

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ Ι:

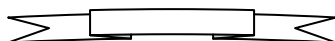
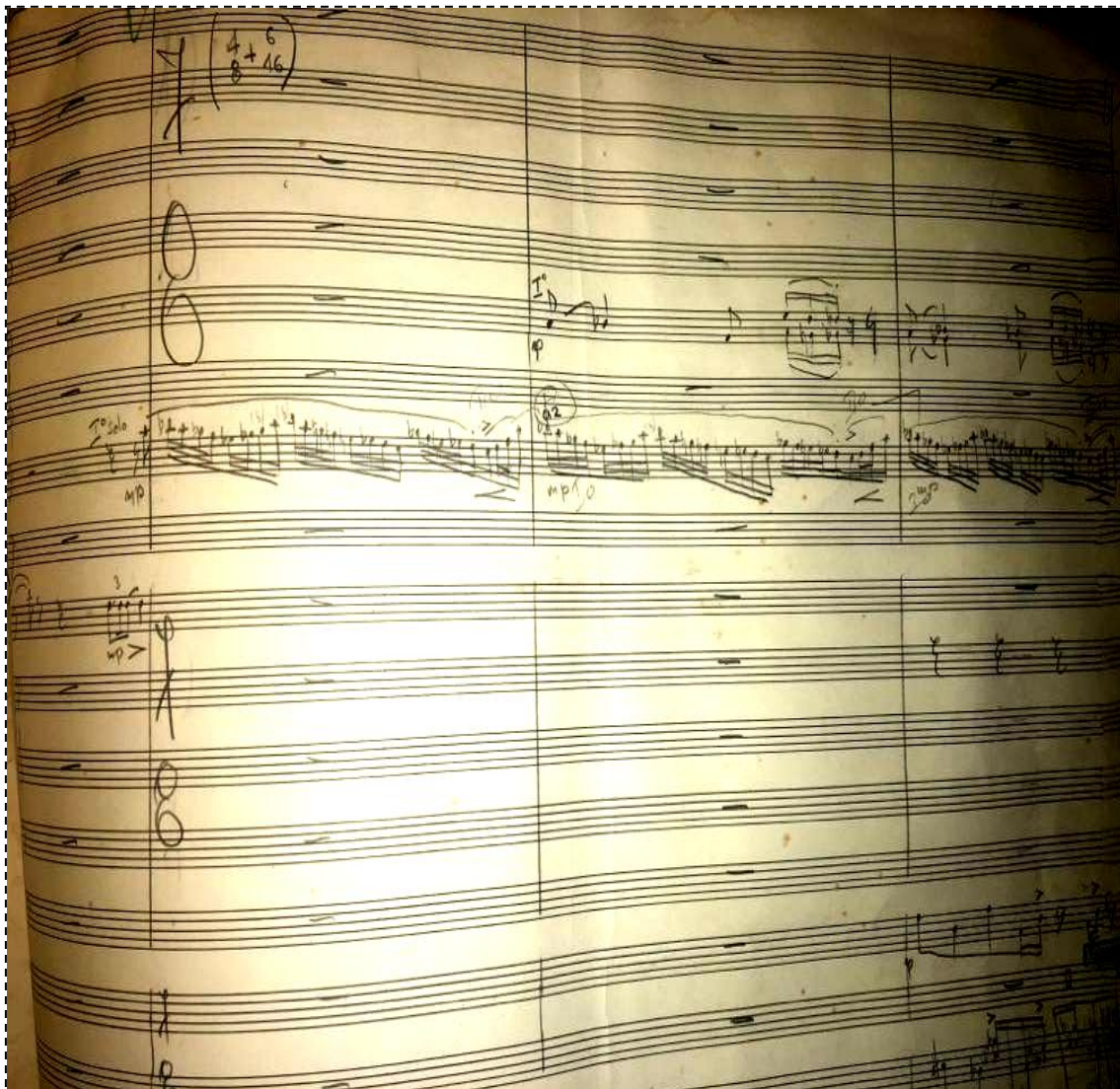
ΘΕΜΑ: Το ζήτημα εναρμόνισης ή μη της βυζαντινής μουσικής με αφορμή το έργο
'Vespers Symphony' για χορωδία και συμφωνική ορχήστρα

Χειμερινό εξάμηνο 2023-2024

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: Ιωσήφ Παπαδάτος

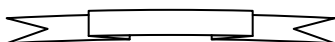
ΒΑΣΙΛΗΣ ΜΟΥΣΚΟΥΡΗΣ

(ΑΡ. ΜΗΤΡΩΟΥ Μ2019090)



Περιεχόμενα

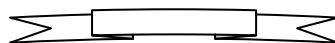
<i>Εισαγωγή</i>	2
<i>1. Πρώιμα δείγματα της βυζαντινής πολυφωνίας</i>	3
<i>2. Απόψεις για την εναρμόνιση ή μη της βυζαντινής μουσικής</i>	5
<i>3. Νεότερες τάσεις στην αρμονική διαχείριση της βυζαντινής μουσικής</i>	14
<i>4. Αρμονικοί και αντιστικτικοί χειρισμοί στο <i>Vespers' Symphony</i></i>	16
<i>Συμπεράσματα</i>	18
<i>Επίμετρο Α</i>	19
<i>Παρτιτούρα του έργου 'Μάγοι Περσών βασιλείς', του Μ. Αδάμη</i>	21
<i>Επίμετρο Β</i>	25
<i>Παρτιτούρα του Τρισάγιου Ύμνου του Θ. Παπακωνσταντίνου</i>	27
<i>Πηγές</i>	32



ΤΟ ΕΡΓΟ *VESPERS SYMPHONY* ΓΙΑ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΚΑΙ ΜΕΙΚΤΗ ΧΟΡΩΔΙΑ ΒΑΣΙΣΤΗΚΕ, όπως δηλώνει και ο τίτλος (*Vespers* = Εσπερινός), σε κείμενα παρμένα από την Ορθόδοξη Ακολουθία του Εσπερινού. Από μουσικής πλευράς είναι δομημένο με βάση την Βυζαντινή Οκτωηχία. Οι ήχοι εναλλάσσονται στο έργο με τα βυζαντινά χαρακτηριστικά πιο εμφανή στη χορωδία και πιο διακριτικά στην ορχήστρα. Προϋπήρξε έντονος προβληματισμός και προεργασία σχετικά με την αρμονική και αντιστικτική αντιμετώπιση των βυζαντινών ήχων έτσι ώστε, αφενός να μην επισκιαστεί το βυζαντινό «χρώμα» των μελωδιών και αφετέρου να μην καταλήξει απλώς μια στείρα μεταγραφή βυζαντινών ύμνων δοσμένων με δυτικοευρωπαϊκά ηχοχρώματα. Μια τέτοια ανάμειξη είναι πάντα επίφοβη και λεπτή, αλλά από την άλλη αποτελεί δημιουργική πρόκληση.

Το ζήτημα εναρμόνισης ή μη της βυζαντινής μουσικής έχει επί μακρόν απασχολήσει πολλούς ερευνητές, συνθέτες, μουσικολόγους και διανοητές. Στην παρούσα εργασία διερευνώνται οι δυνατότητες αρμονικού χειρισμού των βυζαντινών κλιμάκων με αφορμή το έργο *Vespers Symphony*. Μετεπαναστατικά επικράτησαν δύο προσεγγίσεις σχετικά με την εναρμόνιση ή μη της βυζαντινής μουσικής. Η μία προσέγγιση, η «προοδευτική/φιλοευρωπαϊκή», είναι προς την κατεύθυνση της δυτικότροπης εναρμόνισης των βυζαντινών μελωδιών¹ (ενδεικτικά Θ. Πολυκράτης, Ι. Σακελλαρίδης, Ελ. Γιαννίδης, Μ. Καλομοίρης, κ.α.) Η άλλη, η πιο «συντηρητική/παραδοσιακή», καταδικάζει κάθε προσπάθεια εναρμόνισης με πολυφωνικό χειρισμό των βυζαντινών μελών (ενδεικτικά Κωνσταντίνος Ψάχος, Σίμων Καρράς). Τα δύο αυτά ‘στρατόπεδα’ επί δεκαετίες αναλώθηκαν σε άκαρπες αντιπαραθέσεις και ύβρεις μεταξύ τους χωρίς ουσιαστικά και επιστημονικά επιχειρήματα, όπου οι *ευρωπαϊστές* χαρακτήριζαν τους *παραδοσιακούς* ως ‘σκοταδιστές’, ενώ οι *παραδοσιακοί* τους *ευρωπαϊστές* ως ‘εθνοπροδότες’.² Ενδιάμεσες καταστάσεις ανάμεσα στα δύο αυτά άκρα φάνηκε τελικά ότι υπάρχουν, αλλά είναι τόσο μεγάλη η ποικιλία επιλογών, που εδώ, λόγω περιορισμένης έκτασης της εργασίας, δεν γίνεται να καλυφθούν καθ’ ολοκληρίαν και σε βάθος.

Η έρευνα ξεκινά με το κεφάλαιο ‘*Πρώιμα δείγματα της βυζαντινής πολυφωνίας*’, όπου γίνεται αναφορά στις συνθήκες μέσα από τις οποίες ξεκίνησε και εξελίχθηκε. Στο επόμενο κεφάλαιο καταγράφονται οι ‘*Απόψεις για την εναρμόνιση ή μη της βυζαντινής μουσικής*’, με χαρακτηριστικές αναφορές στη διαμάχη μεταξύ *προοδευτικών* και *παραδοσιακών* κύκλων. Στο κεφάλαιο ‘*Νεότερες τάσεις στην αρμονική διαχείριση της βυζαντινής μουσικής*’, παρουσιάζονται οι εξελίξεις στον τομέα αυτό, όπως διαμορφώθηκαν κατά τον 20^ο αιώνα. Η έρευνα ολοκληρώνεται με το κεφάλαιο ‘*Αρμονικοί και αντιστικτικοί χειρισμοί στο Vespers Symphony*’, όπου γίνεται μια αναφορά, σε αδρές γραμμές, στον τρόπο με τον οποίο επέλεξα να διαχειριστώ αρμονικά το μελωδικό υλικό του έργου, που εν γένει είναι βασισμένο στη Βυζαντινή Οκτωηχία.



¹ Προσέγγιση που θυμίζει την εναρμόνιση και τελικά την *τονικοποίηση* των Γρηγοριανών Τρόπων κατά τον 17^ο αιώνα (βλ. J.S. Bach), που κατέληξε σταδιακά στην επικράτηση του μειζονοελάσσονος τονικού συστήματος.

² Κατσινάβακης Ευ., *Οι εξελικτικές τάσεις της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής κατά τη διάρκεια των δύο τελευταίων αιώνων και η θέση της Συμφωνικής Ορθόδοξης Λειτουργίας (Missa Graeca) του Δημήτρη Παπαποστόλου στο πλαίσιο της εξελικτικής αυτής πορείας*, Ανάτυπο από τη μουσική έκδοση «Δημήτρης Παπαποστόλου: Συμφωνική Ορθόδοξη Λειτουργία (Missa Graeca)» Εκδόσεις Παπαργηγόριου–Νάκα, Αθήνα 2020, σ. 11.

1. Πρώιμα δείγματα της βυζαντινής πολυφωνίας

ΤΟ ΠΡΩΙΜΟ ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΝ ΜΕΛΟΠΟΙΩΝ ΤΗΣ ΑΝΑΤΟΛΙΚΗΣ ΡΩΜΑΪΚΗΣ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΑΣ για την πολυφωνική παράδοση της Εσπερίας, ρίχνει νέο φως στη λεγόμενη *Παλαιολόγεια Αναγέννηση* από τον 12^ο έως τον 15^ο αιώνα.³ Οι πρώτες καταγεγραμμένες απόπειρες για πολυφωνική (ιδιαιτέρως δίφωνη) βυζαντινή μουσική ανιχνεύονται ήδη από τον 15^ο αιώνα με την «των ελατίνων πρακτική», και άσματα όπως τα «διπλά μέλη» του Μανουήλ Γαζή,⁴ του Μανουήλ Αγαλλιανού και του Ιωάννη Γλυκέως, καθώς και τα μέλη περιοχών υπό βενετική διοίκηση, κυρίως της Κρήτης και της Κύπρου (όπως του Ιωάννη Πλουσιαδηνού, του Δημητρίου Νταμιά και του Ιερώνυμου Τραγωδιστή).⁵ Μάλιστα, διακρίνονται τρεις περιπτώσεις πολυφωνικών βυζαντινών μελών: α) αυτά που εξ αρχής προορίστηκαν να αποδίδονται κατά τον τρόπο της «των ελατίνων πρακτικής», β) εκείνα στα οποία προστέθηκε εκ των υστέρων δεύτερη φωνή, και γ) όσα ανήκουν στη λεγόμενη *κρητική εκκλησιαστική δημιουργία*, η οποία είχε διαφοροποιηθεί σημαντικά από την καθιερωμένη βυζαντινή πρακτική έχοντας προσλάβει και αρκετές δυτικοτρόπες συνήθειες.⁶ Ο Ζαρλίνο τον 16^ο αιώνα κάνει λόγο για χρήση διαστημάτων 4^{ης} καθαρής σε πολυφωνικές ψαλμωδίες της Ανατολικής Εκκλησίας, αναφορά που παραπέμπει ευθέως στην πρακτική του «διπλού μέλους». ⁷ Υπάρχει καταγεγραμμένη μαρτυρία στη Ζάκυνθο του 1671 ότι, η ψαλμωδία ήταν δύο ειδών: α) κατά τον «ελληνικό τρόπο» και β) κατά της «πρακτικής των λατίνων». ⁸ Το *κρητικό ύφος* του 18^{ου} αιώνα εμφανίζει και τετράφωνα τροπάρια, που θεωρούνται συνυφασμένα με την Φλαμανδική Σχολή και το στιλ του Παλεστρίνα, με άλλα λόγια, πρόκειται για συνειδητή, έντεχνης προέλευσης, και όχι αυθόρμητη, λαϊκής υφής, πολυφωνία. ⁹ Αυτές οι ιστορικά τεκμηριωμένες προσπάθειες για εναρμόνιση της βυζαντινής ψαλμωδίας φαίνεται ότι, δεν κατάφεραν να καθιερωθούν στο κυρίως σώμα των βυζαντινών λειτουργικών ύμνων. Γενική εξαίρεση τα Επτάνησα, όπου λόγω της μακροχρόνιας περιόδου υποτέλειας σε δυτικοευρωπαϊκές δυνάμεις, η *λαϊκή αρμονία* (με εμπειρικές ομόφωνες συνηχήσεις), είναι πολύ δημοφιλής τόσο στη λατρεία όσο και στην ψυχαγωγία.

Από τα μέσα προς τα τέλη του 19^{ου} αιώνα ξεκινά μια μακρά και συνήθως οξεία αντιπαράθεση σχετικά με το αν τελικά *μπορεί* και, κυρίως, αν *πρέπει* να εναρμονίζεται η βυζαντινή μουσική. Η γνωριμία του ελληνικού κοινού με τον κόσμο της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής είχε αρχίσει ήδη με γρήγορους ρυθμούς μετά την Επανάσταση κι από την εποχή της βασιλείας του Όθωνα. Ο εντυπωσιασμός των φιλόμουσων Ελλήνων από τα πλούσια, πρωτόγνωρα και πολυποίκιλα ευρωπαϊκά ακούσματα, είχε αρχίσει να δημιουργεί τα πρώτα ρήγματα με την πατροπαράδοτη ελληνική κληρονομιά. Η νεοπαγής αστική τάξη της χώρας έδειχνε σαφή προτίμηση για τα ευρωπαϊκά ακούσματα και απαξίωνε αδιακρίτως οτιδήποτε προερχόταν από τη σκοτεινή και μακρά οθωμανική περίοδο. Προοδευτικά διαμορφώθηκαν δύο διακριτές τάσεις, κυρίως στην

³ Καρδάμης Κ., *Ιστορία Νεοελληνικής Μουσικής – Περίληψεις παραδόσεων 01*, σ. 16, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Μουσικό Τμήμα.

⁴ Ο.π. σ. 17-18.

⁵ Δραγούμης Μ., *Η παραδοσιακή μας μουσική*, τόμος 1, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών – Φίλοι Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου Μέλπωσ Μερλιέ, Αθήνα 2003.

⁶ Καρδάμης Κ., *Ιστορία Νεοελληνικής Μουσικής – Περίληψεις παραδόσεων 03*, σ. 5, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Μουσικό Τμήμα. Πάντως, έχει προδήλως παραγνωριστεί το ενδεχόμενο, η κρητική ψαλτική να είχε επηρεαστεί μάλλον από τοπικές προφορικές πολυφωνικές παραδόσεις λαϊκής προέλευσης παρά απευθείας από δυτικοτρόπες τεχνικές.

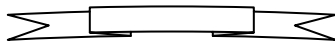
⁷ Zarlino G., *Istituizioni harmoniche*, 1558. Αυτή η παρατήρηση μας κάνει να ανατρέξουμε και στην πρακτική του Organum, η οποία βέβαια, ήδη τον 16^ο αιώνα, ήταν μακρινό παρελθόν για τη δυτική μουσική.

⁸ Καρδάμης Κ., *ό.π.* σ. 19

⁹ Ο.π. σ. 20

αθηναϊκή κοινωνία, μιας και ως νέα πρωτεύουσα του νεοσύστατου κράτους έχαιρε πολιτιστικών προνομίων λόγω της βαυαρικής άρχουσας τάξης. Η παραδοσιακή τάση όσων πρέσβευαν ότι, η ελληνική πολιτιστική παρακαταθήκη δεν πρέπει να «νοθευτεί» με αλλότρια στοιχεία αλλά να παραμείνει αμιγής, και η φιλοευρωπαϊκή τάση εκείνων που θεωρούσαν ότι η χώρα είχε οπισθοδρομήσει λόγω της μακραίωνης οθωμανικής κυριαρχίας, και τώρα είχε έρθει η ώρα να ξαναβρεί την ταυτότητά της και να «εκπολιτιστεί» υιοθετώντας ευρωπαϊκά χαρακτηριστικά, τα οποία ήταν εμπνευσμένα από τα ιδανικά της Αρχαίας Ελλάδας.

Η πρώτη πολυφωνική βυζαντινή μουσική στην Ελλάδα ήχησε στο παρεκκλήσι των Ανακτόρων το 1872 με πρωτοβουλία της βασίλισσας Όλγας, η οποία έφερε από την Οδησό τον ξακουστό μουσικό Αλέξανδρο Κατακουζηνό (1824-1892), ο οποίος το 1872 σύστησε την πρώτη εκκλησιαστική πολυφωνική χορωδία.¹⁰ Ο Κατακουζηνός προσανατολίστηκε στον συγκερασμό αρμονικής τέχνης της ευρωπαϊκής μουσικής και ιεροπρεπούς μελωδικότητας της Ορθόδοξης εκκλησιαστικής μουσικής συνθέτοντας πρωτότυπα έργα προσπαθώντας να διατηρήσει το βυζαντινό 'ήθος', ενώ ταυτόχρονα στις συνθέσεις του είναι καταφανέστατη και η επίδραση της ρωσικής ορθόδοξης εκκλησιαστικής μουσικής.¹¹



¹⁰ Πριν το 1872 Έλληνες που ζούσαν στην Ευρώπη, είχαν εισαγάγει πολυφωνία σε Ορθόδοξους ναούς της παροικίας, ενδεικτικά ο Κωνσταντίνος Νικολόπουλος στο Παρίσι κι ο Ιωάννης Χαβιαράς στη Βιέννη.

¹¹ Πληροφορίες που μας μεταφέρει ο Γλωσσολόγος, Φιλολόγος και Μουσικός Ευάγγελος Κατσιναβάκης, Βλ. *Εξελικτικές τάσεις της Βυζαντινής Μουσικής – Ευρωπαϊκή Σχολή και Υπέρμαχοι της παραδόσεως*: [\(6\) Ευάγγελος Κατσιναβάκης - Academia.edu](#)

2. Απόψεις για την εναρμόνιση ή μη της βυζαντινής μουσικής

Ο ΜΑΘΗΜΑΤΙΚΟΣ ΣΤΑΜΑΤΙΟΣ ΣΤΑΜΑΤΙΑΔΗΣ (1865-1942), που συχνά υπέγραφε με το ψευδώνυμο *Ελισαίος Γιαννίδης*, υπήρξε ένας από τους πρωτεργάτες και ένθερμους υποστηρικτές της *τετραφώνησης* της βυζαντινής μουσικής κατά τα πρότυπα της δυτικοευρωπαϊκής αρμονίας. Με πλούσια αρθρογραφία στον περιοδικό Τύπο της εποχής (ήδη από το 1893 στο περιοδικό *Εστία*) παρουσίαζε και ανέλυε τους λόγους για τους οποίους, όχι μόνο μπορούσαν αλλά και *έπρεπε* να εναρμονίζονται οι βυζαντινοί ύμνοι, όπως υποστήριζε. Συγχρόνως είχε και ενεργό δράση επιδεικνύοντας σε συναυλίες δικές του τετράφωνες εναρμονίσεις των βυζαντινών τροπαρίων ως απόδειξη των ισχυρισμών του. Θεωρούσε ότι έχει φτάσει ο καιρός, η βυζαντινή μουσική να εναρμονιστεί τετράφωνα, κι ότι το πατροπαράδοτο *ισοκράτημα* αποτελούσε τρανταχτή απόδειξη πως πρέπει να εξελιχθεί σε τετραφωνία, μιας και το θεωρούσε «εμβρυώδη αρμονία».¹² Από την άλλη, η «πρόχειρη δίφωνη εναρμόνιση» με τρίτες πίστευε ότι διαστρέφει το αισθητήριο του κόσμου για τη βυζαντινή μουσική, κι ότι την υποβίβαζε σε ανάλαφρη *καντάδα*. Για τον Σταματιάδη το δίλημμα ήταν: *αμανές ή καντάδα*. Εξαιρούνταν, κατά την άποψή του, μερικοί μόνο ναοί στους οποίους η βυζαντινή ψαλμωδία ακουγόταν με «κανονική αρμονία..» Είναι σημαντικό να επισημανθεί ότι, ο Σταματιάδης προωθούσε την τετραφώνηση της *λειτουργικής* βυζαντινής μουσικής στους ναούς. Τα κριτήρια που έθετε αφορούσαν αυστηρά τη θρησκευτική μουσική, και δεν αναφερόταν στην ελεύθερη δημιουργία τη βασισμένη απλώς σε βυζαντινά πρότυπα. Σε ένα πολύ παλαιότερο άρθρο του στο περιοδικό της *Εστίας* (1893) χαρακτηρίζει την καντάδα (συνεχή παράλληλα διαστήματα 3^{ης} ή 6^{ης}) ως «νηπιώδη απομίμηση της αρμονίας και τον ασφαλέστερο τρόπο να μην έχουμε ούτε βυζαντινή ούτε ευρωπαϊκή μουσική». Προβάλλει επίσης το επιχείρημα ότι, η καταλληλότερη κλίμακα για την τετράφωνη εκτέλεση της βυζαντινής μουσικής είναι η *φυσική* (*Just Intonation*) και όχι η *συγκερασμένη*. Ως μαθηματικός αναλύει διεξοδικά τις σχέσεις διαστημάτων, για να καταλήξει ότι, μόνο στη φυσική κλίμακα οι αρμονίες ηχούν όπως πρέπει, καθότι η κλίμακα αυτή είναι ο φυσικός χώρος των τριφώνων συγχορδιών.¹³ Συμπεραίνει, λοιπόν, ότι όσοι αντιτίθενται στην *ομόφωνη* εκτέλεση της βυζαντινής μουσικής, παίρνουν ως δείγμα την απόδοση των μελωδιών στο συγκερασμένο πιάνο, όπου οι ήχοι «πολύ κακώς αποδίδονται».¹⁴ Στο ίδιο άρθρο επισημαίνει επιπλέον ότι, η βυζαντινή μουσική πρέπει να εκτελείται αποκλειστικά φωνητικά χωρίς αρμόνιο, ακριβώς διότι η συνύπαρξη φυσικών διαστημάτων στις φωνές με συγκερασμένα στο αρμόνιο νοθεύει και καταστρέφει το ύφος και το περιεχόμενο της βυζαντινής ψαλμωδίας.¹⁵ Διατείνεται ότι, «εναρμόνιση μιας τέτοιας μελωδίας, που έχει από πριν ορισμένη μουσική έννοια, δε σημαίνει να εφεύρουμε μια αρμονία κατάλληλη για να την πλουτίσει, σημαίνει να *εύρουμε*, ν' *ανακαλύψουμε εκείνη* την αρμονία που τη συνοδεύει ασύνειδα μέσα στην ψυχή των ακροατών. Σημαίνει να βρεθεί το αίσθημα που κρύβεται μέσα σ' εκείνη τη μελωδία και να μεταφραστεί σε συγχορδίες. Η τέτοια εναρμόνιση μπορεί να ονομαστεί *ερμηνεία* της μελωδίας. Όταν αυτή εφαρμοστεί, τότε και ο ξένος θα έχει την ίδια εντύπωση μ' εμάς, γιατί η μελωδία θα του παρουσιάζεται *ερμηνευμένη*».¹⁶ Σ' αυτό το απόσπασμα φαίνεται καθαρά η αντίληψη του Σταματιάδη ότι, η ιδεώδης ερμηνεία της βυζαντινής μουσικής δεν είναι

¹² Γιαννίδης Ελ., «Η βυζαντινή μουσική και η εναρμόνισή της, Α'», *Νεοελληνικά Γράμματα* (Μάιος 1939).

¹³ Γιαννίδης, *Ο.π.* Β'.

¹⁴ Σταματιάδης Στ. «Η εναρμόνισις της Βυζαντινής Μουσικής», *Εκκλησιαστική Αλήθεια*, τ. 46, Νοέμβριος 1910.

¹⁵ Γιαννίδης, *Ο.π.* Γ'.

¹⁶ *Ο.π.* Ε'. Αυτή η θέση του Σταματιάδη συνάντησε σοβαρή αμφισβήτηση από αρκετούς διαφωνούντες (Γεωργιάδης, Μπω Μπωβύ, κ.α.)

παρά η *τρίφωνη ομόφωνη εναρμόνιση* έναντι της *πολυφωνικής επεξεργασίας*, η οποία προσιδιάζει σε ελεύθερες μάλλον συνθέσεις παρά σε προϋπάρχοντες βυζαντινούς ύμνους. Φτάνει έως του σημείου να πιστεύει ότι η ομόφωνη αρμονία ενυπάρχει στη βυζαντινή μελωδία, απλώς πρέπει να ανακαλυφθεί και να προβληθεί.

Πάντως, παρά τις σφοδρές συγκρούσεις μεταξύ «προοδευτικών» και «παραδοσιακών», κατά το 2^ο ήμισυ του 19^{ου} αιώνα, ο Γάλλος συνθέτης και ακαδημαϊκός Louis Albert Bourgault Ducoudray (1840-1910), ταγμένος στη μελέτη της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, είχε σχολιάσει ότι, «τόσο η βυζαντινή όσο και η δημοτική μουσική, θα έπρεπε να εναρμονιστούν, χωρίς να χάσουν την ταυτότητά τους.»¹⁷

Επίσης, στα *Αθηναϊκά Νέα* ο Σταματιάδης αναφέρεται σε κάποιον ονόματι Choisy, ο οποίος συμβούλευε ότι, η βυζαντινή μουσική πρέπει ή να ψάλλεται «κατά το παλαιόν σύστημα, μονοφώνως με το ίσον, ή να την εναρμονίσωμεν με την τέχνη των Ρώσων οι οποίοι πήραν κι αυτοί τα βυζαντινά μέλη και απάνω σ' αυτά έκαμαν θαυμάσια έργα...». Ο Σταματιάδης στο ίδιο άρθρο παρατηρεί, πάντως, ότι ο Choisy ενώ λέει αυτά, συγχρόνως παραδέχεται ότι, ο τρόπος της ρωσικής ψαλμωδίας δεν ανταποκρίνεται στο αίσθημα του εκκλησιαστικού μας πληρώματος» (εν. στην Ελλάδα).¹⁸ Σε ένα αρκετά παλαιότερο άρθρο του, το 1893, ο Σταματιάδης αναφέρει ότι η μεταρρύθμιση είναι καλό να γίνει, αλλά με δύο περιορισμούς: Πρώτον, η βυζαντινή μουσική να μην περιπέσει σε αχρηστία, αλλά να διατηρηθεί και να βελτιωθεί *ό,τι καλό* υπάρχει σ' αυτή, και δεύτερον, εκεί όπου αντικαθίσταται από πολυφωνική μουσική, αυτή να είναι πράγματι *ανώτερη* της προκατόχου της.¹⁹ Εδώ βέβαια τίθεται σοβαρά το ζήτημα της αξιολογικής κρίσης σχετικά με την «ανωτερότητα» την οποία επικαλείται ο Σταματιάδης. Ομοίως, πώς νοείται η «βελτίωση» που αναφέρει; Αυτά είναι θέματα μάλλον υποκειμενικά και δύσκολα υπόκεινται σε επιστημονικά κριτήρια. Πάντως τολμά να πει ότι, «δια τον σημερινόν άνθρωπον μουσική άνευ αρμονίας είναι πράγμα ημιτελές.»²⁰ Σε άλλο άρθρο του ο πολυγραφότατος Σταματιάδης γράφει: «Το παν είναι η **διατήρησις της εντυπώσεως**. Άλλως, δυνατόν μεν να γραφώσιν ωραία πράγματα, αλλά δεν θα είναι βυζ. μουσική. Τοιαύτη είναι η ωραιότης κατά τα άλλα λειτουργία του Χαβιαρά και Randhartinger. Ο μεν Χαβιαράς, γνωρίζων μόνον την βυζαντινήν μουσικήν, έδιδε τας μελωδίας εις τον Randhartinger, ο οποίος όμως, ως ξένος, μη αισθανόμενος αυτάς, κατασκεύασεν επ' αυτών εν θαυμάσιον αρμονικόν σύνολον, το οποίον μάλιστα έχει εις μέγαν βαθμόν το εν γένει θρησκευτικόν ύφος, παρουσιάζει δηλαδή το πρώτον προσόν, περί του οποίου είπον ανωτέρω, αλλά στερείται του δευτέρου, καθόσον αι βυζαντιναί μελωδίαι εν αυτώ δεν αναγνωρίζονται πλέον.»²¹ Επίσης πλείστα ωραία πράγματα παρουσιάζουν αι εργασίαι Νικολαΐδου και Πράγερ, Κατακουζηνού, Πολυκράτους, Λαμπελέτ, αλλά εις πολύ ολίγα εξ αυτών ανευρίσκεται ο χαρακτήρ της βυζ. μουσικής.»²² Εδώ η θέση του είναι σαφής. Θεωρεί ότι, δεν αρκεί απλώς να εναρμονιστούν οι βυζαντινοί ύμνοι, αλλά θα πρέπει οι μελωδίες των ύμνων να διατηρήσουν το βυζαντινό τους χρώμα, κι αυτό, κατά την άποψή του, μπορεί να συμβεί μόνον εφόσον ο συνθέτης έχει *δισυθανθεί* την αρμονία που υπαγορεύει η ίδια η μελωδία. Ο Σταματιάδης κάνει διάκριση μεταξύ έντεχνης εναρμόνισης και βυζαντινού ύφους. Αντικρούοντας, επίσης, όσους κατηγορούσαν την αρμονία ως βεβήλωση λόγω του ότι είναι «ξένη», ανταπαντά χαρακτηριστικά

¹⁷ Ducoudray Bourgault L.A., «Η εναρμόνις της βυζαντινής μουσικής» *περιοδικό Μουσική*, 1913, σ. 182.

¹⁸ Σταματιάδης Στ., «Η βυζαντινή μουσική επιδέχεται εναρμόνισιν», *Αθηναϊκά Νέα*, 15/3/1932.

¹⁹ Σταματιάδης Στ., «Η Βυζαντινή Μουσική και η Τετράφωνος», *Εστία*, 28/3/1893.

²⁰ Σταματιάδης Στ. «Η εναρμόνις της βυζαντινής μουσικής», *Εκκλησιαστική Αλήθεια*, τ. 25, Ιούνιος 1912, σ. 230.

²¹ Σταματιάδης Στ. ««Η εναρμόνις της βυζαντινής μουσικής», *περιοδικό Εκκλησιαστική Αλήθεια*, τ. 2, 1911, σ. 16.

²² Ο.π., τ. ΛΑ', τεύχ. 2, Ιαν. 1911, σ. 16.

«οι νόμοι της αρμονίας δεν είναι ξένοι. Ξένοι είναι μόνον οι άνθρωποι οι οποίοι τους ανεκάλυψαν. Οι νόμοι της αρμονίας είναι νόμοι φυσικοί και επομένως νόμοι παγκόσμιοι.»²³ Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η άποψή του ότι, οι ήχοι β' και ο πλάγιός του (οι χρωματικοί ήχοι κατά τη βυζαντινή θεωρία), δεν προτιμώνται για εναρμόνιση λόγω των μη ευρωπαϊκών χαρακτηριστικών τους, όπως τα ιδιάζοντα διαστήματα και η φύση της κλίμακας.²⁴ Υπό το πρίσμα της ευρωπαϊκής οπτικής, αυτοί οι ήχοι θα πρέπει να τεθούν σε άλλη τονική βάση, πράγμα όμως που θα διασάλευε ακριβώς αυτό το ιδιαίτερο γνώρισμά τους, να μην προσομοιάζουν στο ευρωπαϊκό τονικό σύστημα.

Ο Καλομοίρης, όπως μαρτυρεί ο Σταματιάδης, προτιμούσε την *πολυφωνική επεξεργασία* των βυζαντινών μελωδιών από την *ομόφωνη αρμονική*.²⁵ «Χρειάζεται», λέει ο Καλομοίρης, «να ανακαλύψουμε τη βαθύτερη κρυμμένη, τη 'λανθάνουσα αρμονία' της παραδοσιακής μας μουσικής και να δημιουργήσουμε ένα θεωρητικό μουσικό υπόβαθρο, που να εκφράζει πιστά την ελληνική μουσική σκέψη, την ελληνική ψυχή, συγχρονισμένα με τη γενική τεχνική πρόοδο της παγκόσμιας μουσικής.»²⁶ Όπως πληροφορούμαστε, ο Ναπολέων Λαμπελέτ, στο Λονδίνο όπου ζούσε, είχε συνθέσει ευάριθμους Ύμνους για την τοπική Ορθόδοξη Κοινότητα, οι οποίοι αποτέλεσαν ένα ακόμη σημείο αιχμής στο άλυτο πρόβλημα σχετικά με τη χρήση ή όχι της πολυφωνίας στην Ορθόδοξη λατρεία. Η γνώμη του Λαμπελέτ για το ζήτημα, όπως μας παραδίδεται, είναι ότι, «*Το εθνικώτερον, δημιουργικώτερον, αληθινότερον έργον το οποίον θα κάμουν οι Έλληνες μουσουργοί είναι: Η καλλιέργεια της ελληνικής μελωδίας με την εφαρμογήν της πολυφωνίας, και η τεχνική ανάπτυξις της επί τη βάσει της αντιτίξεως και της fuga. Και αυτή θα είναι η αληθινή εθνική μουσική του μέλλοντος.*»²⁷

Από την άλλη πλευρά ο Τριαντάφυλλος Γεωργιάδης (1856-1934), πρωτοψάλτης, διδάσκαλος και μελοποιός, προβάλλει σοβαρές αντιρρήσεις και εργάστηκε με πάθος εναντίον της τετραφώνησης της βυζαντινής μουσικής, φτάνοντας έως του σημείου να ισχυριστεί ότι, «η φυσική μουσική είναι μονόφωνος. Ήκουσέ τις ποτέ αηδόνες, κοσύφους, ακανθυλίδας ή έτερόν τι ωδικόν πτηνόν, άδοντα τω συστήματι της τετραφωνίας;»²⁸ Και συνεχίζει: «...η τετραφωνία είναι μεν τεχνήεσσα αλλά και βεβιασμένη έχουσά τι θορυβώδες και τεταραγμένον, ουδαμώς τη αμεταβλήτω φύσει αρμόζον.» Και παρακάτω: «...η ευρωπαϊκή μουσική είναι μόνον αρμονία, σχεδόν μέλους εστερημένη, η δε εκκλησιαστική μουσική όλη μέλος αρμονίας μη έχουσα ανάγκην.»²⁹

Ο Κωνσταντίνος Δ. Οικονόμου, υπογράφοντας ως 'μουσικός επιστήμων, Δρ. Φίλος. Πανεπιστημίου Βιέννης' σε άρθρο του το 1930, γράφει τα εξής: «...διεπλάσθησαν δύο κλίμακες εν Ευρώπη, αι δύο δε αύται κλίμακες (dur – moll), δεν έχουν τα ομοίως των εις τα κλίμακας της Εκκλησιαστικής και δημώδους ημών μουσικής, γεννάται, λέγω, το σπουδαίον δ' ημάς ζήτημα εναρμονίσεως 'Ελληνικής' των ασμάτων αυτών, τα οποία εξακολουθούν να σχηματοποιούν και παραδίδουν το μέλος των από κλιμάκων αρχαίων Ελληνικών ή Βυζαντινών. Πώς θα τα

²³ Ο.π. τ. 27-28, 1912, σ. 230.

²⁴ Ο.π., τ. 27-28, Ιούν. 1912, σ. 229. Θέση η οποία, όπως απέδειξε η πράξη αργότερα, δεν ισχύει. Απλώς ο Σταματιάδης έβλεπε τα πράγματα υπό ευρωπαϊκό αρμονικό πρίσμα.

²⁵ Ο.π., *Αθηναϊκά Νέα*, Απρ. 1932.

²⁶ Καλομοίρης, 1935

²⁷ Καρδάμης Κ., *Ιστορία Νεοελληνικής Μουσικής – Περίληψεις παραδόσεων 04*, σ. 24, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Μουσικό Τμήμα.

²⁸ Γεωργιάδης Τριαντάφυλλος, «Η καθ' ημάς εκκλησιαστική μουσική κατ' αναφοράν προς την ευρωπαϊκήν τετράφωνον», *Μουσικός κόσμος*, τ. 1, Οκτ. 1929, σ. 12.

²⁹ Ο.π. τ. 2, Νοεμ. 1929, σ. 38.

εναρμονίσωμεν, ίνα μη χαρακτηρισθώμεν άλλωστε υπό των Ευρωπαίων, οπισθοδρομικοί;... Ζήτημα εναρμονίσεως της μουσικής ημών (αρχαίας Ελληνικής, Εκκλησιαστικής και Δημώδους) δεν είναι δυνατόν να υπάρξη, θεωρητικώς και πρακτικώς...» Αναφέρεται, στη συνέχεια, σε μια σειρά τεχνικών λόγων (κυρίως ως προς τη φύση των κλιμάκων) κατά την άποψή του, για τους οποίους αυτό είναι αδύνατο. Καταλήγει λέγοντας ότι, η εναρμόνιση ταιριάζει μόνο στην ευρωπαϊκή μουσική από την οποία προήλθε, κι ότι χρησιμοποιούμενη σε μη ευρωπαϊκές μουσικές, «καταστρέφει το χρώμα, το είδος, την συσκευήν, την ποιότητα, τας ιδιότητας και άλλα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά». Μέμφεται τον Λαμπελέτ για την επιλογή του να εναρμονίσει ελληνικές κλίμακες με δυτική αρμονία δημιουργώντας παράδοξες αρμονικές συνδέσεις, σε μια πρακτική που ο ίδιος ο Λαμπελέτ ονομάζει *Νεοελληνική αρμονία*. Θεωρεί ότι αυτή η προσέγγιση αλλοιώνει το ύφος και ήθος της βυζαντινής μελωδίας, ακόμη κι αν «γίνεται χρήσις άφθονος Ευρωπαϊκών αρμονικών αρχαϊσμών.»³⁰ Με τον όρο *αρχαϊσμός* ο Οικονόμου εννοεί τους αρχαιοελληνικούς τρόπους, οι οποίοι λόγω της ιδιαιτερότητας της διαστηματικής τους δομής επιβάλλουν ιδιόμορφους αρμονικούς χειρισμούς σε σχέση με τις γνωστές μείζονες και ελάσσονες κλίμακες.

Ο Ελβετός εθνομουσικολόγος Samuel Baud-Bovy (1906-1986) σε αλληλογραφία του με τον Σταματιάδη (ο οποίος Σταματιάδης υπογράφει με το ψευδώνυμο *Ελισαίος Γιαννίδης*) μέσω του περιοδικού Τύπου, υπερασπιζόμενος την αρχαία και πατροπαράδοτη μονοφωνία της βυζαντινής μουσικής, ανάμεσα σε άλλα, αναφέρει τα εξής: «Εγώ τουλάχιστον, μόλο που είμαι ξένος και δε ζυμώθηκα με τη βυζαντινή μουσική όσο με την ευρωπαϊκή, δεν μπορώ ν' αναγνωρίσω τα βυζαντινά τροπάρια κάτω από το αρμονικό ένδυμα που τους φορτώσατε. Όχι μόνο χάνει τη σημασία της η μελωδική γραμμή, παρά και ο ρυθμός καταστρέφεται με τη βαρεία κίνηση των παράλληλων φωνών.»³¹ Στη δημόσια απάντησή του ο Γιαννίδης επικαλείται ακριβώς το ότι ο Μπω-Μπωβύ είναι ξένος, και γι' αυτό αδυνατεί να νιώσει τη βυζαντινή μελωδία σε βάθος όταν είναι «κανονικά» εναρμονισμένη.

Ο πρωτοψάλτης και βυζαντινολόγος Κωνσταντίνος Ψάχος (1869-1949), απηύθυνε υπόμνημα στον Οικουμενικό Πατριάρχη Γερμανό διαμαρτυρόμενος «κατά των αποπειρωμένων την δε' ετεροτόνου πολυφωνίας εναρμόνισιν της εκκλησιαστικής μουσικής.»³² Οι απόψεις του ανατέθηκαν προς διερεύνηση και γνωμοδότηση στον 'Εκκλησιαστικό Μουσικό Σύλλογο', ο οποίος απεφάνθη τελικώς ότι, «...δεν είναι δυνατόν να εφαρμοσθή η εναρμόνισις επί της εκκλησιαστικής ημών μουσικής δια τους εξής εν κεφαλαίω τεχνικούς και επιστημονικούς λόγους.» Οι λόγοι τους οποίους επικαλείται ο Σύλλογος επιγραμματικά είναι: 1) τα *τονιαία διαστήματα*,³³ 2) ο *πλούτος των ήχων*, 3) τα διάφορα *συστήματα ψαλμώδησης*, 4) τα *γένη* και 5) η *δίσση και ύφεση*. Όλα αυτά τα επιχειρήματα ο Σταματιάδης τα είχε επανειλημμένως αντικρούσει δημοσίως, κι έτσι το χάσμα μεταξύ *συντηρητικών* και *προοδευτικών* παρέμενε βαθύ. Εκτός των παραπάνω τεχνικών και επιστημονικών λόγων, ο Σύλλογος επικαλέστηκε και λόγους *θρησκευτικούς, εθνικούς, ιστορικούς, υμνογραφικούς, συνοδικούς, ηθικούς, κ.τ.λ.* Μολονότι, λοιπόν, ο Κ. Ψάχος, σύμφωνα με τα προλεχθέντα, δηλώνει απερίφραστα ότι δεν συμφωνεί με την «ετεροτόνου πολυφωνίας εναρμόνισιν της εκκλησιαστικής μουσικής», κάνει λόγο για *συχχορδίες* και *διπλή συνηχητική γραμμή* ως μέσα εναρμόνισης ταιριαστές στο βυζαντινό ύφος και ήθος. Στο πόνημά του με τίτλο *Το οκτάηχον σύστημα της Βυζαντινής Μουσικής – Εκκλησιαστικής και*

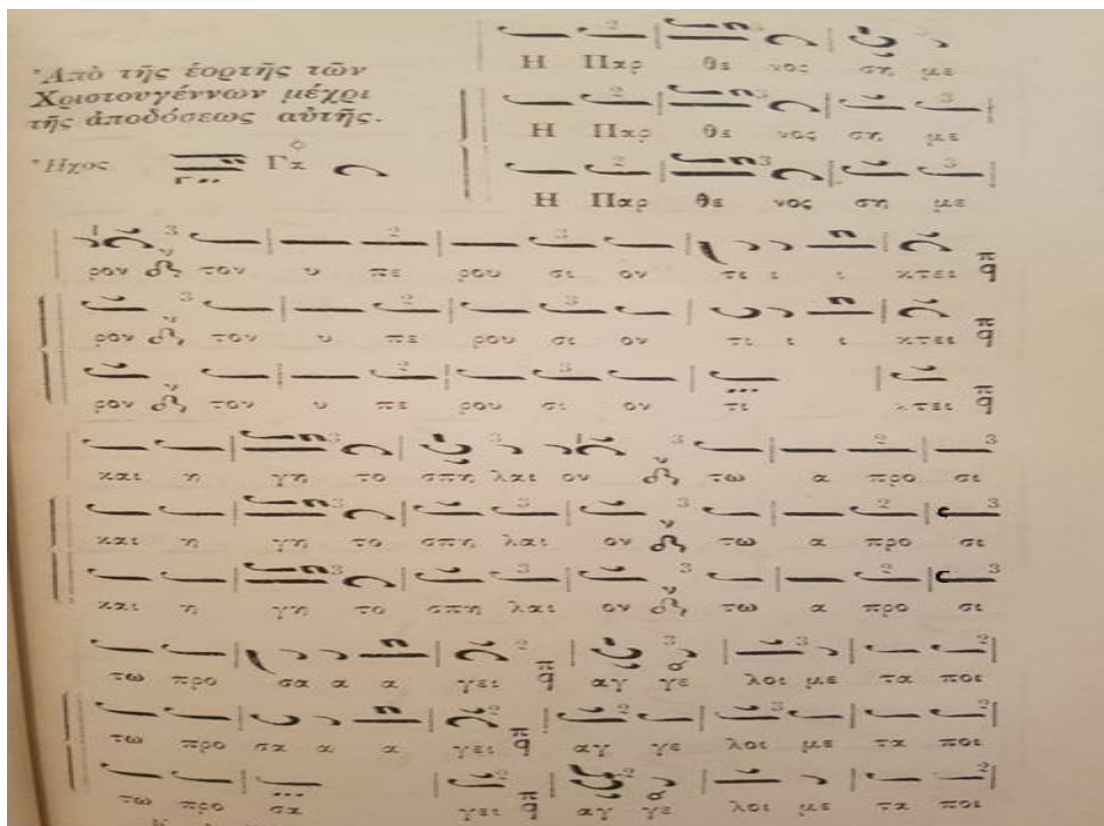
³⁰ Οικονόμου Δ. Κωνσταντίνος, «Αρμονία και Εναρμόνισις», *Μουσικός Κόσμος*, τ. 4, Ιαν. 1930, σ. 102-104.

³¹ «Η Βυζαντινή Μουσική και η Εναρμόνισή της», *Νεοελληνικά Γράμματα*, Αρ. Φύλλου 149, 7/10/1939

³² Ψάχος Κ., *εφημερ.* 'Πατρίδα' 14 & 15/6/1932, σ. 23-26

³³ Τα διαστήματα διάφορα των συγκερασμένων.

Δημώδους και το της Αρμονικής Συνηχήσεως, εξηγεί ότι «λέγοντας διπλή συνηχητική γραμμή εννοούμε την ταυτόχρονη απαγγελία δύο βοηθητικών μελωδικών γραμμών κάτω από την κύρια μελωδική γραμμή ενός μέλους. Λέγεται δε συνηχητική διπλή γραμμή, σε αντιδιαστολή προς την απλή που είναι μόνο μία συνηχητική γραμμή. Αυτό ισχύει για το ίσον, εφ' όσον είναι γραμμένο λέξη προς λέξη.»³⁴ Παραθέτει, μάλιστα, πλήρη καταγραφή συγχορδιών σε κάθε ήχο, οι οποίες μπορούν να αξιοποιηθούν κατά την αρμονική επένδυση ενός μέλους.³⁵ Επισημαίνει πάντως ότι «χρειάζεται ειδικά προσεγμένη χρησιμοποίηση ούτως ώστε να μην πάρει η συνηχητική γραμμή τον χαρακτήρα ευρωπαϊκής αρμονίας αντιστικτικής, αλλά ούτε και να παραμορφώνεται η κυρίως μελωδία που έχει απόλυτα τον κύριο λόγο στη Βυζαντινή μουσική.» Θεωρεί ότι η συνηχητική γραμμή οφείλει να είναι *ομοειδής, ομότονη και ομόηχη* του κυρίου μέλους, προκειμένου να παράγεται τελικά «άκουσμα πλήρες αρμονικής, πλην ελληνικής συνηχήσεως.» Αναφέρει, μάλιστα, ότι, η συνηχητική γραμμή «για τα εκκλησιαστικά μέλη ακολουθεί συντηρητική και περιορισμένης ελευθερίας κίνηση, ενώ για τα εξωτερικά πιο ελεύθερη και ιδιαίτερα για τα ενορχηστρωμένα.»³⁶ Θεωρεί ότι στην αρμονική επένδυση βυζαντινών μελών προσιδιάζει η *τριφωνία* και ποτέ η *τετραφωνία*. Στο ίδιο πόνημα παραθέτει μερικούς κανόνες για το σύστημα αρμονικής επένδυσης βυζαντινών μελών. Στη συνέχεια παρατίθεται ενδεικτικό παράδειγμα αρμονικής επένδυσης με *διπλή συνηχητική γραμμή* του ύμνου 'Η Παρθένος σήμερον' στην αυθεντική παρασημαντική γραφή του ίδιου του Ψάχου³⁷ (μέλος στην κορυφή και διπλή συνηχητική γραμμή με την αγκύλη) και ακολούθως στη μεταγραφή του σε πεντάγραμμα:



³⁴ Ψάχος Κ. *Το οκτάηχον σύστημα της Βυζαντινής Μουσικής – Εκκλησιαστικής και Δημώδους και το της Αρμονικής Συνηχήσεως*, εκδ. 'Ο Μιχ. Ι. Πολυχρονάκης' Νεάπολις Κρήτης, 1980, Εισαγωγή Γεωργίου Χατζηθεοδώρου, σ. 16.

³⁵ Ο.π. σσ. 63-76.

³⁶ Ο.π. σ. 83. «...μετεχειρίσθην ταύτην (συνηχητική γραμμή) υπό μορφήν περιορισμένην δια τα εκκλησιαστικά μέλη, υπό ευρυτέραν δε δια τα κοσμικά άσματα και ιδίως δια τα δι' ορχήστραν προωρισμένα δημώδη, μη εξαιρουμένων των επ' αμφοτέρων τούτων συνθέσεων μου.»

³⁷ Οφείλω ευχαριστίες στον Δρ. Ευ. Κατσινάκη για τα αντίγραφα του ύμνου.

Με ε ε νων δό ξο λο γου ου ου
 Με νων δό ξο λο γου ου ου
 Με ε ε νων δό ξο λο γου
 Με γοι δε με τα α στε ε ε ροι
 Με γοι δε με τα α στε ροι
 Με γοι δε με τα α στε ε ε ροι
 δοι πο ρου ου ου σι δε η μες γαρ ε γαρ
 δοι πο ρου ου ου σι δε η μες γαρ ε γαρ
 δοι πο ρου σι δε η μες γαρ ε γαρ
 νη η θη πατι δε ου νε ου ο πο αι
 νη θη πατι δε ου νε ου ο πο αι
 νη θη πατι δε ου νε ου ο πο αι

ω νων θε χ ο ο ο ος
 ω νων θε χ ο ο ο ος
 ω νων θε χ ο ο ο ος

Η ΠΑΡΘΕΝΟΣ ΣΗΜΕΡΟΝ

Αρμονική επένδυση: Κωνσταντίνος Υάχος

Μέλος

Η Παρ - θέ - νος σή - με ρον τον υ - περ - ού - σι - ον τί -

Συνεχιστική γραμμή 1

Συνεχιστική γραμμή 2

8 κτει, και η γι - το σπύ - λαι ον τω α - προ - σί - τω προ -

15 σά - γει Άγ - γε - λοι με - τά ποι - μέ - νων δο -

22 Ξο - λο - γού - σι. Μά - γοι δε με - τά α - στέ - ρος ο -



Ο Δημήτριος Βερναρδάκης (1933-1907), Λέσβιος λόγιος και ακαδημαϊκός, το 1875 απαγγέλλοντας τον πανηγυρικό της ημέρας σε επετειακή εκδήλωση του Αθηναϊκού Μουσικού Συλλόγου ομολογεί ότι «η μουσική ημών, εάν δεν εναρμονισθή, περιβαλομένη το ένδυμα της ευρωπαϊκής τετραφωνίας, θεωρείται και είνε προωρισμένη εις θάνατον.» Στον ίδιο λόγο αναφέρει ότι «η καθ' ημάς μουσική, εάν στερήται αρμονίας, είνε όμως επιδεκτική αυτής.» Οι θιασώτες της τετραφωνίας της βυζαντινής μουσικής υποστηρίζουν ότι η τεχνική αυτή είναι γνωστή, αν και όχι διαδεδομένη, κι από την αρχαιότητα. Επικαλούνται ένα χωρίο του Αριστοτέλη: *Μουσική δε οξείς άμα και βαρείς, μακρούς τε και βραχείς φθόγγους μίξασα εν διαφόροις φωναίς, μία απετέλεσαν αρμονίαν.*³⁸ Μάλιστα, θεωρούν τη μονόφωνη ψαλμωδία «μονότονη και νυσταλέα και γυμνή», ανήκουσα σε εποχή όπου λάτρευαν τον Θεό σε κατακόμβες, ενώ σήμερα με τους ηλεκτροφωτισμένους και πολυτελείς ναούς ταιριάζει να είναι και η μουσική εξίσου μεγαλειώδης.³⁹

Ο Γεώργιος Δ. Παχτικός (1869-1916), εθνομουσικολόγος, συνθέτης και φιλόλογος, αποφεύγει τα άκρα και με μετριοπάθεια χαρακτηρίζει «μέτριους πειραματισμούς» τα εναρμονισμένα βυζαντινά μέλη του Σταματιάδη, καταδεικνύοντας, κατά τη γνώμη του, ατέλειες όπως απρόσφορες συγχορδίες σε καταλήξεις, ξένες προς το ύφος και το ήθος του ήχου.⁴⁰

Ίσως ο παραγωγικότερος Έλληνας συνθέτης πολυφωνικής εκκλησιαστικής μουσικής είναι ο μαθητής του Κατακουζηνού Θεμιστοκλής Πολυκράτης (1863-1926). Τα εκκλησιαστικά του έργα αξιοποιούν δυτικοευρωπαϊκές αρμονικές πρακτικές, είναι κυρίως ομοφωνικά και ουσιαστικά ευθυγραμμισμένα στη δυτική αρμονική τέχνη. Πρόκειται για έργα εκκλησιαστικά, Ορθόδοξα,

³⁸ Αριστοτέλης, *Περί κόσμου*, V, 50.

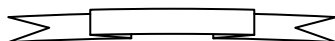
³⁹ *Εφημερίδα 'Πατρίδα'* 14 & 15/6/1932, σ. 40-49.

⁴⁰ Παχτικός Γ. «Η εναρμόνιση της βυζαντινής μουσικής», *περιοδικό Μουσική*, 1912, σ. 219.

αλλά όχι με βυζαντινό χρώμα. Είναι αυτό για το οποίο κατηγορήθηκαν πολλοί «νεωτεριστές» σε σχέση με την εναρμόνιση των βυζαντινών μελωδιών.

Όπως μαρτυρεί ο Δρ. Ευ. Κατσίναβάκης, η *φιλοευρωπαϊκή σχολή*⁴¹ συνθετών πολυφωνικής βυζαντινής μουσικής, ουσιαστικά είχαν αποκοπεί από το σώμα των βυζαντινών λειτουργικών μελών δημιουργώντας ελεύθερες συνθέσεις, πράγμα για το οποίο είχαν δεχτεί δριμεία κριτική από τους οπαδούς της *παράδοσης*.

Ο Επίσκοπος Ρωγών (μετέπειτα Σερβίων και Κοζάνης) Διονύσιος Ψαριανός, διαπρεπής μουσικός και μουσικολόγος, αναφερόμενος στο ζήτημα της εναρμόνισης της βυζαντινής μουσικής, αναφέρει: «Είναι επί τελευτής ή δεν είναι δυνατή η εναρμόνισης της βυζαντινής μουσικής; Η εκ της σοβαράς επιστημονικής μελέτης του ζητήματος απάντησις είναι αρνητική, εφ' όσον η εναρμόνις νοείται κατά τους περί αρμονίας κανόνες της μουσικής τέχνης της Δύσεως... Δύναται όμως να μετριασθή η κατηγορηματικότητα της αρνήσεως επί του θέματος τούτου, εάν δεχθώμεν εναρμόνισιν ή συνοδείαν της βυζαντινής ψαλμωδίας κατά τρόπους και κανόνες ιδίους, τους οποίους θα ονομάσωμεν ελληνικούς. Ούτω, διά τους φιλοτιμouμένους να εργασθούν δημιουργικώς επί της εκκλησιαστικής ψαλμωδιακής παραδόσεως παρέχεται ευρύ στάδιον εργασίας εις απαρτισμόν ελληνικού μουσικού αρμονικού συστήματος... Η παράδοσις δεν είναι έννοια στατική αλλ' εξεναντίας αποτελεί όρον και προϋπόθεσιν προς νέας δημιουργίας... Η παράδοσις δεν είναι κατάστασις αλλά δύναμις.»⁴²



⁴¹ Ίσως η χρήση του όρου 'Σχολή' στην προκειμένη περίπτωση να είναι αδόκιμη, καθότι δεν έχει φανεί ακόμη αν πρόκειται πράγματι για μια γενική τάση με ομοειδή χαρακτηριστικά, ή απλώς για μεμονωμένες, για την ώρα, απόπειρες και πειραματισμούς. Ο χρόνος θα δείξει. Ωστόσο, ο όρος 'Σχολή' εδώ θέλει να δηλώσει τις κοινές προσπάθειες συνθετών προς μια ίδια κατεύθυνση, χωρίς τα μέσα να έχουν διαμορφωθεί ακόμη, ούτε, προς το παρόν, να έχει καθιερωθεί μια 'κοινή πρακτική'. Ο όρος πρωτοχρησιμοποιήθηκε από τον Ευ. Κατσίναβάκη ήδη από το 2020 σε δημόσιες διαλέξεις και δημοσιεύσεις. Στο εξής ο όρος θα τίθεται σε εισαγωγικά.

⁴² Κατσίναβάκης, σ. 19-20.

3. Νεότερες τάσεις στην αρμονική διαχείριση της βυζαντινής μουσικής

Ο ΙΑΝΝΗΣ ΞΕΝΑΚΗΣ ΤΟ 1955, ΩΣ ΣΥΜΒΟΥΛΗ ΠΡΟΣ ΝΕΟΤΕΡΟΥΣ ΣΥΝΘΕΤΕΣ, ασκεί σκληρή κριτική στον Καλομοίρη και τον Πετρίδη για τον αρμονικό τους χειρισμό σε βυζαντινές μελωδίες σε άρθρο του στην *Επιθεώρηση Τέχνης*: «...να μην πέσουν στα λάθη κάποιων συνθετών –ενός Καλομοίρη ή ενός Πετρίδη– που πήραν ίσως μελωδίες ελληνικές αλλά τις έντυσαν με τέτοιο αρμονικό πολυφωνικό και οργανολογικό γερμανικό ντύμα του 18ου αιώνα ώστε να καταστραφεί κάθε ελληνικός χαρακτήρας.»⁴³

Ο Μιχάλης Αδάμης (1929-2013) θεωρείται από τους κορυφαίους διαμορφωτές της σύγχρονης ‘έντεχνης’ μουσικής.⁴⁴ Το έργο του είναι εμπνευσμένο σε μεγάλο βαθμό από τη βυζαντινή μουσική. Το Δοξαστικό της Λιτής των Χριστουγέννων ‘Μάγοι, Περσών βασιλείς’ σε ήχο Πλάγιο του Α’ αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα *τροπικής πολυφωνικής επεξεργασίας* βυζαντινού μέλους, τεχνική που ο ίδιος ο συνθέτης αποκαλεί *πολυμελωδική*.⁴⁵ Το έργο του Μιχάλη Αδάμη *Βυζαντινά πάθη* (1968) ανήκει στην κατηγορία του θρησκευτικού ορατορίου και χαρακτηρίζεται από την ιδιότυπη αισθητική του, που συνδυάζει την ευρωπαϊκή μουσική γραφή με το βυζαντινό ιδίωμα.

Στη νεότερη αυτή ‘Σχολή’ συνθετών φαίνεται να δόθηκε μια λύση, που αξιοποιεί τα επιτεύγματα της ευρωπαϊκής αρμονίας και τα χαρίσματα της βυζαντινής μελωδικότητας με τρόπο ευφυή και δημιουργικό, σεβόμενη και τα δύο. Εδώ μπορούμε να μιλάμε για ένα είδος *Τροπικής Πολυφωνίας, Πολλαπλού Ισοκρατήματος, Αρχαϊκής Ετεροφωνίας και Αρμονίας* (με αρμονικά διαστήματα 4^{ης} και 5^{ης}), κ.τ.ο.⁴⁶ Έτσι, αφενός διασώζεται το μουσικό ‘ήθος’ του βυζαντινού ιδιώματος και αφετέρου εμπλουτίζεται με δυτικές τεχνικές, που το αναδεικνύουν χωρίς να το στραγγαλίζουν. Χαρακτηριστικοί συνθέτες που εργάστηκαν προς την κατεύθυνση της *Τροπικής Πολυφωνίας* είναι οι Παν. Γεωργίου (1915-1984), Δημ. Παπαποστόλου (1943-2019), Θεόδ. Παπακωνσταντίνου (1948-1969), ο Μιχάλης Αδάμης, ο Δημήτρης Τερζάκης (γ. 1938) και ο Μίκης Θεοδωράκης (1925-2021) φροντίζοντας να διατηρούν το ήθος και ύφος του εκάστοτε βυζαντινού ήχου στην αρμονία, που συνιστά βασικό στόχο της *Βυζαντινής Πολυφωνίας*.

Εξόχως ενδιαφέρουσες είναι οι επεξεργασίες του Θεόδ. Παπακωνσταντίνου, που συνδυάζει την αντίστιξη με *πολλαπλά ισοκρατήματα*, επιχειρώντας την ισορροπία μεταξύ τους, επικεντρωμένος στο όσο πιο γνήσιο βυζαντινό αρμονικό χρώμα (βλ. Επίμετρο Β). Ενδεικτικά έργα του είναι ο ‘Χερουβικός Ύμνος’ και ‘Ταις αγγελικαίς’ σε ήχο α’.

Εδώ κρίνεται αναγκαίο να γίνει μία επιπλέον διάκριση. Η *Βυζαντινή Πολυφωνία* στις ελεύθερες συνθέσεις εκτός λατρείας λειτουργεί δημιουργικά, κεντρίζοντας τη συνθετική σκέψη και δυνητικά

⁴³ Ιάννης Ξενάκης, «Προβλήματα Ελληνικής Μουσικής Σύνθεσης (1955)», αναδημοσίευση στο Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής, επιμ. Μάκης Σολωμός, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 2001, σ. 50.

⁴⁴ «Έντεχνη» μουσική, νοείται η μουσική που αποτελεί προϊόν καλλιτεχνικών αναζητήσεων, χωρίς να υπαινίσσεται ότι, όλη η υπόλοιπη μουσική είναι «άτεχνη».

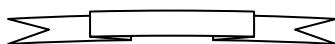
⁴⁵ <https://www.adamis.gr/media.html>. Πρόσβαση 01/02/2024. Για λεπτομερέστερη ανάλυση του έργου βλ. *Επίμετρο Α*.

⁴⁶ Αξιοσημείωτο είναι ότι, η παλαιά λατρευτική μελωδία της Δύσης (10^{ος}–12^{ος} αι.), που αξιοποιούσε το τροπικό σύστημα, εξελίχθηκε με συνοδεία ισοκρατημάτων, παράλληλες κινήσεις καθαρών διαστημάτων, διακριτικές ετεροφωνίες, αντιφωνίες, κ.τ.ο. στην τεχνική που ονομάστηκε Organum. Εναρμονίζοντας ακόμη και μια τέτοια μελωδία με αρμονία του 17^{ου} ή 18^{ου} αιώνα, εκτός από αναχρονιστικό είναι και αισθητικά προβληματικό, εφόσον η μελωδία υποκύπτει στον αρμονικό φόρτο, απορροφάται και μελωδικά αποχρωματίζεται.

εμπλουτίζοντας το ρεπερτόριο. Στη λατρεία όμως τίθενται αυστηρότερα κριτήρια, γιατί ο σκοπός της μουσικής εδώ είναι *λατρευτικός* και όχι *αισθητικός*.

Είναι ενδιαφέρον να επισημανθεί ότι, ακόμη και στη δημοτική και λαϊκή μουσική οι κλίμακες ταυτίζονται σε μεγάλο βαθμό με αυτές της βυζαντινής. Η συνύπαρξη των λαϊκών μελωδιών με όργανα συνοδείας (κιθάρα, ακορντεόν) έδωσε εκ των πραγμάτων αρμονικές λύσεις, οι οποίες πια είναι καθιερωμένες και αποδεκτές: *τροπική εναρμόνιση σύμφωνα με το ιδίωμα κάθε κλίμακας/τρόπου/δρόμου*. Έτσι, αντίστοιχα και στη βυζαντινή μελωδία, η αρμονική συνοδεία, ή ακόμη και η αντιστικτική ή ετεροφωνική επεξεργασία, θα πρέπει να απορρέουν από τις ιδιαιτερότητες του κάθε ήχου. Η άκριτη ‘συγκόλληση’ δυτικότροπης αρμονίας και βυζαντινής μελωδίας, όχι μόνο παράγει αμφιλεγόμενα καλλιτεχνικά αποτελέσματα, αλλά δεν προάγει ούτε την ευρωπαϊκή αρμονία ούτε τη βυζαντινή μελωδία.

Η *τροπική βυζαντινή πολυφωνία*, σε όλες τις επιμέρους εκφάνσεις της, φαίνεται να αποτελεί μια φυσική συνέχεια και εξέλιξη της παραδοσιακής μονόφωνης βυζαντινής ψαλμώδησης. Θα πρέπει να τονιστεί ότι, αυτή η προσέγγιση ούτε καταργεί ούτε υποβιβάζει την παραδοσιακή μονόφωνη ψαλμωδία, απλώς επεκτείνει τους τρόπους έκφρασης αυτής της παράδοσης.



4. Αρμονικοί και αντιστικτικοί χειρισμοί στο *Vespers' Symphony*

ΤΟ ΕΡΓΟ ΕΧΕΙ ΒΑΣΙΣΤΕΙ ΣΤΗΝ ΠΡΟΒΟΛΗ ΤΩΝ ΜΕΛΩΔΙΚΩΝ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΩΝ ΤΩΝ ΗΧΩΝ κυρίως στη χορωδία.⁴⁷ Οι ίδιες οι μελωδίες είναι κατά ένα μέρος παρμένες από τις ήδη υπάρχουσες στα Λειτουργικά Βιβλία για την Ακολουθία του Εσπερινού, και κατά ένα άλλο μέρος πρωτότυπα μελωδήματα με προσπάθεια να φέρουν το βυζαντινό χρώμα. Τα βυζαντινά χαρακτηριστικά προβάλλονται μέσω τεχνικών όπως:

- *Αντιφωνία* – μεταξύ γυναικών (SA) και ανδρών (TB), υπονοώντας τον δεξιό και αριστερό χορό ψαλτών.
- *Ισοκρατήματα* – τονίζοντας έτσι περισσότερο το χρώμα του κάθε ήχου.
- *Αρχαΐζουσες αρμονικές συνηχήσεις* – με καθαρά διαστήματα που αναδεικνύουν το τροπικό ιδίωμα.
- *Έλξεις* – οι οποίες είναι ιδιαίτερες σε κάθε ήχο και προβάλλονται κυρίως *μονοφωνικά*.
- *Ετεροφωνία* – εμπλουτισμός της μελωδικής πλοκής με σύντομες μοτιβικές νύξεις προς την κυρίως μελωδία, τότε ως έμφαση τότε ως αντίθεση. Πρόκειται ουσιαστικά για θραύσματα *μελωδικών θέσεων*, όπως λέγονται, χαρακτηριστικών για κάθε ήχο, που η σύνθεσή τους διαμορφώνει και αναδεικνύει το ύφος κάθε ήχου.

Τα παραπάνω στοιχεία αναμειγνύονται με συνηχήματα και μελωδικές αναπτύξεις που ενίοτε απομακρύνονται από το στενά βυζαντινό πλαίσιο, αλλά σε κάθε περίπτωση διατηρούν τη χαρακτηριστική *τροπική* υφή. Στο 3^ο μέρος (Θου, Κύριε) αξιοποιείται το *ειρμολογικό* ή αλλιώς *σύντομο* είδος ψαλμώδησης, που είναι ως επί το πλείστον συλλαβικό και σε γρήγορο τέμπο. Αυτό καθιστά πιο ευδιάκριτο το βυζαντινό χρώμα.

Η ορχήστρα, σε γενικές γραμμές, λειτουργεί αρκετά ανεξάρτητα από τη χορωδία ως προς το αρμονικό και μελωδικό υλικό. Στο οργανικό *Προοίμιο* επιχειρείται μια εισαγωγή στο όλο κλίμα του έργου με τα εξής μέσα:

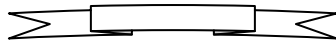
- *Λιτή και πολυχρωματική ενορχήστρωση* – χωρίς μεγάλο ορχηστρικό φόρτο, εκτός από σημεία κορύφωσης και εφαρμογή αντιφωνικών χειρισμών.
- *Τροπική υφή* – προλειαίνοντας το έδαφος για το συνολικό τροπικό χρώμα του έργου.
- *Μοτιβικοί σχολιασμοί* – που αντανακλούν ετεροφωνικές πρακτικές, ακόμη και το *κανονάρχημα* που αποτελεί αρχαία πρακτική.
- *Μονοφωνία* – με ανάδειξη ‘μελωδικών θέσεων’, ιδιάζοντας χαρακτηριστικού των ήχων.

Τα στοιχεία αυτά της ορχήστρας εν γένει διατρέχουν ολόκληρο το έργο και εναλλάσσονται. Από το σημείο που εισάγεται η χορωδία (Κεκραγάρια), η ορχήστρα συχνά εναλλάσσει ανάμεσα σε *ισοκρατήματα*, *ταυτοφωνίες* με τη χορωδία σε σημεία όπου οι μελωδικές θέσεις αναδεικνύουν το χρώμα του ήχου, *ετεροφωνικές* νύξεις, ακόμη και *οστινάτο*, τα οποία, παρότι δεν συνιστούν βυζαντινά γνωρίσματα, φέρουν όμως έντονα ίχνη *αρχαϊκής* αρμονίας και *τροπικής* πλοκής. Σε ένα άλλο επίπεδο, η συνειδητή χρήση *οστινάτο* επιλέχθηκε ως σύμβολο κατάνυξης και προσευχητικής διάθεσης. Η απαράλλακτη επαναληπτικότητα φράσεων (π.χ. Κύριε ελέησον) και λειτουργικών

⁴⁷ Η παρούσα ανάλυση βασίστηκε στην πρώτη σύντομη εκδοχή του έργου (περίπου οκτώ λεπτά), προτού αυτό επεκταθεί σε διάρκεια περί τα δεκαοκτώ λεπτά.

πράξεων είναι ενδεικτικό γνώρισμα στη λατρεία και την προσευχή. Στην εισαγωγή του 3^{ου} μέρους (Θου Κύριε), το τάλαντο και το θυμιατό εισάγουν μια ατμόσφαιρα πνευματικής εγρήγορσης, στην οποία συμμετέχουν τα έγχορδα με τα έντονα τρέμολο και τα γκλισάντο. Στο Φινάλε η ορχήστρα απομακρύνεται από το βυζαντινό ύφος, οδηγώντας το έργο στο τέλος του, σαν υπόμνηση για τη λήξη του Εσπερινού.

Επιγραμματικά, το έργο είναι προσανατολισμένο σε χρήση βυζαντινών στοιχείων με ελεύθερη επεξεργασία στη χορωδία και ελεύθερη τονικότητα/τροπικότητα στην ορχήστρα.



ΕΙΔΑΜΕ ΟΤΙ ΟΙ ΠΡΟΣΠΑΘΕΙΕΣ ΕΝΑΡΜΟΝΙΣΗΣ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ, αν και δεν επικράτησαν ευρέως, ανάγονται ήδη στη μακρινή εποχή της *Παλαιολόγειας Αναγέννησης*.

Με την έκρηξη της Ελληνικής Επανάστασης και την απελευθέρωση, η Ελλάδα γνωρίζει τα ευρωπαϊκά ρεύματα και πολλοί συνθέτες προσανατολίζονται στη *δυτικότροπη εναρμόνιση* των βυζαντινών ύμνων. Κατά τα τέλη του 19^{ου} αιώνα αυτή η πρώτη ‘Σχολή’ εναρμόνισης της βυζαντινής μουσικής κατά τα δυτικά πρότυπα έγινε με ενθουσιώδη τρόπο αλλά γενικώς άκριτα και μιμητικά, με αποτέλεσμα να εξαφανίσει τον τροπικό πλούτο της βυζαντινής ψαλμωδίας, μεταλλάσσοντας τις βυζαντινές μελωδίες σε συνθέματα του τονικού συστήματος μείζονος-ελάσσονος.

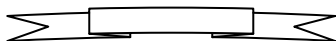
Ομοίως ισοπεδωτική ήταν όμως και η αντίδραση της αντίπαλης ‘Σχολής’ των *συντηρητικών*, στο άλλο άκρο, οι οποίοι αρνήθηκαν κάθε δυνατή εξέλιξη της βυζαντινής μουσικής, προκειμένου να προφυλάξουν, τάχα, τη γνησιότητα και αυθεντικότητα της παράδοσης. Το αποτέλεσμα ήταν η νέκρωση μιας μακραίωνης τέχνης ως προς τη δημιουργική της δυναμική.

Κατά τα μέσα του 20^{ου} αιώνα εμφανίζεται μια τρίτη ‘Σχολή’, η οποία βλέπει στη βυζαντινή μελωδία αρμονικές προεκτάσεις τροπικού χαρακτήρα, και αξιοποιεί τεχνικά και αρμονικά μέσα με σκοπό να διατηρηθεί το ιδιάζον βυζαντινό χρώμα και να μη χαθεί η επιβλητικότητα του ήθους και του ύφους. Τεχνικές όπως, *τροπική πολυφωνία, πολυμελωδικότητα, πολλαπλά ισοκρατήματα, αρμονικοί αρχαϊσμοί*, αξιοποιούνται έτσι ώστε η βυζαντινή ψαλμωδία να εμπλουτιστεί χωρίς να αλλοιωθεί.

Στη λατρευτική πράξη οι αλλαγές είναι πολύ δυσκολότερες, γιατί το πλαίσιο είναι αυστηρότερο και πιο στεγανό. Στην ελεύθερη όμως συνθετική δημιουργία, το σώμα της βυζαντινής παράδοσης μπορεί να αποκαλύψει νέους ορίζοντες, αρκεί να ισχύσουν δύο προϋποθέσεις: ο σεβασμός και ανάδειξη του ύφους και ήθους της πατροπαράδοτης βυζαντινής κληρονομιάς μαζί με τη γνήσια και αυθεντική ανάγκη για αναζήτηση και αποκάλυψη νέων δημιουργικών προοπτικών.

Στις μέρες μας υπάρχουν ακόμη πολλά ανεξερευνήτα μέρη στον τομέα αυτό τόσο σε ερευνητικό όσο και δημιουργικό επίπεδο. Μένει, λοιπόν, ο χρόνος να δείξει προς τα πού και με τί τρόπο θα συνεχίσει το δρόμο της η μακραίωνη βυζαντινή μουσική παράδοση.

Το *Vespers Symphony* διέπεται από το πνεύμα της 3^{ης} ‘Σχολής’ *Βυζαντινής Τροπικής Πολυφωνίας* στη χορωδία, δοκιμάζοντας να την συνδυάσει με μια τονικά/τροπικά πιο ελεύθερη γραφή στην ορχήστρα. Αυτό το πείραμα αποτέλεσε το συνθετικό έναυσμα από την αρχή του έργου.



ΑΚΟΛΟΥΘΕΙ ΜΙΑ ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ενός από τα χαρακτηριστικά έργα *τροπικής πολυφωνικής επεξεργασίας* σε βυζαντινό τροπάριο. Πρόκειται για το Δοξαστικό της Λιτής των Χριστουγέννων ‘Μάγοι, Περσῶν βασιλεῖς’ σε ήχο Πλάγιο του Α΄ για τετράφωνη χορωδία του Μιχάλη Αδάμη.

• **Γενικά:**

Η επεξεργασία στο συγκεκριμένο έργο είναι αυτό που ο ίδιος ο συνθέτης αποκαλούσε ‘πολυμελωδική’. Οι φωνές αναλαμβάνουν εναλλάξ μελωδικά μοτίβα συμπληρωματικά, χωρίς να χάνεται η συνοχή και ευκρίνεια της ενιαίας μελωδικής ροής. Με άλλα λόγια, σε μια κατά βάση πολυφωνική υφή, οι επιμέρους φωνές προβάλλουν μελωδικά στοιχεία χωρίς να διαταράσσεται η ενότητα της κύριας μελωδίας, που συχνά εμφανίζεται κατανεμημένη σε μοτίβα στις επιμέρους φωνές. Επιπλέον, η παράλληλη κίνηση των επιμέρους φωνών σε *αρχαϊκές συνηχήσεις* (τέλεια διαστήματα $4^{η5}$ και $5^{η5}$), γίνεται αντιληπτή μάλλον ως ‘πολυεπίπεδη’ μελωδία που αναπτύσσεται σε διαφορετικά τονικά στρώματα συγχρόνως, παρά ως αρμονία με τη σύγχρονη έννοια του όρου. Υπό αυτές τις συνθήκες το κυρίαρχο ακουστικό αποτέλεσμα είναι *τροπικό* και όχι *τονικό*.

Βασικά γνωρίσματα της *τροπικής πολυφωνικής υφής*, όπως φαίνεται μέσα από το συγκεκριμένο έργο, είναι η **ετεροφωνία** με περιορισμένους καλλωπισμούς μελωδικών μοτίβων, η **αρχαϊκή υφή** όπου εμφανίζονται παράλληλες κινήσεις των φωνών σε τέλεια διαστήματα ($4^{η5}$, $5^{η5}$) ενίοτε και $2^{η5}$, καθώς και ‘κενές’ αρμονικές συνηχήσεις (χωρίς $3^{ε5}$ ή $6^{ε5}$) ή και συνηχήματα κατά τέταρτες (quartal) ή πέμπτες (quintal), και το **ισοκράτημα** είτε διπλό, είτε τριπλό ή ακόμη και πολλαπλό. Το βυζαντινό χρώμα διατηρείται μέσω των οικείων **μελωδικών έλξεων** (μμ.: Σ. 5, 8, 9, Α. 25) των χαρακτηριστικών **μελωδικών θέσεων** (μμ.: Σ. 3, 11, 25-26, 38, Τ. 25) και των προσφιλών **μελωδικών καταλήξεων** του ήχου (μμ.: Σ/Α/Μ 11-14, Σ. 18-19, 42-43, Α. 23-24, 28-29, Σ/Α/Τ/Μ 33-34). Ο συνεκτικός ιστός των δύο παραδόσεων, βυζαντινής μελωδίας και ευρωπαϊκής αρμονίας, είναι το αρχαϊκό στοιχείο, το οποίο, χωρίς να επισκιάζει τη μελωδία με αρμονικά φορτία, δημιουργεί ένα περιβάλλον εντός του οποίου αφενός η μελωδία κινείται ανενόχλητη και αναγνωρίσιμη, κι αφετέρου η αρμονία λειτουργεί ως διακριτικός εμπλουτισμός. Κατά την ανάλυση αυτά τα στοιχεία είναι απολύτως φανερά και διακριτά, αλλά κατά την ακρόαση γίνονται αντιληπτά ως μέλη μιας ενιαίας και αδιαχώριστης ηχητικής πλοκής. Το στοιχείο της *αρχαϊκότητας* παραπέμπει στην πρώτη πολυφωνία γνωστή ως τεχνική *όργανου*, κατά την οποία η ταυτότητα κι η παρουσία της μελωδίας είναι ξεκάθαρες, με τις άλλες φωνές να αποτελούν εμπλουτισμό της, χωρίς να ανεξαρτητοποιούνται. Οι δυναμικές που ζητάει ο συνθέτης, σε μεγάλο βαθμό δείχνουν την εμφάνιση της μελωδίας η οποία βρίσκεται σε υψηλότερη δυναμική, ενώ οι συνοδευτικές φωνές έχουν χαμηλότερη δυναμική ένδειξη.

• **Ειδικότερα:**

Η πρώτη φράση του ύμνου, μμ. 1-14, (*Μάγοι Περσῶν βασιλεῖς, ἐπιγνόντες σαφῶς, τὸν ἐπὶ γῆς τεχθέντα, Βασιλέα οὐράνιον...*) αρχίζει με τη βυζαντινή μελωδία στη Σοπράνο. Στα δύο εισαγωγικά μέτρα η μελωδία εμφανίζεται με **ισοκράτημα** από τους Μπάσους, ενώ στα τέσσερα επόμενα (μμ. 3-6) η Άλτο συνοδεύει τη Σοπράνο **ετεροφωνικά** και συγκεκριμένα με **αρχαϊκές διφωνίες** (τέλειες συμφωνίες $4^{η5}/5^{η5}$ εν είδει *όργανου*). Από το μ. 7 εισάγεται ολόκληρη η χορωδία. Αρχικά ο Τενόρος **διαποικίλλει ετεροφωνικά** τη μελωδία στη Σοπράνο, με **διπλά**

ισοκρατήματα στο Μπάσο και την Άλτο, ενώ από το μ. 10 ακούμε **αρχαϊκές συνηχήσεις** με διπλασιασμούς σε τετραφωνία. Στο μ. 11 ο Μπάσος αναλαμβάνει να διαποικίλει ετεροφωνικά τη βυζαντινή μελωδία στη Σοπράνο και στα δύο τελευταία μέτρα της φράσης (μμ. 12-13) Μπάσος και Άλτο συνηχούν σε ταυτοφωνία με τη Σοπράνο, ενώ ο Τενόρος στο μ. 12 προβάλλει **ετεροφωνικά αρχαϊκές συνηχήσεις** σε 4^{ες} και 5^{ες}. Η πρώτη φράση τελειώνει με μια ‘κενή συγχορδία’ σε τετραφωνία (χωρίς 3^η, με *αρχαϊκό* χρώμα) στη βάση του ήχου, μι.

Στη δεύτερη φράση του ύμνου, μμ. 14-30, (...*ὑπὸ λαμπροῦ ἀστέρος ἐλκόμενοι, ἔφθασαν ἐν Βηθλεὲμ, δῶρα προσφέροντες ἔγκριτα, χρυσὸν καὶ λίβανον καὶ σμύρναν*·) η βυζαντινή μελωδία κατανέμεται στις επιμέρους φωνές ως εξής: στα μμ. 14-19 στη Σοπράνο, μμ. 20-24 στην Άλτο, και μμ. 25-30 στον Τενόρο με εξαίρεση το μ. 26, όπου η μελωδία μεταπηδά στη Σοπράνο με τον Τενόρο σε ρόλο ισοκράτη. Σ’ αυτή τη φράση η μελωδία μεταφέρεται στην 5^η του ήχου (εδώ σι), διαφυλάσσοντας έτσι το ήθος του πλαγίου ήχου του Α’, που συνηθίζει να μεταβαίνει στον *δεσπόζοντα φθόγγο* στην άνω 5^η του, ύστερα μεταφέρεται στην 4^η (εδώ λα) και εναλλάσσεται μεταξύ 4^{ης} και 5^{ης} (δεσπόζοντες φθόγγοι του πλ. Α’) έως ότου κλείσει επιστρέφοντας στη βάση του ήχου (εδώ μι). Στα δύο πρώτα μέτρα της δεύτερης φράσης ακούμε **τριπλό ισοκράτημα** στις τρεις χαμηλότερες φωνές σε **αρχαϊκά διαστήματα**, στο μ. 17 το τριπλό αυτό ισοκράτημα κινείται παράλληλα σε διάστημα ανιόντος τόνου, και στο μ. 19 επιστρέφει επίσης παράλληλα στην 5^η του ήχου (σι). Στα μμ. 20-24 η μελωδία ανατίθεται στην Άλτο, ενώ οι άλλες τρεις φωνές **διαποικίλλουν ετεροφωνικά** τη μελωδία με **αρχαϊκές συνηχήσεις**. Στο μ. 25 ο Τενόρος αναλαμβάνει τη βυζαντινή μελωδία με συνοδεία τριπλού ισοκρατήματος από τις άλλες τρεις φωνές. Έπειτα, στο μ. 26, η μελωδία επανέρχεται στη Σοπράνο με μεταφορά του ίσου στην 4^η του ήχου (εδώ λα) από τις άλλες φωνές, και η φράση ολοκληρώνεται με τη μελωδία στην Άλτο και **τριπλό ισοκράτημα** στις υπόλοιπες φωνές. Το καταληκτικό συνήχημα της δεύτερης φράσης είναι επίσης **αρχαϊκής υφής**, όπως και στην κατάληξη της πρώτης φράσης και μάλιστα στη βάση του ήχου (εδώ μι).

Η τρίτη φράση, μμ. 30-35, (...*καὶ πεσόντες προσεκύνησαν*·), είναι η συντομότερη σε διάρκεια, και από πλευράς υφής η πιο λιτή. Εδώ οι τρεις χαμηλότερες φωνές **συνηχούν μονοφωνικά** (σε ταυτοφωνία και οκτάβα) με την χαρακτηριστική προοδευτική κάθοδο στην κάτω 5^η του πλαγίου ήχου του Α’ (εδώ σι). Στο σημείο αυτό δεσπόζει αισθητά το παραδοσιακό βυζαντινό χρώμα τόσο μελωδικά όσο και εκφραστικά, καθώς η πτώση της μελωδίας στην 5^η κάτω από τη βάση του ήχου θέλει να αναπαραστήσει εκφραστικά το νόημα του στίχου ‘*καὶ πεσόντες προσεκύνησαν*’. Ένα επιπρόσθετο ενδιαφέρον γνώρισμα είναι ότι, στην τρίτη φράση ζητείται η πιο χαμηλή δυναμική, ***p*** και ***pp***, σε όλες τις φωνές που τραγουδούν εδώ (A/T/M). Αυτό συνάδει με το πνεύμα του στίχου και της μονοφωνικής μελωδίας (ταπεινοφροσύνη μπροστά στο μεγαλείο του Θείου Βρέφους).

Η τέταρτη και καταληκτική φράση του τροπαρίου, μμ. 36-43, (...*εἶδον γὰρ ἐν τῷ σπηλαίῳ, βρέφος κείμενον τὸν ἄχρονον*·) συνεχίζει να αναπτύσσεται στην 5^η του ήχου (σι), με τη μελωδία σταθερά στη Σοπράνο έως το τέλος και τις άλλες φωνές να ισοκρατούν αδιάκοπα σε **τριπλές αρχαϊκές συνηχήσεις** και αλλάζοντας τη βάση του ίσου με παράλληλες κινήσεις τύπου *όργανουμ*. Στο μ. 39 το μέλος επιστρέφει στη βάση του ήχου (εδώ μι) με συνεχόμενα **αρχαϊκά πολλαπλά ισοκρατήματα** στις τρεις χαμηλότερες φωνές, κλείνοντας τον ύμνο με πτώση στην 4^η του ήχου, ως είθισται στο αργοσύντομο είδος του πλ. Α’, με μια απολύτως δωρική και βυζαντινοπρεπή κατάληξη στη μελωδία και την **αρχαϊκή συνοδεία**.

(π, a')

Μιχ. Αδάμη
1967

8

8ης - - - τεχ - - - θε - - - - - ντα - - Βα - οί -
yis - - - teh - - - then - - - - - da - - Va - ssi -

8ης - - - τεχ - - - θε - - - ντα Βα - οί -
yis - - - teh - - - then - - - da Va - ssi -

dim. *p*

9

- 21 -

11

λε-α-ου-ρα-υι-
λε-α-ου-ρα-νι-
λε-α-ου-ρα-υι-
λε-α-ου-ρα-νι-

14

ον υ-πο λα-μπρου α-στε-ρος ελ-
ον ι-πο λα-μπρου α-στε-ρος ελ-
ον υ-πο λα-μπρου α-στε-ρος ελ-
ον ι-πο λα-μπρου α-στε-ρος ελ-

17

κο-με-νι ε-φθα-σαν
κο-με-νι ε-φθα-σαν
κο-με-νι ε-φθα-σαν
κο-με-νι ε-φθα-σαν

20

p

mf εν Βηθ- ἄε- εμ δω- ρα προ- σφε-
en Vi- thle- em do- ra pro- sfe-

pp

p

σφε-
 sfe-

24

p

p

mf

p

πο- - - vtes - - - χρυ- σον - - - και - - -
 ron - - - des - - - hri- sson - - - *mf* ke - - -

p

pp

πο- vtes ε - - - γκρι- τα χρυ- σον και
 ron - des en - - gri- ta hri- sson *pp* ke

πο- vtes χρυ- σον και
 ron- des hri- sson ke

27

dim.

dim.

dim.

pp

p

ἄι - - - βα- von και σμυρ- vav
 li - - - va- non *dim.* ke smir- nan *p*

dim.

pp

ἄι- βα- von και σμυρ- vav και πε-
 li- va- non *dim.* ke smir- nan *pp* ke pe-

p

31

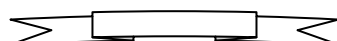
36 *mf*

cresc. *di* *mf*

37

40 *Rit.*

Σχετικό ακρόαμμα: <https://www.youtube.com/watch?v=vkgKKpkhzt4>



ΜΙΑ ΑΚΟΜΗ ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΗ ΕΝΑΡΜΟΝΙΣΗ με τροπική πολυφωνική επεξεργασία είναι ο *Τρισάγιος Ύμνος* σε Β΄ ήχο του σχετικά άγνωστου στο ευρύ κοινό και πρόωρα χαμένου συνθέτη Θεόδωρου (Ρούλη) Παπακωνσταντίνου (1948-1969).

• **Γενικά:**

Η επεξεργασία του ύμνου είναι βασισμένη κατά κύριο λόγο σε **ισοκρατήματα**, μονά ή πολλαπλά είτε σε οκτάβες είτε σε 5^{ες}. Επιπλέον, γίνεται ευρεία χρήση **αρχαϊκών συνηχήσεων σε 4^{ες} και 5^{ες} καθαρές**, καθώς επίσης και **μελωδικών κινήσεων σε αρχαϊκά διαστήματα**. Επίσης, η εναρμόνιση είναι λιτή, δωρική και διάφανη, χωρίς βαρύ αρμονικό φόρτο στις φωνές, ούτε πυκνούς αντιστικτικούς συνδυασμούς, ενώ η βυζαντινή μελωδία του ύμνου μοιράζεται μεταξύ Σοπράνο και Τενόρου. Τηρείται η παλαιά πρακτική της **αντιφωνίας** κατά ζεύγη ανδρικών και γυναικείων φωνών, ως υπόμνηση των ψαλτικών χορών που αντιφωνούν. Απόλυτη **ομοφωνία** συναντάμε σε τρία σημεία: κάθε φορά στο ...*ελέησον ημάς*, δηλαδή στο κλείσιμο του τρισάγιου ύμνου μετά το ...*Ἀθάνατος*, όπου οι συνηχήσεις είναι *αρχαϊκού τύπου*, και μία ακόμη φορά στο τελευταίο τμήμα του ύμνου, όπου συναντάμε μια τρίφωνη συγχορδία ‘τονικής’, λα μείζονα. Η εναρμόνιση αποπνέει μια ατμόσφαιρα *Μιζολύδιου*, κυρίως όταν το μέλος στρέφεται περί τη βάση του ήχου δι (εδώ λα) με καταλήξεις στην κατιούσα 3^η βου (εδώ φα#). Βασικός λόγος για την αίσθηση αυτή είναι οι συνηχήσεις, οι οποίες φέρουν **μιζολύδια απόχρωση**, λόγω του ότι τα διαστήματα είναι συγκερασμένα, χωρίς δηλαδή τα ιδιωματικά διαστήματα του μαλακού χρώματος, δι-κε (εδώ λα-σι) = ελάχιστος τόνος, κε-ζω (εδώ σι-ντο#) = υπερμείζων τόνος. Τα διαστήματα αυτά (της *μαλακής χρωματικής κλίμακας*), τουλάχιστον στη φωνητική εκτέλεση, αναμένονται διαφορετικά σε μέγεθος από τα αντίστοιχα ισοσυγκερασμένα του πιάνου, όπου είναι ακριβώς ίσα, δηλαδή τόνοι. Στη βυζαντινή κλίμακα θα αναμέναμε, ο τόνος δι-κε (εδώ λα-σι) να είναι μικρότερος από τον αντίστοιχο συγκερασμένο (τόνος ελάχιστος), ενώ ο τόνος κε-ζω (εδώ σι-ντο#) μεγαλύτερος από τον αντίστοιχο συγκερασμένο (τόνος υπερμείζων).

Η βυζαντινή ταυτότητα της πολυφωνικής επεξεργασίας προφυλάσσεται από την **αυθεντικότητα του μέλους, τις συνήθειες καταλήξεις του ήχου και τις χαρακτηριστικές μελωδικές του θέσεις**. Επίσης, η χρήση **ισοκρατημάτων, αρχαϊκών συνηχήσεων** και διακριτικών **ετεροφωνικών συνδυασμών**. Ακόμη και η αξιοποίηση πρακτικών, όπως η **αντιφωνία**, ενισχύουν σημαντικά το βυζαντινοπρεπές της *Τροπικής Πολυφωνικής Εναρμόνισης*.

• **Ειδικότερα:**

Το πρώτο τμήμα του ύμνου, μμ. 1-15, μετά το μονοφωνικό απήχημα στη βάση του ήχου (εδώ λα, αντί δι/σολ) στο πρώτο μέτρο από τις ανδρικές φωνές, οι Τενόροι ψέλνουν την αυθεντική βυζαντινή μελωδία του ύμνου με ισοκράτη τονικής στους Μπάσους. Στο 4^ο μέτρο οι Μπάσοι χωρισμένοι (*divisi*) προσθέτουν **διπλό ίσο** στην 5^η (εδώ μι) δημιουργώντας **αρχαϊκές συνηχήσεις 4^{ης}** στα ισχυρά με τον Τενόρο (μμ. 4 και 5). Ο άνω Μπάσος διανθίζει το ίσο επιστρέφοντας στην 5^η (μι). Στη συνέχεια (μμ. 8 κ.ε.) οι Μπάσοι κινούνται καθοδικά με παράλληλες 5^{ες} (*αρχαϊκές συνηχήσεις*) εδραιώνοντας την κάτω 3^η του ήχου βου (εδώ φα#), όπως συνηθίζει να κάνει ο Β΄ ήχος σε ατελείς καταλήξεις του. Η βηματική κίνηση του άνω Μπάσου λειτουργεί **ετεροφωνικά** σε σχέση με τη μελωδία στον Τενόρο προβάλλοντας και αρχαϊκές συνηχήσεις (μμ. 11-12). Στο τέλος αυτής της φράσης ο κάτω μπάσος επιστρέφει στη βάση του ήχου, κλείνοντας με μια ‘κενή’ (αρχαϊκή) συνήχηση με διπλό ίσο σε 5^η.

Στο δεύτερο τμήμα, μμ. 16-29, ο Τενόρος αναλαμβάνει ρόλο **ισοκράτη τονικής** (εδώ λα) με τη μελωδία να ανατίθεται στη Σοπράνο. Εδώ, οι ρόλοι αντιστρέφονται· ο Τενόρος ισοκρατεί στην τονική ενώ η Άλτο τραγουδά το **διπλό ίσο στην 5^η** και τη μικρή διάνθισή του. Η Σοπράνο εκτελεί τη μελωδία έως το τέλος της φράσης, ενώ η Άλτο από το μ. 22 ξεκινά πάλι με διπλό ίσο στην 5^η και αμέσως προχωρά σε μια πιο **ετεροφωνική ανάπτυξη** με επίκεντρο την 5^η του ήχου (εδώ μι), πτώση του ίσου στον Τενόρο στην κάτω 3^η βου (εδώ φα#) και διάσπαρτες εμφανίσεις αρχαϊκών συνηχήσεων μέχρι το τέλος της φράσης στο μ. 29.

Στο τρίτο τμήμα, μμ. 30-43, η μελωδία του ύμνου μοιράζεται ισομερώς πρώτα στον Τενόρο, μμ. 30-33 (*Άγιος ό Θεός*), μετά στη Σοπράνο, μμ. 34-37 (*Άγιος Ίσχυρός*), και τέλος ξανά στον Τενόρο, μμ. 38-39 (*Άγιος Άθάνατος*). Η φράση κλείνει με **ομοφωνία** στο *έλεησον ήμᾱς* με **αρχαϊκές συνηχήσεις** διαστημάτων 4^{ης} και 5^{ης} καθαρής (τελική συγχορδία χωρίς 3^η). Το ίσο εναλλάσσεται στις δύο αυτές φωνές, όταν δεν έχουν τη μελωδία. Η Άλτο κι εδώ διπλασιάζει το ίσο στην 5^η και το διανθίζει όπως και στο προηγούμενο τμήμα.

Στο τέταρτο τμήμα, μμ. 44-50, δεσπόζουν απόλυτα οι **αρχαϊκές συνηχήσεις 4^{ης}** και η ομορρυθμία των φωνών αντιφωνικά κατά ζεύγη, ανδρικές γυναικείες. Όπως και στην ομοφωνική απόδοση του *έλεησον ήμᾱς*, η ηχητική εντύπωση θυμίζει τεχνικές **μεσαιωνικού όργανου**.

Στο πέμπτο τμήμα, μμ. 51-56, η επανάληψη του στίχου *Άγιος Άθάνατος έλεησον ήμᾱς* ακολουθεί την ίδια επεξεργασία όπως και στα προηγούμενα τμήματα. Η μελωδία μοιράζεται πρώτα στον Τενόρο (*Άγιος Άθάνατος*) και ύστερα στη Σοπράνο (*έλεησον ήμᾱς*) με τις υπόλοιπες φωνές σε **ομοφωνία σε αρχαϊκά διαστήματα**, όπως και πριν.

Στο έκτο και τελικό τμήμα του ύμνου, μμ. 57 έως τέλος, ακούγεται για μοναδική φορά μια **πλήρης τρίφωνη συγχορδία** λα μείζονα σε απόλυτη ομοφωνία, με την οποία ξεκινά το τμήμα αυτό. Μετά το κράτημα με κορώνα στην πληθωρική αυτή συγχορδία (Μπάσοι στη θεμέλιο σε οκτάβες), η εκτέλεση επιστρέφει στην παραδοσιακή μορφή, μέλος (στον Τενόρο) με ισοκράτημα (στον Μπάσο διπλό ίσο σε οκτάβα). Στα μμ. 61 και 62 το ίσο μετακινείται παράλληλα με το μέλος σχηματίζοντας πάλι **αρχαϊκές συνηχήσεις**. Από το μ. 63 εισάγεται **άνω διπλό ίσο στην 5^η** στις γυναικείες φωνές, ενόσω ο Τενόρος ολοκληρώνει σιγά σιγά τη μελωδία. Οι **αρχαϊκές συνηχήσεις** φθόγγων ιδίως μεταξύ Τενόρου (μελωδία) και Σοπράνο (ετεροφωνία) είναι κι εδώ συχνές και χαρακτηριστικές για το χρώμα του ήχου. Οι Μπάσοι σιωπούν, για να εισέλθουν εμφατικά μαζί με όλο τον χορωδιακό όγκο στα τρία καταληκτικά μέτρα, όπου επαναλαμβάνεται η **ομοφωνική** φράση στο στίχο *έλεησον ήμᾱς*, με τη μελωδία να έχει περάσει στη Σοπράνο. Αυτό, δίνει πλούσιο ήχο στο κλείσιμο του ύμνου, πολύ δε περισσότερο με την καταληκτική **αρχαϊκή συνήχηση συγχρόνως με παράλληλες κινήσεις των φωνών σε τέλεια διαστήματα 5^{ης}** στη βάση του ήχου (εδώ λα, συνήχηση χωρίς 3^η).

Τρισάγιος ὕμνος – Ήχος Β *

Θεόδ. Παπακωνσταντίνου

Βυζαντινὴ τροπικὴ πολυφωνία

Α - μήν. Α - γι - ος ο Θε - ός.

6

Α - γι - ος Ι - σχυ - ρός, Α - γι - ος α - ε - λέ.

11

Α - γι - θά - να - τος, ε - λέ - η - σον η - μάς.
λέ - η - σον η - μάς.

* Θερμές ευχαριστίες στον Γλωσσολόγο, Φιλολόγο και Πρωτοψάλτη Δρ. Ευάγγελο Κατσιναβάκη για την παραχώρηση της παρτιτούρας.

17

ος ο Θεός, Άγιος

22

Ισχυρός, Άγιος αθάνατος, ελέη
Ισχυρός, ελέησον ημάς.
ελέη

28

σον ημάς. ο Θεός,
σον ημάς. Άγιος ο Θεός,

34

Άγιος Ισχυρός,
Ισχυρός, ε
Άγιος α -

39

ε - λέ - η - σον η - μάς. (27)

λέ - η - σον η - μάς.

θά - να - τος, ε - λέ - η - σον η - μάς. Δό-ξα Πα-τρί και Υι-

ε - λέ - η - σον η - μάς. Δό-ξα Πα-τρί και Υι-

45

και νυν και α - εί και εις

και νυν και α - εί και εις

ώ και Α - γί - ω Πνεύ - μα - τι

ώ και Α - γί - ω Πνεύ - μα - τι

49

τους αι-ώ-νας των αι - ώ - νων α - μήν. α ε -

τους αι-ώ-νας των αι - ώ - νων α - μήν. ε -

Α - γι - ος α - θά - να - τος, ε -

ε -

54

λέ - η - σον η - μάς.
 λέ - η - σον η - μάς.
 λέ - η - σον η - μάς.
 λέ - η - σον η - μάς.

Διάκονος:
Δύναμις

57

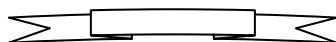
Α - γι - ος
 Α - γι - ος
 Α - γι - ος ο Θε - ός,
 Α - γι - ος

62

Α - γι - ος
 Α - γι - ος
 Α - γι - ος Ι - σχυ - ρός,
 Α - γι - ος α -

ε - λέ - η - σον η - μάς.
 ος ε - λέ - η - σον η - μάς.
 θά - να - τος, ε - λέ - η - σον η - μάς.
 ε - λέ - η - σον η - μάς.

Σχετικό ακρόαμμα: <https://www.youtube.com/watch?v=GtJ9JEzKtgo>



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Δραγούμης Μ., *Η παραδοσιακή μας μουσική*, τ. 1, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών – Φίλοι Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου Μέλπωσ Μερλιέ, Αθήνα 2003 & *Η παραδοσιακή μας μουσική*, τ. 2: Οι μεταγραφές της Μεγάλης Δοξολογίας του Μελχισεδέκ και άλλα κείμενα, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών – Φίλοι Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου Μέλπωσ Μερλιέ, Αθήνα 2009.
- Ιωαννίδης Γιάννης, *Γλώσσα και μουσική*, Μουσική Εταιρεία Αθηνών, 2002.
- Καρδάμης Κ. (et alia), *Ιστορία της μουσικής στη νεώτερη Ελλάδα – από την Άλωση της Πόλης έως την έξωση του Όθωνα*, εκδ. Ωδείο Αθηνών, 2022
- Κατσιναβάκης Ευ., *Οι εξελικτικές τάσεις της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής κατά τη διάρκεια των δύο τελευταίων αιώνων και η θέση της Συμφωνικής Ορθόδοξης Λειτουργίας (Missa Graeca) του Δημήτρη Παπαποστόλου στο πλαίσιο της εξελικτικής αυτής πορείας*, Ανάτυπο από τη μουσική έκδοση «Δημήτρης Παπαποστόλου: Συμφωνική Ορθόδοξη Λειτουργία (Missa Graeca)» Εκδόσεις Παπαρηγορίου – Νάκα; Αθήνα 2020.
- Κυπουργός Ν., «Μερικές παρατηρήσεις πάνω στα βασικά διαστήματα της Ελληνικής και Ανατολικής μουσικής», *Μουσικολογία*, τ. 2, Μάιος 1985.
- Μαυροειδής Μάριος, *Οι τρόποι της παραδοσιακής μουσικής*, τ. 1, Ι.Ε.Μ.Α. Αθήνα 1992.
- Μιχαηλίδης Σόλων, *Αρμονία της Σύγχρονης Μουσικής*, Τόμοι Ι & ΙΙ, Φ. Νάκας.
- Ξενάκης Ιάννης, *Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής*, Ψυχογιός 2001, μτφ. Πλυτά Τίνα.
- Παναγιωτόπουλος Δ. Γ., *Θεωρία και Πράξις της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, ΖΩΗ, Αθήνα 1947.
- Παπαϊωάννου Γ. Γιάννης, «Ελληνικότητα στη σύγχρονη δημιουργία. Ο Νίκος Σκαλκώτας και το δημοτικό τραγούδι». Ανάτυπο από τον τόμο *Παραδοσιακή και έντεχνη μουσική*, παράρτημα αριθ. 44 της επιστημονικής επετηρίδας της Φιλοσοφικής Σχολής του Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 1984.
- *Πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική στο Βυζάντιο του ΙΕ' αιώνα* (μτφ.), περιοδικό Μουσικολογία (Αθήνα 1986)
- Σπυρίδης Χαρ., *Ψυχοακουστική και Μαθηματικά στη Βυζαντινή Μουσική*, εκδ. Ζήτη, Θεσ/νίκη 1987.
- Σταματιάδης Στ. (Ελισαίος Γιανίδης), «Περί της εναρμονίσεως της βυζαντινής μουσικής», Δελτίον ΧΑΕ 1 (1932), Περίοδος Γ', σ. 128-129, Αθήνα 1933.
- Ταίηλορ Νέστωρ, *Η Αρμονία των Πυθαγορείων*, Νεφέλη 2000.
- Φιλανθίδης Γ., *Να μη τετραφωνηθή η εθνική ημών μουσική*, τυπογρ. Βασιλειάδου, Κωνσταντινούπολη 1922.
- Φιλόπουλος Γ., *Εισαγωγή στην ελληνική πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική*, Νεφέλη, Αθήνα 1990.
- Ψάχος Κ. *Το οκτάηχον σύστημα της Βυζαντινής Μουσικής – Εκκλησιαστικής και Δημόδους και το της Αρμονικής Συνηχήσεως*, Εκδ. 'Ο Μιχ. Ι. Πολυχρονάκης' Νεάπολις Κρήτης, 1980.

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Adler Samuel, *The Study of Orchestration*, W.W. Norton & Company, 198.
- Blatter Alfred, *Instrumentation/Orchestration*, Schirmer Books, 1980.
- Conomos Dimitri, «Experimental polyphony, ‘according to the Latins’ in late Byzantine psalmody», *Early Music* 2 (1982)
- Cope David, *New Music Composition*, Schirmer Books, U.S.A. 1977.
- Copland Aaron, *Μουσική και φαντασία*, Νεφέλη, 1980, μτφ. Γρηγορίου Μιχάλης.
- Leibowitz R., Maguire J., *Η ορχηστρική σκέψη – Σύστημα πρακτικής διδασκαλίας της Ενορχήστρωσης*, Τόμοι I & II, Νάσος 1986, μτφ. Νάσος Κ.
- Persichetti Vincent, *Twentieth Century Harmony – Creative aspects and practice*, Vail-Ballou Press Inc., H.P.A., 1978, ανέκδ. μτφ. Μούσκουρης Βασίλης, 2004.
- Salzedo Carlos, *Modern Study of the Harp*, ανέκδ. μτφ. Χατζημιχαλάκης Γιώργος, 1993.
- Schoenberg Arnold, *Βασικές Αρχές Μουσικής Σύνθεσης*, Νάσος 1988, μτφ. Νάσος Κ.
- Smith-Brindle Reginald, *Contemporary Percussion*, Oxford University Press, London 1970.
- Stone Kurt, *Music Notation in the Twentieth Century*, W.W. Norton & Company, 1980.
- Stravinsky Igor, *Μουσική ποιητική*, Νεφέλη, 1980, μτφ. Γρηγορίου Μιχάλης.
- Wellesz Egon, *A history of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford at the Clarendon Press, 2nd ed. 1961, ανέκδ. μτφ. Μούσκουρης Βασίλης.
- Widor Charles, *Οργανογνωσία – Η τεχνική των οργάνων της Συμφωνικής Ορχήστρας*, εκδ. Orpheus – Μ. Νικολαΐδης, 2013, μτφ. Μούσκουρης Βασίλης.

ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΗ ΕΡΓΟΓΡΑΦΙΑ ΕΛΛΗΝΩΝ ΣΥΝΘΕΤΩΝ

Αδάμης Μιχάλης, *Μάγοι Περσών βασιλείς, για χορωδία*

Ανήσυχη Γεωλογία, για ορχήστρα

Βυζαντινά Πάθη, Ορατόριο

Αντωνίου Θεόδωρος, *Επιτάφιος, για χορωδία*

Αξιώτης Γιώργος, *Like a game, για ορχήστρα*

Βάρβογλης Μάριος, *Ποιμενική Σουίτα για ορχήστρα εγχόρδων*

Ευαγγελάτος Αντίοχος, *Βυζαντινή μελωδία, για ορχήστρα εγχόρδων*

Κλάββας Κώστας, *Το τροπάριο της Κασσιανής, για χορωδία*

Κουνάδης Αργύρης, *Ετεροφωνικά ιδιόμελα,*

Χορικό

Κουρουπός Γιώργος, *Ο πύργος της Βαβέλ, Op. 24*

Κυδωνιάτης Κωνσταντίνος, *Ελληνική Σουίτα No. 1, Op. 89*

Κωνσταντινίδης Γιάννης, *Δωδεκανησιακή Σουίτα, Αρ. 1*

Λαυράγκας Διονύσιος, *Πρώτη Ελληνική Σουίτα*

Λιάλιος Δημήτριος, *Ανατολική Εισαγωγή (Overture in Oriental Style), για έγχορδα*

Μητρόπουλος Δημήτρης, *Concerto Grosso*

Παπακωνσταντίνου (Ρούλης) Θεόδωρος, *Τρισάγιος Ύμνος σε ήχο Β΄.*

Πετρίδης Πέτρος, *Παραλλαγές σε ένα Βυζαντινό λειτουργικό μέλος,*

Κλέφτικος χορός για ορχήστρα

Σαμαράς Χρήστος, *Ορατόριο ‘Βυζαντινά Πάθη’, για χορωδία, αφηγητή και ορχήστρα*

Τερζάκης Δημήτρης, *Oktoechos for Octet,*

A une Madonne I (για βιολί & ορχήστρα δωματίου) και A une Madonne II (για βιολί και εκκλ. όργανο)

ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΗ ΕΡΓΟΓΡΑΦΙΑ ΞΕΝΩΝ ΣΥΝΘΕΤΩΝ

Finzi Gerald, *In Terra Pax*

Gubaidulina Sofia, *Johannes Passion*

Ives Charles, *Psalms 90*

Ligeti György, *Lux Aeterna*

Orff Carl, *Carmina Burana*

Pärt Arvo, *Da pacem Domine,*

Magnificat

Penderecki Krzysztof, *St. Luke Passion*

Poulenc Francis, *Gloria*

Psathas John, *View from Olympus, for orchestra*

Schnittke Alfred, *Requiem*

Stravinsky Igor, *Symphony of the Psalms,*
Threni

Szymanowski Karol, *Stabat Mater, Op. 53*

Tavener John, *The Lamp, for choir,*
Song for Athene

Williams Ralph Vaughn, *Mass in G minor*

ΔΙΚΤΥΑΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

Παπαποστόλου Δημήτρης, *Συμφωνική Ορθόδοξη Λειτουργία* (Missa Graeca)
<https://youtu.be/MIeUKAPwsBw?si=ejYBnO6rFT97mvKL>, Καλαμάτα 1988

<https://www.adamis.gr/media.html>

(6) [Ευάγγελος Κατσίναβάκης - Academia.edu](https://www.adamis.gr/media.html): Εννέα εκπομπές στις οποίες ο Δρ. Ε. Κατσίναβάκης εκθέτει αναλυτικά τις θέσεις του και την εξελικτική πορεία της βυζαντινής μουσικής.

https://youtu.be/RULoVH_Wt5M?si=FwDe0KSdsrIZXlTx Συνέντευξη του συνθέτη Δημήτρη Τερζάκη στο κανάλι της Βουλής Τηλεόρασης.



VESPERS' SYMPHONY

FOR MIXED CHOIR & ORCHESTRA

- I. PROEM.....1*
- II. ΚΕΚΡΑΓΑΡΙΑ... 8*
- III. ΤΗΟΥ ΚΥΡΙΕ... 17*

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Διπλωματική Εργασία I, 2023-2024

Βασίλης Μούσκουρης, M2019090

Επιβλέπων Καθηγητής: Ιωσήφ Παπαδάτος

Instrumentation:

Piccolo

Flutes I, II

Oboes I, II

English horn

Bb Clarinets, I, II

Bass Clarinet

Bassoons I, II

Contrabassoon

Horns in F I, II

Horns in F III, IV

Bb Trumpets I, II, III

Trombones I, II, III

Tuba

Timpani (20", 23", 26", 29")*

Percussion (Vibraphone, Tamtam, Xylophone, Snare drum, Sleigh bells)

Harp

Soprani

Alti

Tenori

Bassi

Violins I

Violins II

Viole

Celli

Contrabassi

**In 'III.Thou Kyie' timpanist is asked to play a talanton, alternatively a medium woodblock, or in case that neither is available directly on the tympano shell with wooden handle of the mallet.*

Concert Score

Vespers Symphony

1. Proem

The image displays a page from a musical score, likely for a symphony orchestra. The score is written for multiple instruments, including woodwinds, brass, strings, and percussion. The notation is in standard musical notation, with staves for each instrument. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (p, mf, pp, mp), and articulation marks. The instruments listed on the left side of the page are: Piccolo, Flutes I, II, Oboes I, II, English Horn, Clarinet in Bb I, II, Bass Clarinet, Bassoons I, II, Contrabassoon, Horn in F I, II, III, IV 2, Trumpets in Bb I, II, III, Trombones I, II, III, Tuba, Timpani, Percussion, Harp, Soprano, Alto, Tenor, Bass, Violini I, Violini II, Violenze, Celli, and Contrabassi. The score is written in a single system, with the instruments grouped together. The notation is in standard musical notation, with staves for each instrument. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (p, mf, pp, mp), and articulation marks. The instruments listed on the left side of the page are: Piccolo, Flutes I, II, Oboes I, II, English Horn, Clarinet in Bb I, II, Bass Clarinet, Bassoons I, II, Contrabassoon, Horn in F I, II, III, IV 2, Trumpets in Bb I, II, III, Trombones I, II, III, Tuba, Timpani, Percussion, Harp, Soprano, Alto, Tenor, Bass, Violini I, Violini II, Violenze, Celli, and Contrabassi. The score is written in a single system, with the instruments grouped together. The notation is in standard musical notation, with staves for each instrument. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (p, mf, pp, mp), and articulation marks.

2

18

Picc.

Fls. I, II

Obs. I, II

E. Hn.

B♭ Cls. I, II

B. Cl.

Bsns. I, II

C. Bn.

Hns. I, II 1

Hns. III, IV 2

B♭ Tpts. I, II, III

Tbns. I, II, III

Tuba

Temp.

Perc.

Hp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vlc.

Vc.

C.B.

23

Picc.

Fis. I, II

Obs. I, II

E. Hn.

B♭ Cls. I, II

B. Cl.

Bsns. I, II

C. Bn.

Hns. I, II 1

Hns. III, IV 2

B♭ Tpts. I, II, III

Tbns. I, II, III

Tuba

Timp.

Perc.

Xylophone

Hp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vlc.

Vc.

C.B.

23

mp

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

6

34

Picc. *f* *pp* *p* *Rall.*

Fls. I, II *f* *pp* *p* *Rall.*

Obs. I, II *f* *pp* *p* *Rall.*

E. Hn. *f* *pp* *p* *Rall.*

B♭ Cls. I, II *f* *pp* *p* *Rall.*

B. Cl. *f* *pp* *p* *Rall.*

Bsns. I, II *f* *pp* *p* *Rall.*

C. Bn. *f* *pp* *p* *Rall.*

Hns. I, II 1 *f* *pp* *p* *Rall.*

Hns. III, IV 2 *f* *pp* *p* *Rall.*

B♭ Tpts. I, II, III *f* *pp* *p* *Rall.*

Tbns. I, II, III *f* *pp* *p* *Rall.*

Tuba *f* *pp* *p* *Rall.*

Timp. *f* *pp* *p* *Rall.*

Perc. *f* *pp* *p* *Rall.*

Hp. *f* *pp* *p* *Rall.*

S. *f* *pp* *p* *Rall.*

A. *f* *pp* *p* *Rall.*

T. *f* *pp* *p* *Rall.*

B. *f* *pp* *p* *Rall.*

Vln. I *f* *pp* *p* *Rall.*

Vln. II *f* *pp* *p* *Rall.*

Vlc. *f* *pp* *p* *Rall.*

Vc. *f* *pp* *p* *Rall.*

C.B. *f* *pp* *p* *Rall.*

11. Kekragaria

[illegible]

[illegible]

53

Picc. *Rall.*

Fls. I, II *pp* *mf* *sf*

Obs. I, II *pp* *mf* *sf*

E. Hn. *p* *mp* *p*

B♭ Cls. I, II *pp* *mf* *sf*

B. Cl. *p* *p*

Bsns. I, II *mf* *sf*

C. Bn. *p* *p*

Hns. I, II 1 *Rall.*

Hns. III, IV 2 *p* *p*

B♭ Tpts. I, II, III *f* *pp*

Tbns. I, II, III *f* *pp*

Tuba *f* *pp*

Temp. *f* *pp* *Rall.*

Perc. *mp* *sf* *mp* *mf* *p* *Rall.*

Hp. *C₃ - A₆* *p* *mp* *L.V.* *C₃ - A₆* *Rall.*

S. *Rall.*

A. *Rall.*

T. *Rall.*

B. *Rall.*

Vln. I *pp* *ord.* *p* *fz* *Rall.*

Vln. II *pp* *ord.* *p* *fz*

Vlc. *pp* *ord.* *p* *fz*

Vc. *p* *p* *fz*

C.B. *p* *p* *fz*

R *p* *fz*

[illegible]

12

50

Picc. *f* *mp*

Fls. I, II *f* *mp*

Obs. I, II *f* *mp*

E. Hn. *f* *mp*

B♭ Cls. I, II *f* *mp*

B. Cl. *f* *mp*

Bsns. I, II *f* *mp*

C. Bn. *f* *mp*

Hns. I, II 1 *f* *mp*

Hns. III, IV 2 *f* *mp*

B♭ Tpts. I, II, III *f* *mp*

Tbns. I, II, III *f* *mp*

Tuba *f* *mp*

Timp. *f* *mp* *L.V.*

Perc. *f* *mp* *L.V.*

Hp. *f* *mp* *L.V.*

(D₂ C₂ B₂ | E₂ F₂ G₂ A₂)

S. *mf* *mp*
 η προ - σευ - χή μου
 ως θυ - μι - α - μα

A. *mf* *mp*
 η προ - σευ - χή μου
 ως θυ - μι - α - μα
 ε - νό - πι - όν

T. *mf* *mp*
 Κα - τευ - θυν - θή - τω
 ως θυ - μι - α - μα

B. *mf* *mp*
 Κα - τευ - θυν - θή - τω
 ως θυ - μι - α - μα

Vln. I *f* *mp*

Vln. II *f* *mp*

Vlc. *f* *mp*

Vc. *f* *mp*

C.B. *f* *mp* *pizz_{L.V.}* *mf*

87

Picc.

Fls. I, II

Obs. I, II

E. Hn.

B♭ Cls. I, II

B. Cl.

Bsns. I, II

C. Bn.

Hns. I, II 1

Hns. III, IV 2

B♭ Tpts. I, II, III

Tbns. I, II, III

Tuba

Timp.

Perc.

Hp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vlc.

Vc.

C.B.

93 *Rall.* //

Picc. *mf* *pp*

Fls. I, II

Obs. I, II *p* *pp*

E. Hn.

B♭ Cls. I, II *mf* *p* *pp*

B. Cl.

Bsns. I, II *mf* *p* *pp*

C. Bn. *mf*

Hns. I, II 1 *p* *pp* *Rall.* //

Hns. III, IV 2

B♭ Tpts. I, II, III *fp* *pp*

Tbns. I, II, III

Tuba

93 *Rall.* //

Timp. *mp* *sf* *p* *pp* L.V.

93 *p* *pp* L.V.

Perc. *Vibraphone*

93 *Rall.* *p* *pp* L.V.

Hp. *B♭ - F♭*

93 *Rall.* *p* *pp* L.V.

S. *p* *mp* *p* *Rall.*

A. *p* *mp* *p*

T. *mp* *p*

B. *mp* *p*

93 *arco* *p* *arco* *pp* *Rall.*

Vln. I *p* *arco* *pp*

Vln. II *p* *arco* *pp*

Vlc. *p* *arco* *pp*

Vc. *(pizz.)* *p* *arco* *pp*

C.B. *(pizz.)* *p* *arco* *pp*

III. Thou Kyrie...

104

Picc. *mp* 6 *lo* *mp* 3

Fls. I, II

Obs. I, II

E. Hn.

B♭ Cls. I, II

B. Cl.

Bsns. I, II

C. Bn. *mp*

Hns. I, II 1

Hns. III, IV 2

B♭ Tpts. I, II, III

Tbns. I, II, III

Tuba

Timp. *mp*

Perc. *mp*

Hp. *mp* L.V.

S.

A.

T.

B.

Vln. I *mp* *lo solo over the bridge a piacere* *Tutti over the bridge a piacere* *ord.* *mp*

Vln. II *mp* *lo solo over the bridge a piacere* *Tutti over the bridge a piacere* *ord.* *mp*

Vlc. *mp* *lo solo over the bridge a piacere* *Tutti over the bridge a piacere* *ord.* *mp*

Vc. *mp* *lo solo* *Tutti over the bridge a piacere* *ord.* *mp*

C.B. *mp* *lo solo* *Tutti* *ord.* *mp*

mp *p*

19

116

Picc. *mp* *mf* *sf*

Fls. I, II *mp* *mf* *sf*

Obs. I, II *mp* *mf* *sf*

E. Hn. *p* *mp* *mf* *sf*

B♭ Cls. I, II *p* *mp* *mf* *sf*

B. Cl. *mp* *mf* *sf*

Bsns. I, II *mp* *mf* *sf*

C. Bn. *mp* *mf* *sf*

Hns. I, II 1 *p* *mf* *sf*

Hns. III, IV 2 *mf* *sf*

B♭ Tpts. I, II, III *remove mute* *mp* *sf*

Tbns. I, II, III *sf* *mp*

Tuba *sf* *mp*

Temp. *mf* *sf* *mp*

Perc. *sf* *Tamtam L.V.*

Hp. *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *L.V.*

S

A

T

B

Vln. I *mf* *mp* *mf*

Vln. II *(optional div.)* *p* *mf* *mp* *mf*

Vlc. *p* *mf* *mp* *mf*

Vc. *arco* *mp* *mf*

C.B. *mf* *mf*

122 *Poco rall.* *Meno mosso* (♩ = c. 90)

Picc. *p* *pp*

Fls. I, II *p* *pp*

Obs. I, II *p* *pp*

E. Hn. *mp* *p* *pp*

B♭ Cls. I, II *mp* *p* *pp*

B. Cl. *p* *pp*

Bsns. I, II *mp* *p* *pp*

C. Bn. *mp* *p* *pp*

Hns. I, II 1 *mp* *p* *pp* *Meno mosso* (♩ = c. 90)

Hns. III, IV 2 *mp* *p* *pp*

B♭ Tpts. I, II, III *p*

Tbns. I, II, III *p*

Tuba *p*

Timp. *p* *Poco rall.* *Meno mosso* (♩ = c. 90) *mp*

Perc. *Vibraphone* *L.V.* *p* *Meno mosso* (♩ = c. 90)

Hp. *L.V.* *p* *Poco rall.* *Meno mosso* (♩ = c. 90) *+++|+|+*

S. *p* *Meno mosso* (♩ = c. 90)

A. *mp* *p*

T. *mp* *p*

B. *mp* *p*

Vln. I *mp* *p* *pp*

Vln. II *p* *mp* *p* *pp*

Vlc. *p* *mp* *p* *pp*

Vc. *pizz.* *arco* *pp*

C.B. *mp* *pizz.* *arco* *p* *pp*

Θου και
Θου, Κό - ρι - ε φω - λα - κή το στο μα - τί μου

129

Picc. *mp*

Fls. I, II *p*

Obs. I, II

E. Hn. *p*

B♭ Cls. I, II *mf* *mp*

B. Cl. *mp*

Bsns. I, II *mp*

C. Bn. *p*

Hns. I, II 1 *p* *mp* *p*

Hns. III, IV 2 *pp*

B♭ Tpts. I, II, III

Tbns. I, II, III

Tuba *p*

Timp. *mp*

Perc. *mp* *mf* *Xylophone*

Hp. *C₂-A₂* *F#*

S. *mp* *p*
 θύ - ρα πε - ρι - ο χής πε - ρί τα χεί λη μου.

A. *mp* *p*
 πε - ρί τα χεί λη μου.

T. *mp*
 Μη εκ - λί νεις την καρ - δι - α μου εις λό - γους - πο - νη - ρί - ας - προ - φά - σεις εν α - μαρ - τι - ας -

B. *mp*
 Μη του προ - φα - σί - ζε - σθαι προ - φά - σεις εν α - μαρ - τι - ας -

Vln. I *p* *mp*

Vln. II *p* *pizz.* *mp*

Vlc. *mf* *pizz.* *mp*

Vc. *mp* *p* *mf* *pizz.* *mp*

C.B. *mf* *mp*

138

Picc.

Fls. I, II

Obs. I, II

E. Hn.

B♭ Cls. I, II

B. Cl.

Bsns. I, II

C. Bn.

Hns. I, II 1

Hns. III, IV 2

B♭ Tpts. I, II, III

Tbns. I, II, III

Tuba

Temp.

Perc.

Hp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vlc.

Vc.

C.B.

147

Picc. *mf*

Fls. I, II *mf* *a2* *p*

Obs. I, II *mf* *p*

E. Hn. *p*

B♭ Cls. I, II *mf* *p*

B. Cl. *p*

Bsns. I, II *mp* *mp* *p*

C. Bn. *mp* *p*

Hns. I, II 1 *mp* *lo* *p*

Hns. III, IV 2 *p*

B♭ Tpts. I, II, III *mp*

Tbns. I, II, III *mp*

Tuba *mp*

Temp. *mp* *mp-mf* *mp* *p* *p*

Perc. *mp* *Tamtam L.V.* *Sleigh Bells*

Hp. *mp* *p* *F#* *B♭*

S. *mp* *mp* *mp*

A. *mp* *mp* *mp*

T. *mp* *mp* *mp*

B. *mp* *mp* *mp*

Vln. I *p* *mp* *p* *mp*

Vln. II *p* *mp* *p* *mp*

Vlc. *pizz.* *arco* *p* *mp*

Vc. *pizz.* *arco* *p* *mp*

C.B. *mf* *p* *non div.* *mp*

Ο - τι έ - τι και η προ σου -
Ο
δι - και ος έ λε - ον δε α - μαρ - τω - λοού την κε φα λήν μου
λέ - ει και ε - λέγ - ξει με μη λι - πα - νά - τω μου

25

165

Picc. *mp*

Fls. I, II *mp* *a2* *mp*

Obs. I, II *mp* *a2* *mf* *mp*

E. Hn. *mp* *mf* *mp*

B♭ Cls. I, II *mp* *mf*

B. Cl. *mp*

Bsns. I, II *mp*

C. Bn. *mp*

Hns. I, II 1 *mp* *lo*

Hns. III, IV 2 *mp*

B♭ Tpts. I, II, III *mp* *sf* *p*

Tbns. I, II, III *mp* *sf* *p*

Tuba *mp* *sf*

Timp. *fp* *< sf* *mp* *sf*

Perc. *Xylophone* *mf* *Tam-tam*

Hp. *mp* *sf* *B₂* *fp* *B₂* *C₂* *A[#]* *sf* *A₂*

S. *Kó*

A. *O - ti - pros Se Kó ri*

T. *σάι πά - ρος γης* *δι - ε - σκαρ - πι - σθη τα ο - σά* *αυ τών πα - ρά τον* *Α - ρχ - όν*

B. *πα - ρά τον* *Α - ρχ - όν*

Vln. I *mp* *p* *mf*

Vln. II *mp* *p* *mf*

Vlc. *mf* *pizz.* *arco* *mf* *mf*

Vc. *mf* *pizz.* *arco* *mf* *mf*

C.B. *mf* *arco* *mp* *mf* *mf*

(Pedal halfway down from the flat position to produce a B natural a quarter-tone lower.)

(A B natural a quarter-tone lower.)

[illegible]

181

Picc. *mp* 3

Fls. I, II *mp* 7

Obs. I, II

E. Hn.

B♭ Cls. I, II *mp* *lo* *p*

B. Cl.

Bsns. I, II *mp* *lo* *p*

C. Bn. *mp*

Hns. I, II 1 *lo* *p*

Hns. III, IV 2

B♭ Tpts. I, II, III *senza sord.* *mp* *mf*

Tbns. I, II, III *lo & llo* *mp* *mf* *llo*

Tuba

Timp.

Perc. *Vibraphone* *L.V.* *p* *L.V.* *mp*

Hp. *mp* *L.V.* *A#* *D#* *C♯* *L.V.*

S.

A.

T. *mp* *Φύ-λα-ζόν με α-πό πα - γί - δος ης* *καί α - πό σκαν-δά - λαν την α - νο - μί αν*

B. *mp* *Φύ - λα - ζόν - με ης συ - νε-στί - σα - ντό - μοι* *ταν ερ-γα - ζο-μέ ναν την α-νο - μί αν*

Vln. I *arco* *mf* *mp* *pizz.* *arco sul pont.* *p* *mf* *pizz.*

Vln. II *arco* *mf* *p* *mf* *pizz.*

Vlc. *arco sul pont.* *mp* *p* *mf* *pizz.*

Vc. *lo solo arco* *mp* *sul pont.* *tutti sul pont.* *p* *mf* *pizz.*

C.B. *(pizz.)* *mf* *p* *mf*

189

Picc. *sf* *mf* *f* *Rall.*

Fls. I, II *sf* *mf* *f*

Obs. I, II *p* *sf* *f*

E. Hn. *p* *sf* *f*

B♭ Cls. I, II *sf* *f*

B. Cl. *mp* *mf* *f*

Bsns. I, II *p* *mf* *f*

C. Bn. *mp* *mf* *f*

Hns. I, II 1 *p* *mf* *f* *Rall.*

Hns. III, IV 2 *mp* *mf* *f*

B♭ Tpts. I, II, III *la & la* *p* *mf* *f*

Tbns. I, II, III *p* *mf* *f*

Tuba *mp* *mf* *f*

Timp. *p* *mf* *f*

Perc. *mf* *p* *mf* *mp* *Rall. palm clusters*

Hp. *p* *mf* *f* *L.V.*

S. *mp* *mp* *mf* *Rall.*
Πε - σοῦ _ νται εν αμι-φι - βλή-στρο αὐ-τῶν κα-τά μὸ - νας εἰ - μί ε - γώ ἐ - ως αν - πα ρέλ-θο

A. *mp* *mf* *f*
εν αμι-φι - βλή-στρο αὐ-τῶν μὸ _ νας ἐ - ως αν - πα ρέλ-θο

T. *mp* *mf* *f*
οἱ α-μαρ-τω-λοὶ ἐ - ως αν - πα ρέλ-θο

B. *mp* *mf* *f*
οἱ α-μαρ-τω-λοὶ ἐ - ως αν - πα ρέλ-θο *Rall.*

Vln. I *arcord.* *p* *mf* *f*

Vln. II *arcord.* *p* *mf* *f*

Vlc. *p* *mf* *f*

Vc. *(pizz.)* *sf* *arco ord.* *p* *mf* *f*

C.B. *(pizz.)* *sf* *arco* *mf* *f*

