 245), έτσι και η μελέτη της ψαλτικής (αυτό που τελικά έφτασε να ονομαστεί βυζαντινή μουσικολογία) διατύπωσε αντιλήψεις για το πώς θα όφειλε να είναι η ψαλτική, προκλώντας βαθμιαία μια μεταμόρφωση της, με βάση μια φανταστική εκτίμηση για το πώς ήταν κάποτε.

Η χρήση της λαϊκής μουσικής στη συγκρότηση μιας εθνικής ιδεολογίας αναλύεται από τον Bohlman (2004: 40 – 51). Σ' αυτή τη συζήτηση, ο Bohlman αναλύει τόσο μεν το αίτημα η «εθνική» μουσική να καλύπτει όλο το φάσμα από τη λαϊκότητα ως τη λογισύνη, όσο και την ιδιαίτερη βαρύτητα που είχαν οι χορωδίες σ' αυτή την διαδικασία μουσικής εθνοποιητικής, ως έκφραση της ομαδικότητας (2004: 49 κ.ε). Η Καλλιμοπούλου (Kallimopoulou 2009: 62) συγκεφαλαιώνει επίσης τις παρατηρήσεις πλήθος μελετητών σχετικά με τον κεντρικό ρόλο της μουσικής στην φανταστική πρόσληψη του έθνους· με όλα αυτά, δεν είναι παράξενο ότι συνέβη αυτή η οικειοποίηση της ψαλτικής

---

<sup>105</sup> Αυτό γίνεται χτυπητά φανερό από μια φράση του Πολίτη, του 1901, που παραθέτει ο Herzfeld (1982: 251) που προτρέπει σε καταγραφή «των μελωδιών των δημωδών ασμάτων (ει δυνατόν δια της κοινής παρασημαντικής, άλλως δια της εκκλησιαστικής)». Στη διατύπωση αυτή του Πολίτη, το ευρωπαϊκό σύστημα μουσικής γραφής γίνεται αντιληπτό ως «κοινό», σε αντίθεση με το «εκκλησιαστικό», που όχι απλά δεν είναι κοινό, αλλά δεν μνημονεύεται καν ως ελληνικό ή πάτριον ή οτιδήποτε σχετικό. Καταγραφές μελωδιών με το σύστημα της βυζαντινής παρασημαντικής πραγματοποιούνταν και δημοσιεύονταν ήδη εκείνο τον καιρό (ενδεικτικά στην Εφημερίδα Φόρμιγγα). Συνολικά, το κείμενο αυτό του Πολίτη (ό.π., 247 – 251) θέτει ενδιαφέροντα ερωτηματικά για την σχέση ανάμεσα στη λαογραφία και την εκκλησία και την εξέλιξη της μέσα στον χρόνο.

από την εθνικιστική ιδεολογία, αλλά μάλλον το γεγονός ότι καθυστέρησε τόσο πολύ να συμβεί. Πιθανότατα οι λόγοι γι αυτό να αφορούν τη στενή σχέση της ψαλτικής με την Κωνσταντινούπολη, που παρέμεινε εκτός του Ελληνικού κράτους ή ίσως και το σθένος με την οποία οι θεράποντες της υποστήριζαν την ασυμβατότητα της βυζαντινής και της ευρωπαϊκής μουσικής (Παπαδόπουλος 1977[1890]: 501 – 516). Δεν θα πρέπει να ξεχνά κανείς εδώ και τον έντονο αντι-ευρωπαϊσμό που καλλιεργήθηκε από την Ορθόδοξη Εκκλησία ήδη από τα ύστερα βυζαντινά χρόνια.

Οι δυο αυτές μεταμορφώσεις που περιγράφηκαν πραγματοποιούνται γύρω από τον ίδιο άξονα. Πρόκειται για τη μεταμόρφωση του λαϊκού και του εκκλησιαστικού, αντίστοιχα, σε εθνικό και κοσμικό, και την έκφραση του με τρόπο «ιδεολογικά κατάλληλο» (Herzfeld 1982: 231). Για την ψαλτική (και σε έναν βαθμό και για την λαϊκή μουσική) η μετάβαση αυτή στη σφαίρα του εθνικού δε σήμαινε μια επακριβή αποτύπωση του παρόντος της· σήμαινε κυρίως μια διαδικασία ξεκαθρίσματος και αποκατάστασης, που ευθυγραμμίζονταν με τις κυρίαρχες ιδέες της εκάστοτε εποχής. Ανάμεσα σε αυτές τις ιδέες, κυρίαρχη τάση ήταν η αναζήτηση της αρχαικότητας, που κατά τον Appadurai (1996: 194, 202) αποτελεί μια από τις θεμελιώδεις κινητήριες μηχανές της νεωτερικότητας, ακόμη και της ύστερης.

Τα φαινόμενα αυτά δεν είναι αποκλειστικά της Ορθόδοξης Εκκλησίας ή του Ελληνικού κράτους. Ο Bohlman (2013: 148 – 155) παρατηρεί αντίστοιχες μεταβολές στην μουσική των Εβραϊκών κοινοτήτων της Κεντρικής Ευρώπης. Η Εβραϊκή ψαλτική σταδιακά εγκατέλειψε τον χώρο της συναγωγής, ενώ η εβραϊκή μη-λατρευτική μουσική εισέβαλε στη συναγωγή, ως συνώνυμο της εθνικής ταυτότητας. Ο ρόλος της συναγωγής γενικά υποβαθμίστηκε, η μουσική παράδοση τυποποιήθηκε σύμφωνα με τις τρέχουσες αντιλήψεις και ο κάντορας μετατράπηκε τελικά σε συνθέτη. Η ψαλτική εγκαταλείποντας τη συναγωγή εισέβαλε στη δημόσια σφαίρα και έχασε τον λατρευτικό της χαρακτήρα. Είναι η μουσική της εβραϊκής εθνότητας πλέον και όχι η μουσική της εβραϊκής θρησκευτικής λατρείας. Στην Ελλάδα, δεν έχουμε τόσο έντονες αλλαγές· ωστόσο, η ψαλτική της βυζαντινής παράδοσης είναι μια από τις μουσικές του Ελληνικού έθνους και όχι η εκκλησιαστική μουσική της ευρύτερης της Ανατολικής Ορθόδοξης Εκκλησίας. Επίσης, μόνο μετά τη δεκαετία του 1980 η Εκκλησία στην Ελλάδα άρχισε να αγκαλιάζει και να ευλογεί ένα τμήμα των λαϊκών μουσικών ιδιωμάτων, χαρακτηρίζοντας τα ως παράδοση, ενώ ιδέες όπως αυτές του Bohlman (2013: xxxii) που κατανοεί τους θρησκευτικούς ύμνους ως λαϊκή μουσική δεν έχουν ακόμη απήχηση στους εκκλησιαστικούς κύκλους.

### Η θέση της ψαλτικής στη νεωτερικότητα

Η αύξηση του μουσικού γραμματισμού φανερώνει επίσης μια διαφορετική αξιολόγηση της γνώσης. Στην νεωτερική κοινωνία, η μόρφωση προσδίδει κύρος και έναν κοινωνικό ρόλο. Όπως προαναφέρθηκε, η υπεροχή του καλλιεργημένου ψάλτη που «μελίζει κατ' επιστήμην» διατυπώνεται ρητά ήδη στο θεωρητικό του Χρυσάνθου, στο πρώτο μισό του 19ου αιώνα (Χρυσάνθος 1977 [1832]: 182): ο μουσικά εγγράμματος είναι «και φιλόσοφος, και της πρώτης τάξεως άνθρωπος» (ό.π.: 183). Η θρησκευτική πίστη δεν αρκεί. Ο ψάλτης καλείται να είναι ειδικευμένος, να είναι επιστήμονας, ανάλογα λ.χ. με τον γιατρό ή τον φιλόλογο που οι γνώσεις του του εξασφαλίζουν μια θέση στα ανώτερα στρώματα της κοινωνικής ιεραρχίας. Η γνώση εξασφαλίζει γόητρο και εντέλει πρόσβαση στους μηχανισμούς εξουσίας.

Η ανάπτυξη της εξωλατρευτικής ψαλτικής συμβαίνει ακριβώς σε μια εποχή που το κύρος της Εκκλησίας γενικά συρρικνώνεται. Ο κόσμος της νεωτερικότητας προβάλλει νέες αξίες, παραμερίζοντας τη θρησκευτικότητα: ανάμεσα τους, το κοσμικό έθνος-κράτος, η ανάπτυξη της λογικής σκέψης, η βιομηχανική ανάπτυξη που προϋποθέτει την επιστημονική γνώση. Ο ψάλτης, όπως και γενικότερα ο θρησκευόμενος, αρχίζει να περιθωριοποιείται. Πολύ χαρακτηριστική για την εικόνα του ψάλτη στην μεταπολεμική κοινωνία είναι η φιγούρα του ψάλτη Πασχάλη Αβραμίδη στην ταινία *Μιας πεντάρας νειάτα*,<sup>106</sup> μια εικόνα που ο ίδιος ο ψαλτικός κόσμος φαίνεται πως αισθανόταν ως ελάχιστα κολακευτική και επεδίωκε να την αλλάξει. Η συναυλιακή προσπάθεια μεταμόρφωσης της ψαλτικής έτσι ώστε να είναι συμβατή με τις αξίες της νεωτερικότητας είναι παραπάνω από προφανής. Η ταυτότητα του ψάλτη ως υποκειμένου με εθνικότητα και όχι απλά θρήσκευμα είναι ακόμη μια από τις χαρακτηριστικές μεταβολές που υπεισέρχονται καθώς αυτός αποκτά νεωτερικά χαρακτηριστικά.

### Ανακεφαλαίωση

Στο κεφάλαιο αυτό παρουσιάστηκε η συναυλιακή επιτέλεση της ψαλτικής. Ξεκίνησα και πάλι από τα κλασσικά ερωτηματικά του Seeger: τα θέματα του τόπου, του χρόνου, του μουσικού υλικού, των εμπλεκόμενων προσώπων, των σχέσεων ηγεμονίας και εξουσίας. Συζητήθηκε η δομή των βυζαντινών χορωδιών σε αντιδιαστολή με τους ψαλτικούς χορούς των ναών όπως και ο τρόπος ερμηνείας της μουσικής και η σχέση της ερμηνείας με το μουσικό κείμενο, πάλι σε αντιστοιχία με την εκκλησιαστική πρακτική, και έγινε προσπάθεια να αναδειχθούν οι επιδράσεις της δυτικοευρωπαϊκής έντεχνης μουσικής σκέψης στην μορφολογία της επιτέλεσης. Στη συνέχεια παρουσιάστηκε η

---

<sup>106</sup> Σκηνοθετημένη από τον Ντίμη Δαδήρα, το 1967. Τον ρόλο του Πασχάλη Αβραμίδη έπαιζε ο ηθοποιός Γιάννης Μιχαλόπουλος. Η ταινία απεικονίζει με ρεαλισμό πολλές πτυχές της ψαλτικής ζωής της Αθήνας της εποχής.

προσπάθεια να εισαχθεί η συναυλιακή ψαλτική στους ναούς, μια διαδικασία η οποία εν πολλοίς ευθύνεται για τη μεταμόρφωση της ψαλτικής μέσα στις τελευταίες δεκαετίες. Τέλος συζητήθηκαν οι λόγοι της ανάπτυξης των εξωλατρευτικών χορωδιών, σε σχέση με την ανάπτυξη μιας εθνικής ιδεολογίας, με την προσπάθεια αυτονόμησης της ψαλτικής από το τελετουργικό πλαίσιο και την ένταξη της στη νεωτερικότητα και με τις πολιτικές παραγωγής διαφοράς.

## Κεφάλαιο 4: Συμπεράσματα και προβληματισμοί

Είδαμε στα προηγούμενα κεφάλαια τον τρόπο με τον οποίο επιτελείται η ψαλτική στην λατρευτική πράξη και τον αντίστοιχο τρόπο επιτέλεσης της στο συναυλιακό περιβάλλον. Παρατηρούμε τα κοινά σημεία:

1. Υπάρχει ένα κοινό μουσικό σύστημα. Αυτό σημαίνει κοινή μουσική σημειογραφία και σε γενικές γραμμές κοινά μουσικά κείμενα, παρόλο που ανάμεσα στο ναό και τη συναυλία εμφανίζονται προτιμήσεις προς συγκεκριμένα τμήματα του ρεπερτορίου. Με απλά λόγια, η ψαλτική των ναών και η συναυλιακή ψαλτική μοιάζουν, εκ πρώτης όψεως.
2. Υπάρχει ένα κοινό υποσύνολο μουσικών ερμηνευτών. Οι ίδιοι χονδρικά ψάλτες που ψάλλουν στους ναούς ψάλλουν και στις συναυλίες, αυτό όμως δεν είναι απόλυτο. Υπάρχουν ψάλτες που δεν εμφανίζονται σε συναυλίες όπως και (λίγοι) συναυλιακοί ερμηνευτές βυζαντινής μουσικής που σπάνια ανεβαίνουν σε αναλόγια ναών. Ανάλογες σχέσεις αναπτύσσονται μέσα στο σύνολο των ανθρώπων που ακούν την ψαλτική, ως εκκλησίασμα και ως συναυλιακό ακροατήριο. Κάποιοι πηγαίνουν και στα δυο, κάποιοι μόνο στις συναυλίες, κάποιοι μόνο στην εκκλησία.

Υπάρχουν όμως και διαφορές

1. Η ψαλτική στο ναό εντάσσεται στη θρησκευτική λατρεία σύμφωνα με το γενικότερο μοντέλο της τελετουργικής επιτέλεσης, ενώ στη συναυλία είναι αυτοδύναμη, έντεχνη μουσική κατά το νεωτερικό ευρωπαϊκό μοντέλο. Το επιτελεστικό πλαίσιο δηλαδή είναι εντελώς διαφορετικό. Ως εκ τούτου,
2. Η συναυλιακή ψαλτική δίνει πολύ μεγαλύτερη βαρύτητα στη μουσική ακρίβεια και ορθότητα, θυσιάζοντας για χάρη τους παραμέτρους που στην εκκλησιαστική επιτέλεση είναι πολύ σημαντικές.
3. Παρά την ύπαρξη κοινών μουσικών κειμένων, υπάρχουν σημαντικές διαφορές στον τρόπο συγκρότησης των ψαλτικών χορών των ναών και των εξωλατρευτικών συναυλιακών χορωδιών, και ανάλογες διαφορές στον τρόπο που οργανώνεται η μουσική ερμηνεία.
4. Υπάρχουν σημαντικές διαφορές ανάμεσα στο εκκλησίασμα που συμμετέχει στην επιτέλεση στο ναό και το ακροατήριο που παρακολουθεί τη συναυλία,

σε ότι αφορά τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται τη μουσική και ανταποκρίνεται σ' αυτήν. «Η τελετουργία» παρατηρεί ο Schechner (2003: 137) «είναι ένα γεγονός από το οποίο εξαρτώνται αυτοί που το παρακολουθούν, αντίθετα η τέχνη<sup>107</sup> είναι ένα γεγονός που εξαρτάται από αυτούς που το παρακολουθούν».

5. Η συναυλιακή ψαλτική είναι αυστηρά προσηλωμένη στο μουσικό κείμενο, σε αντίθεση με αυτή των ναών που είναι εμπειριέχει περισσότερα στοιχεία προφορικότητας και αυτοσχεδιασμού.

Ωστόσο, καθώς μέσα στο σύνολο των ψαλτών υπάρχει σημαντικό ποσοστό που κινείται και στους δυο χώρους, αυτόν του ναού και αυτόν της συναυλίας, γίνεται φανερό ότι οι δυο αυτές μορφές επιτέλεσης δεν γίνονται αντιληπτές ως αντικρουόμενες αλλά ως συμπληρωματικές. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η ταυτότητα του ψάλτη που επιτελείται στην συναυλία (με έμφαση στην μουσική μόρφωση, στην πειθαρχία και την ομοιομορφία, στην επιβεβαίωση της εθνικής ιδιαιτερότητας) σταδιακά μεταφυτεύεται και στο αναλόγιο του ναού, εκτοπίζοντας ποιότητες όπως η θρησκευτική αφοσίωση. Η ψαλτική του Ορθόδοξου Χριστιανισμού μετατρέπεται βαθμιαία (ή, σωστότερα, έχει πλέον μετατραπεί) σε μια Ελληνική εθνική ψαλτική.

### Νεωτερικότητα και «παράδοση»

Οι ομοιότητες και οι διαφορές αυτές, όπως είναι εμφανές, είναι καρπός των σχέσεων της νεωτερικότητας με τις προνεωτερικές αντιλήψεις που ακόμη είναι ζωντανές. Η τελετουργία, ως κείμενο, είναι προνεωτερική. Ομοίως προνεωτερική είναι και η κοσμοθεωρία που την περιβάλλει και την κατευθύνει, με κεντρικότερο σημείο την πίστη στο θείο και την προσωποποίηση του θείου. Η προνεωτερικότητα επικρατεί στον πυρήνα της τελετουργικής επιτέλεσης. Πολλές από τις πρακτικές, όπως συζητήθηκε στο κεφάλαιο 2, είναι προϊόντα της προφορικότητας που στην προνεωτερικότητα υπήρξε κυρίαρχη. Όμως, η επιτέλεση σήμερα συμβαίνει μέσα στο νεωτερικό κόσμο. Οι ναοί ηλεκτροφωτίζονται, οι ιερείς μισθοδοτούνται από το κράτος, οι επιτελούντες έρχονται στο ναό οδηγώντας αυτοκίνητα, οι ψάλτες ακούν συναδέλφους τους από άλλες πόλεις στο ραδιόφωνο, κινητά τηλέφωνα χτυπούν κατά τα διάρκειά της λειτουργίας. Οι ψάλτες και το εκκλησίασμα, εν συντομία, είναι νεωτερικά υποκείμενα. Η επιτέλεση της τελετουργίας εμπειριέχει ένα διάλογο ανάμεσα στην προνεωτερικότητα που την γέννησε και στο σύγχρονο κόσμο όπου λαμβάνει χώρα.

---

<sup>107</sup> Ο Schechner αναφέρεται πιο συγκεκριμένα στο θέατρο.

Θα μπορούσαμε να φανταστούμε τον ναό ή την τελετουργία σαν μια νησίδα προνεωτερικότητας μέσα σε έναν νεωτερικό κόσμο, όμως αυτό είναι λάθος. Καταρχήν, είναι άτοπο να αναζητήσουμε ασυνέχειες και τομές. Όπως το συζητά η Δέλτσου (1995: 14, 20 – 24), η μετάβαση από την προνεωτερικότητα στη νεωτερικότητα πραγματοποιείται βαθμιαία. Οι αντιλήψεις για την «παράδοση» και την «αυθεντικότητα» ως αντιθέτων της νεωτερικότητας είναι νεωτερικές αντιλήψεις (Deltsoy 1995: 18, Lind 2012: 205). Οι έννοιες της παράδοσης και της αυθεντικότητας είναι κατασκευές, που στόχο τους έχουν την παραγωγή πολιτισμικής διαφοράς. Η Δέλτσου συζητά αναλυτικά αυτό το θέμα για τα χωριά της Βόρειας Ελλάδας (1995: 105 – 141).

Η συναυλιακή επιτέλεση γενικώς αναπτύχθηκε ως μια καθαρολογική μουσική ανανέωση, σύμφωνα τους ορισμούς της Willert (2014: 29 – 30), ως μια προσπάθεια αποκατάστασης της ψαλτικής σύμφωνα με αυτό που θα έπρεπε να είναι ή που εικάζεται πως ήταν. Όμως, παρά τη σχετική ρητορική περί αποκατάστασης στη συναυλία, η ψαλτική του ναού διατηρεί περισσότερους και ουσιαστικότερους δεσμούς με τον προνεωτερικό κόσμο. Ωστόσο, όσο κι αν μοιάζει λογικό πως η επιτέλεση στο ναό είναι ο παλαιότερος τύπος επιτέλεσης της ψαλτικής σε σχέση με όσους τέτοιους τύπους συναντάμε σήμερα, δεν θα πρέπει να υποθέσουμε ότι η επιτέλεση της ψαλτικής στο ναό ήταν πάντα έτσι. Αν και είναι φανερό πως ένα βασικό, κεντρικό σύνολο αντιλήψεων μοιάζει να παραμένει αναλλοίωτο, αυτό δε σημαίνει διατήρηση και των επιμέρους χαρακτηριστικών που διαμορφώνουν τη συνολική εικόνα. Και όπως προειπώθηκε, κάθε προέκταση των συμπερασμάτων σε ένα παρελθόν έξω από τα όρια της εθνογραφίας είναι παρακινδυνευμένα.

Πρακτικά είναι αδύνατο να προσδιοριστεί πόσο παλαιά είναι η εικόνα που συναντούμε στους ναούς. Καθώς δεν έχουμε καταγραφές σε ναούς πριν το 1950 (και τότε, μόνο σε λίγες περιπτώσεις) είναι αδύνατο να πούμε πότε διαμορφώνεται ο τύπος της επιτέλεσης που απογράφεται ηχητικά από την δεκαετία του 1950 και τι διαφορές έχει από παλαιότερους τύπους. Υποθέσεις μόνο μπορούμε να κάνουμε, με βάση τα γραπτά κείμενα και την παλαιότερη δισκογραφία και πάλι, συνυπολογίζοντας και τους προβληματισμούς που θέτει ο Sterne για την δισκογραφία των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα, ότι δηλαδή η πρώιμη δισκογραφία κατευθύνετο ουσιαστικά από τους δισκογραφικούς παραγωγούς (Sterne 2003: 235 – 237). Η υπόθεση ότι στα απομακρυσμένα χωριά διατηρείται ένας παλαιότερος τύπος επιτέλεσης πρέπει επίσης να ληφθεί με επιφύλαξη: όπως το συζητά ο Lind, συχνά το ακατέργαστο και το ατελές θεωρείται πως αποτελούν παλαιότερες εκδοχές, αλλά αυτό δεν ισχύει αναγκαστικά (Lind 2012: 136 – 137). Από την δεκαετία του 1950 ως σήμερα, με βάση τις επιτόπιες ηχογραφήσεις, παρατηρούμε πως υπάρχουν φανερές μεταβολές. Μπορούμε να είμαστε βέβαιοι πως τις τελευταίες δεκαε-



τίες η εκκλησιαστική επιτέλεση επιστρέφει σε ένα παλαιότερο, «βυζαντινότερο» μοντέλο, αλλά είναι λάθος να αντιμετωπίσει κανείς την επιστροφή ως διατήρηση: «επιστροφή σημαίνει παραλλαγή», όπως πολύ σωστά το λέει ο Bohlman, και αυτό είναι ένα χαρακτηριστικό μοτίβο για όλη την επιτέλεση της ψαλτικής τις τελευταίες δεκαετίες

Από την άλλη πλευρά, πράγματι ανιχνεύονται προνεωτερικά χαρακτηριστικά στην επιτέλεση εντός του ναού. Η αποδοχή μιας επιτελεστικής πρακτικής χωρίς περαιτέρω προβληματισμούς και άρα χωρίς ριζικές αλλαγές διαπιστώνεται από τον Asad ως τυπικό χαρακτηριστικό της προνεωτερικότητας (στην Deltso 1995: 11): αντίθετα, η νεωτερικότητα εμφανίζει χαρακτηριστικά όπως η ρήξη με τις εθιμικές πρακτικές, η συγκεντρωτικότητα και κυρίως η επιστημονική κριτική (Deltso 1995: 13, 14, 16), που όντως αποτελούν χαρακτηριστικά μιας λόγιας ψαλτικής που αναπτύχθηκε κυρίως εκτός των ναών και αναδρομικά εισάγεται σε αυτούς, όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Ωστόσο, η ανάπτυξη μιας ψαλτικής που εμφανίζει έκδηλα προνεωτερικά χαρακτηριστικά, όπως αυτή στον Προφήτη Ηλία, δεν σημαίνει ότι οι ψάλτες και το εκκλησίασμα του ναού αυτού είναι προνεωτερικά υποκείμενα, κάθε άλλο. Εδώ έχουμε μια συνειδητή, επιλεκτική απόρριψη πρακτικών της νεωτερικότητας, όπως ενδεικτικά της θεσμοθετημένης εκπαίδευσης και της επιστημονικής ακρίβειας στη μουσική, και ως εκ τούτου η απόρριψη αυτή θα πρέπει να χαρακτηριστεί ως μετα-νεωτερικότητα. Σε αυτού του είδους τις μετα-νεωτερικές πρακτικές θα πρέπει να συνυπολογίσουμε και τον περιορισμό του ηχητικού όγκου (και τη διακριτική χρήση ή την απόσυρση των μικροφώνων), τον συνειδητό περιορισμό της φωτοχυσίας στο ναό κλπ. Η κριτική του παρόντος, όμως, δεν σημαίνει επιστροφή στο παρελθόν, αλλά κίνηση προς ένα διαφορετικό μέλλον.

Αυτό φέρνει στον προσκήνιο ένα ακόμη ερωτηματικό. Η νεωτερικότητα, αν τοποθετήσουμε τις ρίζες της στην βιομηχανική επανάσταση και τον Διαφωτισμό, έχει ήδη πάνω από δυο αιώνες ζωής. Ως εκ τούτου έχει η ίδια μια ιστορική πορεία, έχει η ίδια να επιδείξει μια σειρά μετασχηματισμών και είναι άτοπο να παρουσιαστεί ως αποκρυσταλλωμένη έννοια. Η ψαλτική, όπως και γενικότερα η Ορθόδοξη Εκκλησία, χαρακτηρίζεται τους τελευταίους αιώνες από ένα συντηρητισμό: έτσι, οι προσεγγίσεις της σε κάθε τι το νέο είναι διστακτικές και με χαρακτηριστικά βραδύ ρυθμό, με αποτέλεσμα να βρίσκονται μόνιμα πίσω από την εποχή τους. Η ανάπτυξη των βυζαντινών χορωδιών τη δεκαετία του 1960 αντικατοπτρίζει προβληματισμούς που στην Ευρώπη ήταν επίκαιροι στα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα: ενώ αντίστοιχα, την δεκαετία του 1960, η μουσική στην Ευρώπη βρισκόταν ήδη σε σφαίρες που απείχαν πολύ από τους παλαιότερους προβληματισμούς, και ενδεικτικά θα μπορούσε να αναφέρει κανείς τη θρησκευτικής έμπνευσης μουσική του Olivier Messiaen. Έτσι, είναι φανερό ότι η νεωτερικότητα με την οποία

συνδιαλέγεται συνειδητά η ψαλτική είναι μια νεωτερικότητα ήδη παλαιά, και συχνά αυτή η παλαιά νεωτερικότητα γίνεται αντιληπτή ως «παράδοση». Κατ' αυτό τον τρόπο, όμως, είναι σωστό να μιλήσουμε για «συγκριτικές νεωτερικότητες» (Deltsou 1995: 17 – 18).

Σε αντίθεση όμως με την δυσκινήσια της επίσημης Εκκλησίας, η σύγχρονη νεωτερικότητα εισβάλλει στην ψαλτική ως κομμάτι της καθημερινότητας, χωρίς να αφήνει περιθώρια για πολλούς προβληματισμούς. Οι νεώτεροι, μορφωμένοι ψάλτες χρησιμοποιούν κατά κόρον τη σύγχρονη τεχνολογία και, με τη βοήθεια της, ανασυνθέτουν την φανταστική τους εικόνα για το παρελθόν. Όμως, ο διάλογος με την νεωτερικότητα υποδηλώνει κι έναν διάλογο με τη θρησκευτική λατρεία. «Υπάρχουν δυο αντιθετικοί τρόποι κατανόησης της σχέσης της θρησκευτικής πρακτικής με την ανθρώπινη υποκειμενικότητα» παρατηρεί ο Bohlman (2013: 107) και αυτό ισχύει εξίσου καλά και για την ψαλτική. «Κατά τον ένα τρόπο η θρησκεία είναι προσηλωμένη στο παρελθόν· κατά τον άλλον, η θρησκευτική πρακτική συμμετέχει σημαντικά στην κατασκευή του παρόντος».

### Ιδιοτυπίες και αντιπροσωπευτικότητες

Πόσο αντιπροσωπευτικά είναι τα παραδείγματα της έρευνας; Τα όρια ανάμεσα στο ιδιότυπο και το αντιπροσωπευτικό είναι πάντα ασαφή. Τι είναι τελικά αντιπροσωπευτικό; Η επιλογή των περιπτώσεων με τις οποίες ασχολούμαστε είναι ένα από τα καθοριστικά σημεία που ο κάθε εθνογράφος επιτελεί την προσωπική του εθνογραφία και «γράφει» τον δικό του πολιτισμό. Για κάποιους ψάλτες, πολλές από τις περιπτώσεις με τις οποίες ασχολούμαι είναι εξορισμού ανάξιος λόγος· «μην ασχολείσαι καθόλου μ' αυτούς», μου είπε χαρακτηριστικά ο πρωτοψάλτης κεντρικού ναού της πόλης. Η επιλογή να ασχοληθώ με το τι συμβαίνει στο τάδε χωριουδάκι, είναι η δική μου προσέγγιση. Η σχέση του τοπικού μοντέλου με τη γενικότητα είναι «μια καθαρά πολιτική ερώτηση που έχει να κάνει με τις διαφοροποιήσεις της πρόσβασης στην εξουσία» παρατηρεί η Davies (1999: 9) και έτσι «η γνώση τελικά κατασκευάζεται με τρόπους που αντανακλούν και διατηρούν συγκεκριμένες σχέσεις εξουσίας». Η γνώση για την ψαλτική γενικά κατασκευάστηκε παίρνοντας ως βάση τα παλαιότερα χειρόγραφα αλλά και νεωτερικές ιδέες· εδώ αντίθετα, προσπαθώ να απογράψω ποια στοιχεία από την προνεωτερικότητα έχουν διατηρηθεί ζωντανά μένοντας «αόρατα» για την επίσημη οπτική. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι η ματιά μου είναι αντικειμενικότερη από κάποια άλλη.

Η προβληματική σχέση ανάμεσα στο κοινά αποδεκτό και τις ατομικές διαφοροποιήσεις τίθεται και από την Cowan (1998: 18 – 21). «Η έννοια του πολιτισμού» γράφει η Cowan «γίνεται κατανοητή ως έκφραση της ηθικής ομοφωνίας και κοινών συμβόλων,

δοξασίων, αξιών, ιδεών». Αλλά η ίδια θέτει αμέσως και τον προβληματισμό· η παραδοχή της ομοφωνίας εξοβελίζει τις εξαιρέσεις. Για ποιους τελικά είναι κοινές οι παραδοχές; Η έρευνα σ' αυτό το σημείο καταδεικνύει το άτοπο των γενικεύσεων· υπάρχουν τάσεις, προς τις οποίες πρόσκεινται φιλικά διαφορετικές μερίδες τόσο της ψαλτικής κοινότητας όσο και του γενικότερου εκκλησιάσματος και του γενικότερου ακροατηρίου. Αν υπάρχει λ.χ. μια ηγεμονική τάση που προτάσσει την μουσική εγγραματοσύνη και δίνει το προβάδισμα στο μουσικό κείμενο (η οποία εκφράζεται κυρίως στην συναυλιακή επιτέλεση και στους ναούς με το υβριδικό μοντέλο που περιγράψαμε παραπάνω), εξίσου καλά υπάρχει και η αντίστροφη τάση, που βάζει ως θεμελιώδη απαίτηση τη θρησκευτική λατρεία και τη συμμετοχή του εκκλησιάσματος σ' αυτήν. Αυτή η πλευρά, όσο κι αν σε ένα βαθμό παραμένει αόρατη στον μουσικό κόσμο, είναι επίσης συνειδητή τάση και προπαγανδίζεται ανοιχτά κυρίως από τους ιερείς (ενδεικτικά στον Κανιολάκη, 2003)

Επιπλέον ασάφεια υπεισέρχεται από τη χαραμάδα ανάμεσα στο τι πραγματικά συμβαίνει και το τι θα έπρεπε να συμβαίνει, κατά τη γνώμη των τελεστών του. Στη μεγάλη πλειοψηφία, οι ψάλτες που ηχογράφησα αντιμετώπισαν με χαρά την προσέγγιση των λαθραίων ηχογραφήσεων, θεωρώντας δηλαδή ότι αυτό που συμβαίνει στο ναό είναι τελικά και το αιτούμενο. «Ωραίο ενθύμιο. Αν το ξέραμε ότι μας γράφεις θα κομπλάραμε και δεν θα μπορούσαμε να ψάλλουμε», λέει ο Σάββας Παπαδόπουλος στον Αλμυρό. Αυτό έγινε φανερό στη διαδικασία της επιλογής ηχογραφήσεων για έκδοση, στις αρχές του 2014. Υπήρξαν και διαφοροποιήσεις όμως. Κάποιοι μου πρότειναν να χρησιμοποιήσω άλλες ηχογραφήσεις τους, κάποιοι (ευτυχώς, μόνο δυο) αρνήθηκαν να περιληφθούν στην έκδοση του βιβλίου. «Μη το βάλεις αυτό, δεν έψελνα καλά τότε», «έχω κάνει λάθη, να σου δώσω μια άλλη κασέτα;» «μη γελάνε μαζί μας» και άλλα παρόμοια, που φανερώνουν ότι για κάποιους ψάλτες, η εικόνα τους στο ναό δε συμπίπτει με αυτή που θεωρούν πρέπουσα. Θα μπορούσε να τεθεί εδώ ο προβληματισμός για το πώς εγώ θεώρησα καλό αυτό που οι ίδιοι απέρριπταν, και η συζήτηση θα ήταν μεγάλη· θα την σταματήσω, παραθέτοντας τη φράση της Δέσποινας Γκέφου – Μαδιανού (2010: 279) πώς «τα δεδομένα δεν συλλέγονται αλλά κατασκευάζονται», καθώς τελικά «η κοινωνική πραγματικότητα [...] είναι μια πραγματικότητα που συγκροτείται από νοήματα».

Πόσο αντιπροσωπευτικά είναι τα παραδείγματα της έρευνας; Παραφράζοντας τα λόγια του Slobin (1987: ix), ο κάθε ναός είναι ένας μουσικός πολιτισμός· και για την ακρίβεια, αυτό ισχύει και για το κάθε ξεχωριστό ψαλτικό αναλόγιο. Και δεν πρόκειται μόνο για μουσικό, αλλά για έναν πολιτισμό με την ευρύτερη έννοια. Στα πλαίσια της επιστημονικής, ας το πούμε, δουλειάς μου, αναζήτησα τις κοινές παραμέτρους και τις ομαδοποιήσεις στους ναούς όπου βρέθηκα, προσπαθώντας να αντιμετωπίσω τα ερευνητικά μου ερωτήματα. «Τα γεγονότα αυτά καθ' εαυτά στερούνται σημασίας. Για να

έχουν σημασία, πρέπει να έχουν έναν βαθμό γενίκευσης» παρατηρεί ο Evans Pritchard (1973: 1), και αυτό ισχύει πολύ καλά κι εδώ. Ωστόσο αφότου άρχισα να γράφω, συνειδητοποίησα ότι ο κάθε ψάλτης χρειάζεται, και ουσιαστικά δικαιούται, μια ξεχωριστή αντιμετώπιση. Η σπουδαιότητα τους, εν τέλει, δεν έγκειται στο γεγονός ότι είναι «φορείς μιας παράδοσης», αλλά στο ότι είναι δημιουργοί, ότι είναι καλλιτέχνες, όσο κι αν δύσκολα θα διάλεγαν οι ίδιοι αυτήν τη λέξη για να τους χαρακτηρίσει. Υπάρχουν μεν κοινοί κανόνες, γιατί αλλιώς η τέχνη τους δεν θα γινόταν αποδεκτή από τις οικείες μικροκοινωνίες ως ψαλτική· αλλά επίσης, όλοι διαφοροποιούνται λιγότερο ή περισσότερο από το μοντέλο, όλοι έχουν και μια προσωπική, ιδιότυπη προσέγγιση που τους χαρακτηρίζει, εξασφαλίζοντας την επιτελεστικότητα τους μέσα στην ψαλτική κοινότητα.

Κι όμως, κι αυτή η αντιμετώπιση των ψαλτών ως καλλιτεχνών είναι σε μεγάλο βαθμό εσφαλμένη, καθώς αποτελεί την προβολή δικών μου αντιλήψεων στον ψαλτικό κόσμο. Η ιδιότητα του καλλιτέχνη, είναι μια ιδέα χαρακτηριστική της Ευρωπαϊκής νεωτερικότητας (Goehr 1992: 208 – 209, Ong 1982: 23), και είναι σαφώς ξένη μέσα στο σύνολο των προνεωτερικών αντιλήψεων που χαρακτηρίζουν τον κόσμο της θρησκευτικής τελετουργίας, στον οποίο καλούνται να λειτουργήσουν οι ψάλτες. Έτσι, δεν είναι παράξενο που οι περισσότεροι ψάλτες δυσκολεύονται να μιλήσουν για την τέχνη τους και για μουσικές λεπτομέρειες· γι αυτούς είναι σημαντικότερη η πραγματοποίηση της τελετουργίας, η προσευχή, η επιτέλεση του θρησκευτικού. Μια παρόμοια εικόνα μεταφέρει και ο Lind (2012: 197)· ο μοναχός που συνομιλεί μαζί του, τον ρωτά απορημένος, τι νόημα έχει η έρευνα της ψαλτικής αφού ο ίδιος δεν προτίθεται να βαπτιστεί και να γίνει ψάλτης. Για τους περισσότερους ψάλτες των ναών, η ψαλτική δεν νοείται αποκομμένη από την θρησκευτική πίστη. Ο ψάλτης που αισθάνεται τον εαυτό του καλλιτέχνη, όπως στην περίπτωση της υβριδικής ψαλτικής των ναών που συζητήσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, μεταδίδει κάτι το «μη-ψαλτικό», για το οποίο εκφράζονται αντιρρήσεις, όπως για παράδειγμα αυτές της γερόντισσας Ευπραξίας. Ομοίως, για μεγάλη μερίδα ψαλτών τα ιστορικά ερωτηματικά έχουν ελάχιστη σημασία· η ψαλτική πρέπει να είναι χρηστική, ενώ δεν έχει τόση σημασία να είναι ακριβής στη σχέση της με το παρελθόν.

Σ' αυτό το σημείο θα έγραφα πως και τα δικά μου, ανθρωπολογικά ερωτηματικά είναι ερώτημα αν έχουν κάποια σημασία για τους πληροφορητές μου. Λίγοι είναι αυτοί που προβληματίζονται πάνω στη σχέση της τελετουργικής επιτέλεσης με τη συναυλιακή, όπως ο ψάλτης που διατύπωσε τα σχόλια για τη συναυλία στη μνήμη του Χατζημάρκου, στη σελίδα 66. Οι περισσότεροι, βλέπουν τις δυο πλευρές να αλληλοσυμπληρώνονται και να ενισχύουν η μία την άλλη· οι διαφορές που παρατηρούνται εδώ περνούν, ούτως ειπείν, «στα ψιλά γράμματα». Έτσι, επανέρχομαι στη Γκέφου Μαδιανού και την παρατήρηση της ότι ο ανθρωπολόγος βλέπει πράγματα που οι πληροφορητές

δεν θα έβλεπαν ποτέ (2010: 264): αυτό όμως τελικά σημαίνει ότι ο ίδιος ο ανθρωπολόγος βοηθά να αναπτυχθούν μέσα στο πεδίο διαφορές που υπάρχουν σε λανθάνουσα κατάσταση, διαμορφώνοντας έτσι ο ίδιος το πεδίο και επηρεάζοντας την εξέλιξη του.

Είναι τελικά εφικτή μια προσέγγιση της ψαλτικής αποκομμένη από τα λοιπά συμφραζόμενα του ναού; Η απάντηση φυσικά είναι όχι. Το επιχειρώ εδώ, καθώς η νεωτερική μου σκέψη επιζητά να είναι αναλυτική και καταταμητική: ωστόσο, η πραγματική επιτέλεση της ψαλτικής είναι πολύ πιο πολύπλοκη από τα όρια αυτής της μελέτης. Τα ίδια τα κτήρια των ναών, λ.χ., εισάγουν ένα πλήθος αισθητικών παραμέτρων και σημασιών: «ο ίδιος ο ναός» παρατηρεί ο Bohlman (2013: 46), «συμμετέχει στην επιτέλεση». Άλλοι ναοί κουβαλούν την κληρονομιά παλαιότερων αιώνων και αποτελούν ζωντανή ιστορία, άλλοι εκφράζουν τις σημερινές αντιλήψεις της Εκκλησίας και τις διασυνδέσεις της με τη νεωτερικότητα και το κοσμικό κράτος, και άλλοι πάλι είναι ακόμη ημιτελείς, αποδεικνύοντας πόσο αναγκαία είναι η θρησκευτική λατρεία για μια μερίδα των πιστών, που δεν πτοούνται από τις υλικές ελλείψεις. Μέσα σε όλο αυτό τον κόσμο, το παλαιό και το νέο, η παράδοση και η ανανέωση και εν τέλει η ρητορική και η πράξη βρίσκονται σε έναν αέναο διάλογο: έναν διάλογο που εκφράζεται μέσα στην ευρύτερη θρησκευτική κοινότητα, δημιουργώντας ομάδες και εν τέλει και ναούς που χαρακτηρίζονται από κοινότητα προσεγγίσεων.

Μέσα από αυτόν τον διάλογο, ο ψαλτικός κόσμος τραβά τον δρόμο του. Κλείνοντας, προσωπικά δεν μπορώ να ξέρω αν η προκείμενη μελέτη προσθέτει κάτι στην επιστήμη της ανθρωπολογίας: διατηρώ όμως την πίστη ότι προσθέτει κάτι στην κατανόηση της ψαλτικής, όπως παρατήρησαν άλλωστε και αρκετοί από τους συζητητές μου.

## Βιβλιογραφία και δισκογραφία

### Α. Στα αγγλικά

Antoniou, Dimitris 2010. «The Mosque that wasn't there: Ethnographic Elaborations on Orthodox Conceptions of Sacrifice». Στο Roudometof και Makrides (επ.), *Orthodox Christianity in 21st Century Greece*. Ashgate: Farnham, Surrey; Burlington (σσ. 155 – 174).

Beeman, William 1993: «The Anthropology of Theater and Spectacle». *Annual Review of Anthropology*, Vol. 22 (1993), σ. 369 - 393

Baily, John 2011: *Songs from Kabul: The Spiritual Music of Ustad Amir Mohammad*. Farnham: Ashgate

Barz, Gregory & Cooley, Timothy 2008 [1997]: «Casting Shadows: Fieldwork is dead! Long live Fieldwork!» στο Barz & Cooley (επ.): *Shadows in the field: New perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. Οξφόρδη, Oxford University press

Berger, Harris M. 2008 [1997]: «Phenomenology and the Ethnography of Popular Music: Ethnomusicology at the Juncture of Cultural Studies and Folklore» στο Barz & Cooley (επ.): *Shadows in the field: New perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. Οξφόρδη, Oxford University press

Bohman, Philip V., 1988: *The Study of Folk Music in the Modern World*. Indiana: Indiana University press.

Bohman, Philip V., 2004: *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History*. Santa Barbara: ABC - Clio

Bohman, Philip V., 2013: *Revival and reconciliation: Sacred music in the making of European modernity*. London: Scarecrow

Born, Georgina, 2005: «On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity». Στο περιοδικό *Twentieth Century music*, 2, (σσ. 7 – 36)

Brandl, Rudolf Maria (επ.) 1979: *Easter on Mount Athos* (3 δίσκοι βινυλίου). Deutsche Grammophon

Burckhardt-Qureshi, Regula 1987: *Sufi Music of India and Pakistan: Sound, Context and Meaning in Qawwali*. Cambridge: Cambridge University press

Chanan, Michael 1995: *Repeated Takes: A Short History of Recording and Its Effects on Music* Λονδίνο: Verso

Chrysoloras, Nikos 2004: «Why Orthodoxy? Religion and Nationalism in Greek Political Culture» στο *Studies in Ethnicity and Nationalism*, Vol. 4, No. 1, 2004 (σσ. 40 – 61)

Cook, Nicholas 2003: «Music as performance» στο Clayton M., Herbert T. & Middleton R. (επ.): *The cultural study of music: A critical introduction*. Λονδίνο και Νέα Υόρκη, Routledge

Davies, Charlotte Aull 1999: *Reflexive Ethnography: A Guide to researching selves and others*. London: Routledge

Deloria, Vine Jr, 2007 [1969]: «Custer died for your sins» στο Robben & Sluka (επ.) *Ethnographic Fieldwork: An Anthropological Reader*. Malden: Blackwell (σσ. 183 – 190).

Deltsou, Eleftheria 1995: *Praxes of Tradition and Modernity in a village in Northern Greece*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Indiana.

Eno, Brian 1978: *Ambient 1: Music for airports* (δίσκος βινυλίου) Λονδίνο: EG.

Evans-Pritchard, E. E. 1973: «Some Reminiscences and Reflections on Fieldwork» στο *Journal of Anthropological Society of Oxford*, τ. 4/2003

Gere, Cathy 2009: *Knossos and the Prophets of Modernism*. Chicago, Chicago University Press

Herzfeld, Michael 2002 [1982]: *Πάλι δικά μας: Λαογραφία, ιδεολογία και η διαμόρφωση της σύγχρονης Ελλάδας*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια

Hobsbawm, Eric 1983: «Introduction: Inventing traditions» στο E. Hobsbawm & T. Renger (ed.): *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hopkins, Pandora 2000: «Ways of transmitting music» στο Rice, Porter και Goertzen (eds.): *The Garland Encyclopedia of World Music, vol. 8: Europe*, Νέα Υόρκη: Routledge

Ingold, Tim 2007: *Lines: A brief history*. Λονδίνο: Routledge

Kallimopoulou, Eleni 2009: *Paradosiaka: Music, meaning and identity in modern Greece*. Λονδίνο: Ashgate 2009

Kaufman Shelemay, Kay 2008 [1997]: «The Ethnomusicologist, Ethnographic Method, and the Transmission of Tradition» στο Barz & Cooley (επ.): *Shadows in the field: New perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. Οξφόρδη, Oxford University press

Khan, Nusrat Fateh Ali, 1988: *Nusrat Fateh Ali Khan en Concert a Paris, vol 1 – 5*, Παρίσι: Ocora (5 δίσκοι ακτίνας)

Lind, Tore Tvarnø 2012: *The Past is Always Present: The Revival of the Byzantine Musical Tradition at Mount Athos*, Λονδίνο: Scarecrow

- Malinowski, Bronislaw 2002 [1922]: *Argonauts of the Western Pacific*. Λονδίνο: Routledge
- Marković, Marina & Bogunović, Blanka 2014: «Serbian chant: Aspects of improvisation in the process of "krojenje"». Ανακοίνωση στο Διεθνές Συνέδριο *Η Ψαλτική τέχνη ως αυτόνομη επιστήμη*, Βόλος (πρακτικά υπό έκδοση)
- Merriam, Alan P., 1964: *The Anthropology of Music*. Northwestern University press.
- Murray – Schafer, Raymond 1994 [1969]: *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny
- Nettl, Bruno 1983: *The Study of Ethnomusicology*. Urbana & Chicago: University of Illinois press
- Ong, Walter J. 2002 [1982]: *Orality and literacy*. Λονδίνο: Routledge
- Perković, Ivana 2013: «Serbian Chant on the Threshold: The Dialogue between Orality and Literacy» στο διεθνές συνέδριο *Musical Romania and the neighbouring cultures: Traditions, influences, identities*. Ιάσι: (πρακτικά υπό έκδοση).
- Ryle, Gilbert 2009 [1971]: *Collected Essays 1929 – 1968*. Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge.
- Schechner, Richard 1977 (2003): *Performance Theory*. Νέα Υόρκη: Routledge.
- Schneider, Marius 1992: «Musique et langage sacrés dans la tradition védique» στο *Cahiers de musiques traditionnelles*, Vol. 5: Musiques rituelles (σσ. 151 – 182)
- Seebass, Tilman 2000: «Notation and transmission in European Music History» στο Rice, Porter και Goertzen (eds.): *The Garland Encyclopedia of World Music, vol. 8: Europe*, Νέα Υόρκη: Routledge
- Seeger, Anthony 1987: *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Ιλลินόις: University of Illinois press.
- Seeger, Anthony 1992: «Ethnography of music» στο H. Myers (ed.): *Ethnomusicology: An Introduction*. Norton (σσ. 88 – 109)
- Seeger, Anthony 2005 [1980]: «Τραγούδα για την αδελφή σου» στο Παναγιώτης Πανόπουλος (επ.): *Από την μουσική στον ήχο*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια
- Seeger, Anthony 2008 [1997]: «Theories Forged in the Crucible of Action: The Joys, Dangers, and Potentials of Advocacy and Fieldwork» στο Barz & Cooley (επ.): *Shadows in the field: New perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. Οξφόρδη, Oxford University press
- Slobin, Mark. 1993. *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*. Hanover, NH: University Press of New England.
- Sterne, Jonathan 2003: *The audible past: Cultural origins of sound reproduction*. Durham: Duke University Press



Stokes, Martin 1994: «Introduction: Ethnicity, Identity and Music» στο Stokes, M. (επ.): *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Οξφόρδη και Νέα Υόρκη: Berg

Stone, Ruth M.: *Let the inside be sweet: The interpretation of music event among the Kpelle in Liberia*. Indiana University press

Titon, Jeff Todd 2008 [1997]: «Knowing fieldwork» στο Barz & Cooley (επ.): *Shadows in the field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Οξφόρδη, Oxford University press

Turner, Victor 1975: *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Πανεπιστήμιο Cornwell

Ware, Kallistos 2002: «Old Calendarists» στο R. Clogg (επ.): *Minorities in Greece: Aspects of a Plural Society*. Λονδίνο: Hurst & Company.

Willert, Trine Stauning 2014: *New Voices in Greek Orthodox Thought: Untying the Bond between Nation and Religion*. Surrey: Ashgate

## B. Στα ελληνικά

Αλυγιζάκης, Αντώνης 2008: *Βυζαντινή μουσική υπό του πρωτοψάλτου της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας Ιακώβου Ναυπλιώτου*. Κωνσταντινούπολη: Kalan (βιβλίο με 5 δίσκους ακτίνας)

Anderson, Benedict 1997 [1983]: *Φαντασιακές κοινότητες. Στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού*. Μετάφραση Π. Χαντζαρούλα. Αθήνα: Νεφέλη

Αντωνέλλης, Παναγιώτης Σ. 1956: *Η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική*, Αθήνα: (χ.ε.)

Appadurai, Arjun 2014 [1996]: *Νεωτερικότητα χωρίς σύνορα: Πολιτισμικές διαστάσεις της παγκοσμιοποίησης*. Μετάφραση: Κώστας Αθανασίου. Αθήνα: Αλεξάνδρεια

Βιολάκης, Γεώργιος 1888: *Τυπικόν κατά την τάξιν της Μεγάλης του Χριστού εκκλησίας*, Κωνσταντινούπολη: Πατριαρχείο.

Βουδούρης, Άγγελος 1935: *Οι μουσικοί χοροί της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας κατά τους κάτω χρόνους*, Κωνσταντινούπολη: (χ.ε.)

Γιανναράς, Χρήστος 1983: *Αλφαβητάρι της πίστης*. Αθήνα: Δόμος

Γιανναράς, Χρήστος 1987: *Καταφύγιο ιδεών*. Αθήνα: Δόμος

Γκέφου – Μαδιανού, Δέσποινα 2010: *Πολιτισμός και εθνογραφία: Από τον Εθνογραφικό Ρεαλισμό στην Πολιτισμική Κριτική*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα

Geertz, Clifford 2003 [1973]: *Η ερμηνεία των πολιτισμών* Μετάφραση Θ. Παραδέλλης. Αθήνα: Αλεξάνδρεια

Δραγούμης, Μάρκος Φ. 2003: *Η παραδοσιακή μας μουσική, τ. 1*, Αθήνα: Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών

Δραγούμης Μ., Δρυγιαννάκης Κ, Μωραΐτης Θ. (επ.) 2000: *Και ανυμνήσωμεν. Εκκλησιαστικοί ύμνοι ηχογραφημένοι το 1930 από τη Μέλπω Μερλιέ*. Βόλος: Εδώ

Δρυγιαννάκης, Κωστής 2012: «Ισοκράτημα και εκτελεστικές πρακτικές στην εκκλησιαστική δισκογραφία.» Ανακοίνωση στο Ε΄ Διεθνές Συνέδριο του Ιδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα, 14.12.2012 (υπό έκδοση)

Δρυγιαννάκης Κ. και Καραγκούνης Κ. 2014: *Ύμνοι του Πάθους και της Ανάστασης από ναούς της ανατολικής Θεσσαλίας. Επιτόπιες ηχογραφήσεις του Κωστή Δρυγιαννάκη, 1991 – 2002*. Βόλος: Εκδοτική Δημητριάδος (βιβλίο με δυο δίσκους ακτίνας)

Κάβουρας, Παύλος 1997. «Τα δρώμενα από εθνογραφική σκοπιά: μέθοδοι, τεχνικές και προβλήματα καταγραφής». Στο *Δρώμενα: Σύγχρονα μέσα και τεχνικές καταγραφής τους*. Κομοτηνή: Κέντρο Λαϊκών Δρωμένων (σσ. 45 – 80).

Κάβουρας, Παύλος 2003. «Το παρελθόν του παρόντος. Από την εθνογραφία και την επιτέλεση της μουσικής στην επιτέλεση της μουσικής εθνογραφίας". Στο: *Το παρόν του παρελθόντος. Ιστορία, Λαογραφία, Κοινωνική Ανθρωπολογία*. Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (σσ. 307 – 359).

Κανιολάκης, Ιωάννης 2003: *Λειτουργική ανανέωση και ψαλτική παράδοση*. Αθήνα: Γρηγόρη

Καντίνσκι, Βασίλι 1981 [1912]: *Για το πνευματικό στην τέχνη*. Μετάφραση Μ. Παράσχης, Αθήνα: Νεφέλη

Καραγκούνης, Κωνσταντίνος Χ. 2003: *Η παράδοση και εξήγηση του μέλους των χερουβικών της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής μελοποιΐας*. Διδακτορική διατριβή. Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας (Ι.Β.Μ.)

Καραγκούνης, Κωνσταντίνος Χ. 2009: «Η Ψαλτική Παράδοση της Μαγνησίας» στο περιοδικό *Εν Βόλω*, τ. 34 – 35, Βόλος: Δη.Κ.Ι. Βόλου (σσ. 6 – 71)

Καράς, Σίμων 1972: *Γένη και διαστήματα εις την Βυζαντινήν μουσικήν*. Αθήνα: Σ.Δ.Ε.Μ.

Καράς, Σίμων 1982: *Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής – Θεωρητικόν* (τόμοι Α και Β). Αθήνα: Σ.Δ.Ε.Μ.

Κιτσίκης, Δημήτρης 1988: *Ιστορία της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας*. Αθήνα: Εστία

Cowan, Jane K. 1998 [1990]: *Η πολιτική του σώματος: Χορός και κοινωνικότητα στη Βόρεια Ελλάδα*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια

Μαζαράκη, Δέσποινα 1984 [1959]: *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*. Αθήνα: Κέδρος

- Μερλιέ, Μέλπω 1935: *Η μουσική λαογραφία στην Ελλάδα*, Αθήνα: Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο
- Μεταλληνός, Γεώργιος 1996: *Η θεολογική μαρτυρία της εκκλησιαστικής λατρείας*. Αθήνα: Αρμός.
- Μιχαηλίδης, Σόλων 1982: *Λεξικό της αρχαίας Ελληνικής μουσικής*. Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.
- Μπαλαγεώργος, Δημήτρης 2001: *Η ψαλτική παράδοση των ακολουθιών του βυζαντινού κοσμικού τυπικού*. Αθήνα: I.B.M. 2001
- Butler, Judith 2011: «Από την επιτελεστικότητα στην επισφάλεια» στο Αθ. Αθηναίου (επ.) *Επιτελεστικότητα και επισφάλεια: Η Τζούντιθ Μπάτλερ στην Αθήνα*, Αθήνα: Νήσος
- Παπαδόπουλος, Γεώργιος Ι. 1977 [1890]: *Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής*, Αθήνα: Κουλτούρα
- Παρασκευαΐδης, Χριστόδουλος 1971: *Εγχειρίδιον ιεροψάλτου*. Αθήνα: (χ.ε.)
- Σεφεριάδης, Στυλιανός 1976: *Ιωάννης Κουκουζέλης – Ιάκωβος Ναυπλιώτης: Οι ψάλται*. Αθήνα (χ.ε.)
- Σπυράκου, Ευαγγελία 2008: *Οι χοροί ψαλτών κατά τη βυζαντινή παράδοση*, Αθήνα: I.B.M.
- Στάθης, Γρηγόριος Θ. 1978: *Η εξήγησις της παλαιάς μουσικής σημειογραφίας*. Αθήνα: I.B.M.
- Στάθης, Γρηγόριος Θ. (επ.) 1981: *Τα Πάθη τα Σεπτά* (κασετίνα 5 δίσκων βινυλίου). Αθήνα: Οργανισμός Πατριαρχείου Κωνσταντινουπόλεως
- Στάθης, Γρηγόριος Θ. 2001 [1979]: «Ανάλυση του στιχηρού “Τον ήλιον κρύψαντα” του Γερμανού Αρχιερέως Νέων Πατρών» στο συλλογικό τόμο *Τιμή προς τον διδάσκαλο*. Αθήνα: Ανατολής το περιήχημα (σσ. 534 – 587)
- Στάθης, Γρηγόριος Θ. 2001 [1987]: «Η βυζαντινή μουσική στο Φεστιβάλ Αθηνών» στο συλλογικό τόμο *Τιμή προς τον διδάσκαλο*. Αθήνα: Ανατολής το περιήχημα (σσ. 755 – 758)
- Στάθης, Γρηγόριος Θ. 2001 [1994]: «Αυτοσχεδιασμός: Υπάρχει στη βυζαντινή μουσική;» στο συλλογικό τόμο *Τιμή προς τον διδάσκαλο*. Αθήνα: Ανατολής το περιήχημα (σσ. 682 – 687)
- Στάθης, Γρηγόριος Θ. 2001: «Αυτοβιογραφία “κατ’ αίτησιν των μαθητών”» στο συλλογικό τόμο *Τιμή προς τον διδάσκαλο*. Αθήνα: Ανατολής το περιήχημα (σσ. 27 – 98)
- Τσιούνης, Χρήστος 2006 (επ.): *Θρασύβουλος Στανίτσας & Νικόλαος Δανιηλίδης: Αρχείο Ζωντανών Ηχογραφήσεων 10: Πατριαρχικός ναός Αγ. Γεωργίου, 10.5.1959 και 23.4.1963*. Αθήνα: Κέντρο Παραδοσιακών Μουσικών Εκδόσεων

Τολικά, Ολυμπία 1993: *Επίτομο εγκυκλοπαιδικό λεξικό της βυζαντινής μουσικής*. Αθήνα: Ευρωπαϊκό Κέντρο Τέχνης

Τραγάκη, Δάφνη: «Βυζαντινή μουσική, εθνομουσικολογία και ανθρωπολογία της μουσικής», στο Π. Σκούφης (επ.) *Θέματα Ελληνικής Μουσικής* (πρακτικά ημερίδας) (υ.έ.).

Τρεμπέλας, Παναγιώτης 1926: *Η γυνή εν τη ψαλμωδία*. Αθήνα: Ζωή

Τσαούσογλου, Αθανάσιος 1996: «Βασίλειος Νικολαΐδης (1915 – 1985), Άρχων Πρωτοψάλτης της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας» στο συλλογικό (χωρίς όνομα επιμελητή) *Οι ψάλτες του Οικουμενικού Πατριαρχείου*, Αθήνα: Σύνδεσμος των εν Αθήναις Μεγαλοσχολιτών

Φιλοξένης, Κυριακός 1869: *Λεξικό της Ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής*, Κωνσταντινούπολη.

Φιλόπουλος, Γιάννης 1990: *Εισαγωγή στην ελληνική πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική*, Αθήνα: Νεφέλη

Χαλδαιάκης, Αχιλλέας 2001: «Εργογραφία Γρηγορίου Θ. Στάθη» στο συλλογικό τόμο *Τιμή προς τον διδάσκαλο* Αθήνα: Ανατολής το περιήχημα (σσ. 99 – 201)

Χατζηγιακουμής, Μανώλης 1980: *Χειρόγραφα εκκλησιαστικής μουσικής 1453 – 1820*. Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ.

Χατζηπανταζής, Θόδωρος 1986: *Της ασιάτιδος μούσης ερασταί ... Η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου του Α΄*. Αθήνα: Στιγμή

Χρύσανθος, Μητροπολίτης Δυρραχίου ο εκ Μαδύτων 1977 [1832]: *Θεωρητικόν μέγα της μουσικής*. Αθήνα: Σπανού [Τεργέστη]