

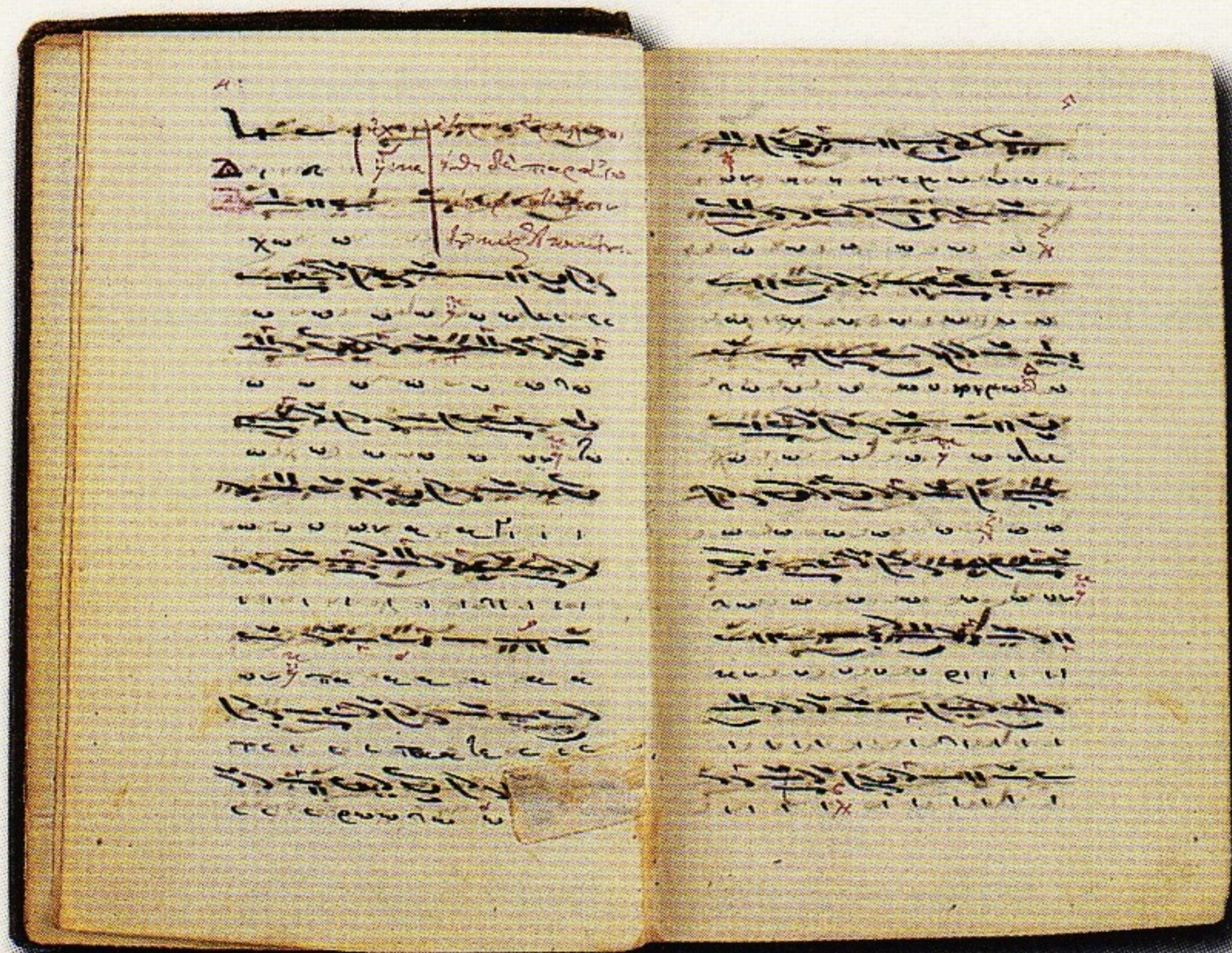
ΙΩΑΣΑΦ ΔΙΔΑΣΚΑΛΟΣ ΔΙΟΝΥΣΙΑΤΗΣ



ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΘΗΣΑΥΡΟΙ ΑΓΙΟΥ ΟΡΟΥΣ

ΨΑΛΛΕΙ Η ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΧΟΡΩΔΙΑ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΙΕΡΑ ΜΟΝΗ ΑΓΙΟΥ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ - ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ



ΙΩΑΣΑΦ ΔΙΔΑΣΚΑΛΟΣ ΔΙΟΝΥΣΙΑΤΗΣ



Ψάλλει ἡ Πανεπιστημιακὴ Βυζαντινὴ Χορωδία
Θεσσαλονίκης

ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ καθ. Ἀντωνίου Ε. Ἀλυγιζάκη

Περιεχόμενα

1. Χερουβικόν, ἦχος Δ'. Ἅγια.	10.48
2. «Ἄξιόν ἐστιν», ἦχος Δ'.	2.32
3. «Αἰνεῖτε τὸν Κύριον», ἦχος πλ. Β'.	13.34
4. «Μυστήριον ξένον», (Καταβασία Χριστουγέννων), ἦχος Α'.	2.34
5. «Στέργειν μὲν ἡμᾶς», (Καταβασία Χριστουγέννων), ἦχος Α'.	1.41
6. «Ὁ Ἄγγελος ἐβόα», (καλοφωνικὸς εἰρμός), ἦχος Α'.	13.00
7. «Αἰνεῖτε τὸν Κύριον», ἦχος Βαρῦς.	4.03
8. «Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον», ἦχος Βαρῦς.	4.10
9. «Νῦν αἱ δυνάμεις», ἦχος Α'.	5.08
10. «Γεύσασθε καὶ ἴδετε», ἦχος Γ'.	9.27
11. «Δι' εὐχῶν», ἦχος Α'.	5.33
Συνολικὸς χρόνος	72.30



ΠΓΔ

ΙϞ

ΧϞ

ΑΓΓΕΛΟΙ
ΙϞ ΧϞ

ΑΓΓΕΛΟΙ
ΑΓΓΕΛΟΙ

ΑΓΓΕΛΟΙ
ΑΓΓΕΛΟΙ

ΑΓΓΕΛΟΙ
ΑΓΓΕΛΟΙ

ΙΩΑΣΑΦ ΔΙΔΑΣΚΑΛΟΣ ΔΙΟΝΥΣΙΑΤΗΣ
(α' ήμισυ 19' αιώνας-1866)
ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ

Στόν πρώτο δίσκο ακτίνας (CD) πού εξέδωσε ή Ίερά και Σεβασμία Μονή Αγίου Διονυσίου Αγίου Όρους, με την *Πανεπιστημιακή Βυζαντινή Χορωδία*, παρατέθηκαν σέ ειδικό ένθετο τά ιστορικά στοιχεία σχετικά με τὸ βίο τοῦ Ἰωάσαφ Διδασκάλου Διονυσιάτου. Καταγράφηκε επίσης, με ἀντιπροσωπευτικά μουσικά παραδείγματα και μορφολογικές ἀναλύσεις, ὁλόκληρο τὸ ἔργο του πού τὸν ἀναδεικνύει ἕναν ἀπὸ τοὺς σημαντικότερους μελουργούς τοῦ περασμένου αἰῶνα. Ἀπὸ ἄλλη ἄποψη τὸ πλούσιο ἔργο τοῦ Ἰωάσαφ, με τίς διάφορες κατηγορίες τῶν συνθέσεων, ἐξηγήσεων, καταγραφῶν και ἐπεξεργασιῶν του, ἀποτελεῖ σημαντικότερη πηγή μελέτης και ἔρευνας, ή ὁποία φυλάσσεται ὡς θησαυρός ἀνεκτίμητος στήν Ίερά Μονή τῆς μετανοίας του και ἐν μέρει σὸ Βυζαντινὸ Μουσικὸ Ἀρχεῖο πού δημιουργήθηκε ἀπὸ τὰ ἐρευνητικά πανεπιστημιακά προγράμματα στή Θεσσαλονίκη. Γενικά παρατηρεῖται ὅτι τὸ ἔργο τοῦ Ἰωάσαφ ἀπὸ τῆ μία πλευρά ἀποθησαυρίζει τὰ χαρακτηριστικά τῆς παλαιᾶς φόρμας τοῦ βυζαντινοῦ λειτουργικοῦ μέλους και ἀπὸ τὴν ἄλλη ἀποτυπώνει τίς δυνατότητες τῆς μουσικῆς τεχνοτροπίας τοῦ καιροῦ του πού ἐπιχειρεῖ μία ἀνανέωση, με τὴν ἀποδέσμευση ἀπὸ τὴν καθιερωμένη πλοκή τοῦ μέλους και τὴν ἀνάπτυξη νέων μουσικῶν μορφῶν, θέσεων και γραμμῶν. Τὴν τελευταία αὐτὴ τάση πρέπει νὰ γνώρισε ὁ Ἰωάσαφ στήν Κωνσταντινούπολη ἀπὸ τοὺς συγχρόνους του μουσικούς, ὅπως ὁ Ἰωάννης Λαμπαδάριος, ὁ Θεόδωρος Φωκαεύς, ὁ Στέφανος Α' Δομέστικος κ.ἄ. Βέβαια τίς δυνατότητες αὐτὲς τῆς ἀνανέωσης τοῦ λειτουργικοῦ μέλους ὀργάνωσε και ἔθεσε πρώτος σὲ ἐφαρμογή ὁ μέγας Πρωτοψάλτης Γρηγόριος, με τὴν εὐρυμάθεια και τὴν πλούσια μουσικὴ φαντασία του. Ἔτσι, ἀποδεικνύεται γιὰ μιὰ ἀκόμη φορά ὅτι ή βυζαντινὴ μουσική, ὅπως και ὁποιαδήποτε ἄλλη ζωντανὴ μορφή τέχνης, στηρίζεται στίς συγκλίνουσες δυνάμεις τοῦ παρελθόντος, τοῦ παρόντος και τοῦ μέλλοντος. Σὲ τελικὴ ἀνάλυση δηλαδή ή βυζαντινὴ μου-

σική δὲν εἶναι ἓνα μουσειακὸ ὑλικό. Ἀντίθετα συνθέτει μία ἀπὸ τὶς βιωματικότερες προοπτικὲς τῆς Ὁρθοδόξου λατρείας, τῆς ἐκκλησιαστικῆς δηλαδὴ τέχνης ποὺ δὲν ἀπευθύνεται στὶς αἰσθήσεις καὶ τὰ συναισθήματα. Πατὶ τὸ περιεχόμενό της ἀφορᾷ στὴ βαθύτερη ὑπαρξή, στὴν ἀλήθεια τῆς ζωῆς καὶ τοῦ κόσμου, μέσα στὸ πλαίσιο τοῦ σχεδίου τῆς Θείας Οἰκονομίας, τῶν μυστηρίων καὶ τοῦ θεσμοῦ τῆς Ἐκκλησίας. Τὴ δυναμικὴ αὐτὴ τῆς μελουργίας ὑπηρετήσε μὲ βαθειὰ ἐπίγνωση καὶ ἐξαιρετικὸ τάλαντο ὁ Ἰωάσαφ.

Ὁ δεύτερος κατὰ σειρὰ δίσκος ἀκτίνας (CD), ποὺ ἐκδίδει ἡ Ἱερὰ Μονὴ Ἁγίου Διονυσίου μὲ τὴν ἰδιαίτερη πατρικὴ φροντίδα τοῦ Πανοσιολογιώτατου Ἁγίου Ἡγουμένου κ. Πέτρου καὶ τὴν ἀμέριστη συμπαράσταση καὶ βοήθεια πρὸς τὴν Πανεπιστημιακὴ Βυζαντινὴ Χορωδία, τοῦ μουσικοτάτου Ἱεροδιακόνου Ἀγάθωνος Διονυσιάτου, παρουσιάζει ἀποκλειστικὰ ὕμνους τῆς Θείας Λειτουργίας. Σκοπὸς τῆς ἐκδόσεως αὐτῆς εἶναι νὰ δοθεῖ εὐρύτερα μία ἀντιπροσωπευτικότερη εἰκόνα, ὄχι μόνο τοῦ Ἰωάσαφ Διδασκάλου Διονυσιάτου, ἀλλὰ καὶ τῆς ἰδιαιτερότητας τοῦ σεμνοῦ Ἀγιορειτικοῦ ψαλτικοῦ ὕφους, ὅπως αὐτὸ συνυφαίνεται μὲ τὸ Κωνσταντινουπολιτικὸ ὕφος τῆς Ἁγίας τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας. Συμπερασματικά, ἡ μουσικὴ ἰδιοφυία τοῦ Ἰωάσαφ, προικισμένη μὲ τὴν πλατεῖα γνώση τῆς Βυζαντινῆς μελουργίας, στὸ πλαίσιο τῆς ἀνεπτυγμένης μουσικῆς φαντασίας του, εἶναι ἐμφανῆς καὶ διάχυτη σ' ὁλόκληρο τὸ ἔργο του, ποὺ κινεῖται μὲ ἀνεση ἀπὸ τοὺς λιτοὺς κανόνες τοῦ παλαιοῦ μέλους μέχρι τὶς νεώτερες ἀνανεωτικὲς τάσεις. Πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι ἡ Πανεπιστημιακὴ Βυζαντινὴ Χορωδία κατέβαλε ἔντονες προσπάθειες ὄχι μόνο νὰ ἀποδώσει αὐθεντικὰ τὸ Ἀγιορειτικὸ ὕφος, ἀλλὰ καὶ τὶς ἐξαιρετικὰ δύσκολες, ὀρισμένες φορές, μουσικὲς γραμμὲς τοῦ Ἀγιορείτου μελουργοῦ.

Εὐχαριστοῦμε πρωτίστως ἀπὸ τὴν θέση αὐτὴ τὸν Πανοσιολογιώτατο Ἅγιο Καθηγούμενο κ. Πέτρο, καθὼς ἐπίσης καὶ ὄλους τοὺς μοναχοὺς, οἱ ὅποιοι ἐπὶ σειρὰ ἐτῶν μᾶς δέχονται μὲ μεγάλη ἀγάπη γιὰ τὴν ἐπίτευξη τοῦ κοινοῦ σκοποῦ, ποὺ εἶναι ἡ διάδοση τῆς ἱερᾶς ἐκκλησιαστικῆς τέχνης τῆς μελουργίας, μίας ἀπὸ τὶς σημαντικότερες ἐκφάνσεις τοῦ Βυζαντινοῦ, ἀλλὰ καὶ τοῦ νεοελληνικοῦ μουσικοῦ πολιτισμοῦ.

ΚΕΙΜΕΝΑ - ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

1. Χερουβικὸς ὕμνος.
Μέλος παπαδικό, ἦχος δ', Ἁγία.

*Οἱ τὰ Χερουβίμ μυστικῶς εἰκονίζοντες
καὶ τῇ ζωοποιῶ Τριάδι
τὸν τρισάγιον ὕμνον προσάδοντες
πᾶσαν τὴν βιωτικὴν ἀποθώμεθα μέριμναν,
ὡς τὸν Βασιλέα, τὸ Βασιλέ τε εμ τεμ, τε ρι ρεμ....
τῶν ὄλων ὑποδεξόμενοι
ταῖς ἀγγελικαῖς ἀοράτως δορυφορούμενον τάξεσιν
ἀλληλούϊα.*

Μὲ τοὺς ὄρους «χερουβικὸς ὕμνος» ἢ «μυστικόν», ποὺ προέρχονται ἀπὸ τὴν ἀρκτική φράση *Οἱ τὰ χερουβίμ μυστικῶς εἰκονίζοντες*, δηλώνεται ἡ παλαιὰ πράξη τῆς ψαλμωδίας τοῦ τροπαρίου τῆς μεγάλης εἰσόδου τῆς θείας λειτουργίας. Ἡ παράδοση αὐτὴ, μὲ τὴ μελισματικὴ καὶ ἔντεχνη μουσικὴ ἐπένδυση ἑνὸς μικροῦ σχετικὰ ποιητικοῦ κειμένου στὸ ἐπίκεντρο τῆς ἱερᾶς σύναξης, κατὰ τὸ ὁποῖο λαμβάνει χώρα ἡ εἴσοδος τῶν τιμίων δώρων, ἀναδεικνύεται μιὰ ἀπὸ τὶς κορυφαῖες καλλιτεχνικὲς ἐκφράσεις τοῦ λειτουργικοῦ βιώματος τῆς Ἐκκλησίας. Ἴσως νὰ μὴν ὑπάρχει ἄλλο σημεῖο τῆς λατρείας μὲ ἀνάλογη πολυδιάστατη προοπτικὴ, κατὰ τὴν ὁποία κυριαρχοῦν ἡ σκηνικὴ δράση, ὁ εἰκαστικός, ὁ ποιητικός καὶ ὁ μουσικὸς λόγος, στὸ πλαίσιο τῆς ὑπερβατικότητας ποὺ ἐνώνει τοὺς πιστοὺς μὲ τὰ χερουβίμ μυστικά, μὲ σκοπὸ τὴν ἐξύμνηση τῆς ζωοποιῶ Τριάδος. Στὴν ὀρθόδοξη παράδοση οἱ μελωδίες εἶναι ἀπηχήματα τῆς νοερᾶς εὐπρέπειας, ποὺ ἔρχονται στὸν κόσμο τῆς ὕλης καὶ ἀνάγουν πρὸς τὰς αὐλοὺς ἀρχετυπίας. Ἔτσι, τὰ ἀπηχήματα τῆς θείας ἀρμονίας θεωροῦνται ὡς μιὰ ἠχὼ τῶν ἀγγελικῶν ὕμνων. Καὶ οἱ πιστοὶ μυστικὰ εἰκονίζουν τὰ χερουβίμ, μὲ τὰ ὁποῖα συμπάλλουν τὸν τρισάγιο ὕμνο.

Ἡ παράδοση τῆς μελουργίας γιὰ τὸ χερουβικὸ ὕμνο εἶναι πλουσιότατη. Χερουβικὸς ὕμνος φέρονται νὰ συνθέτουν ὁ Ἰωάννης Δαμασκηνός, ὁ Ἰωάννης Γλυκῆς, ὁ Ἰωάννης Κουκουζέλης, ὁ Ξένος Κορώνης, ὁ Μανουήλ Χρυσάφης, ὁ Μανουήλ Ἀγαλλιανός, ὁ Ἰωάννης Κλαδάς, ὁ Θεοφάνης Καρύκης, ὁ Γεράσιμος Χαλκιόπουλος, ὁ Γεώργιος Ραιδεστίνος, ὁ Χρυσάφης ὁ Νέος, ὁ Ἱερεὺς Μπαλάσιος, ὁ Μητροπολίτης Νέων Πατρῶν Γερμανός, ὁ Πέτρος Μπερεκέτης, ὁ Πέτρος Πελοποννήσιος, ὁ Γρηγόριος Πρωτοψάλτης, ὁ Κωνσταντῖνος Πρωτοψάλτης, ὁ Θεόδωρος Φωκαεύς, κ.ἄ.

Ὁ Ἰωάσαφ Διδάσκαλος Διονυσιάτης ἔγραψε σειρὲς ἀργῶν καὶ ἀργοσυντόμων χερουβικῶν. Σὲ ὅλες τὶς περιπτώσεις τῶν συνθέσεων του ὁ Ἰωάσαφ ἀκολουθεῖ τὸ ἀνανεωτικὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς του μὲ τὶς ἀναλύσεις καὶ τὸν ἐμπλουτισμὸ τοῦ μέλους μὲ νέα στοιχεῖα. Ὁ χερουβικὸς ὕμνος, ποὺ παρουσιάζεται ἐδῶ, εἶναι μία ἄρτια καὶ κομψὴ σύνθεση τοῦ ἀργοῦ δρόμου στὸν δ' ἦχο, ἅγια. Ἡ μελωδία μὲ μία σχετικὰ σύντομη εἰσαγωγή τοῦ φθόγγου *οι* καταγράφει ἐπιτυχῶς ὀλόκληρη τὴν κλίμακα πορείας τοῦ γνωστοῦ μέλους «ἅγια» καὶ θέτει σὲ στέρεη βάση τὴ γνωριστικὴ ἰδέα τοῦ ἦχου. Στὴν πρώτη φράση ὁ ὕμνος ἐκτείνεται σὲ σχετικὰ ὑψηλοὺς φθόγγους, τοὺς ὁποίους διαδέχονται μὲ ἐναρμόνια πτώση οἱ ἐπόμενοι, γιὰ νὰ καταλήξει ἡ μελωδία στὴ φράση *μυστικῶς* στὸν κάτω φθόγγο *κε* καὶ νὰ τονιστεῖ ἡ ἱεροπρέπεια τῆς στιγμῆς. Στὴ συνέχεια οἱ ἀλληλουχίες τῶν διατονικῶν καὶ χρωματικῶν τετραχόρδων ὀδηγοῦν τεχνικότατα στὴν κορύφωση τοῦ μέλους τῆς λέξεως *Τριάδι*. Ἀνάμεσα ἀπὸ ἀνάλογες μελισματικὲς φράσεις, ἐμπλουτισμένες μὲ πολύπλοκες ρυθμικὲς ἀναλύσεις, ὁ μελουργὸς δημιουργεῖ μία δεύτερη κορύφωση τοῦ μέλους στὴ λέξη *ἀποθώμεθα*. Ἡ φράση *ὡς τὸν Βασιλέα* χρησιμοποιεῖ συνθετότερες ρυθμικὲς ἀναλύσεις τριγόρων, ποὺ δημιουργοῦν μαζί μὲ τὴ χροὰ τοῦ κλιτοῦ, μέσα ἀπὸ τὴν τεχνικὴ τῆς μελωδικῆς ἀλυσίδας, μία ἤρεμη κατάληξη στὴν τονικὴ τοῦ ἦχου. Τὸ μικρὸ κράτημα ποὺ ἀκολουθεῖ εἶναι ἐνταγμένο ὀργανικὰ στὸ μέλος καὶ δημιουργεῖ εὐχάριστη ἀνάπαυλα στὴν δύσκολη πράγματι πορεία τῆς συνθέσεως, ἡ ὁποία ἀπαιτεῖ ἐμπειρους καὶ καλλιφώνους ἐκτελεστῆς. Τὸ ὑπόλοιπο τμήμα τοῦ χερουβικοῦ ὕμνου κατακλείεται ὁμαλὰ μὲ τὴ συνηθισμένη μουσικὴ φόρμα τοῦ ἦχου.

Τὸ μουσικὸ κείμενο τοῦ χερουβικοῦ ὕμνου χρησιμοποιήθηκε ἀπὸ τὸν κώδικα ΑΓ Διονυσίου 571, καὶ παρουσιάζεται γιὰ πρώτη φορὰ ἀπὸ τὴν *Πανεπιστημιακὴ Βυζαντινὴ Χορωδία*.

2. Ἄξιόν ἐστιν ὡς ἀληθῶς.
Μέλος παπαδικό, ἦχος δ', Ἄγια.
Γεωργίου Ρυσίου.

Ἄξιόν ἐστιν ὡς ἀληθῶς
μακαρίζειν σε τὴν Θεοτόκον
τὴν ἀειμακάριστον καὶ παναμώμητον
καὶ μητέρα τοῦ Θεοῦ ἡμῶν.
Τὴν τιμιωτέρα τῶν Χερουβιμ
καὶ ἐνδοξοτέραν ἀσυγκρίτως τῶν Σεραφίμ,
τὴν ἀδιαφθόρως Θεὸν Λόγον τεκοῦσαν,
τὴν ὄντως Θεοτόκον σὲ μεγαλύνομεν.

Ὁ Ἰωάσαφ καταγράφει στὸν κώδικα ΑΓ Διονυσίου 722, φ. 499 κ.ἑ. σειρὰ ἀξιολόγων μελοποιήσεων τοῦ ὕμνου στοὺς ὀκτῶ ἦχους, ποὺ ἀνήκουν στὸν ἱερέα Γεώργιο Ρύσιο. Ὁ μουσικὸς αὐτός, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὰ ἔργα του, ἦταν ταλαντοῦχος. Ἐμέλησε ἐσπέρια στιχηρὰ καὶ προσόμοια, τὸ ὀκτάηχο δοξαστικὸ τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, *Θεαρχίω νεύματι*, κοινωνικὰ καὶ ἄλλα μαθήματα. Σύμφωνα μὲ τὸ Γεώργιο Παπαδόπουλο, *Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, ἐν Ἀθήναις 1890, σέλ. 349, πολλὲς ἀπὸ τὶς συνθέσεις του ἴσως ἀνήκουν στὸν Μανουήλ Πρωτοψάλτη, τοῦ ὁποίου τὴ βιβλιοθήκη ἐκληρονόμησε. Σαράντα περίπου χρόνια ἱεράτευε καὶ ἔψαλλε στὸ Ναὸ τῶν Ἁγίων Θεοδώρων Βλάχκας Κωνσταντινουπόλεως. Ἀπεβίωσε τὸ 1865.

Ἡ ἐπιλογή τοῦ Ἰωάσαφ τῆς σειρᾶς τῶν Ἄξιόν ἐστιν τοῦ κώδικα 722 ἀποδεικνύει ὅτι οἱ μελωδίες αὐτὲς εἶχαν διάδοσιν στὴν Κωνσταντινούπολη καὶ τὸ Ἄγιον Ὄρος.

Τὸ ἄξιόν ἐστὶν εἶναι ἀπὸ τοὺς λαοφιλέστερους ἐκκλησιαστικοὺς ὕμνους. Στὴν περίπτωσιν μάλιστα πού ἡ ἔντεχνη μελοποίηση τῆς θείας Λειτουργίας τοῦ Χρυσοστόμου ἀφορᾷ κυρίως τὸ *Δύναμις τοῦ Τρισαγίου*, τὸ ἀργὸ ἀλληλουάριο, τὸ χερουβικὸ ὕμνο, τὸ *Ἀγαπήσω σε* καὶ τὸ κοινωνικὸ, ὁ Θεομητορικὸς ὕμνος μὲ τὶς διάφορες περιπτώσεις ψαλμωδίας του ἀποτελεῖ τὴν κορύφωσιν τῆς μουσικῆς ἐκτελέσεως στὸ κεντρικότερον βέβαια σημεῖο τῆς Ἁγίας Ἀναφορᾶς. Τὸ ἴδιον συμβαίνει καὶ στὴ θεία Λειτουργία τοῦ Μεγάλου Βασιλείου, ἡ ὁποία χρησιμοποιοῖ ἐπιπλέον καὶ τὶς ἀργεὲς μελωδίαις Ἅγιος, Ἅγιος ..., Σὲ ὑμνοῦμεν καὶ τὸ θεομητορικὸ ὕμνο *Ἐπὶ σοὶ χαίρει*.

Ὁ ὕμνος εἰσήχθη στὴ λατρεία τὸ δέκατον αἰῶνα καὶ σχετίζεται ἰδιαίτερα μὲ τὴν Ἀγιορειτικὴν Παράδοσιν. Ἡ παλαιὰ μουσικὴ τοῦ ὕμνου εἶναι λιτὴ καὶ ἀνώδυμη. Ἀπὸ τὸν ΙΘ' αἰῶνα καὶ μετὰ, ὁ ὕμνος μελοποιεῖται κατὰ κόρον, μέχρι σημείου νὰ δημιουργεῖται ὀρισμέναι φορὲς ἀπόκλιση ἀπὸ τὴν παράδοσιν.

Τὸ μέλος τοῦ ὕμνου τοῦ Γεωργίου Ρυσίου εἶναι λιτὸ καὶ μεγαλόπρεπον. Χειρίζεται μὲ δεξιοτεχνία τὸ μελωδικὸ πλαίσιο τῆς δομῆς τοῦ δ' ἤχου, ἅγια, τὸ ὁποῖο διανθίζει μὲ σύντομες φθορικὰς ἀλλαγὰς τοῦ μαλακοῦ χρώματος στὶς λέξεις *παναμώμητον καὶ ἀδιαφθόρωσ*. Ὁ πλαγιασμὸς τοῦ μέλους τοῦ κυρίου ἤχου τετρατόνως, στὸν πλάγιον δ' ἤχον, καθὼς ἐπίσης καὶ ἡ προσέγγισή του σὲ ἑναρμόνια διαστήματα στὶς λέξεις *τῶν Σεραφίμ καὶ τεκοῦσαν*, συνιστοῦν χαρακτηριστικὰ ἐκφραστικὰ μέσα γιὰ τὴν ὑπογράμμισιν σημαντικῶν ἐννοιῶν.

3. Κοινωνικὸ Κυριακῶν

Ψαλμὸς 148, 1.

Μέλος ψαλμικόν, ἤχος πλ. β'.

Αἰνεῖτε τὸν Κύριον ἐκ τῶν οὐρανῶν
ανενενα, τεριρέμ.
ἀλληλούϊα.

Τὸ κοινωνικὸ εἶναι ἀπὸ τοὺς ἀρχαιότερους καὶ θεολογικότερους ὕμνους. Πρόκειται γιὰ ἕναν ἐπιλεγμένον στίχον ἀπὸ κάποιον ψαλμὸν τοῦ Ψαλτηρίου, ὁ ὁποῖος ψαλλόταν ἀρχικὰ ὡς ἐφύμνιον μαζὶ μὲ τὸν ψαλμὸν. Ἀργότερα ἡ μελωδία τοῦ κοινωνικοῦ περιορίστηκε στὸν ἐπιλεγμένον στίχον καὶ ἔτσι δημιουργήθηκε ἡ μελισματικὴ παράδοσιν τοῦ κοινωνικοῦ, πού ἀναπτύχθηκε κυρίως μετὰ τὸ ἰδ' αἰῶνα. Ὑπάρχουν ἐπίσης κοινωνικὰ πού δὲν ἀποτελοῦνται ἀπὸ στίχους τοῦ Ψαλτηρίου, ἀλλὰ ἀπὸ ἄλλους βιβλικὺς καὶ ἐξωβιβλικὺς στίχους. Ἡ ἔντεχνη παράδοσιν τῆς ψαλμωδίας τοῦ κοινωνικοῦ προβάλλει ἕνα ἀπὸ τὰ κεντρικότερα σημεῖα τῆς θείας Λειτουργίας, τὴν κοινωνία τοῦ λειτουργοῦ καὶ τῶν πιστῶν. Ἀνάλογη μὲ τὴν θέσιν του εἶναι καὶ ἡ καλλιτεχνικὴ ἀξία τοῦ ὕμνου, πού συνιστᾷ ἕνα σημαντικό κεφάλαιον τῆς Βυζαντινῆς μελοποιίας.

Μεγάλοι ἐκκλησιαστικοὶ καλλιτέχναι συνέθεσαν τὸν ὕμνον ὅπως: Ὁ Ἰωάννης Δαμασκηνός, ὁ Ἰωάννης Κουκουζέλης, ὁ Ἰωάννης Κλαδάς, ὁ Ξένος Κορώνης, ὁ Χρυσάφης ὁ Νέος, ὁ Γερμανὸς Νέων Πατρῶν, ὁ ἱερεὺς Μπαλάσιος, ὁ Δανιὴλ Πρωτοψάλτης, ὁ Πέτρος Πελοποννήσιος, ὁ Γρηγόριος Πρωτοψάλτης, ὁ Κωνσταντῖνος Πρωτοψάλτης, ὁ Θεόδωρος Φωκαεὺς κ.ἄ.

Ὁ Ἰωάσαφ Διδάσκαλος Διονυσιάτης ἐμελοποίησε δύο σειρὰς *Αἰνεῖτε* κατ' ἤχον. Ἡ μία ἀπὸ αὐτὰς ἀκολουθεῖται ἀπὸ ἐκτεταμένα κρατήματα. Ἡ σύνθεσιν τοῦ *Αἰνεῖτε* τοῦ Ἰωάσαφ στὸν πλ. β' ἤχον εἶναι ἀργή. Σὲ ἀντίθεσιν μὲ τὸ χερουβικὸ ὕμνον πού περιέχει νεωτερίζοντα στοιχεῖα, τὸ κοινωνικὸ *Αἰνεῖτε* εἶναι ἀπλούστερον καὶ ἡ πλοκὴ τοῦ μέλους του εἶναι περισσότερο συνδεδεμένη μὲ τὴν παλαιὰ φόρμα τοῦ Βυζαντινοῦ μέλους. Ἡ ἑναρξὴ τῆς μελωδίας ἐπιβάλλεται μὲ ἕνα σύντομον εἰσαγωγικὸ μελωδικὸ σημεῖωμα τοῦ πλ. β' ἤχου. Ἡ ἡρεμὴ αὐτὴ μελωδικὴ πλοκὴ συνεχίζεται σὲ ὀλόκληρον τὴν φράσιν *Αἰνεῖτε* πού ἀποτελεῖ καὶ τὸ πρῶτον τμήμα τῆς σύνθεσιν. Ἡ παρεμβολὴ δύο φθορῶν, τῆς ζω διατονικῆς καὶ τοῦ κλιτοῦ, δημιουργοῦν μαζὶ μὲ τὶς μελωδικὰς ἀλυσίδαις μιὰ ὀλοκληρωμένη ἐνότητα. Τὸ δεύτερον τμήμα τοῦ κοινωνικοῦ μὲ τὴν φράσιν *τὸν Κύριον*, τὶς ἐναλλαγὰς τοῦ μέλους μὲ μαλακὸ καὶ ἑναρμόνιον χρῶμα, ἐπικεντρώνει τὴν προσοχὴν σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς ὑψηλότερας θεολογικὰς ἐννοιας. Τὸ τρίτον τμήμα μὲ τὴν φράσιν *ἐκ τῶν οὐρανῶν* ἀπαρτίζεται ἀπὸ ἐκτενῆ ἔντεχνα ποικίλματα διατονικῶν καὶ χρωματικῶν ἐναλ-

λαγῶν, τὰ ὅποια κορυφώνονται στή λέξη οὐρανῶν τετρατόνως, γιά νά ἀποδοθεῖ ἡ ποιητική εἰκόνα. Εἶναι ἐμφανής ἐδῶ ἡ χρήση νεωτέρων μουσικῶν φράσεων καί θέσεων. Ἡ νεωτερίζουσα αὐτή προοπτική διευρύνεται μέ τὸ τέταρτο τμήμα τοῦ κοινωνικοῦ ποῦ εἶναι ἓνα ἐκτενές κράτημα. Ἡ ὅλη πλοκή τοῦ μέλους στό κράτημα αὐτὸ παρουσιάζει ἔντονο προσανατολισμὸ στήν κοσμική μουσική. Ἡ δεξιό-τεχνία ὅμως τοῦ μελουργοῦ προσαρμόζει τὴ μελωδία στό λειτουργικὸ κλίμα. Ἔτσι, μέ τὴν ἀνάμειξη τῶν καλλωπιστικῶν στοιχείων σὲ ἀνιόντα καὶ κατιόντα ἰσορροϋθμῶς μελωδικὰ σχήματα, ὁ μελοποιὸς κατορθώνει νά προσγειώσῃ τὸν ἀκροατὴ πολὺ σύντομα στήν ἱεροπρέπεια τῶν λειτουργικῶν δρωμένων. Τὸ μουσικὸ κείμενο τοῦ κοινωνικοῦ χρησιμοποιήθηκε ἀπὸ τὸ χειρόγραφο κώδικα ΑΓ Διονυσίου 722 καὶ παρουσιάζεται γιά πρώτη φορὰ ἀπὸ τὴν Πανεπιστημιακὴ Βυζαντινὴ Χορωδία.

4. Μεγαλυνάρια.

Μέλος εἰρμολογικό, ἦχος α΄.

*Μεγάλυνον ψυχὴ μου τὴν Τιμιωτέραν
καὶ ἐνδοξοτέραν τῶν ἄνω στρατευμάτων.*

*Μυστήριον ξένον ὄρω καὶ παράδοξον
οὐρανὸν τὸ σπήλαιον
θρόνον χειρουβικὸν τὴν Παρθένον
τὴν φάτνην χωρίον
ἐν ᾧ ἀνεκλήθη ὁ ἀχώρητος
Χριστὸς ὁ Θεὸς
ὃν ἀννυνοῦντες μεγαλύνωμεν.*

*Στέργειν μὲν ἡμᾶς ὡς ἀκίνδυνον φόβῳ
ῥάον σιωπὴν τῷ πόθῳ δὲ Παρθένε*

*ὑμνους ὑφαίνειν συντόνως τεθηγμένους
ἐργῶδες ἐστὶν ἀλλὰ καὶ μήτηρ σθένος
ὄση πέφυκεν ἢ προαίρεσις δίδου.*

Ἡ παράδοση τῶν μεγαλυναρίων, ποῦ ψάλλονται σὲ δεσποτικές καὶ θεομητορικές ἑορτὲς ἀντὶ τοῦ Ἄξιόν ἐστιν, εἶναι ἀπὸ τίς χαρακτηριστικότερες καὶ πανηγυρικότερες λειτουργικὲς μελωδίες. Ὅπως εἶναι γνωστό, τὸ μέλος τοῦ Εἰρμολογίου συνιστᾶ ἓνα ἀπὸ τὰ μεγαλύτερα κεφάλαια τῆς Βυζαντινῆς μελουργίας. Οἱ μελοποιοὶ κατὰ καιροὺς ἔχουν ἐπεξεργαστεῖ ποικιλοτρόπως τὸ μέλος αὐτό. Ἡ μελοποίηση τῶν μεγαλυναρίων τῶν Χριστουγέννων, ποῦ παρουσιάζεται ἐδῶ, ἔγινε ἀπὸ τὸν Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα. Ὁ Ἰωάσαφ ἐπραγματοποίησε τὴν καταγραφή τῶν μελωδιῶν σημειώνοντας στό χειρόγραφο κώδικα ΑΓ Διονυσίου 722: «ἐκαλλωπίσθησαν δὲ ἐπὶ τὸ κρεῖττον παρ' ἐμοῦ».

Ἡ μελοποίηση τῶν μεγαλυναρίων ἀποδεσμεύεται σχεδὸν πλήρως ἀπὸ τὸ μέλος ποῦ κατέγραψε ὁ Πέτρος Πελοποννήσιος καὶ ἀφορᾷ ἀποκλειστικὰ τὴ θεία Λειτουργία. Χωρὶς νά παραβλάπτεται ἡ ρυθμοποιία τοῦ Εἰρμολογίου, οἱ παράλληλες μουσικὲς φράσεις μέ τὴ χρήση μαλακῶν καὶ σκληρῶν χρωματικῶν παρεμβολῶν ἐμπλουτίζουν καὶ φορτίζουν τὰ ἐκφραστικὰ μέσα στὶς χαρακτηριστικὲς ποιητικὲς ἐξάρσεις ὅπως εἶναι οἱ φράσεις: *Μυστήριον ξένον ὄρω καὶ παράδοξον, οὐρανὸν τὸ σπήλαιον, ὡς ἀκίνδυνον φόβῳ, ῥάον σιωπὴν.* Τὸ μέλος ἔντεχνα ἐπιστρέφει στὰ γνωστὰ μελωδικὰ σχήματα τοῦ Εἰρμολογίου.

5. Ὁ Ἄγγελος ἐβόα.

Μέλος ἀργὸ εἰρμολογικό, ἦχος α΄.

*Ὁ Ἄγγελος ἐβόα τῇ Κεχαριτωμένῃ,
ἀγνή Παρθένε χαῖρε καὶ πάλιν ἐρῶ χαῖρε,
ὁ σὸς Υἱὸς ἀνέστη τριήμερος ἐκ τάφου.
Φωτίζου, φωτίζου ἡ νέα Ἱερουσαλήμ,*

*ἡ γὰρ δόξα Κυρίου ἐπὶ σὲ ἀνέτειλε.
Χόρευε νῦν καὶ ἀγάλλου Σιών,
σὺ δὲ ἀγνὴ τέρπου, Θεοτόκε,
ἐν τῇ ἐγέρσει τοῦ τόκου σου.*

Εἰσηγητὲς τοῦ μέλους τοῦ Καλοφωνικοῦ Εἰρημολογίου εἶναι ὁ Γερμανὸς Ἀρχιερεὺς Νέων Πατρῶν, ὁ Ἱερεὺς Μπαλάσιος καὶ ὁ Πέτρος Μπερεκέτης. Τὸ εἶδος αὐτὸ τῆς μελουργίας δὲν ἐντάσσεται βέβαια ὀργανικὰ στὶς λειτουργικὲς μελωδίες. Ὡστόσο χρησιμοποιεῖται ὡς μάθημα στὸ τέλος τῶν ἀκολουθιῶν καὶ ἀποτελεῖ σημαντικώτατο τμῆμα τῆς Βυζαντινῆς μελοποιίας.

Ἡ ἑναρξὴ τοῦ μαθήματος τετρατόνως ἀπὸ τὸ φθόγγο *κε* ἐπικεντρώνεται στὴ λέξη *ἐβόα*, μὲ τὴν ὁποία ὑπογραμμίζεται ἀπὸ τὸ μελουργὸ ἡ δύναμη τοῦ μηνύματος τῆς Ἀναστάσεως. Ὁλόκληρος ὁ στίχος τοῦ μεγαλυναρίου ἀπαρτίζει τὸ πρῶτο τμῆμα τοῦ μαθήματος, ἐνῶ τὸ δεύτερο ὁ εἰρμὸς τοῦ Πάσχα. Τὰ μελωδικὰ στοιχεῖα ποὺ παρατίθενται ἔχουν σκοπὸ νὰ ἐξάρουν σημαντικὲς ἔννοιες, ὅπως εἶναι οἱ φράσεις *ἀγνὴ Παρθένε χαῖρε καὶ πάλιν ἐρῶ χαῖρε, ὁ σὸς Υἱὸς ἀνέστη τριήμερος ἐκ τάφου*. Ἐτσι ὁ μελουργὸς δημιουργεῖ ἐνότητες μελικῶν φράσεων, οἱ ὁποῖες συνδέονται μεταξὺ τους ἐντέχνως καὶ δημιουργοῦν ἐπιτυχημένη ἐνότητα τοῦ μέλους. Τὰ ἐκφραστικὰ μέσα ποὺ χρησιμοποιοῦνται ἐδῶ καὶ τὰ ὁποῖα ἀναπτύσσονται εὐρύτερα στὸ κύριο σῶμα τοῦ μαθήματος, εἶναι ἡ ἐναλλαγὴ κατὰ τετραφωνία τῶν τετραχόρδων τοῦ *α'* ἤχου καὶ ἡ παρεμβολὴ τῆς διατονικῆς ὀκταφωνίας τοῦ βαρέως ἤχου. Ἐτσι, μὲ τὴν προβολὴ τοῦ διατονικοῦ φθόγγου *ζω* σὲ σημαντικὰ σημεῖα τοῦ κειμένου ὅπως εἶναι οἱ λέξεις *Παρθένε, ἀνέστη*, ὁ μελουργὸς προσπαθεῖ νὰ ἐπιστήσει τὴν προσοχὴ τοῦ ἀκροατῆ σὲ ἔννοιες ἰδιαίτερης βαρύτητας γιὰ τὸ λειτουργικὸ βίωμα. Οἱ κορυφώσεις τοῦ μέλους στὶς φράσεις *φωτίζου, χόρευε, Σιών* διευρύνουν τὸ μουσικὸ πλαίσιο καὶ ὀλοκληρώνουν τὴ φόρμα τῆς σύνθεσης. Ἀκόμη, ἡ παρεμβολὴ τοῦ σκληροῦ τετράχορδου στὸ φθόγγο *κε*, οἱ μελωδικὲς ἀλυσίδες στὶς λέξεις *χαῖρε, ἡ νέα, σὺ δὲ ἀγνὴ* καὶ οἱ ἀναπτύξεις ἄλλων παρεμφερῶν μελωδικῶν μέσων καθιστοῦν τὸ μάθημα ἐκφραστικώτατο καὶ τεχνικώτατο. Ἀναμφίβολα ἡ μελοποίηση αὐτὴ εἶναι ἓνα ἀντιπροσω-

πευτικὸ δεῖγμα τῶν δυνατοτήτων τῆς πλούσιας μουσικῆς φαντασίας καὶ τοῦ ἐξαιρετικοῦ μελουργικοῦ ταλάντου τοῦ Ἰωάσαφ.

6. Κοινωνικὸ διπλοεόρτιο
Ψαλμὸς 148,1 καὶ 111,6
Μέλος ψαλμικὸ, ἦχος βαρὺς.

*Αἰνεῖτε τὸν Κύριον ἐκ τῶν οὐρανῶν, ἀλληλούϊα.
Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον ἔσται δίκαιος, ἀλληλούϊα.*

Ἡ παράδοση τῶν διπλοεορτίων κοινωνικῶν ἀφορᾷ ἐορτὲς ποὺ τυχαῖνον τὴν Κυριακὴν. Ἡ προσαρμογὴ αὐτῆ τῆς συντόμευσης τῶν δύο κοινωνικῶν εἶναι ἰδιαίτερα ἐπιτυχῆς. Τὰ διπλοεόρτια κοινωνικὰ στὸ βαρὺ ἦχο χρησιμοποιοῦν ἀπλὲς μελωδικὲς γραμμὲς, χωρὶς νὰ μειώνεται ἡ συνολικὴ μουσικὴ εἰκόνα τῆς σύνθεσης. Ἡ κορυφωση τοῦ μέλους στὶς φράσεις *ἐκ τῶν οὐρανῶν καὶ ἔσται δίκαιος*, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν χρῆση τοῦ σκληροῦ τετραχόρδου στὸ φθόγγο *κε* ὀλοκληρώνουν τὸ μέλος καὶ ὀδηγοῦν ὁμαλὰ καὶ ἤρεμα στὴ τελικὴ κατάληξη μὲ τὸ *ἀλληλούϊα*.

7. Ἀντὶ Χερουβικοῦ.
Μέλος παπαδικό, ἦχος *α'*.

*Νῦν αἱ δυνάμεις τῶν οὐρανῶν
ἀοράτως λατρεύουσι.
Ἴδου γὰρ εἰσπορεύεται
ὁ Βασιλεὺς τῆς δόξης.
Ἴδου θυσία μυστικὴ
τετελειωμένη δορυφορεῖται*

πίστει καὶ πόθῳ προσέλθωμεν,
ἵνα μέτοχοι ζωῆς
αἰωνίου γενόμεθα,
ἀλληλούια.

Τὸν ὕμνο συνέθεσαν ὁ Ἰωάννης Δαμασκηνός, ὁ Νικηφόρος Ἡθικός, ὁ Ἰωάννης Κουκουζέλης, ὁ Δοκειανός, ὁ Λογγῖνος μοναχός, ὁ Ἀγάθων μοναχός, ὁ Ἰωάννης Κλαδάς, ὁ Μανουὴλ Χρυσάφης, ὁ Ξένος Κορώνης κ.ἄ. Ἡ μελωδία τοῦ πλ. β' ἤχου ποὺ χρησιμοποιεῖται σήμερα, εἶναι παλαιά. Ἡ μελοποίηση τοῦ Ἰωάσαφ στὸν α' ἤχο τετράφωνο συνδυάζει τὴ λιτότητα καὶ τὴ συμμετρία τοῦ παλαιοῦ Βυζαντινοῦ μέλους. Ἡ ἐναλλαγή τῆς τονικότητας στὸ βαρὺ πεντάχορδο γίνεται τεχνικότατα στὰ σημεῖα ποὺ ἀπαιτεῖ ἡ ποίηση. Ἐτσι τὸ μέλος πληρεῖ ὅλες τὶς προϋποθέσεις ποὺ ἀπαιτοῦνται γιὰ τὴν ἱερότητα καὶ κατανυκτικότητα τῆς θείας Λειτουργίας τῶν Προηγιασμένων Δώρων.

8. Κοινωνικὸ Προηγιασμένης.
Ψαλμὸς 33,9
Μέλος ψαλμικό, ἤχος γ'.

Γεύσασθε καὶ ἴδετε
ὅτι χρηστός ὁ Κύριος,
ἀλληλούια.

Τὸν ὕμνο συνέθεσαν ὁ Ἰωάννης Δαμασκηνός, ὁ Ἰωάννης Κουκουζέλης, ὁ Ἰωάννης Κλαδάς, ὁ Νικηφόρος Ἡθικός, ὁ Ξένος Κορώνης, ὁ Δημήτριος Ραιδεστηνός κ.ἄ.

Ἡ σύνθεση τοῦ Ἰωάσαφ παρουσιάζει ἔντονα νεωτερίζοντα στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα ὅμως ἐντάσσονται τεχνικότατα στὴν παραδοσιακὴ μουσικὴ φόρμα τοῦ τρίφωνου γ' ἤχου. Τὸ κοινωνικὸ στὸ πρῶτο τμήμα του, ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ τὴ

φράση *Γεύσασθε*, χρησιμοποιεῖ δύο μικρὲς παρεμβολὲς τοῦ σκληροῦ χρώματος καὶ δύο τῶν χροῶν τοῦ κλιτοῦ καὶ ζυγοῦ. Ἐτσι, ἡ πλοκὴ τοῦ μέλους μὲ τὰ ἐκφραστικὰ αὐτὰ μέσα ὑπογραμμίζει ἐντονότερα τὴ λέξη *Γεύσασθε* καὶ προβάλλει τὴ λειτουργικὴ τῆς σημασία. Στὸ δεύτερο τμήμα τοῦ κοινωνικοῦ μὲ τὴ φράση *καὶ ἴδετε* ὁ μελουργὸς προσπαθεῖ νὰ ἀποδώσει ἰδιαίτερη ἔμφαση στὸ κείμενο. Ἐτσι χρησιμοποιεῖ συνεχεῖς μετατροπῆς, ὅπως εἶναι ἡ χροὰ σπάθη, σὲ μιὰ μακρὰ σχετικὴ ἐφαρμογή, ἡ ἐναρμόνια φθορὰ τοῦ ζω καὶ οἱ φθορὲς τοῦ σκληροῦ καὶ μαλακοῦ χρώματος. Στὸ τρίτο τμήμα τοῦ κοινωνικοῦ μὲ τὴ φράση *ὅτι χρηστός ὁ Κύριος* τὸ μέλος κορυφώνεται μὲ συνεχεῖς ἀλληλουχίες ἐναρμονίων καὶ χρωματικῶν φράσεων. Ἡ τεχνικότατη χρῆση τῶν ἐκφραστικῶν αὐτῶν μέσων πιστοποιεῖ γιὰ μιὰ ἀκόμη φορὰ τὴ μεγάλη εὐχέρεια τοῦ Ἰωάσαφ στὴν πλοκὴ τοῦ μέλους. Τὸ κοινωνικὸ ἐπιστρέφει ὁμαλὰ στὶς περιοχὲς τοῦ τρίφωνου γ' ἤχου.

Τὸ μουσικὸ κείμενο χρησιμοποιήθηκε ἀπὸ τὸν κώδικα ΑΓ Διονυσίου 722 καὶ παρουσιάζεται γιὰ πρώτη φορὰ ἀπὸ τὴν *Πανεπιστημιακὴ Βυζαντινὴ Χορωδία*.

9. Δι' εὐχῶν.
Μέλος στιχηραρικό, ἤχος α'.

Δι' εὐχῶν τῶν Ἀγίων Πατέρων ἡμῶν,
Κύριε, Ἰησοῦ Χριστέ ὁ Θεός,
ἐλέησον καὶ σῶσον ἡμᾶς. Ἀμήν.

Τὸ μέλος αὐτὸ τοῦ Ἰωάσαφ ἀποτελεῖ συντμήσεις καὶ ἐπεξεργασίες παλαιότερων συνθέσεων. Ἡ δυνατότητα τοῦ μελουργοῦ νὰ χρησιμοποιεῖ καὶ νὰ σταχυολογεῖ τὶς ὠραιότερες καὶ εὐχρηστότερες θέσεις τοῦ Στιχηραρίου ὑποδηλώνει τὶς γνώσεις καὶ τὶς τεχνικὲς του δυνατότητες. Τὸ εἶδος αὐτὸ τῆς μελουργίας εἶναι ἀπὸ τὰ μεγαλύτερα κεφάλαια τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Ἡ χρῆση τοῦ τετραφώνου α' ἤχου ἀπὸ τὸν φθόγγο *κε* καὶ ἡ ἐναλλαγή του μὲ μέσους ἤχους καὶ ἐναρμόνιες πτώσεις στὸν κύριο ἤχο δημιουργεῖ μιὰ κατανυκτικότατη καὶ εὐχά-

ριστη γενικά σύνθεση. Ἡ πρώτη ἐνότητα τῶν μουσικῶν θέσεων τοῦ Στιχηραρίου ὀλοκληρώνεται μέ τή φράση *Δι' εὐχῶν τῶν Ἁγίων Πατέρων ἡμῶν*. Μέχρι τή λέξη *Ἁγίων* κυριαρχεῖ ἡ τετραφωνία, ἐνῶ στή λέξη *Πατέρων* ἐμφυλοχορεῖ ἡ ἐναρμόνια πτώση μέ προβολή τοῦ νόου τρίτου ἤχου, γιά νά καταλήξει τὸ μέλος πάλι στήν τετραφωνία μέ τήν λέξη *ἡμῶν*. Στή λέξη *Κύριε* τὸ μέλος πρεπόντως πλαγιάζει, μέσω τοῦ λεγέτου στόν κύριο ἤχο, γιά νά ὑποδειχθεῖ ἡ εὐσέβεια. Ἀπό τὸ σημεῖο αὐτὸ ἀρχίζει ἡ δεύτερη ἐνότητα τῶν μουσικῶν θέσεων, ἡ ὁποία ἀναλύεται πλέον ἀντίστροφα ἀπό τὸν κύριο ἤχο στὸ τετράφωνο μέ τὰ ἴδια μελωδικὰ σχήματα τοῦ γ' ἤχου, πού ἐναλλάσσεται μέ ἐναρμόνιες καταληκτικές φράσεις. Τὸ μέλος ἀπὸ τή φράση *ὁ Θεὸς ἡμῶν*, στὸ πλαίσιο σχινοτενῶν θέσεων τοῦ τετραφώνου α' ἤχου, ὀλοκληρώνει τήν κορύφωσή του στή φράση *ἐλέησον ἡμᾶς* μέ τή γνωστή ὀξύφωνη καταληκτική θέση τοῦ Στιχηραρίου πού διέρχεται ἀπὸ τὸ φθόγγο *Γα*.

Τὸ μουσικὸ κείμενο χρησιμοποιήθηκε ἀπὸ τὸν κώδικα ΑΓ Διονυσίου 722, ὁ ὁποῖος σημειώνει στή σελ. 4: «Ἔτερον, ἐμελοποιήθη δὲ παρὰ Ἰωάσαφ κατ' αἴτησιν κυρ Ἀκακίου· ἤχος α' *Κε Δι' εὐχῶν τῶν ἁγίων*». Παρουσιάζεται γιά πρώτη φορά ἀπὸ τήν *Πανεπιστημιακὴ Βυζαντινὴ Χορωδία*.

ΑΝΤΩΝΙΟΣ Ε. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗΣ

Ἀντώνιος Ε. Ἀλυγιάκης

Διευθυντῆς - Χορορχῆς

Καθηγητῆς Βυζαντινῆς Ψαλτικῆς καὶ Μουσικολογίας

Τμήματος Μουσικῆς Ἐπιστήμης καὶ Τέχνης

Πανεπιστημίου Μακεδονίας

Πρωτοψάλτης τῆς Ἱερᾶς Πατριαρχικῆς

καὶ Σταυροπηγιακῆς Μονῆς Βλατάδων

ΨΑΛΤΕΣ

Ἀσημίνας Εὐάγγελος, Αὐξωνίδης Εὐάγγελος, Βασιλείου Βασίλειος, Βλαχοδήμος Θωμᾶς, Γκίκης Δημήτριος, Κοτόπουλος Χρῆστος, Κουσκούκης Δημοσθένης, Κωνσταντινίδης Ἀντώνιος, Λεπτός Σωκράτης, Μιχαλόπουλος Δημήτριος, Ντοτοῦλος Βασίλειος, Παναγιωτίδης Παναγιώτης, Παντζαρίδης Σάββας, Παπαδόπουλος Γεώργιος, Πετρόπουλος Ἀντώνιος, Πολυζωίδης Σταῦρος, Πρατσινάκης Δημήτριος, Σοφοτάσιος Σταῦρος, Τσαρβούλης Βασίλειος, Τσιακίρης Συμεών, Ψυλλάκος Βασίλειος.