



ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΟΙ ΦΩΝΕΣ ΤΩΝ ΕΥΝΟΥΧΩΝ
ΣΤΗΝ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΤΗΣ ΨΑΛΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΠΡΩΤΟΣ ΤΟΜΟΣ
ΕΘΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ/ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

του φοιτητή

Γεωργιάδη Γεώργιου

ΑΕΜ: 1816

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ: Μαρία Αλεξάνδρου, αναπληρώτρια καθηγήτρια

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

ΙΟΥΛΙΟΣ 2022

Για τον Άγιο Στυλιανό

Εικόνα εξωφύλλου: <https://www.auth.gr/logo/> (28/9/2021).

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Οι σπουδές μου πάνω στην μουσική άρχισαν από πολύ μικρή ηλικία και συγκεκριμένα από την ηλικία των τρεισήμισι. Ο πατέρας μου ήταν εκείνος που με παρότρυνε πάνω σε αυτό το αντικείμενο, προσφέροντάς μου πολλά μουσικά ερεθίσματα. Μετά από δύο χρόνια μουσικής προπαιδείας, γράφτηκα στην τάξη πιάνου, στην ηλικία των έξι. Έναν χρόνο αργότερα, εντάχθηκα στην αξιόλογη Παιδική Χορωδία Αγίας Τριάδος Θεσσαλονίκης, της οποίας ήμουν σταθερό μέλος για πάνω από δέκα χρόνια. Μέσα από την καλλιέργεια της φωνής, αγάπησα περισσότερο το τραγούδι, ενώ παράλληλα με το ευρύ χορωδιακό ρεπερτόριο, εξοικειώθηκα σταδιακά και με την βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική, μέσα από την ενεργή συμμετοχή της χορωδίας στην δεύτερη Θεία Λειτουργία κάθε Κυριακής.

Στα χρόνια που ακολούθησαν μετά το σχολείο, η φοίτησή μου στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, μού κέντρισε ακόμα περισσότερο το ενδιαφέρον για τον κλάδο της εθνομουσικολογίας και της βυζαντινής μουσικολογίας. Η επαφή μου με τα μαθήματα της Βυζαντινής Μουσικής, όπως αυτά της Θεωρίας και Πράξης της Ψαλτικής Τέχνης, της Παλαιογραφίας Βυζαντινής Μουσικής, της Ιστορίας και Μορφολογίας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Μουσικής και άλλων, με ώθησαν στο να συνειδητοποιήσω βαθιά πόσους θησαυρούς κρύβει η εκκλησιαστική μουσική μας παράδοση. Παράλληλα, έχοντας ο ίδιος το φωνητικό ρετζίστρο ενός κόντρα τενόρου και εντυπωσιασμένος από το γεγονός πως στην Ορθόδοξη Εκκλησία του Βυζαντίου συμμετείχαν και επαγγελματίες ευνούχοι ψάλτες, όπως ακριβώς έγινε αργότερα στη Δύση με τους *castrati*, όλα αυτά αποτέλεσαν την αφορμή ώστε να επιλέξω αυτό το θέμα για την εκπόνηση της διπλωματικής μου εργασίας και να διερευνήσω περαιτέρω αυτό το ιδιαίζον ζήτημα.

Για όλους, λοιπόν, αυτούς τους λόγους, επέλεξα το παραπάνω θέμα της διπλωματικής μου εργασίας, για την ολοκλήρωση των προπτυχιακών σπουδών μου, στην οποία, αφού κάνω πρώτα μία ιατρική και ιστορική αναφορά στο ζήτημα του ευνουχισμού γενικότερα, επικεντρώνομαι στους ευνούχους ψάλτες του Βυζαντίου, αναλύοντας τις μεθόδους της φωνητικής τους καλλιέργειας, το πως εντάσσονταν στην ορθόδοξη λατρεία, ενώ παράλληλα γίνεται ένας συσχετισμός με τους αντίστοιχους *castrati* της Εκκλησίας της Δύσεως μετά το Σχίσμα. Παράλληλα, έρχομαι σε επαφή με το ψαλτικό ρεπερτόριο των ευνούχων, μέσα από την μελέτη και μουσικολογική ανάλυση - με αντιπαραβολή πηγών - του μαθήματος «Νυν προφητική πρόρρησις» του ευνούχου Πρωτοψάλτη Φιλανθρωπινού, που είχε γραφτεί για την Δεσποτική Εορτή των Χριστουγέννων.

Στο σημείο αυτό, θα ήθελα να εκφράσω ιδιαίτερες ευχαριστίες και ευγνωμοσύνη προς την καθηγήτριά μου, Μαρία Αλεξάνδρου, για την αμέριστη συμπαράσταση, την συνεχή επίβλεψη και βοήθεια που μου προσέφερε για την διεξαγωγή αυτής της εργασίας. Τέλος, η παρούσα έρευνα θα ήταν αδύνατο να υλοποιηθεί, χωρίς την πολύτιμη υποστήριξη της οικογένειάς μου, καθώς και του φιλικού μου περίγυρου.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος.....	2
Περιεχόμενα.....	3
Βραχυγραφίες.....	5

Α΄ ΜΕΡΟΣ

1. Εισαγωγή.....	6
2. Η πρακτική του ευνουχισμού.....	13
2.1. Τα αίτια του ευνουχισμού.....	13
2.2. Ο ευνουχισμός ως ιατρική πράξη.....	14
2.3. Σωματικές συνέπειες του ευνουχισμού.....	15
3. Οι ευνούχοι στο πέρασμα της ιστορίας.....	17
3.1. Οι ευνούχοι στους προχριστιανικούς πολιτισμούς.....	17
3.2. Οι ευνούχοι στην ιστορία της ανατολικής βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής.....	19
3.2.1. Το σύστημα εκπαίδευσης των νεαρών ευνούχων της Ανατολής.....	19
3.2.2. Η συμμετοχή των επαγγελματιών ευνούχων στην εκκλησιαστική λατρεία της Ανατολής.....	23
3.2.3. Καταγεγραμμένοι ευνούχοι ψάλτες στην βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική παράδοση.....	26
3.2.4. Ο ευνούχος Πρωτοψάλτης Φιλανθρωπινός.....	28
3.2.5. Το τέλος των ευνούχων στην βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική παράδοση.....	29
3.3. Οι ευνούχοι στην ιστορία της δυτικής ευρωπαϊκής εκκλησιαστικής μουσικής.....	31
3.3.1. Η μετάβαση των ευνούχων στη Δύση.....	31
3.3.2. Το σύστημα εκπαίδευσης των νεαρών ευνούχων της Δύσης.....	33
3.3.3. Η συμμετοχή των επαγγελματιών ευνούχων στην εκκλησιαστική λατρεία της Δύσης.....	37
3.3.4. Οι ευνούχοι στην κοσμική όπερα.....	39

Β΄ ΜΕΡΟΣ

4. Το καλοφωνικό μάθημα «Νυν προφητική πρόρρησις» του ευνούχου Πρωτοψάλτη Φιλανθρωπινού.....	43
4.1. «Νυν προφητική πρόρρησις»: εισαγωγή.....	43
4.2. Αντιπαραβολή πηγών για το μάθημα «Νυν προφητική πρόρρησις».....τ. Β΄, 4	
4.3. Μουσικολογική ανάλυση του μαθήματος «Νυν προφητική πρόρρησις».....	45

Γ΄ ΜΕΡΟΣ

5. Γενικά συμπεράσματα.....	50
6. Βιβλιογραφία.....	53
7. Επίλογος.....	55

ΒΡΑΧΥΓΡΑΦΙΕΣ

Οι παρακάτω βραχυγραφίες εμφανίζονται στους δύο τόμους της παρούσης εργασίας:

σ. → σελίδα, -ες

βλ. → βλέπε

υποσημ. → υποσημείωση, -εις

π.χ. → παραδείγματος χάρη

ο.π. → όπως παραπάνω

επιμ. → επιμέλεια

εκδ. → έκδοση

π.Χ. → προ Χριστού

μ.Χ. → μετά Χριστόν

π.μ. → προ μεσημβρίας

μ.μ. → μετά μεσημβρίας

χφο → χειρόγραφο

Ζακ. → Ζακύνθου ή Ζακυνθινού

Μ.Π.Τ. → Μετόχιον Παναγίου Τάφου

Ε.Β.Ε. → Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος

Par. Gr. → Parisinus Graecus

φ. → φύλλο

φ. → φωνή, -ές

r. → recto

v. → verso

κ. → κώλον

αρ. χρ. → αριθμός χρόνων

Α΄ ΜΕΡΟΣ

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Με την παρούσα διπλωματική εργασία πραγματεύομαι το ζήτημα των ευνούχων, και ειδικότερα τον ξεχωριστό τους ρόλο στην ψαλτική τέχνη της βυζαντινής, εκκλησιαστικής, μουσικής παράδοσης. Οι ευνούχοι ψάλτες αποτελούσαν ουσιαστικό ενεργό μέρος του βυζαντινού, ορθόδοξου κλήρου στο Βυζάντιο, μέχρι την Άλωση της Πόλης, το έτος 1453 μ.Χ. Με τις μοναδικές και προικισμένες από το Θεό φωνές τους προκαλούσαν το δέος και τον ανυπόκριτο θαυμασμό στο εκκλησίασμα της εποχής. Η ιατρική επέμβαση που τους καθόριζε για όλη τους τη ζωή, το απαιτητικό σύστημα εκπαίδευσής τους, με σκοπό να γίνουν άριστοι επαγγελματίες και πρότυπα φωνητικής τέχνης, η ακμή, αλλά και η εξαφάνιση της τάξης τους από την ορθόδοξη λατρεία και το πέρασμά τους στη Δύση με το τέλος της βυζαντινής αυτοκρατορίας, αποτελούν κάποια από τα θεμελιώδη αντικείμενα μελέτης για την συγγραφή αυτής της εργασίας.

Α΄. Γενικοί προβληματισμοί

Οι ευνούχοι αποτελούσαν πολύ σημαντικό και πολύτιμο κομμάτι της Ψαλτικής Τέχνης στο Βυζάντιο. Το ρεπερτόριό τους, μελισματικό και περίτεχνο φωνητικά, σε συνδυασμό με την απόκοσμη χροιά τους, θεωρείται ένα απάνθισμα για τους μελετητές μέχρι και σήμερα. Η μεγάλη φωνητική έκταση, οι ιδιαίτερες καλλιτεχνικές απαιτήσεις και η σπάνια εκφραστικότητα της φωνής τους, έδιναν την εντύπωση στους πιστούς πως κατά την διάρκεια των Ιερών Ακολουθιών ακουγόταν χορωδία αγγέλων. Παρόλο που ο ευνουχισμός ως πρακτική, ήταν συνδεδεμένος, στις πρωτόγονες ανθρώπινες κοινωνίες, με τις έννοιες της τιμωρίας και της υποδούλωσης, στο Βυζάντιο διενεργούνταν για τελείως διαφορετικό σκοπό. Η ιατρική αυτή επέμβαση σε νεαρά αγόρια ήταν το εισιτήριο για μία καλλιτεχνική πορεία υψηλών προδιαγραφών με πολλές αποδοχές και τιμές.

Βέβαια, για να φτάσει κανείς να αποκτήσει μία φωνή που να εντυπωσιάζει και να σαγηνεύει, έπρεπε να υπόκειται σε συστηματική προπόνηση και εξάσκηση, ώστε να μεγαλοουργήσει, αξιοποιώντας αυτό το Θείο Δώρο. Οι πολύωρες φωνητικές ασκήσεις, η πλήρης μουσικολογική επιμόρφωση των παιδιών, η εξοικείωση και η αποστήθιση του ψαλτικού ρεπερτορίου με όλους τους κανόνες θεωρίας και πράξης της Ψαλτικής ήταν κάποιες από τις δραστηριότητες που συνόδευαν για πολλά έτη τους νεαρούς ευνούχους σπουδαστές της Ψαλτικής Τέχνης. Φυσικά, πέρα από τα επαγγελματικά προσόντα, δεν θα μπορούσε να λείπει η πνευματική καλλιέργεια, η πίστη στον Θεό, η ταπεινοφροσύνη, η δοξολογία, η ευχαριστία, η αγάπη και η ομόνοια.

Οι οικογένειες των νεαρών αγοριών, που προορίζονταν να ακολουθήσουν αυτόν τον δρόμο, είχαν συνήθως οικονομικές δυσκολίες, ενώ σε άλλες περιπτώσεις ήταν παιδιά ορφανά. Σπανιότερα, πιο εύπορες, πολύτεχνες οικογένειες, δεχόντουσαν τον ευνουχισμό κάποιου από τα τέκνα τους. Κύριος σκοπός όλων αυτών ήταν η οικονομική ανέλιξη του αγοριού και κατά συνέπεια όλης της οικογένειας, οι κοινωνικές γνωριμίες, η δόξα και η επαφή με πρόσωπα της αυτοκρατορικής αυλής. Μία διαφορετική ζωή εκτεινόταν μπροστά σε αυτά τα παιδιά που έπαιρναν την μεγάλη απόφαση να

απαρνηθούν διά βίου τις ηδονές της σάρκας, αλλά και την απόκτηση δικών τους απογόνων.

Η επαφή μου με την Βυζαντινή Μουσική άρχισε κατά την φοίτησή μου στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Ταυτόχρονα, η ενασχόλησή μου με το τραγούδι με ώθησε ακόμα περισσότερο στο να επικεντρωθώ στην Ψαλτική Τέχνη, μια τόσο σπουδαία μουσική κληρονομιά που ζει μεταξύ τόσων αιώνων και εκτελείται με σεβασμό, χρησιμοποιώντας ως κύριο μουσικό όργανο την ανθρώπινη φωνή, το αρχαιότερο από όσα υπάρχουν στη φύση. Και ένα παραπάνω ειδικά για τους ευνούχους ψάλτες του Βυζαντίου, καθώς πρόκειται για ένα φαινόμενο τόσο ιδιαίτερο, μοναδικό, χωρίς να έχει διερευνηθεί απόλυτα στην χώρα μας σε ακαδημαϊκό επίπεδο.

Κατά την μελέτη της βιβλιογραφίας, παρατήρησα πως η πλειοψηφία των πληροφοριών ήταν στην αγγλική, πράγμα που έπαιξε ρόλο στο να γίνει χρονοβόρα η απορρόφηση και η αφομοίωση των γνώσεων για την συγγραφή των κεφαλαίων. Με μια πρώτη έρευνα, οι συνολικές πληροφορίες για τους *castrati* της Δύσεως ήταν πολυπληθέστερες, ωστόσο τα επιστημονικά συγγράμματα και άρθρα που εντόπισα για τους ευνούχους ψάλτες της Ανατολής, ήταν κάτι παραπάνω από ικανοποιητικά για να καλύψουν τις ανάγκες της εργασίας αυτής. Το μεγαλύτερο μέρος του υλικού αφορούσε τις προϋποθέσεις για να γίνει κάποιος ευνούχος, την αυτή καθ' αυτή ιατρική επέμβαση, τις μουσικοπαιδαγωγικές μεθόδους για την εκπαίδευση των ευνούχων, ιστορικά γεγονότα και πρόσωπα της εποχής της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, και τέλος μουσικά χειρόγραφα και εικονογραφικές πηγές.

Γενικότερα, πέρα από το θέμα της βιβλιογραφίας, αντιμετώπισα δυσκολίες και στο δεύτερο μέρος της εργασίας, όπου ασχολούμαι με το κομμάτι της μεταγραφής, «Νυν προφητική πρόρρησις» του ευνούχου Πρωτοψάλτη Φιλανθρωπινού. Τα ποικίλα σύμβολα της μεσοβυζαντινής σημειογραφίας, σε συνδυασμό με τον όγκο των χειρογράφων, απαιτούσαν κόπο, ανάγκη για εξοικείωση και πολύ προσεκτική καταγραφή του κομματιού, ώστε να γίνει η σωστή ταύτιση των σημαδιών και να εξαχθούν ουσιαστικά συμπεράσματα από την μουσικολογική ανάλυση. Το μάθημα «Παλαιογραφία της Βυζαντινής Μουσικής», που παρακολούθησα στο πλαίσιο των σπουδών μου, αποτέλεσε τον θεμέλιο λίθο, πάνω στον οποίο βασίστηκα για την διεκπεραίωση αυτής της επίπονης προσπάθειας, την οποία ελπίζω πως περάτωσα αξιοπρεπώς και με την πρέπουσα ποιότητα.

Κλείνοντας την ενότητα αυτή, θα ήθελα να αναφέρω συνοπτικά τους προσωπικούς μου στόχους για την συγγραφή της παρούσας εργασίας. Η εργασία αυτή αποσκοπεί στο να φανερώσει την αξία των ευνούχων και την συνεισφορά τους στο τελετουργικό τυπικό της ορθόδοξης εκκλησίας στο Βυζάντιο. Επιπλέον, στοχεύει στο να προσελκύσει ακόμα περισσότερο το ενδιαφέρον των επιστημονικών ερευνών πάνω σε αυτό το αντικείμενο, έτσι ώστε να επιτευχθεί διάδοση των γνώσεων για την δράση των ευνούχων στην βυζαντινή αυτοκρατορία. Ακόμη, η παρούσα εργασία μπορεί να λειτουργήσει ως ένα έναυσμα για μια πιο διεξοδική μουσικολογική μελέτη του ψαλτικού ρεπερτορίου των ευνούχων στο σύνολό του, αλλά και για εκτέλεση αυτού.

Β'. Μεθοδολογία

Το πρώτο και βασικό βήμα για την εκπόνηση αυτής της εργασίας ήταν η αναζήτηση βιβλιογραφίας για το πρώτο μέρος, όπου είναι καθαρά θεωρητικό. Μελέτησα και κατανόησα το επιστημονικό υλικό και στην συνέχεια προχώρησα σε αποδελτίωση των σημαντικότερων ιδεών της εκάστοτε επιστημονικής πηγής. Όταν πλέον συγκέντρωσα όλες τις απαραίτητες γνώσεις, το επόμενο βήμα ήταν ο καθορισμός της δομής της εργασίας, ώστε να γίνει η σωστή κατανομή του υλικού σε κεφάλαια και υποκεφάλαια. Κατόπιν, ξεκίνησα την συγγραφή του κάθε κεφαλαίου, με βάση τα επιστημονικά δεδομένα που συλλέχθηκαν για το καθένα από αυτά και κατόπιν εισήγαγα τις παραπομπές για κάθε πηγή (υπομνηματισμός).

Στο υλικό, πάνω στο οποίο στηρίχθηκε η παρούσα εργασία, συγκαταλέγονται διδακτορικές διατριβές, επιστημονικά βιβλία και άρθρα, λειτουργικά βιβλία, καθώς και ηλεκτρονικές πηγές. Ενδεικτικά, αναφέρονται μεταξύ αυτών η αξιοζήλευτη διατριβή της Ευαγγελίας Σπυράκου, με τίτλο «Οι χοροί ψαλτών κατά την Βυζαντινή Παράδοση», όπου αναφέρεται διεξοδικά στα χαρακτηριστικά του Βυζαντινού Χορωδιακού Συστήματος, τον ρόλο των Βυζαντινών ευνούχων ψαλτών σε αυτό, καθώς και την απαραίτητη μουσική εκπαίδευση και προετοιμασία τους, ώστε να εξελιχθούν σε επαγγελματίες της Ψαλτικής Τέχνης. Εξίσου χρήσιμο μού φάνηκε το ιδιαίτερο βιβλίο του Neil Moran, “Singers in late Byzantine and Slavonic paintings”, αλλά και το πολύ χρήσιμο άρθρο του ιδίου, “Byzantine castrati”, από όπου πήρα επιπλέον γνώσεις για τον Βυζαντινό Χορό, καθώς επίσης και για πολλά ιστορικά γεγονότα που συνδέονται με συγκεκριμένους ευνούχους της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, αλλά και για την επαφή και τον θαυμασμό των δυτικοευρωπαϊκών λαών για την ιδιαίτερη εκκλησιαστική μουσική του Βυζαντίου και ειδικά για τον σπάνιο ήχο της φωνής των ευνούχων ψαλτών. Πέραν αυτών, από τις συγκεκριμένες επιστημονικές πηγές έλαβα γνώσεις και για την σταδιακή εξαφάνιση των ευνούχων της Ανατολής κατά την παρακμή του Βυζαντίου και για την μετάβασή τους στη Δύση και κυρίως στην Ιταλία. Ακόμη, βασίστηκα στο διαφωτιστικό άρθρο της Μαριάννας Σιδερή, «Η ιστορία των τραγουδιστών του τρίτου φύλου», όπου αναφέρεται αναλυτικά στους ευνούχους της Δύσεως πάνω σε πολλές πτυχές της ζωής τους, όπως στο μουσικοεκπαιδευτικό τους σύστημα και τις συνθήκες διαβίωσής τους. Τέλος, το κατατοπιστικό άρθρο, “From Byzantium to Italy. Castrato singers from the 4th to the 20th centuries”, της Nanna Schiødt, από το οποίο άντλησα πληροφορίες για πολλά ζητήματα, όπως για τις σωματικές συνέπειες του ευνουχισμού, αλλά και ειδικότερα την επίδραση αυτής της πρακτικής στην ανάπτυξη της φωνής και των αντοχών της, καθώς επίσης και για επιπρόσθετα ιστορικά συμβάντα της εποχής του Βυζαντίου, που μελετήθηκαν από τους ιστορικούς και τους ερευνητές.

Στο δεύτερο μέρος της εργασίας αυτής, που επικεντρώνεται στο μάθημα «Νυν προφητική πρόρρησις», του ευνούχου Πρωτοψάλτη Φιλανθρωπινού, η μεθοδολογία για την μουσικολογική ανάλυση ήταν η ακόλουθη: αρχικά, συνέγραψα ένα μικρό θεωρητικό κεφάλαιο για το καλοφωνικό μάθημα, βασιζόμενος στις χειρόγραφες πηγές που συνέλεξα, αλλά και στο άρθρο του Αχιλλέα Χαλδαιάκη, “The story of a composition: or ‘adventures’ of written melodies during the byzantine and post-byzantine era”.

Έπειτα, άρχισα την συγκέντρωση των χειρογράφων που θα χρησιμοποιούσα για τις μεταγραφές και για την τελική μουσικολογική ανάλυση με αντιπαραβολή των πηγών. Πρώτα, η ίδια η επιβλέπουσα καθηγήτρια της παρούσας εργασίας μου παρέδωσε τις σελίδες 229 μέχρι 231 του Ζακυνθινού χειρόγραφου αριθμός 7, που αποτελεί την παλαιότερη εκδοχή του μαθήματος και ύστερα παρήγγειλα και παρέλαβα από την Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος (Ε.Β.Ε.) τις σελίδες 254 verso έως 261 recto του χειρόγραφου από την συλλογή *Μετόχι Παναγίου Τάφου* (Μ.Π.Τ.) 729, που αποτελεί την μεταγενέστερη εξήγηση του μαθήματος. Το τελείωμα του μαθήματος δεν υπήρχε στα ανωτέρω χειρόγραφα, και έτσι για την ολοκλήρωση της πρώτης εκδοχής χρησιμοποιήθηκε η σελίδα 59 recto του χειρόγραφου Parisinus Graecus υπ' αριθμόν 261 που χρονολογείται το έτος 1289 μ.Χ., ενώ για την δεύτερη εκδοχή το χειρόγραφο Μ.Π.Τ. 708, σελίδες 281 verso έως 281 recto, το οποίο παραγγέλθηκε επίσης από την Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος.

Όταν, επομένως, είχα στα χέρια μου όλα τα χειρόγραφα, χώρισα σε μουσικές φράσεις (κώλα) το μάθημα και έπειτα άρχισα τον μεταγραμματισμό των χειρογράφων με την μεσοβυζαντινή σημειογραφία, δηλαδή του Ζακυνθινού υπ' αριθμόν 7 και την κατάληξη του μαθήματος, παρμένη από το Parisinus Graecus υπ' αριθμόν 261. Δηλαδή, σε πρόχειρες φόρμες των δύο πενταγράμμων ανά σελίδα αντέγραφα προσεκτικά πάνω από τα πεντάγραμμο τα σημάδια της βυζαντινής σημειογραφίας. Χρησιμοποίησα δύο βασικά χρώματα, μαύρο και κόκκινο, όπως ακριβώς ήταν και στις αρχικές χειρόγραφες πηγές μου. Ανάμεσα στα βυζαντινά σύμβολα και στο πεντάγραμμο τοποθέτησα τα λόγια, ενώ στο πεντάγραμμο κατέγραφα τις ευρωπαϊκές νότες χωρίς ρυθμική αγωγή. Όταν ολοκλήρωσα τον μεταγραμματισμό της πρώτης εκδοχής, ξεκίνησα την μεταγραφή του χειρόγραφου Μ.Π.Τ. 729 που ήταν σε νεοβυζαντινή σημειογραφία, και πάλι πρώτα με αντιγραφή των βυζαντινών φθόγγων, εν συνεχεία αντέγραφα τα λόγια και τέλος τις ευρωπαϊκές νότες, όπου αυτή την φορά εμπειρεύει και ρυθμική αγωγή. Για την κατάληξη του μαθήματος στη νέα γραφή, μετέγραψα από το χειρόγραφο Μ.Π.Τ. 708, ακολουθώντας την ίδια διαδικασία.

Αφού ο μεταγραμματισμός και η μεταγραφή είχαν ολοκληρωθεί, έπρεπε να γίνει η αντιπαραβολή των πηγών σε επίσημες φόρμες τριών πενταγράμμων ανά κώλον. Στο μεσαίο πεντάγραμμο κατέγραψα την μεταγραφή από την εκδοχή της νεοβυζαντινής σημειογραφίας, ενώ ακριβώς από πάνω συμπλήρωσα τους βυζαντινούς χαρακτήρες και τα λόγια. Παρόμοια δουλειά έγινε στο επάνω πεντάγραμμο, αλλά αυτή τη φορά καταγράφοντας τον μεταγραμματισμό της μεσοβυζαντινής σημειογραφίας. Η διαφορά είναι στην χρήση διαφορετικού κλειδιού (κλειδί φα τρίτης γραμμής), ώστε οι νότες να αντιστοιχούν απόλυτα μεταξύ τους με αυτές της νεοβυζαντινής σημειογραφίας του μεσαίου πενταγράμμου. Ακόμα, οι νότες του επάνω πενταγράμμου τοποθετούνταν σε ακριβή σημεία, ώστε μια νοητή κάθετη γραμμή να τις ενώνει με τις ίδιες νότες που υπάρχουν στο μεσαίο πεντάγραμμο και έτσι να αναδεικνύεται η κοινή τους μελωδική πορεία. Στο κάτω πεντάγραμμο γίνεται η αναγωγική ανάλυση της κάθε μουσικής φράσης, χρησιμοποιώντας τα ειδικά σύμβολα της σενκεριανής ανάλυσης, ώστε να παρουσιάζονται οι δομικοί φθόγγοι και το περίγραμμα του μέλους. Επιπλέον, μεταξύ του μεσαίου και του κάτω πενταγράμμου καταγράφεται ο αριθμός των χρόνων πρώτων κάθε συλλαβής, ενώ κάτω από το τελευταίο πεντάγραμμο αναφέρεται η μελωδική έκταση της κάθε συλλαβής σε φωνές. Ακόμη, στην αντιπαραβολή παρατίθενται

σύμβολα (πράσινες κάθετες γραμμές) για τα επίπεδα της ρυθμικής οργάνωσης ανά κώλον. Τέλος, η μουσικολογική ανάλυση συνοδεύεται από κείμενο παρατηρήσεων, που σχολιάζουν όποια σημεία κρίνεται απαραίτητο. Σε όλη αυτήν την διαδικασία, μεγάλο βοήθημα στάθηκε το Εγχειρίδιο Παλαιογραφίας Βυζαντινής Μουσικής της καθηγήτριας Μαρίας Αλεξάνδρου, από όπου βρήκα απαντήσεις σε οποιοδήποτε κώλυμα προέκυπτε.

Γ. Γεωγραφικά στοιχεία¹

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, η εργασία αυτή πραγματεύεται κατά κύριο λόγο το ζήτημα των ευνούχων ψαλτών του Βυζαντίου και την δράση τους κατά την περίοδο της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας. Θα ήταν, επομένως, εύλογο να παραθέσω κάποιες σύντομες, αλλά σημαντικές πληροφορίες για την ιστορία της πιο μακραίωνης αυτοκρατορίας που πέρασε ποτέ στην ανθρώπινη ιστορία, μια αυτοκρατορία χιλίων και πλέον χρόνων.

Η ονομασία Βυζαντινή Αυτοκρατορία (ή αλλιώς Ανατολική Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία) κατονομάστηκε το κράτος, που στην αρχή κατείχε την γεωγραφική έκταση της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, έχοντας για πρωτεύουσα την Κωνσταντινούπολη. Πρόκειται για μια αυτοκρατορία με διάρκεια ζωής 1123 έτη. Ως αφετηρία της, θεωρείται ο εγκαινιασμός της Κωνσταντινούπολης, στις 11 Μαΐου του έτους 330 μ.Χ., και τέλος της η λεηλάτηση της πρωτεύουσας στις 29 Μαΐου του έτους 1453 μ.Χ. από τους Οθωμανούς Τούρκους. Τα γεωγραφικά σύνορα της βυζαντινής αυτοκρατορίας μεταβλήθηκαν αρκετές φορές ανά τους αιώνες. Ωστόσο, στο κύριο τμήμα της, περιλάμβανε τη Μικρά Ασία, τα Βαλκάνια, την χερσόνησο της Ιταλίας, την Παλαιστίνη, την Αίγυπτο, τη Συρία, την Τυνησία, και ένα μικρό μέρος της Ιβηρικής χερσονήσου. Οι κύριες περιόδους της Βυζαντινής αυτοκρατορίας οριοθετούνται χρονικά ως εξής:

- 1) η πρωτοβυζαντινή περίοδος (330-610 μ.Χ.)
- 2) η μεσοβυζαντινή περίοδος (610-1081 μ.Χ.)
- 3) η υστεροβυζαντινή Περίοδος (1081-1453 μ.Χ.)

Η Βυζαντινή Αυτοκρατορία διαμορφώθηκε πολιτισμικά και γλωσσικά από τον Ελληνισμό, την χριστιανική πίστη, σε συνδυασμό με την ελληνορωμαϊκή πολιτική θεωρία, έπειτα από την μετάθεση της πρωτεύουσας της Αυτοκρατορίας στην Ανατολή.

Ο προσδιορισμός «Βυζαντινός» προέρχεται από τον πρώτο αποικιστή της περιοχής, τον Βύζαντα, από τον οποίο η αρχαία πόλη πήρε την ονομασία της, κατά την ίδρυσή της το έτος 659 π.Χ. Αιώνες μετά, η πρωτεύουσα της αυτοκρατορίας οικοδομήθηκε στην ίδια τοποθεσία με την αρχαία πόλη από τον αυτοκράτορα Μέγα Κωνσταντίνο. Οι αρχαίοι Βυζαντινοί ιστορικοί και συγγραφείς τακτικά αποκαλούσαν την Κωνσταντινούπολη «Βυζάντιο», όπου στη συνέχεια αυτή η ορολογία έφτασε να υποδηλώνει την όλη αυτοκρατορία. Παρόλα αυτά, στην διάρκεια ζωής της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, η ονομασία «Βυζάντιο», δεν χρησιμοποιούταν, αφού οι κάτοικοι

¹ Η παρούσα ενότητα στηρίζεται στην εξής βιβλιογραφία : <https://sites.google.com/site/nikosmpalaskasalimedon/istoria/2-istoria-tes-mesaionikes-elladas/2-byzantine-periodos---eisagoge> (23/4/2022).

αυτοαποκαλούνταν «Ρωμαίοι», το κράτος «Ρωμανία», «Ρωμαίς», «Ρωμαίων κράτος» ή «Ρωμαίων πολιτεία», με πρωτεύουσα τη «Νέα Ρώμη» και ο έκαστος αυτοκράτορας αποκαλούνταν «Βασιλεύς Ρωμαίων».



Η Βυζαντινή Αυτοκρατορία στα χρόνια βασιλείας του Μ. Κωνσταντίνου (306-337 μ.Χ.).²

Η Βυζαντινή Αυτοκρατορία θεωρείται ένα ιδιαίτερο ιστορικό φαινόμενο, με πρώτο Βυζαντινό αυτοκράτορα τον Μέγα Κωνσταντίνο. Η αυτοκρατορία είναι η μοναδική, που δεν χτίστηκε σε μια κατακτημένη περιοχή ως αποτέλεσμα πολεμικών επιτυχιών, αλλά ως συνέπεια των εξελισσόμενων γεγονότων στον ρωμαϊκό κόσμο. Για μία περίπου χιλιετία, οι Βυζαντινοί θεωρούνταν κληρονόμοι του ρωμαϊκού πολιτισμού και μεγαλείου.

Η ρωμαϊκή ταυτότητα επέζησε και μετά το τέλος του Βυζαντίου. Με την κατάληψη του από τους Οθωμανούς Τούρκους, ο χαρακτηρισμός «Ρωμαίοι» παρέπεμπε πλέον στην πολυεθνική, ορθόδοξη κοινότητα της αυτοκρατορίας των Οθωμανών Τούρκων. Ωστόσο, με την δημιουργία της ανεξάρτητης Ελλάδας το έτος 1830 μ.Χ., οι όροι «Ρωμιός» και «Ρωμιοσύνη» δηλώνουν την ορθόδοξη και λαϊκή ταυτότητα της νεότερης Ελλάδας.

² <https://eranistis.net/wordpress/tag/χάρτης-βυζαντινής-αυτοκρατορίας/> (23/4/2022).

Δ'. Δομή της εργασίας

Η παρούσα διπλωματική εργασία δομείται σε τρία διακριτά μέρη, καθένα από τα οποία χωρίζεται σε κεφάλαια και υποκεφάλαια. Στο πρώτο και θεωρητικό μέρος της εργασίας υπάρχουν δεκατρία υποκεφάλαια. Αναφέρονται στην πρακτική του ευνουχισμού αυτή καθ' αυτή, ενώ στη συνέχεια οι ευνούχοι προσεγγίζονται από την ιστορική σκοπιά, με μεγαλύτερη εμβάθυνση, φυσικά, στην εποχή του Βυζαντίου. Ειδικότερα, αναλύεται η συμμετοχή των επαγγελματιών ευνούχων στην ορθόδοξη λατρεία του Βυζαντίου, αναφέρονται ιστορικές προσωπικότητες και η δράση καταγεγραμμένων ευνούχων ψαλτών στην βυζαντινή, εκκλησιαστική, μουσική παράδοση, ενώ γίνεται ξεχωριστή αναφορά στον ευνούχο Πρωτοψάλτη Φιλανθρωπινό. Τα τελευταία υποκεφάλαια αναφέρονται περιληπτικά στην μετάβαση των ευνούχων στη Δύση με το τέλος της βυζαντινής αυτοκρατορίας, καθώς επίσης γίνεται ένας συσχετισμός των κοινών και των διαφορετικών στοιχείων των Βυζαντινών ευνούχων με τους ευνούχους *castrati* της Δύσεως.

Το δεύτερο μέρος, τμήμα του οποίου βρίσκεται σε έναν δεύτερο ξεχωριστό τόμο, χάριν ευκολότερης συγκριτικής μελέτης, είναι το πιο εφαρμοσμένο, όπου καταγράφονται αρχικά κάποιες εισαγωγικές πληροφορίες για το καλοφωνικό μάθημα «Νυν προφητική πρόρρησις» του ευνούχου Πρωτοψάλτη Φιλανθρωπινού, και ακολούθως υπάρχουν οι μεταγραφές και η μουσικολογική ανάλυση του συγκεκριμένου μαθήματος. Το τρίτο και καταληκτικό μέρος περιλαμβάνει τα γενικά συμπεράσματα που προκύπτουν από την παρούσα έρευνα και μελέτη, τον αναλυτικό κατάλογο με την βιβλιογραφία, και τέλος τον επίλογο, με τον οποίο και το πόνημα ολοκληρώνεται.

2. Η ΠΡΑΚΤΙΚΗ ΤΟΥ ΕΥΝΟΥΧΙΣΜΟΥ

2.1. ΤΑ ΑΙΤΙΑ ΤΟΥ ΕΥΝΟΥΧΙΣΜΟΥ³

Η περίπτωση των ευνούχων, ψαλτών ή τραγουδιστών, αποτελεί κάτι το μοναδικό στην ιστορία της μουσικής, αλλά και γενικότερα μια πολιτισμική και κοινωνική ιδιαιτερότητα. Ωστόσο, ο ευνουχισμός ως πρακτική, σε ένα γενικότερο πλαίσιο, εμφανίζεται ιστορικά από πολύ νωρίτερα. Εφαρμόστηκε για πολλούς λόγους και επίπεδα, εξυπηρετώντας ποικίλους σκοπούς, ανάλογα με τον τόπο και την εποχή.⁴

Άλλοτε, και ειδικά στις πρωτόγονες ανθρώπινες φυλές, χρησιμοποιήθηκε ως ένα είδος τιμωρίας, συνήθως εναλλακτική επιλογή έναντι της θανατικής ποινής, και άλλοτε για να έχουν στην υπηρεσία τους οι κατακτητές μιας περιοχής τους άνδρες που αιχμαλώτιζαν ως χειραγωγήσιμους δούλους. Ένα επιπλέον αίτιο ήταν το να γίνει ο ευνούχος άνδρας εραστής της αυτοκράτειρας ή ακόμα και του αυτοκράτορα, εφόσον πληρούσε φυσικά των ανάλογων προσόντων, δηλαδή όμορφη εξωτερική εμφάνιση και νεαρή ηλικία. Επίσης, η επέμβαση γινόταν για να παρεμποδιστεί το δικαίωμα ανάληψης βασιλικού αξιώματος από ένθερμους και φιλόδοξους διεκδικητές ή κληρονόμους, καθώς για να γίνει κανείς αυτοκράτορας, έπρεπε να είναι σωματικά αρτιμελής. Ο ευνουχισμός λειτουργούσε και ως μέσο αποδυνάμωσης ή και εξάλειψης της σεξουαλικής ορμής του ανθρώπου που ενδυόταν το μοναχικό σχήμα, χωρίς όμως αυτό να είχε απόλυτη επιτυχία. Φυσικά, δεν λείπουν και οι περιπτώσεις ευνουχισμού για λόγους υγείας, πρόληψης ή θεραπείας συγκεκριμένων ασθενειών. Τέλος, η πρακτική γινόταν σε αγόρια παιδικής ηλικίας, επτά έως οκτώ ετών, - που θεωρείτο η πιο κατάλληλη ηλικία για την καλλιέργεια της φωνής - ώστε να διατηρήσουν την ψηλή φωνητική τους έκταση, σε συνδυασμό με την απαιτούμενη προπόνηση και εξάσκηση. Η εκδοχή μιας καλύτερης και πιο άνετης ζωής ωθούσε τους πτωχούς γονείς νεαρών αγοριών στο να τα υποβάλλουν σε αυτήν την καθοριστική για την ζωή τους επέμβαση, ώστε να αποκατασταθούν επαγγελματικά είτε στην μουσική είτε σε υψηλές θέσεις του κρατικού μηχανισμού.⁵

³ Η παρούσα ενότητα στηρίζεται στην εξής βιβλιογραφία:

Ευαγγελία Σπυράκου, *Οι χοροί ψαλτών κατά την Βυζαντινή Παράδοση*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Μελέται 14 (Αθήνα: εκδ. Γρ. Στάθης, 2008), 510.

Nanna Schiødt, "From Byzantium to Italy. Castrato singers from the 4th to the 20th centuries", σε *Psaltike. Neue Studien zur Byzantinischen Musik: Festschrift für Gerda Wolfram*, επιμ. Nina-Maria Wanek (Wien: Praesens Verlag, 2011), 301-311: 302.

Μαριάννα Σιδερή, «Η ιστορία των τραγουδιστών του τρίτου φύλου», *Πολυφωνία* 35 (2020), 73-98: 73-74.

⁴ Σιδερή, «Ιστορία», 73.

Schiødt, "From Byzantium to Italy", 302.

⁵ Σιδερή, «Ιστορία», 73-74, με υποσημ. 1.

Schiødt, "From Byzantium to Italy", 302.

Σπυράκου, *Χοροί ψαλτών*, 510.

2.2. Ο ΕΥΝΟΥΧΙΣΜΟΣ ΩΣ ΙΑΤΡΙΚΗ ΠΡΑΞΗ⁶

Στο σημείο αυτό, είναι χρήσιμο να γίνει αναφορά στην ίδια την διαδικασία του ευνουχισμού, που σχετιζόταν με την διατήρηση της ψηλής φωνής των μικρών αγοριών. Η συγκεκριμένη επέμβαση ήταν παρόμοια με τον ευνουχισμό των κατοικίδιων ζώων. Ήταν σημαντικό να γινόταν στην παιδική ηλικία των αγοριών, διότι μετά το δωδέκατο έτος της ηλικίας τους, ήταν πλέον αναμενόμενο να “σπάσει” η φωνή τους. Πριν από την επέμβαση, δινόταν στον νεαρό υποψήφιο ευνούχο όπιο ως αναισθητική ουσία. Σε άλλες περιπτώσεις, τού πίεζαν την καρωτίδα αρτηρία, με σκοπό να έλθει σε καταστολή (βύθιση). Έπειτα, ο χειρουργός ιατρός που έκανε την επέμβαση, τον έβαζε σε μια μπανιέρα με ζεστό γάλα ή κρύο νερό για να πραγματοποιηθεί τοπική αναισθησία στην περιοχή της επέμβασης. Έπειτα, έκοβε ή έφραζε τα σπερματικά αγγεία και συνέθλιβε τους όρχεις πιέζοντάς τους (θλίψη) ή τους αφαιρούσε με μία τομή δύο εκατοστών. Για να επουλωθούν τα τραύματα χρειαζόταν ένα διάστημα περίπου δύο εβδομάδων.⁷

⁶ Η παρούσα ενότητα στηρίζεται στην εξής βιβλιογραφία:

Σιδερή, «Ιστορία», 82.

⁷ Ο.π., 82.

2.3. ΣΩΜΑΤΙΚΕΣ ΣΥΝΕΠΕΙΕΣ ΤΟΥ ΕΥΝΟΥΧΙΣΜΟΥ⁸

Η επέμβαση αυτή στο σώμα των νεαρών αγοριών, κυρίως μεταξύ έβδομου και ογδούτου έτους, προξενούσε αλυσιδωτές ορμονολογικές αντιδράσεις, καθώς επίσης και ανατομικές. Πλήθος ιατρικών εγχειριδίων, ήδη από τον 6^ο μ.Χ. αιώνα, καταγράφουν αναλυτικά τις συνέπειες του ευνουχισμού στο ανθρώπινο σώμα, και ειδικότερα στο πως επηρεάζει αυτή η πρακτική την ερωτική επιθυμία, την τριχοφυΐα, την οξύτητα της φωνής και την αύξηση βάρους, σε σύγκριση με τους αρτιμελείς άνδρες.⁹

Η φυσιολογική ανάπτυξη του μήκους των φωνητικών χορδών διακοπτόταν λόγω έλλειψης τεστοστερόνης, με αποτέλεσμα αυτές να διατηρούν το παιδικό τους μέγεθος διά βίου, σε αντίθεση με τους αρτιμελείς άνδρες, των οποίων οι φωνητικές χορδές αυξάνονται έως την ενηλικίωση κατά 63%, δηλαδή από δεκαεπτά έως είκοσι τέσσερα χιλιοστά σε είκοσι οκτώ έως ενενήντα δύο χιλιοστά. Έτσι, η φωνητική έκταση των περισσότερων αγοριών ανταποκρινόταν στην συχνοτική περιοχή μιας γυναίκας *soprano*, ακόμα και μετά το πέρας της παιδικής ηλικίας – να σημειωθεί ότι στις γυναίκες παρατηρείται οι φωνητικές χορδές να επιμηκύνονται κατά 34% κατά την ενηλικίωση, δηλαδή από δεκαεπτά έως τριάντα ένα χιλιοστά σε είκοσι ένα έως σαράντα επτά χιλιοστά. Υπήρχαν, βέβαια, και περιπτώσεις ευνούχων, των οποίων η έκταση ανταποκρινόταν στην συχνοτική περιοχή της *alto*. Ο λάρυγγας των νεαρών ευνούχων παρέμενε στο παιδικό μήκος, δώδεκα έως δεκαπέντε χιλιοστά, αντί των δεκαοκτώ έως είκοσι τριών χιλιοστών του λάρυγγα ενός εφήβου ή ενός νεαρού ενήλικα άνδρα.¹⁰

Φυσικό επακόλουθο της επέμβασης ήταν και επιπλέον βιολογικές αλλαγές, όπως η συσσώρευση λίπους στο λαιμό, στο στήθος, στους γλουτούς και την κοιλιά, η απαλή επιδερμίδα στο πρόσωπο χωρίς τριχοφυΐα, η επιμήκυνση των άκρων, καθώς επίσης και η προεξοχή των σαγονιών, αποτελώντας ένα δεύτερο αντηχείο στο ηχείο της κεφαλής. Το λίπος στην περιοχή του λαιμού απέκρυπτε το λεγόμενο “μήλο του Αδάμ” (θυρεοειδής χόνδρος), το οποίο είναι σχεδόν πάντα εμφανές στους άνδρες με φυσιολογικά γεννητικά όργανα. Η ανατομική αυτή ιδιαιτερότητα των ευνούχων μετά την επέμβαση, «έφερνε τις φωνητικές χορδές πιο κοντά σε μία υπερμεγέθη σχεδόν τετράγωνη θωρακική κοιλότητα, παρέχοντας στη φωνή μεγαλύτερη δυνατότητα αντήχησης».¹¹ Ο υπερανεπτυγμένος θώρακάς τους είχε αποκτήσει την δυνατότητα αποθήκευσης μεγαλύτερης ποσότητας αέρα, με αποτέλεσμα οι ευνούχοι να μπορούν να τραγουδήσουν μέχρι και ένα λεπτό με μία μόνο αναπνοή. Η επιμήκυνση των άκρων, ωστόσο, είχε ως αποτέλεσμα οι ευνούχοι να υποφέρουν από παθήσεις των οστών, όπως η οστεοπόρωση. Τα οστά τους, κυρίως αυτά των πλευρών, ήταν αρκετά ευλύγιστα, λόγω ελλιπούς πυκνότητας σε σχέση με έναν φυσιολογικό ανδρικό σκελετό, πράγμα

⁸ Η παρούσα ενότητα στηρίζεται στην εξής βιβλιογραφία:

Σπυράκου, *Χοροί ψαλτών*, 510-511.

Schiødt, “From Byzantium to Italy”, 304.

Σιδερή, «Ιστορία», 74, 82-83 και 92.

Neil Moran, *Singers in late Byzantine and Slavonic paintings*, *Byzantina Neerlandica* 9 (Leiden: Brill, 1986), 26.

⁹ Σιδερή, «Ιστορία», 74.

¹⁰ Σπυράκου, *Χοροί ψαλτών*, 510.

Σιδερή, «Ιστορία», 82-83, με υποσημ. 34.

¹¹ Ο.π., 82-83.

που συνέβαλε εξίσου στην μεγαλύτερη από το φυσιολογικό πρόσληψη αέρα και επομένως στην ικανότητα να τραγουδούν μεγαλύτερες μουσικές φράσεις. Ακόμη, ο ευνουχισμός μείωνε σημαντικά την ερωτική επιθυμία, αλλά όχι απόλυτα, όπως αποδεικνύεται ιστορικά από τις ερωτικές περιπέτειες των ευνούχων με γυναίκες, χωρίς όμως να διευκρινίζεται σε ποιο βαθμό προχωρούσε η σχέση.¹²

Κάποια επιπλέον χαρακτηριστικά για τη φυσιολογία των ευνούχων τραγουδιστών, σύμφωνα με τις συστηματικές έρευνες του λόγιου της μουσικής, Franz Haböck, ήταν τα εξής: οι ευνούχοι είχαν μεγάλες κοιλότητες αντήχησης στο στόμα και την μύτη, οπότε οι φωνές τους μπορούσαν να καλύψουν επαρκώς μεγάλους χώρους συναυλιών, ακόμα και όταν συνοδεύονταν από πολλά μουσικά όργανα. Ακόμη, μπορούσαν να αναπτύξουν σε αργή ταχύτητα την ένταση στον τόνο της φωνής τους, από πολύ σιγανή σε πολύ δυνατή και αντίστροφα (*messa di voce*).¹³

Επομένως, «σε καθαρά μουσικό επίπεδο οι σωματικές αυτές ιδιομορφίες γεννούσαν μία φωνή που χάρη στην παραγωγή τους πολύ κοντά στο υπερμεγέθες αντηχείο τους ήταν λαμπρή και εξαιρετικής έντασης».¹⁴ Μάλιστα, το θεμελιώδες σημείο διαφοροποίησης και υπεροχής της φωνής τους, σε σχέση με αυτή των αρτιμελών κόντρα τενόρων, που ενδυνάμωναν και ανέπτυσσαν κυρίως το *falsetto*, ήταν κυρίως η ικανότητα χρήσης της στήθικης φωνής. Σε συνάρτηση μάλιστα με το ότι η συστηματική μουσική τους εκπαίδευση δεν σταματούσε ούτε κατά την εφηβεία, δηλαδή στην περίοδο της μεταφώνησης, διαμορφωνόταν «μία φωνή ανυπέβλητης αντοχής, έντασης και δυνατότητας απόδοσης έντονα διανθισμένων περασμάτων».¹⁵

Οι φωνές των ευνούχων αγηφούσαν τους ανθρώπινους νόμους, και αποτελούσαν «μοναδικό και προνομιακό σύνδεσμο μεταξύ Θεού, μουσικής και ανθρωπότητας».¹⁶ Στην σπάνια χροιά τους, ενσωματώνονταν με ανεπανάληπτο τρόπο η τριάδα άνδρας, γυναίκα και παιδί, ενώνοντας το χάσμα μεταξύ των δύο φύλων, λόγω της “άφυλης” προσωπικότητάς τους. Η φωνή τους ξεχώριζε από την ανδρική ως προς την ψηλή φωνητική έκταση, την πιο ελαφριά χροιά και την λεπτή, δεξιοτεχνική ευλυγισία, από την γυναικεία λόγω της ισχύος, της λαμπρότητας και της διαύγειας, και από την παιδική φωνή των αγοριών, χάρη στην ωριμότητα της τεχνικής, της έκφρασης και του ανεπτυγμένου μυϊκού συστήματος. Ο μυστηριώδης ήχος της φωνής τους περιγράφεται ως «καθαρός και διεισδυτικός, όπως αυτός των χορωδιών και αρκετά πιο δυνατός, με κάτι στεγνό και στυφό πάνω του, αλλά σαφέστατα λαμπρός, φωτεινός και με ισχυρή επίδραση στον ακροατή».¹⁷

¹² Σπυράκου, *Χοροί ψαλτών*, 510-511.

Σιδερή, «Ιστορία», 82-83, με υποσημ. 33, 83, με υποσημ. 35, και 92, με υποσημ. 61.

¹³ Schiødt, “From Byzantium to Italy”, 304.

¹⁴ Σπυράκου, *Χοροί ψαλτών*, 510-511.

¹⁵ *Ο.π.*, 511.

¹⁶ *Ο.π.*, 510.

¹⁷ Moran, *Singers*, 26.

Σπυράκου, *Χοροί ψαλτών*, 510.

3. ΟΙ ΕΥΝΟΥΧΟΙ ΣΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ

3.1. ΟΙ ΕΥΝΟΥΧΟΙ ΣΤΟΥΣ ΠΡΟΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΟΥΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥΣ¹⁸

Όπως λέχθηκε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, στις πρωτόγονες κοινωνίες της ανθρώπινης ιστορίας, η πρακτική του ευνουχισμού εφαρμοζόταν, σχεδόν κατά βάση, ως μία βίαιη και σκληρή μορφή τιμωρίας, ενώ με τον ίδιο τρόπο συναντάται και στην αρχαία μυθολογία. Οι προϊστορικές απεικονίσεις και παραστάσεις δείχνουν αναλυτικά τον τρόπο με τον οποίο γινόταν αυτή η επέμβαση, η επανομαζόμενη *ορχεκτομή*, δηλαδή με αλλά λόγια η αφαίρεση των όρχεων, από τους ηττημένους αντιπάλους κάποιας αρχέγονης φυλής, ενώ από την μυθολογική σκοπιά υπάρχουν και επιπλέον παραδείγματα. Το πιο γνωστό, ίσως, είναι ο ευνουχισμός του μυθικού αρχαίου ελληνικού πρωτόγεννου θεού, Ουρανού, από τον γιο του, τον Τιτάνα Κρόνο, ο οποίος με παρόμοια κίνητρα, δηλαδή την τιμωρία και την εκδίκηση, έκοψε τα γεννητικά όργανα του πατέρα του με ένα τεράστιο δρεπάνι, όταν εκείνος πήγε να κοιμηθεί.¹⁹

Καθώς οι αρχαίοι πολιτισμοί των πόλεων-κρατών της Μεσοποταμίας, της Περσίας, της Ελλάδας, της Αιγύπτου, της Κίνας και της Ρώμης αναπτύσσονταν, ο ευνουχισμός άρχισε να διενεργείται και για διοικητικές κρατικές ανάγκες ή όταν για λόγους υγείας κρινόταν απαραίτητο. Οι ευνούχοι αντιμετώπιζονταν ως περισσότερο υπάκουοι, ελεγχόμενοι και έμπιστοι δούλοι σε σχέση με τους αρτιμελείς άνδρες. Όσον αφορά την παράμετρο της υγείας, ο Ιπποκράτης (460-370 π.Χ.), ως πατέρας της Ιατρικής Επιστήμης, σύστηνε ανεπιφύλακτα τον ευνουχισμό ως πρόληψη ή θεραπεία για συγκεκριμένα νοσήματα, όπως ο προστάτης, η αρθρίτιδα, η κήλη, η λέπρα και η ελεφαντίαση.²⁰

Στον ισραηλιτικό κόσμο της Παλαιάς Διαθήκης, οι ευνούχοι ήταν υπάλληλοι κυρίως των χαρεμιών. Εξαιτίας της ανικανότητάς τους για απόκτηση απογόνων, της σύνδεσής τους με έναν πιο ευτελή τρόπο ζωής, και της αντιμετώπισης του ευνουχισμού ως πράξη βεβήλωσης του ανθρώπινου σώματος, δεν τούς επιτρεπόταν από τις Ιερές Γραφές να εισέρχονται στο Ναό του Θεού και να συμμετέχουν στη δημόσια λατρεία, σύμφωνα με το Δευτερονόμιο, και συγκεκριμένα τον δεύτερο στίχο του 23^{ου} κεφαλαίου: «Οὐκ εἰσελεύσεται θλαδίας οὐδὲ ἀποκεκομμένος εἰς τὴν ἐκκλησίαν Κυρίου».²¹ Στα νέα ελληνικά σημαίνει πως «όποιος ευνουχίστηκε με θλάση ή αποκοπή των γεννητικών του οργάνων, δεν μπορεί να γίνει δεκτός στην κοινότητα του Κυρίου».²² Ωστόσο, αυτή η απαξιοτική αντιμετώπισή τους φαίνεται πως αλλάζει με τον καιρό, όπως διαφαίνεται στους στίχους τρία έως πέντε από το 56^ο κεφάλαιο του βιβλίου του προφήτη Ησαΐα:

¹⁸ Η παρούσα ενότητα στηρίζεται στην εξής βιβλιογραφία:

Σιδερή, «Ιστορία», 73-74.

Η Καινή Διαθήκη (Αθήνα: εκδ. Ελληνική Βιβλική Εταιρεία, 2003), 673.

¹⁹ Σιδερή, «Ιστορία», 73, με υποσημ. 1.

[https://el.wikipedia.org/wiki/Ουρανός_\(μυθολογία\)](https://el.wikipedia.org/wiki/Ουρανός_(μυθολογία)) (3/2/2022).

²⁰ Σιδερή, «Ιστορία», 73-74, με υποσημ. 1 και 4.

²¹ http://www.apostolikidiakonia.gr/bible/bible.asp?contents=old_testament/contents_Defteronomion.asp&main=defteronomion&file=5.23.htm (21/1/2022).

²² <https://greek.global.bible/bible/d09e9a676bf6592d02/DEU.23?parallels=d09e9a676bf6592d-02> (31/1/2022).

«Μὴ λεγέτω ὁ ἀλλογενὴς ὁ προσκείμενος πρὸς Κύριον· ἀφοριεῖ με ἄρα Κύριος ἀπὸ τοῦ λαοῦ αὐτοῦ· καὶ μὴ λεγέτω ὁ εὐνούχος ὅτι ξύλον ἐγὼ εἰμι ξηρόν. τάδε λέγει Κύριος τοῖς εὐνούχοις· ὅσοι ἂν φυλάζωνται τὰ σάββατά μου καὶ ἐκλέξωνται ἃ ἐγὼ θέλω καὶ ἀντέχωνται τῆς διαθήκης μου, δώσω αὐτοῖς ἐν τῷ οἴκῳ μου καὶ ἐν τῷ τείχει μου τόπον ὀνομαστὸν κρεῖττω υἱῶν καὶ θυγατέρων, ὄνομα αἰώνιον δώσω αὐτοῖς καὶ οὐκ ἐκλείψει».²³ Στα νέα ελληνικά: «Ἄς μὴ σκεφτεῖ κανεὶς αλλοεθνῆς, που ἔχει προσκολληθεῖ στον Κύριο, ὅτι μπορεῖ ὁ Κύριος νὰ τον χωρίσει ἀπὸ τὸ λαό του. Ἄς μὴ σκεφτεῖ κανεὶς ευνούχος ὅτι εἶναι δέντρο ξερό. Γιατί ὁ Κύριος λέει: Τους ευνούχους που τηροῦν τὰ Σάββατά μου καὶ εκτελοῦν αὐτὰ που μ' ευαρεστοῦν μένοντες πιστοὶ στη διαθήκη μου, μες στο ναὸ μου καὶ στα τείχη μου θὰ τους δώσω μνημεῖο με τὸ ὄνομά τους, ὥστε νὰ τους θυμούνται περισσότερο ἀπ' αὐτοὺς που ἔχουν γιους καὶ θυγατέρες».²⁴ Εἶναι, επομένως, γεγονός πως οἱ ευνούχοι σταδιακὰ αναρριχήθηκαν στα ευρύτερα κοινωνικά στρώματα με τὴν χρησιμότητα καὶ τὰ ταλέντα τους. Οἱ ευνούχοι θὰ κατορθώσουν, ὄχι απλῶς νὰ μποροῦν νὰ εἰσέλθουν στους Ἱεροὺς Ναοὺς, ἀλλὰ νὰ ενταχθοῦν πλήρως στην λατρευτικὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ παράδοση Ανατολῆς καὶ Δύσης γιὰ πολλοὺς αἰῶνες, αντικείμενο που θὰ μας ἀπασχολήσει ἐκτενῶς στα ἐπακόλουθα κεφάλαια.²⁵

²³ http://www.apostoliki diakonia.gr/bible/bible.asp?contents=old_testament/contents_Hsaias.asp&main=hsaias&file=43.56.htm (21/1/2022).

²⁴ <https://greek.global.bible/bible/d09e9a676bf6592d02/ISA.56?parallels=d09e9a676bf6592d-02> (31/1/2022).

²⁵ *Καὶνὴ Διαθήκη*, 673.

3.2. ΟΙ ΕΥΝΟΥΧΟΙ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΑΝΑΤΟΛΙΚΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

3.2.1. ΤΟ ΣΥΣΤΗΜΑ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ ΤΩΝ ΝΕΑΡΩΝ ΕΥΝΟΥΧΩΝ ΤΗΣ ΑΝΑΤΟΛΗΣ²⁶

Το μάθημα της μουσικής, περιλαμβανόταν στα πλαίσια του ελληνικού προγράμματος σπουδών των σχολείων. Η μουσική παιδεία αποτέλεσε έναν από πιο σημαντικούς θεμέλιους λίθους για την εκπαίδευση κάθε καλλιεργημένου πολίτη της ανατολικής ρωμαϊκής αυτοκρατορίας. Εκτός από τα μουσικά εγχειρίδια του Κλαυδίου Πτολεμαίου, του Αριστόξενου, του Κλεονίδη και του Αριστείδη του Κοϊντιλιανού, εξίσου σημαντικές ήταν και οι μελέτες Βυζαντινών μουσικών θεωρητικών, οι οποίοι κατέγραψαν τα δικά τους μουσικά απανθίσματα και τις δικές τους μουσικές παρατηρήσεις. Μερικοί μελετητές, όπως ο Γεώργιος Παχυμέρης, ο Νικηφόρος Γρηγοράς, και ο Ισαάκ Αργυρός, προετοίμασαν νέες εκδόσεις των κλασικών γραπτών που επικράτησαν ως τα καθιερωμένα κείμενα μέχρι πολύ πρόσφατα. Η μουσική, μέσα στο κλασικό πρόγραμμα σπουδών, προσεγγιζόταν οπωσδήποτε από ακουστική, μαθηματική και φιλοσοφική σκοπιά και είχε πολύ μικρή σχέση με τη μουσική που οι συγγραφείς ή οι αναγνώστες άκουγαν συνεχώς γύρω τους. Η μουσική εκπαίδευση των μη επαγγελματιών, διδασκόταν στις εξειδικευμένες, ιδιωτικές σχολές. Το τραγούδι κατείχε εξέχοντα ρόλο στην εκπαίδευση των παιδιών, επειδή η θρησκευτική μουσική και ειδικά η ικανότητα στο ψάλσιμο θεωρήθηκε ένα επίκτητο προσόν, που θα συνόδευε τα νεαρά παιδιά σε όλη τους την ζωή.²⁷

Οι Βυζαντινοί εκπαίδευαν τα παιδιά τους στην Ψαλτική από τη νηπιακή ηλικία και σε αυτή μπορούσαν όλοι να έχουν πρόσβαση. Η εκπαίδευση βασιζόταν στη χρήση του Ψαλτηρίου, το οποίο λειτουργούσε και σαν βιβλίο για την έναρξη του πρώτου συλλαβισμού των παιδιών.²⁸

Η τοιχογραφία από τον κύκλο του Αγίου Νικολάου στην σέρβικη, ορθόδοξη εκκλησία, Bogorodica Ljevišk, αναπαριστά το πως ήταν, κατά τον 14^ο αιώνα, μία τυπική κατάσταση στην αίθουσα της μουσικής διδασκαλίας. Στην σκηνή, λοιπόν, απεικονίζεται η σχολική αίθουσα της μουσικής στον Ιερό Ναό του Αγίου Νικολάου, όπου ένας από τους πέντε μαθητές, που στέκονται γύρω από ένα Ψαλτήρι ανοιγμένο στον πρώτο ψαλμό, υψώνει το χέρι του σαν να καθοδηγεί τους υπόλοιπους στην ψαλμωδία. Στους νεαρούς μαθητές, μετά το πέρας των οκτώ ετών, επιτρεπόταν η

²⁶ Η παρούσα ενότητα στηρίζεται στην εξής βιβλιογραφία:
Moran, *Singers*, 23-26.

Σπυράκου, *Χοροί ψαλτών*, 201-202, 522-523 και 528-535.
Schjødt, "From Byzantium to Italy", 301 και 304-305.

²⁷ Moran, *Singers*, 23-24.

²⁸ Σπυράκου, *Χοροί ψαλτών*, 522-523.

εκμάθηση διεύθυνσης της χορωδίας και από αυτό το “σώμα” σπουδαστών οι εκκλησίες επάνδρωναν και μερικούς από τους επαγγελματίες χορωδούς τους.²⁹

Ο αριθμός των ευνούχων στο Βυζάντιο αυξανόταν αργά από τον 4^ο αιώνα και μετά, και γύρω στον 7^ο με 8^ο αιώνα είχαν πλέον θέση σε όλες τις βαθμίδες, στο δικαστήριο, αλλά και στο στρατό ως στρατιώτες ή διοικητές. Υπήρξαν διαχειριστές των χαρεμιών, μουσικοί, τραγουδιστές και εραστές. Είναι απορίας άξιο το γεγονός πως μόνο το Βυζάντιο και η Ιταλία ανακάλυψαν την ομορφιά της φωνής τους.³⁰

Το ορφανοτροφείο του Αγίου Παύλου στην Κωνσταντινούπολη ήταν ένα από τα κέντρα εκπαίδευσης και εξάσκησης ευνούχων και μη ψαλτών. Μια χορωδία από ορφανά παιδιά αναφέρεται αρκετές φορές στο Τελετουργικό Βιβλίο του αυτοκράτορα Κωνσταντίνου Ζ΄ Πορφυρογέννητου (βασιλεία 913-959 μ.Χ.) και στο *Κλητορολόγιον* του Φιλοθέου, που χρονολογείται τον 9^ο αιώνα. Οι διευθύνοντες αυτού του ιδρύματος φαίνεται πως ήταν θετικοί απέναντι στους ευνούχους, καθώς και στους γενειοφόρους άνδρες, λόγω του ότι ο ισχυρός ευνούχος, Ιωάννης (κατονομάζεται και ως Ιωάσαφ), αδερφός του αυτοκράτορα Μιχαήλ του Δ΄ του Παφλαγόνος (βασιλεία 1034-1041 μ.Χ.), επέβλεπε από την θέση του, ως Ορφανοτρόφου, την ανοικοδόμηση του ορφανοτροφείου κατά το έτος 1032 μ.Χ. Τα ειδικά μοναστήρια, που προορίζονταν για ευνούχους, και οι σχολές του παλατιού πιθανόν να έθεσαν, επίσης, σχεδιασμούς για την διδασκαλία της μουσικής. Ο Johann Krause, σε μια έρευνα του έτους 1869 μ.Χ., ισχυρίστηκε ότι τα αγόρια με εξαιρετικές φωνές ήταν περιζήτητα στην Κωνσταντινούπολη και πως εκπαιδεύονταν με έξοδα της πολιτείας σε ειδικές μουσικές σχολές για την συστηματική καλλιέργεια της φωνής. Ο Krause δίνει ως αναφορά του την βιογραφία του Γεώργιου Παχυμέρη για τον αυτοκράτορα Μιχαήλ τον Παλαιολόγο. Το επίμαχο απόσπασμα αναφέρει ότι εκτός από τις περιουσίες που δόθηκαν στην Εκκλησία, ο αυτοκράτορας συνείσφερε και ειδικά για τη διοίκηση των ψαλτών, έτσι ώστε να μην λείπουν από τους εκπαιδευόμενους ψάλτες τα απαραίτητα προς το ζην. Η ερμηνεία του Krause μπορεί να είναι υποθετική, αλλά μάλλον αντανάκλα την πραγματική κατάσταση. Ο ορθόδοξος Πατριάρχης Αντιοχείας κατά τον 12^ο αιώνα, Θεόδωρος Βαλαμίων, δηλώνει πως στον αιώνα του όλοι οι ψάλτες ήταν ευνούχοι και αυτό επιβεβαιώνεται από απεικονίσεις ψαλτών της Μεσοβυζαντινής Περιόδου (610-1081 μ.Χ.), που παρουσιάζονται γενικά ως αγένειοι.³¹

Στο Βυζάντιο, τα προσόντα που απαιτούνταν για να θεωρηθεί κάποιος άψογος επαγγελματίας ψάλτης, ευνούχος ή μη, και πως έχει εκπαιδευτεί πλήρως ήταν τα εξής:

- α) να γνωρίζει όλους τους κανόνες μελοποιίας και να έχει την ικανότητα στο ψάλσιμο, βασιζόμενος σε αυτούς, να δημιουργήσει τις εκάστοτε πρέπουσες μελωδικές θέσεις,
- β) να είναι καλός στην ανάγνωση εκ πρώτης όψεως ενός μουσικού κειμένου, νέου ή παλαιότερου,

²⁹ Moran, *Singers*, 24.

³⁰ Schiødt, “From Byzantium to Italy”, 301.

³¹ Moran, *Singers*, 26.

https://el.wikipedia.org/wiki/Κωνσταντίνος_Ζ΄ (14/10/2021).

https://el.wikipedia.org/wiki/Μιχαήλ_Δ΄_ο_Παφλαγών (23/12/2021).

https://el.wikipedia.org/wiki/Θεόδωρος_Βαλαμίων (23/12/2021).

https://el.wikipedia.org/wiki/Μεσοβυζαντινή_περίοδος (23/12/2021).

γ) να μελοποιεί κείμενο χωρίς την βοήθεια των μουσικών χειρογράφων, και κυρίως χωρίς να παίρνει αυτούσιες μελωδίες,

δ) να συνθέτει από μόνος του ή κατά παραγγελία δικά του μέλη,

ε) να καταγράφει με όσο γίνεται μεγαλύτερη ακρίβεια ένα μέλος ακούγοντάς το καθώς ψάλλεται, ενώ να έχει, επίσης, την ευχέρεια να το εκτελέσει,

στ) να έχει ικανότητα στη διδασκαλία, καθώς και να αναλύει τις μελοποιήσεις άλλων δημιουργών,

ζ) να έχει τέλεια γνώση του ψαλτικού ρεπερτορίου και να ταυτίζει το οποιοδήποτε έργο κάποιου μελοποιού με την ακοή του.³²

Πιο συγκεκριμένα, το καθημερινό πρόγραμμα των ευνούχων ψαλτών παρατηρείται ότι ήταν αρκετά πειθαρχημένο και αυστηρό. Ο συγγραφέας, Gianluca Bontempi, δίνει μια αναλυτική περιγραφή της καθημερινότητας των σπουδαστών ευνούχων σπουδαστών στο ωδείο του Παπικού Παρεκκλησιού της Ρώμης. Σύμφωνα με τον Bontempi, ωστόσο, το πρόγραμμα στο ωδείο αντιστοιχούσε πλήρως με τα προγράμματα των βυζαντινών ωδείων. Και στις δυο περιπτώσεις πάντως, οι καλές φωνές και η συστηματική, φωνητική προπόνηση των ευνούχων τούς εξασφάλιζε την επιτυχία.³³

Η ημέρα για έναν ευνούχο ψάλτη ξεκινούσε με την μελέτη μίας ώρας, σε πολύ απαιτητικά ψαλτικά μέλη. Ακολούθως, για μία ώρα, μελετούσε τα όμορφα μουσικά στολίδια. Έπειτα, το πρόγραμμα περιλάμβανε μία ακόμα ώρα γυμνάσματος της φωνής σε περίτεχνα περάσματα, και για άλλα εξήντα λεπτά έκανε ασκήσεις ή ερμήνευε κομμάτια μπροστά σε καθρέπτη. Η εξάσκηση μπροστά στον καθρέπτη έδινε την δυνατότητα στον σπουδαστή να διαπιστώσει και να διορθώσει τον εαυτό του, στην στάση σώματος και της έκφρασης. Φυσικά, δεν έλειπε η γενικότερη επιμόρφωση και καλλιέργεια των σπουδαστών του ωδείου. Πριν από το μεσημεριανό γεύμα, δινόταν στους σπουδαστές μια ώρα για ανάγνωση λογοτεχνικών βιβλίων. Αμέσως μετά το φαγητό, οι σπουδαστές διδάσκονταν μουσική θεωρία. Κατά την διάρκεια της μέρας μπορούσαν να εξασκηθούν σε μουσικά όργανα ή να συνθέσουν φωνητική μουσική, εφόσον είχαν το ταλέντο. Ήταν υποχρεωτική η συμμετοχή τους σε εκκλησιαστικές ακολουθίες και εορτές. Η εκπαίδευση των ευνούχων, διαρκούσε εννέα χρόνια. Αυτό το πρόγραμμα εκπαίδευσης ίσχυε για αιώνες και στην Ανατολή, αλλά και στην Δύση, με διαφοροποιήσεις ανάλογα με τον τόπο και το περιβάλλον.³⁴

Για να αποκτήσει, επομένως, κανείς μία φωνή που μπορούσε να χαρακτηριστεί αγγελική και που θα προκαλούσε συγκίνηση στον ακροατή και να τον οδηγούσε σε έκσταση, ήταν απαραίτητο να υπάρχει μια συνεχής, συστηματική εκπαίδευση και προπόνηση, ακολουθώντας μια σειρά από ασκήσεις. Όλες αυτές οι ασκήσεις είχαν χρησιμοποιηθεί για πολλές γενιές στα βυζαντινά ωδεία, αλλά οι ίδιες τεχνικές για την φωνητική εκτέλεση είχαν αξιοποιηθεί και στη Δύση. Βασική διαφορά ήταν πως οι σπουδαστές των ανατολικών ορθόδοξων περιοχών, πέρα από την ανάπτυξη της φωνής

³² Σπυράκου, *Χοροί ψαλτών*, 534-535.

³³ Schiødt, "From Byzantium to Italy", 304.

³⁴ Σπυράκου, *Χοροί ψαλτών*, 201-202.
Schiødt, "From Byzantium to Italy", 304-305.

τους με την εξάσκηση, ερχόντουσαν σε επαφή με το σύνολο του βυζαντινού, εκκλησιαστικού ρεπερτορίου, ενώ οι σπουδαστές της Δύσης με το ρεπερτόριο της όπερας. Πολλοί από τους ευνούχους σπουδαστές τραγουδιού εξελίσσονταν και σε συνθέτες, μέσα από την τριβή τους με τον αυτοσχεδιασμό.³⁵

Ο μουσικός παιδαγωγός στο Βυζάντιο, σύμφωνα με τα στοιχεία, έπρεπε να είναι στοργικός και καλός με τα παιδιά. Όφειλε να αντιμετωπίζει τους μαθητές του ως πνευματικά του τέκνα. Η υπέρμετρη αυστηρότητα ενός βυζαντινού μουσικοδιδάσκου, θα έφερνε τα αντίθετα αποτελέσματα και αυτό λειτουργούσε ενάντια στα παιδιά και την εκπαίδευσή τους. Ένα παράδειγμα καλού δασκάλου ήταν ο Ιάκωβος ο Βυζάντιος, που διετέλεσε Πρωτοψάλτης της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας, ο οποίος, σύμφωνα με τις καταγραφές του Νικηφόρου Καντουνιάρη από την Χίο, υπήρξε αστείότητας, καλοσυνάτος και πρόθυμος να βοηθήσει και να εκπαιδεύσει σωστά τους μαθητές του.³⁶

³⁵ Schiødt, "From Byzantium to Italy", 304-305.

³⁶ Σπυράκου, *Χοροί ψαλτών*, 528-530.

3.2.2. Η ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ ΤΩΝ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΩΝ ΕΥΝΟΥΧΩΝ ΣΤΗΝ ΟΡΘΟΔΟΞΗ ΛΑΤΡΕΙΑ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΟΥ³⁷

Είναι απορίας άξιο το πως κανένας βυζαντινός λόγιος δεν επανεξέτασε τον ρόλο των ευνούχων ψαλτών στις ορθόδοξες εκκλησίες. Στο σήμερα, όπως είναι γνωστό, οι ευνούχοι είχαν μια πολύ σημαντική θέση. Οι υποχρεώσεις τους ήταν πολλές και χωρίς αυτούς δεν θα λειτουργούσε τίποτα σωστά, τόσο στην διοίκηση όσο και στην εκκλησία.³⁸

Υπάρχει μια πολύ σημαντική πηγή και αναφορά στους ευνούχους της Ορθόδοξης Εκκλησίας, αυτή του λόγιου της μουσικής και φυσικού Franz Haböck (1868-1921 μ.Χ.). Ο Haböck ασχολήθηκε με την συστηματική μελέτη των ευνούχων ψαλτών για περίπου είκοσι πέντε χρόνια. Σε αρκετά κεφάλαια της διατριβής του, πραγματοποιούνται πολλές αναφορές στους ευνούχους της Ανατολικής Ορθόδοξης Εκκλησίας.³⁹

Ο ιστορικός, Odo de Deuil (1110-1162 μ.Χ.), έγραψε ένα ιστορικό κείμενο, που αφορούσε τη δεύτερη σταυροφορία. Σύμφωνα με όσα έχει καταγράψει ο Deuil, ο βασιλιάς της Γαλλίας, Λουδοβίκος ο Ζ΄, όταν πήγε στην Κωνσταντινούπολη το έτος 1147 μ.Χ., ο βυζαντινός αυτοκράτορας έστειλε τους καλύτερους ψάλτες και ιερείς για να γιορτάσουν έναν Άγιο της Ανατολικής και της Δυτικής εκκλησίας. Τότε, οι Γάλλοι έμειναν εντυπωσιασμένοι από τις υπέροχες φωνές των ψαλτών, καθώς δεν είχαν ξανά ακούσει ευνούχους ψάλτες.⁴⁰

Την Κωνσταντινούπολη επισκέφτηκε τον 10^ο αιώνα ο ιστορικός και χριστιανός επίσκοπος, Λιουτπράνδος της Κρεμόνας. Ένα από τα πολυτιμότερα δώρα, που προσέφερε στον αυτοκράτορα Κωνσταντίνο Ζ΄ Πορφυρογέννητο, ήταν τέσσερις ευνούχοι ψάλτες. Οι συγκεκριμένοι ψάλτες, όπως αναφέρεται, είχαν χαρακτηριστεί ως εξαιρετικοί, διότι τους είχαν αφαιρεθεί εντελώς τα γεννητικά τους όργανα και αυτό ήταν αρκετά σπάνιο φαινόμενο στο Βυζάντιο. Σύμφωνα με πηγές, παρατηρείται ότι στην Κωνσταντινούπολη είχε εγκαθιδρυθεί ένα μεγάλο παζάρι ευνούχων και μάλιστα υπήρξε μεγάλη ζήτηση σε ευνούχους που είχαν καταγωγή από την περιοχή Abasgia, του Ευξείνου Πόντου. Ο Πελοποννήσιος Danielis μέσα στα δώρα που προσέφερε στον αυτοκράτορα, Βασίλειο Α΄, ήταν εκατό ευνούχοι ψάλτες. Ο αυτοκράτορας Ιουστινιανός ήταν αυτός που προσπάθησε να τους απομακρύνει, όμως παρά τις προσπάθειές του, δεν τα κατάφερε. Σε δύο ιστορικά αφηγήματα από την Γαλλία και την Ρωσία επιβεβαιώνεται ότι οι ευνούχοι είχαν γίνει αποδεκτοί στην κοινωνία.⁴¹

³⁷ Η παρούσα ενότητα στηρίζεται στην εξής βιβλιογραφία:

Schiødt, "From Byzantium to Italy", 301-303.

Neil Moran, "Byzantine castrati", *Plainsong and Medieval Music* 11/2 (2002), 99-112: 99-103 και 109-110.

Του ίδιου, *Singers*, 48-49 και 150-152.

³⁸ Schiødt, "From Byzantium to Italy", 301.

³⁹ Ο.π., 301-302.

⁴⁰ Ο.π., 303.

https://en.wikipedia.org/wiki/Odo_of_Deuil (14/10/2021).

⁴¹ Moran, "Byzantine castrati", 99.

https://el.wikipedia.org/wiki/Λιουτπράνδος_της_Κρεμόνας (16/10/2021).

Σε ένα απόσπασμα από την αφήγηση του ιστορικού Odo, φανερώνεται η καλή εντύπωση που έκαναν οι Έλληνες ευνούχοι ψάλτες στους Λατίνους. Ο Odo παρατηρεί ότι οι Έλληνες ψάλτες είχαν έναν ιδιαίτερο και γλυκό τρόπο ψαλσίματος. Επίσης, σχολιάζει πως ο κλήρος των Ελλήνων ήταν διαφορετικός από αυτόν των Λατίνων. Οι διαφορές τους είχαν να κάνουν ως προς τα εκκλησιαστικά κείμενα και την οργάνωση των τελετουργιών. Ο συνθέτης και διδάκτωρ πανεπιστημίου, Μιχάλης Αδάμης, το έτος 1979, εκδίδει ένα άρθρο, βασισμένο στην απάντηση του επισκόπου Κίτρους, Ιωάννη, τον 13^ο αιώνα. Το άρθρο αναφέρει το κοινά χαρακτηριστικά στο σύστημα που είχαν οι εκκλησίες της Δύσης και της Ανατολής τον 12^ο αιώνα.⁴²

Στο Άγιον Όρος βρίσκεται η πιο άριστη απεικόνιση ευνούχου, σε έναν κώδικα του 11^{ου} αιώνα. Βρίσκεται στην μονή του Διονυσίου στο χειρόγραφο υπ' αριθμόν 587. Στη σελίδα 43 περιέχει την περικοπή από το Ευαγγέλιο, που αναγιγνώσκεται την Κυριακή της Ορθοδοξίας. Σε αυτή την Θεία Λειτουργία ψάλλεται και ένα κοντάκιο, που ονομάζεται Ακάθιστος Ύμνος. Στο χειρόγραφο, λοιπόν, φανερώνεται ένα σύνολο χορού ψαλτών, που αποτελείται από εννέα μέλη, στα οποία έχει γίνει κουρά και αποτελούν μέλη της λεγόμενης κατώτερης τάξης κληρικών. Είναι όλοι τους όρθιοι πάνω στα σκαλιά ενός άμβωνα, όπου οι τρεις στα δεξιά φορούν το *Ωράριον* γύρω από τους τραχήλους τους, πράγμα που φανερώνει το αξίωμά τους. Πάνω αριστερά απεικονίζονται ο κύριος αναγνώστης, που παρουσίαζε στο εκκλησίασμα τα αναγνώσματα της Κυριακής της Ορθοδοξίας, και από τα δεξιά ο ευνούχος ψάλτης, που έψελνε από την κυλινδρική παρτιτούρα μπροστά του. Τα υπόλοιπα μέλη έψελναν τις επωδούς από τους στίχους του κοντακίου, σύμφωνα με το πως τα ήθελε ο Πρωτοψάλτης. Η απεικόνιση αυτή του άμβωνα παραπέμπει στον άμβωνα της Αγίας Σοφίας στην Κωνσταντινούπολη. Στις καθημερινές Θείες Λειτουργίες, οι ψάλτες ήταν τοποθετημένοι σε δύο σειρές ανάμεσα στον άμβωνα και το Ιερό. Αντίθετα, στις αυτοκρατορικές τελετές στέψης ανεγείρονταν εξέδρες για τους ψάλτες, παράπλευρα του άμβωνα.⁴³

Επίσης, μια άλλη εικονογραφημένη έκδοση θεωρείται το χειρόγραφο, Madrid Skylitzes, του ιστορικού Ιωάννη Σκυλίτζη, όπου σώζεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ισπανίας και χρονολογείται περίπου το έτος 1070 μ.Χ. Ο αυτοκράτορας εμφανίζεται στο φύλλο 22, όπου απεικονίζεται να συνωμοτεί έναντι των εικονολατρών, μαζί με τον δομέστικο των ψαλτών, κατά τη διάρκεια που ο Πατριάρχης τελεί την εορταστική Θεία Λειτουργία. Ο αγένειος αρχιμουσικός που απεικονίζεται, σύμφωνα με διάφορες εκτιμήσεις, θεωρείται ως *προστασία*, *αρχή* και *μικρός πρωτοψάλτης*, και πιθανότατα να είναι ευνούχος.⁴⁴

Επειδή οι ευνούχοι ψάλτες υποβάλλονταν σε κουρά και ήταν αγένειοι, αυτά τους τα χαρακτηριστικά μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν ως ενδείξεις για την αναγνώρισή τους σε εικονογραφήσεις χειρογράφων, καθώς και σε τοιχογραφίες. Η παλαιότερη

⁴² Moran, *Singers*, 152.

https://en.wikipedia.org/wiki/Odo_of_Deuil (14/10/2021).

https://el.wikipedia.org/wiki/Μιχάλης_Αδάμης (12/1/2022).

https://el.wikipedia.org/wiki/Επίσκοπος_Κίτρους_Ιωάννης (12/1/2022).

⁴³ Moran, "Byzantine castrati", 102-103.

⁴⁴ Ο.π., 102.

https://el.wikipedia.org/wiki/Ιωάννης_Σκυλίτζης (22/11/2021).

απεικόνιση ευνούχου χρονολογείται τον 10^ο αιώνα μ.Χ., στο *Μηνολόγιον* του βυζαντινού αυτοκράτορα, Βασιλείου Β΄ (βασιλεία 976-1025 μ.Χ.), στην σελίδα 142. Στο σημείο αυτό του μηνολογίου, απεικονίζεται μια ιερή θρησκευτική πομπή, όπου διακρίνεται ένας ψάλτης χωρίς γένια, ντυμένος με έναν λευκό χιτώνα και κρατώντας έναν πάπυρο. Το μηνολόγιο αυτό φυλάσσεται στην Βιβλιοθήκη του Βατικανού, στον κώδικα Graecus⁴⁵.

Οι βυζαντινοί ύμνοι, τετάρτου ήχου, το έτος 1989, μεταγράφηκαν από την μουσικολόγο και ερευνήτρια, Nanna Schiødt, σε διάστημα πέμπτης καθαρής κάτω. Οι τόνοι αυτοί ήταν αρκετά ψηλοί και απαιτητικοί για μια συνηθισμένη ανδρική φωνή, πράγμα που αποτελεί ένα ακόμα στοιχείο που υποδηλώνει την ύπαρξη ευνούχων, ως μέρος του ορθόδοξου, εκκλησιαστικού χορού. Σε μία από τις μελέτες του *Στιχηραρίου* του Κώδικα του Παρισιού, το οποίο βρίσκεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας, η Nanna Schiødt, αφού μελέτησε 741 φωνητικούς αυτοσχεδιασμούς, κατέληξε στο συμπέρασμα ότι οι φωνητικές καταλήξεις στον τέταρτο αυθεντικό ήχο, τραγουδημένες σε πιο ψηλό τονικό ύψος, ψάλλονται από ευνούχους. Η ίδια αναφέρει σε έγγραφο της το 1989, «έχω λόγους να πιστεύω πώς οι ύμνοι σε τέταρτο ήχο ψάλλονταν από ευνούχους, άνδρες με γυναικείες φωνές, προσδίδοντας σε αυτούς τους ύμνους ιδιαίτερο μεγαλείο».⁴⁶

Ο Bartolomeo Di Salvo μελέτησε διεξοδικά το γένος *καλοφωνικόν*. Περιλαμβάνει μελισματικούς ψαλμούς, που ψάλλονται αποκλειστικά από ευνούχους ψάλτες, όπου το ρεπερτόριο ήταν βασισμένο σε τουλάχιστον δεκαέξι ήχους, δηλαδή τέσσερις κύριοι, τέσσερις πλάγιοι, τέσσερις μέσοι, και τέσσερις φθορές. Το καλοφωνικό γένος ενισχύθηκε στην Μεγάλη του Χριστού Εκκλησία της Κωνσταντινούπολης.⁴⁷

Από τον 10^ο αιώνα, υπάρχουν ενδείξεις πως οι ψάλτες χρησιμοποιούσαν παπύρους. Βέβαια, κανένας δεν έχει διασωθεί από εκείνη την περίοδο. Αυτή η ποιητική μορφή καλλιεργήθηκε από τον Ρωμανό τον Μελωδό, ο οποίος αναφέρεται σε πηγές του 9^{ου} αιώνα. Υπάρχει μια μικρή ασάφεια ως προς το ότι η πρόιμη χορωδιακή παράδοση ήταν κυρίως προφορική και ότι η σημειογραφία χρησίμευε μόνο ως βοήθημα μνήμης για τους ψάλτες, που γνώριζαν το εκκλησιαστικό ρεπερτόριο απέξω. Μεταξύ 9^{ου} και 12^{ου} αιώνα, αναπτύχθηκαν δύο ξεχωριστά συστήματα μουσικής σημειογραφίας, τα συστήματα Coislin και τα Chartres.⁴⁸

⁴⁵ Moran, “Byzantine castrati”, 102.

https://el.wikipedia.org/wiki/Βασίλειος_Β΄ (23/11/2021).

⁴⁶ Schiødt, “From Byzantium to Italy”, 301.

Moran, “Byzantine castrati”, 109-110.

⁴⁷ Του ιδίου, *Singers*, 48-49.

⁴⁸ *Ο.π.*, 150.

3.2.3. ΚΑΤΑΓΕΓΡΑΜΜΕΝΟΙ ΕΥΝΟΥΧΟΙ ΨΑΛΤΕΣ

ΣΤΗΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ⁴⁹

Οι πρώτες ενδείξεις για την συμμετοχή των ευνούχων στις εκκλησιαστικές χορωδίες του Βυζαντίου καταγράφονται από τον 4^ο αιώνα. Ο ευνούχος αρχιμουσικός, Βρίσων, υπήρξε ο πρώτος ευνούχος, που άρχισε να διαμορφώνει την μουσική κουλτούρα της βυζαντινής πρωτεύουσας. Βρισκόταν στην υπηρεσία της αυτοκράτειρας Αιλίας Ευδοξίας, συζύγου του αυτοκράτορα Αρκαδίου.⁵⁰

Οι γνώσεις του Βρίσονος επεκτάθηκαν ραγδαίως γύρω από τη μουσική θεωρία και πράξη. Σημαντικό ρόλο σε αυτή την μουσική εξέλιξη έπαιξε η επαφή του Βρίσονα με τον Άγιο Ιωάννη τον Χρυσόστομο. Κατά τα έτη 402-403 μ.Χ., η αυτοκράτειρα Ευδοξία έστειλε τον αρχιμουσικό Βρίσονα να βρει τον εξόριστο τότε, Άγιο Ιωάννη τον Χρυσόστομο, με σκοπό να τον παρακαλέσει να επιστρέψει στην Κωνσταντινούπολη. Η αλληλογραφία του Χρυσοστόμου, που περιλάμβανε δύο γράμματα προς τον Βρίσονα, το έτος 404 μ.Χ., φανερώνουν ότι στον συγκεκριμένο ευνούχο αρχιμουσικό έχει αποδοθεί η συγκρότηση δύο θεμέλιων λίθων, οι οποίοι επρόκειτο να συμβάλλουν στην ανάπτυξη της μουσικής καλλιέργειας στην πρωτεύουσα, μέχρις ότου η Κωνσταντινούπολη να πέσει στα χέρια των Λατίνων τον 13^ο αιώνα. Οι δύο λίθοι καταγράφουν την πρακτική της αντιφωνίας μεταξύ δύο χορών από ψάλτες, και την συστηματική αξιοποίηση των ευνούχων ψαλτών στο βασιλικό παλάτι και στους ναούς.⁵¹

Σύμφωνα με τον ιστορικό του 5^{ου} μ.Χ. αιώνα, Σωκράτη, ο Βρίσων ήταν και διευθυντής της χορωδίας της αυτοκράτειρας. Μαζί με τον Άγιο Ιωάννη τον Χρυσόστομο, που διατελούσε Πατριάρχης εκείνη την περίοδο, οργάνωσαν και παρουσίασαν το ψάλσιμο των εκκλησιαστικών μελών σε αντιφωνία, καθώς με τον ίδιο τρόπο έψελναν και οι ευνούχοι άνδρες στους βυζαντινούς χορούς, ήδη από τον 4^ο αιώνα.⁵²

Το αντιφωνικό ψάλσιμο από δυο χορούς ψαλτών της ανατολικής Ορθόδοξης Εκκλησίας εντυπωσίασε και τους χριστιανούς της Ευρώπης, οι οποίοι ενσωμάτωσαν πολλά από αυτά τα χαρακτηριστικά στις Εκκλησίες τους. Ο ιστορικός Σωκράτης ισχυρίζεται πως η αντιφωνική ψαλμωδία πρωτοπαρουσιάστηκε κατά τον 2^ο αιώνα μ.Χ. από τον ευνούχο Άγιο Ιγνάτιο της Αντιοχείας, ο οποίος το εμπνεύστηκε από ένα όραμα, στο οποίο πλήθη αγγέλων δοξολογούσαν την Αγία Τριάδα με αυτόν τον τρόπο.⁵³

⁴⁹ Η παρούσα ενότητα στηρίζεται στην εξής βιβλιογραφία:

Σιδερή, «Ιστορία», 74-75.

Moran, “Byzantine castrati”, 100-101 και 106.

Του ίδιου, *Singers*, 16.

Schiødt, “From Byzantium to Italy”, 302.

Σπυράκου, *Χοροί ψαλτών*, 447-448 και 527-528.

⁵⁰ Σιδερή, «Ιστορία», 74-75.

⁵¹ Moran, “Byzantine castrati”, 100-101.

⁵² Schiødt, “From Byzantium to Italy”, 302.

Moran, “Byzantine castrati”, 100-101.

⁵³ Ο.π., 100-101.

Ύστερα από τον ευνούχο αρχιμουσικό Βρίσωνα, ένας άλλος καταγεγραμμένος ευνούχος ψάλτης ήταν ο Ευθύμιος Κασνής, *δομέστικος* της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας. Ο Πατριάρχης Θεοφύλακτος, για να διαφωτίσει περισσότερο την ιερότητα και την επισημότητα της λειτουργίας στην Αγία Σοφία, διόρισε τον Ευθύμιο Κασνή ως *δομέστικο*, ο οποίος όμως θεωρείται πως πρότεινε να συμπεριληφθούν στην Θεία Λειτουργία, “σκοτεινοί” κλαυθμοί, κοσμικοί χοροί και τραγούδια. Γενικότερα, τέτοιες πράξεις ήταν χαρακτηριστικά θεατρικών παραστάσεων, στις οποίες εμφανίζονταν ενίοτε και ευνούχοι.⁵⁴

Στα χρόνια του βυζαντινού αυτοκράτορα, Κωνσταντίνου Ζ΄ Πορφυρογέννητου (βασιλεία 913-959 μ.Χ.), καταγράφεται μεγάλος και αξιόλογος αριθμός ευνούχων ψαλτών, που αποτελούσαν μέλη στις εκκλησιαστικές χορωδίες της Κωνσταντινούπολης. Ο Πατριάρχης Αντιοχείας, Θεόδωρος Βαλσαμών, επιβεβαιώνει ότι οι βυζαντινοί ευνούχοι ψάλτες ήταν πολύ δημοφιλείς για το «διανθισμένο και θεατρικό τρόπο τραγουδιού».⁵⁵ Η τελευταία, μάλιστα, αναφορά σε παρουσία ευνούχων στις εκκλησιαστικές χορωδίες του Βυζαντίου παρουσιάζεται κατά τον 12^ο αιώνα. Η αναφορά αυτή σχετίζεται με τον ευνούχο Μανουήλ (Manuel), που έψαλλε κατά το έτος 1137 μ.Χ. στη ρωσική μονή του Σμολένσκ.

Στην απολογία, *Υπεράσπιση των Ευνούχων*, ο Θεοφύλακτος Αχρίδος αναφέρθηκε στον σύγχρονο ευνούχο της εποχής του, Συμεών τον Ηγιασμένο. Ο Συμεών είχε αναλάβει *Μέγας Δρουγγάριος* στην αυτοκρατορική αυλή, ένα αξίωμα μεγίστης εμπιστοσύνης. Μετά από την συνταξιοδότησή του, το έτος 1078 μ.Χ., ο Συμεών ο Ηγιασμένος αφιέρωσε τη ζωή του στην ανοικοδόμηση της Ιεράς Μονής Ξενοφώντος του Αγίου Όρους. Οι Αθωνίτες μοναχοί, ωστόσο, αντιτάχθηκαν στην παρουσία του και τον έδιωξαν. Ο Συμεών, έκτοτε, εγκαταστάθηκε στην Θεσσαλονίκη και εγκαθίδρυσε ένα μοναστήρι αποκλειστικά για ευνούχους.⁵⁶

Τέλος, η περίπτωση του ευνούχου, Ιωάννη/Ιωάσαφ Ορφανοτρόφου, αδελφού του αυτοκράτορα, Μιχαήλ Δ΄ Παφλαγώνος (βασιλεία 1034-1041 μ.Χ.), είναι εξίσου ενδιαφέρουσα. Πίσω από το όνομά του καταγράφονται μαρτυρίες για την ύπαρξη ειδικής μονής ευνούχων, την μονή του Αγίου Λαζάρου. Στην συγκεκριμένη μονή, και σε συνεργασία με το ορφανοτροφείο του Αγίου Παύλου, εκπαίδευαν τους νεαρούς ευνούχους ψάλτες. Επέλεγαν και ευνούχιζαν από το ορφανοτροφείο τους αυτούς που ήταν οι πιο κατάλληλοι και άξιοι, ώστε να μπορέσουν να ανταπεξέλθουν στα απαιτητικά καθήκοντα του *Ψάλτη*.⁵⁷

Σπυράκου, *Χοροί ψαλτών*, 447-448, με υποσημ. 103.

⁵⁴ Moran, *Singers*, 16.

⁵⁵ Σιδερί, «Ιστορία», 75.

⁵⁶ Moran, “Byzantine castrati”, 106.

⁵⁷ Σπυράκου, *Χοροί ψαλτών*, 527-528.

3.2.4. Ο ΕΥΝΟΥΧΟΣ ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗΣ ΦΙΛΑΝΘΡΩΠΙΝΟΣ⁵⁸

Ο ευνούχος Πρωτοψάλτης Φιλανθρωπινός αποτελεί αδιαμφισβήτητα μία μυστήρια και αινιγματική φιγούρα για τα μουσικά τεκταινόμενα στην Βυζαντινή Αυτοκρατορία. Το όνομά του καταγράφεται σε πολλά χειρόγραφα *Μαθηματάρια*, που χρονολογούνται μεταξύ 14^{ου} και 16^{ου} αιώνα. Επιπλέον, συναντάται σε έναν μεταγενέστερο *Κατάλογο*, από τον 18^ο αιώνα, του Επισκόπου Τήνου, Κύριλλο Μαρμαρινό, που απαριθμούσε τους «εξέχοντες διδασκάλους του εκκλησιαστικού μέλους». ⁵⁹ Ο Χρύσανθος, μάλιστα, συμπεριέλαβε αυτόν τον *Κατάλογο*, στο χειρόγραφο *Θεωρητικόν* του, και αργότερα εκδόθηκε στο έντυπο βιβλίο του, τιτλοφορώντας τον ως «Ο κατάλογος όσων άκμασαν, σε διάφορες περιόδους, στην εκκλησιαστική μουσική». ⁶⁰ Ακόμη, αυτός ο *Κατάλογος* υπάρχει εγγεγραμμένος, από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα, και στον Κώδικα 318, στην εμπρόσθια όψη του φύλλου υπ' αριθμόν 140, στην Ιερά Μονή Ξηροποτάμου Αγίου Ορους, από τον ίδιο τον αρχιδιάκονο, τον Νικηφόρο Καντουνιάρη.

Επομένως, σε όλες τις παραπάνω πηγές, η εν λόγω προσωπικότητα, που μας απασχολεί, καταγράφεται πάντοτε ως *ευνούχος Πρωτοψάλτης ο Φιλανθρωπινός*. Το αξίωμά του, ως Πρωτοψάλτη, αποτελεί μία από τις ελάχιστες πληροφορίες που έχουν διασωθεί για το πρόσωπό του. Ο Φιλανθρωπινός προσχώρησε στην επίσημη Τάξη των Ευνούχων, οι οποίοι κατείχαν περίοπτη θέση τότε στην βυζαντινή αυτοκρατορία, γεγονός που σαφέστατα τεκμηριώνεται από τους ιστορικούς. Το ψευδώνυμο *Φιλανθρωπινός*, περιπλέκει το ζήτημα της προέλευσής του, καθώς ανακύπτει το δίλλημα μήπως ο συγκεκριμένος ευνούχος Πρωτοψάλτης καταγόταν από την επιφανή βυζαντινή οικογένεια των Φιλανθρωπινών ή ανήκε σε κάποιο μοναστήρι που έφερε το ίδιο όνομα. Μέχρι σήμερα, καμιά από τις δύο αυτές πιθανές εκδοχές δεν μπορεί να απορριφθεί. ⁶¹

Τέλος, ο ευνούχος Πρωτοψάλτης Φιλανθρωπινός συνέθεσε μεταξύ άλλων ένα *Μάθημα*, με το όνομα «Νυν προφητική πρόρρησις», προορισμένο για την Δεσποτική Εορτή των Χριστουγέννων. Η σύνθεση αυτή ανθολογείται συχνά σε *Μαθηματάρια*, μεταξύ 14^{ου} και 16^{ου} αιώνα. ⁶²

⁵⁸ Η παρούσα ενότητα στηρίζεται στην εξής βιβλιογραφία:

Αχιλλέας Χαλδαιάκης, “The story of a composition: or ‘adventures’ of written melodies during the byzantine and post-byzantine era”, *Tradition and innovation in late- and postbyzantine Liturgical chant* II (2013), 261-289: 261-263.

⁵⁹ Χαλδαιάκης, “The story of a composition”, 261.

⁶⁰ Ο.π., 262.

⁶¹ Ο.π., 262-263.

⁶² Ο.π., 263.

3.2.5. ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΕΥΝΟΥΧΩΝ ΣΤΗΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ⁶³

Οι ευνούχοι συνεχίζουν να υφίστανται στην αυτοκρατορία του Βυζαντίου, μέχρι και το ύστερο Βυζάντιο, αλλά πλέον αντιμετωπίζονται ως πιο ως κατώτερα κοινωνικά όντα. Αυτή η κατάσταση συνδέεται με την παρακμή του *Ασματικού Τυπικού*. Μέχρι πρότινος, το ηχώχρωμα της φωνής των ευνούχων ψαλτών κυριαρχούσε στα σολιστικά και δεξιοτεχνικά μέρη των ασματικών ακολουθιών και σύμφωνα με διάφορα κείμενα της Δύσης περιγράφοντας το άκουσμά τους αγγελικό και ουράνιο.⁶⁴

Ακόμα και όταν οι βυζαντινοί ευνούχοι ψάλτες έπαψαν να μετέχουν πλέον στις ακολουθίες, η ψαλμώδηση του βυζαντινού μέλους σε μία φωνητική περιοχή μεγαλύτερη των δύο οκτάβων, εξακολουθεί να υφίσταται για όσα χρόνια οι παιδικές φωνές παραμένουν αναπόσπαστο στοιχείο τους. Μαρτυρείται ότι ακόμη και μέχρι τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, στους ναούς των χωριών τα παιδιά υποχρεώνονταν από τον δάσκαλό τους να υπηρετούν στο ναό ως αναγνώστες και ψάλτες. Στην Κωνσταντινούπολη, τα παιδιά των πλουσίων, υπηρετούσαν στους ναούς ως *Κανονάρχες*.⁶⁵

Υπάρχουν απεικονίσεις νεαρών κανοναρχών, όπως φαίνεται σε τοιχογραφίες από τα τέλη του 14^{ου} αιώνα, όπου απεικονίζεται ένας νεαρός, ενδεδυμένος με λευκό *σφικτούριο* και κεντημένα περιβραχιόνια και γιακάδες. Στον Πατριαρχικό Ναό, συναθροίζονταν για πολλά έτη στα αναλόγια του παιδιά, που βρίσκονταν εκεί για να εξασκηθούν στο εκκλησιαστικό μέλος και για να αποκτήσουν την απαιτούμενη εμπειρία, προκειμένου να ενταχθούν αργότερα στην τάξη των *Ισοκρατών*.⁶⁶

Το έτος 1204 μ.Χ., με την κατάληψη της Κωνσταντινούπολης από τους Σταυροφόρους, καταστράφηκε η χορωδιακή οργάνωση της Αγίας Σοφίας, αλλά και των άλλων εκκλησιών και μοναστηριών του Βυζαντίου. Οι ευνούχοι ψάλτες κατέφυγαν στις επαρχίες ή αναζήτησαν επαγγελματική απασχόληση στην Ρωσία, την Τραπεζούντα ή ακόμα και στη νότια Ιταλία. Όταν αποκαταστάθηκε το Βυζάντιο, το έτος 1261 μ.Χ., θα μπορούσε να επανέλθει το Τυπικό της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας, αλλά αυτό δεν μπορούσε να γίνει εφικτό, διότι η παράδοση της εποχής μεταδιδόταν κατά κύριο λόγο προφορικά. Πλέον, οι ευνούχοι δεν ήταν ευπρόσδεκτοι στις εκκλησίες και στα μοναστήρια. Οι Αθωνίτες μοναχοί εξέφραζαν περιφρόνηση και απαξίωση για τους ευνούχους. Στο τυπικό του Αγίου Αθανασίου του Αθωνίτη για το μοναστήρι της Μεγίστης Λαύρας, φανερώνεται απαγόρευση στην είσοδο σε ευνούχους: «Παραγγέλλω στον Ηγούμενο και τους αδελφούς, που έχουν ηγετική εξουσία μετά από εκείνον, να μην δεχθούν ποτέ κάποιον ευνούχο στην Λαύρα μας».⁶⁷

⁶³ Η παρούσα ενότητα στηρίζεται στην εξής βιβλιογραφία:
Σπυράκου, *Χοροί ψαλτών*, 509-510 και 515.

Moran, "Byzantine castrati", 108-109.

⁶⁴ Σπυράκου, *Χοροί ψαλτών*, 509-510, με υποσημ. 446.

⁶⁵ *Ο.π.*, 515.

⁶⁶ *Ο.π.*

⁶⁷ Moran, "Byzantine castrati", 108.

Περίπου τον 15^ο αιώνα, παρατηρείται, από τον Συμεών Ηγιασμένο της Θεσσαλονίκης, πως το παλαιό Τυπικό της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας, η *Ασματική Ακολουθία (Asmatike Akolouthia)*, είχε εκπέσει εκτός χρήσεως από τους Λατίνους κατακτητές. Διατηρήθηκαν όμως, μερικά απομεινάρια από το παλιό Τυπικό, στον Ιερό Ναό Αγίας Σοφίας στην Θεσσαλονίκη.⁶⁸

Το παλαιό ρεπερτόριο των ευνούχων ψαλτών, στο εξής, διασώθηκε σε άλλα βυζαντινά φυλάκια, όπως στη Θεσσαλονίκη, την Ήπειρο, την Τραπεζούντα, την Νίκαια, το Άγιον Όρος, και στα ελληνοϊταλικά μοναστήρια της νότιας Ιταλίας. Οι κώδικες, υπ' αριθμόν τρία και οκτώ, που βρίσκονται στο μοναστήρι της Μεγίστης Λαύρας από την Μητρόπολη της Καστοριάς, διατηρούν ψαλμούς από το *Ασματικόν*. Κάποια ασματικά χειρόγραφα, σε πρώιμη βυζαντινή μουσική σημειογραφία, δεν έχουν επιβιώσει στην πλήρη μορφή τους. Σύμφωνα με τον μουσικολόγο, Κωνσταντίνο Φλώρο, τα σλαβικά *Κοντακάρια* ήταν βασισμένα στην σημειογραφία αυτή.⁶⁹

⁶⁸ Moran, "Byzantine castrati", 108.

⁶⁹ Ο.π., 108-109.

<http://musicology-journal.music.uoa.gr/basic/authorsgr/loros.html> (3/12/2021).

3.3. ΟΙ ΕΥΝΟΥΧΟΙ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΔΥΤΙΚΗΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

3.3.1. Η ΜΕΤΑΒΑΣΗ ΤΩΝ ΕΥΝΟΥΧΩΝ ΣΤΗ ΔΥΣΗ⁷⁰

Με την κατάκτηση της Πόλης, κατά το έτος 1204 μ.Χ. από τους Σταυροφόρους, η εύθραυστη χορωδιακή οργάνωση της Αγίας Σοφίας καταστράφηκε. Ο ίδιος ο αρχιεπίσκοπος Θεσσαλονίκης, Συμεών, αναφέρει ότι το παλιό τελετουργικό Τυπικό της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας κατέπεσε εκτός χρήσης μετά από την λατινική κατάκτηση. Τρία με τέσσερα διασωθέντα χειρόγραφα ψαλτικά βιβλία του 13^{ου} αιώνα, προορισμένα να εκτελεστούν από ευνούχους, επιβιώνουν σε αντίγραφα. Η εξάλειψη των ευνούχων έφερε μεγάλες στιλιστικές αλλαγές ως προς το ύφος της μουσικής. Έτσι, μετά την απώλειά τους, οι συνθέτες έγραψαν νέες μελωδίες, ανακατασκευάζοντας το μεσοβυζαντινό ρεπερτόριο και λαμβάνοντας υπόψη την μεταβαλλόμενη κατάσταση στην μουσική πραγματικότητα. Στα χειρόγραφα, πλέον, υπήρξαν ξαφνικά ονόματα συνθετών. Μάλιστα, ο μουσικολόγος του 20^{ου} αιώνα, Miloš Velimirović (1922-2008 μ.Χ.), δημιούργησε μια λίστα που περιείχε περισσότερους από ογδόντα ψάλτες και συνθέτες από ένα ενιαίο χειρόγραφο του 15^{ου} αιώνα. Έτσι, λοιπόν, από το έτος 1261 μ.Χ. μέχρι τον 16^ο αιώνα, τα ίχνη των ευνούχων τραγουδιστών του Βυζαντίου εξαφανίζονται. Το πιο πιθανό σενάριο σύμφωνα με τους ιστορικούς, είναι να κατέφυγαν στο νησί της Σικελίας, διότι η εκκλησία της Σικελίας διατηρούσε θρησκευτικούς δεσμούς με την Κωνσταντινούπολη. Από την πτώση του Βυζαντίου το έτος 1204 μ.Χ. μέχρι την πρώτη παράσταση της ιταλικής όπερας «La Daphne» του συνθέτη, Jacopo Peri, το 1597 μ.Χ., δεν υπάρχει μια ξεκάθαρη εικόνα για το τι απέγιναν οι ευνούχοι ψάλτες.⁷¹

Στην Ιταλία και την ανατολική Σικελία, η μουσική παρέμεινε επηρεασμένη από τους Έλληνες, ακόμα και από τον 8^ο π.Χ. αιώνα. Ο αυτοκράτορας, Βασίλειος Α΄ ο Μακεδών (βασιλεία 866-886 μ.Χ.), αποκατέστησε την εξουσία του Βυζαντίου στην κάτω Ιταλία. Η αποκατάσταση αυτή ξεκίνησε από την Μονή Ρουσσάνου, όπου ο ιερομόναχος Νείλος (910-1004 μ.Χ.), άρχισε τις μεταρρυθμίσεις του για τα ελληνοϊταλικά μοναστήρια. Το έτος 1004 μ.Χ., ο ιερομόναχος Νείλος ίδρυσε την βασιλική μονή, Santa Maria di Grottaferata, στην Ρώμη. Όταν οι Νορμανδοί κατέκτησαν την Κάτω Ιταλία και την Σικελία, προώθησαν τα ιταλοελληνικά μοναστήρια και προσάρμοσαν τα σύμβολα της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας στο δικό τους νέο καθεστώς. Οι Νορμανδοί εγκαθίδρυσαν τη μονή, San Salvatore, στην Μεσίνα της Σικελίας, και η

⁷⁰ Η παρούσα ενότητα στηρίζεται στην εξής βιβλιογραφία:
Schiødt, “From Byzantium to Italy”, 305.
Moran, “Byzantine castrati”, 109-112.
Του ίδιου, *Singers*, 151.

Σπυράκου, *Χοροί ψαλτών*, 508-509.

⁷¹ Schiødt, “From Byzantium to Italy”, 305.

Moran, “Byzantine castrati”, 109-111.

Του ίδιου, *Singers*, 151.

https://el.wikipedia.org/wiki/Συμεών_Θεσσαλονίκης (12/1/2022).

https://en.wikipedia.org/wiki/Miloš_Velimirović (7/12/2021).

οποία λειτούργησε ως μητρόπολη όλων των ελληνικών μοναστηριών στο νορμανδικό βασίλειο. Από το έτος 1131 μ.Χ. ο βασιλιάς της Σικελίας, Ρογήρος Β΄ (βασιλεία 1130-1154 μ.Χ.), απάλλαξε την μονή από κάθε υποχρέωση και έτσι τα ιταλοελληνικά μοναστήρια αποτελούσαν μέρη ενός οχυρώματος ενάντια στον Πάπα. Η μονή, San Salvatore, εξακολουθούσε να είναι ακόμα λειτουργικά επηρεασμένη από την Αγία Σοφία. Οι ευνούχοι, φυσικά, είχαν αντιμετωπιστεί ως τα σπανιότερα κοσμήματα του Βυζαντίου, τοποθετημένα πια σε νέο περιβάλλον.⁷²

Την σύνδεση βυζαντινών και δυτικών ευνούχων ψαλτών μελέτησε ο καθηγητής, Piotr Scholz, ο οποίος παρακολούθησε το φαινόμενο των ευνούχων από την Αρχαιότητα στον Μεσαίωνα, αλλά και κατά την εμφάνισή τους στην Ιταλία, μετά την Άλωση της Πόλης, το έτος 1453 μ.Χ. Από εκεί και έπειτα, παρατηρείται η μαζική μεταφορά των ευνούχων στη Δύση, αλλά και ο έντονος πόλεμος που δεχόντουσαν οι εναπομείναντες ευνούχοι στο Βυζάντιο, κυρίως από το δεύτερο μισό του 7^{ου} αιώνα, αλλά και αργότερα υπό την καθοδήγηση του Αγίου Πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως Φωτίου (πατριαρχία 858-867 μ.Χ.). Κατά την διάρκεια της Δυναστείας των Κομνηνών (βασιλεία 1081-1185 μ.Χ.) και ιδιαίτερα του Αλέξιου του Α΄ Κομνηνού (βασιλεία 1081-1118 μ.Χ.), εξελισσόταν μαζικός ξεριζωμός των ευνούχων στο Βυζάντιο.⁷³

Οι ευνούχοι παρέδωσαν στο ανατολικό Βυζάντιο μια πολύ πλούσια και σπουδαία μουσική κληρονομιά, ενώ πολλοί συνθέτες, με εξαιρετικές γνώσεις του ασματικού και του ψαλτικού γένους και ρεπερτορίου, όπως για παράδειγμα ο μέγας Άγιος και μελοποιός του 13^{ου} με 14^{ου} αιώνα, Ιωάννης ο Κουκουζέλης, αποπειράθηκαν να μιμηθούν και να διατηρήσουν στις συνθέσεις τους, την παράδοση αυτών των εξαίρετων και μοναδικών καλοφωνικών μελών των προηγούμενων αιώνων.⁷⁴

⁷² Moran, “Byzantine castrati”, 110-111.

https://el.wikipedia.org/wiki/Βασίλειος_Α΄ (9/3/2022).

https://el.wikipedia.org/wiki/Ρογήρος_Β΄_της_Σικελίας (9/3/2022).

⁷³ Σπυράκου, *Χοροί ψαλτών*, 508-509.

https://el.wikipedia.org/wiki/Πατριάρχης_Φώτιος_Α΄ (9/3/2022).

https://el.wikipedia.org/wiki/Δυναστεία_των_Κομνηνών (9/3/2022).

https://el.wikipedia.org/wiki/Αλέξιος_Α΄_Κομνηνός (9/3/2022).

⁷⁴ Moran, “Byzantine castrati”, 111-112.

https://el.wikipedia.org/wiki/Ιωάννης_Κουκουζέλης (9/3/2022).

3.3.2. ΤΟ ΣΥΣΤΗΜΑ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ ΤΩΝ ΝΕΑΡΩΝ ΕΥΝΟΥΧΩΝ ΤΗΣ ΔΥΣΗΣ⁷⁵

Κατά τον Μεσαίωνα, ο ευνουχισμός ήταν μια απολύτως νόμιμη διαδικασία, αφού είχε συνδεθεί με την τιμωρία ανδρών που πραγματοποιούσαν εγκληματικές πράξεις, όπως για παράδειγμα η μοιχεία, η σεξουαλική κακοποίηση γυναικών και η ομοφυλοφιλία.⁷⁶

Στην περίπτωση, όμως, των παιδιών που προορίζονταν για ευνουχισμό, λόγω καλλιτεχνικής μουσικής καριέρας, οι γονείς σκαρφίζονταν διάφορες δικαιολογίες για να αποδείξουν ότι ο ευνουχισμός είναι μια νόμιμη και σωτήρια πράξη πρωτίστως για την ζωή των παιδιών τους. Αυτές οι δικαιολογίες αφορούσαν διάφορα ατυχήματα, όπως για παράδειγμα η πτώση από ένα δέντρο ή άλογο, αλλά και από δαγκώματα άγριων χοίρων στα επίμαχα σημεία. Ωστόσο, μετά τον 17^ο αιώνα, οι δικαιολογίες όσον αφορά το οικονομικό όφελος της οικογένειας μετά την επέμβαση περιορίστηκαν σημαντικά, διότι η πρακτική αυτή δημιουργούσε πλέον δυσφορία και δυσανασχέτηση. Οι ευνούχοι, που απέμειναν μέχρι τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, δήλωναν ότι σώθηκαν χάρη στην πράξη του ευνουχισμού από δαγκώματα αγριογούρουνων.⁷⁷

Ο ευνουχισμός στα μικρά αγόρια απαιτούσε κάποιες προϋποθέσεις για να πραγματοποιηθεί. Για να μπορέσει ένα παιδί να γίνει ευνούχος, έπρεπε να λάβει πρώτα θετική απάντηση στο αίτημά του από τα μουσικά ιδρύματα. Τα αιτήματα των γονιών γίνονταν δεκτά, εφόσον το παιδί πληρούσε κάποιες βασικές προϋποθέσεις, όπως: α) το να έχει κλείσει τα 7 χρόνια ζωής, β) να είναι βαπτισμένο, γ) να μην έχει κάποια μολυσματική ασθένεια, δ) να έχει καλή φωνή και ταλέντο με προοπτικές, ε) να μπορεί να μείνει δοκιμαστικά δίπλα στον δάσκαλό του ή στο ίδρυμα τουλάχιστον για έξι μήνες και στ) να θέλει το ίδιο το παιδί να μπει σε αυτή τη διαδικασία. Η τελευταία προϋπόθεση ήταν η πιο σημαντική και η πιο δύσκολη, διότι ένα αγόρι στην τρυφερή αυτή ηλικία δεν edύνατο να καταλάβει τις επιπτώσεις αυτής της επέμβασης και να πάρει την απόφαση, στερώντας από τον εαυτό του το να γίνει πατέρας και να έχει μια ενεργή σεξουαλική ζωή. Ο εκάστοτε υποψήφιος ευνούχος τραγουδιστής έπρεπε να δοκιμαστεί στο να αντέξει να μείνει εσώκλειστος σε μια σχολή για μεγάλο χρονικό διάστημα και να ανταπεξέλθει με επιτυχία στο αυστηρά πειθαρχημένο και απαιτητικό πρόγραμμα σπουδών.⁷⁸

Οι ευνούχοι εκπαιδεύονταν στα πιο σπουδαία ιδρύματα της Ιταλίας, μεταξύ των οποίων σε ορφανοτροφεία της Νάπολης και σε διάφορες σχολές της παπικής επικράτειας. Γίνονταν δεκτοί αυτοί που πλήρωναν δίδακτρα στις σχολές, αλλά και αυτοί που δεν πλήρωναν, υπογράφοντας συμβόλαιο μαθητείας για τέσσερα έως δώδεκα χρόνια. Στη Νάπολη, το έτος 1600 μ.Χ., τα γνωστότερα ορφανοτροφεία ήταν τέσσερα, Santa Maria di Loreto (1537), Pieta dei Turchini (1584), Poveri di Gesu Cristo (1589), Sant' Onofrio (1600). Ο σκοπός των ορφανοτροφείων ήταν να προστατέψουν παιδιά

⁷⁵ Η παρούσα ενότητα στηρίζεται στην εξής βιβλιογραφία:

Σιδερή, «Ιστορία», 73-74 και 79-88.

Schiødt, "From Byzantium to Italy", 304-305.

⁷⁶ Σιδερή, «Ιστορία», 73-74, με υποσημ. 1.

⁷⁷ Ο.π., 80, με υποσημ. 28.

⁷⁸ Ο.π., 79-80, με υποσημ. 26.

ορφανά, είτε μόνο από πατέρα ή και από μητέρα, αλλά και παιδιά φτωχών οικογενειών, παρέχοντάς τους στέγη, φαγητό και βασική εκπαίδευση. Από τον 17^ο αιώνα και έπειτα, τα ορφανοτροφεία της Νάπολης εξελίχθηκαν σε μουσικές σχολές, με στόχο τη διατήρηση της μουσικής παράδοσης. Οι μαθητευόμενοι πλήρωναν ένα χρηματικό ποσό, κατά την διάρκεια της μαθητείας τους ή ξεχρέωναν αργότερα από τα κέρδη της δουλειάς τους. Υπέγραφαν συμβόλαια που διαρκούσαν από τέσσερα έως δώδεκα χρόνια. Στα τρία χρόνια μαθητείας, οι σπουδαστές τραγουδούσαν στον Καθεδρικό Ναό, όπου τα κέρδη τους από εκεί πήγαιναν κατευθείαν στο ίδρυμα. Ο σπουδαστής που θα έσπαγε το συμβόλαιο του, πλήρωνε πρόστιμο, είτε ο ίδιος είτε η οικογένειά του ή προσχωρούσε σε οικονομικό διακανονισμό. Φυσικά, οι ευνούχοι πλήρωναν πιο χαμηλά δίδακτρα από του υπόλοιπους μαθητευόμενους, διότι θεωρούνταν σημαντικότεροι για την εκκλησία. Υπήρχε έντονη αντιπαλότητα και κόντρα ανάμεσα στους σπουδαστές και φυσικά γίνονταν διακρίσεις από τον πιο δυνατό στον πιο αδύνατο μαθητή. Επίσης, οι μαθητές ήταν χωρισμένοι σε δυο ομάδες, τους *integri* που ήταν αρτιμελείς, δηλαδή δεν είχαν ευνουχιστεί, και τους *non integri*, με αποτέλεσμα οι δεύτεροι να μπουν στο περιθώριο από τους υπόλοιπους μαθητές που τους κοροΐδευαν. Μέχρι και τον 18^ο αιώνα, στις σχολές της Νάπολης οι ευνούχοι συγκροτούσαν μια ξεχωριστή ομάδα από τους υπόλοιπους οικότροφους. Επειδή ήταν αρκετά λίγοι στην πλειοψηφία τους, είχαν περισσότερα προνόμια από τους υπόλοιπους μαθητές. Ζούσαν σε ξεχωριστή πτέρυγα, είχαν πιο ζεστά δωμάτια και πιο ποιοτικό φαγητό. Αυτό γινόταν με σκοπό να προστατευθούν από αρρώστιες που θα έβλαπταν την φωνή τους. Η διατροφή των ευνούχων σπουδαστών ήταν εμπλουτισμένη με αυγά, κοτόπουλο και σούπες, ενώ των αρτιμελών σπουδαστών ήταν πιο λιτή.⁷⁹

Το καθημερινό πρόγραμμα των ευνούχων τραγουδιστών ήταν εξαιρετικά απαιτητικό. Η ημέρα για έναν ευνούχο τραγουδιστή ξεκινούσε με την μελέτη δύσκολων τραγουδιών. Ακολούθως, μελετούσε για μία ώρα ασκήσεις, ώστε να γίνει πιο ευλύγιστη η φωνή, παράγοντας όμορφα μουσικά στολίδια και τρίλιες. Έπειτα, το πρόγραμμα περιλάμβανε μία ακόμα ώρα γυμνάσματος της φωνής σε περίτεχνα περάσματα, και ύστερα, για άλλα εξήντα λεπτά, ο νεαρός σπουδαστής έκανε ασκήσεις ή ερμήνευε κομμάτια μπροστά σε καθρέπτη, για να διαπιστώσει και να διορθώσει την στάση του σώματος και την έκφραση. Το ωδείο ενδιαφερόταν ταυτόχρονα και για τη γενικότερη επιμόρφωση και καλλιέργεια των σπουδαστών του. Πριν από το μεσημεριανό φαγητό, λοιπόν, υπήρχε η επί μίας ώρας ανάγνωση λογοτεχνικών βιβλίων. Στα μαθήματα της λογοτεχνίας και της γλώσσας, έδιναν πολύ μεγάλη σημασία στην κατανόηση των λέξεων, καθώς και στην ορθοφωνία. Έπρεπε να καταλαβαίνουν την σημασία των κειμένων, να αρθρώνουν σωστά τις λέξεις ώστε να μπορέσουν να περάσουν το νόημα στο κοινό. Στην επόμενη ώρα μετά το φαγητό, οι σπουδαστές διδάσκονταν μουσική θεωρία και αντίστιξη, και ύστερα επακολουθούσε και πάλι η ανάγνωση βιβλίων. Στο υπόλοιπο της ημέρας, μπορούσαν να εξασκηθούν στο τσέμπαλο και να συνθέσουν φωνητική μουσική. Κάθε τόσο, οι σπουδαστές πήγαιναν να τραγουδήσουν σε χώρους με αντήχηση, ώστε με την ηχώ να μπορούν να ακούν καλύτερα τον εαυτό τους. Οφείλαν, επιπλέον, να παίρνουν μέρος σε εκκλησιαστικές ακολουθίες και εορτές, είτε ενεργά με το να τραγουδούν είτε μόνο για να

⁷⁹ Σιδερί, «Ιστορία», 82-84, με υποσημ. 37 και 39.

παρακολουθούν τους ήδη εκπαιδευμένους, επαγγελματίες ευνούχους τραγουδιστές, ώστε να έχουν σωστά πρότυπα εξέλιξης. Για αιώνες, αυτό το αναλυτικό πρόγραμμα εκπαίδευσης ίσχυε σε ωδεία και μοναστήρια Ανατολής και Δύσης.⁸⁰

Πιο συνοπτικά:⁸¹

Πρωινή μελέτη	Απογευματινή μελέτη
1 ώρα τραγούδι πάνω σε δύσκολα περάσματα	1:30 ώρα θεωρητικών εργασιών
1 ώρα λογοτεχνία και λατινικά	1:30 ώρα αντίστιξη πάνω σε ένα <i>canto fermo</i> (αυτοσχεδιασμός)
1 ώρα τραγούδι ασκήσεων μπροστά σε καθρέφτη, προκειμένου να βελτιωθεί η θέση του σώματος και να αποφευχθούν οι γκριμάτσες του προσώπου	1 ώρα μελέτη αντίστιξης στην <i>cartella</i> (μικρός μαυροπίνακας με χαραγμένα πεντάγραμμα)
	1 ώρα λογοτεχνία

Η εξάσκηση της αναπνοής ήταν η πιο σημαντική στα μαθήματα των ευνούχων. Οι νεαροί ευνούχοι σπουδαστές σταδιακά εγκατέλειπαν την κοιλιακή αναπνοή της παιδικής τους ηλικίας και ανέπτυσαν τη βαθιά πλευρο-κοιλιακή αναπνοή, που τους εξασφάλιζε μια πιο φυσιολογική ροή του αέρα και ευλυγισία στο θώρακα. Εξασκούσαν έτσι, την τεχνική *messa di voce*, η οποία ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής και εφαρμοζόταν αποκλειστικά σε φωνήεντα. Σκοπός της τεχνικής *messa di voce* ήταν η διατήρηση ενός φθόγγου χωρίς πίεση για αρκετό χρονικό διάστημα με μόνο μία ανάσα. Εκτός από την τεχνική *messa di voce* ανέπτυξαν και την τεχνική του *portamento* (*come si porta qualcino* = τρόπος μεταφοράς του τόνου), που αφορά την ήπια, διακριτική μετάβαση από τον έναν τόνο στον άλλο, εξασφαλίζοντας ρευστότητα στη χροιά και τη δυναμική, και του *passagio* (πέραςμα), που αφορά την ομαλή και διακριτική αλλαγή της τοποθέτησης της φωνής από τη θωρακική περιοχή στην μικτή και ακολούθως στην κεφαλική και αντιστρόφως. Παράλληλα, έδιναν μεγάλη έμφαση στο *legato*, στην άψογη απόδοση ποικιλιατικών καλλωπισμών, που ο μαθητής όφειλε να έχει προετοιμάσει ανάλογα με την περίπτωση, την εποχή και το γούστο των ακροατών, και στην επιμελημένη απόδοση των τριών ειδών ρετσιτατίβου, δηλαδή του θεατρικού, του ρετσιτατίβου δωματίου και του εκκλησιαστικού.⁸²

Οι μαθητές έπρεπε να εξομολογούνται κάθε εβδομάδα μέχρι την ηλικία των δώδεκα ετών και μετέπειτα, κάθε δεκαπέντε ημέρες. Η εξομολόγηση ήταν υποχρεωτική για όλους τους μαθητές και θεωρούταν ιερό καθήκον. Τον χειμώνα, οι σπουδαστές ξυπνούσαν στις 04:45 π.μ., ενώ το καλοκαίρι στις 06:30 π.μ. Από την στιγμή που ξυπνούσαν, έπρεπε να ψάλλουν το *Laudate pueri Dominum*, ενώ ταυτόχρονα έπρεπε να στρώσουν τα κρεβάτια τους, να φορέσουν τα ρούχα τους και να πλυθούν. Ακολουθούσε προσευχή στο παρεκκλήσι για μισή ώρα και στην συνέχεια ξεκινούσαν

⁸⁰ Σιδερή, «Ιστορία», 85, με υποσημ. 43.

Schiødt, "From Byzantium to Italy", 304-305.

⁸¹ Σιδερή, «Ιστορία», 85.

⁸² Ο.π., 86-88.

τα μαθήματα. Τον χειμώνα κοιμόντουσαν στις 10:00 μ.μ. και το καλοκαίρι στις 11:30 μ.μ. Η συμπεριφορά τους έπρεπε να είναι κόσμια και γι' αυτό τούς καθιέρωσαν στιγμές σιωπής την ώρα των γευμάτων, όπου είχαν τον χρόνο να σκεφτούν. Πάντα μετά το φαγητό, είχαν μισή ώρα ελεύθερη απασχόληση και τα καλοκαίρια είχαν και μία ώρα ξεκούρασης τα μεσημέρια. Αυτές τις ώρες της ξεκούρασης, μπορούσαν να συζητήσουν τα παιδιά μεταξύ τους, αλλά μόνο από τον ίδιο κοιτώνα και όχι από άλλο ή με μεγαλύτερα παιδιά. Επίσης, δεν μπορούσαν να είναι γυμνοί μπροστά σε άλλους. Η ελάχιστη επιτρεπτή ενδυμασία για τους καλοκαιρινούς μήνες ήταν πουκάμισο και εσώρουχο.⁸³

Η τελετουργική διαδικασία της εισαγωγής των μαθητών στις σχολές, είχε ως εξής: ο μαθητής έπρεπε να εξομολογηθεί τις αμαρτίες του, να κοινωνήσει μπροστά στο ιερό γονατιστός και τέλος να φορέσει τα άμφια που ήταν ευλογημένα από τους ιερείς μπροστά από όλους τους μαθητές του ιδρύματος. Κάθε ίδρυμα είχε διαφορετική ενδυμασία με άλλο χρώμα για να μπορούν οι μαθητές να ξεχωρίζουν στους δρόμους της Νάπολης. «Κόκκινο ράσο και μπλε χιτώνας για τους μαθητές του Poveri di Gesu Cristo, λευκό ράσο και μπλε χιτώνας για εκείνους του Sant' Onofrio, λευκό ράσο και λευκός χιτώνας για τους οικότροφους του Santa Maria di Loreto και σκούρο μπλε ράσο και χιτώνας για εκείνους του Pieta dei Turchini.⁸⁴

Στην Ιταλία, από τον 16^ο αιώνα αιώνα και μετά, είχαν κτιστεί ωδεία σε όλες τις μεγάλες πόλεις: Ρώμη, Νάπολη, Μιλάνο, Φλωρεντία και Βενετία. Συγκεκριμένα, στην Βενετία υπήρχε ένα διάσημο ωδείο για άπορα κορίτσια και ορφανά, που επονομαζόταν Ospedale della Pietà. Σε αυτό το ωδείο, τα κορίτσια είχαν την ίδια απαιτητική εκπαίδευση με τα αγόρια και εξασκούσαν στο να τραγουδούν όλες τις φωνές μιας χορωδίας (soprano, alto, tenor, bass). Ο βιολονίστας και συνθέτης Antonio Vivaldi (1678-1741 μ.Χ.) υπήρξε ένας από τους διδασκάλους, γύρω στο έτος 1740 μ.Χ. Ο ίδιος, προοριζόμενος για τραγουδιστής, είχε ευνοηστεί σε μικρή ηλικία, αλλά λέγεται πως δεν ήταν αρκετά καλός. Για τον λόγο του ότι ήταν ευνούχος, τού επιτράπηκε να εργάζεται σε περιβάλλον με κορίτσια.⁸⁵

⁸³ Σιδερή, «Ιστορία», 85, με υποσημ. 42.

⁸⁴ Ο.π., 84-85, με υποσημ. 41.

⁸⁵ Schiødt, "From Byzantium to Italy", 304.

https://el.wikipedia.org/wiki/Αντόνιο_Βιβάλντι (14/10/2021).

3.3.3. Η ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ ΤΩΝ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΩΝ ΕΥΝΟΥΧΩΝ ΣΤΗΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΛΑΤΡΕΙΑ ΤΗΣ ΔΥΣΗΣ⁸⁶

Για πολλούς αιώνες, η Καθολική Εκκλησία έπαιζε πολύ καθοριστικό ρόλο στην γαλούχηση και εξέλιξη των ευνούχων ψαλτών. Επίσημα, η πράξη του ευνουχισμού ήταν καταδικαστέα, εντούτοις η ίδια η Εκκλησία κάλυπτε κρυφά την εφαρμογή της. Υπάρχουν, μάλιστα, πολλά παραδείγματα από παπικούς, υποστηρικτές του ευνουχισμού. Ο Πάπας Γρηγόριος ΙΔ΄ (1590-1591 μ.Χ.), για παράδειγμα, υπήρξε θερμός υποστηρικτής του ευνουχισμού, αφού παρουσίαζε την πράξη αυτή ως θεάρεστη. Ο Πάπας Κλήμης Η΄ (1592-1605 μ.Χ.) ήταν σύμφωνος με την πράξη του ευνουχισμού, αρκεί αυτή να γινόταν προς την δόξα και την τιμή του Θεού. Ο ίδιος ο Πάπας, μάλιστα, συγκρότησε την παπική χορωδία που αποτελείτο από Ιταλούς υψίφωνους ψάλτες και θεωρείται ότι ήταν ο πρώτος που τους καταχώρησε ως *castrati* και όχι ως *falsettisti* στα αρχεία του Βατικανού.⁸⁷

Ο Ιησουίτης, Tommaso Tamburini (1591-1675 μ.Χ.), μεταγενέστερα, υποστήριξε ότι η πράξη του ευνουχισμού είναι απόλυτα νόμιμη, αρκεί να εφαρμόζεται με την συγκατάθεση του παιδιού και να μην υπάρχει κίνδυνος θανάτου. Επιπλέον, ο Άγγλος μοναχός και ηθικολόγος, Robert Sayer, αναφέρει: «Η φωνή είναι περισσότερο σημαντική από τον ανδρισμό, καθώς διαμέσου της ομιλίας και της επιχειρηματολογίας που γίνεται μέσω αυτής ο άνθρωπος ξεχωρίζει από τα ζώα. Εάν λοιπόν παραστεί ανάγκη να κατασταλεί ο ανδρισμός προκειμένου να ενισχυθεί η φωνή, αυτό θα πρέπει να γίνει χωρίς κανέναν απολύτως ενδοιασμό. Τώρα, οι φωνές των *soprani* είναι τόσο απαραίτητες για τη δοξολογία του Θεού μέσω της υμνωδίας και ως εκ τούτου υπεράνω κάθε τιμής».⁸⁸

Κατά την περίοδο της Αναγέννησης, επομένως, οι περισσότεροι θεολόγοι υποστήριζαν πως ο ευνουχισμός ήταν απολύτως νόμιμος, ειδικά όταν εφαρμοζόταν για να σώξει ζωές, μετά από την σύσταση του θεράποντος ιατρού. Ένα μικρό ποσοστό θεωρούσε επίσης πως ο ευνουχισμός νομιμοποιείται όταν γίνεται προς όφελος της κοινωνίας καθώς «έχει μεγαλύτερο βάρος το κοινωνικό όφελος, συγκριτικά με την ατομική ζημιά. Συγκεκριμένα, ο θεολόγος, Zaccaria Pasqualigo, κατά το έτος 1641 μ.Χ. ανέφερε χαρακτηριστικά, ότι «ο λαιμός ενός νεαρού αγοριού είναι πιο σημαντικός από τους όρχεις του».⁸⁹

Αντίθετα, υπήρξαν και αρνητές της πράξης αυτής, όπως ο Πάπας Βενέδικτος ΙΔ΄ (1740-1758 μ.Χ.), ο οποίος υποστήριξε ότι η πράξη του ευνουχισμού είναι αφύσικη και εγκληματική, ωστόσο πρακτικά δεν έκανε κάτι για να την αποτρέψει, αναφέροντας ότι «είναι φρόνιμο να αποφευχθεί η ταραχή και να βρεθεί μία συμβατική λύση που θα φέρει μερική ή σταδιακή αλλαγή»⁹⁰. Η απαγόρευση του ευνουχισμού ήρθε από τον Πάπα Κλήμη ΙΔ΄ (1769-1775 μ.Χ.), όμως δεν κατάφερε να διώξει εντελώς τους

⁸⁶ Η παρούσα ενότητα στηρίζεται στην εξής βιβλιογραφία:

Σιδερά, «Ιστορία», 77-78 και 89.

⁸⁷ Ο.π., 77-78.

⁸⁸ Ο.π., 78, με υποσημ. 18.

⁸⁹ Ο.π., 78.

⁹⁰ Ο.π., 77, με υποσημ. 16.

ευνούχους από την παπική χορωδία. Την ενίσχυσε μάλιστα και με γυναίκες που εμφανίζονταν σε θέατρα της Παπικής Επικράτειας. Μετά το έτος 1830 μ.Χ., οι ευνούχοι αποχώρησαν πλήρως από την θεατρική σκηνή, με μόνο καταφύγιο καλλιτεχνικής δράσης την εκκλησία. Οι ευνούχοι δεν επιθυμούσαν να φύγουν από την πατρωνία της Εκκλησίας, διότι τους προσέφερε ασφάλεια και οικονομική άνεση, ενώ φρόντιζε και για την συνταξιοδότησή τους. Η μοναδική χορωδία που δεχόταν ευνούχους, ως τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, ήταν η Cappella Sistina. Όμως, ο διευθυντής της Παπικής Χορωδίας, Pergoli, σε συνεργασία με τον Πάπα Λέοντα ΙΓ' (1878-1903 μ.Χ.), αποφάσισαν την οριστική απομάκρυνσή τους, κατά το έτος 1902 μ.Χ. Μέσα σε μία δεκαετία, οι ευνούχοι εξαφανίστηκαν για πάντα από την χορωδία, με τον τελευταίο ευνούχο, Alessandro Moreschi (1858-1922 μ.Χ.), να αποχωρεί το έτος 1913 μ.Χ.⁹¹

⁹¹ Σιδερί, «Ιστορία», 77, με υποσημ. 16, και 89, με υποσημ. 52.
https://el.wikipedia.org/wiki/Πάπας_Λέων_ΙΓ' (16/11/2021).
https://en.wikipedia.org/wiki/Alessandro_Moreschi (16/11/2021).

3.3.4. ΟΙ ΕΥΝΟΥΧΟΙ ΣΤΗΝ ΚΟΣΜΙΚΗ ΟΠΕΡΑ⁹²

Η κοσμική όπερα, βεβαιότατα, προϋπέθετε την εξαιρετική φωνητική δεξιοτεχνία και τραγουδιστική τεχνική που οι ευνούχοι κατείχαν σε εντυπωσιακό βαθμό, λόγω της ακατάπαυστης μουσικής εκπαίδευσής τους. Συγκεκριμένα, στην απαιτητική *aria da capo* (με μορφή A-B-A'), κατά την επανάληψη του πρώτου μέρους, ο ευνούχος τραγουδιστής διάνθιζε τη μουσική με αυτοσχεδιαστικά ποικίλματα, κολορατούρες, περάσματα και καντέντσες επάνω στην αρχική μελωδία. Ο Gioachino Rossini, ο οποίος σπούδασε στην Ιταλία την εποχή που είχε αρχίσει να σβήνει η κυριαρχία των ευνούχων, επιβεβαιώνει πως μεγάλο τμήμα των μουσικών συνθέσεων προοριζόταν για αυτούς τους τραγουδιστές, και μάλιστα έγραψε και ο ίδιος μία όπερα για τον καλύτερο επαγγελματία ευνούχο τραγουδιστή της εποχής του.⁹³

Καθώς η πολυφωνική μουσική εξελισσόταν, απαιτούνταν όλο και υψηλότερου καλλιτεχνικά επιπέδου επαγγελματίες ευνούχοι τραγουδιστές σε σχέση με εκείνους του παρελθόντος, για την άριστη εκτέλεση των έργων. Κυρίαρχο ρόλο, πλέον, είχαν οι ψηλότερες φωνές, όπου ανήκαν και οι ευνούχοι. Το τραγούδι αυτών των φωνών περιλάμβανε τα στολίδια, τα δεξιοτεχνικά μελωδικά περάσματα, την έκφραση των συναισθημάτων και την απαγγελία. Ακολουθώντας πιστά την ιεραρχία, Η ψηλότερη φωνή (*soprano*) είχε μεγαλύτερη βαρύτητα στην κοινωνία. Οι συνθέτες γνώριζαν αυτό το γεγονός και κατά τη σύνθεση των έργων τους οι ψηλότερες φωνές υπερίσχυαν από τις χαμηλότερες. Αυτή η γενικότερη πεποίθηση, φυσικά, επηρέαζε και τους μισθούς των τραγουδιστών, κυρίως από το έτος 1637 μ.Χ. και έπειτα που άνοιξαν τα πρώτα δημόσια θέατρα όπερας. Έτσι, οι μισθοί των *castrati* και των *prime donne* ήταν πολύ μεγαλύτεροι από αυτούς των υπόλοιπων τραγουδιστών. Τα έσοδα, μάλιστα, των ευνούχων τραγουδιστών ήταν τόσο υψηλά, που μπορούσαν να έχουν στην υπηρεσία τους δούλους, αλλά και ζώα. Εκείνη την εποχή, το να γίνει κάποιος επαγγελματίας ευνούχος τραγουδιστής θεωρείτο σημαντική ευκαιρία και δεν ήταν καθόλου κατακριτέα η πράξη του ευνουχισμού ούτε από την κοινωνία, αλλά ούτε από την εκκλησία.⁹⁴

Κατά τον 17^ο και 18^ο αιώνα, οι ευνούχοι αποτέλεσαν αντικείμενο θαυμασμού και λατρείας. Τους χαρακτήριζαν η ευγένεια, οι καλοί τρόποι και η προσεγμένη εμφάνιση, επομένως, ήταν φυσικό ακόλουθο αρκετές γυναίκες της υψηλής κοινωνίας να αναπτύξουν κάποιο είδος ερωτικής έλξης προς το πρόσωπο αυτών των τραγουδιστών. Κάποιες από αυτές, μάλιστα, επεδίωξαν μια περισσότερο προσωπική σχέση με το είδωλό τους. Σε ορισμένες περιπτώσεις, οι ευνούχοι ανταποκρίνονταν στον έρωτα των γυναικών, ενώ δεν λείπουν και κάποιες ελάχιστες περιπτώσεις, στις οποίες θέλησαν να μονιμοποιήσουν τη σχέση τους με γάμο. Ωστόσο, αυτή η κατάσταση απασχόλησε ιδιαίτερα την Εκκλησία και έλαβε σημαντικές διαστάσεις, ενώ αποτέλεσε και θέμα σάτιρας, καθώς στην κοινωνία της Ιταλίας, η ένωση ενός ευνούχου και μιας γυναίκας

⁹² Η παρούσα ενότητα στηρίζεται στην εξής βιβλιογραφία:

Σπυράκου, *Χοροί ψαλτών*, 508-512.

Σιδερή, «Ιστορία», 76-79 και 90-98.

Schiødt, "From Byzantium to Italy", 305.

⁹³ Σπυράκου, *Χοροί ψαλτών*, 508, με υποσημ. 441, και 511-512, με υποσημ. 455.

⁹⁴ Σιδερή, «Ιστορία», 76-79.

δεν ήταν ούτε αποδεκτή ούτε νόμιμη, από τη στιγμή που δεν υπήρχε η δυνατότητα απόκτησης απογόνων. Η σχέση, ωστόσο, των ευνούχων με το γυναικείο φύλο υπήρξε και επαγγελματική. Αν και αρχικά οι ευνούχοι τραγουδιστές δεν ένιωθαν να απειλούνται από τις γυναίκες υψιφώνους, καθώς η τεχνική τους βελτιωνόταν και κέρδιζαν όλο και περισσότερο την εκτίμηση του κοινού της όπερας, η σχέση μεταξύ τους άρχισε να γίνεται ιδιαίτερα ανταγωνιστική. Παρόλα αυτά, δεν λείπουν και οι περιπτώσεις, όπου επιτυχημένοι επαγγελματικά ευνούχοι έδιναν συμβουλές σε γυναίκες τραγουδίστριες της όπερας, βοηθώντας τες να αναπτύξουν την τεχνική τους.⁹⁵

Κατά τα μέσα του 18^{ου} αιώνα, ο ανταγωνισμός για την διεκδίκηση των ευνούχων ανάμεσα στο θέατρο και την εκκλησία ήταν μεγάλος, γεγονός που οδήγησε τον Πάπα Βενέδικτο ΙΔ΄ να απαγορεύσει στους ευνούχους που υπηρετούσαν στην χορωδία της Capella Sistina να εμφανίζονται στη σκηνή της όπερας. Αυτή η απόφαση, ωστόσο, αναθεωρήθηκε πολύ σύντομα, καθώς η Εκκλησία κινδύνευε να χάσει τους χαρισματικούς ευνούχους ψάλτες που της είχαν απομείνει.⁹⁶

Με τη μεταρρύθμιση της όπερας από τον Gluck, κατά το έτος 1762 μ.Χ., η δημοτικότητα των ευνούχων άρχισε σιγά σιγά να φθίνει. Όταν ο Gluck παρουσίασε στον πρόλογο της όπερας *Alceste* (1769 μ.Χ.) τις θέσεις της μεταρρύθμισης, επιθυμούσε απλώς να επιπλήξει τους επιδειξιμανείς και ματαιόδοξους ευνούχους τραγουδιστές και όχι να τους απομακρύνει τους ολοκληρωτικά από την όπερα. Μολαταύτα, ο χαρισματικός alto ευνούχος τραγουδιστής, Gaetano Guadagni (1728-1782 μ.Χ.), ο οποίος ερμήνευσε επιτυχώς τον πρωταγωνιστικό ρόλο στην όπερα της μεταρρύθμισης, τον *Orfeo*, έδωσε το άριστο παράδειγμα στην επόμενη γενιά των ευνούχων για την δυνατότητα προσαρμογής τους στην νέα μουσική πραγματικότητα. Ωστόσο, η εξαφάνιση των ευνούχων από τα μουσικά δρώμενα ήταν πλέον μια πραγματικότητα, όταν κατά την εποχή του Διαφωτισμού ήρθαν στο προσκήνιο ζητήματα ανθρώπινων δικαιωμάτων, με αποτέλεσμα να καταδικαστεί ρητά η πρακτική του ευνουχισμού των νεαρών αγοριών. Παράλληλα, μειώθηκε η ζήτηση των εναπομεινάντων ευνούχων, καθώς περιοριζόταν και ο αριθμός των εκκλησιαστικών ιδρυμάτων και των χορωδιών, που στεγάζονταν σε αυτά. Η τελειωτική καθαίρεση των ευνούχων επήλθε από την αποδυνάμωση και κατάρρευση της απολυταρχίας, μετά τη Γαλλική Επανάσταση.⁹⁷

Παρόλα αυτά, σε αυτή την εντελώς νέα κοινωνική και μουσική πραγματικότητα, κατάφεραν να γνωρίσουν επιτυχία τρεις ευνούχοι: ο Gasparo Pacchierotti (1740-1821 μ.Χ.), ο Luigi Marchesi (1754-1829 μ.Χ.) και ο Girolamo Crescentini (1762-1846 μ.Χ.). Το έτος 1812 μ.Χ., ο Crescentini άφησε τη σκηνή και αφιέρωσε τη ζωή του στη μουσική διδασκαλία. Αν και υπήρξε ο τελευταίος ευνούχος που γνώρισε σημαντική επιτυχία στην όπερα, ο τελευταίος που αποσύρθηκε από τη σκηνή ήταν ο Giovanni Battista Velluti (1780-1861 μ.Χ.). Σε αντίθεση με τους παραπάνω, ο Velluti έζησε μια περίοδο, όπου οι ρόλοι για ευνούχους τραγουδιστές όλο λιγότευαν, ενώ οι ίδιοι οι τραγουδιστές αυτού του είδους αντιμετώπιζονταν ως κάτι το αφύσικο και βδελυρό, και αποτελούσαν περισσότερα αντικείμενο σκληρής περιέργειας παρά θαυμασμού. Το έτος 1830 μ.Χ., ο Velluti αποσύρθηκε από τη σκηνή και έκτοτε ευνούχους μπορούσε κανείς

⁹⁵ Σιδερί, «Ιστορία», 91-94.

⁹⁶ Ο.π., 90-91, με υποσημ. 56.

⁹⁷ Ο.π., 95-96.

να ακούσει μόνο στις εκκλησιαστικές χορωδίες. Μετά το έτος 1870 μ.Χ., αυτό περιορίστηκε αποκλειστικά στο παπικό παρεκκλήσι του Βατικανού, μέχρι και το έτος 1913 μ.Χ..⁹⁸

Τελευταίος ευνούχος της παπικής χορωδίας του Βατικανού υπήρξε ο Alessandro Moreschi (1858-1922 μ.Χ.), ο οποίος έμεινε στην ιστορία για το μοναδικό ηχητικό τεκμήριο (1902: α' εκδοχή και 1904: β' εκδοχή) της φωνής των ευνούχων ψαλτών, που άφησε ως παρακαταθήκη. Ωστόσο, λόγω των τεχνικών αδυναμιών αυτών των πρώιμων ηχογραφήσεων ήταν αδύνατον να καταγραφούν οι αρμονικοί ήχοι, ιδιαίτερα των ψηλών περιοχών. Έτσι, απουσιάζουν σχεδόν όλα τα ποιοτικά χαρακτηριστικά της φωνής του Moreschi. Παρά την κακή ποιότητα της ηχογράφησης και, ίσως, την προχωρημένη ηλικία του Moreschi (46 ετών), χάρη σε αυτές τις ηχογραφήσεις υπάρχει ακόμα η δυνατότητα της άμεσης επαφής με το ιδιάζον φωνητικό ηχόχρωμα των ευνούχων. Όμως, οι περισσότερες πληροφορίες για την ιδιαιτερότητα και τα ποιοτικά χαρακτηριστικά της φωνής τους περιορίζονται σε μαρτυρίες, αλλά και στη μουσική που γράφτηκε για εκείνους.⁹⁹

Διάφορες μαρτυρίες περιγράφουν την φωνή των ευνούχων ως «λευκή, καθαρή, με μέταλλο και όγκο, δυνατή αντήχηση, ένταση και πλούσιο ηχόχρωμα, που δεν θύμιζε σε τίποτα τη γυναικεία χροιά, ήταν ουδέτερη και χωρίς φύλο, άγγιζε την καρδιά και μάγευε τους ακροατές»¹⁰⁰. Η δύναμη των ευνούχων, όμως, δεν οφειλόταν αποκλειστικά στα χαρακτηριστικά της φωνής τους, αλλά και στην άριστη τεχνική τους. Είχαν καταφέρει να δαμάσουν μια εντυπωσιακή φωνή με τόσο μεγάλη έκταση, που μπορούσε να αιτιολογήσει τη χρήση δύο κλειδιών. Είχαν εκπληκτικό έλεγχο της αναπνοής, το τραγούδι τους ήταν αβίαστο και τα στολίσματά τους, που δυστυχώς δεν καταγράφηκαν στα χειρόγραφα που σώζονται μέχρι σήμερα, σαν από άλλο κόσμο. Οι ευνούχοι κατάφεραν να ακμάσουν στην Ευρώπη για περισσότερο από τρεις αιώνες, αφήφισαν νόμους ηθικής και λογικής και κατάφεραν το αδύνατο: «να ενώσουν το τέρας με τον άγγελο, τον άνδρα με την γυναίκα σε μία φωνή χαμένη στο χρόνο, τη φωνή των τραγουδιστών ενός τρίτου φύλου».¹⁰¹

Στο σήμερα και κυρίως τα τελευταία είκοσι χρόνια, μερικές όπερες από την Μπαρόκ εποχή που περιλαμβάνουν μέρος για ευνούχο τραγουδιστή, έχουν επανέλθει και εκτελούνται από άνδρες που χρησιμοποιούν το ανώτερο λεπτό μέρος των φωνητικών χορδών τους, δηλαδή τραγουδούν με την τεχνική του falsetto. Κάποια γνωστά σύγχρονα ονόματα είναι ο Γερμανός Andreas Scholl, τραγουδιστής στο alto φωνητικό φάσμα, αλλά και ο νεαρότερος Γάλλος τραγουδιστής, Philippe Jaroussky, μνημένος στο πως ακούγονταν πιθανότατα οι ευνούχοι τραγουδιστές του παρελθόντος, ερμηνεύοντας άριες για ευνούχους του Γερμανού συνθέτη, Johann Christian Bach (1735-1782 μ.Χ.), με χροιά σπάνια, πανέμορφη και εκπληκτική. Τέλος, από τη λίστα των ονομάτων δεν μπορεί να παραληφθεί η τραγουδίστρια Cecilia Bartoli, με καταγωγή από τη Νάπολη, η οποία έχει επιλέξει να αναδείξει περισσότερο την υψηλή φωνητική δεξιοτεχνία των άριστα εκπαιδευμένων ευνούχων τραγουδιστών, βασισμένη

⁹⁸ Σιδερί, «Ιστορία», 96-98.

⁹⁹ Ο.π., 97-98.

Σπυράκου, *Χοροί ψαλτών*, 512, με υποσημ. 456.

¹⁰⁰ Σιδερί, «Ιστορία», 98.

¹⁰¹ Ο.π., 98.

στις ασκήσεις, πάνω στις οποίες εκπαιδεύονταν στα ωδεία Ανατολής και Δύσης. Τραγουδάει, κατά κύριο λόγο, άριες του Ιταλού συνθέτη, Nicola Porpora (1686-1768 μ.Χ.), ο οποίος δίδασκε ευνούχους τραγουδιστές και συνέθετε άριες για αυτούς. Οι ερμηνείες της Bartolì είναι πραγματικά εντυπωσιακές και πολύ κοντά στον πραγματικό ήχο που παρήγαν αυτές οι ιδιαίτερες φωνές.¹⁰²

¹⁰² Schiødt, “From Byzantium to Italy”, 305.
https://en.wikipedia.org/wiki/Andreas_Scholl (16/10/2021).
https://en.wikipedia.org/wiki/Philippe_Jaroussky (16/10/2021).
https://el.wikipedia.org/wiki/Γιόχαν_Κρίστιαν_Μπαχ (16/10/2021).
https://en.wikipedia.org/wiki/Nicola_Porpora (16/10/2021).

Β' ΜΕΡΟΣ

4. ΤΟ ΚΑΛΟΦΩΝΙΚΟ ΜΑΘΗΜΑ «ΝΥΝ ΠΡΟΦΗΤΙΚΗ ΠΡΟΡΡΗΣΙΣ» ΤΟΥ ΕΥΝΟΥΧΟΥ ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗ ΦΙΛΑΝΘΡΩΠΙΝΟΥ

4.1. «ΝΥΝ ΠΡΟΦΗΤΙΚΗ ΠΡΟΡΡΗΣΙΣ»: ΕΙΣΑΓΩΓΗ¹⁰³

Όπως έχει ήδη αναφερθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο, ο ευνούχος Πρωτοψάλτης Φιλανθρωπινός είναι συνδεδεμένος με τη σύνθεση ενός *μαθήματος*, για τον εορτασμό των Χριστουγέννων. Ανθολογείται πολύ συχνά, σε *Μαθηματάρια* του 14^{ου} μέχρι και του 16^{ου} αιώνα. Η σύνθεση αυτή έχει ήδη εξηγηθεί στη Νέα Μέθοδο αναλυτικής σημειογραφίας από τον Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα. Το γεγονός αποδεικνύει την αξία έργου του ευνούχου Πρωτοψάλτη. Το *μάθημα* εντοπίζεται στο χειρόγραφο υπ' αριθμόν 729, από την συλλογή *Μετόχιον του Παναγίου Τάφου* (Μ.Π.Τ.), που βρίσκεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος (Ε.Β.Ε.), και συγκεκριμένα στον τόμο αριθμός τρία του *Μαθηματαρίου*, χρονολογούμενο στο πρώτο τέταρτο του 19^{ου} αιώνα, ff. 254v-261r: «Ἐτερον ἐξ αὐτῶν (sc. τῶν στιχηρῶν τῶν Χριστοῦ Γεννῶν)· Φιλανθρωπίνου τοῦ Εὐνούχου· ἦχος τρίτος (μέσος) Νῦν προφητικὴ πρόρρησις.». Αποτελεί μία καλοφωνική σύνθεση του δεύτερου στιχηροῦ ιδιομέλου από την Πρώτη Ὠρα των Χριστουγέννων.¹⁰⁴

Η μορφή του *Μαθήματος*, που αποδίδεται στον Φιλανθρωπινό, έχει ως εξής στον κώδικα Μ.Π.Τ. 729, Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, ff. 254v-255v:¹⁰⁵

Νῦν – τιτιτι... (κράτημα) –

Νῦν προφητικὴ πρόρρησις, πληρωθῆναι – πάλιν – πληρωθῆναι

ἐπείγεται, μυστικῶς ἦ – κικι...χιχι...(κράτημα) – ἦ

φάσκουσα – λέγε –

Μετέπειτα, παρεμβάλλεται ένα μέρος του Αγίου Ιωάννου του Κουκουζέλη, με το εξής κείμενο, σύμφωνα με το προαναφερθέν χειρόγραφο:

Νῦν προφητικὴ – τιτιτι...ριριρι...(κράτημα) –

Νῦν προφητικὴ πρόρρησις·

Καὶ σὺ Βηθλεεμ γῆ Ἰούδα – πάλιν –, οὐδαμῶς ὑπάρχεις

ἐλαχίστη ἐν τοῖς Ἡγεμόσι, προευτρεπίζουσα τὸ σπήλαιον –

πάλιν – προευτρεπίζουσα τὸ σπήλαιον·

Νῦν προφητικὴ πρόρρησις – τιτιτι...(κράτημα) –

¹⁰³ Η παρούσα ενότητα στηρίζεται στην εξής βιβλιογραφία:
Χαλδαιάκης, “The story of a composition”, 263-266.

¹⁰⁴ Ὁ.π., 263-264.

¹⁰⁵ Βλ. το χειρόγραφο, σε σύγκριση με Χαλδαιάκης, “The story of a composition”, 264-265.

Νῦν προφητική – κικικι... (βραχὺ κράτημα) –, πληρωθῆναι ἐπιείγεται,
μυστικῶς ἢ φάσκουσα, πρόρρησις.

Ακολουθεῖ ο Β΄ πους με το ἐξῆς κείμενο:

Ἐ – τετετε...ριρερε...(κράτημα) – ἐκ σοῦ γάρ μοι
ἐξελεύσεται, ἡγούμενος – τοτοτο...(κράτημα) –
ἡγούμενος τῶν Ἐθνῶν διὰ σαρκός, ἐκ Παρθένου Κόρης
Χριστὸς ὁ Θεός, ἐξελεύσεται, ἡγούμενος – τοτοτο...(βραχὺ κράτημα) –
τῶν ἐθνῶν διὰ σαρκός – τοτοτο...(κράτημα) –
ἡγούμενος – τοτοτο...(κράτημα) – ἡγούμενος, Χριστός,
ἐξελεύσεται διὰ σαρκός,

Ἐπειτα, το τέλος του μαθήματος με την ἐνδειξη

ἀπὸ χοροῦ

ὁς ποι- (εδώ το κείμενο διακόπτεται στο Μ.Π.Τ. 729 και συνεχίζουμε με την προσθήκη του τέλους ἀπὸ την ἐξήγηση του Χουρμουζίου για το Παλαιὸ Στιχηράριο, Μ.Π.Τ. 708, φ. 280v-281r)

-μανεῖ

τόν λαόν αὐτοῦ τόν νέον Ἰσραήλ, δῶμεν αὐτῶ

ἅπαντες μεγαλοσύνην.¹⁰⁶

Ο ἀναγνώστης μπορεῖ να ανατρέξει στον δεῦτερο τόμο της παρούσης εργασίας, με σκοπὸ την μελέτη του μαθήματος *Νῦν προφητικὴ πρόρρησις* του Φιλανθρωπινού του ευνούχου, με την παρεμβολή του Αγίου Ιωάννου του Κουκουζέλη, με βάση τα χειρόγραφα Ζακύνθου 7 και την ἐξήγηση του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακα, ἀπὸ το χρο Μ.Π.Τ. 729.

¹⁰⁶ Βλ. τους πάνω αναφερθέντες κώδικες και Χαλδαιάκης, “The story of a composition”, 265-266, ὅπου αναφέρονται και ἄλλες σωζόμενες πηγές με το κείμενό τους και με μια μορφολογικὴ ἀνάλυση αὐτῶν.

4.3. ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΜΑΘΗΜΑΤΟΣ «ΝΥΝ ΠΡΟΦΗΤΙΚΗ ΠΡΟΡΡΗΣΙΣ»

Σε αυτό το σημείο, συνδυαστικά με τις φόρμες αντιπαραβολής των χειρόγραφων πηγών για το μάθημα «Νυν προφητική πρόρρησις» - που υπάρχουν στον δεύτερο τόμο της διπλωματικής αυτής εργασίας – καταγράφονται κάποιες επιπλέον παρατηρήσεις για την συγκεκριμένη σύνθεση. Οι παράμετροι που θα εξεταστούν περαιτέρω, αφού διέγειραν τον θαυμασμό και την περιέργεια του μουσικολόγου αναλυτή, είναι οι εξής δέκα: α) η μορφολογική δομή, β) η μελισματικότητα, γ) οι φθόγγοι των καταλήξεων και το είδος τους, δ) η μελωδική έκταση των μουσικοποιητικών ενοτήτων, ε) η χρονική διάρκειά τους, στ) οι βυζαντινοί ήχοι που αξιοποιούνται στην σύνθεση και οι μεταβολές που συμβαίνουν μέσω των φθορών, ζ) η παρουσία των κρατημάτων στη σύνθεση και η επεξεργασία του καθαρού ποιητικού κειμένου από τον μελοποιό, η) η σύγκριση της σύνθεσης από την αρχαιότερη στην νεότερη βυζαντινή μουσική γραφή, θ) η ρυθμική οργάνωση του μαθήματος και ι) στοιχεία από την αναγωγική ανάλυση.

α) Σχετικά με την μορφολογική δομή, η σύνθεση χωρίζεται σε δύο μεγάλες ενότητες: το πρώτο μέρος (α΄ πους: κώλα 1-86, τα πρώτα 133 φύλλα αντιπαραβολής στον δεύτερο τόμο), και το δεύτερο μέρος (β΄ πους: κώλα 1-48, τα επόμενα 88 φύλλα αντιπαραβολής στον δεύτερο τόμο). Από αυτήν την καταμέτρηση προκύπτει ότι τα μουσικοποιητικά κώλα του πρώτου τόμου είναι σχεδόν τα διπλάσια, ενώ το μέγεθος του δεύτερου πόδα, σε φύλλα αντιπαραβολής, φτάνουν περίπου τα 2/3 του πρώτου πόδα.

β) Όσον αφορά την μελισματικότητα του μαθήματος, παρατηρείται πως σε άλλα κώλα είναι πολύ έντονη και σε άλλα λιγότερο. Το ποιητικό κείμενο είτε εξελίσσεται αργά, με κάθε συλλαβή του να διαρκεί πολλούς χρόνους, ακόμα και καλύπτοντας περισσότερα από ένα κώλα, είτε ολοκληρώνεται πιο σύντομα, ώστε να εκκινήσει κάποιο βραχύ ή μεγαλύτερο κράτημα ή κάποια επανάληψη της λέξης με περισσότερη μελισματικότητα. Σε συντριπτικό ποσοστό, οι κινήσεις τις μελωδίας είναι βηματικές, παρόλα αυτά δεν παραλείπονται μικρά ή μεγαλύτερα, ανοδικά ή καθοδικά μελωδικά πενήματα, ακόμα και των έξι φωνών (π.χ. κώλον 86 πρώτου πόδα).

γ) Οι καταλήξεις του μαθήματος ανά κώλον έχουν ως εξής: στον πρώτο πόδα, τα περισσότερα κώλα καταλήγουν στον φθόγγο Πα (39 καταλήξεις στον αριθμό, και συγκεκριμένα στα κώλα 1*, 5, 13, 14, 15, 17, 22, 23, 25, 27, 28, 37, 40, 41, 43, 44, 45, 48, 49, 51, 52, 53, 56, 58, 60, 62, 67, 68, 70, 72, 73, 74, 75, 81, 82, 83, 84, 85 και 86). Το κώλον 1 του πρώτου πόδα σημειώνεται με αστεράκι, διότι δεν υπάρχει η καταληκτική μαρτυρία του φθόγγου Πα. Στον δεύτερο πόδα, ο φθόγγος Νη είναι αυτός που βρίσκεται στις περισσότερες καταλήξεις (13 καταλήξεις στον αριθμό, και συγκεκριμένα στα κώλα 4, 11, 12, 13, 14, 18, 24, 28, 33, 41, 42, 45 και 47). Στην δεύτερη θέση, στον πρώτο πόδα έχουμε καταλήξεις σε φθόγγο Γα (16 καταλήξεις στον αριθμό, και συγκεκριμένα στα κώλα 2, 10, 16, 21, 26, 31, 33, 34, 35, 39, 47, 65, 77, 78, 79 και 80), ενώ στον δεύτερο πόδα είναι οι καταλήξεις σε φθόγγο Πα (11 καταλήξεις στον αριθμό, και συγκεκριμένα στα κώλα 2, 3, 7, 23, 26, 27, 29, 37, 38, 40 και 44). Στην τρίτη θέση, στον πρώτο πόδα εντοπίζονται οι καταλήξεις σε φθόγγο Δι (12 καταλήξεις στον αριθμό, και συγκεκριμένα στα κώλα 6*, 7, 8, 11, 12, 20, 24, 29, 30,

32, 57 και 76). Το κώλον 6 του πρώτου πόδα σημειώνεται με αστεράκι, διότι δεν υπάρχει η καταληκτική μαρτυρία του φθόγγου Δι. Στον δεύτερο πόδα, τρίτη θέση στις καταλήξεις κατέχει ο φθόγγος Γα (8 καταλήξεις στον αριθμό, και συγκεκριμένα στα κώλα 1, 5, 9, 10, 17, 19, 32 και 43). Στην τέταρτη θέση, για τον πρώτο πόδα είναι οι καταλήξεις σε φθόγγο Νη (9 καταλήξεις στον αριθμό, και συγκεκριμένα στα κώλα 9, 19, 38, 42, 50, 54, 59, 64 και 69), και στον δεύτερο πόδα στην τέταρτη θέση βρίσκεται ο φθόγγος Δι (6 καταλήξεις στον αριθμό, και συγκεκριμένα στα κώλα 8, 25, 34, 35, 39 και 46). Έπειτα, στην πέμπτη θέση για τον πρώτο πόδα υπάρχει ο φθόγγος Βου (6 καταλήξεις στον αριθμό, και συγκεκριμένα στα κώλα 36, 46, 55, 61, 63 και 66), ενώ στον δεύτερο πόδα και πάλι ο φθόγγος Βου (5 καταλήξεις στον αριθμό, και συγκεκριμένα στα κώλα 6, 20, 21, 22 και 31). Ακολούθως, ο φθόγγος Ζω βρίσκεται στην έκτη θέση και για τους δύο πόδες με τρεις καταλήξεις στον κάθε έναν (κώλα 3, 4 και 71 στον πρώτο πόδα, και κώλα 30, 36 και 48 στον δεύτερο). Να σημειωθεί εδώ πως μόνο η κατάληξη στον κώλον 48 του δεύτερου ποδός είναι ο Ζω του κανονικού βαρέως ήχου (Ζω με την κλασική ύφεση από την δυτική ευρωπαϊκή μουσική, ενώ στις υπόλοιπες κατάληξεις υφίσταται ο Ζω του απλού βαρέως ήχου (Ζω με ανάποδη ύφεση). Τέλος, για την έβδομη θέση και στους δύο πόδες έμεινε ο φθόγγος Κε, μία κατάληξη στον πρώτο πόδα (κώλον 18), και δύο καταλήξεις στον δεύτερο πόδα (κώλα 15, 16). Να αναφερθεί εδώ ότι οι φθόγγοι των καταλήξεων αντιστοιχούν στο τονικό εύρος Ζωβ-κε (B-a). Όσον αφορά τα είδη των καταλήξεων, διακρίνεται πλήθος εντελών και ατελών καταλήξεων (π.χ. Εντελείς καταλήξεις: 1) σε φθόγγο Πα στα πλαίσια του ήχου τρίτου μέσου, 2) σε φθόγγο Γα στα πλαίσια του τρίτου ήχου, 3) σε φθόγγο Πα στα πλαίσια του πρώτου ήχου, 4) σε φθόγγο Νη στα πλαίσια ήχου πλαγίου τετάρτου, 5) σε φθόγγο Βου στα πλαίσια ήχου λεγέτου, 6) σε φθόγγο Ζω με ανάποδη ύφεση στα πλαίσια ήχου βαρέως απλού, 7) σε Ζω με κανονική ύφεση στα πλαίσια Βαρέως ήχου. Ατελείς καταλήξεις: 1) σε φθόγγο Δι ή Βου στα πλαίσια του πλαγίου τετάρτου ήχου, 2) σε φθόγγο Δι στα πλαίσια του πρώτου ήχου, 3) σε φθόγγο Κε ή Νη στα πλαίσια του τρίτου ήχου, 4) σε Ολοκληρώνοντας, υπάρχουν δύο τελικές καταλήξεις, μία στο τέλος κάθε πόδα (στον φθόγγο Πα για τον πρώτο πόδα, και στον φθόγγο Ζωβ για τον δεύτερο πόδα, που λόγω της φθοράς του Κε του διατονικού η οποία είναι σε ισχύ, ονομάζεται ΨΓα).

δ) Σχετικά με την μελωδική έκταση των μουσικοποιητικών κώλων – η έκταση ανά συλλαβή καθαρού κειμένου ή συνόλου κρατήματος υπάρχει ήδη καταγεγραμμένη στις φόρμες αντιπαραβολής πηγών – παρατηρείται πως αριθμητικά τα περισσότερα κώλα στον πρώτο πόδα είναι αυτά των πέντε φωνών (23 στον αριθμό, και συγκεκριμένα τα κώλα 1, 3, 5, 6, 7, 18, 21, 22, 24, 28, 35, 39, 42, 44, 49, 50, 54, 57, 58, 59, 61, 69 και 70), ενώ τα ίδια υπερσχύουν και στον δεύτερο πόδα (18 στον αριθμό, και συγκεκριμένα τα κώλα 4, 6, 7, 10, 11, 12, 16, 17, 26, 27, 28, 29, 31, 37, 40, 41, 44 και 46). Αριθμητικά, ακολουθούν τα τετράφωνα κώλα για τον πρώτο πόδα (22 στον αριθμό, και συγκεκριμένα τα κώλα 10, 12, 27, 29, 30, 31, 32, 34, 43, 45, 46, 47, 48, 53, 62, 67, 74, 75, 77, 78, 81 και 84), ενώ στον δεύτερο πόδα είναι τα εξάφωνα (10 στον αριθμό, και συγκριμένα τα κώλα 1, 3, 5, 9, 14, 23, 30, 32, 43 και 45). Στην τρίτη θέση, για τον πρώτο πόδα είναι τα επτάφωνα κώλα (15 στον αριθμό, και συγκεκριμένα τα κώλα 8, 9, 13, 16, 17, 20, 23, 26, 40, 52, 60, 64, 72, 83 και 86), ενώ στον δεύτερο πόδα ισοβαθούν τα τετράφωνα κώλα (6 στον αριθμό, και συγκεκριμένα τα κώλα 8, 13, 20, 24, 25 και 38) και τα επτάφωνα κώλα (επίσης 6 στον αριθμό, και συγκεκριμένα τα

κώλα 18, 19, 33, 35, 42 και 48). Μετέπειτα, στην τέταρτη θέση για τον πρώτο πόδα είναι τα τρίφωνα κώλα (12 στον αριθμό, και συγκεκριμένα τα κώλα 4, 11, 33, 36, 37, 66, 68, 71, 73, 76, 79 και 80), και τα εξάφωνα κώλα (επίσης 12 στον αριθμό, και συγκεκριμένα τα κώλα 14, 15, 19, 25, 38, 41, 51, 55, 56, 65, 82 και 85), ενώ στον δεύτερο πόδα είναι τα τρίφωνα κώλα (5 στον αριθμό, και συγκεκριμένα τα κώλα 2, 21, 22, 34 και 39). Ακολούθως, στην πέμπτη και τελευταία θέση για τον πρώτο πόδα, βρίσκονται τα δίφωνα κώλα (2 στον αριθμό, και συγκεκριμένα τα κώλα 2 και 63), ενώ για τον δεύτερο πόδα είναι τα οκτάφωνα κώλα (επίσης 2 στον αριθμό, και συγκεκριμένα τα κώλα 15 και 36). Τέλος, και μόνο για τον δεύτερο πόδα, στην έκτη θέση είναι το μοναδικό εννιάφωνο κώλον (με τον αριθμό 47). Συμπερασματικά, αξίζει να παρατηρηθεί πως ο πρώτος πους έχει δίφωνα κώλα, τα οποία απουσιάζουν πλήρως στον δεύτερο, ενώ ο δεύτερος πους εμπεριέχει κώλα οκτώ και εννέα φωνών, που δεν συναντώνται στον πρώτο πόδα.

ε) Η χρονική διάρκεια των μουσικοποιητικών κώλων έχει μεγάλη εμβέλεια και στους δύο πόδες του μαθήματος – ο αριθμός των χρόνων πρώτων ανά συλλαβή παρουσιάζεται αναλυτικά στον τόμο Β΄ της διπλωματικής, με τις φόρμες αντιπαραβολής πηγών. Στον πρώτο πόδα, τα μεγαλύτερα σε διάρκεια κώλα είναι αυτά με τον αριθμό 28 και 40 (διάρκεια 90 χρόνοι το καθένα), ενώ στον δεύτερο πόδα το μεγαλύτερο χρονικά κώλον είναι αυτό με τον αριθμό 47 (διάρκεια 116 χρόνοι). Στον αντίποδα, το μικρότερο κώλον σε διάρκεια χρόνου είναι αυτό με τον αριθμό 2 (διάρκεια 6 χρόνοι) στον πρώτο πόδα, ενώ στον δεύτερο πόδα το κώλον με τον αριθμό 8 (διάρκεια 12 χρόνοι).

στ) Το κομμάτι εξελίσσεται μελωδικά εξερευνώντας αρκετούς ήχους της βυζαντινής οκταηχίας. Στον πρώτο πόδα, ταυτίστηκαν οι ήχοι τρίτος απλός και τρίτος μέσος, ήχος πρώτος, ο βαρύς απλούς, ο πλάγιος του τετάρτου, ο τέταρτος λέγετος. Επιπλέον, στο κώλον 16 του πρώτου πόδα, εμφανίζεται η φθορά του Πα του διατονικού πάνω στον φθόγγο Δι, με αποτέλεσμα να ισχύει ότι $\Delta\iota = \Psi\text{Pa}$, με προσαρμογή των ανάλογων μελωδικών διαστημάτων μεταξύ των φθόγγων (βλ. και σχεδιάγραμμα στη σελ. 224 Β΄ τόμου). Υπάρχει, επομένως, μεταβολή κατά φθόγγο. Στον δεύτερο πόδα, εντοπίστηκαν οι ίδιοι ήχοι, με μόνη εξαίρεση τον ήχο Βαρύ με Ζω ύφεση 6 ηχομορίων αυτή τη φορά, στο τελευταίο κώλον. Στο κώλον 47 του δευτέρου πόδα υπάρχει η φθορά του Κε του διατονικού πάνω στον φθόγγο Πα, με αποτέλεσμα να ισχύει ότι $\text{Pa} = \Psi\text{Ke}$. Στην αρχή του κώλου 48, γράφεται η φθορά του Δι του διατονικού πάνω στον φθόγγο Δι, καταργώντας την προηγούμενη φθορά. Όμως λίγο αργότερα, η φθορά του Κε του διατονικού επανεμφανίζεται πάνω στον φθόγγο Πα, με αποτέλεσμα και πάλι να ισχύει ότι $\text{Pa} = \Psi\text{Ke}$, με προσαρμογή των ανάλογων μελωδικών διαστημάτων μεταξύ των φθόγγων (βλ. και σχεδιάγραμμα στη σελ. 224 Β΄ τόμου). Υπάρχει, επομένως, ξανά μεταβολή κατά φθόγγο.

ζ) Τα κρατήματα παίζουν σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη του μαθήματος. Παρεμβάλλονται ανά τακτά χρονικά διαστήματα ανάμεσα στο καθαρό ποιητικό κείμενο και μεγεθύνουν με αυτόν τον τρόπο την έκταση της όλης σύνθεσης. Τα κρατήματα εντοπίζονται στα εξής σημεία: για τον πρώτο πόδα σε 43 κώλα, πράγμα αξιοσημείωτο, αν σκεφτεί κανείς πως τα συνολικά μουσικοποιητικά κώλα του πρώτου πόδα ισούνται με 86, και συγκεκριμένα στα κώλα με τους αριθμούς 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 20*, 21, 22, 26*, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 62, 63, 64, 65, 66, 67,

68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78*, 79*, 80 και 81. Για τον δεύτερο πόδα, υπάρχουν κρατήματα σε 21 κώλα – και πάλι δηλαδή σε σχεδόν τα μισά από το σύνολο των 48 μουσικοποιητικών ενοτήτων του δευτέρου πόδα – και συγκεκριμένα στα κώλα με τους αριθμούς 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 16*, 17, 31, 33*, 34, 35, 36, 37*, 38, 39, 40 και 46. Οι αριθμοί των κώλων, που εμφανίζονται με αστεράκι, φανερώνουν τα κώλα αυτά, τα οποία περιλαμβάνουν καθαρό κείμενο και ένα μόνο μέρος τους αποτελεί κράτημα. Συνολικά, λοιπόν, από πρώτο και δεύτερο πόδα, έχουμε επτά τέτοιες περιπτώσεις. Το καθαρό ποιητικό κείμενο του μαθήματος δεν εξελίσσεται πάντοτε με τη φυσιολογική ροή, αλλά παρατηρείται ολική ή μερική επανάληψη συλλαβών, λέξεων και φράσεων.

η) Όσον αφορά τις δύο μουσικές σημειογραφίες, η διαδικασία ταύτισης του μαθήματος της μεσοβυζαντινής σημειογραφίας με την εξήγηση στη νεοβυζαντινή σημειογραφία ήταν στα περισσότερα σημεία βατή, διότι υπήρχε πιστότητα και επιμέλεια στο να μην αλλοιωθεί ο μελωδικός άξονας της σύνθεσης σε βαθμό που να μην υπάρχει συσχέτιση. Παρατηρείται πως σε σημεία, όπου εμφανίζεται κάποια από τις μεγάλες άργιες (π.χ. η διπλή, οι δύο απόστροφοι ή το μέγα κράτημα) στην πρωιμότερη σύνθεση, παρατηρείται μέτρια ή μεγάλη μελωδική ανάπτυξη στην μεταγενέστερη εξήγηση (π.χ. κώλα 1, 6, 9, 16, 20, 41, 45, 50 και 85 στον πρώτο πόδα και κώλα 1, 6, 10, 46 και 47 στον δεύτερο πόδα), ενώ σε άλλα σημεία ελάχιστη ή και καθόλου (π.χ. κώλα 2, 4, 5, 8, 14, 15, 23, 26, 38, 42, 46, 47, 50, 61 και 72 στον πρώτο πόδα και κώλα 2, 3, 5, 17, 19, 23, 31, 46 και 47 στον δεύτερο πόδα). Υπήρχαν, βέβαια, και κάποια σημεία, όπου νότες της πρωιμότερης σύνθεσης δεν ήταν δυνατόν να ταυτιστούν απόλυτα με την εξήγηση (π.χ. κώλα 16, 21, 24, 26, 39, 40, 46, 47, 50, 54, 58, 60, 63, 64, 68, 72, 73, 74, 84 και 85 στον πρώτο πόδα και στα κώλα 6, 16, 17, 21, 27, 29, 31, 32, 33, 37, 42, 45 και 47 στον δεύτερο πόδα). Επομένως, υπήρξαν και μικρές διαφοροποιήσεις. Το κείμενο της μεταγενέστερης εξήγησης ταυτίζεται με το αντίστοιχο της πρωιμότερης σύνθεσης, όμως με πολύ περισσότερες επαναλήψεις, επιπλέον χρήση συλλαβών ή ψευδοσυλλαβών και εντονότερη μελισματικότητα.

θ) Η ρυθμική οργάνωση της σύνθεσης βασίζεται κυρίως στο τετράσημο μέτρο, ωστόσο δεν απουσιάζει εντονότερη ρυθμική πολυπλοκότητα, με χρήση πεντασήμων, εξασήμων, επτασήμων, ακόμα και οκτασήμων μέτρων (μέτρια ή έντονη πολυπλοκότητα συναντάται στα κώλα 1, 4, 6, 7, 9, 14, 15, 16, 18, 20, 22, 23, 26, 28, 30, 41, 45, 46, 49, 50, 52, 60, 63, 64, 74, 76 και 85 του πρώτου πόδα, και στα κώλα 1, 2, 5, 9, 10, 12, 13, 15, 17, 23, 27, 28, 35, 37, 39, 41, 46 και 47 του δευτέρου πόδα). Τα συγκεκριμένα κώλα που αναφέρθηκαν εδώ είναι αυτά, όπου παρατηρήθηκε μεταβολή της τετράμετρης ρυθμικής ροής για πάνω από μία φορές ή όπου εντοπίστηκε επτάσημο ή οκτάσημο μέτρο έστω και για μία φορά.

ι) Τέλος, από την αναγωγική ανάλυση προκύπτει πως η συνολική έκταση του μαθήματος είναι το διάστημα δωδεκάτης, δηλαδή μία οκτάβα και μία πέμπτη καθαρή (στην βυζαντινή, διάστημα 11 φωνών), μεταξύ των φθόγγων χαμηλό Δι και ψηλό πα. Επομένως, η χαμηλότερη νότα που καταγράφεται στο μάθημα είναι ο φθόγγος Δι (νότα σολ με δύο βοηθητικές γραμμές κάτω από το πεντάγραμμο, στο κλειδί του Σολ, κώλον 5 στον δεύτερο πόδα), ενώ η ψηλότερη νότα ο φθόγγος πα (νότα ρε στην τέταρτη γραμμή, στο κλειδί του Σολ, κώλον 12 πρώτου πόδα και κώλα 15, 16 και 17 δευτέρου πόδα). Από αυτό φαίνεται πως η συνολική έκταση του μαθήματος ακούγεται μόνο στο

δεύτερο τμήμα της σύνθεσης, αφού η έκταση του πρώτου πόδα είναι διάστημα ενδεκάτης, δηλαδή μία οκτάβα και μία τέταρτη καθαρή (στην βυζαντινή, διάστημα 10 φωνών), μεταξύ του χαμηλού Κε νότα λα με δύο βοηθητικές γραμμές κάτω από το πεντάγραμμο, στο κλειδί του σολ) και του ψηλού πα (νότα ρε στην τέταρτη γραμμή, κλειδί του Σολ). Το ότι οι σημαντικοί δομικοί φθόγγοι (λευκά ρομβάκια στην αντιπαραβολή των πηγών) εναλλάσσονται χωρίς να εμφανίζονται διαρκώς οι ίδιοι φθόγγοι, αποτελεί μία σαφέστατη ένδειξη πως το τονικό κέντρο του μαθήματος δεν μένει σταθερό σε όλο το εύρος της σύνθεσης, αφού με την εναλλαγή σε άλλους ήχους της βυζαντινής οκταηχίας, μεταβάλλεται και η δομική αξία των φθόγγων. Όλοι σχεδόν οι φθόγγοι της συνολικής έκτασης του μαθήματος (δηλαδή από το Κε έως πα) λειτουργούν ενίοτε ως δομικά κέντρα.

Βεβαιότατα, όλες οι παραπάνω πληροφορίες της μουσικολογικής ανάλυσης που κατατέθηκαν, προέκυψαν μέσα από την ολιγόμηνη επαφή και τριβή με την εν λόγω σύνθεση, και δεν είναι παρά ένα μικρό μέρος του πλούτου που μπορεί να ανακαλύψει κανείς μελετώντας την Βυζαντινή μας Μουσική, και πόσο μάλλον αν προσεγγίσει επιστημονικά και άλλα μουσικά “κοσμήματα” της περιόδου της Βυζαντινής Καλοφωνίας. Και, αναμφιβόλως, το να καταλήξει κανείς σε ασφαλή, απολύτως ορθά μουσικολογικά συμπεράσματα, αναλύσεις και παρατηρήσεις απαιτούν εμπειρία πολλών ετών και συνεχούς μόχθου.

Γ΄ ΜΕΡΟΣ

5. ΓΕΝΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Φτάνοντας σιγά-σιγά προς το τέλος της παρούσας μελέτης και έρευνας, κατατίθενται κάποια γενικά συμπεράσματα που προέκυψαν. Το φαινόμενο των ευνούχων, ψαλτών και τραγουδιστών, αποτελεί μέχρι και σήμερα κάτι το μοναδικό και ανεπανάληπτο στην ιστορία της μουσικής.

Η επέμβαση του ευνουχισμού – μερικού ή ολικού –, που γινόταν σε αγόρια παιδικής ηλικίας, επηρέαζε με απόλυτο τρόπο την ορμονική εξέλιξη των παιδιών και κατά συνέπεια την ανάπτυξη των φωνών τους. Το σώμα τους υφίστατο και επιπλέον αλλαγές, όσον αφορά την ερωτική επιθυμία, την τριχοφυΐα, και την αύξηση βάρους σε σχέση με τα αρτιμελή αγόρια. Η ψηλή φωνητική τους έκταση, κατά βάση στο ρετζίστρο της soprano, σε συνδυασμό με την απόκοσμη χροιά τους, δημιουργούσε ένα σπάνιο κράμα ηχοχρωμάτων, την φωνή ενός λεγόμενου «τρίτου φύλου», μεταξύ ανδρός και γυναικός. Φυσικά, δεν μπορούσε να επιτευχθεί κάτι τέτοιο, χωρίς την απαιτούμενη μουσική εκπαίδευση, που παρείχε, για τουλάχιστον εννέα συναπτά έτη, η μουσική σχολή ή το ορφανοτροφείο, στο οποίο τα αγόρια διέμεναν. Επομένως, οι τελειοποιημένες φωνές τους έδιναν την αίσθηση στον ακροατή πως αφηφούσαν κάθε ανθρώπινο νόμο και περιορισμό.

Παρόλο που στην προ Χριστού εποχή, οι ευνούχοι ήταν αποκλεισμένοι, όχι μόνο από τις λατρευτικές τελετουργίες προς τον Θεό, αλλά και από την αυτή καθ' αυτή παρουσία τους στον ναό, με την ανάπτυξη και την διάδοση του Χριστιανισμού στο Βυζάντιο θα καταφέρουν να γίνουν αναπόσπαστο κομμάτι της λατρευτικής ζωής της Εκκλησίας, αξιοποιώντας το Θείο Δώρο της φωνής τους, και να αναγνωρίζονται ως τα σπάνια κοσμήματα της θρησκευτικής μουσικής κουλτούρας σε Ανατολή και Δύση.

Σχετικά με την μουσική παιδεία στο Βυζάντιο, η Ψαλτική ήταν απαραίτητο να διδάσκεται από την πιο μικρή ηλικία, και μάλιστα προσφερόταν σε κάθε πολίτη. Η χρήση του Ψαλτηρίου συνέβαλλε στην ανάπτυξη της ικανότητας για συλλαβισμό των λέξεων από τα νήπια. Ένα άλλο αντικείμενο για παιδιά μεγαλύτερης ηλικίας ήταν η διεύθυνση χορωδίας των ψαλτών. Η επαφή με το εκκλησιαστικό ρεπερτόριο και η άρτια εκτέλεσή του, η ικανότητα αποστήθισης ολόκληρων ύμνων ή η μελοποίηση ιερών κειμένων από κάθε σπουδαστή, αποτελούσαν θεμέλιους στόχους της Βυζαντινής μουσικής εκπαίδευσης. Από τα γνωστότερα κέντρα μουσικής εκπαίδευσης, ευνούχων και μη ψαλτών, ήταν το ορφανοτροφείο του Αγίου Παύλου στην Κωνσταντινούπολη, ενώ υπήρχαν και ειδικά μοναστήρια, όπως η μονή του Αγίου Λαζάρου, που προοριζόνταν αποκλειστικά για ευνούχους.

Οι ευνούχοι ψάλτες, σύμφωνα με τις ιστορικές ενδείξεις, συμμετείχαν στις εκκλησιαστικές χορωδίες ήδη από τον 4^ο αιώνα, μεταξύ αυτών και σημαντικά πρόσωπα. Ένας από αυτούς, ο αρχιμουσικός, Βρίσων, υπό την επίβλεψη της αυτοκράτειρας, Αιλίας Ευδοξίας, ο οποίος ήταν και ο πρώτος καταγεγραμμένος ευνούχος, που έδρασε για την διαμόρφωση της μουσικής κουλτούρας στην

Κωνσταντινούπολη. Ο Βρίσων επικεντρώθηκε κυρίως στην επαφή του με την βυζαντινή μουσική θεωρία και πράξη. Ο ίδιος, μάλιστα, διετέλεσε και διευθυντής της χορωδίας της αυτοκράτειρας. Με την υποστήριξη του τότε Πατριάρχη, Αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου, εισήγαγε τον αντιφωνικό τρόπο ψαλσίματος των εκκλησιαστικών μελών.

Μέχρι και το ύστερο Βυζάντιο, η στάση απέναντι των ευνούχων αλλάζει ριζικά. Κατά την περίοδο των Σταυροφοριών, η χορωδιακή οργάνωση, που ίσχυε έως τότε, καταστράφηκε. Αυτό το γεγονός στάθηκε ως αφορμή οι ευνούχοι ψάλτες να βρουν καταφύγιο στη νότια Ιταλία και από εκεί να επεκταθούν σε όλη την Δύση. Οι εκκλησίες και τα μοναστήρια της Ανατολής έγιναν απορριπτικοί απέναντί τους. Ωστόσο, το παλαιό ρεπερτόριο των ευνούχων ψαλτών διατηρήθηκε σε βυζαντινά φυλάκια άλλων πόλεων της αυτοκρατορίας, εκτός της Κωνσταντινούπολης. Ενδεικτικά, αναφέρονται εδώ η Θεσσαλονίκη, η Τραπεζούντα και η Νίκαια.

Αυτή η εξαφάνιση των ευνούχων ψαλτών από το ανατολικό Βυζάντιο προκάλεσε σημαντικές αλλαγές ως προς το ύφος της μουσικής. Οι μελοποιοί της εποχής αυτής συνέθεσαν νέες μελωδίες, ανανεώνοντας το μεσοβυζαντινό ρεπερτόριο, με βάση τη νέα μουσική πραγματικότητα. Αντίθετα, στην μεσαιωνική Δύση, οι ευνούχοι θεωρούνταν ως η σπουδαιότερη μουσική κληρονομιά του ανατολικού Βυζαντίου.

Στην Ιταλία, ο ευνουχισμός των αγοριών απαιτούσε ειδικές προϋποθέσεις για να πραγματοποιηθεί. Τα παιδιά σπούδαζαν στα πιο σημαντικά ιδρύματα, όπως για παράδειγμα σε ορφανοτροφεία της Νάπολης και σε αξιόλογες σχολές της παπικής επικράτειας. Οι συνθήκες διαβίωσης και διατροφής σε αυτά τα ιδρύματα ήταν καλύτερες για τα ευνουχισμένα αγόρια, παρά για τους υπόλοιπους, αρτιμελείς μαθητές. Τα μειωμένα δίδακτρα, οι ζεστές κλίνες και το θρεπτικό φαγητό ήταν κάποια από τα προνόμιά τους.

Βέβαια, το καθημερινό τους πρόγραμμα ήταν εξαιρετικά απαιτητικό. Η εξάσκηση στην σωστή, διαφραγματική αναπνοή ήταν από τα πιο σημαντικά μαθήματα στην μουσική εκπαίδευση. Έτσι, οι νεαροί ευνούχοι σπουδαστές ανέπτυσαν βαθμιαία την βαθιά πλευρο-κοιλιακή αναπνοή, με την οποία εξασφάλιζαν καλύτερη ροή του αέρα και ευλυγισία στον θώρακα.

Φυσικά, η Καθολική Εκκλησία διαδραμάτισε καθοριστικό ρόλο στην μουσική παιδεία των ευνούχων ψαλτών. Παράλληλα με την δράση των ευνούχων στην Εκκλησία της Δύσεως, οι άριστοι επαγγελματίες ευνούχοι τραγουδιστές λάμβαναν πρωταγωνιστική θέση και στην κοσμική όπερα, μέχρι την σταδιακή κατάληψη των αντίστοιχων ρόλων από γυναίκες υψιφώνους, κυρίως από τον 18^ο αιώνα και μετά.

Παρόλο που επίσημα η πρακτική του ευνουχισμού ήταν καταδικαστέα, η Εκκλησία συγκάλυπτε την εφαρμογή της. Στην περίοδο της Αναγέννησης, οι περισσότεροι θεολόγοι διατύπωναν πως ο ευνουχισμός θεωρείται απολύτως νόμιμος, για λόγους υγείας, αλλά και για καλλιτεχνικούς, διότι σύμφωνα με αυτούς, οι όρχεις κάποιου αγοριού δεν ήταν το ίδιο σημαντικές με τις φωνητικές του χορδές. Αντίθετα, αιώνες μετά, άρχισαν να υπάρχουν και αντίθετες φωνές, όπως αυτή του Πάπα Βενέδικτου ΙΔ' (1740-1758 μ.Χ.).

Την οριστική απαγόρευση του ευνουχισμού στην Ιταλία έφερε τελικά ο Πάπας Κλήμης ΙΔ΄ (1769-1775 μ.Χ.). Αυτό είχε ως αποτέλεσμα οι ευνούχοι να αποχωρήσουν από την θεατρική σκηνή, δεχόμενοι τις αποδοκιμασίες λαού και κλήρου, ως όντα αφύσικα και βδελυρά. Η Εκκλησία, ως το μοναδικό πλέον καταφύγιο καλλιτεχνικής τους δράσης, τους δεχόταν στους κόλπους της, μέχρι και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Η μοναδική πια χορωδία που περιλάμβανε ευνούχους ήταν Cappella Sistina, με τελευταίο μέλος της τον ευνούχο, Alessandro Moreschi (1858-1922 μ.Χ.), που αποχώρησε το έτος 1913 μ.Χ.

Κλείνοντας με τα συμπεράσματα αυτής της εργασίας, είναι σημαντικό να σταθεί κανείς και να προβληματιστεί με αυτή την εκ διαμέτρου αλλαγή της αντιμετώπισης των ευνούχων ανά τους αιώνες, παρατηρώντας αφενός να ανάγονται σε βάθρο τιμής και θαυμασμού για τις μοναδικές ικανότητές τους στην φωνητική εκτέλεση, την εκφραστικότητα και το ηχόχρωμά τους, και αφετέρου να απορρίπτονται και να περιφρονούνται, ως κάτι που δεν θα έπρεπε να υπάρχει.

Σήμερα, στον 21^ο αιώνα, είναι ευλόγως απαραίτητο οι μουσικολόγοι, οι τραγουδιστές της όπερας και οι ψάλτες να φέρνουν στην ζωή και να μελετούν ή εκτελούν το πλούσιο ρεπερτόριο των ευνούχων, μέσα από όλους τους χώρους όπου έδρασαν και δημιούργησαν, εντός και εκτός της Εκκλησίας. Η υψηλού επιπέδου μουσική κληρονομιά τους κρύβει θησαυρούς, κάλλος, και ιδιαιτερότητα που πρέπει να εκτιμηθεί στο επίπεδο που της αξίζει...

6. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Λειτουργικά βιβλία:

Η Καινή Διαθήκη. Αθήνα: εκδ. Ελληνική Βιβλική Εταιρία, 2003.

2. Βιβλία, άρθρα και άλλα βοηθήματα:

α) Βιβλία:

Σπυράκου, Ευαγγελία. *Οι χοροί ψαλτών κατά την Βυζαντινή Παράδοση*. Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Μελέται 14. Αθήνα: εκδ. Γρ. Στάθης, 2008.

Moran, Neil. *Singers in late Byzantine and Slavonic paintings*. Byzantina Neerlandica 9. Leiden: Brill, 1986.

β) Κεφάλαια σε συλλογικό τόμο:

Schiødt, Nanna. "From Byzantium to Italy. Castrato singers from the 4th to the 20th centuries". Σε *Psaltike. Neue Studien zur Byzantinischen Musik: Festschrift für Gerda Wolfram*, επιμ. Nina-Maria Wanek, 301-311. Wien: Praesens Verlag, 2011.

γ) Άρθρα:

Σιδερί, Μαριάννα. «Η ιστορία των τραγουδιστών του τρίτου φύλου». *Πολυφωνία* 35 (2020), 73-98.

Χαλδαιάκης, Αχιλλέας. "The story of a composition: or 'adventures' of written melodies during the byzantine and post-byzantine era". *Tradition and innovation in late- and postbyzantine Liturgical chant II* (2013), 261-289.

Moran, Neil. "Byzantine castrati". *Plainsong and Medieval Music* 11/2 (2002), 99-112.

3. Διαδικτυογραφία:

<http://musicology-journal.music.uoa.gr/basic/authorsgr/floros.html> (3/12/2021).

http://www.apostolikidiakonia.gr/bible/bible.asp?contents=old_testament/contents_Defteronomion.asp&main=defteronomion&file=5.23.htm (21/1/2022).

http://www.apostolikidiakonia.gr/bible/bible.asp?contents=old_testament/contents_Hsaias.asp&main=hsaias&file=43.56.htm (21/1/2021).

https://el.wikipedia.org/wiki/Αλέξιος_Α΄_Κομνηνός (9/3/2022).

https://el.wikipedia.org/wiki/Αντόνιο_Βιβάλντι (14/10/2021).

https://el.wikipedia.org/wiki/Βασίλειος_Α΄ (9/3/2022).

https://el.wikipedia.org/wiki/Βασίλειος_Β΄ (23/11/2021).

https://el.wikipedia.org/wiki/Γιόχαν_Κρίστιαν_Μπαχ (16/10/2021).

https://el.wikipedia.org/wiki/Δυναστεία_των_Κομνηνών (9/3/2022).

https://el.wikipedia.org/wiki/Επίσκοπος_Κίτρους_Ιωάννης (12/1/2022).

https://el.wikipedia.org/wiki/Θεόδωρος_Βαλσαμών (23/12/2021).

https://el.wikipedia.org/wiki/Ιωάννης_Κουκουζέλης (9/3/2022).

https://el.wikipedia.org/wiki/Ιωάννης_Σκυλίτζης (22/11/2021).

https://el.wikipedia.org/wiki/Κωνσταντίνος_Ζ΄ (14/10/2021).

https://el.wikipedia.org/wiki/Λιουτπράνδος_της_Κρεμόνας (16/10/2021).

https://el.wikipedia.org/wiki/Μεσοβυζαντινή_περίοδος (23/12/2021).

https://el.wikipedia.org/wiki/Μιχαήλ_Δ΄_ο_Παφλαγών (23/12/2021).

https://el.wikipedia.org/wiki/Μιγάλης_Αδάμης (12/1/2022).

[https://el.wikipedia.org/wiki/Ουρανός_\(μυθολογία\)](https://el.wikipedia.org/wiki/Ουρανός_(μυθολογία)) (3/2/2022).

https://el.wikipedia.org/wiki/Πάπας_Λέων_ΙΓ΄ (16/11/2021).

https://el.wikipedia.org/wiki/Πατριάρχης_Φώτιος_Α΄ (9/3/2022).

https://el.wikipedia.org/wiki/Ρογήρος_Β΄_της_Σικελίας (9/3/2022).

https://el.wikipedia.org/wiki/Συμεών_Θεσσαλονίκης (12/1/2022).

https://en.wikipedia.org/wiki/Alessandro_Moreschi (16/11/2021).

https://en.wikipedia.org/wiki/Andreas_Scholl (16/10/2021).

https://en.wikipedia.org/wiki/Miloš_Velimirović (7/12/2021).

https://en.wikipedia.org/wiki/Nicola_Porpora (16/10/2021).

https://en.wikipedia.org/wiki/Odo_of_Deuil (14/10/2021).

https://en.wikipedia.org/wiki/Philippe_Jaroussky (16/10/2021).

<https://eranistis.net/wordpress/tag/χάρτης-βυζαντινής-αυτοκρατορίας/> (23/4/2022).

<https://greek.global.bible/bible/d09e9a676bf6592d02/DEU.23?parallels=d09e9a676bf6592d-02> (31/1/2022).

<https://greek.global.bible/bible/d09e9a676bf6592d02/ISA.56?parallels=d09e9a676bf6592d-02> (31/1/2022).

<https://sites.google.com/site/nikosmpalaskasalimedon/istoria/2-istoria-tes-mesaionikes-elladas/2-byzantine-periodos---eisagoge> (23/4/2022).

7. ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Φτάνοντας αισίως στο τέλος αυτής της κοπιαστικής και ταυτόχρονα όμορφης διαδρομής, θα ήθελα να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου προς τον Θεό, που μου έδωσε την ψυχική δύναμη να φέρω εις πέρας την διπλωματική μου εργασία, αλλά και προς όλους τους ανθρώπους που στάθηκαν δίπλα μου σε όλα τα χρόνια της φοίτησής μου στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, υποστηρίζοντας και εμπνέοντάς με να μην αφήσω αυτό που ξεκίνησα τον Σεπτέμβριο του έτους 2014, τότε που έκανα την εγγραφή μου στο συγκεκριμένο Τμήμα.

Η επιβλέπουσα καθηγήτρια της διπλωματικής μου εργασίας, η υπέροχη και γλυκύτατη Μαρία Αλεξάνδρου, όλοι οι καθηγητές που με δίδαξαν σε πενήντα και πλέον μαθήματα, το υπόλοιπο βοηθητικό εκπαιδευτικό προσωπικό, η Γραμματεία και η Βιβλιοθήκη του Τμήματος, οι συμφοιτητές που έγιναν φίλοι μου και μοιραστήκαμε το ίδιο θρανίο, τα ίδια βιβλία, τις ίδιες σημειώσεις, αλλά και οι πιο μακρινοί, θα είναι πάντα μέσα στην καρδιά μου και θα είναι ένα κομμάτι από εμένα. Μου προσέφεραν γνώσεις και εμπειρίες που δεν θα ξεχάσω ποτέ. Μπορεί τα φοιτητικά μου χρόνια να είχαν όχι μόνο χαρούμενες, αλλά και πολλές δύσκολες στιγμές, στο τέλος όμως αρκεί ένα χαμόγελο από μια γλυκιά ανάμνηση για να αποδυναμώσει όλα τα οδυνηρά και τα άσχημα.

Με βαθιά εκτίμηση και ένα τεράστιο ευχαριστώ προς όλους,

ο φοιτητής Γεωργιάδης Γεώργιος.