

«Και υμνήσαντες εξήλθον εις το όρος των ελαιών» (Ματθ. κστ' 30)

Ας ψάλλουμε προσευχόμενοι στον ελεήμονα Θεό, που μας έπλασε
για την αιώνια ζωή! «Πάλιν δε όψομαι υμάς και χαρήσεται υμών η
καρδιά και την χαράν υμών ουδείς αίρει αφ' υμών» (Ιω. ιστ' 22).

Η Θεομήτωρ

Η Παναγία ως πρόσωπο έμπνευσης στην τέχνη της θρησκευτικής μουσικής.
Το παράδειγμα των Johann Sebastian Bach και Πέτρου Πελοποννησίου του
Λαμπαδαρίου.

Η παρούσα εργασία σκοπό έχει να προσφέρει μια μικρή γεύση του τι συμβαίνει, όταν η μεγάλη τέχνη της μουσικής μαρτυρεί τη σχέση του ανθρώπου με τον Δημιουργό του. Καθάρα δειγματοληπτικά, μέσα από δύο συγκεκριμένα έργα, το **Magnificat σε Ρε Μείζονα BWV 243** του **Johann Sebastian Bach** και κάποιες ωδές από τις **Καταβασίες της Θεοτόκου εις αργόν ειρμολογικόν μέλος «Ανοίξω το στόμα μου» σε ήχο λέγετο** του **Πέτρου Πελοποννησίου του Λαμπαδαρίου**, θα προβληθούν γέφυρες ανάμεσα στην δυτικοευρωπαϊκή θρησκευτική (είτε για λειτουργικούς σκοπούς είτε όχι) μουσική και το βυζαντινό μέλος, το οποίο επιβίωσε μέσα σε αιώνες σκλαβιάς για τους Έλληνες και που δεν γνωρίζουμε πώς θα είχε εξελιχθεί και πόσο θα είχε αναγνωριστεί πολύ ευρύτερα υπό άλλες ιστορικές συνθήκες μέσα στους περασμένους αιώνες. Όσα στοιχεία παρουσιάζονται θα είναι απλώς αντανakλάσεις της βαθιάς συγγένειας, που συνδέει συνήθως τα σπουδαία μουσικά έργα, εκείνα που μέσα στο πέρασμα του χρόνου αναδείχθηκαν σε οικουμενικά αγαθά για τον άνθρωπο, αφού στηρίχθηκαν στους πνευματικούς κόπους των δημιουργών τους.

Εκτός από την δέσμευση για την εκπόνηση εργασίας με αφορμή τις διπλωματικές εξετάσεις στη σχολή βυζαντινής μουσικής, πρόκειται για μια προσωπική αναζήτηση, που γεννά η φυσική περιέργεια πάνω στο συγκεκριμένο θέμα. Αυτό αποδεικνύεται από το ότι τα ερωτήματα ξεπηδούν συνεχώς σχεδόν αστείρευτα, το κατά δύναμιν. Πολύ περισσότερα είναι τα ερωτήματα, λιγότερες οι απαντήσεις, που καταφέρνω να δώσω η ίδια με τη βοήθεια πηγών, και – όπως διαπιστώνω – ακόμη λιγότερες οι επαρκείς απαντήσεις.

Οι ιδιότητες, μέσα από τις οποίες θα παρατηρήσω και θα σχολιάσω, είναι της μονωδού (υψιφώνου) στην κλασική δυτικοευρωπαϊκή μουσική, ασφαλώς της σπουδάστριας της βυζαντινής ψαλτικής, αλλά κυρίως της ενεργής ακροάτριας, η οποία αντιδρά στο μουσικό ερέθισμα. Για τον ίδιο σκοπό θα επιστρατεύσω - όπου νομίζω πως χρειάζεται - ακόμη και τη δημιουργική φαντασία, εκείνη, που δεν χωρίζει τον ακροατή από το ίδιο το έργο, αλλά του ανοίγει δρόμους να συνδεθεί καλύτερα με αυτό και να το νοηματοδοτήσει μέσα του. Τίποτα, ωστόσο, από όσα θα εκθέσω, δε θα παρουσιαστεί ξέχωρα από το ορθόδοξο βίωμά μου ως βαπτισμένου μέλους της εκκλησίας του Χριστού. Επίσης, νιώθω πια ως αξίωμα πως η μεγάλη τέχνη, που αντέχει στον χρόνο, δεν έχει ανάγκη από διερεύνηση, ανάλυση και υπεράσπιση, μα είμαστε οι άνθρωποι έτσι πλασμένοι, που, για να την αγαπήσουμε βαθύτερα, θέλουμε να τη γνωρίζουμε ολοένα και περισσότερο. Όχι τυχαία λοιπόν αυτός ο δρόμος της γνωριμίας και εξοικείωσης με κάθε μουσικό έργο μας οδηγεί στην όλο και καλύτερη εκτέλεσή του και το ίδιο το έργο δεν σταματά να επιδρά μέσα στην ψυχή μας.

Στον αναγνώστη θα φανεί ενδεχομένως η πλάστιγγα του ενδιαφέροντός μου να γέρνει πιο πολύ προς την πολυφωνική δυτικοευρωπαϊκή μουσική και αυτό είναι η

αλήθεια, διότι η μουσική αυτή με συντροφεύει από την παιδική μου ηλικία, έχω πολύ μεγάλη αγάπη γι' αυτή, ενώ χρησίμευε και χρησιμεύει, για να γνωρίσω τον εαυτό μου καλύτερα. Οι μουσικές μου εμπειρίες στην κλασική ευρωπαϊκή μουσική είναι πολυπληθέστερες, αντίθετα, η ενασχόλησή μου με το βυζαντινό μέλος είναι πολύ πρόσφατη. Εντούτοις, μου αποκαλύπτεται σιγά σιγά η ομορφιά του, αλλά και η δύναμη του θεόπνευστου λόγου, εκφρασμένου με την τόσο πλούσια και περιεκτική ελληνική γλώσσα. Πολύ γρήγορα μετά το ξεκίνημα της σπουδής μου αντιλήφθηκα πως κρατάμε στα χέρια μας πολύτιμο θησαυρό πολιτισμικής κληρονομιάς και πηγαίας έκφρασης μιας ζωντανής πίστης και εμπιστοσύνης στον Τριαδικό Θεό, ένα προνόμιο και μια θαυμάσια ευκαιρία να Τον ακούσουμε και να μας ακούσει.

«Ότι επέβλεψεν επί την ταπείνωσιν της δούλης αυτού» :

Κεντρικό πρόσωπο για το κείμενό μου είναι Εκείνη, η μακαρία. «Μενούνγε, μακάριοι οι ακούντες τον λόγον του Θεού και φυλάσσοντες αυτόν». (Λουκ. ια' 28).

Quia respexit humilitatem ancillae suae. Μεταφερόμαστε περίπου στο έτος 1733, στη Λειψία, εκεί όπου ο Γερμανός συνθέτης Johann Sebastian Bach εργάζεται ως μουσικός διευθυντής και υπεύθυνος για την εκκλησιαστική μουσική κυρίως για τους ναούς του Αγίου Θωμά και του Αγίου Νικολάου, ναούς ρωμαιοκαθολικούς μέχρι τα μέσα του 16^{ου} αιώνα, όταν η Λειψία υιοθέτησε το Λουθηρανισμό και έκτοτε οι ναοί αυτοί παραμένουν προτεσταντικοί. Επιπροσθέτως, ο Bach είχε την εποπτεία της μουσικής και σε άλλους ναούς της πόλης. Στη Λειψία συνέθεσε τα πιο πολλά θρησκευτικά του έργα και συνάμα τα πιο ώριμα του είδους. Θεωρείται όχι άδικα η πιο συστηματική και θεολογικά ολοκληρωμένη φάση της εκκλησιαστικής του μουσικής. Εργάστηκε για μεγάλο χρονικό διάστημα στην πόλη αυτή της Σαξονίας, από το 1723 ως τον θάνατό του το 1750. Ήταν η μεγαλύτερη σε διάρκεια θητεία του σε εργασία στο συγκεκριμένο μέρος και μαζί η ωριμότερη περίοδος της όλης καλλιτεχνικής του δημιουργίας. Ως συνθέτης στη ζωή του απασχολήθηκε και σε αυλές εκτός από εκκλησίες, επομένως το έργο του ακουμπά και την κοσμική μουσική.

Για την σύνθεση των έργων του μεταχειρίζεται τις ήδη υπάρχουσες διαδεδομένες μουσικές φόρμες, αλλά και τη μουσική ρητορική της εποχής, μιας ιδιαίτερης δηλαδή μουσικής γλώσσας για αποκρυπτογράφηση των μηνυμάτων, που φέρουν τα μουσικά έργα αυτής της περιόδου, δεν εφευρίσκει κάτι νέο στους τομείς αυτούς, ωστόσο και οι φόρμες και η καθιερωμένη μουσική ρητορική με τους συμβολισμούς της είναι απλώς εύχρηστα εργαλεία στη διάθεσή του, για να εργαστεί μεθοδικά και με αφοσίωση , ώστε να γράψει έργα εκπληκτικής ομορφιάς και δύναμης, που έγιναν κλασικά, διαχρονικά.

Ο Johann Sebastian Bach γεννήθηκε το 1685 μέσα σε μια πολύτεκνη λουθηρανική οικογένεια με γενιές μουσικών. Ο πατέρας, επαγγελματίας βιολιστής ο ίδιος, τον δίδαξε εκτός από μουσική την χριστιανική πίστη και τη σημασία της συμμετοχής στη θεία λατρεία. Αυτά τα δυο τον συνόδεψαν σε όλη του τη ζωή και σφράγισαν το θρησκευτικό μουσικό του έργο. Δεν γνώρισε ποτέ την ορθοδοξία

Ορφάνεψε πολύ νωρίς από τους γονείς του, ήταν πάντα αναγκασμένος να βιοπορίζεται με πολύ κόπο μέσω της μουσικής, την οποία όμως αγαπούσε βαθιά.

Ευτυχώς για εκείνον και για την ανθρωπότητα είχε ανακαλύψει από πολύ μικρός το μουσικό του τάλαντο και όχι πολύ αργότερα συνειδητοποίησε την αποστολή του στη ζωή του μέσα από τη μουσική, πατώντας σιγά σιγά στα χνάρια της αποστολής αυτής, όχι παραδομένος τάχα σε ένα πεπρωμένο, μα προχωρώντας με βούληση και θάρρος, που αντλούσε και από την βαθιά πίστη του προς τον Τριαδικό Θεό. Στα χειρόγραφα του της εκκλησιαστικής μουσικής, στο τέλος των συνθέσεών του, σημείωνε την φράση «solī Deo Gloria», κάτι ανάλογο με αυτό, το οποίο συχνά οι ορθόδοξοι χριστιανοί λέμε «προς δόξαν Θεού». Η μουσική του άντεξε μέσα στον χρόνο. Συγκινεί καρδιά και πνεύμα. Έστω και λίγη ακρόαση με προσοχή φανερώνει πως αυτό το solī Deo gloria δεν ήταν ζήτημα τυπολατρείας.

Καταγόταν από το Eisenach της γειτονικής με τη Λειψία Θουριγγίας, εκεί όπου ο ίδιος ο Λούθηρος έζησε κάποια χρόνια της παιδικής και εφηβικής ηλικίας και όπου ο Λουθηρανισμός της Μεταρρύθμισης απλώθηκε γύρω στα μέσα της δεκαετίας του 1520 και επιβλήθηκε αργότερα μέσω των ηγεμόνων της Σαξονίας, στην ηγεμονία της οποίας ανήκε και η Θουριγγία.

Το 1733 λοιπόν γράφει για τον εορτασμό των Χριστουγέννων στη θεία λατρεία το Magnificat σε Ρε Μείζονα, BWV243₁, με περιεχόμενο το Μεγαλυνάριο, την Ωδή της Θεοτόκου κατά την επίσκεψη στην Ελισάβετ, από το Κατά Λουκάν Ευαγγέλιο, για ορχήστρα, σολίστες και χορωδία. Είχε προηγηθεί δέκα χρόνια νωρίτερα η πρώτη εκδοχή του έργου σε διαφορετική τονικότητα, με προσθήκες τα τροπάρια laudes, κάτι σαν τους Αίνους, όχι όμως κατ' ακριβή αντιστοιχία με τη δομή, θέση και χρήση των Αίνων του όρθρου στην ορθόδοξη λατρεία. Ας σημειωθεί επίσης πως κατά κύριο λόγο στη λουθηρανική λατρεία στη Γερμανία τότε χρησιμοποιείται ήδη η μητρική γλώσσα για την αμεσότητα της συμμετοχής των πιστών στις ακολουθίες. Έτσι, τα περισσότερα θρησκευτικά έργα του Bach, όπως είναι φυσικό, είναι γραμμένα στα γερμανικά. Παρόλ' αυτά, δεν έχει αποκλειστεί η χρήση των λατινικών στις ακολουθίες. Η αναθεωρημένη επομένως εκδοχή του Magnificat, όπως την γνωρίζουμε σήμερα και παίζεται πια και ως συναυλιακό ρεπερτόριο, είναι αυτή σε Ρε Μείζονα χωρίς τις ενδιάμεσες προσθήκες των laudes.

Προχωρώντας υπενθυμίζω πως θα προσεγγίσω σημεία του έργου μέσα από την εμπειρική σχέση μου με αυτή τη μουσική ως τραγουδίστρια και μέσα από το φίλτρο του ορθόδοξου βιώματός μου. Μου φαίνεται πια σχεδόν αδύνατο να μη χρωματίζονται οι παρατηρήσεις μου ιδιαίτερα από αυτό το τελευταίο. Παράλληλα, ας σημειωθεί ότι ο ίδιος ο συνθέτης δεν μας αφήνει για το έργο εξηγήσεις ούτε ερμηνείες. Οι μουσικολογικές αναζητήσεις δεν σταματούν για τους φιλόπονους ερευνητές, αμφισβητήσεις και επαναπροσδιορισμοί είναι πάντοτε μέσα στο πλαίσιο της μελέτης εν προκειμένω της Μπαρόκ μουσικής (χρονική περίοδο, που καλύπτει περίπου τα έτη 1600 ως 1750), όταν ακόμη δεν έχει καθιερωθεί ο ίσος συγκερασμός των διαστημάτων της οκτάβας, όπως τον γνωρίζουμε σήμερα. Την εποχή όπου δρα ο Bach τα όργανα δεν κουρδίζονται (και δεν έχουν τις τεχνικές δυνατότητες να κουρδίζονται) ακόμη πάνω στο απολύτως συγκερασμένο σύστημα τόνων (12 μορίων) και ημιτονίων (6 μορίων). Τα διαστήματα διατηρούν πιο φυσικές ή «ανισομερείς» αναλογίες στα όργανα, σύμφωνα με τον τρόπο κουρδίσματος. Αυτό σημαίνει πως δεν έχει τις προδιαγραφές οποιοδήποτε όργανο μέσα στην έκτασή του να παίζει οποιαδήποτε τονικότητα και έτσι εξηγείται μάλιστα για ποιο λόγο υπάρχουν οικογένειες οργάνων με αρκετά όργανα του κάθε είδους, προκειμένου να καλύψουν διάφορες κλίμακες. Συνεπάγεται ότι οι συγχορδίες δηλαδή οι ταυτόχρονες συνηχήσεις φθόγγων έχουν διαφορετικό «χρώμα» ανά τονικότητα ή κλίμακα, πράγμα

που προσφέρει σε αυτή έναν πολύ ιδιαίτερο χαρακτήρα, ο οποίος προσδιορίζει συχνά τη χρήση της από τον συνθέτη, ποτέ βέβαια χωρίς εξαιρέσεις. Ταιριάζει λοιπόν εδώ να θυμίσω τον όρο μουσική ρητορική, που προανέφερα, καθώς αυτές οι συνθήκες του ήχου, που περιγράφονται εδώ συνδέονται άμεσα με την συγκεκριμένη τάση της Μπαρόκ εποχής.

Η μουσική ρητορική μοιάζει περίπου με τη γραμματική και το συντακτικό μιας γλώσσας. Σύγχρονοι του Μπαρόκ μελετητές και μουσικοί θεωρητικοί - δεν υπάρχει πρόσβαση γι' αυτούς σε μουσικές προγενέστερες και μακρινές σε γεωγραφικούς όρους, η λεγόμενη από την επιστήμη της μουσικολογίας «ιστορικότητα της μουσικής» γεννιέται αργότερα – γράφουν θεωρητικά συγγράμματα, όπου με συγκρίσεις και παρατηρήσεις αποκωδικοποιούν και εξηγούν τα μουσικά έργα, ενώ η κυρίαρχη τάση είναι να προχωρούν σε παραλληλισμούς από τη ρητορική δηλαδή τη δομή του λόγου. Μέσα σε ένα τέτοιο πλαίσιο συνέθεσε ο Bach το Magnificat. Μόνο που στη λουθηρανική λατρεία δεν θα ακουστεί εκείνο, που ακουμπά τόσο πολύ την καρδιά μας με απλότητα, όταν το επαναλαμβάνουμε, το «Την τιμιωτέραν των Χερουβείμ... Σε μεγαλύνομεν», σαν διάψαλμα και αέναη διδαχή. Νιώθει κανείς τη σιγουριά πως η Μαρία είναι η Αειπάρθετος και Θεοτόκος, νιώθει κανείς την ασφάλεια πως Εκείνη πάντοτε μεσιτεύει, στηρίζει και η αγάπη της είναι άπειρη. Εντούτοις, είναι φανερό η δύναμη και η επίδραση στην ανθρώπινη ψυχή ενός σπουδαίου έργου τέχνης. Επανειλημμένα ακούγοντας το Magnificat σε Ρε μείζονα του Bach πηγαίνει ο νους μου και στη σοφία του Θεού, που εκφράζουν τα Χερουβείμ, αλλά και στην καθαρή αγάπη προς τον Θεό, από την οποία «φλέγονται» τα Σεραφείμ.

Παραθέτω ορισμένα χωρία από την Παλαιά (σε μετάφραση) και την Καινή Διαθήκη, προκειμένου να τα συσχετίσω με συγκεκριμένα τεχνικά και θεολογικού τύπου χαρακτηριστικά του έργου, τα οποία παρατηρώ, αλλά και με την επίδραση, που ασκεί το έργο αυτό στην ψυχή μου:

«Όλοι οι Λευΐται, οι οποίοι ήσαν ψάλται απόγονοι του Ασάφ, του Αιμάν, του Ιδιθούν, οι υιοί αυτών και οι αδελφοί των, ενδεδυμένοι βυσσίνους στολάς, κρατούντες εις τα χέρια των κύμβαλα, νάβλας, κινύρας, ευρίσκοντο όρθιοι ενώπιον του θυσιαστηρίου και μαζί με αυτούς ήσαν εκατόν ιερείς, οι οποίοι σάλπιζαν με τας ιεράς σάλπιγγας.

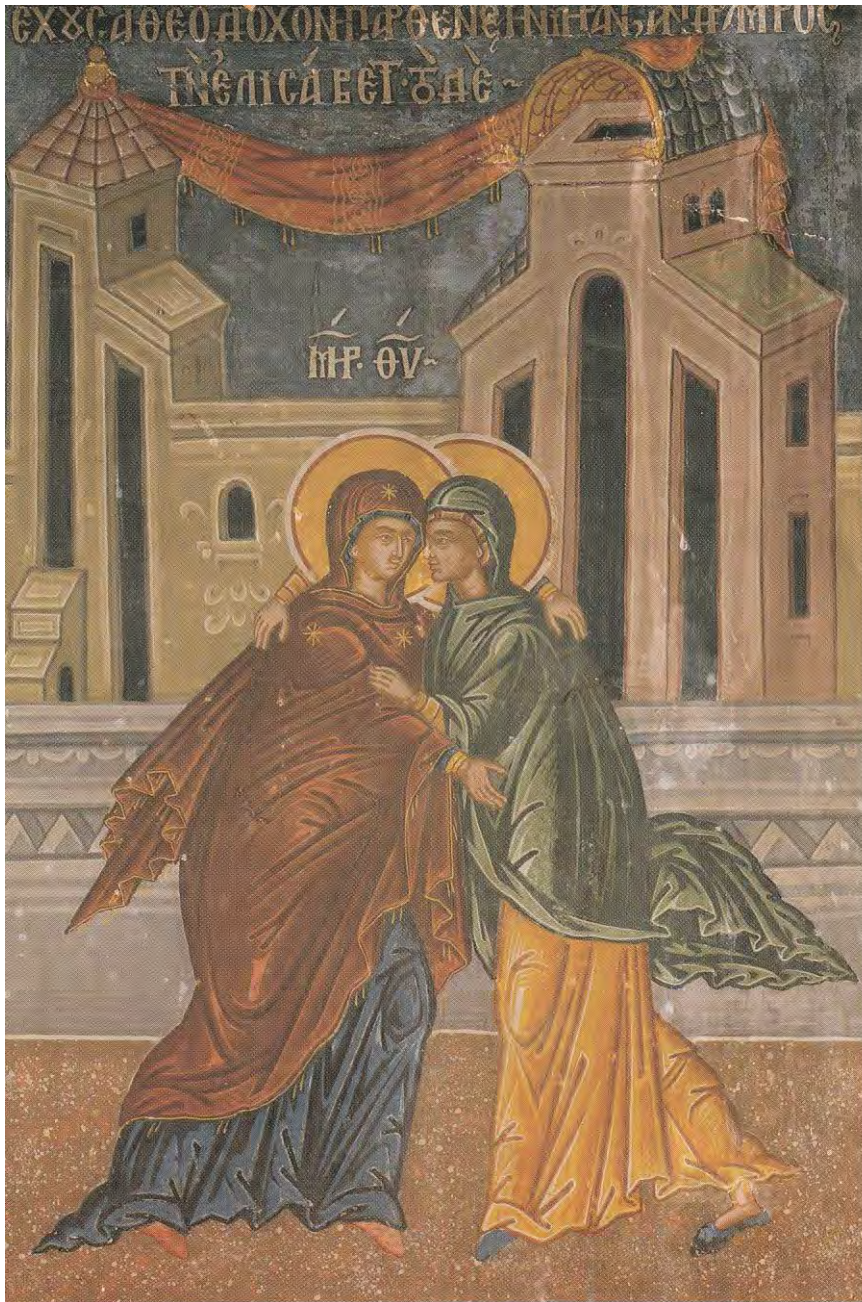
Καθώς δε οι σάλπιγγες αντήχησαν, και εκείνοι οι οποίοι έψαλλον, με μία φωνήν εδοξολογούσαν και υμνούσαν τον Κύριον. Ύψωσαν τας φωνάς των με τους ήχους των σαλπίγγων και με τα κύμβαλα και τα όργανα των ωδών και έλεγαν Δοξολογήσατε τον Κύριον, διότι είναι αγαθός και το έλεός Του μένει εις τον αιώνα. Κατά την στιγμήν εκείνην ο ναός εγένισεν από ολόλαμπρην νεφέλην της δόξης του Θεού.

Οι δε ιερείς ήταν αδύνατον να σταθούν εκεί, δια να εκτελέσουν την υπηρεσίαν των από το φως της νεφέλης, διότι η δόξα του Κυρίου εγένισε τον ναόν του Θεού». (Παραλειπ. Β', ε' 12-14)

«Και μετεμορφώθη έμπροσθεν αυτών, και έλαμψε το πρόσωπον αυτού ως ο ήλιος, τα δε ιμάτια αυτού εγένετο λευκά ως το φως. (Ματθ. ιζ' 2)

Έτι αυτού λαλούντος ιδού νεφέλη φωτεινή επεσκίασεν αυτούς, και ιδού φωνή εκ της νεφέλης λέγουσα, ούτος εστίν ο υιός μου ο αγαπητός, εν ω ευδόκησα, αυτού ακούετε». (Ματθ. ιζ' 5)

Κάθε στίχος στο πανηγυρικό και δοξολογικό Μεγαλυνάριο (Magnificat) σε Ρε Μείζονα του Bach ξεδιπλώνεται με διαφορετικό τρόπο μουσικά και ταυτόχρονα διατηρείται η εσωτερική συνοχή των μερών. Η αφορμή, για να αναζητήσω και να παραθέσω τα δύο παραπάνω αποσπάσματα από την Αγία Γραφή με την ολοφάνερη στενότερη σχέση μεταξύ τους ήταν ο ήχος των χάλκινων πνευστών στον πρώτο στίχο «Μεγαλύνει η ψυχή μου τον Κύριον», καθώς και σε άλλα σημεία στη συνέχεια του έργου, όπως θα δούμε. «Magnificat anima mea Dominum»: Σύσσωμες η ορχήστρα και η χορωδία εκφωνούν με δύναμη τα πρώτα λόγια της Ωδής της Παναγίας μας μέσα σε θρίαμβο και αναστάσιμη χαρά. Η Μαριάμ δεν κράτησε την χαρά για τον εαυτό της, επισκέφτηκε την Ελισάβετ και την έκανε συμμετόχη² της χαράς της.



Ο J. S. Bach χρησιμοποιεί τις φανφάρες των τρομπετών με πανηγυρικά, ενθουσιώδη, ζωντανά, δυναμικά και χαρμόσινα σαλπίσματα, σε τρία μέρη του Magnificat: Στο πρώτο, όπως προανέφερα, αργότερα στον στίχο *Fecit potentiam in brachio suo* (Εποίησε κράτος εν βραχίονι αυτού) και ξανά στον επίλογο του έργου, αφού έχουν ολοκληρωθεί όλοι οι στίχοι της Ωδής. Τολμώ να ξεκινήσω από το τέλος. Εκεί, στον επίλογο, παρεμβάλλεται ενδιαμέσο τμήμα με τα λόγια «Δόξα Πατρί και Υιό και Αγίω Πνεύματι» θυμίζοντάς μας αμέσως πώς εισάγεται ένα Δοξαστικό τροπάριο στην ορθόδοξη λατρεία, ώστε να δοθεί και το ηχητικό περιβάλλον, δηλαδή το εύρος και η ταυτότητα του ήχου, στα οποία θα ψαλεί. Εδώ, στον επίλογο του Magnificat, πριν από το ξέσπασμα του τελικού θριάμβου, έχουμε στο πρώτο μέτρο πάνω στη λέξη *Gloria* ξεκάθαρη την τρίφωνη συγχορδία της Λα Μείζονας, δεσπόζουσας της κύριας τονικότητας του έργου Ρε Μείζονας, να την προετοιμάζει και να την ισχυροποιεί. Ορχήστρα και χορωδία είναι σε απόλυτη ρυθμική ταύτιση, όχι τυχαία. (1)

Στη συνέχεια όλο το *Gloria Patri, gloria Filio et Spiritui Sancto* είναι σαν ένας αυτοσχεδιασμός, που, ενώ είναι μετρημένος κανονικά στον ρυθμό, έχει μια τέτοια μελισματική πλέξη των φωνών με μιμητικά σχήματα πάνω στη λέξη *gloria*, ώστε δίνει την εντύπωση πως ο ρυθμός καταργείται, για να ελευθερώσει την δοξολογία.. Φωνές και ορχήστρα ταυτίζονται απολύτως ως προς τις ρυθμικές αξίες στις λέξεις, που εκφράζουν τα τρία πρόσωπα της Τριαδικής Θεότητας: *Patri, Filio, Spiritui Sancto*. Αρμονικά το πιο ελεύθερο αυτό μέρος απομακρύνεται λίγο από την δεσπόζουσα (θα γίνει μνεία για τον ρόλο της δεσπόζουσας στη συνέχεια), την κάνει να ακούγεται μετέωρη και επιστρέφει σε αυτή με αρμονική πτώση πια στην κυρίαρχη τονικότητα του έργου, τη Ρε Μείζονα, στην οποία είναι γραμμένο το φινάλε. (2)

Μέσα στο αρμονικό ταξίδι του μέρους αυτού παρεμβάλλεται μάλιστα και αυτής της ίδιας δεσπόζουσας Λα Μείζονας η δική της δεσπόζουσα συγχορδία. Μι Μείζονα με την προσθήκη του διαστήματος της έβδομής της, η οποία είναι χαρακτηριστική για την ηχητική ένταση, που συγκεντρώνει πάνω της. Ονομάζεται δε αυτή, για να προσδιορίσει την λειτουργική δομή του αρμονικού και μελωδικού κατασκευάσματος, διπλή δεσπόζουσα, εδώ της κυρίαρχης Ρε Μείζονας. Ας αντιπαραβάλει κανείς τη δυναμική του όρου «δεσπόζουσα συγχορδία» ή «δεσπόζουσα βαθμίδα» στην δυτικοευρωπαϊκή μουσική με τον όρο «δεσπόζοντες φθόγγοι» ενός ήχου στο βυζαντινό μέλος. Και τα δύο είναι δομικά στοιχεία της μουσικής ύφανσης και ας μην ταυτίζονται. Υπογραμμίζουν κάτι κοινό: σχέσεις και έλξεις μεταξύ φθόγγων. Επίσης, μια αρμονική και μελωδική πτώση, που εδραιώνει μια τονικότητα σε ένα μουσικό μέρος μπορεί επίσης να την συνδέσει κανείς ως μουσικό υλικό με μία ιδιόζουσα τυπική κατάληξη ενός βυζαντινού μέλους σε κάποιον συγκεκριμένο ήχο ή ακόμη και κοινή κατάληξη σε περισσότερους ήχους (η οποία ονομάζεται και γενική).

Σε όλο αυτό το «Δόξα Πατρί...» παίζει ολόκληρη η ορχήστρα χωρίς ακόμη τις τρομπέτες, οι οποίες σαλπίζουν μόνο πάνω στη φράση «και Αγίω Πνεύματι» (et Spiritui Sancto) προαναγγέλλοντας την έκρηξη χαράς και θριάμβου του φινάλε, εκείνη την ενθουσιώδη ατμόσφαιρα, με την οποία ξεκίνησε το έργο και που μας ωθεί να ψάλουμε «δεύτε τας χείρας κροτήσωμεν, τον εξ αυτής τεχθέντα Θεόν δοξάζοντες». Το κείμενο αυτής της θριαμβολογίας, με την οποία κλείνει το Magnificat, είναι το εξής: *Sicut erat in principio et in secula seculorum, amen*. Μαρτυρεί την προαιώνια θεία βουλή και το αίδιον του Τριαδικού Θεού.

Κι αν ξεκίνησα από το τέλος του έργου, μια ευκαιρία να ατενίσει ο νους στο άχρονο, στην αιώνια ζωή, επανέρχομαι στην Ρε Μείζονα, την κύρια τονικότητα του Μεγαλυναρίου σαν να επρόκειτο για έναν ήχο της βυζαντινής μουσικής, πάνω στον οποίο θα ήταν γραμμένη μια Δοξολογία. Στη διαδρομή, χάριν ποικιλίας, μα πρωτίστως για να αποδοθεί το νόημα του κειμένου, ταξίδια αρκετά θα δει κανείς σε άλλους ήχους, συγγένειες κοντινές και μακρινές, μέσα από χρώες και φθορές. Η κλασική μουσική έχει αντίστοιχα τεχνικές και δρόμους για τον ίδιο σκοπό, της απόλαυσης και της ψυχαγωγίας. Το κοινό τους είναι η στέρεα αρχιτεκτονική τους.

Για τη μουσική του Μπαρόκ (θυμίζω, περίπου 1600 ως 1750, χρονιά θανάτου του Bach, χρονιά ορόσημο), η τονικότητα Ρε μείζονα χαρακτηρίζεται ως θριαμβευτική, λαμπρή, ηρωική, με χρώμα πολύ φωτεινό. Ο Bach την επιλέγει για το Magnificat και πάνω της είναι γραμμένα τα μέρη, τα οποία αντιστοιχούν στους στίχους Magnificat anima mea Dominum - Et exultavit Spiritus meus in Deo salutari meo - Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis suis (οι δύο αυτοί στίχοι σε ένα μουσικό μέρος) – Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius - Sicut erat in principio et in secula seculorum, amen (όπως προαναφέρθηκε με το κείμενο αυτό μετά το τέλος της Ωδής).

Όπου οι στίχοι είναι δοξολογικοί, χαρούμενοι, όπως στο Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo, ή φανέρωση και σιγουριά της θείας δυνάμεως (Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis suis) και επιβεβαίωσης πως ο Θεός κρατά τις υποσχέσεις Του (Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius), εκεί η μουσική είναι κατά βάση γραμμένη στη Ρε Μείζονα και σε αυτή επιστρέφει. Και, όπως συμβαίνει και στα βυζαντινά τροπάρια, έχουμε χρωματικές νότες μέσα στη συγχορδιακή και μελωδική πορεία, οι οποίες λειτουργούν σαν τις χρώες, γιατί συνήθως καθορίζονται από τον λόγο, ενώ έχουμε και τις λεγόμενες μετατροπίες σε κοντινές και μακρινές τονικότητες, που επεμβαίνουν περίπου όπως οι φθορές, αλλοιώνοντας το μέλος λιγότερο ή περισσότερο, κάνοντάς το και πιο ενδιαφέρον.

Ας δούμε λοιπόν, σύμφωνα με τη μουσική ρητορική της εποχής (συναντάται με τον όρο *musica poetica*) πώς μπορούν να συμβολιστούν περίπου οι τονικότητες στα υπόλοιπα μέρη της Ωδής, εξαιρώντας για λίγο την άρια *Quia respexit humilitatem ancillae suae*, επειδή θα γίνει ειδική αναφορά σε αυτή αργότερα. Ούτε να μας ξενίζει ο όρος άρια, διότι, όταν πρωτοεμφανίστηκε ως μουσικό είδος στην Αναγέννηση, σήμαινε μια απλή τραγουδιστή μονόφωνη μελωδία, για να ξεχωρίσει απέναντι στις πιο σύνθετες τότε πολυφωνικές φωνητικές φόρμες, όπως το μαδριγάλι. Και βέβαια θα συναντήσουμε πια την άρια αργότερα στην ιστορία της όπερας, μα και στη θρησκευτική μουσική. Μια θρησκευτική άρια της Μπαρόκ εποχής θα εκφράσει συνήθως τα συναισθήματα και την πίστη ενός ανθρώπου ή μπορεί να έχει λόγια προσευχητικά *de profundis*.

«Μεγαλύνει η ψυχή μου τον Κύριον και ηγαλλίασε το πνεύμα μου επί τω Θεώ, τω σωτήρι μου»

Μετά το εισαγωγικό πανηγυρικό μέρος «Μεγαλύνει η ψυχή μου τον Κύριον» Magnificat anima mea Dominum σε Ρε Μείζονα με την εκρηκτική μιμητική πολυφωνία ανδρικών και γυναικείων φωνών ειδικά πάνω στη λέξη Magnificat έρχεται το μέρος Et exultavit spiritus meus (Και ηγαλλίσε το πνεύμα μου επί τω Θεώ, τω Σωτήρι μου) γραμμένο για την alto (τη βαθιά γυναικεία φωνή). Είναι αξιοσημείωτο πώς ο συνθέτης με τους πρώτους μόλις δύο στίχους της Ωδής

κατορθώνει μια θαυμάσια ισορροπία ανάμεσα στο συλλογικό και το ατομικό, το ξέσπασμα της χαράς και μαζί τη συγκράτηση του ξέφρενου συναισθήματος, όταν κινδυνεύει αυτό να θολώσει το νου και να απομακρύνει τον πιστό από την προσευχητική διάθεση.

Κι ενώ οι φανφάρες μοιάζουν σαν να χορεύουν στον πρώτο στίχο *Magnificat anima mea Dominum* συνοδεύοντας όλες τις φωνές, που κυνηγούν ενθουσιωδώς η μία την άλλη, με πλούσια μελωδικά ποικίλματα και στολίδια και με μια πολύ εντυπωσιακή χρωματική κατάβαση (κατάβαση ημιτονίων δηλαδή) από σαλπίσματα σε νότες μεγάλης διάρκειας, ακόμη και μια μακρόσυρτη τρίλια λίγο πριν από το τέλος του μέρους, η οποία θυμίζει πραγματικά άνθρωπο, που χοροπηδάει από χαρά, έρχεται το *Et exultavit*, παραμένοντας στην ίδια και κυρίαρχη τονικότητα *Ρε Μείζονα*, και με πιο λιτά μέσα, όχι πια με ολόκληρες την χορωδία και την ορχήστρα. Αρκεί εδώ ή μάλλον προβάλλεται το κείμενο, η χαρά της Μαρίας, που είναι πρώτα εσωτερική, στο κέντρο της ύπαρξής της, στην καρδιά της, γι' αυτό αγαλλιάζεται. Ο ρυθμός εδώ πάντως παραπέμπει σε χορό, μολονότι όχι γρήγορο χορό. Φαίνεται να είναι πιο κοντά στη *gigue* χωρίς να είναι ακριβώς, μας παραπέμπει όμως με τον τρίσημο ρυθμό του σε αυτή και άρα στην μουσική φόρμα σουΐτα, σειρά χορών με διαφορετική γεωγραφική προέλευση, μια οργανική φόρμα, που την εποχή του Μπαρόκ ήταν πολύ διαδεδομένη κι ας μην ήταν πάντοτε, πριν από την ώριμή της φάση, αμιγώς οργανική. Η μελωδία της άριας προχωρεί ευλαβικά, με διαβατικά και όχι μεγάλα και απότομα υπερβατά διαστήματα, με χαριτωμένα μικρά παχυνδίσματα, ενώ το πρώτο φωνητικό άλμα της μεσοφώνου δικαιολογεί μέσα από αυτή την πορεία του μέλους ακόμη περισσότερο την ύπαρξή του και ξεχωρίζει. Πρόκειται για το διάστημα έκτης καθαρής (στη βυζαντινή μουσική θα είχαμε ανάβαση πεντάφωνη) στην τονισμένη συλλαβή του ρήματος *exultavit* και μαζί η μεγέθυνση της χρονικής διάρκειάς της. Η φωνή μένει για λίγη ώρα, για να ανθίσει αυτή η μεγαλύτερη νότα και να ευφρανθεί κανείς. Η έκτη καθαρή προετοιμάζεται, δεν εμφανίζεται από το ξεκίνημα της άριας. Η διαδρομή όλη φανερώνει μια κλιμάκωση της χαράς της Θεοτόκου μέσα στο κλίμα της βαθιάς της ευσέβειας. Έχει δοθεί πια η ώθηση για ζωηρότερη κίνηση της φωνής στη συνέχεια και για το αρμονικό ταξίδι της άριας. Παρατηρώ ένα πολύ μεγάλο μέλισμα στη λέξη *salutari* ⁽³⁾ και μετά από αυτό η άρια, παρόλο που δεν χωρίζεται πραγματικά σε δύο τμήματα, μοιάζει να περνά σε ένα δεύτερο μέρος της, όπου όλο το προηγούμενο μουσικό υλικό εξελίσσεται πολύ πλουσιότερα, μελωδικά και αρμονικά. Ωστόσο, στο εκτενές μέλισμα, όταν ακούγεται για πρώτη φορά η φράση *in Deo salutari meo*, το μέλος πορεύεται στη σχετική τονικότητα της *Ρε Μείζονας*, την *σι ελάσσονα*, μεταμορφώνοντας το ηχητικό περιβάλλον. Συμβολικά θα μπορούσε να ειπωθεί πως είναι σαν να εκτεινόταν ένα τροπάριο σε κάποιον ήχο και στην πορεία να μετέβαινε στον πλάγιό του, εννοώντας πως τόσο ισχυρή είναι και η συγγένεια ανάμεσα σε μία κλίμακα και την σχετική της. «Διαβάζω» αυτή τη μετάβαση σαν υπαινιγμό για τη συνέχεια. Μέσα στο εκτενές μέλισμα της τονισμένης συλλαβής του *salutari* ακούω ήδη τη χαρμολύπη της μακαριότητας, αφού η επόμενη άρια *Quia respexit humilitatem ancillae suae* είναι γραμμένη στη *σι ελάσσονα*.

«Ότι επέβλεπεν επί την ταπείνωσιν της δούλης Αυτού».

Προχωρώντας στην παρατήρηση της άριας, στην καρδιά μου και στο νου μου έχω τη φράση αυτή της Θεοτόκου ως κέντρο της Ωδής: ο ταπεινός τη καρδιά, Εκείνος, που βάδισε στο εκούσιο Πάθος, ο αχώρητος Θεός μπόρεσε να χωρέσει μόνο στην ταπεινή και πάναγνη. Το *Quia respexit humilitatem ancillae suae* είναι η μοναδική άρια για σόλο σοπράνο σε όλο το *Magnificat*.

Αξίζει και για την καλύτερη κατανόηση του έργου να δει κανείς πόσες έννοιες κρύβονται μέσα στην σι ελάσσονα τονικότητα χωρίς αυτές να είναι επιβεβλημένες για μια πηγαία καλλιτεχνική δημιουργία. Είναι αντίστοιχο με το να αναζητούμε το ήθος ενός ήχου του βυζαντινού μέλος. Η τονικότητα αυτή για τη θρησκευτική μουσική του Μπαρόκ σημαίνει πνευματικότητα, σημαίνει μοναξιά, σημαίνει τον Χριστό επάνω στον Σταυρό, σημαίνει ταπείνωση, μετάνοια και εκζήτηση του θείου ελέους.

Ο χαρακτήρας της αναδεικνύεται ακόμη περισσότερο σε σύγχρονες εκτελέσεις έργων Μπαρόκ με παλαιά όργανα ή με αντίγραφα παλαιών οργάνων, όπως περίπου ήταν πριν από τον ίσο συγκερασμό. Στα κουρδίσματά τους προσαρμόζεται και η ανθρώπινη φωνή. Αυτή η προσπάθεια, σαν μηχανή του χρόνου, πλαισιώνεται από το ρεύμα της *Historically Informed Performance*, μιας προσέγγισης, η οποία προσπαθεί να αναπαραστήσει όσο το δυνατόν πιο πιστά τα ακούσματα εκείνης της εποχής, χωρίς ωστόσο οι εκτελέσεις να καταντούν μουσειακό είδος. Ταιριάζει να προστεθεί εδώ πως οι μουσικοί, που ειδικούνται στη Μπαρόκ μουσική, εκπαιδεύονται και στη χρήση των *ornamenti* (στολιδιών) στις διάφορες μελωδικές γραμμές. Για τα παλιά χειρόγραφα της μουσικής αυτής ισχύει κάτι αντίστοιχο με ό,τι συνέβαινε και στο βυζαντινό μέλος: δεν είχαν όλα εξηγηθεί ή αναλυθεί – για να χρησιμοποιήσω τους όρους, που μεταχειριζόμαστε στη βυζαντινή μουσική. Όσο πιο πίσω πηγαίνει κανείς στον χρόνο τόσο λιγότερες πληροφορίες έδιναν οι παρτιτούρες για το πώς θα εκτελείτο ένα μουσικό έργο, ενώ ο αυτοσχεδιασμός, χωρίς να είναι αυθαίρετος, ήταν καθιερωμένος σχεδόν ως ευθύνη του εκτελεστή. Η παράδοση προχωρούσε από στόμα σε στόμα και κατά κανόνα ο ίδιος ο συνθέτης ήταν παρών μαζί με τους μουσικούς, επομένως τους καθοδηγούσε, όπως ήθελε. Αργότερα, με το πέρασμα των αιώνων, η ανάγκη να εξηγούνται πολύ περισσότερα πράγματα πάνω στην παρτιτούρα έφερε και την εξέλιξη της σημειογραφίας.

Η φωνή της σοπράνο (υψιφώνου) γενικά στη Μπαρόκ θρησκευτική μουσική συμβολίζει την αγνότητα, συνδέεται συχνά με την Παναγία, με αγγελικές μορφές, ενώ άλλοτε αναπαριστά την ψυχή ενός προσευχόμενου ανθρώπου. Συνδυάζει ευαισθησία, ευαλωτότητα και συναισθηματική ένταση σε αρκετές περιπτώσεις. Η φωνητική έκταση στην άρια *Quia respexit humilitatem ancillae suae* κινείται στην κεντροψηλή περιοχή της σοπράνο, δεν ανέρχεται σε ακραία ύψη, ταιριαστό και αυτό με το ύφος της ευλάβειας και της πνευματικότητας. Η υποποίος ταπείνωση αναδεικνύεται με τη χρήση της υψηλότερης φωνής του ανθρώπινου φωνητικού οργάνου. Προβάλλεται με τον τρόπο αυτό η ταπείνωση της Παναγίας ως η αιτία της σωτηρίας του ανθρώπου και μπορεί να μας οδηγήσει, όπως είναι φυσικό, να ομολογούμε ταυτόχρονα την ίδια την Υπεράγαθη ως αιτία και πηγή της σωτηρίας μας, ως την κλίμακα «δι' ης κατέβη ο Θεός», ως την «μετάγουσα τους εκ γης προς ουρανόν».

Στην ενορχήστρωση της άριας, εκτός από το συνεχές βάσιμο (*basso continuo*), το καθιερωμένο δηλαδή σώμα οργάνων (συνήθως ενός πληκτροφόρου, όπως το τσέμπало, και κάποιων βαθύφωνων εγχόρδων), το οποίο λειτουργεί ως θεμέλιο για όλο το υπόλοιπο μουσικό οικοδόμημα, έχουμε το ξύλινο πνευστό όμποε *d' amore* να συνδιαλέγεται με τη φωνή. Το όργανο αυτό εποχής διατηρεί τη χαρακτηριστική διαύγεια του όμποε, είναι όμως κουρδισμένο χαμηλότερα και διαθέτει μαζί ένα ηχόχρωμα πιο μαλακό και ζεστό. Το όμποε *d' amore* συχνά το βλέπει κανείς στη μουσική αυτή να εκφράζει λύπη, εσωτερικό πόνο, μετάνοια, να συντροφεύει στιγμές προσευχής. Στο *Quia respexit* ταιριάζει να σκεφτεί κάποιος ότι ο μελοποιημένος

λόγος στη σοπράνο είναι η φωνή της Παναγίας και η μελωδία του όμποε d' amore, άρρηκτα δεμένη με τα λόγια της, γίνεται ο καθρέφτης της καρδιάς της. Κατά τη γνώμη μου η άρια, χωρίς να αφαιρεί τίποτε από το ιερό πρόσωπο της Θεοτόκου, προσεγγίζει με σεβασμό την ανθρώπινη πλευρά, από την οποία δεν λείπει καθόλου η βαθιά πνευματικότητα εκείνης, που από τη νηπιακή της ηλικία ετοιμάστηκε να γίνει η Μητέρα του Θεού. Η μελωδική γραμμή της σοπράνο κινείται κυρίως βηματικά ή με μικρά υπερβατά διαστήματα στο πρώτο τμήμα της, ενώ στο δεύτερο (το οποίο δεν χωρίζεται από το πρώτο), όπου λέει *ecce enim ex hoc beatam* (Ιδού από του νυν μακαριούσι με), η κίνηση ζωηρεύει αποκαλύπτοντας μια βαθιά εσωτερική ένταση, που την αντιλαμβάνομαι, όπως προανέφερα, ως την χαρμολύπη της μακαριότητας. Ο νους μου ακούγοντάς την και τραγουδώντας την έτρεξε πρωθύστερα στα λόγια του Θεοδόχου Συμεών «και σου δε αυτής την ψυχήν διελεύσεται ρομφαία» (Λουκ. β' 35). Ο Bach δεν εικονογραφεί τη ρομφαία ούτε την υπαινίσσεται, αλλά η μουσική του μου προσφέρει αυτό το άνοιγμα στη σκέψη περί Θεού. Μέσα από αυτή την οπτική επομένως διαπιστώνω πως γράφει μια μουσική, όπου η χαρά δεν είναι απλοϊκή, η μακαριότητα δεν είναι επίπεδη, είναι πυκνή, με βάθος, με σκιά. Σαν να φέρει η μουσική του μέσα της τη λειτουργία του μυστηρίου, όπου ο Σταυρός και η Ανάσταση είναι ήδη ενωμένα. Οι θεολογικές μου γνώσεις είναι ελλιπέστατες, μα προσπάθησα να αντλήσω με τη βοήθεια της τεχνητής νοημοσύνης μερικές πληροφορίες, που μαρτυρούνται στην ορθόδοξη πατερική διδασκαλία σχετικά με τη γνώση της Παναγίας για τα γεγονότα, τα οποία θα συνέβαιναν στη ζωή του παιδιού Της. Ανάμεσα σε όσα κατάφερα να συλλέξω αναφέρεται πως η γνώση Της είναι σταδιακή και συμμετοχική, όχι απαραίτητα πλήρης και χρονικά εντελώς διευκρινισμένη.

Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια του Αγίου Ιωάννη του Δαμασκηνού, σύμφωνα με τα οποία η Μαρία με το φως του Αγίου Πνεύματος έβλεπε τη ζωή του Υιού Της με προνοητική αγάπη, αλλά η πλήρης κατανόηση του Πάθους και της Σταύρωσης ήρθε με την εμπειρία. Οι Πατέρες διακρίνουν ανάμεσα σε αυτό, που η Θεοτόκος γνωρίζει κατά χάριν, και σε ό, τι Της αποκαλύπτεται αργότερα. Βιώνει χαρμολύπη, χαρά για την εκπλήρωση του θεϊκού σχεδίου, λύπη για τις δυσκολίες και την υποδοχή, που θα έχει το παιδί Της.

Στην παρούσα ζωή δεν υπάρχει μακαριότητα χωρίς πόνο και λύπη, δεν υπάρχει Ανάσταση χωρίς Σταυρό. «Μακάριοι οι πενθούντες, ότι αυτοί παρακληθήσονται» (Ματθ. ε' 4). «Μακάριοι οι πεινώντες νυν, ότι χορτασθήσεσθε. Μακάριοι οι κλαίοντες νυν, ότι γελάσετε» (Λουκ. στ' 21). Ο Άγιος Μάξιμος ο Ομολογητής συνδέει τη γνώση της Παναγίας με την απόλυτη ταπείνωσή Της. Δηλαδή μας λέει πως δεν κατανοεί με τη λογική, αλλά συμμετέχει στο μυστήριο.

Τόσο το Μεγαλυνάριο όσο και οι Μακαρισμοί εκφράζουν κοινή θεολογία με τα παράδοξα των αντιθέσεων: οι ταπεινοί υψώνονται, οι ισχυροί καθαιρούνται. Οι Πατέρες λένε πως η Παναγία βλέπει ότι ο Θεός ανατρέπει την ιστορία, σώζει μέσα από την ταπείνωση. «Εποίησε κράτος εν βραχίονι αυτού» και ο αόριστος του ρήματος ποιώ, τον οποίο μεταχειρίζεται στα λόγια Της, δεν είναι τυχαίος. Και πάλι κατά τους ορθόδοξους Πατέρες η Παναγία είναι η πρώτη, που ζει και εκφράζει την σωτηρία προτού ακόμη φανερωθεί πλήρως.

Ας επανέλθουμε λοιπόν στην άρια *Quia respexit*, για να παρατηρήσουμε ακόμη μερικά στοιχεία αρμονικής υφής, όπως αν μελετούσαμε τη διαδρομή της μελωδίας σε ένα τροπάριο, το περιβάλλον του ήχου και τις μεταβολές. Ασφαλώς σε ένα τροπάριο βυζαντινής μουσικής ο λόγος είναι εξαιρετικά πλούσιος και είναι εκείνος, που οδηγεί το μέλος, εκτός εάν μιλά κανείς για κρατήματα ή τερερίσματα. Η θρησκευτική μουσική μεγάλων συνθετών όπως ο J. S. Bach όμως δεν απέχει από το πνεύμα αυτό.

«Ότι επέβλεψεν επί την ταπείνωσιν της δούλης Αυτού. Ιδού, από του νυν μακαριούσι με», δύο φράσεις τόσο μεστές νοήματος, του διττού της μακαριότητας, και ζητούν να εκφραστούν μέσα από τη μουσική. Αναρωτιέμαι πόσες ευκαιρίες μπορεί να έχει ένας άνθρωπος, που δεν είχε το προνόμιο να βαφτιστεί και μάλιστα από νήπιο ορθόδοξος χριστιανός, να έρθει σε επαφή με τη γνήσια έκφραση της ορθόδοξης πίστης, η οποία δεν χωρίζεται ποτέ από τη θεία λατρεία μέσα στο ναό, χωρίς να περιορίζεται εκεί. Η άρια του Bach *Quia respexit humilitatem* είναι γραμμένη στην σι ελάσσονα τονικότητα, διότι μέσα της ενυπάρχει ως κρυμμένο σύμβολο η ταπείνωση του Χριστού πάνω στον Σταυρό.

Κάποια στοιχεία για την πορεία της μελωδίας και την ενορχήστρωση δόθηκαν ήδη νωρίτερα. Στην εισαγωγή της άριας, προτού τραγουδήσει η σοπράνο, δηλώνεται ξεκάθαρα το βασικό ηχητικό περιβάλλον της σι ελάσσονας μέσα από τη σχέση τονικής δηλαδή κύριας συγχορδίας με τη δεσπόζουσά της μεθ' εβδόμης, με τη μεσολάβηση μάλιστα της έβδομης βαθμίδας σε αναστροφή, που είναι κατ' ουσίαν η προετοιμασία της δεσπόζουσας. Το κύριο δυναμικό της τονικότητας έχει κάνει την εμφάνισή του με σαφήνεια και είναι η αφετηρία της άριας. Η αρμονία κάνει τη διαδρομή της με διαδοχικές δευτερεύουσες δεσπόζουσες, οι οποίες συσσωρεύουν ένταση, που δεν λύνεται, ενώ φτάνοντας μόλις στο τέταρτο μέτρο του κομματιού ακούμε τη διπλή δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης, που γεννά πολύ μεγαλύτερη ηχητική ένταση και διψά για εκτόνωση. Τότε πια η αρμονία ακολουθεί την πορεία μιας τυπικής πτώσης στην κύρια συγχορδία ή αλλιώς πρώτη βαθμίδα της σι ελάσσονας κλίμακας. Έχει παρουσιαστεί συμπυκνωμένο το μουσικό υλικό της άριας και έχει δημιουργηθεί ήδη το κλίμα της χαρμολύπης κι ας μην το αντιλαμβάνεται οπωσδήποτε συνειδητά ο ακροατής.

Όταν αρχίζει να τραγουδά η σοπράνο και να συνομιλεί με το όμποε, η αρμονική ύφανση, σε ανάλογο ύψος, απλώνεται περισσότερο μέσα στον χρόνο, ώστε να ξεδιπλωθεί ο λόγος. Η πρώτη φράση (*Quia respexit humilitatem ancillae suae*) μοιράζεται στα δύο ως εξής: *Quia respexit humilitatem* - *humilitatem ancillae suae*. Προχωρεί με επαναλήψεις των μερών, διότι δίνεται προβάδισμα στην μελωδία και την αρμονία, που την υποστηρίζει, να εξελιχθούν. Το όμποε d' amore συμπληρώνει με αστείρευτη ομορφιά τη γραμμή της σοπράνο.

Ακολουθεί ο λόγος *ecce enim ex hoc beatam me dicent*. Η πρώτη δήλωση «Ιδού» *ecce* γίνεται στη Ρε Μείζονα λόγω μετατροπίας στη σχετική κλίμακα της σι ελάσσονας. Η μετατροπία λειτουργεί, όπως η μεταβολή στο βυζαντινό μέλος. Και η συγκεκριμένη μετατροπία, η οποία γίνεται σε γειτονική κλίμακα (η πιο κοντινή σχέση είναι μεταξύ σχετικών κλιμάκων), μου θυμίζει σε θεωρητικό επίπεδο ό, τι είναι για ένα βυζαντινό τροπάριο μια μεταβολή ενός ήχου μέσα στο ίδιο γένος και ακόμη πλησιέστερα τη δυναμική σχέση μεταξύ του ήχου αυτού με τον πλάγιό του και το μουσικό παιχνίδι από τον ένα στον άλλο μέσα σε ένα μέλος. Η Ρε Μείζονα θυμίζω πως είναι η κεντρική τονικότητα του έργου. Σε αυτή πρωτοακούσαμε το ρήμα «Μεγαλύνει» *Magnificat*, σε αυτή βασίστηκε το *Et exultavit spiritus meus*, σε αυτή το *Fecit potentiam*, στην ίδια είναι γραμμένο και το μέρος των αδιάψευστων υποσχέσεων του Θεού *Sicut locutus est ad patres nostros*. Στη Ρε Μείζονα βασίζεται και το δοξολογικό φινάλε, όταν πια έχει ολοκληρωθεί το κείμενο της Ωδής. Και όλα αυτά δεν είναι συμπτώσεις.

Το *Ecce* στην επανάληψή του όμως δεν μας αφήνει να ξεχάσουμε την χαρμολύπη. Αρχίζει μια άλλη αρμονική διαδρομή, η κατάληξη της οποίας μας κάνει πια μετόχους του συναισθήματος αυτού και είναι εύστοχο να συμπεράνει κανείς κάτι τέτοιο, επειδή αρμονικά προετοιμάζεται η είσοδος της χορωδίας ολόκληρης σε φα δίεση ελάσσονα με τη φράση *omnes generationes* (πάσαι αι γενεαί). Η σοπράνο ψάλλει δύο φορές το

ecce enim ex hoc beatam (ο συνθέτης χρησιμοποιεί την επαναληπτικότητα στο χτίσιμο της μουσικής του, ποτέ όμως μια επανάληψη δεν είναι πανομοιότυπη, αλλά υπάρχει μέσα σε μια πορεία του μέλους), προετοιμάζοντας τη νέα τονικότητα φα δίεση ελάσσονα, ενώ η μεγαλύτερη δραματική ένταση του μέρους, παραμένοντας μέσα σε κλίμα ευλάβειας, κλιμακώνεται στη λέξη beatam, την οποία ντύνει με ιδιαίτερη έμπνευση και τεχνική ο Bach. Παραθέτω τα λίγα αυτά μέτρα «φωτογραφίζοντας» ακόμη και για τον μη γνώστη της δυτικοευρωπαϊκής σημειογραφίας τα παρακάτω: νότες αρκετά μεγαλύτερης διάρκειας σε σχέση με τις γύρω πάνω στην τονισμένη συλλαβή του beatam, ενώ στην τελευταία επανάληψη της λέξης (beata θυμίζω πως σημαίνει μακαρία) η τονισμένη και επιμηκυμένη σε χρονική διάρκεια συλλαβή κάνει ένα πολύ πλούσιο μέλισμα, το οποίο ακούγεται σαν λυγμός στα αυτιά μου, δίνοντας ήδη γεύση του δύσκολου ανήφορου στη ζωή της Παναγίας

(4), (5).

Αρμονικά και μελωδικά εδραιώνεται η φα δίεση ελάσσονα με τη δεσπόζουσά της περιέχουσα την έβδομη και την ένατή της (νότες, που επεκτείνουν την τρίφωνη συγχορδία μέσα στη δομή της αρμονικής στήλης και την κάνουν πιο διάφωνα και έντονη με επείγουσα ανάγκη να έρθει ηχητικά η λύση της έντασης), έχει δηλαδή μια συμπερίληψη και μια υπερπληρότητα της αρμονικής της φύσης. Η σοπράνο ψάλλει me dicent μέσα σε αυτή την ισχυρή δεσπόζουσα κι εδώ ο Bach μεταχειρίζεται ένα μικρό τέχνασμα, με το οποίο μετατρέπεται και φανερά πια το προσωπικό σε συλλογικό. Η τελευταία συλλαβή του dicent της σοπράνο ψάλλεται στη θέση του επόμενου μέτρου και όχι σε άρση, όπως θα περίμενε κανείς για τον τονισμό του ρήματος στην ομιλία, ταυτόχρονα όμως με την πρώτη συλλαβή του omnes. Επάνω σε αυτή την ταύτιση –cent και o- ξεσπά επιτέλους η φα δίεση ελάσσονα. Omnes generationes: το δεύτερο τμήμα του Quia respexit εκτελείται attacca δηλαδή χωρίς διακοπή από το προηγούμενο, ως ένα ενιαίο τμήμα του μέρους αυτού. Η φα δίεση ελάσσονα είναι, ως κλίμακα, η σε ελάσσονα μορφή δεσπόζουσα τονικότητα της σε ελάσσονας και αυτή η σχέση κλιμάκων μέσω τετράφωνης ανάβασης έχει επίσης ισχυρότατη δυναμική. Αυτή η άμεση συγγένεια είναι ένας από τους τρόπους, μέσα από τους οποίους μουσικά το προσωπικό γίνεται, επαναλαμβάνω, συλλογικό. Ό, τι συμβαίνει στη ζωή της Παναγίας θα αγκαλιάσει ολόκληρη την ανθρωπότητα. Από το σημείο αυτό όλη η χορωδία συμμετέχει με μια μιμητική πολυφωνική επεξεργασία (fugato). Οι φωνές μπαίνουν η μία μετά την άλλη ψάλλοντας επανειλημμένα omnes generationes με το ίδιο μουσικό θέμα, δημιουργώντας μια αίσθηση συνεχούς κίνησης, μοιάζουν με κύματα, που μεταφέρουν το μήνυμα της εναθροπής από γενιά σε γενιά. Συνάμα η επιλογή αυτής της συγκεκριμένης ελάσσονας τονικότητας υπονοεί πως δεν θα είναι εύκολη η ζωή για τις γενιές των ανθρώπων, που θα μακαρίζουν την Θεοτόκο. Η φα δίεση ελάσσονα μάλιστα χαρακτηρίζεται επίσης ως τονικότητα βαθιάς συγκινησιακής φόρτισης, ενίοτε και πένθους. Δεν φεύγει εύκολα από το νου η «στενή και τεθλιμμένη οδός» σε όλο το μουσικό αυτό μέρος και μαζί μεταδίδεται αενάως το μήνυμα της σωτηρίας μας.

Η Θεοτόκος εις το ταξίδι προς την Βηθλεέμ (Η χαρμολύπη της Θεοτόκου)



«Ότι εποίησέ μοι μεγαλεία ο δυνατός και άγιον το όνομα αυτού»

Άρια σε Λα Μείζονα για ανδρική φωνή μπάσου. Η Λα Μείζονα είναι η δεσπόζουσα τονικότητα της κυρίαρχης Ρε Μείζονας και έχει ένα χρώμα φωτεινό, εκφράζει μεταξύ άλλων και ένα αίσθημα εμπιστοσύνης. Είναι εν προκειμένω η εμπιστοσύνη στον δυνατό Θεό. Ο Bach επιλέγει την φωνή του μπάσου θέλοντας να υπογραμμίσει τη θεϊκή αυθεντία. Στην παράδοση των Παθών, ενός είδους θρησκευτικής μουσικής της εποχής, είναι ιδιαίτερα διαδεδομένο, όπου υπάρχουν ευαγγελικές περικοπές, τα λόγια του Χριστού να τα ψάλλει ο μπάσος. Την οδό αυτή ακολούθησε και ο Bach στα Κατά Ματθαίον και Κατά Ιωάννη Πάθη του. Και μπορεί εδώ να έχουμε την Ωδή, που εκφώνησε η Παναγία, σύμφωνα με τη διήγηση του Ευαγγελίου, ωστόσο μέσα από όσα εξήγησα ήδη για τη δομή και την κατασκευή του Magnificat, ίσως να διαφαίνεται ο στόχος να τονιστούν και συμβολικά μέσω της φωνής του μπάσου το μεγαλείο και η δύναμη του Τριαδικού Θεού. Οπωσδήποτε και η ίδια η δεσπόζουσα

κλίμακα Λα Μείζονα ενισχύει τον συμβολισμό αυτό. Σε αυτή δεν είναι γραμμένο κανένα άλλο μέρος του Magnificat (εκτός από την αρχή του επιλόγου, που ούτως ή άλλως δεν ανήκει στο κείμενο της Ωδής).

Ο ρυθμός της άριας είναι τετράσημος και σχετικά αργός, μέτριος, μοιάζει με σταθερό βηματισμό, ήρεμο και σίγουρο, εμπνέει στην ψυχή ασφάλεια, ενώ τα μεγάλα μελίσματα γίνονται πάνω στις τονισμένες συλλαβές των λέξεων *potens*, *magna* και *sanctum*.

«Και το έλεος Αυτού εις γενεάν και γενεάν τοις φοβουμένοις Αυτού»

Ο Bach πετυχαίνει μια θαυμάσια ισορροπία συναισθημάτων και διαθέσεων σε όλο το έργο. *Quia fecit mihi magna* σε Λα Μείζονα με μια αναμφισβήτητη παραδοχή της δύναμews και του μεγαλείου του Θεού, η συνέχεια *Et misericordia a progenie in progenies timentibus eum* πραγματικά μου θυμίζει τη φράση «το έλεός Σου καταδιώξει με πάσας τας ημέρας της ζωής μου». 12/8 ο ρυθμός, δηλαδή ένα ιδιάζον είδος τετράσημου και παρατηρεί κανείς μέσα από αυτό τη σύνδεση με το *Quia fecit mihi magna*, που προηγήθηκε. Ένα όμορφο ντουέτο φωνών, που δεν ανταγωνίζονται η μία την άλλη, σε μι ελάσσονα, με μια μελωδική κίνηση με συνεχείς αναβάσεις και καταβάσεις, βηματικές κυρίως, όχι όμως αποκλειστικά, που δίνουν την εντύπωση ενός κύκλου και οδηγείται κάποιος να σκεφτεί πως το έλεος του Κυρίου δεν έχει αρχή ούτε τέλος. Η ίδια αυτή μελωδική πορεία συνδυάζει γλυκύτητα και τρυφερότητα, αλλά και γαλήνη, που δεν ταρασσεται, δεν ανατρέπει στη φράση *timentibus eum*, αντιθέτως προσδίδει τη φύση του φόβου Θεού του ανθρώπου, που δεν τρέμει τον Θεό Πατέρα, Τον εμπιστεύεται και συνάμα μένει εκστατικός μπροστά στο άπειρο έλεός Του.

«Εποίησε κράτος εν βραχίονι Αυτού, διεσκόρπισεν υπερηφάνους διανοία καρδίας αυτών»

Για το μέρος αυτό του Magnificat αναφέρθηκαν ορισμένες πληροφορίες νωρίτερα μέσα στο πλαίσιο του προσδιορισμού της συνεκτικής δομής του έργου. Επιπρόσθετα, η χρήση του όλου του χορωδιακού σώματος με το στυλ *fugato*, που πλέκει πυκνή πολυφωνία με κινητική ορμή, ηχεί στα αυτιά μου σαν μια κοινή ομολογία ενός πλήθους ότι ο Θεός Πατέρας ήδη χρησιμοποίησε τη δύναμή Του, για να σώσει τα παιδιά Του. Αυτό εξάλλου συνειδητοποιεί και εκφράζει πρώτη η Πάναγνη Μητέρα και ύστερα όλοι εκείνοι από το γένος των ανθρώπων, που Τον εμπιστεύονται. Η πρώτη φράση *Fecit potentiam* είναι δυναμική και εκρηκτική, με τις καθαρές νότες των συγχορδιών, που απλώνονται σε αρπισμούς, ώστε να ταιριάζει και με τα χάλκινα πνευστά, που σαλπίζουν και στα τέσσερα σημεία του ορίζοντα το μήνυμα και που ειδικά στην εποχή του Μπαρόκ, όταν δεν διέθεταν ακόμη την τεχνολογία των βαλβίδων, μπορούσαν να παίξουν μόνο τους φθόγγους της φυσικής αρμονικής σειράς μιας τονικότητας.

Το κλίμα, που κυριαρχεί συνειρμικά με οδηγεί στην σκέψη πως Εκείνος είναι ο παντοδύναμος, ο ταπεινώσας Εαυτόν, που καταδέχθηκε να του φορέσουν «χλαμύδα κοκκίνη», για να Τον χλευάσουν όσο ποτέ κανείς δίκαιος επί γης δεν χλευάστηκε, και τώρα πια έρχεται (σε εσχατολογικό σωτηριολογικό χρόνο) «περιβεβλημένος ιμάτιον βεβαμμένον αίματι και κέκληται το όνομα αυτού, ο λόγος του Θεού, και τα στρατεύματα τα εν ουρανώ ηκολούθει αυτόν επί ίπποις λευκοίς, ενδεδυμένοι βύσσινον λευκόν καθαρόν. Και εκ του στόματος αυτού εκπορεύεται ρομφαία οξεία δίστομος (Αποκ. ιθ' 13-15). Το όλο ύφος του *Fecit potentiam* με μεταφέρει στο επίσης

πανηγυρικό ήθος του Γ' ήχου του βυζαντινού μέλους. Αξιοσημείωτα είναι και τα εκτενή μελίσματα του Bach πάνω στις τονισμένες συλλαβές των *potentiam* και *dispersit*.

Τα διαδοχικά *dispersit* στα μέτρα 27-28 σχεδόν δίνουν εικόνα του ρήματος «διεσκόρπισεν» και ακριβώς τότε έρχεται αιφνιδιαστικά και επιθετικά η τετράφωνη ελαττωμένη συγχορδία (μι# - σολ# -σι- ρε) – η θεμέλιος ντο#, που ελαφρώς θα την εξομάλυνε, ακούγεται εν ριπή μια στιγμή νωρίτερα, με πολύ σύντομη χρονική αξία, στην σοπράνο ομάδα της χορωδίας. Η ομάδα της σοπράνο αναλαμβάνει να τραγουδήσει το φωνητικό άλμα ντο# - σολ#. Αυτή η τετράφωνη ελαττωμένη συγχορδία (*diminuita*) «φοράει» τη λέξη *superbos* (υπερηφάνους), φρενάρει απότομα την ορμητική κίνηση του μέρους, που τόση ώρα οικοδομούσε ο συνθέτης, και ταραίζει το ηχητικό αισθητήριο τόσο, ώστε ένας μαέστρος με ένα σύνολο μουσικών σε εκτέλεση του *Magnificat*, αν εμπιστευόταν πάρα πολύ τον Bach και ακόμη περισσότερο το ίδιο το έργο, θα μπορούσε να τους οδηγήσει να παίξουν και να τραγουδήσουν πολύ άσχημα, δίνοντας γεύση της πραγματικότητας του τι προκαλεί σύμφωνα με τον πνευματικό νόμο η υπερηφάνεια στον άνθρωπο. Τέλος, με την κατάφαση και αρμονική πτώση στη Ρε Μείζονα στη φράση *mente cordis suis* κλείνει αυτό το πολύ όμορφο μέρος του Μεγαλυναρίου (6).

«Καθείλε δυνάστας από θρόνους και ύψωσε ταπεινούς»

Αναφερόμενη ξανά στα Πάθη, το θρησκευτικό μουσικό είδος του Μπαρόκ, είναι επίσης καθιερωμένο πως τις διηγήσεις των ευαγγελικών περικοπών, εκτός από τα σημεία όπου παρατίθενται αυτούσια λόγια συγκεκριμένων προσώπων, τις αναλαμβάνει πάντοτε η φωνή του τενόρου. Ο συμβολισμός πίσω από αυτή την ανάθεση, για να αναζητηθεί, μας ταξιδεύει στο χρόνο, στην εποχή όπου γεννήθηκε η πολυφωνία στην Ευρώπη, περίπου μεταξύ 9^{ου} και 10^{ου} αιώνων. Η πολυφωνία ξεκίνησε να χτίζεται με απλούστατες διφωνίες. Στηρίχθηκε πάνω σε διαδεδομένες μονόφωνες μελωδίες, που ονομάστηκαν σταθερά μέλη (*cantus firmus* στον ενικό ο μουσικός όρος σε χρήση). Ο *cantus firmus*, αμέσως μόλις θα γινόταν η βάση, ώστε να συνηχήσει μια δεύτερη, διαφορετική φωνή, που να ταιριάζει και να ακούγεται όμορφα, ονομαζόταν φωνή *tenor* από το λατινικό ρήμα *tenere*, που σημαίνει κρατώ, στηρίζω. Ο *tenor* δεν ήταν απαραίτητα πάντα η χαμηλότερη φωνή, ήταν όμως αυτή, που προϋπήρχε και δεν αλλοιωνόταν.

Η φωνή του τενόρου βέβαια στην μουσική μέσα από μια μακρόχρονη εξέλιξη έφτασε κάποια στιγμή να θεωρείται η ψηλότερη σε έκταση ανδρική φωνή. Ωστόσο, και ύστερα από όσα έχουν αναφερθεί για τη μουσική ρητορική του Μπαρόκ, υποψιάζεται κανείς, για να επανέλθουμε στον συμβολισμό, ποια βαρύτητα δίνεται στον τενόρο στα θρησκευτικά έργα της εποχής αυτής. Ο στίχος *Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles* είναι τρομερά δυναμικός. Η άρια είναι γραμμένη για τη φωνή του τενόρου, στη φα δίεση ελάσσονα, όπως στο *omnes generationes*, εδώ καθαρά ως τραγική τονικότητα δηλαδή τραγική κατάληξη του δυνάστη, ικανή να διδάξει και να οδηγήσει σε πόλεμο κατά του εγωισμού και της έπαρσης. Σαν ελεύθερη πτώση ή φρικτό κατρακύλισμα από γκρεμό μοιάζει η μελωδική κίνηση του *Deposuit*. Μια νευρώδης άρση στη συλλαβή *De-* με φθόγγο πολύ μικρής αξίας πάνω της, ένα τέταρτο παρεστιγμένο στην αρχή της συλλαβής *-ro-*, το οποίο την παρατείνει και γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο κάνει να φαίνεται ακόμη πιο απότομη η ταχύτατη κατάβαση των φθόγγων, που έπεται. Η τελική πτώση του δυνάστη σκάει εκκωφαντικά στο εξαιρετικά διάφωνο, τρομερά άβολο και ταραχοποιό διάστημα της αυξημένης τέταρτης φα#-σι# στη συλλαβή *-suit*. Και σαν να μην έφτανε αυτό, τα

πάρα πολύ γρήγορα μελίσματα στα μοτίβα του potentes (εδώ μοιάζουν σαν να ακολουθούν τεθλασμένες γραμμές και προσφέρουν το εντυπωσιακό ηχητικό εφφέ του εδάφους που σείεται κάτω από τα πόδια του κάθε δυνάστη, που καταντά ανίσχυρος) και sede «φωνάζουν» τον κλύδωνα και την ανατροπή, επειδή ο Θεός «υπερηφάνους αντιτάσσεται». Η ερμηνεία για τον τενόρο σε αυτή την άρια είναι ιδιαίτερα απαιτητική. Στα μοτίβα της λέξης sede η πορεία του μέλους μοιάζει να αναπαριστά την ορμή της θείας δυνάμεως, που κατακρυμνίζει τους δυνάστες.

Χάρη σε αυτές τις παραστατικότητες μελωδικές κινήσεις αναδεικνύονται τα επαναλαμβανόμενα exaltavit. Εκεί τα μελίσματα είναι πολύ εκτενέστερα και με τέτοιο τρόπο γραμμένα, ώστε φανερώνουν μια ανύψωση των ταπεινών, που είναι μεν θρίαμβος του Θεού, μα δεν προκαλεί ίλιγγο. Δεν ταράζει ο Θεός τους ταπεινούς, δεν τους τρομάζει, αλλά «δίδωσι χάριν».

«Πεινώντας ενέπλησεν αγαθών και πλουτούντας εξαπέστειλε κενούς»

Esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes. Μέσα στο Magnificat, στους στίχους, όπου ο Θεός εκφράζεται μέσα από την Ωδή της Θεοτόκου ως χορηγός των αγαθών, πνευματικών και υλικών, έχουμε ρυθμούς μέτριους ή και πιο αργούς, που θυμίζουν ήρεμο, ελαφρύ και σταθερό βήμα με μια μουσική γεμάτη λεπτότητα και ευλάβεια. Προπάντων στο συγκεκριμένο μουσικό μέρος, μέσα από το esurientes implevit bonis, φαίνεται να αποδίδεται το νόημα της υλικής και κυρίως της πνευματικής πληρότητας. Τη λεπτότητα, τη γλυκύτητα και την ευλάβεια ενισχύουν με το ηχόχρωμά τους τα φλάουτα εδώ, ενώ η πληρότητα φτάνει σχεδόν να εικονογραφείται την τελευταία φορά, που ακούγεται το ρήμα implevit με μια πολύ «χορταστική» κολορατούρα. Τέσσερα ολόκληρα μέτρα για το ρήμα ενέπλησεν, διπλάσια ακόμη και από την αντίστοιχη στο bonis («αγαθών») (7), (8).

«Αντελάβετο Ισραήλ, παιδός αυτού, μνησθήναι ελέους»

Εντούτοις, η μεγαλύτερη αίσθηση της τρυφερότητας του Θεού στο Magnificat νιώθω πως εκδηλώνεται στο τρίο για χορωδιακές ομάδες, δύο σοπράνο και μία άλτο, το Suscepit Israel, puerum sum recordatus misericordiae suae. Μουσική σαν χάδι και σαν ζεστή αγκαλιά. Αν ακούγοντάς το αφήσει κάποιος τη φαντασία του ελεύθερη, μπορεί να φέρει μπροστά του την εικόνα ενός πατέρα, ο οποίος αγκαλιάζει το βρέφος του με στοργή. Οι φωνές σε μια διάφανη και κομψή ύφανση αλληλοδιαδέχονται η μία την άλλη. Οι χορωδοί καλούνται να τραγουδήσουν χαμηλόφωνα, ζεστά και θελκτικά, όσο μπορούν να μιμηθούν τη θεία σαγήνη.

Ο Bach αξιοποιεί για το μέρος αυτό μία αρχαϊκή εκκλησιαστική μελωδία της λατινικής μουσικής παράδοσης, δημιουργώντας το αίσθημα διαχρονικότητας, σαν να υπονοούσε ότι η Καινή Διαθήκη δεν καταργεί την Παλαιά, μα την εκπληρώνει. Η μελωδία αξιοποιείται ως πρώτη ύλη, δεν παρουσιάζεται με τρόπο επιβλητικό. Η τονικότητα, που έχει επιλεγεί, είναι η σι ελάσσονα. Ας θυμηθούμε ως πού φτάνει αυτό το έλεος, μέχρι Σταυρού. Καταλήγει όμως το τρίο με μια συγχορδία Σι Μείζονα και έρχεται το επόμενο μέρος attacca (χωρίς διακοπή), το οποίο επιβεβαιώνει πως ο Θεός κρατά πάντα τις υποσχέσεις Του.

«Καθώς ελάλησε προς τους πατέρας ημών, τω Αβραάμ και τω σπέρματι αυτού εις τον αιώνα».

Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in secula στην κύρια τονικότητα Ρε Μείζονα: Το μουσικό θέμα εισάγουν οι μπάσοι (θυμίζω τον συμβολισμό της φωνής του μπάσου, που είναι η φωνή του θείου νόμου, της θείας αυθεντίας, η φωνή του Χριστού στα Πάθη). Είναι θέμα καταφατικό, δηλωτικό απολύτως αυτής της πραγματικότητας του Θεού, με ρυθμικές αξίες πολύ απλές, χωρίς μεγάλα μελίσματα πια. Διακρίνω σταδιακά και μια μετάβαση από μια έντονα αντιστικτική δηλαδή μιμητική γραφή των φωνών προς μια πιο αρμονικά προσανατολισμένη και ομοφωνική κατάληξη. Παρόλο που αρχικά καμία από τις φωνές δεν λειτουργεί ως κυρίαρχη, μα είναι όλες ισότιμες, όσο πλησιάζει το τέλος του μέρους η αντίστιξη υποτάσσεται σε μια τελεολογικά αρμονική κατάληξη. Γίνεται προοδευτικά μια σχετική προετοιμασία γι' αυτή την κατάληξη, η οποία φωτίζει πια περισσότερο την πρώτη σοπράνο φωνή της χορωδίας (το μέλος περιέχει δύο φωνές σοπράνο, συνολικά πέντε φωνές χορωδιακές). Εκεί βλέπουμε να ξεχωρίζει ιδιαίτερα ένας σαφής χαρακτήρας της τελικής μελωδίας, οι υποκείμενες φωνές είναι πια συνοδευτικές. Συνεπώς, το τέλος του στίχου και τέλος της Ωδής (εξαιρώ από αυτήν τον επίλογο του μουσικού έργου), το Abraham et semini eius in secula το ψάλλει διατρανώνοντάς το η πρώτη σοπράνο ομάδα, είναι κυρίαρχη χωρίς οι υπόλοιπες φωνές να την κοντράρουν ρυθμικά, μα συμμορφούμενες μαζί της (9). Με τον τρόπο αυτό ολοκληρώνεται η στιχολογία του Magnificat και φτάνει πια στο πανηγυρικό και δοξολογικό φινάλε, για το οποίο έγινε σκόπιμα λόγος πρωθύστερα στην εργασία αυτή, ώστε να αναδειχθεί καλύτερα η σοφή και συνεκτική δομή του έργου.

Παρατηρήσεις πάνω στο έργο του Πέτρου Πελοποννησίου του Λαμπαδαρίου:
«Καταβασίες της Θεοτόκου εις αργόν ειρμολογικόν μέλος» σε ήχο λέγετο, «Ανοίξω το στόμα μου».

Με εντυπωσιάζουν και με συγκινούν πάρα πολύ οι παράλληλες ζωές μεγάλων δημιουργών. Την ίδια περίπου εποχή με τον Johann Sebastian Bach ο Πέτρος Πελοποννήσιος ο Λαμπαδάριος προσφέρει κι αυτός με την ανεκτίμητη φιλοπονία του – εργαζόμενος «ημέρας και νυκτός» - στην τέχνη της μουσικής ως οικουμενικού αγαθού και στη θεία λατρεία της ορθόδοξης εκκλησίας το απαράμιλλης ομορφιάς έργο του. Σύντομη η ζωή του, πιο σύντομη από του Bach, πολύ μεγάλο σε έκταση το έργο του, όπως και του Γερμανού συνθέτη. Σχολαστική και πολύτιμη η εργασία του και για τη σύνθεση νέων μελών και για την εξήγηση παλαιότερων. Μαρτυρείται η καταπληκτική ικανότητά του να απομνημονεύει αμέσως ό, τι άκουγε και να το αποτυπώνει με τη σημειογραφία.

Ακούγοντας αρχικά τις Καταβασίες του, «Ανοίξω το στόμα μου», με παρασύρει το πανηγυρικό, ευφρόσυνο, τερπνό, σε κάποια σημεία ακόμη και χορευτικό ήθος (οφθήσομαι φαιδρώς πανηγυρίζων), χαρακτηριστικό για τα ειρμολογικά μέλη του Δ' ήχου 3.

Η φωνητική έκταση των ωδών κυμαίνεται από τον Νη ως τον άνω Νη', ενώ ανέρχεται και στον άνω Πα' μέσα στην θ' ωδή. Δεν παρουσιάζονται μεταβολές σε άλλους ήχους, καθώς αυτές στον Δ' ήχο είναι σπάνιες 4.

Η φράση «οφθήσομαι φαιδρώς πανηγυρίζων» και όλο το πανηγυρικό κλίμα των Καταβasiών με οδήγησαν να ανακαλύψω ένα πρόσωπο γυναικείο, την αδερφή του

Ααρών Μαριάμ, παρούσα και εκείνη, όταν ο Μωϋσής εκφωνεί την ευχαριστήρια Ωδή για τη διάβαση της Ερυθράς Θαλάσσης καλώντας όλο τον λαό να δοξολογήσει τον Θεό, τον χορηγό της σωτηρίας. Παραθέτω από το βιβλίο της Εξόδου σε μετάφραση το παρακάτω χωρίο (ιε' 20-21) : «Η Μαριάμ, η προφήτις, η αδελφή του Ααρών, επήρην εις το χέρι της τύμπανον και μαζί με αυτήν και οπίσω από αυτήν εβγήκαν όλαι αι γυναίκες των Ισραηλιτών με τύμπανα και χορούς, δια να πανηγυρίσουν την θαυμαστήν σωτηρίαν των.

Επρωτοστατούσε μεταξύ αυτών η Μαριάμ και όλαι αντιφωνικώς έψαλλον: ας υμνολογήσουμε και ας δοξάσουμε τον Κύριον, διότι μεγάλως εδοξάσθη, ίππους και ιππείς έρριπεν εις την θάλασσαν». Κατέληγε δηλαδή με τις φράσεις «άσωμεν τω Κυρίω, ενδόξως γαρ δεδοξασται. Ίππον και αναβάτην έρριπεν εις θάλασσαν» ως επωδό, επαναλαμβάνοντας τα λόγια του Μωϋσή. Αυτό το θαύμα της σωτηρίας των Ισραηλιτών, καθώς και όλα τα θαυμαστά, που μνημονεύονται άμεσα και έμμεσα πάντοτε στις ωδές των κανόνων του όρθρου, χαρακτηρίζονται εδώ με αναφορά στη Θεοτόκο ως «ταύτης τα θαύματα» και «τα ιερά θαυμάσια της Θεομήτορος».

«Κύριε, τις όμοιός σοι, δεδοξασμένος εν αγίοις, θαυμαστός εν δόξαις, ποιών τέρατα;» ψάλλει ο Μωϋσής (Εξ. ιε' 15), επειδή «επήγαγεν επ' αυτούς το ύδωρ της θαλάσσης. Οι δε υιοί του Ισραήλ επορεύθησαν δια ξηράς μέσω της θαλάσσης» (Εξ. ιε' 19), όπως ακριβώς η Παρθένος Μαριάμ γέννησε θαυματουργικώς, χωρίς ωδίνες και αδιαφθόρως τον Χριστό χαρίζοντάς μας τη σωτηρία.

Από τη σειρά των Καταβασιών έχω επιλέξει να σχολιάσω την ενότητα των ζ' και η' ωδών, καθώς και την θ' ωδή:

«Ουκ ελάτρευσαν την κτίσιν οι θεόφρονες... ο τον Πατέρων Κύριος και Θεός ευλογητός ει». Η φράση, που στα μάτια τα δικά μου ξεχωρίζει περισσότερο για την περίτεχνη μελωδική της κίνηση, είναι εκείνη, η οποία τονίζει την ανδρεία των τριών παιδών. Με παραπέμπει στο ψυχικό σθένος και την αποφασιστικότητά τους λίγο πριν από το μαρτύριο, στο οποίο πρόκειται να υποβληθούν, όταν λένε προς τον βασιλιά Ναβουχοδονόσορα τα εξής: «Οτι έστιν ημίν Θεός ον ημείς λατρεύομεν, δυνατός εξελέσθαι ημάς της καμίνου του πυρός, της καιομένης, και εκ των χειρών σου, βασιλεύ, ρύσεται ημάς. Και εάν μη, γνωστόν έσω σοι, βασιλεύ, ότι τους θεούς σου ου λατεύομεν, και τη εικόνι τη χρυσή, η έστησας, ου προσκυνούμεν» (Δαν. γ' 17-18).

Στην ωδή του Πέτρου λοιπόν η φράση, που προβάλλει την τόλμη τους είτε ο Θεός τους βγάλει από τη φωτιά είτε όχι, είναι σύντομη, αλλά μουσικά πολύ πυκνή. «Αλλά πυρός απειλήν ανδρείως πατήσαντες» (10). Η τονισμένη συλλαβή του αντιθετικού συνδέσμου «αλλά» παρατείνεται τονίζοντας το επαναστατικό και θαρραλέο τους φρόνημα, προετοιμάζοντας τόσο την ένταση της λέξης «πυρός» όσο και τον χρωματισμό με τη δίεση στον δίφθογγο Δι-Γα (-ρό-ος). Την έλξη αυτή του Γα από τον Δι δεν πρέπει να παραλείψουμε να ψάλλουμε.

Στη συνέχεια, βλέπουμε μια πολύ όμορφη και περίτεχνη εξέλιξη της μελωδίας, πρώτα άλμα τριών φωνών Βου-Κε στις συλλαβές αν -δρεί- , την εκτόνωσή του στην ουρά της λέξης (-ως) και ταυτόχρονη προετοιμασία για την κορύφωση στον Νη' για την τονισμένη συλλαβή της μετοχής «πατήσαντες», καθώς και την ηπιότερη και φυσιολογική από κει και πέρα πορεία, για να επιστρέψει το μέλος και να αναπαυθεί προσωρινά στο Βου για το ρήμα «έψαλλον». Ακολουθεί η αναφορά της δοξολογίας των τριών παιδών προς τον Θεό, τον σωτήρα τους, με την επίκλησή τους παρμένη από τη βιβλική Ωδή και προσευχή τους, ελαφρώς παραφρασμένη, ώστε να ταιριάζει στο κείμενο της Καταβασίας, «Υπερύμνητε, ο των Πατέρων Κύριος και Θεός ευλογητός ει».

Ο λίθος, ο οποίος «απετμήθη εξ όρους άνευ χειρών», ο «πατάξας την εικόνα», σύμφωνα με την ερμηνεία του ονείρου, που έχει δώσει νωρίτερα ο προφήτης Δανιήλ στον βασιλιά Ναβουχοδονόσορα, μνημονεύεται υμνολογικά στον στίχο της η' ωδής των Καταβasiών στον στίχο «ο τόκος της Θεοτόκου διεσώσατο, τότε μεν τυπούμενος, νυν δε ενεργούμενος», συνδέοντας έτσι συμβολικά και θεολογικά την Θεοτόκο, αλλά και την σωτηρία του ανθρώπινου γένους δια της ενανθρωπήσεως του Κυρίου με το θαύμα της σωτηρίας των τριών παιδών εν καμίνω.

Όσο για την φράση «τότε μεν τυπούμενος», η μαρτυρία εντοπίζεται στην βιβλική διήγηση, την οποία παραθέτω μεταφρασμένη : «Άγγελος δε Κυρίου κατέβη εις την κάμινον προς Αζαρίαν και τους μετ' αυτού, και εξέβαλε την φλόγα του πυρός έξω της καμίνου ως πνεύμα δρόσου ψυχράς» (Δαν. γ' 25).

Εντυπωσιακή είναι και η μαρτυρία του ίδιου του Ναβουχοδονόσορα ενισχύοντας το «τότε μεν τυπούμενος». Ο βασιλιάς βλέπει τέσσερις άνδρες λυμένους να περπατούν στο μέσο της φωτιάς, να μην έχουν βλαφθεί, η όψη δε του τετάρτου δεν μοιάζει με όψη ανθρώπου. Εκείνος μοιάζει, όπως λέει, με υιό Θεού. Ως αποτέλεσμα, ο Ναβουχοδονόσωρ προστάζει τους παίδες να βγουν από την κάμινο.

Κάτι, που με ελκύει ιδιαίτερα στο κείμενο της η' ωδής είναι άλλη μια πλευρά του χριστοκεντρικού χαρακτήρα της. Βέβαια, όπου κι αν κοιτάζει κανείς στην υμνολογία της Εκκλησίας, θα δει διαρκώς να μνημονεύονται, να τιμούνται και να δοξάζονται η Αγία Τριάδα και η Υπεραγία Θεοτόκος. Με γεμίζει χαρά και συγκίνηση η φράση «την οικουμένην άπασαν αγείρει ψάλλουσιν». Δεν αρκείται ο ύμνος στην αφήγηση της δοξολογίας, που εξέπεμψαν την ώρα εκείνη στον Θεό οι παίδες, και της πρόσκλησής τους προς όλη την κτίση να συμμετάσχει στην δοξολογία αυτή, αλλά μας υπενθυμίζει ότι αυτή τους η ψυχική κίνηση προήλθε από θεία έμπνευση δηλαδή με τον φωτισμό του Αγίου Πνεύματος.

Λειτουργικά, η συνοχή των ωδών ζ' και η' εξασφαλίζεται, ως είθισται, με τον στίχο «Αινούμεν, ευλογούμεν και προσκυνούμεν τον Κύριον», ενώνοντας τους τρεις παίδες με όλους εμάς, που ψάλλουμε ή και ακούμε αυτούς τους ύμνους στη θεία λατρεία. Από το μερικό στο καθολικό. Από την δική τους δοξολογία και ευχαριστία στο κάλεσμα προς ολόκληρη τη Δημιουργία να πράξει το ίδιο, και τώρα και πάντα. Στην κορυφή της Δημιουργίας βρίσκεται η Υπεραγία Θεοτόκος, στην οποία είναι αφιερωμένες οι συγκεκριμένες Καταβασίες.

Σχετικά με τη δομή της η' ωδής, διακρίνω δύο τμήματα, όχι χωρισμένα μεταξύ τους φυσικά. Το πρώτο υπογραμμίζει το θαύμα της σωτηρίας του ανθρώπου δια της Θεοτόκου με κορύφωση τα λόγια «νυν δε ενεργούμενος» (11), όπου βλέπουμε μια εκτεταμένη μελωδική φράση, που καταλήγει στον φθόγγο Πα. Έπειτα η ωδή σαν να θερμαίνεται ακόμη περισσότερο και να μας φορτίζει συναισθηματικά, ενώ προσφέρει στη φωνή τη δυνατότητα να ανθίσει περισσότερο, να απλωθεί σε έκταση και σε ποικιλία με πιο πολλές αναλύσεις γύρω από τους κύριους φθόγγους, με μια θέση κατά βάση ιδιάζουσα και χαρακτηριστική σε ειρμολογικά μέλη του Δ'5. Όστε να τονιστεί η σαγήνη του Κυρίου της ζωής, Εκείνου, που εμπνέει και τους τρεις παίδες. Αξιοπρόσεκτο είναι και το εκτεταμένο μέλισμα στη λέξη «Κύριον» πάνω σε μια τυπική μεν θέση, που όμως δεν επιλέγεται τυχαία από τον μελοποιό και που χαρίζει πολύ γλυκό για τις αισθήσεις άκουσμα. Οι θέσεις στους διαφόρους ήχους στα χέρια σπουδαίων μελωδών, όπως ο Πέτρος, είναι ανάμεσα στα πολύτιμα εργαλεία τους. Στο σημείο αυτό θυμίζω την αντίστοιχη χρήση της μουσικής ρητορικής, της αρμονικής λειτουργίας, την ενορχήστρωση και άλλων εργαλείων στη μουσική του Μπαρόκ.

Πολύ παραστατική έκφραση του λόγου παρατηρείται σε όλο το μέλισμα της προτρεπτικής προστακτικής «υπερυψούτε» και προπάντων στην ανάβαση τριών φωνών υπερβατά για την τονισμένη συλλαβή της (με τους φθόγγους Βου –Κε). Με

την πρώτη ματιά στην παρτιτούρα τα μάτια κοιτούν και προς τον ουρανό εκπέμποντας ευχαριστία. Η η' ωδή κλείνει με την παρατεταμένη φράση «τους αιώνας», εφόσον η δοξολογία είναι αδιάκοπη μέσα και έξω από τον χρόνο (12). Η τελική κατάληξη είναι φυσικά στον Βου και εδώ, εξασφαλίζοντας και με τον τρόπο αυτό την συνεκτική δομή του έργου.

Στη θ' ωδή, όπως ακριβώς προηγουμένως όλη η κτίση προσκλήθηκε σε δοξολογία του Θεού, έτσι τώρα και πάλι «άπας γηγενής» σκιρτά από χαρά για την Θεοτόκο, που έγινε η γέφυρα, που ένωσε γη και ουρανό. Χαρακτηριστικό το ανιόν άλμα τεσσάρων πια φωνών υπερβατά στο «σκιρτάτω» (Νη-Δι) (13), που εικονίζει τη χαρά και την ανάταση της ψυχής μας. Ο λόγος «τα ιερά θαυμάσια της Θεομήτορος» (14) ξετυλίγεται σαν ένα αριστοτεχνικό λεπτεπίλεπτο κέντημα, καθώς είναι, κατά τη γνώμη μου, το κέντρο της διδασκαλίας των Καταβασιών για τον πιστό, που συμμετέχει στη θεία λατρεία. Και, αν θέλει κανείς με την αφαιρετική μέθοδο να βγάλει το απόσταγμα εν προκειμένω, η καρδιά όλης της ωδής και ίσως όλου του έργου είναι η λέξη «Θεομήτορος» και ο μελωποιός φαίνεται να το γνωρίζει με σιγουριά, γι' αυτό το αναδεικνύει μέσα από την πορεία του μέλους. Μέσα στη φράση αυτή η μελωδία ανέρχεται στον άνω Πα', πράγμα όχι τυχαίο. Περαιτέρω, οι μουσικές φράσεις πάνω στις προστακτικές «σκιρτάτω» (όπως προαναφέρθηκε εν μέρει), «πανηγυριζέτω» «βοάτω» και τα «γεραίρουσα» και «χαίροις» επιβεβαιώνουν το πανηγυρικό και χαρμόσυνο ήθος του Δ' ήχου. «Ίδού, από του νυν μακαριούσι με πάσαι γενεαί»: αδιάψευστος ο λόγος Της στο Μεγαλυνάριό Της. Και στην παρούσα ωδή: «Παμμακάριστε, Θεοτόκε, Αγνή Αειπάρθενε». Όλες αυτές οι προσφωνήσεις λατρείας δεν παύουν να διδάσκουν στον ορθόδοξο χριστιανό ποια είναι η Μητέρα του Κυρίου μας.

Η οριστική κατάληξη της θ' ωδής των Καταβασιών αυτών, όπως προβλέπεται για την ηχητική συνοχή, την ανάπαυση του μέλους και την αδιατάραχτη προσευχητική κατάσταση των συμμετεχόντων στην μυσταγωγία, γίνεται στον Βου με μια τυπική για τον Δ' ήχο θέση.

Ας έχουμε την μεσιτεία της Παναγίας μας με την βεβαιότητα πως δεν μας εγκαταλείπει ποτέ!

Παραπομπές:

- ¹Bachs Werken Verzeichis 243 (αριθμός Καταλόγου Έργων του Johann Sebastian Bach 243)
- ² Ware, Καλλίστου, *Το έσχατο μυστήριο*, (Αθήνα, εκδ. Εν πλω, 2018), σελ. 134-135
- ³ Παναγιωτόπουλου, Δημητρίου, *Θεωρία και Πράξεις της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, σελ.202
- ⁴ Παναγιωτόπουλου, Δημητρίου, *Θεωρία και Πράξεις της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, σελ.198
- ⁵ Παναγιωτόπουλου, Δημητρίου, *Θεωρία και Πράξεις της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, σελ. 200

Βιβλιογραφία:

- Bach, Johann Sebastian, *Magnificat(Klavierauszug)*. (Leipzig, C. F. Peters, 1910)
- Estenne-Geismar, Rédith, (*Dictionnaire de la musique*), (Paris, CELIV, 1993)
- Headington, Christopher, (*Ιστορία της Δυτικής Μουσικής*) [2^{ος} τόμος], Μετάφραση: Ίων Δραγούμης (Αθήνα, Gutenberg, 1993)
- Ware, Κάλλιστος, *Το έσχατο μυστήριο*, Μετάφραση: Πολυξένη Τσαλίκη – Κιοσόγλου (Αθήνα, Εν πλω, 2018)
- Παναγιωτόπουλος Γ. , Δημήτριος, *Θεωρία και Πράξεις της βυζαντινής μουσικής*, (Αθήνα, Αδελφότης θεολόγων «Ο Σωτήρ», 1986
- Αγία Γραφή – Βίβλος*, Ερμηνευτική απόδοση: Ιωάννης Θ. Κολιτσάρας (Αθήνα, Κ. Κουμουνδουρέα, 1983)
- Πρωτοπαπαδάκη- Παπακωνσταντίνου, Ελένη, *Η ζωή της Θεοτόκου μέσω των βυζαντινών εικόνων*, (Αθήνα, Ιδιωτική, 1989)

Μουσικά παραδείγματα (η αρίθμηση καθενός ως παραπομπή από το κείμενο σημειώνεται με κόκκινο χρώμα):

(1)

№ 12. Gloria (Chor).

Maestoso.

Tutti. ff

Soprano I. Glo - ri - a, glo

Soprano II. Glo - ri - a, glo

Alto. Glo - ri - a, glo

Tenore. Glo - ri - a, glo

Basso. Glo - ri - a, glo

Flöten, Oboen, Fagott, Streich-
quintett, Cembalo und Orgel.

ff

Vol., K. B. and Org.

5

ri - a, Pa - tri, glo

ri - a, Pa - tri, glo

ri - a, Pa - tri, glo

ri - a, Pa - tri, glo

ri - a, Pa - tri, glo

ff

p

[illegible]

16

ff *ritenuto* *cresc.* *fff*

ri - a et Spi - ri - tu - i san - - - - - cto.

ff *cresc.* *fff*

ri - a et Spi - ri - tu - i san - - - - - cto.

ff *cresc.* *fff*

ri - a et Spi - ri - tu - i san - - - - - cto.

ff *cresc.* *fff*

ri - a et Spi - ri - tu - i san - - - - - cto.

ff *cresc.* *fff*

ri - a et Spi - ri - tu - i san - - - - - cto.

Tutti mit Tromp. und Paak.

ff *l.H.* *cresc.* *l.H.* *ritenuto* *(tr)* *fff*

(3) 40

p *cresc.*

ri, sa - lu - ta -

mp

45 *poco ritenuto*

f *espr.*

ri me - o, in De - o sa - lu - ta - ri me -

mf

(4) 21

p

a - tam, ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam, be - a -

23 *ritardando* *espr.*

tam me di - cent, be - a - tam, be - a - tam me di -

ritardando

II

9507

D 9

№ 4. Omnes generationes

(5)

Allegro maestoso.

Soprano I. Solo. Tutti. *f marc.*
cent o - mnes,

Soprano II. Tutti. *f*
o - mnes,

Alto. Tutti.
o-mnes, o-mnes ge - ne - ra - ti - o - nes,

Tenore. Tutti. *f*
o - mnes ge - ne - ra -

Basso. Tutti. *ff marc.*
o-mnes, o-mnes ge - ne - ra - ti - o -

Flüten, Oboen d'amore, Fagott,
Sreichquintett. Cembalo, Orgel. Fl. I. u. Ob. I.

poco f
p

27 *cresc.* *fff* *Adagio.* (6)

di-sper-sit su-per-bos men-te cor-dis

di-sper-sit su-per-bos men-te cor-dis

sper-sit, di-sper-sit su-per-bos men-te cor-dis

sper-sit, di-sper-sit su-per-bos men-te cor-dis

di-sper-sit, su-per-bos men-te cor-dis

Tromp. - Fl. Holzbl. dazu Tutti ohne Tromp. u. Pauk.

31 *pp* *cresc.* *ritenuto* *fff*

su - i, men-te cor-dis su - i.

su - i, men-te cor-dis su - i.

su - i, men-te cor-dis su - i.

su - i, men-te cor-dis su - i.

su - i, men-te cor-dis su - i.

Tromp. *mp cresc. molto* *fff* *l.H.* *ritenuto* *Tromp. I.*

p *C*

im - ple - - - (7)

(8) 28

2 Fl. unisono

- vit

C, *ff* *rit.* (9)

in se - cu - la, A-bra-ham et se-mi-ni e - jus in se - cu - - la.

- cu - la, A-bra-ham et se-mi-ni e - jus in se - cu - - la.

jus in se - cu - la, A-bra-ham et se-mi-ni e - jus in se - - cu - la.

- cu - la, A-bra-ham et se-mi-ni e - jus in se - cu - - la.

pa-tres no - - stros, A-bra-ham et se - - mi-ni e - jus in se - cu - la.

C, *ff* *rit.*

(10)

πα α ρα το ον κτι ι σα α α αν τα α αλ
 λα α α α α πυ ρο ος α πει ει λη ην αν δρει ει
 ω ως πα α τη η σα αν τε ες χαι αι ρο ον τες

(11)

ο το ο τε ε με εν τυ πω με ε νο ο ος νυ
 υν δε ε ε ε νερ γω ρ ρ με ε ε ε νος

(12)

το ον Κυ υ υ ρι ι ι ι ο ο ο ον υ υ
 μνει τε ε τα α ερ γα α και αι αι υ περ υ
 ψω ρ ρ ρ ρ τε ε εις πα αν τας τας αι
 ω ω ω ω ω να α α α α ας

(13)

α πας γη γε νη η ης σκιρ τα
 τω τω Πνε ευ μα τι ι λα αμ πα α δω χω με ε

(14)

σι ις γε ραι αι ρσ ς σα α τα ι ε ρα α θα
 αυ μα α σι ι ι α της Θε ο ο ο μη η
 η η το ο ο ο ρο ο ος και αι βο α α α