

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΝΗΠΙΑΓΩΓΩΝ

Π.Μ.Σ.: ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ ΤΗΣ ΑΓΩΓΗΣ

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΓΛΩΣΣΑ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΣΤΗΝ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ

Διπλωματική εργασία

**«Λόγος και μέλος στην υμνογραφία της Μεγάλης  
Εβδομάδος:  
γλωσσικές και μουσικολογικές παρατηρήσεις»**

του

**(Ευάγγελου Θάνου,  
Α.Ε.Μ.0320)**

Επιβλέπων Καθηγητής: Κωνσταντίνος Ντίνας, Καθηγητής ΠΤΝ/ΠΔΜ  
Εξεταστές: Δημήτριος Μπαλαγεώργος, Αναπλ. Καθηγητής ΤΜΣ/ΕΚΠΑ  
Τριαντάφυλλος Κωτόπουλος, Αναπλ. Καθηγητής ΠΤΝ/ΠΔΜ

Φλώρινα, Σεπτέμβριος 2018

# Λόγος και μέλος στην υμνογραφία της Μεγάλης Εβδομάδος: γλωσσικές και μουσικολογικές παρατηρήσεις

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα διπλωματική εργασία εντάσσεται στο γενικότερο πλαίσιο μελέτης του Βυζαντινού πολιτισμού και της απορρέουσας, εξ αυτού, εκκλησιαστικής Βυζαντινής μουσικής και υμνογραφίας. Δομικός άξονας και θεματικό επίκεντρο αυτής της επιστημονικής δοκιμής είναι το διπολικό συνεχές γλώσσας και μουσικής, το οποίο η εκκλησία έχει ήδη ενσωματώσει από την πρωτοχριστιανική εποχή στη λατρευτική της πρακτική, η συνέργεια, δηλαδή, λόγου και μέλους στην Υμνολογία.

Η μελέτη εστιάζεται στην ανάλυση, ειδικότερα, των λειτουργικών κειμένων της Μεγάλης Εβδομάδος, λαμβάνοντας υπ' όψιν ότι η υμνογραφία αυτών των ημερών «επενδύεται» από το εκκλησιαστικό μέλος με ανεπίληπτο και μοναδικό τρόπο, απότοκο της σπουδαιότητας, την οποία η Εκκλησία ανέκαθεν απέδιδε στη Μεγάλη Εβδομάδα. Το παρόν πόνημα παρουσιάζει την ανταπόκριση των μουσικών συνθέσεων τριών μεγάλων μελωδών (Πέτρου Πελοποννησίου, Γεωργίου Ραιδεστηνού και Κων/νου Πρίγγου) στα ποιητικά κείμενα και στο νόημά τους. Αναφορικά με την κειμενική της «οικονομία», η εργασία διαρθρώνεται σε τρία δομολειτουργικά ισοδύναμα κεφαλαιώδη μέρη, των οποίων προηγείται μία εισαγωγική προσέγγιση για τη γλώσσα, τη μουσική και την υμνογραφία, εν σχέσει με τη λατρεία της Εκκλησίας.

Βασική στοχοθεσία της εργασίας είναι η ανάδειξη της αναπόσπαστης σχέσης της ελληνικής γλώσσας με την βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική και, σε μια δεύτερη ανάγνωση, να καταδειχθεί η πνευματική «οδός», μέσω της οποίας τα ποιητικά – υμνογραφικά δημιουργήματα προσφέρονται στη λατρεία, επενδυμένα με

το εκκλησιαστικό μέλος, που αποτελεί και το «άρμα» μετάδοσης και πρόσληψης των νοημάτων από τους πιστούς.

Στο Α' μέρος εξετάζεται, αναλυτικότερα, η γλώσσα της υμνογραφίας της Εκκλησίας, όπως και η διαλογική σχέση με κείμενα της Αγίας Γραφής, αλλά και κείμενα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας και, εν γένει, της αρχαιοελληνικής κοσμοθέασης. Στο Β' μέρος γίνεται μια παρουσίαση των μορφολογικών στοιχείων και των τεχνικών χαρακτηριστικών που διέπουν την εκκλησιαστική μουσική. Στο Γ' και τελευταίο μέρος της εργασίας πραγματοποιείται μια συνεξέταση των ρητορικών σχημάτων και της μουσικής τους «επένδυσης», με σκοπό να καταδειχθεί η συνέργεια λόγου και μέλους για την από κοινού ανάδειξη και μετάδοση του νοηματικού πλούτου των κειμένων. Η εργασία ολοκληρώνεται με τη διατύπωση των συμπερασμάτων.

## ABSTRACT

The present thesis focuses, in general terms, on the study of the Byzantine civilization and the Byzantine ecclesiastical music as well as the writing of religious hymns which spring from the former. This scientific research attempts to draw special attention upon the perpetuity in language and music as integral parts of the cultic experience – dating back to the proto – Christian age – as well as on the close association between speech and chant ‘melos’ in hymnology.

The current study particularly aims at providing an analysis of the liturgical texts of the Great and Holy Week, taking into consideration the fact that the hymns of that time are impeccably and uniquely set to music as a result of the importance the clergy has always attributed to the Great and Holy Week.

This essay also sheds light on the musical response of three great melodists - Peter the Peloponnesian, (or Peter the Lampadarios), George Redestinos and Constantinos Priggos – to poetic works and their deeper meanings. As for the textual structure of the study, this consists of three main and equal in terms of length and importance parts, preceded by an introduction to the language, music and hymnography as related to the worship and respect paid to church.

The thesis basically points out the entire connection of the greek language with the Byzantine ecclesiastical music and on a second reading, manifests the way that these poems and religious hymns along with the chant ‘melos’ as means to worship, reflect to the spirit and the intellect of the faithful.

The first part of the essay focuses on the language in which the religious hymns have been written as well as on its dialectic relation to the Holy Scripture and Ancient Greek literature thus revealing aspects of the Ancient Greek culture and way of thinking, in general. Then morphological aspects of the ecclesiastical music and some technical characteristics of the aforementioned are thoroughly presented. In the third part of the study, rhetorical forms of speech and their incidental music are co – examined with an

aim to prove the integrity between speech and chant 'melos', and point out or even spread the meaningfulness of the texts. Finally, the study ends with some conclusive remarks.

## ΑΝΤΙ ΠΡΟΛΟΓΟΥ

Η Μεγάλη Εβδομάδα αποτελεί αναμφίβολα τον σπουδαιότερο σταθμό της Ορθόδοξης λατρείας. Ονομάστηκε «Μεγάλη» από τους πρώτους κίολας χριστιανικούς αιώνες· υπερέχει και ξεχωρίζει από τις άλλες εβδομάδες του εκκλησιαστικού έτους, διότι τα γεγονότα που διαδραματίζονται στους «κόλπους» της, εμπεριέχουν το Α και το Ω της υλικής κτίσεως, αλλά, κυρίως, την αρχή και το τέλος της αποκατάστασης της ανθρώπινης φύσης με την εν Χριστώ σωτηρία. Το σωτηριολογικό μήνυμα της Μεγάλης Εβδομάδος ψηλαφείται, ζωγραφείται και αποτυπώνεται με αρωγό τον ποιητικό λόγο των ιερών υμνωδών μέσα στην υμνογραφία των ημερών, η οποία, με τη σειρά της, συνεπικουρείται και «επενδύεται» από το εκκλησιαστικό μέλος με ανεπίληπτο τρόπο.

Το κυρίως ζητούμενο αυτής της εργασίας είναι η σχέση λόγου και μέλους στα λειτουργικά κείμενα της Μεγάλης Εβδομάδος, μία σχέση διακονίας της μουσικής προς τη γλώσσα, ώστε η παράλληλη μελέτη τους και η συνεξέτασή τους να αναδείξει, κατ' αρχάς, την αναπόσπαστη σχέση της ελληνικής γλώσσας ως ενδύματος της αποκεκαλυμμένης αλήθειας της εκκλησιαστικής εμπειρίας και, σε ένα δεύτερο επίπεδο, το πώς η μελοποιία σαρκώνει τον λόγο και το *γιατί* το βυζαντινό μέλος αποτελεί ομοούσιο και σύμφυτο στοιχείο της Ορθόδοξης υμνογραφίας.

Πρέπει να επισημανθεί ότι το πόνημα αυτό δεν συνιστά μία διεξοδική διαπραγμάτευση της υμνολογίας της Μεγάλης Εβδομάδος, αλλά μία δειγματοληπτική έρευνα των ρητορικών σχημάτων σε έναν περιορισμένο αριθμό και όχι στο σύνολο των τροπαρίων. Και αυτό, διότι – πέραν του ανυπέρβλητου και μοναδικού τους χαρακτήρα – ο γλωσσικός και μουσικός πλούτος της Μεγάλης Εβδομάδος είναι αστείρευτος και, επομένως, είναι αδύνατον να περιοριστεί στο μέγεθος μιας μεταπτυχιακής εργασίας.

Πιο συγκεκριμένα, ως προς τον τομέα της Γλώσσας, η προσφορά της δεν εξαντλείται στην παρουσίαση και ανάλυση του συνόλου των σχημάτων λόγου στα

ποιητικά κείμενα, αλλά σε μία έρευνα, αξιολόγηση και αισθητική αποτίμηση των βασικότερων, των πιο συχνών και πιο σημαντικών ρητορικών σχημάτων. Στον τομέα της βυζαντινής μουσικής, η συνεισφορά της έγκειται στο ότι παρουσιάζει την ανταπόκριση των μουσικών συνθέσεων τριών μεγάλων μελωδών, του Πέτρου Πελοποννησίου, του Γεωργίου Ραιδεστηνού και του Κων/νου Πρίγγου, στα ποιητικά κείμενα και στο νόημά τους, συνυπολογίζοντας και το ήθος που υποβάλλει στην ψυχή του ακροατή – πιστού.

Ειδικότερα, η εργασία διαρθρώνεται ως εξής: Ξεκινά με μία εισαγωγική προσέγγιση για τη γλώσσα, τη μουσική και την υμνογραφία και τη θέση τους στη λατρεία της Εκκλησίας. Στο πρώτο μέρος εξετάζεται, αναλυτικότερα, η γλώσσα της υμνογραφίας της Εκκλησίας, όπως και η διαλογική σχέση με κείμενα της Αγίας Γραφής, αλλά και κείμενα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας. Στο δεύτερο μέρος γίνεται μία παρουσίαση των μορφολογικών στοιχείων και των τεχνικών χαρακτηριστικών που διέπουν την εκκλησιαστική μουσική. Στο τρίτο και τελευταίο μέρος της εργασίας πραγματοποιείται μία συνεξέταση των ρητορικών σχημάτων και της μουσικής τους «επένδυσης», με σκοπό να καταδειχθεί η συνέργεια λόγου και μέλους για την από κοινού ανάδειξη και μετάδοση του νοηματικού πλούτου των κειμένων.

Ως την ελάχιστη δυνατή μνεία, με την παρούσα παράγραφο νιώθω την υποχρέωση και την ανάγκη να ευχαριστήσω όσους συνέβαλαν στην εκπόνηση αυτής της εργασίας και ιδιαίτερα:

- τον επιβλέποντα καθηγητή μου, κ. Κων/νο Ντίνα, για την πολύτιμη καθοδήγησή του, τις παραγωγικές υποδείξεις, την εμπιστοσύνη και την εκτίμηση που μου έδειξε.

- τους κ.κ. Δημήτρη Μπαλαγεώργο και Τριαντάφυλλο Κωτόπουλο, για τις πολύτιμες συμβουλές τους, τον ενθαρρυντικό τους λόγο και την τιμή που μου έκαναν να είναι μέλη της τριμελούς επιτροπής αξιολόγησης.

- τους σεβαστούς πατέρες, Πρωτ. Θωμά Χρυσικό και Αρτέμιο Γιαννακό, εφημέριους του Ιερού Ναού Αγίας Ειρήνης Αθηνών (οδού Αιόλου), για την αγάπη τους, τις σοφές υποδείξεις και την ηθική συμπαράσταση.

- τους αγαπητούς φίλους, Μιχάλη Ζάμπα και Παναγιώτη Δήμου, οι οποίοι με τα πλούσια πνευματικά προσόντα και το ήθος τους συνέβαλαν ουσιαστικά στην ολοκλήρωση αυτής της εργασίας.

- τους υπευθύνους της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος και, ειδικά, την κα. Παρασκευή Κόλια, η οποία πρόθυμα με διευκόλυνε στην έρευνά μου.

- την οικογένειά μου, για την υπομονή και την αγάπη, που μου έδειξε σε κάθε μου βήμα.

- Τέλος, τον μεταστάντα σκληρό θεράποντα της Εκκλησιαστικής Βυζαντινής Μουσικής, κ. Λυκούργο Αγγελόπουλο, για την έμπνευση, την οικειότητα, το σπινθηροβόλο πνεύμα του, τη μεγάλη του καρδιά και τη γλύκα της ψυχής του.



*Στα παιδιά μου, Δημήτρη και Λάμπρο,  
ένα ελάχιστο κληροδότημα.*

# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1. Γενικά.....	13
2. Η γλώσσα ως φορέας αρρήτων εννοιών.....	14
3. Εισαγωγικά για την τέχνη, τη μουσική και την έννοια του μελωδού	
3.1. Η τέχνη ως έννοια και λατρευτική πρακτική.....	16
3.2. Η έννοια της μουσικής και η θέση της στη λατρεία.....	17
3.3. Ο Μελωδός ως συνθέτης και δογματικός τοποτηρητής.....	18
4. Η υμνογραφία ως τέχνη και μέσο θρησκευτικής έκφρασης.....	19
5. Η Μεγάλη Εβδομάδα και η σημασία της στην Ορθοδοξία.....	22

## Α' ΜΕΡΟΣ – ΓΛΩΣΣΑ ΚΑΙ ΕΚΚΛΗΣΙΑ

A.1 Ιστορική Αναδρομή.....	24
A.2 Γλωσσικά και γραμματολογικά στοιχεία της βυζαντινής υμνογραφίας.....	27
A.3 Η υμνογραφία της Μεγάλης Εβδομάδος.....	30
A.3.1 Προοιμιακά.....	30
A.3.2 Τυπολογικά στοιχεία.....	31
A.4 Γλωσσολογική εξέταση των γλωσσολογικών στοιχείων της Μεγάλης Εβδομάδος.....	33
A.5 Η διακειμενικότητα και οι όψεις της στα κείμενα της Μ. Εβδομάδος.....	34
A.5.1 Περιπτώσεις καταφανούς διακειμενικότητας.....	35
A.5.2 Περιπτώσεις συστατικής διακειμενικότητας.....	37
A.6 Ομηρικές απηχήσεις στην υμνογραφία της Μεγάλης Εβδομάδος.....	42
A.7 Οι επιλογές και οι αποκλίσεις ως φορείς λογοτεχνικότητας.....	45

## **Β' ΜΕΡΟΣ – ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ**

B.1 Γενικά.....	52
B.2 Προέλευση υμνογραφίας – Εξέλιξη της μουσικής.....	53
B.3 Παρασημαντική – Προέλευση και ρόλος.....	54
B.4 Η βυζαντινή μουσική – βασικές αρχές.....	55
B.5 Η Οκτώηχος ως σύστημα μουσικό και λειτουργικό.....	57
B.6 Οι ήχοι της εκκλησιαστικής μουσικής.....	60
B.7 Ψαλτική τέχνη – λόγος και μουσική στην ψαλτική τέχνη.....	63
B.8 Μέλος – μελοποιία.....	65

## **Γ' ΜΕΡΟΣ – ΣΧΗΜΑΤΑ ΛΟΓΟΥ ΣΤΗΝ ΥΜΝΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ**

### **Μ. ΕΒΔΟΜΑΔΟΣ – ΣΥΝΕΞΕΤΑΣΗ ΛΟΓΟΥ ΚΑΙ ΜΕΛΙΚΗΣ ΕΠΕΝΔΥΣΗΣ**

Γ.1 Ορισμός και κατηγοριοποίηση.....	71
Γ.2 Ρητορικά σχήματα λέξεως.....	73
Γ.2.1 Μορφές ομοιότητας στα κείμενα της Μεγάλης Εβδομάδος.....	73
Γ.2.1.α Παρήχηση.....	73
Γ.2.1.β Άλλες εκφράσεις ηχητικής ομοιότητας.....	77
Γ.2.2 Ομοιοκατάληκτες λέξεις.....	80
Γ.2.3 Η παρομοίωση.....	87
Γ.2.3.α Παρομοιώσεις από έμψυχα όντα.....	88
Γ.2.3.β Μουσικολογική εξέταση των παρομοιώσεων.....	92
Γ.2.3.γ Η προσέγγιση των τριών μελουργών – Πέτρος Πελοποννήσιος.....	93
Γ.2.3.δ Συγκριτικά με τους άλλους δύο μελοποιούς.....	96
Γ.2.3.ε Συνοπτικά.....	99
Γ.2.4 Η συντακτική επανάληψη ως φορέας νοηματικής έμφασης.....	104
Γ.2.5 Η χρήση του επιθέτου στην υμνογραφία της Μ. Εβδομάδος.....	110
Γ.2.6 Η Πάσχουσα Κτίσις: λόγος και μέλος ως εκφραστές της συμμετοχής της φύσης στο Θείο δράμα.....	116

Γ.2.7.α Το επιφώνημα ως φορέας έκφρασης και δραματικότητας στα κείμενα της Μεγάλης Εβδομάδος.....	131
Γ.2.7.β Το επιφώνημα ως φορέας έκφρασης του θρήνου της Θεοτόκου.....	135
Γ.3 Ρητορικά σχήματα διανοίας.....	150
Γ.3.1 Η αντίθεση.....	150
Γ.3.1.α Οι τρεις μελοποιοί – μουσική επένδυση των παρομοιώσεων.....	156
Γ.3.1.β Πίνακας τριών μελοποιήσεων.....	161
Γ.3.2 Το χαρακτηριστικό της υποφοράς και ανθυποφοράς στα ιδιώμελα των Μεγάλων Ωρών της Μεγάλης Παρασκευής.....	171
Γ.3.3 Τα ρητορικά σχήματα διανοίας στα δοξαστικά των Αίνων της ακολουθίας των Αγίων Παθών.....	181
Γ.3.3.α Μουσική ένδυση των προαναφερθέντων μουσικών σχημάτων.....	188
Γ.3.3.β Συμπεράσματα.....	203
Γ.3.4 Λόγος και μέλος στο δοξαστικό των αποστίχων του Όρθρου της Μεγάλης. Τετάρτης.....	205
<b>ΕΠΙΛΟΓΟΣ - ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....</b>	<b>219</b>
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....</b>	<b>222</b>

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

### 1. Γενικά.

Από τις πρώτες, κιόλας, στιγμές της παρουσίας του στη Γη, ο Άνθρωπος ένιωσε την ανάγκη του «*έπικοινωνειν*» και του «*έκφράζεσθαι*». Για τους λόγους αυτούς, επιχείρησε να κατασκευάσει διάφορους «κώδικες», με τους οποίους μπορούσε να αναπτύξει κοινωνική ζωή, αλλά και να εκφράζει τα συναισθήματά του. Ιστορικά, τα δύο σπουδαιότερα συστήματα επικοινωνίας που δημιούργησε και χρησιμοποίησε για να μεταδίδει μηνύματα και να εκφράζεται, οι δύο, δηλαδή, «γλώσσες» (με την ευρύτερη έννοια του όρου) ήταν ο *Λόγος* και η *Τέχνη*. Με τον λόγο μπορούσε να «συνδεθεί» γλωσσικά στον χώρο με τους συνανθρώπους του, ενώ με την τέχνη τού δινόταν η δυνατότητα να μορφοποιήσει τον εσωτερικό του κόσμο μέσω των αισθητικών αξιών.

Στην παρούσα εργασία, από τους γενικούς όρους *Γλώσσα* και *Τέχνη* θα ξεχωρίσουμε και θα ασχοληθούμε, αφενός, με τον *λογοτεχνικό λόγο*, και, πιο συγκεκριμένα, τον *ποιητικό λόγο*, και, αφετέρου, με τη *μουσική*, και, πιο συγκεκριμένα, τη *βυζαντινή μουσική*. Και αυτό, διότι στον λογοτεχνικό λόγο και δη στον ποιητικό, διαβλέπει κανείς εντονότερα την «τέχνη» της δημιουργικότητας και της αξιοποίησης, σε μεγάλο βαθμό, των γλωσσικών στοιχείων και της πολυσημίας της γλώσσας. Κυριαρχεί, δε, η *αισθητική λειτουργία* έναντι των άλλων λειτουργιών (π.χ. πληροφόρησης, συγκίνησης, πειθούς, κ.λπ.), η οποία αποσκοπεί στον κόσμο των αισθητικών αξιών του αποδέκτη. Από την άλλη πλευρά, η μουσική, η «καλλίστη» και εκλεκτή μεταξύ των Τεχνών, ήταν σχεδόν το μόνο είδος Τέχνης, που μπορούσε να «προχωρήσει πέρα από τον λόγο» και να οδηγήσει τον άνθρωπο έξω από τα όρια του επιστητού. Να γίνει, δηλαδή, το «μέσο» βάσει του οποίου ο άνθρωπος θα αντιληφθεί την πνευματική του καταγωγή και θα επιστρέψει σ' αυτήν.

Τα προϊόντα της Τέχνης και της Λογοτεχνίας δεν είναι αυτόνομα, αλλά επηρεάζονται και προσδιορίζονται μέσα από τις κοινωνικές συνθήκες στις οποίες δημιουργούνται. Η εκκλησιαστική ποίηση και μουσική στο περιεχόμενό τους

εκφράζουν τον εκκλησιαστικό και θεολογικό χαρακτήρα του βυζαντινού πολιτισμού. Αξίζει να σημειωθεί πως όταν αναφέρουμε ότι ο βυζαντινός πολιτισμός φέρει χαρακτήρα εκκλησιαστικό, θεολογικό ή θεοκρατικό, υποδηλώνεται, ταυτόχρονα, ότι και τα λογοτεχνικά έργα, στο μεγαλύτερο ποσοστό τους, έχουν εκκλησιαστικό και θεολογικό περιεχόμενο (Πάσχος, 1992)<sup>1</sup>.

Πιο συγκεκριμένα, τα λογοτεχνικά και μουσικά κείμενα απηχούν τον χώρο της μοναστικής κοινωνίας, τον χώρο, δηλαδή, της «ταύτισης» της γνώσης με την πίστη και της μη υλιστικής θεώρησης της πραγματικότητας. Πρόκειται για τον χώρο όπου η γλώσσα (μουσική, προφορική, εικαστική) δεν «λειτουργεί» στο κενό: βαθιά ριζωμένη στην ψυχή, στην ευαισθησία και στο βίωμα των καλλιτεχνών είναι μία γλώσσα ζωντανή και δυναμική, με αναφορά στον Θεό, που πράττει καθημερινώς για τον άνθρωπο και αποτυπώνεται στη λατρεία, προκειμένου να γίνει (η λατρεία) καθημερινή πράξη του ανθρώπου.

## **2. Η γλώσσα ως φορέας αρρήτων εννοιών**

*«Τα όρια της γλώσσας μου είναι τα όρια του κόσμου μου» (Wittgenstein, 1922, § 5.6).*

Η εύστοχη αυτή διαπίστωση του Αυστριακού φιλοσόφου μάς γνωστοποιεί ότι τα όρια αυτού που μπορούμε να εκφράσουμε γλωσσικά, συμπίπτουν με τα όρια αυτού που μπορούμε να κατανοήσουμε λογικά για τον κόσμο που μας περιβάλλει. Η γλώσσα είναι ένα «λογικά» δομημένο σύστημα επικοινωνίας, μέσω του οποίου αναλύεται, ερμηνεύεται και διατυπώνεται ο κόσμος. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η Επιστήμη, η οποία, μέσω της παρατήρησης, του πειράματος και μιας

---

<sup>1</sup> Η επίδραση του εκκλησιαστικού και θεολογικού χαρακτήρα του βυζαντινού πολιτισμού αποτυπωνόταν όχι μόνο στην ορολογία και στον καθημερινό τρόπο έκφρασης του λαού, αλλά και στον τρόπο έκφρασης εκείνων που κατείχαν υψηλά αξιώματα. Στα χρόνια του Βυζαντίου ήταν σύνηθες να συναντά κανείς υμνογράφους οι οποίοι προέρχονταν από τα ανώτερα και ανώτατα κοινωνικά στρώματα. Ακόμη, οι ομιλίες και τα γραπτά κείμενα των αυτοκρατόρων ήταν, συχνά, ανάλογα με τα κείμενα των μοναχών ή των θεολογικών συγγραφέων (Πάσχος, 1992, σελ. 245).

γλώσσας που κυριολεκτεί, προσπαθεί να ανακαλύψει και να γνωστοποιήσει ό,τι βρίσκεται στα όρια του επιστητού.

Στον χώρο, όμως, της εκκλησιαστικής τέχνης και ρητορικής «κεντρικό σημείο» είναι ο Θεός, ο Άρρητος, ο Άναρχος, ο Απερίγραπτος και ο Απεριόριστος. Τίθεται, λοιπόν, το «ακανθώδες» ζήτημα της λεκτικής αναφοράς σε αυτό που δεν πιστοποιείται με τις ανθρώπινες αισθήσεις και βρίσκεται πέρα από τα σύνορα του κόσμου, σύμφωνα με την ορθόδοξη θεολογία. Πώς θα μπορούσε να περιγράψει ο άνθρωπος έναν «χώρο» απροσπέλαστο, ο οποίος τον υπερβαίνει, έχοντας ως (ανθρώπινα) κατασκευασμένα «εργαλεία» τις λέξεις; Ο Απόστολος Παύλος, σύμφωνα με τη φράση του “..ἃ ὀφθαλμὸς οὐκ εἶδε καὶ οὐκ ἤκουσε καὶ ἐπὶ καρδίαν ἀνθρώπου οὐκ ἀνέβη, ἃ ἠτοίμασεν ὁ Θεὸς τοῖς ἀγαπῶσιν αὐτόν ..”<sup>2</sup>, δείχνει να «παρατείνεται» από τη γλωσσική διατύπωση πραγμάτων και καταστάσεων που δεν μπορούν να λεχθούν. Ο άνθρωπος, στην προσπάθειά του να σχηματοποιήσει γλωσσικά το Άρρητο, φαίνεται να περιορίζεται από το σύστημα επικοινωνίας του και, ως εκ τούτου, χρειάζεται μία διαγλώσσα.

Στην απόπειρά του να απαντήσει στο ερώτημα που έθεσε ο ίδιος ο Wittgenstein θα πει χαρακτηριστικά ότι αυτό που δεν μπορεί να λεχθεί, μπορεί να «ιδωθεί» (Wittgenstein, 1922, § 6.522), υπονοώντας πως το εξαιρετικό χαρακτηριστικό του Άρρητου είναι να μπορεί να «μεταδίδεται» χωρίς να διατυπώνεται. Να μην εξαντλείται, δηλαδή, στα όρια της «λογικότητας», αλλά να τα υπερβαίνει. Με βάση τα παραπάνω, μπορεί κανείς να αντιληφθεί τον διττό λόγο της πρόσληψης του κοινωνιοκεντρικού ελληνικού πολιτισμού από την Ανατολική Ορθόδοξη Εκκλησία στα πρώτα χρόνια της ζωής της. Από την μία πλευρά, ήταν η άρνηση να εξαντληθεί η γλώσσα στις διατυπώσεις της και, από την άλλη πλευρά, η τέχνη και ο χαρακτήρας της, που «καλούσε» τους πιστούς «σε σχέση με το αληθινά υπαρκτό» (Γιανναράς, 2003, σελ. 15).

---

<sup>2</sup> Η Καινή Διαθήκη, Προς Κορινθίους Α', Κεφ. Β', 9.

Επιστρατεύτηκε από την Ορθόδοξη Εκκλησία κυρίως η ελληνική γλώσσα σε μορφή ποιητική, ως μέσο έκφρασης των λεπτότατων θεολογικών εννοιών της, δεδομένου ότι η ελληνική φιλοσοφική γραμματεία της είχε δώσει όλο το απαραίτητο «οπλοστάσιο» εννοιών, για να προβεί στην περιγραφή υπεραισθητών εννοιολογικών όρων, και, ούσα η διεθνής γλώσσα της εποχής, έδινε τη δυνατότητα οικουμενικής διάδοσης του χριστιανικού «μηνύματος». Όμως, το «όχημα», η διαγλώσσα, που ψάχνουμε για την επίτευξη του ανωτέρω εγχειρήματος, είναι η τέχνη και, περισσότερο, η μουσική, που, εφόσον έχει ως κοινό μέσο διάδοσης του μηνύματος με τη γλώσσα τον ήχο, συγγενεύει και «ενδύει» καταλυτικά το εκάστοτε κείμενο.

### **3. Εισαγωγικά για την τέχνη, τη μουσική και την έννοια του μελωδού**

#### **3.1 Η Τέχνη ως έννοια και λατρευτική πρακτική**

Η Τέχνη, γενικά, είναι μια ελεύθερη «οδός» και, εκτός από μέσο έκφρασης, συνιστά ένα «όργανο κατανόησης» της ζωής. Ο ποιητής, ο μουσικός, ο μελωδός, αλλά και κάθε καλλιτέχνης, γενικότερα, είναι ένα οραματιστής ωραίων κόσμων, που με την ποίηση, τη μουσική και το καλλιτέχνημά του μάς βοηθάει να συλλάβουμε το νόημα της ζωής και να «ανέβουμε» πνευματικά σε υψηλότερες σφαίρες. Με αυτήν την έννοια, η Τέχνη δεν ήταν ποτέ διακοσμητική για την Εκκλησία, αλλά αποκαλυπτική. Μπορεί να θεωρείται άφωνη, αλλά «μιλά».

Ο πιστός έρχεται σε άμεση επαφή με το κάθε καλλιτέχνημα, με όλες του τις αισθήσεις. Η αφή, η ακοή, η όραση, η όσφρηση, αλλά και η ίδια η ψυχή είναι δέκτες των μαρτυριών της γλώσσας της τέχνης. Τόσο η μουσική, όσο και οι υπόλοιπες μορφές τέχνης (αγιογραφία, ξυλογλυπτική, αρχιτεκτονική, κ.ά.) συγκροτούν «εργαλεία» μιας υπαινικτικής «γλώσσας» ομολογίας και ψηλάφησης του Αρρήτου. Καλούν τον πιστό σε σχέση με το αληθινά υπαρκτό και προσδίδουν στην Τέχνη χαρακτήρα λειτουργικό, διότι «λειτουργούν» σε ένα πλαίσιο λατρείας, τήρησης του τυπικού, προσευχής, ασκητικής πρακτικής και θεωρίας.



### 3.2 Η έννοια της μουσικής και η θέση της στη λατρεία

Σε μια απόπειρα να δοθεί ορισμός για τη μουσική γενικά, μπορεί να πει κανείς ότι είναι η τέχνη της έκφρασης της πραγματικότητας μέσω ήχων με ορισμένο τονικό ύψος, που διακρίνονται από τους φυσικούς και διέπονται από μια ειδική μορφή οργάνωσης και αισθητηριακή σχέση (Γεωργούλης, 1965, σελ. 103-111). Πρόκειται, με άλλα λόγια, για το επιγένημα της διαδοχικής διάρκειας των ήχων μετά ρυθμικής αναλογίας και θεωρείται «γλώσσα», που απευθύνεται συναισθηματικά στην ψυχή του ακροατή και εγείρει τη συνείδηση, καθώς απηχεί τον χαρακτήρα και τα νοήματα ενός μουσικού έργου.

Όμως, για την τέχνη της μουσικής στην Ορθόδοξη λατρεία θα δανειστούμε τον ορισμό που δίδει ο Χρύσανθος στο Μέγα Θεωρητικό του: «μουσική, είναι επιστήμη μέλους και τῶν περι μέλος συμβαινόντων» (Χρύσανθος, 1832, σελ.1). Αντίστοιχα, σε άλλα λεξικά: «ή συμφώνως πρὸς το μέλος ἄδομένη λυρική ποίησις (Ελευθερουδάκης, 1930). Ο όρος «μέλος» συναντάται στην αρχαιότητα και, πιο συγκεκριμένα, στον Πλάτωνα: «λέγειν, ὅτι τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστὶν συγκείμενον, λόγου τε καὶ ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ» (Πλάτων, χ.χ.). Την κοινή παραδοχή της σύστασης του μέλους από τρία διαφορετικά μεταξύ τους στοιχεία (λόγος, αρμονία και ρυθμός) επιβεβαιώνει και ο ορισμός που δίνεται από τον Χρύσανθο: «μέλος εἶναι σειρά φθόγγων, διαδεχομένων ἀλλήλους ἀρεσκόντων ἐν τῇ ἀκοῇ (...) μέλος δε τέλειον εἶναι ἐκείνο ὅπερ συνίσταται ἀπὸ μελωδίας, ρυθμὸν καὶ λέξιν» (Χρύσανθος, 1832, σελ. 2).

Η βυζαντινή μουσική δεν υπήρξε ποτέ αυθύπαρκτο δημιούργημα και αυτοσκοπός, αλλά γράφτηκε για να ψάλλεται στην εκκλησία και ήταν άρρηκτα συνδεδεμένη με την ιερή οικογένεια των υπόλοιπων λειτουργικών τεχνών, ιδιαίτερα δε με την εκκλησιαστική υμνογραφία (Πάσχος, 1999, σελ. 46-47). Πρέπει να σημειωθεί εδώ ότι η μουσική της ορθόδοξης λατρείας βρίσκεται στους αντίποδες της κοσμικής μουσικής, καθώς και της μουσικής που αναπτύχθηκε στη Δύση.

Η χρήση της ήταν αποκλειστικά εκκλησιαστική (Διονύσιος, 1965, σελ. 1146-1152, με οντολογικό και λειτουργικό χαρακτήρα<sup>3</sup>, γεγονός που της επιτρέπει να ομιλεί για τη σχέση Κτιστού-Ακτίστου, την κατάργηση του θανάτου, την αποκάλυψη του Λόγου του Θεού και να ολοκληρώνει τη θεολογική προοπτική του κόσμου, της «ογδός», δηλαδή, ημέρας<sup>4</sup>. Το μέλος δεν γεννά αισθήματα, δεν συγκινεί, ούτε μας υποβάλλει συναισθηματικά, αλλά μας επιστρέφει στο «κοινό αίσθημα», στο σημείο εκείνο που οι πιστοί συγκροτούν το σώμα της Εκκλησίας.

Σε συνάρτηση με τα παραπάνω, αξίζει να σημειωθεί ότι ο κανόνας ΞΣΤ΄ της Πενθέκτης Οικουμενικής Συνόδου προτρέπει τους πιστούς «..έν ψαλμοῖς, καὶ ὕμνοις, καὶ ᾠδαῖς πνευματικαῖς, εὐφραينوμένους ἐν Χριστῷ, καὶ ἐορτάζοντας, καὶ τῇ τῶν θείων Γραφῶν ἀναγνώσει προσέχοντας, καὶ τῶν ἁγίων μυστηρίων κατατρυφῶντας. Ἐσόμεθα γὰρ οὕτω Χριστῷ συνανιστάμενοί τε, καὶ συνανηψούμενοι»<sup>5</sup>.

### 3.3 Ο μελωδός ως συνθέτης και δογματικός τοποτηρητής.

Οι συνθέτες των εκκλησιαστικών ποιημάτων χαρακτηρίζονται ως «μελωδοί», ένας εξειδικευμένος όρος, ο οποίος αναφέρεται στους ποιητές, οι οποίοι ταυτοχρόνως συνέθεταν και τη μουσική των έργων (Χρήστου, 2010). Μέσα από αυτό διακρίνει κανείς την αλληλένδετη σχέση της ελληνοχριστιανικής υμνογραφίας με το μέλος (Τωμαδάκης, 1993, σελ. 2).

Στον χώρο της Εκκλησίας, ο καλλιτέχνης δεν είναι μια αυτόνομη μονάδα, αλλά μέλος του μυστικού σώματος του Χριστού. Μέσα από την τέχνη του μπορεί κανείς να ξεχωρίσει την ιδιάζουσα χάρη και αρετή του, καθώς και το ύφος του, που είναι βασικό γνώρισμα στην τέχνη κάθε μεγάλου δημιουργού, χωρίς, ωστόσο, να χάνεται το προσωπικό στοιχείο (Πάσχος, 1992, σελ. 228-229).

---

<sup>3</sup> «Ο Θεός είναι το προκείμενο και η σωτηρία μας η επιδίωξη. Δύο απόλυτα στοιχεία (...) που σφραγίζουν την Τέχνη και δηλοποιούν τον χαρακτήρα της» (Στάθης, 1972, σελ. 393).

<sup>4</sup> Ο όρος «ογδὴ ημέρα» στην Ορθόδοξη Εκκλησία δηλώνεται ως τύπος της Βασιλείας του θεού (Σμέμαν, 2006).

<sup>5</sup> Κανόνες τῆς ἐν Τρούλλῳ Ἁγίας καὶ Οἰκουμενικῆς Πενθέκτης Συνόδου - Νέα Ῥώμη ἐν Τρούλλῳ τοῦ Παλατίου (691 μ.Χ.).

Η τέχνη του είναι «καρπός» της καλλιέργειας του τάλαντου που του δόθηκε, «καρπός», δηλαδή του πνεύματος και της προσωπικής του ευαισθησίας στον «αμπελώνα» της ορθόδοξης λατρείας. Μέσα από την ένθεη τέχνη του, υπογραμμίζονται τα συγκλονιστικά γεγονότα και βιώματα της πίστεως και των έργων της εν Χριστώ ζωής και εξάιρονται οι σωτήριες αλήθειες του δόγματος της Ορθόδοξης πίστης. Με τον τρόπο αυτό, ο καλλιτέχνης γίνεται η άγρυπνη χριστιανική συνείδηση ενός τέκνου της εκκλησίας, που εκφράζει και ερμηνεύει τα βιώματα της χριστιανικής κοινότητας.

#### **4. Η Υμνογραφία ως τέχνη και μέσο θρησκευτικής έκφρασης**

Η υμνογραφία της Ανατολικής Ορθόδοξης Εκκλησίας ανήκει στις λειτουργικές λεγόμενες τέχνες, όπου, μαζί με την εικονογραφία, την εκκλησιαστική μουσική, την αρχιτεκτονική, την ξυλογλυπτική, κ.λπ., προετοιμάζει μυσταγωγικά και αναγωγικά την ψυχή του πιστού να λάβει μέρος στα φρικτά μυστήρια της Ορθόδοξης λατρείας. Πρόκειται, λοιπόν, για λειτουργική ποίηση, η οποία βρίσκεται στη διακονία της θείας λατρείας και «χειραγωγεί» λειτουργικά τους πιστούς με τους εμπνευσμένους ύμνους της (Πάσχος, 1992, σελ. 228).

Η Εκκλησία μέσω των ύμνων υπομνηματίζει, αναδεικνύει και ερμηνεύει το υπερφυσές μυστήριο της θείας οικονομίας, ενώ, παράλληλα, θεολογεί, δοξολογεί, μυσταγωγεί, παιδαγωγεί και κατηχεί τους πιστούς. Επιπλέον, έχει παιδαγωγικό και κατηχητικό χαρακτήρα, διότι είναι τέχνη υποβλητική, η οποία διδάσκει και προσανατολίζει τους πιστούς προς το «αγαθόν» και το «υψηλόν». Χαρακτηρίζεται δε και από το ανθρώπινο στοιχείο, διότι παριστά τον άνθρωπο όπως πραγματικά είναι και όχι σαν κάτι το υπερβατό και υπερφυσικό (Τωμαδάκης, 1993, σελ. 8-9).

Αναφέρθηκε παραπάνω ότι, μέσω της λογοποίησης της λατρείας και της συμβολικής διάστασης των ήχων για την απόδοση του νοήματος και του περιεχομένου των ύμνων, ο κόσμος αποπειράται να ψηλαφήσει γλωσσικά και

μουσικά το άρρητο κάλλος του Θεού. Και αυτό είναι το εκπληκτικό με την ποίηση στην υπηρεσία της Εκκλησίας: να καταφέρει να μυσταγωγεί, να παιδαγωγεί και να ανάγει τον λαό της στα όρια της αγάπης του Θεού χωρίς τη χρήση ενός συμβατικού λόγου και σχηματοποιημένων εννοιών.

Πηγή της ποίησης είναι η προσευχή, η μετάνοια, η συντριβή και η λύτρωση (Τωμαδάκης, 1993). Η βυζαντινή ποίηση έχει δύο εσωτερικά κριτήρια αλληλένδετα με τα οποία πρέπει να αντιμετωπίζεται: την πίστη και την εσωτερική πάλη. Με την πίστη ο άνθρωπος αποκτά περιεχόμενο, για να εμβαθύνει στα εσωτερικά προβλήματα, προσεύχεται, συνομιλεί με τον Θεό, προσδοκά, θυσιάζεται, καλλιεργεί τη μάθηση και υπηρετεί το πνεύμα. Με την εσωτερική πάλη, την άσκηση, αγωνίζεται κατά των παθών και για τη διατήρηση της πορείας του στον δρόμο της αρετής. Η άσκηση δημιουργεί το ηθικό στοιχείο, το οποίο καταξιώνει την ποίηση και κάνει τον ίδιο να αληθεύει στη σφαίρα του πνεύματος (Τωμαδάκης, 1993). Ένα από τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν γενικά την ποίηση είναι η *αντιφατικότητα*: το γεγονός, δηλαδή, ότι στους «κόλπους» της μπορούν και συνυπάρχουν αρμονικά η τόλμη και η συντηρητικότητα (Βαγενάς, 1988, σελ. 225).

Μολονότι η γλώσσα συμπεριλαμβάνεται στα ανθρώπινα επικοινωνιακά «εργαλεία» που δεν μένουν αναλλοίωτα στον χρόνο, μέσω του δυναμικού της χαρακτήρα και της πλαστικότητάς της, δινόταν στην ποίηση η δυνατότητα να σχηματίζει νέες λέξεις και να χρησιμοποιεί νέους τρόπους έκφρασης, δημιουργώντας, με τον τρόπο αυτό, σχέσεις όχι μόνο μεταξύ των λέξεων, αλλά, κυρίως, μεταξύ προσώπων και μεταξύ ανθρώπων και Θεού.

Ωστόσο, ο συντηρητικός χαρακτήρας της της επέτρεπε, αφενός, να χρησιμοποιεί καθημερινές λέξεις και λιγότερο επίκαιρες και, αφετέρου, προωθούσε την επαναφορά στην κοινή χρήση λησμονημένων λέξεων (π.χ. ομηρικές, όπως θα εξεταστεί διεξοδικότερα σε επόμενο κεφάλαιο) και την ανεύρεση ή εξόρυξη ενός νοήματος μιας λέξης που ήταν θαμμένο ή παραγνωρισμένο.

Η πολυμορφία, που διακρίνει την ελληνοχριστιανική υμνογραφία, είναι απόρροια του πολυδιάστατου και πολύμορφου χαρακτήρα των ύμνων που την

απαρτίζουν <sup>6</sup> . Η ελληνική υμνογραφία της Ορθόδοξης Εκκλησίας, αν και περιλαμβάνει δημιουργήματα των πρωτοβυζαντινών και των μεταβυζαντινών χρόνων, ονομάζεται πολύ συχνά *βυζαντινή*, διότι γνώρισε τη μεγαλύτερη άνθιση και ακμή, φθάνοντας στο υψηλότερο επίπεδο εσωτερικής και εξωτερικής αρτιότητας, στην περίοδο των βυζαντινών χρόνων (Πάσχος, 1992, σελ. 230).

Η εξέλιξη και η άνθιση της ποίησης πολλές φορές έγινε μέσα από αντιξοότητες και δυσχερείς καταστάσεις. Για παράδειγμα, κατά την περίοδο της εικονομαχίας<sup>7</sup>, η αίρεση επιχείρησε να εισέλθει και από τη «θύρα» της ποίησης και η Εκκλησία οδηγήθηκε στον να αντικρούσει με ανάλογα «όπλα» τους αιρετικούς. Αυτό έγινε η αφορμή να προκύψει ένα νέο ποιητικό είδος, ο κανόνας, το οποίο αποτελεί μέχρι σήμερα αναπόσπαστο κομμάτι των Ορθρινών ακολουθιών.

Από τις πιο λαμπρές εικόνες της υμνογραφίας, συνδυασμένης με τη βυζαντινή μουσική, μας δίνει η περίοδος της Μεγάλης Εβδομάδος, κατά την οποία δοξάζεται το Πάθος του Εξανθρωπίσαντος Κυρίου. Μπορεί να στερείται ύμνων μεγάλων υμνογράφων της Εκκλησίας, όπως λ.χ. του Ρωμανού, τεμάχια των ύμνων του οποίου (κοντάκιο, οίκοι) αναγιγνώσκονται, αλλά οι κανόνες, τα ιδιόμελα, τα αντίφωνα και άλλες κατηγορίες τροπαρίων, συνδυασμένα με βιβλικά και ευαγγελικά αναγνώσματα, συντελούν στην κλιμακωτή προετοιμασία των πιστών να υποδεχθούν την αγωνία, την προδοσία, την εγκατάλειψη, τον εμπαιγμό, το Πάθος, τον Σταυρικό θάνατο και την Ταφή του Χριστού. Παράλληλα, αποτυπώνεται η προδοσία και η μετάνοια του μαθητή και της πόρνης αντίστοιχα, ο μητρικός σπαραγμός της Θεοτόκου, η «στενάζουσα» φύση και η κατατρόπωση του κράτους του Θανάτου.

---

<sup>6</sup> «Η υμνογραφία είναι πρωτίστως τέχνη και είναι ιερή ποιητική τέχνη• είναι ιερουργία του λόγου ή λογοτεχνία κυριολεκτικώς και έφθασε σε κορυφώσεις πανθαύμαστες και υψηλότατους αναβαθμούς εκφράσεως» (Στάθης, 1998γ, σελ. 250).

<sup>7</sup> 726-843 μ.Χ.

## 5. Η Μεγάλη Εβδομάδα και η σημασία της στην Ορθοδοξία

Η Μεγάλη Εβδομάδα αποτελεί αναμφίβολα τον σπουδαιότερο «σταθμό» της ορθοδόξου λατρείας. Είναι ο προσορισμός του πνευματικού «ταξιδιού» της Μεγάλης Τεσσαρακοστής, ο «λιμένας» που καταπλέουν οι πιστοί, προκειμένου να ανεφοδιαστούν ψυχικά, το στάδιο της ολοκλήρωσης του σωτηριώδους έργου της θείας οικονομίας, όπως εκπορεύεται από το εκούσιο Πάθος του Χριστού (Μπαλαγεώργος, 2006, σελ. 62). Ολόκληρη η λατρεία της Ορθόδοξης Εκκλησίας πραγματοποιείται με κέντρο την «Εορτή των Εορτών», το Πάσχα. Αντιστοίχως, η Μεγάλη Εβδομάδα δομείται πάνω στον επίλογο της επίγειας παρουσίας του Χριστού.

Από τους πρώτους, κιόλας, χριστιανικούς αιώνες ονομάστηκε «Μεγάλη Εβδομάδα», διότι μέσα από την αναφορά σε γεγονότα, πρόσωπα και ενέργειες διαφαίνεται η σύνοψη, η λύση, το τέλος και ο σκοπός του κοσμοσωτήριου έργου του Θεού<sup>8</sup>.

Η Μεγάλη Εβδομάδα ξεκινά με τον απόηχο της θριαμβευτικής εισόδου του Χριστού στα Ιεροσόλυμα. Έχει προηγηθεί η πρώτη συνάντηση και νίκη κατά του θανάτου στον τάφο του Λαζάρου, στη Βηθανία. Εκεί, ο Χριστός ανιστά στο πρόσωπο του «φίλου» Λαζάρου όλη την ανθρωπότητα και μας υποψιάζει για την επερχόμενη τελική κατάργηση του κράτους του θανάτου. Είναι η πρώτη φορά στην επίγεια παρουσία του, που δέχεται να δοξαστεί και ενδεδυμένος τη Μεσσιανική Του ιδιότητα εισέρχεται στην πόλη, η οποία συμβολίζει την παγκόσμια βασιλεία Του, στα Ιεροσόλυμα.

Στις τρεις πρώτες ημέρες της Μεγάλης Εβδομάδος, η υμνογραφία αποτυπώνει τις ενέργειες του Χριστού υπό του προφητικού Του αξιώματος και

---

<sup>8</sup> «Τίνος οὖν ἔνεκεν μεγάλην ταύτην καλοῦμεν; Ἐπειδὴ μεγάλα τινὰ καὶ ἀπόρρητα τυγχάνει τὰ ὑπάρξαντα ἡμῖν ἐν αὐτῇ ἀγαθὰ. Ἐν γὰρ ταύτῃ ὁ χρόνιος ἐλύθη πόλεμος, θάνατος ἐσβέσθη, κατάρα ἀνηρέθη, τοῦ διαβόλου ἡ τυρρανίς κατελύθη, τὰ σκευὴ αὐτοῦ διηρπάγη, Θεοῦ καταλλαγὴ πρὸς ἀνθρώπους γέγονεν, οὐρανὸς βάσιμος γέγονεν, ἄνθρωποι Ἀγγέλοις συνεμίγησαν, τὰ διεστῶτα συνήφθη, ὁ φραγμὸς περιηρέθη, τὸ κλεῖθρον ἀνηρέθη, ὁ τῆς εἰρήνης θεὸς εἰρηνοποίησε τὰ ἄνω καὶ τὰ ἐπὶ τῆς γῆς. Διὰ τοῦτο τοῖνυν μεγάλην τὴν ἑβδομάδα καλοῦμεν, ἐπειδὴ τοσοῦτον πλῆθος δωρεῶν ἡμῖν ἐν αὐτῇ κεχάρισται ὁ Δεσπότης» (Ιωάννης Χρυσόστομος, χ.χ.γ, σελ. 273).

προετοιμάζει τους πιστούς για το θείο δράμα στον Γολγοθά. Υπενθυμίζει, δηλαδή, την ανάπτυξη της διδασκαλίας Του και υπομνηματίζει το εσχατολογικό νόημα του Πάσχα: ότι πρόκειται για διάβαση από τον κόσμο τούτο στον κόσμο της «ογδής ημέρας», στην «ημέρα»<sup>9</sup> της αρχής και του τέλους της Βασιλείας του Θεού (Σμέμαν, 2006, σελ. 17-21).

Στις επόμενες τρεις, ο Χριστός απεκδύεται του προφητικού αξιώματος και ενδύεται το αρχιερατικό, προκειμένου να τελέσει τη θυσία ως Αρχιερέας και Αμνός. Με άλλα λόγια, «Ποιεί το Πάσχα» σε τρία στάδια:

- στο *Μυστικό*, κατά το οποίο θύει τον Αμνό και παραδίδει το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας,

- στο *Σταυρώσιμο*, κατά το οποίο παραδίδεται ως Αμνός- θυσία ιλαστήριος- στον Σταυρό,

-στο *Αναστάσιμο*, κατά το οποίο εισέρχεται στον Άδη, για να μεταποιήσει τον Θάνατο σε Ζωή (Σμέμαν, 2006, σελ. 22-40).

---

<sup>9</sup> Ο όρος *ημέρα* μπαίνει σε εισαγωγικά, για να δηλωθεί ότι δεν υπάγεται και δεν εξαρτάται από τους περιορισμούς του παρόντος χρόνου και κόσμου.

## A. ΜΕΡΟΣ – ΓΛΩΣΣΑ ΚΑΙ ΕΚΚΛΗΣΙΑ

### A.1 Ιστορική αναδρομή

Γλώσσα των πνευματικών δημιουργημάτων του Βυζαντίου και ιδιαίτερα της ποίησης ήταν η ενιαία ελληνική (Χρήστου, 2010α)<sup>10</sup>. Η ελληνική γλώσσα και η ελληνική φιλοσοφία χρησιμοποιήθηκαν ως «εργαλεία» για τη διατύπωση του δόγματος της χριστιανικής εμπειρίας. Οι δύο -μέχρι τότε- ασύμπτωτες στάσεις ζωής (χριστιανική εμπειρία και ελληνική φιλοσοφία) συνέπραξαν και οδήγησαν σε ανεπανάληπτα μνημεία του ελληνικού λόγου. Η βιωματική εμπειρία της Εκκλησίας, αφενός, απάντησε στα ερωτήματα της φιλοσοφίας και η φιλοσοφία, αφετέρου, «(...) απέδειξε τις γλωσσικές δυνατότητες στην επαλήθευση της καινούργιας αντίληψης για την ύπαρξη, τον κόσμο και την Ιστορία» (Γιανναράς, 1983, σελ. 37). Άλλωστε, η «κλήση» της ελληνικής γλώσσας, σκέψης, φιλοσοφίας και πολιτισμού ως «οχήματος» προσέλκυσης της οικουμένης είχε γίνει προφητικά από τον ίδιο τον Χριστό, όταν Έλληνες ζήτησαν να τον συναντήσουν στην Ιερουσαλήμ<sup>11</sup>.

Η γλώσσα των υμνογράφων δεν είναι ενιαία, διότι η ελληνική υμνογραφία εκτείνεται σε περίοδο δύο περίπου χιλιετιών και υπέστη όλες τις πολιτικές και πνευματικές διακυμάνσεις του Ανατολικού χώρου (Τωμαδάκης, 1993). Εξετάζοντας κανείς τα κείμενα της ορθόδοξης υμνογραφίας, διαπιστώνει ότι δεν παρουσιάζουν μια ενιαία γλωσσική μορφή, αλλά χαρακτηρίζονται από γλωσσική ποικιλία, το ύφος της οποίας αρχίζει από την λαλουμένη Κοινή και εκτείνεται μέχρι την αττική των ρητόρων της κλασικής εποχής, ακόμα και μέχρι την ομηρική εποχή.

*«Κατά κανόνα η γλώσσα της υμνογραφίας εκφεύγει της κατά παράδοσιν κλασικής γλώσσας, της συντηρούμενης υπό του αττικισμού και είτε είναι η κοινή είτε επηρεάζεται από αυτήν»* (Τωμαδάκης, 1993, σελ. 227) και διαφέρει (και ποικίλλει) ανάλογα με τις περιόδους, το είδος της ποίησης και τα πρόσωπα των δημιουργών (Πάσχος, 1999, σελ. 49).

---

<sup>10</sup> Στον χώρο του Βυζαντίου γράφτηκε ποίηση και σε άλλες γλώσσες διαφορετικές από την ελληνική, των οποίων φορείς ήταν λαοί, οι οποίοι υπήχθησαν πολιτικώς στη Βυζαντινή αυτοκρατορία, αλλά υπηρέτησαν την εθνική τους λογοτεχνία (Χρήστου, 2010α, σελ. 88).

<sup>11</sup> «• ἐλήλυθεν ἡ ὥρα, ἵνα δοξασθῆ ὁ Υἱὸς τοῦ ἀνθρώπου» (Η Καινή Διαθήκη, Ιωάν. ΙΒ', 23).



Αρχικά, χρησιμοποιήθηκε από την Εκκλησία η λεγόμενη Κοινή, η οποία προερχόταν από την Παλαιά Διαθήκη (μετάφραση των Ο΄), την Καινή Διαθήκη, τα αγιογραφικά κείμενα (συναξάρια) και την καθημερινή ομιλία. Επρόκειτο για γλώσσα που διαμορφώθηκε στη βάση της αττικής διαλέκτου και ήταν το κοινό μέσο συνεννόησης μεταξύ των Ελλήνων και των ξένων<sup>12</sup>. Όπως συμβαίνει συνήθως στην περίπτωση των γλωσσών, η ελληνιστική είχε κι αυτή δύο μορφές: τη λόγια και την ομιλούμενη (Κοινή). Η ομιλούμενη ήταν η γλώσσα του καθημερινού βίου και εξυπηρετούσε τις δραστηριότητες των ανθρώπων σε όλη την αυτοκρατορική επικράτεια (π.χ. εμπορικές συναλλαγές, δημόσια διοίκηση, κ.λπ.) (Χρήστου, 2010α, σελ. 88).

Για την Εκκλησία ήταν μια γλώσσα με ρυθμικό και πεζό λόγο, με την οποία κατηχούσε και ταυτόχρονα εξέφραζε και πιστοποιούσε την βιωματική εμπειρία της. Ο απλός και ζεστός λόγος των Ευαγγελίων ήταν κατανοητός σε ολόκληρη την κοινότητα και απηχούσε με αμεσότητα το θρησκευτικό αίσθημα των πρώτων χριστιανών. Η Κοινή «νοθεύεται» πάντοτε με λογιότερα στοιχεία και η λόγια από τύπους της κοινής (Τωμαδάκης, 1993, σελ. 227-228). Οι ύμνοι γράφονται σε απλούστερη γλώσσα και οι κανόνες σε λόγια γλώσσα.

Με την πάροδο του χρόνου, ο αττικισμός επηρεάζει την ποίηση και φθάνει στην ανάμειξη επικών στοιχείων ή την χρησιμοποίηση προσωδιακών μέτρων (Τωμαδάκης, 1993, σελ. 227-228). Τόσο οι Πατέρες της Εκκλησίας, όσο και τα νέα μέλη της χριστιανικής κοινότητας με κλασική παιδεία υιοθετούν την τεχνική και τα μέσα

---

<sup>12</sup> Η ανάγκη αλληλοκατανόησης μεταξύ των ανθρώπων σε σύντομο χρονικό διάστημα επέβαλλε απλοποίηση:

-στο λεξιλόγιο: έπαψε η χρήση ενός μεγάλου αριθμού αρχαϊκών λέξεων και στη θέση τους δημιουργήθηκαν άλλες, με αποτέλεσμα την έλλειψη ποικιλίας,

-στη μορφολογία: καταργήθηκε ο δυϊκός αριθμός, η ευκτική έγκλιση και ο συντελεσμένος μέλλοντας, και

-στη σύνταξη της γλώσσας: περιορίστηκε η χρήση των μετοχών, των συνδέσμων και των εξαρτημένων προτάσεων, ενώ εγκαινιάζεται η χρήση του επαναληπτικού αντικειμένου. (Χρήστου, 2010α, σελ. 78, 88-89).

της αρχαίας ποιητικής, για να εμπλουτίσουν το λιτό, μέχρι εκείνη την εποχή, περιεχόμενο και ύφος της χριστιανικής γραμματείας.

Επίσης, μέσω της αττικής διαλέκτου ορίζονται με αυστηρή νοητική συνοχή και ακρίβεια τα δόγματα και αντιμετωπίζονται οι αιρετικοί φιλόσοφοι της εποχής, «που τις περισσότερες φορές ακροβατούσαν στην λέξη» (Μπαμπινιώτης, 2008). Η επιρροή της ρητορικής, του έπους και της αγιολογίας γίνεται εμφανής: το είδος, το οποίο γράφει ο ποιητής, επηρεάζει αυτόν γλωσσικώς, ώστε σε άλλη γλώσσα γράφει τους ιαμβικούς κανόνες και σε άλλη γλώσσα τα τονικά μέλη.

Σε μια εποχή απαλλαγμένη από τους διωγμούς των πρώτων αιώνων, δημιουργούνται κείμενα υψηλής ποιητικής σύνθεσης για την εξύμνηση του θείου προσώπου (ή γεγονότος) μέσα από την πνευματική τέρψη της «μουσικής» του ποιητικού λόγου.

Με μια

-“καλλιεργημένη ήδη γλώσσα που παρείχε λεπτές γλωσσικές διακρίσεις καίριων εννοιών” (Μπαμπινιώτης, 2008),

- με τη χρήση γλωσσικών και φιλοσοφικών όρων, όπως λ.χ. «Λόγος», «όμοσούσιον», «γεννητόν», «οὐσία», «φύσις», «πρόσωπον», «ὑπόστασις», «ἐνέργεια», «ἀγέννητον», κ.ά., και

- με άξονα ότι «κατανόηση της αλήθειας» δεν συνεπάγεται και «γνώση της αλήθειας», η Εκκλησία εκφράστηκε με λόγο υψηλό και καλούσε τους πιστούς να μετέχουν στην εμπειρία της (Γιανναράς, 1983, σελ. 34).

Ο λόγος στην Ορθόδοξη λατρεία είναι βιβλικός, ευχητικός και υμνογραφικός. Η τελευταία κατηγορία είναι εκείνη με την οποία θα ασχοληθούμε στην συνέχεια.

## A.2 Γλωσσικά και γραμματολογικά στοιχεία της Βυζαντινής Υμνογραφίας

Η εκκλησιαστική υμνογραφία αφορά τη συγγραφή θρησκευτικών λατρευτικών ύμνων σε γλώσσα ελληνική και αποτελεί ποιητική έκφραση της ορθόδοξης ανάτασης και προσευχής. Πρόκειται για είδος τέχνης που ήκμασε, ίσως περισσότερο από κάθε άλλο, κατά τη χριστιανική περίοδο στην Ελληνική Ανατολή<sup>13</sup> και κύριο χαρακτηριστικό της είναι ότι εμφανίζεται σε έμμετρη μορφή, είτε είναι προσωδιακή είτε ρυθμοτονική, και «επενδύεται» μουσικά (μελίζεται) είτε με πρωτότυπες είτε με προϋπάρχουσες μουσικές φόρμες (Τωμαδάκης, 1965, σελ. 944).

Τα ποιήματα που απαρτίζουν την χριστιανική υμνογραφία στο σύνολό της κατατάσσονται -από άποψη προορισμού- σε δύο μεγάλες κατηγορίες: τη λειτουργική και τη μη λειτουργική<sup>14</sup>. Η μη λειτουργική ποίηση (προσωπική) (Τωμαδάκης, 1993, σελ.9), δανείζεται από τον Χριστιανισμό τη θρησκευτική έμπνευση και από την ελληνική αρχαιότητα το γλωσσικό ένδυμα<sup>15</sup>, απορρέει από τη βαθιά μεταφυσική ανησυχία και εκφράζει τις ανάγκες και τα προσωπικά συναισθήματα των δημιουργών<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> Ο όρος «βυζαντινή υμνογραφία» έχει ευρεία έννοια. Στο σύνολο των ύμνων που τον διέπουν, συμπεριλαμβάνονται και οι ύμνοι που συνετέθησαν τόσο κατά την προβυζαντινή, όσο και κατά την μεταβυζαντινή περίοδο, εντός και εκτός των ορίων της Εκκλησίας Κωνσταντινούπολης (π.χ. της Εκκλησίας των Ιεροσολύμων, της Κύπρου, κ.ά.) (Τωμαδάκης, 1965, σελ. 944).

<sup>14</sup> «Την μή λειτουργική θα ήδυνάμεθα να ονομάσωμεν λογία, με την παρατήρησιν ότι και ή πρώτη (ή λειτουργική ποίηση), δεν είναι κατ' ανάγκην μη λογία» (Χρήστου, 2010α, σελ. 149).

<sup>15</sup> Οι ποιητές, που έγραφαν προσωπικά ποιήματα, χρησιμοποιούσαν τα εκφραστικά μέσα των παλαιότερων συγγραφέων. Ο Όμηρος, ο Πίνδαρος κ.ά., ήταν αντικείμενο μελέτης στον νέο κόσμο της Χριστιανικής θρησκείας και, με αυτή την προϋπόθεση, ήταν πλησιέστερη η ιδιοσυγκρασία τους σ' αυτούς. Μάλιστα, η προσήλωση υπήρξε τόσο μεγάλη, ώστε οίδιοι χρησιμοποίησαν τα ίδια είδη και διατήρησαν τα ίδια προσωδιακά μέτρα (Τωμαδάκης, 1993, σελ. 10-11).

«Μέχρι του ε' αιώνος ακολουθεί τα μέτρα και τα είδη της αρχαίας ελληνικής ποιήσεως, έπειτα δε άπλοποιείται χωρίς να χάση τα αρχαϊκά γνωρίσματα» (Χρήστου, 2010α, σελ. 153).

<sup>16</sup> Σπουδαίοι συγγραφείς (π.χ. Συνέσιος Κυρήνης, Γρηγόριος Θεολόγος) και κείμενα (π.χ. Άσμα Ασμάτων) έμειναν έξω από την λατρευτική πράξη, διότι τα υμνογραφικά τους κείμενα δεν περιείχαν την έκφραση των κοινών παθών και ελπίδων, αλλά αποτελούν προσωπική έκφραση θεολογίας, παραβλέποντας τη διατύπωση του δόγματος (Τωμαδάκης, 1965, σελ. 946).

Αντίθετα, η λειτουργική ποίηση είναι προσαρμοσμένη στο ομαδικό πνεύμα λατρείας· γράφτηκε για λειτουργική χρήση και για να είναι μέσο κοινωνίας με τον Θεό<sup>17</sup>. Δεδομένου ότι πηγές της υμνογραφίας είναι οι Γραφές, οι Πατέρες, το αγιολογικό υλικό (μαρτύρια, βίοι αγίων) και ότι η υμνογραφία δεν είναι αδέσμευτη προσωπική ποίηση, μέσω της οποίας εκφράζονται οι φιλοσοφικές και μεταφυσικές διακυμάνσεις του δημιουργού, αλλά είναι απόλυτα πειθαρχημένη στη δογματική αλήθεια, το προσωπικό στοιχείο αίρεται και τα προσωπικά συναισθήματα του δημιουργού υποτάσσονται στη γενική ψυχολογία των πιστών. Το προσωπικό στοιχείο διατηρείται μόνο ως προς την επιλογή ή τη χρήση των εκφραστικών μέσων.

Έχει λατρευτικό χαρακτήρα (Τωμαδάκης, 1993, σελ.9 ) και προέρχεται από τον μοναστικό κόσμο<sup>18</sup>, στον οποίο η γνώση ταυτίζεται με την πίστη και δίδεται βαρύτητα στο δόγμα, στην ιερά παράδοση, στα μαρτύρια των Αγίων. Το περιεχόμενο των ύμνων, είτε είναι κατανυκτικό είτε θριαμβευτικό, έχει μέσα του την προσευχή και απορρέει από τη λυρική έκφραση του υμνογράφου. Οι ποιητές αυτού του είδους ζουν μια επίκοινη ζωή, με την οποία ενώνονται με το εκκλησίασμα για το οποίο γράφουν. Δοξολογούν, συντρίβονται, παρακαλούν, αφηγούνται, προσεύχονται όχι μόνο για τον εαυτό τους, αλλά (κυρίως) και για τους πιστούς. *«Η ποίηση ακολουθεί ή απορρέει από τον τρόπο ζωής εκείνων, που είναι υπεύθυνοι γι' αυτήν. Πρώτα είναι η ζωή ή η ύπαρξη και μετά η έκφρασή τους σε καλλιτεχνικές μορφές, όχι ανάποδα»* (Sherard, 1986, σελ. 6). Πολλές φορές, ιδιαίτερα στην περίοδο της ακμής των κανόνων, ο έντεχνος έμμετρος λόγος αποτελούσε την έκθεση της δογματικής

---

<sup>17</sup> Η χρησιμότητα της λειτουργικής ποίησης, μέσω της οποίας εκφράζονταν βεβαίως και ατομικά αισθήματα, αλλά κυρίως αποδιδόταν η δοξολογητική διάθεση και η λυτρωτική ανάταση των πιστών, ήταν πολύ μεγαλύτερη από εκείνη της προσωπικής ποίησης (Τωμαδάκης, 1965, σελ. 946).

<sup>18</sup> «Πρώτα από τα μοναστηριακά κέντρα της Συρίας, της Παλαιστίνης, της Κωνσταντινούπολης, μετέπειτα της πολιτείας του Αθωνα» (Τωμαδάκης, 1993, σελ. 11).

διδασκαλίας της Ορθόδοξης Εκκλησίας, που προσπαθούσε να διαφυλάξει τη λατρεία από αιρετικές επιδράσεις και νοθεύσεις<sup>19</sup>.

Γίνεται, λοιπόν, εύκολα αντιληπτό ότι:

- με τη χρήση μιας υπερ-λογικής ποίησης, κατά τη συγγραφή των ύμνων, μπορούσαν οι πιστοί να οδηγηθούν έξω από τον χώρο του επιστητού και να προσεγγίσουν τα μη ορώμενα με την ανθρωποποιητική της δύναμη, του δοξαστικού της τόνου και των κατανυκτικών προσευχών (Τωμαδάκης, 1993, σελ. 8-9), και

- ο ποιητικός λόγος στην εκκλησιαστική υμνογραφία αντανακλά το βίωμα, την πίστη, την άσκηση, την εσωτερική πάλη του υμνογράφου και βρίσκεται σε απόλυτη ισορροπία με τον ψυχικό του κόσμο.

Έγινε αναφορά στην εισαγωγή για την πολυμορφία που διέπει την ελληνοχριστιανική υμνογραφία. Πράγματι, αν εξετάσει κανείς τα κείμενα των υμνογράφων, θα παρατηρήσει ότι υπάρχουν σημαντικές διαφορές: π.χ. ο Συνέσιος υμνεί τον Δημιουργό· ο Ρωμανός αισθάνεται την ωραιότητα των απλών πραγμάτων· ο Ιωάννης Δαμασκηνός υπηρετεί το θεμελιώδες δόγμα της πίστης· ο Κοσμάς Επίσκοπος Μαΐουμά και ο Ανδρέας Κρήτης είναι οι ποιητές της συντριβής, της εξομολόγησεως και της έκφρασης του εσωτερικού αγώνα. Ωστόσο, κοινή συνισταμένη σε όλους τους υμνογράφους αποτελεί η πίστη με «προσανατολισμό» αυτών στον Τριαδικό Θεό και με μόνη παραλλαγή τους τόνους της μελωδίας, δηλαδή του τρόπου έκφρασης. «Όλοι, με την ίδια πίστη αποβλέπουν στο ίδιο ιδανικό, παραλλάσσουν μόνο τους τόνους της μελωδίας» (Τωμαδάκης, 1993, σελ. 6).

---

<sup>19</sup> Τα υμνογραφικά κείμενα εκφράζουν το πνεύμα της Ορθόδοξης Εκκλησίας στο μέγιστο βαθμό συγκριτικά με οποιοδήποτε ρητορικό ή άλλο κείμενο. Και τούτο διότι, η καθιέρωση των δογμάτων της Εκκλησίας δεν είναι απόρροια της βούλησης Ιεραρχών και θεολόγων, αλλά έρχεται ως αποτέλεσμα της έκφρασης της λατρείας των πιστών, που είναι σύμφωνη με τις Γραφές και την ερμηνεία των Πατέρων (Τωμαδάκης, 1965, σελ. 946).

Ο υμνογραφικός λόγος, από άποψη περιεχομένου, μπορεί να κατανεμηθεί σε δύο μεγάλες κατηγορίες: στον ψαλμικό λόγο και στον ελληνοχριστιανικό. Οι δύο αυτές κατηγορίες συμφύρθηκαν στο πέρασμα των αιώνων και συναμφότερες αποτελούν τη γλώσσα της υμνογραφίας.

Ο ψαλμικός λόγος αναφέρεται στα βιβλικά άσματα, που μας συνδέουν με την Παλαιά Διαθήκη, όπως τα ανοιξαντάρια, τα πασαπνοάρια, τα προκείμενα, τα αλληλουάρια, οι πολυέλεοι, ο Άμωμος<sup>20</sup>. Στοιχεία του ψαλμικού λόγου διαφαίνονται τόσο στο Ευαγγέλιο του Αποστόλου Ματθαίου<sup>21</sup>, όσο και στις επιστολές του Αποστόλου Παύλου, καθώς ο τελευταίος προτρέπει τους αδελφούς για εκδήλωση της πίστης<sup>22</sup>. Η δεύτερη κατηγορία, εκείνη του ελληνοχριστιανικού λόγου, απηχεί τον νεότερο τρόπο ψαλμώδησης και αποτελεί τον κατεξοχήν βυζαντινό τρόπο υμνογραφίας.

### **A.3 Η Υμνογραφία της Μεγάλης Εβδομάδος**

#### **A.3.1 Προοιμιακά**

Η Εκκλησία καταπαύει τη θριαμβευτική είσοδο του Χριστού στα Ιεροσόλυμα και «ενδύεται» το πένθος. Στο περιεχόμενο των ύμνων της Μεγάλης Εβδομάδος αποτυπώνεται και αναπαράγεται ο χρόνος και η σημασία των γεγονότων του Πάθους και της Λύτρωσης. Μέσω της «...περιγραφικής δύναμης, της ποιητικής καλλιπέπειας, των υψηλών θεολογικών νοημάτων, του εύρυθμου και συντόνου εκκλησιαστικού μέλους...» αναδύεται ο ηθικοδογματικός και παιδαγωγικός χαρακτήρας των ύμνων (Βουρλής, 2008, σελ. 268). Ταυτόχρονα, διοχετεύεται στους πιστούς η σωτηριώδης ενέργεια του Κυρίου, που θα οδηγήσει στην τελική

---

<sup>20</sup> Οι ψαλμοί του Δαυΐδ δεν ψάλλονταν στην αρχαία Εκκλησία, όπου τα πάντα ήταν «καινά», αλλά ανεγινώσκοντο ως προφητικά κείμενα. Μόλις τον 4<sup>ο</sup> μ.Χ. αιώνα, άρχισαν να απαγγέλλονται εμμελώς οι τελευταίοι στίχοι ορισμένων ψαλμών, προς εισαγωγή των τότε διαμορφωμένων τροπαρίων (Τρεμπέλλας, 1999, Τωμαδάκης, 1993).

<sup>21</sup> «Καί ύμνήσαντες ἐξῆλθον εἰς τό ὄρος τῶν Ἐλαιῶν(...)» (Η Καινή Διαθήκη, Το κατά Ματθαίον, Κεφ. ΚΣΤ', 30).

<sup>22</sup> «...λαλοῦντες ἑαυτοῖς ψαλμοῖς καί ὕμνοις καί ὠδαῖς πνευματικαῖς, ἄδοντες καί ψάλλοντες ἐν τῇ καρδίᾳ ὑμῶν τῷ Κυρίῳ...» (Η Καινή Διαθήκη, Προς Εφεσίους, Κεφ. Ε', 19).

«μεταμόρφωση», στο Πάσχα: στη διάβαση από τη δουλεία στην ελευθερία, από τον θάνατο στην αιώνια ζωή.

Στις επόμενες ενότητες θα καταγράψουμε συνοπτικά τη θεματολογία των ύμνων της Μεγάλης Εβδομάδος, αφού πρώτα την υποδιαϊρέσουμε σε δύο μεγάλες κατηγορίες. Η πρώτη περιλαμβάνει την περίοδο των ενεργειών του Χριστού υπό του Προφητικού Του αξιώματος και η δεύτερη εκείνη υπό της Αρχιερατικής Του εξουσίας.

Η υμνογραφία των τριών πρώτων ημερών εστιάζει στον υπομνηματισμό της σημασίας του «Πάσχα» και στην προετοιμασία των πιστών για την συμμετοχή στο Πάθος. Στις επόμενες τρεις μέρες, μέσω των ύμνων, ο πιστός βιώνει τα Θεία Πάθη και μετέχει της αποκάλυψης του απολυτρωτικού έργου του Χριστού.

### **A.3.2 Τυπικολογικά στοιχεία**

Ο λειτουργικός κύκλος της Μεγάλης Εβδομάδος περιλαμβάνει όλες τις ακολουθίες του νυχθημέρου, δηλαδή του Όρθρου, των Ωρών (λιτών και Μεγάλων), του Αποδείπνου (Μικρό και Μέγα), του ιερού μυστηρίου του Ευχελαίου, καθώς και του Εσπερινού, ο οποίος χρησιμοποιείται για την τέλεση της Θείας Λειτουργίας του Μεγάλου Βασιλείου και της Ακολουθίας των Προηγιασμένων Δώρων. Στον Όρθρο του Μεγάλου Σαββάτου περιλαμβάνεται και ο Επιτάφιος Θρήνος (Εγκώμια) σε τρεις στάσεις. Από αυτήν την ποικιλία των ακολουθιών, θα εστιάσουμε σε εκείνες του Όρθρου και του Εσπερινού<sup>23</sup>, οι οποίες παρουσιάζουν το μεγαλύτερο ενδιαφέρον υμνογραφικά και μελοποιητικά.

Τα τροπάρια που συγκροτούν τις Ορθρινές ακολουθίες είναι: τα καθίσματα, οι κανόνες, το κοντάκιο και ο Οίκος, τα εξασποστειλάρια, τα στιχηρά και τα ιδιόμελα

---

<sup>23</sup> Επισημαίνεται εδώ ότι η Εκκλησία καθιέρωσε κατά την Μεγάλη Εβδομάδα να τελείται ο Όρθρος της ημέρας το προηγούμενο βράδυ (π.χ. ο Όρθρος της Μεγάλης Δευτέρας τελείται το βράδυ της Κυριακής των Βαΐων, ο Όρθρος της Μεγάλης Τρίτης το βράδυ της Μεγάλης Δευτέρας, κ.ο.κ.), ενώ ο Εσπερινός μετά της Θείας Λειτουργίας των Προηγιασμένων ή του Μεγάλου Βασιλείου το πρωί κάθε μέρας «κατ' οικονομίαν», για να μπορούν να παρακολουθούν οι πιστοί τις ορθρινές ακολουθίες (Μπαλαγεώργος, 2003).

δοξαστικά των αίνων, τα απόστιχα και τα ιδιόμελα δοξαστικά των αποστίχων. Από τις ακολουθίες του Εσπερινού θα εστιάσουμε στα στιχηρά και δοξαστικά ιδιόμελα και στα απόστιχα και στα δοξαστικά των αποστίχων.

Στις τρεις πρώτες ημέρες ο Εσπερινός τελείται μετά της Θείας Λειτουργίας των Προηγιασμένων. Ως στιχηρά ιδιόμελα ψάλλονται τα στιχηρά των αίνων και των αποστίχων του Όρθρου. Ως δοξαστικά ψάλλονται τα δοξαστικά των αποστίχων του Όρθρου. Ο Εσπερινός των τριών ημερών δεν περιλαμβάνει απόστιχα, διότι, ακολουθεί η Θεία Λειτουργία των Προηγιασμένων.

Τη Μεγάλη Πέμπτη και το Μεγάλο Σάββατο τελείται ο Εσπερινός μετά της Θείας Λειτουργίας του Μεγάλου Βασιλείου και τα στιχηρά που ψάλλονται είναι τα στιχηρά των αίνων του Όρθρου και τα αναστάσιμα στιχηρά του α΄ ήχου και έτερα στιχηρά ιδιόμελα αντίστοιχα. Απόστιχα δεν λέγονται ούτε εδώ. Αντίθετα, τη Μεγάλη Παρασκευή, τη μόνη ημέρα, κατά την οποία δεν τελείται Θεία Λειτουργία, ο Εσπερινός περιλαμβάνει την ψαλμώδηση αποστίχων κατά την έξοδο του Επιταφίου. Ως στιχηρά, δε, ψάλλονται τα απόστιχα του Όρθρου της Μεγάλης Παρασκευής.

Στο σύνηθες διάγραμμα των ακολουθιών του Όρθρου της Μεγάλης Παρασκευής και του Μεγάλου Σαββάτου παρατηρείται μια προσθήκη στοιχείων του κοσμικού (ασματικού) τυπικού<sup>24</sup>. Τα ιε΄ αντίφωνα<sup>25</sup>, τα εγκώμια μετά της

---

<sup>24</sup> Το ασματικό τυπικό περιελάμβανε ψαλμούς του Δαυΐδ, αντιφωνική εκτέλεση τροπαρίων με ψαλμικούς στίχους (ως εφύμνια) και πολλές κατά τόπους ευχές. Μετά την εικονομαχία, ήταν απαίτηση της Εκκλησίας να διδάξει το δόγμα της στον λαό, που ταλανίστηκε για 150 σχεδόν χρόνια και ο περιγραφικός χαρακτήρας των κοντακίων δεν επαρκούσε για τον σκοπό αυτό. Η εμφάνιση του κανόνα, των ιδιόμελων, των δογματικών θεοτοκίων, των εωθινών, κ.ά., και η μελοποιητική διάνθιση των ύμνων απετέλεσε ισχυρό παράγοντα εκτοπισμού του ασματικού τυπικού και καθιέρωσης του μοναστικού τυπικού στις πόλεις (Τυπικόν τοῦ Ὁσίου καὶ Θεοφόρου Πατρός ἡμῶν Σάββα τοῦ Ἁγιασμένου, σελ. 17-26).

<sup>25</sup> Κάθε αντίφωνο περιλαμβάνει μια τριάδα τροπαρίων, η οποία αποτυπώνει ποιητικά το περιεχόμενο του Ευαγγελικού αναγνώσματος που προηγήθηκε. Τα αντίφωνα ομαδοποιούνται ανά τρία. Στο τέλος της τριάδας ακολουθεί κάθισμα συναφές νοηματικά με το περιεχόμενο των τροπαρίων των αντιφώνων και έπεται το ευαγγελικό ανάγνωσμα. Με τις πέντε τριάδες αντιφώνων και τα πέντε καθίσματα (ανά τριάδα), ολοκληρώνεται η μισή ακολουθία του Όρθρου της Μεγάλης Παρασκευής (Μπαλαγεώργος, 2003).



ψαλμώδησης του Αμώμου<sup>26</sup> και ο ύμνος των Τριών Παίδων επιβεβαιώνουν το γεγονός αυτό<sup>27</sup>.

#### **A.4 Γλωσσολογική εξέταση των υμνογραφικών στοιχείων της Μεγάλης Εβδομάδος**

Στην προσπάθεια εξέτασης των κειμένων θα επιχειρήσουμε να εξετάσουμε τη μετάβαση από τη μορφή στο περιεχόμενο, δηλαδή κατά πόσο το «μήνυμα» του δημιουργού υλοποιείται σε κοινωνία λόγου. Κατά την εξέταση των κειμένων, στη συνέχεια, θα προσπαθήσουμε να ανιχνεύσουμε κάποια γλωσσικά φαινόμενα, που αποτελούν βασικούς μηχανισμούς της ποιητικής γλώσσας.

Βασικό άξονα κατά την εξέταση των ύμνων συνιστά ένα άρθρο του καθηγητή Γ. Μπαμπινιώτη σχετικά με την υμνογραφία της Μεγάλης Εβδομάδος, το οποίο μας πληροφορεί ότι «..η ποίηση (όπως και οι άλλες τέχνες) γίνεται με πολύ απλά συστατικά της γλώσσας, εντέχνως συνταιριασμένα: με ομοιότητες σε ήχους (παρήχηση), σε γραμματικές δομές (ομοιοκαταληξία), σε συντακτικές δομές (συντακτική παραλληλία), αλλά και σε πιο απαιτητικές μορφές, (παρομοίωση), με αντιθέσεις και με παραλληλισμούς» (Μπαμπινιώτης, 2005).

Θα εξεταστεί, επίσης, η χρήση του επιθέτου, του στοιχείου, στο οποίο δομείται και κυριαρχεί στην ποιητική γλώσσα το στοιχείο του διαλόγου (εσωτερικός και εξωτερικός) και το φαινόμενο της υποφοράς και ανθυποφοράς. Παράλληλα, θα γίνει μια προσπάθεια ανίχνευσης στοιχείων της ομηρικής ποίησης στην υμνογραφία της Μεγάλης Εβδομάδος και φανέρωσης της σύνδεσης των ύμνων με άλλα εκκλησιαστικά κείμενα (διακειμενικότητα).

---

<sup>26</sup> Αμώμος ονομάζεται ο ρηΐ ψαλμός από το βιβλίο των ψαλμών του Δαυΐδ. Αναγιγνώσκεται ή ψέλνεται κυρίως σε νεκρώσιμες ακολουθίες (Κορακίδης, 2006β, σελ. 44-45).

<sup>27</sup> «Οι κοσμικές ακολουθίες ήταν κατά βάσιν «αντιφωνικές» και οι ψαλλόμενοι με εφύμνια ψαλμικοί στίχοι αποτελούσαν την ασματολογία αυτών. Στην ορθρινή ακολουθία των Παθών εψάλλοντο ιε΄αντίφωνα, στους στίχους των οποίων παρεμβάλλονταν τα τροπάρια, που ψάλλονται σήμερα. Οι ψαλμικοί στίχοι στη συνέχεια παραλείφθηκαν χάριν συντομίας και έμειναν μόνο τα τροπάρια να μας θυμίζουν την παλαιά αυτή λειτουργική πράξη και παράδοση» (Μπαλαγεώργος, 2003, σελ. 69).

## **A.5 Η Διακειμενικότητα και οι όψεις της στα κείμενα της Μεγάλης Εβδομάδος**

Ο όρος *διακειμενικότητα* στη γλωσσολογία αφορά την εξέταση της σύνδεσης ενός κειμένου με το συμφραστικό πλαίσιο, δηλαδή με τις γλωσσικές συμβάσεις που υπάρχουν και «αντλούνται» για την παραγωγή, πρόσληψη και «κατανάλωση» ενός κειμένου. Αναφέρθηκε παραπάνω ότι η γλώσσα των υμνογράφων είναι ταυτόσημη με τη γλώσσα της Αγίας Γραφής και τη γλώσσα των Εκκλησιαστικών Πατέρων και διακρίνεται από την (λιγότερη ή περισσότερη) καθαρότητα του ύφους της αττικής ρητορείας και με κάποια αρχαϊκή απόκλιση λέξεων, ιδιαίτερα όταν πρόκειται να εκφράσει λεπτές και ευαίσθητες έννοιες. Το γεγονός αυτό αποτυπώνεται κατά τη σύνθεση των ύμνων, η οποία άλλοτε περιείχε αυτούσια βιβλικά (π.χ. Παλαιά Διαθήκη, Ευαγγέλια, κ.λπ.) και Πατερικά κείμενα (ή μικρότερα τεμάχια με μικροσυμπληρώσεις στην αρχή και στο τέλος) και άλλοτε ακολουθούσε τη λεκτική διασκευή ιδεών και νοημάτων ή/και εννοιολογική διαμόρφωση ορισμένων λέξεων των Πατέρων (Κορακίδης, 2006β, σελ. 109-110).

Η επίκληση γνωστών κειμένων, καταστάσεων ή γεγονότων φανερώνει την ιστορικότητα των κειμένων: κάθε ύμνος αποτελεί έναν «κρίκο» στην κειμενική «αλυσίδα», αφού η πρόσληψή του βασίζεται όχι μόνο στο τι υπάρχει στο κείμενο, αλλά και στα υπόλοιπα κείμενα, τα οποία ανασύρονται. Έχει στόχο τη σύνδεση του κειμένου με άλλες έννοιες και αξίες (εμπλουτισμός κειμένου), την απομνημόνευση και, τέλος, την εστίαση προσοχής. Με την αναφορά σε γνωστά και οικεία κείμενα επιτυγχάνεται η ενεργή συμμετοχή του αναγνώστη, δηλαδή η αναγνώριση και η εύκολη κατανόησή τους (Αρχάκης, 2005; Beaugrande & Dressler, 1981; Γεωργακοπούλου & Γούτσος, 2011).

Στην παρούσα εργασία, θα εστιάσουμε στη διακειμενική σχέση των ύμνων της Μεγάλης Εβδομάδος με άλλα κείμενα, τα οποία διαμόρφωσαν τον τρόπο που κατασκευάστηκαν ή ερμηνεύονται οι ύμνοι. Η αναγωγή ενός κειμένου σε άλλα συγκεκριμένα κείμενα είναι:

-είτε άμεση, δηλαδή αυτούσια παράθεση ολόκληρων χωρίων ή στοιχείων ελαφρώς τροποποιημένων (καταφανής διακειμενικότητα),

-είτε σύντομη και περιληπτική, δηλαδή χρησιμοποιεί στοιχεία από άλλες γλωσσικές συμβάσεις, δανείζεται ή αντλεί στοιχεία από άλλα κείμενα, συνδέεται με άλλες επιστήμες, κ.λπ. (συστατική διακειμενικότητα).

### A.5.1 Περιπτώσεις Καταφανούς Διακειμενικότητας

Η φράση «*οὐκ ἔστιν ἅγιος πλήν σου*»<sup>28</sup> από την προσευχή της προφήτιδος Αννης (μητρός Σαμουήλ του Προφήτου) χρησιμοποιείται ως εφύμνιο<sup>29</sup> στο τέλος του ειρμού και κάθε τροπαρίου της γ' ωδής του κανόνος του Όρθρου του Μεγάλου Σαββάτου:

«Σὲ τὸν ἐπὶ ὑδάτων (..) θάμβει πολλῶ συνείχετο. **Οὐκ ἔστιν ἅγιος πλήν σου Κύριε, κραυγάζουσα**».

(Ειρμός γ' ωδής κανόνος του Όρθρου του Μεγάλου Σαββάτου)

«Σύμβολα τῆς ταφῆς σου(...) θεανδρικῶς διετράνωσας, καὶ τοῖς ἐν Ἄδη Δέσποτα, **οὐκ ἔστιν ἅγιος, πλήν σου Κύριε, κραυγάζουσιν**».

«Ἦπλωσας τὰς παλάμας, (..) πεπεδημένους ἔλυσας. **Οὐκ ἔστιν ἅγιος, πλήν σου Κύριε, κραυγάζοντας**».

«Μνήματι καὶ σφραγίσιν, ἀχώρητε συνεσχέθης βουλήσει, καὶ γὰρ τὴν δύναμίν σου, ταῖς ἐνεργείαις ἐγνώρισας, θεουργικῶς τοῖς μέλπουσιν, **οὐκ ἔστιν ἅγιος, πλήν σου Κύριε φιλόανθρωπε**».

(Τροπάρια γ' ωδής κανόνος του Όρθρου του Μεγάλου Σαββάτου).

Το φαινόμενο της καταφανούς διακειμενικότητας είναι εμφανές σε ειρμούς και σε

---

<sup>28</sup> «Ὅτι οὐκ ἔστιν ἅγιος, ὡς ὁ Κύριος, καὶ οὐκ ἔστι δίκαιος, ὡς ὁ Θεὸς ἡμῶν, καὶ οὐκ ἔστιν ἅγιος πλήν σου» (Η Παλαιά Διαθήκη, Βασιλειῶν Α', Κεφ. Β, 2).

<sup>29</sup> Η επανάληψη στην αρχή του στίχου, ή/και στο μέσο αυτού, μιας λέξης ή πρότασης (όπως λ.χ. της τελευταίας του προηγούμενου στίχου). Το εφύμνιο είναι στοιχείο της ρητορικής υιοθετημένο από την ποίηση (Βλ. περισσότερα στο: Κορακίδης, 2006β, σελ. 131-139).

τροπάρια των κανόνων της Μεγάλης Εβδομάδος, τα οποία εμπεριέχουν φράσεις από χωρία της Παλαιάς Διαθήκης.

Παραθέτουμε μερικά απ' αυτά:

Ο Ειρμός της σ' ωδής του κανόνος του Όρθρου του Μεγάλου Σαββάτου: «*Συνεσχέθη, ἀλλ' οὐ κατεσχέθη, (...) Οἱ φυλασσόμενοι μάταια καὶ ψευδῆ, ἔλεον αὐτοῖς ἐγκατελίπετε*», απαντά διακειμενικά στο βιβλίο του Προφήτη Ιωνά<sup>30</sup>: «*...φυλασσόμενοι μάταια καὶ ψευδῆ ἔλεον αὐτῶν ἐγκατέλιπον*».

Ομοίως, ο Ειρμός δ' ωδής κανόνος του Όρθρου της Μεγάλης Πέμπτης: «*Ἄβυσσος ἐσχάτη ἀμαρτημάτων, ἐκύκλωσέ με· (...) Ἐκ φθορᾶς μὲ ἀνάγαγε*» απαντά διακειμενικά στο βιβλίο του Προφήτη Ιωνά<sup>31</sup>:

«*..περιεχύθη μοι ὕδωρ ἕως ψυχῆς, ἄβυσσος ἐσχάτη, ἔδω ἡ κεφαλή μου εἰς σχισμὰς ὀρέων. Κατέβην εἰς γῆν, ἧς οἱ μοχλοὶ αὐτῆς κάτοχοι αἰώνιοι, καὶ ἀναβήτω ἐκ φθορᾶς ἡ ζωὴ μου, πρὸς σὲ Κύριε ὁ Θεός μου*».

Ο Ειρμός α' ωδής κανόνος του Όρθρου της Μεγάλης Δευτέρας: «*Τῷ τὴν ἄβατον, κυμαινομένην θάλασσαν (..), Κυρίῳ ἄσωμεν, ἐνδόξως γὰρ δεδόξασται*»,

ο Ειρμός της α' ωδής του κανόνος του Όρθρου της Μεγάλης Πέμπτης «*Τμηθείση τμᾶται, πόντος ἐρυθρός(..). Ἐνδόξως δεδόξασται, Χριστὸς ὁ Θεὸς ἡμῶν*», και πολλά τροπάρια που συναπαρτίζουν τις δύο αυτές ωδές, όπως λ.χ.:

-«*Ἡ ἀπόρρητος, Λόγου Θεοῦ κατάβασις, (..), ἐνδόξως γὰρ δεδόξασται*» (τροπάριο α' ωδής κανόνος Μεγάλης Δευτέρας)

-«*Ἡ πανταιτία, καὶ παρεκτικὴ ζωῆς, (...) ἐνδόξως δεδόξασται, Χριστὸς ὁ Θεὸς ἡμῶν*» (τροπάριο α' ωδής κανόνος Μεγάλης Πέμπτης)

-«*Μυσταγωγούσα, φίλους ἑαυτῆς, (..) Προσέλθωμεν εὐσεβῶς καὶ βοήσωμεν. Ἐνδόξως δεδόξασται, Χριστὸς ὁ Θεὸς ἡμῶν*» (τροπάριο α' ωδής κανόνος Μεγάλης Πέμπτης)

-«*Ἀκουτισθῶμεν, πάντες οἱ πιστοί, (...), ὅτι χρηστός ἐγὼ κράξατε. Ἐνδόξως*

<sup>30</sup> Η Παλαιά Διαθήκη, Ἰωνάς, Κεφ. Β', 9.

<sup>31</sup> Η Παλαιά Διαθήκη, Ἰωνάς, Κεφ. Β', 6-7.

δεδοξασται, Χριστός ό Θεός ήμῶν» (τροπάριο ά'ωδής κανόνος Μεγάλης Πέμπτης), χρησιμοποιούν για εφύμνιο στο τέλος τον στίχο από την ωδή του Μωϋσέως<sup>32</sup>: «Τότε ήσε Μωυσης και οι υιοί Ισραήλ τήν ᾠδήν ταύτην τῷ Θεῷ και είπαν λέγοντες· ἄσωμεν τῷ Κυρίῳ, ἐνδόξως γάρ δεδοξασται· ἵππον και ἀναβάτην ἔρριψεν εἰς θάλασσαν».

Το δοξαστικό των Αίνων της Μεγάλης Πέμπτης: «Ὅν ἐκήρυξεν Ἀμνὸν Ἡσαΐας, ἔρχεται ἐπὶ σφαγὴν ἐκούσιον, και τὸν νῶτον δίδωσιν εἰς μάστιγας, τὰς σιαγόνας εἰς ραπίσματα, τὸ δὲ πρόσωπον οὐκ ἀπεστράφη ἀπὸ αἰσχύνης ἐμπτυσμάτων, θανάτῳ δὲ ἀσχήμονι καταδικάζεται, (...)», χρησιμοποιεῖ αυτούσιο το χωρίο 6 από του Ν' κεφαλαίου από το βιβλίο του Ἡσαΐα<sup>33</sup>: «...τὸν νῶτόν μου ἔδωκα εἰς μάστιγας, τὰς δὲ σιαγόνας μου εἰς ραπίσματα, τὸ δὲ πρόσωπόν μου οὐκ ἀπέστρεψα ἀπὸ αἰσχύνης ἐμπτυσμάτων».

#### **A.5.2 Περιπτώσεις Συστατικής Διακειμενικότητας:**

Ο Ειρμός γ' ωδής του κανόνος του Ὁρθρου της Μεγάλης Τετάρτης: «Τῆς Πίστεως ἐν πέτρα με στερεώσας, ἐπλάτυνας τὸ στόμα μου ἐπ' ἐχθρούς μου, εὐφράνθη γάρ τὸ πνεῦμα μου ἐν τῷ ψάλλειν, οὐκ ἔστιν ἅγιος, ὡς ὁ Θεός ήμῶν, και οὐκ ἔστι δίκαιος, πλήν σου Κύριε», απαντά διακειμενικά στο βιβλίο της Παλαιάς Διαθήκης<sup>34</sup>: «Ἐστερεώθη ἡ καρδία μου ἐν Κυρίῳ, ὑψώθη κέρας μου ἐν Θεῷ μου· ἐπλατύνθη ἐπ' ἐχθρούς μου τὸ στόμα μου, εὐφράνθη ἐν σωτηρίᾳ σου. ὅτι οὐκ ἔστιν ἅγιος ὡς Κύριος και οὐκ ἔστι δίκαιος ὡς ὁ Θεός ήμῶν· οὐκ ἔστιν ἅγιος πλήν σου».

Ο Ειρμός δ' ωδής κανόνος του Ὁρθρου της Μεγάλης Πέμπτης: «Προκατιδῶν ὁ Προφήτης, (...)· Ἔθου κραταιὰν, ἀγάπησιν ἰσχύος, Πάτερ οἰκτίρμον· τὸν μονογενῆ Υἱὸν γάρ ἀγαθέ, ἰλασμόν εἰς τὸν Κόσμον ἀπέστειλας», απαντά διακειμενικά στο βιβλίο του Προφήτη Αββακούμ<sup>35</sup>: «(...) και ἔθετο ἀγάπησιν κραταιὰν ἰσχύος αὐτοῦ...».

<sup>32</sup> Η Παλαιά Διαθήκη, Ἐξοδος, Κεφ. ΙΕ', 1.

<sup>33</sup> Η Παλαιά Διαθήκη, Ἡσαΐας, Κεφ. Ν', 6.

<sup>34</sup> Η Παλαιά Διαθήκη, Βασιλειῶν Α', Κεφ. Β', 1, 2.

<sup>35</sup> Η Παλαιά Διαθήκη, Αββακούμ, Κεφ. Γ', 4.

Ο Ειρμός ε' ωδής κανόνος του Όρθρου του Μεγάλου Σαββάτου: «Θεοφανείας σου Χριστέ της προς ημάς συμπαθώς γενομένης...» απαντά διακειμενικά στα χωρία του Ησαΐα<sup>36</sup>:

-«Ἐκ νυκτός ὀρθρίζει τὸ πνεῦμά μου πρὸς σέ ὁ Θεός διότι φῶς τὰ προστάγματά σου ἐπὶ τῆς γῆς»

-«Ἀναστήσονται οἱ νεκροὶ καὶ ἐγερθήσονται οἱ ἐν τοῖς μνημείοις καὶ ευφρανθήσονται οἱ ἐν τῇ γῇ»

Το πρώτο τροπάριο της στ' ωδής του κανόνος του Όρθρου του Μεγάλου Σαββάτου: «*Ἀνηρέθης ἀλλ' οὐ διηρέθης..*» απαντά διακειμενικά στο Ευαγγέλιο του Ιωάννου β' 10 «*Λύσατε τὸν ναὸν τοῦτον καὶ ἐν τρισὶν ἡμέραις ἐγερῶ αὐτόν...*».

Τα στιχηρά ιδιόμελα των αίνων και των αποστίχων της Μεγάλης Πέμπτης, αλλά και άλλα τροπάρια των κανόνων των ημερών της Μ. Εβδομάδος, δείχνουν τη στενή σχέση που έχουν με το βιβλίο του προφήτη Ιερεμία<sup>37</sup>, καθώς άλλοτε «μιμούνται» και άλλοτε αναλύουν τον λόγο του χωρίου:

«ἐγὼ δὲ ὡς ἀρνίον ἄκακον ἀγόμενον τοῦ θύεσθαι οὐκ ἔγνων· ἐπ' ἐμὲ ἐλογίσαντο λογισμὸν πονηρὸν λέγοντες· δεῦτε καὶ ἐμβάλωμεν ξύλον εἰς τὸν ἄρτον αὐτοῦ καὶ ἐκτρίψωμεν αὐτόν ἀπὸ γῆς ζώντων, καὶ τὸ ὄνομα αὐτοῦ οὐ μὴ μνησθῆ οὐκέτι»<sup>38</sup>.

Η συνωμοσία των Φαρισαίων με τη συνεργασία του Ιούδα κατά του Χριστού αποτυπώνεται στα:

-στιχηρά Ιδιόμελα τῶν Αἰνῶν της Μεγάλης Πέμπτης:

---

<sup>36</sup> Η Παλαιά Διαθήκη, Ήσαΐας, Κεφ. ΚΣΤ', 9, 19.

<sup>37</sup> Η Παλαιά Διαθήκη, Ήρεμίας, Κεφ. ΙΑ', 19.

<sup>38</sup> Ο Ιερεμίας θεωρήθηκε τύπος του Χριστού και ο βίος του σκιαγραφεί πολλές από τις ενέργειες της Θεάνθρωπης παρουσίας στη Γη. Η σύγκρουση του προφήτη Ιερεμία με τους ιερείς των χρόνων του προτυπώνει τη σύγκρουση του Χριστού με τους Φαρισαίους, η προφητεία της καταστροφής του Ναού (Ιερ. ζ', 14), την προφητεία του Χριστού (Μαρκ. ιγ' 2), ο πόνος για την απώλεια του λαού (Ιερ. δ', 19), τη λύπη του Χριστού για την καταστροφή της Ιερουσαλήμ (Λουκ. ιθ', 14). Το χωρίο αυτό κάνει λόγο για τη συνωμοσία των συμπολιτών του να τον θανατώσουν με «δηλητηριάδες ξύλο», δηλαδή θανάσιμη ρίζα (μτφ. βοτάνι), την οποία θα τοποθετούσαν στον άρτο του και έτσι θα εξαφάνιζαν για πάντα τη μνήμη του. Στην Καινή Διαθήκη, άρτος είναι το Σώμα του Χριστού και ξύλο είναι ο Σταυρός. Η εξαφάνιση της μνήμης από προσώπου γης συμβολίζεται με τον θάνατο δια σταυρού, ο οποίος εθεωρείτο ατιμωτικός θάνατος (Γρηγοριάδης, 2005, σελ. 258–262).

«Συντρέχει λοιπόν, τὸ συνέδριον τῶν Ἰουδαίων, ἵνα τὸν Δημιουργόν, καὶ Κτίστην τῶν ἀπάντων, (..) πρὸς πάθος ἐτοιμάζουσι...»,

«Ἰούδας (..) παρέδωκε τὸν Σωτήρα Κύριον (..) τοῖς παρανόμοις, ὡς πρόβατον ἐπὶ σφαγὴν, (...)» και

-στιχηρά Ἰδιόμελα των Αποστίχων της Μεγάλης Πέμπτης:

«Σήμερον τὸ κατὰ τοῦ Χριστοῦ πονηρὸν συνήχθη συνέδριον, καὶ κατ' αὐτοῦ κενὰ ἐβουλεύσατο, παραδοῦναι Πιλάτῳ εἰς θάνατον τὸν ἀνεύθυνον (...)».

«(..), ἐκεῖνος γὰρ τὸν ψωμὸν δεξάμενος, κατὰ τοῦ ἄρτου ἐχώρησε, σχήματι μὲν ὢν μαθητῆς, πράγματι δὲ παρὼν φονευτῆς, (...)».

Ο «δια ξύλου» θάνατος, που υποδηλώνεται στο χωρίο του Προφήτη Ἰερεμία<sup>39</sup>, εντοπίζεται στο Δόξα. Καὶ νῦν. Θεοτοκίον του ἸΕ' Αντιφώνου της Μεγάλης Παρασκευῆς:

-Ὁρῶσά σε κρεμάμενον, Χριστέ, ἢ σὲ κῆσασα, ἀνεβόα (..) πῶς ἐπὶ ξύλου θνήσκεις, σαρκὶ πηγνύμενος, ζωῆς χορηγέ;», καθὼς και σε στίχους ἀπὸ το Συναξάρι της ημέρας:

-Ζῶν εἶ Θεὸς σύ, καὶ νεκρωθεὶς ἐν ξύλῳ (...) (Στίχοι εἰς τὴν Σταύρωσιν), ἐνῶ, η αναφορά στον ατιμωτικό θάνατο με σκοπὸ το «σβήσιμο» της μνήμης ἐμφανίζεται στον στίχο του ἀλληλουϊαρίου της Μεγάλης Πέμπτης:

- «Οἱ ἐχθροὶ μου εἶπον κακά μοι. Πότε ἀποθανεῖται, καὶ ἀπολειῖται τὸ ὄνομα αὐτοῦ».

Προαναφέρθηκε ὅτι τα κείμενα των Γραφῶν και οι Λόγοι των Πατέρων προσφέρθηκαν ὡς πρώτη ὕλη για τους υμνογράφους, για να ἐπεξεργασθοῦν και να συνθέσουν τους λειτουργικούς ὕμνους της Ἐκκλησίας. Οι ὑμνωδοὶ μελέτησαν προσεκτικά και ἐπιμελῶς ολόκληρη την Πατερική γραμματεία, ἀναζητώντας στο ἔργο τους: ἐμπνευση, λεκτικό και νοήματα, που ἐκφράζουν πηγαία την ἐκκλησιαστική και θεολογική διδασκαλία και τους δογματικούς ὅρους με ἀκρίβεια, και τεχνική του λόγου (Κορακίδης, 2006α, σελ. 110).

---

<sup>39</sup> Ἡ Παλαιά Διαθήκη, Ἰερεμίας, Κεφ. ΙΑ', 19.

## ΑΝΤΙΠΑΡΑΒΟΛΗ ΚΕΙΜΕΝΩΝ

### Αντίφωνο ιε΄ της ακολουθίας του Όρθρου της Μεγάλης Παρασκευής:

«Σήμερον κρεμάται ἐπὶ ξύλου, ὁ ἐν ὕδασι  
τὴν γῆν κρεμάσας (ἐκ γ΄). Στέφανον ἐξ  
ἀκανθῶν περιτίθεται, ὁ τῶν Ἀγγέλων  
Βασιλεύς. Ψευδῆ πορφύραν  
περιβάλλεται, ὁ περιβάλλον τὸν οὐρανὸν  
ἐν νεφέλαις. Ράπισμα κατεδέξατο ὁ ἐν  
Ἰορδάνῃ ἐλευθερώσας τὸν Ἀδάμ. Ἦλοις  
προσηλώθη, ὁ Νυμφίος τῆς Ἐκκλησίας.  
Λόγῃ ἐκεντήθη, ὁ Υἱὸς τῆς Παρθένου.  
Προσκυνοῦμέν σου τὰ Πάθη Χριστέ. (ἐκ  
γ΄). Δεῖξον ἡμῖν, καὶ τὴν ἔνδοξόν σου  
Ἀνάστασιν».

### Ἀμφιλοχίου Επισκόπου Ἰκονίου λόγος τῷ Ἁγίῳ Σαββάτῳ

(PG, 39, 89-93):

«..Ἐύλω τανύεται ὁ λόγῳ τείνας τὸν  
οὐρανόν, καὶ δεσμοῖς περιβάλλεται ὁ  
δήσας ψάμμῳ τὴν θάλασσαν, καὶ  
ποτίζεται χολὴν ὁ τὰς πηγὰς τοῦ μέλιτος  
χαρισάμενος, καὶ στεφανοῦται ἀκάνθαις  
ὁ τὴν γῆν στεφανώσας τοῖς ἄνθεσι, καὶ  
τύπτεται μὲν καλάμῳ τὴν κεφαλὴν ὁ  
πατάξας τὴν Αἴγυπτον ταῖς δέκα πληγαῖς  
καὶ τὴν κεφαλὴν τοῦ Φαραὼ καλύψας  
τοῖς ὕδασιν, ἐμπτύεται δὲ τὸ πρόσωπον ὄν  
ιδεῖν οὐ φέρει τὰ Χερουβίμ (...)

Παρατηρεῖ κανεῖς τὴν εκπληκτικὴ ομοιότητα μεταξύ των δύο κειμένων και συμπεραίνει ὅτι ὁ Πατερικὸς λόγος ἀπετέλεσε πηγὴ ἐμπνευσης για τον υμνογράφου του τροπαρίου της Μεγάλης Παρασκευής, αν δεν εἶναι ὁ ἴδιος ὁ συνθέτης του. Ομοίως:



Απολυτίκιο του Εσπερινού του Μεγάλου.

Σαββάτου:

«Ὁ εὐσχήμων Ἰωσήφ, ἀπὸ τοῦ ξύλου καθελὼν  
τὸ ἄχραντόν σου Σῶμα, σινδόνη καθαρά,  
εἰλήσας καὶ ἀρώμασιν, ἐν μνήματι καινῷ  
κηδεύσας ἀπέθετο (...).»

Δοξαστικό των Αίνων του Ὁρθρου του

Μεγάλου Σαββάτου, ἦχος πλ.β:

« Τὴν σήμερον μυστικῶς, ὁ μέγας Μωϋσῆς  
προδιετυποῦτο λέγων· Καὶ εὐλόγησεν ὁ Θεός, τὴν  
ἡμέραν τὴν ἑβδόμην· τοῦτο γάρ ἐστι τὸ εὐλογημένον  
Σάββατον, αὕτη ἐστὶν ἡ τῆς καταπαύσεως ἡμέρα, ἐν  
ἧ κατέπαυσεν ἀπὸ πάντων τῶν ἔργων αὐτοῦ, ὁ  
Μονογενὴς Υἱὸς τοῦ Θεοῦ, διὰ τῆς κατὰ τὸν  
θάνατον οἰκονομίας, τῆ σαρκὶ σαββατίσας, καὶ εἰς ὃ  
ἦν,  
πάλιν ἐπανελθὼν, διὰ τῆς Ἀναστάσεως, ἐδωρήσατο  
ἡμῖν ζωὴν τὴν αἰώνιον, ὡς ὁ μόνος ἀγαθὸς καὶ  
φιλόανθρωπος.»

Γρηγορίου Νύσσης, «Λόγος περὶ τῆς  
τρίτηρου προθεσμίας τῆς Ἀναστάσεως  
Κυρίου» (ΒΕΠΕΣ, 69, σελ. 246):

«Μὴ παρασιωπήσωμεν, ἀδελφοί, μηδέ τὸν  
εὐσχήμονα βουλευτὴν ἐκείνον τὸν ἀπὸ  
Ἀριμαθαίας Ἰωσήφ, ὃς δῶρον τὸ ἄχραντον  
καὶ ἅγιον ἐκείνο σῶμα λαβὼν, καθαρὰν  
περιτίθησιν αὐτῷ σινδόνα καὶ καθαρῶ  
μνημείῳ ἐναποτίθεται (...).»

Γρηγορίου Νύσσης, «Λόγος περὶ

τῆς τρίτηρου προθεσμίας τῆς

Ἀναστάσεως Κυρίου» ΒΕΠΕΣ, 69, σελ. 232):

«Θαυμάζεις τὸν ὑψηλὸν Μωϋσέα  
τὸν πάσαν τὴν τοῦ Θεοῦ κτίσιν διαλαβόντα  
τῆ δυνάμει τῆς γνώσεως. Ἴδου σοὶ τῆς  
πρώτης κοσμογενείας τὸ εὐλογημένον  
Σάββατον, γνῶρισον δι' ἐκείνου  
τοῦ Σαββάτου τοῦτο τὸ Σάββατον  
τὴν τῆς καταπαύσεως ἡμέραν, ἣν  
εὐλόγησεν ὁ Θεός ὑπὲρ τὰς ἄλλας  
ἡμέρας. Ἐν ταύτῃ γὰρ ὡς ἀληθῶς  
κατέπαυσεν ἀπὸ πάντων τῶν ἔργων  
αὐτοῦ ὁ μονογενὴς Θεός διὰ τῆς  
κατὰ τὸν θάνατον οἰκονομίας τῆ  
σαρκὶ Σαββατίσας καὶ εἰς ὃ ἦν πάλιν  
ἐπανελθὼν διὰ τῆς ἀναστάσεως, ἅπαν τὸ  
κείμενον ἐαυτῷ συνανέστησε (...).»

## **A.6 Ομηρικές απηχήσεις στην υμνογραφία της Μεγάλης Εβδομάδος**

Ο Όμηρος αποτέλεσε γλωσσική πηγή έμπνευσης για τους υμνογράφους. Σχεδόν όλοι οι υμνογράφοι είχαν λάβει κλασική παιδεία, γεγονός που τους επέτρεπε, αφενός, να θαυμάζουν την ποιητική αξία των κειμένων του και, αφετέρου, να θεωρούν τα ομηρικά κείμενα στοιχεία της γλωσσικής τους παράδοσης. Επίσης, δεν πρέπει να λησμονούμε ότι δάνεια στοιχεία της ομηρικής ποίησης είχαν εισαχθεί και από τους Πατέρες στις ποιητικές ομιλίες τους.

*«Οί βυζαντινοί, παρ' ὄλο πὸν ἡ μεταφυσικὴ τους πέρασε ὀλόκληρη στή χριστιανικὴ προσήλωση, δέν ἐλησμόνησαν τὸν Ὅμηρο(..). Ἡ περιπλάνηση περιορίστηκε μόνο στὸ γλωσσικὸ μέρος (...), γιατί ἡ θρησκευτικὴ καὶ μυστικὴ αἴσθηση ἐτράπη πρὸς τὸν χριστιανισμό» (Ξύδης, 1978, σελ. 419).*

Υπήρχε, με άλλα λόγια, μια γενικότερη «οικειότητα» με τον Όμηρο, η οποία περιορίστηκε μόνο στο γλωσσικό μέρος, χωρίς να συμπεριλαμβάνεται το μεταφυσικό. Και αυτό, διότι ο ψυχικός κόσμος των υμνογράφων είχε βρει την πληρότητα στον Χριστιανισμό και δεν είχε καμία σχέση με τον αρχαίο μύθο.

Η αισθητική, λοιπόν, «συναναστροφή» των ποιητών με τον Όμηρο τους οδήγησε στη μεταφορά συγγενών λέξεων ή ομηρικών φράσεων κατά τη συγγραφή των ύμνων, σε μικρή πάντα έκταση. Οι λέξεις – φράσεις χρησιμοποιήθηκαν, είτε αυτούσιες, είτε μεταπλασμένες με τέτοιο τρόπο, ώστε να είναι άρτια συνυφασμένες με την προσωπική τεχνοτροπία του υμνογράφου και να προσδίδουν έναν ιδιαίτερο τόνο και λυρικότητα στην έκφρασή τους.

Στους κανόνες της Μεγάλης Εβδομάδος διακρίνει κανείς τα σημεία του λόγου επιρροής της Ομηρικής ποίησης. Ο υμνογράφος Κοσμάς Επίσκοπος Μαΐουμά κάνει χρήση φράσεων, όπου το ουσιαστικό και το συνοδευτικό επίθετο είναι παρμένα αυτούσια από τα Ομηρικά κείμενα:

«Αὐτὰρ ὁ βῆ διὰ δῶμα φίλον τετιμημένος ἦτορ, **νευστάζων κεφαλή**· δὴ γάρ  
κακὸν ὄσσετο θυμῶ» (Οδύσσεια, ΣΤ, 153-154).

«**Νευστάζων κάραν** Ἰούδας, κακά προβλέπων ἐκίνησεν εὐκαιρίαν ζητῶν  
παραδοῦναι...» (Τροπάριο ζ' ὠδῆς του κανόνος του Ὁρθρου της Μεγάλης  
Πέμπτης).

Ο στίχος της Οδύσσειας αναφέρεται στον μνηστήρα Αμφίνομο, ενώ  
ο στίχος του τροπαρίου στον Ιούδα. Αμφότεροι γίνονται μάντεις κακῶν. Οι  
αντιστοιχίες δεν περιορίζονται μόνο στο «**Νευστάζων κάραν**» και  
«**νευστάζων κεφαλή**», αλλά και στο «**βῆ**» με το «**ἐκίνησεν**», καθώς και στο  
«**κακὸν ὄσσετο**» με το «**κακά προβλέπων**».

Ακόμη, η φράση «**ἀκάματον πῦρ**» του στίχου Υ, 123 της Οδύσσειας  
«...ἀγρόμεναι ἀνέκαιον ἐπ' ἐσχάρη **ἀκάματον πῦρ**», συναντάται και στον  
Ειρμό της η' ὠδῆς του τριωδίου κανόνα του Ὁρθρου της Μεγάλης Δευτέρας:  
«Ἐφριξε Παίδων εὐαγῶν, τὸ Ὁμόστολον ψυχῆς ἄσπιλον σῶμα, καὶ εἶξε τὸ  
τραφέν, ἐν ἀπείρω ὕλη, **ἀκάματον πῦρ**...».

Επίσης, τον στίχο της Οδύσσειας: «τὸν δ' ἐφόρει κατὰ **πόντον**  
**ἀπείρονα κυμαίνοντα**» (Οδύσσεια, Δ, 510) συναντάμε στον Ειρμό της α' ὠδῆς  
του τριωδίου κανόνα του Ὁρθρου της Μεγάλης Δευτέρας: «**Τῶ τὴν ἄβατον,**  
**κυμαινομένην θάλασσαν,** θείῳ αὐτοῦ προστάγματι ἀναξηράναντι...».

Από τον στίχο 39 της ραψωδίας Ρ «**κύσσε δε μιν κεφαλὴν τε καὶ**  
**ἄμφω φάεα καλά**» (Οδύσσεια, Ρ, 39), ο υμνογράφος δανείζεται την ομηρική  
παρομοίωση, για να περιγράψει στα παρακάτω τροπάρια των Εγκωμίων  
τον θρήνο της Θεοτόκου και του Ἰωσήφ του Αριμαθαίας αντίστοιχα:

«Ὡ **φῶς τῶν ὀφθαλμῶν μου,** γλυκύτατόν μου Τέκνον, πῶς τάφω νῦν  
καλύπτει;» (Γ' Στάση Εγκωμίων).

«Ὅμμα τὸ **γλυκύ,** καὶ τὰ χεῖλη σου πῶς μύσω Λόγε; πῶς νεκροπρεπῶς δὲ  
κηδεύσω σε; φρίττων ἀνεβόα ὁ Ἰωσήφ» (Β' Στάση Εγκωμίων).

Η εικόνα του Κυρίου που εξεγείρεται του ύπνου «..ἀφυπνώσας υπερφυῶς, ὕπνον φυσίζωον, καὶ ζωὴν ἐγείρας ἐξ ὕπνου, καὶ τῆς φθορᾶς ὡς παντοδύναμος» (Τροπᾶριο ε΄ωδῆς του κανόνος του Ὁρθρου του Μεγάλου Σαββάτου), μας παραπέμπει στην Οδύσσεια και στον Ερμή, ο οποίος ξυπνά με το ραβδί του τους κοιμώμενους ανθρώπους «ᾧν ἐθέλει, τοὺς δ' αὐτε καὶ ὑπνώοντας ἐγείρει» (Οδύσσεια, Ε, 48).

Στο ιδιόμελο δοξαστικό του Ὁρθρου των αποστίχων της Μεγάλης Τετάρτης «Κύριε, ἡ ἐν πολλαῖς ἁμαρτίαις περιπεσοῦσα γυνή...», η υμνογράφος Κασσιανή μοναχή μετατρέπει τον στίχο της Ιλιάδας «δάκρυα θερμὰ χέων ὡς τε κρήνη» (Ιλιάδα, Π, 3) σε: «..Δέξαι μου τὰς πηγὰς τῶν δακρῶν..», προκειμένου να περιγράψει τη μετάνοια της αμαρτωλῆς γυναικός.

Η λέξη «ἀνέθορε» (ἀόρ. β΄ του ρήματος ἀναθρώσκω = αναπηδώ) είναι δάνεια από τον Ὅμηρο Ν, 140, «ὑψι δ' ἀναθρώσκων πέτεται..», και συναντάται πολύ συχνά στην στ΄ ωδή των Ειρμών των κανόνων, η οποία ωδή αναφέρεται στον Προφήτη Ιωνά: «..ὡς ἐκ θαλάμου, τοῦ θηρὸς ἀνέθορε, προσεφώνει δὲ τῇ κουστωδία» (Ωδή στ΄, κανόνας του Ὁρθρου του Μεγάλου Σαββάτου).

Η κατάποση του προφήτη Ιωνά από το κήτος αποτελεί προτύπωση όχι μόνο της ταφῆς και κατάβασης του Χριστού στον Ἄδη, αλλά και της Ανάστασης. Ο Ὅμηρος χρησιμοποιεί το ρήμα «ἀναθρώσκω», για να περιγράψει την ορμητική επίθεση του Ἐκτορα και των Τρώων κατά τη μάχη στα πλοία. Εδώ, ο υμνογράφος το χρησιμοποιεί, αντιστοίχως, για να εικονίσει τον τρόπο, με τον οποίο ο Ιωνάς βγήκε από το κήτος αβλαβῆς και, κατ' επέκταση, την Ανάσταση του Χριστού από τα βάθη του Ἄδη.

Ομοίως, η λέξη «ἀπαναίνομαι» (απορρίπτω, αποκρούω, εδώ: αρνούμαι), μια αμιγῶς ποιητική λέξη, η οποία απαντάται στον Ὅμηρο: «Οἱ δ' οὐ γινώσκοντες ἀπηνήναντο ἕκαστος» (Η, 185), και «..ἐνθα σὺ μηκέτ' ἔπειτ' ἀπανήνασθαι θεοῦ εὐνήν..» (Κ, 297), βρίσκεται στο κάθισμα του

Όρθρου της Μεγάλης Πέμπτης: «*..ἀπαναινόμενος Πέτρος δὲ νίπτεσθαι, αὐ̅θις τῷ θείῳ ὑπέικει προστάγματι..*».

Η σύνδεση του στίχου του καθίσματος της Μεγάλης Πέμπτης με τον στίχο της Οδύσσειας δεν περιορίζεται μόνο στην κοινή χρήση της συγκεκριμένης λέξης, αλλά επεκτείνεται και στο νοηματικό περιεχόμενο, δηλαδή στην άρνηση του ανθρώπου να δεχθεί τη θεία προσφορά. Από τη μία πλευρά, έχουμε την προτροπή του Ερμή προς τον Οδυσσέα να μην αρνηθεί τον έρωτα της θεάς, και, από την άλλη πλευρά, τον μαθητή Πέτρο να μη δέχεται αρχικά τη νύψη των ποδών από τον Κύριο.

#### **A.7 Οι επιλογές και οι αποκλίσεις ως φορείς λογοτεχνικότητας**

Κάθε έργο τέχνης, άρα και κάθε λογοτεχνικό είδος, συγκροτείται από κάποιο περιεχόμενο (ιδέες) και κάποια μορφή (έκφραση). Το περιεχόμενο εξαρτάται από την κοινωνία και τις συνθήκες μέσα στις οποίες δημιουργείται, ενώ η μορφή αποτελεί επιλογή του δημιουργού. Οι σχέσεις περιεχομένου και μορφής χαρακτηρίζονται από ανισομέρεια (Μπαμπινιώτης, 1991, σελ. 108), δηλαδή περισσότερες της μιας μορφές είναι δυνατόν να χρησιμεύσουν ως έκφραση ενός περιεχομένου.

Βασική επιδίωξη του κάθε λογοτέχνη είναι η αναζήτηση απαιτούμενης γλωσσικής μορφής, με την οποία θα εκφράσει το μήνυμά του. Ο καλλιτέχνης καλείται να αναζητήσει όχι απλώς έναν τρόπο για τη διατύπωση των ιδεών του, αλλά τον κατάλληλο για τη συγκεκριμένη περίπτωση τρόπο. Στην προσπάθειά του να εκφραστεί, ο δημιουργός καλείται να αντιμετωπίσει και να ξεπεράσει την «αντινομία της γλώσσας», δηλαδή τις αντίδρομες δυνάμεις, που θέτουν αντικειμενικά εμπόδια στη γλωσσική επικοινωνία και εκείνες που τον καθιστούν ικανό να ξεπεράσει τα εμπόδια αυτά. Ο ποιητής υπόκειται στη χρήση μιας προκαθορισμένης συμβατικής γλώσσας, με συγκεκριμένα γλωσσικά υλικά, και πρέπει να βρει μεθόδους υπερκέρρασης ορισμένων πτυχών της, για την έξοδό του σε

απαιτητικότερες μορφές εξωσυμβατικής επικοινωνίας (Μπαμπινιώτης, 1991, σελ. 174).

Οι φραγμοί αυτοί ξεπερνιούνται με τους γλωσσικούς μηχανισμούς, που διαθέτει η γλώσσα στο επίπεδο σύνταξης και σημασιολογίας (συνταγματικός άξονας), δηλαδή στις λεξιλογικές συνάψεις μέσα στην πρόταση ή σε δομές που υπερβαίνουν τα όρια της πρότασης. Με άλλα λόγια, η κατάκτηση της μορφής αποτελεί πραγματική «πάλη» μεταξύ των δυνάμεων έκφρασης του ανθρώπου και των εμποδίων να εκφρασθεί και, εν συνεχεία, της «σύνθεσης» δύο αντιθέσεων, της δράσης (εκφραστικών μέσων) και των αντιδράσεων (εκφραστικών εμποδίων) στην επικοινωνία του δημιουργού (Μπαμπινιώτης, 1991, σελ. 108). Η μέγιστη αυτή αξιοποίηση της «αντινομίας της γλώσσας», είναι στοιχείο που χαρακτηρίζει το ύφος κάθε καλλιτέχνη.

Κατά την ομιλία επιτελούνται δύο λειτουργίες: η επιλογή ενός σημείου (λέξης) (παραδειγματικός άξονας) και συνδυασμού του με πολύπλοκες συντακτικές μονάδες ή ακολουθίες (συνταγματικός άξονας). Στην ποίηση, η δημιουργία νέων σημασιολογικών συνάψεων είναι ο κυριότερος μηχανισμός έκφρασης του (ποιητικού) λόγου.

Ο ποιητής παίρνει συστατικά στοιχεία (μορφήματα, λέξεις, κανόνες) και χτίζει τη σημασιολογική δομή του κειμένου, από το οποίο διαφαίνεται η έκταση και το ύψος της γλωσσικής δημιουργίας. Τη σημασιολογική δομή ενός κειμένου αποτελούν δύο ειδών λεξικά στοιχεία, τα οποία προέρχονται από δύο αντίστοιχες γλωσσικές διαδικασίες, την επιλογή και την απόκλιση (Μπαμπινιώτης, 1991, σελ. 175).

Ο Μπαμπινιώτης (1991, σελ. 162) υποστηρίζει πως, εφόσον καμία γλώσσα δεν δύναται να υλοποιήσει τον στόχο της, δηλαδή την επικοινωνία, δίχως τη χρήση και την αξιοποίηση στοιχείων που εμφανίζουν κοινά στοιχεία με την καθημερινή συμβατική γλώσσα, έτσι και κάθε μορφή

ποίησης δεν μπορεί να μην «αποκλίνει» από τον/τους κανόνα/ες που διέπει/ουν τη συμβατική γλώσσα.

Ως επιλογές νοούνται οι συνειδητές χρήσεις λέξεων / σημασιών από τον ευρύτερο γλωσσικό κώδικα, ενώ αποκλίσεις οι συνειδητές επινοήσεις ή υιοθετήσεις λέξεων / σημασιών που «αποκλίνουν» από τον κανόνα της συμβατικής γλώσσας. Οι γλωσσικές επιλογές και οι γλωσσικές αποκλίσεις οδηγούν σε νέους λεξιλογικούς συσχετισμούς, δηλαδή πρωτότυπους συνδυασμούς των γλωσσικών σημείων (λέξεων), μέσω των οποίων εκφράζεται και σφραγίζεται το ύφος του ποιητή (Μπαμπινιώτης, 1991, σελ. 107-117, 175).

Η διαδικασία της επιλογής και της απόκλισης διενεργούνται στον παραδειγματικό και συνταγματικό άξονα της γλώσσα <sup>40</sup>. Η πρώτη διαδικασία σχετίζεται με την ανάπλαση της γλώσσας και αναδημιουργία των γλωσσικών μορφών, ενώ η δεύτερη οδηγεί στη δημιουργία νέων λέξεων, οι οποίες ανανεώνουν, μεταβάλλουν ή εμπλουτίζουν τον γλωσσικό πλούτο (Μπαμπινιώτης, 1991, σελ. 173).

Η δυνατότητα επιλογής και αποκλίσεως και η διεύρυνση των συνταγματικών σημασιολογικών σχέσεων επιτρέπουν στον ποιητή να απελευθερώνει τον λόγο του, να εκφράζει τη σκέψη του, ξεπερνώντας τα εμπόδια, που δημιουργεί η συμβατική γλώσσα, και να αξιοποιεί τον κύριο χαρακτήρα της γλώσσας: την δημιουργικότητά της. Μέσα από την συστηματική αξιοποίηση του εύρους των δυνατοτήτων που προσφέρει η γλώσσα (επιλογές-αποκλίσεις), συνάγεται ότι η δημιουργικότητα αποτελεί θεμελιώδες μέλημα της λογοτεχνικής γλώσσας (Μπαμπινιώτης, 1991, σελ. 138).

---

<sup>40</sup> «Στον συνταγματικό άξονα, οι επιλογές ή αποκλίσεις γίνονται σε σημασιολογικά δομικά σχήματα, σε λεξιλογικές συνάψεις. Αντίθετα, στον παραδειγματικό, από το σημασιολογικό πεδίο των λεξιλογικών στοιχείων, που ανήκει η επιλεγόμενη ή αποκλίνουσα λέξη» (Μπαμπινιώτης, 1991, σελ. 173).

Έτσι καταλαβαίνουμε το αξίωμα του Jacobson ότι η ποιητική λειτουργία προβάλλει την «αρχή της ισοδυναμίας» και μεταθέτει την αρχή του ισοδύναμου από τον άξονα της επιλογής (παραδειγματικό) στον άξονα του συνδυασμού (συνταγματικό), καθιστώντας τα στοιχεία του συναφή και ισοδύναμα<sup>41</sup>. Με την «αρχή της ισοδυναμίας», τη σύζευξη αντιθέτων ή όμοιων γλωσσικών στοιχείων, προσφέρεται στον δημιουργό η ευκαρία να συνενώσει λέξεις μέσα σε κατάλληλα γλωσσικού τύπου περιβάλλοντα, με τέτοιο τρόπο ώστε να αποδίδουν σημασίες που δεν δηλώνουν στη συμβατική χρήση της γλώσσας, αλλά που θα έπρεπε (είτε ετυμολογικά, είτε κυριολεκτικά) ή θα μπορούσαν (με βάση τη μεταβολή του περιβάλλοντος) να σημάνουν (Μπαμπινιώτης, 1991, σελ. 174-175).

### Επιλογές

Με βάση τα παραπάνω, αν εξετάσουμε τον ειρμό της η΄ ωδής του Όρθρου της Μεγάλης Δευτέρας: *«Ἐφριξε Παίδων εὐαγῶν, τὸ ὁμόστολον ψυχῆς ἄσπιλον σῶμα, καὶ εἶξε τὸ τραφέν, ἐν ἀπείρῳ ὕλῃ, ἀκάματον πύρ. Αἰεζῶου δὲ ἐκμαρανθείσης φλογός, διαιωνίζων ὕμνος ἀνεμέλπετο. Τὸν Κύριον πάντα τὰ ἔργα ὕμνεῖτε, καὶ ὑπερυψοῦτε, εἰς πάντας τοὺς αἰῶνας»*, παρατηρούμε ότι ο ποιητής, προκειμένου να εκφράσει την ιδέα του για την πυρωμένη κάμινο, στην οποία ρίχθηκαν οι τρεις Παῖδες, είχε τη δυνατότητα να χρησιμοποιήσει περισσότερες της μιας μορφές. Φαίνεται, όμως, να αναζήτησε τη μέγιστη δυνατή αξιοποίηση των εκφραστικών ικανοτήτων του λόγου, μέσα από διεργασίες στον παραδειγματικό και συνταγματικό

---

<sup>41</sup> -Παραδειγματική είναι η σχέση ανάμεσα σε ένα σημείο μιας πρότασης και ενός σημείου, που δεν βρίσκεται στην πρόταση, αλλά είναι ισοδύναμο στοιχείο της γλώσσας.

-Συνταγματική είναι η σχέση ανάμεσα σε ένα σημείο μιας πρότασης και των υπολοίπων σημείων, που είναι παρόντα στην πρόταση. Τα στοιχεία του συνταγματικού άξονα έχουν μεταξύ τους σχέση συνάφειας, διότι συνδυάζονται για να δώσουν νόημα, ενώ τα στοιχεία του παραδειγματικού άξονα εμφανίζουν στοιχεία ομοιότητας, διότι το ένα μπορεί να υποκαταστήσει το άλλο. (Jakobson, 1998, σελ. 12).



άξονα<sup>42</sup>.

Έστω ότι στα πλαίσια ενός γενικότερου μηνύματος πρέπει να εκφρασθεί το νόημα: «έσβησε η ασταμάτητη φωτιά που την τροφοδοτούσαν με άφθονη ξυλεία». Οι μορφικές δυνατότητες που προσφέρει το σύστημα του ελληνικού λόγου για την έκφραση ενός τέτοιου περιεχομένου είναι, μεταξύ άλλων, οι εξής:

1. Εσβησε η ακατάβλητη φωτιά, την οποίαν τροφοδοτούσαν με άφθονα ξύλα.
2. Εξαντλήθηκε η ακούραστη πυρά, που την συντηρούσαν με σωρεία ξύλων.
3. Ετελεύτησε το ακάματο πύρ ..... διατηρούσαν με πλήθος δέντρων.
4. Ελαττώθηκε η ασταμάτητη φλόγα .... έθρεφαν με άπειρη ξυλεία.
5. Υποχώρησε η άτρυτος ..... με περίσσεια ύλη.
6. Ατόνησε ..... ..

Από αυτές τις δυνατότητες του παραδειγματικού άξονα ο ποιητής επιλέγει την λέξη «είξε» (= υποχώρησε), τη λέξη «ακάματον» και τη λέξη «άπειρω» και τις συνταιριάζει μεταξύ τους: «ακάματον πύρ», ή «άπειρω ύλη» κ.λπ. (συνταγματικός άξονας). Η χρήση λ.χ. των λέξεων σβησμένη, ή των συνωνύμων λέξεων, π.χ. εξαντλημένη ή άτονη, κ.λπ., θα ισοπέδωναν την εκφραστικότητα του ποιητή να περιγράψει την «υποχώρηση» της φωτιάς της καμίνου, που, αντί να κατακάψει τους Τρεις Παίδες, υποτάχθηκε στην αρετή τους.

---

<sup>42</sup> «Δεν πρόκειται για ένα απλό «ψάξιμο» της κατάλληλης λέξης, αλλά αληθινή ανα-βίωση της πολυδιάστατης γλωσσικής εμπειρίας, ανά-πλαση της ίδιας της γλώσσας και ανα-δημιουργία των γλωσσικών μορφών...» (Μπαμπινιώτης, 1991, σελ. 107).

## Αποκλίσεις

Όπως προαναφέραμε, ο συγκεκριμένος όρος αφορά τις πρωτότυπες και άρτια δεμένες και συνταιριασμένες μεταξύ τους λεξιλογικές συνάψεις, που παρεκκλίνουν από τους σημασιολογικούς κανόνες και νόρμες της συμβατικής γλώσσας και βρίσκονται σε λειτουργική σχέση με το κείμενο.

Στον ειρμό της η΄ ωδής του Όρθρου της Μεγάλης Δευτέρας εντοπίζεται ένας στίχος, ο οποίος «παραβιάζει» τα συνήθη γραμματικά και σημασιολογικά σχήματα, χωρίς, όμως, να δίνει την αίσθηση του «ξένου»: «ἀείζωου δε ἐκμαρανθείσης φλογός». Σχήμα οξύμωρο, διότι πώς μια φωτιά «μαραίνεται» και σβήνει αφού είναι άσβεστη;

Ο όρος «ἀείζωος», όπως και ο όρος «ἀκάματος», χρησιμοποιείται κυρίως για τον Θεό και τις ιδιότητές του<sup>43</sup> και όχι για άψυχα πράγματα. Εδώ ο ποιητής, χρησιμοποιώντας το σχήμα της υπερβολής, μάλλον θέλει να δηλώσει ότι η φωτιά παρέμενε ζωντανή, όση ώρα «τρεφόταν» με ξυλεία<sup>44</sup>. Με το σχήμα αυτό, επιτυγχάνεται εξύψωση ή παρουσίαση των γεγονότων, των πραγμάτων και των ιδιοτήτων έξω από το συνηθισμένο ή/και αντίστροφα (Κωτσαδάμ, 2003, σελ. 47). Τα αντικείμενα, οι άνθρωποι και τα γεγονότα μεγαλοποιούνται, ξεπερνούν τα φυσικά τους όρια και παρουσιάζουν ασυνήθιστες ιδιότητες (Ροβόλης, 1965, σελ. 22). Συχνά, η φαντασία του ανθρώπου επιθυμεί κάτι ανώτερο του συνηθισμένου και φυσικού, για να θαυμάσει την δύναμή του και να εξυμνήσει το μεγαλείο του. Μέσω της υπερβολής, λοιπόν, ο ποιητής επιδιώκει να παρουσιάσει ένα νόημα ζωηρότερο και εναργέστερο.

Στο ίδιο τροπάριο που αναφέρθηκε πιο πριν, ο υμνογράφος θέλει να

---

<sup>43</sup> «ταῦτα γὰρ, κυρίως ἐπὶ Θεοῦ λέγονται, ἢ κατὰ μετοχὴν καὶ ἐπὶ τῶν ἀῶλων καὶ νοερῶν οὐσιῶν, καὶ ἐπὶ τοῦ ἀνθρωπίνου καὶ ἐνεργείᾳ ὄντος νοός» (Νικόδημος Αγιορείτης, 1836, σελ. 294).

<sup>44</sup> «(...) τὸ πῦρ φυσικῶ τῶ τρόπῳ κουράζεται καὶ ἀποκάμνει ὡς ἐξ' ὕλης βαρείας συγκείμενον· μόνου γὰρ τοῦ Θεοῦ τὸ ἀκάμτον εἶναι ἴδιον» (Νικόδημος Αγιορείτης, 1836, σελ. 293).

περιγράφει το μέγεθος της φωτιάς της καμίνου: «ἐπεὶ τὸ ρῆμα τοῦ βασιλέως ἢ κάμιнос ἐξεκαύθη ὑπερεκπερισσοῦ ἑπταπλασσίως...» (Δανιήλ, γ' 22). Γνωρίζουμε, επίσης, ότι η φλόγα δεν «μαραίνεται»· το ρήμα κυριολεκτείται στα φυτά. Ούτε φρίττει: «Ἐφριξε (..) καὶ εἶξε τὸ (...) πῦρ»· αυτό είναι γνώρισμα των ἐμψυχων ὄντων και ὄχι των ἀψυχων. Παρά ταῦτα, συνδυάζει τους ρηματικούς ὀρους «ἔφριξε», «εἶξε» και τη χρονική μετοχή σε γενική ἀπόλυτη, δηλαδή, «ἐκμαρανθείσης», με το ουσιαστικό «πῦρ», επιδιώκοντας να εικονίσει την -επτά φορές ἀπό το κανονικό- φωτιά της καμίνου<sup>45</sup>, η οποία ελαττώθηκε και ἔσβησε μπροστά στη θερμότητα της πίστης και στην καθαρότητα της ψυχῆς των Τριῶν Παίδων.

Επιλέγει, με ἄλλα λόγια, μεταφορές για να δημιουργήσει υπερβολικά σχήματα, προκειμένου να παραστήσει τις διαστάσεις του θαύματος στη Βαβυλώνα. Με το σχῆμα αυτό, ἔχουμε τη μεταφορά μιας λέξης ἀπό την κύρια σημασία της σε ἄλλη ὀμοια και ἀνάλογη της πρώτης, λόγω της ομοιώσεως και χάριν ἔμφασης (Κορακίδης, 2006α, σελ. 272). Η λέξη δεν διατηρεῖ την αρχική και καθορισμένη σημασία της, ἀλλά προσλαμβάνει ἄλλη, δηλαδή μεταφέρεται σε ἄλλο αντικείμενο (Ροβόλης, 1965, σελ. 21). Ουσιαστικά, η μεταφορά είναι μια μορφή παρομοίωσης (σύγκρισης), που γίνεται ἀπό ἐμψυχα σε ἐμψυχα ἢ ἀψυχα, και, ἀπό ἀψυχα σε ἐμψυχα ἢ ἀψυχα (Κωτσαδάμ, 2003, σελ. 33). Η μεταφορά προσδίδει κάλλος και ζωηρότητα στον λόγο περισσότερο ἀπ' ὀλα τα καλαισθητικά στοιχεία.

Οι συγκεκριμένες επιλογές και αποκλίσεις, ἀπόρροια της ποιητικῆς ευσαιθησίας του ποιητή Κοσμά, συντελοῦν στο χτίσιμο της σημασιολογικῆς δομῆς των στίχων. Με τον τρόπο αυτό, αποκτοῦν λειτουργική σημασία για το περιβάλλον που βρίσκονται και γίνονται φράσεις ποιητικές.

---

<sup>45</sup> Η φωτιά της καμίνου συμβολίζει την ιταμότητα του βασιλιά Ναβουχοδονόσορα. (Νικόδημος Αγιορείτης, 1836, σελ. 302).

## **B' ΜΕΡΟΣ - ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ**

### **B.1 Γενικά**

Η εκκλησιαστική μουσική θεωρείται περισσότερο ως φωνητική παράδοση μακρών αιώνων, παρά ως ένα τεχνικό γεγονός. Τα μελωδήματα από τους αποστολικούς κιόλας χρόνους ψάλλονταν με μονοφωνική απλή μελωδική γραμμή χωρίς πολυφωνία, καθώς οι πιστοί υμνωδούσαν ομοφωνικά τον τριαδικό Θεό. Μέσω της παραγωγής πολλών ήχων στην ίδια τονική συχνότητα διαμορφωνόταν ένα άκουσμα «σύμφωνης ευτονίας», το οποίο, σε συνάρτηση με τον υμνογραφικό λόγο, μπορούσε να «διεγείρει» τις ψυχές των πιστών, συμβάλλοντας στην ενίσχυση ή/και στην «αύξηση» της προσευχής (Μάξιμος ο Ομολογητής, 1997).

Η μονόφωνη απαγγελία ανυψώνει την έννοια του ιερού λόγου, που ακούγεται ρυθμικά και εντυπώνεται, τον κάνει σοβαρότερο, μεγαλοπρεπή, πειστικότερο και πρόσφορο για την πνευματική λατρεία του Θεού<sup>46</sup>. Στις τάξεις της περιέχει τις μελισματικές εκείνες διαστάσεις, που την καθιστούν αυτάρκη και αυτοτελή.

Στη βυζαντινή μονοφωνία σημαντικό ρόλο παίζει το *ίσον*, μια ιστορική μορφή ετεροφωνίας στον κυρίαρχο τόνο του ήχου, το οποίο συμπληρώνει εσωτερικά την ψαλμωδία με τέτοιο τρόπο, ώστε να εμφανίζει με πρωτοτυπία την πληρότητα του άσματος. Το ισοκράτημα αποτελεί την απλή, αλλά μεγαλοπρεπή αρμονία, που συνοδεύει τη μελωδία και τοποθετείται στη βάση του ήχου ή/και στους δεσπόζοντες φθόγγους, εμπλουτίζοντας και διανθίζοντας το μονοφωνικό άσμα (Στάθης, 1998α, σελ. 36-37; Κορακίδης, 2006γ, σελ. 288-290).

---

<sup>46</sup> Η χριστιανική λατρεία δεν γνώρισε ποτέ στις ακολουθίες της ενόργανη μουσική, διότι, ακόμα κι όταν έχει θρησκευτικό χαρακτήρα, δεν διαθέτει τα στοιχεία, που κατανύσσουν την ψυχή και την κάνουν να ανοίξει τον θερμό και άμεσο διάλογο με τον ουρανό: «Οὐδέν γὰρ οὕτως ἀνίστησιν ψυχὴν καὶ πτεροῖ καὶ τῆς γῆς ἀπαλλάττει καὶ τῶν τοῦ σώματος ἀπολύει δεσμῶν καὶ φιλοσοφεῖν ποιεῖ καὶ πάντων καταγελᾶν τῶν βιοτικῶν, ὡς μέλος συμφωνίας καὶ ρυθμῶ συγκείμενον θεῖον ᾄσμα» (Ιωάννης Χρυσόστομος, χ.χ. 156).

## B.2 Προέλευση Υμνολογίας – Εξέλιξη της μουσικής

Από τους αρχαίους χρόνους, ο κοινός άνθρωπος αντιλαμβάνεται την παρουσία ή την απουσία του Θεού και αισθάνεται τη βαθιά ανάγκη να εκφράσει στις ιερές και σοβαρές στιγμές της ζωής του πόθους και συναισθήματα προς τον Θεό με προσευχές και ύμνους (Κορακίδης, 2006γ, σελ. 11). Ο πρωτόγονος ύμνος ξεκινά από κραυγές και εκφράσεις της καθημερινής ζωής του ανθρώπου και ιδιαίτερα από περιστατικές εκδηλώσεις, που σχετίζονται και αναφέρονται στον θαυμασμό και τις επιδράσεις του από τη λοιπή δημιουργία (όπως λ.χ. το βουνό, τη θάλασσα, τα φυσικά φαινόμενα, κ.ά.).

Πέρα, όμως, από την άψυχη φύση, ο θαυμασμός επεκτείνεται και κορυφώνεται στην υπόλοιπη κτιστή φύση, με την ποικιλία των ήχων και των μελωδικών ακουσμάτων των πτηνών. Η συνεχής προσπάθεια του ανθρώπου να μιμηθεί τα ακούσματα με φωνητική ποικιλία εκφράσεων, αποτελεί τη γενεσιουργό αιτία της μουσικής, η οποία ακολουθεί και συμβαδίζει με την ποίηση (Κορακίδης, 2006γ, σελ. 11-12).

Από την αρχαιότητα, η μουσική εν γένει ήταν ομότονη και μελωδική και όχι πολύτονη με ετεροτονία και αρμονία. Και τούτο διότι, κατά την μουσική επιστήμη της αρχαιότητας, η «ομοφωνία εν ομοτονία» είναι η βάση της μελωδίας (Παπαδόπουλος, 1890, σελ. 63-64).

Η ανθρώπινη μουσική ανά τους αιώνες φαίνεται ότι ήταν διφυής: κοσμική και θρησκευτική (Κορακίδης, 2006β, σελ. 187-189). Η πρώτη αφορούσε την τέρψη, δηλαδή την ευχαρίστηση του λαού, ενώ η δεύτερη προοριζόταν για εκκλησιαστική χρήση και ο πιστός έπρεπε να «εννοεί» το μέλος, δηλαδή το νόημα των ψαλλομένων ύμνων.

Τόσο η μουσική, όσο και η ποίηση (κοσμική η θρησκευτική), διακρίνεται και αντανακλά το πολιτισμικό επίπεδο του κάθε λαού. Μέσω της υμνωδίας, μιας θορυβώδους και ακατέργαστης, πολλές φορές, σύνθεσης, οι πρώτοι άνθρωποι επεδίωκαν την εκδήλωση ακαθόριστων

σκέψεων και συναισθημάτων. Αντίθετα, οι ανεπτυγμένοι λαοί, με ποικίλα επίπεδα πνευματικής ζωής, επιζητούν (μέσω της υμνωδίας) την πληρέστερη έκφραση των διαμορφωμένων συναισθημάτων και αιτημάτων τους, με τρόπο έμμετρο και εμμελή.

Η ανάπτυξη και η εξέλιξη της μουσικής της Ορθόδοξης Ανατολικής Εκκλησίας παραλληλίζεται με την εμφάνιση και την πρόοδο του Χριστιανισμού. Στον χαρακτήρα της, όπως και στην περίπτωση της ποίησης, συνυπάρχουν αρμονικά το συντηρητικό και το προοδευτικό στοιχείο. Το συντηρητικό πηγάζει από την κοιτίδα του Χριστιανισμού, την Παλαιστίνη, γνώρισμα της οποίας είναι ο λευιτικός ασκητισμός, ενώ το προοδευτικό αποτελεί κληροδότημα από τη μεταφύτευση της μουσικής σε προοδευτικά κέντρα, όπως η Αντιόχεια και η Αλεξάνδρεια.

### **B.3 Παρασημαντική – προέλευση και ρόλος**

Η αρχαία ελληνική μουσική απετέλεσε τη βάση για τη διαμόρφωση της εκκλησιαστικής μουσικής των πρωτοχριστιανικών χρόνων, μέχρι τον 7<sup>ο</sup> αι. Η παρασημαντική επινοήθηκε για την αναπαράσταση φθόγγων, διαστημάτων και μελών. Δεν μπορούσε να είναι εικονική ή ιδεογραφική, όπως, άλλωστε, και κάθε άλλη ανθρώπινη γραφή. Το γεγονός ότι τα θεμελιώδη ηχητικά σημεία αυτής, τα λεγόμενα *φωνητικά σημάδια*, χρησιμοποιήθηκαν για παράσταση φθόγγων και ήχων σε διάφορες βαθμίδες οξύτητας, την κάνει να συγγενεύει με την αρχαία ελληνική παρασημαντική, που χρησιμοποίησε τα 24 γράμματα της αλφαβήτου για να παραστήσει τις διαβαθμίσεις της ανθρώπινης φωνής (Ψάχος, 1978, σελ. 9).

Η παρασημαντική κατασκευάστηκε έχοντας ως κεντρικό σημείο τη *συλλαβή*, η οποία αποτελεί τη βάση για την περιγραφή των προσωδιακών χαρακτηριστικών του λόγου και διαχωρίζει τις συνεχείς μελωδικές γραμμές ενός μέλους σε διακριτές σειρές μικρότερων μελωδικών 'τεμαχίων' με τα

ιδιαίτερα τονικά και ρυθμικά χαρακτηριστικά τους (Αρβανίτης, 2010, σελ.119). Τα σημάδια, που χρησιμοποιήθηκαν, προήλθαν από τους χαρακτήρες ποσότητας της αρχαίας ελληνικής γλώσσας. Τα σημεία αυτά, εκτός της διάρκειας, έδειχναν το μελικό στοιχείο του προφορικού λόγου, δηλαδή «τη μουσικότητα των λέξεων (τόνοι: Οξεία, Βαρεία, Περισπωμένη), τη μακρά ή βραχεία διάρκεια, τη δασεία ή λεπτή προφορά των αρχικών φωνηέντων (πνεύματα: Ψιλή, Δασεία), τη συμπροφορά φωνηέντων ή λέξεων (Υφέν) ή τον διαχωρισμό λέξεων και φράσεων (Απόστροφος, Κόμμα, Διαστολή) ή το τέλος περιόδων (Τελεία)» (Αρβανίτης, 2010, σελ. 112).

Ο αριθμός των σημαδιών της παρασημαντικής ήταν μεγαλύτερος από τα πνεύματα της αρχαίας ελληνικής γλώσσας. Κι αυτό, διότι η μουσική έχει περισσότερα είδη «προσωδίας», με τη χρήση των οποίων προσπάθησαν οι μελωδοί να περιγράψουν όλους τους πιθανούς συνδυασμούς μελωδικής κίνησης (ανάβαση ή κατάβαση) και συλλαβικής διάρκειας (μακρά ή βραχεία), που μπορούσαν να συναντήσουν.

#### **B.4 Η βυζαντινή μουσική – βασικές αρχές**

Η μουσική στη λατρεία ως φωνητική υπόθεση είναι «λογική μουσική», δηλαδή προϋποθέτει πάντα τον λόγο, όχι για να τον υποτάξει, αλλά για να τον προβάλλει. Ο ρόλος της μουσικής είναι καθοριστικός στην ορθόδοξη λατρεία, στην κατανόηση του περιεχομένου των ποιητικών κειμένων (τροπαρίων), καθώς και στην ανάδειξη των πνευματικών νοημάτων που εμπεριέχονται σε αυτά. Ο αισθητικός και λατρευτικός απαρτισμός και η καταξίωση των ύμνων πραγματώνεται με ουσιαστικό τρόπο υπό το πλαίσιο της σχέσης της ποιητικής τους καλλιέργειας με την μουσική, με την τελευταία να θεμελιώνει το περιεχόμενο και την μορφή τους (Μπαλαγεώργος, 2006, σελ. 486).

Ο μουσικός ποιητής, λοιπόν, εισάγει μουσική *ανεπιτήδευτον* (=απλή), για να εξηγήσει και να αποκαλύψει -όσο είναι δυνατόν- το νόημα

που κρύβεται στις λέξεις (Στάθης, 2003, σελ. 56). Η βυζαντινή μουσική είναι ένα μελωδικό σύνολο, το οποίο εξελίσσεται εντός μορφολογικού πλαισίου. Το πλαίσιο αυτό συγκροτούν τα εξής συστατικά: το απήχημα, τα διαστήματα, οι δεσπόζοντες φθόγγοι, οι καταλήξεις και οι μουσικές έλξεις, το οποίο (πλαίσιο) μας εισάγει στην κλίμακα, δηλαδή στα χαρακτηριστικά του ήχου (Κωνσταντίνου, 2015, σελ. 121-122).

**Απήχημα:** πρόκειται για την προανάκρουση του ήχου, την «προετοιμασία» με μια σύντομη μελωδική γραμμή της «ιδέας» ήχου. Με το απήχημα δίδονται κατά το δυνατόν τα κύρια χαρακτηριστικά του.

**Κλίμακα:** κάθε ήχος εντάσσεται σε μια κλίμακα, η οποία ανήκει, με τη σειρά της, σε ένα από τα τρία γένη (διατονικό, χρωματικό και εναρμόνιο). Η ένταξη αυτή αποτελεί τη διατονική θεμελίωση του μέλους και εξαγγέλλεται στην αρχή του ψαλλομένου άσματος, μέσω του απηχήματος (Κωνσταντίνου, 2015, σελ.123). Η κλίμακα απαρτίζεται από τη βάση του ήχου και τα διαστήματα (το φωνητικό ύψος μεταξύ των φθόγγων). Σε κάθε ήχο τα διαστήματα είναι σταθερά και, ξεκινώντας από τη βάση τους, δημιουργούμε το γνωριστικό του τετράχορδο ή πεντάχορδο (Κωνσταντίνου, 2015, σελ. 121). Ένας ήχος μπορεί να έχει και δεύτερη βάση (ο ήχος πλ. δ'σε κάποια μέλη έχει ως βάση τον φθόγγο ΝΗ και σε άλλα τον Γα).

**Δεσπόζοντες φθόγγοι:** Οι δεσπόζοντες φθόγγοι είναι οι τονικοί «πυρήνες» γύρω από τους οποίους κινείται και εξελίσσεται η μελωδία και αποτελούν την «ραχοκοκκαλιά» του ήχου (Παναγιωτόπουλος, 2015, σελ. 127). Κατέχουν κυρίαρχο ρόλο για την τεχνολογική διάρθρωση του ήχου, δηλαδή την ποιότητα του ήχου και η παρουσία τους προκαθορίζει την «τροχιά» που θα διαγράψει η μελωδία, κατά τέτοιον τρόπο, ώστε μετά από ανοδικές και καθοδικές (ή/και τα δύο) καμπύλες πορείας, να καταλήξει σε έναν από αυτούς.



Η απόλυτη εξάρτηση της μελωδικής δομής από τους δεσπόζοντες φθόγγους φαίνεται από την παρουσία και τον συνδυασμό δύο ή/και περισσότερων ήχων, άσχετων μεταξύ τους, που έχουν μεν κοινή κλίμακα, αλλά διαφορετικούς δεσπόζοντες (Διονύσιος, 1965, σελ. 1146-1152; Παναγιωτόπουλος, 2015, σελ. 126-127). Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί ο πλ. δ' εκ του Νη (με δεσπόζοντες φθόγγους τον Νη, τον Βου, τον Δι και τον άνω Νη') και ο πλ. δ' εκ του Γα (με δεσπόζοντες τον Γα, τον Δι τον Κε και τον άνω Νη') ή ο πρώτος ήχος με τον πλάγιό του. Συνήθως είναι η βάση του ήχου, η διφωνία, η τριφωνία, η τετραφωνία και η επταφωνία του (Κωνσταντίνου, 2015, σελ.122).

**Καταλήξεις:** είναι οι μελωδικές γραμμές, με τις οποίες το μέλος σταθμεύει προς στιγμήν σε έναν από τους δεσπόζοντες φθόγγους κάθε ήχου ή καταλήγει και παύει (Παναγιωτόπουλος, 2015, σελ. 127). Έχουν σχέση με την στίξη του ποιητικού κειμένου: όπου υπάρχει κόμμα, οι καταλήξεις ονομάζονται ατελείς και γίνονται συνήθως στη διφωνία, τετραφωνία ή επταφωνία του ήχου. Όπου υπάρχει τελεία ή άνω τελεία, οι καταλήξεις ονομάζονται εντελείς και γίνονται συνήθως στην τετραφωνία ή στη βάση του ήχου. Στο τέλος του κειμένου, οι καταλήξεις ονομάζονται τελικές και γίνονται κατά κανόνα στη βάση του ήχου (Κωνσταντίνου, 2015, σελ. 122). Με τις ατελείς και εντελείς καταλήξεις το ψαλλόμενο τροπάριο χωρίζεται σε μικρά ή μεγάλα τμήματα. Οι μουσικές φράσεις ολοκληρώνονται κυρίως στο τέλος κάθε περιόδου και οι σημαντικές λέξεις τονίζονται διακριτικά μέσα από κορυφώσεις στην επταφωνία.

## **B.5 Η Οκτώηχος ως σύστημα μουσικό και λειτουργικό**

Το σύστημα της Οκτώηχου, σύστημα ενταγμένο στο λειτουργικό τυπικό της Ορθόδοξης Εκκλησίας μέχρι σήμερα, αποτελεί γενεσιούργημα

των «τρόπων» της αρχαίας ελληνικής μουσικής, ενώ οι τεχνικές και θεωρητικές αρχές που το διέπουν είναι επηρεασμένες από τη θεωρία της μουσικής του αρχαίου ελληνισμού (Παναγιωτόπουλος, 2015, σελ. 123-124). Δύο γεγονότα που μαρτυρούν τη στενή σχέση, από άποψη τεχνολογικής διάρθρωσης, του μουσικού συστήματος του Βυζαντίου με το μουσικό σύστημα της αρχαίας Ελλάδας, είναι:

α) η ταύτιση της σημαίνουσας θέσης των δεσπόζοντων φθόγγων στο τονικό σύστημα της βυζαντινής, με εκείνη των εσώτων φθόγγων στο αρχαιοελληνικό σύστημα, και

β) η συγγένεια μεταξύ των κλιμάκων των δύο αυτών συστημάτων (όσες κλίμακες της βυζαντινής μουσικής δεν διατηρούν αυτούσια τη μορφή των αρχαιοελληνικών, αποτελούν παραλλαγές αυτών) (Διονύσιος, 1965, σελ. 1146-1152).

Η συγγένεια δεν περιορίζεται μόνο εδώ, αλλά επεκτείνεται και εμφανίζεται και στη μορφολογική συγκρότηση των εκκλησιαστικών μελών, από τα οποία πολλά συνετέθησαν στη βάση των αρχαίων ελληνικών μουσικών προτύπων. Από τα πολυειδή αρχαία μέλη (τρόπους), η Εκκλησία επέλεξε οκτώ, τα οποία ενέταξε σε ισάριθμους ήχους. Η καταγωγή της Οκτώηχου εντοπίζεται τον 6<sup>ο</sup> αι., την εποχή του Σεβήρου Αντιοχείας, όπου «υπήρχε ως σύστημα σχέσεων ήχων και αθροισμάτων ομάδος τροπαρίων» (Στάθης, 2000). Τα μέλη των οκτώ ήχων επεξεργάστηκε, συστηματοποίησε και θεμελίωσε ο Ιωάννης Δαμασκηνός τον 8<sup>ο</sup> αι., ο οποίος ολοκλήρωσε την υμνολογική διαμόρφωση της μουσικής της Εκκλησίας (Στάθης, 1998α, σελ. 26). Και εδώ αξίζει να σημειωθεί ότι ο Δαμασκηνός δεν είναι ο εφευρέτης της Οκτώηχου, αλλά ο μεταρρυθμιστής, εκείνος, δηλαδή, που την ενέταξε στην ποίηση των κανόνων. Για τους παραπάνω λόγους αποδίδεται στον ίδιο η πατρότητα της θέσπισης και σταθεροποίησης της τακτικής εναλλαγής των ήχων στα πλαίσια του κύκλου των 8 εβδομάδων (Οκτώηχος).

Ο Δαμασκηνός αφαίρεσε τα περιττά στοιχεία των 116 αρχαίων ελληνικών τρόπων, αντικατέστησε τον όρο «τρόπος» με τον όρο «ήχος» και επέλεξε τους καταλληλότερους για την εξύμνηση του Τριαδικού Θεού. Επιλέχθηκαν, δηλαδή, οι πιο σοβαροί, πιο διακριτικοί, οι πιο σεμνοί και κατανυκτικοί, οι πιο ευγενικοί και πανηγυρικοί κ.ά., όλοι εκείνοι, δηλαδή, που μπορούσαν να γίνουν «όχημα» μεταφοράς της προσευχής προς τον Θεό<sup>47</sup>.

Οι Πατέρες της Εκκλησίας υιοθέτησαν τις αντιλήψεις που αναφέρονται στο ήθος και τα γνωρίσματα των «τρόπων». Η ονομασία Οκτώ-ήχος δόθηκε ως απόρροια της στενής σύνδεσης με τον συμβολισμό που δίνει η Ορθόδοξη Εκκλησία στον αριθμό αυτό: αποτελεί τύπο της ογδός ημέρας, της Κυριακής του μέλλοντος αιώνας, του κόσμου «τῆς καινῆς ζωῆς». Ο συνδυασμός της δημιουργίας της Παρακλητικής<sup>48</sup> με τη δημιουργία του μουσικολειτουργικού συστήματος της Οκτωήχου είναι το στοιχείο που συγκροτεί και καθιερώνει την κωδικοποίηση της υμνογραφίας και της μελοποιίας.

Στο σύστημα των οκτώ ήχων, οι τέσσερις πρώτοι λέγονται κύριοι και οι επόμενοι τέσσερις καλούνται πλάγιοι· και όλοι μαζί απαρτίζουν τον βασικό «κορμό» της βυζαντινής μουσικής. Κατά τη μελοποιία, οι ήχοι αυτοί υποδιαίρονται, διακλαδίζονται, εναλλάσσονται και αλληλοσυμπληρώνονται προσδίδοντας, με τον τρόπο αυτό, ιδιάζουσα δομή και πορεία στη

---

<sup>47</sup> Ξεχώρισε (ο Δαμασκηνός) «...τοῦς προσφυεῖς εἰς τὴν ὑπηρεσίαν τῆς Ἐκκλησίας, ὅσων τὸ αἶσθημα συνεβιβάζετο πρὸς τὰ σεμνὰ καὶ ἱερά τῆς ἐκκλησίας αἰσθήματα καὶ συνήργει εἰς ὕψος θεῖον καὶ εἰς κατάνυξιν, εἰς δοξολογίαν τοῦ Θεοῦ καὶ εὐχαριστίαν, ἀπέκλεισε δὲ πάντας ἐκείνους, ὧν τὰ αἰσθήματα ἦσαν ἀκόλαστα (...) εἴτε ἄγαν ἐνθουσιαστικά (...) εἴτε χαρᾶς ἐξάλλου καὶ κορυβαντιώσης ἀνάπλευα, εἴτε ἄσεμνα καὶ ἀπρεπῆ (...)» (Κουπιτώρης, 1879, σελ. 34-35; Παπαδόπουλος, 1890, σελ. 163).

<sup>48</sup> Πρόκειται για λειτουργικό βιβλίο, που περιλαμβάνει τροπάρια και κανόνες του Ὁρθρου και του Εσπερινού, για κάθε μέρα της Εβδομάδος, διατεταγμένα σύμφωνα με τους οκτώ ήχους (Μπαλαγεώργος, 2003).

μελωδία<sup>49</sup> (Χρυσανθος, 1832). Εκτός από τον βασικό αυτό διαχωρισμό σε κυρίους και πλαγίους, ο τρόπος με τον οποίο οι ήχοι «σχετίζονται» και διαπλέκονται, μας οδηγεί στο να τους προσδιορίσουμε ως μέσους, παραμέσους και παραπλαγίους (Στάθης, 1998α, σελ. 35-36).

## **B.6 Οι ήχοι της εκκλησιαστικής μουσικής.**

Η βυζαντινή μουσική, ομοούσιος γόνος της ορθόδοξης λατρείας, έχει την ιδιότητα να εκφράζει και να απηχεί περισσότερες από μία ψυχικές διαθέσεις του ανθρώπου. Το περιεχόμενο της λατρείας έχει χαρακτήρα υμνητικό, δεητικό, ευχαριστιακό και δοξολογικό, και η βυζαντινή μουσική, ως άλλη «γλώσσα», έρχεται να σπονδυλώσει τον λόγο σε προσευχή και να τον προσφέρει θυμίαμα ενώπιον του Θεού<sup>50</sup>. Όπως και στην περίπτωση της μελοποιίας, που διακρίνεται σε τρία γένη, έτσι και στην περίπτωση των ήχων γίνεται διάκριση σε τρία επίσης γένη (διατονικό, χρωματικό και εναρμόνιο), τα οποία προξενούν τα τρία ήθη του βυζαντινού μέλους (Στάθης, 1980, σελ. 49-50):

- το διασταλτικό, που γνώρισμά του είναι η ανδρεία και η μεγαλοπρέπεια,
- το συσταλτικό, με το οποίο διεγείρεται η ταπείνωση, η αυτογνωσία και η πραότητα, και

---

<sup>49</sup> «Ούτε με μίαν μόνην κλίμακα περαίνεται ένας ήχος, αλλά πολλάκις ένας ήχος ζητεί πολλάς κλίμακας. Ούτε εις ένα μόνον ήχον ανήκει μία μόνη κλίμαξ, αλλά πολλάκις αναφέρονται εις ένα μόνον ήχον πολλὰ κλίμακες». (Χρυσανθος, 1832, σελ. 134).

<sup>50</sup> «Διὰ τῆς πατροπαραδότου ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ὄχι μόνον τὰ ἱερά ἄσματα ἔγιναν προσφιλέα καὶ οἰκεῖα εἰς τὴν ἀκοήν, καὶ ἡ γλῶσσα, εἰς ἣν ταῦτα εἶναι γεγραμμένα καταληπτῆ, ὡς ἔγγιστα, καὶ εἰς τοὺς ἀγραμμάτους, ἀλλὰ καὶ αὐτὰ τῶν θείων Εὐαγγελίων τὰ ρήματα διὰ τῆς αὐτῆς μουσικῆς καὶ τοῦ λογασιδικοῦ αὐτῆς τρόπου, κατέστησαν οἰκειότερα εἰς τὴν ἀκοήν καὶ βαθύτερον πάντοτε εἰσδύουσιν εἰς τῶν ἀκροατῶν τὰς καρδίας». (Παπαδιαμάντης, 1988, σελ. 237)

- το ησυχαστικό, το οποίο επιφέρει ηρεμία ψυχής, κατάνυξη, ευφραντική κατάσταση και σεβασμό.

Ο πολυδιάστατος χαρακτήρας της Οκτωήχου διαπιστώνεται καλύτερα κάνοντας μια αδρομερή εξέταση ως προς το γένος των ήχων που την απαρτίζουν:

Αναφορικά με το **διατονικό** γένος:

- ο πρώτος ήχος έχει ως κύρια γνωρίσματά του τη σοβαρότητα και τη μεγαλοπρέπεια, συνδυασμένα με τη σεμνότητα και την ιλαρότητα. Το ανεπιτήδευτο ύφος του του επιτρέπει να μετέχει στο ησυχαστικό, αλλά και στο διασταλτικό ήθος της μελοποιίας (Παναγιωτόπουλος, 2015, σελ. 179).

- ο τέταρτος ήχος από τον φθόγγο Βου (Λέγετος) διαμορφώνει ευμενή ακρόαση με μελωδίες ευχάριστες. Γίνεται πανηγυρικός και δοξολογικός στα μέλη της Παπαδικής (εκ του Πα) διεγείροντας τη σεμνότητα και την ψυχική ανάταση των πιστών, ενώ αναδεικνύει τη μεγαλοπρέπεια στα μέλη του Στιχηραρίου (εκ του Δι) (Παναγιωτόπουλος, 2015, σελ. 202-203).

- Ο πλάγιος του πρώτου μπορεί να πει κανείς ότι συνοψίζει στο ήθος του τον πολυειδή χαρακτήρα της Οκτωήχου. Περιγράφει με ρητορική δεινότητα εξίσου καλά οποιοδήποτε νόημα του κειμένου και αποδίδει και «χρωματίζει» με ευχέρεια οποιαδήποτε ψυχική κατάσταση. Είναι πανηγυρικός, πομπώδης, επιβλητικός, παράλληλα, δε, πράος, μελαγχολικός και θρηνώδης, εκφράζοντας απόλυτα τη θεία χαρμολύπη (Παναγιωτόπουλος, 2015, σελ. 211-212). Ήχος άτρυτος, διότι μετέχει και στα τρία ήθη της μελοποιίας.

- Ο πλάγιος του τετάρτου χαρακτηρίζεται από ήθος, που είναι σύμφωνο με την εκκλησιαστική ιεροπρέπεια. Οι μελωδίες του είναι θελκτικές και «ελκυστικές εις πάθος». Όταν το μέλος κινείται με βάση τον Γα (τριφωνία),

τότε κλίνει προς τη σεμνότητα, τη σοβαρότητα και την ευπρέπεια. Μετέχει, κυρίως, του ησυχαστικού ήθους και ραγίζει με την παρουσία του την Ψαλτική Τέχνη (Παναγιωτόπουλος, 2015, σελ. 237).

Περνώντας στο **χρωματικό** γένος συναντούμε τον *δεύτερο* και τον *πλάγιό* του, οι οποίοι χαρακτηρίζονται για τη δεινότητά τους να περιγράφουν το Θείο Πάθος. Οι κανόνες της Μεγάλης Εβδομάδος είναι μελοποιημένοι στους δύο αυτούς ήχους. Το ήθος τους ενστάζει γλυκύτητα και παθητικότητα (Παναγιωτόπουλος, 2015, σελ. 188) κατανύγοντας τις ψυχές, ενώ το ηγεμονικό στοιχείο του πλαγίου δευτέρου βοηθάει στην ψυχική ανάταση (Παναγιωτόπουλος, 2015, σελ. 221).

Ο Χρύσανθος, στο *Μέγα Θεωρητικό* του, γράφει σχετικά για τον δεύτερο ότι: «(...) σώζει χαρακτήρα εμψυχούντα καὶ κενούντα· ἔτι δὲ λυποῦντα καὶ πάθος ἐνστάζοντα ταῖς ψυχαῖς» (Χρύσανθος, 1832, σελ. 149), ενώ για τον πλάγιό του αναφέρει ότι: «Τὸ ἦθος τούτου τοῦ ἤχου σώζει χαρακτήρα ἀρμόζοντα εἰς ἄσματα ἐπικήδεια, καὶ εἰς μελέτας ὑψηλὰς καὶ θεϊας» (Χρύσανθος, 1832, σελ. 161).

Στο **εναρμόνιο** γένος, εξετάζοντας κανείς τον *τρίτο ήχο*, μπορεί να διακρίνει την ικανότητά του να αποδίδει με περιγραφική ικμάδα τα ανδροπρεπή και «πολεμικά» νοήματα των τροπαρίων. Το ήθος του διαπνέεται από ενθουσιασμό, δωρικότητα και απλότητα και συνεργεί στην αφύπνιση των ψυχών (διασταλτικό ύφος) (Παναγιωτόπουλος, 2015, σελ. 194).

Ο *βαρύς ήχος*, τέλος, ξεδιπλώνει τον μεγαλοπρεπή και πομπώδη χαρακτήρα του, καθώς κινείται στην εναρμόνια κλίμακα. Το ήθος του, όμως, αλλάζει, όταν χρησιμοποιεί το διατονικό σύστημα: γίνεται ησυχαστικός και σαγηνευτικός, όταν είναι εκ του Ζω (χαμηλή τονική περιοχή του διατόνου), ενώ μεταχηματίζεται σε αρχοντικό και ανδρώδη, όταν χρησιμοποιεί την

υψηλή τονικά περιοχή. Έχει τη μοναδική ικανότητα να καταστέλλει τον εξορμητικό χαρακτήρα του τρίτου ήχου, αλλά και ταυτόχρονα να εξυψώνει τις καρδιές (Παναγιωτόπουλος, 2015, σελ. 227). Μπορεί ο κάθε ήχος να έχει το δικό του ήθος, αλλά όλοι μαζί συναποτελούν και συναπαρτίζουν το ποικιλόμορφο πρόσωπο του «μωσαϊκού», που ονομάζεται Οκτώηχος.

## **B.7 ΨΑΛΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ**

### **Λόγος και Μουσική στην Ψαλτική Τέχνη.**

Στην αρχαία ελληνική εποχή η γλώσσα αποτελούσε τη θεμέλια βάση της διανοητικής μαθητείας, ενώ η μουσική ήταν η παιδεία της ψυχής, όπως, αντίστοιχα, η γυμναστική ήταν η παιδεία του σώματος. Ο εκπαιδευτικός χαρακτήρας της μουσικής, στον οποίο συνδυάζεται αρμονικά η τέρψη με την ωφελιμότητα, περιγράφεται από τον Πλούταρχο (1997, σελ. 210): «*Τοῖς παλαιοῖς τῶν Ἑλλήνων εἰκότως μάλιστα πάντων ἐμέλησε πεπαιδεῦσθαι μουσικῆν· τῶν γὰρ νέων τὰς ψυχὰς ᾤοντο δεῖν διὰ μουσικῆς πράττειν τε καὶ ρυθμίζειν ἐπὶ τὸ εὖσχημον..*». Ήταν σε αδιάρρηκτη σχέση με την ποίηση και, μάλιστα, οι δύο αυτές τέχνες ήταν συζευγμένες σε τέτοιο βαθμό, ώστε ο ποιητής να υποδηλώνεται ταυτόχρονα και ως μελοποιός.

Αναφέρθηκε παραπάνω ότι ο ποιητικός λόγος, ως «έκρηξη» έμπνευσης, απευθύνεται στο συναίσθημα, αποτυπώνεται σε στίχους με ρυθμό και μέτρο και δομείται στο επίθετο, το οποίο αποτελεί το χαρακτηριστικότερο γλωσσικό στοιχείο της ποίησης. Στον αντίποδα, υπάρχει ο πεζός λόγος, ύστερο καλλιέργημα έναντι του ποιητικού, που βασίζεται στην αυστηρή σύνταξη, στη νοηματική οργάνωση του λόγου σε προτάσεις και στον ρυθμό, ως εσωτερική αρμονία που δένει συμμετρικά με τα νοήματα (Ροβόλης, 1965, σελ. 9, 19).

Από τη στιγμή που η μουσική θεωρείται εκφραστικό είδος, διαθέτει κι αυτό υποκώδικες και αρθρώνεται ως γλώσσα τόσο πεζή, όσο και ποιητική.

Αν, λοιπόν, ο ποιητικός λόγος εμπεριέχει την επινόηση, τη φαντασία και την ανατροπή, τότε στην Ψαλτική Τέχνη «ποιητική στιγμή» μπορεί να θεωρηθούν οι καταλήξεις (ατελείς- τελικές) ή η εμβόλιμη χρήση ενός ήχου διαφορετικού από αυτόν, στον οποίο βασίζεται η σύνθεση, που περιγράφει με τον ιδιαίτερό του χαρακτήρα μια λέξη ή μια φράση του κειμένου (μελοποιία κατ' έννοιαν).

Η Ψαλτική Τέχνη καλλιεργήθηκε συστηματικά στη ροή των αιώνων, με αποτέλεσμα να εξελιχθεί σταδιακά σε ένα ιδιότυπο σύστημα σήμανσης των ήχων, βάσει των οποίων ψάλλονται οι ύμνοι. Αποτελεί «μέσο» στη λατρεία, όπως και οι υπόλοιπες μορφές τέχνης, για την επίτευξη «σκοπών», όπως η δοξολογία, η ευχαριστία, η κατάνυξη, κ.ά., Παράλληλα με τη θεολογική διάσταση του χαρακτήρα της, η Ψαλτική Τέχνη κατηχεί ως εκφραστής δύο ενοποιημένων «γλωσσών», δηλαδή του λόγου και της μουσικής (=μέλος), διδάσκει στον λαό τη δογματική οριοθέτηση της πίστης και εξιστορεί γεγονότα, που αποκαλύπτουν την παρουσία του Θεού, γεγονός που προσδίδει μια εκπαιδευτική αξία στην καλλιτεχνική της οντότητα<sup>51</sup>.

Γίνεται αντιληπτό με τον τρόπο αυτό ότι, μέσω της Ψαλτικής Τέχνης, επιτυγχάνεται η ευχαριστηριακή και δοξολογική έκφραση ολόκληρου του «είναι» του ανθρώπου προς τον Θεό, ενώ, παράλληλα, γνωστοποιούνται και αφομοιώνονται οι θείες αλήθειες. Ο εκφραστικός χαρακτήρας της Ψαλτικής τέχνης θέλει να αποκαλύψει τον μυσταγωγικό και αναφορικό χαρακτήρα της στην ορθόδοξη λατρεία. Δεν είναι τόσο πρόξενος συναισθημάτων, όσο εκφραστής συναισθημάτων. Μέσω, δε, της Ψαλτικής τέχνης ομιλούμε με τον Θεό, μια συνομιλία «ενώπιος ενωπίω», που καταλήγει σε θεογνωσία.

---

<sup>51</sup> Η διδακτική της διάσταση δίδεται με ακρίβεια από τον Μ. Βασίλειο: «Επειδή γὰρ εἶδε τὸ Πνεῦμα τὸ ἅγιον δυσάγωγον πρὸς ἀρετὴν τὸ γένος τῶν ἀνθρώπων (...) τὸ ἐκ τῆς μελωδίας τερπνόν τοῖς δόγμασιν ἐγκατέμιξεν, ἵνα τῷ προσηνεῖ καὶ λείῳ τῆς ἀκοῆς τὸ ἐκ τῶν λόγων ἠφέλιμον λανθανόντως ὑπο δεξώμεθα· (...) Διὰ τοῦτο τὰ ἐναρμόνια ταῦτα μέλη τῶν ψαλμῶν ἡμῖν ἐπινενόηται, ἵνα οἱ παῖδες τὴν ἡλικίαν, ἢ καὶ ὄλως οἱ νεαροὶ τὸ ἦθος, τῷ μὲν δοκεῖν μελωδῶσι, τῇ δὲ ἀληθείᾳ, τὰς ψυχὰς ἐκπαιδεύωνται» (Μέγας Βασίλειος, χ.χ., ὅπ. ἀνάφ. στο Μουτσούλας, 1979).



Η Ψαλτική Τέχνη δεν συμβιβάστηκε με τον εντυπωσιασμό<sup>52</sup>, που προσφέρει η πολυφωνία: κύριο μέλημά της ήταν να γίνει το μέσο, για να διεισδύσει ο λόγος στα βάθη της ανθρώπινης ύπαρξης, προς ανοικοδόμηση των ψυχών. Αποτελεί, λοιπόν, το μέσο και όχι τον σκοπό για την Εκκλησία. Είναι, με άλλα λόγια, ο τρόπος ανάδειξης του νοήματος των ύμνων μέσω της μελωδίας. Η πορεία του προδιαγράφεται από τους Ιερούς Πατέρες και κανόνες, οι οποίοι αδήριτα την οριοθετούν στα όρια του σεβασμού και της ιεροπρέπειας<sup>53</sup>. Αμφότεροι τονίζουν ότι κατά την εκτέλεση του μέλους δεν αρμόζει η ηδυπάθεια και ο αυτερωτισμός, αλλά η προσευχή και η μετάνοια.

## **B.8 ΜΕΛΟΣ – ΜΕΛΟΠΟΙΑ**

Ο όρος *μέλος* προέρχεται από την αρχαιότητα και αναφέρεται στην Πολιτεία του Πλάτωνα (χ.χ. 398 δ) ως το αποτέλεσμα «*τριών συγκείμενων*• *λόγου τε και αρμονίας και ρυθμού*». Στον χώρο της εκκλησίας, η έννοια του όρου *μέλος* επαναπροσδιορίστηκε και απέκτησε τις συντεταγμένες που το προσδιορίζουν με ακρίβεια. Με τον όρο *μέλος* νοείται το αποτέλεσμα της σύμμιξης και της τέλει αλληλοέκφρασης του υμνογραφικού λόγου και της μουσικής (Στάθης, 1980, σελ. 25). Το μέλος αποτελεί τη συγκεκριμένη μουσική «επένδυση» ενός εκάστου ύμνου, το οποίο καθορίζεται στο σύνολο των οκτώ ήχων του μουσικού συστήματος της βυζαντινής εκκλησιαστικής

---

<sup>52</sup> Για τον ίδιο λόγο δεν χρησιμοποιήθηκε η διάσταση του βάθους κατά την αγιογράφηση των Αγίων ή των γεγονότων της Καινής Διαθήκης. Στις αγιογραφίες δεν αξιοποιείται το βάθος της προοπτικής, διότι πρόταγμα συνιστά η «συνάντηση» του θεατή με το εικονιζόμενο θείο πρόσωπο ή γεγονός: ή, διαφορετικά, το θείο που βαίνει προς απάντηση του ανθρώπου και ο άνθρωπος που εξέρχεται «εκ του βάθους» του προς απάντηση του θείου (Βράνος, 2006).

<sup>53</sup> ΟΕ' Κανόνας τῆς ἐν Τρούλλῳ Ἁγίας καὶ Οἰκουμενικῆς Πενθέκτης Συνόδου (691 μ.Χ.).

μουσικής και αυτό αποτελεί αυτό την μελωδία του<sup>54</sup>. Το μέλος δεν κινείται άσχετα με το περιεχόμενο των ύμνων, αλλά εμπνέεται από αυτό και προσπαθεί για την όσο το δυνατόν πιστότερη απεικόνισή του. Σύμφωνα με τον Πλάτωνα (χ.χ. 400 δ), οι λόγοι ρυθμίζουν τη μουσική και όχι η μουσική τους λόγους.

Στους «κόλπους» του αντικατοπτρίζεται η σχέση διακονίας της μουσικής με τον λόγο: η μουσική «περιβάλλει και ενδύει» τον υμνογραφικό λόγο, χωρίς να τον επικαλύπτει και, έτσι, το μέλος γίνεται το «άρμα», διαμέσου του οποίου μεταδίδονται και προσλαμβάνονται τα νοήματα από τους πιστούς. Πάνω στον διπτό αυτό συγκερασμό λόγου και μουσικής «επενδύει» η λατρεία της Ορθόδοξης πίστης. Όλα τα ποιητικά - υμνογραφικά δημιουργήματα προσφέρονται στην λατρεία ενδεδυμένα με το εκκλησιαστικό μέλος για την αισθητική βίωση, από μέρους της λατρευτικής σύναξης, των θεολογικών βεβαιοτήτων και πρόσληψη του νοηματικού περιεχομένου.

Το μέλος απαρτίζεται στη σύστασή του από το ποσοτικό και το ποιοτικό στοιχείο. Η ποσότητα αφορά την «ανάβαση ή την κατάβαση φθόγγων ψαλλομένων δι' ορισμένων λέξεων ή συλλαβών» (Χρυσάνθος, 1832, σελ. 7), ενώ το ποιοτικό στοιχείο καθορίζεται από τον χρόνο και τον τρόπο εκτέλεσης (Χρυσάνθος, 1832, σελ. 112-113). Ο μεν χρόνος αφορά τη ρυθμική αγωγή, στην οποία υπάγεται το μέλος, ο δε τρόπος εκτέλεσης τα λεγόμενα «άφωνα σημάδια».

---

<sup>54</sup> Τα εκκλησιαστικά άσματα διαφέρουν από τα κοσμικά τραγούδια και πρέπει να εμφανίζουν κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, τα οποία περιγράφει με σαφήνεια ο άγιος Μάξιμος ο Ομολογητής: «Τά δέ θεῖα τῶν ἀσμάτων μελίσματα, τήν ἐγγινομένη ταῖς ἀπάντων ψυχαῖς θεῖαν ἡδονήν καί τερπνότητα· καθ' ἣν μυστικῶς ῥώννυμναι, τῶν μέν παρελθόντων τῆς ἀρετῆς ἐπιλανθάνονται πόνων· πρὸς δέ τήν τῶν λειπομένων θεῶν καί ἀκηράτων ἀγαθῶν, νεάζουσι εὐτονον ἔφεσιν» (Μάξιμος Ομολογητής, 1997, στ. 708).

Με τον όρο *μελοποιία* νοούμε την κατασκευή (τη σύνθεση) του μέλους, δηλαδή την εφαρμογή με βάση κάποιους κανόνες των μερών της μουσικής (τόνοι, διαστήματα, φθόγγοι, γένη, συστήματα, μεταβολή) σε ένα ποιητικό κείμενο για χρήση εκκλησιαστική. Μελοποιία, σύμφωνα με τον Χρυσάνθο, «είναι δύναμις κατασκευαστική μέλους. Κατασκευάζομεν δέ μέλος, ὄχι μόνο ψάλλοντες τετριμμένας διαφόρους ψαλμωδίας, ἀλλ' ἐφευρίσκοντες καί γράφοντες καί ἴδια νέα μέλη. Διαφέρει ἡ μελοποιῖα τῆς μελωδίας• διότι ἡ μὲν μελωδία εἶναι ἀπαγγελία μέλους• ἡ δέ μελοποιῖα εἶναι ἕξις ποιητική» (Χρυσάνθος, 1832, σελ. 174).

Παραθέτουμε, στη συνέχεια, τα βασικότερα στοιχεία της τεχνικής της βυζαντινής μουσικής, η επισήμανση των οποίων φανερώνει τη λειτουργία της και σηματοδοτεί τον μορφολογικό της χαρακτήρα (Στάθης, 1980, σελ. 11).

1) Φωνητικό, μονοφωνικό και ανόργανο. Για την εξυπηρέτηση των σκοπών της λατρείας προτιμήθηκε η φωνητική μουσική. Η φωνή του ανθρώπου, το τελειότερο όργανο που δόθηκε ποτέ, είναι το μόνο που έχει την ικανότητα να «σχηματοποιήσει» καλύτερα τη μουσική έκφραση από κάθε άλλο. Η κομψότητα που τη διακρίνει, η γλυκύτητα, η ελαστικότητα και η καθαρότητα είναι στοιχεία που τη συνδέουν άμεσα με την εκφραστική πληρότητα.

2) Συντηρητικός χαρακτήρας: ο μυσταγωγικός χαρακτήρας του μέλους δεν διέπεται από αλλαγές, αλλά από μια αδιάλειπτη επανάληψη. Τα κείμενα είναι σταθερά, οι θέσεις είναι σταθερές, άρα και το μέλος παραμένει σταθερό. Οι όποιες εξελίξεις επήλθαν, κυρίως στη μεταβυζαντινή εποχή, δεν μετέβαλαν το μέλος ουσιαστικά, αλλά ως προς τη χρήση.

3) Η πολυειδία του βυζαντινού μέλους: Το βυζαντινό μέλος διακρίνεται σε τρεις μεγάλες κατηγορίες: το *ειρμολογικό*, το *στιχηραρικό* και το *παπαδικό* (Στάθης, 2006). Οι ονομασίες προήλθαν από τα αντίστοιχα μουσικά βιβλία, που περιέχουν αυτές τις συνθέσεις.

Το κάθε γένος μελοποιίας έχει τους δικούς του κανόνες και το δικό του υλικό. Κάθε είδος θέλει και τις αρμόδιες «θέσεις», δηλαδή συγκεκριμένες ενώσεις σημαδιών κατά τον Χρυσάφη, οι οποίες συγκροτούν το μέλος.

Τα μέσα για να επιτευχθεί η εκφραστικότητα στο ψαλλόμενο μέλος είναι:

α) ήθος του μέλους. Με τον όρο «ήθος» αναφερόμαστε στην ποιότητα του χαρακτήρα του και στην ιδιότητά του να διεγείρει συναισθήματα. Το ήθος του μέλους μπορεί να είναι διασταλτικό, συσταλτικό ή ησυχαστικό. Παρατηρείται συχνά μεταβολή ή εναλλαγή των ειδών του ήθους κατά την εκτέλεση, λόγω της παρεμβολής άλλου ήχου.

β) ποικιλία του μέλους με την οποία αποφεύγεται η μονοτονία. Η ποικιλία αφορά τη χρήση ποσοτικών και ποιοτικών φθόγγων, την ποικιλία μουσικών γραμμών, κλιμάκων και ήχων, ποικιλία ως προς την έκταση του μέλους, ως προς τη χρονική και τη ρυθμική αγωγή και ποικιλία ως προς την εναλλαγή του ισοκρατήματος (βλ. περισσότερα: Κωνσταντίνου, 2015, σελ. 71-84; Χρυσάνθος, 1832, σελ. 7, 51). Η πολυμορφία, που διέπει τη βυζαντινή υμνογραφία, χαρακτηρίζει και το μέλος, με αποτέλεσμα να αίρεται κάθε απόπειρα μονοτονίας στη λειτουργία. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, η μεταβολή του ήθους μέσα στο ίδιο τροπάριο είναι αποτέλεσμα της χρήσης ήχων διαφορετικών γενών (χρωματικού, εναρμόνιου και διατονικού).

γ) συμμετρία (αναλογικότητα, ισομετρία) του μέλους. Καλαισθησία, ευπρέπεια, εκλεπτυσμένος, αισθητικός χαρακτήρας, συμμετρία, όπως και στις άλλες μορφές της τέχνης (ζωγραφική, χορός, ποίηση, αρχιτεκτονική, χορός). Συμμετρία στη χρονική έκταση των συλλαβών, στη διαδοχή τετραχόρδων και στην εναλλαγή των θέσεων που απαρτίζουν το μέλος.

δ) μελικές θέσεις και η πλοκή τους. Ο τρόπος, δηλαδή, με τον οποίο περιπλέκονται τα σημάδια μεταξύ τους για την κατασκευή της μελωδίας (Στάθης, 1980, σελ. 52). Οι μουσικές γραμμές περιστρέφονται, «πλέκονται εντέχνως», αρχίζουν και καταλήγουν γύρω από τους δεσπόζοντες φθόγγους,

οι οποίοι αποτελούν τη «ραχοκοκκαλιά» του κάθε ήχου και διαφέρουν από ήχο σε ήχο (Κωνσταντίνου, 2015, σελ. 121-122; Παναγιωτόπουλος, 2015, σελ. 126-127). Οι μελικές θέσεις βασίζονται στην αρχή της συμμετρίας και της ποικιλίας. Οι πιο περίτεχνες βρίσκονται στο Αργό Στιχηράριο και στα μέλη της Παπαδικής.

ε) έκφραση του μέλους σε συνάρτηση με τον ποιητικό λόγο<sup>55</sup>. Σύμφωνα με τον Παναγιωτόπουλο, (2015, σελ. 328-329, 332-337) συγκαταλέγεται ο ορθός τονισμός, η εκλογή του μέλους ανάλογα με την έννοια των στίχων, η έξαρση των λέξεων ή φράσεων και τα σχήματα έκφρασης με τα οποία:

Α. μιμείται ή ζητεί να κάνει εμφανέστερες διάφορες εξωτερικές συνθήκες:

1) απόδοση μεγέθους ή πλήθους. Το μέλος εκτείνεται σε πολλές νότες, όταν αποδίδει το πλήθος και με κορώνα ή ανάβαση σε υψηλές τονικά περιοχές για το μέγεθος.

2) απόδοση τοπικών προσδιορισμών. Χρήση χρωματικού γένους και πορεία μέλους σε χαμηλές τονικά περιοχές για την περιγραφή του βάθους, του κάτω κόσμου, της αβύσσου, του όρους, κ.λπ. και αντίστοιχα ανοδική πορεία για την απόδοση του ύψους, του όρους, του ουρανού, κ.λπ..

3) σχήματα που δείχνουν κίνηση (άνοδο, κάθοδο, πτώση, ανάσταση, κ.λπ.) με ανοδική και καθοδική πορεία του μέλους.

4) έκφραση του ήχου (κρότος, βοή, αλλαγή, κ.λπ.) με ανοδική κυρίως πορεία του μέλους,

5) η έκφραση της δύναμης και της αδυναμίας με άνοδο σε βαρείς τόνους ή κάθοδο σε βαρείς τόνους αντίστοιχα.

---

<sup>55</sup> «Μίμησις δὲ πρὸς τὰ νοούμενα εἶναι τὸ νὰ μελιζώμεν, μὲ ὄξειαν μελωδίαν ἐκεῖνα, εἰς τὰ ὅποια νοεῖται τι ὕψος· ὡς οὐρανός, ὄρος· μὲ βαρεῖαν δὲ μελωδίαν ἐκεῖνα εἰς τὰ ὅποια νοεῖται τι χθαμαλόν· ὡς γῆ, ἄβυσσος, ἄδης. Καὶ μὲ τερπνόν μὲν ἦχον ἐκεῖνα εἰς τὰ ὅποια νοεῖται τις χαρά, ὡς παράδεισος νίκη· μὲ σκυθρωπὸν δὲ ἦχον ἐκεῖνα εἰς τὰ ὅποια νοεῖται τις λύπη, ὡς θάνατος, καταδίκη· καὶ τὰ λοιπά» (Χρῦσανθος, 1832, σελ. 187-188).

6) η έκφραση του σκότους, για το οποίο το μέλος κινείται σε χαμηλές κυρίως περιοχές.

7) i) η έκφραση του Πάθους (ή των παθημάτων), καθώς και τα αίτια (ή οι συνέπειες αυτών) με χρήση κυρίως χρωματικού γένους, και

ii) η έκφραση της αμαρτίας και ό,τι σχετίζεται με αυτήν (π.χ. πονηρία, φθόνος, απιστία, κ.λπ.), με χρήση κυρίως πλ.β' (Παναγιωτόπουλος, 2015, σελ. 336-337).

B. εκφράζει διάφορες ψυχικές διαθέσεις και καταστάσεις (Παναγιωτόπουλος, 2015, σελ. 33-340).

1) απόδοση θλιβερών η χαρούμενων συναισθημάτων μέσω μελικών επιφωνημάτων (Παναγιωτόπουλος, 2015, σελ. 340-342).

2) απόδοση του φόβου, της φρίκης και του θυμού με χρωματικό γένος ή ανάβαση σε υψηλά τονικές περιοχές.

3) απόδοση προσευχής και ικεσίας με χρήση χρωματικού ήχου (προτιμάται κυρίως ο β' ήχος)

4) απόδοση της ταπείνωσης σε χαμηλές περιοχές και της υψηλοφροσύνης σε υψηλές κυρίως περιοχές.

## Γ' ΜΕΡΟΣ. ΣΧΗΜΑΤΑ ΛΟΓΟΥ ΣΤΗΝ ΥΜΝΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ Μ. ΕΒΔΟΜΑΔΟΣ - ΣΥΝΕΞΕΤΑΣΗ ΛΟΓΟΥ ΚΑΙ ΜΕΛΙΚΗΣ ΕΠΕΝΔΥΣΗΣ

### Γ.1 Ορισμός και κατηγοριοποίηση

Σχήμα λόγου καλείται «η τεχνική καθ' ωρισμένον τύπον αλλαγή του συνηθισμένου τρόπου της εκφράσεώς μας, η οποία συντελεί εις τον στολισμόν του ύφους και την ζωηρότητα και χάριν του λόγου» (Καχριμάνης & Κολλάρος, 1962, σελ. 1). Είναι ασυνήθιστοι τρόποι έκφρασης, «ιδιορρυθμίες» του λόγου, οι οποίες εκπίπτουν από τους κανόνες σύνταξης και χρησιμοποιούνται συνειδητά, για να εκφράσουν με ζωηρό και παραστατικό τρόπο τα διανοήματα και τα συναισθήματα των δημιουργών, στην προσπάθεια αποτύπωσης των σκέψεών τους με λέξεις. Δεν εξαρτώνται από τη λέξη, αλλά από το νόημα, τη φαντασία ή την εντύπωση, που θέλει να δώσει ο ποιητής και χρησιμοποιούνται ανάλογα με την πνευματική δεξιότητα ή την καλαισθητική μόρφωσή τους. Ουσιαστικά, οι επιλογές και οι αποκλίσεις του ποιητή είναι αυτές που δημιουργούν τα λεγόμενα «σχήματα λόγου» και συνιστούν το ύφος του κάθε δημιουργού (Ροβόλης, 1965, σελ. 21).

Η τεχνική του συγγραφέα σχετίζεται με τις επιλογές του ως προς τους αφηγηματικούς τρόπους, την οπτική γωνία της αφήγησης, το ύφος (γλώσσα, λεξιλόγιο, σχήματα λόγου, κ.λπ.), το θέμα, τα πρόσωπα, τη δομή, την κλιμάκωση της δράσης, τον χώρο, τον χρόνο κ.λπ.. Τα σχήματα λόγου εντάσσονται στη διερεύνηση των εκφραστικών τρόπων και μέσων του συγγραφέα και ονομάζονται «οι ιδιορρυθμίες» του λόγου, που επιλέγει ο λογοτέχνης για να κάνει πιο ζωντανό και παραστατικό τον λόγο του και για να κερδίσει περισσότερο το ενδιαφέρον του αναγνώστη. Τα σχήματα λόγου καλλιεργήθηκαν στην αρχαιότητα από τους σοφιστές (περίφημα ήταν τα «γοργίεια σχήματα») και χρησιμοποιήθηκαν τόσο στην ποίηση, όσο και στην πεζογραφία (Κορακίδης, 2006α, σελ. 40).

Οι αρχαίοι ρήτορες έκαναν διάκριση ανάμεσα στα:

α) «**σχήματα λέξεως**», τα οποία οφείλονται στην εκτροπή της λέξης από την κανονική σειρά, τη σύνταξη (συντακτικά σχήματα λέξεων) ή από την κύρια σημασία (λεκτικοί τρόποι) (Κορακίδης, 2006α, σελ. 35-37).

και στα:

β) «**σχήματα διανοίας**», τα οποία νοούνται οι διάφορες μορφές του λόγου, που εξαρτώνται όχι από τη λέξη, αλλά από το συναίσθημα, τη φαντασία του δημιουργού και την εντύπωση που θέλει να δημιουργήσει και κατά τις οποίες επιδιώκεται μέσω διαφόρων τεχνασμάτων η δημιουργία διανοητικής ή ψυχικής κατάστασης του αναγνώστη, ανάλογα με την περίπτωση, χωρίς να μεταβάλλεται η σειρά των λέξεων (Καχοριμάνης & Κολλάρος, 1962, σελ. 1-2).

Στη συνέχεια, θα ασχοληθούμε με τις δυο αυτές κατηγορίες σχημάτων λόγου, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο τα σχήματα αυτά σκιαγραφούνται μουσικά από τους τρεις μεγάλους μελωδούς, των οποίων συνηθέστερα επιλέγονται τα μουσικά κείμενα για την απόδοση των τροπαρίων της Μεγάλης Εβδομάδας: τον Πέτρο Πελοποννήσιο (Σύντομον Δοξαστάριον), τον Γεώργιο Ραιδεστηνό (Η Αγία και Μεγάλη Εβδομάς) και τον Κων/νο Πρίγγο (Η Πατριαρχική Φόρμιγξ, τόμος Α΄ Μουσική Κυψέλη, Μέρος Τρίτον: Η Αγία και Μεγάλη Εβδομάς). Στο σημείο αυτό πρέπει να σημειωθεί ότι για τον ήχο β' ο Ραιδεστηνός χρησιμοποιεί ως βάση τον φθόγγο Κε και όχι τον φθόγγο Δι, όπως οι υπόλοιποι δύο μελωδοί. Ωστόσο, κατά την ανάλυση των κειμένων του, θα θεωρήσουμε ως βάση του ήχου β' τον φθόγγο Δι, προκειμένου να «συμβαδίζει», στην εξέταση, με τα κείμενα του Πέτρου και του Πρίγγου, ενώ στην παρουσίαση των αποτελεσμάτων σε πίνακες, θα διατηρηθούν οι μαρτυρίες στο κείμενό του ως έχουν.



## Γ.2 ΡΗΤΟΡΙΚΑ ΣΧΗΜΑΤΑ ΛΕΞΕΩΣ

### Γ.2.1 Μορφές ομοιότητας στα κείμενα της Μεγάλης Εβδομάδος

Οι θεωρητικοί του ποιητικού λόγου έχουν αναφέρει ότι η ποίηση (όπως και οι άλλες τέχνες, ιδίως η μουσική) γίνεται με πολύ απλά συστατικά της γλώσσας, εντέχνως συνταιριασμένα: με ομοιότητες και διαφορές (αντιθέσεις), με παραλληλισμούς (Μπαμπινιώτης, 2005).

Όλες οι μορφές ομοιότητας εντάσσονται στον μηχανισμό της επανάληψης, στοιχείο σημαντικό και βασικό της λογοτεχνίας και κατ' επέκταση της ποίησης. Η επανάληψη είναι ένα καλαισθητικό σχήμα του έντεχνου λόγου και χρησιμοποιείται όταν θέλουμε να τονίσουμε κάτι ιδιαίτερα και να επιτύχουμε ζωνρότητα (Κωτσαδάμ, 2003, σελ. 56). Πρόκειται για «τέχνασμα», με κύριο στόχο το κομμάτι της ψυχής, στο οποίο περικλείεται το συναίσθημα και η βούληση. Πέραν, όμως, της διέγερσης του θυμικού μέρους, με την επανάληψη ο ποιητής αποσκοπεί στην προσήλωση του πιστού και στην απομνημόνευση.

Στις μορφές ομοιότητας, που επαναλαμβάνονται στην υμνογραφία, ανήκουν η επανάληψη συντακτικών δομών (συντακτική παραλληλία), μετρικών δομών, γραμματικών δομών (ομοιοκατάληκτες λέξεις), η ομοιοηχητική επανάληψη (παρήχηση), η επανάληψη σημασιολογικών στοιχείων (συνώνυμα), ακόμα και οι ομοιότητες στην πιο πιο απαιτητική τους μορφή, στις οποίες περιλαμβάνονται όλα τα είδη της παρομοίωσης, της μεταφοράς και της εξεικόνισης» (Μπαμπινιώτης, 2005).

#### Γ.2.1.α. Η παρήχηση

Από την υμνογραφία της Μεγάλης Εβδομάδος δεν απουσιάζει το ιδιαίτερο σχήμα λόγου που ονομάζεται παρήχηση. Με το σχήμα αυτό, λέξεις ομόρριζες ή ομόηχες επαναλαμβάνονται κατά συνέχεια, ή ένα σύμφωνο ή σύμπλεγμα συμφώνων περιέχεται σε δοθείσα ενότητα πολλές φορές (Ροβόλης, 1965, σελ. 25). Με την παρήχηση επιζητείται μίμηση ήχων, με

σκοπό την επίτευξη μουσικότητας και ευρυθμίας στον λόγο.

### Δείγματα παρήχησης:

«Ἐν κενοῖς τὸ συνέδριον τῶν ἀνόμων, καὶ γνώμη συναθροίζεται **κακοτρόπω, κατάκριτον** τὸν ῥύστην σὲ ἀποφῆναι...»

Στον συνδυασμό των λέξεων «**κακοτρόπω κατάκριτον**» ακούγεται παρήχηση των σκληρών συμφώνων /κ/ και /τ/, για να αποδοθεί με ηχητικό τρόπο, αλλά και να εντυπωθεί στον αναγνώστη η συνάθροιση του Συνεδρίου των Ιουδαίων με σκοπό την εξόντωση του Χριστού.

«**Ἰούδας ὁ προδότης δόλιος ὦν, δολίῳ φιλήματι παρέδωκε τὸν Σωτῆρα Κύριον (...)**»

«**Ἰούδας ὁ δούλος καὶ δόλιος, ὁ μαθητῆς καὶ ἐπίβουλος, ὁ φίλος καὶ διάβολος (...)**».

(Από τα στιχηρά Ιδιόμελα των Αίνων της Μεγάλης Πέμπτης).

Ο ποιητής κάνει χρήση της πολλαπλής επανάληψης του συμφώνου /δ/ και της φθογγικής ακολουθίας /ος/ και σχηματίζει, με τον τρόπο αυτό, μια «σκοτεινή» εικόνα για τον μαθητή. Επίσης, δημιουργείται ένα νοηματικό αναπάντεχο μεταξύ των δύο εννοιών: «δούλος» - «δόλιος», που επιτείνει το έσχατο της προδοσίας, μιας και είναι τόσο κοντινό το πρόσωπο αυτό στον Χριστό και τον κύκλο των μαθητών. Εντέχνως, λοιπόν, η παρήχηση εδώ αποτελεί νοηματική αιχμή του δόρατος για τον μελωδό που επιθυμεί να υποδηλώσει το γεγονός αυτό.

Το φαινόμενο της παρήχησης είναι πολύ συχνό, επίσης, στα Εγκώμια του Ὁρθρου του Μεγάλου Σαββάτου:

«**Κὰν νεκρός ὠράθης, ἀλλὰ ζῶν ὡς Θεός, νεκρωθέντας τοὺς βροτοὺς ἀνεζώσας, τὸν ἐμὸν ἀπονεκρώσας νεκρωτήν**»,

Με την επανάληψη του μορφήματος [-νεκρ-], δηλώνεται με εμφατικό τρόπο η νέκρωση του διαβόλου<sup>56</sup>.

*«Ὁ Κριτὴς ὡς κριτὸς, πρὸ Πιλάτου κριτοῦ, καὶ παρίστατο καὶ θάνατον ἄδικον, κατεκρίθη διὰ ξύλου σταυρικοῦ»*

Μια επανάληψη του μορφήματος [-κρί-], με ίδια εδώ παράγωγά του, εντείνει το παράδοξο, ότι, δηλαδή, αυτός που κρίνει την πλάση ολόκληρη έλκεται ως δέσμιος και κρινόμενος από έναν διοικητή μιας νοτιοανατολικής επαρχίας της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας.

*«Λογχονύκτου Σῶτερ, ἐκ πλευρᾶς σου ζωὴν,*

*τῇ ζωῇ τῇ ἐκ ζωῆς ἐξωσάση με,*

*ἐπιστάζεις καὶ ζωοῖς με σὺν αὐτῇ»*. (Από την Α΄ Στάση των Εγκωμίων).

Έχουμε επανάληψη του μορφήματος /-ζωή-/ , ομόηχες λέξεις ζωῆς- ζωοῖς. Επιχειρείται να τονισθεί ότι ο Χριστός είναι ο ίδιος η Ζωή<sup>57</sup>.

Η ηχοποίηση ενδέχεται να δηλώνει διάφορες καταστάσεις ή συναισθήματα, ανάλογα με τα φωνήεντα ή τα σύμφωνα, που χρησιμοποιούνται από τον μελωδό.

*«Ἔδυσ Φωτοργέ, καὶ συνέδου σοὶ τὸ φῶς ἡλίου, τρόμω δὲ ἡ Κτίσις συνέχεται, πάντων σὲ κηρύττουσα Ποιητήν».*

Με την επανάληψη του μορφήματος [-έδου-], ως συστατικά λέξεων που

---

<sup>56</sup> Ο Χριστός, αν και εθεάθη νεκρός, ζούσε ως Θεός και έδωσε ζωή στους ανθρώπους που είχαν νεκρωθεί από την αμαρτία, καταργώντας ταυτόχρονα με τον θάνατό Του τον διάβολο(=νεκρωτής) (Γρηγοριάδης, 2005, σελ. 593).

<sup>57</sup> Ο Χριστός από την λογχευθείσα πλευρά Του ενσταλάζει ζωή στην Ζωή (=Εύα), η οποία ήταν η αιτία να εξέλθει ο άνθρωπος από την ζωή (=παράδεισος) και μαζί με την Εύα ζωογονείται όλο το ανθρώπινο γένος (Γρηγοριάδης, 2005, σελ. 593).

διαθέτουν την ίδια μορφή και σημασία «*Ἔδυσ-συνέδου*», ο συνδυασμός του ηχηρού /ε/ και του ηχηρού οδοντικού συμφώνου /δ/ δηλώνει με «οξύ» μεταφορικό τρόπο τον θάνατο του Χριστού, προσδίδοντας ταυτόχρονα μια «λαμπρότητα» στο παράδοξο γεγονός.

«*Λίθος λαξευτός, τὸν ἀκρόγωνον καλύπτει λίθον, ἄνθρωπος θνητός δ' ὡς θνητὸν Θεόν, κρύπτει νῦν τῷ τάφῳ, φρίξον ἢ γῆ!*» (Από την Β' Στάση των Εγκωμίων).

Παρατηρείται πολλαπλή ήχηση του συμφώνου /λ/ και του συμφώνου /θ/ επανάληψη του μορφήματος [-*λιθ-*] και [-*θνητ-*] ως συστατικά λέξεων που διαθέτουν την ίδια μορφή και σημασία «*Λίθος-λίθον*» και «*θνητός-θνητόν*». Η συσσώρευση του φωνήματος /λ/ στον ηχητικό «ιστό» του στίχου «*λίθος λαξευτός, τὸν ἀκρόγωνον καλύπτει λίθον*» ενεργεί ως υπόγειο νοηματικό «ρεύμα», μέσω του ηχητικού συμβολισμού /λ/ εκδηλώνεται άμεσα, αισθητά και έντονα η λέξη *ενταφιασμός*. Παρομοίως, με την συσσώρευση του φωνήματος /θ/ στη φράση: «*ἄνθρωπος θνητός δ' ὡς θνητὸν Θεόν*» αποδίδεται η συστολή της ανθρώπινης φύσης να τοποθετήσει σε τάφο τον Θεό.

Στην ποίηση, όπου η ομοιότητα επικάθεται στη συνάφεια, κάθε μετωνυμία είναι ελαφρώς μεταφορική και κάθε μεταφορά έχει μετωνυμική χροιά (Jakobson, 1998, σελ. 86).

Σε μια ακολουθία, όπου η ομοιότητα επιβάλλεται και στη συνάφεια, δύο παρόμοιες φωνηματικές ακολουθίες, κοντά η μια στην άλλη, έχουν την τάση να αναλάβουν μια παρονομαστική λειτουργία. Λέξεις που μοιάζουν ηχητικά φέρονται μαζί νοηματικά.

Η εν λόγω ικανότητα για διαρκή επανάληψη, είτε αυτό συμβαίνει με άμεσο τρόπο, είτε με πιο αργούς ρυθμούς, η πραγμάτωση του ποιητικού «μηνύματος» και των βασικών γνωρισμάτων του, καθώς και ο μετασχηματισμός σε ένα αντικείμενο με διαρκή και σταθερά

χαρακτηριστικά, το σύνολο αυτών των στοιχείων συνιστά εγγενή και θεμελιώδη ιδιότητα που διέπει την ποίηση (Jakobson, 1998, σελ. 87).

«*Θάνατον θανάτω, σὺ θανατοῖς Θεέ μου, θεία σου δυναστεία*»,  
(Από την Γ' Στάση των Εγκωμίων).

Στη φράση αυτή γίνεται πολλαπλή ήχηση του συμφώνου /θ/ και επανάληψη του μορφήματος [-*θανατ*-].

Είναι εμφανές ότι ο υμνογράφος, στην προσπάθειά του να κάνει πιο εκφραστικό τον λογοτεχνικό τρόπο έκφρασης, αλλά και να δηλωθεί ηχοποιητικά η σημασία μιας φράσης, χρησιμοποιεί τα ίδια σύμφωνα, φωνήεντα και μορφήματα στη σειρά.

Οι παρηχήσεις π.χ. του μορφήματος [-*θανατ*-] σχηματίζουν μια παρονομαστική «αλυσίδα» και η σταθερότητα αυτής της ομάδας τονίζεται ιδιαίτερα από την παραλλαγή στην διάταξη. Το παράδοξο του «θανάτου του Θεού» επιστρατεύεται, για να προσθέσει κάτι το παραπάνω στην ήδη σκοτεινή εικόνα του Θανάτου και συνάπτεται στο εντυπωσιακό «εφέ» της παρήχησης «...*σὺ θανατοῖς Θεέ μου...*», με το οποίο αποδίδεται ο τρόπος της θανάτωσης του Θανάτου.

Η σωρευτική επανάληψη δομών είναι προφανές πως εξασφαλίζει όχι μόνο μια στέρεα συνοχή και συνεκτικότητα του κειμένου, αλλά και μια έντονη προβολή του «μηνύματος» (σ.σ. εδώ, ο τρόπος της θανάτωσης του Θανάτου), που εγχαράσσεται, με τον τρόπο αυτό, στη μνήμη του αναγνώστη και ασκεί σε αυτόν ισχυρή επίδραση σε βιωματικό και, κυρίως, σε αισθητικό επίπεδο (Μπαμπινιώτης, 1991, σελ. 265).

### **Γ.2.1.β Άλλες εκφράσεις ηχητικής ομοιότητας.**

Στην ποίηση κάθε εμφανής ηχητική ομοιότητα εκτιμάται κατά τη νοηματική ομοιότητα ή/και ανομοιότητα. Ο ηχητικός συμβολισμός είναι αναντίρροτα αντικειμενική σχέση, που έχει θεμελιωθεί σε ένα φαινομενικό

δεσμό μεταξύ διαφορετικών τρόπων αισθήσεως, ειδικά μεταξύ οπτικής και ακουστικής εμπειρίας (Jakobson, 1998, σελ. 88).

Ενδεικτικά παραδείγματα:

« Ἔστησαν τὰ τριάκοντα ἀργύρια, τὴν τιμὴν τοῦ τετιμημένου, ὃν ἐτιμήσαντο ἀπὸ υἰῶν Ἰσραὴλ (...)» (Ἀντίφωνον Θ' του Ὁρθρου της Μεγάλης Παρασκευής)

Στο χωρίο αυτό υπάρχει πολλαπλή επανάληψη του συμφώνου /τ/, η ήχηση του οποίου αναπαριστά την οικονομική συναλλαγή (ηχομιμητικά προσομοιάζει στον ήχο των νομισμάτων που καταμετρώνται ή ρίπτονται) του μαθητή με τους Ιουδαίους.

«Ἐρραναν τὸν τάφον, αἱ Μυροφόροι μύρα, λίαν πρωῖ ἐλθοῦσαι». (Από τη Γ' Στάση των Εγκωμίων). Εδώ, η πολλαπλή ήχηση του συμφώνου /ρ/ δημιουργεί την αίσθηση της «ροής».

Πολλές φορές οι υμνογράφοι δημιουργούν πολλαπλή ήχηση, όχι μόνο ενός συγκεκριμένου φθόγγου, αλλά και ακολουθιών φθόγγων ή μορφημάτων (Παυλίδου, 2005). Το μόρφημα πχ. **-κρίν-** έχει ίδια μορφή και σημασία στην ομάδα λέξεων κρίνω, κατακρίνω, κρινόμενος. Στις λέξεις κρίνος, ενδοκρινής, κρινίον, κ.λπ., η ακολουθία των φθόγγων [-κρίν-] δεν ταυτίζεται με το μόρφημα **-κρίν-** των λέξεων της πρώτης ομάδας, διότι, αν και έχει ίδια μορφή, δεν συνοδεύεται από ίδια σημασία (Μπαμπινιώτης, 1991; Παυλίδου, 2005).

Στο Στιχηρό Ιδιόμελο του Εσπερινού της Μεγάλης Παρασκευής (Και νῦν. «Φοβερόν και παράδοξον μυστήριον...») παρατηρείται επανάληψη των μορφημάτων [-ετάζ-], [κλεί-], [-κρίν-], [-πλάσ-], ως συστατικά λέξεων που διαθέτουν την ίδια μορφή και σημασία.

«...ὁ ἐτάζων καρδίας καὶ νεφρούς, ἀδίκως ἐτάζεται...»

«... εἰρκτὴ κατακλείεται, ὁ τὴν ἄβυσσον κλείσας...»

«...Πιλάτω παρίσταται, ὧ τρόμω παρίστανται οὐρανῶν αἱ Δυνάμεις»

« ῥαπίζεται χειρὶ τοῦ πλάσματος, ὁ Πλάστης...»,

«...ξύλω κατακρίνεται, ὁ κρίνων ζῶντας καὶ νεκρούς...»,

«ἐτάζων- ἐτάζεται»,

«κατακλείεται- κλείσας»

«τοῦ πλάσματος, ὁ Πλάστης,»

«κατακρίνεται, ὁ κρίνων»

Με το «τέχνασμα» της επανάληψης, ο δημιουργός συμπυκνώνει και τονίζει με ζωηρότητα τα γεγονότα της Μεγάλης Παρασκευής, έχοντας ως κύριο στόχο το κομμάτι της ψυχής των πιστών, στο οποίο περικλείεται το συναίσθημα και η βούληση (Κωτσαδάμ, 2003, σελ. 56). Πέραν, όμως, της διέγερσης του θυμικού μέρους, με την επανάληψη ο ποιητής αποσκοπεί στην προσήλωση του πιστού και στην απομνημόνευση.

Το μέλος εδώ δεν μπορεί να υποστηρίξει μουσικά με επανάληψη φθόγγων την επανάληψη των μορφημάτων αντιστικτικά. Παρατηρείται, όμως, ένας τονισμός (ή έντονη υπογράμμιση) των ρημάτων, που βρίσκονται σε παθητική φωνή ή, αλλιώς, μία εκ των δύο λέξεων με κοινό μόρφημα έχει μεγαλύτερη διάρκεια:

-στη λέξη «ἐτάζεται» το μέλος χρησιμοποιεί μουσική επέκταση σε 11 χρόνους έναντι του «ἐτάζων», της οποίας η μελική διάρκεια είναι 3 χρόνοι,

-επιμήκυνση της μελικής διάρκειας της λέξης «κατακλείεται» σε 14 χρόνους με μία μικρή διατονική λάμψη, έναντι 6 χρόνων της λέξης «κλείσας»,

-το ρήμα σε παθητική φωνή «παρίσταται», του οποίου το μέλος είναι 7 χρόνοι, εξαιρείται έναντι του «παρίστανται» (8 χρόνοι), όχι με επιμήκυνση της χρονικής διάρκειας, αλλά κυρίως με χρήση διατονικού γένους (ήχος δ').

-η λέξη, επίσης ρήμα, σε παθητική φωνή, «κατακρίνεται» υπογραμμίζεται τόσο με μεταβολή του ήθους του μέλους (χρήση του ήχου δ'), όσο και με επέκταση της χρονικής διάρκειας σε 14 χρόνους, έναντι της λέξης «κρίνων», στην οποία παρατηρείται χρήση σκληρού χρώματος και διάρκεια 2 χρόνων.

Παράλληλα, παρατηρείται μια ποικιλία στην έμφαση που δίδεται με μουσικό τρόπο στις λέξεις (= ρήματα σε παθητική φωνή), η οποία άλλοτε δίδεται με χρονική επιμήκυνση, άλλοτε με αλλαγή γένους και άλλοτε και με τα δύο.

Συνοψίζοντας, η αισθητική και καλλιτεχνική τέρψη σ' αυτό το ιδιόμελο προέρχεται από θαυμαστά γλωσσικά και μουσικά σχήματα, μέσω των οποίων οι ιεροί υμνογράφοι επιχειρούν να προσεγγίσουν το ακατάληπτο μυστήριο του εκουσίου θανάτου του Χριστού (Γρηγοριάδης, 2005)<sup>58</sup>. Σχήματα, όπως η παρήχηση, η αντίθεση, η εικόνα, κ.ά. επιστρατεύονται, για να εκφράσουν, μαζί με τις μελικές εξάρσεις, τονικές ή άλλες τροπικές μεταβολές το περιεχόμενο των νοημάτων του κειμένου και να εντυπώσουν στις καρδιές των πιστών την άπειρη αγάπη του Χριστού που αναδεικνύεται μέσα από την έσχατη ταπείνωση και την Σταύρωσή Του.

### Γ.2.2 Ομοιοκατάληκτες λέξεις

Οι υμνογράφοι της Εκκλησίας ανήγαγαν την ηχητική ομοιότητα των λέξεων σε ομοιοκαταληξία. Πρόκειται για ένα εξωτερικό στολίδι του στίχου, κατά το οποίο δύο ή περισσότεροι στίχοι τελειώνουν σε ομόηχες συλλαβές ή λέξεις (Ροβόλης, 1965, σελ. 42). Με το ομοιοτέλετο, το κείμενο αποκτά ζωντάνια, πειθαρχία και ρυθμό, που οδηγεί στην εύκολη απομνημόνευση, καθώς προσδίδει στο ποίημα ένα εκλεπτυσμένο «τραγουδιστικό» τόνο, ο οποίος συνάπτεται αρμονικά στη μορφή του κειμένου. Στην ομοιοκαταληξία η ορθογραφία δεν παίζει ρόλο, παρά μόνο το ηχητικό άκουσμα (Ροβόλης, 1965, σελ. 42).

➤ Η ομοιοκαταληξία εμφανίζεται άλλοτε ως εσωτερική (ομοηχία του ίδιου στίχου):

«**Συνεσχέθη, ἀλλ' οὐ κατεσχέθη...**»,

---

<sup>58</sup> Ο Χριστός για να ελευθερώσει το γένος του Αδάμ κρατείται ο Ίδιος δέσμιος και κατακλείεται εκουσίως στην φυλακή του Άδου, τον οποίο καταργεί, αφού «νεκρός οὐδείς ἐπὶ μνήματος (Γρηγοριάδης, 2005, σελ. 518).



«*Ἀνηρέθης, ἀλλ' οὐ διηρέθης...*»,

«*Βροτοκτόνον, ἀλλ' οὐ θεοκτόνον...*»,

(Ὡδή στ' κανόνος του Ὁρθρου του Μεγάλου Σαββάτου),

«*(...) Ὁ παθών, καὶ συμπαθών ἀνθρώποις, δόξα σοι.*»

(δ' Αντίφωνο του ὁρθρου της Μεγάλης Παρασκευής)

➤ και ἄλλοτε εξωτερική, δηλαδή ομοιοκαταληξία δύο (ἢ περισσότερων) ισοσύλλαβων στίχων:

«*Τόν Νυμφίον ἀδελφοί ἀγαπήσωμεν,*

*τάς λαμπάδας εαυτῶν εὐτρεπίσωμεν..*»

(Κάθισμα του Ὁρθρου της Μεγάλης Τρίτης).

Ένας ὕμνος συχνά μπορεί να εμφανίζει και εξωτερική και εσωτερική ομοιοκαταληξία:

«*Τὴν ὥραν ψυχῆ, τοῦ τέλους ἐννοήσασα,*

*καὶ τὴν ἐκκοπήν, τῆς συκῆς δειλιάσασα,* (εξωτερική)

*τό δοθέν σοι τάλαντον, φιλοπόνως ἐργασαι ταλαίπωρε, γρηγορούσα καὶ κρᾶζουσα.* (εσωτερική)

*Μὴ μείνωμεν ἔξω τοῦ νυμφῶνος Χριστοῦ»*

(Κοντάκιον του Ὁρθρου της Μεγάλης Τρίτης).

Ἡ ομοιοκαταληξία δεν υπήρξε δεσμευτική για τους υμνογράφους της Εκκλησίας. Ἦταν, ὅπως προαναφέρθηκε, ἓνα στολίδι, ἓνα στιχουργικό ποίκιγμα, γι'αυτό και οἱ ὕμνοι δεν εμφανίζουν αὐστηρά ἓναν συγκεκριμένο τύπο ἢ τους συνήθεις τύπους της ομοιοκαταληξίας<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> **Πλεκτή:** ὅταν σε μια στροφή ομοιοκαταληκτεῖ ο πρώτος με τον τρίτο στίχο και ο δεύτερος με τον τέταρτο. **Ζευγαρωτή:** ομοιοκαταληξία του πρώτου με τον δεύτερο και του τρίτου με τον τέταρτο. **Σταυρωτή:** ομοιοκαταληξία του πρώτου με τον τέταρτο κα του

Οι ποιητές άλλοτε ομοιοκαταληκτούν ανά δύο κάποιους στίχους και άλλοτε συνεχόμενους στίχους, γεγονός που υποδηλώνει ότι δεν διατηρούν κάποια προκαθορισμένη σειρά. Στο κάτωθι τροπάριο των Μακαρισμών, διαφαίνεται ότι οι στίχοι που ομοιοκαταληκτούν δεν είναι τοποθετημένοι συμμετρικά.

«*Ἡ ζωηφόρος σου Πλευρά,  
ὡς ἐξ Ἐδέμ πηγὴ ἀναβλύζουσα,  
τὴν Ἐκκλησίαν σου Χριστέ,  
ὡς λογικὸν ποτίζει Παράδεισον,  
ἐντεῦθεν μερίζουσα,  
ὡς εἰς ἀρχὰς εἰς τέσσαρα Εὐαγγέλια,  
τὸν Κόσμον ἀρδεύουσα,  
τὴν κτίσιν εὐφραίνουσα,  
καὶ τὰ ἔθνη πιστῶς, διδάσκουσα,  
προσκυνεῖν τὴν Βασιλείαν σου*».

(Από τους Μακαρισμούς του Ὁρθρου της Μεγάλης Παρασκευής).

Μολονότι η ομοιοκαταληξία βασίζεται στην κανονική επανάληψη ισοδύναμων φωνημάτων ή φωνηματικών μονάδων [-ουσα-], αυτό συνεπάγεται κατ' ανάγκην και μια σημασιολογική σχέση μεταξύ τους. Το παραπάνω τροπάριο συνδέεται διακειμενικά με τα χωρία της Γενέσεως<sup>60</sup> (παρελθοντικά), αλλά και με τον ψαλμό του Δαυίδ (Ψαλμ. 45, 5), που ανήκει στο είδος των εσχατολογικών ψαλμών, οι οποίοι διακρίνονται για τον πλούτο των σκηνών, τη ζωηρότητα των εικόνων και την εκφραστική τους γλώσσα (Ξύδης, 1978). Ο Χριστός, η λογχευθείσα πλευρά Του και τα τέσσερα Ευαγγέλια αντιστοιχούν στην Εδέμ, την πηγή και τους τέσσερις ποταμούς, στους οποίους διαχωριζόταν. Ο Χριστός είναι η Εδέμ (= Παράδεισος) και ο

---

δεύτερο με τον τρίτο. *Ζευγαροπλεχτή*: όταν ομοιοκαταληκτεί ο πρώτος στίχος με τον δεύτερο, ο τρίτος με τον πέμπτο και ο τέταρτος με τον έκτο (Ροβόλης, 1965, σελ. 43).

<sup>60</sup> Η Παλαιά Διαθήκη, Γένεσις, Κεφ. Β', 10-14.

Λόγος του (= Ευαγγέλια) διδάσκει (= ποτίζει) τον κόσμο ευφραίνοντάς τον, όπως και στην προοπτική κατάσταση (Γρηγοριάδης, 2005, σελ. 371).

Προχωρώντας στον στίχο: «**Συνεσχέθη, ἀλλ' οὐ κατεσχέθη...**», πέραν της μουσικότητας, που αισθάνεται ο αναγνώστης, η επανάληψη του καταληκτικού στοιχείου /-εσχέθη / (με την προσθήκη των μορφολογικών στοιχείων /συν-/ και /κατ-/), αφενός, αντανακλά την κλίμακα διαβαθμίσεως, δηλαδή την «ένταση» του ρήματος «έχω», και, αφετέρου, δηλώνει και σημειολογικά τη σημασιολογική πληροφορία.

Οι ομοιοκατάληκτες λεκτικές μονάδες **συνεσχέθη - κατεσχέθη** αντιτάσσονται στο πρόσωπο του Ιωνά και στην τριήμερη «κράτησή» του στην κοιλιά του κήτους και αποδίδουν εμφατικά τη διαφορά της σύσχεσης από την κατάσχεση. Η ανομοιότητα αυτή στην έννοια των ομοιοκατάληκτων ρημάτων *συνέχομαι* και *κατέχομαι*<sup>61</sup> δημιουργεί μία «ομοιότητα», δηλαδή ένα σημασιολογικό παραλληλισμό, που επεκτείνεται σε ένα δεύτερο επίπεδο, στην τριήμερη «κράτηση» του Χριστού από τον Θάνατο.

Παρομοίως, στον στίχο «**Ἀνηρέθη, ἀλλ' οὐ διηρέθη...**», τα δύο ρήματα, «*αναιρώ*» και «*δαιρώ*», αντιτάσσονται στην αδιάσπαστη φύση του Θεανθρώπου Χριστού.

Στον στίχο: «**Βροτοκτόνον, ἀλλ' οὐ θεοκτόνον** ἔφν τὸ πταιῖσμα τοῦ Ἀδάμ...», η ανομοιότητα στην έννοια των ομοιοκατάληκτων λέξεων, **βροτοκτόνον - (οὐ) θεοκτόνον**, αναφέρεται σημασιολογικά στις δύο φύσεις του Χριστού: σε αυτήν, που πάσχει, θανατώνεται και ενταφιάζεται (την ανθρώπινη) και σε εκείνη που μένει απαθής (τη θεϊκή). Η εικόνα της (προπατορικής) αμαρτίας ως κέντρο του Θανάτου, που «φονεύει» το

---

<sup>61</sup> Σύσχεση είναι η μέχρι ορισμένου καιρού συγκράτηση, ενώ κατάσχεση είναι η τελεία κατακράτηση. Στην πρώτη κατάσταση υπάρχει ελπίδα ελευθερίας, ενώ στη δεύτερη, όχι (Γρηγοριάδης, 2005).

ανθρώπινο γένος, εξαίρεται και εικονίζεται και ηχητικά με τη συμβολική αξία του μορφήματος /-κτ-/ στις δύο προαναφερθείσες λέξεις, η παρουσία του οποίου σε μια σειρά άλλων λέξεων (σκοτώνω, αποκτείνω, εκτελώ, καρατομώ, κ.λπ.) ανακαλεί τη σημασία της θανάτωσης.

Γενικότερα, τα ποιητικά κείμενα, που εμφανίζουν το σχήμα της ομοιοκαταληξίας, τόσο στην υμνογραφία της Μεγάλης Εβδομάδος, όσο και στην υμνογραφία της Ορθόδοξης Εκκλησίας, είναι συγκριτικά λιγότερα. Οι υμνογράφοι, εκτός του Ρωμανού, στα ποιήματα του οποίου η ομοιοκαταληξία φαίνεται να κατέχει σπουδαίο ρόλο (Κορακίδης, 2006α, σελ. 150-157), δεν ακολούθησαν τους τύπους της ομοιοκαταληξίας, που διαμορφώθηκαν στην κοσμική ποίηση.

#### **Μελοποιητικά στην εσωτερική ομοιοκαταληξία :**

Ο κανόνας του Όρθρου του Μεγάλου Σαββάτου είναι μελοποιημένος σε ήχο πλάγιο β' τετράφωνο σκληρό χρωματικό (Κωνσταντίνου, 2015, σελ. 281-283). Παρατηρούμε ότι στο ειρμολογικό μέλος η μελωδία στις λέξεις *Ανηρέθης, Συνεσχέθη, Βροτοκτόνον*, άρχεται από τη μεσότητα του ήχου (Γα), κινείται και σταθμεύει στη βάση του ήχου (φθόγος Κε), ενώ οι λέξεις *διηρέθης, κατασχέθη, θεοκτόνον*, αποδίδονται γλαφυρά με καθοδική κίνηση της μελωδίας προς τη μεσότητα του ήχου (ατελείς καταλήξεις στον φθόγγο Γα).

Γνωρίζουμε ότι οι ατελείς καταλήξεις χωρίζουν το ψαλλόμενο τροπάριο σε μέρη μικρά ή μεγάλα και γίνονται συνήθως όπου υπάρχει κόμμα ή άνω τελεία (Παναγιωτόπουλος, 2015, σελ. 128). Με την προσωρινή στάση της μελωδίας στη μεσότητα και τη συμμετρικά εκ διαμέτρου αντίθετη κίνηση από τον Γα στον Κε στο *συνεσχέθη* και από τον Κε στον Γα στο *κατεσχέθη*, επιχειρείται να καταδειχθεί και μουσικά αυτή η ανομοιότητα μεταξύ των δύο λέξεων.

Στην καταβασία έχουμε εκ διαμέτρου αντίθετη μεταχείριση στη μελοποιία: η κίνηση της μελωδίας γίνεται από τη βάση του ήχου προς τη διφωνία (Βου-Δι) στο *συνεσχέθη* και αντίστροφα από τη διφωνία στη βάση στο *κατασχέθη*. Παρατηρείται μια ομοιομορφία στην κίνηση της μελωδίας με ανοδική πορεία στην πρώτη λέξη και καθοδική πορεία στη δεύτερη λέξη.

	Σύντομο μέλος	Αργό μέλος		Σύντομο μέλος	Αργό μέλος
<i>Συνεσχέθη</i>	Γα → Κε (μεσότητα προς βάση)	Βου → Δι (βάση προς στη διφωνία)	<i>κατεσχέθη</i>	Κε → Γα (βάση προς μεσότητα)	Δι → Βου (διφωνία προς βάση)
<i>Άνηρέθης</i>	Γα → Κε (μεσότητα προς βάση)	Βου → Δι (βάση προς στη διφωνία)	<i>διηρέθης</i>	Κε → Γα (βάση προς μεσότητα)	Δι → Βου (διφωνία προς βάση)
<i>Βροτοκτόνον</i>	Γα → Κε (μεσότητα προς βάση)	Βου → Δι (βάση προς στη διφωνία)	<i>θεοκτόνον</i>	Κε → Γα (βάση προς μεσότητα)	Δι → Βου (διφωνία προς βάση)

Η Στ' ωδή σε αργό μέλος από το Ειρημολόγιο του Πέτρου Πελοποννησίου:

**A** <sup>Βου</sup> Νη ρε ε ε θη η η η η η η η ης α α  
<sup>Δι</sup> αλ λβ ε δι ε η ρε ε ε θης <sup>Βου</sup> Λο γε η η

**B** <sup>Βου</sup> Ρο το κτο νο ο ο ον α α αλ λβ ε Θε ε Βε  
<sup>Δι</sup> ο κτο ο ο ο ο ο ο νον

και σε σύντομο ειρμολογικό μέλος από τη Μεγάλη Εβδομάδα του Ραιδεστηνού:

Και ο Είρμος. 'Ωδὴ ΣΤ'. <sup>Κ</sup>  
<sup>Γα</sup> **Σ** <sup>Κε</sup> υ νε σχε ε <sup>Κε</sup> θη αλλ ου <sup>Γα</sup> κα τε σχε ε ε θη στε ερ

Δόξα σοι. <sup>Κ</sup>  
<sup>Γα</sup> **A** <sup>Κε</sup> νη ρε ε <sup>Κε</sup> θης αλ λβ <sup>Γα</sup> δι η ρε ε ε θης

<sup>Γα</sup> **B** <sup>Κε</sup> ρο το κτο ο <sup>Κε</sup> νον αλλ ου <sup>Γα</sup> θε ο κτο ο ο νον

### Μελοποιητικά στην εξωτερική ομοιοκαταληξία :

Στο τροπάριο που εμφανίζει εξωτερική ομοιοκαταληξία, διαπιστώνουμε ότι ο Πέτρος Πελλοπονήσιος κάνει χρήση δύο ίδιων μουσικών γραμμών του ήχου δ' χρωματικού, πολύ πιθανόν με σκοπό να καταδειχθεί η εξωτερική ομοιοκαταληξία, αλλά και να αποδώσει μουσικά την πνευματική εγρήγορση των πιστών για την υποδοχή του Νυμφίου Χριστού, αποδεχόμενοι την κοινωνία της πνευματικής αγάπης Του (Γρηγοριάδης, 2005, σελ. 157).

Πρὸς τὸ «Ὁ ὑψωθείς ἐν τῷ Σταυρῷ.» Ἦχος Δι.

1

Ὀν Νυμ φί ο ο ον ἀ δε ελ φοί οι οι οι ἀ α

2

γα α πή η η σω μεν τας λκυ πα θα α ας ε ε

α αυ τῶ ω ων ε εὐ τρε ε πί ι ι σω μεν

### Γ.2.3 Η Παρομοίωση.

Στην υμνογραφία της Μεγάλης Εβδομάδος συναντά κανείς στοιχεία του έντεχνου λόγου, γνωστά από την εποχή του Ομήρου, των οποίων η χρήση συντελεί στο να εκφράζονται τα διανοήματά μας με περισσότερη γλαφυρότητα και κάλλος. Ένα από αυτά τα σχήματα είναι εκείνο της παρομοίωσης, με το οποίο παραβάλλουμε μια έννοια με μια άλλη, με σκοπό να επιτύχουμε να παραστήσουμε την έννοια που θέλουμε ζωηρότερα, παραστατικότερα, πιο εκφραστικά και απτά. Πρόκειται για σύγκριση που διατυπώνεται ρητώς και παρατείνεται περισσότερο από τη μεταφορά (Κωτσαδάμ, 2003, σελ. 54; Ροβόλης, 1965, σελ. 22).

Η μεταφορά αποτελεί μια μορφή παρομοίωσης, κατά την οποία η λέξη δεν διατηρεί την αρχική και καθορισμένη σημασία της, αλλά προσλαμβάνει άλλη, δηλαδή μεταφέρεται σε άλλο αντικείμενο και αφορά σύγκριση που γίνεται από έμψυχα σε έμψυχα ή άψυχα και από άψυχα σε έμψυχα ή άψυχα (Κωτσαδάμ, 2003, σελ. 33; Ροβόλης, 1965, σελ. 21). Τα σχήματα της μεταφοράς και της παρομοίωσης προσδίδουν κάλλος και ζωνρότητα στον λόγο περισσότερο απ' όλα τα καλαισθητικά στοιχεία.

Στα ποιήματα των εγκωμίων σημαντικό ρόλο κατέχει η παρομοίωση, η οποία προσδίδει παραστατικότητα και σαφήνεια στην αφήγηση. Σε αντίθεση, π.χ. με τον Όμηρο, ο οποίος αναλύει την ποιητική εικόνα δίνοντας περισσότερες λεπτομέρειες, στη βυζαντινή υμνογραφία, η οποία και συνιστά την δοξολογική έκφραση του συνόλου του εκκλησιαστικού σώματος, η παρομοίωση είναι σύντομη και χωρίς επιμονή στην περιγραφή. Στα τροπάρια των εγκωμίων, οι ποιητές άλλοτε δανείζονται στοιχεία από το βασίλειο των ζώων, για να προκαλέσουν έντονη συναισθηματική φόρτιση, και άλλοτε από τον μέγιστο ουράνιο φωστήρα, τον Ήλιο. Η χρήση αυτών των στοιχείων μπορεί να προσδίδει στα εγκώμια μια πινελιά «δημώδους μοιρολογιού». Άλλωστε, αυτά ενέχουν το προσωπικό στοιχείο του δημιουργού, ενώ παραμένουν συνεπή στη διάθεση και στις αρχές της βυζαντινής υμνογραφίας, με σκοπό την εσωτερική νήψη που θα τους οδηγήσει στη μεταστροφή και στη σταδιακή μεταμόρφωση σε εικόνα του Θεού.

### **Γ.2.3.α Παρομοιώσεις από έμψυχα όντα.**

*«Ὡσπερ πελεκάν, τετρωμένος τὴν πλευράν σου Λόγε, σοὺς θανέντας παῖδας ἐζώωσας, ἐπιστάξας ζωτικὸν ἀντοῖς κροννόν».*

Η επιλογή των λέξεων δεν είναι τυχαία ή συμπτωματική. Το πουλί πελεκάνος, θέλοντας να ταΐσει τα μικρά του, σκίζει το στήθος με το ράμφος και τα θρέφει με το αίμα του. Η εξεικόνιση του Χριστού με το συγκεκριμένο πτηνό γίνεται για να δείξει παραστατικά την αγάπη του Χριστού, που δίνει το



αίμα Του τροφή στους πιστούς.

«**Ὡσπερ λέων Σῶτερ**, ἀφνυπνώσας σαρκί, ὡς τις σκύμνος ὁ νεκρὸς ἐξανίστασαι, ἀποθέμενος τὸ γῆρας της σαρκός» (βλ. παρακάτω).

«**Ἐν κρυπτῷ μὲν πάλαι, θύεται ὁ ἄμνός**, σὺ δ' ὑπαίθριος τυθεὶς ἀνεξίκακε, πᾶσαν κτίσιν ἀπεκάθηρας Σωτήρ».

«**Ἡ Ἀμνάς τὸν Ἄρνα**, βλέπουσα ἐν σφαγῇ, ταῖς αἰκίσι βαλλομένη ἠλάλαζε, συγκινοῦσα καὶ τὸ ποίμνιον βοᾶν»,

«**Ἡ δάμαλις τὸν μόσχον**, ἐν Εὐλῷ κρεμασθέντα, ἠλάλαζεν ὀρῶσα».

Ο ποιητής, μέσω της ανθρωποποιίας, εικονίζει τα θεία πρόσωπα με στοιχεία από την καθημερινότητα του εκκλησιάσματος, χωρίς να μειώνεται το ηθικό ανάστημα και να υπονομεύεται η ιερότητα που τα περιβάλλει. Οι ὄροι «ἄμνός», «ποίμνιον», «δάμαλις», «μόσχος», κ.ά. είναι ὄροι ευπρόσιτοι και καθημερινοί για το εκκλησίασμα και μαρτυροῦν, σε ἓνα δεύτερο επίπεδο, την εμπειρία του ποιητή από τη γεωργική ζωή, την κτηνοτροφία, τη φύση κ.λπ.. Η παρομοίωση με ὄρους οικείου προσδίδει ρεαλισμό και παραστατικότητα στην αφήγηση και ἔχει ως ἀποτέλεσμα την ενεργή μετοχή του ἀναγνωστικοῦ κοινού στα θεία γεγονότα και την αφομοίωση του περιεχομένου του θείου λόγου.

Ο θάνατος του Χριστοῦ στον Σταυρό στην υμνογραφία του Μεγάλου Σαββάτου ἀποδίδεται με παρομοίωση, η οποία σχηματίζεται με τις φράσεις «**φυσίζων ὕπνον**» και «**Ἀναπεσῶν κεκοίμησαι ὡς λέων**». Κι ἐδῶ η ἐπιλογή των λέξεων δεν εἶναι τυχαία: ο ποιητής κατασκευάζει μια σκηνική οικονομία με τη χρήση των ὄρων «ὑπνος» ἢ «κοιμάμαι» και των παραγῶγων τους, η οποία προδιαθέτει για τη λήξη αὐτῆς της κατάστασης, δεδομένου ὅτι, οι προαναφερθεῖσες λέξεις ἐνέχουν νοηματικά το στοιχεῖο της παροδικότητας. Με τον τρόπο αὐτό, ἐντείνεται η ἀγωνία και χαρίζεται ἐνταση στο συναίσθημα.

Οι ρίζες του συσχετισμοῦ του Θανάτου με τον Ὕπνο ξεκινοῦν ἀπὸ την

αρχαιότητα και φτάνουν μέχρι τις μέρες μας. Στον Όμηρο, ο Θάνατος άλλοτε παρομοιάζεται με αποκοίμισμα: «..πεσών κοιμήσατο χάλκεον ύπνον» (Λ, 241), και άλλοτε εμφανίζεται ως ο αδελφός του Ύπνου: «Ύπνω κασιγνήτω Θανάτοιο» (Ξ, 231). Ο Άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος αναφέρει σχετικά: «Όρα πανταχοῦ τον ύπνον καλούμενον τὸν θάνατον·διὰ τοῦτο καὶ ὁ τόπος κοιμητήριον ὠνόμασται» (Ιω. Χρυσόστομος, χ.χ.β, σελ. 394).

Η λέξη **φυσίζοος** συναντάται στα Ομηρικά έπη της **Ιλιάδας** «Ὡς φάτο, τὸν δ' ἤδη κάτεχεν **φυσίζοος αἶα..**» (Γ, 243), «..γῆ **φυσίζοος..**» (Φ, 63), και της **Οδύσσειας** «τὸν ἀμφω ζῶνς κατέχει **φυσίζοος αἶα**» (Λ, 301), και χρησιμοποιήθηκε αυτούσια από τον ποιητή στο δεύτερο τροπάριο της β' στάσης των εγκωμίων του Όρθρου του Μεγάλου Σαββάτου: «Ύπνωσας Χριστέ, τὸν **φυσίζων** ύπνον ἐν τάφῳ, καὶ βαρέως ύπνου ἐξήγειρας, τοῦ τῆς ἀμαρτίας τὸ τῶν ἀνθρώπων γένος» (περίπτωση καταφανούς διακειμενικότητας).

Το τρίτο ιδίόμελο των Αίνων του Όρθρου του Μεγάλου Σαββάτου περιέχει τον στίχο «(...) **Ἄναπεσών κεκοίμησαι ὡς λέων, τίς ἐγερεῖ σε Βασιλεῦ;** ἀλλ' ἀνάστηθι ἀντεξουσίως, ὁ δοῦς ἑαυτὸν ὑπὲρ ἡμῶν ἔκουσίως. Κύριε δόξα σοι», ο οποίος απαντάται διακειμενικά (περίπτωση συστατικής διακειμενικότητας) τόσο στο Ομηρικό έπος της Ιλιάδας: «..πεσών κοιμήσατο χάλκεον ύπνον» (Λ, 241), όσο και στο βιβλίο της Γενέσεως της Παλαιάς Διαθήκης<sup>62</sup>: «σκύμνος λέοντος Ἰούδα· ἐκ βλαστοῦ, υἱέ μου, ἀνέβης· **ἀναπεσών ἐκοιμήθης ὡς λέων καὶ ὡς σκύμνος· τίς ἐγερεῖ αὐτόν;**».

Η παράθεση του χωρίου από το βιβλίο της Γενέσεως έχει ως στόχο να παραστήσει με μια πρωτότυπη ποιητική εικόνα τον κατ' οικονομίαν θάνατο του Χριστού. Αν και η μετοχή **ἀναπεσών** χρησιμοποιείται στην υμνολογία της Εκκλησίας για να συμβολίσει τη θεία πράοτητα του Ἐνανθρωπήσαντα και

---

<sup>62</sup> Η Παλαιά Διαθήκη, Γένεσις, Κεφ. ΜΘ', 8-12.

*Αγρυπνούντα ἐπὶ τοῦ κόσμου Θεοῦ* (Γρηγοριάδης, 2005), στη συγκεκριμένη περίπτωση, χρησιμοποιείται για να δείξει τον τρόπο με τον οποίο ο Κύριος αναπαύεται και καταπαύει τα έργα Του.

Όλη η ένταση της μαρτυρικής πορείας της Μεγάλης Εβδομάδας, η οποία αποτυπώνεται στην υμνογραφία, αλλά και στην αγιογραφία, εξαλείφεται υμνογραφικά με τη φράση «*Ἀναπεσῶν κεκοίμησαι ὡς λέων*». Ο ποιητής βγαίνει έξω από την ένταση, το δράμα και τον θρήνο και με άξονα την προσδοκία της Ανάστασης βλέπει έναν κοιμώμενο λέοντα έτοιμο να ξυπνήσει.

Η λέξη *φυσίζωος* (σύνθετη λέξη με α' συνθ. *φύω* = φυτρώνω και β' συνθ. *ζείδωρον* = παρέχω, δίδω γεννήματα, ἢ απλώς, *ζωή*) προεκτείνει νοηματικά την παραπάνω ανάλυση και επιλέχθηκε από τους ποιητές, για να υπερτονίσει ότι ο Χριστός ως Θεός –αν και κοιμώμενος – είναι Εκείνος που παρέχει τη Ζωή και ανακαινίζει την Κτίση: «...*σὺ δὲ νῦν ὑπνώσας, λόγε Θεοῦ, βρῦεις ἐκ πλευρᾶς σου κόσμῳ ζωὴν*» (από τη Β' Στάση των Εγκωμίων).

Η παρομοίωση με λέοντα έχει και μια δεύτερη σημασία: ο λέων είναι το κυρίαρχο μεταξύ των θηλαστικών και κύριο χαρακτηριστικό του είναι η δύναμη και η κυριαρχικότητα. Στο συγκεκριμένο παράδειγμα, ο υμνογράφος, αφενός, θέλει να φανερώσει την τόλμη της αυτοπροσφοράς και αυτοπαράδοσης του Χριστού στον Θάνατο και, αφετέρου, την άφθαρτη φύση Του, δηλαδή την ανεπιτυχή προσπάθεια του Θανάτου να καταργήσει τη δύναμή Του.

Το σχήμα της παρομοίωσης συνυπάρχει με το σχήμα της παραίνεσης, με το οποίο προτρέπει τους πιστούς στη συμμετοχή του γεγονότος της ημέρας, δηλαδή του Σαββατισμού του Χριστού, με τον οποίο καινοποιείται η ανθρώπινη φύση και φανερώνεται η ζωή μέσα στην απελπισία του θανάτου (Γρηγοριάδης, 2005, σελ. 628) και της παράκλησης (Κορακίδης, 2006α, σελ. 204), η οποία εκφράζει την έντονη δέηση και ικεσία με βαθύτατη συγκίνηση. Ο υμνογράφος αισθάνεται δέος και ρίγος μπροστά στον θανόντα Χριστό και

απευθύνεται στον Θεό «ίκετείας τε καὶ ἀντιβολήσεις» για την επάνοδο Του. Παρατηρούνται, επίσης, τα σχήματα της παρήχησης (τάφω-τάφοις, κειμένην-κειμένους, ζωή-ζωοποιήσει) και της επαναφοράς (Κορακίδης, 2006α, σελ. 244), στη λέξη «δεύτε», με την οποία προσδίδεται χάρη στον λόγο και αποκτά δύναμη το κάλεσμα των πιστών.

Το ποιητικό κείμενο του τροπαρίου χωρίζεται σε 4 νοηματικές περιόδους:

- 1α) Δεῦτε ἴδωμεν τὴν ζωὴν ἡμῶν, ἐν τάφῳ κειμένην, ἵνα τοὺς ἐν τάφοις κειμένους ζωοποιήσῃ.
- 1β) δεῦτε σήμερον, τὸν ἐξ Ἰούδα ὑπνοῦντα θεώμενοι, προφητικῶς αὐτῶ ἐκβοήσωμεν· - πρόσκληση σε ευχαριστιακή/δοξολογική αναφορά,
- 2) Ἀναπεσῶν κεκοίμησαι ὡς λέων, τίς ἐγερεῖ σε Βασιλεῦ; - παρομοίωση του θανόντος Χριστού.
- 3) ἀλλ' ἀνάστηθι αὐτεξουσίως, ὁ δὸς ἑαυτὸν ὑπὲρ ἡμῶν ἐκουσίως· - παράκληση/ικεσία, εκζήτηση του ελέους μέσω της Αναστάσεως.
- 4) Κύριε δόξα σοι- δοξολογική αναφώνηση.

### Γ.2.3.β Μουσικολογική εξέταση των παρομοιώσεων

Το στιχηρό ιδιόμελο των Αίνων είναι μελοποιημένο σε ήχο δεύτερο μαλακό χρωματικό εκ του Δι, άρτια συνυφασμένο με τον ικετευτικό τόνο του υμνογράφου, αλλά και της ημέρας. Μετά την ένταση των γεγονότων της Μεγάλης Παρασκευής, το κλίμα αποκτά ένα ικετευτικό και δεητικό χαρακτήρα, τα οποία συνοδεύουν την αναμονή των πιστών για την επερχόμενη Ανάσταση<sup>63</sup>.

---

<sup>63</sup> «Ο ενταφιασμός και η κάθοδος του Χριστού στον Άδη σηματοδοτούν την απελευθέρωση του Αδαμιαίου γένους από τα δεσμά της αμαρτίας και του θανάτου» (Γρηγοριάδης, 2005, σελ. 628).

### Γ.2.3.γ Η προσέγγιση των τριών μελουργών – Πέτρος Πελοποννήσιος

Η μελοποίηση του Πέτρου συμβαδίζει με τις νοηματικές περιόδους του κειμένου. Οι φράσεις της μουσικής σύνθεσης καταλήγουν ατελώς ή εντελώς στα σημεία στίξης του ποιητικού κειμένου.

Στην πρώτη νοηματική περίοδο (διπλή πρόσκληση των πιστών να προσέλθουν στον Σαββατισμό του Χριστού), ο Πέτρος καταλήγει τον στίχο, στη μεσότητα του ήχου (Βου,) δημιουργώντας, με τον τρόπο αυτό, μια αίσθηση «αναμονής».

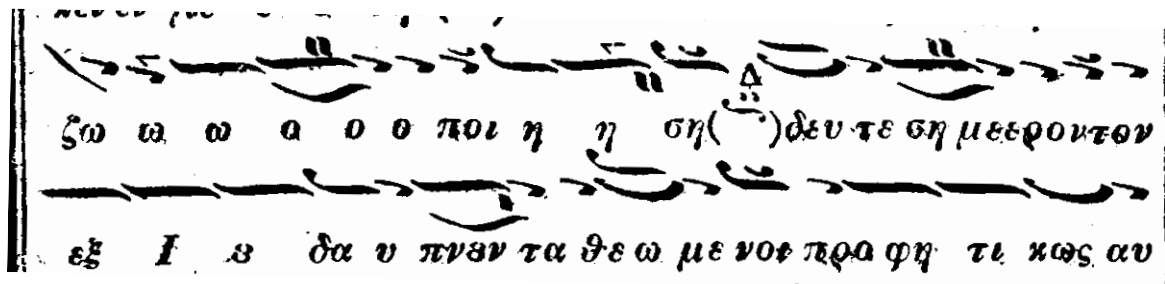
Ἦχος δι

Δ Εν τε ιδωμεν την ζωην η ημων εν τα αφωωω  
κειει με ε ε νην

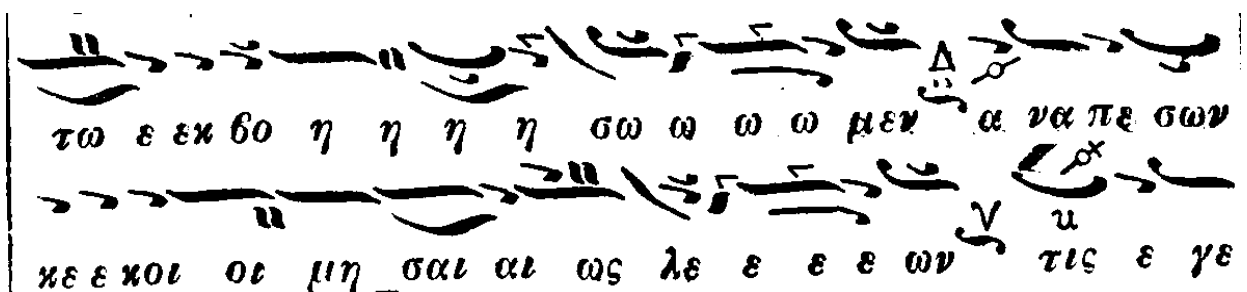
Στη συνέχεια, στην πρόταση που εισάγεται με τον τελικό σύνδεσμο ἵνα, ο οποίος φανερώνει τον σκοπό μιας ενέργειας, το μέλος διέρχεται από τη διφωνία στη βάση, στη μεσότητα και καταλήγει στη βάση, συμβαδίζοντας και «κλείνοντας» μουσικά το νοηματικό περιεχόμενο του κειμένου.

κειει με ε ε νην ι να τος εν τα φως κει με νος  
ζω ω ω α ο ο ποι η η ση δευ τε ση με ε ρ ο ν τ ο ν

Στον επόμενο στίχο –επανάληψη της πρόσκλησης, η μελωδία χτίζεται στο οξύ τετράχορδο του ήχου, καταλήγοντας εντελώς στη βάση του ήχου (Δι).

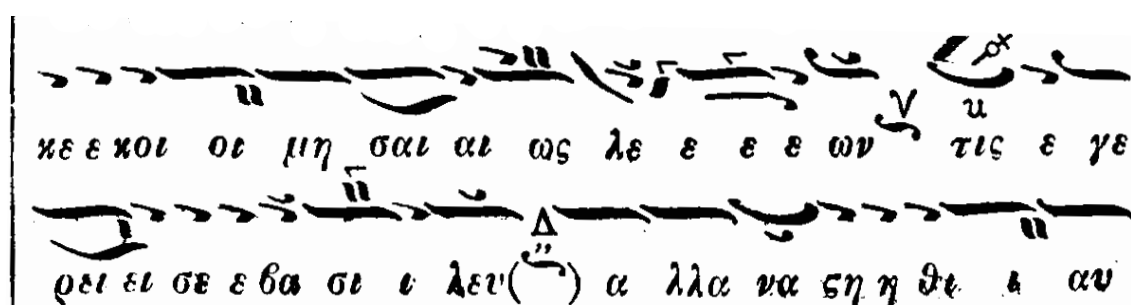


Στην φράση της παρομοίωσης «...ἀναπεσών κεκοίμησαι ὡς λέων...», σημειώνεται ένα ζ,η μετ σ' ο παρατηρείται και πτώση της μελωδίας από ήχο β' σε ήχο πλ. β', με καθοδική κίνηση στο βαρύ πεντάχορδο του ήχου, για να «δείξει» το μέλος τους δυο ρηματικούς τύπους: τη μετοχή *αναπεσών* και το ρήμα *κεκοίμησαι*. Το ρήμα *κεκοίμησαι* λαμβάνει μεγαλύτερη μελική ανάπτυξη (8 χρόνοι) έναντι του *αναπεσών* (5 χρόνοι), διότι υποδηλώνει πιο ουσιαστικά τον θάνατο. Στη λέξη *λέων*, η μελωδική φράση καταλήγει ατελώς στον φθόγγο Νη (δεσπόζων φθόγγος του ήχου<sup>64</sup>), προσδίδοντας την ανάλογη μεγαλοπρέπεια στην παρομοίωση και εικονική αποτύπωση του Χριστού ως κοιμώμενου λέοντα. Με άλλα λόγια, το μέλος πλαγιάζει και, με τον τρόπο αυτό, επεκτείνεται και σε μελουργικό επίπεδο η θεολογική αποτύπωση του εκουσίου σταυρικού θανάτου και της θεόσωμου Ταφής του Χριστού (= σημαινόμενο), που υποκρύπτεται πίσω από τη φράση «...ἀναπεσών κεκοίμησαι ὡς λέων...», δεδομένης της εξάρτησης του μέλους από τον λόγο.



<sup>64</sup> Βλ. περισσότερα: Κωνσταντίνου, 2015, σελ. 249-250.

Στην ερωτηματική φράση: «*τίς ἐγερεῖ σε βασιλεῦ;*» η μελωδία επανέρχεται στην τεχνική του βασικού ήχου β' με μαλακή χροά στον φθόγγο Κε και προσαρμόζεται και ανταποκρίνεται μουσικά στην ερωτηματική έννοια του κειμένου με κίνηση στο πεντάχορδο Βου-Ζω. Η μελωδική γραμμή κινείται από τη διφωνία (Ζω) στη μεσότητα (Βου) και καταλήγει στη βάση του ήχου (Δι), υπογραμμίζοντας την αγωνία και το δέος που υποκρύπτονται στην ερώτηση του υμνογράφου<sup>65</sup>.



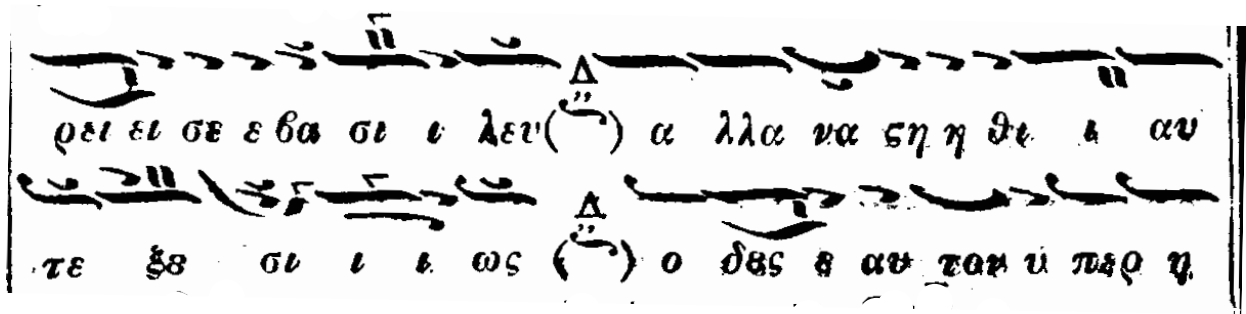
Στη συνέχεια, και συγκεκριμένα στη φράση «*ἀλλ' ἀνάστηθι αὐτεξουσίως*», παρατηρούμε ότι δεσπόζει μουσικά η τριφωνία του ήχου (Νη), με προφανή ένταση της μελωδίας σε οξύτερο τόνο και κίνηση σε όλες τις βαθμίδες του τετραχόρδου (Δι-Νη). Ο μελοποιός τοποθετεί και περιστρέφει έντονα το μέλος γύρω από την τριφωνία, γεγονός που δεν συμβαίνει σε άλλο σημείο του μουσικού κειμένου.

Με τον τρόπο αυτό:

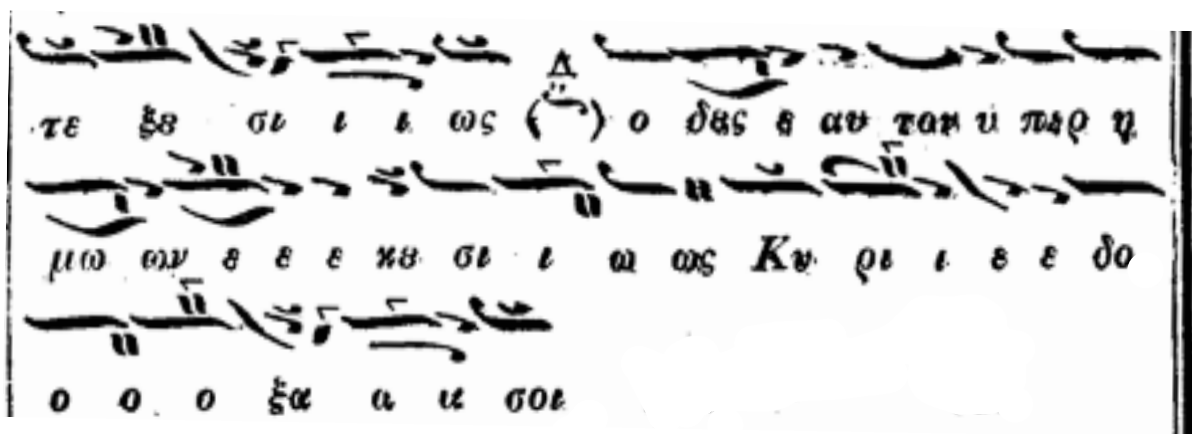
- αφενός, «χρωματίζει» την απάντηση «*ἀνάστηθι αὐτεξουσίως*» στο ερώτημα του πατριάρχη Ιακώβ: «*τίς ἐγερεῖ αὐτόν;*» και,
- αφετέρου, αναδεικνύει στα πνευματικά «μάτια» των μυσταγωγούμενων πιστών την ικεσία και την προσταγή για την αυτεξούσια έγερση του Βασιλέως των πάντων (Γρηγοριάδης, 2005)<sup>66</sup>.

<sup>65</sup> «Όπως ο λέοντας, ακόμα κι όταν κοιμάται, είναι φοβερός, έτσι και ο δεσποτικός θάνατος του Χριστού είναι φοβερός για τον Διάβολο και τον Θάνατο» (Γρηγοριάδης, 2005).

<sup>66</sup> Σύμφωνα με τους Προφητεία του Ιακώβ, ο Χριστός έχει αυτεξούσια να παραδώσει την ψυχή του, αλλά και να την ανακτήσει (Γρηγοριάδης, 2005, σελ. 628-629).



Τέλος, το μέλος ακολουθεί δομικά την ίδια σχεδόν πορεία (διφωνία-βάση-μεσότητα-βάση) με τον στίχο «ἵνα τοὺς ἐν τάφῳ...» συνδέοντας και καταλήγοντας με ομαλό τρόπο τη δοξολογική αναφήνηση «Κύριε δόξα σοι» με κλασική καταληκτική γραμμή του μαλακού χρώματος.



#### Γ.2.3.δ Συγκριτικά με τους άλλους δύο μελοποιούς

Ο Ραιδεστηνός ακολουθεί μελοποιητικά τα βήματα του Πέτρου, με μόνη ουσιαστική διαφορά τη μελωδική κίνηση και τη μουσική κατάληξη στη φράση «ἐν τάφῳ κειμένην»: στον φθόγγο Γα<sup>67</sup> τίθεται η φθορά του ήχου νενανώ και το μέλος πλαγιάζει (δηλαδή κινείται στο βαρύ τετράχορδο του ήχου με διαστήματα πλ.β'), καταλήγοντας στον φθόγγο Νη, θέλοντας να

<sup>67</sup> Σημειώνεται ότι: στα μουσικά κείμενα του Ραιδεστηνού ως βάση του δευτέρου ήχου θεωρείται ο φθόγγος Κε, εν αντιθέσει με τους άλλους δύο μελοποιούς, οι οποίοι χρησιμοποιούν τον φθόγγο Δι.



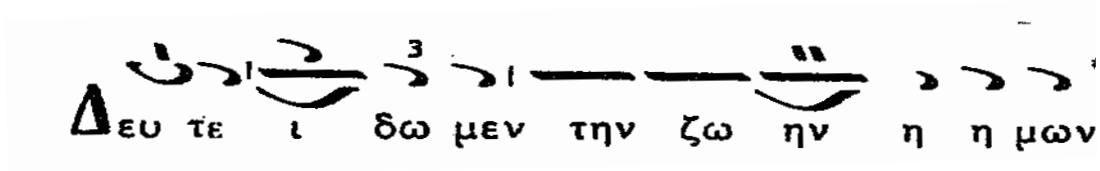
δείξει κατάσταση («κειμένη») και τόπο («τάφω»).

Δ ΕΥ ΤΕ Ι ΔΩ ΜΕΝ ΤΗΝ ΖΩ ΗΝ Η Η ΜΩΝ ΕΝ ΤΑ Α ΦΩ Ω  
ΚΕΙ ΜΕ Ε Ε ΝΗΝ Π Ι ΝΑ ΤΩΣ ΕΝ ΤΑ ΦΟΙΣ ΚΕΙ ΜΕ Ε  
ΥΣ ΩΣ ΖΩ Ω Ο Ο Ο ΠΟΙ Η Η ΣΗ Ξ ΔΕΥ ΤΕ ΣΗ ΜΕ

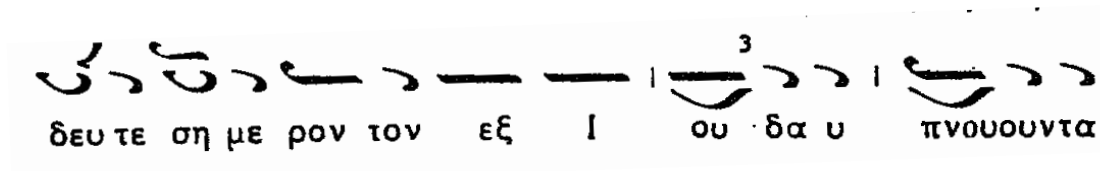
Μια άλλη διαφορά αμιγώς μουσικολογική, η οποία, όμως, δεν επηρεάζει τη σχέση λόγου-μέλους, εντοπίζεται στον στίχο όπου δεσπόζει η τριφωνία «ἀλλ' ἀνάστηθι αὐτεξουσίως», στην οποία σημειώνεται φθορά σκληρού χρώματος και επανέρχεται στο μαλακό χρώμα στον επόμενο στίχο «ὁ δὸς ἑαυτόν».

Ε ΩΝ Π ΤΙΣ Ε ΓΕ ΡΕΙ ΕΙ ΣΕ Ε ΒΑ ΣΙ Ι ΛΕΥ Ξ ΑΛ  
ΛΑ ΝΑΣΤΗ Η ΘΙ Ι ΑΥ ΤΕ ΞΟΥ ΣΙ Ι Ι ΩΣ Ξ Ο ΔΟΥΣ Ε  
ΑΥ ΤΟΝ Υ ΠΕΡ Η ΜΩΝ Ε Ε ΚΑ ΣΙ Ι Ω ΩΣ ΚΥ ΡΙ Ε Ε ΔΟ

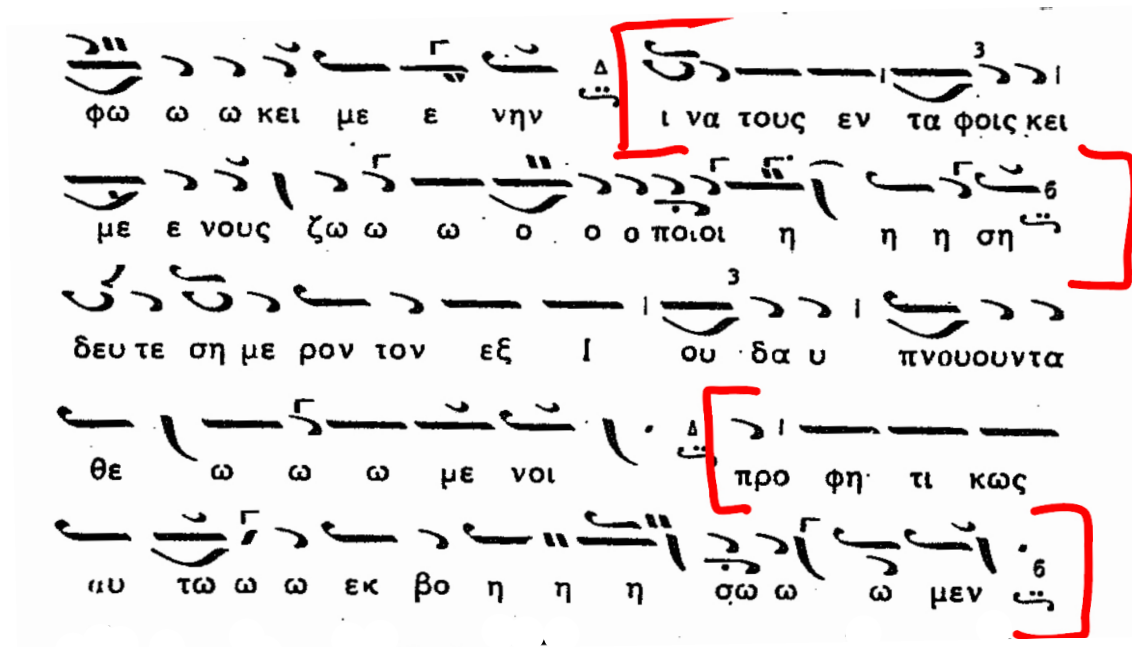
Ο Πρίγγος ξεκινά με «τίναγμα» της μελωδίας από την τριφωνία (NH), για να τονίσει έντονα τη λέξη «δεύτε», το κάλεσμα, ουσιαστικά, των πιστών στο γεγονός της ημέρας και, στη συνέχεια, ακολουθεί καθοδική πορεία,



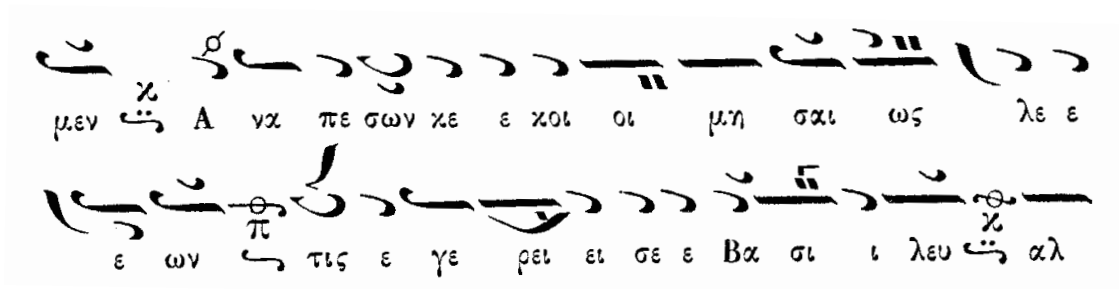
ενώ στην επανάληψη της λέξης το μέλος ξεκινά από τη διφωνία (Ζω), με καθοδική επίσης πορεία.



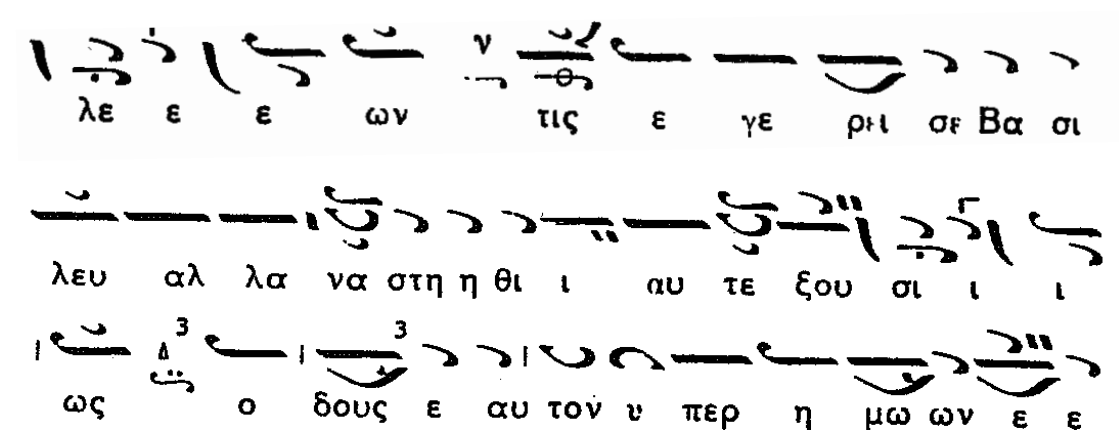
Αντίθετα, ο Πέτρος και ο Ραιδεστηνός δίνουν μεγαλύτερη βαρύτητα στις λέξεις «ἴδωμεν» και «σήμερον», διότι σε αυτές κορυφώνουν βαθμιαία το μέλος: αρχικά στη διφωνία (Ζω) και αντίστοιχα μετά στην τριφωνία (Νη). Στον Πρίγγο, οι στίχοι που συνοδεύουν τις προτρεπτικές φράσεις «δεύτε ἴδωμεν» και «δεύτε σήμερον» καταλήγουν εντελώς στη μεσότητα του βήχου, προσδίδοντας μια έντονη αίσθηση αναμονής στους ρηματικούς τύπους «ζωοποιήσει» και «ἐκβοήσωμεν».



Στον στίχο της παρομοίωσης «...ἀναπεσών κεκοίμησαι ὡς λέων...», καθώς και στη φράση: «τίς ἐγερεῖ σε βασιλεῦ;» η μελοποίηση του Ραιδεστηνού συμβαδίζει με εκείνη του Πέτρου.



Αντίθετα, στο μουσικό κείμενο του Πρίγγου, και συγκεκριμένα στη ρηματική φράση: «*τίς ἐγερεῖ σε βασιλεῦ;*», η μελωδία κινείται από τη βάση του ήχου στη διφωνία και επιστρέφει στη βάση (Δι-Ζω-Δι). Συμπεριφέρεται, δηλαδή, με εντελώς διαφορετικό τρόπο απ’ ότι ο Πέτρος (διφωνία Ζω - μεσότητα Βου - βάση Δι), διότι τη θεωρεί ως «μετάβαση» στον επόμενο στίχο, στον οποίο τριφωνεί το μέλος (Νη), όπως συμβαίνει και στις περιπτώσεις των οι δύο άλλων μελοποιών.



### Γ.2.3.ε Συνοπτικά

Στην πρώτη νοηματική περίοδο, οι τρεις μελοποιοί προβαίνουν σε διαφορετική μελική ανάπτυξη ο καθένας, με πτώσεις είτε στη βάση του ήχου, είτε στον πλάγιό του, είτε στη μεσότητα, γεγονός που κρατά τον ακροατή σε μια «αναμονή», «φωτίζοντας» παράλληλα διαφορετικές πτυχές του κειμένου.

Η εξέταση του συγκεκριμένου τροπαρίου καταδεικνύει την αισθητική αξία του και την ανταπόκριση του μέλους στο νοηματικό περιεχόμενο του ποιητικού κειμένου. Διακρίνεται, επίσης, ο «εναγκαλισμός» μέλους-ποίησης, καθώς και η πνευματική μεταστροφή που δημιουργεί αυτός στις ψυχές των ακροατών (Παπανούτσος, 2003, σελ. 324-326, 311-338, 340).

Ο τονισμός του κεντρικού άξονα του περιεχομένου του κειμένου (παρομοίωση Χριστού ως κοιμώμενου λέοντα - πραγμάτωση προφητείας Ιακώβ) γίνεται με κίνηση της μελωδίας στο βαρύ τετράχορδο του ήχου και κατάληξη στον πλάγιό του. Το μέλος, προκειμένου να ανταποκριθεί στο παρακλητικό αίτημα του υμνογράφου για την Ανάσταση, αποκτά έναν ικετευτικό τόνο και στις τρεις μελοποιήσεις, καθώς διαπερνά τις βαθμίδες του τετραχόρδου Δι-Νη, με διάθεση ανάτασης και έξαρσης, η οποία εμπνέει εμπιστοσύνη για την επάνοδο του Χριστού.

Πίνακας καταλήξεων των τριών μελοποιιών<sup>68</sup>

<b>1<sup>η</sup> Περίοδος: πρόσκληση σε ευχαριστιακή – δοξολογική αναφορά</b>	<b>Πέτρος</b>	<b>Ραιδεστηνός</b>	<b>Πρίγγος</b>
<i>Δεῦτε ἴδωμεν τὴν ζωὴν ἡμῶν, ἐν τάφῳ κειμένην</i>	Κατάληξη στη μεσότητα Βου	Το μέλος πλαγιάζει και καταλήγει στον φθόγγο Νη (Πα $\overset{\ominus}{\pi}$ )	Κατάληξη στη βάση του ήχου Δι
<i>ἵνα τοὺς ἐν τάφοις κειμένους ζωοποιήσῃ.</i>	Κατάληξη στη βάση του ήχου Δι $\overset{\Delta}{\text{⋮}}$	Κατάληξη στη βάση του ήχου Δι (Κε $\overset{\times}{\text{⋮}}$ )	Κατάληξη στη μεσότητα Βου $\overset{6}{\text{⋮}}$
<i>δεῦτε σήμερον, τὸν ἐξ Ἰούδα ὑπνοῦντα θεώμενοι,</i>	Μικρή στάση στη μεσότητα Βου $\overset{6}{\text{⋮}}$	Κατάληξη στη βάση του ήχου Δι (Κε $\overset{\times}{\text{⋮}}$ )	Κατάληξη στη βάση του ήχου Δι $\overset{\Delta}{\text{⋮}}$
<i>προφητικῶς αὐτῷ ἐκβοήσωμεν</i>	Κατάληξη στη βάση του ήχου Δι $\overset{\Delta}{\text{⋮}}$	Κατάληξη στη βάση του ήχου Δι (Κε $\overset{\times}{\text{⋮}}$ )	Κατάληξη στη μεσότητα Βου $\overset{6}{\text{⋮}}$
<b>2<sup>η</sup> Περίοδος: σχήμα παρομοίωσης κεντρικό θέμα της εορτής</b>			
<i>Ἀναπεσῶν κεκοίμησαι ὡς λέων</i>	Πλαγιασμός μέλους και κατάληξη στον Νη $\overset{\nu}{\text{⋮}}$	Πλαγιασμός μέλους και κατάληξη	Πλαγιασμός μέλους και κατάληξη στον Νη $\overset{\nu}{\text{⋮}}$

<sup>68</sup> Προαναφέρθηκε ότι στα μουσικά κείμενα του Ραιδεστηνού ως βάση του δευτέρου ήχου θεωρείται ο φθόγγος Κε, εν αντιθέσει με τους άλλους δύο μελοποιούς, οι οποίοι χρησιμοποιούν τον φθόγγο Δι. Στους πίνακες παραθέτουμε τις μαρτυρίες από το μουσικό κείμενο του Ραιδεστηνού, για την καλύτερη κατανόηση.

		στον Νη ( Πα $\overset{\pi}{\zeta}$ )	
<i>τίς ἐγερεῖ σε Βασιλεῦ;-</i>	Επιστροφή στον β' ήχο και κατάληξη στη βάση του ήχου Δι $\overset{\Delta}{\zeta}$	Επιστροφή στον β' ήχο και κατάληξη στη βάση του ήχου Δι (Κε $\overset{\zeta}{\zeta}$ )	Επιστροφή στον β' ήχο και κατάληξη στη βάση του ήχου Δι $\overset{\Delta}{\zeta}$
<b>3<sup>η</sup> Περίοδος: παράκληση-ικεσία, εκζήτηση του ελέους μέσω της Αναστάσεως.</b>			
<i>ἀλλ' ἀνάστηθι αὐτεξουσίως</i>	Το μέλος τριφωνεί και καταλήγει στη βάση του ήχου Δι $\overset{\Delta}{\zeta}$	Το μέλος τριφωνεί, χρήση φθοράς σκληρού χρώματος $\overset{\sigma}{\zeta}$ και κατάληξη στη βάση Δι (Κε $\overset{\zeta}{\zeta}$ )	Το μέλος τριφωνεί και καταλήγει στη βάση του ήχου Δι $\overset{\Delta}{\zeta}$
<i>ὁ δοῦς ἑαυτὸν ὑπὲρ ἡμῶν ἕκουσίως</i>			
<b>4<sup>η</sup> Περίοδος: δοξολογική αναφώνηση</b>			
<i>Κύριε δόξα σοι.</i>	Κατάληξη στη βάση του ήχου Δι $\overset{\Delta}{\zeta}$	Κατάληξη στη βάση του ήχου Δι (Κε $\overset{\zeta}{\zeta}$ )	Κατάληξη στη βάση του ήχου Δι $\overset{\Delta}{\zeta}$

Πίνακας Κορυφώσεων των τριών Μελουργών

Κείμενο	Πέτρος	Ραιδεστηνός	Πρίγγος	Διαφορές
<i>Δεύτε..</i>			(Προκορύφωση) πέρασμα από την τριφωνία Νη	Προκορύφωση του Πρίγγου: κάλεσμα των πιστών να μετάσχουν στην εορτή του Σαββατισμού.
<i>..την ζωήν ημών..</i>	(Προκορύφωση) πέρασμα από την τριφωνία Νη	(Προκορύφωση) πέρασμα από την τριφωνία Νη	(Προκορύφωση) πέρασμα από την τριφωνία Νη	
<i>..κειμένην..</i>		Κάτω Νη (το αντίθετο της κορύφωσης) πλ αγιασμός μέλους		Πλαγιασμός μέλους στο κείμενο του Ραιδεστηνού για να δείξει κατάσταση και τόπο
<i>...σήμερον...</i>	(Προκορύφωση) πέρασμα από την τριφωνία Νη			Προκορύφωση Πέτρου για να τονίσει την σημασία της ημέρας του Μ.Σαββάτου.
<i>..υπνούντα..</i>	(Προκορύφωση) πέρασμα από την τριφωνία Νη	(Προκορύφωση) πέρασμα από την τριφωνία Νη		
<i>..αυτώ..</i>	(Προκορύφωση) πέρασμα από την τριφωνία Νη	(Προκορύφωση) πέρασμα από την τριφωνία Νη	(Προκορύφωση) πέρασμα από την τριφωνία Νη	
<i>... εκβοήσωμεν..</i>	(Προκορύφωση) πέρασμα από την τριφωνία Νη	(Προκορύφωση) πέρασμα από την τριφωνία Νη		
<i>..ως λέων ..</i>	Κάτω Νη (το αντίθετο της κορύφωσης) πλ αγιασμός μέλους	Κάτω Νη (το αντίθετο της κορύφωσης) πλ αγιασμός μέλους	Κάτω Νη (το αντίθετο της κορύφωσης) πλ αγιασμός μέλους	
<i>...αναστηθι...</i>	Κορύφωση στην τριφωνία Νη (2 χρόνοι) <b>-με χρήση γραμμής πλ.β' ήχου</b>	Κορύφωση στην τριφωνία Νη (2 χρόνοι) <b>-με χρήση γραμμής πλ.β' ήχου</b>	Κορύφωση στην τριφωνία Νη (3 χρόνοι) <b>-με χρήση γραμμής πλ.β' ήχου</b>	Ο Πρίγγος αφιερώνει 3 χρόνους και στο αναστηθι και στο αυτεξουσίως
<i>..αυτεξουσίως...</i>	Κορύφωση στην τριφωνία Νη (3 χρόνοι) -με χρήση γραμμής πλ.β' ήχου	Κορύφωση στην τριφωνία Νη (3 χρόνοι) -με χρήση γραμμής πλ.β' ήχου	Κορύφωση στην τριφωνία Νη (3 χρόνοι) -με χρήση γραμμής πλ.β' ήχου	
<i>...δόξα...</i>	(Μετακορύφωση) Πέρασμα από Νη	(Μετακορύφωση) Πέρασμα από Νη	(Μετακορύφωση) Πέρασμα από Νη	

## Γ.2.4 Η συντακτική επανάληψη ως φορέας νοηματικής έμφασης

Σε στίχους των τροπαρίων της Μεγάλης Εβδομάδος, μπορεί κανείς να διακρίνει το φαινόμενο της επανάληψης της συντακτικής δομής και της μελοποιητικής επένδυσης ενός στίχου σε κάποιον άλλο. Η επανάληψη των λέξεων, των δομικών τμημάτων ή/και των μουσικών φράσεων είναι σκόπιμη και γίνεται για να δοθεί ιδιαίτερη έμφαση σε κάτι (Κωτσαδάμ, 2003, σελ. 56). Ειδικότερα, προκειται για σύνθετα δομικά σχήματα και όχι για απλές λέξεις που εμφανίζουν στοιχεία επανάληψης και σύγκρισης (Μπαμπινιώτης, 2005). Το παραπάνω συνιστά χαρακτηριστικό γνώρισμα της ποίησης, καθώς μέσω της επανάληψης των συντακτικών δομών επιτυγχάνεται η ζωηρότητα και η ποικιλία στον λόγο και διαμορφώνεται μία νοηματική συμμετρία (Μπαμπινιώτης, 2005).

Τα τροπάρια των αποστίχων του Όρθρου της Μεγάλης Τετάρτης τονίζουν την πράξη της συναίσθησης της αμαρτωλότητας και της μετάνοιας. Το πρώτο και το τρίτο είναι δημιουργήματα του Λέοντος Βυζαντίου και ανήκουν στην β' περίοδο της υμνογραφίας, ενώ το δεύτερο και το τέταρτο είναι του Ιωάννου Δαμασκηνού, η παρουσία του οποίου τοποθετείται στην αρχή της τρίτης περιόδου. Η εξέταση του περιεχομένου των τροπαρίων αντανακλά το ύφος της περιόδου που συνετέθησαν: τα τροπάρια του Λέοντος Βυζαντίου είναι περιγραφικά και διηγούνται τις ένθερμες παρακλήσεις της πόρνης για εξιλέωση, ενώ εκείνα που ανήκουν στον Ιωάννη Δαμασκηνό αντιπαραβάλλουν είτε τις ενέργειες των δύο προσώπων (πόρνη – Ιούδας), είτε την αμαρτία του ανθρώπου με το έλεος του Θεού (Γρηγοριάδης, 2005, σελ. 212-213). Τα ιδιόμελα των αποστίχων είναι «ενδεδυμένα» μουσικά σε ήχο πλ.β'. Ο Χρυσανθος (1832, σελ.161) στο «Μέγα Θεωρητικό» του αναφέρει ότι: «τὸ ἦθος τούτου τοῦ ἤχου σώζει χαρακτήρα ἀρμόζοντα εἰς ἄσματα ἐπικήδεια...». Η άλειψη του Χριστού με μύρο από την αμαρτωλή γυναίκα,



προτυπώνει τον θάνατο και τον ενταφιασμό Του<sup>69</sup>. Και ο συγκεκριμένος ήχος χρησιμοποιείται για να «χρωματίσει» το δραματικό αυτό στοιχείο.

Στο δεύτερο τροπάριο των αποστίχων:

«Ἦπλωσεν ἡ Πόρνη, τὰς τρίχας σοὶ τῷ Δεσπότη,  
ἤπλωσεν Ἰούδας, τὰς χεῖρας τοῖς παρανόμοις,  
ἡ μὲν, λαβεῖν τὴν ἄφεςιν,  
ὁ δέ, λαβεῖν ἀργύρια.

Διὸ σοὶ βοῶμεν, τῷ πραθέντι καὶ ἐλευθερώσαντι ἡμᾶς, Κύριε δόξα σοι».

(Ιδιόμελο των Αποστίχων του Ὁρθρου της Μεγάλης Τετάρτης)

παρατηρούμε ότι ο ποιητής για να δώσει μεγαλύτερη έμφαση στην αντίθεση μετάνοιας – αμαρτίας, παραθέτει στο ίδιο τροπάριο δύο στίχους με την ίδια συντακτική δομή. Με τον τρόπο αυτό, «φωτίζει» την αγάπη της πόρνης και τον εγωισμό του μαθητή στο πρόσωπο του Χριστού, τα δύο εφαλτήρια που οδηγούν στη λύτρωση και στην προδοσία αντίστοιχα, όπως πληροφορεί το τροπάριο στη συνέχεια: «ἡ μὲν λαβεῖν τὴν ἄφεςιν· ὁ δε λαβεῖν ἀργύρια».

- **Ἡ Πόρνη** (υποκείμενο) **ἤπλωσεν** (ρῆμα) **σοὶ τῷ Δεσπότη** (έμμεσο αντικείμενο) **τὰς τρίχας** (άμεσο αντικείμενο)

- **Ὁ Ἰούδας** (υποκείμενο) **ἤπλωσεν** (ρῆμα) **τοῖς παρανόμοις** (έμμεσο αντικείμενο) **τὰς χεῖρας** (άμεσο αντικείμενο)

Ομοίως, στους στίχους:

- «ἡ μὲν (**Πόρνη = υποκείμενο**) **λαβεῖν (=αντικείμενο)** τὴν ἄφεςιν»  
(=**αντικείμενο απαρεμφάτου**)

- «ὁ δε (**μαθητής = υποκείμενο**) **λαβεῖν (=αντικείμενο)** ἀργύρια»  
(=**αντικείμενο απαρεμφάτου**)

<sup>69</sup> «...βαλοῦσα γὰρ αὕτη τὸ μύρον τοῦτο ἐπὶ τοῦ σώματός μου, πρὸς τὸ ἐνταφιάσαι με ἐποίησεν...» Ἡ Καινὴ Διαθήκη, Ματθ., Κεφ. 26, 12.

Εξετάζοντας τη μελική μεταχείριση των τριών μελοποιιών, παρατηρούμε ότι οι στίχοι που περιγράφουν τις ενέργειες της πόρνης, περιστρέφονται στην τριφωνία του πλ. β´(Δι), ενώ εκείνοι που αναφέρονται στον μαθητή, κατέρχονται στη βάση του ήχου (Πα), «χρωματίζοντας», με τον τρόπο αυτό, μουσικά την αντιδιαστολή των προσώπων και των ενεργειών τους.

Πολύ συχνό είναι το φαινόμενο να γίνεται μεν χρήση του ίδιου ρήματος, αλλά να αντιτίθεται δε λέξη προς λέξη και έννοια προς έννοια (Κωτσαδάμ, 2003, σελ. 56). Στο συγκεκριμένο τροπάριο είναι κοινή η χρήση του ρήματος «ήπλωσεν», αλλά για διαφορετικά ουσιαστικά (τρίχας-χείρας) και με διαφορετικό σκοπό (λαβεῖν ἄφεσιν - λαβεῖν ἀργύρια).

Ο Πρίγγος μοιάζει να υποστηρίζει μελοποιητικά αυτή την ενοσιολογική αντίθεση με μια μικρή διατονική λάμψη στην επανάληψη του ρηματικού τύπου «ήπλωσεν»:

- ήπλωσεν ἡ πόρνη → χρωματικό γένος
- ήπλωσεν ὁ Ιούδας → διατονικό γένος

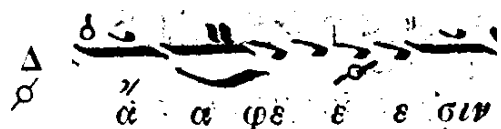
Πρίγγος:

Ἦχος πλ. Πά

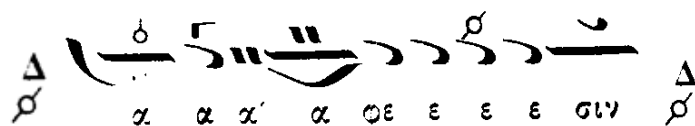
**H** πλωσεν ἡ πόρνη τας τρίχας σοι οὐ  
 τῶ ὦ ὦ Δεσποτῆ ἡπλωσεν Ἰούδας τὰς χεῖ  
 ρας τοῖς παρὰ νοοομοῖς ἡ

Οι τρεις μελοποιοί χρησιμοποιούν διατονικό γένος για να εξάρουν μουσικά τη λέξη «ἄφεςιν», με την οποία δηλώνεται η ολοκληρωτική αλλοίωση της αμαρτωλῆς ὑπαρξῆς του ἀνθρώπου, ὅταν μετέχει στην ἀγάπη του Θεοῦ (Γρηγοριάδης, 2005, σελ. 200).

Πέτρος:



Ραιδεστηνός:

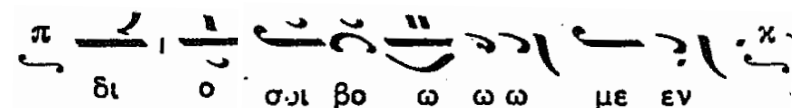


Πρίγγος:



Το μέλος κινείται στο οξύ τετράχορδο του ήχου (Κε-Πα'), αγγίζοντας το ἄνω ἄκρο του (Πα'), εφόσον εκτελεστεί η ἐνέργεια του χαρακτήρα ποιότητας ψηφιστόν. Το μέλος επανέρχεται στο χρωματικό γένος στη φράση «ὁ δὲ λαβεῖν ἀργύρια».

Αξίζει να σημειωθεί ὅτι, στο μουσικό κείμενο του Πρίγγου, το μέλος ἀνέρχεται στην επταφωνία (Πα') και καταλήγει στην τετραφωνία του (Κε), για να αποδώσει ηχητικο-παραστατικά τον στίχο: «Διὸ σοὶ βοῶμεν».



Στο ἐπόμενο ἰδιόμελο: «Ἡ ἀπεγνωσμένη διὰ τὸν βίον, καὶ ἐπεγνωσμένη διὰ τὸν τρόπον (...)· Μὴ με τὴν Πόρνην ἀπορρίψῃς, ὁ τεχθεὶς ἐκ Παρθένου· μὴ μου τὰ

δάκρυα παρίδης, ἢ χαρά τῶν Ἀγγέλων..», παρατηρείται ίδια συντακτική δομή στους στίχους:

-Μή με τὴν Πόρνην ἀπορρίψης

-μή μου τὰ δάκρυα παρίδης

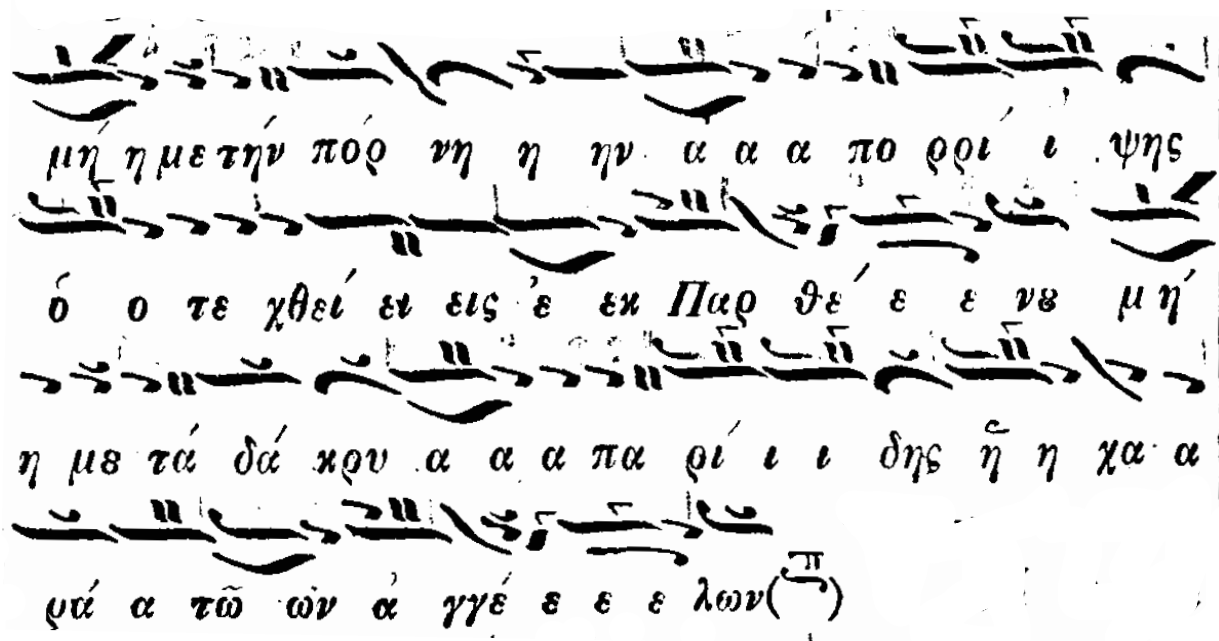
Πιο αναλυτικά:

«Σὺ, (εννοούμενο υποκείμενο) ὁ τεχθεὶς ἐκ Παρθένου (παράθεση στο «Σὺ») μή με τὴν Πόρνην (αντικείμενο) ἀπορρίψης (ῥήμα)»

«Σὺ, (εννοούμενο υποκείμενο) ἢ χαρά τῶν Ἀγγέλων (παράθεση στο «Σὺ»), μή μου τὰ δάκρυα (αντικείμενο) παρίδης (ῥήμα)».

Πρόκειται για δύο αρνητικές προτάσεις οι οποίες τονίζουν τις ικεσίες της αμαρτωλῆς γυναίκας για την απόνιση των αμαρτιῶν της (Γρηγοριάδης, 2005, σελ. 212). Η επανάληψη των δύο αυτῶν συντακτικά ἰδιῶν προτάσεων δημιουργεῖ στον αναγνώστη / ακροατὴ μια προσμονή για τὴν ἀπάντηση του Χριστοῦ στο αἶτημα συγχώρησης τῆς Πόρνης.

Πέτρος:



Ο κάθε μελοποιός χρησιμοποιεί ίδιες γραμμές του πλ.β', για να «ντύσουν» μουσικά τις δύο αυτές αρνητικές προτάσεις.

Ραιδεστηνός:

π

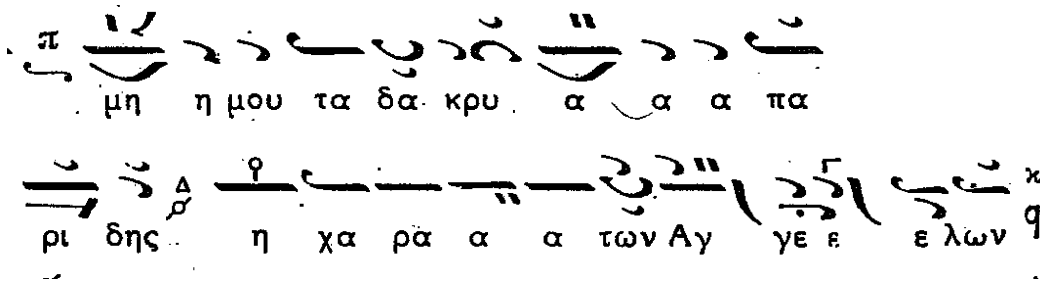
Μη η με τη ην πορ νη η ην α α α πο ρ ρι ι ι ψης ο  
 ο τε εχ θει ει εις εκ Παρ θε ε ε νσ π Μη η μσ  
 ταχ δα κου υ υ α α α πα α ρι ι ι δης ο η χα  
 ρα α α τωων Α αγ γε ε ε ε ε λων π αλ λα

Μεταξύ των μελοποιών παρουσιάζονται μικρές διαφορές ως προς τη χρήση των ποιοτικών και ποσοτικών χαρακτήρων ή ως προς τη χρήση των αργιών (π.χ. ο Πρίγγος χρησιμοποιεί πέντε φορές τον χαρακτήρα του κλάσματος, ο οποίος προσθέτει έναν χρόνο στον φθόγγο στον οποίο τίθεται, έναντι τριών φορών που απαντάται στην περίπτωση των άλλων δύο μελοποιών). Με την χρήση του κλάσματος η μελωδία «απλοποιείται», οι λέξεις τονίζονται λιγότερο και το μουσικό κείμενο πλησιάζει περισσότερο στον προφορικό λόγο<sup>70</sup>.

Πρίγγος:

μη η με την πορ νην α α α πορ ρι ψης ο τε  
 χθει ει ει εις ε εκ Παρ θε ε ε νου

<sup>70</sup> Στις ακολουθίες του Πατριαρχείου, τα εν λόγω μέλη του Πρίγγου ψάλλονται σε ταχύτερο ρυθμό σε σχέση με τα μέλη του Πέτρου και του Ραιδεστηνού, αφενός, χάριν ευτονίας και, αφετέρου, προς διευκόλυνση του ψάλτου κατά την εκτέλεση.



Το μέλος και στις τρεις μελοποιήσεις άρχεται από την εξαφωνία (Nη') με καθοδική πορεία και κινείται στο οξύ τετράχορδο του ήχου, καταλήγοντας στην τριφωνία του ήχου. Επίσης, οι λέξεις «άπορρίψης» και «παρίδης» λαμβάνουν μελικό πλατυσμό (10 χρόνων).

Συμπερασματικά, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι μέσω της μελικής μεταχείρισης των δύο αυτών «αρνητικών» στίχων επιχειρείται να υπογραμμισθεί η εξιλαστήρια προσφορά της αμαρτωλής γυναίκας που την οδηγεί από τα φοβερά αδιέξοδα στη σωτηριώδη μετάνοια (Γρηγοριάδης, 2005, σελ. 206).

### Γ.2.5 Η χρήση του επιθέτου στην υμνογραφία της Μεγάλης Εβδομάδος

Στην υμνογραφία της Μεγάλης Εβδομάδος παρατηρεί κανείς έναν πλουραλισμό στη χρήση του επιθέτου, του πιο εκφραστικού στοιχείου του λόγου, που προσδίδει ιδιότητες και ποιότητα στους χαρακτήρες και την εξιστόρηση των Παθών αντίστοιχα. Ο τρόπος, αλλά και η ευκολία στη χρήση των επιθετικών προσδιορισμών, αποτελούν δείγμα της λογοτεχνικής ικανότητας και του φιλολογικού πλούτου των υμνογράφων.

Η ευρηματικότητα των ποιητών για τη χρήση χαρακτηριστικών επιθετικών προσδιορισμών, που δίδονται για πρόσωπα, όπως λ.χ. του Ιούδα ή της πόρνης, διαφαίνεται έντονα μέσα από τα παρακάτω:

#### Για το πρόσωπο του Ιούδα:

*αγνώμων, άδικος, άθλιος, άσπονδος, άφρων υπηρέτης, αιχμάλωτος, αχάριστος,*

γέννημα εχιδνών, δεινός, δόλιος, διάβολος (μοχθηρός), δυσμενής, δούλος (των αρχιερέων και του διαβόλου), δυσσεβής, δυσώνυμος, επίβουλος), (χρημάτων) εραστής, ζηλότυπος, καπηλεύων, κλέπτης, μιαρός, μύστης (αυτός που ανήκει στο στενό κύκλο των μαθητών του Χριστού), νευστάζων κάραν (αυτός που κινεί απειλητικά το κεφάλι), παράνομος, πονηρός, προδότης, τρισάθλιος, φιλάργυρος, φονευτής.

### **Για το πρόσωπο της πόρνης:**

ἄσωτος, ἀλειψάσης, ἀμαρτωλός, ἢ ἀπεγνωσμένη (διὰ τὸν βίον) βεβυθισμένην (τῇ ἀμαρτία), ἀπηλπισμένην (διὰ τὰς πράξεις), ἢ βεβορβορωμένη, ἄξια (πράξασα), δούλην, δυσώδης, ἢ ἐπεγνωσμένη (διὰ τὸν τρόπον), ἢ μισουμένη, ἢ ὀδυρομένη, πόρνη, ἢ σώφρων, τάλαιναν<sup>71</sup>.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος που προσεγγίζει το μέλος την παράθεση των επιθετικών προσδιορισμών του Ιούδα. Στο ιδιόμελο των Αίνων του Όρθρου της Μεγάλης Πέμπτης, «*Ιούδας ο δούλος και δόλιος...*», ο μελωδός ακολουθεί την ομαδοποίηση των επιθέτων του κειμένου ανά δύο σε μια σχέση «αντιστικτική» και «διπολική»: δούλος και δόλιος, μαθητής και επίβουλος, φίλος και διάβολος.

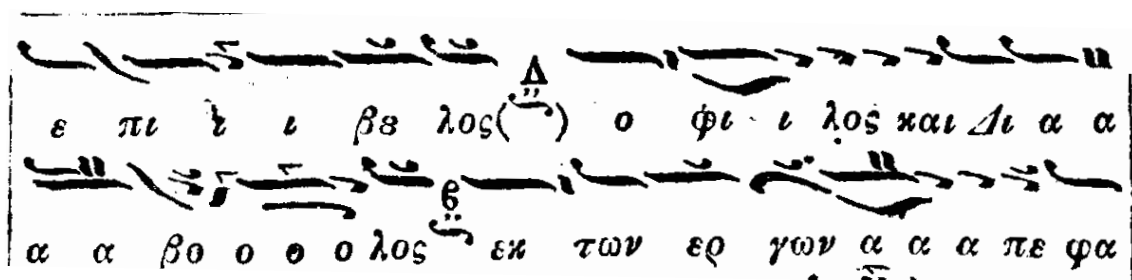
Πιο συγκεκριμένα, στα χωρία «*Ιούδας ὁ δούλος καὶ δόλιος...*» και «*...ὁ μαθητῆς καὶ ἐπίβουλος...*» παρατηρεῖται μελωδική ανάπτυξη στο οξύ τετράχορδο, με μικρές στάσεις στη βάση του ήχου και χρήση ποσοτικών χαρακτήρων σε συνδυασμό με σημάδια ποιότητας. Η προφορική παράδοση επιτρέπει «μικροτινάγματα» της φωνής, τα οποία προσδίδουν μουσική ποικιλία κατά την ψαλμώδηση. Η μελωδία κατεβαίνει δύο φωνές (φθόγγους) κάτω από τη βάση του ήχου Βου και επιστρέφει για να καταλήξει στη βάση του ήχου (Δι).

---

<sup>71</sup> Στην κατηγορία των επιθετικών προσδιορισμών κατατάσσονται και οι επιθετικές μετοχές, δηλαδή, οι μετοχές που χρησιμοποιούνται αντί επιθέτου και φέρουν άρθρο (Τριανταφυλλίδης, 1981).

Στην επόμενη φράση «..ὁ φίλος καὶ διάβολος..», το μέλος ανεβαίνει μέχρι την τριφωνία του ήχου (Νη') στην πρώτη συλλαβή της λέξης «φίλος» με χρήση σημαδιού ποιότητας ψηφιστόν<sup>72</sup>, συνεχίζει την κίνηση στο βαρύ τετράχορδο, σημειώνοντας μελική ανάπτυξη στη λέξη «διάβολος» και καταλήγει στη μεσότητα του ήχου (Βου).

Πέτρος:

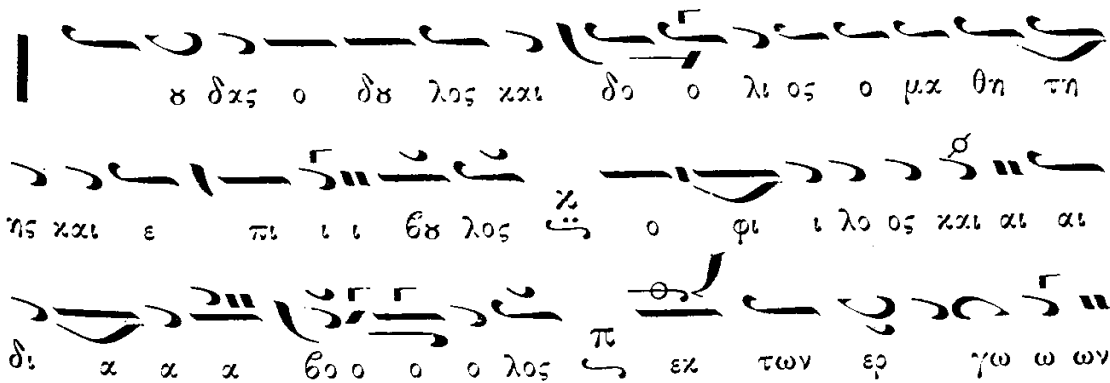


Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το μουσικό κείμενο του Ραιδεστηνού, το οποίο διαφοροποιείται στην μεταχείριση της φράσης «και διάβολος». Τοποθετεί την φθορά σκληρού χρώματος (νενανώ) επί του φθόγγου Γα και κάνει χρήση γραμμής ήχου πλ.β', καταλήγοντας στον φθόγγο Νη. Συγκριτικά, λοιπόν, με τον Πέτρο, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι στην περίπτωση του Ραιδεστηνού το μέλος «πλαγιάζει», αναδεικνύοντας, με τον τρόπο αυτό, τόσο τη διψυχία του μαθητή, που μπορούσε ταυτόχρονα να είναι φίλος, αλλά και να επιβουλεύεται τον Χριστό ως διάβολος, όσο και τη διάσπαση της ψυχής που μπορεί να επιφέρει η αμαρτία, όταν κυριεύσει τον άνθρωπο (Γρηγοριάδης, 2005, σελ. 249).

<sup>72</sup> Βλ.περισσότερα: Κωνσταντίνου, 2015, σελ. 78.



Ραιδεστηνός:



Κάθε λέξη έχει δύο πλευρές σημασίας: τη συγκινησιακή (βιωματική) και την περιγραφική (γνωστική). Η δεύτερη αφορά τη βασική πληροφορία της λέξης που περιγράφει διαπιστωμένες καταστάσεις και αποτελεί το πεδίο στο οποίο στηρίζεται η γλωσσική επικοινωνία των μελών μιας κοινότητας (Μπαμπινιώτης, 1991, σελ. 231). Η πρώτη δεν περιορίζεται μόνο στην περιγραφή προσώπων ή γεγονότων, αλλά εκφράζει συναισθήματα, βιώματα ή/και προσωπικές θέσεις (Μπαμπινιώτης, 1991, σελ. 232).

Στο πεδίο της υμνογραφίας αναφέρθηκε ότι ένα από τα χαρακτηριστικά της ποίησης συνιστά το γεγονός ότι δεν είναι αυτοδημιούργητη: ο ποιητικός λόγος αντανακλά το βίωμα, δηλαδή τον τρόπο ζωής των ανθρώπων, την κατάσταση συνείδησης και την ποιότητα ύπαρξής τους. Αντίστοιχα, η εκκλησιαστική υμνογραφία περιλαμβάνει τον λόγο των ποιητών, των οποίων η ζωή είναι επικεντρωμένη στη «γνώση» και στην εμπειρία του Θεού. Με βάση τα παραπάνω, η παράθεση πολλών επιθετικών προσδιορισμών και μετοχών (που λειτουργούν ως επιθετικοί προσδιορισμοί) στα τροπάρια που αναφέρονται στον Ιούδα και στην αμαρτωλή γυναίκα, γίνεται τόσο για ποικιλία, δηλαδή για να σκιαγραφηθεί πολυπλεύρως το πρόσωπο του μαθητή ή της αμαρτωλής γυναίκας (περιγραφική πλευρά), όσο και για να καταδείξει με έμφαση την αντίθεση ανάμεσα στους δύο

«κόσμους»: του «κόσμου» της αγάπης του Θεού και εκείνου που – κατ' επιλογήν – ζει αποκομμένος από τον Θεό (βιωματική πλευρά).

Η ποιητική επάρκεια των υμνογράφων διαφαίνεται στη χρήση των περιγραφικών επιθέτων κατά την εξιστόρηση γεγονότων. Οι υμνογράφοι άλλοτε χρησιμοποιούν επίθετα αυτούσια από τη βιβλική παράδοση και άλλοτε «κατασκευάζουν» επιθετικούς προσδιορισμούς, θέλοντας να δώσουν δύναμη, παλμό, ζωντάνια, καθώς και μια επική χροιά στον στίχο.

Για παράδειγμα, στον Ειρμό της στ' ωδής του Όρθρου της Μεγάλης Πέμπτης «*Άβυσσος ἐσχάτη ἀμαρτημάτων, ἐκύκλωσέ με...*», προκειμένου να περιγραφεί το μέγεθος της αμαρτίας, ο ποιητής χρησιμοποιεί αυτούσιο τον επιθετικό προσδιορισμό «*ἐσχατος*» από το βιβλίο του Ιωνά <sup>73</sup> : «*..περιεχύθη μοι ὕδωρ ἕως ψυχῆς, ἄβυσσος ἐκύκλωσέ με ἐσχάτη...*». Ο όρος «*ἐσχάτη*» εννοείται ως προς το βάθος, δηλαδή τον πυθμένα της αβύσσου και απεικονίζει την αβυσσαλέα διάσταση της αμαρτίας.

Ιδιαίτερο γλωσσολογικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η χρήση του επιθετικού προσδιορισμού «*κυματοτρόφος*» στον Ειρμό της α' ωδής του Όρθρου της Μεγάλης Πέμπτης: «*Τμηθείση τμᾶται, πόντος ἐρυθρός, κυματοτρόφος δὲ ξηραίνεται βυθός, ὁ αὐτὸς ὁμοῦ ἀόπλοις γεγονῶς βατός, καὶ πανοπλίταις τάφος. Ὡδὴ δὲ θεοστερπῆς ἀνεμέλπετο. Ἐνδόξως δεδόξασται, Χριστὸς ὁ Θεὸς ἡμῶν*».

Κατ' αρχήν, με τη χρήση της λέξης «*βυθός*», παρατηρούμε την εμφάνιση του σχήματος της *συνεκδοχής*, δηλαδή του εκφραστικο-λογιοτεχνικού εκείνου σχήματος κατά το οποίο ένας όρος χρησιμοποιείται ή αντικαθίσταται από έναν άλλο, με τον οποίο έχει κάποιο κοινό γνώρισμα, φανερώνοντας και οι δύο πράγματα συνδεδεμένα μεταξύ τους με κάποια

---

<sup>73</sup> Η Παλαιά Διαθήκη, Ιωνάς, Κεφ. Β', 6.

κοινή εξάρτηση (Κορακίδης, 2006α, σελ. 310). Αποτελεί ένα από τα καλύτερα μέσα για επίτευξη ζωηρού και πυκνού λόγου και σε συνδυασμό με άλλα εκφραστικά μέσα (π.χ. μεταφορά), δημιουργεί πρωτότυπες και τολμηρές προεκτάσεις. Η πιο συνηθισμένη μορφή συνεκδοχής είναι η χρήση του μέρους αντί του όλου, της αιτίας αντί του αποτελέσματος, του ενός αντί των πολλών (Ροβόλης, 1965, σελ. 22). Μας προβάλλει, για παράδειγμα, ένα σημείο ή μέρος από ένα οργανικό σύνολο (εδώ: τον βυθό αντί της θαλάσσης), ενεργοποιώντας τη φαντασία μας να συλλάβει μαζί του και τα υπόλοιπα σημεία του όλου που αποσιωπήθηκαν.

Η υποβλητική δύναμη της συνεκδοχής εξαρτάται από το προβαλλόμενο σημείο, αν συγκεντρώνει μέσα του κυρίαρχες σχέσεις με το όλον, δίνοντάς του σφρίγος και κίνηση. Στον συγκεκριμένο ειρμό, ο ποιητής «κατασκευάζει» και χρησιμοποιεί τον επιθετικό προσδιορισμό «κυματοτρόφος» για να ακριβολογήσει λογοτεχνικά, λέγοντας ότι ο βυθός είναι εκείνος που τρέφει, που «γεννά» τα κύματα. Όμως, σε ένα δεύτερο επίπεδο, ο ευρηματικός αυτός επιθετικός προσδιορισμός εξυπηρετεί στην επίταση της απαιτούμενης έμφασης, που θέλει να αποδώσει ο ποιητής στον όρο «βυθός», με τις μεταβολές του και τις αλυσιδωτές επιπτώσεις που αυτές επιφέρουν.

Πιο αναλυτικά: ο άβατος βυθός, που «γεννά» τα κύματα, μετά από θεία παρέμβαση, ξηραίνεται και γίνεται βατός για τον Ισραήλ. Μια «παράδοξη», δηλαδή, κατάσταση, που γίνεται, όμως, «σωτήρια» για τον άμαχο λαό. Μετά τη διάβαση, ο βυθός επιστρέφει στην αρχική του κατάσταση, τη φυσιολογική, γεγονός που συντελεί στην ολοκληρωτική καταστροφή του στρατού των Αιγυπτίων (= πανοπλίταις τάφος).

## Γ.2.6. Η Πάσχουσα Κτίσις: λόγος και μέλος ως εκφραστές της συμμετοχής της φύσης στο Θείο δράμα.

Τα στιχηρά ιδιόμελα των Αίνων και των Αποστίχων του Όρθρου των Αγίων Παθών σχολιάζουν τα γενόμενα της Σταύρωσης και διηγούνται τη συστολή της Κτίσης, που πάσχει και μαρτυρεί με τον φόβο και τις ενέργειές της την παρουσία του Χριστού ως Θεού.

*«Πᾶσα ἡ Κτίσις, ἡλλοιοῦτο φόβῳ, θεωροῦσά σε, ἐν σταυρῶ κρεμάμενον Χριστέ. Ὁ ἥλιος ἐσκοτίζετο, καὶ γῆς τὰ θεμέλια συνεταράττετο, τὰ πάντα συνέπασχον, τῶ τὰ πάντα κτίσαντι, ὁ ἐκουσίως δι' ἡμᾶς ὑπομείνας, Κύριε δόξα σοι».*

Στιχηρό Ιδιόμελο των Αίνων της Μεγάλης Παρασκευής (Ἦχος α΄).

Στο πρώτο στιχηρό ιδιόμελο των Αποστίχων συναντούμε το λογοτεχνικό σχήμα καθ' όλον και μέρος, το οποίο εμφανίζεται όταν τίθεται σε μια πρόταση ή στίχο ένας όρος που δηλώνει το όλον και ένας άλλος όρος που δηλώνει το μέρος. Ωστόσο, ο όρος που δηλώνει το όλον, τίθεται σε ίδια πτώση με τον όρο που φανερώνει το μέρος του όλου. Αντί να τεθεί σε πτώση γενική, ώστε να προσδιορίζει τον όρο που δηλώνει το μέρος ως γενική διαιρετική, τίθεται στην ίδια πτώση -ομοιόπτωτα- με αυτόν (Κορακίδης, 2006α, σελ. 260).

Οι όροι «πάσα ἡ κτίσις» και «τά πάντα» αφορούν το όλον και οι όροι «ἥλιος» και «γῆ» τα μέρη. Με τη χρήση του ενεργητικού ρήματος «θεωρούσα» εμφανίζεται το σχήμα της προσωποποίησης, σχήμα με το οποίο εμφυσείται ζωή ή ενέργεια σε άψυχα (Ροβόλης, 1965, σελ. 22). Ο συνδυασμός των τριών όρων «θεωρούσα + κρεμάμενον = συνεταράττετο», σαν σε μορφή εξίσωσης, διατρανώνει το πόσο υπερβολικό, εκπληκτικό και ακατανόητο γεγονός ήταν για την Κτίση η Σταύρωση του Χριστού: η άψυχη (άρα και αναίσθητη) Κτίση «λιποψύχησε» και συμπεριφερόταν με ιδιότητες που αποδίδονται σε έμψυχα όντα (Νικοδήμου Αγιορείτου, 1836, σελ. 380). Ο ήλιος, «βλέπων σὲ ἐπὶ Σταυροῦ τὸν ἰδικὸν του Δημιουργὸν καὶ νοητὸν Ἥλιον», χάνει το φως του και αφήνει τα

πάντα σε ένα φοβερό μεσονύκτιο σκοτάδι<sup>74</sup>, ενώ η γη, «θαμβηθεῖσα εἰς τὴν φρικτὴν ταύτην θεωρίαν σύντρομος γενομένη» (Νικοδήμου Αγιορείτου, 1836, σελ. 380), σείεται και σχίζει τις πέτρες. Ο όρος «κρεμάμενον» αναφέρεται τόσο στον ήλιο, όσο και στη γη, δύο στοιχεία τα οποία αιωρούνται στο σύμπαν χωρίς να στηρίζονται κάπου.

Εξέταση των μουσικών κειμένων των τριών μελοποιών:

Πέτρος:

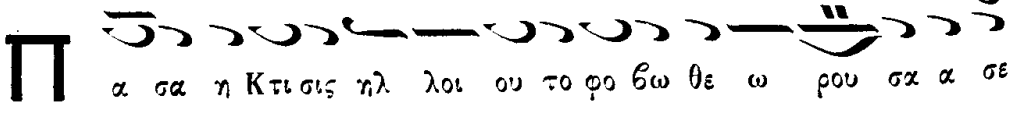
Ύμνος ᾠ πα

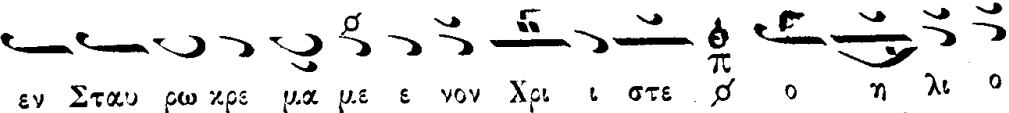
**Π** Α σα η κτι σις η λλοισ το φοβω θε ω ρε σα α σε  
 εν σαν ρω κρε μα α με ε νο ν Χρι ι σε ο η λι ο ο ο  
 ος Ε ε σκο τι ι ι ζε ε ε το ο (Δ) και γης τα θε  
 με ε λι ι α (Ω) συ νε ε τα ρα α α α τε ε  
 ε ε . το ᾠ τα παν τα συ νε πα ασ χον τω τα πα αν τα α

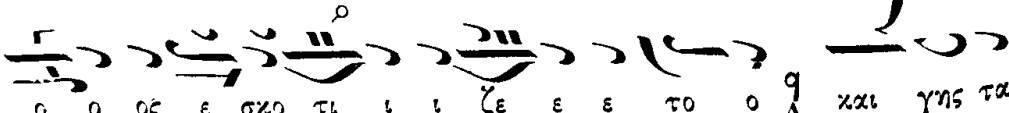
<sup>74</sup> «...καὶ ἐνδύσω τὸν οὐρανὸν σκότος καὶ θύσω ὡς σάκκον τὸ περιβόλαιον αὐτοῦ...» Ἡ Παλαιὰ Διαθήκη, Ἡσαίας Κεφ. Ν', 3.


Ραιδεστηνός:


Ίδιόμελα. Ἦχος ᾠ Πα.


  
 Πα σα η Κτισις ηλ λοι ου το φο βω θε ω ρου σα α σε


  
 εν Σταυ ρω κρε μα με ε νον Χρι ι στε ρ ο η λι ο

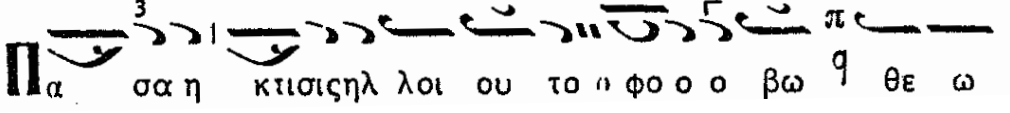

  
 ο ο ος ε σκο τι ι ι ζε ε ε το ο και γης τα

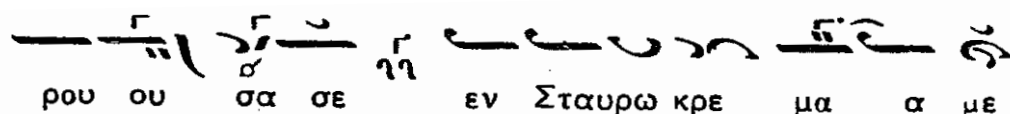

  
 θε με ε λι ι α συ νε ε ε τα ρα α α ατ τε

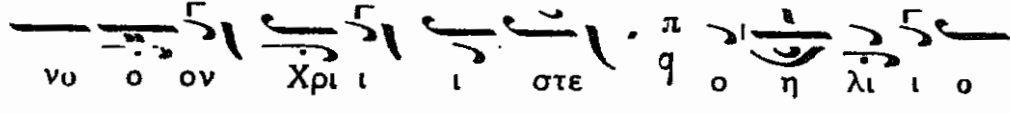

  
 ε το τα παν τα συ νε πα α σχον τω τα παν τα α

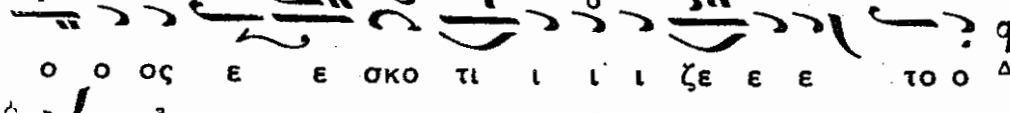
Πόγγος:

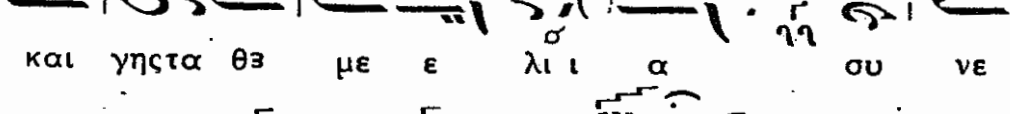
Ίδιόμελα. Ἦχος ᾠ Πα


  
 Πα σα η κτισις ηλ λοι ου το φο ο ο βω θε ω


  
 ρου ου σα σε εν Σταυρω κρε μα α με


  
 νυ ο ον Χρι ι ι στε ο η λι ι ο


  
 ο ο ος ε ε σκο τι ι ι ι ζε ε ε το ο


  
 και γης τα θε με ε λι ι α συ νε


  
 τα χ ρα α α α α ατ τε ε χ το

«Πάσα η κτίσις..»

Ο Πέτρος και ο Ραιδεστηνός κινούν το μέλος περί τη βάση του ήχου (Πα) και πάνω από αυτή, με ανοδική και καθοδική κίνηση, προετοιμάζοντας το έδαφος για τις μελωδικές αποκλίσεις που θα ακολουθήσουν. Στον Πρίγγο το μέλος κινείται περί τη βάση του ήχου (Πα), περιγράφοντας την αίσθηση του όλου με «κλασική» γραμμή α' ήχου. Στη λέξη «θεωρούσα» καταλήγει στη διφωνία κλείνοντας το νοηματικό περιεχόμενο με μια αίσθηση αναμονής.

«..κρεμάμενον..»

Στη λέξη «κρεμάμενον», οι τρεις μελοποιοί παρουσιάζουν αποκλίσεις ως προς τη μουσική περιγραφή της:

- ο Πέτρος χαμηλώνει το μέλος (κίνηση του μέλους από τη βάση Πα προς τη μεσότητα Ζω), για να περιγράψει το φοβερό αυτό γεγονός και καταλήγει στη βάση του ήχου,
- ο Ραιδεστηνός κάνει χρήση φθοράς σκληρού χρώματος επί του φθόγγου Πα για μεγαλύτερη έξαρση του νοήματος της λέξης, ενώ,
- ο Πρίγγος κινείται γύρω από την τριφωνία σε οξείς τόνους, κάνοντας κατάληξη στη βάση.

«..ό ήλιος..»

Εμφανίζεται κίνηση του μέλους περί τη βάση του ήχου.

«..έσκοτίζετο..»

Και οι τρεις μελοποιοί υιοθετούν γραμμή πλ. α' και οδηγούν το μέλος στο βαρύ τετράχορδο, με καθοδική πορεία μέχρι τον κάτω Δι. Σημειώνεται εμφάνιση φθοράς Κε επί του φθόγγου Πα και το μέλος κατέρχεται με διαστήματα ήχου πλ. α', δίνοντας την αίσθηση του σκότους στην ατμόσφαιρα.

«..καὶ γῆς τὰ θεμέλια..»

Εδώ, επίσης, παρατηρείται ποικιλία ως προς την περιγραφή:

- ο Πέτρος εκτινάσσει τη μελωδία 6 φωνές οξύτερα με κίνηση και κατάληξη στη διφωνία (Γα).

- ο Ραιδεστηνός συνεχίζει με γραμμές πλ. α', με τίναγμα στην τετραφωνία (Πα). Θέτει επί του φθόγγου Πα μαλακή χρωματική φθορά, για να «χρωματίσει» τη λέξη «θεμέλια».

- ο Πρίγγος επιστρέφει στον α' ήχο με κίνηση της μελωδίας περί τη διφωνία.

«..συνεταράττετο...»

Ο Πέτρος τοποθετεί κλασική καταληκτική γραμμή του α' ήχου. Στον Ραιδεστηνό σημειώνεται σύντομη επιστροφή στον α' ήχο και, στη συνέχεια, χρήση φθοράς σκληρού χρώματος επί του φθόγγου Γα, προκειμένου να τονισθεί ακόμα περισσότερο η λέξη. Το εντυπωσιακό στη σύνθεση του Ραιδεστηνού είναι η εναλλαγή 4 ήχων (α', β', πλ.α' και πλ.β' ήχος ) σε έναν μόνο στίχο: «καὶ γῆς τὰ θεμέλια συνεταράττετο».

Το μέλος στον Πρίγγο διακρίνεται από την παρουσία χαρακτήρων, που διαιρούν και αυξάνουν τον χρόνο<sup>75</sup> (δίγοργον, τρίγοργον και τριημίαργον), καθώς και τη χρήση και πλοκή χαρακτήρων με δεξιοτεχνικό τρόπο, για να παραστήσει μουσικά την «ταραχή». Η μελική ανάπτυξη γίνεται πάνω από τη βάση του ήχου, χωρίς να δεσπόζει κάποιος φθόγγος και μένει «μετέωρη», δίνοντας την αίσθηση αμηχανίας και της φρίκης που «ένιωσε» η γη στη θέα του Σταυρού.

«..τὰ πάντα συνέπασχον...»

Οι τρεις μελοποιοί επιστρέφουν στον α' ήχο. Ο Πρίγγος, χωρίς να διαφέρει στη μουσική δομή από τους άλλους δύο, κάνει χρήση χαρακτήρα δίγοργου, δίνοντας ποικιλία στη χρονική αγωγή (Παναγιωτόπουλος, 2015, σελ. 318-320). Έτσι,

---

<sup>75</sup> Βλ.περισσότερα για τους χαρακτήρες που διαιρούν και αυξάνουν τον χρόνο: Κωνσταντίνου, 2015, σελ. 10-17.



αποφεύγεται η μονοτονία και δίνεται ένας ζωηρός παλμός στο άκουσμα.

**Πίνακας των τριών μελοποιήσεων**

<b>Ποιητικό κείμενο</b>	<b>Πέτρος</b>	<b>Ραιδεστηνός</b>	<b>Πρίγγος</b>
<i>Πάσα ή κτίσις ήλλοιοῦτο φόβω, θεωροῦσά σε</i>	Κίνηση του μέλους περί τη βάση (Πα) του α' ήχου με ανοδική και καθοδική πορεία.	Κίνηση του μέλους περί τη βάση (Πα) του α' ήχου με ανοδική και καθοδική πορεία.	Κίνηση του μέλους περί τη βάση (Πα) του α' ήχου και κατάληξη στη διφωνία (Γα), προσδίδοντας αίσθηση «αναμονής»
<i>...κρεμάμενον...</i>	Πορεία μέλους από τη βάση στη μεσότητα (Ζω)	Χρήση φθοράς σκληρού χρώματος επί του φθόγγου (Πα)	Κίνηση μέλους περί της τριφωνίας (Δι) του α' ήχου
<i>...ὁ ἥλιος...</i>	Κίνηση του μέλους περί τη βάση (Πα) του α' ήχου	Κίνηση του μέλους περί τη βάση (Πα) του α' ήχου	Κίνηση του μέλους περί τη βάση (Πα) του α' ήχου
<i>..ἐσκοτίζετο..</i>	Χρήση ήχου πλ. α', το μέλος κατέρχεται στον κάτω Δι	Χρήση ήχου πλ. α', το μέλος κατέρχεται στον κάτω Δι	Χρήση ήχου πλ. α', το μέλος κατέρχεται στον κάτω Δι

<p><i>..καὶ γῆς τὰ θεμέλια..</i></p>	<p>Μελωδική εκτίναξη από τον κάτω Δι στη μεσότητα (Γα) του α΄ ήχου. Κίνηση περί τη μεσότητα και κατάληξη εκεί.</p>	<p>Μελωδικό τίναγμα στον φθόγγο Πα. Το μέλος εξακολουθεί να κινείται στα πλαίσια του πλ. α΄. Χρήση φθοράς μαλακού χρώματος στη λέξη «θεμέλια»</p>	<p>Επιστροφή στον α΄ ήχο και κίνηση περί της διφωνίας.</p>
<p><i>...συνεταράττετο..</i></p>	<p>Κίνηση και κατάληξη στη διφωνία (Βου). Αίσθηση αναμονής</p>	<p>Κίνηση και κατάληξη στη διφωνία (Βου). Αίσθηση αναμονής</p>	<p>Μελική ανάπτυξη με χρήση χαρακτήρων, που αυξάνουν και διαιρούν τον χρόνο.</p>
<p><i>...τά πάντα συνέπασχον..</i></p>	<p>Επιστροφή στον α΄ ήχο</p>	<p>Επιστροφή στον α΄ ήχο</p>	<p>Επιστροφή στον α΄ ήχο. Χρήση χαρακτήρα δίγοργου. Μελική ανάπτυξη πάνω από τη βάση (Πα)</p>

## Ρητορικά σχήματα διανοίας στο στιχηρό Ιδιόμελο των Αγίων Παθών

«Σταυρωθέντος σου Χριστέ, πᾶσα ἡ Κτίσις βλέπουσα ἔτρεμε, τὰ θεμέλια τῆς γῆς, διεδοθήθησαν φόβῳ τοῦ κράτους σου, σοῦ γὰρ ὑψωθέντος σήμερον, γένος Ἑβραίων ἀπώλετο, τοῦ Ναοῦ τὸ καταπέτασμα, διερράγη διχῶς, τὰ μνημεῖα ἠνεώχθησαν, καὶ νεκροὶ ἐκ τῶν τάφων ἐξανέστησαν. Ἐκατόνταρχος ἰδὼν τὸ θαῦμα, ἔφριξε, (...)».

Στιχηρό Ιδιόμελο των Αίνων του Ὁρθρου των Αγίων Παθών. Ἦχος γ΄.

Στο τρίτο ιδιόμελο των Αίνων της ακολουθίας των Αγίων Παθών συναθροίζονται τα σχήματα καθ' ὅλον και μέρος, προσωποποίηση και σωρείτης, το οποίο πρόκειται για σύνθετο συλλογισμό, που αποτελείται από πολλούς αλληλένδετους απλούς συλλογισμούς (Κορακίδης, 2006α, σελ. 306). Το περιεχόμενο του συλλογισμού είναι σύνθετο και βραχυλογικό, και διατηρείται αυτή η συλλογιστική πορεία, χωρίς την τυπική κλιμάκωση των αλληπάλληλων εννοιών μεταξύ τους.

Ο στίχος «πᾶσα ἡ Κτίσις βλέπουσα ἔτρεμε» μας δίνει την εικόνα του ὅλου, το οποίο αναλύεται, στη συνέχεια, στα μέρη του. Το «τολμηρό» σχήμα της προσωποποίησης, το οποίο στοχεύει στην καλλιτεχνική απεικόνιση των ὄντων, «ζωντανεύει» την άψυχη φύση, δίνοντας με υπερβολικό τρόπο στα στοιχεία που την απαρτίζουν κίνηση, λόγο και έκφραση<sup>76</sup>. Τέλος, μέσω του σωρείτη εξιστορούνται, σύντομα και emphaticά, τα γεγονότα που ακολουθούν τη Σταύρωση.

Μελοποιητικά, εξετάζουμε τα μουσικά κείμενα του Ραιδεστηνού και του Πρίγγου, τα οποία είναι σε ειρμολογικό μέλος, ενώ του Πέτρου είναι σε σύντομο μεν, στιχηραρικό δε, γι' αυτό και δεν μπορεί να γίνει σύγκριση.

---

<sup>76</sup> Το σχήμα της υπερβολής αναφέρεται στη μεγαλοποίηση αντικειμένων ή ιδιοτήτων πέρα από τα φυσικά τους όρια (Ροβόλης, 1965, σελ. 22).

Το μέλος και στις δύο συνθέσεις κινείται άλλοτε στη διφωνία (Κε) και άλλοτε στη μεσότητα (Πα), και εμφανίζουν μικροδιαφορές ως προς τα μελικά τόξα που χρησιμοποιούν. Για παράδειγμα, στη λέξη «θεμέλια», ο Ραιδεστηνός κινεί τη μελωδική γραμμή με τέτοιο τρόπο, ώστε να δίνει άκουσμα πλ. α' για τη μουσική ένδυση της λέξης, ενώ ο Πρίγγος παραμένει στα όρια του γ' ήχου. Με τον τρόπο αυτό, περιγράφεται με δωρικήτητα (στοιχείο που διέπει το ήθος του τρίτου ήχου), το πώς η άλογη φύση συνταράχθηκε συθέμελα ολόκληρη, «διαμαρτυρόμενη» για την ανείπωτη θεοκτονία.

Ραιδεστηνός:

275

Σ ταυ ρω θε εν τος σκ Χρι στε πα σα η  
 βλε ε ε πη σα α ε τρε ε με π τα θε με λι  
 γης δι ε δο νη θη σαν φο ο ο βω τσ κρα τσ  
 σσ γαρ υ ψω θεν τος ση με ρον γε νος Ε βραι αι ε  
 πω λε ε το π τσ Να ς ς το κα τα πε τα  
 ερ ρα γη δι χως χ τα μνη μει α η νε ω  
 και νε κροι εκ των τα α φων ε ξα α νε ς η η σ αν  
 κα τον ταρ χος ι δων το θα αυ μα ε ε φρ

Πρίγγος:

ᾠδὴ

Σταυ ρω θεν τος σου Χρι στε ε πα σα η κτι σις  
βλε ε που σα ε τρε ε με<sup>9</sup> τα θε με λι α της  
γης δε ε δυ νη θη σαν φο ο βω του κρα του ους  
σου<sup>9</sup> σου γαρ υ ψω θεν τος ση με ρον γε νος Ε  
βραι αιων α πω λε ε το<sup>9</sup> του Να ου το κα τα  
πε τα σμα δι ερ ρα α γη δι χως<sup>9</sup> και νε  
κροι εκ των τα φων ε ξα νε στη η σαν<sup>9</sup> Ε κα τον  
ταρ χος ι δων το θαυ αυ μα ε φρι ξε<sup>9</sup> πα ρε

Στο παρόν στιχηρό, ένα σημαντικό στοιχείο που φανερώνει τον «εναγκαλισμό» του μέλους με το ποιητικό κείμενο είναι η πορεία του μέλους στον στίχο: «Εκατόνταρχος ἰδὼν τὸ θαῦμα, ἔφριξε». Το μέλος, ακολουθώντας μελωδική πορεία του ήχου πλ. δ', καταλήγει στον φθόγγο Νη, παραμεσάζει (Κωνσταντίνου, 2015, σελ. 200), δηλαδή, καθώς λέγεται, για να δείξει τον σωτηριώδη φόβο του Εκατόνταρχου σε αντιδιαστολή με την απάθεια των Ιουδαίων στη θέα του Σταυρού και στο θείο δράμα (Γρηγοριάδης, 2005, σελ. 560).

«Κύριε, ἀναβαίνοντός σου ἐν τῷ σταυρῷ, φόβος καὶ τρόμος ἐπέπεσε τῇ Κτίσει, καὶ τὴν γῆν μὲν ἐκάλυες, καταπιεῖν τοὺς σταυροῦντάς σε, τῷ δὲ Ἄδῃ ἐπέτρεπες, ἀναπέμπειν τοὺς δεσμίους εἰς ἀναγέννησιν βροτῶν (...).»

Δοξαστικό Αποστίχων του Ὁρθρου της Μεγάλης Παρασκευής. Ἦχος πλ. δ'.

Στο παρόν στιχηρό συναντάμε το σχῆμα της περίφρασης κατά το οποίο μια ἔννοια που μπορεί να αποδοθεῖ μονολεκτικά διατυπώνεται με περισσότερες ἔννοιες (Ροβόλης, 1965, σελ. 24). Με το ρητορικό σχῆμα του πλεονασμοῦ (ἐν διὰ δυοῖν), παρατάσσονται δύο ἔννοιες, που ἡ μία εἶναι προσδιορισμός της ἄλλης και συνδέονται κατά παράταξιν με τον σύνδεσμο και. Αν παραληφθεῖ ο σύνδεσμος του δεύτερου ουσιαστικού, τότε γίνεται προσδιορισμός κατά παράθεση. Ἡ χρήση των δύο αυτῶν συνώνυμων λέξεων παριστάνει εναργέστερα τα πράγματα, γιατί τα φανερώνει με δύο μορφές και με ἀνάλογη διεύρυνση της ἔννοιάς τους (Κορακίδης, 2006α, σελ. 220).

Στο δοξαστικό των αποστίχων της Μεγάλης Παρασκευής παρατηρούμε ὅτι, ἀντὶ ενός ἀφηρημένου ουσιαστικού, προσφέρεται ζεύγος συνδυασμένων ουσιαστικῶν: φόβος και τρόμος, προκειμένου να εκφρασθεῖ με ζωηρότητα ἡ προσωποποίηση της Κτίσης<sup>77</sup>.

Ἡ μουσική ἀπόδοση του σχήματος της περίφρασης ποικίλλει μεταξύ των δύο μελοποιῶν (σημειώνεται ὅτι ἐδῶ δεν θα ἐξεταστεῖ ἡ σύνθεση του Πρίγγου, διότι ἀνήκει στο ἀργό στιχηραρικό γένος και περιέχει εκτενὴ χρήση ἀργῶν στιχηραρικῶν γραμμῶν):

- Ο Πέτρος Λαμπαδάριος ἐνδύει μουσικά τὴ φράση «φόβος και τρόμος» με τον ἦχο Ἄγια (μελωδικὴ κίνηση στο οξύ τετράχορδο Δι-Νη'). Ἡ μελωδικὴ κίνηση ἀρχεται ἀπὸ τὴν ἐπταφωνία (Νη') στὴν πρώτη συλλαβὴ τῆς «φόβος» και συνεχίζει καθοδικά τὴν πορεία τῆς, καταλήγοντας στον φθόγγο Δι.

---

<sup>77</sup> Ὅλη ἡ κτίσις ἐπασχε λιποψυχούσα ἀπὸ λύπη και θάμβος και φόβο (Γρηγοριάδης, 2005, σελ. 560).


Πέτρος:

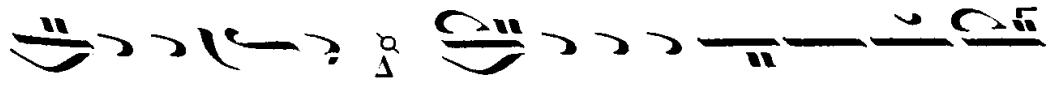
δόξα Ἦχος  $\overset{\Delta}{\pi}\delta\lambda$  νη

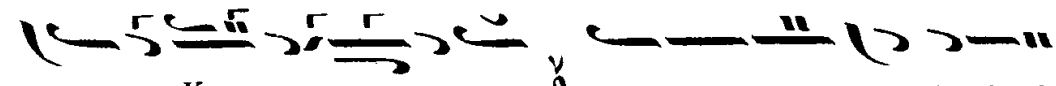
τος σθ εν τω σα αυ ρω (δλ) φο βος και τρο ο ο μο ος  
Ε ε ε πε ε πε σε τη η η κτι ι ι ι σει δλ  
και την γην με εν ε ε κω λυ υ ες (πλ) κα τα πι ει ει εν  
τς ρς σαυ ρς ς εν τα α ας σε (δλ) τω δε α α  
δη ε ε ε πε τρε ε πες α να α πε εμ πειν τς .δε  
ε ε σμι ι ι ι ςς (δλ) Εις α να γε ννη η σιν

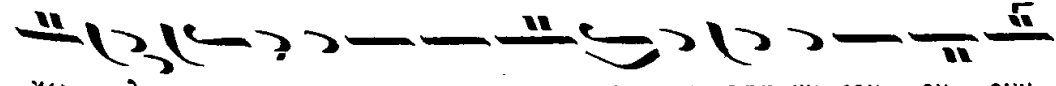
- Ο Ραιδεστηνός επιλέγει το σκληρό χρώμα του ήχου πλ.β', με χρήση φθοράς του ήχου νενανώ<sup>78</sup> (κλάδος του πλ. β') επί του φθόγγου Νη' και πτώση στον φθόγο Δι. Η μελωδική πορεία που υιοθετεί είναι σχεδόν ίδια με εκείνη του Πέτρου, με τη διαφορά ότι πραγματοποιείται με διαστήματα σκληρού χρώματος.

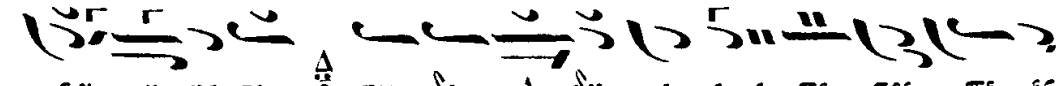
<sup>78</sup> Βλ. περισσότερα για τον Νενανώ: Κωνσταντίνου, 2015, σελ. 299-300.

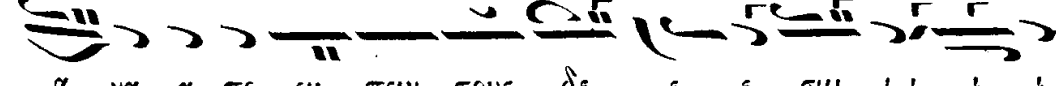

  
 τος σου ε εν τω στα αυ ρω δ' φο βο ος και αι αι

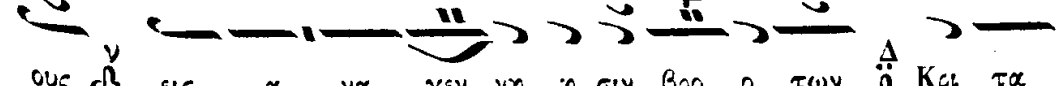

  
 τρο ο ο μο ος ε ε ε πε ε πε σε τη


  
 η η Κτι ι ι ι ι σει δ' και την γην με εν ε ε


  
 κω λυ ε ες κα τα πι ειν του ος στα αυ ρου ου ουν


  
 τα α ας σε δ' τω δε Α δη ε ε ε πε τρε πε ες


  
 α να α πε εμ πειν τους δε ε ε σμι ι ι ι ι


  
 ους δ' εις α να γεν νη η σιν βρο ο των δ' Κρι τα

Αμφότεροι, στη φράση «ἐπέπεσε τῇ Κτίσει» επιστρέφουν στον ήχο πλ. δ'.

Με το σχήμα της περίφρασης συνοδοιπορεί και το σχήμα της εναντιότητας ἢ ἐξ αντιθέτου. Πρόκειται για ένα είδος αντίθεσης που προκύπτει από τη διαφορά της σημασίας των λέξεων, των φράσεων, των εννοιών, χωρίς, όμως, να συγκρίνονται μεταξύ τους (Κορακίδης, 2006α, σελ. 236).



Το σχήμα της *εναντιότητας* εμφανίζεται στους ακόλουθους στίχους:

❖ *τὴν γῆν μὲν ἐκάλυες*

❖ *τῷ δὲ Ἄδῃ ἐπέτρεπες*

Με τον τρόπο αυτό, επιχειρείται να δειχθεί παραστατικά η θαυματουργική δύναμη του Χριστού ως Θεού που, αφενός, παρεμποδίζει τη γη να εξαφανίσει τους σταυρωτές Του και, αφετέρου, επιτρέπει (= επιβάλλει) στον Ἄδῃ να ελευθερώσει τους νεκρούς. Η αντίθεση προκύπτει χωρίς τα δύο αυτά μέρη της Κτίσης να συγκρίνονται μεταξύ τους.

Η μελισματική πρόθεση των δύο μελοποιών αναδεικνύει το σχήμα της *εναντιότητας* στους συγκεκριμένους δύο αυτούς στίχους με τη χρήση όμοιων μουσικών γραμμών, που δεν διαφέρουν δομικά μεταξύ τους, ενώ κινούνται και καταλήγουν στη διφωνία του ήχου (Βου), δίνοντας αίσθηση *αναμονής*.

Οι προτάσεις που φανερώνουν τον σκοπό για τον οποίο η Γη και ο Ἄδης δέχονται τη θαυματουργική δύναμη του Χριστού μερίζονται:

- η μεν πρώτη στον ήχο Ἄγια (κύριος ήχος) για το τελικό απαρέμφατο «*καταπιεῖν*», προσδίδοντας, με τον τρόπο αυτό, μεγαλοπρέπεια (χαρακτηριστικό του ήθους του ήχου Ἄγια), έμφαση και παραστατικότητα στην εικόνα της γης να «*καταπίνει*» ανθρώπους,

- η δε δεύτερη στον ήχο πλ. δ' (πλάγιος ήχος) για το τελικό απαρέμφατο «*ἀναπέμπειν*», το οποίο περιγράφει στα πλαίσια του ησυχαστικού ήθους που διακρίνει τον πλ. δ'.

Πίνακας των δύο μελοποιιών

<i>Ποιητικό κείμενο</i>	<i>Πέτρος</i>	<i>Ραιδεστηνός</i>
<i>... φόβος καὶ τρόμος...</i>	Μελωδικό τίναγμα στην επταφωνία (Νη´) και καθοδική πορεία προς την τετραφωνία (Δι = βάση του ήχου Άγια)	Χρήση φθοράς σκληρού χρώματος επί της επταφωνίας (Νη´) και καθοδική πορεία προς την τετραφωνία (Δι=Πα, βάση του ήχου πλ.β´)
<i>..ἐπέπεσε τῇ Κτίσει.</i>	Ἐπιστροφή του μέλους στον πλ.δ´	Ἐπιστροφή του μέλους στον πλ.δ´
<i>· τὴν γῆν μὲν ἐκώλυες...</i>	Κίνηση και κατάληξη στη διφωνία (Βου). Αίσθηση αναμονής	Κίνηση και κατάληξη στη διφωνία (Βου). Αίσθηση αναμονής
<i>...καταπιεῖν τοὺς σταυροῦντάς σε...</i>	Χρήση γραμμών ήχου Άγια για παραστατική απεικόνιση της φράσης	Χρήση γραμμών ήχου Άγια για παραστατική απεικόνιση της φράσης
<i>τῷ δὲ Ἄδῃ ἐπέτρεπες...</i>	Κίνηση και κατάληξη στη διφωνία (Βου). Αίσθηση αναμονής	Κίνηση και κατάληξη στη διφωνία (Βου). Αίσθηση αναμονής
<i>..ἀναπέμπειν τοὺς δεσμίους.</i>	Δεσπόζει η τριφωνία, με κίνηση στο τετράχορδο Δι-Νη	Φθορά σκληρού χρώματος, δεσπόζει η τριφωνία, με κίνηση στο τετράχορδο Δι-Νη

## Συμπεράσματα

Συνοπτικά, στα ιδιόμελα που αποτυπώνουν εικόνες από την πάσχουσα Κτίση, το μέλος χαρακτηρίζεται από ποικιλία, τόσο ως προς την εναλλαγή των ήχων και των γραμμών, όσο και ως προς τη σύνθεση. Το μέλος επιστρατεύει όλα τα χαρακτηριστικά του για να ενισχύσει τα σχήματα λόγου στην περιγραφή της πάσχουσας Κτίσης. Ο Ραιδεστηνός εμφανίζει γενικά πλουραλισμό στη χρήση των ήχων, ενώ ο Πρίγγος ακολουθεί, μεν, τα βήματα του Πέτρου στη μελοποιητική δομή, ποικίλλει, δε, συνθετικά με ευφρείς μουσικές γραμμές, που πλέκονται μεταξύ τους αριστοτεχνικά, συμβάλλοντας, με τον τρόπο αυτό, στη μεγαλύτερη αισθητική απόλαυση από μέρους του ακροατή.

### Γ.2.7.α. Το επιφώνημα ως φορέας έκφρασης και δραματικότητας στα κείμενα της Μεγάλης Εβδομάδος.

Όπως φαίνεται από τα συνθετικά του όρου, το *επιφώνημα* είναι μια λέξη που στηρίζεται στην εξωστρεφή, φωνητική έκφραση μιας πληροφορίας, συναισθηματικά φορτισμένη, για να δηλώσει κάτι. Το κάτι αυτό είναι συνήθως ένα συναίσθημα (χαράς, λύπης, πόνου, κ.ά.) ή κάτι παρόμοιο (προτροπή, αποδοκιμασία, ευχή, κατάρα, κ.ά.) (Επίτομον Εγκυκλοπαιδικόν και Γλωσσικόν Λεξικόν Πάπυρος, 1961). Μερικές φορές είναι απλές αναφωνήσεις, δηλαδή μια άναρθρη συλλαβή (*α, αχ, ου, ε, ω*), με απλό ή εκτεταμένο φωνήεν (*ούου, άα*) ή/και με σύμφωνο (*αχ, ουφ*). Οι σημασίες των επιφωνημάτων στη φάση της άναρθρης φωνής είναι νοητές στην εκφώνησή τους, δηλαδή στην προφορική υπόστασή τους, παρά στην γραπτή τους μορφή. Και αυτό διότι, η μεν φωνή, δηλαδή ο ήχος, υπογραμμίζει και τη σημασία χάρη στην επιτόνιση (=χρωματισμός του ήχου), ενώ η δε γραφή, δηλαδή η «εικόνα», δεν μας οδηγεί στη σημασία του επιφωνήματος, παρά μόνο μας οδηγεί μέσα από τα συμφραζόμενα (Τζάρτζανος, 1953).

Συνήθως, βρίσκονται στην αρχή ή στο τέλος μιας περιόδου και σπανιότερα στο εσωτερικό παρενθετικά. Τέτοιου είδους λέξεις ή φράσεις δεν προσθέτουν κανένα απαραίτητο στοιχείο στο νόημα της κύριας σειράς του λόγου, αλλά φανερώνουν μόνο τη συναισθηματική κατάσταση στην οποία βρίσκεται εκείνος που ομιλεί (αγωνία, δυσφορία, απαρέσκεια, θαυμασμό, συμπάθεια, κ.λπ.) (Τζάρτζανος, 1953).

Στο ιδιόμελο των Αίνων της Μεγάλης Τετάρτης:

*«Ὡ τῆς Ἰούδα ἀθλιότητος! ἐθεώρει τὴν Πόρνην φιλοῦσαν τὰ ἴχνη, καὶ ἐσκέπτετο δόλω, τῆς προδοσίας τὸ φίλημα, ἐκείνη τοὺς πλοκάμους διέλυσε, καὶ οὗτος τῷ θυμῷ ἐδεσμεῖτο, φέρων ἀντὶ μύρου, τὴν δυσώδη κακίαν· φθόνος γὰρ οὐκ οἶδε, προτιμᾶν τὸ συμφέρον. Ὡ τῆς Ἰούδα ἀθλιότητος! ἀφ' ἧς ῥῦσαι ὁ Θεὸς τὰς ψυχὰς ἡμῶν...»*

με τις δύο (ίδιες) επιφωνηματικές φράσεις: «Ὡ τῆς Ἰούδα ἀθλιότητος!», ο υμνογράφος εκφράζει την αποστροφή του για τον ψυχικό φθόνο του Ιούδα και την εκούσια απόφαση να μη συνεισθίει στην αγάπη του Χριστού, καθώς και την εξάρτησή του από τα υλικά αγαθά (Γρηγοριάδης, 2005, σελ. 328). Στο παρόν ιδιόμελο, το σχήμα του επιφωνήματος συνυπάρχει με τα ρητορικά σχήματα της απόστασης και της αντίθεσης. Ο ιερός υμνωδός διακόπτει τη ροή των λεγομένων του και αναφέρεται εξ αποστάσεως σε λεπτομέρειες και γεγονότα, τα οποία αναλύουν την επιφωνηματική φράση του. Μόλις ολοκληρωθεί η παράθεση των γεγονότων, ο υμνογράφος επιστρέφει στην αρχική του φράση και την ανασυνδέει με την πορεία του λόγου, με σκοπό να γίνει εντονότερο στους ακροατές το νόημα που περικλείει (Κορακίδης, 2006α, σελ. 215).

Κατά την ανάλυση, αντιπαραβάλλονται οι πράξεις της αμαρτωλής γυναίκας, με τις οποίες οδηγείται στη λύτρωση της ψυχής από την αμαρτία (αντίθεση). Παρόλο που τα επιφωνήματα είναι γενικά αυτοδύναμα, μπορεί να τα συναντήσουμε με κλητική προσφώνηση ή με γενική της αιτίας, που εκφράζει τον λόγο του ψυχικού πάθους. Ακόμη, τα επιφωνήματα μπορεί να τα

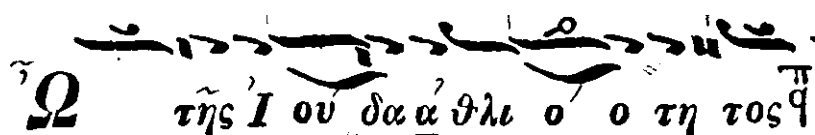
συναντήσουμε με προστακτική: «Ω τῆς Ἰούδα ἀθλιότητος! Ἀφ' ἧς ρῦσαι ὁ Θεὸς τὰς ψυχὰς ἡμῶν».

### Μουσική εξέταση των τριῶν μελοποιῶν:

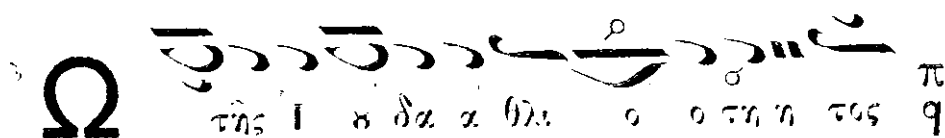
Τα στιχηρό ιδιόμελο εἶναι μελοποιημένο σε ἦχο α', το ἦθος του οποίου συνδυάζει αρμονικά τη σοβαρότητα και την απλότητα. Οι γραμμές του ἦχου μοιάζουν ως οι καταλληλότερες για να εκφρασθεῖ ὁ αποτροπιασμός της επονείδιστης πράξης της προδοσίας, ἀλλὰ και να ἀναδειχθεῖ ἡ ἀντίθεση των δύο προσώπων, χωρίς συναισθηματική φόρτιση.

Τόσο ὁ Πέτρος, ὅσο και ὁ Ραιδεστηνός, μεταχειρίζονται τὴν ἐπιφωνηματικὴν φράση με μελωδικὴν κίνηση γύρω ἀπὸ τὴν διφωνία του ἦχου (Γα) καὶ κατάληξη στη βάση του ἦχου (Πα). Οι μουσικὲς γραμμές, που χρησιμοποιοῦν ἀμφότεροι, εἶναι πανομοιότυπες με τὸν φθόγγο Βου ἐν υφέσει, τονίζοντας τὴν λέξη «ἀθλιότητος» καὶ υποδηλώνοντας, παράλληλα, τὴν ψυχικὴν υποταγὴν του Ἰούδα στὴν ἀμαρτία (Παναγιωτόπουλος, 2015, σελ. 337). Ὁ Ραιδεστηνός «στολίζει» περισσότερο τὸ κείμενό του, καθὼς τοποθετεῖ στὸν φθόγγο Νη δίεση, για νὰ δώσει αἴσθησι χρωματικοῦ γένους.

Πέτρος: ἦχος  $\frac{2}{4}$  πα



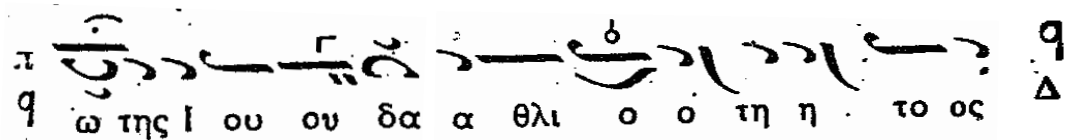
Ραιδεστηνός:



Ὁ Πρίγγος χρησιμοποιεῖ τὴν ἴδια μελωδικὴν κίνηση, ὅπως οἱ ἄλλοι δύο, χωρίς ἀλλοίωσι στὸν φθόγγο Βου (κίνηση μερὶ τῆς διφωνίας καὶ κατάληξη βάση). Στὴν ἐπανάληψιν τῆς λέξεως «ἀθλιότητος» χρησιμοποιεῖ γραμμὴν του

ήχου πλ. α', η οποία καταλήγει 4 φωνές κάτω από τη βάση του, στον φθόγγο Δι.

Πρίγγος:



Φαίνεται να επεκτείνει σε μελωδικό επίπεδο τον τονισμό του σημαινόμενου, που υποκρύπτεται κάτω από το σημαίνον της λέξης «*ἀθλιότητος*», δηλαδή την «πτώση» του ανθρώπου από την ψυχική υποταγή στην αμαρτία<sup>79</sup>.

Η αναφώνηση είναι η ζωνρή έκφραση συναισθήματος οργής, χαράς, ελπίδας κ.λπ. και παρεμβάλλεται στον λόγο, για να εκφραστούν οι συγκινήσεις της ψυχής, που είναι πλημμυρισμένη από αισθήματα, προερχόμενα από τα γεγονότα και τις περιστάσεις (Κορακίδης, 2006α, σελ. 199). Στο στιχηρό των Αίνων του Όρθρου της Μεγάλης Πέμπτης «*Συντρέχει λοιπόν τὸ συνέδριο τῶν Ἰουδαίων...*», ο υμνογράφος ξεσπά αυθόρμητα, αιφνίδια και έντονα από την σκληροκαρδία των Ιουδαίων, που δεν μπορεί να αποδεχθεί την προσφερομένη αγάπη του Θεού. Οι επιφωνηματικές φράσεις: «*Ω! τῶν ἀνόμων, ὦ! τῶν ἀπίστων...*» αναφέρονται στους Ιουδαίους, που ετοιμάζονται να παραδώσουν στον Πιλάτο τον Χριστό για να κατακριθεί (Γρηγοριάδης, 2005, σελ. 246).

### Μουσική εξέταση

Το ιδιόμελο είναι μελοποιημένο σε ήχο β' μαλακό χρωματικό και οι τρεις μελοποιοί εμφανίζουν κοινό τρόπο στη μουσική μεταχείριση των δύο επιφωνηματικών φράσεων. Στην πρώτη φράση «*Ω! τῶν ἀνόμων*», έχουμε

<sup>79</sup> «*Φθόνου τοῦ δυνάμει φθόνου καὶ προξένου τῆς πρώτης μαιφονίας (=φόνος Ἄβελ) καὶ τῆς ὑστερον θεοκτονίας...*» (Γρηγοριάδης, 2005, σελ. 208).

τοποθέτηση φθοράς σκληρής χροάς<sup>80</sup> στη βάση του ήχου (Δι), τρίφωνη ανάβαση της μελωδίας και κίνηση της μελωδίας σε όλες τις βαθμίδες του τετραχόρδου (Δι-Νη'), με κατάληξη στη βάση του ήχου (Δι). Στη δεύτερη φράση «..ὦ! τῶν ἀπίστων...», το μέλος άρχεται από την τετραφωνία του ήχου Πα', με χρήση του ποσοτικού χαρακτήρα πεταστή. Η φωνητική «ακροβασία» μπορεί να επεκταθεί και έξω από τα όρια του ήχου, αγγίζοντας τον φθόγγο Βου', αν εκτελεσθεί η ποιοτική ενέργεια της πεταστής<sup>81</sup>. Για τη μουσική παράσταση του επιφωνήματος, η προφορική παράδοση σώζει καθυστέρηση στη χρονική αγωγή κατά την ψαλμώδηση.

Πέτρος:

Ηχος δι

ὦ ὦ ση ὦ τῶ ὦν α α α το ο θ μων ὦ τῶ ὦν  
α α α πι ι ι σων ὅ τι τον ερ χομενον κριναι

Μέσω της αισθητικής αποτίμησης, λοιπόν, των μελικών μεταχειρίσεων των επιφωνηματικών φράσεων, φανερώνεται με πολύ πειστικό τρόπο η εξάρτηση του μέλους από τον λόγο, καθώς και ο «εναγκαλισμός» τους για την ανάδειξη του νοηματικού περιεχομένου, που κρύβουν στους «κόλπους» τους.

### Γ.2.7.β. Το επιφώνημα ως φορέας έκφρασης του θρήνου της Θεοτόκου.

Τα στιχηρά Ιδιόμελα των Αποστίχων της Μεγάλης Παρασκευής επιχειρούν να αποτυπώσουν ή να ερμηνεύσουν, με ιδιαίτερο κάθε φορά τρόπο, το μέγεθος του πόνου της Παναγίας – μάνας μπροστά στον θάνατο

<sup>80</sup> Βλ. περισσότερα: Κωνσταντίνου, 2015, σελ. 136.

<sup>81</sup> Βλ. περισσότερα για το σημάδι της πεταστής: Κωνσταντίνου, 2015, σελ. 71-72; Παναγιωτόπουλος, 2015, σελ. 82-83.

του Χριστού. Οι υμνογράφοι αφορμώνται από τον πόνο του θανάτου και μέσω των ρητορικών σχημάτων παρουσιάζουν την Παναγία να θρηνεί οδυρόμενη, καθώς ατενίζει τον Υιό της πάνω στον Σταυρό (Γρηγοριάδης, 2015, σελ. 514-515).

Στα κείμενα των Αγίων Παθών, ο υμνογράφος παρεμβάλλει στην αρχή, στο μέσον ή στο τέλος επιφωνηματικές λέξεις και φράσεις, που εκφράζουν έντονα τον θρήνο της Θεοτόκου. Στο γ' Στιχηρό των Αποστίχων της Ακολουθίας των Αγίων Παθών «*Σήμερον σὲ θεωροῦσα ἢ ἄμεμπτος Παρθένος ἐν Σταυρῶ...*», παρατηρείται επαναφορά<sup>82</sup> του επιφωνήματος «οἶμοι!» σε δύο φράσεις, οι οποίες είναι στο επίκεντρο της υμνολογίας του μητρικού θρήνου και με τις οποίες η Θεοτόκος εκφράζει τον ψυχικό πόνο για τον θάνατο του Υιού της.

Πριν, όμως, τη μουσική εξέταση των επιφωνηματικών φράσεων, αξίζει να δει κανείς την «προετοιμασία», δηλαδή τη μελισματική μεταχείριση που πραγματοποιεί το μέλος στους στίχους οι οποίοι περιβάλλουν τις εν λόγω φράσεις. Το ιδιόμελο «αγκαλιάζεται» μουσικά από το συσταλτικό ήθος του μαλακού χρώματος, που χρησιμοποιείται, συχνά, για την έκφραση αφοσίωσης και αγάπης προς το πρόσωπο στο οποίο αναφέρεται (Παναγιωτόπουλος, 2015, σελ. 188).

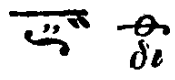
Ο Χρυσανθος (1832, σελ. 152), στο *Μέγα Θεωρητικό* του, δίνει άλλη μια πτυχή για το ήθος του δευτέρου ήχου: «*σῶζει χαρακτήρα ἐμψυχοῦντα καὶ κεντῶντα· ἔτι δὲ καὶ λυποῦνται καὶ πάθος ἐνστάζονται ταῖς ψυχαῖς*». Σύμφωνα με τα παραπάνω, ο δεύτερος ήχος φαίνεται να είναι ο καταλληλότερος για να «ντύσει» μουσικά τον μητρικό θρήνο.

---

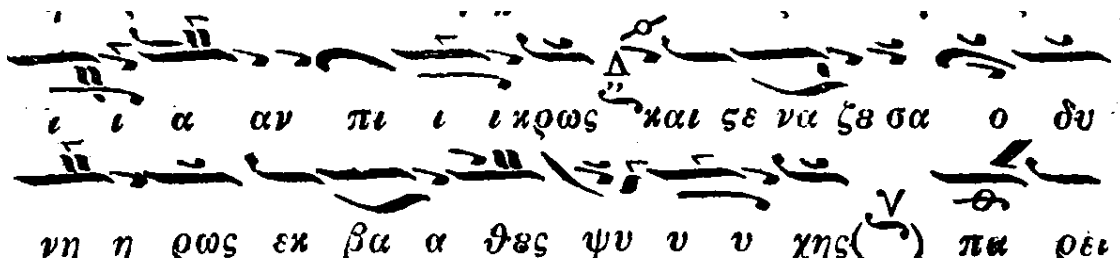
<sup>82</sup> «Στην επαναφορά, η επαναλαμβανόμενη λέξη κατέχει πάντα την αρχή σε κάθε νέα φράση του λόγου και διαφέρει από την επανάληψη, όπου η ίδια λέξη εμφανίζεται αδιακρίτως, χωρίς την ορισμένη της θέση» (Κορακίδης, 2006α, σελ. 244).



Για τον στίχο «...καὶ στενάζουσα ὀδυνηρῶς ἐκ βάθους ψυχῆς...» παρατηρούμε ότι: ο Πέτρος κάνει χρήση φθοράς σκληρού χρώματος και πλαγιάζει το μέλος με κατάληξη στον φθόγγο Νη, για να αποδώσει τον τόπο που πηγάζει η οδύνη της ψυχής.

Ἦχος 

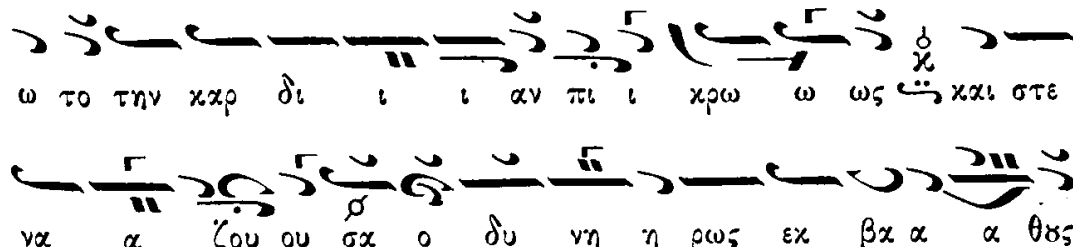
Πέτρος:



ἰ ἰ α ἀν πι ἰ ι κρως και σε να ζε σα ο δυ  
νη η ρως εκ βα α θης ψυ υ υ χης(ν) πα ρει

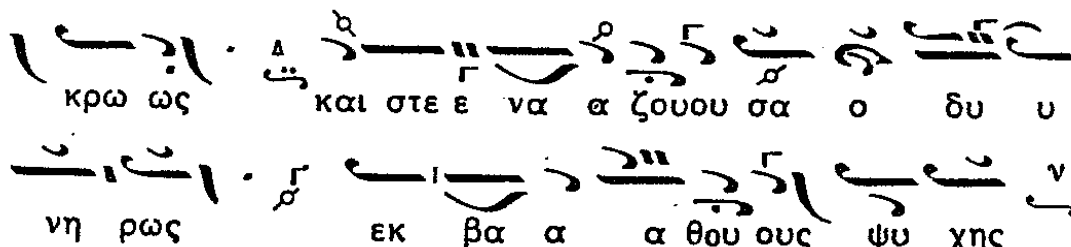
Οι ἄλλοι δύο μελοποιοὶ ακολουθοῦν μελισματικά τον Πέτρο, με μόνη διαφορὰ μια μικρὴ διατονικὴ λάμψη στη λέξη στενάζουσα, διακόπτοντας τη ροὴ του μαλακοῦ χρώματος για ποικιλία ἢ/και για να ἐξάρουν τη λέξη.

Ραιδεστηγός:



ω το την καρ δι ἰ ἰ ἀν πι ἰ κρω ω ως και στε  
να α ζου ου σα ο δυ νη η ρως εκ βα α θης

Ποίγγος:



κρω ως και στε ε να α ζουου σα ο δυ υ  
νη ρως εκ βα α α θου ους ψυ χης

... ἀνέκραγε γοερῶς...

Ο στίχος αὐτός λειτουργεῖ ὡς προσθήκη στον προηγούμενο στίχο, για να ενισχύσει την αρχικὴ ἐκφραση του λόγου, προσφέροντας μια φράση, που

περιγράφει πληρέστερα τη συνολική εικόνα της θρηνωδούσης Θεοτόκου. Η δύναμη του λόγου περιορίζεται σε ορισμένες λέξεις με μεγάλη εκφραστική και νοηματική πυκνότητα (Κορακίδης, 2006α, σελ. 281). Ο Πέτρος και ο Ραιδεστηνός μεταχειρίζονται τη σπαρακτική κραυγή με τρίφωνη εκτίναξη της μελωδίας στην τριφωνία (Νη΄) και κατάληξη στη βάση του ήχου (Δι). Ο Πρίγγος επιλέγει δίφωνη ανάβαση και κατάληξη στη βάση.

*..Οἶμοι θεῖον Τέκνον!*

Οι τρεις μελοποιοί πραγματοποιούν τρίφωνη ανάβαση (Νη΄) και κίνηση του μέλους στο τετράχορδο Δι-Νη΄. Ο Πέτρος κάνει χρήση γραμμών σκληρού χρώματος, χωρίς τοποθέτηση σκληρής χροάς. Στον Ραιδεστηνό και στον Πρίγγο σημειώνεται τοποθέτηση φθοράς σκληρού χρώματος.

*..οἶμοι τὸ φῶς τοῦ Κόσμου!*

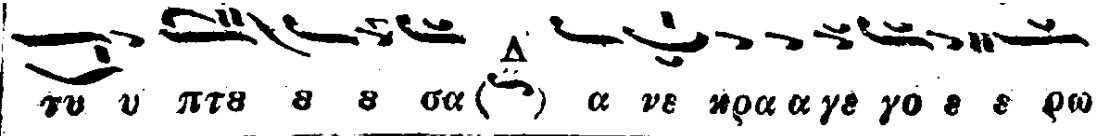
Στην επαναφορά του επιφωνήματος σημειώνεται τετράφωνη ανάβαση (Πα΄) με κίνηση του μέλους στο πεντάχορδο Δι-Πα΄, η οποία εκτείνεται έξω από τα όρια του ήχου.

*..τί ἔδυσ ἐξ ὀφθαλμῶν μου ὁ Ἀμνὸς τοῦ Θεοῦ;*

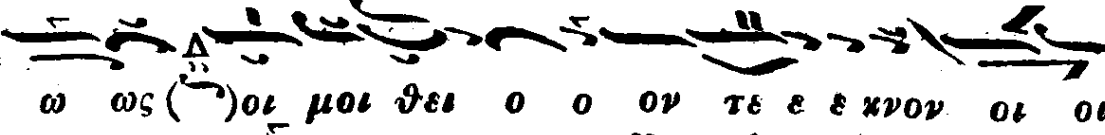
Στον Πέτρο και στον Ραιδεστηνό σημειώνεται μελωδική κίνηση περί της διφωνίας (Ζω) με κατάληξη στη βάση και κίνηση από τη βάση στη μεσότητα, καθώς και επιστροφή στη βάση.

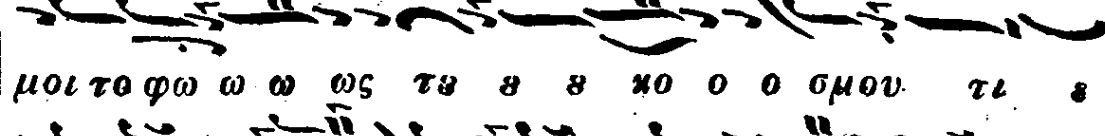
Στον Πρίγγο σημειώνεται τετράφωνη εκτίναξη της μελωδίας για να «χρωματισθεί» μουσικά η ερώτηση με καθοδική πορεία και κατάληξη στη βάση Δι, μετά από ένα μικρό πέρασμα από τη μεσότητα του ήχου.

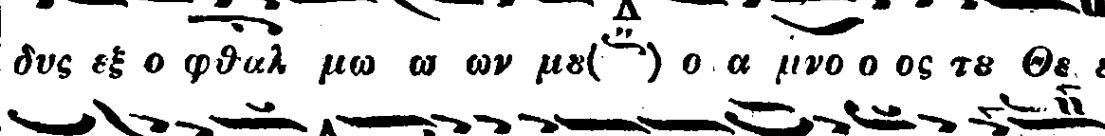
Πέτρος:



  
 τυ υ πτθ θ θ σα(♯) α νε κρα α γε γο θ ε ρω

---

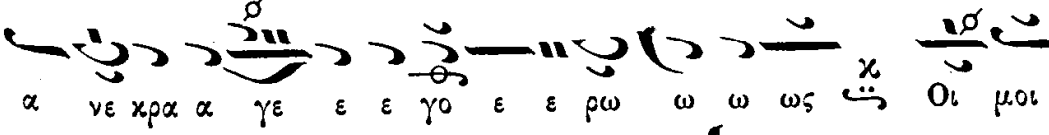

  
 ω ως(♯)οι μοι θει ο ο ον τε ε ε κνον οι οι

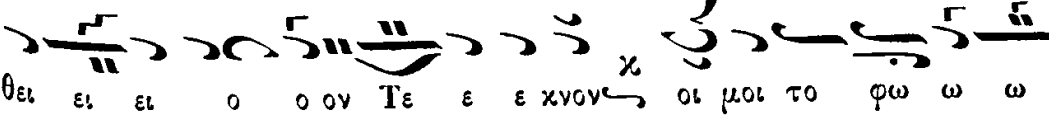

  
 μοι το φω ω ω ως τθ θ θ κο ο ο σμου τι ε

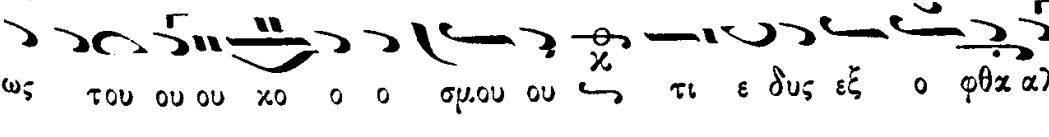

  
 θυς εξ ο φθαλ μω ω ων με(♯) ο α μνο ο ος τθ Θε ε



  
 θ θ θ θ (♯) ο ο θεναι ερα τι αι των α σω ω μα

Ραιδεστηνός:


  
 α νε κρα α γε ε ε γο ε ε ρω ω ω ως(♯) Οι μοι


  
 θει ει ει ο ο ον τε ε ε κνον(♯) οι μοι το φω ω ω


  
 ως του ου ου κο ο ο σμου ου(♯) τι ε θυς εξ ο φθαλ


  
 μω ω ων μου ο Α μνο ο ος του Θε ε ου ο ο θεν

Πρίγγος:

ο και το στηθος τυ πτουου σα α νε ε κραγε ε  
γο ε ρως. Οι μοι θει ει ο ο ον τε ε ε  
κνο ον. Οιμοι το φω ω ω ως του ου ου κο  
ο ο σμου ου τι ε δυς εξ ο φθααλ μω ω ων μου  
ο Α μνοςτου Θε ου ο ο θεν αι στρα τι αι

**Έτερο Απόστιχο: «Επί ξύλου βλέπουσα κρεμάμενον...»**

«Επί ξύλου βλέπουσα κρεμάμενον, Χριστέ, σὲ τὸν πάντων Κτίστην καὶ Θεόν, ἢ σὲ ἀσπόρως τεκοῦσα ἐβόα πικρῶς· Υἱέ μου, ποῦ τὸ κάλλος ἔδου τῆς μορφῆς σου; οὐ φέρω καθορᾶν σε ἀδίκως σταυρούμενον· σπεῦσον οὖν ἀνάστηθι, ὅπως ἴδω καὶ γὰρ σοῦ τὴν ἐκ νεκρῶν τριήμερον ἐξανάστασιν».

Στο στιχηρό ιδιόμελο: «Επί ξύλου βλέπουσα κρεμάμενον, Χριστέ...», ο θρήνος της Θεοτόκου εκφράζεται με μορφή μονολόγου και χαρακτηρίζεται απο έντονο λυρισμό, ενώ το ρητορικό ερωτηματικό ύφος επιχειρεί να αποτυπώσει, όσο το δυνατόν περισσότερο, τα στοιχεία της οδύνης και του σπαραγμού (Κορακίδης, 2006α, σελ. 257) .

### **Μουσικολογική εξέταση του Αποστίχου**

Στον στίχο: «ἢ σὲ ἀσπόρως τεκοῦσα ἐβόα πικρῶς» παρατηρεῖται κίνηση της μελωδίας προς τη μεσότητα και επιστροφή στη βάση (εντελής κατάληξη). Στη φράση «ἐβόα πικρῶς» δεσπόζει η τριφωνία, με κίνηση στο







τετράχορδο Δι-Νη', αποδίδοντας, με τον τρόπο αυτό, τον ήχο<sup>83</sup>. Ο Πρίγγος την τονίζει λίγο περισσότερο, διότι η μελωδία του κινείται έξω από τα όρια του ήχου, φθάνοντας μέχρι τον άνω Βου.

Ο Ραιδεστηνός και ο Πρίγγος χρησιμοποιούν χρώα σκληρού χρώματος, ενώ στον Πέτρο διαφαίνεται η αλλαγή γένους από την πορεία του μέλους: οι γραμμές που χρησιμοποιεί είναι γραμμές πλ. β' και φέρουν τα χαρακτηριστικά του ήχου αυτού (Κωνσταντίνου, 2015, σελ. 121; Παναγιωτόπουλος, 2015, σελ. 125-129). Οι άλλοι δύο μελοποιοί τοποθετούν στο κείμενό τους σκληρή χρωματική φθορά.

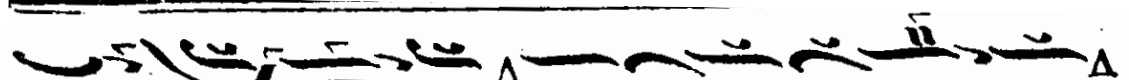

Στον στίχο: «Υιέ μου, ποῦ τὸ κάλλος ἔδν τῆς μορφῆς σου;», το μέλος αναδεικνύει τη συναισθηματική φόρτιση που φέρουν οι φράσεις της προσφώνησης και η ρητορική ερωτηματική φράση. Για τη φράση: «Υιέ μου...» οι τρεις μελοποιοί θέτουν ανοδική μελωδική κίνηση στο πεντάχορδο Δι-Πα', με μια συμμετρική και λιγυρά ακολουθία φθόγγων, η οποία δίνει στη φράση τον χαρακτήρα της μητρικής κραυγής (ή του μητρικού σπαραγμού). Το μέλος ξεπερνά τα όρια του πενταχόρδου, αγγίζοντας τον φθόγγο άνω Βου και καταλήγοντας ατελώς στην τριφωνία (Νη').

---

<sup>83</sup> «Ο ήχος εν γένει (φωνή, βοή, κραυγή, κρότος, κ.λπ.) εκφράζεται συνήθως με ανάβασιν του μέλους εις υψηλούς τόνους» (Παναγιωτόπουλος, 2015, σελ. 334).

  
**Ε**πιξυλα βλεψα κρεμα αμενον Χρι ι σε   
 σε τον παν των κτισην και θε ον  η σε α σπο ο ρω ω  
 ως τε κε ε σα  Ε βο ο ο α α πι ι κρωσ  
 νι ε ε ε με ε πε το κα λλος ε δυ τη ης  
 μορ φη η ης σε  ε φε ρω κα θοραν σε α δι ε  
 ι ι κωσ αν ρε ε ε με ε ε νον  σπευσον εν α να α

---

  
 α α ση η η η θι ( ) ο πως ι δω κα α γω   
 σε την εκ νε κρων τρι η με ε ρον ε ε ξα α να α  
 α σα α α σιν

Ραιδεστηνός:

Ε πι ξυ λου βλέ που ου σα κρε μα α με ε νον Χρι ι

στε ε ε ε σε τον πα αν των Κτιστην και Θε ον η

σε α σπο ρω ω ως τε κου ου σα ε βο ο ο α α

πι κρω ω ως Γι ε ε ε μου ου ρ που το

κα αλ λο ος ε ε δυ τη ης μορ φηη η ης σου ου

φε ρω κα θο ο ρα α αν σε α δι ι ι ι κω ω ως σταυ

ρου ου ου με ε ε νον π σπευ σον ουν α να α α α

στη η η η θι ο πως ι δω κα α γω σου την εκ

νε κρων τρι η με ε ρον ε ξα α να α α σταα

α α σιν

Πρίγγος:

Επι ξυλου βλε πουουσα κρε μα α με ε νον Χρι  
στε σε τον παντωνκτιστην και θεον η σε α σπο ο  
ρω ω ως τε κου ου σα ε βο ο ο α α  
πι ι κρω ως Υι ε ε ε ε μου ου που  
το καλ λο ος ε δυ υ τη ης μορ φη η ης  
σου ου φε ρω κα θο ο ρα α αν σε α δι ι  
ι κω σ ταυ ρου ου με ε ε νον σπευ σον ουν  
α να στη η θι ο πως ι δω κα γω σου την εκ νε  
κρωντρι η με ε ρον ε ξα α να α α στα α  
α σιν

Στην επόμενη φράση: «*ποῦ τὸ κάλλος ἔδυ τῆς μορφῆς σου;*», στην περιπτωση του Πέτρου το μέλος περιορίζεται στα όρια του πενταχόρδου Δι-Πα', με μικρές στάσεις στην τριφωνία (Nη') και στη διφωνία (Zω), ενώ στην περιπτωση του Πρίγγου εξακολουθεί να «υπερπηδά» έξω από τα όριά του, αγγίζοντας επανειλημμένως τον φθόγγο Βου'.

Ο Ραιδεστηνός τοποθετεί επί του άνω Γα τη φθορά του άνω Nη και πραγματοποιεί διατονική κατάβαση της μελωδίας στον φθόγγο Nη'. Με τη



λιτή χρήση του (διατονικού) ήχου Άγια «φωτίζεται» για λίγο η λέξη «κάλλος» και με την επαναφορά στον ήχο πλ. β' στο ρήμα «ἔδυσ»<sup>84</sup>, γίνεται εμφανέστερο το σχήμα της μεταφοράς. Και οι τρεις μελοποιοί καταλήγουν στη βάση του ήχου Δι.

Ο Ραιδεστηνός διαφοροποιείται μελοποιητικά και στον στίχο «οὐ φέρω καθορᾶν σε ἀδίκως σταυρούμενον». Αρχικά, επιστρέφει στο μαλακό χρώμα στην αρχή του στίχου και, στη συνέχεια, επαναφέρει το σκληρό χρώμα στην τελευταία συλλαβή της λέξης ἀδίκως. Με χρήση της φθοράς του σκληρού χρώματος-νενανώ επί του φθόγγου Γα του δευτέρου ήχου, πραγματοποιεί καθοδική πορεία με χρήση διαστημάτων σκληρού χρώματος και πτώση της μελωδίας στον ήχο πλ. β' στη λέξη σταυρούμενον, χρωματίζοντας, με τον τρόπο αυτό, την «κατάσταση». Οι άλλοι δύο μελοποιοί καταλήγουν με μαλακό χρώμα στη μεσότητα, γεγονός που κρατά τον ακροατή σε μια αναμονή.

Στην τελευταία περίοδο εμφανίζεται με αριστοτεχνικό τρόπο μια αναπάντεχη συναισθηματική ανατροπή, η οποία, με την προστακτική φράση «σπεῦσον οὖν ἀνάστηθι», εντάσσει τον θρήνο στην αναστάσιμη προοπτική. Οι τρεις μελοποιοί αποδίδουν γλαφυρά τη φράση με κίνηση της μελωδίας στο τετράχορδο Δι-Νη'. Στη λέξη «σπεῦσον» σημειώνεται εκτίναξη της μελωδίας μιμούμενη την κίνηση (Παναγιωτόπουλος, 2015, σελ. 333). Ο Πέτρος και ο Ραιδεστηνός κάνουν εντελή κατάληξη στη βάση, διακρίνοντας, με τον τρόπο αυτό, τη φράση «σπεῦσον οὖν ἀνάστηθι» από την υπόλοιπη περίοδο. Αντίθετα, ο Πρίγγος μελοποιεί επί του συνόλου της περιόδου, χωρίς να αποκόπτει επιμέρους φράσεις.

---

<sup>84</sup> Ο ήχος-«κλάδος» νενανώ εμφανίζεται με τη δική του ξεχωριστή φθορά, η οποία τίθεται επί του φθόγγου Δι και ζητεί πάνω από αυτόν τόνο μείζονα και κατόπιν διαστήματα σκληρού χρωματικού τετραχόρδου (Κωνσταντίνου, 2015, σελ. 209-210).

Με λίγα λόγια, για το παρόν ιδιόμελο, μπορούμε να πούμε ότι, από άποψη συνθετικής ευρηματικότητας, είναι αξιοσημείωτα τα παρακάτω:

- η μελωδική έξαρση εως τον φθόγγο Νη' (άνω Βου' στον Πρίγγο), η οποία ξεφεύγει από την αδρή και ήπια πλοκή των γραμμών του β' ήχου, για να τονισθεί το σχήμα ήχου που υπερκλείεται μέσα στη λέξη «κράζωμεν», καθώς και,

- η οξυκόρυφη (μέχρι τον άνω Βου) κραυγή σπαραγμού, που υπονοείται με την κλητική προσφώνηση «Υίέ μου».

Τα σχήματα έκφρασης του μέλους συμπορεύονται με το νοηματικό περιεχόμενο των λέξεων και επιτυγχάνεται η υπογράμμιση αυτού που εκφράζεται με τις λέξεις. Με βάση τα παραπάνω, διαφαίνεται καθαρά η σχέση εξάρτησης του μέλους από τον λόγο.

Συνοψίζοντας, παρατηρούμε ότι οι επιφωνηματικές φράσεις εμφανίζουν μια «τολμηρή» πρωτοτυπία του υμνογράφου, η οποία ισορροπεί σε μια παλίντονη αρμονία: από τη μια πλευρά, ο ανθρώπινος πόνος της Θεοτόκου, που δηλώνεται με την προσφώνηση «Υίέ μου», και, από την άλλη πλευρά, η αρίδηλος αναγνώριση των δύο φύσεων του Χριστού με τη λέξη «θειον» και τη φράση «φῶς τοῦ Κόσμου». Το μέλος αναδεικνύει αυτή την υμνογραφική υπέρβαση. Η επαναφορά του επιφωνήματος εμφανίζει όμοια μελωδική κίνηση, όπως και στην πρώτη περίπτωση, ωστόσο, στη δεύτερη περίπτωση, η μελωδική αυτή κίνηση έχει ως αφετηρία μια βαθμίδα υψηλότερα σε σχέση με την πρώτη, γεγονός που το υπογραμμίζει περισσότερο.

Πίνακας των τριών μελοποιών

<i>Ποιητικό κείμενο</i>	<i>Πέτρος</i>	<i>Ραιδεστηνός</i>	<i>Πρίγγος</i>
<i>Έπι ξύλου βλέπουσα κρεμάμενον, Χριστέ,...</i>	Κίνηση μελωδίας περί τη διφωνία, στάση στη μεσότητα και επιστροφή στη βάση	Κίνηση μελωδίας περί τη διφωνία, στάση στη μεσότητα και επιστροφή στη βάση	Κίνηση μελωδίας περί τη διφωνία, στάση στη μεσότητα και επιστροφή στη βάση
<i>...σέ τόν πάντων Κτίστην και Θεόν...</i>	Εκτίναξη μελωδίας στη τριφωνία (Νη΄) και καθοδική πορεία προς τη βάση (Δι)	Εκτίναξη μελωδίας στη τριφωνία (Νη΄) και καθοδική πορεία προς τη βάση (Δι)	Η μελωδία άρχεται από τη διφωνία (Ζω) προς τη βάση
<i>...ή σέ άσπόρως τεκούσα...</i>	Κίνηση της μελωδίας προς τη μεσότητα και επιστροφή στη βάση	Κίνηση της μελωδίας προς τη μεσότητα και επιστροφή στη βάση	Κίνηση της μελωδίας προς τη μεσότητα και επιστροφή στη βάση

<i>...έβρα πικρῶς</i>	Δεσπόζει η τριφωνία, με κίνηση στο τετράχορδο Δι-Νη	Φθορά σκληρού χρώματος, δεσπόζει η τριφωνία, με κίνηση στο τετράχορδο Δι-Νη	Φθορά σκληρού χρώματος, δεσπόζει η τριφωνία, κίνηση στο τετράχορδο Δι-Νη και έξω από αυτό.
<i>...Υιέ μου...</i>	Κίνηση επί του πενταχόρδου Δι-Πα', η μελωδία κινείται και έξω από αυτό αγγίζοντας τον Βου'	Κίνηση επί του πενταχόρδου Δι-Πα', η μελωδία κινείται και έξω από αυτό αγγίζοντας τον Βου'	Κίνηση επί του πενταχόρδου Δι-Πα', η μελωδία κινείται και έξω από αυτό αγγίζοντας τον Βου'
<i>...ποῦ τὸ κάλλος ἔδω τῆς μορφῆς σου;</i>	Κίνηση επί του πενταχόρδου Δι-Πα', μικρές στάσεις στη διφωνία & τριφωνία.	Χρήση Διατονικής φθοράς για παροδική χρήση του ήχου Άγια και επιστροφή στο σκληρό χρώμα (ήχος νενανώ)	Κίνηση επί του πενταχόρδου Δι-Πα'. Μικρές στάσεις στη διφωνία & τριφωνία. Η μελωδία εκτείνεται και έξω από τα όρια του ήχου.

<p><i>...οὐ φέρω καθορᾶν σε ἀδίκως σταυρούμενον*</i></p>	<p>Επιστροφή στο μαλακό χρώμα και ατελής κατάληξη στη μεσότητα (Βου)</p>	<p>Επιστροφή στο μαλακό χρώμα. Το μέλος πλαγιάζει στη λέξη ἀδίκως και καταλήγει στη βάση του πλ. β´(Νη)</p>	<p>Επιστροφή στο μαλακό χρώμα και ατελής κατάληξη στη μεσότητα (Βου)</p>
<p><i>...σπεῦσον οὖν ἀνάστηθι...</i></p>	<p>Εκτίναξη μελωδίας στη διφωνία και κίνηση επί του τετραχόρδου Δι-Νη´</p>	<p>Εκτίναξη μελωδίας στη διφωνία και κίνηση επί του τετραχόρδου Δι-Νη´</p>	<p>Κίνηση επί του τετραχόρδου Δι- Νη´</p>
<p><i>...ὅπως ἴδω κάγῶ σοῦ τήν ἐκ νεκρῶν τριήμερον ἐξανάστασιν.</i></p>	<p>Δεσπόζει η τριφωνία. Κίνηση επί του τετραχόρδου Δι-Νη´ και κατάληξη στη βάση του ήχου</p>	<p>Δεσπόζει η τριφωνία. Κίνηση επί του τετραχόρδου Δι-Νη´ και κατάληξη στη βάση του ήχου</p>	<p>Δεσπόζει η τριφωνία. Κίνηση επί του τετραχόρδου Δι- Νη´ και κατάληξη στη βάση του ήχου</p>

## Συμπεράσματα

Η ανάλυση των μουσικών κειμένων μάς δείχνει ότι το μέλος, ως σύμμιξη λόγου και μουσικής, αποτυπώνει και αναδύει τον θρήνο της Παναγίας με τρόπο όχι υποβλητικό, αλλά, «εγκιβωτισμένο» μέσα σε μια σωτηριολογική διάσταση. Η μουσική απεικονίζει τη συναισθηματική έξαρση, την κορύφωση της οδύνης και την ευγνωμοσύνη της για τη φιλανθρωπία Του, και ο επιλογικός χαρακτήρας των τελευταίων γραμμών, με τα μελικά ξεσπάσματα, απηχεί την ελπίδα που φέρει η Ανάσταση μπροστά στον πόνο του θανάτου.

### Γ.3. Ρητορικά σχήματα διανοίας

#### Γ.3.1 Η αντίθεση

Η αντίθεση είναι ένα ρητορικό σχήμα, το οποίο ανήκει στα ρητορικά σχήματα διανοίας και συνδέεται με τη σημασία των λέξεων και την πληρότητα του λόγου. Με τον όρο «αντίθεση» νοείται η παράθεση δύο εννοιών, απόψεων ή αντικειμένων, που βρίσκονται σε σχέση αντίφασης (Κωτσαδάμ, 2003, σελ. 45; Ροβόλης, 1965, σελ. 22). Ο λόγος στην αντίθεση εκφράζεται με πάθος, εξασφαλίζοντας πάντα το συνακόλουθο του νοήματος, τη συντακτική δομή, την έλξη της δεύτερης πρότασης από την πρώτη, κ.ά.. Μέσω της αντίθεσης - συν τοις άλλοις - διακρίνεται η πρωτοτυπία του ποιητή, ενώ, παράλληλα, επιτυγχάνεται ζωηρότητα και δύναμη στο ύφος (Κωτσαδάμ, 2003, σελ. 45). Τα υποκείμενα στην αντίθεση είναι δύο ειδών: άλλοτε δύο διαφορετικά (έμψυχα ή άψυχα) και άλλοτε οι διαθέσεις της ψυχής (ενέργειες).

Η αντίθεση στον Είρμό της η΄ Ωδής του Όρθρου της Μεγάλης Τετάρτης «*Ρῆμα τυράννου, ἐπεὶ ὑπερίσχυσεν, ἑπταπλασίως κάμινος, ἐξεκαύθη ποτέ, ἐν ἧ Παῖδες οὐκ ἐφλέχθησαν, βασιλέως πατήσαντες δόγμα...*», η οποία αναφέρεται στο θαύμα των Τριών Παίδων, επιλέγεται για να δείξει τον τρόπο με τον οποίο ακυρώθηκε το διάταγμα (το

πρόσταγμα) του βασιλιά Ναβουχοδονόσορα. Οι λέξεις «Παίδες» και «πατήσαντες» υποδηλώνουν μια «γελοιοποίηση», αλλά και μια έμπρακτη γνωστοποίηση της ακύρωσης του τυρρανικού προστάγματος.

*«Ότε οί ένδοξοι Μαθηταί, έν τῷ νιπτήρι τοῦ Δείπνου έφωτίζοντο, τότε Ιούδας ό δυσσεβής, φιλαργυρίαν νοσήσας έσκοτίζετο, και άνόμοις κριταῖς, σέ τόν δίκαιον Κριτήν παραδίδωσι (...)*».

(Τροπάριο του Όρθρου της Μεγάλης Τρίτης)

Η χρήση της αντίθεσης στο συγκεκριμένο τροπάριο σκιαγραφεί, σε ένα πρώτο επίπεδο, τον χαρακτήρα των δύο υποκειμένων, δηλαδή οι μαθητές είναι ένδοξοι, ενώ ο Ιούδας δυσσεβής. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, γνωστοποιεί τις ενέργειες της ψυχής του Ιούδα, δηλαδή την παράδοση του Δικαίου Κριτή σε ανόμους κριτές. Είναι πολύ χαρακτηριστική στην αντίθεση η αντιστοιχία δύο αντιτιθέμενων μεταξύ τους επιθέτων (ένδοξοι-δυσσεβής), καθώς και δύο ρημάτων (εφωτίζοντο - εσκοτίζετο).

Ο Πρίγγος στην ειρμολογική μελοποίησή του τοποθετεί στις φράσεις:

***Ότε οί ένδοξοι Μαθηταί, έν τῷ νιπτήρι τοῦ Δείπνου έφωτίζοντο,  
τότε Ιούδας ό δυσσεβής, φιλαργυρίαν νοσήσας έσκοτίζετο***

δύο ίδιες μουσικά γραμμές του ήχου πλ.δ' τρίφωνου (ειρμολογικός), με μόνη διαφορά μια μικρή παρεμβολή σκληρού χρώματος στη λέξη «δυσσεβής», για να «χρωματισθεί» έντονα ο επιθετικός προσδιορισμός.

Το μουσικό κείμενο του Πρίγγου:

ι ι ιι ε δο ξα α α Σοι Ἔτερον σύντομον δὲ  
 Ο τε οι ε εν δο ξοι Μαθη ται εν τω  
 νι πτη ρι του δει πνου ε φω ω τι ζον το το  
 τε Ι ου ου δας ο δυσ σε βης φι λαρ γυ ρι  
 αν νο ση σας ε σκο ο τι ζε το και α νο μοις

Αντίθετα, ο Ραιδεστηνός τονίζει τις συγκεκριμένες φράσεις μέσα από διαφορετικό τρόπο, πραγματοποιώντας ανοδική πορεία σε όλο το τετράχορδο (Πα-Δι). Όσον αφορά τους στίχους της αντίθεσης:

- η μουσική δομή είναι ίδια στις φράσεις: «Ότε οί ἔνδοξοι Μαθηταί - τότε Ἰούδας ὁ δυσσεβής» με μικρές διαφορές στην κίνηση της μελωδίας και
- πανομοιότυπη στις φράσεις με τους αντιτιθέμενους ρηματικούς τύπους «ἐν τῷ νιπτῆρι τοῦ Δείπνου ἐφωτίζοντο – φιλαργυρίαν νοσήσας ἐσκοτίζετο».

Το μουσικό κείμενο του Ραιδεστηνού: Ἦχος: πλ. δὲ

Ο τε οι εν δο ξοι Μαθη ται εν τω Νι πτη ρι τῶ  
 Δει πνῶ ε φω ω τι ζον το το τε Ι ου ου δας ο δυσ  
 σε βης φι λαρ γυ ρι αν νο ση σας ε σκο ο τι ζε ε το



Φαίνεται ότι επιλέγεται λιτή μελοποίηση για τη μουσική «επένδυση» της αντίθεσης αυτής, χρησιμοποιώντας απλές κλασικές γραμμές του ειρμολογικού ήχου πλ.δ, εύκολες στην απομνημόνευση, αφήνοντας «χώρο» για πνευματική ανάλυση των συνεπειών που επιφέρει η επιλογή της αμαρτίας, αντί της προσφερομένης αγάπης του Θεού (Γρηγοριάδης, 2005, σελ. 216-217).

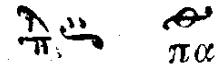
Ομοίως, στο αντίφωνο Γ' του Όρθρου της Μεγάλης Παρασκευής: « *Ὁ μαθητῆς ἠρνήσατο, ὁ ληστῆς ἐβόησε. Μνήσθητί μου Κύριε, ἐν τῇ Βασιλείᾳ σου*».

Εδώ, αναφέρεται με λιτό τρόπο το παράδοξο της άρνησης του Διδασκάλου από τον μαθητή Πέτρο, αλλά και της αναγνώρισης και αποδοχής της θεότητας του Χριστού από τον σταυρωθέντα ληστή. Μελοποιητικά, η «άρνηση» υποστηρίζεται με ανοδική μελωδική γραμμή του πλ.β' και στάση στην τριφωνία του ήχου (Δι), ενώ η ομολογία του ληστή «χρωματίζεται» με διατονική κλασική γραμμή (ήχος Άγια).

Οι γραμμές του πλ. β' προβάλλουν το συσταλτικό ήθος του ήχου και, συνεπώς, μοιάζουν αρμόδιες να καταδείξουν, αφενός, τον φόβο του Πέτρου, που τον οδηγεί στην άρνηση, και, αφετέρου, να υποσημάνουν στις ψυχές των πιστών την -μετά δακρύων- μετάνοια, που τον οδηγεί στην εκ νεου κοινωνία με τον Θεό. Αντίθετα, η διατονική γραμμή του ήχου Άγια «φωτίζει» και προσδίδει την ανάλογη σοβαρότητα και μεγαλοπρέπεια στο πρόσωπο του ληστή. Επιπλέον, ο μελικός πλατυσμός της λέξης «ἐβόησε» με τον εν λόγω ήχο συμβάλλει στην «προετοιμασία» των ακροατών για την επερχόμενη εξομολογητική κραυγή: «*Μνήσθητί μου Κύριε, ἐν τῇ Βασιλείᾳ σου*».

Το μουσικό κείμενο του Ραιδεσθηνού :

Ἦχος



«Αποκενουῶσα, γυνή μύρον ἔντιμον, δεσποτική καὶ θεία, φρικτῆ κορυφή, Χριστὲ τῶν ἰχνῶν σου ἐπελάβετο, τῶν ἀχράντων, κεχραμέναις παλάμαις,...»

(Ὡδή η΄ Κανόνος Μεγάλης Τετάρτης)

Εδώ, ο ποιητής επιλέγει το σχῆμα της αντίθεσης, με την παράθεση αντίθετων επιθετικών προσδιορισμῶν: «ἀχράντων – κεχραμέναις», ἀλλὰ και με τη χρήση αντίθετων ουσιαστικῶν: «ἰχνῶν – παλάμαις», για να περιγράψει με δραματικό τρόπο το περιστατικό της αμαρτωλῆς γυναίκας, η οποία ἀλείψε με μύρο τον Χριστό.

Πολλές φορές, μεταξύ δύο μερῶν αντιθέσεων, το πρώτο μέρος μπορεί να εἶναι ισχυρότερο του δευτέρου μέρους ἢ/και το αντίθετο. Για παράδειγμα, στο στιχηρό των αἰνῶν του Ὁρθρου της Μεγάλης Τετάρτης: «Ὡ τῆς Ἰούδα ἀθλιότητος!

-ἐθεώρει τὴν Πόρνην φιλοῦσαν τὰ ἴχνη, καὶ ἐσκέπτετο δόλω, τῆς προδοσίας τὸ φίλημα.

-Ἐκείνη τοὺς πλοκάμους διέλυσε καὶ οὗτος τῶ θυμῷ ἐδεσμεῖτο, φέρων ἀντὶ μύρου, τὴν δυσώδη κακίαν,

-φθόνος γὰρ οὐκ οἶδε, προτιμᾶν τὸ συμφέρον.  
Ὡ! τῆς Ἰούδα ἀθλιότητος! ἀφ' ἧς ῥύσαι ὁ Θεὸς τὰς ψυχὰς ἡμῶν»,

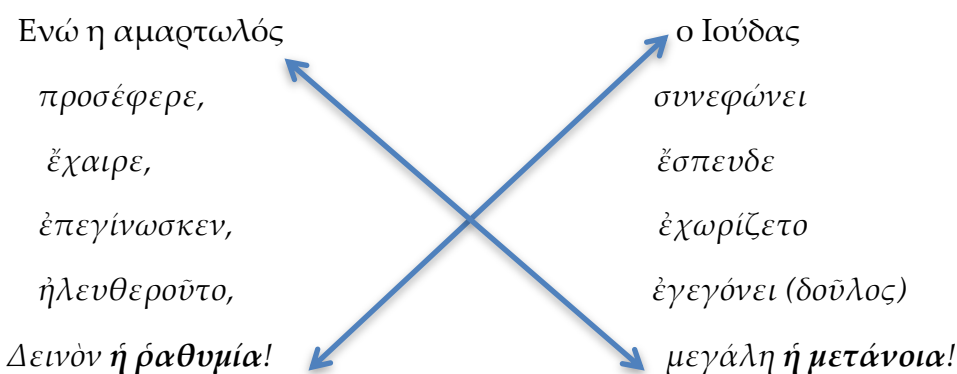
στον στίχο «Ἐκείνη τοὺς πλοκάμους διέλυσε καὶ οὗτος τῶ θυμῷ ἐδεσμεῖτο, το δεῦτερο μέρος εἶναι ισχυρότερο του πρώτου. Ὁμοίως και στον επόμενο στίχο: «φέρων ἀντὶ μύρου, τὴν δυσώδη κακίαν».

Ένα τροπάριο που βρίθκει αντιθέσεων είναι το τρίτο τροπάριο των Αίνων του Όρθρου της Μεγάλης Τετάρτης σε ήχο α':

Ότε ή άμαρτωλός, προσέφερε τὸ μύρον,  
τότε ὁ μαθητής, **συνεφώνει** τοῖς παρανόμοις,  
ή μὲν ἔχαιρε κενοῦσα τὸ πολῦτιμον, ὁ δὲ ἔσπευδε πωλῆσαι τὸν ἀτίμητον,  
αὕτη τὸν Δεσπότην ἐπεγίνωσκεν, οὔτος τοῦ Δεσπότητος ἐχωρίζετο,  
αὕτη ἠλευθεροῦτο, καὶ ὁ Ιούδας δούλος ἐγεγόνει τοῦ ἐχθροῦ.  
Δεινὸν **ή ραθυμία!** μεγάλη **ή μετάνοια!**  
ἦν μοι δώρησαι Σωτήρ, ὁ παθὼν ὑπὲρ ἡμῶν, καὶ σῶσον ἡμᾶς».

Στο τροπάριο αυτό, ο υμνογράφος είναι εστιασμένος στην παραλληλισμό της αμαρτωλής με τον μαθητή. Οι πολλαπλές και συνάμα ευρηματικές αντιθέσεις φανερώνουν με δυναμικό τόνο τον ψυχισμό και την κατάσταση των δύο υποκειμένων.

Στο παρόν ιδιόμελο εμφανίζεται το σχήμα του χιαστοῦ, δηλαδή του σχήματος, κατά το οποίο δύο λέξεις ή φράσεις αναφέρονται σε δύο προηγούμενες, αλλά με αντίστροφη σειρά (Κωτσαδάμ, 2003, σελ. 48). Ο στίχος «... Δεινὸν **ή ραθυμία!** μεγάλη **ή μετάνοια!**» περιέχει στοιχεία σε τάξη αντίστροφη τόσο του προηγούμενου, ὅσο και των υπολοίπων στίχων και η ανατροπή της αντιστοιχίας δημιουργεί το σχήμα 'X':



### Γ.3.1.α Οι τρεις μελοποιοί – μουσική επένδυση των αντιθέσεων.

Οι σίχοι που αναφέρονται στις ενέργειες της αμαρτωλής γυναίκας, περιστρέφονται γύρω από τη βάση του α΄ ήχου, δηλαδή τον φθόγγο Πα. Αντίθετα, στους σίχους που αφορούν τις ενέργειες του μαθητή, εμφανίζεται ποικιλία στη μελωδική κίνηση με μικρές στάσεις στους δεσπόζοντες φθόγγους του ήχου. Για παράδειγμα, στη μελοποίηση του Πέτρου, στον σίχο: «ὁ δὲ ἔσπευδε πωλῆσαι τὸν ἀτίμητον», παρατηρείται μικρή μελική ανάπτυξη στο ρήμα «ἔσπευδε», που ξεπερνάει τα όρια του πενταχόρδου (Πα-Κε) και στάση στη διφωνία (Γα), υπογραμμίζοντας τη βιασύνη της ηθελημένης ενέργειας του μαθητή<sup>85</sup>. Δημιουργείται, με τον τρόπο αυτό, μια προσωρινή στάση «αναμονής» (δηλαδή, ως προς το τι ἔσπευδε να κάνει), η οποία «απαντάται» με μελωδική κίνηση στην τριφωνία (Δι) στον ρηματικό τύπο «πωλήσαι».

Επίσης, παρατηρείται ότι ο Πέτρος «ντύνει» μουσικά με ίδιες γραμμές τις φράσεις «πωλήσαι τὸν ἀτίμητον» και «τοῦ Δεσπότη ἐχωρίζετο», και φανερώνεται η στενή μεταξύ τους νοηματική σχέση<sup>86</sup>.

Αναφέρθηκε παραπάνω ότι για την έκφραση των συναισθημάτων το μέλος μεταβάλλεται ανάλογα και μεταπίπτει από ήθος σε ήθος. Στον σίχο «Δεινὸν ἢ ῥαθυμία!», ο οποίος εκφράζει την ψυχική και πνευματική ραθυμία του Ιούδα, το μέλος συμπορεύεται με αλλαγή γένους (μαλακό χρώμα) και χρήση κλασικών γραμμών του ήχου β΄. Στον επόμενο σίχο, «μεγάλη ἢ μετάνοια!», έχει επικρατήσει στην προφορική παράδοση χρονική επιβράδυνση κατά την ψαλμώδηση, προκειμένου να τονισθεί περισσότερο η φράση.

---

<sup>85</sup> Το ρήμα *σπεύδω* έχει και την έννοια της ηθελημένης ενέργειας, *επιχειρώ να κάνω κάτι με βιασύνη* (Τριανταφυλλίδης, 1998).

<sup>86</sup> Ο Ιούδας, αν και αποδέκτης και μέτοχος της αγάπης του Χριστού ως μαθητής, άδειασε τον εαυτό του από τα χαρίσματα του Θεού και προσπάθησε να τον γεμίσει με το αντίτιμο της πωλήσεως του Κυρίου, δηλαδή τον Θάνατο (Γρηγοριάδης, 2015, σελ. 207).

Στο κείμενο του Ραιδεστηνού παρατηρούνται διαφορές σε σχέση με τον Πέτρο:

- στη λέξη «*παρὰ νόμοις*» γίνεται χρήση φθοράς σκληρού χρώματος, για να υπογραμμισθεί η «παράνομη» συνεδρίαση των Φαρισαίων, με σκοπό την κατάκριση και τον θάνατο του Χριστού.

- στη λέξη «*ἐχωρίζετο*» παρατηρείται μεταβολή κατ' ήχον, με χρήση ήχου βαρέος διατονικού και πτώση στη μεσότητα (Ζω), για να δηλωθεί η κατάσταση της αποκοπής από την αγάπη του Θεού.

-στη φράση «*ἐγεγόνει τοῦ ἐχθροῦ*» σημειώνεται χρήση γραμμών ήχου πλ.β' από τον φθόγγο Πα (ο καλούμενος *νενανώ*)<sup>87</sup>, για να συμβαδίσει το μέλος με το νόημα του κειμένου.

Στη μελοποίηση του Πρίγγου σε σχέση με τους άλλους δύο μελοποιούς παρατηρείται:

- «εκτίναξη» της μελωδίας στην εξαφωνία (Νη') και καθοδική πορεία με στάση στην τριφωνία (Δι) στη λέξη «*πωλήσαι*» και κατάληξη στη βάση του ήχου.

- κίνηση μελωδίας στο τετράχορδο Πα-Κε που εντοπίζεται στη φράση «*ἐγεγόνει τοῦ ἐχθροῦ*» .

- τοποθέτηση σημαδιών που αυξάνουν και διαιρούν τον χρόνο στη λέξη «*μεγάλη*».

Ειδικότερα, σημειώνεται χρήση του χαρακτήρα *τριημίαργον* στην αρχή, στη δεύτερη συλλαβή της λέξης «*μεγάλη*» και χρήση του χαρακτήρα *αργόν* πριν την τρίτη συλλαβή, οι οποίοι προσδίδουν μεγαλοπρέπεια στη λέξη κατά την ψαλμώδηση. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, το μέλος παριστά μουσικά το αποτέλεσμα των ενεργειών της, που την «αλλοιώνει» ψυχικά και την οδηγεί στη σωτηρία (Γρηγοριάδης, 2005, σελ. 206).

---

<sup>87</sup> Βλ.περισσότερα περί του *Νενανώ*: Κωνσταντίνου, 2015, σελ. 299-300.

Πέτρος:

Ἦχος  $\overset{\pi}{\rho}$  πα

**Ο** Τε ἡ ἄμαρτωλός προ σέ φερετό Μύ υ ο  
ρον  $\overset{\pi}{\rho}$  τό τε ὄμα θη τῆς συ νε φώ ω ω νει ει ει τοις  
πα α ρα νό ο ομοιοι  $\overset{\pi}{\rho}$  ἡ μὲν ε χαιρεκε νοῦ ε  
σα τό ο πο ο λυ υ υ τι ι ι ι μον  $\overset{\pi}{\rho}$  ὁ δε  
ε ε σπεν δε ε πω λῆσαι τό ον ἀ τί ι ι ι  
μη η η η τον  $\overset{\pi}{\rho}$  αὐ τη τον δε σπο την ε πε γέ νω ω  
σπεν  $\overset{\pi}{\rho}$  ε τος τῶ δε σπό τε ε ε χω ρί ι ι ο  
ζε ε ε ε το  $\overset{\pi}{\rho}$  αὐ τη η λε εν θε ε ρε ε το  $\overset{\pi}{\rho}$

και ὁ ἰ ε δας δε λος ε γε γό νει τε ε ε ε  
ε ε ε ε χθρο  $\overset{\pi}{\rho}$  δει ρόν η η η ρα α α θυ μι  
ι α με γά α λη η Η η η με τα α νοι  
οι οι α  $\overset{\pi}{\rho}$  ην μοι δώ ω ρησαι αι σω ω τή η η ρ  
ὁ πα θών ὑ πέρ ἡ μῶν και σω ω ω σο ον η η η  
μᾶς

Ραιδεστηγός:

Ο —————  
τε ἡ ἀμαρτωλὸς πρόσεφερε τὸ ὄμμα υῦ υῦ

προν q τὸ τε ὄμαθη τῆς συνεφωωωω νειειει τοῖς

παρὰ νοοοομοῖς ἡ μὲν εχαιρεκενεσα

τοπολολυυυτιιιιμον q οδεεσπεευ

δεεεπωλησαι τὸν ἀτιιιιμηηηητον q

αυτητον δεσποτην επεγινωωσκειν q ουτος τδδεσπο

τηεεχωωριζεε τοσαχυτηηλεεευ

θεερεκτο ηη και ο ι ρδας δδλος εγεγονειει

τδκκ εεεχθρεσ δεινον ηηηραααθυ

μιιιαμεγαληηηηηημεταανοιιιαια q

ηνμοιδωρησαι σωτηρη ηη οπαθωνυπερ ημων

και σωωωωσον ηηημας π q

Πρίγγος:

0 <sup>3</sup> τε η α μαρ τω λος προ σε φε ρε το ο μυ  
υ υ ρον <sup>π</sup> το τε ο μα θη της <sup>η</sup> συ νε φω ω ω ω  
νει ει ει τοις πα α ρα νο ο ο μοις <sup>η</sup> η μεν  
ε χαι ρε κε νου σα τό πο λυ υ τι μον  
ο δε ε ε σπε ευ δ: πω λη η σαι τον α

τι ι ι μη η η τον <sup>η</sup> αυ τη τον Δε σπο την  
ε πε γι νω ω σκεν <sup>η</sup> ου τος του Δε σπο ο του  
ε χω ρι ι ι ζε ε ε το <sup>η</sup> αυ τη η  
λε ευ θε ε ρου ου το <sup>η</sup> και ο Ι ου δας  
δου λος ε γε γο ο νει του ου ε χθρου <sup>η</sup>  
Δ δει νον η ρα α α θυ μι ι α <sup>η</sup> με χ γα α  
α α χ λη η η η η με ε ε τα α νοι α <sup>η</sup>  
ην μοι δω ρη ησαι Σω ω τηρ ο πα θων υ περ  
η η μω ω ων και σω ω ω σε θε η η μας <sup>η</sup>



### Γ.3.1β Πίνακας των τριών μελοποιήσεων

	ΠΟΙΗΤΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ	ΠΕΤΡΟΣ	ΡΑΙΔΕΣΤΗΝΟΣ	ΠΡΙΓΓΟΣ
Ενέργεια γυναίκας	« Ὅτε ἡ ἀμαρτωλός, προσέφερε τὸ μύρον,	Κίνηση της μελωδίας περί την βάση του ήχου (Πα)	Κίνηση της μελωδίας περί την βάση του ήχου (Πα)	Κίνηση της μελωδίας περί την βάση του ήχου (Πα)
Ενέργεια μαθητή	τότε ὁ μαθητής, συνεφώνει τοῖς παρὰ νόμοις,	Κίνηση της μελωδίας περί της διφωνίας (Γα) & κατάληξη στην βάση του ήχου (Πα)	Κίνηση της μελωδίας περί της διφωνίας (Γα) & χρήση σκληρού χρώματος στην λέξη <i>παρὰ νόμοις</i>	Κίνηση της μελωδίας και στάση στην διφωνία (Γα) & κατάληξη στην βάση του ήχου (Πα)
Ενέργεια γυναίκας	ἡ μὲν ἔχαιρε κενοῦσα τὸ πολύτιμον,	Κίνηση της μελωδίας περί την βάση του ήχου (Πα)	Κίνηση της μελωδίας περί την βάση του ήχου (Πα)	Κίνηση της μελωδίας περί την διφωνία του ήχου και ατελής κατάληξη (Γα)
Ενέργεια μαθητή	ὁ δὲ ἔσπευδε πωλῆσαι τὸν ἀτίμητον	Κίνηση και μικρή στάση στην διφωνία (Γα) στο ἔσπευδε- κίνηση και μικρή στάση στην τριφωνία (Δι) στο πωλῆσαι & κατάληξη στην βάση (Πα)	Κίνηση και μικρή στάση στην διφωνία (Γα) στο ἔσπευδε- κίνηση και μικρή στάση στην τριφωνία (Δι) στο πωλῆσαι & κατάληξη στην βάση (Πα)	Καθοδική πορεία μελωδίας που διαπερνά όλες τις βαθμίδες του τετραχόρδου Δι-Νη με καθοδική πορεία και κατάληξη στην βάση (Πα)
Ενέργεια γυναίκας	αὕτη τὸν Δεσπότην ἐπεγίνωσκεν,	Κίνηση της μελωδίας περί την βάση του ήχου (Πα)	Κίνηση της μελωδίας περί την βάση του ήχου (Πα)	Κίνηση της μελωδίας περί την βάση του ήχου (Πα)
Ενέργεια μαθητή	οὗτος τοῦ Δεσπότητος ἐχωρίζετο,	Κίνηση περί της τριφωνίας (Δι) & κατάληξη στην βάση (Πα)	Κίνηση περί της τριφωνίας (Δι) & χρήση βαρέως διατονικού ήχου με κατάληξη στην μεσότητα (Ζω) στην λέξη <i>ἐχωρίζετο</i>	Κίνηση περί της τριφωνίας (Δι) & κατάληξη στην βάση (Πα)
Ενέργεια γυναίκας	αὕτη ἠλευθεροῦτο,	Κίνηση της μελωδίας & ατελής κατάληξη στην διφωνία του ήχου (Γα)	Ειστροφή στον α΄ ήχο, με κίνηση της μελωδίας & ατελής κατάληξη στην διφωνία του ήχου (Γα)	Κίνηση της μελωδίας & ατελής κατάληξη στην διφωνία του ήχου (Γα)

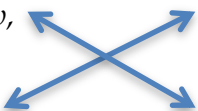
	ΠΟΙΗΤΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ	ΠΕΤΡΟΣ	ΡΑΙΔΕΣΤΗΝΟΣ	ΠΡΙΓΓΟΣ
<b>Ενέργεια μαθητή</b>	<i>καὶ ὁ Ἰούδας δούλος ἐγγεγόνει τοῦ ἐχθροῦ.</i>	Κίνηση στο τετράχορδο Πα-Δι & κατάληξη στην βάση του ήχου	Χρήση γραμμών τριφώνου πλ.β' από τον φθόγγο Πα στην λέξη ἐχθροῦ (ήχος Νενανώ)	Κίνηση στο τετράχορδο Πα-Κε & κατάληξη στην βάση του ήχου
<b>Αποτέλεσμα ενεργειών μαθητή</b>	<i>Δεινὸν ἢ ῥαθυμία!</i>	Χρήση μαλακού χρώματος για να τονισθεί η ψυχική κατάσταση. Η κίνηση είναι από την βάση στην μεσότητα και επιστροφή στην βάση	Χρήση μαλακού χρώματος για να τονισθεί η ψυχική κατάσταση. Η κίνηση είναι από την βάση στην μεσότητα και επιστροφή στην βάση	Χρήση μαλακού χρώματος για να τονισθεί η ψυχική κατάσταση. Η κίνηση είναι από την βάση στην μεσότητα και επιστροφή στην βάση
<b>Αποτέλεσμα ενεργειών γυναικός</b>	<i>μεγάλη ἢ μετάνοια!</i>	Δεσπόζει η τριφωνία Δι στην λέξη <i>μεγάλη</i> και κατάληξη στην βάση του ήχου (Πα). Η προφορική παράδοση επιτρέπει χρονική επιβράδυνση κατά την ψαλμώδηση	Δεσπόζει η τριφωνία Δι στην λέξη <i>μεγάλη</i> και κατάληξη στην βάση του ήχου (Πα). Ομοίως χρονική επιβράδυνση κατά την ψαλμώδηση	Χρήση σημαδιών διαίρεσης και αύξησης του χρόνου. Το μέλος τριφωνεί και κίνείται καθοδικά στο τετράχορδο Δι-Νη' με κατάληξη στην βάση (Πα)
	<i>ἦν μοι δώρησαι Σωτήρ, ὁ παθῶν ὑπὲρ ἡμῶν, καὶ σῶσον ἡμᾶς».</i>	Ατελής κατάληξη στην διφωνία στην λέξη <i>Σωτήρ</i> και στην συνέχεια κλασσική καταληκτική γραμμή του α' ήχου	Ατελής κατάληξη στην διφωνία στην λέξη <i>Σωτήρ</i> και στην συνέχεια κλασσική καταληκτική γραμμή του α' ήχου	Ατελής κατάληξη στην διφωνία στην λέξη <i>Σωτήρ</i> και στην συνέχεια κλασσική καταληκτική γραμμή του α' ήχου

Στο τροπάριο της α' Ωδής του κανόνος του Μεγάλου Σαββάτου:

«Ἄνω σὲ ἐν θρόνῳ, καὶ κάτω ἐν τάφῳ, τὰ ὑπερκόσμια καὶ ὑποχθόνια, κατανοοῦντα Σωτήρ μου, ἔδονεῖτο τη νεκρώσει σου, ὑπὲρ νοῦν ὠράθης γάρ, νεκρὸς ζωαρχικώτατος», παρατηρούμε κάτι που συμβαίνει συχνά με την αντίθεση, η οποία αφορά τη γρήγορη μετάβαση από μια έννοια σε άλλη έννοια (Ἄνω - κάτω, ἐν θρόνῳ - ἐν τάφῳ, ὑπερκόσμια- ὑποχθόνια, νεκρὸς-ζωαρχικότατος). Στα παραδείγματα αυτά, η αντίθεση βρίσκεται όχι στον

ρηματικό τύπο, αλλά στα ουσιαστικά και δημιουργείται παράλληλα το ρητορικό σχήμα του χιαστού (‘X’):

Ἄνω σὲ ἐν θρόνῳ,      τὰ ὑπερκόσμια  
καὶ ὑποχθόνια      κάτω ἐν τάφῳ



Το κείμενο είναι μελοποιημένο σε πλ.β' τετράφωνο ειρομολογικό, με βάση τον φθόγγο Κε<sup>88</sup>. Το μέλος με την πορεία του υπογραμμίζει την αντίθεση «*ὑπερκόσμια- ὑποχθόνια*»: στη λέξη *ὑπερκόσμια* κάνει κατάληξη στην μεσότητα (Γα), ενώ στη λέξη *ὑποχθόνια* καταλήγει στη βάση (Πα). Η διαφορά του τονικού ύψους των καταλήξεων Γα-Πα «δείχνει» και τη διαφορά στη «θέση» μεταξύ υπερκοσμίων (=ουρανός) και υποχθονίων (=Ἄδης).

Είναι εντυπωσιακή η ιδιαίτερη απόχρωση της αντίθεσης σε προτάσεις που συνδέονται κατά παράταξη, οι οποίες επαναλαμβάνονται για να προκαλέσουν μεγαλύτερη ζωηρότητα. Μία τέτοια περίπτωση συνιστά το στιχηρό ιδιόμελο των Αίνων του Ὁρθρου της Μεγάλης Παρασκευής: «*Δύο καὶ πονηρὰ ἐποίησεν, (...)*. Ενδεικτικά είναι τα ακόλουθα παραδείγματα:.

*·ἐμὲ ἐγκατέλιπε, πηγὴν ὕδατος ζωῆς, καὶ ὄρυξεν ἑαυτῷ φρέαρ συντετριμμένον,*

*·ἐμὲ ἐπὶ ξύλου ἐσταύρωσε, τὸν δὲ Βαραββᾶν ἠτήσατο, καὶ ἀπέλυσεν,*

*·ἐξέστη ὁ οὐρανός ἐπὶ τούτῳ, καὶ ὁ ἥλιος τὰς ἀκτῖνας ἀπέκρυψε (...)*».

Το εν λόγω ποιητικό κείμενο είναι βασισμένο στην προφητεία του Ιερεμία, η οποία εκπληρώθηκε με την απελευθέρωση του Βαραββά και τη σταύρωση του Χριστού<sup>89</sup>.

<sup>88</sup> Βλ. περισσότερα περί του πλ.β' σκληρού χρωματικού: Κωνσταντίνου, 2015, σελ. 281-283.

<sup>89</sup> «*..ὁ δὲ λαός μου ἠλλάξατο τὴν δόξαν αὐτοῦ, ἐξ ἧς οὐκ ὠφελήθησονται. ἐξέστη ὁ οὐρανός ἐπὶ τούτῳ καὶ ἔφριξεν ἐπὶ πλεῖον σφόδρα, λέγει Κύριος. ὅτι δύο καὶ πονηρὰ ἐποίησεν ὁ λαός μου· ἐμὲ ἐγκατέλιπον πηγὴν ὕδατος ζωῆς, καὶ ὄρυξαν ἑαυτοῖς λάκκους συντετριμμένους, οἱ οὐ δυνήσονται ὕδωρ συνέχειν*». (Παλαιά Διαθήκη, Ιερεμίας, Κεφ. Β', 11-13).



- (ἐμέ=Χριστός) *πηγὴν ὕδατος ζωῆς ἐγκατέλειπε*: η μουσική γραμμή αναπτύσσεται περί της διφωνίας (ΚΕ),
- (ο Ισραήλ) *φρέαρ συντετριμμένον ὤρυξεν*: η μελωδική γραμμή καταλήγει στη μεσότητα (ΠΑ) του ήχου (γραμμή του ήχου πλ. α').

- (ἐμέ=Χριστός) *ἑσταύρωσε ἐπὶ ξύλον*: τον μαρτυρικό θάνατο του Χριστού, αλλά και τη μισοφοβία των Ιουδαίων, ο μελωδός αποδίδει μουσικά με πλαγιασμό του μέλους και κατάληξη στην φθόγγο Νη (μουσική γραμμή πλ.δ'). Η ιεροπρέπεια, που διακρίνει τον πλ. δ' μοιάζει πολύτιμο «εργαλείο» στα χέρια του μελωδού, για να χρωματίσει μουσικά τη Σταύρωση του Θεού.
- (ο Ισραήλ) *ἀπέλυσεν τὸν Βαραββᾶν*: η μελωδική γραμμή καταλήγει στη μεσότητα (ΠΑ) του ήχου (γραμμή του ήχου πλ. α').

Ο Πρίγγος, από την άλλη πλευρά, εμφανίζει μια συμμετρία στο μουσικό του κείμενο. Οι κινήσεις του μέλους είναι περί της διφωνίας (Κε) για τις ενέργειες του Ισραήλ που αφορούν το πρόσωπο του Χριστού και καταληκτικές στη μεσότητα (Πα) για εκείνες που σχετίζονται με τις επιπτώσεις που έχουν στον ίδιο.

- (ἐμέ) *πηγὴν ὕδατος ζωῆς* : η μουσική γραμμή αναπτύσσεται περί της διφωνίας (ΚΕ),
- (Ισραήλ) *φρέαρ συντετριμμένον*: η μελωδική γραμμή καταλήγει στη μεσότητα (ΠΑ) του ήχου (γραμμή του ήχου πλ. α').
- (ἐμέ) *ἑσταύρωσε ἐπὶ ξύλον*: η μουσική γραμμή αναπτύσσεται περί της διφωνίας(ΚΕ),
- (ο Ισραήλ) *ἀπέλυσεν τὸν Βαραββᾶν*: η μελωδική γραμμή καταλήγει στη μεσότητα (ΠΑ) του ήχου (γραμμή του ήχου πλ. α').

Πρίγγος:

Ἰδιόμφλα. Ἦχος Γα π

Δυ υ ο και πο νη ρα ε ποι η σεν ο

πρω το το κος υι ος μου Ι σρα ηλ ε με ε

εγ κα τε λι πε πη γη ην υ δα τος ζω ης και

ω ρυ ξεν ε αυ τω φρε αρ συν τε τρι με ε νον

ε με ε πι ξυ υ λου ε σταυ ρω σε τον

δε Βαρ ρα βαν η τη η σα το και α πε λυ υ

σεν ε ξε στη ο ου ρα νο ος ε πι του

το και ο η λι ος τας α κτι να ας α πε

κρυ ψε ου δε Ι σρα ηλ ουκ ε νε τρα πης αλ

Τα μουσικά κείμενα του Ραιδεστηνού και του Πρίγγου αναδεικνύουν την αντίθεση μεταξύ των ρημάτων «ἐξέστη» και «ἀπέκρυψε» που αναφέρονται στον ουρανό και τον ήλιο αντίστοιχα. Για το ρήμα «ἐξέστη», το μέλος κινείται στο οξύ τετράχορδο του ήχου και περί της διφωνίας του (Κε), ενώ στο μελωδικό περιεχόμενο του ρήματος «ἀπέκρυψε», το μέλος κινείται

στο βαρύ τετράχορδο με κατάληξη στον φθόγγο Νη. Ο ποιητής «πλαγιάζει» το μέλος διότι, ενδεχομένως, το μελωδικό περιεχόμενο των Ευαγγελικών φράσεων «Ἀπὸ δὲ ἕκτης ὥρας σκότος ἐγένετο ἐπὶ πᾶσαν τὴν γῆν ἕως ὥρας ἐνάτης» και «Ἦν δὲ ὡσεὶ ὥρα ἕκτη καὶ σκότος ἐγένετο ἐφ' ὅλην τὴν γῆν ἕως ὥρας ἐνάτης, τοῦ ἡλίου ἐκλείποντος..»<sup>90</sup>, αναδύεται καλύτερα με τη χρήση πλαγιασμού και κίνηση σε χαμηλή τονικά περιοχή.

Ἡ αντίθεση, ὡς μια ιδιορρυθμία του λόγου, εκφράζεται με συντομία και, πολλές φορές, με υπαινικτικό τρόπο. Ἡ παρουσία της αντίθεσης σε διαφορετικούς, ὡς προς το περιεχόμενο, στίχους, ἔχει ὡς ἀποτέλεσμα τὴ δημιουργία ζωνῶν εἰκόνων. Στὸ τροπᾶριο τῆς Τρίτης Ὥρας τῆς Μεγάλῆς Παρασκευῆς: «Κύριε, κατέκρινάν σε οἱ Ἰουδαῖοι θανάτω, τὴν ζωὴν τῶν ἀπάντων, οἱ τὴν ἐρυθρὰν ῥάβδω πεζεύσαντες, σταυρῶ σὲ προσήλωσαν, καὶ οἱ ἐκ πέτρας μέλι θηλάσαντες, χολὴν σοὶ προσήνεγκαν, ἀλλ' ἐκὼν ὑπέμεινας, ἵνα ἡμᾶς ἐλευθερώσης τῆς δουλείας τοῦ ἐχθροῦ. Χριστὲ ὁ Θεὸς δόξα σοι», οἱ ἀντίθετοι προσδιορισμοὶ (πεζεύσαντες – προσήλωσαν, μέλι θηλάσαντες – χολὴν προσήνεγκαν) συμπληρῶνουν με ἰσχυρὸ τόνο τὴν ἐννοια τοῦ πρώτου στίχου περὶ τῆς ἀχαριστίας τῶν Ἰουδαίων και ζητοῦν ἀπὸ τὸν ἀναγνώστη μια νοηματικὴ προέκταση τῶν ἐπιγραμματικῶν συντομιῶν (τὴν ἐρυθρὰν ῥάβδω - ἐκ πέτρας μέλι) στο βιβλίον τῆς Ἐξόδου.

Ἐντυπωσιακὴ εἶναι ἡ ἀνάπτυξη που ἐμφανίζει ἡ διήγηση, με ἀφορμὴ δύο ἀντίθετες ἐννοιες (πόρνη - μαθητῆς) τις ὁποῖες ἀντιπαραβάλλει ὁ ὑμνογράφος:

«**Πόρνη** προσήλθέ σοί, μύρα σὺν δάκρυσιν, κατακενουσά σου ποσὶ Φιλάνθρωπε, καὶ δυσωδίας τῶν κακῶν, λυτροῦται τὴ κελεύσει σου, πνέων δὲ τὴν χάριν σου, **μαθητῆς** ὁ ἀχάριστος, ταύτην ἀποβάλλεται, καὶ βορβόρω συμφύρεται,

---

<sup>90</sup> Ἡ Καινὴ Διαθήκη, Ματθ. Κεφ., ΚΖ, ' 45-46; Λουκ. Κεφ. ΚΓ, ' 44-45.

φιλαργυρία ἀπεμπολῶν σε Δόξα Χριστὲ τῇ εὐσπλαγχνίᾳ σου». (Κάθισμα του Ὁρθρου της Μεγάλης Τετάρτης).

Συχνά, ο υμνογράφος, για να προκαλέσει αίσθηση με το σχήμα της αντίθεσης, καταφεύγει στην περίσσεια των λέξεων, διατυπώνοντας με περισσότερες έννοιες, κάτι που θα μπορούσε να αποδοθεί με λιγότερες λέξεις ή ενδεχομένως και μονολεκτικά. Με τον τρόπο αυτό, ο ποιητής ή ο ομιλητής εκφράζεται με μεγαλύτερο πάθος και περισσότερη ορμή, ως απόδειξη της ταραγμένης ψυχικής του κατάστασης. Στα κάτωθι τροπάρια, παρατηρεί κανείς μια πλεοναστική έκφραση, που οδηγεί στην περιφραστική εκδήλωση του λόγου:

«(..) Λαός μου, τί ἐποίησά σοι; καὶ τί μοι ἀνταπέδωκας;

**ἀντί τοῦ μάννα, χολήν·**

**ἀντί τοῦ ὕδατος, ὄξος·**

**ἀντί τοῦ ἀγαπᾶν με, σταυρῶ μὲ προσηλώσατε;**

οὐκέτι στέγω λοιπόν, καλέσω μου τὰ ἔθνη...»,

«(...) τίς ὑμᾶς ἐρρύσατο ἐκ θλίψεως; καὶ νῦν, τί μοι ἀνταποδίδοτε;

**πονηρὰ ἀντί ἀγαθῶν,**

**ἀντί στόλου πυρός, Σταυρῶ μὲ προσηλώσατε,**

**ἀντί νεφέλης, τάφον μοι ὠρύξατε,**

**ἀντί τοῦ μάννα, χολήν μοι προσηνέγκατε,**

**ἀντί τοῦ ὕδατος, ὄξος μὲ ἐποτίσατε.**

Λοιπὸν καλῶ τὰ ἔθνη, κακείνά με δοξάσουσι, σὺν Πατρὶ καὶ ἁγίῳ Πνεύματι.»

(Ιδιόμελα των Μεγάλων Ωρῶν της Μεγάλης Παρασκευής)

Στα παρόντα ιδιόμελα, ο Κύριος απαριθμεί τις αγαθοεργίες που έκανε στον Ισραήλ, για να υπερτονίσει την αγνωμοσύνη των Ιουδαίων στο πρόσωπό Του. Με τον τρόπο αυτό και μέσω του σχήματος της αντίθεσης,



αντιπαραβάλλεται, σε ένα δεύτερο επίπεδο, η φιλανθρωπία και η αγάπη του Θεού με την αχαριστία και το μίσος του ανθρώπου.

Πολλές φορές, οι αντιθέσεις των ποιητικών κειμένων συνυπάρχουν αρμονικά και συνδυαστικά μέσα σ' ένα εξεικονιστικό πλαίσιο με παρομοιώσεις, ομοιότητες και μεταφορές, με κύριο σκοπό την παραστατική έκφραση του λόγου. Η ποιητική γραφή ακολουθεί πιο σύνθετους τρόπους, συνδυάζοντας ομοιότητες και αντιθέσεις με μεταφορές και παρομοιώσεις. Ταυτόχρονα, υποβόσκει ένα εσωτερικό νόημα μέσα στις αντιθέσεις, ενώ παρατηρείται και μια αισθητική ωριμότητα των ποιητών, γεγονός που είναι απόρροια του εσωτερικού κόσμου και των ιδιαίτερων συναισθημάτων τους.

Στο αντίφωνο ΙΕ' του Όρθρου της Μεγάλης Παρασκευής,

*«Σήμερον κρεμᾶται ἐπὶ ξύλου, ὁ ἐν ὕδασι τὴν γῆν κρεμάσας. Στέφανον ἐξ ἀκανθῶν περιτίθεται, ὁ τῶν Ἀγγέλων Βασιλεύς. Ψευδῆ πορφύραν περιβάλλεται, ὁ περιβάλλων τὸν οὐρανὸν ἐν νεφέλαις. Ράπισμα κατεδέξατο, ὁ ἐν Ἰορδάνῃ ἐλευθέρωσας τὸν Ἀδάμ. Ἥλοις προσηλώθη, ὁ Νυμφίος τῆς Ἐκκλησίας. Λόγῃ ἐκεντήθη, ὁ Υἱὸς τῆς Παρθένου. Προσκυνούμεν σου τὰ Πάθη Χριστέ. Δείξον ἡμῖν, καὶ τὴν ἔνδοξόν σου Ἀνάστασιν»*,

είναι αισθητή η αλληπάλληλη χρήση:

της **αντίθεσης** (ἐπὶ ξύλου - ἐν ὕδασι),

της **επανάληψης** (κρεμᾶται - κρεμάσας), και

της **παρομοίωσης** (ὁ ἐν ὕδασι τὴν γῆν κρεμάσας).

Ομοίως στους στίχους:

*«Στέφανον ἐξ ἀκανθῶν περιτίθεται ὁ τῶν ἀγγέλων βασιλεύς. Ψευδῆ πορφύραν περιβάλλεται ὁ περιβάλλων τὸν οὐρανὸν ἐν νεφέλαις»*

**αντίθεση:** στέφανον ἐξ ἀκανθῶν - ὁ βασιλεὺς τῶν ἀγγέλων,

**επανάληψη:** περιτίθεται – περιβάλλεται

**παρομοίωση:** ὁ περιβάλλων ψευδῆ πορφύραν - ὁ περιβάλλων τὸν οὐρανὸν ἐν

νεφέλαις.

Ακόμη, στον στίχο: «*Ράπισμα κατεδέξατο ὁ ἐν Ἰορδάνη ἐλευθερώσας τὸν Ἀδάμ. Ἥλοις προσηλώθη ὁ νυμφίος τῆς Ἐκκλησίας.*»

**αντίθεση:** ὁ ἐλευθερώσας τὸν Ἀδάμ (δηλαδή τὸν ἄνθρωπον) – κατεδέξατο *ράπισμα* (απὸ ἄνθρωπο),

**παρομοίωση:** ὁ νυμφίος τῆς Ἐκκλησίας – προσηλώθη *ἥλοις*

Ο στίχος: «*Ράπισμα κατεδέξατο, ὁ ἐν Ἰορδάνη ἐλευθερώσας τὸν Ἀδάμ*» κρύβει ἓνα εσωτερικό νόημα που απαιτεῖ ἀπὸ τὸν πιστό να ἔχει τις κατάλληλες προσλαμβάνουσες για τη μέγιστη κατανόησή του. Εἶναι δύσκολο για ἓναν μη υποψιασμένο να αντιληφθεῖ ὅτι ομιλεῖ για την κατάδυση της Ζωῆς (= Χριστός) στα σκοτεινά βάθη της προπατορικής αμαρτίας, με σκοπὸ την ἀνάπλαση της ἀνθρώπινης φύσης.

Ομοίως, στο στιχηρὸ ἰδιόμελο του Εσπερινοῦ της Μεγάλης Παρασκευῆς: (Καὶ νῦν...) «*Φοβερόν καὶ παράδοξον Μυστήριον, σήμερον ἐνεργούμενον καθορᾶται. Ὁ ἀναφῆς κρατεῖται, δεσμεῖται, ὁ λύων τὸν Ἀδάμ τῆς κατάρας*». Ὅ πάντα φέρων συμπαθῶς, καὶ πάντας σώσας τῆς ἀρᾶς, ἀνεξίκακε Κύριε δόξα σοι».

**αντίθεση:** (ὁ ἀναφῆς - ὁ λύων)

**επανάληψη:** (κρατεῖται-δεσμεῖται)

**παρομοίωση:** (Ἀδάμ τῆς κατάρας)

Τέλος, παρατηρεῖται σπανιότερα ἓνα εἶδος ἀντίθεσης, το ὁποῖο, ἀφοῦ ἐκφράζεται σε δύο μέρη (τμήματα), ἐπιστρέφει στο πρώτο μέρος (τμήμα), για να του προσδώσει ἰδιαίτερη ἔμφαση:

«*Ὁ ώραῖος κάλλει, παρὰ πάντας βροτούς, ὡς ἀνείδεος νεκρὸς καταφαίνεται, ὁ τὴν φύσιν ώραῖσας τοῦ παντός*».

(Από την Α΄ Στάση των Εγκωμίων).

### **Γ.3.2 Το χαρακτηριστικό της υποφοράς και ανθυποφοράς στα ιδιόμελα των Μεγάλων Ωρών της Μεγάλης Παρασκευής**

Τα ιδιόμελα των Μεγάλων Ωρών της Μεγάλης Παρασκευής αποδίδονται στον Κύριλλο Αλεξανδρείας. Είναι δημιουργήματα της Β΄ περιόδου της υμνογραφίας και, πιο συγκεκριμένα, τοποθετούνται στους πρώτους αιώνες της περιόδου αυτής. Στο περιεχόμενό τους αριθμούν πολλές από τις ευεργεσίες του Θεού προς τον Ιουδαϊκό λαό:

- το ιδιόμελο της τρίτης Ωρας αναφέρεται στα θαύματα που έκανε ο Χριστός κατά την επίγεια παρουσία Του,
- το ιδιόμελο της ενάτης Ωρας στα θαύματα του Θεού που καταγράφηκαν στην Παλαιά Διαθήκη, ενώ,
- το δε ιδιόμελο της έκτης Ωρας αποτελεί μια σύζευξη των δύο προαναφερθέντων.

Τα τροπάρια αυτά, αν δεν έχουν δημιουργηθεί κατά το πρότυπο άλλων τροπαρίων προγενεστέρων, τα οποία έχουν χαθεί, παρουσιάζουν έντονα το σχήμα της υποφοράς και ανθυποφοράς. Στη συνέχεια, θα εξεταστεί τι προσδίδει το σχήμα της υποφοράς και ανθυποφοράς στο νόημα και πώς αυτό υποστηρίζεται μουσικά, προκειμένου να γίνει κοινό βίωμα από το εκκλησίασμα.

Πρόκειται για ένα από τα ρητορικά σχήματα διανοίας, δηλαδή τις διάφορες μορφές του λόγου, κατά τις οποίες επιδιώκεται μέσω διαφόρων τεχνασμάτων η δημιουργία διανοητικής ή ψυχικής κατάστασης του αναγνώστη, ανάλογα με την περίπτωση (Καχριμάνης & Κολλάρος, 1962, σελ. 1-2). Κατά το σχήμα της υποφοράς και ανθυποφοράς, εκείνος που μιλάει, δίνει μόνος την απάντηση, ή επιφέρει νέα ερώτηση σε απάντηση της πρώτης

(Κωτσαδάμ, 2003, σελ. 46; Ροβόλης, 1965, σελ. 23). Με τη χρήση των ερωτήσεων, ο ομιλητής ζητεί φαινομενικά τη γνώμη των ακροατών, καθιστώντας αυτούς κριτές για το τι θα έπρεπε να πράξει. Χωρίς να περιμένει απάντηση, αναγγέλει την απόφασή του, εκφράζοντας με αναντίρρητο τρόπο την αλήθεια των πραγμάτων.

Η ανάκρουση της απόφασης είναι το ρητορικό σχήμα της *ανακοίνωσης*, το οποίο εμφανίζεται στους τελευταίους στίχους των τροπαρίων. Στα ιδιόμελα των Ωρών της Μεγάλης Παρασκευής, αρχικά, εμφανίζεται μια ερώτηση από τον Χριστό, που, ουσιαστικά, είναι μια έκφραση παραπόνου για την αχαριστία του κόσμου στο πρόσωπο του Θεού. Στους τελευταίους στίχους, δίδεται από τον ίδιο τον Κύριο μια απάντηση – *υπόσχεση*, μέσω της οποίας προαναγγέλονται τα αναστάσιμα γεγονότα, που θα επακολουθήσουν. Μελοποιατικά θα εξεταστούν τα μουσικά κείμενα του Πέτρου Λαμπαδαρίου.

### **ΩΡΑ ΤΡΙΤΗ Ήχος πλ. α΄**

*«Ελκόμενος ἐπὶ σταυροῦ, οὕτως ἐβόας Κύριε. Διὰ ποῖον ἔργον, θέλετέ με σταυρῶσαι Ἰουδαῖοι; ὅτι τοὺς παραλύτους ὑμῶν συνέσφιγξα; ὅτι τοὺς νεκρούς, ὡς ἐξ ὕπνου ἀνέστησα; Αἰμόρρουν ἰασάμην, Χαναναίαν ἠλέησα, διὰ ποῖον ἔργον θέλετέ με φονεῦσαι Ἰουδαῖοι; ἀλλ’ ὄψεσθε εἰς ὃν νῦν ἐκκεντᾶτε, Χριστὸν παράνομοι.*

Ο πρώτος στίχος *«Ελκόμενος ἐπὶ σταυροῦ, οὕτως ἐβόας Κύριε»*, δημιουργεί μια αναμονή στους ακροατές των όσων πρόκειται να λεχθούν. Μερίζεται με μια κλασική γραμμή του ήχου πλ. α΄, η οποία λειτουργεί ως εισαγωγή για το μουσικό κείμενο, το οποίο θα επακολουθήσει.

Εξετάζοντας τους στίχους, *«...ὅτι τοὺς παραλύτους ὑμῶν συνέσφιγξα;»*, και *«...ὅτι τοὺς νεκρούς, ὡς ἐξ ὕπνου ἀνέστησα;»*, παρατηρούμε ότι:

- στον μεν πρώτο, η μελωδία εμφανίζει ανοδική πορεία, χρησιμοποιεί όλο το εύρος της κλίμακας και κάνει ατελή κατάληξη στην τετραφωνία του ήχου

στον φθόγγο ΚΕ (δεσπόζων φθόγγος του πλ.α΄),

- στον δε δεύτερο, η μελωδία παρουσιάζει καθοδική πορεία με πρόθεση να καταλήξει στη βάση του ήχου στον φθόγγο ΠΑ.

Το ίδιο σχεδόν μοτίβο (1<sup>ος</sup> στίχος, ατελής κατάληξη στην τετραφωνία του ήχου ΚΕ, 2<sup>ος</sup> στίχος, τελική κατάληξη βάση του ήχου ΠΑ) εμφανίζεται και στα επόμενα δύο ζεύγη ερωτήσεων, παρουσιάζοντας, με τον τρόπο αυτό, μια καλαισθητική ποικιλία, αλλά και συμμετρία:

«Αίμόρρον ιασάμην...»: εκτίναξη της μελωδίας και περιστροφή γύρω από την τετραφωνία του ήχου (ΚΕ) και ατελής κατάληξη,

«..Χανααίαν ήλέησα...»: καθοδική κίνηση και κατάληξη στη βάση του ήχου (ΠΑ).

«..διά ποῖον ἔργον θέλετέ με..» (ΚΕ= ανοδική πορεία στην τετραφωνία, ατελής κατάληξη)

«... φονεῦσαι Ἰουδαῖοι;» (ΠΑ=τελική κατάληξη στη βάση του ήχου).

Αναφέρθηκε παραπάνω ότι η επανάληψη μιας λέξης ή μιας φράσης σε ένα τροπάριο εκφέρεται -προς αποφυγήν μονοτονίας- με διαφορετικές γραμμές. Στο παρόν τροπάριο, η φράση: «διά ποῖον ἔργον, θέλετέ με **σταυρῶσαι** Ἰουδαῖοι;», η οποία επαναλαμβάνεται παραλλαγμένη<sup>91</sup>: «διά ποῖον ἔργον θέλετέ με **φονεῦσαι** Ἰουδαῖοι;», μελίζεται με διαφορετικό τρόπο. Την πρώτη φορά η μελωδία ξεκινά από την τετραφωνία του ήχου, κάνει στάση στον φθόγγο Δι, για να καταλήξει, στη συνέχεια, στον φθόγγο Πα, ενώ στην επανάληψή της ξεκινά από τη βάση του ήχου, αναπτύσσεται στο οξύ τετράχορδο, κάνει στάση στον Κε (ατελής) και καταλήγει στη βάση του ήχου.

Ειδικότερα, η λέξη «θέλετέ με», δέχεται ποικιλία και ανάπτυξη του μέλους, το οποίο κινείται στα όρια του ήχου (άνω Πα) ή/και έξω από αυτά

---

<sup>91</sup> Η επανάληψη μας οδηγεί από το ειδικό στο γενικό. Την πρώτη φορά υποδεικνύεται ο τρόπος του φόνου (σταύρωση), ενώ στην δεύτερη η πρόθεση των Ιουδαίων να πράξουν φόνο (Κορακίδης, 2006α).

(άνω Βου), εφόσον κατά την ψαλμώδηση εκτελεσθεί η ενέργεια του χαρακτήρα ποιότητας ομαλόν. Πρόκειται για λέξη «κλειδί», στην οποία «οικοδομείται» το συγκεκριμένο τροπάριο, διότι υποδηλώνει τη στοχευμένη πρόθεση των Ιουδαίων να φονεύσουν τον Χριστό.

Ο στίχος «...ἀλλ' ὄψεσθε εἰς ὃν νῦν ἐκκεντᾶτε...», ο οποίος είναι, στην ουσία, ανακοίνωση – προανάκρουσμα της Ανάστασης, μερίζεται με κίνηση της μελωδίας στο οξύ τετράχορδο του ήχου. Το μέλος «εκτινάσσεται» στον φθόγγο άνω Νη, περιστρέφεται γύρω από τον φθόγγο Κε και καταλήγει σ' αυτόν (ατελής κατάληξη).

Τέλος, παρατηρούμε ότι το ιδιόμελο της τρίτης Ωρας του Όρθρου της Μεγάλης Παρασκευής απαντάται διακειμενικά (περίπτωση συστατικής διακειμενικότητας) στο βιβλίο των προφητειών της Αγίας Γραφής. Ο υμνωδός φαίνεται να εμπνέεται από τα βιβλικά κείμενα, χρησιμοποιεί παράφραση και αποδίδει στον Χριστό όσα αναφέρει ο προφήτης Μιχαίας<sup>92</sup>: «Λαός μου τί ἐποίησά σοι ἢ τί ἐλύπησά σε ἢ τί παρηνώχλησά σοι; ἀποκρίθητί μοι, διότι ἀνήγαγόν σε ἐκ γῆς Αἰγύπτου καί ἐξ οἴκου δουλείας ἐλυτρώσάμην σε..».

---

<sup>92</sup> Η Παλαιά Διαθήκη, Μιχαίας, Κεφ. ΣΤ', 3-4.

**E** ελ κο με ε νο ος ε πι σα αυ ρθ θ τως ε  
 βο ο α ας Κυ υ υ υ ρι ι ι ι ε (9) δι α ποι  
 ο ον ε ε ε ργον θ δε λε τε ε με σαυ ρω ω ω σα  
 Ι ι ε δαι αι αι αι οι (9) ο ο ο ο τι ι τας Πα  
 ρα α λυ τας υ μω ων συ υ νε ε ε ε σφι ι ι υ γ  
 ξα (9) ο τι τας νε ε ε κρας ως εξ υ πνε θ α  
 νε ε ε ε ε ε ση η η σα (9) αι μο ρθ εν ι  
 α α σα α α α α μην Χα να ναι α αν η λε  
 ε ε ε ε ε η η η η σα (9) δι α ποι ο ον ε ρ  
 γον θε ε λε τε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε  
 με ε ε ε (9) φο ο ο νε ευ sai Ι ι ε δαι  
 αι αι οι α α λλο ψε σθε εις ο ν νυ ν ε εκ κεν τα α α α  
 τε Χρι σον πα ρα α νο μοι οι οι οι οι οι οι

## ΩΡΑ ΕΚΤΗ Ἦχος πλ. δ'.

«Τάδε λέγει Κύριος τοῖς Ἰουδαίοις· Λαός μου, τί ἐποίησά σοι, ἢ τί σοι παρηνώχλησα; τοὺς τυφλοὺς σου ἐφώτισα, τοὺς λεπρούς σου ἐκαθάρισα· ἄνδρα ὄντα ἐπὶ κλίνης ἠνωρθωσάμην. Λαός μου, τί ἐποίησά σοι; καὶ τί μοι ἀνταπέδωκας; ἀντὶ τοῦ μάννα, χολήν· ἀντὶ τοῦ ὕδατος, ὄξος· ἀντὶ τοῦ ἀγαπᾶν με, σταυρῶ μὲ προσηλώσατε; Οὐκέτι στέγω λοιπόν· καλέσω μου τὰ ἔθνη, κἀκεῖνά με δοξάσουσι σὺν τῷ Πατρὶ καὶ τῷ Πνεύματι, κἀγὼ αὐτοῖς δωρήσομαι, ζωὴν αἰώνιον».

Αναφέρθηκε παραπάνω ὅτι ἡ επανάληψη μίας φράσης ἢ μίας πρότασης γίνεται, αφενός, για να δοθεῖ περισσότερη χάρη στον λόγο και, αφετέρου, για να τονισθεῖ κάτι. Επίσης, ἡ αναφορά στο ἴδιο θέμα και ἡ επαναφορά του εκφράζει και τις σχέσεις μεταξύ των εννοιῶν, ὅπως τῆς αιτίας – αποτελέσματος, του υποκειμένου – αντικειμένου κ.ά. (Κορακίδης, 2006α)<sup>93</sup>.

Στο παρόν ιδιόμελο, ο επαναλαμβανόμενος στίχος – ερώτηση «Λαός μου, τί ἐποίησά σοι...» δημιουργεῖ δύο «κύκλους» αλληπάλληλων ὁμοίων προτάσεων – ερωτήσεων:

«Λαός μου, τί ἐποίησά σοι, ἢ τί σοι παρηνώχλησα; τοὺς τυφλοὺς σου ἐφώτισα, τοὺς λεπρούς σου ἐκαθάρισα, ἄνδρα ὄντα ἐπὶ κλίνης ἠνωρθωσάμην» και «Λαός μου, τί ἐποίησά σοι; καὶ τί μοι ἀνταπέδωκας; ἀντὶ τοῦ μάννα, χολήν, ἀντὶ τοῦ ὕδατος, ὄξος, ἀντὶ τοῦ ἀγαπᾶν με, σταυρῶ μὲ προσηλώσατε...».

Παρατηρεῖται επαναφορά τῆς ερώτησης «Λαός μου, τί ἐποίησά σοι;», με τὴν ὁποία ο Κύριος ασκεῖ «ἐλεγχο» στους Ἰουδαίους για τῆς πράξεις τους<sup>94</sup>, καθὼς και επαναφορά τῆς λέξης «ἀντὶ» (στον δεύτερο κύκλο ερωτήσεων), με

---

<sup>93</sup> Στο σχῆμα τῆς επαναφοράς, ἡ λέξη κατέχει πάντα τὴν ἀρχὴ σε κάθε νέα φράση και διαφέρει ἀπὸ τὴν επανάληψη, ὅπου ἡ ἴδια λέξη εμφανίζεται ἀδιακρίτως χωρὶς ὀρισμένη θέση (Κορακίδης, 2006α, σελ. 244).

<sup>94</sup> Μέσω τῆς ἐπιτίμησης στη ρητορικὴ φανερῶνεται τὸ ἀξιόπιστο μίας κατηγορίας, προκειμένου να ἀποδειχθεῖ ἀρχικά ἀν ἔγινε πραγματικά και χωρὶς ἀμφιβολία ἡ ἀδικία και παρανομία (Κορακίδης, 2006α, σελ. 233).



την οποία εκφράζεται emphaticά η αγνωμοσύνη του Ιουδαϊκού λαού απέναντι στις ευεργεσίες του Θεού.

Μελοποιητικά, παρατηρούνται παρόμοια στοιχεία με το ιδιόμελο της Γ΄ Ωρας: ο πρώτος στίχος «*Τάδε λέγει Κύριος τοῖς Ἰουδαίοις...*» λειτουργεί και στην περίπτωση αυτή με εισαγωγικό τρόπο, και «ενδύεται» με μια κλασική γραμμή του πλ. δ΄.

Οι στίχοι «*Λαός μου, τί ἐποίησά σοι, ἢ τί σοι παρηνώχλησα;*» και «*Λαός μου, τί ἐποίησά σοι; καὶ τί μοι ἀνταπέδωκας;*» παρουσιάζουν ισοσυλλαβία και η μελοποιία χρησιμοποιεί μια μουσική γραμμή με ίδιο αριθμό φθόγγων, η οποία επαναλαμβάνεται απaráλλακτα στην αρχή στη λέξη και στο τέλος των στίχων. Η μόνη διαφορά σημειώνεται στη φράση «*τί ἐποίησά σοι*», όπου το μέλος ποικίλλει:

-την πρώτη φορά η μελωδία καταλήγει στη διφωνία του ήχου (φθόγγος Βου), ενώ,

-τη δεύτερη φορά κινείται στο οξύ τετράχορδο του ήχου, φθάνοντας μέχρι τα όριά του (άνω Νη) ή/και έξω από αυτά (εφόσον εκτελεσθεί η ενέργεια του ψηφιστού) και καταλήγει στην τετραφωνία του ήχου (φθόγγος Δι).

Μέσω της διαφορετικής μουσικής διαχείρισης της φράσης, επιτυγχάνεται ποικιλία στο μέλος και επιχειρείται να δοθεί -όσο το δυνατόν ζωντανή- η παράσταση της ψυχικής διάθεσης και του «παραπόνου», τα οποία εκφράζει στο ποίημά του ο υμνωδός.

Μουσικά, η παράθεση των ευεργεσιών του Θεού στον πρώτο κύκλο μερίζεται με:

- κίνηση του μέλους στο οξύ τετράχορδο και κατάληξη στην τετραφωνία του ήχου (Δι) στη φράση «*τοὺς τυφλοὺς σου ἐφώτισα...*»,

- κίνηση της μελωδίας και κατάληξη στη διφωνία (Βου) στη φράση «*τοὺς λεπρούς σου ἐκαθάρισα...*»,

- περιστροφή, αρχικά, του μέλους γύρω από τη διφωνία (Βου) στη φράση «*...ἄνδρα ὄντα...*» και έπειτα ανοδική και καθοδική κίνηση της μελωδίας εξ

ολοκλήρου στο βαρύ τετράχορδο στη φράση «ἐπὶ κλίνης ἠνωρθωσάμην», η οποία καταλήγει στη βάση του ήχου (Nη).

Βάσει των παραπάνω, παρατηρούμε ότι η κλίμακα του ήχου «διαιρείται» σε τρία τμήματα, προκειμένου να αποδοθούν μουσικά οι φιλανθρωπίες του Θεού. Το πρώτο τμήμα αφορά το οξύ τετράχορδο του ήχου, το δεύτερο τη μεσότητα και το τρίτο το βαρύ τετράχορδο του ήχου. Η κίνηση του μέλους είναι γενικά καθοδική (από το οξύ στο βαρύ), με καταλήξεις στους δεσπόζοντες φθόγους Δι (= τετραφωνία), Βου(= διφωνία), Nη(=βάση). Έκαστος για κάθε φιλάνθρωπη πράξη.

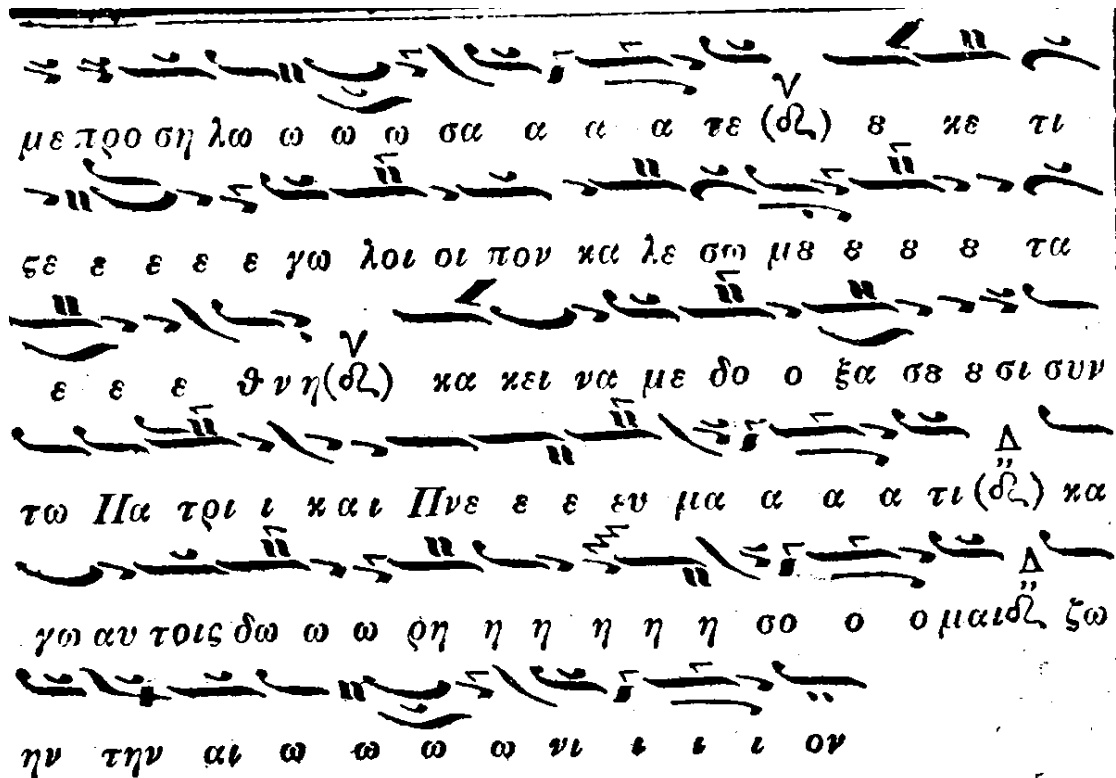
Στον δεύτερο «κύκλο»:

-στη φράση «...ἀντὶ τοῦ μάννα, χολήν...», η μελωδία κινείται στο βαρύ τετράχορδο του ήχου και καταλήγει στην τετραφωνία του ήχου (Δι),

-στη φράση «...ἀντὶ τοῦ ὕδατος, ὄξος...», η μελωδία κινείται, επίσης, στο βαρύ τετράχορδο του ήχου και καταλήγει στη βάση του ήχου (Nη), ενώ

-στη φράση «...ἀντὶ τοῦ ἀγαπᾶν με, σταυρῶ μὲ προσηλώσατε...», η μελωδία κινείται πάλι στο βαρύ τετράχορδο του ήχου, ανακόπτει την πορεία του στη λέξη «σταυρῶ», κάνοντας στάση στη διφωνία (Βου) και καταλήγει στη βάση του ήχου (Nη).

Τ Α α δε ε λε γει Κυ ρι ο ος τοις Ι ε  
ε ε δαι αι αι οισ(δλ) Λα ος ος με τι ι ε ποι  
η η η σα α α σοι οι η τι ι σοι πα ρη νω ω  
ω ω χλη η η η σα(δλ) τες τυ φλας σε ε ε φω τι  
ι σα(δλ) τες λε προ θς ε κα α α θα ρι ι σα(κ) αν  
δρα ο ο ο ον τα(κ) ε πι κλι ι ι νη ης η νωρ  
θω ω ω σα α α α μηνδλ Λα ο ος μν τι ι ε ε  
ποι οι η η σα α α σοι οι και τι ι μοι αν τα πε ε  
ε ε δω ω ω καςδλ αν τι ι τσ μα α ννα χα  
ο λην(δλ) αν τι τθ ε ν ν ν ν δα το θ ος ο ο  
ο ο ξος(δλ) αν τι τθ α γα πα α αν με Σταυ ρω ω



Παρατηρούμε ότι στον κύκλο αυτό το μέλος δεν εμφανίζει ποικιλία ως προς την έκταση, διότι η κίνησή του περιορίζεται στο βαρύ τετράχορδο του ήχου. Κάθε στίχος με επαναφορά της λέξης «άντι» καταλήγει μουσικά στους δεσπόζοντες φθόγγους Δι (=τετραφωνία), Νη (=βάση), Νη (=βάση) αντίστοιχα. Η διαφορά με το «μοτίβο» του πρώτου κύκλου (Δι-Βου-Νη) βρίσκεται στον δεύτερο στίχο του κάθε «κύκλου».

Η χρήση του ρητορικού σχήματος της υποφοράς και ανθυποφοράς δημιουργεί μια ταχύτατη εναλλαγή συναισθημάτων στον ακροατή. Τόσο οι ερωτήσεις του Θεού, όσο και η επεξηγηματική τους ανάλυση, προκαλούν μια αμηχανία και μια γενικότερη συστολή, η οποία εξαλείφεται με την ανακοίνωση στο τέλος του τροπαρίου. Και αυτό, διότι ο στίχος: «οὐκέτι στέγω λοιπόν, καλέσω μου τὰ ἔθνη, κακείνᾳ με δοξάσουσι σὺν τῷ Πατρὶ καὶ Πνεύματι, καγὼ αὐτοῖς δωρήσομαι, ζωὴν αἰώνιον» ενέχει στις λέξεις του το μήνυμα της Αναστάσεως, δηλαδή την κλήση, αρχικά, των ειδωλολατρών στον χώρο της ἐν Χριστῷ σωτηρίας και την διαβεβαίωση για την

επανεμφάνιση του Χριστού. Για τη μεν κλήση των εθνών, το μέλος κινείται στο βαρύ τετράχορδο του ήχου, με καθοδική πορεία, και καταλήγει στη βάση του ήχου. Για τη δε Ανάσταση του Χριστού, το μέλος κινείται στο τετραχόρδο Δι-Νη, κάνοντας χρήση του ήχου δ'. Πρόκειται για τον ήχο Τέταρτο Άγια, που έχει βάση τον φθόγγο Δι και είναι κύριος ήχος του πλ. δ' από τον Νη (Κωνσταντίνου, 2015, σελ. 128, 193).

### **Γ.3.3. Τα ρητορικά σχήματα διανοίας στα δοξαστικά των Αίνων της Ακολουθίας των Αγίων Παθών.**

Η Μεγάλη Παρασκευή είναι η ημέρα του Πάθους, του μαρτυρίου, της άκρας ταπείνωσης και της υπέρτατης θυσίας<sup>95</sup>. Οι Αίνοι της Μεγάλης Παρασκευής έχουν ως θεματικό κέντρο τα φρικτά πάθη του Χριστού και δεν εξαντλούν τα Ευαγγελικά αναγνώσματα, αλλά επιμένουν σε βασικά γεγονότα, όπως λ.χ. αυτά της άκρας ταπείνωσης του Χριστού. Στο περιεχόμενό τους υποδηλώνεται το μίσος του κόσμου<sup>96</sup>, αλλά και η συγκαταβατική φιλανθρωπία του Κυρίου μέσα από την εκούσια αποδοχή όλων των ταπεινώσεων και φρικαλεοτήτων (Γρηγοριάδης, 2005, σελ. 399).

Δύο από τα στιχηρά ιδιόμελα των Αίνων της Ακολουθίας των Αγίων Παθών παρουσιάζουν με μια μοναδικής αξίας ποίηση την άκρα ταπείνωση του Κυρίου.

*«Ἐκαστον μέλος τῆς ἀγίας σου σαρκός, ἀτιμίαν δι' ἡμᾶς ὑπέμεινε, τὰς ἀκάνθας ἢ κεφαλῆ, ἢ ὄψις τὰ ἐμπτύσματα, αἶ σιαγόνες τὰ ραπίσματα, τὸ στόμα τὴν ἐν ὄξει κερασθεῖσαν χολὴν τῇ γεύσει, τὰ ὦτα τὰς δυσσεβεῖς*

---

<sup>95</sup> Κατ' αυτήν, επιτελούμε, κατά το υπόμνημα του Τριωδίου: «τὰ ἅγια καὶ σωτήρια καὶ φρικτά πάθη τοῦ Κυρίου καὶ Θεοῦ καὶ Σωτῆρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ· τοὺς ἐμπτυσμούς, τὰ ραπίσματα, τὰ κολαφίσματα, τὰς ὕβρεις, τοὺς γέλωτας, τὴν πορφυράν χλαῖναν, τὸν κάλαμον, τὸν σπόγγον, τὸ ὄξος, τοὺς ἥλους, τὴν λόγχην καὶ πρὸ πάντων τὸν σταυρὸν καὶ τὸν θάνατον, ἃ δι' ἡμᾶς ἔκων καταδέξατο...» (Τριώδιον, 2003, σελ. 910).

<sup>96</sup> Όλοι συγκατατίθενται στη θανάτωση ενός αθώου: Το πλήθος της Ιερουσαλήμ, οι εβραϊκές θρησκευτικές αρχές, οι ρωμαϊκές πολιτικές αρχές. Η σταύρωση είναι μια καταδίκη εις βάρος ενός αθώου. Εξ ου και τα λόγια που εκστομίζει ο Ιησούς, δίνοντας όλο το βάθος της αδικίας: «Εμίσησάν με δωρεάν» (Ιωαν. Κεφ. ΙΕ', 25) (Γρηγοριάδης, 2005).

βλασφημίας. Ὁ νῶτος τὴν φραγγέλωσιν, καὶ ἡ χεὶρ τὸν κάλαμον, αἱ τοῦ ὄλου σῶματος ἐκτάσεις ἐν τῷ σταυρῷ, τὰ ἄρθρα τοὺς ἡλούς, καὶ ἡ πλευρὰ τὴν λόγχην. Ὁ παθὼν ὑπὲρ ἡμῶν, καὶ παθὼν ἐλευθερώσας ἡμᾶς. Ὁ συγκαταβάς ἡμῖν φιλανθρωπία, καὶ ἀννυψώσας ἡμᾶς, παντοδύναμε Σωτὴρ, ἐλέησον ἡμᾶς».

Το ιδίωμα των Αίνων της Μεγάλης Παρασκευής «Ἐκαστον μέλος τῆς ἀγίας σοῦ σαρκὸς ἀτιμίαν δι' ἡμᾶς ὑπέμεινε...» σε γ' ἤχο, απαριθμεί με απαράμιλλο τρόπο και με απλότητα τα Πάθη του Θεανθρώπου, και στις γραμμές του σταχυολογείται καθετί που βρίσκεται στο νόημα της εορτής (Τριώδιον, 2003, σελ. 910).

Για την επίτευξη των παραπάνω, επιστρατεύονται τα εξής ρητορικά σχήματα:

- της διήγησης, η οποία, ως σχήμα λόγου είναι συνήθης και απαραίτητη στην εξιστόρηση γεγονότων και, γενικότερα, στην περιγραφή κάθε γεγονότος ή αποδεικτικού στοιχείου (Κορακίδης, 2006α, σελ. 225). Η διήγηση -ακόμα και η πιο λεπτομερής- πρέπει να είναι σύντομη ως προς το θέμα της και συνοπτική, σαφής και πλήρης στην έκφραση και στα νοήματά της.

- του σχήματος καθ' ὅλον και μέρος. Το σχήμα αυτό εμφανίζεται όταν ένας ὀρος της πρότασης, που φανερώνει το ὅλον, εκφέρεται με τον ἴδιο τρόπο και την ἴδια πτώση με ἄλλον ὀρο της πρότασης που φανερώνει μέρος του ὅλου (Ροβόλης, 1965, σελ. 22). Είναι η παραγωγική λεγόμενη μέθοδος, κατά την οποία το ὅλον διαιρείται στα μέρη, καθὼς αὐτὰ απαριθμοῦνται.

- του σχήματος της ἀύξεσης, με το οποίο επιδιώκεται η αὐξομείωση των μεγεθῶν στην σειρά των εννοιῶν, με την τοποθέτηση των πιο έντονων και ισχυρῶν προς το τέλος (Κορακίδης, 2006α, σελ. 220). Πράγματι, η διήγηση μᾶς δίνει πολὺ συνοπτικά, ἀλλὰ πολὺ λεπτομερικά, την Ἄκρα Ταπείνωση, ξεκινώντας ἀπὸ την κεφαλή, η οποία περιέκλειε τὴ Θεία Σοφία, τὸ πρόσωπο και τὰ μέρη του, τὴν πλάτη, τὸ κυρίως σῶμα, τὰ ἄκρα και, τέλος, τὴν πλευρὰ του Χριστοῦ, με τὴν ιδιαίτερη σημασία που ἔχει για τὴν ορθόδοξη

διδασκαλία<sup>97</sup>. Με τη λέξη *έκαστον* δίδεται το *όλον*, το οποίο αναλύεται ή διαιρείται στα μέρη του. Το Πάθος παρουσιάζεται σε μια «αύξουσα» κλίμακα με το γεγονός της Σταύρωσης και τη λογχευθείσα πλευρά, η οποία αποτελεί ψήγμα Αναστάσεως, να τοποθετούνται προς το τέλος του τροπαρίου. Είναι μελοποιημένο σε ήχο γ' και, όπως προαναφέρθηκε, ο τρίτος ήχος με την ανδροπρέπεια, την απλότητα και τη σοβαρότητα που τον διέπει, αποτελεί το καταλληλότερο «ένδυμα» για να περιγράψει μουσικά τους πόνους του μαρτυρίου<sup>98</sup>. Σκοπός του μελωδού δεν είναι η προσήλωση του ακροατή στο μαρτύριο και η συναισθηματική του υποβολή ως προς αυτό, αλλά αυτό που ακολουθεί το Πάθος. Το φορτισμένο υμνογραφικά κλίμα περιβάλλεται μουσικά με καταλήξεις, άλλοτε στη διφωνία (Κε) και άλλοτε στη μεσότητα (Πα), οι οποίοι είναι δεσπόζοντες φθόγγοι του τρίτου ήχου. Οι μελοποιήσεις του Ραιδεστηνού και του Πρίγγου<sup>99</sup> δεν διαφέρουν δομικά μεταξύ τους· ο Ραιδεστηνός κάνει χρήση σκληρού χρώματος στη φράση: «*τάς δυσσεβεῖς βλασφημίας*», τονίζοντας την αντίθεση των θείων λόγων του Χριστού με τις προσβολές των Ιουδαίων.

---

<sup>97</sup> «...λόγχη αὐτοῦ τὴν πλευρὰν ἔνυξε καὶ ἐθέως ἐξῆλθεν αἷμα καὶ ὕδωρ..» (Ἡ Καινὴ Διαθήκη, Ἰωάν. Κεφ. ΙΘ' 34-35). Ἡ Ζωηφόρος πλευρὰ του Χριστοῦ για τὴν Ἐκκλησία ως δίκρουνη πηγὴ φανερώνει τὰ μυστήρια τῆς Θ. Ευχαριστίας καὶ του Βαπτίσματος ἀντίστοιχα (Γρηγοριάδης, 2005).

<sup>98</sup> *Εἰ καὶ τρίτος εἶ, πλὴν πρὸς ἀνδρικοὺς πόνους  
σύνεγγυς εἶ πως τοῦ προάρχοντος, Τρίτε.  
ἄκομψος, ἀπλοῦς, ἀνδρικός πάνυ, Τρίτε,  
Πέφνης ὄντως, καὶ σὲ τιμῶμεν, Τρίτε.  
Πλήθους κατάρχων ἰσαριθμὸν σοι Τρίτε,  
Πλήθει προσήκεις προσφνωῶς ἡρμωσμένος.  
(Χρῦσανθος, 1832, σελ. 152).*

<sup>99</sup> Ἡ μελοποίηση του Πέτρου εἶναι σε στιχηραρικό γένος, ἐνῶ των ἄλλων δύο σε εἰρημολογικό, γι' αὐτὸ καὶ δεν μπορεῖ να γίνῃ σύγκριση.

Ραιδεστηνός:

Ξει κε ρα σθει ει ει σαν χο λην τη γε ευ σει π τα ω  
τα τας δυσ σε θεις βλα σφη μι ι ασ ο νω τος την φραγ

Το μέλος στον Πρίγγο «ξεδιπλώνει» τον θριαμβευτικό του χαρακτήρα στην τελευταία περίοδο: «Ο παθών ὑπὲρ ἡμῶν, (...) παντοδύναμε Σωτήρ, ἐλέησον ἡμᾶς», με συνεχή κίνηση στο οξύ τετράχορδο του ήχου (Γα-Ζω), αγγίζοντας την τετραφωνία (Νη) στις λέξεις «ἐλευθερώσας», «συγκαταβάς», «ἀννψώσας, «παντοδύναμε», εξαίροντας, με τον τρόπο αυτό, όρους, που αποτελούν «ψήγματα» Αναστάσεως (Γρηγοριάδης, 2005, σελ. 398-399).

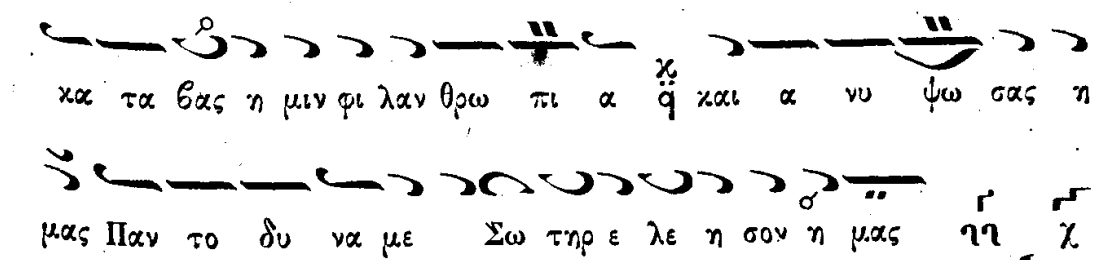
Πρίγγος:

ρα την λο ογ χην ο πα θων υ περ η μων και  
πα θων ε λευ θε ρω σας η μας ο συγ κα τα  
βας η μιν φι λαν θρω πι α και α νυ ψω σας η μας  
Παν το δυ να με Σω τηρ ε λε η σον η μας

Ο Ραιδεστηνός περιορίζεται στην κίνηση στο οξύ τετράχορδο στη φράση «...καὶ ἀννψώσας ἡμᾶς...» αποδίδοντας μουσικά το ὕψος (Παναγιωτόπουλος, 2015, σελ. 332).



Ραιδεστηνός:



Ἡ αισθητική και καλλιτεχνική τέρψη σ'αυτό το ιδιόμελο δεν προέρχεται τόσο από μελικές εξάρσεις τονικές ή άλλες τροπικές μεταβολές, οι οποίες επιστρατεύονται για να εκφράσουν το περιεχόμενο των νοημάτων του κειμένου. Αυτό, που αγγίζει, συγκινεί βαθύτατα τον ακροατή και αναδεικνύει την καλλιτεχνική αξία του δημιουργήματος, είναι η ίδια η μουσική μορφή και η συμμετρία της (Παπανούτσος, 2003), καθώς και η ήρεμη μελωδική ανάπτυξη μέσα στα πλαίσια του «ανδροπρεπούς» γ' ήχου, οι οποίες αποδίδουν με ευρηματικό τρόπο το εκούσιο Πάθος Του Χριστού.

Ἐπειτα, στους «κόλπους» του δοξαστικού των Αίνων της Ακολουθίας των Αγίων Παθών: «Ἐξέδυσάν με τὰ ἱμάτιά μου, καὶ ἐνέδυσάν με χλαμύδα κοκκίνη, ἔθηκαν ἐπὶ τὴν κεφαλὴν μου, στέφανον ἐξ ἀκανθῶν, καὶ ἐπὶ τὴν δεξιάν μου χεῖρα, ἔδωκαν κάλαμον, ἵνα συντρίψω αὐτούς, ὡς σκεύη κεραμέως», το οποίο ανακεφαλαιώνει με πολύ συνοπτικό τρόπο την Ἄκρα Ταπείνωση του Χριστού, συναθροίζονται μερικά από τα λογοτεχνικά σχήματα διανοίας (Κορακίδης, 2006α, σελ. 35-38).

Τα σχήματα αυτά δεν εξαρτώνται από τη λέξη, αλλά από το νόημα, και περιστρέφονται στην εσωτερική ουσία του λόγου. Είναι μορφές λεκτικού, που εξαρτώνται από το συναίσθημα ή τη φαντασία του ποιητή και δημιουργούνται από τις «κινήσεις» της ψυχής. Με τη χρήση τους επιδιώκεται πάθος, γλαφυρότητα, δύναμη και ενότητα στον λόγο. Στο συγκεκριμένο δοξαστικό εντοπίζονται τα σχήματα της περιγραφής, της εικόνας, της ηθοποιίας, της αύξησης και της ανακοίνωσης.

Η περιγραφή, ως ρητορικό σχήμα διανοίας, επεκτείνεται και πέρα από την απλή διήγηση. Περιγράφει με μεγάλη συντομία πρόσωπα και πράγματα, με εικόνες και αντιθέσεις, έντονους χρωματισμούς και ευδιάκριτους χαρακτηρισμούς (Κορακίδης, 2006α, σελ. 293). Το παρόν ιδιόμελο αποτελεί μια σύντομη αλλά περιεκτική απόδοση του Πάθους του Χριστού, όπως περιγράφεται στα Ευαγγέλια του Ματθαίου, του Μάρκου και του Ιωάννη<sup>100</sup>.

Προέκταση της περιγραφής είναι η εικόνα, με την οποία δίνεται μια εποπτική περιγραφή και μια ανάγλυφη παράσταση προσώπων, πραγμάτων και καταστάσεων, που δημιουργούν στον αναγνώστη (ή στον ακροατή) την αίσθηση ότι έχει μπροστά του αυτό που διαβάζει (ή ακούει) (Κορακίδης, 2006α, σελ. 229). Με το λογοτεχνικό σχήμα της «εικόνας», οι έννοιες «χρωματίζονται», ενώ ο άψυχος και κουραστικός λόγος ζωντανεύει και γίνεται εναργής. Τέλος, η εικόνα γίνεται εδώ ο υλικός «χρωματισμός» της έννοιας της άκρας ταπείνωσης.

Στο τροπάριο εμφανίζεται, επίσης, το σχήμα της ηθοποιίας, κατά το οποίο διαγράφεται το ιδιάζον ύφος και ο ακραίος χαρακτήρας των ανθρωπίνων τύπων (Κορακίδης, 2006α, σελ. 256). Εδώ, σκιαγραφείται ο άγριος χαρακτήρας του Πιλάτου<sup>101</sup> και των Ρωμαίων στρατιωτών και, σε ένα

---

<sup>100</sup> Η Καινή Διαθήκη, Ματθ. Κεφ. ΚΖ', 28-31; Μαρκ. ΙΕ', 17-20; Ιωάν. ΙΘ', 2-3.

<sup>101</sup> Ο Πιλάτος οδηγεί τον Χριστό στο μαρτύριο, από την ανάγκη ικανοποίησης των ενστίκτων του όχλου και όχι του αισθήματος της δικαιοσύνης. Άλλωστε, ο Πιλάτος δεν βρήκε τίποτα μεμπτό για να Τον καταδικάσει: «(..) ἐξῆλθε πρὸς τοὺς Ἰουδαίους καὶ λέγει αὐτοῖς· ἐγὼ οὐδεμίαν αἰτίαν εὕρισκω ἐν αὐτῷ» (Ιωάν. ΙΗ', 38). Η ικανοποίηση, που θα χάριζε το πάθος του αθώου, θα ήταν και ο παράγοντας σταθεροποίησης της τάξεως. Ικανοποιώντας, λοιπόν, ο Πιλάτος το λαϊκό αίσθημα, στην ουσία ικανοποιεί και τους πολιτικούς υποκινητές αυτού του ίδιου του αισθήματος, που δεν ήταν άλλοι από το ιουδαϊκό ιερατείο, τα επιφανή αυτά μέλη της εβραϊκής κοινωνίας, με απόλυτη επιρροή στην απρόσωπη φανατισμένη μάζα (Σταυρόπουλος, 2014).

δεύτερο επίπεδο, υπεμφαίνεται ο φθονερός χαρακτήρας του Ιουδαϊκού ιερατείου<sup>102</sup>.

Η περιγραφή στο σχήμα της ηθοποιίας, γίνεται με ακρίβεια, με ανάγλυφο τρόπο, καθώς και με μίμηση της παραστάσεως, σύμφωνα με τα ιστορικά γεγονότα. Με το σχήμα της ηθοποιίας συνυπάρχει το σχήμα της αύξησης, με βάση το οποίο επιδιώκεται γενικά η αυξομείωση των μεγεθών και των γεγονότων (Κορακίδης, 2006α, σελ. 220). Τα γεγονότα, δηλαδή, μπαίνουν σε βαθμιαία πορεία, με τα πιο ισχυρά και έντονα να τοποθετούνται στο τέλος για τη διατήρηση του ζωηρότερου ενδιαφέροντος και τη δημιουργία μιας εξαιρετικής, τεχνικά, εντύπωσης. Πράγματι, η σχηματική παράσταση ενθρόνισης ενός βασιλιά ξεκινά από τον βασιλικό χιτώνα, το στέμμα και, τέλος, το σκήπτρο. Η διαδικασία είναι ίδια και στην άκρα ταπείνωση του βασιλέα-Χριστού:

- «...ἐνέδυσάν με χλαμύδα κοκκίνην (= ψευδές βασιλικό ένδυμα για τον εμπαιγμό),

- «ἔθηκαν ἐπὶ τὴν κεφαλὴν μου στέφανον ἐξ ἀκανθῶν» (= ως βασιλικό στέμμα)

-«καὶ ἐπὶ τὴν δεξιάν μου χεῖρα, ἔδωκαν κάλαμον...» (=ως σκήπτρο)  
(Θεοδωρόπουλος, 2017, σελ. 363).

Το σχήμα της αύξησης διατηρεί έντονη τη διέγερση του συναισθήματος των ακροατῶν/αναγνωστῶν και προετοιμάζει το έδαφος για την εμφάνιση του σχήματος της ανακοίνωσης.

Με την ανακοίνωση επιχειρείται ο «αιφνιδιασμός» των ακροατῶν / αναγνωστῶν, διότι έρχεται να ανατρέψει το κλίμα αμηχανίας<sup>103</sup> που

---

<sup>102</sup> «Πραΐας δὲ γενομένης συμβούλιον ἔλαβον πάντες οἱ ἀρχιερεῖς καὶ οἱ πρεσβύτεροι τοῦ λαοῦ κατὰ τοῦ Ἰησοῦ ὥστε θανατῶσαι αὐτόν· καὶ δήσαντες αὐτόν ἀπήγαγον καὶ παρέδωκαν αὐτόν Ποντίῳ Πιλάτῳ τῷ ἡγεμόνι...» (Η Καινή Διαθήκη, Ματθ. Κεφ. ΚΖ', 1-2) και «Ἦδει γὰρ ὅτι διὰ φθόνον παρέδωκαν αὐτόν...» (Η Καινή Διαθήκη, Ματθ. Κεφ. ΚΖ', 18-22).

δημιούργησαν τα προαναφερθέντα σχήματα, σχετικά με την περιγραφή των φρικαλεοτήτων στο πρόσωπο του Θεανθρώπου. Η φράση: «...ίνα συντρίψω αυτούς, ως σκεύη κεραμέως», η οποία απαντάται διακειμενικά στους ψαλμούς του Δαβίδ<sup>104</sup>, φαίνεται να είναι μια εξαγγελία «απόφασης» για το γένος των Ιουδαίων στο άμεσο μέλλον. Ωστόσο, αποτελεί και μια προσδοκία για τους πιστούς, διότι, αφενός, διαλύει τη σύγχυση, που επιφέρει το παράδοξο της ταπείνωσης του Θεού και, αφετέρου, εκφράζει με υπαινικτικό, αλλά αναντίρρητο τρόπο την επερχόμενη Ανάσταση (Γρηγοριάδης, 2005, σελ. 400-401).

### **Γ.3.3α. Μουσική ένδυση των προαναφερθέντων ρητορικών σχημάτων.**

Το δοξαστικό των Αίνων είναι μελοποιημένο σε ήχο πλάγιο β', που θεμελιώνεται στον φθόγγο Πα. Οι πιο σημαντικές βαθμίδες (δεσπόζοντες φθόγγοι), είναι η βάση (Πα), η τριφωνία (Δι) και η τετραφωνία (Κε). Αυτές οι βαθμίδες αποτελούν τους θεμέλιους φθόγγους των τετραχόρδων Πα-Δι, Δι-Νη' και Κε-Πα' και του πενταχόρδου Πα-Κε<sup>105</sup>. Στο παρόν δοξαστικό, παρά τη μικρή του έκταση, μπορεί κανείς να διακρίνει τη μελωδική δεινότητα των τριών μελοποιών, οι οποίοι με τη διαφορετική μελική μεταχείριση του σκληρού χρώματος «περιγράφουν» και αποδίδουν με δραματικότητα την αίσθηση της άκρας ταπείνωσης του Χριστού.

Προαναφέρθηκε ότι μια καλαισθητική αρχή του βυζαντινού μέλους είναι η ποικιλία, και, πιο συγκεκριμένα, η ποικιλία κλιμάκων, μουσικών φράσεων και ήχων. Η ποικιλομορφία αυτή αποτελεί αρωγό της περιγραφής

---

<sup>103</sup> «Από τα κείμενα της Μεγάλης Εβδομάδας απουσιάζουν επιπόλαιοι κι ανούσιοι συναισθηματισμοί. Με τον δογματικό και μυσταγωγικό της χαρακτήρα οδηγεί στη συναισθηματική υπέρβαση, σ' ένα στάδιο βαθύτερα πραγματικό, όπου ο θάνατος συναντά τη ζωή κι ο άνθρωπος, από τη διάσπαση του ατόμου, φθάνει στην καθολικότητα του προσώπου» (Πάσχος, 1999, σελ. 47).

<sup>104</sup> Ψαλμός Β' 2: 9.

<sup>105</sup> Βλ. περισσότερα περί του τετραχόρδου και πενταχόρδου συστήματος: (Παναγιωτόπουλος, 2015, σελ. 119-123).

για τον μουσικό «χρωματισμό» κατά την εξιστόρηση των γεγονότων. Πιο συγκεκριμένα, ο τρόπος με τον οποίο κινείται το μέλος στο μουσικό κείμενο του Πρίγγου είναι ιδιαίτερος, συντελώντας στην εντονότερη ανάδειξη των σχημάτων της περιγραφής, της εικόνας, της ηθοποιίας, της αύξησης και της ανακοίνωσης.

-Εξέδυσάν με...

Στη φράση: «Εξέδυσάν με» και οι τρεις μελοποιοί χρησιμοποιούν το οξύ χρωματικό τετραχόρδο, που θεμελιώνεται στην τετραφωνία, όχι, όμως, σε όλη του την έκταση. Ειδικότερα, ο Πέτρος και ο Ραιδεστηνός περιστρέφουν τη μελωδία γύρω από τον φθόγγο Κε (τετραφωνία ήχου), αγγίζοντας την εξαφωνία (Νη'), όπου γίνεται η πρώτη προκορούφωση στην τέταρτη συλλαβή της λέξης «ἐξέδυσαν». Ο Πρίγγος, αντίθετα, ξεκινά με «εκτίναξη» και στάση της μελωδίας στην επταφωνία (Πα'), στάση στη συνέχεια στον Ζω και, τέλος, κατάληξη στον φθόγγο Κε. Η μελωδική αυτή κίνηση στο άνω άκρο του τετραχόρδου, καθώς και οι στάσεις που πραγματοποιεί στους φθόγγους Πα', Ζω, Κε, (με τη χρήση κλασμάτων), παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, διότι προσδίδει, με μοναδικό τρόπο, άκουσμα «κραυγής» στην φράση με την οποία ο Χριστός ξεκινά να περιγράφει την Ακρα Ταπείνωσή Του.

...τὰ ἰμάτιά μου...

Στη φράση «τα ἰμάτιά μου», ο Πέτρος περιστρέφει τη μελωδία γύρω από τον φθόγγο Κε (τετραφωνία), τον φθόγγο Δι (τριφωνία) και κάνει κατάληξη στην τριφωνία (Δι). Ο Ραιδεστηνός υιοθετεί τη μελοποίηση του Πέτρου, με μόνη διαφορά μια ορθογραφική διαφοροποίηση στην πρώτη συλλαβή της λέξης «ἰμάτια». Στο κείμενο του Πρίγγου παρατηρείται διαφοροποίηση, συγκριτικά με τους άλλους δύο, ως προς τον τρόπο «μεταχείρισης» της μελωδίας: αυτή κινείται μεταξύ των φθόγγων Ζω και Δι

και «ησυχάζει», από την ένταση της αρχής, καταλήγοντας στη διφωνία (Γα), δίνοντας, έτσι, την αίσθηση «αναμονής» για τη συνέχεια.

*...καὶ ἐνέδυσάν με...*

Στα κείμενα του Πέτρου και του Ραιδεστηνού προβάλλεται το βασικό χρωματικό πεντάχορδο με ανοδική πορεία από τη βάση του ήχου (φθόγγος Πα) και κατάληξη στην τριφωνία του ήχου (Δι). Ο Πρίγγος, αντίθετα, επαναλαμβάνει την μελωδική κίνηση που χρησιμοποίησε στην εναρκτήρια φράση του δοξαστικού («Ἐξέδυσάν με»). Τόσο ο χαρακτήρας «κραυγής» που προσδίδει η κίνηση του μέλους στις δύο αυτές φράσεις, όσο και η επανάληψή του, «ενεργοποιεί» τον ακροατή και τον καλεί να συμμετάσχει πνευματικά στο θείο δράμα και στα φρικτά γεγονότα της Ἄκρας Ταπείνωσης του Χριστού.

*...χλαμύδα κοκκίνη...*

Η μελοποίηση του Πέτρου εξακολουθεί να κινείται στο βασικό χρωματικό πεντάχορδο (Πα-Κε), χωρίς να κορυφώνεται σε κάποιο σημείο. Στη λέξη *χλαμύδα*, το μέλος ξεκινά και σταθμεύει παροδικώς στη διφωνία (Γα), αγγίζει την τετραφωνία (Κε) και έπειτα ακολουθεί καθοδική πορεία, μέχρι την κατάληξη στη βάση του ήχου (Πα).

Στην ίδια θέση, ο Ραιδεστηνός κάνει χρήση της σύνθεσης κεντήματος κάτω από ολίγον (υπερβατή ανάβαση κατά δύο φθόγγους), αγγίζοντας την τριφωνία (Δι). Σημειώνεται, δηλαδή, μέλισμα του έγχρονου ολίγου με λανθασμένη ορθογραφία<sup>106</sup>.

Στον Πρίγγο, στη λέξη *χλαμύδα*, και ειδικότερα στη δεύτερη συλλαβή της λέξης (-μύ-), παρατηρείται χρήση ήχου Ἄγια και κατάληξη του μέλους στην βάση του ήχου (Πα). Εντοπίζεται, με τον τρόπο αυτό, αφενός, μια στιγμιαία «αποφόρτιση» της έντασης που σημειώθηκε στην προηγούμενη φράση και, αφετέρου, ένας διατονικός «χρωματισμός» της

---

<sup>106</sup> Βλ. περισσότερα για την ορθογραφία του ψηφιστού: Κωνσταντίνου, 2015, σελ. 78.

φράσης *χλαμύδα κοκκίνη*, προκειμένου να υπογραμμισθεί ο εμπαιγμός του Χριστού που ενδύεται τον ψευδή βασιλικό μανδύα. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι, μέχρι το σημείο αυτό, τόσο ο Πέτρος όσο και Ραιδεστηνός αντιμετωπίζουν μουσικά τις φράσεις: «*Ἐξέδυσάν με τὰ ἱμάτιά μου*», «*καὶ ἐνέδυσάν με χλαμύδα κοκκίνη*», με ενιαίο τρόπο ως προς το νόημά τους, ενώ ο Πρίγγος τις μεταχειρίζεται μουσικά με μεμονωμένο τρόπο. Δηλαδή, φορτίζει την ατμόσφαιρα στις λέξεις «*Ἐξέδυσάν με*», «*ἐνέδυσάν με*» και την αποφορτίζει, «*ἠσυχάζοντας*» το μέλος στις λέξεις «*ἱμάτια*» και «*χλαμύδα κοκκίνη*». Αυτό, άλλωστε, πιστοποιείται από την διαφορετική τοποθέτηση των μαρτυριών στα κείμενά τους.

*..ἔθηκαν ἐπὶ τὴν κεφαλὴν μου.*

Ο Πέτρος κινείται στο οξύ τετράχορδο του ήχου (Κε-Πα'), ξεκινώντας την πορεία του μέλους από την εξαφωνία του ήχου (Νη') και, στη συνέχεια, κίνηση γύρω από την τετραφωνία (Κε). Στη φράση «*κεφαλὴν μου*», το μέλος κινείται στο οξύ τετράχορδο (Κε-Πα'), πρώτα σε ανοδική και μετά σε καθοδική πορεία. Στην τρίτη συλλαβή του όρου παρατηρείται η μοναδική κορύφωση στο άνω άκρο του τετραχόρδου (Πα').

Ο Ραιδεστηνός διαφοροποιείται από τον Πέτρο στη μουσική μεταχείριση της λέξης «*ἔθηκαν*»: το μέλος γίνεται λιτό, καθώς παρατηρείται κατάργηση των αργιών του Πέτρου και η καθοδική πορεία από την εξαφωνία στην τετραφωνία (Νη'-Κε) γίνεται με χρήση τριών μόνο χαρακτήρων. Σημειώνεται, επίσης, αλλαγή στην ορθογραφία, καθώς στην πρώτη συλλαβή της λέξης το *ολίγον* αντικαθίσταται από την πεταστή.

Ο Πρίγγος επαναφέρει για τρίτη φορά τη μελωδική κίνηση που σημειώθηκε στις φράσεις «*Ἐξέδυσάν με*» και «*καὶ ἐνέδυσάν με*», με μεγαλύτερη ένταση αυτή τη φορά. Αρχικά, στη λέξη «*ἔθηκαν*», η μελωδία, «*εκτινάσσεται*» στην επταφωνία του ήχου (Πα') και πραγματοποιεί καθοδική πορεία χωρία να κάνει στάση σε κάποιο φθόγγο. Στη συνέχεια, με

την χρήση χαρακτήρων γοργού, το μέλος κινείται ανοδικά φθάνοντας στην επταφωνία Πα' και εκτείνεται πέρα από τα όρια του τετραχόρδου Κε-Πα', «σταθμεύοντας» στον άνω Γα στην τελευταία συλλαβή της λέξης «κεφαλήν», πριν καταλήξει ξανά στην επταφωνία του ήχου (Πα') στην λέξη «μου». Η πορεία αυτή του μέλους, που επιμένει στην επταφωνία, καθώς και η στάση στον Γα', δείχνει την μέγιστη κορύφωση του μέλους, η οποία:

-αναπαριστά ηχοποιητικά την έννοια και τη σημασία της λέξης ««κεφαλήν μου» και,

-περιγράφει με δεικτικό τρόπο την επίσης κορύφωση της Άκρας Ταπείνωσης, δηλαδή την στέψη του Χριστού ως «βασιλέα» από τους στρατιώτες.

*...στέφανον ἐξ ἀκανθῶν...*

Στον Πέτρο έχουμε πέρασμα από το οξύ χρωματικό τετράχορδο σε ήχο Άγια σε ανοδική και καθοδική κίνηση, «φωτίζοντας», έτσι, με μια μικρή διατονική ιδέα, τη λέξη «ἀκανθῶν». Έχουμε χρήση, δηλαδή, χρωματικού γένους και, στη συνέχεια, διατονικού γένους.

Ο Ραιδεστηνός ακολουθεί αντίθετη πορεία στη μελοποίηση: στη λέξη «στέφανον» χρησιμοποιεί το τετράχορδο Άγια σε κατωφερή κίνηση, ενώ στη φράση «ἐξ ἀκανθῶν» χρησιμοποιεί το βασικό τετράχορδο του ήχου πλ.β' (Πα-Δι). Χρήση, δηλαδή, διατονικού γένους και, στη συνέχεια, χρωματικού.

Ο Πρίγγος, τέλος, διαφοροποιείται εντελώς σε σχέση με τους άλλους δύο μελοποιούς, ως προς την πορεία που υιοθετεί στην μελοποίηση, καθώς δεν εγκαταλείπει το χρωματικό γένος: στη λέξη «στέφανον», το μέλος πραγματοποιεί καθοδική πορεία, «ησυχάζοντας» με δραματικό τρόπο, καθώς αγγίζει την βάση του ήχου (Πα), πριν καταλήξει στην τριφωνία (Δι) στην φράση «ἐξ ἀκανθῶν».



*... καὶ ἐπὶ τὴν δεξιάν μου χεῖρα...*

Στον Πέτρο, η μελωδία παραμένει στον ήχο Ἄγια, που διαπερνά όλες τις βαθμίδες του τετραχόρδου (Δι-Νη΄) σε ανοδική και καθοδική πορεία. Η μελωδία κατά την άνοδο αγγίζει το άνω άκρο του τετραχόρδου ή/και το ξεπερνά (άνω Πα, εφόσον εκτελεσθεί η ενέργεια του χαρακτήρα ποιότητος ψηφιστόν). Σχεδόν ίδια μελοποίηση με τον Πέτρο ακολουθεί και ο Ραιδεστηνός. Ὅσον αφορά τον Πρίγγο, το μέλος πραγματοποιεί κορύφωση στο οξύ τετράχορδο Κε-Πα΄, αγγίζοντας τον φθόγγο Βου΄ και «μιμείται», στο τέλος της φράσης «δεξιάν μου», την καθοδική μελωδική κίνηση που πραγματοποίησε, προηγουμένως, στη λέξη «στέφανον». Στη λέξη χεῖρα παρατηρείται χρήση του ήχου Ἄγια (βλ. παρακάτω).

*... ἔδωκαν κάλαμον...*

Η μελοποίηση του Πέτρου και του Ραιδεστηνού κινούνται στο πεντάχορδο (Πα-Κε) με καθοδική πορεία και καταλήγουν στη βάση του ήχου (Πα). Στον Πρίγγο σημειώνεται μια διαδοχή των ήχων πλ.β΄ – Ἄγια στις λέξεις ἔδωκαν- κάλαμον αντίστοιχα. Συνδυαστικά με την χρήση του ήχου Ἄγια στη λέξη χεῖρα προηγουμένως, αυτή η εναλλαγή από διατονικό γένος σε σκληρό χρωματικό και επιστροφή στο διατονικό ξανά, ενισχύει και εντείνει το σχήμα της αύξησης, το οποίο, ουσιαστικά, «προετοιμάζει» τον ακροατή για το επερχόμενο σχήμα της ανακοίνωσης.

*... ἵνα συντρίψω αὐτούς ὡς σκεύη κεραμέως.*

Στη φράση «...ἵνα συντρίψω αὐτούς, ὡς σκεύη κεραμέως», με την οποία δίδεται ουσιαστικά το λογοτεχνικό σχήμα της ανακοίνωσης, παρατηρούμε σημαντικές διαφορές, αλλά και ομοιότητες κατά τη μελική μεταχείριση.

Ο Πέτρος χρησιμοποιεί τετράχορδο Ἄγια (Δι-Νη΄), βασισμένο στην τριφωνία του ήχου (Δι) σε ανοδική και καθοδική πορεία. Η μελωδία

κορυφώνεται, αγγίζοντας το άνω όριο του τετραχόρδου Άγια (Νη΄). Ο Ραιδεστηνός χρησιμοποιεί τετράχορδο του βαρέος ήχου από τον φθόγγο Δι (κατά τριφωνίαν βαρύς ήχος), χωρίς μελισματικές αναλύσεις των κλασμάτων.

Εγκαταλείπουν, με άλλα λόγια, το χρωματικό γένος, αλλάζουν την ποιότητα τετραχόρδου και περνούν, ο μιν Πέτρος στο διατονικό γένος (Άγια εκ του Δι), ο δε Ραιδεστηνός στο εναρμόνιο γένος (τετράχορδο βαρέος ήχου), για να εξάρουν τη λέξη «*συντρίψω*». Η μεταβολή αυτή επιφέρει αλλαγή στο ήθος του μέλους. Υποχωρεί, δηλαδή, το *συσταλτικό* ήθος του χρωματικού γένους, με το οποίο διεγείρεται η ταπείνωση και δίνει τη θέση του στο *διασταλτικό*, το οποίο χαρακτηρίζεται από ανδρεία και μεγαλοπρέπεια. Με τον τρόπο αυτό, η ανακοίνωση «χρωματίζεται» και προσδίδεται ιδιαίτερο βάρος στη σημασία της. Κοινό σημείο, επίσης, μεταξύ των δύο συνθετών είναι η κορύφωση του μέλους στην εξαφωνία (Νη΄) στη δεύτερη συλλαβή της λέξης «*συντρίψω*», γεγονός από το οποίο συμπεραίνεται η σπουδαιότητα της λέξης στο κείμενο.

Στο κείμενο του Πρίγγου, στην φράση: «*ίνα συντρίψω*», σημειώνεται χρωματική πτώση από την τριφωνία Δι στον φθόγγο Νη, στον προσαγωγέα, δηλαδή, του ήχου, η οποία πτώση αυξάνει την «*αναμονή*» για την επερχόμενη ανακοίνωση. Όμως, ο Πρίγγος δεν σταματά εκεί, αλλά κινείται ακόμη ένα βήμα πιο πέρα: στη λέξη *αυτούς* τοποθετεί φθορά νενανώ επί του φθόγγου Νη και πραγματοποιεί εκτενή ανάπτυξη του μέλους, προκειμένου να μεγιστοποιήσει την «*αγωνία*» των ακροατών πριν από το άκουσμα της ανακοίνωσης. Τέλος, στην φράση «*ώς σκεύη κεραμέως*», το μέλος «*τινάσσεται*» στην τριφωνία του ήχου και πραγματοποιεί καθοδική πορεία καταλήγοντας στην βάση του ήχου (Πα). Με την χρήση μιας κλασικής γραμμής πλ.β, η ένταση υποχωρεί και το σχήμα της ανακοίνωσης αναδεικνύεται με λιτό τρόπο, χωρίς εντυπωσιασμούς.

Πέτρος:

Δόξα, ἦχος π<sup>α</sup> πα .

**Ε** Ξε δυ σα αν με τα α ι ι ι μα α α τι ι  
α α α με και ε νε δυ σα α α αν με  
χλα α μυ υ δα α κο κκι ι ι νην(π) Ε θη  
η η καν ε πι ι τη ην κε φα λη η ην με σε  
φα ρον ε εξ α α κα α αν θων και ε πι την δε  
ξει α αν με ε χει ει ει ρα ε ε δω ω ω καν κα α

λα α α α μον(π) ι να συν τρι ι ι ψω ω α  
α αυ τες ω ω σκε ευ η κε ε ρα με ε ε ε ως

Ραιδεστηνός:

Ξε δὺ σα αν με τα α ι ι ι μα α α τι ι α

α α μ ρ ρ και ε νε δὺ σα α α αν με γλα α

μυ υ υ δα α κοκ και ι ι ι νην π ε θη καν ε

πι ι τη ην κε φα λη ηην μ ρ στε φα α νον εξ α

κα αν θων ρ και ε πι την δε ξι α αν μ ρ ρ χει

ει ει ρα ε δω ω ω καν κα α λα α α μον ι να συν

Καί νυν. Πλος π  
τρι ι ψω αυ τος ωωςσε ευ η κε ρα μι ε ε ε ως ο αυτός

Πρίγγος:

Ε ξε δυ σα α α α αν με τα ι  
μα α τι α α α α μου ου και ε  
νε δυ σα α α α αν με χλα μ υ υ  
υ δα α κοοκ κι ι ι ι ι ι ι ι ι  
νην ε θηκαν ε πι την κε φα λη η η  
ην μου ου στε ε φα α α νον εξ α α α  
καν θων και ε πι την δε ξι ι α αν μου ου  
χει ει ει ρα ε ε δω κα α αν κα α α α  
λα α α μον ι να συν τρι ι ι ι ι ψω α αυ  
του ου ου ου ου ου σα ου ου ους ω ω ω ως  
σκε ε ε ευ η κε ε ρα με ε ε ε ε ως

Πίνακας των τριών μελοποιήσεων

Ποιητικό Κείμενο	Πέτρος	Ραιδεστηνός	Πρίγγος
Ἐξέδυσάν με τὰ ἱμάτιά μου	Μελωδική κίνηση στο οξύ τετράχορδο & κατάληξη στην τριφωνία (Δι)	Μελωδική κίνηση στο οξύ τετράχορδο & κατάληξη στην τριφωνία (Δι)	Μελωδική κίνηση στο οξύ τετράχορδο & κατάληξη στην τετραφωνία (Κε)
καὶ ἐνέδυσάν με χλαμύδα κοκκίνην	Ανοδική κίνηση μελωδίας στο βασικό πεντάχορδο Πα-Κε, με κατάληξη στην τριφωνία (Δι) και στη συνέχεια καθοδική κίνηση με κατάληξη στη βάση του ήχου	Ανοδική κίνηση μελωδίας στο βασικό πεντάχορδο Πα-Κε με κατάληξη στην τριφωνία (Δι) και στη συνέχεια καθοδική κίνηση με κατάληξη στη βάση του ήχου	Ανοδική κίνηση μελωδίας στο βασικό πεντάχορδο Πα-Κε με κατάληξη στην τετραφωνία (Κε) και στη συνέχεια καθοδική κίνηση με κατάληξη στη βάση του ήχου
ἔθηκαν ἐπὶ τὴν κεφαλὴν μου	Κίνηση στο οξύ τετράχορδο Κε-Πα. Το μέλος άρχεται από την εξαφωνία με καθοδική και ανοδική πορεία και κατάληξη στην τετραφωνία (Κε)	Κίνηση στο οξύ τετράχορδο Κε-Πα. Το μέλος άρχεται από την εξαφωνία με καθοδική και ανοδική πορεία και κατάληξη στην τετραφωνία (Κε)	Κίνηση στο οξύ τετράχορδο Κε-Πα'. Το μέλος άρχεται από την επταφωνία (Πα') με καθοδική και ανοδική πορεία, εκτείνεται έξω από τα όρια του τετραχορδου (Γα') και κατάληξη στην επταφωνία (Πα')
στέφανον ἐξ ἀκανθῶν	Χρήση σκληρού χρώματος (στέφανον) & ήχου Άγια (ακανθῶν)	Χρήση ήχου Άγια (στέφανον) & σκληρού χρώματος (ακανθῶν)	Χρήση γραμμών σκληρού χρώματος, καθοδική πορεία προς την βάση του ήχου και κατάληξη στην τριφωνία (Δι)
καὶ ἐπὶ τὴν δεξιάν μου	Χρήση ήχου Άγια στο τετράχορδο (Δι- Νη')	Χρήση ήχου Άγια στο τετράχορδο (Δι- Νη')	Κορύφωση του μέλους στο οξύ τετράχορδο του ήχου και καθοδική πορεία μέχρι την τετραφωνία (Κε)

χειρα ἔδωκαν κάλαμον,	Καθοδική κίνηση μελωδίας στο πεντάχορδο Πα-Κε και κατάληξη στη βάση του ήχου	Καθοδική κίνηση μελωδίας στο πεντάχορδο Πα-Κε και κατάληξη στη βάση του ήχου	Εναλλαγή των ήχων Άγια (χειραν)-σκληρού χρώματος (ἔδωκαν) & ήχου Άγια (κάλαμον)
ἵνα συντρίψω αυτούς,	Χρήση ήχου Άγια	Χρήση βαρέος ήχου εκ του ΔΙ (κατά τριφωνίαν βαρύς)	Χρωματική πτώση από την τριφωνία Δι στον φθόγγο Νη, χρήση φθοράς νενανώ και εκτενής ανάπτυξη
ὡς σκεύη κεραμέως.	Καταληκτική γραμμή πλ.β'	Καταληκτική γραμμή πλ.β'	Καταληκτική γραμμή πλ.β'

Το ποιητικό κείμενο χωρίζεται σε τρεις περιόδους και πέντε στίχους:

«Ἐξέδυσάν με τὰ ἱμάτιά μου, καὶ ἐνέδυσάν με χλαμύδα κοκκίνην·

ἔθηκαν ἐπὶ τὴν κεφαλὴν μου, στέφανον ἐξ ἀκανθῶν,

καὶ ἐπὶ τὴν δεξιάν μου χειρα, ἔδωκαν κάλαμον,

ἵνα συντρίψω αυτούς ὡς σκεύη κεραμέως.»

**ΠΙΝΑΚΑΣ ΚΑΤΑΛΗΞΕΩΝ**

Ποιητικό Κείμενο	Πέτρος	Ραιδεστηνός	Πρίγγος
Ἐξέδυσάν με			Ατελής κ ┌
τὰ ἱμάτιά μου	Ατελής Δ σ	Ατελής Δ σ	Εντελής π ┌
καὶ ἐνέδυσάν με			Ατελής κ ┌
χλαμύδα κοκκίνη	Εντελής π ┌	Εντελής π ┌	Εντελής π ┌
ἔθηκαν ἐπὶ τὴν κεφαλὴν μου			Ατελής π ┌
στέφανον ἐξ ἀκανθῶν		Ατελής Δ σ	Ατελής Δ σ
καὶ ἐπὶ τὴν δεξιάν μου χεῖρα			
ἔδωκαν κάλαμον,	Εντελής π ┌	Εντελής π ┌	Εντελής Δ σ
ἵνα συντρίψω αὐτούς,			Ατελής ν σ
ὡς σκεύη κεραμέως.	Τελική π ┌	Τελική π ┌	Τελική π ┌



Οι μελωδικές γραμμές του Πέτρου ολοκληρώνονται, συνήθως, στο τέλος κάθε περιόδου με εντελείς καταλήξεις. Στην πρώτη περίοδο, μόνο, εμφανίζει μια ατελή κατάληξη στην τριφωνία. Ο Ραιδεστηνός κάνει κατάληξη στο τέλος κάθε στίχου, διατηρώντας τις εντελείς καταλήξεις στο τέλος κάθε περιόδου, ανάλογα, δηλαδή, με το νοηματικό περιεχόμενο. Αντίθετα, στον Πρίγγο παρατηρούμε κατακερμάτιση των φράσεων σε μικρότερα τμήματα: ένας στίχος χωρίζεται σε δύο μέρη: (π.χ. Έξέδυσάν με-Ατελής, τὰ ἱμάτιά μου-Τελική, ή, ἵνα συντρίψω αὐτούς – Ατελής, ὡς σκεύη κεραμέως – Τελική). Εικάζουμε ότι γίνεται για να υπερτονισθεί το σχήμα της περιγραφής και της ανακοίνωσης, αντίστοιχα. Οι συνεχείς καταλήξεις, όμως, απόρροια του κατακερματισμού των φράσεων, πολλές φορές δεν διατηρούν την συνοχή του κειμένου, όπως στην περίπτωση του Πέτρου και του Ραιδεστηνού, στους οποίους οι σημαντικές λέξεις τονίζονται διακριτικά μέσα από κορυφώσεις. Ωστόσο, η διαφοροποίηση κατά την μελοποίηση ενός κειμένου, όσο και κατά την εκτέλεση, δημιουργεί άκουσμα «ποικίλλον και παραλλάσσον» (Παναγιωτόπουλος, 2015, σελ. 319).

### **Κορυφώσεις του μέλους**

Οι προκορυφώσεις, οι κορυφώσεις και οι μετακορυφώσεις ενισχύουν την κλιμάκωση της έντασης, που δημιουργείται με το σχήμα της αύξησης. Η συναισθηματική φόρτιση χτίζεται βαθμηδόν και το μέλος συνεργεί απόλυτα στην απόδοση αυτής της κλιμάκωσης. Παρατηρείται, δε, μεγάλη ομοιομορφία στις μελικές κορυφώσεις του Πέτρου και του Ραιδεστηνού. Οι προκορυφώσεις και η κορύφωση γίνονται σε σκληρό χρώμα και οι μετακορυφώσεις σε διατονικό γένος, προκειμένου να αποφορτισθεί η συναισθηματική ένταση.

Στις περιπτώσεις του Πέτρου και του Ραιδεστηνού το μέλος ξεκινά με προκορύφωση από την πρώτη λέξη «εξέδυσαν» (τέταρτη συλλαβή, κορύφωση στον φθόγγο Νη΄) δημιουργώντας συναισθηματική ένταση. Στη

συνέχεια, ακολουθεί μια ακόμα προκορυφή στην εξαφωνία (Νη΄) στην λέξη «ἔθηκαν». Στη λέξη «κεφαλήν», παρατηρείται μια ρωμαλέα κορύφωση του μέλους στην επταφωνία (Πα΄), με ανοδική πορεία, ακόμα και έξω από τα όρια του χρωματικού τετραχόρδου (Κε-Πα΄). Στα κείμενα του Πέτρου και του Ραιδεστηνού, δηλαδή, η μελωδία μπορεί να αγγίξει τον άνω (Βου΄), εφόσον εκτελεσθεί η ενέργεια του χαρακτήρα ποιότητας ψηφιστόν. Όσον αφορά την περίπτωση του Πρίγγου, ο ίδιος προκορυφώνει το μέλος στην επταφωνία (Πα΄) στους ρηματικούς τύπους «Ἐξέδυσάν με», «ἐνέδυσάν με» και «ἔθηκαν». Παρατηρείται μία «επιμονή» με προκορυφώσεις στην επταφωνία, προκειμένου να τονισθούν οι επονείδιστες ενέργειες στο πρόσωπο του Χριστού. Η κορύφωση πραγματοποιείται στο ουσιαστικό: «κεφαλήν», με μία αιφνιδιαστική στάση στον φθόγγο Γα΄, έξω, δηλαδή από τα «στενά» όρια του τετραχόρδου Κε-Πα΄. Η κορύφωση στο σημείο αυτό έρχεται ως επιστέγασμα της κλιμάκωσης της έντασης της περιγραφής μέσα από τις τρεις προαναφερθείσες προκορυφώσεις.

Φαίνεται ότι η κορύφωση στην λέξη «κεφαλήν» δεν γίνεται τυχαία: στις συνδηλώσεις της γλώσσας, ο όρος κεφαλή και τα παράγωγά του, τόσο κυριολεκτικά, όσο και μεταφορικά, δηλώνουν σπουδαιότητα και ανώτατο σημείο (π.χ. τέθηκε επικεφαλής, αποτελεί κεφαλαιώδες σημείο, κ.ά.). Δεδομένου ότι ο Χριστός στην Ορθόδοξη παράδοση είναι η κεφαλή της Εκκλησίας, η μελωδική ανάταση και κορύφωση του μέλους στη λέξη «κεφαλήν» ανταποκρίνεται θαυμάσια στο σχήμα ύψους και σημασίας, που υπονοείται με τον όρο αυτό. Στο κείμενο του Πέτρου ακολουθούν τρεις μετακορυφώσεις, όλες σε διατονικό γένος. Όμοίως, στο κείμενο του Ραιδεστηνού, με εξαίρεση μία που γίνεται σε σκληρό διάτονο. Στην περίπτωση του Πρίγγου, παρουσιάζεται ποικιλία με μετακορυφώσεις στην επταφωνία και στην εξαφωνία του ήχου, καθώς και μία σε διατονικό γένος.

Ακόμη, παρατηρείται ποικιλία ως προς την επιλογή των λέξεων στις οποίες μετακορυφώνεται η μελωδία: ο Πέτρος επιλέγει τη λέξη «ακανθών» ο Ραιδεστηνός τη λέξη «στέφανον» και ο Πρίγγος τη λέξη «κάλαμον», δείγμα της καλαισθησίας που διέπει το βυζαντινό μέλος, αλλά και της σημασίας που δίνουν στη λέξη που επιλέγουν. Πιο συγκεκριμένα, για τον Ραιδεστηνό ο όρος «στέφανον» έχει μεγαλύτερη σημασία γι' αυτό το οποίο υποδηλώνει (=στέψη βασιλέως), ενώ για τον Πέτρο έχει μεγαλύτερη σημασία η ιδιότητα που ο συγκεκριμένος όρος φέρει, δηλαδή ότι είναι ακάνθινος, υποδηλώνοντας τον Διάβολο<sup>107</sup>. Για τον δε Πρίγγο, η μελωδία αναδεικνύει στα πνευματικά «μάτια» των μυσταγωγούμενων ακροατών το αντικείμενο κάλαμον, ως τύπο της βασιλικής ισχύος, και τον συνδέει με τον επόμενο στίχο – ανακοίνωση: «ἵνα συντριψῶ αὐτούς ὡς σκεύη κεραμέως»<sup>108</sup>.

---

<sup>107</sup> «Ο ακάνθινος στέφανος εφανέρωνεν ότι ο Κύριος έγινε Βασιλεύς και νικητής στον κοσμοκράτορος, του κόσμου και της αμαρτίας. Στέφανον γάρ φορούσιν οι Βασιλείς». (Μέγας Αθανάσιος), και «Ο Κύριος εδέξατο στέφανον εξ ακανθών εις την κεφαλήν και με αὐτόν εφανέρωσε ότι ἔρριψε τον στέφανον όπου εἶχεν ο Διάβολος εις την κεφαλήν, ως νικητής καθ' ἡμῶν» (Γρηγόριος Θεολόγος) (Γρηγοριάδης, 2005, σελ. 400).

<sup>108</sup> «Ο Κύριος ἔλαβε τον κάλαμον δια να παύση το κράτος και την εξουσίαν του διαβόλου, την οποίαν ἔλαβεν ἀπό των ανθρώπων» (Γρηγόριος Θεολόγος) και «Ἐλαβε τον κάλαμον δια να σβύση το χειρόγραφον των αμαρτιῶν μας και να υπογράψῃ βασιλικῶς με το κόκκινον αἷμα Του το γράμμα της συγχωρήσεως των αμαρτιῶν μας· καθότι και οι Βασιλείς με κόκκινον κινναβάρι υπογράφουν» (Μέγας Αθανάσιος) (Γρηγοριάδης, 2005, σελ. 400-401).

**ΠΙΝΑΚΑΣ ΚΟΡΥΦΩΣΕΩΝ**

ΚΕΙΜΕΝΟ	ΠΙΕΤΡΟΣ	ΡΑΙΔΕΣΤΗΝΟΣ	ΠΙΡΙΓΓΟΣ
<i>Εξέδυσάν με</i>	Νη' (πλ.β') προκορύφωση	Νη' (πλ.β') προκορύφωση	Πα' (πλ.β') προκορύφωση
<i>τα ἰμάτιά μου</i>			
<i>καὶ ἐνέδυσάν με</i>			Πα' προκορύφωση
<i>χλαμύδα κοκκίνη</i>			
<i>ἔθηκαν</i>	Νη' προκορύφωση	Νη' προκορύφωση	Πα' προκορύφωση
<i>ἐπὶ τὴν κεφαλὴν μου</i>	Πα' (κορύφωση)	Πα' (κορύφωση)	Γα' (κορύφωση) Πα' (μετακορύφωση)
<i>στέφανον</i>		Νη' (Ἄγια) μετακορύφωση	
<i>ἐξ ἀκανθῶν</i>	Νη' (Ἄγια) μετακορύφωση		
<i>καὶ ἐπὶ τὴν δεξιάν μου χεῖρα</i>	Νη' (Ἄγια) μετακορύφωση	Νη' (Ἄγια) μετακορύφωση	Νη' μετακορύφωση
<i>ἔδωκαν κάλαμον</i>			Νη' (Ἄγια) μετακορύφωση
<i>ἵνα συντρίψω αὐτούς</i>	Νη' (Ἄγια) μετακορύφωση	Νη' (βαρύς) μετακορύφωση	
<i>ὡς σκεύη κεραμέως.</i>			

### **Γ.3.3.β. Συμπεράσματα.**

Εν κατακλείδι, το κείμενο είναι, μεν, συνοπτικό, καθώς εκτείνεται σε μόλις 2 περιόδους, όχι πολύ εκτεταμένες, ωστόσο, δε, εξαιρετικά περιεκτικό, αφού αποτελεί την πεμπτουσία της Μεγάλης Εβδομάδος και βρίσκεται στο σημείο της κορύφωσης του θείου δράματος. Επίσης, είναι εντονότατα δραματοποιημένο, δεδομένου ότι θέτει τον ίδιο τον Ιησού να μιλά αυτοαναφορικά για το πάθος Του και την επικείμενη ανάστασή Του, αλλά και εν σχέσει με την τραγική ειρωνεία, που αποτυπώνεται στην εικόνα του ψευδοβασιλικού ντυσίματος του Κυρίου από τους Ρωμαίους στρατιώτες. Ακόμα, είναι πυκνότατο θεολογικά, με δεσπόζουσες έννοιες την άκρα ταπείνωση, την εκπλήρωση των προφητειών και του προσορισμού του Υιού του ανθρώπου, σύμφωνα με τις Γραφές.

Η μουσική έρχεται να «αγκαλιάσει» και να αναδείξει, με τη σειρά της, όλα τα στοιχεία του κειμένου, με το μέλος, που είναι αργοσύντομο και σε έναν ήχο, τον πλάγιο β', εσωτερικό, θρηνητικό, μα και αριστοκρατικό στο άκουσμα των βυζαντινών. Οι εικόνες «χρωματίζονται» μελικά με όλα τα σχήματα, που εξετάστηκαν ανωτέρω, με εξάρσεις και αλλαγή γένους στα σημεία που βαρύνονται από τον κάθε υμνογράφο, με αποκορύφωμα την προοπτική της ανάστασης, στην οποία συγκλίνουν και οι τρεις μεγάλοι υμνογράφοι. Τέλος, η μελωδική γραμμή υπογραμμίζει τη θεατρικότητα του α' προσώπου, που κυριαρχεί στο τροπάριο.

Με λίγα λόγια, βλέπουμε, πρακτικά, μέσα από αυτή την ανάλυση, τη ζώσα και άρρηκτη σχέση γλώσσας και μέλους ως ολοκληρωμένου μέσου μεταφοράς του «μηνύματος» στο εκκλησίασμα.

### Γ.3.4. Λόγος και μέλος στο Δοξαστικό των Αποστίχων του Όρθρου της Μ. Τετάρτης.

Εξετάζοντας τα τροπάρια της υμνογραφίας της Μεγάλης Τετάρτης, διακρίνουμε ότι τονίζεται περισσότερο η υπέρτατη αξία της μετάνοιας, σε αντιπαραβολή με την αβυσσώδη αμαρτία του ανθρώπου και της αμέτρητης φιλανθρωπίας του Θεού, που μπορεί να επαναφέρει τον άνθρωπο στο «πρότερον κάλλος του». Και αυτό, διότι η πράξη της συναίσθησης της αμαρτωλότητας και μετανοίας είναι στο πνεύμα των ημερών της Μεγάλης Εβδομάδος. Άλλωστε, η πράξη της προδοσίας ή η απόφαση μιας θανατικής καταδίκης δεν συνάδουν με την ανθρώπινη φύση, η οποία, όπως εκφράζεται στην ορθόδοξη θεολογία, είναι πλασμένη κατ' εικόνα και καθ' ομοίωσιν Θεού (Γρηγοριάδης, 2005, σελ. 212).

Στο περιστατικό της αμαρτωλής γυναίκας και στην άλειψη με μύρο των ποδιών του Χριστού, ως ύστατη προσπάθεια εξιλέωσης και λύτρωσης από τα δεσμά της αμαρτίας, ο ποιητικός λόγος της μοναχής Κασσιανής και το βυζαντινό μέλος συνενώθηκαν και συμπορεύθηκαν, για να συνεισφέρουν από κοινού στο μυστικό, κατά τους πατέρες, βίωμα των υπερβατικών νοημάτων, μέσα απ' τα πνευματικά αισθητήρια των πιστών.

Το τροπάριο παρουσιάζει πλοκή στη διήγηση και η απαρίθμηση των αμαρτιών της πόρνης εικονίζει την αγωνία του προσώπου που ομιλεί, κορυφώνει το ενδιαφέρον του ακροατή και αφήνει ένα ερωτηματικό ως προς την έκβαση των πραγμάτων. Η παράθεση των αμαρτιών γίνεται με τρόπο λιτό, χωρίς περιττές λεπτομέρειες και επαναλήψεις, παρά μόνο με χρήση λογοτεχνικών σχημάτων (όπως λ.χ. μεταφορών, παρομοιώσεων, κ.λπ.). Στους «κόλπους» του Δοξαστικού των Αποστίχων, μαζί με τα υπόλοιπα σχήματα λόγου, συναντούμε το ρητορικό σχήμα της εξομολόγησης και της ονοματοποιίας, τα οποία και θα εξετάσουμε σε σχέση με το μέλος. Το δοξαστικό είναι μελοποιημένο στα πλαίσια του «ησυχαστικού» ήχου πλ. δ΄

και θα εξεταστούν τα σύντομα στιχηραρικά μέλη των τριών μελοποιών.

«Κύριε, ἡ ἐν πολλαῖς ἀμαρτίαις περιπεσοῦσα γυνή,  
τὴν σὴν αἰσθομένη θεότητα, μυροφόρου ἀναλαβοῦσα τάξιν,  
ὀδυρομένη, μύρα σοι, πρὸ τοῦ ἐνταφιασμοῦ κομίζει.  
Οἴμοι! λέγουσα, ὅτι νύξ μοι ὑπάρχει, οἴστρος ἀκολασίας,  
ζοφώδης τε καὶ ἀσέληνος ἔρωσ τῆς ἀμαρτίας.  
Δέξαι μου τὰς πηγὰς τῶν δακρῦων,  
ὁ νεφέλαις διεξάγων τῆς θαλάσσης τὸ ὕδωρ·  
κάμφθητί μοι πρὸς τοὺς στεναγμοὺς τῆς καρδίας,  
ὁ κλίνας τοὺς οὐρανοὺς τῇ ἀφάτῳ σου κενώσει.  
Καταφιλήσω τοὺς ἀχράντους σου πόδας,  
ἀποσμήξω τούτους δὲ πάλιν τοῖς τῆς κεφαλῆς μου βοστρύχοις·  
ᾧ ἐν τῷ παραδείσῳ Εὐὰ τὸ δειλινόν,  
κρότον τοῖς ὠσὶν ἠχηθεῖσα, τῷ φόβῳ ἐκρύβη.  
Ἀμαρτιῶν μου τὰ πλήθη καὶ κριμάτων σου ἀβύσσους  
τίς ἐξιχνιάσει, ψυχοσῶστα Σωτήρ μου;  
Μὴ με τὴν σὴν δούλην παρίδης, ὁ ἀμέτρητον ἔχων τὸ ἔλεος.»  
Δοξαστικό των Αποστίχων του Ὁρθρου της Μεγάλης Τετάρτης.

### Το σχήμα της εξομολόγησης

Η περίοδος που σχηματίζεται από τους στίχους:

«Οἴμοι! λέγουσα,  
ὅτι νύξ μοι ὑπάρχει,  
οἴστρος ἀκολασίας,  
ζοφώδης τε καὶ ἀσέληνος  
ἔρωσ τῆς ἀμαρτίας»

εμφανίζει το λογοτεχνικό σχήμα της εξομολόγησης, με το οποίο ο ομιλητής εξωτερικεύει την ψυχική του κατάσταση και παραθέτει τα παραπτώματα και τις αμαρτίες του, με πλήρη αυτοσυγκέντρωση, εκζητώντας το έλεος του Θεού (Κορακίδης, 2006α, σελ. 240). Το βιβλικό αυτό σχήμα λόγου είναι πολύ συχνό στη βυζαντινή υμνογραφία, με αριστοτεχνικές εκφράσεις αυτογνωσίας και αυτοκριτικής, που φανερώνουν ή αποσκοπούν στη μετάνοια λόγων και πράξεων του ομιλητή.

Οι «χρωματικές εναλλαγές», που συχνά υπάρχουν, εισάγονται για να τονίσουν το νόημα του κειμένου: την ασέληνη και ζοφερή νύχτα της αμαρτίας ή τους οδυρμούς και στεναγμούς της καρδιάς και, μάλιστα, με παράλληλες θέσεις, σε υψηλές και χαμηλές φωνητικές περιοχές.

Η ηθική πτώση της αμαρτωλής γυναίκας αναφέρεται ως «νύξ» και λεκτικά περιγράφεται με τις λέξεις «ζοφώδης» & «άσέληνος». Μουσικά, τονίζεται με πτώση της μελωδίας στα χαμηλά τετράχορδα και, μάλιστα, «χρωματισμένα» με έντονες «σκληρές πινελιές», δηλαδή διαστήματα του σκληρού χρώματος του πλ.β'.

Πιο αναλυτικά:

«...οἴμοι!λέγουσα...»

Στη μελωδική σύνθεση του Πέτρου γίνεται εισαγωγή δευτέρου ήχου (μαλακό χρώμα) με κατάληξη στον φθόγγο Δι, για να δοθεί έμφαση στην ικετευτική χροιά του επιφωνήματος θλίψης, με το οποίο εκζητείται η αποδοχή της αγάπης του Χριστού.

Αντίθετα, ο Ραιδεστηνός, στη δική του «ανάγνωση», εστιάζει μουσικά στη σημασιολογική χροιά του επιφωνήματος, δηλαδή στην έκφραση του πόνου της απόγνωσης, αλλά και της βαθύτατης συναίσθησης της αμαρτωλότητάς της. Αυτός φαίνεται να είναι ο λόγος για τον οποίο παραμένει στο διατονικό γένος, μελίζοντας τη λέξη εκτενώς με γραμμή α'



ήχου. Η λέξη επαναλαμβάνεται χωρίς ποικίλματα και η μελωδία καταλήγει, τελικά, στη βάση του ήχου (Νη).

Στο κείμενο του Πρίγγου παρατηρείται μελωδική «ένδυση» του επιφωνήματος σε πλ.δ' την πρώτη φορά και στην επανάληψή του, με χρήση μαλακού χρώματος. Στη λέξη «λέγουσα», παρατηρείται χρήση σκληρού χρώματος από τον φθόγγο Δι. Ο Πρίγγος επιλέγει να αποδώσει την παρακλητική εκζήτηση του ελέους με διαφορετικό τρόπο, τόσο με κίνηση στη διφωνία του πλ. δ', όσο και με γραμμή του β' ήχου, το ήθος του οποίου αποδίδει άριστα τον ικετευτικό τόνο του ποιητικού κειμένου.

«...νύξ μοι ύπάρχει...»

Ο Πέτρος θέτει επί του φθόγγου Γα σκληρή χρωματική φθορά και κινείται με διαστήματα του ήχου πλ. β'. Ο Ραιδεστηνός μένει στο διατονικό γένος και απεικονίζει μουσικά τη νύκτα, με κίνηση στη χαμηλή περιοχή που φθάνει μέχρι τον κάτω Κε. Ο Πρίγγος εμφανίζει επί του φθόγγου Γα τη χρώα που ονομάζεται σπάθη, η οποία δείχνει ποιότητα εναρμονίου γένους και κινείται με διαστήματα σκληρού διατόνου.

«...οἶστρος ἀκολασίας...»

Ο Πέτρος και ο Ραιδεστηνός θέτουν στον στίχο αυτό γραμμή σκληρού χρώματος (ήχος πλ.β'), για να υπογραμμίσουν, ενδεχομένως, μουσικά το μέγεθος της κυρίευσης του ανθρώπου από την αμαρτία, η οποία αποτελεί έναν από τους δύο κεντρικούς θεματικούς άξονες της ημέρας.

Ο μεν Πέτρος το μελοποιεί στο χαμηλό τετράχορδο του ήχου (Νη-Δι), με χρήση κλασικής γραμμής σκληρού χρώματος (ήχου πλ. β'), ο δε Ραιδεστηνός χρησιμοποιεί φθορά σκληρού χρώματος επί του άνω Νη και κίνηση καθοδική, με κατάληξη στον φθόγγο Δι (= Πα βάση πλ. β'). Η

μελωδική αυτή κίνηση, στο υψηλό τετράχορδο του ήχου, μας προϋδεάζει για απόδοση έμφρασης στην έννοια της λέξης «οἷστρος»(=έξαρση).

Ο Πρίγγος διαφοροποιείται μερικώς και μελίζει την πρώτη συλλαβή της λέξης «οἷστρος» εκτενώς με γραμμή β' ήχου, θέτοντας φθορά έσω θεματισμού επί του φθόγγου Δι. Στη συνέχεια, στη δεύτερη συλλαβή, κάνει χρήση γραμμής σκληρού χρώματος, την οποία διατηρεί και στη λέξη «ἀκολασίας» με κίνηση στο οξύ τετράχορδο. Η συνεργασία των δύο ήχων (β' και πλ. β') στην ίδια λέξη μάς οδηγεί στο συμπέρασμα ότι με το ικετευτικό ήθος του β' ήχου επιχειρείται να δειχθεί η αγωνία της εκζήτησης του ελέους του Θεού και με τον συσταλτικό χαρακτήρα του πλ. β' παρουσιάζεται το μέγεθος της υποδούλωσης της πόρνης από την αμαρτία (Γρηγοριάδης, 2005, σελ. 213).

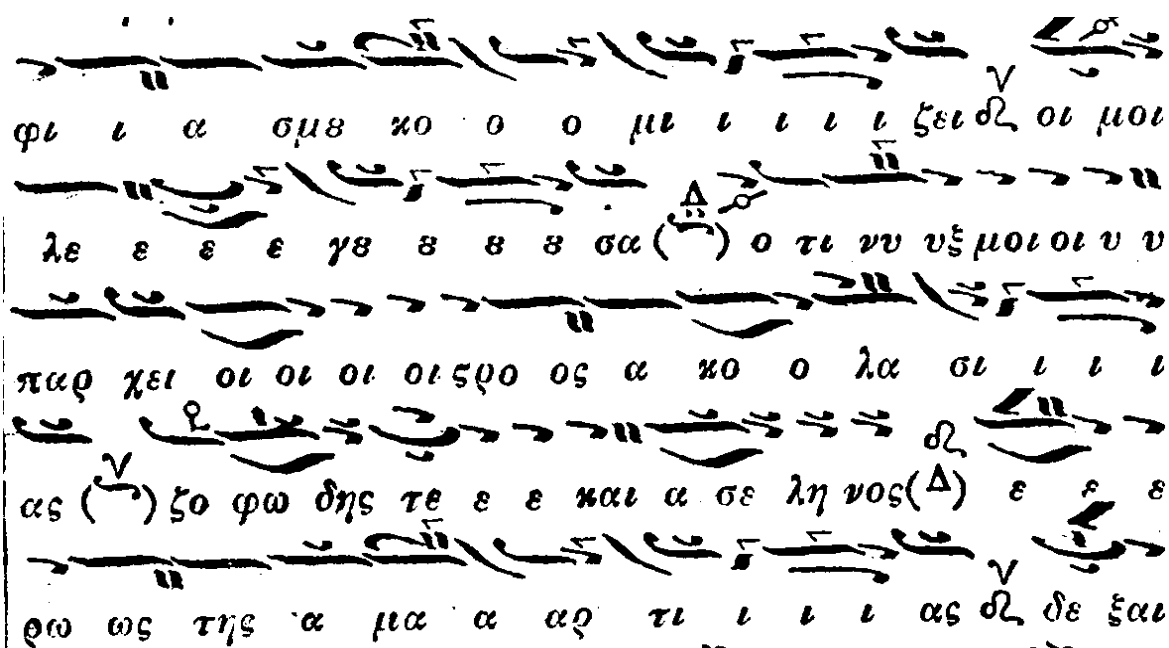
«...ζοφώδης τε καὶ ἀσέληνος...»

Και οι τρεις μελουργοί κινούνται στα πλαίσια του πλ.δ', με μελωδική κίνηση στο βαρύ τετράχορδο και κατάληξη στον κάτω Δι, συνεισφέροντας, με τον τρόπο αυτό, στην ανάδειξη του «σκοτεινού» νοηματικού περιεχομένου των λέξεων. Η υποταγή στην αμαρτία διαφαίνεται και από τη φράση «...ἔρωσ τῆς ἀμαρτίας...».

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι μελικές μεταχειρίσεις στον στίχο αυτόν, με τον οποίο «κλείνει» η νοηματική περίοδος της εξομολόγησης της αμαρτωλής γυναίκας. Ο Πέτρος και ο Ραιδεστηνός ολοκληρώνουν τη νοηματική περίοδο με επιστροφή στον βασικό ήχο του Δοξαστικού (ήχος πλ.δ'). Αντιθέτως, ο Πρίγγος συνεχίζει να χρησιμοποιεί σκληρό χρώμα με τοποθέτηση φθοράς ήχου Νενανώ (κλάδος του πλ. β') επί του φθόγγου Δι. Η επιμονή στη χρήση χρωματικού γένους μάς υποψιάζει ότι συμβαίνει για να επισημάνει την κατάσταση στην οποία βρίσκεται ο άνθρωπος, όταν είναι υπόδουλος στην αμαρτία.

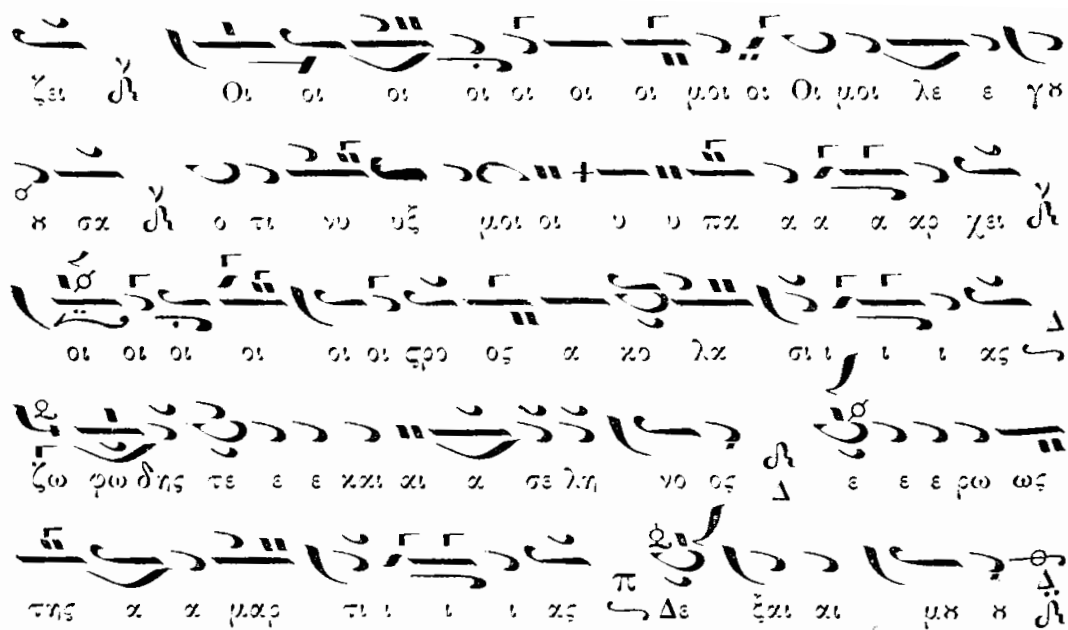
Το μουσικό κείμενο του Πέτρου:

ήχος.  $\overset{\gamma}{\pi}\delta\lambda$  νη



φρ ι α σμ κ ο ο μ ι ι ι ι ζει δλ οι μοι  
λε ε ε ε γ ε ε ε σα (Δ) ο τι νυ υξ μοι οι υ υ  
παρ χει οι οι οι οι ερ ος α κ ο ο λα σι ι ι ι  
ας (γ) ζο φω δης τε ε ε και α σε λη νος (Δ) ε ε ε  
ρω ως της α μα α αρ τι ι ι ι ας δλ δε ξαι

Το μουσικό κείμενο του Ραιδεστηνού:



ζει δλ Οι οι οι οι οι οι οι μοι οι Οι μοι λε ε γ ε  
κ σζ δλ ο τι νυ υξ μοι οι υ υ πα α α α αρ χει δλ  
οι οι οι οι οι οι ερ ος α κ ο λ α σι ι ι ι ας  
ζω φω δης τε ε ε και αι α σε λη νο ος Δ ε ε ε ρω ως  
της α α μαρ τι ι ι ι ας Δε ξαι αι μα κ δλ

Το μουσικό κείμενο του Πρίγγου:

Πίνακας των τριών μελοποιήσεων στο λογοτεχνικό σχήμα της  
εξομολόγησης

Ποιητικό κείμενο	Πέτρος	Ραιδεστηνός	Πρίγγος
Οϊμοι! λέγουσα,	Χρήση μαλακού χρώματος (ήχος β')	Διατονικό γένος, εκτενής γραμμή α' ήχου, επιστροφή στον πλ. δ'	Χρήση β' και πλ.β' ήχου (μαλακό και σκληρό χρωματικό γένος)

...ὅτι νύξ μοι ὑπάρχει,...	Χρήση σκληροῦ χρώματος	Κίνηση σε τόνους βαρεῖς για μουσική έκφραση της «νύκτας»	Εναρμόνια φθορά (χρόα σπάθη) και κίνηση μελωδίας σε σκληρό διάτονο
...οἶστρος ἀκολασίας...	Χρήση ήχου πλ. β΄	Χρήση ήχου πλ. β΄	Χρήση β΄ και πλ.β΄ ήχου
...ζοφώδης τε καὶ ἀσέληνος...	Επιστροφή στον πλ. δ΄ και κίνηση σε χαμηλή περιοχή (το μέλος κατέρχεται στον κάτω Δι)	Επιστροφή στον πλ. δ΄ και κίνηση σε χαμηλή περιοχή (το μέλος κατέρχεται στον κάτω Δι)	Επιστροφή στον πλ. δ΄ και κίνηση σε χαμηλή περιοχή (το μέλος κατέρχεται στον κάτω Δι)
...ἔρωσ τῆς ἀμαρτίας.	Καταληκτική γραμμὴ του πλ. δ΄.	Καταληκτική γραμμὴ του πλ. δ΄.	Χρήση φθοράς σκληροῦ χρώματος ἐπὶ του Δι (ήχος νενανώ).

Στη συνέχεια, θα εξετάσουμε τις μελικές εξάρσεις, τις τονικές ή άλλες τροπικές μεταβολές, οι οποίες επιστρατεύονται για να εκφράσουν το περιεχόμενο των νοημάτων του κειμένου και καταδεικνύουν, σε ένα δεύτερο επίπεδο, την άρρηκτη σχέση λόγου και μέλους. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η μελική μεταχείριση των λέξεων «κρότον» και «πλήθη».

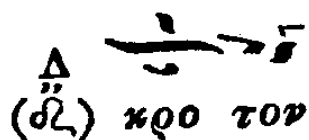
Η λέξη «κρότον» ανταποκρίνεται στο σχήμα της ονοματοποιίας, το οποίο αφορά στη δημιουργία και εξεύρεση νέων λέξεων και, κυρίως, στη φωνητική απομίμηση κάποιου ήχου (Κορακίδης, 2006α, σελ. 236).

«...κρότον...»

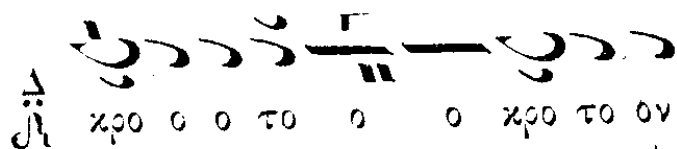
Επιχειρείται από τους μελοποιούς η μουσική ακριβολογία της λέξης «κρότος», με χρήση του ήχου Άγια. Ο Πέτρος πραγματοποιεί ανάβαση στην επταφωνία Νη (= τριφωνία του ήχου Άγια) και, κατόπιν, κατάβαση στην τετραφωνία Δι (= βάση του ήχου Άγια).

Ο Ραιδεστηνός κάνει, επίσης, ανάβαση στην επταφωνία (Νη) και, στην επανάληψη της λέξης, διαδοχική ανάβαση και υπερκορύφωση της μελωδίας στον άνω Πα, δηλαδή σε φθόγγο πέρα της επταφωνίας του ήχου, εφόσον εκτελεσθεί η ενέργεια του σημαδιού της πεταστής. Την ίδια δομή διατηρεί και ο Πρίγγος, με τη μόνη διαφορά ότι η υπερκορύφωση, που κάνει στην επανάληψη της λέξης, αγγίζει τον άνω Βου.

Πέτρος:



Ραιδεστηνός:





Πρίγγος:

Χ φο Χ βω ω ε ε κρυ υ υ υ υ βη α α  
μαρ τι ων μου ου ου ου ου τα α πλη η  
η η η η η η η η η θη ρ και αι κρι ι ι

«ἐν τῷ παραδείσῳ...»

Οι τρεις μελουργοί περιβάλλουν τη λέξη «παραδείσῳ» με μια διατονική μελωδική ανάπτυξη (ο Πέτρος κάνει χρήση του ήχου Ἄγια, ενώ οι άλλοι δύο κάνουν χρήση του ἀΐ ήχου), δίνοντας έτσι μια «ιδέα» από την αίγλη του τόπου της προπρωτικής κατάστασης.

Πέτρος:

ω ω ω ε εν τω Πα ρα δει ει ει σω ω Ε ευ α

Ραιδεστηγός:

ω ω ω ε εν τω ω Πα ρα δει σω ω ρ

Πρίγγος:

ων εν τω Πα ρα δει ει ει σω ω ω Ε ε ευ



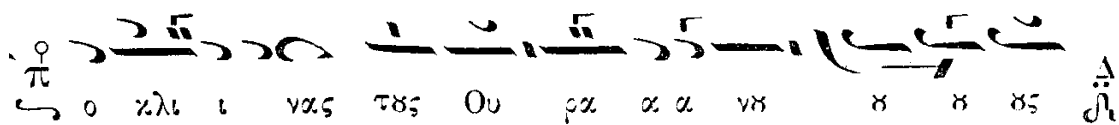
«...ὁ κλίνας τούς οὐρανοὺς...»

Στη λέξη «κλίνας», ο Πέτρος χαμηλώνει την πορεία του μέλους με κίνηση στο βαρύ τετράχορδο (Δι-Νη) και «εκτινάσσει» τη μελωδία στη διφωνία (Βου), στην πρώτη συλλαβή της λέξης «ουρανοὺς», με κίνηση περί της τετραφωνίας στο τετράχορδο (Νη-Δι). Στη λέξη «κλίνας» σταματά για λίγο στον φθόγγο (κάτω) Δι και στη λέξη «ουρανοὺς» σταθμεύει προσωρινά στον φθόγγο (άνω) Δι, δηλαδή, στα δύο άκρα μιας οκτάβας, υπογραμμίζοντας, με τον τρόπο αυτό, την απόσταση μεταξύ ουρανού και γης, αλλά, κυρίως, επισημαίνοντας το εννοιολογικό παράδοξο της Ενανθρώπισης του Θεού με την απεριγράπτη κένωσή Του<sup>109</sup>.

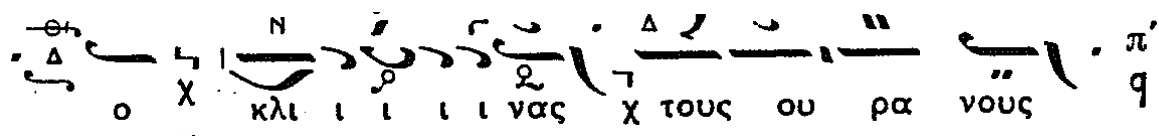
Πέτρος:



Ραιδεστηγός:



Πρίγγος:



«...τίς ἐξιχνιάσει;...»

<sup>109</sup> «Τοῦτο γὰρ φρονείσθω ἐν ὑμῖν ὁ καὶ ἐν Χριστῷ Ἰησοῦ, ὃς ἐν μορφῇ Θεοῦ ὑπάρχων οὐχ ἄρπαγμὸν ἠγήσατο τὸ εἶναι ἴσα Θεῷ, ἀλλ' ἐαυτὸν ἐκένωσε μορφὴν δούλου λαβών, ἐν ὁμοιώματι ἀνθρώπων γενόμενος (Ἡ Καινὴ Διαθήκη, Πρὸς Φιλιππησίους, Κεφ. Β', 5-7).

Αξιοπρόσεκτη είναι και η φωνητική «ανάταση» στα κείμενα του Ραιδεστηνού και του Πρίγγου, στην ερώτηση «τίς ἐξιχνιάσει;». Η μελωδία εκτοξεύεται επτά φωνές πάνω από τη βάση του πλ. δ΄ στον Ραιδεστηνό και οκτώ φωνές στη σύνθεση του Πρίγγου. Στον τελευταίο, η λέξη λαμβάνει επέκταση του μέλους, για να υπογραμμισθεί ιδιαίτερος με το σχήμα της επιστροφής, κατά το οποίο το μέλος αρχίζει με μία λέξη και στο μέσο της μελωδικής πορείας επιστρέφει και επαναλαμβάνει την ίδια λέξη (Παναγιωτόπουλος, 2015, σελ. 331). Η ανοδική μελωδική κίνηση αγγίζει τον άνω Γα, δηλαδή τρεις φωνές οξύτερα από το άνω άκρο της κλίμακας του πλ. δ΄. Δεν μπορεί να ειπωθεί με βεβαιότητα αν πρόκειται για έκφραση ή δήλωση του απλησιάστου. Αυτό όμως που κομίζουμε μελετώντας τα κείμενα της θείας λατρείας, είναι ότι, πέρα και έξω από τα γλωσσικά και μουσικά όρια, βρίσκεται ο τόπος συνάντησης δύο αβυσσαλέων μεγεθών: της αμαρτίας του ανθρώπου και του ελέους του Θεού.

Πέτρος:

και κρι ματων σε α βυ υ υ σ σ ες της ε ξι χνι  
α α α α σει ψυ χο ο σω ω ω σα σω ω ω

Ραιδεστηνός:

τις ε ε ξι ι χνι α α α α σει

Πρίγγος:



### Συνοπτικά

Το μέλος επιβάλλεται και κεντρίζει τον εσωτερικό κόσμο του πιστού με τη ρέουσα και καθόλου επαναλαμβανόμενη κίνησή του, με μελωδική ποικιλία, που προκαλείται από τις εύστοχα ερασιμμένες μουσικές θέσεις, οι οποίες συμπλέκονται μεταξύ τους με αριστοτεχνικό τρόπο και «ενδύουν» το κείμενο με χάρη και εκφραστικότητα. Το μέλος δεν κινείται άσχετα με το περιεχόμενο των ύμνων, αλλά εμπνέεται από αυτό και προσπαθεί για την όσο το δυνατόν πιστότερη απεικόνισή του, είτε με ήρεμη μελωδική ανάπτυξη μέσα στα πλαίσια του «ησυχαστικού» πλ.δ', είτε με χρήση χρωματικού γένους, για τον «χρωματισμό» της πτώσης του ανθρώπου και την υποταγή στην αμαρτία, είτε με χρήση της λάμψης του διατονικού γένους για την εκζήτηση του ελέους του Θεού.

### ΕΠΙΛΟΓΟΣ – ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η μουσική ιστορία του Βυζαντίου έχει να επιδείξει ως σημαντικότερο γεγονός την ανάπτυξη της εκκλησιαστικής μουσικής, που συνιστά έναν πλήρη μουσικό πολιτισμό, ο οποίος φέρει τις δικές του αρχές, το δικό του χαρακτηριστικό ήθος, ένα περίτεχνο σημειογραφικό σύστημα, καθώς και μια ζηλευτή ποικιλία μορφών με διαφορετική μουσική μεταχείριση και με μεγάλο μελωδικό πλούτο.

Η βυζαντινή υμνογραφία, πέρα από την όποια ποιητική της αξία, είναι, κυρίως, λειτουργική τέχνη, η οποία εκφράζεται πάντοτε με τον λόγο και το μέλος, δηλαδή τον ποιητικό λόγο και τη (βυζαντινή) μουσική. Το θείο και άρρητο κάλλος του λόγου και του μέλους της βυζαντινής υμνογραφίας

δεν σταματά στην αισθητική, αλλά διακονεί την λειτουργική ζωή της εκκλησίας για την σωτηρία των ψυχών. Αυτό προσπαθεί να υπηρετήσει μέσα στην ελευθερία των προσωπικών του εμπνεύσεων κάθε γνήσιος εκκλησιαστικός ποιητής – είτε είναι μελωδός, είτε είναι υμνογράφος – ο οποίος γνωρίζει τα δόγματα της Εκκλησίας και την αλήθεια του Ευαγγελίου.

Η τέχνη της μουσικής επιδιώκει τους καλύτερους συνδυασμούς των ήχων για την εξυπηρέτηση καλλιτεχνικών απαιτήσεων και αντιλήψεων. Για τον λόγο αυτό, κατατάσσεται μεταξύ των καλών τεχνών. Ειδικά η βυζαντινή μουσική, έχοντας επίγνωση της καταγωγής της, της αποστολής της, αλλά και της θέσης της στον ναό, χωρίς, όμως, να αγνοεί την τέχνη και την καλαισθησία, διαμόρφωσε ορισμένη σταθερή παράδοση, αποφεύγοντας την κοσμική υπερβολή.

Η παράδοση είναι το αποτέλεσμα διαφόρων, κατά καιρούς, προσπαθειών από ανθρώπους που ζούσαν σε μοναστικές κοινότητες, οι οποίοι παραλάμβαναν στοιχεία που μπορούσαν να αντέξουν στον χρόνο, τα επεξεργάζονταν, σύμφωνα με τις αρχές της τέχνης που υπηρετούσαν, και τα προσάρμοζαν σε προηγούμενο υλικό, προσδίδοντάς τους τελειότερη και μονιμότερη μορφή. Επομένως, τα στοιχεία της παράδοσης εκπροσωπούν την έμπνευση, τη μελέτη και την πείρα πολλών γενεών και αιώνων και αποτελούν το απόσταγμα των μουσικών αντιλήψεων και της καλαισθησίας αυτών. Γι' αυτό και η αξία τους έχει όχι μόνο λογοτεχνική, αλλά και ιστορική διάσταση.

Κάθε έργο τέχνης εκπροσωπεί, συνειδητά ή ασυνείδητα, κάποιες αρχές, τις οποίες επιβάλλουν είτε η αντίληψη περί του ωραίου ή/και κάποιος υποκρυπτόμενος σκοπός. Αν εξετάσει κανείς το βυζαντινό μέλος, διαπιστώνει ότι θεμελιώδης αρχή και σκοπός δεν είναι η τέχνη, αλλά η συμβολή του στον λατρευτικό και οικοδομικό σκοπό του έργου της Εκκλησίας. Για τον λόγο αυτό, οι μεν ύμνοι προσφέρουν το υλικό, το δε

μέλος προσθέτει το κατάλληλο μουσικό «ένδυμα». Επιχειρεί να διεγείρει το συναίσθημα των πιστών, να προκαλέσει αισθήματα ελπίδας και αγάπης προς τον Θεό και, γενικότερα, να εκφράσει και να παραστήσει, με «άλλη γλώσσα» (= μουσική), ό,τι εκφράζουν και οι ύμνοι με το περιεχόμενό τους σε μορφή ποιητική.

Όπως η Αγιογραφία προσπαθεί να φανερώσει την αγιότητα των εικονιζομένων προσώπων, έτσι και το μέλος επιχειρεί να παραστήσει το ύψος των διδαγμάτων και των ψυχικών διαθέσεων, τις οποίες εκφράζουν στα ποιήματά τους οι υμνογράφοι. Το μέλος δεν κινείται άσχετα με το περιεχόμενο των ύμνων, αλλά εμπνέεται από αυτό και προσπαθεί για την -όσο το δυνατόν- πιστότερη απεικόνισή του.

Με γνώμονα τα παραπάνω, στην εργασία αυτή έγινε μία προσπάθεια να αναδειχθεί, μέσω της λεπτομερούς ανάλυσης του τρόπου με τον οποίο η μουσική «ενδύει» τα νοήματα του κειμένου, η άρρηκτη μεταξύ τους σχέση. Επιπλέον, επιδιώχθηκε να προβληθεί η απαραίτητη, εντέλει, παρουσία του μέλους στην υμνογραφία, όχι απλώς ως μία εμμελής παρουσίαση του ποιητικού κειμένου, αλλά κυρίως ως φορέας λειτουργικών και δογματικών νοημάτων.

Κλείνοντας, παρατίθεται η φράση του Γερμανού φιλοσόφου Hegel, ως επιστέγασμα των συλλογισμών μας, αλλά και ως τροφή για περαιτέρω εμβάθυνση: «η Τέχνη δεν είναι τίποτε άλλο, παρά η αισθητή παράσταση της Ιδέας του Θεού» (Hegel, 1970, σελ. 103).

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αγιος Ιωάννης Χρυσόστομος (χ.χ.α). Ερμηνείαι εις τους Ψαλμούς. *Ελληνική Πατρολογία* (Τόμος 55, σελ. 40-498). Ανακτήθηκε στις 3 Φεβρουαρίου 2017, από: <https://greekdownloads.wordpress.com/2021/05/24/κλειδί-πατρολογίας-migne-τόμος-55ος-pg-55/>
- Αγιος Ιωάννης Χρυσόστομος (χ.χ.β). Όμιλιαν εις τὸ ὄνομα τοῦ κοιμητηρίου καὶ εις τὸν Σταυρὸν τοῦ Ἰησοῦ Χριστοῦ. *Ελληνική Πατρολογία* (Τόμος 49, σελ. 393-398). Ανακτήθηκε στις 15 Φεβρουαρίου 2017, από: [https://books.google.gr/books?id=ZohFFexOpmYC&pg=PA394&hl=el&source=gbs\\_toc\\_r&cad=2#v=onepage&q&f=false](https://books.google.gr/books?id=ZohFFexOpmYC&pg=PA394&hl=el&source=gbs_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=false)
- Αγιος Ιωάννης Χρυσόστομος (χ.χ.γ). Ομιλία Λ' -Καὶ ἦν πᾶσα ἡ γῆ χειλος ἔν, καὶ φωνὴ μία πᾶσιν. *Ελληνική Πατρολογία* (Τόμος 53, σελ. 273-282). Ανακτήθηκε στις 5 Φεβρουαρίου 2017, από: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uva.x030486927&view=1up&seq=290>
- Αγιος Μάξιμος, ο Ομολογητής (χ.χ.). *Μυσταγωγία*. Ανακτήθηκε στις 11 Ιανουαρίου 2017, από: <http://www.myriobiblos.gr/texts/greek/maximos/mystagogia.html#Toc475122407>
- Αναστασίου, Γ. (2006). Σχέση ονόματος και μέλους στα βυζαντινά και μεταβυζαντινά κρατήματα. Στο Γ. Αναστασίου (Επιμ.), *Πρακτικά του Β' Διεθνούς Συνεδρίου Μουσικολογικού και Ψαλτικού - «Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης»* (σελ. 153-169). Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.
- Αρβανίτης, Ι. (2010). *Ο ρυθμός των εκκλησιαστικών μελών μέσα από τη παλαιογραφική έρευνα και την εξήγηση της παλαιάς σημειογραφίας*. (Διδακτορική διατριβή). Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα. Ανακτήθηκε στις 14 Ιανουαρίου 2017, από: <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/21885>.

- Αρχάκης, Α. (2005). *Γλωσσική διδασκαλία και σύσταση των κειμένων*. Αθήνα: Πατάκης.
- Βαγενάς, Ν. (1988). *Η εσθήτα της θέας: Σημειώσεις για την ποίηση και την κριτική*. Αθήνα: Στιγμή.
- Βασιλειάδης, Ν. (2002). *Η Παλαιά Διαθήκη στην Όρθοδοξον Έκκλησίαν: Απάντησι στους κατηγορούς της*. Αθήνα: Ο ΣΩΤΗΡ.
- Beaugrande, R., & Dressler, W. (1981). *Introduction to Textlinguistics*. London: Longman.
- Βουρλής, Α. (2008). *Θέματα Ορθοδόξου Χριστολογίας (Επί τη βάσει υμνολογικών κειμένων)*. Αθήνα: Συμμετρία.
- Bouvy, E. (1886). *Poètes et mélodes: Étude sur les origines du rythme tonique dans l'hymnographie de l'Église grecque*. Nimes: Imprimerie Lafare frères.
- Ανακτήθηκε στις 18 Ιανουαρίου 2017, από: <https://anemi.lib.uoc.gr/metadata/0/c/2/metadata-448-0000001.tkl>
- Βράνος, Χ. (2006). *Θεωρία Αγιογραφίας*. Θεσσαλονίκη: Πουρναράς.
- Γεωργακοπούλου, Α., & Γούτσος, Δ. (2011). *Κείμενο και επικοινωνία*. Αθήνα: Πατάκης.
- Γεωργούλης, Κ. (1965). *Μουσική*. Στο: *Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια (ΘΗΕ) (Τόμος Θ', σελ. 103-111)*. Αθήνα: Εκδόσεις Μαρτίνοσ.
- Γιανναράς, Χ. (1983). *Αλφαβητάρι της πίστης*. Αθήνα: Δόμος.
- Γιανναράς, Χ. (2003). *Εκκλησία και Πολιτισμός*. *ΣΥΝΑΞΗ*, 88, 11-17.
- Γιαννόπουλος, Ε. (2004). *Η Ψαλτική Τέχνη: λόγος και μέλος στην λατρεία της Ορθόδοξης Εκκλησίας*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Γρηγοριάδης, Κ. (2005). *Η Αγία και Μεγάλη Εβδομάς*. Αθήνα: Πανελλήνια Ένωση Γονέων για την Προστασία του Ελληνορθόδοξου Πολιτισμού, της Οικογένειας και του Ατόμου.

- Διονύσιος, Επίσκοπος Σερβίων και Κοζάνης (1965). *Βυζάντιον -Μουσική*. Στο  
Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια (ΘΗΕ) (Τόμος Γ', σελ. 1146-  
1152). Αθήνα: Εκδόσεις Μαρτίνας.
- Δρίτσας, Δ. (1986). *Ο εύρυθμος Πατερικός λόγος εις την ιστορικήν του  
εξέλιξιν*. Αθήνα: Έκδοσις Ιεράς Μητροπόλεως Ηλείας.
- Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό Ελευθερουδάκης, Κ. (1930). *Μουσική*. Στο  
Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν Ελευθερουδάκη (Τόμος 9). Εν Αθήναις:  
Εκδοτικός Οίκος "Ελευθερουδάκης" Α.Ε.
- Εγκυκλοπαιδικόν και Γλωσσικόν Λεξικόν (Πάπυρος) (τ. Α'-Β') (1961).  
*Επιφώνημα*. Αθήνα: Πάπυρος.
- Hegel, G.W.F. (1977). *Αισθητική (Επιλογή κειμένων)* (Μτφ: Ι. Σκόκο). Αθήνα:  
Αναγνωστίδη.
- Η Καινή Διαθήκη (2001). Έκδοση Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου.
- Η Παλαιά Διαθήκη (2001). Έκδοση Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου.
- Θεοδωρόπουλος, Ε. Ι. (Αρχιμανδρίτης) (2017). *Η Μεγάλη Εβδομάς μετά  
ερμηνείας*. Αθήνα: Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος.
- Jakobson, R. (1998). *Δοκίμια για την γλώσσα της Λογοτεχνίας* (Μτφ. Α.  
Μπερλής). Αθήνα: Εστία.
- Κανόνες τῆς ἐν Τρούλλῳ Ἁγίας καὶ Οἰκουμενικῆς Πενθέκτης Συνόδου (691  
μ.Χ.). Ανακτήθηκε στις 6 Απριλίου 2016, από:  
[http://users.uoa.gr/~nektar/orthodoxy/tributes/regulations/056\\_en\\_troyllw.htm](http://users.uoa.gr/~nektar/orthodoxy/tributes/regulations/056_en_troyllw.htm)
- Καχομιάνης, Ν., & Κολλάρος, Ι. (1962). *Τα σχήματα λόγου της αρχαίας και  
Νέας Ελληνικής*. Αθήνα: Ρώσση-Χριστοπούλου.
- Κορακίδης, Α. (2006α). *Βυζαντινή Γυμνογραφία* (Τόμος Α'). Αθήνα.
- Κορακίδης, Α. (2006β). *Βυζαντινή Γυμνογραφία* (Τόμος Β'). Αθήνα.
- Κορακίδης, Α. (2006γ). *Βυζαντινή Γυμνογραφία* (Τόμος Γ'). Αθήνα.
- Κουπιτώρης, Π. (1878). *Περί του ρυθμού εν τη Γυμνογραφία της Ελληνικής  
Εκκλησίας*. Αθήνα: Εκ του τυπογραφείου Πέτρου Περρῆ.



Ανακτήθηκε στις 13 Ιουνίου 2017 από:

<https://anemi.lib.uoc.gr/metadata/4/c/9/metadata-265-0000122.tkl>

Κυριαζίδης, Α. (1907). *Συμπέρασμα εμβριθούς μελέτης και βαθείας παρατηρήσεως επί των ήχων της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής*. Εν Αθήναις: Εκ του Τυπογραφείου Καταστημάτων Σπυρίδωνος Κουσουλίνου.

Κωνσταντίνου, Γ. (2015). *Θεωρία και πράξη της Εκκλησιαστικής μουσικής*. Έκδοση: Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου.

Κωτσαδάμ, Γ. (2003). *Ελληνική Καλλολογία*. Αθήνα: Μακεδονικές Εκδόσεις.

Λορεντζάτος, Π. (1989). *Ομηρικών λεξικών μετά εικόνων*. Αθήνα: Κακουλίδης.

Μαλάκος, Ι. (2012). *Το δοξαστικό των αποστίχων της Μ. Τετάρτης "Κύριε, ή έν πολλαῖς άμαρτίαις...": από τον Πέτρο Λαμπαδάριο στον Κωνσταντίνο Πρίγγο* (Πτυχιακή εργασία). Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας.

Μάξιμος ο Ομολογητής (1997). *Μυσταγωγία*. Αθήνα: Αποστολική Διακονία.

Μητσάκης, Κ. (2010). *Βυζαντινή υμνογραφία: Από την εποχή της Καινής Διαθήκης έως την Εικονομαχία*. Αθήνα: Γρηγόρης.

Μπαλαγεώργος Δ. (2003). *Υμνοψαλτικά της Μεγάλης Εβδομάδος*. *Πολυφωνία*, 2, 62-90.

Μπαλαγεώργος, Δ. (2006). Τα οκτάηχα μέλη της ψαλτικής στην χειρόγραφη παράδοση. Στο *Πρακτικά του Γ' Διεθνούς Συνεδρίου Μουσικολογικού και Ψαλτικού - «Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης»* (σελ. 487-507). Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.

Μπαμπινιώτης, Γ. Δ. (1991). *Γλωσσολογία και Λογοτεχνία. Από την τεχνική στην τέχνη του λόγου*. Αθήνα: ΑΘΗΝΑ.

Μπαμπινιώτης, Γ. (2005, Μαΐος 1). Η ποίηση της Μεγάλης Εβδομάδας. *Το Βήμα της Κυριακής*. Ανακτήθηκε στις 6 Απριλίου 2016, από: <https://www.babiniotis.gr/dimosieumata/glossika-themata/97-h-1-05-2005>

- Μπαμπινιώτης, Γ. (2008). Η ελληνική γλώσσα ως όχημα διάδοσης της χριστιανικής διδασκαλίας, *Διάλογοι καταλλαγής*, 89. Ανακτήθηκε στις 8 Απριλίου, από: <https://www.babiniotis.gr/24-ergografia/meletes/224-i-elliniki-glossa-os-oxima-diadosis-tis-xristianikis-didaskalias>
- Μουτσούλας, Η. (1979). *Ο Μέγας Βασίλειος ως παιδαγωγός*. Εισηγήσεις γενομένη την 16ην Οκτωβρίου 1979 εις το επί τη 1600ή επετείω απότου θανάτου του Μεγάλου Βασιλείου συγκληθέν εν Αθήναις Διορθόδοξον θεολογικόν Συνέδριον. Ανακτήθηκε στις 17 Φεβρουαρίου 2017, από: [http://www.myriobiblos.gr/texts/greek/moutsoulas\\_basil.html](http://www.myriobiblos.gr/texts/greek/moutsoulas_basil.html)
- Νικόδημος Αγιορείτης (1836). *Εορτοδρόμιον*. Εν Βενετία: Εκ της τυπογραφίας Νικολάου Γλυκύ. Ανακτήθηκε στις 16 Ιουνίου 2016 από: <https://anemi.lib.uoc.gr/metadata/f/c/a/metadata-06-0000083.tkl>
- Ντίνας, Κ. (χ.χ). *Γλώσσα και μουσική: βίοι παράλληλοι*. Διπλωματική εργασία που υποστηρίχθηκε στις εξετάσεις για τη λήψη του Διπλώματος Βυζαντινής Μουσικής. Πρόκειται να περιληφθεί στη σειρά Μουσικολογικά Μελετήματα της Ι.Μ.Μ. Βατοπαιδίου του Αγίου Όρους. Ανακτήθηκε στις 13 Ιουνίου 2016 από: <http://users.uowm.gr/kdinas/wp-content/uploads/2015/12/Γλώσσα-και-μουσική-βίοι-παράλληλοι.pdf>.
- Ξανθόπουλος-Κάλλιστος, Ν. (1862). *Ερμηνεία εις τους Αναβαθμούς της Οκτωήχου*. Εν Ιεροσολύμοις: Εκ του τυπογραφείου του Παναγίου Τάφου. Ανακτήθηκε στις 5 Μαρτίου 2016, από: <https://anemi.lib.uoc.gr/metadata/3/1/0/metadata-197-0000007.tkl>
- Εύδης, Θ. (1978). *Βυζαντινή υμνογραφία*. Αθήνα: Νικόδημος.
- Παναγιωτόπουλος, Δ. (2015). *Θεωρία και Πράξεις της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*. Αθήνα: Ο ΣΩΤΗΡ.
- Παπαδιαμάντης, Α. (1988). *Άποσπάσματα σκέψεων*. Στο *Άπαντα* (Τόμος 5, σελ. 237-238). Αθήνα: Δόμος.

- Παπαδόπουλος, Γ. (1890). *Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής*. Αθήνα: Τυπογραφείον και βιβλιοπωλείον Κουσουλίνου και Αθανασιάδου. Ανακτήθηκε στις 12 Ιουνίου 2017, από: [https://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf\\_pager.php?rec=/metadata/3/b/b/metadata-a-01-0000262.tkl&do=71303.pdf&lang=el&pageno=1&pagestart=1&width=394.56%20pts&height=611.04%20pts&maxpage=624](https://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?rec=/metadata/3/b/b/metadata-a-01-0000262.tkl&do=71303.pdf&lang=el&pageno=1&pagestart=1&width=394.56%20pts&height=611.04%20pts&maxpage=624)
- Παπανούτσος, Ε.Π. (2003). *Αισθητική*. Αθήνα: Νόηση.
- Πάσχος, Π. (1992). Βυζαντινή Ορθοδοξία και Λογοτεχνία. Στο *Βαλκανικά Σύμμεικτα* (Τόμος 4, σελ. 7-20). Ανακτήθηκε στις 12 Ιουνίου 2017, από <https://ojs.lib.uom.gr/index.php/ValkanikaSymmeikta/article/view/290/297>
- Πάσχος, Π. (1999). *Λόγος και Μέλος, Προεισαγωγικά: Εισαγωγή στη βυζαντινή-λειτουργική υμνογραφία της Ορθοδόξου Εκκλησίας*. Αθήνα: Αρμός.
- Παυλίδου, Θ. (2005). *Επίπεδα Γλώσσικης Ανάλυσης*. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.
- Πέτρος, ο Πελοποννήσιος (1820). *Σύντομον Δοξαστάριον*. Έν Βουκουρεστίω: Έν τῷ τοῦ Βουκουρεστίου νεοσυστάτῳ Τυπογραφείῳ. Ανακτήθηκε στις 21 Νοεμβρίου 2015, από: <https://anemi.lib.uoc.gr/metadata/f/a/4/metadata-39-0000474.tkl>
- Πλάτων, (χ.χ.). *Πολιτεία*. Ανακτήθηκε στις 22 Δεκεμβρίου 2017, από: [http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient\\_greek/library/browse.html?text\\_id=111&page=37](http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=111&page=37)
- Πλούταρχος (1997). Ηθικά. Στο *Αρχαία Ελληνική Γραμματεία «Οι Έλληνες»* (Τόμος 29). Αθήνα: Κάκτος.
- Πρίγγος, Κ. (1969). Η Αγία και Μεγάλη Εβδομάς. Στο *Η Πατριαρχική Φόρμιγξ* (Τόμος Α΄- Μουσική Κυψέλη). Θεσσαλονίκη: Τύποις Χ. Νικολαΐδης. Ανακτήθηκε στις 21 Νοεμβρίου 2015, από:

[https://drive.google.com/file/d/0B4-9yNj\\_Xp0wZmI2MDk4NmUtMDhhMS00ZjFhLWIwNWQtMDk1MmI1Nzg5M2I0/view?hl=en&resourcekey=0-nIoc9ylSN5Ljm0eHJOjnBQ](https://drive.google.com/file/d/0B4-9yNj_Xp0wZmI2MDk4NmUtMDhhMS00ZjFhLWIwNWQtMDk1MmI1Nzg5M2I0/view?hl=en&resourcekey=0-nIoc9ylSN5Ljm0eHJOjnBQ)

Ραιδεστηνός, Γ. (1884). *Η ΑΓΙΑ ΚΑΙ ΜΕΓΑΛΗ ΕΒΔΟΜΑΣ*. Έν Κωνσταντινουπόλει: Τύποις Σ. Ι. Βουτυρά. Ανακτήθηκε στις 21 Νοεμβρίου 2015, από: <https://anemi.lib.uoc.gr/metadata/8/c/1/metadata-450-0000016.tkl>

Ροβόλης, Ι. (1965). *Στοιχεία λογοτεχνίας*. Αθήνα: Κων/νίδα και Μιχαλά.

Όμηρος (1956). *Οδύσσεια. Αρχαίον Κείμενον – Έμμετρος Μετάφρασις* (Μτφ. Ζ. Σιδέρης). Αθήνα: Ζαχαρόπουλος.

Sherrard, P. (1986). Ο ποιητής και το ιερό: Που δίνεται η μάχη. *ΣΥΝΑΞΗ*, 20, 5-12.

Σμέμαν, Α. (2006). *Μικρό Οδοιπορικό της Μεγάλης Εβδομάδος* (Μτφ. Ε. Γκανούρη). Αθήνα: Ακρίτας.

Στάθης, Γ. (1972). Η βυζαντινή μουσική στη λατρεία και στην επίσημη (Εισαγωγική Τετραλογία). *Βυζαντινά*, 4, 389-438. Αθήνα.

Στάθης, Γ. (1975). Η παλαιά βυζαντινή σημειογραφία και το πρόβλημα μεταγραφής της εις το πεντάγραμμον. *Βυζαντινά*, 7, 427-460.

Στάθης, Γ. (1980). *Μορφολογία και έκφραση της βυζαντινής μουσικής*, Αθήνα: Ιεράς Μητροπόλεως Μεγάρων & Σαλαμίνας.

Στάθης, Γ. (1998α). *Οι Αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας*. Αθήνα: Κουλτούρα.

Στάθης, Γ. (1998β). *Αλφαβητάρι βυζαντινής ψαλτικής*. Ανακτήθηκε στις 13 Μαρτίου 2017, από:

[http://www.myriobiblos.gr/texts/greek/stathis\\_alfavitari.html](http://www.myriobiblos.gr/texts/greek/stathis_alfavitari.html)

Στάθης, Γ. (1998γ). *Οι τρεις Ιεράρχες υμνολογούμενοι και μελωδούμενοι*. Ανάπτυπον εκ της Επιστημονικής Επετηρίδος της Θεολογικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών (Τόμος ΛΓ'). Αθήναι.

- Στάθης Γ. (2000). Άλφαβητάρι βυζαντινῆς τελετουργίας καὶ ψαλτικῶν ὄρων. «Ἐφημέριος» - Μηνιαῖο περιοδικό για ιερείς, 11, 21-22. Ανακτήθηκε στις 23 Μαρτίου 2017, από: [http://www.ibyzmusic.gr/images/keimena/ALFABHTARI\\_BYZANTINH\\_S\\_PSALTIKHS.pdf](http://www.ibyzmusic.gr/images/keimena/ALFABHTARI_BYZANTINH_S_PSALTIKHS.pdf)
- Στάθης Γ. (2006). Προσδιορισμός των γενών της βυζαντινῆς ψαλτικῆς μελοποιίας παράδοση. Στο Γ. Αναστασίου (Επιμ.), *Πρακτικά του Β' Διεθνούς Συνεδρίου Μουσικολογικού και Ψαλτικού - «Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικῆς Τέχνης»* (σελ. 55-70). Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.
- Σταυρόπουλος, Ε. (2014). Σταυρωθέντα τε ὑπὲρ ἡμῶν ἐπὶ Ποντίου Πιλάτου. *Αντίφωνο* - Ηλ. Περιοδικό. Ανακτήθηκε στις 22 Μαρτίου 2017, από: <https://antifono.gr/αντί-γραφή-χ-σταυρωθέντα-τε-ὑπὲρ-ἡμῶν/?fbclid=IwAR0fuNbiwo8ytV3lmvPEBo03wIfnHZkoLHN86BDjkIc4utLOuFHZcKVhm0k>
- Τζάρτζανος, Α. (1953). *Νεοελληνική Σύνταξις*. Αθήνα: ΟΕΔΒ. Ανακτήθηκε στις 15 Ιανουαρίου 2017, από: <http://e-library.iep.edu.gr/iep/collection/browse/item.html?code=01-18996&tab=01>
- Τρεμπέλας, Π.Ν. (1999). *Εκλογή Ελληνικῆς Ορθοδόξου Ὑμνογραφίας*. Αθήνα: Ο ΣΩΤΗΡ.
- Τριανταφυλλίδης, Μ. (1981). *Νεοελληνική Γραμματική*. Αθήνα: ΟΕΔΒ.
- Τριανταφυλλίδης, Μ. (1998). *Λεξικό της Κοινῆς Νεοελληνικῆς*. Θεσσαλονίκη: Ἰνστιτούτο Νεοελληνικῶν Σπουδῶν.
- Τριώδιον (2003). Αθήνα: Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος.
- Τσιούγκου, Σ. (2011). *Το δοξαστικό «Ἐξέδυσάν με τὰ ἱμάτιά μου» στην ψαλτικῆ παράδοση της Κωνσταντινουπόλεως μετὰ το 1814* (Πτυχιακὴ εργασία). Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας.
- Τυπικόν τοῦ Ὁσίου καὶ Θεοφόρου Πατρὸς ἡμῶν Σάββα τοῦ Ἁγιασμένου

- (2010). Έκδοσις Ἱερῶς Σταυροπηγιακῆς Μονῆς Παναγίας Τατάρνης.
- Τωμαδάκης, Ν.Β. (1965). *Ἰμνογραφία*. Στο: *Θρησκευτικὴ καὶ Ἠθικὴ Ἐγκυκλοπαίδεια (ΘΗΕ)*. (Τόμος ΙΑ', σελ. 944-949). Αθήνα: Εκδόσεις Μαρτίνος.
- Τωμαδάκης, Ν.Β. (1993). *Βυζαντινὴ Ἰμνογραφία καὶ Ποίησις*. Θεσσαλονίκη: Πουρναράς Π.Σ.
- Wellesz, E. (1961). *A history of byzantine music and hymnography*. Oxford: Clarendon Press. Ανακτήθηκε στις 25 Ιανουαρίου 2017, από: <https://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?c=acls;cc=acls;view=toc;idno=heb03061.0001.001;rgn=full%20text#catalog-record>
- Wittgenstein, L. (2001). *Tractatus Logico – Philosophicus*. London and New York: Routledge. Ανακτήθηκε στις 3 φεβρουαρίου 2017, από: [https://aramdhon.staff.uns.ac.id/files/2011/10/wittgenstein\\_tractatus\\_logico\\_philosophicus\\_routledge\\_classics\\_.pdf](https://aramdhon.staff.uns.ac.id/files/2011/10/wittgenstein_tractatus_logico_philosophicus_routledge_classics_.pdf)
- Χαλής, Ε. (Ἱερομόναχος) (2006). *Προτυπώσεις τοῦ Σταυροῦ στήν Παλαιά Διαθήκη*. Αθήνα: Μπαρτζουλιάνος Ι.Ηλίας.
- Χρήστου, Π.Κ. (2010α). *Ἑλληνικὴ Πατρολογία* (Τόμος Α'). Θεσσαλονίκη: Κυρομάνος.
- Χρήστου, Π.Κ. (2010β). *Ἑλληνικὴ Πατρολογία* (Τόμος Ε'). Θεσσαλονίκη: Κυρομάνος.
- Χρῦσανθος, Ἀρχιεπίσκοπος Δυρραχίου του εκ Μαδύτων (1832). *Θεωρητικόν μέγα της μουσικῆς*. Τεργέστη: Εκδοθέν υπό Π. Γ. Πελοπίδου Πελοποννησίου. Ανακτήθηκε στις 14 Ιουνίου 2016, από <https://anemi.lib.uoc.gr/metadata/e/c/4/metadata-01-0000443.tkl>
- Ψάχος, Κ. (1978). *Ἡ παρασημαντικὴ της βυζαντινῆς μουσικῆς*. Αθήνα: Διόνυσος.