

ΑΓΓΕΛΟΥ ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ

# Ο ΘΡΟΥΣ ΤΟΥ ΔΕΡΑΤΟΣ

Ἡ μουσικὴ στὸν Παπαδιαμάντη



Ἐκδόσεις Ἀρμός

# Ο ΘΡΟΥΣ ΤΟΥ ΔΕΡΑΤΟΣ

ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ

ΕΡΩΔΙΑ, Ποιήματα, 'Αθήνα 1986

ΛΥΣΙΣ ΤΗΣ ΣΥΝΕΧΕΙΑΣ ΤΟΥ ΔΕΡΜΑΤΟΣ, Ποιήματα,  
Πλανόδιον 1990

ISBN 960-7102-45-2

© Έκδόσεις 'Αρμός

© "Αγγελος Καλογερόπουλος

Κεντρική Διάθεση: Βιβλιοπωλείον ΠΑΡΟΥΣΙΑ

Σόλωνος 94, 106 80 'Αθήνα, τηλ. 3615147

'Αγ. Κων/νου 5, 185 31 Πειραιᾶς, τηλ. 4223389

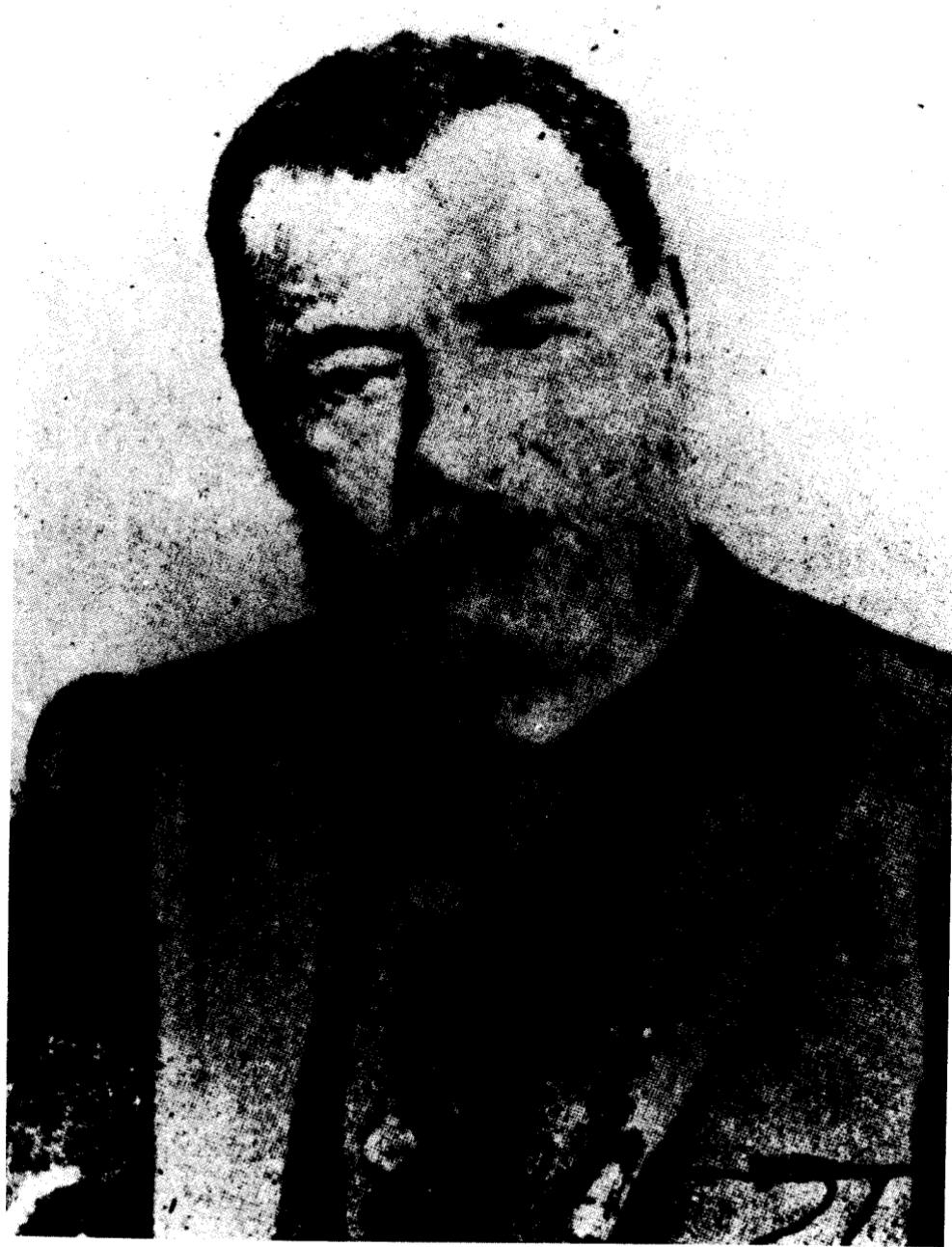
ΑΓΓΕΛΟΥ ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ

# Ο ΘΡΟΥΣ ΤΟΥ ΔΕΡΑΤΟΣ

Ἡ μουσικὴ στὸν Παπαδιαμάντη



Ἐκδόσεις Ἀριός



Η ΜΟΥΣΙΚΗ είναι μιά κρυμμένη ἀλήθεια. 'Η ἀλήθεια, ἔξ αλλου, παραμένει πάντα κρυμμένη κι ἔτσι μόνιμα κινδυνεύεις νὰ ἐκλάβεις κάποιο μέρος της ώς ὅλον. Τὸ μέρος, βέβαια, δὲν περιέχεται ἀπλῶς στὸ ὅλον· τὸ περιέχει κι ὅλας. 'Αλλὰ μόνον διὰ γυμνοῦ ὄφθαλμοῦ —καθαροῦ, δηλαδή, ἀπὸ τὶς παγίδες τῶν αἰσθήσεων— μπορεῖς νὰ ὀδηγηθεῖς στὸ βαθύτερο νόημά του. Διαφορετικά, τεμαχίζεις ὅσα ὑποπίπτουν στὶς αἰσθήσεις κι ἐπειδὴ ἡ σύνθεση ἔτσι κι ἀλλιῶς σὲ ξεπερνάει, μένεις μὲ τὰ κομμάτια καὶ τ' ἀποσπάσματα. 'Ο κόσμος τότε είναι αὐτὸ ποὺ κατέχεις, αὐτὸ ποὺ ἐσύ μπορεῖς νὰ δεῖς καὶ νὰ καταλάβεις. "Ἐτσι θεμελιώνεται ἡ κυριαρχία τοῦ ἀτόμου. Παύει τὸ αἰσθῆμα τοῦ "Αλλου. 'Ο ἄλλος περιορίζεται στὰ ὅρια τοῦ δικοῦ σου κόσμου ἢ υπάρχει ώς ἐμπόδιο καὶ κόλαση. 'Ο ἄνθρωπος, παραμένοντας στὸ στενὸ ἀτομικό του πλαίσιο, παραπαίει διαρκῶς σὲ καταστάσεις ἔντονες, ἀκραίες ἢ ἀδιάφορες, χωρὶς νὰ σπάει τοὺς τοίχους ποὺ τὸν κλείνουν. Ζητᾶ νὰ ἐπιβληθεῖ ἢ, ἄλλες φορές, ὑποβάλλεται, νιώθει νὰ τὰ ξέρει ὅλα ἢ δὲν ξέρει τίποτα, νομίζει ὅτι ζεῖ ἢ νομίζει ὅτι δὲν ζεῖ· κάνει τὸ ὑποκατάστατο ἀλήθεια γιὰ νὰ καταλήξει σὲ μιὰ πιὸ τραγικὴ συνειδητοποίηση τοῦ κενοῦ.

'Η ἀλήθεια ἀποκαλύπτεται ἐφ' ὅσον παραδοθοῦμε. "Οταν νιώσουμε, δηλαδή, τὴ χρεία ποὺ θὰ σηκώσει τὸ χέρι

μας νὰ κρούσει τὴ θύρα. Τότε ζητᾶμε τὰ ἔχνη ποὺ ἀφήνουν τὰ βήματα τῆς ἀλήθειας πάνω στὰ κύματα...

’Αλλὰ κι ἡ μουσικὴ εἶναι κρυμμένη· κι ἡ μουσικὴ ἀποκαλύπτεται. Τί νόημα ἔχει ἡ μουσικὴ ὅταν δὲν κρύβει μυστικὰ ποὺ φανερώνονται σιγὰ-σιγά, ἀνάλογα μὲ τὸ φορτίο ποὺ μπορεῖ ἡ κάθε πλάτη νὰ σηκώσει;

”Ενας μουσικὸς φθόγγος κρύβει μέσα του μιὰ σειρὰ ἄλλους φθόγγους, ἀρμονικούς του. ”Αν τὸν ἀναλύσουμε εἰς τὰ ἐξ ὧν συνετέθη, ἔχουμε ἀνακαλύψει, βέβαια, στοιχεῖα ποὺ μᾶς ἔχρυβε, ἀλλὰ δὲν εἶναι σίγουρο ὅτι ἔχουμε βρεῖ καὶ τὴν ψυχὴ του, ὅπως ἔνα πλάσμα ζωντανό, μποροῦμε νὰ τὸ διαμελίσουμε, νὰ βροῦμε τὰ στοιχεῖα ποὺ τὸ ἀπαρτίζουν, ἀλλὰ νὰ χάσουμε τὴ μυστικὴ πνοὴ ποὺ τοῦ χαρίζει τὴ ζωή.

Οἱ φθόγγοι, ἀναλυμένοι στὰ ἐπιμέρους στοιχεῖα, ὁδηγοῦν στὴν κάθετη ἀνάπτυξη τῆς μουσικῆς, αὐτὸ δηλαδὴ ποὺ συνέβη στὸ εὔρωπαϊκὸ πολυφωνικὸ καὶ ἀρμονικὸ σύστημα. ’Ο ἄνθρωπος ἐπεμβαίνει, ἀλλάζει τὴ φυσικὴ πορεία τῆς μουσικῆς κλίμακος, ἐξισώνει τὶς ἀποστάσεις μεταξὺ τῶν μουσικῶν φθόγγων, γιατὶ αὐτὸ τὸν βολεύει γιὰ τὸ δικό του σύστημα. Τὸ μέλος, ὅμως, χάνεται· στὴ θέση του ἔρχεται ἔνα σύστημα καλὰ ὄργανωμένο, κόσμων ἀτομικῶν ποὺ ὑπάρχουν μεταξύ τους, στὴν ἀρχὴ χωρὶς σύγκρουση ἔως ὅτου ἐπικρατήσει πιὰ ἡ ἀτομικὴ αὐθαιρεσία, ζητώντας τὴ δικαίωσή της. Μιὰ τέτοια μουσικὴ μπορεῖ νὰ ἐκφράσει ὑπέροχα τὴ χαρά, τὴ λύπη, τὴν ἀγωνία, τὸ φόβο, τὴ γαλήνη, κάθε τί, ἀλλὰ τὸ καθένα στέκεται ἀντιμέτωπο στὸ ἄλλο, γιατὶ ἀγνοεῖ τὴν ἐνότητα τῶν ἀντιθέτων, ἀγνοεῖ

αύτὸ ποὺ τὰ πάντα συνέχει.

Ἐκεῖ ποὺ κυριαρχεῖ τὸ μέλος (ὅτι σήμερα ὄνομάζουμε μελωδία) ὁ κάθε φθόγγος ὑπάρχει σὲ ἀμεση συνάρτηση, σχέση καὶ ἔλξη μὲ τὸν ἄλλον. Στὴ βυζαντινὴ παρασημαντικὴ τὰ σημάδια ἀναβάσεως ἡ καταβάσεως, τὰ σημαδόφωνα ποσότητος, ὅπως λέγονται, ἀναγνωρίζονται ἀνάλογα μὲ τὸ τί εἶναι τὸ προηγούμενο. Ὑπάρχει δηλαδὴ τὸ καθένα κι ἔχει νόημα, ἀποχτάει φωνὴ μόνο σὲ σχέση μὲ τὸ ἄλλο. Οἱ ἀποστάσεις μεταξὺ τῶν φθόγγων εἶναι μικρές, ὁμαλές, κλιμακωτές· ὅχι ἀπότομες. Ἡ φωνὴ ἡ τὸ ὄργανο περιστρέφεται γύρω ἀπὸ κάποιο κέντρο κάθε φορὰ καὶ ἐπιστρέφει σ' αὐτό. Κυριαρχεῖ ἡ πραότητα, τὸ γλυκόπικρο, ἡ χαρμολύπη· οἱ συναισθηματικὲς ἔξαρσεις ἀφήνουν τὴ θέση τους στὴν κατάνυξη. Ἔτσι, ἡ μουσικὴ φανερώνει αύτὸ ποὺ τὴν

προϋποθέτει καὶ τὴν ὄλοκληρώνει:

τὴ Σιωπὴ.

Η ΜΟΥΣΙΚΗ είναι ή άλλη ὄψη τῆς Σιωπῆς.

‘Η ἀρμονία ποὺ φτάνει στ’ αὐτιά μας εῖν’ ὁ ἀπόγοχος μιᾶς ἄλλης ἀρμονίας, ποὺ ἐνώνει τὰ διεστῶτα καὶ ἴσορροπεῖ τὰ ἀντίπαλα. ‘Η μουσικὴ μᾶς γοητεύει, ἀπευθύνεται στὸ ἔξωλογο τῆς ψυχῆς. ’Απροστάτευτος ὁ ἄνθρωπος ἀπέναντί της μπορεῖ νὰ διαλυθεῖ, νὰ σκορπιστεῖ· τραγικὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς παρανόησης. Κάποτε κυριαρχεῖ τὸ διονυσιακὸ στοιχεῖο κι εὔκολα μᾶς ἐπιβάλλει μιὰ ἔκσταση γαιώδη, ποὺ ὀλοκληρώνεται στὴ διασκέδαση ἢ στὸ θάνατο.

Μπορεῖ τὴν ἀντικειμενικὴ ἀλήθεια νὰ τὴν προσεγγίζουμε πάντα μὲ τρόπο ὑποκειμενικό, ὡστόσο δὲ γίνεται νὰ κατακτήσουμε τὴ Βασιλεία ἀν δὲν γνωρίσουμε πρῶτα τὴν ’Οδό. Γιὰ νὰ μὴ μᾶς στραβώσει ὁ ἥλιος βάζουμε τὴν παλάμη μας νὰ κάνουμε σκιά. Μιὰ ἀνάλογη φροντίδα χρειάζεται κι ἐδῶ. ‘Η μουσικὴ θὰ παντρευτεῖ μὲ τὸ λόγο.

Σύμφωνα μὲ μιὰ ἐκδοχή, ὁ ’Απόλλωνας κερδίζει τὸ Μαρσύα διότι μπορεῖ νὰ παίζει τὴ λύρα του καὶ νὰ τραγουδάει συνάμα. ’Ο μῦθος τοῦ σάτυρου Μαρσύα καὶ τοῦ ’Απόλλωνα φανερώνει αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν ὑπεροχὴ τοῦ ’Απόλλωνείου πνεύματος ἐπὶ τοῦ Διονυσιακοῦ. ’Ο ’Απόλλων συνδυάζει τὴ μουσικὴ καὶ τὸ λόγο. Καὶ ή ’Αθηνᾶ πέταξε καὶ καταράστηκε τὸν αὐλό —αὐτὸν τὸν καταραμένο αὐλὸ ποὺ βρίσκει ὁ Μαρσύας γιὰ νὰ γίνει μετὰ ὁ ἀριστος

αύλητής — ἐπειδὴ παραμορφώνει τὸ πρόσωπό της.

‘Ο λόγος μᾶς προστατεύει γιατὶ φέρνει τὴ μουσικὴ στὰ μέτρα μας, συγκρατεῖ τὴν ὄρμή, τὸ ξεχείλισμά της, κι ὁ ἕδιος ἀποκτάει ἀρμονία μᾶς κάνει κι ἀκοῦμε μὲ εὐκρίνεια κρυφὲς πτυχὲς τοῦ ἀπείρου. “Ο, τι ἥταν καὶ εἶναι καὶ φαινόταν καὶ φαίνεται ἀβυσσαλέο καὶ ἀπειρο ἀφήνοντας ἔκθετη τὴν ἀνθρώπινη ψυχὴ στὸ σκότος καὶ στὸν τρόμο, συγκαταβαίνει, γίνεται προσιτὸ στὰ ἀνθρώπινα μέτρα.

«Τὸ γάρ μελωδεῖν τὰ ρήματα, εἴποι τις ἂν αἴτιον τοῦ μεθ’ ἡδονῆς περὶ τούτων διεξιέναι», γράφει ὁ Γρηγόριος Νύσσης<sup>1</sup>. ‘Η μουσική, δηλαδή, γίνεται ἀπλῶς τὸ μέσον, μιὰ ὑπηρέτρια τοῦ λόγου; “Οχι, τὸ μέλος δὲν ἐξασφαλίζει, μόνο, τὴν εὐχάριστη προσέγγιση τοῦ λόγου. Ἐκ-καλύπτει τὸν νοῦν τῶν ρημάτων («τοῦ κατὰ τὴν φωνὴν τόνου τὸν ἐγκείμενον τοῖς ρήμασι νοῦν, ὡς δυνατόν, ἐκκαλύπτων»<sup>2</sup>). ‘Η διὰ τῆς μελωδίας φιλοσοφία φανερώνει κάτι περισσότερο ἀπ’ ὅ, τι φαίνεται στοὺς πολλούς. «Ἀπεδείχθη κατὰ φύσιν ἡμῖν οὖσα ἡ μουσική», συνεχίζει ὁ Νύσσης, συμφωνώντας μὲ τὸν Ἰωάννη τὸν Δαμασκηνό, ποὺ ἐξηγεῖ τὰ πάντα τῆς μουσικῆς θεωρίας «κατὰ τὴν τοῦ ἀνθρώπου πλάσιν»<sup>2</sup>, δηλαδή, τοὺς τόνους, τὰ πνεύματα κι ὅλα τὰ στοιχεῖα τῆς μουσικῆς. ‘Η φύση τοῦ ἀνθρώπου εἶναι τὸ τέλος του. «Θεραπεία γάρ φύσεως ἔστιν ἡ τῆς ζωῆς εύρυθμία, ἦν μοι δοκεῖ συμβουλεύειν δι’ αἰνιγμάτων ἡ μελωδία. Τάχα γάρ αὐτὸ τοῦτο πρὸς τὴν ὑψηλοτέραν τοῦ βίου κατάστασιν, παραίνεσις γίνεται. Τὸ μὴ δεῖν ἄμουσόν τε καὶ ἔκτροπον καὶ παρηγημένον τῶν ἐν ἀρετῇ ζώντων εἶναι τὸ ἥθος,

μήτε πέρα τοῦ μέτρου τῆς χορδῆς ὁξυτονούσης· ρήγνυται γάρ πάντως ὑπερτεινόμενον τῆς χορδῆς τὸ εὐάρμοστον· μήτ' αὖ πρὸς τὸ ἐναντίον ἐν ἀμετρίᾳ δι' ἥδονῆς ὑποχαλᾶν τὸν τόνον». «Ἄν χαθεῖ αὐτὴ ἡ λεπτὴ ἴσορροπία, ἡ γλυκύτητα τῆς μουσικῆς καταλήγει στὸν ἔρεθισμὸν τῶν παθημάτων (Ἴσιδωρος Πηλουσιώτης)<sup>3</sup> καὶ ἐν τέλει στὸν μετεωρισμό. Μόνον τὸ «θεῖον ἄσμα» δίνει φτερὰ στὴν ψυχή, λύνει τὰ δεσμά της, ἀνυψώνει τὸν ἀνθρωπό, «τῆς γῆς ἀπαλλάττει, καὶ τῶν τοῦ σώματος ἀπολύει δεσμῶν καὶ φιλοσοφεῖν ποιεῖ»<sup>4</sup>.

‘Ο ἀριθμὸς μπορεῖ νὰ εἶναι μιὰ ἀπλὴ λογιστικὴ μονάδα, μπορεῖ νὰ εἶναι καὶ τύπος τῆς ἀρμονίας τοῦ κόσμου. Σημασία ἔχει τί θέλουμε νὰ δοῦμε. ’Εκεῖνο ποὺ ἀποκαλύπτει τὴν ἀλήθεια τῶν πραγμάτων δὲν εἶναι ἡ ὁπτικὴ γωνία ἐνὸς ἑκάστου ἀλλὰ ἡ δυνατότητα τῆς ὄρασης. ‘Η ὁπτικὴ γωνία μᾶς δίνει τὸ ἀπόσπασμα τοῦ πράγματος. Αὐτὸ ποὺ μᾶς φαίνεται, αὐτὸ ποὺ μποροῦμε νὰ δοῦμε ἀπὸ ’κεῖ ποὺ καθόμαστε. ”Οχι αὐτὸ ποὺ εἶναι τὸ πράγμα, τὸ πράγμα ὅπως εἶναι. Αὐτὸ ποὺ συμβαίνει γιὰ παράδειγμα στὴν παιδικὴ ζωγραφικὴ ὅπου δὲν ἀποδίδεται αὐτὸ ποὺ βλέπουμε ἀπὸ κάποιο σημεῖο, ἀλλὰ αὐτὸ ποὺ εἶναι.

‘Εχοντας ἐμπιστοσύνη στὶς πληροφορίες τῶν αἰσθητηρίων ὄργάνων μας πολὺ εὔκολα ὀδηγούμαστε στὴν πλάνη ἀλλὰ καὶ στὴν οἴηση, ἐφ' ὅσον ἔχουμε τὴ σιγουριὰ ὅτι κατέχουμε τὴν ἀλήθεια. ’Ετσι γινόμαστε «οἰηματίες μουσικοί», κατὰ τὴν ἔκφραση τοῦ Παπαδιαμάντη. ’Αλλὰ οἱ ὑβριστὲς καταστρέφονται.

«ΜΟΥΣΙΚΗΝ οἱ παλαιοὶ συνέχειν εἶπον τὸ πᾶν». Τί-  
ποτα δὲν ὑπάρχει χωρὶς συμμετρία καὶ ἀναλογία, κι ἀφοῦ ἡ  
μουσικὴ εἶναι ἀφ' ἔαυτῆς συμμετρία καὶ ἀναλογία («αὐτο-  
συμμετρία τις ἐστί») τότε κρύβει τὸ μυστικό —ἢ τουλάχι-  
στον τὸ ὑποδηλώνει— τῆς συνοχῆς τοῦ παντός<sup>5</sup>. Ἐτσι γρά-  
φει ὁ Μιχαὴλ Ψελλός, συμπληρώνοντας τις προηγούμενες  
πατερικές ἀντιλήψεις καὶ συνεχίζοντας μιὰ παράδοση ποὺ  
ξεκινάει ἀπὸ τὸν Πυθαγόρα καὶ τὸν Πλάτωνα. Ἡ μουσικὴ  
θεωρεῖται θεῖο δῶρο, ἡ καταγωγὴ της θεῖκή, γι' αὐτὸ κι ὁ  
πατριάρχης Βασίλειος ὁ Σοφὸς ὁ Γ' παρετυμολογεῖ, ὅπως  
μᾶς παραδίδει ὁ Θ. Γεωργιάδης<sup>6</sup>:

«Ἐκτὸς τῆς γνωστῆς παραγωγῆς τοῦ ὄνόματος τού-  
του ἐκ τοῦ "Μοῦσαι" εἴμαι τῆς γνώμης ὅτι ἡ λέξις  
"Μουσική" τυγχάνουσα κατ' ἐξοχὴν φωνὴ τοῦ ἐν τῷ  
μέσω τοῦ κόσμου οἰκοῦντος Πλάστου δυνατὸν νὰ εἴ-  
ναι σύνθετος ἐκ τῶν λέξεων: Μέσον - οἰκεῖ - Μουσι-  
κή».

Αὕτη ἡ δύναμή της, ὡστόσο, τὴν καθιστᾶ ἴδιαίτερα ἐ-  
πικίνδυνη ἀφοῦ μπορεῖ ἀφ' ἐνός —ώς μέσον— νὰ σὲ ὁδηγή-  
σει σὲ κρυμμένες ἀλήθειες, ἀφ' ἐτέρου δὲ νὰ σοῦ ζαλίσει τὸ  
μυαλὸ καὶ νὰ σὲ παρασύρει στὴν Υβρη, τὴ διάλυση καὶ τὸ  
χαμό. «Ο, τι ἔπαθε δηλαδὴ ὁ αὐλητὴς Μαρσύας, ὅπως προ-  
αναφέραμε, ποὺ ψήλωσε ὁ νοῦς του καὶ κάλεσε τὸν ἴδιο τὸν

’Απόλλωνα σὲ μουσικὸ ἀγώνα, νὰ παίξει αὐτὸς αὐλὸ καὶ ὁ Θεὸς τὴ λύρα. Δύσκολος ὁ ἀγώνας, μὰ στὸ τέλος ἔχασε, φυσικά, ὁ Μαρσύας. Καὶ ὁ Θεὸς γιὰ νὰ τιμωρήσει τὸν ὑβριστή, διέταξε καὶ τὸν ἔγδαραν ζωντανό, τὸ δέρμα του δὲ ἄλλοι λένε πὼς τὸ κρέμασε στὸ ναό του στὴ Φρυγία κι ἄλλοι σὲ μιὰ σπηλιὰ στὴν Ἀκρόπολη. Κι ὅποτε ἀπὸ τότε τύχαινε ν’ ἀκουστεῖ ἥχος αὐλοῦ, τὸ δέρμα σάλευε καὶ χόρευε, συνόδευε σὰ θρόισμα τὴ μελωδία<sup>7</sup>.

ΜΠΟΡΕΙ, λοιπόν, νὰ ἥταν ὁ ἕδιος ὁ Μαρσύας — μετανιωμένος καὶ περιπλανώμενος ἀκόμα, μὴ βρίσκοντας τόπο ν' ἀράξει καθὼς ἡ ἀμαρτία του δὲν ἔπαψε νὰ τὸν κυνηγᾶ — ἐκεῖνος ὁ ξεπεσμένος Δερβίσης, ποὺ μᾶς τὸν παραδίδει ὁ Παπαδιαμάντης ἀνέστιο, πλάνητα καὶ τρυπωμένο στὴ σήραγγα τοῦ Θησείου. Ἐξ ἄλλου ἐκείνη τὴν παγερὴ κονταυγή («οἱ πετεινοὶ δὲν εἶχον λαλήσει τὸ τρίτον λάλημα ἀκόμα») καθὼς πλησίασε τὸν σαλεπτσῆ ἔμοιαζε μᾶλλον μὲ φάντασμα.

Πιὸ πρὶν δὲν εἶχε ποῦ νὰ πάει. Τὸ καφενεῖο ὅποὺ συνήθως διανυκτέρευε εἶχε κλείσει τὴν «πεπρωμένη» ἐκείνη νύχτα κι αὐτὸς κατέφυγε σὲ μιὰ σπηλιά. Γιὰ νὰ ζεσταθεῖ, ἔβγαλε τὸ νάϊ του καὶ ἀρχισε νὰ παίζει. «Οχι, ὅμως, γιὰ νὰ καμαρώσει τὴ χάρη του καὶ νὰ προκαλέσει, ἀλλὰ γιὰ νὰ γλυκάνει τὸ σκοτάδι τῆς νύχτας, νὰ ἡμερέψει τὴν καρδιά καὶ τὸ νοῦ μπροστὰ στὸ χάος. Μέσα ἀπὸ κάποιο βάραθρο σκοτεινό, ὅπου καμιὰ μορφὴ δὲν ξεχωρίζει — καμμιὰ τάξη πραγμάτων — ἀνέβαίνει ἡ μουσικὴ «χορδίζουσα τοὺς αἰθέρας, χαιρετίζουσα τὸ ἀγανές, ἵκετεύουσα τὸ ἄπειρον», τὸ χάος σιγά-σιγά παίρνει μορφὴ ξυπνώντας μέσα μας τὸν πόθο τῆς ἐπερχόμενης ἄνοιξης.

Ο αύλός, σύμβολο τῆς μουσικῆς ποὺ δὲν συνδυάζεται μὲ τὸ λόγο, πού, ὅπως εἴπαμε καὶ παραπάνω παραμόρφω-

σε τὴ θεῖκὴ μορφὴ τῆς Ἀθηνᾶς κι αὐτὴ τὸν καταράστηκε,  
 γιὰ νὰ φτάσει στὸν Μαρσύα ποὺ τοῦδωσε φτερὰ γιὰ νὰ χα-  
 θεῖ κατόπιν ποὺ ξεστράτισε τὴν Ἀκριβούλα γιὰ νὰ κατα-  
 λήξει στὸν πνιγμό, δὲν ἔπαψε ν' ἀκούγεται ποτέ. Μὰ τώρα  
 στὰ χείλη καὶ στὰ χέρια τοῦ δερβίση, γλυκὺς καὶ πρᾶος, ἀ-  
 παλλαγμένος θᾶλεγες ἀπ' τὴν παλιὰ ἀμαρτία, χαρίζοντάς  
 του πάλι ὁ Θεὸς τὴ μυστικὴ πνοή, ποὺ μέσα ἀπὸ τὶς ἐφτὰ  
 σοφές του τρῦπες, δίνει μορφὴ στὸν ἀέρα σὰν κλίμακα ποὺ  
 ἀνεβαίνει στὰ ψηλά. Ἄνεβαίνει καὶ ξαναγυρίζει στὴ βάση  
 της, χωρὶς οἴηση καὶ χωρὶς ἀπόγνωση. Ἡ πνοή, καθὼς με-  
 ταμορφώνεται σὲ ἥχο, μᾶς κάνει νὰ ψηλαφήσουμε  
 ἐναν ἄλλο κόσμο, ποὺ ἡ δική του  
 μουσικὴ εἶναι κρυμμένη  
 στὴ Σιωπή.

ΝΑ·Ι·! «Κατὰ δύο κουκίδας διαφέρει διὰ νὰ εἶναι τὸ “Ναῖ”, δποῦ εἶπεν ὁ Χριστός».

“Ἐνα καλάμι ἀπ’ τὶς πιὸ θερμὲς περιοχὲς τῆς Ἀνατολικῆς Μεσογείου, πανάρχαιο ὅργανο καὶ ἵερὸ τῶν δερβισάδων Μεβλεβί, ποὺ ὁ τρόπος κατασκευῆς του ὁρίζεται μὲ ἀκρίβεια ἀπὸ μιὰ πανάρχαιη παράδοση. Ὁ ἀραβικὸς πλαγίαυλος «ὅστις λέγεται Τουρκιστὶ νέῃ», κατὰ τὴ διατύπωση τοῦ Χρυσάνθου τοῦ ἐκ Μαδύτων, «ίκανὸς νὰ ἀποδίδει τὰ διαστήματα τῆς ἡμετέρας μουσικῆς»\*.

Δὲν ἦταν ἄγνωστο τὸ νάι στοὺς Ἑλληνες μουσικοὺς τοῦ περασμένου αἰώνα. Ὑπῆρχε σὲ πολλὲς μουσικὲς κομπανίες καὶ πολλοὶ μουσικοί, πρὶν μεταπηδήσουν στὸ κλαρίνο ἀργότερα, ἔπαιζαν πρῶτα νάι<sup>δ</sup>.

Οι μουσικὲς ἔπαφες τῶν Ἑλλήνων μὲ τὴν Ἐγγὺς Ἀνατολὴ ἀποτελοῦν ἀρχαιότατη παράδοση. Ἡ μουσικὴ τοῦ Δερβίση δὲν ἦταν καθόλου βάρβαρη, ὅπως «ύποτιθεται ὅτι εἶναι τὰ ἀσιατικὰ φύλα», σημειώνει ὁ Παπαδιαμάντης.

\* Ἡ ἑλληνικὴ μουσική, δπως καὶ ἡ ἀνατολικὴ ἐν γένει, χρησιμοποιεῖ διαφορετικὰ διαστήματα ἀπ’ αὐτὰ τῆς συγκερασμένης εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς κλίμακας, ποὺ εἶναι χωρισμένη σὲ 12 ἵσα τμήματα. Στὴ δικὴ μας μουσικὴ ὑπάρχει ὁ μείζων, ὁ ἐλάσσων καὶ ὁ ἐλάχιστος τόνος, ἀλλὰ καὶ μικρότερες ὑποδιαιρέσεις, ἀνάλογα μὲ τὸ γένος καὶ τὶς ἔλξεις τοῦ κάθε ἥχου.

Δεν ḥταν ἄγνωστη οὕτε στοὺς μόνιμους θαμῶνες τοῦ καφενὲ οὕτε καὶ στοὺς «όγκωδεις κίονας» καὶ τὰ «βαρέα τείχη» τοῦ Θησείου. Μέσα της κουβαλοῦσε ἔναν ἀρχαῖο ἄνεμο, σοῦ θύμιζε «τὰς ἀρμονίας τῶν ἀρχαίων, τὰς φρυγιστὶ καὶ λυδιστί».

Μὰ σίγουρα πολλοὶ θὰ δυσφοροῦσαν —ἰδιαίτερα τότε ἀλλὰ ἀκόμα καὶ τώρα — μ' αὐτοὺς τοὺς παραλληλισμοὺς τοῦ συγγραφέα.<sup>7</sup> Ήταν πολλοὶ οἱ θαυμαστὲς τοῦ εύρωπαικοῦ πνεύματος ποὺ ἀπέκρουν κάθε σχέση τῆς «γνήσιας» ἐλληνικῆς μουσικῆς μὲ τὶς μακρόσυρτες ἀνατολικὲς μελωδίες.<sup>8</sup> Ανθρωποι θαμπωμένοι ἀπὸ τὰ κατορθώματα τῆς Δύσης, «φιλοπρόδοι» καὶ ἐραστὲς τῶν ἐκ τῆς Εσπερίας φωτῶν, φτάνουν στὸ σημεῖο νὰ ἀπορρίπτουν τὴν ἴδια τὴν ἐκκλησιαστική μας μουσική ὡς ἔνρινη καὶ βάρβαρη, προτείνοντας τὴν ἀντικατάστασή της ἀπὸ τὸ εύρωπαικὸ πολυφωνικὸ μέλος.

‘Ο Ισίδωρος Σκυλίτσης, ὁ ὅποιος, παρ’ ὅλο ποὺ καταγόταν ἀπ’ τὴ Σμύρνη, ḥταν πολέμιος τῆς Ελληνικῆς Ἀνατολῆς, ὁ παδὸς τοῦ Διαφωτισμοῦ καὶ τῆς Εύρωπαικῆς παιδείας, τὸ 1874 διακηρύσσει δημόσια σὲ διάλεξή του τὴν εἰσαγωγὴ τῆς εύρωπαικῆς πολυφωνίας στὴν ἐκκλησία ἀφοῦ αὐτὴ ἀποτελεῖ τὴ γνήσια «θυγατέρα» τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς μουσικῆς, ἐνῶ ἡ βυζαντινὴ δὲν εἶναι παρὰ συνονθύλευμα ἰουδαϊκῶν, ἀραβικῶν καὶ τουρκικῶν δανείων!<sup>9</sup> Ο Ισίδωρος Σκυλίτσης, γνώστης καὶ τῶν θεμάτων τῆς Τουρκικῆς Μουσικῆς, ὅπως δείχνει τὸ ἄρθρο του στὴ «Θεατρικὴ Επιθεώρηση» μὲ τὸν τίτλο «Ἀμανὲ ἡ Μανέ;» στὶς

18 Μαΐου 1880, γράφει, ἀναφερόμενος συνοπτικὰ στὶς ἐ-  
πιδράσεις τῆς ἐκκλησιαστικῆς μας μουσικῆς, στὴν παρα-  
σημαντική της καὶ στὴν ποικιλία τῶν διαστημάτων τῆς\*:

«...’Αλλὰ πότε θὰ ἔξευρωπαῖσωμεν εἰσβαλούσας τὸ  
δεύτερον τὰς Ἀσιατικὰς μελωδίας, καὶ ἡμεῖς, ὡς εἴ-  
χον ἔξευρωπαῖσει αὐτὰς οἱ σοφοὶ προπάτορες μετε-  
νεγχθείσας τὸ πρῶτον; ’Η Ἐκκλησία δὲν τὸ ἀπεφάσι-  
σε μέχρι τοῦδε, οὕτε εἶναι πράγμα ἀποφασιζόμενον  
διὰ μιᾶς· ἡ Ἐκκλησία βαθμηδὸν καὶ λεληθότως ἔτυχε  
ψάλλουσα καὶ ἑλληνικὰς μελωδίας μετὰ τῶν ἀπο-  
στολικῶν (τουτέστιν ἐβραϊκῶν). ἔπειτα δὲ πάλι βαθ-  
μηδὸν καὶ λεληθότως ἔτυχε ψάλλουσα ἀραβικοὺς  
μετὰ τῶν τέως ἐκκλησιαστικῶν, παραδεχθεῖσα καὶ  
μουσικοὺς χαρακτῆρας ἀραβικοῦ σχήματος· καὶ οὕτω  
ἔλπιστέον ὅτι βαθμηδὸν καὶ λεληθότως οἱ καιροὶ θὰ  
ὑπαγορεύσωσι τὴν πρέπουσαν τῷ Θεῷ μελωδίαν ἐν  
αὐτῇ. ’Ηδη ὁ Ἑλλην ἥρξατο νὰ νοῆ ὅτι τὰ μαλακὰ γέ-  
νη δὲν πρέπουσιν εἰς Θεοῦ λατρείαν, καὶ ὅτι ἐπαρκοῦ-  
σι διὰ τὰς ἴκετηρίους ἡ παρακλητικὰς ὡδὰς αἱ τῆς δια-  
τονικῆς κλίμακος διέσεις καὶ ὑφέσεις, τὰ μόνα ταῦτα  
χρώματα τῆς Εύρωπαϊκῆς μουσικῆς» (Θεατρικὴ Ἐ-  
πιθεώρησις, φ. 1, 13/5/1880).

\* Οἱ ἀπόψεις αὐτὲς περὶ τῶν διαστημάτων τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσι-  
κῆς ἔχουν ἀμφισβητηθεῖ ριζικὰ καὶ ἐν πολλοῖς ἔχουν ἀνατραπεῖ ἀπὸ τὴ σύγ-  
χρονη μουσικολογικὴ ἔρευνα. Βλ. σχετικά: Σ. Καρᾶ, Γένη καὶ Διαστήματα  
εἰς τὴν Βυζαντινὴν Μουσικήν, Ἀθῆνα 1970.

‘Η διαμάχη, βέβαια, αύτή δὲν ἀφορᾶ μόνο τὴν ἐκκλησιαστικὴν μουσικὴν.’ Ανάλογες τάσεις ἔξευρωπαϊσμοῦ ἔχουν ήδη φανεῖ καὶ στὴν κοσμικὴν μουσικήν. ‘Η περιφρόνηση τῆς λαϊκῆς παράδοσης, ἡ εἰσαγωγὴ τοῦ ἴταλικοῦ μελοδράματος, τῆς ὀπερέτας, τῶν βαυαρικῶν φιλαρμονικῶν, τὰ μαθήματα πιάνου γιὰ τίς δεσποινίδες τῆς καλῆς κοινωνίας εἶναι χαρακτηριστικὰ δείγματα αὐτοῦ τοῦ κλίματος ποὺ ἐπικρατεῖ στὰ τέλη τοῦ προηγούμενου αἰώνα. ’Ενα κλίμα ποὺ ἀρχίζει καὶ διαμορφώνεται παράλληλα μὲ τὰ πρῶτα βήματα τοῦ νεοσύστατου ἑλληνικοῦ κράτους προκαλώντας μιὰν ἔντονη ἀντιπαλότητα στοὺς κόλπους τῆς ἑλληνικῆς κοινωνίας.

‘Ο Καποδίστριας, ἐνῶ ἀπ’ τὴν μιὰ δίνει ὁδηγίες, στὰ πλαίσια τῆς πνευματικῆς ἀναβιώσεως τῶν Ἑλλήνων, γιὰ τὴ διάσωση τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν, ἀπ’ τὴν ἄλλη φροντίζει νὰ γίνεται διδασκαλία τῆς εύρωπαϊκῆς μουσικῆς στὸ Ὁρφανοτροφεῖο τῆς Αἴγινας, ὥστε ἡ παιδικὴ χορωδία νὰ ψάλλει στὴν ἐκκλησίᾳ<sup>10</sup>. Τὸ 1837, ὁ “Οθωνας ἰδρύει ψαλτικὴ Σχολὴ τῆς ὁποίας ἡ τύχη εἶναι ἄγνωστη<sup>11</sup>. Σύμφωνα μὲ τὸν Θ.Ν. Συναδινό, ἀπὸ τὸ 1837 κυριαρχεῖ τὸ ἴταλικὸ μελόδραμα καὶ ἡ ἀτμόσφαιρα ἐνὸς νοσηροῦ ρομαντισμοῦ<sup>12</sup>. ’Απ’ τὴν ἄλλη πλευρά, ὁ Μακρυγιάννης ἐπιτίθεται σφοδρὰ ἐναντίον τοῦ ἑλαφροῦ θεάτρου, ποὺ τὸ θεωρεῖ δημιούργημα τῶν διαφόρων φατριῶν καὶ πρόξενο παραλυσίας ποὺ ξεμυαλίζει ὅχι μόνο τὴν νεολαία ἀλλὰ καὶ τοὺς γεροντότερους καὶ τοὺς παλιοὺς ἀγωνιστές. Χαρακτηριστική, ἐπίσης, εἶναι ἡ ἀποψη τῶν ξένων ποὺ πιστεύουν ὅτι οἱ

“Ελληνες δὲν ἔχουν καθόλου μουσικὴ ἢ ὅτι εἶναι δ., τι λυπηρότερο, στενόχωρο καὶ μονότονο μπορεῖ ν’ ἀκούσει κανεὶς «τῆς ὁποίας μεγίστη τελειότης θεωρεῖται τὸ διὰ τῆς ρινὸς ψάλλειν»<sup>13</sup>. ’Αξιοσημείωτο εἶναι — πάντα κατὰ τὸν Συναδινό — ὅτι ἡ εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ ἥταν τελείως ἄγνωστη μέχρι τὸ 1834, ἀν καὶ ὑπῆρχαν κάποιοι ποὺ ἔπαιζαν κιθάρα καὶ βιολί στὴν Αἴγινα, ἐνῶ σὲ κάποιες «καλές» οἰκογένειες στὸ Ναύπλιο ὑπῆρχε κλειδοκύμβαλο<sup>14</sup>.

’Αλλὰ δὲν εἶναι ἀσήμαντη καὶ ἡ συμβολὴ τῶν Ἑλλήνων τοῦ ἔξωτερικοῦ στὴ μετάδοση τῶν «νεωτερικῶν» περὶ μουσικῆς ἀπόφεων, ἀφοῦ κι ἔκει ἐκδηλώνεται ἔντονη ἀντιπαράθεση μὲ ἀντίκτυπο στὸ ἐσωτερικό. Χαρακτηριστικὸς εἶναι ὁ θόρυβος ποὺ ξέσπασε μετὰ τὴν παρουσίαση, ἀπὸ τὸν Ἰω. Χαβιαρᾶ, τετράφωνης ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς μὲ τὴ συνεργασία τοῦ μουσικοδιάσκαλου Β. Ρανδχάρτιγγερ στὴ Βιέννη<sup>15</sup>. Καθηγητὴς τῶν «έλληνικῶν γραμμάτων» καὶ πρωτοφάλτης τῆς ἐλληνικῆς ὁρθόδοξης ἐκκλησίας τῆς Ἀγ. Τριάδος στὴ Βιέννη ἀπὸ τὸ 1844, καταγόμενος ἀπὸ τὴ Χίο, καὶ γνώστης καὶ τῆς δικῆς μας καὶ τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς ὁ πρῶτος· «ύποδιευθυντὴς τῆς τῶν ἐν Βιέννη ἀνακτόρων καισαροβασιλικῆς Καπέλλης» ὁ δεύτερος, ἐπεχείρησαν τὸν συγκερασμὸ τῶν δύο μουσικῶν παραδόσεων.

Πολλοί, ὅπως ὁ μουσικὸς Γ.Ν. Μαντζαβῖνος, στὴν «Ἐλπίδα» τῆς 10/4/1856, θὰ ὑποστηρίξουν μὲ ἐνθουσιασμὸ τὴν προσπάθεια, ἐνῶ ἄλλοι θὰ τὴν καταδικάσουν ἔντονα, ἀντιπαραθέτοντας τὴν ἀναγκαιότητα ὀλοκληρωμένης

γνώσης τῆς δικῆς μας μουσικῆς παράδοσης, τὴν τεράστια διαφορὰ τῶν δύο μουσικῶν συστημάτων καὶ τὸ μάταιο κάθε προσπάθειας συνθέσεώς τους.

"Αν στηριχτοῦμε στὸν «Λόγο»<sup>16</sup> τοῦ Ναθαναὴλ Ἰωάννου Εὐβοέως, ἐφημερίου τῆς Ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας στὴ Μασσαλία, διαπιστώνουμε τὴν ἴδιαίτερη ἔνταση ποὺ εἶχε προκαλέσει ἡ καινοτομία τοῦ Χαβιαρᾶ καὶ ἡ συνακόλουθη μουσικὴ διαμάχη, ἀλλὰ καὶ τὶς εὐρύτερες προεκτάσεις τῆς, ποὺ ξεπερνοῦν τὸ χῶρο τῆς μουσικῆς καὶ ἀπτονται θεμάτων μᾶλλον ἐκκλησιαστικῶν καὶ θεολογικῶν. 'Ο «Λόγος» του, ποὺ γράφεται γιὰ νὰ ἀποτρέψει τὴν εἰσόδο τῆς «πολυφθιογγοραυγοφωνίας» καὶ τοῦ συστήματος Χαβιαρᾶ στὸ χῶρο τῆς λατρείας, εἶχε συνταχθεῖ μὲ σκοπὸ νὰ ἐκφωνηθεῖ στὴν ἐκκλησία τῆς Μασσαλίας, ἀλλὰ οἱ ἐπίτροποι δὲν τοῦ ἔδωσαν τὴν ἄδεια «καθ' ὑπαγόρευσιν, ἵσως, τοῦ συναδέλφου μου»<sup>17</sup> ὅπως εἰκάζει ὁ Ἰδιος. 'Ἐτσι, λοιπόν, συμπληρωμένο καὶ ἀναθεωρημένο τὸν ἔκδίδει τὸ 1858 στὴ Σῦρο. Ξεκινάει ἀπὸ τὴν ὑπεράσπιση τοῦ δικαιώματός του ὡς ἱερέως νὰ ἔχει λόγο καὶ γιὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ καὶ μάλιστα τὸ δικαίωμά του εἶναι «ἀνώτερον πάντων καὶ ἐπιβλητικόν». 'Απαντάει, ἐπομένως, πρῶτα σ' αὐτοὺς ποὺ διατείνονται ὅτι ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ δὲν εἶναι θέμα τῶν ἱερέων μόνον, γιὰ νὰ ὀδηγηθοῦν βαθμηδὸν σ' ἔναν παραμερισμό τους, καὶ συνεχίζει θεωρώντας ὅτι τὸ κρινόμενο μουσικὸ σύστημα ταιριάζει στὰ θέατρα περισσότερο παρὰ στὸ ναό. 'Η κριτική του στηρίζεται περισσότερο σὲ κανόνες Οἰκουμενικῶν καὶ τοπικῶν Συνόδων, ποὺ ὑποδεικνύ-

ουν τὸ ἥθος καὶ τὸν χαρακτήρα ποὺ πρέπει νὰ διαχρίνει τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσική, ἀλλὰ ἀντλεῖ ἐπιχειρήματα καὶ ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους Ἑλληνες. Ἐνδεικτική, ὅμως, γιὰ τὸ κλίμα τῆς ἐποχῆς εἶναι μιὰ λεπτομέρεια ποὺ ἀναφέρει γιὰ νὰ ἐπισημάνει τὴν σφοδρότητα τοῦ πολέμου ἐναντίον τῆς μουσικῆς μας:

«'Αλλὰ καὶ διδάσκαλοί τινες παραδίδοντες τὸ κλειδοκύμβαλον (piano-forté) εἰς τὰς οἰκίας ἀπηγόρευσαν νὰ πηγαίνωσιν αἱ μαθήτριαι τῶν εἰς τὴν Ἐκκλησίαν»<sup>18</sup>.

'Αλλὰ ὁ συγγραφέας δὲν μᾶς δίνει περισσότερα στοιχεῖα γιὰ τὸ ποῦ καὶ σὲ ποιὰ ἔκταση μπορεῖ νὰ συνέβαινε κάτι τέτοιο. 'Απλῶς μᾶς λέει ὅτι τὸ ἄκουσε μὲ μεγάλη λύπη...

'Η ἀντιπαράθεση δυτικῆς καὶ ἑγχώριας μουσικῆς θὰ ἐκδηλωθεῖ ἐντονότερα μέσα στὴ δεκαετία 1870-1880<sup>19</sup>. 'Η ἵδρυση τοῦ Ὡδείου τὸ 1871 συντελεῖ σὲ μιὰ πιὸ συστηματικὴ διάδοση τῆς δυτικῆς μουσικῆς, ποὺ μέχρι τότε περιοριζόταν σ' ἔναν στενὸ κύκλο τῆς ἀθηναϊκῆς κοινωνίας<sup>20</sup>. 'Η εύρωπαϊκὴ μουσικὴ θεωρεῖται ἀπαραίτητη στὸν ἐκπολιτισμὸ τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ, ὅπου ἐπικρατεῖ ἐν γένει ἡ ἀπαίδευσία, συνήθειες βάρβαρες καὶ νοοτροπία ἀγροίκων, κληρονομημένα ἀπὸ τὴν μακραίωνη δουλεία. 'Απ' τὴν ἄλλη, ὅμως, γίνεται λόγος γιὰ τὴν «έκ Δύσεως εἰρηναία ἐπιδρομή»<sup>21</sup>, ποὺ διαδέχθηκε τὴν εἰσβολὴ τῶν βαρβάρων (τῶν Τούρκων δηλ.).) καὶ στὸν χῶρο τῆς μουσικῆς ἐξεδίωξε

ἀπὸ παντοῦ τὴν ἑλληνικὴν μελωδία.

Αύτὸς πού, ἵσως, παρουσιάζει τὸ μεγαλύτερο ἐνδιαφέρον εἶναι ὅτι καὶ οἱ δύο πλευρὲς ἀντιμετωπίζουν μεγάλες δυσκολίες στὴν ἐπίτευξη τῶν στόχων τους ἐξ αἰτίας τῆς παγερῆς ἀδιαφορίας τοῦ ἐπίσημου ἑλληνικοῦ κράτους ἀλλὰ καὶ τῆς ἀπαιδευσίας τοῦ λαοῦ. Τὸ ἑλληνικὸν ὀδεῖο δὲν καταφερε νὰ ἀλλάξει τὶς μουσικὲς προτιμήσεις καὶ τὸ κλίμα τοῦ νοσηροῦ ρομαντισμοῦ. Ὁ Ἰωάννης Καραγιάννης<sup>22</sup>, ὁ πρῶτος ἰδρυτὴς τοῦ ἑλληνικοῦ μελοδράματος (ἀφοῦ εἶχε προηγηθεῖ μιὰ ἀτυχῆς προσπάθεια τοῦ Ραγκαβῆ στὰ 1842) σημειώνει ὅτι μέχρι νὰ δοθεῖ ἡ πρώτη παράσταση στὶς 20 Δεκεμβρίου τοῦ 1888 στὸ Δημοτικὸ Θέατρο Ἀθηνῶν\* χρειάστηκαν πολλὲς προσπάθειες, ἀφοῦ στὴν πλατείᾳ Συντάγματος ἀντηχοῦσαν ἀκόμη ἀμανέδες, ἐνῷ ἀπὸ τὴν ἄλλη τὸ παλάτι δὲν ἔδειξε ἴδιαίτερο ἐνδιαφέρον γιὰ νὰ στηρίξει τὴν προσπάθεια δημιουργίας ἑλληνικοῦ μελοδράματος, μὲν ξένο ἀλλὰ καὶ ἑλληνικὸν ρεπερτόριο. «Μοῦ ἔστειλαν», γράφει ὁ Καραγιάννης (καὶ τὸ σεβαστὸν (!) ποσὸν τῶν δρ. 300»<sup>22</sup>.

‘Ωστόσο καὶ ὁ Δημήτριος Βερναρδάκης — ὁ ὀποῖος ὑ-

\* «... ἡ πρώτη παράστασις, ποὺ ἐδόθη στὰς 20 Δεκεμβρίου 1888 στὸ Δημοτικὸ Θέατρο Ἀθηνῶν μπροστὰ σὲ πυκνὸν ἀκροατήριο ἐσημείωσε λαμπρὴ ἐπιτυχία, παρευρέθη δὲ σ' αὐτὴν καὶ ὀλόκληρη ἡ βασιλικὴ οἰκογένεια, εἰς ἐμὲ προσεφέρθη στέφανος κλπ.», γράφει ὁ Καραγιάννης. Τὸ πρῶτο ἔργο ἦταν ἡ «Μπετλὴ» τοῦ Ντονιζέτι. “Ἐπειτα συμπεριελήφθησαν στὸ ρεπερτόριο ἔργα ὅπως ἡ Λουκία ντὶ Λαμερμούρ, ἡ Φαβορίτα, ἡ Κυρὰ Φροσύνη κ.ἄ.

περασπίζεται μὲ πάθος τὴν ἔθνικὴ καὶ ἐκκλησιαστική μας μουσική, ἀλλὰ δὲν εἶναι ἀντίθετος μὲ μιὰ ἐναρμόνιση ποὺ θὰ σέβεται τὸ υφος τῆς— διαμαρτυρόμενος γιὰ τὴν πλήρη ἐπικράτηση σὲ ὅλους τοὺς χώρους τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς, παρατηρεῖ μὲ ἀγανάκτηση ὅτι τὸ ἐλεύθερο ἐλληνικὸ κράτος «στερεῖται ἀκόμη καὶ ἔθνικὸν θέατρον». "Ο, τι παρουσιάζεται ώς ἔξέλιξη καὶ πρόδος δὲν εἶναι παρὰ ἐπιπόλαιη υἱοθέτηση τῶν κατώτερων πνευματικῶν προϊόντων τῆς Δύσης. "Ετσι, χαρακτηρίζοντας «καρκινοβατικὴ» μιὰ τέτοια πρόδο, δυσκασχετεῖ μπροστὰ στὴν ὑποχώρηση ἀκόμη καὶ αὐτοῦ τοῦ ἵταλικοῦ μελοδράματος («μικρὰν διὰ τὴν ἔλλειψιν ταύτην (δηλ. τοῦ ἔθνικοῦ θεάτρου) ἀποζημίωσιν») ἀπὸ τὰ «μελοδράματα τῶν τριόδων (vaudevilles) καὶ τὶς μελοδραματικὲς παρωδίες τοῦ "Οφεμπάχ". Αὐτοῦ τοῦ εἴδους ἡ μουσική, παράλληλα μὲ τὴν ἄγνοια καὶ τὴν ἀσέβεια, ἔχει ἔκδιώξει τὴ δική μας παράδοση καὶ μὲ εἰρωνεία καὶ ἀγανάκτηση σημειώνει:

«Τίς ἄνθρωπος, καλῶς ἀνατεθραμμένος, σήμερον δὲν φροντίζει νὰ ἐπιδείξῃ τὴν νέαν καὶ εὐρωπαϊκὴν ἀνατροφήν του καὶ παίδευσιν, ἔκτοξεύων καὶ ἐν σκῶμμα κατὰ τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἥμῶν μουσικῆς;»<sup>23</sup>

Καὶ τὸ «καλῶς συγκερασμένο κλειδοκύμβαλο» τοῦ Μπάχ —μὴν ἔχοντας καὶ πολὺ ἄδικο— τὸ ἀποκαλεῖ «κακῶς χορδισμένο κλειδοκύμβαλο»<sup>24</sup>. Ή ἐπιχειρούμενη ἀναμόρφωση τοῦ πνευματικοῦ μας βίου καὶ τῶν μουσικῶν προτιμήσεων τοῦ ἐλληνικοῦ λαοῦ δὲν εἶναι ἀσχετη μὲ τὶς ἀρχὲς τῆς «έγκυκλοπαιδικῆς φιλοσοφίας καὶ τῆς θυγατρὸς

αύτῆς, τῆς γαλλικῆς ἐπαναστάσεως»\*, σύμφωνα μὲ τὸν ἵδιο συγγραφέα<sup>25</sup>. Ἡ διατύπωση αὐτὴ κάνει φανερές τὶς βαθύτερες πνευματικὲς ρίζες τῆς ἀντίθεσης σχετικὰ μὲ τὴν μουσική.

‘Ο Βερναρδάκης ἐντοπίζει τὰ αἴτια αὐτῆς τῆς φιλοδυτικῆς στροφῆς κυρίως στὴν ἄγνοια τῶν συγχρόνων του Ἐλλήνων καὶ στὴν «ἐξπτωσή» τους, τόσο στὴ μουσικὴ ὅσο καὶ στὶς ὑπόλοιπες τέχνες καὶ ἐπιστῆμες. Ἔξ ἄλλου ἡ ἀπαιτητικὴ καὶ δύσκολη ἐκκλησιαστικὴ μας μουσικὴ δὲν ἔχτελεῖται ὥπως πρέπει, σύμφωνα μὲ τὴ διαστηματικὴ τῆς ποικιλία, ἀπὸ τοὺς μετριότατους, κατὰ τὴ γνώμη του, φάλτες τῆς ἐποχῆς του. “Οσον ἀφορᾶ τὴ γνωστὴ ἔνσταση ὅτι ἡ μουσικὴ μας εἶναι δάνειο τῆς τουρκικῆς, ἀπαντᾶ μὲ τὸ ἐπιχείρημα ὅτι ἔνας λαὸς μὲ σαφῶς κατώτερο πολιτισμὸς δὲν εἶναι δύνατὸν νὰ δανειοδοτήσει τοὺς Ἐλληνες, φορεῖς μιᾶς πανάρχαιης πνευματικῆς καὶ μουσικῆς παράδοσης. ‘Αξίζει μάλιστα ἐδῶ ν’ ἀφήσουμε τὸν ἵδιο νὰ μιλήσει:

«Ἐάν... σᾶς ὁδηγήσω ἔπειτα καὶ εἰς χορὸν Δερβισῶν, ὃν παρενθύρσων καὶ βεβακχευμένων ρυθμίζει

\* Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ συνολικὴ ἀπόρριψη τοῦ εὐρωπαϊκοῦ τρόπου ζωῆς ποὺ εἰσβάλλει στὴν Ἐλλάδα τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, ἀκόμα καὶ τῶν πολιτικῶν ἀλλαγῶν, τῶν «ἀφηρημένων κοινοβουλευτικῶν τύπων καὶ τοῦ συνταγματικοῦ αὐτῆς σχήματος», κατὰ τὴν ἔκφραση τοῦ ἵδιου τοῦ Βερναρδάκη. Ἀνάλογες ἀπόψεις, γιὰ τὸν κοινοβουλευτισμό παραδείγματος χάρη, συναντάμε καὶ στὸν Παπαδιαμάντη. Βλ. Γιάννη Σακελλίωνα, Σύγχρονες Πολιτικές Διαστάσεις στὸ Ἐργο τοῦ Ἀλ. Παπαδιαμάντη, Θεσ/νίκη 1978, σσ. 25-31.

τὰ βήματα ἡ λύρα ἢ ὁ αὐλός, ὁ καλούμενος νέϋ, διὰ μελωδίας, ἥτις ἀνορθοῦσα τὰς τρίχας τῆς κεφαλῆς σας, ὅχι μεταφορικῶς καὶ κατὰ φράσιν ρητορικήν, ἀλλ' ἐν ὅλως ὑλικῇ τῇ πραγματικότητι, μεταδίδει κατὰ μικρὸν καὶ εἰς σᾶς τὴν μέθην, ὑφ' ἧς κατέχονται οἱ ὄρχούμενοι, καὶ ἡ ψυχὴ σας ἐπτοημένη καὶ μετέωρος μένει ὑπὸ τὸ κράτος τῆς μελωδίας ταύτης δεσμία, ὅπως τὸ στρουθίον εἰς τοὺς ὄνυχας τοῦ διασχίζοντος τοὺς αἰθέρας ἀετοῦ, καὶ αἰσθανθῆτε τότε ὅσα διηγεῖται ὁ Πλάτων καὶ οἱ ἀρχαῖοι ἐν γένει περὶ τῆς ἐκ τοῦ αὐλοῦ καὶ διαφόρων φρυγικῶν καὶ λυδικῶν μελωδιῶν μουσικῆς μέθης, ἀτινα ἄνευ τῆς πείρας ταύτης ἡθέλομεν θεωρῆ διὰ παντὸς ὡς μύθους, μή μοι εἴπητε ἐνιστάμενοι, δtti ἡ μουσικὴ αὔτη εἶναι τουρκική, διότι ἐπαναλαμβάνω, ἡ αὐτὴ κατ' οὓσιαν καὶ ἀπαράλλακτος πρὸς τὴν καθ' ἡμᾶς ἔξωτερικήν, εἶνε γνησία ἐλληνική, τὴν δόποιαν οἱ Τοῦρκοι, εύροντες παρὰ τοῖς Ἑλλησι τῆς Μικρᾶς Ἀσίας, παρέλαβον ἀνέκαθεν καὶ ἐκαλλιέργησαν. Ναί, ἐν τῇ ἴστορίᾳ, ὅπως καὶ ἐν τῷ καθ' ἡμέραν βίῳ, δὲν δανείζει ὁ μὴ ἔχων, οὐδὲ δανείζεται ὁ ἔχων, ἀλλὰ τάναπαλιν ὁ βάρβαρος καὶ ἀπολίτευτος, καὶ κατακτητής καὶ ἰσχυρότερος ὑλικῶς ἂν εἴνε, δανείζεται παρὰ τοῦ πολιτισμένου δ,τι δὲν ἔχει<sup>26</sup>.

'Ο ἀρχιμανδρίτης Εὔσταθιος Θερειανὸς στὴ δική του —ἀρκετὰ ἐμπεριστατωμένη— «Περὶ τῆς Μουσικῆς τῶν Ἑλλήνων καὶ ἴδιως τῆς Ἐκκλησιαστικῆς» μελέτη, τὸ

1875, ἐπιχειρεῖ νὰ ἀποκρούσει κι αὐτὸς τὴν προσπάθεια εἰσαγωγῆς τῆς τετραφωνίας στὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσική, ἀλλὰ καὶ τὴν εὐρύτερη ἔξαπλωση τοῦ εύρωπαϊκοῦ μέλους. Ξεκινώντας ἀπὸ μιὰ ὀλοκληρωμένη κριτικὴ στὴν προσπάθεια τοῦ Χαβιαρᾶ προχωρεῖ σὲ μιὰ ἱστορικὴ καὶ θεωρητικὴ θεμελίωση τοῦ ἴδιαίτερου ὕφους καὶ συστήματος τῆς μουσικῆς μας. Ἐπιμένοντας στὸ μονοφωνικό της χαρακτήρα (ὅ ἴδιος προτιμᾶ τοὺς ὄρους ὁμοτονία καὶ ὁμοφωνία), τονίζει:

«ὅ Ἀνατολίτης... ἀγαπᾶ προπάντων τὴν ἥρεμον ἐκείνην τῆς ψυχῆς ἔκχυσιν ἥτις ἔξαγγέλεται διὰ γλυκέως μελωδήματος, πρὸς ὃ ὅλως ἀπάδει ἡ πολυόργανος τοῦ Εύρωπαίου πολυφωνία».

Καὶ συμπληρώνει ὅτι καὶ τὰ δημοτικά μας τραγούδια δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ἐναρμονιστοῦν στὰ πλαίσια τῆς εὐρωπαϊκῆς πολυφωνίας, ἀλλὰ κι ἂν γίνει κάτι τέτοιο χάνουν τὸν ἀρχικό τους χαρακτήρα «ἐντὸς τῆς πνιγώδους ἀτμοσφαίρας ἀκαταλήπτου μουσικοῦ θορύβου»<sup>27</sup>.

Ἐνα χρόνο νωρίτερα ὁ Π. Κουπιτώρης, στὸν Πανηγυρικό του Λόγο<sup>28</sup> στὴν ἐπέτειο τοῦ Ἐκκλησιαστικοῦ Μουσικοῦ Συλλόγου, ἀντιμετωπίζει διεισδυτικὰ τὸ πρόβλημα τῆς μουσικῆς μας. Ἐντοπίζει τὰ αἴτια τῶν νεωτεριστικῶν τάσεων:

«Τοῦ εὐρωπαϊκοῦ πολιτισμοῦ ἡ μεγάλη ὑπόληψις, ἡ εἰς τινὰς ἐκκλησίας τῶν ἐν Εύρωπῃ ὁμογενῶν καὶ ἀλλαχοῦ εἰσαγωγὴ τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς, ἡ ἐν τοῖς θεάτροις καθ' ἡμέραν δι' αὐτῆς ἐπιζητουμένη

τέρψις, παρώρμων καὶ ἡνάγκαζον οὕτως εἰπεῖν εἰς τὴν καὶ παρ' ἡμῖν εἰσαγωγὴν τῆς εύρωπαικῆς μουσικῆς καὶ εἰς τὰς ἐκκλησίας καὶ ὀλίγου δεῖν ἐπετύγχανον»<sup>29</sup>.

Άλλὰ ἡ ἀντίσταση στὰ νέα ρεύματα ὑπῆρξε ἀπ' ὅ, τι φαίνεται σθεναρή καὶ ὁ Ἐκκλησιαστικὸς Μουσικὸς Σύλλογος ἔπαιξε τὸ ρόλο του, ἀν καὶ δὲν κατάφερε, τελικά, νὰ ἐκπληρώσει τοὺς στόχους ποὺ ἔθετε ὁ Κουπιτώρης:

«πρέπει νὰ ἐκδοθῶσιν οἱ βυζαντινοὶ συγγραφεῖς τῆς μουσικῆς, νὰ σχολιασθῶσιν καὶ ἐρμηνευθῶσιν...

...νὰ προκύψῃ ἡ ἱστορικὴ ἐνότης τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς ἀπὸ τῶν ἀρχαιοτάτων ὄμηρικῶν χρόνων μέχρι τῶν καθ' ἡμᾶς ἐν σπουδαίᾳ ἱστορικῇ μελέτῃ...

...νὰ ἐκδώσῃ καὶ τοὺς ἀρχαίους Ἑλληνας μουσικοὺς συγγραφεῖς τοὺς ὑπὸ Μειβωμίου πρὸ δύο καὶ ἐπέκεινα αἰώνων ἐκδοθέντας ὡς καὶ τοὺς μετὰ ταῦτα μετὰ σχολίων ἐρμηνευτικῶν καὶ συμπαραβολῆς τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς μουσικῆς πρὸς τὴν καθ' ἡμᾶς»<sup>30</sup>.

Βλέπουμε, καὶ ἀπὸ τοὺς στόχους ποὺ θέτει ὁ συγγραφέας, ὅτι ἔνα ἀπὸ τὰ ζητήματα ποὺ ἔπρεπε κατ' ἔξοχὴν ν' ἀπαντηθεῖ ἐπαρκῶς ἦταν ἡ ἐθνικὴ καθαρότητα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ ἡ ἀδιάσπαστη συνέχεια ἐν γένει τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς, δεδομένου ὅτι οἱ ἀντίπαλοί της τὴν θεωροῦσαν ἐβραϊκὴ ἢ τουρκικὴ ἢ ἀραβική. Ἡ ἀπάντηση τοῦ Κουπιτώρη διεκδικεῖ πρωτοτυπία καὶ τόλμη. Ξεκινάει ἀπὸ τὴν ὄμοιότητα τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ μὲ τοὺς ἐκκλησιαστικοὺς ἥχους κι ἀφοῦ τὸ πρῶτο εἶναι ἀνα-

τίρρητα ἑλληνικὸ συνεπάγεται καὶ ἡ ἑλληνικότητα τοῦ δεύτερου. Ἀλλά, συνεχίζει, ἡ ὁμοιότητα μὲ τὴν ἀσιατικὴ καὶ τὴν τουρκικὴ μουσικὴ εἶναι ἀναμφισβήτητη. "Ομως, «τὸ ἑλληνικὸν ἔθνος κατὰ τὴν ὄμόφωνον μαρτυρίαν τῶν ἴστορικῶν συγγραφέων ἥλθεν ἐκ τῆς Ἀσίας καὶ εἶναι φυλὴ Καυκασία» ἔτσι καὶ ἡ μουσικὴ «ἥλθεν ἐκ τῆς Ἀσίας», ὅπως τὸ φανερώνουν καὶ τὰ ὄνόματα, λύδιος, φρύγιος, ὅπως ἄλλωστε συνέβη καὶ μὲ τὴν γλώσσα, γιὰ τὴν ὅποια «οὐ μόνον δὲν αἰσχυνόμεθα ἀλλὰ καὶ καυχώμεθα», καὶ ἀποδεικνύεται μὲ τὴν «ἐν τῇ ἐτυμολογίᾳ ὁμοιότητα τῆς ἑλληνικῆς γλώσσης πρὸς τὴν ἀσιατικωτάτην Σανσκριτικήν». Καὶ καταλήγει ὅτι ἡ συγγένεια πρὸς τὴν ἀσιατικὴ μουσικὴ εἶναι ἀρχικὴ καὶ ἐγγενής:

«Τὸ ἐναντίον ἄρα, ἡ ἔλλειψις δηλαδὴ τοῦ ἀσιατικοῦ χαρακτῆρος ἐκ τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς, ἥθελεν ἐμβάλει ἡμῖν ὑπονοίας μεταβολῆς καὶ ἀλλοιώσεως καὶ ἥθελεν εἰσθαι ἀληθῶς δι' ἡμᾶς ἀνεξήγητος»<sup>31</sup>.

Αὔτες οἱ ἀπόψεις, βέβαια, γιὰ τὴν ἀντίθετη παράταξη δὲν εἶναι παρὰ παραληρήματα ἀνθρώπων ποὺ ἀντιτίθενται στὴν πρόδοο καὶ ποὺ δὲν ἔννοοῦν νὰ ἀποτινάξουν τὰ κατάλοιπα τῆς μακραίωνης δουλείας. Έτσι, ἀνώνυμος ἀρθρογράφος, «σεβαστὸς Μουσικοδιδάσκαλος», τὸ Μάιο τοῦ 1880 στὴ «Θεατρικὴ Ἐπιθεώρηση»<sup>32</sup> διαχηρύσσει τὴν αἰσιοδοξία του γιὰ τὴν εἰσαγωγὴ «ἀμυδρᾶς ἰδέας ἀρμονίας» ἀπὸ κάποιους ψάλτες, ὡς στοιχεῖο προόδου, παράλληλα μὲ τὴν τετράφωνη ἐκκλησιαστικὴ χορωδία στὰ ἀνάκτορα, τὶς μελοδραματικὲς παραστάσεις καὶ τὶς στρατιωτικὲς μουσι-

κές, ζητώντας κι αύτὸς νὰ πάψουν τὰ «βαρβαρικὰ μινυρίσματα». Ἡ πρώτη ἐμφάνιση τῆς τετράφωνης μουσικῆς ἐπίσημα στὴν Ἐκκλησία ἔγινε δέκα χρόνια νωρίτερα, τὸ 1870, καὶ μιὰ μερίδα τοῦ κοινοῦ δέχτηκε αὐτὴ τὴν καινοτομία μὲ ἐνθουσιασμό. Τὸ 1875, ἡ Ἱερὰ Σύνοδος, πιθανῶς δεχόμενη πιέσεις καὶ παρὰ τὶς ἀντίθετες προηγούμενες ἀποφάσεις τῆς ἐπιτρέπει νὰ φάλλονται μὲ τετράφωνο μέλος στὸ μητροπολιτικὸ ναὸ τῆς πρωτεύουσας οἱ ἐθνικὲς καὶ βασιλικὲς ἑορτές. Ἀπόφαση ποὺ ἀργότερα ἀνακλήθηκε ἐπειτα ἀπὸ τὶς ἀντιδράσεις —κυρίως— τοῦ Ἐκκλησιαστικοῦ Μουσικοῦ Συλλόγου, χωρὶς αὐτὸν νὰ σημαίνει ὅτι ἐξαφανίζονται οἱ τετράφωνες ἐκκλησιαστικὲς χορωδίες<sup>33</sup>.

Οἱ δύο τάσεις συνεχίζουν νὰ συγκρούονται ἐπιδιώκοντας συνήθως καὶ τὴν θεωρητικὴ δικαιολόγηση τῆς πρακτικῆς τους. Ὁ Π. Βεργώτης<sup>34</sup>, ἀπαντώντας σὲ δημοσίευμα τοῦ Ἀλ. Ραγκαβῆ, δίνει εὐρύτερες θεωρητικὲς προεκτάσεις στὸ πρόβλημα. Διαχωρίζει τὸ δογματικὸ μέρος ἀπὸ τὸ τυπικὸ καὶ τὴ μουσικὴ τὴ θεωρεῖ ὑποκειμενικὸ μέρος τῆς λατρείας σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν Ραγκαβῆ ποὺ πιστεύει ὅτι ἡ μία μεταβολὴ θὰ ἐπιφέρει τὴν ἄλλη μὲ τελικὸ ἀποτέλεσμα τὴν κατάρρευση τοῦ οἰκοδομήματος, τῆς ἐκκλησίας, δηλαδή, καὶ τοῦ θρησκεύματος. Στὸν ἵδιο συγγραφέα διαπιστώνουμε ἄλλη μιὰ ἀπόκλιση, ὅταν παραμερίζει τὸ ρόλο τοῦ ἱερέα στὴ διατύπωση ἀπόψεων σχετικὰ μὲ τὸ τυπικὸ τῆς λατρείας. Ἄς θυμηθοῦμε ὅτι ὁ Ναθαναῆλ Ιωάννου Εύθοεύς, ὅπως εἴδαμε παραπάνω, θίγει τὸ ἵδιο θέμα, ἐκ τοῦ ἀντιθέτου. Ἐμμεσα, ὁ Βεργώτης ἐκκοσμικεύει τὴν ἐκκλη-

σιαστική ἀρχὴ προβάλλοντας τὸ ἀντικειμενικὸ καὶ ὄρθολογικὸ κριτήριο τῆς διατυπώσεως ὄρθῶν προτάσεων ἀπὸ δποιονδήποτε, καὶ ἀπὸ τοὺς αληρικούς καὶ ἀπὸ τοὺς λαϊκούς. Στηριζόμενος στὸν Ι.Δ. Τζέτζη καὶ κυρίως στὸ ἔργο του «Περὶ τῆς κατὰ τὸν μεσαίωνα μουσικῆς τῆς Ἐλληνικῆς Ἐκκλησίας», 1882, ἐπαναλαμβάνει τὴν ἀποψη ὅτι ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ εἶναι τουρκοαραβοπερσικὴ καὶ ὅτι ἀπὸ τὴν ἄλωση κι ἔπειτα παραμερίστηκε ἡ μουσικὴ τοῦ μεσαίωνα καὶ ἐπικράτησε ἡ ἀσιατικὴ μουσικὴ<sup>35</sup>.

Ἄρκετὰ χρόνια νωρίτερα, ὁ Παν. Γριτσάνης ὑποστηρίζει τὴν ἕδια ἀποψή:

«Ἐνθυμούμενός τις ὅτι ὁ ἐπὶ τῷ ὑποδεδουλωμένῳ Ἐλληνικῷ ἐδάφει πνέων ποτὲ ἀήρ προσκρούων τὰς ἀκοὰς τῶν δούλων Ἐλλήνων μετεφέρετο εἰς αὐτοὺς τὰ ἀσιανὰ μέλη, τὰ ἐπὶ ὄλοκλήρους αἰῶνας πολλαχόθεν καὶ ἐκ Μιναρέδων καθ' ἐκάστην ἐκφωνούμενα»<sup>36</sup>.

Τὴν ἀναμφισβήτητη συνάφεια Ἐλλήνων καὶ Τούρκων μουσικῶν τὴν χρησιμοποιεῖ σὰν ἐπιχείρημα γιὰ νὰ ἀποδείξει τὴν ἀλλοίωση τοῦ γνήσιου ἐκκλησιαστικοῦ μέλους, μὲ κορυφαῖο παράδειγμα τὸν Πέτρο Πελοποννήσιο ποὺ μὲ μεγάλη εὔκολίᾳ «ἔκλεβε» τουρκικὰ μέλη καὶ γι' αὐτὸ τὸν ἀποκαλοῦσαν «χερσὶ Πέτρο» δηλ. κλέφτη Πέτρο. «Συνεπείᾳ δὲ τῶν τοιούτων», συμπεραίνει ὁ Γριτσάνης, «καὶ τὸ ὕφος τῆς νῦν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ὑπολογίζεται ἔχον τὴν ἀρχὴν μετὰ τὴν ἄλωσιν τοῦ Βυζαντίου, ἀγνοούμένου τοῦ ἀρχαίου Βυζαντινοῦ». Ἀλλὰ δὲν ὀδηγεῖται στὰ ἄκρα, ἀναγνωρίζει τὰ χαρίσματα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς

τῆς ἐποχῆς του, δὲν τὴν καταφρονεῖ ἀλλὰ τὴν θεωρεῖ «πατρῶν κληροδότημα καὶ θυγατέρα τῆς ἀρχαίας βυζαντινῆς, εἰ μὴ τὴν αὐτήν» (ἀντιφάσκοντας μὲ τὰ προηγούμενα)<sup>37</sup>. "Ἄρα, ἔκεινο ποὺ προέχει εἶναι ὁ καθαρισμὸς ἀπὸ τὰ ξένα στοιχεῖα ποὺ ἀλλοιώνουν τὸ ὕφος καὶ τὴ σεμνότητά της. Ἡ ὑποδούλωση τοῦ γένους ὅχι μόνον κατέστρεψε τὴ γνήσια ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ τοῦ Βυζαντίου ἀλλὰ καὶ ἀνέκοψε τὴ φυσική της ἐξέλιξη. Ἐὰν δὲν μαρτυρεῖται, λοιπόν, ὑπαρξῇ πολυφωνίας αὐτὸ δόφείλεται ἀφ' ἐνὸς στὴν ἀδυναμίᾳ τῆς μεσαιωνικῆς τέχνης νὰ ἐπιτύχει κάτι τέτοιο, καὶ ἀφ' ἑτέρου στὴν ὀλοκληρωτικὴ ἐπιχράτηση τοῦ ἀνατολικοῦ ὕφους, ποὺ δὲν ἐπέτρεψε στοὺς ἔλληνες μουσικοὺς οὔτε νὰ προωθήσουν οἱ ἴδιοι τὴν τέχνη τους, οὔτε νὰ παρακολουθήσουν τὶς εὐρωπαϊκὲς ἐξελίξεις. Τώρα, ποὺ ἐξέλιπε αὐτὸς ὁ ἐξωτερικὸς ἀνασταλτικὸς παράγοντας ἐπιβάλλεται νὰ καθαρθοῦν τ' αὐτὶα τῶν Ἑλλήνων ἀπὸ τὰ μινυρίσματα τῶν μιναρέδων καὶ τὸ ἐλληνικὸ ἔθνος νὰ ἐνταχθεῖ στὴν οἰκογένεια τῶν πολιτισμένων καὶ προοδευμένων λαῶν.

'Αλλὰ τὸ αἴτημα τῆς καθαρότητας προβάλλεται κι ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρά. 'Ο Κουπιτώρης, παρ' ὅλο ποὺ θεωρεῖ φυσιολογικὸ τὸν ἀνατολικὸ χαρακτήρα τῆς μουσικῆς μας, προτείνει τὴν καθαρσή της ἀπὸ κάθε ἔνο στοιχεῖο εἴτε ἐβραϊκὸ εἴτε τουρκικὸ γιὰ νὰ κάνει ἀκόμα ἓνα βῆμα προσέγγισης. Κι ἀπὸ τὴ νεώτερη εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ μπορεῖ νὰ προσληφθεῖ ὅ,τι συνάδει μὲ τὸν ἴδιαζοντα χαρακτήρα τῶν γενῶν καὶ τῶν τρόπων τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς καὶ

«εἰ δυνατόν, τὴν ἀρμονίαν»<sup>38</sup>. Πράγμα ποὺ ύποστηρίζει καὶ ὁ Βερναρδάκης, ἀφήνοντας νὰ φανεῖ μιὰ ἀντίφαση μὲ τὸν ἑαυτό του, σὲ μιὰ προσπάθεια συγκερασμοῦ τῶν ἀπόψεων καὶ σύγκλισης τῶν δύο ἀντιμαχόμενων ὅμαδων ἢ μιὰ κρυφὴ γοητεία ποὺ μπορεῖ νὰ ἀσκοῦσε καὶ σ' αὐτοὺς ἢ εὔρωπαικὴ πολυφωνία.

Στὸ μεταξύ, ἡ ἀναδιοργάνωση τοῦ Ὀδείου ἀπὸ τὸ 1871 ἕως τὸ 1891 γεμίζει μὲ αἰσιοδοξία τοὺς μουσικοὺς κύκλους, ποὺ συσπειρώνονται γύρω ἀπ' αὐτό. Μόνο ποὺ αὐτὴ τὴν αἰσιοδοξία δὲν θὰ τὴν συμμεριστοῦν οἱ πρωτοποριακὲς συντροφιές τῆς ἐποχῆς τοῦ 1880 ποὺ ἀρχίζουν νὰ στρέφονται πρὸς τὸν λαϊκὸ πολιτισμό, πράγμα ὅχι ἄσχετο μὲ τὴν ἀποδυνάμωση τῆς ἐπιρροῆς τοῦ Διαφωτισμοῦ. Ο καλλιτεχνικὸς κύκλος τοῦ Ν. Πολίτη, ὁ Βλάσης Γαβριηλίδης, ὁ Κλεάνθης Τριανταφύλλου, ὁ Παλαμᾶς, ὁ Καμπούρογλου καὶ ἄλλοι ἐκδηλώνουν ἔντονο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν λαϊκὴ μας παράδοση<sup>39</sup>. Ή στροφὴ αὐτή, βέβαια, εἶναι πάλι ἀποτέλεσμα ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον εὔρωπαϊκῶν ἐπιδράσεων καὶ δὲν σημαίνει προσχώρηση στὸ ἔνα ἢ τὸ ἄλλο στρατόπεδο.

Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ ἀνταπόκριση τοῦ Κωστῆ Παλαμᾶ<sup>40</sup> γιὰ τὸ πανηγύρι τῆς Κυπαρισσίας τὸ Σεπτέμβρη τοῦ 1882, τῆς ὁποίας ἡ κλειστὴ ἐπαρχιακὴ κοινωνία ἥτανε περισσότερο ἀρνητικὴ ἀπέναντι στὶς ξενικὲς ἐπιδράσεις. Γράφει, λοιπόν, μὲ φανερὴ εἰρωνικὴ διάθεση:

«... ἀστυνομικὴ διάταξις διαρρήδην προέγραψε τοῦ

περιβόλου τῆς πόλεως καὶ τῆς πανηγύρεως πᾶν κινητὸν θέατρον καὶ ἀδικὸν καφφενεῖον — ὑπονοοῦνται ἔξαιρούμενα τὰ βακχικὰ ἀκίνητα θέατρα καὶ γκαριστικὰ καφφενεῖα — [...] Λέγεται δὲ ὅτι ὁ σκοπὸς τοῦ εἰσηγητοῦ τῆς διατάξεως ταύτης κ. Δημάρχου ἦν νὰ προστατεύσει οὐχὶ μόνον τὸ αἷμα καὶ τὰ βαλάντια τῶν συνδημοτῶν του, ἀλλὰ καὶ νὰ βύσῃ καὶ νὰ προφυλάξῃ τὰ ὡτα αὐτῶν, ὡς ἄλλος Ὁδυσσεὺς τῶν συμπλωτήρων του, ἀπὸ παντὸς εἴδους Κιρκικὴν ἐπίδρασιν, ἀλλὰ καὶ τὰ σώματα αὐτῶν ἀμίαντα νὰ διατηρήσῃ καὶ ἀκμαῖα διὰ τὰς μελλούσας ἐκλογὰς καὶ τὴν καρδίαν αὐτῶν ἀνεωτέριστον».

Κι ἔτσι στὸ πανηγύρι αὐτό (ποὺ συνεχίζεται καὶ σήμερα τὴν ἔδια ἐποχή):

«Δύο λαοῦτα καλαματιανὰ παρέμειναν ὡς ἐνέχυρον εἰς καφφενεῖον τι τῆς πόλεως, ὁ Φασουλῆς ἔξεσχισε τὸ πρόγραμμά του, αἱ δύο δὲ τῆς Νεαπόλεως Μοῦσαι καὶ ἔστιάδες αἱ πατήσασαι μὲ ἔμπνευσιν καὶ σφρίγος τὸ ἔδαφος τῆς Ἀρκαδίας\* ἔμειναν θεώμεναι ἀπὸ τοῦ ὕψους τῆς Ἀστυνομικῆς ἀπαγορεύσεως τοῦ Βεζεστενίου τῆς "Αἱ-Λαγούδας».

Η στροφὴ πρὸς τὸν λαϊκὸ πολιτισμὸ δὲν ἀποκλείει τοὺς νεωτερισμοὺς καὶ τὰ ἀποτελέσματα, στὸ μουσικὸ χῶρο, θὰ φανοῦν ἀπὸ τὸ 1891 κι ἔπειτα μὲ τὴν προσπά-

\* Ἀρκαδία ἡ Ἀρκαδία ἦταν τὸ μεσαιωνικὸ ὄνομα τῆς Κυπαρισσίας.

θεια δημιουργίας έλληνικής μουσικῆς σχολῆς. Πρῶτος ό Γ. Λάμπελετ, μελετᾶ κι ἐκμεταλλεύεται τὸν πλοῦτο τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν καὶ θὰ ἀκολουθήσουν ὁ Καλομοίρης καὶ ὁ Λαυράγκας. Ἡ προσπάθεια αὐτὴ θὰ ἀντιμετωπίσει ἀρκετὰ θεωρητικὰ καὶ πρακτικὰ προβλήματα, ἐνώ τὸ κυρίαρχο χαρακτηριστικό της εἶναι ἡ ὑποταγὴ τῶν δημοτικῶν ἢ ἐκκλησιαστικῶν μουσικῶν θεμάτων στὰ δεδομένα τῆς εύρωπαϊκῆς μουσικῆς. Ἡ τάση αὐτὴ θὰ κυριαρχήσει καὶ στὸ πρῶτο ἥμισυ τοῦ ἐπόμενου αἰώνα μὲ ἀρκετὲς διαφοροποιήσεις φυσικά (βλέπε καὶ τὴ σχετικὴ διαμάχη στὸ περιοδικὸ «Μουσικὰ Χρονικὰ» γύρω στὰ 1930).

“Ἄξιαναγυρίσουμε, ὅμως, στὴν Ἀθήνα τῶν δύο τελευταίων δεκαετιῶν τοῦ προηγούμενου αἰώνα. Ἡ στροφὴ στὸν λαϊκὸ πολιτισμὸ καὶ οἱ λαϊκὲς μουσικὲς προτιμήσεις δημιουργοῦν ἔνα εύνοϊκὸ κλίμα γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τοῦ Καφέ-Ἀμάν (1886-1896)<sup>41</sup>. Ἐρχονται πολλὰ ἀνατολίτικα συγχροτήματα στὴν Ἀθήνα, δημιουργώντας ἔναν καινούργιο διχασμὸ στοὺς δημοσιογραφοῦντες λόγιους καὶ μουσικούς. Γνωστοὶ Ἀθηναῖοι ψάλτες ἦταν τὸ μόνιμο ἀκροατήριο αὐτῶν τῶν θιάσων, συνεχίζοντας θάλεγες κανεὶς τὴν παράδοση τῶν ἀμοιβαίων ἀλληλεπιδράσεων καὶ τοῦ ἐνδιαφέροντος γιὰ τὶς μουσικὲς ἐπιδόσεις τῶν γειτόνων μας, ὅπως ἔκανε παλιότερα καὶ ὁ Δημήτριος Καντεμῆρις, σπουδαῖος μουσικὸς ποὺ «περιῆλθε Τουρκίαν, Ἀραβίαν καὶ Περσίαν»<sup>42</sup> γιὰ νὰ μελετήσει τὴ μουσική τους καὶ νὰ τεκμηριώσει τὴν ὁμοιότητά τους, ὅχι μόνο πρακτικὰ ἀλλὰ καὶ θεωρητικά.

Τὸ 1896, ὅμως, εἶναι ἡ χρονιὰ ποὺ ἡ χρυσὴ ἐποχὴ τοῦ  
Καφὲ-Ἀμὰν τελειώνει. Τὰ συγχροτήματα τοῦ εἰδους πε-  
ριορίζονται στὶς ἀπόκεντρες συνοικίες, στοῦ Ψυρρῆ, στὸ  
Θησεῖο, στὸν Πειραιᾶ. Εἶναι ἡ χρονιὰ ποὺ ὁ  
Παπαδιαμάντης δημοσιεύει τὸν  
«Ξεπεσμένο Δερβίση».

ΠΡΙΝ ΣΥΝΕΧΙΣΟΥΜΕ, ἀξίζει, συνοψίζοντας, νὰ ἐπισημάνουμε ἐδῶ τὶς βασικὲς θέσεις τῶν δύο ἀντιμαχόμενων παρατάξεων, ὅπως διαφαίνονται ἀπὸ τὰ προηγούμενα. Ἀπὸ τὴν μιὰ πλευρὰ οἱ «νεωτεριστὲς» πιστεύουν ὅτι:

α) ἡ σύγχρονή τους εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ εἶναι φυσικὴ ἐξέλιξη τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς, θέση παράλληλη μ' αὐτὴν ποὺ θέλει τὸν νεώτερο εὐρωπαϊκὸ πολιτισμό, ἐν γένει, στηριγμένο στὴν ἀρχαίᾳ ἑλληνικὴ παράδοσῃ.

β) ἡ μουσικὴ αὐτή, βασισμένη στὶς προόδους τῆς φυσικῆς ἐπιστήμης, ἀλλὰ καὶ στὴ γενικότερη ἀνάπτυξη τοῦ πολιτισμοῦ, ἀποτελεῖ ἀνάτερη ἔκφραση, ἵκανὴ νὰ ἀνταποκριθεῖ στὶς ἀνάγκες τοῦ ἀναγεννώμενου ἔθνους.

γ) ἡ μετὰ τὴν ἄλωση ἐκκλησιαστική, ἴδιως, καί, λιγότερο, ἡ λαϊκὴ μουσικὴ μας παράδοση κυριαρχεῖται ἀπὸ ξένα «μιξοβάρβαρα» στοιχεῖα, δάνεια ἀραβικὰ ἢ τουρκικά. Ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ ἢ θεωρεῖται συνονθύλευμα ἐβραϊκῶν, ἀρχαίων ἑλληνικῶν καὶ ἀραβικῶν στοιχείων ἢ ἀντιμετωπίζεται ποικιλοτρόπως καὶ μὲ πρωτοτυπία κάποιες φορές, ὅπως ἡ θέση τοῦ Τζέτζη ὅτι εἶχε ἥδη ἀναπτυχθεῖ σύστημα πολυφωνίας ποὺ χάθηκε μετὰ τὴν τουρκικὴ κατάκτηση<sup>43</sup>, καὶ

δ) ὅσα στοιχεῖα τῆς δικῆς μας παράδοσης —εἴτε ἀπὸ τὸ δημοτικὸ τραγούδι, εἴτε ἀπὸ τὴν ἐκκλησιαστικὴν

μουσική— διατηροῦν ἀκόμη τὴ γνησιότητά τους μποροῦν νὰ ἐπιβιώσουν καὶ νὰ ἀξιοποιηθοῦν γιὰ τὴ δημιουργία μιᾶς νέας ἔθνικῆς μουσικῆς, ἀφοῦ ἐνταχθοῦν στὸ εύρωπαϊκὸ πολυφωνικὸ μουσικὸ σύστημα.

Οἱ ἀπόψεις αὐτὲς συνάδουν μὲ τὶς γενικότερες θέσεις τῶν ἑλλήνων διαφωτιστῶν, ὅπως εἶναι ἡ ἀποδέσμευση ἀπὸ τὴν παράδοση (κι ἐδῶ πρέπει νὰ συμπεριληφθοῦν καὶ οἱ ἀντικληρικὲς αἰχμές), ὁ ἰδεολογικὸς καὶ πνευματικὸς ἐκσυγχρονισμὸς τοῦ ἔθνους καὶ ἡ ἀπεξάρτηση τῶν τυπικῶν, λατρευτικῶν θεμάτων ἀπὸ τὴ δογματικὴ τῆς Ἐκκλησίας.

’Απ’ τὴν ἄλλη, ἡ ἀντιδυτικὴ πτέρυγα, προσηλωμένη στὴν παράδοση καὶ ἐμπνεόμενη ἀπὸ τὴν Ὁρθοδοξία, συσπειρώνεται γύρω ἀπὸ τὶς ἀκόλουθες κεντρικὲς θέσεις:

α) ἡ ἀρχαία ἑλληνικὴ μουσική, ἡ βυζαντινὴ καὶ τὸ δημοτικὸ ἡ λαϊκὸ τραγούδι ἀποτελοῦν τὶς διαφορετικὲς κατὰ καιροὺς ἐκφράσεις τῆς ἴδιας μακραίωνης μουσικῆς παράδοσης τοῦ ἴδιου λαοῦ. Ἡ ἀποψη αὐτὴ στηρίζεται τόσο στὴν ἀντιστοιχίᾳ τῶν ὀκτὼ τρόπων τῆς ἀρχαίας μουσικῆς μὲ τοὺς ὀκτὼ ἥχους τῆς βυζαντινῆς, ὅσο καὶ στὸν μονόφωνο-τροπικὸ χαρακτήρα της. Ἐπίσης, στὴ διαστηματικὴ ποικιλία ποὺ μαρτυρεῖται ἦδη ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους μουσικοὺς συγγραφεῖς.

β) ἡ διαστηματικὴ ποικιλία μαρτυρεῖται ὅχι μόνο ἀπὸ τὰ θεωρητικὰ κείμενα ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὰ ἴδια τὰ ὄργανα τῆς λαϊκῆς μας παράδοσης, ποὺ ἔλκουν τὴν καταγωγή τους ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα (π.χ. ταμπουρᾶς > θαμπούρα > πανδούρα· κανονάκι > ψαλτήριον > κανών).

γ) ἡ πολυφωνικὴ μουσικὴ ὅχι μόνον εἶναι ξένη πρὸς τὴν δική μας ἀρχαιότατη παράδοση (εἶναι γνωστὸς ὅτι οἱ ἀρχαῖοι μὲ τὸν ὄρο ἀρμονία ἐννοοῦσαν αὐτὸ ποὺ λέμε σήμερα μελωδία, ἐνῶ ἡ ταυτόχρονη συνήχηση διαφορετικῶν φθόγγων ὀνομάζεται συμφωνία), ἀλλὰ εἶναι καὶ ἀντίθετη μὲ τὸ οὗθος ποὺ αὐτὴ ἐκπροσωπεῖ.

δ) ἀντιμετωπίζεται μὲ συμπάθεια ἡ ἀνατολικὴ μουσική, τονίζεται ἡ χαρακτηριστικὴ θεωρητικὴ καὶ πρακτικὴ ὁμοιότητά της μὲ τὴν δική μας καὶ οἱ ἀλληλεπιδράσεις ἑλληνικῆς καὶ ἀνατολικῆς μουσικῆς ἀπὸ τοὺς χρόνους τῆς ἀρχαιότητος, ἀλλὰ πάντα δίνεται ἴδιαίτερο βάρος στὸν πρωταγωνιστικὸ ρόλο τοῦ ἔθνους μας στὴ διαμόρφωση αὐτῆς τῆς κοινῆς —σὲ πολλὰ σημεῖα— παράδοσης.

‘Η παρουσίαση αὐτή, βέβαια, εἶναι συνοπτικὴ καὶ μᾶλλον ἑλλιπής, ἀλλὰ μιὰ πληρέστερη ἀναφορὰ δὲν εἶναι τοῦ παρόντος.’ Ας ἀρκεστοῦμε, ὅμως, νὰ ἐπισημάνουμε ὅτι καὶ οἱ δύο πλευρὲς ἀναζητοῦν τὴν δικαίωσή τους καὶ στηρίζουν τὴν ἐγκυρότητα τῶν θέσεών τους καταφεύγοντας στὴν ἑλληνικὴ ἀρχαιότητα, πράγμα ἐξ ἄλλου σύμφωνο μὲ τὶς γενικότερες ἰδεολογικὲς κατευθύνσεις τῆς ἐποχῆς. ‘Η μία πλευρά, ὅμως, ἀντιμετωπίζει τὴν ἀρχαιότητα μέσα στὰ πλαίσια τῶν κατευθύνσεων τοῦ διαφωτισμοῦ, παραμερίζοντας τὴν βυζαντινὴν παράδοση, ἐνῶ ἡ ἄλλη θεωρεῖ τὴν τελευταία ἀπαραίτητη προϋπόθεση τῆς συνέχειας τοῦ ἑλληνικοῦ πολιτισμοῦ. Καὶ οἱ δύο τάσεις εἶναι φανερὸς ὅτι ἐντάσσονται σὲ μιὰ βαθύτερη ἰδεολογικὴ ἀντίθεση, μὲ θρησκευτικὲς προεκτάσεις, ποὺ ξεκινάει ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς διαμόρφωσης τοῦ νέου ἑλληνισμοῦ.

Ο ΔΕΡΒΙΣΗΣ τοῦ Παπαδιαμάντη, λοιπόν, γιὰ νὰ ξαναγυρίσουμε στὴν ἀφορμὴ τῆς προηγούμενης σύντομης περιδιάβασης στὶς μουσικὲς ἔριδες τοῦ τέλους τοῦ 19ου αἰῶνος, δὲν ἥταν μέλος κάποιου ἀνατολίτικου συγκροτήματος, ἀλλὰ στὸ «καφενεῖον ἀντίκρυ τοῦ Θησείου» καθότανε κι αὐτός, ἔπινε τὴ μαστίχα ποὺ τὸν κερνοῦσαν οἱ θαμῶνες, μοναχός, ξένος κι ἀπόξενος, ἀνέστιος, φερέοικος. "Ἐπαιζε καμμιὰ φορὰ στὸ νάϊ του τὸν «καθ' αὐτὸ ἀμανὲν» γιὰ τοὺς πελάτες ποὺ ἐπέστρεφαν ἀπὸ τοὺς τζόγους, τὰ θέατρα, τὸ λαχανοπάζαρο, γιὰ ὅσους ἀγαποῦσαν τὰ ὅργανα, τὰ τραγούδια, τὴ ζωή, ἔστω κι ἀν κάποτε δὲν τοὺς ἴκανοπιοιύσε ὁ τρόπος του, ποὺ δὲν ἥταν καθόλου ἀγοραῖος. Κι ὁ ἀστυνομικός, ἀκόμα, ἀγαποῦσε ν' ἀκούει, μὰ κάποιο βράδι, γιὰ νὰ δείξει τὸ ζῆλο του στὸ νέο διοικητή, τὸν ἔδιωξε ἀπ' τὸ καφενεῖο. Κι αὐτὸς κατέβηκε στὸ βάθιος τῆς σήραγγας τοῦ νέου σιδηροδρομικοῦ σταθμοῦ. Μέσα ἀπὸ κεῖνο τὸ ὑπόγειο καταφύγιο δίνει τὸ στίγμα τῆς παρουσίας του. Μὲ τὸ φύσημά του τὸ νάϊ βγάζει φωνὴ μεθυστική. Μαλακώνει τὴν νύχτα, κάνει τὸ κρῦο της ὑποφερτό, τὸν κραταιώνει νὰ ξαναβγεῖ «εἰς τὸν ἐπάνω κόσμο» —ἔστω καὶ μουδιασμένος, βρεγμένος, κρυωμένος— νὰ συνεχίσει τὴν περιπλάνησή του<sup>44</sup>.

Μορφὴ οἰκεία στὸν κύρ- 'Αλέξανδρο κι ἀγαπητή. "Ἐνας

χόσμος μὲ μεράκι καὶ ἀγάπη, μὲ μιὰ σοφία ταπεινή. Μιὰ μουσικὴ ποὺ ἔμοιαζε μ' αὐτὴν ποὺ ὑπηρετοῦσε κι ὁ ἴδιος στὸ ἐκκλησάκι τοῦ ἄγιου Ἐλισσαίου. Σιγανή καὶ ταπεινή, πραεία, «μὲ φωνὴν αὔρας λεπτῆς καὶ ὅχι μὲ πολυφωνίας καὶ παραφωνίας, αἴτινες ὁμοιάζουν μὲ τὸ πνεῦμα τοῦ ἀνέμου τὸ βίαιον, καὶ μὲ τὸν συσσεισμόν, μέσω τῶν ὅποίων δὲν ἐφανερώθη ὁ Θεός»<sup>45</sup>.

Κι ἄλλες φορές, ὅταν τύχαινε νὰ περάσει κοντὰ ἀπὸ τὸ παλιὸ τζαμί, ποὺ στέγαζε τὸ χορὸ τῶν ὄρχουμένων δερβισῶν, σὰν ἄκουγε «τὸν παράξενο καὶ εὐάρεστο ἥχο τῶν χορδιζομένων ὄργανων καὶ τῶν συλλαβιζομένων ἡ παραλλαγιζομένων μελωδιῶν» εὐχαριστιότανε κι ἔκανε κέφι. «Διετίθεσο τότε εὐθύμως καὶ ἐνόεις τί θὰ πῇ νὰ εἶναι τὶς δερβίσης»<sup>46</sup>.

Τὸ νάϊ-«νάζι» καὶ «ναὶ φιλάνθρωπο» μαζί — μᾶς θυμίζει τὶς ἀρχαῖες ἀρμονίες, λέει ὁ Παπαδιαμάντης διακριτικά — μακριὰ ἀπὸ τὸ κλίμα τοῦ πατριωτικοῦ καὶ ἐθνικιστικοῦ ἐνθουσιασμοῦ τῆς ἐποχῆς, παραμονὲς τοῦ ἐλληνοτουρκικοῦ πολέμου — σὲ ὅσους μέσα στὴν παραζάλη τοῦ ξενόδουλου μιμητισμοῦ τους λησμονοῦν τὴν πανάρχαιη συγγένειά μας μὲ τοὺς λαοὺς τῆς Ἀνατολῆς. Σχέση καὶ ἀλληλεπίδραση ποὺ συνεχίστηκε ἀδιάκοπα μέχρι κι ἐκεῖνο τὸν καιρό, μέχρι καὶ σήμερα, θὰ μποροῦσε νὰ πεῖ κανείς, ποὺ πλούτιζε τὴ δική μας ἔκφραση χωρὶς νὰ καταργεῖ τὸ πρόσωπό μας. Δὲν παρασύρεται, ὅμως, σὲ μιὰ ἀδιάκριτη ὑποστήριξη ὅποιασδήποτε ἀνατολικῆς ἐπίδρασης, παρ' ὅλη τὴ συμπάθεια ποὺ ἀφήνει κάποτε νὰ φανεῖ. Ξέρει καλά

τὰ ὅρια ποὺ διακρίνουν τὴν ἀνατολικὴν λαγνείαν, ἡδυπάθεια καὶ ὑπερβολὴ ἀπὸ τὸ ἐλληνικὸν μέτρον καὶ τὴν σεμνότηταν.  
Ἄγανακτεῖ, δύμως, μὲ τοὺς «περὶ τὰ πάντα ἐπιπολαίους καὶ ἀταλαιπώρους νεωτεριστάς», ποὺ ἀποκαλοῦν «ἐπέρρινον» καὶ δάνειο τῆς ἀνατολῆς τὴν δικήν μας μουσική<sup>47</sup>.

Καλὸς ψάλτης ὁ ἴδιος καὶ μυημένος στὴν ἐκκλησιαστικὴν μουσική,

«γνωρίζει ἀπὸ στήθους ὅλα τὰ κείμενα, ὅπως καὶ τὴν μουσικὴν ὅλων τῶν κανόνων, εἰς τοὺς ὅποίους πρὸ πάντων εἶναι ἀμίμητος. Εἶναι εἰδήμων τῶν τυπικῶν διατάξεων τῶν ἀγρυπνιῶν καὶ ὅλων ἐν γένει τῶν ἵερῶν ἀκολουθιῶν, ψάλλει δὲ μὲ ὅλως ἀτομικόν του ἰδίωμα τοὺς πολυελέους τῶν ἀγρυπνιῶν πάσης ἑορτῆς Δεσποτικῆς, Θεομητορικῆς καὶ τῶν Ἀγίων»<sup>48</sup>. μᾶς διαβεβαιώνει ὁ Κ.Α. Ψάχος, ἔνας ἀπὸ τοὺς σημαντικότερους ἔλληνες μουσικοὺς καὶ μουσικολόγους τοῦ αἰώνα μας.

Αλλὰ δὲν ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὶς παραπάνω διαπιστώσεις καὶ ἡ μαρτυρία τοῦ Ἀλέξανδρου Μωραϊτίδη:

«Οἱ ψάλται ὅσον ὑπερφίαλοι καὶ ἂν ἥσαν διὰ τὴν τέχνην των ὅταν ἥρχετο ἡ σειρὰ τῶν κανόνων μᾶς παρεχώρουν τὰ στασίδια των, καὶ ἵσταντο παρὰ τὴν εἴσοδον ἐνθουσιῶντες μὲ τὸ χορευτικὸν ἰδίωμα τοῦ Παπαδιαμάντη, ὅστις ψάλλων τὰ τροπάρια, τὰ ὅποια ἥξερε ἀπ’ ἔξω πάντοτε σχεδὸν ἐχόρευεν ὀλόκληρος μαζὶ μὲ τὸ στασίδιόν του»<sup>49</sup>.

Ο Α. Τσικνόπουλος, σὲ σχετικό του ἄρθρο, παρατηρεῖ

γιὰ τὸν αὐτοδίδακτο<sup>50</sup> Παπαδιαμάντη ὅτι ἡ ἀνωτερότητά του ἔγκειται στὴν «Ἄγιορειτικὴν κανονικὴν ρυθμικότητα καὶ τὴν ἥθοποιίαν, δηλαδὴ τὰς κινήσεις καὶ τοὺς ἐκφραστικούς μορφασμούς». Ἡ εὐλάβεια καὶ ἡ προσήλωση τοῦ Παπαδιαμάντη στὴν παραδοσιακὴν κανονικότητα, καθὼς καὶ ἡ «Ἄγιορείτικη ἥθοποιία» γιὰ τὴν ὄποια μιλάει ὁ Τσικνόπουλος, δὲν μᾶς ἐπιτρέπει νὰ τὸν κατατάξουμε σὲ κείνους ποὺ «μετεωρίζονται καὶ μελῳδοῦσιν ἄσματα καὶ ρυθμίζουσιν ἥχους καὶ σείουσι χεῖρας καὶ μεταβαίνουσι πόδας», ὅπως ἀποτρέπει ὁ ἄγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος. Μήπως, λοιπόν, πρόκειται ἐδῶ γιὰ κάποια «θεατρικὴ» πλευρὰ τῆς λατρευτικῆς τέχνης, ποὺ ἐνσωματώνει καὶ κάποια στοιχεῖα τῆς ἀρχαίας θεατρικῆς παράδοσης μεταμορφωμένα, φυσικά, μέσα στὸ πλαίσιο τῆς ὄρθοδοξῆς χριστιανικῆς λατρείας;

Σχετικὰ μὲ τὴν κίνηση τοῦ Παπαδιαμάντη, τὴν ὥρα τῆς ψαλμωδίας καὶ ἀνάλογα μὲ τὴ φράση ποὺ ψάλλει, τὸ ἴδιο παρατηρεῖ καὶ ὁ Ι.Θ. Τσώκλης<sup>51</sup>. Θέλοντας νὰ χρωματίσει γιὰ παράδειγμα τὴν φράση «χορευέτω ἡ φύσις» κινοῦσε ὅλο τὸ σῶμα «ἔλαφρῶς πρὸς χορόν». Ψάλλοντας σκιρτοῦσε, ἔκτὸς ἀπ' τὴ φωνὴν χρησιμοποιοῦσε τὴν κίνηση τοῦ κεφαλιοῦ, τῶν χεριῶν, ἀκόμα καὶ τῶν ποδιῶν του. Τὸ πιὸ περίεργο ἀπ' ὅλα, συνεχίζει ὁ Τσώκλης, εἶναι ὅτι, ἀκούγοντας κανεὶς τὸν Παπαδιαμάντη νὰ ψάλλει, σχημάτιζε τὴν ἐντύπωση ὅτι εἶχε κάνει μακρὲς σπουδὲς μουσικῆς στὸ «Άγιο Όρος, ἐνῷ ἦταν αὐτοδίδακτος καὶ πρακτικός. Καὶ

μάλιστα χωρὶς νὰ ἔχει ἴδιαιτερες φωνητικὲς ἵκανότητες. Ἡ πενιχρὴ φωνή του, ὁδηγούμενη «ὑπ’ αὐτῆς ταύτης τῆς φωνῆς τῆς ψυχῆς του», ἥξερε νὰ χρωματίζει καὶ μάλιστα μὲ ἐντελῶς ἴδιόρρυθμο τρόπο τὰ τροπάρια καὶ ἄλλα μέλη τῆς ἐκκλησιαστικῆς μας μουσικῆς.

Ἄλλὰ ὁ ἴδιόρρυθμος ψάλτης ἦταν πολλὲς φορὲς καὶ στὴ συμπεριφορά του ἴδιότροπος καὶ ἐριστικὸς μάλιστα μὲ ὅσους συνέβαινε νὰ παρεκτρέπονται ἢ νὰ θορυβοῦν. «Τότε ὁ Παπαδιαμάντης μετεβάλλετο εἰς αὐστηρότατον ἐπιτιμητὴν καὶ ἐπεφώνει καὶ ἐπετίμα καὶ ἐκραύγαζεν», θυμᾶται ὁ Γεράσιμος Βῶκος<sup>52</sup>. «Οχι λοιπὸν μόνο ψάλτης, ἀλλὰ καὶ τελετάρχης πρόμαχος τοῦ γνησίου βυζαντινοῦ μέλους καὶ τῆς παραδοσιακῆς τυπικῆς τάξης στὸ ναό. Καθότανε στὸ δεξὶ ψαλτήρι, ὅχι, ὅπως ἔλεγε, γιατὶ θεωροῦσε τὸν ἑαυτό του καλύτερο, ἀλλὰ «γιὰ νὰ κάμη καυγάδες καὶ διὰ νὰ διώχη τοὺς παρεισάκτους ἐθελοντὰς ψάλτας, τοὺς μὴ ψάλλοντας αὐστηρῶς κατὰ τὸ γνήσιον βυζαντινὸν ὕφος». Έτσι μᾶς διηγεῖται ὁ Γεράσιμος Βῶκος, θυμούμενος μιὰν ἀγρυπνία στὸ ἐκκλησάκι τοῦ ἀγίου Ἐλισσαίου, ποὺ μόλις τέλειωσε, ἀναζητώντας καταφύγιο ἀπὸ τὴν ραγδαία βροχὴ καὶ μὴ βρίσκοντας ἀνοιχτὸ καφενεῖο στοῦ Ψυρρῆ, ὁ Παπαδιαμάντης τοὺς ὁδήγησε σ’ ἓνα διαγυκτερεῦον καφενεῖο ὅπου πήγαιναν οἱ βιολιτζῆδες τὸ πρωτ.

‘Ο Ψάχος, στὸ ἴδιο κείμενο ποὺ μνημονεύσαμε πιὸ πάνω, τονίζει τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Παπαδιαμάντη γιὰ τὴν ἀνύψωση τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς, σύμφωνα μὲ τοὺς «παραδεδεγμένους τύπους» τῆς Ἐκκλησίας τοὺς ὅποίους «ού-

δεις δύναται ἀποινεὶ νὰ παραβῆ<sup>53</sup>. Τὸ ἐνδιαφέρον του, φυσικά, δὲν ἥταν αἰσθητικό, ἀφοῦ δὲν ἀντιμετώπιζε τὴν ἐκκλησιαστικὴν τέχνην σὰν αὐτονομημένο καλλιτεχνικὸ γεγονός, ἀλλὰ σὰν ἀπαραίτητο στοιχεῖο τῆς λατρευτικῆς ζωῆς. Αὐτό, ἐξ ἄλλου, ἐπιβεβαιώνεται καὶ ἀπὸ τὴν ἀντίδρασή του στὴν ἰδρυση Βυζαντινοῦ Μουσείου<sup>54</sup>, διότι συνιστᾶ ἐκκοσμίκευση μιᾶς τέχνης προορισμένης γιὰ τὴν λατρεία, πολὺ περισσότερο μάλιστα ἀφοῦ αὐτὴ ἡ τέχνη συνεχίζει νὰ ζεῖ καὶ νὰ ἔξελισσεται στὸ χῶρο τῆς Ἐκκλησίας καὶ ὁ ἴδιος ἥταν, κατὰ κάποιο τρόπο, ἔνας ἀπὸ τοὺς συνεχιστές της μὲ τό, ἔστω καὶ περιορισμένο, ὑμνογραφικό του ἔργο. Ἀλλὰ καὶ ἡ σχετικὴ ἀρθρογραφία του φανερώνει αὐτὸ τὸ ἅμεσο ἐνδιαφέρον. Παρακολούθει ἀπὸ κοντὰ καὶ σχολιάζει τὴν μουσικὴν κίνηση τοῦ καιροῦ του. Στὰ 1888, μὲ ἀφορμὴ τὸν Ἀκάθιστο Τύμνο, σημειώνει:

«Ἡ Ἄγια Εἰρήνη κατώρθωσε καὶ ἐφέτος νὰ προσελκύσῃ τοὺς πλείστους ἀκροατὰς καὶ διὰ τῆς λαμπρᾶς αὐτῆς διακοσμήσεως καὶ διὰ τοῦ ποικιλόχρου φωτισμοῦ καὶ διὰ τῆς ἀρμονικῆς της μουσικῆς. Ἐπίσης καὶ εἰς τὸν ναὸν τῆς Μητροπόλεως εἶχον προσέλθει οὐκ ὀλίγοι κατακηλούμενοι ὑπὸ παρομοίας μουσικῆς»<sup>55</sup>.

Μιλήσαμε καὶ νωρίτερα γιὰ τὴν ὑποχώρηση τῆς ἐπίσημης ἐκκλησίας μπροστὰ στὸ ἔντονο νεωτεριστικὸ ρεῦμα. Καὶ ἀλλοῦ ὁ Παπαδιαμάντης καταγγέλλει τὴν ὀλιγωρία τῆς ἡγεσίας τῆς Ἐκκλησίας. «Αὔτοὶ δὲν εἴναι οἱ τοσά-

κις ἐγγράφως ἀπαγορεύοντες πᾶσαν καινοτομίαν ἐν τῇ μουσικῇ καὶ εἴτα ἡλιθίως ἀνεχόμενοι τὴν θυμελικὴν παραδίαν, τὴν καταρυπάνουσαν βαναύσως ὅλους τοὺς ναοὺς τῆς πρωτευούσης;»

Πρόκειται γιὰ τὸ ἵδιο θέμα ποὺ τὸ Σεπτέμβρη τοῦ 1889, ὑπὸ τὴν διεύθυνση τοῦ μητροπολίτη Ἀθηνῶν Γερμανοῦ, ἐπιτροπὴ ἀπὸ μουσικοὺς καὶ μουσικολόγους θ' ἀποφασίσει νὰ ἀποβληθεῖ ἀπὸ τὴν Μητρόπολη, τὴν Ἀγία Εἰρήνη καὶ τὸν "Ἀγιο Γεώργιο τὸ τετράφωνο σύστημα, ἀλλὰ ἡ ἀπόφαση δὲν θὰ ἐφαρμοστεῖ"<sup>56</sup>. Ωστόσο, μερικὰ χρόνια ἀργότερα, τὸ 1900, μὲ εὐχαρίστηση θὰ παρατηρήσει ὁ Παπαδιαμάντης ὅτι ἐπικράτησε σ' ὅλους τοὺς ναοὺς ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ καὶ ἐκφράζει τὴν βεβαιότητα ὅτι δὲν θὰ πάψει ποτὲ νὰ ἐπικρατεῖ. Ἀναφέρει, μάλιστα, διακεκριμένους ψάλτες ποὺ διατηροῦν τὸ γνήσιο ὑφος τῆς τέχνης τους, ὅπως εἶναι ὁ Τσικνόπουλος, ὁ Κυριαζῆς, ὁ Γιαννούτσος κ.ἄ.<sup>57</sup> Ἀλλὰ πολλὲς φορὲς τὸ ταλέντο τῶν ψαλτῶν ἐπισκιάζεται ἀπὸ τὴν ἀδιαφορία τους νὰ μελετήσουν καὶ νὰ ἀποδώσουν σωστὰ τὰ ψαλλόμενα μέσα ἀπὸ τὰ μουσικὰ βιβλία ποὺ κι αὐτὰ εἶναι γεμάτα ἀπὸ σολοικισμοὺς καὶ βαρβαρισμούς<sup>58</sup>.

Μπορεῖ, δῆμως, νὰ ἐπικράτησε γενικῶς τὸ βυζαντινὸ ὑφος, ἀλλὰ ὁ ναὸς τοῦ Ἀγίου Γεωργίου συνεχίζει νὰ ἀποτελεῖ ἔξαίρεση καὶ «πολλοὶ τὸν ἐκλαμβάνουν ἥδη ὡς θέατρον»<sup>59</sup>. Ὁ Παπαδιαμάντης ἀντικρούει μὲ ὀξύτητα τὴν ἐπιπολαιότητα καὶ τὴν ἄγνοια τῶν νεωτεριστῶν τοῦ καιροῦ του. Ἀποκαλεῖ, εἰρωνικά, καντάδα τὴν τετραφωνία στὴν

έκκλησιαστική μουσική, που τὴν εἰσήγαγαν ἀβασάνιστα οἱ καινοτόμοι καὶ τὴν ἐνστερνίσθηκαν ἀσμένως ἀνθρωποι συνήθως ἀνίδεοι καὶ ἡμιμαθεῖς, ὅπως ἔκεινος ὁ Ἡλίας ὁ Ξιδερῆς, ὁ μαραγκός, που νόμιζε ὅτι μπορεῖ νὰ ψάλλει καὶ κατὰ τὰ δύο συστήματα (ἐνῶ «τὸ βέβαιον εἶναι ὅτι ᾧτο ἀπλοῦς ξυλοσχίστης») ἀλλὰ πάντα ἀπέρριπτε ὡς ξεπερασμένο τὸ βυζαντινό («Βυζαντινά, δὲν σᾶς ἀρέσει πιστεύω»), ἐπιλέγοντας τὸ «γελοίως ξενίζον» εὐρωπαϊκό. («Τυφλὸ Σοκάκι»). Ἀλλὰ ἡ πολυφωνία δὲν ταιριάζει μὲ τὴν πραότητα καὶ τὴν ἡρεμία, που εἶναι ἀπαραίτητα στὸ χῶρο τῆς λατρείας, τὴν διαχρίνει κάποια βιαιότητα καὶ ταραχή. Ἡ μονοφωνία —ἡ ὁμοφωνία, ὅπως τὴν ἔλεγε ὁ Θερειανός— συμβολίζει τὴν διδασκαλία τῆς Ἐκκλησίας:

«... οἱ δὲ "Ἄγιοι Τρεῖς Παΐδες ίστοροῦνται ὡς ὑμνοῦντες τὸν Θεὸν "οἱ τρεῖς, ὡς ἐξ ἐνὸς στόματος".

Ἡ Ἐκκλησία ἔχει συμβολικήν, καὶ ἡ συμβολικὴ λαλεῖ εὐγλωττότερον τῆς ρητορικῆς»<sup>60</sup>.

Τὸ πατροπαράδοτο ἥθιος, που δὲν εἶναι νεκρὸς τύπος ἀλλὰ ἀποτυπώνει βαθύτερες ἀλήθειες, ἐγκαταλείπεται καὶ στὴ θέση του ἐπιβάλλεται ὁ εἰσαγόμενος θρησκευτικὸς συναισθηματισμός. Ἔτσι, μαζὶ μὲ τὶς μουσικὲς ἀλλαγές, καθιερώνεται καὶ ἡ θεατρικὴ ἀπαγγελία, που διαχρίνεται «ἀπὸ φαινομένην κατάνυξιν καὶ συντριβήν», σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν λογαοιδικὸ τρόπο ἀπαγγελίας, που εἶναι καὶ ἀρχαιότατος καὶ ἐλληνικός, «ὅπως φαίνεται καὶ εἰς τὰ παλαιὰ δράματα»<sup>61</sup>. Σαφῆς κι ἐδῶ ὁ ὑπαινιγμὸς γιὰ τὴν διατήρηση καὶ ἔξέλιξη κάποιων στοιχείων τῆς ἀρχαίας δραματικῆς τέ-

χνης στήν ἐκκλησιαστικὴ τῶν βυζαντινῶν χρόνων. Γράφει στὸν «"Αλλο Τύπο»:

«'Απήγγειλεν ἀργά, μὲ μετρίαν ἔμφασιν, μὲ φαινομένην κατάνυξιν καὶ συντριβήν. 'Απεῖχεν ὅμως πολὺ τοῦ γνησίου, τοῦ ἀπλοῦ καὶ ἀπερίττου ἐκκλησιαστικοῦ ὕφους —ὕφους ἀρχαιοπρεποῦς καὶ ἐνθυμίζοντος τὴν ἀρχαίαν ἑλληνικὴν ἀπλότητα— ὅποιον μόνον εἰς τὸ "Ἄγιον Ὄρος καλλιεργεῖται».

Στὰ χρόνια του, ὅμως, ὁ ἀρχαιότατος αὐτὸς τρόπος τείνει νὰ ἔκλειψει. Γράφει «Στὸ Χριστό, Στὸ Κάστρο»:

«... μεθ' ὁ ὁ κυρ-Αλεξανδρῆς ἥρχισε τὰς ἀναγνώσεις, καὶ ὅσοι ἡσαν νυσταγμένοι ἀπεκοιμήθησαν σιγὰ εἰς τὰ στασίδια των. ("Α! ἔμελλον ἄρα τοῦ Προφητάνακτος οἱ θεσπέσιοι ὕμνοι ἀπὸ φαλμῶν νὰ καταντήσωσι ἀνάγνωσις νυστακτική, καὶ ὡς ἀνάγνωσις νὰ παραλείπωνται ὅλως, ὡς φορτικόν τι καὶ παρέλκον!)...».

Δὲν εἶναι ψυχρὸς τυπολάτρης ὁ Παπαδιαμάντης. Νοιάζεται νὰ μείνει ἀλώβητη αὐτὴ ἡ αἰωνόβια παράδοση, ἀλλὰ βλέπει μὲ συμπάθεια τὰ λάθη ποὺ κάνουν οἱ ἀπλοί, λαϊκοὶ καὶ κατὰ περίστασιν φάλτες, βρίσκοντας πολλὲς φορὲς ἐπιτυχημένη τὴν ἀκούσια διασκευὴ ἢ τὴν αὐθόρμητη ἐκούσια συμπλήρωση τῶν φαλλομένων. Ισως γιατὶ ἐκεῖ δὲν προδίδεται τὸ «ἄφατον ἄρωμα καὶ κάλλος» τῶν τραγουδιῶν τοῦ Θεοῦ, ποὺ ἀφήνει ἀνυποφίαστους ὅχι μόνον τοὺς καινοτόμους ἀλλά καὶ τοὺς «ἐπαγγελματίας ἱερεῖς καὶ φάλτας». Γράφει γιὰ τὸν κυρ-Αλεξανδρῆ «Στὸ Χριστό, Στὸ Κάστρο»:

«Ο ἀγαθὸς γέρων ἦτο ἐκ τοῦ ἀμιμήτου ἐκείνου τύπου τῶν ψαλτῶν, ὃν τὸ γένος ἔξελιπε δυστυχῶς σήμερον. Ἐψαλλε κακῶς μέν, ἀλλ’ εὐλαβῶς καὶ μετ’ αἰσθήματος. Κανὲν σχεδὸν κῶλον δὲν ἔλεγεν ὄρθῶς, οὔτε μουσικῶς, οὔτε γραμματικῶς. Πότε ἐν καὶ ἥμισυ κῶλον τὰ ἥνου εἰς ἐν, πότε δύο καὶ ἥμισυ τὰ διήρει εἰς τέσσαρα. Ἀλλὰ προκριτωτέρα ἡ ἀμάθεια τῆς δοκησισοφίας...»

Καὶ στὴν «Ἐξοχικὴ Λαμπρή» γράφει, μὲ ἀφορμὴ τὸν ἴδιαζοντα τρόπο ποὺ ψάλλει ὁ μπαρμπα-Κίτσος:

«Καὶ ὅμως, μεθ’ ὅλην τὴν ἴδιορρυθμίαν ταύτην, οὐδεὶς ποτὲ ἔψαλλεν ἵερὸν ἀσμα μετὰ πλείονος χριστιανικοῦ αἰσθήματος καὶ ἐνθουσιασμοῦ, ἔξαιρουμένου ἵσως τοῦ γνωστοῦ ἐν Ἀθήναις γηραιοῦ καὶ σεβασμίου Κρητός, τοῦ φάλλοντος τὸ "Αλαλα τὰ χείλη τῶν ἀσεβῶν μὲ τὴν ἔξῆς προσθήκην: "Αλαλα τὰ χείλη τῶν ἀσεβῶν, τῶν μὴ προσκυνούντων, οἱ κερατάδες, τὴν εἰκόναν σου τὴν σεπτήν".

‘Αληθεῖς Ὁρθόδοξοι Ἐλληνες!»

‘Η ἀμάθεια εἶναι προτιμότερη ἀπὸ τὴ δοκησισοφία καὶ τὸ γνήσιο λαϊκὸ αἴσθημα μπορεῖ νὰ ξεπερνάει τοὺς τύπους, ἀλλὰ ἡ σύγχυση ἀλλοιώνει τὸ ὑφος καὶ ὑποσκάπτει τὸ ἴδιο τὸ αἴσθημα. Τέτοιο δεῖγμα μουσικῆς συγχύσεως, ποὺ ἐπικρατοῦσε στοὺς Ἐλληνες, καὶ τῆς πρωτεύουσας καὶ τῆς ὑπαίθρου, εἶναι ὁ μπαρμπα-Μηλιός (στὸ ἴδιο διήγημα), ποὺ θέλησε νὰ ψάλλει κι αὐτὸς τὸ Χριστὸς Ἀνέστη, ἀλλὰ τὸ γύριζε πότε στὸν ἀμανὲ καὶ πότε στὸ κλέφτι-

κο. Διότι τὸ γνήσιο ἐκκλησιαστικὸ ὄφος διαφέρει σαφῶς ὅ-  
χι μόνο ἀπὸ τὴν εὐρωπαϊκὴ τετραφωνία, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν  
ἀνατολικὴ ἡδυπάθεια, δπως φαίνεται καὶ στὸ σατιρικό:

«Τί σὲ Δημητράκη καλέσωμεν; μουσικὸν τῆς καραβά-  
νας, ψάλτην τοῦ γλυκοῦ νεροῦ, ποὺ κοιτάζεις τὸ βι-  
βλίο καὶ τὰ λέξ στὰ κουτουρού· ἴμάμην τῶν Χοτζά-  
δων προεξάρχοντα, χαχάμην τῶν Μποχώρηδων ἐ-  
ξάρχοντα· ἀμανετζήν ἡχηρότατον καὶ μπατακτήν ὁ-  
χληρότατον. Μᾶς λίγωσες ἀπ' τὴ γλύκα τὰς ψυχὰς ἡ-  
μῶν».

«Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μας μουσικὴ εἶναι ἡ ἵδια ἡ αἰωνόβι-  
ος μουσικὴ παράδοσις τοῦ ἔθνους, διαφέρουσα τῆς λαϊκῆς  
μουσικῆς παραδόσεως κατὰ τὸ ποιητικὸν περιεχόμενον  
καὶ τὴν ἰδιοτυπίαν τῶν μελικῶν μορφῶν καὶ σχηματι-  
σμῶν», ὑποστηρίζει ὁ Σίμων Καράς<sup>62</sup>. Αὔτὴν ἀκριβῶς τὴν  
αἰσθηση τῆς συνέχειας καὶ τῆς ἐσωτερικῆς συνοχῆς μᾶς  
μεταδίδει καὶ ὁ Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντης, ὅταν χρησι-  
μοποιεῖ τὶς ἀρχαίες ὄνομασίες γιὰ νὰ ἀποδώσει τοὺς ἥχους  
ἀλλὰ καὶ τὸ ἥθος τῶν λαϊκῶν τραγουδιῶν. Αἰσθανόμενος,  
ἴσως, τὴν ἰδιοτυπία τῶν μελικῶν μορφῶν τοῦ λαϊκοῦ τρα-  
γουδιοῦ δὲν χρησιμοποιεῖ τὶς ὄνομασίες τῶν ἥχων τῆς ἐκ-  
κλησιαστικῆς μουσικῆς, ἀλλὰ τῆς ἀρχαίας, ποὺ δὲν διαφέ-  
ρουν οὐσιαστικὰ ἀπὸ τὴν ὄκτωηχία ἀλλά ταιριάζουν πε-  
ρισσότερο στὸ κοσμικὸ φρόνημα τῆς λαϊκῆς. Μᾶς μιλάει  
γιὰ ἀσματα σὲ δώριο ἢ φρύγιο ἥχο, γιὰ παράδειγμα, ποὺ  
ἀντιστοιχοῦν, ὁ ἕνας στὸν πρῶτο ἥχο ποὺ διακρίνεται γιὰ  
τὸ σεμνὸ καὶ σοβαρὸ χαρακτήρα του, ἐνῶ ὁ ἄλλος στὸν

τρίτο ἥχο, ποὺ τὸν χαρακτηρίζει τὸ παρορμητικὸ στοιχεῖο<sup>63</sup>. Σὲ ἄλλο σημεῖο τὸ διατυπώνει καθαρά:

«Δὲν φαίνεται ὅτι ὁ τσάμικος καὶ ὁ συρτὸς καὶ ὁ καλαματιανὸς εἶναι ὅμοιοι μὲ τὸν κύκλιον καὶ τὸν πυρίχιον τῶν παλαιῶν μας προγόνων;»<sup>64</sup>

Καὶ βέβαια, δὲν μπορεῖ ὁ χορὸς νὰ εἶναι ὅμοιος καὶ ἡ μουσικὴ διαφορετική. Ἡ ἑλληνικότητα ἐνδιαφέρει τὸν Παπαδιαμάντη, ὅπως καὶ τοὺς ὑπόλοιπους ὑποστηριχτὲς τῆς μουσικῆς μας παράδοσης καθὼς εἴδαμε. Πρέπει νὰ καταρρεύσει ἡ κατηγορία ὅτι αὐτὴ ἡ μουσικὴ εἶναι τουρκικὴ ἐφ' ὅσον μιὰ τέτοια θέση προβάλλεται ἀβασάνιστα καὶ χωρὶς εἰς βάθος γνώση τοῦ θέματος. 'Αλλὰ ἀπ' ὅ, τι φαίνεται ὁ Παπαδιαμάντης δὲν μένει γιὰ πολὺ στὸ ζήτημα τῆς ἑθνικότητος. Ξεπερνάει τὸ πρόβλημα τῆς ἑθνικῆς καθαρότητος τῆς μουσικῆς μας καὶ προχωρεῖ πιὸ πέρα, σὲ θέματα περισσότερο οὐσιαστικά, ὅπως εἶναι ἡ προσήλωση στὴν παράδοση καὶ ἡ ἀγάπη αὐτῆς τῆς ἴδιας τῆς μουσικῆς πέρα ἀπὸ τὶς θεωρητικὲς διαμάχες. Γράφει, μὲ ἀφορμὴ τὴ Μεγάλη Ἐβδομάδα:

«Μᾶς λέγουσι πολλοὶ ὅτι ἡμεῖς ἔχομεν γεμᾶτα δῆθεν τὰ ὕτα ἀπὸ ἀμανέδες καὶ ἀπὸ μακάμια τουρκικὰ καὶ ἀπωλέσαμεν τὸ μουσικὸν αἰσθημα. 'Αλλ' ἡμεῖς ἡκούσαμεν ἐκ τῆς Ἱερᾶς Γραφῆς ὅτι τὸ ἔλαττον ὑπὸ τοῦ κρείττονος εὐλογεῖται', καὶ δὲν πιστεύομε ὅτι οἱ Τοῦρκοι νὰ ἔδωκαν εἰς τοὺς ἐγγυτέρους προγόνους μας, τοὺς Βυζαντινούς, ἀπὸ ὅσα τοὺς ἐπῆραν περισ-

σότερα· ἔπειτα ἀφοῦ, ὡς φαίνεται, εἶναι ἀνάγκη νὰ ἔχῃ τις ἀπὸ κάτι γεμᾶτα τὰ ὕτα, τὶ διαφέρει ἀν τὰ ἔχη γεμᾶτα ἀπὸ καντάδες ἢ μακάμια; Αὐτὸ τὸ μειονέκτημα ἡμῶν, ἃν εἶναι μειονέκτημα, ἐν ἀποδεικνύει, ὅτι ἡμεῖς ἐξωκειώθημεν ἄρα μὲ τὰ πάτρια, καὶ τὰ πονοῦμεν, ἐνῷ αὐτοὶ δὲν τὰ ἐγνώρισαν καὶ δὲν τὰ στέργουσι. Διότι ἃν ἀνετρέφοντο μὲ αὐτά, θὰ ἥσαν εὐχαριστημένοι, καὶ δὲν θὰ ἐζήτουν τὴν μεταβολήν»<sup>65</sup>.

Τὸ πρῶτο ἐπιχείρημα τὸ συναντήσαμε αὐτούσιο καὶ στὸν Βερναρδάκη. ‘Η ἐπιχειρηματολογία τοῦ Παπαδιαμάντη ταυτίζεται πολλὲς φορὲς μ’ αὐτὴ τῶν λοιπῶν μουσικολογούντων ποὺ ὑπερασπίζονται τὴν ἴδια ὑπόθεση. Κάποιες φορές, ὅμως, αὐτὸς μᾶς δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι προχωράει βαθύτερα, ἀπαλλασσόμενος ἀπὸ κάποιες θεωρητικὲς προκαταλήψεις. “Αν ἡ μουσικὴ ποὺ ἔχουμε εἶναι τουρκική, αὐτὸ δὲν σημαίνει ὅτι αὐτὴ ποὺ εἰσάγετε εἶναι ἑλληνική, ἀπαντάει ὁ Παπαδιαμάντης. ‘Επομένως ἡ διαφορὰ βρίσκεται ἀλλοῦ, στὴν προσήλωση στὰ πάτρια ἢ στὴν καινοτομία. Αὐτὴ ἡ διαφορὰ ἀποκαλύπτει τὴν διαφορετικὴν ἀντίληψη τῆς ἴδιας τῆς ζωῆς, τῆς ἐξέλιξης ἢ τῆς ἱστορίας ποὺ πηγάζει ἀπὸ τὸ ὄρθodoξο βίωμα καὶ τὴν ἐκ διαμέτρου ἀντίθετη πεποίθηση ὅτι κάθε φορὰ ζοῦμε τὴν σκληρὴ πάλη ἐνὸς παλιοῦ ποὺ προορίζεται νὰ καταρρεύσει κι ἐνὸς ριζικὰ καινούργιου ποὺ θὰ θριαμβεύσει. Στὰ μάτια τοῦ Παπαδιαμάντη, ὅμως, ἡ ἱστορία ἐμφανίζεται μὲ ἄλλους ὅρους, τὸ παλιό, ἢ αὐτὸ ποὺ θεωρεῖται τέτοιο, εἰσχωρεῖ στὸ καινούργιο, ὅσο αὐτὸ εἶναι πράγματι καινούργιο. ‘Η ρήξη ἔχει

νόημα ὅταν ἀντιστρατεύεται τὸν παλαιό μας ἑαυτό, ὅχι χρονικὰ παλαιὸ δὲ ποιοτικά, ἐπομένως ὁ νέος ἑαυτὸς μπορεῖ νὰ ἀναζητηθεῖ καὶ στὸ φαινομενικὰ παρελθόν. Ἀλλιῶς ἡ ρήξη εἶναι προϊὸν οἰησης καὶ γιγαντωμένου ἔγωισμοῦ. Αὐτὴ ἡ οἰηση ἔχει προκαλέσει τὴ διαμάχη καὶ στοὺς κόλπους τῆς ἐλληνικῆς κοινωνίας καὶ ἐκκλησίας. Αὐτὴ τοὺς ἔχει ἀπομακρύνει ἀπὸ τὴν Ὁρθόδοξη διδασκαλία καὶ τοὺς στρέφει σὲ ὁ, τιδήποτε καινοφανὲς ἔρχεται ἀπὸ τὴν Εὐρώπη. Τὰ ἄλλα ζητήματα εἶναι δευτερεύοντα. Ἡ ἐλληνικότητα τῆς μουσικῆς, οἱ ἀσιατικὲς ἐπιδράσεις, εἶναι ἀπλῶς προφάσεις:

«Ἄλλως, ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ εἶναι τόσον ἐλληνικὴ ὅσον πρέπει νὰ εἶναι. Οὔτε ἡμεῖς τὴν θέλομεν, οὔτε τὴν φανταζόμεθα, ὡς αὐτὴν τὴν μουσικὴν τῶν ἀρχαίων Ἐλλήνων. Ἄλλ' εἶναι ἡ μόνη γνησία καὶ ἡ μόνη ὑπάρχουσα. Καὶ δι' ἡμᾶς, ἐὰν δὲν εἶναι ἡ μουσικὴ τῶν Ἐλλήνων, εἶναι ἡ μουσικὴ τῶν ἀγγέλων»<sup>66</sup>.

“Ομως, ἡ αἵτια τῆς ἔριδος, ὅπως εἴπαμε, εἶναι θρησκευτικὴ καὶ τὸ Βυζάντιο εἶναι ἡ αἰχμή. Νὰ ποῦ βρίσκεται ἡ αἵτια τῆς ἀντιθέσεως κατὰ τὸν Παπαδιαμάντη:

«Μὴ θρησκευτικά, πρὸς Θεοῦ! Τὸ Ἐλληνικὸν Ἐθνος δὲν εἶναι Βυζαντινοί, ἐννοήσατε; Οἱ σημερινοὶ Ἐλληνες εἶναι κατ' εὐθείαν διάδοχοι τῶν ἀρχαίων».

Βασισμένοι σὲ ὅσα μέχρι τώρα εἴπαμε, μποροῦμε νὰ καταλήξουμε στὸ συμπέρασμα ὅτι μέσα ἀπὸ τὶς διάσπαρτες ἀναφορὲς τοῦ Παπαδιαμάντη στὴν ἐκκλησιαστικὴ μας μουσική, ἀπορρέει μιὰ ὀλοκληρωμένη ἄποψη ποὺ ὑποστη-

ρίζεται μὲ συνέπεια. Οἱ συχνὲς συμπτώσεις τῶν θέσεών του μὲ ἄλλους δόμοφρονες —χωρὶς νὰ συνεπάγονται τὴν προσωπικὴ γνωριμία— φανερώνουν τὴν ἀμεση συμμετοχὴν τοῦ Παπαδιαμάντη στὶς ζυμώσεις τῆς ἐποχῆς του, ἀλλὰ καὶ τὴ δυναμικὴ παρέμβασή του καὶ μέσω τοῦ λογοτεχνικοῦ του ἔργου ἀλλὰ καὶ διὰ τῆς ἀρθρογραφίας γιὰ τὴν ὑποστήριξη τῆς μουσικῆς μας παραδόσεως καὶ τοῦ τρόπου θεάσεως τοῦ κόσμου ὅπου αὐτὴ ἀναπτύσσεται. "Ἄν λάβουμε, ἐξ ἄλλου, ὑπ' ὅψη μας τὶς συχνὲς ἀναφορὲς σὲ εἰδικοὺς μουσικοὺς ὄρους, τὴν κολλυβάδικη παράδοση ποὺ κουβαλάει, τὴ θητεία του στὸ "Άγιον" Όρος ἀλλὰ καὶ τὸ ὑμνογραφικό του ἔργο ἀναρωτιόμαστε ἂν πράγματι ἥταν αὐτοδίδακτος, πρακτικὸς δηλαδὴ ψάλτης ἢ ἂν εἶχε λάβει κάποια μουσικὴ παιδεία. "Οσα γνωρίζουμε δὲν μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ δώσουμε μιὰν δριστικὴ ἀπάντηση, καθὼς μάλιστα ὁ 'Ι.Θ. Τσώκλης καὶ ὁ 'Α. Τσικνόπουλος, τῶν ὅποιων ἡ μαρτυρία εἶναι σεβαστή, τὸν κατατάσσουν στοὺς πρακτικοὺς ψάλτες καί, ἀφοῦ εἶναι πιθανό, ἡ ἐπὶ χρόνια συνάφειά του μὲ τὴν ψαλτικὴ τέχνη νὰ τοῦ εἶχε δώσει ἵκανὲς μουσικὲς γνώσεις. Μπορεῖ, ἐπομένως, νὰ μὴ διδάχθηκε συστηματικὰ τὴ θεωρία τῆς ἐκκλησιαστικῆς μας μουσικῆς καὶ τὴν παρασημαντική της, ὡστόσο φαίνεται νὰ γνωρίζει ἄριστα τὸ τυπικὸ τῶν ἀκολουθιῶν, τὴ διαδοχὴ τῶν ἥχων ἀλλὰ καὶ τὸ ἥθος κάθε ἥχου ὡστε νὰ εἶναι σὲ θέση νὰ συνθέτει ὑμνογραφήματα κατὰ τὴν πορεία τοῦ μέλους του. Γιὰ νὰ τὸ καταλάβουμε καλύτερα αὐτό, θὰ πρέπει νὰ λάβουμε ὑπ' ὅψη μας, δτι ὁ ἥχος εἶναι ἔνας μουσικὸς τρόπος ποὺ χαρακτηρίζεται ἀπὸ

τὴ βάση του, τοὺς δεσπόζοντες φθόγγους, τὶς καταλήξεις καὶ τὶς ίδιαζουσες θέσεις του στοιχεῖα τὰ ὅποια ἀκολουθώντας τα κανεὶς διὰ τῆς προφορικῆς μεταδόσεως — ὅπως ἄλλωστε συνέβαινε ἐπὶ σειρὰ αἰώνων στὸ Βυζάντιο — μποροῦσε νὰ κάνει τὰ δικά του βήματα μέσα σὲ ἔναν ἥδη χαραγμένο δρόμο. Ἔτσι εἶναι εὔκολο νὰ ὑποθέσει κανεὶς ὅτι καὶ τὰ ίδιόμελα τῶν ὑμνογραφημάτων του (ὅπως, φερ' εἰπεῖν, στὴν ἀκολουθία τοῦ Ἀγίου Ἰερομάρτυρος Ἀντίπα, Ἐπισκόπου Περγάμου) στηρίζονται σὲ μελωδικὲς φράσεις καὶ θέσεις τοῦ ἐκάστοτε ἥχου, ἀνάλογες μὲ τὶς διακυμάνσεις τοῦ λόγου.

Οπως καὶ νῦναι, πάντως, αὐτὸ ποὺ ἔχει μεγαλύτερη σημασία δὲν εἶναι ἀν γνωρίζει κάποιος νὰ διαβάζει τὴν παρασημαντικὴ ἥ νὰ ἔχει δρισμένες τυπικὲς ἥ τεχνικὲς γνώσεις, ἀλλὰ τὸ αἴσθημα ποὺ ἐκφράζει. Κι αὐτὸ τὸ αἴσθημα κάνει τὸν Παπαδιαμάντη μουσικό, ὅχι μόνον ὅταν ψάλλει κατὰ τὸ ίδιαίτερο ὕφος του ἥ ὑμνογραφεῖ κατὰ τοὺς παραδεδομένους ἐκκλησιαστικοὺς τρόπους ἀλλὰ κι ὅταν γράφει τὰ διηγήματά του ἥ τὰ λίγα ποιήματά του ἀποκαλύπτοντας τὸ χρυφὸ μέλος τῶν λέξεων καὶ τοῦ κόσμου. Δὲν ἐννοῶ ἐδῶ μιὰ παρακινδυνευμένη ἀλλὰ καὶ αὐθαίρετη ἀναζήτηση μουσικῶν δομῶν σὲ κάποια ἔργα του, ἀλλὰ τὴν ἀντίληψη τῆς γλώσσας ὡς ἥχορρυθμικῆς ἐνότητος καὶ τὴ σύλληψη τοῦ κόσμου ὡς ἀρμονίας, ἥ ὅποια ἥχητικῶς ἐκφράζεται ὅχι μόνο ἀπὸ τὰ ὅργανα καὶ τὴ φωνή, μὰ καὶ ἀπ' ὅλα τὰ ζωντανὰ καὶ τὰ ἄψυχα τῆς πλάσης ποὺ κατ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἀποτυπώνουν θεῖα μυστικά. Γι' αὐτὸ ἥ μουσικὴ δὲν ἐ-

ξαντλεῖται στὴν Ἱερὴ μουσική, ἔστω κι ἀν αὐτὴ εἶναι ἡ κορύφωσή της καὶ πάντοτε —ὅταν δὲν ἀναιρεῖ τὸν ἑαυτό της— γίνεται μέτρο ἀντιλήψεως τοῦ ἀγνώστου ποὺ ὁ ἀνθρωπὸς ἀντιλαμβάνεται ὡς χάος.

Ἐτσι ὁ μουσικὸς Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντης δὲν ἀγαπᾷ μόνο τὰ «τραγούδια τοῦ Θεοῦ». Τὰ διηγήματά του εἶναι γεμάτα ἀπὸ νησιώτικες πατινάδες, λαϊκὰ τραγούδια καὶ δίστιχα ποὺ αὐτοσχεδιάζουν ἐρωτευμένοι καὶ μερακλῆδες. Ἔξ ἄλλου ὁ ἴδιος τόχε πεῖ: «Ἀπ' ὅλους τοὺς καλλιτέχνας, τοὺς μουσικοὺς ἀγαπῶ περισσότερον». Ἀκόμα καὶ δταν δὲν ὑπηρετοῦν τὸ «θεῖον ἄσμα», μέσῳ τῆς μουσικῆς γεύονται τὸν κόσμο τῆς ἐλευθερίας καὶ τῆς ἀρμονίας ποὺ ἔξυψώνει τὸ ἥθος καὶ ἀποκαλύπτει τὴν εὔγένεια τῆς ψυχῆς.

ΟΤΑΝ ΑΡΧΙΖΟΥΝ ν' ἀκούγονται «βιολιά, λαγοῦτα, λαλούμενα» οἱ ἀνθρώπινες μικρότητες ὑποχωροῦν. 'Η μάταιη φλυαρία παύει κι ἀρχίζει ἡ γιορτή. «'Η ἡδύτης τῆς μελωδίας, καὶ ἀφοῦ σιγήσουν ἀκόμη τὰ ὅργανα ἀπελαύνει τὰ ἔχθρικὰ αἰσθήματα» («Αἱ Ἀθῆναι ὡς ἀνατολική πόλις»). 'Αφήνεται ὁ κυρ-Αλέξανδρος νὰ γοητευθεῖ κι ἀπὸ τὸ μοναχικὸ νᾶϊ, κι ἀπὸ τὶς ἀνατολικὲς μελωδίες, κι ἀπὸ τὰ σεβνταλίδικα λαϊκὰ τραγούδια ἢ τὰ γλεντζέδικα, κι ἀπὸ τὰ ρομαντικὰ τοῦ καιροῦ του μὲ τὴν κιθάρα καὶ τὸ μαντολίνο τῆς νεανικῆς παρέας κάτω ἀπὸ τὸ παράθυρο δύο ὥραιών κοριτσιῶν. 'Η νυχτερινὴ μουσικὴ συνοδεύει τὶς ὥρες τοῦ ὕπνου ἢ τῆς ἀϋπνίας. Πρόκειται γιὰ τὴν ἀθηναϊκὴ καντάδα, τραγούδια τοῦ ἀστεως ἐπηρεασμένα ἀπὸ τὰ Ἐπτάνησα, ποὺ τὰ τραγουδοῦσαν μελαγχολικὰ οἱ κιθαρωδοὶ τῆς γειτονιᾶς τὶς νύχτες, κρατώντας φυσικὰ τὶς ἀποστάσεις του ἀπὸ τὰ νέα ἥθη ποὺ ἐπικρατοῦν στοὺς νέους καὶ στὶς οἰκογένειες τῆς Ἀθήνας. Γράφει στὴν «'Αποκρητικη νύχτα», ἀποδίδοντας θαυμάσια τὴν ἀτμόσφαιρα τῆς ἐποχῆς:

«'Αλλ' ἡ οἰκία ἔπλεεν εἰς τὸ μεταίχμιον, τὸ ἀόριστον καὶ ἀβέβαιον, εἰς τὸ λυκόφως ἐκεῖνο, μεταξὺ παραδόσεως καὶ νεωτερισμοῦ, ὅπερ, ὡς λυκόφως, δὲν δύναται νὰ διαρκέσῃ, ἀλλ' ἀναγκαίως θὰ ὑποχωρήσῃ εἰς τὸν ζόφον καὶ θὰ γίνη νύξ».

’Αλλὰ στὴ Σκιάθο αὐτὴ ἡ νύχτα ἀργεῖ ἀκόμα. Τὸ μελαγχολικὸ καὶ περιπαθὲς κλίμα τῆς ἀθηναϊκῆς βραδιᾶς διαφέρει ἀρκετὰ ἀπὸ τὸ διονυσιακὸ γλέντι τοῦ Καλοειδῆ. Μὲ τὸ τραγούδι, μὲ τὸ χρασὶ αὐτὸς καὶ ἡ παρέα του ἀναστάτωντουν τὴν ἥσυχη βραδιὰ τοῦ νησιοῦ:

«...τὸ πρῶτον ἄσμα, εἰς τὸν παλαιὸν δώριον ἥχον  
‘ἔβγα νὰ ἴδω τὸν ἵσκιο σου, κι ἐγὼ τόνε γνωρίζω’

.....

εἰς αὐτὸν, ὅμως, δὲν ἥρεσεν, ὡς πάρα πολὺ σεμνόν,  
καὶ διὰ τοῦτο τὸ ἔτρεψαν πάραυτα εἰς τὸν φρύγιον  
καὶ τὸ τροχαϊκόν. Καὶ τότε πάλιν ὁ Καλοειδῆς εὔρεν  
ἴδικήν του ἐπωδὸν νὰ ἐπισυνάψῃ.

Ντελμπεντέρισσα Βασίλω  
στρῶσ’ τὸ μπράτσο σου νὰ γείρω».

(«Τρελλὴ βραδιά»)

Κι ἔπειτα, οἱ τρεῖς γύφτοι «χόρδιζαν ἐν τῷ ἄμα τὴν γκάϊδα, τὸ λαγοῦτο καὶ τὸ κλαρινέττο» καὶ ἀρχίζει ὁ «δαιμονιώδης χορός». Βραχνὲς φωνές, παράπονα, κρυφοὶ καῦμοι. ’Αλλὰ τὸ γλέντι θὰ διακοπεῖ ἀπότομα μὲ τὴν ἐπέμβαση τοῦ χωροφύλακα γιὰ τὴν ἐπιβολὴ τῆς τάξης. ‘Η ἴδια ἐπέμβαση θὰ «έξορίσει» τὸν δερβίση στὴ σήραγγα τοῦ Θησείου ἢ θὰ ἐμποδίσει τὰ «βιολιὰ καὶ τὰ τραγούδια κατὰ τὸ ἐσπέρας τῶν Κυριακῶν καὶ ἑορτῶν» («Αἱ Ἀθῆναι ὡς Ἀνατολικὴ Πόλις»), φροντίζοντας πάντα γιὰ τὴν ἥσυχία καὶ τὴν τάξη. ’Ο χωροφύλακας τοῦ νησιοῦ, στὴν «Τρελλὴ Βραδιά», δείχνοντας τὴν ἐπιείκια του θὰ ἀρκεστεῖ ἀπλῶς νὰ κατάσχει τὰ τρία ὄργανα ἀφήνοντας ἀναπάντητο τὸ ἐ-

ρώτημα τοῦ Γύφτου:

— Δὲν εἰν' ἐδῶ ἐλευθερία, τζάνεμ;

“Οπως τὸ νάϊ ἔθελγε τὸ χωροφύλακα, στὸν Ξεπεσμένο Δερβίση, ἀλλὰ γιὰ λόγους ἀνωτέρας βίας ἐξόρισε τὸν παράξενο αὐλητὴ στὴν ὑπόγεια σήραγγα τοῦ Θησείου, ἔτσι κι ἐδῶ οἱ «ταραχόποιοι» γλεντζέδες μουσικοὶ καὶ τραγουδιστὲς δὲν θ' ἀφήσουν ἀσυγκίνητη τὴν ἔξουσία. Θὰ ὁδηγηθοῦν στὸ τμῆμα, παίζοντας καὶ τραγουδώντας!

Ἐλευθερία, λοιπόν, καὶ καταφύγιο ἡ μουσική, ὅπου κουρνιάζει ἡ ἀγωνία τοῦ ἀνθρώπου ποὺ πάντα κάτι τοῦ ξεφεύγει, σὰν τὸν τρελλὸν ἐρωτευμένο μὲ τὸ μπουζοῦκι του:

«Ἐκεῖ, κάτω ἀπὸ τὰ παράθυρα τῆς νεαρᾶς δασκάλας καὶ ἀντικρὺ τῆς δημαρχικῆς οἰκίας, ἐκάθητο ὁ Ζάχος μονοτόνως ἐπὶ ὥρας κι ἔπαιζε μονοτόνους ἥχους, σχεδὸν ἄνευ ρυθμοῦ καὶ μέλους, μὲ τὸ μπουζοῦκι του. Ἐκεῖ τὸ δειλινὸν θερινῆς ἡμέρας, ἔμελπε τὸ ἄσμα:

Κρέμετ' ἡ καπότα στὴν ἀλυγαριὰ  
ντέρτι καὶ μαράζι κι ἀναπαραδιά!

Μὲ τὸ ἄσμα τοῦτο καὶ ἀν ἔζήτει νὰ ἐλκύσῃ τὴν προσοχὴν τῶν νεαρῶν γειτονισσῶν, ἀκριβῆ συνείδησιν δὲν εἶχε· τοῦ πράγματος, ἀλλὰ μᾶλλον Σαούλ ἄμα καὶ Δαυΐδ εἰς τὸν ἔαυτόν του, ἐπροσπάθει διὰ τῆς μουσικῆς ταύτης νὰ διασκεδάσῃ τὴν ἴδιαν τρέλλαν του».

(«Στρίγγλα μάννα»)

Χαμένος στὸν δικό του κόσμο ὁ τρελλὸς δὲν μπορεῖ νὰ ἔχει οὔτε ρυθμὸ οὔτε μέλος, στοιχεῖα σταθερὰ ποὺ μὲ τοὺς

κανόνες τους συνάγουν τὰ ἀτομικὰ διεστῶτα καὶ συγκροτοῦν τὸν κοινό μας κόσμο. 'Ωστόσο δὲν παύει καὶ γι' αὐτὸν ἡ μουσικὴ νὰ εἶναι κάτι: ἡ διασκέδαση τῆς τρέλλας του. Μὰ κι ἐδῶ ἡ ἐπέμβαση τῆς ἀστυνομίας θὰ στραφεῖ ἐναντίον τῆς μουσικῆς καὶ τοῦ ἴδιορρυθμου μουσικοῦ, κατόπιν παρακλήσεως τῆς στρίγλας μάνας αὐτὴ τὴ φορά:

«Οἱ δύο νεαροὶ χωροφύλακες μόνον ἀφορμὴν ἔζητουν. Τὸ ν' ἀρπάσουν δύο ἔνοπλοι ἐν πρᾶγμα ἀπὸ χεῖρας ἐνὸς ἀόπλου, δύο φρόνιμοι ἐν μουσικὸν ὅργανον ἀπὸ τὰς χεῖρας τρελλοῦ, ἀκινδύνου μάλιστα τρελλοῦ, εἶναι τόσον εὔκολον καὶ τόσον διασκεδαστικόν. — Κι ἔτσι τὸ βράδυ ἔκεīνο ὁ Ζάχος εὔρεθη χωρὶς μπουζοῦκι...».

Κι ἀφοῦ χωρὶς τὸ ὅργανό του συνέχισε τὸ κλάμα του «ἄνευ ρυθμοῦ καὶ μέλους» καὶ «ἔμενε κτῆνος ἄμουσον καὶ ἄχαρι εἰς τὴν ὑπακοὴν τῆς μητρός του», κάποια στιγμὴ τὸ ἀναζήτησε:

«Μόνον μίαν ἡμέραν τῆς εἶπε μὲ ἥθιος πολὺ ταπεινόν:  
— Δὲ λές, μάννα, τῆς Ἀκρίβως, νὰ πῇ τῆς Ἀμέρσας, νὰ πῇ τῆς δασκάλας, νὰ πῇ τοῦ δημάρχου, κι ὁ δῆμαρχος νὰ πῇ τοῦ ἀστυνόμου, κι ὁ ἀστυνόμος νὰ διατάξῃ τοὺς χωροφυλάκους, νὰ μοῦ δώσουν τὸ μπουζοῦκι μου πίσω!

«Ἐβλεπε, τάχα, ώς τρελός, τὴν Ἱεραρχικὴν ἄλυσιν, μὲ τὴν ὁποίαν ἐφαίνοντο νὰ εἶναι δεμένοι ὅλοι οἱ φρόνιμοι; Καὶ ἡσθάνετο ὅτι αὐτὸς δὲν ἦτο ἀπαλλαγμένος ἀπὸ τὴν περίσφιγξιν τῆς ἀλύσεως ταύτης;»

‘Η μουσικὴ συνδέεται μ’ ἔνα αἰτημα ἐλευθερίας ἐσωτερικῆς, τὸ δποῖο, ἐνῷ δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ τὸ συναντήσεις μέσα στὴν καταναλωτικὴ μανία τῶν ἀτομικῶν δικαιωμάτων, μπορεῖς νὰ τὸ βρεῖς σὲ τύπους ποὺ χωρὶς νὰ ἔναντιώνονται στὴν κοινωνία καὶ νὰ προβάλλουν τὴ δική τους αὐθαιρεσία, ἀκολουθοῦν τὴ μοίρα τους ἔχοντας τὸ αἰσθημα δτι ἡ οὐσία βρίσκεται σ’ αὐτὸ ποὺ δὲν ξέρουμε κι ἡ ἐπαφή τους μ’ αὐτὸ τὸ δριο τοῦ ἀπείρου ἀφήνει αὐτὴ τὴν ἀνοιχτοσύνη στὴν καρδιά τους καὶ κάποτε τοὺς ἴδιους βαθιὰ πληγωμένους.

Παράξενος τύπος, διαρκῶς μὲ τὸ παράπονο, περισσευάμενος στὸν κόσμο τῆς νοικοκυρεμένης γειτονιᾶς ἥταν καὶ ὁ γείτονας μὲ τὸ λαοῦτο, μορφὴ προδρομικὴ τοῦ ρεμπέτικου, ποὺ «έλιανοτραγουδοῦσε ἢ τούρκικα ἢ ντόπια κουτσαβάκικα». Νὰ πῶς μᾶς τὸν παρουσιάζει:

«Ποτὲ δὲν ἤρχετο ὥρισμένην ὥραν εἰς τὸ δωμάτιόν του. Πότε πολὺ ἐνωρίς, πότε πολὺ ἀργά, ἄλλοτε ἔλειπεν ὅλην τὴν νύκτα κι ἐκοιμᾶτο τὴν ἡμέραν. Πότε ἥταν νηστικός, πότε ἐφαίνετο νὰ εἶναι ‘ἀποκαῆς’. Δὲν εἶναι βέβαιον ἂν ἔπινε χασίς, φαίνεται δύμως δτι ἔπινε πολὺ ρακί. Ὅτον Τουρκομερίτης. Ὄνομάζετο Βαγγέλης».

Καὶ καθὼς ἥταν μοναχικὸς κι ἀπόκοσμος κίνησε τὴν περιέργεια τῆς γειτόνισσας, ποὺ ἔνα πρωΐ τοῦ πῆρε τὸ λαοῦτο ἀπὸ τὰ χέρια καὶ δοκίμασε νὰ παίξει μὲ τὸ «πλῆκτρον», τὴν πένα, λέγοντάς του:

«— ‘Ε! καῦμένε, κυρ-Βαγγέλη!... δὲν εῖσαι καὶ σὺ

κανένας μερακλῆς... δὲν σ' ἀκούσαμε καμμιὰ βραδιὰ νὰ μᾶς παίξῃς κι ἐδῶ τίποτα... Εἶναι καμπόσοι βιολιτζῆδες τόσο μερακλῆδες, που καλλίτερα παίζουν μονάχοι τους, ὅταν τοὺς ἔρχεται τὸ κέφι, παρὰ ὅταν τοὺς δίνουν οἱ ἄλλοι παράδεις».

(«Ο γείτονας μὲ τὸ λαοῦτο», 1900)

Νά, ὅμως, που τὰ λόγια δὲν μποροῦν νὰ συγκροτήσουν μιὰν ἀπαρκὴ ἀπάντηση, ἂν δὲν ἔχει κανεὶς περάσει ἀπὸ τὸ βίωμα τῆς μουσικῆς κι ἀπὸ τὰ μύχια τῆς ἀνθρώπινης μοίρας. Γιατὶ ἡ ἀπορία τῆς γειτόνισσας ἐγκλωβίζεται ἀνάμεσα στὴ διασκέδαση καὶ στὸ κέρδος, ἐνῶ ἡ ἀπορία τοῦ λαούτιέρη ἥταν ὁ ἴδιος ὁ κόσμος που εἶναι ρόδα καὶ γυρίζει, που πρέπει νὰ ζεῖς διακόσια καὶ πεντακόσια χρόνια γιὰ νὰ τὸν καταλάβεις καὶ νὰ βάλεις γνώση. Γι' αὐτὸ καὶ καταλαβαίνει ὅτι δὲν μποροῦν νὰ συναντηθοῦν οἱ δρόμοι τους:

— "Αφησέ το, κυρά μου, μὴν τὸ καταπιάνεσαι! Δὲν εἶναι γιὰ τὰ χεράκια σου..."

"Αν σκεφτοῦμε τὴν ἀπάντηση τοῦ παράξενου λαουτιέρη καὶ τὴ συνδυάσουμε μὲ τὸ γνωστὸ «δὲν εἴμ' ἐγὼ βιολιτζῆς, μπάρμπα», τὴν ἀπάντηση τοῦ μικροῦ περήφανου Ἀλέξανδρου στὸν «Σημαδιακό», δὲν μπορεῖ νὰ μὴν πάει τὸ μυαλό μας στὴν παρακατιανὴ θέση τοῦ λαϊκοῦ μουσικοῦ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη. Καὶ στὶς δύο περιπτώσεις, φαίνεται ὅτι καὶ ὁ μουσικὸς καὶ τὸ ὅργανο δὲν τυγχάνουν ἰδιαιτέρας ἔκτιμήσεως ἀπὸ τὸ κοινωνικὸ σῶμα, ἐνῶ τὸ ἀντίθετο συμβαίνει γι' αὐτὴ τὴν ἴδια τὴ μουσική.

ΜΕΣΑ ΑΠΟ τὰ διηγήματα τοῦ Παπαδιαμάντη ξεδιπλώνεται στὰ μάτια τοῦ ἀναγνώστη μιὰ ἀνάγλυφη εἰκόνα τῶν μουσικῶν μας πραγμάτων στὰ τέλη τοῦ 19ου αἰ. καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ 20οῦ. Εἰκόνα ποὺ φυσικὰ σχετίζεται μὲ τὸν κόσμο τοῦ συγγραφέα καὶ γι' αὐτὸ μένουν ἀπ' ἔξω οἱ προσπάθειες τῆς λεγόμενης σοβαρᾶς μουσικῆς ἢ τοῦ ἐλαφροῦ μουσικοῦ θεάτρου, ποὺ ἔπαιρνε πλέον τὴ μορφὴ κάποιας μόδας, ἢ ὅποια δὲν περιοριζόταν μόνο στοὺς κύκλους τῆς τότε «καλῆς κοινωνίας». Αὐτὸ δὲν σημαίνει ὅτι ἀπαραιτήτως τὰ εἴδη αὐτὰ ἔμεναν ἔξω ἀπὸ τὰ εὐρύτερα μουσικὰ ἐνδιαφέροντά του. Ἐξ ἀλλου ὑπάρχουν κάποιες σποραδικὲς ἀναφορὲς στὰ «παρασκήνια τῶν Μελοδραμάτων, καὶ περὶ τὸ θέατρον καὶ εἰς τὰ ὡδεῖα» στηλιτεύοντας τὴν οἰηση καὶ τὸν φθόνο ποὺ συναντᾶ κανεὶς ἀνάμεσα στὶς τάξεις τῶν «κανταδόρων», τῶν «ραψῳδῶν» καὶ τῶν «κιθαρωδῶν». Οἱ συντριπτικὰ περισσότερες ὅμως ἀναφορὲς τοῦ Παπαδιαμάντη περιστρέφονται γύρω ἀπὸ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ καὶ τὴν λαϊκή, ἀκόμα κι ὅταν ἡ τελευταία ἔμφανίζεται μερικὲς φορὲς ως ἀποτέλεσμα εὐρωπαϊκῶν ἐπιδράσεων.

“Οπως μᾶς δόθηκε ἡ εὐκαιρία νὰ ἐπισημάνουμε καὶ προηγουμένως στὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσική, σύμφωνα μὲ τὶς μαρτυρίες τοῦ Παπαδιαμάντη, κυριαρχεῖ ἡ φθορὰ τοῦ πατροπαράδοτου ἥθους, δχι μόνο ἔξαιτίας τῆς εἰσβολῆς

νεωτεριστικῶν ἀπόψεων ἀλλὰ καὶ ἔξ αἰτίας τῆς ἄγνοιας, τῆς ὑποχώρησης τοῦ εὐλαβοῦ ἐκκλησιαστικοῦ φρονήματος καὶ τῆς ἀδιαφορίας τῶν ὑπευθύνων. Ἐν τούτοις συχνὰ ὑπενθυμίζεται ὅτι ὑπάρχουν πολλοὶ ἀξιόλογοι ὑπηρέτες αὐτῆς τῆς μουσικῆς — ἐνῶ δὲν ἀπουσιάζει κάποτε καὶ ἡ αἰσιοδοξία γιὰ ἔνα καλύτερο μέλλον καὶ ἡ ἐλπίδα γιὰ ὁριστικὴ ἐπικράτηση τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς στοὺς ναούς, εἰδικὰ τῆς πρωτευούσης, ἐφ' ὅσον ἡ εἰσβολὴ τῆς εὐρωπαϊκῆς πολυφωνίας δὲν φαίνεται νάχει ἀγγίξει ἀκόμα τὴν ἐπαρχία.

Οἱ ἀπόψεις τοῦ Παπαδιαμάντη γιὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ δὲν εἶναι ἀποτέλεσμα κάποιας αἰσθητικῆς προτίμησης. Ἡ εἰσαγωγὴ τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς δὲν εἶναι ἀσχετη μὲ τὴν ἐπιχειρούμενη ἀλλοίωση τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ φρονήματος, μὲ τὴν ἐμφάνιση τοῦ πιετισμοῦ καὶ τὴν ἐκκοσμίκευση τῆς ἐκκλησιαστικῆς τέχνης. Ἡ τέχνη αὐτὴ ὅμως, ἐπομένως καὶ ἡ μουσική, ὑπόκειται σὲ τύπους διαμορφωμένους ἀπὸ μιὰ μακραίωνη παράδοση, ποὺ ἀποτυπώνουν τὰ δόγματα καὶ τὴν ἀλήθεια τῆς ἐκκλησίας\*. Ἡ

\* Θὰ χρειαστεῖ νὰ ἐπαναλάβουμε ἐδῶ κάποια στοιχεῖα τῶν ὅποίων μνείᾳ ἔγινε στὰ προηγούμενα: ἡ μελωδία τῆς καθ' ἥμας ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἀναπτύσσεται γύρω ἀπὸ ἔνα τονικὸ κέντρο, ἐνῶ οἱ ἀναβάσεις καὶ οἱ καταβάσεις, συνήθως συμμετρικές, γίνονται μὲ τρόπο ὄμαλὸ καὶ ὅχι ἀπότομο. Τὰ μελωδικὰ κεντήματα γίνονται γύρω ἀπὸ τοὺς βασικοὺς ἀξονες τοῦ ἥχου, τοὺς δεσπόζοντες φθόγγους. Οἱ φθόγγοι μοιάζουν δεμένοι μεταξύ τους, ἔλκονται ὁ ἔνας ἀπὸ τὸν ἄλλον. Δὲν αὐτονομοῦνται, ἀλλὰ ὑπάρχουν σὲ μόνιμη σχέση. Καὶ τὰ σημάδια, ἀκόμα, τῆς βυζαντινῆς παρασημαντικῆς ἀναγνωρί-

έκκλησιαστική μουσική και ύμνογραφία, ὁ λόγος καὶ τὸ μέλος, ὡς ἀδιάσπαστη ἐνότητα διδάσκουν καὶ θεολογοῦν μέσα ἀπὸ τὴ δική τους συμβολική ἀποτύπωση τῆς ἔκκλησιαστικῆς ἀλήθειας καὶ μάλιστα περισσότερο ἀποτελεσματικά, κατὰ τὸν Παπαδιαμάντη, ἀπὸ τὰ αὐτοσχέδια κηρύγματα ποὺ διακόπτουν τὴ λατρεία. Οἱ ἐπιχειρούμενοι νεωτερισμοὶ ἀλλοιώνουν τὸ πνεῦμα καὶ τὴν οὐσία τῆς παράδοσης διαστρέφουν τὸ ὄρθόδοξο βίωμα. Οἱ ἐμπνευστές τους διακατέχονται ἀπὸ ἄγνοια, οἵηση καὶ μιμητισμό.

Ζονται μὲ βάση τὰ προηγούμενα. Ὁ χορός, μὲ κορυφαῖο τὸν πρωτοψάλτη, φάλλει τὴ μελωδία ἥ ἴσοχρατεῖ μὲ βάση τὸ τονικό της κέντρο. Εἶναι δηλαδὴ μιὰ κοινότητα ποὺ ὁμοφωνεῖ καὶ ἀναφέρεται σ' ἓνα κοινὸ κέντρο. Πολλοὶ ἔξ ἄλλου θεωροῦν λανθασμένο τὸν ὄρο «μονοφωνική» μουσική καὶ προτείνουν ὡς ἀκριβέστερο τὸν ὄρο ὁμοφωνική ἥ ὁμοτονική. Ἀντίθετα, ἡ πολυφωνική μουσική τῆς δύσεως στηρίζεται σὲ μιὰ ὄρθολογική καὶ πρακτικὰ χρήσιμη κατάτμηση τῆς κλίμακας σὲ 12 ἵσα μέρη (συγκερασμός). Οἱ διαφορετικὲς μελωδικὲς φράσεις, ποὺ συνηχοῦνται μὲ βάση τοὺς κανόνες τῆς ἀντίστιξης καὶ τῆς ἀρμονίας, δίνουν ἓνα ὅγκωδες αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα, ἐνῶ ἡ κάθετη ἀνάπτυξη τῆς μουσικῆς καταλήγει τελικὰ στὴν καταστροφὴ τῆς μελωδίας, ποὺ εἶναι τὸ πρόσωπο τῆς μουσικῆς. Αὐτὴ ἡ διαφοροποίηση τῶν δύο μουσικῶν συστημάτων θὰ πρέπει νὰ σχετιστεῖ μὲ τὶς ἀνάλογες ἰδεολογικὲς καὶ θεολογικὲς προϋποθέσεις τῆς Δύσεως καὶ τῆς ἐλληνικῆς Ἀνατολῆς ἀντίστοιχα, καθὼς καὶ μὲ τὶς παράλληλες κοινωνικές ἔξελίξεις ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση κι ἔπειτα. Ἡ ἀναφορὰ αὐτή, βέβαια, εἶναι συνοπτική, δὲν ζεπερνάει τὰ ὅρια τοῦ ἀπλοῦ ὑπαινιγμοῦ καὶ δὲν ἐπεκτείνεται στὶς σύγχρονες ἔξελίξεις καὶ ἀναζητήσεις τῆς δυτικῆς μουσικῆς, ποὺ ὠστόσο δὲν φαίνεται νὰ ἀμφισβητοῦν τὴν ἀφετηρία τῆς. Μιὰ βαθύτερη μελέτη τῆς θεωρίας τῆς ἔκκλησιαστικῆς μουσικῆς, πάντως, εἶναι ἀπαραίτητη γιὰ νὰ φανεῖ ὁ ἐσωτερικός της δεσμὸς μὲ τὴν ἀλήθεια τῆς Ἐκκλησίας.

’Απορρίπτεται ἡ βασικὴ θέση τῶν εύρωπαῖστῶν ὅτι ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ εἶναι τουρκικὴ ἢ συνονθύλευμα ἀνατολικῶν ἔξωτερικῶν ἐπιδράσεων. ’Ο Παπαδιαμάντης δὲν ἀρνεῖται τὶς ἀνατολικὲς ἐπιδράσεις, ἀλλὰ τὶς θεωρεῖ ἐλάχιστες, ἐφ' ὅσον οἱ Τοῦρκοι ἦταν αὐτοὶ οἱ ὄποιοι κυρίως δανείστηκαν λόγῳ τῆς πολιτισμικῆς ἀνωτερότητας τῶν κατακτηθέντων. Οἱ τουρκικὲς ἐπιδράσεις, ἐξ ἄλλου, πρέπει νὰ ἀντιμετωπισθοῦν ως ἴστορικὴ συνέχεια τῶν ἀνατολικῶν ἐπιδράσεων ποὺ διαπιστώνουμε στὴ μουσικὴ μας, ἥδη, ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα. ’Αναγνωρίζεται, ἐπομένως, ἡ ἀρχαιότατη σχέση ἀνατολικῆς καὶ ἑλληνικῆς μουσικῆς, ἀλλὰ ἐπισημαίνονται μὲ κάθε εὔκαιρίᾳ οἱ διαφορὲς ποὺ ἐντοπίζονται κυρίως στὸ ὕφος.

Δὲν ταυτίζει τὴν βυζαντινὴ μουσικὴ μὲ τὴν ἀρχαία, ἀλλὰ ἀφήνει συχνὰ νὰ ἐννοηθεῖ πὼς ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ καὶ λατρευτικὴ παράδοση περιέχει στοιχεῖα προερχόμενα ἀπὸ τὸ ἀρχαιοελληνικὸ δρᾶμα, τὰ ὄποια, φυσικά, ἐπιβιώνουν μεταμορφωμένα μέσα στὸ πλαίσιο τῆς νέας λατρείας. ’Η ἑλληνικὴ μουσικὴ χαρακτηρίζεται ἀπὸ μιὰ ἀδιάσπαστη συνέχεια, ἡ ὄποια μάλιστα ἀποδεικνύεται μέσα ἀπὸ τὸ δημοτικὸ τραγούδι, πού, ἀξίζει νὰ ποῦμε, χρησίμεψε σὰν ἔνα ἰσχυρὸ ἐπιχείρημα ὅχι μόνο τοῦ Παπαδιαμάντη ἀλλὰ καὶ ἄλλων ὁμοφρόνων του, γιὰ νὰ στηριχθεῖ ἡ ἑλληνικότητα τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, ἐφ' ὅσον κανεὶς δὲν ἀμφισβητοῦσε τὴν ἑλληνικότητα τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ ἀλλὰ καὶ δὲν ἦταν εὔκολο ν' ἀρνηθεῖ τὴ συγγένειά του μὲ τὶς ἐκκλησιαστικὲς μελωδίες.

Εἶναι χαρακτηριστικὴ ἡ ὁμοιότητα τῶν θέσεων τοῦ Παπαδιαμάντη, ἀλλὰ καὶ τῶν ἐπιχειρημάτων ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, μ' ὅσους μουσικολογοῦντες γράφουν τὴν ἐποχὴν ἔκεινη γιὰ τὰ ἴδια θέματα ἀπὸ τὴν ἴδια σκοπιά. Ἡ ἐνότητα τῆς ἑλληνικῆς παράδοσης, ἡ ἄμεση σύνδεση ἐκκλησιαστικῆς καὶ δημοτικῆς μουσικῆς, ἡ γοητεία ποὺ ἀσκεῖ ἡ Ἀνατολὴ καὶ ἡ συνάφειά της μὲ τὰ ἡμέτερα (ἀς συγκρίνουμε πῶς μιλοῦν γιὰ τὸ νάϊ καὶ τοὺς δερβίσηδες κι ὁ Παπαδιαμάντης καὶ ὁ Βερναρδάκης) καὶ ἡ καταδίκη τῆς εὐρωπαϊκῆς τετραφωνίας («θόρυβο» τὴν ἀποκαλεῖ, ὅπως καὶ ὁ Θερειανός) εἶναι οἱ βασικοὶ ἄξονες γύρω ἀπὸ τοὺς ὅποιους κινοῦνται.

Δὲν εἶναι περιττὸ νὰ ἐπαναλάβουμε ὅτι ἡ εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ δὲν ἀντιμετωπίζεται ὡς αὐτόνομο καλλιτεχνικὸ γεγονός, ἀλλὰ ἐντάσσεται στὸ πλαίσιο ἐνὸς συγκεκριμένου θρησκευτικοῦ, κοσμοθεωρητικοῦ ἀλλὰ καὶ πολιτικοῦ καὶ πολιτισμικοῦ συστήματος. Αὐτὸ τὸ σύστημα ἀπορρίπτεται ἐκ βάθρων. Ἐν τούτοις ὁ Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντης φαίνεται νὰ μὴν ἔχει πληγεῖ ἀπὸ τὶς κενολογίες μιᾶς στείρας ἀρχαιολατρείας καὶ προγονοπληξίας. Ἀναζητᾶ πιὸ στέρεες βάσεις. Βάσεις ποὺ δὲν ὑποβιβάζουν τὴν Ὁρθοδοξία σὲ ἰδεολογικὸ ἔξαρτυμα ἐνὸς ἀμφίβολου ἑλληνοκεντρισμοῦ.

Στὸ χῶρο τῆς κοσμικῆς μουσικῆς, τώρα, συναντᾶμε τὰ τελευταῖα δείγματα τῆς ἀνώνυμης συλλογικῆς δημιουργίας τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ. Σὲ ἀρκετὰ σημεῖα συναντᾶμε χαρακτηριστικὲς περιπτώσεις τραγουδιῶν ποὺ ξεπηδᾶ-

νε ἀπὸ κάποια συμβάντα, ἡρωικοῦ ἢ ἐρωτικοῦ χαρακτήρα, αὐτοσχεδιασμοὺς κατὰ περίσταση ποὺ ἔρχονται νὰ συμπληρώσουν κάποιον προϋπάρχοντα στίχο ἢ νὰ τὸν διασκευάσουν σατιρίζοντας πρόσωπα καὶ καταστάσεις ἢ ἐκφράζοντας πόθους ἐρωτικούς. Τέτοια παραδείγματα συναντάει κανεὶς στὴν «Χήρα Παπαδιά», στοὺς «Χαλασοχώρηδες», τὴ «Δημαρχίνα Νύφη», τὸ «Χριστόφορο Μηλιώνη». Ἀλλὰ καὶ ἄλλοι θὰ βρεῖ κανεὶς διάσπαρτα αὐτοσχέδια δίστιχα, πατινάδες, τραγούδια κατὰ περίσταση. Ἐννοεῖται δτὶ τὸ φόντο τῶν τραγουδιῶν αὐτῶν εἶναι ἡ Σκιάθος, δεῖγμα χαρακτηριστικὸ δηλαδὴ τῆς ἑλληνικῆς ὑπαίθρου. Ἀντιθέτως, δτὰν τὸ σκηνικὸ μεταφέρεται στὴν ἀθηναϊκὴ φτωχογειτονιὰ παρακολουθεῖ κανεὶς τὶς ἀπαρχὲς τοῦ ἀστικοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ, δημιούργημα ἀνώνυμων ἀκόμα μουσικῶν, μὲ πολλὲς συγγένειες στιχουργικὲς καὶ μουσικὲς μὲ τὸ δημοτικὸ τραγούδι. Ὁ τουρκομερίτης γείτονας μὲ τὸ λαοῦτο εἶναι ἔνα χαρακτηριστικὸ παράδειγμα προδρομικῆς μορφῆς τοῦ ρεμπέτη. Ἡ περιθωριακὴ κοινωνικὴ του θέση, ἡ ροπὴ στὸ ποτὸ καὶ πιθανὸν στὸ χασίς, τὰ κουτσαβάκια ἄλλὰ καὶ τὰ τούρκικα τραγούδια ποὺ προτιμοῦσε μᾶς δίνουν μιὰ ζωντανὴ εἰκόνα τοῦ τρόπου ποὺ ἀναπτύσσεται αὐτὸ τὸ εῖδος ἐνσωματώνοντας τὶς ἀνατολικὲς ἐπιδράσεις ποὺ κουβαλοῦν οἱ "Ἐλληνες ποὺ ἐγκαθίστανται στὸν ἑλλαδικὸ χῶρο ἀπὸ τὰ μέρη αὐτὰ καὶ παράλληλα τὸ ὕφος αὐτοῦ τοῦ ἴδιότροπου κόσμου ποὺ διακρίνεται ἀπὸ τὸ μεράκι, τὸ διαρκὲς παράπονο καὶ τὴν αἰσθηση μιᾶς βαριᾶς μοίρας. "Ολα αὐτὰ συνθέτουν σὲ μικρογραφία μιὰν ἀρκετὰ

εύκρινή είκόνα κάποιων συνθηκῶν ποὺ προηγήθηκαν καὶ προετοίμασαν τὴν ἄνθηση τοῦ ρεμπέτικου.

Άλλὰ στὸ χῶρο τῆς λαϊκῆς δημιουργίας τοῦ ἀστεως συναντᾶμε καὶ τὶς πρῶτες εὐρωπαϊκὲς ἐπιδράσεις, τὴ γνωστή μας ἀθηναϊκὴ καντάδα. Οἱ εὐρωπαϊκὲς ἐπιδράσεις στὴν κοσμικὴ μουσικὴ δὲν μπαίνουν στὸ στόχαστρο τοῦ Παπαδιαμάντη ὅσο αὐτὲς δὲν ἀλλοιώνουν τὰ πάτρια ἥθη καὶ τὸ γνήσιο ὄρθδοξο καὶ ἑλληνικὸ φρόνημα τοῦ λαοῦ. Ἔτσι ἀκούει εὐχάριστα τὴν κιθάρα, τὸ μαντολίνο, τὴ φυσαρμόνικα ἢ τὸ βιολί, τὰ περιπαθῆ, μελαχολικά, ρομαντικὰ τραγούδια, ὅπως διαπιστώνουμε στὴν «Ἀποκράτικη Νύχτα» ἢ στὸ «Αἱ Ἀθῆναι ὡς ἀνατολικὴ πόλις». Ἀπορρίπτει, ὅμως, τοὺς εὐρωπαϊκοὺς χοροὺς καὶ τὶς μοντέρνες συνήθειες, ποὺ γοητεύουν τὰ σπίτια τῆς τότε «καλῆς» ἀθηναϊκῆς κοινωνίας, δηλαδὴ ὅχι μόνο τῶν ἀνωτέρων κοινωνικῶν στρωμάτων ἀλλὰ καὶ τῶν καθωσπρέπει μικροαστικῶν. Στὸ πλαίσιο αὐτῶν τῶν εὐρωπαϊκῶν ἐπιδράσεων, ποὺ ἀντιμετωπίζονται μᾶλλον μὲ οὐδετερότητα ἀπὸ τὸν συγγραφέα, θὰ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ καὶ ἡ ἐμφάνιση τῆς Φιλαρμονικῆς τῶν ὄρφανῶν Χατζηκώστα.

Τὸ πάρχει ἀκόμα καὶ μιὰ ἀναφορὰ τοῦ Παπαδιαμάντη καὶ στὸ χῶρο τοῦ μελοδράματος, τοῦ «ἀδικοῦ θεάτρου», ὅπου στηλιτεύει τὸν ἔντονο ἀνταγωνισμὸ μεταξὺ τῶν τραγουδιστῶν, τὴν ἔπαρση καὶ τὴν τάση αὐτοπροβολῆς ποὺ ἐπικρατοῦσε καὶ ποὺ μᾶλλον εἶναι μοιραῖο νὰ ἐπικρατεῖ εἰς τοὺς αἰώνας. Πρόκειται γιὰ τὸ ἄρθρο «Ο Ἀπόλλων καὶ τὸ δέρμα τοῦ Μαρσύου», ποὺ μνημονεύσαμε καὶ πρωτύτερα.

Φαίνεται έπομένως κι εδῶ τὸ εύρύτερο ἐνδιαφέρον καὶ ἡ βαθύτερη ἀγάπη τοῦ συγγραφέα γενικὰ γιὰ τὴ μουσικὴ κίνηση τῆς ἐποχῆς του. Ἀγάπη ποὺ τὴν ὁμολογεῖ καὶ ὁ ἴδιος συχνά, καὶ ποὺ τὸν κάνει νά θλίβεται γιὰ τὴν, συνήθως, ἀπογοητευτικὴ κατάσταση ποὺ ἐπικρατεῖ σὲ ὅλους τοὺς τομεῖς τῆς μουσικῆς μας ζωῆς.

Εὔκολα συνάγεται τὸ συμπέρασμα ὅτι εἶναι ἐλλιπής ἔως ἀνύπαρκτη ἡ μουσικὴ παιδεία τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, κι ὅτι τὸ πλῆθος διατηρεῖ μιὰ σχετικὴ ἀπόσταση ἀκόμα κι ἀπὸ τὴ λαϊκὴ μουσική, ἐνῶ ὁ λαϊκὸς μουσικὸς βρίσκεται σὲ θέση ὑποτιμητική. Ἔτσι καὶ τὰ ὄργανα ποὺ ἀναφέρονται — μὲ δεδομένη τὴν πρωτοκαθεδρία τῆς φωνητικῆς μουσικῆς — εἶναι πολὺ λίγα σχετικά. Στὸν Παπαδιαμάντη ἀναφέρονται συχνότερα τὰ βιολιὰ καὶ τὰ λαοῦτα, ἡ γνωστὴ παραδοσιακὴ «ζυγιά», τὰ δυὸ βασικὰ ὄργανα τῆς νησιώτικης ὁρχήστρας. Πολλὲς φορὲς σ' αὐτὰ τὰ δύο προσθέτει τὴ λέξη «λαλούμενα», ύπονοώντας τὰ ὑπόλοιπα ὄργανα τῆς ὁρχήστρας. Σπανιώτερα ἀναφέρεται ἡ λύρα, πράγμα δικαιολογημένο, ἀφοῦ στὴν ἐποχή του εἶχε ηδη ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ τὸ βιολί. Τὸ κλαρινέτο, τὴ φλογέρα καὶ τὴν γκάιδα τὰ συναντᾶμε συχνὰ ὅταν γίνεται λόγος γιὰ τὴ μουσικὴ τῆς ύπαιθρου καὶ πολλὲς φορὲς στὰ χέρια τῶν γύφτων, ὅπου διαπιστώνουμε γιὰ ἀλληλούχηση φορὰ τὸ ρόλο ποὺ ἔπαιξαν αὐτοὶ στὴν ἔξελιξη τῆς λαϊκῆς μας μουσικῆς.

Στὴν ἀθηναϊκὴ γειτονιὰ κυριαρχεῖ ἡ κιθάρα, τὸ μαντολίνο, ἡ φυσαρμόνικα καὶ τὸ βιολί. Ἐδῶ οἱ ἐπιδράσεις ἔξι Εσπερίας εἶναι ἐμφανέστατες. Σὲ δύο μεμονωμένες περι-

πτώσεις έμφανίζεται τὸ νάϊ, ὅχι ὅμως στὰ χέρια κάποιου ἔλληνα μουσικοῦ, καὶ τὸ μπουζοῦκι, σὲ σκιαθίτικο διήγημα, ποὺ ἐνισχύει τὴν ἀποψη̄ ὅτι τὸ μπουζοῦκι ξεκίνησε σὰν ὅργανο τῆς δημοτικῆς καὶ δὴ τῆς νησιώτικης ὁρχήστρας.

Σύμφωνα μὲ τὸν Συναδινό<sup>68</sup>, τὰ πρῶτα χρόνια τοῦ ἑλεύθερου βίου, τὰ διάφορα μουσικὰ ὅργανα ὅχι μόνο σπανίζουν, ἀλλὰ ἀποτελοῦν ἀντικείμενα ἐκπλήξεως καὶ θαυμασμοῦ. Ἀλλὰ καὶ στὰ χρόνια τοῦ Παπαδιαμάντη δὲν φάίνεται νὰ ὑπάρχει πληθύρα μουσικῶν ὅργάνων. Καὶ ἀπὸ ἄλλες πηγὲς τὰ ὅργανα ποὺ ἀναφέρονται ἐν χρήσει εἶναι ἡ πίπιζα, τὸ νταοῦλι, ἡ λατέρνα, οἱ φυσαρμόνικες, τὰ τουμπελέκια. Ἀλλα ὅργανα τῆς παραδοσιακῆς μας μουσικῆς ὅπως τὸ κανονάκι, τὸ ούτι, τὸν ταμπουρᾶ δὲν τὰ συναντάει κανείς. Τὸ μπουζοῦκι, παραλλαγὴ τοῦ ταμπουρᾶ, κατὰ τὸν Χατζηπανταζῆ<sup>69</sup> ἐμφανίζεται στὴν Ἀθήνα καὶ τὸν Πειραιᾶ σὲ χέρια ἀγροτῶν ἡ νησιώτῶν ἀπὸ τὸ 1890 κι ἔπειτα κι ἀρχίζει τὴν ἐπαγγελματική του ἀξιοποίηση σὲ δραματικὰ εἰδύλλια ποὺ ἀναπαριστοῦν τὴ ζωὴ τῶν Κλεφτῶν.

Μιὰ ἀκόμα μουσικὴ ἐκδήλωση ποὺ φαίνεται νὰ συγκινεῖ καὶ νὰ ἀγγίζει τὶς πιὸ εὐαίσθητες χορδὲς τοῦ Παπαδιαμάντη καὶ ποὺ θεωρεῖται ἡ πιὸ ἀμεση καὶ πηγαία, εἶναι τὸ τραγούδι, τὸ ἀπλὸ τραγούδι, χωρὶς καμμιὰ ὅργανικὴ συνοδεία. Τὸ τραγούδι κάποιου μοναχικοῦ νησιώτη, τὸ μοιρολόι κάποιας γριᾶς, τὸ παράπονο μιᾶς νέας, τὰ τραγούδια τῶν παιδιῶν τῆς γειτονιᾶς. Ἔνα πλήθος ἐπιθέτων ἐπιχειροῦν νὰ μᾶς μεταφέρουν τὴ δύναμη τῆς μελωδίας, ἄλλες φορὲς γιὰ νὰ τονίσει τὴ γλυκύτητα («ώς λάλημα χειμερι-

νῶν στρουθίων», γράφει στὸν «'Αμερικανὸν» γιὰ τὸ τραγούδι τῶν παιδιῶν) κι ἄλλες φορὲς τὴν πίκρα («διὰ τῆς τραχείας καὶ μονοτόνου φωνῆς του» στὴν «'Υπηρέτρια»). Στὸ «Σημαδιακὸν» ἔχουμε ἔνα δεῖγμα προφορικῆς —χωρὶς ἐνόργανη συνοδεία— μετάδοσης ἀλλὰ καὶ δημιουργίας δημοτικοῦ τραγουδιοῦ. Οἱ «αὐτοσχέδιοι μελωδοί», καθὼς δὲν μποροῦσαν νὰ συνθέσουν ἀρκετὰ τραγούδια (νὰ «όρμαθιάσουν») ἀντλησαν τὴν χρονιὰ ἐκείνη «ἐκ τῶν ἀκενώτων πηγῶν τῆς μνήμης τῆς γηραιᾶς μάμμης».

Φαίνεται, λοιπόν, ὅτι ἡ φωνητικὴ μουσικὴ παράδοση, ποὺ δὲν ἀπαιτοῦσε ἴδιαίτερες γνώσεις μουσικῆς, συντρόφευε περισσότερο τοὺς ἀπλοὺς λαϊκοὺς ἀνθρώπους στὴν ἔκφραση τῶν βιωμάτων τους. Ἀλλὰ καὶ μόνη ἡ φωνητικὴ μουσικὴ, καὶ ἵσως ἀκόμη περισσότερο αὐτή, ἔρχεται νὰ τονίσει, μέσα ἀπὸ τὶς μελωδικὲς γραμμές της  
 καὶ τὴν ἀμεσότητα τῆς ἔκφρασής της,  
 τὴν ἀδιάσπαστη ἐνότητα τῆς  
 ἑλληνικῆς μουσικῆς.

ΔΕΔΟΜΕΝΟΥ ΟΤΙ δὲ Παπαδιαμάντης ὑπῆρξε μιὰ ἴδιομορφη περίπτωση συγγραφέως, ἡ ἴδιομορφία τοῦ ὅποίου δὲν ἔγκειται τόσο στὴν ἀτομικότητά του, ὅσο στὸ γεγονὸς ὅτι δὲν ἴδιος ζοῦσε στὸ πλαίσιο ἐνὸς παραδεδομένου κόσμου ἐντὸς τοῦ ὅποίου ἐπιχειροῦσε νὰ ἐντάξει καὶ τὸ πεζογράφημα ὡς εἶδος ἐκ τῶν πραγμάτων ξενικό, ἀντιλαμβανόμαστε ὅτι ἡ εἰκόνα τοῦ κόσμου ποὺ διαγράφεται μπροστὰ στὰ μάτια μας δὲν ἔχει ὑποστεῖ τὶς στρεβλώσεις τοῦ ὑποκειμενισμοῦ. Μέσα ἀπὸ τὰ διηγήματά του ξεπροβάλλει ἔνας κόσμος ποὺ διατηρεῖ τὴν ἀρραγῆ ἐνότητα μιᾶς πολιτισμικῆς πραγματώσεως χιλιετηρίδων, τῆς ὅποίας τὸ πρόσωπο, ὅσο καὶ νὰ διαφοροποιοῦνται ἢ νὰ μετεξελίσσονται τὰ καθέκαστα, διατηρήθηκε ἀναλλοίωτο. Διότι ἡ ἴδεα τοῦ κόσμου συναρτᾶται μὲ τὸ φῶς, ποὺ δὲν τὸ σκιάζουν οἱ ἀλλαγὲς καὶ οἱ τροπὲς τῶν καιρῶν.

Ἐὰν τὸ φῶς εἶναι πηγὴ τῆς ἀλήθειας καὶ πηγὴ τῆς ὑπάρξεως τῶν πάντων, δὲ ἀνθρωπος ἔχει τὴ δυνατότητα, ἐνῶ εἶναι ὑπαρξη ἐπὶ μέρους, νὰ τὸ περιέχει. Τὸ ἐπὶ μέρους, ἐφ' ὃσον δὲν αὐτονομεῖται, περιέχει τὸ ὅλον. "Ἄν, λοιπόν, δὲν κόσμος εἶναι ἀρμονία, ἡ μουσικὴ εἶναι τὸ μέρος τὸ ὅποιο περιέχει αὐτὴ τὴν ἀρμονία, καὶ ἡ φωνὴ ὁ τρόπος ποὺ φανερώνεται καὶ ἐκφράζεται αὐτὴ ἡ κρυμμένη δυνατότητα τῆς ἀνθρώπινης ὑπαρξης.

‘Η φωνὴ σχετίζεται μὲ τὸ φῶς καὶ τὸ ἔτυμον τῆς λέξης δηλώνει αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν δυνατότητα ποὺ παρέχει στὸν κρυμμένο καὶ ἄμορφο ἐσωτερικὸ κόσμο τοῦ ἀνθρώπου νὰ λάβει ὑλικὴ ὑπόσταση-μορφὴ καὶ νὰ ἔρθει στὸ φῶς, ἀφοῦ πρῶτα τὸ φῶς ἔχει φτάσει μέχρι τὴ διάνοια. Αὐτὸς ὁ κόσμος στὴν ἑλληνικὴ γλώσσα δὲν φανερώνεται ως ἀπλὴ συμπαράταξη φθόγγων ποὺ σημαίνουν κάτι, ἀλλὰ ως ἀρμονικὴ συνύπαρξη ἥχων ποὺ ἀποκτοῦν ίδιαίτερη σημασία ἐξ αἰτίας τοῦ ξεχωριστοῦ μουσικοῦ τρόπου ἐκφωνήσεως. ‘Ἐτσι, ὁ λόγος εἶναι ἀδιάσπαστα δεμένος μὲ τὴ μουσικὴ καὶ ως πραγμάτωση τῆς γλωσσικῆς ἐπικοινωνίας καὶ ως τραγούδι.

‘Εξ αἰτίας αὐτῆς τῆς συνάφειας τοῦ λόγου μὲ τὴ μουσική, ἡ ὄργανικὴ μουσικὴ χωρὶς τὴν ἀνθρώπινη φωνὴ θεωρήθηκε ἀνέκαθεν ἀνεπαρκής, γιὰ νὰ ἀναπτυχθεῖ αὐτόνομα, ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὴν φωνητικὴ μουσική (ὅπως συνέβη κυρίως στὴν ἐκκλησιαστικὴ παράδοση), χωρὶς αὐτὸ νὰ σημαίνει ὅτι δὲν ὑπῆρχαν πάντα καὶ ὄργανικὲς συνθέσεις οἱ ὀποῖες συνδέονται συνήθως μὲ τὸ χορό. Αὐτὴ τὴν ἀρρηκτη ἐνότητα λόγου καὶ μουσικῆς ἐκφράζει ὁ μῦθος τοῦ Ἀπόλλωνα καὶ τοῦ Μαρσύα. Γι’ αὐτὸ τὸ λόγο ὁ Ἀριστοτέλης θεωρεῖ ὅτι ἡ ἐνόργανη μουσικὴ δὲν ἀποτελεῖ μίμηση, ἐνῶ ὁ Πλάτων (Νόμοι 669e) τὴν καταδικάζει ως εἴδος θαυματουργίας ποὺ θυμίζει τὴ φωνὴ τῶν ζώων, χωρὶς νὰ φανερώνονται τὰ ἀξιόλογα μιμήματα. Αὐτὴ τὴν ἀντίληψη, ἐξ ἀλλου, γιὰ τὴ δυνατότητα ἀποτυπώσεως τοῦ ὅλου στὰ ἐπὶ μέρους ἐκφράζει ἡ θεώρηση τῆς φωνῆς ως τοῦ τελειότερου μουσικοῦ

όργανου ἀπὸ τοὺς Πατέρες τῆς Ἐκκλησίας.

‘Ο Κλήμης ὁ Ἀλεξανδρεύς, ἐρμηνεύοντας τὸν ψαλμό, γράφει ὅτι ἡ γλώσσα εἶναι τὸ φατήριο, τὸ στόμα ἡ κιθάρα, ἡ Ἐκκλησία τὰ τύμπανα καὶ ὁ χορός. Τὰ ὄργανα, συνεχίζει, εἶναι ἄλλα πολεμικά, ἄλλα ξεσηκώνουν ἐπιθυμίες, ξυπνοῦν ἔρωτες ἢ ἀγριεύουν τὴν ψυχή. Τὸ πράγματι εἰρηνικὸ ὄργανο εἶναι ὁ ἔδιος ὁ ἀνθρωπος. ‘Ο Μέγας Ἀθανάσιος ἐπαναλαμβάνει ὅτι ὁ ἀνθρωπος γίνεται φατήριο καὶ ἡ μουσικὴ γίνεται ὀδηγὸς τῆς ἀρμονίας τῆς κατὰ Θεὸν ὑπάρξεως καὶ ὅχι αὐτοσκοπός. ‘Η μουσικὴ εἶναι παιδαγωγικὴ μέθοδος, συμπληρώνει ὁ Μέγας Βασίλειος ἐπιβεβαιώνοντας κι αὐτὸς ὅτι εἶναι «ὄργανον ἡρμοσμένον μουσικῶς εἰς ὕμνους τοῦ Θεοῦ ἡμῶν, ἡ τοῦ σώματος κατασκευή», καί, κατὰ τὴν παράδοση τῆς Ἐκκλησίας, δὲν ἐπιτρέπεται ἡ εἰσοδος ἄλλου ὄργανου κατὰ τὴν λατρευτικὴ πράξη. ‘Η ἐκκλησιαστικὴ μας μουσικὴ δομεῖται, καὶ στὴ θεωρία καὶ στὴν πράξη, ἐπὶ τῆς φωνῆς.

Ἐπομένως, δὲν θὰ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ τυχαία καὶ ἡ ιδιαίτερη ἀνάπτυξη τῆς φωνητικῆς μουσικῆς στὴ νεότερη λαϊκὴ μουσικὴ (χλέφτικα, ριζίτικα κλπ.) καὶ ἡ περιορισμένη, σὲ σύγκριση μὲ ἄλλους λαούς —γειτονικοὺς ἢ μή—, χρήση τῶν μουσικῶν ὄργανων. Παρ’ ὅλο ποὺ συχνὰ ἔχουμε περιπτώσεις φημισμένων μουσικῶν, ἐν τούτοις τὶς περισσότερες φορὲς ὁ μουσικὸς θεωρεῖται περιθωριακὸς μέσα στὴν κοινωνία καὶ ἡ δουλειά του παρακατιανή. Οὕτως ἢ ἄλλως τὸ τραγούδι εἶναι ἡ πιὸ ἀμεση καὶ ἡ πιὸ προσιτὴ μουσικὴ ἐπίδοση τοῦ ἀνθρώπου. Τὸ τραγούδι γίνεται μιὰ

προέκταση τῆς ἀνάσας, τοῦ ἀναστεναγμοῦ, τοῦ γέλιου, τῆς χαρᾶς, τῆς θλίψης. Καί, φυσικά, σημαίνει τὴ συνύπαρξη τοῦ λόγου καὶ τοῦ μέλους, ἐνῶ ἡ ἀνθρώπινη φωνὴ εἶναι τὸ δργανό ποὺ τὰ ὑπηρετεῖ καὶ τὰ δύο. 'Ο λόγος, μάλιστα, ἔχει πάντα τὴν προτεραιότητα, τὸ τραγούδι εἶναι πρῶτ' ἀπ' ὅλα τὰ λόγια κι αὐτὸ φαίνεται καὶ ἀπὸ τοὺς ρεμπέτες ποὺ συνήθως μὲ τὴ φράση «ἔγραψα ἐνα τραγούδι» ἐννοοῦσαν ὅτι ἔγραψαν τοὺς στίχους τοῦ τραγουδιοῦ.

Συχνὰ-πυκνά, ἀπὸ τίς σελίδες τοῦ Παπαδιαμάντη, δὲν ξεχύνονται ἥχοι ἀπὸ βιολιὰ καὶ λαλούμενα, ἀλλὰ ἀκούγονται ἀνθρώπινες φωνὲς ποὺ τραγουδᾶνε τὰ μεράκια τους χωρὶς ἡ μουσικὴ τους νὰ γίνεται φτωχότερη. Τὸ τραγούδι, σὰν τὴν πνοὴ ποὺ βγαίνει ἀπὸ μέσα μας, μορφοποιεῖ καὶ ἔξωτερικεύει τὸ αἰσθημα τῶν ἀνθρώπων μ' ἐνα στίχο καὶ μιὰ μελωδία ποὺ προϋπάρχει (ἀκόμα κι ὅταν φτιάχνεται στὴ στιγμή) ἡ ποὺ κατὰ περίπτωση διασκευάζεται, ὥστε νὰ χωρέσει καὶ τὸ ἀτομικὸ πάθημα μέσα στὸ πλαίσιο τῆς ἔκφράσεως τοῦ κοινοῦ βιώματος. Τὸ τραγούδι εἶναι τὸ ἕδιο μιὰ φυσικὴ διαδικασία, ἔρχεται σὰν ἀπάντηση σὲ μιὰ ἐρώτηση

«Ο κηπουρὸς κάτωθεν ἀπήντησεν εἰς τὴν ἐρώτησιν δί' ἄσματος ψάλλων μὲ τὴν βραχνὴν φωνὴν του:

Βρέχει ὁ οὐρανὸς καὶ βρέχουμαι  
Ξενάκ' εἴμαι καὶ ντρέπουμαι.

(«Τὸ σπίτι στὸ λιβάδι»)

σὰν αὐτοσχέδια ἔκφραση τοῦ πόνου τοῦ θανάτου στὰ λόγια ἐνὸς μοιρολογιοῦ ποὺ ξεπηδᾶνε ἀπὸ μέσα σου χωρὶς

νὰ τὸ καταλαβαίνεις.

«Ηύτοσχεδίαζεν ἀκουσίως ἐν μοιρολόγιον:

— Πῶς θὰ σὲ φέρουν, γυιόκα μου, πνιμένον μὲς στὸ ρέμα!

Πῶς θὰ σὲ ἴδω!...»

(«Τὸ σπίτι στὸ λιβάδι»)

Τὸ τραγούδι ἀκούγεται σὰν ψίθυρος. «Μὲ ψίθυρον φωνήν», «καὶ ὑποτερετίζῃ», «μετὰ ψιθύρου παθητικοῦ τόνου», «ἀσματα ἐν ψιθυρισμῷ καὶ αἰσθήματα ἐν ἐμβρύῳ» γράφει συχνὰ ὁ Παπαδιαμάντης. "Αλλοτε πάλι εἴναι σεβντάς ἢ γλέντι καὶ ἡ ψίθυρος φωνὴ γίνεται «βραχνὴ φωνή», «βραχνὸ τραγούδι», «βραχνὸν ἄσμα», γιατὶ ἀποτυπώνεται στὸν ἥχο τῆς φωνῆς τὸ σημάδι τῆς πληγῆς καὶ τοῦ πόνου καὶ συνυπάρχουν «ἀσματα περιπαθῆ» καὶ τραγούδια εὔθυμα μὲ «φαιδρὸν λάλημα» μέσα στὴν ἰσορροπία τῶν αἰσθημάτων ποὺ προσφέρει ἡ χαρμολύπη. Καὶ τὸ παράπονο μπορεῖ νὰ ἀποχτάει εὔθυμη ἔκφραση, καὶ ὁ γογγυσμὸς νὰ ἔκφέρεται μὲ φωνὴ «ἀπαλήν, βαθεῖαν», ἐφ' ὅσον ὁ ἄνθρωπος διατηρεῖ τὰ λογικά του καὶ τὸ πάθος του ἔκχέεται «ἄμα ἀργῶς καὶ μελωδικῶς» ἢ «μετὰ τρυφερᾶς μεσοφωνίας» καὶ δὲν συμβαίνει νᾶχει χαθεῖ μέσα στὴν ἐσωτερική του ἄβυσσο ὅπως στὸν «Ἐρωτα στὰ χιόνια», γιὰ παράδειγμα:

«Ἐδοκίμασε νὰ εἴπῃ τὸ τραγούδι του, ἀλλ' εἰς τὸ πνεῦμα του τὸ ὑποβρύχιον τοῦ ἥρχοντο ὡς ναυάγια αἱ λέξεις: — Γειτόνισσα πολυλογού, μακρὺ στενὸ σοκάκι!...»

· Η ἀντίληψη τοῦ Παπαδιαμάντη βρίσκεται στὸν ἀντί-

ποδα τοῦ σημερινοῦ ψυχολογικοῦ ἀνθρώπου. Οἱ καταδύσεις στὴ σκοτεινὴ πλευρὰ τοῦ ἑαυτοῦ μας δὲν ἀναδεικνύουν μιὰ κρυμμένη ἀλήθεια, ἀλλὰ ἀποκαλύπτουν τὸν δαιμονισμὸ τῆς πεπτωκυῖας φύσεώς μας, κρύβοντάς μας τὴν ἀλήθεια. "Ο, τι κακὸ μᾶς ἐπιφυλάσσει ἡ μανία τοῦ ἀνθρώπου νὰ κατατμήσει καὶ τὸ ἐλάχιστο στοιχεῖο τῆς ὕλης, τὸ ἵδιο κακὸ μᾶς περιμένει ὅταν παλεύουμε νὰ φέρουμε στὸ φῶς τὸ πιὸ ἀπόκρυφο καὶ ἀνεξιχνίαστο σημεῖο τῆς ψυχῆς μας. 'Ο ἄνθρωπος, ποὺ εἶναι ὑποχείριο τοῦ πάθους του καὶ δὲν τὸ ἔχει ὑπερβεῖ γιὰ νὰ τὸ ἀντέξει, ἀδυνατεῖ νὰ γίνει σκεῦος ἐκφράσεως τῆς κοσμικῆς ἀρμονίας:

πῶς ραγισμένη βάρβιτος θὰ βάλῃ ἀρμονίαν  
καὶ πῶς ψυχὴ βαρυαλγὴς θὰ εἴπῃ μελωδίαν;

(«Δέησις»)

'Η ἀπολυτοποίηση τοῦ ἀτομικοῦ παθήματος, ἡ ἐπανάσταση τοῦ ἀνθρώπου ποὺ θεωρεῖ παράλογη τὴν ὕπαρξη τοῦ πόνου καὶ τῆς ὁδύνης διαταράσσει τὴν ἀρμονία καὶ δημιουργεῖ ἔνα χάσμα, τὸ ὅποιο ἔρχεται σὲ ρήξη μὲ τὴν ἐσωτερικὴ ἐνότητα τοῦ κόσμου:

«Δὲ μένει σ' ὅλο αὐτὸ τὸ θεῖον ἄσμα  
στὴν ἀρμονία ὅλη, ἔνα χάσμα».

(«Τὸ ὠραῖον φάσμα»)

'Η μουσικὴ εἶναι ὁδηγὸς τοῦ ἀνθρώπου, ὁδηγός στὴν κατανόηση αὐτοῦ τοῦ θείου ἄσματος ποὺ εἶναι σύμπασα ἡ κτίση καὶ γίνεται ἡ κλίμακα ποὺ συνεπικουρεῖ στὴν ἄνοδό μας ἀπὸ τὴν ἀπώλεια στὴ θέωση:

«... καταστέψωμεν φιλέορτοι ἄσμασι καὶ ἐγκωμί-

οις... ὅπως ἀνακύψωμεν ἀπὸ τοῦ βυθοῦ τῆς ἀπωλείας καὶ ἐνωθῶμεν Χριστῷ τῷ Θεῷ...»

‘Η ἀνθρώπινη φωνὴ εἰν’ ἀπὸ τὴν φύση της μουσική. Γιατὶ ἡ μουσικὴ ὑπάρχει ἐν δυνάμει στὴν φύση. Προτοῦ ἡ φωνὴ φάλλει τὸ τραγούδι, προτοῦ κατασκευασθεῖ τὸ πρῶτο μουσικὸ δργανό, ἡ μουσικὴ ὑπάρχει ὡς ἀρμονία μέσα στὴν φύση:

«... ἐνῷ ἡ δύσις χρυσᾶ καὶ πορφυρᾶ βάφει τὰ σύννεφα ἀντικρύ, ἀνεβαίνει παμμιγῆς ὁ βόμβος καὶ ὁ φίθυρος καὶ τὸ μινύρισμα μυρίων φωνῶν, φωνῶν γυναικείων, φωνῶν παιδικῶν, μέ νήχον μελωδικόν, ρεμβώδη, μυστηριώδη...»

(“Ἄγια καὶ πεθαμένα»)

Εἶναι μιὰ μουσικὴ δοξαστική, ἡ ὁποία, μὴν ἀπέχοντας πολὺ ἀπὸ τὴν σιωπή, ἀναδεικνύει τὸν οὐσιαστικὸ χαρακτήρα της, μόνο ποὺ ἡ ἀνθρώπινη παρέμβαση ἔρχεται συχνὰ νὰ τὴν ταράξει. ‘Η μέθη, ὁ σκοτισμὸς καὶ ἡ ζάλη τοῦ νοῦ προβάλλουν προκλητικὰ καὶ ὑψώνουν τὴν παραφωνία:

«πυκνὰ νέφη καπνοῦ ἀνερχόμενα εἰς τὸ φύλλωμα τοῦ πεύκου, τὸ συρίζον μελωδικῶς ἀπὸ τὸ φύσημα τῆς αὔρας τῆς νυκτερινῆς, ἔτεινε τὸ οὖς, ἥχουε τοὺς τραχεῖς μεμακρυσμένους ἥχους... Μετ’ ὀλίγας στιγμὰς ἥκουσθησαν σπαρακτικοὶ οἱ τραχεῖς φθόγγοι τῆς γκάϊδας, πλήττοντες τοὺς εἰρηνικοὺς ἥχους, βωβαίνοντες τὸ μελωδικὸν σύριγμα τῆς αὔρας, τῆς φυσώσης τοὺς κλῶνας τοῦ μεγάλου πεύκου».

(Βαρδιάνος στὰ Σπόρκα)

‘Ο δαιμονισμὸς τοῦ ἀνθρώπου βουβαίνει τὸ σύριγμα τῆς αὔρας, σκεπάζει μὲ βίαιο πνεῦμα τὴν κρυφὴ μουσική. Εἰδ’ ἄλλως αὐτὴ ἡ ἵδια νυκτερινὴ αὔρα, λεπτή, διακριτική, γλυκιὰ καὶ εύρυχωρη προεκτείνεται στὴν ἡρεμία τοῦ ἀνθρώπινου τραγουδιοῦ, ποὺ δὲν ξεπερνάει τὰ ὅρια οὕτε στὴ χαρά, οὕτε στὴ λύπη:

«Ἡ νυκτερινὴ αὔρα ἐσύριζεν εἰς τὰ δένδρα, καὶ οἱ λογισμοὶ τῶν γυναικῶν ἐπετοῦσαν μαζί της, κ’ ἔστελλαν πολλὰς εὐχὰς εἰς τὰ κατάρτια, εἰς τὰ πανιὰ καὶ εἰς τὰ ἔξαρτια τῶν καραβιῶν. Καὶ βαθιά, εἰς τὴν σιωπὴν τῆς νυκτός, τίποτε ἄλλο δὲν ἥκουσθη εἰ μὴ τὸ λάλημα τοῦ νυκτερινοῦ πουλιοῦ, καὶ τὸ ἄσμα μιᾶς τελευταίας συντροφιᾶς ναυτικῶν, μελλόντων ν’ ἀναχωρήσωσιν αὔριον. ‘Σῦρε, πουλί μου, στὸ καλὸ καὶ στὴν καλὴ τὴν ὥρα’».

‘Ἡ ἀνθρώπινη παρουσία δὲν ἐμποδίζει ἐδῶ τὴν αὔρα νὰ γίνει κατευόδιο στὸ ταξίδι τοῦ ἀνθρώπου καὶ νᾶναι ἡ ὥρα του καλή, εὐχὴ ποὺ ὑψώνεται ἐν τῷ μέσῳ τῆς νυκτὸς ἀπὸ τὶς ψυχές ποὺ ἀγρυπνοῦν καὶ ἐνώνονται μυστικὰ μὲ τὴ σύμπασα κτίση. ‘Ἡ μουσικὴ εἶναι φωνὴ τῆς φύσεως, ὁ ἵδιος ὁ Παπαδιαμάντης μιλᾶ γιὰ «τοὺς ἥχους τοῦ ἀρχετύπου ὁργάνου» κι αὐτὴ ἡ φωνὴ εἶναι ἡ φωνὴ τοῦ Θεοῦ. Εἶναι ἡ «φωνὴ αὔρας λεπτῆς», ποὺ πότε «φυσᾶ γλυκά... στὸ ρέμα στὰ πλατάνια μυστικά», ὅπως γράφει στὴν «Παναγιὰ τὴν Κεχριά», καὶ πότε γίνεται ἡ φανέρωση τοῦ ἵδιου τοῦ Θεοῦ. ‘Ἐχουμε κάνει ἥδη ἀναφορὰ στὸ ἄρθρο τοῦ Παπαδιαμάντη, «Φωνὴ αὔρας λεπτῆς», ὅπου ὑποστηρίζει τὴν ἐκκλησια-

στική μας μουσική, ἀνάγοντάς την στὸν τρόπο ποὺ φανερώθηκε ὁ Θεὸς στὸν Προφήτη Ἡλία (Βλ. καὶ Ἡλία Καμπερίδη, Τὸ Νάῃ τὸ γλυκύ, τὸ πρᾶον, σ. 126-137). Κι ἀλλοῦ γράφει:

«Οὐ πῦρ, οὐ συσσεισμός, οὐχὶ σφοδρὸν σὲ πνεῦμα, αὔρα λεπτὴ δὲ μάκαρ ἀνέδειξε θεόπτην, Ἡλία μεγαλώνυμε».

Καί:

«Αὔρα τὸν ἐν λεπτῇ, ἰδόντα Θεοῦ δόξαν, ὡς ζηλωτὴν Κυρίου, θεσπέσιον Προφήτην, ύμνοῦμεν οἱ θεόφρονες».

(«'Απόστιχα»)

‘Ο Θεὸς ὁ ἕδιος λοιπὸν φανερώνεται «ἐπὶ πτίλων αὔρας ἐναρμονίου, λιγυρᾶς» καὶ ἡ πραεία αὐτὴ φωνὴ ἐπαναλαμβάνεται στὴ μουσικὴ τοῦ ἀρχετύπου ὄργάνου καὶ γίνεται κατόπιν ἡ πνοὴ τοῦ βοσκοῦ, ὅταν «χαίρεται ποὺ φυσᾷ τὸν αὐλό του» («Στὴν Παναγίτσα στὸ Πυργί») καὶ ἐπιστρέφει πάλι στὸν οὐρανὸν ὅπου καὶ ἡ καταγωγὴ της, «αἰρομένη, μετάρσιος, πραεῖα, μειλιχία, ἄδολος, ψίθυρος, λιγεῖα» («Ξεπεσμένος Δερβίσης»).

‘Η μουσικὴ γίνεται πρόγευση τῆς ἀρχαίας ἀπολαύσεως τοῦ Παραδείσου.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ καὶ καταφύγιο ἡ μουσική, λοιπόν· ὅχι αὐθαιρεσία καὶ οἶηση. 'Ο ἄνθρωπος ποὺ ύψωνει τὸ δικό του (τὸν δικό του πόνο, τὴ δική του χαρά, τὴ δική του ἀξία), καταστρέφοντας τὴν ἴσορροπία μὲ τοὺς ἄλλους καὶ μὲ τὸν κόσμο, δὲν ἔννοεῖ τὴ βαθύτερη φωνὴ τῆς μουσικῆς. 'Ο Γιωργῆς, στὸ «Ἐρως-Ἔρως», παραδομένος στὸ δικό του πάθος, ἀδυνατεῖ νὰ συλλάβει τὴ μουσική. "Ολα τοῦ φαίνονταν ἀσυνάρτητα καὶ ἀκατάληπτα καὶ «βόμβος ἄναρθρος ἥχει εἰς τὰ ὕτα του». Καθώς ὁ κόσμος χάνεται γι' αὐτὸν δὲν μπορεῖ νὰ ἔχει συνείδηση τῆς μουσικῆς. «Εὔρισκετο ἐν ἡμιασυνειδησίᾳ», συμπληρώνει ὁ Παπαδιαμάντης.

Εἴπαμε δτι ἡ μουσικὴ εἶναι ἐπικίνδυνη τέχνη. Μπορεῖ νὰ κρύβει τὴν ἀλήθεια μέσα της, ἀλλὰ μπορεῖ νὰ μᾶς πλανέψει κι ὅλας. "Ας θυμηθοῦμε τὴν Ἀκριβούλα στὸ «Μυρολόγι τῆς φωκιας». "Ἐνας νεαρὸς βοσκός, ὁ σημαδιακὸς κι ἀταίριαστος Σουραυλῆς, «χωρὶς ν' ἀναλογισθῇ τὸ πένθιμον τοῦ τόπου, εἶχε βγάλει τὸ σουραῦλι του ἀπὸ τὸ μαρσίπιόν του, καὶ ἥρχισε νὰ μέλπῃ φαιδρὸν ποιμενικὸν ἀσμα» (οἱ υπογραμμίσεις δικές μας). 'Ο «θόρυβος» —μήπως ἔχει σημασία ἡ λέξη ποὺ ἐπιλέγει ὁ Παπαδιαμάντης;— τοῦ αὐλοῦ σκέπτασε τὸ μοιρολόγι τῆς γριᾶς-Λούκαινας, κι ὅσοι ἐπέστρεφαν ἀπὸ τὰ χωράφια τους ἀκουγαν χωρὶς νὰ βλέπουν τὸν αὐλητή, ποὺ ἦταν κρυμμένος στοὺς θάμνους, στὸ «κοί-

λωμα τοῦ κρημνοῦ». Πιὸ πέρα, στὰ βαθιὰ νερά, μιὰ φώκια θέλγεται ἀπὸ τὸν «θορυβώδη αὐλό» καὶ λικνίζεται στὰ κύματα. 'Η 'Ακριβούλα, ποὺ λίγο πρωτύτερα εἶχε ξεφύγει ἀπὸ τὴν ἐπιτήρηση τῆς μάνας της, δὲν ξέρει τὸ μονοπάτι ποὺ θὰ τὴν ὁδηγοῦσε στὸν προορισμό της, ἀκούει ὅμως τὴν φλογέρα, ἀνακαλύπτει τὸν «κρυμμένον αὐλητὴν» κι ἔπειτα, ὅταν πιὰ ἀποφασίζει νὰ φύγει «εἰς τὴν ἀμφιλύκην τοῦ νυχτώματος», χάνει τὸ δρόμο της καὶ χάνεται. 'Ο «θόρυβος τοῦ αὐλοῦ» θὰ καλύψει τὴ δική της κραυγή. Καὶ ἡ «γραῖα μάμυη της», ποὺ ἄκουει τὸν πλαταγισμὸν τοῦ πνιγμοῦ τῆς ἐγγονῆς της, παρερμηνεύει αὐτὸ ποὺ ἀκούει καὶ θὰ νομίσει ὅτι εἶναι ἔνα ἀπὸ τὰ καμώματα τοῦ Σουραυλῆ ποὺ ρίχνει βράχια στὸ γιαλὸ γιὰ νὰ χαζεύει.

'Ο ἥχος τοῦ αὐλοῦ, ἀταίριαστος στὸν τόπο καὶ τὴν ὥρα, εἶναι φαιδρὸς χωρὶς νὰ λογαριάζει τὸ πένθος. 'Η χαρὰ ποὺ δὲν κουβαλάει μέσα της καὶ τὸ μερίδιο τῆς λύπης εἶναι οἴηση. 'Ο φαιδρὸς ἥχος γοητεύει τὴν 'Ακριβούλα. Τὴ βγάζει ἀπὸ τὸ δρόμο της. Ξεχνιέται· νυχτώνει καὶ νυχτώνεται. 'Ενα μικρὸ παραστράτημα τὴν ὁδηγεῖ στὸ χαμό. Γοητεύεται καὶ παγιδεύεται. 'Υπεύθυνη εἶναι ἡ ἀταίριαστη μουσικὴ τοῦ νεαροῦ βοσκοῦ καὶ ἡ ἐλαφρομυαλὶα τῆς 'Ακριβούλας. 'Η ἡδονὴ ὁδηγεῖ στὴν ὁδύνη, γιατὶ ἡ γοητεία τῆς μουσικῆς ὑπόσχεται τὴ φυγή —ἀλήθεια, γιὰ ποὺ;— τὴν ἔξοδο πρὸς τὸ χῶρο τῆς κρυφῆς εύδοκίας τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς<sup>70</sup>, ἐκτὸς τοῦ τόπου καὶ τοῦ χρόνου, ἀπ' ὅπου δὲν ἀποδεσμεύμαστε παρὰ μόνο μὲ τὴ χάρη τοῦ Θεοῦ.

Κι ὁ δερβίσης κρυμμένος ἥτανε. Μὰ ὁ δερβίσης, εἴπα-

με, δὲν εἶναι ὁ «οἰηματίας μουσικός». Δὲν μοιάζει μὲ τοὺς περιπλανώμενους «κιθαρωδοὺς Μαρσύας», παρ' ὅλο ποὺ καὶ ἡ δική του μοίρα εἶναι μιὰ περιπλάνηση ἀτέλειωτη. Εἶναι συμφιλιωμένος μὲ τὸν πόνο, μὲ τὸ ἄστατο καὶ εὔμετάβιο τῶν ἀνθρωπίνων πραγμάτων. Ἡ μουσική του, συμφιλιωμένη μὲ τὸν κόσμο, καταλήγει σὲ μιὰν ἐσωτερικὴν ἀρμονία ποὺ δὲν σκορπίζει τὸν ἀνθρωπό τοῦ δίνει τὴ δύναμην ἀνέβει πάλι στὸν ἐπάνω κόσμο. ὑπομένει, ἀντέχει, σηκώνει τὸ φορτίο του καὶ περιμένει πορευόμενος. Ἡ μουσική του εἶναι προανάκρουσμα τῆς ἐπερχόμενης αὐγῆς, δὲ χάνεται στὴ νύχτα, ἀν καὶ πρέπει νὰ περάσει μέσα ἀπ' αὐτή. Εἶναι ἡ μουσικὴ τοῦ Ἀλέξανδρου Παπαδιαμάντη, ἡ λεπτὴ αὔρα ποὺ ἀπὸ τὰ χείλη του ἀνεβαίνει τὴν κλίμακα τοῦ «ἄνω βυθοῦ».

Η ΜΟΥΣΙΚΗ, στὸ βαθμὸ ποὺ ἀποτυπώνει τὰ μυστικὰ τοῦ κόσμου, τὴν ἀρμονία, τὸ μέτρο καὶ τὸ ρυθμό, ἀποκαλύπτεται, δὲν κατακτᾶται. Πρὸ πάντων δὲν εἶναι ἀπλῶς ὑπόθεση τῶν αἰσθήσεων. 'Ο λόγος τῆς μουσικῆς πρέπει νὰ ἀναζητηθεῖ στὸν κρυμμένο λόγο τῆς φύσεως, δηλαδὴ τῆς ὑπόστασης, τοῦ εἶναι τῶν ὄντων. 'Αλλὰ ἡ φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ, γιὰ νὰ θυμηθοῦμε τὸν 'Ηράκλειτο. 'Η πηγὴ τῆς μουσικῆς εἶναι κρυφή.

Τὴ σκεπάζουν φυλλώματα, βγαίνει μέσα ἀπὸ ὑπόγειες σήραγγες. 'Η 'Ακριβούλα, γοητευμένη ἀπ' αὐτήν, βυθίστηκε στὴ θάλασσα. Μ' αὐτὴ τὴ θάλασσα μοιάζει ἡ μουσική. Κι εἶναι ἀλήθεια πὼς ἀφ' ἔαυτοῦ δὲν μπορεῖς νὰ περπατήσεις στὰ κύματά της. 'Η ούσια τῆς δὲν εἶναι ἡ τέρψη μὰ ὁ Κανόνας τῆς, ἡ κρυμμένη τῆς χάρη, ποὺ τὴν ἀφήνει ἀνέπαφη ἀπὸ τὸ σαράκι τοῦ χρόνου.

ΜΟΥΣΙΚΗ εἶναι ἡ σιωπή.

‘Ο πιὸ αὐθεντικὸς ἥχος δὲν πρόκειται ν’ ἀκουστεῖ. Συνήθως ἡ σιωπὴ θεωρεῖται τὸ ἄκρως ἀντίθετο κάθε ἥχου καὶ κάθε θορύβου. “Ομως καὶ ἡ ἀντίληψή μας γιὰ τὴ σιωπὴ καὶ τὸν ἥχο ἔξαρτᾶται ἀπὸ τὸν τρόπο ποὺ εἰσχωροῦμε ἐν-, τός τους. Σιωπὴ δὲν εἶναι ἡ ἀπουσία τοῦ λόγου, ἀλλὰ ἡ ἔκφρασή του καθ’ ἔαυτή. Μιὰ τέτοια στάση προϋποθέτει τὴ νέκρωση τῶν αἰσθήσεων, τὴν αἴσθηση διὰ μέσου τῆς ἐνότητος μὲ τὸ ἀρχέτυπο, δπου κάθε γνωστὸς καὶ ἄγνωστος φυσικὸς νόμος ἀναιρεῖται. Τὸ κατὰ φύσιν μπορεῖ νὰ εἶναι καὶ παρὰ φύσιν.

‘Η φύση εἶναι ὁ μεγάλος ἄγνωστος.

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Γρηγόριος Νύσσης, *Είς τὴν ἐπιγραφὴν τῶν φαλμῶν 1, 3*, PG 440-444.
2. Δ. 'Αλυγιζάκη, *Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, ἐκδ. Πουρνάρα, Θεσ/νίκη 1978, ὅπου καὶ τὸ μνημονεύθὲν κείμενο, σ. 57-60.
3. Ἰσίδωρος Πηλουσιώτης, *Ἐπιστολαί*, 1, 90, PG 78, 244-245.
4. Ἰωάννης Χρυσόστομος, *Ὀμιλία E'2*, PG 63, 487.
5. Χρυσάνθου, *Μέγα Θεωρητικὸν τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, ἐκδ. Σπανοῦ, 1976-77, Μέρος Δεύτερον, σ. I.
6. Θ. Γεωργιάδου, *Ἡ Νέα Μούσα*, ἐν Σταμπούλ, 1936.
7. Ἀλεξ. Παπαδιαμάντη, «Ο Ἀπόλλων καὶ τὸ δέρμα τοῦ Μαρσύου», ἐφ. *Φόρμιγξ*, ἀ.φ. 2, 15 Ὁκτ. 1901.
8. Δέσποινας Μαζαράκη, *Tὸ λαϊκὸ κλαρίνο στὴν Ἑλλάδα*, ἐκδ. Κέδρος 1984, σ. 21, 34, 37, 60.
9. Θόδωρου Χατζηπανταζῆ, *Tῆς Ἀσιάτιδος Μούσης Ἐρασταί*, ἐκδ. Στιγμή, 1986, σ. 37-38.
10. Θ.Ν. Συναδινοῦ, *Ιστορία τῆς Νεοελληνικῆς Μουσικῆς 1824-1919*, 'Αθῆναι 1919, σ. ιε' καὶ σ. 10.
  11. δ.π., σ. 32.
  12. δ.π., σ. η'-θ'.
  13. δ.π., σ. κβ'.
  14. δ.π., σ. 17.
15. Ἀρχ. Εύσταθίου Θερειανοῦ, *Περὶ τῆς Μουσικῆς τῶν Ἑλλήνων καὶ ἰδίως τῆς Ἐκκλησιαστικῆς*, Τεργέστη 1875, σς 4-9 καὶ — Γεωργίου Πα-

- παδοπούλου, *Συμβολαί εἰς τὴν Ἰστορίαν τῆς παρ'* ἡμῖν Ἐκκλησιαστικῆς *Μουσικῆς*, «Κουλτούρα», 1977 (ἀνατύπωση 1890), σες 351-354. Κυρίως ἐπαναλαμβάνει, ἢ μᾶλλον ἀντιγράφει, τὴν ἐπιχειρηματολογία τοῦ Θερειανοῦ.
16. Ναθαναήλ Ιωάννου Εύθοέως, *Λόγος περὶ Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, Έρμούπολις Σύρου 1858.
17. ὅ.π., σ. 4.
  18. ὅ.π., σες 16-17.
  19. Θόδωρου Χατζηπανταζῆ, ὅ.π., σες 31-41.
  20. ὅ.π., σ. 32.
  21. Δημητρίου Βερναρδάκη, *Λόγος αὐτοσχέδιος περὶ τῆς καθ'* ἡμᾶς *Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, Τεργέστη 1876 (ἀνατύπωση Ν. Καραβία), σ. 5.
  22. Ιωάννη Καραγιάννη, «Ἐργα καὶ ἡμέραι τοῦ πρώτου Ἑλληνικοῦ Μελοδράματος», περιοδικὸ *Μουσικά Χρονικά*, τ. 7-9, 1932, σες 185-192.
  23. Δημητρίου Βερναρδάκη, ὅ.π., σ. 7.
  24. ὅ.π., σ. 24.
  25. ὅ.π., σ. 5.
  26. ὅ.π., σες 28-29.
  27. Εύστ. Θερειανοῦ, ὅ.π., σες 17-18.
  28. Π. Κουπιτώρη, *Λόγος Πανηγυρικός περὶ τῆς καθ'* ἡμᾶς *Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, συνταχθεὶς κατ' ἐντολὴν τοῦ ἐν Ἀθήναις Ἐκκλησιαστικοῦ *Μουσικοῦ Συλλόγου* καὶ ἀπαγγελθεὶς ἐν τῇ αἰθουσῇ αὐτοῦ τῇ δ' Δεκεμβρίου 1879. Ἀθήνησι, ἐκ τοῦ τυπογραφείου τῆς Φιλοκαλίας, 1879 (ἀνατύπωση Νότη Καραβία, ἀρ. 20).
  29. ὅ.π., σ. 6.
  30. ὅ.π., σες 7-8.
  31. ὅ.π., σες 19-23.
  32. Θεατρικὴ Ἐπιθεώρησις, φ. 2, 25/5/1888, ἀνώνυμο ἄρθρο μὲ τίτλο «Ἡ ἐν Ἑλλάδι μουσική», ποὺ ὁ Θεόδωρος Χατζηπανταζῆς (*Τῆς Ἀσιάτιδος...*, σες 39-41) τὸ ἀποδίδει στὸν τότε διευθυντὴ τοῦ Ὁδείου Ἄλ. Κατακούζηνό.
  33. Γεωργίου Παπαδοπούλου, *Συμβολαί...*, σ. 467.

34. Π. Βεργωτή, 'Η Ιερά μας Μουσική, Αργοστόλι 1889 ('Ανατύπωση Καραβία, 119).

35. δ.π., σ. 8. Γιὰ τὸν Τζέτζη γράφει ὁ Παπαδόπουλος (*Συμβολαὶ..., σ. 464*): «ὁ ἔξ Ἡπείρου καταγόμενος καὶ ἐν Ἀθήναις διατρίβων μουσικολόγος, φιλοπόνως ἀσχολούμενος περὶ τὴν ἡμετέραν μουσικήν, γράψας δὲ καὶ ἔκδοὺς γερμανιστὶ ἐν Μονάχῳ τῷ 1874 καλὴν πραγματείαν ὑπὸ τὸν τίτλον *Περὶ τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς* ἐν τῇ Ἑλληνικῇ Ἐκκλησίᾳ, πρὸς ἣν ἀντιφάσκει τὸ τε δεύτερον ἥμισυ νεωτέρας τοῦ αὐτοῦ μελέτης, ἔκδοθείσης ἐν Ἀθήναις τῷ 1882 ὑπὸ τὸν τίτλον *Περὶ τῆς κατὰ τὸν μεσαίωνα μουσικῆς τῆς Ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας* ὡς καὶ τινες ἄλλαι πραγματεῖαι...».

36. Παναγιώτου Γριτσάνη, *Τὸ περὶ τῆς Μουσικῆς τῆς Ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας Ζήτημα*, ἐν Νεαπόλει 1870 (Καραβίας, 85), σ. 13 καὶ 14.

37. δ.π., σ. 10-11.

38. Κουπιτώρη, δ.π., σ. 27, 28.

39. Θ. Χατζηπανταζῆ, δ.π., σ. 42-53.

40. Περιοδικὸ *Νέα Ἐστία*, 53, τεῦχος 615 (1η Μαρτίου 1953), σ. 295-302. «Ἀπὸ τὸ ταξίδι καὶ τῇ ζωῇ τοῦ Κωστῆ Παλαμᾶ στὴν Κυπαρισσία» οἱ συγκεκριμένες ἀναφορές, σ. 302 καὶ σ. 305.

41. Χατζηπανταζῆ, δ.π., σ. 81 καὶ 95.

42. Π. Κηλτζανίδου, *Μεθοδικὴ Διδασκαλία τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς*, ἔκδ. Ρηγοπούλου 1978 (ἀνατύπωση), σ. στ'-ζ'. — Παπαδοπούλου, *Συμβολαὶ..., σ. 308*.

43. Κριτικὴ ἀντιψετώπιση τῶν ἀπόψεων τοῦ Τζέτζη μπορεῖ νὰ βρεῖ κανεὶς στὸ βιβλίο τοῦ Θερειανοῦ, δ.π., σ. 42-44.

44. Γιὰ μιὰ ἔκτεταμένη καὶ πληρέστερη ἀναφορὰ στὸν *Ξεπεσμένο Δερβίση* βλέπε: Λάμπτρου Καμπερίδη, *Τὸ Νάϊ τὸ γλυκύ... τὸ πρᾶον, Δόμος*, 1982. — Τοῦ Ἰδιου, «Αὔρας Λεπτῆς Ἐγκάλεσμα», στὸν τόμο *Φῶτα - Όλόφωτα*, ἔκδ. Ε.Λ.Ι.Α., 'Αθήνα 1981, σ. 207-231. — Καίτης Χιωτέλλη, «Συνομιλώντας μὲ τὸν "Ξεπεσμένο Δερβίση"», στὸν τόμο *Φῶτα - Όλόφωτα*, σ. 356-367.

45. Ἀλεξάνδρου Παπαδιαμάντη, «Φωνὴ Αὔρας Λεπτῆς», ἐφ. *Φόρμιγξ* 1/8/1901, ἐπίσης στὰ *"Απαντα, ἐπιμέλεια Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλου,*

τόμ. Ε'.

46. 'Αλεξάνδρου Παπαδιαμάντη, «Αἱ Ἀθῆναι ὡς Ἀνατολικὴ Πόλις», ἀπὸ τὸ Λεύκωμα Ἡ Ἑλλὰς κατὰ τοὺς Ὀλυμπιακοὺς Ἀγώνας τοῦ 1896 καὶ Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλο τόμ. Ε'.

47. 'Αλεξάνδρου Παπαδιαμάντη, «Ο Ἐθνικὸς Χορὸς καὶ ἡ Μουσική», ἐφ. Φόρμιγξ 30/1/1903.

48. Κων/νου Ψάχου, «Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντης», ἐφ. Φόρμιγξ 15-31/3/1908.

49. 'Ανακοίνωση Γ. Βαλέτα, «Μιὰ σελίδα τοῦ Μωραϊτίδη γιὰ τὸν Παπαδιαμάντη», Νέα Ἐστία, τ. 355, 1941, σε 96-97.

50. N. Βέη, «Ρωμανὸς ὁ Μελωδὸς καὶ Ἄλ. Παπαδιαμάντης», Νέα Ἐστία, δ.π., σ. 30. 'Ο Ἀνδρέας Τσικνόπουλος ὑπῆρξε σπουδαῖος φάλτης (τὸν ἀναφέρει ὁ ἴδιος ὁ Παπαδιαμάντης, Ἀπαντα, τόμ. Ε', σ. 231), δάσκαλος τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς, ποὺ ἀγωνίστηκε μὲ ζῆλο γιὰ τὴν ὑπεράσπισή της. Ἐξέδωσε διάφορα λειτουργικὰ καὶ ιερὰ μαθήματα, καθὼς καὶ δημοτικὰ τραγούδια μὲ βυζαντινὴ παρασημαντική. Βλέπε, Παπαδόπουλο, Συμβολαί..., σε 488-491.

51. I.Θ. Τσώκλη, «Ο πρακτικὸς φάλτης Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντης», Φόρμιγξ 15-31/12/1910.

52. Γερ. Βώκου, «Ἀγρυπνία εἰς τὸν Ἀγιον Ἐλισσαῖον», Νέα Ἐστία, Χριστούγεννα 1934.

53. 'Αλεξ. Παπαδιαμάντη, "Ἀπαντα, τόμ. Ε'", σε 119-120.

54. Δημ. Τριανταφυλλόπουλο, «Ἀπὸ τὸν Εὔσεβισμὸ στὸν Αἰσθητισμό», Βυζαντινὸς Δόμος, τόμ. 1, 1987, σε 119-128.

55. 'Αλεξάνδρου Παπαδιαμάντη, δ.π., σ. 146.

56. Γ. Παπαδόπουλο, Συμβολαί..., σε 467-470.

57. 'Άλ. Παπαδιαμάντη, δ.π., σ. 231.

58. 'Άλ. Παπαδιαμάντη, δ.π., σ. 216 καὶ 99.

59. 'Άλ. Παπαδιαμάντη, δ.π., σ. 231.

60. 'Άλ. Παπαδιαμάντη, δ.π., σ. 175.

61. 'Άλ. Παπαδιαμάντη, «Ἡ Μουσικὴ καὶ τὰ ιερὰ Εὐαγγέλια», δ.π., τ. Ε' σ. 237 καὶ Φορμιγξ, 15/1/1903.

62. Σίμωνος Καρᾶ, *Μέθοδος Ἐλληνικῆς Μουσικῆς, Θεωρητικόν*, Ἀθῆνα 1982, τόμ. Α', σ. α'.
63. Δ.Ι. Παναγιωτόπουλου, *Θεωρία καὶ Πράξις τῆς Βυζαντινῆς Ἐκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, ἐκδ. «Σωτήρ» 1982, σ. 179 καὶ 194-195. Βλ. ἐπίσης, Χρυσάνθου, *Μέγα Θεωρητικόν*.
64. Ἀλ. Παπαδιαμάντη, *Ἀπαντα*, σ. 239.
65. Ἀλ. Παπαδιαμάντη, δ.π., σ. 175-176.
66. Ἀλ. Παπαδιαμάντη, δ.π., σ. 240.
67. Φοίβου Ἀνωγειανάκη, «Γιὰ τὸ Ρεμπέτικο Τραγούδι», στὸ *Δρόμος γιὰ τὸ Ρεμπέτικο τῆς Γκαίηλ Χόλστ*, Ἀγγλοελληνικαὶ Ἐκδόσεις, σ. 184-200.
68. Συναδινός, δ.π.
69. Χατζηπανταζῆς, δ.π.
70. Χρήστου Μαλεβίτση, «Ο Ἀρχέγονος Παπαδιαμάντης», *Φῶτα - Όλόφωτα*, σ. 291-298.

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΟΥ ΑΓΓΕΛΟΥ ΚΑ  
ΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ *Ο ΘΡΟΥΣ ΤΟΥ  
ΔΕΡΑΤΟΣ ΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΤΗΘΗΚΕ*  
ΣΤΗ «ΦΟΙΝΙΚΗ», ΙΩΑΝΝΟΥ ΚΩ  
ΛΕΤΤΗ 15, ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΣΤΟ ΤΥ  
ΠΟΓΡΑΦΕΙΟ ΤΩΝ Ι. ΣΑΡΑΤΣΗ  
ΚΑΙ Γ. ΣΚΛΗΒΑ, ΣΑΡΩΝΙΚΟΥ 29  
ΗΛΙΟΥΠΟΛΗ, ΚΑΙ ΒΙΒΛΙΟΔΕΤΗ  
ΘΗΚΕ ΑΠΟ ΤΟΥΣ Κ. ΧΩΡΙΑΤΑΚΗ  
ΚΑΙ Γ. ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟ ΓΙΑ ΛΟ  
ΓΑΡΙΑΣΜΟ ΤΩΝ ΕΚΔΟΣΕΩΝ  
*ΑΡΜΟΣ* ΤΟΝ ΔΕΚΕΜΒΡΙΟ ΤΟΥ  
1993 - ΤΙΣ ΔΙΟΡΘΩΣΕΙΣ ΤΩΝ  
ΤΥΠΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΔΟΚΙΜΙΩΝ  
ΕΚΑΝΕ Η ΜΑΡΙΑ ΛΕΜΟΝΗ ΚΑΙ  
ΤΟ ΕΞΩΦΥΛΛΟ ΕΚΟΣΜΗΣΕ Ο  
ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΟΡΔΗΣ