

# Εἰσαγωγή

## Προοίμιο

Ἡ προσπάθεια τῆς παρούσας ἔκδοσης, δέν ἔγινε ἀποκλειστικά γιά νά προβάλλομε νέα στοιχεῖα περί τῆ ψαλτική δημιουργία, ἀλλά ἔγινε κυρίως γιά νά διακονήσομε τόν ἀνεκτίμητο θησαυρό τῆς ἱεῤῥας μουσικῆς μας παράδοσης, πού μας παρέχουν, πάνω ἀπό ὅλα ἡ Ἄγία μας Ἐκκλησία μέσω τῶν ἁγίων ἀνθρώπων της<sup>1</sup>, καί ὕστερα οἱ σεβάσμιοι δάσκαλοί μας, που μας τήν μετέφεραν ἀλώβητη καί ἀύθεντική μέσα ἀπό τους ἀκάματους ἀγῶνες τους καί πού με την ἀκατάπαυστη ἔγνοια τους, κατόρθωσαν νά τήν σώσουν, νά τήν διατηρήσουν καί τελικά νά μᾶς τήν παραδώσουν.

Ἡ καθαυτό ὑπαρξη τῶν βιβλίων τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς στήν ἐκκλησιαστική οἰκογένεια εἶναι μεγάλη εὐλογία, ἀλλά ταυτόχρονα καί εὐκαιρία μελέτης πού κάθε μελετητής μπορεῖ νά γνωρίσει, νά ἀγαπήσει, νά γίνει φιλακόλουθος, ὥστε μέσω αὐτῆς, νά τρέφει τήν πίστη του στήν Ὀρθοδοξία. Διότι ἡ ἐκκλησιαστική ὑμνολογία μας, κατά κοινή ὁμολογία, ἀναγνωρίζεται καί ἔχει καταξιωθεῖ διεθνῶς, ἀπό τό οὐσιαστικό περιεχόμενο τῆς ὑψηλῆς ποιήσης καί τῆς παναρμόνιας θείας καί οὐράνιας μουσικῆς της, ἀφού ὡς γνωστόν θεολογικά, ἀποτελεῖ τήν γνήσια, τήν ἀύθεντική ἔρμηνεία τῆς ἴδιας τῆς Ἄγιας Γραφῆς καί τῶν Ἱερῶν παραδόσεών της.

Μέσα σ' ὄλο αὐτό τό θεσπέσιο περιβάλλον, κρύβεται ἕνας μέγας κίνδυνος, πού τείνει νά ἀναιρέσει τά προλεγόμενα, καθώς σήμερα ὑπάρχει ἕνας ἀδιάλειπτος ἐκδοτικός καταιγισμός μουσικῶν βιβλίων, με «νέες συνθέσεις» καί διασκευές, κυρίως χερουβικῶν, κοινωνικῶν καί λειτουργικῶν, μέ τίς συνέπειες πού μπορεῖ νά ἔχει μιά τέτοια προσπάθεια, νά χάνεται δηλαδή ἡ κλασική μουσική παράδοση, πού μέ τέλειο τρόπο μᾶς παρεδόθη ἀπό τούς παλαιότερους.

---

<sup>1</sup> Ἡ Ὀρθόδοξη Ἀνατολική ἐκκλησία ἀπό τῶν Ἀποστολικῶν χρόνων παραλαβοῦσα τήν ἐκκλησιαστική μουσική διαφυλάττει ταύτην ὡς παράδοσιν αὐτῆς ἱερωτάτην. Κ.Ψάχος.

Βέβαια δεν είναι πρόπον αλλά ούτε και αναγκαῖο νά αναφερόμαστε σε συνθέτες και μελοποιούς σήμερα, πού τά μουσικά πράγματα είναι ἤδη τακτοποιημένα, και πολύ σωστά και σοφά φτιαγμένα, μέ ἕναν τρόπο θεάρεστο, ἀπό ἀνθρώπους πού ἀναλώθηκαν, ὄχι μονάχα στήν τέχνη τους για τήν τέχνη, ἀλλά κυρίως, και αὐτό εἶναι πολύ σημαντικό, στόν ἱερό χωρο τῶν ἀναλογίων τῆς ἐκκλησίας μας, ὡς λειτουργοί και διάκονοι προς δόξαν Θεοῦ. Ἡ λατρευτική μας μουσική, ἡ κοινή γλῶσσα τῆς πνευματικῆς ἐπικοινωνίας τῶν πιστῶν, εἶναι τόσο ἀναγκαῖα, πού προσδίδει ἐσωτερική ὠφέλεια και κατάνυξη<sup>2</sup>, και για τόν λόγο αὐτό, ἐπιβάλλεται νά εἴμαστε ἰδιαίτερα προσεχτικοί στην καταγραφή, τήν ἐπιλογή, τήν ἀπόδοση και την ἐρμηνεία τῶν λειτουργικῶν μελισμάτων.

Ἡ ἐργασία μας ὅμως αὐτή, παρέχει ἄλλη μιά εὐλογημένη εὐκαιρία στους μελετητές, ἀφοῦ καλύπτει κατά κάποιον τρόπο ἕνα μεγάλο κενό πού ἀφορά στό περιεχόμενο τοῦ βιβλίου, δηλαδή τά αὐτόμελα τροπάρια<sup>3</sup>.

Τά τροπάρια αὐτά, πού δεν εἶναι ἄλλα ἀπό τά γνωστά παραδοσιακά αὐτόμελα τροπάρια τῶν στιχηρῶν, καθισμάτων και ἀπολυτίκιων για κάθε ἕνα ἀπό τούς ὀκτώ ἤχους, ἐξαποστειλαρίων, κοντακίων τοῦ ὄλου ἐνιαυτοῦ, γνωστά σε μᾶς ὡς προσόμοια, ὅρος πού λανθασμένα σήμερα προσδίδεται, χρησιμοποιούνται πολύ συχνά ὡς κείμενα μαθημάτων, και ἡ ἐκμάθησή τους σέ σχέση και μέ τήν ὠφέλεια και τόν παιδευτικό χαρακτήρα τῆς ὀκταηχίας, συμπληρώνει ἕνα μεγάλο μέρος τῆς σπουδῆς τους στη ψαλτική τέχνη.

Ἡ πολύχρονη ἐμπειρία μας ὡς σπουδαστές καταδεικνύει, ὅτι ἀρκετές ἦταν οἱ φορές πού ἐπιζητούσαμε νά βροῦμε ὄχι μόνον προφορικά και ἀκουστικά, ἀλλά και μουσικά τά πρότυπα τῶν προσομοίων, για νά ἔχουμε τήν δυνατότητα τῆς ἄρτιας ἐκμάθησής τους, ἀφοῦ δεν ὑπῆρχε και

<sup>2</sup> Ἡ μουσική τῆς ἐκκλησίας μας εἶναι ἀναγκαῖα και ἐπωφελής, πού συμβάλλει στήν δοξολογία τῶν ὑπό τῶν Ἀγγέλων ἀκαταπαύστως ὑμνωμένου Θεοῦ εἰς κατάνυξιν τῶν Χριστιανικῶν ψυχῶν και εἰς εὐπρέπειαν τῶν Θείων Ναῶν μας. Πέτρου Ἐφεσίου, Ἀναστασιματάριον, προλεγόμενα, Βουκουσσι1820, ἐκδόσεις Κουλτούρα, Ἀθήνα, 1999

<sup>3</sup> Ὁ Βυζαντινός Χορός Χανίων ἐξέδωσε ψηφιακό δίσκο μέ τά πλέον γνωστά αὐτόμελα τροπάρια μέ τόν τίτλο «Αὐτόμελα τροπάρια κατ' ἤχον», Χανιά, 2001

δέν υπάρχει ακόμα και σήμερα, μια ολοκληρωμένη και πλήρης μουσική συλλογή.

## Ἡ ὄνομασία, ἡ δομή καί ἡ Ἱστορία

Στήν πρώϊμη περίοδο τῆς ἐξέλιξης τῆς ἐκκλησιαστικῆς ὕμνολογίας, ἡ ὁποία καλύπτεται ἀπό τους πέντε πρώτους αἰῶνες, παρουσιάζεται τό τροπάριο<sup>4</sup> (μικρό λειτουργικό ἄσμα) πού ὀφείλει τήν ὄνομασία του στήν μελική καί ποιητική αὐτοτέλειά του καί ἔγινε ἐκφραστικό στοιχείο γιά κάθε τελετή ἀφοῦ πλαισιώνει κάθε τύπο λατρευτικῆς ἀκολουθίας<sup>5</sup>. Ἡ ἀρχή τῆς ποιητικῆς δημιουργίας τῶν τροπαρίων τοποθετεῖται στον δ' αἰῶνα κατά τήν μαρτυρία τοῦ ἱεροῦ Ἀμφιλόχιου ἐπισκόπου Ἰκονίου (340;-394). Ἡ περίοδος αὐτή, μᾶς κληροδότησε πολλούς ὕμνους<sup>6</sup> πού ἀφοροῦν στήν λειτουργική τους χρήση, ἀλλά καί πολλές ὁρολογίες πού διακρίνονται ὡς προς τό περιεχόμενό τους σέ ἀναστάσιμα, τριαδικά, ἀποστολικά, κατανου-

<sup>4</sup> Ἡ λέξη προέρχεται μάλλον ἐκ τοῦ τρέπω (στρέφω) καί ἔτσι «τροπάρια», ὅπως «στροφάρια». Ὅρισμένοι ἐτυμολογοῦν τή λέξη ἀπό τόν τρόπο κάμψης τῆς φωνῆς... Τέλος ὁ [Βυζαντινός ἐκκλησιαστικός συγγραφέας, ποιητής καί μελουργός (1048-1130) Ἰωάννης] Ζωναράς δίνει τόν ἐξῆς ὀρισμό : «τροπάρια λέγονται τά ὡς πρὸς τοὺς εἰρημοὺς τρεπόμενα καί τήν ἀναφορὰν τοῦ μέλους πρὸς ἐκεῖνα ποιούμενα, ἢ καί ὡς τρέποντα τήν φωνήν τῶν ἀδόντων πρὸς τό μέλος καί τόν ρυθμό τῶν ὠδῶν. Τάκης Καλογερόπουλος, Τό Λεξικόν τῆς Ἑλληνικῆς μουσικῆς, ἐκδόσεις Γιαλλέλη, τόμος στ', σελ. 187.

<sup>5</sup> Βλ. Μιχ. Κ. Παπαδοπούλου, Ἄρχοντας Νοταρίου τοῦ Οἴκουμενικοῦ θρόνου, Λειτουργική, Αθήνα 1992, σελ. 116.

<sup>6</sup> Σήμερον συγγέονται καί σχεδόν ταυτίζονται αἱ λέξεις τροπάριον καί ὕμνος. Ὅμως, στήν ἀκριβῆ ὕμνογραφική ὁρολογία τῆς Βυζαντινῆς ἐποχῆς, κάθε τροπάριο δέν εἶναι κατ' ἀνάγκη καί ὕμνος. Ὁ ὕμνος ἦτο εἰδικό τροπάριο πού ἔπρεπε νά ἔχη ὠρισμένα χαρακτηριστικά (π.χ. ὡς πρὸς τό μέτρο, τό μήκος, τήν στιχοιργία κ. ἄ.). Ὑμνοι πρωτότυποι γράφησαν πολλοί, ἀλλά δυστυχῶς δέν σώζονται. Ὁ Ἀκάθιστος ὕμνος, πού σώζεται, εἶναι ἓνα παράδειγμα. Ἀποτελεῖται ἀπό τό Κοντάκιο «Τῆ Ὑπερμάχω», τό τροπάριο «Τό προσταχθέν», τόν κανόνα καί 24 Οἴκους. Σήμερον γνωστούς σωζομένους ὕμνους ἔχομε τοὺς ἐξῆς : Ὁ Ἀκάθιστος Ὑμνος, ὁ Τρισάγιος Ὑμνος, ὁ Χερουβικός Ὑμνος, ὁ Ἀγγελικός Ὑμνος καί ὁ Ἐπιλύχνιος Ὑμνος. Ὅπως βλέπουμε ἀπό αὐτά τά παραδείγματα, ὁ ὕμνος ἔχει χαρακτήρα ὕμνητικό, ὕμνολογικό, ἐνῶ τό τροπάριο ἔμπορεῖ νά ἀναφέρεται ἀπλῶς σέ γεγονότα ἢ νά ἀποτελεῖ παράφραση Γραφικοῦ κειμένου χωρίς νά ὕμνεῖ κατ' ἀνάγκη. Τοῦ ἴδιου, Λειτουργική, σελ. 117.

κτικά, νεκρώσιμα, μαρτυρικά, θεοτοκία, σταυροθεοτοκία, σταυροαναστάσιμα, μακαρισμούς, απολυτικά, και ως προς τό μέλος, σέ αυτόμελα, ιδιόμελα, προσόμοια, καθίσματα, κοντάκια, έξαποστειλάρια κ.ἄ.

Τά αυτόμελα, εἶναι μέλη πού τά συναντᾶμε πολύ παλαιά, διατηρώντας ἀρχαιοελληνικά καί προχριστιανικά πρότυπα, γράφτηκαν ἀπό ἐπώνυμους ἀλλά καί ἀπό ἀνώνυμους ὑμνογράφους καί μελωδούς, ἀποτελοῦν τη συμπύκνωση τῶν κανόνων καί τῆς τεχνικῆς τῆς μελουργίας, πού στήν ἐξελικτική τους πορεία, στήν οὐσία δέν συναντᾶμε κάτι τό διαφορετικό κάτι τό νέο, ἀλλά κυρίως τήν ἐπανάληψη τῶν παλαιῶν καί γνωστῶν δομῶν<sup>7</sup>.

Τό περιεχόμενό τους βρίσκεται, στα λειτουργικά βιβλία μέ πρῶτο και κύριο τήν Ὀκτώηχο, πού το μεγαλύτερο μέρος του συνέγραψε και μελοποίησε ὁ Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός, στα μουσικά χειρόγραφα<sup>8</sup> και τά ἔντυπα μουσικά βιβλία τῶν Σιχηραρίων, τῶν Ἀναστασιματαρίων καί κυρίως τῶν Εἰρμολογίων, ἐνῶ διακρίνονται γιά τήν ἀπλότητα τῆς μελωδικῆς γραμμῆς, γιά τό ἀπέριττο, λιτό, μελωδικό, σοβαρό, κατασκευτικό καί ἱερατικό τρόπο ψαλμώδησής των, χρησιμοποιώντας συνάμα τά τρία ἀπαραίτητα καί ἄρρηκτα συνδεδεμένα βασικά στοιχεῖα τῆς ὑπαρξῆς τους, τό λόγο, τη μελωδία καί το ρυθμό.

Μιά μεγάλη ομάδα τροπαρίων πού ἐμφανίζονται μεταγενέστερα, ἀπό τόν η' αἰ. μέ τήν καθιέρωση τῆς ὀκταηχίας τοῦ Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ, τά προσόμοια, ψάλλονται προσαρμοσμένα κατά τό μέλος τῶν τροπαρίων ἐκείνων πού ὀνομάζονται αυτόμελα ἢ πρόλογοι, πού ἀποτελοῦν τό ρυθμικό καί μελικό πρότυπο τῶν προσομοίων. Προτάσσεται

<sup>7</sup> Τό αυτόμελο «Οἶκος τοῦ Ἐφραθᾶ» ταιριάζει ἀπόλυτα σέ ὅτι ἀφορᾶ τή ρυθμική καί μελική κατασκευή του μέ τό «Ἀεισον ἐν ρυθμοῖς τόν πεῦκα ἐν οὐρία ξεστόν λόχον Ἀργείων καί Δαρδανείας ἄταν ἀρθεῖν δ' ἐπί πόντιον» τῶν Τρωάδων τοῦ Εὐριπίδη. Βλ. ὁμιλία τοῦ Κ. Παπαδημητρίου κατά τό φιλολογικόν μνημόσυνον εἰς μνήμην τοῦ Ἰ. Σακελλαρίδη, 1939, Ὀκτώηχος, Ἰ. Σακελλαρίδη, σελ. 604, Ἀθήναι, 1908 (φωτοτυπική ἀνατύπωση 1980). Περισσότερα στοιχεῖα ἐπί τοῦ θέματος βλ. Λεξικόν τῆ Ἑλληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, Κυριακοῦ Φιλοξένου, (βλ. Αἰ ἀγγελικαί σελ. 7, Ἀπόστολοι ἐκ περάτων, σέλ 22-23 κ.α.) Κων/πολις, 1868

<sup>8</sup> Ἄνευ μελέτης τῆς χειρογράφου παραδόσεως εἶναι ἀδύνατος ἡ κριτική ἐργασία πρὸς κάθαρσιν καί ἀποκατάστασιν τοῦ ὑμνολογίου τῆς ἐκκλησίας μας καί πρὸς δημιουργίαν νεωτέρας ἐκκλησιαστικῆς τέχνης. Ἐπισκόπου Διονυσίου Ψαριανοῦ, Μητροπολίτου Σερβίων καί Κοζάνης, Ἦ Θεοτόκος ἐν τῇ Ὁρθοδόξῳ Ὑμνωδία, Ἀθήναι 1968, σελ. 7 ὑποσημ. 6.

ὁ λεγόμενος πρόλογος, που ἀποτελεῖ τὴν ἀρχὴ παλαιότερου καὶ γνωστότερου τροπαρίου πού λέγεται αὐτόμελο, προς το ὁποῖο ἀκολουθεῖ πιστὰ τὴν πορεία τοῦ μέλους. Στὰ πῖο εὐχρηστα λειτουργικά βιβλία, βλέπουμε ὅτι πάνω ἀπὸ τὸ κείμενο τῶν προσομοίων, ἀναγράφεται ὁ ἦχος καὶ ἡ ἀρχὴ τοῦ αὐτομέλου, πού λέγεται πρόλογος, δείχνοντας ἔτσι, τὸν τρόπο καὶ τὸν δρόμο τῆς ψαλμώδησης. Οἱ ὕμνοι αὐτοὶ εἶναι ἔτσι συντεθειμένοι, ὥστε ὁ στίχος τους νὰ ἔχει τὸν ἴδιο ἀριθμὸ συλλαβῶν καὶ ὁ τονισμὸς τους νὰ συμπίπτει, νὰ εἶναι δηλαδὴ ἰσοσύλλαβοι καὶ ὁμότονοι. Τη μορφολογικὴ αὐτὴ κατασκευὴ τῆ μιμουνται καὶ ἄλλα τροπάρια, ὅπως τὰ κοντάκια (στ' αἰ.), καθὼς καὶ οἱ κανόνες (ἡ' αἰ.) πού ἀντικατέστησαν τὰ κοντάκια, ὕμνοι μέ ἐκτενές περιεχόμενο καὶ πλούσιοι σέ στίχο καὶ μελωδία. Βέβαια θα πρέπει νὰ σημειωθεῖ ἐδῶ, ὅτι ἡ προσομοιακὴ ποιήση κάποιων ἄλλων τροπαρίων καὶ κυρίως τῶν κοντακίων καὶ ἀπολυτικίων, ἐμφανίζεται πολὺ πῖο πρὶν, ἤδη ἀπὸ τὰ χρόνια τοῦ Ρωμανοῦ τοῦ μελωδοῦ (τέλος του ε', ἀρχές τοῦ στ' αἰῶνα).

Ἀνήκουν στο σύντομο στιχηραρικό εἶδος<sup>9</sup>, ὅμως γιὰ τεχνικούς λόγους, ἀλλὰ καὶ γιὰ λόγους προέλευσης, ἀνήκουν στό εἰρμολογικό<sup>10</sup>, πού πιστεύεται ὅτι παραδόθηκε σέ μᾶς πιστότερα καὶ ἀπαλλαγμένα ἀπὸ ἐξωτερικὲς ἐπιδράσεις καὶ νοθεύσεις, καὶ ἐπομένως ἀντιπροσωπεύει σέ ὕψιστο βαθμὸ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ μας παράδοση<sup>11</sup>.

Οἱ πρῶτες καταγραφές αὐτομέλων στὴν χειρόγραφή παράδοση, ἔγιναν μέσα ἀπὸ τὰ Στιχηράρια (ἡ παλαιότερη χειρόγραφή μουσικὴ συλ-

<sup>9</sup> §402 Καὶ τὸ μὲν παλαιὸν στιχηραρικὸν μέλος εἶναι τοιοῦτον, οἷον εὐρίσκεται εἰς τὸ παλαιὸν Ἀναστασιματάριον, εἰς τὰ παλαιὰ στιχηράρια, καὶ εἰς τὸ Δοξαστικαρίον Ἰακώβου. Μελίζονται λοιπὸν μέ στιχηραρικὸν μέλος Δοξαστικά, στιχηρά, ἀναστάσιμα, αἶνοι, προσόμοια, ἰδιόμελα, ἐωθινά. §403. Τὸ δὲ νέον στιχηραρικὸν μέλος εἶναι τοιοῦτον οἷον εὐρίσκεται εἰς τὸ Ἀναστασιματάριον Πέτρου Πελοποννησίου. Μελίζονται λοιπὸν μέ τοιοῦτον μέλος Δοξαστικά, στιχηρά, ἀναστάσιμα, ἐξαποστειλάρια, αἶνοι, προσόμοια, ἰδιόμελα, ἐωθινά, καθίσματα, ἀντίφωνα, εἰσοδικὰ Θεωρητικὸν Μέγα, Χρυσάνθου Ἀρχιεπισκόπου Διρραχίου τοῦ ἐκ Μαδύτων, Τεργέστη 1832, γ' ἔκδοσις Κ. Σπανοῦ, 1976-77, Ἀθήνα, μετὰ εἰσαγωγῆς Γ. Χατζηθεοδώρου

<sup>10</sup> Γρ. Θ. Στάθης, Μορφολογία καὶ ἔκφραση τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς, ἔκδοσις Ἱ.Μ. Μεγάρων καὶ Σαλαμίνος, Ἀθήνα 1980, σελ. 38

<sup>11</sup> Ἐπισκόπου Διονυσίου Λ. Ψαριανοῦ, Ἡ Θεοτόκος ἐν τῇ Ὁρθοδόξῳ ὕμνωδιᾷ, Ἀθήνα 1968

λογή) του ια΄ έως του ιζ΄ αιώνα<sup>12</sup> και μέσα από τα πασίγνωστα Ειρμολόγια (χειρόγραφο μουσικό βιβλίο μελοποιημένων ειρμών) α) του ιβ΄ αιώνα, όπου καταχωρούνται μαζί με τους ειρμούς τα προσόμοια της Μ. Τεσσαρακοστής<sup>13</sup>, β) του 1607 του Θεοφάνη του Καρύκη (πρώτου γνωστού Πρωτοψάλτη τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας μετά τὴν Ἄλωση, τοῦ μετέπειτα Πατριάρχου Κων/πόλεως τό 1597) ὅπου στό εἰρμολόγιο αὐτό γιά πρώτη φορά συμπεριλαμβάνονται ἐκτός ἀπό τούς ειρμούς τῶν κανόνων, τά προσόμοια τῶν ὀκτώ ἤχων, τά καθίσματα και τά ἐξαποστειλάρια, γ) τοῦ 1698 τῆς συλλογῆς Γριτσάνη, τοῦ Ἰωάσαφ τοῦ Βατοπαιδίου τοῦ νέου Κουκουζέλη (ιζ΄ αἰ.)<sup>14</sup>, εἰρμολόγια τά ὁποῖα ἀπετέλεσαν τή βάση τῶν μετέπειτα «καλλωπισμένων» Εἰρμολογίων Χρυσάφη του Νέου, Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν, Μπαλασίου Ἱερέως καί Κοσμᾶ Μακεδόνοσ του Ἰβηρίτου, δ) τοῦ 1717 τοῦ Μπαλασίου ἱερέως (ἢ Βαλασίου), εἰρμολόγιο πού ἐπιβλήθηκε στη λειτουργική πράξη τέλη τοῦ ιζ΄ καί ὀλόκληρο τό ιη΄ αἶώνα (δέν ἔχει ἐξηγηθεῖ στή νέα γραφή), ἀντικαθιστώντας τά δύο προηγούμενα, καί ε) τοῦ 1773 τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου πού καθιερώθηκε στήν λειτουργική πράξη μετά τό 1780<sup>15</sup>.

Ἀξιοσημείωτο εἶναι τό γεγονός, ὅτι μέχρι τό 1780 πού καθιερώνεται τό Εἰρμολόγιο τοῦ Πέτρου, ἡ ἐκμάθηση τῶν προσομοίων, παρ' ὄλο πού ὑπῆρχε ἡ καταγραφή τους στήν παλαιά μουσική γραφή σέ ἀργό μέλος, γίνονταν σύμφωνα μέ τήν προφορική παράδοση, κάτι πού και σήμερα γίνεται, κυρίως ὅμως γιά εὐχρηστους λόγους.

<sup>12</sup> Βλ. Ἀντωνίου Ἀλυγιζάκη, Ἡ Ὀκταηχία στήν Ἑλληνική Λειτουργική Ὑμνογραφία, ἐκδόσεις Πουρνάρα, Θεσσαλονίκη 1985, σελ. 117-118.

<sup>13</sup> Χειρόγραφο Coislin 220

<sup>14</sup> Στό χφ Κ 164 τῆς Μονῆς Μεγ. Λαύρας, φ 233, περιέχονται προσόμοια κατ' ἤχον «μελισθέντα παρά κυροῦ Ἰωάσαφ τοῦ νέου Κουκουζέλη».

<sup>15</sup> Βλ. Μανώλης Χατζηγιακουμῆς, Χειρόγραφα Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς 1453-1820, Ἐθνική τράπεζα τῆς Ἑλλάδοσ, Ἀθήνα, 1980

Ἐδῶ εἶναι χρήσιμο νά ἀναφέρουμε καί τό Προλογάριο<sup>16</sup> τοῦ Ἰωάσαφ τοῦ Διονυσιάτου πού μᾶς παραδόθηκε τό ἀ΄ μισό τοῦ 19 αἰῶνα, πού μᾶς διαθέτει τήν παρακάτω πολύ χρήσιμη ἀναγραφή πού θα πρέπει νά λάβουμε σοβαρά ὑπ' ὄψιν, καί πού ἀφορᾷ κυρίως τό Ἁγιορείτικο ψαλτικό ὕφος, πού κατά κάποιο τρόπο, ὅπως φαίνεται διαφοροποιεῖται ἀπό τό ὕφος τῆς Μεγάλης τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας : «Ἀρχή σὺν τῶν προσομοίων καί ἀπολυτικίων πασῶν τῶν ἑορτῶν τοῦ ἑνιαυτοῦ, δεσποτικῶν, θεομητορικῶν καί ἑορταζομένων ἀγίων. Ἐμελίσθησαν μὲν εἰς τύπον παρά Πέτρου Λαμπαδαρίου, νῦν δε ἐπιδιωρθώθησαν ἐπὶ τό κρεῖττον κατὰ τό ὕφος τοῦ Ἁγίου Ὅρους Ἄθω, παρά Ἰωάσαφ Διονυσιάτου, κατὰ ζήτησιν πολλῶν».

Ἡ πρῶτη ἱστορική ἔντυπη καταγραφή στό νέο ὕφος (τό σύντομο στιχηρικό) ἔγινε τό 1820 στό Ἀναστασιματάριο τοῦ Πέτρου Ἐφεσίου (τό πρῶτο ἔντυπο βιβλίο τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς), ὅπου ὡς γνωστόν περιλαμβάνονται τά ἀναστάσιμα στιχηρά καθίσματα καί ἀπολυτικά πού χρησιμεύουν ὡς αὐτόμελα, μέσα ἀπό τήν πρακτική τῆς λειτουργικῆς πράξης, καί τό 1825 στό Εἰρμολόγιο τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου, ἀπό τόν μαθητή του Πέτρο Βυζάντιο, κατὰ παράδοση καί μίμηση τοῦ διδασκάλου του, στόν ταχύν δρόμον (δηλ. τό σύντομο εἰρμολογικό) χαρακτηρισμό πού προσδίδει ὁ ἴδιος στό χειρόγραφο εἰρμολογίό του.

Ἀπό τό σημεῖο αὐτό, ξεκινάει, παρ' ὅλες τίς ἀντιξοότητες τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, ἓνας ξέφρενος ἐκδοτικός ρυθμός, ἀρκετά ἱστορικός ὅμως, ἀπό ἐπώνυμους μουσικοδιδασκάλους, Πρωτοψάλτες καί ἐκδότες.

Ὁ Ἰωάννης ὁ Πρωτοψάλτης, τό 1839 μέ τήν ἔκδοση τοῦ Εἰρμολογίου πού πραγματοποίησε, διατήρησε κατὰ κάποιο τρόπο τήν παράδοση αὐτή τοῦ Πέτρου, χωρίς ὅμως νά τή συνεχίσει καί νά τή διαφυλάξει ἀπόλυτα, ἄν καί στό πρόλόγό του ἀναφέρει ὅτι τό ἔργο του εἶναι καλλωπιστικό. Ἡ ἀλλοίωση στό μεγαλύτερο ὄγκο τῶν μελῶν, γίνεται ἀρκετά αἰσθητή ἀπό τίς ἔντονες διασκευαστικές τάσεις πού ἀκολουθεῖ κατὰ τήν πορεία τῆς ἀνάπτυξης τοῦ μέλους, σέ τέτοιο βαθμό, πού σέ πολλά σημεῖα τό νέο αὐτό μέλος, νά μπορεῖ εὐκόλα, νά χαρακτηρισθεῖ ὡς δικό του, ἢ

<sup>16</sup> Προλογάριο ἢ ΠροσομοίARIO χφ Κ. 705 τῆς Μονῆς Διονυσίου φ. 23 α. Προλογάριο εἶναι τό χειρόγραφο βιβλίο ἐκεῖνο πού ἀνθολογοῦνται κατὰ ἤχο οἱ πρόλογοι, τροπάρια πού χρησιμεύουν ὡς πρότυπα ψαλμωδῆσεως. Βλ. Μουσικά Χειρόγραφα τοῦ Ἁγίου Ὅρους, Γρ. Στάθη.

πιθανόν, νά ἀποτέλεσαν θέσεις κάποιων ἄλλων προφορικῶν παραδόσεων τῆς ἐποχῆς ἐκείνης. Τελικά τό Εἰρμολόγιό του μέ πολλές μελλοντικές ἐπανεκδόσεις ἀπό τόν υἱό του Δημήτριο, κατάφερε νά ἀντέξει χωρίς νά φθαρεῖ ἀπό τήν ἀρχική του μορφή στό πέρασμα τοῦ χρόνου, ἀφοῦ ὡς γνωστό, χρησιμοποιεῖται καί σήμερα.

Δέν θα πρέπει ὅμως ἐδῶ νά ἀγνοήσουμε καί τό Προσομοιάριο, μέ τόν τίτλο Μουσικόν Ἀπάνθισμα πού ἐξέδωσε τό 1904 ὁ ἐν μοναχοῖς Χρυσόστομος Ἀγιογράφος, Πρωτοψάλτης τοῦ ἱεροῦ ναοῦ τοῦ Πρωτάτου, «ἅπαντα τονισθέντα κατά μίμησιν τῶν ἐν τῷ Εἰρμολογίῳ Ἰωάννου Πρωτοψάλτου τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας καί τινῶν τοιούτων μελῶν», πού περιέχει «προσόμοια καί ἀπολυτικά ἀργά καί ἕτερα τινά χρήσιμα ἐν ταῖς ἱεραῖς ἀγρυπνίαις κατά τήν τάξιν τοῦ Ἁγίου Ὅρους».

Πορεία ἀνάλογη τοῦ Εἰρμολογίου στήν ἴδια περίπου χρονική περίοδο εἶχαμε καί μέ τό Ἀναστασιματάριο.

Συγκεκριμένα τό 1832 ὁ Χουρμούζιος ὁ Χαροφύλακας ἕνας ἀπό τούς τρεῖς ἐξηγητές τῆς νέας ἀναλυτικῆς μεθόδου (1814), μέ τή σύμπραξη τοῦ Θεοδῶρου Π. Παράσχου Φωκαέα, ἐξέδωσε Ἀναστασιματάριον μέ τήν ἐνδειξη «τά πάντα καθὼς τήν σήμερον ψάλλονται εἰς τό Πατριαρχεῖον». Συγκρινόμενο μέ το τοῦ Πέτρου διαφέρει καί αὐτό αἰσθητά. Λίγα χρόνια ἀργότερα ἀρχίζει μιά νέα ἐκδοτική κίνηση, καί πάλι μέ τόν Φωκαέα τό 1839 καί τό 1855 μέ τόν υἱό του Κωνσταντίνο. Τό 1858 καί τό 1863 ἐκδίδεται ἀπό τόν Ἰωάννη Πρωτοψάλτη, πού φαίνεται ὅτι ἀκολουθεῖ τό Ἀναστασιματάριο τοῦ Φωκαέα. Στη συνέχεια, ἀκολούθησαν ἀρκετές ἄλλες ἐκδόσεις πού πραγματοποίησε ὁ υἱός του Δημήτριος, ἐκδόσεις πού ἔφτασαν μέχρι σήμερα, φέρων τήν προμετωπίδα «Ἀναστασιματάριον μελοποιηθέν παρά Πέτρου Λαμπαδαρίου τοῦ Πελοποννησίου, θεωρηθέν ὑπό Ἰωάννου Πρωτοψάλτου»<sup>17</sup>.

Ὁ μελετητής, εὐκολα μπορεῖ νά διαπιστώσει τήν μεταβολή πού ὑπέστησαν στή χρονική τούς πορεία, τά δύο αὐτά σημαντικά μουσικά βι-

<sup>17</sup> Βλ. Ἀπόστολος Βαλληνδρᾶς, στόν πρόλογο, Ἀναστασιματάριον ἀργόν καί σύντομον Ἰωάννου Πρωτοψάλτου, ἐκδοσις ὀγδόη ἐπιμελημένη Ἀδελφότης ἡ Ζωή, Ἀθήνα, 1981. Ἐπίσης περισσότερα στοιχεῖα πού ἀφοροῦν τίς μουσικές ἐκδόσεις, βλ. Γ.Χατζηθεοδώρου, Βιβλιογραφία τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, περίοδος Α' (1820-1899). Πατριαρχικόν Ἰδρυμα Πατερικῶν Μελετῶν, Θεσσαλονίκη, 1998



βλία, μέ τίς παραλλαγές καί τίς διασκευές πού ἔγιναν, εἰς βάρος τοῦ παραδοσιακοῦ μέλους τοῦ μεγάλου δασκάλου τῆς ψαλτικῆς τέχνης Πέτρου Πελοποννησίου.

Στήν προφορική παράδοση ἀναμφισβήτητα ἔχουμε κάποιες ἐλευθερίες, πάντα μέσα στά πλαίσια τῶν κανόνων τῆς ψαλτικῆς τέχνης, στήν ἀπόδοση τῶν μελῶν, μέ ἀποτέλεσμα, καί φυσικό εἶναι, ἡ μελωδική γραμμή κατά κάποιο τρόπο νά καλλωπίζεται, δίχως ὅμως νά χάνει τήν ἀρχική της δομή καί κατασκευή. Ἔτσι τό μέλος διαφοροποιεῖται ἀπό ἐρμηνευτή σέ ἐρμηνευτή, τό σημαντικό ὅμως εἶναι, πώς μέ εὐκολία μπορούμε νά ἀναγνωρίσουμε τό μέλος πού ἀκοῦμε.

Αὐτό τό οἰκεῖο σέ μᾶς ἄκουσμα, εἶναι ὁ κορμός τῆς μελωδίας πού εὐκόλα γίνεται ἀντιληπτός καί εἶναι ὀφθαλμοφανές ὅτι βασιζέται στήν καταγραφή τῶν συντόμων μελῶν πού ἔκαμε ὁ Πέτρος, ἐνῶ οἱ μικρές παραλλαγές πού προκύπτουν ἐφόσον βέβαια εἶναι θεμιτές, ἐπόμενο εἶναι νά ἔχουν ἐπηρεαστεῖ πρῶτα ἀπό τήν ψαλτική ὄντοτητα καί προσωπικότητα τοῦ κάθε ἐρμηνευτῆ μέ τήν ἐκάστοτε ψαλτική σχολή πού πρεσβεύει, ἀλλά καί ἀπό τήν πάροδο τοῦ χρόνου, διαμορφώνοντας ἔτσι μιά νέα αἰσθητική. Μην λησμονοῦμε ὅτι πέρασαν 235 περίπου χρόνια ἀπό τήν ἐποχή τοῦ Πέτρου.

Τά αὐτόμελα πάντως πού βρίσκονται σήμερα πυκνά σέ χρήση στη λειτουργική μας πράξη, καί πού λειτουργοῦν ὡς πρότυπα γιά τή σύνθεση ἑκατοντάδων προσομοίων τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ, εἶναι ἀρκετά καί γιά τούς ὀκτώ ἤχους, ἀναδεικνύοντας ἔτσι τήν ἐκκλησιαστική μας μουσική, σέ μιά ἀπό τίς πλουσιότερες καί μοναδικές σέ χρήση μουσικές παραδόσεις στόν κόσμο.

## Ἡ προσπάθεια τῆς καταγραφῆς

Πρέπει νά ὁμολογήσουμε ὅτι συναντήσαμε δυσκολίες στό νά καταγράψουμε τό μέλος, γιατί θα ἔπρεπε ἀρχικά νά σεβαστοῦμε τήν κλασική του μορφή καί φόρμα, ὅπως αὐτή καταγράφηκε γιά τά σύντομα μέλη, ἀρχές τοῦ 19 αἰῶνα ἀπό τόν Πέτρο Βυζάντιο, κατά παράδοση τοῦ συνονόματου διδασκάλου τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου. Τό γεγονός αὐτό μᾶς ἔκανε νά κρατήσουμε τό βασικό κορμό τῆς καταγραφῆς τῆς ψαλτικῆς παράδοσης τοῦ Πέτρου, τοῦ Ἑμμανουήλ Πρωτοψάλτου, ἀλλά καί τοῦ

Ἰωάννου, ψαλτική τεχνοτροπία πού ὅπως εἶδαμε, ἄρχισε νά παγιώνεται μετά τό β΄ μισό τοῦ κ΄ αἰῶνα.

Αὐτόνοητο εἶναι, ὅτι σέ καμιά περίπτωση δέ θά ἔπρεπε νά παραβλέψουμε καί τό γεγονός ἐκεῖνο πού ἐπιτάσσει νά προσαρμοστοῦμε, ὥστε νά πορευτοῦμε καί με τήν αἰσθητική τῆς ἐποχῆς μας, στη σύγχρονη ψαλτική παράδοση, πού διαμορφώθηκε ἀπό τήν πρώτη μόλις δεκαετία τοῦ προηγούμενου αἰῶνα, κυρίως μέσα ἀπό τόν Πατριαρχικό περίβολο, πού πάντοτε ὑπῆρξε ὁ θεματοφύλακας τῆς ψαλτικῆς μας παράδοσης.

Στήν πορεία μας αὐτή, ἐντοπίσαμε τρία σημεία πού ἔπρεπε νά προσπεράσουμε:

Τό ἕνα, πηγάζει ἀπό τίς ἤδη ὑπάρχουσες μουσικές συλλογές στις ὁποῖες συμπεριλαμβάνονται τά προσόμοια, ὅπου συναντᾶμε ἀρκετές διαφορές μεταξύ τους. Συγκρίνοντας γιά παράδειγμα τό Εἰρμολόγιο τοῦ Πέτρου στήν ἔκδοση τοῦ 1825 μέ τήν ἔκδοση τοῦ Ἰωάννου τό 1839, συναντᾶμε ποικίλες καί σημαντικές ἀνομοιότητες μέσα ἀπό τίς μελωδικές θέσεις τῶν μελῶν.

Τό ἄλλο δύσκολο σημείο, προέρχεται ἀπό τίς διαφορές ἐκδόσεις πού ἐπιμελήθηκαν οἱ ἴδιοι οἱ συγγραφεῖς τους καί πού παρουσιάζουν μεταλλαγές στά κείμενά τους ἀκόμα καί σήμερα. Συγκεκριμένα, τό κάθισμα τοῦ γ΄ ἤχου «Τήν ὠραιότητα τῆς Παρθενίας σου» ἄλλως καταγράφεται ἀπό τόν Ἰωάννη στό Ἀναστασιματάριό του, καί ἄλλως στό Εἰρμολόγιο πού ἐπιμελήθηκε ὁ ἴδιος<sup>18</sup>. Ἀκόμα καί στά προσόμοιά του καθίσματα τῆς β΄ Στιχολογίας τοῦ ὄρθρου, ὑπάρχουν ἀρκετές διαφορές<sup>19</sup>. Τό κοντάκιο τοῦ Ἀκαθίστου «Τῆ Ὑπερμάχῳ» τό κατέγραψε ὁ Πρωγάκης διαφορετικά στή μουσική συλλογή τῆς Θ. Λειτουργίας του, καί διαφορετικά στόν Ἑσπερινό<sup>20</sup>. Παρουσιάσαμε ἕνα περιορισμένο ἀριθμό παραδειγμάτων, γιά νά ἔχουμε μιά μικρή εἰκόνα τοῦ θέματος, καί φυσικά ὁ μελετητής μπορεῖ

<sup>18</sup> Βλ. Ἰωάννου Πρωτοψάλτου Ἀναστασιματάριο σέλ. 119 καί Εἰρμολόγιο τοῦ ἰδίου σελ.505

<sup>19</sup> Βλ. στη σελ. 119 τοῦ Ἀναστασιματαρίου τό αὐτόμελο «Τήν ὠραιότητα» στη φράση «ἀπορῶ καί ἐξίσταμαι» καί σύγκρινε τό ἀμέσως ἐπόμενο προσόμοιό του στή φράση «μυστικῶς πολεμοῦντα με».

<sup>20</sup> Βλ. Γεωρίου Πρωγάκη Μουσική Συλλογή, τόμος Α΄ σελ. 189, καί τόμος Γ΄ σέλ. 21 τοῦ ἰδίου.

νά συναντήσει πάμπολλα παραδείγματα, τά ὅποια δέν εἶναι τοῦ παρόντος νά ἀναφέρουμε.

Τό τελευταῖο ζήτημα εἶναι, ὅτι ἡ ἀπόδοση τῶν προσομοίων σ' ὅτι ἀφορᾶ στά διαστήματα καί στίς μουσικές θέσεις, εἶναι καί ὑποκειμενική ὑπόθεση σέ κάθε ἔρμηνευτῆ, παρουσιάζει μεταβολές ἀνάλογα μέ τήν ψαλτική σχολή πού ὑπηρετεῖ, τήν μουσική κατάρτιση που διαθέτει, ἐνῶ δέν εἶναι λίγες οἱ φορές, πού ὅταν ὑπάρχει καί τό στοιχεῖο τῆς καλλιφωνίας, διακρίνουμε ἕναν ἀνυπέβλητο ἐνθουσιασμό στόν τρόπο τοῦ ψάλλειν, καθώς ἀλλοιώνουμε συνειδητά ἢ ἀσυνειδητά τό ψαλλόμενο μέλος, ἢ ὑπάρχει σέ ἔντονο σημεῖο ἡ τάση τοῦ ἐλεύθερου αὐτοσχεδιασμοῦ κυρίως στις πανηγύρεις. Ἡ καλλιφωνία λοιπόν, σίγουρα εἶναι ἕνας ἀπό τούς σημαντικούς λόγους πού οἱ ψάλτες τίς περισσότερες φορές ἀρέσκονται νά ψάλλουν ἄνευ διφθέρας, καί ἔτσι ἡ καταγραφή τῆς προφορικής παράδοσης εἶναι ἀρκετά δύσκολη, ἀφοῦ οἱ ἔρμηνεῖς εἶναι κάπως διαφοροποιημένες.

Τά αὐτόμελα ἐκεῖνα στά ὅποια δέν εἶχαμε τό μουσικό τους κείμενο, ἔγινε μιά προσπάθεια καταγραφῆς τους, μέ βάση τίς καθιερωμένες καί παγιωμένες ἀνάλογα με κάθε ἦχο καί εἶδος παραδοσιακές μελωδικές θέσεις καί καταλήξεις. Τά μέλη αὐτά, δέν τά συναντᾶμε συχνά στις ἀκολουθίες τοῦ Σαββατοκύριακου ἢ τῶν δεσποτικῶν καί τῶν θεομητορικῶν ἑορτῶν, ἀλλά στίς νυχθημερόν καθημερινές ἀκολουθίες τοῦ ἑσπερινοῦ τοῦ ὄρθρου καί τῆς Θείας λειτουργίας, ἀκολουθίες πού μπορούμε νά παρακολουθήσουμε μονάχα μέσα ἀπο τήν ζωντανή ψαλτική παράδοση τῶν μοναστηριῶν, ὅπου τελοῦνται γύρω στις πενήντα ἀγρυπνίες μέ ὅλες τίς συναπτόμενες ἀκολουθίες, καθ' ὅλη τή διάρκεια τοῦ ὀρθοδόξου ἑορτολογίου.

Τό ἀποτέλεσμα τῆς μελέτης αὐτῆς ἦταν, ὅτι ἀπό τά πενήντα περίπου αὐτόμελα πού βρίσκονταν μέχρι σήμερα σέ χρήση, μέ τά «νέα μέλη» πού καταγράφηκαν, φτάνουμε σέ ἕνα ἀρκετά μεγάλο ἀριθμό αὐτομέλων, πού ἀριθμοῦνται στά ἑκατόν πενήντα πέντε, ἔχοντας ἔτσι μιά ἀρκετά μεγάλη συλλογή αὐτομέλων στη διάθεσή μας.

## Περιεχόμενο

Ἡ σειρά πού ἀκολουθήθηκε γιά τήν συλλογή τῶν αὐτομέλων τροπαρίων εἶναι: στιχηρά, καθίσματα, κοντάκια, ἀπολυτικά, ἔξαποστειλάρια

σέ κάθε ένα από τούς όκτώ ήχους. Από τήν ύμνολογική τους όμως όρολογία, όπως ήδη προαναφέραμε, προκύπτουν μέ βάση πάντα τό περιεχόμενό τους, κι άλλες όνομασίες όπως αναστάσιμα, τριαδικά, άποστολικά, κατανυκτικά, νεκρώσιμα, μαρτυρικά, θεοτοκία, σταυροθεοτοκία<sup>21</sup>.

Έκτός από τό μουσικό κείμενο, συμπεριλάβαμε και τό ποιητικό κείμενο στό δεύτερο μέρος του βιβλίου για νά έχουμε μπροστά μας όλόκληρη τήν συλλογή, για όσους επιχειρήσουν νά μαθουν τά τροπάρια πρακτικά, σύμφωνα μέ τόν παλαιό τρόπο τής προφορικής μας παράδοσης.

Τά μουσικά κείμενα γράφτηκαν σκοπίμως μέ βάση τήν μετροφωνία, γιατί θελήσαμε, πλήν όρισμένων έλαχίστων εξαιρέσεων, νά διατηρήσουμε τήν έντυπη παράδοση τών πρώτων έκδομένων έντύπων, αλλά και για τόν άπλούστατο λόγο, ότι επιδίωξή μας ήταν νά δώσουμε κάποια έλευθερία στην άπόδοση, άνάλυση, και εξήγηση τών μελών, ώστε νά μη γίνεται σύγχυση, άνάλογα μέ τήν ψαλτική σχολή πού ύπηρετεί ό κάθε έρμηνευτής.

Μέσα από τό περιεχόμενο τής παρούσας έργασίας μπορούμε νά συναντήσουμε κάποια ιδιώματα τών μελών τά όποια θά αναφέρουμε παρακάτω, άφοϋ πρώτα προτείνουμε τήν επικρατέστερη χρονική άγωγή τών μελών σύμφωνα μέ τήν Πατριαρχική ψαλτική παράδοση<sup>22</sup>. Έδω είναι άπαραίτητο νά χρησιμοποιήσουμε τό χρονόμετρο πού λειτουργεί μέ βάση τίς παλμικές κινήσεις πού λαμβάνει χώρα ό δείκτης του, ώστε νά έχουμε

<sup>21</sup> Για περισσότερα στοιχεία τών παραπάνω όρων και ειδών τής Έκκλησιαστικής Έγμνογραφίας μας, βλ. Κυριακού Φιλοξένου, Λεξικόν τής Έλληνικής Έκκλησιαστικής Μουσικής, Κων/πολις, 1868, Π. Τρεμπέλα, Έκλογή τής Έλληνικής τής Όρθοδόξου Έγμνογραφίας, Άθήνα, 1949, Ν. Τωμαδάκη, Βυζαντινή Έγμνογραφία και ποιήσεις, Άθήνα, 1965, Γρ. Στάθη, Οι άναγραμματισμοί και τά Μαθήματα τής Βυζαντινής Μελοποιίας, Άθήνα, γ' έκδοσις, 1994 σελ 140-149, Α. Άλυγιζάκη, Θέματα Έκκλησιαστικής μουσικής, σελ. 78-89, Θεσσαλονίκη, 1978, Άνδρέα Βουτσινά, Ιστορία τής Βυζαντινής Μουσικής και Τυπικό, Άθήνα, 1977

<sup>22</sup> Βλ. Μουσικόν Τριώδιον, Θρ. Σταníτσα Άρχοντος Πρωτοψάλτου τής Άγίας του Χριστου Μεγάλης Έκκλησίας, σελ 338 και 339, Άθήνα, 1969

μιά ολοκληρωμένη και σαφή εικόνα τῆς ὀρθῆς καὶ ὁμοιόμορφης ἐκτέλεσης τῶν μελῶν.

Τὰ σύντομα στιχηρὰ αὐτόμελα ψάλλονται στὸν ταχύ δρόμο (116 κινήσεις τὸ λεπτό τοῦ δείκτη τοῦ χρονομέτρου). Τὰ στιχηρὰ «Τι ὑμᾶς καλέσωμεν» καὶ «Χαίροις ἀσκητικῶν» ψάλλονται καπως πιο σύντομα (132 κινήσεις) καὶ τὰ στιχηρὰ «Αἱ ἀγγελικαί» καὶ τὰ ὁμόμηχα του τροπάρια, «Ὁ ἐν Ἑδέμ Παράδεισος», ἀποδίδονται ἀκόμα πιο σύντομα (152 κινήσεις, εἶναι καὶ τὰ συντομότερα ἀπὸ τὰ αὐτόμελα). Ἐπίσης, ἐξ αἰτίας τῆς πολυμορφῆς δομῆς τους, φυσικὸ εἶναι νὰ ἔχουμε μιὰ κάποια ἀνομοιογένεια στό ρυθμὸ τους. Ἔτσι ὡς γνωστόν, ἄλλως ψάλλονται τὰ στιχηρὰ ἄλλως τὰ καθίσματα κλπ.

Πιὸ συγκεκριμένα, τὰ ἀπολυτικά ψάλλονται ἀρκετὰ σύντομα ὅπως καὶ τὰ καθίσματα (138-144 κινήσεις), ἐνῶ τὰ ἀπολυτικά καὶ τὰ κοντάκια τῆς Θ. Λειτουργίας κάπως πιὸ ἀργά (112 κινήσεις). Τὰ καθίσματα τῆς Μ. Ἑβδομάδος εἶναι πιὸ ἀργά (104 κινήσεις) καὶ τὰ καθίσματα τῶν ἀντιφώνων τῆς Μ. Πέμπτης σαφῶς πιὸ σύντομα (138 κινήσεις). Τὰ κατασκευκτικά αὐτόμελα ψάλλονται ὅπως τὸ «Αἱ ἀγγελικαί». Σ' ὅτι ἀφορᾶ τώρα τὰ ἐξαποστειλάρια, ψάλλονται στό ταχύ δρόμο (116), πλὴν ὀρισμένων ἐξαιρέσεων, στις μεγάλες δεσποτικές καὶ θεομητορικές ἑορτές, ὅπου ἀποδίδονται κάπως πιὸ ἀργά.

Εἶναι χρήσιμο ἐδῶ νὰ ἀναφέρουμε, τῆ θεωρητικῆς δομῆς καὶ τὰ διάφορα ἰδιώματα τῶν μελῶν, καθὼς καὶ τίς παρατηρήσεις πού μᾶς προκύπτουν μέσα ἀπὸ τοὺς ἀνεξάντλητους δρόμους τῆς ὀκταηχίας<sup>23</sup>. Ἀρκετές πληροφορίες ὑπάρχουν ἐπίσης καὶ στις ὑποσημειώσεις πού βρίσκονται στό τέλος τοῦ βιβλίου, ὅπου καταγράφονται κι ἄλλες θέσεις πού βρίσκονται σέ χρήση, ἀπὸ τίς ὁποῖες μερικές εἶναι προϊόν τῆς παλαιᾶς σημειογραφίας, ἐνῶ ἄλλες ἀκολουθοῦν τὴν ἐξελικτικὴ πορεία κάποιων προφορικῶν παραδόσεων.

Ὁ πρῶτος ἦχος χρησιμοποιεῖ στὰ μέλη τῶν αὐτομέλων, τὸ σύντομο εἰρμολογικὸ μέλος πού ἐπιμένει στὴν τριφωνία. Ἐξαίρεση ἔχουμε στὰ αὐτόμελα «Τὸν τάφον σου Σωτήρ» καὶ «Χορὸς Ἀγγελικός», ὅταν ψάλλο-

<sup>23</sup> Πολλὰ ἀπὸ τὰ στοιχεῖα αὐτὰ βρίσκονται καὶ στό ἔνθετο τοῦ ψηφιακοῦ δίσκου «αὐτόμελα τροπάρια κατ' ἦχον» πού ἀποδίδει ὁ Βυζαντινὸς Χορὸς Χανίων.

νται ως καθίσματα, όπου τά μέλη ἐδῶ εἶναι ἐπέισακτα, καί ἀποδίδονται στὸν δεῦτερο ἦχο τοῦ μαλακοῦ χρωματικοῦ γένους μέ βάση τὸν Κε πού ἀποτελεῖ καί τὴν ἀρχαία βάση τοῦ ἦχου. Ἀξιοσημείωτο ὅμως εἶναι ὅτι καί τά δύο καθίσματα ὡς ἀπολυτικά, ψάλλονται ὡς καί τά λοιπά ἀπολυτικά τοῦ α΄ ἦχου<sup>24</sup>. Πρέπει νά σημειώσουμε ὅτι κυρίως τά ἀπολυτικά, καί αὐτό συμβαίνει σέ ὅλους τοὺς ἦχους, ἀκολουθοῦν τὴν μελική πορεία τοῦ Ἀναστάσιμου ἀπολυτικοῦ πού χρησιμεύει ὡς πρότυπο. Στὸν ἦχο αὐτό καταχωρήσαμε ἐπίσης σέ ἀργό εἰρμολογικό μέλος τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου, τὸ στιχηρὸ τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, «Ὡ τοῦ παραδόξου θαύματος», γιὰ τὸν λόγο ὅτι εἶναι ἴσως ἀπὸ τά ἐλάχιστα αὐτόμελα πού ἀκόμα ψάλλεται σέ ἀργό μέλος ὅταν τύχει, ἀπὸ τοὺς ψαλμωδοὺς τῶν πόλεων, ἀφοῦ ἔτσι τὸ ἀπαιτοῦν οἱ περιστάσεις τῆς βιωτικῆς μέριμνας, σέ ἀντίθεση μέ τοὺς μοναχοὺς, πού στις κατανυκτικές ἀγρυπνίες, συνηθίζουν νά ψάλλουν τά ἀργά αὐτόμελα καί τά προσόμοιά τους μέ ἰδιαίτερη εὐχαρίστηση καί κατάνυξη.

Ὁ δεῦτερος, δανείζεται τὸ σκληρὸ βαρὺ τετράχορδο τοῦ πλαγίου τοῦ δευτέρου, τοποθετόντας ὅμως τὴ φθορά τοῦ β΄ ἦχου στό ὕψος τῆς βάσης του (βου ὡς πα παραχορδῆ). Τά καθίσματα, τά ἀπολυτικά, τά κοντάκια καί τά ἐξαποστειλάρια, ψάλλονται στό δεῦτερο τοῦ μαλακοῦ τετραχορδου, ὅμως ἡ μελική τους δομὴ διαφέρει ἀπὸ τὸ κάθε ἓνα ἀπὸ τά εἶδη αὐτά. Αὐτὸ φαίνεται ἀπὸ τίς καταλήξεις, καί ἀπὸ τὴν πλοκή τοῦ μέλους. Γιὰ παράδειγμα ἓνα ἐξαποστειλάριο μπορούμε εὐκόλα νά τὸ διακρίνουμε ἀπὸ ἓνα ὁμόηχο κάθισμα, ἀπολυτικὸ ἢ κοντάκιο, ἀφοῦ μεταχειρίζεται διαφορετικὴ μελική πορεία τῶν θέσεων. Ἡ ρυθμικὴ του κατανομή ἐπίσης διαφοροποιεῖται, ἀφοῦ τά περισσότερα ἐξαποστειλάρια χρησιμοποιοῦν τὸν ἐξάσημο διτρόχαιο δακτυλικὸ μέ ἐξαιρέσεις, ὅπως φαίνεται καί ἀπὸ τὸ αὐτόμελο «Τοῖς μαθηταῖς συνέλθωμεν», τὸ πρῶτο ἀπὸ τά ἔνδεκα ἐωθινὰ ἐξαποστειλάρια σέ ποιήμα τοῦ Κωνσταντίνου Πορφυρογένητου. Τά πλεῖστα στιχηρά κατὰ μία ἄλλη παράδοση διατηροῦν τὸν ἀρχικὸ τους ἦχο ξεφεύγοντας ἀπὸ τὸν χρωματικὸ ἀλληλοδανισμό πού ἐπιβάλλει

<sup>24</sup> Βλ. Ἀγαθαγγέλου Κυριαζίδου, Αἱ δύο μέλισσαι, ἐκδόσεις Β. Ρηγοπούλου 1994, τόμος Β΄, σελ. 709. Ἀκριβῆς ἀνατύπωση ἀπὸ τὴν ἔκδοσιν τῆς Κωνσταντινουπόλεως τοῦ ἔτους 1906.

ἐπίμονα νά χρησιμοποιεῖ ὁ ἦχος. Αὐτό ἰσχύει στό «Οἶκος τοῦ εὐφραθά» καί στό «Ὅτε ἐκ τοῦ ξύλου σε νεκρόν» πού προφανῶς ἐπηρεάστηκαν ἀπό τό παλαιό εἶδος τοῦ στιχηραρίου ὅπου ἔχουν καταγραφεῖ<sup>25</sup>. Τά μέλη ἐρμηνεύονται στόν ἔσω δεύτερο καί σέ σύντομο εἰρμολογικό μέλος ἐκτός ἀπό μία μικρή ομάδα στιχηρῶν Ἰδιομέλων πού χρησιμεύουν σέ κάποιες περιπτώσεις καί ὡς αὐτόμελα. Ἐνα ἀπό αὐτά εἶναι τό «Ποίοις εὐφημιῶν στέμμασιν», σέ ποίημα τοῦ Ἀνδρέου Πυρροῦ, στό νέο στιχηραρικό εἶδος (σύντομο) τοῦ μαλακοῦ χρώματος.

Τά αὐτόμελα τοῦ τρίτου ἦχου, δέν ἐφαρμόζουν κατά γράμμα τό ἐναρμόνιο γένος στό ὁποῖο ἀνήκουν, ἀφοῦ χρησιμοποιεῖται τό μαλακό διάτονο ὅταν τό μέλος κινεῖται πάνω ἀπό τή βάση τοῦ Γα ἢ ὅταν κατέρχεται ἀπό αὐτήν, ὁπότε μεσάζει καί παραμεσάζει ὅπως αὐτό παρατηρεῖται στό θεοτοκίό κάθισμα «Τήν ὠραιότητα τῆς Παρθενίας σου». Ἀξίζει ἐπίσης νά ἀναφερθεῖ ἐδῶ, τό κοντάκιο τοῦ Ρωμανοῦ τοῦ Μελωδοῦ «Ἡ Παρθένος σήμερον», πού διατηρεῖ τρεῖς διαφορετικές παραδόσεις σ' ὅ,τι ἀφορᾶ τόν ὀρισμό τῆς ἀρκτικῆς του βάσης. Στά ἐξαποστειλάρια ἐπίσης δίδεται ἡ ἐντύπωση, ἀφ' ἑνός ὅτι τό μέλος ὀδεύει στόν ἦχο «ἅγια» ὅπου συχνά ἐφαρμόζεται ἡ χροά τοῦ κλιτοῦ, χωρίς αὐτή νά ἐπισημαίνεται, κυρίως ὅταν τό μέλος κατέρχεται ἀπό τή βάση του, καί ἀφ' ἑτέρου, ὅτι ὀδεύει, στό κατά τριφωνία σύστημα. Ἐπίσης σέ ὅλα τά ἐξαποστειλάρια παρατηρεῖται ἡ ἴδια πλοκή τοῦ μέλους, γι' αὐτό θα μπορούσαμε εὐκολά νά προσδιορίσουμε μονάχα ἕνα πρότυπο, ὅπου σύμφωνα μέ αὐτό θά ψάλλονταν καί τά ὑπόλοιπα μέλη, ἐνῶ ἡ παράδοση ἔχει καθιερώσει νά ψάλλονται σέ τέσσερις διαφορετικές ἐρμηνεῖες. Τό ἐξαποστειλάριο τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου «Ἀπόστολοι ἐκ περάτων»(ψάλλεται καί σύμφωνα μέ τό «Ὁ οὐρανόν τοῖς ἄστροις» πού ἀπό πολλούς θεωρεῖται ὅτι εἶναι τό αὐτόμελό του), καί τῆς Μ. Ἑβδομάδος «Τόν Νυμφῶνα σου βλέπω», ἀποδίδεται κατά τό Πρίγγιον ὕφος, γιά νά φανεῖ τό καλλωπιστικό ξεδίπλωμα τοῦ μέλους, μέσα ἀπό τή σύγχρονη Πατριαρχική ψαλτική παράδοση, ὅπως αὐτή διαμορφώθηκε ἀρχές τοῦ περασμένου αἰῶνα.

<sup>25</sup> Βλ. στό Ἀργό Εἰρμολόγιο τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου σελ. 221, Κων/πολις 1825

Στόν τέταρτο ἦχο, ὁ λέγετος τοῦ μαλακοῦ διατόνου εἶναι ὁ ἦχος τῶν στιχηρῶν αὐτόμελων, καί ὁ μαλακός χρωματικός τοῦ δευτέρου ἦχου, γιά τά αὐτόμελα καθίσματα, κοντάκια καί ἀπολυτικά. Καί ἐδῶ τά μέλη τοῦ δευτέρου ἦχου πού δανεῖζεται ὁ ἦχος, διαφέρουν ὡς προς τίς καταλήξεις τοῦ ἀμιγοῦς μαλακοῦ δευτέρου. Ἐξάιρεση ἔχουμε στό «Κατεπλάγη Ἰωσήφ», ὅπου ὡς κάθισμα ψάλλεται στόν τέταρτο τοῦ σκληροῦ χρώματος<sup>26</sup> (νενανῶ) καί ὡς ἀπολυτικό στό μέσο τοῦ δευτέρου ἦχου ὡς καί τά λοιπά ὁμόηχα ἀπολυτικά. Τό κοντάκιο «Ἐπεφάνης σήμερον» ἔχει τρεῖς διαφορετικές παραδόσεις στις βάσεις του. Ἡ ἰδιόμορφη ἀπόδοσή του, πού περισσότερο θυμίζει τόν τρίτο ἦχο, ἀφοῦ ἀρχικά ὁμοιάζει μέ τό «Ἡ Παρθένος σήμερον», ὀφείλεται στις ἰδιαίτερες μελικές του φράσεις, ὅπου χρησιμοποιεῖ τίς βάσεις τῶν μέσων καί παραμέσων ἦχων.

Στόν πλάγιο τοῦ πρῶτου, ὀρισμένα στιχηρά, χρησιμοποιοῦν τά τετράχορδα τοῦ διατονικοῦ γένους κατά τό διαπασῶν, ἀλλά καί μέ ἔντονη τήν παρουσία τῆς ἐναρμόνιας φθορᾶς τοῦ ζω τῆς νήτης, ὅπου εἶναι αἰσθητή ἡ παρουσία τοῦ σκληροῦ διατόνου στό σύντομο στιχηρικό γένος. Αὐτή ἡ ἐναλλαγή δίδει κατά τήν διάρκεια τοῦ μέλους μιά θαυμάσια περίτεχνη καί ἐπιτηδευμένη μελική πορεία. Θα πρέπει νά προσέξουμε στό «Χαίροις ἀσκητικῶν» ὅτι στήν τελική του κατάληξη, παραβαίνει τούς θεωρητικούς νόμους πού θέλει τά μέλη αὐτά νά καταλήγουν στήν τριφωνία (δι). Ἀντιθέτως καταλήγει ἐντελῶς ἐξαιρετικά στήν τετραφωνία (κε), πού ἀποτελεῖ μιά συνήθη καί οἰκία γιά τόν ἦχο μικτή πορεία. Τά λοιπά μέλη, δηλαδή τά ἀπολυτικά, τά καθίσματα, τά κοντάκια καί κάποια στιχηρά, ψάλλονται κατά τετραφωνία ὅπου ἡ χρήση τοῦ συστήματος τοῦ τροχοῦ διά τῆς φθορᾶς στό ὄξύ τετράχορδο, κρίνεται ἀπαραίτητη.

Τά αὐτόμελα τοῦ πλάγιου τοῦ δευτέρου, δανεῖζονται τά τετράχορδα τοῦ δευτέρου ἦχου τοῦ μαλακοῦ χρωματικοῦ γένους. Ἐδῶ τό μέλος προσδίδει χαρακτήρα τερπνόν καί ἡδονικόν ὅπως χαρακτηριστικά μᾶς ἀναφέρει ὁ Χρῦσανθος, ἀκολουθώντας, τό ἦθος τοῦ δευτέρου ἦχου. Πρέπει νά σημειωθεῖ ὅμως ὅτι τά μέλη τῶν στιχηρῶν μπορεῖ νά ὀδεύουν

<sup>26</sup> Βλ. Ἀγαθαγγέλου Κυριαζίδου, Αἱ δύο Μέλισαι, σελ. 708-9, «τό Κατεπλάγη Ἰωσήφ» ὡς κάθισμα ὑπάγεται εἰς ἦχον ἐναρμόνιον, ἐάν θελήσωμεν νά παραδεχθῶμεν ὅτι τό τεταρτημόριον τοῦ μείζονος τόνου ἀνήκει μόνον εἰς τό ἐναρμόνιον γένος.



στόν δεύτερο ἦχο, ὅμως διαφέρουν αἰσθητὰ ἀπό τὰ ἀμιγῆ μέλη τοῦ δευτέρου ἦχου καί τὰ μέλη τοῦ τετάρτου ἐπεισάκτου σέ δεύτερο, καθώς καί τὰ ὁμόηχα αὐτόμελα κοντάκια των, ἀκολουθώντας μιά αὐτόνομη μελωδική δομή, ὅπως φαίνεται ἀπό τίς ἀτελεῖς καί ἐντελεῖς καταλήξεις, ἀλλά καί τήν πλοκή τῶν θέσεων. Στόν ἦχο αὐτό, μονάχα τὰ μέλη τῶν κοντακίων, ὁμοιάζουν καί πλησιάζουν προς τό μέλος τῶν ἀντίστοιχων μελῶν τοῦ δευτέρου ἦχου.

Σ' ὅτι ἀφορᾷ τόν Βαρύ ὑπάρχουν ὅπως παρατηροῦμε στήν παροῦσα συλλογή, ἀρκετά αὐτόμελα σ' αὐτόν τόν ἦχο, σέ σχέση μέ τίς περισσότερες συλλογές πού συνηθίζεται νά καταγράφεται μονάχα τό «Οὐκέτι κωλύομεθα». Ἰδιαίτερη ἐντύπωση προκαλεῖ τό γεγονός ὅτι ὅλα ἀνεξαιρέτως τὰ μέλη τοῦ Βαρέως, ἔχουν ὁμοιογενῆ ψαλμώδηση καί βασίζονται στό εἰρμολογικό βαρὺ ἐναρμόνιο, παρέχοντας τήν ἐντύπωση γαλήνης, ἡρεμίας καί εἰρήνης, ὅπως ἀκριβῶς ἀπαιτεῖ τό ἦθος τοῦ ἦχου. Καί ἐδῶ κατερχόμενο τό μέλος, παρά τήν ἀρχική του χρήση στό ἐναρμόνιο γένος, ὀδεύει στό μέσο καί στό παράμεσο τοῦ μαλακοῦ διατόνου. Ἀξιοπρόσεχτη εἶναι ἡ μελωδική πορεία στό βαρὺ διατονικό, πού ἐφαρμόζεται στό ἀπολυτικό καί τόν μακαρισμό ( οἱ μακαρισμοί ἐπειδή ἀποτελοῦν τὰ πρότυπα ἄλλων τροπαρίων ἔχουν ἐπιλεχθεῖ ὡς αὐτόμελα γιά ὅλους τούς ἦχους) τοῦ ἦχου, σέ μιά παράδοση πού δέν χρησιμοποιεῖται συχνά ἀπό τούς ψάλτες.

Στόν πλάγιο τοῦ τετάρτου τὰ στιχηρά, τό κοντάκιο «Τῆ Ὑπερμάχῳ», καί τό κάθισμα «Τό προσταχθέν» ψάλλονται κατά τό διαπασῶν σύστημα, χρησιμοποιώντας τὰ τετράχορδα τοῦ μαλακοῦ διατόνου. Θά πρέπει νά δώσουμε ἰδιαίτερη σημασία στους στίχους τοῦ στιχηροῦ αὐτόμελου «Ὡ τοῦ παραδόξου θαύματος» πού ψάλλονται κατά διφωνία. Τό κάθισμα «Τήν Σοφίαν καί λόγον», ἀρχικά χρησιμοποιεῖ τό διαπασῶν ὅπου καί καταλήγει, καί ἐνδιάμεσα μεταφέρεται στό κατά τριφωνία σύστημα τοῦ μαλακοῦ διατόνου, σύστημα τό ὁποῖο ἐφαρμόζουν καί τὰ λοιπά μέλη τῶν καθισμάτων, ἀπολυτικών καί κοντακίων. Τό κάθισμα «Αὐλῶν ποιμενικῶν» ἔχει ὁμοιότητες σέ ὅ,τι τό ρυθμό καί τή μελωδία, προς τό «Ἀνέστης ἐκ νεκρῶν», ὡστόσο, παρ' ὅλο πού αὐτό φέρεται ὡς αὐτόμελο κάθισμα, ψαλλόμενο στις 24 Δεκεμβρίου, ἐν τοῦτοις δέν εἶχε καταγραφεῖ στις μουσικές συλλογές τῶν προσομοίων.

## Ἐπίμετρο

Ἔτσι, μέ τή βοήθεια του Θεοῦ καί μέ τίς εὐλογίες τῆς Ἐκκλησίας μας καθώς καί τήν παρότρυνση τῶν ἀγαπητῶν συνεργατῶν καί μαθητῶν, φθάσαμε στό αἴσιο τέρμα τῆς παρούσας ἐκλογῆς, πού δέν καταργεῖ καί δέν μεταβάλλει κάτι πού ἔχει σχέση μέ αὐτά πού μᾶς παραδόθηκαν ἀπό τούς προγενέστερους, ἀλλά ἀπλούστατα, ταπεινά ἔχουμε τήν ἄποψη, συμπληρώνει καί ταξινομεῖ ὅσα ἡ χειρόγραφη, ἡ ἔντυπη καί ἡ ἄγραφη προφορική παράδοση μᾶς προσφέρει. Ἄλλωστε ἡ ψαλτική ἐκτός ἀπό τόν λειτουργικό της χαρακτήρα πού ἀποτελεῖ καί τόν ἀρχικό της σκοπό, εἶναι καί τέχνη, καί στήν τέχνη, ὅπως μᾶς ἔλεγε ὁ μακαριστός Διονύσιος ὁ Κοζάνης, τό κάθε τι καινούργιο δέν καταργεῖ τό παλιό, ἀλλά καί οὔτε εἶναι καλύτερο ἀπό τό παλαιότερο.

Αἰσθανθήκαμε τό χρέος προς «κοινόν ὄφελος», νά παραδώσουμε τό πόνημά μας αὐτό, στούς φιλόμουςους καί ἐραστές τῆς πατρῶας μας μουσικῆς, ἔχοντας τήν πεποίθηση ὅτι καταφέραμε ἔστω καί στό ἐλάχιστο, νά τοποθετήσουμε ἕνα μικρό λιθαράκι, στό ὕψιστο, ἀνεξάντλητο καί ἀνεξερεύνητο οἰκοδόμημα τῆς παραδοσιακῆς μας ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς κληρονομιάς.

Καί βέβαια τίποτα δέν οἰκοδομεῖται δίχως τά κράτιστα ὄργανα τῆς ἐρμηνείας, τῆς μουσουργίας καί τῆς ψαλτικῆς διδαχῆς, πού δέν εἶναι ἄλλοι ἀπό τούς μελίρρυτους καί σοφούς διδασκάλους μας μέ τίς χαρακτηριστικές μορφές τους, στους ὁποίους ἀξίζει ἡ μέγιστη καί ἀνώτατη τιμή καί θαυμασμός. Σ' αὐτήν ἐδῶ τήν χρονική στιγμή, ἔχουμε χρέος νά ὀνομάσουμε τούς δικούς μας διδασκάλους, τόν πατέρα Ἀντώνιο Τσουρλάκη, καθηγητή Βυζαντινῆς μουσικῆς, τούς μακαριστούς παπά Ἄγγελο Ψυλλάκη καί Ἰωάννη Ταβουλάρη, Α' ψάλτη τοῦ Μητροπολιτικοῦ ναοῦ Χανίων, τόν Καθηγητή Ἀνδρέα Βουτσινά, τόν Καθηγητή καί Πρωτοψάλτη Γεώργιο Χατζηθεοδώρου καί τόν Πρωτοψάλτη καί Ἀρχοντα Μουσικοδιδάσκαλο τῆς Μεγάλης τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας Δημήτριο Νεραντζή. Στους δύο τελευταίους ἐκφράζω τίς θερμές μου εὐχαριστίες γιά τίς παρατηρήσεις, καί τίς διορθώσεις ἐπί τῶν μουσικῶν κειμένων, καθώς καί γιά τήν ἠθική συμβολή, πού ἀνιδιοτελῶς προσέφεραν, γιά τήν πραγμάτωση του παρόντος ἔργου. Εὐχαριστίες ἀνήκουν καί στούς φιλόλογους

Ἀθανάσιο Κυδωνάκη καί Εὐγενία Ἀθανασάκη γιά τήν γραμματική καί συντακτική διόρθωση των κειμένων.

Ἡ ψαλτική, ὡς ἔκφραση βιωματική καί ποικίλη, πού ὁ λαός μας, ἴσως νά μην ἔχει τήν ἀπαραίτητη συναίσθηση καί γνώση τῆς ἀνεκτίμητης ἀξίας της, ἀναδεικνύεται μέσα ἀπό τή διαχρονική πρακτική σέ βαθύτερη οὐσία τῆς τέχνης, διακρίνεται γιά τήν σεμνοπρέπεια καί τήν ἀπλότητα της, ὅπου μέσα ἀπό τά ταπεινά αὐτά στοιχεῖα της, ἀναδύεται ἡ μεγαλοπρέπειά της, καί μέ τήν συνύπαρξη τῆς ἄρρηκτης σύνδεσης τοῦ λόγου καί τῆς μελωδίας, ἀγγίζει τά ὅρια τῆς πνευματικότητας.

«Ἀγωνίζεσθε λοιπόν εἰς τόν καλό τοῦτον ἀγῶνα», μάς λέγει ὁ Πέτρος ὁ Ἐφέσιος, «τόν ὅποιον σᾶς εὐκόλυναν κατά πάντα ἄνδρες σεβάσμιοι, εὐγνωμονοῦντες μέν εἰς αὐτούς, συγχωροῦντες δέ τάς ἐλλείψεις τῆς βίβλου καί τελειοποιούμενοι εἰς τήν ἁρμονικοτάτην ταύτην τέχνην προς εὐπρέπειαν τῆς ἱερᾶς ἡμῶν Ἐκκλησίας καί δόξαν τοῦ ὑπερτάτου ὀνόματος».

Ἔγραφα στά Χανιά  
στις 22 Φεβρουαρίου  
τοῦ σωτηρίου ἔτους 2003.

Ἰωάννης Ἐ. Καστρινάκης



ΜΕΡΟΣ Α΄  
ΜΟΥΣΙΚΟΝ





# Ἦχος Α΄

Στιχηρὰ Αὐτόμελα.

Ἦχος ἴ̣̇ Πα ὲ

(βλ. σημ. 1,2,3,4)

(Π)

Των ου ρα νι ων ταγ μα α των το α γα λι α

(Ν) (Π)

μα των ε πι γης αν θρω πων κρα ται α προ στα

(Π)

σι α α χραν τε παρ θε νε σω σον η μας τους εις

(Π)

σε ε κα τα φευ γον τας ο τι εν σοι τας ελ

(Π)

πι δας με τα θε ον θε ο το κε α νε θε ε

(Ν) (Π)

με ε θα

π  
q

ἕτερον ὡς ἐψάλλετο κατὰ τας πανηγύρεις ἐν τῇ  
Μεγάλῃ Ἐκκλησίᾳ

(βλ. σημ.5)

(Π) (Δ) (Π)




Ἦ  
 Των ου ρα νι ι ων ταγ μα α α των το α  
 γα α λι ι α α μα των ε πι γης αν θρω  
 πων κρα ται α προ στα σι α α χραν τε παρ θε  
 νε σω ω σον η μας τους εις σε ε κα τα φευ γον  
 τας ο τι εν σοι οι τας ελ πι ι δας με τα θε  
 ον θε ο το κε α νε ε θε ε με ε θα

(βλ. σημ. 6,7,8)







(Π)

Ἦ  
 Πα νευ φη μοι μαρ τυ ρες η μας ουχ η γη κα τε κρυ ψεν  
 αλλ ου ρα νος υ πε δε ξα το η νοι γη σαν υ



  
 μιν <sup>π</sup>ρα ρα δει σου πυ υ λαι και εν τος γε νο με  
  
 νοι του ξυ λου της ζω ης α πο λου ε τε Χρι στω πρεσβευσα  
  
 τε <sup>π</sup>δω ρη θη η ναι αι ταις ψυ χαις η μων <sup>Δ</sup>  
  
 την ει ρη νην και το με γα ε ε λε ε ος <sup>π</sup>

(βλ. σημ. 9,10)

  
 Ω του πα ρα δο ξου θαυ μα τος <sup>Δ</sup> η πη γη η  
  
 της ζω ης εν μνη μει ω τι θε ται και κλι μαξ προς  
  
 ου ρα νον ο τα φος γι ι νε ε ται <sup>π</sup> ευ φραινου  
  
 Γεθ ση μα νη της Θε ο το κου το Α α  
  
 γι ον τε με νος <sup>π</sup> βο η σω μεν οι πι στοι τω Γα βρι  
  
 ηλ κε κτη με ε νοι τα ξι αρ χον <sup>π</sup> κε χα ρι τω  
 (κ)

(Δ) (Π)

με νη χαι αι αι ρε με τα σου ο Κυ ρι ος ο πα  
 ρε χων τω κο ο σμω δι α σου το με γα ε ε λε ε  
 ος π  
 ρ

ἕτερον εἰς ἄργόν εἰρμολογικόν μέλος

(βλ. σημ. 11,12)

Δ  
 Δ

(Π)

Ω του πα ρα δο ο ξου θαυ μα α τος η  
 πη γη η η η τη ης ζω ης ε ε εν  
 μνη η μει ει ω ω τι ι ι θε ε ε ται  
 αι π  
 ρ και κλι ι ι ι μαξ προς ου ου ρα α νον  
 ο ο τα α φο ος γι ι ι νε ε ε ται  
 αι π  
 ρ ευ φραι αι νου Γεθ ση μα α νη της Θε ο

(Ν) (Π)



το ο κου το α α α α γι ι ο ον τε ε ε



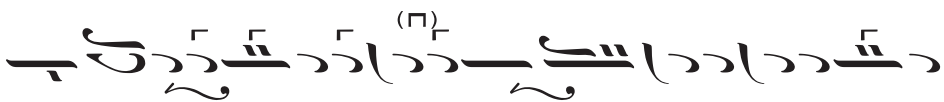
με ε νο ος βο η η σω μεν οι πι ι στοι



τον Γα βρι η ηλ κε κτη με ε ε ε νη η τα α



ξι ι ι α αρ χο ον κε χα ρι τω με νη

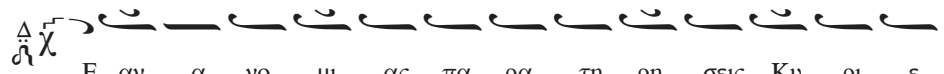


η χαι αι αι αι αι αι ρε ε ε ε με ε τα α σου ου



ο Κυ υ υ ρι ι ο ος ο πα ρε

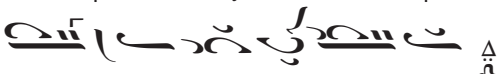
ὁ τύπος τῶν στίχων τοῦ ἀργοῦ εἰρμολογικοῦ μέλους



Ε αν α νο μι ας πα ρα τη ρη σεις Κυ ρι ε



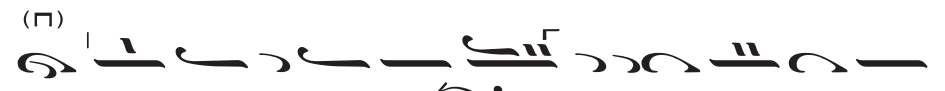


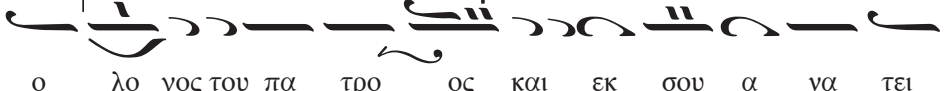


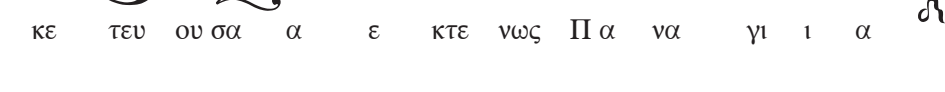
Κυ ρι ε τις υ πο στη σε ται ο τι πα ρα σοι ο



ι ι λα σμος ε στι

  
 εχων τω ω κο ο ο σμω ω δι α σου το  
 (Ν) (Π)  
  
 με γα α ε ε ε ε ε λε ε ε ε ος

⏏

(Π)  
  
 Νε φε λη σε φω το ος α ι δι ου Παρ  
  
 θε ε νε ο προ φη η της ο νο μα σε εν σοι  
 (Κ) (Π)  
  
 γαρ ως υ ε τος ε πι πο κον κα τα βας  
  
 ο λο γος του πα τρο ος και εκ σου α να τει  
  
 ει λας τον κο ο σμον ε φω τι σε την πλα νην κα  
  
 τηρ γη σε Χρι στος ο Θε ος η μων αυ το ον ι  
  
 κε τευ ου σα α ε κτε νως Πα να γι ι α

(Ν) (Π)  
δε ο με θα μη παυ ση υ περ η μων των α

λη θως θε ο το κον ο μο λο γου ουν τω ων σε  
(Ν) (Π) π ρ

(Π)  
τη πρε σβει α Κυ ρι ε ε παν των των Α γι ι

ων και της Θε ο το ο κου την σην ει ρη

νην δος η μιν και ε λε η σον η μας ως μο νος οι

κτιρ μων π ρ


ὁ τύπος τῶν στίχων τοῦ συντόμου εἰρμολογικοῦ μέλους

Αι νει τε αυ τον ε πι ταις δυ να στει αις αυ


του αι νει τε αυ τον κα τα το πλη θος της με γα λω συ

νης αυ του


(βλ. σημ. 13)

(Π)  π ρ

Ο πα λαι τω Μω σει ει συ λλα α λη η η σας


 ρ η

ε πι του ο ρους Σι να δι α α συ υμ βο ο λων


 π ρ

ε ε γω ει ει μι λε ε ε ε γων ο ο ο Ων

(Ν) (Π)


 ρ η

ση με ρον επ ο ρου ους Θα α βωρ με τα μορ


 ρ η

φω θεις ε πι τω ων μα θη η των ε δει ξε το


(Ν) (Π)

 ρ η


αρ χε τυ πον καλ λος τη ης ει ει κο ο νος εν ε

 (Ν) (Π)


αυ τω την αν θρω πι νην α να λα α βου ου ου

 π ρ

ου σαν ου σι ι ι ι αν και της τοι αυ της

 ρ η

χα ρι τος μαρ τυ ρας πα ρα στη σα με ε νος Μω

 π ρ

υ υ ση η η ην και Η λι ι ι ι αν κοι

νω νους ε ποι ει το της ευ φρο ο συ υ υ νης προ

μη νυ ον τας την εν δο ξον δι ι α Στα αυ ρου

και σω τη ρι ο ον Α να α α α στα α α α σιν

Δι α βρω ω σε ως ε ξη γα γε του Πα ρα

δει σου ο εχ θρο ος τον Α δαμ δι α Σταυ ρου δε τον

λη στην αν τει ση γα γε Χρι στο ος ο Θε ος μνη σθη

τι μου κρα ζοντα ο ταν ελ θεις εν τη βα σι λει α

α α σου

ὁ τύπος τῶν στίχων τοῦ συντόμου στιχηραρικοῦ μέλους

Γε νη θη τω τα ω τα σου προ σε χον τα εις την φω

νην της δε η σε ω ω ω ως μου

Αυτόμελα Καθίσματα

(βλ. σημ. 14,15,16,17)

π  
9

(Δ)

Τον τα φον σου Σω τηρ στρατι ω ω ται τη ρουν

(Β) (Δ)

τες νε κροι τη α στρα πη η του ο φθε εν τος Αγ

γε λου ε γε νον το κη ρυ υτ τον το ος γυ ναι

ξι τη ην Α να α στα σιν Σε δο ξα α ζο μεν τον της φθο

ρα ας κα θαι ρε την σοι προ σπι ι πτο μεν τω α να

στα αν τι εκ τα φου και μο νω Θε ω η μων

Ἔτερον εἰς ἄργόν μέλος

(βλ. σημ. 18)

(Δ) (Β)

Τον τα φον σου ου Σω ω ω τη η η η



 (Δ)

η η ηρ στρα τι ι ω ω ται αι τη η ρου



ου ουν τες νε κροι τη η α α στρα α α

 (B) (M) (Δ)

πη η η η η η η η του ο ο φθε εν το



ος Α αγ γε ε ε λου ε γε νον το ο

 (B)

ο ο κη ρυ υ υτ το ο ον το ο ο ος γυ

 (Δ)

ναι ξι ι τη η ην α α να α α α α

 (B)

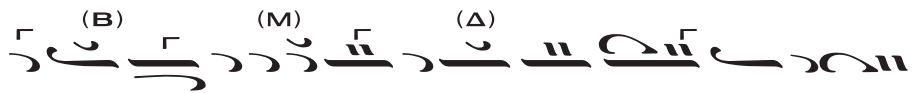
στα σιν Σε ε ε δο ξα α α ζο ο ο με

 (M) (Δ)

ε εν τον της φθο ο ρα ας κα α θαι αι ρε



ε ε την σοι οι οι οι προ σπι ι ι πτο ο

 (B) (M) (Δ)

ο με ε εν τω α να α στα αν τι ι ε εκ



τα α α φου και μο νω ω Θε ω ω ω



η η η η μω ων

ἕτερον ὡς ἀπολυτίκιον

π  
q



Τον τα φον σου Σω τηρ στρατι ω ται τη ρου ουν



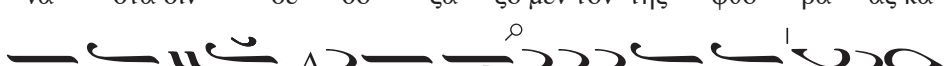
τες νε κροι τη α στρα πη του ο φθε εν τος Αγ γε ε



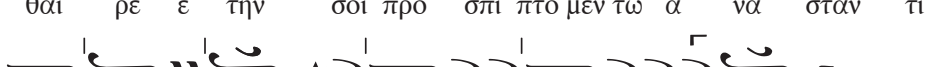
λου ε γε νον το κη ρυτ τοντος Γυ ναι ξι ι την Α



να στα σιν σε δο ξα ζο μεν τον της φθο ρα ας κα



θαι ρε ε την σοι προ σπι πτο μεν τω α να σταν τι



εκ τα α φου και μο νω Θε ω ω η η μων

(Π)

Τας αλ γη δο νας των Α γι ων ας υ περ σου  
 ε παθον δυ σω πη θη τι Κυ ρι ε και πα σας η μω  
 ων τας ο δυ υ νας <sup>Δ</sup> ι ασαι φι λαν θρω πε δε ο ο  
 με ε θα π  
q

### Αυτόμελα Ἀπολυτικά

(βλ. σημ. 19)

(Π)

Του λι θου σφρα γι σθεν τος υ πο των Ι ου δαι ων  
 και στρα τι ω των φυ λα σον των το α χραντον σου σω  
 ω μα <sup>Δ</sup> α νε ε στης τρι η με ρος Σω τηρ δω ρου  
 με νος τω κο σμω την ζω ην <sup>π</sup> q δι α του το αι δυ να  
 α μειζτωνου ρα νων ε βο ων σοι Ζω ο δο ο τα π  
q



Δο ο ξα τη α να στα σει σου Χρι στε δο ο



ξα τη βα σι λει α σου δο ξα τη οι κο νο μι



α σου μο νε φι λα αν θρω ω πε

π  
9

(Γ)



Οι ποι με νι κος αυ λος της Θε ο λο γι ας



σου <sup>Δ</sup>τας των ρη το ρων ε νι ι κη σε σαλ πιγ



γας <sup>π</sup>ως γαρ τα βα θη του Πνευ μα τος εκ ζη τη



σαν τι και τα καλ λη του φθε ε γμα τος προ σε τε θη



σοι <sup>π</sup>αλ λα πρε σβεν ε Χρι στω τω Θε ω <sup>Δ</sup>



πα α τερ Γρη γο ρι ε <sup>Δ</sup>σω θη ναι τας ψυ χα ας η η



μων

π  
9

(βλ. σημ. 20)

(Γ)




Χο ρος αγ γε λι κος εκ πλη τε σθω το θα αυ  
 μα βρο τοι δε ταις φω ναις α να κρα α ζω μεν υ μον  
 ο ρω ων τες την α φα τον του Θε ου ου συ γκα τα  
 βα σιν ον γαρ τρε μου σι των ου ρα νων αι δυ  
 να α μεις γη ρα λε αι νυν ε να γ κα λι ζον  
 ται χει ει ρες τον μο νον φι λα αν θρω ω πον

Ἔτερον ὡς Κάθισμα

χ  
 ρ

(Δ)












Χο ρος αγ γε λι κος εκ πλη τε ε σθω το θαυ  
 μα βρο τοι δε ταις φω ναις α να κρα α ζω μεν  
 υ μον ο ρω ντες την α α φα τον του θε ου

  
 συ υγ κα τα α βα σιν ον γαρ τρε ε μου σι των ου ρα νω  
  
 ων αι δυ να μεις γη ρα λε ε ε νυν ε να γ κα λι  
  
 ι ζον ται χει ρες τον μο νον φι λαν θρω πον

π  
9

(βλ. σημ. 21)

(Π)

  
 Τους τρεις με γι στους φω στη ρας της τρι ση λι ου θε  
  
 ο τη τος  τους την οι κου με νην α κτι ι σι  
  
 δογ μα των θει ων πυρ σευ σαν τας  τους με λιρ ρι τους  
  
 πο τα μους της σο φι ας  τους την κτι σιν πα α σαν θε  
  
 ο γνω σι ας να α μα σι κα ταρ δευ σαν τας  Βα  
  
 σι λει ον τον με γαν και τον θε ο λο γον Γρη γο  
  
 ρι ον  συν τω κλει νω Ι ω αν νη τω την

γλωτταν χρυ σορ ρη μο νι παν τες οι των λο γων αυ  
των ε ρα σται σου νελ θον τες υ υ μοις τι  
μη σω μεν αυ τοι γαρ τητρι α δι υ περ η  
μων α ει πρε σβε ευ ου ου σιν

## Τέλος τοῦ πρώτου ἤχου