



**ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ
ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟ
ΙΔΡΥΜΑ
ΔΥΤΙΚΗΣ ΕΛΛΑΔΑΣ**

**ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΔΥΤΙΚΗΣ ΕΛΛΑΔΑΣ
ΣΧΟΛΗ ΔΙΟΙΚΗΣΗ & ΟΙΚΟΝΟΜΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΔΙΟΙΚΗΣΗΣ, ΟΙΚΟΝΟΜΙΑΣ & ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ
ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΩΝ & ΤΟΥΡΙΣΤΙΚΩΝ ΜΟΝΑΔΩΝ**

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**ΜΟΥΣΕΙΟ ΚΑΙ ΕΚΘΕΣΙΑΚΟΣ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ:
ΑΠΟ ΤΗ ΘΕΩΡΙΑ ΣΤΗΝ ΠΡΑΞΗ.
ΠΡΟΤΑΣΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ
ΜΟΥΣΕΙΑΚΗΣ ΕΚΘΕΣΗΣ ΜΕ ΘΕΜΑ ΤΗ
ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ**

ΟΝΟΜΑΤΕΠΩΝΥΜΟ ΣΠΟΥΔΑΣΤΗ: ΨΥΧΗΣ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ

ΕΠΙΒΛΕΨΗ: ΚΟΥΤΣΙΟΣ ΑΣΗΜΑΚΗΣ (ΠΑΝ/ΚΟΣ ΥΠΟΤΡΟΦΟΣ)

ΠΥΡΓΟΣ ΗΛΕΙΑΣ- 2016

ΥΠΕΥΘΥΝΗ ΔΗΛΩΣΗ ΠΕΡΙ ΜΗ ΛΟΓΟΚΛΟΠΗΣ

Βεβαιώνω ότι είμαι ο συγγραφέας αυτής της εργασίας και ότι κάθε βοήθεια την οποία είχα για την προετοιμασία της, είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται στην εργασία.

Επίσης, έχω αναφέρει τις οποίες πηγές από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών η λέξεων, είτε αυτές αναφέρονται ακριβώς είτε παραφρασμένες. Ακόμη δηλώνω ότι αυτή η γραπτή εργασία προετοιμάστηκε από εμένα προσωπικά και αποκλειστικά και ειδικά για την συγκεκριμένη πτυχιακή εργασία ότι θα αναλάβω πλήρως τις συνέπειες εάν η εργασία αυτή αποδειχτεί ότι δεν μου ανήκει.

ΟΝΟΜΑΤΕΠΩΝΥΜΟ ΣΠΟΥΔΑΣΤΗ 1 Ψυχής Εμμανουήλ

ΑΡΙΘ.ΜΗΤΡΩΟΥ 151 ΥΠΟΓΡΑΦΗ _____



ΠΡΟΛΟΓΟΣ- ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Πρώτα από όλους θέλω να ευχαριστήσω τον κ. Ασημάκη Κούτσιο υπεύθυνο καθηγητή για την πτυχιακή εργασία μου. Ο κ. Κούτσιος με στήριξε αδιάκοπα τον τελευταίο χρόνο παρά τον τεράστιο φόρτο εργασίας του. Επίσης, ενώ αρχικά το θέμα ήταν διαφορετικό μια ιδέα του κ. καθηγητή το μετέτρεψε σε αυτό που είναι τώρα, χαροποιώντας με ιδιαίτερα και εμπνέοντάς με και να ξεκινήσω μαθήματα ψαλτικής. Τελειώνοντας, πρέπει να σημειωθεί ότι ο κ. Κούτσιος μού παρείχε βοήθεια και από τη σκοπιά του ψάλτη, καθώς τυγχάνει να είναι ικανότατος.

Επίσης, θέλω να ευχαριστήσω τον κ. Γρηγόρη Αναστασίου -πρωτοψάλτη της ενορίας μου και διδάκτωρ της βυζαντινής μουσικολογίας- ο οποίος με βοήθησε σε δυο επίπεδα. Πρώτον, με την άμεση συνδρομή του σε πληροφορίες και υλικό από τη βιβλιοθήκη του. Δεύτερον, με τις ομιλίες, διαλέξεις και τα μαθήματά του στην σχολή βυζαντινής μουσικής και στο ψαλτήρι της ενορίας μου.

Τον κ. Δημήτριο Τριανταφύλλου επιπλοποϊό και φίλο μου, ο οποίος συντέλεσε τα μέγιστα στη δημιουργία του παζλ εκμάθησης σημαδιών της ψαλτικής τέχνης και τον ευχαριστώ απεριόριστα.

Όλους τους «αφανείς ήρωες» οι οποίοι έδωσαν λίγο από τον πολύτιμο χρόνο ή υλικό τους και τέλος, όλους όσους βοήθησαν ώστε να μην παρακωλυθεί η εργασία και αυτοί είναι η οικογένεια, οι φίλοι και οι γνωστοί μου τους ευχαριστώ για το σεβασμό και τη διάκριση που επέδειξαν.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

ΜΟΥΣΕΙΟ ΚΑΙ ΕΚΘΕΣΙΑΚΟΣ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ: ΑΠΟ ΤΗ ΘΕΩΡΙΑ ΣΤΗΝ ΠΡΑΞΗ. ΠΡΟΤΑΣΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ ΜΟΥΣΕΙΑΚΗΣ ΕΚΘΕΣΗΣ ΜΕ ΘΕΜΑ ΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Αποτελεί κοινή παραδοχή πως το μουσείο είναι ένα κεντρικός και σημαντικός θεσμός που πλην της ιδεολογίας, παράγει κοινωνική συνοχή, παιδεία και αναψυχή. Στον προνομιακό αυτό χώρο, εξίσου κομβικός είναι και ο ρόλος των μουσειακών εκθέσεων, καθώς συμβάλλουν στην ερμηνεία των εκθεμάτων και στη μετάδοση μηνυμάτων και νοηματικών πληροφοριών, άμεσα σχετικών με τα αντικείμενα, στο κοινό. Θέτοντας ως αφετηρία την αναγνώριση της σημασίας του εκθεσιακού σχεδιασμού και των εκθεσιακών πρακτικών στη δημιουργία και διαμόρφωση πλαισίων επικοινωνίας ανάμεσα στο μουσείο και το κοινό του, στην προτεινόμενη πτυχιακή εργασία επιχειρείται μια επισκόπηση της θεωρίας και της πρακτικής που διέπει το σχεδιασμό μουσειακών εκθέσεων.

Στο πρώτο μέρος της εργασίας, επιχειρείται μια σύντομη έκτασης κριτική ανασκόπηση της βιβλιογραφίας αναφορικά με την έννοια του μουσειακού εκθεσιακού σχεδιασμού. Ακολούθως, στο δεύτερο μέρος της εργασίας προτείνεται μια συνοπτική ιστορική αναδρομή στη βυζαντινή μουσική- ψαλτική τέχνη και στο γενικότερο ιστορικό πλαίσιο ανάπτυξής της, καθώς επίσης και στις βασικές αρχές της. Τέλος, στο τρίτο μέρος της εργασίας, προτείνεται η δημιουργία μιας έκθεσης (νοηματικός μουσειολογικός προγραμματισμός) με θέμα τη βυζαντινή μουσική (διατύπωση της μουσειολογικής κεντρικής ιδέας, περιγραφή εκθεσιακών ενοτήτων και υποενοτήτων),

μέσω της πραγμάτευσης των εννοιών που παρατέθηκαν στο θεωρητικό σκέλος της εργασίας.

Λέξεις Κλειδιά: Μουσείο, Εκθεσιακός Σχεδιασμός, Εκθεσιακές Πρακτικές, Μουσειολογικό σκεπτικό, Εκθεσιακή διάταξη, Ερμηνεία, Επικοινωνία, Κοινό, Βυζαντινή Μουσική

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ- ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ	3
ΠΕΡΙΛΗΨΗ	4
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ	5
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ.....	7
ΜΟΥΣΕΙΟ ΚΑΙ ΕΚΘΕΣΙΑΚΟΣ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ: ΚΡΙΤΙΚΗ ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ ΤΗΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ	7
1. Εισαγωγή.....	7
1.1 Μουσείο, Μουσειακή Έκθεση και Εκθεσιακός Σχεδιασμός: Ορισμοί	8
1.2 Μουσεία και Εκθεσιακές Πρακτικές: Συνοπτική Αναφορά στην Ιστορική Εξέλιξή τους	8
1.2.1 Η Έκθεση Αντικειμένων και Συλλογών στην Αρχαιότητα.....	8
1.2.2 Η Έκθεση Αντικειμένων και Συλλογών στην Αναγέννηση	9
1.2.3 Η Έκθεση Αντικειμένων και Συλλογών (16ος αι.- 18ος αι.)	10
1.2.4 Η Έκθεση Αντικειμένων και Συλλογών κατά το 19ο αιώνα.....	12
1.2.5 Η Έκθεση Αντικειμένων και Συλλογών κατά τον 20ο αιώνα.....	14
1.2.6 Η Μουσειακή Έκθεση και Εκθεσιακός Σχεδιασμός σήμερα	15

1.2.7	Διαδικασία Προγραμματισμού Δημιουργίας μουσειακών Εκθέσεων	17
1.2.8	Περιγραφή των Στοιχείων Δημιουργίας μιας Μουσειακής Έκθεσης.....	19
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ		20
ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΨΑΛΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ: ΚΡΙΤΙΚΗ ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ ΤΗΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ		20
2.	Εισαγωγή	20
2.1	Βυζαντινή Μουσική και Ψαλτική Τέχνη: Ορισμοί.....	20
2.2	Ιστορική αναδρομή στη βυζαντινή μουσική: Ιστορικό πλαίσιο ανάπτυξής της	22
2.2.1	Προσημειογραφική περίοδος (από τα χρόνια του Χριστού ως τα μέσα του 10ου αι.)	23
2.3	Ανάπτυξη μελοποιίας.....	28
2.4	Παλαιοί και Νέοι Ψάλτες.....	30
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ		34
ΠΡΟΤΑΣΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ ΜΟΥΣΕΙΑΚΗΣ ΕΚΘΕΣΗΣ ΜΕ ΘΕΜΑ ΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ		34
3.	Εισαγωγή	34
3.2	Μουσειολογική Κεντρική Ιδέα και Μουσειολογικό Σκεπτικό.....	34
3.3	Προτεινόμενες Εκθεσιακές Ενότητες.....	35
3.4.	Προδιαγραφές απόδοσης.....	36
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....		46
ΠΗΓΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ.....		47

ΜΟΥΣΕΙΟ ΚΑΙ ΕΚΘΕΣΙΑΚΟΣ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ: ΚΡΙΤΙΚΗ ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ ΤΗΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

1. Εισαγωγή

Στο πρώτο κεφάλαιο επιχειρείται μια σύντομη έκταση κριτική ανασκόπηση της βιβλιογραφίας αναφορικά με την έννοια του μουσειακού εκθεσιακού σχεδιασμού. Ορίζονται οι έννοιες μουσείο, μουσειακή έκθεση και εκθεσιακός σχεδιασμός, οι οποίες αποτελούν τα θεμέλια, δηλαδή τα βασικότερα στοιχεία του πονήματος αυτού. Στη συνέχεια, παρουσιάζεται η έκθεση αντικειμένων και συλλογών κατά την αρχαιότητα, όταν οι χώροι που φιλοξενούσαν συλλογές αντικειμένων, με αισθητική, ιστορική, θρησκευτική σημασία και στέγαζαν τις βασικές μουσειακές λειτουργίες –της συλλογής, έκθεσης και προστασίας- ήταν υπαίθριοι δημόσιοι χώροι. Ύστερα, φανερώνεται η αλλαγή νοοτροπίας όσον αφορά στην προσβασιμότητα στις συλλογές την περίοδο της Αναγέννησης και σηματοδοτείται, μια στροφή από το δημόσιο/συλλογικό στο ιδιωτικό/ατομικό. Έπειτα, μιλάμε για τις πρακτικές που ακολουθούνταν κατά το 16^ο με 18^ο αιώνα όταν πια οι συλλογές είχαν γίνει κοινή πρακτική στην Ευρώπη και καθιερώθηκε η συνήθεια να δημιουργούνται ειδικοί χώροι έκθεσης στα μέγαρα των ηγεμόνων -πολιτικών και θρησκευτικών- αλλά και των λόγιων, ιατρών και φυσιοδιφών. Επίσης, κάνουμε λόγο για την οργάνωση των συλλογών των μουσείων του 19^{ου} αιώνα, κατά τον οποίο τα έργα τέχνης παρουσιάζονταν κατά εθνικές σχολές και με χρονολογική οργάνωση, μετατοπίζοντας το ενδιαφέρον από την κατανόηση της ζωγραφικής ως μορφής τέχνης στη γνώση της ιστορίας της τέχνης. Επιπλέον, γίνεται αναφορά στο σχεδιασμό των μουσείων από τον 20^ο αιώνα μέχρι τις μέρες μας, στις οποίες ένα από τα πιο έκδηλα χαρακτηριστικά είναι η απομάκρυνση από τη χρονολογική προσέγγιση στην παρουσίαση της τέχνης και η αυξανόμενη τάση των επιμελητών να υιοθετούν πιο σύνθετες προσεγγίσεις. Τέλος, παρατίθεται η διαδικασία προγραμματισμού δημιουργίας μουσειακών εκθέσεων και η περιγραφή των στοιχείων, τα οποία συναποτελούν και απαρτίζουν μια ολοκληρωμένη, πλήρη και σαφή μουσειακή έκθεση.

1.1 Μουσείο, Μουσειακή Έκθεση και Εκθεσιακός Σχεδιασμός: Ορισμοί

Μουσείο είναι «ένα ίδρυμα μόνιμο, μη κερδοσκοπικό, στην υπηρεσία της κοινωνίας και της ανάπτυξής της, ανοιχτό στο κοινό που έχει ως έργο να συλλέγει, να διατηρεί, να μελετά, να γνωστοποιεί και να εκθέτει υλικά τεκμήρια του ανθρωπίνου πολιτισμού και του περιβάλλοντός του με στόχο τη μελέτη, την εκπαίδευση και την ψυχαγωγία» (ICOM).

Μουσειακή έκθεση είναι «η παρουσίαση συνόλων ή μεμονωμένων αντικειμένων σε ένα συγκεκριμένο μουσειακό χώρο με στόχο τη μετάδοση μηνυμάτων σχετικά με αυτά στο κοινό».

Εκθεσιακός σχεδιασμός είναι «η πρακτική που στοιχία έχει τη δημιουργία περιβάλλοντος και τη συνακόλουθη παραγωγή νοήματος με επιλεγμένα πράγματα συγκεκριμένης επιλογής και με συγκεκριμένη μεταξύ τους χωρική σχέση» (Τζώνος, 2013, σελ. 15).

1.2 Μουσεία και Εκθεσιακές Πρακτικές: Συνοπτική Αναφορά στην Ιστορική Εξέλιξή τους

Η ιστορική εξέλιξη στα μουσεία και στις εκθεσιακές πρακτικές επιτελέστηκε, πρώτα από όλα, στον ίδιο το χώρο που σήμερα αποκαλούμε μουσείο. Μουσείο σήμαινε τον χώρο που ήταν αφιερωμένος στις Μούσες και στις τέχνες που αντιπροσώπευαν. Μεταγενέστερα, οι εξελίξεις στην εκθεσιακή φιλοσοφία αφορούν στον τρόπο διάταξης των εκθεμάτων, στα υλικά που χρησιμοποιήθηκαν, και στη διάθεση που προκαλούσαν στους επισκέπτες. Στη συνέχεια, η πρόοδος των μουσείων αντικατοπτρίζεται στη σχέση κτιρίου-έκθεσης σε θεωρητικές αφητηρίες του τρόπου έκθεσης και στο ιδεολογικό πλαίσιο δηλαδή στο είδος μηνυμάτων και κυρίαρχων ιδεολογιών που προωθεί. Τέλος, μια σημαντική καινοτομία αφορά στην αποστολή των εκθέσεων δηλαδή στην εκπαίδευση, την ψυχαγωγία, την αύξηση του ενδιαφέροντος του κοινού μέσω της προσφοράς εναλλακτικών τρόπων αξιοποίησης ελεύθερου χρόνου, την οικονομική υποστήριξη και νομιμοποίηση του ιδρύματος και την επιβεβαίωση εμπιστοσύνης του κοινού μέσω της υπεύθυνης διαχείρισης και προστασίας, παρουσίασης συλλογών, δωρεών αντικειμένων κ.α.

1.2.1 Η Έκθεση Αντικειμένων και Συλλογών στην Αρχαιότητα

Συνήθως όταν αναφερόμαστε στην ετυμολογία του όρου μουσείο γίνεται λόγος για τον ιερό χώρο που ήταν αφιερωμένος στις Μούσες θεότητες προστάτιδες των τεχνών. Γενικά ,κατά την αρχαιότητα, οι χώροι που φιλοξενούσαν συλλογές

αντικειμένων, με αισθητική, ιστορική, θρησκευτική σημασία και στέγαζαν τις βασικές μουσειακές λειτουργίες –της συλλογής, έκθεσης και προστασίας- ήταν υπαίθριοι δημόσιοι χώροι: τα αρχαία ελληνικά ιερά, όπου συγκεντρώνονταν και εκτίθεντο στο κοινό τα αναθήματα των πιστών τα αντικείμενα που διακρίνονταν για την εκλεπτυσμένη τεχνική τους ή το πολύτιμο υλικό τους, που είχαν ιδιαίτερη αξία γιατί ήταν έργα γνωστών τεχνιτών ή συνδέονταν με κάποιο συγκεκριμένο πρόσωπο ή γεγονός. Δεν έλειπαν όμως και τα μικρά οικοδομήματα σε σχήμα ναού γνωστά ως Θησαυροί που κατασκευάζονταν στα μεγάλα πανελλήνια θρησκευτικά κέντρα – όπως των Δελφών –από διάφορες ελληνικές πόλεις και όπου φυλάσσονταν τα πολύτιμα αναθήματα της πόλης τους προς τους θεούς. Και είναι ακόμη πιο ενδιαφέρον ότι αναφέρεται η ύπαρξη και ειδικών χώρων ,γνωστών ως Πινακοθηκών, όπου φυλάσσονταν ζωγραφικοί πίνακες στερεωμένοι σε τοίχους ή σε ξύλινα υποστηρίγματα- με γνωστότερο παράδειγμα την Πινακοθήκη στη βόρεια πτέρυγα των Προπυλαίων του 5^{ου} αιώνα , η οποία μεταξύ άλλων περιελάμβανε έργα του ζωγράφου Πολυγνώτου. Αναφορά γίνεται επίσης στην Πινακοθήκη του Ηραίου της Σάμου. Το ρόλο του χώρου συλλογής και έκθεσης ζωγραφικών και γλυπτών έργων – συνήθως λάφυρα από πολέμους των Ρωμαίων- εξακολουθούσαν να έχουν στα ρωμαϊκά χρόνια οι δημόσιοι χώροι (όπως Αγορές ή Fora, δημόσιοι κήποι, ναοί και λουτρά) ,ενώ δεν έλειπαν και οι ιδιωτικού χαρακτήρα χώροι , πρόδρομοι των αναγεννησιακών μεγάρων , οι επαύλεις των πλουσίων Ρωμαίων στρατηγών και πατρικίων. Αντίστοιχα και κατά τον Μεσαίωνα οι χώροι όπου σωρεύονταν και εκτίθονταν αντικείμενα –κυρίως θρησκευτικά αντικείμενα και έργα εκκλησιαστικής τέχνης – παρέμειναν δημόσιοι : εκκλησίες και μοναστήρια. (Ο χώρος στο μουσείο: Η Αρχιτεκτονική συναντά τη Μουσειολογία)

1.2.2 Η Έκθεση Αντικειμένων και Συλλογών στην Αναγέννηση

Η ριζική μετάβαση από τους δημόσιους στους ιδιωτικούς χώρους σημειώθηκε κατά την Αναγέννηση, στις πόλεις και τις βασιλικές αυλές της Ιταλίας ,όπου πρωτοεμφανίστηκαν οι συλλέκτες, εύποροι και λόγιοι ουμανιστές. Βρισκόμαστε σε μια εποχή όπου το ενδιαφέρον για την αρχαιότητα ήταν μεγάλο, οι αυξανόμενες ανασκαφικές έρευνες έφεραν στο φως μνημεία και έργα της αρχαιότητας- κυρίως αγάλματα που έγιναν πρότυπα του ωραίου για τους επόμενους τρεις αιώνες- και η αξία των αντικειμένων μιας συλλογής δεν συνδέονταν μόνο με την αξία των υλικών, αλλά και με την καλλιτεχνική τους ποιότητα, καθώς και με το ότι προέρχονταν από την αρχαιότητα. Οι χώροι έκθεσης των συλλογών αποτελούσαν μέρος της ιδιωτικής κατοικίας (μεγάρου ή κήπου) των συλλεκτών, λειτουργούσαν δηλαδή ταυτόχρονα ως

τόπος διαμονής και ως εκθεσιακός χώρος, ανοιχτός σε επιλεγμένους καλεσμένους-όπως λόγιους ειδήμονες σε θέματα τέχνης, αλλά και σε μέλη άλλων επιφανών οικογενειών, που ταξίδευαν από πόλη σε πόλη για να τις δουν και να τις μελετήσουν.

Η αναγέννηση ,λοιπόν, σηματοδοτεί τη στροφή από το δημόσιο/συλλογικό στο ιδιωτικό/ατομικό. Από τα αναγεννησιακά μέγαρα που κατεξοχήν χρησιμοποιούνταν για τη συγκέντρωση και έκθεση συλλογών ξεχωρίζουμε το **Palazzo Medici** στη Φλωρεντία, που θεωρείται το πρώτο μουσείο της Ευρώπης, καθώς εισάγει νέες πρακτικές και αντιλήψεις: την εμφάνιση του ιδιοκτήτη/ειδήμονα σε θέματα τέχνης , του επισκέπτη/θεατή των συλλογών και κυρίως την έννοια του ειδικού χώρου, κατάλληλου να φιλοξενεί έργα τέχνης και άλλα αντικείμενα. Είναι άξιο προσοχής ότι ο όρος μουσείο χρησιμοποιούνταν την εποχή αυτή για να δηλώσει την πλούσια συλλογή χειρογράφων και καλλιτεχνικών κειμηλίων του **Lorenzo il Magnifico** των Μεδίκων, και όχι το ίδιο το κτίριο που τη φιλοξενούσε. (Ο χώρος στο μουσείο: Η Αρχιτεκτονική συναντά τη Μουσειολογία)

1.2.3 Η Έκθεση Αντικειμένων και Συλλογών (16ος αι.- 18ος αι.)

Προς τα τέλη του 16^{ου} αιώνα όταν πια οι συλλογές είχαν γίνει κοινή πρακτική στην Ευρώπη, καθιερώθηκε η συνήθεια να δημιουργούνται ειδικοί χώροι έκθεσης στα μέγαρα των ηγεμόνων -πολιτικών και θρησκευτικών- αλλά και των λόγιων, ιατρών και φυσιοδιφών. Οι χώροι αυτοί διέφεραν μεταξύ τους ανάλογα με τη θέση και την ιδιότητα του συλλέκτη. Ο γενικός, όμως, χαρακτήρας των συλλογών, από το 16^ο αιώνα μέχρι περίπου τα μέσα του 17^{ου} αιώνα, ήταν κοινός. Επρόκειτο για συλλογές με εγκυκλοπαιδικό χαρακτήρα, στενά συνδεδεμένες με το ιστορικό- ιδεολογικό τους πλαίσιο- την ανακάλυψη του Νέου Κόσμου και την περιέργεια που χαρακτήριζε την εποχή αυτή. Γεννήθηκαν από την επιθυμία να «αναπαρασταθούν», μέσω των κατάλληλων, νοσηματοδοτημένων αντικειμένων- δημιουργημάτων του ανθρώπου και της φύσης- διάφορες πτυχές της πραγματικότητας, να συγκροτηθεί μια «εικόνα του κόσμου». Στη βιβλιογραφία ο χώρος έκθεσης των συλλογών αυτών είναι γνωστός ως Δωμάτιο με αξιοπερίεργα αντικείμενα ή Αίθουσα του κόσμου.

Αν η Αναγέννηση σηματοδοτεί τη στροφή από τους δημοσίους στους ιδιωτικούς χώρους , η καμπή από το 17^ο προς το 18^ο αιώνα εισάγει το αντίστροφο φαινόμενο: τη μετάβαση από τους ειδικά σχεδιασμένους ιδιωτικούς χώρους στα δημόσια κτίρια –όπως πανεπιστήμια και Ακαδημίες σχεδίου , αλλά και δημαρχεία ή εκκλησίες και μοναστήρια- και το συνεπακόλουθο άνοιγμα των συλλογών σε ένα συγκριτικά ευρύτερο κοινό. Σύμφωνα με το πνεύμα του Διαφωτισμού ,ήταν πλέον μη αποδεκτό

κοινωνικά να κρατά ο συλλέκτης για τον εαυτό του, κλειστό ,στο σκοτάδι, αυτό που έπρεπε να ανοίξει προς τα έξω, να έρθει στο φως, να γίνει δημόσιο και μέσο διάδοσης της γνώσης. Ευρύτερα γνωστή είναι η περίπτωση του Μουσείου **Ashmolean** του Πανεπιστημίου της Οξφόρδης (1683), ενός από τα πρώτα μουσεία που οργανώθηκαν ως δημόσια ιδρύματα.

Ο σχεδιασμός κτηρίων με τη σαφή πρόθεση να στεγάσουν συλλογές , που χάνουν σταδιακά την εγκυκλοπαιδική τους διάσταση και εξειδικεύονται, καθιερώνεται από το 18^ο αιώνα, είτε πρόκειται για σχέδια που υλοποιούνται είτε όχι. Πρώιμο παράδειγμα της δεύτερης περίπτωσης είναι η σχεδιαστική πρόταση του **Leonard Christopher Sturm** το 1704 για ένα ιδανικό μουσείο, η οποία προέβλεπε ξεχωριστούς χώρους για τις επιμέρους συλλογές. Οι αίθουσες στο ισόγειο προορίζονταν για τις συλλογές αρχαιοτήτων και φυσικής ιστορίας, ενώ μια αίθουσα στον άνω όροφο θα στέγαζε τους μικρούς πίνακες, τα σχέδια και τα γλυπτά. Ως προς τη χωρική οργάνωση του κτηρίου, η κάτοψη αποτελείται από χώρο συνάθροισης στην είσοδο, απ' όπου ξεκινά και όπου καταλήγει η διαδρομή, και από τους εκθεσιακούς χώρους που είναι οργανωμένοι σε επισκέψιμη διάταξη, ώστε να μπορεί κανείς να τους διασχίσει χωρίς να επιστρέφει σε χώρους από τους οποίους έχει ήδη περάσει ή να χάνει τον προσανατολισμό του. Ακόμα μεγαλύτερη επιρροή στην ανάπτυξη μιας αρχιτεκτονικής τυπολογίας του μουσείου είχε η δημιουργία ειδικά σχεδιασμένων κτηρίων «δημοσίου χαρακτήρα, αν και όχι ακόμη δημόσιας χρήσης», που άρχισαν να εμφανίζονται στα μέσα του 18^{ου} αιώνα για την έκθεση των συλλογών ηγεμόνων, βασιλέων και αυτοκρατόρων. Μέχρι τότε οι συλλογές αυτές στεγάζονταν σε ανάκτορα «στα οποία ήταν δύσκολο ή αδύνατο να έχει κανείς πρόσβαση», αλλά τώρα γίνονται προσβάσιμα στο ευρύτερο κοινό. Πρώτα παραδείγματα αποτελούν το Μουσείο **Fredericianum** στο Κάσελ της Γερμανίας και το Μουσείο **Pio-Clementino** στο Βατικανό. Το πρώτο ήταν ένα αυτόνομο οικοδόμημα που συνδύαζε λειτουργίες μουσείου και βιβλιοθήκης. Διατηρώντας τον γενικό χαρακτήρα του ανακτόρου, ενσωματώνει στοιχεία του αρχαίου ελληνικού ναού. Στον άξονα συμμετρίας της πρόσθιας όψης , η είσοδος του διαμορφώνεται με εξάστυλο πρόπυλο, με αέτωμα και την επιγραφή **Museum Fredericianum**, υποδηλώνοντας έτσι τον ιερό χαρακτήρα του μουσείου. Η κάτοψη ήταν τριμερής, με τους κεντρικούς χώρους να διακρίνονται από τους πλάγιους με κίονες , φέρνοντας ίσως στον νου τα κλίτη μιας εκκλησίας. Το κτήριο στέγαζε ποικιλία συλλογών: αρχαία γλυπτά, νομίσματα, σχέδια, μουσικά όργανα, αλλά και είδη του φυσικού κόσμου. Στον άνω όροφο υπήρχε βιβλιοθήκη, καθώς και ο ιδιωτικός χώρος μελέτης του ηγεμόνα-ιδρυτή Φρειδερίκου Β'. Το Μουσείο **Fredericianum** θα μπορούσε ίσως να ιδωθεί σαν συνέχεια της στενής

σχέσης του μουσείου με τη βιβλιοθήκη, μακρινή ανάμνηση από το Μουσείο της Αλεξάνδρειας- σχέσης που διατηρείται τον 19^ο αιώνα και φτάνει στις μέρες μας, με χαρακτηριστικό παράδειγμα το Κέντρο **Pompidou**. Το δεύτερο ειδικά σχεδιασμένο οικοδόμημα, το Μουσείο **Pio-Clementino**, που κτίσθηκε ως προσθήκη στα Ανάκτορα του Βατικανού, εισήγαγε δυο χαρακτηριστικά, τα οποία υπήρξαν πηγή έμπνευσης για την αρχιτεκτονική των μουσείων σε όλη την Ευρώπη: τη μνημειώδη κλίμακα και τη θολωτή αίθουσα. Η κυκλική αίθουσα, εκτός από τον λειτουργικό της ρόλο ως χώρος διαχείρισης της κυκλοφορίας, είχε και συμβολικό χαρακτήρα, αφού εκεί εκτίθεντο τα αγάλματα των θεών.

Ήδη από το 16^ο αιώνα, η συγκέντρωση των αντικειμένων μιας συλλογής με εγκυκλοπαιδικό χαρακτήρα και η οργάνωση και διάταξή τους με συγκεκριμένο τρόπο και σε συγκεκριμένο χώρο ισοδυναμούσε με κείμενο προς ανάγνωση. Τα αντικείμενα επιλέγονταν και διατάσσονταν με βάση σχέσεις ομοιότητας ή/και αντιστοιχίας μεταξύ τους που συγκροτούσαν τη σημασία τους και, συνιστώντας εικόνες μνήμης, συνέβαλλαν στην εμπέδωση της γνώσης. Αν, λοιπόν, στο δωμάτιο με τα αξιοπερίεργα του 16^{ου}-17^{ου} αιώνα η χωρική διάταξη των αντικειμένων μέσα σε αυτό μεταδίδει κρυφά μηνύματα, η αντίθετη περίπτωση μοιάζει να ισχύει από τα τέλη του 17^{ου} και το 18^{ου} αιώνα, όταν περνούμε, από την προσήλωσή στα αξιοπερίεργα, στο ενδιαφέρον για τις εξειδικευμένες συλλογές. Φιλοδοξία του συλλέκτη είναι τώρα να συγκροτήσει όχι μια εγκυκλοπαιδική αλλά μια ολοκληρωμένη συλλογή, μια πλήρη σειρά από ένα είδος, με στόχο τη σύγκριση και την ταξινόμηση. Ως το 18^ο αιώνα, στις πρώτες συλλογές έργων τέχνης, οι πίνακες εκτίθενται ως αξιοπερίεργα του φυσικού κόσμου, ο ένας δίπλα στον άλλο, καλύπτοντας ολόκληρη την επιφάνεια του τοίχου και δίνοντας έμφαση στο διακοσμητικό αποτέλεσμα. Από τα μέσα του 18^{ου} αιώνα πάντως, το μέγεθος του πίνακα αποτελεί κριτήριο οργάνωσης: οι μικρότεροι πίνακες τοποθετούνται σε χαμηλότερο επίπεδο, για να μπορεί κανείς να τους δει προσεκτικά μέσα στην πυκνή διάταξη των έργων, χωρίς να παρεμποδίζουν τη θέαση των υπολοίπων, που βρίσκονταν ψηλότερα.

1.2.4 Η Έκθεση Αντικειμένων και Συλλογών κατά το 19ο αιώνα

Τα έργα τέχνης παρουσιάζονταν κατά εθνικές σχολές (στα συμφραζόμενα της εποχής, σχολή σήμαινε περίπου χώρα) και με χρονολογική οργάνωση, μετατοπίζοντας το ενδιαφέρον από την κατανόηση της ζωγραφικής ως μορφής τέχνης στη γνώση της ιστορίας της τέχνης. Μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα περίπτωση ως προς το θέμα μας αποτελεί το **Musee des Monuments Francais** (Μουσείο των Γαλλικών Μνημείων) που ίδρυσε το 1795 ο **Alexandre Lenoir**, νεαρός καλλιτέχνης,

συγκεντρώνοντας σε μια μονή στο Παρίσι αντικείμενα, κυρίως έργα εκκλησιαστικής γλυπτικής και αρχιτεκτονικής, τα οποία προέρχονταν από θρησκευτικά ιδρύματα που εθνικοποιήθηκαν κατά τη Γαλλική Επανάσταση και χρονολογούνταν από το Μεσαίωνα ως το 18^ο αιώνα. Με το σκεπτικό ότι, η συλλογή μπορούσε να εικονογραφήσει την εξέλιξη της γαλλικής ιστορίας μέσα από την τεχνοτροπία των ίδιων των αντικειμένων αλλά και τις προσωπικότητες που αυτά αναπαριστούσαν, οργανώθηκε χρονολογικά, και κάθε αίθουσα ήταν αφιερωμένη σε έναν αιώνα της γαλλικής ιστορίας. Μάλιστα, για να γίνει πιο αισθητή η ιστορική αλλαγή, κάθε αίθουσα αναπαριστούσε με το διάκοσμό της την αντίστοιχη εποχή και δημιουργούσε μια ατμόσφαιρα διαφορετική: σκοτεινή στην αρχή, που γινόταν όλο και πιο φωτεινή καθώς προχωρούσε κανείς στο χρόνο. Ο τρόπος με τον οποίο η διάταξη των αντικειμένων σε ένα χώρο και η σύνδεση των χώρων μεταξύ τους αντανακλά ένα προκαθορισμένο ιδεολογικό πρόγραμμα ή συγκεκριμένες αρχές της ιστορίας της τέχνης, γίνεται ακόμη σαφέστερος το 19^ο αιώνα, όταν δημιουργούνται τα πρώτα ειδικά σχεδιασμένα κτίρια μουσείων και εδραιώνεται η εξελικτική αντίληψη για την τέχνη: οι αίθουσες οργανώνονταν σε γραμμική διάταξη και ο επισκέπτης βίωνε με την κίνησή του στο χώρο την «εξέλιξη» της τέχνης.

Την αρχιτεκτονική μορφολογία του μουσείου ουσιαστικά καθιέρωσαν τα τρία πρώτα, μείζονα, μνημειακά κτίσματα μουσείων του 19^{ου} αιώνα, όλα μουσεία τέχνης, που ιδρύθηκαν και κτίστηκαν ειδικά γι'αυτή τη λειτουργία: η **Glyptotek** (Γλυπτοθήκη) στο Μόναχο (1816-1830), το **Altes Museum** (Παλαιό Μουσείο) στο Βερολίνο (1823-30) και η **Alte Pinakothek** (Παλαιά Πινακοθήκη) στο Μόναχο (1826-1836). Είναι ευνόητο ότι τα μουσεία αυτά επηρέσαν καθοριστικά τις μετέπειτα εξελίξεις. Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι την ίδια χρονιά (1823) με το **Altes Museum** του Βερολίνου άρχισε να κατασκευάζεται το νέο κτίριο του Βρετανικού Μουσείου στο Λονδίνο (**Sir Robert Smirke**, 1823-1847), το οποίο αντικατέστησε το παλαιότερο, **Montagu House**, για να στεγάσει τις αυξανόμενες συλλογές. Η περίπτωση του Βρετανικού Μουσείου μάς δίνει εδώ την αφορμή να σημειώσουμε, παρενθετικά, ότι ένα μουσείο που αποτελεί καθοριστικό σταθμό στην ιστορία του θεσμού δεν συνιστά απαραίτητα και ορόσημο στην ιστορία της αρχιτεκτονικής του μουσείου. Και το Βρετανικό Μουσείο αποτελεί αποδεικτικό παράδειγμα: θεωρείται το πρώτο μουσείο που ιδρύθηκε (1759) εξ αρχής ως δημόσιο ίδρυμα, με ψήφισμα του αγγλικού Κοινοβουλίου αλλά, από τη σκοπιά του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού, υιοθέτησε την κυρίαρχη τυπολογία που καθιερώνεται την περίοδο αυτή.

Στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα ένας νέος τύπος μουσειακού κτιρίου κάνει την εμφάνισή του, το ακριβώς αντίθετο του προηγούμενου. Η αρχιτεκτονική μορφή του

επηρεάστηκε καθοριστικά από την αρχιτεκτονική των κτιρίων των Διεθνών Εκθέσεων (εκθέσεις στις οποίες παρουσιάζονταν η πρόοδος στην βιομηχανία, στις τέχνες και τις τεχνικές) με πιο γνωστό παράδειγμα, το Crystal Palace, το κτίριο που κατασκευάστηκε στο Hyde Park, για την πρώτη Διεθνή Έκθεση στο Λονδίνο (1851).

1.2.5 Η Έκθεση Αντικειμένων και Συλλογών κατά τον 20ο αιώνα

Νέες τάσεις εκδηλώθηκαν στα τέλη του 19^{ου} με αρχές του 20^{ου} αιώνα, από τις πιο ενδιαφέρουσες για το θέμα μας είναι η μείωση του αριθμού των έργων που εκτίθεντο και η απλοποίηση του εκθεσιακού σχεδιασμού και της παρουσίασης. Τα έργα οργανώνονταν σε μια σειρά ανάρτησης, η ταπετσαρία στους τοίχους καταργήθηκε και τη θέση της πήρε ένα διακριτικού χρώματος φόντο. Η αισθητική του λευκού κύβου, γνωστού ως **white cube**, που εμφανίστηκε τη δεκαετία του 1930 και καθιερώθηκε από το **MoMA** ως η κυρίαρχη παγκοσμίως εκθεσιακή προσέγγιση, πρότεινε έναν εκθεσιακό χώρο, στιλιστικά λιτό και λευκό, όπου τα αντικείμενα, τοποθετημένα στο ύψος των ματιών, σε απόσταση το ένα από το άλλο, μπορούσαν να γίνουν αντιληπτά το καθένα χωριστά, αλλά και απαλλαγμένα από καθετί που θα μπορούσε να αποσπάσει την προσοχή από τη θέασή τους. Παράλληλα με την αισθητική του λευκού κύβου, το MoMA εισήγαγε τη δεκαετία του 1930 την παρουσίαση των έργων κατά κινήματα, μια καινοτομία καθοριστική για την ιστορία της τέχνης του 20^{ου} αιώνα (Ferne 1995).

Στα τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα νέες τάσεις εκδηλώθηκαν. Ανάμεσα στις πιο ενδιαφέρουσες, ήταν η τάση να μειωθεί ο αριθμός των έργων που εκτίθενται ανά αίθουσα, να οργανωθούν τα εκθέματα σε μια σειρά ανάρτησης, να απλοποιηθεί η παρουσίασή τους (ενδεικτικά η κατάργηση της ταπετσαρίας και η μετάβαση από τους «μεγαλοπρεπείς εκθεσιακούς χώρους στους μικρούς “ιδιωτικούς” χώρους»). Οι αλλαγές αυτές πρωτοεμφανίστηκαν στη Γερμανία, αλλά άσκησαν μεγάλη επιρροή και στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την ανακατασκευή του Μουσείου Καλών Τεχνών της Βοστώνης κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα. Η συλλογή χωρίστηκε σε δυο τμήματα, καθένα σε διαφορετικό όροφο, ανάλογα με το κοινό στο οποίο απευθυνόταν. Το τμήμα της συλλογής (reserve collection) που προοριζόταν για το εξειδικευμένο κοινό περιλάμβανε έργα ιστορικής -και μικρότερης αισθητικής- αξίας, ενώ το τμήμα που προοριζόταν για το ευρύ κοινό παρουσιαζόταν στον κυρίως εκθεσιακό χώρο και περιλάμβανε τα σημαντικότερα έργα τέχνης, σε χώρους χωρίς αρχιτεκτονικό διάκοσμο, «ώστε τίποτα να μην αποσπά την προσοχή του επισκέπτη από τα εκθέματα. Η διευθέτηση είχε, δηλαδή, μελετηθεί προσεκτικά, ώστε να βοηθά τον

επισκέπτη να βλέπει και να απολαμβάνει κάθε αντικείμενο για τη δική του αξία». Η πρακτική αυτή αντανakλούσε την άποψη που διατύπωσε το 1918 ο γραμματέας του μουσείου, **Benjamin Ives Gilman**, ότι κατεξοχήν στόχος ενός μουσείου είναι «να προκαλέσει την τέλεια ενατένιση των έργων τέχνης που στεγάζει».

Για την έκθεση της συλλογής της **Peggy Guggenheim** στη Νέα Υόρκη, στην γκαλερί «**Art of this Century**» το 1942, ο **Kiesler** σχεδίασε τέσσερις αίθουσες, στις οποίες παρουσίασε τους πίνακες χωρίς πλαίσια, αναρτημένους σε ειδικά σχεδιασμένες βάσεις ή καμπύλους ξύλινους τοίχους (προσαρτημένους στους τοίχους της αίθουσας). Ο θεατής είχε τη δυνατότητα να μετακινήσει τα έργα με μηχανικό τρόπο ή με το χέρι και να προσαρμόσει την οπτική γωνία από την οποία τα έβλεπε, «η πράξη της θέασης -της πρόσληψης- θεωρούνταν συμμετοχή σε μια δημιουργική διαδικασία, εξίσου σημαντική με αυτή του καλλιτέχνη». Για τον **Kiesler**, η αφαίρεση του πλαισίου ενός πίνακα σήμαινε την αντικατάσταση του με ένα άλλο, πιο «δυναμικό» πλαίσιο: την «αρχιτεκτονική της αίθουσας». Έτσι, «ο πίνακας γινόταν μέρος του συνόλου και δεν ήταν τεχνητά απομονωμένος».

Αυτή η έμφαση στον ρόλο του χώρου αναπτύχθηκε ακόμα περισσότερο – και ίσως κορυφώθηκε- μετά το 1945, με τη λεγόμενη Ιταλική Σχολή. Ιταλοί αρχιτέκτονες όπως οι **Ignazio Gardella, Franco Albini, Carlo Scarpa**, και η ομάδα **BBPR**, ασχολήθηκαν ειδικά με το μουσειακό και εκθεσιακό σχεδιασμό. Στις εκθέσεις που σχεδίαζαν οι Ιταλοί αρχιτέκτονες, τα έργα ήταν διευθετημένα προσεκτικά, σε ασύμμετρες διατάξεις και διάσπαρτα στο χώρο. Τα γλυπτά τοποθετούνταν σε βάσεις, ώστε να τονίζονται οι όγκοι και οι φόρμες, ενώ οι πίνακες αντιμετώπιζονταν ως τρισδιάστατα αντικείμενα που απελευθερώνονταν από τους τοίχους και τοποθετούνταν σε καβαλέτα. (Ο χώρος στο μουσείο: Η Αρχιτεκτονική συναντά τη Μουσειολογία)

1.2.6 Η Μουσειακή Έκθεση και Εκθεσιακός Σχεδιασμός σήμερα

Ένα από τα πιο έκδηλα χαρακτηριστικά της σύγχρονης μουσειακής πρακτικής είναι η απομάκρυνση από τη χρονολογική προσέγγιση στην παρουσίαση της τέχνης και η αυξανόμενη τάση των επιμελητών να υιοθετούν πιο σύνθετες προσεγγίσεις. Από τη δεκαετία του 1980 και του 1990 κυρίως κυριάρχησαν δύο βασικές εκθεσιακές στρατηγικές: ο ανιστορικός τρόπος παρουσίασης των συλλογών και η μονογραφική παρουσίαση, η σε βάθος παρουσίαση του έργου ενός καλλιτέχνη. Αυτή η ρήξη με την εξελικτική αντίληψη για την τέχνη όλο και περισσότερο επισημαίνεται και γίνεται αντικείμενο κριτικής ανάλυσης από πολλούς μελετητές. Η **Krauss** (1990) για

παράδειγμα την ερμήνευσε ως στροφή από το «εγκυκλοπαιδικό» στο «συγχρονικό» μουσείο. Υποστήριξε, ότι σε σχέση με το «εγκυκλοπαιδικό» μουσείο, που στόχευε στην «αφήγηση μιας ιστορίας παρουσιάζοντας στον επισκέπτη μια συγκεκριμένη εκδοχή της ιστορίας της τέχνης», το «συγχρονικό» μουσείο επικεντρώνεται «στην ένταση της εμπειρίας, αισθητικό φορτίο που δεν είναι τόσο χρονικό (ιστορικό) όσο είναι τώρα ριζοσπαστικά χωρικό».

Ένα ακόμα χαρακτηριστικό των μεταβαλλόμενων τάσεων στην παρουσίαση της τέχνης είναι η αυξανόμενη ανάμειξη των σύγχρονων καλλιτεχνών, ανάμειξη που συχνά ξεπερνά τα όρια της παρουσίασης των έργων τους, όπως είδαμε πιο πάνω, περιλαμβάνοντας τη δημιουργία έργων ειδικά για συγκεκριμένους χώρους του μουσείου και την επιμέλεια εκθέσεων. Το φαινόμενο του καλλιτέχνη – επιμελητή εμφανίστηκε κατά τη δεκαετία του 1970, συνήθως με καλλιτέχνες που κρατούσαν κριτική στάση απέναντι στη θεσμική στάση του μουσείου (όπως ο Joseph Beuys και Marcel Broodthaers). Σήμερα ο καλλιτέχνης έχει ολοένα και πιο σημαντικό ρόλο στο σύγχρονο μουσείο, χωρίς αυτό όμως να σημαίνει ότι οι σύγχρονοι καλλιτέχνες δεν καταθέτουν τον προβληματισμό τους για το ρόλο του θεσμού του μουσείου στην κοινωνία. Συχνά, κάνουν το μουσείο και τη μουσειολογική πρακτική θέμα των έργων τους. Ένα από τα πρόσφατα παραδείγματα είναι η εγκατάσταση “Ήσυχία, παρακαλώ!” (Please, keep quiet, 2003) των Δανών καλλιτεχνών Ingar Dragset και Michael Elmgreen, στο Εθνικό Μουσείο Τέχνης της Δανίας (Statens Museum for Kunst), στην Κοπεγχάγη, η οποία αποτελεί σχόλιο στην αίθουσα που ακολουθεί τον κανόνα του «λευκού κύβου». Ήσυχη, ανώνυμη και αποκομμένη από τον χρόνο και το χώρο, η αίθουσα αυτή παραλληλίζεται με έναν άλλο «αποστειρωμένο» χώρο, το δωμάτιο του νοσοκομείου.

Αν το φαινόμενο του καλλιτέχνη – επιμελητή έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον από χωρική άποψη, καθώς μετατρέπει το μουσειακό χώρο σε «πεδίο του καλλιτέχνη», η πρόσφατη τάση επανέκθεσης των μόνιμων συλλογών των μουσείων σε τακτά χρονικά διαστήματα και της παρουσίασής τους με τη μορφή προσωρινών εκθέσεων είναι αυτό που έχει άμεσες συνέπειες στον σχεδιασμό του χώρου του μουσείου. Μερικοί μελετητές, όπως ο Celant, ερμηνεύουν αυτή την τάση για εφήμερες εκθέσεις ως πολιτισμικό φαινόμενο, υποστηρίζοντας ότι «αυτή η προσέγγιση ενθαρρύνει έναν πολιτισμό που ασχολείται με την “οπτική παρουσίαση”». Άλλοι πάλι, όπως ο Riley, εκφράζουν την ανησυχία τους ότι αυτή η νέα πρακτική είναι πολύ πιθανό να περιορίσει την παρουσία της αρχιτεκτονικής στον μουσειακό χώρο, μιας και «ο μόνος τρόπος να αναδιαμορφώνεται αποτελεσματικά ο αρχιτεκτονικός χώρος είναι να

μειωθεί ο ρόλος της αρχιτεκτονικής». (Ο χώρος στο μουσείο: Η Αρχιτεκτονική συναντά τη Μουσειολογία).

1.2.7 Διαδικασία Προγραμματισμού Δημιουργίας μουσειακών Εκθέσεων

Οι μουσειακές εκθέσεις είναι αποτέλεσμα μιας πολύπλοκης και συστηματικής προεργασίας που οργανώνεται με βάση ένα λεπτομερές λειτουργικό πρόγραμμα, το οποίο μπορεί να διαρκέσει από μερικούς μήνες μέχρι και κάποια χρόνια. Η υλοποίηση αυτής της διαδικασίας επιτάσσει τη συνεργασία μιας ομάδας ειδικών, κάθε μέλος της οποίας έχει ένα διακριτό ρόλο. Η ομάδα εργασίας αποτελείται από μέλη που ο αριθμός τους εξαρτάται από τις ανάγκες και το μέγεθος της έκθεσης. Απαραίτητα μέλη, που συμμετέχουν σε όλα τα στάδια, είναι ο επιμελητής-ες της συλλογής και ο συντονιστής της έκθεσης. Οι υπόλοιποι συντελεστές της ομάδας προέρχονται από μέλη της διοίκησης του μουσείου, της οικονομικής υπηρεσίας, των εκπαιδευτικών προγραμμάτων και της υπηρεσίας σχεδιασμού. Επομένως, η πραγματοποίηση μιας έκθεσης εκτός από πολύπλοκη διαδικασία, αποτελεί και μια διεπιστημονική διεργασία, καθώς απασχολεί μεγάλο αριθμό ειδικοτήτων (σχεδιαστές εκθέσεων, γραφίστες, επιμελητές κειμένων, φωτογράφους, μακετίστες, ξυλουργούς, ηλεκτρολόγους κ.α.)

Η συνολική διαδικασία προγραμματισμού ενός μουσειακού εκθεσιακού έργου περιλαμβάνει πέντε (5) διαδοχικά στάδια/ φάσεις από τις οποίες προκύπτει το τελικό προϊόν (η μουσειακή έκθεση). Τα στάδια είναι τα ακόλουθα: α) Στάδιο Προετοιμασίας, β) Στάδιο Ανάπτυξης, γ) Στάδιο Εφαρμογής, δ) Στάδιο Λειτουργίας και ε) Στάδιο Αξιολόγησης. Αναλυτικότερα:

§ Στάδιο Προετοιμασίας: Κάθε έκθεση αρχίζει με τη σύλληψη της κεντρικής ιδέας από ένα συγκεκριμένο θέμα. Ακολούθως, υποβάλλονται διάφορες προτάσεις που συζητιούνται με τις υπεύθυνες επιτροπές για τη λειτουργία του μουσείου, ώστε να διερευνηθεί κατά πόσο η έκθεση συμφωνεί με τους σκοπούς του καθώς και με το είδος του κοινού στο οποίο απευθύνεται. Η τελική πρόταση πρέπει να συμφωνεί με τους στόχους του μουσείου και να καλύπτει τις ανάγκες των επισκεπτών του. Ακολουθεί η εκτίμηση του διαθέσιμου εκθεσιακού υλικού όσον αφορά το περιεχόμενο των συλλογών, την εξεύρεση του εκθεσιακού χώρου, το οικονομικό πλαίσιο μέσα στο οποίο μπορεί να κινηθεί η έκθεση και τέλος τον αριθμό των ατόμων που θα ασχοληθεί με την έκθεση ως προσωπικό. Με βάση τα παραπάνω στοιχεία καταρτίζεται ένα πρόγραμμα δυνατοτήτων για τη συγκεκριμένη έκθεση.

- § **Στάδιο Ανάπτυξης:** Ξεκινά με τη μελέτη σκοπιμότητας η οποία αποτελεί μια λεπτομερή διαερεύνηση όλων των παραγόντων που συντελούν στην υλοποίηση της έκθεσης. Το θέμα της έκθεσης οριστικοποιείται, ο σκοπός και οι στόχοι της έκθεσης καθορίζονται ενώ σχεδιάζεται και το λειτουργικό πρόγραμμά της. Στο στάδιο αυτό περιλαμβάνεται και η συγγραφή του θέματος στο πλαίσιο των εκπαιδευτικών στόχων του μουσείου και αποφασίζεται ο τρόπος έκθεσης των αντικειμένων και των συνοδευτικών επεξηγηματικών κειμένων αλλά και η θεματική κατηγοριοποίηση των εκθεμάτων. Έχοντας ως δεδομένα τα προηγούμενα στοιχεία, ακολουθεί η σχεδιαστική μελέτη του εκθεσιακού χώρου, ενώ επιλέγεται και η στρατηγική προώθησης της μουσειακής έκθεσης, σύμφωνα με τις αρχές του σύγχρονου μάρκετινγκ.
- § **Στάδιο Εφαρμογής:** Αφορά την προετοιμασία του εκθεσιακού χώρου και του προς παρουσίαση υλικού. Στον εκθεσιακό χώρο εκτελούνται οι οικοδομικές εργασίες που απαιτούνται για τις προβλεπόμενες διαμορφώσεις, κατασκευάζονται οι προθήκες, εκτυπώνονται τα συνοδευτικά κείμενα, αναρτώνται οι πινακίδες σήμανσης και τοποθετούνται τα φωτιστικά σώματα. Συγχρόνως, προετοιμάζεται το εκπαιδευτικό υλικό της συλλογής, που περιλαμβάνει την επιμέλεια των αντικειμένων και τον έλεγχο της εφαρμογής των οδηγιών για τη διατήρηση και την ασφάλειά τους στον εκθεσιακό χώρο. Επιπλέον, ετοιμάζεται το εκπαιδευτικό υλικό της έκθεσης, με την επιμέλεια των καταλόγων που θα τη συνοδεύουν.
- § **Στάδιο Λειτουργίας:** η έκθεση είναι έτοιμη να υποδεχθεί το κοινό. Τα εκπαιδευτικά/ διδακτικά προγράμματα τίθενται σε εφαρμογή ενώ ελέγχεται και η ασφάλεια της έκθεσης, των επισκεπτών καθώς και του περιβάλλοντος των αντικειμένων από εν δυνάμει κινδύνους. Σημαντική εργασία αποτελεί και η προετοιμασία της αξιολόγησης για τον έλεγχο της ικανοποιητικής λειτουργίας της έκθεσης.
- § **Στάδιο Αξιολόγησης:** Έχοντας ολοκληρωθεί η έκθεση διερευνάται αν οι τιθέμενοι στόχοι επιτεύχθηκαν ενώ ελέγχεται αν το μέγεθος προσέλευσης επισκεπτών ήταν ικανοποιητικό και αν η έκθεση ανταποκρίθηκε στις ανάγκες τους.

1.2.8 Περιγραφή των Στοιχείων Δημιουργίας μιας Μουσειακής Έκθεσης

Οι εκθέσεις αποτελούνται από επιμέρους στοιχεία , δηλαδή από το υλικό που έχουν στη διάθεσή τους οι σχεδιαστές για να οργανώσουν και να παρουσιάσουν το θέμα στο κοινό. Τέτοια είναι τα αντικείμενα/ εκθέματα που βρίσκονται εντός ή εκτός των προθηκών, τα κείμενα, οι φωτογραφίες, τα σχέδια, τα σχεδιαγράμματα, τα οπτικοακουστικά μέσα και η ηλεκτρονικοί υπολογιστές.

Σημαντικότερο μέσο έκθεσης, υψηλής δημοφιλίας (διαδεδομένης χρήσης) είναι οι προθήκες. Αν και πολλές φορές στερούνται πρωτοτυπίας και λειτουργικότητας (περιοριστικό στοιχείο ανάμεσα στο θεατή και στο έκθεμα), μπορούν να αποτελέσουν ενδιαφέρον μέρος της έκθεσης και σπουδαίο μέσο σύνθεσης, διαμόρφωσης και οργάνωσης του εκθεσιακού χώρου αλλά και ρύθμισης της κυκλοφορίας των επισκεπτών.Εξίσου σημαντικοί παράγοντες του εκθεσιακού σχεδιασμού είναι ο φωτισμός, το χρώμα και οι γραφικές εφαρμογές.

Ειδικότερα, ο φωτισμός αποτελεί πρωταρχικό στοιχείο στο σχεδιασμό μιας έκθεσης καθώς ασκεί μεγάλη επίδραση στον τρόπο αντίληψης των εκθεμάτων από μέρους των επισκεπτών. Ο σωστός φωτισμός στοχεύει πάντοτε στη δημιουργία αντιθέσεων ανάμεσα στα αντικείμενα και στο υπόβαθρο, διευκολύνοντας με τον τρόπο αυτό τη θέαση των εκτιθέμενων αντικειμένων, προδιαθέτοντας ψυχολογικά τους επισκέπτες και συμβάλλοντας στην αισθητική ατμόσφαιρα της έκθεσης. Ο φωτισμός μπορεί να είναι χαμηλός και υπαινικτικός, να δημιουργεί την εντύπωση ηλιακού φωτισμού ή να είναι σημειακός (προβολή συγκεκριμένων αντικειμένων ή λεπτομερειών αυτών).

Το χρώμα είναι ένας σημαντικός παράγοντας καθώς μέσω της επιλογής σωστών χρωματικών συνδυασμών, ακολουθώντας οι σχεδιαστές τις βασικές αρχές των χρωμάτων και έχοντας γνώση της συμβολικής σημασίας τους έχουν τη δυνατότητα να διαμορφώσουν κατά το δοκούν την ψυχολογία και τη διάθεση των επισκεπτών.

Σημαντική κρίνεται, ακόμη, η συμβολή της γραφιστικής ως οπτικής επικοινωνίας στη δημιουργία των μουσειακών εκθέσεων. Η γραφιστική εφαρμόζεται στο σχεδιασμό λεζαντών, επεξηγηματικών κειμένων, επιγραφών και εικονογραφήσεων με φωτογραφίες, σχεδιαγράμματα, διαγράμματα και χάρτες. Από αυτά, τα επεξηγηματικά κείμενα είναι σπουδαία, καθώς εντασσόμενα στην εξέλιξη της εκθεσιακής αφήγησης και ενσωματώνοντας εικονογραφικό υλικό, εισάγουν τους επισκέπτες στο θέμα της έκθεσης, βοηθώντας παράλληλα στο να αποκτήσει η έκθεση συνολικό ειρμό και νόημα.

ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΨΑΛΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ: ΚΡΙΤΙΚΗ ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ ΤΗΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

2. Εισαγωγή

Στο δεύτερο μέρος της εργασίας επιχειρείται μια συνοπτική ιστορική αναδρομή στη βυζαντινή μουσική και στο γενικότερο ιστορικό πλαίσιο ανάπτυξής της, καθώς επίσης και στις βασικές αρχές της. Ειδικότερα, γίνεται αναφορά στο τι ορίζουμε ψαλτική τέχνη και ποια είναι τα χαρακτηριστικά της. Στη συνέχεια, γίνεται Μια ιστορική αναδρομή στην προσημειογραφική περίοδο (Τυπικό, Τροπολόγιο, Οκτώηχο, Κοντάκιο, Κανών) και στη σημειογραφική περίοδο με τις περιόδους σημειογραφίας και την ανάπτυξη της μελοποιίας. Τέλος, γίνεται αναφορά σε κάποιες σημαντικές προσωπικότητες της ψαλτικής τέχνης του παρελθόντος και του πρόσφατου παρελθόντος που άφησαν το στίγμα τους στο «στασίδι» του χρόνου.

2.1 Βυζαντινή Μουσική και Ψαλτική Τέχνη: Ορισμοί

«Η μουσική αυτή ,ως Ψαλτική Τέχνη, είναι η λόγια, η έντεχνη, η κλασσική Ελληνική Μουσική, και είναι φωνητική, μονοφωνική και ανόργανη». Η Ψαλτική τέχνη είναι ο αυτόνομος ελληνικός μουσικός πολιτισμός έντεχνος και γραπτός ήδη από τα μέσα του 10ου αιώνα που ως κύριο αντικείμενο έχει την μελική ένδυση του υμνογραφικού λατρευτικού λόγου της Εκκλησίας. Πρόκειται για μουσική αποκλειστικά φωνητική που εκτελείται δηλαδή με μόνη την ανθρώπινη φωνή δίχως την συνοδεία μουσικών οργάνων και μονοφωνική δηλαδή με μόνη μια μελωδική γραμμή φθόγγων δίχως «αρμονικές» και «αντιστικτικές» συνηγήσεις. Και ,όπως είναι φυσικό, το σημειογραφικό σύστημα που χρησιμοποιεί είναι κατάλληλο για μια τέτοιου είδους φωνητική μουσική και λειτουργεί ως ηχητικό αλφάβητο το οποίο υποδεικνύει στον ερμηνευτή– ψάλτη πώς να μεταχειριστεί την φωνή του. Όλοι οι φθόγγοι της Ψαλτικής όπως διαμορφώθηκαν το 1814 και αντικατέστησαν τους πολυσύλλαβους φθόγγους των Βυζαντινών είναι οι εξής: Πα, Βου, Γα, Δι, κΕ, Ζω, νΗ και όπως είναι φανερό σχηματίζονται από τα επτά πρώτα γράμματα του ελληνικού αλφαβήτου.

Τα μέλη (συνθέσεις) της Ψαλτικής καταγράφονται με ένα σύστημα σημαδιών που ονομάζεται σημειογραφία. Η σημειογραφία της Ψαλτικής είναι πολύ παλιά υπόθεση αφού τα πρώτα μουσικά χειρόγραφα γραμμένα με αυτή ανάγονται στα μέσα του 10ου αιώνα. Μάλιστα, πολλά από τα σημάδια που πρωτοφανερώθηκαν τότε χρησιμοποιούνται ακόμα και σήμερα παρά τα τέσσερα στάδια εξέλιξης της ψαλτικής σημειογραφίας. Τα σημάδια δείχνουν αν και πόσο θα ανέβει και θα κατέβει η φωνή του ψάλτη και με ποιο τρόπο, δηλαδή πόσο γρήγορα ή πόσο αργά και με ποιο τονισμό ή ποια έκφραση της φωνής. Με άλλα λόγια, η διαδοχή των σημαδιών αποτελεί το μέλος (μελωδία) στο πλαίσιο που δημιουργεί μια κλίμακα ή ακριβέστερα ένας Ήχος με όλα τα παρακολουθήματά του.

Τα χαρακτηριστικά της Ψαλτικής Τέχνης: α) είναι γραπτός μουσικός πολιτισμός άρα έχει σημειογραφία και διαδίδεται γραπτά με χειρόγραφα και από το 1820 με έντυπα βιβλία ,β) από τον 14ο αιώνα εμφανίζεται επώνυμη δημιουργία άρα έχει συνθέτες (περισσότερους από 1000 γνωστούς), γ) είναι αποκλειστικά φωνητική, δηλαδή δεν χρησιμοποιεί μουσικά όργανα. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι η ψαλτική τέχνη στην ορθόδοξη λατρεία είναι ανόργανη μουσική- το μόνο όργανο είναι η ανθρώπινη φωνή, που ως το τελειότατο όργανο εκφέρει δυο πράγματα μαζί, τον λόγο και το μέλος, αυτό το θαυμαστό συναμφότερο στην προσομιλία μας με το Θεό, κατά την ψαλτή λατρεία μας. Δεν έχουμε καμία μαρτυρία ότι χρησιμοποιούσαν οι παλαιοί δάσκαλοι κάποιο όργανο στη διδασκαλία της Ψαλτικής Τέχνης. Επειδή η μουσική στην ορθόδοξη λατρεία μας δεν είναι ο σκοπός αλλά ο λόγος, γι'αυτό και οι σοφοί πατέρες της Εκκλησίας μας, δέχθηκαν και καθιέρωσαν ως το πιο φυσικό μέσο και τελειότερο όργανο, για την μελωδική έκφραση των ευλαβικών συναισθημάτων πίστεως και λατρείας όλου του πληρώματος της Εκκλησίας προς το Θεό, το λόγο-φωνή του ανθρώπου, που του χάρισε ο ίδιος ο Θεός-Λόγος και όχι τα διάφορα μουσικά όργανα, δ) είναι άυλη πολιτιστική κληρονομιά:

Η ψαλτική, ως ζωντανή παραδοσιακή τέχνη, θεωρείται από τα σημαντικότερα πολιτισμικά αγαθά, που συμβάλλουν δυναμικά στον αυτοπροσδιορισμό και την αυτογνωσία του νεότερου ελληνισμού. Τα χαρακτηριστικά της ψαλτικής συνθέτουν ένα ισχυρό κράμα ελληνικού λόγου, ρυθμού και μέλους, συνυφασμένα με ιδιότυπες τεχνοτροπίες και μορφολογικά ιδιώματα, που μεταφέρονται από στόμα σε στόμα. Συμπερασματικά, η ψαλτική παράδοση με το μοναδικό και αριστουργηματικό ρεπερτόριό της, αλλά και την πρωτότυπη μνημοτεχνική σημειογραφία της, που έφθασε σε ύψιστο βαθμό τελειότητας, ως σύστημα απομνημόνευσης των μελωδιών από τους Ψάλτες, δεν μπορεί να παραλληλιστεί με τίποτε από τις μουσικές

παραδόσεις του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης στη Δύση (Egon Wellesz-μουσικολόγος).

Οι βυζαντινές λόγιες μουσικές συνθέσεις αποτελούν αριστουργήματα της παγκόσμιας πολιτιστικής κληρονομιάς. Η ψαλτική ως φωνητική μουσική και συνεπώς ως άυλη πολιτιστική κληρονομιά, όπως και οι άλλες λειτουργικές τέχνες της εκκλησίας, έχει χαρακτήρα καθαρά υπερβατικό και οντολογικό, που δεν υπηρετεί την πρόκληση των αισθήσεων, αλλά διερμηνεύει την αληθινή θεώρηση του κόσμου και της ζωής. Συγκεκριμένα, η δέσμευση αυτή προβάλλει ισχυρά κοινωνικά προσδιοριστικά στοιχεία και κίνητρα όπως η γλώσσα, η αγωγή, η τεχνική και η αισθητική αντίληψη. Τα πολιτιστικά αυτά γνωρίσματα της ψαλτικής, οικουμενικών διαστάσεων, παγιώνονται σε ευρύτερους κοινωνικούς εθνικούς σχηματισμούς. Έτσι, τα στοιχεία αυτά αποκτούν μια εκτεταμένη Διορθόδοξη ενότητα που τα καθιστά λαοφιλή και βιώσιμα. Είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστικές οι περιπτώσεις που αφορούν τη συγγένεια της δομής των εκκλησιαστικών τροπαρίων με τα δημοτικά τραγούδια. Από την άλλη πλευρά, η χρήση των λειτουργικών βιβλίων και ιδιαίτερα της Οκτωήχου στην εκπαίδευση, που χρησιμοποιήθηκε κατά την Τουρκοκρατία ως αναγνωστικό εγχειρίδιο με τα γράμματα της αλφαβήτου στην πρώτη σελίδα, αναδεικνύουν τη δυναμική της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς της ψαλτικής παράδοσης. Πολλά από τα τροπάρια της εκκλησίας λειτουργούν ακόμα και σήμερα, όπως το θούριο και το δημοτικό τραγούδι, που αναβλύζουν κατευθείαν από τις αστείρευτες πηγές και τα βιώματα του λαού. Ποίηση δηλαδή και μουσική, συμπυκνώνουν με ένα μεγαλειώδη τρόπο ιδέες και αντιλήψεις διαχρονικής ισχύος, όπως είναι η πνευματικότητα και οι παραδόσεις της κοινωνικής και εκκλησιαστικής ζωής. Η δυναμική αυτή της ψαλτικής τέχνης εκφράστηκε και συντηρήθηκε με ιερή επιμέλεια εδώ και πολλούς αιώνες μεταφερμένη από στόμα σε στόμα.

2.2 Ιστορική αναδρομή στη βυζαντινή μουσική: Ιστορικό πλαίσιο ανάπτυξής της

Το ιστορικό πλαίσιο στο οποίο αναπτύχθηκε η βυζαντινή μουσική χωρίζεται σε δυο μεγάλες περιόδους. Στην πρώτη δίνεται το όνομα προσημειογραφική περίοδος διότι δεν έχει επινοηθεί ακόμη σύστημα σημαδιών. Αυτή η περίοδος καταλαμβάνει ένα χρονικό διάστημα 10 αιώνων (0-10^{ος} αιώνας) και παίζει ένα πολύ σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη της υμνογραφίας και στην αποκρυστάλλωση του τυπικού. Πρώτον, στην υμνογραφία επειδή ξεκινάει με στίχους από το εβραϊκό ψαλτήριο και καταλήγει με νέα ποιήματα χριστιανών ποιητών. Δεύτερον, δημιουργείται το ενοριακό – ασματικό τυπικό και το μοναστηριακό τυπικό, όπου τυπικό σημαίνει το σύνολο των

οδηγιών και διατάξεων για το πώς και πότε πρέπει να τελούνται οι ακολουθίες της Εκκλησίας. Η δεύτερη περίοδος ονομάζεται σημειογραφική, διότι έχει διαμορφωθεί ένα σύστημα σημειογραφίας, η οποία τοποθετείται χρονικά κατά το 10^ο αιώνα και συνεχίζεται μέχρι τις μέρες μας. Αρχικά, σ' αυτή την ενότητα θα μιλήσουμε για τις περιόδους σημειογραφίας, δηλαδή τα στάδια εξέλιξης τα οποία δεν ορίζουν ιστορικά γεγονότα, τα οποία μπορεί να συμβαίνουν κοντά στις αλλαγές της σημειογραφίας και να τις επηρεάζουν, αλλά εσωτερικές διεργασίες και εσωτερικά κριτήρια της σημειογραφίας. Επιπλέον, θα κάνουμε λόγο στην ανάπτυξη της μελοποιίας, στην ιστορία της γραπτής μελοργίας, σε παλαιούς και νέους ψάλτες που μας άφησαν κληρονομιά στη βυζαντινή ψαλτική μουσική διαθήκη τους.

2.2.1 Προσημειογραφική περίοδος (από τα χρόνια του Χριστού ως τα μέσα του 10ου αι.)

Στην πρώτη περίοδο, την προσημειογραφική, συντελέστηκε κυρίως η ανάπτυξη της υμνογραφίας και η αποκρυστάλλωση του τρόπου τέλεσης λατρείας, του Τυπικού. Ο Ευαγγελιστής Ματθαίος σε δέκα μόλις στίχους (20-30) του 26^{ου} Ευαγγελίου του διηγείται τον Μυστικό Δείπνο και κατακλείει με τη φράση «*και υμνήσαντες εξήλθον εις το Όρος των Ελαιών*». Προφανώς το κύριο σώμα της διήγησης έχει τη μεγαλύτερη σπουδαιότητα καθώς περιγράφει την παράδοση από τον Κύριο του Μυστηρίου της Θ. Ευχαριστίας. Ωστόσο, εξάπτει την περιέργεια και συνάμα την φαντασία όσων έχουν ενδιαφέροντα υμνολογικά ή μουσικολογικά, εκείνη η μετοχή **υμνήσαντες**: ποιους άραγε ύμνους και με ποιο τρόπο έψαλαν ο Χριστός και οι Μαθητές Του εκείνη τη νύκτα; Σίγουρα, θα έψαλαν κάποιους από τους ψαλμούς (του Δαβίδ) και πιθανότατα αφού γιόρταζαν το Πάσχα τους ψαλμούς που συγκροτούν την ενότητα του μεγάλου *Hallel*. Πρόκειται για τους ψαλμούς 112-117 (ή κατά την εβραϊκή αρίθμηση 113-118). Σε εκείνους τους ψαλμούς απαντά κυρίως ως εφύμνιο η φράση *Αλληλούια (Αινείται τον Κύριον)* που ψαλλόταν με τον αντιφωνικό ή με τον καθ' υπακοήν τρόπο. Μπορούμε λοιπόν να φανταστούμε τι και πως έψαλλαν εκείνο το βράδυ του Μυστικού Δείπνου ο Χριστός και οι Μαθητές του, και κατόπιν δεν θα ήμασταν εκτός πραγματικότητας αν ισχυριζόμασταν ότι τόσο το ρεπερτόριο όσο και ο τρόπος ψαλμώδησης παραδόθηκαν στην αρχαία χριστιανική Εκκλησία από τον ίδιο τον ιδρυτή της, Ιησού Χριστό, μαζί με το μυστήριο των μυστηρίων της Θ. Κοινωνίας Του.

Ωστόσο από νωρίς, και βαθμιαία όλο και περισσότερο, η χριστιανική λατρεία αποδεδμευόταν από την αποκλειστικότητα του εβραϊκού ψαλτηρίου, εγκολπώνοντας νέα ποιήματα- υμνογραφήματα χριστιανών ποιητών. Το πράγμα παίρνει έκταση από

τον 4^ο – 5^ο αιώνα, και μετά, οπότε εμφανίζονται κυρίως μονόστροφα ποιήματα με αυτοτελές περιεχόμενο και μέλος, που γι' αυτό τα ονομάζουμε ιδιόμελα και ήδη από τότε ονομάζονταν τροπάρια, επειδή εκτελούνταν με τους οκτώ «τρόπους» της αρχαιοελληνικής Μουσικής. Πολλά τροπάρια μαζί ανθολογημένα συνιστούσαν μια συλλογή που ονομαζόταν **Τροπολόγιο**. Από το Τροπολόγιο φτάσαμε στην **Οκτώηχο**, ένα σύστημα δηλαδή οκτώ ήχων-τρόπων και των αντίστοιχων τροπαρίων, που πρωτοφανερώθηκε στην εποχή του Σεβήρου της Αντιοχείας (512-519 μ.Χ.) αλλά αποκρυσταλλώθηκε και καθιερώθηκε από τον Ιωάννη Δαμασκηνό ως ένας λειτουργικοῦμνογραφικός κύκλος οκτώ εβδομάδων για την ύμνηση της Ανάστασης του Χριστού.

Στο μεταξύ είχε εμφανιστεί ένα ακόμη λαμπρό ὑμνογραφικό είδος, μάλλον συριακής προέλευσης ως προς τη μορφή, το **Κοντάκιον ή Ὑμνος**. Πρόκειται για ποιητική σύνθεση περίτεχνη που αρχίζει με μια στροφή ιδιαίτερη σε σχέση με τον υπόλοιπο Ὑμνο, το Κουκούλιον ή Προοίμιον ή Κοντάκιον. Ακολουθούν οι Οἴκοι (11,18,24,40, ανάλογα με τη φιλοτιμία του ποιητή κάθε φορά) που είναι μικρότερες σε έκταση, ομότονες και ισοσύλλαβες μεταξύ τους στροφές. Γνωστότερος και αξιότερος ποιητής Κοντακίων υπήρξε ο **Ρωμανός Μελωδός**. Η παραγωγή Κοντακίων έπαψε οριστικά τον 9^ο αιώνα και στη λατρεία πλέον παραμένουν κάποια λείψανά τους – εκτός βέβαια από το Κοντάκιο του Ακαθίστου Ὑμνου που διαβάζεται ακόμα ολόκληρο στις εκκλησίες σε τέσσερις στάσεις κατά τις Παρασκευές της Μ. Τεσσαρακοστής.

Το Κοντάκιο διαδέχθηκε ο **Κανών**. Πρόκειται για σύστημα τροπαρίων χωρισμένο σε εννέα (συχνότερα οκτώ, καθώς παραλείπεται η β' λόγω του θρηνητικού της χαρακτήρα) ωδές. Η ονομασία «ωδές» προέρχεται από τις εννέα βιβλικές ωδές, οκτώ της Παλαιάς και μια της Καινής Διαθήκης, γιατί τα τροπάρια του Κανόνα συνάπτονταν ουσιαστικά στους στίχους αυτών των βιβλικών ωδών. Η κάθε ωδή αποτελείται από τον **Ειρμό**, το πρώτο τροπάριο που χρησιμεύει ως μελικό και τονικό πρότυπο για τα επόμενα τέσσερα – πέντε που ακολουθούν. Στην ποίηση των κανόνων διακρίθηκαν ο Ανδρέας Κρήτης, ο Ιωάννης Δαμασκηνός, ο Κοσμάς Μελωδός, οι στουδίτες Θεόδωρος και Θεοφάνης, και άλλοι πολλοί κατά καιρούς μέχρι σήμερα.

Ο τρόπος που όλα αυτά τα ποιητικά είδη και άλλα ακόμη, αλλά και ο βιβλικός ή ευχετικός ή διδακτικός λόγος εντάσσονταν στη λατρεία, η τελετουργία δηλαδή, ήταν μέλημα των εκκλησιαστικών λατρευτικών κοινοτήτων εξ αρχής και καθοριζόταν από συνάγματα σχετικών οδηγιών, τα λεγόμενα **Τυπικά**. Στην βυζαντινή Ανατολή, αναπτύχθηκαν μέχρι το 10^ο αιώνα κατά βάση δύο Τυπικά, ένα για τα μοναστήρια και ένα για τις εκκλησίες του κόσμου, τις ενορίες. Το ένα, το μοναστικό ή μοναστηριακό,

προέρχεται από τη Μονή του Αγίου Σάββα στα Ιεροσόλυμα. Το άλλο, το κοσμικό, το ενοριακό ή ασματικό –όπως το ονόμασε ο Συμεών Θεσσαλονίκης, γιατί προέβλεπε σχεδόν τα πάντα ψαλτά μέσα στη λατρεία- φαίνεται ότι ταξίδεψε από την Αντιόχεια στις πνευματικές αποσκευές ιεραρχών όπως ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος, που τον 4^ο αιώνα κλήθηκαν να κοσμήσουν την καθέδρα της Κωνσταντινούπολης. Και έτσι, έγινε το Τυπικό του κατ' εξοχήν καθεδρικού ναού, της Αγίας Σοφίας, και δεν άργησε να πάρει και να δώσει στοιχεία στο παλατιανό πρωτόκολλο. Μοιραία, λοιπόν, καθώς είχε συνδεθεί με την αυτοκρατορική τελετουργία μετά την εικονομαχία έπαψε να θέλγει το λαό, ο οποίος βρήκε καταφυγή στα εικονόφιλα μοναστήρια της Πόλης όπως του Στουδίου, κι άρχισε να συνηθίζει και να αγαπάει το δικό τους Τυπικό. Έτσι, ουσιαστικά, οριστικά από το 12^ο αιώνα και εξής, το μοναστηριακό τυπικό είναι το μόνο εν χρήση – για μοναστήρια και ενορίες – Τυπικό.

2.2.2 Σημειογραφική περίοδος (από τα μέσα του 10ου αι. ως σήμερα)

Η σημειογραφία, ή σηματογραφία, ή παρασημαντική, είναι αποκύημα του βυζαντινού πνεύματος και πολιτισμού και είναι ένα σοφό σύστημα για την τέλεια έκφραση της μονοφωνικής λογικής μουσικής. Απ' τη φανέρωσή της (μέσα 10^{ου} αιώνα) μέχρι σήμερα η βυζαντινή σημειογραφία πέρασε από **τέσσερα** στάδια εξέλιξης που ορίζουν τις τέσσερις περιόδους της. Και την εξέλιξη και των προσδιορισμό των περιόδων **δεν** τον ορίζουν ιστορικά γεγονότα, τα οποία μπορεί να συμβαίνουν κοντά στις αλλαγές της σημειογραφίας και να τις επηρεάζουν, αλλά εσωτερικές διεργασίες και εσωτερικά κριτήρια της σημειογραφίας. Τέτοια στοιχεία απαραίτητα και αδιάσειστα είναι τέσσερα: α) η εμφάνιση και ο αριθμός των σημαδιών, β) η ενέργεια των σημαδιών, γ) η αχρήστευση και η βαθμιαία εξαφάνιση κάποιων σημαδιών και δ) η μεταγραφή του σχήματος κάποιων σημαδιών, αλλά κυρίως του μέλους της σημειογραφίας. Όταν συμβαίνει έστω και ένα, από αυτά τα αφοριστικά στοιχεία, κάποια χρονική περίοδο και παγιώνεται, μπορούμε να μιλάμε για αλλαγή περιόδων στην παράδοση της σημειογραφίας».

Η σημειογραφική περίοδος διαιρείται σε τέσσερις περιόδους:

1. **Η «πρώιμη βυζαντινή σημειογραφία»- από τα μέσα του 10^{ου} αιώνα έως το 1177:** Κατά την πρώτη περίοδο, ο ψάλτης ήταν αντιμέτωπος με περίπου **σαρανταεπτά** σημάδια που δεν είχαν ούτε σαφή διαστηματική αξία, ούτε κάλυπταν όλες τις συλλαβές του κειμένου, ονομάζονταν δε «μελωδήματα». Τούτο σημαίνει ότι υπονοούσαν κάποια μελωδική φόρμα –«θέση» προφανώς εκτενέστερη του ενός μουσικού φθόγγου.

2. Η «μέση πλήρης βυζαντινή σημειογραφία»- από το 1177 έως το 1670

περίπου: Στη δεύτερη περίοδο, η μουσική συστηματοποιήθηκε και έγινε σαφέστερη. Το μέλος σχηματοποιούσαν **δεκαπέντε** φωνητικά σημάδια, που γράφονταν με μαύρη μελάνη και περίπου **σαράντα** άφωνα ή χειρονομικά, οι λεγόμενες άχρονες υποστάσεις, που γράφονταν με κόκκινη μελάνη. Επρόκειτο, ουσιαστικά, για ένα είδος μουσικής στενογραφίας, στο οποίο τα φωνητικά σημάδια διέγραφαν την κατεύθυνση της κινήσεως του μέλους επί το οξύ ή το βαρύ και τα άφωνα προσέδιδαν το πλήρες σχήμα, την κατάλληλη έκταση και μορφή. Έτσι, το μέλος χιζόταν με στερεότυπες και συμπαγείς μουσικές φράσεις, τις λεγόμενες «θέσεις», που όφειλε ο μαθητής να γνωρίζει για να ψάλλει. Η διδακτική προσέγγιση ενός μουσικού κειμένου περιελάμβανε τρία στάδια: α) *την παραλλαγή*, κατά την οποία ο μαθητής εφάρμοζε τους πολυσύλλαβους φθόγγους εντοπίζοντας τις διαστηματικές διαφορές σε κάθε γένος, ήχο ή σύστημα, β) *τη μετροφωνία ή μητροφωνία*, κατά την οποία εκτελούσε μόνο τα φωνητικά σημάδια, διαγράφοντας απλώς την κατεύθυνση της μελωδικής κίνησης επί το οξύ ή το βαρύ, «μετρώντας» τις φωνές και σχηματίζοντας κατά κάποιον τρόπο τη μήτρα από όπου το μέλος θα γεννιόταν, γ) *το μέλος, την ψαλμώδηση*, δηλαδή, σύμφωνα με τις απαιτήσεις των θέσεων ή των άχρονων υποστάσεων. Αυτό ήταν το τελευταίο και δυσκολότερο στάδιο, αφού μια θέση ή ένα χειρονομικό σημάδι είχε ποικίλο περιεχόμενο αναλόγως του ήχου, της τονικής βαθμίδας και του γένους της μελοποιίας που βρισκόταν. Οι θέσεις, επομένως, ήταν πολλές και διάφορες και για την παράδοσή τους δεν υπήρχε άλλος τρόπος από την προφορική διδασκαλία. Ο μαθητής μπορούσε να παραλλαγήσει ή να μετροφωνήσει συμβουλευόμενος την ύλη της Προθεωρίας μιας Παπαδικής, δεν μπορούσε όμως να ψάλλει με επάρκεια δίχως «*να μάθει να τραγωδά ταις θέσαις καθώς ταις ψάλλει ο διδάσκαλος του*».

3. Η «μεταβυζαντινή εξηγητική σημειογραφία»- από το 1670 έως το 1814:

Όταν, όμως, έλειψαν οι πολλοί ικανοί διδάσκαλοι για να διαδώσουν ασφαλώς την Τέχνη, κατέστη αναγκαία η μετάβαση στην τρίτη περίοδο. Κατ' αυτήν οι «θέσεις» γράφονταν με **περισσότερα** φωνητικά σημάδια και εγκαταλείφθηκαν συν τω χρόνω όλο και περισσότερες άχρονες υποστάσεις. Έτσι, ο ψάλτης είχε να θυμάται λιγότερα και η εκμάθηση της μουσικής έγινε απλούστερη. Κυρίαρχη και προδρομική μορφή αυτής της περιόδου είναι ο **Μπαλάσιος ιερέυς**. Αυτός εξηγεί πρώτος το Νεκρώσιμο Τρισάγιο, το καλούμενο Αθηναϊκό στον κώδικα Ιβήρων 1250 του έτους 1670, εγκαινιάζοντας μια περίοδο εξηγήσεων και των συμπαραομαρτούντων «καινών καλλωπισμών» και συντμήσεων.

4. Η «αναλυτική σημειογραφία της Νέας Μεθόδου» - από το 1814 έως σήμερα: **Νέα Μέθοδος** λέγεται και είναι ο νέος τρόπος λειτουργίας και ενέργειας των σημαδιών της Ψαλτικής Τέχνης για να καταγράψουν ένα οποιοδήποτε μέλος. Είναι ο νέος τρόπος διδασκαλίας και εκμάθησης της σημειογραφίας. Έγινε το έτος 1814, παραμονές των Χριστουγέννων, στην Κων/πολη, και ξεκίνησε η διδασκαλία του το 1815. Την έκαναν τρεις διδάσκαλοι της Μουσικής, ύστερα από μια προεργασία κάποιων χρόνων. Ο ιεροδιάκονος τότε **Χρύσανθος**, ο λαμπαδάριος τότε του πατριαρχικού ναού **Γρηγόριος** κι ο ψάλτης **Χουρμούζιος**. Και στην αρχή την μέθοδό τους, τη Νέα Μέθοδο, την έλεγαν και σύστημα, Νέον Σύστημα. Και οι δύο όροι λένε το ίδιο πράγμα, ότι δηλαδή μεθόδευσαν ή συστηματοποίησαν τα σημάδια με τέτοιο τρόπο ώστε να είναι ευκολότερη η διδασκαλία και η εκμάθηση της σημειογραφίας, με τελικό ζητούμενο το τέλειο ψάλσιμο. Από το 1814 μέχρι σήμερα έχουμε ένα πλήρες θεωρητικό διδασκαλίας, ενώ πριν απ' το 1814 δεν υπήρχε κανένα θεωρητικό βιβλίο με ολοκληρωμένη θέα του όλου υλικού και εύτακτη παρουσίαση που πρέπει να έχει ένα θεωρητικό. Το **θεωρητικό** της Νέας Μεθόδου το πρωτόγραψε πριν από τη Νέα Μέθοδο ,το 1813 ή νωρίς το 1814, ο Χρύσανθος εκ Μαδύτων, με επιγραφή «*Μουσική θεωρητική και πρακτική*». Αυτό το Θεωρητικό και με κάποιες διορθώσεις ή βελτιώσεις το παρέδωσε σε έναν από τους πρώτους μαθητές και αποφοίτους του Μουσικού Σχολείου τον Παναγιώτη Πελοπίδη το 1820 να πάει στην Ευρώπη να το εκδώσει. Ο Πελοπίδης μπόρεσε και το εξέδωσε το Θεωρητικό στην Τεργέστη το 1832 με τον τίτλο «Θεωρητικό Μέγα της Μουσικής» . Πριν από την έκδοση αυτή ένας άλλος μαθητής των τριών Διδασκάλων ,ο Α. Θάμυρις, εξέδωσε στο Παρίσι το 1821 το λεγόμενο μικρό θεωρητικό του **Χρυσάνθου** με τίτλο «Εισαγωγή εις το θεωρητικόν και πρακτικόν της Εκκλησιαστικής Μουσικής συνταχθείσα προς χρήσιν των σπουδαζόντων αυτήν κατά την Νέαν Μέθοδον παρά Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων Διδασκάλου του θεωρητικού της Μουσικής » . Πριν απ'την Νέα Μέθοδο αναλυτικής σημειογραφίας η σημειογραφία ήταν συνοπτική. Η Ψαλτική τέχνη είναι **Αυτοκρατορική μουσική**, είναι δηλαδή ο ελληνικός μουσικός πολιτισμός της Βυζαντινής αυτοκρατορίας . Πώς οι βυζαντινοί αρχιτέκτονες και οι μηχανικοί σχεδίασαν και έχτισαν τους περίφημους ναούς, και οι βυζαντινοί ζωγράφοι τους αγιογράφησαν και τους καταστόλισαν ή με ψηφιδωτά ή με νωπογραφίες και με λαμπρές εικόνες που είναι πολλές και θαυματουργές, και οι κεντητές και οι κεντήτριες σε μοναστήρια και σε εργαστήρια κέντησαν άμφια και άλλα χρυσοϋφαντα λειτουργικά αντικείμενα, και άλλοι καλλιτέχνες και τεχνίτες άλλα ποικίλα καλλιτεχνήματα, που τα θαυμάζουμε σήμερα όλα αυτά, έτσι και οι

βυζαντινοί μουσικοί, οι μαΐστορες και οι δομέστικοι, οι πρωτοψάλτες και οι λαμπαδάριοι, και οι κωδικογράφοι, δημιούργησαν τον Βυζαντινό μουσικό πολιτισμό κυρίως τους δυο τελευταίους αιώνες της βυζαντινής αυτοκρατορίας. Η Ψαλτική σαν τέχνη των ήχων για να ψέλνονται τα τροπάρια έλαβε αρχή στα μέσα του 10^{ου} αιώνα, δηλαδή γύρω στα 950 . Πριν από τότε υπήρχαν οι ύμνοι και υπήρχε η Ψαλτική, αλλά ψάλλονταν με προφορική παράδοση, χωρίς μουσική γραφή. Τότε συναντούμε στα χειρόγραφα σημάδια πάνω απ'το κείμενο των ύμνων. Τα μελωδήματα , και όλη η κατοπινή σημειογραφία έχουν μια δυναμική μέσα τους και περιγράφουν το πώς πρέπει να ψάλλεις. Τα περισσότερα σημάδια έχουν **το σχήμα** του αρχικού γράμματος της ονομασίας τους ή είναι βραχυγραφία της ονομασίας τους ή σχηματοποίηση της ενέργειάς τους.

Οι άνθρωποι πάντοτε νοιώθουν την ανάγκη ν' αναφερθούν στον Θεό με το λόγο τους και μάλιστα με έναν προσεγμένο λόγο, με τέχνη ποιητική, και αναπέμπουν πολλούς και ποικίλους ύμνους για να εκφράσουν τα πολλά και ποικίλα συναισθήματά τους, απ'τη χαρά και τη λύπη για τις αμαρτίες τους. Και ο Θεός αποκρίνεται με το δικό του λόγο που είναι γραμμένος στη Βίβλο, δηλαδή τα πολλά Αναγνώσματα: Προφητείες , Αποστόλους, Ευαγγέλια που και γι' αυτά υπάρχει *Εκφωνητική Σημειογραφία* . **Ο ποιητικός λόγος** των ύμνων χωρίζεται σε δυο μεγάλες κατηγορίες, στους **προχριστιανικούς**– εβραϊκούς ψαλμούς και άλλες ωδές, και στους **χριστιανικούς** ύμνους .Οι προχριστιανικοί ύμνοι, και κυρίως οι ψαλμοί, αποτελούν σταθερό ρεπερτόριο των ακολουθιών του εκκλησιαστικού νυχθημέρου, από τον καιρό που οργανώθηκε η λατρεία σε επτά Ακολουθίες, στα χρόνια του βασιλέως Ιουστινιανού, με την Γ' Νεαρά του. Οι χριστιανικοί ύμνοι, απ'την άλλη μεριά, περιέχονται σε τρία βασικά βιβλία, το Κοντακάριο, το Στιχηράριο, και το Ειρμολόγιο. Με την ανάπτυξη της Ψαλτικής, απ'τα τέλη του 13^{ου} αιώνα, μετά την ανάκτηση της Κωνσταντινουπόλεως το 1261, τα όσα ψάλλονται στη λατρεία ανήκουν σε τρία βασικά Γένη μελών: το Παπαδικό (απ'τον κώδικα Παπαδική), το Στιχηραρικό (απ'το Στιχηράριο) και το Ειρμολογικό (απ'το Ειρμολόγιο).

2.3 Ανάπτυξη μελοποιίας

Με την σημειογραφία ,λοιπόν, καταγράφηκαν, διαδόθηκαν και παραδόθηκαν τα μέλη της Ψαλτικής κάποια από τα οποία είναι ανυπέρβλητα μνημεία φωνητικής μουσικής. Την ιστορία της γραπτής ψαλτικής μελουργίας θα μπορούσαμε να χωρίσουμε στις παρακάτω περιόδους:

1. **Περίοδος της ανωνυμίας (10-13 αιώνας):** Ακόμη τότε το σημειογραφικό σύστημα είναι ατελές. Καταγράφεται με αυτό η προφορική παράδοση των μελών, όπως έρχονται από την προηγούμενη προσημειογραφική περίοδο. Και δεν θα ήταν παράτολμο να πούμε ότι σε αυτές τις καταγραφές απηχείται σε μεγάλο βαθμό η μελοποιητική διάθεση των μεγάλων υμνογράφων-μελωδών των προηγούμενων αιώνων. Στα μουσικά χειρόγραφα αυτής της περιόδου συναντά κανείς μέλη στα οποία δεν δηλώνεται ο μελοποιός. Στο μεταξύ ιστορικές συνθήκες επηρεάζουν την ανάπτυξη ή την καθυστέρηση των Τεχνών γενικότερα, και της Ψαλτικής επομένως.
2. **Περίοδος της μεγάλης ακμής (14-15 αιώνας):** Κυρίως κατά την παλαιολόγειο περίοδο, συντελείται ένα απίστευτο θαύμα, έξαρσης του βυζαντινού πνεύματος και αναγέννησης των γραμμάτων και των τεχνών, την ίδια ώρα που η Αυτοκρατορία χάνεται σταδιακά. Η Ψαλτική μάλιστα φτάνει στο απόγειό της, στον κολοφώνα της. Πλέον ένας ύμνος δεν έχει μια μόνο μελωδία, την ανώνυμη παραδοσιακή, αλλά όσες και οι συνθέτες που καταγίνονται με την μελοποίησή του. Επιπλέον εμφανίζεται ένα νέο στυλ μελοποιίας, η αντίστοιχη της αναγεννησιακής, βυζαντινή *ars nova*, δηλαδή η Καλοφωνία. Κατά την καλοφωνική μεταχείριση ενός ψαλμικού στίχου ή ύμνου παρουσιάζεται αυτός με εξαιρετικά πλατύ μέλος, αναγραμματίζεται το ποιητικό του κείμενο και του επιβάλλονται κρατήματα, δηλαδή μουσικά μέρη θεμελιωμένα σε άσημες μουσικές συλλαβές όπως *τερικεμ, τοτοτο κλπ*. Από εκείνη την περίοδο της ακμής πρέπει να ξεχωρίσουμε μερικά ονόματα πανθαυμάστων μελοποιών: του Ιωάννη Παπαδόπουλου Κουκουζέλη, του Ιωάννου Γλυκέος, του Νικηφόρου Ηθικού, του Ξένου Κορώνη, του Ιωάννου Κλαδά, του Μανουήλ Δούκα Χρυσάφη (αυλικού και φίλου του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου), του Γρηγορίου Μπούνη του Αλυάτη (τελευταίου Πρωτοψάλτη της Αγια-Σοφιάς) κ.α.
3. **Περίοδος συντήρησης και αποκέντρωσης (15-16 αιώνας):** Η περίοδος που ανοίγεται μετά την Άλωση της Πόλης στα 1453 και φτάνει μέχρι τα τέλη του 16^{ου} αιώνα, χαρακτηρίζεται μεν από στασιμότητα στην παραγωγή μελοποιίας που προέρχονταν μεν από τη βασιλεύουσα, αλλά ταυτόχρονα και από την ευεργετική αποκέντρωση που συμβαίνει καθώς οι λαμπρότεροι φορείς της Τέχνης εγκαταλείπουν την Πόλη και καταφθάνουν πρόσφυγες στην Κρήτη, την Κύπρο, το Μωρηά, την Σερβία κ.α. Η Ψαλτική στην Κρήτη παίρνοντας τη σκυτάλη από την Κωνσταντινούπολη αναπτύσσεται με ιδιαίτερα και αξιοπρόσεκτα τοπικά χαρακτηριστικά.

4. **Περίοδος της μεγάλης αναλαμπής (17-18 αιώνας):** Καθώς περνούν τα χρόνια η Μεγάλη του Χριστού Εκκλησία, πίσω στην Κωνσταντινούπολη γιατρεύει τις πληγές της, ήδη έχει αναλάβει και το ρόλο της εθναρχίας και με κέντρο τον πατριαρχικό ναό στο Φανάρι προσφέρει τις συνθήκες για μια δεύτερη άνθηση της Ψαλτικής Τέχνης εκεί στην Πόλη , αλλά και στο Άγιο Όρος. Τώρα λειτουργούν δυο φαινομενικά αντίθετες τάσεις στη μελοποιία, αφ'ενός ο «καινός καλλωπισμός» και το πλάτεμα των παλαιών μελών, αφ'ετέρου οι συντμήσεις ή οι καταγραφές σύντομων μελωδιών «κατά το ύφος της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας» , που όμως και οι δυο τάσεις είναι απόρροια των εξελίξεων στη σημειογραφία. Ονομαστοί συνθέτες εκείνης της μεταβυζαντινής εποχής που γνώρισε δυο φάσεις, στο 17^ο και 18^ο αιώνα, μπορούν να ονοματιστούν οι : Γεώργιος Ραιδεστινός, Παναγιώτης Χρυσάφης, Γερμανός Αρχιερέυς Νέων Πατρών, Μπαλάσης ιερέυς και νομοφύλαξ, Πέτρος Μπερεκέτης, Παναγιώτης Χαλάτζογλου, Ιωάννης Τραπεζούντιος, Δανιήλ Πρωτοψάλτης, Πέτρος Λαμπαδάριος, Ιάκωβος Πρωτοψάλτης, Πέτρος Βυζάντιος κ.α.
5. **Νεότερη και Σύγχρονη περίοδος (19 αιώνας-σήμερα):** Ο νεοελληνικός Διαφωτισμός με τα αιτήματά του όσο και αν φαίνεται παράξενο, βρήκε έδαφος να σπείρει το σπόρο του και να βλαστήσει και να καρπίσει και στο χώρο της Ψαλτικής. Η αυγή του 19^{ου} αιώνα σημαίνει αλλαγή στο σημειογραφικό σύστημα της Ψαλτικής, συστηματική διδασκαλία της στην Πατριαρχική Σχολή σε φοιτητές από όλη την ελληνική διασπορά και διάδοση της μέσω της ψαλτικής Τυπογραφίας, που πρωτοεμφανίζεται στο Βουκουρέστι το 1820, και όχι πολύ αργότερα, το 1821, στο Παρίσι. Αξιομνημόνευτοι αυτής της περιόδου, οι τρεις λεγόμενοι δάσκαλοι, Γρηγόριος Πρωτοψάλτης, Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ και Χρύσανθος Μαδυτινός, αλλά και άλλοι, όπως ο Κωνσταντίνος Πρωτοψάλτης, Θεόδωρος Φωκαεύς, Ιωάννης Πρωτοψάλτης, Γεώργιος Ραιδεστινός ο Β΄, Ιάκωβος Ναυπλιώτης κ.α.

2.4 Παλαιοί και Νέοι Ψάλτες

Οι βυζαντινοί μουσικοί, οι μαΐστορες και οι δομέστικοι, οι πρωτοψάλτες και οι λαμπαδάριοι και οι κωδικογράφοι, δημιούργησαν τον Βυζαντινό μουσικό πολιτισμό κυρίως τους δυο τελευταίους αιώνες της βυζαντινής αυτοκρατορίας. Σημαντικοί κατά το παρελθόν υπήρξαν οι ακόλουθοι ιεροψάλτες:

Ιωάννης Παπαδόπουλος Κουκουζέλης (1270 περίπου- Α΄ ήμισυ 14^{ου} αιώνα): Από τους μεγαλύτερους εκκλησιαστικούς μουσικούς του Βυζαντίου , αλλά και όλης, γενικά της νεώτερης εποχής. Πρώιμη χρονολογημένη μνεία (1309) σε Συναϊτικό

χειρόγραφο. Κατά την παράδοση έζησε και έδρασε στο βυζαντινό θέμα της Βουλγαρίας και αργότερα στο Αγ. Όρος. Το έργο του μεγάλο σε όγκο και σπουδαιότητα, έχει σημαδέψει την εξέλιξη της εκκλησιαστικής μουσικής, στη θεωρία και στην πράξη, σε όλα τα μετέπειτα ως τα νεώτερα χρόνια.

Θεόδωρος παπα-Παράσχου Φωκαεύς (1790-1851) : Από τους πιο δραστήριους εκκλησιαστικούς μουσικούς του α΄ μισού του 19^{ου} αιώνα. Γεννήθηκε στη Φώκεια της Ιωνίας, αλλά έζησε και έδρασε στην Κων/πολη. Δάσκαλος και θεωρητικός της εκκλησιαστικής και εξωτερικής μουσικής, επίσης δραστήριος μελοποιός και κυρίως πολυπράγμων επιμελητής και εκδότης βασικών μουσικών βιβλίων. Σπουδαίο και πολύπλευρο είναι και το εκδοτικό του έργο. Ως σπουδαιότερες από τις εκδόσεις του πρέπει να θεωρηθούν δυο πολύτομες εκδόσεις και ιδιαίτερα χρηστικές εκδόσεις, στις οποίες επινοεί νέα δομή, ανθολογεί ο ίδιος τα μέλη και προσθέτει πολλά από τα δικά του. Η μια είναι η τιτλοφορούμενη «Μουσική Μέλισσα» και η άλλη το «Ταμείον Ανθολογίας». Η τόσο πλούσια αυτή εκδοτική του δραστηριότητα βοήθησε αποτελεσματικά στην εμπέδωση της νεοσύστατης τότε μουσικής τυπογραφίας, αλλά και στην ευρύτερη διάδοση των δικών του προσωπικών συνθέσεων.

Μπαλάσιος ιερέυς (ακμή περίπου 1660-1700): Από τους πιο σημαντικούς μουσικούς του β΄ μισού του 17^{ου} αι. με πολύπλευρη δραστηριότητα στο χώρο του Οικουμενικού Πατριαρχείου και ευρύτερη μόρφωση. Ο Μπαλάσιος αξιολογείται για το μεγάλο σε όγκο και σπουδαιότητα έργο του, για την πλούσια αντιγραφική του δράση, και για τις ριζοσπαστικές του προσπάθειες στην αναλυτική εξήγηση της παλαιάς σημειογραφίας. Ο Μπαλάσιος παραμένει από τους πιο δραστικούς μουσικούς στην πρώτη περίοδο της μεγάλης ακμής (1650-1720) της εκκλησιαστικής μουσικής μετά την άλωση. Με το έργο του, τις εξηγήσεις, την διδακτική και την πλούσια αντιγραφική του δράση έχει συμβάλει καίρια στην καλλιέργεια και στη ριζική ανανέωση του εκκλησιαστικού μέλους του καιρού του.

Πέτρος Μπερεκέτης (ακμή περίπου 1680-1710/1715): Ο σπουδαιότερος μαζί με τον Πέτρο τον Πελοποννήσιο, εκκλησιαστικός μουσικός μετά την Άλωση. Έχει επισημανθεί αυτόγραφο του (Μονή Σινά, αριθμός χειρογράφου 1449) με χρονολογημένη πρώιμη δράση (1682). Σε άλλο νεώτερο χειρόγραφο (Μονή Ιβήρων, αριθμός 327, γύρω στο 1790, φύλλο 69r) αναφέρει ρητά ότι ήκμαζε κατά το 1687. Το έργο του, ριζοσπαστικό και πρωτότυπο στο σύνολό του, εκφράζει το ηδύ και το έντεχνο σε απaráμιλλο βαθμό. Το αριστούργημά του παραμένει το γνωστό οκτάηχο Θεοτόκε Παρθένε, μέλος πολύ δημοφιλές, με μελωδικό πλούτο και έντεχνη, κλασική δομή στη σύνθεση. Αριστουργηματικό, επίσης, και ευρηματικό στη σύλληψη είναι και ένα άλλο οκτάηχο, άγνωστο αυτό, ο Οίκος Ψάλλοντες σου τον τόκον το μεγαλύτερο σε έκταση μέχρι στιγμής μέλος στην ιστορία της εκκλησιαστικής μουσικής.

Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ (ακμή περίπου 1770-1840): Χουρμούζιος Γεωργίου από τη Χάλκη. Χαρτοφύλαξ της Μεγ. Εκκλησίας (γι' αυτό και γνωστός ως Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ). Μαθητής του Ιακώβου πρωτοψάλτου και του Γεωργίου του Κρητός, ένας από τους πρωτεργάτες (μαζί με το Γρηγόριο και το Χρυσάνθο) της μεταρρύθμισης του Νέου γραφικού συστήματος (1814). Πολυσύνθετη προσωπικότητα, αθόρυβη αλλά δραστηκή. Ακαταπρόνοητος εξηγητής στη Νέα Μέθοδο των παλαιών μελών, εκδότης και επιμελητής μουσικών βιβλίων, συνθέτης, ψάλτης, δάσκαλος (μαζί με το Γρηγόριο) στην τρίτη Πατριαρχική Μουσική Σχολή και τέλος ικανός θεωρητικός. Καταρχήν, ο Χουρμούζιος έχει μεταγράψει όλα σχεδόν τα είδη των μουσικών βιβλίων και όλα τα μέλη όσα η παράδοση διέσωσε από την εποχή πριν από την Άλωση ως τη δική του εποχή. Οι εξηγήσεις αυτές παραμένουν από τα πιο σημαντικά γεγονότα στην ιστορία της νεώτερης Εκκλησιαστικής μουσικής. Σήμερα αποτελούν πολυτιμότεα κλειδιά για τη γνώση της παραδοσιακής μουσικής ύλης, κυρίως αυτής που επιβίωσε ή γεννήθηκε στα χρόνια της Τουρκοκρατίας. Το συνθετικό του έργο υπήρξε επίσης πλούσιο. Μαζί με το Γρηγόριο συμπλήρωσαν όσα αναγκαία έλειπαν από το Αναστασιματάριο και το Ειρμολόγιο του Πέτρου Πελοποννησίου, ενώ έχει συνθέσει και ένα αυτοτελές Δοξαστάριο των Αποστίχων. Από τα παπαδικά μέλη πρέπει να αναφερθούν ένα «Μακάριος ανήρ», τα Ανοιξαντάρια μελοποιημένα κατά δυο τρόπους, τρεις Πολυέλεοι, Αντίφωνα, Τυπικά, Δοξολογίες, Λειτουργικά, Χερουβικά της Εβδομάδας και των Κυριακών, Κοινωνικά του Ενιαυτού, το γνωστό οκτώηχο «Θεοτόκιο Ρόδον το αμάραντον», Μαθήματα, Κρατήματα και άλλα. Τέλος, πρέπει να προστεθεί ότι καθόρισε τους κανόνες της μουσικής ορθογραφίας και ότι συμπληρώθηκε από τον ίδιο η γνωστή «Εισαγωγή» του Χρυσάνθου. Ο Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ υπήρξε ο κυριότερος μουσικός στυλοβάτης του Νέου γραφικού συστήματος, ενώ το εξηγητικό του έργο πρέπει να θεωρείται σήμερα ανυπολόγιστης επιστημονικής και εθνικής σημασίας.

Κων/νος Ψάχος (1869-1949): Μουσικολόγος, μουσικοδιδάσκαλος, συνθέτης, θεωρητικός. Γεννήθηκε στην Πόλη, σπούδασε στη θεολογική της Χάλκης και βυζαντινή μουσική στην Κεντρική Ιερατική Σχολή της Κων/πολης. Αρχικά, ήταν δομέστιχος και μετά πρωτοψάλτης σε ναούς στην Κων/πολη. Το 1904 εγκαταστάθηκε στην Αθήνα επειδή διορίστηκε διευθυντής της σχολής Βυζαντινής Μουσικής του Ωδείου Αθηνών. Ανέδειξε πολλούς και αξιόλογους μαθητές και το 1919 αποχώρησε ιδρύοντας δικό του ωδείο, το Ωδείο Εθνικής Μουσικής. Επίσης, άρχισε να εκδίδει το περιοδικό Νέα Φόρμιγξ το οποίο διηύθυνε μέχρι το 1922. Το 1917 εκδίδει ένα θεωρητικό έργο με τίτλο Παρασημαντική της Βυζαντινής Μουσικής. Από το 1922 ως το 1924 έμεινε στη Γερμανία και αφοσιώθηκε στη σύνθεση σκηνικής μουσικής για τον Προμηθέα δεσμώτη του Αισχύλου, όπως και άλλων αρχαίων

τραγωδιών. Το 1930 και το 1931 δίδαξε στην Αθηναϊκή Μαντολινάτα και το 1934 ορίστηκε Γενικός Επόπτης της μουσικής στους ναούς της Ελλάδας.

Σημαντικοί τον τελευταίο αιώνα υπήρξαν οι ακόλουθοι ιεροψάλτες:

Πατηρ-Διονύσιος Φιρφιρής (1912-1990): Γεννήθηκε στη Μεγάλη Παναγιά Χαλκιδικής, σε ηλικία 8 ετών βρέθηκε στο Άγιο Όρος, σπουδαιότερος δάσκαλός του υπήρξε ο περίφημος ιεροδιάκονος Συνέσιος Σταυρονικητιανός (ο οποίος είχε σπουδάσει μουσική στην Κων/πόλη). Στη μακρότατη θητεία του στο Αγ. Όρος (70 χρόνια) αφοσιώθηκε αποκλειστικά στην ψαλτική. Είναι ο πιο αντιπροσωπευτικός σύγχρονος ψάλτης του Αγ. Όρους και από τους δυο τρεις σημαντικότερους της εποχής μας.

Θρασύβουλος Στανίτσας (1910-1987): Γεννήθηκε στην Κων/πολη, ως εκκλησιαστικός συνθέτης δρα και προβάλλεται μετά την εγκατάστασή του στην Αθήνα. Ανάμεσα στις πιο γνωστές συνθέσεις του της εποχής αυτής είναι το «Μουσικό Τριώδιο» (Αθήνα 1909) και πολλά άλλα και αναγκαία λειτουργικά μέλη. Οι συνθέσεις του αυτές και πολλές άλλες, διαδεδομένες κυρίως χειρόγραφες, είναι εξαιρετικά δημοφιλείς στην πράξη μεταξύ των Ελλαδιτών ψαλτών. Στο συνθετικό του έργο στοιχείται περισσότερο στο δίδαγμα των μεγάλων νεωτερικών και εξωπατριαρχικών μουσικών και δασκάλων του Ι. Παλάση και Μ. Χατζηαθανασίου, πράγμα το οποίο διευκόλυνε, ως διαλεκτικός αποδέκτης, και το εκτός πατριαρχικού ύφους και τρόπου ελλαδικό περιβάλλον.

Λεωνίδα Σφήκας (1921-2000) : Γεννήθηκε στη Χίο , ως ψάλτης παρουσιάζει το δικό του ενδιαφέρον, με ηχηρό και ιδιόφωνο ηχόχρωμα, υψίφωνος, αποδίδει τα μέλη πιστά κατά τον τρόπο και την παράδοση της Κων/πολης με μεγάλη αφοσίωση. Επιπλέον, με προσωπική συναισθηματική μέθεξη και απόκλισης προς ένα σθεναρό και μεγαλοπρεπές ύφος. Με το ιδιάζον , μεστό ηχόχρωμά του και τη μεγάλη αφοσίωση στην πιστή εκτέλεση όλων των παλαιών μουσικών χαρακτήρων, αποτελεί έναν από τους πιο χαρακτηριστικούς παραδοσιακούς ψάλτες.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

ΠΡΟΤΑΣΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ ΜΟΥΣΕΙΑΚΗΣ ΕΚΘΕΣΗΣ ΜΕ ΘΕΜΑ ΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

3. Εισαγωγή

Στο τρίτο κεφάλαιο της εργασίας προτείνεται η δημιουργία μιας μουσειακής έκθεσης με θέμα τη βυζαντινή μουσική. Αρχικά, προσδιορίζεται ο νοηματικός μουσειολογικός προγραμματισμός μιας υποθετικής μουσειακής έκθεσης με θέμα την ψαλτική τέχνη. Δεύτερον, περιλαμβάνει τη διατύπωση της μουσειολογικής κεντρικής ιδέας, του σκεπτικού πίσω από το στήσιμο της έκθεσης. Έπειτα, περιγράφεται η εναλλαγή δηλαδή των εννοιών και υποεννοιών μέσω των οποίων καλείται να ερμηνεύσει την μουσειακή έκθεση με θέμα τη βυζαντινή μουσική. Για να επιτευχθεί καλύτερα ο σκοπός για καλύτερη ερμηνεία επιστρατεύονται οι έννοιες που πραγματευθήκαμε στο πρώτο μέρος στο θεωρητικό σκέλος. Αυτό λοιπόν το μέρος το τρίτο και πρακτικότερο θα λέγαμε κομμάτι της εργασίας σκοπό έχει να «οπτικοποιήσει» όσα είδαμε παραπάνω.

3.2 Μουσειολογική Κεντρική Ιδέα και Μουσειολογικό Σκεπτικό

Η μουσειολογική πρόταση αφορά τη δημιουργία μιας έκθεσης με θέμα τη βυζαντινή μουσική και την ψαλτική τέχνη, στοχεύοντας στην εξοικείωση του κοινού με τη βυζαντινή και τη ψαλτική τέχνη. Σημείο εκκίνησης του μουσειολογικού σκεπτικού αποτελεί η θεώρηση της ψαλτικής, ως ζωντανή παραδοσιακή τέχνη, και ως σημαντικό πολιτισμικό αγαθό, που συμβάλλει δυναμικά στον αυτοπροσδιορισμό και την αυτογνωσία του νεότερου ελληνισμού. Τα χαρακτηριστικά της ψαλτικής συνθέτουν ένα ισχυρό κράμα ελληνικού λόγου, ρυθμού και μέλους, συνυφασμένα με ιδιότυπες τεχνοτροπίες και μορφολογικά ιδιώματα, που μεταφέρονται από στόμα σε στόμα. Η ψαλτική ως φωνητική μουσική και ως άυλη πολιτιστική κληρονομιά έχει χαρακτήρα καθαρά υπερβατικό και οντολογικό, που δεν υπηρετεί την πρόκληση των αισθήσεων, αλλά διερμηνεύει την αληθινή θεώρηση του κόσμου και της ζωής. Προβάλλει ισχυρά κοινωνικά προσδιοριστικά στοιχεία και κίνητρα όπως η γλώσσα, η αγωγή, η τεχνική και η αισθητική αντίληψη ενώ συμπυκνώνει με μεγαλειώδη τρόπο

ιδέες και αντιλήψεις διαχρονικής ισχύος, όπως είναι η πνευματικότητα και οι παραδόσεις της κοινωνικής και εκκλησιαστικής ζωής. Η έκθεση στοχεύει να κάνει ξεκάθαρες τις αλλαγές που επιτελέστηκαν σε τρεις τομείς της ψαλτικής τέχνης για το μέσο σύγχρονο άνθρωπο που έρχεται σε επαφή με τη βυζαντινή μουσική όπως την αντιλαμβάνεται η σχεδιαστική ομάδα από το χρονικό διάστημα που «ξαπόστασε» στο δροσερό και απύθμενο πηγάδι της βυζαντινής μας μουσικής παράδοσης και σημειογραφίας.

Με βάση αυτό το σκεπτικό, για την υλοποίηση της προτεινόμενης έκθεσης επιλέχθηκαν για παρουσίαση περγαμηνά χειρόγραφα, χαρτώα χειρόγραφα και έντυπα χαρτώα που έχουν ψηφιοποιηθεί από το ΕΚΠΑ και διασωθεί από τη βιβλιοθήκη του Κ. Ψάχου. Επιπλέον, στην πρόταση μουσειακής έκθεσης περιέχονται τοιχογραφίες, αγιογραφίες, μινιατούρες χειρογράφων καθώς επίσης και φωτογραφίες από τα πρόσφατα αντικείμενα ψαλτικής τέχνης παρμένα από έγκυρες πηγές.

3.3 Προτεινόμενες Εκθεσιακές Ενότητες

Η μουσειολογική αφήγηση αναπτύσσεται μέσα από τρεις βασικές ενότητες συνδυασμού (εισαγωγή και κατακλείδα) οι οποίες λειτουργούν συμπληρωματικά μεταξύ τους, χωρίς καμιά να υστερεί σε κάτι από την άλλη αφού επιτελούν όλες κάποιο σκοπό όπως θα γίνει κατανοητό παρακάτω. Η έκθεση διαρθρώνεται ως εξής:

1. Εισαγωγή
2. 1η ενότητα : «Το ταξίδι της γραφής και της τυπογραφίας στην Ψαλτική Τέχνη»
3. 2η ενότητα: «Άξιοι εισίν»
4. 3η ενότητα: «Από το χθές ως το σήμερα»
5. Υποενότητα 3α : «πως ντύνονταν; πως ντύνονται;»
6. Υποενότητα 3β : «που βρίσκονταν; που βρίσκονται;»
7. Υποενότητα 3γ : «πως έγραφαν; πως γράφουν;»
8. Κατακλείδα

Η έκθεση θα παρουσιάζει 1000 έτη ιστορίας (από το 950 μ.Χ. περίπου) με συντομία αλλά ουσιαστικότητα, των πραγμάτων δηλαδή που καθόρισαν και καθορίζουν την πορεία της ψαλτικής τέχνης ανά τους αιώνες.

Η εισαγωγή της έκθεσης θέτει τα όρια στα οποία θα κινηθεί το θέμα βάσει ενός εξαιρετικού κειμένου του καθηγητή Γρ. Στάθη.

Στη συνέχεια, βλέπουμε το κείμενο της ενότητας για την σημειογραφία, τα τέσσερα στάδια εξέλιξής της, που διαμορφώθηκαν όχι λόγω ιστορικών αλλαγών αλλά λόγω εσωτερικών διεργασιών όπως η εμφάνιση, ο αριθμός των σημαδιών και άλλα.

Επίσης, η μέθοδος γραφής της, η οποία από χειρόγραφο όπως βλέπουμε στα περγαμηνά και τα χαρτώα που υπάρχουν αλλάζει σε τυπογραφημένη.

Όλα αυτά αποτέλεσαν ένα παράγοντα που συνετέλεσε στην αύξηση των συνθέσεων και το παρουσιάζουμε ως εξής: να αυξάνεται ακολουθιακά (2-4-6) ο αριθμός των αντικειμένων κατά υλικό και μέσο γραφής ώστε να καταδειχθεί αυτό το πράγμα. Τα πρόσωπα που παρουσιάζονται είτε είναι ψάλτες και δημιουργοί είτε ψάλτες ερμηνευτές αποκλειστικά, οι οποίοι έχουν αφήσει το στίγμα τους στην βυζαντινή παράδοση ή συνεχίζοντας αξία αυτήν. Τέλος, θα κλείσουμε με μια συγκριτική έκθεση παλαιών και σύγχρονων απεικονίσεων της ψαλτικής που αφορούν στην ενδυματολογία των ψαλτών, στην θέση τους στο αναλόγιο και στο τρόπο γραφής των κειμένων.

3.4. Προδιαγραφές απόδοσης

Οι ενότητες 1 και 2 θα πρέπει να βρίσκονται σε εξέχουσα θέση. Η μεταξύ τους σχέση είναι φανερή λόγω του ότι κάποιιοι από τους μελοποιούς/ψάλτες ήταν και καλλιτέχνες κωδικογράφοι. Ο χωρικός σχεδιαστής οφείλει να συνυπολογίσει πως οι δυο ενότητες είναι ίσης σημασίας για την αφήγηση επομένως θα πρέπει να καταλαμβάνουν και την ίδια έκταση στο χώρο.

Η σχέση των ενότητων 1 και 2 είναι πως από κοινού συνιστούν την ευρύτερη νοητή ενότητα που αναφέρεται στην ψαλτική τέχνη και την ιστορία της μέσα από τα τεκμήρια που παρουσιάζονται. Ακριβέστερα η μια δεν θα μπορούσε να υπάρξει νοηματικά χωρίς την άλλη. Η αναγκαιότητα της συνύπαρξής τους θα πρέπει να αποδοθεί και χωρικά.

Η ύπαρξη της ενότητας 3 θα μπορούσαμε να πούμε ότι οφείλεται στην παρουσία των προσώπων και των κληροδοτημάτων τους που παρουσιάστηκαν στις ενότητες 1 και 2, επειδή παρουσιάζει την πρόοδο της ψαλτικής, η οποία όμως δεν θα είχε αξία χωρίς το έργο αυτών των σημαντικών ανθρώπων, συνεπώς αυτό πρέπει να αποδοθεί και από το χωρικό σχεδιαστή.

Δεδομένου λοιπόν πως η ενότητα 3 δομείται πάνω σε τρεις υποενότητες θα πρέπει να έχει μια ανάλαφρη υπόσταση, απαραίτητως διαπερατή για την παράλληλη επικοινωνία και των τριών υποενότητων μαζί, ούτως ώστε να είναι μια τριάδα ισχυρή, με αξία υπόσταση η καθεμιά.

Τίτλοι και περιεχόμενα ενότητων

Εισαγωγή (Περιεχόμενο)

Για την είσοδο του επισκέπτη στην έκθεση προτείνεται η δημιουργία μιας εισαγωγικής στάσης, η οποία θα τον προετοιμάζει με λίγες λέξεις οι οποίες συμπυκνώνουν το νόημα της ψαλτικής τέχνης. Επιπλέον, θα συνοδεύεται από δυο εικόνες- φόντο στις οποίες παρουσιάζονται οι βασικές προϋποθέσεις που θα πρέπει να έχει ο μαθητευόμενος ψάλτης για να «ξεκινήσει» μαζί με τον επισκέπτη την περιήγησή του στον χώρο της ψαλτικής τέχνης.

Υλικό προς έκθεση

Τίτλος έκθεσης «Η Ψαλτική τέχνη από το 950 μ.Χ. μέχρι σήμερα.»

Εικόνα 1

Λεζάντα: Χειρόγραφο του Παναγιώτη Χρυσάφη του Νέου (ήκμασε κατά το β΄ ήμισυ του 17ου αιώνα)

Εικόνα 2

Λεζάντα: Οι «προϋποθέσεις» για να ξεκινήσει κανείς να μαθαίνει την ψαλτική τέχνη, του Παναγιώτη Χρυσάφη του Νέου (ήκμασε κατά το β΄ ήμισυ του 17ου αιώνα)

Εισαγωγικό κείμενο: *“Η μουσική αυτή , ως Ψαλτική Τέχνη, είναι η λόγια, η έντεχνη, η κλασική Ελληνική Μουσική και είναι φωνητική, μονοφωνική και ανόργανη. Η ψαλτική τέχνη είναι ο αυτόνομος ελληνικός μουσικός πολιτισμός έντεχνος και γραπτός ήδη από τα μέσα του 10ου αιώνα που έχει ως κύριο αντικείμενο την ένδυση του υμνογραφικού λατρευτικού λόγου της Εκκλησίας. Πρόκειται για μουσική αποκλειστικά φωνητική, που εκτελείται δηλαδή με μόνη την ανθρώπινη φωνή δίχως τη συνοδεία μουσικών οργάνων και μονοφωνική δηλαδή με μόνη μια μελωδική γραμμή φθόγγων.”*

Προδιαγραφές απόδοσης: Ο τίτλος θα πρέπει να ξεχωρίζει για να επιτελέσει το σκοπό του, να προκαλέσει το ενδιαφέρον και τη φαντασία του επισκέπτη να μάθει για την ψαλτική, άρα θα πρέπει να γραφεί με μεγάλη γραμματοσειρά και ενδιαφέρον στυλ γραμματοσειράς-π.χ. βυζαντινά γράμματα. Είναι καίριο να διαβαστεί το εισαγωγικό κείμενο το οποίο θέτει τα όρια που θα κινηθεί η έκθεση, δηλαδή για την επίτευξη του σκοπού της έκθεσης, συνεπώς θα πρέπει να γραφεί με έντονο χρώμα και σε περίοπτη θέση.

Μπαίνοντας στην έκθεση ο επισκέπτης θα υποχρεούται χωρικά να δει από την εισαγωγική ενότητα και τις «προϋποθέσεις» για να γίνει κανείς ψάλτης ενώ ταυτόχρονα θα ακούει τον ήχο από τα ηχεία της αίθουσας ή από ακουστικά τοποθετημένα κοντά στο κείμενο.

Ενότητα 1_Τίτλος«Το ταξίδι της γραφής και της τυπογραφίας στην Ψαλτική Τέχνη»

Περιεχόμενο ενότητας: Ο τίτλος της ενότητας επιλέχθηκε για να κεντρίσει το ενδιαφέρον του επισκέπτη, να τον κάνει να αναρωτηθεί τι μπορεί να σημαίνει. Επίσης, ο τίτλος εισάγει τους επισκέπτες συνειρμικά στην εκθεσιακή πορεία ή «ταξίδι», από τα περγαμηνά, για τα οποία η πρώτη ύλη ανακαλύφθηκε στην Πέργαμο μέχρι τα έντυπα των οποίων η έκδοση γινόταν στα τυπογραφεία της Κωνσταντινούπολης, του Βουκουρεστίου και αλλού. Επιπλέον, περιέχει κείμενο που αφορά στις τέσσερις περιόδους της σημειογραφίας και κατατοπίζει τον επισκέπτη στα τέσσερα διαφορετικά «μονοπάτια» της ιστορίας της ψαλτικής σημειογραφίας.

Κείμενο ενότητας: Πρώιμη βυζαντινή σημειογραφία (μέσα 10ου αιώνα έως 1177), Μέση πλήρης βυζαντινή (1177-1670 περίπου), Μεταβυζαντινή εξηγητική (1670 περίπου- 1814), Αναλυτική σημειογραφία της Νέας Μεθόδου (1814-σήμερα)

Υλικό προς έκθεση

Τίτλος ενότητας

Κείμενο ενότητας

12 εικόνες (εικ. 3-14)

Προδιαγραφές απόδοσης: Η ενότητα 1 έχει ένα τίτλο που σκοπός του είναι να κεντρίσει το ενδιαφέρον του επισκέπτη άρα πρέπει να τον αναδείξουμε με κάποιον τρόπο, είτε με έντονη γραμματοσειρά είτε με μεγάλο μέγεθος γραμματοσειράς.

Η ακολουθία 2-4-6 των αντικειμένων δεν είναι τυχαία, καταδεικνύει την αύξηση στην παραγωγή βιβλίων μέσω της τυπογραφίας, αυτό θα πρέπει να φανεί με την τοποθέτηση των εικόνων στο χώρο ανά υλικό, ώστε να γίνει εμφανής ο αριθμός των αντικειμένων και να επιτευχθεί ο σκοπός της ακολουθίας.

Οι σημειογραφικές περίοδοι που αναγράφονται στο κείμενο της ενότητας δεν πρέπει να είναι αποκομμένες από την έκθεση των αντικειμένων διότι αποτελούν την ουσία του περιεχομένου ,άρα πρέπει να εκτίθενται κοντά με τα αντικείμενα της έκθεσης- π.χ να βρίσκονται στην ίδια πλευρά.

Ενότητα 2: Τίτλος «Άξιοι εισίν»

Περιεχόμενο ενότητας: Ο τίτλος «Άξιοι εισίν» σημαίνει πως αυτοί οι άνθρωποι όχι απλά άσκησαν αυτήν την ψαλτική τέχνη, αλλά άφησαν κληρονομιά για τις επόμενες γενεές. Η λέξη «άξιος» χρησιμοποιείται στην Εκκλησία και για άλλους λόγους όπως οι χειροτονίες ιερέων, επίσης είναι και ένας πολύ γνωστός ψαλμός («άξιον εστί»).

Από τον Άγιο Ιωάννη τον Κουκουζέλη, τον Γρηγόριο Πρωτοψάλτη, τον Κων/νο Ψάχο και τον πατέρα Διονύσιο Φιρφιρή όλοι έχουν κάτι που πρέπει να ανακαλύψει ο επισκέπτης. Μέσα, λοιπόν, από τα μικρά αλλά ουσιαστικά κείμενα που συνοδεύουν την εικόνα καθεμιάς από αυτές τις μεγάλες προσωπικότητες ο επισκέπτης καλείται να κατανοήσει το λόγο για τον οποίο έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην ιστορία της βυζαντινής μουσικής.

Υλικό προς έκθεση

Τίτλος ενότητας «Άξιοι εισίν»

Εικόνες 15-18

Κείμενο-λεζάντες

Εικόνα 15

ΠΑΤΗΡ ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΦΙΡΦΙΡΗΣ 1912-1990 Γεννήθηκε στη Χαλκιδική. Όταν έγινε 8 ετών πήγε στο Άγιο Όρος. Στα 70 χρόνια που ήταν εκεί αφοσιώθηκε στην ψαλτική αποκλειστικά. Είναι ο πιο αντιπροσωπευτικός σύγχρονος ψάλτης του Αγίου Όρους και από τους σημαντικότερους της εποχής μας.

Εικόνα 16, Κωνσταντίνος Ψάχος 1869-1949. Γεννήθηκε στην Κων/πόλη. Σπούδασε βυζαντινή μουσική στην Κεντρική Ιερατική Σχολή της Πόλης. Το 1904 διορίστηκε διευθυντής της σχολής βυζαντινής μουσικής του Ωδείου Αθηνών. Το 1919 ίδρυσε το Ωδείο Εθνικής Μουσικής. Από το 1922-1924 έμεινε στη Γερμανία για να κατευθύνει την κατασκευή τριών αρμονίων με την ονομασία «παναρμόνιον» (εικ. 19).

Εικόνα 17, Γρηγόριος Πρωτοψάλτης, 1778-1821. Κατά μια παράδοση γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη. Από μικρός έμαθε αυτοδίδακτα την αρμενική γλώσσα και μουσική γιατί του άρεσε να συχνάζει στην Εκκλησία των Αρμενίων. Για να τον αποσπάσει από κει ο πατέρας του, τον ανέθεσε στον ηγούμενο του Σιναϊτικού Μετοχίου στον Βαλατά όπου ο Γρηγόριος έμαθε και γράμματα ελληνικά και αναδείχθηκε σε Αναγνώστη και Ιεροψάλτη. Ως Πρωτοψάλτης έψαλε δυόμισι χρόνια, μέχρι το θάνατό του.

Εικόνα 18: Μαΐστωρ Ιωάννης Παπαδόπουλος ο Κουκουζέλης 1270 περίπου- α΄ ήμισυ 14ου αιώνα

Από τους μεγαλύτερους μουσικούς του Βυζαντίου. Κατά την παράδοση – έζησε και έδρασε στο βυζαντινό θέμα της Βουλγαρίας και αργότερα στο Άγιο Όρος.

Κείμενο ενότητας: Νέο Γραφικό Σύστημα: Το σημαντικό κληροδότημα του Γρηγορίου Πρωτοψάλτη

Το Νέο Γραφικό Σύστημα είναι πιο αναλυτικό και βοηθάει στην εκμάθηση της βυζαντινής μουσικής. Το 1814, οι λεγόμενοι Τρεις Διδάσκαλοι, ο ιεροδιάκονος τότε Χρυσανθος, ο λαμπαδάριος τότε του πατριαρχικού ναού Γρηγόριος και ο ψάλτης

Χουρμούζιος μεθόδευσαν ή συστηματοποίησαν τα σημάδια με τέτοιον τρόπο ώστε να είναι ευκολότερη η εκμάθηση με τελικό ζητούμενο το τέλειο ψάλσιμο.

Ας γνωρίσουμε, λοιπόν, τα τρία βασικότερα σημάδια της.

Το ίσον (εικ. 20) που μας ζητάει να παραμείνουμε στον ίδιο φθόγγο.

Το ολίγον (εικ. 21) που μας ζητάει να ανέβουμε μια φωνή.

Η απόστροφος (εικ. 22) που μας καλεί να κατεβούμε μια φωνή.

Πρόγραμμα εξοικείωσης με τους χαρακτήρες ποσότητας

Το πρόγραμμα αυτό είναι ένα μέσο με το οποίο οι μικροί επισκέπτες θα προσεγγίζουν ψυχαγωγικά το περιεχόμενο της ενότητας αυτής, στα πλαίσια εκπαιδευτικών προγραμμάτων σχολείων κλπ. Συγκεκριμένα, είναι ένα παζλ στο οποίο περιέχονται σε όλοι οι χαρακτήρες, τα ονόματα και οι ποσότητες της ψαλτικής τέχνης. Οι μικροί μας φίλοι, αφού έχουν κάνει μια προετοιμασία στο σχολείο (π.χ. στο μάθημα της μουσικής), καλούνται να βάλουν στη σωστή σειρά τα κομμάτια ανάλογα με το πώς ονομάζονται, το σχήμα τους και το πόσο ανεβαίνουν, κατεβαίνουν ή μένουν στον ίδιο τόνο. Αυτό απευθύνεται σε μαθητές γυμνασίου-λυκείου και αποτελεί έμπνευσή μου, η οποία προήλθε από την πρόταση του καθηγητή Γρηγορίου Στάθη για εισαγωγή της ψαλτικής τέχνης σε κάποια τάξη της Μέσης Εκπαίδευσης (Ερωταποκρίσεις και Ακριβολογήματα της Ψαλτικής Τέχνης εν έτει σωτηρίω 2012, σελ. 220, Αθήνα 2015).

Προδιαγραφές απόδοσης

Οι τέσσερις εικόνες των σημαντικών αυτών προσωπικοτήτων θα πρέπει να τοποθετηθούν αραιά, εφόσον παρουσιάζουν πρόσωπα που έδρασαν σε διαφορετικές χρονικές περιόδους, δίνοντας παράλληλα χώρο για τα κείμενα-λεζάντες που θα τα συνοδεύουν. Επίσης, το κείμενο που αφορά στη Νέα Μέθοδο θα πρέπει να παρουσιαστεί σε συνέχεια του σημαντικού προσώπου του Γρηγορίου Πρωτοψάλτη, άρα θα πρέπει να βρίσκεται σε κοντινή απόσταση με το κείμενο-λεζάντα του Γρηγορίου. Επιπλέον, για το εκπαιδευτικό πρόγραμμα εξοικείωσης θα πρότεινα την -ανα τρία παιδιά -λειτουργία του ως διαγωνισμού ταχύτητας, τα αποτελέσματα του οποίου θα γνωστοποιηθούν στο τέλος της περιήγησης και θα χαρίσουν δώρα στους νικητές και στους συμμετέχοντες. Τέλος, τα τρία βασικά σημάδια θα μπορούσαν να «αποτυπωθούν» στον επισκέπτη είτε με το είδος της γραμματοσειράς είτε με τη θέση τους στο χώρο, δίνοντας και παιδευτική διάσταση σε αυτήν την έκθεση ψαλτικής τέχνης.

Ενότητα 3: «Από το χθες ως το σήμερα»

Ο τίτλος της ενότητας φανερώνει τι θα επακολουθήσει. Παραπέμπει σε ιστορική αναδρομή μέσω τεκμηριωμένων πηγών και σε επιμέρους παράγοντες της ψαλτικής τέχνης. Είναι σύνηθες τα μουσεία να παρουσιάζουν εκθέσεις που συγκρίνουν το παρελθόν με το παρόν, μπαίνουν σε λεπτομέρειες ερμηνεύοντας ένα είδος τέχνης μέσα από ιστορικούς, κοινωνικούς και οικονομικούς παράγοντες και προσεγγίζουν την καθημερινότητα του καλλιτέχνη. Σε αυτήν την ενότητα, γίνεται αντιπαράθεση εικόνων του παρελθόντος και του παρόντος από τοιχογραφίες, μινιατούρες, αγιογραφίες, φωτογραφίες σε τομείς όπως η ενδυμασία, η θέση των ψαλτών στο ναό και η γραφή. Τρεις βασικές, λοιπόν, ομαδοποιήσεις εικόνων διαμορφώνουν τρεις θεματικές υποενότητες οι οποίες επιδιώκουν κάθε φορά να αναδείξουν και μια διαφορετική οπτική της ψαλτικής τέχνης. Πρώτη, η ενδυμασία, δηλαδή ποια ήταν τα ρούχα που φορούσαν και ποια είναι τα ρούχα που φορούν στις μέρες μας. Δεύτερη, η θέση, ποια ήταν η θέση των ψαλτών στο παρελθόν και ποια στο παρόν. Τέλος, η γραφή, ποιος ο τρόπος γραφής και ποια υλικά χρησιμοποιούσαν τότε και ποια τώρα.

_Υλικό προς έκθεση

Τίτλος ενότητας

Υποενότητα 3α

Τίτλος υποενότητας «Πως ντύνονταν; πως ντύνονται;»

Εικόνες 23-28

Κείμενο ενότητας :

Αυτό που παρατηρούμε στις εικόνες του παρελθόντος που παρουσιάζουν ψάλτες είναι τα άμφια με τα ζωηρά χρώματα, τα περίεργα καπέλα και μια εικόνα προσώπου που μοιάζει σε ιερέα. Επιπλέον, ενδιαφέρον παρουσιάζει και η απεικόνιση ψαλτριών γυναικών κάτι που γίνεται και σήμερα σε κάποιες εκκλησίες. Στις εικόνες του σήμερα, βλέπουμε αλλαγή στην εμφάνιση με ένα απλό μαύρο ράσο, ενώ εξαίρεση θα μπορούσαμε να πούμε αποτελούν οι εκδηλώσεις εκτός θείων λειτουργιών στις οποίες βλέπουμε ράσα ψαλτών με μια μικρή «νότα» από τα παλιά.

Υποενότητα 3β

Τίτλος υποενότητας «Που βρίσκονταν; που βρίσκονται;»

Εικόνες 29-33

Κείμενο ενότητας :

Ο Πρωτοψάλτης βρίσκεται στο μέσο της Εκκλησίας. Αρχίζει την ψαλμωδία και ακολουθούν οι Δομέστικοι και οι Πριμικήριοι. Οι δυο Δομέστικοι βρίσκονται σε δυο χορούς (χορωδίες) και ψάλλουν μαζί με τον Πρωτοψάλτη. Οι δυο Πριμικήριοι ακολουθούν και αυτοί. (εικ.29-30)

Στη σημερινή εποχή οι Πατριαρχικοί χοροί αποτελούνται από : τον Άρχοντα Πρωτοψάλτη, τον Άρχοντα Λαμπαδάριο και τους δυο Δομέστικους με τους Κανονάρχες τους. Οι Κανονάρχες γυρίζουν τα νώτα στο αναλόγιο με το βιβλίο στα χέρια και το πρόσωπο στραμμένο προς τον ψάλτη. Ο βαθμός του Β΄ Δομέστιχου είναι η πρώτη βαθμίδα, το πρώτο σκαλί των Πατριαρχικών χορών που θα εξελιχθεί αργότερα διαδοχικά με την προαγωγή σε Α΄ Δομέστιχο, Λαμπαδάριο και Πρωτοψάλτη. (εικ.31)

Υποενότητα 3γ

Τίτλος υποενότητας «Πως έγραφαν; πως γράφουν;»

Εικόνες 34-39

Κείμενο ενότητας :

Η χειρόγραφη παράδοση που αφορά στην Ψαλτική Τέχνη αρχίζει στα μέσα του 10ου αιώνα. Οι περισσότεροι μελουργοί ήταν καλλιτέχνες κωδικογράφοι, κάτι που συνετέλεσε στην καλαισθησία των χειρογράφων. Στη συνέχεια, ξεκινάει η ψαλτική τυπογραφία με έντυπα βιβλία από το 1820 στο Βουκουρέστι, έκδοση που περιέχεται στην έκθεση(εικ. 13a-b). Στις μέρες μας, η γραφή βυζαντινής μουσικής γίνεται μέσω ηλεκτρονικού υπολογιστή γρήγορα, απλά, με όλες τις δυνατότητες που προσφέρει η τεχνολογία (εικ. 38-39).

_Προδιαγραφές απόδοσης

Σκοπός στην υποενότητα με τίτλο «πως ντύνονταν; πως ντύνονται;» είναι να αντιπαρατεθεί το ντύσιμο των ψαλτών του παρελθόντος και του παρόντος, άρα θα τοποθετηθούν οι εικόνες ανακατεμένες, ούτως ώστε να γίνει κάποια σύγκριση και να φανερωθεί η όποια εξέλιξη στον τομέα αυτό.

Το κείμενο που συνοδεύει την παραπάνω υποενότητα 3α καλό θα ήταν να τοποθετηθεί κοντά με τις εικόνες όπως έχει επισημανθεί και στο μουσειολογικό σκεπτικό.

Στη δεύτερη υποενότητα «που βρίσκονταν;που βρίσκονται;» δίνεται βάση στο παρελθόν (αφού το παρόν είναι λίγο πολύ γνωστό) με τη βοήθεια των εικόνων που έχουμε στη διάθεσή μας αλλά κυρίως του κειμένου του Μεγάλου Ευχολογίου, άρα θα μπορούσε η υποομάδα «που βρίσκονταν» να είναι σε πρώτο πλάνο σε σχέση με την άλλη υποομάδα «που βρίσκονται».

Στην τρίτη υποενότητα με τίτλο «πως έγραφαν;πως γράφουν;» θα παρουσιαστούν παρόν και παρελθόν ισάξια αφού αποτελούν μια άγνωστη πτυχή της ψαλτικής στους περισσότερους ανθρώπους. Συνεπώς, δεν θα ξεχωρίσει κάποια εικόνα από μια υποομάδα, αλλά θα τοποθετηθούν θεματικά, δηλαδή ανα μέθοδο γραφής (κωδικογράφοι- τυπογραφία- ψηφιακή γραφή).

3.4.5. Κατακλείδα.

_Περιεχόμενο

Η περιήγηση φτάνει στο τέλος της στο σημείο αυτό, παρ' αυτά βλέπουμε μια μινιατούρα από χειρόγραφο του Αγίου Όρους με ψάλτες οι οποίοι είναι ντυμένοι με την ενδυμασία που φορούσαν την εποχή εκείνη (εικ. 40). Με αυτή την μινιατούρα ο συγγραφέας δείχνει πόσο πρόσεχαν την αισθητική των χειρογράφων και έδιναν και μια εικαστική διάσταση στο έργο τους. Στη συνέχεια, βλέπουμε άλλη μινιατούρα πάλι από χειρόγραφο του Αγίου Όρους με το Χριστό, ο οποίος κρατάει ειλητήριο – πιθανόν- και με το άλλο χέρι ευλογεί (εικ. 41). Τέλος, κλείνουμε την περιήγησή μας με ένα «έξωθεν» (όχι εκκλησιαστικό) όπως λέγεται άκουσμα που λέγεται «Έλπιζα και πάλι ελπίζω» του Γρηγορίου Πρωτοψάλτη.

_Υλικό προς έκθεση

Κείμενο:

Πέρ' από νόμους και κανόνες, και βέβαια πέρ' απ' την καλή – και κάθε φορά καλύτερη- γνώση της θεωρίας και της πράξης της Ψαλτικής Τέχνης, της ερμηνείας δηλαδή της σημειογραφίας, είναι και άλλα πράγματα που πρέπει να προσέχεις. Και πρώτο και καλύτερο το ποίημα που ψέλνεις: τα λόγια των ψαλμών και των τροπαρίων. Αυτά τα γράψαν μεγάλοι ποιητές- υμνογράφοι, που είχαν βιωματική σχέση με τον Θεό και τους αγίους και τιμούνται και οι ίδιοι ως άγιοι. Οι ύμνοι έχουν νοήματα υψηλά γραμμένα με μέτρα και αρμονία και ρυθμό και με εξαισίες λέξεις, για να εκφράσουν την πάσα θεολογία μας. Κι ήρθαν οι άλλοι ποιητές, οι μελοποιοί, κι έδωσαν φτερά στην κάθε λέξη, να πετάνε ψηλά, να φτάσουν στα ουράνια, όπου είναι σκαλωμένη κι η πίστη μας. Και πρέπει να 'ρθεις μετά και εσύ, ο κάθε ψάλτης, με δέος και με σεβασμό σ' αυτό το πλησίασμά σου με την τίμια παράδοση, να φυσήξεις πνοή με την καρδιά σου, να φτερουγούν οι ύμνοι μέσα στο ναό, και να 'ναι περιήχημα από τη γη ως τον ουρανό. Για να το καταφέρεις θέλει δουλεία πολλή, και άσκηση πολλή να κουβεντιάσεις με την ψυχή σου και να την προσέχεις. Γιατί η ψυχή σου ψέλνει με τα χείλια σου. Κι όσο πιο όσια βιωτή έχει ο ψάλτης τόσο καλύτερα ψέλνει. Γιατί ξέρει ότι ψέλνει για το Θεό και τους αγίους του, και για τους αδελφούς του μέσα στην εκκλησία και ύστερα για τον ίδιο και την τάλαινα ψυχή του.

Εικόνες 40-41

Ήχος «Έλπίζα και πάλι ελπίζω»

_Προδιαγραφές απόδοσης

Η κατακλείδα θα πρέπει να είναι με τέτοιο τρόπο σχεδιασμένη ώστε να μείνει εντυπωμένη στο επισκέπτη, άρα θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί περίτεχνος φωτισμός, έντονα χρώματα στο φόντο, καλαίσθητη γραμματοσειρά στο κείμενο κλπ.

Οι δυο μινιατούρες θα πρέπει να υποβληθούν σε μεγέθυνση ώστε να είναι ορατές οι λεπτομέρειές τους που συγκεντρώνουν όλο το νόημα στην προκειμένη περίπτωση.

Ο ήχος που περιλαμβάνεται στην τελευταία ενότητα αποτελεί το «αντίδωρο» στους περιηγητές που συμμετείχαν στην εμπειρία αυτή. Επιπλέον, είναι ένα ομαλό πέρασμα -λόγω του οικείου ακούσματος μεν βυζαντινού δε- στον «έξω κόσμο», συνεπώς πρέπει να ακούγεται σε μέτρια προς χαμηλή ένταση και σε επαναλαμβανόμενο πρόγραμμα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αναστασίου, Γρ. (2012). Πανόραμα της Ψαλτικής Τέχνης, Συμβολή στο 30ο ετήσιο επιμορφωτικό σεμινάριο του σωματείου διπλωματούχων ξεναγών με θέμα: Χριστιανισμός, όψεις και αναγνώσεις. Αποκωδικοποιώντας την ταυτότητα μιας θρησκείας 2000 ετών, 21 Φεβρουαρίου 2012.

Αναστασίου, Γρ. (2013). Προθεωρία της Ψαλτικής Τέχνης, Θεωρητικές σημειώσεις, μουσικά γυμνάσματα και απλά μέλη για τα εισαγωγικά μαθήματα στην Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης. Αθήνα: Έκδοση περιορισμένης κυκλοφορίας (εκτός εμπορίου) της ενοριακής σχολής Βυζαντινής Μουσικής Αγίας Μαρίνης Άνω Ιλισσίων

Δαμηλάτη, Κ. (2013). Σημειώσεις για το μάθημα «Σχεδιασμός εκθέσεων 2»

Διαπανεπιστημιακή συνεργασία, Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, La Trobe University Melbourne. Ελληνική Ψαλτική Τέχνη, Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Μελοποιία. National Centre for Hellenic Studies and Research, La Trobe University. Australia 25 September – 7 October 2002

Παπαδόπουλος, Γ. (1904), Ιστορική επισκόπησης της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής από των αποστολικών χρόνων μέχρι των καθ' ημάς (1-1900 μ.Χ), Εκδόσεις "Τέρτιος", Κατερίνη.

Στάθης, Γρ.(2012). Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης: Ερωταποκρίσεις και Ακρίβεια της Ψαλτικής Τέχνης, στο Ε΄ Διεθνές Συνέδριο Μουσικολογικό και Ψαλτικό, Αθήνα, 13-15 Δεκεμβρίου 2012.

Τζώνος, Π. (2013). Μουσείο και Μουσειακή Έκθεση. Θεωρία και Πράξη, Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Εντευκτηρίου

Τζώρτζη, Κ. (2010). Η Χωρική Αρχιτεκτονική των Μουσείων. Αθήνα: Εκδόσεις Καλειδοσκόπιο

Τζώρτζη, Κ. (2013). Ο Χώρος στο Μουσείο: Η Αρχιτεκτονική συναντά τη Μουσειολογία, Αθήνα: Εκδόσεις ΠΙΟΠ

Μαυρούδης, Π. (2007). Η Ελληνορθόδοξη Θρησκευτική Μουσική Τέχνη, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Μακεδονικό Ωδείο

Εφημερίδα Καθημερινή, Επτά Ημέρες (1995). Εκκλησιαστική Μελουργία: Η Πάντερπνη Ηχητική Έκφραση της Ορθόδοξης Λατρείας

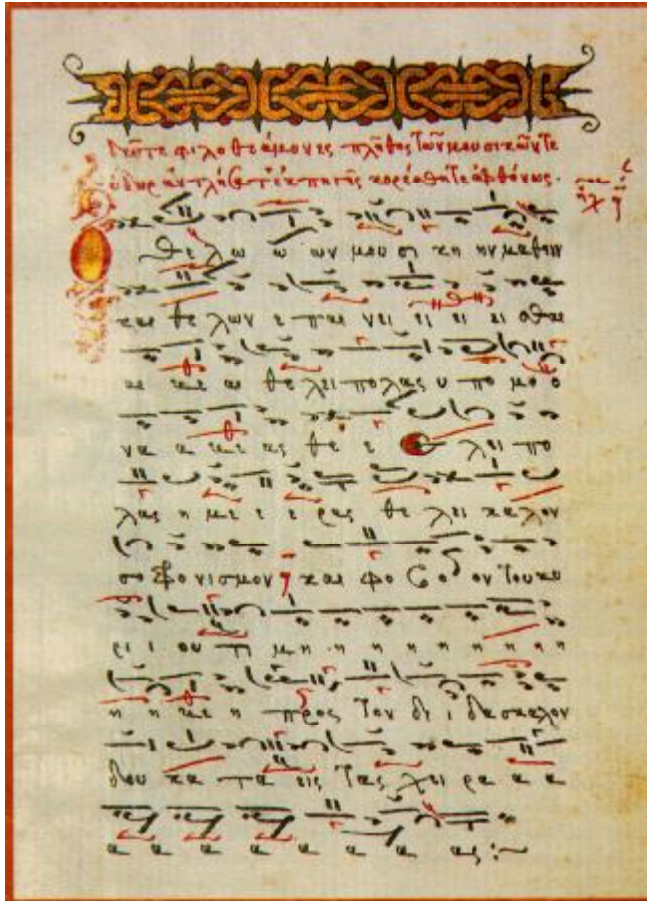
Πηγές από το Διαδίκτυο

1. Βίοι ψαλτών κείμενα-λεζάντες, (www.e-kere.gr τελευταία πρόσβαση στις 7/3/2016)
2. Σερέτη, Μ. (2015), «Σύντομη παρουσίαση του στοιχείου Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς», <http://ayla.culture.gr/>.
3. Εικόνες περγαμηνών, χαρτών και εντύπων 3-14, <http://pergamons.lib.uoa.gr/dl/navigation> (τελευταία πρόσβαση στις 7/3/2016)
4. Εικόνα 16, www.megarevma.gr (τελευταία πρόσβαση στις 7/3/2016)
5. Ηχητικό κατακλείδας, <https://www.youtube.com/watch?v=94To6OANKHc> (τελευταία πρόσβαση στις 7/3/2016)
6. Κείμενο ενότητας 3β , «Ευχόλογιον το Μέγα»
7. Κείμενο λεζάντα Ψάχου, Φυλλάδιο Ημερίδας για τον Κων/νο Ψάχο
8. Εικόνα 17, www.ec-patr.net (τελευταία πρόσβαση στις 7/3/2016)
9. Εικόνα 19, Παναρμόνιον Εστίας Νέας Σμύρνης
10. Εικόνα 23, www.saint.gr (τελευταία πρόσβαση στις 7/3/2016)
11. Εικόνα 27, www.xiton.gr (τελευταία πρόσβαση στις 7/3/2016)
12. Εικόνα 28, www.ibyzmusic.gr (τελευταία πρόσβαση στις 7/3/2016)
13. Εικόνα 29, www.analogion.gr (τελευταία πρόσβαση στις 7/3/2016)

14. Εικόνα 31, www.fanarion.blogspot.com (τελευταία πρόσβαση στις 7/3/2016)
15. Εικόνα 36, www.typography-museum.gr (τελευταία πρόσβαση στις 7/3/2016)
16. Εικόνα 39, Πρόγραμμα γραφής βυζαντινής μουσικής «Μουσικά Κείμενα»

Παράρτημα

- **Εικόνα 1**



- **Εικόνα 2**

«Ὁ θέλων μουσικὴν μαθεῖν καὶ θέλων ἐπαινεῖσθαι,
θέλει πολλὰς ὑπομονάς, θέλει πολλὰς ἡμέρας,
θέλει καλὸν σωφρονισμὸν καὶ φόβον τοῦ Κυρίου,
τιμὴν πρὸς τὸν διδάσκαλον, δουκᾶτα εἰς τὰς χεῖρας,
τότε νὰ μάθῃ ὁ μαθητὴς καὶ τέλειος νὰ γένη».

Παναγιώτης Χρυσάφης ὁ Νέος (6^{ος} ἡμ. 17ου αἰ.)

- **Εικόνα 3a**



- **Εικόνα 3b**



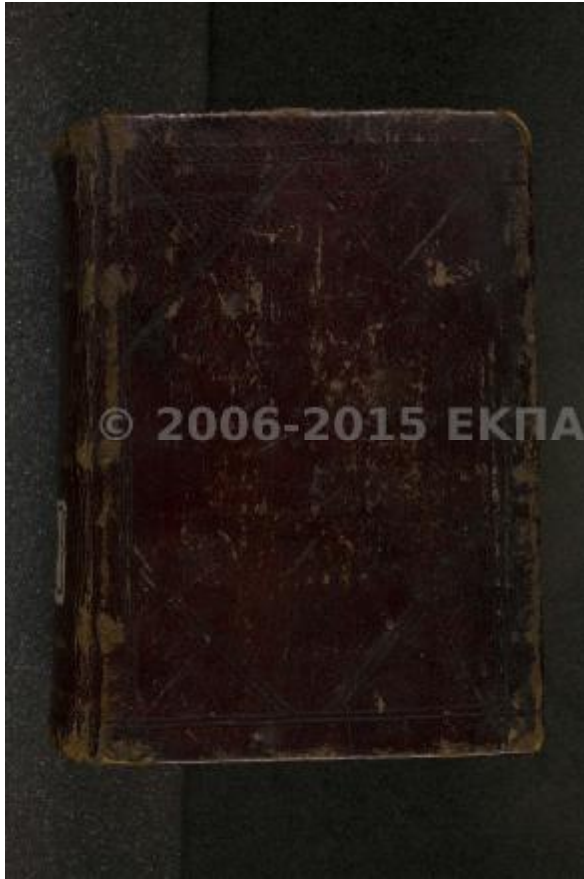
- **Εικόνα 4α**



• Εικόνα 4b



· Εικόνα 5a



- **Εικόνα 6a**



• Εικόνα 5b



- **Εικόνα 6a**



- **Εικόνα 6b**



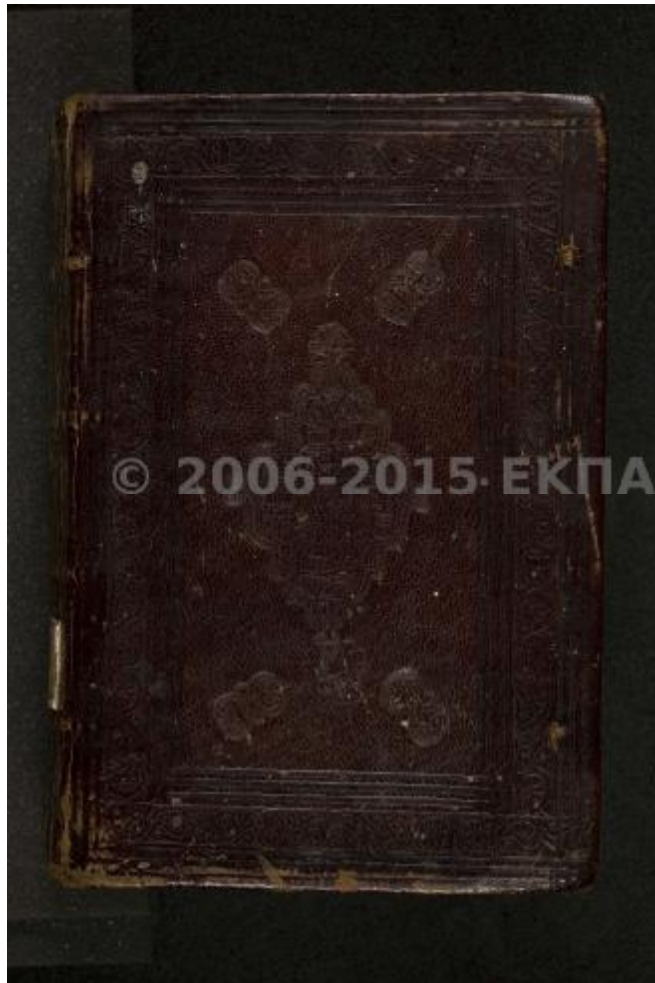
• Εικόνα 7a



• Εικόνα 7b



- Εικόνα 8a



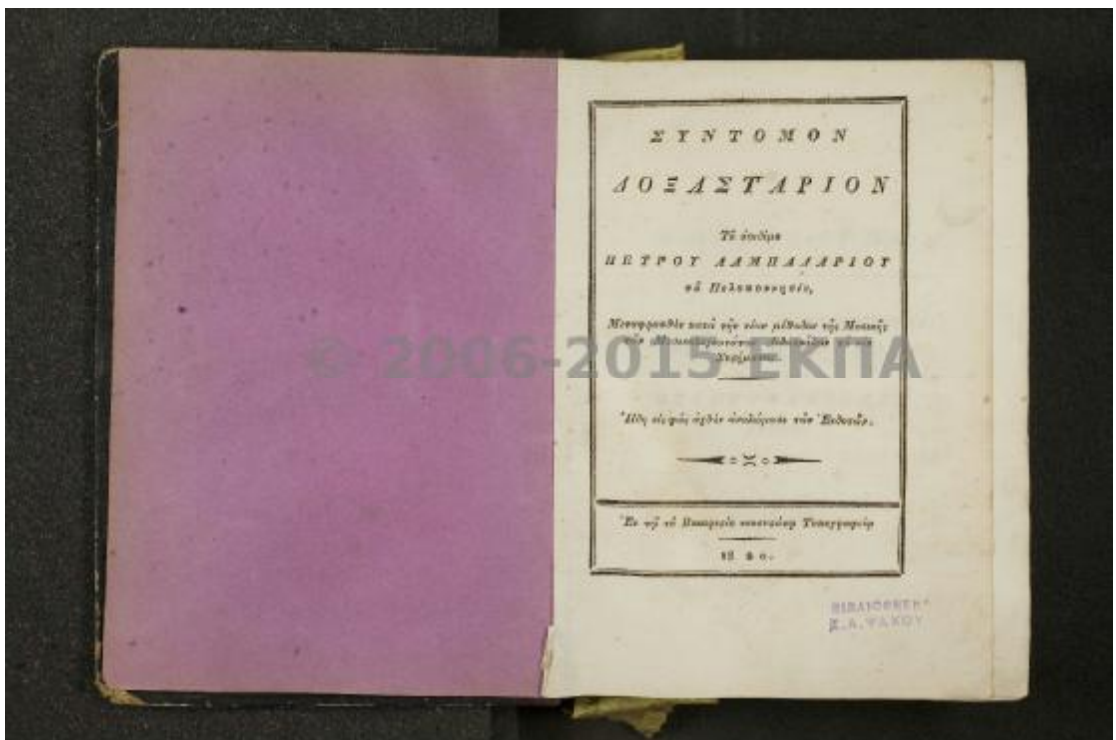
• Εικόνα 8b



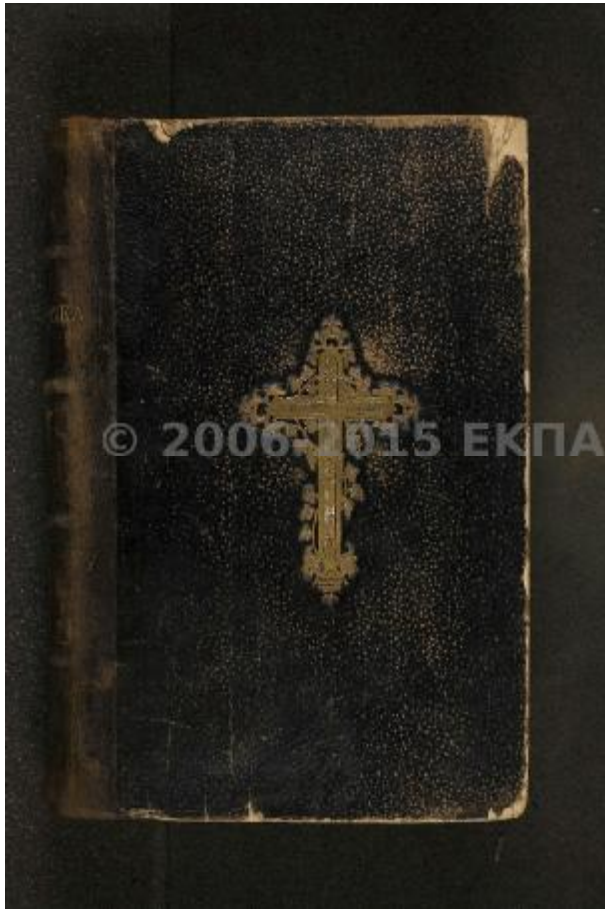
• Εικόνα 9a



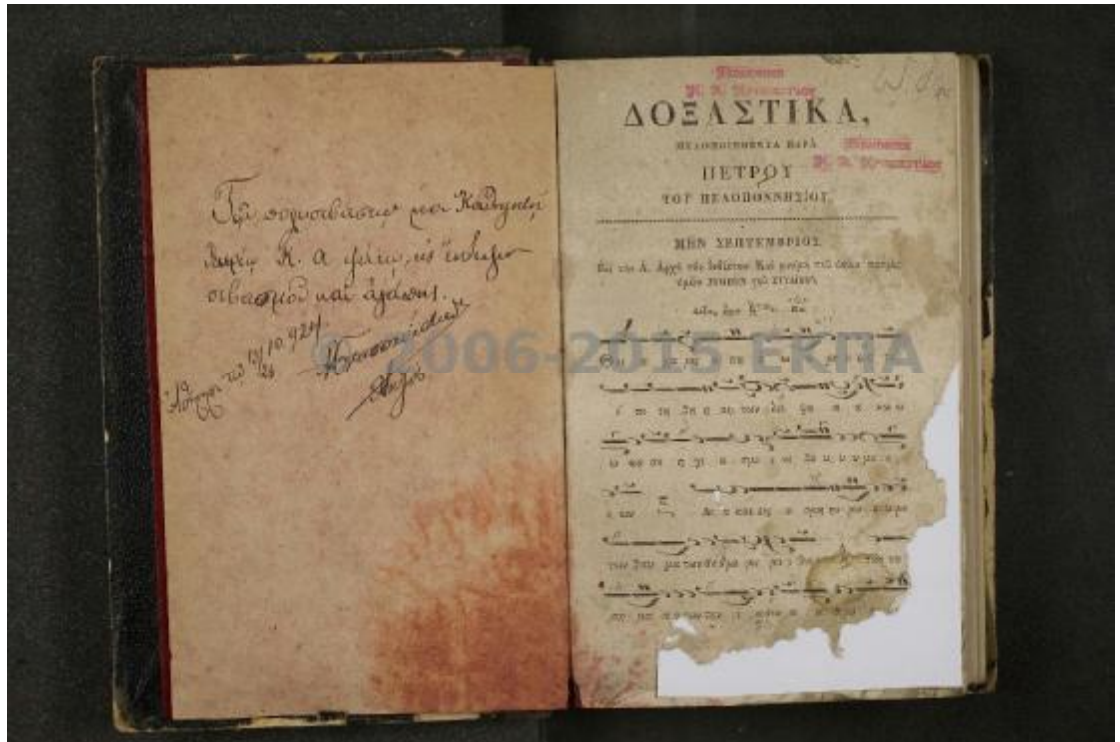
• Εικόνα 9b



- **Εικόνα 10a**



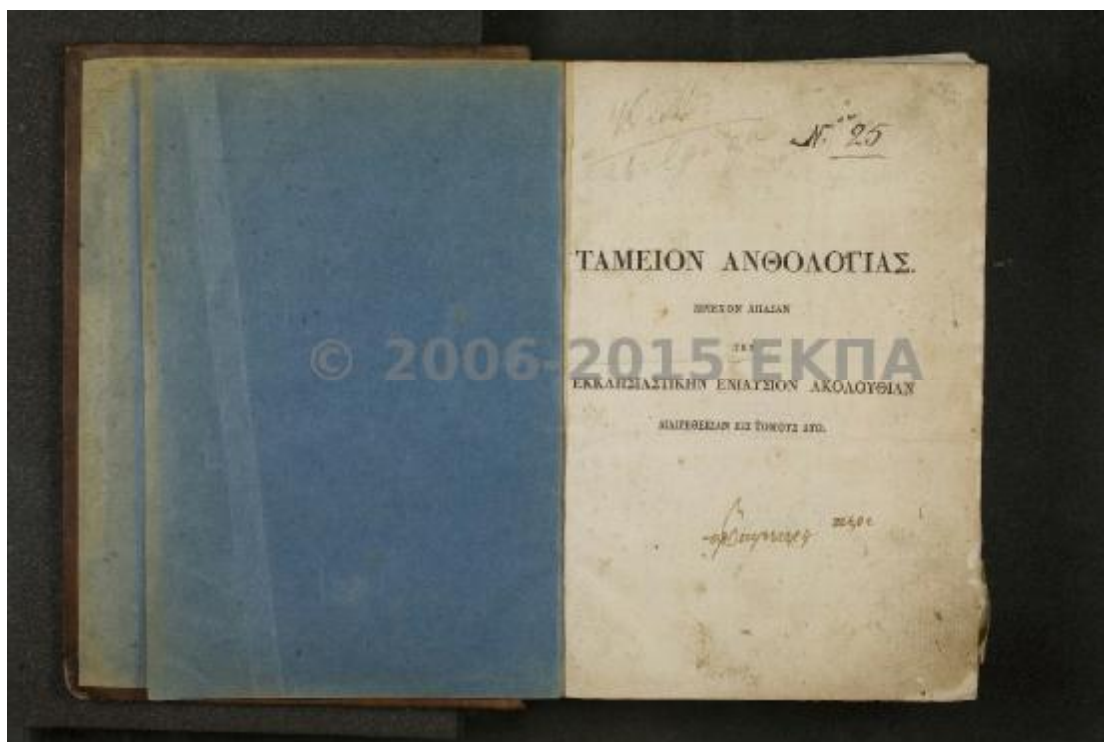
- **Εικόνα 10b**



• Εικόνα 11α



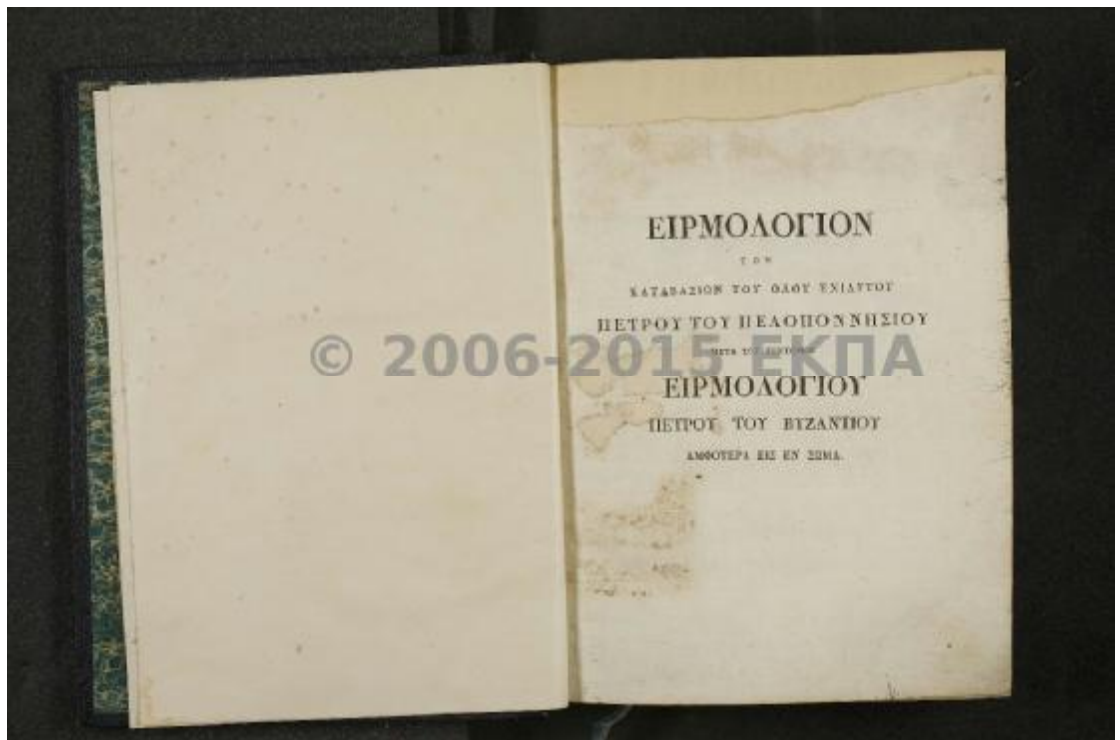
- Εικόνα 11b



- Εικόνα 12a



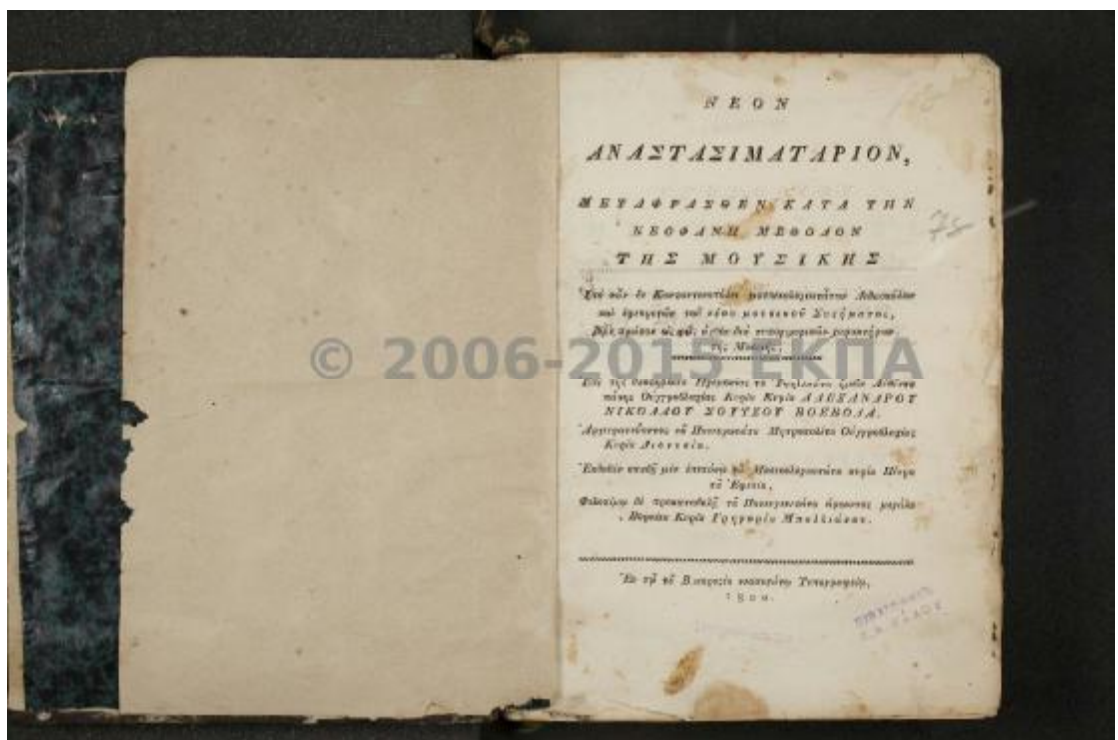
· Εικόνα 12b



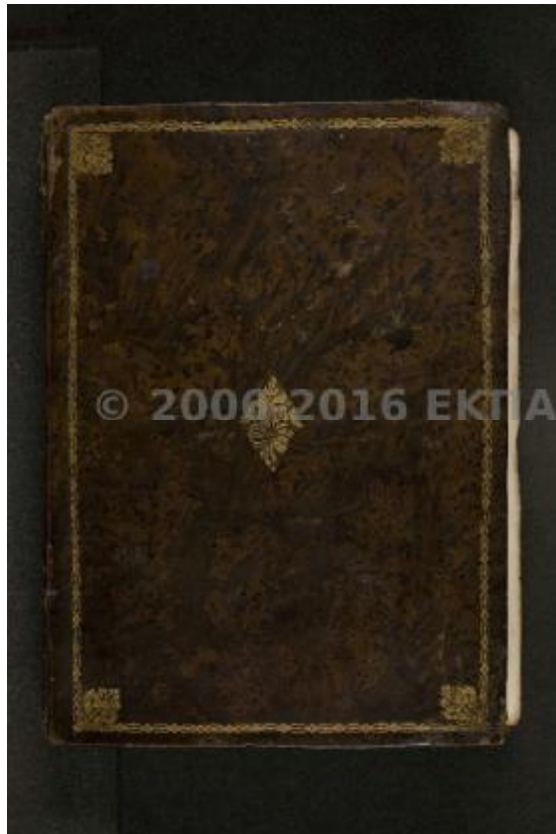
· Εικόνα 13α



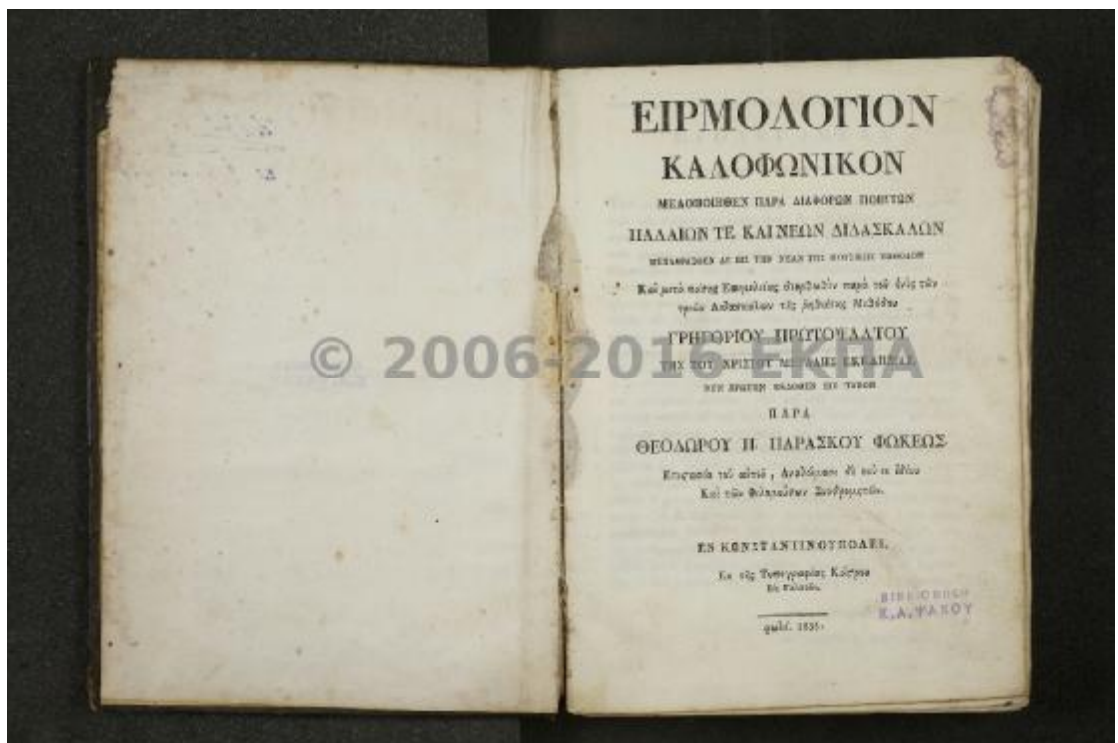
· Εικόνα 13β



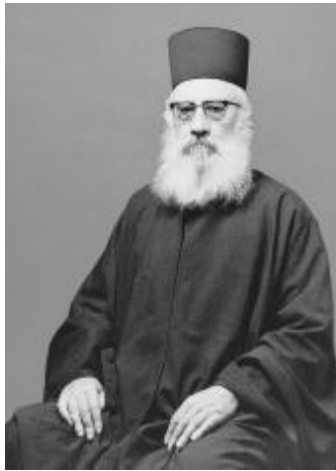
· **Εικόνα 14a**



• Εικόνα 14b



- **Εικόνα 15**



- **Εικόνα 16**



- **Εικόνα 17**



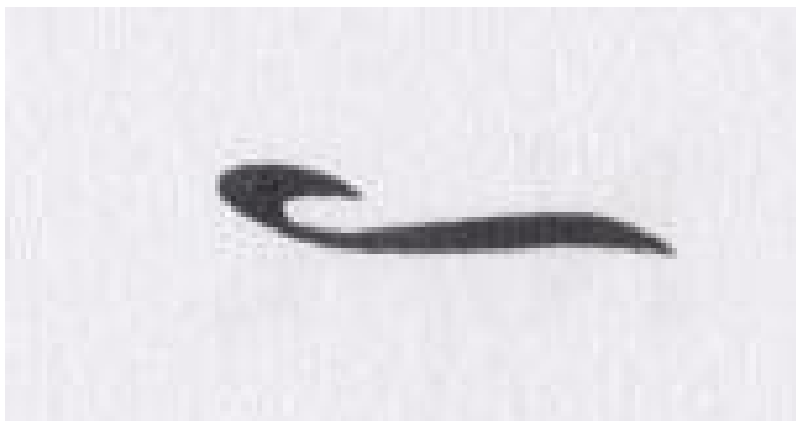
· **Εικόνα 18**



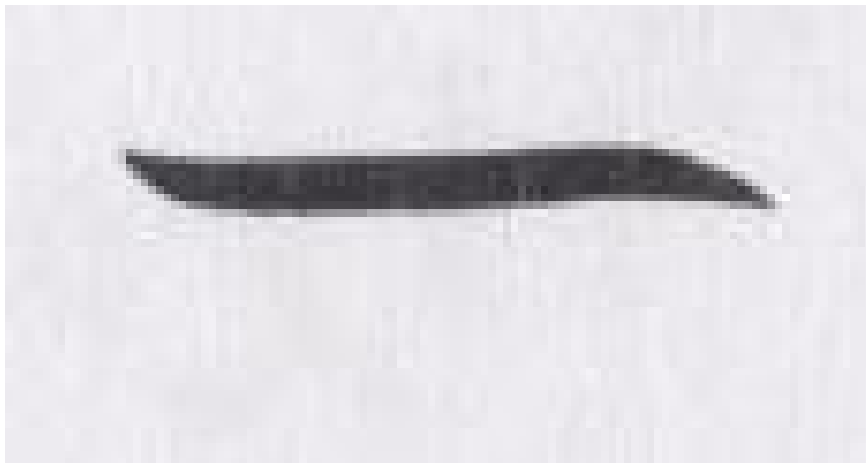
· **Εικόνα 19**



· **Εικόνα 20**



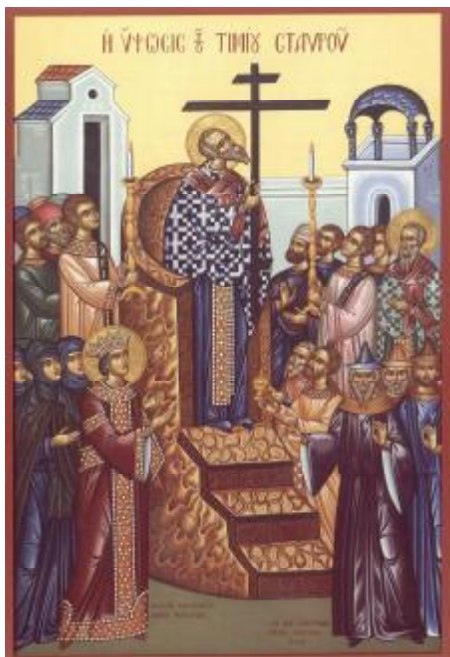
- **Εικόνα 21**



- **Εικόνα 22**



· **Εικόνα 23**



· **Εικόνα 24**



· **Εικόνα 25**



· **Εικόνα 26**



· **Εικόνα 27**



· **Εικόνα 28**



· **Εικόνα 29**



· **Εικόνα 30**



· **Εικόνα 31**



· **Εικόνα 32**



· **Εικόνα 33**



· **Εικόνα 34**



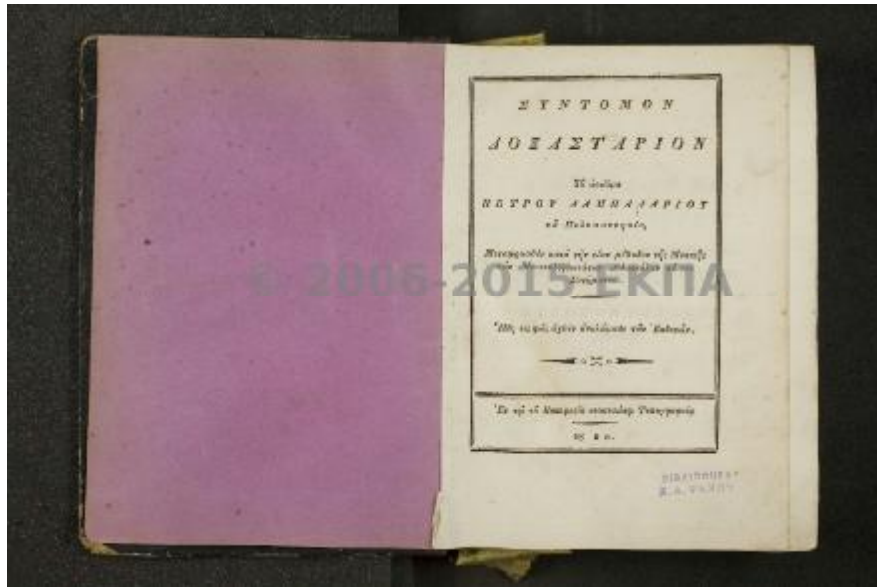
· **Εικόνα 35**



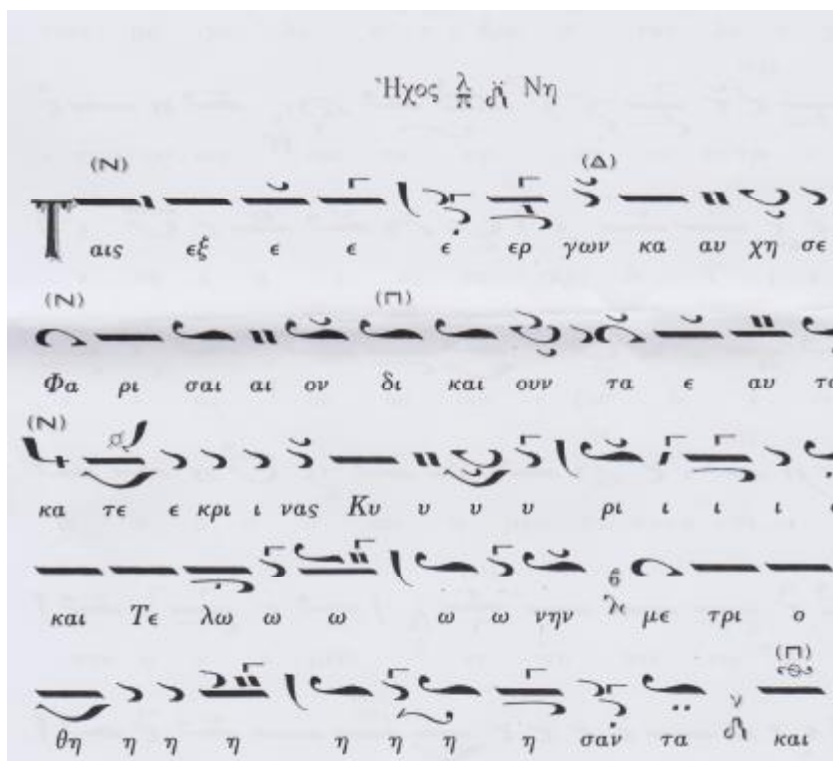
· **Εικόνα 36**



· **Εικόνα 37**



· Εικόνα 38



· Εικόνα 39



- **Εικόνα 40**



- **Εικόνα 41**

