

ΤΑ ΝΕΑ

Μάιος 2025

03

Ιστορίες

Για όσους επιμένουν να διαβάζουν



Η διαδρομή μέσα
στον χρόνο πέντε
βυζαντινών εικόνων

Τα βυζαντινά
νοσοκομεία και
η κοινωνική πρόνοια

Το «σκάνδαλο»
της βυζαντινής
μουσικής στην Ελλάδα



Η βυζαντινή μουσική της Ελλάδας

Πώς η βυζαντινή μουσική αναγορεύτηκε σε κρίκο της ιστορικής συνέχειας, συνδέοντας την αρχαιότητα με το δημοτικό τραγούδι και το ρεμπέτικο

Η βυζαντινή μουσική δεν είναι απλώς υπόθεση της Εκκλησίας, ούτε περιορίζεται σε μια πίστη στα επείκεια. Είναι υπόθεση του κράτους, της πολιτικής, της ιδεολογίας. Από την ίδρυση του ελληνικού κράτους και έπειτα, δεν αποτελεί απλώς έκφραση μιας θρησκευτικής ή αισθητικής εμπειρίας, αλλά εργαλείο συγκρότησης εθνικής ταυτότητας. Κι αυτή η χρήση δεν υπήρξε ποτέ αθώα.

Πριν προχωρήσουμε, αξίζει να σταθούμε για λίγο στη χρήση των όρων. Παρότι ο όρος «βυζαντινή μουσική» φαίνεται να περιγράφει συνολικά τις μουσικές εκφάνσεις της Ανατολικής Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας – του λεγόμενου Βυζαντίου, που στην ελληνική εθνική αφήγηση λογίζεται συλλήβδην ως ελληνικό – στην πράξη αναφέρεται σχεδόν αποκλειστικά στην εκκλησιαστική μουσική, δηλαδή την ψαλτική. Και μάλιστα όχι σε κάθε εκδοχή της, αλλά στις μορφές εκείνες που κρίνονται ως «αυθεντικά ανατολικές». Ο κυρίαρχος λόγος έχει αφήσει στο περιθώριο όσες ψαλτικές πρακτικές δεν εντάσσονται στο μοντέλο αυτό, χαρακτηρίζοντάς τις «νοθευμένες», «δυτικές» ή ακόμη και «αιρετικές». Έτσι, η επικράτηση του όρου «βυζαντινή μουσική» δεν υπήρξε απλώς θέμα ορολογίας, αλλά εργαλείο ιδεολογικής πλαισίωσης, που συσκότισε την πραγματική ποικιλία των ψαλτικών πρακτικών. Πώς φτάσαμε, λοιπόν, να ταυτίζουμε την ψαλτική με τη βυζαντινή μουσική και εν τέλει να τη λογίζουμε ως ένα εθνικά καθαρό και αισθητικά οριοθετημένο είδος; Για να το κατανοήσουμε, ας δούμε το ιδεολογικό υπόβαθρο αυτής της κατασκευής.

Όταν ο Jakob Philipp Fallmerayer (1790 - 1861) αμφισβήτησε ριζικά την ελληνικό-



Του Νίκου Ορδουλίδη

μουσικολόγου, διδάκτορα του Πανεπιστημίου του Leeds στο Ηνωμένο Βασίλειο

τητα των κατοίκων του νεοσύστατου ελληνικού κράτους, υποστηρίζοντας ότι δεν έχουν καμία σχέση φυλετικά ή πολιτισμικά με τους αρχαίους Έλληνες, προκάλεσε ένα μεγάλο ιδεολογικό ρήγμα. Ο Κωνσταντίνος Παπαρρηγόπουλος (1815 - 1891), μέσα από την οικοδόμηση της λεγόμενης «ιστορικής συνέχειας» – αρχαιότητα, Βυζάντιο, νεότερος Ελληνισμός – παρείχε το αφήγημα που θα στήριζε έκτοτε όλη την ελληνική αυτοαντίληψη. Η ίδια συλλογιστική μεταφέρθηκε και στον λόγο περί μουσικής.

Το μουσικό ανάλογο αυτής της αλυσίδας διατυπώθηκε εξίσου καθαρά: αρχαιοελληνική μουσική, βυζαντινή μουσική, δημοτικό τραγούδι. Ο μεσαίος και πιο «ευαίσθητος» κρίκος και η μουσική του μετατράπηκαν σε ηχητικό τεκμήριο της ιστορικής συνέχειας. Η βυζαντινή μουσική, δηλαδή, έγινε το αποδεικτικό της ελληνικότητας. Όχι όμως ως ηχητικό βίωμα ή επιτελεστική πράξη, αλλά ως αφηρημένο σύμβολο. Ο ίδιος ο ήχος, τα συμφραζόμενά του, οι κοινωνίες που τον παρήγαγαν, σπανίως αποτέλεσαν αντικείμενο μελέτης.

Η ίδια η ψαλτική δεν κατείχε εξ αρχής τον κεντρικό ρόλο που σήμερα της αποδίδεται στο επίσημο αφήγημα. Η θέση της ως ενδιάμεσος κρίκος στην ιστορική αλυσίδα διαμορφώθηκε σταδιακά. Ο ήχος της έγινε εθνικό τεκμήριο επειδή αυτό κρίθηκε πολιτικά αναγκαίο. Αντί να εξεταστεί ως τέχνη, ανήχθη σε εθνικό σύμβολο.

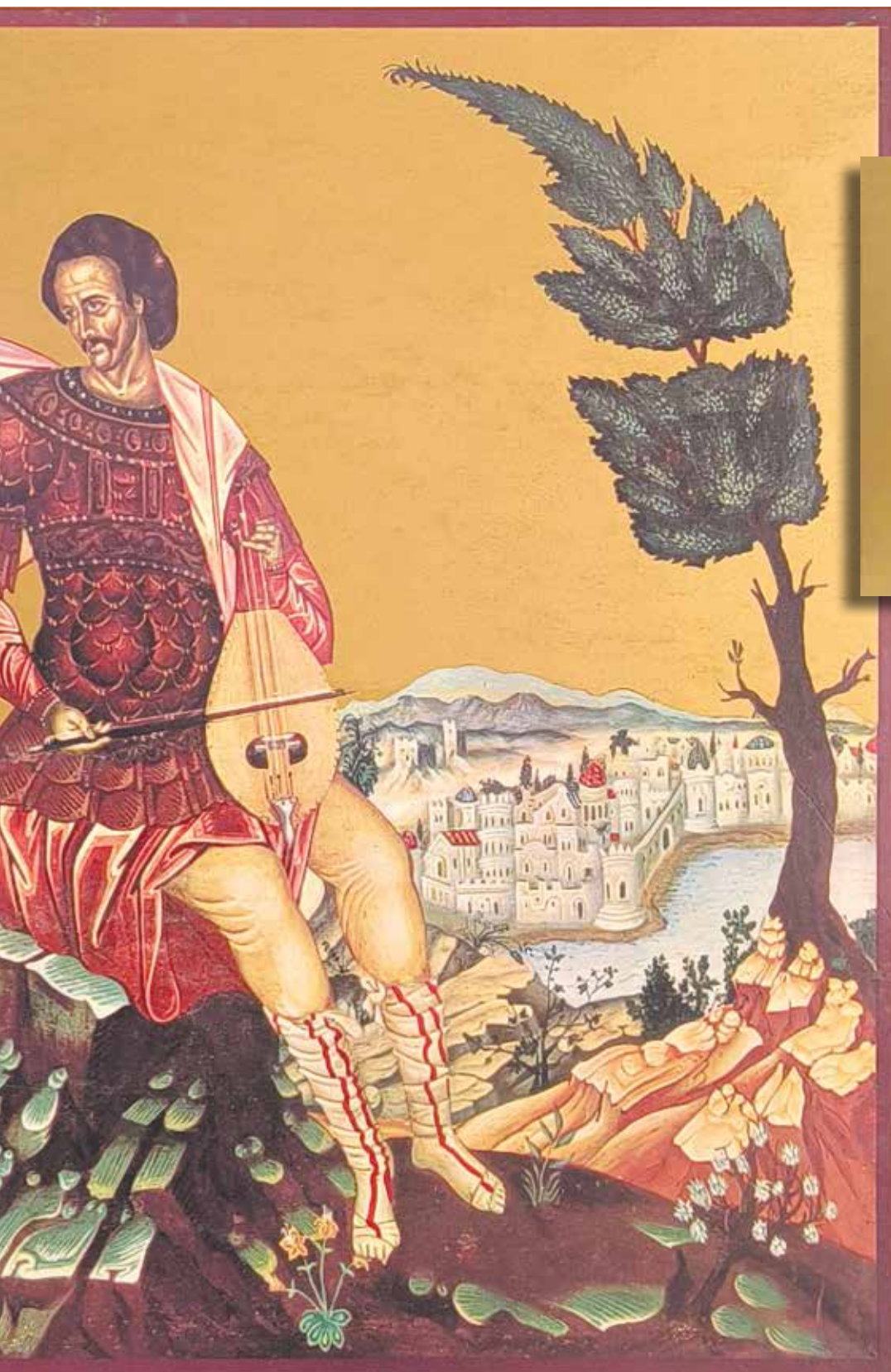
Ο αποκλεισμός του ανομοιογενούς, η επικύρωση του «γνήσιου»

Η ιστορική αυτή γραμμή δεν σχηματίστηκε μόνο από τα στοιχεία που εντάχθηκαν σε αυτήν, αλλά και από όσα συστηματικά εξοβελίστηκαν. Είναι ενδεικτικό το ποιοι μου-

σικοί αποκλείστηκαν εξ αρχής από αυτή την εθνική αφήγηση. Οι αστικές λαϊκές μουσικές θεωρήθηκαν ύποπτες και πολλαπλώς μολυσμένες: λόγω της γειτνίασης με το εμπόριο, λόγω της συνάφειας με την κοσμικότητα, λόγω της δισκογραφικής τους διάδοσης, αλλά κυρίως λόγω των προσμειξεων από τις οποίες θεωρήθηκε ότι προέρχονταν.

Επρεπε να περιμένουμε έως τη θρυλική διάλεξη του Μάνου Χατζιδάκι το 1949 για να αρχίσει μια συμβολική – και επιλεκτική – αποκατάσταση. Μόνο που αυτή βασίστηκε στη λογική της εξημέρωσης: τα τραγούδια





↑ Εξώφυλλο του δίσκου «Ερωτόκριτος» (1976) με τον Νίκο Ξυλούρη. Ο ήρωας εικονίζεται σε στάση που θυμίζει βυζαντινό άγιο, κρατώντας λύρα, ενώ ολόκληρη η σύνθεση αποδίδεται με εικονογραφική αισθητική που παραπέμπει στη βυζαντινή αγιογραφία. Η εικόνα αποτυπώνει εικαστικά το εγχείρημα του δίσκου: την ένταξη της λαϊκής παράδοσης σε ένα ελληνοχριστιανικό, «λόγιο» πλαίσιο, στο κλίμα της πολιτισμικής αναζήτησης της Μεταπολίτευσης, σημειώνει ο Ν. Ορδουλίδης

Η βυζαντινή μουσική έγινε αποδεικτικό ελληνικότητας. Οχι όμως ως ηχητικό βίωμα ή επιτελεστική πράξη, αλλά ως αφηρημένο σύμβολο. Ο ίδιος ο ήχος, τα συμφραζόμενά του, οι κοινωνίες που τον παρήγαγαν, σπανίως αποτέλεσαν αντικείμενο μελέτης

έγιναν αποδεκτά μόνον όταν επανανοηματοδοτήθηκαν ως τέκνα της ελληνικότητας. Μόνον όταν κρίθηκε ότι οι φθόγγοι τους «πατούν» πάνω στη βυζαντινή θεωρία.

Ο ίδιος ο Χατζιδάκις, όπως και ο Θεοδωράκης, επιστράτευσαν ρητά την ιδέα του ελληνικού Βυζαντίου για να υποστηρίξουν ότι τα αστικά λαϊκά τραγούδια είναι γνήσιο προϊόν της συνέχειας. Το αίτημα δεν ήταν να ακουστούν όπως είναι, αλλά να μεταφραστούν σε μια γλώσσα που το εθνικό αφηγηματικό πλαίσιο μπορεί να αναγνωρίσει. Η ρητορική της λεγόμενης «γενιάς του '30», με το αίτημα

ενός υπερϊστορικού Ελληνισμού ενσάρκωμένου στη μορφή του λαϊκού ανθρώπου, καθορίζει αυτή την προσέγγιση. Η πολιτισμική αξία μετριόταν με βάση τη συμβατότητα με το αφήγημα της ιστορικής συνέχειας· έτσι εδραιώθηκε μια «εθνική σχολή έντεχνης λαϊκής μουσικής», που αποδέχτηκε μόνον ό,τι μπορούσε να αποδειχθεί «γνήσιο», «αμόλυντο», «ελληνικό». Τα υπόλοιπα είτε αγνοήθηκαν είτε περιθωριοποιήθηκαν.

Δεν είναι, λοιπόν, τυχαίο ότι στο σχολικό εγχειρίδιο μουσικής της Γ' Γυμνασίου, το ρεμπέτικο παρουσιάζεται πλέον ως γνήσιο

τέκνο του Βυζαντίου. Όπως σημειώνεται χαρακτηριστικά: «Μεγάλοι μουσικοί, όπως οι Μάνος Χατζιδάκις, Μίκης Θεοδωράκης και Νίκος Μαμαγκάκης, έγραψαν – με βάση το ρεμπέτικο – τραγούδια, που δεν είχαν καμία σχέση με το περιθώριο και συνέβαλαν με τον τρόπο αυτό στην απαλλαγή του ρεμπέτικου από την έννοια του περιθωριακού τραγουδιού και τη μουσική “νομιμοποίησή” του, πράγμα για το οποίο αν και πάσχιζαν από καιρό οι Μάρκος Βαμβακάρης, Απόστολος Χατζηχρήστος, Βασίλης Τσιτσάνης, Μανώλης Χιώτης κ.ά., δεν το είχαν κατορθώσει». Καμία από τις δύο πλευρές αυτής της πρότασης δεν αντέχει σε ιστορικό έλεγχο. Ούτε τα έργα των πρώτων έτσι απλοϊκά «πατούν» πάνω στο ρεμπέτικο, ούτε οι δεύτεροι «πάσχιζαν» για να νομιμοποιηθούν. Η πρόταση αναπαράγει το στερεότυπο του ακατέργαστου λαϊκού που σώζεται μόνον όταν περιληφθεί από λόγιους.

Η ψαλτική ως εθνικός ήχος

Η ψαλτική, από την άλλη, είναι πρωτίστως προφορική. Δεν είναι ομοιογενής, όπως άλλωστε κανένα μουσικό είδος. Οι ταμπέλες αυτές βοηθούν στη μελέτη· όχι στο να αποκρύψουν τη φυσική της ποικιλομορφία. Η καθημερινή πράξη της ψαλτικής διαφέρει από πλαίσιο σε πλαίσιο, από στόμα σε στόμα.

Αυτό που συνέβη ήταν ότι το κράτος, σε συνεργασία με λόγιους και εκκλησιαστικούς παράγοντες, της απέδωσε ρόλους που δεν αντιστοιχούσαν στους δικούς της σκοπούς. Εγινε, σταδιακά, σύμβολο καθαρότητας, απόδειξη ελληνικότητας, σημείο αναφοράς για έναν υποτιθέμενο «εθνικό ήχο». Ενας ήχος χωρίς αποκλίσεις, χωρίς αμφισημίες.

Στις αρχές περίπου του 20ού αιώνα, ευρωπαϊκοί λόγιοι, αναζητώντας την «αυθεντική» μουσική του Βυζαντίου, απέφυγαν συστηματικά τη ζωντανή μουσική πράξη, θεωρώντας την επιμολυσμένη από την οθωμανική παρουσία. Κατέφυγαν στις παρτιτούρες: όσο παλαιότερες τόσο το καλύτερο. Ετσι, οι έντυπες πηγές απέκτησαν αυταξία. Η ζωντανή επιτέλεση του ψάλτη θεωρήθηκε επικίνδυνη: το επιτελεστικό του ήθος και ύφος, επιρρεπές στις μεξίξεις. Η έρευνα επί δεκαετίες, τόσο από ευρωπαίους όσο και από έλληνες θεωρητικούς, δεν εστίασε στον ήχο ως εμπειρία, αλλά στο κείμενο ως τεκμήριο. Οι έλληνες μουσικολόγοι μπήκαν στο παιχνίδι όχι ως αυτόνομοι ερμηνευτές της πραγματικότητας, αλλά μέσα σε ένα ήδη καθορισμένο θεωρητικό και μεθοδολογικό πλαίσιο, που τους υπαγόρευε τι αξίζει να μελετηθεί και πώς.

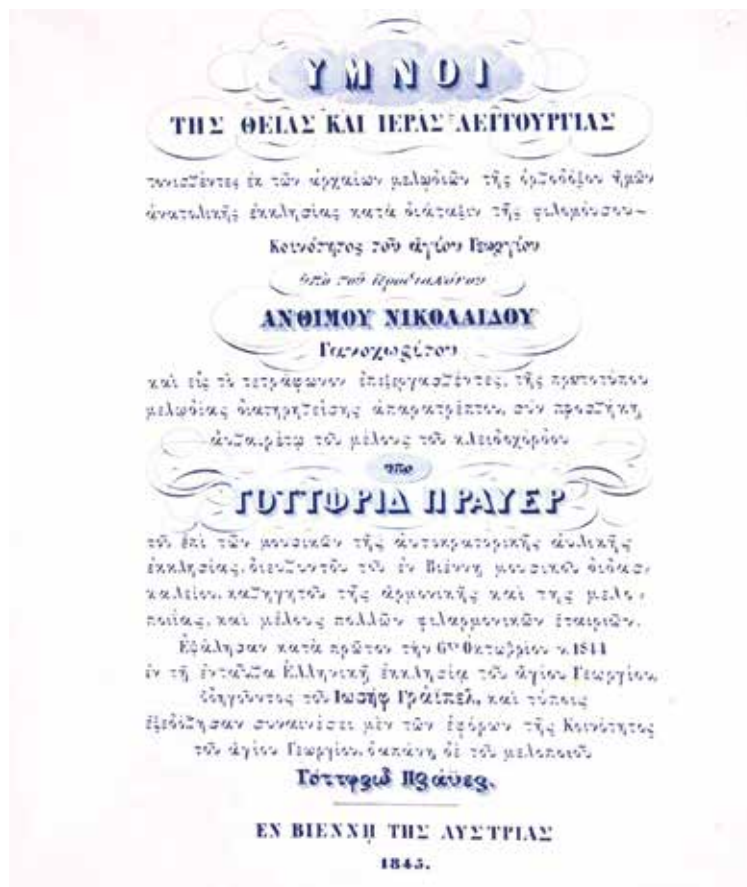
Αυτό δεν σημαίνει ότι η ψαλτική απώλεσε τη βιωματική της διάσταση. Η προφορικότητα ποτέ δεν ήταν ισοτίμη με την εγγραμματοσύνη. Όπως δείχνει η εθνομουσικολογία, η μάθηση προϋποθέτει όχι μόνο ακρόαση αλλά και ένταξη σε κοινότητες πράξης. Η μετάδοση δεν είναι μόνο τεχνική, αλλά κυρίως βιωματική. Παρ' όλ' αυτά, η έρευνα πεδίου, η κοινωνιολογία του ήχου, η επιτελεστικότητα, η ανθρωπολογία και η δισκογραφική τεκμηρίωση παρέμειναν για καιρό στο περιθώριο. Το «ορθό» έπρεπε να τεκμηριώνεται από τη μουσική του σημειογράφηση, «εγγράφως».

Η ψαλτική ως εργαλείο ταυτότητας

Η ψαλτική παύει έτσι να είναι αφορμή ερμηνείας. Αντί να προσεγγίζεται ως εμπειρία, μετατρέπεται σε εργαλείο επιβεβαίωσης. Η κριτική λειτουργία της μουσικής, η συνδιαλλαγή της με την Ιστορία, παραχωρεί τη θέση της στην αφηρημένη αναγωγή: «δείτε πόσο αρχαία είναι· δείτε πόσο ίδιο είναι το δημοτικό τραγούδι με αυτήν». Η μουσική, με άλλα λόγια, γίνεται πολιτικό επιχείρημα. Η ιδεολογία της συνέχειας καθορίζει ποια μουσική είναι αποδεκτή και ποια όχι.

Ακόμη και σήμερα, δεν είναι λίγοι όσοι υποστηρίζουν ότι αν ένα τραγούδι, ελληνικό ή από γειτονικές μουσικές παραδόσεις, μπορεί να αναλυθεί με τα εργαλεία της βυζαντινής θεωρίας τότε είναι «βυζαντινό». Είναι σαν να λέμε ότι, αν ένα τραγούδι από την Κίνα έχει στίχους σε δεκαπεντασύλλαβο, τότε είναι ομηρικής καταγωγής. Το ότι ένα εργαλείο ανάλυσης προέρχεται από έναν συγκεκριμένο πολιτισμό, δεν σημαίνει πως ό,τι μπορεί να αναλυθεί με αυτό, προέρχεται και από τον ίδιο. Το εργαλείο αναλύει – δεν γεννά τα φαινόμενα που αναλύει.

Η πολυφωνία παρουσιάζεται ως παραφωνία. Ταυτίζεται γενικά και αόριστα με τον φανταστικό και εξαιρετικά φορτισμένο πόλο που ακούει στο όνομα «Δύση», η οποία στους θρησκευτικούς κύκλους ισοδυναμεί με εχθρό του έθνους. Οι ρυθμικές και μελωδικές αποχρώσεις των ποικίλων ψαλτι-



Υμνοι Θείας Λειτουργίας

Το εξώφυλλο της έκδοσης «Hymnen der heiligen Liturgie» (Βιέννη, 1939), με τετράφωνη επεξεργασία ύμνων της θείας λειτουργίας από τον Gottfried Preyer, βασισμένη στις παλαιές μελωδίες που είχε μεταγράψει από τη βυζαντινή στην ευρωπαϊκή σημειογραφία ο διάκονος Ανθιμος Νικολαΐδης. Η έκδοση αυτή αποτελεί πρώιμη προσπάθεια πολυφωνικής προσέγγισης της βυζαντινής μουσικής, μέσα από την ιστορική ελληνική κοινότητα της Βιέννης, σχεδόν ταυτόχρονα με τη συγκρότηση του ελληνικού κράτους

Θά ήθελα, σέ αυτό τό σημείο, νά Σας ερωτήσω, εάν Σας είναι δυνατόν νά συμφωνήσετε σέ αυτό, και ποιά είναι ή γνώμη Σας σχετικά, μέ τό ρόλο, τόν όποιο έπαιξε ή τουρκική κυριαρχία ως πρὸς τήν καθαρότητα τῆς παράδοσης. Εάν ἀκόμη και τό Γρηγοριανό μέλος, τό όποιο πάντοτε εὐρίσκετο ὑπὸ τήν προστασία τοῦ κράτους, καί, μέσω τῆς λατινικῆς γλώσσας, κρατήθηκε πάντα σέ ἀπομόνωση, ἔφτασε νά είναι τόσο παρεσθαρμένο κατὰ τόν 19ο αἰώνα, ὥστε ἦταν ἀναγκαία ή κριτική ἐπανεκδόση, ἐπὶ τῇ βάσει τῆς συγκρίσεως πολλῶν χειρογράφων, κάθε ἀντιφώνου, κάθε ὕμνου, τότε ή ξένη ἐπιρροή στήν ὑπὸ τόν τουρκικό ζυγό στενά-ζουσα ἑλληνική μουσική πρέπει νά ἐπέφερε, κατὰ τή γνώμη μου, ἰσχυρές τροποποιήσεις. Σας παρακαλῶ νά μπεῖτε στόν κόπο και νά μοῦ γράψετε. Καθώς σήμερα είναι λίγοι οἱ ἐρευνητές πού ἀσχολοῦνται μέ τή Βυζαντινή Μουσική, είναι, νομίζω, σπουδαίο, ἐπ' ὠφελεία ἐνὸς ζητήματος προσφίλους καί στοὺς δύο, νά ἐργαστοῦμε, εἰ δυνατόν, ἀπό κοινού. Ἀπό τῇ μεριά μου, θά ἐπιθυμοῦσα πολὺ νά ἔλθω τὸν Ἀπρίλιο στό Συνέδριο τῶν Βυζαντινιστῶν στήν Ἀθήνα, εάν λάβω ἀπὸ τό Πανεπιστήμιό μας τὰ κατάλληλα πρὸς τοῦτο μέσα· πιστεύω, ὅμως, ὅτι κάτι τέτοιο θά προσκρούσει σέ δυσκολίες! Δεχθεῖτε, ἀξιότιμε κ. Καθηγητά, τήν ἐκφραση τῆς ἰδιαίτερης ἐκτιμῆσεώς μου!

Υμέτερος

EGON WELLESZ

Απόσπασμα από την επιστολή του αυστριακού μουσικολόγου Egon Wellesz προς τον Κωνσταντίνο Ψάχο, μεταφρασμένη στα ελληνικά από τον Πάνο Βλαγκόπουλο. Ο Wellesz, από τους θεμελιωτές της βυζαντινής μουσικολογίας στην Ευρώπη, θέτει με σαφήνεια το ερώτημα της ελληνικότητας της βυζαντινής μουσικής. Ο Ψάχος, πρώτος καθηγητής της πρώτης Σχολής Βυζαντινής Μουσικής στο Ωδείο Αθηνών το 1904, υπήρξε σφοδρός πολέμιος των απόψεων αυτών

κών ιδιωμάτων αγνοούνται. Οι αισθητικές, τοπικές και χρονικές τους πολυμορφίες αποσιωπώνται. Οι εμφανείς επιρροές άλλων μουσικών πάνω στην ψαλτική αναγνωρίζονται μόνο όταν η επιχειρηματολογία οδηγεί στο γνώριμο «πάλι δικά μας είναι». Η αλληλοπεριχώρηση έχει εξοριστεί. Η εκκλησιαστική μουσική λειτουργεί ως κατηχητικό εργαλείο. Η αφήγηση της καθαρότητας οργανώνεται μέσω σχολικών εγχειριδίων, εικόνων, ασκήσεων και – φυσικά – ιστορικών αλμάτων, παρανοήσεων, αβάσιμων ισχυρισμών και γενικεύσεων.

Η βυζαντινή μουσική εντάσσεται σε αυτή τη διαδικασία ως υπέρτατο σύμβολο. Όχι για να ακουστεί, αλλά για να επικυρώσει. Δεν παρουσιάζεται ως ανοιχτό σύστημα, αλλά ως ερμητικά κλειστός κόσμος. Κι αυτό δεν είναι άδικο μόνο για τα υπόλοιπα μουσικά είδη, αλλά και για την ίδια. Την αποστερεί από την πραγματική της πολυπλοκότητα, τη ζωντανή της σχέση με την επιτέλεση. Από το συγκρητικό περιβάλλον στο οποίο διαμορφώθηκε, διαλέχθηκε και ταξίδεψε, ανοιχτή προς κάθε κατεύθυνση. Από την Εκκλησία όχι της εθνικής περιχαράκωσης, αλλά της οικουμενικότητας που δεν φοβάται τη συνάντηση με το Άλλο.

Όταν ο επικρατών δημόσιος λόγος περί βυζαντινής μουσικής συμπλέει με εθνικά πρότυπα αποκλεισμού: όταν ενσωματώνει αισθητικά και ιδεολογικά κριτήρια που αποκλείουν τη διαφοροποίηση, απορρίπτουν την ετερότητα και προβάλλουν ως ιδανικό την ομοιομορφία: τότε δεν έχουμε απλώς έναν λόγο για τη μουσική. Έχουμε μια ιδεολογική στρατηγική με πολιτισμικές, παιδαγωγικές και θεολογικές συνέπειες.

Αντιλαμβάνεται κανείς αυτή τη συνείδηση όχι μέσα από διακηρύξεις, αλλά από τον τρόπο που κρίνονται τα ίδια τα ψαλτικά ιδιώματα. Το παράδειγμα που ακολουθεί είναι ενδεικτικό του βαθμού στον οποίο οι συγκεκριμένες λογικές – παραγόμενες από τα πάνω – έχουν εδραιωθεί ακόμη και στη βάση της ψαλτικής, υιοθετούμενες και αναπαραγόμενες από τους ίδιους τους τελεστές της. Όταν ο ψάλτης δηλώνει με έμφαση «δεν ψάλλουμε πια ευρωπαϊκά εδώ», όπως μου συνέβη σε τραπέζι στην Κέρκυρα, δεν υπερασπίζεται την τέχνη του. Υπερασπίζεται την ελληνικότητά του. Όταν με διαβεβαίωσε με θερμή ότι πλέον ψάλλουν «σωστά», δεν εννοούσε υφολογικά, αλλά εθνικά. Και μόνο όταν του απάντησα πως με συγκινούν εκείνα τα ιδιώματα που η κυρίαρχη αισθητική θεωρεί λανθασμένα, μαλάκωσε: «υπάρχουν ακόμα μερικά χωριά που ψάλλουν έτσι», μου είπε. Η ψαλτική εδώ δεν λειτουργεί ως τέχνη. Λειτουργεί ως τεστ ταυτότητας.

Η βυζαντινή μουσική, λοιπόν, δεν είναι ένα απλό μουσικό φαινόμενο. Είναι ένα πεδίο εξουσίας. Ένα ιδεολογικό εργαλείο. Ένας κρίκος σε μια αλυσίδα που δεν είναι τόσο ιστορική όσο θα ήθελε να φαίνεται. Αντί να συζητάμε διαρκώς για το πώς θα τη διαφυλάξουμε, ίσως είναι καιρός να σκεφτούμε πώς θα την απελευθερώσουμε.