

Antoniou

ΑΝΤΩΝΙΟΣ ΑΛΥΓΙΖΑΚΗΣ

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΑ ΣΥΝΤΟΜΑ ΧΕΡΟΥΒΙΚΑ
ΠΕΤΡΟΥ ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΥ ΤΟΥ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΙΟΥ
ΚΑΙ ΘΕΟΔΩΡΟΥ Π.Π. ΦΩΚΑΕΩΣ

Διπλωματική εργασία του Ντόντουλου Απόστολου, Α.Ε.Μ.: 4.

Επιβλέπων: Αλυγιάκης Αντώνιος, Ε.Ε.Π.
του τμήματος Θεολογίας



ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 1991

02600 11535

M

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Οι Χερουβικοί ύμνοι αποτελούν ένα από τα πιο ενδιαφέροντα θέματα της εκκλησιαστικής μουσικής. Η παράδοσή τους είναι πολύ παλαιά και προσφέρει πολλά στοιχεία για την επιστημονική έρευνα. Είναι πραγματικότητα ότι η μελέτη του θέματος προυποθέτει προσέγγιση πολλών κλάδων της επιστήμης, όπως είναι η Θεολογία και γενικότερα η Βυζαντινολογία, εκτός φυσικά από τη Μουσικολογία.

Με την εργασία αυτή γίνεται προσπάθεια να εντοπισθούν και να ταξινομηθούν τα βασικότερα στοιχεία, που αφορούν την ιστορία και την μορφολογία σχετικά με τις συνθέσεις των Χερουβικών ύμνων δύο από τους σημαντικότερους μελουργούς του Πέτρου Πελοποννησίου και του Θεοδώρου Φωκαέως.

Αισθάνομαι την υποχρέωση να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στους καθηγητές του Τμήματος Μουσικών Σπουδών, κ. Δημήτριο Θέμελη και κ. Δημήτριο Γιάννου, για την βοήθεια που μου πρόσφεραν κατά τη διάρκεια των σπουδών μου. Ιδιαίτερα ευχαριστώ τον κ. Αντώνη Αλυγζάκη, που με τις χρήσιμες οδηγίες και υποδείξεις του, ως ειδικός στα θέματα βυζαντινής μουσικής, συνέβαλε στην καλύτερη εμφάνιση αυτής της εργασίας.

Α. Θ. Ν.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ 1α

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ 1β

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

- A) Χριστιανική λατρεία και Θ. Λειτουργία 2
 B) Χερουβικός ύμνος: «ΟΙ ΤΑ ΧΕΡΟΥΒΙΜ» 5
 Γ) Άλλοι χερουβικοί ύμνοι 8

ΜΕΡΟΣ Α΄

1. Σύντομη φιλολογική ανάλυση του κειμένου του
 Χερουβικού 10
 2. Ιστορικά στοιχεία που αφορούν τους μελουργούς
 των χερουβικών ύμνων και ιδιαίτερα τους δύο με-
 λουργούς Πέτρο Πελοποννήσιο και Θ. Φωκαέα 14

ΜΕΡΟΣ Β΄

- Μορφολογική εξέταση των συνδέσεων των δύο με-
 λουργών 18
 Ηχος Α΄ 19
 Ηχος πλάγιος του Α΄ 22
 Ηχος Δ΄ 25
 Ηχος Βαρύς 27
 Ηχος πλάγιος του Δ΄ 29
 Ηχος Γ΄ 31
 Ηχος Β΄ 33
 Ηχος πλάγιος του Β΄ 35

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ 37

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι (Πίνακες)

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ (Χερουβικά στην ευρωπαϊκή σημειογραφία)

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙΙ (Χερουβικά στην βυζαντινή σημειογραφία)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Α) Χριστιανική Λατρεία - Θ. Λειτουργία

Η αρχή της Εκκλησίας βρίσκεται στο θαύμα της δημιουργίας, όπου ο Θεός καλεί τα «εκ του μηδενός» λογικά δημιουργήματά Του σε κοινωνία ζωής μαζί Του. Το μυστήριο της Εκκλησίας - του Σώματος του Χριστού - ως έσχατο και υπέρτατο σημείο της θείας οικονομίας είναι αυτός ο ίδιος ο Θεάνθρωπος. Το Σώμα Του και το Αίμα Του, που κοινωνούν οι πιστοί, αποτελεί τη βάση του Μυστηρίου της Θ. Ευχαριστίας. Ετσι όλη η Χριστιανική Λατρεία ήδη από το Μυστικό Δείπνο, τους Αποστολικούς χρόνους και εντεύθεν συγκεφαλαιώνεται ουσιαστικά σ' αυτό το Μυστήριο, την καθημερινή «κλάση τοῦ ἄρτου», που μαζί με άλλα στοιχεία (Σύναξη των πιστών - διδαχή, κήρυγμα των Αποστόλων - κοινό τραπέζι, Αγάπες - προσευχή) χαρακτηρίζουν την Πρώτη Χριστιανική λατρευτική κοινότητα.

Όλα τα παραπάνω συγκροτούν τον κύριο κορμό της Θ. Λειτουργίας, η οποία αποτελεί επανάληψη του Μυστικού Δείπνου, που έγινε στο Υπερώο της Ιερουσαλήμ. Η Θ. Λειτουργία από την αρχή είναι αναπόσπαστα δεμένη με τις «Αγάπες», τα χριστιανικά δηλαδή συσσίτια, όπου παρακάθονταν σε κοινό τραπέζι πλούσιοι και φτωχοί: «ἐκ τῶν περισσευμάτων τῶν μὲν τὰ ὑστερήματα τῶν δὲ ἀνεπληροῦντο». Σύμφωνα με τον Άγιο Χρυσόστομο¹ και άλλους, τα συμπόσια αυτά γίνονταν μετά τη Θ. Ευχαριστία. Πολύ σύντομα όμως οι «Αγάπες» έχασαν την αρχική τους ιεροπρέπεια και αποχωρίστηκαν από την τέλεση της Θ. Μυσταγωγίας· πιθανόν και από τους Αποστολικούς χρόνους, σύμφωνα με τα κείμενα Απολογητῶν Πατέρων και Εκκλησιαστικῶν συγγραφέων².

-
1. Γ. Μαντζαρίδη, Παλαμικά, εκδ. Πουρνάρα Θεσσαλονίκη 1983, σελ. 53.
 2. Ι. Πόποβιτς, Ορθόδοξος Εκκλησία και Οικουμενισμός, Θεσσαλονίκη 1974.
 3. Μαρκ. ιδ', 19-26.
 4. Πράξ β', 46.
 5. Πράξ β', 46.
 6. Κ. Καλλίνικου, Ὁ Χριστιανικός Ναός, καί τὰ τελοῦμενα ἐν αὐτῷ, Ἀθήναι 1958.
 7. ΡG 51, 257γ.
 8. Κ. Καλλίνικου, μν. ἔργο, σ. 316-18.

Το αρχαιότερο κείμενο στο οποίο διασώζεται η περιγραφή της Θ. Λειτουργίας είναι η Α΄ Απολογία του Ιουστίνου, που χρονολογείται στα 138 ή 139 μ.Χ. Το λειτουργικό αυτό κείμενο αποτελεί ένα είδος τυπικού, που θα διατηρηθεί μέχρι τον δ΄ αιώνα. Ο σκελετός και τα τυπικά σημεία του παραμένουν σταθερά. Ωστόσο ένα άλλο τμήμα του αφορά τους αυτοσχεδιασμούς του λειτουργού. Λειτουργικές ευχές ως προέκταση των κεφαλαιωδών ευχών διασώζονται στην Διδαχή των δώδεκα Αποστόλων. Το διάγραμμα του Μάρτυρα Ιουστίνου περιλαμβάνει: α) Ανάγνωση Γραφών, β) Λόγο και νουθεσία, γ) κοινές ευχές κλήρου και λαού, δ) Προσφορά των Αγίων Δώρων μετά το φίλημα της ειρήνης, ε) Μακρά ευχή του Προεστώτος, ευχαριστήριο, στ) «Ἄμην» από το λαό, ζ) Διάδοση και Μετάληψη των Ευχαριστηρίων Δώρων, η) Λογία - υλική συνδρομή υπέρ των αποροούντων.

Από τον δ΄ αιώνα έως και τον θ΄, η Θ. Λατρεία θα προσλάβει την ολοκληρωμένη της σχεδόν μορφή με την οποία τη συναντούμε και σήμερα. Μετά τον θ΄ αιώνα το τυπικό οριστικοποιείται με κάποιες προσθήκες στο εορτολόγιο και την Υμνογραφία.

Η κοινή αποστολική Παράδοση, σε σχέση με τις τοπικές Εκκλησίες που ιδρύθηκαν, θα έχει σαν αποτέλεσμα τη διαμόρφωση κάποιων λειτουργικών τύπων, από τον δ΄ αιώνα και μετά. Στην Ανατολή του Συριακού (Αγ. Ιακώβου Λειτουργία κ.λ.π.), Αιγυπτιακού (Αγ. Μάρκου κ.λ.π.), Περσικού, Βυζαντινού, και τέλος Ισπανογαλλικού και Ρωμαϊκού στη Δύση.

Ο τύπος που επικράτησε και χρησιμοποιείται μέχρι σήμερα από την Ανατολική Ορθόδοξη Εκκλησία είναι ο λεγόμενος Βυζαντινός. Αυτός ο τύπος, που φέρει το όνομα του Πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως Πρόκλου (+446), έχει τις ρίζες του στην Αποστολική Παράδοση της λειτουργίας, που εγγράφως καταχωρήθηκε από τον Αποστολικό Πατέρα Κλήμεντα και τον Αδελφόθεο Αγ. Ιάκωβο. Η Θεία Λειτουργία, που φέρεται με το όνομα του πρώτου, υποστηρίζεται ότι αποτελεί διασκευή από κάποιες πηγές, και τοποθετείται από κάποιους ερευνητές στον δ΄ αιώνα (Λειτουργία Αγ. Κλημέντος)⁶. Η δεύτερη όμως χάρει ευρύτερης αποδοχής με αρχαία, πράγματι, προέλευση όπως αναφέρεται και στο

1. PG 6, 429C.

2. Διδαχή κεφ. 9-10, εκδ. L. Ducheme, Origines du culte chretien, Paris 1898 σ. 49-51.

3. Κ. Καλλίνικου, μν. έργο, σελ. 319.

4. Κ. Καλλίνικου, μν. έργο, σελ. 322-23

5. Κ. Καλλίνικου, μν. έργο, σελ. 328.

6. Κ. Καλλίνικου, μν. έργο, σελ. 323-24

σχετικό Κανόνα της «ἐν Τρούλλῳ» Πενθέκτης Οἰκουμενικῆς Συνόδου (692).

Ἡ Λειτουργία του Ἀγ. Ἰακώβου υπέστη με τον καιρό κάποιες βυζαντινές επιρροές (προσθήκες ὅπως «Ὁ Μονογενής», «Ἅγιος ὁ Θεός», «Οἱ τὰ Χερουβείμ», «Πιστεύω», «Ἄξιόν ἐστιν»), και εἶναι αὐτή που στη συνέχεια πήρε ο Μ. Βασίλειος και ἀπέδωσε πιο σύντομα. Ἀπό αὐτὴν προήλθε και η Λειτουργία του Ἰωάννου του Χρυσοστόμου, που ἀποτελεῖ και τη συνηθέστερη λειτουργία μέσα στον ετήσιο λειτουργικό κύκλο.

Ἄλλωστε αὐτές οι τρεῖς μαζί με την Λειτουργία των Προηγιασμένων (Δώρων), που τελείται κατὰ την περίοδο της Μ. Τεσσαρακοστῆς, ἔχουν πλέον καθιερωθεῖ και βρίσκονται σε χρήση ἀπὸ την Ἀνατολική Ὁρθόδοξη Ἐκκλησία.

Τέλος αξίζει να σημειωθεῖ, ὅτι η Θ. Λειτουργία -ὅπως και ὅλα τα μυστήρια- ἀρχίζει με το : «Εὐλογημένη ἡ Βασιλεία τοῦ Πατρὸς καὶ τοῦ Υἱοῦ καὶ τοῦ Ἁγίου Πνεύματος νῦν καὶ ἀεὶ καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰῶνων», τελείται πάντοτε μετὰ τον Ὁρθρο της ἡμέρας (εκτὸς αὐτῆς των Προηγιασμένων) και διαιρεῖται σε δύο μέρη. 1) Τὴν Λειτουργία των Κατηχουμένων που περιλαμβάνει : α) την μεγάλη Συναπτή ἢ τα Εἰρηνικά, β) Ευχές του Ἱερέα και Ἀντίφωνα, γ) Μικρὴ Εἴσοδο του Ἱεροῦ Ευαγγελίου, δ) Τον Τρισάγιο Ὑμνο, ε) Τα ἱερά Ἀναγνώσματα (Ἀπόστολο και Ευαγγέλιο), το θεῖο κήρυγμα και τέλος στ) Ἐκτενὴ ἱκεσία με δεήσεις για τους Κατηχουμένους. 2) Τὴν Λειτουργία των Πιστῶν, (ἄλλοτε ἀρχίζε με την Προσκομιδὴ) στην οποία ἀνήκουν : α) Ἡ Μεγάλῃ Εἴσοδος με το Χερουβικό ὕμνο β) Αἰτήσεις και το Σύμβολο της Πίστεως γ) Ἡ Ἁγία Ἀναφορά (το κέντρο της Θείας Λειτουργίας) που περιλαμβάνει προτροπές και εὐλογίες, Ἁγιασμό των Τιμίων Δώρων, Δεήσεις, Ευχές πριν ἀπὸ τη Θεία Μετάληψη, Θεία Κοινωνία, Ἀπόλυση.

1. Κ. Καλλίνικου, μν. ἔργο, σελ. 328.

2. Κ. Καλλίνικου, μν. ἔργο, σελ. 328-330.

B) Χερουβικός ύμνος: «ΟΙ ΤΑ ΧΕΡΟΥΒΕΙΜ»

Η τέλεση του Μυστηρίου της Θείας Ευχαριστίας, που είναι κεντρικός άξονας της Θ. Λειτουργίας, έχει ένα μοναδικό σκοπό· όχι μόνο την ηθική αλλά και την πραγματική ένωση· κάθε πιστού με τον Θεάνθρωπο δια της Μεταλήψεως του Θείου Σώματος και Αίματος. Απαραίτητη όμως προϋπόθεση για να γίνει αυτό είναι η προσφορά από τους πιστούς υλικών μέσων, δηλαδή του άρτου και του οίνου. Από τις προσφορές αυτές ο λειτουργός θα ξεχωρίσει αυτή που θα καθαγιασθεί.

Παλαιότερα η πράξη αυτή γινόταν στην αρχή της Θ. Λειτουργίας των πιστών, ακριβώς μετά την απόλυση των κατηχουμένων, σύμφωνα με μαρτυρίες που υπάρχουν³. Σ' αυτό ακριβώς το σημείο οι διάκονοι συγκέντρωναν τα δώρα-προσφορές απ' όλο το εκκλησίασμα μέσα στο ναό και κατόπιν τα προσκόμιζαν όλα στο ιερό θυσιαστήριο, όπου ο ιερέας επέλεγε αυτά που επρόκειτο να καθαγιασθούν⁴. Η επίσημη αυτή προπαρασκευή, που συνοδευόταν από κάποια ευχή⁵, θα αποσπασθεί αργότερα από τη Λειτουργία των πιστών⁶, ώστε να φτάσει έως τις μέρες μας σαν ιδιαίτερη ακολουθία της Ιεράς Προσκομιδής⁷.

Η όλη διαδικασία αυτή της προσφοράς- προσκομιδής- των Τιμίων Δώρων είχε σαν συνέπεια την ανάγκη να βρεθεί κάποιος ύμνος, που θα κάλυπτε αυτό το χρονικό διάστημα κατά το οποίο ο λαός ήταν ανάσχιλος⁸.

Γι' αυτό το λόγο αρχικά, σύμφωνα με τον R. Taft, επιλέγηκε ο 23ος ψαλμός⁹ (στιχ. 7-10), που όπως και άλλοι, ψαλλόταν αντιφωνικά, από δύο χορούς. Δηλαδή μετά από κάθε στίχο του ψαλμού ακολουθούσε ένα σταθερά επαναλαμβανόμενο μικρό εφύμνιο ή «άλληλουϊα», που ονομαζόταν ακροτελεῦτιο ή ακροστίχιο¹⁰. Το αντίφωνο αυτό φαίνεται ότι εισήχθη για πρώτη

1. Γ. Μαντζαρίδη, Παλαμικά, εκδ. Πουρνάρα, Θεσσαλονίκη 1983, σελ. 191.

2. Γρηγορίου Ιερομονάχου, Θεία Λειτουργία, εκδ. Σύναξη, Αθήνα 1982.

3. D. Conomos, Byzantine Trisagia and Cheroubika of the fourteenth and fifteenth centuries, Thessaloniki 1974, σελ. 31.

4. Πρβλ. D. Conomos, σελ. 31 και Κ. Καλλίνικου, σελ. 331.

5. Στην λειτουργία του Αγ. Ιακώβου, βλ. Κ. Καλλίνικου, σελ. 331.

6. Θεοδώρου Στουδίτου, PG 99, 1690C, αναφέρεται ότι «ἡ τελεία προσκομιδὴ ἐν ἀρχῇ γίνεται».

7. Νικολάου Καβάσιλα, Ερμηνεία της Θείας Λειτουργίας, PG150, 376D-380C,D.

8. Γ. Παπαδόπουλου, Συμβολαί εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, Ἐν Ἀθήναις 1890, σελ. 120. Πρόκειται για μια πολύ πιθανή υπόθεση.

9. R. Taft, The Great Entrance, Orientalia christiana analecta, τομ. 200, Rome 1978.

10. Γ. Παπαδόπουλου, μν. ἔργο, σελ. 94 και R. Taft σελ. 116.

φορά κατά τη διάρκεια της επικράτησης του Μονοφυσιτισμού δηλαδή στα μέσα του 5ου αιώνα.

Αργότερα όμως, κατά τον ιστορικό Κεδρηνό, στο δεύτερο μισό του 6ου αιώνα όταν αυτοκράτορας ήταν ο Ιουστίνος ο Β΄, φαίνεται ότι καθιερώθηκε ο Χερουβικός ύμνος. Το τροπάριο αυτό μαζί με άλλα προστέθηκε στον παραπάνω αντιφωνικό ψαλμό και ψαλλόταν με τους στίχους του με την παρακάτω διάταξη:

Χερουβικό 3 φορές από ένα ψάλτη
 Χερουβικό 3 φορές από το χορό
 στίχος 7, άλληλουϊα
 στίχος 8, άλληλουϊα
 στίχος 9, άλληλουϊα
 στίχος 10, άλληλουϊα
 Δόξα Πατρί... και νῦν και αἰεί..., άλληλουϊα
 Οι τά Χερουβίμ, άλληλουϊα.³

Το αντίφωνο με την πάροδο του χρόνου εξέλιπε και στη θέση του παρέμεινε μόνο ο Χερουβικός ύμνος⁴, που ψαλλόταν κατά τη μεταφορά των Τιμίων Δώρων από την Πρόθεση στο Θυσιαστήριο (Μεγάλη Είσοδος).

Από ορισμένες παλιές πηγές προκύπτει ότι ο Χερουβικός ύμνος ψαλλόταν συνέχεια και χωρίς διακοπή. Αργότερα όμως διακοπτόταν κατά τη Μεγάλη Είσοδο, στη μεν Ελληνική λειτουργική πράξη, στο σημείο μετά «τῶν ὄλων», στη δε Σλαβική πριν το «ὡς».

Από το τυπικό της Μεγάλης Εκκλησίας (10ος αιώνας) προκύπτει ότι το άσμα της Μεγάλης Εισόδου παραχωρείται στους ψάλτες⁷. Στον Κώδικα Grottaferrata Gb^{xv} αναφέρεται, ότι ο Χερουβικός ύμνος ψάλλεται από το λαό. Κατά τον Ψ. Σοφρώνιο, ψάλτες και λαός έψαλαν μαζί⁸.

1. R. Taft, μν. έργο, σελ. 425.

2. Κεδρηνός, Σύνοψις ιστοριων, PG 121, 748B. Για το κείμενο του χερουβικού ύμνου βλέπε στη σελίδα 10 της παρούσης εργασίας.

3. Η παραπάνω τυπική διάταξη σήμερα έχει εγκαταλειφθεί. Διασώζεται παρ' όλα αυτά σε σπάνιες ακολουθίες, όπως στους εσπερινούς των Χριστουγέννων, Φώτων κ.λ.π.

4. Λείψανο του αντιφώνου αυτού απετέλεσε και η τριπλή επανάληψη του χερουβικού την Κυριακή του Πάσχα. (βλ. Αl. Dimitrievski, Op. lit. rukopisei I, 136 και J. Matteos, Le Typicon de la grande eglise MS Saint (roix II, Orientalia Christiana Analecta 166, Rome 1963).

5. R. Taft, μν. έργο, σελ. 78.

6. R. Taft, μν. έργο, σελ. 78.

7. Matteos, Typicon II 6, 82, 90, 96.

8. PG 87³, 4001 A.

Τα Τιμία Δώρα κατά το παρελθόν αποτέλεσαν αντικείμενο παρεξηγήσεων, διότι κατά τη Μεγάλη Είσοδο, και πριν καθαγιασθούν, οι πιστοί τα προσκυνούσαν εκλαιβάνοντας αυτά σαν Σώμα και Αίμα του Χριστού.

Από τον 14ο αιώνα φαίνεται ότι αποδίδεται ένας πανηγυρικότερος χαρακτήρας στη Θεία Λειτουργία και ταυτόχρονα παρατηρούνται ορισμένες αλλαγές στο κείμενο του Χερουβικού ύμνου. Η πρώτη απ' αυτές βρίσκεται στη λέξη «ὑποδεξόμενοι», που την συναντάμε και σαν «ὑποδεξάμενοι». Στις αρχές του 14ου αιώνα ορισμένα μουσικά χειρόγραφα έχουν τον αόριστο τύπο «ὑποδεξόμενοι», όπως συμβαίνει και στους Χερουβικούς ύμνους του Μανουήλ Αγαλλιανού, Αγάθωνα Κορώνη και Εένου Κορώνη, τα οποία μαζί με τα χειρόγραφα της Βιέννης gr 185 έχουν το «ὑποδεξόμενοι», τύπος που επικρατεί από τα τέλη του 14ου αιώνα και έως σήμερα.

Μια άλλη αλλαγή στον Χερουβικό ύμνο βρίσκεται στη φράση «πᾶσαν νῦν βιωτικὴν». Ο τύπος αυτός ήταν ο αρχαιότερος, συναντάται δε και στην Σλαβική χρήση, όπως αναφέρει ο Δ Κονόμος⁶. Στον 14ο αιώνα σε μουσικές πηγές χρησιμοποιούν τον τύπο αυτό χωρίς εξαίρεση. Μεταγενέστερα όμως χρησιμοποιείται παράλληλα και ο τύπος «πᾶσαν τὴν βιωτικὴν». Σε ορισμένα χειρόγραφα χρησιμοποιούνται και οι δύο τύποι (χφ. Vienna, phil. gr. 194)⁷. Στους περισσότερους Χερουβικούς ύμνους του 15ου αιώνα περιέχεται ο τύπος «τὴν» αν και ο τύπος «νῦν» εξακολουθεί να χρησιμοποιείται και στον 16ο και 17ο αιώνα⁸.

Ο Χερουβικός ύμνος «Οἱ τὰ Χερουβίμ» είναι ο συνηθέστερος στη λατρεία της Ορθοδόξου Ανατολικῆς Εκκλησίας. Ψάλλεται κατά την τέλεση της Θ. Λειτουργίας του Αγ. Ιωάννου του Χρυσοστόμου, καθώς και στις περισσότερες από τις περιπτώσεις κατά τις οποίες έχει οριστεί να τελείται η Θ. Λειτουργία του Μ. Βασιλείου (συνολικά 10 φορές το χρόνο).

1. Για τους πιστούς που προσκυνούσαν τα Τιμία Δώρα κατ' αυτόν τον τρόπο ο Πατριάρχης Κων/πόλεως Ευτύχιος αναφέρει ότι ματαιοπονοῦν όταν ψάλλουν αυτόν τον ύμνον (PG 862, 2400C-2401 A).

2. D. Conomos, *Byzantine Trisagia and Cheroubika of the fourteenth and fifteenth centuries*, σελ. 33.

3. Πρβλ. D. Conomos, *ό.π.*, σελ. 33.

4. Πρβλ. D. Conomos, *ό.π.*, σελ. 33.

5. Πρβλ. D. Conomos, *ό.π.*, σελ. 33.

6. Πρβλ. D. Conomos, *ό.π.*, σελ. 34.

7. Πρβλ. D. Conomos, *ό.π.*, σελ. 34.

8. Πρβλ. D. Conomos, *ό.π.*, σελ. 34.

Γ) Άλλοι Χερουβικοί ύμνοι

1. «Νῦν αἱ δυνάμεις.....»

Ο ύμνος αυτός ψάλλεται, ἀντί του συνηθισμένου Χερουβικού «Οἱ τὰ Χερουβίμ», στη λειτουργία των Προηγιασμένων Τιμίων Δώρων. Ἡ πρώτη νύξη για τον ύμνο αυτό βρίσκεται στο «Πασχάλιον Χρονικόν», όπου αναφέρεται, ὅτι εισηγήθηκε την εποχή που Πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως ἦταν ὁ Σέργιος (610-639), ἀπὸ την πρώτη εβδομάδα των νηστειῶν². ψάλλεται δε «ἐν τῷ καιρῷ τοῦ εἰσάγεσθαι τὰ Προηγιασμένα Δῶρα εἰς τὸ Θυσιαστήριον ἀπὸ τοῦ σκευοφυλακίου»³. Παρ' ὅλα αυτά δε γράφεται, ἀν ἦταν ἡ πρώτη εμφάνιση του ύμνου⁴.

Στο τυπικό του Τιμίου Σταυροῦ βρίσκουμε, ὅτι τὸ Σάββατο της εβδομάδας της Τυρινῆς οἱ ψάλτες ψάλλουν τον ύμνο στον σολέα⁵. Επίσης φαίνεται, ὅτι ὁ ύμνος αυτός χρησιμοποιούνταν και τὴ Μ. Παρασκευή⁶. Ὁ ύμνος αυτός διακόπτεται ἀπὸ τὴ λέξη «δορυφορεῖται» και κατόπιν ὁ ιερέας κάνει τὴ Μεγάλη Εἴσοδο με τὰ Προηγιασμένα Τιμία Δῶρα. Κατὰ τὸ Μεσαίωνα, πιθανότατα, ὁ ύμνος δεν διακοπτόταν.

2. «Τοῦ Δείπνου Σου.....»

Ὁ ύμνος αυτός χρησιμοποιεῖται κατὰ τὴν λειτουργία του Μ. Βασιλείου στη θέση του «Οἱ τὰ Χερουβίμ», τὴ Μ. Πέμπτη⁷, και χρονολογεῖται τὴν ἴδια εποχή με τον προηγούμενο⁸.

Τα τυπικά του Τιμίου Σταυροῦ και τὴς Πάτμου επιβεβαιώνουν, ὅτι τὸ τροπάριο χρησιμοποιούνταν και σαν Κοινωνικό⁹. Στα τυπικά του Σινά (χφ. 150, 10ος-11ος αἰων.), τὴν Μ. Πέμπτη, χρησιμοποιεῖται ὁ ύμνος «Οἱ τὰ Χερουβίμ»¹⁰. Στα τελευταία δε χρόνια προστέθηκαν και οἱ λέξεις «ὅταν ἔλθης» πριν τὸ «ἐν τῇ

1. Για τὸ κείμενο του ύμνου βλ. D. Conomos, *Byzantine trisagia and Cheroubika of the fourteenth and fifteenth centuries*, σελ. 33.

2. Πασχάλιον Χρονικόν, PG 92, 989B.

3. Ο.π. βλ. PG 92, 989B.

4. Πρβλ. D. Conomos, ὁ.π., σελ. 38.

5. Matteos, *Typicon II*, σελ. 6.

6. Dimitrievski I, σελ. 131 και 192.

7. Για τὸ κείμενο του ύμνου βλ. D. Conomos, *Byzantine Trisagia and Cheroubika of the fourteenth and fifteenth centuries*, σελ. 40.

8. Κεδρηνός PG 121, 748B. Α ναφέρει ὅτι ἐπὶ βασιλείας Ιουστίνου του Β' «ετυπῶθει ψάλλεσθαι τὴ μεγάλη ε' «του δείπνου σου του μυστικού»».

9. Matteos II, 76 και Dimitrievski I, 131.

10. Matteos II, 76.

βασιλεία Σου».

3. «Σιγησάτω πάσα σάρξ»

Τον ύμνο αυτό συναντούμε στην λειτουργία του Αγ. Ιακώβου κατά την οποία το «Οί τὰ Χερουβίμ» απαγγέλεται από τον Αναγνώστη. Χρησιμοποιείται επίσης το Μ. Σάββατο στη λειτουργία του Μ. Βασιλείου³, αν και τον 10ο αιώνα στην Αγία Σοφία την ίδια μέρα ψαλλόταν ο συνηθισμένος χερουβικός ύμνος⁴.

Τα τελευταία χρόνια η φράση «Χριστός ὁ Θεός ἡμῶν» παραλείφθηκε. Δεν είναι γνωστό από πότε υπάρχει ο ύμνος αυτός. Παρ' όλα αυτά πιστεύεται ότι ψάλλεται στην Ανατολική Εκκλησία τουλάχιστον από 8ο αιώνα. Ο Φ. Παπαδόπουλος⁶ υποστηρίζει, ότι το τροπάριο «Οί τὰ Χερουβίμ» είναι παράφραση του «σιγησάτω». Με τον ισχυρισμό αυτό, που τον θεωρεί αβέβαιο και μη ασφαλές, δεν συμφωνεί ο Δ. Μωραΐτης⁷.

Σκοπός της παρούσης εργασίας είναι να διερευνηθούν όλα εκείνα τα στοιχεία, που συνιστούν τον ύμνο με βάση τα σύντομα χερουβικά δύο μελουργών, του Πέτρου του Πελοποννήσιου και του Θεόδωρου Φωκαέως.

Οι δύο αυτοί μελουργοί έδρασαν σε διαφορετικές περιόδους. Ο πρώτος ζει κατά την περίοδο της τελευταίας φάσεως της παλαιάς σημειογραφίας, ενώ ο δεύτερος την εποχή του νέου συστήματος. Μέσα λοιπόν από τα χερουβικά των δύο αυτών μελουργών θα μπορούσαμε ν' αντιληφθούμε καλύτερα την εξέλιξη που ακολουθεί ο ύμνος σε μια πολύ σημαντική ιστορική περίοδο της λειτουργικής μουσικής. Έτσι η εργασία αυτή περιλαμβάνει δύο μέρη, το ιστορικό και το μορφολογικό. Στο Α' μέρος πραγματοποιείται 1) σύντομη φιλολογική ανάλυση του κειμένου του ύμνου και 2) εξετάζονται ορισμένα βασικά ιστορικά στοιχεία που αφορούν τους μελουργούς των χερουβικών ύμνων και ιδιαίτερα τους δύο μελουργούς που μας ενδιαφέρουν. Στο Β' μέρος γίνεται μορφολογική εξέταση των συνθέσεων των δύο μελουργών. Στο τέλος συνοψίζονται τα συμπεράσματα.

1. Πρβλ. D. Conomos, σελ. 40.

2. Για το κείμενο του ύμνου πρβλ. D. Conomos, σελ. 41.

3. Χφ. Αγορευτικό Λαύρας 74, fol. 236ν πρβλ. K. Levy, A Hymn for Thursday in Holy Week, σελ. 162.

4. Dimitrievski I, σελ. 135.

5. Ο G. Dix υποστηρίζει ότι χρονολογείται από τον 8ο αι. (G. Dix, The Shape of the liturgy, London 1964, σελ. 286). Ο Π. Τρεμπέλας (Π. Τρεμπέλας, Εκλογή ελληνικής ορθόδοξου υμνογραφίας, Αθηναι 1949, σελ. 64) πιστεύει ότι είναι αρχαιότερος του συνηθισμένου χερουβικού

6. Φ. Παπαδόπουλος, Λειτουργική της Ορθόδοξου Ανατολικής Εκκλησίας, Αθηναι 1948, σελ. 121.

7. Δ. Ν. Μωραΐτης, Επίτομος Λειτουργική, Αθηναι 1966, σελ. 86.

ΜΕΡΟΣ Α'

1. Σύντομη φιλολογική ανάλυση του κειμένου του Χερουβικού

Θα μπορούσε να πει κανείς ότι η φυσιολογική λειτουργία και κίνηση ενός σώματος προϋποθέτει την αρμονική και σύγχρονη συμμετοχή των μελών του. Έτσι και στη Θεία Λειτουργία παρίσταται πλήρες το σώμα της Εκκλησίας με όλα τα μέλη του (κλήρος-λαός, λειτουργός-πιστοί), τα οποία αρμονικά και άρρηκτα συνδεδεμένα συμμετέχουν στην ευχαριστηριακή σύναξη, κεφαλή της οποίας είναι ο Χριστός.

Μία λοιπόν νοηματική-θεολογική προσέγγιση αυτού του Χερουβικού ύμνου («Οἱ τὰ Χερουβὶμ μυστικῶς εἰκονίζοντες καὶ τῇ ζωοποιῷ Τριάδι τὸν τρισάγιον ὕμνον προσάδοντες, πᾶσαν τὴν βιωτικὴν ἀποθώμεθα μέριμναν, ὡς τὸν Βασιλέα τῶν ὅλων ὑποδεξόμενοι, ταῖς ἀγγελικαῖς ἀοράτως δορυφορούμενον τάξεσιν. Ἀλληλουῖα») δεν θα ἔμενε αδιάφορη για ὅλα αὐτὰ που τελοῦνται ταυτόχρονα ἐντὸς και ἐκτὸς του Ἱεροῦ Βήματος. Και αὐτὸ διότι, ἐνῶ ο λαὸς ἀρχίζει νὰ ψάλλει τὸν Χερουβικὸ ὕμνο, ταυτόχρονα ο λειτουργὸς λέει τὴν ευχή του Χερουβικὸ ὕμνου.

Ἡ παράλληλη αὐτὴ τέλεση τῆς ψαλμωδίας ἀπὸ τῆ μια, και ἡ σειρά ευχῶν και πράξεων ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἔχει ὡς σκοπὸ νὰ προετοιμάσει τοὺς πάντες για τὴν Μεγάλῃ Εἰσοδοῦ, δηλαδὴ τὴν μετάθεση τῶν Τιμίων Δώρων ἀπὸ τὴν Ἁγία Πρόθεση πρὸς τὸ ἱερὸ θυσιαστήριο. Ὁ δε Χερουβικὸς ὕμνος ψαλλόμενος «παρακελεύεται πάντας, ἐντεῦθεν καὶ μέχρι τέλους τῆς ἱεουργίας προσεκτικώτερον ἔχειν τὸν νοῦν, πᾶσαν βιωτικὴν μέριμναν κάτωθεν ἀφιεμένους, ὡς βασιλέα μέγαν μέλλοντος ὑποδέχεσθαι διὰ τῆς κοινωνίας».

Προτρέπει λοιπὸν ὅλους ἡ Εκκλησία με τὸν ὕμνο αὐτὸ «νὰ κάνουν τὴν ἔξοδο ἀπὸ τὸν κόσμο τῶν βιωτικῶν πραγμάτων», ὅπως ἀκριβῶς οἱ μάγοι «ἐξῆλθον» για νὰ προσκυνήσουν τὸν Χριστὸ κατὰ τὸν Ἱ. Χρυσόστομος. Ἐτσι, καθὼς οἱ πιστοὶ ἔχουν ἀποθέσει (ἀποθώμεθα) κάθετὶ τὸ γήινο, εἶναι ἔτοιμοι νὰ βαδίσουν μαζί με τὸ Χριστὸ στὴν πορεία Του ἀπὸ τὴ Βηθανία πρὸς τὴν Ἱερουσαλήμ, (ἱερὸ θυσιαστήριο) ὅπου «.. Αὐτὸς θῦμα... Αὐτὸς ἀρχιερεὺς...»⁷

1. Γρηγορίου Ἱερομονάχου, Θ' Λειτουργία, ἐκδ. Σύναξη, Ἀθήνα 1982, σελ. 243.

2. Γρηγορίου Ἱερομονάχου, ὁ.π., σελ. 248.

3. Γερμανοῦ, Πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως, Μυστικὴ θεωρία, PG 98, 420D-421 A.

4. Πρβλ. Γρηγορίου Ἱερομονάχου, μν. ἔργο, σελ. 244.

5. Ἱ. Χρυσόστομος, PG 48, 754.

6. Πρβλ. Γερμανοῦ, PG 98, 420D.

7. Επιφάνιος, PG 41, 980C.

«προσέρχεται σφαιασθῆναι καὶ δοθῆναι εἰς βρῶσιν τοῖς πιστοῖς». Αὐτόν, ὁ ὁποῖος ὡς βασιλεὺς περιστοιχίζεται (δορυφορούμενου) ἀπὸ ἀόρατο πλῆθος Ἀγγελικῶν Ταγμάτων (ταῖς ἀγγελικαῖς ἀοράτως δορυφορούμενον τάξεσιν).

Τέλος αξίζει ν' αναφερθεῖ ὅτι ἡ προτροπὴ γιὰ τὴν υποδοχὴ τοῦ Χριστοῦ ὡς Βασιλέως (ὡς τὸν βασιλέα τῶν ὅλων ὑποδεξόμενοι), γίνεται πρὸς αὐτοὺς τοὺς πιστοὺς, οἱ ὁποῖοι «μυστικῶς» εἰκονίζουσι αὐτὰ τὰ Χερουβίμ, ψάλλοντας τὸν τρισάγιον ὕμνον πρὸς τὴ Ζωοποιῶ Τριάδα (Οἱ τὰ Χερουβίμ μυστικῶς εἰκονίζοντες καὶ τῇ Ζωοποιῶ Τριάδι τὸν Τρισάγιον ὕμνον προσάδοντες). Το προηγούμενο λοιπὸν τμῆμα τοῦ Χερουβικού, με τὸ ὁποῖο καὶ ἀρχίζει ὁ ὕμνος φανερώνει τὴν ἀρραγὴ ἐνότητά τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ σώματος, ὅπου «ἄγγελοι μετὰ ἀνθρώπων συνεορτάζουσι» ὥστε «καὶ διὰ στοιχείων, καὶ δι' ἀγγέλων, καὶ δι' ἀνθρώπων, καὶ διὰ ὀρωμένων, καὶ δι' ἀοράτων, δοξάζεται» ὁ Τριαδικὸς Θεός.

Στὴ βυζαντινὴ μελοποιία διακρίνουσι τρεῖς βασικὲς κατηγορίες μελῶν: τὸ εἰρμολογικόν, τὸ στιχηραρικόν καὶ τὸ παπαδικόν. Στὴν πρώτη κατηγορία ἀνήκουσι ἀργὰ καὶ σύντομα μέλη, πού ἀφοροῦν τοὺς εἰρμούς καὶ τὰ τροπάρια τῶν κανόνων. Στὴ δευτέρῃ κατηγορία ἀνήκουσι ὁμοίως τὰ ἀργὰ καὶ σύντομα μέλη τῶν στιχηρῶν καὶ τῶν ἰδιόμελων τροπαρίων. Καὶ οἱ δύο αὐτὲς κατηγορίες μας παραδίδονται ἀνωνώμως. Τέλος στὴν τελευταία κατηγορία ἀνήκουσι ὅλα τὰ ἀργὰ μέλη τῶν ἀκολουθιῶν, ὅπως τὰ κοινωνικά, τὰ ἀλληλουλάρια, τὰ ἀνοιξαντάρια, τὰ κρατήματα καθὼς καὶ τὰ χερουβικά.

Ἡ προηγούμενη διάκριση βρίσκεται σὲ ἀμεση σχέση με τὸν τρόπο μελοποιίας τῆς καθὲ μίας ἀπὸ τὶς παραπάνω κατηγορίες. Ὁ Μ. Χρυσάφης γράφει: «Μὴ τοίνυν νόμιζε ἀπλήν εἶναι τὴν τῆς ψαλτικῆς μεταχείρησιν, ἀλλὰ ποικίλην... ἄλλη κατασκευαστικῶν ... καὶ ἄλλη χερουβικῶν». Ἐπίσης ὁ τρόπος αὐτὸς τῆς μελοποιίας βασίζεται συνήθως στὴν παράδοση τῶν προγενεστέρων. «Κάν τοῖς

1. Χερουβικός ὕμνος Μ. Σαββάτου.

2. Ευχή Μ. Ἀγιασμοῦ, ποίημα Σωφρόνιου Πατριάρχου Ἱεροσολύμων στο Μηναῖο τοῦ Ἰανουαρίου, στ' σελ. 77.

3. Ευχή Μ. Ἀγιασμοῦ, ὁ.π., σελ. 78.

4. Α. Ἀλυγιάκη, Ὁ χαρακτήρας τῆς ὀρθοδόξου ψαλτικῆς, Θεσσαλονίκη 1988, σελ. 441. Ὁ Χρυσάνθος χωρίζει τὸ στιχηραρικόν σὲ νέο καὶ παλαιόν (Χρυσάνθου, Θεωρητικόν Μέγα τῆς Μουσικῆς, Τεργέστη 1832 σελ. 179).

5. Κατὰ καιροὺς βέβαια ἀνανεώνονται ἀπὸ διάφορους ἐπώνυμους μελοποιούς, χωρὶς ὅμως νὰ ἀπομακρύνονται ἀπὸ τοὺς συνθετικὸς κανόνες τῆς ψαλτικῆς.

6. Ε.μ. Βαμβακουδάκη, Συμβολὴ εἰς τὴν σπουδὴν τῆς παρασημαντικῆς τῶν Βυζαντινῶν μουσικῶν, τομ. Α' Σάμος 1938, σελ. 40-42.

κατανυκτικοῖς δὲ τῶν πρό αὐτοῦ τὴν τέχνην εὐδοκίμησαντα μιμείται ὁ μετ'αὐτὸν ... Ἀλλὰ καὶ ἐν τοῖς Χερουβικοῖς ὕμνοις ... κομματιαστῶν τῶν ἐν αὐτοῖς μελῶν ὄντων ... εὔροις τις ἂν τοὺς πάντας ποιητὰς σκοπούμενος ἀκριβῶς ἐπίσης τε χρωμένους αὐτοῖς καὶ συμφωνοῦντας ἀλλήλοις». Το ἴδιο γράφει καὶ ὁ Χρῦσανθος «προτρέπων αὐτόν, πού μελίζει ἓνα μέλος, νά μὴν ἀπομακρύνεται τὸ ἐδικόν του μέλος ἀπὸ τὴν μελωδιαν καὶ ἀπὸ τὸν ρυθμόν, τὸν ὁποῖον οἱ πρό αὐτοῦ διδάσκαλοι ἀπέδωσαν στὸ πρῶτο Προσόμοιο».

Ἡ ψαλτικὴ παράδοση τῆς Ορθοδοξίας διαμόρφωσε τὴ φυσιογνωμία τῆς με δύο βασικὲς καὶ ἀλληλένδετες τεχνικὲς ἀρχές: τὴν μουσικὴ σημειογραφία τῆς καὶ τὸ ὕφος². Το ὕφος εἶναι ἓνα πολὺπλοκο φαινόμενο καὶ κυρίως ἀπαιτεῖ πολυχρόνη ψαλτικὴ ἐμπειρία, καθὼς καὶ ἐγγυημένα μουσικὰ πρότυπα (ψάλτες). Ἐπίσης, ὅπως ἀναφέρει ὁ Κυριακὸς Φιλοξένης, «κατὰ διαφόρους τρόπους γίνεται τὸ ὕφος κατὰ τοῦ ρυθμοῦ, τὸ ὁποῖον ἔχει διαφόρους δρόμους εἰς τὸν τρόπον τῆς μελοποιίας· δηλαδὴ ὡς λέγομεν, ὁ δρόμος τῶν καλοφωνικῶν Εἰρμῶν, ὁ δρόμος τῶν Χερουβικῶν, τῶν Κοινωνικῶν ...»³.

Ἡ μουσικὴ σημειογραφία, δηλαδὴ ἡ γραπτὴ παράδοση τῆς Ανατολικῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, εἶχε καὶ αὐτὴ τὶς δικές τῆς ἰδιαιτερότητες καὶ τεχνικὲς. Με αὐτὴν καταγράφονται μελωδικὰ σχήματα γνωστὰ ὡς θέσεις. Οἱ θέσεις εἶναι τὸ κυριώτερο γνώρισμα τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς⁴. Ὅλα τὰ βυζαντινὰ μέλη εἶναι κυρίως μίᾳ ἀλυσσιδωτῆ σειρά ἀρμοδιῶν στο κάθε εἶδος θέσεων⁵ (Formulas and cadences). Ἀκριβῶς οἱ θέσεις εἶναι ἐκεῖνες πού μας κάνουν νὰ διακρίνουμε τὰ διάφορα εἶδη τῆς ψαλμωδίας μεταξὺ τους⁶.

Ὁ Χερουβικὸς ὕμνος διατηρεῖ ὅλα τὰ παραπάνω στοιχεῖα, ὡς ἀντιπροσωπευτικὸ δείγμα βυζαντινῆς μουσικῆς. Ἐνα ἐπιπλέον ἐπίσης χαρακτηριστικὸ του εἶναι, τὸ ὅτι γράφεται στους οκτῶ ἤχους χρησιμοποιώντας ἐπίσης καὶ τὰ ἀντίστοιχα συστατικά του κάθε ἤχου. Ὁ πρῶτος πού ἐγράψε Χερουβικά γιὰ οκτῶ ἤχους ἦταν ὁ Μ. Χρυσάφης. Ἀπὸ τότε γράφηκαν ἀρκετὲς τέτοιες πλήρεις σειρὲς Χερουβικῶν. Ἀξιοσημεῖωτη εἶναι ἐπίσης ἡ περίπτωση τοῦ Χερουβικοῦ τοῦ Π. Μπερεκέτου, τὸ ὁποῖο ψάλλεται σὲ οκτῶ ἤχους⁷. Το ρεπερτό-

1. Χρῦσανθου, μν. ἔργο, σελ. 184.

2. Ἀλυγιζάκη, μν. ἔργο, σελ. 433.

3. Κυριακοῦ Φιλοξένου, Θεωρητικὸν στοιχειῶδες τῆς μουσικῆς, Κωνσταντινούπολη 1859, σελ. 198.

4. Γρ. Στάθη, Ἡ ἐξήγησις τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς σημειογραφίας, IBM, Ἀθήναι 1978, σελ. 94.

5. Eg. Wellesz, An Introduction to Byzantine Music, Blackfriars, 1972, σελ. 377.

6. Πρβλ. Γρ. Στάθη, ὁ.π., σελ. 94.

7. Κ. Ψάχου, Ἡ παρασημαντικὴ τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς, εκδ. β' Ἀθήναι 1978, σελ. 232.

ριο του Χερουβικού ύμνου, όπως εμφανίζεται στις εκδόσεις του 19ου αιώνα, περιλαμβάνει ως επί το πλείστον τέτοιες πλήρεις σειρές Χερουβικών. Βέβαια η οκταηχία στη Βυζαντινή μουσική σχετίζεται άμεσα με το εσχατολογικό περιεχόμενο, που δίνει η Ανατολική Εκκλησία στον αριθμό οκτώ.

Τα Χερουβικά χαρακτηρίζονται ως παπαδικά μέλη δηλαδή αργά. Οσον αφορά την έκτασή τους συνεπώς δεν υφίστανται άλλη διάκριση. Ωστόσο παρατηρούμε σε Χερουβικά του 18ου και 19ου αιώνα, άλλα να διατηρούν μια συντομία στις μελωδικές τους γραμμές, ενώ άλλα ένα πανηγυρικό χαρακτήρα. Έτσι βλέπουμε ν' αναγράφονται σε διάφορες σειρές προσωνομίες όπως, «της εβδομάδος», «μέγιστα», «άνεκδοτα» κ.λ.π. Υπάρχουν Χερουβικά που έχουν για καθημερινές σύντομες λειτουργίες, και άλλα για Κυριακές ή εορτές. Οι περισσότερες σειρές Χερουβικών στις εκδόσεις του 19ου αιώνα αφορούν τις πιο πανηγυρικές λειτουργίες και συνοδεύονται συνήθως από κράτημα. Χαρακτηριστικό είναι επίσης το ότι ο Γρηγόριος έχει γράψει τα λεγόμενα «μέγιστα» Χερουβικά με διπλάσια πολλές φορές έκταση από άλλα μεγάλα Χερουβικά.

Οι θέσεις στον Χερουβικό ύμνο εμφανίζονται, είτε ως καταλήξεις (εντελείς, ατελείς και τελικές), είτε ως μελωδικά σχήματα μέσα στον ύμνο. Μπορούμε να παρατηρήσουμε σ' αυτές, ότι άλλες βρίσκονται στο διατονικό και άλλες στο χρωματικό γένος. Οι καταλήξεις είναι τελικές μόνο στο «άλληλουϊα», ενώ είναι εντελείς, όταν υπάρχει υποδιαστολή στο κείμενο και ατελείς στο τέλος των λέξεων².

Ένα άλλο συχνό φαινόμενο είναι οι μεταβολές που υφίσταται το μέλος³. Ξεχωρίζουν οι μεταβολές κατά ήχο και οι κατά γένος. Οι πρώτες συμβαίνουν συνήθως σε διατονικούς ήχους, ενώ οι δεύτερες σε όλους τους ήχους. Και οι δύο αυτές μεταβολές πραγματοποιούνται με τις φθορές.

Οι φθορές επίσης χρησιμοποιούνται για να δοθεί μία έμφαση στο κείμενο. Είναι αυτό που ο Χρυσάνθος ονομάζει μίμηση ως προς τα νοούμενα. Οι λέξεις, που μελιζονται κατ' αυτόν τον τρόπο στον χερουβικό ύμνο, είναι: «μυστικῶς», «Τριάδι», «Βασιλέα». Υπάρχουν επίσης και άλλοι τρόποι για να τονιστεί μια λέξη, όπως η μεταχείρισή της προς το οξύ ή προς το βαρύ (χαμηλό), καθώς και ένα εκτενέστερο μελωδικό σχήμα, φαινόμενο αρκετά συχνό στο χερουβικό ύμνο. Οι λέξεις «μυστικῶς» και «Τριάδι» χρησιμοποιούνται προς το βαρύ και το οξύ αντοίσιχα, για να διαφανεί αυτό που υποδηλώνουν.

1. Α. Αλυγιάκη, Η οκταηχία στην Έλληνική Λειτουργική Ύμνογραφία, Θεσσαλονίκη 1985, σελ. 56 κ.ε.
2. Χρυσάνθου, Θεωρητικόν Μέγα τῆς Μουσικῆς, Τετάρτη 1832, σελ. 189.
3. Χρυσάνθου, ό.π., σελ. 188.

Ενα, τέλος, πολύ σημαντικό στοιχείο, που θα βοηθήσει σε μια μορφολογική ανάλυση του ύμνου, είναι ο εντοπισμός του φθόγγου γύρω από τον οποίο περιφέρεται η μελωδία. Αυτός ο φθόγγος είναι κυρίως το ίσον, η βάση του, πολλές φορές δε είναι και κάποιος δεσπόζων φθόγγος του ήχου.

2. Ιστορικά στοιχεία που αφορούν τους μελουργούς των χερουβικών ύμνων και ιδιαίτερα τους δύο μελουργούς, Πέτρο Πελοποννήσιο και Θεόδωρο Φωκαέα.

Η Ελληνική λειτουργική υμνογραφία από πολύ νωρίς διακρίνεται για την μουσικοποιητική της αρτιότητα. Οι συγκεκριμένες τεχνικές και αισθητικές αρχές της, καθώς και ο εμπλουτισμός της από νέα κατά καιρούς στοιχεία, διαμόρφωσαν το ήθος αυτής της Εκκλησιαστικής μουσικής τέχνης.

Η σημειογραφία της Βυζαντινής μουσικής πέρασε από αρκετά στάδια. Ωστόσο οι κώδικες που σώζονται, μας παρέχουν αρκετά στοιχεία για τους συντελεστές αυτής της εξελικτικής πορείας της σημειογραφίας τους.

Όσον αφορά τον χερουβικό ύμνο, ο αρχαιότερος μελουργός του φέρεται ως ο Άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός (8ος αιώνας)². Αργότερα θ' ακολουθήσουν και άλλοι μελουργοί όπως οι: Ιωάννης Κουκουζέλης, Ιωάννης Γλυκός, Ξένος Κορώνης, Μανουήλ Αγαλλιανός, Αγάθων Κορώνης, Ιωάννης Κλαδάς, Μάρκος Ιερομόναχος, Μανουήλ Χρυσάφης, Γρηγόριος Ιερομόναχος³. Μετά την άλωση (1453) της Κωνσταντινουπόλεως οι: Μανουήλ Χρυσάφης (ο νέος), Μπαλάσιος Ιερέυς⁴, Πέτρος Γλυκός, Μπερεκέτης, Ιωάννης ο Τραπεζούντιος, Δανιήλ Πρωτοψάλτης, Πέτρος Λαμπαδάριος, Ιάκωβος Πρωτοψάλτης, Γεώργιος ο Κρης, Πέτρος Βυζάντιος, Γρηγόριος Πρωτοψάλτης, Κωνσταντίνος Βυζάντιος ο Πρωτοψάλτης, Πέτρος Εφέσιος, Μανουήλ Βυζάντιος, Χουρμούζιος Χαρτοφύλακας, Αντώνιος Λαμπαδάριος, Ιωάννης Βυζάντιος, Γεώργιος Ρύσιος (Ιερέας), Θεόδωρος Φωκαέας.

1. Α. Αλυγιάκη, Ο Χαρακτήρας της ορθόδοξου ψαλτικής, Θεσσαλονίκη 1988, σελ. 378.

2. Η χειρόγραφη παράδοση αποδίδει και χερουβικούς ύμνους σ' αυτόν τον μελουργό (βλ. Conomos, σελ.145).

3. Για χερουβικά των παραπάνω πρβλ. Conomos, μν. έργο, σελ. 121-210.

4. Γρ. Στάθη, Μπαλάσιος Ιερέυς και Νομοφύλακας, 3 (δίσκος) εκδ. IBM Αθηναι 1989.

5. Γ. Παπαδοπούλου, Συμβολαί εις τήν ιστορίαν τής παρ' ήμιν έκκλησιαστικής μουσικής, Έν' Αθήναις 1890, σελ. 291-350.

Στη νεότερη περίοδο της Βυζαντινής μουσικής (1814 και μετά), παράλληλα με την επικράτηση του νέου συστήματος, εμφανίζονται και οι πρώτες έντυπες μουσικές εκδόσεις της. Ανάμεσα σ' αυτές τις νέες μουσικές συλλογές περιλαμβάνονται και το Δοξαστάριο, το Ειρμολόγιο, το Αναστασιματάριο, η Ανθολογία (ή Ταμείο Ανθολογίας) και η Πανδέκτη. Οι δύο τελευταίες περιέχουν άσματα του εσπερινού, του όρθρου και της Λειτουργίας.

Ο Χερουβικός ύμνος εμφανίζεται για πρώτη φορά στο «Ταμείο Ἀνθολογίας» του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος. Σ' αυτό περιέχονται μεταξύ άλλων και σειρές (Χερουβικά στους οκτώ ήχους) των Γρηγορίου, Πέτρου Λαμπαδαρίου, Φωκαέως και Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου. Ορισμένες από τις παραπάνω σειρές διατηρούνται και σε κατοπινές εκδόσεις, οι οποίες ταυτόχρονα εμπλουτίζονται και με νεότερες σειρές.

Πέτρος Πελοποννήσιος και Θεόδωρος Φωκαέας. Πρόκειται για δύο προσωπικότητες που έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην τελευταία περίοδο της εξέλιξης της Βυζαντινής μουσικής. Αν και έδρασαν σε διαφορετικές εποχές, η προσφορά τους ακόμα και στη σύγχρονη μουσική πραγματικότητα ήταν πολύ μεγάλη.

Ο Πέτρος (1735;-1778)¹ έζησε σε μια περίοδο η οποία είχε να παρουσιάσει μεγάλους δασκάλους και μελουργούς, όπως ο Παναγιώτης Χαλάτζογλου, ο Πέτρος ο Μπερεκέτης, ο Ιωάννης Τραπεζούντιος ο Δανιήλ. Οι δύο τελευταίοι μάλιστα ήταν και οι δάσκαλοί του. Απ' αυτούς και διδάχθηκε και κατέγραψε την παράδοση. Όταν πέθανε ο Ιωάννης και τον διαδέχθηκε ο Δανιήλ στη θέση του Πρωτοψάλτη, λαμπαδάριος έγινε ο Πέτρος μεταξύ του 1769 και του 1773. Πέθανε κατά την διάρκεια λοιμού, που έπληξε την Κωνσταντινούπολη το 1778².

Το έργο του περιλαμβάνει: α) αυτοτελείς κώδικες (Αναστασιματάριο κατά την παράδοση του μέλους του Δανιήλ, Δοξαστάριο, Ειρμολόγιο), β) μέλη της νυχθημέρου ακολουθίας (διάφορα ιδιόμελα, Μακάριος άνιρ, τροπάρια Μεγ. Τεσσαρακοστής, Τριαδικά, Ευλογητάρια, Πολυελέους, Πασαπνοάρια, Πεντηκοστό ψαλμό, Τιμιωτέρες, Δοξολογίες, Πεντηκοστάρια, Τυπικά, Αντίφωνα, Τρισάγια, «ὄσοι εἰς Χριστόν», «Τόν Σταυρόν Σου», μέλη χειροτονίας, «Δόξα Σοι»

1. Η πρώτη έκδοση ήταν το: Πέτρου Εφεσίου, NEON ANASTASIMATARION, Βουκουρέστι 1820.

2. Α. Άλυγιάκη, Η δόκταηχία στην Έλληνική Λειτουργική Ύμνογραφία, Θεσσαλονίκη 1985, σελ. 200.

3. Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, TAMEION ANΘOΛOΓIAC, Κωνσταντινούπολη 1824.

4. Γρ. Στάθη, Βυζαντινοί και μεταβυζαντινοί μελουργοί, Πέτρος Πελοποννήσιος (στον ομώνυμο δίσκο),

4, IBM, Αθήνα 1980, βλ. ακόμη Α. Άλυγιάκη, «Μορφολογικές παρατηρήσεις στο έργο των μελουργών Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου και Ιακώβου του Πρωτοψάλτου (17^{ος} αι.)», Γρηγόριος ὁ Παλαμάς 722 Μάρτιος-Απρίλιος (1988), σελ. 299-305.

5. Πρβλ. Γρ. Στάθη, ὁ.π.

6. Πρβλ. Γρ. Στάθη, ὁ.π.

του Ευαγγελίου, Χερουβικά, Κοινωνικά Κυριακών και εορτών, μαθήματα, καλοφωνικό ειρμό, κρατήματα), γ) Εξηγητικό έργο (Μέγα ίσον του Κουκουζέλη, Μεγάλα κεκραγάρια και Ανοιξαντάρια, μέλη του Ακάθιστου και του Νυμφίου, Προκείμενα Μ. Τεσσαρακοστής, Ασματικά Τρισάγια του Σταυρού και το νεκρώσιμο, «νῦν αἱ Δυνάμεις», «Γεῦσασθε», Κοινωνία τοῦ Δανιήλ, τον Δεσπότην, «Φῶς Ἰλαρόν», το «Δύναμις» του Ξένου Κορώνη, «ὅσοι εἰς Χριστόν» και τον «Σταυρόν Σου» του Μπαλασίου, «Ἄνωθεν οἱ Προφῆται», εισοδικά της Λειτουργίας των Προηγιασμένων), δ) Τραγούδια και ταξίμια (έγραψε Ελληνικά τραγούδια περί τα 100 και κατέγραψε πεσρέφια, σεμαϊιά τουρκικά και ταξίμια).

Βέβαια δεν έλειψαν και οι επικρίσεις για το πρόσωπο του Πέτρου. Τον επέκριναν, ότι εισήγαγε ξένα μέλη στη μουσική. Αυτό όμως που έχει σημασία είναι, ότι ο Πέτρος από την εποχή του ακόμη θεωρήθηκε μεγάλος δάσκαλος και μελουργός.

Για τον Χερουβικό ύμνο, ο Πέτρος ο Λαμπαδάριος έγραψε τρεις σειρές. Η πρώτη περιλαμβάνει πέντε σύντομα Χερουβικά (της εβδομάδος)⁴. Αυτά έχουν γραφεί σε ήχους α', δ', πλ.α', βαρύ και πλ.δ' και τα συναντούμε στις περισσότερες εκδόσεις του 19ου αιώνα, αλλά και σε εκδόσεις του 20ου αιώνα. Αυτό μαρτυρεί πόσο αγαπητή υπήρξε αυτή η σειρά από τους ψάλτες, ίσως λόγω και της συντομίας των μελών της. Η δεύτερη σειρά του Πέτρου περιλαμβάνει οκτώ κατ'ήχον αργά Χερουβικά. Χαρακτηριστικό αυτών των μελωδημάτων είναι η έκταση με την οποία δίνεται ένας περισσότερο πανηγυρικός χαρακτήρας στην ακολουθία. Δεν λείπει βέβαια, όπως και στα περισσότερα Χερουβικά αυτού του είδους, το κράτημα. Μια τελευταία τέλος σειρά συνιστούν και δέκα Χερουβικά με την προσωνημία «άνεκδοτα». Τα οκτώ από αυτά τα συναντούμε στην «Πανδέκτη» (...)

Μια εξέχουσα θέση για τη μουσική του 19ου αιώνα κατέχει και ο Θεόδωρος Παπαπαράσχου Φωκαεύς (1790-1851). Ο πρώτος του δάσκαλος υπήρξε ο αδελφός του Αθανάσιος, που του έμαθε την παλαιά μέθοδο. Στην Κωνσταντινούπολη αργότερα διδάχθηκε τη Νέα Σημειογραφία από τον τότε

1. Πρβλ. Γρ. Στάθη, Βυζαντινοί και μεταβυζαντινοί μελουργοί, Πέτρος Πελοποννήσιος (στον ομώνυμο δίσκο), 4, IBM, Αθήνα 1980 και Α. Αλυγιζάκη, «Μορφολογικές παρατηρήσεις ...», σελ. 299 εξής.

2. Οι κατηγορίες αυτές ήδη προσάπτονται στον Πέτρο από ξένους, συγχρόνους του Ψάχου, ερευνητές (Πρβλ. Κ. Ψάχου, Η παρασημαντική της Βυζαντινής μουσικής, εκδ. β' Αθήναι 1978, σελ. 77).

3. Η φήμη του αυτή εκτός του συνθετικού του έργου, οφείλεται στην καταγραφή των Ειρμολογίου και Αναστασιματαρίου καθώς και στην σύντηξη του Δοξασταρίου.

4. Χερουβικά για λειτουργίες καθημερινές μέσα στην εβδομάδα (εκτός Κυριακής ή άλλης εορτής).

5. Γρ. Στάθη, Βυζαντινοί και μεταβυζαντινοί, Θεόδωρος Φωκαεύς (στον ομώνυμο δίσκο), 5, IBM, Αθήνα 1984.

Λαμπαδάριο Γρηγόριο. Συνέψαλε μάλιστα και με τον Χουρμούζιο στον Άγιο Δημήτριο, στα Ταταύλα. Δίδαξε και ο ίδιος τη μουσική, αφήνοντας παραπάνω από πεντακόσιους μαθητές. Η σχέση του με την εξωτερική μουσική ξεκινάει ήδη από την συναναστροφή του με τον Γρηγόριο. Αργότερα εκδίδει τις συλλογές τραγουδιών Ευτέρπη και Πανδώρα. Η ενασχόλησή του αυτή τον έφερε πολλές φορές αντιμέτωπο με την κατηγορία του νεωτερισμού. Η σημαντικότερη ίσως από αυτές ήταν, όταν η Β΄ Πατριαρχική Εγκύκλιος του Ιωακείμ του Γ΄ αποκλείει το 1880 τις προσωπικές συνθέσεις του Θεόδωρου Φωκαέως. Το προσωπικό του έργο παρ' όλα αυτά καθιερώθηκε με τον καιρό στις συνειδήσεις των ιεροψαλτών.

Ο Φωκαέας εκτός από μελουργός υπήρξε και εκδότης. Το έργο του πιο συγκεκριμένα περιλαμβάνει: α) Κύριο έργο. Μέλη νυχθημέρου ακολουθίας (Ανοιξαντάρια, Μακάριος ανήρ, Κεκραγάρια «Εκκλησιαστικά», Δογματικά Θεοτόκια, Στιχηρά ιδιόμελα της Οκτωήχου, «Φώς ήλαρόν», το δοξαστικό «Κύριε ἢ ἐν πολλαῖς ἁμαρτίαις», δύο «κατευθυνθήτω» της Προηγιασμένης, τέσσερα «Νῦν αἰ δυνάμεις» (σε α', δ', βαρὺ και πλ.δ'), «Θεοτόκε Παρθένε» (σύντμηση στο του Μπερεκέτου), το μάθημα «Πανάγιε Νικόλαε», Πολυέλεος, «Εξομολογείσθε», δύο «Λόγον αγαθόν» με το Θεοτόκιον «Δέσποινα πρόσδεξαι», ο Πεντηκοστός, τα Πεντηκοστάρια της Μ. Τεσσαρακοστής, πέντε Δοξολογίες, ένας καλοφωνικός ειρμός, Τρισάγιο με «Δύναμις», «Κύριε ἐλέησον» κατ' ἦχον, «εἰς πολλά ἔτη», «Δόξα σοι», Χερουβικά, «Σιγησάτω πᾶσα σάρξ» (πλ.α'), «Ἄξιόν ἐστίν» (γ, δ' λέγετος, πλ.β', βαρὺς), Κοινωνικά Κυριακῶν κατ' ἦχον, Κοινωνικά εορτῶν, Κοινωνικά για τις αποδώσεις των ἡχῶν (Σαββάτου), β) Εξηγητικό έργο. Εξήγησε τραγούδια που τα εξέδωκε στην Πανδώρα και στην Ευτέρπη. Μερικά από αυτά καταγράφηκαν από τον ίδιο. γ) Εκδοτικό έργο: Ευτέρπη (1830), Συλλογή ιδιομέλων (1831), Αναστασιματάρια (1832 και 1839), Ταμείον Ανθολογίας Γρηγορίου (1834 και 1837), Καλοφωνικόν Ειρολόγιο (1835), Δοξαστάρια Ιακώβου Πρωτοψάλτου (1836), Κρηπίδα (1842), Πανδώρα (1843-1846), Μουσική μέλισσα (1848), Ταμείον Ανθολογίας (1851).

Ο Θεόδωρος Φωκαέας έγραψε δύο σειρές Χερουβικῶν, πλήρεις. Η πρώτη από αυτές περιλαμβάνει οκτώ κατ' ἦχον μεγάλα Χερουβικά Κυριακῶν και εορτῶν με κράτημα. Η δεύτερη και πιο γνωστή αποτελείται από οκτώ σύντομα Χερουβικά. Η απλότητα των μελωδικῶν γραμμῶν, σε συνδυασμό με την περιεκτικότητα του μέλους και την συντομία του, καθιέρωσαν αυτήν την σειρά ως τη δημοφιλέστερη ίσως, έως τις ημερες μας.

1. Η μουσική εκτός της εκκλησιαστικής.

ΜΕΡΟΣ Β'

Μορφολογική εξέταση των συνθέσεων των δύο μελουργών

Στο μέρος αυτό της εργασίας θα επιχειρηθεί να δοθεί μια μορφολογική ανάλυση των σύντομων Χερουβικών των Πέτρου του Πελοποννησίου και Θεόδωρου Φωκαέως.

Ωστόσο θα πρέπει να διευκρινισθούν ορισμένα θέματα που αφορούν την μεταγραφή τους στην Ευρωπαϊκή σημειογραφία.

Ο φθόγγος νη, αντιστοιχεί προς τον φθόγγο Ντο. Η μεταγραφή των μελών έγινε επί τη βάση των διαστηματικών σχέσεων στο μέλος καθώς και των χρονικών αξιών των φθόγγων. Ωστόσο δεν γίνεται σ' αυτήν διάκριση των χαρακτήρων της ποσότητας καθώς και ορισμένων χαρακτήρων του χρόνου: π.χ. στο ολίγον — και την πεταστή ~ καθώς και στο κλάσμα ∪ καθώς και την απλή • .

Στη μεταγραφή αυτή επίσης δεν αποδόθηκαν και οι χαρακτήρες ποιότητας. Εκτός των χαρακτήρων του ομαλού (→) και του συνδέσμου (↪). Αυτά αντιστοιχούν με τη σύζευξη διαρκείας (—).

Οι μεταβολές των χρονικών αγωγών καθώς και άλλες μεταβολές που υφίσταται το μέλος (Φθορές, διέσεις ή υφέσεις), αναγράφονται στο πεντάγραμμο με τη Βυζαντινή σημειογραφία.

Γενικά λοιπόν, σκοπός αυτής της μεταγραφής είναι να διευκολύνει την διερεύνηση των διαφόρων μορφολογικών χαρακτηριστικών στα Χερουβικά αυτά.

Τα Χερουβικά εξετάζονται βάσει των ήχων. Η σειρά με την οποία μελετώνται οι οκτώ ήχοι είναι ανάλογη με τα κοινά χαρακτηριστικά που συναντούμε στους ήχους αυτούς. Ετσι αρχικά έχουμε τους ήχους πρώτο και πλάγιό του. Ακολουθούν οι τέταρτος με τον πλάγιό του, βαρύς, τρίτος και τέλος οι δύο χρωματικοί, δεύτερος και πλάγιος του δευτέρου.

Ηχος Α'. Ο πρώτος ήχος συνδέθηκε κατά καιρούς με τον δώριο τρόποι. Του αποδόθηκε έτσι ήθος, το οποίο «σώζει χαρακτήρα σεμνόν και ἔμβριθῆ ἢ μεγαλοπρεπῆ και ἀξιωματικόν». Μεταχειρίζεται την διατονική κλίμακα κατά το σύστημα του τροχοῦ. Το ἴσο που χρησιμοποιεῖ βρίσκεται στο φθόγγο πα (ρε).

Τα σύντομα Χερουβικά των δύο μελουργῶν στον πρώτο ήχο, είναι πολύ γνωστά και συνήθη. Οι ομοιότητες μεταξύ τους είναι εμφανείς, ὅπως και σε ὅλα τα Χερουβικά. Αυτές πιστοποιοῦν και ἓνα δανεισμό στο μέλος, που παρατηρεῖται ἀνάμεσα στους μελουργοῦς.

Στον πίνακα 1 επιχειρεῖται ἓνας χωρισμός των Χερουβικῶν ἀνά περιόδους. Αυτές θα διακρίνονται με βάση τις καταλήξεις τους.

Πίνακας 1

Πέτρος Πελοποννήσιος			Θεόδωρος Φωκαέας		
Εντελείς	Ατελείς	Τελική	Εντελείς	Ατελείς	Τελική
Οἱ τὰ Χερουβίμ μυστικῶς εἰκονίζοντες Τριάδι τὸν τρισάγιον ἕμνον προσάδοντες ἀποθώμεθα μέριμναν τῶν ὅλων υποδεξόμενοι δορυφορούμενον τάξεσιν	καὶ τῆ ζωοποιῶ (πᾶσαν) τὴν βι- ωτικὴν Ὡς τὸν βασιλέα ταῖς ἀγγελικαῖς ἀοράτως	Ἄλληλοῦα	Οἱ τὰ Χερουβίμ εἰκονίζοντες προσάδοντες Πᾶσαν ἀποθώ- μεθα μέριμναν Τῶν ὅλων ὑποδε- ξόμενοι Ἀοράτως δορυφορούμενον τάξεσιν	μυστικῶς καὶ τῆ ζωοποιῶ Τριάδι Τὸν τρισάγιον ἕμνον (πᾶσαν) τὴν βιωτικὴν ὡς τὸν βασιλέα Ταῖς ἀγγελικαῖς	Ἄλληλοῦα

Στον παραπάνω πίνακα παρατηροῦμε, ὅτι στον Φωκαέα, οι ατελείς καταλήξεις είναι τόσες, ὅσες και οι εντελείς. Στον Πέτρο υπερिशχῶν οι εντελείς, που φανερῶνουν και μια συντηρητικότητα στο μέλος του.

1. Α. Αλυγιάκη, Η οκταχῆα στην Ελληνική Λειτουργική Ὑμνογραφία, Θεσσαλονίκη 1985, σελ. 142 υποσ. 58 και Χρυσάνθου, Θεωρητικόν Μέγα τῆς Μουσικῆς, Τεργέστη 1832, σελ. 145.

2. Πρβλ. Χρυσάνθου, ὁ.π.

3. Πρβλ. Χρυσάνθου, ὁ.π. σελ. 143.

Η πρώτη περίοδος «Οί τὰ Χερουβίμ» μας κάνει έκδηλη την ομοιότητα στα δύο Χερουβικά. Οι λέξεις «Οί τὰ» στον Πέτρο έχουν ελαφρώς παραλλαχθεί αναλυθεί από τον Φωκαέα, ενώ η συνέχεια «Χερουβίμ» είναι πανομοιότυπη.

Η πρώτη διαφοροποίηση έρχεται στην λέξη «μυστικῶς» με εντονότερο μελισματικό χαρακτήρα στον Πέτρο, και κατάληξη στη βάση. Στον Φωκαέα παρατηρούμε μια καθοδική πορεία προς τον κάτω Κε, η οποία ταυτόχρονα «χρωματίζει» και την λέξη.

Στην επόμενη περίοδο της λέξης «εἰκονίζοντες» υπάρχει μια επιμονή από την πλευρά του Φωκαέα στη συλλαβή -νι. Εδώ έχουμε και ένα πρώτο κορύφωμα στον φθόγγο Νη. Μετά από αυτό το μέλος ταυτίζεται με αυτό του Πέτρου.

Συνεχίζοντας, η φράση «καὶ τῆ ζωοποιῶ» παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Το μέλος δεν διαφοροποιείται στα δύο Χερουβικά. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός, ότι η «θέση» αυτής της περιόδου παρατηρείται σε όλους τους διατονικούς ήχους. Ετσι με την ατελή κατάληξη δίνεται η εντύπωση στον ακροατή μιας προετοιμασίας γι' αυτό που θα ακολουθήσει. Έχουμε δηλαδή εμμέσως έναν τονισμό στη λέξη «Τριάδι».

Στον Φωκαέα είναι εντονότερος αυτός ο τονισμός με το να πλατυάζει το μέλος, ενώ στον Πέτρο είναι πολύ λιτό. Στην πρώτη περίπτωση η κατάληξη γίνεται στο Κε, ενώ στη δεύτερη μια πέμπτη χαμηλότερα.

Η φράση «τὸν τρισάγιον ἕμνον» διατηρεί τον μελισματικό χαρακτήρα στον Φωκαέα, που εξακολουθεί να μεταχειρίζεται ολόκληρη την κλίμακα. Στον Πέτρο το μέλος συνεχίζει να είναι απλό.

Η λέξη «πᾶσαν», αν και παρουσιάζεται σε διαφορετικό ὕψος από τους δύο μελοουργούς, την χαρακτηρίζει μια κοινή κατάληξη. Στον Φωκαέα όμως γίνεται κατά μία 5η υψηλότερα.

Στις φράσεις «τὴν βιωτικὴν» και «ἀποθώμεθα μέριμναν» υπάρχει μια ασυμφωνία, ὅσον αφορά τους φθόγγους των καταλήξεων. Ιδιαίτερα στην τελευταία είναι αξιοσημείωτη η λιτότητα του μέλους στον Πέτρο. Φανερό είναι επίσης η προσπάθεια του Φωκαέα για να «εξαντλήσει» το μέλος κάνοντας την κατάληξη στον Κε.

Το παραπάνω φαινόμενο το συναντάμε και στους δύο στην επόμενη ενότητα. Ο έντονος μελισματικός χαρακτήρας της λέξης «βασιλέα» στην συλλαβή -λε σχετίζεται με το ερώτημα που ακολουθούσε μετά σε παλαιότερα Χερουβικά. Το ίδιο συναντάμε και στα αργά Χερουβικά της εποχής. Στις επόμε-

1. D. Conomos, *Byzantine trisagia and cherubika of the fourteenth and fifteenth centuries*, σελ.261.

νες ενότητες τα Χερουβικά δεν παρουσιάζουν σημαντικές αποκλίσεις μεταξύ τους.

Η τονική έκταση των φθόγγων ποικίλλει στα δύο Χερουβικά. Στον Πέτρο το μέλος κορυφώνεται στη λέξη «Βασιλέα», όταν περιστρέφεται γύρω από τον φθόγγο Πα (π'), ενώ ακούγεται και ο Βου (β'). Ο χαμηλότερος φθόγγος ακούγεται μετά από κατιούσα κίνηση στη λέξη «πάσαν» (ρ).

Στον Φωκαέα, επειδή το μέλος δημιουργεί περισσότερες διακυμάνσεις, αρκετές φορές ανεβαίνει μέχρι τον Πα στις λέξεις «βασιλέα», «Τριάδι», «πάσαν». Ωστόσο στο «ἀοράτως» γίνεται κατάληξη σ' αυτόν το φθόγγο, ενώ έχει ήδη ακουστεί ο Βου. Η χαμηλότερη κίνηση της μελωδίας γίνεται στο «μυστικῶς» γύρω από τον κάτω Κε (κ), ενώ ακούγεται και ο Δι (δ).

Ένα είδος «θέσης» είναι και η κατάληξη. Στον πίνακα 2 δίνονται οι τύποι των καταλήξεων, καθώς και άλλων μελωδικών τύπων. Οι καταλήξεις αναφέρονται στο Χερουβικό του Πέτρου.

Ο τύπος της κατάληξης στο παρ. I είναι ο πιο συχνός στον Α' ήχο. Ενδεικτικά το παράδειγμα περιλαμβάνει τρεις καταλήξεις. Στο Χερουβικό του Πέτρου εμφανίζεται 9 φορές, ενώ σ' αυτό του Φωκαέα 8 φορές. Εδώ μπορούμε να παρατηρήσουμε δύο τμήματα. Το πρώτο με μια ανοδική κίνηση, και το δεύτερο με μια καθοδική. Το δεύτερο παραμένει σχεδόν αναλλοίωτο. Οι μόνες διαφορές που παρατηρούνται είναι το ρυθμικό σχήμα $\downarrow \downarrow$, το οποίο αποτελεί και ανάλυση του \downarrow και το κατιόν διάστημα 2ας \downarrow αντί μιας επανάληψης \downarrow . Το πρώτο τμήμα διαφοροποιείται στην κάθε περίπτωση, ανάλογα και με το κείμενο. Αξίζει να σημειωθεί και η μεταφορά της κατάληξης από τον Πέτρο στον Κε (λα) στην τρίτη κατάληξη του Παρ. I.

Στο παράδειγμα II βλέπουμε κάποιες άλλες καταλήξεις, όχι όμως συχνές. Αυτές εμφανίζονται και στα 2 Χερουβικά στο ίδιο ακριβώς σημείο.

Μια πολύ συχνή θέση-κατάληξη, όπως προαναφέρθηκε, αποτελεί και αυτή στο παράδειγμα III. Έχει τοποθετηθεί στην φυσική της θέση, δηλαδή στον φθόγγο Δι (δ). Στον Πέτρο την συναντούμε τρεις φορές (ζωοποιῶ, τὴν βιωτικὴν, ταῖς ἀγγελικαῖς), ενώ στον Φωκαέα μόνο μία.

Στον Φωκαέα έχουμε και μία θέση που δε την συναντούμε στον Πέτρο, αυτή του παραδείγματος IV. Εκτός δε από την λέξη «Τριάδι», το μέλος της «ἐνδύει» και την λέξη «βασιλέα».

Ένα τέλος στοιχείο, που μπορούμε να παρατηρήσουμε, είναι η επανάληψη κάποιου ρυθμομελωδικού σχήματος, σε άλλο σημείο του κειμένου μεταφερόμενο κατά μία 5η (παρ. V, βλ. χερουβικό Πέτρου).

Ηχος πλάγιος του Α'. Ο χαρακτήρας του ήθους του ήχου αυτού υπονοεί τον αρχαίο υποδώριο τρόπο, ο οποίος είναι φιλοικτήρων, θρηνώδης, διεγερτικός. Χρησιμοποιεί την διατονική κλίμακα και έχει σαν ίσο φθόγγο Πα (ρε). Αυτά είναι και δύο στοιχεία που τον φέρνουν πολύ κοντά στον πρώτο ήχο. Κατά τον Χρυσάνθο χρησιμοποιεί το «διαπασών σύστημα», ενώ ο πρώτος το προχικό σύστημα. Παπαδικά μέλη του έχουν καταλήξεις τους φθόγγους Πα, Δι, Κε. Χαρακτηριστικό αυτού του ήχου, σε σχέση με τον Α', είναι ότι ο φθόγγος Ζω (ξ) βρίσκεται αρκετές φορές σε ύφεση. Τότε τοποθετείται η φθορά (ρ)².

Η ομοιότητα στους δύο αυτούς ήχους είναι εμφανής και στα συγκεκριμένα Χερουβικά. Αφορά δε την σχέση που παρουσιάζεται στα Χερουβικά του ίδιου μελουργού.

Πιο συγκεκριμένα στο Χερουβικό του Πέτρου Λαμπαδαρίου στον πλάγιο του α' ήχου, τα παραπάνω τμήματα ταυτίζονται με το αντίστοιχο Χερουβικό του στον α' ήχο.

- α) -σι-τι-μυ-σι-κως
- β) -νι-ζο-ει-κο-νι-ζο-ντες
- γ) τη ζω-ο-ποι-ζω-ο-ποι-ω
- δ) υ-μνο-υμνον προ-σα-δο-ντες
- ε) πα-(στην λέξη «πασαν»)
- στ) βι-ο-τι-βι-ο-τι-κη-ην
- ζ) με-ρι-μνα-αν
- η) Βα-σι-λε-α
- θ) ταις αγ-γε-λι-αγ-γε-λι-και-αις

Ομοίως και τα Χερουβικά του Φωκαέως:

- α) Οι-τα-α
- β) -νι-(στην πρώτη τέτοια συλλαβή της λέξης «είκονίζοντες»)
- γ) και τη ζω-ο-ποι-ζω-ο-ποι-ω
- δ) Τρι-α-χα-Τρι-α-δι
- ε) -δο υ-μνον προ-σα-δο-ντες
- στ) μει-θα με-ρι
- ζ) Ως τον βα-σι-λε-γε-α (με ελάχιστες διαφοροποιήσεις)
- η) υ-πο-δε-ξο-με-νοι

1. Α. Αλυγζάκη, Η οκταηχία στην Ελληνική Λειτουργική Υμνογραφία, Θεσσαλονίκη 1985, μν. έργο, σελ.53 και Χρυσάνθου, μν. έργο, σελ. 159.

2. Χρυσάνθου, μν. έργο, σελ. 157-58.

3. Το μέλος της συλλαβής -με- στον ήχο αυτό αποτελεί ανάλυση στο αντίστοιχο Χερουβικό του α' ήχου.

- θ) ταις αγ-γε-λι-καις α-ο-ρα-τω-ως
 ι) δο-ρυ-φο-ρου-με-νο-ον τα-ξε-σιν

Το μέλος της φράσης «καί τῆ ζωοποιῶ» είναι το μόνο κοινό σημείο των τεσσάρων αυτών Χερουβικών, όσον αφορά αυτό το μέλος. Παρατηρούμε επίσης μια μεγάλη ομοιότητα του μέλους της λέξης «Άλληλοῦια» των Χερουβικών α' του Λαμπαδάριου και πλ. α' του Φωκαέως.

Στο Χερουβικό του Πέτρου διαφαιίνεται μια ομαλή πορεία στη γραμμή του μέλους χωρίς απότομες εξάρσεις, χαρακτηριστικό γνώρισμα των έως τότε μελουργών. Ο χαμηλότερος και ο ψηλότερος φθόγγος είναι αντίστοιχα Κε (q) και Βου (b') όπως και στον α' ήχο στα αντίστοιχα σημεία. Το μέλος δεν παρουσιάζει τίποτε το νέο σε σχέση με το προηγούμενο Χερουβικό. Αντίθετα δανείζεται τις «θέσεις» από τον α' ήχο, κάνοντας και καταλήξεις στους ίδιους φθόγγους.

Το ίδιο φαινόμενο του δανεισμού παρατηρούμε και στα Χερουβικά του Φωκαέως. Σ' αυτό του πλαγίου του α' ο μελουργός στο ξεκίνημα του ύμνου (οι τὰ Χερουβίμ), τοποθετεί μια ύφεση στον φθόγγο Δι (d). Αυτή διατηρείται όσο το μέλος δεν υπερβαίνει αυτόν τον φθόγγο, σαν μια έλξη στον Γα (g). Το στοιχείο αυτό έχει χρησιμοποιηθεί και από προγενέστερους του, αλλά μόνο σποραδικά και χωρίς να δίνει την εντύπωση στον ακροατή, ότι πρόκειται για νέο τετράχορδο. Η ύφεση αυτή δημιουργεί για την μουσική των Οθωμανών το μακάμι σαμπά. Ίσως ν' αποτέλεσε αυτό και μια αιτία, για να κατηγορηθεί ο Φωκαέας, ότι εισήγαγε εξωτερικά μέλη στη μουσική.

Ενώ στο Χερουβικό του Πέτρου δεν παρατηρείται καμιά φθορά, εδώ χρησιμοποιούνται δύο. Η πρώτη είναι η διατονική φθορά του Πα (p), η οποία τοποθετείται στον φθόγγο Κε, αλλάζοντας έτσι το «διαπασών» σύστημα του ήχου σε «προχό». Την βρίσκουμε στις λέξεις «ζωοποιῶ» και «ἀοράτως». Η άλλη είναι η εναρμόνιος φθορά (p'), που χρησιμοποιείται πέντε φορές. Τη μια φορά τίθεται στον φθόγγο Γα (g) και τέσσερις στον φθόγγο Ζω (z). Έτσι ο μελουργός δημιουργεί μια μικτή κλίμακα διατονικού-εναρμονίου γένους, προσδιορίζοντας έτσι τον ήχο.

Ενα άλλο χαρακτηριστικό του Χερουβικού του Φωκαέως είναι και οι επαναλήψεις ρυθμομελωδικών σχημάτων σε διάστημα 2_{α} . Το φαινόμενο αυτό το χαρακτηρίζει ο Χρυσάνθος ως παλιλλογίαν: «Εἶναι δέ παλιλλογία μὲν τό νά ποιῶμεν τήν ἀνάβασιν, ἤ κατάβασιν τῆς μελωδίας διά τῆς αὐτῆς θέσεως». Πα-

1. Χρυσάνθου, μν. έργο, σελ. 187.

ρακάτω επεξηγεί ότι «θέσιν έννοοῦσιν (ενν. οι παλαιοί μουσικοί) ἐδῶ μελωδίαν ἑνός μέτρου ἢ ρυθμοῦ ἢ δύο τό πολὺ».

Στον πίνακα 3 φαίνονται τα σημεία στα οποία δημιουργείται ο πλατυασμός αυτός του μέλους. Στα παραδείγματα I και III το σχήμα, είναι το ίδιο, σε κατιούσα κίνηση. Το παράδειγμα II στο Χερουβικό βρίσκεται ακριβῶς μετά το I και δημιουργεί ἔτσι μια ισορροπία στο μέλος. Τέλος στο παράδειγμα IV, που είναι και το εκτενέστερο, αλλά και το πιο σύνθετο, οι δύο πρώτοι φθόγγοι αναλύονται από τον μελουργό σε τέσσερις. Το αρχικό σχήμα και οι επαναλήψεις του επίσης δέχονται από μια συλλαβή του κειμένου (Χερουβικό Φωκαέως).

1. Χρυσάνθου, μν. ἔργο, σελ. 187, υποσ. β.

Ηχος Δ'. Ενας πολύ χαρακτηριστικός ήχος στη βυζαντινή μελοποιία, που τον συναντούμε και ως μιξολύδιοι, με ήθος πανηγυρικό, χορευτικό και μεγαλοπρεπές είναι ο ήχος δ'. Ο Χρυσάνθος παρατηρεί ότι, «όταν μὲν ἔχει ἴσον τὸ Δι, σῶζει τὸ ἀξιωματικόν, καὶ ὅταν τὸν Πά, σῶζει τὸ ταπεινόν καὶ διαπεραστικόν τῆς καρδίας εἰς παρακίνησιν των ψυχικῶν δυνάμεων».

Τα παπαδικὰ μέλη του δ' χρησιμοποιοῦν για ἴσον τον φθόγγο Δι με το απήχημα «ἄγια». Οι δεσπόμενοι φθόγγοι εἶναι οι Πα, Δι, Ζω. Ο τελευταῖος δίνει κατὰ μεγάλο ποσοστὸ μια προσωπικότητα στον (τέταρτο) δ'.

Το αισθησιακὸ ἀποτέλεσμα του ήχου αὐτοῦ συνεπῶς εἶναι αρκετὰ πλούσιο. Η συμμετρία, που παρατηρεῖται στη μελωδική του ἑκταση, προέρχεται ἀπὸ την χρήση του Δι ως βάση του.

Τα παραπάνω, γτε συνδυασμὸ με τα υπόλοιπα στοιχεία που συνιστοῦν τον ήχο (διατονική κλίμακα, καταλήξεις κ.λ.π.), εἶναι ιδιαίτερα εμφανή στο Χερουβικό του Πέτρου, που ἀποτελεῖ ἕνα ἐξέχον δείγμα ἀπλότητος, ταυτόχρονα ὁμως και μοναδικῆς μεγαλοπρέπειας, που υποβάλλει.

Ὅπως και στα προηγούμενα, το Χερουβικό του Πέτρου χαρακτηρίζεται ἀπὸ μια ἡρεμη, μελωδική πορεία. Σ' αὐτὴ διακρίνεται μια στιβαρότητα με ἀπέρριπτες διαστηματικές κινήσεις. Η κίνηση της μελωδίας γύρω ἀπὸ τον Ζω (ζ') χρησιμοποιεῖται ἐδῶ με ἐντεχνο τρόπο, φανερώνοντας ἔτσι την ποιητικὴ ικανότητα του Πέτρου στο μέλος. Δεν ὑπάρχει κάτι το καινούργιο ως προς το πῶς διαρθρώνεται το κείμενο βάσει του μέλους, ἐκτὸς ἴσως ἀπὸ μια ἐκτενὴ θέση στη φράση «καὶ τῆ ζωοποιῶ».

Το χαρακτηριστικὸ γνώρισμα της μελωδικῆς συμμετρίας το παρατηροῦμε στον ψηλότερο και στον χαμηλότερο φθόγγο. Συγκεκριμένα ἀπέχουν και οι δύο διάστημα ἑκτῆς ἀπὸ το ἴσον του ήχου και εμφανίζονται μόνο μια φορά (ε-ε-ε').

Η χρήση των φθόγγων εἶναι ἀνύπαρκτη. Οι μεταβολές κατὰ ήχον, σε συνδυασμὸ με τις μελωδικές ἐλξεις του ήχου, δεν ἀφήνουν περιθώρια στο να δημιουργηθεῖ το αἶσθημα της μονοτονίας.

Στο Χερουβικό του Φωκαέα, χωρὶς να αλλοιώνονται τα βασικά χαρακτη-

1. Α. Αλυγζάκη, Η οκταηχία στην Ελληνική Λειτουργική Υμνογραφία, Θεσσαλονίκη 1985, μν. ἔργο, σελ. 142, υποσ. 58.

2. Α. Αλυγζάκη, ὁ.π., σελ. 153 και Χρυσάνθου, μν. ἔργο, σελ. 155-56.

3. Χρυσάνθου, μν. ἔργο.

4. Για τις φθορές ο Χρυσάνθος, μν. ἔργο, σελ. 184-85, ἀναφέρει: «αἱ συχναὶ φθοραὶ δεικνύουσιν ἀδυναμίαν τοῦ μελοποιῦ μὴ δυναμένου εὐρεῖν ἄλην πολλήν εἰς ἕνα ήχον, καὶ διὰ τοῦτο καταφεύγοντας εἰς πολλούς».

ριστικά του ήχου, επιχειρείται η εισαγωγή δύο φθορών: της εναρμονίου (ρ) και μιας χρωματικής (ρ'). Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να μεταβάλλει, στην κάθε περίπτωση που χρησιμοποιούνται, τα τετράχορδα Γα-Ζω και Δι-Νη σε εναρμόνιο και χρωματικό αντίστοιχα. Με την εναρμόνια φθορά επιτυγχάνεται ένας τονισμός της λέξης «μυστικῶς». Το ίδιο φαινόμενο συναντούμε αργότερα στη λέξη «Τριάδι», όταν γίνεται χρήση της χρωματικής φθοράς. Υπάρχει σε μια τάση ελαφρά το μέλος του Χερουβικού αυτού να κινείται σε μια πιο υψηλή περιοχή. Ο ψηλότερος φθόγγος του είναι το Γα ($\frac{f}{i_2}$), ενώ ο χαμηλότερος το Νη (χ), του οποίου το μέλος συχνά πλησιάζει.

Οι ομοιότητες, που υπήρχαν στα προηγούμενα Χερουβικά των δύο μελουργών στον τέταρτο ήχο, δεν είναι πολλές· περιορίζονται σε λίγα μόνο σημεία, καθώς και στις καταλήξεις. Έτσι οι φράσεις «τῶν ὄλων ὑποδεξόμενοι», «ταῖς ἀγγελικαῖς», «τάξεσιν» παρουσιάζουν κοινά σημεία.

Όσον αφορά τις καταλήξεις μπορούμε να τις χωρίσουμε ανάλογα με τον φθόγγο, στον οποίο γίνονται σε τρεις κατηγορίες. Στο παράδειγμα I του πίνακα 4, αναγράφονται οι τύποι των καταλήξεων, που γίνονται στον Δι. Από αυτές, η πρώτη είναι η πιο συχνή, αλλά και η πιο χαρακτηριστική από όλες τις καταλήξεις. Εμφανίζεται στα Χερουβικά του Πέτρου και του Φωκαέως οκτώ και επτά φορές αντίστοιχα. Η δεύτερη κατάληξη είναι μια παραλλαγή της πρώτης. Η τρίτη τέλος είναι μια κατάληξη, που ανήκει στο χρωματικό γένος.

Στο παράδειγμα II βλέπουμε την κατάληξη στον φθόγγο Βου, καθώς και μια παραλλαγή αυτής από το Χερουβικό του Φωκαέα. Η ίδια κατάληξη συναντάται στη λέξη «ὑποδεξόμενοι» και των δύο Χερουβικών.

Τέλος οι καταλήξεις που συμβαίνουν στον φθόγγο Πα δίνονται από το παράδειγμα III. Αυτές είναι και οι πιο σπάνιες.

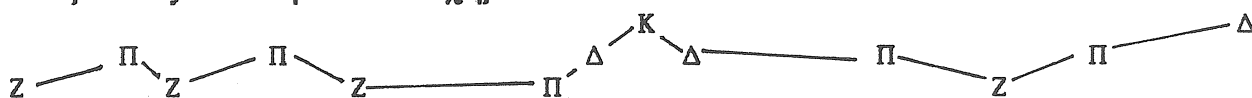
Μπορούμε στα Χερουβικά του δ' ήχου ωστόσο, να παρατηρήσουμε και θέσεις, όπως αυτή του παραδείγματος IV, που την συναντάμε στις λέξεις «μέριμναν» του Πέτρου και «ἕμνον προσάδοντες» του Φωκαέα.

Η χ ο ς Β α ρ ύ ς . Ο χαρακτήρας του ήχου αυτού προσδιορίζεται ως ησυχαστικός, απλός και ανδρώδης. Η ονομασία του διατηρήθηκε λόγω ίσως του χαμηλότερου φθόγγου που είχε για ίσο έναντι των άλλων ήχων. Υπονοεί επίσης και τον υποφρύγιο τρόπο.

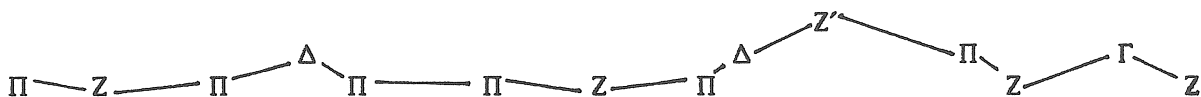
Ο βαρύς, ενώ στα στιχηραρικά και τα ειμολογικά χρησιμοποιεί την εναρμόνια κλίμακα, στα παπαδικά μέλη μεταχειρίζεται την διατονική. Άλλες διαφορές που παρατηρούνται στα μέλη εκτός της κλίμακας, είναι και αυτές του ίσου και των καταλήξεων.

Ο Χρυσάνθος στο κεφάλαιο «περί του βαρέως ήχου» αναφέρει ότι οι καταλήξεις γίνονται «άτελως εις τόν δι, έντελως δέ εις τόν πα και εις ζω· τελικώς δέ εις τόν ζω». Ωστόσο αποφεύγει ν' αναφέρει συγκεκριμένους δεσπόζοντες φθόγγους, λέγοντας ότι «... εις την Παπαδικήν, κατά τας διάφορους ιδέας, έχει και τούς δεσπόζοντας φθόγγους διάφορους». Θα μπορούσαμε έτσι να πούμε, πως στον βαρύ ήχο συγκεφαλαιώνεται το μεγαλύτερο ποσοστό των φαινομένων που συμβαίνουν στην διατονική κλίμακα.

Στο Χερουβικό του Πέτρου θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε την πορεία του μέλους στο παρακάτω σχήμα:



Οί τά χερ. μυστ. είκονίζ, και τῆ ζωοπ Τριάδι τόν Τρισ. ἕμ. προσ. πάσαν τήν βιοτ.



ἀποθ. μέριμν. ὡς τόν Βασιλέα τῶν ὄλων ὑποδ. Ταῖς ἀγγ. ἀοράτ. δορυφ. τάξεσιν Ἄλληλουῖα

Το μέλος ξεκινάει ομαλά κάνοντας μια πρώτη κορυφή στη λέξη «Τριάδι», στον φθόγγο Δι, ενώ μόλις στη λέξη «ἀοράτως» το μέλος θα «καταλήξει» στον φθόγγο Ζω και για μια μόνο φορά. Μπορούμε να παρατηρήσουμε, ότι οι κορυφώσεις γίνονται μέσα σε κάποιες ενότητες στον ύμνο. Αν θεωρήσουμε ότι η περίοδος «ὡς τόν βασιλέα - ἄλληλουῖα» είναι μια ενότητα, η οποία διακόπτεται από την Μ. Είσοδο με κορυφή στο Ζω, τότε βλέπουμε ότι οι κορυφώσεις γίνονται στις νοηματικές ενότητες του ύμνου.

1. Α. Αλυγζάκη, Η οκταηχία στην Ελληνική Λειτουργική Υμνογραφία, Θεσσαλονίκη 1985, μν. έργο, σελ.53 και Χρυσάνθου, μν. έργο, σελ. 164.

2. Α. Αλυγζάκη, ό.π., σελ. 53 και σελ. 142, υποσ. β.

Δύο νέα στοιχεία, που συναντούμε για πρώτη φορά στον Πέτρο, είναι η χρήση της χρωματικής φθοράς (ς), και το φαινόμενο της παλιλογίας. Την φθορά την συναντούμε στην κατάληξη της λέξης «Τριάδι». Από την άλλη, η επανάληψη κάποιων ρυθμομελωδικών σχηματικών υπάρχει στις λέξεις «εΐκονίζοντες» και «ἀποθώμεθα» (βλ. πίνακα 5, παρ. I). Κατά τα άλλα το Χερουβικό διατηρεί τα χαρακτηριστικά των προηγούμενων Χερουβικών του Πέτρου.

Όσον αφορά το Χερουβικό του Φωκαέα, ομοιάζει κυρίως στις καταλήξεις με αυτό του Πέτρου· συνεχίζει όμως να διατηρεί τον σολιστικό χαρακτήρα. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι χρησιμοποιούνται όλα τα τετράχορδα (διατονικό, εναρμόνιο, χρωματικό), καθώς και η εναρμόνια φθορά (ς), η οποία και χρησιμοποιείται δύο φορές. Χρωματικό τετράχορδο του δευτέρου έχουμε σε δύο σημεία («Οἱ τὰ χερουβίμ» και «εΐκονίζοντες»), ενώ του πλαγίου του δευτέρου σε τρία («μέριμνα» και «ἀγγελικαῖς» δύο φορές). Το εναρμόνιο τετράχορδο εμφανίζεται μια φορά («εΐκονίζοντες») κατά τρόπο παρόμοιο του Χερουβικού του πλ. α' στο αντίστοιχο σημείο.

Το μέλος, ενώ στην αρχή κινείται σε χαμηλές περιοχές, αργότερα και μετά τη φράση «καὶ τὴ ζωοποιῶ» παρατηρείται πολλές φορές να καταλήγει στον φθόγγο Ζω (ζ'). Εκτός από την λέξη «ἀοράτως» τέτοιες κορυφώσεις παρατηρούνται και στις λέξεις-φράσεις: «Τριάδι», «πᾶσαν τὴν βιωτικὴν», «ὡς τὸν βασιλέα». Στην δεύτερη φράση μάλιστα το μέλος ξεκινάει από τον φθόγγο Ζω(ζ') χωρίς καμιά προετοιμασία.

Το παραπάνω φαινόμενο της παλιλογίας χρησιμοποιείται και εδώ σε τρία σημεία (βλ. παρ. II). Ένα τέλος νέο στοιχείο είναι και η αλλαγή της χρονικής αγωγής στην λέξη «μέριμναν» (βλ. παρ. II).

Οι τύποι των καταλήξεων, στα προηγούμενα δύο Χερουβικά, είναι κοινοί. Από αυτούς άλλοι γίνονται στον φθόγγο Ζω (βλ. παρ. III), άλλοι στον φθόγγο Πα (βλ. παρ. IV), άλλοι στον Δι (βλ. παρ. V) και άλλοι στον άνω Ζω (βλ. παρ. VI). Οι πιο συχνές καταλήξεις είναι αυτές που γίνονται στο ίσο του ήχου του παραδείγματος III.

1. Η φθορά ς ορίζει ένα πεντάχορδο και ονομάστηκε αργότερα κλιτών. Αποτέλεσε δε και μια από τις τρεις γνωστές χρώες. Ο Χρύσανθος αναφέρει ότι έχει χρησιμοποιηθεί και από τον Δανιήλ χωρίς αυτός να απομακρυνθεί από τον βαρύ ήχο (βλ. Χρυσ., σελ. 122).

2. Η χρωματική φθορά ς με την οποία αρχίζει και ο ύμνος, έχει χρησιμοποιηθεί και σε προγενέστερα μαθήματα με αυτόν τον τρόπο (Άνωθεν οἱ προφήται, τὸν Δεσπότην, κ.λ.π.).

Ηχος πλάγιος του Δ'. Κατά καιρούς συνδέθηκε ο ήχος αυτός με τον αρχαίο υπομιξολύδιο τρόποι. Είναι ήχος με ήθος θελκτικό και ελκυστικό. Επίσης όπως αναφέρει και ο Χρυσάνθος «κλίνει και εἰς τὸ σεμνόν, ὅτε συμβάλλει μεγάλως ἢ βραδεία ἀγωγή τοῦ χρόνου, καὶ ἡ μετάθεσις τοῦ τόνου ἀπὸ τοῦ νη ἐπὶ τοῦ γα». Ακόμη αναφέρει ὅτι «ἀπηχείται με το ἡεαγιε· τὸ ὁποῖον σῶζον προφορὰν ἡγεμονικὴν καὶ σοβαρὰν ...»⁴.

Χρησιμοποιεῖ τὴν διατονικὴν κλίμακα, διαφέρει δε ἀπὸ τοὺς υπόλοιπους διατονικοὺς ἤχους κατὰ το ἴσον τοὺς δεσπόζοντες φθόγγους καὶ τις καταλήξεις. Στα παπαδικὰ μέλη το ἴσον τοῦ ἤχου εἶναι ο φθόγγος Νη. Δεσπόζοντες φθόγγοι εἶναι οἱ Νη, Βου, Δι, ἐνῶ σ' αὐτοὺς τοὺς φθόγγους γίνονται καὶ οἱ καταλήξεις.

Ο πλάγιος τοῦ τετάρτου συγγενεῖ με ὅλους τοὺς διατονικοὺς ἤχους. Εἰδικότερα δε ἐρχεται σε ἀμεση σχέση με τὸν τέταρτο. Αὐτὸ το διαπιστώνουμε, ὅταν παρατηρήσουμε τοὺς δεσπόζοντες φθόγγους καὶ τις καταλήξεις τῶν δύο ἤχων. Στους φθόγγους Βου, Δι, πού εἶναι καὶ δεσπόζοντες, γίνονται οἱ καταλήξεις πού εἶναι καὶ κοινές για τοὺς δύο ἤχους. Μποροῦμε να παρατηρήσουμε καὶ στοιχεῖα ετεροδανεισμοῦ μεταξύ τῶν δύο ἤχων, ὅπως ἡ χρήση τοῦ Ζω ὡς δεσπόζοντος φθόγγου στον πλ. δ' καὶ το ἀντίστοιχο στον Νη για τὸν τέταρτο.

Το Χερουβικὸ τοῦ Πέτρου εἶναι ἓνα κλασσικὸ δείγμα τοῦ πλαγίου τοῦ τετάρτου. Αν καὶ το μέλος τοῦ ἤχου πορεύεται κατὰ το διαπασῶν σύστημα, ο φθόγγος Νη (ν') ἐμφανίζεται μόλις στην λέξη «ἀποθώμεθα», με ομαλὴ ὅμως μετάβαση. Το μέλος τῶν ἐνοτήτων, «Οἱ τὰ Χερουβίμ μυστικῶς εἰκονίζοντες», «Τριάδι», «τὸν τρισάγιον ἕμνον προσάδοντες», κινεῖται σε χαμηλές περιοχές, ἐνῶ ψηλότερος φθόγγος ἐμφανίζεται πολὺ ἀργότερα στην λέξη «ἀοράτως» (ξ'). Τον χαμηλότερο τὸν συναντοῦμε στην λέξη «χερουβίμ» (ζ'). Η λέξη «Τριάδι» παρουσιάζει ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον. Το μέλος εἶναι ἐκτενέστερο στο ἀντίστοιχο σημεῖο τῶν ἄλλων Χερουβικῶν τῆς σειράς τοῦ Πέτρου. Εἶναι ἐπίσης με τὴν φράση «τὸν τρισάγιον» στον βαρὺ ἤχο τα μοναδικὰ σημεῖα στον Πέτρο πού γίνεται χρήση γένους στο μέλος. Θα μπορούσαμε ἐπίσης να χωρίσουμε αὐτὴ τὴν λέξη σε δύο μέρη, τῶν ὁποῖων ἡ ἀρχὴ συμπίπτει με τὴ θέση τῶν δύο χρωματικῶν φθορῶν. Στο πρῶτο ἡ μελωδία κινεῖται στον φθόγγο Νη, ἐνῶ στο δεύτερο στον Πα, στον ὁποῖο καὶ καταλήγει.

1. Α. Αλυγιάκη, Η οκταηχία στη Ἑλληνικὴ Λειτουργικὴ Ὑμνογραφία, Θεσσαλονίκη 1985, μν. ἔργο, σελ. 142.
2. Α. Αλυγιάκη, ὁ.π., σελ. 53 καὶ Χρυσάνθου, μν. ἔργο, σελ. 167.
3. Χρυσάνθου, μν. ἔργο.
4. Χρυσάνθου, μν. ἔργο, σελ. 165.

Εκτός των θέσεων που εμφανίζονται ως καταλήξεις μπορούμε να παρατηρήσουμε και θέσεις που χρησιμοποιούνται για την αρχή του μέλους. Η θέση του παραδείγματος I στον πίνακα 6, εκτός από τις συλλαβές χε-ρου της λέξης «χερουβίμ», εμφανίζεται επίσης στην συλλαβή Τρι- της λέξης «Τριάδι» καθώς και στις συλλαβές-λέξεις «ώς τόν», του ίδιου χερουβικού. Στην περίπτωση της λέξεως «Τριάδι» τοποθετείται η χρωματική φθορά (ς).

Το Χερουβικό του Φωκαέως, που είναι και εκτενέστερο, διατηρεί αρκετά κοινά στοιχεία με το προηγούμενο. Εκτός από τις καταλήξεις, ομοιότητα παρουσιάζουν και ορισμένες φράσεις, όπως αυτή των λέξεων «χερουβίμ». Υπάρχουν επίσης λέξεις, οι οποίες τονίζονται κυρίως με τις χρωματικές φθορές. Στη λέξη «μυστικῶς» η χρωματική φθορά με την παράλληλη κατάβαση του μέλους επισημαίνουν την έννοια αυτής της λέξης. Επίσης το ίδιο παρατηρούμε, αλλά με ανάβαση στην λέξη «Τριάδι». Στη λέξη «ἀποθώμεθα» εμφανίζονται και οι δύο χρωματικές κλίμακες. Στο εκτενές μέρος της φράσης «ὡς τόν βασιλέα» το μέλος κινείται περί τον φθόγγο Ζω, χαρακτηριστικό γνώρισμα του τετάρτου ήχου. Ο χαμηλότερος φθόγγος εμφανίζεται στην λέξη «μυστικῶς» ($\underline{\Delta}$), ενώ ο ψηλότερος στην λέξη «Τριάδι» ($\underline{\rho}$).

Οι καταλήξεις γίνονται:

α) Στο φθόγγο Νη (παράδειγμα II). Βασικό χαρακτηριστικό της πιο χαρακτηριστικής κατάληξης σ' αυτόν τον ήχο η κατάβαση για να συναντήσει το μέλος τον φθόγγο Νη με δύο συνεχή διαστήματα δευτέρας (Βου-Πα-Νη). Πολλές φορές η κατάβαση συνεχίζεται μέχρι τον Ζω, ο οποίος οδηγεί επίσης στον Νη.

β) Στον φθόγγο Δι (παράδειγμα IV). Η πρώτη κατάληξη του παραδείγματος είναι η πιο συχνή και στα δύο Χερουβικά. Την συναντούμε στον Πέτρο τέσσερις φορές, ενώ στον Φωκαέα τρεις. Οι δύο επόμενες ανήκουν στο χρωματικό γένος.

γ) Στον φθόγγο Πα (παράδειγμα V). Επίσης χρωματικού γένους κατάληξη που ομοιάζει με την δεύτερη του προηγούμενου παραδείγματος.

Η χ ο ς Γ ' . Το ήθος του τρίτου ήχου έχει χαρακτήρα άκομψο και ανδρικό. Παλαιότερα θεωρητικά αναφέρουν, ότι πρόκειται για τον φρύγιο τρόπο, ο οποίος «εκ της Φρυγίας ευρέθη».

Το ίσον του ήχου αυτού βρίσκεται στον φθόγγο Γα. Τα στιχηραρικά και ειρμολογικά μέλη του χρησιμοποιούν την εναρμόνια κλίμακα³, ενώ τα παπαδικά την διατονική. Στα τελευταία μάλιστα διατηρείται ο φθόγγος του ίσου, αλλά τίθεται σ' αυτόν η διατονική φθορά του Νη. Ένα άλλο σημαντικό χαρακτηριστικό του ήχου είναι, ότι υπάγεται στο διατεσσάρων σύστημα. Αυτή είναι και η βασικότερη διαφορά του με τον πλάγιο του τετάρτου, όπου χρησιμοποιείται η διατονική κλίμακα. Οι δεσποζόντες φθόγγοι είναι οι Πα, Γα, Κε. Οι καταλήξεις γίνονται στους ίδιους φθόγγους, ενώ για τα παπαδικά μέλη γίνονται και στον φθόγγο Δι.

Στο Χερουβικό του Φωκαέως η ομοιότητα που παρουσιάζεται ανάμεσα στον τρίτο και τον πλάγιο του τετάρτου είναι ιδιαίτερα εμφανής. Δεν διστάζει μάλιστα να χρησιμοποιήσει και την αντιφωνία (διπλασιασμό) του φθόγγου Γα, με τρόπο που δίνει την αίσθηση στον ακροατή, ότι πρόκειται για διαπασών σύστημα.

Διαφαίνονται ωστόσο και τα στοιχεία του τρίτου ήχου. Στην περίοδο «Οί τὰ χερουβίμ μυστικῶς» μπορεί κανείς να παρατηρήσει, ότι η μελωδική πορεία παρουσιάζει τα βασικά χαρακτηριστικά του ήχου. Οι ατελείς καταλήξεις γίνονται στον φθόγγο Κε, οι εντελείς στον Πα, ενώ διακρίνεται και το κατά τριφωνίαν σύστημα με τα τετράχορδα Νη-Γα και Γα-Ζω. Αργότερα και στις λέξεις «καί τῆ» παρατηρείται η πρώτη αλλαγή του μέλους, αφού έχει γίνει μεταφορά του κέντρου βάρους της μελωδίας στον φθόγγο Νη. Έχει χρησιμοποιηθεί γ' αυτό τον σκοπό και η χρωματική φθορά (-ε-). Το στοιχείο αυτό παρατηρείται και σε προγενέστερα μαθήματα, όπως σε Κοινωνικό του Πέτρου στον ίδιο ήχο.

Συνεχίζοντας βλέπουμε, ότι στις λέξεις «ζωοποιῶ» και «Τριάδι» το ενδιαφέρον του μέλους μετατοπίζεται προς τον φθόγγο Ζω του τετραχόρδου Γα-Ζω. Το κατά τριφωνίαν (διατεσσάρων) σύστημα μάλιστα επεκτείνεται και στον φθόγγο Βου (⁶), αφού του έχει τοποθετηθεί η εναρμόνια φθορά. Ακολουθεί κατάληξη στον φθόγγο Δι κατά τον τρόπο που προηγουμένως έγινε

1. Α. Αλυγιάκη, Η οκταηχία στην Ελληνική Λειτουργική Υμνογραφία, Θεσσαλονίκη 1985, μν. έργο, σελ. 53 και Χρυσάνθου, μν. έργο, σελ. 152.

2. Α. Αλυγιάκη, ό.π., σελ. 142.

3. Περί εναρμονίου γένους βλ. Χρυσάνθου, σελ. 113.

στον φθόγγο Πα.

Μια νέα χρωματική φθορά εμφανίζεται στην φράση «τόν τρισάγιον» στον φθόγγο Δι με σύντομη διάρκεια. Θα ακολουθήσουν μέχρι την λέξη «μέριμναν» τρεις αλλαγές ακόμα προς το χρωματικό μέλος. Συνολικά στο Χερουβικό αυτό πραγματοποιείται επτά φορές η μετάβαση προς το χρωματικό γένος εκ των οποίων οι πέντε γίνονται στον φθόγγο Νη με την χρωματική φθορά (-ε-).

Το κορύφωμα του μέλους βρίσκεται στη λέξη «ἀποθώμεθα» στην οποία ακούγεται με αρκετά μεγάλη διάρκεια ο φθόγγος Γα (ζ_2). Ο χαμηλότερος φθόγγος ακούγεται στην λέξη «χερουβίμ» (χ).

Οι καταλήξεις γίνονται σε όλους τους φθόγγους εκτός του φθόγγου Βου. Τις περισσότερες φορές την συναντούμε στον φθόγγο Γα (πίν. 7, παρ. Ι) και στον φθόγγο Ζω (παρ.ΙV), που είναι του ίδιου τύπου ως εντελείς. Επίσης εντελείς είναι και οι καταλήξεις, που γίνονται στον Πα (παρ. ΙΙΙ), καθώς και στον φθόγγο Δι (παρ. V, δεύτερη κατάληξη). Οι υπόλοιπες είναι ατελείς καταλήξεις, που γίνονται στους φθόγγους Κε (παρ. ΙΙ), Δι (παρ. V, πρώτη κατάληξη) και Νη (παρ. VI).

Η χ ο ς Β´. Ο δεύτερος σε παλαιά θεωρητικά συνδέθηκε με τον αρχαίο Λύδιο τρόποι. Του αποδόθηκε δε και ο χαρακτήρας του τρόπου αυτού, που είναι ηδονικός και μελιχρός.

Χρησιμοποιεί χρωματική κλίμακα, η οποία διαφέρει από αυτήν του πλαγίου του δευτέρου στα διαστήματα ενός τετραχόρδου. Ο Χρυσάνθος αναφέρει ότι ο δεύτερος «έχει έκτασιν ὀλιγωτέραν ἐπὶ το ὄξυ, περισσοτέραν δέ ἐπὶ το βαρύ» από τον πλάγιο του δευτέρου. Οι δύο αυτοί ήχοι ωστόσο χρησιμοποιούν ο ένας στοιχεία του άλλου, που είναι οι κλίμακες και οι καταλήξεις.

Τα παπαδικά μέλη του δευτέρου έχουν ως ίσο τον φθόγγο Δι. Δεσπίζοντες φθόγγοι είναι οι Δι, Βου, ενώ οι καταλήξεις γίνονται κυρίως στον φθόγγο Δι.

Στο συγκεκριμένο Χερουβικό του Φωκαέα βλέπουμε να επεκτείνονται και παραπάνω γωρίσματα του ήχου και σε άλλους φθόγγους. Έτσι ως δεσπίζοντες χρησιμοποιούνται και οι φθόγγοι Νη (ϛ´), Ζω (ζ´) ή ακόμα και ο Πα (π´). Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα να μετατοπιστούν οι περιοχές των φθόγγων στους οποίους κινείται το μέλος.

Η πρώτη «θέση» που εμφανίζεται στο Χερουβικό στις συλλαβές «οί τὰ χε-νε» είναι πανομοιότυπες με αυτήν στο αντίστοιχο σημείο του Χερουβικού του τρίτου ήχου. Χρησιμοποιείται δε κατά τέτοιο τρόπο, που και στις δύο περιπτώσεις, οι δεσπίζοντες φθόγγοι να διατηρούν αυτήν τους την ιδιότητα. Θα ακολουθήσει η κατάληξη στο ίσον και κατόπιν θα γίνει μεταφορά του μέλους από τον Δι στον Βου με κατάληξη στην λέξη «μυστικώς».

Η επόμενη αλλαγή στο μέλος θα πραγματοποιηθεί με την χρωματική φθορά του πλαγίου του στη φράση «καί τῆ ζωοποιῶ». Η ίδια φθορά διατηρείται και στην λέξη «Τριάδι», της οποίας ένα μικρό μέρος βρίσκεται στο διατονικό γένος και συγκεκριμένα στον πρώτο ήχο με ίσο τον Δι. Μέχρι τη λέξη «μέριμναν» δεν πραγματοποιείται άλλη αλλαγή. Είναι αξιοσημείωτο, ότι το μέλος δεν κατεβαίνει κάτω από τον φθόγγο Δι. Αντίθετα κινείται σε πολύ υψηλές περιοχές και φθάνει έως την αντιφωνία του Δι στη λέξη «ἀποθώμεθα», φαινόμενο πολύ ασυνήθιστο για τον ήχο αυτόν.

Τα παραπάνω διατηρούνται και στην επόμενη περίοδο «ὡς τὸν βασιλέα - ἀλληλοῦια». Στη φράση «ὡς τὸν βασιλέα» παρατηρούμε, ότι το μέλος πορεύεται σύμφωνα με τον δεύτερο ήχο, του οποίου όμως το ίσο είναι αντί για τον Δι ο φθογ-

1. Α. Αλυζάκη, Η οκταηχία στην Ελληνική Λειτουργική Υμνογραφία, Θεσσαλονίκη 1985, μν. έργο, σελ. 142 υποσ. 58 και Χρυσάνθου μν. έργο, σελ. 149.

2. Χρυσάνθου, μν. έργο, σελ. 161.

γος Πα (Π'). Χρησιμοποιείται έτσι το πεντάχορδο σύστημα, που το συναντούμε και στην φράση «ταῖς ἀγγελικαῖς ᾠδαῖς».

Ο ψηλότερος φθόγγος (Α') ακούγεται συνολικά πέντε φορές, ενώ ο χαμηλότερος (Υ') βρίσκεται στη λέξη «μυστικῶς».

Από τις κατάληξεις που υπάρχουν η συχνότερη είναι η πρώτη στο παράδειγμα I του πίνακα 8. Τον τύπο αυτόν τον συναντούμε να δημιουργεί κατάληξη, εκτός του φθόγγου Δι, και στους φθόγγους Βου και Ζω (παρ. II και III). Συνολικά εμφανίζεται στο Χερουβικό έξι φορές.

Την δεύτερη και τέταρτη κατάληξη του παραδείγματος I, τις συναντούμε στο Χερουβικό από δύο φορές την κάθε μια. Η τρίτη κατάληξη ακούγεται μόνο μια φορά και ανήκει στον πλάγιο του Β'.

Μπορούμε στο Χερουβικό να παρατηρήσουμε «θέσεις», οι οποίες βρίσκονται και εκτός κατάληξης. Την θέση του παραδείγματος IV την συναντούμε στη λέξη «χερουβίμ», ενώ αυτής του παραδείγματος V στη λέξη «πασαν».

Ηχος πλάγιος του Β'. Ο πλάγιος του δευτέρου έχει χαρακτήρα ηδονικόν και γλυκόνι. Αυτά τα ιδιώματα υπονοούν τον χαρακτήρα του υπολύδιου τρόπου. Ο Χρυσάνθος αναφέρει ότι στα στιχηραρικά και στα παπαδικά μέλη ο χαρακτήρας αρμόζει «εις άσματα επιτήδεια και εις μελέτας ύψηλάς και θείας».

Οι διαφορές του από τον δεύτερο ήχο αφορούν, αφ' ενός την χρωματική κλίμακα που χρησιμοποιεί και που έχει πιο έντονες διαστηματικές σχέσεις και αφ' ετέρου τους δεσπόμενους φθόγγους και τις εντελείς καταλήξεις¹.

Όπως και το προηγούμενο, το Χερουβικό του Φωκαέως στον πλάγιο του δευτέρου, δανείζεται το ξεκίνημα από τον πρώτο ήχο στις λέξεις «Οί τά». Κατόπιν στην λέξη «μυστικώς» δημιουργείται χρωματική κατάληξη, χρησιμοποιώντας ως ίσο τον φθόγγο Δι. Αξίζει εδώ να πούμε, πως κατά τη μεταφορά του μέλους ένα πεντάχορδο χαμηλότερα μεταφέρεται ολόκληρη η κλίμακα, που πολλές φορές από ένα σημείο και κάτω γίνεται διατονική. Αυτό είναι ένα συχνό φαινόμενο στον πλάγιο του δευτέρου. Κοινή γραμμή στο μέλος παρατηρούμε στη φράση «και τῆ ζωοποιῶ» με τον δεύτερο ήχο. Το μεγαλύτερο μέρος επίσης της επόμενης λέξης «Τριάδι» έχει ληφθεί από τον πρώτο ήχο και βρίσκεται στο διατονικό γένος.

Αφού το γένος επανέλθει στο χρωματικό γένος, πραγματοποιείται νέα αλλαγή προς το διατονικό αυτή τη φορά στον φθόγγο Ζω, δημιουργώντας έτσι το αίσθημα που δίνει ο βαρύς ήχος. Η κατάσταση που ακολουθεί στην λέξη «μέριμναν» γίνεται στον φθόγγο Κε, όπως και στους άλλους ήχους που χρησιμοποιούν τον Πα για ίσο τους.

Η φράση «ὡς τὸν βασιλέα» παρουσιάζει αλληπάλληλες αλλαγές χρωματικού-διατονικού γένους. Το κορύφωμα έρχεται, όπως και σε άλλα Χερουβικά, στην λέξη «ἀοράτως» ενώ χαρακτηριστική είναι και η τελική κατάληξη στη λέξη «ἀλληλοῦια».

Γενικά στο Χερουβικό αυτό παρατηρούμε έναν έντονο ανταγωνισμό χρωματικού-διατονικού γένους, που δεν διαπιστώθηκε τόσο στον δεύτερο ήχο. Όπως και στα προηγούμενα Χερουβικά, οι περιοχές που κινείται το μέλος στην αρχή είναι χαμηλές, ενώ σιγά-σιγά ανεβαίνουν δημιουργώντας το κορύφωμα προς το τέλος.

1. Α. Αλυγιάκη, μν. έργο, σελ. 53.

2. Α. Αλυγιάκη, μν. έργο, σελ. 142.

3. Χρυσάνθου, μν. έργο, σελ. 161, § 361.

4. Χρυσάνθου, μν. έργο, § 360.

Όπως και στον δεύτερο ήχο, πιο συχνή κατάληξη (βλ. πιν. 9, παρ. I, πρώτη κατάληξη) την συναντούμε και σε άλλους φθόγγους εκτός της βάσης. Αυτοί οι φθόγγοι είναι ο Δι (παρ. III, πρώτη κατάληξη), καθώς και ο Κε (παρ. III, πρώτη κατάληξη). Η μοναδική διατονική κατάληξη παρατηρείται στον Ζω (παρ. IV). Ο Δι χρησιμοποιείται επίσης και για ατελή κατάληξη (βλ. παρ. II, δεύτερη κατάληξη) σε αντίθεση με την παραπάνω κατάληξη, που ήταν εντελής (παρ. II, πρώτη κατάληξη).

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στην παρούσα εργασία εξετάστηκαν και αναλύθηκαν δεκατρία συνολικά Χερουβικά εκ των οποίων πέντε του Π. Πελοποννήσιου και οκτώ του Θεόδωρου Φωκαέα. Έτσι, από την προσπάθεια αυτή που έγινε εξάγονται τα ακόλουθα συμπεράσματα:

1) Στον Π.Πελοποννήσιο παρατηρείται ότι το μέλος δεν παρουσιάζει ιδιαίτερες και απότομες εξάρσεις σ' αντίθεση με τον Θ. Φωκαέα όπου το μέλος είναι δυνατόν να έχει τέτοιου είδους εξάρσεις.

2) Η μελωδική έκταση (μεταξύ χαμηλοτέρου-υψηλοτέρου φθόγγου) είναι μάλλον μικρότερη στα μέλη του Π.Π. απ' ότι σ' αυτά του Θ.Φ.

3) Στις καταλήξεις διαπιστώνεται ότι υπάρχει αλληλοδανεισμός.

4) Η μορφολογική δομή βλέπουμε ότι είναι περίπου η ίδια στα Χερουβικά σ' όλους τους ήχους. Έτσι, παρατηρείται γενικά ότι η έκταση του μέλους εξαρτάται και επηρεάζεται από τις αντίστοιχες περιόδους του κειμένου του Ύμνου (για παράδειγμα, στη φράση «οἱ τὰ χερουβίμ», η γραμμή συμβαίνει κατά κανόνα να είναι πιο εκτενής κάτι που δεν συμβαίνει αντίστοιχα π.χ. στη φράση «ταῖς ἀγγελικαῖς» όπου η γραμμή είναι πιο σύντομη).

5) Οι μελωδίες στον Θ.Φ. δείχνουν μια προσπάθεια αποδέσμευσης από το παραδοσιακό στυλ, προσπαθώντας να δημιουργήσουν έναν προσωπικό χαρακτήρα πράγμα που είναι συνηθισμένο στην Τέχνη. Συγκεκριμένα είναι πιο εκτενής και πιο ελεύθερες από εκείνες του Π.Π. Αυτό είχε σαν συνέπεια την καθιέρωση του Θ.Φ. μέσα στην πρακτική της Εκκλησίας πράγμα που οδήγησε στο να εγκαταλειφθούν τα μέλη του Π.Π. όσον αφορά τα Χερουβικά. Αυτό δεν συμβαίνει βέβαια σε άλλες μελωδίες του Π.Π. Το τελευταίο μπορεί να δικαιολογηθεί επειδή ο χερουβικός ύμνος είναι κατά κάποιον τρόπο το αποκορύφωμα της μουσικής επένδυσης της Θ. Λειτουργίας. Είναι γνωστό ότι ο ύμνος αυτός είναι ιδιαίτερα λαοφιλής επειδή επικεντρώνει το θρησκευτικό βίωμα και δημιουργεί μια ιδιαίτερη αισθητική με την Μ. Είσοδο των Τιμίων Δώρων, που δεν είναι τίποτε άλλο από την υποδοχή του Ιδίου του Βασιλέως της Δόξης («ὡς τὸν βασιλέα τῶν ὅλων ὑποδεξόμενοι»). Το σημείο αυτό της Λατρίας με την εποπτεία, την κίνηση, την ποίηση και τη μουσική προκαλεί αβίαστα το ενδιαφέρον των πιστῶν που ετοιμάζονται για τον καθαγιασμό των Τ. Δώρων.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι
(Πίνακες)

(Παρ.)

I) α β
 ΧΕ ρου βι ιμ
 προ σα βο υρε ες
 α ο ρα τω ως

II)
 ει κο vi γου ρε ες
 υ πο δε σο με νοι

III)
 ζω ο ποι ζω ο ποι ω

(Φωκ.)
 IV) (τρι-) α (-δι)

V) και
 ΧΕ-ρου-βι-ι βα-σι-λε (-α)

Πινακας 2

I) μν

II) ν

III) vi

IV) α-πο-θω με θα

στη λέξη "μυσικως" (βλ. γερουβικό Φωκαεύς)

στη λέξη "εικονιζουρες" (βλ. γερ. Φωκαεύς).

στη λέξη "αποουμεθα" (βλ. γερ. Φωκαεύς)

Πινακας 3

I) (Περ.) ελ-κο-υλ (φωλ) (α-πο-θω) ω
 II) (Περ.) ωλ (α-πο-θω) ω (Περ.) 3η (Περ.) 3η
 III) (Περ.) (α-πο-θω) ω (Περ.) 3η (Περ.) 3η
 IV) (Περ.) (α-πο-θω) ω (Περ.) 3η (Περ.) 3η
 V) (Περ.) (α-πο-θω) ω (Περ.) 3η (Περ.) 3η
 VI) (Περ.) α ο ρα α δι (Περ.) α δι (Περ.) α δι

Πίνακας 5

I) (Πετ.)

II) (Πετ.)

III) (Φωκ.)


IV) (Πετ.)

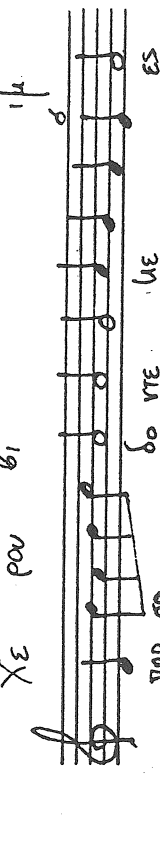
V) (Πετ.)

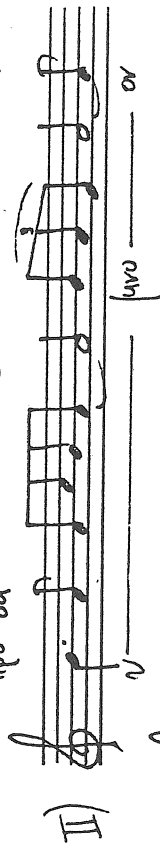
XE — pou (-βι) —
 ει κο vi — ju vze — ες
 XE — pou — βι — ιμ
 προ — σα — δο — ον ες
 (ν-πα-δ) ju — με — voi —
 α ο πα — ω — ω — ω
 ju ο — ποι — ω
 μυ — ορι — κω ως
 τρι α — δι —
 με τρι — α — δι —

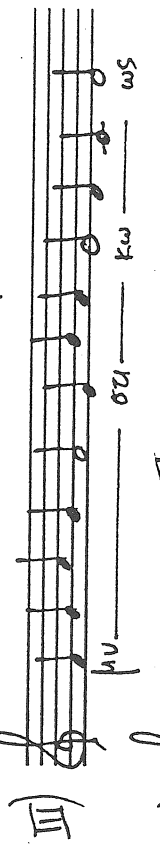
Πίρακας 6

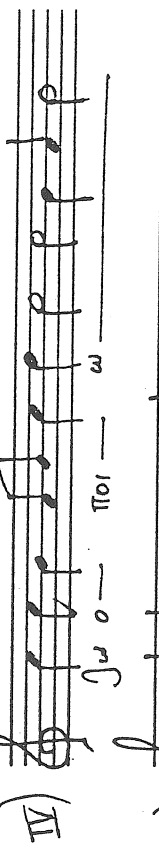
Φοκ.

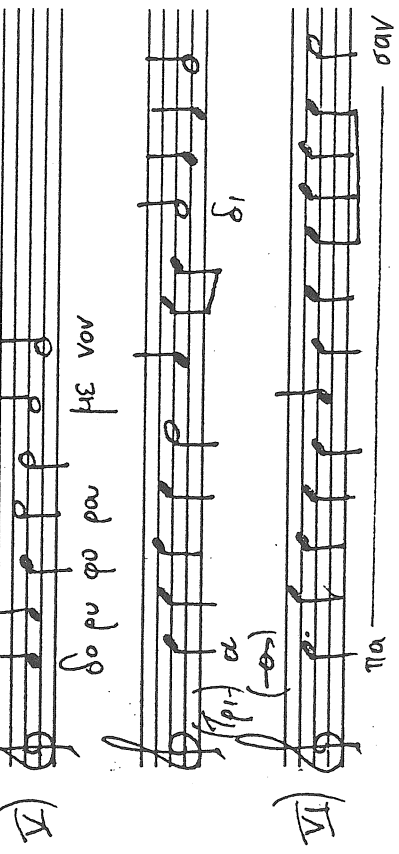
I) 

II) 

III) 

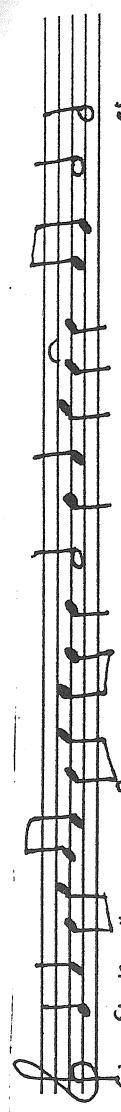
IV) 

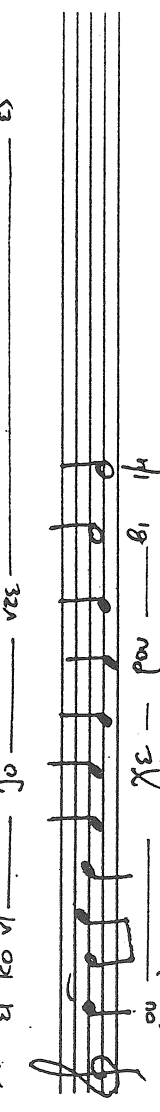
V) 

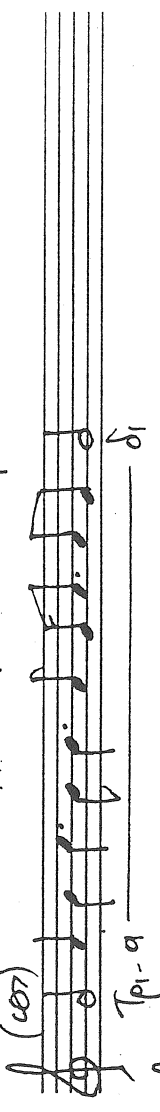
VI) 

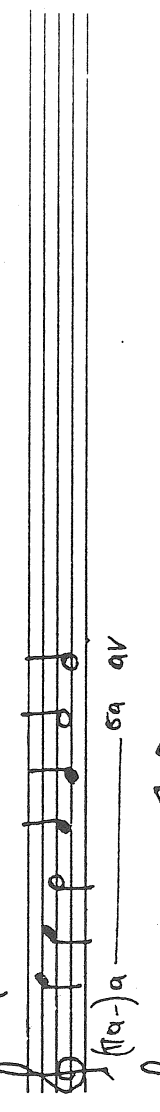
Πιπικας 7

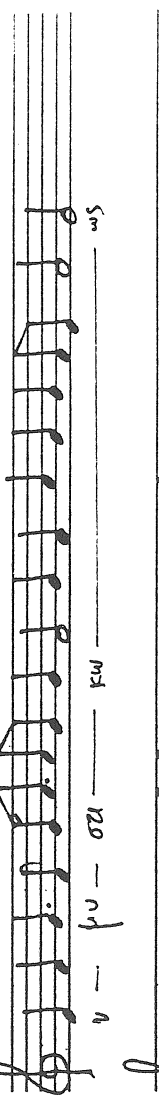
Φοκ.

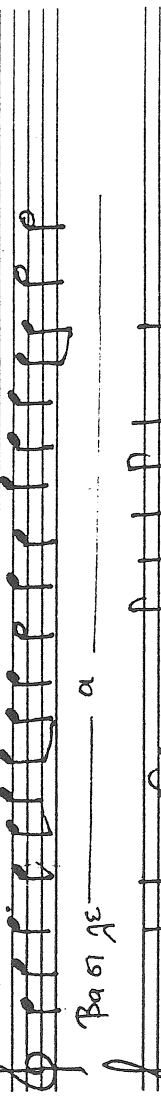
I) 











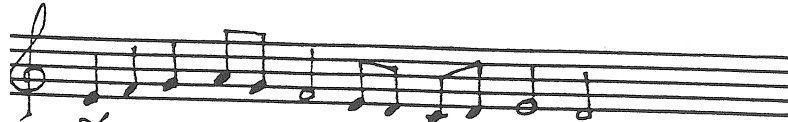








Πιπικας 8


Φοκ.


I) 
Χε ————— ρου — βι ιμ

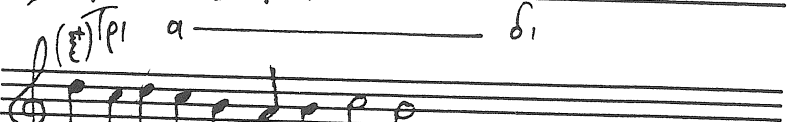

α ο ρα ————— ζω — ως

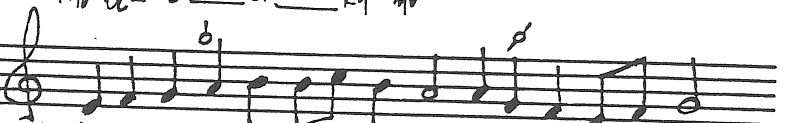
II) 
μυ — σει — κω ως


υ — μνον

III) 
μς — ρι — μνα αρ


(ε)τρι α — δι

IV) 
την β — ο — τι — κη ην

V) 
ω ο — ποι — ω

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ
(Χερουβικά στην ευρωπαϊκή σημειογραφία)

Π. Παπαδαρίδης
Ἕχος α΄ Πα

Οὐ — τα — χερσὶ — βί

χερσὶ — βί — μιν

οὐ — τι — μιν — σὺ — κω — ως

ἐλ — κω — τι — σο — ἐλ — κω

τι — σο — ριέ — ες — και — η — ζωο — ποι

ζωο — ποι — ω — τῶν

α — ὅ — τι — τῶν — ἔ — σα — ο

οὐ — ν — ἔ — μο — οὐ — μο — οὐ — προ — σα — δο — οὐ

τε — ἐς — πα — σα — ἀρ — τῆρ βί ο — τι

βί ο — τι — χῆ — ηρ — ἀ — πο — θῶ

με — θα — με — ρί — μα — αὐ

ὡς — το — οὐ — βα — σί — λε — βα — σί

ι λε α τωρ

ο λωρ υ πο δε ξο με νολιασ αγ γε

- λι αγ γε λι και αις α ο ρα

α τω ως δορυφο ρς με πορ τα

α ξε σι υρ Α αη η η ρ λ α

α α

Θ. Φωκαέως
Ἕχος α' 3/4 Πα

ΟΙ ΤΑΙ ————— ΧΕΡΟ — βι — — — — —

— — — — — ΧΕ — ΡΟ — βι — — — — —

ΜΕ ΜΩ ————— ΟΤΙ — ΚΩ — ΩΣ ΕΙ ΚΟ ΥΛ — — — — —

— — — — — ΚΟ — ΥΛ — — — — —

— — — — — ΖΟ — ΕΙ — ΚΟ — ΥΛ — — — — — ΖΟ ΡΤΕ — ΕΣ

ΚΑΙ ————— ΤΗ ΖΩ Ο — — — — — ΠΟΙ

ΟΙ — ΖΩ Ο — ΠΟΙ — Ω — — — — — ΤΡΙ — — — — — Α — — — — —

Α — — — — — ΧΑ — — — — —


— — — — — ΤΡΙΑ — — — — — ΟΙ — — — — — ΤΟΙ ΤΡΙΑ — — — — — ΧΙ — Ο — ΟΥ Ρ

— — — — — Ρ — — — — — ΜΝΟΤΡΟ ΣΑ — — — — — ΖΑ — — — — — ΔΟ — — — — —

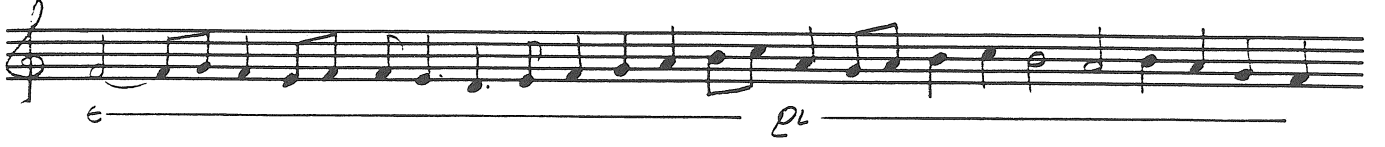
— — — — — Ρ — — — — — ΜΝΟΤΡΟ — — — — — ΣΑ — — — — — ΔΟ — — — — — ΡΤΕ — — — — — ΕΣ ΠΑ



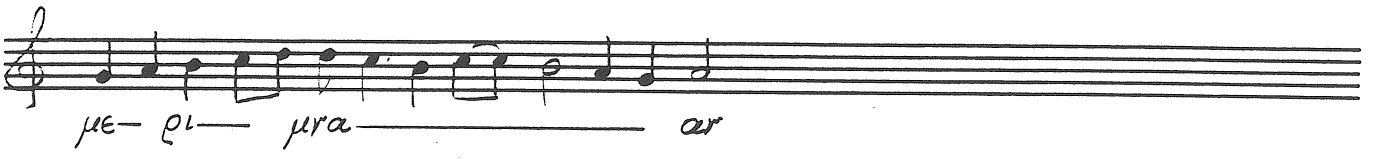
α σα αν την βλ ω τι βλ ο τι χη



η ηρ αλο θω με θα με



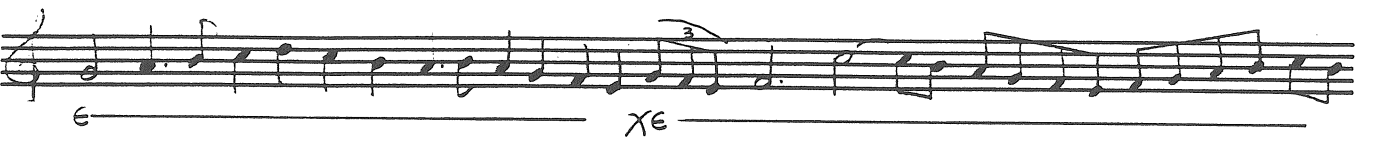
ε ρι



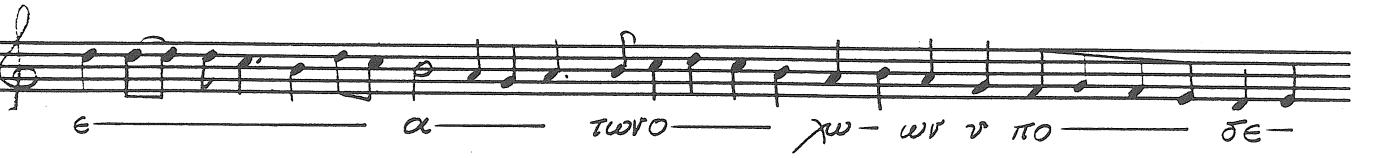
με ρι γρα αν



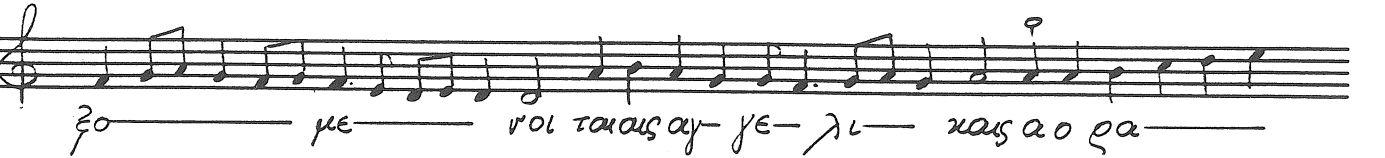
ο υστορ βα σι γε



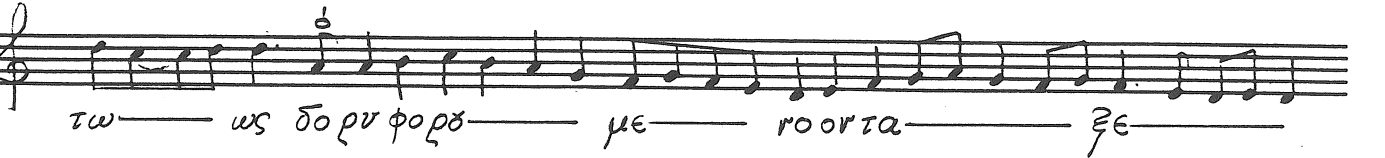
ε χε



ε α τωο χω υρ υ πο δε



ζο με ροι ταις αγ γε λι καις α ο ρα



τω ως δορυ φορσ με ροορτα ξε



σιν Α αλλη λσ ι α α



Π. Παπαδαρίδης
Ήχος ς' Πα

ΟΙ ΤΑ ΧΕ
Ε ΡΟ
ΧΕ ΡΟ ΒΙ Μ ΜΩ ΧΩ ΧΩ
ΝΥ ΟΙΛ ΡΙ ΜΥ ΟΙΛ ΧΩ
ΩΣ ΕΙ ΧΟ ΤΙ ΕΙ ΧΟ
Ο ΤΙ ΡΟ ΕΙ ΧΟ
ΤΙ ΡΟ ΡΙΕ ΕΣ ΧΑΙΤΗ ΡΩ Ο ΠΟΙ
ΤΟΙ ΟΙ ΡΩ Ο ΠΟΙ Ω ΤΩΙ Α
Α ΟΙ ΤΟ ΤΟ ΟΥ ΤΩΙ ΣΑ
Α ΖΑ ΧΙ ΤΟΥ ΤΩΙ ΣΑ
Α ΥΙ Ο ΟΥ Ρ ΜΡΟ Ψ ΜΡΟ ΟΥ ΠΡΟΣΑ
Α ΔΟ ΡΙΕ ΕΣ ΠΑ ΟΙ ΑΥ ΤΗ

- 2Η - ΗΡ βλ - ο - τλ - βλ ο -

τλ - χη - ΗΡ α - πο θω - με -

ε - θα - με - ρλ -

με - ρλ - μα - ατ -

ο - ως τωρ βα - σι λε - με -

ε - βα σι - λε - α -

α - τωρ ο - λω - ωρ ο το δε ξο - με - νοι -

οι - ταις αγγε - λι - αις αγγε - λι - και - αις -

α ο ρα - τω - ως δορν φορσ - με νο - ον τα - ρε -

ε - σι - λη Α - αλλη λθ - ρλ -

α - α -



Θ. Φωκαέως
 Ἕρκος τῆ ἑ Παυ

The musical score consists of 13 staves of music. Each staff contains a line of handwritten Greek lyrics in red ink. The lyrics are:

 1. ΟΙ ΤΑ ΧΕ

 2. Ε

 3. Ε ΛΕ ΡΟ ΧΕ

 4. ΡΟ ΒΛ ΜΕ ΜΥ

 5. Υ ΟΙΛ ΧΩ ΜΩΣ ΕΙ ΧΟ ΥΛ

 6. ΕΙ ΧΟ ΥΛ ΖΟ

 7. ΕΙ ΧΟ ΥΛ ΖΟ ΥΤΕ ΕΣ ΚΑΙ ΤΗ ΖΩΟ

 8. ΠΟΙ ΖΩΟ ΠΑΩ Ω ΤΩΙ Α

 9. Α ΧΑ ΤΩΙ Α

 10. ΔΕ ΤΟΝ ΤΩΙ ΣΑ ΧΙ Ο ΟΥ Υ ΜΡΟ ΟΥ ΠΡΟΣΑ

 11. ΔΟ Υ ΜΡΟ ΠΡΟ ΣΑ ΔΟ ΟΥΤΕ ΕΣ ΠΑ ΣΑΥ ΤΗ

 12. ΗΥ ΒΙ Ο ΤΙ ΧΗ ΤΗ ΗΥ Α ΠΟ ΘΩ

ω-με θα με ρι

με ρι-μνα ρα αν

ο ως το βα σι λε

ε χε

ε α τω ο λω υν το δε ξο με

ροι ται αις α γ γε - λι καις α ο ρα τω ως δο ρυ φο ρα

ο με νο ορ τα ξε σιν η γ η λ ο

α α

Π. Λαμπραδαρίσ
Ἦχος δ' ῥε Δι

ΟΙ ΤΑ ΧΕΡΣ ΧΕΡΣ ΒΛ

ΜΥΣΤΙΚΩΣ ΕΙ ΚΟΝΙ ΖΩ ΕΙ

ΚΟΝΙ ΖΩ ΜΥΣΤΙΚΩΣ ΕΣ ΚΑΙ

ΣΗ ΖΩ ΖΩ

Ο ΠΟΙ ΖΩ Ο ΠΟΙ

Ω ΤΡΙ Α

ΔΙ ΤΟΥ ΤΡΙ ΣΑ

ΖΑ ΓΕ Ο ΟΥ ΜΥΣΤΙΚΩΣ

ΣΑ ΟΥ ΜΥΣΤΙΚΩΣ ΣΑ ΔΟ ΜΥΣΤΙΚΩΣ ΠΑ

ΣΑΝΤΗΡΒΙ Ο ΤΙ ΒΙ Ο ΤΙ ΚΩ

ΗΝ ΑΠΟ ΘΩ ΜΕ ΘΑ ΜΕ

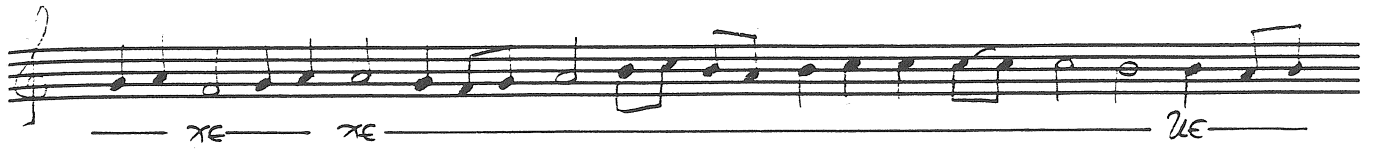
Ω ΜΕ Ω ΜΥΣΤΙΚΩΣ



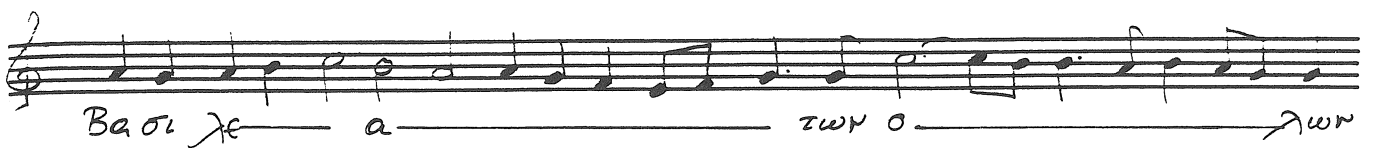
ο — ως το ορβα — σι — το ορβα σι γε —



ε — υε —



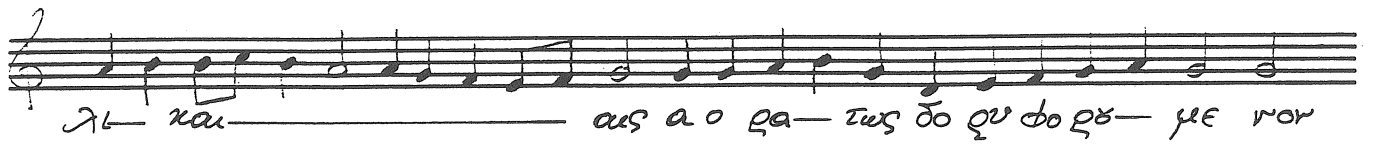
γε — γε — υε —



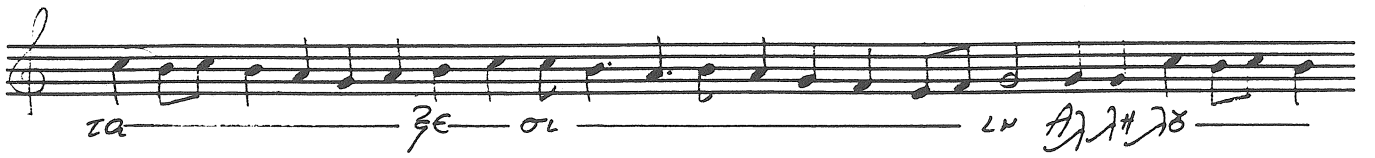
Βασι γε α των ο γων



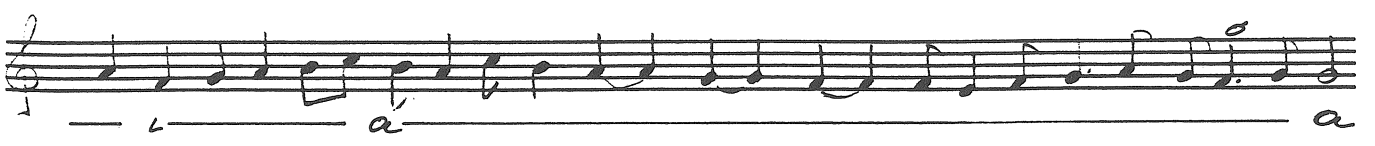
υ πο δε φο με ροι τας α αγ γε λι αγ γε —



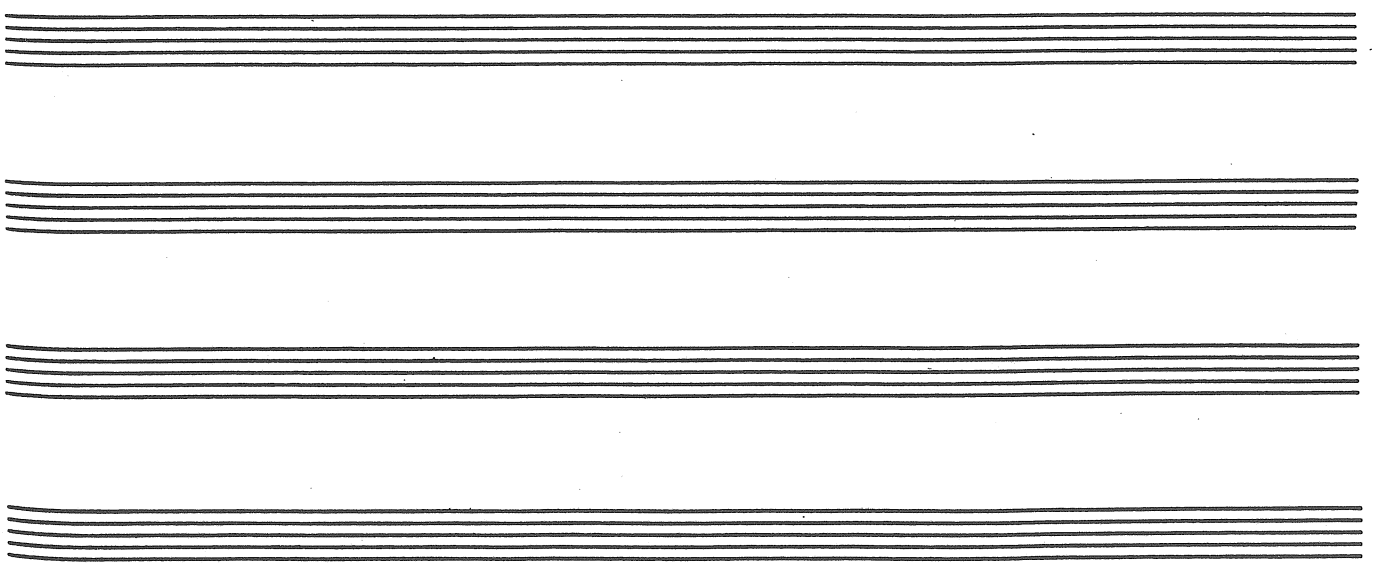
λι και ας α ο ρα τας ο ο ρο ρο με ροι



τα ξε σι υ Α Α Α Α



α α



Θ. ΔΩΧΡΕΩΣ
Ἕνος δ' ἰε δλ

Οι τα χε χε

χε ρος

βι υμ υμ

ακ ακ μω ολλ

αω ως ελκογι ρο

οι ελκογι ρο ορ τε ες και

ηη ηη

ζω ο τοι ζω ο τοι ω

Τε α

Τε α δλ

σορ τοι σα γι ο ορ υ

μω υ μω ορ προ σα δο ορ

ΜΕ ΕΣ ΤΑ

ΟΝ ΤΗ ΒΙ Ο ΤΙ ΒΙ Ο ΤΙ ΚΗ

ΗΝ Α ΤΟ ΘΩ ΜΕ ΘΑ ΜΕ

ΟΙ ΜΗΘ ΑΥ

ΟΙ ΟΥ ΒΑ ΟΥ ΧΕ ΨΕ

ΨΕ

ΒΑ ΟΙ ΧΕ

ΒΑ ΟΙ ΧΕ Α ΤΩ Ο

ΑΥ ΟΥ ΤΟ ΔΕ ΞΟ ΜΕ ΧΟΙ ΟΙ ΤΑΣ ΑΥ ΧΕ Χ

ΑΥ ΧΕ ΧΙ ΚΑΙ ΑΙΣ Α Ο ΡΑ ΤΩ ΩΣ

ΔΟ ΟΥ ΦΟΡΑ ΜΕ ΝΟΝ ΤΑ ΞΕ ΟΙ Μ ΑΥ Χ

Α Α

Π. Παπαδαρίος
 Ηχος βαρύς ~ ζω

ΟΙ τα... τα... ΧΕ... ΟΣ

ΧΕ ΟΣ

βι... μν... μν...

ΟΙ... μν... ΟΙ... ζω... ΩΣ ΕΙ ΧΟ ΥΙ

ζο... ΕΙ

ζο υι... ζο... ΟΥ ΖΕ... ΕΣ ΖΑΙ

μν... ζω... Ο... το... τοι...

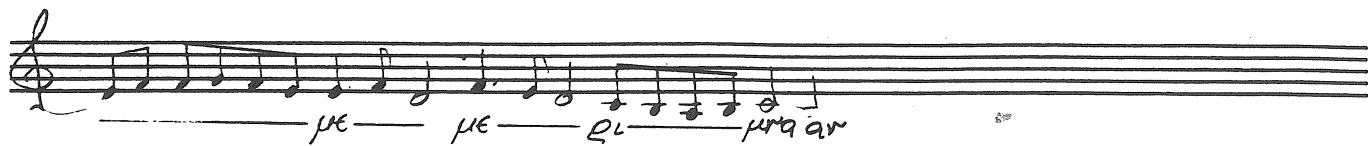
ζω Ο... τοι... ω... Τελ... α...

οι... τον ζο σα

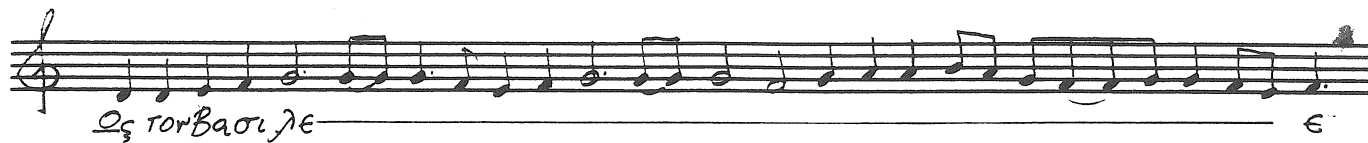
ζ... γι... Ο ΟΥ... κνοτρο σα... οο... ΟΥ ΖΕ ΕΣ ΤΑ...

σα αν... ζην βι ο... τι... βι ο... τι...

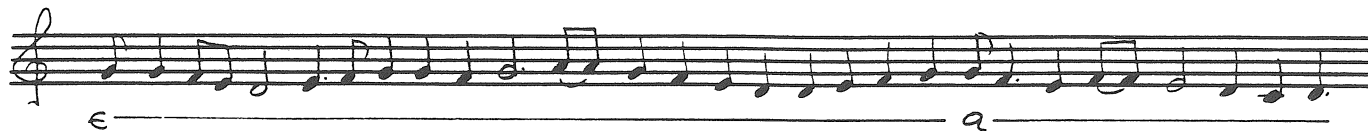
ζη... ην α... το θω... με... τα



με με ελ μα αν



ες τον βασιλε ε



ε α



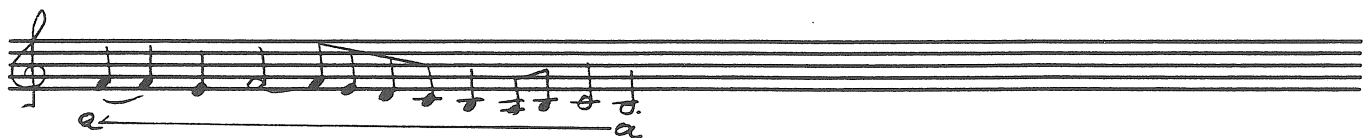
τω ο λω υ το δε φο με ροι ολ τας η γε λι αγ γε λι



και ας α ο ρα τω ως ο σ ρυ φ ο ρα



με το ορ τα ρε ος λη αλλη λος



ε α



θα χ με

χ με ει μετα αν

εστιν βασι λε

λε

Βασι λε α τω ο των υ πο δε ρο με

νοι τας αγ γε λι αγ γε λι και ας α ο ρα

τω ως δορυ φε ρα με το ορ τα ρε σι λη

α λ λ η ρ α

Π. Λαμπδαρίδης
 Ηχος ρεβέκη

Οι τα χε — ρε — γε — χε — ρε — βι —

τι — μη — ως — σελ — κω — ως — ελ — κω — τι — ρο —

ελ — κω — τι — ζου — τε — με — ες — και —

— τη — ζω — ο — ποι — ζω — ο — ποι —

— τρι — χι — α —

— χα — με — τρι — α — ελ — ζου —

— τρι — σα — ρα —

— τι — ο — ον — υ — κρο — ον — προ — σα — δο — ρο — ον — τες —

— πα — σαν — τη — βι — ο — τι — βι — ο — τι —

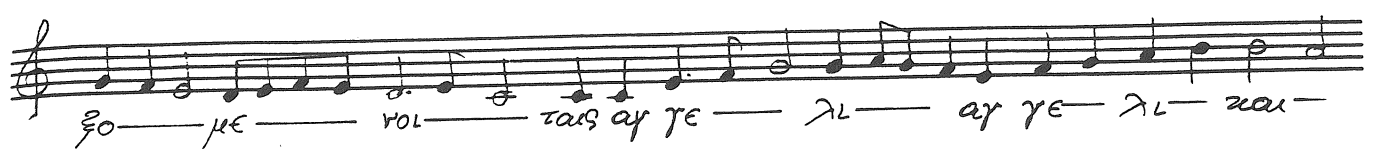
— τη — ην — α — το — θω — με —

— θα — με — ρι — τι — κταν —

— ες — το — ον — βα — ον — γε —



α τωρ ο λωρ υ πο δε



ξο με πολ ταις αγ γε λ αγ γε λ και




αις α ο ρα ηω ως δο θυ φο ρα



με νομ τα ξε σι λ η λ η λ ο λ α



α α



Θ. ΩΧΡΕΩΣ
ἦχος 7^{ος} ρε ΗΗ

Ol ————— τα

γε ————— νε ————— ρε ————— γε — ρε — βι — ρι —

υφ — μω ————— οτι κω ως ει κο ρι

χι ————— ρο — ει κο ρι — ρο ορ τε ες και

τη ————— ρω ο

ποι ————— ρω ο — ποι — ω ————— τρι α

α ————— α

τρι α ————— δι τον τρι βα

χι ο — ορ ν ————— μο — ν — μο ορ προσα — σα ορ

τε — νε — ες πα ————— σαρ τη ρι ο

ιλ ————— βι ο — ιλ — κη ————— ηρ α

πο — αν ————— με θα ————— με

ρι με ριμνα

ρα αν

ο ως τον βα σι

τον βα σι γε ε

τον βα σι γε α τω ο λω ω ν πο δε ρο

με νοι ται α σα αν γε λι και σ α ο ρα

ως δορυφο ρο με νοι τα ζε σι λη α λ λ η λ ο

χ α

Θ. Φωκαέως
Ἦχος γ' ᾠδα

οι — τα — χε

ε — ρα — χε — ρα — βι — τι — μι — μν

τι — σελ — μν

ν — σελ — κω — ως ει — κω τι — ζο — ει — κω

τι — ζο — ορ — ιε — υε — ες και

τη — υη — ζω ο — τωι

οι — ζω ο — τωι — ω — ζω — τρι α —

α — τρι — α — τρι

α — ο — ιορ — σα

υι ο ορ ν — μο — ορ προ σα

τα — χα — δο — προ σα

δο υτε — υε — ες πα — σουτ

τῆ ἡγ βλ — ο ἰλ — χῆ — ρῆ — ἡρ^α α πο θω —

ω — με — θα — με —

ρι — με — ρι — μηα —

— αρ

ος του Βασιλε

— κε — χε —

Βα σι — λε — κε — Βασιλε — α — ρα —

α — τωρ ο — λωων υ πο δε ρο — με — ροι —

ταις αγγε — λι — και — ραι — αις α ο ρα — τω — ως δο

ρυ φορς — με ροτα — ξε — σι — υ η λη ρο — ι — α —

α — α



Θ. Φωκας
Ἕχος β' $\frac{2}{4}$ ♩

ΟΙ — ΤΑ — ΧΕ — ΞΕ

ΟΙ — ΞΕ

ΧΕ — ΟΙ — ΠΙ — ΜΙ — ΜΥ — ΞΕ

ΜΥ — ΟΙ — ΧΩ — ΩΣ ΕΙ ΧΟΤΙ

ΟΙ — ΧΟ — ΜΙ — ΕΙ ΧΟ

ΜΙ — ΞΟ — ΧΤΕ — ΕΣ — ΧΟΙ

ΞΕ — ΤΗ ΞΩ Ο — ΤΟΙ

ΞΩ Ο — ΤΟΙ — Ω — ΤΕΙ Α

ΞΑ — ΤΕΙ Α

ΞΕ — ΤΕΙ Α — ΟΙ

ΤΟΥ ΤΕΙ ΣΑ — ΜΙ Ο ΟΥ Ρ — ΜΟΥΡ ΠΟ ΟΥ

ΠΡΟ ΟΥ — ΟΙ — ΧΤΕ — ΕΣ

πα ————— να ————— σα ατ τη βι —

ο ————— τι ————— τη βι ο — τι — τη η α το θω —

————— με ————— θα — με ————— ρι ————— μρα —

————— ατ

εστου βασι — γε ————— βασι γε —

————— α ————— τω ο ————— τω υ πο δε ζο

————— με — νολ — τας — αα γε — ρι — και αις α ο ρα — τω υς

δορυ φορα — με ————— μοντα — ρε — σι — υ η η η η ρι —

α ————— X ————— α

Empty musical staff

Empty musical staff

Empty musical staff

Θ. Θωκας
Ήχος 7 ει Πα

Οι τα ————— χε

κε ————— κε ————— ρσ

χε ————— ρσ ————— βι μ μν

μν ————— σι ————— κω ως ει κο γι ————— ρι

ει κο γι ————— ρο ————— ει κο — γι ————— ρο ορ τε

εσ και ————— τη ζω ο ————— πολ

ζω ο — ποι — ω ————— τρι

α ————— χα

α τρι — α ————— δι τον τρι σα ————— γι — ορ υ

μρον προ σα ————— δο ————— υ μρον προ — σα ————— δο ορ

τε εσ πα σα τη — ην βι — ο ————— ιλ ————— τη βι

ο — ιλ — κη ην α πο θω ————— με θα — με

ρι με ρι γρα αρ

ο ως το ου βα σι λε

ε χε βα σι λε

ε βα σι λε α

α τω ο λω ρ υ πο δε ξο με ροι ται αις α γ γε

λε και αις α ο ρα τω ως δο ρυ φο ρο με

νο ρ τα ξε σι υρ α λ λ η λ ο ι α α

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙΙ
(Χερουβικά στην βυζαντινή σημειογραφία)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Άλυγζάκη Α., «Η όκταηχία στην Έλληνική Λειτουργική Ύμνογραφία», Θεσ/νίκη 1978.
- «Ο χαρακτήρας τής όρθοδόξου ψαλτικής», Θεσ/νίκη 1988.
- Άλυγζάκη Α., «Μορφολογικές παρατηρήσεις στο έργο τών μελουργών Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου καί Ίακώβου τού Πρωτοψάλτου (τη' αί.)», Γρηγόριος ό Παλαμάς 722 Μάρτιος-Απρίλιος (1988).
- Βαμβουδάκη Εμ., «Συμβολή είς τήν σπουδήν τής Παρασημαντικής των Βυζαντινών μουσικών», τομ. Α', Σάμος 1938.
- Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, «ΤΑΜΕΙΟΝ ΑΝΘΟΛΟΓΙΑΣ», Κων/πολη 1824.
- Χρυσάνθου, «Θεωρητικόν Μέγα τής Μουσικής», Τεργέστη 1832.
- Conomos D., Byzantine Trisagia and Cherubica of the fourteenth and fifteenth centuries, Thessaloniki 1974.
- Διδαχή (κεφ. 9-10), εκδ. Ducheme, Origines du culte chretien, Paris 1898.
- Dix G., The shape of the liturgy, London 1964.
- Dimitrievski A., Opisanie lityrgiceskih tukopisei I, II, Kiev 1895.
- Φιλοξένους Κυριακού, «Θεωρητικόν στοιχειώδες τής μουσικής», Κων/πολη 1859.
- Γρηγορίου Ίερομονάχου, Θεία Λειτουργία, εκδ. Σύναξη, Αθήνα 1958.
- Μαντζαρίδη Γ., Παλαμικά, εκδ. Πουρνάρα, Θεσ/νίκη 1983.
- Matteos J., Le Typicon de la grand eglise, Ms Saint Croix II, Orientalia Christiana Analecta (166), Rome 1963.
- Μηναϊον (Ιανουαρίου), έκδ. Άποστολικής Διακονίας τής Εκκλησίας τής Ελλάδος, Αθήναι 1979.
- Μωραϊτης Δ.Ν., Επίτομος Λειτουργική, Αθήναι 1966.
- Παπαδοπούλου Γ., «Συμβολαί είς τήν ίστορίαν τής παρ' ήμίν έκκλησιαστικής μουσικής», Έν Αθήναις 1890.
- Παπαδοπούλου Φ., «Λειτουργική τής Όρθοδόξου Άνατολικής Έκκλησίας», Αθήναι 1948.
- Πόποβιτς Ι., Όρθόδοξος Έκκλησία καί Οίκουμενισμός, Θεσ/νίκη 1974.
- Ψάχου Κ., «Η παρασημαντική τής Βυζαντινής μουσικής», έκδ. β', Αθήναι 1978.
- Στάθη Γρ., «Η εξήγησις τής παλαιās βυζαντινής σημειογραφίας», I.B.M., Αθήναι 1978.
- Βυζαντινοί καί μεταβυζαντινοί μελουργοί-Πέτρος Πελοποννήσιος (όμών. δίσκος) 4, I.B.M., Αθήνα 1980.
- Βυζαντινοί και μεταβυζαντινοί μελουργοί-Θεόδωρος Φωκαεύς (όμών. δίσκος) 5, I.B.M., Αθήνα 1984.
- Μπαλάσιος Ίερεύς και Νομοφύλαξ, 3 (δίσκος), εκδ. I.B.M., Αθήνα 1989.
- Taft R., The great entrance, Orientalia Christiana Analecta, Rome 1978.

Τρεμπέλας Π., «Εκλογή ελληνικῆς ὀρθοδόξου ὕμνογραφίας», Ἀθῆναι 1949.
Wellesz Eg., An Introduction to Byzantine Music, Blackfriars 1942.

ΜΟΥΣΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ

Χουρμουζίου Χ., «Ταμείον Ἀνθολογίας», τομ. II, Κων/πολη 1824.
Ἰωάννου Λαμπ., «Ἀνθολογία», Κων/πολη 1842.
Ἰωάννου Λαμπ. κ' Στεφάνου α' δομ., «Πανδέκτη», τομ. IV, Κων/πολη 1851.
Στεφάνου Λαμπαδαρίου, «Ἀπάνθισμα Ἀνθολογίας», Κων/πολη 1859.
Κηλτζανίδου Π., «Ἱερατικόν Ἐγκόλπιον», Κων/πολη 1870.
Φωκαέως Θ., «Ταμείον Ἀνθολογίας», τομ. III (εκδ. δ'), Κων/πολη 1889.
Μουσικός Πανδέκτης, τομ. IV, εκδ. Ἀδελφότητος Θεολόγων η «Ζωή», Ἀθῆναι
1933.

