

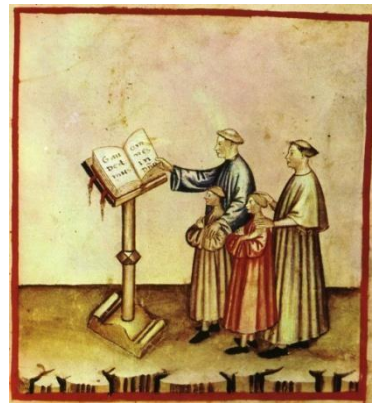
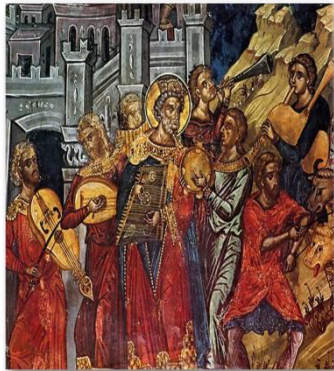
Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών

Σπουδές στην Ορθόδοξη Θεολογία

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

**«Οι λειτουργικές τέχνες στην Ανατολική Ορθόδοξη και τη
Δυτική Χριστιανική Εκκλησία. Η περίπτωση της Βυζαντινής
Εκκλησιαστικής και της Δυτικής Θρησκευτικής Μουσικής»**

Μαρία Τσιάβου



Επιβλέπων καθηγητής: Δρ. Εμμανουήλ Γ. Ξυνάδας

Συνεπιβλέπων καθηγητής: Δρ. Σταύρος Γιαγκάζογλου

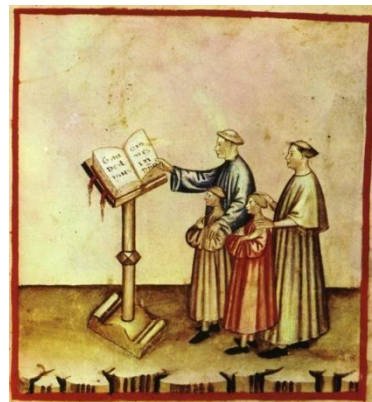
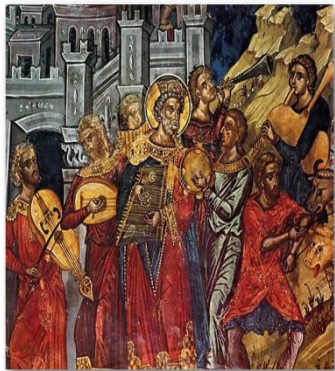
Πάτρα, Μάιος 2024

© Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, 2024

Η παρούσα Εργασία καθώς και τα αποτελέσματα αυτής, αποτελούν συνιδιοκτησία του ΕΑΠ και του φοιτητή, ο καθένας από τους οποίους έχει το δικαίωμα ανεξάρτητης χρήσης, αναπαραγωγής και αναδιανομής τους (στο σύνολο ή τμηματικά) για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, σε κάθε περίπτωση αναφέροντας τον τίτλο και το συγγραφέα της Εργασίας καθώς και το όνομα του ΕΑΠ όπου εκπονήθηκε.

**«Οι λειτουργικές τέχνες στην Ανατολική Ορθόδοξη και τη
Δυτική Χριστιανική Εκκλησία. Η περίπτωση της Βυζαντινής
εκκλησιαστικής και της Δυτικής θρησκευτικής μουσικής»**

Μαρία Τσιάβου



Επιτροπή Επίβλεψης Μεταπτυχιακής Διπλωματικής Εργασίας

**Επιβλέπων Καθηγητής:
Δρ. Εμμανουήλ Ξυνάδας**

**Συνεπιβλέπων Καθηγητής:
Δρ. Σταύρος Γιαγκάζογλου**

Πάτρα, Μάιος 2024

Στην Σωτηρία μου

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Με την ολοκλήρωση της διπλωματικής μου εργασίας, κλείνει ένας κύκλος σπουδών πέντε έτων, κατά τη διάρκεια του οποίου συνέβησαν εκτός από πολλά ευχάριστα και πολλά δυσάρεστα στη ζωή μου, με το σημαντικότερο από όλα τον θάνατο του αγαπημένου μου πατέρα.

Έτσι, λοιπόν, τη διπλωματική μου εργασία και γενικώς όλη μου την πορεία στο Ανοικτό Πανεπιστήμιο, τόσο στο Μεταπτυχιακό όσο και στο Προπτυχιακό στον Ευρωπαϊκό Πολιτισμό, την αφιερώνω αρχικά στους γονείς μου, τη μαμά μου Ευθυμία και τον μπαμπά μου Στέφανο, ο οποίος ήταν πάντα περήφανος για μένα και είμαι σίγουρη ότι θα χαίρεται από ψηλά, στον σύζυγό μου, Δημήτρη, που ήταν πάντα το στήριγμά μου σε αυτό μου το εγχείρημα και χωρίς εκείνον δε θα μπορούσα να φτάσω ως εδώ, σε όλους μου τους καθηγητές, τους κ.κ. Φίλια Γεώργιο, Καραμούζη Πολύκαρπο και Γιαγκάζογλου Σταύρο, στον επιβλέποντα καθηγητή μου, κ. Ξυνάδα Εμμανουήλ, για την πολύτιμη βοήθειά του στην εκπόνηση της διπλωματικής μου εργασίας, ο οποίος, αν και είχα σκεφτεί πολλές φορές να τα παρατήσω, με στήριξε πραγματικά. Τους εκτιμώ όλους αφάνταστα. Σε όλους εκείνους από το περιβάλλον μου, οικογενειακό, φιλικό, εργασιακό, που χάρωνταν με αυτή μου την προσπάθεια, αλλά και σε εκείνους που έλεγαν ότι δεν θα τα καταφέρω...

Για το τέλος, άφησα το πολυτιμότερο άτομο στη ζωή μου, την κόρη μου, την Σωτηρία μου, με την οποία πάντα «διαβάζαμε» μαζί. Όταν ήταν μωρό στην αγκαλιά μου, όταν την κοιμίζα, ακόμα και τώρα που είναι πέντε χρονών ερχόταν να κάνουμε «μαζί» την εργασία μου. Στην κόρη μου, λοιπόν, αφιερώνω τα πάντα και εύχομαι όταν μεγαλώσει να καταλάβει τον κόπο μου και να είναι έστω και λίγο περήφανη για εμένα. Μακάρι να έχω καταφέρει να της μεταλαμπαδεύσω την όρεξη για μάθηση, σε οποιαδήποτε ηλικία.

Περίληψη

Η παρούσα εργασία αναφέρεται στις λειτουργικές τέχνες στην Ανατολική Ορθόδοξη και τη Δυτική Χριστιανική Εκκλησία και εξειδικεύεται στην παρουσίαση της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής και της Δυτικής Θρησκευτικής Μουσικής. Από τα πρώτα χρόνια του Χριστιανισμού και κυρίως από τους διωγμούς και μετά, άρχισαν να αναπτύσσονται οι λειτουργικές τέχνες, δηλαδή η ζωγραφική, η αρχιτεκτονική, η γλυπτική, η μικροτεχνία και η μουσική. Κοινό χαρακτηριστικό και στις δύο Εκκλησίες είναι ότι οι λειτουργικές τέχνες υπηρετούν την τέλεση των Ιερών Μυστηρίων.

Η Βυζαντινή Εκκλησιαστική Μουσική υφίσταται ως Τέχνη με ειδικό σημειογραφικό σύστημα ήδη από τον 10^ο αιώνα, ενώ έφτασε στο ύψιστο σημείο ακμής της τον 13^ο αιώνα. Η περίοδος μετά την Άλωση της Κωνσταντινούπολης το 1453 χαρακτηρίστηκε από στασιμότητα. Από τον 17^ο αιώνα αρχίζει και πάλι μία νέα άνθηση για την Ψαλτική Τέχνη, η οποία κορυφώνεται στις αρχές του 19^{ου} αιώνα με τη δημιουργία του Νέου Μουσικού Συστήματος, το οποίο ισχύει ως τις μέρες μας. Η Δυτική Θρησκευτική Μουσική ξεκίνησε από τον Μεσαίωνα, εποχή με έντονο θρησκευτικό στοιχείο, ήκμασε ιδιαίτερα κατά τη διάρκεια της Αναγέννησης και ακολούθησε τα στοιχεία της κάθε εποχής από το Μπαρόκ και τον Κλασικισμό μέχρι και σήμερα.

Λέξεις – Κλειδιά

Λειτουργικές Τέχνες, Ανατολική Ορθόδοξη Εκκλησία, Δυτική Χριστιανική Εκκλησία, Βυζαντινή Μουσική, Δυτική Θρησκευτική Μουσική.

Abstract

This essay is about the liturgical arts in the Eastern Orthodox and the Western Christian Church and it is specialized in the presentation of the Byzantine Ecclesiastical and the Western Religious Music. From the first years of Christianity and mostly after the Christians persecution, the liturgical arts, such as painting, architecture, sculpture, miniature objects and music started to develop. Common feature for both Churches is that the liturgical arts serve the Sacraments.

The Byzantine Ecclesiastical Music exists as an art with specific musical notation since the 10th century and had reached its peak on the 13th century. The era from the Fall of Constantinople in 1453 had marked by stagnation. From the 17th century starts again a new a new flourished era for the Intulgible Cultural and on the 19th century a New Musical System had created, which exists till our days. The Western Religious Music had began from the Middle Ages, a period with intense religious elements, had prospered through the Renaissance and had adopted all the features of Baroque, Classicism and modern eras.

Keywords

Liturgical Arts, Eastern Orthodox Church, Western Christian Church, Byzantine Music, Western Religious Music.

Περιεχόμενα

Πρόλογος.....	2
Περίληψη	3
Abstract	4
Περιεχόμενα.....	5
Κατάλογος Εικόνων / Σχημάτων	7
Εισαγωγή.....	8
1. Οι λειτουργικές τέχνες στην Ανατολική Ορθόδοξη Εκκλησία	11
1.1 Εισαγωγή.....	11
1.2 Η αρχιτεκτονική.....	11
1.3 Η αγιογραφία	13
1.4 Γλυπτική και Μικροτεχνία.....	15
2. Οι λειτουργικές τέχνες στη Δυτική Χριστιανική Εκκλησία	18
2.1 Εισαγωγή	18
2.2 Η αρχιτεκτονική.....	18
2.3 Η γλυπτική	20
2.4 Ζωγραφική και μικροτεχνία	23
3. Η Βυζαντινή Εκκλησιαστική μουσική.....	25
στην Ανατολική Ορθόδοξη Εκκλησία	25
3.1 Ιστορική θεώρηση	25
3.1.1 Εισαγωγή.....	25
3.1.2 Γέννηση-Προέλευση	26
3.1.3 Η Εκκλησιαστική Μουσική κατά τη διάρκεια της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας.....	27
3.1.4 Η Εκκλησιαστική Μουσική στα Μεταβυζαντινά χρόνια	31
3.1.5 Η Εκκλησιαστική Μουσική από το 1814 μέχρι σήμερα	33
3.2 Βασικά χαρακτηριστικά της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής	36
3.2.1 Σημειογραφία.....	36
3.2.2. Οκταηχία	37
3.2.3 Γένη και είδη της Βυζαντινής Μελοποιίας	38
3.2.4 Ήθος της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής	40
4. Η Θρησκευτική Μουσική στη Δυτική Χριστιανική Εκκλησία	42
4.1 Η δυτική Εκκλησιαστική μουσική στον Μεσαίωνα	42
4.1.1 Εισαγωγή.....	42
4.1.2 Το Γρηγοριανό Μέλος	43
4.1.3 Η γέννηση της Πολυφωνίας.....	44
4.1.4 Η Σχολή της Παναγίας των Παρισίων	46
4.1.5 Παλαιά Τέχνη- Ars Antiqua.....	47
4.1.6 Νέα Τέχνη - Ars Nova	48
4.2 Η εκκλησιαστική μουσική στην Αναγέννηση.....	50
4.2.1 Εισαγωγή.....	50

4.2.2 Πρώιμη Αναγέννηση- Η επιρροή της Αγγλίας	50
4.2.3 Η Γαλλοφλαμανδική Σχολή	51
4.2.4 Η Λειτουργία στην πρώιμη Αναγέννηση	53
4.2.5 Η μουσική του 16 ^{ου} αιώνα	54
4.2.6 Η μουσική της Διαμαρτυρόμενης Εκκλησίας.....	55
4.2.7 Μουσική σημειογραφία της Αναγέννησης	55
4.3 Η μουσική Μπαρόκ	56
4.3.1 Εισαγωγή.....	56
4.3.2 Η γέννηση της όπερας.....	56
4.3.3 Η καντάτα στο Μπαρόκ.....	57
4.3.4 Το ορατόριο	58
4.3.5 Το Μπαρόκ στην Καθολική και Λουθηρανική μουσική	59
4.4 Απο τον Κλασικισμό έως τις μέρες μας	60
4.4.1 Κλασικισμός	60
4.4.2 Ρομαντισμός.....	60
4.4.3 20ος αιώνας έως τις μέρες μας.....	60
Συμπεράσματα	61
Βιβλιογραφία	67

Κατάλογος Εικόνων / Σχημάτων

Εικόνα 1-1 Το λογότυπο του ΕΑΠ, σε έγχρωμη έκδοση	1
Εικόνα 1-2 Εικόνα Βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής	1
Εικόνα 1-3 Εικόνα Δυτικής θρησκευτικής μουσικής	1

Εισαγωγή

Ο Χριστιανισμός αποτελεί την πολυπληθέστερη θρησκεία στον κόσμο και βασίζεται στις διδαχές του Σαρκωθέντα Λόγου του Θεού, Του Ιησού Χριστού. Μετά την Ανάληψή Του στους Ουρανούς, οι μαθητές Του ανέλαβαν τη διάδοση του κηρύγματός Του σε όλη την οικουμένη. Αυτό έγινε μετά την Πεντηκοστή και την επιφοίτηση του Αγίου Πνεύματος.¹ Έκτοτε άρχισαν να δημιουργούνται οι πρώτες χριστιανικές κοινότητες, οι οποίες αυξάνονταν συνεχώς. Αρχικά οι χριστιανοί δεν είχαν συγκεκριμένο χώρο για να πραγματοποιήσουν τις λατρευτικές συνάξεις τους, με επίκεντρο την Θεία Ευχαριστία. Έτσι, συναθροίζονταν σε σπίτια χριστιανών που είχαν οικονομική άνεση, ψάλλοντας ύμνους και τελώντας τα μυστήρια.²

Κατά τη διάρκεια των διωγμών, οι χριστιανοί τελούσαν το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας μυστικά, κυρίως στις κατακόμβες, σε υπόγειες βαθιές στοές, οι οποίες αποτελούσαν τους τάφους μαρτύρων. Στις κατακόμβες άρχισαν να αναπτύσσονται οι λειτουργικές τέχνες με πρώτη τη ζωγραφική. Τα θέματα αντλούνταν από την παράδοση των αρχαίων αιγυπτιακών και ελληνικών τάφων και από τον Χριστιανισμό. Χρησιμοποιήθηκαν σύμβολα όπως ο ΙΧΘΥΣ, που αφορούσαν τα αρχικά γράμματα των λέξεων «Ιησούς Χριστός Θεού Υιός Σωτήρ», κλήματα αμπελιών, καθώς και ο αμνός προκειμένου να παρουσιάσουν έτσι τον Χριστό, σύμφωνα με τον Προφήτη Ησαΐα.³

Εξαιτίας του ολοένα αυξανόμενου αριθμού των πιστών, οι χριστιανικές κοινότητες μετέφεραν την τέλεση των Θείων Μυστηρίων από τις κατακόμβες στους ναούς. Αυτό έγινε κυρίως από τον 4^ο αιώνα και μετά, ο οποίος ονομάστηκε «χρυσός αιώνας του Χριστιανισμού», αφού κατά τη διάρκειά του ανακηρύχθηκε ο Χριστιανισμός ως η μοναδική επίσημη θρησκεία της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας και ο νέος αυτοκράτορας της Ρώμης, Κωνσταντίνος, θεσμοθέτησε το δικαίωμα της ανεξιθρησκείας

¹ «Πρξς, 2, 1-4», <http://www.imgap.gr/file1/AG-Pateres/AG%20KeimenoMetafrasi/KD/05.%20Prax.htm>, προσπελάστηκε στις 17/11/2023

² Κωνσταντίνος Καλλίνικος, *Ο χριστιανικός ναός και τα τελούμενα εν αυτό*, Εκδόσεις Γρηγόρη, Αθήνα, 1969, σ.σ. 33-34

³ Γεώργιος Φύλιας, *Πίστη και Βίωμα της Ορθοδοξίας, Η Λατρεία της Ορθόδοξης Εκκλησίας*, Εκδόσεις Ε.Α.Π., Πάτρα, 2002, σ.σ. 88-89

σε όλη την αυτοκρατορία.⁴ Η εκκλησιαστική αρχιτεκτονική ή ναοδομία έκανε την εμφάνισή της όταν ο αυτοκράτορας Κωνσταντίνος μετέφερε την πρωτεύουσα της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας από την Ρώμη στην Κωνσταντινούπολη. Έχτισε πολλούς μεγαλοπρεπείς χριστιανικούς ναούς, σε όλη την έκταση της αυτοκρατορίας, στον ρυθμό της βασιλικής, μέσα στους οποίους αναπτύχθηκε σημαντικά και η εκκλησιαστική αγιογραφία. Η πρώτη εκκλησιαστική αρχιτεκτονική του 4^{ου} αιώνα, στηρίχτηκε στο ελληνορωμαϊκό περιβάλλον, στις βασιλικές, δηλαδή σε μεγάλες αίθουσες συγκεντρώσεων, και όχι στους αρχαιοελληνικούς και τους ρωμαϊκούς ναούς.⁵

Από τον 4^ο αιώνα και μετά, παρατηρείται ανάπτυξη και στην εκκλησιαστική μουσική, την λεγόμενη Βυζαντινή μουσική. Ήδη από την ίδρυση των πρώτων χριστιανικών κοινοτήτων είχε αρχίσει να αναπτύσσεται σταδιακά η χριστιανική υμνογραφία, η οποία στηρίχτηκε στους διάφορους ύμνους που ψάλλονταν στις εβραϊκές συναγωγές, δηλαδή, στις ωδές από την Παλαιά Διαθήκη, στους ψαλμούς του Δαβίδ, καθώς και σε αποσπάσματα από την Καινή Διαθήκη. Στις αρχές του Χριστιανισμού ο πιο συχνός τρόπος ψαλμωδίας ήταν ο καθ' υπακοήν, αλλά υπήρχαν και ύμνοι που ψάλλονταν αντιφωνικά. Έτσι η λειτουργική ποίηση και μουσική ήταν απλές. Μετά, όμως, την επικράτηση του Χριστιανισμού, τα λειτουργικά άσματα που απευθύνονταν στον Θεό, οι ύμνοι, έλαβαν πιο σύνθετες μορφές και άνθισαν ιδιαίτερα.⁶

Στο δυτικό μέρος της Αυτοκρατορίας η χριστιανική τέχνη κατείχε εξίσου σημαίνουσα θέση. Τα πρώτα χρόνια του Χριστιανισμού η Ρώμη ήταν η πρωτεύουσα της Αυτοκρατορίας και εκεί υπήρχαν πολλοί τάφοι χριστιανών μαρτύρων. Ο αυτοκράτορας Κωνσταντίνος έχτισε και εκεί μεγαλοπρεπείς ναούς, στο ρυθμό της βασιλικής, όπως ο ναός του Αποστόλου Παύλου. Ο διχασμός που προέκυψε ανάμεσα στο Βυζάντιο και στη Δύση, όταν ο Κωνσταντίνος μετέφερε την πρωτεύουσα της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας στην Κωνσταντινούπολη, έφερε και άλλα προβλήματα στην επιφάνεια. Οι χριστιανοί άρχισαν να δημιουργούν εικόνες, όχι απλά ζωγραφίζοντας, αλλά με την τέχνη του ψηφιδωτού, μιας και δεν επιθυμούσαν την ύπαρξη αγαλμάτων μέσα στους ναούς, όπως ήθελε η Δυτική

⁴ Απόστολος Γλαβίνας, «Ιστορία της Εκκλησίας», *Τεύχος Α'*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, Υπηρεσία Δημοσιευμάτων, Θεσσαλονίκη, 1995, σ. 230.

⁵ Σαράντης Ζαφειρόπουλος, *Η βυζαντινή ναοδομία στους Αγίους Τόπους*, Ερευνητικό, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Πολυτεχνική Σχολή, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, 2014, σ. 5

⁶ Δημήτριος Μπαλαγεώργος, *Το ρεπερτόριο της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής, Ιστορία της διαμορφώσεως του Τυπικού της Ορθόδοξου Εκκλησίας*, σ.σ. 5-6

Εκκλησία, καθώς έμοιαζαν με τα είδωλα που απαγόρευε η Αγία Γραφή. Αυτές οι αντιλήψεις για τις εικόνες και τον τρόπο που χρησιμοποιούνταν στη λατρεία, προκάλεσαν στην πορεία θρησκευτικές και πολιτικές διαμάχες φτάνοντας στην Εικονομαχία τον 8^ο αιώνα. Η οριστική ρήξη των δύο Εκκλησιών έγινε το 1054, με το Σχίσμα ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση.⁷

Το Σχίσμα των δύο Εκκλησιών παράλληλα εμφάνισε και τις θεολογικές διαφορές που υπάρχουν ανάμεσα στην Ανατολική Ορθόδοξη και στη Δυτική Χριστιανική Εκκλησία και στον τρόπο που οι τέχνες «συνενώνονται» στη Θεία Λατρεία. Αρχιτεκτονική, ζωγραφική, μουσική και γλυπτική αποτελούν τις λειτουργικές τέχνες τόσο στην Ανατολική Ορθόδοξη όσο και στη Δυτική Χριστιανική Εκκλησία, με τη Δύση να διαφοροποιείται ως προς την χρησιμοποίηση πιο έντονων στοιχείων της γλυπτικής στους χώρους λατρείας. Πιο συγκεκριμένα, στην παρούσα εργασία, θα εστιάσουμε στη Βυζαντινή εκκλησιαστική και στη Δυτική θρησκευτική μουσική, αφού πρώτα γίνει μία αναφορά στις λοιπές λειτουργικές τέχνες. Η διάρθρωση θα γίνει σε τέσσερα κεφάλαια, με το πρώτο κεφάλαιο να σχετίζεται με τις λειτουργικές τέχνες στην Ανατολική Ορθόδοξη Εκκλησία και το δεύτερο κεφάλαιο με τις λειτουργικές τέχνες στην Δυτική Χριστιανική Εκκλησία. Στη συνέχεια, στο τρίτο κεφάλαιο θα αναφερθούμε στη Βυζαντινή Εκκλησιαστική μουσική στην Ανατολική Ορθόδοξη Εκκλησία και στο τέταρτο κεφάλαιο στη Θρησκευτική μουσική στην Δυτική Χριστιανική Εκκλησία. Η εργασία θα ολοκληρωθεί με τα συμπεράσματα που προκύπτουν από τις συγκρίσεις των λειτουργικών τεχνών και δη της μουσικής.

⁷ Ε.Η. Gombrich, *Το χρονικό της τέχνης*,. (μτφρ. Λίνα Κασδαγλή), Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1998, σ.σ. 133-136

1. Οι λειτουργικές τέχνες στην Ανατολική Ορθόδοξη Εκκλησία

1.1 Εισαγωγή

Οι τέχνες από την αρχαιότητα αποτελούσαν μία μορφή γλώσσας μέσω της οποίας εκφράζονταν τα συναισθήματα των ανθρώπων. Από τα πρώτα χρόνια του Χριστιανισμού και μέχρι να σταματήσουν οι διωγμοί τους, οι πιστοί χρησιμοποίησαν τη ζωγραφική και τη μουσική, κρυμμένοι στις κατακόμβες, προκειμένου να εκφράσουν την αγάπη τους για Τον Χριστό. Στην πορεία κι εφόσον αναγνωρίστηκε ο Χριστιανισμός ως επίσημη θρησκεία της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, άρχισαν να αξιοποιούνται και άλλες τέχνες στο πλαίσιο της τέλεσης της Θείας Λατρείας, όπως η αρχιτεκτονική, η γλυπτική και η μικροτεχνία. Είναι οι λεγόμενες λειτουργικές τέχνες, οι οποίες συνδυάζονται ταυτόχρονα, προκειμένου να τελεστούν τα Μυστήρια της Εκκλησίας.

1.2 Η αρχιτεκτονική

Αναλύοντας την παρουσία της Ορθόδοξης Εκκλησίας στο Βυζάντιο, θα διαπιστώσουμε πως αυτή χωρίζεται σε τρεις περιόδους. Η πρώτη ή πρωτοβυζαντινή περίοδος, η οποία ξεκινάει από το 324, χρονολογία ίδρυσης της Κωνσταντινούπολης και καταλήγει στα μέσα του 7^{ου} αιώνα, το 642. Η δεύτερη περίοδος, η μεσοβυζαντινή, από το 642 και φτάνει μέχρι το Σχίσμα του 1054 και η τρίτη περίοδος, η ύστερη ή υστεροβυζαντινή, από το 1054 μέχρι και την άλωση της Κωνσταντινούπολης από τους Τούρκους, το 1453.⁸ Έτσι, η χριστιανική τέχνη που αναπτύχθηκε μέσα στα όρια της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας ονομάστηκε βυζαντινή τέχνη. Αυτή εκθείασε το μεγαλείο της εκκλησίας και του αυτοκράτορα και την λαμπρότητα των τελετουργιών της εκκλησίας και παρουσίασε την ξεχωριστή σχέση που υπήρχε ανάμεσα στην πολιτική και θρησκευτική εξουσία. Αυτό είχε σαν απόρροια την έλλειψη προσωπικής έκφρασης και πρωτοτυπίας του αρχιτέκτονα, ο οποίος όφειλε να ακολουθεί συγκεκριμένα πρότυπα.⁹

⁸ Δημήτριος Μόσχος, «Η Ορθόδοξη Εκκλησία στο Βυζάντιο», στο: *Η Ορθοδοξία ως Κληρονομιά, Τόμος Α΄, Οι Πρώτες Ιστορικές Καταβολές της Ορθόδοξης Εκκλησίας*, Πάτρα, ΕΑΠ, 2002, σ.σ. 154-161.

⁹ Κωνσταντίνος Αθανασόπουλος, « Η Τέχνη και η Αρχιτεκτονική στο Βυζάντιο», στο: *Βυζαντινός και Δυτικός κόσμος, τόμος Α΄, Βυζαντινός και Δυτικός κόσμος: Συγκλίσεις και αποκλίσεις*, Πάτρα, Ε.Α.Π., 2000, σ.σ. 42-43.

Η χριστιανική ναοδομία, την πρωτοχριστιανική περίοδο, στηρίχτηκε στην πλούσια ελληνορωμαϊκή παράδοση και έτσι χτίστηκαν ναοί κατά τον τύπο της βασιλικής, δηλαδή, επιμήκη κτίρια, σε ορθογώνιο σχήμα, που χωρίζονται κατά μήκος με κίονες ή πεσσούς σε τρία, πέντε, επτά ή εννέα κλίτη και καταλήγουν σε αψίδα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιου ναού είναι ο Άγιος Δημήτριος στη Θεσσαλονίκη.¹⁰ Την ίδια περίοδο χρησιμοποιήθηκε πολύ και ένας άλλος τύπος αρχιτεκτονικής το περίκεντρο οικοδόμημα, που μπορεί να ήταν κυκλικό, οκταγωνικό, τρίκογχο, τετράκογχο ή σταυρικό.¹¹ Από τα σημαντικότερα μνημεία της παλαιοχριστιανικής περιόδου σε περίκεντρο οικοδόμημα ροτόντα-είναι ο Ιερός Ναός Μιχαήλ Αρχαγγέλου στην Επισκοπή Κισάμου στην Κρήτη.¹²

Τον 6ο αιώνα, η χριστιανική ναοδομία προχώρησε σε καινοτόμες συνθέσεις, καθώς νέοι αρχιτεκτονικοί τύποι συγκεράστηκαν με τους προηγούμενους και πραγματοποιήθηκαν αλλαγές στην κάτοψη και στέγαση των ναών. Εκείνη την περίοδο αυτοκράτορας του Βυζαντίου ήταν ο Ιουστινιανός και το κύριο χαρακτηριστικό της ναοδομίας ήταν ο τονισμός του κατακόρυφου άξονα του ναού και η έντονη χρήση των τρούλων. Κορυφαίο μνημείο όχι μόνο της βυζαντινής αλλά και της παγκόσμιας ναοδομίας αποτελεί η Αγία Σοφία στην Κωνσταντινούπολη, η οποία ακολούθησε τον αρχιτεκτονικό ρυθμό της τρουλαίας βασιλικής.¹³ Μετά την λήξη της Εικονομαχίας, τον 9ο αιώνα, έκανε την εμφάνισή του ένας νέος τύπος ναοδομίας, ο εγγεγραμμένος σταυροειδής ναός με τρούλο, όπως ο ναός της Παναγίας Καπνικαρέας στην Αθήνα. Πρόκειται για έναν ρυθμό, που παραμένει μέχρι σήμερα ίδιος, καθώς δεν μπορεί να βελτιωθεί περισσότερο, αφού άπαξ και δια παντός τελειοποιήθηκε.¹⁴

Αυτοί ήταν οι σημαντικότεροι αρχιτεκτονικοί ρυθμοί που αναπτύχθηκαν κατά τη διάρκεια της βυζαντινής αυτοκρατορίας τόσο στην Κωνσταντινούπολη, όσο και σε άλλα

¹⁰ «Ιερός Ναός Αγίου Δημητρίου», <https://www.agdimitriosthes.gr/>, (προσπελάστηκε στις 13/12/2023)

¹¹ Ιωάννα Στουφή-Πουλημένου, *Χριστιανική και Βυζαντινή Αρχαιολογία και Τέχνη*, Εκδόσεις Παρρησία, 2013, σ.σ. 102, 112-113.

¹² Ιάκωβος Δασκαλάκης, «Ροτόντα του Μιχαήλ Αρχάγγελου – Επισκοπή Κισάμου» <https://www.vimaorthodoxias.gr/monastiria-tou-kosmou/%cf%81%ce%bf%cf%84%cf%8c%ce%bd%cf%84%ce%b1-%cf%84%ce%bf%cf%85%ce%bc%ce%b9%cf%87%ce%b1%ce%ae%ce%bb-%ce%b1%cf%81%cf%87%ce%ac%ce%b3%ce%b3%ce%b5%ce%bb%ce%bf%cf%85-%ce%b5%cf%80%ce%b9%cf%83%ce%ba%ce%bf/>, (προσπελάστηκε στις 13/12/2023)

¹³ Ανώνυμος, «Η Ναοδομία: Ιστορική και θεολογική θεώρηση», https://www.ecclesia.gr/greek/holysynod/committees/liturgical/id_naodomia_2012.pdf, (προσπελάστηκε 13/12/2023)

¹⁴ Γεώργιος Αντουράκης, *Χριστιανική Αρχαιολογία*, τόμος Α', Αθήνα 1984, σ.107.

περιφερειακά κέντρα. Αργότερα, τόσο μετά την πρώτη Άλωση της Κωνσταντινούπολης, το 1204, από τους Σταυροφόρους της Δύσης και ειδικότερα μετά τη δεύτερη και σημαντικότερη Άλωση της Πόλης, το 1453 από τους Τούρκους, τόσο η αρχιτεκτονική, όπως και οι άλλες τέχνες παρήκμασαν, ενώ οι Ορθόδοξοι συσπειρώθηκαν γύρω από τον θεσμό της Εκκλησίας.

1.3 Η αγιογραφία

Η χριστιανική ζωγραφική εμφάνισε τα πρώτα της δείγματα στους αρχαίους χριστιανικούς τάφους. Μέχρι και τον 3^ο αιώνα επικρατούσε η ζωγραφική *al fresco*, μιας και για να ζωγραφίσουν οι πρώτοι χριστιανοί τις τοιχογραφίες χρησιμοποιούσαν μείγμα από λεπτόκκοκη άμμο, νερό και κονία πάνω στο οποίο χάραζαν τις εικόνες. Στις κατακόμβες, τα θεματικά στοιχεία της ζωγραφικής προέρχονταν από τους αρχαίους αιγυπτιακούς και ελληνικούς τάφους και στον ουρανό των νεκρικών θαλάμων εικονιζόταν ο Χριστός ως ο «Καλός Ποιμήν». Μετά τον 4^ο αιώνα και αφού δόθηκε τέλος στους διωγμούς των χριστιανών, παρατηρείται εντυπωσιακή ανάπτυξη της τέχνης της αγιογραφίας γεγονός που σχολιάστηκε και εγκωμιάστηκε από μεγάλους εκκλησιαστικούς συγγραφείς, όπως τον Μέγα Βασίλειο και τον Γρηγόριο Νύσσης.¹⁵ Τον 8^ο και τον 9^ο αιώνα προέκυψε διαμάχη στο Βυζάντιο μετά την απόπειρα ορισμένων αυτοκρατόρων να καταργήσουν τη χρήση και την λατρεία των εικόνων, θεωρώντας πως επρόκειτο για ειδωλολατρική παρέκλιση από τον χριστιανισμό. Από το τέλος, όμως, της Εικονομαχίας και μετά η αγιογραφία άκμασε ξανά.¹⁶

Αξιοσημείωτες είναι δύο σχολές αγιογραφίας ή εκκλησιαστικής ζωγραφικής που δημιουργήθηκαν πριν την άλωση της Κωνσταντινούπολης. Από τη μία η Μακεδονική Σχολή, η οποία αναπτύχθηκε κυρίως με επίκεντρο το Άγιο Όρος. Οι εκπρόσωποι της Σχολής χρησιμοποιούσαν ζωηρά χρώματα στα θέματά τους, δίνοντας έμφαση στις φυσικές κινήσεις. Ο κύριος εκπρόσωπός της, Μανουήλ Πανσέληνος, διακόσμησε πολλούς ναούς του Αγίου Όρους, όπως τον ναό του Πρωτάτου στις Καρυές.¹⁷ Η Κρητική Σχολή, από την

¹⁵ Ηλίας Μουτσούλας, *Γρηγόριος Νύσσης: Βίος-συγγράμματα-διδασκαλία*, Αθήνα, Εκδόσεις Επτάλοφος, 1997.

¹⁶ Φίλιας, ό.π., σ.σ. 88-93.

¹⁷ Ανώνυμος, «Πύργος Πρωτάτου», <https://www.kastra.eu/castlegr.php?kastro=protato>, (προσπελάστηκε στις 15/12/2023)

άλλη, αναπτύχθηκε στην Βενετοκρατούμενη Κρήτη και οι αγιογράφοι, αν και πιο συντηρητικοί σε σχέση με την Μακεδονική Σχολή, χρησιμοποιούσαν και αυτοί έντονα χρώματα, αλλά παρουσίαζαν με αυστηρό ύφος τα πρόσωπα. Τον 16^ο αιώνα, η Κρητική Σχολή επεβλήθη στο Άγιο Όρος, απομακρύνοντας την Μακεδονική και πολλοί εκπρόσωποί της μετακινήθηκαν στη βόρεια Ελλάδα. Τα έργα του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου και του Θεοφάνη του Κρητός αποτελούν αντιπροσωπευτικά παραδείγματα, με τον Θεοφάνη να αγιογραφεί, μεταξύ άλλων και την Μονή της Μεγίστης Λαύρας του Αγίου Όρους.¹⁸ Οι περισσότερες βυζαντινές αγιογραφίες που σώζονται μέχρι σήμερα σε άριστη κατάσταση έχουν γίνει με τη μέθοδο της νωπογραφίας, fresco, τεχνική σύμφωνα με την οποία τα χρώματα απλώνονται απευθείας στη νωπή επιφάνεια του τοίχου. Επίσης, χρησιμοποιήθηκε και η ξηρογραφία, secco, δηλαδή η τεχνική που αναπτύσσεται σε ξηρό υπόστρωμα τοίχου.

Εκτός από τις τοιχογραφίες σε ναούς, άλλες τεχνικές αγιογράφησης ήταν η αποτύπωση θρησκευτικών μορφών πάνω σε ξύλο, οι φορητές εικόνες, που προσδιορίζονται χρονικά από τον 6^ο αιώνα και τοποθετούνταν στους τοίχους, στους κίονες και στα τέμπλα των ναών. Οι πρώτες εικόνες φιλοτεχνήθηκαν με βάση την εγκαυστική μέθοδο, την ανάμειξη, δηλαδή, κεριού, φυτικής κόλλας και κρόκου αυγού και στην πορεία μερικές κατασκευάστηκαν πάνω σε κερί, ήταν κηρόχυτες. Από τον 6^ο αιώνα χρησιμοποιήθηκε μία «μεικτή τεχνική» που σχετιζόταν με τον συνδυασμό παλαιότερων τεχνικών με τις αυγογραφίες ή αβγοτέμπερες. Μία άλλη τεχνική αγιογραφίας αποτελούν τα μωσαϊκά ή ψηφιδωτά. Σχηματίζονταν με την χρήση μικρών χρωματιστών πετρών ή ψηφίδων από μάρμαρο, σμάλτο ή φίλντισι και προτιμούνταν από τους χριστιανούς, γιατί μέσω του φωτός τα χρώματα ήταν πιο λαμπερά και προσέδιδαν μια πιο μεταφυσική ατμόσφαιρα στο ψηφιδωτό.¹⁹ Τα επιδαπέδια ψηφιδωτά χρησιμοποιήθηκαν σε πολλούς χριστιανικούς ναούς, καθώς είχαν έντονο θρησκευτικό συμβολικό χαρακτήρα, όπως για παράδειγμα στην Βασιλική Α' Δομετίου στην Νικόπολη Πρέβεζας. Τα εντοιχια ψηφιδωτά επικράτησαν στους ναούς από τον 4^ο αιώνα και μετά και κατείχαν σημαντικές θέσεις σε ναούς όπως ο Άγιος Δημήτριος στην Θεσσαλονίκη.²⁰ Είναι τόσο εντυπωσιακή η τέχνη

¹⁸ Αθανασόπουλος, ό.π., σ. 44.

¹⁹ Φίλιας, ό.π., σ. 99.

²⁰ Βλάσιος Φειδάς, *Βυζάντιο. Βίος-Θεσμοί-Κοινωνία-Εκκλησία-Παιδεία-Τέχνη*, Δ' Έκδοση, Αθήνα, 1997, σ.σ. 407-408.

των ψηφιδωτών ώστε κατόρθωσαν να αναβιώσουν την αίγλη της αρχαίας ανατολικής τέχνης για να δοξάσουν Τον Χριστό και την εξουσία Του.²¹

1.4 Γλυπτική και Μικροτεχνία

Η γλυπτική δεν αναπτύχθηκε το ίδιο στην Ανατολική Ορθόδοξη Εκκλησία όσο στην Δυτική Χριστιανική Εκκλησία, καθώς οι Ορθόδοξοι εξομοίωναν τα αγάλματα με την ειδωλολατρική θρησκεία. Αυτή η αντίληψη επικράτησε καθώς οι ειδωλολάτρες κατασκεύαζαν αγάλματα θεοτήτων μέσω της γλυπτικής. Επειδή, όμως, κατείχε ιδιαίτερο ρόλο στην κοινωνία, οι χριστιανοί την χρησιμοποιούσαν για άλλες περιστάσεις, όπως για να χτίσουν αγάλματα πάνω από τάφους ή για να τοποθετήσουν τους νεκρούς σε μαρμάρινες, μεγαλοπρεπείς λάρνακες, με γλυπτό διάκοσμο. Επίσης, μέχρι τον 5^ο αιώνα, δημιουργούνταν και αγάλματα που είχαν σαν παραστάσεις τον Καλό Ποιμένα ή τον Ορφέα που έπαιζε λύρα, συμβολίζοντας έτσι Τον Χριστό ,που καλούσε τους ειδωλολάτρες να έρθουν κοντά Του.²²

Από τις ελάχιστες επιδράσεις της δυτικής τέχνης που μπορεί να βρει κάποιος στην αντίστοιχη βυζαντινή μέχρι τον 18^ο αιώνα, είναι λεπτομέρειες από γλυπτούς διακόσμους σε μερικές εκκλησίες, όπως για παράδειγμα στην Παναγία Παρηγορήτισσα στην Άρτα ή στην Παναγία της Σκριπούς στην Βοιωτία.²³ Από τον 18^ο αιώνα και μετά, παρατηρήθηκε ανάπτυξη της εκκλησιαστικής μαρμαρογλυπτικής και αρκετοί μάστορες ασχολήθηκαν με τα λιθανάγλυφα. Έτσι, εμφανίστηκαν δύο μεγάλες τάσεις λιθοξόων, από τη μία στη Δυτική Μακεδονία και την Ήπειρο, με τους τεχνίτες αυτούς να επικεντρώνονται περισσότερο σε οικοδομικές δραστηριότητες και να μην υπογράφουν τα έργα τους και από την άλλη στα νησιά των Κυκλάδων, με εξέχον έργο τους το τέμπλο της Παναγίας της Εκατονταπυλιανής στην Πάρο, το οποίο αποτέλεσε πρότυπο για άλλους ναούς που κατασκευάστηκαν την ίδια περίοδο και μετέπειτα.²⁴

²¹ Gombrich , ό.π., σ.σ. 138-141.

²² Charles Delvoye, *Βυζαντινή τέχνη*, (μτφρ. Μαντώ Β. Παπαδάκη), επιμέλεια Δημήτρης Τριανταφυλλόπουλος, εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα, 1998, σ.σ. 27-28.

²³ «Παναγία της Σκριπούς», <https://www.orchomenos.gr/ieroi-naoi/panagia-skripou/> , (προσπελάστηκε στις 18/12/2023)

²⁴ Δημήτριος Λιάκος, *Τα λιθανάγλυφα του Αγίου Όρους* (διδασκαρική διατριβή), Α΄ Κείμενο, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2000, σ.σ. 1-5.

Από τον 16^ο αιώνα και μετά, παρατηρήθηκε η εμφάνιση της εκκλησιαστικής ξυλογλυπτικής. Μέχρι τότε, τα τέμπλα στους ναούς, δηλαδή τα υπερυψωμένα εικονοστάσια που χωρίζουν το Άγιο Βήμα από τον κυρίως ναό, ήταν ως επί το πλείστον μαρμάρινα και χαμηλά σε ύψος. Έκτοτε, επικράτησε το ψηλό και με μεγάλη επιδεξιότητα κατασκευασμένο τέμπλο, διαχωρίζοντας το Ιερό Βήμα από τον υπόλοιπο Ναό. Η τεχνική των πρώτων ξυλόγλυπτων τέμπλων δεν διαφέρει πολύ από το λιθανάγλυφο μαρμάρινο τέμπλο. Ακόμα δεν έχει βρει το δικό του ταιριαστό ύψος και δεν αναδεικνύονται οι δυνατότητες που έχει ο τεχνίτης κατά την επεξεργασία του ξύλου.²⁵ Στις μέρες μας η ξυλογλυπτική, εκτός από τα εικονοστάσια, έχει επεκταθεί και σε προσκυνητάρια, Σταυρούς, άμβωνες, στασίδια, επιταφίους κ.ά. Η πρώτη ύλη που χρησιμοποιείται είναι κυρίως η καρυδιά, γιατί το ξύλο της είναι σταθερό και δεν φθείρεται εύκολα, αλλά και το ξύλο της φλαμουριάς.²⁶

Στην Ανατολική Ορθόδοξη Εκκλησία αναπτύχθηκε, ωστόσο και μία άλλη μορφή τέχνης, η μικροτεχνία. Η ικανότητα, δηλαδή, ενός ανθρώπου να μπορεί να κατασκευάζει ή να διακοσμεί μικρά αντικείμενα και να επεξεργάζεται το ασήμι και το χρυσάφι.²⁷ Χαρακτηριστικά παραδείγματα μικροτεχνίας είναι όλα τα ιερά σκεύη που χρησιμοποιούνται για την τέλεση της Θείας Ευχαριστίας όπως το Άγιο Ποτήριο, η Λαβίδα, το μικρό κουταλάκι μέσω του οποίου μεταδίδεται η Θεία Κοινωνία στους πιστούς και το Άγιο Δισκάριο, πάνω στο οποίο τοποθετείται ο άρτος κατά την τέλεση της Ιεράς Προθέσεως. Επίσης, η Λόγχη, ένα μικρό μαχαίρι σε τριγωνικό σχήμα με το οποίο κόβει ο ιερέας τον άγιο άρτο, το Ζέον μέσω του οποίου μεταφέρεται ζεστό νερό για την Θεία Κοινωνία, καθώς και το αρτοφόριον, μικρό μεταλλικό δοχείο στο οποίο ο ιερέας φυλάσσει και μεταφέρει την Θεία Κοινωνία για την μετάληψη ασθενών ή ετοιμοθάνατων χριστιανών. Η μικροτεχνία χρησιμοποιείται και στην κατασκευή λειψανοθηκών και αρχιερατικών εγκολπίων.²⁸

²⁵ Κίτσος Μακρής, *Εκκλησιαστικά Ξυλόγλυπτα*, Εκδόσεις Αποστολικής Διακονίας της Εκκλησίας της Ελλάδος, Αθήνα, 1982, σ.σ. 8-10

²⁶ Ακαδημία Βυζαντινών Τεχνών «Αγία Σοφία- «Ξυλογλυπτική-», <https://www.vyzantinestechnes.gr/texnes/xulogluptikh/>, (προσπελάστηκε στις 15/12/2023)

²⁷ Ανώνυμος, «Μικροτεχνία»,

<https://el.wiktionary.org/wiki/%CE%BC%CE%B9%CE%BA%CF%81%CE%BF%CF%84%CE%B5%CF%87%CE%BD%CE%AF%CE%B1>, (προσπελάστηκε στις 15/12/2023)

²⁸ Ανώνυμος, « Τα ιερά σκεύη της Θείας Ευχαριστίας», <https://www.pemptousia.gr/2021/01/taiera-skevi-tis-thias-efcharistias/>, (προσπελάστηκε στις 15/12/2023).

Τέλος, μία κατηγορία μικροτεχνίας που γνώρισε μεγάλη άνθηση, κυρίως κατά τη δυναστεία των Παλαιολόγων και μετά, ήταν η χρυσοκεντητική, δηλαδή ο τρόπος διακόσμησης των υφασμάτων με κεντήματα από χρυσό ή ασημένιο νήμα. Αυτό γίνονταν προκειμένου να προσδοθεί λάμψη και κύρος στις τελετές των Εκκλησιών και είχε ως πρότυπα τα έργα της μνημειακής ζωγραφικής και τα εικονογραφημένα χειρόγραφα της εποχής. Στις μέρες μας ιδιαίτερα διαδεδομένη είναι η χρυσοκεντητική στους κόλπους της Εκκλησίας, η οποία συνδέεται με την κατασκευή των ιερατικών αμφίων. Η διακόσμηση όλων των αμφίων και κυρίως των ωμόφωρων, των επιτραχηλίων, των επιμάνικων και των αρχιερατικών σάκων, περιλαμβάνει, ως επί το πλείστον σκηνές από τις δώδεκα πιο σημαντικές γιορτές της χριστιανικής Εκκλησίας που σχετίζονται με τη ζωή Του Χριστού, το Δωδεκάορτο, οι οποίες αποτυπώνονται στο ύφασμα με την παραπάνω τεχνική.²⁹

Τόσο η ξυλογλυπτική, όσο και η μικροτεχνία, με την αργυροχρυσοχοΐα και την χρυσοκεντητική, έχουν ιδιαίζουσα σημασία στην Ανατολική Ορθόδοξη Εκκλησία, καθώς αποτελούν αναπόσπαστα στοιχεία της τέλεσης των Μυστηρίων της Εκκλησίας.

²⁹ Ελένη Βλαχοπούλου-Καραμπίνα, « Η υφαντουργία και η κεντητική ως σύγχρονες εκκλησιαστικές τέχνες », σ.σ. 9-13 [,https://www.ecclesia.gr/greek/holysynod/committees/liturgical/karabina_yfantourgia.pdf](https://www.ecclesia.gr/greek/holysynod/committees/liturgical/karabina_yfantourgia.pdf), (προσπελάστηκε στις 15/12/2023).

2. Οι λειτουργικές τέχνες στη Δυτική Χριστιανική Εκκλησία

2.1 Εισαγωγή

Όταν καταλύθηκε η Δυτική Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία το 475 μ.Χ., πραγματοποιήθηκαν πολλές μεταναστεύσεις πληθυσμών στα εδάφη της, καθώς και επιδρομές των βαρβαρικών φύλων. Τα έτη του Μεσαίωνα, χαρακτηρίστηκαν Σκοτεινοί Αιώνες καθώς η Ευρώπη διένυσε ένα φάσμα ταραχών και αστάθειας. Λόγω του χαμηλού μορφωτικού επιπέδου των βαρβαρικών λαών δεν αναπτύχθηκε κάποιου είδους μνημειακή αρχιτεκτονική. Έτσι, η δυτικοευρωπαϊκή τέχνη αναπτύχθηκε σταδιακά μέσω της συνένωσης της ανθρωποκεντρικής ελληνορωμαϊκής παράδοσης και της αφηρημένης διακοσμητικής τάσης των βαρβαρικών φύλων.³⁰

2.2 Η αρχιτεκτονική

Την περίοδο των διωγμών δεν υπήρχε η δυνατότητα να κατασκευαστούν δημόσιοι χώροι λατρείας. Όταν, όμως, ο Χριστιανισμός έγινε η επίσημη θρησκεία της αυτοκρατορίας και η Εκκλησία απέκτησε ισχυρά ερείσματα έναντι του κράτους, επαναξετάστηκε η σχέση της με την Τέχνη, προκειμένου να δημιουργηθούν οι προϋποθέσεις για τη δημιουργία χώρων λατρείας για τους πιστούς. Οι χριστιανικές εκκλησίες χτίστηκαν κατά τα πρότυπα των μεγάλων χώρων συγκεντρώσεων των αρχαίων Ελλήνων και Ρωμαίων, των βασιλικών.³¹ Στη Ραβέννα, που ήταν η έδρα των αυτοκρατόρων του δυτικού ρωμαϊκού κράτους, τον 6^ο αιώνα χτίστηκε ένα πολύ σημαντικό βυζαντινό κληροδότημα, ο ναός του Αγίου Βιταλίου. Ήταν εξωτερικά

³⁰ Τζένη Αλμπάνη, Μαριλένα Κασιμάτη, «Εικαστικές Τέχνες στην Ευρώπη: Μεσαίωνας (6^{ος}-14^{ος} αιώνας), στο: *Ιστορία των Τεχνών στην Ευρώπη, τόμος Α', Εικαστικές Τέχνες στην Ευρώπη από το Μεσαίωνα ως τον 18^ο αιώνα*, Β' Έκδοση, Πάτρα, Ε.Α.Π., 2008, σ.σ. 25-26

³¹ ό.π., σ.σ. 26-28.

οκταγωνικός, έχοντας σαν δομικό υλικό λάσπη και πηλό, με μαρμάρινες πλάκες στους τοίχους του και διακοσμημένους με ψηφιδωτά.³²

Όταν τον 9^ο αιώνα ο Καρλομάγνος στέφθηκε αυτοκράτορας στη Ρώμη, μερίμησε για την πολιτιστική άνοδο της Ευρώπης, εποχή που ονομάστηκε «Καρολίγγειος αναγέννηση». Ένα από τα σημαντικότερα δημιουργήματα της περιόδου ήταν το ανακτορικό παρεκκλήσιο στο Άαχεν της Γερμανίας, χτισμένο σε ροτόντα, με κεντρικό οκταγωνικό χώρο και τρούλο.³³ Από τον 11^ο αιώνα και μετά εισήχθη η ρομανική αρχιτεκτονική στην ηπειρωτική Ευρώπη. Οι εκκλησίες της εποχής διακρίνονταν για την κλειστότητα του χώρου και διατήρησαν τον τύπο της βασιλικής, συνδυάζοντάς τον με τον σταυρικό τύπο, χωρίς να χρησιμοποιούν τους θόλους. Χαρακτηριστικά παραδείγματα ρομανικού ρυθμού είναι το μοναστήρι του Κλυνύ στην Βουργουνδία και ο καθεδρικός ναός Σάντα Μαρία ντελ Φιόρε (Ντουόμο) στην Φλωρεντία και το Βαπτιστήριο.³⁴

Η μεσαιωνική αρχιτεκτονική ολοκληρώνεται τον 14^ο αιώνα με την εμφάνιση του γοθικού ρυθμού, μέσω του οποίου δόθηκε έμφαση στο ύψος και την είσοδο του ναού, με τις μεγαλοπρεπείς μεγάλες πύλες. Με αυτόν τον τρόπο οι αρχιτέκτονες της εποχής ήθελαν να δημιουργήσουν έναν χώρο στον οποίο οι άνθρωποι θεωρούσαν πως θα πλησίαζαν στον Θεό.³⁵ Οι γοθικοί ναοί χαρακτηρίζονταν για τις τρεις προσόψεις τους, τα σταυροθόλια με νευρώσεις και τα οξυκόρυφα τόξα που αντικατέστησαν τους τοίχους με βιτρό, δηλαδή επιφάνειες από χρωματιστά κομμάτια γυαλιού.³⁶ Αντιπροσωπευτικότερο έργο είναι ο καθεδρικός ναός της Παναγίας των Παρισίων.³⁷

Το πέρασμα από τον Μεσαίωνα στην Αναγέννηση σηματοδοτήθηκε από την άνθηση της Τέχνης και την απομάκρυνση του ανθρώπου από την Εκκλησία. Οι ναοί που

³² Richard Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture* (4 έκδοση). New Haven, CT:Yale University Press, 1986, σ. 234.

³³ Αλμπάνη Τ., Κασιμάτη Μ., ό.π., σ.σ. 28-30.

³⁴ «Καθεδρικός Ναός Santa Maria del Fiore», <https://duomo.firenze.it/it/scopri/cattedrale-di-santamaria-del-fiore>, (προσπελάστηκε στις 26/12/2023)

³⁵ Χρήστος Χρυσάνθου, *Εισαγωγή στην τέχνη, Αρχιτεκτονική-Πλαστική*, Εκδόσεις Συλλόγου προς διάδοσιν ωφελίμων βιβλίων, Αθήνα, 1987, σ.σ. 109-110

³⁶ Αντουράκης, ό.π., σ.σ. 391-392

³⁷ «Παναγία των Παρισίων», <https://www.notredamedeparis.fr/>, (προσπελάστηκε στις 26/12/2023)

χτίστηκαν την αναγεννησιακή εποχή ήταν σε ρυθμούς ροτόντας και βασιλικής με τρούλο και οι αρχιτέκτονες της εποχής τους σχεδίαζαν έτσι ώστε να φαίνονται μικροί σε σχέση με την πραγματικότητα και μόνο όταν συγκεντρώνονταν οι πιστοί μπορούσαν να αντιληφθούν το αληθινό μέγεθός τους.³⁸ Ένας από τους σημαντικότερους αρχιτέκτονες, ο Φίλιππο Μπρουνελέσκι, υιοθέτησε τα γεωμετρικά σχήματα και ενσωμάτωσε τον επιβλητικό τρούλο στον γοθτικού ρυθμού καθεδρικό ναό της Φλωρεντίας.³⁸ Παράλληλα χτίστηκαν και ναοί σε περίκεντρο σχέδιο ελληνικού σταυρού, όπως ο ναός του Σαν Σεμπαστιάνο στη Ρώμη.³⁹ Η διάδοχη κατάσταση της Αναγέννησης, το Μπαρόκ έδωσε ιδιαίτερη έμφαση στην ποικιλία, την θεατρικότητα, την υπέρβαση και την υπερβολή και η Καθολική Εκκλησία το χρησιμοποίησε προκειμένου να προσεγγίσει το ποιμνίό της. Ο διακοσμητικός πλούτος του Μπαρόκ, κατέκλυζε τις αισθήσεις και εξέφραζε πλήθος συναισθημάτων, με τον ναό της αγίας Σουζάνας στη Ρώμη να είναι από τα πρώτα έργα της εποχής.⁴¹

Αυτοί ήταν οι κυριότεροι αρχιτεκτονικοί ρυθμοί στην δυτική ναοδομία, από την κατάλυση της δυτικής ρωμαϊκής αυτοκρατορίας, το 475 έως και τον 18^ο αιώνα. Σχεδόν όλοι οι αρχιτέκτονες των ρυθμών αυτών έκτισαν ναούς που ήταν μεγαλοπρεπείς και επιβλητικοί, με τους πιστούς να θεωρούν πως έτσι έφταναν πιο κοντά στον Θεό.

2.3 Η γλυπτική

Σε αντίθεση με την γλυπτική στους ναούς του Βυζαντίου, η οποία ήταν μόνο διακοσμητική, μιας και αναπαριστούσε κλήματα με σταφύλια κ.λ.π., στους ναούς της Δύσης, η γλυπτική ακολούθησε τα πρότυπα της αρχαίας κλασσικής εποχής και έτσι δημιουργήθηκαν πάρα πολλά μνημεία. Η γλυπτική συνδυάστηκε με την αρχιτεκτονική, καθώς η γλυπτική είχε εξέχουσα θέση στις εξωτερικές επιφάνειες των ναών.⁴⁰ Τον 11^ο αιώνα αναπτύχθηκε η ρομανική τέχνη, με τον γλυπτικό διάκοσμο να κυριαρχεί, με τους πυλώνες και τα κιονόκρανα να κατέχουν περίοπτη θέση στις προσόψεις των ναών, έχοντας

³⁸ Gombrich, ό.π. σ. 224.

³⁹ Alich McLean, «Η Αναγεννησιακή Αρχιτεκτονική στη Φλωρεντία και την κεντρική Ιταλία», στο: *Η τέχνη της ιταλικής Αναγέννησης. Αρχιτεκτονική - Γλυπτική-Ζωγραφική-Σχέδιο*, (μτφρ. Αγγελική Χατζηγιάννη), Ελευθερουδάκης, 2008, σ. 113

⁴¹ Αλμπάνη Τ., Κασιμάτη Μ., σ.σ. 175-176.

⁴⁰ Χρυσάνθου, ό.π., σ. 80.

πολλές φορές και εικονογραφικό περιεχόμενο.⁴¹ Στη Γαλλία αναπτύχθηκαν τρεις σχολές, η Σχολή της Βουργουνδίας, με το εντυπωσιακό μοναστήρι του Κλινύ, η Σχολή του Πουατού, με τον γλυπτό διάκοσμό του που καταλάμβανε όλη την πρόσοψη των ναών, καθώς και η Σχολή της Προβηγκίας, με μεγάλη επιρροή από τα ρωμαϊκά μνημεία. Τον 11^ο-12^ο αιώνα αναπτύχθηκε και στην Ιταλία η γλυπτική με πιο λιτούς διακοσμημένους πυλώνες.⁴²

Στις αρχές του Μεσαίωνα εμφανίστηκε και η γοτθική γλυπτική, με τις προσόψεις των καθεδρικών ναών να κοσμούνται με αγάλματα. Στο εσωτερικό των ναών φιλοτεχνήθηκαν γλυπτά έργα και αγάλματα, εμπνευσμένα από την ζωή Του Χριστού, καθώς και μορφές των Αγίων και των Αποστόλων.⁴³ Το Άγιο Παρεκκλήσιο της Παναγίας των Παρισίων, υπήρξε αντιπροσωπευτικό δείγμα της γοτθικής γλυπτικής, με τους γλυπτούς διακόσμους και τον μεγάλο αριθμό αγαλμάτων, στεγάζοντας παράλληλα πολύτιμα κειμήλια της Σταύρωσης Του Χριστού, όπως π.χ. ένα μέρος του Τιμίου Σταυρού και το Ακάνθινο Στεφάνι.⁴⁴ Επίσης, εκτός από τα πολλά μεγάλα αγάλματα που κατασκευάστηκαν για τους δυτικούς ναούς, δημιουργήθηκαν και μικρά με υλικά τα πολύτιμα μέταλλα ή το ελεφαντόδοντο.⁴⁵ Κατά την περίοδο της Αναγέννησης, η γλυπτική γνώρισε τεράστια άνθηση σε όλη την Ευρώπη, με επίκεντρο την Ιταλία.⁴⁶ Κατ' αυτήν αναβίωσε ο περίοπτος ανδριάντας της αρχαίας γλυπτικής, αναπαριστώντας το ελεύθερο σώμα. Τα ορθογώνια και κυκλικά ανάγλυφα της Παναγίας Βρεφοκρατούσας, είχαν περίοπτη θέση στη γλυπτική, με τον Μιχαήλ Άγγελο να υπογράφει ένα από τα σπουδαιότερα έργα τέχνης, την Πιετά, στην Βασιλική του Αγίου Πέτρου στο Βατικανό.⁴⁷ Οι γλύπτες της εποχής συνέχισαν να χρησιμοποιούν τις ίδιες μεθόδους κατασκευής ενός γλυπτού, με μερικές διακριτικές

⁴¹ Αλμπάνη Τ., Κασιμάτη Μ., σ. 37.

⁴² Χαράλαμπος Θ. Μπούρας, *Η ιστορία της Αρχιτεκτονικής, Β' τόμος, Αρχιτεκτονική στο Βυζάντιο, το Ισλάμ και τη Δυτική Ευρώπη κατά τον Μεσαίωνα*, Εκδόσεις Μέλισσα, Αθήνα, 2001, σ.σ. 310-311

⁴³ «Γοτθική τέχνη»,

https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%93%CE%BF%CF%84%CE%B8%CE%B9%CE%BA%CE%AE_%CF%84%CE%AD%CF%87%CE%BD%CE%B7, «προσπελάστηκε στις 25/12/2023»

⁴⁴ Julian Bell, *Καθρέπτης του κόσμου, Μία νέα Ιστορία της Τέχνης*, (μτφρ. Γιώργος Λαμπράκος, Ελεάννα Πανάγου), Αθήνα, Εκδόσεις Μεταίχμιο, 2008, σ.σ. 123-125

⁴⁵ Gombrich, ό.π., σ. 210.

⁴⁶ Αλμπάνη Τ., Κασιμάτη Μ., ό.π., σ. 81.

⁴⁷ Περικλής Βαλλιάνος, « Η Αναγέννηση στη λογοτεχνία και τις εικαστικές τέχνες: Οι μεγάλες μορφές» στο: *Βυζαντινός και Δυτικός Κόσμος, τόμος Β', Αναγέννηση και Ουμανισμός*, Ε.Α.Π., Πάτρα, 2001, σ. 80

αλλαγές, καθώς είχαν πρόσβαση σε νέα υλικά δημιουργίας. Η τέχνη του ανάγλυφου μετάλλου αναβίωσε και χρησιμοποιήθηκε σε πολλές διακοσμήσεις πανοπλιών.⁴⁸

Η γλυπτική του Μπαρόκ επεδίωκε να προκαλεί την έκπληξη και τον θαυμασμό του θεατή.⁴⁹ Το φως είχε μεγάλη σπουδαιότητα στο σύνολο ενός έργου, το οποίο προέρχονταν από πολλά σημεία που δεν φαίνονταν άμεσα. Έτσι, η ύλη είχε ιδιαίτερη υπόσταση και μπορούσε να γίνει εύκολα διαχειρίσιμη. Οι καλλιτέχνες χρησιμοποιούσαν χρωματιστά μάρμαρα και επιχρυσωμένες λεπτομέρειες, πιστεύοντας πως με αυτόν τον τρόπο επέρχεται η πνευματική κάθαρση. Η βαθιά θρησκευτική κατάνυξη των πιστών κατά τη διάρκεια της περιόδου του Μπαρόκ, ενισχύθηκε με την αγιοποίηση 80 νέων προσώπων στην Καθολική Εκκλησία. Μία από τις σημαντικότερες δημιουργίες του 17^{ου} αιώνα είναι η *Έκσταση της Αγίας Θηρεσίας*, από τον Τζαν Λορέντζο Μπερνίνι.⁵⁰ Ένα γλυπτό σύμπλεγμα σε λευκό μάρμαρο, τοποθετημένο σε υπερυψωμένο βάθρο της εκκλησίας Σάντα Μαρία ντε λα Βιτόρια στη Ρώμη.⁵¹ Το Μπαρόκ διαδέχτηκε το Ροκοκό, το οποίο αναπτύχθηκε στις αρχές του 18^{ου} αιώνα, ως επί το πλείστον στη Γαλλία. Ενώ αρχικά αναπτύχθηκε στην εσωτερική διακόσμηση, πέρασε και σε άλλες τέχνες, με πολλούς ναούς να χτίζονται σε στυλ ροκοκό. Το εσωτερικό του ναού του Βις στην Βαυαρία, αποτελεί ένα ιδιαίτερα εντυπωσιακό παράδειγμα.⁵²

Η γλυπτική τέχνη αναπτύχθηκε ιδιαίτερα στη Δυτική Χριστιανική Εκκλησία, τόσο στο εξωτερικό, όσο και στο εσωτερικό των ναών, με επιβλητικά αγάλματα, τα οποία τις περισσότερες φορές αναπαρίσταναν την Παναγία, με αποτέλεσμα πολλές μητροπόλεις να αφιερωθούν στο όνομα της Θεοτόκου, όπως η Παναγία των Παρισίων.

⁴⁸ *The art of Renaissance Europe, A resource for Educators*, THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, 2000, NEW YORK, σ. 11

⁴⁹ Αλμπάνη Τ., Κασιμάτη Μ., ό.π., σ.σ. 182-183.

⁵⁰ Ζερμαίν Μπαζέν, *Μπαρόκ και Ροκοκό*, (μτφρ. Παππάς Ανδρέας), εκδ. Υποδομή, Αθήνα 1995, σ. 24.

⁵¹ Βασιλική Πετρίδου, *Όλγα Ζιρώ, Τέχνες και Αρχιτεκτονική, Από την Αναγέννηση έως τον 21^ο αιώνα*, Εκδόσεις Καλλιπός, ΣΕΑΒ, Αθήνα, 2015, σ.σ. 79-80

⁵² «Ροκοκό», <https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A1%CE%BF%CE%BA%CE%BF%CE%BA%CF%8C>, (προσπελάστηκε στις 15/01/2024)

2.4 Ζωγραφική και μικροτεχνία

Η χριστιανική ζωγραφική στη Δύση αναπτύχθηκε ως έναν μεγάλο βαθμό επηρεασμένη από την τέχνη του Βυζαντίου. Τον 7^ο και τον 8^ο αιώνα Ιρλανδοί μοναχοί επιδόθηκαν στην αντιγραφή των ιερών κειμένων και χειρογράφων, βοηθώντας έτσι στη διάδοση του χριστιανισμού στη δυτική Ευρώπη.⁵³ Το Ευαγγέλιο του Λίντισφαρν, που φιλοτεχνήθηκε στη βόρεια Αγγλία, περιελάμβανε τα πορτρέτα των Ευαγγελιστών και Σταυρούς συνδυασμένους με ζώομορφα μοτίβα.⁵⁴ Επίσης, στη Βιβλιοθήκη του Αβαείου Σανκτ Γκάλεν στην Ελβετία, βρίσκεται ένα χειρόγραφο Ευαγγέλιο του 790, που απεικονίζει τον Ευαγγελιστή Λουκά.⁵⁵ Τον 10^ο αιώνα αναβίωσε η καρολίγγεια τέχνη με έντονες βυζαντινές επιδράσεις, μέσω της οθωνικής τέχνης.⁵⁶ Το χειρόγραφο Ευαγγέλιο του Όθωνα Γ', το οποίο βρίσκεται στην Κρατική Βιβλιοθήκη του Μονάχου, αποτέλεσε χαρακτηριστικό παράδειγμα της οθωνικής τέχνης. Περιελάμβανε κυρίως ευαγγελικές σκηνές, με τις διαστάσεις των προσώπων να εξαρτώνται από τη σπουδαιότητά τους, με τη μορφή Του Χριστού να είναι μεγαλύτερη από όλες τις άλλες.⁵⁷ Η γοτθική ζωγραφική του 13^{ου} αιώνα αφορούσε κυρίως στα βιτρώ, ως απόρροια της γοτθικής αρχιτεκτονικής των ναών, τα οποία αντικατέστησαν τις τοιχογραφίες. Η γοτθική ζωγραφική της Ιταλίας είχε σαν κυριότερο εκπρόσωπο τον Τζιόττο, με τις παραστάσεις του στον τοιχογραφικό διάκοσμο του Παρεκκλησίου της Αρένας να έχουν πλαστική απόδοση των μορφών και αίσθηση του βάθους.⁵⁸

Η Αναγέννηση τον 15^ο και τον 16^ο αιώνα έφερε εξαιρετική πνευματική και καλλιτεχνική δραστηριότητα στη δυτική Ευρώπη, με τα θρησκευτικά θέματα να επικεντρώνονται κυρίως στον Εσταυρωμένο και την Παναγία.⁵⁹ Η ανάμειξη των χρωμάτων με λάδι έδωσε τη δυνατότητα στους καλλιτέχνες να ασχοληθούν περισσότερο με τις λεπτομέρειες του έργου και να εκφράσουν με μεγαλύτερη βαρύτητα το φως και τα

⁵³ Αλμπάνη Τ., Κασιμάτη Μ, ό.π., σ. 26-27.

⁵⁴ ό.π., σ. 27.

⁵⁵ ό.π., σ. 27.

⁵⁶ ό.π., σ. 31

⁵⁷ ό.π., σ. 32.

⁵⁸ ό.π., σ. 57.

⁵⁹ Πετρίδου, Ζιρώ, ό.π., σ. 9.

έντονα θρησκευτικά συναισθήματα που προσέφερε.⁶⁰ Από τους σημαντικότερους ζωγράφους της πρώιμης Αναγέννησης ήταν ο Μαζιάτσο, με έργα όπως η *Εκδίωξη των Πρωτόπλαστων από τον Παράδεισο* και η *Αγία Τριάδα*.⁶¹ Οι καλλιτέχνες της Όψιμης Αναγέννησης αναζήτησαν την αρμονία και τον εντυπωσιασμό, αναπτύσσοντας το δικό τους ιδίωμα. Ο Λεονάρντο ντα Βίντσι, με τον αριστουργηματικό *Μυστικό Δείπνο*, ο Μιχαήλ Αγγελος με τη ζωγραφική διακόσμηση της οροφής της Καπέλα Σιστίνα στο Βατικανό και ο Ραφαήλ έχοντας ως αγαπημένο του θέμα την Παναγία, άφησαν το στίγμα τους όχι μόνο στη δυτική, αλλά και στην παγκόσμια θρησκευτική τέχνη.⁶² Η τέχνη του Μπαρόκ εμφανίστηκε τον 17^ο αιώνα εν μέσω του τριακονταετούς θρησκευτικού πολέμου ανάμεσα σε Καθολικούς και Προτεστάντες. Εξέφραζε και υπηρετούσε τόσο την κοσμική όσο και τη θρησκευτική εξουσία, που και οι δύο ήταν δοσμένες από τον Θεό. Στα θρησκευτικά θέματα οι ζωγράφοι χρησιμοποίησαν στοιχεία της Αναγέννησης, συνδυασμένα με την υπερβολή και τη θεατρικότητα του Μπαρόκ, όπως ο ο Αννίμπαλε Καρράτσι, στο έργο του *Παναγία με τον Χριστό*. Η θρησκευτική ζωγραφική του Μπαρόκ επικράτησε στην καθολική νότια Ευρώπη, σε σχέση με τους Ολλανδούς προτεστάντες, οι οποίοι, αν και πιστοί αναγνώστες της Αγίας Γραφής, δεν εντυπωσιάστηκαν από αυτό το είδος τέχνης.⁶³

Στη δυτική χριστιανική εκκλησία αναπτύχθηκαν και διάφορες μορφές μικροτεχνίας, όπως η ξυλογλυπτική, κατά την οποία σκάλιζαν και ζωγράφιζαν πάνω σε ξύλο, για να το τοποθετήσουν σε σημαντικά μέρη του ναού, όπως η Αγία Τράπεζα στην εκκλησία της Παναγίας, στην Κρακοβία.⁶⁴ Επίσης, όταν στα μέσα του 15^{ου} αιώνα ανακαλύφθηκε η τυπογραφία επηρεάστηκε η μελλοντική εξέλιξη της Τέχνης, με το τύπωμα των εικόνων να προηγείται αυτού των βιβλίων.⁶⁵ Μέσω της ξυλογραφίας, σκάλιζαν ένα κομμάτι ξύλο και στη συνέχεια το κάλυπταν με τυπογραφικό μελάνι. Παράλληλα, διαδόθηκε και η χαλκογραφία, κατά την οποία χρησιμοποιούσαν χαλκό, αντί για ξύλο, χαράζοντας με

⁶⁰ ό.π., σ. 11.

⁶¹ ό.π., σ. 11.

⁶² ό.π., σ. 23.

⁶³ ό.π. σ.σ. 185, 193.

⁶⁴ Gombrich, ό.π., σ. 281.

⁶⁵ ό.π., σ. 282.

καλέμι το σχέδιο που ήθελαν οι καλλιτέχνες.⁶⁶ Επίσης, ο μεγάλος Ολλανδρός ζωγράφος, Ρέμπραντ, χρησιμοποίησε τον 17^ο αιώνα στο έργο του *Ο Χριστός διδάσκει*, την οξυγραφία, δηλαδή την τέχνη της κάλυψης της επιφάνειας του χαλκού με κερί, βυθίζοντας στη συνέχεια την χάλκινη πλάκα σε οξύ.⁶⁷

Οι λειτουργικές τέχνες αξιοποιήθηκαν και στη Δυτική Χριστιανική Εκκλησία προκειμένου να ανυψώσουν το θρησκευτικό συναίσθημα των πιστών, με τους καλλιτέχνες ανά τους αιώνες να δημιουργούν αξιοθαύμαστα έργα τόσο στην αρχιτεκτονική των ναών και τη γλυπτική, όσο και στη ζωγραφική και τη μικροτεχνία.

3. Η Βυζαντινή Εκκλησιαστική μουσική στην Ανατολική Ορθόδοξη Εκκλησία

3.1 Ιστορική θεώρηση

3.1.1 Εισαγωγή

Από την αρχαιότητα η μουσική αποτελούσε αναπόσπαστο κομμάτι της καθημερινής ζωής των ανθρώπων στο πλαίσιο διαφόρων τελετών. Είναι χαρακτηριστικό πως οι Αρχαίοι Έλληνες την θεωρούσαν ως το δώρο των θεών στους ανθρώπους.⁶⁸ Οι χριστιανοί την αξιοποίησαν και την χρησιμοποίησαν σε όλες τις τελετές και τα μυστήρια, αποδίδοντας με αυτόν τον τρόπο λατρεία και τιμή στον Τριαδικό Θεό, στον Υιό του, την Υπεραγία Θεοτόκο και τους αγίους Του. Η Βυζαντινή Εκκλησιαστική Μουσική ή Ψαλτική Τέχνη συμπεριλαμβάνεται στις λειτουργικές τέχνες και ως τέτοια εξετάζεται στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας

⁶⁶ ό.π., σ. 283.

⁶⁷ ό.π. σ.σ. 424-425.

⁶⁸ Αργυρώ Γραονίδου, *Οι διαφορές της Ανατολίτικης από τη Δυτική μουσική και η γεφύρωσή τους μέσω της Τεχνολογίας*, Πτυχιακή Εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, Θεσσαλονίκη, 2021, σ. 8

3.1.2 Γέννεση-Προέλευση

Η εκκλησιαστική μουσική θεωρείται ότι γεννήθηκε τους πρώτους χριστιανικούς αιώνες στην Ιουδαία. Επηρεάστηκε από τις διάφορες τοπικές παραδόσεις και τα ποικίλα μουσικά στοιχεία του εκχριστιανισμένου ελληνορωμαϊκού κόσμου, με αποτέλεσμα να προκύψει μία νέα, διαφορετική μουσική, η οποία αποτέλεσε την μουσική της Εκκλησίας.⁶⁹ Η ποίηση των Ιουδαίων προήλθε ως εντολή του Θεού προς τον Μωϋσή για να συνθέσει ωδή, όπως αναφέρεται στο πέμπτο βιβλίο της Παλαιάς Διαθήκης, το Δευτερονόμιο.⁷⁰ Στην Παλαιά Διαθήκη, οι Ισραηλίτες χρησιμοποιούσαν στην λατρευτική μουσική και μουσικά όργανα, ως βοηθητικά για τον ρυθμό στους πιστούς και τους χορωδούς.⁷¹

Στην Βίβλο αναφέρεται για πρώτη φορά ο θεσμός της ψαλμωδίας, προσδιορίζοντας τον ιδιαίτερο τρόπο που έψαλε κάποιος στις λατρευτικές συνάξεις. Η πρώτη μαρτυρία ψαλμωδίας προέρχεται από το βιβλίο της Εξόδου και ο κατ' εξοχήν ψαλμωδός της Παλαιάς Διαθήκης είναι ο Δαβίδ.⁷² Ο Δαβίδ συνέθεσε περίπου εκατόν πενήντα Ψαλμούς και καθιέρωσε ως θεσμό τους ψαλτωδούς, οι οποίοι δοξολογούσαν τον Θεό σε μία Σκηνή όπου υπήρχε τοποθετημένη η Κιβωτός της Διαθήκης.⁷³ Είναι χαρακτηριστικό πως απασχολούσε τέσσερις χιλιάδες μουσικούς, για να υμνήσουν τον Θεό, με τη συνοδεία μουσικών οργάνων προσφέροντας, έτσι, συναισθήματα βαθιάς ευλάβειας και ψυχικής ανάτασης στους Εβραίους, δοξάζοντας συνεχώς τον Θεό.⁷⁴

Η αρχική χριστιανική υμνογραφία συνδέθηκε με την τέλεση του μυστηρίου της Θείας Ευχαριστίας. Ο ευαγγελιστής Ματθαίος αναφέρει πως μετά τον Μυστικό Δείπνο ο Χριστός με τους μαθητές Του «υμνήσαντες εξήλθον εις το όρος των Ελαιών».⁷⁵ Με αυτό τον τρόπο ο Χριστός τήρησε τις εθιμοτυπικές ιουδαϊκές παραδόσεις κατά τις οποίες τα

⁶⁹ Δημήτριος Κ. Μπαλαγεώργος, «Συνοπτικό σχέδιασμα της ιστορίας της νεοελληνικής ψαλτικής τέχνης (ιθ' -κ' αί)», *Ιστορική έπισκόπησης της βυζαντινής μουσικής*, (Πανεπιστημιακές σημειώσεις στο τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α., παραδόσεις δ' -ε), σ. 4.

⁷⁰ «Δευτερονόμιο, 31,19». , <https://www.bible.com/el/bible/173/DEU.31.TGV>, (προσπελάστηκε στις 18/01/2024)

⁷¹ Μπαλαγεώργος, ό.π., σ.σ. 4-5.

⁷² ό.π., σ. 5.

⁷³ ό.π., σ.σ. 5-6.

⁷⁴ Χριστόδουλος Βασιλειάδης, *Η συμβολή της Εκκλησιαστικής μουσικής στο ποιμαντικό έργο της Εκκλησίας*, Εκδόσεις Αγία Ταΐσία, Λευκωσία, 2010, σ.σ. 54-56

⁷⁵ Ματθ. 26,30.

εορταστικά δείπνα ολοκληρώνονταν με δεήσεις προς τον Θεό. Οι πρώτοι χριστιανικοί ύμνοι ήταν προσωπικοί και απομνημονεύονταν κατά τη διάρκεια των συγκεντρώσεων των πιστών, με αποτέλεσμα να μην έχουν διασωθεί πολλοί ύμνοι εκείνης της εποχής.⁷⁸ Οι θρησκευτικές αιρέσεις των πρώτων χρόνων του χριστιανισμού, οδήγησαν την Εκκλησία στο να εισάγει το Ψαλτήριον στη Θεία Λειτουργία, προκειμένου να αποσοβήσει την επικράτηση των αιρετικών ποιημάτων, διακόπτοντας προσωρινά την παραγωγή ύμνων. Ύμνοι εκείνης της περιόδου είναι ο «Ύμνος των Αγγέλων» Δόξα εν υψίστοις Θεώ, η Επιλύχνιος ευχαριστία Φως ιλαρόν αγίας δόξης και ο Επινίκιος ύμνος Άγιος, άγιος, άγιος Κύριος Σαβαώθ.⁷⁹

Οι πρώτοι χριστιανοί προσεύχονταν κάθε μέρα τις πρωινές ώρες, συσχετίζοντας την ανατολή του ηλίου με το φως το αληθινόν, την δικαιοσύνη και την δόξα του Κυρίου. Στη συνέχεια προσεύχονταν τα βράδια με συνοδεία ψαλμών, ύμνων και πνευματικών ωδών.⁷⁶ Η αρχική μουσική των ύμνων ήταν απλή και μία ομάδα ανθρώπων έψαλλε τα βιβλικά ποιητικά κείμενα με την ίδια μελωδία. Ο προεξάρχων του χορού εκφωνούσε ρυθμικά τους ψαλμικούς στίχους και το σύνολο των πιστών που παρευρίσκονταν στην τέλεση της Θείας Λατρείας επαναλάμβαναν την επιφώνηση στο τέλος των ύμνων, λέξεις όπως π.χ. αμήν, αλληλούια κ.α.⁷⁷ Στα χαρακτηριστικά της εκκλησιαστικής μουσικής εκείνης της περιόδου αναφέρεται ότι ήταν φωνητική η μουσική, είχε μεγάλη επιρροή από την ελληνική παράδοση, οι θρησκευτικοί ύμνοι ψάλλονταν από τον λαό, ενώ υπήρχαν δύο εκκλησιαστικοί χοροί εκατέρωθεν, που έψαλλαν εναλλάξ. Οι σημαντικότεροι ποιητές και συνθέτες εκκλησιαστικών ύμνων της εποχής ήταν ο Ιγνάτιος ο θεοφόρος, ο Ιουστίνος ο μάρτυς, ο Κλήμης Αλεξανδρεύς, ο Ωριγένης και ο Μεθόδιος Ολύμπου.⁷⁸

3.1.3 Η Εκκλησιαστική Μουσική κατά τη διάρκεια της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας

⁷⁶ Σταύρος Μπαλογιάννης, «Η φιλοσοφία της Βυζαντινής Μουσικής υπό την οπτική γωνία των Νευροεπιστημών», στο *Η Ψαλτική Τέχνη ως Αυτόνομη Επιστήμη*, Κωνσταντίνος Χαρ. Καραγκούνης και Γεώργιος Κουρουπέτρογλου (Επιμ.), Πρακτικά 1ου Διεθνούς Μουσικολογικού Συνεδρίου, Βόλος, 2015, σ. 56.

⁷⁷ Μπαλαγεώργος, ό.π., σ. 7.

⁷⁸ ό.π., σ.σ. 7-8

Όταν το 313 με το διάταγμα των Μεδιολάνων θεσπίστηκε η ανεξιθρησκεία και σταμάτησαν οι διωγμοί, οι χριστιανοί ήταν πλέον ελεύθεροι να δοξάσουν τον Θεό χωρίς περιορισμούς. Οι πρώτοι χριστιανοί φρόντιζαν για την σεμνότητα και σοβαρότητα των ρυθμών της ψαλμωδίας, η οποία ήταν αργού μέλους για να δώσει την δυνατότητα στον πιστό για συγκέντρωση και προσευχή. Για την τήρηση της ευρύθμου ψαλμωδίας, η αρχαία Εκκλησία είχε ορίσει τους ψάλτες, που ηγούνταν της ψαλμωδίας.⁷⁹ Στη Σύνοδο της Λαοδικείας, το 360, εκδόθηκε ο κανόνας, σύμφωνα με τον οποίον μόνο οι κανονικοί ψάλτες επιτρεπόταν να ψάλλουν στην εκκλησία έχοντας απομνημονεύσει τους ψαλμούς.⁸⁰ Την ίδια περίοδο εφαρμόστηκε η αντιφωνία και από την Εκκλησία της Αντιόχειας.⁸¹

Το δικαίωμα της ανεξιθρησκείας συνέβαλε στην εισαγωγή και ανάπτυξη νέων θρησκευτικών τάσεων, των αιρέσεων, οι οποίες, μεταξύ άλλων, χρησιμοποίησαν και τη μουσική προκειμένου να προσεγγίσουν τους πιστούς. Έτσι, οι Γνωστικοί, ένα φιλοσοφικό και θρησκευτικό κίνημα, το οποίο είχε τις ρίζες του στην ελληνιστική περίοδο και έδινε προτεραιότητα στη «Γνώση» έναντι της «Πίστης», δημιούργησαν ύμνους με έντονα μυστικιστικά στοιχεία και οι πιο πολλοί ήταν γραμμένοι σε ρυθμικό πεζό λόγο. Σημαντικότεροι από αυτούς ήταν οι *42 Ωδές Σολομόντος*, ο *ύμνος του γάμου στις Γνωστικές Πράξεις του Θωμά*, καθώς και ο *ύμνος Του Χριστού στις Γνωστικές Πράξεις του Ιωάννου*.⁸² Η αίρεση του Αρείου, με μεγάλη κοινωνική επίδραση, υποστήριζε την άποψη ότι ο Χριστός ήταν δημιούργημα και όχι υπόσταση του Θεού Πατέρα.⁸³ Οι Αρειανοί προσπαθούσαν να προσελκύσουν τους πιστούς μέσω της μουσικής που χρησιμοποιούσαν στα αρχαία ελληνικά θέατρα, κάνοντάς την πιο θελκτική. Το έργο του Αρείου *Θάλεια*, που ονομάστηκε έτσι από μία από τις εννέα Μούσες, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα, καθώς όπως αναφέρει ο Μέγας Αθανάσιος, ο Άρειος πολύ ευφρέστατα προσπάθησε να

⁷⁹ Αθανάσιος Βουρλής, *Δογματοθητικά όψεις της ορθοδόξου ψαλμωδίας*, Εναίσιμος επί διδακτορία διατριβή υποβληθείσα εις το Τμήμα Θεολογίας της Θεολογικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών, Πανεπιστήμιον Αθηνών, Θεολογική Σχολή, εκδ. Κληροδοτήματος Βασιλικής Δ. Μωραΐτου, Αθήνα, 1994, σ.σ. 98-99

⁸⁰ Νικοδήμου του Αγιορείτου και Αγαπίου Ιερομονάχου, *Πηδάλιον της νοητής Νηός της μίας, αγίας, καθολικής και αποστολικής των Ορθοδόξων Εκκλησίας*, εκδόσεις Παπαδημητρίου, Αθήνα, 1998, σ.σ. 285-286.

⁸¹ Ulrich Michels, *Άτλας της Μουσικής, Από τους προϊστορικούς χρόνους έως την Αναγέννηση*, (μετάφραση και επιμέλεια Ι.Ε.Μ.Α.), Νάκας, Αθήνα, 1994, σ. 181.

⁸² Γρηγόριος Στάθης, «Η Ορθοδοξία και η Υμνογραφία», στο: *Η Ορθοδοξία ως Πολιτισμικό Επίτευγμα και τα Προβλήματα του Σύγχρονου Ανθρώπου, τόμος Α', Η Ορθοδοξία ως Πολιτισμικό Επίτευγμα, Πάτρα, 2002, σ.σ. 83-84.*

⁸³ Jaroslav Pelikan, *The Christian Tradition: A History of the Development of Doctrine*, 1989, University of Chicago Press, σ. 199.

αξιοποιήσει το υμνολογικό κενό που προέκυψε στην Εκκλησία, όπου, μέχρι τότε, ψάλλονταν μόνο οι ψαλμοί του Δαβίδ.⁸⁴

Από τον 5^ο αιώνα και μετά παρουσιάστηκαν σημαντικές εξελίξεις στην εκκλησιαστική υμνογραφία. Εκτός από την απλή ψαλμωδία εμφανίστηκαν και οι πρώτες μορφές ύμνων: το Τροπάριο, το Κοντάκιο και ο Κανόνας.⁸⁵ Τα Τροπάρια ήταν οι λειτουργικοί ύμνοι που ψάλλονταν σε όλες τις εκκλησιαστικές ακολουθίες και επαναλαμβάνονταν ως αντίφωνα, δηλαδή ψάλλονταν διαδοχικά από δύο ψάλτες ή δύο χορούς ψαλτών.⁸⁶ Ο 6^{ος} αιώνας θεωρήθηκε ως ένας από τους σημαντικότερους αιώνες της Βυζαντινής υμνογραφίας, με τον Ρωμανό τον Μελωδό να είναι ο επικεφαλής των υμνογράφων της Ορθόδοξης Εκκλησίας και να χαρακτηρίζεται ως ο Πίνδαρος της ρυθμικής ποίησης.⁸⁷ Έγραψε περισσότερα από χίλια Κοντάκια, δηλαδή σύντομους εκκλησιαστικούς ύμνους οι οποίοι απαρτίζονται από Προοίμιο και Οίκους και περιείχαν το ιστορικό εγκώμιο του αγίου που εορτάζει και αντικατέστησαν τους σύντομους βίους των αγίων.⁸⁸ Περίφημος είναι ο *Ακάθιστος Ύμνος*, αφιερωμένος στην Παναγία, που αποδίδεται στον ίδιο και περιλαμβάνει Προοίμιο και 24 Οίκους και είναι γραμμένος σε αλφαβητική ακροστιχίδα.⁸⁹ Τον 7^ο αιώνα ο Κανόνας αντικατέστησε το Κοντάκιο, με τον Άγιο Ανδρέα, επίσκοπο Κρήτης, να θεωρείται ο πρώτος που συνέθεσε Κανόνες, δηλαδή ύμνους που αποτελούνται από εννέα συνήθως ωδές, κάθε μία από τις οποίες έχει τέσσερα έως έξι τροπάρια και ειδική θεματική. Ο Άγιος Ανδρέας εν Κρήτης ήταν και ο ποιητής του *Μεγάλου Κανόνας*.⁹⁰

Τον 8^ο και τον 9^ο αιώνα συνεχίστηκε η άνθηση του Κανόνα, με δύο πολύ σημαντικές προσωπικότητες της διάδοσης του χριστιανισμού να συμβάλλουν σε αυτό. Ο Ιωάννης ο Δαμασκηνός ήταν εκείνος ο οποίος εξάγνισε την ήδη υπάρχουσα

⁸⁴ Στάθης, ό.π., σ.σ. 85-86.

⁸⁵ Θεοχάρης Δετοράκης, *Βυζαντινή Υμνογραφία*, Ηράκλειο, 1997, σ.σ. 89-90

⁸⁶ Στάθης, ό.π., σ. 93.

⁸⁷ «Romanos Melodos» *Εγκυκλοπαίδεια Μπριτάννικα* 23, Chisholm, Hugh, επιμ.. (1911) Cambridge University Press, <https://www.britannica.com/biography/Romanos-Melodos>, (προσπελάστηκε στις 23/02/2024)

⁸⁸ Γεώργιος Παπαδόπουλος, *Ιστορική Επισκόπησις της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής, από των αποστολικών χρόνων μέχρι των καθ' ημάς (1-1900 μ.Χ.)*, (ανατ.), Τέρτιος, Κατερίνη, 2002, σ. 98

⁸⁹ Δετοράκης, ό.π., σ.σ. 56-68

⁹⁰ Σπυρίδων Αντωνίου, *Το ειρμολόγιον και η παράδοση του μέλους του*, (διδακτορική διατριβή), εκδόσεις Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα, 2004, σ.σ. 54-56

εκκλησιαστική μουσική, από την θελκτική μουσική που είχαν παρουσιάσει οι αιρετικοί του παρελθόντος και απλοποίησε την ψαλμωδία.⁹¹ Παράλληλα, συνέγραψε και ασματικούς κανόνες, καθώς και τα αναστάσιμα Τροπάρια των οκτώ ήχων, τα οποία συμπεριλαμβάνονται στην Οκτώηχο.⁹² Ο Κοσμάς ο Μελωδός, συνέγραψε πολλούς κανόνες, στους οποίους χρησιμοποίησε και στοιχεία από τους πανηγυρικούς λόγους του Γρηγορίου του Θεολόγου. Χαρακτηριστικά είναι τα Τριώδια, δηλαδή κανόνες που αντί για εννέα έχουν τρεις ωδές.^{93,97}

Η εκκλησιαστική μουσική γνώρισε μεγάλη ακμή και στα μοναστήρια τον 8^ο και τον 9^ο αιώνα, με μία από τις σημαντικότερες μονές, τη μονή του Στουδίου στην Κωνσταντινούπολη, να κατέχει τα πρωτεία στην εξέλιξη του Κανόνα. Ο πατριάρχης Γερμανός Α', ο Θεόδωρος Στουδίτης και ο αδερφός του, Ιωσήφ ο Στουδίτης, είναι μερικοί από τους σπουδαιότερους δημιουργούς κανόνων της Μονής.⁹⁴ Τον 10^ο αιώνα υπήρξαν πολλοί υμνογράφοι της εκκλησίας, όπως τα αδέρφια Θεόδωρος και Θεοφάνης οι Γραπτοί⁹⁵, καθώς και ο Φώτιος, ο Πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως, ο οποίος ενέταξε στην λατρεία και καθιέρωσε τον κανόνα του Ακαθίστου Ύμνου και τον αγιασμό των Θεοφανείων.⁹⁶ Επίσης, η λόγια ποιήτρια και μοναχή Κασσιανή ή Κασσία, η οποία έγραψε το περίφημο Τροπάριο που ψάλλεται στις εκκλησίες την Μεγάλη Τρίτη.⁹⁷

Από τον 10^ο αιώνα και μετά παρατηρήθηκε κάμψη όσον αφορά την παραγωγή εκκλησιαστικών ύμνων και αυτό γιατί τόσο η Θεία Λειτουργία όσο και οι ιερές ακολουθίες είχαν τελειοποιηθεί και δε χρειαζόνταν να προστεθεί σε αυτά κάτι επιπλέον.⁹⁸ Παραταύτα την περίοδο αυτή χρονολογούνται οι πρώτοι κώδικες Ψαλτικής και εντοπίζεται η αρχή του σημειογραφικού συστήματος της Ψαλτικής Τέχνης. Η πρώτη περίοδος σημειογραφίας διήρκησε εξελισσόμενη μέχρι τον 12^ο αιώνα. Τον 13^ο αιώνα

⁹¹ ό.π., σ.σ. 108-111.

⁹² Χριστόδουλος Βασιλειάδης, *Τυπική διάταξη της καθ' ημέραν ακολουθίας*, Εκδόσεις Αγία Ταΐσια, Λευκωσία, 1999, σ. 10

⁹³ Αντωνίου, ό.π., σ.σ. 77-80.

⁹⁴ Νικόλαος Ματθαίου, *Εκκλησιαστική ποίηση και υμνωδία: λειτουργική και αισθητική θεώρηση*, Διδακτορική Διατριβή, Α.Π.Θ., 2021, σ. 58

⁹⁵ Raymond Janin, «Θεόδωρος και Θεοφάνης οι Γραπτοί», *Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια* (ΘΗΕ), Αθήνα, 1967, σ.σ. 205-206

⁹⁶ Τάκης Καλογερόπουλος, *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, Εκδόσεις Γιαλλέλη, Αθήνα, σ.σ. 440-441

⁹⁷ Ι. Κωνσταντινίδου, *Υμνολογία*, Εκδόσεις Ορθόδοξου Τύπου, Αθήνα, 1981, σ.σ. 77-153

⁹⁸ Παπαδόπουλος Γ., ό.π., σ.σ. 126

δραστηριοποιήθηκε ο άγιος και σπουδαίος μελοποιός Ιωάννης Κουκουζέλης. Διορίστηκε αρχιμουσικός των αυτοκρατορικών ψαλτών και δημιούργησε το *Μέγα Ίσον της Παπαδικής*. Παράλληλα, έφτιαξε τον κυκλικό Μέγιστο Τροχό της Μουσικής, ο οποίος περιβάλλονταν από τέσσερις μικρότερους Τροχούς, για να περιγράψει τη σχέση ανάμεσα στους Κύριους και τους Πλάγιους ήχους της Βυζαντινής Μουσικής.⁹⁹ Τέλος, στον Ιωάννη Κουκουζέλη αποδίδεται και η σταθεροποίηση του περιεχομένου της Παπαδικής τον 14^ο αιώνα, η οποία προέκυψε από τη συνένωση δύο παλαιότερων κωδίκων, του Ψαλτικού και του Ασματικού.¹⁰⁰

Τον 14^ο αιώνα διαμορφώθηκε η καλοφωνία, η ειδική μεταχείριση μελών του παπαδικού γένους, υπό ορισμένες προϋποθέσεις, όπως οι εκτενείς-καλοφωνικές θέσεις, η παρεμβολή ηχημάτων ή κρατημάτων και οι αναγραμματισμοί ή αναποδισμοί του ποιητικού κειμένου.¹⁰¹ Έτσι, η καλοφωνική μεταχείριση του Παπαδικού γένους εξελίχθηκε σε υψηλή τέχνη και εκπροσωπήθηκε από δασκάλους όπως ο Ιωάννης ο Γλυκής, ο Ξένος Κορώνης, πρωτοψάλτης στην Αγία Σοφία,¹⁰² ο Νικηφόρος Ηθικός καθώς και ο Ιωάννης Κλαδάς, λαμπαδάριος της Αγίας Σοφίας και στα χρόνια της Άλωσης ο Γρηγόριος Μπούνης, ο Μανουήλ Χρυσάφης, πρωτοψάλτης και λαμπαδάριος αντίστοιχα της Αγίας Σοφίας, ο Ιωάννης Πλουσιαδηνός κ.α.¹⁰³

3.1.4 Η Εκκλησιαστική Μουσική στα Μεταβυζαντινά χρόνια

Η Άλωση της Κωνσταντινούπολης από τους Τούρκους το 1453 οδήγησε εκτός από την κατάλυση της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας και στην παρακμή της Ψαλτικής Τέχνης, με αποτέλεσμα να διακοπεί για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα στην Κωνσταντινούπολη,

⁹⁹ «Koukouzeles, John», *Oxford Dictionary of Byzantium*, (επιμ. Alexander Kazhdan), Oxford University Press, 1991 σ. 1155

¹⁰⁰ Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα, 2008, σ.σ. 60-61

¹⁰¹ Αγγελίας Γ. Χαλδαιάκης, *Βυζαντινή Μελολογία. Από τους ύστερους Βυζαντινούς χρόνους ως τη μεγάλη μεταρρύθμιση του 19^{ου} αιώνα*, <https://www.pemptousia.gr/2016/07/vizantinimelourgia-apo-tous-isterous-vizantinous-chronous-os-ti-megali-metarrithmisi-tou-19ou-eona/>, (προσπελάστηκε στις 10/03/2024)

¹⁰² Π. Γεωργίου, «Ξένος ο Κορώνης», *Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια*, τόμος 9, 1962-1968, σ. 654.

¹⁰³ Γεωργίου, «Ιωάννης Κλαδάς», *Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια*, τόμος 7, 1962-1968, σ. 609

οποιαδήποτε μελοποιητική παραγωγή.¹⁰⁴ Έτσι, κατά το δεύτερο μισό του 15^{ου} αιώνα και κατά τον 16^ο αιώνα η δραστηριότητα περιορίζεται κατά κύριο λόγο στην αντιγραφή χειρόγραφων κωδίκων και στην διδασκαλία της Ψαλτικής Τέχνης. Οι όποιες μουσικές εξελίξεις πραγματοποιήθηκαν εκτός της Κωνσταντινούπολης και μεταφέρθηκαν στα περιφερειακά κέντρα, όπως στην Κρήτη, την Κύπρο και το Άγιον Όρος, περιοχές που δεν τελούσαν ακόμα υπό της οθωμανικής εξουσίας.¹⁰⁵ Μερικοί από τους μελουργούς που δραστηριοποιήθηκαν την ελ λόγω περίοδο ήταν ο μαθητής του Ιωάννη Κουκουζέλη, Δημήτρης Δοκειανός, ο Μανουήλ Βλατηρός, ο Μάρκος Επίσκοπος Κορίνθου, ο Χρυσάφης ο Λαμπαδάριος και ο Μανουήλ Γαζής.¹⁰⁶

Τον 16^ο αιώνα η Μεγάλη του Χριστού Εκκλησία, το Οικουμενικό Πατριαρχείο ευνοήθηκε μέσω προνομίων από την Υψηλή Πύλη και έτσι δημιουργήθηκαν οι προϋποθέσεις για μια νέα εποχή άνθησης και αναδημιουργίας της Ψαλτικής Τέχνης, τόσο με την κωδικοποίηση της υπάρχουσας ψαλτικής ύλης όσο και με την ανάπτυξή της μέσω της παραγωγής νέων μελών. Την περίοδο αυτή δραστηριοποιείται ο Πατριάρχης Θεοφάνης Α΄ ο Καρύκης, ο οποίος, πριν την ανάρρησή του στον θρόνο, διετέλεσε και πρωτοψάλτης της Μεγάλης Εκκλησίας.¹⁰⁷ Τον 17^ο αιώνα η Ψαλτική παρουσίασε εκ νέου εντυπωσιακή ανάπτυξη, ενώ το Οικουμενικό Πατριαρχείο προσπαθούσε με διάφορους τρόπους να ενισχύσει οποιαδήποτε προσπάθεια προς αυτή την κατεύθυνση. Αρχικά, ο Γεώργιος Ραιδεσθινός, λαμπαδάριος και κατόπιν πρωτοψάλτης του Οικουμενικού Πατριαρχείου, έθεσε τις βάσεις για τη μελοποιία της περιόδου, έργο το οποίο συνέχισαν οι μαθητές του.¹⁰⁸ Ένας από αυτούς ήταν ο Παναγιώτης Χρυσάφης ο νέος, ο οποίος παρέδωσε καλλωπισμένο το ήδη υπάρχον *Στιχηράριο*, το *Αναστασιματάριο* και το *Ειρμολόγιο*.¹⁰⁹ Εξίσου σημαντικοί εκκλησιαστικοί μουσικοί του 17^{ου} αιώνα υπήρξαν ο επίσκοπος Νέων Πατρών, Γερμανός, ο Μπαλάσιος, που ασχολιόταν και με θέματα εκκλησιαστικού Δικαίου και ο ψάλτης Πέτρος Μπερεκέτης ο μελωδός.¹¹⁰ Οι τρεις

¹⁰⁴ Δημήτριος Μπαλαγεώργος, «Εκκλησιαστική μουσική στην Κωνσταντινούπολη», *Εγκυκλοπαίδεια Μείζονος Ελληνισμού*, Κωνσταντινούπολη, 2008, σ. 2

¹⁰⁵ ό.π., σ. 2.

¹⁰⁶ Γρηγόριος Στάθης, *Η βυζαντινή μουσική στη Λατρεία και στην Επιστήμη, (Εισαγωγική τετραλογία)*, Ιωάννινα, σ.σ. 415-416.

¹⁰⁷ ό.π., σ.σ. 416-417

¹⁰⁸ Μπαλαγεώργος, ό.π., σ. 3.

¹⁰⁹ Στάθης, ό.π., σ. 418.

¹¹⁰ Μπαλαγεώργος, ό.π., σ. 4.

παραπάνω μουσικοί, μαζί με τον Παναγιώτη Χρυσάφη τον νέο, αποτελούν τη β' τετρανδρία της Ψαλτικής Τέχνης, η οποία δραστηριοποιήθηκε κατά τον 17^ο έως τις αρχές του 18^ο αιώνα.

Κατά τον 18^ο αιώνα εξελίχθηκε το σημειογραφικό σύστημα της Ψαλτικής Τέχνης, ενώ αρχίζουν να γίνονται συστηματικότερες προσπάθειες επινόησης και εισαγωγής τελειότερου μουσικού συστήματος και πιο λεπτομερούς μεθόδου γραφής, καθώς το μέχρι τότε σημειογραφικό σύστημα διακρίνονταν για την ιδιαίτερη δυσκολία του στην απομνημόνευση των θέσεων.¹¹¹ Την περίοδο αυτή δραστηριοποιήθηκαν μελοποιοί όπως ο Παναγιώτης Χαλάτζογλου, ο οποίος δίδαξε την Ψαλτική μεταξύ άλλων και σε αγιορείτες μοναχούς, συνδέοντας έτσι την Κωνσταντινοπολίτικη παράδοση με αυτή του Αγίου Όρους, ο Μανουήλ Γούτας, ο μοναχός Ανατόλιος, ο Παρθένιος Μετεωρίτης κ.α. Ταυτόχρονα, το Οικουμενικό Πατριαρχείο φρόντισε για την ίδρυση μουσικών πατριαρχικών σχολών, προκειμένου να διατηρηθεί και να γίνει ευρύτερα γνωστή η εκκλησιαστική μουσική. Το 1727 ο Οικουμενικός Πατριάρχης Παΐσιος Β' ίδρυσε την Α' Πατριαρχική Μουσική Σχολή, το 1776 ιδρύθηκε η Β' Πατριαρχική Μουσική Σχολή από τον Πατριάρχη Σωφρόνιο, η οποία συνέβαλε στην ακμή της Ψαλτικής Τέχνης και το 1791 ο Πατριάρχης Νεόφυτος ο Ζ', ίδρυσε την Γ' Πατριαρχική Μουσική Σχολή.¹¹² Ο 18^{ος} αιώνας κλείνει με την δραστηριότητα ορισμένων από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της Ψαλτικής Τέχνης στους οποίους, εκτός άλλων, περιλαμβάνονται οι Δανιήλ πρωτοψάλτης, Ιωάννης πρωτοψάλτης, Ιάκωβος πρωτοψάλτης, Πέτρος Πελοποννήσιος, Πέτρος Βυζάντιος κ.α.

3.1.5 Η Εκκλησιαστική Μουσική από το 1814 μέχρι σήμερα

Οι δύο πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα θεωρήθηκαν από τις πιο εποικοδομητικές για την ψαλτική τέχνη την περίοδο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Το 1814 οι τρεις διδάσκαλοι, ο αρχιμανδρίτης Χρυσάνθος, Γρηγόριος ο Λαμπαδάριος και ο Χουρμούζιος Χαρτοφύλακας, δημιούργησαν το Νέο Μουσικό Σύστημα, το οποίο είναι σε ισχύ μέχρι και τις μέρες μας.¹¹³ Κατόρθωσαν, δηλαδή, μέσω της αναλυτικής σημειογραφίας, να

¹¹¹ Στάθης, ό.π., σ.σ. 420-421.

¹¹² Μπαλαγεώργος, ό.π., σελ. 5.

¹¹³ Γρηγόριος Στάθης, *Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα, 2003, σ. 57

απλοποιήσουν το παλαιό σημειογραφικό σύστημα , να μειώσουν τη διάρκεια των σπουδών της Ψαλτικής Τέχνης και να δώσουν σε περισσότερους την ευκαιρία να μαθητεύσουν σε αυτήν. Πλήθος μουσικών συνέβαλαν στη διάδοση του νέου μουσικού συστήματος , τόσο με την εξήγηση των μελών από την παλαιά σημειογραφία στη νέα όσο και με τη διδασκαλία του νέου συστήματος στις μουσικές σχολές που ιδρύθηκαν προς τον σκοπό αυτό.¹¹⁴

Εκτός από την εισαγωγή του νέου μουσικού συστήματος, ιδιαίτερος σημαντική εξέλιξη κρίνεται και η ανακάλυψη της μουσικής τυπογραφίας, καθώς μέχρι τότε δεν υπήρχε η δυνατότητα έκδοσης έντυπων βιβλίων. Η ανακάλυψη της μουσικής τυπογραφίας συνδέεται με το πρόσωπο του Πέτρου Εφεσίου, μαθητή των τριών διδασκάλων, ο οποίος το 1820 εξέδωσε στο Βουκουρέστι τα δύο πρώτα έντυπα βιβλία ψαλτικής, το Αναστασιματάριο και το Δοξαστάριο του Πέτρου Πελοποννησίου.¹¹⁵ Παράλληλα, εκδόθηκαν στο Παρίσι, το 1821, από τον επίσης μαθητή των τριών διδασκάλων, Α. Θάμυρη, άλλα δύο μουσικά έντυπα. Από τότε η αναπαραγωγή των μουσικών εντύπων είχε ως επίκεντρο την Κωνσταντινούπολη, ενώ στην πορεία προέκυψαν και άλλα εκδοτικά κέντρα στην Οθωμανική Αυτοκρατορία, αλλά και σε περιοχές εκτός αυτής, όπως στη Θεσσαλονίκη, την Σμύρνη και την Αθήνα.¹¹⁶

Μετά την Ελληνική Επανάσταση, το 1821, παρουσιάστηκαν και άλλοι διδάσκαλοι της εκκλησιαστικής μουσικής, οι οποίοι προσπάθησαν να απλοποιήσουν ακόμα περισσότερο το νέο σύστημα σημειογραφίας που εισηγήθηκαν οι τρεις δάσκαλοι. Ένας από αυτούς, ο Γεώργιος Λέσβιος, εμπνεύστηκε ένα νέο, πιο απλοποιημένο μουσικό σύστημα, το οποίο αποδέχτηκε η Ελληνική Κυβέρνηση, δίνοντάς του τη δυνατότητα να ιδρύσει μουσική σχολή στην Αίγινα.¹¹⁷ Ο Ζαφείρης Ζαφειρόπουλος ήταν αντίθετος με τη διδασκαλία του Γεώργιου Λέσβιου και με Διάταγμα του Όθωνα διέδωσε τη νέα Μέθοδο των τριών διδασκάλων.¹¹⁸

Από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα είχε ήδη επιβληθεί οριστικά η Νέα Μουσική Μέθοδος, η οποία άλλαξε την μέχρι τότε ποιότητα της μουσικής δημιουργίας, καθώς ήταν

¹¹⁴ Χαράλαμπος Καραγκούνης και Γεώργιος Κουρουπέτρογλου, «Η Ψαλτική Τέχνη ως Αυτόνομη Επιστήμη», *Πρακτικά του 1^{ου} Διεθνούς Διεπιστημονικού Συνεδρίου Μουσικολογίας*, Βόλος, 2015, σελ. 57

¹¹⁵ Στάθης, *Η βυζαντινή μουσική στη Λατρεία και στην Επιστήμη*, ό.π., σελ. 424.

¹¹⁶ Εμμανουήλ Ξυνάδας, *Η Συλλογή μουσικών παλαιτύπων της ΑΕΑ Βελγίας Ιωαννίνων*, Θεσσαλονίκη, 2024, σ.σ. 19-20.

¹¹⁷ Σπυρίδων Αντωνίου, *Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης*, Βάνιας, Θεσσαλονίκη, 2009, σελ. 185

¹¹⁸ Μπαλαγεώργος, ό.π.,σ.σ. 6-7.

πιο εύκολη η συγγραφή των λειτουργικών ασμάτων και οι νέοι συνθέτες δεν είχαν εμβαθύνει στις μουσικές συνθέσεις του παρελθόντος και τους κανόνες της. Μερικοί σημαντικοί μελωργοί του 19^{ου} αιώνα υπήρξαν ο Κωνσταντίνος Πρωτοψάλτης, ο Ιωάννης Πρωτοψάλτης και ο Στέφανος Λαμπαδάριος.¹¹⁹

Για τη διάδοση του νέου μουσικού συστήματος ήδη από το 1814 είχε ιδρυθεί η Δ' Πατριαρχική Μουσική Σχολή, στην οποία δίδαξαν οι τρεις δάσκαλοι και το 1866 με πρωτοβουλία του Οικουμενικού Πατριάρχη Σωφρονίου του Β' ιδρύθηκε και η Ε' Πατριαρχική Μουσική Σχολή. Το 1868 έχουμε την συγκρότηση της ΣΤ' Πατριαρχικής Μουσικής Σχολής επί του Πατριάρχη Γρηγορίου του ΣΤ', το 1882 έχουμε τη σύσταση της Ζ' Πατριαρχικής Μουσικής Σχολής στον Γαλατά από τον Ελληνικό Μουσικό Σύλλογο και την ίδια χρονιά ιδρύθηκε στο Φανάρι η Η' Πατριαρχική Μουσική Σχολή όταν ήταν Πατριάρχης ο Ιωακείμ ο Γ'. Το 1889 συστάθηκε και η Θ' Πατριαρχική Μουσική Σχολή από τον Μουσικό Σύλλογο «Ορφέας»¹²⁰. Στο τέλος του 19^{ου} αιώνα, το 1899, έχουμε την εμφάνιση μίας μουσικής σχολής προερχόμενη από τον Εκκλησιαστικό Μουσικό Σύλλογο της Κωνσταντινούπολης με δάσκαλο τον Κωνσταντίνο Ψάχο, ο οποίος προσκλήθηκε για να διδάξει την ψαλτική στο Ωδείο Αθηνών, το 1904.¹²¹

Το Οικουμενικό Πατριαρχείο συνεχίζει μέχρι τις μέρες μας να φροντίζει για την ψαλτική τέχνη, ορίζοντας την Επιτροπή Τυπικού και Εκκλησιαστικής Μουσικής.¹²² Ειδικότερα τα τελευταία τριάντα χρόνια, ο Οικουμενικός Πατριάρχης Βαρθολομαίος, προσπαθεί να διατηρήσει αλώβητη τη θεωρία και την πράξη της εκκλησιαστικής μουσικής. Ενισχύει Συλλόγους για τη διδασκαλία και τη διάδοση της Βυζαντινής Μουσικής και τους Ψαλτικούς χορούς ανά την υφήλιο, αναδιοργανώνει τους ψαλτικούς Χορούς του Πατριαρχικού Ναού στο Φανάρι και επευλογεί μουσικές εκδόσεις.¹²³

¹¹⁹ Μπαλαγεώργος, ό.π., σελ.7.

¹²⁰ Παπαδόπουλος, ό.π., σ.σ. 233-235.

¹²¹ Καλογερόπουλος, ό.π., τ. 2, σ. 460.

¹²² Μπαλαγεώργος, ό.π., σ. 8.

¹²³ Μιχαήλ Στρουμπάκης, *Έργα και Λόγοι της Α.Θ.Π. του Οικουμενικού Πατριάρχου κ.κ. Βαρθολομαίου για την καλλιέργεια και ενίσχυση της Πατριαρχικής Ψαλτικής Παράδοσης*, Επίσημο Δελτίο της Εκκλησίας Κρήτης, 50, 2021, σ. 510

3.2 Βασικά χαρακτηριστικά της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής

3.2.1 Σημειογραφία

Η σημειογραφία της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής κατανέμεται σε δύο περιόδους: την Προσημειογραφική περίοδο, που ξεκινάει από τον 1^ο αιώνα μ.Χ και καταλήγει στον 10^ο αιώνα και τη Σημειογραφική περίοδο, από τα μέσα του 10^{ου} αιώνα μέχρι και τις μέρες μας. Κάνοντας λόγο για «Σημειογραφία» εννοούμε το μουσικό σύστημα, την μέθοδο παράστασης των μουσικών φθόγγων με γραπτά σύμβολα ή σημεία, τα οποία έχουν ποσοτική και ποιοτική αξία.^{124 128}

Πριν την πρώτη σημειογραφική περίοδο για την απαγγελία των βιβλικών αναγνωσμάτων στη Θεία Λειτουργία, δηλαδή τις βιβλικές περικοπές, όπως π.χ. τα αποστολικά και ευαγγελικά αναγνώσματα και τις προφητείες, χρησιμοποιούνταν η εκφωνητική σημειογραφία.¹²⁵ Η εκφωνητική σημειογραφία ήταν επακόλουθο του τονικού συστήματος της ελληνικής γλώσσας από τους αλεξανδρινούς φιλοσόφους και ως επί το πλείστον στηρίχτηκε στη διάκριση των συλλαβών σε μακρόχρονες και βραχύχρονες της αρχαίας ελληνικής γλώσσας. Αυτή η διάκριση που υπήρχε ήδη από τον 2^ο αιώνα π.Χ. γίνεται αντιληπτή μέσα από την ανάγνωση ποιημάτων που είχε δημιουργήσει μεταξύ άλλων και ο σημαντικός Έλληνας φιλόσοφος και διευθυντής της Βιβλιοθήκης της Αλεξάνδρειας, ο Αριστοφάνης ο Βυζάντιος.¹²⁶ Οι ιστορικοί της Εκκλησίας αναφέρονταν στη μουσική πάντοτε σε συνάφεια με τα τελούμενα στον χώρο της λατρείας, την ποίηση και την προσευχή, με ύμνους που πήραν την τελική τους μορφή τον 6^ο αιώνα.¹²⁷

Οι μεταβολές που προκλήθηκαν στη σημειογραφία ήταν εκείνες που όρισαν και την πορεία της. Τα χρονικά διαστήματα των διαδοχικών αλλαγών της σημειογραφίας προσδιορίστηκαν από τέσσερα εσωτερικά κριτήρια. Την προέλευση ή την χρονική δήλωση των σημαδιών, την ασταθή ή σταθερή λειτουργία των σημαδιών, την περιθωριοποίηση ή την αφάνιση μερικών εξ' αυτών και την μετεξέλιξη των λειτουργικών ασμάτων από έναν τύπο σημειογραφίας σε άλλον.¹²⁸ Έτσι, με βάση τα παραπάνω

¹²⁴ Στάθης, ό.π., σ. 124.

¹²⁵ ό.π., σ. 127.

¹²⁶ Δημήτριος Μπαλαγεώργος, *Η εκκλησιαστική μουσική κατά την γ' φάση της προσημειογραφικής περιόδου (η' και θ' αι.)*, Παραδόσεις δ' και ε', Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, σ. 24.

¹²⁷ Γρηγόριος Στάθης, *Ιστορική θεώρηση της Ψαλτικής Τέχνης- διδακτική και διάδοση*, Αθήνα, σ.1.

¹²⁸ Στάθης, *Ιστορική θεώρηση της Ψαλτικής Τέχνης-διδακτική και διάδοση*, ό.π., σ. 3.

διαμορφώνονται οι τέσσερις περίοδοι εξέλιξης της σημειογραφίας, οι οποίες είναι: η πρόιμη βυζαντινή σημειογραφία από τα μέσα του 10^{ου} αιώνα έως το 1177, η μέση πλήρης βυζαντινή σημειογραφία από το 1177 έως περίπου το 1670, η εξηγητική σημειογραφία από περίπου το 1670 έως το 1814 και τέλος η αναλυτική σημειογραφία η οποία είναι σε ισχύ από το 1814 έως και τις μέρες μας.¹²⁹

3.2.2. Οκταηχία

Η βυζαντινή μουσική ανέκαθεν διακρίνονταν για την έλλειψη επιτήδευσης και την συστολή, καθώς πρόκειται για ψαλμωδία που σχετίζεται με την προσευχή, ενώ καλλιεργεί την ταπείνωση, την ελπίδα και την παρηγοριά στους πιστούς.¹³⁰ Η Βυζαντινή Μουσική στην μελοποιία χρησιμοποιεί την Οκταηχία, δηλαδή ένα σύστημα οκτώ ήχων, το οποίο βρίσκει τις ρίζες του στην αρχαία ελληνική μουσική. Οι ήχοι αυτοί κατανέμονται σε Κύριους και Πλάγιους και είναι οι εξής: Πρώτος, Δεύτερος, Τρίτος και Τέταρτος, που χαρακτηρίζονται ως Κύριοι ήχοι και ο Πλάγιος του Πρώτου, Πλάγιος του Δεύτερου, Πλάγιος του Τρίτου ή Βαρύς και Πλάγιος του Τέταρτου, που χαρακτηρίζονται Πλάγιοι.¹³¹ Οι οκτώ ήχοι της Βυζαντινής Μουσικής έχουν άμεση συνάφεια με τους οκτώ ήχους της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής, στους οποίους αντιστοιχούν ως εξής: ο αρχαιοελληνικός Δώριος ήχος συνδέθηκε με τον Πρώτο της Βυζαντινής Μουσικής, ο Λύδιος με τον Δεύτερο, ο Φρύγιος με τον Τρίτο, ο Μιξολύδιος με τον Τέταρτο, ο Υποδώριος με τον Πλάγιο του Πρώτου, ο Υπολύδιος με τον Πλάγιο του Δεύτερου, ο Υποφρύγιος με τον Πλάγιο του Τρίτου ή Βαρύ και ο Υπομιξολύδιος με τον Πλάγιο του Τέταρτου.¹³²

Κατά τον θεωρητικό της Νέας Μεθόδου, Χρύσανθο, ο ήχος είναι μία συστηματική κλίμακα. Κλίμακα είναι μία διαδοχική σειρά από ανόμοιους φθόγγους, καθένας από τους οποίους είναι οξύτερος από τον προηγούμενό του. Ο πρώτος φθόγγος μίας κλίμακας ονομάζεται βάση και ο τελευταίος κορυφή. Οι φθόγγοι της Βυζαντινής Μουσικής είναι οι: ΠΑ, ΒΟΥ, ΓΑ, ΔΙ, ΚΕ, ΖΩ, ΝΗ, ενώ η πλήρης κλίμακα συντελείται από ένα πεντάχορδο και ένα τετράχορδο ή δύο διαζευγμένα τετράχορδα. Η μελωδική κίνηση επί της κλίμακας

¹²⁹ Μπαλαγεώργος, ό.π., σ. 25.

¹³⁰ Αθανάσιος Θ. Βουρλής, «Η Ιερά Ψαλμωδία ως μέσον Αγωγής», Πρακτικά Ημερίδας για τη *Θρησκευτική Αγωγή και την Κοινωνική Ένταξη Ατόμων με ειδικές Ανάγκες*, Αθήνα, 1994, σ. 2.

¹³¹ Αθανασόπουλος, ό.π., σ. 49.

¹³² Κωνσταντίνος Ψάχου, *Το Οκτάηχον σύστημα της Βυζαντινής Μουσικής*, Μιχ. Ι. Πολυχρονάκης, Νεάπολη Κρήτης, 1980.

παράγει την μελωδία.¹³³ Κάθε ήχος διαθέτει ορισμένα χαρακτηριστικά ή συστατικά στοιχεία που είναι α) το απήχημα, β) η κλίμακα γ) οι δεσπόζοντες φθόγγοι και δ) οι καταλήξεις.¹³⁴

Από τα διαφορετικά τονιαία διαστήματα που χρησιμοποιούν οι κλίμακες των ήχων δημιουργήθηκαν από την αρχαιότητα τρία μουσικά γένη, όπου γένος καλείται συγκεκριμένη διάταξη τετραχόρδου. Στην βυζαντινή οκταηχία εντοπίζονται τρία γένη διαστημάτων α) το διατονικό, β) το χρωματικό και γ) το εναρμόνιο. Καθένα από τα παραπάνω γένη διαθέτει τις δικές του μαρτυρίες, ενώ παράλληλα εντοπίζονται και άλλα σημάδια βάση των οποίων ένας ήχος μεταπηδά από το ένα γένος στο άλλο. Τα σημάδια αυτά λέγονται «φθορές».¹³⁵

3.2.3 Γένη και είδη της Βυζαντινής Μελοποιίας

Τα δημιουργήματα της βυζαντινής μελοποιίας κατατάσσονται στα τρία γένη μελοποιίας, το Παπαδικό, το Στιχηραρικό και το Ειρμολογικό. Το Παπαδικό Γένος αναπτύχθηκε πάνω στην ψαλμική ποίηση των Εβραίων. Ονομάστηκε έτσι, γιατί περιλαμβάνει την Προθεωρία της Παπαδικής ή Ψαλτικής Τέχνης¹³⁶ και σε αυτό ανήκουν οι μουσικές συνθέσεις που προέρχονται από τους Ψαλμούς ή από την Παλαιά Διαθήκη, καθώς και τα σταθερά μέλη των ακολουθιών. Τα μέλη του Παπαδικού Γένους μελοποιίας κατανέμονται σε τέσσερις κατηγορίες, ανάλογα με τον τρόπο μεταχείρισης και ανάπτυξης του μέλους. Στο Παπαδικό καθεαυτό, στο οποίο εντάσσονται μέλη όπως τα Ασματικά, τα Αλληλουιάρια, τα Χερουβικά, τα Κοινωνικά κ.α., στο μέλος του Κοντακαρίου, στο οποίο ανήκουν οι συνθέσεις των Οίκων του Ακαθίστου Ύμνου, στο μέλος του Μαθηματαρίου το οποίο περιλαμβάνει τις συνθέσεις μελών Καλοφωνικών Μαθημάτων και στο μέλος του Κρατηματαρίου, με τις συνθέσεις των Κρατημάτων.¹³⁷

Το Στιχηραρικό Γένος της Βυζαντινής μελοποιίας διακρίνεται στο Στιχηραρικό παλαιό, στο Στιχηραρικό νέον αργό και στο Στιχηραρικό νέο σύντομο. Στο Στιχηραρικό

¹³³ Αθανασόπουλος, ό.π., σ. 48.

¹³⁴ Μελέτιος Συκεώτης (μον.), *Πράξις και Θεωρία της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Εκκλησιαστική Σχολή Αθωνιάδος, 1969, σ.σ. 51-55.

¹³⁵ Εμμανουήλ Γ. Ξυνάδας, *Μάθημα 702: Μορφολογία, Ανάλυση μουσικών έργων των μεγάλων Βυζαντινών Μελοποιών*, (Φάκελος Μαθήματος), Πατριαρχική Ανώτατη Εκκλησιαστική Ακαδημία Ηρακλείου Κρήτης, Ηράκλειο, 2024, σ.9.

¹³⁶ Στάθης, ό.π., σ. 4.

¹³⁷ Ξυνάδας, ό.π., σσ. 17-18.

παλαιό μέλος ανήκει το παλαιό Αναστασιματάριο και τα παλαιά Στιχηράρια συμπεριλαμβανομένου και του Δοξασταρίου του Ιακώβου πρωτοψάλτη.¹³⁸ Τα μέλη αυτά εντοπίζονται σε ειδικούς κώδικες στους οποίους εντάσσονται τα ανώνυμα στιχηράρια και τα στιχηράρια του 12^{ου}-16^{ου} αιώνα, τα στιχηράρια των Γεωργίου του εξ Αθηνών, Παναγιώτη Χρυσάφη νέου, Γερμανού Νέων Πατρών και Κοσμά του Μακεδόνας.¹³⁹ Το Στιχηραρικό νέον αργό βασίζεται το Αναστασιματάριο και το Δοξαστάριο του Πέτρου Πελοποννησίου και το Στιχηραρικό νέο σύντομο μέλος βασίζεται στο σύντομο Αναστασιματάριο του Πέτρου Πελοποννησίου.¹⁴⁰

Το Ειρμολογικό Γένος αναφέρεται στο Ειρμολογικό αργό μέλος, που βασίζεται στο αργό ειρμολόγιο του Πέτρου Πελοποννησίου, στο Ειρμολογικό σύντομο, που αναφέρεται στο σύντομο ειρμολόγιο του Πέτρου Βυζαντίου και του Ιωάννου πρωτοψάλτου, καθώς και στο Καλοφωνικό Ειρμολογικό μέλος, το οποίο αναπτύχθηκε από τον 17^ο αιώνα και μετά. Η γένεσή του αποδίδεται στον Θεοφάνη Καρύκη και η εξέλιξή του στον Γερμανό Νέων Πατρών.¹⁴¹

Στη βυζαντινή μελοποιία, διακρίνονται διάφορα είδη ψαλτικών μελών, ανάλογα με το ύφος και την ανάπτυξη του μέλους, που επεκράτησε κατά εποχές και κατά τόπους. Ο Μανουήλ Χρυσάφης στην θεωρητική του πραγματεία αναφέρεται στη διαφορετικότητα των ψαλτικών μελών. Τα είδη των μελών χωρίζονται σε δύο μεγάλες κατηγορίες, τα ψαλμικά και τα τροπαραϊκά. Ψαλμικά είναι τα μέλη που έχουν σχέση με το βιβλίο του ψαλτηρίου και αποτελούσαν την ύλη των κωδίκων του Ασματος και του Ψαλτικού. Τροπαραϊκές είναι οι συνθέσεις, των οποίων το κείμενο συνδέεται με την παραγωγή ύμνων. Αργότερα ο θεωρητικός Χρυσάνθος αναφέρει σχετικά με τα είδη μελοποιίας: «Είδη δε της ψαλμωδίας είναι τα εξής: Ανοιξαντάρια, Κεκραγάρια, Δοξαστικά, Στιχηρά, Δοχαί, Τροπάρια, Απολυτικά, Αναστάσιμα, Καθίσματα, Υπακοαί, Αντίφωνα, Πολυέλεοι, Πασαπνοάρια, Κανόνες, Ωδαί, Ειρμοί, Καταβασίαι, Κοντάκια, Οίκοι, Μεγαλυνάρια, Εξαποστειλάρια, Αίνοι, Προσόμοια, Ιδιόμελα, Εωθινά, Δοξολογία, Ασματος, Μαθήματα, Τυπικά, Μακαρισμοί, Εισοδικά, Τρισάγια, Αλληλουάρια, Χερουβικά, Κοινωνικά, Κρατήματα, Καλοφωνικοί Ειρμοί».¹⁴²

¹³⁸ Στάθης, *Οι αναγραμματισμοί*, ό.π., σ. 40.

¹³⁹ Ξυνάδας, ό.π., σ.σ. 18-19.

¹⁴⁰ ό.π., σ. 19.

¹⁴¹ ό.π., σ. 19.

¹⁴² ό.π., σ. 20.

3.2.4 Ήθος της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής

Η διάθεση που εκφράζει μία μελωδία και επιδιώκει να την μεταφέρει στους ακροατές λέγεται ήθος της μουσικής.¹⁴³ Από την αρχαία Ελλάδα είχε αναγνωριστεί η ηθική αξία της μουσικής, καθώς πολλοί φιλόσοφοι όπως ο Πλάτωνας και ο Αριστοτέλης, θεωρούσαν πως αποτελούσε ευεργετικό παράγοντα στην εκπαίδευση των νέων. Έτσι, το ήθος της μελοποιίας χαρακτηριζόταν ως α) διασταλτικό, β) συσταλτικό και γ) ησυχαστικό. Ο αρχαίος Έλληνας μουσικός Αριστείδης ο Κοϊντιλιανός, συσχέτισε το ήθος με τα γένη των ήχων, με αποτέλεσμα να περιγράψει το ήθος του διατονικού γένους ως φυσικό και αυστηρό, το χρωματικό ως γλυκύτατο και παραπονιάρικο και το εναρμόνιο γένος ως διεγερτικό και ήπιο.¹⁴⁴

Η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική επειδή βασίστηκε στην αρχαία ελληνική μελωδία, υιοθέτησε τους ίδιους όρους προκειμένου να προσδιορίσει το ήθος της μελοποιίας, κάτι που φαίνεται περισσότερο στα τροπάρια των ιερών ακολουθιών. Οπότε χρησιμοποίησε το διασταλτικό για να χαρακτηρίσει το ήθος που κρατάει τον ακροατή σε εγρήγορση και ταιριάζει πιο πολύ σε πανηγυρική ατμόσφαιρα, μιας και εκφράζει θαυμασμό και ευχαριστία. Το συσταλτικό αναφέρεται στο ήθος που προκαλεί αίσθημα μετανοίας, χαρμόσυνου πένθους και ταπείνωσης. Το ησυχαστικό ήθος ηρεμεί τα πάθη, εκφράζει την εσωτερική ηρεμία και εκμηδενίζει τους κοσμικούς λογισμούς, καθώς ο νους δεν αποσπάται και διατηρεί ήρεμους τόνους.¹⁴⁵

Ο κάθε από τους οκτώ ήχους της βυζαντινής μουσικής έχει και το αντίστοιχο ήθος. Δηλαδή, το ήθος του Πρώτου ήχου εκφράζει χαρακτήρα σεμνό, σοβαρό και βαθυστόχαστο, αλλά παράλληλα και επιβλητικό και με κύρος.¹⁴⁶ Το ήθος του Δευτέρου ήχου ενισχύει το ψυχικό σθένος και εκφράζει αισθήματα λύπης και πάθους, ενώ το ήθος του Τρίτου ήχου φανερώνει σκληρότητα, υπεροψία, παρόρμηση και έντονα δυσάρεστα

¹⁴³ Σπυρίδων Αντωνίου, *Μορφολογία της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Θεσσαλονίκη, 2005, σ. 71.

¹⁴⁴ Παύλος Α. Γαϊτανίδης, «Ήθος Μουσικών Τρόπων και Ποητικό Κείμενο στη μουσική των Ελλήνων του Πόντου», *Πεμπτουςία*, σ. 15-16, https://www.pemptousia.gr/vivliothiki/gaitanidis_book/mobile/index.html#p=17, (προσπελάστηκε στις 07/02/2024)

¹⁴⁵ Νεκτάριος Θάνος, «Ψαλτικής σταθερές»: Τα αδιαπραγμάτευτα και σταθερά στοιχεία ερμηνείας του βυζαντινού μέλους, (2ο μέρος), 2016, <https://www.pemptousia.gr/2016/11/psaltikis-statheres-ta-adiapragmatefta-ke-stathera-stichiaerminias-tou-vizantinou-melous-2o-meros/>, (προσπελάστηκε στις 07/02/2024)

¹⁴⁶ Χρύσανθος, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, Τεργέστη, 1832, σ. 145.

αισθήματα, απόρροια της σύνδεσής του με τον Φρύγιο ήχο των αρχαίων Ελλήνων.¹⁴⁷ Το ήθος του Τέταρτου ήχου διαφέρει ανάλογα με τον τόνο και το γένος που ανήκουν τα μέλη. Στα Παπαδικά μέλη έχει λαμπρό και επιβλητικό χαρακτήρα, στα στιχηραρικά μέλη είναι διακριτικός και ταπεινός και στα ειρμολογικά μέλη είναι χαρμόσυνος, παθητικός και ηδονικός.

Το ήθος του Πλάγιου του πρώτου ήχου ποικίλλει ανάλογα με το γένος της μελοποιίας που χρησιμοποιείται. Στα παπαδικά και στα στιχηραρικά μέλη είναι φιλεύσπλαχο και εκφράζει βαθύτατη θλίψη και στα ειρμολογικά μέλη είναι χορευτικό και διεγερτικό.¹⁴⁸ Το ήθος του Πλάγιου του Δεύτερου ήχου συναντάται σε επικήδεια άσματα και στα Στιχηραρικά και Παπαδικά μέλη φανερώνονται υψηλές και θείες έννοιες. Στα ειρμολογικά μέλη έχει χαρακτήρα δύο φορές πιο ηδονικό.¹⁴⁹ Ο Πλάγιος του Τρίτου ήχου, ο οποίος ονομάζεται και Βαρύς, έχει πιο πολύ ήρεμο ήθος, πράο και ειρηνικό και ηρεμεί τον επιθετικό Τρίτο ήχο. Γι' αυτό και τον προτιμούν οι ηλικιωμένοι, ενώ στους νέους προκαλεί δυσαρέσκεια.¹⁵⁰ Τέλος, το ήθος του Πλαγίου του Τέταρτου ήχου ασκεί ελκτική δύναμη και γοητεία και προσεγγίζει το ηδονικό προς τα πάθη.¹⁵¹

¹⁴⁷ ό.π., σ. 149, 152

¹⁴⁸ ό.π., σ. 159.

¹⁴⁹ ό.π., σ. 161-162.

¹⁵⁰ ό.π., σ. 162-165.

¹⁵¹ ό.π., σ. 167.

4. Η Θρησκευτική Μουσική στη Δυτική Χριστιανική Εκκλησία

4.1 Η δυτική Εκκλησιαστική μουσική στον Μεσαίωνα

4.1.1 Εισαγωγή

Από τον 5^ο έως τον 9^ο αιώνα πραγματοποιήθηκε ο εκχριστιανισμός των λαών της δυτικής Ευρώπης, με αποτέλεσμα να υιοθετήσουν το δόγμα και τις παραδόσεις της Καθολικής Εκκλησίας. Ο Λατίνος φιλόσοφος Βοήθιος εισήγαγε την ελληνική μουσική θεωρία στον λατινικό κόσμο, η οποία είχε αποκτήσει πρωτεύουσα θέση στη μεσαιωνική διδασκαλία, καθώς είχε πνευματική αξία και ηθική σπουδαιότητα.¹⁵² Το θρησκευτικό στοιχείο στον Μεσαίωνα ήταν ιδιαίτερα έντονο σε όλες τις μορφές των τεχνών. Έτσι, δε θα μπορούσε να αποτελέσει εξαίρεση και η μουσική, η οποία είχε άμεση σχέση με την Εκκλησία και τη λειτουργική ζωή. Στη λειτουργία της χριστιανικής δύσης υπήρχαν οι μονωδίες, που αφορούσαν την εναλλαγή ύμνων και απαγγελιών με τη μορφή ψαλμωδίας. Το ρεπερτόριο της λειτουργίας προέρχονταν από κείμενα της Βίβλου, λαϊκού χαρακτήρα, που ήταν γραμμένα σε μία φωνή.¹⁵³

Η μονοφωνική μουσική που ακούγονταν στη Θεία Λειτουργία κατά τον Μεσαίωνα στη δυτική Ευρώπη εφαρμόζονταν από τον ιερέα και τον πρωτοψάλτη ή τον χορό. Αυτό γινόταν είτε μονοφωνικά από τον ιερέα ή τον πρωτοψάλτη χωρίς να διασπάται η εκτέλεση των στίχων του Ψαλμού, είτε απαντητικά με διαδοχική επανάληψη της μονωδίας και της χορωδίας, είτε αντιφωνικά, δηλαδή με τη εναλλασσόμενη ψαλμώδηση των στίχων από τους δύο χορούς.¹⁵⁴

¹⁵² Νικόλαος Μάμαλης, «Η Μουσική στην Ευρώπη κατά το Μεσαίωνα- Από τη Μονωδία στην Πολυφωνία», στο: *Η Ιστορία των Τεχνών στην Ευρώπη*, τόμος Γ', Η Μουσική στην Ευρώπη, Ε.Α.Π, Πάτρα, 2001, σ. 24.

¹⁵³ Μάμαλης, ό.π., σ. 24.

¹⁵⁴ Νίκος Μαλιάρας, *Εγχειρίδιο Ιστορίας της Μουσικής, τεύχος 1^ο, (Μεσαίωνα-ΑναγέννησηΜπαρόκ)*, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα, 2011, σ. 7.

4.1.2 Το Γρηγοριανό Μέλος

Τον 5^ο αιώνα ο επίσκοπος Μεδιολάνων, Αμβρόσιος, συνδυάζοντας τα λειτουργικά πρότυπα της Ανατολής με τη μουσική παράδοση της Δύσης διαμόρφωσε την εκκλησιαστική λατρευτική μουσική που ονομάστηκε Αμβροσιανό μέλος.¹⁵⁵ Τον 6^ο αιώνα ο Πάπας Γρηγόριος ο Μεγάλος, αξιοποίησε την προηγούμενη εκκλησιαστική μουσική παράδοση και κωδικοποίησε τις ήδη υπάρχουσες εκκλησιαστικές μελωδίες, δημιουργώντας ένα νέο είδος μουσικής, το Γρηγοριανό μέλος. Με αυτόν τον τρόπο κατέταξε και οργάνωσε την εκκλησιαστική μουσική της Ρωμαϊκής Εκκλησίας με απλές και κατανοητές μελωδίες, δίνοντάς τους άμεσο ρόλο στη Θεία Λειτουργία.^{156 160}

Το Γρηγοριανό μέλος ήταν μονόφωνο, με αποτέλεσμα να μην απομακρύνονται η αρμονία από την αντίστιξη. Προσαρμόστηκε με ακρίβεια στις καταλήξεις του λατινικού κειμένου και χαρακτηρίστηκε από την έλλειψη κανονικού τονισμού. Οι γρηγοριανές μελωδίες ήταν περίπου τρεις χιλιάδες και χαρακτηριστικό είναι πως δεν υπήρχαν μεγάλα άλματα και έντονες αντιθέσεις όσον αφορά το μελωδικό τους ύψος.¹⁵⁷ Αρχικά, τα γρηγοριανά άσματα, μεταδίδονταν από γενιά σε γενιά μέσω της προφορικής παράδοσης. Στη συνέχεια, όμως, καθώς διευρύνονταν συνεχώς, δημιουργήθηκαν τα νεύματα, δηλαδή σημάδια που αποσαφηνίζουν την ανοδική ή την καθοδική κατεύθυνση μίας μελωδίας και γράφονταν πάνω από τις λέξεις. Στην πορεία εξελίχθηκαν στις τετράγωνες νότες της τετράγραμμης μουσικής σημειογραφίας.¹⁵⁸

Τα νεύματα αποτυπώνονταν πάνω στα χειρόγραφα σε ευθεία γραμμή, ήταν παράλληλα προς το κείμενο και χρησιμοποιούνταν από τους μουσικούς ως βοηθητικά, καθώς είχαν απομνημονεύσει τη μελωδία. Ονομάζονταν μη διαστηματικά νεύματα και ολοκληρώνονταν από συντομογραφίες συγκεκριμένων λέξεων, προκειμένου να καθοριστεί το τονικό ύψος των ρυθμικών ενδείξεων και της απαγγελίας.¹⁵⁹ Η διαρκής

¹⁵⁵ Ηλίας Λιαμής, «Το Γρηγοριανό Μέλος. Μία μουσική ανάμνηση από το παρελθόν των δύο Χριστιανικών παραδόσεων και της μίας Εκκλησίας», *Πεμπτούσια*, 2019, <https://www.pemptousia.gr/2019/05/to-grigoriano-melos-mia-mousiki-anamnisi-apo-to-parelthonton-dio-christianikon-paradoseon-ke-tis-mias-ekklisias/>, (προσπελάστηκε στις 14/03/2024).

¹⁵⁶ Christofer Headington, *Ιστορία της δυτικής μουσικής από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας*, (Μτφρ. Μάρκος Δραγούμης), τ. 1-2, Αθήνα, 1993, σ. 34

¹⁵⁷ Joseph Machlis, Kristine Forney, *Η Απόλαυση της Μουσικής, Εισαγωγή στην Ιστορία-Μορφολογία της Δυτικής Μουσικής*, (μτφρ. Δημήτρης Πυργιώτης), Εκδόσεις Fagotto books, Αθήνα, 1996, σ. 71.

¹⁵⁸ ό.π., σ.σ. 71-72.

¹⁵⁹ Μαλιάρας, ό.π., σ.σ. 16-17.

πρόσθεση στοιχείων στο γρηγοριανό μέλος έκανε αναγκαία τη δημιουργία μιας ακριβέστερης σημειογραφίας. Έτσι, άρχισαν να χρησιμοποιούνται περισσότερο τα διαστηματικά νεύματα, τα οποία σημειώνονταν είτε ψηλότερα είτε χαμηλότερα στο χειρόγραφο, ώστε να δηλωθεί το σχετικό ύψος του φθόγγου. Τα διαστηματικά νεύματα συνυπήρχαν για κάποιο διάστημα με τα μη διαστηματικά.¹⁶⁰

Το γρηγοριανό μέλος είχε σαν αρχικό χαρακτηριστικό τις μελισματικές μελωδίες, δηλαδή τις μελωδίες στις οποίες μία συλλαβή του κειμένου καταλαμβάνει μεγαλύτερες ομάδες φθόγγων, κάτι που επέδρασε έντονα στη μετέπειτα μουσική της Δύσης. Εκτός από τις μελισματικές υπάρχουν οι συλλαβικές μελωδίες, που μία νότα αντιστοιχεί σε κάθε συλλαβή και οι νευματικές μελωδίες, κατά τις οποίες δύο ή τέσσερις νότες αντιστοιχούν σε κάθε συλλαβή.¹⁶¹ Στην πορεία στο γρηγοριανό μέλος προστέθηκαν νέα μουσικά αποσπάσματα, δηλαδή τρόποι. Αρχικά υπήρξε παρεμβολή μελωδικών ασπασμάτων χωρίς προσθήκη κειμένου, στη συνέχεια έγινε προσθήκη κειμένου σε ήδη υπάρχοντα μελίσματα και μετά υπήρξε προσθήκη νέου κειμένου και νέας μουσικής.¹⁶² Χαρακτηριστικό παράδειγμα Γρηγοριανού άσματος είναι το Αντίφωνο της επίσημης Λειτουργίας της ημέρας του Πάσχα, το *Haec dies, Έφτασε η Μέρα*.¹⁶³

4.1.3 Η γέννηση της Πολυφωνίας

Κατά τα μέσα του 9^{ου} αιώνα εμφανίστηκε στον δυτικό κόσμο η πολυφωνία, δηλαδή ο συνδυασμός δύο ή περισσότερων μελωδικών γραμμών συγχρόνως. Η αρχή της προσδιορίζεται στους αυτοσχεδιασμούς των λαών της βόρειας Ευρώπης και πιο συγκεκριμένα των γερμανικών λαών, οι οποίοι βασιζόνταν πιο πολύ στο ταυτόχρονο άκουσμα δύο ή περισσότερων ήχων, τη συνήχηση και λιγότερο στη μελωδία και στο τραγούδι.¹⁶⁴ Τα πρώτα έντεχνα πολυφωνικά έργα ήταν γραμμένα με δύο φωνές και ονομάστηκαν όργανουμ και αφορούσαν τη διάνθιση μίας ήδη υπάρχουσας μονωδίας και όχι την ανάμειξη δύο φωνών.¹⁶⁵

¹⁶⁰ ό.π., σ. 17.

¹⁶¹ Machlis, Forney, ό.π., σ. 72. ¹⁶⁶

¹⁶² Μαλιάρας, ό.π., σ.σ. 10-11.

¹⁶³ Machlis, Forney, ό.π., σ. 72.

¹⁶⁴ Μάμαλης, ό.π., σ. 30.

¹⁶⁵ ό.π., σ. 30.

Τα πρώτα παραδείγματα του πρώιμου όργανουμ μπορούσε κάποιος να βρει σε θεωρητικά συγγράμματα, εξάγοντας έτσι το συμπέρασμα πως βρίσκονταν στο στάδιο της δοκιμασίας. Η πρώτη σωζόμενη απόπειρα συγκρότησης ενός συστήματος κανόνων για την πολυφωνία πραγματοποιείται τον 9^ο αιώνα με μία μουσική ανώνυμη πραγματεία, το *Musica Enchiriadis*, η οποία αρχικά αποδόθηκε στον μοναχό Βενεδικτίνο Hucbald.¹⁶⁶ Η πραγματεία αυτή αναφέρεται σε δύο τύπους όργανουμ, τις πέμπτες και τις τετάρτες. Το όργανουμ σε διάστημα πέμπτης ήταν το παλαιότερο και ο συνθέτης συνόδευε μία γρηγοριανή μελωδία σε χαμηλότερο ύψος και με παράλληλες πέμπτες ή οκτάβες. Το όργανουμ σε διάστημα τέταρτης ήταν έντεχνο και η συνοδευτική φωνή άρχιζε στο ίδιο ύψος με τη γρηγοριανή μελωδία και παρέμενε σταθερή μέχρι να σχηματιστεί το διάστημα τέταρτης και ακολουθούσαν παράλληλες τέταρτες. Και στους δύο τύπους όργανουμ η φωνή που απέδιδε τη γρηγοριανή μελωδία ονομάστηκε vox principalis και η φωνή που τη συνόδευε vox organalis.¹⁶⁷

Προκειμένου να αντιμετωπιστεί το πρόβλημα του συγχρονισμού των φωνών, κάτι που παρατηρείται μόνο στην πολυφωνία, πραγματοποιήθηκε προσπάθεια για την ύπαρξη νέας σημειογραφίας μέσα από το πρώτο θεωρητικό σύγγραμμα της πολυφωνίας, το όργανουμ της *Musica Enchiriadis*.¹⁶⁸ Σε αυτό το σύστημα υπήρχαν παράλληλες οριζόντιες γραμμές. Κάθε γραμμή υποδήλωνε μία νότα και πάνω στις γραμμές γράφονταν οι συλλαβές του κειμένου, καθώς και οι συλλαβές που σχετίζονταν με το ταυτόχρονο άκουσμα των ήχων. Η σημειογραφία αυτή ονομάστηκε δασειακή και στηρίζεται σε τέσσερα δασειακά σύμβολα που παρουσιάζουν τους φθόγγους ενός βασικού τετράχορδου. Η δασειακή σημειογραφία δεν είχε ιδιαίτερη διάδοση και αναφέρθηκε πως ήταν μόνο θεωρητικό κατασκεύασμα.¹⁶⁹

Από τον 11^ο αιώνα και μετά παρατηρήθηκε το φαινόμενο της αντίθετης κίνησης και διασταύρωσης των φωνών, στοιχείο που αποτελεί βασική αρχή της πολυφωνίας. Σε αντίθεση με το αρχικό όργανουμ η vox organalis είναι πάνω από την vox principalis και ακόμα παρατηρούνται σημεία όπου σε μία νότα vox principalis αντιστοιχούν

¹⁶⁶ Richard H. Hoppin, *Medieval Music*, Norton, 1978, σ.σ. 188-193.

¹⁶⁷ Μαλιάρας, ό.π., σ.σ. 22-23.

¹⁶⁸ ό.π., σ. 23.

¹⁶⁹ ό.π., σ. 24.

περισσότερες από μία νότες της vox organalis.¹⁷⁰ Όλες αυτές οι καινοτομίες περιέχονται σε χειρόγραφα που προέρχονται από το μοναστήρι St Martial στη Λιμόζ στη Νότιο Γαλλία και στο Codex Callixtinus, ένα χειρόγραφο του 12^{ου} αιώνα, που βρίσκεται στον καθεδρικό ναό του Σαντιάγο ντε Κομποστέλα στη Γαλικία της Ισπανίας.¹⁷¹

4.1.4 Η Σχολή της Παναγίας των Παρισίων

Τον 12^ο και τον 13^ο αιώνα άκμασε η Σχολή της Παναγίας των Παρισίων, η οποία είχε σαν βάση τον νεότευκτο τότε ναό. Υπήρξε το σημαντικότερο κέντρο μουσικής δημιουργίας της μεσαιωνικής Ευρώπης και η αρχική οργάνωση της αντιστικτικής πολυφωνίας έθεσε τα θεμέλια της πρώιμης γοθτικής εκκλησιαστικής μουσικής.¹⁷² Με τη Σχολή της Παναγίας των Παρισίων, η μουσική τέχνη ξεφεύγει από τον κλειστό και ανώνυμο κύκλο των μοναστηριών και αρχίζει να επεκτείνεται στις πόλεις. Ακόμη, βέβαια, η μουσική δεν είχε αποδεσμευτεί από την Εκκλησία. Έτσι, πλέον τα ονόματα των συνθετών αρχίζουν να γίνονται γνωστά και να αναγνωρίζεται η μουσική τους, όπως του Λεονέν, ιδρυτή της Σχολής και του διαδόχου του, Περοτέν.¹⁷³

Κατά τον μεσαιωνικό τρόπο σκέψης το καινούριο έπρεπε να στηριχτεί πάνω στο παλιό. Έτσι, οι συνθέτες του όργανουμ τοποθέτησαν τα κομμάτια τους στο ήδη υπάρχον γρηγοριανό μέλος, με αποτέλεσμα η υψηλότερη φωνή να κινείται ελεύθερα και γρήγορα προς τα επάνω. Αυτό ονομάστηκε οργαναλικό ύφος.¹⁷⁴ Επίσης, το αρχικό άσθμα τέθηκε σε γρηγορότερη κίνηση και ο ρυθμός μπορούσε να συγκριθεί με αυτόν της υψηλότερης φωνής. Αυτό το ύφος ονομάστηκε ντισκάντους και αντιδιαστέλεται με το οργαναλικό ύφος. Και τα δύο ύφη ήταν δυνατόν να χρησιμοποιηθούν σε αντιθετικά τμήματα της ίδιας σύνθεσης.¹⁷⁵

¹⁷⁰ Μάμαλης, ό.π., σ. 30.

¹⁷¹ William J. Purkis, *Crusading Spirituality in the Holy Land and Iberia, c. 1095-c. 1187*, 2014, σ. 140

¹⁷² Μάμαλης, ό.π., σ. 33.

¹⁷³ Μαλιάρας, ό.π., σ. 28.

¹⁷⁴ Machlis, ό.π., σ. 74.

¹⁷⁵ ό.π., σ. 74.

Με τη Σχολή της Παναγίας των Παρισίων παρατηρείται μία σημαντική εξέλιξη όσον αφορά τη σημειογραφία. Παρατηρείται η αρχή της γραπτής σύνθεσης και η σημειογραφία είναι πολύ σημαντική γιατί εμφανίζονται πολύπλοκες πολυφωνικές συνηχήσεις και υπήρχε μεγάλη ανάγκη καθορισμού της διάρκειας και του ρυθμού των φθόγγων.¹⁷⁶ Το σύστημα αυτό ονομάστηκε τετράγωνη σημειογραφία εξαιτίας του σχήματος των φθογγόσημων, τα οποία δηλώνουν τονικό ύψος και όχι κατεύθυνση ή απόσταση μεταξύ των δύο τονικών ύψων. Επίσης, μεταφέρουν μηνύματα διάρκειας και ρυθμού με βάση το ρυθμικό σύστημα των τρόπων, το οποίο στηρίχτηκε στα αρχαία ελληνικά ποιητικά μέτρα. Οι ρυθμικοί τρόποι της Σχολής της Παναγίας των Παρισίων ήταν ο Τροχαίος, ο Ίαμβος, ο Δάκτυλος, ο Ανάπαιστος, ο Σπονδείος και ο Τρίβραχυς.¹⁷⁷

4.1.5 Παλαιά Τέχνη- Ars Antiqua

Η Σχολή της Παναγίας των Παρισίων ανέπτυξε την πρώτη πολυφωνική τέχνη, η οποία ονομάστηκε Παλαιά Τέχνη, Ars Antiqua. Από τα μέσα του 13^{ου} αιώνα έως τις αρχές του 14^{ου} οι μουσικοί της Ευρώπης θα χρησιμοποιήσουν τα επιτεύγματα της Σχολής της Παναγίας των Παρισίων και θα γίνουν νεωτερισμοί όσον αφορά κυρίως τη σημειογραφία.¹⁷⁸ Η Ars Antiqua χωρίζεται σε δύο περιόδους. Η παλαιότερη αναφέρεται περί τα μέσα του 13^{ου} αιώνα και σημαντικότεροι συνθέτες ήταν ο Γερμανός θεωρητικός της μουσικής, Φράνκο της Κολωνίας¹⁷⁹ και ο Γάλλος τρουβέρος Αντάμ ντε λα Αλ.¹⁸⁰ Η νεότερη περίοδος, η οποία αναφέρεται στα τέλη του 13^{ου} αιώνα, είχε σαν σημαντικότερο εκπρόσωπο τον Γάλλο κληρικό Πέτρους ντε Κρουσέ.¹⁸¹

¹⁷⁶ Μαλιάρας, ό.π., σ. 31.

¹⁷⁷ ό.π., σ. 31-32.

¹⁷⁸ ό.π., σ. 34.

¹⁷⁹ Andrew Hughes, «Franco of Cologne», *Grove Music Online*, Oxford University Press.
<https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780227679319.001.0001/acref-9780227679319-e-1081>, (προσπελάστηκε στις 28/03/3024)

¹⁸⁰ Robert Falck, «Adam de la Halle», *Grove Music Online*, Oxford University Press,
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000163?mediaType=Image>, (προσπελάστηκε στις 01/05/2024)

¹⁸¹ Albert Seay, *Music in the Medieval World*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1965.

Το είδος που κυριάρχησε στην εκκλησιαστική μουσική του 13^{ου} και του 14^{ου} αιώνα ήταν το μοτέτο, το οποίο αναφέρεται στη φωνητική σύνθεση που μπορεί είτε να έχει είτε όχι συνοδεία οργάνων. Στο μοτέτο οι συνθέτες του Μεσαίωνα στηρίχτηκαν στα ήδη υπάρχοντα έργα και έχοντας επιλέξει ένα μέρος γρηγοριανού άσματος, το οποίο ονομάστηκε κάντους φίρμους, έδωσαν μεγαλύτερη διάρκεια στις νότες.¹⁸² Η φωνή που τραγουδούσε το κάντους φίρμους ονομάστηκε τενόρος και οι προστιθέμενες φωνητικές γραμμές ονομάστηκαν duplum η διπλή, triplum η τριπλή και quadruplum η τετραπλή. Πιο συνηθισμένη μορφή ήταν το τρίφωνο μοτέτο.¹⁸³

Η Ars Antiqua ξεχώρισε από τη Σχολή της Παναγίας των Παρισίων όσον αφορά τη σημειογραφία. Ενώ οι ρυθμικοί τρόποι διατηρήθηκαν, παράλληλα, όμως, διατυπώθηκαν από ανεξάρτητα και αυτοτελή φθογγόσημα, των οποίων η αξία και η διάρκεια δηλώθηκαν με σαφήνεια. Έχουμε την εμφάνιση τη μετρημένης σημειογραφίας, όπου κάθε φθογγόσημο έχει καθορισμένη αξία. Οι αξίες που χρησιμοποιήθηκαν ήταν οι maxima, longa, brevis, semibreves, minima.¹⁸⁴ Από τα τέλη του 13^{ου} αιώνα η διαίρεση των αξιών ήταν τριμερής. Ο Φράνκο της Κολωνίας εισήγαγε ένα σύστημα κατά το οποίο η brevis ήταν η μικρότερη αξία που επιτρεπόταν να φέρει μία συλλαβή του κειμένου. Ο Πέτρος ντε Κρουσέ άλλαξε την υποδιαίρεση των αξιών από brevis σε semibreves και έχουμε τρίηχα, τετράηχα, πεντάηχα κλπ μοτέτα. Είναι χαρακτηριστικό πως τα μοτέτα ήταν σημειωμένα σε «πάρτες» και όχι σε παρτιτούρες όπως γινόταν μέχρι τότε.¹⁸⁵

4.1.6 Νέα Τέχνη - Ars Nova

Τον 14^ο αιώνα ο Γάλλος συνθέτης Φιλίπ ντε Βιτρώ εξέδωσε μία μουσική πραγματεία την οποία ονόμασε Ars Nova και από την οποία πήρε ολόκληρη εποχή το όνομά της. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου πραγματοποιήθηκαν καινοτομίες ειδικότερα πάνω στη μουσική σημειογραφία, τόσο στη μετρική όσο και στη ρυθμική.¹⁸⁶ Το νέο αυτό ύφος μουσικής ήρθε σε μία περίοδο όπου η επιρροή της θρησκείας στους ανθρώπους μειώθηκε

¹⁸² Machlis, ό.π., σ. 76.

¹⁸³ ό.π., σ. 76.

¹⁸⁴ Μαλιάρας, ό.π., σ.σ. 35-36.

¹⁸⁵ ό.π., σ.σ. 36-38.

¹⁸⁶ Νάσος Μαγγιώρος, επιμ. « Φιλίπ ντε Βιτρώ» *Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα*, τ. 14, 1991, σ.σ. 398-399.

δραστικά, γεγονός που φάνηκε και στη μουσική δημιουργία μιας και υπήρξε αξιόλογη ενίσχυση της κοσμικής πολυφωνικής μουσικής έναντι στην προτεραιότητα που είχε δοθεί στην εκκλησιαστική μουσική. Χαρακτηριστικό είναι πως συνθέτες όπως ο Γκιγιόμ ντε Μασό, ίσως ένας από τους σπουδαιότερους του 14^{ου} αιώνα, έγραφαν τόσο κοσμικά όσο και εκκλησιαστικά μουσικά έργα, αναδεικνύοντας έτσι τον ισότιμο ρόλο τους στην κοινωνία.¹⁸⁷

Κατά τη διάρκεια της Ars Nova υπήρξαν αλλαγές στην ήδη υπάρχουσα μορφή του μοτέτου, αποκτώντας περισσότερες ελευθερίες. Η φωνή τενόρ δεν ήταν πια η βάση και κάτω από αυτή προστέθηκε μία ελεύθερη φωνή, που ονομάστηκε κοντρατενόρ. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα η φωνή του τενόρ να έχει την ίδια δυναμική με τις υπόλοιπες.¹⁸⁸ Τα κύρια χαρακτηριστικά της Ars Nova ήταν η χρήση του προσαγωγέα, ο έβδομος φθόγγος της μουσικής κλίμακας, μεταβάλλοντας τους εκκλησιαστικούς τρόπους και συγχωνεύοντάς τους στους αρμονικούς τρόπους, στον μείζονα και στον ελάσσονα. Τελειοποιήθηκε η θεωρία της αντίστιξης, διαμορφώθηκε το αρμονικό ύφος και αναζητήθηκαν απλοί ρυθμοί με τον ντε Βιτρύ να εισάγει τον διπλό ρυθμό, ο οποίος χαρακτηρίστηκε ως ατελής, σε αντιδιαστολή με τον τριπλό ρυθμό, που θεολογικά αναφερόταν ως ο τέλειος χρόνος.¹⁸⁹

Τον 14^ο αιώνα χρησιμοποιήθηκε η εξελιγμένη μορφή της μετρημένης σημειογραφίας, με τα φθογγόσημα που είναι ανεξάρτητα και απέδωσαν με ακρίβεια τις ρυθμικές σχέσεις στη μουσική. Χαρακτηριστικά η σημειογραφία της εποχής αποτυπώθηκε στα θεωρητικά συγγράμματα του ντε Βιτρύ και του Γάλλου θεωρητικού της μουσικής Ιωάννη ντε Μουρί.¹⁹⁰ Σε αυτή τη σημειογραφία η διπλή διαίρεση των αξιών χρησιμοποιείται ισότιμα με την τριπλή. Πολλές φορές τύχαινε να στο ίδιο κομμάτι να ίσχυε ταυτόχρονα η διμερής διαίρεση μίας αξίας με την τριμερή της άλλης, με αποτέλεσμα να δηλώνεται ξεχωριστά τί συνέβαινε σε αυτές τις δύο σχέσεις. Επίσης, στη διάρκεια ενός κομματιού μπορεί να υπήρχε προσωρινή αλλαγή όλων των αξιών και ένα τμήμα μίας σύνθεσης να επαναληφθεί

¹⁸⁷ Μαλιάρας, ό.π., σ. 39.

¹⁸⁸ Μάμαλης, ό.π., σ. 38.

¹⁸⁹ ό.π., σ. 38.

¹⁹⁰ Μαλιάρας, ό.π., σ. 46.¹⁹⁵

με αλλαγή των μετρικών ενδείξεων. Ακόμα χρησιμοποιήθηκαν οι κουκίδες διαίρεσης από τη σημειογραφία της *Ars Antiqua* και οι ανάλογες κουκίδες προσθήκης.¹⁹¹

4.2 Η εκκλησιαστική μουσική στην Αναγέννηση

4.2.1 Εισαγωγή

Τον 15^ο και τον 16^ο αιώνα παρατηρήθηκε μία εξαιρετική πνευματική και καλλιτεχνική δραστηριότητα στη δυτική Ευρώπη, η οποία χαρακτηρίστηκε από ορθολογισμό και έντονο ενδιαφέρον για την ερμηνεία της πνευματικής και καλλιτεχνικής κληρονομιάς της ελληνορωμαϊκής αρχαιότητας. Ο σκοταδισμός του Μεσαίωνα έδωσε τη θέση του σε μία νέα εποχή, την Αναγέννηση, κατά την οποία η Τέχνη ξέφυγε από το αυστηρό θρησκευτικό πλαίσιο, επικρατώντας ελευθερία και καλαισθησία ως προς την επιλογή θεμάτων.¹⁹²

4.2.2 Πρώιμη Αναγέννηση- Η επιρροή της Αγγλίας

Όταν το 1415 οι Άγγλοι νίκησαν τους Γάλλους εν μέσω του εκατονταετούς πολέμου που πραγματοποιήθηκε μεταξύ των δύο χωρών και κατέλαβαν το Παρίσι, μετέφεραν στη γαλλική τέχνη και πολλά στοιχεία του πολιτισμού τους, μεταξύ αυτών και στη μουσική. Από τον 13^ο αιώνα είχε ξεκινήσει η χρήση της πολυφωνικής μουσικής στην Αγγλία, η οποία χαρακτηρίζονταν από απλούστερη δομή και συνήχηση, σε σχέση με τη γαλλική πολυπλοκότητα, λόγω του ότι οι Άγγλοι αντιμετώπιζαν τη μουσική πιο πολύ με βάση τα λαϊκά πρότυπα.¹⁹³ Τον 14^ο αιώνα, επηρεάστηκαν εν μέρει από τις τεχνικές συνθέσεις της μουσικής της *ars nova* που επικρατούσε στην ηπειρωτική Ευρώπη, χωρίς, ωστόσο, να χάσουν το ιδιαίτερο γνώρισμα της απλότητας της μουσικής τους. Στις αρχές του 15^{ου} αιώνα οι Άγγλοι μουσικοί εμπλούτισαν μελωδικά το γρηγοριανό μέλος, κάτι που οι Γάλλοι θεωρούσαν πως δεν ήταν εφικτό, στηριζόμενοι στο *cantus firmus* του γρηγοριανού άσματος.¹⁹⁴

Η αγγλική μουσική εισήγαγε και μία αυτοσχέδια πολυφωνία που απαρτιζόνταν από κίνηση συνοδευτικών φωνών σε παράλληλες τρίτες ή έκτες προς ένα δεδομένο λειτουργικό μέλος. Η τεχνική αυτή ονομάστηκε *gymel* και αρχικά αποτελείτο από δύο

¹⁹¹ ό.π., σ. 46.

¹⁹² Arnold Hauser, *Κοινωνική ιστορία της τέχνης, Αναγέννηση, Μανιερισμός, Μπαρόκ*, (μτφρ. Τάκης Κονδύλης), τ. 2, Εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα, 1984, (πρώτη έκδοση: 1952), σ.σ. 15-18.

¹⁹³ Μαλιάρας, ό.π. σ. 52.

¹⁹⁴ ό.π., σ.σ. 52-53.

φωνές, με το λειτουργικό μέλος να ήταν το μόνο που γράφονταν με νότες και βρίσκονταν συνήθως στην κάτω φωνή.¹⁹⁵ Οι δύο βασικές φωνές του αγγλικού *gymel* είχαν τη δυνατότητα να διπλασιάζονται στην πάνω ή κάτω οκτάβα, με αποτέλεσμα να προκύπτουν τετράφωνα, εξάφωνο ή οκτάφωνα οικοδομήματα. Η τεχνική αυτή της πολυφωνίας-ομοφωνίας έγινε ευρέως γνωστή στην Ευρώπη με το όνομα *discantus* και ήταν από τα σημαντικότερα στοιχεία του νέου ύφους της Αναγέννησης, του *Fauxbourdon*.¹⁹⁶

Ένας από τους σημαντικότερους Άγγλους συνθέτες ήταν ο John Dunstable, το έργο του οποίου επηρέασε την μουσική εξέλιξη της Ευρώπης. Η μουσική του ήταν μελωδική και σώθηκαν περίπου 58 έργα του, τα περισσότερα από τα οποία ήταν θρησκευτικά. Δημιούργησε τη λειτουργία *Tenor*, κατά την οποία όλα τα μέρη των επαναλαμβανόμενων ψαλμωδιών της Λειτουργίας, είχαν μία κοινή προϋπάρχουσα μελωδία που αποτελούσε τη βάση μίας πολυφωνικής σύνθεσης, το *cantus firmus*.¹⁹⁷ Επίσης, αξιοσημείωτος είναι και ο Walter Odington, ένας Άγγλος Βενεδικτίνος συγγραφέας, ο οποίος έγραψε το *Summa de speculatione musicae*, στο οποίο αναφέρθηκε στην πρακτική χρήση της τρίτης και της έκτης συνοδευτικής φωνής από τους Άγγλους.¹⁹⁸

4.2.3 Η Γαλλοφλαμανδική Σχολή

Ο 15^{ος} αιώνας χαρακτηρίστηκε ως η χρυσή εποχή της γαλλικής μουσικής, μιας και πραγματοποιήθηκε βαθιά αλλαγή στη μουσική γλώσσα. Ο θάνατος του Γάλλου ποιητή και συνθέτη του Μεσαίωνα, Γκιγιώμ ντε Μασό, οδήγησε τους συνθέτες της εποχής σε μία στροφή προς τις κοσμικές φόρμες, ξεφεύγοντας από το μοτέτο. Συνθέτες όπως ο Αντονέλλο ντε Κασέρτα ακολούθησαν το μουσικό ύφος της *ars subtilior*, συνδυάζοντας χαρακτηριστικά της γαλλικής και της ιταλικής σημειογραφίας.¹⁹⁹ Η διεύρυνση των εμπορικών συναλλαγών του 15^{ου} αιώνα και η ισχυροποίηση της αριστοκρατίας, σε συνδυασμό με την ανάπτυξη των διπλωματικών σχέσεων και τη συνήθεια των αρχόντων για δικές τους χορωδίες, είχε ως αποτέλεσμα την άνθηση της θρησκευτικής και της κοσμικής μουσικής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτέλεσε το βασίλειο της

¹⁹⁵ Ernest H. Sanders, «Gymel», *Grove Music Online* ed. L. Macy, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=gymel&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>, (προσπελάστηκε στις 10/04/2024)

¹⁹⁶ Μαλιάρας, ό.π., σ. 53.

¹⁹⁷ ό.π., σ. 54.

¹⁹⁸ ό.π., σ. 55.

¹⁹⁹ Μάμαλης, ό.π., σ. 46.

Βουργουνδίας.²⁰⁰

Το σπουδαιότερο επίτευγμα στην μουσική την εποχή εκείνη ήταν η άνθηση της Βουργουνδικής ή Γαλλοφλαμανδικής Σχολής, η οποία αναπτύχθηκε στην περιοχή της βόρειας Γαλλίας και της Φλάνδρας.²⁰¹ Κύριο χαρακτηριστικό τους υπήρξε η τετράφωνη πολυφωνία που οδήγησε στην ανάπτυξη της πολυφωνίας και στην επέκταση της αντίστιξης, οδηγώντας σε υπερβολική χρήση του κανόνα. Στον κανόνα οι φωνές χωρίζονταν σε δύο ομάδες απαντώντας η μία στην άλλη και χρησιμοποιούσαν το ίδιο μοτίβο. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα να δημιουργηθεί το στυλ της μίμησης, η διαρκής μίμηση, δηλαδή όταν μία φωνή κάνει επανάληψη ενός μελωδικού σχήματος που έχει ακούσει από μία άλλη. Με αυτόν τον τρόπο εμφανίστηκε ένας νέος τρόπος θεματικής ανάπτυξης, προσδίδοντας στο έργο διαρκή συνοχή.²⁰²

Τα είδη της μουσικής σύνθεσης της περιόδου της Γαλλοφλαμανδικής Σχολής ήταν οι Λειτουργίες, το κυριότερο είδος θρησκευτικής μουσικής, τα *magnificats*, έργα που αναφέρονται στον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου και τα *chanson*, τα κοσμικά τραγούδια της εποχής.²⁰³ Παράλληλα εμφανίζεται και το αναγεννησιακό μοτέτο, το οποίο απέκτησε θρησκευτική μορφή με απλό λατινικό κείμενο και χρησιμοποιήθηκε στη Θεία Λειτουργία, καθώς και σε άλλες εκκλησιαστικές τελετές. Ήταν ιδιαίτερα αρεστά στον λαό τα μοτέτα που εξυμνούσαν την Παναγία και ήταν έργα γραμμένα για τρεις ή τέσσερις φωνές και βασισμένα σε έναν ψαλμό ή ένα άλλο κάντους φέρμους. Οι φωνές ήταν ομοιόμορφες και τα χαμηλότερα μέρη παίζονταν από μουσικά όργανα.²⁰⁴

Από τους πρώτους συνθέτες της Σχολής αυτής ήταν ο Γκιγιόμ Ντυφέ, ο οποίος θεωρήθηκε από τους σύγχρονούς του ως ο καλύτερος συνθέτης του 15^{ου} αιώνα. Πέρασε τα δημιουργικά του χρόνια στην Ιταλία και είχε ενεργό ρόλο στη βασιλική αυλή του Φίλιππου του Καλού, Δούκα της Βουργουνδίας. Το ύφος του Ντυφέ ξεφεύγει από την πολυπλοκότητα του 14^{ου} αιώνα και είναι απλό και προσιτό. Η αρμονία γίνεται πιο σύμφωνη, οι μελωδίες είναι καλοσχεδιασμένες και με ξεκάθαρους ρυθμούς και εισήγαγε

²⁰⁰ ό.π., σ. 47.

²⁰¹ Theodore Karp, « Franco-Netherlandish School », *Encyclopaedia Britannica*, online edition, 2007, <https://www.britannica.com/art/Franco-Netherlandish-school>, (προσπελάστηκε στις 28/03/2024) .

²⁰² Μάμαλης, ό.π., σ. 47.

²⁰³ ό.π., σ. 48.

²⁰⁴ Machlis, ό.π., σ. 95.

και μία τέταρτη φωνή στις ήδη τρεις προϋπάρχουσες.²⁰⁵ Χαρακτηριστικό του έργο είναι το λατινικό μοτέτο *Φιλεύσπλαχνη Μητέρα του Σωτήρα*, ένα κείμενο που είναι αφιερωμένο στην Παναγία και είναι γραμμένο για τρεις φωνές. Εδώ το κάντους φέρνουμε τοποθετείται στην υψηλότερη φωνή και ο ακροατής μπορεί ευκολότερα να το παρακολουθήσει.²⁰⁶ Εκτός από τον Ντυφέ, άλλοι εκπρόσωποι της Γαλλοφλαμανδικής Σχολής ήταν ο Ζιλ Μπινσουά, ο Νικολά Γκρενόν, ο Πιέρ Φονταίν και ο Άγγλος Ρόμπερτ Μόρτον, που ήταν ιδιαίτερα ενεργός στην Αυλή της Βουργουνδίας.²⁰⁷

4.2.4 Η Λειτουργία στην πρόιμη Αναγέννηση

Εκτός από την ανάπτυξη της πολυφωνίας, οι καλλιτέχνες της Αναγέννησης επικεντρώθηκαν στην μελοποίηση της καθημερινής Θείας Λειτουργίας, η οποία ονομάζεται Τυπική Ακολουθία.²⁰⁸ Τα πέντε μέρη της Λειτουργίας, Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei, αποκτούν βαρύτητα και ενδύονται μουσικά. Αυτά τα μέρη της Λειτουργίας πλέον άδονται στην καθομιλούμενη γλώσσα της κάθε χώρας. Η πολυφωνική μουσική επένδυση της Λειτουργίας βασίζεται κυρίως σε ένα απόσπασμα γρηγοριανού άσματος. Επίσης, σημαντική είναι και η Λειτουργία για τους νεκρούς, το Ρέκβιεμ, που ψάλλεται στις κηδείες και στις επιμνημοσυνες δεήσεις και συμπεριλαμβάνονται προσευχές που διαφυλάττουν τη σοβαρότητα της περίπτωσης.²⁰⁹

Ο Γιοχάνες Όκεγκεμ ανήκει στη δεύτερη γενιά της Γαλλοφλαμανδικής Σχολής, ο οποίος άφησε ένα πλούσιο έργο με 14 λειτουργίες, 1 ρέκβιεμ και 5 μοτέτα.²¹⁰ Υπήρξε μεγάλος τεχνίτης της αντίστιξης, δημιουργώντας κανόνες με 36 φωνές και ανέδειξε μία μελωδική ελευθερία που τον ξεχώρισε από τον Ντυφέ. Εφάρμοσε τις τεχνικές του κανόνα, σύμφωνα με τον οποίο οι δύο φωνές αποδίδονται σε διαφορετική ταχύτητα και στη λειτουργία *Missa Prolationum*, χρησιμοποίησε τον διπλό κανόνα και την πολυφωνία των τεσσάρων φωνών, χωρίς κάντους φέρνουμε. Τον διακατείχε έντονο θρησκευτικό συναίσθημα, με τα μοτέτα του να είναι αφιερωμένα στην Παναγία.²¹¹

²⁰⁵ ό.π., σ. 96.

²⁰⁶ ό.π., σ. 96.

²⁰⁷ Μάμαλης, ο.π., σ. 48.

²⁰⁸ Machlis, ό.π., σ. 98.

²⁰⁹ ό.π., σ. σ. 98-99.

²¹⁰ Μάμαλης, ό.π., σ. 49.

²¹¹ ό.π., σ. 49.

Μαθητής του Όκεγκεμ υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους συνθέτες του 16^{ου} αιώνα, ο Ζοσκέν ντε Πρε. Εργάστηκε σε αυλές δουκών στην Ιταλία, όπου και αφομοίωσε την βόρεια τέχνη με τις κλασικές αρετές της ισορροπίας, του μέτρου και την αίσθηση των αρμονικών αναλογιών και της φωτεινής δομής.²¹² Η μουσική του ντε Πρε προκαλεί διάφορα συναισθήματα στον ακροατή και είναι πλούσια σε μελωδίες όμορφες και γαλήνιες με εκφραστική αρμονία. Συνέθεσε πάνω από δεκαεπτά ολοκληρωμένες μουσικές ενδύσεις της Θείας Λειτουργίας, χρησιμοποιώντας διάφορες τεχνικές βασισμένες σε ήδη υπάρχοντα μονοφωνικά ή πολυφωνικά πρότυπα. Χαρακτηριστικό του έργο είναι η Λειτουργία La sol fa re mi, ένα οστινάτο κατά το οποίο επαναλαμβάνεται η φράση επίμονα με την ίδια μουσική φωνή.²¹³

4.2.5 Η μουσική του 16^{ου} αιώνα

Ο 16^{ος} αιώνας ήταν η εποχή της Αναγέννησης στην Ευρώπη, όπου ευνοήθηκε από το πνεύμα της «επιστροφής στην Αρχαιότητα». Η Καθολική Εκκλησία, όμως, εκείνη την περίοδο, αναγκάστηκε να λάβει δραστικά μέτρα κατά του Προτεσταντισμού, ενός θρησκευτικού κινήματος που ξεκίνησε από τον Γερμανό μοναχό Μαρτίνο Λούθηρο, το 1517. Η Καθολική Εκκλησία, με τη Σύνοδο του Τρέντο, προσπάθησε να συσπειρώσει τις όμορες εκκλησίες και αποφάσισε να υιοθετηθεί η απλότητα στην πολυφωνία, η διαύγεια του κειμένου έναντι της μουσικής και η αποφυγή δεδομένων μελών όσων προέρχονταν από την κοσμική μουσική.²¹⁴

Στις επίσημες θρησκευτικές εκδηλώσεις συγκεντρώνονταν οργανοπαίχτες, μουσικοί της εκκλησίας, πρωτοψάλτες και παιδικές χορωδίες. Χαρακτηριστική μουσική της εποχής ήταν το plain chant της λειτουργίας και η θρησκευτική πολυφωνία. Το δεύτερο μισό του 16^{ου} αιώνα διακρίθηκαν το μοτέτο και η λειτουργία.²¹⁵ Σε αυτό σημαντικό ρόλο έπαιξαν Ιταλοί συνθέτες, με τον Τζιοβάνι Πιερλουίτζι ντα Παλεστρίνα να θεωρείται ο σημαντικότερος της εποχής. Ευνοούμενος της παπικής Αυλής, συνέθεσε πάνω από εκατό Λειτουργίες και έγραψε σε ύφος «α καπέλα». Έχει χαρακτηριστεί ως ο κατεξοχήν Καθολικός συνθέτης, καθώς το έργο του έδωσε φωνή στη θρησκευτικότητα της Αντιμεταρρύθμισης, δηλαδή της απάντησης της Καθολικής Εκκλησίας στον

²¹² Machlis, ό.π., σ. 100.

²¹³ ό.π., σ. 100

²¹⁴ Μάμαλης, ό.π., σ. 63.

²¹⁵ ό.π., σ. 64.

Προτεσταντισμό.²¹⁶

4.2.6 Η μουσική της Διαμαρτυρόμενης Εκκλησίας

Όταν ο Λούθηρος δημιούργησε τον 16^ο αιώνα την Λουθηρανική Προτεσταντική Εκκλησία, προκαλώντας το Σχίσμα στην δυτική Εκκλησία, μετέφρασε την Βίβλο στα γερμανικά και χρησιμοποίησε ως μέσο τη μουσική, προκειμένου να είναι πιο ενεργή και μαζική η προσέλευση των πιστών. Τα εκκλησιαστικά τραγούδια γράφονταν πλέον στα γερμανικά, αντί για τα λατινικά και η μελωδία τους ήταν αρκετά εύκολη, όπως το λαϊκό τραγούδι. Έτσι δημιούργησε τα κοράλ, δηλαδή μουσικούς ύμνους που μπορούσαν να ακούσουν και οι πιο απλοί πιστοί.²¹⁷ Οι λουθηρανοί στην Γερμανία είχαν ως συνήθεια να προτρέπουν τους πιστούς να ψάλλουν με τη γλώσσα του λαού, κάτι που βοήθησε στη διαμόρφωση της μονωδίας συνοδευόμενη αρχικά από φωνητική αρμονία και αργότερα από συγχορδίες απλούστερου και μεγαλοπρεπούς οργάνου.²¹⁸

Ένας άλλος μεταρρυθμιστής, ο Καλβίνος, δεν απαγόρευσε τη μουσική στην Γενεύη, όπως είχε κάνει ο Ζβίγγλιος στη Ζυρίχη. Δέχτηκε το τραγούδι των ψαλμών και προσπάθησε να το διασκευάσει ανεπιτυχώς, με αποτέλεσμα να χρησιμοποιήσει την μετάφραση του Γάλλου ποιητή Κλεμάν Μαρό. Οι ψαλμοί αυτοί σε γαλλικούς στίχους καθιερώθηκαν στην Διαμαρτυρόμενη Εκκλησία και σε αυτούς προσαρμόστηκαν μελωδίες από λαϊκά τραγούδια.²¹⁹

4.2.7 Μουσική σημειογραφία της Αναγέννησης

Στις αρχές του 14^{ου} αιώνα η αξία ενός φθόγγου άλλαζε σύμφωνα με το χρώμα του, δηλαδή ο κόκκινος φθόγγος δεν είχε την ίδια διάρκεια με τον μαύρο. Γύρω στα μέσα του 14^{ου} αιώνα θεωρήθηκε πως ήταν ευκολότερο να μην χρωματίζουν πια τις νότες, αλλά να τις αφήνουν μόνο με το περίγραμμά τους, με αποτέλεσμα να υπάρχουν μόνο μαύρες και λευκές νότες, όπου οι μαύρες χρησιμοποιούνταν μόνο για μικρότερες αξίες.²²⁰ Επίσης, μία

²¹⁶ Machlis, ό.π., σ.σ. 102-104.

²¹⁷ Μάμαλης, ό.π., σ. 65.

²¹⁸ Paul Landormy, *Ιστορία της Μουσικής*, (μτφρ. Σοφία Κ. Σπανούδη), Αθήνα, Εκδόσεις Ελληνική Παιδεία, 2004, σ. 53.

²¹⁹ Karl Nef, *Ιστορία της Μουσικής*, (μτφρ. Φοίβος Ανωγειανάκης), Εκδόσεις Ν. Βότσης, Αθήνα, 1985, σ. 208.

²²⁰ ό.π., σ.σ. 184-185.

νότα μπορούσε να ήταν προσωρινά ατελής, καθώς μπορούσε να χάσει το ένα τρίτο της αξίας της. Η μουσική σημειογραφία απέκτησε σιγά-σιγά μεγάλη ακρίβεια, καθώς και τη δυνατότητα να εκφράζει τις πιο πολύπλοκες σχέσεις που μπορεί να υπάρχουν ανάμεσα σε φθόγγους με διαφορετική αξία.²²¹

Από τα τέλη του 15^{ου} αιώνα η τυπογραφία άρχισε να χρησιμοποιείται και για την έκδοση μουσικών έργων. Η μουσική τυπογραφία με μετάλλινα κινητά στοιχεία αποτέλεσε ανακάλυψη του Οτταβιάνο ντε Πετρούτσι στην Βενετία, ο οποίος εξέδωσε πολλά κυρίως θρησκευτικά έργα των συνθετών της Γαλλοφλαμανδικής Σχολής και των Ιταλών. Το πρώτο βιβλίο μουσικής που τυπώθηκε ήταν μία συλλογή από 33 τρίφωνα μοτέτα διαφόρων συνθετών μεταξύ των οποίων και του ντε Πρε.²²² Η μουσική τυπογραφία διαδόθηκε σύντομα και σε άλλες πόλεις της Ευρώπης, όπως στην Μαγεντία στη Γερμανία και στο Παρίσι. Είναι χαρακτηριστικό πως εκεί βελτιώθηκε σημαντικά η εκτύπωση, καθώς ενώθηκαν η νότα και το πεντάγραμμα σ ένα μόνο στοιχείο. Ακολούθησε η Λυών και σύντομα το Άμστερνταμ και η Νυρεμβέργη.²²³

4.3 Η μουσική Μπαρόκ

4.3.1 Εισαγωγή

Η διάδοχη κατάσταση της Αναγέννησης υπήρξε το Μπαρόκ, το οποίο χρονολογείται από το 1600 έως περίπου το 1725 και επηρέασε κάθε μορφή τέχνης. Το Μπαρόκ έδωσε ιδιαίτερη έμφαση στην ποικιλία, την αντιφατικότητα, την θεατρικότητα, την υπέρβαση και την υπερβολή, καθώς και σε στοιχεία που εντυπωσιάζουν. Εξάλλου, η ίδια η λέξη μπαρόκ προέρχεται από την πορτογαλική λέξη *bagucca*, που παραπέμπει σε κάτι εντυπωσιακό και λαμπρό.²²⁴

4.3.2 Η γέννηση της όπερας

Στις αρχές του 17^{ου} αιώνα, μία ομάδα διανοούμενων της Φλωρεντίας, η Καμεράτα, αντιτάχθηκαν στην τεχνική της πολυφωνίας και έχοντας ως πρότυπο την μουσικοδραματική τέχνη της Αρχαίας Ελλάδας, προήγαγαν το μονωδικό ύφος. Αυτό

²²¹ ό.π., σ.σ. 185-186.

²²² ό.π., σ. 186.

²²³ ό.π., σ. 186.

²²⁴ Αλμπάνη Γ., Κασσιμάτη Μ., ό.π., σ.σ. 175-176.

αφορούσε μουσική που ήταν γραμμένη για έναν τραγουδιστή, ήταν πλαισιωμένη με συνοδεία οργάνων και εξύψωνε τα συναισθήματα του ακροατή, βάσει του νεωτεριστικού πνεύματος της νέας μουσικής, της *Nuove Musiche*.²²⁵ Τα μέλη της Καμεράτας αναγνώρισαν σύντομα την παραστατικότητα του μονωδικού ύφους και έτσι συνδύασαν την φωνητική με την οργανική μουσική και την εφάρμοσαν στο δράμα. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να γεννηθεί η όπερα.²²⁶

Ο πρώτος μεγάλος δημιουργός της όπερας ήταν ο Ιταλός Κλαούντιο Μοντεβέρντι, ο οποίος αποσκοπούσε στο να αποδώσει μέσω της μουσικής τους το συγκινησιακό δυναμικό της ποίησης. Έδινε έμφαση στις αντιθέσεις μεταξύ των χαρακτήρων και διατηρούσε στις χορωδίες του την αντίστιξη. Έγραψε θρησκευτική φωνητική μουσική, όπως *Εσπερινούς*, *Λειτουργίες*, *Μεγαλυνάρια*, πνευματικά μαδριγάλια, μοτέτα και ψαλμούς.²²⁷ Εξίσου σημαντικός συνθέτης όπερας υπήρξε ο Άγγλος Χένρυ Πέρσελ, του οποίου οι θρησκευτικοί ύμνοι μετέφεραν την ατμόσφαιρα των επίσημων τελετουργιών σε μία μουσική ανοικτού χώρου μεγάλης δύναμης. Χαρακτηριστικά η οργανική του μουσική συγκατελέγεται ανάμεσα στα τελειότερα επιτεύγματα του μέσου Μπαρόκ. Ο Πέρσελ έγραψε ένα *Μεγαλυνάριο*, ένα *Te Deum* και ανθέμια.²²⁸

4.3.3 Η καντάτα στο Μπαρόκ

Πολλοί συνθέτες του Μπαρόκ δημιούργησαν σόλο τραγούδια με συνοδεία οργάνων, αλλά έδειξαν και έντονο ενδιαφέρον για τη δραματική μουσική ρητορεία. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να γεννηθεί ένα νέο είδος μουσικής, η καντάτα. Πρόκειται για ένα σύντομο και λιτό έργο για μονωδούς, χορωδία και εκτελεστές οργάνων, το οποίο έχει ως βάση μία ποιητική αφήγηση λυρικής ή δραματικής φύσης.²²⁹ Οι καντάτες είχαν τόσο κοσμικά όσο και θρησκευτικά θέματα. Ειδικότερα στην λουθηρανική παράδοση, η θρησκευτική καντάτα ήταν άρρηκτα συνδεδεμένη με το τελετουργικό και μαζί με το κήρυγμα και τις προσευχές αποτελούσαν το Ευαγγέλιο της ημέρας. Μετά τον 18^ο αιώνα η καντάτα στην Γερμανία απορρόφησε τα στοιχεία του ρετσιτατίβο, της άριας, το ντουέτο της όπερας, την

²²⁵ Machlis, ό.π., σ. 139.

²²⁶ ό.π., σ.σ. 139, 145.

²²⁷ ό.π., σ.σ. 146-147.

²²⁸ ό.π., σ.σ. 151-152.

²²⁹ ό.π., σ. 155.

λαμπρότητα της γαλλικής εισαγωγής της όπερας και τον δυναμισμό της ιταλικής ορχήστρας.²³⁰

Από τους σπουδαιότερους συνθέτες, όχι μόνο της λουθηρανικής καντάτας, αλλά όλων των εποχών, ήταν ο Γερμανός Γιόχαν Σεμπάστιαν Μπαχ. Από τις περίπου τριακόσιες καντάτες που συνέθεσε, σώθηκαν μόνο διακόσιες. Η μουσική του σχετίζονταν με τους λουθηρανικούς ύμνους, τα χωρικά και μέσα από αυτά ερχόταν σε άμεση επαφή με τις λαϊκές μελωδίες και γινόταν ο ρήτορας της πίστης.²³¹ Ο Μπαχ χρησιμοποιούσε πολύ το εκκλησιαστικό όργανο, με αποτέλεσμα να θεωρείται δεξιότεχνης οργανίστας. Εκτός από τις καντάτες του, μέσα από τις οποίες παρουσίαζε την άποψή του για την ζωή και τον θάνατο, συνέθεσε επτά μοτέτα, ένα Μεγαλυνάριο, τα *Πάθη κατά Ιωάννην* και τα *Πάθη κατά Ματθαίον*, που αποτελούν έπη της προτεσταντικής πίστης, το *Ορατόριο των Χριστουγέννων*, καθώς και τη Λειτουργία σε Σι ελάσσονα, η οποία παιζόταν στις αίθουσες των συναυλιών εξαιτίας της μεγάλης διάρκειάς της.²³²

4.3.4 Το ορατόριο

Στις αρχές του 17^{ου} αιώνα στην Ιταλία υπήρχε έντονο θρησκευτικό συναίσθημα, εξαιτίας του κινήματος της «Αντιμεταρρύθμισης». Οι θρησκευτικές συγκεντρώσεις κληρικών και λαϊκών σε κλειστούς χώρους που γίνονταν κοντά σε μεγάλες εκκλησίες ονομάστηκαν ορατόρια ή χώροι προσευχής, στους οποίους ακουγόταν πολλή θρησκευτική μουσική. Σταδιακά άρχισε και η σύνθεση μουσικής για αυτές τις συγκεντρώσεις, η οποία βασιζόταν στην μονωδία.²³³ Η μουσική των συγκεντρώσεων αυτών πήρε τη μορφή θρησκευτικής όπερας, δηλαδή ενός θρησκευτικού έργου με θρησκευτική υπόθεση, χωρίς σκηνική παρουσία και χωρίς να παρουσιάζεται στο θέατρο. Το έργο αυτό ονομάστηκε ορατόριο.²³⁴

Το ορατόριο χωρίστηκε σε δύο είδη τον 17^ο αιώνα, στο Oratorio latino και στο Oratorio volgare. Κυριότερος εκπρόσωπος του Oratorio latino ήταν στην Ιταλία ο Τζιάκομο Καρίσιμι και στην Γαλλία ο Μαρκ Αντουάν Σαρπαντιέ. Το Oratorio latino ξεχάστηκε πριν το τέλος του 17^{ου} αιώνα, εν αντιθέσει με το Oratorio volgare, το οποίο

²³⁰ ό.π., σ. 156.

²³¹ ό.π., σ. 157.

²³² ό.π., σ.σ. 157-158.

²³³ Μαλιάρας, ό.π., σ. 93.

²³⁴ ό.π., σ.σ. 93-94.

διήρκεσε σε όλη την διάρκεια της εποχής του Μπαρόκ είχε ως σημαντικότερο συνθέτη τον Ιταλό Αλεσάντρο Στραντέλα.²³⁵ Τον 18^ο αιώνα το ορατόριο επηρεάστηκε από την ναπολιτάνικη σχολή της όπερας, με τον Γερμανό συνθέτη Γκέοργκ Φρήντριχ Χαίντελ να συνθέτει το έργο του *Μεσσίας*, δίνοντας ιδιαίτερο βάρος στην χορωδία και στη θρησκευτική μεγαλοπρέπεια, προσθέτοντας στο ναπολιτάνικο ύφος νέα στοιχεία.²³⁶

4.3.5 Το Μπαρόκ στην Καθολική και Λουθηρανική μουσική

Την περίοδο του Μπαρόκ εξακολουθούσε να καλλιεργείται στις Καθολικές χώρες η πολυφωνική μουσική του μουσικού της Αναγέννησης Παλεστρίνα και να μιμούνται το ύφος του νεώτεροι συνθέτες. Η μονωδία που επικρατούσε εκείνη την εποχή επηρέασε και την εκκλησιαστική μουσική, με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί ένα νέο είδος, το Εκκλησιαστικό κοντσέρτο, δηλαδή τραγούδι με θρησκευτικό περιεχόμενο. Σημαντικοί εκπρόσωποι ήταν ο Λοντοβίκο Βιαντάνα και ο Μοντεβέρντι με την εκκλησιαστική μουσική του.²³⁷ Τον 18^ο αιώνα το ύφος της Ναπολιτάνικης σχολής της όπερας ενσωματώθηκε στην εκκλησιαστική μουσική των καθολικών, με αποτέλεσμα την δημιουργία της λειτουργίας-καντάτας. Έτσι η λειτουργία χωρίστηκε σε πολλά κομμάτια και μεγάλωσε πολύ η διάρκειά της.²³⁸

Οι Λουθηρανοί χρησιμοποιούσαν τις τοπικές γλώσσες για την λειτουργία τους. Παράλληλα, ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένες οι απλές μελωδίες με θρησκευτικό περιεχόμενο, δηλαδή τα κοράλ, που τις τραγουδούσε το σύνολο το πιστών που παρεβρίσκονταν στην λειτουργία. Το νέο ύφος του Μπαρόκ έδωσε τη δυνατότητα στους συνθέτες να λειτουργούν ανεξάρτητα και έτσι μελοποίησαν πολλά εκκλησιαστικά κείμενα κατά τις επιθυμίες των Λουθηρανών.²³⁹ Ο σημαντικότερος συνθέτης του 17^{ου} αιώνα ήταν ο Γερμανός Χάϊνριχ Σύτς, ο οποίος έγραψε θρησκευτικά κοντσέρτα και συλλογές κομματιών φωνητικής ιερής μουσικής, τις *symphoniae sacrae*.²⁴⁰

²³⁵ ό.π., σ. 94.

²³⁶ ό.π., σ. 94.

²³⁷ ό.π., σ. 95.

²³⁸ ό.π., σ. 95.

²³⁹ ό.π., σ. 96.

²⁴⁰ ό.π., σ. 96.

4.4 Απο τον Κλασικισμό έως τις μέρες μας

4.4.1 Κλασικισμός

Ο ύστερος 18^{ος} αιώνας ακολούθησε την παράδοση της χορωδιακής μουσικής της εποχής του Μπαρόκ. Στα σημαντικότερα είδη χορωδιακής τέχνης εντάχθηκαν η λειτουργία και το ρέκβιεμ.²⁴¹ Η Λειτουργία είναι η επίσημη μελοποιημένη τελετή της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας και το Ρέκβιεμ η μελοποιημένη Νεκρώσιμη Ακολουθία. Στην αρχή και τα δύο είδη προορίζονταν για να παρουσιαστούν μέσα στον χώρο της εκκλησίας, αλλά τον 19^ο αιώνα ακούγονταν στις αίθουσες συναυλιών έχοντας μεγαλύτερο ακροατήριο. Χαρακτηριστικά έργα της εποχής είναι το ορατόριο *Δημιουργία* του Γιόζεφ Χάυντν και το *Ρέκβιεμ* του Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ.²⁴²

4.4.2 Ρομαντισμός

Ο 19^{ος} αιώνας, ο αιώνας του Ρομαντισμού, χαρακτηρίστηκε από τις διάφορες καινοτομίες που πραγματοποιήθηκαν όσον αφορά την ενορχήστρωση ενός μουσικού έργου. Αυτό έπρεπε να ήταν εκφραστικό και να απέδιδε τα προσωπικά συναισθήματα του καλλιτέχνη. Ο Λούντιχ Βαν Μπετόβεν υπήρξε το έμβλημα των ρομαντικών μουσικών της εποχής, όπως του Φραντς Λίστ.²⁴³ Ο Λίστ στα έργα του αποτύπωνε την ατομική θρησκευτικότητα την οποία προσπαθούσε να συγκεράσει με το θεσμικό πλαίσιο της Καθολικής Εκκλησίας. Γοητευμένος από τη μουσική του Παλεστρίνα, την οποία γνώρισε από τις επισκέψεις του στον Άγιο Πέτρο της Ρώμης, έγραψε πολλά εκκλησιαστικά αριστουργήματα, όπως η *Λειτουργία του Γκραν*, ο *θρύλος της Αγίας Ελισάβετ* και το ορατόριο *Χριστός*.²⁴⁴

4.4.3 20ος αιώνας έως τις μέρες μας

Η μουσική τον 20ο αιώνα χαρακτηρίστηκε ως μοντέρνα, ειδικότερα μετά τον Κλοντ Ντεμπισί, του οποίου η μουσική ταλαντευόταν μεταξύ μείζονα και ελάσσονα και με ασαφή παλμό των μέτρων, κατά τα ιμπρεσιονιστικά πρότυπα.²⁴⁵ Από τον Ντεμπισί και

²⁴¹ Machlis, ό.π., σ. 246.

²⁴² ό.π., σ.σ., 247, 249.

²⁴³ Μάμαλης, ό.π., σ. 168

²⁴⁴ ό.π., σ. 187.

²⁴⁵ Machlis, ό.π., σ.σ. 357-358. ²⁵⁰

μετά οι συνθέτες χρησιμοποιούσαν και κλίμακες με ολόκληρους τόνους, αρχαίες ελληνικές κλίμακες, καθώς και την κλίμακα χωρίς ημιτόνια. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να αναιρεθούν όλοι οι πρότεροι κανόνες και οι μοντέρνοι συνθέτες να χτίσουν μία νέα αρμονική γλώσσα, με τους δικούς της νόμους και με τους δικούς τους τρόπους, τις κλίμακες, οι οποίες υπάρχουν έως τις μέρες μας.²⁴⁶

Συμπεράσματα

Στην παρούσα εργασία επιχειρήθηκε η καταγραφή και παρουσίαση των λειτουργικών τεχνών, δηλαδή της ζωγραφικής, της γλυπτικής, της αρχιτεκτονικής και της μουσικής και του ρόλου που κατέχουν, τόσο στην Ανατολική Ορθόδοξη όσο και στην Δυτική Χριστιανική Εκκλησία, ενώ ειδική βαρύτητα δόθηκε στην εξέταση της Βυζαντινής εκκλησιαστικής και της Δυτικής θρησκευτικής μουσικής.

Η μεγάλη αύξηση των πιστών και η ανακήρυξη του Χριστιανισμού ως επίσημης θρησκείας της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, είχε ως απόρροια την μεταφορά της τέλεσης των Θεϊών Μυστηρίων από τις κατακόμβες στους ναούς κι έτσι άρχισαν να χτίζονται πολλοί μεγαλοπρεπείς ναοί και να εξελίσσεται η εκκλησιαστική αρχιτεκτονική. Την πρωτοχριστιανική περίοδο η χριστιανική ναοδομία στηρίχτηκε στην ελληνορωμαϊκή παράδοση και οι ναοί χτίζονταν κατά τον τύπο της βασιλικής και του περίκεντρου οικοδομήματος. Στην πορεία υπήρξε συγκερασμός των παλαιών με νέων αρχιτεκτονικών ρυθμών και έκανε την εμφάνισή της η έντονη χρήση των τρούλων στους ναούς.

Στα χρόνια των διωγμών των χριστιανών άρχισε να αναπτύσσεται η ζωγραφική *al fresco* μέσα στις κατακόμβες με θέματα όπως ο Χριστός ως ο «Καλός Ποιμήν». Από τον 4^ο αιώνα και μετά παρατηρήθηκε έντονη ανάπτυξη της αιογραφίας, οδηγώντας στη δημιουργία δύο σχολών, της Μακεδονικής Σχολής, με επίκεντρο το Άγιον Όρος και της Κρητικής Σχολής στην Βενετοκρατούμενη Κρήτη. Εκτός από τις τοιχογραφίες σε ναούς άλλες μορφές αιογράφησης ήταν οι φορητές εικόνες και τα μωσαϊκά ή ψηφιδωτά που ήταν είτε επιδαπέδια είτε εντοιχία. Η χρήση των ψηφιδωτών ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής στους ναούς καθώς ήταν πιο λαμπερά και προσέδιδαν μεταφυσική ατμόσφαιρα.

Η γλυπτική στην Ανατολική Ορθόδοξη Εκκλησία δεν αναπτύχθηκε στον ίδιο βαθμό με την Δυτική Χριστιανική, καθώς οι Ορθόδοξοι εξομοίωναν τα αγάλματα με την

²⁴⁶ Nef, ό.π., σ.σ. 512-514.

ειδωλολατρική θρησκεία. Μέχρι τον 18^ο αιώνα μπορούσε κάποιος να βρει λεπτομέρειες από γλυπτούς διακόσμους σε μερικές εκκλησίες, όμως από εκείνη την περίοδο και μετά αναπτύχθηκε η εκκλησιαστική μαρμαρογλυπτική. Επίσης, εμφανίστηκε η εκκλησιαστική ξυλογλυπτική, καθώς και η μικροτεχνία και η χρυσοκεντητική.

Στη συνέχεια περιγράψαμε τις λειτουργικές τέχνες στην Δυτική Χριστιανική Εκκλησία ξεκινώντας από την αρχιτεκτονική. Μετά το τέλος των διωγμών χτίστηκαν πολλές εκκλησίες σύμφωνα με τον τύπο της βασιλικής. Στην περίοδο του Μεσαίωνα έκαναν την εμφάνισή τους ο ρομανικός ρυθμός και ο γοτθικός ρυθμός, με τους αρχιτέκτονες της εποχής να δίνουν έμφαση στο ύψος του ναού και στις μεγαλοπρεπείς πύλες, θέλοντας να δημιουργήσουν έναν χώρο στον οποίο οι πιστοί θα θεωρούσαν ότι πλησίαζαν στον Θεό. Η μετάβαση στην Αναγέννηση έφερε νέα πνοή στην εκκλησιαστική αρχιτεκτονική με την χρησιμοποίηση γεωμετρικών σχημάτων και επιβλητικών τρούλων στους ναούς. Η περίοδος του Μπαρόκ που ακολούθησε διακρίθηκε για την υπερβολή και τον διακοσμητικό πλούτο, με την Καθολική Εκκλησία να το χρησιμοποιεί για να προσεγγίσει το ποιμνίο της.

Η γλυπτική τέχνη αναπτύχθηκε ιδιαίτερα στη Δυτική Χριστιανική Εκκλησία, με τους γλυπτούς διακόσμους να έχουν περιοπτη θέση αρχικά στις προσόψεις των ναών. Στην πορεία φιλοτεχνήθηκαν πολλά γλυπτά έργα και αγάλματα στο εσωτερικό των ναών, εμπνευσμένα από τη ζωή Του Χριστού και τις μορφές των Αγίων. Στην Αναγέννηση αναβίωσε ο περίοπτος ανδριάντας της αρχαίας γλυπτικής, που αναπαρίστανε το ελεύθερο σώμα, στο Μπαρόκ το φως είχε μεγάλη σπουδαιότητα στο σύνολο ενός έργου και στην εποχή Ροκοκό δόθηκε έμφαση στο εντυπωσιακό, με αποτέλεσμα κατά τη διάρκεια αυτών των αιώνων να κατασκευαστούν πολλά αριστουργηματικά έργα τέχνης.

Η χριστιανική ζωγραφική της Δύσης επηρεάστηκε ως έναν βαθμό από την τέχνη του Βυζαντίου. Τα βιτρώ αντικατέστησαν τις τοιχογραφίες στους ναούς και ειδικότερα την περίοδο της Αναγέννησης πολλοί ζωγράφοι φιλοτέχνησαν θρησκευτικά έργα, με επίκεντρο Τον Εσταυρωμένο και την Παναγία, ακόμα και στις οροφές των ναών. Επίσης, εκτός από την ζωγραφική αναπτύχθηκαν και διάφορες μορφές μικροτεχνίας στη Δύση, όπως η ξυλογλυπτική, η χαλκογραφία και η οξυγραφία.

Στο τρίτο μέρος της εργασίας εστίασαμε στη Βυζαντινή Εκκλησιαστική Μουσική στην Ανατολική Ορθόδοξη Εκκλησία. Είδαμε πως η εκκλησιαστική μουσική γεννήθηκε τους πρώτους χριστιανικούς αιώνες στην Ιουδαία και επηρεάστηκε από τα μουσικά

στοιχεία του εκχριστιανισμένου ελληνορωμαϊκού κόσμου. Η χριστιανική υμνογραφία των πρώτων χρόνων συνδέθηκε με την τέλεση του μυστηρίου της Θείας Ευχαριστίας και η αρχική μουσική των ύμνων ήταν απλή. Η μουσική ήταν φωνητική, οι θρησκευτικοί ύμνοι ψάλλονταν από τον λαό και υπήρχαν δύο εκκλησιαστικοί χοροί εκατέρωθεν, που έψαλαν εναλλάξ.

Η εκκλησιαστική μουσική κατά τη διάρκεια της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας πέρασε αρχικά από διάφορους σκοπέλους, καθώς οι αιρέσεις των Γνωστικών και των Αρειανών που αναπτύχθηκαν χρησιμοποίησαν την μουσική για να προσελκύσουν τους πιστούς, όμως σύντομα κατεστάλησαν. Από τον 5^ο αιώνα και μετά υπήρξαν σημαντικές εξελίξεις στην εκκλησιαστική υμνογραφία με την εμφάνιση του Τροπαρίου, του Κοντάκιου και του Κανόνος. Η κάμψη που παρατηρήθηκε στην παραγωγή ύμνων τον 10^ο αιώνα έδωσε τη σειρά της στην ανάπτυξη της Ψαλτικής Τέχνης και στην αρχή του σημειογραφικού της συστήματος.

Η Άλωση της Κωνσταντινούπολης από τους Τούρκους το 1453 οδήγησε στην παρακμή της Ψαλτικής Τέχνης, με αποτέλεσμα να διακοπεί για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα στην Κωνσταντινούπολη, οποιαδήποτε μελοποιητική παραγωγή. Τον 16^ο αιώνα το Οικουμενικό Πατριαρχείο πρωτοστάτησε σε μία νέα εποχή άνθησης της Ψαλτικής Τέχνης, με την οργάνωση της υπάρχουσας ψαλτικής ύλης, αλλά και με την ανάπτυξή της μέσω της παραγωγής νέων μελών. Τον 18^ο αιώνα εξελίχθηκε το σημειογραφικό σύστημα της Ψαλτικής Τέχνης και ενισχύθηκαν οι προσπάθειες απλοποίησης και εισαγωγής ενός νέου Μουσικού Συστήματος, καθώς το μέχρι πρότινος χρησιμοποιούμενο ήταν ιδιαίτερα δύσκολο για την απομνημόνευσή του.

Το 1814 θεωρήθηκε έτος-σταθμός στην εκκλησιαστική μουσική καθώς δημιουργήθηκε το Νέο Μουσικό Σύστημα, το οποίο είναι σε ισχύ μέχρι και τις μέρες μας. Με την αναλυτική σημειογραφία απλοποιήθηκε το παλαιό σημειογραφικό σύστημα και δόθηκε η ευκαιρία σε πολλούς να σπουδάσουν την Ψαλτική Τέχνη. Παράλληλα ανακαλύφθηκε και η μουσική τυπογραφία, με αποτέλεσμα να εκδοθούν πολλά βιβλία Ψαλτικής. Για τη διάδοση του Νέου Μουσικού Συστήματος ιδρύθηκαν πολλές Πατριαρχικές Σχολές, με το Οικουμενικό Πατριαρχείο να συνεχίζει το έργο τους για τη διάδοση της Ψαλτικής Τέχνης.

Στο επόμενο κεφάλαιο μελετήσαμε τα βασικά χαρακτηριστικά της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής. Η σημειογραφία, δηλαδή το μουσικό σύστημα της Βυζαντινής Μουσικής, υπέστη διαδοχικές αλλαγές, με αποτέλεσμα να διαμορφωθούν τέσσερις περίοδοι εξέλιξής της, η πρώιμη βυζαντινή σημειογραφία, η μέση πλήρης βυζαντινή σημειογραφία, η εξηγητική σημειογραφία και η αναλυτική σημειογραφία, η οποία είναι σε ισχύ από το 1814 έως και τις μέρες μας. Η Βυζαντινή Μουσική στην μελοποιία χρησιμοποιεί την Οκταηχία, δηλαδή ένα σύστημα οκτώ ήχων, οι οποίοι κατανέμονται σε Κύριους και Πλάγιους και είναι σχετικοί με τους οκτώ ήχους της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής. Εντοπίζονται τρία γένη διαστημάτων το διατονικό, το χρωματικό και το εναρμόνιο και τα δημιουργήματα της βυζαντινής μελοποιίας κατατάσσονται στα τρία γένη μελοποιίας, το Παπαδικό, το Στιχηραρικό και το Ειρμολογικό. Επίσης, το ήθος της μελοποιίας χαρακτηρίζεται ως διασταλτικό, συσταλτικό και ησυχαστικό, με τους οκτώ ήχους της βυζαντινής μουσικής να εκφράζουν και το αντίστοιχο ήθος.

Στην τέταρτη ενότητα αναφερθήκαμε στη Θρησκευτική Μουσική της Δυτικής Χριστιανικής Εκκλησίας και μελετήσαμε πρώτα τη μουσική του Μεσαίωνα, μία περίοδος κατά την οποία το θρησκευτικό στοιχείο ήταν έντονο. Στις Λειτουργίες υπήρχαν οι μονωδίες, με το ρεπερτόριο να προέρχεται από την Βίβλο και η μουσική ήταν μονοφωνική. Τον 5^ο αιώνα διαμορφώθηκε το Αμβροσιανό Μέλος, από τον Επίσκοπο Μεδιολάνων, Αμβρόσιο και τον 6^ο αιώνα ο Πάπας Γρηγόριος ο Μέγας δημιούργησε το Γρηγοριανό μέλος, κωδικοποιώντας τις έως τότε εκκλησιαστικές μελωδίες. Στα γρηγοριανά άσματα δημιουργήθηκαν νεύματα και αρχικά χαρακτηρίζονταν από τις μελισματικές μελωδίες και στη συνέχεια από τους τρόπους.

Συνεχίζοντας τη μελέτη της θρησκευτικής μουσικής του Μεσαίωνα διαπιστώσαμε πως τον 9^ο αιώνα εμφανίστηκε η πολυφωνία, δηλαδή δύο ή περισσότερες μελωδικές γραμμές ταυτόχρονα. Τα πρώτα πολυφωνικά έργα γράφτηκαν για δύο φωνές και ονομάστηκαν όργανουμ και η φωνή που απέδιδε τη γρηγοριανή μελωδία ονομάστηκε vox principalis και η φωνή που τη συνόδευε vox organalis. Στην πορεία έγινε προσπάθεια για τη δημιουργία νέας σημειογραφίας, η οποία ονομάστηκε δασειακή, αλλά δε διαδόθηκε ιδιαίτερα. Τον 11^ο αιώνα παρατηρήθηκε το φαινόμενο της αντίθετης κίνησης και διασταύρωσης των φωνών, με την vox organalis να είναι πάνω από την vox principalis.

Τον 12^ο και 13^ο αιώνα έκανε την εμφάνισή της η Σχολή της Παναγίας των Παρισίων, με τους συνθέτες να ξεφεύγουν από την ανωνυμία που επικρατούσε μέχρι τότε και άρχισαν να γίνονται γνωστοί και να αναγνωρίζεται η μουσική τους. Εμφανίστηκε το οργανολογικό ύφος, με την τοποθέτηση των κομματιών του όργανου στο γρηγοριανό μέλος. Έτσι, η υψηλότερη φωνή μπορούσε να κινηθεί ελεύθερα και γρήγορα προς τα επάνω. Παράλληλα, παρουσιάστηκε και το ντισκάντους, το ύφος δηλαδή που προέκυψε από την γρηγορότερη κίνηση του αρχικού άσματος. Η Σχολή της Παναγίας των Παρισίων βοήθησε και στην εξέλιξη της σημειογραφίας, με την εισαγωγή της τετράγωνης σημειογραφίας.

Από τη Σχολή της Παναγίας των Παρισίων αναπτύχθηκε η *Ars Antiqua*, δηλαδή η Παλαιά Τέχνη, η πρώτη πολυφωνική τέχνη, η οποία αναπτύχθηκε μέχρι τις αρχές του 14^{ου} αιώνα. Κυριάρχησε το μοτέτο στην εκκλησιαστική μουσική, στο οποίο δόθηκε μεγαλύτερη διάρκεια στις νότες και ο συνδυασμός του με ένα μέρος γρηγοριανού άσματος, ονομάστηκε κάντους φίρμους. Στην *Ars Antiqua* δημιουργήθηκε η μετρημένη σημειογραφία, κατά την οποία κάθε φθογγόσημο είχε καθορισμένη αξία.

Η μελέτη της θρησκευτικής μουσικής του Μεσαίωνα ολοκληρώθηκε με την *Ars Nova*, τον 14^ο αιώνα. Το μοτέτο έγινε πιο ελεύθερο και στην ήδη υπάρχουσα φωνή του τενόρ προστέθηκε άλλη μία φωνή, που ονομάστηκε κοντρατενόρ. Επίσης, χρησιμοποιήθηκε η εξελιγμένη μορφή της μετρημένης σημειογραφίας, με τα ανεξάρτητα φθογγόσημα.

Η Αναγέννηση υπήρξε μία περίοδος άνθησης όλων των τεχνών, συμπεριλαμβανομένων και της θρησκευτικής μουσικής. Στην Αγγλία χρησιμοποίησαν την πολυφωνία και εμπλουτίστηκε μελωδικά το γρηγοριανό μέλος, ενώ στη Γαλλία έκανε την εμφάνισή της η Γαλλοφλαμανδική Σχολή, που είχε σαν κύριο χαρακτηριστικό την τετράφωνη πολυφωνία. Οι συνθέτες της Αναγέννησης μελοποίησαν επίσης και την καθημερινή Θεία Λειτουργία και τα Ρέκβιεμ.

Τον 16^ο αιώνα παρατηρήθηκε η διαφοροποίηση της μουσικής της Καθολικής Εκκλησίας με της Διαμαρτυρόμενης. Η Καθολική Εκκλησία εξέλαβε μέτρα εναντίον του Προτεσταντισμού και υιοθέτησε την απλότητα στην πολυφωνία, με συνθέσεις όπως τα μοτέτα και τις Λειτουργίες. Η Προτεσταντική Εκκλησία από την άλλη χρησιμοποίησε τη μουσική ως μέσο προσέλκυσης των πιστών με μουσικούς ύμνους πλήρως κατανοητούς από τον απλό λαό, τα κοράλ.

Το τέταρτο μέρος της εργασίας συνεχίστηκε με τη μουσική Μπαρόκ, μία εποχή η οποία χαρακτηρίστηκε από την θεατρικότητα και την υπερβολή. Έχουμε τη δημιουργία της όπερας τον 17^ο αιώνα με συνθέσεις πολλών θρησκευτικών ύμνων, της καντάτας, η οποία χρησιμοποιήθηκε ιδιαίτερα από την Λουθηρανική Εκκλησία, καθώς, επίσης και των ορατόριων. Τον 18^ο αιώνα, στον Κλασικισμό, τα σημαντικότερα είδη σύνθεσης ήταν η Λειτουργία και το Ρέκβιεμ, ενώ τον αιώνα του Ρομαντισμού, τον 19^ο, ενορχηστρώθηκαν πολλά εκκλησιαστικά αριστουργήματα. Ο 20^{ος} αιώνας χαρακτηρίστηκε από μία μοντέρνα μουσική, κατά την οποία αναιρέθηκαν όλοι οι προηγούμενοι κανόνες, με κανόνες οι οποίοι υφίστανται μέχρι τις μέρες μας.

Με βάση τα όσα προαναφέρθηκαν γίνεται αντιληπτό ότι η Βυζαντινή Μουσική είναι μονοφωνική και είναι απόρροια της αρχαίας ελληνικής. Σε αντίθεση, η Δυτική Θρησκευτική Μουσική είναι γραμμένη στα λατινικά, είναι πολυφωνική, έχει ως βάση της το Γρηγοριανό μέλος και χρησιμοποιεί εκκλησιαστικά όργανα για την τέλεση της Θείας Λειτουργίας. Αξιοσημείωτο είναι πως παρ' όλες τις διαφορές τους, η Βυζαντινή Μουσική αποτέλεσε τη βάση για την ανάπτυξη της Δυτικής Θρησκευτικής, κυρίως κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα.

Βιβλιογραφία

- Αθανασόπουλος Κωνσταντίνος, «Η Τέχνη και η Αρχιτεκτονική στο Βυζάντιο», στο: *Βυζαντινός και Δυτικός κόσμος, Τόμος Α΄, Βυζαντινός και Δυτικός κόσμος: Συγκλίσεις και αποκλίσεις*, Πάτρα, Ε.Α.Π., 2000
- Αλμπάνη Τζένη, Κασσιμάτη Μαριλένα, «Εικαστικές Τέχνες στην Ευρώπη: Μεσαίωνας (6^{ος}-14^{ος} αιώνας) στο: *Ιστορία των Τεχνών στην Ευρώπη, τόμος Α΄, Εικαστικές Τέχνες στην Ευρώπη από το Μεσαίωνα ως τον 18^ο αιώνα*, Β΄ Έκδοση, Πάτρα, Ε.Α.Π., 2008
- Αντουράκης Γεώργιος, *Χριστιανική Αρχαιολογία*, τόμος Α΄, Αθήνα 1984
- Αντωνίου Σπυρίδων, *Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης*, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Βάνιας, 2009
- Αντωνίου Σπυρίδων, *Μορφολογία της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Θεσσαλονίκη, 2005
- Αντωνίου Σπυρίδων, *Το ειρμολόγιον και η παράδοση του μέλους του*, (διδακτορική διατριβή), εκδόσεις Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα, 2004
- Bell Julian, *Καθρέπτης του κόσμου, Μία νέα Ιστορία της Τέχνης*, (μτφρ. Γιώργος Λαμπράκος Ελεάννα Πανάγου), Αθήνα, Εκδόσεις Μεταίχμιο, 2008
- Βαλλιάνος Περικλής, « Η Αναγέννηση στη λογοτεχνία και τις εικαστικές τέχνες: Οι μεγάλες μορφές» στο: *Βυζαντινός και Δυτικός Κόσμος, τόμος Β΄, Αναγέννηση και Ουμανισμός*, Ε.Α.Π., Πάτρα, 2001
- Βασιλειάδης Χριστόδουλος, *Η συμβολή της Εκκλησιαστικής μουσικής στο ποιμαντικό έργο της Εκκλησίας*, Εκδόσεις Αγία Ταΐσία, Λευκωσία, 2010
- Βασιλειάδης Χριστόδουλος, *Τυπική διάταξη της καθ' ημέραν ακολουθίας*, Εκδόσεις Αγία Ταΐσία, Λευκωσία, 1999
- Βλαχοπούλου-Καραμπίνα Ελένη, «Η υφαντουργία και η κεντητική ως σύγχρονες εκκλησιαστικές τέχνες», <https://www.ecclesia.gr/>, προσπελάστηκε στις 15/12/2023.

Βουρλής Αθανάσιος, *Δογματοθητικά όψεις της ορθοδόξου ψαλμωδίας*, Εναίσιμος επί
διδασκατορία διατριβή υποβληθείσα εις το Τμήμα Θεολογίας της Θεολογικής Σχολής του
Πανεπιστημίου Αθηνών, εκδ. Κληροδοτήματος Βασιλικής Δ. Μωραΐτου, Αθήνα, 1994

Βουρλής Αθανάσιος, «Η Ιερά Ψαλμωδία ως μέσον Αγωγής», *Πρακτικά Ημερίδας για τη
Θρησκευτική Αγωγή και την Κοινωνική Ένταξη Ατόμων με ειδικές Ανάγκες*, Αθήνα, 1994

Γαϊτανίδης Παύλος, «Ήθος Μουσικών Τρόπων και Ποιητικό Κείμενο στη μουσική των
Ελλήνων του Πόντου», Πεμπτούσια,
https://www.pemptousia.gr/vivliothiki/gaitanidis_book/mobile/index.html#p=17

(προσπελάστηκε στις 07/02/2024)

Γεωργίου Π. , «Ξένος ο Κορώνης», *Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια*, τόμος 9,
1962-1968

Γλαβίνας Απόστολος, *«Ιστορία της Εκκλησίας»*, Τεύχος Α', Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο,
Υπηρεσία Δημοσιευμάτων, Θεσσαλονίκη, 1995

Γραονίδου Αργυρώ, *Οι διαφορές της Ανατολίτικης από τη Δυτική μουσική και η γεφύρωσή
τους μέσω της Τεχνολογίας*, Πτυχιακή Εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο,
Θεσσαλονίκη, 2021

Delvoye Charles, *Βυζαντινή τέχνη*, (μτφρ. Μαντώ Β. Παπαδάκη), επιμέλεια Δημήτρης
Τριανταφυλλόπουλος, εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα, 1998

Δασκαλάκης Ιάκωβος, «Ροτόντα του Μιχαήλ Αρχάγγελου – Επισκοπή Κισάμου»,
<https://www.vimaorthodoxias.gr/monastiria-tou-kosmou/%CF%81%CE%BF%CF%84%CF%8C%CE%BD%CF%84%CE%B1-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CE%BC%CE%B9%CF%87%CE%B1%CE%AE%CE%BB-%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%AC%CE%B3%CE%B3%CE%B5%CE%BB%CE%BF%CF%85-%CE%B5%CF%80%CE%B9%CF%83%CE%BA%CE%BF/>
<https://www.vimaorthodoxias.gr> , (προσπελάστηκε στις 13/12/2023)

Δετοράκης Θεοχάρης, *Βυζαντινή Υμνογραφία, Πανεπιστημιακές Παραδόσεις*, Ηράκλειο,
1997

Gombrich E.H., *Το χρονικό της τέχνης*, (μτφρ. Λίνα Κασδαγλή), Μορφωτικό Ίδρυμα
Εθνικής Τραπέζης, 1998

Ζαφειρόπουλος Σαράντης, *Η βυζαντινή ναοδομία στους Αγίους Τόπους*, Ερευνητικό, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Πολυτεχνική Σχολή, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, 2014

Hauser Arnold, *Κοινωνική ιστορία της τέχνης, Αναγέννηση, Μανιερισμός, Μπαρόκ*, (μτφρ. Τάκης Κονδύλης), τόμος 2, Εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα, 1984, (πρώτη έκδοση: 1952)

Headington Christofer, *Ιστορία της δυτικής μουσικής από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας*, (Μτφρ. Μάρκος Δραγούμης), τ. 1-2, Αθήνα, 1993

Hughes Andrew, «Franco of Cologne», Grove Music Online, Oxford University Press, <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780227679319.001.0001/acref-9780227679319-e-1081>, προσπελάστηκε στις 28/03/2024

Karp Theodore, «Franco-Netherlandish School», Encyclopaedia Britannica, online edition, 2007, <https://www.britannica.com/art/Franco-Netherlandish-school>, προσπελάστηκε στις 28/03/2024

«Koukouzeles John», *Oxford Dictionary of Byzantium*, (επιμ. Alexander Kazhdan), Oxford University Press, 1991, <https://www.docdroid.net/FzrTqxX/oxford-dictionary-of-byzantium-3-volumes-1991-pdf#page=1209>, προσπελάστηκε στις 02/04/2024

Janin Raymond, «Θεόδωρος και Θεοφάνης οι Γραπτοί» *Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια (ΘΗΕ)*, Αθήνα, 1967

Krautheimer Richard, *Early Christian and Byzantine Architecture* (4 έκδοση). New Haven, CT: Yale University Press, 1986

Καλλίνικος Κωνσταντίνος, *Ο χριστιανικός ναός και τα τελούμενα εν αυτώ*, Εκδόσεις Γρηγόρη, Αθήνα, 1969

Καλογερόπουλος Τάκης, *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, τ. 6, Εκδόσεις Γιαλλέλη, Αθήνα, 1988,

Καραγκούνης Χαράλαμπος και Κουρουπέτρογλου Γεώργιος, «Η Ψαλτική Τέχνη ως Αυτόνομη Επιστήμη», *Πρακτικά του 1^{ου} Διεθνούς Διεπιστημονικού Συνεδρίου Μουσικολογίας*, Βόλος, 2015

Κωνσταντινίδου Ι., *Υμνολογία*, Εκδόσεις Ορθόδοξου Τύπου, Αθήνα, 1981

Λιάκος Δημήτριος, *Τα λιθανάγλυφα του Αγίου Όρους* (διδασκτορική διατριβή), Α΄Κείμενο, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2000

Landormy Paul, *Ιστορία της Μουσικής*, (μτφρ. Σοφία Κ. Σπανούδη), Αθήνα, Εκδόσεις Ελληνική Παιδεία, 2004

Λιαμής Ηλίας, «Το Γρηγοριανό Μέλος. Μία μουσική ανάμνηση από το παρελθόν των δύοΧριστιανικών παραδόσεων και της μίας Εκκλησίας», Πεμπτουσία, 2019, <https://www.pemptousia.gr/2019/05/to-grigoriano-melos-mia-mousiki-anamnisi-apo-toparelthon-ton-dio-christianikon-paradoseon-ke-tis-mias-ekklisias/>, (προσπελάστηκε στις 14/03/2024)

Machlis Joseph, Forney Kristine, *Η Απόλαυση της Μουσικής, Εισαγωγή στην Ιστορία-Μορφολογία της Δυτικής Μουσικής*, (μτφρ. Δημήτρης Πυργιώτης), Εκδόσεις Fagotto books, Αθήνα, 1996

McLean Alich, «Η Αναγεννησιακή Αρχιτεκτονική στη Φλωρεντία και την κεντρική Ιταλία», στο: *Η τέχνη της ιταλικής Αναγέννησης, Αρχιτεκτονική - Γλυπτική-Ζωγραφική-Σχέδιο*, (μτφρ. Αγγελική Χατζηγιάννη), Ελευθερουδάκης, 2008

Michels Ulrich, *Άτλας της Μουσικής, Από τους προϊστορικούς χρόνους έως την Αναγέννηση*, (μετάφραση και επιμέλεια Ι.Ε.Μ.Α.), εκδόσεις Νάκας, Αθήνα, 1994

Μακρής Κίτσος, *Εκκλησιαστικά Ξυλόγλυπτα*, Εκδόσεις Αποστολικής Διακονίας της Εκκλησίας της Ελλάδος, Αθήνα, 1982

Μαλιάρας Νίκος, *Εγχειρίδιο Ιστορίας της Μουσικής, τόμος 1^ο, (Μεσαίωνα-Αναγέννηση Μπαρόκ)*, Σημειώσεις για τους φοιτητές, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα, 2011

Μάμαλης Νικόλαος, «Η Μουσική στην Ευρώπη κατά το Μεσαίωνα- Από τη Μονωδία στην Πολυφωνία», στο: *Η Ιστορία των Τεχνών στην Ευρώπη*, τόμος Γ΄, Η Μουσική στην Ευρώπη, Ε.Α.Π, Πάτρα, 2001

Ματθαίου Νικόλαος, *Εκκλησιαστική ποίηση και υμνωδία: λειτουργική και αισθητική θεώρηση*, Διδασκτορική Διατριβή, Α.Π.Θ., 2021

Μελέτιος Συκεώτης (μον.), *Πράξις και Θεωρία της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Εκκλησιαστική Σχολή Αθωνιάδος, 1969.

Μόσχος Δημήτριος, «Η Ορθόδοξη Εκκλησία στο Βυζάντιο», στο *Η Ορθοδοξία ως Κληρονομιά, Τόμος Α' Οι Πρώτες Ιστορικές Καταβολές της Ορθόδοξης Εκκλησίας*, Πάτρα, ΕΑΠ, 2002

Μουτσούλας Ηλίας, *Γρηγόριος Νύσσης: Βίος-συγγράμματα-διδασκαλία*, Αθήνα, Εκδόσεις Επτάλοφος, 1997

Μπαζέν Ζερμαίν, *Μπαρόκ και Ροκοκό*, (μτφρ. Παππός Ανδρέας), εκδ. Υποδομή, Αθήνα 1995

Μπαλαγεώργος Δημήτριος, «Εκκλησιαστική μουσική στην Κωνσταντινούπολη», *Εγκυκλοπαίδεια Μείζονος Ελληνισμού*, Κωνσταντινούπολη, 2008

Μπαλαγεώργος Δημήτριος, «Συνοπτικό σχέδιασμα της ιστορίας της νεοελληνικής ψαλτικής τέχνης (10^ο- κ^ο αι.)», *Ιστορική επισκόπησης της βυζαντινής μουσικής*, (Πανεπιστημιακές σημειώσεις στο τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α. παραδόσεις δ^ο- ε^ο), χ.χ.

Μπαλαγεώργος Δημήτριος, *Το ρεπερτόριο της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής, Ιστορία της διαμορφώσεως του Τυπικού της Ορθόδοξου Εκκλησίας*, χ.χ.

Μπαλογιάννης Σταύρος, «Η φιλοσοφία της Βυζαντινής Μουσικής υπό την οπτική γωνία των Νευροεπιστημών», στο *Η Ψαλτική Τέχνη ως Αυτόνομη Επιστήμη*, Κωνσταντίνος Χαρ. Καραγκούνης και Γεώργιος Κουρουπέτρογλου (Επιμ.), Πρακτικά 1ου Διεθνούς Μουσικολογικού Συνεδρίου, Βόλος, 2015

Μπούρας Θ. Χαράλαμπος, *Η ιστορία της Αρχιτεκτονικής, Β' τόμος, Αρχιτεκτονική στο Βυζάντιο, το Ισλάμ και τη Δυτική Ευρώπη κατά τον Μεσαίωνα*, Εκδόσεις Μέλισσα Αθήνα, 2001

Nef Karl, *Ιστορία της Μουσικής*, (μτφρ. Φοίβος Ανωγειανάκης), Εκδόσεις Ν. Βότσης, Αθήνα, 1985

Νεκτάριος Θάνος, «Ψαλτικής σταθερές»: Τα αδιαπραγμάτευτα και σταθερά στοιχεία ερμηνείας του βυζαντινού μέλους, (2^ο μέρος)», *Πεμπτουσία*, 2016,

<https://www.pemptousia.gr/2016/11/psaltikis-statheres-ta-adiapragmatefta-ke-statherastichia-erminias-tou-vizantinou-melous-2o-meros/>, (προσπελάστηκε στις 07/02/2024)

Νικοδήμου του Αγιορείτου και Αγαπίου Ιερομονάχου, *Πηδάλιον της νοητής Νηός της μίας, αγίας, καθολικής και αποστολικής των Ορθοδόξων Εκκλησίας*, εκδόσεις Παπαδημητρίου, Αθήνα, 1998

Ευνάδας Γ. Εμμανουήλ, *Μορφολογία, Ανάλυση μουσικών έργων των μεγάλων Βυζαντινών Μελοποιών*, Πατριαρχική Ανώτατη Εκκλησιαστική Ακαδημία Ηρακλείου Κρήτης, Ηράκλειο, 2024

Ευνάδας Εμμανουήλ, *Η Συλλογή μουσικών παλαιτύπων της ΑΕΑ Βελλάς Ιωαννίνων*, Θεσσαλονίκη, 2024

Pelikan Jaroslav, *The Christian Tradition: A History of the Development of Doctrine*, 1989, University of Chicago Press

Purkis J. William, *Crusading Spirituality in the Holy Land and Iberia*, c. 1095-c. 1187, 2014,

Παπαδόπουλος Γεώργιος, *Ιστορική Επισκόπησις της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής, από των αποστολικών χρόνων μέχρι των καθ' ημάς (1-1900 μ.Χ.)*, (ανατ.), Εκδόσεις Τέρτιος, Κατερίνη, 2002

Πετρίδου Βασιλική, Ζιρώ Όλγα, *Τέχνες και Αρχιτεκτονική, Από την Αναγέννηση έως τον 21^ο αιώνα*, Εκδόσεις Καλλίπος, ΣΕΑΒ, Αθήνα, 2015

Sanders H. Ernest, Gymel, Grove Music Online ed. L. Macy, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=gymel&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>, (προσπελάστηκε στις 10/04/2024)

Seay Albert, *Music in the Medieval World*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1965.

Στάθης Γρηγόριος, *Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας*, εκδόσεις Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα, 2003

Στάθης Γρηγόριος, *Η βυζαντινή μουσική στη Λατρεία και στην Επιστήμη, (Εισαγωγική τετραλογία)*, Ιωάννινα

Στάθης Γρηγόριος, «Η Ορθοδοξία και η Υμνογραφία», στο: *Η Ορθοδοξία ως Πολιτισμικό Επίτευγμα και τα Προβλήματα του Σύγχρονου Ανθρώπου*, τόμος Α', *Η Ορθοδοξία ως Πολιτισμικό Επίτευγμα*, Πάτρα, 2002

Στάθης Γρηγόριος, *Ιστορική θεώρηση της Ψαλτικής Τέχνης- διδακτική και διάδοση*, Αθήνα, 2000

Στουφή-Πουλημένου Ιωάννα, *Χριστιανική και Βυζαντινή Αρχαιολογία και Τέχνη*, Εκδόσεις Παρρησία, 2013

Στρουμπάκης Μιχαήλ, *Έργα και Λόγοι της Α.Θ.Π. του Οικουμενικού Πατριάρχου κ.κ. Βαρθολομαίου για την καλλιέργεια και ενίσχυση της Πατριαρχικής Ψαλτικής Παράδοσης*, Επίσημο Δελτίο της Εκκλησίας Κρήτης, 50, 2021

The art of Renaissance Europe, A resource for Educators, THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, 2000, NEW YORK

Falck Robert, «Adam de la Halle», Grove Music Online, Oxford University Press, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000163?mediaType=Image>, προσπελάστηκε στις 01/05/2024

Φειδάς Βλάσιος, *Βυζάντιο. Βίος-Θεσμοί-Κοινωνία-Εκκλησία-Παιδεία-Τέχνη*, Δ' Έκδοση, Αθήνα, 1997

Φίλιας Γεώργιος, *Πίστη και Βίωμα της Ορθοδοξίας, Η Λατρεία της Ορθόδοξης Εκκλησίας*, Εκδόσεις Ε.Α.Π., Πάτρα, 2002

Χαλδαιάκης Γ. Αχιλλέας, *Βυζαντινή Μελουργία. Από τους ύστερους Βυζαντινούς χρόνους ως τη μεγάλη μεταρρύθμιση του 19^{ου} αιώνα*, <https://www.pemptousia.gr/2016/07/vizantinimelourgia-apo-tous-isterous-vizantinous-chronous-os-ti-megali-metarrithmisi-tou-19oueona/>, προσπελάστηκε στις 10/03/2024

Χρυσάνθος Αρχιεπίσκοπος Διρραχίου, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, Τεργέστη, 1832

Χρυσάνθου Χρήστος, *Εισαγωγή στην τέχνη, Αρχιτεκτονική-Πλαστική*, Εκδόσεις Συλλόγου προς διάδοσιν ωφελίμων βιβλίων, Αθήνα, 1987

Ψάχου Κωνσταντίνος, *Το Οκτάηχον σύστημα της Βυζαντινής Μουσικής*, Εκδόσεις Μιχ. Ι. Πολυχρονάκης, Νεάπολη Κρήτης, 1980

Διαδικτυογραφία

Ακαδημία Βυζαντινών Τεχνών «Αγία Σοφία- «Ξυλογλυπτική-»,
<https://www.vyzantinestechnes.gr/texnes/xulogluptikh/>, προσπελάστηκε στις 15/12/2023.

Ανώνυμος, « Τα ιερά σκεύη της Θείας Ευχαριστίας»,
<https://www.pemptousia.gr/2021/01/ta-iera-skevi-tis-thias-efcharistias/>, (προσπελάστηκε
στις 15/12/2023).

Ανώνυμος, «Μικροτεχνία»,
<https://el.wiktionary.org/wiki/%CE%BC%CE%B9%CE%BA%CF%81%CE%BF%CF%84%CE%B5%CF%87%CE%BD%CE%AF%CE%B1>, (προσπελάστηκε στις 15/12/2023)

Ανώνυμος, «Η Ναοδομία: Ιστορική και θεολογική θεώρηση»,
https://www.ecclesia.gr/greek/holysynod/committees/liturgical/id_naodomia_2012.pdf,
(προσπελάστηκε 13/12/2023).

Ανώνυμος, «Πύργος Πρωτάτου», <https://www.kastra.eu/castlegr.php?kastro=protato>,
(προσπελάστηκε στις 13/12/2023)

«Γοτθική τέχνη»,
https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%93%CE%BF%CF%84%CE%B8%CE%B9%CE%BA%CE%AE_%CF%84%CE%AD%CF%87%CE%BD%CE%B7, προσπελάστηκε στις
(25/12/2023)

«Δευτερονόμιο, 31,19». , <https://www.bible.com/el/bible/173/DEU.31.TGV>,
(προσπελάστηκε στις 18/01/2024)

«Ιερός Ναός Αγίου Δημητρίου», <https://www.agdimitriosthes.gr/>, (προσπελάστηκε στις
13/12/2023)

«Καθεδρικός Ναός Santa Maria del Fiore», <https://duomo.firenze.it/it/scopri/cattedrale-disanta-maria-del-fiore>, (προσπελάστηκε στις 26/12/2023)

«Ροκοκό»,
<https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A1%CE%BF%CE%BA%CE%BF%CE%BA%CF%84%CE%B7>

C, (προσπελάστηκε στις 15/01/2024)

«Romanos Melodos», *Εγκυκλοπαίδεια Μπριτάννικα* 23, Chisholm, Hugh, επιμ.. (1911)
Cambridge University Press, <https://www.britannica.com/biography/Romanos-Melodos>,
(προσπελάστηκε στις 23/02/2024)

«Παναγία των Παρισίων», <https://www.notredamedeparis.fr/>, (προσπελάστηκε στις
18/12/2023)

«Παναγία της Σκριπούς», <https://www.orchomenos.gr/ieroi-naoi/panagia-skripou/>,
(προσπελάστηκε στις 26/12/2023)

«Πρξς, 2, 1-4», [http://www.imgap.gr/file1/AG-
Pateres/AG%20KeimenoMetafrasi/KD/05.%20Prax.htm](http://www.imgap.gr/file1/AG-Pateres/AG%20KeimenoMetafrasi/KD/05.%20Prax.htm), (προσπελάστηκε στις
17/11/2023)

Υπέθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν. 1599/1986 και τα άρθρα 2,4,6 παρ. 3 του Ν. 1256/1982, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής εργασίας και δεν προσβάλλει κάθε μορφής πνευματικά δικαιώματα τρίτων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον.