

**Από την Πολιτισμική Ταυτότητα της Μουσικής στη Μουσική Ταυτότητα του
Πολιτισμού: Το Παράδειγμα μιας Ελληνικής Παροικίας της Διασποράς**

I. Πλεμμένος

Εθνομουσικολόγος - Ερευνητής,

Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών

Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία ασχολείται με τη συνάντηση (αλλά και σύγκρουση) πολιτισμικών και μουσικών ταυτοτήτων σε συγκεκριμένο ιστορικό χρόνο και γεωγραφικό τόπο. Ο τίτλος της υπαινίσσεται τη μετατόπιση του κέντρου βάρους (και ενδιαφέροντος) από το πολιτισμικό πλαίσιο της μουσικής στο μουσικό πλαίσιο του πολιτισμού, ή με άλλα λόγια την εξέταση της μουσικής όχι ως απλής πτυχής της πολιτισμικής ταυτότητας, αλλά και ως παράγοντα δημιουργίας πολιτισμικών διεργασιών. Η προσέγγιση αυτή δεν είναι τόσο πρωτότυπη για τα διεθνή επιστημονικά δεδομένα, καθώς βασίζεται σε παλαιότερες εξελίξεις στον χώρο των πολιτισμικών και κοινωνικών επιστημών¹. Ήταν όμως, μέχρι πρότινος τουλάχιστον, σχεδόν απύσχα από τον χώρο της Εθνομουσικολογικής έρευνας, τόσο σε ελληνικό όσο και σε διεθνές επίπεδο². Όπως επίσης θα δειχθεί, αφορά όχι μόνο σύγχρονες εξελίξεις στον πολιτισμικό χώρο αλλά και παρόμοιες διεργασίες του παρελθόντος, οι οποίες όμως βρίσκουν το ομολόγό τους στην εποχή μας.

Μέχρι τις τελευταίες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, η μουσική μιας κοινότητας θεωρούνταν ότι αντικατόπτριζε τις πολιτισμικές επιλογές και προτιμήσεις της, αντιμετωπιζόταν δηλ. ως

¹ Για τη σχέση μουσικής και ταυτότητας στο πλαίσιο της Εθνομουσικολογίας, βλ. Frith, 2003, σ. 108-127 και Rice 2007, σ. 17-38.

² Για τις μουσικές ταυτότητες στα Βαλκάνια, βλ. ενδεικτικά, Κάβουρας, 2010, σ. 185-200.

καθρέφτης της πολιτισμικής της ταυτότητας. Τούτο βέβαια δεν φαίνεται και τόσο αβάσιμο, καθώς η μουσική είναι διαχρονικά μία από τις καλλιτεχνικές φανερώσεις κάθε πολιτισμού (λόγιου ή λαϊκού). Από την άλλη όμως, η περιγραφή και εξέτασή της ως απλού παρακολουθήματος του πολιτισμού θεωρήθηκε ότι δυσχέραινε τον εντοπισμό και τη μελέτη των ευρύτερων επιπτώσεων της χρήσης και λειτουργίας της, αλλά περιόριζε και τον ίδιο τον χαρακτήρα της ως αυτόνομης δημιουργίας. Διαπιστώθηκε λοιπόν ότι σε αρκετές περιπτώσεις δεν υπήρχε άμεση αντιστοιχία μεταξύ της πολιτισμικής ταυτότητας μιας δεδομένης κοινότητας και των μουσικών της επιλογών, π.χ. μια κοινότητα έγχρωμων κατοίκων δεν συνεπάγονταν ότι άκουγε πάντα μουσικά έργα έγχρωμων συνθετών, ενώ αντίθετα μια κοινότητα λευκών κατοίκων μπορούσε να καταναλώνει ή και να αναπαράγει μουσικά προϊόντα μη λευκών συνθετών.

Επιπροσθέτως, σε κάποιες περιπτώσεις βρέθηκε ότι κάποιες πολιτισμικές κοινότητες υιοθετούσαν μουσικά έργα ή ρεύματα από προϋπάρχουσες παραδόσεις (π.χ. από την κλασική μουσική). Με τον τρόπο αυτό, παρουσιαζόταν το παράδοξο, η μουσική ταυτότητα να «προηγείται» χρονικά της πολιτισμικής, έχοντας διαμορφώσει ήδη την ιδιαίτερη φυσιογνωμία και τα χαρακτηριστικά της (ρεπερτόριο, ύφος, ήθος κλπ.). Σε κάποιες περιπτώσεις, το νέο μουσικό είδος εισαγόταν για να συνυπάρξει με ένα παλαιότερο, ενώ σε άλλες περιπτώσεις έφτανε να το εκθρονίσει. Γι' αυτό και η μουσική άρχισε να προσεγγίζεται ως «γενεσιουργός αιτία» πολιτισμικών ταυτοτήτων, με την έννοια ότι τις προσδιόριζε και τις τροφοδοτούσε καλλιτεχνικά. Το φαινόμενο αυτό ήταν πιο έντονο, στις περιπτώσεις που η μουσική χρησιμοποιούνταν από κοινότητες που προσπαθούσαν να διαμορφώσουν την ταυτότητά τους, γι' αυτό και η μουσική που επέλεγαν έπρεπε να έχει τη δική της δυναμική³.

Οι πολιτισμικές ταυτότητες μιας ελληνικής παροικίας

Στην παρούσα μελέτη, θα εξεταστεί το κατά πόσο το παραπάνω ερμηνευτικό σχήμα μπορεί να εφαρμοστεί στα καθ' ημάς, κατά πόσον δηλ. το ελληνικό παράδειγμα μπορεί να υποστηρίξει τη σύγχρονη θέαση της μουσικής ως «γενεσιουργού αιτίας» πολιτισμικών ταυτοτήτων. Από την πλούσια ιστορική εμπειρία του νεότερου ελληνισμού, θα εξεταστεί η περίπτωση μίας ελληνικής παροικίας της διασποράς λίγο πριν τα μέσα του 19ου αιώνα⁴.

³ Βλ. το πιο πρόσφατο παράδειγμα μιας κοινότητας στο Ισραήλ, στο Bohlman, 1991, σ. 266-7.

⁴ Για τη χρήση του όρου «παροικία», βλ. Κατσιαρδή-Hering, 2004, σ. 223-250.

Πρόκειται για την ελληνική παροικία της Βιέννης, η οποία άρχισε να σχηματίζεται από τις αρχές του 18ου αιώνα από έλληνες που μετανάστευσαν στην αυστριακή πρωτεύουσα, κυρίως από τη Μακεδονία, την Ήπειρο και τη Θεσσαλία. Οι έλληνες σχημάτισαν αρχικά την κοινότητα του Αγίου Γεωργίου, που ονομάστηκε έτσι από τον ομώνυμο ναό που άρχισε να χτίζεται το 1723 αλλά πήρε την οριστική του μορφή το 1776, όταν αναγνωρίστηκε επίσημα με διάταγμα της αυτοκράτειρας Μαρίας της Θηρεσίας⁵.

Οι έλληνες της κοινότητας του Αγίου Γεωργίου ανήκαν στους Βαλκάνιους μετανάστες που είχαν επιλέξει να διατηρήσουν την αρχική τους υπηκοότητα, εν προκειμένω δε την Οθωμανική. Αυτό τους στερούσε μεν από τα προνόμια των Αυστριακών υπηκόων (ως προς την ελευθερία του λόγου, τα πολιτικά δικαιώματα κλπ.) αλλά τους απέφερε άλλα οικονομικά οφέλη, όπως φοροαπαλλαγές, ελεύθερη διακίνηση προϊόντων προς και από την Οθωμανική Αυτοκρατορία κ.ά. Παράλληλα με τους Οθωμανούς έλληνες (Ρωμιούς), εμφανίστηκαν άλλοι συμπατριώτες τους που προτιμούσαν την αυστριακή υπηκοότητα για να απολαμβάνουν περισσότερα δικαιώματα εντός της χώρας υποδοχής τους, να έχουν λόγο στις πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις κλπ. Οι τελευταίοι οργανώθηκαν συν το χρόνω σε μια ιδιαίτερη κοινότητα γύρω από τον ναό της Αγίας Τριάδας, που αναγνωρίστηκε επίσημα από τον αυτοκράτορα Ιωσήφ Β' μια δεκαετία αργότερα (1786).

Η ειρωνεία εδώ είναι ότι, ενώ οι Οθωμανοί έλληνες της κοινότητας του Αγίου Γεωργίου δεν αυτοπροσδιορίζονταν εθνοτικά με βάση τον τόπο καταγωγής τους, αυτοί της Αγίας Τριάδας υπέγραφαν ως Γραικοί και Βλάχοι, υπογραμμίζοντας έτσι τη διπλή πολιτισμική τους ταυτότητα. Μια εξήγηση για αυτή τη διαφορά είναι ακριβώς η Αυστριακή υπηκοότητα των τελευταίων, που θα μπορούσε να επισκίαζε προϊόντος του χρόνου την πολιτισμική τους ταυτότητα (κυρίως των Βλάχων). Αυτό τονίζεται σε διάφορα έγγραφα της εν λόγω κοινότητας που εκφράζουν την αγωνία των παλαιότερων μελών για την αυτοσυνειδησία των νεότερων γενεών. Από την άλλη, οι Οθωμανοί έλληνες δεν επιθυμούσαν την επίκληση της καταγωγής τους, διότι το διακύβευμα εδώ ήταν η ελληνικότητά τους που έπρεπε να υπερτερεί της ιδιαίτερης καταγωγής τους. Εντούτοις, δεν καταγράφονται μεγάλες διενέξεις, τόσο μεταξύ των κοινοτήτων όσο και μέσα σε κάθε κοινότητα (αντίθετα με άλλες ελληνικές παροικίες της διασποράς, όπως στην Πέστη)⁶.

⁵ Για τα αυτοκρατορικά προνόμια των Ελλήνων της Βιέννης, βλ. Λουκάτος, 1961, σ. 293.

⁶ Για τον ναό του Αγ. Γεωργίου στη Βιέννη, βλ. Ευστρατιάδης, 1997.

Άλλος ένας λόγος για την εξωτερική «ομοιογένεια» των Ρωμιών του Αγίου Γεωργίου είναι η αντιπαλότητά τους με τη Σερβική παροικία που, αν και μικρότερη αριθμητικά, ήταν χρονολογικά παλαιότερη και είχε αποκτήσει περισσότερα θρησκευτικά δικαιώματα στην Αυστρο-ουγγρική Αυτοκρατορία. Οι Σέρβοι είχαν εγκατασταθεί από τα τέλη του 17ου αιώνα και είχαν αποκτήσει δικό τους ναό και ορθόδοξο επίσκοπο. Όταν εμφανίστηκαν οι έλληνες, οι αυστριακές αρχές ανέθεσαν την πνευματική τους εποπτεία στον Σέρβο επίσκοπο, ως ομόδοξο. Σύντομα όμως ανέκυψαν έντονες διαφορές μεταξύ ελλήνων και σέρβων, καθώς ο σέρβος επίσκοπος επενέβαινε σε θέματα εκλογής ελλήνων ιερέων και γενικότερα διοίκησης της ελληνικής κοινότητας. Τελικά, μετά την επίσημη αναγνώριση της ελληνικής κοινότητας, η διαχείριση ανατέθηκε αποκλειστικά στους έλληνες, αν και παρέμεινε η εποπτεία του σέρβου επισκόπου που ήταν όμως εντελώς τυπική. Ταυτόχρονα, οι Ρωμιοί του Αγίου Γεωργίου ανήκαν πνευματικά στο Οικουμενικό Πατριαρχείο της Κων/πολης, από το οποίο ελέγχονταν και στο οποίο λογοδοτούσαν⁷.

Η ενσωμάτωση των Βλάχων στην ελληνική κουλτούρα είχε ξεκινήσει στους τόπους καταγωγής τους, στη Δυτική Μακεδονία και την Ήπειρο, και προωθήθηκε μέσω της συνύπαρξής τους με τους έλληνες στη Βιέννη. Κατά τη διάρκεια της διαμάχης ελλήνων και Σέρβων, οι Βλάχοι βρίσκονταν στο πλευρό των πρώτων και στα προνόμια δεν αναφέρονταν ως ξεχωριστή ομάδα, αλλά αντίθετα συμπεριλαμβάνονται μαζί με τους έλληνες στον προσδιορισμό «Γραικοί» (Griechen). Συμμετείχαν στη διοίκηση της κοινότητας του Αγίου Γεωργίου με εκπροσώπους, υπέγραφαν τα πρακτικά των συνελεύσεων στα ελληνικά, χωρίς, όμως, να παύουν να διατηρούν και τις δικές τους αρωμουνικές διαλέκτους, τις οποίες, αν και δεν άκουγαν στη λειτουργία, μεριμνούσαν ώστε να τις γνωρίζουν οι ιερείς που τους εξομολογούσαν. Στην περίπτωση της Αγίας Τριάδας μπορούμε να εντοπίσουμε, ωστόσο, μια σημαντική διαφορά σε σχέση με την κοινότητα του Αγίου Γεωργίου. Στην έκδοση των προνομίων της Αγίας Τριάδας, το 1822, πέρα από την αναγραφή του ονόματος των Βλάχων, προστέθηκε δίπλα στη γερμανική, ελληνική και παλαιοσλαβική μετάφραση και η ρουμανική, που δεν υπήρχε στην έκδοση των προνομίων του Αγίου Γεωργίου⁸.

Στην ελληνική παροικία της Βιέννης υπηρέτησαν αρκετοί φωτισμένοι κληρικοί, ως προϊστάμενοι των δύο ναών, ιδίως κατά την τελευταία προεπαναστατική περίοδο, όπως ο

⁷ Για τους ελληνορθόδοξους ναούς και τον ελληνισμό της Βιέννης, βλ. Χοτζάκογλου, 1998.

⁸ Για περισσότερες λεπτομέρειες, βλ. τη διδακτορική διατριβή της Σειρηνίδου, 2002.

Νεόφυτος Δούκας, ο Άνθιμος Γαζής και ο Θεόκλητος Φαρμακίδης. Η παροικία παρέσχε επίσης άσυλο στον Ρήγα Φεραίο και άλλα μέλη της Φιλικής Εταιρείας, αν και δεν αναμίχθηκε ενεργά (ή τουλάχιστον φανερά) στην επανάσταση του 1821. Κατέστη όμως πιο γνωστή για μια καλλιτεχνική πρωτοβουλία της που υπήρξε καταλυτική για τη νεοελληνική μουσική: την εισαγωγή της δυτικής πολυφωνίας στην ορθόδοξη λειτουργία. Η εξέλιξη αυτή αφορά και τις δύο κοινότητες, αλλά παρουσιάζει κάποια διαφορετικά ποιοτικά χαρακτηριστικά σε κάθε μια από αυτές. Αν, για το θέμα αυτό, υπάρχουν κάποιες (ευάριθμες πάντως) μονογραφίες, απουσιάζει η προσέγγισή του από την πλευρά της πολιτισμικής οπτικής, κάτι που (εκτός της επιστημονικής συμβολής) μπορεί να βοηθήσει τον σε μια πιο ψύχραιμη αλλά και πληρέστερη κατανόησή του⁹.

Κάτι που επίσης δεν έχει προσεχθεί είναι η σχέση του ζητήματος με το ευρύτερο πολιτισμικό πλαίσιο της Βιέννης του πρώτου μισού του 19^{ου} αιώνα, εποχής που γνώρισε παρόμοιες κινήσεις σε άλλες εθνο-θρησκευτικές κοινότητες. Η πιο χαρακτηριστική ίσως περίπτωση είναι αυτή της εβραϊκής κοινότητας της Αυστριακής πρωτεύουσας, που υπήρξε μεταξύ των πρώτων πανευρωπαϊκά που προώθησε το αίτημα του εκσυγχρονισμού του θρησκευτικού της τελετουργικού. Ήδη από το 1819, η μεταρρυθμιστική μερίδα της κοινότητας είχε αιτηθεί από την κυβέρνηση της Κάτω Αυστρίας την άδεια να εισαγάγει στη συναγωγή εκκλησιαστικό όργανο και κήρυγμα με κάποιες ευχές στα γερμανικά, με σκοπό να τονώσει το θρησκευτικό συναίσθημα και να προσελκύσει τη νέα γενιά¹⁰. Αν και οι μεταρρυθμιστές μετακάλεσαν ένα διάσημο ραβίνο της εποχής από τη Γερμανία για τον σκοπό αυτό, εντούτοις, τόσο η Αυστριακή κυβέρνηση (που δεν επιθυμούσε την ενδυνάμωση της εβραϊκής κοινότητας) όσο και συντηρητικοί εβραϊκοί κύκλοι ακύρωσαν στην πράξη μια τέτοια εξέλιξη. Στο πλαίσιο αυτό, ο τελετουργικός εκσυγχρονισμός της ελληνικής κοινότητας αποκτά μεγαλύτερη σημασία και αξία.

Όπως επίσης θα φανεί πιο κάτω, στην εξέλιξη των γεγονότων διασταυρώνονται και συγκρούονται πολιτισμικές και μουσικές ταυτότητες, όχι μόνο μεταξύ των δύο ελληνικών κοινοτήτων αλλά μεταξύ των κοινοτήτων και μελών της ευρύτερης αυστριακής κοινότητας καθώς και άλλων πολιτισμικών κέντρων (όπως του Οικουμενικού Πατριαρχείου). Αν η εθνοτική ταυτότητα κάθε κοινότητας δεν δημιούργησε αφορμές για (ορατά τουλάχιστον)

⁹ Βλ. ενδεικτικά, Φιλόπουλος, 1990, σ. 26-47, όπου το ζήτημα περιορίζεται κυρίως στη μουσική του διάσταση, με κάποιες πρωθύστερες αναφορές στην επίδραση του Νεοελληνικού Διαφωτισμού.

¹⁰ Για την εβραϊκή κοινότητα της Βιέννης, βλ. Rozenblit, 1989, σ. 181-194.

σημεία τριβής, οι πολιτισμικές τους διαφορές δεν άργησαν να βγουν στο φως, μέσα από τις μουσικές επιλογές τους. Εννοείται πως οι διαφορές αυτές ήταν και ενδο-κοινοτικές, καθώς τα μέλη (της μιας τουλάχιστον κοινότητας) δεν κατάφεραν τελικά να συμφωνήσουν στο κατάλληλο σύστημα εκκλησιαστικής μουσικής. Οι μουσικές ταυτότητες μπαίνουν στο κάδρο, από τη στιγμή που κάθε ελληνική κοινότητα αναθέτει σε συγκεκριμένο έλληνα μουσικό να προχωρήσει στην εναρμόνιση των ύμνων και οι μουσικοί αυτοί ζητούν, με τη σειρά τους, τη συνδρομή αυστριακών συναδέλφων τους για να ολοκληρώσουν το έργο τους. Πολιτισμικές και μουσικές ταυτότητες δοκιμάζονται, τέλος, με την παρέμβαση του Οικουμενικού Πατριαρχείου, που εντέλλεται (όπως είναι αναμενόμενο) την επιστροφή στην παραδοσιακότητα.

Η μουσική ταυτότητα των Αυστριακών υπηκόων

Η εισαγωγή της πολυφωνίας στις ελληνικές κοινότητες της Βιέννης έλαβε χώρα το ίδιο έτος (1844), αλλά με χρονική απόσταση έξι περίπου μηνών: προηγήθηκε η κοινότητα της Αγίας Τριάδος (των Αυστριακών υπηκόων) και ακολούθησε αυτή του Αγίου Γεωργίου (των Οθωμανών). Λίγο πριν το Πάσχα του 1844, η κοινότητα Γραικών και Βλάχων της Αγίας Τριάδας ανακοίνωνε ότι την ερχόμενη Κυριακή θα ακουγόταν για πρώτη φορά η θεία λειτουργία «εν τετραφώνω αρμονία». Επρόκειτο για ένα εγχείρημα που επιχειρήθηκε από τον νέο πρωτοψάλτη του ναού Ιωάννη Χαβιαρά (με καταγωγή από τη Χίο), τη συνδρομή του αυστριακού μουσικοσυνθέτη Benedikt Randhartinger. Εδώ πρέπει να σημειωθεί ότι μια παρόμοια απόπειρα είχε λάβει χώρα μια γενιά νωρίτερα (1808), όταν άλλος ένας Χιώτης μουσικός, ο Αγάπιος Παλιέρμος, προσπάθησε να εισαγάγει ένα τύπο δυτικής μουσικής στην ορθόδοξη τελετουργία, με τη στήριξη του τότε δασκάλου της Ελληνικής Σχολής Εμμανουήλ Καπετανάκη (αλλά χωρίς αποτέλεσμα)¹¹.

Ο Χαβιαράς είχε διοριστεί μόλις δυο χρόνια νωρίτερα (1842) πρωτοψάλτης της κοινότητας της Αγίας Τριάδος και είχε φήμη λογίου, καθώς δίδασκε στη Βιέννη «τα ελληνικά γράμματα» και διηύθυνε «την εκεί εθνικήν ελληνικήν Σχολήν», με Καισαροβασιλικό διάταγμα¹². Η φήμη

¹¹ Ο Αγάπιος Παλιέρμος είχε νωρίτερα προσπαθήσει να διαδώσει την ευρωπαϊκή μουσική στην Κων/πολη, εξασφαλίζοντας μάλιστα την έγκριση από τον τότε Οικουμενικό Πατριάρχη Γρηγόριο Ε' (και πάλι χωρίς αποτέλεσμα). Για τον Αγάπιο Παλιέρμο, βλ. Πλεμμένος, 2003, σ. 69-101 και Κριτικού, 2013, σ. 46-59.

¹² Ως «λόγιος ανήρ» περιγράφεται και στη διατριβή του Θερειανού, 1876, σ. 7.

του είχε εδραιωθεί, αφότου είχε επιμεληθεί δύο σημαντικές εκδόσεις: την *Εκάβη* του Ευριπίδη, που μετέφερε «εκ της Ελληνικής εις την καθομιλουμένην γλώσσαν των Ελλήνων, ελευθέρως εις ιάμβους στίχους» (Βιέννη 1835) και την *Ιστορία της παλαιάς Ελλάδος*, που μετέφρασε «εκ της γερμανικής εις την καθομιλουμένην γλώσσαν των Ελλήνων» (Βιέννη 1836). Η τελευταία μάλιστα έκδοση είχε γίνει «δαπάνη και επιστασία του μεταφραστού» και απέβλεπε «προς χρήσιν των σπουδαζόντων νέων». Οι δύο αυτές εκδόσεις δείχνουν και το ανανεωτικό πνεύμα του Χαβιαρά, καθώς έδινε έμφαση (αλλά και χώρο) στην «καθομιλουμένη».

Όσο για τη σχέση του με τη μουσική, αν και δεν διαθέτουμε αρκετές πληροφορίες, μπορούμε να υποθέσουμε με σχετική ασφάλεια ότι, λόγω της καταγωγής του από τη Χίο, θα είχε μαθητεύσει κοντά σε κάποιον Χιώτη μουσικό, από αυτούς που ανέπτυξαν ιδιαίτερη δράση στις δύο πρώτες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα. Αν ο Χαβιαράς βρέθηκε στην Κωνσταντινούπολη, είναι βέβαιο ότι θα συνάντησε τον Απόστολο Κώνστα ή Κωνστάλα (1790-;), μαθητή του Πέτρου Βυζαντίου και γνωστό μουσικοδιδάσκαλο της εποχής¹³. Αν πάλι διέμεινε στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες, θα ήρθε σε επαφή είτε με τον ιεροδιάκονο Γρηγόριο (1780-1850), μουσικοδιδάσκαλο στην Ηγεμονική Σχολή του Βουκουρεστίου και πρωτοψάλτη στον Μητροπολιτικό Ναό του Ιασίου είτε με τον αρχιδιάκονο Νικηφόρο Καντουνιάρη (περ.1770-1830), μαθητή του Ιακώβου Πρωτοψάλτου και διδάσκαλο στην Κοινή Μουσική Σχολή του Ιασίου (και οι δύο είχαν διαμείνει στην Κων/πολη)¹⁴. Στο θέμα αυτό θα επανέλθουμε στην επόμενη ενότητα.

Ποιος ήταν όμως ο Benedikt Randhartinger και πώς διασταυρώθηκε με τον Χαβιαρά; Ο Randhartinger (1802-1893) ήταν αυστριακός αλλά διέθετε μια τριπλή καλλιτεχνική ταυτότητα: συνθέτης, μαέστρος και τραγουδιστής (τενόρος). Εκπαιδεύτηκε μουσικά στη Βιέννη, όπου γνωρίστηκε και συνδέθηκε με τον Franz Schubert ως συμμαθητής του στον διάσημο Antonio Salieri, σπουδάζοντας παράλληλα φιλοσοφία και νομικά στο Παν/μιο της Βιέννης¹⁵. Το 1832 προσελήφθη ως tenόρος στη χορωδία του βασιλικού παρεκκλησίου (Hofmusikkapelle) και από το 1840 διευθυντής ορχήστρας στο βασιλικό θέατρο. Το 1846 διορίστηκε δεύτερος αρχιμουσικός του βασιλικού παρεκκλησίου (Kapellmeister) και στη

¹³ Για τον Κώνστα, βλ. τη διδακτορική διατριβή του Αποστολόπουλου, 2002.

¹⁴ Βλ. ένα κατάλογο Χίων εκκλησιαστικών μουσικών στον εξής σύνδεσμο http://www.ecclesia.gr/greek/holysynod/committees/art/art_paradosi_xios.htm

¹⁵ Για το θέμα αυτό, βλ. Clive, 1997, σ. 160.

συνέχεια αρχιμουσικός (1862-6). Υπήρξε πληθωρικός συνθέτης, με πάνω από 2.000 έργα, τα περισσότερα εκκλησιαστικά (20 λειτουργίες), αλλά έγραψε συμφωνικά και έργα δωματίου, καθώς και μία όπερα (*König Enzo*).

Αν και δεν γνωρίζουμε πώς ακριβώς ξεκίνησε η συνεργασία του Randhartinger με τον Χαβιαρά, πιθανολογείται ότι ο πρώτος πρέπει να υπήρξε δάσκαλός του στη μουσική¹⁶. Αυτό πάντως που είναι εξακριβωμένο είναι ότι το όνομα του Αυστριακού συνθέτη εμφανίζεται στα κοινοτικά πρακτικά από το 1842, όταν αποφασίζεται η πρόσληψη του Χαβιαρά και η ανάθεση σε αυτόν και τον Randhartinger της εναρμόνισης της εκκλησιαστικής μουσικής. Οι δύο πάλι μουσικοί συνυπογράφουν την πρώτη έκδοση εναρμονισμένων ύμνων της Θείας Λειτουργίας στη Βιέννη πριν το τέλος του 1844, με επιχορήγηση του Σίμονα Σίνα και άλλων πλούσιων ελλήνων της διασποράς. Το 1848, ο Randhartinger αναφέρεται στα κοινοτικά πρακτικά με τον τίτλο του «καθηγητή της Μουσικής παρά τη Ελλην. Κοινότητα των Κ. Β. υπηκόων» και το 1859, με αυτόν του «ιδρυτή και διευθυντή της νέας ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής».

Ο Χαβιαράς πίστευε ότι η μεταρρύθμιση της εκκλησιαστικής μουσικής ήταν «απολύτως αναγκαία», διότι θα μπορούσε να προσφέρει δύο τουλάχιστον μεγάλα οφέλη: α) θα προσείλκυε στους κόλπους της Ορθόδοξης Εκκλησίας περισσότερους πιστούς και β) θα έκλεινε τα στόματα των ξένων που σάρκαζαν ή/και περιφρονούσαν τη μουσική αυτή. Ο στόχος του Χαβιαρά ήταν τριπλός: η απλοποίηση της μουσικής, η μεταφορά της στο πεντάγραμμο και η εναρμόνισή της, με βάση του κανόνες της ευρωπαϊκής μουσικής. Τις προθέσεις του Χαβιαρά φαίνεται πως μοιραζόταν και η κοινότητα της Αγίας Τριάδος, η οποία, «βλέπουσα την έφεσιν αυτών εκπληρουμένην, απεφάσισε δια γενικής συνελεύσεως παμψηφεί την ποθουμένην μεταρρύθμισιν ταύτην». Το σκεπτικό της απόφασης βασιζόταν στην πεποίθηση ότι «η Ελληνική εκκλησιαστική μουσική ηδύνατο, διατηρουμένων του χαρακτήρος και της μελωδίας, να κοσμηθή δια της ευρωπαϊκής αρμονίας»¹⁷.

Εντούτοις, από τη μελέτη των συνθέσεων του Χαβιαρά, προκύπτει ότι δεν διατηρήθηκε σχεδόν τίποτα από τις πρωτότυπες συνθέσεις (όπως αυτές αποτυπώνονται σε μουσικές

¹⁶ Αυτό υποστηρίζεται από τον Φορμόζη (1967, σ. 67-8), όπου και εκτενής περιγραφή του ιστορικού της εισαγωγής της πολυφωνικής μουσικής στις δύο ελληνικές κοινότητες της Βιέννης.

¹⁷ Βλ. τη σχετικά συνοπτική αλλά καλά τεκμηριωμένη ηλεκτρονική δημοσίευση της κ. Στεφ. Μεράκου, <http://old.mmb.org.gr/page/default.asp?id=972&la=1>

ανθολογίες της εποχής). Κατ' αρχάς όλες οι μελωδίες μεταφέρθηκαν σε άλλες κλίμακες που δεν συνδέονται καθόλου με τους εκκλησιαστικούς ήχους. Τα περισσότερα νέα μέλη χρησιμοποιούν μείζονες κλίμακες, ακόμα και σε πολύ γνωστούς ύμνους, που είχαν σχεδόν ταυτιστεί με συγκεκριμένους ήχους και μελωδικά μοτίβα (όπως ο τρισάγιος ύμνος και οι ύμνοι της απολύσεως «Είδομεν το φως το αληθινόν» και «Είη το όνομα Κυρίου»). Οι μεταβολές που επιβλήθηκαν ήταν τέτοιες που επηρέασαν και τον ορθό τονισμό του ελληνικού κειμένου, σε κομβικές μάλιστα μελωδικές φράσεις. Η διαπίστωση αυτή θα διατυπωνόταν και γραπτώς αρκετά χρόνια αργότερα, αν και θα αποδίδονταν στον Randhartinger και την άγνοια της ελληνικής γλώσσας και προσωδίας¹⁸.

Παρόλα αυτά, το πείραμα του Χαβιαρά ήταν επιτυχές, καθώς οι αντιδράσεις του εκκλησιάσματος ήταν θετικές και οι κριτικές των ελληνικών εφημερίδων ενθουσιώδεις. Το επισφράγισμα της επιτυχίας του Χαβιαρά δόθηκε την Κυριακή της Πεντηκοστής, όταν «η ανωτάτη εκκλησιαστική αρχή απάντων των εν τω Κράτει της Αυστρίας Ορθοδόξων Χριστιανών», δηλ. ο Σέρβος επίσκοπος (στη δικαιοδοσία του οποίου ανήκε τυπικά η ελληνική κοινότητα) «καθιέρωσε και ηυλόγησε την μουσικήν ταύτην [...] ιερουργήσας δι' αυτής». Ο Σέρβος επίσκοπος δεν θα δυσκολεύτηκε πολύ να ευλογήσει τα νέα έργα, καθώς οι Σέρβοι είχαν ήδη έρθει σε επαφή με τη Ρωσική εκκλησιαστική μουσική που χρησιμοποιούσε την ευρωπαϊκή πολυφωνία¹⁹. Οι τετράφωνες συνθέσεις του έγιναν σύντομα δημοφιλείς σε άλλες ελληνικές παροικίες (όπως στην Τεργέστη, την Οδησό, τη Μασσαλία και την Αλεξάνδρεια)²⁰. Πριν όμως φύγουν από την αυτρο-ουγγρική επικράτεια, πυροδότησαν σημαντικές εξελίξεις στην κοινότητα του Αγίου Γεωργίου με απρόσμενες συνέπειες.

Η μουσική ταυτότητα των Οθωμανών υπηκόων

¹⁸ Ο Θερειανός πάντως (ό.π., σ. 7-8) δεν δικαιολογεί τον Χαβιαρά για το τελικό αποτέλεσμα, καθώς, όπως σημειώνει, «εάν ηγνώνει την ελληνικήν ο γερμανός μουσικοδιδάσκαλος, αυτός ο Κ. Χαβιαράς μετέδωκεν αυτό τα προσόντα εκείνα». Ο Παπαδόπουλος (1890, σ. 351) σημειώνει σχετικά ότι «Ο λόγιος γερμανός [...] δεν είχε όμως τα απαιτούμενα προσόντα του μελοποιού, διότι ο τοιούτος πρέπει να νοή ακριβέστατα την γλώσσαν, εν ή συνετάχθη το άσμα, να ήναι επιστήμων της προσωδίας της γλώσσης εκείνης, να γινώσκη την απαγγελίαν των λέξεων».

¹⁹ Για τη σχέση Σερβικής και Ρωσικής εκκλησιαστικής μουσικής, βλ. Aghayev, 2017, σ. 5.

²⁰ Οι συνθέσεις του Χαβιαρά εισήχθησαν στην εκκλησία της Μασσαλίας στις 27 Ιανουαρίου 1855, σύμφωνα με τον εφημέριο του ναού Ναθαναήλ Ιωάννου, 1858, σ. 24.

Ένα χρόνο μετά την επιτυχή εισαγωγή της εκκλησιαστικής πολυφωνίας στον ναό της Αγίας Τριάδας, η κοινότητα του Αγίου Γεωργίου ανακοίνωνε την πρόθεσή της να παρουσιάσει και αυτή τετράφωνες συνθέσεις της θείας λειτουργίας για το δικό της κοινό²¹. Η κοινότητα των Οθωμανών ελλήνων δεν υιοθέτησε το σύστημα του Χαβιαρά, αλλά ανέθεσε τη δημιουργία νέων συνθέσεων στον νέο πρωτοψάλτη του Αγίου Γεωργίου (και πρόσφατα απολυθέντα από την Αγία Τριάδα), ιεροδιάκονο Ανθιμο Νικολαΐδη. Ο Νικολαΐδης συνεργάστηκε με τον εξίσου γνωστό αυστριακό συνθέτη Gottfried Preyer για τη δημιουργία εκκλησιαστικής τετραφωνίας, με μια ειδοποιό διαφορά: διατήρησε (σχεδόν αλώβητες) τις πρωτότυπες μελωδίες, στις οποίες όμως πρόσθεσε άλλες τρεις φωνές με βάση τις αρχές της δυτικής αρμονίας. Τη διαφορά αυτή φρόντισε ο ίδιος να τονίσει στον πρόλογο της έκδοσης των συνθέσεών του, που τυπώθηκε στη Βιέννη και για την οποία δήλωνε περήφανος.

Ας σημειωθεί εδώ ότι ο Νικολαΐδης καταγόταν από τη Θράκη (Γανόχωρα) και, πριν έρθει στη Βιέννη, είχε μαθητεύσει σε πατριαρχικούς μουσικούς της Κων/πολης, ενώ στη συνέχεια υπηρέτησε ως πρωτοψάλτης της Αγίας Τριάδας για 18 χρόνια πριν από τον Χαβιαρά. Η δε μετακίνησή του από τον ένα κοινοτικό ναό στον άλλο φαντάζει εκ πρώτης όψεως δυσεξήγητη, αλλά πρέπει να συνδέεται με τη μουσική του ταυτότητα, δηλ. την ψαλτική εκπαίδευση που είχε λάβει στο Φανάρι. Ενώ όμως ήταν εγκρατής της μονόφωνης εκκλησιαστικής μουσικής, δεν είναι βέβαιο ότι κατείχε ικανοποιητικά τη δυτική μουσική θεωρία και πράξη²². Κάτι τέτοιο υπαινίσσεται ο ίδιος, στην έκδοση του Α' τόμου των εναρμονισμένων ύμνων του, όταν, εξηγώντας τον λόγο που τον οδήγησε να ζητήσει την αρωγή άλλων μουσικών της Βιέννης, ομολογεί ότι «εγώ αυτός δεν έχω τοσαύτην ικανότητα, ώστε να επεξεργασθώ μόνος την μονόφωνον ημών μουσικήν εις το τετράφωνον».

Πριν όμως καταλήξει στον Preyer, ο Νικολαΐδης είχε συνεργαστεί με τον Βοημό μουσικοδιδάσκαλο και μουσικοσυνθέτη August Swoboda (τον οποίον μεταφέρει στα ελληνικά ως Σβόβοδα). Ο Swoboda (1878-1856) ξεκίνησε τη σταδιοδρομία του από την

²¹ *Ύμνοι της Θείας Λειτουργίας κατά τας μελωδίας της αρχαίας ημών εκκλησιαστικής μουσικής προτεθείσας υπό Ιωάννου Χ.Ν. Χαβιαρά, πρωτοψάλτου της εκκλησίας της Αγίας Τριάδος και τετραφώνως μελοποιηθήσας με εκούσιον συνοδίαν του κλειδοχόρδου υπό Β. Ρανδχάρτινγκερ, υποδιευθυντού της των εν Βιέννη ανακτορίων Κ. Β. Καπέλης* (Βιέννη 1844).

²² Ο Παπαδόπουλος σημειώνει σχετικά ότι ο Νικολαΐδης υπήρξε «μουσικός εγκρατής της μουσικής ημών, εν μέρει δε και της ευρωπαϊκής», αν και «σύμφωνος κατά την μουσικήν ιδέαν τω Ιωάννη Χατζή Νικολάου Χαβιαρά» (1890, σ. 354).

Πράγα (ως αρχιμουσικός σε στρατιωτική μπάντα) για να εγκατασταθεί αργότερα στη Βιέννη, όπου ασχολήθηκε κυρίως με τη διδασκαλία της μουσικής. Εξέδωσε τρία έργα για τη θεωρία της μουσικής, την αρμονία και την ενορχήστρωση²³, ενώ δεν φαίνεται να δραστηριοποιήθηκε ιδιαίτερα στη μουσική σύνθεση. Από τον Swoboda ο Νικολαΐδης, όπως ο ίδιος σημειώνει, διδάχτηκε την ευρωπαϊκή («φωνητική») μουσική, την οποία άρχισε να διδάσκει «αμισθί» σε ένα «σχολείον μουσικόν» που σύστησε στην «κατοικίαν» του. Σύντομα επίσης, δάσκαλος και μαθητής συνεργάστηκαν στην πρώτη απόπειρα εναρμόνισης της εκκλησιαστικής μουσικής, η οποία όμως, αν και είδε το φως της έκδοσης (1844), δεν ικανοποίησε το αισθητήριο των Οθωμανών πιστών²⁴, γι' αυτό και ο Νικολαΐδης στράφηκε αλλού.

Φαίνεται επίσης ότι η δεύτερη επιλογή του Νικολαΐδης δεν οφειλόταν μόνο σε καλλιτεχνικούς λόγους αλλά και σε λόγους πρεστίτζ, καθώς η πιο λαμπερή προσωπικότητα του Randhartinger είχε δημιουργήσει αισθήματα μειονεξίας σε κάποια μέλη της κοινότητας των Οθωμανών υπηκόων. Ο Νικολαΐδης στράφηκε τότε στον Gottfried Preyer (1807-1901), που από το 1839 είχε διοριστεί καθηγητής αρμονίας και σύνθεσης στο Κονσερβατουάρ της Βιέννης και είχε μόλις αναλάβει τη διεύθυνσή του. Ο Preyer είχε σπουδάσει κοντά στον Simon Sechter (μετέπειτα δάσκαλο του Bruckner) και συνέθεσε αρκετά εκκλησιαστικά και κοσμικά έργα. Ο Preyer θα γινόταν πιο διάσημος το 1853 αναλαμβάνοντας τη χορωδία του μητροπολιτικού ναού του Αγίου Στεφάνου και ιδρύοντας παιδικό νοσοκομείο που πήρε το όνομά του. Αλλά και μέχρι το 1844, είχε ήδη παραγάγει αρκετά μουσικά έργα, όπως ρέκβιεμ, *Te Deum*, ορατόρια και άλλα έργα για φωνή και πιάνο²⁵.

Όπως προελέχθη, ο Νικολαΐδης κράτησε μεγάλο μέρος των πρωτότυπων μελωδιών, όπως του Τρισαγίου ύμνου («Άγιος ο Θεός») σε ήχο Β' χρωματικό, καίτοι ο ήχος αυτός δεν προσφέρεται για εναρμόνιση, εξαιτίας των λεπτών μελωδικών του διαστημάτων (που δεν απαντούν στην ευρωπαϊκή μουσική). Ο Χαβιαράς, από την άλλη, μελοποιεί τον ύμνο σε μείζονα κλίμακα (που αντιστοιχεί, αλλά δεν ταυτίζεται, με τον ήχο πλ. Δ'), ο οποίος δεν είχε

²³ Βλ. τις τρεις αντίστοιχες εκδόσεις του στη Βιέννη: *Allgemeine Theorie der Tonkunst* (1826), *Harmonielehre* (1828) *Anleitung zum Contrapunctiren, zum Gebrauche Seiner Vorlesungen* (1829).

²⁴ Ο ίδιος ο Νικολαΐδης παραδέχεται ότι «το αποτέλεσμα της δοκιμής ταύτης ήν αμφιρρεπές, ώστε τινές μιν επεδοκίμασαν, άλλοι δε απεδοκίμασαν την μελοποιίαν ταύτην».

²⁵ Βλ. ενδεικτικά το τριμερές ορατόριο *Noah* (1842) και τα έργα για φωνή και πιάνο *Der Engel der Geduld* (1840) και *Jedem das seine* (περ.1843), που είναι ηλεκτρονικά προσπελάσιμα στον σύνδεσμο <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/entity/133359794>

ποτέ μέχρι τότε χρησιμοποιηθεί στην εκκλησιαστική μελοποιία²⁶. Ο Νικολαΐδης διατήρησε τον ίδιο ήχο και στους ύμνους της απολύσεως, οι οποίοι (μέχρι σήμερα) έχουν καταστεί αρκετά οικείοι στον μέσο εκκλησιαζόμενο, καθώς ακούγονται στην ίδια ευσύνοπτη μελωδία και σε μια χρονική στιγμή πριν το τέλος της Θείας Λειτουργίας (όταν έχει συγκεντρωθεί ο μέγιστος αριθμός των πιστών). Ο Νικολαΐδης έχει συμπεριλάβει και λίγες πρωτότυπες συνθέσεις του ίδιου του Preyer, όπως ένα Κοινωνικό «Αινείτε τον Κύριον» (σ. 76-81), που διαφέρουν από τα δικά του «τροπικά» έργα.

Ο Νικολαΐδης διατήρησε και μελωδίες που είναι μακρόσυρτες και (ακόμα και σήμερα) παρουσιάζουν δυσχέρεια τόσο στην ερμηνεία όσο και στην ακρόασή τους (τουλάχιστον από έναν αμύητο πιστό). Στην κατηγορία αυτή ανήκει ο χερουβικός ύμνος («Οι τα Χερουβείμ μυστικώς εικονίζοντες»), ο οποίος μέχρι τότε είχε μελοποιηθεί από εκατοντάδες συνθέτες της βυζαντινής και μεταβυζαντινής περιόδου. Για τις ανάγκες της εναρμόνισής του, ο Νικολαΐδης χρησιμοποίησε τη σύνθεση του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου (+1821), τον οποίον είχε γνωρίσει στην Κων/πολη (αφού διέμεινε εκεί μεταξύ 1808 και 1822). Πρόκειται για ένα αρκετά δεξιοτεχνικό έργο, το οποίο, εκτός από μελωδικές ιδιαιτερότητες περιέχει και αρκετές περιπτώσεις μετατροπίας («φθορές»), που θεωρούνται ότι προσδίδουν ένα ανατολίτικο άκουσμα (ιδίως αυτές του χρωματικού γένους). Ας σημειωθεί ότι το χερουβικό του Γρηγορίου είχε εκδοθεί μια δεκαετία νωρίτερα στην Κων/πολη²⁷.

Εννοείται επίσης ότι οι εναρμονίσεις του Νικολαΐδη σέβονται σταθερά και συστηματικά τον τονισμό του ελληνικού κειμένου (κάτι βέβαια που χαρακτηρίζει και τις πρωτότυπες μελωδίες). Αντίθετα, ο ομότεχνός του Χαβιαράς παρατονίζει συχνά τους εναρμονισμένους ύμνους, όπως στο χερουβικό, όπου σε αρκετές λέξεις, η μουσική έμφαση πέφτει σε λάθος συλλαβές («εικονίζόντες», «Τριαδί», «υμόν», «βιώτικη»). Το αισθητικό αποτέλεσμα του τελευταίου πρέπει να ήταν όντως αρκετά συγκεκριμένο για τον μέσο Έλληνα πιστό της εποχής, καθώς, σε άλλες περιπτώσεις, ο Χαβιαράς εφαρμόζει την τεχνική του Κανόνα²⁸, δηλαδή της διαδοχικής εισόδου των τεσσάρων φωνών, που δημιουργούν μεν ένα ενδιαφέρον

²⁶ Οι πρώτες μελοποιήσεις του Τρισαγίου ύμνου σε πλ. Δ' εμφανίζονται στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα, χωρίς όμως να φέρουν ευρωπαϊκές επιδράσεις.

²⁷ Περιέχεται στην ανθολογία του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, 1834, σ. 138-140.

²⁸ Για τον κανόνα, βλ. πρόχειρα, Τανέεβ, 2002.

και πλούσιο άκουσμα, δυσχεραίνουν όμως την κατανόηση του κειμένου (ιδίως όταν αυτό χρησιμοποιεί αρχαίους τύπους, όπως η εκκλησιαστική υμνογραφία)²⁹.

Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι ο Νικολαΐδης «υποχρεώθηκε» ενδεχομένως να παραμείνει πιστός στις παραδοσιακές μελωδίες, εξαιτίας της παλιάς του ταυτότητας, ως μαθητή (και κατ' επέκταση μουσικού) του Οικουμενικού Πατριαρχείου στο Φανάρι. Ο αρχιδιάκονος είχε θητεύσει στον Κωνσταντίνο Πρωτοψάλτη (+1862), ο οποίος, όχι μόνο ήταν εν ζωή, όταν ο πρώτος παρουσίαζε τις εναρμονίσεις του (24 Σεπτεμβρίου 1844), αλλά ετοίμαζε μια ογκώδη ανθολογία εκκλησιαστικής μουσικής, που θα εκδιδόταν λίγους μήνες αργότερα «εκ της του Γένους Πατριαρχικής Τυπογραφίας» (1845)³⁰. Ο Κων/νος θεωρείτο συντηρητικός μουσικός, καθώς απέφευγε τους νεοτερισμούς και χρησιμοποιούσε ακόμα την παλιά μέθοδο μουσικής σημειογραφίας³¹. Στην ανθολογία του Κων/νου Πρωτοψάλτου, σημειωνόταν ήδη στο εξώφυλλο ότι τα εμπεριεχόμενα έργα αποτυπώθηκαν από τον μαθητή του Στέφανο Α' Δομέστικο «κατά παράδοσιν δε αυτού απαράλλάκτως εξηγηθέντα κατά την νέαν της μουσικής μέθοδον».

Αντίθετα όμως από την περίπτωση του Χαβιαρά, η υποδοχή των συνθέσεων του Νικολαΐδη από το εκκλησίασμα του Αγίου Γεωργίου ήταν από συγκρατημένη μέχρι αρνητική. Αν και ο Νικολαΐδης προέβη σε αλληπάλληλες εκδόσεις σχεδόν όλου του εκκλησιαστικού ρεπερτορίου (κάποιες από τις οποίες με δικά του έξοδα), το αποτέλεσμα ήταν να αναγκαστεί να τις αποσύρει και να επανέλθει στην οικεία του μονόφωνη μουσική. Μπορούμε πάντως να αποδώσουμε (εν μέρει τουλάχιστον) την αποτυχία του εγχειρήματος του Νικολαΐδη και στο πολύ σύντομο χρονικό διάστημα που δαπανήθηκε για να ολοκληρωθεί η εναρμόνιση αλλά και να διδαχθεί η χορωδία. Σύμφωνα με τον ίδιο τον έλληνα πρωτοψάλτη, ο Preyer ολοκλήρωσε την εναρμόνιση των ύμνων της Θείας Λειτουργίας «εις διάστημα βραχύ τριών μηνών», ενώ μαζί δίδαξαν τη χορωδία «εντός ολίγων ημερών».

²⁹ Για το θέμα αυτό, ο Χαβιαράς επικρίνεται έντονα από τον Θερεϊανό (ό.π., σ. 8-9), ο οποίος θεωρεί το συγκεκριμένο «σχήμα» του Κανόνα «κωμικώτατον και επομένως ανοίκειον εις δοξολογίαν της αειπαρθένου Μαρίας».

³⁰ Πρόκειται για το δίτομο *Ταμείον Ανθολογίας*, 1845-6.

³¹ Ο παλαιότερος βιογράφος του, Θ. Μ. Αριστοκλής (1866, σ. 65), σημειώνει ότι ο Κων/νος μιμήθηκε «το σοβαρόν και εμβριθές Εκκλησιαστικόν ύφος» του δασκάλου του (Μανουήλ Πρωτοψάλτου), το οποίο καθρεφτιζόταν στις σωματικές του εκφράσεις («μη κινουμένου εν τω ψάλλειν ουδενός των μελών του σώματος, ουδ' αυτής αυτού της κεφαλής παντελώς, μόνον δε των χειλέων»).

Αν και κάποιος θα μπορούσε να επικαλεστεί το αισθητικό αποτέλεσμα του εγχειρήματος του Νικολαΐδη (σε σχέση με αυτό του Χαβιαρά)³², σπουδαίο ρόλο στην εξέλιξη αυτή φαίνεται ότι έπαιξε και η «εξ επτά και μόνον ατόμων αντιπολίτευσις» που είχε αντιδράσει στη μουσική αυτή καινοτομία. Για να αντιστρέψει την κατάσταση, η μειοψηφία αυτή έσπευσε να ενημερώσει καθηκόντως το Οικουμενικό Πατριαρχείο, το οποίο απέστειλε τάχιστα αυστηρή εγκύκλιο «καταργούσα και απαγορεύουσα την καινοτόμον είσαξιν και χρήσιν της καινοφανούς τετραφώνου μουσικής εν ταις ιεραΐς ακολουθίαις των απανταχού ορθοδόξων Εκκλησιών» (1846)³³. Η εγκύκλιος απορρίπτει την τετράφωνη μουσική του Νικολαΐδη ως «κατακλιούσαν και εκλύουσαν τους ακρωμένους, και μονονού θεατρικήν ούσαν» (σ. β'). Οι δειλές εξηγήσεις που έστειλαν οι επίτροποι στο πατριαρχείο δεν κατάφεραν να πείσουν τη σύνοδο και οι νέες συνθέσεις αποσύρθηκαν κακήν-κακώς. Η πολυφωνική μουσική έπρεπε να περιμένει αρκετά χρόνια ακόμα μέχρι να επανεισαχθεί στον ναό του Αγίου Γεωργίου, κάτι που επετεύχθη το 1859, αλλά με την υιοθέτηση των εναρμονίσεων του Χαβιαρά.

Επίλογος - Αποτίμηση

Ας επιχειρήσουμε τώρα να αποτιμήσουμε αντιστικτικά την εικόνα των μουσικών πραγμάτων στις δύο κοινότητες της ελληνικής παροικίας της Βιέννης για να κατανοήσουμε τις πολιτισμικές τους διαστάσεις. Πριν εντοπίσουμε τις διαφορές, ας προσέξουμε τις ομοιότητες, δηλ. την κοινή αφετηρία. Κατ' αρχάς, και οι δύο κοινότητες υιοθετούν μια «νέα» (για τα μέχρι τότε ελληνορθόδοξα ήθη) μουσική έκφραση, η οποία όμως προϋπάρχει ως θεωρητικό σύστημα αλλά και πρακτική στη δυτική μουσική παράδοση. Το αντιφατικό αυτό δίπολο «νέο» (για τους έλληνες) και «παλιό» (για τους ευρωπαίους) γίνεται απολύτως κατανοητό από τις ίδιες τις κοινότητες (βάσει της σωζόμενης αλληλογραφίας). Η αντίφαση αυτή δεν φαίνεται να ενοχλεί τους υποστηρικτές της πολυφωνίας, με την έννοια ότι το «παλιό» (=προϋπάρχον) δυτικό σύστημα λειτουργεί ανανεωτικά (=εκσυγχρονιστικά) για την ελληνική κοινότητα. Στα 1844, έχει ήδη ενηλικιωθεί η δεύτερη γενιά των ελλήνων της Βιέννης, η

³² Για παράδειγμα, ο Φιλόπουλος (ό.π.) πιστεύει ότι «ένας από τους λόγους που συνετέλεσε σ' αυτό [δηλ. στην εξαφάνιση του έργου του] ήταν οι μακρηγορίες και οι δυσκολίες που ήταν αναγκασμένοι ν' αντιμετωπίσουν στην εκτέλεση οι χορωδοί» (σ. 37).

³³ Η εγκύκλιος εκδόθηκε «προνοία και φροντίδι του Παναγιωτάτου Οικουμενικού Πατριάρχου κ.κ. Ανθίμου και της Αγίας και Ιεράς Συνόδου, εκ της εν Κων/πόλει Πατριαρχικής του Γένους Τυπογραφίας. Κατά Νοέμβριον 1846».

οποία (σύμφωνα πάλι με τις πηγές) είχε εκτεθεί στην περιρρέουσα ατμόσφαιρα της μουσικής «πρωτεύουσας» της Ευρώπης³⁴.

Άλλη μια αντίφαση (που δεν είναι βέβαιο ότι είχε γίνει αντιληπτή) αφορά τη σχέση της κοινότητας των Ρωμιών με το ευρωπαϊκό πολιτισμικό περιβάλλον που ζούσαν. Υποστηρίχτηκε νωρίτερα ότι η πολιτισμική «ομοιογένεια» της εν λόγω κοινότητας οφείλονταν σε ένα αίσθημα αυτοσυντήρησης απέναντι στην ευρωπαϊκή κουλτούρα, με την οποία βρισκόνταν σε επαφή αλλά στην οποία δεν είχαν ενταχθεί. Η προσπάθειά τους να χρησιμοποιήσουν μια καλλιτεχνική έκφραση της ευρωπαϊκής κουλτούρας μπορεί αρχικά να προήλθε από την επιθυμία τους να συναγωνιστούν την κοινότητα των Γραικών και Βλάχων. Η τελευταία ήταν πολυπληθέστερη και πιο εύρωστη οικονομικά, γεγονός που αποτυπωνόταν στον ίδιο τον ναό που ήταν μεγαλύτερος και πιο περικαλλής. Από την άλλη βέβαια, είχαν σοβαρές επιφυλάξεις για την έκθεσή τους στη νέα αυτή μουσική «γλώσσα», η οποία αποτελούσε κύρια έκφραση του κυρίαρχου πολιτισμού.

Η τελευταία διαπίστωση μας οδηγεί στις διαφορές μεταξύ των δύο κοινοτήτων. Η μεν κοινότητα Γραικών και Βλάχων της Αγίας Τριάδας υποδέχεται «μετά βαΐων και κλάδων» τη μουσική καινοτομία του Χαβιαρά. Στην κοινότητα των Ρωμιών επικρατεί σκεπτικισμός για το ίδιο εγχείρημα και σύντομα εκδηλώνεται μια στροφή προς τον συντηρητισμό, παρόλο που η εναρμόνιση στηρίζεται έκδηλα στις πρωτότυπες ελληνικές μελωδίες. Να θεωρήθηκε άραγε το σύστημα Χαβιαρά μια πιο «ξεκάθαρη» μουσική γλώσσα που έδινε ένα πιο σαφές καλλιτεχνικό και πολιτισμικό «στίγμα» για την κοινότητα των Ρωμιών; Σύμφωνα με αυτή τη θεώρηση, η εναρμόνιση των παραδοσιακών μελωδιών ίσως θεωρήθηκε ως μουσική «βεβήλωση» ή (με πιο σύγχρονους όρους) πολιτισμική «μόλυνση»³⁵. Αυτό που συνδέει πάντως την απόρριψη της μουσικής καινοτομίας με την πολιτισμική «ομοιογένεια» της κοινότητας των Οθωμανών ελλήνων είναι μια φοβική στάση απέναντι στην κυρίαρχη ευρωπαϊκή κουλτούρα, κάτι που δεν φαίνεται να απασχολεί τους Αυστριακούς υπηκόους της άλλης κοινότητας.

Η αίσθηση της «πολιτισμικής μόλυνσης» ενδέχεται να έγινε πιο έντονη μέσα από τη μεταφορά του ελληνικού κειμένου των ύμνων σε λατινικούς χαρακτήρες, δίπλα βέβαια στους

³⁴ Βλ. το ιστορικό υπόμνημα του Παλλατίδη, 1845.

³⁵ Για την «πολιτισμική μόλυνση» στο κοινωνικο-γλωσσικό πλαίσιο, βλ. Brydon, 2004, σ. 94-8 και Swallow, 2003, σ. 104-110.

ελληνικούς. Το φαινόμενο αυτό παρατηρείται στις εκδόσεις και των δύο κοινοτήτων αλλά δεν εμφανίζεται άμεσα, ενώ έχει και κάποια διαφορετικά ποιοτικά χαρακτηριστικά: στην περίπτωση των Χαβιαρά και Randhartinger, το δίγλωσσο κείμενο καλύπτει και τις δύο επανεκδόσεις του Α' τόμου, το 1848 και 1859 (που περιέχει ύμνους της Θείας Λειτουργίας), ενώ στην περίπτωση των Νικολαΐδη και Preyer, περιορίζεται στον τρίτο και τελευταίο τόμο. Επίσης, ενώ στην πρώτη έκδοση των Νικολαΐδη και Swoboda, οι ύμνοι της λειτουργίας γράφτηκαν για τέσσερις ανδρικές φωνές, στην έκδοση της συνεργασίας του με τον Preyer, οι ύμνοι και των τριών τόμων γράφτηκαν για μικτή χορωδία ανδρικών και γυναικείων φωνών (soprano, alto, tenore, basso).

Η αμφιθυμία της κοινότητας των Οθωμανών υπηκόων είχε γίνει εμφανής από την πρώτη δημόσια διαβούλευση για το θέμα. Σύμφωνα με τα κοινοτικά πρακτικά, στην ψηφοφορία της 30^{ης} Μαΐου 1844, που διεξήχθη στο πλαίσιο γενικής συνέλευσης, για το αν θα εγκριθεί η εισαγωγή της εναρμονισμένης εκκλησιαστικής μουσικής, 29 ψήφισαν υπέρ και επτά κατά³⁶. Μπορεί βέβαια ο αριθμός των μειοψηφησάντων να είναι σχετικά μικρός (περίπου ¼ των παρόντων), παραμένει όμως σημαντικός και τελικά απέβη μοιραίος. Από την πλευρά του, ο Χαβιαράς σημειώνει ότι το εγχείρημα του Νικολαΐδη απέτυχε διότι οι ενορίτες του Αγίου Γεωργίου «επεθύμουν μεν μουσικήν, συνάδουσαν τη ανατροφή τούτων, δεν ήθελον όμως να απομακρυνθώσι του πατροπαραδότου και πρωτοτύπου χαρακτήρος της Εκκλησιαστικής Μουσικής». Αλλά και ο ίδιος ο Νικολαΐδης επιμένει ότι, παρότι οι ύμνοι διασκευάστηκαν «εις μέλος τετράφωνον και θελκτικόν», το τελευταίο παρέμεινε «πνέον δε όλως δι' όλου πνεύμα πάτριον, και εμφανίον τον αρχέτυπον της ανατολικής εκκλησίας χαρακτήρα σώον και ακέραιον».

Εδώ θα μπορούσε κανείς να εντοπίσει μια αμφίθυμη στάση (αν όχι παλινωδία) στον ίδιο τον Νικολαΐδη. Εντούτοις, τα σχόλια και οι χαρακτηρισμοί που χρησιμοποιεί πρέπει να αναγνωστούν βάζοντας στο κάδρο το ευρύτερο πολιτισμικό πλαίσιο της εποχής, το οποίο περιλαμβάνει, τόσο τους διαφωνούντες ενορίτες της κοινότητας του Αγίου Γεωργίου όσο και τους πατριαρχικούς του Φαναρίου (όπου ανήκε διοικητικά η κοινότητα). Συνεπώς, ο νεωτεριστής μουσικός προσπαθούσε ενδεχομένως να ισορροπήσει σε αρκετά τεντωμένο σκοινί: από τη μία, να συνενώσει τα μέλη της δικής του κοινότητας και από την άλλη, να

³⁶ Ας σημειωθεί ότι ο Β' Τόμος των συνθέσεων του Νικολαΐδη, που κυκλοφόρησε μετά το Πατριαρχικό γράμμα αλλά και τη συνεδρίαση της κοινότητας (30 Ιανουαρίου 1847), εκδόθηκε δαπάνη του ιδίου και όχι «της φιλομούσου Κοινότητος του Αγίου Γεωργίου», όπως ο Α' Τόμος.

κατευνάσει (ή να προλάβει) τις αντιδράσεις του Πατριαρχείου. Είναι βέβαια γεγονός ότι το ένα συνδέεται άμεσα με το άλλο, καθώς σε περίπτωση ομόνοιας της κοινότητας, θα μπορούσε να προληφθεί ή/και να αποφευχθεί η πατριαρχική αντίδραση.

Και στις δύο όμως περιπτώσεις, η μουσική δεν λειτουργεί ως ένα απλό μέσο έκφρασης της πολιτισμικής ιδιαιτερότητας κάθε κοινότητας αλλά ως συνδιαμορφωτής/ρυθμιστής της συλλογικής τους ταυτότητας. Στους μεν Γραικούς και Βλάχους της Αγίας Τριάδας σύντομα ενσωματώνεται στην πολιτισμική τους ταυτότητα, χωρίς να αμφισβητείται ούτε η ελληνικότητα του συστήματος Χαβιαρά ούτε και η φιλοπατρία του συνθέτη (με την έννοια της προσφοράς του στο γένος, σύμφωνα με την αντίληψη της εποχής). Για τουλάχιστον μια τριακονταετία γίνεται υπόδειγμα αρμονικής συμβίωσης και δημιουργίας (κυριολεκτικά και μεταφορικά). Είναι ενδεικτικό ότι από την επόμενη κιόλας δεκαετία υιοθετείται από άλλες ελληνικές παροικίες της διασποράς, με ελάχιστη ως μηδαμινή αντίδραση από την επίσημη εκκλησία ή άλλους συντηρητικούς κύκλους. Αλλά και στην περίπτωση της κοινότητας των Ρωμιών του Αγίου Γεωργίου, η αποτυχημένη απόπειρα του συστήματος Νικολαΐδη ανέδειξε, εκτός από μια εγγενή πολιτισμική πολυμορφία, τη δυναμική που μπορεί να έχει ένα μουσικό ρεύμα.

Βιβλιογραφία

- Aghayev, E. (2017). Relations Between Russia and Serbia. *European Researcher*. Series A, 8/1, 5.
- Αποστολόπουλος, Θ. (2002). Ο Απόστολος Κώνστας ο Χίος και η συμβολή του στη θεωρία της μουσικής τέχνης, μουσικολογική θεώρηση από έποψη ιστορική, κωδικογραφική, μελοποιητική και θεωρητική, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, *Μελέται* 4, Αθήνα.
- Αριστοκλής, Θ. Μ. (1866). *Κωνσταντίου Α΄ του από Σιναίου αιιδίμου πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως του Βυζαντίου βιογραφία και συγγραφαί*, Τυπογραφείο της «Προόδου», Κωνσταντινούπολη, 65.
- Bohlman, Ph. (1991). Of *Yekkes* and chamber music in Israel: ethnomusicological meaning in western music history”, S. Blum, P. V. Bohlman & D. M. Neuman (επιμ.), *Ethnomusicology and Modern Music History*, Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Brydon, D. (2004). The White Inuit Speaks: Contamination as Literary Strategy. *Unhomely States: Theorizing English-Canadian Postcolonialism*, Cynthia Sugars (επιμ.), Οντάριο: Broadview Press.
- Clive, P. (1997). *Schubert and His World: A Biographical Dictionary*, Οξφόρδη: Clarendon Press.
- Γρηγόριος, Πρωτοψάλτης, (1834). *Ταμείον Ανθολογίας: περιέχον άπασαν την εκκλησιαστικήν ενιαύσιον ακολουθίαν*, Θ. Π. Φωκαεύς (επιμ.), Τυπογραφία Κάστρου, Κωνσταντινούπολη.
- Ευστρατιάδης, Σ. (1997). *Ο εν Βιέννη ναός του Αγίου Γεωργίου* (ανατύπωση), Χαρ. Χοτζάκογλου (επιμ.), Αθήνα: Σπανός.
- Frith, S. (2003). Music and Identity. *Questions of Cultural Identity*, S. Hall & P. du Gay (επιμ.), Sage, 108-127
- Θερειανός, Ευσ. (1876). *Περί της μουσικής των Ελλήνων και ιδίως της εκκλησιαστικής*, Τεργέστη.
- Ιωάννου, Ν. (1858). *Λόγος περί Εκκλησιαστικής μουσικής*, Ερμούπολη: Τύποις Γ. Μελισταγούς Μακεδόνας.

- Κάβουρας, Π. (2010). Μουσικές ταυτότητες στα Βαλκάνια: από το φολκλόρ στο έθνικ (η περίπτωση της βουλγαρικής *chalga*)», *Φολκλόρ και παράδοση: Ζητήματα αναπαράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*, (σελ 185-200), Αθήνα: Νήσος.
- Κατσιαρδή-Hering, Ό. (2004). Από τις ‘ελληνικές κοινότητες του εξωτερικού’ στην ιστοριογραφία του μεταναστευτικού φαινομένου (15ος-19ος αι.). *Ιστοριογραφία της νεότερης και σύγχρονης Ελλάδας, 1833-2002*, Πρακτικά Δ’ Συνεδρίου ιστορίας, Π. Κιτρομηλίδης - Τρ. Σκλαβενίτης (επιμ.), ΚΝΕ/ΕΙΕ, τ. Β’, Αθήνα, 223-250.
- Kritikou, F. (2013). Accepting or rejecting Liturgical rules in the Ecumenical Patriarchate of Constantinople in the 18th cent. Attempts at Notational Reform: The case of Agapios Paliermos and Jacob the Protopsaltes. *Musicology Papers* 28, 2, 46-59.
- Πρωτοψάλτης, Κ. (1845-6). *Ταμείον Ανθολογίας, περιέχον άπασαν την Εκκλησιαστικήν ενιαύσιον Ακολουθίαν Εσπερινού, Όρθρου, Λειτουργίας*, 2 τόμοι, Κων/πολη.
- Λουκάτος, Σ. (1961). Ο πολιτικός βίος των Ελλήνων της Βιέννης κατά την Τουρκοκρατίαν και τα αυτοκρατορικά προς αυτούς προνόμια. *Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος*, 15, 293.
- Μεράκου, Στ., «Ο Benedikt Randhartinger και η ελληνική εκκλησιαστική μουσική», <http://old.mmb.org.gr/page/default.asp?id=972&la=1>
- Παλλατίδης, Α. (1845). *Υπόμνημα ιστορικών περί αρχής και προόδου και της σημερινής ακμής του εν Βιέννη Ελληνικού συνοικισμού, αυτοσχεδιασθέν αφορμή της νεωστί γενομένης μεταρρυθμίσεως της εκκλησιαστικής ημών μουσικής εις το τετράφωνον*, Βιέννη.
- Παπαδόπουλος, Γ. (1890). *Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ’ ημίν εκκλησιαστικής μουσικής*, Αθήνα.
- Πλεμμένος, Γ. (2003). Αγάπιος Παλιέρμος: Ένας εξευρωπαϊστής μουσικός. Το μουσικό πορτρέτο του νεοελληνικού διαφωτισμού, Αθήνα: Ψηφίδα-Αρμός.
- Timothy R. (2007). Reflections on Music and Identity in Ethnomusicology, *Musicology* 7, 17-38.
- Rozenblit, Marsha L. (1989). The Struggle over Religious Reform in Nineteenth-Century Vienna, *AJS Review*, 14/2, 179–221.

- Σειρηνίδου, Β. (2002). *Οι Έλληνες στη Βιέννη, 1780-1850*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Αθήνα.
- Swallow, H. (2003). Linguistic Interpretation or Cultural Contamination?, *Crossing Barriers and Bridging Cultures: The Challenges of Multilingual Translation for the European Union*, Arturo Tosi (επιμ.), Multilingual Matters, Clevedon-Buffalo-Toronto-Sydney.
- Τανέεβ, Σ. (2002). *Η μελέτη του κανόνα*, Γ. Π. Πλουμπίδης (μετάφρ.), Παπαγρηγορίου-Νάκας, Αθήνα.
- Φιλόπουλος, Γ. (1990). *Εισαγωγή στην ελληνική πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική*, Αθήνα: Νεφέλη.
- Φορμόζης, Π. Ε. (1967). *Οι Χορωδιακές εκδόσεις της εκκλησιαστικής μουσικής σε ευρωπαϊκή γραφή των Ιωάν. Χ. Ν. Χαβιαρά – Β. Randhartinger και Ανθίμου Νικολαΐδου – Gottfried Preyer στις δύο Ορθόδοξες Ελληνικές εκκλησίες της Βιέννας*, Θεσσαλονίκη: Ρηγόπουλος.
- Χαβιαράς, Ι. (1844). *Ύμνοι της Θείας Λειτουργίας κατά τας μελωδίας της αρχαίας ημών εκκλησιαστικής μουσικής προτεθείσας υπό Ιωάννου Χ.Ν. Χαβιαρά, πρωτοψάλτου της εκκλησίας της Αγίας Τριάδος και τετραφώνως μελοποιηθήσας με εκούσιον συνοδίαν του κλειδοχόρδου υπό Β. Ρανδχάρτινγκερ, υποδιευθυντού της των εν Βιέννη ανακτορίων Κ. Β. Καπέλης*, Βιέννη.
- Χοτζάκογλου, Χ. (1998). *Οι Ελληνορθόδοξοι ναοί και ο Ελληνισμός της Βιέννης*, Βιέννη-Αθήνα.

Μουσικά δείγματα (τρισάγιος ύμνος): Α. Χαβιαρά, Β. Νικολαΐδη, Γ. παραδοσιακό

Α.

f *Meno mosso.*

Α - γι - ος ὁ Θε - ὄς, ἄ - γι - ος ἰσχυ - ρός,

Α - γι - ος ὁ Θε - ὄς, ἄ - γι - ος ἰσχυ - ρός, ἄ - γι - ος ἄ -

ff

ἐ - λέ - η - σον ἡ - - - μᾶς.

δά - να - τος ἐ - λέ - η - σον ἡ - - - μᾶς.

Β.

16 ὁ Τρισάγιος Ὑμνος.

№ 16: X. μέσως. (*Andante.*)

p

Ἀ - μὴν Ἀ - γι - ος ὁ Θε - ὄς ἄ - γι - ος ἰ -

σχυ - ρός ἄ - γι - ος ἄ - θά - να -

τος ἐ - λέ - η - σον ἡ - μᾶς Δό - ξα

Γ.

Ἀ μὴν Ἀ α γι ος ο Θε ε ος ἄ Ἀ α γι ος ε

ισχυ υ ρος ἄ Ἀ α γι ι ος α θα να τος ε λε

η σον η η μας