

“Θεωρία και Πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης”

Β' ΔΙΕΘΝΕΣ ΣΥΝΕΔΡΙΟ
ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΟ ΚΑΙ ΨΑΛΤΙΚΟ

Ἀθήνα, 15-19 Ὀκτωβρίου 2003

Τὰ Γένη καὶ Εἶδη
τῆς Βυζαντινῆς
Ψαλτικῆς Μελοποιίας



Π Ρ Α Κ Τ Ι Κ Α

ἐκδίδει ὁ Γρ. Θ. Στάθης

ΑΘΗΝΑ 2006

ΙΕΡΑ ΣΥΝΟΔΟΣ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ
ΙΔΡΥΜΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑΣ

ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΠΡΑΞΗ ΤΗΣ ΨΑΛΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΤΑ ΓΕΝΗ ΚΑΙ ΤΑ ΕΙΔΗ
ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΨΑΛΤΙΚΗΣ ΜΕΛΟΠΟΙΙΑΣ

ΠΡΑΚΤΙΚΑ

Β' Διεθνούς Συνεδρίου
Μουσικολογικού και Ψαλτικού

Αθήνα, 15-19 Οκτωβρίου 2003



ἐκδίδει ὁ Γρ. Θ. Στάθης

ΑΘΗΝΑ 2006

Τὸ Δ. Σ. τοῦ Ἐθνικοῦ Βυζαντινῆς Μουσικολογίας
(τριετία 1/9/2002 - 31/8/2005)

ΠΡΟΕΔΡΟΣ	ὁ Ἀρχιεπίσκοπος Ἀθηνῶν καὶ πάσης Ἑλλάδος κ. Χριστόδουλος
ΑΝΤΙΠΡΟΕΔΡΟΣ	ὁ Μητροπολίτης Καρπενησίου κ. Νικόλαος
Γ. ΓΡΑΜΜΑΤΕΥΣ	Ἀχιλλεὺς Γ. Χαλδαιάκης, Ἐπίκουρος Καθηγητῆς Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, Πρωτοψάλτης
ΤΑΜΙΑΣ	Γεώργιος Ζήσιμος, Διδάκτωρ Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν - Καθηγητῆς Ριζαρείου Ἐκκλησιαστικῆς Σχολῆς, Πρωτοψάλτης
ΜΕΛΗ	Ἀθανάσιος Θ. Βουρλῆς, Καθηγητῆς τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, Πρωτοψάλτης Γεώργιος Φίλιας, Ἀναπληρωτῆς Καθηγητῆς Θεολογικῆς Σχολῆς Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν Κωνσταντῖνος Καραγκούνης, Διδάκτωρ Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Πρωτοψάλτης
ΔΙΕΘΥΝΤΗΣ	Γρηγόριος Θ. Στάθης, Καθηγητῆς Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν

Ὑποχρεωτικὰ Μέλη

ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ Θ. ΣΤΑΘΗΣ, Καθηγητῆς - Διευθυντῆς, Πρόεδρος
ΑΝΤΩΝΙΟΣ Ε. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗΣ, Καθηγητῆς, Ἀντιπρόεδρος
ΑΧΙΛΛΕΥΣ Γ. ΧΑΛΔΑΙΑΚΗΣ, Ἐπίκουρος Καθηγητῆς, Γραμματεὺς
καὶ μέλη

Ἀθανάσιος Βουρλῆς, Καθηγητῆς - Δημήτριος Γιαννέλος, Ἀναπληρωτῆς Καθηγητῆς
π. Νεκτᾶριος Πάρης - δ. Μαρία Ἀλεξάνδρου - π. Σπυρίδων Ἀνταίνιου, Λέκτορες

Γραμματεία Συντονιστικῆ - Ἐκτελεστικῆ

Δημήτριος Μπαλαγεώργος, Λέκτωρ
Γρηγόριος Ἀναστασίου, Διδάκτωρ
δ. Φλώρα Κρητικοῦ, Διδάκτωρ

Η ΔΙΑΧΡΟΝΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΠΑΠΑΔΙΚΩΝ «ΘΕΣΕΩΝ» ΤΩΝ ΧΕΡΟΥΒΙΚΩΝ
ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ
ΣΤΑ ΧΕΡΟΥΒΙΚΑ ΤΟΥ ΠΕΤΡΟΥ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΙΟΥ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΧΑΡΙΑ. ΚΑΡΑΓΚΟΥΝΗ

Θέμα - Σκοπός

Ἡ ἀνακοίνωσή μου ἐπιγράφεται: «Ἡ Διαχρονικὴ Παράδοση τῶν Παπαδικῶν «Θέσεων» τῶν Χερουβικῶν τῆς Βυζαντινῆς καὶ Μεταβυζαντινῆς Περιόδου στὰ Χερουβικά τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου». Ὅμως, σπεύδω ἐξ ἀρχῆς νὰ ὁμολογήσω, ὅτι τὸ θέμα αὐτὸ ἐπελέγη ἐπὶ τοῦτο ὡς ἀφορμὴ, γιὰ νὰ ὁμιλήσω ἐπὶ τῆς οὐσίας τοῦ πράγματος, ποὺ δὲν εἶναι ἄλλη, ἀπὸ τὴν παράδοση τοῦ μέλους τῶν παπαδικῶν «θέσεων» στὰ Χερουβικά. Τὸ ἔργο τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου θὰ ἀποτελέσει γιὰ μᾶς μόνο ἓνα ἐργαλεῖο, τὸ ὁποῖο θὰ μεταχειρισθοῦμε, ὥστε νὰ ἀποδειχθῇ τὸ αὐταπόδεικτο: ἡ ἀδιάσπαστη συνοχὴ τῆς παραδόσεως. Στὴ θέση τοῦ Πέτρου θὰ μπορούσε νὰ εἶναι ὁποιοσδήποτε ἄλλος μελουργὸς ἀπὸ τοὺς ποιητὲς Χερουβικῶν. Καὶ τὸ ἀποτέλεσμα θὰ ἦταν πάλι ὅμοιο. Παρ' ὅλα αὐτά, ὁ Πέτρος Πελοποννήσιος ἐπελέγη μὲ τὰ ἐξῆς κριτήρια:

Κριτήρια γιὰ τὸν μελουργό: α) Εἶναι κορυφαῖος ἐκπρόσωπος τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. β) Προέρχεται ἀπὸ τὴν ἐποχὴ λίγο πρὸ τῆς ἐπινοήσεως τῆς Νέας Μεθόδου. γ) Ἀνήκει στὴ χορεία τῶν πατριαρχικῶν ψαλτῶν (στοιχειο φερεγγυότητος). δ) Δραστηριοποιεῖται καὶ στὸ χῶρο τῆς ἐξωτερικῆς μουσικῆς.

Κριτήρια γιὰ τὸ ἔργο του γενικῶς: α) Εἶναι πολυγραφότατος μελοποιός. β) Τὸ ἔργο του καλύπτει ὅλα τὰ γένη καὶ εἶδη μελοποιίας. γ) Οἱ συνθέσεις του εἶναι καὶ σήμερα ἐπίκαιρες καὶ σὲ χρῆση στὴ λατρεία. δ) Εἶναι ὁ ἴδιος ἐξηγητῆς, ἀλλὰ καὶ εἰσηγητῆς ἐξηγητικοῦ συστήματος. ε) Τὸ ἐξηγητικὸ του σύστημα γνώρισε εὐρεία διάδοση.

Κριτήρια γιὰ τὸ ἔργο του εἰδικῶς ὡς πρὸς τὰ Χερουβικά: α) Εἶναι ἰδιαιτέρως παραγωγικὸς μελουργὸς Χερουβικῶν. β) Ἔχει μελοποιήσει Χερουβικά γιὰ κάθε λατρευτικὴ περίσταση. γ) Τὰ Χερουβικά του καλύπτουν ὅλο τὸ φάσμα τῆς ὀκτωηχίας. δ) Ἀγαπήθηκαν καὶ διεδόθησαν εὐρύτατα στὴ χειρόγραφο παράδοση τῆς ἐποχῆς τους. ε) Ἄντεξαν καὶ ἐπι-

βλήθηκαν και μετά την καθολική εξάπλωση της Νέας Μεθόδου. ε) Ψάλλονται στη Θεία Λατρεία μέχρι σήμερα.

Μέθοδος

Ἐφόσον, λοιπόν, ὁ Πέτρος Πελοποννήσιος ἀποτελεῖ μόνο τὴν ἀφορμὴ γιὰ νὰ παρουσιασθῆ ἐδῶ τὸ μέγα ζήτημα τῶν παπαδικῶν θέσεων στὰ Χερουβικά, ἡ παροῦσα εἰσήγησις θὰ ἀναπτυχθῆ πρὸς δύο κατευθύνσεις. Ἀρχικῶς, θεωρήθηκε ἀπαραίτητο νὰ γίνῃ μία γενικώτερη παρουσίασις τῆς σημειογραφικῆς παραδόσεως τῶν Χερουβικῶν, μία σύντομη ἀναφορὰ στὸν κατὰ «θέσεις» τρόπο τοῦ μελίζειν καὶ στὴν ἐξήγησιν τῶν «θέσεων». Στὸ δεύτερο μέρος θὰ ἐκτεθῆ τὸ ἔργο τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου ὡς πρὸς τὶς μελοποιήσεις τοῦ Χερουβικοῦ ὕμνου καὶ ἀπὸ αὐτὸ θὰ ληφθῆ ἐνδεικτικῶς τὸ μεγάλο Χερουβικὸ σὲ ἦχο πλάγιο τοῦ πρώτου, τοῦ ὁποίου θὰ ἀναλυθῆ ἡ μελικὴ δομὴ τῶν «θέσεων» καὶ θὰ συγκριθῆ μὲ ὁμόηχες βυζαντινὲς καὶ μεταβυζαντινὲς μελοποιήσεις τῶν ἐπιφανεστέρων ἐκπροσώπων τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Τὸ πῶς ἐπελέγη τὸ μεγάλο Χερουβικὸ σὲ ἦχο πλάγιο τοῦ πρώτου καὶ ὄχι κάποιο ἄλλο τοῦ Πέτρου, θὰ διευκρινισθῆ ἐκεῖ.

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ· Η ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΜΕΛΟΥΣ ΤΩΝ ΧΕΡΟΥΒΙΚΩΝ

A. Ὁ Χερουβικός Ὑμνος

Τὰ Χερουβικά εἶναι ὁ κυριώτερος, ἴσως, ἐκπρόσωπος τοῦ Παπαδικοῦ Γένους. Οἱ πρώτες παρασημασμένες μελοποιήσεις τοῦ ὕμνου ἐπισημαίνονται στὶς χειρόγραφες μουσικὲς πηγὲς τοῦ ιγ'-ιδ' αἰῶνος. Ὡς μουσικὸ εἶδος ἀπαντοῦν σὲ ὅλες τὶς Παπαδικὲς καὶ Ἀνθολογίαι Παπαδικῶν Μελῶν τῆς χειρογράφου παραδόσεως ὡς καὶ τὸν ιθ' αἰῶνα. Σχεδὸν χίλιες <1000> μελοποιήσεις τοῦ Χερουβικοῦ ὕμνου, ἔργα ἑκατὸν ἑβδομήντα <170> περίπου βυζαντινῶν καὶ μεταβυζαντινῶν μελουργῶν, εἶναι ἡ συγκομιδὴ τῆς σχετικῆς ἔρευνας καὶ αὐτὸς ὁ θησαυρὸς ἀποτελεῖ ἀνεκτίμητη κληρονομιά τῆς ψαλτικῆς μας παραδόσεως.

B. Ὁ κατὰ «θέσεις» τρόπος τοῦ μελίζειν

Ἡ διαμόρφωσις καὶ ἐξέλιξις τῶν Χερουβικῶν πέρασε ἀπὸ ποικίλα στάδια καὶ χρονικὲς φάσεις. Κατὰ ἐποχάς, οἱ μελοποιήσεις εἶναι ἄλλοτε ἐκτενεῖς καὶ μὲ ἔντονο καλλωπισμὸ, ἄλλοτε σύντομες καὶ συνοπτικὲς, πότε

μεγεθύνονται με Κρατήματα και πολλαπλές επαναλήψεις του έφυμνίου Ἀλληλούια, πότε συντέμνονται και σμικρύνονται με περιχοπές του μέλους, τῶν Κρατημάτων ἢ τοῦ έφυμνίου. Ὅμως, σέ ὅλες τίς περιπτώσεις ἢ μελοποιητική γραφίδα τῶν μελουργῶν –εἴτε ἀνήκουν στή βυζαντινή εἴτε στή μεταβυζαντινή περίοδο– δέν ξεφεύγει ἀπό τὸ γνήσιο ἐκκλησιαστικὸ μέλος τοῦ παπαδικοῦ γένους, τὸ ὁποῖο διασφαλίζεται και παραδίδεται ἀνόθευτο ἀπὸ τὸν κατὰ «θέσεις» τρόπο τοῦ μελίζειν¹. Αὐτὲς οἱ «θέσεις», ποὺ κατὰ τὸν θεωρητικὸ Γαβριήλ ἱερομόναχο ἔχουν τὸν ἴδιο λόγο με τίς λέξεις στή Γραμματική², εἶναι κατὰ τὸν Μανουήλ Χρυσάφη «ἡ τῶν σημαδίων ένωσις, ἣτις ἀποτελεῖ τὸ μέλος»³. τὸ μέλος ὅλων τῶν εἰδῶν τῆς μελοποιίας, φυσικά και τῶν Χερουβικῶν. Ὁ δὲ θεωρητικὸς Χρυσάνθος διευκρινίζει, πὼς εἶναι συνοπτικῶς γραμμένες, περιεκτικὲς και εὐμεθοδές, γι' αὐτὸ διατηρήθηκε ὡς τίς μέρες μας «ἡ διαφορὰ τῶν μελῶν τῶν εἰδῶν τῆς ψαλμωδίας»⁴.

1. Τὰ μουσικὰ σημάδια τῆς ψαλτικῆς, φωνητικά, ἄφωνα και χρονικά, συνδυαζόμενα μεταξύ τους σχηματίζουν τίς λεγόμενες «θέσεις» τῆς μελοποιίας (= μελωδικὲς γραμμές). Ὅπως σχολιάζει ὁ Γρ. Θ. Στάθης, «οἱ θέσεις οὐσιαστικά εἶναι ἡ ἴδια ἡ μελοποιία, ἡ ποιητικὴ ἔξις τῆς μουσικῆς. Στὴν δημιουργία μιᾶς θέσεως λαμβάνονται ὅλα τὰ στοιχεῖα τῆς σημαδοφωνίας, ὑπολογίζεται καλά ὁ λόγος, γιὰ τὸ τέλειο συνταίριασμα, και ἐνεργεῖται ἡ χειρονομία γιὰ τὴν ρυθμικὴ ἔκφραση τοῦ μέλους». Γρ. Θ. Στάθης, «Ἡ Ἐξήγηση τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης», *Θεολογία* 58 (1987) [στὸ ἐξῆς: Στάθης, *Ἐξήγηση Ψαλτικῆς*], σσ. 344. Οἱ θέσεις καλοῦνται ἐπίσης «σχηματισμοὶ τοῦ μέλους», «σχήματα τῶν φωνῶν» και «γραμμαί». Τίς ὀνομασίες αὐτὲς μεταχειρίζονται ὁ Ἀκάκιος Χαλκεόπουλος και ὁ Ἀπόστολος Κώνστας Χίος. Βλ. Στάθης, ὅ.π. και τοῦ ἰδίου, *Ἡ Ἐξήγηση τῆς Παλαιᾶς Βυζαντινῆς Σημειογραφίας*, Ἀθῆναι 1993⁵ [στὸ ἐξῆς Στάθης, *Ἐξήγησις*], σσ. 27-28.

2. Γαβριήλ ἱερομόναχος, *Τί ἐστὶ Ψαλτικὴ*. Ἡ πληροφορία παρὰ Γρ. Θ. Στάθης, «Συμπόσιον περὶ Βυζαντινῆς Μουσικῆς και Δειναὶ Θέσεις και Ἐξήγησις», *Θεολογία* 43 (1982), [στὸ ἐξῆς: Στάθης, *Δειναὶ Θέσεις*], σ. 765.

3. «Θέσις λέγεται ἡ τῶν σημαδίων ένωσις, ἣτις ἀποτελεῖ τὸ μέλος. Καθὼς γὰρ ἐν τῇ Γραμματικῇ τῶν εἴκοσι τεσσάρων στοιχείων ἡ ένωσις συλλαβηθεῖσα ἀποτελεῖ τὸν λόγον, τὸν αὐτὸν τρόπον και τὰ σημάδια τῶν φωνῶν ένούμενα ἐπιστημόνοις ἀποτελοῦσι τὸ μέλος και λέγεται τὸ τοιοῦτον τότε θέσις... Πρῶτον οὖν ἐστὶ τὸ ποιεῖν τινὰ θέσεις προσήκουσας και ἀρμοδίας, ἐπόμενον τῷ ὄρω τῆς τέχνης». Μανουήλ Χρυσάφου, «Περὶ τῶν ένθεωρουμένων τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης» παρὰ Ἐμμ. Βαμβουδάκη, *Συμβολαὶ εἰς τὴν σπουδὴν τῆς Παρρασημαντικῆς τῶν βυζαντινῶν μουσικῶν*, Σάμος 1938 [στὸ ἐξῆς: Χρυσάφου Μ., *Ψαλτικὴ Τέχνη*]. Και αὐτὴ ἡ πληροφορία παρὰ Στάθης, ὅ.π., σ. 765 και 746. ἀντιστοιχῶς.

4. «Οἱ δὲ Ἐκκλησιαστικοὶ μουσικοὶ κατὰ τὰ διάφορα εἶδη τῆς ψαλμωδίας ἔφαλλον και ἔγραφον, ποιοῦντες και ρυθμούς, καθ' οὓς ἐχειρονόμου, και ἐφευρίσκοντες και μέλη, ἀρμόζοντα τοῖς σκοποῦμένοις. Ἐσύνθετον δὲ και θέσεις χαρακτήρων μουσικῶν, ἵνα συνοπτικῶς γράψωσι τὸ ψαλλόμενον, και παραδίδωσι τοῖς μαθηταῖς εὐμεθόδως τὰ πονήματα των. Ὅτε δὲ και οἱ μαθηταὶ τούτων ἐμελοποιοῦν, ἐμιμοῦντο τὸν τρόπον τῶν διδασκάλων. Τοῦτο δὲ παραπολύ συνήργησεν εἰς τὸ νὰ διασωθῇ ἕως εἰς ἡμᾶς ἡ διαφορὰ τῶν με-

Ἄπο τῆ μεταχείρισή τους μέσα στὴ μουσικὴ σύνθεσι οἱ θέσεις διακρίνονται σὲ καταληκτικὲς καὶ ἀκατάληκτες⁵. Ἄπο τῆ δομὴ τους, ὅμως, οἱ θέσεις μπορεῖ νὰ εἶναι εἴτε ἀπλές, συντιθέμενες μόνον ἀπὸ φωνητικὰ καὶ χρονικὰ σημεῖα, εἴτε σύνθετες, ὅταν συνοδεύονται ἀπὸ μία ἢ περισσότερες μεγάλες ὑποστάσεις χειρονομίας. Στὴν τελευταία περίπτωση δανεῖζονται τὸ ὄνομα τοῦ ἀφώνου σημαδιοῦ⁶.

Τὸ θαυμαστὸ εἶναι, ὅτι τὸ ἐξαγόμενο ἐκ τῶν θέσεων μέλος εἶναι ἄλλο (γιὰ τὴν ἴδια θέση) στὸ διατονικὸ γένος, ἄλλο στὸ χρωματικὸ, ἀλλὰ καὶ διαφορετικὸ στὴν κάθε βαθμίδα τοῦ τετραχόρδου ἢ πενταχόρδου. Ὁ Χρυσάνθος στὸ Θεωρητικὸ του τὸ δηλώνει σαφῶς: «Οἱ εἰρημένοι χαρακτῆρες

λῶν τῶν εἰδῶν τῆς ψαλμοδίας». Χρυσάνθου Μαδυτινοῦ, Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς, Τεργέστη 1832 [στὸ ἐξῆς: Χρυσάνθου, Θεωρητικόν], σ. 178, §400.

5. Σύμφωνα μὲ τὸν Κυριακὸ Φιλοξένη, «θέσις μὲν μελωδικὴ ΚΑΤΑΛΗΚΤΙΚΗ, ἢ καταλήγουσα τὸ θέμα εἰς τὴν αὐτὴν μαρτυρίαν τοῦ ἤχου... καὶ θέσις δὲ μελωδικὴ ΑΚΑΤΑΛΗΚΤΟΣ, ἢ καταλήγουσα τὸ θέμα τοῦ ἤχου εἰς ἄλλην μαρτυρίαν, κατὰ Μέσον ἢ Παράμεσον ἤχον... καὶ τὸ τοιοῦτον θέμα λέγεται ἀπὸ τοὺς μουσικοὺς ΑΚΑΤΑΛΗΚΤΟΝ». Κυριακοῦ Φιλοξένου, Λεξικόν τῆς Ἑλληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς. Κωνσταντινούπολις 1868 [στὸ ἐξῆς: Φιλοξένου, Λεξικόν], σ. 112, στὸ λῆμμα «θέσις». Βλ. σχετικῶς καὶ Στάθης, Ἐξήγησις, σ. 103, ὃ ὁποῖος παραπέμπει σὲ μαρτυρία τοῦ Παχωμίου Ρουσάνου.

6. «Ὅταν στίς θέσεις μπαίνει καὶ μία μεγάλη ὑπόστασι χειρονομίας, ἐνδεικτικὴ μέλους ὁλοκλήρου, τότε ἔχουμε σύνθετες θέσεις μὲ ἀδιαμφισβήτητο περιεχόμενον καὶ τότε συνήθως οἱ θέσεις παίρνουν τὸ ὄνομα αὐτῆς τῆς μεγάλης ὑποστάσεως». Στάθης, ὅ.π.π., σ. 103, ὅπου καὶ σχετικὰ παραδείγματα. Ἐξαιρετικῶς κατατοπιστικὰ εἶναι ὅσα γράφει καὶ ὁ Κ. Ψάχος, τὰ ὁποῖα μεταφέρονται ἐδῶ ἀντὶ ἄλλων σχολίων: «Μεταξὺ τῶν τεσσαράκοντα ἀφώνων σημαδίων ὑπάρχει λ.χ. τὸ καλούμενον Οὐράνισμα. Τὸ Οὐράνισμα, ἐν τῇ διὰ μόνης μαύρης μελανῆς γραφῇ, παρίστατο διὰ τριῶν, τεσσάρων, πέντε καὶ ἕξ φωνητικῶν χαρακτήρων... Ὁ ψάλλων, ἔχων πρὸ ὀφθαλμῶν τὴν σύνθεσιν τῶν γραμμῶν τούτων, ὄφειλε νὰ ἐνθυμῆται τὴν διὰ τοῦ Οὐρανίσματος βραδύτερον καθορισθεῖσαν μουσικὴν γραμμὴν, οὐχὶ δὲ νὰ ἐκτελῇ ταύτην κατὰ τὸ σύστημα τῆς λεγομένης Μετροφωνίας. Συμφώνως ὄφειλε νὰ προσέξῃ, ἢ γραμμὴ ἦν θὰ ἀπέδιδε μνημονικῶς, νὰ ἦναι ἐκείνη, ἢ ἀπῆται ὁ ἤχος καὶ ὁ φθόγγος, ἐφ' οὗ ἐτίθετο τὸ Οὐράνισμα. Εἰς τοῦτο δ' ἀκριβῶς ἐνέκειτο ἡ μεγίστη δυσκολία τῆς ἀνευ ἀφώνων σημείων γραφῆς. Διότι, οὐ μόνον τὴν γραμμὴν ὄφειλε τις νὰ μαντεύσῃ ἐκ τῆς ἰδιαιτέρας πλοκῆς τῶν ἕξ χαρακτήρων, ἀλλὰ καὶ αὐτὸ τοῦτο τὸ ἀφώνων σημαδίον. Βραδύτερον ὅμως προσετέθη, διὰ κοκκίνης κυρίως μελανῆς, καὶ τὸ ἀφώνων σημείον, δι' οὗ ὁ ψάλλων ἀντελαμβάνετο ἀμέσως, ὅτι εὕρισκετο ὠρισμένως πρὸ τοῦ Οὐρανίσματος, οὕτινος τὴν γραμμὴν, τὴν συμφωνον πρὸς τὸν φθόγγον, ἐφ' οὗ ἐτίθετο καὶ τὸν ἤχον, γινώσκων ἀπὸ τοῦ στόματος τοῦ διδασκάλου τοῦ, ἐξετέλει ταύτην μνημονικῶς, βοηθούμενος συγχρόνως κατὰ μέγα μέρος καὶ ὑπὸ τοῦ Χειρονόμου, ὅστις βαθῶς γνώστης τυγχάνων τῶν πολυπλόκων ἐνεργειῶν ἐκάστου ἀφώνου σημαδίου, διὰ καταλλήλου χειρονομίας, διαγραφούσης εἰς τὸ κενὸν ὠρισμένον σχῆμα, ὑπεμίμησκειν εἰς τὸν ψάλλοντα τὴν σχετικὴν μουσικὴν γραμμὴν». Κωνσταντίνου Ἀ. Ψάχου, Ἡ Παρασημαντικὴ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς, Ἀθῆναι 1917 [στὸ ἐξῆς: Ψάχου, Παρασημαντικὴ], σσ. 53-54.

καὶ αἱ ὑποστάσεις, ὅταν ἀλλάζωσι τόνους, ἤλλαζον καὶ τὴν δύναμιν αὐτῶν· οἶον, τὸ παρακάλεσμα ἄλλο μὲν μέλος ἔγραφεν ἐν τῷ τόνῳ τοῦ Πα, ἄλλο δὲ ἐν τῷ τόνῳ τοῦ Βου· καὶ τὰ λοιπά»⁷. Ἀντιλαμβάνεται, λοιπόν, κανείς, πόσο ἀσύλληπτα μεγάλο ἦταν τὸ πλῆθος τῶν πρὸς ἀπομνημόνευση μελωδικῶν γραμμῶν, ἀλλὰ θαυμάζει καὶ τὴν εὐχέρεια τῶν ἀπείρων ἐπιλογῶν, τὴν ὁποία ἀπελάμβαναν οἱ μελουργοὶ κατὰ τὴ μελοποιητικὴ πράξη· ἀπόλυτη ἐλευθερία, προστατευμένη ἀπλῶς ἀπὸ τὴν ἀσυδοσία, συμπορευόμενη ἀκριβῶς μὲ τὸ «ἐν ἐλευθερία» καὶ «οἱ ἐλευθερίας» πνεῦμα τῆς Ὁρθοδοξίας.

Δὲν εἶναι τοῦ παρόντος νὰ ἀναπτυχθοῦν περισσότερες θεωρητικὲς λεπτομέρειες περὶ τῶν σηματοδοφῶνων καὶ τῶν θέσεων τῆς Ψαλτικῆς. Ὅμως, πρέπει νὰ διευκρινισθῇ ἐν ὀλίγοις ὁ χαρακτήρας τῆς σημειογραφίας, ποὺ εἶναι στενογραφικὸς καὶ μνημοτεχνικὸς.

Ἡ σημειογραφία εἶναι ἡ διὰ τῆς ὁράσεως αἴσθησις τοῦ βυζαντινοῦ μέλους. Οἱ Πατέρες τῆς Ἐκκλησίας, οἱ ἐπινοήσαντες τὴ σηματοδοφωνία καὶ τὴ λειτουργία αὐτῆς πρὸς καταγραφή καὶ ἀνάγνωσις τοῦ μέλους, ἔδωσαν στενογραφικὸ ρόλο στὰ σημεῖα. Μεταχειρίσθησαν, δηλαδὴ, σύμβολα, διὰ τῶν ὁποίων οἱ ψάλλοντες ἐβοηθοῦντο νὰ φέρουν διαρκῶς στὴ μνήμη τὶς ἐπιμέρους μελωδίαις τῶν συνθέσεων. Κατὰ τὸν τρόπο αὐτὸ θέλησαν νὰ προσδώσουν στὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ παρασημαντικὴ θεολογικοὺς συμβολισμοὺς ἢ τύπους, ὅπως ἀκριβῶς συμβαίνει μὲ τὶς ἄλλες ἐκκλησιαστικὲς –χειραγωγικὲς στὴ λατρεία– τέχνες. Στὴν ὀρθόδοξη λατρευτικὴ πράξη τὰ πάντα ἔχουν συμβολικόν, ἀλλὰ κυρίως ἀναγωγικὸν χαρακτήρα. Κάθε ὄρατὸ στοιχεῖο τῆς λατρείας, ἀποτελεῖ ἐφαλτήριο πρὸς τὰ ἐσώτατα «μυστικά» συστατικὰ τῆς πίστεως. Ἀντιστοιχῶς, καὶ τὰ σηματοδοφῶνα ἀνάγουν πρὸς ἓνα ἄδηλο μελικὸ σχῆμα, κατὰ τὸν τύπον τοῦ Ἰησοῦ Χριστοῦ, ὁ ὁποῖος «ἐν παροιμίαις» φανερώνει στὸν κόσμον τὴν Ἁγία Τριάδα⁸ καὶ μὲ παραβολὰς ἀποκαλύπτει τὸ μυστήριον τῆς Βασιλείας τοῦ Θεοῦ⁹. Τὸ μελικὸ σχῆμα τῶν σηματοδοφῶνων μόνον οἱ μνημένοι τὸ γνωρίζουν. Διασφαλίζεται ἔτσι ἀπὸ τοὺς βέβηλους ὀφθαλμοὺς τῶν «θύραθεν» ἢ τὶς τυχόν ἐπιπόλαιες παρεκκλίσεις τῶν «ἐνδον», μεταδίδεται δὲ ἀποκλειστικῶς σὲ ὅσους φέρουν τὴ Σφραγίδα τοῦ Τριαδικοῦ Θεοῦ καὶ τὴ Δωρεὰ τοῦ Ἁγίου Πνεύματος¹⁰, καθ' ὅσον «ὁ θέλων μουσικὴν μαθεῖν καὶ θέλων ἐπαινεῖ-

7. Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν*, σ. 178, παράγραφος 408.

8. Πρβλ. τὰ ἀκόλουθα χωρία τῆς Καινῆς Διαθήκης: Ἰω. ιδ' 6-11, Ἰω. ιδ' 15-17, Ἰω. ιδ' 25-26, Ἰω. ιε' 25.

9. Πρβλ. καὶ τὰ ἀκόλουθα χωρία τῆς Καινῆς Διαθήκης: Μτ. ιγ' 3, Μρ. δ' 33.

10. Ἀντιπαραβάλε τὰ ἐξῆς εὐαγγελικὰ χωρία: Μτ. ιγ' 10-11, 13, Μρ. δ' 34.

σθαι... θέλει καλὸν σωφρονισμόν καὶ φόβον τοῦ Κυρίου»¹¹.

Μαρτυρίες γιὰ τὸν στενογραφικὸ χαρακτήρα τῆς σημειογραφίας εἶναι δυνατὸν νὰ περισυλλεγοῦν πάμπολλες. Καταφεύγουμε καὶ πάλι στὸν Χρυσάνθο ἐκ Μαδύτων: «Οἱ χαρακτῆρες τοὺς ὁποίους οἱ ἡμέτεροι ψαλμῳδοὶ μετεχειρίζοντο ἀπ' ἀρχῆς μέχρις Ἰωάννου τοῦ Πρωτοφάλτου, αἴψνε' (1755), παρωμοιάζον τὰ ἱερογλυπτικὰ σύμβολα τῶν Αἰγυπτίων, καθότι ὡς ἐξ ἐκείνων ἐν σημείον ἠδύνατο νὰ παριστάνη πολλάς οὐχὶ μόνον συλλαβάς, ἀλλὰ καὶ λέξεις καὶ ὀλοκλήρους ἐννοίας, οὕτω καὶ ἕνας ἢ δύο ἐκ τῶν μουσικῶν χαρακτῆρων τούτων παριστάνουσι καὶ ἕνα φθόγγον καὶ ὀλοκλήρον γραμμὴν...»¹².

Στὸν ἀτέρμονα γαλαξία μελικῶν σχηματισμῶν τῆς Ψαλτικῆς ἀπαντοῦν θέσεις βατές, εὐκόλες, προσεγγίσιμες, ὑπάρχουν καὶ θέσεις δύσβατες, δύσκολες, ἀπροσπέλαστες στοὺς ἀμυήτους. Αὐτές εἶναι οἱ περίφημες «δεινές» θέσεις, τὶς ὁποῖες συγκεντρώνουν ἀρκετοὶ κωδικογράφοι σὲ ἀνάλογες ἀνθολογίες «σχηματισμῶν», ἄλλοτε ἐξηγώντας τες καὶ ἄλλοτε ἀναλύοντάς τες στὴ Νέα Μέθοδος, ἐγχειρίζοντας ταυτοχρόνως στὶς νεώτερες γενεές ἀδιαμφισβήτητα ἀποδεικτικὰ γιὰ τὸν στενογραφικὸ χαρακτήρα τῆς σημειογραφίας τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης καὶ τὴν ὀρθότητα τῶν ἐξηγήσεων τῶν Τριῶν Διδασκάλων¹³.

11. Πρόκειται γιὰ στίχους ἀπὸ τὸ ποιητικὸ κείμενο γνωστότατης μεθόδου πρὸς ἐκμάθηση τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης.

12. Χρυσάνθου, Θεωρητικόν, μέρος Β', § 68, σ. XLV. Τὰ σηματοδρόμια «περικλείουν στενογραφικῶς μουσικὰς θέσεις ἱερῶν μελωδιῶν (γραμμὰς) καθωρισμένας», σημειώνει ὁ Κ. Ψάχος, διευκρινίζοντας, ὅτι «ἀπὸ τοῦ Κουκουζέλου μέχρι τοῦ δεκάτου ὀγδόου αἰῶνα ἐπικρατεῖ ἡ πρώτη στενογραφία, συμπεπληρωμένη ὁμως δι' ὄλων τῶν σηματοδρίων, καὶ τῶν σχημάτων αὐτῶν ἐκ μαύρης καὶ κοκκίνης μελάνης καὶ ἐρμηνευομένη κατὰ τὰ 2/3 αὐτῆς διὰ προπαιδειῶν καὶ προθεωριῶν πλείστων μουσικοδιδασκάλων καὶ θεωρητικῶν, τοῦ ἑτέρου 1/3, ἦτοι τῶν διὰ τῶν σηματοδρίων ὑπονοουμένων στενογραφικῶν γραμμῶν, διδασκομένων καὶ ἐκτελουμένων μνημονικῶς». Βλ. Ψάχου, Παρασημαντική, σ. 10.

13. Τὸ ζήτημα ἐφάνερωσε καὶ ἐπιστημονικῶς ἐξήντησε ὁ Γρ. Θ. Στάθης στὴν εἰδικὴ μελέτη του «Δεινὰί θέσεις» καὶ «Ἐξήγησις» (παρουσιάστηκε στὸ «Συμπόσιον περὶ Βυζαντινῆς Μουσικῆς» - Βιέννη, 4-11 Ὀκτωβρίου 1981), ὅπου παρατίθενται καὶ πολὺτιμα φωτογραφικὰ δείγματα σχετικῶν χειρογράφων πηγῶν. Ἐδῶ, σὺν τοῖς ἄλλοις, πληροφορούμεθα, πῶς οἱ «δεινές» θέσεις ἀφοροῦν κυρίως τὸ στιχηραρικὸ μέλος καὶ εἶναι πάντοτε σύνθετες. Βλ. ἀκόμη τοῦ ἰδίου, «Ἡ Παλαιὰ Βυζαντινὴ Σημειογραφία καὶ τὸ πρόβλημα μεταγραφῆς τῆς εἰς τὸ Πεντάγραμμον», Βυζαντινά 7 (1975) [στὸ ἐξῆς: Στάθης, Μεταγραφή], σσ. 198-199 καὶ 216-217, ὅπου συνοπτικὰ στοιχεῖα γιὰ τὶς «συναθροίσεις» (= συλλογές) τῶν δεινῶν θέσεων», καθὼς ἐπίσης γιὰ τὴ σύντμηση καὶ περικοπὴ τῶν «σχηματισμῶν».

Γ. Η σημειογραφική παράδοση τῶν Χερουβικῶν

Ἐπικεντρώνοντας, στό σημείο αὐτό, τὸ ἐνδιαφέρον στὴν παπαδικῶ γένους σημειογραφική παράδοση τῶν Χερουβικῶν, πρέπει ἀρχικῶς νὰ διευκρινισθοῦν τὰ ἑξῆς:

Ἡ προσεκτικὴ μελέτη καὶ συστηματικὴ καταγραφή τοῦ περιεχομένου τῶν μουσικῶν χειρογράφων κωδίκων εἶχε ὡς ἀποτέλεσμα τὴν ἐπισήμανση ἑνιακοσίων τριάντα τριῶν <933> μελοποιήσεων τοῦ Χερουβικοῦ ὕμνου, ἔργα ἑκατὸν ἑξήντα ἑννέα <169> μελουργῶν, ἡ δὲ λεπτομερὴς ταξινόμηση τῶν μουσικῶν πηγῶν βοήθησε στὴν ἐπισήμανση κάποιων κριτηρίων, βάσει τῶν ὁποίων διακρίθηκαν οἱ ἑξῆς περίοδοι ἐξελίξεως ἢ διαφοροποιήσεως τοῦ μέλους τῶν Χερουβικῶν¹⁴:

Περίοδος Α': Ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ ιγ' ἕως τὰ τέλη τοῦ ιδ' αἰῶνος.

Περίοδος Β': Ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ ιδ' ἕως τὸ β' ἡμισυ τοῦ ιε' αἰῶνος.

Περίοδος Γ': Ἀπὸ τὸ β' ἡμισυ τοῦ ιε' ἕως τὸ α' ἡμισυ τοῦ ις' αἰῶνος.

Περίοδος Δ': Ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ ις' ἕως τὰ τέλη τοῦ ιζ' αἰῶνος.

Περίοδος Ε': Ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ ιζ' ἕως τὸ β' τέταρτο τοῦ ιη' αἰῶνος.

Περίοδος ΣΤ': Ἀπὸ τὸ β' τέταρτο τοῦ ιη' αἰῶνος ἕως τὸ 1814.

Περίοδος Ζ': Ἀπὸ τὸ 1814 ἕως τὰ τέλη τοῦ ιθ' αἰῶνος.

Περίοδος Η': Ἀπὸ τὸ τέλος τῆς ἑβδόμης φάσεως ἕως σήμερα.

Μὲ βάση τὶς περιόδους ἐξελίξεως τῆς σημειογραφίας, ὅπως αὐτὲς σαφῶς καὶ ἀκριβῶς προσδιορίσθηκαν ἀπὸ τὸν καθηγητὴ κ. Γρ. Θ. Στάθη¹⁵, ἡ ἐμφάνιση τῶν πρώτων μουσικῶς παρασημασμένων Χερουβικῶν (στὰ τέλη τοῦ ιγ' αἰῶνος) συμβαίνει στὸ χρονικὸ φάσμα τῆς Β' σημειογραφικῆς περιόδου, κατὰ τὴν ὁποία ὀμιλοῦμε περὶ Μέσης Πλήρους βυζαντινῆς σημειογραφίας¹⁶. Οἱ μελικὲς θέσεις ποὺ χρησιμοποιοῦνται στὰ Χερουβικά εἶναι παλαιά —πιστῶς φυλασσομένη— παρακαταθήκη, ἡ ὁποία ἐντοπίζεται καὶ χρησιμοποιεῖται σὲ ὅλα τὰ εἶδη μελοποιίας τοῦ παπαδικῶ γένους. Οἱ θέσεις αὐτὲς διατηροῦνται σταθερὲς ἀπὸ τὴν ἐμφάνιση τῶν Χερουβικῶν στὶς πηγές (τέλη ιγ' αἰ.), ὡς τὴν ἐποχὴ ἐπινοήσεως τῆς Νέας

14. Λεπτομέρειες γιὰ τὸν καθορισμὸ τῶν κριτηρίων καὶ τὴν διάκριση τῶν περιόδων βλ. Κων. Καραγκούνη, *Ἡ παράδοση καὶ ἐξήγηση τοῦ μέλους τῶν Χερουβικῶν τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς μελοποιίας*, Ἀθῆναι 2003, σσ. 159-165.

15. Α. Πρώϊμος Σημειογραφία <950-1175> - Β. Μέση Πλήρης Σημειογραφία <1177-1670> - Γ. Μεταβατικὴ Ἐξηγητικὴ Σημειογραφία <1670 περίπου - 1814> - Δ. Νέα Ἀναλυτικὴ Μέθοδος Σημειογραφίας <1814 ὡς σήμερα>.

16. Πραγματοποιεῖται ἡ γένεση καὶ συμπλήρωση ὄλων τῶν σημαδιῶν καὶ ὑποστάσεων, καθορίζεται ἡ διαστηματικὴ ἢ ἄλλη ἐνέργεια αὐτῶν, ἐνῶ ὀλοκληρώνεται ἡ μεταγραφή τῶν μελῶν ἀπὸ παλαιότερου τύπου παρασημαντικῆ στῆ Μέση Πλήρη σημειογραφία.

Μεθόδου αναλυτικής σημειογραφίας (1814). Σέ ὄλο αὐτὸ τὸ φάσμα τῶν ἕξι <6> καὶ πλέον ἑκατονταετιῶν οἱ θέσεις διατηροῦν σταθερὰ καὶ ἀναλλοίωτα τὰ σημάδια τους (φωνές, ἀργεῖες, μεγάλες ὑποστάσεις κ.λπ.), καθὼς ἐπίσης τὴ σύνθεσι τῶν σημαδιῶν τους (ἐπομένως καὶ τὸ κρυμμένο σέ αὐτὲς μέλος). Ὡστε, μποροῦμε ἐκ τοῦ ἀσφαλοῦς νὰ ὀμιλοῦμε γιὰ ὁμοιογένεια τῆς σημειογραφικῆς παραδόσεως τῶν Χερουβικῶν.

Σέ τέσσαρες <4> μόνο περιπτώσεις ἐπισημαίνονται διαφοροποιήσεις στὴν παρασήμενση τοῦ ὕμνου:

α. Στὶς πρώϊμες πηγές οἱ μελοποιήσεις καταγράφονται μὲ ὀρισμένες σημειογραφικὲς ἀσάφειες, οἱ ὁποῖες ὀφείλονται κυρίως σέ ἔλλιπὴ σήμενση τῶν μεγάλων ὑποστάσεων ἐπὶ τῶν μελικῶν γραμμῶν. Ὅμως, ἡ δομὴ ὄλων τῶν θέσεων ἐξ ἐπόψεως μετροφωνίας εἶναι ἤδη καθορισμένη καὶ παγιωμένη, προϊόντος δὲ τοῦ χρόνου οἱ διαφοροποιήσεις ἐξαλείφονται καὶ ἡ παρασήμενση τῶν θέσεων ὀριστικοποιεῖται.

β. Κατὰ τὴν τρίτη περίοδο ἐξελίξεως τῶν Χερουβικῶν, μὲ τὴν ἀνάπτυξιν τῶν περιφερειακῶν ψαλτικῶν κέντρων (Κρήτης, Κύπρου, Σερβίας κ.λπ.), οἱ βυζαντινὲς μελοποιήσεις καλλωπίζονται ἢ διασκευάζονται κατὰ τὰ ἰσχύοντα στὶς τοπικὲς αὐτὲς παραδόσεις, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ ἐκδηλώνεται ἐμφανῆς σημειογραφικὴ διαφοροποίηση τῶν Χερουβικῶν, ὅμως, μόνο σέ χειρόγραφα προερχόμενα ἀπὸ τὶς περιφέρειες αὐτὲς. Οἱ ἐν λόγῳ παραδόσεις καὶ οἱ ἀποκλίσεις στὴν παρασήμενση τῶν θέσεων δὲν κατόρθωσαν νὰ ἐπιβληθοῦν καθολικῶς.

γ. Ἡ ἐμφάνισι ἐξηγητικῶν σημειώσεων στὶς ὤες τῶν χειρογράφων ἢ καὶ ἐξηγήσεων ὀλοκλήρων μελῶν κατὰ τὸ β' ἡμισυ τοῦ 13' αἰῶνος (μὲ τὸν Μπαλάσιο ἱερέα καὶ τοὺς μετ' αὐτὸν ἐξηγητὲς) εἶναι μίᾳ ἀκόμη αἰτία διαφοροποιήσεως τῆς σημειογραφικῆς δομῆς τῶν θέσεων τῶν Χερουβικῶν.

δ. Τέλος, κατὰ τὴ μεταβατικὴ γιὰ τὴ σημειογραφία φάσι, ὅταν ὁ Δαυιδ Πρωτοψάλτης, ὁ Πέτρος Πελοποννήσιος καὶ οἱ διάδοχοί τους ἐξηγοῦν κάποιες ἀπὸ τὶς μελικὲς θέσεις τῶν μεγάλων ὑποστάσεων, ἡ μουσικὴ γραφὴ γίνεται ἀναλυτικώτερη. Εἶναι ἡ τελευταία σημειογραφικὴ διαφοροποίηση τῶν Χερουβικῶν πρὶν ἀπὸ τὴν εὐλογημένη ἐπινόησι τῆς Νέας Μεθόδου.

Δ. Τὸ ἀδιάσπαστον τῆς παραδόσεως τοῦ μέλους τοῦ Χερουβικοῦ Ὑμνου ἀπὸ τὸν 13' ὡς τὸν 18' αἰῶνα

Ἡ σταθερότητα τοῦ μέλους τῶν θέσεων εἶναι ἀδιαμφισβήτητη. Ὁ Σ. Καρὰς εἶναι κατηγορηματικὸς: «Ἡ ἐνέργεια ἐκάστου τῶν ἀφώνων ση-

μαδίων ἦτο σταθερὰ εἰς τὰς ὁμοίας μουσικὰς θέσεις, αἵτινες οὕτω εἶχον ὠρισμένον μελωδικὸν περιεχόμενον, ὅπερ ἔτι μᾶλλον ἀποδεικνύει τὴν γνησιότητα τοῦ μέχρις ἡμῶν ἐξικνουμένου παλαιοῦ μέλους, ἀσχέτως πρὸς τὴν κατὰ καιροὺς μετέπειτα γραφικὴν αὐτοῦ παράστασιν»¹⁷. Τὸ γεγονός, πάλι, ὅτι οἱ θέσεις ἔχουν σταθερὸ μελικὸ περιεχόμενον ἐξασφαλίζει σύμφωνα μὲ τὸν καθηγητὴ Γρ. Θ. Στάθη «τὴν ὁμοιόμορφον καὶ ἀναλλοίωτον διάδοσιν τοῦ βυζαντινοῦ μέλους εἰς τὰ διάφορα εἶδη τῆς μελοποιίας»¹⁸. Ὅχι μόνον αὐτό, ἀλλὰ βοηθοῦν στὸν προσδιορισμὸ τῆς καταγωγῆς καὶ γνησιότητος τῆς ψαλτικῆς παραδόσεως μέχρι σήμερα. «Οἱ θέσεις εἶναι ἀκίβδηλοι μάρτυρες τῆς παραδόσεως στὴν Ψαλτικὴ Τέχνη, ὅταν θέλουμε νὰ παρακολουθήσουμε πρὸς τὰ πίσω τὴν καταγωγὴ τῶν μελῶν ποὺ ψάλλονται σήμερα. Ὅταν συναντᾶμε αὐτὲς ἢ ἐκεῖνες τὶς θέσεις μποροῦμε νὰ λέμε ὅτι αὐτὴ ἢ ἐκείνη ἢ σύνθεσις εἶναι γνήσια βυζαντινὴ ἢ μεταβυζαντινὴ, ἢ ὅτι εἶναι νεώτερο δημιούργημα καὶ ἔχει παραφθαρῆ ὁ χαρακτῆρας της...»¹⁹.

Ἡ συγκριτικὴ, λοιπόν, μελέτη τῆς σημειογραφίας τῶν Χερουβικῶν σὲ ὁλόκληρο τὸ φάσμα τῆς παραδόσεώς τους, ἢ παρακολούθησις, δηλαδή, τῶν θέσεων, φανερώνει τὴν ἐξέλιξιν τοῦ μέλους τους. Ἡ ἐρευνα αὐτὴ πραγματοποιεῖται διὰ τῆς ἀντιπαραβολῆς μουσικῶν πηγῶν προερχομένων ἀπὸ διάφορες ἐποχάς, ἀλλὰ κυρίως μέσῳ τῆς –ἀναδρομικῶς– συγκριτικῆς μελέτης τῆς ἀναλυτικῆς γραφῆς τῆς Νέας Μεθόδου καὶ τῶν πρὸ αὐτῆς ἐξηγητικῶν προσπαθειῶν. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ ἀποδεικνύεται περίτρανα, πὼς οἱ θέσεις εἶναι σταθερές καὶ διαχρονικές, παρότι κατὰ καιροὺς ἐμπλουτίζεται ἢ μεταβάλλεται ἢ καταγραφὴ τους μὲ περισσότερα σημάδια ἢ μεγάλα χειρονομικὰ σημάδια. Ἐπομένως, ἐφόσον οἱ «σχηματισμοὶ τῶν φωνῶν» (οἱ θέσεις) στὰ Χερουβικά διατηρήθηκαν σταθεροὶ καὶ ἀναλλοίωτοι, σταθερὸ καὶ ἀναλλοίωτο παρέμεινε καὶ τὸ μέλος τους, παρὰ τὶς ὅποιες ἐπεξεργασίες του. Ἀκόμη καὶ μὲ τὴν ἐπικράτησιν τῆς Νέας Μεθόδου τὰ ἐξηγητὰ μέλη ἀπλῶς ἀλλάζουν ἐνδύση. Οἱ μελωδικές θέσεις δὲ χάνονται παρασημαίνονται διαφορετικῶς.

Ε. Ἡ Ἐξήγησις τῶν «θέσεων»

Ὡς γνωστὸν, στὰ 1670 περίπου ὁ Μπαλάσιος ἱερεὺς καὶ Νομοφύλαξ

17. Σίμωνος Καρᾶ, *Ἡ Βυζαντινὴ Μουσικὴ Σημειογραφία*, Ἀθῆναι 1933 [στὸ ἐξῆς: Καρᾶ, *Σημειογραφία*], σ. 23.

18. Βλ. καὶ πάλι Στάθη, *Μεταγραφὴ*, σ. 198.

19. Στάθη, *Ἐξήγησις*, σσ. 102-103.

τῆς Μ.Χ.Ε. καὶ ὁ Ἀθανάσιος Οἰκουμενικὸς Πατριάρχης ἐρίξαν τὴν ἀγαθὴ σπορὰ τῶν ἐξηγήσεων, διὰ τῆς ὁποίας ἐβλάστησαν καὶ ἐφύησαν καρποφόρα βλαστήματα ἐξηγητῶν. Μεγάλῃ ὄθησῃ, ὅμως, ἔδωκε στὰ πράγματα ὁ Πρωτοψάλτης τῆς ΜΧΕ Ἰωάννης Τραπεζούντιος. Κατόπιν πατριαρχικῆς ἐπιθυμίας καὶ ἐντολῆς «ἔγραψε κατ' ἀναλυτικώτερον τρόπον, οὐ μόνον ὅσα πρῶτος αὐτὸς ἐκ τῆς πρώτης στενογραφίας ἐξήγησεν, ἀλλὰ καὶ ὅσα τὸ πρῶτον ὁ ἴδιος συνέθεσεν»²⁰. Τὸν Ἰωάννη διαδοχικῶς μιμήθηκαν ὁ Δανιὴλ Πρωτοψάλτης τῆς Μ.Χ.Ε., ὁ Κύριλλος ἐπίσκοπος Τήνου ὁ Μαρμαρηνός, ὁ Μιχαὴλ ἱερεὺς ὁ Χῖος καὶ κυρίως ὁ Πέτρος Πελοποννήσιος, Λαμπαδάριος τῆς Μ.Χ.Ε. Ἀπὸ ὅλους τοὺς ἀνωτέρω, σπουδαιότερος ἐξηγητῆς ἀνεδείχθη ὁ Πέτρος Πελοποννήσιος, ὁ ὁποῖος ἐμπλούτισε μὲ περισσότερα φωνητικὰ σημάδια τὶς παλαιῆς στενογραφικῆς θέσεις²¹. Τὸ σύστημά του ὑπῆρξε τόσο σαφές, ὥστε θεωρεῖται τὸ μεταίχμιον τῆς πρώτης σημειογραφίας καὶ τῆς Νέας Μεθόδου²², δεδομένου ὅτι ἡ ἐξηγηματικὴ σημειογραφία, ποὺ μεταχειρίσθηκε, κατέστη ἰκανὴ νὰ καταγράφει καὶ τὰ σύντομα συλλαβικὰ μέλη. Τὸ μικρὸ σὲ χρονικὴ διάρκεια, ἀλλὰ πελώριο σὲ ὄγκο, ἔργο τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου συνέχισαν, ὁ Πέτρος Βυζάντιος, ὁ Ἰάκωβος Πρωτοψάλτης, ὁ Γεώργιος Κρής, ὁ Ἀντώνιος Λαμπαδάριος καὶ ἄλλοι²³. Μὲ τὴν ἐπινόησιν καὶ ἐπικράτησιν τῆς Νέας Μεθόδου ἀναλυτικῆς σημειογραφίας τὸ σημαντικώτερο μέρος τῶν μελῶν τῆς βυζαντινῆς καὶ

20. Ψάχου, *Παρασημαντικὴ*, σ. 74.

21. Βλ. Γεωργίου Βιολάκη, «Μελέτη συγκριτικὴ τῆς νῦν ἐν χρήσει μουσικῆς γραφῆς πρὸς τὴν τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου καὶ πρὸς τὴν ἀρχαίαν γραφήν», ΠΕΛ. τχ. 1 (Κωνσταντινούπολις 1900) [στὸ ἐξῆς: Βιολάκη, *Μουσικὴ Γραφή*], σσ. 14-15 καὶ 33-34. Γιὰ τὸ ἐξηγητικὸ καὶ μελοποιητικὸ ἔργο τοῦ Πέτρου ὁ Βιολάκης παρατηρεῖ, ὅτι «ἐν τῇ ἐξηγήσει αὐτοῦ, οὐδὲν τῶν μεγάλων σημαδοφόνων παρέλειψεν ὡς ἄχρηστον... Ἀλλὰ καὶ αὐτὰ αὐτοῦ τὰ ἰδιαίτερα μελοποιήματα... τὴν αὐτὴν εἰκόνα παρουσιάζουσιν, ἤτοι πού μιν ἔχουσιν ἀναλελυμένην τὴν γραφήν, πού δε συνεπτυγμένην διὰ τῶν σημαδοφόνων». Στὸ ἴδιο ἔργο βλ. σχετικὸ συγκριτικὸ πῖνακα καὶ πολὺ ἐνδιαφέροντα σχόλια τοῦ συγγραφέως στίς σσ. 38-41.

22. «Εἶναι ἡ μέθοδος τοῦ Πελοποννησίου, ποὺ ἔμαθε ὅμως στὴν ἐντέλεια καὶ ὁ Πέτρος ὁ Βυζάντιος, ὁ “μαθητῆς” του, καὶ ἡ ὁποία χρησιμοποιήθηκε σὰν κλειδί γιὰ τὴν ἐξήγησιν ὅλου τοῦ ρεπερτορίου τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς καὶ τὴ μεταγραφή του στὴ Νέα Μέθοδο ἀπ' τοὺς μεταρρυθμιστὲς τοῦ γραφικοῦ συστήματος Τρεῖς Διδασκάλους, τὸ 1814». Γρ. Θ. Στάθη, «Ἡ σύγχυσις τῶν τριῶν Πέτρων», *Βυζαντινά* 3 (1971) [στὸ ἐξῆς: Στάθη, *Σύγχυσις Πέτρων*], σσ. 242-243.

23. Ψάχου, *ὅπ.π.*, σσ. 77-95, ὅπου πολλοὶ συγκριτικοὶ πίνακες μὲ ἐξηγήσεις ὅλων τῶν μνημονευθέντων ἐξηγητῶν. Ὁμοίους πίνακες βλ. στίς σσ. 105-111, 159-202 καὶ 241-245 τοῦ ἰδίου ἔργου. Συγκριτικὰ δείγματα ἐξηγημένων μελῶν βλ. ἐπίσης στὸ παράρτημα πινάκων τῶν ἔργων τοῦ Σίμωνος Καρᾶ, *Παλαιογραφικὴ Ἔρευνα καὶ Ὁρθὴ Ἑρμηνεῖα*.

μεταβυζαντινῆς μελοποιίας μετεγγραφή ἀπὸ τοὺς Τρεῖς Διδασκάλους καὶ παρεδόθη στὶς νεώτερες γενεές ἐξηγημένο τὸ μέλος αὐτῶν.

Τί συμβαίνει αὐτῇ τῇ περιόδῳ μὲ τὰ Χερουβικά; Βεβαίως, μίᾳ τέτοιᾳ κοσμογονικῇ ἐξέλιξῃ γιὰ τὴ σημειογραφία δὲν μπορεῖ νὰ ἀφήσει ἀνεπηρέαστῃ τὴ μουσικὴ καταγραφή τοῦ ὕμνου. Παρόλα αὐτά, ἐπειδὴ τὰ Χερουβικά βρίσκονται σὲ καθημερινὴ χρῆση στὴ Θεία Λατρεία καὶ τὸ μέλος τῶν θέσεων τους εἶναι ἰδιαίτερος γνωστὸ καὶ προσφιλὲς στοὺς ψάλτες, γι' αὐτὸ οἱ ἐξηγητὲς δὲν καταγίνονται συστηματικῶς, νὰ σημειώσουν ἐξηγήσεις στὰ πρωτότυπα τῶν Χερουβικῶν. Σαφῶς, ἐπισημαίνονται ἐξηγητικές σημειώσεις στὶς ᾠές τῶν χειρογράφων, ἀλλὰ σπανιότερα ἀπ' ὅ,τι σὲ ἄλλα παπαδικὰ μέλη. Ἀκόμη καὶ ὅταν καθιερώνεται εὐρέως ἢ ἐπεξηγηματικῇ, καθὼς χαρακτηρίζεται, σημειογραφία τοῦ Δανιὴλ καὶ τοῦ Πέτρου, αὐτὴ χρησιμοποιεῖται ἀποκλειστικῶς στὴν καταγραφή τῶν νεοφανῶν Χερουβικῶν τῆς ἐποχῆς, ἐνῶ ὅλες οἱ παλαιές μελοποιήσεις τοῦ ὕμνου, ὅταν συνανθολογοῦνται στὶς μουσικὲς πηγές, καταγράφονται μὲ τὴν πρωταρχικὴ τους παρασῆμανση.

ΣΤ. Ἀποδείξεις γιὰ τὴν ὀρθότητα τῶν ἐξηγήσεων

Ἡ ὀρθότητα τῶν ἐξηγήσεων τοῦ μέλους τῶν Χερουβικῶν στὴ Νέα Μέθοδο –ἂν καὶ αὐταπόδεικτη– βεβαιώνεται ἀπὸ τὰ ἐξῆς ἀδιαμφισβήτητα φαινόμενα:

α) Σταθερότητα τῆς σημειογραφικῆς δομῆς τῶν θέσεων –στὴ Μέση Πλήρῃ σημειογραφία– στὰ ἔργα ἐνὸς ὁποιοῦδήποτε μελουργοῦ. Στὸ ἔργο ἐνὸς ὁποιοῦδήποτε μελουργοῦ οἱ θέσεις ἀπαντοῦν μὲ σημειογραφικὴ σταθερότητα καὶ συνέπεια. Δηλαδή, ὅσες φορές καὶ νὰ μεταχειριστεῖ ἓνας μελουργὸς μίᾳ θέσῃ, τὴν καταγράφει πάντοτε μὲ σταθερὸ τρόπο ὡς πρὸς τὰ σημάδια ποὺ τὴν ἀπαρτίζουν.

β) Σταθερότητα τῆς σημειογραφικῆς δομῆς τῶν θέσεων –στὴ Μέση Πλήρῃ σημειογραφία– στὸ σύνολο τῶν ἔργων ὅλων τῶν μελουργῶν τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς περιόδου. Αὐτὸ μὲ ἀπλά λόγια σημαίνει, ὅτι ὅπως ἔγραφαν τὶς θέσεις οἱ βυζαντινοὶ μελουργοὶ πρὸ τῆς Ἀλώσεως (ὁ Ἀνεώτης, ὁ Ἰωάννης Γλυκὺς, ὁ Ἰωάννης Κουκουζέλης, ὁ Ξένος Κορώνης, ὁ Μανουὴλ Χρυσάφης), ἔτσι τὶς ἔγραφαν καὶ ὅλοι οἱ μεταγενέστεροι (οἱ μεταβυζαντινοὶ) μελουργοὶ ὡς τὸ 1814 (ὁ Γεώργιος Ραιδεστινὸς ὁ παλαιός, ὁ Παναγιώτης νέος Χρυσάφης, ὁ Γερμανὸς Νέων Πατρῶν, ὁ Μπαλάσιος ἱερεὺς, ὁ Πέτρος Μπερεκέτης, ὁ Δανιὴλ Πρωτοψάλτης, ὁ Πέτρος Πελοποννήσιος κ.λπ.).

γ) Σταθερότητα τῆς ἐξηγήσεως τῶν θέσεων στὴ Νέα Μέθοδος ἀναλυτικῆς σημειογραφίας ἀπὸ ἓνα ἐξηγητὴ. Δηλαδή, ὅσες φορές καὶ νὰ ἐξηγήσει ἓνας μελουργὸς μία θέση, τὴν ἐξηγεῖ πάντοτε μὲ σταθερὸ τρόπο ὡς πρὸς τὸ μέλος τῆς.

δ) Σταθερότητα τῆς ἐξηγήσεως τῶν θέσεων στὴ Νέα Μέθοδος ἀπὸ ὅλους τοὺς ἐξηγητὲς διδασκάλους. Τοῦτέστιν, ὅλοι οἱ διδάσκαλοι - ἐξηγητὲς τῆς Νέας Μεθόδου ἐξηγοῦν τὶς θέσεις πάντοτε μὲ παρόμοιο τρόπο, οἱ δὲ μικρὲς ἀποκλίσεις στὸ ἐξαγόμενο μέλος τῶν θέσεων - ἀπὸ ἐξηγητὴ σὲ ἐξηγητὴ - δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο, παρὰ καταγραφή τῆς διαφορετικῆς ἐκφραστικῆς παραδόσεως, δηλαδή, τοῦ ὕφους ποὺ ὁ κάθε ἐξηγητὴς ἐκπροσωπεῖ (κωνσταντινουπολίτικο, πατριαρχικό, ἀγιορείτικο, θεσσαλονικαῖον, σμυρναῖικο κ.λπ.).

ε) Διαρκῆς ἀνθολόγησις τῶν μελῶν τῶν προῖμων αἰώνων ὡς τὴν ἐποχὴ ἐπινοήσεως τῆς Νέας Μεθόδου ἀναλυτικῆς σημειογραφίας. Τὸ γεγονός ὅτι ὅλα τὰ Χερουβικά τῶν βυζαντινῶν καὶ μεταβυζαντινῶν διδασκάλων ἀνθολογοῦνται ἀκαταπαύστως στὶς χειρόγραφες μουσικὲς πηγὲς ὡς τὸν 10' αἰῶνα, φανερῶνει τὸ ἀδιάσπαστο τῆς ψαλτικῆς παραδόσεως. Βεβαιώνει πῶς οἱ μελοποιήσεις αὐτὲς ἦταν σὲ χρῆση στὴ Θεία Λατρεία καὶ ἐψάλλοντο ἀπὸ τοὺς διακόνους τῶν ἱεροψαλτικῶν ἀναλογίων παραλλήλως πρὸς τὶς νεώτερες δημιουργίες. Ἄρα, τὸ μέλος τῶν παλαιῶν Χερουβικῶν διατηρήθηκε ζωντανὸ στὰ χεῖλη τῶν ἐρμηνευτῶν τῆς ψαλτικῆς τέχνης, ὥστε οἱ ἐξηγητὲς διδασκάλοι νὰ εἶναι σὲ θέση νὰ τὸ καταγράψουν ἀκριβῶς στὴ Νέα Μέθοδος ἀναλυτικῆς σημειογραφίας καὶ νὰ τὸ παραδώσουν στὶς ἐπόμενες γενεὲς ἀύθεντικὸ καὶ ἀνόθευτο.

Οἱ μεταγραφὲς τῶν παλαιῶν συνθέσεων ποὺ οἱ ἐξηγητὲς διδασκάλοι παρέδωσαν στὴν ἐν χρῆσει σήμερα μουσικὴ παρασημαντικὴ, εἶναι ἐγγυημένως ὀρθές. Αὐτὴ ἡ φερεγγυότητα τῶν ἐξηγήσεων μᾶς παρέχει τὸ «κλειδί» γιὰ τὴ βαθύτερη κατανόησις τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης καὶ τῆς σημειογραφίας τῆς καθ' ὅλο τὸ χρονικὸ φάσμα τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς περιόδου. Ἐργαλεῖα γιὰ τὴ διακρίβωσις τῶν παραπάνω εἶναι οἱ χειρόγραφοι μουσικοὶ κώδικες τῆς ψαλτικῆς μας παραδόσεως, ἰδίως τὰ αὐτόγραφα τῶν ἐξηγητῶν. Μέσον καὶ μέθοδος ἡ συγκριτικὴ μελέτη τῶν μελῶν σὲ ὅλα τὰ στάδια τῆς ἐξηγήσεως καὶ ἀναλύσεως τῆς σημειογραφίας.

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ· ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΠΕΤΡΟΥ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΙΟΥ

Α. *Περὶ Πέτρου Πελοποννησίου (δ' δεκαετία ΙΗ' αἰ. - 1778)*

Ὁ Πέτρος ὁ νέος²⁴ ἢ Πετράκης (Μ)παρδάκης²⁵, χαρακτηριζόμενος συνήθως ὡς Πελοποννήσιος, σπανιώτερον δὲ Λακεδαιμόνων²⁶ καὶ Μωραΐτης²⁷, Β' Δομέστικος²⁸ (κατὰ τὴν περίοδο 1764-1771) καὶ Λαμπαδάριος τῆς Μ.Χ. Ε. (ἀπὸ τὸ 1771-1778)²⁹, εἶναι σίγουρα ὁ σπουδαιότερος καὶ παραγωγικώτερος³⁰ μελουργὸς τῆς περιόδου καὶ —δὲ θὰ ἦταν ὑπερβολή— νὰ εἰπωθῆ ὅλων τῶν ἐποχῶν. Κατὰ τὴν ἐκδοχὴ τοῦ Γ. Παπαδοπούλου γεννήθηκε στὸ χωριὸ Γοράνοι τῆς Λακωνίας τὸ ἔτος 1730³¹ καὶ πέθανε στὴν Κωνσταντινούπολη· «Λαμπαδάριος ἔτι ὦν τὸν βίον μετήλλαξε, λοι-

24. Ὁ χαρακτηρισμὸς αὐτὸς ὡς διαφοροποίησι ἀπὸ τὸν Πέτρο Γλυκὸ τὸν Μπερεκέτη. Ξεν. 123, β' ἡμισυ ιη' αἰ., σ. 17, 231, 375, 589, 612 καὶ ἄλλοι - Ἁγίου Παύλου 37, β' ἡμισυ ιη' αἰ., σ. 5 - «Κυρίου Πέτρου τοῦ νέου, τοῦ Πελοποννησίου, ψάλλεται εἰς ἦχον πλ. δ', Ἀνήρ, Ἀλληλούια. Μακάριος ἀνήρ, Ξεν. 144, ἔτος 1808, φ. 9α.

25. Ἀπὸ τὸν Ξεν. 137, ιη' αἰ., σταχυολογοῦνται οἱ ἀναγραφές: «Τὸ Δύναμις, ἐξηγηθὲν ὑπὸ τοῦ Πετράκη Λαμπαδαρίου, ἦχος β'» (φ. 273α), «Τῷ μεγάλῳ Σαββάτῳ, ἀντὶ Χερουβικοῦ, Πετράκη Παρδάκη, ἦχος πλ. α' Σιγησάτω» (φ. 319β). Βλ. ἀκόμη Δοχ. 359, τέλη ιη' αἰ., φ. 64α, 171α, 235β.

26. «Ἡ χειρόγραφη παράδοσις εἶναι ὁμόφωνη στὸ ὅτι ὁ Πέτρος ἦταν Πελοποννήσιος καὶ μάλιστα Λακεδαιμόνιος. Λακεδαιμόνιον τὸν μαρτύρει κι ὁ μαθητὴς του ὁ Πέτρος ὁ Βυζάντιος σὲ αὐτογράφους κώδικές του· σὲ ἓνα μάλιστα, τοῦ ἔτους 1809 ἀναφέρεται σὲ ἰάμβους: «Πέτρου τοῦ μελωδοῦ τοῦ Λάκωνος ἐξέφυν...», βλ. Γρ. Θ. Στάθη, *Βυζαντινοὶ καὶ Μεταβυζαντινοὶ Μελουργοὶ - Πέτρος Λαμπαδάριος ὁ Πελοποννήσιος (δ' μουσικολογικὴ σπουδὴ)*, Ἀθῆναι 1979 [στὸ ἐξῆς: Στάθη, *Πέτρος Λαμπαδάριος*], σ. 2 καὶ τοῦ ἰδίου, «Πέτρος Λαμπαδάριος ὁ Πελοποννήσιος ὁ ἀπὸ Λακεδαίμονος - ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του», *Λακωνικαὶ Σπουδαί* 7 (1983) [στὸ ἐξῆς: Στάθη, *Πελοποννήσιος*], σσ. 110-111.

27. «Πολυέλεος συνοπτικὸς καὶ ὠραῖος, κυρίου Πέτρου Λαμπαδαρίου τοῦ Μωραΐτου, ἦχος πλ. α' Δούλοι, Κύριον», Ἁγίου Παύλου 26, ἀρχές ιθ' αἰ., σ. 59.

28. «Ἔτερος (Πολυέλεος), πάνυ ὠραῖος, ποίημα Πέτρου Δομεστίκου καὶ Λογιωτάτου διδασκάλου, ἦχος πλ. α' Δούλοι, Κύριον...», Παντ. 952, β' ἡμισυ ιη' αἰ., φ. 84α.

29. Βλ. Γρ. Θ. Στάθη, *Ἡ δεκαπεντασύλλαβος ὕμνογραφία ἐν τῇ Βυζαντινῇ Μελοποιίᾳ*, Ἀθῆναι 1977 [στὸ ἐξῆς: Στάθη, *Δεκαπεντασύλλαβος*], σ. 123.

30. Γιὰ τὸ μελοποιητικὸ ἔργο τοῦ Πέτρου βλ. Γ. Παπαδοπούλου, *Συμβολαὶ εἰς τὴν Ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, Ἀθῆναι 1890, σσ. 319-320. Λεπτομερέστατο κατάλογο τῶν μελοποιήσεων τοῦ Πελοποννησίου δημοσίευσαν ὁ Χατζηγιακουμῆς, *Μουσικὰ Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας*, σσ. 368-377 καὶ ὁ Στάθης, *Πέτρος Λαμπαδάριος*, σ. 23 καὶ *Πελοποννήσιος*, σσ. 123-125.

31. Γ. Παπαδοπούλου, *Ἱστορικὴ ἐπισκόπησις τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, Ἀθῆναι 1904, σ. 117. Ὁ καθηγητὴς Γρ. Θ. Στάθης, βάσει ἱστορικῶν μαρτυριῶν, ἀνεβάζει τὸ χρόνο γεννήσεως τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου στὸ ἔτος 1735 ἢ ἀκόμη στὰ 1740. Βλ. *Πέτρος Λαμπαδάριος*, σ. 2 καὶ *Πελοποννήσιος*, σ. 110.

μοῦ παρανάλωμα γενόμενος» (Χρῦσανθος ἐκ Μαδύτων) τὸ ἔτος 1777 ἢ σωστότερα, κατὰ τὸν Γρ. Στάθη, τὸ 1778³².

Γιὰ περισσότερες λεπτομέρειες σχετικῶς μὲ τὴ ζωὴ, τὸ ἔργο καὶ τὸ χρόνο ἀκμῆς τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου, ὁ ἐνδιαφερόμενος παραπέμπεται στὴν ἐξαιρετικὴ μελέτη τοῦ Γρ. Στάθη, *Ἡ σύγχυση τῶν τριῶν Πέτρων (δηλ. Μπερεκέτη, Πελοποννησίου καὶ Βυζαντίου)*³³.

Β. Μελοποιήσεις Χερουβικῶν τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου

Ἡ πληθωρικὴ μελουργικὴ φυσιογνωμία τοῦ Πέτρου δὲ θὰ μπορούσε νὰ ὑστερήσει στὸ ζήτημα τοῦ Χερουβικοῦ ὕμνου. Παρέδωσε τέσσαρες πλήρεις σειρὲς μελοποιήσεων, οἱ ὁποῖες ἀνθολογήθηκαν εὐρύτατα στὶς χειρόγραφες μουσικὲς πηγές, ἐνῶ ἀκόμη καὶ σήμερα γνωρίζουν μέγιστη διάδοση στὶς ἐντυπες μουσικὲς συλλογές. Ὅλα τὰ Χερουβικά (εἰκοσιῆξι <26>) εἶναι γραμμένα στὴν ἐπεξηγηματικὴ σημειογραφία πρὸ τῆς Νέας Μεθόδου.

α) Ἡ πρώτη κατ' ἤχον σειρά παραδίδεται συνήθως χωρὶς ἰδιαιτέρους χαρακτηρισμούς. Ὅταν δηλώνεται «σύντομη», συγκρίνεται μὲ τὰ «μέγιστα» Χερουβικά τοῦ Πέτρου. Δὲν πρέπει νὰ συγχέεται μὲ τὶς σειρὲς συντόμων Χερουβικῶν «τῆς ἐβδομάδος». Ὅλα τὰ Χερουβικά φέρουν ἐκτενῆ Κρατήματα, ἀλλὰ σύντομο ἐφύμνιο (Ἀλληλούϊα). Ἔχουν ἐξηγηθῆ στὴ Νέα Μέθοδο σημειογραφίας, εἶναι δὲ τύποις ἐκδεδομένα (Ἰωάννου Λαμπαδαρίου - Στεφάνου Α' Δομεστίκου, *Πανδέκτη*, τόμος Δ', Κωνσταντινούπολις 1851, σσ. 77-110. Θεοδώρου Φωκαέως, *Ταμεῖον Ἀνθολογίας*, τόμος Γ', Κωνσταντινούπολις 1851, σσ. 49-80 καὶ σὲ ὅλες σχεδὸν τὶς μεταγενέστερες ἐκδόσεις μουσικῶν συλλογῶν). Στὸν κώδικα Ἀγίου Παύλου 416 (ἔτος 1916, φ. 14α-16α) παραδίδονται διὰ Κυριλλικῶν στοιχείων (Εἰκ. 1 : Ἀρκτικά Α' σειράς Χερουβικῶν τοῦ Πέτρου).

Ἡ παρούσα σειρά ἀνθολογεῖται ἄνευ χαρακτηρισμοῦ σὲ τουλάχιστον 188 χειρόγραφα³⁴.

32. Ἡ πληροφορία παρὰ Γρ. Θ. Στάθη, «Πέτρος Λαμπαδάριος ὁ Πελοποννήσιος», στὸ Πρόγραμμα τοῦ ΜΜΑ *Μελουργοὶ τοῦ 18ου αἰῶνα - Κύκλος Ἑλληνικῆς Μουσικῆς*, Ἀθήνα 1996, σσ. 26-27. Ἐδῶ βλ. καὶ γιὰ τὸν ἀκριβῆ χρόνο θανάτου τοῦ Πέτρου καθὼς ἐπίσης στὶς μονογραφίες Στάθη, *Γρηγόριος*, σ. 1, *Πέτρος Λαμπαδάριος*, σ. 2 καὶ *Πελοποννήσιος*, σσ. 121-122.

33. Στάθη, *Σύγχυση Πέτρων*, σσ. 214-251.

34. Ἐδῶ σημειώνονται οἱ κώδικες: Παντ. 904, μέσα 17^η αἰ., μεταξύ φφ. 154β-161α - Merlier 6, τέλη 17^η αἰ., μεταξύ φφ. 132α-148α - ΕΒΕ-ΜΙΠΤ 623, ἔτος 1792, μεταξύ φφ. 142β-151α - Ξηρ. 369, ἔτος 1802, μεταξύ φφ. 232β-244β - Λαύρας 1025, ἔτος 1809, με-

β) Ἡ δεύτερη πλήρης στάση Χερουβικῶν στὶς πηγές δηλώνεται «μεγίστη», «λίαν μεγίστη», «ἀργή», «Κυριακῶν», «ὠραία», «ἐντεχνη», «διεξοδική», «ἡδύτατη» καὶ ἄλλα. Σὲ ἀρκετές περιπτώσεις χαρακτηρίζεται «ἀνέκδοτη», τὰ δὲ Χερουβικά δηλώνονται ὡς «τὰ ἐλλείποντα», διότι, καθὼς μαρτυρεῖται, εὐρέθησαν μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Πέτρου³⁵. Ἡ περίπτωση ἀναγραφῆς «κατὰ μίμηση Πέτρου Λαμπαδαρίου» γεννᾷ ἀμυδρά ὑποψία, νὰ πρόκειται περὶ ψευδεπιγράφου σειρᾶς. Ὅλες οἱ μελοποιήσεις ὀλοκληρῶνται στὸ μέριμναν. Ἐδῶ εἶναι ἐντονη ἡ χρῆση νεοφανῶν μελικῶν θέσεων, ποὺ συχνὰ ἀποτελοῦν πρωτότυπα ἐπινοήματα τοῦ Πελοποννησίου, ἀπολύτως συνυφασμένα μὲ τὸ ὄφος καὶ ἦθος τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Ἐχουν ἐξηγηθῆ στὴ Νέα Μέθοδο καὶ ἔχουν ἐκδοθῆ στὴ συλλογὴ Ἰωάννου Λαμπαδαρίου - Στεφάνου Α' Δομεστίκου, Πανδέκτη, τόμος Δ', Κωνσταντινούπολις 1851, σσ. 110-159 (Εἰκ. 2 : Ἀρκτικά Β' σειρᾶς Χερουβικῶν τοῦ Πέτρου).

Ἡ παρούσα σειρά ἀνθολογεῖται ἄνευ χαρακτηρισμοῦ σὲ τοῦλάχιστον 30 χειρόγραφα³⁶.

γ) Ἡ τρίτη στάση Χερουβικῶν, ποὺ ἐπιγράφονται «σύντομα, τῆς ἐβδομάδος», εἶναι ἴσως ἡ πλέον διαδεδομένη σειρά, ἡ ὁποία ὅμως περιλαμβάνει πέντε μόνο μελοποιήσεις, στοὺς ἦχους: πρῶτο (γὰρ τῆ Δευτέρα),

ταξὺ φφ. 178β-189β - Παντ. 906, ἔτος 1816, μεταξὺ φφ. 243β-252α - ΕΒΕ 2579, ἔτος 1823, μεταξὺ φφ. 120α-134α, οἱ ὁποῖοι παραδίδουν καὶ τὶς τέσσαρες σειρές Χερουβικῶν τοῦ Πέτρου.

35. Στὸν κώδικα Ἰβήρων 997, φ. 117α, ἐπὶ παραδείγματι, σημειώνεται: «Ἔτερα μεγάλα Χερουβικά κὺρ Πέτρου Λαμπαδαρίου σύνθεσις, εὐρεθέντα μετὰ θάνατον αὐτοῦ, ἰδίᾳ χειρὶ σημειούμενα, παραδοθέντα δὲ παρὰ τοῦ μαθητοῦ αὐτοῦ Πέτρου Λαμπαδαρίου τοῦ Βυζαντίου».

36. «Μέγιστα» (Σὲ 13 κώδικες ἀνθολογεῖται μὲ αὐτὸν τὸν χαρακτηρισμό. Ἐδῶ σημειώνονται μόνον οἱ Merlier 6, τέλη ιγ' αἰ., μεταξὺ φφ. 148α-165β - Ξηρ. 369, ἔτος 1802, μεταξὺ φφ. 345β-360α - Λαύρας 1040, ἔτος 1815, μεταξὺ φφ. 296α-311α - Παντ. 906, ἔτος 1816, μεταξὺ φφ. 243β-252α). «Λίαν Μέγιστα» (Ξηρ. 368, τέλη ιγ' αἰ. μεταξὺ φφ. 474α-476β). «Ἀργά» (Δοχ. 406, μέσα ιθ' αἰ., φ. 155α κ.έξ.). «Κυριακῶν» (ΕΒΕ 1869, ιθ' αἰ., μεταξὺ σσ. 431-449). «Ὀραῖα», «Ἐντεχνον», «Διεξοδικόν» (Βατ. 1254, ιγ' αἰ., μεταξὺ φφ. 387α-395α - Βατ. 1307, ιθ' αἰ., μεταξὺ φφ. 235β-246α - Λαύρας 492, ιθ' αἰ., μεταξὺ φφ. 168α-181β - Βατ. 1289, Σεπτέμβριος 1802, μεταξὺ φφ. 265α-282α - Παναγιώτου Χρήστου 1, ιγ'-ιθ' αἰ., μεταξὺ φφ. 248α-268α). «Ἠδύτατα» (Λαύρας 1429, ἔτος 1824, μεταξὺ φφ. 48β-65β). «Ἀνέκδοτα» (Σὲ 14 κώδικες. Ἐδῶ σημειώνονται οἱ ΕΒΕ-ΜΠΤ 623, ἔτος 1792, μεταξὺ φφ. 156β-167β - Ξηρ. 299, ἔτος 1810, μεταξὺ σσ. 396-414 - ΕΒΕ 2579, ἔτος 1823, μεταξὺ φφ. 134α-145β). «Τὰ ἐλλείποντα» (Βατ. 1280, ιγ' αἰ.). «Κατὰ μίμηση Πέτρου Λαμπαδαρίου» (ΕΒΕ-ΜΠΤ 725, β' ἡμισυ ιγ' αἰ., μεταξὺ φφ. 107β-116α). Στὸν κώδικα Λαύρας 1230, ιγ' αἰ., φ. 184α κ.έξ. τὸ Χερουβικὸ τοῦ πρώτου ἦχου χαρακτηρίζεται «τετράφωνον».

βαρὺ (για τὴν Τρίτη), τέταρτο (για τὴν Τετάρτη), πλάγιο τοῦ τετάρτου (για τὴν Πέμπτη) καὶ πλάγιο τοῦ πρώτου (για τὴν Παρασκευή). Μὲ αὐτὴ τὴν ἀκολουθία τῶν ἤχων παραδίδεται στοὺς πρώτους κώδικες τῆς περιόδου. Στὶς ὑστερότερες ὁμῶς πηγές (ἀρχές 19' αἰ. κ.έξ.) ἡ σειρά συμπληρώνεται ὡς πρὸς τοὺς τρεῖς ἐλλείποντας ἤχους (δεύτερο, τρίτο καὶ πλάγιο τοῦ δευτέρου) μὲ ἀντίστοιχες μελοποιήσεις τοῦ Γρηγορίου Πρωτοψάλτου καὶ σπανιώτατα τοῦ Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, παραδίδεται δὲ μὲ τὴ συνήθη κατ' ἤχον διάταξη. "Ἐτσι πέρασε καὶ στὶς –παλαιότερες καὶ νεώτερες– ἔντυπες μουσικὲς ἐκδόσεις³⁷. Καὶ αὐτὲς οἱ μελοποιήσεις ἔχουν μεταφερθῆ στὴν ἀναλυτικὴ σημειογραφία τῆς Νέας Μεθόδου. Στὸν κώδικα Merlier 14 (α' τέταρτο 19' αἰ., μεταξύ φφ. 58α-60α), ἡ σειρά παραδίδεται ἐξηγημένη ἀπὸ τὸν Γεώργιο Οὐγουρλοῦ, τὸν μετέπειτα Εὐτύχιο Μοναχό (δ' τέταρτο 19' αἰ. - 1866).

Ἡ παροῦσα σειρά Χερουβικῶν τῆς ἐβδομάδος περιλαμβάνει ἐξαιρετικῶς σύντομες μελοποιήσεις, οἱ ὁποῖες ἔχουν συγκροτηθῆ ἀποκλειστικῶς ἀπὸ κλασικὲς μελικὲς θέσεις καὶ ἀποτελοῦν –κυριολεκτικῶς καὶ ἀνευδοιάστως– μικρὰ πολύτιμα ἀριστουργήματα μὲ ἀναλλοίωτη διαχρονικὴ ἀξία. Ἴσως, κανεὶς ψάλτης δὲν ἔχει ἀποφύγει τὸν πειρασμό νὰ τὰ ἐρμηνεύσει, ὡς ἔχουν, σὲ κάποιες σύντομες καθημερινές Θ. Λειτουργίες ἢ ἀκόμη καὶ σὲ Κυριακάτικες μυσταγωγίες, μὲ «παρεμβολή» ἐνὸς ἐκτενέστερου Τριάδι (Εἰκ. 3: Ἀρκτικά Α' σειράς Χερουβικῶν ἐβδομάδος).

Ἡ παροῦσα σειρά ἀνθολογεῖται μὲ τὸν χαρακτηρισμὸ «Σύντομα (ἐνν. Χερουβικά) τῆς ἐβδομάδος» σὲ τοὐλάχιστον 150 μουσικὰ χειρόγραφα³⁸.

δ) Τέλος, ἡ δεύτερη σειρά Χερουβικῶν τῆς ἐβδομάδος τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου (καὶ τέταρτη συνολικῶς) εἶναι λιγότερο διαδεδομένη στὶς χειρόγραφες μουσικὲς πηγές. Καὶ αὐτὲς οἱ μελοποιήσεις παραδίδονται μὲ τὴν ἴδια ἀκολουθία τῶν ἤχων, ὅπως καὶ στὴν πρώτη σειρά Χερουβικῶν τῆς ἐβδομάδος. Δὲν ἔχουν ἐξηγηθῆ στὴ Νέα Μέθοδο σημειογραφίας καὶ

37. Ἰωάννου Λαμπαδαρίου - Στεφάνου Α' Δομεστίκου, *Ταμεῖον Ἀνθολογίας*, Κωνσταντινούπολις 1838, σσ. 311-323. Ἰωάννου Λαμπαδαρίου - Στεφάνου Α' Δομεστίκου, *Πανδέκτη*, τόμος Δ', Κωνσταντινούπολις 1851, σσ. 59-77 - Θεοδώρου Φωκαέως, *Ταμεῖον Ἀνθολογίας*, τόμος Γ', Κωνσταντινούπολις 1851, σσ. 35-49 - Πρωγάκη Γεωργίου, *Μουσικὴ Συλλογὴ*, τόμος Γ', Κωνσταντινούπολις 1910, σσ. 92-120 - Νεκταρίου Μοναχοῦ, Ἱεροψάλτου, *Μουσικὸς Θησαυρὸς τῆς Λειτουργίας*, τόμος Α', "Ἁγιον Ὄρος 1931, σσ. 112-137 καὶ πολλὲς ἄλλες), ἐκτὸς ἀπὸ τὸ Δ. Ἰωάννου Πρωτοψάλτου, *Νέον Μουσικὸν Ἐγχειρίδιον* (τόμος Α', Κωνσταντινούπολις 1884, σσ. 373-386), τὸ ὁποῖο δημοσιεύει τὴν σειρά μὲ τὴν ἀρχικὴ τῆς δομὴ καὶ διάταξη.

38. Βλ. σχετικῶς τοὺς κώδικες ποὺ παρετέθησαν στὴν πρώτη πλήρη στάση Χερουβικῶν τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου στὴν ὑποσημείωση 34.

παραμένουν ανέκδοτες (Εικ. 4: Ἀρκτικά Β' σειράς Χερουβικῶν ἐβδομάδος).

Καί ἡ παροῦσα σειρά ἀνθολογεῖται μέ τόν χαρακτηρισμό «Σύντομα (ἐνν. Χερουβικά) τῆς ἐβδομάδος» σέ λιγότερους, ὅμως, κώδικες. Ἐπεσημάνθη σέ 34 μουσικά χειρόγραφα³⁹.

Γ. Τό μελικό ὄφος τῶν Χερουβικῶν τοῦ Π. Πελοποννησίου

Ὁ λόγος περί τοῦ μελικοῦ ὄφους τῶν Χερουβικῶν τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου ἀναγκαστικῶς θά ἔχει χαρακτήρα συγκριτικό, διότι αὐτό πού ἐνδιαφέρει τήν παροῦσα εἰσήγησις δέν εἶναι καθαυτή ἡ μορφολογική ἀνάλυση τῶν ἔργων τοῦ Πέτρου, ἀλλά ἡ σύγκριση τοῦ μελικοῦ περιεχομένου μέ ἐκεῖνο τῶν προγενεστέρων μελοποιήσεων. Κάτι τέτοιο, βεβαίως, προϋποθέτει γνώση τῶν περίπου πεντακοσίων Χερουβικῶν πού χρονικῶς προηγούνται τῶν ἔργων τοῦ Λαμπαδαρίου. Εὐτυχῶς, οἱ ἐξηγήσεις τοῦ Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος καί τοῦ Γρηγορίου Πρωτοψάλτου μᾶς παρέχουν ἀσφαλῆ εἰκόνα τῆς μουσικῆς παραδόσεως τοῦ ὕμνου.

Ὁ Πέτρος, ὅπως σημειώθηκε, εἶναι ὁ κυριώτερος ἐξηγητής τοῦ 17 αἰῶνος καί τὸ πρόσωπο, τὸ ὁποῖο ἔδωσε μέγιστη ὠθησις στήν καθιέρωση τῆς ἐξηγηματικῆς σημειογραφίας. Ὡς ἐκ τούτου, αὐτή τήν παρασήμεριση μεταχειρίσθηκε στήν καταγραφή τῶν προσωπικῶν του μελοποιήσεων. Ἐξετάζοντας τίς τέσσαρες στάσεις Χερουβικῶν (δύο τῆς ἐβδομάδος <5+5> καί δύο πλήρεις κατ' ἤχον σειρές <8+8>) τοῦ Πέτρου, ἐπισημαίνουμε τὰ ἐξῆς χαρακτηριστικά αὐτῆς τῆς σημειογραφίας:

– Ἡ περίπτωση τοῦ Λαμπαδαρίου εἶναι χαρακτηριστική καί ἀντιπροσωπευτική ἀπόδειξις, ὅτι οἱ νεώτεροι μελουργοί διὰ τῆς «μιμήσεως» διατηροῦν στά Χερουβικά τους τίς ἑκπαλαι παραδοθεῖσες παπαδικές θέσεις καί τὸ μέλος αὐτῶν, θέτοντας τόν ἑαυτό τους συνδετικό κρίκο στήν ἀλυσίδα τῆς παραδόσεως. Στά εἰκοσιέξι <26>, συνολικῶς, ἔργα του δέν ἀφήνει καμμία ἀπό τίς κλασσικές γραμμές χωρίς νά τή μεταχειρισθῆ, μάλιστα σέ ἐντυπωσιακοῦς συνδυασμοῦς μέ νεώτερες θέσεις.

– Τὸ ἄλλο χαρακτηριστικό εἶναι ἀκριβῶς αὐτό, ὅτι ὁ Πέτρος καινοτομεῖ, εἰσάγοντας νεοφανεῖς μελικές φράσεις κατὰ μίμηση τῶν διδασκάλων του Ἰωάννου καί Δανιήλ τῶν Πρωτοψαλτῶν. Πολλές ἀπ' αὐτές εἶναι καί δικά του ἐπινοήματα.

– Ὁ Πέτρος στά Χερουβικά του μεταβάλλει κάποιες ἀπό τίς παλαιότερες θέσεις καί τίς καταγράφει ἀναλυτικώτερα, μερικές φορές ἀπαλείφον-

39. Βλ. καί πάλι σχετικῶς τοὺς κώδικες πού παρετέθησαν στήν πρώτη πλήρη στάση Χερουβικῶν τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου, ὑποσημείωσις 34.

τας τελείως, τὶς μεγάλες ὑποστάσεις τῆς παλαιᾶς γραφῆς. Ἡ ἀνάλυση αὐτὴ πραγματοποιεῖται μὲ περισσότερα φωνητικὰ σημάδια καὶ πληθωρικώτερη χρῆση τοῦ ψηφιστοῦ, τοῦ ἀντικενώματος, τοῦ λυγίσματος, τοῦ τρομικοῦ καὶ τοῦ ὀμαλοῦ, ὅμως, τὸ μέλος τῶν κλασικῶν θέσεων διατηρεῖται ἀναλλοίωτο. Πάντως, δὲν πρέπει νὰ θεωρηθῆ, ὅτι οἱ ὑπόλοιπες ὑποστάσεις χειρονομίας ἔπεσαν σὲ παντελῆ ἀχρησία· ἀπλῶς ἐπισημαίνονται ἀραιότερα, κυρίως σὲ πάγιες θέσεις μὲ πολὺ γνωστὸ μελικὸ περιεχόμενο (Εἰκ. 5α, β, γ: Παλαιῆς καὶ νέες θέσεις μαζί στὰ Χερουβικά τοῦ Πέτρου).

– Κατὰ τὴν ἐξήγηση τῶν γραμμῶν μὲ περισσότερα σημάδια, ὁ Πέτρος βρίσκει τὴν εὐκαιρία καὶ συντέμνει κάπως τὸ μέλος μερικῶν ἀπ' αὐτές. Ἔτσι, καθίσταται δυσκολώτερη ἢ ἀναγνώριση τῶν θέσεων, καὶ δίνεται ἡ αἴσθησις, πὼς τὰ Χερουβικά του ἀποτελοῦνται κυρίως ἀπὸ νέα μελωδικὰ μοτίβα. Κάτι τέτοιο, ὅμως, στὴν πραγματικότητα δὲν ἀληθεύει. Ἀπὸ τὴ χειρόγραφη παράδοση τὸ φαινόμενο τῆς περικοπῆς τοῦ μέλους τῶν θέσεων δὲν ἀντιμετωπίζεται ὡς συντηρητικὴ ἀπόπειρα, ἐφόσον δὲν ἀφορᾷ παλαιότερα ἔργα ἄλλων μελουργῶν, ἀλλ' ἐξαρχῆς καινούργιες μελοποιήσεις τοῦ ποιητοῦ τους.

– Σὲ ἀρκετὲς περιπτώσεις ἡ ἀνάλυση τῆς σημειογραφίας γίνεται τόσο σαφῆς, σχεδὸν μετροφωνικῆ, ὥστε σήμερα, σὲ ἓνα πολὺ μεγάλο ποσοστὸ, μπορούμε νὰ διαβάσουμε τὸ μέλος σύμφωνα μὲ τοὺς κανόνες τῆς Νέας Μεθόδου.

– Στὰ σύντομα Χερουβικά τῆς ἐβδομάδος ὁ Πέτρος μεταχειρίζεται παλαιῆς θέσεις, παρασημασμένες, πάντως, μὲ τρόπο ἐξηγητικὸ, ὅπως περιγράφη ἀνωτέρω.

– Στὸ μέλος, τώρα· ὁ Λαμπαδάριος τῆς ΜΧΕ σέβεται καὶ διατηρεῖ τὶς ἀπὸ ἀρχαιοτάτων χρόνων κλίμακες (ὀκτάχορδα, πεντάχορδα καὶ τετράχορδα) τῶν ἤχων. Ὅμως, στὰ μεγάλα καὶ ἀργά, κυρίως, Χερουβικά, ἐνδίδει στὸν πειρασμὸ τῶν μετατροπιῶν, τῶν μεταβολῶν τοῦ γένους καὶ τῆς τονικότητος, στὴν ἀμβλυνση τῶν φωνητικῶν ἄκρων (ἐπὶ τὸ ὀξύ καὶ ἐπὶ τὸ βαρὺ), καθὼς ἐπίσης στὴ μεταχείριση μικτῶν κλιμάκων, ἐμπνευσμένων –μόνο– ἀπὸ τὴν ἐξωλατρευτικὴ μουσικὴ παράδοση τῆς ἐποχῆς, ἀλλὰ προσαρμοσμένων δεξιοτεχνικῶς στὸν κατὰ θέσεις τρόπο τοῦ μελί-ζειν. Οἱ θέσεις αὐτές, πάντως, δένουν ἀριστοτεχνικῶς μέσα στὴ μελοποίηση, ὥστε τὸ μελικὸ ὄφος αὐτῆς νὰ μὴν ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὴν πρὸ αἰῶνων μελοποιητικὴ παράδοση τοῦ Χερουβικοῦ ὕμνου.

Δ. Συγκριτικὴ παρατήρηση θέσεων

Στὸ σημεῖο αὐτὸ θὰ γίνῃ ἀπόπειρα παρατηρήσεως τῶν μελικῶν θέσε-

ων, που μεταχειρίζεται στα Χερουβικά του ο Πέτρος Πελοποννήσιος. Σκοπός είναι, να φανῆ, σε ποιό βαθμό είναι κοινές με τις θέσεις τῶν Χερουβικῶν τῶν βυζαντινῶν καὶ μεταβυζαντινῶν μελουργῶν, ὥστε νὰ ἀποδειχθῆ γιὰ μία ἀκόμη φορά τὸ αὐταπόδεικτο ὅτι ὁ Πέτρος εἶναι γνήσιος συνεχιστὴς καὶ μιμητὴς τῶν πρὸ αὐτοῦ διδασκάλων, αὐθεντικὸς φορέας τῆς ἀνόθευτης Ψαλτικῆς Τέχνης τῆς ὀρθοδόξου Ἀνατολικῆς Ἐκκλησίας. Ἄν αὐτὸ ἀποδειχθῆ, τότε αὐτομάτως ἐπιβεβαιώνεται τὸ ἀδιάσπαστον τῆς παραδόσεως τοῦ μέλους τῶν παπαδικῶν θέσεων τῶν Χερουβικῶν, σὲ ὅλους τοὺς αἰῶνες τῆς ἐξελίξεώς τους. Ἀκόμη, συνειρμικῶς ἀντιλαμβανόμεθα, ὅτι καὶ ὅλοι οἱ μελοποιοὶ τοῦ ὕμνου, οἱ ὁποῖοι ἐζήτησαν καὶ ἔδρασαν στὸ μεταξὺ τοῦ ιγ' καὶ τοῦ ιθ' αἰῶνος διάστημα, φανερώνονται ἀκίβδηλοι φορεῖς καὶ ἐκφραστὲς τῆς «μιας, ὁμοουσίου καὶ ἀδιασπάστου» ψαλτικῆς παραδόσεως.

Ἡ μέθοδος ποὺ θὰ ἀκολουθήσουμε στὴ συγκριτικὴ παρατήρηση τῶν θέσεων τῶν μελῶν εἶναι ἡ ἀκόλουθη:

Ἀπὸ τὰ Χερουβικά τοῦ Πέτρου Πελοποννήσιου ἐπελέγη ἓνα, τὸ «μεγάλο» Χερουβικὸ σὲ ἦχο πλάγιο τοῦ πρώτου ἀπὸ τὴν πρώτη στάση μελοποιήσεων τοῦ Λαμπαδαρίου. Στὸ Χερουβικὸ αὐτὸ ἐπεσημάνθησαν ὀρισμένες κλασικὲς θέσεις, ἡ παρουσία τῶν ὁποίων θὰ ἀναζητηθῆ σὲ ἓναν ἰκανὸ ἀριθμὸ μελοποιήσεων διαφόρων βυζαντινῶν καὶ μεταβυζαντινῶν μελουργῶν. Οἱ λόγοι ποὺ ὁδήγησαν στὴν ἐπιλογὴ αὐτοῦ τοῦ ἔργου εἶναι οἱ ἑξῆς:

– Πρόκειται γιὰ μελοποίησιν τῆς πρώτης στάσεως Χερουβικῶν τοῦ Πέτρου, ἡ ὁποία εἶναι ἡ πλέον διαδεδομένη στὶς χειρόγραφες μουσικὲς πηγές καὶ ἰδιαίτερώς ἀγαπητὴ στὸς κωδικογραφικοὺς καὶ ἱεροψαλτικοὺς κύκλους.

– Εἶναι ἐκτενὲς Χερουβικὸ καὶ ὡς ἐκ τούτου ἀπαρτίζεται ἀπὸ πλῆθος θέσεων.

– Τὸ Χερουβικὸ ἀνήκει σὲ διατονικὸ γένος. Προτιμήθηκε τὸ διατονικὸ γένος ὡς εὐκολώτερο καὶ ἐπειδὴ καλύπτει εὐρὸ φάσμα ἤχων.

– Στὸν ἦχο αὐτὸ ἔχουν μελοποιήσει Χερουβικά ὅλοι σχεδὸν οἱ μεγάλοι διδάσκαλοι τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης πρὸ καὶ μετὰ τὴν Ἀλωσὴ τῆς Κωνσταντινουπόλεως.

– Τέλος, τὸ σημαντικώτερο σὲ πλάγιο τοῦ πρώτου ἦχο εἶναι μελοποιημένο ἓνα ἀπὸ τὰ ἀρχαιότερα Χερουβικά, τὸ τοῦ Ξένου Κορώνη (τοῦ ιθ' αἰῶνος), ἀλλὰ καὶ ἀρκετὰ ἀκόμη παλαιὰ καὶ εὐρέως διαδεδομένα Χερουβικά (τοῦ Ἀγάθωνος ἀδερφοῦ τοῦ Κορώνη, τοῦ Γερασίμου Ἀγιορείτου τοῦ Χαλκεοπούλου, τοῦ Ἀνθίμου ἡγουμένου Μεγίστης Λαύρας, τοῦ Πατριάρχου Θεοφάνους Καρύκη, τοῦ Πρωτοψάλτου Κωνσταντίνου ἐξ Ἀγ-

χιάλου και άλλων), με τὰ ὁποῖα μπορεῖ νὰ γίνουν πάρα πολὺ χρήσιμες συγκρίσεις (Εἰκ. 6-18):

- Χερουβικὸ Πέτρου (πλ. α') με ἐπισήμανση θέσεων
- Σύγκριση θέσεων τῶν Πέτρου - Ξένου Κορώνη
- Σύγκριση θέσεων τῶν Πέτρου - Ἀγάθωνος
- Σύγκριση θέσεων τῶν Πέτρου - Γερασίμου Χαλκεοπούλου
- Σύγκριση θέσεων τῶν Πέτρου - Ἀνθίμου Λαυριώτου
- Σύγκριση θέσεων τῶν Πέτρου - Θεοφάνους Καρύκη
- Σύγκριση θέσεων τῶν Πέτρου - Κωνσταντίνου ἐξ Ἀγχιάλου
- Σύγκριση θέσεων τῶν Πέτρου - νέου Χρυσάφου
- Σύγκριση θέσεων τῶν Πέτρου - Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν (3)
- Σύγκριση θέσεων τῶν Πέτρου - Μπαλασίου ἱερέως (2)
- Σύγκριση θέσεων τῶν Πέτρου - Πέτρου Μπερεκέτου (3)
- Σύγκριση θέσεων τῶν Πέτρου - Κυρίλλου Τήνου
- Σύγκριση θέσεων τῶν Πέτρου - Θεοδούλου Λινεΐτου

Σήμερα σὲ κύκλους καὶ παρέες ἱεροψαλτικές, ὅταν πέσει στὰ χέρια μας μία μελοποίηση ὁποιοῦδήποτε συγχρόνου – ἢ λίγο παλαιότερου – μελουργοῦ καὶ ἡ σύνθεση αὐτὴ δὲν εἶναι «πρωτότυπη», μεταχειρίζεται, δηλαδή, κάποιες θέσεις ἐπιλεγμένες ἀπὸ τὴ μελοποιητικὴ μας παράδοση, ἀποφαινόμεθα, ὅτι ἡ σύνθεση αὐτὴ εἶναι κλεμμένη. Δὲν εἶναι ὅμως ἔτσι τὰ πράγματα, διότι ἡ Ψαλτικὴ Τέχνη διατηρήθηκε ἀλώβητη, ἀκριβῶς ἐπειδὴ οἱ μελουργοὶ ἐμιμοῦντο τοὺς πρὸ αὐτῶν διδασκάλους στὸν κατὰ θέσεις τρόπο τοῦ μελίζειν. Καὶ ὄχι μόνο δὲ θεωροῦσαν κλοπὴ καὶ ἐντροπὴ τὴ «μίμηση» τοῦ μέλους τῶν παλαιῶν, ἀλλὰ ἐσεμνύοντο καὶ ἐκαυχῶντο γι' αὐτό, καὶ μὲ τέτοιο τρόπο ἀπεδείκνυαν καὶ κατοχύρωναν τὴ γνησιότητα τοῦ ἔργου τους. Ἡ δὲ γνησιότητα αὐτὴ ἦταν ἡ μόνη ἐγγυητικὴ σφραγίδα, διὰ τῆς ὁποίας ὁ μελουργὸς εἶχε τὴν πεποίθηση, ὅτι τὸ ἔργο του θὰ συγκατελέγετο στὴ χορεία τῆς παραδόσεως καὶ θὰ ἐδιατηρεῖτο στοὺς αἰῶνες.

Τὸ ἔγραψε στὸ Θεωρητικὸ του ὁ Χρυσάνθος ἐκ Μαδύτων: «Οἱ δὲ Ἐκκλησιαστικοὶ μουσικοί... ἐσύνθετον... θέσεις χαρακτήρων μουσικῶν, ἵνα συνοπτικῶς γράφωσι τὸ ψαλλόμενον, καὶ παραδίδωσι τοῖς μαθηταῖς εὐμεθόδως τὰ πονήματά των. Ὅτε δὲ καὶ οἱ μαθηταὶ τούτων ἐμελοποιοῦν, ἐμιμοῦντο τὸν τρόπον τῶν διδασκάλων. Τοῦτο δὲ παραπολὺ συνήργησεν εἰς τὸ νὰ διασωθῇ ἕως εἰς ἡμᾶς ἡ διαφορὰ τῶν μελῶν τῶν εἰδῶν τῆς ψαλμωδίας»⁴⁰.

40. Χρυσάνθου, Θεωρητικόν, σ. 178, παράγραφος 400.

Ὁ Χρῦσανθος πάλι ὅταν ἔγραφε αὐτὰ εἶχε κατὰ νοῦ τὸν Γερμανὸ Νέων Πατρῶν (ἰζ' αἰ.), ὁ ὁποῖος τονίζει πὼς τὸ ἔργο του ἀποτελεῖ καρπὸ συνετῆς διαχειρίσεως τῆς παραδόσεως τῶν πρὸ αὐτοῦ διδασκάλων: «Τὸ ἀσματομελιρρυτόφθογον τόδε Στιχηραρομούσιον κατ' ἐφικτὸν πονήσας συνέγραψα ἐκ πολλῶν πρωτοτύπων, παλαιῶν τε καὶ νέων, ἀναλεξάμενος, ἓνια καὶ παρ' ἑμαυτοῦ ἔστιν ἃ προσθείς, καλλονῆς ἕνεκα, οἷά που πρὸς τῶν ἐμῶν καθηγητῶν, προκρίτως δὲ πρὸς τοῦ λογιωτάτου καὶ μουσικωτάτου κυρίου Χρυσάφου Πρωτοψάλτου τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας, ἐδιδάχθην...»⁴¹.

Ἄλλὰ καὶ ὁ δάσκαλος τοῦ Γερμανοῦ, ὁ Παναγιώτης νέος Χρυσάφης, καλλωπίζοντας τὸ παλαιὸ Στιχηράριο τοῦ Μανουήλ Χρυσάφου δηλώνει πὼς καταγράφει τὴν παράδοσιν τῆς Κωνσταντινουπόλεως τῶν μέσων τοῦ ἰζ' αἰῶνος. Καὶ τονίζει: «...κατὰ τὴν ἣν παρέλαβον εἰσήγησιν, παρὰ τοῦ ἐμοῦ διδασκάλου κυρ Γεωργίου τοῦ Ραιδεστινοῦ καὶ Πρωτοψάλτου τῆς Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας...»⁴².

Πὼς θὰ μπορούσε νὰ ἔγραφε διαφορετικῶς, τῆ στιγμῇ πού εἶχε στὰ χέρια του τὴν περίφημη ἐκείνη παρακαταθήκη, τῆ μαρτυρία τοῦ Μανουήλ Χρυσάφου γιὰ τοὺς βυζαντινοὺς μελουργούς: «Τῶν οἰκῶν δὲ γε πρῶτος ποιητῆς ὁ Ἀνεώτης ὑπῆρξε καὶ δεύτερος ὁ Γλυκὺς τὸν Ἀνεώτην μιμούμενος· ἔπειτα τρίτος ὁ Ἠθικὸς ὀνομαζόμενος, ὡς διδασκάλους ἐπόμενος τοῖς εἰρημένοις δυσί, καὶ μετὰ πάντας αὐτοὺς ὁ χαριτώνυμος Κουκουζέλης... Ὁ δὲ Λαμπαδάριος Ἰωάννης τούτων ὕστερος ὢν, καὶ κατ' οὐδὲν ἐλαττούμενος τῶν προτέρων, καὶ αὐταῖς λέξεσι γράφων ἰδίᾳ χειρὶ ἔφη: Ἀκάθιστος ποιηθεῖσα παρ' ἐμοῦ Ἰωάννου Λαμπαδαρίου τοῦ Κλαδᾶ, μιμουμένη κατὰ τὸ δυνατόν τὴν παλαιὰν Ἀκάθιστον· καὶ οὐκ ἠσχύνετο γράφων οὕτως, εἰ μὴ μᾶλλον καὶ ἐσεμνύνετο, καὶ τοῖς λοιποῖς ὡσπερ ἐνομοθέτει διὰ τοῦ κατ' αὐτὸν ὑποδείγματος [...] καλῶς ἔχειν αὐτοῖς, καὶ καλῶς γε ποιῶν ἐκεῖνός τε οὕτως ἐφρόνει, καὶ φρονῶν ἔλεγε καὶ λέγων οὐκ ἐψεύδετο, ἀλλὰ τοὺς παλαιοὺς ἐμιμεῖτο τῶν ποιητῶν, τοὺς τῆ ἐπιστήμῃ ἐνδιατρίψαντας»⁴³.

41. Γρ. Θ. Στάθης, «Γερμανὸς Ἀρχιερεὺς Νέων Πατρῶν (β' ἡμισυ ἰζ' αἰῶνος) - ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του (ζ' μουσικολογικὴ σπουδῆ)», Ἀθήνα 1998, σσ. 391-418.

42. Γρ. Θ. Στάθης, «Παναγιώτης Χρυσάφης ὁ Νέος καὶ Πρωτοψάλτης», στὸ Πρόγραμμα τοῦ ΜΜΑ Μελουργοὶ τοῦ ἰζ' αἰῶνα - Κύκλος Ἑλληνικῆς Μουσικῆς, Ἀθήνα 1995, σσ. 5-16.

43. Χρυσάφου Μ., Ὑαλικὴ Τέχνη, ἀπὸ τὰ βιβλία Στάθης, Δεκαπεντασύλλαβος, σσ. 99-100 καὶ τοῦ ἰδίου, Οἱ Ἀναγραμματισμοί, σσ. 122-123.

Συμπεράσματα

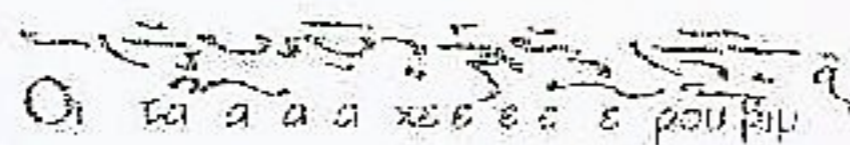
Μία άπλή τυπική ματιά στις μουσικές πηγές αρκεί για να διαπιστώσει κανείς πως ή σημειογραφία τῶν παπαδικῶν «θέσεων» τῶν Χερουβικῶν διατηρεῖται ἀναλλοίωτη σὲ ὁλόκληρο τὸ φάσμα τῆς χειρογράφου παραδόσεως ἀπὸ τὸν ιγ' ὡς καὶ τὸν ιθ' αἰῶνα, τὴν ἐποχὴ τῆς ἐπινοήσεως τῆς Νέας Μεθόδου ἀναλυτικῆς σημειογραφίας. Ἐπομένως, τὸ μέλος τῶν «θέσεων» διατηρεῖται ἀναλλοίωτα κατὰ τὸ αὐτὸ χρονικὸ διάστημα, ἄρα, ἐπιβεβαιώνεται τὸ ἀδιάσπαστον τῆς παραδόσεως τοῦ μέλους τοῦ Χερουβικοῦ ὕμνου.

Ἡ περίπτωση τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου, Λαμπαδαρίου τῆς ΜΧΕ, ὁποῖος ἔχει μελοποιήσει τέσσαρες στάσεις Χερουβικῶν (δύο τῆς ἐβδομάδος καὶ δύο πλήρεις κατ' ἤχον σειρές), εἶναι χαρακτηριστικὴ καὶ ἀντιπροσωπευτικὴ ἀπόδειξη, ὅτι οἱ νεώτεροι μελουργοὶ («ἀφοῦ ὁ Πέτρος, τότε καὶ ὄλοι οἱ προηγούμενοι») διὰ τῆς «μιμήσεως» διατηροῦν στὰ Χερουβικά τους τίς ἔκπαλαι παραδοθεῖσες παπαδικές «θέσεις» καὶ τὸ μέλος αὐτῶν, θέτοντας τὸν ἑαυτὸ τους συνδετικὸ κρίκο στὴν ἀλυσίδα τῆς παραδόσεως.

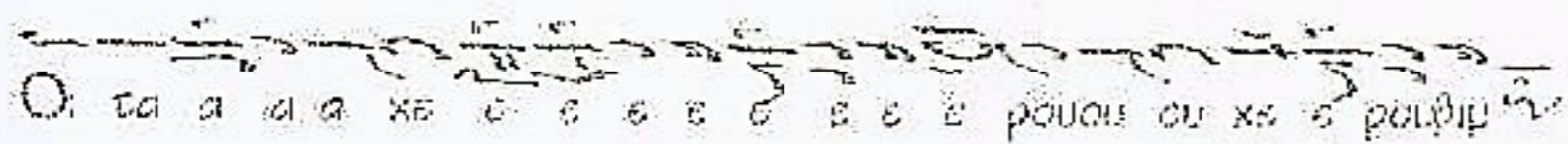
Ἡ χρῆση τῶν Χερουβικῶν τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου στὴ σύγχρονη λατρευτικὴ πράξις καθιστᾷ τοὺς σημερινούς ἐργάτες καὶ διακόνους τῶν ἱερῶν ἀναλογίων συνεχιστὲς τῆς μακραίωνης ψαλτικῆς παραδόσεως τοῦ Χερουβικοῦ ὕμνου. Γίνονται αὐτοὶ οἱ τωρινοὶ ἐρμηνευτὲς καὶ προσωρινοὶ κτήτορες τῶν μελικῶν «θέσεων» τοῦ Γλυκέος, τοῦ Κουκουζέλη, τοῦ Κλαδά, τοῦ παλαιοῦ καὶ τοῦ νέου Χρυσάφη, τοῦ Ραιδεστινοῦ, τοῦ Γερμανοῦ, τοῦ Μπαλασίου, τοῦ Μπερεκέτου, τοῦ Δανιήλ, τῶν Πέτρων, τοῦ Γρηγορίου, τοῦ Χουρμουζίου, τοῦ Κωνσταντίνου καὶ τῶν δεκάδων ἄλλων μεγάλων διδασκάλων τῆς ψαλτικῆς μας τέχνης. Ὡς δὲ προσωρινοὶ κτήτορες ὀφείλουν νὰ τίς μεταλαμπαδεύσουν –ἐξ ἴσου ἀναλλοίωτες– στὸ μέλλον τοῦ ἱεροψαλτικοῦ γίγνεσθαι.

ΑΡΚΤΙΚΑ ΤΗΣ Β' ΣΕΙΡΑΣ
ΧΕΡΟΥΒΙΚΩΝ ΤΗΣ ΕΒΔΟΜΑΔΟΣ
ΤΟΥ ΠΕΤΡΟΥ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΙΟΥ

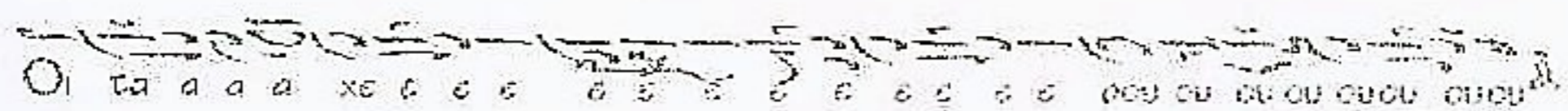
480/γ. ἤχος Πρῶτος (Δευτέρα)



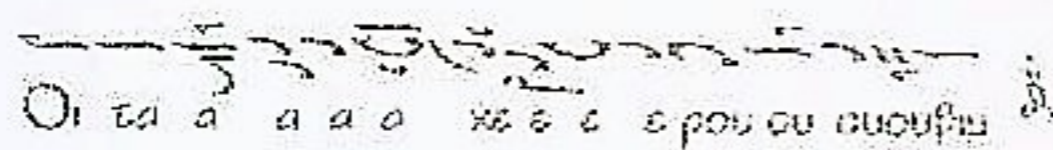
498/κα. ἤχος Βαρύς (Τρίτη)



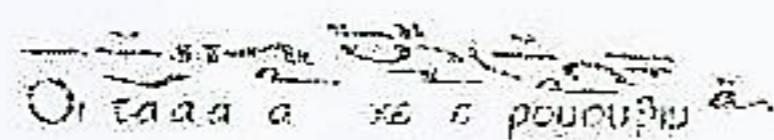
487/ια. ἤχος Τέταρτος (Τετάρτη)



502/κε. ἤχος Πλάγιος τοῦ Τετάρτου (Πέμπτη)



492/ιε. ἤχος Πλάγιος τοῦ Πρῶτου (Παρασκευή)



Χερουβικό Μεγάλο
Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου
ήχος πλ. α'

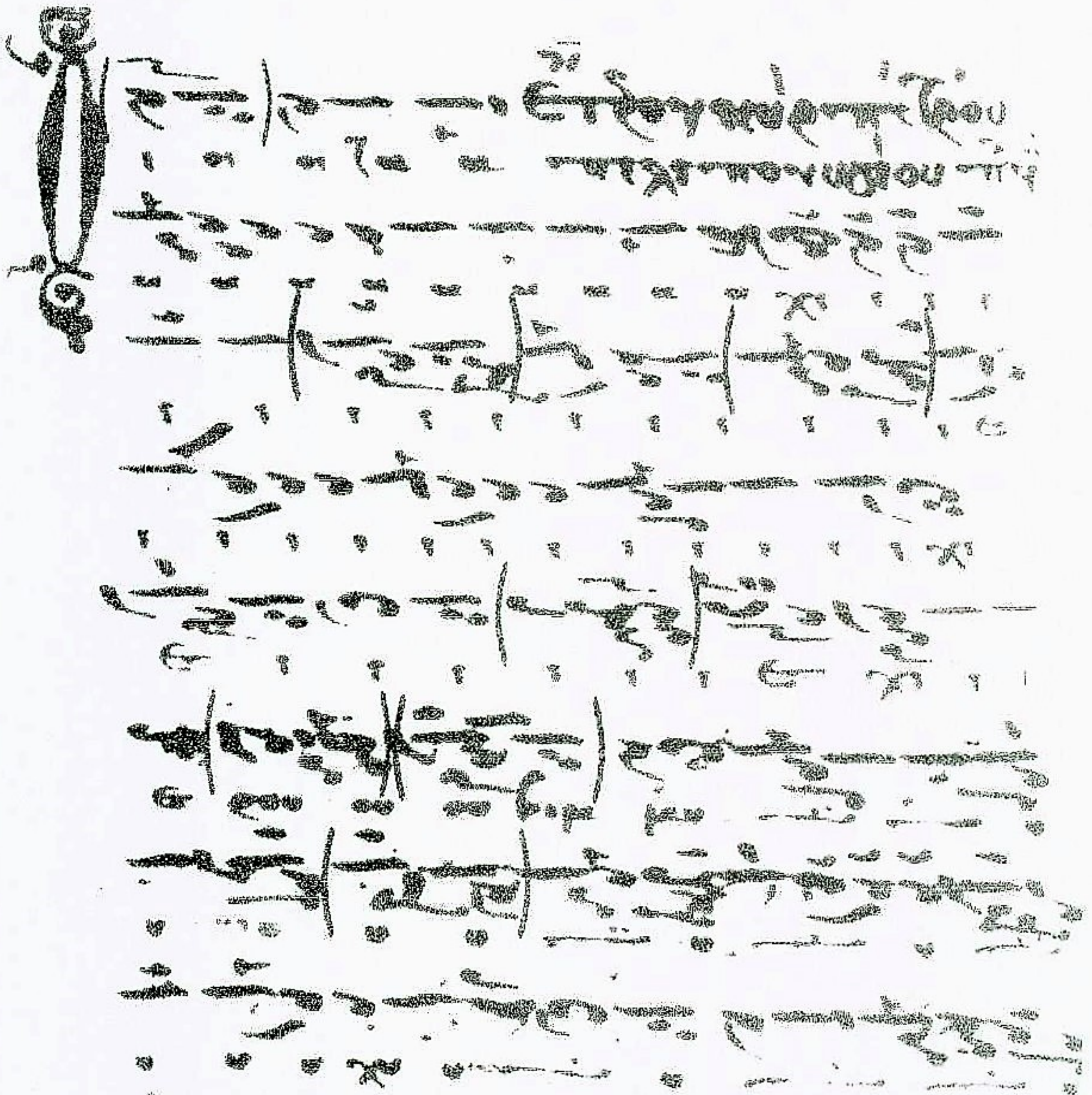
The image displays a handwritten musical score for the 'Cherubikon Megalo' by Petros Peloponnesios. The score is written on multiple staves, with neumes (musical notation) and Greek text. The manuscript is divided into sections, with the following labels visible:

- 213^b**: Located at the top left of the first section.
- 214**: Located between the first and second sections.
- 215**: Located at the top right of the second section.

The notation consists of horizontal lines with various symbols (neumes) placed above and below them, representing pitch and rhythm. The Greek text is written in a cursive hand, interspersed with the musical notation.

Καδικας Μεγίστης Λαύρας 1024, έτος 1788, φ. 213β-215α.
χειρόγραφο Σεραφείμ Προηγούμενου Λαύρας

ΠΑΛΑΙΕΣ ΘΕΣΕΙΣ
 ΣΤΟ ΜΕΓΑΛΟ ΧΕΡΟΥΒΙΚΟ ΤΟΥ ΠΛ. Α'
 ΤΟΥ ΠΕΤΡΟΥ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΙΟΥ



Θέση Παρακλητικής (εναρκτήρια)



Ο : οι οι οι οι οι : οι οι οι οι οι οι οι οι οι οι οι οι

ροι οι οι ρ

Θέση Παρακλητικής επί Πελαστού μετά Τρομικού



[ο ε ε ε ε ε ε ε ε]

Θέση Τρομικού



ρου ου ου ου ρου ου ου ου

Θέση Λυγίσματος (καταληκτήρια)



ρου ου ου ου ρου ου ου ου ου ου ου ου

ροι ου ου ροι ου ου ροι ου ου ροι ου ου

Τὸ μεγάλο Χερουβικὸ σὲ ἦχο πλ. α' Πέτρου Λαμπαδαρίου τοῦ Πελοποννησίου

213^β

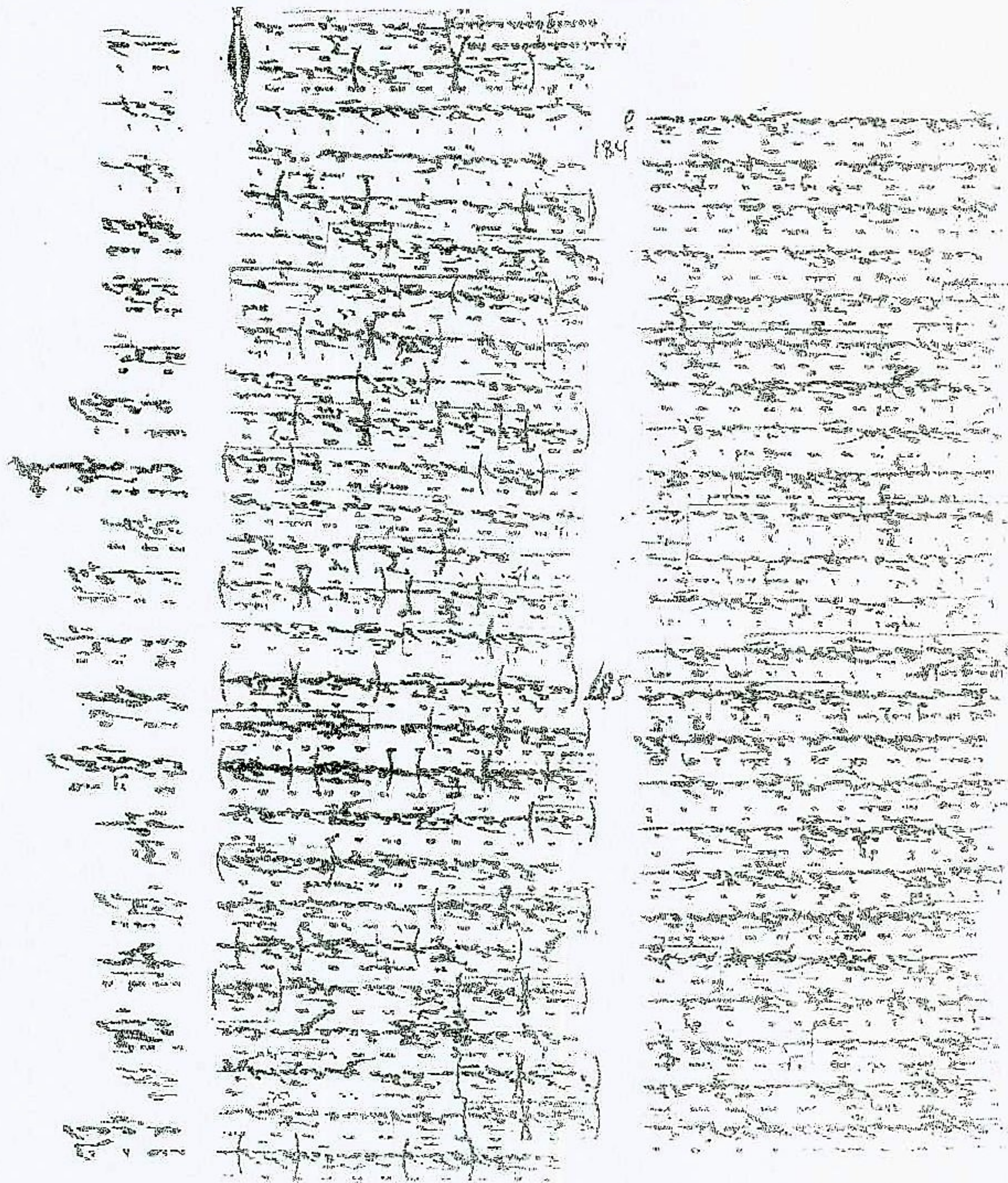
214

214^β

215

Κώδικας Μεγίστης Λαύρας 1024, ἔτος 1788, φ. 213β-215α,
χειρόγραφο Σεραφείμ Προηγούμενου Λαύρας

ΘΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΧΕΡΟΥΒΙΚΟΥ ΣΕ ΠΛΑΓΙΟ ΤΟΥ Α' ΤΟΥ ΠΕΤΡΟΥ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΙΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΟΜΟΝΗΧΟΥ ΧΕΡΟΥΒΙΚΟΥ ΤΟΥ ΞΕΝΟΥ ΚΟΡΩΝΗ (ΙΔ' ΑΙ.)



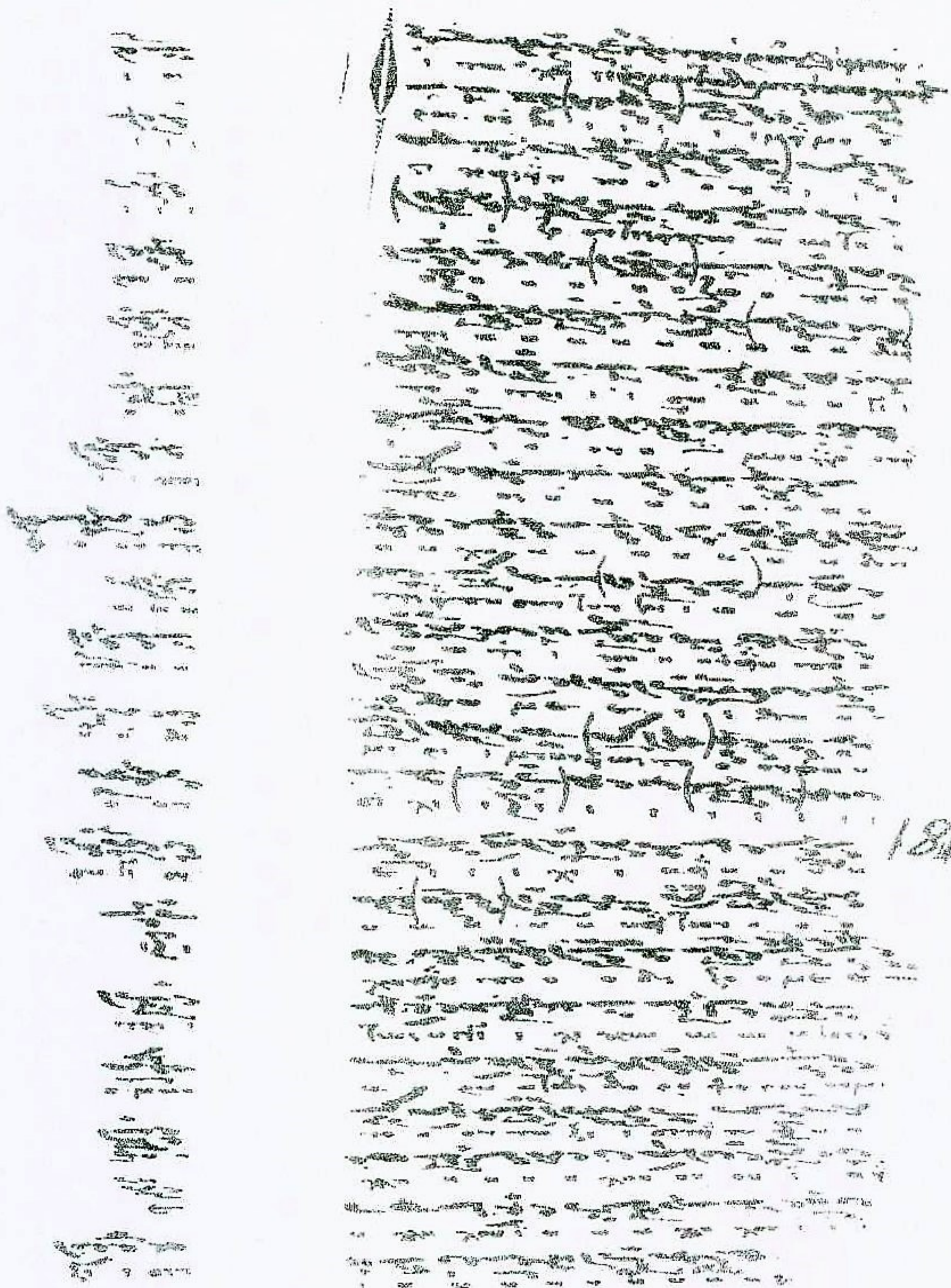
ΘΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΧΕΡΟΥΒΙΚΟΥ ΣΕ ΠΛΑΓΙΟ ΤΟΥ Α' ΤΟΥ ΠΕΤΡΟΥ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΙΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΟΜΟΗΧΟΥ ΧΕΡΟΥΒΙΚΟΥ ΤΟΥ ΑΓΑΘΩΝΟΣ ΚΟΡΩΝΗ (ΙΑ' ΑΙ.)

The image displays a musical score for the Cherubic Chant. It consists of two main parts: a large staff on the right and a smaller staff on the left. The large staff contains neumes (musical notes) written on a four-line staff, with some notes enclosed in circles. The smaller staff on the left contains a different notation system, possibly representing a specific melodic line or a different version of the chant. The score is written in black ink on a light background.

ΘΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΧΕΡΟΥΒΙΚΟΥ ΣΕ ΠΛΑΓΙΟ ΤΟΥ Α΄
ΤΟΥ ΠΕΤΡΟΥ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΙΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΟΜΟΝΧΟΥ
ΧΕΡΟΥΒΙΚΟΥ ΤΟΥ ΓΕΡΑΣΙΜΟΥ ΧΑΛΚΑΙΟΠΟΥΛΟΥ (ΙΕ΄ ΑΙ.)

The image displays several fragments of handwritten musical notation on staves. A large, central block of notation is the most prominent feature, with a handwritten number '182' at its top right. To the left of this central block, there are several smaller, vertical fragments of notation. To the right, there is another block of notation with a handwritten number '183' at its top right. At the bottom right of the page, there is a handwritten signature that appears to be 'N. H...'.

ΘΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΧΕΡΟΥΒΙΚΟΥ ΣΕ ΠΛΑΓΙΟ ΤΟΥ Α΄
ΤΟΥ ΠΕΤΡΟΥ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΙΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΟΜΟΝΧΟΥ
ΧΕΡΟΥΒΙΚΟΥ ΤΟΥ ΑΝΘΙΜΟΥ ΛΑΥΡΙΩΤΟΥ (ΙΕ ΑΙ.)



Εικόνα 10

ΘΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΧΕΡΟΥΒΙΚΟΥ ΣΕ ΠΛΑΓΙΟ ΤΟΥ Α΄
 ΤΟΥ ΠΕΤΡΟΥ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΙΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΟΜΟΝΗΧΟΥ
 ΧΕΡΟΥΒΙΚΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΚΑΡΥΚΗ (ΙΣΤ΄ ΑΙ.)

526

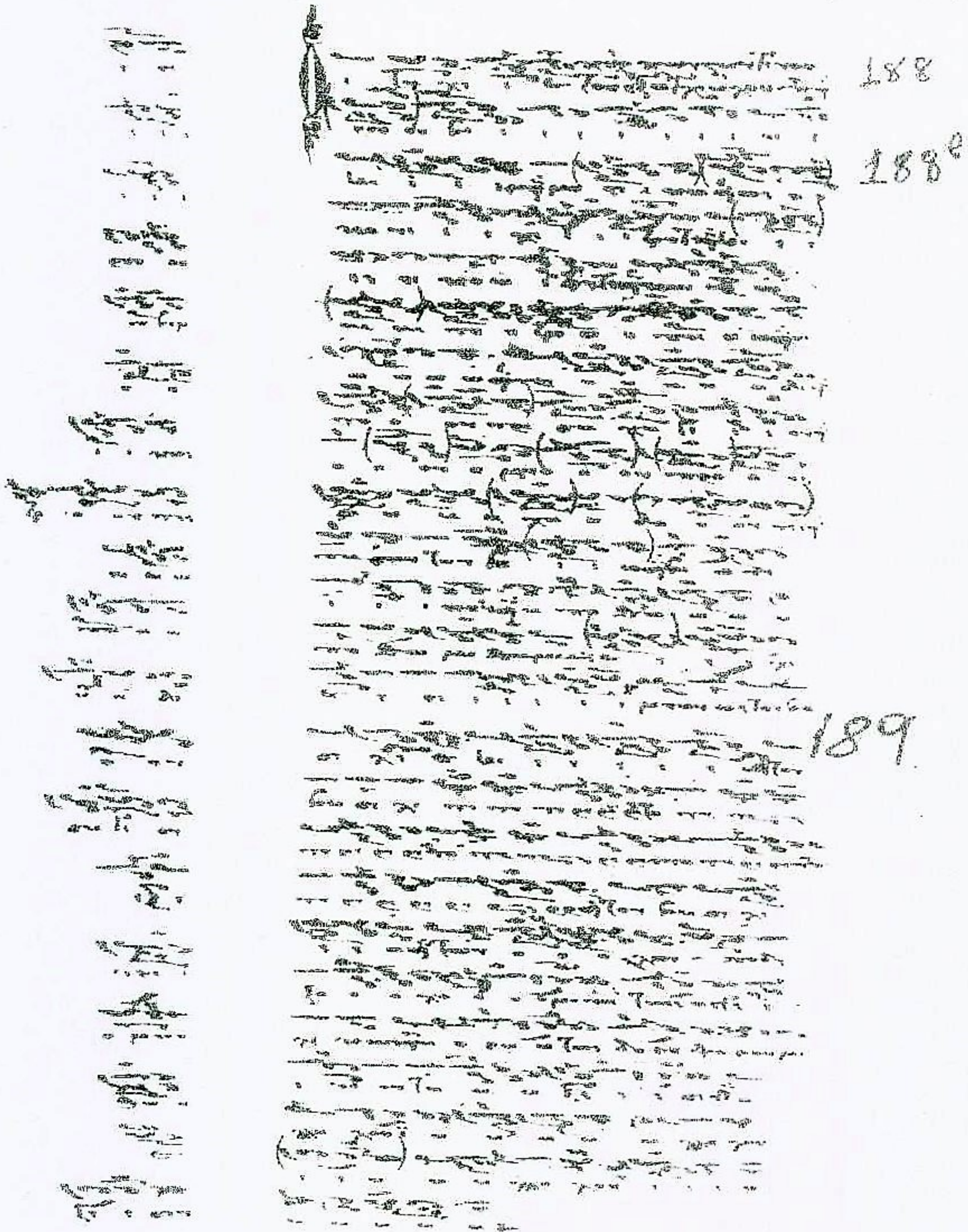
527

528

529

Εικόνα 11

ΘΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΧΕΡΟΥΒΙΚΟΥ ΣΕ ΠΛΑΓΙΟ ΤΟΥ Α' ΤΟΥ ΠΕΤΡΟΥ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΙΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΟΜΟΝΧΟΥ ΧΕΡΟΥΒΙΚΟΥ ΤΟΥ ΚΩΝ/ΝΟΥ ΕΞ ΑΓΧΙΑΛΟΥ (ΙΣΤ' ΑΙ.)



ΘΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΧΕΡΟΥΒΙΚΟΥ ΣΕ ΠΛΑΓΙΟ ΤΟΥ Α' ΤΟΥ ΠΕΤΡΟΥ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΙΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΟΜΟΝΗΧΟΥ ΧΕΡΟΥΒΙΚΟΥ ΤΟΥ ΝΕΟΥ ΧΡΥΣΑΦΟΥ (ΙΖ' ΑΙ.)

The image displays two columns of handwritten musical notation. The notation is written on a five-line staff with various notes, rests, and clefs. Interspersed with the musical lines are fragments of Greek text, likely lyrics or titles. On the left side of the page, there is a vertical column of smaller, less distinct musical notation. The page is numbered with '496', '497', and '498' at various points. The handwriting is in a historical style, characteristic of 17th-century manuscripts.

ΘΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΧΕΡΟΥΒΙΚΟΥ ΣΕ ΠΛΑΓΙΟ ΤΟΥ Α΄
ΤΟΥ ΠΕΤΡΟΥ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΙΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΟΜΟΝΗΧΟΥ
ΧΕΡΟΥΒΙΚΟΥ ΤΟΥ ΓΕΡΜΑΝΟΥ ΝΕΩΝ ΠΑΤΡΩΝ (ΙΖ΄ ΑΙ.)

437

438

439

440

ΘΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΧΕΡΟΥΒΙΚΟΥ ΣΕ ΠΛΑΓΙΟ ΤΟΥ Α' ΤΟΥ ΠΕΤΡΟΥ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΙΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΟΜΟΝΧΟΥ ΧΕΡΟΥΒΙΚΟΥ ΤΟΥ ΜΠΑΛΑΣΙΟΥ ΙΕΡΕΩΣ

499

500

501

502

ΘΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΧΕΡΟΥΒΙΚΟΥ ΣΕ ΠΛΑΓΙΟ ΤΟΥ Α΄
ΤΟΥ ΠΕΤΡΟΥ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΙΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΟΜΟΝΧΟΥ
ΧΕΡΟΥΒΙΚΟΥ ΤΟΥ ΠΕΤΡΟΥ ΜΠΕΡΕΚΕΤΟΥ

The image displays a page of handwritten musical notation, organized into three vertical columns. The notation is written in black ink on aged paper. At the top, a title in Greek identifies the piece as 'Cherubic Hymns in Plagal Mode A' of Peter of Peloponnese and the Homophonic Cherubic Hymn of Peter of Bereketo'. The notation consists of multiple staves, each containing rhythmic symbols (neumes) and melodic lines. The page is annotated with handwritten numbers: '203' appears at the top right and in the middle right; '204' is written in the middle right and bottom right; and '205' is at the bottom right. There are also some faint handwritten notes and markings, such as 'Επισημασμένο' and 'μεσο-ορθό', near the top of the first column. The overall layout is dense and characteristic of a manuscript page.

Εικόνα 16

ΘΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΧΕΡΟΥΒΙΚΟΥ ΣΕ ΠΛΑΓΙΟ ΤΟΥ Α΄
ΤΟΥ ΠΕΤΡΟΥ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΙΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΟΜΟΝΗΧΟΥ
ΧΕΡΟΥΒΙΚΟΥ ΤΟΥ ΚΥΡΙΛΛΟΥ ΜΑΡΜΑΡΗΝΟΥ

The image displays a page of handwritten musical notation. It features several staves of music, with Greek text interspersed. The notation is arranged in a grid-like fashion, with staves numbered 218, 219, 220, and 220b. The text includes the title 'ΘΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΧΕΡΟΥΒΙΚΟΥ ΣΕ ΠΛΑΓΙΟ ΤΟΥ Α΄ ΤΟΥ ΠΕΤΡΟΥ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΙΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΟΜΟΝΗΧΟΥ ΧΕΡΟΥΒΙΚΟΥ ΤΟΥ ΚΥΡΙΛΛΟΥ ΜΑΡΜΑΡΗΝΟΥ'. The handwriting is in black ink on aged paper. There are also some faint markings and a signature 'M. Papadakis' at the bottom right.

ΘΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΧΕΡΟΥΒΙΚΟΥ ΣΕ ΠΛΑΓΙΟ ΤΟΥ Α' ΤΟΥ ΠΕΤΡΟΥ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΙΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΟΜΟΗΧΟΥ ΧΕΡΟΥΒΙΚΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΔΟΥΛΟΥ ΑΙΝΕΙΤΟΥ

The image shows a musical score with two staves. The top staff is labeled '217' and the bottom staff is labeled '218'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The score is written in a style that appears to be a transcription of a handwritten manuscript. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some rests and bar lines. The overall appearance is that of a musical score for a specific piece of music.