

ΚΑΙ ΠΑΛΙΝ ΠΕΡΙ ΤΗΣ ΜΕΘΟΔΟΥ (ΚΑΙ ΟΥΧΙ ΤΟΥ ΣΥΣΤΗΜΑΤΟΣ) ΤΟΥ ΚΑΡΑ

Άρθρον του καθ. Ιωάννου Πλεμμένου

Κατόπιν προτροπών φίλων τε και συναδέλφων – και εν όψει της συνεχιζομένης αντιπαραθέσεως περί το έργον του **Καρά** - προβαίνομεν εις τινας αναγκαίας διευκρινίσεις και διασαφήσεις. Το πρώτον ζήτημα ημπορεί να συναγάγη τις εκ του τίτλου του παρόντος αφορώντος εις την ορθήν ονομασίαν του έργου του Καρά, το οποίον δέον όπως αποκαλείται «**μέθοδος**» και ουχί «**σύστημα**» ως βεβιασμένως το κατονόμασεν αυτός ούτος ο γράφων. Καίτοι οι δύο όροι ταυτίζονται ενίοτε νοηματικώς (ως οράται εις το Λεξικόν του Δημητράκου), ο όρος «**μέθοδος**» προκρίνεται ως ο πλέον κατάλληλος εκ των δύο, διότι αποτυπώνει ευκρινέστερον τον διδακτικόν και παιδαγωγικόν χαρακτήρα του έργου. Άλλωστε, την λέξιν «**μέθοδος**» εχρησιμοποίησε τόσο ο **Χρυσάνθος ο εκ Μαδύτων** δια να περιγράψη το «**Θεωρητικόν**» του όσον και ο αυτός **Καράς** δια να τιτλοφορήση το ειδικόν του πολύτομον έργον. Επί πλέον, εν τη ιστοριογραφία της εκκλησιαστικής ημών μουσικής, δια του «**συστήματος**» περιγράφονται αι κατά καιρούς αναφανείσαι καινοτομίαι, ως η του **Λεσβίου συστήματος** τοιαύτη.

Το δεύτερον ζήτημα αφορά εις την υπόδειξιν ενίων μουσικολογούντων (οίτινες δεν κατονομάζονται ενθάδε δια να μη προσωποποιηθή το όλον ζήτημα), καθ' ην η μέθοδος **Καρά** πρέπει να υποβληθή εις την επίσημον Εκκλησίαν δια να λάβη έγκρισιν. Την τοιαύτην προτροπήν στηρίζουσιν εις το επιχείρημα ότι και η μέθοδος του **Χρυσάνθου** ειδικάχθη κατόπιν εγκρίσεως του **Οικουμενικού Πατριαρχείου**. Αγνοούν, φαίνεται, ότι κατά τους βιογράφους του, ο **Χρυσάνθος** ήρξατο διδάσκων την νέαν του μέθοδον άνευ ειδικής προς τούτο αδείας παρά του Πατριαρχείου ή άλλης αρχής, εφώ και διεβλήθη εξορισθείς εις την πατρίδα αυτού **Μάδυτον**. Αλλά και εκεί εσυνέχισεν απτόητος να διδάσκη την αυτήν μέθοδον. Η δε «νομιμοποιήσις» του έλαβε χώραν όλως τυχαίως επί τη μεταβάσει του **Μητροπολίτου Ηρακλείας Μελετίου** εις τινα συνοικίαν οικοδομουμένην εκ τεχνιτών Μαδυτινών, οίτινες απέδιδον εντέχνως μέλος τι εκκλησιαστικόν. Του Μητροπολίτου ερωτήσαντος ποίος ο διδάξας αυτούς το μέλος, οι τεχνίται τω απεκάλυψαν ότι ετύγχανον μαθηταί του **Χρυσάνθου** όστις δια καινοφανούς μεθόδου εδύνατο να διδάξη οιονδήποτε μέλος εν βραχεί σχετικώς διαστήματι. Η έκπληξις του Μητροπολίτου ήτο τοιαύτη και τοσαύτη ώστε εζήτησε την άμεσον ανάκλησιν του διδασκάλου **Χρυσάνθου** εις την **Κωνσταντινούπολιν** και την ανάθεσιν εις αυτόν της διδασκαλίας της μεθόδου του.

Η Εκκλησία δηλ. επλησίασε πρώτη τον **Χρυσάνθον** και ουχί ούτος την Εκκλησίαν. Η στοργική μήτηρ δεν αναμένει τα τέκνα της να αιτήσωσι παρ' αυτής τι, αλλά σπεύδει η ίδια προλαμβάνουσα αυτά. Τα δε πειθαρχημένα τέκνα δεν τολμούν να οχλήσωσι την μητέρα, ότε αυτή δεν τοις δίδη το θάρρος ή δεν έχη την σχετικήν επιθυμίαν. Την αυτήν αξιοπρεπή στάσιν ετήρησε και ο **Καράς** έναντι της Εκκλησίας σεβόμενος την έλλειψιν βουλήσεως εκ μέρους της δια να υιοθετήση την μεθοδόν του δια λόγους οι οποίοι δεν είναι της παρούσης να αναλυθούν. Την απουσίαν όμως της Εκκλησίας ήλθε να αναπληρώση η Πολιτεία η οποία ετίμησε τον Πελοποννήσιον διδασκαλον δια της αναγορεύσεώς του εις επίτιμον διδάκτορα ολίγον προ του θανάτου του. Αλλ' ερωτώμεν τους αλλέως φρονούντας, εάν ο **Χρυσάνθος** δεν ετύγχανε της υποδοχής ης έτυχεν υπό της Εκκλησίας και παρέμενεν εις την πατρίδα αυτού, δεν θα εσυνέχιζε να διδάσκη την μεθοδόν του ασχέτως του κόστους; Ήδη όμως η επίσημος Εκκλησία δια του πεφωτισμένου τε και φιλομούσου αυτής

προκαθημένου ήρχισε να εγκύπτει εις το έργον του **Καρά**. Εις δε την εορτήν της αγίας Φιλοθέης της Αθηναίας ο καλλικέλαδος Αρχιεπίσκοπος έψαλεν ο ίδιος το Αλληλουάριον του Αποστόλου εις το μέλος του **Καρά** (ήχος Α').

Εκτός όμως των ενστάσεων ως προς την θεωρίαν της μεθόδου του, ο **Καράς** εδέχθη επικρίσεις και ως προς το πρακτικόν μέρος, την εκτέλεσιν δηλονότι των μελών ως αύτη απευπώθη εις τινας ηχογραφήσεις της χορωδίας του Συλλόγου προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής. Οι τοιούτοι επικριταί διατείνονται ότι εις τας εν λόγω ηχογραφήσεις ακούουν «άλλα πράγματα» από αυτά εις τα οποία είναι εθισμένοι εκ νεότητος αυτών αλλά και από αυτά άτινα εν πολλοίς ακούονται εις τους περισσότερους ναούς της Ελλάδος. Πράγματι, ο **Καράς** απειπειράθη να επαναφέρη το παλαιόν βυζαντινόν ύφος, όσον τούτο ήτο εφικτόν, επί τη βάσει των βυζαντινών παπαδικών, των θεωρητικών διατριβών, αλλά και ετέρων περιγραφών περιηγητών. Ούτω, το ύφος του είναι δωρικόν μεν αλλά και λιγυρόν, ιεροπρεπές μεν πλην τερπνόν, εκκλησιαστικόν και χαρίεν ενταυτώ, κατανυκτικόν μεν αλλά και χαρμόσυνον. Όθεν είναι φυσικόν οι σύγχρονοι ψάλται να δυσχεραίνωνται να «αναγνώρισωσι» το ύφος τούτο ως οικειόν, καθότι μας μεταφέρει εις άλλας εποχάς, ότε η **Ρωμανία** ήτο αυτοκρατορία και η **Κωνσταντινούπολις** «*το καύχημα των ζώντων υπό την του ηλίου ανατολήν*». Ιδίως, ο δίσκος της Ακολουθίας του Ακαθίστου Ύμνου φέρει, κατά την ομολογία πολλών ακροατών, τον απόηχον της ολονυκτίου επινικίου άμα δε και ευχαριστηρίου ακολουθίας ή τουλάχιστον μας μεταφέρει νοερώς εις την εποχήν ταύτην. Ούτος είναι και ο κύριος σκοπός της μουσικής όπως και πάσης άλλης τέχνης, η «**μίμησις**» δηλονότι κατά την αριστοτελικήν έννοιαν. Εάν όμως δεν ακούουν αυτά οπού θέλουν εις τον **Καράν**, άραγε τι ακούουν εις την αρχαίαν ελληνική μουσικήν, δια την οποίαν είναι πεπεισμένοι ότι αποτελεί τον πρόγονον της βυζαντινής και νεότερας εκκλησιαστικής μουσικής;

Ο **Καράς** δέχεται επικρίσεις και δια το γεγονός ότι δεν ήτο πάντοτε συνεπής εις την ερμηνείαν των εκκλησιαστικών μελών, ως συνάγεται εκ της προσφάτως κυκλοφορησάσης πρώτης ηχογραφήσεως της χορωδίας του συλλόγου του, όπου η εκτέλεσις είναι απλουστέρα και κατά πολλά απέχουσα μεταγενεστέρων ερμηνειών της αυτής χορωδίας. Αλλ' η τοιαύτη και τοσαύτη διαφορά δεν αποτελεί αντίφασιν αλλά εξέλιξιν και πρόοδον. Ότε ο **Καράς** ενέγραφε τους πρώτους ύμνους ευρίσκετο έτι εις το σημείον εκκινήσεως του αγώνος εις τον οποίον θα απεδύετο κατά την διάρκειαν του 20ου αιώνος. Ηκολούθησαν ατέρμοναι μελέται βυζαντινών και μεταβυζαντινών κωδίκων, επισκέψεις εις βιβλιοθήκας ιερών μονών, περισυναγωγή γραπτού υλικού κλπ. Ασφαλώς και έλαβε υπ' όψιν του τους ψάλτας της εποχής του, καθώς ούτοι απετέλουν τον περιβάλλοντα ηχητικόν χώρον όπου ούτος εκινείτο και έζη. Αλλά προϊόντος του χρόνου ενσυνειδήτως απεστασιοποιείτο καθώς ανεκάλυπτε στοιχεία οθνεία και ξένα προς την αρχαϊκήν παράδοσιν. Όσα χαρακτηριστικά της προφορικής παραδόσεως της εποχής του δεν επιστοποιούντο από τας γραπτάς πηγάς και μαρτυρίας τον ενέβαλον εις περίσκεψιν και τον επροβλημάτιζον. Ο γνώμων του ήτο η ψαλτική παράδοσις του Βυζαντίου ασχέτως μεταγενεστέρων αποχρώσεων και υφών, αφού τούτα είναι ρευστά και συχνώς απροσδιόριστα. Η εκκλησιαστική μουσική του 20ου αιώνος ήτο προ των οφθαλμών του **Καρά** έν οιονεί παλίμνηστον, το οποίον ξεόμενον απεκάλυπτεν εικόνας και παραστάσεις μεγαλυτέρου κάλλους από αυτάς των πλέον προσφάτων στρωμάτων. Βεβαίως υπήρχε και το προσωπικόν στοιχείον εις την μέθοδόν του, αφού η διαίσθησις και υποκειμενικότης ενυπάρχουν εις την μουσική τέχνην. Εν τούτοις, προσεπάθει να τιθασεύη το υποκειμενικόν

στοιχείον, ούτως ώστε αι προσωπικαί του συνθέσεις να ακολουθώσι, όσον ενήν, τας αρχάς της παλαιάς βυζαντινής μελοποιίας.

Ο **Καράς** εδέχθη αιτιάσεις και ως προς την περί ήχων θεωρίαν του, ιδία δε ως προς τους χρωματικούς ήχους (Β' και πλ. Β') ους φέρεται ότι διήσπασε εις «μικρο-ήχους». Προσφάτως, αρθρογράφος ηρίθμησε περί τας δέκα κλίμακας του Β' ήχου εν τω «Θεωρητικώ» του **Καρά** (1982). Εντούτοις, ακόμη και έν επιπόλαιον βλέμμα εις τον καταμερισμόν του Β' ήχου κατά **Καρά** θα ήρκει δια να καταδείξη ότι και αι δέκα παραλλαγαί του λαμβάνονται εκ της παραδόσεως. Ο μακαρίτης διδάσκαλος, προβλέψας πιθανόν τας τοιαύτας αντιρρήσεις, εφρόντισε να τεκμηριώσκει εκάστην κλίμακα δια παραδειγμάτων ειλημένων εκ της ενιαυσίου υμνογραφίας. Επί παραδείγματι, ο ήχος Μέσος του Β' χρωματικός, ποιών τελικά καταλήξεις εις τον Βου (όπου και η μεσότης του), αντιστοιχεί προς την Β' στάσιν των στίχων του Μ. Αποδείπνου «Η ασώματος φύσις τα Χερουβείμ...» και την Θ' ωδήν των Θεοφανείων «Ω των υπέρ νουν...» (1982, σ. 13-15). Ή πάλιν ο έσω Β' χρωματικός ειρμολογικός εκ του Βου χρησιμοποιείται υπό του **Ιακώβου Πρωτοψάλτου** δια τας ανάγκας της Δοξολογίας του εις ήχον Β' (1982, σ. 29-30). Την αυτήν κλίμακα επεστράτευσε και ο διδάσκαλος **Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ** δια την ειδικήν του Δοξολογίαν (βλ. «Ταμείον Ανθολογίας» Ρηγοπούλου, Όρθρος Γ', σ. 367).

Η κατ' ιδίαν εξέτασις των παραλλαγών του Β' (ή και οιουδήποτε άλλου) ήχου δεν συνιστά νέαν περί των 8 ήχων αντίληψιν (πολυηχίαν), αλλ' είναι πρακτικός τρόπος δια να γίνη κατανοητή η πολυμορφία του τυχόντος ήχου, ήτις είναι κεκρυμμένη εις τας αναριθμήτους συνθέσεις των εκκλησιαστικών μελοποιών. Τούτ' αυτό υπενόησε και **Καράς** αποκαλέσας τας διαφόρους παραλλαγάς ενός εκάστου των 8 ήχων, «κλάδους» του ενός και του αυτού δένδρου (ήχου). Δια να κατανοήσωμεν το όλον, ανάγκη πρώτον να γνωρίσωμεν τα μέρη του, και όσον ακριβεστέρα η μελέτη του επί μέρους, τόσον εντελεστέρα η κατανόησις του όλου.

Μάλιστα οι ανατολικοί λαοί – επειδή και τινες ανεφέρθησαν εις αυτούς – κατατάσσουν τους κλάδους ενός εκάστου των βασικών των ήχων εις ιδιαιτέρας κατηγορίας, ονομάζοντες απάσας ταύτας «μακάμια». Ούτω, το τουρκικόν μακάμ Χιτζάζ (αντιστοιχόν εις τον παρ' ημίν πλ. Β' ήχον) ηγείται της λεγομένης οικογενείας του Χιτζάζ, συναποτελουμένης εκ δέκα περίπου μακαμίων (Χουμαγιούν, Ζιργκιουλέ, Ουζάλ, Σεχνάζ, κλπ.), έκαστον των οποίων θεωρείται ως αυτόνομος οντότης (βλ. και εις την «Ερμηνείαν της εξωτερικής μουσικής» του **Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου** 1843, σ. 26-8). Εν τη ανατολική μουσική, εκάστη αλλοίωσις φθόγγου ή άλλη συστηματική διαφοροποίησις, ως επί παραδείγματι διάφοροι καταλήξεις και δεσπόζοντες φθόγγοι, είναι παρεκτική νέου μακαμίου. Ως εκ τούτου, η σύγχρονος τουρκική μουσική λέγεται ότι περιέχει περί τα 600 μακάμια!

Μακράν, λοιπόν, του να μιμηθή την πολυδιάσπασιν της ανατολικής μουσικής, ο **Καράς** απειραθή ν' αποδείξη ότι αρκούσιν ημίν οι 8 ήχοι, εφ' όσον όμως γνωρίζομεν καλώς όλον τον πλούτον και την ποικιλίαν ενός εκάστου. Ή, αντιστρόφως, ότι καίτοι διαθέτομεν 8 μόνον ήχους, δεν υπολείπομεθα εις διαστηματικόν και συστηματικόν πλούτον της ανατολικής μουσικής, ήτις υπεραίρεται δια το «μπερεκέτι» της (την αφθονίαν). Είναι γνωστόν ότι από της εποχής του **Ιωάννου του Δαμασκηνού** (9^{ος} αιώνας) συνεκροτήθησαν οι 8 αρμοδιώτεροι δια την λατρείαν ήχοι εκ της πληθύος των κλιμάκων της αρχαίας ελληνικής, αραβικής, περσικής και άλλης μουσικής επιχωριαζούσης εν τη εγγύς Ανατολή. Έκαστος, όμως,

των επιλεγέντων ήχος συνεδέετο αρρήκτως μετά των υπολοίπων, εις τρόπον ώστε εν τω τέλει σχεδόν ουδείς ήχος της παλαιότερας μουσικής απεκλείσθη. Τούτο οφείλεται και εις ιδεολογικούς λόγους, διότι συν τω χρόνω οι αρχαιότεροι ήχοι, απωλέσαντες την ειδωλολατρικήν των αναφοράν, συνεδέθησαν με τα ιδεώδη του ελληνισμού και της οικουμενικότητος, δια τα οποία εσεμνύνετο το **Βυζάντιον**.

Αι δε έλξεις ας ο **Καράς** σημειοί δι' έκαστον ήχον ευρίσκονται σχεδόν άπασαι εις τα μακάμια της ανατολικής μουσικής. Χάριν παραδείγματος, η επί του Γα δίεσις εν αναβάσει εις τον Α' ήχον απαντάται εις το μακάμ Ισφαχάν, το οποίον χαρακτηρίζεται εκ του φθόγγου ουζάλ (Γα δίεσις) εν αναβάσει προς τον νεβά (Δι) και τελικάς καταλήξεις εις τον ντουγκιάχ (Πα). Η πορεία του εν λόγω μακαμίου κατά την «Ερμηνείαν» του **Κωνσταντίνου** (1843, σ. 25) ζητεί τον φθόγγον ουζάλ (Γα δίεσις) εν αναβάσει προς τον νεβά (Δι), ακολούθως ανάβασιν εις τον χουσεινί (Κε) και τον ατζέμ (Ζω ύφεσις), και κατάβασιν δια του τζαργκιάζ (Γα φυσικού) εις τον ντουγκιάχ (Πα) όπου και καταλήγει. Ούτω, το μακάμ Ισφαχάν εν καταβάσει ταυτίζεται με το Ουσάκ, όπερ αντιστοιχεί προς τον παρ' ημίν Α' ήχον, αλλ' η επί του τζαργκιάχ (Γα) δίεσις εν τη ανόδω ηνάγκασε τους οθωμανούς να το διακρίνουν από του Ουσάκ δια λόγους σαφηνείας. Η επί του Γα δίεσις εν ανόδω εις τον Α' ήχον δεν είναι αυθαίρετόν τι εφεύρημα του **Καρά**, αλλ' είχε το πρώτον επισημανθεί υπό του **Κων. Ψάχου**, όστις εισήγαγε την ευρείαν χρήσιν των σημείων αλλοιώσεως εν τη μουσική γραφή (βλ. ενδεικτικώς το. «Όσοι εις Χριστόν...» εις την «Λειτουργίαν» του, 1909, τ. Α', σ. 97-100).

Ο **Καράς** κατηγορήθη και δια την διαστηματικήν υποδιαίρεσιν κλιμάκων τινών, ως αι των χρωματικών ήχων, τας οποίας, υπολογίσας μετ' ακριβείας επί καταλλήλων οργάνων ως η πανδουρίς (κοινώς ταμπουράς), εύρεν εχούσας δεκαδικούς διαστηματικούς αριθμούς, ως 6 ½ δια το χρωματικόν ημίτονον και 5 ½ δια το διατονικόν ημίτονον. Η διάκρισις των ημιτόνων εις διατονικά και χρωματικά επενοήθη και δια τον λόγον ότι συνωδά τη αρχαία ελληνική θεωρία ο τόνος δεν δύναται να διασπασθή εις δύο ίσα ημίτονα, εξού και η αρχαία ελληνική θεωρία διέκρινε το ημίτονο εις λείμμα (διάστημα κατά τι ελλείπον του ημιτόνου) και αποτομήν (διάστημα κατά τι επιπλέον του ημιτόνου). Τη αυτή θεωρία επόμενος, ο εκ **Μαδύτων Χρύσανθος** τονίζει εις το «**Θεωρητικόν**» του ότι ο τόνος δύναται να χωρισθή «*δίχα μεν, όχι όμως και κατά μέσον ακριβώς*», διά τούτο, συνεχίζει, «*το ημίτονον δεν εννοεί τον τόνον διηρημένον ακριβώς εις δύο, ως τα δώδεκα εις έξ και έξ, αλλ' αορίστως*» (1832, σ. 100). Εάν ο πατήρ του εν χρήσει σημειογραφικού συστήματος δεν εισήγαγε τας δεκαδικάς ταύτας υποδιαίρεσεις (άς, όμως, υπενίχθη), τούτο προφανώς έπραξε δια διδακτικούς λόγους, προκειμένου δηλ. να απλοποιήση την καινοφανή θεωρίαν του.

Όσον δε περί του ότι είναι δυσχερής η δια της φωνής εκτέλεσις των δεκαδικών αυτών αριθμών, η δυσχέρεια αυτή δεν δύναται να άρη την ορθότητα της θεωρίας. Οι αλλέως φρονούντες ομοιάζουν προς αυτούς, οίτινες αξιούν την κατάργησιν εκκλησιαστικών τινων κανόνων του «Πηδαλίου», επειδή – δήθεν – ούτοι είναι ανεφάρμοστοι ή δεν εφαρμόζονται εν τη πράξει! Ο άνθρωπος, όμως, όσον ατελής και εάν είναι, οφείλει να έχη προ των οφθαλμών του το όριον ή τον «πήχυν» εις τον οποίον πρέπει να αφορά. Άλλως τε δια την ακριβή κατάληψιν των τοιούτων διαστημάτων ο ανήσυχος μουσικός ημπορεί, ει ούτω βούλεται, να καταφύγη εις τα μουσικά όργανα, εις τα οποία θέλει εύρει όλας τα λεπτάς υποδιαίρεσεις των μουσικών κλιμάκων. Την επί τούτου χρήσιν των οργάνων συνέστησε και ο

Χρύσανθος, προκρίνας την πανδουρίδα ως το ενδεδειγμένον δια την εκκλησιαστικήν μουσικήν ὄργανον, το οποίον «ευρίσκεται σαφέστερον δια την γνώρισιν των τόνων, ημιτόνων και απλῶς ὄλων των διαστημάτων» («Θεωρητικόν» 1832, σ. 20, βλ. και σ. LVI). Αφιέρωσε δε και ιδιαίτερον κεφάλαιον εις τα μουσικά ὄργανα και την σχέσιν των με την εκκλησιαστικήν μουσικήν (αυτόθι, σ. 192-96).

Τέλος, η ένστασις περί του ὅτι, δεδομένων δύο ἴσων, δεν δυνάμεθα να θέσωμεν δίεσιν ἐπὶ του δευτέρου σημαδίου, ἐπειδή – δήθεν – ο εν λόγω χαρακτήρ απαιτεῖ ἐπανάληψιν του προηγουμένου φθόγγου, τούτο δεν εἶναι ακριβές, διότι το ἴσον ἐννοεῖ ἐπανάληψιν του αὐτοῦ φθόγγου οὐχί δε και της αὐτῆς οξύτητος του φθόγγου.