

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Η ΤΕΤΡΑΦΩΝΙΑ ΣΤΗΝ ΟΡΘΟΔΟΞΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑ –
ΧΟΡΩΔΙΑ ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΣΥΝΔΕΣΜΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΕΘΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ / ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

του φοιτητή

Παγουλάτου Αδαμάντιου

ΑΕΜ: 2062

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ: Αλεξάνδρου Μαρία, Καθηγήτρια, Εκπρόσωπος στην
Επιτροπή Κοινωνικής Πολιτικής ΑΠΘ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΙΟΥΛΙΟΣ 2024

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η αγάπη μου για το χορωδιακό τραγούδι ξεκίνησε ήδη από την παιδική μου ηλικία, μέσα από τη συμμετοχή στην παιδική χορωδία του Ι.Ν. Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου, ωστόσο η φλόγα της αγάπης αυτής φούντωσε με την ένταξή μου στις χορωδίες του πανεπιστημίου, του Χορωδιακού Εργαστηρίου και της χορωδίας του ΑΠΘ «Γιάννης Μάντακας». Μέσα από τα μαθήματα διεύθυνσης χορωδίας, με καθηγήτρια την κ. Εριφύλη Δαμιανού, γεννήθηκε η επιθυμία μου να ασχοληθώ περαιτέρω με την τέχνη αυτή. Η κ. Δαμιανού ήταν η ίδια που με έφερε σε επαφή με την χορωδία του Ακαδημαϊκού Μουσικού Συνδέσμου Θεσσαλονικέων, ώστε να μπορέσω να εξασκηθώ, στο πλαίσιο του μαθήματός της. Η συνεργασία μου με τη χορωδία ήταν εποικοδομητική και θέλησα να συνεχίσω να συμμετέχω σε αυτή και μετά την ολοκλήρωση του μαθήματος. Με αυτόν τον τρόπο κατέληξα να αποτελώ μέλος, αλλά και αναπληρωματικός μαέστρος, αυτής της τετράφωνης αντρικής χορωδίας και να παρευρίσκομαι κάθε Κυριακή στον μητροπολιτικό ναό του Αγίου Γρηγορίου του Παλαμά ώστε να μετέχω ψάλλοντας στη Θεία Λειτουργία.

Το αντικείμενο της τετράφωνης λειτουργικής μουσικής, ήταν για μένα κάτι άγνωστο μέχρι τότε. Τα μόνα πολυφωνικά εκκλησιαστικά μέλη που είχε τύχει να ακούσω ήταν κάποιοι ύμνοι του Θεόδωρου Παπακωνσταντίνου, από την Μικτή Χορωδία του Αγίου Χρυσοστόμου, και κάποιοι ύμνοι του Ι. Σακελλαρίδη που επιδέχονταν κάποια απλή τριφωνία. Με τη συμμετοχή μου στη χορωδία τα τελευταία χρόνια, γνώρισα καλύτερα το συγκεκριμένο είδος μουσικής, το οποίο και με γοήτευσε ιδιαίτερα, εξαιτίας της σύνδεσης της χορωδιακής μουσικής, την οποία αγαπάω ιδιαίτερα, με την ορθόδοξη εκκλησιαστική ζωή, η οποία εκφράζει την ανάγκη του ανθρώπου για την ένωσή του με το Θεό του. Ο λόγος που με οδήγησε να ασχοληθώ με το συγκεκριμένο θέμα στη διπλωματική μου εργασία είναι ο συνδυασμός του ενδιαφέροντος μου προς αυτή τη μουσική και της αγάπης μου για την διεύθυνση χορωδίας.

Σε αυτό το σημείο θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους όσους με βοήθησαν για την πραγματοποίηση της συγκεκριμένης εργασίας. Συγκεκριμένα, τη μαέστρο Εριφύλη Δαμιανού, η οποία είναι αυτή που μου μετέδωσε την αγάπη για τη χορωδιακή μουσική και μου δίδαξε την τέχνη της διεύθυνσης χορωδίας, την επιβλέπущα καθηγήτρια μου Μαρία Αλεξάνδρου, για την πολύτιμη βοήθεια της και το χρόνο που διέθεσε, και τους οικείους μου ανθρώπους, που με την αγάπη τους και την ενθάρρυνση τους στις δύσκολες στιγμές, με βοήθησαν ψυχολογικά

να συνεχίσω την προσπάθειά μου. Θα ήθελα να αναφέρω την υποστήριξη και την αγάπη που έδειξαν τα μέλη της χορωδίας του ΑΜΣΘ, αλλά και τα μέλη των δύο προσφάτων διοικητικών συμβουλίων του σωματείου, με προέδρους τον Δημήτρη Ζαχαρόπουλο και τον Χρίστο Ραμπότα, οι οποίοι μου επέτρεψαν την πρόσβασή μου στο αρχείο του σωματείου και ήταν εκεί για ό,τι χρειάστηκα. Να ευχαριστήσω και τους παλαιότερους χορωδούς που με βοήθησαν με τις πληροφορίες που μου έδωσαν σχετικά με τα ιστορικά στοιχεία της χορωδίας, τις συζύγους όσων δεν ζουν πια, οι οποίες δέχτηκαν με προθυμία να μοιραστούν τις εμπειρίες τους όσον αφορά τη χορωδία, και τους ιερείς του μητροπολιτικού ναού, πατέρα Μεθόδιο, πατέρα Ευσέβιο και πατέρα Αθανάσιο, για την εμπιστοσύνη που έδειξαν κάθε φορά που διηύθυνα την χορωδία στην Θ. Λειτουργία. Τέλος, ιδιαίτερες ευχαριστίες θα ήθελα να δώσω στον μαέστρο Σάββα Βρεττό, που με τόση αγάπη μου δίδαξε πολλά πράγματα σχετικά με την διεύθυνση στη Θ. Λειτουργία, μου έδωσε πολύτιμες συμβουλές μέσα από την μεγάλη εμπειρία του και με καθοδήγησε στην έρευνα μου.

Η έρευνα αυτή θα ήθελα να αποτελέσει μια ελάχιστη θυσία προς τιμήν του Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου, του αγίου της ενορίας που μεγάλωσα, και του Αγίου Γρηγορίου του Παλαμά, ο οποίος με αξίωσε να διευθύνω τη Θεία Λειτουργία στο ναό που είναι αφιερωμένος σε αυτόν. Ευχαριστώ τον Κύριο και προσεύχομαι η εργασία μου να αποτελεί μια ταπεινή προσφορά για την μουσική που Τον δοξάζει.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	2
ΒΡΑΧΥΓΡΑΦΙΕΣ	6
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	7

Α΄ ΜΕΡΟΣ

ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΚΑΙ ΑΡΧΕΙΑΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΟΛΥΦΩΝΙΚΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΓΙΑ ΤΗ ΧΟΡΩΔΙΑ ΤΟΥ ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΣΥΝΔΕΣΜΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΕΩΝ

1. ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΠΟΛΥΦΩΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ.....	9
1.1. ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΔΕΙΓΜΑΤΑ ΠΟΛΥΦΩΝΙΚΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ ΟΙ ΔΥΤΙΚΕΣ ΕΠΙΡΡΟΕΣ ΣΤΙΣ ΕΝΕΤΟΚΡΑΤΟΥΜΕΝΕΣ ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΠΕΡΙΟΧΕΣ.....	9
1.2. Η ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΙΣ ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΚΟΙΝΟΤΗΤΕΣ.....	11
1.3. Η ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΟΝ ΕΛΛΑΔΙΚΟ ΧΩΡΟ.....	14
1.3.1. Η έλευση του Αλέξανδρου Κατακουζηνού	15
1.3.2. Η εισαγωγή της τετραφωνίας στην Πάτρα	15
1.3.3. Η αρχή της καθιέρωσης της τετραφωνίας στην Αθήνα	16
1.3.4. Η δράση του Ι. Σακελλαρίδη.....	16
1.3.5. Οι μουσικές διαμάχες των αρχών του 20 ^{ου} αιώνα.....	18
1.3.6. Οι μουσικές εξελίξεις του 20 ^{ου} αιώνα.....	21
1.3.7. Θεμιστοκλής Πολυκράτης	22
1.4. Η ΕΠΙΔΡΑΣΗ ΤΗΣ ΡΩΣΙΚΗΣ ΠΟΛΥΦΩΝΙΚΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ.....	23
1.5. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	26
2. ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΤΗΣ ΧΟΡΩΔΙΑΣ ΤΟΥ ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΣΥΝΔΕΣΜΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΕΩΝ	27
2.1. ΟΙ ΔΥΤΙΚΟΤΡΟΠΕΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΕΣ ΧΟΡΩΔΙΕΣ ΤΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ.....	27
2.2. ΟΙ ΡΙΖΕΣ ΤΗΣ ΧΟΡΩΔΙΑΣ ΤΟΥ ΑΜΣΘ ΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΗΣ ΚΑΤΟΧΗΣ 29	

2.3. Η ΕΠΙΣΗΜΗ ΙΔΡΥΣΗ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΕΙΟΥ ΤΗΣ ΧΟΡΩΔΙΑΣ ΚΑΙ Η ΠΟΡΕΙΑ ΤΗΣ ΜΕΧΡΙ ΚΑΙ ΣΗΜΕΡΑ	32
2.3.1. Η επίσημη ίδρυση το 1969	32
2.3.2. Οι εμφανίσεις της χορωδίας σε Θείες Λειτουργίες	35
2.3.3. Η λειτουργία της χορωδίας κατά τον σεισμό του 1978.....	42
2.3.4. Η παρουσία της χορωδίας στο Άγιον Όρος.....	42
2.3.5. Οι εκδρομές της χορωδίας.....	43
2.3.6. Μαέστροι της Χορωδίας.....	48
2.3.7. Το ρεπερτόριο της χορωδίας	52

Β΄ ΜΕΡΟΣ

ΑΝΑΛΥΤΙΚΟ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΟ ΜΕΡΟΣ

1. ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΩΝ ΕΡΓΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΠΟΛΥΦΩΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ.....	54
1.1. ΧΕΡΟΥΒΙΚΟ ΠΛΑΤΩΝΟΣ ΡΟΥΓΚΑ	55
1.2. ΧΕΡΟΥΒΙΚΟ, ΉΧΟΣ Γ΄, Ι. Θ. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΗ.....	61
1.3. «ΑΙΝΕΙΤΕ» ΘΕΜΙΣΤΟΚΛΗ ΠΟΛΥΚΡΑΤΗ.....	68
1.4. ΤΗ ΥΠΕΡΜΑΧΩ - ΠΑΝΤΗ ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΙΔΗ.....	72
2. ΠΡΟΣΩΠΙΚΕΣ ΜΕΛΟΠΟΙΗΣΕΙΣ ΣΕ ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΑ ΣΗΜΕΙΑ ΤΗΣ ΘΕΙΑΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑΣ.....	76
2.1. ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΑ - ΣΥΝΘΕΣΗ: ΔΙΑΜΑΝΤΗΣ ΠΑΓΟΥΛΑΤΟΣ.....	76
2.2. ΣΕ ΥΜΝΟΥΜΕΝ - ΣΥΝΘΕΣΗ: ΔΙΑΜΑΝΤΗΣ ΠΑΓΟΥΛΑΤΟΣ	80
3. ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΠΑΝΩ ΣΤΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΤΗΣ ΘΕΙΑΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑΣ.....	82
3.1. ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ	82
3.2. ΘΕΙΑ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΥΠΟ ΤΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΔΙΑΜΑΝΤΗ ΠΑΓΟΥΛΑΤΟΥ	86
ΓΕΝΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	87
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	90

ΒΡΑΧΥΓΡΑΦΙΕΣ

r	rectus
v	versus
ΑΑΠ	ατελής αυθεντική πτώση
ΑΜΣΘ	Ακαδημαϊκός Μουσικός Σύνδεσμος Θεσσαλονικέων
αρ.	αριθμός
ατ.	ατελής
βλ.	βλέπε
βυζ.	βυζαντινός
ελασ.	ελάσσονα
εντ.	εντελής
ευρ.	ευρ.
ΗΠ	ημιτελής πτώση
I.M.	Ιερά Μονή
I.N.	Ιερός Ναός
κ.α.	και άλλα
κατάλ.	κατάληξη
κώδ.	κώδικας
μειζ.	μείζονα
μον.	μονοφωνικό
ό.π.	όπως παραπάνω
π.χ.	παραδείγματος χάριν
πρβλ.	παράβαλε
σελ.	σελίδα
ΤΑΠ	τελική αυθεντική πτώση
ΤΕΙΘ	Τεχνολογικό Εκπαιδευτικό Ίδρυμα Θεσσαλονίκης
τελ.	τελική
φ.	φύλλο
ΦΑΑΘ	Φιλόπτωχος Αδελφότητα Ανδρών Θεσσαλονίκης
ΧΕΕΝ	Χριστιανική Ένωση Εργαζόμενη Νεολαία
ΧΜΟ	Χριστιανικές Μαθητικές Ομάδες
ΧΦΕ	Χριστιανική Φοιτητική Ένωση

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το θέμα της εργασίας αφορά την τετραφωνία στην ορθόδοξη ελληνική εκκλησία, και την προσφορά της χορωδίας του Ακαδημαϊκού Μουσικού Συνδέσμου Θεσσαλονικέων σε αυτήν. Το είδος αυτό της εκκλησιαστικής μουσικής αποτελεί μια δευτερογενή παράδοση που έχει καθιερωθεί τους τελευταίους δύο αιώνες στην ελληνική πραγματικότητα, με την χορωδία του ΑΜΣΘ να το υπηρετεί τον τελευταίο μισό αιώνα.

Η λεγόμενη τετραφωνία είναι ένας όρος που έχει επικρατήσει, ωστόσο η εργασία δεν περιορίζεται απαραίτητα μόνο στις τετράφωνες συνθέσεις, αλλά σε όλων των ειδών εκκλησιαστικές πολυφωνικές συνθέσεις, οι οποίες ψάλλονται στις ελληνικές ορθόδοξες εκκλησίες. Ο συγκεκριμένος όρος είναι ταιριαστός στη χορωδία του Ακαδημαϊκού, αφού αυτή είναι μια τετράφωνη αντρική χορωδία, συνεπώς και ψάλλει σε τετραφωνία.

Η χορωδία του ΑΜΣΘ, λειτουργεί από το 1967, και υπηρετεί την εκκλησιαστική τετραφωνία ενεργά μέχρι και σήμερα. Η έρευνα περιλαμβάνει όλες τις πτυχές της ιστορίας της χορωδίας και την προσφορά της στο συγκεκριμένο κλάδο. Είναι η μοναδική αντρική τετράφωνη εκκλησιαστική χορωδία της Θεσσαλονίκης, κάτι που της προσδίδει υψηλό αίσθημα ευθύνης της εκπροσώπησης της ιδιαίτερης αυτής μουσικής.

Για να περατωθεί αυτή η εργασία, προσεγγίστηκαν διάφορες γραπτές αλλά και προφορικές πηγές. Η βιβλιογραφία για το θέμα της πολυφωνικής εκκλησιαστικής μουσικής, δεν αποτελεί δημοφιλή ερευνητικό χώρο. Ωστόσο, αυτή απασχόλησε τον τύπο της εποχής, με την ενσάρκωση του ανταγωνισμού μεταξύ της παράδοσης και του νεωτερισμού, με πλούσια αρθρογραφία και από τις δύο πλευρές. Από την άλλη, η χορωδιακή ιστορία της Θεσσαλονίκης, επίσης παραμένει θέμα περιορισμένης έρευνας.

Η χορωδία του ΑΜΣΘ διακρίνεται από τυπικότητα στην οργάνωση της. Διατηρεί αρχείο των πράξεων του διοικητικού συμβουλίου του συνδέσμου, από την επίσημη αναγνώρισή του το 1969 και μετά, ενώ οργανώνει και διαδικτυακή ιστοσελίδα από το 2018. Το ενδιαφέρον για την ιστορία, την οργάνωση και την προβολή της χορωδίας, που υπήρξε ήδη πριν την παρούσα εργασία, ήταν κάτι που διευκόλυνε την προσωπική μου έρευνα. Ότι δεν έχει καταγραφεί, αναζητήθηκε μέσα από τις

συζητήσεις και τις συνεντεύξεις με ανθρώπους που έζησαν την ιστορία της χορωδίας ήδη από τα πρώτα χρόνια της σύστασής της.

Η διπλωματική εργασία χωρίζεται σε δύο μεγάλες ενότητες. Η πρώτη ενότητα αποτελεί το ερευνητικό κομμάτι της εργασίας, προσεγγίζοντας το είδος της ελληνικής εκκλησιαστικής πολυφωνικής μουσικής και εξιστορώντας την πορεία της χορωδίας του ΑΜΣΘ. Η δεύτερη ενότητα χαρακτηρίζεται ως το αναλυτικό και εφαρμοσμένο μέρος της εργασίας, παραθέτοντας αρμονικές και πολυπρισματικές αναλύσεις επιλεγμένων έργων του ρεπερτορίου της χορωδίας αλλά και νέες συνθέσεις του συγγραφέα της παρούσας εργασίας, καταλήγοντας στο αποκορύφωμα, τη διεύθυνση της χορωδίας στη Θεία Λειτουργία, από τον ίδιο.

Οι στόχοι της εργασίας είναι η παρουσίαση της τετραφωνίας στην ορθόδοξη εκκλησία, μέσα από τη βιβλιογραφία, αλλά και υπό το πρίσμα της ζωντανής ιστορικής χορωδίας του ΑΜΣΘ. Επιπλέον, η προσπάθεια αυτή της εκπόνησης της εργασίας φιλοδοξεί να βοηθήσει στη διάδοση και στην εξέλιξη της μουσικής αυτής, κάτι που αποτελεί απώτερο σκοπό του συγγραφέα.

Α΄ ΜΕΡΟΣ

ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΚΑΙ ΑΡΧΕΙΑΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΟΛΥΦΩΝΙΚΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΓΙΑ ΤΗ ΧΟΡΩΔΙΑ ΤΟΥ ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΣΥΝΔΕΣΜΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΕΩΝ

1. ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΠΟΛΥΦΩΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ¹

1.1. Τα πρώτα δείγματα πολυφωνικής εκκλησιαστικής μουσικής και οι δυτικές επιρροές στις ενετοκρατούμενες ελληνικές περιοχές

Το παλαιότερο δείγμα πολυφωνικής μουσικής στην ανατολική εκκλησία χρονολογείται τον 15^ο αιώνα, και πρόκειται για τη σύνθεση του κοινωνικού «Αίνεϊτε», από τον Μανουήλ Γαζή, όπου υπάρχουν δύο ξεχωριστές φωνές, γραμμένες σε παρασημαντική, οι οποίες αναφέρεται πως ψάλλονται ταυτόχρονα.² Επίσης, δύο κοινωνικά που βρέθηκαν στη Ιερά Μονή Δοχειαρίου σε κώδικα του 16^{ου} αιώνα (κώδ. 315, φ. 66 ν και 67 ρ) , «Ο έωρακώς έμέ» του ιερέα

¹ Η παρούσα ενότητα στηρίζεται στην εξής βιβλιογραφία: Αντώνιος Αλυγιζάκης, *Θέματα εκκλησιαστικής μουσικής* (Θεσσαλονίκη: Πουρναράς, 1985). Απόστολος Βαλληνδράς, *Μουσική, Τι προσέφερε ο Χριστιανισμός;* 8 (Αθήνα: Τήνος, 1990). Γεώργιος Θ. Βεργωτής, *Ξένες επιδράσεις στη Λειτουργική μουσική από το 1830-1960 στο ελληνικό κράτος* (Θεσσαλονίκη, 1987). Αντώνης Κοντογεωργίου, *Για τις Χορωδίες μας* (Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας, 1993). Αθανασία Δ. Κυριακίδου «Η εκκλησιαστική πολυφωνική μουσική στους ελληνορθόδοξους ναούς του Αγίου Νικολάου της Τεργέστης και Αγίου Γεωργίου της Βενετίας από το 1840 μέχρι το 1975» (Δ.Δ., Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2012). Καίτη Ρωμανού, *Εθνικής μουσικής περιήγησης 1901-1902: Ελληνικά μουσικά περιοδικά ως πηγή έρευνας της ιστορίας της νεοελληνικής μουσικής*, Μέρος I (Αθήνα: Κουλτούρα, 1996). Της ιδίου, *Εντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους* (Αθήνα: Κουλτούρα, 2006). Γιάννης Φιλόπουλος, *Ρώσικες επιδράσεις στην ελληνική πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική* (Αθήνα: Νεφέλη, 1993). Του ιδίου, *Εισαγωγή στην ελληνική πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική* (Αθήνα: Νεφέλη, 1990).

² Το χειρόγραφο αυτό (αφ. 2401, φυλ. 328 recto) βρέθηκε από τον Μιχ. Αδάμη στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Αθήνας. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Φιλόπουλος, *Εισαγωγή*, 13 και στις πηγές που παραθέτει.

Ιωάννη Πλουσιαδηνού, και «Αινείτε» μάλλον του ίδιου, κι αυτά για δύο φωνές.³ Ακόμα βρέθηκαν 19 πολυφωνικές συνθέσεις αγνώστων συνθετών σε παρασημαντική στη Βιβλιοθήκη του Πατριαρχείου Ιεροσολύμων (μουσικός κώδικας αρ. 578).⁴

Οι ενδείξεις αυτές δεν είναι αρκετές για συμπεράσματα, ωστόσο δημιουργούν ερωτήματα και προβληματισμούς. Αυτές οι συνθέσεις ακούστηκαν ποτέ σε κάποιον ναό; Ήταν μεμονωμένα περιστατικά, αποτελώντας απλώς καλλιτεχνική αναζήτηση των συνθετών; Και γενικότερα, τι επιρροή έχει η δυτική μουσική στην ανατολική;

Οι ενετοκρατούμενες ελληνικές περιοχές όπως η Κρήτη και η Κύπρος αποτελούν σημείο αναφοράς για την ιστορία της πολυφωνικής εκκλησιαστικής μουσικής. Είναι αυτές που δέχονται έντονη δυτική επιρροή, και καλλιεργούν ένα δικό τους τοπικό στυλ στην εκκλησιαστική μουσική, το οποίο είναι συνδεδεμένο με τα δυτικά πρότυπα.

Στην Κρήτη, ενώ σπουδαίοι ψάλτες, όπως ο Μανουήλ Δούκας ο Χρυσάφης, δρουν εκεί μετά την Άλωση το 1453, αναπτύσσοντας ιδιαίτερα τη βυζαντινή παράδοση, η εκκλησιαστική μουσική εμφανίζει σε διάφορους ναούς καλλιέργεια ενός ιδιώματος επηρεασμένο από τη δυτική παράδοση.⁵ Σε ένα τρισάγιο, για παράδειγμα, που βρέθηκε από τον μουσικολόγο Μάρκο Δραγούμη, υπήρχε η υπόδειξη να ψάλλεται *ισοφώνως*, που ίσως σημαίνει ότι κάποια άλλα μέλη ψάλλονταν πολυφώνως, κατά τον 16^ο με 17^ο αιώνα.⁶ Επίσης, ενδεικτικό είναι πως σε μερικά χειρόγραφα υπάρχουν ενδείξεις τοπικών παραδόσεων που διαχωρίζουν το συγκεκριμένο ύφος από το παραδοσιακό βυζαντινό, π.χ. «ώς ψάλλονται παρὰ τῶν Κυπραίων/Κρηταίων».⁷

Δύο σπουδαίοι μουσικοί της Κύπρου είναι ο Ιωάννης Κορδοκοτός και ο Ιερώνυμος Τραγωδιστής, μαθητής του Τσαρλίνο, από τους παλαιότερους εκκλησιαστικούς

³ Φιλόπουλος, *Εισαγωγή*, 14.

⁴ Τις συνθέσεις αυτές τις επισημαίνει ο φιλόλογος Μανόλης Χατζηγιακουμής. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. το ίδιο, *Εισαγωγή*, 16 και τις πηγές που παραθέτει.

⁵ Μάρκος Φ. Δραγούμης, *Η μουσική παράδοση της Ζακυνθινής Εκκλησίας* (Αθήνα, Οι φίλοι του «Μουσείου Σολωμού και Επιφανών Ζακυνθίων», 2000), 15.

⁶ Οι πληροφορίες αυτές προέρχονται από τον μουσικολόγο Μάρκο Δραγούμη ο οποίος αναφέρεται στον κώδικα ΕΒΕ 963, φ. 188α. Φιλόπουλος, *Εισαγωγή*, 74 και Δραγούμης, *Η μουσική παράδοση της Ζακυνθινής Εκκλησίας*, 16.

⁷ Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική*, 22.

μουσικούς που επιχείρησαν να εξευρωπαϊσουν την ελληνική μουσική σημειογραφία.⁸

Μετά την άλωση της Κρήτης από τους Οθωμανούς, πολλοί κρητικοί μεταναστεύουν στα ενετοκρατούμενα νησιά του Ιονίου. Μαζί τους μεταφέρουν και την διαμορφωμένη εκκλησιαστική μουσική τους, την οποία εισήγαγαν εκεί, και αναφέρεται ως «κρητική μουσική». Αυτού του είδους η αρμονική μουσική είχε μια ιδιοτυπία. Γραφόταν μόνο η πρώτη φωνή soprano, ενώ οι υπόλοιπες φωνές εκτελούνταν κατά παράδοση με δύο τρόπους: 1) soprano, secondo, sottana, basso και κάποιες φορές falsetto και 2) primo, contralto, tenore, basso.⁹

Στα Επτάνησα λοιπόν είναι εκεί που εμφανίζεται γενικά η δυτικοτρόπη νεοελληνική μουσική, λόγω των στενών σχέσεων με την Ιταλία, αλλά και της μετανάστευσης των Κρητικών. Δημιουργούνται και δραστηριοποιούνται χορωδίες, οι οποίες ασχολούνται και με την εκκλησιαστική μουσική, εκτός των άλλων. Ο σπουδαίος νεοέλληνας συνθέτης Νικόλαος Μάντζαρος (1795-1872) γράφει δύο καθολικές και μία ορθόδοξη Θεία Λειτουργία.¹⁰ Η ορθόδοξη γράφτηκε το 1834 με αφορμή τη χειροτονία του μητροπολίτη Κέρκυρας Χρυσάνθου Μαρσέλλου. Επίσης συνθέτει το τροπάριο της Κασσιανής και μια Δοξολογία, ειδικά για την ένωση των Επτανήσων με την Ελλάδα, που εκτελέστηκε κατά την άφιξη του Γεωργίου Α΄ τον Απρίλιο του 1864.¹¹ Άλλοι επτανήσιοι συνθέτες που γράφουν εκκλησιαστική μουσική είναι οι εξής: Εδουάρδος Λαμπελέτ (1820-1903) (Λειτουργία), Νικόλαος Λαμπελέτ (1864-1932) («Ύμνοι του Χρυσοστόμου» και Λειτουργία για τον ναό Αγίας Σοφίας στο Λονδίνο), Παύλος Καρρέρ (1829-1896) (Λειτουργία), Σπυρίδων Σπάθης (1852-1941) (Βυζαντινούς ύμνους και Λειτουργία για την ορθόδοξη εκκλησία στην οδό Bizet στο Παρίσι), Διονύσιος Λαυράγκας (1860-1941) (Λειτουργία).¹²

1.2. Οι εισαγωγή στις ελληνικές κοινότητες

Ιδιαίτερη σημασία στην ιστορία της ελληνικής εκκλησιαστικής πολυφωνικής μουσικής αποτελούν οι ευρωπαϊκές ελληνικές κοινότητες. Φαίνεται πως ειδικά εκεί υπάρχει κάποια παρακμή της βυζαντινής ψαλτικής, λόγω της έλλειψης καταρτισμένων ψαλτών. Ενδεικτικό είναι πως συχνά οι κοινότητες προτιμούν να

⁸ Ρωμανού, *Εντεχνη ελληνική μουσική*, 22.

⁹ Πρβλ. Φιλόπουλος, *Εισαγωγή*, 74-75 και Δραγούμης, *Η μουσική παράδοση της Ζακυνθινής Εκκλησίας*, 16-18.

¹⁰ Κοντογεωργίου, *Για τις Χορωδίες μας*, 7.

¹¹ Βαλληνδράς, *Μουσική*, 40-42.

¹² Κοντογεωργίου, *Για τις Χορωδίες μας*, 8.

προσλαμβάνουν δασκάλους για τα σχολεία τους, που γνωρίζουν την ψαλτική, ώστε ταυτόχρονα να μπορούν να στελεχώνουν το αναλόγιο.¹³ Οι Έλληνες που ζουν εκεί ερχόμενοι σε επαφή με τα επιτεύγματα της Ευρώπης, προσπαθούν να τα μεταλαμπαδεύσουν στην μητροπολιτική Ελλάδα. Μέσα στο πλαίσιο της γενικής προόδου και του διαφωτισμού, αλλά ταυτόχρονα και της δυσαρέσκειας των ανθρώπων των κοινοτήτων για την ψαλμωδία όπως την γνώριζαν, γεννήθηκε και η ιδέα της εισαγωγής δυτικότερης μουσικής στην εκκλησιαστική ζωή.

Στη Βιέννη, ήδη από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα (το 1802 ή πιθανότερα το 1808), ο μουσικοδιδάσκαλος Αγάπιος Παλέρμιος¹⁴ (ή Παλλιέρμος) επιχειρεί κάποια μεταρρύθμιση της λειτουργικής μουσικής, συγκεκριμένα τη μεταγραφή των εκκλησιαστικών ύμνων σε ευρωπαϊκή σημειογραφία και την εναρμόνισή τους, αλλά το εγχείρημα δεν ευδοκimeί, αφού οι Έλληνες δεν θα θελήσουν να αποτάξουν την βυζαντινή παράδοση.¹⁵

Ωστόσο κάποια χρόνια αργότερα, οι δύο κοινότητες της Βιέννης, της Αγίας Τριάδος και του Αγίου Γεωργίου, θα καταφέρουν να εισάγουν την πολυφωνία στην εκκλησιαστική μουσική. Το 1842, αναλαμβάνει το καθήκον του πρωτοψάλτη ο Ιωάννης Χαβιαράς, υπέρμαχος της τετραφωνίας, και καταφέρνει να πείσει την κοινότητα της Αγίας Τριάδος για το όφελος της αλλαγής της εκκλησιαστικής μουσικής. Έτσι αναλαμβάνει το έργο αυτό μαζί με τον υποδιευθυντή της Καισαροβασιλικής Καπέλλης των Ανακτόρων της Βιέννης, Benedict Randhartinger. Η πρώτη επίσημη εκτέλεση έγινε στο ναό της Αγίας Τριάδος το Πάσχα του 1844, και σημείωσε μεγάλη επιτυχία.¹⁶ Οι έξι πρώτοι τόμοι των ύμνων γράφτηκαν για τετράφωνη μικτή χορωδία (soprani, tenori, baritoni, bassi).

Παράλληλα, στην κοινότητα του Αγίου Γεωργίου, δημοσιεύεται το έργο του ιεροδιακόνου Ανθίμου Νικολαΐδου και του Aug. Swoboda με ύμνους για

¹³ Βεργωτής, *Ξένες επιδράσεις*, 6-7.

¹⁴ Ο Αγάπιος Παλέρμιος ξεκινά, στο Πατριαρχείο, έναν αγώνα καθιέρωσης αλφαβητικού σημειογραφικού συστήματος, που είχε εφεύρει ο ίδιος, για την εκκλησιαστική μουσική, ήδη από το 1797. Η μεταρρύθμιση αυτή δεν γνώρισε μεγάλη επιτυχία, καθώς ο Ιάκωβος Πρωτοψάλτης δεν την ενέκρινε, με αποτέλεσμα ο Παλέρμιος να διωχθεί τελικώς από το Πατριαρχείο, συνεχίζοντας ωστόσο να διαδίδει το σύστημά του. Κυριακίδου, «Η εκκλησιαστική πολυφωνική μουσική», 386-387.

¹⁵ Φιλόπουλος, *Εισαγωγή*, 27-28 και Ρωμανού, *Εθνικής Μουσικής Περιήγησις*, 236.

¹⁶ Στην κατοπινή Κυριακή της Πεντηκοστής «καθιέρωσε και ηύλογησε την μουσικήν ταύτην ή ανωτάτη εκκλησιαστική Αρχή (...) ό Παναγιώτατος Πατριάρχης Καρλοβίτσης Κύριος Ίωσήφ». Φιλόπουλος, *Εισαγωγή*, 28-30.

τετράφωνη αντρική χορωδία με την συνοδεία κλειδοχόρδου (1844).¹⁷ Οι εντυπώσεις ήταν αμφίροπες, κι έπειτα ο ίδιος συνεργάζεται με τον Gottfried Preyer, με τον οποίο εκδίδουν νέο έργο για μικτή χορωδία (soprani, alti, tenori, bassi) και κλειδόχορδο, το 1845, ενώ η πρώτη εκτέλεση έχει ήδη γίνει στην εκκλησία του Αγ. Γεωργίου στις 6 Οκτωβρίου του 1844, με ενθουσιώδεις εντυπώσεις.

Η είδηση αυτής της καινοτομίας παίρνει μεγάλη έκταση και θα υπάρξουν αντιδράσεις από μια μερίδα ανθρώπων με αποτέλεσμα ο οικουμενικός Πατριάρχης Ανθιμος το 1846 να ζητήσει να σταματήσει να ψάλλεται η λειτουργία κατά αυτόν τον τρόπο, λέγοντας πως η μονόφωνη παραδοσιακή μουσική είναι η αρμόζουσα στις εκκλησίες του Θεού.¹⁸ Ωστόσο οι υποστηρικτές της μεταρρύθμισης συνέχισαν να υπερασπίζονται τη μουσική τους απαντώντας στον Πατριάρχη με επίσημη επιστολή, το 1847.¹⁹

Η αρνητική στάση των εκκλησιαστικών αρχών δεν θα μπορέσει να εμποδίσει την διάδοση της εκκλησιαστικής τετραφωνίας. Ξεκινά με αυτόν τον τρόπο μια τάση των ελληνικών κοινοτήτων προς την μεταρρύθμιση της λειτουργικής μουσικής στα ευρωπαϊκά πρότυπα. Το έργο που καθιερώνεται είναι αυτό του Χαβιαρά-Randhartinger και διαδίδεται σε άλλες πόλεις, όπως το Μόναχο, το Μάνστερ, η Τεργέστη, η Βενετία, η Αλεξάνδρεια κι η Μασσαλία.²⁰ Στην Τεργέστη, στην εκκλησία του Αγίου Νικολάου υιοθετείται η λειτουργία του Χαβιαρά, κι έπειτα αφοσιώνονται κι άλλοι μουσικοί συνθέτοντας περαιτέρω ρεπερτόριο.²¹

Στο Λονδίνο, ο Νικόλαος Κόβας, με δικό του έργο, το οποίο δε σώζεται, εισάγει κι αυτός την πολυφωνική μουσική στην εκκλησία της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος, περίπου το 1848. Ο ίδιος είναι χοράρχης μέχρι το 1872, με το έργο του να αντικαθίσταται σταδιακά, από αυτό του Χαβιαρά, από το 1870. Σημαντικό κεφάλαιο για την εκκλησία του Λονδίνου, είναι η παρουσία του Ναπολέοντα

¹⁷ Υπάρχουν αναφορές πως η ο Α. Νικολαΐδης έχει ήδη γράψει το έργο του ήδη από το 1942. Βαλληνδράς, *Μουσική*, 41. Κυριακίδου, «Η εκκλησιαστική πολυφωνική μουσική», 387. Ρωμανού, *Εθνοκής μουσικής περιήγησις*, 237.

¹⁸ Ρωμανού, *Εθνοκής μουσικής περιήγησις*, 238-239.

¹⁹ Φιλόπουλος, *Εισαγωγή*, 34-36. Στις υποσημειώσεις του Φιλόπουλου παρατίθεται και μέρος από την επιστολή της κοινότητας του Αγίου Γεωργίου προς το Πατριαρχείο.

²⁰ Ρωμανού, *Εθνοκής μουσικής περιήγησις*, 238.

²¹ Φαίνεται πως υπήρξε κάποια προσπάθεια εισαγωγής πολυφωνικής μουσικής ήδη από το 1843, από άγνωστο συνθέτη, αλλά ανεπιτυχώς. Φιλόπουλος, *Εισαγωγή*, 40-41 και Κυριακίδου, «Η εκκλησιαστική πολυφωνική μουσική», 387.

Λαμπελέτ, ως χοράρχη από το 1909 μέχρι το 1920, ο οποίος εμπλουτίζει το ρεπερτόριο με νέους ύμνους.²²

Στο Παρίσι, η τετραφωνία εισάγεται, έπειτα από το κάλεσμα του βασιλέως Γεωργίου Α΄ προς τον Σπυρίδωνα Σπάθη,²³ να οργανώσει χορωδία, για τα εγκαίνια του ναού του Αγίου Στεφάνου, το 1895. Ο Σπάθης μεταφέρει και διδάσκει το έργο του, που έχει ήδη συνθέσει για το ανακτορικό παρεκκλήσιο στην Αθήνα. Τελικώς θα ζήσει στο Παρίσι μέχρι το τέλος της ζωής του, αφοσιωμένος στο έργο του εμπλουτίζοντας περαιτέρω το συνθετικό εκκλησιαστικό του έργο.²⁴

1.3. Η εισαγωγή στον ελλαδικό χώρο

Στον ελλαδικό χώρο, εκκλησιαστική πολυφωνική μουσική φαίνεται πως γεννιέται στο Ορφανοτροφείο της Αίγινας, το οποίο ο Ιωάννης Καποδίστριας, στα πλαίσια ανοικοδόμησης του νέου ελληνικού κράτους, εγκαινιάζει το 1829. Ο Αθανάσιος Αβραμιάδης διορίζεται, στις 13 Ιανουαρίου 1830, δάσκαλος μουσικής (δίδασκε και νωρίτερα, απλώς ανεπίσημα), και συγκροτεί χορωδία, η οποία ψάλλει στην κυριακάτικη λειτουργία και στις εορτές, με τετράφωνο ύφος, η οποία έχει επαινεθεί και από τον ίδιο τον Καποδίστρια, ο οποίος επισκέπτεται την Αίγινα για να την παρακολουθεί. Η σύνθεση του έργου δεν σώζεται, ωστόσο υποθέτουμε πως είναι του ίδιου του Αβραμιάδη, λαμβάνοντας υπόψη την ικανότητα του και τις αξιόλογες σπουδές του στην Γερμανία.²⁵

Στην Αθήνα, η πρώτη προσπάθεια εισαγωγής δυτικότροπης μουσικής στην λειτουργία γίνεται με τον ίδιο, ο οποίος διορίζεται, το 1836, καθηγητής μουσικής στο νεοσύστατο Διδασκαλείο της Αθήνας. Εκεί, οργανώνει χορωδία, η οποία ψάλλει για πρώτη και μοναδική φορά, στον τότε μητροπολιτικό ναό της Αθήνας, την Αγία Ειρήνη, την ημέρα του Πάσχα το 1836, με την παρουσία του Όθωνα. Όμως οι έντονες αντιδράσεις του εκκλησιάσματος αναγκάζουν την χορωδία να αποσυρθεί. Και πάλι δεν έχει διασωθεί ποιο έργο εκτελέστηκε, με πιθανότερο

²² Εκτός από το γενικότερο ρεύμα του Ελληνικού Διαφωτισμού, η κοινότητα επηρεάζεται και από τη ρωσική παράδοση, λόγω της συστέγασης των δύο εκκλησιών μέχρι το 1837. Φιλόπουλος, *Εισαγωγή*, 42-44.

²³ Ο Σπυρίδων Σπάθης καταγόταν από τα Σταθάτα της Κεφαλονιάς και σπούδασε Ιατρική στην Ελλάδα και στη Βιέννη, με υποτροφία της Βασ. Όλγας, και εξελίχθηκε σε σπουδαίος γιατρός στην Αθήνα. Ήταν μέλος της χορωδίας των ανακτόρων, και αργότερα έγινε βοηθός του Κατακουζηνού. Επίσης, ήταν ιδρυτής μαζί με άλλους Επτανήσιους, της Φιλαρμονικής Εταιρείας Αθηνών, στην οποία υπήρξε και πρόεδρος. Βεργωτής, *Ξένες επιδράσεις*, 28.

²⁴ Φιλόπουλος, *Εισαγωγή*, 44-45.

²⁵ Ο.π., *Εισαγωγή*, 78-82.

σενάριο να είναι η λειτουργία που ψαλλόταν στο Ορφανοτροφείου της Αίγινας.²⁶ Θα χρειαστούν αρκετά χρόνια μέχρι το εγχείρημα της εισαγωγής της τετραφωνίας να ξαναεμφανιστεί και να αποδώσει καρπούς.²⁷

1.3.1. Η έλευση του Αλέξανδρου Κατακουζηνού

Το 1870 αποτελεί ίσως το σημαντικότερο έτος για την εισαγωγή της πολυφωνικής εκκλησιαστικής μουσικής στον ελλαδικό χώρο. Είναι η χρονιά που η Βασίλισσα Όλγα, εξοικειωμένη από την παιδική της ηλικία με τη ρωσική πολυφωνική παράδοση, καλεί τον Αλέξανδρο Κατακουζηνό,²⁸ από την Οδησό, να οργανώσει χορωδία για το ανακτορικό παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου. Δημιουργείται έτσι χορωδία, από νέους και παιδιά, και παρουσιάζεται το έργο του Χαβιαρά προσαρμοσμένο, από τον Κατακουζηνό, για μία παιδική και τρεις ανδρικές φωνές. Το παιδαγωγικό χάρισμα αυτού και η επιτυχία της χορωδίας θέτει το σπόρο της εξέλιξης της τετραφωνίας, αφού μελλοντικά κάποια από τα μέλη της χορωδίας αυτής θα αποδειχθούν συνεχιστές αυτού του έργου, όπως οι συνθέτες Δ. Ρόδιος, Θ. Πολυκράτης, Σ. Σπάθης.²⁹

1.3.2. Η εισαγωγή της τετραφωνίας στην Πάτρα

Το ίδιο έτος, στη Πάτρα, η οποία διατηρεί στενή σχέση με τα Επτάνησα, επιχειρείται επίσης εισαγωγή της τετραφωνίας στο ναό του Ευαγγελισμού, από τον Π. Αγαθοκλέους. Η αλλαγή αυτή φαίνεται να είναι συνδεδεμένη με το κρητικό ιδίωμα των Επτανήσων, κι όχι με ευρωπαϊκές διαφωτιστικές επιδράσεις, όπως αυτές που είχαν εμφανιστεί στην Αθήνα. Ωστόσο δεν αλλάζει το γεγονός πως ξεσηκώνει έντονες αντιδράσεις από τους υποστηρικτές της παράδοσης και της επίσημης Εκκλησίας. Συγκεκριμένα, ο μητροπολίτης Πατρών και Ηλείας,

²⁶ Φιλόπουλος, *Εισαγωγή*, 85-86. Άλλες εκδοχές για το έργο που ακούστηκε τότε είναι είτε κάποιο από αυτά της επτανησιακής σχολής, για παράδειγμα του Ν. Μάντζαρου, είτε κάποιο έργο εμπνευσμένο από τη ρωσική εκκλησιαστική παράδοση που δεν ήταν άγνωστη εκείνη την εποχή στην Αθήνα.

²⁷ Ακόμα μια προσπάθεια συμβαίνει στην Αθήνα πριν την καταλυτική χρονιά του 1870. Πρόκειται για αυτή που συνέβη, κατά τον Γριτσάνη, την Κυριακή του Πάσχα του 1869, οπότε και ακούστηκαν κάποιοι τετράφωνοι ύμνοι στον μητροπολιτικό ναό της Αθήνας. Ο.π., 91-93 και περισσότερες πληροφορίες στις πηγές που αναφέρει.

²⁸ Ο Αλέξανδρος Κατακουζηνός γεννιέται στην Τεργέστη το 1824 ή το 1830. Σπουδάζει μουσική στην Αθήνα, στο Παρίσι και στη Βιέννη. Αποτελεί διευθυντής εκκλησιαστικών χορωδιών στη Βιέννη και στην Οδησό, μέχρι να τον καλέσει η βασίλισσα Όλγα. Φιλόπουλος, *Εισαγωγή*, 94.

²⁹ Ο.π., 93-95.

Κύριλλος, καταδίκασε αυτή την πράξη στην Ιερά Σύνοδο, κι αυτή με τη σειρά της απαγόρευσε με εγκύκλιο «τήν εισαγωγήν τῆς τετραφώνου εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς» στους ιερούς ναούς.³⁰

1.3.3. Η αρχή της καθιέρωσης της τετραφωνίας στην Αθήνα

Η Ιερά Σύνοδος συνεχίζει να είναι σταθερή στις απόψεις της κατά την πολυφωνία και στις αρχές του 1875 συντάσσει ακόμα μια εγκύκλιο για την απαγόρευση της.³¹ Όμως, την ίδια χρονιά με νέα εγκύκλιο επιτρέπει την τετραφωνία στον μητροπολιτικό ναό, στις εθνικές και στις βασιλικές εορτές. Ο παράγοντας που οδηγεί σε αυτήν την αλλαγή στάσης της εκκλησίας φαίνεται πως είναι οι πιέσεις των ανακτόρων, και συγκεκριμένα της Βασίλισσας Όλγας, η οποία πιθανόν προτιμάει να την ακούει όταν εκκλησιάζεται και εκτός του ανακτορικού παρεκκλησίου.³² Επίσης, ο Θ. Πολυκράτης αναφέρει πως η Βασίλισσα Όλγα υποχρεώνει (από περίπου το 1882) τον ανακτορικό χορό να κατεβαίνει και να ψάλλει, όπου αυτή πηγαίνει για παραθερισμό, είτε στο ναό της Μεταμορφώσεως στον Πειραιά, είτε στην Αγία Τριάδα στο Μοσχάτο.³³

1.3.4. Η δράση του Ι. Σακελλαρίδη³⁴

Παράλληλα με τις προσπάθειες του Κατακουζηνού για την καθιέρωση της λειτουργικής πολυφωνικής μουσικής, εμφανίζεται στην Αθήνα ο Ιωάννης Σακελλαρίδης, χαρισματικός συνθέτης και ψάλτης, που επηρεάζει σημαντικά την εξέλιξη της εκκλησιαστικής μουσικής.³⁵ Ο ίδιος είναι ταλαντούχος τενόρος ψάλτης αλλά και σπουδαίος συνθέτης. Είναι υποστηρικτής της βυζαντινής παράδοσης και με το έργο του, που είναι άλλοτε καθαρά μονοφωνικό και άλλοτε τρίφωνο

³⁰ Φιλόπουλος, *Εισαγωγή*, 97-101.

³¹ Η εγκύκλιος αυτή εκδίδεται την 1^η Ιανουαρίου 1875, όπου αναφέρει πως δεν θα επιτρέψει την τετραφώνη μουσική στις εκκλησίες για κανέναν λόγο και ότι επιφυλάσσεται να λάβει αυστηρότητα μέτρα εάν η εγκύκλιος αυτή δεν εφαρμοστεί. Ρωμανού, *Εθνικής μουσικής περιήγησις*, 245.

³² *Ο.π.*, 103-105.

³³ *Ο.π.*, 108-109.

³⁴ Το παρόν κεφάλαιο βασίζεται στις εξής πηγές: Φιλόπουλος, *Εισαγωγή*, 109-116. Βεργωτής, *Ξένες επιδράσεις*, 14-20. Ρωμανού, *Εθνικής μουσικής Περιήγησις*. Κωνσταντίνος Καλοκύρης, *Ο μουσουργός Ιωάννης Θ. Σακελλαρίδης και η βυζαντινή μουσική: Κριτική σκιαγραφία 50 χρόνια μετά τον θάνατό του* (Θεσσαλονίκη, 1988).

³⁵ Ο Σακελλαρίδης γεννήθηκε στο Λιτόχωρο το 1853 και διδάχθηκε την βυζαντινή μουσική στη Θεσσαλονίκη από τον Παπαθεόδωρο Μουντζουρανήν και την ευρωπαϊκή μουσική στην Αθήνα από τον Ιούλιο Έννιγγ. Εξελίχθηκε σε έξοχο ψάλτη και σε εμπνευσμένο μελοποιό. Έψαλλε στους ναούς Αγία Ειρήνη Μητρόπολη, Άγιο Γεώργιο Καρύτση, Άγιο Κωνσταντίνος Ομόνοιας, Χρυσοσπηλιώτισσα, Άγιος Δημήτριος ψυρρή κ.α. ενώ αποτέλεσε καθηγητής της μουσικής στη Ριζάρειο Σχολή, στο Αρσάκειο Παρθεναγωγείο, στο Αμαλίο Παρθεναγωγείο, στη Σχολή Χίλλ, στο Εθνικό Ωδείο, στο Διδασκαλείο, στο Χατζηκυριακείο, κ.α. Βεργωτής, *Επιδράσεις*, 14.

αρμονικό, στοχεύει στην καθαρότητά της από ενδεχόμενους λαρυγγισμούς παλαιότερων ψαλτών, στην καλλιφωνία απαλλαγμένη από τη ρινοφωνία που επικρατεί την εποχή εκείνη, και στην ορθή απόδοση του κειμένου μέσω του ορθού ρυθμικού τονισμού.

Οι εναρμονισμένοι ύμνοι του Σακελλαρίδη είναι λιτοί και χωρίς αρμονική πολυπλοκότητα. Συγκεκριμένα στα μέλη του, συμπληρώνει μια δεύτερη φωνή με σχέση τρίτης ή έκτης, και τοποθετεί ένα απλοϊκό αρμονικό μπάσο. Επιπλέον, για να ικανοποιήσει αυτό το αρμονικό σύστημα, μεταγράφει σε διατονικό γένος μέλη που βρίσκονται σε χρωματικά γένη, κάτι που είναι αρκετά αμφιλεγόμενο. Παρόλα αυτά, αυτή η απλότητα φαίνεται να είναι ο λόγος που η μουσική του γνωρίζει την επιτυχία, αφού σε αυτή διατηρεί τις βυζαντινές μελωδίες, οι οποίες είναι κυρίαρχες, αφού δεν χάνονται μέσα σε περίπλοκες αρμονίες. Το εκκλησίασμα αρέσκεται στην αναγνώριση των καθιερωμένων μελωδιών, μαζί με την διακριτική εναρμόνιση, και του είναι εύκολο να μπορεί να συμμετέχει ενεργά.

Ο Σακελλαρίδης θεωρείται η γέφυρα της πολυφωνίας με την παράδοση, αφού κάνει και τις δύο πλευρές να παραδεχτούν την αξία του έργου του. Η έντονη προσωπικότητά του, η μόρφωσή του, και το παιδαγωγικό του χάρισμα φέρνει σημαντική ενδυνάμωση στο κίνημα των Ευρωπαϊστών, με προοδευτικούς νέους να τάσσονται στο πλευρό της μουσικής του.

Από το 1885, ο Σακελλαρίδης ψάλλει και διευθύνει τη χορωδία του ναού της Αγ. Ειρήνης, στην Αθήνα. Πολλοί δυσαρεστούνται με τις καινοτομίες του, και ο μητροπολίτης Αθηνών Προκόπιος ζητά να απομακρυνθεί για δύο λόγους: για την τετραφωνία του και για τη συμμετοχή κοριτσιών στη χορωδία. Ωστόσο, ο αντικαταστάτης του, Ν. Ε. Κανακάκης συνεχίζει το έργο του, αφαιρώντας απλώς τα κορίτσια από τη χορωδία, ενώ ο Σακελλαρίδης μεταφέρεται και συνεχίζει να ψάλλει τη μουσική του στον Αγ. Γεώργιο Καρύτση.³⁶

Με αφορμή την αναφορά του προηγούμενου ζητήματος στην Ιερά Σύνοδο, από τον μητροπολίτη Προκόπιο, εκδίδεται ακόμα μια εγκύκλιος στις 10 Μαρτίου 1886, όσοι ιεροψάλτες πρωτοτυπούν να παύονται και να αντικαθίστανται. Η Σύνοδος ζητάει επίσης και τη βοήθεια του Υπουργείου³⁷ αλλά αυτό επιλέγει να μην

³⁶ Φιλόπουλος, *Εισαγωγή*, 114-116 και Ρωμανού, *Εθνικής μουσικής Περιήγησις*, 245-246.

³⁷ Το σχετικό έγγραφο ζητά από το Υπουργείο Εκκλησιαστικών να διατάξει τις δημοτικές αρχές να απαγορεύσουν τη τετραφωνία στους ναούς, ενώ στις 25 Απριλίου 1886 με άλλο έγγραφο ζητά να μάθει αν έχουν εφαρμοστεί τα μέτρα. Ρωμανού, *Εθνικής μουσικής Περιήγησις*, 247.

αναμειχθεί στο ζήτημα. Παρά τις προσπάθειες αυτές, οι τετραφωνιστές δεν πτοούνται και η διάδοση της πολυφωνικής εκκλησιαστικής μουσικής μεγαλώνει.³⁸

Η χορωδία του Σακελλαρίδη, από την Αγ. Ειρήνη μεταπήδησε στον Αγ. Γεώργιο Καρύτση και εξελίχθηκε σε τετράφωνη από τον Άγγελο Δημόπουλο, ενώ αργότερα την ανέλαβε Γεώργιος Δειϊμέζης και, από το 1903, ο Θεμιστοκλής Πολυκράτης. Η τετράφωνη αρμονική μουσική εισάγεται στην Χρυσοσπηλιώτισσα με τον Σπύρο Σπάθη, λίγο μετά το 1886, και συνεχίζεται με τους Διονύσιο Λαυράγκα και τον Ιωάννη Παπαστρατηγάκη, και ακολουθούν η Ζωοδόχος Πηγή, η Μητρόπολη και ο Αγ. Κωνσταντίνος. Ο νέος μητροπολίτης Αθηνών, Γερμανός Καλλιγιάς, από το 1889, ήταν αρκετά ανεκτικός μπροστά στη εξάπλωση της τετραφωνίας, και ακόμα πραγματοποίησε ενέργειες για την έρευνα της εκκλησιαστικής μουσικής και τις δυνατότητες εναρμόνισης, πιθανόν με το επτανησιακό στυλ, όμως πέθανε ξαφνικά στις 18 Ιανουαρίου 1896.³⁹

1.3.5. Οι μουσικές διαμάχες των αρχών του 20^{ου} αιώνα

Με την είσοδο του 20^{ου} αιώνα, η διαμάχη μεταξύ της παράδοσης και της τετραφωνίας αναζωπυρώνεται. Στις 28 Απριλίου 1902, ο βουλευτής Ν. Λεβίδης διακόπτει τις εξετάσεις βυζαντινής μουσικής της Μουσικής Εταιρίας, γιατί γίνονταν με συνοδεία πιάνου από τον Ι. Σακελλαρίδη, και διαμαρτύρεται έντονα στον παρευρισκόμενο επίσκοπο Σύρου και Τήνου και πρόεδρο της Ιεράς Συνόδου, Μεθόδιο. Το αποτέλεσμα είναι να συνεχιστούν οι εξετάσεις χωρίς πιάνο. Το περιστατικό ξεσήκωσε διαμάχη η οποία μετουσιώθηκε σε αντιπαράθεση μέσω του Τύπου, στην εφημερίδα *Καιροί*, όπου συμμετέχουν άνθρωποι και από τις δύο πλευρές.⁴⁰

Ο Σακελλαρίδης, ενώ ο ίδιος είναι η αιτία για το επεισόδιο, θεωρεί πως ο ίδιος επιτελεί αγώνα για την ανάδειξη της βυζαντινής μουσικής, την οποία και θεωρεί κατάλληλη για την Λατρεία, ωστόσο εντοπίζει πως το πρόβλημα της είναι η λανθασμένη εκτέλεσή της. Γίνεται επίσης γνωστό το γεγονός πως ο ίδιος δέχτηκε βίαια επίθεση έξω από την εκκλησία, μαζί με συνθήματα κατά της τετραφωνίας.⁴¹

Οι κληρικοί, ως εκπρόσωποι της Εκκλησίας, στις συνεντεύξεις που έδωσαν στην εφημερίδα, ενώ τάσσονται κατά της τετραφωνίας, κρατούν μια επιφύλαξη χωρίς

³⁸ Φιλόπουλος, *Εισαγωγή*, 116-117 και Ρωμανού, *Εθνικής μουσικής Περιήγησις*, 246-247.

³⁹ Φιλόπουλος, *Εισαγωγή*, 117-120.

⁴⁰ Ρωμανού, *Εθνικής μουσικής Περιήγησις*, 37-38.

⁴¹ Ο.π., 40-41.

να δυναμιτίζουν την διαμάχη. Ο μητροπολίτης Μεθόδιος, εξηγεί πως το μουσικό ζήτημα είναι πολύ σημαντικό γιατί μπορεί να οδηγήσει σε έντονες συγκρούσεις, αφού αναφέρεται σε θρησκευτικές απόψεις, και ότι η εντύπωσή του είναι πως η τετραφωνία προσκρούει στους ιερούς κανόνες. Ο επίσκοπος Ύδρας, Αρσένιος, αντιτίθεται στην τετράφωνη ψαλμωδία, θεωρώντας την καντάδα, ενώ αναφέρει πως η παραδοσιακή μουσική θα πρέπει να εκτελείται σωστά. Ωστόσο δεν θεωρεί παράνομη την τετραφωνία, αλλά ότι απλώς αντιτίθεται στις εκκλησιαστικές διατάξεις, οι οποίες αρνούνται κάθε νεωτερισμό.⁴²

Από την άλλη πλευρά, στις συνεντεύξεις τους, οι περισσότεροι διευθυντές των πολυφωνικών εκκλησιαστικών χορών, υποστηρίζουν την μονόφωνη βυζαντινή μουσική και την θεωρούν εθνική μουσική, ενώ ρίχνουν την ευθύνη στους εκκλησιαστικούς επιτρόπους που ζητούν τη τετραφωνία. Ο Ν. Κανακάκης, παραδοσιακός ψάλτης και ταυτόχρονα μαέστρος της χορωδίας στην Αγία Ειρήνη, τονίζει την εθνική σημασία της βυζαντινής μουσικής και πιστεύει ότι πρέπει να επικρατήσει της ευρωπαϊκής. Ωστόσο θεωρεί πως τα προβλήματα της εκκλησίας είναι άλλα, και πιο σημαντικά από αυτό. Ο Ιωάννης Παπαστρατηγάκης, διευθυντής της χορωδίας της Χρυσοσπηλιώτισσας, αναφέρει πως ο χορός του ψάλλει κατά το σύστημα του Σπάθη, που δεν διαφέρει πολύ με το βυζαντινό, αφού διατηρείται το μέλος και οι άλλες φωνές απλώς κρατάνε την αρμονία. Ο μόνος που τίθεται ανοιχτά υπέρ της τετραφωνίας είναι ο Γεώργιος Δεϊμέζης, διευθυντής στον Άγιο Γεώργιο Καρύτση, με επιχείρημα την προσέλευση του κόσμου εξαιτίας της μουσικής.⁴³

Έπειτα από το επεισόδιο στη Μουσική Εταιρεία, οι ιεροψάλτες της Αθήνας, του Πειραιά και των περιχώρων, πραγματοποιούν συνάντηση στις 26 Μαΐου 1902 στην αίθουσα του πειραϊκού συλλόγου «Εθνική Μούσα», με θέμα το μουσικό ζήτημα και κυρίως το πώς θα υπερασπιστούν τη βυζαντινή μουσική και πώς αυτή θα καθιερωθεί πλήρως. Καταλήγουν στην απόφαση να πιέσουν την Ιερά Σύνοδο, αλλά και την Δημαρχία, να μεριμνήσουν επί του θέματος της τετραφωνίας. Ενώ ο δήμαρχος φαίνεται να αδιαφορεί, η Ιερά Σύνοδος εκδίδει εγκύκλιο που αρκείται σε συστάσεις διατήρησης της παράδοσης και αποφυγής πάσης άλλης καινοτομίας, κάτι που ικανοποιεί προς στιγμήν τους υποστηρικτές της

⁴² Ρωμανού, *Εθνικής μουσικής Περιήγησις*, 43.

⁴³ *Ο.π.*, 43-45.

παράδοσης. Οι εκφραστές, ωστόσο, της τετραφωνίας συνεχίζουν το έργο τους αθόρυβα και χωρίς να πτοούνται.⁴⁴

Μετά τα γεγονότα του 1902, ξεκινάει μια τάση διαφύλαξης και καλλιέργειας της βυζαντινής μουσικής. Στις 6 Ιουλίου 1903, μετά από συνάντηση του μητροπολίτη Θεόκλητου και του διευθυντή του Ωδείου Αθηνών, Γ. Νάζου, αποφασίζεται η ίδρυση σχολής βυζαντινής μουσικής. Καλούν τότε τον Κωνσταντίνο Ψάχο από την Κωνσταντινούπολη, να αναλάβει τη διεύθυνση της σχολής και η έναρξη λειτουργίας της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Σχολής του Ωδείου Αθηνών γίνεται στις 23 Σεπτεμβρίου 1904. Τα έξοδα της σχολής καλύπτονται από την Αρχιεπισκοπή Αθηνών.⁴⁵

Λίγα χρόνια μετά, το 1906, το ζήτημα της τετραφωνίας έρχεται στο προσκήνιο, με αφορμή την χρήση του γυναικωνίτη από την τετράφωνη χορωδία του Ι.Ν. Αγίου Κωνσταντίνου.⁴⁶ Αυτήν τη χρονιά οι επίτροποι του ναού βάζουν τη χορωδία να ψέλνει από τον γυναικωνίτη, κατά τη διάρκεια της δεύτερης κυριακάτικης λειτουργίας.⁴⁷ Αυτό προκαλεί την αντίδραση του μητροπολίτη Αθηνών Θεόκλητο, ο οποίος, καθώς τελεί τη λειτουργία στον συγκεκριμένο ναό, υποχρεώνει τη χορωδία να κατέβει από τον γυναικωνίτη. Κάποιοι τότε, αντιτάσσονται στον μητροπολίτη, συσχετίζοντας το γυναικωνίτη με τον άμβωνα, ο οποίος, σύμφωνα με τον 15ο κανόνα της συνόδου της Λαοδικείας, είναι το σημείο από όπου πρέπει να ψάλλουν οι ιεροψάλτες. Ο Κωνσταντίνος Ψάχος όμως διαφώνησε μέσω του τύπου με αυτήν την άποψη, διευκρινίζοντας ότι άλλο είναι ο άμβωνας και άλλο ο γυναικωνίτης. Ο μητροπολίτης, δίνει επιπλέον συνέχεια στο θέμα, και με σύγκλιση συνόδου στις 16 Φεβρουαρίου 1906, απαγορεύει αυστηρά όχι μόνο την ψαλμωδία από τον γυναικωνίτη, αλλά και την τετραφωνία γενικά στους ναούς. Και πάλι όμως, η τετραφωνία δεν πτοείται, αντιθέτως εξαπλώνεται στην Τρίπολη και στη Σάμο το 1909, στη Θήβα το 1910 και στη Θεσσαλονίκη με τον Σ. Κομνηνό και αργότερα με τον Αιμ. Ριάδη.⁴⁸

⁴⁴ Βεργωτής, *Ξένες επιδράσεις*, 21 και Φιλόπουλος, *Εισαγωγή*, 125-128.

⁴⁵ *Ο.π.*, 21-22 και 128-129, αντίστοιχα.

⁴⁶ Φιλόπουλος, *Εισαγωγή*, 130-132.

⁴⁷ Όπως ισχυρίζεται ο Φιλόπουλος, είναι η πρώτη αναφορά για χρήση του γυναικωνίτη από χορωδία στην Ελλάδα, αλλά ταυτόχρονα και πρώτη αναφορά τέλεσης δεύτερης Θείας Λειτουργίας. *Ο.π.*, 130.

⁴⁸ *Ο.π.*, 132.

1.3.6. Οι μουσικές εξελίξεις του 20^{ου} αιώνα

Στη συνέχεια του 20^{ου} αιώνα, οι εκφραστές της βυζαντινής παράδοσης συσπειρώνονται και ιδρύεται το 1912 ο ιεροψαλτικός σύλλογος «Ρωμανός ο Μελωδός»,⁴⁹ ενώ αργότερα, μετά την έλευση των προσφύγων, που ενισχύει των αριθμό των ιεροψαλτών και παρατηρείται μια γενική μουσική ακμή, ιδρύονται κι άλλοι τέτοιοι σύλλογοι, όπως ο σύλλογος «Ιωάννης ο Δαμασκηνός», το 1924, και ο «Σύλλογος προς διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής», με τον Σίμωνα Καρρά, το 1929.⁵⁰

Από την απέναντι πλευρά, οι τετραφωνιστές συνεχίζουν το έργο τους και εισχωρούν σε ακόμα περισσότερες εκκλησίες. Αξιοσημείωτη είναι η διάδοση της εκκλησιαστικής πολυφωνίας στη Σμύρνη, η οποία είχε και την ευλογία του μητροπολίτη Χρυσόστομου.⁵¹ Όμως, η διαμάχη με τους οπαδούς της παράδοσης δεν έχει σταματήσει, ενώ μη ευνοϊκή είναι η στάση του μητροπολίτη Αθηνών Θεόκλητου, ο οποίος το 1921 εκδίδει εκ νέου εγκύκλιο για την κατάργηση της τετραφωνίας στους αθηναϊκούς ναούς.⁵² Τα εθνικά γεγονότα του 1922 θα διακόψουν για λίγο τις εντάσεις, κι από κει και μετά η επίσημη εκκλησία δεν θα ασχοληθεί ενεργά με το μουσικό ζήτημα, επιτρέποντας στους τετραφωνιστές τη συνέχεια της παρουσίας τους.

Ο δεύτερος παγκόσμιος πόλεμος και η περιπετειώδης δεκαετία του '40 θα βρει του Έλληνες συσπειρωμένους γύρω από την θρησκεία. Οι πολυφωνικές χορωδίες διατηρούν τη δράση τους και οι ιεροψάλτες, περισσότερο οργανωμένοι, ιδρύουν συλλόγους, όπως ο «Πανελλήνιος Σύνδεσμος Ιεροψαλτών» το 1943.⁵³

Το 1951, ο πρωτοψάλτης Μ. Χατζής και η πολυφωνική χορωδία του παύεται από το μητροπολιτικό ναό της Αθήνας, από τον μητροπολίτη Σπυρίδωνα. Έτσι, η τετραφωνία περιορίζεται στους ναούς Αγία Ειρήνη, που διευθύνει ο Καψάσκης, διάδοχος του Σακελλαρίδη, στον Άγιο Γεώργιο Καρύτση, στην Καπνικαρέα και στον Άγιο Διονύσιο Αρεοπαγίτη, στο Κολωνάκι.⁵⁴

Η θητεία του μητροπολίτη Αθηνών Χρυσόστομου Χατζησταύρου, από το 1962, αποδεικνύεται δύσκολη για την τετραφωνία, αφού με επιμονή, καταφέρει να

⁴⁹ Μεγάλη είναι η συμβολή του συλλόγου αυτού για την κατοχύρωση των δικαιωμάτων των ιεροψαλτών. Φιλόπουλος, *Εισαγωγή*, 151-152.

⁵⁰ *Ο.π.*, 155-156.

⁵¹ *Ο.π.*, 152-153.

⁵² *Ο.π.*, 153.

⁵³ Οι σκοποί του Συνδέσμου είναι η αξιοποίηση του βυζαντινού θησαυρού και η διεκδίκηση των επαγγελματικών δικαιωμάτων των ιεροψαλτών. *Ο.π.*, 157.

⁵⁴ Βεργωτής, *Ξένες επιδράσεις*, 42.

καταργήσει την συμμετοχή των πολυφωνικών χορωδιών στους ναούς, εκτός από τον Ι.Ν. της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος, στην Πλάκα.⁵⁵

Όταν τον μητροπολιτικό θρόνο αναλαμβάνει ο Ιερώνυμος Κοτσώνης, το 1967, ενθαρρύνει το εκκλησίασμα να ψάλλει στη λειτουργία με έναν τρόπο παρόμοιο με την μουσική του Σακελλαρίδη. Παρόλο που η ενέργεια αυτή δεν βοηθάει ουσιαστικά την ανάπτυξη της εκκλησιαστικής μουσικής, ξαναφέρει το αρμονικό άκουσμα στους ναούς, και φυσικά τονώνει το εκκλησιαστικό φρόνημα του ποιμνίου, αφού νιώθει την ουσιαστική συμμετοχή του στη Θεία Λατρεία.⁵⁶

1.3.7. Θεμιστοκλής Πολυκράτης

Ο Θεμιστοκλής Πολυκράτης⁵⁷ αποτελεί ακόμα έναν συνθέτη ο οποίος έχει επηρεάσει σημαντικά την εκκλησιαστική πολυφωνική μουσική. Έχοντας υπάρξει μέλος της ανακτορικής χορωδίας του Κατακουζηνού, έρχεται σε επαφή με την πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική από μικρή ηλικία. Από νωρίς καταπιάνεται με την σύνθεση εκκλησιαστικών ύμνων και όχι μόνο. Ο ίδιος διετέλεσε διευθυντής των τετράφωνων χορωδιών, αρχικά του Αγ. Γεωργίου Καρύτση (1900-1915 περίπου), έπειτα του Αγ. Διονυσίου του Αρεοπαγίτη και τέλος του μητροπολιτικού ναού της Αθήνας (από το 1920 μέχρι τον θάνατό του).

Ο όγκος των συνθέσεών του είναι σημαντικά μεγάλος, με ευρεία μουσική κάλυψη των εκκλησιαστικών ύμνων. Σε αυτό συντελεί η θέση του ως μαέστρος αυτών των χορωδιών, ενθαρρύνοντάς τον στο συνθετικό του έργο, αφού συνεχώς του δημιουργεί την ανάγκη για περισσότερες συνθέσεις.⁵⁸

Η διχογνωμία της εποχής για το ζήτημα της εκκλησιαστικής μουσικής είναι εμφανής στο πρόσωπό του. Από τη μια πλευρά δηλώνει υποστηρικτής της καθαρής παράδοσης και της διαφύλαξής της, δηλώνοντας ότι «Ο δε οκτώηχος, ως έχει, δεν εναρμονίζεται. Οι αποπειρόμενοι λοιπόν να εναρμονίσωσι τας

⁵⁵ Φιλόπουλος, *Εισαγωγή*, 158-159.

⁵⁶ *Ο.π.*, 159-160.

⁵⁷ Ο Θεμιστοκλής Πολυκράτης γεννήθηκε στην Φιλιππούπολη, το 1863. Σε μικρή ηλικία έχασε τον πατέρα του, Γεώργιο Καζαντζή ή Περδίκη, και ήρθε στην Αθήνα, ακολουθώντας την μητέρα του που έκανε δεύτερο γάμο με τον Κωνσταντίνο Πολυκράτη, ο οποίος και τον υιοθέτησε. Σπούδασε Φιλολογία στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και μουσική στο Ωδείο Αθηνών με δάσκαλο τον Αλέξ. Κατακουζηνό, ενώ ήταν μέλος και στην ανακτορική χορωδία. Δεν άργησε να ξεδιπλώσει, έτσι, το μουσικό συνθετικό του ταλέντο όχι μόνο στην εκκλησιαστική μουσική, αλλά γράφοντας κι άλλα ποικίλα έργα, όπως μουσική για αρχαίες τραγωδίες, όπερες, καντάδες και παιδικά τραγούδια. Πέθανε στην Αθήνα το 1920. *Ο.π.*, 133.

⁵⁸ *Ο.π.*, 133-134.

βυζαντιακάς μελωδίας, [...] διαπράττουσιν ακουσίως έγκλημα.» ενώ από την άλλη υποστηρίζει την τετράφωνη εκκλησιαστική μουσική ως έργο εθνικής προόδου, αφού «τετράφωνος δέον να συντίθεται υπό νέαν μορφήν, αξίαν του ναού του Υπερτάτου Όντος, ό λατρευόμεν. Και τότε εσμέν βέβαιοι ότι πράττομεν έργον εθνικόν».⁵⁹ Οι εκκλησιαστικές συνθέσεις του δεν έχουν σχέση με τις βυζαντινές μελωδίες, αφού ο ίδιος πιστεύει πως η βυζαντινή μουσική πρέπει να διαφυλαχτεί ως έχει. Έτσι κινήθηκε σε ένα προσωπικό συνθετικό μονοπάτι, με βαθιά επίγνωση της γλυκύτητας και της λεπτότητας του εκκλησιαστικού ύφους. Είναι γεγονός πως το ύφος των συνθέσεών του ήταν πηγή έμπνευσης σύγχρονων και μεταγενέστερών του εκκλησιαστικών συνθετών, όπως ο Αιμίλιος Ριάδης, Δημήτριος Ρόδιος, Πλάτων Ρούγκας κ.ά. Αν και το έργο του παραμένει ανέκδοτο, η απήχησή του είναι πολύ μεγάλη, αφού οι συνθέσεις του είναι αυτές που κατά κύριο λόγο ακούγονται τον 20^ο αιώνα στις ελληνικές εκκλησίες, στον ελλαδικό χώρο αλλά και στο εξωτερικό.

1.4. Η επίδραση της ρωσικής πολυφωνικής εκκλησιαστικής μουσικής

Ο εκχριστιανισμός των Ρώσων συμβαίνει όταν ο Βλαδίμηρος Α΄ Σβιατοσλάβιτς (956-1015), βαπτίζεται χριστιανός και επιβάλλει επίσημα τη νέα θρησκεία στη Ρωσία, το 988.⁶⁰ Υιοθετείται έτσι το βυζαντινό Τυπικό, μεταφρασμένο στη νέα γλώσσα, αλλά και η μονοφωνική βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική.⁶¹

Η πολυφωνία εισάγεται στη ρωσική εκκλησιαστική μουσική πολύ αργότερα, τον 17^ο αιώνα, από την Πολωνία και την Ουκρανία, και αγκαλιάζεται από τον Τσάρο και τον ρωσικό κλήρο και λαό. Βέβαια, υπάρχουν πληροφορίες πως ήδη από τον 16^ο αιώνα έχει εμφανιστεί ένα είδος αυτοσχέδιας πολυφωνίας.⁶² Από δω και πέρα, θα υπάρξουν διάφορες επιρροές στην εκκλησιαστική μουσική της Ρωσίας, με τον μουσικολόγο Gardner να χωρίζει αυτή την ευρύτερη περίοδο της πολυφωνίας σε

⁵⁹ Βλ. Ρωμανού, *Εθνικής μουσικής Περιήγησις*, 34.

⁶⁰ Ήδη οι ιεραπόστολοι άγιοι Κύριλλος και Μεθόδιος έχουν κηρύξει τον Χριστιανισμό στους Σλάβους από τον 9^ο αιώνα, ενώ το 957 η βασίλισσα της Ρωσίας, Όλγα (που η εκκλησία την έχει ανακηρύξει αγία), βαπτίζεται χριστιανή στην Κωνσταντινούπολη, ανοίγοντας τον δρόμο για τον εκχριστιανισμό των Ρώσων. Βαλληνδράς, *Μουσική*, 41.

⁶¹ Αναφέρεται πως απεσταλμένοι του Βλαδίμηρου ένα χρόνο πριν, παρευρέθηκαν στην Αγία Σοφία και εξέφρασαν τον ενθουσιασμό τους για την βυζαντινή μουσική λέγοντας: «Δεν μπορούσαμε να περιγράψουμε με λόγια αυτό που ζήσαμε» «δεν γνωρίζαμε αν είμαστε στον ουρανό ή στη γη». Εμμανουήλ Στ. Γιαννόπουλος, *Η ψαλτική τέχνη: Λόγος και μέλος στην λατρεία της ορθόδοξης λατρείας Β΄* (Θεσσαλονίκη: Κυριακίδη, 2016), 208.

⁶² Φιλόπουλος, *Ρώσικες επιδράσεις*, 16-17.

υποπεριόδους: α) της πολωνο-ουκρανικής επίδρασης, β) της ιταλικής επίδρασης, γ) της γερμανικής επίδρασης (γνωστή ως περίοδος του Petersburg) και δ) της Σχολής της Μόσχας.⁶³

Η περίοδος της ιταλικής επίδρασης χρονολογείται από τα μέσα ή τα τέλη του 18ου αιώνα μέχρι το πρώτο τρίτο του 19ου, και κατά άλλους μέχρι τα τέλη του ίδιου. Σε αυτήν την περίοδο υπάρχει σύσφιξη των σχέσεων Ρωσίας-Ιταλίας, και παρατηρείται μια ανταλλαγή μουσικών μεταξύ τους, όπως ο σπουδαίος Dmitry Bortniansky (1751-1825), ο οποίος σπουδάζει στην Ιταλία και γυρνώντας στη χώρα του, φέρνει το ιταλικό μουσικό ιδίωμα.⁶⁴ Η εξέλιξη της εκκλησιαστικής μουσικής, με αξιοποίηση της ρωσικής παράδοσης, ακολούθησε την αντίστοιχη της κοσμικής που είχε ξεκινήσει από τα τέλη του 19ου αιώνα. Σημαντικά ονόματα είναι αυτά των Arkhangel'sky (1846-1924), Kastalsky (1856-1926), Ippolitov (1859-1935), Rachmaninov (1873-1943) κ.α.⁶⁵

Τα χαρακτηριστικά της υψής της ρωσικής εκκλησιαστικής μουσικής ήταν η φυσικότητα της ροής της μελωδίας, η συχνή χρησιμοποίηση συγχορδιακών συστοιχιών με το αναγκαίο «ντουμπλάρισμα» των γυναικείων από τις αντρικές φωνές, η κίνηση του βαθιού μπάσου (*basso profundo*) στις πιο ακραίες περιοχές της ανθρώπινης φωνής, με τους πλούσιους αρμονικούς φθόγγους να δίνουν την αίσθηση του βάθους, το «κομματάσμα της μελωδίας και το πέρασμά της άλλοτε στη μία και άλλοτε στην άλλη φωνή, η επίδειξη τόλμης στη χρησιμοποίηση εντυπωσιακών συγχορδιών ή αντιστικτικών τεχνασμάτων με τη μίμηση της μίας φωνής από την άλλη, και κυρίως η βαθιά αίσθηση ότι πρόκειται για θρησκευτική μουσική που αναδίνει όλη την αγωνία και την αναγκαιότητα του ανθρώπου να υψωθεί από τα καθημερινά στα πνευματικά και από τα γήινα στα υπερβατικά».⁶⁶

Ένα άλλο ερμηνευτικό στοιχείο στην εκκλησιαστική μουσική είναι το *recitativo*, το οποίο επιδεικνύει περισσότερο το ποιητικό κείμενο, και φυσικά είναι πρακτικότερο για μικρότερες και λιγότερο καταρτισμένες χορωδίες. Στην ρωσική παράδοση το *recitativo* είναι συχνό φαινόμενο, αν και στις εκκλησίες στα μεγάλα κέντρα, με μεγάλες και ποιοτικές χορωδίες, αποφεύγεται. Στην Ελλάδα, φαίνεται

⁶³ Φιλόπουλος, *Ρωσικές επιδράσεις*, 17-18. Ο διαχωρισμός αυτός που αναφέρει ο συγγραφέας είναι του μουσικολόγου Gardner. Βλ. πηγές που αναφέρει ο συγγραφέας.

⁶⁴ Ο.π., 18-19.

⁶⁵ Βαλληνδράς, *Μουσική*, 37.

⁶⁶ Φιλόπουλος, *Ρώσικες Επιδράσεις*, 38-39.

πως η συγκεκριμένη τεχνική δεν επικράτησε, διότι χάνεται έτσι η δυνατότητα να αξιοποιηθούν οι παραδοσιακές μελωδίες.⁶⁷

Με την έλευση του Κατακουζηνού, η ελληνική τετραφωνία έρχεται σε επαφή με την τότε ρωσική εκκλησιαστική μουσική. Παρόλο που αρχικά το έργο που παρουσιάζει ο Κατακουζηνός στο ανακτορικό παρεκκλήσιο είναι αυτό των Χαβιαρά-Randhartinger, στη συνέχεια φαίνεται να χρησιμοποιεί τη λειτουργία που έψαλλαν στο αυλικό παρεκκλήσιο της Πετρούπολης, αφού πρώτα την έχει προσαρμόσει για ανδρική χορωδία.⁶⁸ Στο χειρόγραφο αυτής της λειτουργίας, όπως την προσαρμόσε ο Κατακουζηνός, αναγράφεται πως η μουσική είναι κάποιου συνθέτη ονόματι «Λιμπόφ», πιθανότατα του Alexis F. Lvov (1798-1870) ή του πατέρα του, Feodor P. Lvov (1766-1836). Ωστόσο, μέσα υπάρχουν το χερουβικό no.5 του D. Bortniansky και διάφοροι ύμνοι του N. Bakhmetev, που λανθασμένα αποδίδονται στον Lvov.⁶⁹

Η ανάδειξη της μουσικής του Κατακουζηνού και η ανάπτυξη της εκκλησιαστικής πολυφωνικής μουσικής μέσα από το πρόσωπό του, συνεπάγεται με την ανάδειξη της ρωσικής εκκλησιαστικής μουσικής, και συγκεκριμένα της ιταλικής περιόδου, στην Ελλάδα. Οι προηγούμενες προσπάθειες εισαγωγής της τετραφωνίας, που συνδέονται με τη συνειδητή ευρωπαϊκή επιρροή κι όχι με αυτή που συνέβη με φυσικό τρόπο στις ενετοκρατούμενες περιοχές της Ελλάδας, πραγματοποιήθηκαν από συνθέτες όπως ο Χαβιαράς και ο Αβραμιάδης, οι οποίοι συνδέονταν με τη γερμανική μουσική. Οι συνθέσεις τους ωστόσο, που μετέφεραν το γερμανικό ιδίωμα, δεν κατάφεραν να καθιερωθούν ευρύτερα στον ελλαδικό χώρο.⁷⁰ Με την υποστήριξη όμως του παλατιού, η μουσική του Κατακουζηνού καταφέρνει να καθιερωθεί, και οι επιρροές αυτού είναι ρωσικές, αφού ο ίδιος ήταν διευθυντής της χορωδίας του ελληνορθόδοξου ναού στην Οδησό.⁷¹

Από το 1870 και μετά, χρησιμοποιούνται στους ναούς της Αθήνας αυτούσιες, ρωσικές συνθέσεις προσαρμοσμένες στο ελληνικό κείμενο, πχ. το χερουβικό no.5 του Bortniansky, το οποίο ήταν ιδιαίτερα αγαπητό στο αθηναϊκό κοινό. Ακόμα και σε μη ρωσικούς ύμνους, κάποιος μπορεί να παρατηρήσει στοιχεία από την ρωσική εκκλησιαστική μουσική.⁷²

⁶⁷ Φιλόπουλος, *Ρωσικές επιδράσεις*, 38.

⁶⁸ *Ο.π.*, 20.

⁶⁹ *Ο.π.*, 20-21 και υποσημείωση 32, που βρίσκεται στη σελ. 31.

⁷⁰ Φιλόπουλος, *Ρώσικες Επιδράσεις*, 22-24.

⁷¹ Του ιδίου, *Εισαγωγή*, 93-94.

⁷² Του ιδίου, *Ρωσικές επιδράσεις*, 35.

1.5. Συμπεράσματα

Η ανάπτυξη της εκκλησιαστικής πολυφωνικής μουσικής, περιστρέφεται γύρω από δύο διαφορετικούς παράγοντες. Οι διαφωτιστικές ιδέες και η επιρροή από τη «δύση των επιτευγμάτων» επιδρούν, ευνοώντας τις συνθήκες για την διάδοση της νέας μουσικής. Αυτό συνέβη στις ελληνικές κοινότητες της Ευρώπης, αφού αυτές είχαν την εντονότερη επαφή με τις προοδευτικές ιδέες και τον διαφωτισμό. Το γενικότερο κλίμα της εποχής είναι αυτό που ωθεί τους λαούς στην πρόοδο και στην αναζήτηση της ταυτότητας τους, συμπεριλαμβανομένου και της εθνικής μουσικής. Να σημειωθεί πως το ίδιο υπόβαθρο προόδου φαίνεται να έχει και «η μεταρρύθμιση των Τριών Δασκάλων», το 1814-1815. Από την άλλη πλευρά, οι ενετοκρατούμενες ελληνικές περιοχές, δεν είχαν ανάγκη από ριζικές αλλαγές, διότι με την πάροδο των χρόνων, η δυτικότροπη μουσική ήταν πια μέρος της πολιτισμικής τους ταυτότητας.

Η μουσική διαμάχη μεταξύ της τετραφωνίας και της βυζαντινής παράδοσης, ήταν έντονο φαινόμενο την εποχή της αναζήτησης της εθνικής ταυτότητας, ενώ δεν έχει σταματήσει να υπάρχει μέχρι και σήμερα. Αυτός ο ανταγωνισμός, ωστόσο, ήταν και είναι αφορμή να αναπτυχθούν και οι δύο πλευρές, προκαλώντας έτσι τη γενική καλλιέργεια της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής.

Με την καθιέρωση και την ανάπτυξη της ελληνικής εκκλησιαστικής πολυφωνίας, είναι λογικό, όλοι αυτοί οι παράγοντες και οι διαμάχες να προσδίδουν μια ξεχωριστή ταυτότητα, που συνεχίζει και θα συνεχίσει να πλάθεται.

2. ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΤΗΣ ΧΟΡΩΔΙΑΣ ΤΟΥ ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΣΥΝΔΕΣΜΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΕΩΝ

2.1. Οι δυτικότερες εκκλησιαστικές χορωδίες της Θεσσαλονίκης

Όπως προαναφέρθηκε, κατά τον Φιλόπουλο, η εκκλησιαστική τετραφωνία εισάγεται στη Θεσσαλονίκη το 1910 με τον μουσικό Σ. Κομνηνό. Ωστόσο, δεν κατέστη δυνατόν να διασταυρωθεί αυτή η πληροφορία.

Μετά τη μικρασιατική καταστροφή, πολλοί πρόσφυγες καταφθάνουν στη Θεσσαλονίκη διαμορφώνοντας, εκτός από τα κοινωνικά, και τα μουσικά δεδομένα. Ένας από αυτούς είναι και ο λόγιος Σταμάτης Σταματιάδης, ο οποίος οργανώνει πολυφωνικό χορό στον Ι.Ν. Αγίας Σοφίας, το 1924.⁷³ Η διαμονή του στη Θεσσαλονίκη θα είναι σύντομη, μέχρι το 1926, ωστόσο τη χορωδία του θα αναλάβει ο Σώτος Βασιλειάδης, ο οποίος την εμπλουτίζει με νέες φωνές. Η χορωδία Ι.Ν. Αγίας Σοφίας, όπως αναφέρεται, παρουσιάζει για πρώτη φορά στις 13 Σεπτεμβρίου 1931, τη Βυζαντινή Λειτουργία του Αιμίλιου Ριάδη, υπό τη διεύθυνση του ίδιου του συνθέτη. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι την εποχή αυτή ο μητροπολίτης Θεσσαλονίκης Γεννάδιος είναι θετικός στην παρουσία της δυτικότερης εκκλησιαστικής μουσικής, η οποία προσελκύει κόσμο στους ναούς.⁷⁴

Τη χορωδία θα αναλάβει κατά την διάρκεια της κατοχής, το 1943, ο αδερφός του Σώτου Βασιλειάδη, ο Αχίλλης Βασιλειάδης, ο οποίος θα διευθύνει μέχρι το 1958.⁷⁵ Η χορωδία ψάλλει στη δεύτερη θεία λειτουργία στην Αγία Σοφία, τη μουσική του Πολυκράτη.⁷⁶

Το 1958 η χορωδία της Αγίας Σοφίας θα διαλυθεί, και τώρα τη δεύτερη θεία λειτουργία θα ψάλλει η «Χορωδία Θεσσαλονίκης» με μαέστρο τον Άγγελο Καμηλιέρη, ως το τέλος της δεκαετίας του '60, όταν και θα διαλυθεί από τη Χούντα.⁷⁷

⁷³ Πιθανόν το έργο που παρουσιάζει ο Σταματιάδης να είναι το δικό του, το οποίο έχει συνθέσει και εκτελέσει με τη χορωδία του Ι.Ν. Αγίας Τριάδος στο Πέρα, τα προηγούμενα χρόνια. Πρβλ. Φιλόπουλος, *Εισαγωγή*, 142-143.

⁷⁴ Λίζα Ξανθοπούλου, «Εκατό χρόνια χορωδιακής ζωής στη Θεσσαλονίκη» (Διπλωματική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2012), 40.

⁷⁵ Ο.π.

⁷⁶ Νίκος Μυταράς, «Και μαρς και βαλς», *Τάμαριξ* 4 (Απρίλιος 1997), 26. Δεν αναφέρεται το έργο που έψαλλε η χορωδία πριν τον πόλεμο.

⁷⁷ Ξανθοπούλου, «Εκατό χρόνια», 40.

Μαζί με τους Έλληνες πρόσφυγες της μικρασιατικής καταστροφής, καταφθάνουν και Ρώσοι, οι οποίοι ιδρύουν χορωδία που ψάλλει στη ρωσική εκκλησία του Αγίου Νικολάου. Το ρεπερτόριό της περιέχει έργα Ρώσων συνθετών στη ρωσική γλώσσα. Τη δεκαετία του '80 η χορωδία διαλύεται, ωστόσο μετά από κάποια χρόνια, προσλαμβάνονται Έλληνες ψάλτες οι οποίοι ψέλνουν τη μουσική του Σακελλαρίδη.⁷⁸ Από αυτούς, κάποιοι συνεργάζονται παράλληλα με τη χορωδία του ΑΜΣΘ.⁷⁹

Επίσης μέσα στην κατοχή, και συγκεκριμένα το 1943, ιδρύεται από τον Μιχαήλ Χατζημιχαήλ, η χορωδία του Ι.Ν. Παναγίας Δεξιάς, η οποία ψάλλει στη δεύτερη Θεία Λειτουργία. Ο Μιχαήλ Χατζημιχαήλ είναι ο ιδρυτής της σχολής μαντολινάτας, το 1915, η οποία περιλάμβανε και πολυμελή χορωδία. Έχει παίξει σημαντικό ρόλο στην μουσική κινητοποίηση της πόλης και στη διάδοση της καντάδας. Η χορωδία Ι.Ν. Παναγίας Δεξιάς λειτουργεί ως το 1951, οπότε και πεθαίνει ο μητροπολίτης Γεννάδιος.⁸⁰

Παράλληλα με τη Χορωδία Παναγίας Δεξιάς, δημιουργείται και χορωδία από τον Επαμεινώνδα Φλώρο, που ψέλνει στο μητροπολιτικό ναό Αγ. Γρηγορίου του Παλαμά. Η χορωδία λειτουργεί μέχρι το τέλος τις γερμανικής κατοχής.⁸¹

Κάποια χρόνια αργότερα, το 1961, στην ενορία Ι.Ν. Αναλήψεως, οργανώνεται τετράφωνη χορωδία από νέους και νέες του Ενοριακού Κέντρου του ναού, με σκοπό τη συμμετοχή της στη δεύτερη Θεία Λειτουργία. Εκτός από χορωδία, λειτουργεί και ορχήστρα εγχόρδων που συχνά πλαισιώνει τη χορωδία. Υπεύθυνος είναι ο Εμμανουήλ Μελιγκόπουλος. Η χορωδία διατηρείται μέχρι το 1964.⁸²

Ωστόσο, μετά από λίγο καιρό, το 1974 ο ιερέας Χριστόφορος Χατζηγιάννης και Σταύρος Ξύδης επαναφέρουν τη χορωδιακή δραστηριότητα στον Ι.Ν. Αναλήψεως, αυτή τη φορά με τη ίδρυση χορωδίας αγοριών. Ο ρόλος της είναι και πάλι η συμμετοχή στη δεύτερη Θεία Λειτουργία, αλλά παράλληλα πραγματοποιεί ποικίλες εκδηλώσεις. Μαέστροι της χορωδίας έχουν διατελέσει οι Μιχαήλ Χατζηγιάννης, Σωκράτης Τουμπεκτοής, Θανάσης Χατζηγιάννης και άλλοι.⁸³

⁷⁸ Ξανθοπούλου, «Εκατό χρόνια», 48-49.

⁷⁹ Ηχητικό Συνέντευξης Γ' Κωνσταντίνου Κονκουρή (28:46)

⁸⁰ Ξανθοπούλου, «Εκατό χρόνια», 28-29.

⁸¹ Ο.π., 9.

⁸² Ο.π., 41.

⁸³ Ο.π., 42.

Από το 1980, σχηματίζεται και η χορωδία κοριτσιών Ι.Ν. Αναλήψεως με μαέστρο μέχρι το 1986, την Ευφημία Χατζηγιάννη-Τουμπεκτοή, κι έπειτα τη Μαρία Μελιγκοπούλου. Ψάλλει τη Λειτουργία του Σακελλαρίδη στον Ι.Ν. Αναλήψεως αλλά και σε άλλους ναούς, ενώ διαθέτει και πλούσιο εξωεκκλησιαστικό ρεπερτόριο.⁸⁴

Στον Ι.Ν. Παναγούδας ιδρύεται το 1978, με πρωτοβουλία του αρχιμανδρίτη Αριστόβουλου Πύρτσου, το ενοριακό κέντρο του ναού το οποίο περιλαμβάνει μουσικές δραστηριότητες, ανάμεσά τους και χορωδία. Την πρώτη προσπάθεια συγκρότησης χορωδίας αγοριών την κάνει ο Σάκης Αραμπατζής. Το 1981 αναλαμβάνει μαέστρος ο Βίκτωρας Γλυκίδης, με συντονιστή τον Γιάννη Καλέτσαρη, και βοηθό τον Γρηγόρη Σαββόπουλο. Το 1981, οργανώνεται και η χορωδία κοριτσιών του Χορωδιακού Κέντρου Παναγούδας, υπό τη διεύθυνση της Όλγας Αθανασιάδου για έναν χρόνο κι έπειτα της Εριφύλης Δαμιανού μέχρι το 1989. Η χορωδία των κοριτσιών φτάνει να θεωρηθεί μια από τις καλύτερες χορωδίες κοριτσιών στη Θεσσαλονίκη. Το ρεπερτόριο περιλαμβάνει τη Θεία Λειτουργία του Σακελλαρίδη, αλλά και κλασικά, προκλασικά, δημοτικά και έντεχνα ελληνικά έργα.⁸⁵

Από το 1967 οργανώνεται και η παιδική χορωδία της Αγίας Τριάδος. Ιδρυτής ήταν ο Θεόδωρος Παπακωνσταντίνου, ο οποίος φεύγει πρόωρα από τη ζωή το 1969, σε ηλικία 21 ετών, αφήνοντας, όμως, πίσω τη σπουδαία σύνθεσή του της Θείας Λειτουργίας. Αναλαμβάνει έκτοτε ο αδερφός του, Βασίλης Παπακωνσταντίνου, ο οποίος μέσα από σκληρή δουλειά και έντονο ζήλο, χωρίς να διαθέτει ωδειακές σπουδές, ανεβάζει το επίπεδο της χορωδίας και την κάνει ίσως την σπουδαιότερη παιδική χορωδία της χώρας.⁸⁶

2.2. Οι ρίζες της χορωδίας του ΑΜΣΘ τα χρόνια της κατοχής

Η χορωδία του Ακαδημαϊκού Μουσικού Συνδέσμου Θεσσαλονικέων έχει τις ρίζες της στα δύσκολα χρόνια της κατοχής. Συνδέεται άμεσα με την χορωδιακή παρέα «Η Αδελφοσύνη», η οποία δημιουργήθηκε μέσα στην γερμανική κατοχή (1941-1944), από την Ένωση Θεολόγων «Ζωή» και τα συσσίτια στην Φιλόπτωχο Αδελφότητα Ανδρών Θεσσαλονίκης (ΦΑΑΝ).

⁸⁴ Ξανθοπούλου, «Εκατό χρόνια», 42.

⁸⁵ Ο.π.

⁸⁶ Ο.π., 40-41

Η Φιλόπτωχος Αδελφότητα Ανδρών Θεσσαλονίκης είχε ιδρυθεί στη Θεσσαλονίκη το 1871, με σκοπό την υλική στήριξη της ελληνικής κοινότητας, αλλά και την τόνωση του πατριωτισμού των Ελλήνων, υπό το ζυγό της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Συμβάλλει υλικά στο Μακεδονικό Αγώνα, ενώ μετά την απελευθέρωση το 1912, προσφέρει βοήθεια στους πληγέντες από την πυρκαγιά που έχει ξεσπάσει στην Θεσσαλονίκη το 1917. Αργότερα, αποτελεί πολύτιμο στήριγμα στους πρόσφυγες της μικρασιατικής καταστροφής, το 1922. Το 1926 η αδελφότητα καταφέρνει να αποκτήσει το δικό της κτήριο προς εξυπηρέτηση των αναγκών της και για τη συνέχιση του έργου της, στη γωνία των οδών Αγίας Σοφίας και Κεραμοπούλου, στο κέντρο της Θεσσαλονίκης.⁸⁷

Τα χρόνια της γερμανικής κατοχής (1941-1944), η ΦΑΑΘ παραχωρεί μέρος των αιθουσών του κτιρίου στην οδό Αγίας Σοφίας, στη Ένωση Θεολόγων «Ζωή». Οι εκπρόσωποι της «Ζωής» είναι ο Αθανάσιος Φραγκόπουλος, ο αρχιμανδρίτης Λεωνίδας Παρασκευόπουλος (μετέπειτα μητροπολίτης Θεσσαλονίκης) και ο αρχιμανδρίτης Φώτιος Σταματόπουλος. Περιτριγυρισμένοι με πλήθος εθελοντών, λειτουργούν το περίφημο συσσίτιο, το οποίο προσφέρει φαγητό σε τετρακόσιους περίπου νέους, αγόρια και κορίτσια. Εκτός από τα συσσίτια, οργανώνονται και άλλες δράσεις, όπως κατηχητικά σχολεία, φροντιστηριακά μαθήματα, διαλέξεις.⁸⁸

Στο πλαίσιο αυτής της χριστιανικής κίνησης, αναπτύσσονται οι προϋποθέσεις για την δημιουργία μιας μαθητικής συντροφιάς. Το όνομά της είναι «Η Αδελφосύνη» και εξελίσσεται σε χορωδία υπό την καθοδήγηση των εθελοντών Εμμανουήλ Μάνο, Πάντη Χριστοφορίδη, Γεώργιο Κισκίνη και Γεώργιο Κατσανδρέου. Το ρεπερτόριο διατηρεί χριστιανικό και πατριωτικό χαρακτήρα, ενώ καταφέρνουν να πραγματοποιήσουν πορεία με αφορμή την εθνική επέτειο της 25^{ης} Μαρτίου, τραγουδώντας πατριωτικούς ύμνους.⁸⁹

Μετά την κατοχή, η χορωδία της Αδελφосύνης αποτελεί τον σπόρο από τον οποίο ιδρύονται οι αδελφικές χορωδίες των χριστιανικών ομάδων (ΧΜΟ), της

⁸⁷ Οι πληροφορίες προέρχονται από τις μαρτυρίες που παραθέτονται στο βιβλίο: Φιλόπτωχος Αδελφότης Ανδρών (Θεσσαλονίκη, Ελλάδα). *Γερμανική κατοχή: ιστορίες από τα συσσίτια στη Φιλόπτωχο Αδελφότητα Ανδρών Θεσσαλονίκης*. 1η εκδ. (Θεσσαλονίκη: Φιλόπτωχος Αδελφότης Ανδρών Θεσσαλονίκης, 2012)

⁸⁸ Ο.π., 9.

Επιπλέον, η Ζωή εκμεταλλεύεται τις εγκαταστάσεις της ΦΑΑΝ στην περιοχή του Αγίου Παύλου και οργανώνει κατασκηνώσεις, με σκοπό να αποσυμφορήσει τα κεντρικά συσσίτια κατά τους θερινούς μήνες. Ο.π., 25.

⁸⁹ Ξανθοπούλου, «Εκατό χρόνια», 45.

χριστιανικής φοιτητικής ένωσης (ΧΦΕ) και της χριστιανικής ένωσης εργαζόμενης νεολαίας (ΧΕΕΝ).⁹⁰

Η χορωδία Χριστιανικών Μαθητικών Ομάδων (ΧΜΟ) ιδρύεται το 1944 και αποτελείται από μαθητές των κατηχητικών σχολείων. Το ρεπερτόριο της χορωδίας περιλαμβάνει Θεία Λειτουργία σε βυζαντινό μέλος, έργα ευρωπαϊκής μουσικής, δημοτική και ελαφρά μουσική, gospel, λαϊκά τραγούδια άλλων χωρών, και τραγούδια γραμμένα ή διασκευασμένα από τα μέλη της χορωδίας. Από τη διεύθυνση της χορωδίας περνούν πολλά ονόματα, όπως οι Γ. Βλάσης, Γ. Καϊμάκης, Β. Χατζηνικολάου, Σ. Τουμπεκτοής, Γ. Καλέτσαρης Γρ. Παπαγιάννης, Μ. Γιαννόπουλος, Γ. Τσάμης, Σ. Κατσανεβάκης, αλλά και ο Αντώνης Κοντογεωργίου. Οι δράσεις της χορωδίας περιλαμβάνουν εξορμήσεις και συναυλίες σε πόλεις και νησιά της Ελλάδος, διοργάνωση χορωδιακών συναντήσεων, συμμετοχή στη Θεία Λειτουργία, επισκέψεις σε ακριτικά χωριά, στρατιωτικά φυλάκια, εκδηλώσεις σε γηροκομεία και νοσοκομεία, κατασκηνώσεις για τα μέλη και μουσικά σεμινάρια.

Η χορωδία εντάσσεται περισσότερο στο θρησκευτικό πλαίσιο παρά στο καλλιτεχνικό, με σκοπό της τη διάδοση του χριστιανικού πνεύματος. Η καλλιτεχνική εξέλιξη εμφανίζεται κατά καιρούς και φαίνεται πως οφείλεται στην παρουσία σημαντικών προσωπικοτήτων όπως ο Κοντογεωργίου.⁹¹

Η χορωδία της Χριστιανικής Ένωσης Εργατικής Νεολαίας (ΧΕΕΝ), ιδρύεται το 1946. Οι μαέστροι που έχουν διατελέσει είναι οι Γ. Κισκίνης, Π. Χριστοφορίδης, Μ. Δαμασκητός, Γρ. Παπαδόπουλος, Σ. Παπαβασιλείου και Κ. Χατζηευγενιάδης.⁹² Η χορωδία φαίνεται πως εξελίχθηκε σε μια κλειστή παρέα, και ένας από τους λόγους που διαλύθηκε αργότερα, ήταν η άρνηση προσθήκης νέων μελών.⁹³

Η χορωδιακή παρέα που δημιουργήθηκε μέσα από τις χορωδίες της Αδελφοσύνης, και ιδιαίτερα μέσα από την χορωδία της ΧΦΕ.⁹⁴ Ξεκινάει να ψάλλει σε διάφορες εκκλησίες. Συγκεκριμένα, η χορωδιακή παρέα ψάχνει συνεχώς εκκλησίες, όπου βρεθεί, για να συμμετέχει στη Θεία Λειτουργία, και κάποιες από αυτές τις

⁹⁰ Βλ. Ξανθοπούλου, «Εκατό χρόνια», 46. Το 1949 οι χορωδίες αυτές συνεργάζονται και παρουσιάζουν στην πλατεία της Αγίας Σοφίας αποσπάσματα από την 7^η Συμφωνία του Μπετόβεν, σε κείμενα και μουσική επεξεργασία του Παντή Χριστοφορίδη.

⁹¹ Ο.π., 46-47.

⁹² Ο.π., 47.

⁹³ Ηχητικό Συνέντευξης Α' Σάββα Βρεττού (λεπτό 21:50).

⁹⁴ Ηχητικό Συνέντευξης Β' Παναγιώτη Μπασιούδη (06:42).

εκκλησίες ήταν ο Ι.Ν. Αγίου Κωνσταντίνου και Ελένης στο Γ' Σώμα Στρατού⁹⁵, η Αχειροποίησης, η Ανάληψη κ.α.⁹⁶

Η πρόωπη αυτή χορωδία ψάλλει με τρόπο εμπειρικό, αξιοποιώντας την χορωδιακή παράδοση που έχει δημιουργηθεί στη Θεσσαλονίκη τα περασμένα χρόνια, και την οποία τα μέλη κατέχουν από παιδιά μέσα από τις χορωδίες των κατηχητικών δράσεων. Χωρίς να πραγματοποιούνται πρόβες, όσοι κατέχουν τις φωνητικές δυνατότητες μαζεύονται στο ψαλτήρι και δίνουν κάποια αρμονία στα μέλη που ψάλλονται, συνήθως αυτά του Ι. Σακελλαρίδη, η μουσική του οποίου είναι η κατάλληλη για τον εμπειρικό αυτοσχεδιασμό.⁹⁷

Σταδιακά, διαδίδεται η προσπάθεια αυτή και σε υπόλοιπα μέλη των παλαιών χορωδιών, που είχαν διακόψει την ενεργή συμμετοχή τους, για διάφορους λόγους (σπουδές, εργασία κ.ά.). Δημιουργείται έτσι ο πυρήνας της χορωδίας του Ακαδημαϊκού, η οποία οργανώνεται το 1967. Το 1968, ο πατήρ Λεωνίδας γίνεται μητροπολίτης Θεσσαλονίκης, γεγονός που ευνοεί τη χορωδία να εγκατασταθεί μόνιμα στη δεύτερη λειτουργία του μητροπολιτικού ναού Αγίου Γρηγορίου του Παλαμά.

2.3. Η επίσημη ίδρυση του σωματείου της χορωδίας και η πορεία της μέχρι και σήμερα

2.3.1. Η επίσημη ίδρυση το 1969

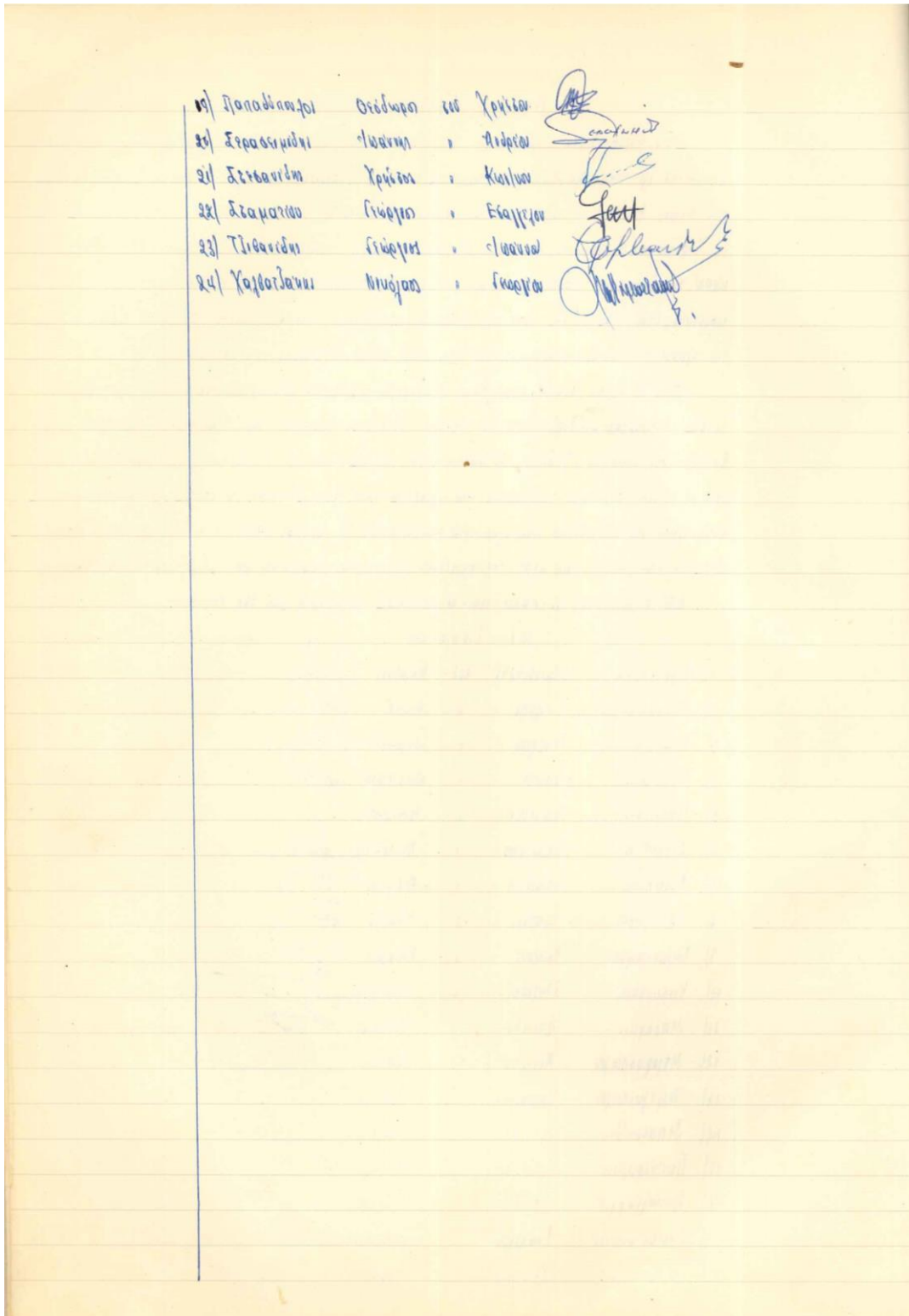
Το σωματείο «ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟΣ ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΣΥΝΔΕΣΜΟΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΕΩΝ» ιδρύεται στη Θεσσαλονίκη την Παρασκευή 23 Μαΐου 1969 στην αίθουσα διαλέξεων της Ιεράς Μητροπόλεως Θεσσαλονίκης, και σκοπός αυτού «είναι η καλλιέργεια και η διάδοση της εκκλησιαστικής μουσικής, προς ενίσχυση του έργου της Εκκλησίας, παράλληλα προς την λυρικήν ελληνικήν μουσικήν και την κλασικήν τοιαύτην»⁹⁸ (Εικόνα 1α). Με αυτόν τον τρόπο, η χορωδία αποκτά νομική υπόσταση και επίσημα ξεκινάει την πολύχρονη πορεία της.

⁹⁵ Ηχητικό Συνέντευξης Β' Παναγιώτη Μπασιούδη (07:36).

⁹⁶ Ηχητικό Συνέντευξης Α' Σάββα Βρεττού (02:45).

⁹⁷ Ηχητικό Συνέντευξης Α' Σάββα Βρεττού (04:47).

⁹⁸ Αρχείο ΑΜΣΘ, 1^ο Βιβλίο Πράξεων, 23/5/69.



Εικόνα 1β. Η δεύτερη σελίδα της Πράξης Ίδρυσης του Σωματείου του Ακαδημαϊκού Μουσικού Συνδέσμου Θεσσαλονικέων (1969).

Ο σημαντικότερος στόχος της χορωδίας είναι το εκκλησιαστικό της έργο, με τη συμμετοχή της στην Θ. Λειτουργία. Η πρώτη επίσημη έναρξη εμφανίσεων της χορωδίας στον μητροπολιτικό ναό του Αγ. Γρηγορίου Παλαμά γίνεται στις 4 Οκτωβρίου 1970¹⁰⁰ και από τότε μέχρι και σήμερα, η χορωδία συμμετέχει σε κάθε δεύτερη Κυριακάτικη Θ. Λειτουργία στη μητρόπολη κατά τη χειμερινή περίοδο, συνήθως από Νοέμβριο μέχρι την Κυριακή του Θωμά. Η οργάνωση της χορωδίας και η έναρξη της προσφοράς της στη δεύτερη Θ. Λειτουργία του μητροπολιτικού ναού αναφέρεται πως έχει ήδη ξεκινήσει με την παρότρυνση του μητροπολίτη Λεωνίδα.¹⁰¹

2.3.2. Οι εμφανίσεις της χορωδίας σε Θείες Λειτουργίες

Ωστόσο η χορωδία δεν αρκείται μόνο στις εμφανίσεις της στη μητρόπολη, αλλά επιδιώκει συμμετοχές και σε άλλους ναούς εντός και εκτός πόλεως, όποτε της το επιτρέπουν οι υποχρεώσεις της προς τον μητροπολιτικό ναό. Παρακάτω αναφέρονται όσες εμφανίσεις σε Θεία Λειτουργία έχουν καταγραφεί μέσα στα πρακτικά των διοικητικών συμβουλίων, πέρα από τον ιερό ναό του Αγίου Γρηγορίου του Παλαμά Θεσσαλονίκης:

Εμφανίσεις της χορωδίας σε Θεία Λειτουργία (πέρα από τον Ι.Ν. Αγίου Γρηγορίου του Παλαμά Θεσσαλονίκης)

14 Ιουνίου 1970	Ι.Ν. Αγίου Μηνά Θεσσαλονίκης
13 Ιουνίου 1971	Κιλκίς
25 Μαρτίου 1972	Ι.Ν. Αγίου Αντωνίου στον Άγιο Αντώνιο Βασιλικών
Αποκριά 1972	Ι.Ν. Αγίου Νικολάου στην Κοζάνη
Αποκριά 1973:	Καβάλα
22 Ιουνίου 1975	Λαγκαδάς
Αποκριά 1976	Ι.Ν. Αγίου Αντωνίου στη Βέροια
26 Σεπτεμβρίου 1976	Αμερικάνικη Γεωργική Σχολή
Πασχαλινή περίοδος	Τρίκαλα
Αποκριά 1978	Φλώρινα – Πρέσπες.
30 Σεπτεμβρίου 1979	Ι.Ν. Παναγίας Αχειροποιήτου
16 Δεκεμβρίου 1979	Ι.Ν. Προφήτη Ηλία (Πυλαία;)
Χριστούγεννα 1979	Ι.Ν. Παναγίας Αχειροποιήτου

¹⁰⁰ 1^ο Βιβλίο Πράξεων, 23/9/70.

¹⁰¹ Η χρονολογία της έναρξης των Θ. Λειτουργιών στη Μητρόπολη είναι το 1967, σύμφωνα με τις αναφορές αυτές που βρίσκονται σε ιστορικά σημειώματα που κατά καιρούς γράφονται σε προγράμματα συναυλιών και σε φυλλάδια παρουσίασης της χορωδίας, όπως και στην ιστοσελίδα της χορωδίας στο διαδίκτυο, όπου και αναφέρεται η συμβολή του μητροπολίτη Λεωνίδα. Βλ. «Ιστορικό», *Ακαδημαϊκός Μουσικός Σύνδεσμος Θεσσαλονικέων*. Ωστόσο ο μητροπολίτης Λεωνίδας ενθρονίστηκε το 1968 στη Θεσσαλονίκη, συνεπώς από τότε και μετά, πιθανώς, η χορωδία να βρισκόταν στον μητροπολιτικό ναό.

2 Μαρτίου 1980	Λαγκαδάς
7 Σεπτεμβρίου 1980	I.N. Οσίου Δαυίδ
19 Οκτωβρίου 1980	I.N. Ευαγγελισμού της Θεοτόκου στον Εύοσμο
Αποκριά 1983	Σιδηρόκαστρο
22 Μαΐου 1983	Πολύγυρος
Αποκριά 1988	Αλεξανδρούπολη
11 Μαρτίου 1990	Καβάλα
28 Οκτωβρίου 1990	I.N. Αγίας Τριάδος Πέρα, Κωνσταντινούπολη.
3 Μαρτίου 1991	Βεργίνα – Βέροια
19 Ιουνίου 1991	I.N. Αγίου Παντελεήμονα (Saint Pantaleon), Κολωνία
28 Οκτωβρίου 1991	Διδυμότειχο
14 Ιουνίου 1992	I.N. Αγίου Παντελεήμονος (Saint Pantaleon), Κολωνία ¹⁰²
28 Μαρτίου 1993	I.N. Αγίου Αλεξάνδρου Νιέφσκι, Σόφια
3 Οκτωβρίου 1993	I.N. Αγίου Ελευθερίου Ντεπώ
28 Ιανουαρίου 1994	ΤΕΙΘ Σίνδου
31 Ιανουαρίου 1994	I.N. Αγίων Αναργύρων (Ιατρικός Σύλλογος)
27 Νοεμβρίου 1994	I.N. Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης Ιπποδρομίου
5 Μαρτίου 1995	Μητρόπολη Βέροιας
Καλοκαίρι 1995	Πολύχρονο Χαλκιδικής ¹⁰³
15 Οκτωβρίου 1995	Κιλκίς
Μάρτιος 1996	Λονδίνο
29 Σεπτεμβρίου 1996	I.N. Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης Γ Σώμα Στρατού
Αποκριά 1997	Λυδία Ασπροβάλτα
21 Σεπτεμβρίου 1997	I.N. Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης Γ Σώμα Στρατού
1 Φεβρουαρίου 1998	I.N. Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης Γ Σώμα Στρατού
1 Μαρτίου 1998	Μητροπολιτικός Ναός Τρικάλων
15 Μαρτίου 1998	Λαγκαδάς
Μετά το Πάσχα 1998	Σιδηρόκαστρο, Πέντε Βρύσες Λαγκαδά, Αγ. Σπυρίδων Τριανδρίας
13 Σεπτεμβρίου 1998	I.M. Τιμίου Σταυρού, Πυθαγόρειο Σάμου ¹⁰⁴
4 Οκτωβρίου 1998	I.N. Αγίου Ελευθερίου
18 Οκτωβρίου 1998	I.N. Τριών Ιεραρχών
7 Μαρτίου 1999	Κολινδρός
18 Απριλίου 1999	Καστοριά
1 Μαΐου 1999	Αλεξανδρούπολη

¹⁰² Οι δύο Λειτουργίες στην Κολωνία της Γερμανίας αναφέρονται και σε ενημερωτικό φυλλάδιο της χορωδίας, που είχε εκδοθεί την περίοδο εκείνη. (Εικόνα 2.)

¹⁰³ Αναφέρεται πως συνηθιζόταν κι άλλες χρονιές κατά τις διακοπές του καλοκαιριού η χορωδία να ψάλλει στο Πολύχρονο, αλλά και σε άλλες εκκλησίες στα παραθεριστικά κέντρα της Χαλκιδικής. Αρχείο ΑΜΣΘ, Δεύτερο βιβλίο πρακτικών, Δ.Σ. 21 Ιουνίου 1995. Ηχητικό Συνέντευξης Α' Σάββα Βρεττού (33:03).

¹⁰⁴ Αρχείο ΑΜΣΘ, Πρόγραμμα Εκδρομής Σάμου-Πάτμου, 12/9-19/9 1998.

9 Μαΐου 1999	Βέροια
16 Μαΐου 1999	Λαγκαδάς
23 Μαΐου 1999	I.N. Αγίου Σπυρίδωνος, Τριανδρία
Καλοκαίρι 1999	I.N. Αναστάσεως του Κυρίου, Ιερουσαλήμ
25 Μαρτίου 2000	Λαγκαδάς
7 Μαΐου 2000	I.N. Αγίας Παρασκευής Ευόσμου
21 Μαΐου 2000	I.N. Αγίας Παρασκευής Βυρώνεια Σερρών
Ιούνιος 2000	Στουτγκάρδη
15 Οκτωβρίου 2000	I.N. Παναγούδας
22 Οκτωβρίου 2000	I.N. Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης Γ' Σώμα Στρατού
11 Μαρτίου 2001	I.N. Αγίου Παντελεήμωνος Πολίχνης
6 Απριλίου 2001	I.N. Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης Ιπποδρομίου
6 Μαΐου 2001	Όσσα
13 Μαΐου 2001	Καλαμαριά
20 Μαΐου 2001	Πρόμαχοι Αριδαίας
27 Μαΐου 2001	Λαγκαδάς
26 Νοεμβρίου 2001	Άσυλο του Παιδιού
Θεοφάνεια 2002	I.N. Αγίου Γεωργίου (Ροτόντα)
Αποκριά 2002	Χαλκίδα ή Κύμη
18 Μαΐου 2002	I.N. Αγίας Σοφίας
26 Μαΐου 2002	Σέρρες
20 Οκτωβρίου 2002	I.N. Τριών Ιεραρχών
25 Μαρτίου 2003	Ιωάννινα ή Κόνιτσα
11 Μαΐου 2003	Αρναία
26 Νοεμβρίου 2003	Ίδρυμα Άγιος Στυλιανός
Αποκριά 2004	Βόλος
23 Απριλίου 2004	I.N. Αγίου Γεωργίου (Ροτόντα)
9 Μαΐου 2004	I.N. Αγίου Δημητρίου
5 Σεπτεμβρίου 2004	Ιερός Μητροπολιτικός Ναός του Σωτήρος, Σύρος
10 Οκτωβρίου 2004	Βόλος
26 Νοεμβρίου 2004	Δημοτικό Βρεφοκομείο Άγιος Στυλιανός
Αποκριά 2005	I.N. Αγίου Νικολάου, Αλεξανδρούπολη
22 Μαΐου 2005	I.N. Κοιμήσεως Θεοτόκου Βελβενδό Κοζάνης
29 Μαΐου 2005	Ιερός Μητροπολιτικός Ναός Βέροιας
28 Αυγούστου 2005	I.N. Ευαγγελισμού, Κεφαλονιά
26 Νοεμβρίου 2005	Δημοτικό Βρεφοκομείο «Άγιος Στυλιανός»
25 ή 26 Μαρτίου 2006	I.N. Αγίας Παρασκευής Φλώρινα
14 Μαΐου 2006:	Πιθανόν Καβάλα
28 Μαΐου 2006	Πιθανόν Θ.Λ. στις Πέντε Βρύσες Λαγκαδά
21 Μαΐου 2006	I.N. Αγίου Δημητρίου
29 Οκτωβρίου 2006	Βερολίνο
25 Μαρτίου 2007	Κάτω Νευροκόπι
13 Απριλίου 2007	I.N. Ζωοδόχου Πηγής, Σαρακίνα, Ζαγκλιβέρι
22 Απριλίου 2007	I.N. Γαλήνης Ωραιοκάστρου
29 Απριλίου 2007	I.N. Αγίου Παντελεήμονος Πανοράματος

6 Μαΐου 2007	I.N. Αγίου Γεωργίου Ελευθερίου
13 Μαΐου 2007	I.N. Κοιμήσεως της Θεοτόκου, Άνω Ποροδία
5 Ιανουαρίου 2008	Φυλακές Διαβατών
23 Μαρτίου 2008	Γρεβενά
5 Οκτωβρίου 2008	Χαρίσειο Γηροκομείο
12 Οκτωβρίου 2008	I.N. Αγίου Φωτίου
19 Οκτωβρίου 2008	I.N. Λαοδηγήτριας
26 Νοεμβρίου 2008	Βρεφοκομείο «Άγιος Στυλιανός»
Δεκέμβριος 2008	I.N. Αγίου Δημητρίου, Λιτόχωρο, προς τιμήν του Ι. Σακελλαρίδη
15 Μαρτίου 2009	Φίλυρο
Περίοδος 28 ^{ης} Οκτωβρίου 2010	Θ.Λ. σε Άργος και στον I.N. Αγίας Σοφίας στην Πάτρα
16 Μαΐου 2010	I.N. Ζωοδόχου Πηγής, Καρδίτσα
27 Μαρτίου 2011	I.N. Κοιμήσεως της Θεοτόκου, Καστοριά
Μάιος 2011	I.N. Μεταμορφώσεως του Σωτήρος στην Περαία
Μάιος 2011	I.N. Αναλήψεως, «Χριστιανική Ελπίς», Φίλυρο
Μάιος 2011	I.N. Αγίας Τριάδος Θεσσαλονίκη
26 Νοεμβρίου 2011	Άγιος Στυλιανός, Βρεφοκομείο
26 Φεβρουαρίου 2012	I.N. Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στην Ηλιούπολη
11 Μαρτίου 2012	I.N. Αγίου Ιωάννου Προδρόμου στη Νεάπολη
25 Μαρτίου 2012	Ιωάννινα
4 Νοεμβρίου 2012	I.N. Αγίου Δημητρίου, Σιάτιστα
26 Νοεμβρίου 2012	Άγιος Στυλιανός, Βρεφοκομείο
25 Μαρτίου 2013	I.N. Αγίου Ιωάννου Προδρόμου, Κέρκυρα
6 Οκτωβρίου 2013	I.N. Μεταμορφώσεως του Σωτήρος
13 Οκτωβρίου 2013	I.N. Παντελεήμωνος
25 Απριλίου 2014	I.N. Ζωοδόχου Πηγής, Ζαγκλιβέρι
23 Μαρτίου 2014	I.N. Αποστόλου Παύλου, Καβάλα
4 Οκτωβρίου 2014	I.N. Αγίων Κυρίλλου και Μεθοδίου
12 Οκτωβρίου 2014	I.N. Αγίου Παντελεήμωνος, Πανόραμα
19 Οκτωβρίου 2014	I.N. Αγίου Θεράποντος
10 Μαΐου 2015	Λαγκαδά
17 Μαΐου 2015	Αμπελόκηπους
26 Απριλίου 2015	I.N. Αγίου Παντελεήμωνος, Πανόραμα
3 Μαΐου 2015	I.N. Αναλήψεως, «Χριστιανική Ελπίς», Φίλυρο
10 Μαΐου 2015	I.N. Κοιμήσεως Θεοτόκου στο Περιβολάκι
17 Μαΐου 2015	I.N. Τιμίου Προδρόμου Νεαπόλεως
24 Μαΐου 2015	Αγία Μαρίνα, Τούμπα
28 Ιουνίου 2015	I.N. Αγίου Νεκταρίου, Χαρίσειο
5 Ιουλίου 2015	I.N. Αγίας Τριάδος, Βιέννη
Σεπτέμβριος 2015	Μονή Βατοπεδίου
4 Οκτωβρίου 2015	I.N. Αναλήψεως, «Χριστιανική Ελπίς», Φίλυρο
11 Οκτωβρίου 2015	I.N. Αγίας Αναστασίας
27 Μαρτίου 2016	I.N. Αγίου Δημητρίου, Φλώρινα

Απρίλιος 2016	I.N. Ζωοδόχου Πηγής, Ζαγκλιβέρι
1 Σεπτεμβρίου 2016	I.N. Αγίου Ιωάννου Προδρόμου, Νεάπολη
9 Οκτωβρίου 2016	I.N. Παναγίας Φανερωμένης, Ν. Μηχανιώνα
16 Οκτωβρίου 2016	I.N. Αγίου Γεωργίου, Νιγρίτα
30 Οκτωβρίου 2016	Σοφικό Έβρου
26 Νοεμβρίου 2016	Άγιος Στυλιανός, Βρεφοκομείο
Μάρτιος 2017	Κορυτσά Αλβανίας
21 Απριλίου 2017	I.N. Ζωοδόχου Πηγής, Ζαγκλιβέρι
14 Μαΐου 2017	I.N. Αναλήψεως, «Χριστιανική Ελπίς», Φίλυρο
21 Μαΐου 2017	I.N. Αγίου Παντελεήμονα, Πανόραμα
28 Μαΐου 2017	I.N. Κοιμήσεως Θεοτόκου, Ωραιόκαστρο
25 Ιουνίου 2017	I.N. Θεοφανείων, Τιμίου Προδρόμου και Αγ. Αναστασίας της Φαρμακολύτριάς
24 Σεπτεμβρίου 2017	I.N. Τιμίου Προδρόμου, Νεάπολη
1 Οκτωβρίου 2017	Καρουχώρι Πτολεμαΐδος
8 Οκτωβρίου 2017	I.N. Αγίου Νεκταρίου, «Χαρίσειο» Γηροκομείου
15 Οκτωβρίου 2017	I.N. Κυρίλλου & Μεθοδίου
28 Οκτωβρίου 2017	I.N. Αγίου Σάββα, Βελιγράδι
29 Οκτωβρίου 2017	I.N. Αρχαγγέλων Μιχαήλ και Γαβριήλ, Βελιγράδι
31 Ιανουαρίου 2018	I.N. των Αγίων Αναργύρων Επταπυργίου
13 Απριλίου 2018	I.N. Ζωοδόχου Πηγής, Ζαγκλιβέρι
14 Απριλίου 2018	I. N. Αγίου Γεωργίου, Ασβεστοχώρι
29 Απριλίου 2018	I.N. Αγίου Νεκταρίου, Δενδροπόταμος
13 Μαΐου 2018	I.N. Τιμίου Προδρόμου, Ταγαράδες
20 Μαΐου 2018	I.N. Αναλήψεως «Χριστιανική Ελπίς», Φίλυρο
10 Ιουνίου 2018	I. N. Ευαγγελιστριάς, Σιδηρόκαστρο
9 Σεπτεμβρίου 2018	I.N. Αγίων Κυρίλλου και Μεθοδίου
16 Σεπτεμβρίου 2018	I.N. Κοιμήσεως της Θεοτόκου
23 Σεπτεμβρίου 2018	I.N. Παναγίας Φανερωμένης, Ν. Μηχανιώνα
3 Οκτωβρίου 2018	I.N. Αγίων Θεοπατόρων Ιωακείμ και Άννης .
7 Οκτωβρίου 2018	I.N. Αγίων Νικολάου και Δημητρίου, Χαριλάου (πρώην ρωσική εκκλησία)
28 Οκτωβρίου 2018	Μητρόπολη Κομοτηνής
30 Δεκεμβρίου 2018	Εκκλησιαστικό Ίδρυμα "Ευαγγελιστής Μάρκος"
14 Οκτωβρίου 2018	I.N. Αγ. Νικολάου, Όρμα Αλμωπίας
10 Μαρτίου 2019	I.N. Παναγίας Ξένων, Πρέβεζα
19 Μαΐου 2019	I. N. Αγίου Παντελεήμονος, Πανόραμα
26 Μαΐου 2019	I.N. Αναλήψεως, «Χριστιανική Ελπίς», Φίλυρο
2 Ιουνίου 2019	I.N. Αγίου Νικολάου, Χαριλάου
23 Ιουνίου 2019	I.N. Αγίων Κυρίλλου και Μεθοδίου
14 Σεπτεμβρίου 2019	I.N. Αγίου Δημητρίου, Δορκάδα Θεσσαλονίκης
29 Σεπτεμβρίου 2019	I.N. Τιμίου Προδρόμου, Ταγαράδες
13 Οκτωβρίου 2019	I.N. Αγίων Κυρίλλου και Μεθοδίου
20 Οκτωβρίου 2019	I.N. Αγίου Γεωργίου, Ν. Μουδανιά
28 Οκτωβρίου 2019	I.N. Αγίου Νικολάου, Βόλος
1 Μαρτίου 2020	I.N. Αγίων Αναργύρων, Ψυρρή

15 Μαρτίου 2020	I.N. Αγίου Νικολάου, Λαγυνά
20 Σεπτεμβρίου 2020	I.N. Αγίας Τριάδος, Αγία Τριάδα Θεσσαλονίκης
29 Σεπτεμβρίου 2020	I.N. Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Άγιος Χαράλαμπος Ζαγκλιβερίου
25 Οκτωβρίου 2020	I.N. Αγίου Νικολάου, Χαριλάου
23 Αυγούστου 2021	I.N. Εισοδίων της Θεοτόκου, Πετρούσα Δράμας
19 Σεπτεμβρίου 2021	I.N. Αναλήψεως, «Χριστιανική Ελπίς», Φίληρο
26 Σεπτεμβρίου 2021	Θάσος
10 Οκτωβρίου 2021	I.M. Αγίων Κυρικού και Ιουλίτης, Σιδηρόκαστρο
20 Μαρτίου 2022	I.N. Αγίων Κυρίλλου και Μεθοδίου
29 Απριλίου 2022	Πνευματικό Κέντρο Ζωοδόχου Πηγής, Ζαγκλιβερί
15 Μαΐου 2022	I.N. Αγίων Κυρίλλου και Μεθοδίου
22 Μαΐου 2022	I.N. Αγίου Θεράποντα
29 Μαΐου 2022	I.N. Κοιμήσεως της Θεοτόκου, Ροδολίβος Σερρών
5 Ιουνίου 2022	I.N. Αγίου Ανδρέα, Περιστέρα
4 Σεπτεμβρίου 2022	I.N. Προφήτη Ηλία, Πυλαία
25 Σεπτεμβρίου 2022	I.N. Ιωακείμ και Άννης (Μετόχι I.M. Κουτλουμουσίου
2 Οκτωβρίου 2022	I.N. Αγίου Παντελεήμονος, Πανόραμα
16 Οκτωβρίου 2022	I.N. Κοιμήσεως της Θεοτόκου, Ποτός Θάσου
Οκτώβριος 2022	I.N. Αγίων Κυρίλλου και Μεθοδίου
Οκτώβριος 2022	I.N. Αναλήψεως, «Χριστιανική Ελπίς», Φίλυρο
26 Φεβρουαρίου 2023	Ιερός Μητροπολιτικός Ναός Κέρκυρας
12 Μαρτίου 2023	I.N. Αγίου Γρηγορίου, Μελισσοχώρι
21 Απριλίου 2023	Πνευματικό Κέντρο Ζωοδόχου Πηγής, Ζαγκλιβερί
30 Απριλίου 2023	I.N. Αγίου Παντελεήμονος, Πανόραμα
7 Μαΐου 2023	I.N. Μεταμορφώσεως του Σωτήρος, Κορδελιό
21 Μαΐου 2023	I.N. Αγίων Θεοδώρων, Συκιές
14 Μαΐου 2023	I.N. Αγίων Κυρίλλου και Μεθοδίου
28 Μαΐου 2023	I.N. Κοιμήσεως της Θεοτόκου, Γαλάτιστα
25 Ιουνίου 2023	I.N. Αναλήψεως, Βερολίνο
24 Σεπτεμβρίου 2023	I.N. της μονής Παναγίας Γοργοεπικού, Διαβατά
1 Οκτωβρίου 2023	I.N. Αγίου Χαράλαμπος, Συκιές
8 Οκτωβρίου 2023	I.N. Αγίων Κυρίλλου και Μεθοδίου
15 Οκτωβρίου 2023	I.N. Αγίων Θεοδώρων, Συκιές
22 Οκτωβρίου 2023	I.N. Αγίας Παρασκευής, Μελίκη Ημαθίας
28 Ιανουαρίου 2024	I.N. Αγίου Παντελεήμονος, Πανόραμα
17 Φεβρουαρίου 2024	Ιερά Μητρόπολη Νεαπόλεως
17 Μαρτίου 2024	I.N. Γεννήσεως του Χριστού, Σόφια, Βουλγαρία
31 Μαρτίου 2024	I.N. Αναλήψεως, «Χριστιανική Ελπίς», Φίλυρο
10 Μαΐου 2024	Πνευματικό Κέντρο Ζωοδόχου Πηγής, Ζαγκλιβερί
18 Μαΐου 2024	I.N. Αγίου Δημητρίου
26 Μαΐου 2024	I.N. Αγίας Βαρβάρας
2 Ιουνίου 2024	I.N. Αγίου Γεωργίου, Ν. Ζίχνη Σερρών
9 Ιουνίου 2024	I.N. Αγίου Γεωργίου, Τριάδι
16 Ιουνίου 2024	I.N. Παναγίας Αχειροποιήτου

Οι πληροφορίες για τις εμφανίσεις της χορωδίας στους διάφορους ναούς, από το 2016 και μετά, βρίσκονται αναρτημένες στη διαδικτυακή ιστοσελίδα του ΑΜΣΘ. Εκτός από τις εμφανίσεις στη Θεία Λειτουργία, αναγράφεται γενικότερα το σύνολο των δράσεων της χορωδίας.¹⁰⁵

Βλέποντας τον παραπάνω πίνακα με κάποιες μόνο από τις εμφανίσεις της χορωδίας σε Θεία Λειτουργία, αφού σίγουρα υπάρχουν κι άλλες που δεν έχουν καταγραφεί, είναι αδιαμφησβήτητη η προσφορά της στο έργο της διάδοσης της τετραφωνίας. Σε Ελλάδα και εξωτερικό, η χορωδία υπηρέτησε το είδος αυτό κερδίζοντας την εύνοια ακόμα και προκατειλημμένων ενάντια στη συγκεκριμένη μουσική.

Ένας από αυτούς ήταν ο επίσκοπος Σιδηροκάστρου Ιωάννης, ο οποίος ακούγοντας την χορωδία του ΑΜΣΘ, παραδέχτηκε την ομορφιά της τετραφωνίας, και δημιούργησε στενούς δεσμούς με τη χορωδία, καλώντας την συχνά να ψάλλει στην μητρόπολή του, αλλά και διαλέγοντάς την να συμμετέχει στην ορθόδοξη λειτουργία που διοργάνωσε στη Βουλγαρία, στον Ι.Ν. Αγίου Αλεξάνδρου Νιέφσκι.

Μια ακόμη εκκλησιαστική υποχρέωση-παράδοση που υπάρχει στη χορωδία είναι η συμμετοχή της στην ακολουθία της Μ. Τρίτης, με την παρουσίαση του τροπαρίου της Κασσιανής, σε σύνθεση Θ. Πολυκράτη. Η πρώτη παρουσίαση του έργου έγινε τη Μ. Τρίτη του 1972, με συνοδεία αρμονίου, από τον Ε. Μελιγκόπουλο.¹⁰⁶ Η επιτυχία των συμμετοχών αυτών ήταν πολύ μεγάλη, ενώ μαρτυρίες αναφέρουν πως ο κόσμος που ερχόταν για να παρακολουθήσει την ακολουθία δεν χωρούσε στην εκκλησία.¹⁰⁷

Εκτός από το τροπάριο της Κασσιανής, η χορωδία συνήθιζε να ψάλλει και στα εγκώμια της Μ. Παρασκευής.¹⁰⁸ Ωστόσο, αυτό πια έχει σταματήσει να συμβαίνει τακτικά.

¹⁰⁵ «Πρόγραμμα εκδηλώσεων», *Ακαδημαϊκός Μουσικός Σύνδεσμος Θεσσαλονικέων*.

<https://www.amsth.gr/index.html>

¹⁰⁶ 1^ο Βιβλίο Πράξεων, 17/3/72. Το αρμόνιο χρησιμοποιήθηκε κατά τα πρώτα χρόνια ιδρύσεως της χορωδίας για το Τροπάριο της Κασσιανής, αλλά και για τη Θεία Λειτουργία.

¹⁰⁷ Ηχητικό Συνέντευξης Γ' Κωνσταντίνου Κογκουρή (28:26).

¹⁰⁸ Η πρώτη επίσημη εμφάνιση στα εγκώμια χρονολογείται το Πάσχα του 1971. 1^ο Βιβλίο Πράξεων 12/3/71.

2.3.3. Η λειτουργία της χορωδίας κατά τον σεισμό του 1978

Ο σεισμός τον Ιούνιο του 1978 προκαλεί ζημιές στον ιερό ναό του Αγίου Γρηγορίου του Παλαμά, με αποτέλεσμα η χορωδία να μην μπορεί να ψάλλει εκεί. Ξεκινά έτσι η αναζήτηση ενός ναού της Θεσσαλονίκης, για να ψάλλει η χορωδία μέχρι την ολοκλήρωση των εργασιών. Με την έναρξη της νέας ακαδημαϊκής χρονιάς, αποφασίζεται η χορωδία να ψάλλει δοκιμαστικά στον Ι.Ν. Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στην οδό Ιπποδρομίου, με εναλλακτική επιλογή τον Ι.Ν. Αναλήψεως, ώσπου να ετοιμαστεί η παιδική χορωδία του ναού.¹⁰⁹ Η χορωδία τελικώς συνεργάζεται με τον Ι.Ν. Αναλήψεως, μέχρι τα τέλη του Δεκεμβρίου, κι έπειτα συνεχίζει στον Ι.Ν. Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης.¹¹⁰ Η συνεργασία διακόπτεται τον Φεβρουάριο του 1979 και η χορωδία ψάλλει μια φορά στον Ι.Ν. Αγίου Αθανασίου, κι έπειτα συνεργάζεται σταθερά με τον Ι.Ν. Παναγίας Δεξιάς μέχρι το Πάσχα του 1979. Μέχρι την παύση του καλοκαιριού, ακολουθεί το πρόγραμμα που συνηθίζει, με εναλλαγές εκκλησιών κάθε Κυριακή.¹¹¹ Μετά το καλοκαίρι, ανακοινώνεται πως η Μητρόπολη θα ανοίξει περίπου τα Χριστούγεννα του 1979, κι η χορωδία θα συνεχίσει να ψάλλει αυτήν την περίοδο σε διαφορετικές εκκλησίες κάθε Κυριακή.¹¹²

2.3.4. Η παρουσία της χορωδίας στο Άγιον Όρος

Η χορωδία του ΑΜΣΘ δεν είναι δυνατόν να έλειπε από την σπουδαιότερη έδρα του ορθόδοξου μοναχισμού, το Άγιον Όρος. Διατηρεί στενές σχέσεις με την Ι.Μ. Ξενοφώντος από τη δεκαετία του 1990, και κάθε χρόνο, την ημέρα του Αγίου Πνεύματος, καλείται να πλαισιώσει τη γιορτή του παρεκκλησίου της μονής. Η χορωδία συνήθιζε να ψάλλει τη λειτουργία του Σακελλαρίδη, όπως την εναρμόνισε για τέσσερις φωνές ο μαέστρος Χρίστος Κώπτας, η οποία προσεγγίζει περισσότερο το βυζαντινό ύφος, ωστόσο τα τελευταία χρόνια παρουσιάζονται και τα εκκλησιαστικά μέλη και των υπολοίπων συνθετών που διαθέτει στο ρεπερτόριό της η χορωδία.

Βέβαια, λόγω του ότι δεν υπήρχε πλήρης ανταπόκριση και έγκριση από τους χορωδούς σε αυτή την επιπλέον υποχρέωση της χορωδίας, δημιουργήθηκε μια

¹⁰⁹ 1^ο Βιβλίο Πράξεων, 27/9/78.

¹¹⁰ Ο.π., 20/12/78.

¹¹¹ Ο.π., 16/2/79 και 27/4/79.

¹¹² Ο.π., 25/9/79 και 17/10/79.

μικρότερη ομάδα με το όνομα «Αδελφοσύνη», όνομα που παρέπεμπε στη πρώιμη χορωδία της κατοχής, και αυτή η παρέα μετέβαινε στη αγιορείτικη μονή.¹¹³

Το Σεπτέμβριο του 2015 η χορωδία πραγματοποιεί εκδρομή στη Ι.Μ. Βατοπεδίου, μεταβαίνοντας έτσι στο Άγιον Όρος, πέρα από τη ετήσια καθορισμένη παρουσία της στην Ι.Μ. Ξενοφώντος.

2.3.5. Οι εκδρομές της χορωδίας

Οι εκδρομές για μια χορωδία αποτελούν σημαντικό τμήμα των δράσεων, προσφέροντας πολλά πλεονεκτήματα για τη λειτουργία της. Συγκεκριμένα, δίνει επιπλέον κίνητρο στους χορωδούς για τη συμμετοχή τους σε αυτή, αφού αποτελεί αφορμή κοινωνικοποίησης και προσωπικής ψυχαγωγίας. Έτσι κι αλλιώς «η ενίσχυση της φιλίας και η σύσφιξη των σχέσεων μεταξύ των μελών με πολιτιστικές εν γένει εκδηλώσεις» αποτελεί στόχος από το καταστατικό του ΑΜΣΘ.¹¹⁴ Ωστόσο, το σημαντικότερο που επιτυγχάνεται με τις εκδρομές είναι η διάδοση του έργου της χορωδίας, δηλαδή της εκκλησιαστικής, λυρικής και κλασικής μουσικής, καθώς και των αρχών του ελληνοχριστιανικού πολιτισμού.¹¹⁵

Οι εξορμήσεις της χορωδίας του ΑΜΣΘ, όλα αυτά τα χρόνια, γίνονται στο πλαίσιο της παρουσίας της στη Θ. Λειτουργία σε κάποιον ναό. Από την άλλη, παρουσιάζονται ευκαιρίες για πολιτιστικές εκδηλώσεις που δεν αφορούν άμεσα την εκκλησιαστική ζωή. Η προσπάθεια των υπευθύνων είναι πάντα αυτά τα δύο να συνδυάζονται. Έτσι, στις περισσότερες εκδρομές, το πρόγραμμα της χορωδίας είναι κάποια εκκλησιαστική και κάποια πολιτιστική εμφάνιση.

Οι πολήμερες εκδρομές συνήθως πραγματοποιούνται σε περιόδους διακοπών και σε ημέρες αργίας. Το καθιερωμένο τριήμερο είναι αυτό της Καθαράς Δευτέρας, ενώ άλλοτε έχουν γίνει εκδρομές τις μέρες της 25^{ης} Μαρτίου, της 28^{ης} Οκτωβρίου, μέσα στις διακοπές του Πάσχα ή του καλοκαιριού.

¹¹³ Ηχητικό της συνέντευξης Α' Σάββα Βρετού (32:24).

¹¹⁴ Καταστατικό του Σωματίου με την επωνυμία «Ακαδημαϊκός Μουσικός Σύνδεσμος Θεσσαλονικέων», Άρθρο 2^ο, γ.

¹¹⁵ Καταστατικό, Άρθρο 2^ο, α και β.

ΧΩΡΩΔΙΑ ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΣΥΝΔΕΣΜΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΕΩΝ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 546 22 - ΕΓΝΑΤΙΑ 132 - ΤΗΛ. 283.553 - 277.950



ΣΥΝΤΟΜΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ

Στην Ορθόδοξη Ελληνική Εκκλησιαστική λατρεία χρησιμοποιούνται από τις αρχές του αιώνα μας παράλληλα με την παραδοσιακή βυζαντινή μουσική και πολυφωνικά χορωδιακά έργα, βασισμένα στη βυζαντινή μουσική παράδοση ή εμπνευσμένα απ' αυτήν.

Η Χορωδία του *Ακαδημαϊκού Μουσικού Συνδέσμου Θεσσαλονικέων*, ιδρύθηκε το 1967 με κύριο σκοπό την διάδοση και προαγωγή αυτής της πολυφωνικής Εκκλησιαστικής μουσικής. Ψάλλει μόνιμα στη δεύτερη Θεία Λειτουργία στο Μητροπολιτικό Ναό του Αγίου Γρηγορίου Παλαμά Θεσσαλονίκης. Ως χορωδιακή συντροφιά από το 1953.

Λαμβάνει μέρος σε Εκκλησιαστικές λειτουργικές εκδηλώσεις και Συναυλίες σε Ναούς της Θεσσαλονίκης και άλλων πόλεων της πατρίδας μας.

Συμμετείχε σε πέντε Χορωδιακές συναντήσεις Εκκλησιαστικής μουσικής. Έψαλε ακόμη στον Καθεδρικό Ναό του Αγ. Αλεξάνδρου Νέφσκι της Σόφιας το 1983 και τη Θ. Λειτουργία στις 28.3.1993, όπως και στον Άγιο Πανταλέων στην Κολωνία το 1991 και 1992. Έλαβε μέρος σε Εθνικής σημασίας εξόρμηση στην Αλβανία τον Ιούνιο του 1990, ενώ τον Οκτώβριο του ίδιου έτους, με τις ευλογίες του μακαριστού Πατριάρχου κ.κ. Δημητρίου, ψάλλει στην Αγία Τριάδα της Κωνσταντινούπολης, και ξεκινάει το μεγάλο Οδοιπορικό προς τις Σλαβικές χώρες " *επί τα ίχνη των Θεσσαλονικέων Ιεραποστόλων ΚΥΡΙΑΛΟΥ και ΜΕΘΟΔΙΟΥ* ". Α' Φάση, στη Ρουμανία και Βουλγαρία 24 - 28 Μαρτίου 1993. Β' Φάση, στη Ρώμη 20 - 23 Μαΐου 1993.

Επιλεγμένη από τον Δήμο Θεσσαλονίκης, συμμετείχε στις εκδηλώσεις της Γερμανίας για τα 1000 χρόνια της Αυτοκράτειρας " *ΘΕΟΦΑΝΟ* " και προσφέρει πολλαπλό πρόγραμμα από Εκκλησιαστική μουσική μέχρι Εθνικά τραγούδια και Ελληνικό γλέντι στις πόλεις Κολωνία, Ντύσελντορφ και Ντόρτμουντ τον Ιούνιο 1991 και στις Βρυξέλλες το 1992 για Μακεδονία και Μ. Αλέξανδρο.

Επισκέφτηκε ακριτικές περιοχές και μεθοριακά φυλάκια στη Φλώρινα, Ρούπελ, Διμοτέιχο, Ορεστιάδα, Καστανιές, Δοϊράνη, Μπέλλες και σε όλη τη Β. Ελλάδα.

Τα Χριστούγεννα ψάλλει τα κάλλαντα σε Νοσοκομεία, Γηροκομεία κ.α. Ιδρύματα. Έχει κυκλοφορήσει μία κασέτα με τη Θ. Λειτουργία του Ιωάννου Χρυσόστομου, και δεύτερη κασέτα και δίσκο " *ΣΕ ΥΜΝΟΥΜΕΝ* " με τετράφωνους Εκκλησιαστικούς ύμνους (Ρώσικο Χερουβικό, το τροπάριο της Κασσιανής, τα Εγκώμια κ.α.) Επίσης εξέδωσε τεύχος με 110 λαϊκές Ελληνικές επιτυχίες (Θεοδωράκη, Χατζιδάκι κ.α.) καθώς και μία ομάδα Εθνικών τραγουδιών για Ελλάδα και Μακεδονία.

Η Χορωδία έχει βραβευτεί από τον Δήμο Καβάλας το 1981, από τη Μουσική Εταιρεία Βορείου Ελλάδος το 1987 και από τον Δήμο της Κολωνίας το 1992.

Μέλη της Χορωδίας είναι Επιστήμονες, Επαγγελματίες, Εκπαιδευτικοί, που αγαπούν την χορωδιακή μουσική.

Μαέστρος είναι ο *ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΑΛΕΤΣΑΡΗΣ* τεχν. Πολιτικός Μηχανικός τηλ. 846-854
Πρόεδρος ο Καθηγητής *ΧΡΗΣΤΟΣ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ*, Αστρονόμος, Φυσικός. 208-821

Η ΧΩΡΩΔΙΑ ΠΡΟΣΦΕΡΕΙ

- α. Δοξολογίες, Θ. Λειτουργίες, Εσπερινούς κ.α. Ακολουθίες τετράφωνα.
- β. Συναυλίες Εκκλησιαστικής Ορθόδοξης τετράφωνης και βυζαντινής μουσικής.
- γ. Επιλογές από την Ακολουθία των Θεσσαλονικέων Αγίων Κυρίλλου-Μεθοδίου.
- δ. Συναυλίες με Εθνικά τραγούδια, Ελληνικά έντεχνα, Δημοτικά και άλλα.
- ε. Ελληνικά γλέντια με λαϊκές επιτυχίες, συνοδεία κιθάρας κ.α. οργάνων.

Η ΧΩΡΩΔΙΑ ΖΗΤΑΕΙ

- α. Επίσημη πρόσκληση των υπεύθυνων Φορέων για κάλυψη Εκδηλώσών τους.
- β. Φιλοξενία 40 Χορωδών σε HOTEL, Εστίες, Πανσιόν, Οικοτροφεία, σπίτια κλπ. για ύπνο και φαγητό και ενδεχόμενες μετακινήσεις.
- γ. Οργάνωση των Εκδηλώσεων. (Αίθουσα, Ναός, προσκλήσεις, Τύπο, Τ.Υ. κλπ.)
- δ. Πρέπει να έχουμε απάντηση ένα μήνα νωρίτερα, για άδειες Χορωδών κλπ.



Εικόνα 2. Ενημερωτικό φυλλάδιο για την χορωδία του ΑΜΣΘ.

Η πρώτη ημερήσια εξόρμηση που αναφέρεται επίσημα είναι αυτή στο Κιλκίς στις 13 Ιουνίου 1971 έπειτα από πρόσκληση του μητροπολίτη για συμμετοχή στη Θεία Λειτουργία.¹¹⁶ Ακολουθεί η αποκριάτικη εκδρομή στην Κοζάνη, το 1972. Η χορωδία συμμετέχει στη Θεία Λειτουργία στον μητροπολιτικό ναό Αγίου Νικολάου.¹¹⁷

Την πρώτη μεγάλη εκδρομή της χορωδίας στο εξωτερικό αποτελεί η μετάβαση στη Βουλγαρία τις μέρες της Αποκριάς, το 1983.¹¹⁸ Η χορωδία έδωσε συναυλία στην πρεσβεία αλλά και έψαλλε εναλλάξ ύμνους της Θ. Λειτουργίας στον καθεδρικό ναό του Αγίου Αλεξάνδρου Νιέφσκι, στη Σόφια, μαζί με την βουλγάρικη μικτή χορωδία του ναού.¹¹⁹ Το 1993, η χορωδία θα ταξιδέψει ξανά στη Σόφια, στο πλαίσιο του Μεγάλου Οδοιπορικού προς τις σλαβικές χώρες «*επί τα ίχνη των Θεσσαλονικέων Ιεραποστόλων Κυρίλλου και Μεθοδίου*». Η εκδρομή αυτή θα πραγματοποιηθεί στη Βουλγαρία και στη Ρουμανία. Αυτή τη φορά η χορωδία θα ψάλλει στη Θεία Λειτουργία στις 28 Οκτωβρίου. Σε συνέχεια του Οδοιπορικού, το Μάιο του 1993, θα πραγματοποιηθεί εκδρομή και εκδήλωση στη Ρώμη, με παρουσία επισήμων φορέων, έπειτα από πρόσκληση της Πρεσβείας του Βατικανού.¹²⁰ Η χορωδία θα επισκεφτεί τη Βουλγαρία ακόμα δύο φορές, τον Οκτώβριο του 2015, όπου και θα συμμετάσχει στους εορτασμούς του πολιούχου της πόλης Vidin, Αγίου Δημητρίου,¹²¹ και την αποκριά του 2024.¹²²

Αξιοσημείωτη είναι η σχέση που διατηρούσε η χορωδία με το Ι.Μ. Αγίων Κυρίκου και Ιουλίτης, στο Σιδηρόκαστρο Σερρών. Η χορωδία μετέβαινε συχνά εκεί, είτε επί τούτου είτε επιστρέφοντας από τις περιόδους της στις βαλκανικές χώρες.¹²³ Στο μέλλον, το μοναχικό σώμα μετατέθηκε στην Αθήνα, στην Ι.Μ. Παντανάσσης στην Κερατέα, που η χορωδία επισκέφτηκε το 2020.¹²⁴

¹¹⁶ 1^ο Βιβλίο Πράξεων, 12/3/71 και 17/5/71.

¹¹⁷ Ο.π., 28/1/72.

¹¹⁸ Να σημειωθεί πως η Βουλγαρία βρισκόταν ακόμα υπό κομμουνιστικό καθεστώς, κάτι που καθιστούσε την μετάβαση πολύ δύσκολη. Κατά τη διάρκεια της εκδρομής η χορωδία παρακολουθούνταν από κάποια κυρία του κόμματος. Ηχητικό της Συνέντευξης Β' Παναγιώτη Μπασιούδη (15:27).

¹¹⁹ 1^ο Βιβλίο Πράξεων, 21/3/83 και Αρχείο Σεραφειμίδα Γιάννη, Σχολικού Συμβούλου και χορωδού ΑΜΣΘ.

¹²⁰ 2^ο Βιβλίο Πράξεων ΑΜΣΘ, 27/4/93. Ενημερωτικό φυλλάδιο (Εικόνα 2.).

¹²¹ 3^ο Βιβλίο Πράξεων ΑΜΣΘ, 8/10/2015, αρ. σελ. 228.

¹²² «Πρόγραμμα εκδηλώσεων 2024», Ακαδημαϊκός Μουσικός Σύνδεσμος Θεσσαλονικέων.
<https://www.amsth.gr/Πρόγραμμα-2024.html>

¹²³ Ηχητικό της Συνέντευξης Β' Παναγιώτη Μπασιούδη (18:14).

Ηχητικό της Συνέντευξης Δ' Αναστασίας Σεραφειμίδου (06:55).

¹²⁴ «Πρόγραμμα εκδηλώσεων 2020» Ακαδημαϊκός Μουσικός Σύνδεσμος Θεσσαλονικέων.
<https://www.amsth.gr/program2020.html>

Την άνοιξη του 1989, η χορωδία του ΑΜΣΘ, μαζί με τη χορωδία «Θεσσαλονίκη» ταξιδεύει στις ΗΠΑ, στη Νέα Υόρκη, όπου και συμμετέχει σε εκδηλώσεις της ομογένειας. Οι χορωδοί φιλοξενήθηκαν σε σπίτια Ελλήνων ομογενών.¹²⁵

Το 1991, «προς τιμήν 1000 χρόνων της Βασίλισσας Θεοφανούς», πραγματοποιούνται εκδηλώσεις στην Κολωνία της Γερμανίας, όπου η χορωδία θα επιλεχθεί να συμμετέχει με πλούσιο εκκλησιαστικό και εθνικό πρόγραμμα, ενώ θα τελήσει και Θεία Λειτουργία στον Ι.Ν. Αγίου Παντελεήμονος (Saint Pantaleon). Το ταξίδι περιλαμβάνει επισκέψεις στις πόλεις Ντύσελντορφ και Ντόρτμουντ.¹²⁶ Τον Ιούνιο του 1992, η χορωδία επισκέπτεται ξανά την Κολωνία και το Ντόρτμουντ αλλά και τις Βρυξέλλες, προς τιμήν της Μακεδονίας και του Μεγάλου Αλεξάνδρου.¹²⁷

Τον Ιούνιο του 1990, η χορωδία ταξιδεύει στην γειτονική Αλβανία,¹²⁸ εξόρμηση ιδιαίτερης εθνικής σημασίας εκείνη την εποχή, και τον Οκτώβριο της ίδιας χρονιάς, μεταβαίνει στην Κωνσταντινούπολη, όπου με τις ευλογίες του μητροπολίτη κ.κ. Αναστασίου, συμμετέχει στη Θεία Λειτουργία, στον Ι.Ν. Αγίας Τριάδος, στο Πέρα.¹²⁹

Μελλοντικά, η χορωδία επισκέπτεται εκ νέου την γειτονική χώρα, το 2008 και το 2017. Την πρώτη φορά θα παρευρεθεί στους εορτασμούς της εθνικής επετείου της 25^{ης} Μαρτίου, στους οποίους οι χορωδοί μαρτυρούν το έντονο πατριωτικό φρόνημα της μειονότητας των Ελλήνων της Βόρειας Ηπείρου.

Στα πρόσφατα χρόνια, σημαντική είναι η επίσκεψη στο Velehrad της Τσεχίας και στη Βιέννη, το καλοκαίρι το 2015, όπου η χορωδία θα συμμετέχει στην Θεία Λειτουργία στον Ι.Ν. Αγίας Τριάδος, εκκλησία που αποτελεί ορόσημο για την τετράφωνη εκκλησιαστική μουσική. Επίσης, στο Βελιγράδι, τον Οκτώβριο του 2017, η χορωδία θα ψάλλει τη Θεία Λειτουργία στον Ι.Ν. Αγίου Σάββα. Τέλος το καλοκαίρι του 2023, η χορωδία θα μεταβεί στο Βερολίνο, όπου και θα συμπράξει με πολλές άλλες χορωδίες, παρουσιάζοντας το Requiem του J. Brahms, ενώ θα παρουσιάσει δικό της πρόγραμμα στο πλαίσιο του Sommer Festival.

¹²⁵ 2^ο Βιβλίο Πράξεων ΑΜΣΘ, 1/12/88, 4/1/89 και 15/3/89. Ηχητικό της Συνέντευξης Β' Παναγιώτη Μπασσιούδη (14:31).

¹²⁶ 2^ο Βιβλίο Πράξεων, 20/3/91. Ενημερωτικό φυλλάδιο (Εικόνα 2).

¹²⁷ 2^ο Βιβλίο Πράξεων, 26/5/92. Ενημερωτικό φυλλάδιο (Εικόνα 2).

¹²⁸ 2^ο Βιβλίο Πράξεων, 6/5/90.

¹²⁹ Ο.π., 11/9/90.

Άλλες σημαντικές εκδρομές είναι στη Γερμανία το 1994, στο Λονδίνο την 25^η Μαρτίου 1996, στους Αγίους Τόπους το 1999¹³⁰, στη Στουτγκάρδη-Λουκέρνη-Γαλλία το καλοκαίρι το 2000, στο Βερολίνο το 2006, στη Σόφια το 2024.

Εκδρομές της Χορωδίας (2 ημέρες και πάνω, με συμμετοχή στη Θεία Λειτουργία ή συναυλίες/εκδηλώσεις)	
Αποκριά 1972	Κοζάνη
Αποκριά 1973:	Καβάλα
Αποκριά 1976	Βέροια
Πάσχα 1977	Τρίκαλα
Αποκριά 1978	Φλώρινα-Πρέσπες
1982	Καβάλα
Αποκριά 1983	Σόφια Βουλγαρίας-Σιδηρόκαστρο
Αποκριά 1986;	Αλεξανδρούπολη;
Αποκριά 1988	Αλεξανδρούπολη
Άνοιξη 1989	Νέα Υόρκη, ΗΠΑ
Ιούνιος 1990	Αλβανία
Οκτώβριος 1990	Κωνσταντινούπολη
Ιούνιος 1991	Γερμανία: Κολωνία, Ντύσελτορφ, Ντόρτμουντ
26-28 Οκτωβρίου	Ορεστιάδα – Διδυμότειχο
Ιούνιος 1992	Κολωνία, Ντόρτμουντ και Βρυξέλλες
24-28 Μαρτίου 1993	Ρουμανία – Βουλγαρία
20-23 Μαΐου 1993	Ρώμη
Μάιος 1994	Βούπερταλ Γερμανίας
12-14 Μαρτίου 1994	Δράμα
22-27 Μαρτίου 1996	Λονδίνο
Αποκριά 1997	Καβάλα, Εάνθη, Ασπροβάλτα (Λυδία)
Μάρτιος 1998	Τρίκαλα
Σεπτέμβριος 1998	Σάμος – Πάτμος
16-18 Απριλίου 1999	Καστοριά
Οκτώβριος 1999	Πάτμος – Ρόδος – Λεμεσός – Άγιοι Τόποι
24-26 Ιουνίου 2000	Γερμανία (Στουτγκάρδη) – Ελβετία (Λουκέρνη) – Γαλλία
Αποκριά 2002	Χαλκίδα – Κύμη
Μάρτιος 2003	Ιωάννινα – Κόνιτσα
Αποκριά 2004	Βόλος
2-9 Σεπτεμβρίου 2004	Σύρος
9-10 Οκτωβρίου	Βόλος
Αποκριά 2005	Έβρος

¹³⁰ Η χορωδία έψαλε σε αγρυπνία στον Ι.Ν. Αναστάσεως, μέσα σε έντονο κατανυκτικό κλίμα. Ηχητικό Συνέντευξης Δ' Αναστασίας Σεραφειμίδου (04:52).

27-30 Αυγούστου 2005	Κεφαλονιά
24-26 Μαρτίου 2006	Φλώρινα
25-30 Αυγούστου 2006	Βερολίνο
Ανοιξη 2007	Δράμα – Νευροκόπι
23-25 Μαρτίου 2008	Αλβανία: Αργυροκάστρο, Δερβιτσάνη, Βουλιανάτους, Άγιοι Σαράντα
24-28 Οκτωβρίου 2009	Ναύπλιο
Νοέμβριος 2009;	Πελοπόννησος
15-16 Μαΐου 2010	Καρδίτσα – Λίμνη Πλαστήρα
Μάρτιος 2011	Καστοριά – Φλώρινα
Μάρτιος 2012	Ιωάννινα
3-4 Νοεμβρίου 2012	Σιάτιστα
22- 25 Μαρτίου 2013	Κέρκυρα
Νοέμβριος 2013	Αθήνα
Μάρτιος 2014	Καβάλα
Οκτώβριος 2014	Βόλος
Καλοκαίρι 2015	Velehrad Τσεχίας – Βιέννη Αυστρίας
5-6 Σεπτεμβρίου 2015	Άγιον Όρος (Μονή Βατοπεδίου)
24-26 Οκτωβρίου 2015	Βουλγαρία
26-27 Μαρτίου 2016	Φλώρινα, Νυμφαίο, Μοναστήρι Π.Γ.Δ.Μ.
27-30 Οκτωβρίου 2016	Διδυμότειχο – Σοφικό
26-27 Μαρτίου 2017	Κορυτσά Αλβανίας
27-29 Οκτωβρίου 2017	Βελιγράδι, Σερβία
Οκτώβριος 2018	Κομοτηνή
9-11 Μαρτίου 2019	Πρέβεζα
7-8 Σεπτεμβρίου 2019	Κοζάνη - Καστοριά
26-28 Οκτωβρίου 2019	Βόλος
Αποκριά 2020	Αθήνα
25-26 Σεπτεμβρίου 2021	Θάσος
1-3 Οκτωβρίου 2021	Μεσολόγγι - Αγρίνιο
15-16 Οκτωβρίου 2022	Θάσος
Αποκριά 2023	Κέρκυρα
Ιούνιος 2023	Βερολίνο
Μάρτιος 2024	Σόφια Βουλγαρία

2.3.6. Μαέστροι της Χορωδίας

Όπως αναφέρεται παραπάνω, η ιστορία της χορωδίας ξεκινά από την περίοδο της κατοχής. Η χορωδιακή παρέα αρχικά δεν είχε κάποιον επίσημο μαέστρο, αλλά αυτοί που κατείχαν καλύτερα τα κομμάτια καθοδηγούσαν τους υπόλοιπους. Συνεπώς στην παρούσα εργασία θα αναφερθούν οι μαέστροι και οι μουσικοί διδάσκαλοι από το 1967, οπότε και η χορωδία οργανώθηκε συστηματικά, μέχρι και σήμερα.

Ο Γιάννης Καλέτσαρης ήταν ο μακροβιότερος και σημαντικότερος μαέστρος του Ακαδημαϊκού. Αποτελούσε μέλος της χορωδιακής παρέας από την εποχή της «Αδελφосύνης» ενώ αργότερα δραστηριοποιήθηκε ως υπεύθυνος στις ΧΜΟ, συνεργαζόμενος με τον Αντώνη Κοντογεωργίου.¹³¹ Ο ίδιος επιδίωκε την συναναστροφή μαζί του, εισπράττοντας σημαντικές μουσικές εμπειρίες και συμβουλές γύρω από τη χορωδιακή πράξη.¹³² Παρόλα αυτά, δεν κατείχε μουσικές γνώσεις. Το γεγονός αυτό δεν τον απέτρεψε από το να κατέχει τη θέση του μαέστρου, όσο στη χορωδία των ΧΜΟ όσο και στου ΑΜΣΘ.

Τα πρώτα χρόνια μετά την επίσημη ίδρυση της χορωδίας του ΑΜΣΘ, ο Καλέτσαρης επωμίζεται το βάρος της μουσικής οργάνωσης, κι έτσι το 1971 ανακηρύσσεται επίσημα μαέστρος της χορωδίας¹³³. Θα διατηρηθεί σε αυτή τη θέση μέχρι η υγεία του να μην του το επιτρέπει. Η προσφορά του είναι σημαντικότερη¹³⁴ και ανιδιοτελής, ενώ τον διέκρινε η έντονη δραστηριότητα με εξωτερικούς φορείς, η οργάνωσή του, αλλά και η αποτελεσματική του εμπειρική διεύθυνση, παρά το γεγονός ότι δεν ήξερε να διαβάζει μουσική.¹³⁵

Παράλληλα, με τον Καλέτσαρη, ως δεύτερος μαέστρος διετέλεσε ο επίσης εμπειρικός Σωτήρης Παπαβασιλείου.¹³⁶ Κι αυτός από την παλιά παρέα των κατηχητικών της κατοχής, προσέφερε τις υπηρεσίες του στη χορωδία μέχρι και το θάνατό του. Αξιοσημείωτη είναι η προσφορά του την εποχή μετά τον σεισμό του 1978, που ο Καλέτσαρης απουσίαζε για κάποιο διάστημα.¹³⁷

Η έλλειψη μουσικών γνώσεων των μαέστρων της χορωδίας δημιουργεί, τα πρώτα χρόνια μετά την επίσημη ίδρυση του σωματείου, την ανάγκη να γίνουν ενέργειες για την κάλυψη των μουσικών κενών. Σε αυτό το πλαίσιο στις αρχές του 1971, προσλαμβάνεται ο μουσικοδιδάσκαλος Κωνσταντίνος Χαραλαμπίδης ως διευθυντής χορωδίας και αρχιμουσικός, με σκοπό την καλύτερη καλλιτεχνική

¹³¹ Ο ίδιος ο Αντώνης Κοντογεωργίου αναφέρει τον Καλέτσαρη ως ακούραστο, οργανωτικό και υπεύθυνο. Κοντογεωργίου, *Για τις Χορωδίες μας*, 5.

¹³² Ηχητικό Συνέντευξης Γ' Κωνσταντίνου Κονκουρή (12:18).

¹³³ 1^ο Βιβλίο Πράξεων, 19/10/71.

¹³⁴ Ηχητικό Συνέντευξης Γ' Κωνσταντίνου Κονκουρή (12:18).

¹³⁵ Ο ίδιος χρησιμοποιούσε ένα αυτοσχέδιο σύστημα με βελάκια, για να θυμάται που η μελωδία ανεβαίνει και πού κατεβαίνει. Ηχητικό Συνέντευξης Α' Σάββα Βρεττού, (λεπτό 05:53). Επίσης λέγεται ότι τον τόνο τον έπαινε από τον έμπειρο και εξαιρετικό τενόρο της χορωδίας Νίκο Μελιγκόπουλο. Ηχητικό Συνέντευξης Β' Παναγιώτη Μπασιούδη (13:41).

¹³⁶ Ανακηρύσσεται αναπληρωτής του Καλέτσαρη. 1^ο Βιβλίο Πράξεων, 19/10/71.

¹³⁷ Ο Καλέτσαρης, ως πολιτικός μηχανικός που ήταν, εκείνη την εποχή βρισκόταν στο Άγιον Όρος, για την αποκατάσταση των ζημιών που είχαν προκληθεί από τον μεγάλο σεισμό. Πρβλ. Ηχητικό Συνέντευξης Α' Σάββα Βρεττού, (λεπτό 29:55) και 1^ο Βιβλίο Πράξεων, 24/10/79.

κατάρτιση της χορωδίας.¹³⁸ Η προσφορά του είναι σημαντική, αφού αναλαμβάνει την εκμάθηση νέου υλικού αλλά και την καταγραφή των ήδη ψαλλόμενων ύμνων. Η παρουσία του στη χορωδία χρονολογείται ως το τέλος της δεκαετίας (το 1977 αραιώνει την πλέον εθελοντική προσφορά του, μέχρι που σταδιακά εγκαταλείπει. Ο ρόλος του, όλα αυτά τα χρόνια, περιορίστηκε στη διδασκαλία και στη μουσική βοήθεια, χωρίς να διευθύνει την χορωδία σε κάποια εμφάνιση).

Επίσης στα πρώτα χρόνια της χορωδίας, τις πολύτιμες υπηρεσίες του προσφέρει ο Εμμανουήλ Μελιγκόπουλος. Το 1974,¹³⁹ προτείνεται από τον αδερφό του και τότε πρόεδρο του σωματείου, Νικόλαο Μελιγκόπουλο, να γίνει ο οργανίστας και μουσικός διδάσκαλος της χορωδίας. Έτσι για κάποιο σύντομο χρονικό διάστημα, η χορωδία συνοδεύεται από αρμόνιο στην εκκλησία.¹⁴⁰ Ο Ε. Μελιγκόπουλος παραμένει στη χορωδία έως το 1979 περίπου.

Το 1979 πραγματοποιείται σύμπραξη της χορωδίας με αυτή του Ωδείου Θεσσαλονίκης και την ορχήστρα Β. Ελλάδος, για την παρουσίαση έργου του Θεόδωρου Μιμίκου. Με αφορμή το γεγονός, ο ίδιος ξεκινάει μια συνεργασία με τον ΑΜΣΘ, παρέχοντας σημαντική καλλιτεχνική βοήθεια. Στη δική του θητεία μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '80, ο Μιμίκος συνθέτει για την χορωδία εκκλησιαστικούς ύμνους, όπως το «Λύτρωσιν ἀπέστειλε», την επεξεργασία των Μινόρε Λειτουργικών του Σακελλαρίδη, το «Ὡς τῶν Ἀποστόλων», ύμνος για τους αγίους Κύριλλο και Μεθόδιο. Αφοσιωμένος στη μεθοδική δουλειά, του ανέβασε το σημαντικά το επίπεδο της χορωδίας, το διάστημα της παρουσίας του.¹⁴¹

Με την έναρξη της περιόδου 1989-1990, προσεγγίζεται ο μουσικός Γιώργος Πούλιος για την συνεισφορά του στη χορωδία. Η συνεργασία του κρατάει μέχρι τον Οκτώβριο του 1992,¹⁴² αφήνοντας μια συνεισφορά στα εθνικά και λαϊκά τραγούδια.

¹³⁸ 1^ο βιβλίο Πράξεων, 4/1/71.

¹³⁹ Την περίοδο εκείνη ο Κ. Χαραλαμπίδης δεν είχε ειδοποιηθεί για την συνέχεια της συνεργασίας, ωστόσο την επόμενη χρονιά επαναπροσλήφθηκε. 1^ο βιβλίο Πράξεων, 25/10/74 και 23/9/75.

¹⁴⁰ Αναφέρεται πως πραγματοποιήθηκε κάποια συνάντηση των υπευθύνων των εκκλησιαστικών χορωδιών της Θεσσαλονίκης (Αγίας Τριάδος, ΑΜΣΘ και Αναλήψεως) με τον μητροπολίτη, ο οποίος ζήτησε να μη χρησιμοποιείται αρμόνιο στη Θ. Λειτουργία. Ό.π., 16/6/77.

¹⁴¹ Ηχητικό Συνέντευξης Γ' Κωνσταντίνου Κονκουρή (06:01).

¹⁴² Αφορμή της παύσης της συνεργασίας του Γ. Πούλιου και της χορωδίας αποτελεί κάποια στάση που έδειξε στην εκδρομή της Κολωνίας το 1992. Ο λόγος της λήξης της συνεργασίας, όπως αναφέρεται, είναι πως κινείται αντίθετα στα συμφέροντα της χορωδίας. 2^ο Βιβλίο, 8/10/92.

Από τις αρχές του 1993, μέλος της χορωδίας αποτελεί ο Χρίστος Κώπτας, ο οποίος γίνεται αναπληρωματικός μαέστρος τον Οκτώβριο του ίδιου έτους.¹⁴³ Ο Χρ. Κώπτας αποτελούσε πρωτεργάτης της χορωδίας από τα χρόνια της κατοχής, για αυτό και η εκτίμηση των χορωδών προς το πρόσωπό του ήταν μεγάλη, όταν επανήλθε μετά από χρόνια, απουσιάζοντας λόγω της εργασίας του.¹⁴⁴ Η εκτίμηση αυτή δεν είναι αδικαιολόγητη, αφού μέσα από το έργο του, αποδεικνύεται η σπουδαία προσφορά του. Το 1995, αναλαμβάνει μαζί με τον χορωδό και μέλος του διοικητικού συμβουλίου, Ελευθέριο Κεκριδή, να καταγράψουν όλο το μουσικό υλικό της Θείας Λειτουργίας ανά ζεύγος φωνών.¹⁴⁵ Τα πρακτικά αυτά βιβλία χρησιμοποιούνται ακόμα και σήμερα. Το έργο του Κώπτα περιλαμβάνει και εναρμονίσεις ύμνων, όπως της Λειτουργίας του Σακελλαρίδη για τέσσερις αντρικές φωνές, αλλά και άλλους ύμνους. Αποτελεί δεύτερος μαέστρος, όσο ζει και είναι καλά ο Γιάννης Καλέτσαρης. Ο ίδιος όμως τα τελευταία χρόνια (τέλη δεκαετίας 2000 μέχρι τον θάνατό του το 2017), έχει θέματα υγείας και δημιουργείται η ανάγκη επιπλέον μαέστρου για την αντικατάστασή του. Έτσι έρχεται στο προσκήνιο ο Σάββας Βρεττός.

Γιος του Μιχαήλ Βρεττού, ο Σάββας Βρεττός γνωρίζει τη χορωδία του Ακαδημαϊκού από παιδί, αφού συχνά την ακολουθούσε στα ταξίδια της. Ως παιδί απέκτησε χορωδιακή εμπειρία συμμετέχοντας σε αξιόλογες παιδικές χορωδίες, όπως αυτή της Αναλήψεως. Σπούδασε μουσική και διεύθυνση χορωδίας σε Ελλάδα και εξωτερικό και μετεκπαιδεύτηκε στη Γερμανία στη Μουσικοθεραπεία και στη Διαταραχή Ελλειμματικής Προσοχής και Υπερκινητικότητα. Στη χορωδία γίνεται τακτικό μέλος το 1998, και από τα τέλη του έτους 2007, αναλαμβάνει χρέη μαέστρου, παράλληλα με τον Χρίστο Κώπτα. Την περίοδο 2009-2010, αναλαμβάνει περισσότερες ευθύνες και τελικώς, καθιερώνεται ως ο πρώτος μαέστρος της χορωδίας ως και σήμερα.

Ο Ιωάννης Βαγενάς γίνεται αναπληρωματικός μαέστρος το 2014. Έχοντας σπουδάσει λυρικό τραγούδι, και ως τενόρος, διακρίνεται από σημαντική χορωδιακή εμπειρία. Αποτελεί μαέστρο της χορωδίας ως και σήμερα.

¹⁴³ 2^ο Βιβλίο Πράξεων, 12/1/93 και 8/10/93.

¹⁴⁴ Ηχητικό Συνέντευξης Α' Σάββα Βρεττού (λεπτό 09:05).

¹⁴⁵ 2^ο Βιβλίο Πράξεων, 8/12/95.

2.3.7. Το ρεπερτόριο της χορωδίας

Όπως έχει ήδη αναφερθεί η χορωδία διαθέτει κατά βάση εκκλησιαστικό λειτουργικό ρεπερτόριο, αλλά και κοσμικό έντεχνο ρεπερτόριο.

Τα πρώτα χρόνια (πριν τον ευρύτερο σχηματισμό της χορωδίας), που η χορωδία ήταν περισσότερο εμπειρική, χωρίς να υπάρχουν παρτιτούρες, ψάλλονταν λειτουργικά μέλη του Σακελλαρίδη, και οι χορωδοί αυτοσχεδίαζανε δημιουργώντας την αρμονία. Σταδιακά, ξεκίνησαν να εισρέουν μέλη του Πολυκράτη, του Κατακουζηνού, του Ρούγκα κ.ά.,¹⁴⁶ τα οποία υιοθετήθηκαν από τους χορωδούς και τελικώς επικράτησαν, εξαιτίας του μεγαλύτερου ενδιαφέροντος που είχαν, ως τετράφωνα έργα, σε σχέση με αυτά του Σακελλαρίδη που ήταν τρίφωνα. Τα μέλη αυτά συχνά δέχονταν αλλοιώσεις από τους αυτοσχεδιασμούς των χορωδών, αφού αυτού δεν κατείχαν τις μουσικές γνώσεις για την πιστή εκτέλεση των έργων.

Με την επίσημη ίδρυση της χορωδίας το 1969, ξεκινά η οργάνωση του υλικού. Ο μουσικός Κ. Χαραλαμπίδης καταγράφει ότι ψαλλόταν μέχρι τότε, όπως το ίδιο πράττει και ο Εμ. Μελιγκόπουλος. Στο ρεπερτόριο εκείνη την εποχή, επικρατούσε ο Πολυκράτης.¹⁴⁷

Ο χορωδός Στέλιος Καφαντάρης, διατηρούσε σχέσεις με τον Παναγιώτη Σπίνουλα, διευθυντή χορωδιών στην Κέρκυρα, ο οποίος προσέφερε προσωπικές του συνθέσεις λειτουργικών ύμνων. Έτσι το ρεπερτόριο της χορωδίας εμπλουτίστηκε με αυτές τις συνθέσεις, οι οποίες εξακολουθούν να ψάλλονται από τη χορωδία μέχρι και σήμερα.¹⁴⁸

Άλλες προσθήκες αποτέλεσαν κάποιες εκκλησιαστικές συνθέσεις του Θ. Μιμίκου, αλλά και εναρμονίσεις-διορθώσεις που πραγματοποίησε ο Χρ. Κώττας, σε ήδη ψαλλόμενα μέλη. Επίσης αξιοσημείωτη είναι η χρήση και ορισμένων ρωσικών συνθέσεων, οι οποίες φαίνεται πως εμφανίστηκαν στη χορωδία με τον τρόπο που εμφανίστηκαν και τα υπόλοιπα έργα των Αθηναίων συνθετών, αφού, όπως προαναφέρθηκε, η ρωσική μουσική κατείχε σημαντική θέση στους αθηναϊκούς ναούς.

¹⁴⁶ Δεν βρέθηκαν πληροφορίες πότε και με ποιον τρόπο βρέθηκαν τα έργα αυτά στη χορωδία.

¹⁴⁷ Σύμφωνα με μαρτυρίες, και ο Αντώνης Κοντογεωργίου συνεισέφερε κι αυτός λίγο, εναρμονίζοντας τον ύμνο « Τὸν εὐλογοῦντα», ο οποίος αναγράφεται πως είναι του Πολυκράτη.

¹⁴⁸ Ηχητικό Συνέντευξης Ε' Στέλιου Μαύρου (01:30)

2.4. Συμπεράσματα

Η προσφορά της εκκλησίας στους νέους της Θεσσαλονίκης ήταν πολύτιμη, κατά τα περιπετειώδη χρόνια της ιστορίας του 20^{ου} αιώνα. Οι άνθρωποι της εκκλησίας ανέπτυξαν έντονο αίσθημα ανιδιοτελούς προσφοράς. Σε αυτό το πλαίσιο, στις ενορίες της πόλεως άκμασαν οι κατηχητικές και οι καλλιτεχνικές δράσεις. Οι χορωδίες που σχηματίστηκαν εξέφραζαν τις πατριωτικές και τις θρησκευτικές αξίες των ανθρώπων, συνδυάζοντας παράλληλα την καλλιτεχνική τους ανάπτυξη. Μεγάλη προσφορά αποτελούσε η συμμετοχή των χορωδιών στην Θεία Λειτουργία, αφού συνδεόταν με τον εκκλησιασμό των μελών των χορωδιών και με την δοξολογία του Θεού που είχαν ανάγκη να εκφράσουν. Η έντονη αγάπη για το χορωδιακό τραγούδι, σε συνδυασμό με το αίσθημα προσφοράς προς το Θεό, γέννησε μεταξύ άλλων, τη χορωδία του Ακαδημαϊκού Μουσικού Συνδέσμου Θεσσαλονικέων.

Όσοι άνθρωποι σχετικά με τη χορωδία του Ακαδημαϊκού, όλοι ανεξαιρέτως αναφέρθηκαν στην αγάπη μεταξύ των μελών της και στην καλοσύνη τους ως άνθρωποι. Η αφοσίωση τους στο έργο αυτό ήταν τόσο μεγάλη, που οι ίδιοι θυσιάζαν από την οικογενειακή, την επαγγελματική, και την προσωπική ζωή τους. Το αποτέλεσμα ήταν να δημιουργηθεί μια αξιόλογη χορωδία που διέδωσε και διαδίδει ακόμα, στην Ελλάδα και το εξωτερικό, την τετραφωνία, ως μέσο έκφρασης της Θείας Λατρείας.

Β' ΜΕΡΟΣ

ΑΝΑΛΥΤΙΚΟ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΟ ΜΕΡΟΣ

1. ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΩΝ ΕΡΓΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΠΟΛΥΦΩΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Στο παρακάτω κεφάλαιο παρατίθενται οι μουσικολογικές αναλύσεις επιλεγμένων έργων από το εκκλησιαστικό ρεπερτόριο της χορωδίας του ΑΜΣΘ. Οι παρτιτούρες των έργων αυτών υπάρχουν στο αρχείο του ΑΜΣΘ.

Οι μουσικές συνθέσεις είναι οι εξής:

1. Χερουβικό Πλάτωνα Ρούγκα
2. Χερουβικό, ήχο γ', Ιωάννη Θ. Σακελλαρίδη
3. Κοινωνικό «Αινεῖτε», Θεμιστοκλή Πολυκράτη
4. «Τῆ Ὑπερμάχῳ», εναρμόνιση Πάντη Χριστοφορίδη

Η ανάλυση περιλαμβάνει:

- παραπομπή σε ηχογραφήσεις των ύμνων από τη χορωδία του ΑΜΣΘ.
- παρουσίαση αρμονικής και δομικής ανάλυσης πάνω στο μουσικό κείμενο του έργου.
- περιγραφή της λειτουργικής θέσης του έργου και της θεολογικής ερμηνείας του.
- αξιοσημείωτες παρατηρήσεις σχετικά με το έργο (για τη μουσική υφή, τις συνθετικές τεχνικές, επιρροές από βυζαντινά μέλη, κ.α.) και περιγραφική ανάλυση.

Στις συνθέσεις που βασίζονται σε βυζαντινά μέλη, πραγματοποιείται συγκριτική ανάλυση με την χρήση σχετικού πίνακα.

Με την πολυπρισματική προσέγγιση των συνθέσεων προσφέρεται ουσιαστική γνωριμία με το ρεπερτόριο της εκκλησιαστικής πολυφωνικής μουσικής. Πρόκειται για μουσική η οποία είναι συνδεδεμένη με την λειτουργική πράξη, συνεπώς διατρέχουν επιπλέον παράγοντες, που πρέπει να ληφθούν υπόψιν. Τέλος, ενδιαφέρον προκαλεί η μουσικολογική σχέση με τη βυζαντινή μουσική, η οποία αποτελεί την κύρια έκφραση της ελληνικής ορθόδοξης εκκλησιαστικής μουσικής.

1.1. Χερουβικό Πλάτωνος Ρούγκα

ΧΕΡΟΥΒΙΚΟ (ΠΗ. ΡΟΥΓΚΑ) 11 10 11 -
σ. 31

3η- μήν. οἱ ζά ξε- ρου- βείμ ζά
 ξε- ρου- βείμ μω- στι- υῖος, μω- στι- υῖος εἰ- σο-
 υι- β- ον- zes και τῆ φα- ο- ποι- ᾶ, φα-
 ο- ποι- ᾶ τῶν- ἀ- δι- τὸν ερι-
 εά- γε- ον ὑ- μνον προσ- ἀ- δο- ον- zes,
 πᾶ- σα, πᾶ- σα τὴν θε- ο- τι- κὴν ἀ- πο-

Chord symbols: C: I, I, IV⁶, I, V⁴, I, V⁴ (V⁴/V), I, V⁴, I, I, I, IV⁶, I, V⁴, I, V⁴ (V⁴/V), I, V⁴, I, I, IV⁶, I, V⁴, I, V⁴ (V⁴/V), V

Εικόνα 3α. Η πρώτη σελίδα από την παρτιτούρα του Χερουβικού του Πλάτωνα Ρούγκα, όπως υπάρχει στο Αρχειακό Υλικό του ΑΜΣΘ μαζί με αρμονική ανάλυση.

- Α' 108 -

ΤΑΠ

mf

Θώ- με- θα, πᾶ- σαν μέ- ρι- μνα,

mf

minore recitativo

ὡς τὸν βα- ει- λέ- α τῶν ὁ- λων ὑ- πο- δε- ξό- με- ροι.

AMHN - ΣΕ ΤΟΝ ΒΑΣΙΛΕΑ - Α' 108 -

mf

Ἄ- μὴν. ὡς τὸν βα- ει- λέ- α τῶν ὁ- λων ὑ- πο- δε-

mf

ξό- με- ροι καὶς ἀγ- γε- λ- καὶς ἁ- ο- ρά-

mf

τως δο- ρυ- γο- ρού- με- γον κά- σε- σιν. Ἄη- αν-

f

σοῦ- ἰ' ἄη- αν- σοῦ- ἰ' ἄη- αν- σοῦ- ἰ- α.

ΑΑΠ

Εικόνα 3β. Η δεύτερη σελίδα από την παρτιτούρα του Χερουβικού του Πλάτωνα Ρούγκα όπως υπάρχει στο Αρχιερατικό Υλικό του ΑΜΣΘ μαζί με αρμονική και δομική ανάλυση.

Ηχογραφήσεις Χερουβικού Πλ. Ρούγκα

Οπτικοακουστικό ντοκουμέντο που η χορωδία του ΑΜΣΘ ψάλλει το συγκεκριμένο χερουβικό υπάρχει στο βίντεο που κατατίθεται μαζί με την εργασία: ΑΜΣΘ Θεία Λειτουργία 25/6/24, (λεπτό 25:51)

Στο διαδίκτυο είναι αναρτημένη η ηχογράφηση της Θείας Λειτουργίας, που πραγματοποίησε η χορωδία του ΑΜΣΘ, το 1982. Εκεί, επίσης ψάλλεται το συγκεκριμένο χερουβικό: <https://www.youtube.com/watch?v=qhAWniEjeLc&t=6s> (λεπτό 33:19)

Γενικές πληροφορίες για τον χερουβικό ύμνο

Ο χερουβικός ύμνος ξεκινά να ψάλλεται όσο ο ιερέας ετοιμάζεται για την «μεγάλη» είσοδο, δηλαδή τη μεταφορά των Τιμίων Δώρων στην Αγία Τράπεζα. Έχει πάρει το όνομά του από τον πρώτο στίχο που αναφέρεται στα Χερουβείμ (Οί τὰ Χερουβείμ μυστικῶς εικονίζοντες) και κατά τον Κεδρηνό, εισάγεται στη Λειτουργία από τον αυτοκράτορα Ιουστίνο, περίπου το 573. Ψάλλεται αργά, δίνοντας χρόνο στον ιερέα να διαβάσει την ευχή «Οὐδείς ἄξιος», και να θυμιατίσει πριν την είσοδο, αλλά εκτός από τον πρακτικό ρόλο του, προετοιμάζει το εκκλησίασμα για να υποδεχτεί τον Βασιλέα της δόξας.¹⁴⁹

«Οί τὰ Χερουβείμ μυστικῶς εικονίζοντες καὶ τῆ Ζωοποιῶ Τριάδι τὸν Τρισάγιον ὕμνον προσάδοντες, πᾶσαν τὴν βιωτικὴν ἀποθώμεθα μέριμναν ὡς τὸν βασιλέα τῶν ὄλων ὑποδεξόμενοι ταῖς ἀγγελικαῖς ἀοράτως δορυφορούμενον τάξεσιν· Ἀλληλούϊα.»

Μετάφραση: «Εμείς που εικονίζουμε μυστικά τα χερουβείμ και ψάλλουμε στη ζωοποιό Τριάδα τον τρισάγιο ύμνο, ας αφήσουμε τώρα κατά μέρος κάθε βιοτική μέριμνα, για να υποδεχτούμε τον βασιλιά του σύμπαντος, που αόρατα περιτριγυρίζεται από τα αγγελικά τάγματα. Ἀλληλούϊα».¹⁵⁰

Οι εικόνα του Βασιλέα περιτριγυρισμένος από τους αγγέλους, θυμίζει την εικόνα του υψωμένου πάνω σε ασπίδα βασιλιά, σκιασμένος από τα δόρατα και τα λάβαρα της συνοδείας του, ένα έθιμο στην αρχαία Ρώμη για την παρουσίαση του νέου

¹⁴⁹ Ιωάννης Κογκούλης, Χρήστος Οικονόμου και Παναγιώτης Σκαλτσής. *Η Θεία Λειτουργία του Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου* (Θεσσαλονίκη: Έκδοσις Ο.Χ.Α «Λυδία», 1991), 156-157.

¹⁵⁰ Μετάφραση: *ό.π.*, 79 και 83.

αυτοκράτορα στον λαό. Από εκεί φαίνεται η προέλευση της έμπνευσης του αυτοκράτορα Ιουστίνου.¹⁵¹

Η μεγάλη είσοδος παρεμβάλλεται και χωρίζει τον ύμνο σε δύο μέρη. Στο ελληνικό τυπικό, η είσοδος ξεκινά ακριβώς μετά την φράση «ὡς τὸν βασιλέα τῶν ὄλων ὑποδεξόμενοι», ενώ στο ρωσικό τυπικό μετά το «μέριμναν».

Από συνθετική πλευρά, οι Ρώσοι συνθέτες συχνά χρησιμοποιούν τον τύπο ΑΑ'Β: «Οἱ τὰ Χερουβείμ μυστικῶς εἰκονίζοντες» (Α), «καὶ τῇ Ζωοποιῶ Τριάδι τὸν Τρισάγιον ὕμνον προσάδοντες» (Α'), πᾶσαν τὴν βιωτικὴν ἀποθώμεθα μέριμναν (Β).¹⁵²

Το χερουβικό του Ρούγκα

Το χερουβικό του Πλ. Ρούγκα αποτελεί σύνθεση προσωπικής έμπνευσης χωρίς στοιχεία της βυζαντινής παράδοσης. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, χρησιμοποιείται ο ρωσικός τύπος, όσον αφορά την παρεμβολή της εισόδου αλλά και τη δομή της σύνθεσης. Όπως αναφέρθηκε στα παραπάνω κεφάλαια, η κυριαρχία και η έντονη επιρροή των Κατακουζηνού και Πολυκράτη, την εποχή του Ρούγκα, συνεπάγεται με τη ρωσική επίδραση στην ελληνική εκκλησιαστική πολυφωνική μουσική. Έτσι, σε πολλές περιπτώσεις της εποχής εκείνης συναντάμε συνθέσεις οι οποίες ακολουθούν τα ρωσικά πρότυπα.

Ο recitativo τύπος της φράσης «ὡς τὸν βασιλέα τῶν ὄλων ὑποδεξόμενοι» (εικόνα 3β) αποτελεί μεταγενέστερη προσθήκη αγνώστου για να εξυπηρετήσει το ελληνικό τυπικό. Παράλληλα, η αυθεντική εκδοχή του δεν παραλείπεται, για να διατηρηθεί η συνοχή της μουσικής σύνθεσης.

Η μουσική δομή του κομματιού πριν την είσοδο είναι ΑΑΑ, δηλαδή επαναλαμβάνεται η ίδια μουσική φράση για κάθε στίχο. Η 9μετρη μουσική φράση Α μπορεί να χωριστεί σε δύο υποφράσεις, Η πρώτη 5μετρη, που ξεκινά στην τονική (3 πρώτα μέτρα) και οδηγεί στη δεσπόζουσα (2 επόμενα μέτρα), και η δεύτερη 4μετρη, που επιστρέφει στην τονική και οδηγεί σε πτώση.

Οι στίχοι ωστόσο δεν έχουν ίσες συλλαβές, ενώ διαφέρουν και στους τονισμούς. Η προσαρμογή τους στη μουσική επιτυγχάνεται με την επανάληψη κάποιων λέξεων π.χ. στην πρώτη φράση λέγεται: «Οἱ τὰ Χερουβείμ τὰ Χερουβείμ μυστικῶς

¹⁵¹ Nikolai Vasilevich Gogol, *Η Θεία Λειτουργία* (Αθήνα: Τυπογραφείο Ροσσολάτου, 1962), 57-58.

¹⁵² Φιλόπουλος, *Ρωσικές Επιδράσεις*, 83-85.

μυστικῶς εικονίζοντες», ενώ στην τρίτη «πᾶσαν πᾶσαν την βιωτικὴν ἀποθώμεθα πᾶσαν μέριμναν»

Αξίζει να τονιστεί πως η διάρκεια του ύμνου μέχρι την είσοδο θα πρέπει να είναι αρκετά μεγάλη για να προετοιμαστεί ο ιερέας, χαρακτηριστικό δυσανάλογο με την μικρή έκταση του κειμένου. Αφού ο συνθέτης δεν επιλέγει να δημιουργήσει κάποια σύνθεση με μελισματικό χαρακτήρα, κατά την οποία κάθε συλλαβή θα αποκτούσε μεγάλη διάρκεια, αλλά αντί αυτού συνθέτει μια συλλαβική αργή μουσική φράση, γίνεται απαραίτητη η χρήση της επανάληψης των λέξεων.

Στη δεύτερη φράση «καὶ τῇ Ζωοποιῶ Τριάδι τὸν Τρισάγιον ὕμνον προσάδοντες», ο συνθέτης επιλέγει να κάνει μια επέκταση ενός μέτρου στη λέξη «Τριάδι», που αποτελεί τη μόνη μουσική παραλλαγή της φράσης Α. Η παρέμβαση αυτή φαίνεται να συμβαίνει για να μην μπει η λέξη βεβιασμένα στην ήδη καθιερωμένη μελωδία. Δίνεται χώρος και άνεση για να ειπωθεί, ενώ ταυτόχρονα τονίζεται και η σημασία της.

Οι ενδείξεις των δυναμικών και της άρθρωσης πιθανώς έχουν προστεθεί μεταγενέστερα, με βάση την μουσικορητορική αντίληψη του επεξεργαστή αλλά και την ερμηνεία που θέλησε να δώσει στον ύμνο. Για παράδειγμα, η ένδειξη *pianissimo* στη λέξη «μυστικῶς» συνδέεται ξεκάθαρα με το νόημα της λέξης.

Ο απλός τύπος ΑΑΑ του κομματιού, ίσως εκ πρώτης όψεως να θεωρηθεί μονότονος και χωρίς καλλιτεχνικό ενδιαφέρον. Ωστόσο μπορεί κάποιος να ισχυριστεί πως οι συλλαβικές και τονικές ανομοιότητες των ποιητικών στίχων σε συνδυασμό με την διαφοροποίηση στην άρθρωση και την εναλλαγή των δυναμικών, μπορούν να δώσουν διαφορετικό χαρακτήρα σε κάθε όμοια φράση αντίστοιχα.

Η συνέχεια του ύμνου μετά την είσοδο περιέχει τις τρεις ακόμα φράσεις, Γ «ὡς τὸν βασιλέα τῶν ὅλων ὑποδεξόμενοι», Δ «ταῖς ἀγγελικαῖς ἀοράτως δορυφορούμενον τάξεσιν·», Ε «Ἀλληλούϊα»

Η φράση «ὡς τὸν βασιλέα...» εκφράζεται με μια δυναμική φανφάρα στη τονική Ντο μείζονα, τρόπος κατάλληλος για την υποδοχή ενός βασιλέα. Ο έντονος αυτός χαρακτήρας έρχεται σε αντίθεση με τη γλυκιά μελωδικότητα της επόμενης φράσης «ταῖς ἀγγελικαῖς ἀοράτως δορυφορούμενον τάξεσιν·» η οποία εκφράζεται με την τονική απόκλιση στη σχετική λα ελάσσονα και την αλλαγή δυναμικής σε

riano.¹⁵³ Το τελικό «Ἀλληλούϊα» επαναλαμβάνεται τρεις φορές με τρόπο emphaticό και δοξαστικό. Χαρακτηριστικό είναι πως ο συνθέτης χρησιμοποιεί το ίδιο ακριβώς «Ἀλληλούϊα» στη σύνθεση του κοινωνικού «Σῶμα Χριστοῦ».¹⁵⁴

Να σημειωθεί πως η λέξη «Ἀλληλούϊα» έχει ιδιαίτερη σημασία, αφού κατά την Αγία Γραφή με αυτό οι ἄγγελοι ψάλλουν στο Θεό, κι επειδή ο χειρουργικός ὕμνος αναφέρεται σε ἀγγέλους παρουσιάζεται η συγκεκριμένη δοξολογία.¹⁵⁵

¹⁵³ Ὅπως είπαμε προηγουμένως, οι δυναμικές προστέθηκαν μεταγενέστερα πιθανώς από κάποιον μαέστρο της χορωδίας.

¹⁵⁴ Βλ. Αρχείο ΑΜΣΘ.

¹⁵⁵ Gogol, *Η Θεία Λειτουργία*, 57.

1.2. Χερουβικό, Ήχος γ', Ι. Θ. Σακελλαρίδη

ΧΕΡΟΥΒΙΚΟ (Ι. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΗ) 'ΗΧ. Γ'

Χ.Φ.Ε.

Α-μήν. Οί-οι τὰ ἄ-χε-ρου-βείμ μι-στυ-χῶς εἰ-πο-γι-βο-ου-ρε-εσ και-αί τῆ-ῆ φα-ω-οι-ποι-ῶ τρι-ἀ-δι-δι τρι-ἀ-δι-δο-ῦ-μιον προσ-δο-ῦ-μιον προσ-ἀ-δο-ον-τε-εσ τῶ-ἄ-σα-αρ τῆ-ῆν'

Εικόνα 4α. Η πρώτη σελίδα από την παρτιτούρα του Χερουβικού του Ιωάννη Σακελλαρίδη όπως υπάρχει στο Αρχιεακό Υλικό του ΑΜΣΘ μαζί με αρμονική και δομική ανάλυση.

A' 10 ερ

The image shows a handwritten musical score for a Greek psalm, consisting of six systems of music. Each system includes a vocal line with Greek lyrics and a guitar accompaniment with chord symbols. The score is annotated with various musical notations:

- System 1:** Lyrics: ε- ω-ρι- μιν ἄ-πο- θῶ- με- θα- κέ-. Chords: V, I, V, I, V, I, IV, I, V, I, V.
- System 2:** Lyrics: ρι- πᾶ- εἰν κέ- ρι- μιν- αν πᾶ- εἰν κέ- ρι- μιν- αν. Chords: I, I, V, I, dim, V, I.
- System 3:** Lyrics: ὡς τῶν βα- ει- λέ- α τῶν ὀ- γων ὑ- πο- δε- ξῶ- με- γαι. Performance instruction: *mp* recitativo.
- System 4:** Lyrics: Ἄ- μιν. βα- ει- λέ- α τῶν ὀ- γων ὑ- πο- δε- ξῶ- με- γαι. Performance instruction: *mp*.
- System 5:** Lyrics: ταις ἀγ- γε- λι- ναῖς ἁ- ο- ρᾶ- τως δο- ρυ- φο- ροῦ. Chords: E, V, V, V, V, V, V, V.
- System 6:** Lyrics: κέ- νο- ον τᾶ- ξε- εις ἁ- αν- γού- ῖ- α. Chords: III, V, V, V, V, V, V.

Εικόνα 4β. Η δεύτερη σελίδα από την παρτιτούρα του Χερουβικού του Ιωάννη Σακελλαρίδη όπως υπάρχει στο Αρχιερατικό Υλικό του ΑΜΣΘ μαζί με αρμονική και δομική ανάλυση.

Ηχογράφηση χερουβικού σε ήχο γ', Ιωάννη Σακελλαρίδη

Αναφέρεται πως το συγκεκριμένο χερουβικό έχει ηχογραφηθεί από τη χορωδία του ΑΜΣΘ, κατά τη συναυλία της χορωδίας, στο πλαίσιο των εκδηλώσεων των «Δημητρίων», το 2005. Ωστόσο, το ηχητικό ντοκουμέντο δεν βρέθηκε για να κατατεθεί στην παρούσα εργασία.

Ανάλυση του έργου

Στην επόμενη σελίδα ακολουθεί μια συγκριτική πολυπρισματική ανάλυση του Χερουβικού σε ήχο γ', του Ιωάννου Σακελλαρίδη. Συγκεκριμένα, συγκρίνεται η σύνθεση του μέλους σε βυζαντινή παρασημαντική με την εναρμόνιση του ιδίου για πολυφωνική χορωδία, . Στον παρακάτω πίνακα, καθώς και σε όμοιο πίνακα για την ανάλυση του «Τῆ Ὑπερμάχῳ» του Πάντη Χριστοφορίδη, συγκρίνονται τα εξής μουσικά στοιχεία: α) ο αριθμός των παλμών ανά μουσικό κώλον, β) οι καταλήξεις κάθε μουσικής φράσης και γ) ο τύπος των καταλήξεων¹⁵⁶ αντίστοιχα.¹⁵⁷

Στον πίνακα αυτό, χρησιμοποιούνται οι εξής βραχυγραφίες:

αρ.	αριθμός
ΑΑΠ	ατελής αυθεντική πτώση
ατ.	ατελής
βυζ.	βυζαντινός
ελασ.	ελάσσονα
εντ.	εντελής
ευρ.	ευρωπαϊκός
ΗΠ	ημιτελής πτώση
κατάλ.	κατάληξη
μειζ.	μείζονα
μον.	μονοφωνικό
ΤΑΠ	τελική αυθεντική πτώση
τελ.	τελική

¹⁵⁶ Ο μουσικολογικός προσδιορισμός των πτώσεων της ευρωπαϊκής μουσικής γίνεται με βάση τη θεωρία που υπάρχει στο βιβλίο: Walter Piston, *Αρμονία* (Αθήνα: Μάριος Νικολαΐδης & ΣΙΑ Ο.Ε., 2001), 247-266.

¹⁵⁷ Πηγή συγκεκριμένου τύπου πίνακα που χρησιμοποιείται για συγκριτική ανάλυση: Kostas, Chardas, and Maria, Alexandru. "Functions and images in Greek art music utilizing Byzantine échoi". *Fourth Conference on Interdisciplinary Musicology*. <http://web.auth.gr/cim08/>

Περιγραφή του Περιεχομένου	Δομική και μετρική ανάλυση							Συγκριτική τροπική και συντακτική ανάλυση							
	Περίοδος	Στίχος	Μουσικό κώλον	Κείμενο	Αριθμός συλλαβών	Αρ. παλμών ανά κώλον		Τρόπος		Καταλήξεις		Τύπος Κατάλ.		Βυζ. φράσεις	Σχόλια εναρμόνισης
						Βυζ.	Ευρ.	Βυζ.	Ευρ.	Βυζ.	Ευρ.	Βυζ.	Ευρ.		
Περιγραφή της πνευματικής κατάστασης των πιστών Παρομοίωση τους με τα χερουβείμ	I	A	1.	Οί τὰ χερουβείμ	5	16	16	ήχος γ' εκ του γα	Σολ μείζονα	γα	I	εντ.	μον.	α	Μονοφωνικό μέλος
			2.	μυστικώς	3	8	8			δι	V	ατ.	ΗΠ	β	Τριφώνη εναρμόνιση (β φωνή: τρίτες/ έκτες γ φωνή: αρμονικό μπάσο) (στις καταλήξεις συχνή προσθήκη τέταρτη φωνής για τη συμπλήρωση της αρμονίας)
			3.	εικονίζοντες	5	12	12			γα	I	εντ.	ΑΑΠ	γ	
		B	4.	Καί τη ζωοποιῶ	6	24	24			δι	V	ατ.	ΗΠ	δ	
			5.	Τριάδι	3	16	16	ήχος' πλ. δ'	Μετατροπία σε Ντο μείζονα (III της Σολ)	ζω	III	ατ.	ΤΑΠ	ε	
			6.	Τριάδι	3	24	24			ζω	III	ατ.	V ⁶ -I	στ	
			7.	Τὸν τρισάγιον	5	12	12	Λα ελάσ.	δι	vi	ατ.	V/vi-vi	ζ		
			8.	ὕμνον προσάδο -ὕμνον- προσάδοντες	11	28	28	Επιστρ. στη Σολ μείζ.	κε	vi	ατ.	ΑΑΠ	η		
II	Γ	9.	πάσαν τὴν βιωτικὴν	7	24	24	Σολ μείζ.		δι	V	ατ.	ΗΠ	δ		
		10.	ἀποθώμεθα μέρι - πάσαν - μέριμναν	12	32	32		γα	I	τελ.	ΑΑΠ	ι			
Κάλεσμα στους πιστούς για την κατάλληλη υποδοχή του Βασιλέα Θεού	II	Δ	11.	ὡς τὸν Βασιλέα τῶν ὅλων ὑποδεξόμενοι	15	16	12+24	ήχος γ'		γα	I	εντ.	ΑΑΠ	ιβ	μονοφωνικό (βασιλέα)
		III	E	12.	ταῖς ἀγγελικαῖς	5	6		6	Μι ελάσ. (vi της Σολ)	κε	V/vi	ατ.	ΗΠ	ιδ
13.	ἀοράτως δορυφορούμενον τάξεσιν.			13	20	20	γα	vi	εντ.		ΑΑΠ	ιε			
Δοξασία των αγγέλων	IV	ΣΤ	14.	Ἄλληλοῦῖα	5	10	10	Σολ μείζονα	κε	I	ατ.	ΑΑΠ	ιστ	Σύντομη πτώση στη Σολ μείζ.	

Εικόνα 5. Πίνακας συγκριτικής ανάλυσης του βυζαντινού μέλους και της εναρμόνισης του Χερουβικού γ' ήχου του Ιωάννη Σακελλαρίδη.

Ο Ιωάννης Σακελλαρίδης, σε αντίθεση με τους υπόλοιπους δυτικότροπους εκκλησιαστικούς συνθέτες, ακολουθεί το δικό του προσωπικό ύφος, το οποίο έγκειται προς την παραδοσιακή εκκλησιαστική μουσική. Για αυτό και στον τίτλο αναγράφεται η τοποθέτηση του ύμνου στο γ' ήχο, και ταυτόχρονα χρησιμοποιείται έντονο μελισματικό ύφος. Η τεχνική που ακολουθεί αποτελείται από το κύριο μέλος στην πρώτη φωνή, μια παράλληλη κίνηση σε τρίτες ή έκτες στη δεύτερη φωνή, και ένα αρμονικό μπάσο. Όπως είναι φανερό και στον παραπάνω ύμνο, οι άλλες φωνές απλώς χρωματίζουν με τρόπο απλό, φυσικό την κυρίως μελωδία, η οποία βρίσκεται στο επίκεντρο της συνθετικής του υφής.

Το συγκεκριμένο χειρόγραφο που χρησιμοποιείται από τη χορωδία αποτελεί αντιγραφή της αυθεντικής έκδοσης της σύνθεσης. Υπάρχουν βέβαια ορισμένες μικρές διαφοροποιήσεις, κυρίως σε κάποιες νότες του μπάσου, οι οποίες αλλάζουν σε μικρό βαθμό την αρμονία σε εκείνα τα σημεία. Η έκδοση του Σακελλαρίδη δεν περιέχει δυναμικές, ωστόσο εδώ υπάρχουν, και φαίνεται να δηλώνουν την ερμηνεία αυτού που το έγραψε, προφανώς κάποιος μουσικός ή μαέστρος της χορωδίας, όπως και επιπλέον, η μεγάλη διαφοροποίηση είναι η προσθήκη του recitativo «ὡς τὸν βασιλέα...», πριν τη είσοδο των Τιμίων Δώρων. Έπειτα, συνεχίζει από την φράση «Βασιλέα τῶν ὅλων...»

Ο ύμνος ξεκινά με τη μονοφωνική φράση «Οἱ τὰ Χερουβείμ» μια μελωδία παρόμοια με το αλληλουάριο της Μεγάλης Εβδομάδας. Η τριφωνία ξεκινά από τη φράση «μυστικῶς», με το άκουσμα της V, η οποία διεγείρει την προσμονή του ακροατή για τη συνέχεια. Η πρώτη φράση «Οἱ τὰ Χερουβείμ μυστικῶς εικονίζοντες» (Α), οδηγείται σε πτώση στην τονική.

Ακολουθεί η χαρακτηριστική μελωδία (δ), η οποία ακούγεται σε δύο φράσεις, «καὶ τῇ Ζωοποιῶ» και «πᾶσαν την βιωτικὴν». Το μουσικό μοτίβο προκύπτει από το μοτίβο στο ξεκίνημα της φράσης (α), συγκεκριμένα τη λέξη «Οἱ», αποτελώντας τη αντιστροφή του.

Η λέξη «Τριαδί» αποκτά ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον, μέσα από τη μετατροπία σε Ντο μείζονα, και τον έντονο μελισματικό της χαρακτήρα. Η μουσική έμφαση των συνθετών στη συγκεκριμένη λέξη είναι σύνηθες φαινόμενο, αφού έτσι προσφέρουν μεγαλοπρέπεια και μοναδικότητα στη λέξη που φανερώνει την τριαδική θεότητα.

Χερουβικόν - Ήχος Γ'

Οί τὰ Χε - ρου
 βιμ - μου - στι - κώς ελ - χο - νί - ζον -
 τες και τῆ ζω - -
 ο - - ποι - φ Τρι - ά -
 ά - θι Τρι - ά -
 ά - - - - - δι
 τὸν Τρι - σά - γι - ον υ - - μνον προ -
 σά - - - - - δο - υ - μναν προ - σά - - δον - τες

πᾶ - σαν τὴν θι -
 ω - τι - κὴν ἁ - πο - θώ - με - θα
 μέ - ρι - πᾶ - σαν μέ - ρι - μναν
 πᾶ - σαν μέ - ρι - μναν ὡς τὸν βχ - σι - λέ - - α
 βχ - σι - λέ - α τῶν ὀ - λων ὑ - πο - δε - ζό - με -
 νοι ταῖς αγ - γε - λι - και; ἁ - ο - ρά τως δο -
 ρυ - φο - ρού - με - - νον τά - ξε - σιν. Ἄλ - λη -
 λού - υ - α.

Εικόνα 6. Η παρτιτούρα του Χερουβικού του Ιωάννη Σακελλαρίδη, από το βιβλίο Ὑμνοι και Ωδαὶ του ιδίου¹⁵⁸

Η μουσική ανάπτυξη συνεχίζεται και στην επόμενη φράση «τὸν Τρισάγιον ὕμνον προσάδοντες» (ζ και η), περνώντας στη Λα ελάσσονα (σχετική ελάσσονα της Ντο μείζονας, και ii της Σολ μείζονας), και τελικώς επιστρέφει πίσω στην τονική.

Με τις φράσεις (δ) και (ι), ο ὕμνος οδεύει προς την πτώση, πριν το recitativo «ὡς τὸν βασιλέα», για να διακοπεί ἔπειτα ἀπὸ τη Μεγάλη Εἴσοδο.

¹⁵⁸ Πηγή της φωτογραφίας: Καλοκύρης, Ο μουσουργός Ιωάννης Θ. Σακελλαρίδης και η βυζαντινή μουσική, 237-238.

Στη συνέχεια ξανακούγεται η φράση «βασιλέα τῶν ὅλων ὑποδεξόμενοι», αποκομμένη από την αρχή της, όπως είναι στην αυθεντική εκδοχή του Σακελλαρίδη. Αυτό φαίνεται να οφείλεται στη σύγχυση που δημιουργείται μεταξύ του ρωσικού και του ελληνικού τυπικού, όσον αφορά την τοποθέτηση της φράσης πριν ή μετά την είσοδο. Ο Σακελλαρίδης όπως έχει αναφερθεί δεν φέρει στο έργο του την ρωσική επίδραση, σε αντίθεση με τους σύγχρονούς του συνθέτες. Η επικράτηση όμως των συνθέσεων ρωσικού τύπου, που η φράση ψάλλεται μετά, ανάγκασε σε κάποιες προσαρμογές τις χορωδίες για να λέγεται δύο φορές. Τέτοια προσαρμογή αποτελεί και η παραπάνω, η οποία φαίνεται να , αφού εξ αρχής η συγκεκριμένη σύνθεση προορίζεται για τον ελληνικό τύπο.

Ο στίχος (Ε) «ταῖς ἀγγελικαῖς ἀοράτως δορυφορούμενον τάξεσιν» βρίσκεται στη Μι ελάσσονα (σχετική της Σολ Μείζονας), κατάλληλη για να εκφράσει την μυστηριακή ατμόσφαιρα των αγγελικών ταγμάτων.

Τέλος, ψάλλεται ένα σύντομο τελικό «Ἀλληλούϊα» με πτώση στην τονική του ύμνου, Σολ μείζονα.

ΑΙΝΕΙΤΕ

Θ. Πολυκράτη

Andante

Ai - νει - τε, αι - νει - τε τόν
 αι - νει - τε
 κύ - ρι - ον ἐκ τῶν οὐ - ρῶν
 οὐ - ρῶν ἐκ τῶν οὐ - ρῶν
 οὐ - ρῶν. Αἰ - νει - τε, αι -
 νει - τε τόν κύ - ρι - ον. Ἀλ - λη - γού - ῃ - α,
 αι - νει - τε Ἀλ - λη - γού - ῃ - α,
 Ἀλ - λη - γού - ῃ - α,
 Ἀλ - λη - γού - ῃ - α.

Εικόνα 8. Η παρτιτούρα του «Αινείτε» του Θεμιστοκλή Πολυκράτη.

Πηγή:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/el/7/77/AINEITE%2C Θεμ. Πολυκράτη%2C παρτιτούρα.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/el/7/77/AINEITE%2C%20Θεμ.Πολυκράτη%2C%20παρτιτούρα.JPG)
 G (21/6/2024).

Ηχογράφιση του κοινωνικού «Αίνεϊτε», Θεμιστοκλή Πολυκράτη

Ηχητικό ντοκουμέντο, στο οποίο η χορωδία του ΑΜΣΘ ψάλλει το συγκεκριμένο ύμνο, υπάρχει αναρτημένο στην ιστοσελίδα της χορωδίας: “Media”, Ακαδημαϊκός Μουσικός Σύνδεσμος Θεσσαλονικέων. <https://www.amsth.gr/media.html>

Το κοινωνικό «Αίνεϊτε»

Το κοινωνικό ψάλλεται όσο κοινωνούν οι ιερείς αλλά και ο λαός. Πρόκειται για κάποιον στίχος από τους ψαλμούς του Δαβίδ που ενθαρρύνει τους πιστούς προς τη Θεία Κοινωνία. Παλαιότερα ψαλλόταν αντιφωνικά ολόκληρος ο ψαλμός από τον οποίο επιλέγεται ο συγκεκριμένος στίχος για κοινωνικό, και ψαλλόταν ως εφύμνιο μετά από κάθε στίχο,¹⁵⁹ ωστόσο στις μέρες μας ψάλλεται αργά μόνο ο συγκεκριμένος στίχος. Το επικρατέστερο κοινωνικό (για τις δεσποτικές γιορτές) είναι το «Αίνεϊτε τὸν Κύριον ἐκ τῶν οὐρανῶν. Ἀλληλούϊα.»

Ανάλυση

Όπως παρατηρείται, ο ύμνος αυτός όπως ψάλλεται από την χορωδία του ΑΜΣΘ, είναι επεξεργασμένος από το αυθεντικό «Αίνεϊτε» του Πολυκράτη. Πρόκειται για προσθήκη του επιπλέον στίχου «Αίνεϊτε αὐτὸν ἐν τοῖς ὑψίστοις». Μια ακόμα αλλαγή είναι τα τελικά «Ἀλληλούϊα» τα οποία επαναλαμβάνονται τρεις φορές. Είναι άγνωστο από που προήλθε αυτή η αλλαγή, αν δηλαδή αυτή συνέβη από κάποιον μουσικό της χορωδίας ή αν αυτή είναι προϋπάρχουσα και απλώς ο ύμνος έφτασε στα χέρια των υπευθύνων με αυτή τη μορφή.

Το κομμάτι αυτό είναι μια τετράφωνη σύνθεση για αντρική χορωδία. Η τονικότητά του είναι Φα μείζονα, στο πλαίσιο της τονικής αρμονίας.

Η δομή του είναι ΑΒΓ. «Αίνεϊτε τὸν Κύριον ἐκ τῶν οὐρανῶν» (Α), «Αίνεϊτε αὐτὸν ἐν τοῖς ὑψίστοις» (Β) και «Ἀλληλούϊα» (Γ).

Όπως αναφέρθηκε νωρίτερα για το χερουβικό, έτσι και για το κοινωνικό, εξαιτίας της απαιτούμενης μεγάλης διάρκειας που θα πρέπει να έχει, κι επειδή δεν χρησιμοποιούνται μελίσματα για κάθε συλλαβή, ο συνθέτης επιλέγει να κάνει χρήση της επανάληψης συλλαβών και λέξεων, με το τέμπο να είναι Andante.

Η φράση Α αποτελείται από δύο δμετρα. Το πρώτο («Αίνεϊτε τὸν Κύριον») αποτελεί μια δήλωση της Φα μείζονας τονικότητας, αφού ξεκινά με ένα ξεδίπλωμα της συγχορδίας Φα μείζονας, και καταλήγει σε πτώση IV- I⁶₄-V⁷- I.

¹⁵⁹ Κογκούλης, Οικονόμου και Σκαλτσής, *Η Θεία Λειτουργία*, 187.

Έπειτα ακολουθεί μια απόκλιση στη Ρε ελάσσονα, που είναι η σχετική ελάσσονα της φα μείζονας, και τέλος επαναφέρεται στη Φα μείζονα με πτώση IV- I⁶₄-V⁷- I.

Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά για τον ύμνο είναι τα έξι πρώτα μέτρα, στα οποία αρχικά με διαδοχική είσοδο των φωνών σχηματίζεται η Φα μείζονα και έπειτα πραγματοποιούνται δυο πτώσεις σε αυτή. Επιπλέον αυτά τα μέτρα είναι ακριβώς τα ίδια και στο Α και στο Β.

Η διαφορά του Α και του Β βρίσκεται στο μέρος που έχει προστεθεί μετέπειτα. Στο πρωτότυπο, απλώς επαναλαμβάνεται το πρώτο δμετρο του Α, ενώ στην επεξεργασμένη μορφή, προστίθεται η επιπλέον φράση. Στη νέα αυτή φράση η κορύφωση συμβαίνει στην λέξη «ύψιστοις», όπου οι τενόροι φτάνουν σε ένα ψηλό λα, προσφέροντας έτσι αυτόν τον μουσικοποιητικό παραλληλισμό. Η αρμονία διατηρείται απλή παραμένοντας στη βασική τονικότητα και χρησιμοποιώντας απλές διαδοχές των κύριων συχορδιών.

Το Γ («Άλληλούϊα») αποτελεί αντιθετικό μέρος σε σχέση με το Α και Β. Εδώ έντονη είναι η αντιστικτικότητα μεταξύ των φωνών που κινούνται σε ζεύγη, Τενόροι 1 και 2 (πρώτο ζεύγος φωνών) και Βαρύτονοι και Μπάσοι (δεύτερο ζεύγος). Τα τέσσερα πρώτα «Άλληλούϊα» που λέγονται από τους τενόρους έρχονται σε αντίστιξη με τα τρία των βαρυτόνων και μπάσων, ενώ τα τελευταία δύο λέγονται ομοφωνικά. Η αρμονία εξακολουθεί να κινείται σε απλές διαδοχές.

Η επεξεργασμένη εκδοχή που ψάλλεται από τη χορωδία, επαναλαμβάνει το μέρος αυτό τρεις φορές, ενώ την τελευταία φορά υπάρχει διαφοροποίηση στη τελική πτώση. Ο συνθέτης, με την δυναμική ff επιλέγει να δώσει έναν θριαμβευτικό χαρακτήρα στο τελικό «Άλληλούϊα».

Αξίζει να παρατηρηθεί η έντονη καθοδήγηση στην εναλλαγή των δυναμικών που επιλέγει να γράψει ο μουσικός που επεξεργάστηκε τον ύμνο. Πρόκειται για λεπτομερή καταγραφή της προσωπικής του ερμηνείας.

Οι δυναμικές στο πρωτότυπο αρκούνται σε λίγες αναφορές p στη πρώτη φωνή και σε κάποια crescendi και decrescendi στο πρώτο μέρος του ύμνου, και στην σταδιακή τελική κορύφωση, στο μέρος με τα «Άλληλούϊα». Η ένδειξη του p μόνο στην πρώτη φωνή φαίνεται πως υποδηλώνει την πρόθεση του συνθέτη για διακριτικές εισόδους της πρώτης φωνής.

1.4. Τῆ Ὑπερμάχῳ - Πάντῃ Χριστοφορίδῃ


Τῆ ὙΠΕΡΜΑΧΩ ΣΤΡΑΤΗΓΩ - Α' 98 - σ. 20 - Εναρμ. Π. Χριστοφορίδῃ


Handwritten musical score for the piece "Tē Hypermachō Stratēgō" by Panthi Christoforidis. The score is in G major, 2/4 time, and consists of six systems of piano accompaniment with Greek lyrics. Each system includes a treble and bass clef staff, dynamic markings (mf, pp), articulation marks (accents, slurs), and guitar chord diagrams below the bass staff.

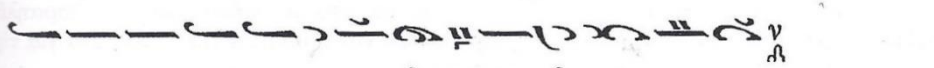
Εικόνα 9. Η παρτιτούρα του «Τῆ Ὑπερμάχῳ» σε εναρμόνηση Π. Χριστοφορίδῃ υπάρχει στο Αρχιερατικό Ὑλικό του ΑΜΣΘ μαζί με αρμονική και δομική ἀνάλυση.

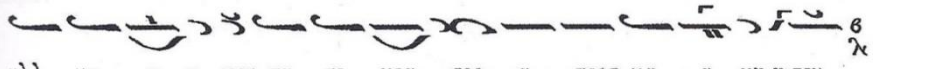
Β' Προοίμιο του Ακαθίστου, Τῆ Ὑπερμάχῳ, σε ἦχο πλ. δ' 389

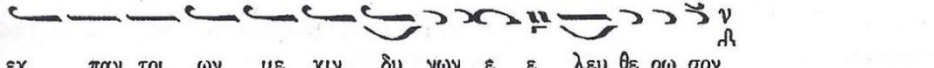
Ἦχος Πλ δ' Νῆ



 Τῆ υ περ μα α χω στρα τη γω τα νι κη τη η ρι ι α

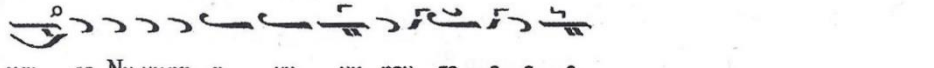

 ως λυ τρω θει ει σα των δει νων ευ χα ρι στη η ρι ι α


 α να γρα φω σοι η πο λι ις σου θε ο το κε


 ἀλλ ως ε ε χου σα το κρα τος α προσ μα α χη η τον


 εκ παν τοι ων με κιν δυ νων ε ε λευ θε ρω σον


 ι να κρα ζω ω σοι


 χαι ρε Νυ υμφη α νυ υμ φευ τε ε ε ε

Εικόνα 10. Το βυζαντινό μέλος του τροπαρίου του ύμνου «Τῆ Ὑπερμάχῳ»¹⁶⁰

Ηχογράφηση του «Τῆ Ὑπερμάχῳ», του Πάντη Χριστοφορίδη

Ηχητικό ντοκουμέντο της συγκεκριμένης σύνθεσης υπάρχει στο αρχείο του ΑΜΣΘ, σε κασσέτα, με την ονομασία «Σὲ ὑμνοῦμεν». Η ηχογράφηση υπάρχει και σε μορφή CD με τον ομώνυμο τίτλο.

¹⁶⁰ Αλεξάνδρου, Εισαγωγή στη βυζαντινή μουσική, 199.

Πληροφορίες - Ανάλυση

Ο ύμνος «Τῆ Ὑπερμάχῳ» ἀποτελεῖ τὸ προοίμιο τοῦ «Ακαθίστου Ὑμνου», ὁ ὁποῖος θεωρεῖται τὸ σπουδαιότερο κοντάκιο τῆς ἱστορίας. Τὸ κοντάκιο¹⁶¹ εἶναι ἓνα εἶδος βυζαντινῆς ὑμνογραφίας, καὶ μπορεῖ νὰ περιγραφεῖ ὡς μιὰ ἔμμετρος ἀπαγγελία, ἀποτελούμενο ἀπὸ τὸ προοίμιο καὶ τοὺς οἴκους. Τὸ προοίμιο περιέχει δικιά του μετρικὴ καὶ μουσικὴ υφή, ανεξάρτητη ἀπὸ αὐτὴ τῶν οἴκων. Στὴ Θεία Λειτουργία, ἀπὸ τὸ κοντάκιο, ψάλλεται μόνον τὸ προοίμιο μετὰ τὴν Μικρὴ Εἴσοδο. Τὸ «Τῆ Ὑπερμάχῳ», συγκεκριμένα ψάλλεται στὴ Θεία Λειτουργία τὸν καιρὸ τῆς Μεγάλῃς Σαρακοστῆς, τὴν περίοδο ποὺ τελοῦνται οἱ Χαιρετισμοὶ τῆς Θεοτόκου.

Τὸ ποιητικὸ κείμενο τοῦ ὕμνου εἶναι:

Τῆ ὑπερμάχῳ στρατηγῶ τὰ νικητήρια, ὡς λυτρωθεῖσα τῶν δεινῶν, εὐχαριστήρια, ἀναγράφω σοι ἡ Πόλις σου, Θεοτόκε· ἀλλ' ὡς ἔχουσα τὸ κράτος ἀπροσμάχητον, ἐκ παντοίων με κινδύνων ἐλευθέρωσον, ἵνα κράζω σοι· «Χαῖρε, Νύμφη ἀνύμφευτε»

Μετάφραση:

Στο δικό Σου ὄνομα, τῆς Σύμμαχης Στρατηγού, μετὰ ποὺ λυτρώθηκα ἀπὸ τὰ δεινά, καταχωρίδω ἐγώ, ἡ Πόλις Σου, τοὺς εὐχαριστήριους ὕμνους γιὰ τὴ νίκη. Ἀλλά, καθὼς ἔχεις ἀπρόσβλητη δύναμη καὶ κύρος, ἐλευθέρωσέ με ἀπὸ παντὸς εἶδους κινδύνους, ὥστε νὰ Σου φωνάζω· «Χαίρε, Νύμφη ἀνύμφευτη!»¹⁶²

Στὴν εναρμόνιση τοῦ, ὁ Π. Χριστοφορίδης διατηρεῖ τὸ βυζαντινὸ μέλος, με μικρὲς ἀλλαγές, ὅπως ἡ φα# ἀντὶ γιὰ φα στὴν λέξη «κράζω», καὶ τὰ ευρωπαϊκοῦ τύπου ὄγδοα, ελαφρῶς διαφοροποιημένα ἀπὸ τὰ γυρίσματα τῆς βυζαντινῆς. Ὁ χαρακτήρας τῆς επεξεργασίας εἶναι συχνὰ τρίφωνος ἐνῶ ἄλλες φορὲς τετράφωνος, ἐνῶ ἡ ἀρμονία κινεῖται γύρω ἀπὸ τὶς βασικὲς συγχορδίες τῆς τονικότητας, με μικρὲς ἀποκλίσεις πρὸς τὴ δεσπόζουσα.

Ἀξιοσημείωτη εἶναι ἡ χρῆση τῆς νι στὴν ἀρχὴ τῶν φράσεων «ὡς λυτρωθεῖσα» καὶ «ἀλλ' ὡς ἔχουσα», ἀντὶ τῆς I, ἀλλὰ καὶ ἡ διφωνία τοῦ τελικοῦ κυλίσματος ποὺ καταλήγει στὴν πλήρη τονικὴ συγχορδία.

¹⁶¹ Γιὰ περισσότερες πληροφορίες γιὰ τὸ κοντάκιο, βλ. Ἀλυγιζάκης, *Θέματα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, 78-82.

¹⁶² Γιὰ τὴ μετάφραση βλ. Ἀλεξάνδρου, *Εἰσαγωγή στὴ βυζαντινὴ μουσικὴ*, 188 καὶ στὶς υποσημειώσεις ποὺ ἀναφέρει.

Περίληψη του Περιεχομένου	Δομική και μετρική ανάλυση							Συγκριτική τροπική και συντακτική ανάλυση							
	Περίοδος	Στίχος	Μουσικό κώλον	Κείμενο	Αριθμός συλλαβών	Αρ. παλμών ανά κώλον		Τρόπος		Καταλήξεις		Τύπος Κατάλ.		Βυζ. Φράσεις	Σχόλια εναρμόνισης
						Βυζ.	Ευρ.	Βυζ.	Ευρ.	Βυζ.	Ευρ.	Βυζ.	Ευρ.		
Η Θεοτόκος ως σύμμαχος και λυτρωτής	I	A	1.	Τῆ ὑπερμάχῳ στρατηγῷ τὰ νικητήρια	14	20	20	Ἦχος πλ. δ' ἐκ του Νη	Σολ ιωνικός	Βου	I	ατ.	ΑΑΠ	α	Κατά βάση τρίφωνη και άλλοτε τετράφωνη εναρμόνιση
		B	2.	ὡς λυτρωθεῖσα τῶν δεινῶν, εὐχαριστήρια,	14	19	19			Βου	I	ατ.	ΑΑΠ	α	Χρήση της νι ἀντί της Ι στην ἀρχή της φράσης
		Γ	3.	ἀναγράφω σοι ἡ Πόλις σου, Θεοτόκε	13	16	16			Νη	I	εντ.	ΑΑΠ	β1	
Παράκληση πρὸς τὴ Θεοτόκο γιὰ τὴ μεσιτεία της	II	Δ	4.	ἀλλ' ὡς ἔχουσα τὸ κράτος ἀπροσμάχητον	13	18	18			Βου	I	ατ.	ΑΑΠ	α	(Χρήση της νι ἀντί της Ι)
		E	5.	εἰς παντοίων με κινδύνων ἐλευθέρωσον,	13	14	14			Νη	I	εντ.	ΑΑΠ	β2	
Δοξολογία	III	ΣΤ	6.	ἴνα κράζω σοι·	5	8	8			Δι	V	ατ.	ΗΠ	γ	Διατήρηση της φα# στη κατιούσα κίνηση (βυζ.: Ζωb)
			7.	«Χαίρε, Νύμφη ἀνύμφευτε»	8	16	20	Νη	I	τελ.	V4-I	δ	Χρήση διφωνίας στο τελικό κύλισμα με τετράφωνια στην τελική συγχορδία		

Εικόνα 11. Πίνακας συγκριτικής ανάλυσης του βυζαντινού μέλους και της εναρμόνισης του «Τῆ Ὑπερμάχῳ»

2. ΠΡΟΣΩΠΙΚΕΣ ΜΕΛΟΠΟΙΗΣΕΙΣ ΣΕ ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΑ ΣΗΜΕΙΑ ΤΗΣ ΘΕΙΑΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑΣ

Στο παρόν κεφάλαιο παρουσιάζονται συνθέσεις εκκλησιαστικής πολυφωνικής μουσικής του συγγραφέα της εργασίας. Συγκεκριμένα αποτελούν χορωδιακά έργα για τετράφωνη ανδρική χορωδία, που αφορούν τα συγκεκριμένα σημεία της Θείας Λειτουργίας:

- Σειρά «Κύριε ἐλέησον», «Παράσχου Κύριε», «Ὑπεραγία Θεοτόκε σῶσον ἡμᾶς», «Σοὶ Κύριε» και «Ἀμήν» για τα λεγόμενα «πληρωτικά» - Λειτουργικά - Σύμβολο της Πίστεως («Πιστεύω»)
- «Σὲ ὑμνοῦμεν»

Η παρουσίαση, περιλαμβάνει: α) παράθεση της παρτιτούρας των κομματιών, β) εξήγηση της λειτουργικής τους θέσης και της θεολογικής τους ερμηνείας, και γ) λίγα λόγια για τη σύνθεση.

Τα κομμάτια δεν έχουν εκτελεστεί ακόμα, συνεπώς δεν υπάρχουν ηχογραφήσεις.

2.1. Λειτουργικά - Σύνθεση: Διαμαντῆς Παγουλάτος

Ο όρος λειτουργικά έχει επικρατήσει να αναφέρεται στο τμήμα της Θείας Λειτουργίας που αρχίζει με το «Πατέρα Υἱόν» και τελειώνει με το «Σὲ ὑμνοῦμεν».

Πριν από αυτό το σημείο προηγείται μια σειρά από αιτήσεις που ονομάζονται «πληρωτικά», τα οποία έχουν περισσότερο προσωπικό και εσωτερικό χαρακτήρα. Για αυτό το σημείο προορίζονται οι συνθέσεις των απαντήσεων «Κύριε ἐλέησον» και «Παράσχου Κύριε».

Ἐπειτα ακολουθεί το «Πατέρα, Υἱόν και Ἅγιον Πνεῦμα» ως απάντηση στο «Ἀγαπήσωμεν ἀλλήλους», με την ερμηνεία πως αν δεν αγαπήσουμε τους άλλους, είναι αδύνατον να αγαπήσουμε τον Κύριο.

Στη συνέχεια λέγεται με απαγγελία στον τόνο, λόγω της μεγάλης έκτασής του, το «Πιστεύω», το Σύμβολο της Πίστεως. Στις τελευταίες φράσεις τόσο στη βυζαντινή όσο και στην πολυφωνική πρακτική, συνηθίζεται να υπάρχουν κάποιες μουσικές καταλήξεις, έτσι ώστε ο ιερέας να συνεχίσει ψάλλοντας στην συγκεκριμένη τονικότητα.

Λειτουργικά in Re minore

Διαμαντής Παγουλάτος

ΚΥΡΙΕ ΕΛΕΗΣΟΝ - ΠΑΡΑΣΧΟΥ ΚΥΡΙΕ

1. 2. 3.

T1
T2
Br
B

Κύ - ρι - ε ε - λέ - η - σον Κύ - ρι - ε
Πα - ρά - σχου Κύ - ρι - ε

Κύ - ρι - ε ε - λέ - η - σον Κύ - ρι - ε
Πα - ρά - σχου Κύ - ρι - ε

Κύ - ρι - ε ε - λέ - η - σον Κύ - ρι - ε
Πα - ρά - σχου Κύ - ρι - ε

6 4. 5.

λέ - η - σον Κύ - ρι - ε
Κύ - ρι - ε

Κύ - ρι - ε ε - λέ - η - σον
Πα - ρά - σχου Κύ - ρι - ε

Κυ - ρι - ε - λέ - η - σον
Πα - ρά - σχου Κύ - ρι - ε

λέ - η - σον Κύ - ρι - ε
Κύ - ρι - ε

Κυ - ρι - ε - λέ - η - σον
Πα - ρά - σχου Κύ - ρι - ε

11 ΥΠΕΡΑΓΙΑ ΘΕΟΤΟΚΕ - ΣΟΙ ΚΥΡΙΕ - ΑΜΗΝ

Υ - πε - ρα - γί - α Θε - ο - τό - κε σώ - σον η - μάς Σοί Κύ - ρι - ε

Υ - πε - ρα - γί - α Θε - ο - τό - κε σώ - σον η - μάς Σοί Κύ - ρι - ε

17 ΚΑΙ ΤΟ ΠΝΕΥΜΑΤΙ ΣΟΥ ΠΑΤΕΡΑ, ΥΙΟΝ, ΚΑΙ ΑΓΙΟΝ ΠΝΕΥΜΑ

Α - μήν Και τω πνεύ - μα - τι Σου Πα - τέ - ρα, Υι - όν, και Α - γι - ον

Α - μήν Και τω πνεύ - μα - τι Σου Πα - τέ - ρα, Υι - όν, και Α - γι - ον

Εικόνα 12α. Πρώτη σελίδα παρτιτούρας Λειτουργικών Διαμαντή Παγουλάτου

2

24 *f* *mp*
 Πνεύ - μα, Τρι - ά - δα ο - μο - ού - σι - ον και α - χώ - ρι - στον
 Πνεύ - μα, Τρι - ά - δα ο - μο - ού - σι - ον και α - χώ - ρι - στον

29 ΠΙΣΤΕΥΩ
 Πιστεύω εις ένα Θεόν...
 Προσ - δο - κώ α - νά - στα - σιν νε - κρών,
 Πιστεύω εις ένα Θεόν... Προσ - δο - κώ α - νά - στα - σιν νε - κρών,

34
 και ζω - ή του μέλ - λο - ντος αι - ώ - νος. Α - μήν
 και ζω - ή του μέλ - λο - ντος αι - ώ - νος. Α - μήν

36 ΕΛΕΟΝ ΕΙΡΗΝΗΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑ ΤΟΥ ΠΝΕΥΜΑΤΟΣ ΣΟΥ
mf *mp*
 Έ - λε - ον ει - ρή - νης, θυ - σί - αν αι - νέ - σε - ως και με - τά του πνεύ - μα - τός σου
 Έ - λε - ον ει - ρή - νης, θυ - σί - αν αι - νέ - σε - ως και με - τά του πνεύ - μα - τός σου

42 ΕΧΟΜΕΝ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΚΥΡΙΟΝ ΑΞΙΟΝ ΚΑΙ ΔΙΚΑΙΟΝ
mf *f*
 Έ - χο - μεν προς τον Κύ - ρι - ον Α - ξι - ον και δι - και - ον
 Έ - χο - μεν προς τον Κύ - ρι - ον Α - ξι - ον και δι - και - ον

Εικόνα 12β. Δεύτερη σελίδα παρτιτούρας Λειτουργικών Διαμαντή Παγουλάτου

ΑΓΙΟΣ, ΑΓΙΟΣ, ΑΓΙΟΣ ΚΥΡΙΟΣ ΣΑΒΑΩΘ

3

49 *mf*

Α - γι - ος, Α - γι - ος, Α - γι - ος, Κύ - ρι - ος Σα - βα - ώθ πλη - ρης ο ου - ρα νός

Α - γι - ος, Α - γι - ος, Κύ - ρι - ος Σα - βα - ώθ πλη - ρης ο ου - ρα - νός

59 *mp*

και η γη της δό - ξης σου, Ω - σα - νά, εν τοις υ - ψι - στοις, ευ - λο - γη - μέ - νος

και η γη της δό - ξης σου Ω - σα - νά, εν τοις υ - ψι - στοις, ευ - λο - γη - μέ - νος

70

ο ερ - χό - με - νος εν ο - νό - μα - τι Κυ - ρι - ου

ο ερ - χό - με - νος εν ο - νό - μα - τι Κυ - ρι - ου

77 **Lento**
p

Ωσ - σα - νά εν τοις υ - ψι - ι - στοις.

Ωσ - σα - νά εν τοις υ - ψι - ι - στοις.

Εικόνα 12γ. Τρίτη σελίδα παρτιτούρας Λειτουργικών Διαμαντή Παγουλάτου

Σε αυτό το σημείο ξεκινά η Αγία Αναφορά, το ουσιαστικότερο τμήμα της λειτουργίας, και ονομάζεται έτσι γιατί η θυσία αναφέρεται προς το Θεό.¹⁶³ Εδώ υπάρχει μια σειρά από ευχές και ανταποκρίσεις μεταξύ του ιερέα και του χορού. Οι ανταποκρίσεις που λέει ο χορός είναι με τη σειρά: «Ἐλεον εἰρήνης...», «Καὶ μετὰ τοῦ πνεύματός σου», «Ἐχομεν πρὸς τὸν Κύριον», «Ἄξιον καὶ δίκαιον».

Κατόπιν ψάλλεται ο επινίκιος ύμνος «Ἄγιος, Ἄγιος, Ἄγιος, Κύριος Σαβαώθ...». Αποτελεί μίξη του σεραφικού ύμνου που περιγράφεται από τον Ησαΐα και του ύμνου υποδοχής του Ιησού στα Ιεροσόλυμα. Το τριπλό «Ἄγιος» συμβολίζει την τριαδικότητα και την ενότητα του Θεού, ενώ όλος ο ύμνος αφορά την ένωση των αγγέλων με τους ανθρώπους για την υποδοχή του Κυρίου στη «νέα Ιερουσαλήμ» όπου πρόκειται να θυσιαστεί εκ νέου για τους ανθρώπους.¹⁶⁴

Οι χορωδιακές συνθέσεις του παραπάνω τμήματος, χαρακτηρίζονται ως ελεύθερες συνθέσεις, δηλαδή δεν αποτελούν εναρμόνιση ή δεν εμπνέονται από παραδοσιακά εκκλησιαστικά μέλη. Το ύφος στη μουσική των Κατακουζηνού και Πολυκράτη, αλλά και στη μελωδικότητα του Σακελλαρίδη. Άλλωστε αυτές οι επιρροές αποτελούν το ρεπερτόριο το οποίο ο συγγραφέας έχει έρθει σε επαφή, μέσα από τη χορωδία του ΑΜΣΘ και το αρχείο της.

2.2. Σὲ ὑμνοῦμεν – Σύνθεση: Διαμαντῆς Παγουλάτος

Ο ύμνος αυτός αποτελεί συνέχεια των λειτουργικών, και το σημείο το οποίο βρίσκεται χαρακτηρίζεται ως αποκορύφωμα του μυστηρίου. Μετά το «τὰ σὰ ἐκ τῶν σῶν», και όσο ψάλλεται το «Σὲ ὑμνοῦμεν», συντελείται η σημαντικότερη και η πιο μυστηριώδης στιγμή της Θείας Λειτουργίας. Μέχρι τότε ο άρτος και ο οίνος συμβολίζανε το Σώμα και το Αίμα του Χριστού, αλλά από κει και μετά, σύμφωνα με την ορθόδοξη πίστη, μετατρέπονται όντως.¹⁶⁵ Έτσι ο ύμνος αυτός έχει τον χαρακτήρα εσωτερικότητας και κατάνυξης, ευχαριστώντας την Αγία Τριάδα για τις ευεργεσίες Της.

¹⁶³ Κογκούλης, Οικονόμου και Σκαλτσής, *Η Θεία Λειτουργία*, 165.

¹⁶⁴ Πρβλ. ό.π., 168-169 και Gogol, *Η Θεία Λειτουργία*, 70-71.

¹⁶⁵ Gogol, *Η Θεία Λειτουργία*, 74-76.

Σε υμνούμεν in Re minore

Διαμαντής Παγουλάτος

The musical score is written for voice and piano. It is in the key of G minor (one flat) and 4/4 time. The tempo and dynamics are indicated by various markings: *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *mf* (mezzo-forte). The lyrics are in Greek and are written below the vocal line. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

System 1:
 Treble clef: A - μήν A - μήν
 Bass clef: A - μήν A - μήν

System 2:
 Treble clef: Σε υ - μνού - ου - μεν Σε ευ - λο - γού - ου - μεν,
 Bass clef: Σε υ - μνού - ου - μεν, Σε ευ - λο - γού - ου - μεν,

System 3:
 Treble clef: Σοι ευ - χα - ρι - στού - μεν Κύ - ρι - ε
 Bass clef: Σοι ευ - χα - ρι - στού - μεν Κύ - ρι - ε

System 4:
 Treble clef: και δε - ό - με - θά σου ο Θε ός η - μών
 Bass clef: και δε - ό - με - θά σου ο Θε - ός η - μών

Εικόνα 13. Παρτιτούρα «Σε ύμνούμεν» Διαμαντή Παγουλάτου

Η συγκριμένη επεξεργασία αποτελεί ελεύθερη σύνθεση, χωρίς την άμεση επιρροή κάποιου βυζαντινού μέλους. Είναι συνέχεια της προηγούμενης σύνθεσης των

λειτουργικών, ακολουθώντας την ίδια τονικότητα Ρε ελάσσονα, και τις ίδιες μουσικές ιδέες. Χαρακτηριστικό της συνθετικής υφή είναι η επίδραση από τους Αθηναίους εκκλησιαστικούς συνθέτες, οι οποίοι με τη σειρά τους έχουν επηρεαστεί από την ρωσική εκκλησιαστική μουσική και στο συγκεκριμένο ύμνο.¹⁶⁶ Στη φράση «καί δεόμεθά σου», ωστόσο, διακρίνεται και η βυζαντινή επιρροή, με την χρήση χρωματικού τετραχόρδου, σε συνδυασμό με τη δυτική επίδραση της αντιστικτικότητας των φωνών.

3. ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΠΑΝΩ ΣΤΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΤΗΣ ΘΕΙΑΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑΣ

Στο κεφάλαιο αυτό παρατίθενται ορισμένες παρατηρήσεις από το συγγραφέα της παρούσας εργασίας, σχετικά με τη διεύθυνση χορωδίας στη Θεία Λειτουργία. Αυτές προέκυψαν από την εμπειρία του ως μαέστρος, οργανώνοντας πρόβες και διευθύνοντας κάποιες εμφανίσεις στη Θεία Λειτουργία, αλλά και από την εξωτερική παρατήρηση στην παραπάνω διαδικασία. Τέλος παρουσιάζεται το πρόγραμμα της Θείας Λειτουργίας με διεύθυνση του ίδιου, που βιντεοσκοπήθηκε στο πλαίσιο της εργασίας, στις 25 Μαΐου 2024.

3.1. Γενικές Παρατηρήσεις

Για την ορθή διεκπεραίωση της Θείας Λειτουργίας, είναι απαραίτητο ο μαέστρος της χορωδίας να γνωρίζει τη δομή της. Οι συχνές εναλλαγές των ύμνων και των διαλόγων μεταξύ της χορωδίας και του ιερέα, καθιστά το έργο του επιρρεπές σε κάποιο λάθος (ειδικότερα στις απαντήσεις του χορού). Πέραν όμως από την πρακτική κατάρτιση για την ορθή σειρά των ύμνων, σημαντικότερη είναι η ουσιαστική γνώση και ερμηνεία της Θείας Λειτουργίας. Με αυτόν τον τρόπο είναι ικανός να εξυπηρετήσει την βαθύτερη λειτουργία του κάθε ύμνου ξεχωριστά και να δημιουργήσει τις κατάλληλες προϋποθέσεις, για την κατάνυξη και την συμμετοχή του εκκλησιάσματος στο σπουδαιότερο μυστήριο της ορθόδοξης πίστης.

¹⁶⁶ Φιλόπουλος, *Ρώσικες επιδράσεις*, 116.

Παρακάτω παρατίθεται η δομή της Θείας Λειτουργίας του Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου.

Πίνακας 16. Η δομή της Θείας Λειτουργίας του Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου: Συνοπτικός πίνακας.^{xii}

I. ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΛΟΓΟΥ (ΣΥΝΑΞΙΣ)	
1. Εναρξίς	Τριαδολογική ευλογία: Εὐλογημένη ἡ Βασιλεία...
2. <u>Αντίφωνον Α'</u>	Ταῖς πρεσβείαις τῆς Θεοτόκου... ἢ Τυπικά: Ψαλμός 102: Εὐλόγει ἡ ψυχὴ μου τὸν Κύριον...
3. <u>Αντίφωνον Β'</u>	→ Σῶσον ἡμᾶς Υἱὲ Θεοῦ... ἢ Τυπικά: Ψαλμός 145: Αἶνει ἡ ψυχὴ μου τὸν Κύριον, ψαλῶ τῷ Θεῷ μου ἕως ὑπάρχω → Ὁ Μονογενῆς... (Τροπάριο γραμμένο ἀπὸ τον αυτοκράτορα Ἄγ. Ιουστινιανό Α')
4. <u>Αντίφωνον Γ'</u>	Ψαλμικοί στίχοι και Απολυτίκιον ἢ Τυπικά: Μακαρισμοί: Ἐν τῇ βασιλείᾳ σου μνήσθητι ἡμῶν, Κύριε... Πρὸς τὸ τέλος τοῦ γ' Αντιφώνου γίνεται ἡ Μικρὰ Εἴσοδος
5. Μικρὰ Εἴσοδος με τὸ Ευαγγέλιο	(Αποτελεῖ τὴν ἀρχικὴν εἴσοδο κλήρου και λαοῦ στο ναό. Σήμερα γίνεται μόνο μια ἐξοδος ἀπὸ τὸ Ἱερό Βῆμα) → <u>Εἰσοδικόν</u> : Δεῦτε προσκυνήσωμεν... (ἢ ἄλλα, ἀνάλογα με τὴν εορτὴ) → <u>Απολυτίκια</u> → <u>Κοντάκιον</u>
6. <u>Τρισάγιον</u>	Ἅγιος ὁ Θεός, ἅγιος ἰσχυρός, ἅγιος ἀθάνατος, ἐλέησον ἡμᾶς: ἀγγελικὸς ὕμνος Ὑμνοὶ ἀντὶ τοῦ Τρισάγιου: • Ὅσοι εἰς Χριστὸν ἐβαπτίσθητε... (στὶς Δεσποτικὲς Εορτές) • Τὸν Σταυρὸν σου προσκυνοῦμεν, Δέσποτα... (στὴν Ὑψωση τοῦ Τιμίου Σταυροῦ, 14 Σεπτ., και τὴν Γ' Κυριακὴν τῶν Νηστειῶν: τῆς Σταυροπροσκυνήσεως)
7. Ἀναγνώσματα:	→ <u>Προκείμενον</u> (βιβλικὸς στίχος) → Ἀπόστολος → <u>Ἀλληλουϊάριον</u> : Ἀλληλουϊα → Ευαγγέλιον η ἀπόδοση τοῦ Ἀποστόλου και τοῦ Ευαγγελίου γίνεται σε ἐμμελῆ ἀπαγγελία
8. Κήρυγμα	
9. Μεγάλῃ ἐκτενῆς	Εἴπωμεν πάντες...
10. Δεήσεις υπέρ τῶν κατηχουμένων	Εἴξασθε, οἱ κατηχούμενοι, τῷ Κυρίῳ...

Εικόνα 14. Η δομή της Θείας Λειτουργίας του Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου (πρώτη σελίδα)¹⁶⁷

¹⁶⁷ Αλεξάνδρου, Εισαγωγή στη βυζαντινὴ μουσική, 43

I. I. ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΜΥΣΤΗΡΙΟΥ (ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΑ)	
11. Δεήσεις των πιστών	Όσοι πιστοί, ἔτι καὶ ἔτι ἐν εἰρήνῃ τοῦ Κυρίου δεηθῶμεν...
12. Μεγάλη Εἰσοδος	(Παλαιὰ προσκομιδῆ): μεταφορά των Τιμίων Δώρων ἀπὸ τὴν πρόθεση στὴν Ἁγία Τράπεζα (θυσιαστήριον) → <u>Χερουβικόν</u> (χερουβικός ὕμνος): Οἱ τὰ χερουβίμ μυστικῶς εἰκονίζοντες...
13. Πληρωτικά - Αιτήσεις	Πληρώσωμεν τὴν δέησιν ἡμῶν τῷ Κυρίῳ...
14. Ασπασμός - Σύμβολο τῆς Πίστεως	→ Εἰρήνη πᾶσι... Ἀγαπήσωμεν ἀλλήλους... → <u>Πατέρα, Υἱὸν καὶ ἅγιον Πνεῦμα...</u> → <u>Ἀγαπήσω σε, Κύριε...</u> → Πιστεύω εἰς ἕνα Θεόν... (ἀποκρυσταλλώθηκε κατὰ τὶς πρώτες δύο Οἰκουμενικὲς Συνόδους: Νίκαια 325 καὶ Κωνσταντινούπολη 381)
15. ΑἴΤΙΑ ΑΝΑΦΟΡΑ	Αποτελεῖ τὸ ἀρχαιότερο μέρος τῆς Θείας Λειτουργίας καὶ περιλαμβάνει τὶς ἐξῆς ἐπιμέρους ἐνότητες: → Στῶμεν καλῶς... → <u>Ἐπινακίος ὕμνος (αγγελικός ἢ σερραφικός ὕμνος): Ἅγιος, Ἅγιος, Ἅγιος Κύριος Σαββᾶθ...</u> → <u>ΙΔΡΥΤΙΚΟΙ ΛΟΓΟΙ: ΛΑΒΕΤΕ, ΦΑΓΕΤΕ...</u> → Ἀνάμνησις: Μεμνημένοι τοῦν τῆς σωτηρίου ταύτης ἐντολῆς... → ὁ <u>Εὐχαριστήριος ὕμνος (το ἀνεκτικόν): Σὲ ὑμνοῦμεν, σὲ εὐλογοῦμεν, σοὶ εὐχαριστοῦμεν, Κύριε...</u> : φάλλεται εὐλαβῶς καλύπτοντας τὶς ἐπόμενες ιεροουργικὲς πράξεις ἢ, κατὰ παλαιότερη παράδοσι, ἐκτελεῖται με ἐμμελῆ ἀπαγγελία, ἔτσι ὥστε νὰ ἀκουστοῦν καὶ οἱ προσευχῆς τοῦ ιερέα μέσα ἀπὸ τὸ Ἱερό → <u>ΕΠΙΚΑΝΗΣΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΠΝΕΥΜΑΤΟΣ</u> : Ἔτι προσφερομέν σοι τὴν λογικὴν ταύτην λατρείαν... <u>ἐπικαλεῖται τὸ Ἅγιο Πνεῦμα νὰ ἔρθει καὶ νὰ μετουσιώσῃ τὰ Τίμια Δώρα σε Σώμα καὶ Αἷμα τοῦ Κυρίου μας Ἰησοῦ Χριστοῦ</u> : → <u>ΚΑΘΑΪΑΣΜΟΣ ΤΩΝ ΤΙΜΙΩΝ ΔΩΡΩΝ</u> : Καὶ ποιήσον τὸν μὲν ἄρτον τοῦτον... → Δίπτυχα: μνήμη των Δεσποτικῶν τῆς Π.Δ. καὶ των Ἁγίων τῆς Κ.Δ., τοῦ Τιμίου Προδρόμου, των Ἀποστόλων, τοῦ Ἁγίου τῆς ἡμέρας, των ζώντων καὶ των κεκοιμημένων, καὶ προπαντός τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου: Ἐξαιρέτως τῆς Παναγίας ἀχράντου... καὶ φέλλεται τὸ <u>Μικρὸν Μεγαλυνάριον: Ἄξιόν ἐστιν ὡς ἀληθῶς</u> (ὕμνος Ἀρχαγγέλου Γαβριὴλ [α' μέρος] καὶ Ἀγ. Κοσμά τοῦ Μελωδοῦ [β' μέρος, ἀπὸ τὸ Τὴν τιμωτέραν...]). Στὴ Θ. Λειτουργία τοῦ Μ. Βασιλείου φέλλεται τὸ Μέγα Μεγαλυνάριον: Ἐπὶ σοὶ χαίρει, Κεχαριτωμένη..., ποίημα Ἀγ. Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ. Σε Δεσποτικῆς καὶ Θεομητορικῆς Εορτῆς φέλλεται ἡ καταβασία τῆς θ' ὠδῆς μαζί με τὸ μεγαλυνάριό τῆς, ἀπὸ τὸν κανόνα τοῦ Ὁρθροῦ τῆς εορτῆς → Πάντων τῶν ἁγίων μνημονεύσαντες... → Κυριακὴ προσευχή: Πάτερ ἡμῶν...
16. Ετομασία γιὰ τὴν θεία κοινωνία	→ Πάντων τῶν ἁγίων μνημονεύσαντες... → Κυριακὴ προσευχή: Πάτερ ἡμῶν...
17. Κεφαλοκλισία	Εἰρήνη πᾶσι... Τὰς κεφαλὰς ἡμῶν τῷ Κυρίῳ κλίνωμεν...
18. (ΥΜΕΜ): Ὑψωση - Μελισμός - Ἐνωση - ΜΕΤΑΛΗΨΗ	→ Πρόσχωμεν, τὰ ἅγια τοῖς ἁγίοις... → <u>Εἰς ἅγιος, εἰς Κύριος, Ἰησοῦς Χριστός...</u> → <u>Κοινωνικόν</u> : Αἰνεῖτε τὸν Κύριον ἐκ τῶν οὐρανῶν... ἢ ἄλλοι στίχοι, ἀνάλογα με τὴν ἡμέρα ἢ τὴν εορτή. Τὴν ὥρα που φέλλεται ἀργὰ τὸ Κοινωνικόν, γίνεται ἡ <u>ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΤΩΝ ΚΛΗΡΙΚΩΝ</u> . Τὸ Κοινωνικόν διακόπτεται, γιὰ νὰ ἀκουσθεῖ ἡ προτροπὴ τοῦ ιερέα: Μετὰ φόβου Θεοῦ, πίστεως καὶ ἀγάπης προσέλθετε... καὶ συνεχίζεται τὸ Κοινωνικόν, ἐνὸς γίνεται ἡ <u>ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΤΩΝ ΠΙΣΤΩΝ</u> . Ἡ Θεία Κοινωνία ἀποτελεῖ τὸν σκοπὸ καὶ τὸ κορυφωμα τῆς Θείας Λειτουργίας, ἀφοῦ οἱ πιστοὶ κοινωνοῦν με τὸ Σώμα καὶ τὸ Αἷμα τοῦ Ἀναστάτου Χριστοῦ. Ἡ Θεία Κοινωνία ονομάστηκε τὸ Μυστήριον των Μυστηρίων. → <u>Εἶδομεν τὸ φῶς τὸ ἀληθινόν...</u> (→ <u>Πληρωθῆτω τὸ στόμα ἡμῶν...</u>) → Μεταφορὰ τῆς Θείας Κοινωνίας στὴν πρόθεση (μετὰ τὸ τέλος τῆς Θείας Λειτουργίας τὸ ὑπόλοιπο τῆς Θείας Κοινωνίας καταλύεται ἀπὸ τὸν λειτουργοῦντα ιερέα)
19. Εὐχαριστία	Ὁρθοί: μεταλαβόντες...
20. Ἀπόλυσις	→ Ἐν εἰρήνῃ προέλθωμεν... → οἰσιθάμβωνος εὐχή: Ὁ εὐλογῶν τοὺς εὐλογοῦντάς Σε, Κύριε... → <u>Ἐἴ τὸ ὄνομα Κυρίου εὐλογημένον...</u> → <u>ΕΥΛΟΓΙΑ</u> : Εὐλογία Κυρίου καὶ ἔλεος ἔλθῃ ἐφ' ἡμᾶς... → Ἀπόλυσις: Χριστὸς ὁ ἀληθινὸς Θεὸς ἡμῶν...

Εικόνα 8. Ἡ δομὴ τῆς Θείας Λειτουργίας τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου (δεύτερη σελίδα)¹⁶⁸

¹⁶⁸ Ἀλεξάνδρου, Εἰσαγωγή στὴ βυζαντινὴ μουσικὴ, 44-45.

Ιδιαίτερη σημασία και μεγάλο αντίκτυπο στην εμφάνιση της χορωδίας, έχει η επικοινωνία και η συνεργασία με τον ιερέα. Όπως μαρτυρούν συχνά οι παλαιότεροι χορωδοί, οι τότε μαέστροι συνήθιζαν να λένε πως ο ιερέας, μουσικά, αποτελεί τον σολίστα, κατά τη Θεία Λειτουργία. Πράγματι, είναι σημαντικό χορωδία και ιερέας να συμβαδίζουν τονικά, για την επίτευξη μουσικής ομαλότητας κατά τη διάρκεια του μυστηρίου, που συνεπάγεται της δημιουργίας κατανυκτικής ατμόσφαιρας για τους πιστούς. Έτσι θα ήταν ορθό, με την τονοδότηση της χορωδίας,¹⁶⁹ να τονοδοτείται και ο ιερέας. Υπάρχουν μαρτυρίες πως κάποιες φορές στις πρόβες συμμετείχε και ο ιερέας, για την καλύτερη μουσική απόδοση στην εκκλησία.

Κάποιες φορές, κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης των ύμνων, παρατηρούνται πτώσεις στην τονικότητα, αφού δεν υπάρχει οργανική συνοδεία. Αυτό μπορεί να οφείλεται στη χορωδία ή και στον ιερέα. Όπως τονίστηκε προηγουμένως, για να μην χαθεί η μουσική συνέχεια, ο μαέστρος θα πρέπει να διαλέξει πού θα διορθώσει με νέα τονοδότηση. Συνήθως αυτό συμβαίνει πριν το ξεκίνημα κάποιου νέου ύμνου, ενώ αποφεύγεται όταν υπάρχει διάλογος μεταξύ ιερέα και χορού.

Εξαιτίας του μεγάλου αριθμού ατόμων, η παρουσία της χορωδίας στο αναλόγιο καθίσταται αδύνατη. Έτσι, έχει επικρατήσει οι χορωδίες να ψάλλουν από το γυναικωνίτη. Αν και είχε δημιουργηθεί έντονη αντιπαράθεση γύρω από το θέμα, το 1905 με την χορωδία του Αγίου Κωνσταντίνου,¹⁷⁰ φαίνεται πως το γεγονός αποτελούσε μια ακόμη αφορμή για το γενικότερο μουσικό ζήτημα. Κατά τη γνώμη μου η μεταφορά των χορωδίων στο γυναικωνίτη αποτελεί ορθή και πρακτική λύση. Πέρα από την άνεση που προσφέρει ο χώρος, είναι σημαντικό να συνειδητοποιήσουμε πως η Θεία Λειτουργία, δεν αποτελεί συναυλία για τη χορωδία, η οποία χρειάζεται ένα χώρο για να λειτουργεί διακριτικά. Άλλωστε, και δεδομένου της μεγάλης διάρκειας, είναι φυσικό οι χορωδοί να έχουν ανάγκη στιγμές ξεκούρασης, κάτι που τους προσφέρει ο γυναικωνίτης, μακριά από τα βλέμματα του εκκλησιάσματος. Το ίδιο συμβαίνει και με τον μαέστρο, ο οποίος αφοσιώνεται στην δουλειά του χωρίς να σκέφτεται μήπως αποσπά την προσοχή των πιστών με τις κινήσεις τους. Το αρνητικό που παρουσιάζεται ωστόσο είναι η δύσκολη επικοινωνία του ιερέα με τη χορωδία, λόγω της απόστασης και του κακού οπτικού πεδίου.

¹⁶⁹ Για πληροφορίες σχετικά με την ορθή τονοδότηση, βλ. Κοντογεωργίου, *Η Διεύθυνση χορωδίας*, 95-97.

¹⁷⁰ Βλ. παραπάνω σελ. 19.

3.2. Θεία Λειτουργία υπό τη διεύθυνση Διαμαντή Παγουλάτου

Παρακάτω αναφέρεται η σειρά των ύμνων της Θείας Λειτουργίας, όπως παρουσιάστηκε στις 25 Μαΐου 2024 στον Ι.Ν. Αγίου Γρηγορίου του Παλαμά, υπό τη διεύθυνση του Παγουλάτου Διαμαντή, στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας. Το μυστήριο τέλεσε ο πατήρ Μεθόδιος Αλεξίου.

Η σειρά των ύμνων της βιντεοσκοπημένης Θείας Λειτουργίας στις 25 Μαΐου 2024	
Χριστὸς ἀνέστη	Χρ. Κώττα
Ειρηνικά : Κύριε ἐλέησον – Ὑπεραγία Θεοτόκε – Σοὶ Κύριε – Ἀμήν	Αγνώστου συνθέτη
Ταῖς πρεσβείαις τῆς Θεοτόκου	Θ. Πολυκράτη
Σῶσον ἡμᾶς – Ὁ Μονογενής	Θ. Πολυκράτη
Μικρὴ Εἰσοδος: Χριστὸς ἀνέστη	
Εἰσοδικόν: Ἐν ἐκκλησίαις - Σῶσον ἡμᾶς	Παραδοσιακό μέλος-Θ. Πολυκράτη
Ὅτε κατήλθες	Θ. Πολυκράτη
Απολυτίκιο Αγίου Γρηγορίου του Παλαμά: Ὁρθοδοξίας ὁ φωστήρ	Αγνώστου
Απολυτίκιο Αγίου Δημητρίου: Μέγαν εὖρατο	Αγνώστου
Τρισάγιος Ὕμνος	Θ. Πολυκράτη
Χερουβικός Ὕμνος	Πλ. Ρούγκα
Λειτουργικά	Θ. Πολυκράτη
Σὲ ὑμνοῦμεν	Π. Σπίνουλα
Ἄξιον ἐστίν	Θ. Πολυκράτη
Πάτερ ἡμῶν	Π. Γλυκοφρίδη (Επεξεργασμένο)
Εἷς Ἅγιος	Αλ. Κατακουζηνου
Κοινωνικό Σῶμα Χριστοῦ	Πλ. Ρούγκα
Χριστὸς ἀνέστη	Χρ. Κώττα
Εἶη τὸ ὄνομα	Θ. Πολυκράτη
Τὸν εὐλογοῦντα	Θ. Πολυκράτη

ΓΕΝΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η ελληνική πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική, αποτελεί μια ιδιαίτερη δευτερογενή παράδοση στην ελληνική ορθόδοξη πραγματικότητα. Η μουσική αυτή, από τη μια πλευρά, αναπτύχθηκε στις ενετοκρατούμενες ελληνικές περιοχές (Κρήτη, Επτάνησα), όπου η μουσική παράδοση επηρεάστηκε για αιώνες από την άμεση επαφή με τη Δύση. Συγκεκριμένα, το συγκεκριμένο ύφος της εκκλησιαστικής μουσικής, η ονομαζόμενη «κρητική» μουσική, ήταν μια αυτοσχέδια πολυφωνία. Από την άλλη, μεγάλο ρόλο συντέλεσαν οι ελληνικές κοινότητες της Ευρώπης, οι οποίες επηρεασμένες από τη δυτική πρόοδο, τον 19^ο αιώνα, αποτέλεσαν πηγή του εξευρωπαϊσμού της εκκλησιαστικής μουσικής.

Έτσι εμφανίστηκαν οι πρώτες εκκλησιαστικές πολυφωνικές συνθέσεις. Στα Επτάνησα, ο Ν. Μάντζαρος συνέθεσε την ορθόδοξη Θεία Λειτουργία το 1834. Στη Βιέννη, τα δύο έργα, του Χαβιαρά - Randhartinger και του Νικολαΐδη - Preyer, το 1844 και το 1845 αντίστοιχα, είναι αυτά που γνώρισαν την επιτυχία. Ειδικότερα, το έργο του Χαβιαρά διαδόθηκε στις περισσότερες ελληνικές κοινότητες της Ευρώπης, και σήμανε το ξεκίνημα της καθιέρωσης της ελληνικής εκκλησιαστικής πολυφωνίας.

Στην Ελλάδα, μετά από προσπάθειες που πραγματοποιήθηκαν στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, αλλά δεν απέδωσαν, όπως αυτή του Αβραμιάδη στην Αίγινα και έπειτα στην Αθήνα, η πολυφωνία εδραιώθηκε στο ανακτορικό παρεκκλήσιο, το 1870, με την άφιξη του Αλ. Κατακουζηνό από την Οδησό, ύστερα από κάλεσμα της Βασ. Όλγας. Τα έργα που ψάλλονταν ήταν αρχικά αυτό του Χαβιαρά και έπειτα συνθέσεις του Κατακουζηνού επηρεασμένες από την τότε ρωσική εκκλησιαστική πολυφωνία. Όσο ο Κατακουζηνός επιχειρούσε να διαδώσει το έργο του, εμφανίστηκε και επηρέασε σημαντικά την εκκλησιαστική μουσική ο Ι. Σακελλαρίδης. Το έργο του, που περιείχε, μεταξύ των άλλων, εναρμονισμένες συνθέσεις γνώρισε μεγάλη επιτυχία. Σταδιακά σε διάφορες εκκλησίες της Αθήνας ξεκίνησαν να υπάρχουν χορωδίες, οι οποίες εκφράζουν τη συγκεκριμένη μουσική. Από τη χορωδία του ανακτορικού παρεκκλησίου, αναπτύχθηκε η μουσική προσωπικότητα του Θ. Πολυκράτη. Η προσφορά του στην εκκλησιαστική μουσική, αποδείχθηκε πολύτιμη, αφού προσέφερε μεγάλο όγκο νέων συνθέσεων, οι οποίες ακούγονται ακόμα και σήμερα.

Τα μεγάλα αυτά ονόματα αγωνίστηκαν να εξελίξουν τη μουσική αυτή, κάτω από αντίξοες συνθήκες. Η μουσική διαμάχη μεταξύ της παράδοσης και την

πολυφωνίας ήταν μεγάλη. Η αιτία που δημιούργησε το συγκεκριμένο ζήτημα ήταν η ανάγκη αναζήτησης της ελληνικής μουσικής ταυτότητας, η οποία θα εξέφραζε τον μουσικό πολιτισμό του νεοσύστατου ελληνικού κράτους. Ο ανταγωνισμός μεταξύ του εξευρωπαϊσμού και της διατήρησης της παράδοσης αποτελεί ζήτημα, όχι μόνο στη μουσική, αλλά και γενικότερα στην αναζήτηση πολιτισμικής ταυτότητας των Ελλήνων της εποχής. Η επίσημη εκκλησία, εκφραστής της παράδοσης, αντιτάχθηκε σε νεοτερισμούς, και απαγόρευε διαρκώς τη τετραφωνία στις εκκλησίες. Οι συνεχείς απαγορεύσεις της επίσημης εκκλησίας δεν στάθηκαν όμως εμπόδιο στην συνέχεια του έργου των τετραφωνιστών, οι οποίοι κατάφεραν να διατηρήσουν μερίδιο στην εκκλησιαστική πραγματικότητα, δίνοντας τη σκυτάλη στους μεταγενέστερους μουσικούς. Το γεγονός ότι μέχρι και σήμερα η ελληνική εκκλησιαστική πολυφωνική μουσική δρα κάτω από την αμφιλεγόμενη αποδοχή της εκκλησίας, αποτελεί αρνητικό παράγοντα για την ανάπτυξή της.

Συνοψίζοντας την ιστορία της ελληνικής πολυφωνικής μουσικής, είναι φανερό πως η καλλιέργειά της οφείλεται σε πολλαπλούς παράγοντες όπως, η επτανησιακή μουσική, οι ρωσικές επιδράσεις, η σχέση της με την παραδοσιακή βυζαντινή μουσική, η ευρωπαϊκή επιρροή.

Στη Θεσσαλονίκη, η χορωδιακή δράση του προηγούμενου αιώνα στις εκκλησίες φαίνεται πως ήταν κάτι που εξέφραζε ιδιαίτερα τους νέους. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως οι χορωδίες αυτές αλλά και γενικότερα οι μουσικές δράσεις των ενοριών, αποτέλεσαν πηγή καλλιέργειας γενικότερα της μουσικής, αφού πολλοί από τους μετέπειτα καταξιωμένους μουσικούς, είχαν δραστηριοποιηθεί σε αυτόν το χώρο.

Η χορωδία του ΑΜΣΘ, αποτελεί σημαντικό κεφάλαιο για την τετραφωνία στη Θεσσαλονίκη. Είναι η μακροβιότερη εκκλησιαστική χορωδία και η μοναδική τετράφωνη αντρική του είδους, σήμερα. Υπηρετεί την εκκλησιαστική τετραφωνία ψάλλοντας τις Κυριακές στη δεύτερη Θεία Λειτουργία, στον μητροπολιτικό ναό Αγίου Γρηγορίου του Παλαμά, αλλά και σε άλλες εκκλησίες της πόλης. Πραγματοποιεί εκδρομές με συμμετοχή στη Θεία Λειτουργία σε ναούς άλλων πόλεων της Ελλάδας, αλλά και του εξωτερικού, συμμετέχοντας έτσι στο έργο της διάδοσης της τετραφωνίας. Εκτός από εκκλησιαστικό ρεπερτόριο, διαθέτει και κοσμικό, το οποίο παρουσιάζει σε συμμετοχές της σε εκδηλώσεις, σε γλέντια και σε φεστιβάλ χορωδιών. Τα μέλη της διακατέχονται από αγάπη μεταξύ τους και έντονο πόθο προσφοράς προς την εκκλησία, ψάλλοντας αδιάκοπα στον Θεό.

Μέσα από τη μελέτη και την ανάλυση ορισμένων κομματιών του ρεπερτορίου της χορωδίας, αναδεικνύονται τα χαρακτηριστικά της πολυφωνικής εκκλησιαστικής μουσικής. Σημαντικό είναι πως οι παράγοντες που ερευνήθηκαν μέσα από τη βιβλιογραφία στο θεωρητικό μέρος, παρατηρούνται στην πράξη, έπειτα από τη μουσικολογική προσέγγιση. Άλλοτε οι συνθέσεις φέρουν έντονα στοιχεία βυζαντινής μουσικής, άλλοτε επηρεάζονται από εξωτερικά στοιχεία, όπως τη δυτική μουσική, τη ρωσική παράδοση. Όποιος διευθυντής χορωδίας, ή συνθέτης, ασχοληθεί με τη συγκεκριμένη μουσική, είναι σημαντικό να μπορεί να ξεχωρίσει τις διάφορες πτυχές της. Οφείλει να κατανοήσει βαθιά την πολύπλευρη αυτή μουσική, ώστε να προσφέρει το ορθότερο καλλιτεχνικά αλλά και θρησκευτικά, αποτέλεσμα.

Η έρευνα της ζωής της χορωδίας του ΑΜΣΘ, αποκάλυψε καθημερινούς παράγοντες της πολιτιστικής ζωής και της εκκλησιαστικής μουσικής πρακτικής. Σίγουρα, η μελλοντική συστηματική μελέτη κι άλλων χορωδιών, θα φέρει νέες ανακαλύψεις στο συγκεκριμένο τομέα. Με αλληλοσεβασμό στην επιστημονική έρευνα, ας προσπαθούμε να ερευνούμε και να αναπτύσσουμε τη μουσική που δοξάζει τον Θεό.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αλεξάνδρου, Μαρία. *Εισαγωγή στη βυζαντινή μουσική*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2016.
- Αλυγιζάκης, Αντώνιος. *Θέματα εκκλησιαστικής μουσικής*. Θεσσαλονίκη: Πουρναράς, 1985.
- Βαλληνδράς, Απόστολος Λ. *“Μουσική”, Τι προσέφερε ο Χριστιανισμός; . 1η εκδ.* Αθήνα: Τήνος, 1990.
- Βεργωτής, Γεώργιος Θ. *Ξένες επιδράσεις στη λειτουργική μουσική από το 1830-1960 στο ελληνικό κράτος*. Θεσσαλονίκη, 1987.
- Γιαννόπουλος, Εμμανουήλ. *Η ψαλτική τέχνη: λόγος και μέλος στη λατρεία της ορθόδοξης εκκλησίας Β΄*. Θεσσαλονίκη, Κυριακίδη 2016.
- Γριτσάνης, Παναγιώτης. *Το περί της μουσικής της ελληνικής εκκλησίας ζήτημα*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον Ν. Καβαδία, 1975.
- Καλοκύρης, Κωνσταντίνος. *Ο Μουσουργός Ιωάννης Θ. Σακελλαρίδης και η βυζαντινή μουσική: Κριτική σκιαγραφία 50 χρόνια μετά τον θάνατό του*. Θεσσαλονίκη: 1988.
- Κογκούλης, Ιωάννης, Χρήστος, Οικονόμου, και Παναγιώτης, Σκαλτσής. *Η Θεία Λειτουργία του Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου*. Θεσσαλονίκη: Έκδοσις Ο.Χ.Α «Λυδία», 1991.
- Κοντογεωργίου, Αντώνης. *Για τις Χορωδίες μας*. Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας, 1993.
- Κοντογεωργίου, Αντώνης. *Η Διεύθυνση Χορωδίας*. Αθήνα : Παπαρηγορίου - Νάκας / Panas music, 2011.
- Δραγούμης, Μάρκος Φ. *Η μουσική παράδοση της Ζακυνθικής Εκκλησίας*. Αθήνα: Οι φίλοι του «Μουσείου Σολωμού και Επιφανών Ζακυνθίων», 2000.
- Κυριακίδου, Αθανασία Δ. *«Η εκκλησιαστική πολυφωνική μουσική στους ελληνορθόδοξους ναούς του Αγίου Νικολάου της Τεργέστης και Αγίου*

Γεωργίου της Βενετίας από το 1840 μέχρι το 1975». Δ.Δ., Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2012.

- Μυταράς, Νίκος. «Και μαρς και βαλς». *Τάμαριξ* 4 (Απρίλιος 1997): 25-27.
- Ξανθοπούλου, Λίζα. «Εκατό χρόνια χορωδιακής ζωής στη Θεσσαλονίκη (1890-1990)». Διπλωματική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 1991.
- Παπαδόπουλος, Γεώργιος Ι. *Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ'ημίν εκκλησιαστικής μουσικής και οι από την αποστολικών χρόνων άχρι των ημερών ημών ακμάσαντες επιφανέστεροι μελωδοί, υμνογράφοι, μουσικοί και μουσικολόγοι*. Αθήνα: Κουλτούρα, 1977.
- Ρωμανού, Καίτη. *Εθνικής μουσικής περιήγησις 1901-1902: Ελληνικά μουσικά περιοδικά ως πηγή έρευνας της ιστορίας της νεοελληνικής μουσικής, Μέρος Ι*. Αθήνα: Κουλτούρα, 1996.
- Ρωμανού, Καίτη. *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*. Αθήνα: Κουλτούρα, 2006.
- Σακελλαρίδης Ιωάννης Θ. *Ύμνοι και Ωδαί: εν αρμονική τριφώνω συμφωνία*. Αθήνα: Τυπογραφείο Σπυριδωνος Κουσουλίνου: 1908.
- Σκαρλάτου Χρυσούλα. «Όψεις της μουσικής ζωής της Θεσσαλονίκης στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα – Περιπτωσιολογική μελέτη: η Ισραηλίτικη Κοινότητα Θεσσαλονίκης, η Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρία «Τέχνη», η Χορωδία του Μουσικού Τμήματος της Πανεπιστημιακής Φοιτητικής Λέσχης του Α.Π.Θ. («Γιάννης Μάντακας»)). Δ.Δ., Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2021.
- Σταματιάδης, Σταμάτης. «*Η βυζαντινή μουσική και η τετράφωνος*», *Εστία* (28 Μαρτίου 1893): 195-198.
- Φιλόπουλος, Γιάννης, *Ρώσικες επιδράσεις στην ελληνική πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική*. Αθήνα: Νεφέλη, 1993.
- Φιλόπουλος, Γιάννης. *Εισαγωγή στην ελληνική πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική*. Αθήνα: Νεφέλη, 1990.

- Chardas, Kostas, and Maria, Alexandru. "Functions and images in Greek art music utilizing Byzantine échoi". in *Fourth Conference on Interdisciplinary Musicology, Thessaloniki, 3-6 July 2008*. <http://web.auth.gr/cim08/>
- Gogol, Nikolai Vasilevich. *Η Θεία Λειτουργία*. Αθήνα: Τυπογραφείο Ροσσολάτου, 1962.
- Piston, Walter. *Αρμονία (Harmony)*. Αθήνα: Μάριος Νικολαΐδης & ΣΙΑ Ο.Ε., 2001.
- Schmemmann, Alexander, και Thomas, Fisch. *Liturgy and Tradition: Theological Reflections of Alexander Schmemmann*. Crestwood, N.Y.: St. Vladimir's Seminary Press, 1990.
- *Ακαδημαϊκός Μουσικός Σύνδεσμος Θεσσαλονικέων*.
<https://www.amsth.gr/index.html>
- «Ιστορικό», *Ακαδημαϊκός Μουσικός Σύνδεσμος Θεσσαλονικέων*.
<https://www.amsth.gr/choir.html>