ΘΕΟΔΩΡΟΥ Ε. ΑΚΡΙΔΑ
ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΟΥ - ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΟΥ

ΕΛΕΓΧΟΣ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΔΥΣΠΛΑΣΙΩΝ Σ. ΚΑΡΑ

ΜΕΣΟΛΟΓΓΙ 2009

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. Προλεγόμενα ..... σελ 7

2. Γενικά ..... σελ 13

3. Κρίσεις-Σχόλια στα προλεγόμενα του θεωρητικού του Σ. Καρά ..... σελ 14

4. Οι βασικές παρεκκλίσεις του Σ. Καρά ..... σελ 27

5. Οι έγκυρες απόψεις περί της ορθής μεταγραφής και της ακριβούς ερμηνείας των μελών από την παλαιά στη νέα παρασημαντική ..... σελ 49

6. Κρίσεις-Απόψεις ειδικών για τον Σ. Καρά και το έργο του..σελ 65

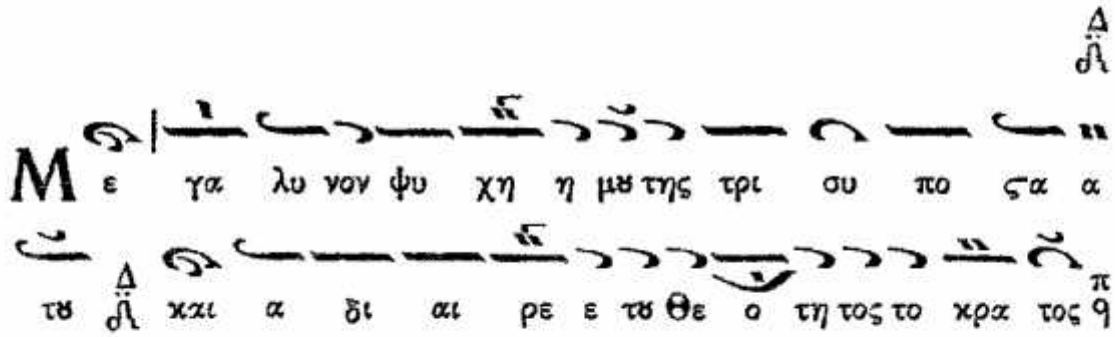
7. Ο Σ. Καράς και η Ελληνική δημώδης μουσική ..... σελ 95

8. Απόψεις-Σχόλια εκπροσώπων της δημώδους μουσικής για τον Σ. Καρά και την προσφορά του ..... σελ 109

9. Επίλογος ..... σελ 121

10. Πηγές και Βοηθήματα ..... σελ 126

Δείγμα αδελφών μελωδιών



Ήχος δι.

ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ

Οι λόγοι που με ώθησαν στη συγγραφή της παρούσης μελέτης είναι: α) οι επίμονες προτροπές κορυφαίων ειδικών και β) οι ασίγαστες ευαισθησίες μου επί των μουσικών μας παραδόσεων, τις οποίες - ως τρίτης γενιάς θεράπων - υπηρετώ με προσήλωση ποικιλοτρόπως, ανιδιοτελώς και ανυστεροβούλως, επί μια 60ετία.

Προβαίνω δε σε τούτο το εγχείρημα με τον προσήκοντα σεβασμό προς μνήμες και πρόσωπα και την επιβεβλημένη αντικειμενικότητα, παραθέτοντας - πέραν των προσωπικών μου απόψεων - κρίσεις και σχόλια πολλών άλλων ειδικών. Από τα παρατιθέμενα σχόλια τρίτων στην παρούσα μελέτη έχουν παραλειφθεί τμήματα τα οποία -κατά την εκτίμησή μου- δεν αφορούν αμιγώς μουσικολογικά ζητήματα.

Ευτύχημα μέγα θα ήταν εάν δεν υπήρχε ποτέ η ανάγκη συγγραφής παρόμοιων με την παρούσα εργασιών. Όμως, οι κατά καιρούς εκδηλούμενες τάσεις, που απομακρύνουν την μουσική μας από τα βασικά της αξιώματα και τα χαρακτηριστικά της στοιχεία, επιβάλλουν ανυπερθέτως την υπεράσπισή της. Διότι **η παραδοσιακή των Ελλήνων μουσική, είναι** - αναντιρρήτως - **το μετά την γλώσσα στοιχείο της Εθνικής μας ταυτότητας**, που αριθμεί βίο επτά - τουλάχιστον - χιλιετιών. Είναι δε μια αυθύπαρκτη και από πάσης πλευράς άρτια τέχνη και επιστήμη, με κωδικοποιημένους και καταγεγραμμένους τους κανόνες και τα αξιώματα, που την διέπουν. Παρά ταύτα, εσχάτως μέγα ανέκυψε ζήτημα ένεκα των καινοφανών δοξασιών του Σίμωνος Καρά,* που εγκλωβισμένος στο προσωπικό του «μουσικοπαλαιογραφικό» δόγμα, απομονώθηκε σε αυτό και έχασε κάθε επαφή με την Ελληνική μουσική πραγματικότητα και την ορθή εξέλιξή της. Οι θιασώτες και οπαδοί των

* Τηρώντας τον ορθογραφικό τύπο που χρησιμοποιούσε ο ίδιος, γράφουμε το επώνυμο Καράς με ένα ρ.

παρεκκλινουσών απόψεων του Σ. Καρά επιχειρούν δραστηρίως να τίς διαδώσουν προβάλλοντας ως αυθεντική τη γνώση του αναφορικά με τη βυζαντινή μουσική. Έτσι εμφανίζονται και αυτοί ως μοναδικοί εκφραστές της κατ' αυτούς γνήσιας βυζαντινής μουσικής παράδοσης. Ισχυρισμοί - ασφαλώς - εξ ολοκλήρου αστήρικτοι εφ' όσον δεν υπάρχουν ηχητικά δείγματα εκείνων των εποχών, τα οποία θα εστήριζαν τις ρηξικέλευθες θεωρητικές και εκτελεστικές παρεκκλίσεις των οπαδών των απόψεων Καρά. Γενικώς, η αποκλίνουσα θεωρία τού Καρά δημιούργησε κάποιες άκρως επικίνδυνες **μουσικές δυσπλασίες** για την Ελληνική μουσική παράδοση, δηλαδή για τις λαϊκές δημιουργίες που απορρέουν από εσώψυχες ανάγκες **βιώσιμες στο χρόνο και αενάως ρέουσες δια μέσου των γενεών.** Συνεπώς, η παράδοση δεν είναι εφεύρεση ενός ατόμου, με την οποία διακόπτονται τα παραδεδομένα και παραδεδεγμένα επί αιώνες. Ο Καράς αγνόησε όλα τα βασικά στοιχεία της μουσικής μας παράδοσης και δημιούργησε ένα υποκατάστατό της. Αυτό το υποκατάστατο προωθούν με εργώδη τρόπο κάποιοι επίγονοί του επικαλούμενοι μάλιστα μία - δήθεν - επιστημονική μεθοδολογία. Όμως, ακόμα και η τελειότερη επιστημονική μεθοδολογία όταν αντίκειται προς την αλήθεια, είναι σόφισμα.

Βεβαίως, οι θεράποντες της βυζαντινής Εκκλησιαστικής μουσικής απορρίπτουν τις ασύγγνωστες μουσικές δοξασίες Καρά, θεωρώντας τον σημαντικό μόνον για την δημοτική μουσική, ενώ οι της δημοτικής μουσικής πιστεύουν το αντίθετο.

Αυτές οι προσωπικές δοξασίες του τείνουν να επιφέρουν, επικίνδυνες, αλλοιώσεις σε όλο το φάσμα της Ελληνικής μουσικής, δημιουργώντας παράλληλα μια πρωτοφανή σύγχυση και αναστάτωση στον κόσμο που υπηρετεί τις μουσικές μας παραδόσεις. Αυτή η οδυνηρή διαπίστωση επιβεβαιώνεται κατά τον πλέον αδιαμφισβήτητο τρόπο, μέσα από τις καταχωρούμενες στην παρούσα μελέτη εγκυρότατες απόψεις κορυφαίων ειδικών και των δύο κλάδων της

μουσικής μας. Είναι στοιχεία που τα έχουμε ερανισθεί από **βιβλία, περιοδικά, εφημερίδες, μελέτες, έγγραφα, υπομνήματα, γνωματεύσεις και αποφάσεις.**

Σκοπός της ανά χείρας μελέτης είναι η ευρύτερη και πληρέστερη ενημέρωση αναφορικά με τον κίνδυνο που διατρέχει η Ελληνική μουσική παράδοση από απόψεις οι οποίες δεν παραμένουν στο επίπεδο μόνον της διατύπωσης, αλλά προχωρούν και σε επίπεδο εργώδους διάδοσης. Με την ελπίδα ότι η παρούσα εργασία θα συνεισφέρει θετικά στην προσπάθεια διάσωσης της γνήσιας Ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, την παραδίδω στην κρίση τού κάθε προβληματιζόμενου, καλοπροαίρετου και καλόπιστου αναγνώστη, ώστε μετά από επισταμένη μελέτη και πολλή σύνεση να βγάλει τα συμπεράσματά του.

ΜΕΣΟΛΟΓΓΙ
7-9-2008

ΘΕΟΔΩΡΟΣ Ε. ΑΚΡΙΔΑΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄

ΚΡΙΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ
ΕΠΙ ΤΩΝ ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΩΝ ΤΟΥ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΥ ΤΟΥ Σ. ΚΑΡΑ

Α) ΓΕΝΙΚΑ

Η ενδελεχής και επισταμένη μελέτη ενός δυσνόητου γριφώδους και ογκωδέστατου θεωρητικού 677 σελίδων μεγέθους Α4, όπως είναι αυτό του Σίμωνος Καρά, είναι - αναντιρρήτως - λίαν επίπονη και χρονοβόρα. Κατ' αρχάς θεωρούμε απαράδεκτο τον τίτλο του: «**ΜΕΘΟΔΟΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ - ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ**», μεταξύ των άλλων και για τον ουσιωδέστατο λόγο, ότι αφίσταται όλων των βασικών αξιωμάτων και των χαρακτηριστικών στοιχείων της Ελληνικής μουσικής. Ο συγγραφέας της πραγματεύεται μια καθαρώς προσωπική του προσέγγιση του ζητήματος.

Μελετώντας τις θέσεις και τις απόψεις του, όπως αυτές διατυπώνονται στις σελίδες του θεωρητικού του, διαπιστώσαμε και επισημαίνουμε περιληπτικώς τα ακόλουθα.

Όλα, ανεξαιρέτως, τα θεωρητικά της Ελληνικής μουσικής χρησιμοποιούν για την σημειογραφία 10 χαρακτήρες ποσότητας, 2 πρόσθεσης χρόνου και 6 χαρακτήρες ποιότητας. Ο Σ. Καράς επαναφέρει εν χρήσει 8 απολιθωματικούς χαρακτήρες της παλαιογραφίας και χρησιμοποιεί 12 χαρακτήρες ποσότητας, 3 πρόσθεσης χρόνου και 11 χαρακτήρες ποιότητας. Όλα, ανεξαιρέτως, τα θεωρητικά διδάσκουν τούς 8 καθιερωμένους ήχους. Ο Σ. Καράς προσπαθεί να επιβάλει μέσους και κλαδικούς ήχους, μηδέποτε χρησιμοποιηθέντας στην Βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική, τους οποίους ανεβάζει τελικώς στους 92. Τις 17 κλίμακες, που αναφέρουν όλα τα θεωρητικά, τις ανεβάζει σε 134. Επί πλέον χρησιμοποιεί κατά κόρον σημεία αλλοιώσεων, καθιστώντας ασαφή όλα - σχεδόν - τα τονικά διαστήματα. Επίσης, παρά την έκδηλη αντιπάθειά του προς την Ευρωπαϊκή μουσική, το θεωρητικό του βρίθει ορολογιών και σημείων της μουσικής τού πενταγράμμου. Με μεγαλύτερη άνεση και συχνότητα χρησιμοποιεί ορολογίες της αραβοπερσοτουρ-

κικής μουσικής, προς την οποία - μάλλον - προσιδιάζει το όλο έργο του.

Οι παραπάνω επιγραμματικές επισημάνσεις αναλύονται λεπτομερώς και σχολιάζονται στο επόμενο Β κεφάλαιο. Εδώ θα αναλυθούν και θα σχολιαστούν εκτενέστερα κάποια σημεία των σελίδων α-η του προλόγου του θεωρητικού του.

Β) ΚΡΙΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ

ΣΤΑ ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ ΤΩΝ ΣΕΛ. α-η ΤΟΥ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΥ ΤΟΥ Σ. ΚΑΡΑ.

Στον πρόλογό του, λοιπόν, διαβάζουμε: «*Με την καθιέρωσιν της νέας μουσικής γραφής τω 1815, οι εκκλησιαστικοί μουσικοί μας εστράφησαν προς το πρακτικόν μέρος της νέας κατά την γραφήν ψαλτικής τέχνης, χωρίς να ασχοληθούν με θεωρητικά ζητήματα τα οποία δεν τοις ήσαν και τόσον αναγκαία, εφ' όσον εις τους εκ της παλαιάς μουσικής γραφής εις την νέαν μετεκπαιδευθέντες, εσώζετο φωνητικώς και ακουστικώς η παλαιά μουσική παράδοσις*».[1] Συνεπώς αναγνωρίζει ότι με την νέα τής γραφής μέθοδο, τίποτα δεν άλλαξε στην πράξη, η οποία - πράξη - δια των πατριαρχικών ψαλτών έφτασε μέχρι των ημερών μας. Ωστόσο, αυτή την πράξη ο ίδιος την αμφισβήτησε και την απέρριψε.

Στη συνέχεια γράφει: «*Η Κρηπίς του Φωκαέως και τα μέχρι των ημερών μας εγχειρίδια θεωρητικά της εκκλησιαστικής μουσικής, έκαστον μιμούμενον, συνήθως, τα προ αυτού, ουδέν συνεισέφερον επί πλέον εις την γνώσιν των πραγμάτων*».[2]

Μέμφεται δηλαδή όλους τους προηγούμενους θεωρητικούς συγγραφείς, διότι παρέμειναν προσηλωμένοι στα αξιώματα της Ελληνικής μουσικής και δεν τόλμησαν να καινοτομήσουν, επιβάλλοντας τις προσωπικές τους δοξασίες. Αυτό ακριβώς που έπραξε ο ίδιος.

Και συνεχίζει: « *Οι περί τον εις την παλαιάν μουσικήν γραφήν*

[1] Σ. Καρά: «ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ» τ. Α' σελ. α'
[2] » » » τ. Α' σελ. β'

των τελευταίων χρόνων εμμένοντα Κωνσταντίνον Πρωτοψάλτην τον Βυζάντιον Ιωάννης Λαμπαδάριος και Στέφανος Δομέστικος, προσεπάθησαν, εις τας, εντύπους εκδόσεις των εκκλησιαστικών μουσικών βιβλίων, δι' αναλύσεων θέσεων και χειρονομιών, να ερμηνεύσουν και περισώσουν εκ της λήθης το ύφος και την γνησίαν προφοράν της εκ παραδόσεως βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής». Όμως: « επεκρίθησαν αλόγως οι τας θέσεις και τας χειρονομίας κατά τας αναλύσεις των συνεργατών τούτων του Κωνσταντίνου ψάλλοντες μετέπειτα πατριαρχικοί ψάλται παρά νεωτέρων εν Αθήναις ωδειακών καθηγητών και τα όμοια, ως επίσης επεκρίθη και ο Χρύσανθος ως προς τους λόγους και τα τμήματα των διαστημάτων της κλίμακός του παρά των αυτών καθηγητών, οπαδών του βυζαντινο-ευρωπαϊκού μουσικού διαγράμματος της μουσικής επιτροπής του 1881-83, πλην αι επεκρίσεις και αι διδασκαλίαι των εις ουδέν ωφέλησαν, μάλλον δε και συνέτειναν - συν τοις άλλοις - εις το σημερινόν εν Ελλάδι κατάντημα της βυζαντινής ψαλμωδίας».[1]

Πασίδηλον είναι ότι με το καινοφανές θεωρητικό του ο Σ. Καράς αμφισβητεί και απορρίπτει συλλήβδην τα θεωρητικά και μελοποιητικά έργα απάντων και όχι μόνον όσων αναφέρει παραπάνω. Για το εντελώς «ξένον άκουσμα» δε προς εκείνο των πατριαρχικών ψαλτών, που εφάρμοσε ο ίδιος και η ομάδα του, σαφώς ευθύνεται - περισσότερο από κάθε άλλον - για «το σημερινόν εν Ελλάδι κατάντημα της βυζαντινής ψαλμωδίας».

Προκειμένου, λοιπόν, να διορθώσει όλα τα - κατά την άποψή του - κακώς έχοντα στην Ελληνική μουσική, συγγράφει το θεωρητικό του το οποίο: «*Εις αυτά και άλλα έρχεται να δώση απάντησιν η παρούσα πραγματεία*».[2] Και δεν θα το επιχειρούσε, αν συν τοις άλλοις, - όπως ο ίδιος μας πληροφορεί -«δεν συνέτρεχον, εκ Θεού,

[1] Σ. Καρά: «ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ» τ. Α' σελ. γ'
[2] » » » τ. Α' σελ. γ'

συγκυρίαι συμβάλουσαι εις τούτον τον σκοπόν»(!).[1] Αναλύοντας δε τους λόγους, της «άνωθεν συμβολής» στην συγγραφή της πραγματείας του, συνεχίζει: *«Τέταρτον: Η κατά την 24ην Δεκεμβρίου του 1940, εκ τυχαίας χειρονομίας, πτώσις του μουσικού παλαιογραφικού παραπετάσματος, ήτις επέτρεψε να φανή το μέχρι τότε αγνοούμενον και σήμερον ακόμη αμφισβητούμενον παρά των αγνοούντων αυτό, σύστημα της παλαιοτέρας μουσικής γραφής...»(!)*[2] Αδυνατώντας να δώσουμε εξηγήσεις σε υπερφυσικά φαινόμενα, απλώς εκφράζουμε την έκπληξή μας για την αντικατάσταση των επιστημονικών μεθόδων από τις «τυχαίες χειρονομίες».

Όμως, εδώ υπάρχει μια ακατάληπτη περιπλοκή των κατά καιρούς διατυπωθέντων από μέρους του Καρά, όπως: Το 1933 έγραφε: *«...οι τέλεον αναλύσαντες την παλαιάν γραφήν τρεις διδάσκαλοι, Γρηγόριος ο Πρωτοψάλτης, Χουρμούζιος ο Χαρτοφύλαξ και Χρύσανθος Μητροπολίτης Προύσης, οι και θεμελιωταί του σημερινού μουσικού συστήματος...»*[3] Το 1953 ***«εις το εν Θεσσαλονίκη Βυζαντινολογικόν Συνέδριον»*** ανακοινώνει: *«Συμπέρασμα: Ούτω η ασματική παράδοσις της Ορθοδόξου Ανατολικής Εκκλησίας και δια της γραφής - συνεχώς συμπληρουμένης και απλοποιουμένης - και δια της διδασκαλίας και δια της συνεχούς πράξεως εν τη θεία λατρεία, δείκνυται διατηρηθείσα αδιάφθορος και γνησία κατά βάσιν από πάσης ξενικής επιδράσεως και επιρροής δια μέσου των αιώνων· και τούτο ήτο η αρχικώς διατυπωθείσα υπόθεσις της ανακοινώσεως ημών».*[4] Η ανακοίνωση αυτή πραγματοποιήθηκε το 1953, - δηλαδή 13 ολόκληρα χρόνια μετά την «τυχαία χειρονομία» του 1940- και την αναδημοσίευσε το 1990, δηλαδή 8 χρόνια μετά την έκδοση του θεωρητικού του, στο οποίο αναφέρει την αποκαλυ-

[1] Σ. Καρά: «ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ» τ. Α' σελ. γ'
[2] » » » τ. Α' σελ. δ'
[3] Σ. Καρά: «Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ» σελ. 9
[4] Σ. Καρά: «Η ΟΡΘΗ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΚΑΙ ΜΕΤΑΓΡΑΦΗ ΤΩΝ ΒΥΖΑΝ. ΜΟΥΣ. ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΩΝ» Αθήνα 1990

πτική της παλαιογραφίας «τυχαία χειρονομία». Ποιά-επί τέλους-θα πρέπει να εκληφθεί ως έγκυρη άποψή του; Εκείνη του 1933, του 1940, του 1953, του 1982, ή του 1990; Μήπως πρόκειται περί κραυγαλέας παλινωδίας άνευ ουδεμιάς σημασίας;

Στην συνέχεια του προλόγου του ο Σ. Καράς αναφέρει:«...*δια της συνεργασίας μας μετά του αειμνήστου Κωνσταντινοπολίτου Φυσικομαθηματικού Σταύρου Βραχάμη, - του από του έτους 1902 εγγράφως εξουσιοδοτημένου παρά της Μ. Εκκλησίας δια την μελέτην του ζητήματος τούτου - μετά του οποίου, συμφώνω γνώμη, εστράφημεν προς τας μαρτυρίας των αρχαίων μουσικών συγγραφέων, ως κι εκείνων των προμνησθέντων βυζαντινών και μεταβυζαντινών ψαλτικών εγχειριδίων μαρτυρίας επιβεβαιουμένας παρά της μουσικής μας παραδόσεως και πράξεως φωνητικής και οργανικής, σωζομένης γνησίας εις όσους εδιδάχθημεν, όχι από Ελληνοευρωπαίους μουσικούς αλλογενείς την μάθησιν, αλλ' όπως και ο Χρύσανθος ορίζει εις το Θεωρητικόν του έκαστος «από διδάσκαλον Έλληνα προσέχοντα καλώς την προφοράν και τα διαστήματα της μουσικής μας καθώς - ανέκαθεν- διωρίσθησαν».*[1]

Πέραν των όσων - αορίστως - αναφέρει εδώ, δεν παραθέτει στο θεωρητικό του ακριβή στοιχεία από συγκεκριμένες πηγές και - φυσικά - δεν μας παρουσιάζει συγκριτικούς πίνακες από τα έργα των «αρχαίων μουσικών συγγραφέων». Επίσης αν υπήρχε κάποια ουσιαστική συνεργασία Καρά - Βραχάμη - φρονούμε ότι - τα πορίσματα της έρευνάς τους θα υποβάλονταν-έτι ζώντος του Βραχάμη - στο εξουσιοδοτήσαν αυτόν Οικουμενικό Πατριαρχείο και δεν θα έμεναν καταχωνιασμένα για να τα ανακοινώσει μόνος ο Καράς και μάλιστα 32 χρόνια μετά τον θάνατο του Στ. Βραχάμη (+1950). Όμως για τις δραστηριότητες του αειμνήστου Βραχάμη στην Ελλάδα, υπάρχουν τα εξής έγκυρα στοιχεία:

[1] Σ. Καρά: «ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ» τ. Α' σελ. δ'

α) Από την εφημερίδα «ΦΟΡΜΙΓΓΑ» πληροφορούμαστε: *«Ούτως έχει δι ολίγων το ιστορικόν της ιδρύσεως εν τω Ωδείω της Μουσικής Σχολής, ήτις εξακολουθεί σήμερον λειτουργούσα υπό την διεύθυνσιν του κ. Ψάχου, ανδρός υποσχομένου πολλά τα καλά και λόγω μαθήσεως, αλλά και λόγω της εμμονής αυτού εις ό,τι σχετικόν περί μουσικής η Μεγάλη Εκκλησία εκ παραδόσεως διέσωσεν μέχρις ημών».*[1]

β) Στο πρόγραμμα του «**ΩΔΕΙΟΥ ΕΘΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ**»[2] διαβάζουμε:«**Ακουστική - Αισθητική, διδάσκων: Σ. Βραχάμης**».

γ) «ΠΡΑΚΤΙΚΟΝ: *Εν Αθήναις σήμερον την 2αν Φεβρουαρίου 1921, οι αποτελούντες την Επιτροπήν του «Ωδείου Εθνικής Μουσικής» κ.κ. Κ. Ψάχος, Σ. Βραχάμης, Μ. Παπαθανασόπουλος, Κ. Ι. Σφακιανάκης, Σ. Α. Πεζόπουλος και η κ. Σικελιανού, συνήλθομεν εν την οικία του κ. Κ. Ψάχου όπως λάβωμεν γνώσιν του πορίσματος των κατά τας προηγουμένας συνεδριάσεις εκτεθεισών εργασιών των κ.κ. Ψάχου και Βραχάμη περί του καθορισμού των διαστημάτων της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής....Εδήλωσε δε προς τούτους ο κ. Ψάχος ότι ο κ. Βραχάμης είναι ο μόνος προς ον, μετά τον θάνατον του αειμνήστου του γένους διδασκάλου Ανδρέου Σπαθάρη...έχει απόλυτον εκτίμησιν και εμπιστοσύνην...διότι η Μεγάλη Εκκλησία ανέθηκεν εις αυτόν επισήμως από του 1912 την μελέτην και έρευναν του σπουδαίου τούτου ζητήματος.*

Έπειτα ο κ. Βραχάμης εδήλωσεν...ότι αι επί του μονοχόρδου θέσεις και σχέσεις των διαφόρων τούτων διαστημάτων είναι μαθηματικώς ακριβείς και υπάγονται εις το Πυθαγόρειον σύστημα, όπερ κατά τας υποδειχθείσας υπό του κ. Ψάχου θέσεις ακολουθεί ου μόνον η εκκλησιαστική, αλλά και η δημώ-

[1] Εφημερίδα «ΦΟΡΜΙΓΞ» φυλ. 15 - Μάρτιος 1905

[2] «ΩΔΕΙΟΝ ΕΘΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ» ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΩΡΩΝ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΣ 1920

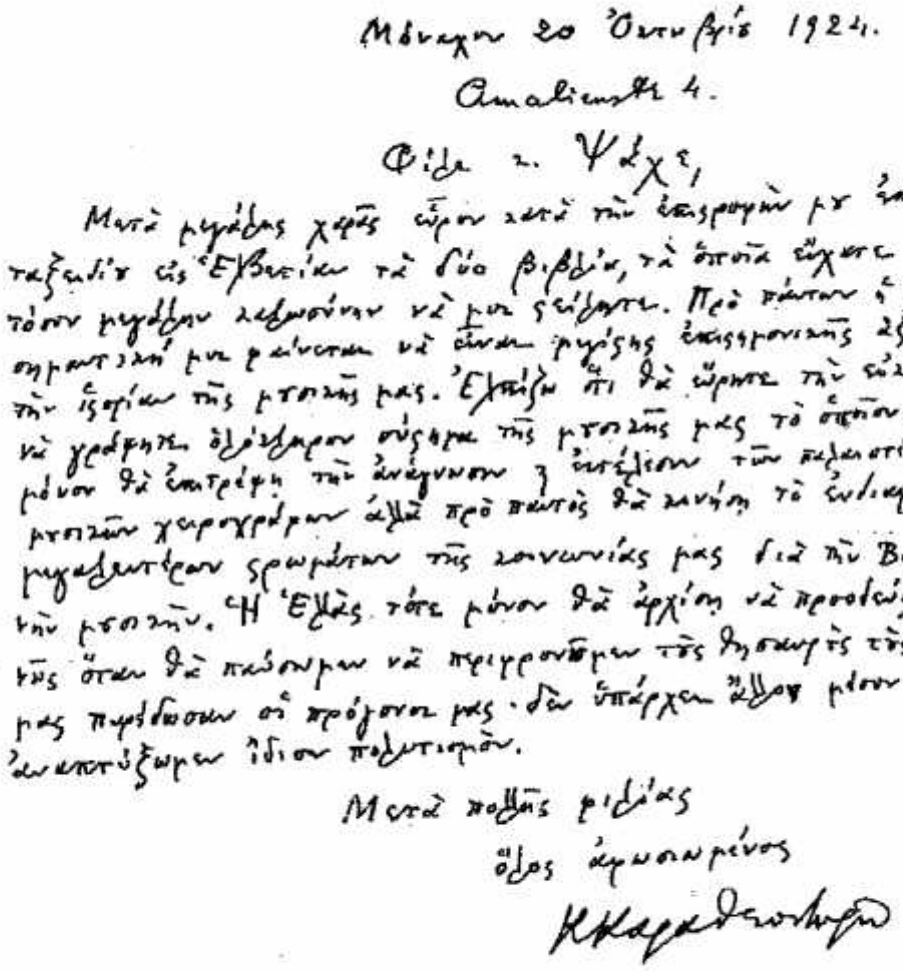
δης ημών μουσική...ης ειδικός γνώστης τυγχάνει ο κ. Ψάχος...της τε φωνητικής και της γραπτής...παραδόσεως ταύτης...»[1]. Και έπονται υπογραφές της εξαμελούς επιτροπής.

Οι αναφερόμενες παραπάνω μακροχρόνιες συνεργασίες Ψάχου - Βραχάμη, επιβεβαιώνονται και στο περιοδικό «***Μουσικολογία***», στο οποίο εκτός από την ανάθεση του Οικουμενικού Πατριαρχείου στον Σ. Βραχάμη το 1912 *«να προσδιορίσει τα μεγέθη των Ελληνικών διαστημάτων»*, εκτός από την σύγκληση της επιτροπής την 2α Φεβρουαρίου του 1921, αναφέρεται επί πλέον: *«Οι παράλληλες πάντως προσπάθειες των δύο αντρών καταλήγουν σε κοινή συνεργασία και στις 31 Ιανουαρίου του 1918 εμφανίζονται μαζί στον «Παρνασσό» για να την παρουσιάσουν...»*[2].

Όπως προκύπτει, λοιπόν, από τις παραπάνω έγκυρες δημοσιεύσεις από τις εποχές των δραστηριοτήτων του Σ. Βραχάμη, ο ίδιος ήταν συνεργάτης και βοηθός του αειμνήστου κ. Ψάχου, του οποίου τις γνώσεις αναγνώριζε και τις απόψεις αποδέχονταν και στον οποίο παρέδωσε όλα τα πορίσματά του. Ακόμα, και αν εκ των υστέρων ανακάλυπτε κάτι διαφορετικό ο Βραχάμης, ασφαλώς θα το κατέθετε και πάλι ή στον Ψάχο ή -οπωσδήποτε- στο Οικουμενικό Πατριαρχείο. Συνεπώς η αναφορά του Καρά περί συνεργασίας του με τον Σ. Βραχάμη, σαφώς τίθεται εν αμφιβόλω.

Επί πλέον, οι αείμνηστοι Ψάχος και Βραχάμης είχαν τις φυσικομαθηματικές απόψεις και την επιστημονική στήριξη ενός ακραιφνούς Έλληνα, ζηλωτή και γνώστη της Ελληνικής μουσικής, του μέγιστου μαθηματικού (και διδασκάλου του μεγάλου Αϊνστάϊν) ***Κωνσταντίνου Καραθεοδωρή***. Χαρακτηριστική είναι η ακόλουθη επιστολή του κορυφαίου μαθηματικού προς τον κ. Ψάχο.

[1] Εύας Σικελιανού: «ΤΡΕΙΣ ΔΙΑΛΕΞΕΙΣ» εν Αθήναις 1921



Μόναχον 20 Ὀκτωβρίου 1924.
Φίλε κ. Ψάχε,

Μετὰ μεγάλης χαρᾶς εὗρον κατὰ τὴν ἐπιστροφήν μου ἐκ μικροῦ ταξειδίου εἰς Ἑλβετίαν τὰ δύο βιβλία, τὰ ὁποῖα εἴχατε τὴν τόσον μεγάλην καλωσύνην νὰ μοῦ στείλετε. Πρὸ πάντων, ἡ παρασημαντική μοῦ φαίνεται νὰ εἶναι μεγάλης ἐπιστημονικῆς ἀξίας διὰ τὴν ἱστορίαν τῆς μουσικῆς μας. Ἐλπίζω ὅτι θὰ εὕρητε τὴν εὐκαιρίαν νὰ γράψητε ὁλόκληρον σύστημα τῆς μουσικῆς μας τὸ ὁποῖον ὄχι μόνον θὰ ἐπιτρέψει τὴν ἀνάγνωσιν καὶ ἐκτέλεσιν τῶν παλαιοτέρων μουσικῶν χειρογράφων ἀλλὰ πρὸ παντὸς θὰ κινήσῃ τὸ ἐνδιαφέρον μεγαλυτέρων στρωμάτων τῆς κοινωνίας μας διὰ τὴν Βυζαντινὴν μουσικήν. Ἡ Ἑλλὰς τότε μόνον θὰ ἀρχίσει νὰ προοδεύῃ ἀληθινῶς ὅταν θὰ παύσωμεν νὰ περιφρονοῦμεν τοὺς θησαυροὺς τοὺς ὁποίους μᾶς παρέδωσαν οἱ πρόγονοι μας· δὲν ὑπάρχει ἄλλον μέσον ὅπως ἀναπτύξωμεν ἴδιον πολιτισμόν.

Μετὰ πολλῆς φιλίας
ὅλος ἀφοσιωμένος
Κωνσταντῖνος Καραθεοδωρῆς

Συνεπώς, αν υπήρχε έστω και η ελάχιστη αμφιβολία ως προς τον καθορισμό των τονικών διαστημάτων από τους Ψάχο - Βραχάμη, αναμφισβήτητα θα επιλαμβανόταν του ζητήματος ο μέγας Καραθεοδωρής.

Με τα παραπάνω αδιάσειστα στοιχεία αποδεικνύεται ότι μεταξύ Καρά - Βραχάμη, - μάλλον - ουδέποτε υπήρξε ουσιαστική συνεργασία. Ούτε αναφέρει πουθενά ο Καράς άλλη συνεργασία με επιστήμονες φυσικο - μαθηματικούς, οι οποίοι να προσεγγίζουν - τουλάχιστον - τις γνώσεις και το κύρος των προαναφερθέντων επιστημόνων. Επίσης δεν αναφέρει πουθενά (ο ίδιος και οι διάδοχοί του), πού, πότε και από ποιόν *«διδάσκαλον Έλληνα προσέχοντα καλώς την προφοράν και τα διαστήματα της μουσικής μας καθώς ανέκαθεν διωρίσθησαν»* διδάχτηκε εκείνη την προφορά και εκείνη την πληθώρα των περίεργων διαστημάτων, που προσπαθούσε να εφαρμόσει στην πράξη.

Στη συνέχεια γράφει: *«Έκτον: Η μελέτη, προσέτι, και γνωριμία με το μουσικόν σύστημα των μουσουλμανικών λαών της Εγγύς Ανατολής και Μεσογείου Αράβων και Περσών, το οποίον ακολουθούν και οι Τούρκοι· γνωριμία ήτις συνέβαλεν εις γενικωτέραν εποπτείαν της μουσικής καταστάσεως της περιοχής μας...»*[1]. Προφανώς, εξ αυτής της μελέτης επηρεάστηκε και παρασύρθηκε στη συγγραφή του αποστασιοποιημένου από την Ελληνική μουσική καινοφανούς θεωρητικού του. Επ' αυτού του ζητήματος διατυπώνουν τις έγκυρες απόψεις τους κορυφαίοι θεωρητικοί της μουσικής, οι οποίες καταχωρούνται στο Δ' κεφάλαιο της παρούσης μελέτης.

Επαναφέροντας το θέμα των χειρονομιών γράφει: *«Χωρίς της γνώσεως των χειρονομιών, ενδέχεται - ή μάλλον συμβαίνει - ώστε εκ του αυτού μουσικού κειμένου ψάλλοντες, εκ διαφόρων σχολών προερχόμενοι ψάλται διάφορον έκαστος ν' αποδίδωσι μέλος... Η*

[1] Σ. Καρά: «ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ» τ.Α. σελ. ε'

περί χειρονομιών έκθεσις θέλει... χρησιμεύσει και ως προπαιδεία δι' όσους εκ των νεωτέρων, αποφασίσουν ν' ασχοληθούν και με τα παλαιογραφικά της εκκλησιαστικής μουσικής...»[1]. Όμως ο μέγας Χρύσανθος στην υποσημείωση Λ' της παραγράφου 170 μας πληροφορεί: *«Εις τους εδικούς μας όμως καιρούς είναι διόλου άγνωστος η μεταχείρισις της χειρονομίας»*[2]. Άλλωστε είναι γνωστό ότι οι μεγάλοι πατέρες της Εκκλησίας *«δεν διέκειντο ευμενώς προς ταύτην, (σ.σ. την χειρονομίαν), ως φέρουσαν θεατρικόν χαρακτήρα»*.

Ο *ιερός Χρυσόστομος* μάλιστα στηλιτεύοντας τούς κάνοντας χρήση της χειρονομίας, έλεγε στην ομιλία του εις τον Ησαΐαν: *«Άθλιε και ταλαίπωρε!... Τι συντείνουσι προς ικεσίαν χείρες επί μετεώρω συνεχώς επαιρόμεναι και ατάκτως περιφερόμεναι, κραυγή τε σφοδρά και βιαία ωθήσει το άσημον έχουσα;»*[3]. Ο δε Μέγας Πρωτέκδικος της Μ. Τ. Χ. Ε. ***Γεώργιος Παπαδόπουλος***, από το 1890 μας πληροφορεί περί χειρονομίας: *«Κατά τους Βυζαντινούς χρόνους εκαλλιεργήθη και η χειρονομία, ήτις παραλύσασα μετά την υπό των Σταυροφόρων άλωσιν του Βυζαντίου, εσώζετο μέχρι του 1650 μ. Χ. Παρέμεινε δε ως απλή ανάμνησις εις ημάς»*[4]. Συνεπώς, η χειρονομία έχει ξεχαστεί προ μερικών αιώνων, όπως ξεχάστηκε και η παλαιογραφία από 150ετίας τουλάχιστον. Άρα, ουδείς μπορεί να διδάξει κάτι το οποίο αγνοεί παντελώς.

Και αφού ο Σ. Καράς αντιτίθεται προς τους πάντες και απορρίπτει τα πάντα, προς το τέλος του προλόγου του διατυπώνει τους εξής αφορισμούς:*«Ας όψονται δε τα εύκολα ωδειακά διπλώματα βυζαντινής (!) μουσικής και όχι η Σχολή του Μουσικού Συλλόγου, αδυνατούσα να τα χορηγή εις τους μόλις την στοιχειώδη μουσικήν*

[1] Σ. Καρά: «ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ» τ.Α. σελ. ε'-στ'.
[2] Χρυσάνθου: «ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ ΜΕΓΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ» σελ. 65
[3] «ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΑΛΗΘΕΙΑΣ» 1900 σελ. 36-37.
[4] Γεωργ. Ι. Παπαδοπούλου: «ΣΥΜΒΟΛΑΙ ΕΙΣ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑΝ ΤΗΣ ΠΑΡ ΗΜΙΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ» σελ. 224

παίδευσιν παρακολουθήσαντες και ευεργετηθέντες παρ' αυτής. Ούτε πταίει ο «πεπαλαιωμένος» - χαρά εις τον συγχρονισμένον των ωδειακών Σχολών - τρόπος διδασκαλίας και άλλα παιδαριώδη φανταστικά παίγνια και παραμύθια της Χαλιμάς, άτινα φίλος ωδειακός βυζαντινομουσικολόγος, εις το Περιοδικόν «Ντέφι» 10-11-1982 σελ.32 σοβαροφανώς αναφέρει. Με ενός και δύο ετών φοίτησιν εν τη Δύσει, γίνεται - αν γίνεται - κανείς βυζαντινός μουσικο - «λόγος»... Έχομεν ανάγκην γνησίων βυζαντινών και μη ωδειακών Μουσικών Σχολών και ψαλτών και όχι δυτικο - βυζαντινών μουσικολόγων· μερικαί υποτροφίαι ακόμη εις την Δύσιν και το είδος θα κηρυχθή εν υπερεπαρκεία»[1]. Αυτές είναι οι σαφέστατες απόψεις τού Καρά περί των διπλωματούχων της βυζαντινής μουσικής, περί των ωδειακών Μουσικών Σχολών και περί των σπουδασάντων στη Δύση βυζαντινο-μουσικολόγων. Εκ μέρους μας ουδέν σχόλιον επ' αυτών. Απλώς θα εκφράσουμε την απορία μας και κάποια αμείλικτα ερωτήματα, που βασανίζουν το σύνολο των θεραπόντων την βυζαντινή Εκκλησιαστική μας μουσική. Πώς δηλαδή, κάποιοι από τους παραπάνω «αφορισθέντες» Δυτικοσπουδασμένους «βυζαντινομουσικολόγους», όχι μόνον συντάσσονται με αυτές τις απόψεις του Σ. Καρά, αλλά υπεραμύνονται-γενικώς-και των θεωρητικών δοξασιών του. Αν και οι λόγοι της στάσης τους αυτής αποτελούν κοινό μυστικό, ο χρόνος θα αποκαλύψει πολλά και θα δώσει σαφείς απαντήσεις.

[1] Σ. Καρά «Ν» τ.Α. σελ. στ'- ζ'.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄

ΟΙ ΒΑΣΙΚΕΣ ΠΑΡΕΚΚΛΙΣΕΙΣ
ΤΟΥ Σ. ΚΑΡΑ ΑΠΟ ΤΑ ΚΑΘΙΕΡΩΜΕΝΑ

Οι βασικές παρεκκλίσεις του Σ. Καρά από τα καθιερωμένα της Ελληνικής μουσικής είναι οι εξής:

α) Η επαναφορά 8 απολιθωματικών χαρακτήρων της παλαιογραφίας.

Από αυτούς 2 είναι έμφωνοι και 6 άφωνοι. Γράφει σχετικά: *«Χειρονομίαι, εν τη βυζαντινή μουσική σημειογραφία, είναι άφωνοι υποστάσεις....υποδηλούσαι ποικίλματα (τσακίσματα, λυγίσματα, κ.τ.λ.)... και την κατά τα οποία κίνησιν των φωνών εδείκνυον, δι αναλόγων χειρονομιών οι δομέστικοι και χειρονόμοι... διετερήθησαν ή και τίνες ανεκλήθησαν εκ της παλαιάς εις την νέαν γραφήν, - διότι σώζετ' εν τη πράξει της ψαλμωδίας η ενέργεια αυτών...»*[1].

Και επαναφέρει το **ισάκι** ⌒ και την **οξεία** ⁄ ως εμφώνους, τα δε **τζάκισμα** ⌣ **πίεσμα** ⌐, **λύγισμα** ~, **τρομικόν** ⌐ **και στρεπτόν** ~ ως αφώνους[2]. Πιο κάτω παρουσιάζει και **την παρακλητική: «Δια της παρακλητικής** Z **τιθεμένης υπεράνω θέσεως στρεπτού...»**[3]. Αφού όμως οι χειρονομίες εγκαταλείφθησαν προ του 1650 και - ασφαλώς - οι γνώστες τους χειρονόμοι έκτοτε δεν υπάρχουν, ο Σ. Καράς δίνει τις προσωπικές - και φυσικά αυθαίρετες - ερμηνείες του στα παραπάνω σύμβολα της παλαιογραφίας, που επανέφερε, διότι ουδείς μπορεί να εκλάβει ως επιστημονική τεκμηρίωση την «τυχαία χειρονομία του 1940». Εδώ, βεβαίως, παρουσιάζεται και ανακόλουθος - και φυσικά αυτοαναιρείται -, διότι αφ' ενός μεν αναγνωρίζει ότι τα ουσιώδη σύμβολα της παλαιογραφίας «διετηρήθησαν» ή και «ανεκλήθησαν εκ της παλαιάς εις την νέαν γραφήν» και «σώζετ' εν τη πράξει της ψαλμωδίας η ενέργεια αυτών», αφ' ετέρου δε τα επαναφέρει ερμηνεύοντάς τα κατά το δοκούν. Φρονούμε ότι η ενέργειά του αυτή δεν είναι απλώς μια ματαιοπονία, αλλά μια επικίνδυνη χίμαιρα για την μουσική μας.

---

[1] Σ. Καρά: «ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ» τ. Α' σελ. 180
[2] » » » τ. Α' σελ. 180-181
[3] » » » τ. Α' σελ. 218

β) Η καταθρυμμάτιση των ήχων.

Στο θεωρητικό του **Θ. Φωκαέως** «ΚΡΗΠΙΣ» και στην κατ' ερωταπόκριση προθεωρία του διαβάζουμε:

«Ερ. Πόθεν περιορίσθη η Εκκλησιαστική Μουσική εις οκτώ ήχους;
Απ. Από τους παλαιούς Εκκλησιαστικούς Μουσικούς, οι ήχοι πάντες είναι οκτώ, τους οποίους ονομάζουσι Πρώτον, Δεύτερον, Τρίτον, Τέταρτον, Πλάγιον του Πρώτου, Πλάγιον του Δευτέρου, Βαρύν και Πλάγιον του Τετάρτου. Διαιρούντες αυτούς εν γένει πάντες, εις Κυρίους και εις Πλαγίους. Κυρίους λέγουσι τους τέσσαρας, Πρώτον, Δεύτερον, Τρίτον και Τέταρτον. Και πλαγίους τους λοιπούς τέσσαρας.
Ερ. Από όλους τους Μουσικούς εις αυτούς τους ήχους περιορίζεται η Μουσική;
Απ. Εις αυτούς μεν, πλην τους υποδιαιρούσιν εις μέσους, παραμέσους, πλαγίους, παραπλαγίους, τριφώνους, τετραφώνους, πενταφώνους και επταφώνους. Πλην αυταί αι υποδιαιρέσεις, επειδή είναι ανωφελείς εις την νυν Εκκλησιαστικήν Μουσικήν αποσιωπώνται»[1].

Ήταν γνωστές, λοιπόν, οι υποδιαιρέσεις των 8 βασικών ήχων, όμως ουδέποτε χρησιμοποιήθηκαν, διότι ήταν «ανωφελείς» - και μάλλον επιβλαβείς - για την Ελληνική Εκκλησιαστική μουσική. Άλλωστε από αρχαιοτάτων χρόνων η Ελληνική μουσική στηριζόταν στους 8 τρόπους άδειν, ήτοι Δώριο, Λύδιο, Φρύγιο, Μιξολύδιο, Υποδώριο, Υπολίδιο, Υποφρύγιο ή Ιάστιο και Υπομιξολύδιο.[2] Αυτοί ακριβώς οι 8 τρόποι, μετονομάστηκαν στους 8 ήχους, Πρώτο, Δεύτερο, Τρίτο κ.τ.λ., από τον Ελληνολάτρη **Επίσκοπο Μεδιολάνων Αμβρόσιο** (340-397)[3].

---

[1] Θεοδώρου Π΄Παράσχου Φωκαέως: «ΚΡΗΠΙΣ», σελ. 45
[2] «ΑΡΧΑΙΟΙ ΑΡΜΟΝΙΚΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ», σελ. 12-Κυρ. Φιλοξένους «ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ», σελ. 24-25
[3] Γεωργίου Παπαδοπούλου: « ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΙΣ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ» σελ. 30

Κορυφαίος μελετητής και αναμορφωτής της αρχαίας Ελληνικής μουσικής θεωρείται ο αριστοτελικός φιλόσοφος και μέγιστος υμνογράφος και μουσουργός **Ιωάννης ο Δαμασκηνός** (676-749 μ.Χ.) ο οποίος θεμελίωσε το μεγαλειώδες έργο του - τον ακρογωνιαίο λίθο της Εκκλησιαστικής υμνογραφίας και μουσικής - πάνω στους 8 ήχους, γι' αυτό και «**ΟΚΤΩΗΧΟΣ**» ή **Παρακλητική** λέγεται. Επίσης, στους 8 ήχους επεξεργάστηκε την «**Προπαίδεια**» του και την «**Σοφωτάτη Παραλλαγή**» ο πολύς **Ιωάννης ο Πλουσιαδινός ή Κουκουμάς**[1] (10ος αι. μ.Χ.). Και βέβαια, ο περιώνυμος Μαΐστωρ **Ιωάννης ο Κουκουζέλης** (12ος αι. μ.Χ.) τους 8 ήχους παρουσιάζει στον «**Κυκλικό Τροχό**» του. Σε χειρόγραφο κώδικα του 1774 υπάρχει ο κυκλικός τροχός του Κουκουζέλη με την εξής πληροφορία: «**Ιδού και το κανόνιον των οκτώ ήχων του κυρ Ιωάννου του Κουκουζέλη. Ο κοπιάσας και αγρυπνήσας ωφεληθήσεται**»[2]. Μελετώντας περί τους 75 τόμους επιστημονικών συγγραμάτων, διαπιστώσαμε ότι βυζαντινοί, μεταβυζαντινοί και νεώτεροι ιστορικοί, θεωρητικοί και μουσουργοί, γνώστες και καταγραφείς της παλαιάς ή της νέας παρασημαντικής, δεν χρησιμοποιούν μέσους και κλαδικούς ήχους. Όλοι, ανεξαιρέτως, αναφέρουν **μόνον** τους **8 ήχους**. Αυτούς επεξεργάζονται και μόνον πάνω σε αυτούς στηρίζουν όλα τα έργα τους.

Αυτό το βασικό αξίωμα της **Οκτωηχίας** της Ελληνικής μουσικής, που το σεβάστηκαν και το τήρησαν με θρησκευτική ευλάβεια όλοι ανεξαιρέτως οι θεωρητικοί και οι μουσουργοί όλων των εποχών, αυτόν τον θεμελιώδη κανόνα ήρθε να καταργήσει ο Σ. Καράς στην εκπνοή του 20ου μ.Χ. αιώνα, εφαρμόζοντας μια ακατάσχετη πολυηχία, συνδυασμένη με μια πρωτοφανή αντιφατικότητα μεταξύ ήχων και γενών. Παραθέτουμε εδώ την εικόνα αυτής της λαβυρι-

[1] Γεωργ. Ι. Παπαδοπούλου «ΙΣΤΟΡ. ΕΠΙΣΚ. ΤΗΣ ΒΥΖ. ΕΚΚΛ. ΜΟΥΣΙΚΗΣ», σελ. 64-65

[2] Αναστασίου Βάϊα-Μεσολογγίτου, «ΚΩΔΙΚΑΣ» Φυλ. 7

θώδους και τραγελαφικής κατάστασης των ήχων - γενών του Σ. Καρά, όπως ακριβώς τους καταγράφει κατά τόμο και σελίδα στο θεωρητικό του.

1 Ήχος πλάγιος του Τετάρτου Νη (εν οις και τα περί Ήχων διφώνων, τριφώνων, τετραφώνων, μέσων, παραμέσων και πλαγίων) Τ. Α'. σελ 239
2 Ήχος Έσω (χαμηλός) Πρώτος Πα Διατονικός... » 247
3 Ήχος Λέγετος Βου (Πλάγιος του Δευτέρου Διατονικός).. »255
4 Ήχος Τέταρτος Πα Στιχεραρικός Διατονικός.. » 262
5 Ήχος Έσω Τρίτος Γα.. » 272
6 Ήχος Βαρύς (Πλάγιος του Τρίτου) από του Γα » 281
7 Ήχος Βαρύς (Πλάγιος του Τρίτου) από του κάτω Ζω εν υφέσει.. » 288
8 Ήχος Πλάγιος του Πρώτου Πα στιχεραρίου και Παπαδικής.. » 293
9 Ήχος Πλάγιος του Πρώτου τετράφωνος Πα - Κε Διατονικός ... » 301
10 Ήχος Τέταρτος της παπαδικής Δι Διατονικός.. » 305
11 Ήχος Πρώτος τετράφωνος της παπαδικής Κε Διατονικός.. » 311
12 Ήχος Πρώτος από του Κε δίφωνος χρωματικός (Νάος).. » 316
13 Ήχος Πλάγιος του Πρώτου από του Κε Διατονικός δίφωνος ειρμολογικός.. » 320
14 Ήχος Πλάγιος του Πρώτου δίφωνος (της παπαδικής) από του Πα διατονικός... » 326
15 Ήχος Βαρύς (Δεύτερος μαλακός διατονικός) της παπαδικής απλούς, Τετράφωνος, Επτάφωνος, Μέσος **των**

ήχων Πρώτου και Πλαγίου Πρώτου, Μέσος του χρωματικού Πλαγίου Δευτέρου.. σελ. 331
16 Ήχος Έσω Τρίτος Γα του μαλακού Διατόνου. Ο αυτός και ως Πλάγιος του Τετάρτου Τρίφωνος Ειρμολογικός.. » 347
17 Ήχος Πλάγιος του Τετάρτου Τρίφωνος, μαρτυρούμενος ως έσω Τρίτος Μαλακός Διατονικός (Γα).. » 354
18 Ήχος Τέταρτος Πα στιχεραρικός και πάλιν.. » 356
19 Ήχος Δεύτερος Μαλακός Χρωματικός Δι... Τ.Β'. » 4
20 Ήχος Δεύτερος Μέσος Χρωματικός Βου... » 12
21 Ήχος Μέσος του Τετάρτου, ή Λέγετος Μαλακός Χρωματικός Βου... » 16
22 Ήχος Έσω Δεύτερος (Πλάγιος του Δευτέρου Μαλακός Χρωματικός) από του Νη (του Δευτέρου νοουμένου από του Δι)... » 21
23 Ήχος ο αυτός Έσω Δεύτερος χρωματικός Ειρμολογικός εκ της Φυσικής του βάσεως Βου (του Δευτέρου νοουμένου από του Ζω).. » 26
24 Ήχος ο αυτός Έσω Δεύτερος Ειρμολογικός εκ του Πα (του Δευτέρου νοουμένου από του Κε).. » 30
25 Ήχος Πρώτος Τετράφωνος εκ του Κε Μαλακός Χρωματικός ... » 39
26 Ήχος Δεύτερος Χρωματικός εκ του Δι, Διατονικώς Παραμεσάζων... » 40
27 Ήχος Πλάγιος του Πρώτου Πα Πεντάφωνος Φθορικός (εν μέρει Σκληρός Διατονικός) ενίοτε και Εναρμόνιος... » 41
28 Ήχος Πλάγιος του Πρώτου Σκληρός Διατονικός Πα... » 42
29 Ήχος Πρώτος Τετράφωνος εκ του Κε Σκληρού Διατόνου... » 52

30 Ήχος Πλάγιος του Δευτέρου Σκληρός Χρωματικός Πα.. *σελ. » 56*
31 Ήχος Πλάγιος του Δευτέρου Τετράφωνος Ειρμολογικός ή Δεύτερος Σκληρός Χρωματικός εκ του Κε (του Πλ. Β. νοουμένου εκ του Πα).. *» 66*
32 Ήχος ο αυτός Πλάγιος του Δευτέρου Τετράφωνος Σκληρός Χρωματικός εκ του Δι, (του Πλ. Β. νοουμένου από του Νη).. *» 73*
33 Ήχος Τέταρτος Σκληρός Διατονικός της παπαδικής Δι.. *» 80*
34 Ήχος «Νενανώ» ή Τέταρτος Σκληρός Χρωματικός της παπαδικής, ως ήχος Τέταρτος μαρτυρούμενος εν τω Ειρμολογίω.. *» 82*
35 Ήχος Πλάγιος του Τετάρτου Σκληρός Χρωματικός Νη και άλλα τινά.. *» 91*
36 Ήχος «Άγια» του Σκληρού Διατόνου Παράμεσος (Τετράφωνος) εκ του Πα.. *»103*
37 Ήχος «Νενανώ» (Τέταρτος του Σκληρού Χρώματος) Παράμεσον εκ του Πα.. *» 107*
38 Ήχος Πλάγιος του Τετάρτου Χρωματικός εκ του Πα, μετά Διατονικού Πρώτου εκ της αυτής βάσεως.. *» 110*
39 Ήχος Πλάγιος του Τρίτου ή Βαρύς Σκληρός Διατονικός εκ του Νη (Do ματζόρε).. *» 112*
40 Ήχος Πλάγιος του Τετάρτου Μαλακός Διατονικός Νη μετά χρώματος εις την τετραφωνίαν.. *» 113*
41 Ήχος Τρίτος Εναρμόνιος Τετράφωνος του κατά συναφήν Πλαγίου Τρίτου (Βαρέως) ήχου.. *» 148*
42 Ήχος Πλάγιος του Τετάρτου Χρωματικός, κατά την τετραφωνίαν Εναρμόνιος.. *» 152*

Αυτοί είναι οι **42 ήχοι** του Σ. Καρά. Με προσεκτική μελέτη όμως ανακαλύπτουμε ακόμα και μια πληθώρα παραγώγων των 42

ήχων του με τις ονοματοθεσίες: **Ανεξάρτητος, Διφωνών, Τριφωνών, Τετραφωνών, Πενταφωνών, Επταφωνών, Αντιφωνών, Επιφωνών, Μεσάζων, Παραμεσάζων, Πλαγιάζων, Παραπλαγιάζων, Ενδιαμέσως Πλαγιάζων, Μεσάζων και Πλαγιάζων, κατά το δια Πέντε (άνω), κατά το διαπασών (κάτω), κατά το διαπασών και αντίφωνος κ.α. Αυτοί οι παράγωγοι φτάνουν τους 50, οπότε οι ήχοι του συνολικά ανέρχονται σε 92 (!)** Όλοι δε αυτοί οι ήχοι ανήκουν σε όλα τα γένη, αλληλοδανειζόμενοι όλες τις κλίμακες. Είναι οφθαλμοφανές ότι ο Σ. Καράς επηρεάστηκε από την μουσική της Ανατολής με τα **12 κύρια μακάμια, τους 13 κύριους και 90 καταχριστικούς σιουπέδες και τους 64 μπεστέδες.**[1] Και έπεται,

γ) Η πλησμονή των κλιμάκων.

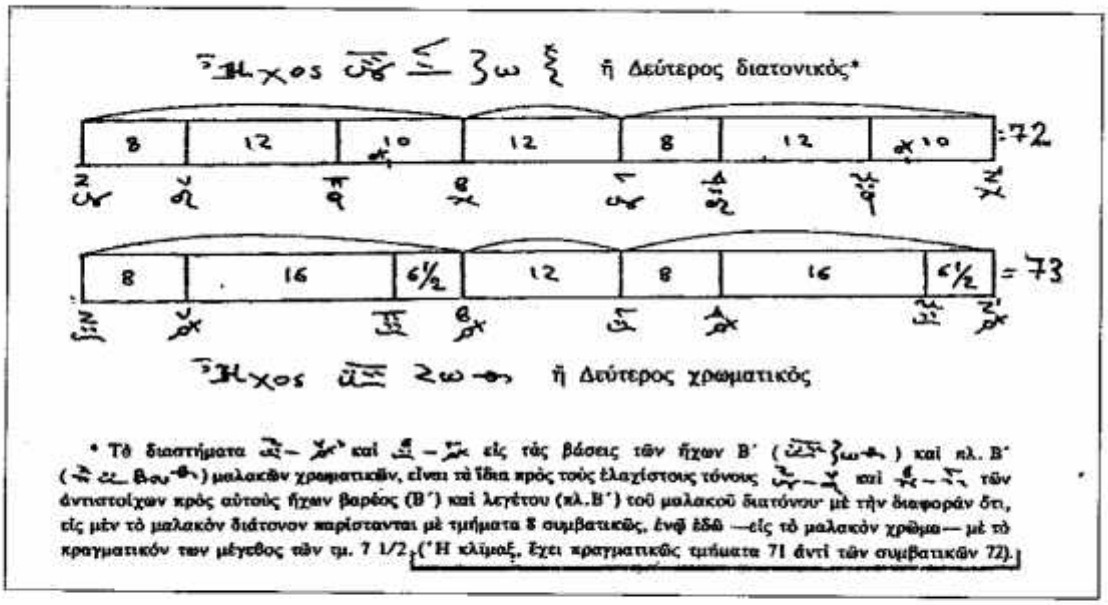
Όλα τα θεωρητικά καταγράφουν έως και 17 κλίμακες, ήτοι: 7 του διατονικού γένους, 2 του χρωματικού (1 του σκληρού και 1 του μαλακού), 2 του εναρμονίου γένους και 6 μεικτές.

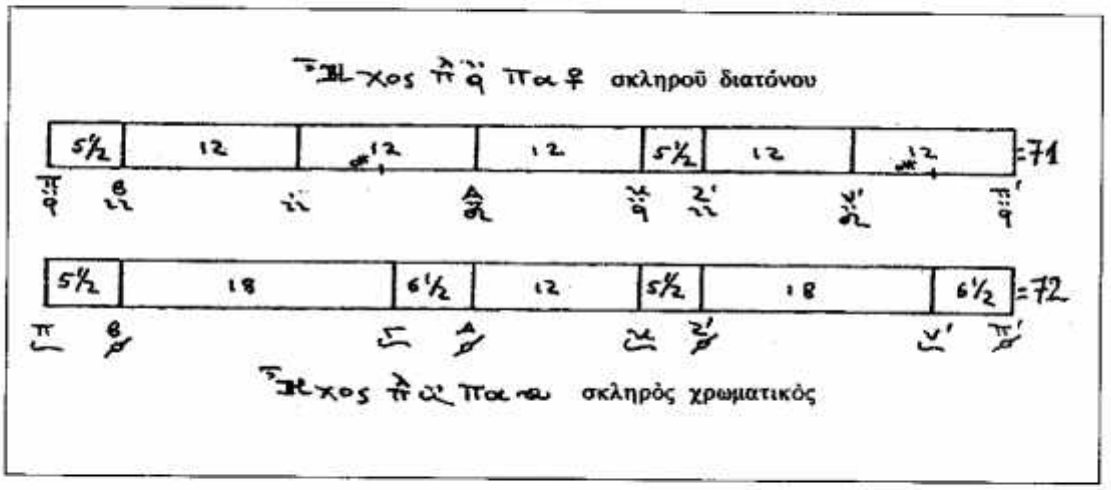
Ο Σ. Καράς καταγράφει στον Α' τόμο του θεωρητικού του 38 κλίμακες συν 1 σε σχεδιασμό βραχίονα οργάνου, σύνολο 39 κλίμακες.

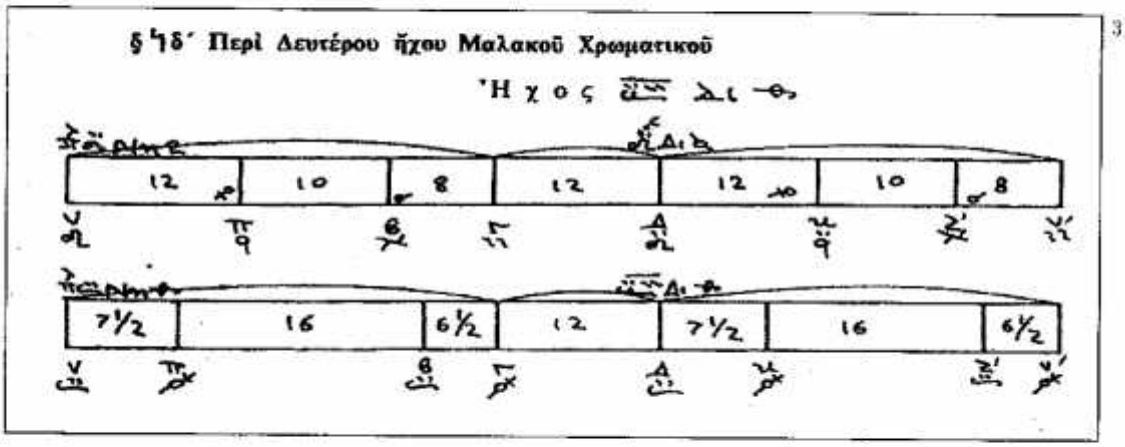
Στον Β' τόμο καταγράφει 89 κλίμακες συν 6 σε σχεδιασμούς βραχιόνων οργάνων, ανεβάζοντας συνολικά τις κλίμακες σε 134.

Ακολουθούν μερικά φωτοτυπημένα δείγματα της πολυκλιμακολογίας του θεωρητικού τού Σ. Καρά. Στην 1η σελ. του Β' τόμου παρατηρούμε και το λίαν παράδοξο της αυξομείωσης του συνόλου των μορίων της κλίμακας, 72- ή 73, ενώ στην υποσημείωση μάς πληροφορεί ότι: «**Η κλίμαξ έχει πραγματικώς τμήματα 71..».**

[1] Π. Γ. Κηλτσανίδου: «ΜΕΘΟΔ. ΔΙΔΑΣΚ. ΤΟΥ ΓΥΜΝΣΙΟΥ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ ΜΕΛΟΥΣ» σελ. 12-13-14.





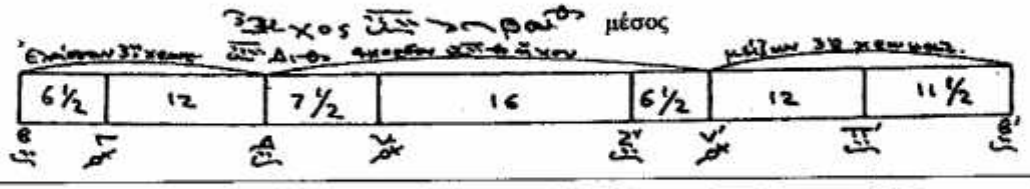


[1] Σ. Καρά: «ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ» τ. Β' σελ. 1
[2] » » » τ. Β' σελ. 2
[3] » » » τ. Β' σελ. 4

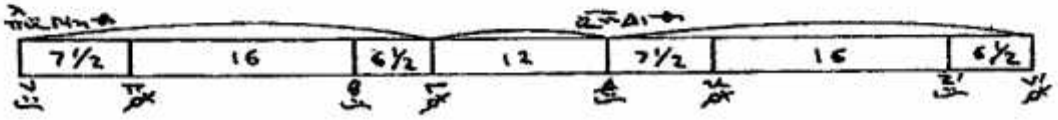
§ γε΄ Ἦχος Μέσος τοῦ Δευτέρου Χρωματικὸς

Ἦ χ ο ς

Ἦχος μέσος



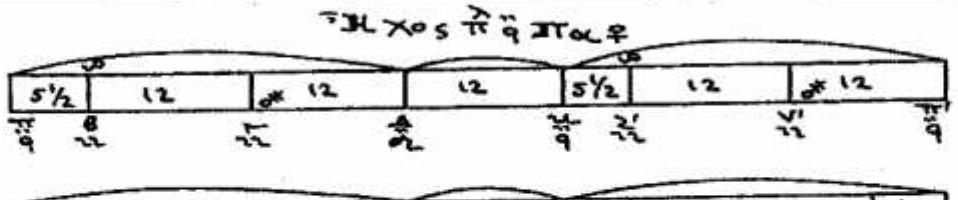
Ἡ κλῖμαξ τοῦ μαλακοῦ χρώματος Ἦχος Νη καὶ Δι



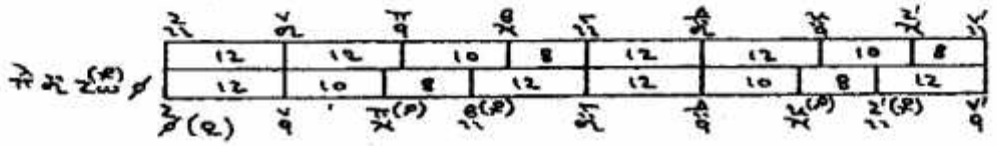
§ ρστ΄ Ἦχος Πλάγιος τοῦ Δευτέρου Σκληρὸς Χρωματικὸς

Ἦ χ ο ς

Ἦχος



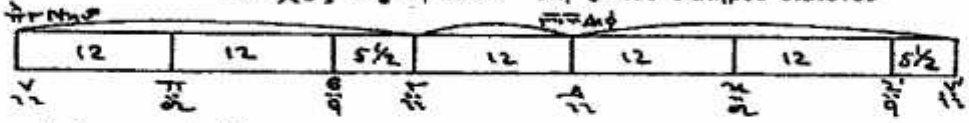
εἰς ἤχους Ἔσω Πα ἢ Ἔξω Κε ὁ πρώτους καὶ Πα .



§ ρστ΄ Ἦχος Πλάγιος τοῦ Τρίτου ἢ Βαρὺς ἀπὸ τοῦ Νη

Ἦ χ ο ς (= Do ματζόρε)

Ἦχος ἢ Πλ. Γ΄ Νη τοῦ σκληροῦ διατόνου



Βάσις ὁ Νη .

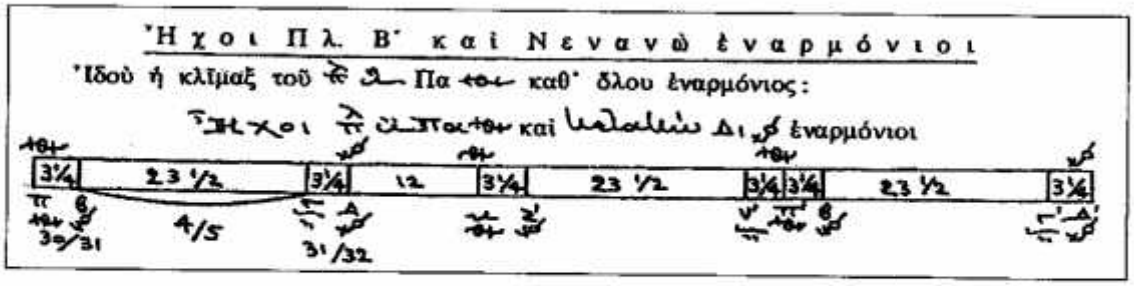
[1] Σ. Καρά: «ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ» τ. Β' σελ. 12
[2] » » » τ. Β' σελ. 22
[3] » » » τ. Β' σελ. 56
[4] » » » τ. Β' σελ. 112

Στην σελ. 28 του Α' τόμου γράφει:

Διέσεις και υφέσεις πλέον των 8 τμημάτων είναι άχρηστοι· καθ' όσον διάστημα μικρότερον των 4 τμημάτων (εναρμονίου διέσεως, του ελαχίστου των μελωδουμένων), το οποίον καταλείπει εις τον μείζονα τόνον η δίεσις ή ύφεσις των 8 κομμάτων, είναι αδύνατον ν' αντιληφθή ή αίσθησις και εκτελέση η φωνή· πας δέ αντίθετος ισχυρισμός ή διατύπωσις, ευρίσκεται εκτός πραγματικότητος.*[1]

*Αριστοξένου « Αρμονικών» Ι σ. 21 «διαιρείσθω δέ [ό μείζων τόνος] είς τρείς διαιρέσεις· μελωδείσθω γάρ αυτού, τό τε ήμισυ και το τρίτον μέρος και το τέταρτον. Τα δε τούτων ελάττονα διαστήματα πάντα έστω αμελώδητα».

Όμως, στην σελ. 154 του Β' τόμου μάς παραθέτει την εξής πρωτοφανή κλίμακα των εναρμονίων (;) Πλ. Β' και Νενανώ ήχων.



[2]

Εδώ ο Σ. Καράς, - σε μια από τις πολλές αυτοαναιρέσεις του - αφ' ενός μεν διατυπώνει κατηγορηματικά την άποψη ότι «διάστημα μικρότερον των 4 τμημάτων... είναι αδύνατον ν' αντιληφθή η αίσθησις και εκτελέση η φωνή», αφ' ετέρου δε μας παρουσιάζει κλίμακα με το ακραίο διάστημα 3 1/4 τμημάτων!

Άρα λοιπόν θέτει εαυτόν «εκτός πραγματικότητος».

Μη αρκούμενος, όμως, στην πολυηχία και πολυκλιμακολογία, προχωρεί και στην

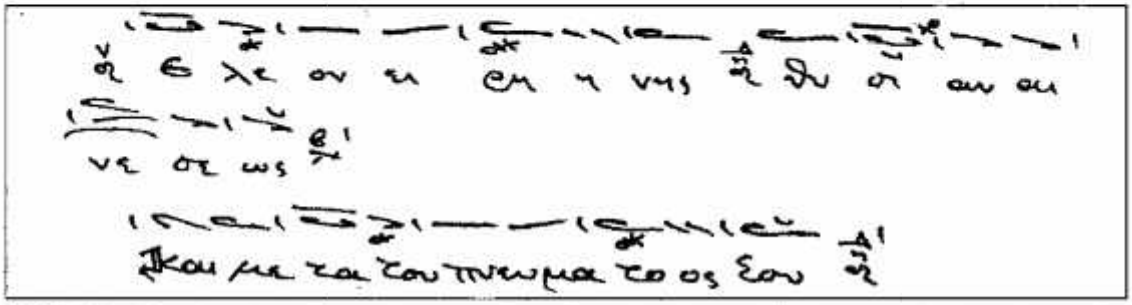
δ) Κατά κόρον χρήση σημείων αλλοιώσεως.

Παραθέτουμε κι εδώ μερικά φωτοτυπημένα παραδείγματα.

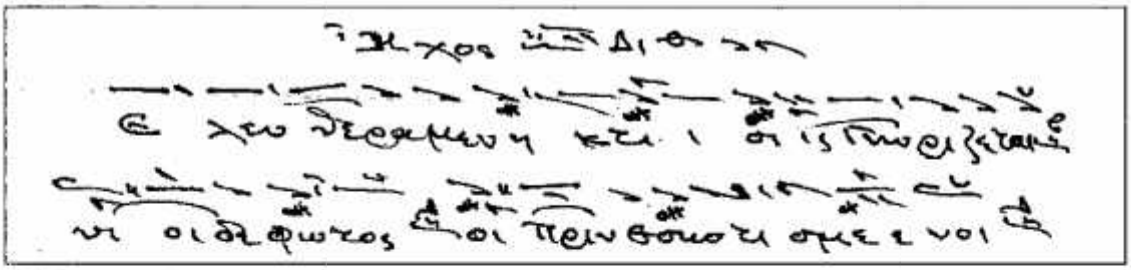
[1] Σ. Καρά: «ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ» τ. Α' σελ. 28
[2] » » » τ. Β' σελ.154

Πολλά σημεία αλλοιώσεως μάλιστα είναι υπερβολικά, δηλαδή δίγραμμες και τρίγραμμες υφεσοδιέσεις. Επί πλέον παρατηρούμε εδώ ότι δυο - τρεις συνεχόμενοι όμοιοι φθόγγοι να έχουν υψοτονική διαφορά, ένεκα των επ' αυτών σημείων αλλοιώσεως.

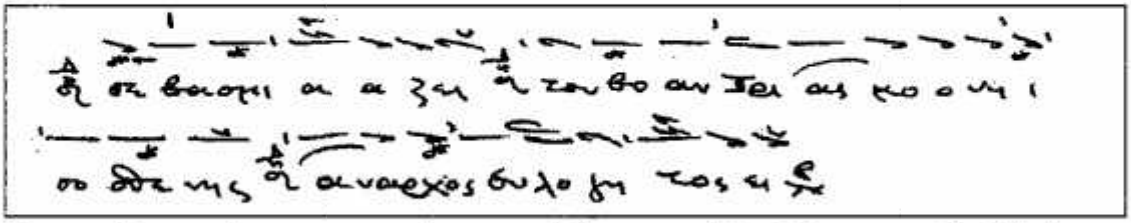
1



2

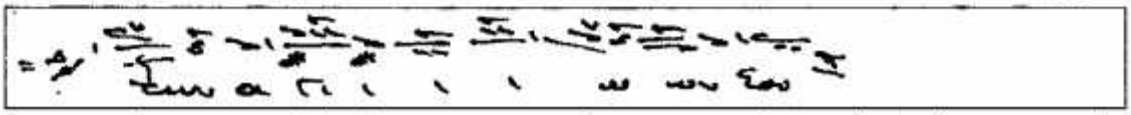


3



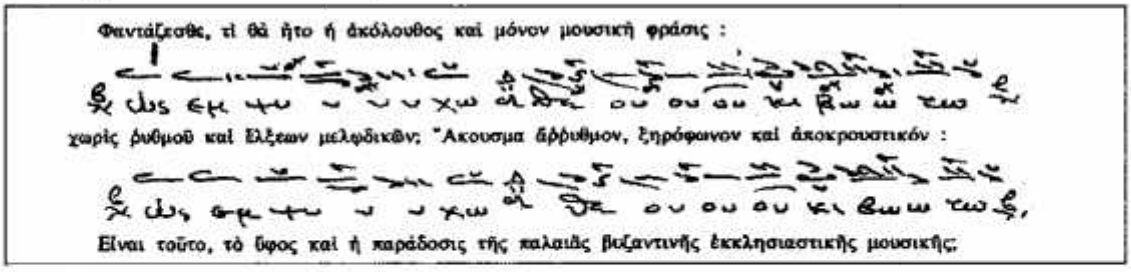
Στο επόμενο ελαχιστοποιεί και το διάστημα Νη-Πα στον πλ. Β' ήχο.

4



Στο επόμενο αιτιολογεί την αναγκαιότητα υπερβολικής χρήσης ακραίων σημείων αλλοιώσεως.

5



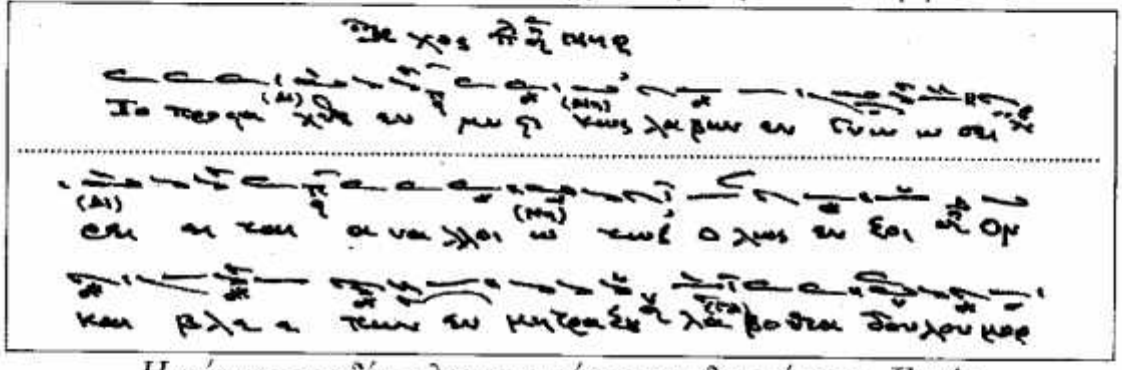
---

1 Σ. Καρά: «ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ» τ. Α' σελ. 29
2-3 » » » τ. Α' σελ.161, 163
4 Σ. Καρά: «ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ» τ. Α' σελ. 207
5 » » » τ. Α' σελ. 225

Ωστόσο, πουθενά δεν μας πληροφορεί πού, πότε και από ποιόν διδάχτηκε ο ίδιος αυτή την θεωρία, το ύφος και την παράδοση τής - δήθεν - «παλαιάς βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής»,- που εξέφραζε και που μετά υπερμέτρου φανατισμού συνεχίζουν κάποιοι διάδοχοί του.

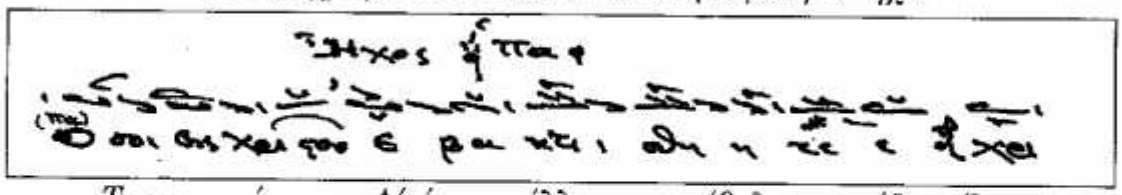
Το ηγεμονικό μέλος του πλ. Δ΄ ήχου το μεταβάλλει σε θρηνώδες

1



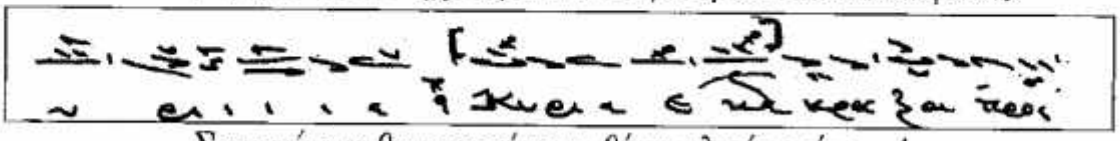
Η μόνιμη -σχεδόν- ελαχιστοποίηση του διαστήματος Γα-Δι, που αποχρωματίζει εντελώς τον ανδροπρεπή Α΄ ήχο.

2



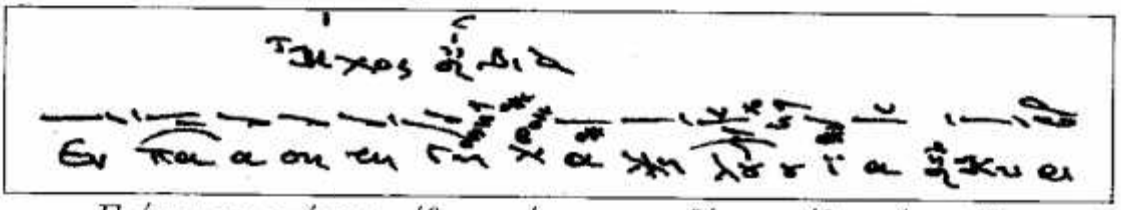
Το κεκραγάριο του Α΄ ήχου, μάλλον το μετέβαλε σε σπάθιο μέλος.

3



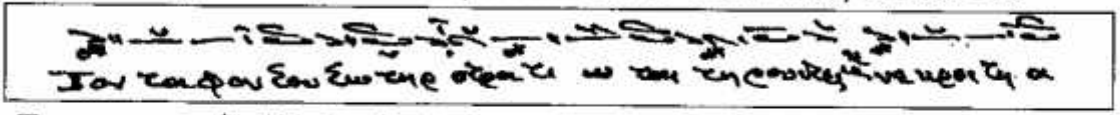
Στο επόμενο θα μπορούσε να θέσει κλιτόν επί του Δι.

4



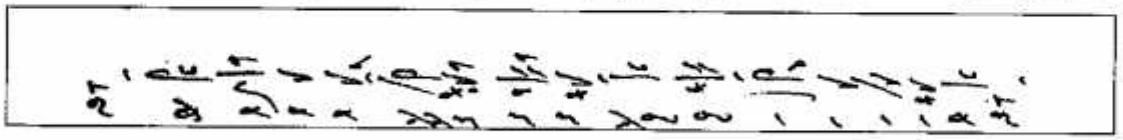
Επίσης στο επόμενο κάθισμα είναι σαν να θέτει σπάθη επί του Κε.

5



Το κατανυκτικό «Αλληλουάριο» της Μ. Εβδομάδας, καθίσταται εντελώς άχρωμο.

6



[1, 2, 3, 4, 5, 6] Σ. Καρά: «ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ» τ. Α' σελ. 241, 249, 253, 308, 318, 349

Δεν νομίζουμε ότι χρειάζονται περισσότερα παραδείγματα για να καταφανεί ότι με αυτή την καθ' υπερβολήν χρήση - ακραίων μάλιστα - σημείων αλλοιώσεως, ο Σ. Καράς ουσιαστικά πολλαπλασιάζει την υπερπληθώρα των ήχων και των κλιμάκων του, αφού σε κανέναν ήχο και καμιά κλίμακα δεν αφήνει συγκεκριμένο τονικό διάστημα. Έτσι όμως - σαφώς - αποσπά και απομακρύνει όλα τα μέλη από τους ήχους, τα γένη, τις κλίμακες - και φυσικά - το ύφος και το ήθος τους καθιστώντας τα τελικώς αγνώριστα. Όθεν αμείλικτο προβάλλει το ερώτημα: Γιατί - άραγε - προέβη σε αυτές τις ακατανόητες και καταστροφικές για την Ελληνική μουσική ενέργειες; Για να φαλτσοποιήσει την θεωρία ή για να δώσει θεωρητική υπόσταση σε φάλτσες φωνές; Απορίας άξιον!

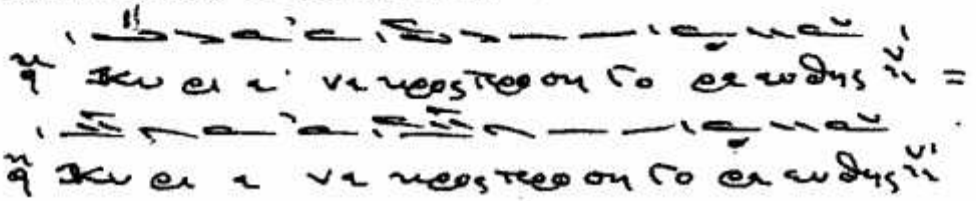
Μια άλλη υπέρβαση που συναντάμε στο θεωρητικό του είναι:

ε) Ο Πλουραλισμός των αναλύσεων της πεταστής.

Της δίνει 12 (!) διαφορετικές ερμηνείες, όπως:

Πεταστή (φωνή)*

Ἡ πεταστὴ —ἀντιθέτως πρὸς τὴν ὀξεῖαν— ἑπομένης καταβάσεως μιᾶς φωνῆς, ζητεῖ πέταγμα φωνῆς, οὐχὶ ἐκ τῶν ἄνω πρὸς τὰ κάτω, ἀλλ' ἐκ τῶν κάτω πρὸς τὰ ἄνω, κατὰ τὸ σχῆμα αὐτῆς. Ὑπογραφομένη δὲ ἄλλου χαρακτῆρος καὶ ὑποτασσομένη παρ' αὐτοῦ, μεταδίδει εἰς αὐτὸν τὰς ἰδιότητας αὐτῆς :



Και στη συνέχεια αναλύει:

α) «Μικτόν εκ πεταστής και οξείας»[2].

β) «Αλλού πάλιν, αντικαθιστά το αντικένωμα, του οποίου την χειρονομίαν εδέχετο εις άλλας περιπτώσεις»[3].

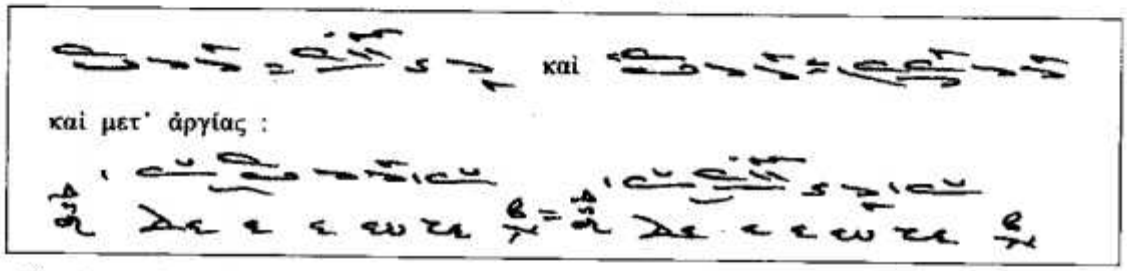
γ) «Εν αντιθέσει προς το ψηφιστόν, η πεταστή φιλεί συνήθως την ανισοχρονίαν»[4].

δ) «Πεταστή μεθ' ετεροχρόνου - κλάσματος ή τζακίσματος - προϋποθέτει κατάβασιν περισσοτέρων της μιας φωνών»[5].

1, 2, 3, 4, 5. Σ. Καρά: «ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ» τ. Λ' σελ. 188 - 190

ε) «Ποτέ δε έσω - εκ των άνω προς τα κάτω - ότε ακολουθείται υπό του τζακίσματος, ενεργούσα ως πίεσμα μετά τζακίσματος ήτοι ως έσω πεταστή»[1].

στ) «Επομένης αυτή - είτε μόνη είτε μετ' αργίας - καταβάσεως δύο φωνών, εν ημιχρόνω εκάστης, η εξήγησις αυτής έχει ως ακολούθως»[2]. και δίνει το παράδειγμα:



ζ) «Μεθ' ετεροχρόνου - Έξω πεταστή»[3].

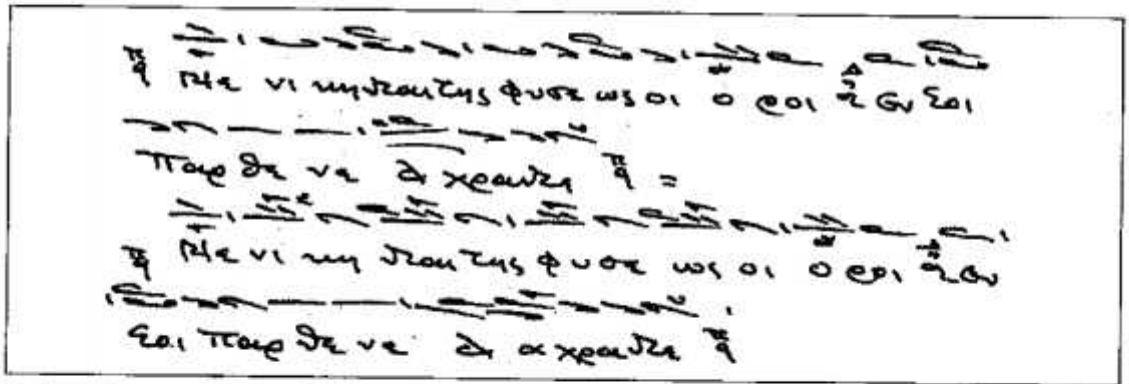
η) «Έσω πεταστή μετά τζακίσματος»[4].

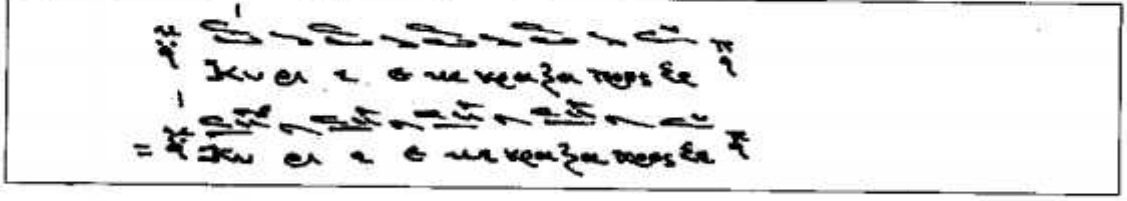
θ) «Ισάκι υπό πεταστήν της κόπτει την προς τα άνω ενέργειαν»[5].

ι) «Ενώ παρόμοιον ισάκι εις έσω πεταστήν, εν κατιούση φορά, αναλύει την ενέργειαν αυτής..»[6].

ια) «Εις πεταστήν μετ' αντικενώματος, ενεργεί το αντικένωμα την αυτήν δ' ενέργειαν αποδίδει και μετά ψηφιστού»[7].

Εδώ δίνει τα εξής παραδείγματα:

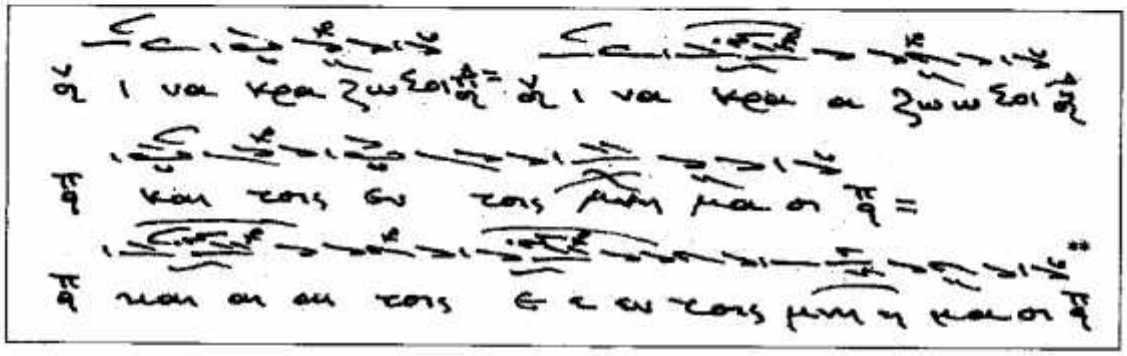

8


9

1, 2-3, 4-5, 6-7, 8, 9 Σ. Καρά: «ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ» τ. Α' σελ. 190, 191, 192, 193, 188, 197

Και ακολουθεί η 12η ανάλυση της πεταστής με το παράδειγμά της.

ιβ) *«Πεταστή μεθ' ετεροχρόνου...ίνα δείξη πάσαν την χειρονομίαν...παριστώσα την φωνήν πετωμένην εις πλείονας του ενός φθόγγους επί το οξύ».*



Κατά την εκτέλεση του μαθήματος δηλαδή, ο κάθε ψάλτης συναντώντας πεταστή, υποχρεούται να ανακαλεί στην μνήμη του την ανάλογη περίπτωση, προκειμένου να εφαρμόσει την κάθε ανάλυση, όπως ακριβώς την φαντάστηκε ο Καράς.

Μια ακόμα - ακατανόητη - καινοτομία του είναι και:

στ) Η μετονομασία των ειδών μελωδίας (μέλη) σε δρόμους.

Διαβάζουμε λοιπόν:

«Εις δρόμον σύντομον ειρμολογικόν»[2].

«Εις δρόμον στιχεραρικόν»[3]. Εδώ μετέβαλε και τον απ' αιώνων καθιερωμένον όρο **στιχηρό, στιχηράριο, στιχηραρικό,** σε **στιχερό, στιχεράριο** και **στιχεραρικό**.

«Εις δρόμον σύντομον»[4].

«Εις δρόμον αργόν...»[5].

Ως δρόμους χαρακτηρίζουν τους ήχους οι πρακτικοί λαϊκοί οργανοπαίχτες, που τους αναφέρουν μάλιστα - άστοχα τις περισσότερες φορές - με την Αραβοπερσοτουρκική ορολογία. Αυτοί βέβαια, έχουν το ελαφρυντικό της άγνοιας. Όμως, ένας - υποτίθεται - πεπαιδευμένος μουσικός δεν δικαιολογείται να παραφθείρει το κάθε τι από τα επί αιώνες καθιερωμένα.

[1.-5] Σ. Καρά: «ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ» τ. Α' σελ. 190, 160-163

Και έπεται:

ζ) Η χρήση όρων και συνθέσεων της μουσικής του πενταγράμμου.

Και ενώ στο θεωρητικό του ο Καράς εκδηλώνει συνεχώς την πλήρη αποστροφή του προς την λεγόμενη Ευρωπαϊκή μουσική, αυτό το ίδιο θεωρητικό βρίθει από όρους του πενταγράμμου, εμπεριέχοντας ακόμα και δυτικότροπες συνθέσεις. Παραθέτουμε μερικά φωτοτυπημένα δείγματα.

1

α)	Largo		Largetto		Adagio
	40-60		60-66		66-76
β)	Andante		Moderato		
	76-108		108-120		
γ)	Allegro		Presto		
	120-168		168-208		

«bouch Fermee, glissando»[2].

«Συγκοπή και Αντιχρονισμός»[3].

«Μείζονες ή Ελάσσονες συγχορδίες»[4].

«Σι μπεμόλ ματζόρε»[5].

«Do ματζόρε»[6].

«Κλίμαξ Συγκερασμένη (Gamme Temperee)»[7].

«Περί συγχορδιών»[8].

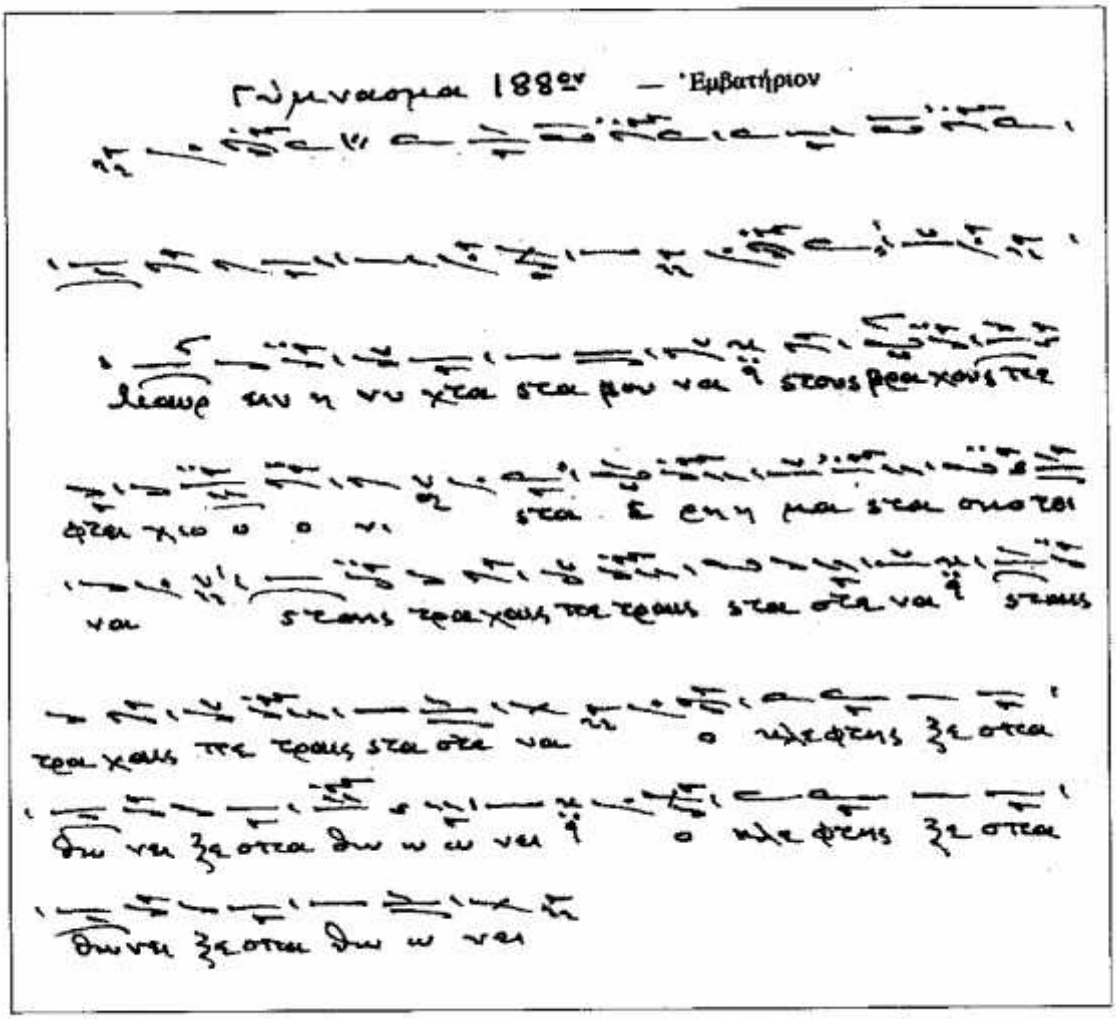
«Η κατά μεθαρμογήν εύρεσις των συγχορδιών»[9].

«Αναστροφαί συγχορδιών»[10]. *Κ.τ.λ.*

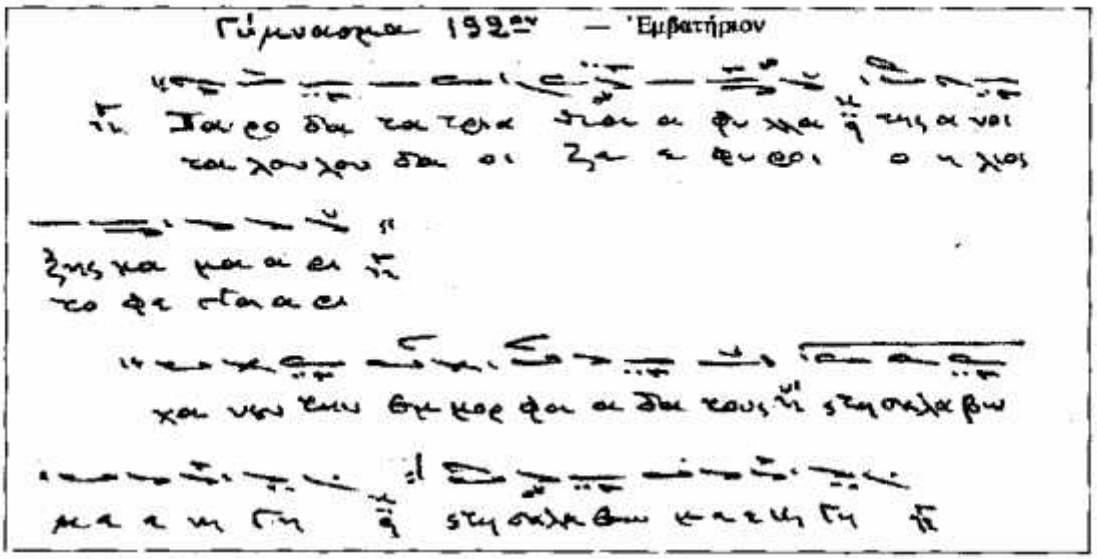
[1, 2, 3, 4, 5] Σ. Καρά: «ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ» τ. Α' σελ. 131, 133, 176, 222, 291

[6, 7, 8, 9, 10] Σ.Καρά: «ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ» τ. Α' σελ. 112, 183, 187, 192, 193

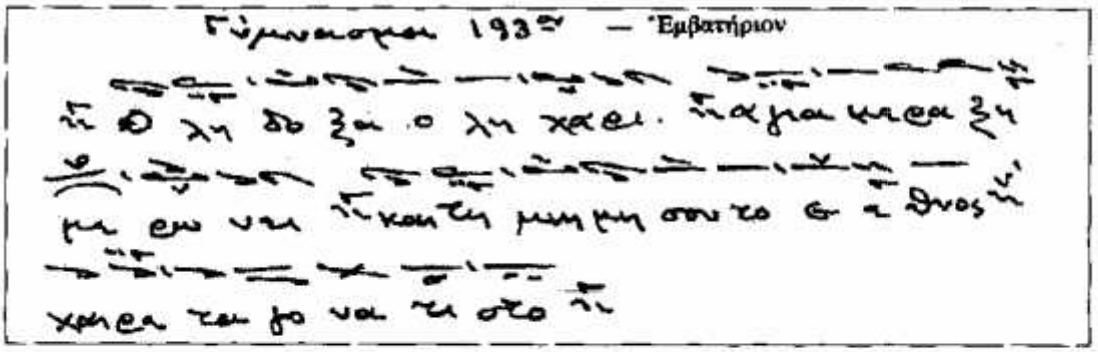
Ακολουθούν τα - φωτοτυπημένα - δυτικότροπα γυμνάσματά του και μάλιστα εμβατηριακά.



[1] Σ. Καρά: «ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ» τ. Α' σελ. 115-116



1



2

Αυτά είναι τα γυμνάσματα της «Μεθόδου της Ελληνικής Μουσικής»! Και από την «επάρατη» δυτικότροπη μουσική, περνά στην Ανατολική.

η) Η χρήση Αραβοπερσικής μουσικής ορολογίας.

Παραθέτουμε και εδώ μερικά δείγματα:

«Ουσούλ ντέβρι χιντί, μακάμ χουσεϊνί, - ουσούλ τούρκ αξάκ νιγκριζ μακαμί»[3].

«Ράστ ατζεμπλί»[4] - *«Μακάμ Νισαμπούρ»*[5].

«Μακάμ Χισάρ», «Χισάρ περντεσί», «Ντουγκιάχ Πουσελίκ-Τζαρεγκιάχ - Χισάρ - Χουσεϊνί - Ατζέμ - Σαχνάζ - Μουχαγιέρ»[6].

«Σαμπάχ μακαμί», «Μακάμ Μουσταάρ»[7] *κ.τ.λ.*

[1-2, 3, 4] Σ. Καρά: «ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ» τ. Α' σελ. 119, ε. 347

[5-7] Σ. Καρά: «ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ» τ. Β' σελ. 144-146

Αναντιρρήτως, όλα τα μουσικά συστήματα του κόσμου αποτελούν πολύτιμα πολιτισμικά στοιχεία, όχι μόνον για τους λαούς που τα χρησιμοποιούν, αλλά και για τον παγκόσμιο πολιτισμό γενικότερα. Και, ασφαλώς, δεν είναι μεμπτός ο αλληλοδανεισμός κάποιων στοιχείων μεταξύ των διαφόρων μουσικών συστημάτων, αρκεί αυτά τα στοιχεία να μην επιδρούν καταλυτικώς στο κάθε σύστημα. Όταν όμως ένας συγγραφέας θεωρητικού έργου, αφ' ενός μεν παρουσιάζεται δογματικός υπέρ ενός συστήματος και μόνον, (εν προκειμένω ο Καράς στην - δήθεν - Ελληνική μουσική), αναφερόμενος απαξιωτικά σε όλα τα άλλα συστήματα, αφ' ετέρου δε δανείζεται και συμπεριλαμβάνει στο ίδιο έργο του ικανά στοιχεία από τα μουσικά συστήματα, που μέμφεται - και μάλιστα καταλυτικά για το σύστημα, που υπηρετεί - τότε **όχι μόνον αυτοαναιρείται, αλλά και η όλη εργασία του εναργώς καθίσταται λίαν αρνητική.**

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ΄

ΟΙ ΕΓΚΥΡΕΣ ΑΠΟΨΕΙΣ ΠΕΡΙ ΤΗΣ ΟΡΘΗΣ ΜΕΤΑΓΡΑΦΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΑΚΡΙΒΟΥΣ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ ΤΩΝ ΜΕΛΩΝ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΛΑΙΑ ΣΤΗ ΝΕΑ ΠΑΡΑΣΗΜΑΝΤΙΚΗ

Οι μόνες έγκυρες γνώμες περί της ορθής μεταγραφής και της ακριβούς ερμηνείας των μελών από την παλαιά στη νέα παρασημαντική, είναι - αναντιρρήτως - **αυτές των ειδικών της εποχής των μεταγραφών**, οι οποίοι γνώριζαν κάλλιστα και τα δύο συστήματα γραφής - το αρχαίο και το νέο - και οι οποίοι προέβησαν μάλιστα και σε πολλές εκδόσεις βιβλίων.

Επίσης, εγκυρότατες είναι οι ρητές δηλώσεις των κατόχων και των δύο συστημάτων, καθώς και οι σαφείς απόψεις μεταγενεστέρων επιστημόνων, θεωρητικών και ιστορικών, οι οποίες στηρίζονται στα δεδομένα της εποχής των μεταγραφών και συμφωνούν απολύτως με όλες τις απόψεις των ειδικών της εποχής εκείνης.

Ως αποδείξεις των γραφομένων μας παραθέτουμε εδώ κάποια αδιάσειστα και αδιάψευστα στοιχεία. Και πρώτα, φωτοαντίγραφα μερικών εξωφύλλων από τις εκδόσεις της εποχής εκείνης, όπου οι μεταγραφείς - εκδότες ήταν άριστοι γνώστες της παλαιάς και της νέας παρασημαντικής. *Οι υπογραμμίσεις είναι δικές μας.*

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ΄

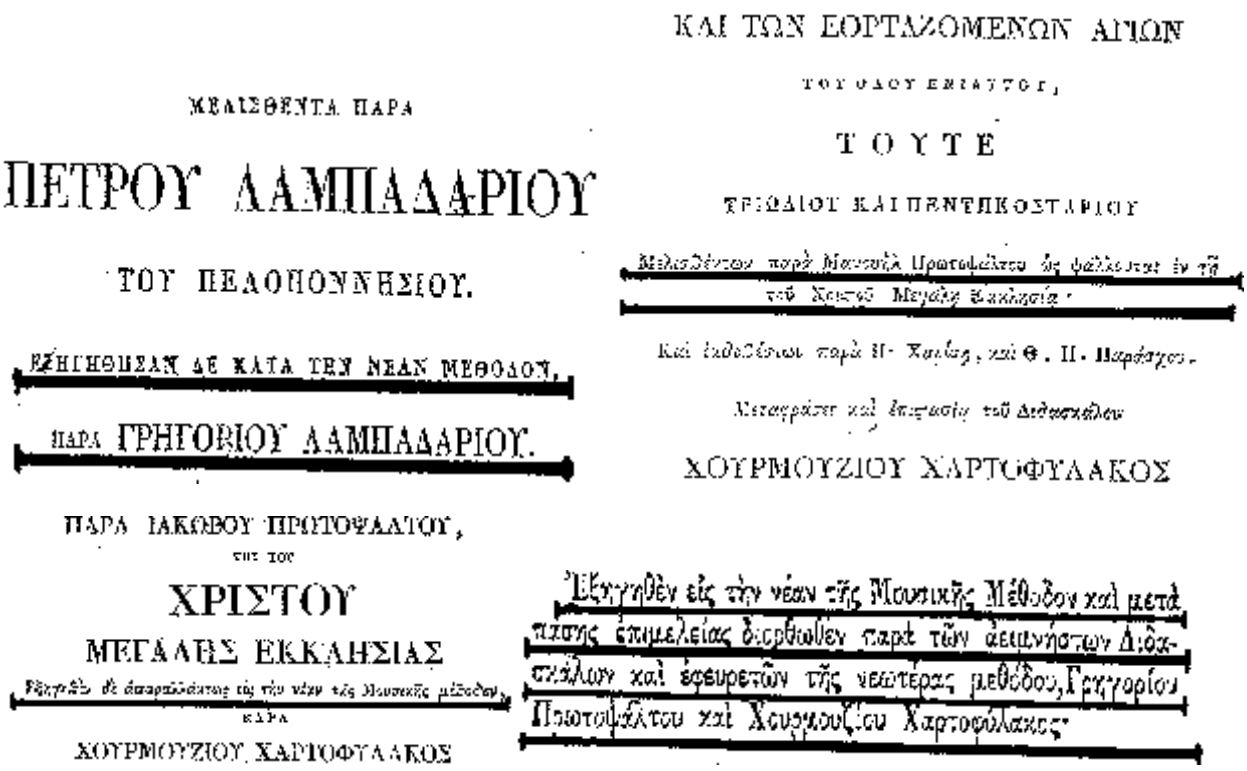
ΟΙ ΕΓΚΥΡΕΣ ΑΠΟΨΕΙΣ ΠΕΡΙ ΤΗΣ ΟΡΘΗΣ ΜΕΤΑΓΡΑΦΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΑΚΡΙΒΟΥΣ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ ΤΩΝ ΜΕΛΩΝ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΛΑΙΑ ΣΤΗ ΝΕΑ ΠΑΡΑΣΗΜΑΝΤΙΚΗ

Οι μόνες έγκυρες γνώμες περί της ορθής μεταγραφής και της ακριβούς ερμηνείας των μελών από την παλαιά στη νέα παρασημαντική, είναι - αναντιρρήτως - **αυτές των ειδικών της εποχής των μεταγραφών**, οι οποίοι γνώριζαν κάλλιστα και τα δύο συστήματα γραφής - το αρχαίο και το νέο - και οι οποίοι προέβησαν μάλιστα και σε πολλές εκδόσεις βιβλίων.

Επίσης, εγκυρότατες είναι οι ρητές δηλώσεις των κατόχων και των δύο συστημάτων, καθώς και οι σαφείς απόψεις μεταγενεστέρων επιστημόνων, θεωρητικών και ιστορικών, οι οποίες στηρίζονται στα δεδομένα της εποχής των μεταγραφών και συμφωνούν απολύτως με όλες τις απόψεις των ειδικών της εποχής εκείνης.

Ως αποδείξεις των γραφομένων μας παραθέτουμε εδώ κάποια αδιάσειστα και αδιάψευστα στοιχεία. Και πρώτα, φωτοαντίγραφα μερικών εξωφύλλων από τις εκδόσεις της εποχής εκείνης, όπου οι μεταγραφείς - εκδότες ήταν άριστοι γνώστες της παλαιάς και της νέας παρασημαντικής. *Οι υπογραμμίσεις είναι δικές μας.*

Στις σελίδες 50-55 καταχωρούνται εξώφυλλα εκδόσεων βιβλίων από 1821-1899 από τη βιβλιοθήκη του συγγραφέως εις τα οποία αναγράφεται η πιστή μεταφορά εκ της παλαιάς εις την νέαν μέθοδον.



ΜΕΛΙΣΘΕΝΤΑ ΠΑΡΑ

ΠΕΤΡΟΥ ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΥ

ΤΟΥ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΙΟΥ.

ΕΞΗΓΗΘΗΣΑΝ ΔΕ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΝΕΑΝ ΜΕΘΟΔΟΝ,

ΠΑΡΑ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΥ.

ΠΑΡΑ ΙΑΚΩΒΟΥ ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΟΥ,

ΤΟΥ ΤΟΥ

ΧΡΙΣΤΟΥ

ΜΕΓΑΛΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ

Ἐξηγηθὲν δὲ ἀπαραλλάκτως εἰς τὴν νέαν τῆς Μουσικῆς μέθοδον,

ΚΑΡΑ

ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΟΥ ΧΑΡΤΟΦΥΛΑΚΟΣ

ΚΑΙ ΤΩΝ ΕΟΡΤΑΖΟΜΕΝΩΝ ΑΓΙΩΝ

ΤΟΥ ΟΛΟΥ ΕΝΙΑΥΤΟΥ,

ΤΟΥΤΕ

ΤΡΙΩΔΙΟΥ ΚΑΙ ΠΕΝΤΗΚΟΣΤΑΡΙΟΥ

Μελισθέντων παρὰ Μανουὴλ Πρωτοψάλτου ὡς ψάλλονται ἐν τῇ τοῦ Χριστοῦ Μεγάλῃ Ἐκκλησίᾳ·

Καὶ ἐκδοθέντων παρὰ Η. Χαρίσῃ, καὶ Θ. Π. Παράσχου.

Μεταφράσει καὶ ἐπιστασίᾳ τοῦ Διδασκάλου

ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΟΥ ΧΑΡΤΟΦΥΛΑΚΟΣ

Ἐξηγηθὲν εἰς τὴν νέαν τῆς Μουσικῆς Μέθοδον καὶ μετὰ πάσης ἐπιμελείας διορθωθὲν παρὰ τῶν ἀειμνήστων Διδασκάλων καὶ ἐφευρετῶν τῆς νεωτέρας μεθόδου, Γρηγορίου Πρωτοψάλτου καὶ Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος·

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Δ΄

ΚΡΙΣΕΙΣ - ΑΠΟΨΕΙΣ ΕΙΔΙΚΩΝ

ΓΙΑ ΤΟΝ Σ. ΚΑΡΑ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ

Από τις εκατοντάδες κρίσεις - απόψεις ειδικών της μουσικής μας, (Εκκλησιαστικής και δημοτικής), για το έργο τού Σ. Καρά που έχουμε στη διάθεσή μας από διάφορα έντυπα κ.ά στοιχεία, παραθέτουμε ενδεικτικώς μόνον ελάχιστες, από καθαρώς επιστημονική - καλλιτεχνική σκοπιά. Αποφεύγουμε κάθε σχολιασμό των καταχωρούμενων απόψεων, ώστε να κριθούν ανεπηρέαστα από τον κάθε αναγνώστη. Ακολουθούν οι απόψεις για τον κλάδο της Βυζ. Εκκλ. Μουσικής.

Σε δημοσίευμα του 1929 διαβάζουμε:

ΑΠΑΝΤΗΣΙΣ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΠΡΟΕΔΡΟΝ ΚΑΙ ΤΑ ΜΕΛΗ ΤΟΥ ΣΥΛΛΟΓΟΥ ΠΡΟΣ ΔΙΑΔΟΣΙΝ ΤΗΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Ἐν τῇ ἐνταῦθα ἐκδιδομένῃ ἐφημερίδι «Ἀκρόπολις» καί ἐν τῷ φύλλῳ τῆς 27ης Μαΐου ἐ.ἔ ἐδημοσιεύθη ἐκ τοῦ Γραφείου τοῦ Συλλόγου πρός διάδοσιν τῆς Ἐθνικῆς Μουσικῆς» λίβελλος καθ' ἡμῶν .....

Συντάκτης τοῦ λιβέλλου τούτου μεστοῦ βαρβαρισμῶν τε καί σολοικισμῶν, στερουμένου δέ παντάπασιν ἐπιστημονικῶν ἐπιχειρημάτων ἵνα ἀναιρέσῃ τάς ὑφ' ἡμῶν ἐξενεχθείσας ἐπιστημονικάς κρίσεις καί ἕνεκα τούτου ἐκτρεπομένου εἰς ὕβρεις καθ' ἡμῶν, εἶναι ὁ Πρόεδρος τοῦ Συλλόγου τούτου καί Διευθυντής τῆς χορῳδίας αὐτοῦ κ. Σίμων Καρᾶς, ὅστις, ἄμουσος ὤν, θορυβεῖ ἵνα θολώσῃ τά νερά, κατά τό κοινῶς λεγόμενον.

Καίτοι κατά κανόνα, ἀπαξιοῦμεν ν' ἀπαντῶμεν εἰς λιβέλλους καί δή ὅταν οὗτοι συντάσσωνται ὑπό ἀμούσων, ὡς ὁ συνταχθείς ὑπό τοῦ κ. Προέδρου τοῦ Συλλόγου πρός διάδοσιν τῆς Ἐθνικῆς Μουσικῆς!!, ἀδυνατοῦντος νά συζητήσῃ, ὡς ἀπεδείχθη, ἐπιστημονικῶς ἐν τούτοις πρὸς ἀποκατάστασιν τῆς ἀληθείας, δημοσιεύομεν τά κατωτέρω, προκαλοῦντες τόν κ. Σ. Καρᾶν νά κατέλθῃ εἰς ἐπιστημονικόν δημοσιογραφικόν ἀγῶνα, ἐντός τῶν ὁρίων πάντοτε τῆς καλῶς ἐννοουμένης εὐπρεπείας καὶ οὐχί δι' ὕβρεων.....

Ἐάν γνωρίζωμεν κατ' ὄνομα τήν Βυζαντινήν Μουσικήν, δέν εἶνε εἰς θέσιν νά κρίνῃ ὁ κ. Σ. Καρᾶς, καθ' ὅ τελείως ἄμουσος καὶ οὐδεμίαν μέχρι τοῦδε παρουσιάσας ἐπιστημονικήν ἐργασίαν.....

Ἀπορίας ὅμως ἄξιον τυγχάνει, πῶς ὁ κ. Σίμων Καρᾶς, ἀφοῦ νομίζει ὅτι στερούμεθα μουσικῶν γνώσεων πολλάκις κατέφυγεν εἰς ἡμᾶς, παρουσία καὶ τρίτων προσώπων, μάλιστα ἵνα χορηγήσωμεν αὐτῷ διαφόρους θεωρητικάς μουσι-

κάς μελέτας, ἑρμηνείας τῶν οὐσουλίων καὶ μακαμίων τῆς Ἀσιατικῆς Μουσικῆς καὶ ἄλλα;

.....

Ὅσον ἀφορᾶ τὰ ὑφ' ἡμῶν ψαλλόμενα ἐγκώμια καί τόν καιόμενον λιβανωτόν **πρὸς τὸν πολυσέβαστον ἡμῖν καθηγητήν Κ. Α. Ψάχον**, γνωρίζομεν τῷ κ. Καρᾶ, ὅτι τὸ τοιοῦτον θεωροῦμεν ὡς ὑψίστην τιμήν μας, ἀποδεικνύουσαν τόν σεβασμόν τήν ἐκτίμησιν καὶ τήν εὐγνωμοσύνην, ἅτινα τρέφομεν πρός τόν κ. Καθηγητήν, **διότι εἰς αὐτόν ὀφείλομεν τὴν ἐν γένει μουσικήν μας μόρφωσιν**, ἔν τε τῇ θεωρίᾳ καὶ τῇ πράξει τῆς ἡμετέρας Μουσικῆς, Ἐκκλησιαστικῆς τε καὶ Δημώδους, ὡς καὶ τῆς Ἀσιατικῆς τοιαύτης, πρός τάς ὁποίας ὁ κ. Σ. Καρᾶς οὐδεμίαν ἔχει σχέσιν.

Ὁ κ. Σ. Καρᾶς παρουσιάζεται ὡς πολύ ἀστεῖος, ἵνα μὴ χαρακτηρίσωμεν τοῦτον ἄλλως πῶς, νομίζων ὅτι ἔχει τήν δύναμιν νά προσκαλέσῃ πρὸς κοινήν συνεργασίαν!! τόν τῆς Μουσικῆς Τιτᾶνα, σεβαστόν καθηγητήν κ. Ψάχον παρ' οὗ κάποτε, ἂν δέν ἀπατώμεθα, ἀπεπέμφθη καὶ νὰ ὑποδείξῃ αὐτῷ τόν τρόπον ἐργασίας πρὸς ἐξύψωσιν τῆς ἡμετέρας Μουσικῆς.

.....

δυνάμεθα νὰ κρίνωμεν περὶ αὐτῆς ἐξ' ἑνός «Ἄξιον ἐστίν» εὑρισκομένου κατ' εὐτυχῆ συγκυρίαν παρ' ἡμῖν καὶ ὅπερ ἐμελοποιήθη ὑπὸ τοῦ κ. Σ. Καρᾶ, μετά διπλῆς συνηχητικῆς γραμμῆς.

Τοῦτο, ὡς μέλος, στερεῖται, παντελῶς μουσικῆς καλαισθησίας γέμει μουσικῶν ὀρθογραφικῶν σφαλμάτων, ἡ συνήχησις δὲ αὐτοῦ, εἶνε ὄχι μόνον ἐλεεινή, ἀλλά καὶ παντάπασιν ἀνορθόγραφος, ἐξ' οὗ ἐλέγχεται ὁ κ. Σ. Καρᾶς ἀδαέστατος τῶν ὀρθογραφικῶν κανόνων τῆς ἡμετέρας Μουσικῆς.....

Ὁ κ. Σ. Καρᾶς πλανᾶται οἰκτρῶς νομίζων ὅτι τό Κοινωνικόν «Αἰνεῖτε τόν Κύριον» Ἰωάννου τοῦ Κουκουζέλους», ἀνῆκον εἰς τό Παπαδικόν μέλος, δέν ἐκτελεῖται διά βραδείας χρονικῆς ἀγωγῆς .....

.....ἐνῶ ὁ κ. Καρᾶς οὐκ ἔγνω τά ὀλίγα τινά, ἅτινα οὗτος τυχόν ἀνέγνω.

.....

10ον) Οὐδέποτε διενοήθημεν, νά καθέξωμεν ἕδραν Βυζαντινῆς Μουσικῆς ἐν τῷ Πανεπιστημίῳ Ἀθηνῶν, ἐνῶ ὁ κ. Σ. Καρᾶς, ὡς λέγουσιν αἱ κακαὶ γλῶσσαι, ἐποφθαλμιᾷ τήν κατάληψιν τῆς προκηρυχθείσης ὑπό τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν ἕδρας Βυζαντινῆς Μουσικῆς!

ΙΩΑΝΝΗΣ ΚΟΜΑΣΟΣ
Πτυχιοῦχος τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς τοῦ Ὠδείου Ἀθηνῶν, Πρωτοψάλτης Ἁγ. Παντελεήμονος (Ἀχαρνῶν).

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΧΡΥΣΟΧΟΪΔΗΣ
Πτυχιοῦχος τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς τοῦ Ὠδείου Ἀθηνῶν»[1]

[1] «Σκριπ» 8 Ἰουνίου 1929 σελ 3

Ο σοφός καθηγητής **Άγγελος Βουδούρης**, - δομέστικος του Ιακώβου Ναυπλιώτου, διαπρεπής μουσικοδιδάσκαλος και πολυγραφότατος ιστορικοθεωρητικός της μουσικής μας, - το 1939 γράφει: *«Ο διδάσκαλος (σ.σ. ο Ιακ. Ναυπλιώτης) έχει σχηματίσει περί του Καρά γνώμην ότι ούτος είναι λόγιος, επιθυμών να ασχολείται με τα ζητήματα της μουσικής ημών, ης τυγχάνει θιασώτης και υποστηρικτής, αν και δεν την γνωρίζει»*[1].

Ο μουσικολόγος **κ. Μάρκος Δραγούμης**, από τους παλαιότερους μαθητές του Καρά, σε συνέντευξη του στο περιοδικό «ΗΧΟΣ», λέει στον Τάσο Φαληρέα:

«Ο Σίμων Καράς ήταν ..... Ήταν άνθρωπος των άκρων.

...Η σχολή του λειτουργεί από το 1929 μέχρι σήμερα. Η φοίτηση είναι 7ετής, όμως δεν έχει δοθεί απ' αυτήν ούτε ένα δίπλωμα, ποτέ. Ακόμα και ο πιο αγαπημένος του μαθητής ο Νίκος Κλέντος, το δεξί του χέρι, δεν είχε δίπλωμα....

Ο Σίμων Καράς ήταν ένα μίγμα ακραίου ιδεαλιστή που τα δίνει όλα, αλλά... που δεν παραδέχεται κανέναν, εκτός απ' τον εαυτό του... Το ρεμπέτικο δεν το παραδεχόταν... Το έβλεπε με κακό μάτι. Όπως έβλεπε τους δυτικούς μουσικολόγους με κάκιστο μάτι, ενώ αυτοί οι άνθρωποι δεν ήταν πράκτορες μιας μεγάλης δυνάμεως ή κάτι τέτοιο. Πλησίαζαν τη μουσική αυτή σαν κάτι αξιοσέβαστο και πολλοί από αυτούς ήταν και τόσο ταλαντούχοι, ώστε είχαν την ικανότητα, όπως ο Bobovie να την αφομοιώσουν και να την αγαπήσουν. Ήταν οι κορυφαίοι πρέσβεις της Ελληνικής μουσικής στο εξωτερικό... ώρες - ώρες ανησυχούσα γι' αυτόν, μέσα στις τρομακτικές κρίσεις ενθουσιασμού ή οργής, κοκκίνιζε ολόκληρος. Θυμάμαι, έλεγα, αυτός θα πάθει συμφόρηση αργά ή γρήγορα... Ο άνθρωπος ήταν υπέρ της αναβιώσεως της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, κάθε χρόνο έκανε μνημόσυνο για τον Κωνσταντίνο Παλαιο-

[1] Άγγελου Βουδούρη: «ΚΩΔΙΚΕΣ ΤΗΣ ΟΡΘΟΔΟΞΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΑΣΜΑΤΩΔΙΑΣ» Τομ. 18 παρ. 473 ΚΩΝ/ΠΟΛΙΣ 1939

λόγο, το σήμα της σχολής ήταν αυτό των Παλαιολόγων. Ήταν πέρα από αυτό που λέγεται πραγματικότητα.

... Ήταν βυθισμένος στην αίσθηση ότι ανήκει σε μια συλλογική πορεία, που πρέπει να επιβιώσει ιστορικά. Αισθανόταν μέρος αυτών των πραγμάτων. Όταν μιλούσε για βυζαντινούς αυτοκράτορες ένιωθε σαν να ήταν δίπλα τους. Ήτανε βίωμα γι' αυτόν... Ο γάμος του κράτησε 4 ώρες, είχε γίνει στο Δαφνί με το βυζαντινό τυπικό....

...Τα χρόνια της δικτατορίας βρέθηκαν χρήματα από το «Ίδρυμα Ford» τα οποία δόθηκαν σε ανθρώπους, που δεν μπορούσαν λόγω των συνθηκών να εκφραστούν...

Δέχτηκε αυτά τα χρήματα και άρχισε να γυρίζει τους δίσκους με τη βοήθεια της Μαρίας Βούρα...»[1]

Ο Παγκρήτιος Σύλλογος Φίλων Βυζαντινής Μουσικής, στο υπ' αριθ' Π. 28 / 26-10-1998 υπόμνημά του, που υπογράφεται από τον πρόεδρο κ. **Ιωάννη Δαμαρλάκη**, καθηγητή μουσικής και πρωτοψάλτη και την Γ. Γ. κ. **Φωτεινή Γεωργιάδου**, καθηγήτρια πανεπιστημίου, υπόμνημα που απευθύνεται στον (τότε) Υπουργό Πολιτισμού κ. Ευάγγελο Βενιζέλο, αναφέρει σχετικά:

«Και ενώ η Βυζαντινή Μουσική, ελειτούργει ενιαίως από του ως άνω έτους και εντεύθεν εις την Ελλάδα, τα Βαλκάνια και την Μέσην Ανατολήν, από το έτος 1982 ένας ερευνητής ο κ. Σίμων Καράς, έχων εκμάθει την μουσικήν άνευ διδασκάλου (καθ' ομολογίαν του), ημφισβήτησεν το έργον των τριών Διδασκάλων, κατηγορών αυτούς ότι παρέλειψαν επτά βασικά σημαδόφωνα, ενώ είναι γνωστόν ότι κατά την προγενεστέραν απλοποίησιν της μουσικής (1770) είχον αφαιρεθεί υπο του μεγίστου των Μουσικοδιδασκάλων Πέτρου του Λαμπαδαρίου, τριάκοντα τρία σημαδόφωνα!

Το έργον και τας δοξασίας του διδασκάλου κ. Σίμωνος Καρά ανέλαβε να υλοποιήσει ο μαθητής του κ. Λυκούργος Αγγελόπουλος

[1] Περιοδικό «ΗΧΟΣ» Τευχ. 312 - Μάρτιος 1999

παρότι μέρος μόνον της διδασκαλίας του κ. Σίμωνος Καρά χρησιμοποιεί.»

Στην εφημερίδα των Πατρών «Η ΓΝΩΜΗ», διαβάζουμε:

«Η Ιερά Σύνοδος ανέθεσε σε Επιτροπή υπό τον Μητροπολίτη Πατρών κ. Νικόδημο την διερεύνηση τού Μουσικολογικού Ζητήματος που προέκυψε με την διδασκαλία και εφαρμογή τής μεθόδου Καρά. Το επίσημο Υπόμνημα τού Σεβασμιωτάτου προς την Σύνοδο (από 19-12-2001) είναι ρητώς αρνητικό έναντι τής εν λόγω μεθόδου. Η στήλη εξασφάλισε το Υπόμνημα αυτό - άκρως διαφωτιστικό για το υπό συζήτησιν θέμα - και το δημοσιεύει.»[1]

Στην εφημερίδα «ΝΙΚΟΠΟΛΗ» της Πρέβεζας, ο δάσκαλος, μουσικός, πρωτοψάλτης και χοράρχης **κ. Δημ. Παπαδημητρίου**, σε μακροσκελέστατο άρθρο του, εκφράζει τις απόψεις και την ανησυχία του για τη μέθοδο και την τεχνοτροπία της σχολής Καρά, γράφοντας μεταξύ άλλων:

«Και παράλληλα: "Από πού γνώριζε ο μακαρίτης Σίμων Καράς τον τρόπον εκτέλεσης, το πώς πρέπει να λέγονται δηλαδή αυτά τα τόσο σπουδαία κατ' αυτόν σημαδόφωνα, και τα εκτελεί κατά τον τρόπον που τα εκτελεί;»[2]

[1] Εφημ. «Η ΓΝΩΜΗ» Πατρών, 16 - 11 - 2003, σελ. 14
[2] Εφημ. «ΝΙΚΟΠΟΛΗ» Πρέβεζας, Αρ. Φυλ. 740, 5 - 11 - 2002, σελ. 8

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ε΄

Ο Σ. ΚΑΡΑΣ
ΚΑΙ Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΩΔΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗ

Ακολουθώντας την ίδια «προκρούστεια» τακτική και στην δημοτική μας μουσική, ο Σ. Καράς προσπάθησε να την προσαρμόσει στα μέτρα που νόμιζε σωστά. Χρησιμοποιώντας και εδώ πολυηχία, πολυκλιμακολογία, κατά κόρον σημεία αλλοιώσεως και το ίδιο πρωτάκουστο ύφος και ήθος, θα λέγαμε ότι ψαλτοποίησε τα τραγούδια και τραγουδοποίησε τις ψαλμωδίες, μακαμοποιώντας - ουσιαστικά - το όλο φάσμα της Ελληνικής μουσικής.

Αντιληφθείς πολύ νωρίς την καταλυτική επίδραση, που ασκούν τα μέσα ενημέρωσης στα πλατύτερα κοινωνικά στρώματα κατόρθωσε μέσω του Ε.Ι.Ρ. να μονοπωλεί το ενδιαφέρον για τη δημοτική μας μουσική επί σειρά δεκαετιών. Απόλυτα κυρίαρχος των ραδιοφωνικών εκπομπών, χειρίζονταν κατά το δοκούν τη δημοτική μας μουσική, παρεμβαίνοντας στις εκτελέσεις των μουσικών που καλούσε για τις εκπομπές του, προκειμένου να θεωρείται όχι μόνον παρουσιαστής των εκπομπών εκείνων, αλλά και δάσκαλος (!) όλων εκείνων των μαϊστόρων καλλιτεχνών, από τους οποίους - ουσιαστικά - διδάσκονταν τις κατά τόπους παραδόσεις. Και βέβαια, για τους αγνοούντες την πραγματικότητα, το πέτυχε ως ένα σημείο. Όμως είναι τελείως εξωπραγματικό να θεωρείται ο Καράς δάσκαλος στο κλαρίνο των ηπειρωτών **Φίλιππου Ρούντα** και **Τάσου Χαλκιά**, στο βιολί - σαντούρι των νησιωτών **Σταμάτη** και **Αιμιλίας Χατζηδάκη**, στο ούτι - τσουμπούσι του πρόσφυγα **Αγάπιου Τομπούλη**, στο κανονάκι του καππαδόκη **Νίκου Στεφανίδη**, στην λύρα του κρητικού **Κώστα Μουντάκη**, στην ποντιακή λύρα των ποντίων **Χρήστου Μπαϊρακτάρη** και **Νίκου Παπαβραμίδη** και στο θρακιώτικο τραγούδι του θρυλικού **Χρόνη Αηδονίδη**. Ο Καράς, λοιπόν, ευεργετούνταν διπλά από τους παραπάνω - και άλλους ακόμα - διακεκριμένους πηγαίους καλλιτέχνες, που χρησιμοποίησε. Διότι αφ' ενός μεν αναβάθμιζε τις εκπομπές του, αφ' ετέρου δε διδάσκονταν τις κατά τόπους μουσικές παραδόσεις από

αυθεντικούς, ταλαντούχους εκφραστές τους. «Η σχολή» του βέβαια ουδέποτε διέθετε ανάλογο υλικό. Άλλωστε ο ίδιος εκτός του ότι στερούνταν καλλιφωνίας, δεν διέθετε και ταλέντο στην οργανοχρησία. Κυρίαρχος όμως του βήματος της προβολής, αντέστρεφε τους όρους και τους ρόλους, αποκαλώντας τους δασκάλους του ως μαθητές του. Η εκτός επιρροής Καρά, όμως, τεράστια δισκογραφία των προαναφερθέντων καλλιτεχνών, αποδεικνύει ότι απέδιδαν πολύ καλύτερα χωρίς τις παρεμβάσεις του. Όπως άριστα απέδιδαν και οι μη μετασχόντες στις εκπομπές του - και φυσικά μη χρισθέντες μαθητές του - κλαρινίστες **Ν. Καρακώστας, Κ. Καραγιάννης, Κ. Γιαούζος, Χ. Μαργέλης, Ν. Τζάρας, Β. Μαλλιάρας, Μαν. Παπαγεωργίου, Γ. Ανεστόπουλος Β. Σαλέας, ο βιολιστής Δ. Σέμσης** (Σαλονικιός), οι ερμηνεύτριες **Ρόζα, Ρίτα, Γ. Μηττάκη, Ελ. Λιάππη, Τασ. Βέρρα** και οι ερμηνευτές **Καλέργης, Γ. Νάκος, Κ. Ρούκουνας, Φ. Χαλκιάς,** ο θρυλικός **Γ. Παπασιδέρης** κ.ά. ακόμα. Όλοι αυτοί οι απαράμιλλοι δεξιοτέχνες και ερμηνευτές της δημοτικής μας μουσικής, όχι μόνο δεν είχαν την ανάγκη τον Καρά, αλλά και τον αγνοούσαν παντελώς. Ως πρωτομεγέθη πηγαία ταλέντα, ως αυθύπαρκτοι ογκόλιθοι και γνήσιοι φορείς της δημοτικής μας μουσικής παράδοσης, μεσουράνησαν στο καλλιτεχνικό στερέωμα και αγαπήθηκαν από το λαό μας, διότι μιλούσαν απ' ευθείας στην ψυχή του και τον κατασυγκινούσαν. Με τις απαράμιλλες ερμηνείες τους ανέδειξαν την δημοτική μας μουσική σε μια μεγαλειώδη τέχνη, που την έχουν αποτυπώσει σε μια ανεξάντλητη δισκογραφία, πολυτιμότατη παρακαταθήκη για όλες τις επόμενες γενιές. Δυστυχώς όμως οι ερμηνείες εκείνες των ανεπανάληπτων αηδονιών του λαού μας όλο και σπανιότερα ακούγονται από τα Μέσα Ενημέρωσης, εκτοπιζόμενες από κάποια σύγχρονα «τυποποιημένα» ακαλαίσθητα και ανούσια ακούσματα.

Εδώ καταθέτω μια προσωπική μου εμπειρία. Κάποιο βράδυ στα τέλη του Γενάρη του 1982, ο αγαπητός κ. Λυκούργος Αγγελό-

πουλος, (που τότε είχαμε συνεργασίες στη Ραδιοφωνία), με οδήγησε στη σχολή του Καρά (Έρσης 9 και Πουλχερίας γωνία) στον λόφο Στρέφη. Εκεί ήταν συγκεντρωμένα 20-25 άτομα - κυρίες και κύριοι - και έψαλαν κάτι, όπως ήταν γραμμένο στον πίνακα, με μια χρονική αγωγή και ένα ύφος, που - μάλλον - προσιδίαζε προς νησιώτικο μπάλλο, παρά προς Εκκλησιαστικό ύμνο. Τελειώνοντας ο Λυκούργος με γνωρίζει στον Καρά και στην ευγενέστατη σύζυγό του κ. Αγγελική. Στη συνέχεια αρχίζει το μάθημα της δημοτικής μουσικής. Προς κατάπληξή μου όμως, δάσκαλος ήταν ένα... μαγνητοφωνάκι κασέτας, από το οποίο ακούγονταν το δίρρυθμο ηπειρώτικο ιστορικό τραγούδι «στη βρύση στα Τσερίτσενα», με τραγουδιστή τον Σάββα Σιάτρα και κλαρίνο - νομίζω - τον Βασίλη Μπατζή. Ο Καράς, - με έναν αδικαιολόγητο και περίεργο μόνιμο εκνευρισμό-, έδινε αυστηρές εντολές, μια στον χειριστή του μαγνητοφώνου και μια στη χορωδία. Απορίες, ερωτήσεις τις απαγόρευε αυστηρά.

Τελειώνοντας η τελευταία στροφή του τραγουδιού, συνεχίζει το κλαρίνο για το κλείσιμο, οπότε - με ιδιαίτερο εκνευρισμό - λέει ο Καράς: «Άϊντε κλείστον γρήγορα, που πήρε κατήφορο ο γύφτος» (!!!). Ένιωσα απερίγραπτη έκπληξη, απογοήτευση και αποτροπιασμό.

Μετά από εισήγηση του Λυκούργου, μου ζήτησαν και έπαιξα - με κρύα καρδιά - κάποια τραγούδια με το μικρού μεγέθους λαούτο του Καρά, ενώ ο ίδιος και η χορωδία του τα τραγουδούσαν. Έδειξε ικανοποιημένος και με ρώτησε πού μαθήτευσα. «Αυτοδίδακτος» του απάντησα. Μου πρότεινε: «Να έρθεις εδώ, σε θέλουμε». Τον ευχαρίστησα, αλλά ούτε καν διανοήθηκα να ξαναπεράσω από κει.

Παραθέτουμε τώρα μερικά δείγματα τραγουδιών όπως είναι καταγεγραμμένα στο «ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΦΟΡΜΙΓΓΟΣ» (αρχές 20ου αι.) και όπως τα έχει αλλοιώσει ο Καράς στο θεωρητικό του.

Στο «ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΦΟΡΜΙΓΓΟΣ» είναι καταγεγραμμένο το Μωραΐτικο τραγούδι «**Ο κυνηγός**» ως εξής:

[1]

ΕΚ ΤΗΣ ΑΝΕΚΔΟΤΟΥ ΣΥΛΛΟΓΗΣ

ΘΕΟΔ. ΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΥ

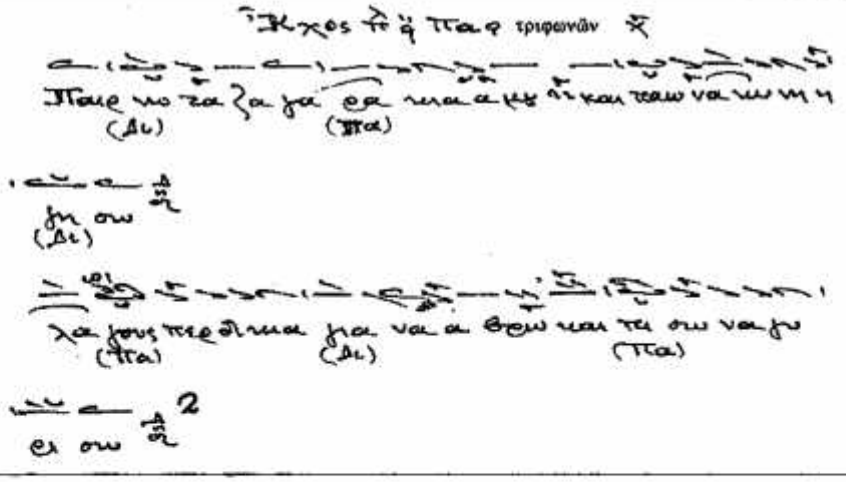
ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΕΝ ΑΙΓΙΝΗ.

Ο ΚΥΝΗΓΟΣ

Ἦχος Δι. Ρυθμὸς τετράσημος, χρόνος σύντομος

Στη συνέχεια είναι εμφανείς οι ουσιώδεις αλλοιώσεις, που επέφερε ο Καράς στο ίδιο τραγούδι ως προς τον ήχο, την έκταση της όδευσης και τη χρήση σημείων αλλοιώσεως. Έτσι βέβαια δικαιολογεί και τον ήχο «τριφωνών». Αλλά κι αν ακόμα θεωρηθεί ότι είναι λάθος γραμμένο ως Δ΄ ήχος, θα ήταν αληθέστερο να γραφεί ως Α΄ ήχος σύντομος ειρμολογικός και όχι ως Πλ. Α΄ που το γράφει ο Καράς:

[2]



[1] «ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΦΟΡΜΙΓΟΣ» σελ. 8

[2] Σ. Καρά «ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ» τ.Β. σελ. 254

Εκτός από το «καλούπωμα» της μουσικής στα μέτρα του, ο Σ. Καράς αλλοίωσε και στίχους των δημοτικών μας τραγουδιών και μάλιστα κάποιων κλέφτικων και ιστορικών τραγουδιών. Σαν παράδειγμα αναφέρουμε ότι σε κάποιον από τη σειρά των δίσκων, που ηχογράφησε περιλαμβάνει και το πασίγνωστο κλέφτικο (σε ήχο πλ. Δ΄ και ρυθμό 6σημο) «**Ο Κατσαντώνης**», με τραγουδιστή κάποιον Φ. Τράκη, (φωνή στα μέτρα του Καρά), τον οποίο ανάγκασε να πει «γειά σου Κιτσαντώνη μου», καταπλήσσοντας ιστορικούς, λαογράφους και κάθε γνώστη της ιστορίας και της παράδοσης. Σε ερώτηση που του είχε υποβληθεί σε κάποια ραδιοφωνική εκπομπή, γιατί αυτή η αλλαγή, ο Καράς τη δικαιολόγησε ως εξής: «Αυτό είναι το σωστό, διότι ο Αντώνης ήταν γιός του Χρήστου κι επειδή στη Ρούμελη το Χρήστο τον λένε Κίτσο, ο Αντώνης του Κίτσου ήτανε Κιτσαντώνης και όχι Κατσαντώνης που λένε οι άσχετοι».

Ας ιδούμε όμως τι λένε και οι ιστορικοί.

Ο ανώτερος αξιωματικός της ΕΛ.ΑΣ., αξιολογώτατος λογοτέχνης και ιστοριοδίφης κ. **Κώστας Μπουμπουρής** στο σπουδαίο βιβλίο του «**Κατσαντώνης - εποποιΐα και θρύλος**», γράφει: «*Ο Γιάννης Μακρυγιάννης... ήταν το ριζικό του να παντρευτεί την Μυρεσιοτοπούλα Αρετή... Από αυτό το συμπεθέριασμα ήταν γραφτό να ξεφυτρώσει...ο ακαταδάμαστος Κατσαντώνης*»[1]

Γιάννης Μακρυγιάννης λοιπόν ο πατέρας του Κατσαντώνη και όχι Χρήστος. Και πιο κάτω διαβάζουμε: «*Καχεκτικό και φιλάσθενο το μικρό τσελιγκόπουλο...*»[2], «*Γι' αυτό... η ανήσυχη μάνα ικετευτικά, ξεστόμιζε συνεχώς το ιστορικό «κάτσε Αντώνη, κάτσε Αντώνη μου... Αυτό το δισύλλαβο που γέννησε το θρυλικό «Κατσαντώνης» θα μείνει για να επαναλαμβάνεται αιώνια...*»[3]

[1, 2, 3] Κώστα Μπουμπουρή: «ΚΑΤΣΑΝΤΩΝΗΣ-ΕΠΟΠΟΙΪΑ ΚΑΙ ΘΡΥΛΟΣ» σελ. 17, 29, 41

Ένας άλλος σπουδαίος λογοτέχνης και ιστορικός, ο **Δημήτρης Σταμέλος**, στο αξιόλογο έργο του «**Κατσαντώνης - η αποθέωση της παλικαριάς**», μας πληροφορεί: *«Ωνομάσθη ούτω, διότι ότε προπαρασκευάζετο να τραπή εις τον των αρματωλών βίον, τον παρεκάλει η μήτηρ του να ησυχάση λέγουσα αυτώ κάτζε Αντώνη μου, κάτζε και εντεύθεν επωνομάσθη Κατζαντώνης»*, διασώζει ο *Φραγγίστας»*[1]. Και πιό κάτω: *«Γράφει ο Yemeniz: «Μαθαίνοντας την απόφαση του γιού της η μάνα άρχισε να κλαίει...παρακαλούσε και ικέτευε... Κάτσε, κάτσε Αντώνη, μείνε κοντά μου. Γι' αυτό τ' αδέρφια του τού 'δωσαν για συντομία την προσωνυμία Κατσαντώνης, με την οποία έγινε διάσημος»*[2].

Αλλά και η αρχαιότερη - και γι' αυτό πιο αξιόπιστη - ιστορική πηγή, **ο Νικόλαος Κασομούλης**, γράφει στα απομνημονεύματά του: *«Αρχιποιμήν Μακρυγιάννης...Τέκνα: Α΄ Κατζιαντώνης. Β΄ Λεπενιώτης... Γ΄ Γεώργιος (Χασιώτης)...Δ΄ Χρήστος Κούτζκος,...αδελφή σύζυγος Πατζιούρα...»*[3] Συνεχώς δε ο εγκυρότερος ιστορικός της Ελληνικής Επανάστασης του 1821, τον αναφέρει ως **Κατσαντώνη**. Ούτε Χρήστος, λοιπόν, ο πατέρας του Αντώνη Μακρυγιάννη, ούτε ο ίδιος Κιτσαντώνης.

Προς τι όμως η διαστρέβλωση και της ιστορίας;

[1] Δημ. Σταμέλου:«ΚΑΤΣΑΝΤΩΝΗΣ-Η ΑΠΟΘΕΩΣΗ ΤΗΣ ΠΑΛΗΚΑΡΙΑΣ» σελ. 38
[2] » » » » » σελ. 38-39
[3] Νικολάου Κασομούλη: «ΕΝΘΥΜΗΜΑΤΑ ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΑ» σελ. 14-15

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΣΤ

ΑΠΟΨΕΙΣ - ΣΧΟΛΙΑ ΕΚΠΡΟΣΩΠΩΝ ΤΗΣ ΔΗΜΩΔΟΥΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΓΙΑ ΤΟΝ Σ. ΚΑΡΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΠΡΟΣΦΟΡΑ ΤΟΥ

Παραθέτουμε και εδώ μερικές μόνον απόψεις και σχόλια εκπροσώπων και υπηρετών της δημοτικής μας μουσικής, αποφεύγοντας και πάλι τους δικούς μας σχολιασμούς.

Ο μελετητής του δημοτικού μας τραγουδιού και τραγουδιστής **κ. Στάθης Κάβουρας**, στο βιβλίο του «ΣΚΙΑΓΡΑΦΩΝΤΑΣ ΤΑ ΠΕΡΑΣΜΕΝΑ» (Αθ. 1989) γράφει: «*Οι μέχρι σήμερα συλλέκτες της μουσικής μας παράδοσης, οι περισσότεροι, αν όχι όλοι, προσάρμοσαν το μουσικό μέλος των τραγουδιών του λαού μας στο χρώμα των τραγουδιών του τόπου της καταγωγής τους, σφάλμα μέγα, που αλλοίωσε μουσικά τα περισσότερα δημοτικά μας τραγούδια. Για παράδειγμα θα αναφέρω τον κ. Σίμωνα Καρά, που παρασυρόμενος απ' την καταγωγή της γυναίκας του μάζεψε αρκετά τραγούδια που τ' αλλοίωσε βανδαλιστικά και τα προσάρμοσε μουσικά στο Μικρασιάτικο μουσικό μέλος χωρίς νά 'ναι Μικρασιάτικα τραγούδια. Παρασύρθηκε δηλαδή από την γυναίκα του και από την άλλη Μικρασιάτισσα τραγουδίστρια, τη Δόμνα Σαμίου κι έκαμε μεγάλη καταστροφή στη μουσική μας παράδοση, βάζοντας μέσα πολλούς ανατολίτικους σκοπούς...*»[1]. «*Ας επανέλθω λοιπόν στον κ. Σίμωνα Καρά, στη γυναίκα του και στη Δόμνα Σαμίου, αφού όλοι τους ήταν δημόσιοι υπάλληλοι βρήκαν την ευκαιρία να πείσουν τους πάντες και τα πάντα ότι αυτοί ήταν οι πλέον ειδικοί για την έρευνα και την αποδοχή της δημοτικής μουσικής. Έτσι ο Καράς έφτιαξε μια χορωδία από υπαλλήλους της ραδιοφωνίας, για να μην ψάχνει κιόλας μακριά και για να μπορεί να επιβάλλεται σαν προϊστάμενος, χωρίς να έχει τον έλεγχο κανενός. Έφτιαξε ακόμα και μια κομπανία, όπως αυτός τους ήθελε... Μ' όλους αυτούς πήρε σβάρνα τα χωριά της Ελλάδας να καταγράψει τάχα τη δημοτική μουσική από αυθεντικούς ανθρώπους, μέσα στα ρέματα και στα χωράφια.*

[1] Στάθη Κάβουρα:«ΣΚΙΑΓΡΑΦΩΝΤΑΣ ΤΑ ΠΕΡΑΣΜΕΝΑ» σελ. 148

Αλλιώς όμως τα λέγανε εκείνοι κι αλλιώς τα κατέγραφε αυτός... και γέμισε όλα τα ράφια της Ελληνικής ραδιοφωνίας με δικά του κατασκευάσματα και όχι με δημιουργήματα του λαού. Και το κακό δεν σταμάτησε εδώ. Ο κ. Καράς και η συντροφιά του, έφτιαξαν και ειδική σχολή, διδάσκοντας μέσα σ' αυτή τη βυζαντινή μουσική και την ανατολίτικη νοοτροπία. Έτσι δημιούργησε και τους μαθητές του, που ακολουθούν κατά γράμμα τη συνέχιση του έργου του, την αλλοίωση της γνήσιας Ελληνικής μουσικής»[1].

Ο δημοσιογράφος, συγγραφέας - εκδότης, παραγωγός δίσκων και τραγουδιστής κ. **Γιάννης Μητρόπουλος** στο βιβλίο του «ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΤΟΥ ΔΗΜΟΤΙΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ» (Αθ. 1996) γράφει:

«Ο μεγάλος (κατά την άποψη τη δική μου κι όλων των καλλιτεχνών της δημοτικής μουσικής) καταστροφέας της παραδοσιακής μας μουσικής είναι ο Σίμων Καράς με την ομάδα του, ο οποίος λυμαινόταν αποκλειστικά για πολλά χρόνια την προβολή της μουσικής μας από την κρατική ραδιοτηλεόραση.

Μεγαλύτερος και πιο σύγχρονος εχθρός της παραδοσιακής μας μουσικής -κατά την άποψή μου- είναι ο Παναγιώτης Μυλωνάς (παραγωγός ραδιοτηλεοπτικών εκπομπών δημοτικού τραγουδιού)...

Ο Σίμων Καράς, καθώς και ο κ. Μυλωνάς ασχολήθηκαν με την παραδοσιακή μουσική ίσα-ίσα στο επίπεδό τους, αγνοώντας και θάβοντας παράλληλα τους κορυφαίους και καταξιωμένους στο είδος καλλιτέχνες....

Ούτε μπορώ να διανοηθώ τον κ. Παναγιώτη Μυλωνά και τον κ. Σίμωνα Καρά να κάνουν υποδείξεις π.χ. στον Κόρο, τον Σαλέα, τον Πέτρο - Λούκα, τον Ζέρβα, τον Κουκουλάρη, τον Σούκα, τον Καρναβά, την Κολλητήρη, τον Κάβουρα, την Τασία Βέρρα κ.ά., για το πώς θα παίζουν και τί θα παίξουν...»[2].

---

[1] Στάθη Κάβουρα:«ΣΚΙΑΓΡΑΦΩΝΤΑΣ ΤΑ ΠΕΡΑΣΜΕΝΑ» σελ. 149-150

[2] Γιάννη Μητρόπουλου:«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΤΟΥ ΔΗΜΟΤΙΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ» σελ. 10

Στο περιοδικό «ΚΡΗΤΙΚΑ ΕΠΙΚΑΙΡΑ» και σε επιστολή - άρθρο του **Κωστή Παπαδάκη ή Ναύτη**, με τίτλο «**Αυτή είναι η αλήθεια για την Κρητική Μουσική**», διαβάζουμε: *«Το 1955 ο Σίμων Καράς μαζί με μια παρέα εξέδωσαν μια διαταγή (σαν υπεύθυνοι του μουσικού προγράμματος στο Ε.Ι.Ρ.) η οποία έλεγε ότι απαγορεύεται να ξαναπαιχθεί από τους Κρητικούς Ραδιοφωνικούς Σταθμούς της Ελλάδος η Κρητική Μουσική με βιολί και καθιερώνεται η λύρα. Διαταγή η οποία εφαρμόζεται μέχρι και σήμερα που γράφονται αυτές οι σελίδες, δίχως να έχει καταργηθεί. Η διαταγή κοινοποιήθηκε και εφαρμόσθηκε στις 15-2-1955 έπειτα από άκαρπες ενέργειες με υπομνήματα, δημοσιεύσεις και σωρεία επιστολών που στείλαμε στον Σίμωνα Καρά, ο οποίος τις πετούσε στον κάλαθο των αχρήστων επί 8 μήνες... στις 15 Αυγούστου (1959), νέα διαταγή του Σίμωνα Καρά και Σία απαγορεύει και πάλι να παίζεται η Κρητική Μουσική με βιολί. Ακόμα εφάρμοσαν και μια βδελυρή πράξη. Όσοι δίσκοι υπήρχαν στις δισκοθήκες των ραδιοφωνικών σταθμών με βιολί, και με Κριτική μουσική τους χάραξαν με πρόκα και έγραψαν επάνω ΝΟΘΟ, για να μην τύχει και τους μεταχειριστεί κανένας από άγνοια σε καμιά εκπομπή.... Και μόνο όταν ένιωσε ότι έφθανε το τέλος του ομολόγησε σαν να ζητούσε συγχώρεση και άφεση αμαρτιών - στο Νίκο Διονυσόπουλο ότι ήταν λάθος αυτή του η ενέργεια, να καταργήσει και να απαγορεύσει να παίζεται η Κρητική μουσική με βιολί...»*[1].

Σε ιστοσελίδα του Διαδικτύου ο **Ηλίας Γ. Οικονομάκης** γράφει:

Από τη Μουσική Παράδοση Της Ανατολικής Κρήτης.
ΗΛΙΑ Γ. ΟΙΚΟΝΟΜΑΚΗ
Ο ΔΙΩΓΜΟΣ ΤΟΥ ΚΡΗΤΙΚΟΥ ΒΙΟΛΙΟΥ ΤΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ

Δεν σκέφτηκα, ούτε είχα στο πρόγραμμά μου να βάλω στην εφημερίδα ή όπου αλλού άρθρο με αυτόν τον τίτλο.

[1] «ΚΡΗΤΙΚΑ ΕΠΙΚΑΙΡΑ» Φλεβάρης 2001 σελ 19

Στο περιοδικό «**Πάλκο**», που εκδίδει ο **Γιάννης Μητρόπουλος**, γράφει:

«Ο Σίμων Καράς είναι ένα πρόσωπο το οποίο έχει εισπράξει την εκτίμηση του κόσμου για την ενασχόλησή του με το δημοτικό τραγούδι, αλλά ποτέ δεν κατάλαβα γιατί;...

Με ποια λοιπόν παιδεία προήγαγε ο Σίμων Καράς το δημοτικό τραγούδι τη στιγμή που μουσικός δεν ήταν, τραγουδιστής δεν ήταν, φιλόλογος δεν ήταν. Η γνώμη μας είναι ότι το είχε υποβαθμίσει πολύ και το είχε φέρει κοντά στο επίπεδο των γνωστών του. Απόδειξη ότι μετά από τόση δραστηριότητα δεν έχει μείνει τίποτα...

Αυτός είναι ο περιβόητος Καράς, ο οποίος μπορεί νά 'χει προσφέρει πολλά, αλλά εμείς όμως δεν τα γνωρίζουμε και ευχόμαστε να είμαστε λάθος πληροφορημένοι.

Όταν όμως ολόκληρη η Ελλάδα των δημοτικών μουσικών και τραγουδιστών αμφισβητεί την λεγόμενη προσφορά του, τότε είναι πολύ πιθανόν να έχουμε δίκιο»'.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΠΤΡΟΠΟΥΛΟΣ

Σε άλλο τεύχος και σαν απάντηση σε επιστολή αναγνώστη υποστηρικτή του **Σ. Καρά ο κ. Μητρόπουλος** γράφει:

«Το ύφος και το περιεχόμενο της επιστολής σας πιστοποιεί αυτά που ακριβώς υποστηρίζω. Ότι ο Σίμωνας Καράς μαζί με την ομάδα του κράτησε για πολλά χρόνια στην Κρατική Ραδιοφωνία τα σκήπτρα της προβολής της δημοτικής μας μουσικής και ότι παράλληλα παραγκώνισε τους άξιους επαγγελματίες τραγουδιστές και μουσικούς του είδους.

Η εκτίμησή μου είναι ότι ο Σίμωνας Καράς ήταν ένας άσχετος με το αντικείμενο που ασχολήθηκε, τον οποίο τοποθέτησαν κάποιοι μηχανισμοί σ' αυτή τη θέση σε αντίθεση με τους επαγγελματίες μουσικούς τραγουδιστές που τραγούδησαν τις χαρές και τους καημούς του λαού που τους ανέθεσε αυτό το ρόλο.

Ο Καράς γνωρίστηκε με τις πλάτες και την αποκλειστικότητα της τότε μονοπωλιακής ραδιοφωνίας αμειβόμενος από τον κρατικό κορβανά.

Οι χιλιοτιμημένοι λαϊκοί οργανοπαίχτες και τραγουδιστές που σπούδασαν αυτό που επαγγέλλονταν, επιβίωσαν με την αγάπη, την εκτίμηση και την συνδρομή του ελληνικού λαού που τους κρατάει ψηλά τόσα χρόνια...

Σ' ό,τι αφορά την υπόδειξη να επικοινωνήσουμε με την κα Ρεβύνθη και την κα Παλιατσάρα ώστε να πληροφορηθώ για το έργο του Καρά σας απαντώ ότι απαξιώ. Διάλογο μ' αυτές τις κυρίες θα έκανα μόνο αν είχαν καταξιωθεί και στον εκτός της επιβεβλημένης κρατικής ραδιοτηλεόρασης χώρο.

Θα συμφωνήσω όμως μαζί σας ότι είναι πιστοί διάδοχοι της σχολής Καρά. Λυπάμαι για τις θέσεις που κατέχουν και που ενώ άλλαξαν τόσες κυβερνήσεις, το καθεστώς στην κρατική ραδιοτηλεόραση παραμένει σχεδόν το ίδιο με αυτό της επταετίας. Καράβες, Μυλωνάδες και Καμπαφλήδες ήταν μόνο στο προσκήνιο...

Ο Καράς κατ' εμέ είναι πρόσωπο αδικαιολόγητης προβολής και μνείας που απετέλεσε τον πιο σκληρό κατασταλτικό μηχανισμό για το δημοτικό τραγούδι.

Άποψή μου είναι ότι αν θέλουμε να προβάλλουμε κάτι, χρησιμοποιούμε τα καλύτερα παραδείγματα όχι τα χειρότερα»[1].

ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ

Ένας πηγαίος, αυθεντικός και αξιόλογος λαϊκός καλλιτέχνης, ο βιολιστής και τραγουδιστής **Πάνος Κουλουκούρας**, άξιος συνεχιστής της παράδοσης των μεγάλων Τυμπαίων και του Γιάννη Μαϊκαντή της μουσικογέννας Σπολάϊτας Αγρινίου, δίνει τη δική του έγγραφη μαρτυρία από συνεργασία, που είχε με τον Σ. Καρά:

«Θα ήταν το 1970-71, που ήρθε ο Σίμων Καράς στο Αγρίνιο. Βρήκε τον γυμναστή κ. Καρακώστα, που έκανε τα μπαλέτα στο Αγρίνιο και του ζήτησε βοήθεια. Εγώ με τον Λοάχωβα, - δηλαδή τον Νίκο Σταυρόπουλο -, παίζαμε τότε για τα μπαλέτα. Ο κ. Καρακώστας μας λέει να παίξουμε λίγα τραγούδια για τον Καρά. Είπανε μάλιστα και στο Νίκο Σαμιώτη με το σαντούρι, αλλά ο μπάρμπα-Νίκος ήθελε να πληρωθεί. Ο Καράς νευριασμένος του αρνήθηκε και ο Σαμιώτης δεν του έδωσε σημασία. Εγώ με τον Αράχωβα δεχτήκαμε να παίξουμε για χάρη του Καρακώστα. Πήγαμε λοιπόν στο Περδικάκι του Βάλτου και στη Λεπενού. Ο Καράς είχε παρέα και δύο γυναίκες. Είχε ένα μαγνητόφωνο και ένα λαουτάκι. Μας είπε ότι απλώς συγκεντρώνει παλιά τραγούδια όχι για να τα εμπορευτεί, αλλά για το αρχείο του.

Παίξαμε στο Περδικάκι και στη Λεπενού, ο Αράχωβας κλαρίνο, εγώ βιολί και ο Καράς ακομπανιάριζε λίγο με το λαουτάκι του. Τραγούδησαν κάποιοι γεροντοι παλιά τραγούδια. Παίξαμε και το οργανικό τσάμικο «Άρτα». Ο Καράς όλο νεύρα, κοίταγε να μας διορθώνει - τάχα - κι ας μην είχε ιδέα απ' τα τοπικά μας τραγούδια. Άλλοι τον άκουγαν, άλλοι όχι. Εγώ με τον Αράχωβα δεν του δίναμε σημασία, κάναμε τη δουλειά μας όπως ξέραμε. Τρέχαμε και παίζαμε τζάμπα, δύο-τρεις μέρες.

Μετά από καιρούς ακούω απ' τα ράδια τα τραγούδια, που είχαμε παίξει για τον Καρά και έμεινα άφωνος. Ο Καράς τα έκανε δίσκους και ασφαλώς θα τα κονόμησε γερά. Εμείς ακέραστοι. Πήρα τηλέφωνο τον Αράχωβα και του είπα τι συμβαίνει. Ο Αράχωβας αγανακτισμένος λέει: «Αν υποψιαζόμουνα τέτοια μπλόφα, δεν θάβγαζα ποτέ κλαρίνο απ' το βαλιτσάκι».

Αργά καταλάβαμε δηλαδή ότι άλλοι κουράζονταν για την τέχνη και την παράδοση κι ο Καράς έβρισκε τρόπους να κονομάει και να δοξάζεται.»

Αγρίνιο 5-2-1999 **Παναγιώτης Κουλουκούρας**
Βιολιστής-τραγουδιστής

Ο διάσημος ταντουριέρης - αείμνηστος πια - **Αριστείδης Μόσχος**, σε συνέντευξή του στο περιοδικό «**ΔΙΦΩΝΟ**», είχε πει για τον Καρά:

«Τον εκτιμώ τον Καρά, αλλά...Θυμάμαι πηγαίναμε και γράφαμε τραγούδια της Πελοποννήσου, της Θράκης, της Μακεδονίας... Κάποια στιγμή ήρθε η σειρά της Αιτωλοακαρνανίας. Τα τραγούδια με τα οποία μεγάλωσα. Μπορώ να γράψω βιβλία για το πώς γίνεται ο γάμος και τι τραγούδια λένε...όμως...Τώρα καταλαβαίνω ότι τίποτα δεν γίνεται σωστό εδώ μέσα. Είχε κατ' εξοχήν ερασιτέχνες...Έναν χασάπη κλαρίνο, ένα δεύτερο βιολί...Λέω: «Κύριε Σίμωνα θα φύγω».

Ρωτάει, γιατί; «Γιατί τώρα κατάλαβα ότι κι αυτά που έμαθα τόσα χρόνια, θα τα ξεχάσω».

«Πόσους δίσκους έχει; Τριάντα; Πενήντα; Εκατό; Μπορείς να μου αραδιάσεις πέντε τραγούδια, που άφησαν πίσω τους αυτοί οι δίσκοι με τόσες χιλιάδες εκπομπές και με τόσες επιχορηγήσεις από το Ίδρυμα Φόρντ; Μετά...Από τον Καρά δεν βγήκε κανένας τραγουδιστής, που να είναι επιφανής για την Ελλάδα. Ούτε κάνας Ρούκουνας βγήκε, ούτε κάνας Παπασιδέρης, ούτε Ατραΐδης, ούτε κανένας πιο καινούργιος...»[1].

Ένα ιστορικό πρόσωπο του νησιώτικου τραγουδιού, η κυρυφαία ερμηνεύτριά του - με ανώτερη μόρφωση - η αγγελόφωνη **Αιμιλία Χατζηδάκη** (Θαλασσάκι, Μπρατσέρα, Μες στου Αιγαίου τα νησιά κ.ά.), σε συνέντευξή της στο περιοδικό «ΔΙΦΩΝΟ» είπε στον Πέτρο Δραγουμάνο για τον Σ. Καρά:

«Άσ' τονε τον Καρά... Ο Καράς τότε μάζευε από τα εργοστάσια-[.....] - κοπέλες ότι θα τις κάνει κάτι και τους μάθαινε «Σαν πας μαλάμω μ' για νερό» και δυο -τρία άλλα τραγούδια. Αυτός ήταν τότε ο Καράς...Ήρθε σπίτι μας για να πάρει τον πατέρα μου, πήγαμε και αυτός έγραφε αυτά, που του λέγαμε. Πάμε μετά και βλέπουμε το τραγούδι μας γραμμένο στον πίνακά του...Ε, άμα τα πήρε απ' όλους με ....., τι θα γίνει; Έπρεπε να καθήσουμε εμείς εκεί και να βλέπουμε αυτόν να τραγουδάει τα τραγούδια μας «προς διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής»; Και σώνει και καλά να τονε λέμε δάσκαλο; Βρε εγώ θα σε πω εσένα δάσκαλο; Που σου φερα δικά μου τραγούδια και σου τα' μαθα; Ο πατέρας μου δεν τα ανέχονταν αυτά».

Από όλα τα παραπάνω καταχωρηθέντα αντιλαμβάνεται κανείς την απόγνωση και την ιερή αγανάκτηση, που πνίγει τους αυθεντικούς υπηρέτες της δημοτικής μας μουσικής (πεπαιδευμένους και μη), αφού κάποιοι τόλμησαν-ακόμα και επί παντοδυναμίας Καρά-να εκφραστούν ευθαρσώς και δημοσίως για τη «μεγάλη προσφορά του»(!) στο δημοτικό μας τραγούδι. Ξεχείλισε η αγανάκτηση των ανθρώπων, που το διδάχτηκαν αυθεντικά στις πηγές του, το βίωσαν, το εμπέδωσαν, το ενστερνίστηκαν και με ιδιαίτερες ερμηνευτικές ευαισθησίες, (όχι ψυχρά και φαλτσοκαλουπωμένα), περιπαθέστατα το πρόσφεραν στο λαό-δημιουργό του, πλημμυρίζοντάς τον από συναισθήματα και συγκινήσεις. Δεν άντεξαν άλλο να βλέπουν αυτό το εθνικοπολιτισμικό μας κεφάλαιο,- με το οποίο εκφράστηκε ο λαός μας σε όλες τις εκφάνσεις της ζωής του και για όλα τα

γεγονότα - να το διαχειρίζεται ως ιδιοκτησία του και κατά το δοκούν, ένας αυτόκλητος σωτήρας του. Και, αφού πρώτα απομυζούσε τις γνώσεις και την τέχνη τους, μετά τους ανάγκαζε να τον αποκαλούν δάσκαλο και τους έβγαζε στο περιθώριο, επιβάλλοντας αφ' ενός την προσωπική ψυχρή και ανούσια τεχνοτροπία του και προβάλλοντας αφ' ετέρου ελάχιστους πιστούς συνεχιστές του στα πόστα ενημέρωσης. **Αποτέλεσμα: να αλλοιώσει έτσι μια τέχνη, μια επιστήμη και παράδοση αιώνων και χιλιετιών.**

Ε Π Ι Λ Ο Γ Ο Σ

Η συνολική ύλη του παρόντος έργου καταδεικνύει εναργώς ότι ο Σ. Καράς προσπάθησε να προσεγγίσει την Ελληνική μουσική εντελώς υποκειμενικά, αποστασιοποιηθείς πλήρως από την ουσία, τους κανόνες, το γράμμα και το πνεύμα της. Απλώς, **δημιούργησε ένα καθαρώς προσωπικό του ασαφές σύστημα - συνονθύλευμα μουσικών δυσπλασιών με έντονα αραβοπερσοτουρκικά στοιχεία, όπως προκύπτει από το λαβυρινθώδες και ομιχλώδες θεωρητικό του.** Θιασώτες του είναι μερικοί (προφανώς ευεργετηθέντες υπ' αυτού) συνεχιστές του, κάποιοι που αγνοούν την πραγματικότητα και μερικοί λάτρεις του ακατάληπτου, που θεωρούν σοφία ό,τι δεν κατανοούν. Υπάρχουν βέβαια και μερικοί επαμφοτερίζοντες για ευνόητους λόγους. Οι ισχυρισμοί μερικών ότι ο Καράς υπήρξε λεπτολόγος μελετητής της Ελληνικής μουσικής, είναι τελείως αβάσιμοι για τους εξής λόγους: α) δεν διέθετε τα απαραίτητα προς τούτο επιστημονικά εφόδια και β) περιφρόνησε και υπερφαλάγγισε τους βασικούς κανόνες της έρευνας, στηριζόμενος αποκλειστικώς στις προσωπικές του απόψεις. Θεωρείται από κάποιους ως σημαντικό πρόσωπο για την ευφυΐα και το ζήλο του για τη μουσική. Ωστόσο, φρονούμε ότι η ευφυΐα και ο ζήλος δεν αποτελούν τις μοναδικές προϋποθέσεις για θετική προσφορά σε οποιονδήποτε τομέα. Είναι πάμπολλες οι περιπτώσεις ευφυέστατων ανθρώπων, οι οποίοι έμειναν στην ιστορία για τα άκρως αρνητικά και καταστροφικά έργα τους.

Η αδιαμφισβήτητη ιστορική αλήθεια είναι ότι: όλοι «οι απ' αρχής και μέχρι των εσχάτων» καθ' οιονδήποτε τρόπο θεράποντες της Ελληνικής μουσικής την προσέγγισαν και την ερμήνευσαν βάσει επιστημονικών και καλλιτεχνικών δεδομένων. Έτσι, αποσα-

φηνίζοντάς την και απλοποιώντας την, την οδήγησαν προς το μέλλον, προς το φως.

Αντιθέτως, ο Καράς εργάστηκε «εκ τυχαίας χειρονομίας» ορμώμενος και τελείως υποθετικά. Έτσι, μετέτρεψε τα απλά σε σύνθετα, τα ευκρινή σε ασαφή, τα ευνόητα σε δυσνόητα και τα αυταπόδεικτα σε δυσαπόδεικτα περιπλέκοντάς την τραγελαφικά και ακολουθώντας ανάστροφη πορεία την οδήγησε προς το παρελθόν και προς το σκοτάδι. Είναι δε απορίας άξιον το ότι κάποιοι συμμερίζονται αυτές τις δοξασίες του. Και μάλιστα κάποιοι πεπαιδευμένοι. Όμως, κάποιος «**αγράμματος**» γράφει: «**Χωρίς αρετή και πόνο εις την πατρίδα και πίστη εις την θρησκείαν τους, έθνη δεν υπάρχουν. Και προσοχή να μην τους απατάγη η 'διοτέλεια**»[1]. Εκείνος ο «αγράμματος» γνώριζε καλώς ότι μισθοφόροι και ιδανικά «ου συγχρώνται».

Το παράδοξο-και άκρως επικίνδυνο για τη μουσική μας, - είναι ότι αυτό το στερούμενο της οποιασδήποτε επίσημης έγκρισης και γενικής αποδοχής υποκειμενικό θεωρητικό του Καρά, έχει εισχωρήσει ως λαθρεπιβάτης σε Δημόσιες μουσικές σχολές, εκτοπίζοντας τα καθιερωμένα και εγκεκριμένα από επίσημους φορείς επιστημονικά συγγράμματα. Εάν, Ο ΜΗ ΓΕΝΟΙΤΟ, επικρατήσει, τότε-μοιραίως- σημαίνει και τον εκτοπισμό από τα αναλόγια όλων των μελοποιητικών έργων με τη γραφή των τριών διδασκάλων. Και, ασφαλώς, θα ακολουθήσει η εξαφάνιση όλων των ιστορικών ηχογραφήσεων των μαϊστόρων της ψαλτικής τέχνης, καθώς και των δεξιοτεχνών της δημοτικής μας μουσικής. Τότε όμως, (φευ) η μητρική μας μουσική γλώσσα αλλάζει άρδην χαρακτήρα και ένα βασικό πολιτισμικό μας στοιχείο απόλλυται οριστικώς. Την καταλυτική επίδραση της μουσικής στη διαμόρφωση των ηθών της κοινωνίας, περιγράφει ο μέγιστος φιλόσοφος **Πλάτων** ως εξής: «**Πρέ-**

[1] Στρατηγού Μακρυγιάννη «ΑΠΟΜΝΗΜΟΝΕΥΜΑΤΑ» τ.Α. σελ 5

πει μετά μεγάλης ευλαβείας ν' αποφεύγωμεν πάσαν μεταβολήν εις το είδος της μουσικής, διότι διατρέχομεν τον κίνδυνον να χάσωμεν το παν, διότι πουθενά δεν ημπορεί κανείς να κινήση τους τρόπους της μουσικής, χωρίς συγχρόνως να διασαλευθούν και αυτοί οι θεμελιώδεις νόμοι της πολιτείας».[1]

Αυτόν ακριβώς τον ορατό, πλέον, κίνδυνο, που επισημαίνει ο σοφός Πλάτων αντιμετωπίζει εναγωνίως το σύνολο των θεραπόντων της μουσικής μας παράδοσης (Εκκλησιαστικής και δημοτικής) και αμύνεται σθεναρώς εναντίον της καινοφανούς καταλυτικής λαίλαπας, που χειμάζει ανηλεώς αυτή την ιερή πολιτισμική μας παρακαταθήκη. Όμως δεν αρκούν οι κραυγές αγωνίας όλων αυτών για τη διάσωση αυτού του Εθνικού μας θησαυρού. Για την αποτελεσματική αντιμετώπιση και την ορθή διευθέτηση τού αναφυέντος μείζονος Εθνικοπολιτισμικού αυτού ζητήματος, **αδήριτη προβάλλει η ανάγκη ουσιαστικής παρέμβασης των αρμοδίων και υπευθύνων φορέων-θεματοφυλάκων των Εθνικών κεφαλαίων και πολιτισμικών μας αξιών, της Πολιτείας και της Εκκλησίας. Και μάλιστα το ταχύτερο δυνατόν. Το απαιτεί η Εθνική μας επιβίωση. Το επιτάσσει η ιστορική πορεία μας στο διηνεκές. «Οι καιροί ου μενετοί».**

[1] Πλάτωνος «ΠΟΛΙΤΕΙΑ» Βιβλ. Δ'.