

ΙΕΡΑ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΣ ΦΘΙΩΤΙΔΟΣ
ΣΧΟΛΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
«ΓΕΡΜΑΝΟΣ Ο ΜΕΛΩΔΟΣ»

Διπλωματική εργασία
του Κωνσταντίνου Δ. Ντίνα,
αν. καθηγητή γλωσσολογίας
στο Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας

υπεύθυνος καθηγητής: Γιώργος Κωνσταντίνου, δρ. μουσικολογίας

Γλώσσα και Μουσική: βιοι παράλληλοι

A. Εισαγωγικά

Η γλώσσα και η μουσική συνιστούν συστήματα επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων και με την έννοια αυτή είναι «γλώσσες» με την ευρύτερη έννοια του όρου. Με τους κώδικες αυτούς οι άνθρωποι επικοινωνούν μεταξύ τους μεταδίδοντας μηνύματα και εκφράζοντας τα συναισθήματά τους. Και οι δύο - πράγμα το οποίο δε συμβαίνει με όλους ανεξαιρέτα τους κώδικες επικοινωνίας- εμφανίζονται με δύο μορφές: την *προφορική*, που είναι η κυρίαρχη μορφή τους, και τη *γραπτή* τους, υστερογενή μεν αλλά όχι λιγότερο σπουδαία και σημαντική.

Το κυρίως ζητούμενο της παρούσας εργασίας είναι η σχέση προφορικής και γραπτής μορφής των δύο αυτών επικοινωνιακών συστημάτων, η οποία εμφανίζει πολλά κοινά χαρακτηριστικά, ώστε η παράλληλη μελέτη και συνεξέτασή τους να μπορεί να βοηθήσει στην καλύτερη κατανόηση και των δύο. Θα προσπαθήσουμε, δηλαδή, να δείξουμε πώς οι δύο μορφές του λόγου, ο προφορικός και ο γραπτός, και οι δύο μορφές της εκκλησιαστικής μουσικής, ειδικότερα η προφορική μουσική έκφραση και η βυζαντινή σημειογραφία (παρασημαντική), σχετίζονται μεταξύ τους και έχουν εντυπωσιακές ομοιότητες. Η ανάδειξη της πολύ στενής συσχέτισης γλώσσας και μουσικής θα φωτίσει κάποιες πλευρές της έντονης συζήτησης που έχει ανοίξει εδώ και καιρό σε διάφορα *forum* για θέματα μουσικολογίας, όπως π.χ. για την ανάγκη υιοθέτησης ή όχι μιας πιο αναλυτικής γραφής από αυτήν που μας παρέδωσαν οι «Τρεις Δάσκαλοι» (Χρυσάνθος, Χουρμούζιος και Γρηγόριος) και γενικότερα για τον τρόπο γραφής και άρα εκτέλεσης των ποικίλων ποιοτικών χαρακτηριστικών της εκκλησιαστικής μας μουσικής.

Πολλές ευχαριστίες οφείλονται στον δάσκαλό μου στην εκκλησιαστική μουσική δρ. Γιώργο Κωνσταντίνου, του οποίου οι οξυδερκείς παρατηρήσεις και η εις βάθος γνώση της θεωρίας και πράξης της ιερής μας μουσικής υπήρξαν πολύτιμοι σύμβουλοι στην περάτωση της εργασίας.

B. Προτεραιότητα της προφορικότητας

Η προφορική και η γραπτή γλώσσα στο πλαίσιο της γλωσσικής ποικιλίας αποτελούν τις δυο βασικές μορφές της γλωσσικής επικοινωνίας σε κοινωνίες, όπως η ελληνική, με μακρόχρονη γραπτή παράδοση. Σε τέτοιες κοινωνίες, όμως, η γραπτή έχει αποκτήσει τόσο μεγάλο γόητρο στα μάτια των ομιλητών, ώστε η γλώσσα να ταυτίζεται με τη γραπτή μορφή της και ο γραπτός λόγος να θεωρείται ανώτερος και εγκυρότερος από τον προφορικό. Η αντίληψη αυτή, κυρίαρχη και στην αρχαιότητα, αντικατοπτρίζεται σε εκφράσεις όπως: *έπεα πτερόεντα* και *verba volant, scripta manent*, και υπονοεί τον εφήμερο και παροδικό χαρακτήρα της προφορικής σε αντίθεση προς τη σταθερότητα και διάρκεια της γραπτής γλώσσας. Το γεγονός ότι τα γραπτά κείμενα καθόλη την ιστορική πορεία των κοινωνιών χρησιμοποιήθηκαν για σπουδαίους σκοπούς, όπως η διατήρηση

σημαντικών νομικών και θρησκευτικών κειμένων, προσέδωσε στον γραπτό λόγο μεγαλύτερη επισημότητα και κύρος σε πολλούς πολιτισμούς.¹

Όσον αφορά τη συνύπαρξη και την επικοινωνιακή λειτουργία των δύο αυτών μορφών της γλώσσας επικρατεί λόγω της βαριάς αυτής ιστορικής κληρονομιάς σύγχυση και στο ευρύ κοινό αλλά ακόμα και στους εκπαιδευτικούς που διδάσκουν τη γλώσσα.

α. Ο προφορικός λόγος έχει προτεραιότητα έναντι του γραπτού

Ένα από τα βασικά σημεία στα οποία διαφέρει ένας σύγχρονος γλωσσολόγος από έναν παραδοσιακό συνάδελφό του είναι η στάση του απέναντι στην προφορική και τη γραπτή μορφή της γλώσσας.

Η παραδοσιακή γραμματική, που ξεκίνησε με τους αλεξανδρινούς γραμματικούς κατά την ελληνιστική περίοδο της ελληνικής γλώσσας, βασίστηκε αποκλειστικά και μόνο στα γραπτά κείμενα των κλασικών συγγραφέων και μάλιστα της αττικής διαλέκτου. Η υψηλή λογοτεχνική και φιλοσοφική αξία αυτών των κειμένων δημιούργησε σ' αυτούς την πεποίθηση ότι η πιο σωστή και αντιπροσωπευτική έκφραση του λόγου είναι η γραπτή. Συνεπώς ο προφορικός λόγος, επειδή συνήθως απέχει από τον γραπτό, θεωρήθηκε λαθεμένος, χυδαίος, προϊόν αμάθειας και άρα κατώτερος και ανάξιος για οποιαδήποτε προσοχή και μελέτη. Οι Αλεξανδρινοί, ξεκινώντας από την παραδοχή ότι ορθή είναι μόνο η γλώσσα του 5. π.Χ. αιώνα, την οποία μελετούσαν αποκλειστικά στη γραπτή της μορφή, θεωρούσαν ότι η ομιλούμενη γλώσσα εξαρτάται και παράγεται από τη γραπτή. Δεν μπορούμε εδώ παρά να θυμηθούμε και να τονίσουμε την -παράλληλη- προσήλωση και προσκόλληση κάποιων σύγχρονων μελετητών της εκκλησιαστικής μουσικής στα γραπτά κείμενα με ταυτόχρονη παραγνώριση της προφορικής μουσικής παράδοσης, με πολλές συνέπειες, τις οποίες θα προσπαθήσουμε να αναλύσουμε στη συνέχεια.

Για τη γλώσσα η προσέγγιση αυτή των Αλεξανδρινών είχε ως αποτέλεσμα συχνά τη σύγχυση γράμματος και φθόγγου: ο φθόγγος είναι μια διαρκής ζωντανή πραγματικότητα, το γράμμα αποτελεί προσπάθεια απεικόνισης του φθόγγου, τις πιο πολλές φορές ατελή. Έτσι, π.χ., το ίδιο γράμμα μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να απεικονίσει διαφορετικούς φθόγγους: «σπίτι» [spiti], «σμήνος» [zminos], «πύλη» [pili], «αυτός» [aftos], «αυγή» [avgi], «μούσα», [musa]. Αντίθετα ο ίδιος φθόγγος μπορεί να απεικονιστεί με διαφορετικά γράμματα, π.χ. ο φθόγγος [i] παριστάνεται με τα γράμματα ι, υ, η και τους συνδυασμούς γραμμάτων ει, οι: «μίτρα» [mitra], «λύτρα» [litra], «μήτρα» [mitra], «πείρα» [pira], «μοίρα» [mira]. Από τα παραδείγματα αυτά προκύπτει ότι δεν μπορεί να έχει κανείς απόλυτη εμπιστοσύνη στη γραφή για την εξεικόνιση του προφορικού λόγου. Η τυφλή επομένως προσκόλληση στο γράμμα είναι προφανές ότι οδηγεί σε λανθασμένες αναγνώσεις, π.χ. «σμήνος» > [*sminos] αντί του ορθού για την ελληνική γλώσσα [zminos]. Αυτή η στάση των Αλεξανδρινών σήμερα θεωρείται ξεπερασμένη και αποτελεί αυτό που ονομάζουν οι σύγχρονοι γλωσσολόγοι: «κλασικό λάθος».

Αντίστοιχο «κλασικό λάθος» θα μπορούσε να ισχυριστεί κάποιος ότι διαπράττεται και από όσους μελετητές της εκκλησιαστικής μουσικής παραγνωρίζεται και παραγκωνίζεται η πλούσια προφορική μουσική παράδοση και υιοθετείται η «πιστή» ανάγνωση των γραπτών κειμένων, αφού, όπως θα φανεί και πιο κάτω, κανένα σύστημα γραφής όσο αναλυτικό και να είναι δεν μπορεί να αποτυπώσει όλα τα στοιχεία της προφορικότητας.

Οι νεότεροι γλωσσολόγοι ακολουθώντας τον Saussure αντιτείνουν ότι η πιο φυσική έκφραση της γλώσσας είναι ο προφορικός και όχι ο γραπτός λόγος, άποψη που συναντά σήμερα την καθολική αποδοχή.

Πολλά είναι τα επιχειρήματα με τα οποία θα μπορούσε να τεκμηριώσει κανείς τη νεότερη αυτή αντίληψη.

¹ Lyons 1995:33

α. Τα προφορικά σημεία του ανθρώπινου λόγου είναι πολύ προγενέστερα των γραπτών· για εκατοντάδες χιλιάδες χρόνια οι άνθρωπινες κοινωνίες επικοινωνούσαν προφορικά και μόλις τα τελευταία 6-7 χιλιάδες χρόνια επινόησαν διάφορα συστήματα γραφής (*ιστορική προτεραιότητα*).

β. Ο προφορικός λόγος έχει πολύ μεγαλύτερη διάδοση από τον γραπτό· όλοι οι άνθρωποι μιλούν, πολλοί όμως ή δεν διαθέτουν γραφή στη γλώσσα τους, ή δεν ξέρουν οι ίδιοι να τη χρησιμοποιούν (*εμπειρική προτεραιότητα*).

γ. Το παιδί πρώτα μαθαίνει να μιλάει και στη συνέχεια μαθαίνει (αν μάθει) να γράφει· το διάβασμα έρχεται πάντα να «ντουμπλάρει» την ομιλία και ποτέ δε συμβαίνει το αντίθετο (*γενετική προτεραιότητα*).

δ. Ο προφορικός λόγος αποτελεί μια φυσική ικανότητα του ανθρώπου την οποία κατακτά το παιδί με την απλή έκθεσή του στο γλωσσικό περιβάλλον όπου μιλιέται μια γλώσσα· αντίθετα η γραφή αποτελεί επίκτητη δεξιότητα για την αναπαράσταση της ομιλίας, την οποία αποκτά κανείς με συστηματική κι επίπονη διδασκαλία (*φυσική προτεραιότητα*).

ε. Τα περισσότερα συστήματα γραφής βασίζονται στην προφορική ομιλία την οποία και προσπαθούν να αποδώσουν, χωρίς ποτέ να το καταφέρνουν απόλυτα. Αν προσθέσει κανείς εδώ και το γεγονός ότι η γλώσσα αλλάζει συνεχώς ενώ τα συστήματα γραφής αποδείχτηκαν πάντοτε πολύ συντηρητικά (πβ. και την «ιστορική» λεγόμενη ορθογραφία), κατανοεί απόλυτα ότι η πιο φυσική έκφραση της γλώσσας είναι ο προφορικός λόγος και επομένως σ' αυτόν πρέπει να δείξει μεγαλύτερη εμπιστοσύνη η γλωσσολογική έρευνα (*λειτουργική προτεραιότητα*).

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι ο προφορικός χαρακτήρας της γλώσσας είναι ο πρωταρχικός (χωρίς με αυτό να υποδηλώνεται αξιολογική στάση) και επισημαίνεται ότι η προφορική γλώσσα αποτελεί την πιο φυσική κατάσταση της γλώσσας.

β. Η προφορική μουσική έκφραση έχει προτεραιότητα έναντι του γραπτού μουσικού κειμένου

Στον τομέα αυτόν οι ομοιότητες γλώσσας και μουσικής είναι εντυπωσιακές:

α. Για εκατοντάδες χιλιάδες χρόνια οι άνθρωποι επικοινωνούν με τη μουσική εκφράζοντας συναισθήματα χαράς, λύπης, στενοχώριας, ευχαριστίας στο Θεό τους κλπ. Μόλις όμως τα τελευταία λίγες εκατοντάδες χρόνια οι άνθρωποι επινόησαν διάφορους τρόπους μουσικής γραφής (*ιστορική προτεραιότητα*).

β. Η προφορικότητα στη μουσική έχει απείρως μεγαλύτερη διάδοση από την γραπτή της απεικόνιση· όλοι οι άνθρωποι εκφράζονται μέσα από τη μουσική εμπειρικά και προφορικά σιγοτραγουδώντας ένα μουσικό κομμάτι ή ακόμα και λειτουργώντας επαγγελματικά ως εμπειρικοί ή ακόμα και βιρτουόζοι μουσικοί. Ασύγκριτα λιγότεροι είναι εκείνοι που ξέρουν να διαβάζουν ένα μουσικό κομμάτι σε κάποια γραπτή μουσική κωδικοποίηση (αν συμβεί η μουσική τους να έχει καταγραφεί με κάποιο σημειογραφικό σύστημα). Χαρακτηριστικό τέτοιο παράδειγμα αποτελούν οι λαϊκοί οργανοπαίχτες, πολλοί από τους οποίους είναι και προικισμένοι δεξιοτέχνες εκτελεστές αλλά και εμπνευσμένοι συνθέτες (*εμπειρική προτεραιότητα*).

γ. Ο άνθρωπος πρώτα μαθαίνει να εκφράζεται μουσικά προφορικά (τραγουδώντας ή ψάλλοντας) και στη συνέχεια μαθαίνει (αν μάθει κιόλας ποτέ) να διαβάζει και να γράφει μουσική· η γνώση μιας μουσικής παρασήμανσης πάντοτε έρχεται χρονικά μετά την προφορική μουσική έκφραση και ποτέ δεν συμβαίνει το αντίστροφο (*γενετική προτεραιότητα*).

δ. Η δυνατότητα του ανθρώπου να εκφραστεί μουσικώς εξαρτάται από τη διάθεσή του και μόνο (αν εξαιρέσει κανείς τις λίγες περιπτώσεις ανθρώπων που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν «άμουσοι», πβ. τους κωφάλαλους όσο αφορά τη χρήση του γλωσσικού κώδικα). Η μουσική μαθαίνεται από τον άνθρωπο με την απλή έκθεσή του σε μουσικό περιβάλλον και χωρίς καμιά ιδιαίτερη προσπάθεια. Τα παιδιά μαθαίνουν εντελώς φυσικά και χωρίς καμιά διδαχή τα παιδικά

τραγουδία που ακούν στο περιβάλλον τους: μεγαλώνοντας ο καθένας μας ακούει με ευχαρίστηση και επαναλαμβάνει τα μουσικά ακούσματα του μουσικού περιβάλλοντος μέσα στο οποίο ανατράφηκε, π.χ. ο Κρητικός της Κρήτης, ο Ηπειρώτης της Ηπείρου, αυτός που μεγάλωσε σε εκκλησιαστικό περιβάλλον τη μουσική του συγκεκριμένου περιβάλλοντος: αν για παράδειγμα μεγάλωσε στα Επτάνησα διαφορετική από αυτόν που μεγάλωσε στην Πόλη, τη Θεσσαλονίκη ή την Κρήτη. Η εκμάθηση από την άλλη μεριά της όποιας μουσικής γραφής αποτελεί δεξιότητα που αποκτάται μετά από συστηματική και επίπονη διδασκαλία και προϋποθέτει πολύχρονη μαθητεία (*φυσική προτεραιότητα*).

ε. Όλα τα συστήματα μουσικής γραφής στοχεύουν να αποδώσουν, χωρίς ποτέ να το καταφέρνουν απόλυτα την προφορική μουσική παράδοση, η οποία όπως είπαμε προϋπάρχει της γραπτής. Αν προσθέσει κανείς εδώ και το γεγονός ότι η ίδια μουσική (π.χ. η εκκλησιαστική) μπορεί να αλλάζει από τόπο σε τόπο και με την πάροδο του χρόνου, ενώ τα συστήματα μουσικής γραφής ως συντηρητικά - όπως και όλα τα συστήματα γραφής- δεν παρακολουθούν αυτές τις αλλαγές, κατανοεί απόλυτα ότι η πιο φυσική έκφραση της μουσικής είναι η προφορική και επομένως σ' αυτήν πρέπει να δώσει προτεραιότητα και η μουσικολογική έρευνα (*λειτουργική προτεραιότητα*).

Γ. Από την προφορικότητα στην εγγραμματοσύνη

Αν συμφωνούμε ότι η προφορικότητα προηγείται τουλάχιστον χρονικά της εγγραμματοσύνης, τότε μπορούμε να δούμε για ποιους λόγους και κάτω από ποιες προϋποθέσεις οι άνθρωποι αποφάσισαν να επινοήσουν κάποια συστήματα αποτύπωσης αυτής της προφορικότητας, κάποιους κώδικες γραφής.

Η συζήτηση για τη σχέση προφορικού και γραπτού λόγου και τη σπουδαιότητα της γραφής είναι πολύ παλιά και ανάγεται στους αρχαίους χρόνους: αντιμετωπίστηκε μάλιστα και ως φιλοσοφικό πρόβλημα το οποίο παίρνει συγκεκριμένη μορφή στον πλατωνικό διάλογο Φαίδρος, 274c-275b. Εκεί ο Πλάτων παραθέτει τις απόψεις που διατυπώνονταν στην εποχή του για τις δύο μορφές λόγου. Αντίθετα προς τη χαμηλή στάθμη στην οποία η ρητορική είχε τοποθετήσει τον προφορικό λόγο, ο Πλάτων τον θεωρεί ομοίωμα του λόγου που έχει τεθεί μέσα στην ψυχή του ανθρώπου. Γραπτός - άγραφος λόγος για τον αρχαίο φιλόσοφο έχουν την ίδια διαφορά που έχει η ρητορική (ή η σοφιστική) με τη φιλοσοφία. Για να στηρίξει την προτίμησή του στον προφορικό λόγο, ο Πλάτων παραθέτει τον αιγυπτιακό μύθο του θεού της σοφίας Θεούθ. Ο θεός αυτός της Αιγύπτου ανάμεσα στις άλλες σπουδαιές εφευρέσεις του (αριθμός, υπολογισμός, γεωμετρία, αστρονομία) εφεύρε και τα γράμματα. Γεμάτος χαρά πήγε στον βασιλιά της χώρας Θαμού να του παρουσιάσει το επίτευγμά του. «*Τούτο το μάθημα, βασιλιά μου*» του είπε «*θα κάνει περισσότερο σοφούς και με περισσότερη μνήμη τους Αιγύπτιους, γιατί βρέθηκε το φάρμακο της μνήμης και της σοφίας*». «*Μεγάλε μου τεχνίτη,*» του απάντησε ο βασιλιάς «*τούτο που εφεύρες θα φέρει λησμονιά μέσα στις ψυχές αυτών που θα το μάθουν από έλλειψη άσκησης της μνήμης, γιατί πράγματι από εμπιστοσύνη στη γραφή οι άνθρωποι θα οδηγούνται να ανακαλέσουν στη μνήμη τους τα πράγματα απ' έξω, από την επήρεια ξένων σημείων, και όχι από μέσα τους οι ίδιοι από τον εαυτό τους: ώστε λοιπόν δε βρήκες το φάρμακο της μνήμης αλλά της υπόμνησης. Και στους μαθητές σου δίνεις μιαν επίφαση σοφίας, όχι την πραγματική σοφία: γιατί, αφού με τη βοήθειά σου ακούσουν πολλά από τα βιβλία χωρίς διδασκαλία, θα φανούν ότι έχουν πολλές γνώμες, ενώ τις περισσότερες φορές δε θά 'χουν καμιά δική τους γνώμη και θα αποδειχθούν δύσκολοι στη συναναστροφή, καθώς θα έχουν γίνει δοκησίσοφοι αντί για σοφοί*».

Πολλοί και ενδιαφέροντες είναι οι συνειρμοί που προκαλούνται σχετικά με την προφορική παράδοση και τη γραφή στην εκκλησιαστική μουσική με αφορμή τον μύθο αυτόν. Κάποιοι σήμερα θεωρώντας τη γραμμένη μουσική «*φάρμακο της μνήμης και της σοφίας*» αγνοούν και περιφρονούν την ιστορική μνήμη, την προφορική παράδοση, καθώς «*οδηγούνται να ανακαλέσουν στη μνήμη τους τα*

πράγματα απ' έξω, από την επήρεια ξένων σημείων, και όχι από μέσα τους οι ίδιοι από τον εαυτό τους» έχοντας έτσι θεωρήσει το φάρμακο της απλής υπόμνησης (τη γραφή) ως «φάρμακο της μνήμης». Με τον τρόπο αυτό φαίνεται να έχουν αποκτήσει μια «επίφαση σοφίας, όχι την πραγματική σοφία» κι αυτό γιατί, αφού με τη βοήθεια της γραφής διαβάζουν πολλά στα διάφορα βιβλία «χωρίς διδασκαλία», χωρίς δηλαδή την ενίσχυση και επιβεβαίωση της προφορικής μνήμης που μεταδίδεται από στόμα σε στόμα και από αναλόγιο σε αναλόγιο (πβ. εδώ τις παραναγνώσεις που μπορεί να κάνει κανείς στις λέξεις: «πύλη» [pili], «αυτός» [aftos], «αυγή» [avgí], «μούσα», [musa] αν «κολλήσει πιστά» στο γράμμα και δεν είναι οπλισμένος με τη σοφία της προφορικής παράδοσης), αποδεικνύονται ότι δεν έχουν «καμιά δική τους γνώμη», καμιά δική τους μουσική προσωπικότητα, η οποία διαμορφώνεται με τη μαθητεία κοντά σε δάσκαλο και στη συνέχεια με τον εμπλουτισμό της από ακούσματα διαφόρων ψαλτών. Εντυπωσιακή, τέλος, είναι και η ομοιότητα στη συμπεριφορά με τους «σοφούς» του μύθου: όλοι αυτοί συνήθως αποδεικνύονται «δύσκολοι στη συναναστροφή», καθώς «έχουν γίνει δοκησίσοφοι αντί για σοφοί».

Το «κλασικό» αυτό λάθος των μουσικολόγων επισημαίνει με εύγλωττο τρόπο ο άρχων πρωτοψάλτης Θρασύβουλος Στανίτσας σε σχετική συνέντευξή του:

ΕΡ.: «Αυτός ο τονισμός που έχετε δώσει εσείς σε πολλά κομμάτια, κλασικά κείμενα [...] επειδή υπάρχουν ορισμένοι που αυτόν τον τονισμό [...] τον κατακρίνουν, λένε, “έχουν ξεφύγει από το κλασικό”, σ’ αυτό δώστε μας μια δικαιολογία, [...], διότι εάν θ’ ανοίξουμε το κλασικό το βιβλίο να τα πούμε όπως είναι μέσα...»

ΑΠ. (διακόπτοντας την ερώτηση): «Κάνετε απλή ανάγνωση! Σκέτη ανάγνωση κάνετε! Αυτοί οι φαναρόνοι που τα λένε αυτά δεν ξέρουνε -γι’ αυτό. Ας έρθουν να τα πούνε σε μένα! και νομίζετε ότι αυτοί που τα γράψανε σ’ αυτά τα κλασικά τα βιβλία, έτσι κάμανε ανάγνωση; Τότε τι βάλανε την πεταστή, τι βάλανε το ψηφιστό, τι βάλανε το ένα, τι βάλανε το άλλο, το αντικένωμα; Γιατί δε βάλανε όλο ένα ολίγο και βάλανε πεταστή, βάλανε κεντήματα [...] αυτά τα καλλωπιστικά, τα ποιοτικά σημεία. Έπειτα, κι απ’ τα παλιά τα κείμενα αν πάρουμε την παλιά παρασημαντική η οποία ήτανε με τρεις χαρακτήρες ολόκληρη μια σελίδα, τι σημαίνει αυτό; Ότι έπρεπε να αναπτυχθεί το κείμενο και από κει απορρέει και η σημερινή βυζαντινή μουσική. Αυτή η μουσική φράση όπως είναι γραμμένη έτσι νέτα σκέτα έχει την ανάλυσή της... έχει την ανάλυσή της. Ένας καλοφωνικός ειρμός είναι δυνατόν να αποδοθεί όπως είναι έτσι αυτούσια γραμμένος; [...] Αυτό για να το κάνεις πρέπει να το έχεις ακούσει, πρέπει να το έχεις διδαχθεί, πρέπει να το έχεις ζήσει μέσα στην πηγή του...».²

Για τον Πλάτωνα ο άγραφος λόγος (πβ. για τη μουσική η προφορική παράδοση) βγαίνει μέσα από την ψυχή, αντίθετα ο γραπτός είναι ομοίωμά του και άρα κατώτερός του. Ο άγραφος είναι ομοίωμα του λόγου που υπάρχει μέσα στην ψυχή του ανθρώπου, γι αυτό ο διάλογος ενώνει εσωτερικά τους ανθρώπους και μεταδίδει όσα μπορεί η μια ψυχή να μεταδώσει στην άλλη (πβ. εδώ την πολύ μεγάλη σημασία της πολύχρονης μαθητείας κοντά σε δάσκαλο και αναλόγιο). Αντίθετα, όσοι ξέρουν τα πάντα μέσα από τα βιβλία χωρίς να έχουν αναπτύξει το λόγο που υπάρχει μέσα στην ψυχή τους δοσμένος από το Θεό δεν έχουν μάθει κατά βάθος τίποτα.

Οι απόψεις που διατυπώθηκαν πιο πάνω δίνουν με σαφή τρόπο το στίγμα του προβληματισμού που είναι τόσο παλιός και θα μπορούσε να συνοψιστεί στο εξής: Το ευκαίο θα ήταν να μπορούν οι άνθρωποι να επικοινωνούν προφορικά μεταξύ τους· όμως για λόγους αντικειμενικούς που έχουν να κάνουν με το εύρος των ορίων της ανθρωπότητας και με την απόσταση που χωρίζει τους ανθρώπους διαφορετικών τόπων οι άνθρωποι επινόησαν τη γραφή και για να μπορούν να διατηρούν τα προφορικά τους κείμενα «κτήμα ες αεί» ιδίως σε μια εποχή που δεν

² Συνέντευξη Στανίτσα στον Μαν. Χατζηγιακουμή

είχαν επινοηθεί τα σημερινά τεχνικά μέσα διατήρησης του προφορικού λόγου, μαγνητόφωνο, video κ.λπ.

Πάντοτε όμως οι άνθρωποι καταλάβαιναν ότι η προσωπική επαφή και επικοινωνία είναι αναντικατάστατες και, όταν χρησιμοποιούσαν τη γραφή, είχαν την αίσθηση ότι αυτή δεν είναι παρά ένα υποκατάστατο της πραγματικής επικοινωνίας. Αυτό αποδεικνύεται από το γεγονός ότι τα περισσότερα συστήματα γραφής (εκτός από τα ιδεογραφικά) δεν κάνουν τίποτα άλλο από το να προσπαθούν να αποτυπώσουν όσο μπορούν καλύτερα την ποικιλία του προφορικού λόγου, χωρίς ποτέ να μπορούν να το πετύχουν απόλυτα. Ο γλωσσολόγος R. Jakobson, μάλιστα, αναφέρει ότι ένας μοσχοβίτης ηθοποιός μπόρεσε να εκφράσει σαράντα διαφορετικά διακριτά από τους ακροατές του μηνύματα προφέροντας με διαφορετικό επιτονισμό την ίδια πολύ απλή φράση: *segodnija vecerom* «*απόψε το βράδυ*». Το ερώτημα που τίθεται αμέσως είναι: πόσα από τα μηνύματα αυτά μπορούν να περάσουν στο γραπτό κείμενο: «*απόψε το βράδυ*» όσα σημεία στίξης κι αν χρησιμοποιήσει κανείς; Αντιστρόφως, όταν βλέπουμε τυπωμένη σε ένα κείμενο τη φράση: «*απόψε το βράδυ*» με ποιον επιτονισμό πρέπει να το αποδώσουμε; Τέτοιο πρόβλημα απαντάται κυρίως σε θεατρικά έργα, τα οποία συνοδεύονται από πολλές σκηνοθετικές οδηγίες προφοράς προερχόμενες από τον ίδιο τον θεατρικό συγγραφέα, π.χ. *δυνατά, με φόβο, με δισταγμό, απειλητικά* κ.λπ., γεγονός που επιβεβαιώνει την ατέλεια της γραφής.

Αντίστοιχα στην εκκλησιαστική μουσική: ένα μουσικό κείμενο που είναι γραμμένο με έναν συγκεκριμένο τρόπο μπορεί να εκτελεσθεί με τρόπους λίγο ως πολύ διαφορετικούς, οι οποίοι δεν μπορούν να καταγραφούν όλοι, αλλά πολλοί από αυτούς αφήνεται να υποδεικνύονται από τον διευθυντή του χορού των ψαλτών με τις κατάλληλες σκηνοθετικές «χειρονομίες». Όταν οι χειρονομίες αυτές δεν είναι σε όλους γνωστές ή κινδυνεύει να παρερμηνευθεί το κείμενο, τότε παρουσιάζεται ανάγκη να καταγραφούν. Αυτό ήταν που οδήγησε τον Πέτρο Λαμπαδάριο να αναλύσει με δικό του τρόπο την αρχαία γραφή της εκκλησιαστικής μουσικής, τους «Τρεις Δασκάλους» να επινοήσουν ένα πιο αναλυτικό σύστημα γραφής, και τους σημερινούς ψάλτες να καταγράψουν τις δικές τους εκτελέσεις όσο πιο «πιστά» γίνεται. Όλες πάντως οι προσπάθειες επιβεβαιώνουν την ατέλεια των συστημάτων γραφής. Μια συγκριτική ματιά στην σελίδα που ακολουθεί το επιβεβαιώνει.

Τά μεγάλα Κεκραγάρια.

Ἡ ἀρχαία γραφή ξ	Ἡ ἐξήγησις τοῦ Πέτρου ξ	Ἡ τῶν τριῶν Διδασκάλων. π
<p>α' Κ υ ρ ι ε ε ξ ε κ ε κ ρ α α ξ α</p>	<p>α' Κ υ ρ ι ε ε ε ε κ ε ε ε ε ε κ ρ α α α α ξ α</p>	<p>α' Κ υ υ υ ρ ι ρ ι ρ ι ι ι ι ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε π ε ε ε ε κ ε ε ε ε ε ε κ ρ α α α α α α ξ α</p>
<p>β' π ρ ο ς σ ε ε ι ε ι σ α α α α ε ι σ α κ ο υ</p>	<p>β' π ρ ο ς σ ε ε ι ε ι σ α α α α α α α α α α α α α α α ε ι σ α κ ο υ</p>	<p>β' π ρ ο ς σ ε ε ε ε ε ε ε ε ι ε ι ε ι ρ η ι ε ι ε ι ε ι σ α ε ι σ α α α α α α α α κ ο υ</p>
<p>γ' σ ο υ μ ο υ ο υ ε ι σ α κ ο υ σ ο ο ο ν</p>	<p>γ' σ ο ο ο ν μ ο υ ο υ ο υ ο υ ο υ ο υ ο υ ο υ ο υ ο υ ο υ ο υ ε ι σ α κ ο υ ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο</p>	<p>γ' σ ο ο ο ο ο ο ο μ ο υ ο υ ο υ ο υ ο υ ο υ ο υ ο υ ο υ ο υ ο υ ο υ ε ι ε ι ξ σ α κ ο υ σ ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο</p>

βλ. Βιολάκης 1991

Ἡ γραφή ἐν τέλει ἀποτελεῖ ἓνα τρόπο κωδικοποίησης τῶν πιο βασικῶν χαρακτηριστικῶν τῆς προφορικότητας. Οἱ τρόποι με τοὺς οὗς μπορεῖ νὰ ἐκτελεσθῆ μιὰ μουσικὴ γραφὴ εἶναι πολλοί. Καὶ οἱ τρόποι αὐτοὶ ποικίλλουν ὄχι μόνον μεταξύ διαφόρων ἐκτελεστῶν, ἀναμενόμενο ἄλλωστε ἀφοῦ εἶναι φορεῖς διαφορετικῶν μουσικῶν παραδόσεων, ἀλλὰ ἀκόμα καὶ στὶς ἐκτελέσεις τοῦ ἴδιου ψάλτη. Ἀρκεῖ νὰ ἀκούσῃ κανεὶς διαδοχικὰ τὸ ἴδιο μουσικὸ κείμενο ἐκτελεσμένο ἀπὸ τὸν ἴδιο ψάλτη σὲ διάφορες περιστάσεις, π.χ. στὴν πανηγυρὴ τοῦ ναοῦ ἢ σὲ ἀπλὴ καθημερινὴ λειτουργία, ἢ σὲ διάφορες ἀνθρώπινες καταστάσεις τοῦ ἴδιου ψάλτη, π.χ. κουρασμένου ἢ με καλύτερη διάθεση, μόνου ἢ με τὴ συνοδεία ἰσοκρατημάτων. Ἀν τὸ κάνει αὐτό, θὰ ἐπιβεβαιώσῃ τοῦ λόγου τοῦ ἀληθές: ὁ ἴδιος ψάλτης ἐκτελεῖ τὸ ἴδιο μουσικὸ κείμενο με πολλοὺς διακριτοὺς ἀπὸ ἓνα ἔμπειρο αὐτὶ τρόπους, χωρὶς ὅμως νὰ προδίδῃ τὸ μουσικὸ κείμενο καὶ νὰ ἐκτελεῖ σὲ κάθε περίπτωσι διαφορετικῶς.

Ὅποτε γεννᾶται τὸ ἐρώτημα: Ἀν πρόκειται νὰ ἐκδοθῆ -εἴτε ἀπὸ τὸν ἴδιο εἴτε ἀπὸ κάποιον μαθητὴ του- ἓνα μουσικὸ βιβλίον, ποῖα ἀπὸ ὅλες αὐτὲς τὶς διαφορετικὲς ἐκτελέσεις πρέπει νὰ θεωρηθῆ ἀντιπροσωπευτικὴ τοῦ συγκεκριμένου ψάλτη καὶ νὰ καταγραφῆ; Τὸ πρόβλημα ἀσφαλῶς πολλαπλασιάζεται ἀν πρόκειται νὰ ἐκδώσῃ κανεὶς ἓνα γενικὸ μουσικὸ εγχειρίδιον, π.χ. ἓνα Τριῶδιον, ὁπότε πρέπει νὰ βρεῖ τὴ χρυσή τομὴ μεταξύ τῶν πολλῶν διαφορετικῶν ἐκτελέσεων πολλῶν διαφορετικῶν ψαλτῶν.

Δ. Προφορικότητα καὶ γραφὴ στὴ γλῶσσα καὶ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ

Μετὰ ἀπὸ τὴν ἀναφορὰ στὶς γενικὲς ὁμοιότητες γλῶσσας καὶ μουσικῆς προχωροῦμε στὴ συζήτησι ἐπιμέρους ἐιδικότερων ὁμοιοτήτων κυρίως σὲ σχέση με τὴν προφορικὴ καὶ γραπτὴ ἐκδοχὴ τοὺς, ὁμοιοτήτων ποὺ παρουσιάζουν ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον.

α. Φωνολογία στη γλώσσα – μουσική κλίμακα στην εκκλησιαστική μουσική

Στη γλώσσα διακρίνουμε δύο τομείς μελέτης των ήχων της σαφώς διακεκριμένους μεταξύ τους: τη *φωνητική* και τη *φωνολογία*. Η *φωνητική*³ μελετά τους ήχους της γλώσσας από τη σκοπιά της ύλης: στο επίκεντρό της βρίσκονται οι *φθόγγοι*, οι ήχοι που παράγονται από τα ανθρώπινα αρθρωτικά όργανα και παίζουν κάποιο ρόλο στη γλώσσα: είναι αυτοί που συγκροτούν τη φωνητική ουσία. Η φωνητική ουσία είναι κοινή για όλους τους ανθρώπους δεδομένου ότι τα φωνητικά όργανα ως προς τα βασικά τους χαρακτηριστικά είναι σε όλους όμοια και άρα μπορούν να παράγουν τους ίδιους φθόγγους. Ωστόσο παρατηρούνται ανατομικές διαφορές μεταξύ των ομιλητών ανάλογα με την ηλικία, το φύλο τους κ.λπ. και αντίστοιχες διαφοροποιήσεις των φθόγγων που παράγουν. Αν επίσης παρατηρούσαμε συστηματικά πώς προφέρει ο ίδιος ομιλητής έναν συγκεκριμένο φθόγγο, μετρώντας με ειδικά όργανα, π.χ. φασματογράφο, τη συχνότητα και την ένταση του ήχου που παράγει, θα διαπιστώναμε κι εκεί πάμπολλες διακυμάνσεις στην άρθρωσή του, οι οποίες οφείλονται κυρίως στο περιβάλλον του φθόγγου. Τη μια φορά προφέρει τον φθόγγο [l] στη λέξη *γλυκό* αρθρώνοντάς τον με την άκρη της γλώσσας στα φατνία (φατνιακό), επειδή ο φθόγγος που ακολουθεί είναι μπροστινός [i]: την άλλη στο *λάδι* τοποθετώντας την κάπου ανάμεσα στα φατνία και τον ουρανίσκο (φατνοουρανικό), επειδή ο φθόγγος που ακολουθεί είναι κεντρικός [a]: την τρίτη στο *λιανός* ακόμα πιο κοντά στον ουρανίσκο (ουρανικό), επειδή η ακολουθία φωνηέντων i-a για αποφυγή της χασμωδίας τρέπεται σε δίφθογγο ja (ημίφωνο j + φωνήεν a), η οποία δίφθογγος ουρανώνει το [l] τρέποντάς το σε ουρανικό [l']. Παρόλες τις αισθητές και με γυμνό αυτί αυτές φωνητικές διαφορές, θεωρούμε ότι και στις τρεις περιπτώσεις πρόκειται φωνολογικά για το ίδιο σύμφωνο σημασιόμενο, το /l/. Αυτό σημαίνει ότι κάνουμε κάποια αφαίρεση από τη φωνητική ουσία, από τις συγκεκριμένες κάθε φορά διαφορετικές πραγματώσεις και αναγνωρίζουμε και κωδικοποιούμε ορισμένα κοινά σταθερά στοιχεία. Είμαστε δηλαδή σε θέση ως φυσικοί ομιλητές της ελληνικής γλώσσας να επιλέξουμε εκείνες τις διαφορές -στο πλαίσιο της διαφοροποίησης του ήχου- που είναι σημαντικές για τη γλώσσα μας. Το [l] στο *γλυκό* διαφέρει ασφαλώς φωνητικά από το [l] στο *λάδι* ή στο *λιανός* [l'] -και το καταλαβαίνουμε: οι διαφοροποιήσεις αυτές όμως (από φατνιακό σε φατνοουρανικό ή και σε ουρανικό) δεν έχουν επιπτώσεις στην αλλαγή της σημασίας των λέξεων, στο σημασιόμενο. Αν όμως αντί [l] προφέρουμε [r], τότε η τροποποίηση στο σημασιόμενο της λέξης θα είναι ριζική και θα προκύψει άλλη λέξη, π.χ. *γροικώ*. Στην περίπτωση αυτή η φωνητική διαφορά έχει πολύ σοβαρές επιπτώσεις στη γλωσσική επικοινωνία, άρα πρόκειται για *σημαντική διαφορά*, για διαφορά που έχει *διακριτική* (διαφοροποιητική) *λειτουργία*. Οι διαφορές αυτές αποτελούν το επίκεντρο του ενδιαφέροντος της *φωνολογίας*⁴. Η φωνολογία δηλαδή, σε αντίθεση με τη φωνητική, ασχολείται με την περιγραφή των φθόγγων μόνο στον βαθμό που γίνεται σαφής η διαφορά τους ως προς τη διακριτική τους λειτουργία στη γλωσσική επικοινωνία παραβλέποντας τις επιμέρους μη σημαντικές διαφορές. Εξετάζει, δηλαδή, τους ήχους μιας γλώσσας από λειτουργική άποψη και προσπαθεί να προσδιορίσει ποια είναι η αφηρημένη δομή σχέσεων που επιβάλλει κάθε γλώσσα με διαφορετικό τρόπο στη φωνητική ουσία, ποια είναι η φωνολογική δομή μιας γλώσσας.

Περνώντας τώρα στο θέμα της μουσικής θα μπορούσαμε να παραλληλίσουμε τη *φωνολογία* με την *μουσική κλίμακα* ενός ήχου και τη *φωνητική* με την *εκτέλεση* ενός μουσικού κομματιού του συγκεκριμένου ήχου. «*Η αλληλουχία φθόγγων καθ' ωρισμένα διαστήματα οξυνομένων και περιεχομένων εντός μιάς Διαπασών καλείται Κλίμαξ*».⁵ «*Κάθε ήχος έχει τη δική του κλίμακα, με διαφορετικά*

³ Παυλίδου 1995:19 κ.ε.

⁴ Παυλίδου 1995:32 κ.ε.

⁵ Επιτροπή του 1883. 1978:31

διαστήματα ανάμεσα στους φθόγγους του...»⁶. Αλλά πβ. από την άλλη τον Χρυσάνθο (1911: 95) ο οποίος ισχυρίζεται ότι «ούτε με μίαν μόνην κλίμακα περαίνεται ένας ήχος, αλλά πολλάκις ένας ήχος ζητεί πολλάς κλίμακας· ούτε εις ένα μόνον ήχον ανήκει μία μόνη κλίμαξ, αλλά πολλάκις αναφέρονται εις ένα ήχον πολλά κλίμακες». Η κλίμακα ενός ήχου εν τέλει, η οποία είναι πορεία διαστημάτων, πόρρω απέχει από το να εκτελείται, όταν ψάλλουμε ένα μουσικό κομμάτι, όπως ακριβώς ορίζεται θεωρητικώς. Όταν ψάλλουμε έναν ήχο, διαπιστώνουμε ότι αυτός έχει κάποια ιδιαίτερα γνωρίσματα, π.χ. ότι «εις το πρώτον τετράχορδον Δι Κε Ζω Νη του Παπαδικού μέλους (στον Τέταρτο ήχο Άγια) ο Κε, ως επί το πλείστον, είναι υψωμένος κατά εν τμήμα· όταν δε εμμένει το μέλος επί του Ζω, τότε υψούται έτι ως εκ της έλξεως κατά δύο τμήματα»⁷ ή για τον Α' ήχο ότι «εις το ειρμολογικόν μέλος ο Βου εν αναβάσει ελκόμενος υπό του Γα λαμβάνει διέσιν ενός τμήματος· ο δε Γα ελκόμενος επίσης υπό του Δι λαμβάνει διέσιν τεσσάρων τμημάτων, εν καταβάσει δε οι φθόγγοι ούτοι επανέρχονται εις την φυσικήν αυτών θέσιν»⁸. Αυτά τα γνωρίσματα έχουν διασωθεί «εκ της παραδόσεως» και δεν είναι περασμένα στην κλίμακα για τον Α' και τον Δ' ήχο, για τους οποίους δίνονται συνήθως τα εξής διαστήματα: Πα-Βου=10, Βου-Γα=8, Γα-Δι=12, Δι-Κε=12, Κε-Ζω=10, Ζω-Νη=8, Νη-Πα=12 χωρίς πουθενά να σημειώνονται οι έλξεις, αν και θεωρούνται «εν τη ιερά ημών μουσική νόμος υπ' αυτής της φύσεως επιβαλλόμενος»⁹. Είναι λάθος να σημειωθούν οι έλξεις στην κλίμακα, διότι έτσι αλλοιώνεται η φυσιογνωμία του ήχου (η «φωνολογική» του δομή) και δημιουργούνται πολλά προβλήματα.

Μπορούμε εδώ να θυμηθούμε και πάλι τη γλώσσα: όλα τα καλά λεξικά της ελληνικής γλώσσας δίπλα στην «ορθογραφία» μιας λέξης γράφουν μέσα σε ορθογώνιες αγκύλες τη φωνητική της εκδοχή, π.χ. «αυγή» [ανγι], «αυτή» [afti]: κανείς φυσικός ομιλητής της ελληνικής δεν έχει ανάγκη αυτή την πληροφορία, καθώς είναι εμπειρικός γνώστης του φωνολογικού νόμου της αφομοίωσης που επιβάλλει το -αυ- πριν από ηχηρό σύμφωνο να προφέρεται [αν], ενώ πριν από άηχο [αφ]: η πληροφορία αυτή απευθύνεται σε έναν ξένο που θέλει να μάθει ελληνικά. Αντίστοιχες χρήσιμες πληροφορίες παίρνει ο Έλληνας όταν προστρέχει σε ένα ξενόγλωσσο λεξικό, το οποίο δε χρειάζεται να συμβουλευονται ως προς την προφορά των λέξεων οι φυσικοί ομιλητές αυτής της γλώσσας. Ο φυσικός λοιπόν ομιλητής δεν έχει ανάγκη από πληροφορίες τις οποίες κουβαλάει μαζί του από την εμπειρία του, όπως αντιστοιχώς ο ψάλτης που εκτελεί ένα μουσικό κείμενο σε ήχο Α' ή Δ' «άγια» γνωρίζει όλα τα ιδιώματά τους που αναφέρθηκαν πιο πάνω και δεν έχει την ανάγκη να τα γράψει πάνω στο κείμενο. Όπως επομένως κανένα λεξικό δεν ενέταξε τη φωνητική γραφή στην ορθογραφία, έτσι και στη μουσική τα ιδιαίτερα γνωρίσματα δεν είναι ανάγκη να περάσουν στην κλίμακα. Αν συμβεί το αντίθετο, και περάσουν στη φωνολογική ή και στην ορθογραφική καταγραφή οι πολλές μορφοφωνολογικές αλλαγές που επισυμβαίνουν κατά τη συμπροφορά, τότε δημιουργούμε ένα πολύπλοκο και αντιοικονομικό σύστημα γραφής στη γλώσσα με πολύ πολύ περισσότερα από τα 24 γράμματα του αλφαβήτου, το οποίο θα είναι εν τέλει και μη λειτουργικό. Αντιστοιχώς αν περάσουμε τις (φυσικές έτσι κι αλλιώς) έλξεις των ήχων στην κλίμακα, αυτό που θα προκύψει θα είναι κάτι τελείως αντιοικονομικό αλλά και ακατανόητο, καθώς για κάθε ήχο θα πρέπει να δημιουργηθούν πολύ περισσότερες της μιας κλίμακες, αν πρέπει κάθε μια τους να αποτυπώνει και ένα χαρακτηριστικό του ήχου. Όπως λοιπόν η γραφή είναι εν γένει φωνολογική, με την έννοια της αφαίρεσης που αναλύσαμε πιο πάνω, έτσι και η μουσική γραφή πρέπει στα ζητήματα αυτά να είναι αφαιρετική.

⁶ Κωνσταντίνου 2001:26

⁷ Επιτροπή του 1883. 1978:54

⁸ Επιτροπή του 1883. 1978:50

⁹ Επιτροπή του 1883. 1978:49-50

Για να γίνει ακόμη πιο παραστατικά κατανοητή η αντιστοιχία *φωνολογίας - φωνητικής και μουσικής κλίμακας* ενός ήχου - *μουσικής εκτέλεσής* του αναφέρουμε από τη γλώσσα το πιο κάτω παράδειγμα όπου έχουμε α. ορθογραφική καταγραφή ενός ελληνικού κειμένου, β. φωνητική, και γ. φωνολογική καταγραφή του:

α: «*Είναι μερικοί άνθρωποι που λένε πως η μοίρα είναι μία και όχι τρεις. Την πέμπτη μέρα αφότου γεννηθεί το παιδί η μοίρα πιάνει και γράφει· κάθε φύλλο και ένας χρόνος...*»

β: [inemericianθropi puleneposimira ine mia coçitris / timbemptimera afotujeniθitopeði imirarçaniceγrafi / kaθefilo cenasxronos...]

γ: /ine meriki anθropi pu lene pos i mira ine mia ke oxi tris / tin pempti mera afotu geniθi to peði i mira riani ke γrafi / kaθe filo ke enas xronos.../

Στη φωνητική καταγραφή φαίνεται σαφώς ότι δεν υπάρχει διάκριση των ορθογραφικών ή φωνολογικών λέξεων, αλλά διακρίνονται μόνο οι τονικές ενότητες, π.χ. [timbemptimera] - /tin pempti mera/, καταγράφονται επίσης οι μορφοφωνολογικές αλλαγές, π.χ. ηχηροποιήσεις, που γίνονται στα όρια των μορφημάτων, π.χ. [timbempti] - /tin pempti/, τέλος καταγράφονται οι συνιζήσεις, π.χ. πιάνει - [rçani] - /riani/ κ.λπ., όλες δηλαδή οι πληροφορίες που αφορούν μόνο έναν ξένο που δεν «κουβαλάει» μαζί του τις αυτονόητες αυτές πληροφορίες για τον έλληνα φυσικό ομιλητή.

Μετά από όλα αυτά γίνεται σαφές ότι η μουσική κλίμακα είναι μια θεωρητική κατασκευή που στην πράξη δεν εφαρμόζεται, όπως άλλωστε και η φωνολογική καταγραφή. Και η μουσική κλίμακα των ήχων αλλά και η φωνολογική καταγραφή μιας γλώσσας είναι απαραίτητες για την καλύτερη κατανόηση της λειτουργίας αυτών των δύο κωδικών επικοινωνίας, καθώς η φωνολογία διασώζει τα βασικά χαρακτηριστικά των φωνημάτων τα οποία διαφοροποιούν το φώνημα από όλα τα άλλα και κυρίως τα συγγενικά του, και αντιστοιχώς η μουσική κλίμακα αποτελεί κωδικοποίηση με μεγάλο βαθμό αφαίρεσης που απαιτείται για τη συστηματοποίηση των βασικότερων χαρακτηριστικών ενός ήχου. Τέτοια άλλωστε κωδικοποίηση και συστηματοποίηση στη μουσική αποτελεί η ίδια η διάκριση των ήχων. Όταν ο Ιωάννης ο Δαμασκηνός δημιούργησε την Οκτωηχία, ήξερε ότι στην πράξη οι ήχοι ήταν περισσότεροι· τους βασικούς εκείνος ενέταξε στους οκτώ. Απ' την άλλη η άτεγκτη εφαρμογή του συστήματος της Οκτωηχίας δεν πρέπει σε καμία περίπτωση να καταστρέψει την ποικιλία στη μουσική εν ονόματι του συστήματος. Το ίδιο και στη γλώσσα· οι εξαιρέσεις των κανόνων δεν καταργούν τη δομή της. Άλλωστε πρώτα υπήρξε η γλώσσα και μετά δημιουργήθηκε η γραμματική της, όπως αντιστοιχώς η εκκλησιαστική μουσική προϋπάρχει της Οκτωηχίας του Δαμασκηνού.

Η γλωσσική και μουσική πραγματικότητα εν τέλει είναι αρκετά διαφορετική από τις πολύ χρήσιμες για την επιστημονική μελέτη θεωρητικές κατασκευές, τη γραμματική, τη φωνολογία, την μουσική κλίμακα. Στην προφορική εκφορά του λόγου η «εκτέλεση» των φωνημάτων επηρεάζεται από ό,τι προηγείται και ό,τι ακολουθεί, όπως αντιστοιχώς στη μουσική οι υπερβάσιμοι μουσικοί φθόγγοι έλκονται από τον δεσπίζοντα φθόγγο όταν η μελωδία περιστρέφεται περί αυτόν έστω κι αν αυτό δεν δηλώνεται εγγράφως.¹⁰

β. Οι έλξεις στην εκκλησιαστική μουσική και ο φωνολογικός νόμος της αφομοίωσης στη γλώσσα

«Η έλξις εν τη ιερά ημών μουσική εστί νόμος υπ' αυτής της φύσεως επιβαλλόμενος. Καίτοι δε μηδαμώς αναγραφόμενος τέως εν τη θεωρία της Εκκλησιαστικής Μουσικής δύναται όμως να υποβληθεί εις κανόνας ους η παράδοσις διέσωσε. Συνίσταται δε η έλξις εις την κατά εν ή πλείονα τμήματα επί το οξύ μεταβολήν φθόγγων τινών ελκομένων υπό των παρακειμένων αυτοίς

¹⁰ πβ. Καράς 1982: τ. Α' σ. 225

οξυτέρων».¹¹ Το κεφάλαιο το έλξεων, το οποίο εσχάτως αποτελεί «σημείον αντιλεγόμενον» μεταξύ των μελετητών και εκτελεστών της εκκλησιαστικής μας μουσικής, μπορεί να φωτισθεί αρκούντως αν παραλληλισθεί με έναν γλωσσικό νόμο, υπ' αυτής της φύσεως επιβαλλόμενον κι αυτόν, τον νόμο της αφομοίωσης.

Αφομοίωση¹² είναι η φωνολογική διαδικασία κατά την οποία ένα γλωσσικό τεμάχιο προσλαμβάνει την αυτή τιμή ως προς ένα ή περισσότερα χαρακτηριστικά με ένα άλλο προσκείμενό του τεμάχιο. Το φαινόμενο της αφομοίωσης αιτιολογείται πολύ συχνά κατά τη συνάρθρωση, τη συμπροφορά. Κατά την παραγωγή ενός φθόγγου κάποια από τα όργανα του φωνητικού συστήματος προλαβαίνουν την άρθρωση του φθόγγου που έπεται προσλαμβάνοντας ένα ή περισσότερα από τα χαρακτηριστικά του ή παρατείνουν την άρθρωση του φθόγγου που προηγείται προσλαμβάνοντας και στην περίπτωση αυτή ορισμένες από τις ιδιότητές του. Στα «σκούρος» [skuros] και «σφαίρα» [sfera] το s παραμένει άηχο καθώς τα k και f είναι άηχα, ενώ στα «σγουρός» [zgyros] και «σβούρα» [zvura] τρέπεται σε ηχηρό δανειζόμενο την ηχηρότητα από τα ακόλουθα ηχηρά γ και ν.

Αν και δε γράφεται, η έλξη-αφομοίωση αποτελεί μιαν αναντίρρητη πραγματικότητα για τη γλώσσα και σε γλωσσικές ενότητες μεγαλύτερες από τη λέξη. Η φράση «την πόλη» δεν προφέρεται όπως δείχνει «επί κλίμακος» (= φωνολογίας για τη γλώσσα): /tin poli/ αλλά προφέρεται [timboli]. Αυτό που συμβαίνει στη φράση αυτή είναι μια αμοιβαία έλξη των δύο συμφωνικών φωνημάτων, του τελικού του άρθρου, του /n/, και του αρχικού της λέξης, του /p/. Το /n/ φωνολογικώς χαρακτηρίζεται ως «οδοντικό» και «ηχηρό», το /p/ ως «χειλικό» και «άηχο». Το /n/ δανείζει στο /p/ «ηχηρότητα» και δανείζεται από αυτό «χειλικότητα»: το /p/ δανείζει στο /n/ «χειλικότητα» και δανείζεται απ' αυτό «ηχηρότητα». Έτσι μετά τις αμοιβαίες αυτές «έλξεις» το /n/ πραγματώνεται ως [m] και το /p/ ως [b]. Τα δύο «εν συμπροφορά» κατά τη φωνητική πραγμάτωση της φράσης σύμφωνα είναι αφομοιωμένα προς άλλα, είναι δηλαδή και τα δύο «χειλικά» και «ηχηρά». Και η φράση προφέρεται πλέον [timboli] παρότι φωνολογικώς («επί κλίμακος» δηλαδή) παραμένει /tin poli/ και ορθογραφικώς «την πόλη».

Τονίζουμε και εδώ την ομοιότητα ως προς τη διατύπωση του νόμου της έλξης από την Επιτροπή του 1883: «... καίτοι μηδαμώς αναγραφόμενος τέως εν τη θεωρία της Εκκλησιαστικής Μουσικής, δύναται όμως να υποβληθεί εις κανόνας ους η παράδοσις διέσωσε». Για την μη αναγραφή των έλξεων διαφωτιστικά και ενισχυτικά αυτών που αναφέρθηκαν πιο πάνω είναι όσα αναφέρονται από τον Σίμωνα Καρά (1982: τ. 2. σ. 225): «Αντιτείνουν τινές ότι αυτά (οι έλξεις δηλ.) δεν εγράφησαν παρά των της νέας μουσικής γραφής αρχικών Διδασκάλων... Εκείνοι... δεν τα εσημείωσαν διότι απηυθύνοντο εις σώζοντας τότε (1815) εν τη πράξει την παράδοσιν της παλαιάς μουσικής...»

Από τα ανωτέρω είναι σαφές ότι, όπως η αφομοίωση στη γλώσσα δεν γράφεται στο κείμενο ως ευκόλως εννοούμενη από τους φυσικούς ομιλητές, έτσι και οι έλξεις δεν είναι απαραίτητο να σημειώνονται για κείνους που είναι εμποτισμένοι από τη ζωντανή προφορική παράδοση της εκκλησιαστικής μας μουσικής. Αυτά τα ευκόλως εννοούμενα είναι ακατανόητα από εκείνους που δεν είναι είτε φυσικοί ομιλητές μιας γλώσσας (πβ. «ξενική προφορά») είτε αμήτοι της μουσικής παράδοσης (πβ. μαθητές των ωδείων και μόνον).

γ. Το ύφος στη γλώσσα και στη μουσική

Η ετερότητα, «η έλλειψη ομοιότητας κατά το είδος, τη θέση, την τάξη κ.λπ.»¹³ είναι μια αναμφισβήτητη πραγματικότητα, η οποία χαρακτηρίζει και τη φύση στο σύνολό της, όπου η ομορφιά της προκύπτει από το γεγονός ότι τίποτα σ' αυτήν δε

¹¹ Επιτροπή του 1883. 1978:48, πβ. και Καράς 1982: τ. Α' σ. 225

¹² Nespor 1999:83

¹³ βλ. Μπαμπινιώτης 1998:684

μοιάζει με οτιδήποτε άλλο, αλλά και όλες τις ανθρώπινες κοινωνίες διατρέχοντάς τες και διαχρονικά αλλά και στη συγχρονική τους διάσταση. Η ετερότητα αυτή αντανακλάται σε κάθε πτυχή και έκφραση της συλλογικής πολιτισμικής ή άλλης έκφρασης μιας κοινωνίας, με ιδιαίτερα θαυμαστό μάλιστα τρόπο στη γλώσσα¹⁴.

Για τη νεότερη γλωσσολογία –σε αντίθεση με ό,τι πιστευόταν παλιότερα– κάθε φυσική γλώσσα δεν αποτελεί ένα ομοιογενές και ομοιόμορφο σύνολο. Τα περιγλωσσικής ομοιογένειας είναι ένας καλοστημένος μύθος,¹⁵ ο οποίος χρησιμοποιείται κάθε φορά που εξυπηρετεί τους στόχους εκείνων που τον επινοούν. Ένας από τους παράγοντες που επιτείνει για το ευρύ κοινό την αίσθηση της ομοιογένειας στη γλώσσα είναι και η ύπαρξη σε κάθε οργανωμένη γλωσσική κοινότητα μιας επίσημης κωδικοποιημένης γλώσσας με γραπτή μορφή, της οποίας η χρήση περιβάλλεται με γόητρο μπροστά στα μάτια των ομιλητών. Η σταθερότητα και ομοιογένεια αυτής της γλωσσικής μορφής δημιουργεί τη λαθεμένη αντίληψη για σταθερότητα και ομοιογένεια της γλώσσας γενικά. Η γλωσσική πραγματικότητα όμως είναι εντελώς διαφορετική: δεν υπάρχουν, όπως έχει χαρακτηριστικά επισημανθεί,¹⁶ ούτε δύο άτομα που να χρησιμοποιούν μια γλώσσα με τον ίδιο τρόπο, ούτε δύο άτομα που να χρησιμοποιούν και να κατανοούν το ίδιο ακριβώς λεξιλόγιο, χωρίς απ' αυτό το γεγονός να παρεμποδίζεται η αμοιβαία κατανόηση,¹⁷ όταν βέβαια δεν υπερβαίνει κάποιος τα επιτρεπτά όρια κατανόησης (και οι παραλλαγές-ιδιώματα έχουν τα όριά τους): αλλιώς μιλάμε πια για διαφορετική γλώσσα. Καμιά κοινότητα δεν είναι γλωσσικά ομοιογενής¹⁸ αντίθετα, αυτό που χαρακτηρίζει μια γλώσσα είναι η ποικιλία, η ετερότητα.

Η ύπαρξη αυτής της γλωσσικής ποικιλίας προσδιορίζεται από γεωγραφικούς και κοινωνικούς παράγοντες. Όσο μεγαλύτερη ανομοιομορφία και διαφοροποίηση παρουσιάζει μια κοινωνία, τόσο μεγαλύτερες εμφανίζονται και οι αποκλίσεις στη γλώσσα. Η έλλειψη συχνής επαφής ανάμεσα σε πληθυσμούς που κατοικούν σε διαφορετικές περιοχές προκαλεί διαφοροποίηση στη γλώσσα των αντίστοιχων πληθυσμών. Με τον τρόπο αυτό δημιουργούνται γλωσσικές ποικιλίες, οι *διάλεκτοι* ή τα *τοπικά ιδιώματα*. Οι διαφοροποιήσεις στη γλώσσα των διαφόρων ομάδων που αποτελούν τον πληθυσμό μιας γεωγραφικής περιοχής και που αποδίδονται σε κοινωνικούς κυρίως λόγους, ευθύνονται για τη δημιουργία των κοινωνικών ποικιλιών, των *κοινωνικών διαλέκτων*¹⁹. Οι διάλεκτοι αυτές χαρακτηρίζουν πληθυσμιακές ομάδες με διαφορετικά πολιτιστικά, επαγγελματικά ή οικονομικά γνωρίσματα. Όλα αυτά τα γλωσσικά ιδιώματα αποτελούν τον γλωσσικό θησαυρό και συγκροτούν τον κορμό της εθνικής (μας) γλώσσας.

Η γλωσσική ποικιλία, όμως, που έχει τη μεγαλύτερη αξία για τη γλωσσολογική έρευνα είναι αυτή που προκύπτει από την προσαρμογή του ομιλητή στην κατάσταση επικοινωνίας. Ο καθένας μας καθημερινά αναπτύσσεται και δρα μέσα σε πολλούς και ποικίλους χώρους παίζοντας διαφορετικούς κάθε φορά ρόλους σε μια συνεχή εναλλαγή. Μέσα στην οικογένεια δρα ως πατέρας ή μητέρα, σύζυγος, γιος ή κόρη. Στην κοινωνία, ανάλογα με τη δομή της και τον κύκλο της δραστηριότητάς του, ο καθένας μας συμπεριφέρεται ως προϊστάμενος ή υπάλληλος, πωλητής ή αγοραστής, δάσκαλος ή μαθητής, γιατρός ή άρρωστος κ.λπ.²⁰ Αυτό που αποκαλούμε κατάσταση επικοινωνίας αποτελείται τελικά από μια σειρά στοιχεία, από τα οποία άλλα είναι στοιχεία του φυσικού και κοινωνικού περιγύρου, όπου συντελείται η γλωσσική επικοινωνία (όπως για παράδειγμα ο

¹⁴ πβ. και Χατζησαββίδης 2000

¹⁵ πβ. Lyons 1995:44-47

¹⁶ βλ. Martinet 1976:130

¹⁷ πβ. Χαραλαμπίδης & Χατζησαββίδης 1997:38

¹⁸ πβ. και Lyons 1995:44-47.

¹⁹ πβ Hudson 1980:38-48 και Μπαμπινιώτης 1980:69

²⁰ πβ και Μπαμπινιώτης, ό.π.

τόπος, ο χρόνος, οι συνομιλητές) και άλλα βρίσκονται στο μυαλό των συνομιλητών (συναισθηματική κατάσταση, νοοτροπία, απόψεις και ιδέες).

Όλα αυτά προσδιορίζουν και διαμορφώνουν το είδος και τη μορφή της επικοινωνίας. Αυτό σημαίνει ότι οποιαδήποτε γλωσσική επικοινωνία είναι εξολοκλήρου κοινωνικά προσανατολισμένη. Η προσαρμογή αυτή του λόγου στις εκάστοτε περιστάσεις επικοινωνίας διαμορφώνει αυτό που ονομάζουμε «επίπεδο ύφους»,²¹ που δεν είναι τίποτα άλλο παρά ένας τρόπος ομιλίας ή γραφής, ο οποίος συνδέεται με μια ορισμένη δραστηριότητα και διαφέρει από όλους τους άλλους και στο λεξιλόγιο, αλλά συχνά και στη μορφολογία και στη φωνολογία. Για παράδειγμα όχι μόνο το λεξιλόγιο αλλά και η φωνολογία και η σύνταξη είναι διαφορετικές, όταν αστειευόμαστε μεταξύ μας και όταν κάνουμε μάθημα Ιστορίας.

Απόψεις για το ύφος στη γλώσσα: Buffon: «*Το ύφος είναι ο ίδιος ο άνθρωπος*», Riffaterre, «*Η γλώσσα εκφράζει, το ύφος τονίζει*», W. Labov: «*Δεν υπάρχει ομιλητής με ένα και μοναδικό ύφος και μόνο μια διάλεκτο*», Σεφέρης: «*Είναι παιδιά πολλών ανθρώπων τα λόγια μας*».

Περνώντας τώρα κανείς στον χώρο της εκκλησιαστικής μας μουσικής μπορεί να βρει στο επίπεδο της ποικιλίας εντυπωσιακές ομοιότητες με τη γλώσσα. Η μουσική είναι μία, τα επιμέρους ιδιώματά της, οι ήχοι π.χ. της εκκλησιαστικής μουσικής, είναι πολλά. Κι όπως η διαφοροποίηση της ίδιας φωνητικής ουσίας ανάλογα με τα επιμέρους τοπικά ή κοινωνικά χαρακτηριστικά δίνει τις γεωγραφικές ή κοινωνικές διαλέκτους και τα τοπικά γεωγραφικά γλωσσικά ιδιώματα, έτσι η διαφορετική κατανομή της ίδιας μουσικής ουσίας και έκτασης, από τον κάτω Δι π.χ. ως τον άνω Δι (δύο οκτάβες) με τη δημιουργία διαφορετικών διαστημάτων στο εσωτερικό των ομοίων επαναλαμβανόμενων τετραχόρδων παράγει τους οκτώ κύριους ήχους και τους πολύ περισσότερους δευτερεύοντες.

Η γεωγραφική διαφοροποίηση της εκκλησιαστικής μουσικής δείχνει και από άλλη σκοπιά την ομοιότητά της με τη γλωσσική γεωγραφική διαφοροποίηση. Τα ούτως ειπείν ψαλτικά ύφη, πβ. το «πατριαρχικό ύφος» στην Κωνσταντινούπολη, το «αθηναϊκό ύφος», το «αγιορείτικο ύφος» κ.λπ. δεν είναι παρά τοπικές *διάλεκτοι* και *ιδιώματα* της ίδιας και της αυτής μουσικής. Και οι λόγοι που δημιουργήθηκαν αυτά τα ύφη μοιάζουν πολύ με τους προαναφερθέντες λόγους της γλωσσικής κατάτμησης και ποικιλίας. Κι όπως σήμερα με την μεγάλη ευχέρεια επικοινωνίας και τη διάδοση των μέσων επικοινωνίας οι τοπικές διάλεκτοι τείνουν να εκλείψουν καθώς υποκύπτουν στην ομογενοποίηση που επιβάλλεται από την γλωσσική μορφή που αυτά υιοθετούν, έτσι και στη μουσική: σήμερα δεν περιορίζεται κανείς να ακούει μόνο τον δάσκαλό του που είναι φορέας ενός συγκεκριμένου ψαλτικού ύφους, αλλά μπορεί με μέσα οπτικοακουστικής αποτύπωσης αλλά και με τις πολύ πιο εύκολες πια στις μέρες μας επιτόπιες επισκέψεις να γνωρίσει από κοντά πολλά από αυτά τα ύφη και να πάρει ό,τι καλό νομίζει απ' αυτά. Η ώσμωση όμως αυτή έχει ως αποτέλεσμα να μην είναι πια αυστηρά διακριτά μεταξύ τους τα προαναφερθέντα ψαλτικά ύφη, αφού δημιουργούνται καινούργιες «σχολές» που περιλαμβάνουν στοιχεία από περισσότερες της μιας γεωγραφικές περιοχές. Αλλά και η μετακίνηση ψαλτών από μια περιοχή στην άλλη μπορεί να έχει ανάλογο αποτέλεσμα: ο ερχομός στην Αθήνα π.χ. ψαλτών από την Πόλη (πβ. Θ. Στανίτσας κ.λπ.) μπολιάζει το τοπικό ψαλτικό ύφος με τα χαρακτηριστικά του νεόφερτου κ.ο.κ. Το όμοιον ισχύει και με το γλωσσικό ιδίωμα της Αθήνας: είναι μπολιασμένο με τα γλωσσικά ιδιώματα όλων εκείνων που την κατοικούν, καθώς αυτοί και δέχονται στο προσωπικό τους γλωσσικό ύφος στοιχεία του γλωσσικού ιδιώματος της πρωτεύουσας αλλά και του δανείζουν.

Και μια που ο λόγος περί *προσωπικού ύφους*, πρέπει κανείς να σημειώσει ότι αυτό δεν απαντά μόνο στη γλώσσα αλλά και στην ψαλτική. Ελληνικά γράφει ο Καβάφης, ελληνικά κι ο Παλαμάς: αλλά όλοι μας καταλαβαίνουμε τίνος από τους δύο ποιητές είναι ένα ποίημα χωρίς να επιγράφεται ο δημιουργός του μόνο και

²¹ πβ. Hudson 1980, 48-55

μόνο από τον χειρισμό της γλώσσας, από τον ιδιαίτερο τρόπο που ο κάθε ποιητής επιλέγει τα γλωσσικά στοιχεία μέσα από τον πλούτο της γλώσσας μας για να «στήσει» το ποίημά του. Έτσι συμβαίνει και με την ψαλτική· ο ιδιαίτερος τρόπος με τον οποίο ψάλλει ο Πρίγγος ή ο Ναυπλιώτης (τους οποίους ακούμε σε παλιές ηχογραφήσεις) είναι διακριτά διαφορετικός από το ύφος του Σύρκα ή του Καρά· και οι διαφορές προκύπτουν από την προτίμηση που δείχνουν σε κάποιες μουσικές φόρμες και γραμμές, από τον τρόπο που κάνουν τις αναλύσεις των παλιών μουσικών γραμμών, από τον τρόπο που «παίρνουν» τους φθόγγους. Τα ύφη αυτά δεν αλλάζουν τη βάση της μουσικής μας, δεν της αφαιρούν τίποτα από την ομορφιά και την αξία της, αλλά αποτελούν τον πλούτο της και της προσδίδουν τα ιδιαίτερα εκείνα χαρακτηριστικά που προσιδιάζουν σε κάθε τόπο ή σε κάθε μεγάλο δάσκαλο που δημιουργεί γύρω του μια «σχολή», έναν κύκλο ψαλτών που ακολουθούν τις γραμμές και τις εκτελέσεις του. Όπως στην κοινωνία και στη γλώσσα, έτσι και στη μουσική η απόλυτη ομοιομορφία θα ήταν καταστροφική και αντιαισθητική.

Αλλά και το προσωπικό ύφος του κάθε ψάλτη διαφοροποιείται ανάλογα με τις «επικοινωνιακές περιστάσεις», για να χρησιμοποιήσουμε μια γλωσσολογική ορολογία. Αυτό σημαίνει ότι αλλιώς εκτελεί ένα χερουβικό σε μια καθημερινή θεία λειτουργία, αλλιώς την Κυριακή, αλλιώς στην πανηγυρή του ναού του. Αλλιώς ψάλλει σε έναν γάμο, αλλιώς σε μια κηδεία ή μνημόσυνο. Αυτές οι αλλαγές δεν επηρεάζουν το μουσικό κείμενο, αλλάζουν απλώς και μόνο τον τρόπο της εκφοράς του.

δ. Αναλυτική (φωνητική) ή απλή (φωνολογική) γραφή;

Αυτή η ποικιλία στη γλώσσα και στη μουσική, που επισημάναμε πιο πάνω, δε σημαίνει ότι όλες οι ιδιαιτερότητες και τα ποικίλματα που εκτελεί κάθε ψάλτης ή κάθε ομιλητής μιας γλώσσας πρέπει να περάσουν και στο γραπτό κείμενο. Κι ο λόγος είναι ότι αν υιοθετήσουμε μια πιο απλή (φωνολογική) γραφή επιτρέπουμε στον κάθε διαλεκτόφωνο ομιλητή ή στον κάθε ψάλτη από άλλη μουσική παράδοση και ύφος να βάζει τα δικά του στοιχεία στην έκφραση (αυτά που άκουσε από τον δάσκαλό του ή λέγονται στην περιοχή του) χωρίς να απομακρύνεται από το αρχικό κείμενο. Έτσι, για παράδειγμα, είναι γνωστή η διαλεκτική διάκριση στη γλώσσα σε βόρεια και νότια ιδιώματα με κύριο ισόγλωσσο την έρρινη προφορά των συμφωνικών συμπλεγμάτων μπ, ντ, γκ (γγ) στα βόρεια ιδιώματα: [mb, nd, ng], και την άρινη αντιστοίχως προφορά τους στα νότια ιδιώματα: [b, d, g]. Οι λέξεις «αμπέλι», «άντρας» και «άγγελος» προφέρονται στα βόρεια ιδιώματα [ambeli], [andras], [angelos], ενώ στα νότια ιδιώματα [abeli], [adras], [agelos]. Εάν μία από τις προφορές αυτές -η βόρεια ή η νότια, αδιάφορο- υιοθετούνταν και στη γραφή, π.χ. αν γράφαμε «α**μ**πέλι», «**άν**τρας» και «**άν**γελος» ή «**α**πέλι», «**ά**τρας» και «**ά**γελος», αυτό θα σήμαινε ότι όλοι οι Έλληνες θα ήταν υποχρεωμένοι να διαβάζουν τις λέξεις αυτές με τον ίδιο τρόπο και θα εξέλειπε έτσι η ομορφιά της διαλεκτικής διαφοροποίησης. Με την επιλογή της φωνολογικής γραφής και όχι της φωνητικής (αναλυτικής) δίνεται η δυνατότητα στον βόρειο ομιλητή όταν βλέπει «αμπέλι» να προφέρει [ambeli] και στον νότιο αντίστοιχα να προφέρει [abeli].

Η περίπτωση αυτή μας φέρνει στο νου τη συζήτηση για την υιοθέτηση ή μη αναλυτικής γραφής στην εκκλησιαστική μουσική με την καταγραφή των αναλύσεων. Υπάρχει μία πλευρά μουσικολόγων που υποστηρίζει ότι οι αναλύσεις θα πρέπει να γραφούν για «να ξέρουμε τι διαβάζουμε» και «να εκτελούμε όλοι το ίδιο». Αυτό όμως δεσμεύει τον αναγνώστη του κειμένου να εκτελεί τις αναλύσεις εκείνου που έγραψε (ουσιαστικά ανέλυσε) το μουσικό κείμενο και δεν του επιτρέπει να περάσει στην εκτέλεσή του τα ιδιαίτερα εκείνα «διαλεκτικά» χαρακτηριστικά του ύφους με το οποίο είναι ο ίδιος εξοικειωμένος από την τοπική του παράδοση ή την παράδοση του δασκάλου του. Αντίθετα, αν το κείμενο διατηρήσει την απλή, κωδικοποιημένη, κρυπτογραφική εν πολλοίς, γραφή του, επιτρέπει στον όποιο εκτελεστή του χωρίς να απομακρύνεται από τις βασικές του

χαρακτηριστικές γραμμές να το ερμηνεύει ανάλογα με τον δάσκαλο που είχε και να κάνει εκείνες τις αναλύσεις -από τις πολλές που έχει στη διάθεσή του- που ταιριάζουν περισσότερο στην αισθητική του, στις φωνητικές του δυνατότητες ή και στην ψυχολογική ή βιολογική κατάστασή του. Άλλωστε αν αναλογισθεί κανείς την ιστορία της βυζαντινής παρασημαντικής, θα διαπιστώσει ότι αρχικώς υπήρξε εντελώς κρυπτογραφική και συνθηματική και έπαιζε υποβοηθητικό ρόλο, καθώς οι εκτελέσεις γινόταν με βάση την προφορική παράδοση (βλ. την λεγόμενη «παλαιά γραφή» και πβ. για τη γλώσσα το πέρασμα από την ιερογλυφική στη συλλαβογραφική και τέλος στην αλφαβητική γραφή). Όταν διαπιστώθηκε, όπως δείξαμε και πιο πάνω, από τον Πέτρο Λαμπαδάριο ότι πολλές μουσικές γραμμές δεν ήταν πια οικείες σε πολλούς ψάλτες, υιοθετήθηκε μια πιο αναλυτική γραφή, χωρίς ασφαλώς κι αυτή να στοχεύει στην «πιστή» καταγραφή της παράδοσης. Αργότερα, όταν η παράδοση άρχισε να φθίνει, υιοθετήθηκε (το 1814) μια ακόμη πιο αναλυτική γραφή, η λεγόμενη «νέα γραφή», την οποία εισηγήθηκαν οι «Τρεις Δάσκαλοι». Διατήρησε όμως κι αυτή αρκετά κρυπτογραφικά στοιχεία, τα οποία αποκωδικοποιεί («αναλύει») ο κάθε εκτελεστής ανάλογα με την παράδοση της οποίας είναι φορέας.

Η απλή γραφή επιτρέπει, για παράδειγμα, σε μια χορωδία, που αποτελείται από ψάλτες όχι πολύ καλά γυμνασμένους και δεμένους μεταξύ τους, να επιλέξει μιαν απλούστερη εκτέλεση ενός κειμένου χωρίς πολλές αναλύσεις που θα δυσκόλευαν τον συντονισμό των χορωδών, χωρίς αυτό να είναι κακό· αν απ' την άλλη θέλουν να εκτελούν πολλές αναλύσεις, πρέπει να δουλέψουν πολύ. Όταν το κείμενο λοιπόν είναι γραμμένο σε απλή γραφή χωρίς την ενσωμάτωση όλων των αναλύσεων ή και των έλξεων, επιτρέπει στους χορωδούς να κάνουν εκείνες και τόσες αναλύσεις που μπορούν να εκτελέσουν χωρίς πρόβλημα και χωρίς να χρειάζεται να «απλοποιήσουν» κατά το δοκούν ένα σύνθετο και με αναλυτική γραφή κείμενο.

ε. Μουσική έκφραση - επιτονισμός

Στο Η' κεφάλαιο η Επιτροπή του 1883²² κάνει λόγο «*Περί των χαρακτήρων ποιότητας*» αναφέροντας τα εξής πολύ σημαντικά: «*Η ερμηνεία των σημείων της ποιότητας διά μόνης της φωνητικής διδασκαλίας ακριβέστερον επιτυγχάνεται*». Η επισήμανση αυτή («*διά μόνης της φωνητικής διδασκαλίας*») αποτελεί μιαν ακόμη παραδοχή ότι δεν μπορούν να αποτυπωθούν τα πάντα στο γραπτό κείμενο.

Η συζήτηση για τη μουσική έκφραση μάς παραπέμπει στη σχέση τμηματικών και υπερτμηματικών στοιχείων στη γλώσσα. Ότι προφέρουμε μέσα στο πλαίσιο της ανθρώπινης γλώσσας και που έχει μιαν αρχή και ένα τέλος είναι ένα εκφώνημα.²³ Τα φωνήεντα, τα ημίφωνα, και τα σύμφωνα αποτελούν τα φωνητικά «τμήματα» της ομιλίας, τους φθόγγους. Πάνω σ' αυτά προστίθενται άλλα χαρακτηριστικά, που ονομάζονται «υπερτμηματικά στοιχεία». Αυτά είναι ευρύτερα γλωσσικά στοιχεία, που δεν αφορούν ειδικά το κάθε φωνητικό τμήμα ούτε τις αλληλεπιδράσεις των φθόγγων, αλλά χαρακτηρίζουν όλο το εκφώνημα. Τα σπουδαιότερα υπερτμηματικά χαρακτηριστικά είναι: ο *τόνος*, ο *επιτονισμός*, ο *ρυθμός* και οι *παύσεις*.

Τα υπερτμηματικά στοιχεία -και ιδιαίτερα ο επιτονισμός, η συνολική δηλαδή κίνηση της φωνής μέσα στα όρια της φράσης ή και ολόκληρης πρότασης, ο τόνος της φράσης- είναι από τα πρώτα στοιχεία που εσωτερικεύει το μικρό παιδί, πριν ακόμα αρχίσει να μιλάει. Συναισθήματα όπως ο θαυμασμός, η έκπληξη, η απορία, η ερώτηση, η αμφιβολία κ.λπ. εκφράζονται με ανάλογη διακύμανση της φωνής. Η γνώση του τρόπου με τον οποίο αυτά εκφράζονται βρίσκεται βαθιά στο υποσυνείδητο του ομιλητή και δεν συνειδητοποιείται εύκολα. Αντιστρόφως, τα στοιχεία αυτά είναι από τα πιο δύσκολα -έως αδύνατα- στην εκμάθηση μιας ξένης

²² Επιτροπή του 1883. 1978:41

²³ Πετρούνιας 2002:272

γλώσσας και είναι εμφανή στην λεγόμενη «ξενική» εκφορά του λόγου, καθώς «προδίδουν» εκείνον που δεν έχει τη συγκεκριμένη γλώσσα ως μητρική και δεν έχει εσωτερικεύσει όλες αυτές τις δεξιότητες.

Αν για τη γλώσσα ισχύει ότι η συνολική εκφορά του λόγου, ο *επιτονισμός*, δεν κατακτάται από τον ομιλητή παρά μόνο αν ζήσει από πολύ μικρή ηλικία και για πολλά χρόνια σε ένα συγκεκριμένο γλωσσικό περιβάλλον, το περιβάλλον της μητρικής του συνήθως γλώσσας, κατά μείζονα λόγο αυτό έχει εφαρμογή στην εκμάθηση της μουσικής έκφρασης. Γι αυτό η πολύχρονη μαθητεία ενός υποψήφιου ψάλτη σε ένα αναλόγιο και κοντά σε έναν δάσκαλο («*διά μόνης της φωνητικής διδασκαλίας*») δεν έχει στόχο τόσο το να «μάθει να διαβάζει (νότες)» αλλά κυρίως και κατ' εξοχήν να μάθει να ακούει: να ακούει και να βλέπει τον τρόπο με τον οποίο ο δάσκαλός του «παίρνει» τους φθόγγους και τονίζει τις μουσικές γραμμές. Ο δάσκαλος πάνω στο αναλόγιο, τον φυσικό χώρο εκτέλεσης της εκκλησιαστικής μουσικής, εκτελεί πολύ περισσότερα από αυτά που μπορούν να αποτυπωθούν σε ένα άψυχο γραπτό κείμενο· και μερικά από αυτά δεν τα εκτελεί παντού και πάντα, όπως αναλύσαμε και πιο πάνω. Η μαθητεία λοιπόν αυτή δεν μπορεί να γίνει επ' ουδενί με προσωπικό μόνο διάβασμα ούτε και με τη φοίτηση απλώς και μόνο σε κάποιο ωδείο. Όπως υποστηρίζει και ο άρχων πρωτοψάλτης Θρασύβουλος Στανίτσας στην ίδια προαναφερθείσα συνέντευξη,²⁴ «*αυτό για να το κάνεις, πρέπει να το έχεις ακούσει, να το έχεις ζήσει στην πηγή*».

E. Εν κατακλείδι

Στην εργασία αυτή προσπαθήσαμε να καταδείξουμε τις εντυπωσιακά πολλές ομοιότητες της γλώσσας με τη «γλώσσα» της μουσικής και να αναφερθούμε σε ζητήματα, όπως αυτό της σχέσης προφορικότητας - εγγραμματοσύνης, που απασχόλησαν από τα αρχαία κιόλας χρόνια και εξακολουθούν να απασχολούν τους μελετητές της γλώσσας αλλά και τους ερευνητές της εκκλησιαστικής μας μουσικής. Νομίζουμε ότι η συμβολή των απόψεων των γλωσσολόγων στις συζητήσεις των μουσικολόγων για τα ζητήματα της «πατρώας ημών μουσικής» θα βοηθήσουν σε μίαν άλλη πιο ψύχραιμη θεώρηση αυτών των θεμάτων και ίσως αποφορτίσουν την όποια ένταση του διαλόγου γύρω από αυτά.

Κι επειδή εσχάτως πολλοί -αρμοδίως και αναρμοδίως- ομιλούν περί γλώσσας και μουσικής, θα ήθελα να διατυπώσω μία καταληκτική παρατήρηση. Ένας γλωσσολόγος δεν διεκδικεί από τον λογοτέχνη το ταλέντο με το οποίο είναι προικισμένος στη χρήση της γλώσσας ούτε ο λογοτέχνης, ο επιδέξιος και εμπνευσμένος χειριστής του λόγου, αμφισβητεί την επιστημονική του γλωσσολόγου και την ικανότητά του να ανατέμνει και να μελετά με επιστημονικά εργαλεία και μεθόδους τη γλώσσα. Μεταξύ τους (πρέπει να) υπάρχει αμοιβαίος σεβασμός και αναγνώριση του πεδίου στο οποίο «ειδικεύεται» ο καθένας και κανείς δεν «μπαίνει στα χωράφια» του άλλου. Ο Μακρυγιάννης, ο κατά τον Σεφέρη δάσκαλός του, ήταν άμοιρος οποιασδήποτε επιστημονικής γνώσης για τη γλώσσα. Περιορίστηκε στον χειρισμό του λόγου για να μας αφήσει τα απομνημονεύματά του και δεν διεκδίκησε να γράψει γραμματική της νέας ελληνικής, για την οποία άλλωστε δεν είχε τις προϋποθέσεις. Ο Τριανταφυλλίδης και ο Τζάρτζανος από την άλλη, οι σοβαρότεροι μελετητές και κωδικοποιητές της γλώσσας μας, δεν διακρίθηκαν για τη λογοτεχνική τους δεινότητα χωρίς να χάνουν τίποτε από την επιστημονική αξία τους.

Έτσι και στην εκκλησιαστική μας μουσική· θα πρέπει κάποια στιγμή να διαχωριστούν οι ρόλοι του ψάλτη-εκτελεστή της ιερής μουσικής και του μουσικολόγου - ερευνητή. Ο καθένας έχει δικαίωμα αλλά και χρέος να υπηρετεί τη μουσική από τη σκοπιά του. Ο ψάλτης πρέπει να προσπαθεί όσο μπορεί να μένει πιστός στην παράδοση και ακολουθώντας τη συμβουλή του Χρυσάνθου να μην ψάλλει απλώς «*κατ' εμπειρίαν*» και «*κατά τέχνην*» αλλά κυρίως «*κατ' επιστήμην*»,

²⁴ Συνέντευξη Στανίτσας στον Μαν. Χατζηγιακουμή

γνωρίζοντας δηλαδή «τους μουσικούς χαρακτήρες» κρατώντας δε «εις την φαντασίαν του όσα κατά λόγον διδάσκεται έως εκεί όπου φθάνει η κρίσις του νοός του» και «γιγνώσκων τας αιτίας και τους λόγους των αποτελεσμάτων της μουσικής».²⁵ Ο μουσικολόγος από την άλλη έχει χρέος αλλά και τη νομιμοποίηση, χρησιμοποιώντας τα εργαλεία της επιστήμης του, να μελετήσει τη σημερινή πραγματικότητα της μουσικής και να λειτουργήσει όπως και ο ιστορικοσυγκριτικός γλωσσολόγος στη γλώσσα. Με τη μελέτη πολλών παλιότερων κειμένων καλούνται να αποκαταστήσουν τις παλιότερες γλωσσικές μορφές ή τις αρχαιότερες και αυθεντικότερες μουσικές φόρμες αντίστοιχα απαλλάσσοντας τη γραφή από τις προσωπικές εκτελέσεις και επιλογές γραφών και εκδοτών, οι οποίες εν τω μεταξύ παρεισέφησαν. Έτσι ο μουσικολόγος μπορεί πια σήμερα με αρκετή ασφάλεια να χρησιμοποιήσει τα στοιχεία που έφερε εντωμεταξύ η έρευνα στο φως και να εμπλουτίσει την Μέθοδο του 1814 των Τριών Δασκάλων.

Όσο συγχέονται αυτοί οι διακριτοί ρόλοι και οι «καλλιφώνοι» ψάλτες διεκδικούν για τον εαυτό τους το αποκλειστικό δικαίωμα να μιλούν για τη μουσική, ενώ απ' την άλλη οι μη προικισμένοι με ιδιαίτερο φωνητικό χάρισμα αλλά οπλισμένοι με δεινή επιστημοσύνη και μέθοδο μουσικολόγοι αποκλείονται από τη συζήτηση, μόνο η μουσική έχει να χάσει. Ο μουσικός και ο καλός εκτελεστής είναι για το αναλόγιο, ο μουσικολόγος για την έρευνα, καθείς «εφ' ω ετάχθη». Ο συνδυασμός και των δύο ιδιοτήτων -αν και ευκαίριος- δεν είναι απαραίτητος.

ΣΤ. Βιβλιογραφία

- Hudson, R.A. 1980. *Sociolinguistics*. Cambridge:Cambridge University Press
- Lyons, J. 2002. *Εισαγωγή στη Θεωρητική Γλωσσολογία*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Martinet, A. 1976. *Στοιχεία Γενικής Γλωσσολογίας*. Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών.
- Nespor, M. 1999. *Φωνολογία*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Βιολάκης, Γ. 1991. *Μελέτη συγκριτική της νυν εν χρήσει μουσικής γραφής προς την του Πέτρου του Πελοποννησίου και προς την αρχαιότεραν γραφήν*. Κατερίνη:Τέρτιος
- Επιτροπή του 1883. 1978. *Στοιχειώδης διδασκαλία της εκκλησιαστικής μουσικής*. Κωνσταντινούπολις
- Καράς, Σ. 1982. *Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής, Θεωρητικόν*, τ. 2. Αθήναι
- Κωνσταντίνου, Γ. 2001. *Θεωρία και πράξη της εκκλησιαστικής μουσικής*. Αθήνα
- Μπαμπινιώτης, Γ. 1980. *Θεωρητική Γλωσσολογία*. Αθήνα
- Μπαμπινιώτης, Γ. 1998. *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*. Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας
- Παυλίδου, Θ. 1995. *Επίπεδα της γλωσσικής ανάλυσης*. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής
- Πετρούνιας, Ε. 2002. *Νεοελληνική Γραμματική και Συγκριτική («Αντιπαραθετική») Ανάλυση*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ζήτη
- Πλάτων Φαίδρος, 274c - 275c
- Χαραλαμπόπουλος, Α & Χατζησαββίδης, Σ. 1997. *Η διδασκαλία της λειτουργικής χρήσης της γλώσσας: Θεωρία & πρακτική εφαρμογή*. Θεσσαλονίκη: Κώδικας.
- Χατζησαββίδης, Σ. 2000. *Η γλωσσική ετερότητα ως κύρος: η περίπτωση της χρήσης της αγγλοαμερικανικής στα νέα ελληνικά*. *Γλώσσα* 50. Αθήνα
- Χρυσάνθος ο εκ Μαδύτων. 1911. *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*. Αθήναι: Τυπογραφείο Σ. Κουσουλίνου

²⁵ βλ. Χρυσάνθος 1911:129 κ.ε.