

ΥΜΝΟΓΡΑΦΙΑ

Β. Κατσαρός

Σκοπός του κεφαλαίου αυτού είναι να διεισδύσει στα προβλήματα που σχετίζονται με το ξεχωριστό είδος της βυζαντινής ποίησης, τη βυζαντινή υμνογραφία. Η καταγωγή και η διαμόρφωση του λογοτεχνικού είδους, η εξέλιξη της στροφικής συγκρότησης που δημιούργησε την ποιητική υμνογραφική παράδοση του κοντακίου και του κανόνα, η κορύφωση και η παρακμή αποτελούν τα κύρια ζητήματα της βυζαντινής υμνογραφίας.

Όταν θα έχετε ολοκληρώσει τη μελέτη του κεφαλαίου αυτού, θα είστε σε θέση να:

- προσδιορίζετε τις αρχές της βυζαντινής υμνογραφίας·
- διακρίνετε τις επιρροές που δέχτηκε από την ελληνική, ιουδαϊκή και συριακή ποιητική παράδοση·
- παρακολουθείτε το ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εξελίχθηκε η βυζαντινή υμνογραφία·
- κατατάσσετε το ποιητικό είδος στην ιστορία της ελληνικής ποιητικής παράδοσης·
- ονομάζετε τους κυριότερους δημιουργούς και τα βασικότερα έργα·
- διακρίνετε στον κορμό της θρησκευτικής ποίησης τους κλάδους της προσωπικής θρησκευτικής ποίησης και της εκκλησιαστικής ή λειτουργικής υμνογραφίας·
- εξηγείτε τη στενή σχέση του υμνογράφου ποιητή και της βυζαντινής μουσικής, αφού ο ίδιος είναι ταυτόχρονα ποιητής και μουσικοσυνθέτης (μελουργός).

- | | | |
|--------------------|---------------------|--------------------|
| • Ψαλμοί | • Ειρμός | • Αντίφωνον |
| • Ύμνοι | • Εφύμνιον | • Αναβαθμός |
| • Πνευματικές ωδές | • Τροπάριον | • Καταβασία |
| • Ισοσυλλαβία | • Ιδιόμελον | • Κάθισμα |
| • Ομοτονία | • Αυτόμελον | • Απολυτίκιον |
| • Στροφική ποίηση | • Προσόμοιον | • Μεγαλυνάριον |
| • Κοντάκιον | • Ακροστιχίδα | • Στιχηρόν |
| • Κανόνας | • Ακολουθία | • Αίνος |
| • Προοίμιον | • Εξαποστειλάριον | • Απόστιχον |
| • Οίκος | • Δοξαστικόν | • Μηναιόν |
| • Τριώδιον | • Παρακλητική | • Συριακή παράδοση |
| • Πεντηκοστάριον | • Οκτώηχος | |
| • Ωρολόγιον | • Ιουδαϊκή παράδοση | |

Σκοπός

**Προσδοκώμενα
Αποτελέσματα**

**Έννοιες
Κλειδιά**

Η βυζαντινή υμνογραφία αποτελεί ιδιαίτερο κλάδο της βυζαντινής λογοτεχνίας. Η σύγχρονη έρευνα ασχολείται με τη γένεση, τη διαμόρφωση και την εξέλιξη των θρησκευτικών ποιημάτων (των ύμνων), τα οποία χρησιμοποίησαν οι πρώτοι χριστιανοί στο λατρευτικό τυπικό τους και αργότερα η οργανωμένη εκκλησία στη λειτουργική της πράξη. Η βυζαντινή υμνογραφία υπάγεται στη θρησκευτική ποίηση και είναι ένας από τους δύο βασικούς κλάδους της βυζαντινής ποίησης (ο άλλος είναι η κοσμική). Επειδή, ως λειτουργική ποίηση, εκφράζει τη συλλογική φωνή της εκκλησίας, μπορεί να χαρακτηριστεί και δημώδης ποιητική θρησκευτική έκφραση, προσιτή στο κοινό των πιστών που συμμετέχουν στη ζωή της χριστιανικής εκκλησίας. Παράλληλα, εντάσσεται στο γενικότερο πλαίσιο της ελληνικής ποιητικής παράδοσης με τον λυρικό, δοξαστικό ή ευχαριστηριακό χαρακτήρα της, τη ζωντανή γλώσσα, το πλήθος των εκφραστικών της μέσων και τη μουσικότητά της. Είναι ένα από τα καλύτερα δημιουργήματα της λογοτεχνικής έκφρασης των Βυζαντινών, με νέο περιεχόμενο, μορφική τελειότητα και μυστηριακή ιερότητα και, μαζί με τη θρησκευτική ζωγραφική, συνιστούν την πιο αντιπροσωπευτική έκφραση του βυζαντινού πολιτισμού.

Η βυζαντινή υμνογραφία γεννήθηκε και αναπτύχθηκε μέσα στο περιβάλλον του ιουδαϊκού κόσμου, που διέθετε μακραίωνη θρησκευτική παράδοση και είχε δημιουργήσει ποιητικά κείμενα απαράμιλλης τελειότητας. Ήταν όμως φυσικό η νέα θρησκεία, που εκφράζεται μέσα από τον κόσμο της *Καινής Διαθήκης*, να επιδιώκει τη δημιουργία μιας νέας υμνογραφίας που θα εξέφραζε τις νέες ιδέες του χριστιανισμού.

Στο κεφάλαιο αυτό θα προσεγγίσουμε το περιεχόμενο της βυζαντινής υμνογραφίας με τρόπο ευσύνοπτο και περιεκτικό. Θα πρέπει να γνωρίζουμε ότι η λογοτεχνική παραγωγή στον τομέα της υμνογραφίας είναι, από άποψη ποσότητας υλικού, αρκετά εκτεταμένη και παρουσιάζει, από άποψη ποιότητας, αρκετές διαφοροποιήσεις από τη στάθμη της μέτριας στιχουργικής παραγωγής ως την υψηλότερη κλίμακα της σύνθετης ποιητικής μελουργίας. Η πολυπλοκότητα του υλικού και η διακύμανση της ποιοτικής αξίας των υμνογραφικών κειμένων μάς αναγκάζει να περιοριστούμε στους κύριους σταθμούς της εξέλιξης του είδους κατά την ιστορική διαδρομή του Βυζαντίου, αφού ανιχνεύσουμε πρώτα τις ρίζες και τη διαδικασία γένεσής του. Η λογική της κατάτμησης του κεφαλαίου σε ενότητες ακολουθεί την παράλληλη διαχρονική εξέλιξη της υμνογραφίας από την ανώνυμη αρχαϊκή έως την επώνυμη λογοτεχνική παραγωγή, που ολοκληρώνει τη μορφή της στη δημιουργική εμφάνιση των *κοντακίων* και στην αποκρυστάλλωσή της στο είδος των *κανόνων*. Στην πρώτη περίοδο της επώασης η βυζαντινή υμνογραφία αναδεικνύει μερικά ποιητικά αριστουργήματα, τα οποία αντιπροσωπεύουν τη δύναμη της δημιουργίας μιας κοινωνικής δομής των χριστιανικών κοινοτήτων (ενότητες 7.1-7.3). Κατά την περίοδο των *κοντακίων* (ενότητα 7.4) ξεχωρίζει η μορφή του απαράμιλλου Ρωμανού του Μελωδού, ο οποίος καθιέρωσε έναν είδος ύμνου προς τον Θεό με την ελευθερία μιας ποίησης που αγγίζει το ανθρώπινο συναίσθημα και εκφράζεται με «υπερρεαλιστικές» τάσεις (υποενότητα 7.4.1). Στην επόμενη εξελικτική φάση, στη λεγόμενη *περίοδο των κανόνων*, το ενδιαφέρον στρέφεται κυρίως στις

μορφές των ποιητών, οι οποίοι επέβαλαν τον ορθόδοξο δογματισμό στο περιεχόμενο των μουσικοποιητικών τους συνθέσεων (Ιωάννης Δαμασκηνός, Ανδρέας Κρήτης, Κοσμάς ο Μελωδός – ενότητα 7.5)· παράλληλα, εντοπίζονται τα σπουδαία μοναστικά κέντρα του Βυζαντίου στα οποία αναπτύχθηκε η βυζαντινή υμνογραφία και παρακολουθείται η επίδοση των κυριότερων εκπροσώπων της, που συνεχίζουν την παράδοση της υμνογραφικής παραγωγής ως το τέλος της «εποχής της ακμής» (υποενότητα 7.5.1). Από τον 11ο αιώνα και εξής η βυζαντινή υμνογραφία εισέρχεται στην «περίοδο της παρακμής», επειδή η λειτουργική χρησιμότητα των ύμνων περιορίζεται και η μίμηση των παραδομένων προτύπων εξανεμίζει την έμπνευση (ενότητα 7.6). Στην τελευταία αυτή περίοδο η υμνογραφική παραγωγή συνδέεται κάποτε με τις λογοτεχνικές αναζητήσεις των λόγιων Βυζαντινών συγγραφέων, που δοκιμάζουν την ποιητική τους δύναμη στις παραδομένες φόρμες του ποιητικού είδους χωρίς μεγάλες αξιώσεις. Η «εποχή των Παλαιολόγων», ωστόσο, συντηρεί από τη μια μεριά τις παραδόσεις και ανανεώνει από την άλλη τη λυρική διάσταση της υμνογραφικής ποίησης μέσα στο γενικότερο ανθρωπιστικό κλίμα που συνοδεύει τους φόβους του Βυζαντινού, του ανθρώπου που αντιλαμβάνεται τις δυσκολίες των καιρών και ξανασκύβει στην αξία της ανθρώπινης μοίρας.

ΟΙ ΡΙΖΕΣ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΥΜΝΟΓΡΑΦΙΑΣ

Πρώτη ιστορική, εξωχριστιανική μαρτυρία για τις συνήθειες των χριστιανών είναι οι πληροφορίες που μας παρέχονται από επιστολή του Πλινίου του νεότερου προς τον αυτοκράτορα Τραιανό (97-117 μ.Χ.), όπου ο συντάκτης, Ρωμαίος υπάρχος στην περιοχή της Λυκίας, γράφει ότι οι χριστιανοί «ante lucem convenire carmenque Christo Deo dicere secum invicem = προ του φωτός συναθροίζονταν και ύμνο στο Χριστό <που λατρεύουν> ως θεό απήγγελλαν με αντιφωνικό τρόπο». Τις συναθροίσεις των πρώτων χριστιανών σε ιδιωτικούς ευκτήριους οίκους, όπου οργανώνονταν κοινές τραπέζες, τις γνωρίζουμε και από άλλες πηγές. Στα νυχτερινά δείπνα ήταν φυσικό το υμνητικό τραγούδι (άσμα) προς τον Θεό να συνοδεύει την έκσταση των οπαδών του Χριστού, συνήθεια που γνωρίζουμε ήδη από τον ευαγγελιστή Ματθαίο και τον απόστολο Παύλο. Κι ενώ ο Ματθαίος (κεφ. 26, 30: «υμνήσαντες εξήλθον εις το όρος των ελαιών») επιβεβαιώνει απλώς το γεγονός, ο απόστολος Παύλος χρησιμοποιεί, προκειμένου να δηλώσει την υμνολογική έκφραση των πιστών, όρους που προβληματίσαν πολύ τους ερευνητές:

Ο λόγος του Χριστού ανοικείτω εν υμίν πλουσίως, εν πάση σοφία· διδάσκοντες και νουθετούντες εαυτούς ψαλμοίς και ύμνοις και ωδαίς πνευματικαίς, εν χάριτι άδοντες εν τη καρδιά υμών τω Κυρίω.

Επιστ. Προς Κολοσσαείς 3, 16

Πληρούσθε εν πνεύματι, λαλούντες εαυτοίς ψαλμοίς και ύμνοις και ωδαίς πνευματικαίς, άδοντες και ψάλλοντες τη καρδιά υμών τω Κυρίω, ευχαριστούντες πάντοτε υπέρ πάντων εν ονόματι του Κυρίου ημών Ιησού Χριστού τω θεώ και πατρί.

Επιστ. Προς Εφεσίους 5, 19-20

Αναμφίβολα οι ψαλμοί, οι ύμνοι και οι πνευματικές ωδές αποτελούν τους πρώτους λειτουργικούς ύμνους των χριστιανών, οι οποίοι, είτε «εξ Ιουδαίων» προέρχονταν είτε «εξ εθνικών» (δηλαδή Ελλήνων, μάλλον ειδωλολατρών), ανέπτυσαν έναν παράλληλο τρόπο λατρείας με αυτόν που εφαρμοζόταν στην εβραϊκή συναγωγή.

Πολύ νωρίς (± 100 μ.Χ.) εμφανίζεται ο θεσμός των *αναγνωστών* και των *πρωτοψαλτών* στη χριστιανική λατρεία, ένας θεσμός καθαρά ιουδαϊκός. Οι αναγνώστες και οι πρωτοψάλτες έψελναν στις συναγωγές άσματα από τους *Ψαλμούς*, τις *Ωδές* ή από ανθολόγια των *Λεβιτών* (ειδικά βιβλία των ιερέων). Ο τρόπος μουσικής εκτέλεσης των *scola cantorum* μας είναι γνωστός από πληροφορίες της Παλαιάς Διαθήκης (*Έξοδος* XV.1, 21· *Κριταί* 1-31)· ο ψάλτης έψελνε και οι συγκεντρωμένοι πιστοί επαναλάμβαναν τον ψαλμό με αντιφώνηση. Αργότερα, ανάλογα με τις λατρευτικές ανάγκες, οι ψαλμοί εκτελούνταν από εναλλασσόμενους χορούς με τη συνοδεία και μουσικών οργάνων.

Η χριστιανική εκκλησία προσπάθησε να κρατήσει την παραδοσιακή μουσική εκτέλεση και, παράλληλα, να διαφυλάξει στη λειτουργία μια ομάδα από ύμνους αρχικά περισσότερους και αργότερα, στη βυζαντινή εποχή, συγκροτημένους σταθερά σε «Εννέα Ωδές», ανθολογημένες από την *Παλαιά Διαθήκη* και προσαρτημένες στο *Ψαλτήρι*. Οι ωδές εισήχθησαν πρώτα ως μεμονωμένες επιλογές και αργότερα ως σύνολο στη λειτουργία, στην ασματική ακολουθία του όρθρου. Οι *πνευματικές ωδές* δεν αντιπροσωπεύουν παρά αυθόρμητες μουσικοποιητικές εκφράσεις των αγαλλομένων πιστών, θριαμβευτικές μελωδίες δοξολογικού χαρακτήρα. Οι ψαλμοί, υμνολογικά ποιητικά έργα, ήταν αυστηρά προσηλωμένοι στην παράδοση. Με τη βαθμιαία οργάνωσή της η χριστιανική λατρεία πλουτίζεται με νέους ύμνους, που τόνιζαν περισσότερο την *Καινή Διαθήκη* με τον ίδιο πάντα σκοπό, τη δοξολογία του Θεού. Από το σημείο αυτό ανοίγεται η προσπάθεια της νέας θρησκείας να στηριχτεί αντίστοιχα και στην ελληνική ποιητική παράδοση και να δημιουργήσει τον δικό της κόσμο των ύμνων, που με τη μεγάλη διάδοσή τους συντελούν βαθμιαία στη διαμόρφωση του λατρευτικού τυπικού και στη λειτουργική οργάνωση της χριστιανικής εκκλησίας στους πρώτους μεταχριστιανικούς αιώνες.

Η ΥΜΝΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ

Αρχαϊκοί ύμνοι, θρησκευτικά δηλαδή ποιήματα, πέρασαν από την *Παλαιά Διαθήκη* στο κείμενο της *Καινής Διαθήκης* και μπορούμε να αναγνωρίσουμε αρκετά τέτοια άσματα στα ευαγγέλια και τις επιστολές του Παύλου, με χαρακτηριστικότερα παραδείγματα τις *Τρεις Ωδές* στο *Ευαγγέλιο* του Λουκά: α) *Το Μεγαλυνάριο της Θεοτόκου* (Λουκ. 1, 46-55), β) την *Ωδή του Ζαχαρίου* (Λουκ. 1, 68-79) και γ) την *Προσευχή του Συμεών* (Λουκ. 2, 29-32). Πρόκειται για έμμετρο, ρυθμικό λόγο σε στροφές.

Οι μονόστροφοι ύμνοι, πρώτες μορφές λειτουργικής ποίησης στην αρχαϊκή χριστιανική λατρεία, δημιουργήθηκαν από τη λατρευτική συνήθεια να διαβάζονται ορισμένοι στίχοι από τους *Ψαλμούς* του Δαβίδ, που υιοθετήθηκαν νωρίς από τους χριστιανούς στη διαμόρφωση της δικής τους λατρείας, και να ακολουθούν σύντομες φράσεις, που εκφωνούσαν ομαδικά, όπως είδαμε, οι πιστοί ως αντίφωνα στη στιχολογία των ψαλμών. Οι σύντομες αυτές φράσεις, όπως είναι π.χ. η φράση «Σώσον ημάς, Κύριε», με την προσθήκη και άλλων στοιχείων διογκώθηκαν και μετασηματίστηκαν σε μονόστροφα τροπάρια:

Σώσον ἡμᾶς, ὑιέ Θεοῦ
ὁ ἀναστάς ἐκ νεκρῶν,
ψάλλοντάς σοι·
Ἄλληλούια.

Η διόγκωση των αντιφώνων που εξελίσσονται σε τροπάρια στηρίζει την όλη δομή και την εξέλιξη της υμνογραφίας. Το πρωτοκύτταρο αυτής της εξέλιξης είναι το αντίφωνο, από το οποίο προήλθε το *τροπάριο*. Το τροπάριο γίνεται γνωστό στη συνέχεια με διάφορες ονομασίες. Αρχαιότερη φαίνεται η ονομασία *απολυτίκιον*, ένα σύντομο τροπάριο της ημέρας της κάθε εορτής. Η ονομασία *στιχηρόν* είναι επίσης αρχαϊκή, αφού τα τροπάρια αυτά τοποθετούνται μετά από την ανάγνωση στίχων από τους *Ψαλμούς*. Ως προς τον χρόνο που εκτελούνται και τη θέση τους στην στιχολογία των *Ψαλμών* ονομάζονται *στιχηρά του εσπερινού*, *στιχηρά των αίμων*, *απόστιχα* ή *ανατολικά* (ψάλλονται με την ανατολή του ήλιου) και ποικίλλουν ως προς την ονομασία ανάλογα με το περιεχόμενό τους. Στην ουσία όμως δεν είναι τίποτε άλλο παρά τροπάρια, πυρήνες δηλαδή για τη συγκρότηση όλης της υμνογραφικής παραγωγής.

Το τροπάριο που διαθέτει δική του μελωδία, την οποία δανείζει για να κατασκευαστούν άλλα, ονομάζεται *αυτόμελον*, ενώ αυτό που δανείζεται τη μελωδία λέγεται *προσόμοιον*. Ένα τροπάριο όμως που μπορεί να κρατά τη δική του ποιητική και μουσική υπόσταση, χωρίς να τη δανείζει πουθενά, λέγεται *ιδιόμελον*. Τα επίθετα αυτά, που προσδιορίζουν την αυτονομία ή την εξάρτηση του μέλους των ύμνων, χαρακτηρίζουν όλα τα τροπάρια, τα οποία συγκεντρώθηκαν, άγνωστο πό-

τε, σε ειδικό λειτουργικό βιβλίο, το *τροπολόγιον*: ο όρος προέρχεται ή από απλολογία [τροπαρ(ι)ολόγιον > τροπολόγιον] ή από τον αρχαίο μουσικό όρο (τρόπος), από τον οποίο προήλθε το υποκοριστικό *τροπάριον*. Το τροπολόγιο, του οποίου τη δομή ως λειτουργικού βιβλίου ακριβώς δεν τη γνωρίζουμε, θα πρέπει να περιείχε όλων των ειδών τα τροπάρια, διατεταγμένα είτε κατά το περιεχόμενο (τριαδικά, δοξαστικά, θεοτοκία, σταυροθεοτοκία) είτε ανάλογα με τη θέση τους στη λειτουργική πράξη (ευλογητάρια, υπακοή, αναβαθμοί, φωταγωγικά, εξαποστειλάρια, καταβασίες, καθίσματα κ.ά.), μια διάταξη σύμφωνη με το εκκλησιαστικό εορτολόγιο κάθε μήνα ή τη διάταξη των δεσποτικών εορτών.

Από τους απλούς μονόστροφους ύμνους, όπως τα αντίφωνα και τα άλλα τροπάρια, φαίνεται ότι προέκυψαν συνδυασμοί ή ομάδες με την πάροδο του χρόνου. Αρχαία λειτουργική παράδοση απηχούν η σύνθεση των τροπαρίων των *αναβαθμών*, τα *καθίσματα* και τα 15 *αντίφωνα* του όρθρου της Μεγάλης Παρασκευής. Οι αναβαθμοί είναι όρος της *Παλαιάς Διαθήκης* και χαρακτηρίζει τους 15 ψαλμούς από τον αριθμό 119 έως τον 133. Στον όρθρο της Κυριακής λειτουργίας ψάλλονται και σήμερα σύντομα τροπάρια των αναβαθμών (έργο ίσως του Θεοδώρου Στουδίτη), διατεταγμένα ανά τρία για κάθε ήχο (α, β, γ, δ, πλ. α', πλ. β' και βαρύ), και ακολουθούνται από άλλα τέσσερα μόνο στον πλάγιο δ' ήχο.

Η τριαδική υπόσταση των αναβαθμών θυμίζει την αρχαία συνήθεια της απαγγελίας του ψαλτηρίου σε 3 στάσεις (= 20 καθίσματα) και το έθιμο των μοναχών να στέκονται όρθιοι όσο διαρκούσε η απαγγελία. Ενδιάμεσα μεσολαβούσε η μουσική εκτέλεση ενός τροπαρίου που λεγόταν *αναπαύσιμο*. Το σύνολο των τροπαρίων ονομάστηκε *καθίσματα* και σήμερα επιβιώνει η τριαδική συνήθεια στην ακολουθία του όρθρου μετά τη στιχολογία του ψαλτηρίου.

Η ίδια τριαδική διάταξη τροπαρίων επιβίωσε στον όρθρο της Μεγάλης Παρασκευής, όπου, μπροστά από τις ωδές, 15 αντίφωνα διαμορφώνουν ένα σύστημα τριών στροφών που συνοδεύονται από ένα κάθισμα.

Τα παραπάνω παραδείγματα είναι αρκετά για να καταδείξουν πώς από τον μονόστροφο ύμνο η βυζαντινή υμνογραφία εξελίχθηκε, με την παρόδο του χρόνου, σε στροφικό σύστημα δομής των ύμνων που χαρακτηρίζει συνθετότερα μουσικά έργα, τα οποία αυτονομήθηκαν στη συνέχεια, όπως τα *κοντάκια* και οι *κάνονες*. Προτού όμως φτάσουμε στην εξέταση αυτών των ειδών υμνογραφίας, που ορίζουν την εποχή της ακμής, θα πρέπει να γνωρίσουμε την περίοδο της διαμόρφωσης της υμνογραφίας, από την εποχή της *Καινής Διαθήκης* μέχρι το τέλος περίπου του 5ου αιώνα μ.Χ., μια ενδιαφέρουσα πράγματι και μεστή περίοδο.

Δραστηριότητα 1/Κεφάλαιο 7

Από επιστολή του Πλινίου του νεότερου, κείμενο που αποτελεί την πρώτη ιστορική μαρτυρία για τις δραστηριότητες των χριστιανών στον χώρο της Μικρασιατικής Βιθυνίας, μελετήστε το χωρίο που αναφέρεται στις νυκτερινές συνάξεις των χριστιανών.

Διεββαίουν δὲ ὅτι ὅλη των ἡ ἁμαρτία εἴτε ἡ πλάνη ἦτο ἡ ἐξῆς: εἰς ὠρισμένην ἡμέραν πρὸ τῆς ἀνατολῆς τοῦ ἡλίου συνήρχοντο κανονικῶς, ἔψαλλον ἕμνον εἰς τὸν Χριστὸν ὡς θεὸν καθεὶς χωριστὰ μὲ τὴν σειρὰν του καὶ δι' ὄρκου ὑπεχεώοντο ὄχι εἰς διάπραξιν κανενός



ἐγκλήματος, ἀλλ' εἰς τὸ νὰ μὴ κάμνουν ληστείας, κλοπὰς, μοιχείας, νὰ μὴ παραβαίνουν τὰς ὑποσχέσεις των, νὰ μὴ ἀπαρνοῦνται προσκαλούμενοι πράγματι, τὸ ὅποιον ἐνεπιστεύθη κανεὶς εἰς αὐτούς. Αφ' οὗ ἤθελον γίνεαι ταῦτα, ἀπεχωρίζοντο καὶ πάλιν κανονικῶς, συνήρχοντο διὰ νὰ φάγουν, ἀλλὰ φαγητὰ κοινὰ δι' ὅλους καὶ ἀθῶα· τοῦτο δὲ ἀκριβῶς ἔπαυσαν, ὡς μοῦ ἔλεγαν, νὰ κάμνουν μετὰ τὴν ἔκδοσιν τοῦ διατάγματός μου, μετὰ τὸ ὅποιον κατ' ἐντολὴν σου ἀπηγόρευσα τὰς ἑταιρείας.

(μτφρ. Γ.Κ. Γρατσιάτου)

Ποια εἶναι ἡ σχέση αὐτοῦ του χωρίου με τὴν χριστιανικὴ ὑμνογραφία, ὅπως τὴν γνωρίζουμε ἀπὸ τὰ σχετικὰ χωρία τῆς Καινῆς Διαθήκης:

Ὁ λόγος καὶ ἡ διδασκαλία τοῦ Ἰησοῦ Χριστοῦ ἄς διαμείνη μέσα σας πλούσια μετὰ πᾶσαν σοφίαν. Εἰς τοῦτο δὲ θὰ συντελέση καὶ τὸ νὰ διδάσχετε καὶ συμβουλευέτε ὁ ἕνας τὸν ἄλλον με ψαλμοὺς καὶ ὕμνους καὶ πνευματικὰς ᾠδὰς, ποὺ θὰ ἐκφράζετε με αὐτὰς τὴν εὐχαριστίαν σας πρὸς τὸν Θεὸν καὶ θὰ τὰς ψάλλετε με τὴν καρδίαν σας εἰς τὸν Κύριον.

(Προς Κολοσσαεῖς 3, 16, ἐρμηνεία Π.Ν. Τρεμπέλα)

Καὶ ὁ θεῖος τότε ἐνθουσιασμός, ποὺ θὰ γεμίζη τὰς καρδίας σας, θὰ ἐξωτερικεύεται μετὰ τὸ νὰ λαλῆται μετὰξὺ σας με ψαλμοὺς καὶ με ὕμνους καὶ με ᾠδὰς πνευματικὰς καὶ με τὸ νὰ τραγουδᾶτε καὶ ψάλλετε εἰς τὸν Κύριον ὄχι μόνο με τὸ στόμα ἀλλὰ καὶ με τὴν καρδίαν σας, ποὺ θὰ προσέχη τὰ ψαλλόμενα.

(Προς Εφεσίους 5, 19, ἐρμηνεία Π.Ν. Τρεμπέλα)

Ενότητα 7.3

ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΚΑΙ ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΥΜΝΟΓΡΑΦΙΑΣ ΩΣ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΤΩΝ ΚΟΝΤΑΚΙΩΝ

Στην πρώτη περίοδο της υμνογραφίας, που καλύπτει τους τρεις πρώτους αιώνες, η σύνθεση ύμνων είναι είτε υπόθεση συλλογικής δημιουργικής δραστηριότητας στο πλαίσιο της εκκλησίας είτε πρωτοβουλία προσωπικής δημιουργίας επώνυμων χριστιανών συγγραφέων. Στην πρώτη περίπτωση, η ποιητική διαδικασία θυμίζει την αντίστοιχη ποιητική δημιουργία του δημοτικού τραγουδιού· κάποιος προβάλλει τη δημιουργική του έμπνευση στην κοινότητα, που αποδέχεται και κάνει κτήμα της ως συλλογική έκφραση το προβαλλόμενο δημιούργημα. Σε αυτή την κατηγορία υπάγονται ύμνοι πολύ γνωστοί μας από τη λειτουργία, των οποίων αγνοούμε, ωστόσο, την αρχαϊκή προέλευση. Όμως, τα παρακάτω κείμενα περιέχονται στις *Αποστολικές Διατάξεις*, ένα έργο των αρχών του 4ου αιώνα μ.Χ., που είναι *terminus ante quem* για τη λειτουργική τους χρήση.

Εωθινός

*Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ
καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνη
ἐν ἀνθρώποις εὐδοκία.
Αἰνοῦμεν σε,
εὐλογοῦμεν σοι,
εὐχαριστοῦμεν σοι,
προσκυνοῦμεν σε,
δοξολογοῦμεν σε,
διὰ τὴν μεγάλην σου δόξαν.*

Εσπερινός

*Αἰνεῖτε, παῖδες, Κύριον,
αἰνεῖτε τὸ ὄνομα τοῦ Κυρίου.
Αἰνοῦμεν σε,
ὑμνοῦμεν σε,
εὐλογοῦμεν σε
διὰ τὴν μεγάλην σου δόξαν.
Κύριε βασιλεῦ,
ὁ πατὴρ τοῦ Χριστοῦ,
τοῦ ἀνώμου ἀμνοῦ,
ὃς αἶρει τὴν ἁμαρτίαν τοῦ κόσμου·*

σοι πρέπει αἶνος
 σοι πρέπει ὕμνος
 σοι δόξα πρέπει
 τῷ Θεῷ καὶ Πατρὶ
 διὰ τοῦ Υἱοῦ
 ἐν Πνεύματι τῷ Παναγίῳ
 εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰῶνων,
 ἀμήν.

Επιλύχνιος

Φῶς ἱλαρόν
 ἀγίας δόξης
 ἀθανάτου Πατρός,
 οὐρανόυ,
 ἀγίου, μάκαρος,
 Ἰησοῦ Χριστέ.
 Ἐλθόντες ἐπὶ τὴν ἡλίου δύσιν,
 ἰδόντες φῶς ἑσπερινόν,
 ὑμνοῦμεν Πατέρα, Υἱὸν
 καὶ Ἅγιον Πνεῦμα, Θεόν.
 Ἄξιόν σε
 ἐν πᾶσι καιροῖς
 ὑμνεῖσθαι
 φωναῖς ὁσίαις,
 Υἱέ Θεοῦ,
 ζωὴν ὁ διδοῖς.
 Διὸ ὁ κόσμος σε δοξάζει.

Τρισάγιος

Ἅγιος, ἅγιος, ἅγιος
 Κύριος Σαβωῶθ,
 πλήρης ὁ οὐρανός
 καὶ ἡ γῆ τῆς δόξης αὐτοῦ
 εὐλογητός εἰς τοὺς αἰῶνας,
 ἀμήν.

Αναστάσιμος

Πάσχα ἱερόν
 ἡμῖν σήμερον ἀναδέδεικται,
 Πάσχα καινόν, ἅγιον...
 Πάσχα ἱερόν
 Πάσχα μέγα
 Πάσχα πανσεβάσιμον.

Μια άλλη κατηγορία ύμνων είναι όσοι σχετίζονται με τη θεία ευχαριστία, γι' αυτό και ονομάζονται *κοινωνικοί* ή *ευχαριστιακοί*. Ένα πρώιμο παράδειγμα αποτελεί ο ύμνος που σώθηκε σε αιγυπτιακό όστρακο του 3ου αιώνα μ.Χ.:

*Ἄρτον οὐράνιον ἔδωκεν αὐτοῖς
καὶ ἄρτον ἀγγέλων ἔφαγεν ἄνθρωπος.
Ἄρτον ἐλάβομεν εὐλογημένον
σῶμα Κυρίου καὶ αἷμα τίμιον.
Ποτήριον σωτήριον
ἔμψυχον πόσιν καὶ ἄρτον δεξάμενοι
αἰνοῦμεν θεὸν μεγάλα ποιοῦντα
ἐν πάσῃ τῇ γῆ.
Αἰνεῖτε Θεὸν πάντες λαοὶ
σῶμα λαβόντες καὶ αἷμα Χριστοῦ.*

Στα μελοποιημένα αυτά τροπάρια διακρίνει κανείς μια δύναμη αισιοδοξίας. Στα θριαμβικά τραγούδια της χαράς, της δόξας Θεού, ξεχειλίζει ένας άκρατος λυρισμός, κοινό χαρακτηριστικό των ανθρώπων της ίδιας πίστης και δύναμη της νέας ελπίδας για την αιώνια ζωή.

Ύμνους θρησκευτικού περιεχομένου συνθέτουν και οι επώνυμοι χριστιανοί συγγραφείς που εντάσσονται σε αυτή την περίοδο. Ο Κλήμης ο Αλεξανδρεὺς, για παράδειγμα, (150-±215 μ.Χ.), είναι πιθανότατα ο συνθέτης ενός ύμνου προς τον Χριστό που συνοδεύει το έργο του *Παιδαγωγός*, καθώς επίσης και ενός ακόμη *Ύμνου των Παίδων* προς τον Χριστό Σωτήρα. Η χρήση λόγιας γλώσσας και προσωδιακής μετρικής δηλώνει τις αρχαιότερες τάσεις των λόγιων συγγραφέων, που δεν επικράτησαν τελικά στη λειτουργική πράξη της εκκλησίας. Μακροσκελείς ύμνοι μάς είναι επίσης γνωστοί από την πρώτη επιστολή του Κλήμεντα Ρώμης (±96 μ.Χ.) προς τους Κορινθίους ή και από την ανώνυμη απολογητική *Επιστολή προς Διόγνητον* (β' μισό 2ου αι. μ.Χ.). Ωστόσο, η προσωπική δημιουργία μπορούσε να επηρεάσει την εξέλιξη της υμνογραφίας. Ένα είδος, μάλιστα, ρητορικών ομιλιών που παρουσιάζει στοιχεία έμμετρου λόγου φαίνεται ότι επέδρασε δημιουργικά στην ποιητική των ύμνων. Πρόκειται για τις ομιλίες στο Πάσχα του Μελίτωννα Σάρδεων (μέσα 2ου αι. μ.Χ.), όπου τα εκφραστικά μέσα που χρησιμοποιούνται και ο ρυθμικός λόγος είναι γνωρίσματα υμνογραφικού κειμένου, με γλώσσα ζωντανή και υψηλό ποιητικό ύφος.

Την έφεση να υμνήσουν με ποιητικά έργα τον ιδρυτή της θρησκείας τους και τον τριαδικό Θεό φαίνεται ότι την είχαν αρκετοί χριστιανοί συγγραφείς, ιδιαίτερα μάλιστα όταν οι διωγμοί ενίσχυαν την αντίσταση στη ρωμαϊκή βία. Η ποιητική φόρμα όμως αποτελούσε μέσο για να ασκηθεί προπαγάνδα στα πλήθη και για τη διάδοση φιλοσοφικών και θρησκευτικών ιδεών. Οι Γνωστικοί, π.χ. (ένα φιλοσοφικό και θρησκευτικό κίνημα λίγο πριν από την εμφάνιση του χριστιανισμού, με βασική δοξασία τη θεωρία της γνώσης, δηλαδή της βαθύτερης σοφίας), χρησιμοποίησαν την ποίηση ως μέσο διάδοσης των ιδεών τους και οι αιρετικοί με τον ίδιο τρόπο προσπαθούσαν να περάσουν τα μηνύματά τους. Δεν είναι απόλυτα βέβαιο

αν η αντίδραση που σημειώνεται κατά τον 4ο αιώνα μ.Χ. εναντίον της συγγραφής και μουσικής εκτέλεσης ύμνων στην εκκλησία εκφράζει την καχυποψία των συντηρητικών χριστιανών προς την αιρετική προπαγανδιστική κίνηση μέσω των ύμνων ή αν ο μοναχικός κυρίως πληθυσμός αποστρέφεται την υμνολογία, εκφράζοντας με αυτή την αντίδραση ταυτόχρονα και την αποστροφή του προς τον κοσμικό χαρακτήρα και την επίδειξη, όπως φαίνεται στην ιστορία του Αββά Παμβώ (4ος αι. μ.Χ.):

Οὐκ ἐξῆλθον οἱ μοναχοὶ ἐν τῇ ἐρήμῳ ταύτῃ ἵνα παρίστανται τῷ Θεῷ καὶ μετεωρίζονται καὶ μελωδοῦσιν ᾄσματα καὶ ρυθμίζουσιν ἦχους καὶ σείουσι χεῖρας καὶ μεταβαίνουσι πόδας, ἀλλ' ὀφείλομεν ἐν φόβῳ πολλῷ καὶ τρόμῳ, δάκρυσί τε καὶ στεναγμοῖς, μετὰ εὐλαβείας καὶ εὐκατανύκτου καὶ μετρίας φωνῆς τὰς προσευχὰς τῷ θεῷ προσφέρειν.

Ο μοναχός, συνεχίζει ο ίδιος διδάσκαλος, δεν πρέπει να υψώνει τη φωνή του «ως οι βόες»! Οι μοναχοί δεν προτιμούσαν μελοποιημένους τους ψαλμούς, ούτε τροπάρια παρέμβλητα, αλλά προπαντός ούτε τις πολυποίκιλες μελωδίες τους.

Ενότητα 7.4

Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΤΩΝ ΚΟΝΤΑΚΙΩΝ

Από τον 4ο αιώνα και εξής, η υμνογραφία βαδίζει προς την οριστική διαμόρφωση ενός νέου είδους στροφικής μουσικής και ποιητικής δημιουργίας, το *κοντάκιον*, που θα την οδηγήσει στη μεγάλη ακμή της κατά τον 6ο αιώνα, την εποχή του μεγαλύτερου ποιητή του Βυζαντίου, του Ρωμανού Μελωδού. Η μεγαλειώδης πορεία προς τη διαμόρφωση του κοντακίου ακολούθησε μία μακρά εξωλατρευτική περίοδο, μέχρι να υιοθετηθεί από την εκκλησία, ίσως στα τέλη της μεγάλης διαδρομής. Το κοντάκιον δεν είναι τίποτε άλλο παρά ένας ύμνος (*αίνος*, ωδή ή ψαλμός) που αποτελείται από πολλά τροπάρια (κατά τα πρότυπα της στροφικής ποιήσης των Σύρων), τα οποία στην πλήρη μορφική εξέλιξη του είδους εμφανίζουν ένα τυποποιημένο μουσικοποιητικό σύστημα. Τα στοιχεία που συνθέτουν αυτό το σύστημα είναι το προοίμιο, ο ειρμός, ο οίκος, το εφύμνιο και η ακροστιχίδα.

Το *προοίμιο* είναι ένα προανάκρουσμα ανεξάρτητο από το υπόλοιπο σώμα του ύμνου, αυτόμελο τροπάριο, που το μόνο που το συνδέει με τα ακόλουθα τροπάρια είναι το *εφύμνιο*, ένας στίχος του τέλους του που τον συναντούμε και στις άλλες στροφές. Πολλές φορές ένας ύμνος διαθέτει περισσότερα προοίμια (ιδιόμελα ή προσόμοια). Τα τροπάρια (δηλαδή οι στροφές) που συνθέτουν το κοντάκιον ονομάζονται *οίκοι*. Το πρώτο από αυτά χρησιμεύει ως μετρικό και μελικό υπόδειγμα πάνω στο οποίο «είρονται» οι επόμενοι οίκοι· γι' αυτό και ονομάζεται *ειρμός*. Το *εφύμνιο* είναι η επωδή του κάθε ύμνου, ένα «ρεφραίν» με πάμπολλες ονομασίες: ακρόστιχον, ακροστίχον, ακροτελεύτιον, ανακλώμενον, απηχούμενον, επώδιον, υπακοή, υπόψαλμα, κουνκούλιον. Είναι το ενωτικό στοιχείο των τροπαρίων του κοντακίου. Η ακροστιχίδα, τέλος, μία φράση που σχηματίζεται από το σύνολο των αρχικών γραμμάτων κάθε στροφής, είναι ένα στιχουργικό παιχνίδι παραστατικής επιδεξιότητας, γνωστό από την ελληνική παράδοση, αλλά πολυχρησιμοποιημένο στην Ανατολή με δύο μορφές: την αλφαβητική και την *πραγματική*, που κρύβει συνθηματικά μηνύματα.

Η μετρική του κοντακίου είναι ρυθμοτονική, με κανονική εναλλαγή τονισμένων και άτονων συλλαβών, ώστε να διατηρείται ένας σταθερός ρυθμός, τον οποίο υποστηρίζουν και τα εκφραστικά μέσα του κειμένου και το μέλος. Ο ρυθμός αυτός επαναλαμβάνεται αυτούσιος (ή σχεδόν αυτούσιος) και στις υπόλοιπες στροφές, κάθε στίχος δηλαδή έχει τον ίδιο αριθμό συλλαβών με τον αντίστοιχο της επόμενης (αρχή της ισοσυλλαβίας), ενώ οι βασικοί τόνοι είναι πάντα στην ίδια συλλαβή (αρχή της ομοτονίας).

Ένα τέτοιο ολοκληρωμένο ποιητικό έργο ήταν αδύνατον να μην προβληματίσει τους ειδικούς για την καταγωγή του. Διατυπώθηκαν κατά καιρούς διάφορες θεωρίες: ότι το κοντάκιον είναι δημιούργημα α) της εβραϊκής (Wellesz, 1949 [119]), β) της συριακής (E. Werner, «The Common Ground in the Chant of Church and Synagogue», *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra*, Ρώμη-Τουρναί-

Παρίσι 1951, σ. 134-148) και γ) της ελληνικής ποίησης (Χρήστου, 1981 [50-54]), που εκμεταλλεύτηκε όλα τα επιτεύγματα των άλλων δύο για να ολοκληρώσει ένα πρωτότυπο μουσικοποιητικό είδος στην παγκόσμια λογοτεχνία.

Η επίδραση της εβραϊκής συναγωγής στην παράλληλη ανάπτυξη της χριστιανικής υμνογραφίας είναι αναμφισβήτητη, αλλά η μορφή του κοντακίου και προπάντων η έλλειψη τονικών μέτρων στην ποίηση της *Παλαιάς Διαθήκης* δεν μπορούν να στηρίξουν την πρώτη θεωρία. Η συριακή ποίηση ανέπτυξε επίσης το στροφικό σύστημα από την πρώτη της γραπτή εμφάνιση, γύρω στο 200 μ.Χ., και ονομαστοί ποιητές της, όπως ο Τατιανός και ο Βαρδεσάνης, είχαν σπουδάσει ελληνικά και ήταν δίγλωσσοι. Ο γιος του Βαρδεσάνη, ο Αρμόνιος, σύμφωνα με ένα χωρίο του ιστορικού Σωζομενού, πρωτόγραψε ποίηση στη συριακή γλώσσα. Τον 4ο αιώνα μ.Χ., με τη διάδοση της χριστιανικής λατρείας στη Συρία, υιοθετείται η ελληνική γλώσσα στη λειτουργία και τότε μεταφράζονται στα συριακά πολλά ελληνικά συγγράμματα. Τότε εμφανίζεται ο μεγάλος Σύρος ποιητής Εφραίμ, που με πρότυπο τον Αρμόνιο γράφει έμμετρες ομιλίες (*memre*) και χορικούς ύμνους (*μαδράσα*). Την ποίησή του, που γράφτηκε για λατρευτικούς σκοπούς, και ίσως για θεατρικά θρησκευτικά δρώμενα ανοικτών χώρων της πόλης Έδεσσας, τη γνωρίζει ο Ρωμανός ο Μελωδός γιατί ο ίδιος έζησε σε περιβάλλον συριακό, αλλά και γιατί μεταφράστηκε στην ελληνική και χρησιμοποιήθηκε στους δικούς του ύμνους. Οι αρχές επομένως της βυζαντινής υμνογραφίας θα πρέπει να συνδεθούν και με τη συριακή ποίηση. Όμως, η ελληνική χριστιανική ποιητική παράδοση εκμεταλλεύτηκε κυρίως τις ελληνικές μεταφράσεις συριακών ποιητικών έργων του δ' και ε' αιώνα και δημιούργησε τις προϋποθέσεις για την οριστική διαμόρφωση του κοντακίου. Οι βάσεις αυτές ήταν η αποκρυστάλλωση τριών βασικών χαρακτηριστικών, που αποτελούν βασικά γνωρίσματα της δομής του κοντακίου, του προοιμίου, της ρυθμοτονικής μετρικής με τους νόμους της ισοσυλλαβίας και ομοτονίας και του εφυμνίου.

Τα στοιχεία αυτά εμφανίζονται σε εξωλατρευτικά έργα λόγιων συγγραφέων, όπως είναι η ομιλία *Εις το Πάθος* του Μελίτωνος Σάρδεων (γύρω στο 170 μ.Χ.), ο *Ύμνος των Πράξεων* του Ιωάννου (ένας στροφικός διπλός ύμνος με αρμονικότατη αρχιτεκτονική δομή, εσωτερική ισοσυλλαβία, δραματικό χαρακτήρα), ή ο ύμνος του Μεθοδίου, επισκόπου Ολύμπου (γύρω στο 312 μ.Χ.), το γνωστό *Παρθένιον* (με έντονη συριακή επίδραση, βλ. Maas-Trypanis, 1957), όπου το στροφικό σύστημα, η αλφαβητική ακροστιχίδα και το εφύμνιο καθιστούν το ποιητικό αυτό έργο πρόδρομο του κοντακίου. Τα έργα όμως αυτά εμφανίζουν έντονη την επίδραση της συριακής υμνογραφίας.

Ἄνωθεν, παρθένοι, βοῆς
ἐγερσίνεκρος ἦχος ἦλθε νιμφίῳ λέγων
πασσιδὶ ὑπαντάνειν λευκαῖσιν ἐν
στολαῖς
καὶ λαμπάσι πρὸς ἀντολάς· ἐγρεσθε
πρὶν φθάσῃ
μολεῖν εἴσω θυρῶν ἀναξ.

Ἄγνεύω σοι καὶ λαμπάδας φασεφόρους
κρατοῦσα, νιμφίε, ὑπαντάνω σοι.

Βροτῶν πολυστένακτον ὄλβον
ἐκφιγοῦσα καὶ
βίου τρουφήν ἀδονάς τ' ἔρωτα σαῖς ὑπ'
ἀγκάλαις
ζωηφόροις ποθῶ σκέπτεσθαι καὶ βλέπειν
τὸ σὸν
κάλλος διηνεκῶς, μάκαρ.

Ἄγνεύω σοι καὶ λαμπάδας φασεφόρους
κρατοῦσα, νιμφίε, ὑπαντάνω σοι.

Ἐγερσίενκρος: αὐτός που ανασταίνει νεκρούς· πασσυδί: «πανστρατιᾶ», με ὅλες τις δυνάμεις· ἀντολάς: αν(α)τολάς· ἔγρεσθε: Ομηρ. [* ἔγρω], εγείρω· μολεῖν: ἀπό το ρ. βλώσκω (αντί του μλώσκω), πάω, ἔρχομαι (πρβλ. τη φρ. μολών λαβέ)· ὄλβον: ο ὄλβος, ευτυχία, προκοπή.

Στροφικό σύστημα παρατηρούμε σε παπυρικούς ὕμνους του 5ου αἰώνα μ.Χ.:

*Αἷμα του σαρκωθέντος
ἐκ τῆς ἀγία[ς] παρθένου
! Ἰησοῦ Χριστέ, ἀμήν.:!
Αἷμα [το]ῦ γεννη[θέν]τος
ἐκ [τῆς ἀ]γίας Θεοτόκο[υ].
! Ἰησοῦ Χριστέ, ἀμήν.:!*

Ἴδῃ στον αἰώνα αὐτό, και μάλιστα στις ἀρχές του, διαθέτουμε τις πρώτες πληρέστερες μορφές του εἶδους (πρωτοκοντάκια) σε ὕμνους, ὅπως η *Ἀσώματος Φύσις των Χερουβεὶμ*. Πρόκειται για ὕμνους κατὰ στίχον, δηλαδή ὕμνους των οποίων ὅλοι οι στίχοι ἔχουν τον ἴδιο ἀριθμό συλλαβών. Ἡ συριακή επίδραση εἶναι σε αὐτούς ἐντονότερη ἀπὸ ὅ,τι στο κοντάκιον σύμφωνα με τον Grosdidier de Matons. Πιο ἐξελιγμένες μορφές με πληρέστερο στροφικό σύστημα εἶναι ο *Ὑμνος των Βαΐων* (**Ἄσμα καινὸν ἄσωμεν λαοί*) (24 ἀλφαβητικά τρίστιχα ἢ δίστιχα σε ἕξι στροφές με παρουσία εφυνίου) και ο ὕμνος *Εἰς το Πάθος* (24 ἀλφαβητικά ἀκρόστιχα σε 6 στροφές με εφύμνιο). Ἀπὸ τα μέσα του 5ου αἰώνα μπορούμε να μιλοῦμε για την ἐμφάνιση των πρώτων κοντακίων που ἔχουν ἀναπτύξει πλήρως και διαθέτουν ὅλα τα χαρακτηριστικά, ὅπως το κοντάκιον *Εἰς τον Ἀδάμ και την Εὐά* και το κοντάκιον *Εἰς τον Πρωτόπλαστον Ἀδάμ*. Τα κοντάκια αὐτά τοποθετοῦνται ἀπὸ χρονολογική ἀποψη πολὺ νωρίτερα ἀπὸ την ἐμφάνιση στο προσκήνιο του Ρωμανοῦ του Μελωδοῦ, ο οποίος, με βάση μια ἀποψη ἐνός Βυζαντινοῦ ἐκκλησιαστικοῦ ιστορικοῦ του 14ου αἰώνα, του Νικηφόρου Καλλίστου Ξανθοπούλου, θεωρήθηκε ἐφευρέτης των κοντακίων και δημιούργησε τόσα προβλήματα με την ἀπόφασή του αὐτή για την προέλευσή τους.

7.4.1 Ἡ ἐποχὴ του Ρωμανοῦ του Μελωδοῦ

Τις πληροφορίες που ἔχουμε για τη ζωὴ του Ρωμανοῦ του Μελωδοῦ ἀντλούμε ἀπὸ μεταγενέστερα συναξάρια, υμνογραφικά κείμενα που γράφτηκαν για τη μνήμη του και το ἴδιο του το ἔργο. Τα συναξάρια, ὡς συνοπτικά ἀφηγηματικά κείμενα, μιλούν για την καταγωγή και την ἐκκλησιαστική σταδιοδρομία του. Ο Ρωμανός γεννήθηκε στην πόλη Ἐμεσα της Συρίας ἀπὸ χριστιανούς γονεῖς. Ἐρχεται νέος στην Κωνσταντινούπολη στα χρόνια του αυτοκράτορα Ἀναστασίου Α', ἀφού ἔζησε ἕνα διάστημα στη Συρία και υπηρέτησε ὡς διάκονος στη Βηρυττό. Στην Κωνσταντινούπολη ἐγκαταστάθηκε στη μονὴ τῆς Θεοτόκου «εν τοῖς Κύρου», ὅπου ἀφιερώθηκε στη συγγραφή των κοντακίων, ἀφού ἀξιώθηκε να πάρει το χάρισμα τῆς θεοπνευστίας. Ἀπὸ τα υμνογραφικά ἔργα στη μνήμη του, ἕνας στίχος ὕμνου που του ἀφιέρωσε ο μετέπειτα πατριάρχης Γερμανός (8ος αἰ.), «Γένος μὲν

ἐξ Ἑβραίων, τὸν νοῦν δὲ εἶχεν ἑδραῖον», πυροδότησε την έρευνα σχετικά με την καταγωγή του ποιητή, που είναι συνυφασμένη και με τη θεωρία για την καταγωγή του είδους, και δύο άλλοι, «τὸ πυραυγές γάρ σχήμα τοῦ ἐρυθροῦ χιτῶνος/ καὶ τὸ τῆς ῥάβδου εὔθετον βασιλεῦσιν ἐγνώρισεν», στοιχειοθετούν τη θεωρία του ρόλου που έπαιξε ο Ρωμανός ως μελωδός πιθανότατα στη λειτουργική πράξη της Αγίας Σοφίας την εποχή του Ιουστινιανού Α', στις δραστηριότητες του οποίου γίνονται υπαινημοί σποραδικά μέσα στα κοντάκια του. Η παράδοση ανεβάζει τον αριθμό των κοντακίων του στα 1.000, αλλά το σωζόμενο σήμερα υμνογραφικό έργο του περιλαμβάνει 89 γνήσια κοντάκια, από τα οποία τα 82 είναι πλήρη. Το περιεχόμενο καθορίζει και τη διάκριση των κοντακίων σε βιβλικά, αγιολογικά ή πανηγυρικά και περιστασιακά, ενώ τη διάσωσή τους οφείλουμε όχι τόσο στα χειρόγραφα και έντυπα λειτουργικά βιβλία, αλλά κυρίως στις μη λειτουργικές χειρόγραφες συλλογές κοντακίων, τα *κοντακάρια*. Με βάση το υλικό αυτό, επιχειρήθηκε τρεις φορές η φιλολογική έκδοση του έργου του Ρωμανού: στην Αθήνα, από τον καθηγητή Ν.Β. Τωμαδάκη και τους μαθητές του (1951-1957), στην Οξφόρδη από τον Κ. Τρυπάνη που συνέχισε την προσπάθεια του Ρ. Maas (1963, 1970· σύγχρονη νεοελληνική μετάφραση: Αρχιμ. Ανανία Κουστένη, 1999) και στο Παρίσι από τον José Grosdidier de Matons (1964-1981).

Βαθύς γνώστης της βιβλικής, πατερικής και ελληνικής φιλολογίας, ο Ρωμανός αφομοιώνει στο έργο του τις επιδράσεις που δέχεται και από τη συριακή χριστιανική παράδοση, με μια τέχνη που εκφράζεται με γλώσσα και τρόπους που ακολουθούν τη μακραίωνη ελληνική παράδοση. Η αμεσότητα που δημιουργεί η λαϊκότητα και πλαστική γλώσσα, η χρήση των ποικίλων σχημάτων και η εμμονή του στη δραματική εσωτερική λειτουργία των ύμνων, ένας διάχυτος ανθρωπισμός που κινείται ελεύθερα, σχεδόν αχαλίνωτα, αφηφώντας τα όρια ανάμεσα στον θεϊκό και στον ανθρώπινο χωροχρόνο, αναδεικνύουν την ποιήση του Ρωμανού ως μια αχρονική, αιώνια και πάνω από τα εφήμερα πράγματα ποιητική δημιουργία.

Ύμνος Εἰς τὴν Γέννησιν τοῦ Κυρίου

Προοίμιον

Ἡ Παρθένος σήμερον
τὸν ὑπερούσιον τίκει·
καὶ ἡ γῆ τὸ σπήλαιον
τῷ ἀπροσίτῳ προσάγει.
Ἄγγελοι μετὰ ποιμένων
δοξολογοῦσι,
μάγοι δὲ μετὰ ἀστέρος
ὁδοιποροῦσι·
δι' ἡμᾶς γὰρ ἐγεννήθη
παιδίον νέον,
ὁ πρὸ αἰώνων Θεός.

Οἶκος α'

Τὴν Ἐδέμ Βηθλεέμ
ἤνοιξε, δεῦτε, ἴδωμεν·
τὴν τρυφὴν ἐν κρυφῇ
ἠύραμεν, δεῦτε, λάβωμεν
τὰ τοῦ παραδείσου,
ἐντὸς τοῦ σπηλαίου·
ἐκεῖ ἐφάνη
ρίζα ἀπότιστος,
βλαστάνουσα ἄφεισιν·
ἐκεῖ εὐρέθη
φρέαρ ἀνόρυκτον,
οὐ πιεῖν Δαυὶδ
πρὶν ἐπεθύμησεν·
ἐκεῖ Παρθένος

τεκοῦσα βρέφος,
 τὴν δίψαν ἔπαυσεν εὐθὺς
 τὴν τοῦ Ἀδάμ καὶ τοῦ
 Δαβὶδ·
 διὰ τοῦτο πρὸς τοῦτο
 ἐπειχθῶμεν, ποῦ ἐτέχθη
 παιδίον νέον,
 ὁ πρὸ αἰώνων Θεός.

Ὑμνος Εἰς τὸ Πάθος τοῦ Κυρίου

Προοίμιον

Τὸν δι' ἡμᾶς σταυρωθέντα
 δεῦτε πάντες, ὑμνήσωμεν.
 Αὐτόν γὰρ κατείδε Μαρία
 ἐπὶ ξύλου, καὶ ἔλεγεν·
 Εἶ καὶ σταυρὸν ὑπομένεις,
 σὺ ὑπάρχεις
 ὁ υἱὸς καὶ Θεὸς μου.

Οἶκος α'

Τὸν ἴδιον ἄρνα
 ἢ ἀμνάς θεωροῦσα
 πρὸς σφαγὴν ἐλκόμενον,
 ἠκολούθει Μαρία,
 τρυχομένη,
 μεθ' ἑτέρων γυναικῶν,
 ταῦτα βοῶσα·
 Ποῦ πορεύῃ, τέκνον;
 Τίνος χάριν τὸν ταχὺν
 νῦν τελεῖς δρόμον;
 Μὴ ἕτερος γάμος
 πάλιν ἐστὶν ἐν Κανᾶ,
 κάκει νινί σπεύδεις,
 ἵν' ἐξ ὕδατος αὐτοῖς
 οἶνον ποιήσης;
 Συνέλθω σοι, τέκνον,
 ἢ μείνω σε μᾶλλον;
 Δός μοι λόγον, Λόγε,
 μὴ σιγῶν παρέλθῃς με,
 ὁ ἀγνὴν τηρήσας με,
 ὁ υἱὸς καὶ Θεὸς μου.

Ο Ρωμανὸς αναγνωρίζεται τόσο ἀπὸ τους εἰδικούς ερευνητές ὅσο και ἀπὸ σύγχρονους κριτικούς τῆς λογοτεχνίας ὡς ἕνας ἀπὸ τους μεγαλύτερους ποιητές στὴν ἱστορία τῆς ἐλληνικῆς λογοτεχνίας. Ἡ φήμη του ἐπισκίασε τους ὑπόλοιπους σύγχρονους τοῦ ὑμνογράφου και τὸ ὄνομά του κλείνει τὴ μεγάλη περίοδο τῆς ακμῆς τῆς ὑμνογραφίας, τὴν περίοδο των κοντακίων. Ἡ μεταρωμανικὴ ἐποχὴ θα ἀλλάξει τα δεδομένα τῆς ὑμνογραφίας και θα στραφεῖ σε δρόμους που οδηγοῦν στὴ δημιουργία ἐνὸς νέου εἶδους ὑμνογραφικῆς ποιήσεως, τοῦ εἶδους των κανόνων. Τα θέματα των κοντακίων, που κρύβουν μιὰ ποίηση δυναμικὴ, ἀπαράμιλλη σε δραματικὴ ἐνταση, ποικιλότροπη σε ἐκφραστικὰ μέσα, υψηλὴ στὶς θρησκευτικὲς ἐπιδιώξεις τῆς, θα παραχωρήσουν τὴ θέση τους στὸν ἐσωτερικὸ μονόλογο τῆς συντετριμμένης ψυχῆς και στὴν ἐπικαλυπτικὴ δύναμη τοῦ δόγματος που ὑπερασπίζονται οἱ κανόνες.

7.4.2 Ο Ακάθιστος Ύμνος

Στο μεταίχμιο που ορίζεται από την ακμή του κοντακίου έως την εμφάνιση του νέου είδους, τοποθετείται το μόνο κοντάκιον που επέζησε ακέραιο στη λειτουργική πράξη της εκκλησίας, ο γνωστός μας *Ακάθιστος Ύμνος*, ο οποίος ψάλλεται ανά 6 γράμματα κάθε Παρασκευή τις τέσσερις πρώτες εβδομάδες της Μ. Τεσσαρακοστής και την πέμπτη εβδομάδα ολόκληρος. Πρόκειται για ένα ολοκληρωμένο κοντάκιον 24 στροφών με αλφαβητική ακροστιχίδα και δύο εφύμνια, που συνοδεύουν το ένα τους μεγαλύτερους σε έκταση και το άλλο τους μικρότερους οίκους, οι οποίοι διατάσσονται εναλλάξ μέσα στο μουσικοποιητικό σύστημα. Ο ύμνος διαθέτει τρία προοίμια: ένα αρχαιότερο, ένα μεταγενέστερο και το τρίτο, το δημοφιλέστερο «Τῆ ὑπερμάχῳ στρατηγῷ τὰ νικητήρια...», που σχετίζεται με ιστορικά γεγονότα της πολιορκίας της Κωνσταντινούπολης (626 μ.Χ.), πόλη που υπερασπίστηκε, απόντος του αυτοκράτορα Ηρακλείου, ο πατριάρχης Σέργιος. Η ιδιορρυθμία του ύμνου έγκειται επίσης στη δομή: μία πρώτη ενότητα 12 στροφών έχει αφηγηματικό χαρακτήρα, ενώ μία δεύτερη ισόποσων στροφών έχει δογματικό περιεχόμενο, θίγοντας θέματα γύρω από την ενσάρκωση του Χριστού και το πρόσωπο της Θεοτόκου, τη μορφή που αναδεικνύει το έργο ως μεσίτρια για τη σωτηρία του ανθρώπου και προστάτισα της επίγειας Ιερουσαλήμ, όπως θεωρούνταν η Κωνσταντινούπολη.

Ποιος είναι ο δημιουργός και πότε γράφτηκε ο *Ακάθιστος Ύμνος*; Είναι ένα μεγάλο πρόβλημα που απασχόλησε και απασχολεί την έρευνα. Ορισμένοι θεώρησαν ότι το έργο μπορεί να τοποθετηθεί πριν από την εποχή του Ρωμανού, επειδή σε ένα χειρόγραφο του 11ου αιώνα, πλάι στο κοντάκιον *Εἰς τὸν Πειρασμὸν τοῦ Ἰωσήφ* του Ρωμανού Μελωδού, ο αντιγραφέας σημείωσε ότι ο ύμνος αυτός ψάλλεται κατά το *Ἄγγελος Πρωτοστάτης*, άρα ο Ρωμανός γράφει με βάση ένα παλαιότερο πρότυπο. Από την άλλη πλευρά, η τεχνική τελειότητα του ύμνου ως ολοκληρωμένου κοντακίου και η ποιητική δύναμη, η χάρη και η αρμονική σύλληψή του, μαζί με μια μεταγενέστερη σημείωση ενός χειρογράφου της μονής Βλατάδων (αρ. 41), που προσγράφει το έργο στον Ρωμανό τον Μελωδό (και όχι στον Σέργιο, καθώς λένε), οδήγησε πολλούς παλαιότερους και σύγχρονους μελετητές στο συμπέρασμα ότι ο *Ακάθιστος Ύμνος* είναι έργο του μεγάλου Μελωδού. Υπάρχουν, ωστόσο, παλαιότεροι και σύγχρονοι ερευνητές που θεωρούν το έργο μεταρωμανικό, αποδίδοντάς το στον πατριάρχη Σέργιο, στον γνωστό λόγιο ποιητή Γεώργιο Πισίδη, στον πατριάρχη Γερμανό Α΄ και, τέλος, στον μεγάλο επίσης υμνογράφο της εκκλησίας Κοσμά Μελωδό.

Οι παρατηρήσεις και τα επιχειρήματα των ερευνητών που υποστηρίζουν την πρόωμη ή την όψιμη χρονολόγηση και απόδοση του έργου δεν λύνουν οριστικά το πρόβλημα της πατρότητας του *Ακάθιστου Ύμνου*, ενός έργου του οποίου η μορφική τελειότητα, συνδυαζόμενη με τα μηνύματα του περιεχομένου – ένας ύμνος για τη νέα Παλλάδα, την Παρθένο Μαρία, προστάτιδα της επτάλοφης Νέας Ιερουσαλήμ, πρωτεύουσας του Βυζαντίου– το φέρνουν μάλλον κοντά σε έναν αξεπέραστο δημιουργό, όπως είναι ο Ρωμανός ο Μελωδός.

Δραστηριότητα 2/Κεφάλαιο 7

Στον γνωστό μας *Ακάθιστο Ύμνο*, τον οποίο παραθέτουμε στα Παράλληλα Κείμενα από την έκδοση C.A. Trypanis, *Fourteen Early Byzantine Cantica* [Wiener Byzantinistische Studien, Band V], Wien 1968, σ. 29-39), μπορείτε να εντοπίσετε τα χαρακτηριστικά στοιχεία δομής ενός κοντακίου (προοίμιο, ειρμός, οίκος, εφύμνιο) και να παρατηρήσετε τη μορφή της ακροστιχίδας. Λάβετε υπόψη σας και τα στοιχεία που δίνουμε στην ενότητα 7.4.



Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΤΩΝ ΚΑΝΟΝΩΝ

Ύστερα από την περίοδο ακμής των κοντακίων φαίνεται ότι ορισμένες τάσεις που αποσκοπούσαν στην οριστική διαμόρφωση του τυπικού της λατρείας (π.χ. η τάξη του όρθρου στη μονή του Αγίου Σάββα της Παλαιστίνης) επηρέασαν και τις ποιητικές αναζητήσεις των «μελωδών», οι οποίοι στρέφονται πλέον σε νέες συνθέσεις, εγκαταλείποντας την παραδοσιακή μορφή, αλλά και το λυρικό περιεχόμενο των κοντακίων. Οι αναζητήσεις αυτές επέβαλαν μια μεταρρύθμιση στην υμνογραφία και από αυτήν προέκυψε ένα νέο είδος λειτουργικής ποίησης, οι κανόνες, που από άποψη μορφής αποτελούσαν και πάλι συστήματα τροπαρίων σε μια διάταξη εννέα (αργότερα οχτώ) στροφικών συνθέσεων, τις γνωστές μας από την πρώιμη παράδοση *ωδές*, κατά το πρότυπο των εννέα *βιβλικών ωδών*. Κάθε ωδή ενός πλήρους κανόνος (γιατί έχουμε και συντετημημένες μορφές διωδίων, τριωδίων κ.λπ.) είχε στην αρχή ένα τροπάριο, τον *ειρμό*, με βάση τη μετρική και τη μελωδία του οποίου *είροντο* (= ακολουθούσαν, συνδέονταν) οι τρεις ή τέσσερις επόμενες στροφές, τα τροπάρια της ωδής. Το τελευταίο τροπάριο κάθε ωδής ονομαζόταν *θεοτοκίον*, επειδή το θέμα του αναφερόταν πάντοτε στη Θεοτόκο. Ο ειρμός ψάλλεται ξανά στο τέλος της ωδής και ονομάζεται *καταβασία*, επειδή οι ψάλτες κατέβαιναν από τις θέσεις τους και τον έψελναν όλοι μαζί στο κέντρο της εκκλησίας. Τα ανθολόγια που περιείχαν ειρμούς διάφορων υμνογράφων ως ξεχωριστά λειτουργικά βιβλία ονομάστηκαν *ειρμολόγια*. Οι ειρμοί των εννέα ωδών συνδέονται πάντα από θεματολογική άποψη με τις βιβλικές προσευχές: α) Ωδή του Μωυσή μετά τη διάβαση της Ερυθράς Θάλασσας, β) Ωδή του Μωυσή κατά την παράδοση των πλακών του Νόμου στους Εβραίους, γ) Προσευχή της Άννας για τη γέννηση του Σαμουήλ, δ) Προσευχή του Προφήτη Αββακούμ, ε) Προσευχή του Προφήτη Ησαΐα, στ) Προσευχή του Ιωνά στην κοιλιά του κήτους, ζ) Προσευχή των τριών παιδών στην κάμνο, η) Ύμνος των τριών παιδών, θ) Ωδή της Θεοτόκου μετά τον Ευαγγελισμό.

Με την αλλαγή κάθε ωδής μεταβαλλόταν και η μελωδία των ειρμών (συνεπώς και των ακόλουθων τροπαρίων), δημιουργώντας μουσικές διαβαθμίσεις και σπάζοντας τη μελισματική μονοτονία του κοντακίου. Τούτο όμως δεν ήταν ο μόνος λόγος για την απομάκρυνση του κοντακίου από την ακολουθία του όρθρου στη λειτουργική πράξη από τον 8ο αιώνα και εξής. Διάφορες ιστορικές παράμετροι διαμόρφωσαν φαίνεται συνθήκες για μια τέτοια μεταβολή, αφού οι υμνογράφοι επιδιώκουν πλέον να προσδώσουν στο περιεχόμενο υψηλότερο νόημα, εισάγοντας τη δογματική διδασκαλία στα θέματα της χριστιανικής υμνογραφίας και απομακρύνοντας τον συναισθηματικό λυρισμό της άμεσης επικοινωνίας του ανθρώπινου πεδίου με το θεϊκό, της αίσθησης μεγαλύτερης ελευθερίας που διέκρινε το κοντάκιον.

Με γνώμονα τη δογματική διδασκαλία και τις παραδόσεις της εκκλησίας, όπως διαμορφώθηκαν μετά τον 7ο αιώνα, ο κανόνας δημιουργείται και οριστικοποιείται

στη λειτουργική χρήση μέσα στην κρίσιμη περίοδο για την ορθοδοξία, την περίοδο της Εικονομαχίας. Μπορεί να χαρακτηριστεί «στρατευμένη» εκκλησιαστική ποίηση, μέσο για τη στήριξη, τη διαφύλαξη και τη διάδοση των δογματικών αληθειών της επίσημης εκκλησίας. Η μονή του Αγίου Σάββα στην Παλαιστίνη, η μονή Στουδίου στην Κωνσταντινούπολη και αργότερα οι υμνογράφοι γνωστών μοναστηριών της Κάτω Ιταλίας θα καλλιεργήσουν τη λειτουργική ποίηση των κανόνων μέσα σε ένα κλίμα αλλαγών των ασματικών ακολουθιών, στο πλαίσιο της προσαρμογής τους στα λειτουργικά τους τυπικά. Τη βαθμιαία διαμόρφωση αυτών των αλλαγών επακριβώς δεν τη γνωρίζουμε.

Ένας Βυζαντινός λόγιος του 8ου/9ου αιώνα, ο Θεοδόσιος ο Γραμματικός, συμβουλεύει τους επίδοξους ποιητές των κανόνων ως εξής: «Εάν τις θέλη ποιήσαι κανόνα, πρώτον δει μελίσαι τον ειρμόν, είτα επαγαγείν τα τροπάρια ισοσυλλαβούντα και ομοτονούντα τω ειρμώ και τον σκοπόν αποσώζοντα». Οι βασικές αρχές που τηρήθηκαν και στο κοντάκιο ισχύουν και στον κανόνα, με τη διαφορά ότι ο ποιητής-μελωδός δεσμεύεται από τον αριθμό των τροπαρίων (3-5), τα οποία εντάσσει στην κάθε ωδή. Έτσι, η έκταση των κανόνων, η οποία δεσμεύεται και από την ακροστιχίδα, είναι μικρότερη, εκτός αν ο δημιουργός απελευθερώνεται από τις δεσμεύσεις και διαμορφώνει ωδές με πολλά τροπάρια που, από θεματολογική άποψη, είναι ανεξάρτητα από τους ειρμούς και αναφέρονται στα θέματα στα οποία είναι αφιερωμένος ο κανόνας, το περιεχόμενο του οποίου προσδιορίζει και το γενικότερο είδος του.

Διακρίνουμε, λοιπόν, κανόνες δεσποτικούς (αναστάσιμους, σταυρώσιμους, δεσποτικών εορτών), θεομητορικούς, αγιολογικούς και περιστασιακούς, με την τελευταία κατηγορία ανοιχτή σε ποικίλο θεματολόγιο (κανόνες παρακλητικοί, δοξολογικοί, ευχαριστήριοι, νεκρώσιμοι), επειδή αγκαλιάζει διάφορες περιστάσεις του ανθρώπινου βίου.

7.5.1 Οι μεγάλοι υμνογράφοι κανόνων και τα σπουδαιότερα κέντρα υμνογραφίας από τον 8ο ως τον 11ο αιώνα

Όπως είδαμε και στην περίπτωση του κοντακίου, έτσι και στον κανόνα, η αρχή, η εξέλιξη και η οριστική του διαμόρφωση είναι ζητήματα πολύπλοκα και εν μέρει αδιευκρίνιστα. Από τις αρχές της χριστιανικής υμνογραφίας έως τον 8ο αιώνα, μέσα στον οποίο το είδος εμφανίζει την πλήρη διαμόρφωσή του, κάποια στοιχεία προϋπάρχουν, αλλά το νέο ποιητικό είδος οριστικοποιείται ίσως με την πρωτοβουλία ενός από τους τρεις μεγάλους υμνογράφους του 8ου αιώνα, του Ιωάννη Δαμασκηνού, του Ανδρέα Κρήτης του Ιεροσολυμίτου ή του Κοσμά του Μελωδού, επισκόπου της πόλης Μαΐουμά στην Παλαιστίνη. Και αν ως προς τα πρόσωπα υπάρχει αμφιβολία για το ποιος είναι ο εισηγητής του είδους, όλα συγκλίνουν ως προς τον χώρο στον οποίο συντελέστηκε η υμνογραφική μεταρρύθμιση. Είναι πιθανότατα η μονή του Αγίου Σάββα στα Ιεροσόλυμα, από την οποία προέρχονται τόσο οι τρεις μεγάλοι κανονογράφοι όσο και η εξέχουσα μορφή της βυζαντινής υμνογραφίας της 3ης περιόδου, ο Θεοφάνης Γραπτός.

Ο Ανδρέας καταγόταν από τη Δαμασκό, έγινε μοναχός στη μονή Αγίου Σάββα στα Ιεροσόλυμα και διάκονος στην εκεί ακμαία εκκλησία. Το 685 εκπροσωπεί την εκκλησία Ιεροσολύμων στην Κωνσταντινούπολη, όπου και παραμένει στην υπηρεσία της Μεγάλης Εκκλησίας. Στις αρχές της β' δεκαετίας του 8ου αιώνα αναδεικνύεται αρχιεπίσκοπος Κρήτης, και αφιερώνει και την τελευταία ικμάδα των δυνάμεών του στην πνευματική ανάπτυξη του νησιού. Στις 4 Ιουλίου 740 πέθανε κοντά στη Λέσβο, κατά τη διάρκεια ταξιδιού προς την Κωνσταντινούπολη, και τάφηκε στη Ερεσσό της Μυτιλήνης. Ρήτορας, ποιητής και μεγάλος υμνογράφος της εκκλησίας, κρύβει σε όλο του το έργο τον ρυθμό και την αρμονία ενός προικισμένου λογοτέχνη. Η πλούσια υμνογραφική παραγωγή του (690 ειρμοί, πάνω από 100 κανόνες και τριώδια, μεγάλος αριθμός ιδιόμελων ή στιχηρών) αποβλέπει στο να διδάξει τις δογματικές αλήθειες και όχι τόσο να αναδείξει το ποιητικό ύψος. Όμως, η μουσική υπεροχή των ύμνων του αναγνωρίζεται μέσα από την ποικιλία των ήχων. Ο Ανδρέας Κρήτης είναι ο δημιουργός του *Μεγάλου Κανόνα*, που αναπτύσσεται πλήρως σε 9 ωδές με 11 ειρμούς και 250 συνολικά τροπάρια, αποτελώντας το μεγαλύτερο δείγμα του είδους στην υμνογραφία των κανόνων. Με θεματικό πυρήνα τη μετάνοια, το σχοινοτενές αυτό ποίημα αναδεικνύει τη συντριβή της αμαρτωλής ψυχής και, καθώς ψάλλεται στην περίοδο της Μ. Τεσσαρακοστής (έβδομάδα των νηστειών), προβάλλεται ως διδακτικός υπομνηματισμός στον αγώνα του πιστού να καταβάλει την αμαρτία.

*Πόθεν ἄρξομαι θρηνεῖν
τὰς τοῦ ἀθλίου μου βίου πράξεις,
ποιαν ἀπαρχὴν
ἐπιθήσω, Χριστέ,
τῆ νῦν θρηνωδία:
ἀλλ' ὡς εὐσπλαγχνός μοι δός
παραπτωμάτων ἄφεσιν.*

*Ἐγγίζει, ψυχὴ, τὸ τέλος, / ἐγγίζει καὶ οὐ φροντίζεις,
οὐχ ἐτοιμάζῃ·
ὁ καιρὸς συντέμνει, διανάστηθι·
ἐγγὺς ἐπὶ θύρας ὁ κριτὴς ἔστιν·
ὡς ὄναρ, ὡς ἄνθος ὁ χρόνος / τοῦ βίου τρέχει·
τί μάτην ταραπτόμεθα;
Ἀνάνησον, ὦ ψυχὴ μου, / τὰς πράξεις σου,
ἅς εἰργάσω, ἀναλογίζου,
καὶ ταῦταις ἐπ' ὄψει προσάγαγε
καὶ σταγόνας στάλαξον δακρῦων σου.
εἰτὲ παρησιᾶ τὰς πράξεις, / τὰς ἐνθιμήσεις
Χριστῶ καὶ δικαιοῦθητι.*

Ο Κοσμάς ο Μελωδός κατάγεται και αυτός από τη Δαμασκό. Γεννήθηκε γύρω στο 674/676 και είναι ευρέως γνωστό, σύμφωνα με αμφισβητούμενη παράδοση, ότι υιοθετήθηκε ως ορφανός από τον Σέργιο, πατέρα του Ιωάννη Δαμασκηνού, με τον οποίο γνώρισε την ίδια εκπαιδευτική φροντίδα. Στις αρχές του 8ου αιώνα οι δύο «αδελφοί» συμμοιάζουν στην περίφημη μονή του Αγίου Σάββα, το κέντρο της ορθοδοξίας στην Ανατολή. Αργότερα (π. 734) εκλέγεται επίσκοπος της πόλης Μαΐουμά, όπου και έδρασε έως τον θάνατό του (γύρω στο 752/54). Η προσωνυμία Μελωδός, με την οποία τιμήθηκε, μόνος μετά τον Ρωμανό, από την παράδοση, αναδεικνύει το μέγεθος της ποιητικής του αξίας. Είναι δημιουργός ενός μεγάλου υμνογραφικού έργου (173 ειρμοί, 33 κανόνες, 83 ιδιόμελα, 30 προσόμοια στιχηρά κ.ά.), από το οποίο δεν απουσιάζει το είδος του κοντακιού (*Κοντάκιον στην*

Κοίμηση της Θεοτόκου)· το γεγονός ενισχύει την άποψη ότι ο Κοσμάς ίσως είναι η γέφυρα ανάμεσα στο παλαιό και στο νέο είδος. Η ποιητική του δεινότητα τον διακρίνει ανάμεσα στους τρεις Σαββαΐτες υμνογράφους. Η λυρική του ευαισθησία τον απομακρύνει από την αυστηρή δογματική θεολογία του Δαμασκηνού και η αδιόρατη μελαγχολική διάθεση που διαπνέει το έργο του επιβεβαιώνει ένα γνήσιο ποιητικό τάλαντο. Οι σωζόμενοι στη λειτουργική πράξη της εκκλησίας κανόνες του στις μεγάλες δεσποτικές γιορτές, καθώς και εκείνοι της Μεγάλης Εβδομάδας, αποτελούν δείγματα της κατανυκτικής ποίησης του Κοσμά, ενός μεγάλου τεχνίτη της ελληνόγλωσσης Ανατολής.

Κανών εις την του Χριστού γέννησιν

ωδή α΄

*Χριστός γεννᾶται· δοξάσατε·
Χριστός ἐξ οὐρανῶν· ἀπαντήσατε·
Χριστός ἐπί γῆς· ὑψώθητε·
ἄσατε τῷ Κυρίῳ | πᾶσα ἡ γῆ
καὶ ἐν εὐφροσύνῃ | ἀνυμνήσατε, λαοί,
ὅτι δεδόξασται.*

Κανών του Μεγάλου Σαββάτου

ωδή ζ΄

*Ἄφραστον θαῦμα! | ὁ ἐν καμίνῳ ὄυσάμενος
τοὺς ὀσίους παῖδας ἐκ φλογός
ἐν τάφῳ νεκρός | ἄπνους κατατίθεται
εἰς σωτηρίαν ἡμῶν τῶν μελωδούντων·
λυτρωτά, | ὁ θεός εὐλογητός εἶ.
Τέτρωται ἄδης, | ἐν τῇ καρδίᾳ δεξάμενος
τὸν τρωθέντα λόγῃ τὴν πλευράν,
καὶ σθένει πυρὶ | θείῳ δαπανώμενος
εἰς σωτηρίαν ἡμῶν τῶν μελωδούντων·
λυτρωτά, | ὁ θεός εὐλογητός εἶ.*

Ο Ιωάννης Δαμασκηνός είναι μια σύνθετη προσωπικότητα στον χώρο της ορθόδοξης εκκλησίας. Ο μεγάλος αυτός εκκλησιαστικός συγγραφέας, ή –καλύτερα– φιλόσοφος της χριστιανικής Ανατολής, δημιουργικός λογοτέχνης και μελωδός, ήταν γόνος της συριακής, εξελληνισμένης και χριστιανικής, οικογένειας Μανσούρ στη Δαμασκό. Γεννημένος γύρω στο 679/80 και γνωρίζοντας μαζί με τον Κοσμά την παιδαγωγική φροντίδα του διδασκάλου Κοσμά Ξένου, στράφηκε προς τον μοναχικό βίο, εγκαταλείποντας την εξασφαλισμένη κοσμική σταδιοδρομία. Από τη μονή Αγίου Σάββα πέρασε στην υπηρεσία του Πατριαρχείου ως πρεσβύτερος, παραμένοντας σε χώρο εκτός του Βυζαντίου ως το τέλος της ζωής του (749/50).

Το υμνογραφικό του έργο συναγωνίζεται το εύρος της υπόλοιπης συγγραφικής του παραγωγής (531 ειρμοί, 115 κανόνες, 453 ιδιόμελα, 139 στιχηρά προσόμοια). Θεωρείται, επίσης, ο συνθέτης της *Οκτώηχου*, του λειτουργικού βιβλίου που συγκεντρώνει την αναστάσιμη υμνολογία. Αναστάσιμη, αισιόδοξη, γεμάτη φως είναι η υμνογραφική ποίηση του Δαμασκηνού, ύμνος στον Θεό για τη νίκη της ζωής κατά του θανάτου. Τη φιλολογική μετρική του κατάρτιση αποδεικνύει το γεγονός ότι έγραψε κανόνες σε προσωδιακό ιαμβικό τρίμετρο και τη μουσική του γνώση το γεγονός ότι ρύθμισε, με βάση την αρχαία, τη βυζαντινή μουσική των οκτώ ήχων που τους ξεχωρίζουμε από τα οκτώ αναστάσιμα απολυτίκια. Η θεολογική του συγκρότηση, που αποκρυστάλλωσε τα δόγματα της ανατολικής εκκλησίας, του επιτρέπει με τρόπο άμεσο και ευσύνοπτο να τα διατυπώνει στα υμνογραφικά του κείμενα. Στο δημιουργικό ποιητικό του έργο εντάσσονται τα λυρικά νεκρώσιμα ιδιό-

μελα της *Νεκρώσιμης Ακολουθίας*, αλλά και ο αναστάσιμος *Κανόνας του Πάσχα*, με έντονη επίδραση από τον Γρηγόριο τον Θεολόγο. Είναι ο κατεξοχήν δογματικός υμνογράφος.

Κανών εις την Κυριακήν του Πάσχα

Ωδή α'

Ἀναστάσεως ἡμέρα, / λαμπρυνθῶμεν λαοί·
 πάσχα κυρίου, πάσχα·
 ἐκ γὰρ θανάτου πρὸς ζωὴν / καὶ ἐκ γῆς πρὸς οὐρανόν
 Χριστὸς ὁ θεός
 ἡμῶς διεβίβασεν, / ἐπινίκιον ἄδοντας.
 Καθαρθῶμεν τὰς αἰσθήσεις / καὶ ὀψόμεθα
 τῷ ἀπροσίτῳ φωτί
 τῆς ἀναστάσεως Χριστόν / ἐξαστράπτοντα, καὶ
 «χαίρετε» φάσκοντος
 τρανώς ἀκουσόμεθα, / ἐπινίκιον ἄδοντες.

Ωδή στ'

Κατῆλθες ἐν τοῖς κατωτάτοις τῆς γῆς
 καὶ συνέτριψας μοχλοὺς / αἰωνίους κατόχους
 πεπεδημένων, Χριστέ, / καὶ τριήμερος
 ὡς ἐκ κήτους Ἰωνᾶς ἐξανέστης τοῦ τάφου.
 Φυλάξας τὰ σήμαντρα σῶα, Χριστέ,
 ἐξηγέρθης τοῦ τάφου, / ὁ τὰς κλείς τῆς παρθένου
 μὴ λιμνηνάμενος / ἐν τῷ τόκῳ σου,
 καὶ ἀνέωξας ἡμῖν / παραδείσου τὰς πύλας.

Ωδή θ'

Φωτίζου, φωτίζου ἡ νέα Ἱερουσαλήμ·
 ἡ γὰρ δόξα κυρίου / ἐπὶ σέ ἀνέτειλε·
 χόρεινε νῖν καὶ ἀγάλλου, Σιών·
 σὶ δὲ ἀγνή, / τέροπον, Θεοτόκε,
 ἐν τῇ ἐγέρσει τοῦ τόκου σου.
 Ὡ θείας! ὦ φίλης! ὦ γλυκυστάτης σου φωνῆς!
 μεθ' ἡμῶν ἀψευδῶς γὰρ / ἐπηγγείλω ἔσεσθαι
 μέχρι τεομάτων αἰῶνος, Χριστέ·
 ἦν οἱ πιστοὶ / ἄγκυραν ἐλπίδος
 κατέχοντες ἀγαλλόμεθα.

Στο περιβάλλον των Ιεροσολύμων, με την πλούσια υμνογραφική παράδοση του 8ου αιώνα, ανδρώθηκε ο Θεοφάνης (775-845), ο μετέπειτα μητροπολίτης Νικαίας. Στα χρόνια του αυτοκράτορα Θεοφίλου (829-842) διώχθηκε ως εικονοφίλος και είναι γνωστό το επεισόδιο της χάραξης στο μέτωπό του (όπως και στο μέτωπο του αδελφού του, Θεοδώρου), με την τεχνική στικτού βελονισμού (τατουάζ), ιαμβικών στίχων για τη διαπόμπευσή τους.

Στιχηρά εις τα Θεοφάνεια

Αί Ἄγγελικαί
 προπορεύεσθε δυνάμεις,
 ἐκ τῆς Βηθλεέμ,
 πρὸς τὰ ῥεῖθρα Ἰορδάνου.
 Προέρχου Ἰωάννη,
 καταλείψας τὴν ἔρημον.
 Χαῖρε ποταμὲ καὶ εὐτρεπίζου.
 Πᾶσα δὲ γῆ ἀγαλλιάσθω,
 Χριστὸς ἔρχεται,
 τὴν ἁμαρτίαν τοῦ Ἀδάμ,
 καθάραι ὡς εὐσπλαγχος.

.....
 Χόρευσον Ἀδάμ,
 εὐφραίνου Εὐὰ
 ἢ λύτρωσις Χριστὸς ἐπέστη
 Δαυῖδ βόησον·
 Εὐλογημένος ὁ φανείς,
 Θεὸς ἡμῶν δόξα σοι.

Ο Θεοφάνης εντάσσεται σε μια εποχή που τα μεγάλα πρότυπα των υμνογράφων του περασμένου αιώνα σκιάζουν κάθε προσπάθεια για νέες αναζητήσεις και περιορίζουν ακόμη περισσότερο τη μουσική ανάπτυξη της υμνογραφίας. Ο ίδιος, αν και το έργο του είναι πλουσιότερο (έγραψε γύρω στους 200 κανόνες, ιδιόμελα και στιχηρά), χαρακτηρίζεται περισσότερο ως υμνογράφος και όχι μελωδός. Ωστόσο, τα ποιήματά του εκτιμήθηκαν πάρα πολύ στην εποχή του και εισήλθαν στα λειτουργικά βιβλία της εκκλησίας (*Τριώδιο, Πεντηκοστάριο, Παρακλητική*). Είναι ίσως ο τελευταίος από τους μεγάλους δημιουργούς της εποχής της ακμής του κανόνα, αν και ο κατάλογος των Σαββαϊτών λεγόμενων υμνογράφων και μελωδών του 8ου και 9ου αιώνα δεν εξαντλείται με τα ονόματα των προαναφερθέντων.

Εκτός από τη «Σχολή του Αγίου Σάββα» και τους Σαββαΐτες υμνογράφους, η βυζαντινή υμνογραφία της περιόδου καλλιεργείται και σε άλλα μεγάλα μοναστικά κέντρα είτε απομακρυσμένα (όπως είναι η μονή Σινά, μονή που ανέδειξε τους Αναστασίους υμνογράφους και μελωδούς) είτε στην καρδιά της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας (όπως είναι η περίφημη μονή Στουδίου).

Η μονή Στουδίου ήταν το κέντρο της «πρώτης βυζαντινής αναγέννησης» στο Βυζάντιο. Γύρω από αυτό το κέντρο συσπειρώθηκε η αντίσταση κατά των εικονομάχων και, όπως η μονή Αγίου Σάββα, ανέδειξε δύο σπουδαίες μορφές αδελφών υμνογράφων. Ο ένας, ο Θεόδωρος Στουδίτης (759-826), είναι ευρύτερα γνωστός ως αγωνιστής ηγούμενος της μονής Στουδίου ενάντια στην πολιτική των εικονομάχων· ο άλλος, ο Ιωσήφ Στουδίτης, αναδείχθηκε αρχιεπίσκοπος Θεσσαλονίκης, εξορίστηκε τρεις φορές και πέθανε στη φυλακή. Το υμνογραφικό έργο των Στουδιτών συνίσταται στη σύνταξη τριωδίων και τετραωδίων ύμνων για τις καθημερι-

νές εορτές και στη συμπλήρωση των λειτουργικών βιβλίων του *Τριωδίου* και του *Πεντηκοσταρίου*, που φαίνεται ότι ήταν σε χρήση στο σπουδιτικό τυπικό και υιοθετήθηκαν αργότερα και από τη μονή της Κρυπτοφέρρης (κοντά στη Ρώμη). Στις πρωτοβουλίες του Θεοδώρου εντάσσεται και η συμπλήρωση της *Οκτώηχου* με τους κανόνες των αναβαθμών που ψάλλονται στον όρθρο των Κυριακών.

Η υμνογραφική παράδοση των Σπουδιτών συνεχίστηκε με τους μαθητές και διαδόχους τού Θεοδώρου, τους υμνογράφους Αρσένιο, Γαβριήλ, Ισίδωρο, Κλήμη, Κυπριανό, Μεθόδιο, Μιχαήλ, Νικόλαο, Πέτρο, Προκόπιο, Στέφανο και Συμεών. Με το όνομα του Ανατολίου συνδέονται πιθανότατα τα στιχηρά *Ανατολικά* που περιλαμβάνονται στην *Οκτώηχο*, ένας αριθμός των οποίων αποδόθηκε αυθαίρετα στον Γεώργιο Αγιοπολίτη.

Εκτός από τους υμνογράφους των μεγάλων μοναστικών κέντρων που είδαμε, στα λειτουργικά βιβλία της εκκλησίας αναφέρονται ως υμνογράφοι ανώτεροι κληρικοί (πατριάρχες, ιεράρχες) ή διάφοροι μοναχοί, αλλά και αυτοκράτορες και κοσμικοί, των οποίων τα έργα έγιναν αποδεκτά και περιελήφθησαν στην επίσημη εκκλησιαστική υμνογραφία. Ήδη στον αυτοκράτορα Ιουστινιανό αποδόθηκε ο λειτουργικός ύμνος:

*Ὁ μονογενὴς υἱὸς καὶ λόγος τοῦ Θεοῦ
ἀθάνατος ὑπάρχεις...*

Αργότερα, ο Λέων Στ' ο Σοφός (886-912) συνέθεσε έντεκα εωθινά τροπάρια δοξαστικά στους αίνους των Κυριακών, ενώ ο γιος του, Κωνσταντίνος Ζ' ο Πορφυρογέννητος (905-959), που τον μιμήθηκε, έγραψε έντεκα αναστάσιμα εξαποστειλάρια, με θέματα που ανταποκρίνονται στα έντεκα εωθινά ευαγγέλια, από τα πρώτα κείμενα της υμνογραφίας που είναι γραμμένα σε δεκαπεντασύλλαβο, πολιτικό στίχο.

Με την υμνογραφία της Μεγάλης Εβδομάδας συνδέεται η βυζαντινή ποιήτρια Κασσιανή, η ιστορική μορφή της οποίας τοποθετείται στη σφαίρα του μύθου. Είναι ευρύτερα γνωστό το ιδιόμελο δοξαστικό τροπάριο της Κασσιανής:

*Κύριε ἡ ἐν πολλαῖς ἁμαρτίαις περιπεσοῦσα γυνή,
τὴν σὴν αἰσθομένη θεότητα,
μυροφόρου ἀναλαβοῦσα τάξιν,
ὀδυρομένη μύρα σοι πρὸ τοῦ ἔνταφιασμοῦ κομίζει·
οἶμοι, λέγουσα, ὅτι νύξ μοι ὑπάρχει,
οἴστρος ἀκολασίας, ζοφώδης τε καὶ ἀσέληνος
ἔρωσ τῆς ἁμαρτίας·
δέξαι μου τὰς πηγὰς τῶν δακρῶν,
ὁ νεφέλαις διεξάγων τῆς θαλάσσης τὸ ὕδωρ·
κάμφθητί μοι πρὸς τοὺς στεναγμοὺς τῆς καρδίας,
ὁ κλίνας τοὺς οὐρανοὺς τῆ ἀφράστῳ σου κενώσει·
καταφιλήσω τοὺς ἀχράντους σου πόδας,
ἀποσιμῆξω τούτους δὲ πάλιν
τοῖς τῆς κεφαλῆς μου βοστρύχοις·*

ὦν ἐν τῷ παραδείσῳ Εὐὰ τὸ δειλινόν
 κρότον τοῖς ὤσιν ἤχηθεῖσα
 τῷ φόβῳ ἐκρύβη·
 ἁμαρτιῶν μου τὰ πλήθη καὶ κριμάτων σου ἀβύσσους
 τίς ἐξιχνιάσει, ψυχοσῶστα Σωτήρ μου;
 Μὴ μὲ τὴν σὴν δούλην παρίδης
 Ὁ ἀμέτρητος ἔχων τὸ ἔλεος.

Ἡ υμνογραφία καλλιεργήθηκε με ζήλο στις ελληνόγλωσσες Κάτω Ιταλία και Σικελία, όπου είχαν αναπτυχθεί αξιόλογα κέντρα και οι ποιητές υμνογράφοι διατηρούσαν τις επαφές τους με άλλα σημαντικά κέντρα του Βυζαντίου. Από το δυτικό σημείο του νοητού τριγώνου που ενώνει τα Ιεροσόλυμα με την Κωνσταντινούπολη, το πολιτιστικό δηλαδή περιβάλλον των Συρακουσών και της μονής Κρυπτοφέρρης, εκρέει ένα αξιόλογο υμνογραφικό ποιητικό ρεύμα. Ανάμεσα σε ένα πλήθος υμνογράφων που διακρίθηκαν, αξίζει να αναφερθούν οι πιο σημαντικοί. Στην εκπνοή της Εικονομαχίας και στην εποχή του θριάμβου της ορθοδοξίας ακμάζει ο Ιωσήφ ο Υμνογράφος, που κινήθηκε από τη Σικελία προς τη Θεσσαλονίκη και από εκεί στην Κωνσταντινούπολη, γνώρισε τις διώξεις των εικονομάχων, αλλά δεν πτοήθηκε. Βρέθηκε για ένα διάστημα φυλακισμένος από Άραβες πειρατές στην Κρήτη, αλλά ξαναγύρισε στην πρωτεύουσα του Βυζαντίου. Έγραψε σχεδόν πέντε εκατοντάδες κανόνων και σώθηκαν εννέα κοντάκια, πολλά τριώδια, τετράωδια, όπως και στιχηρά. Για το σύνολο του έργου του απέκτησε μεγάλη φήμη και η επωνυμία «ο υμνογράφος» δηλώνει αυτή τη διάκριση ανάμεσα στους ομοτέχνους του. Ο ύμνος στα *Προεόρτια της Γέννησης του Χριστού* είναι ένα δείγμα του ποιητικού του λόγου:

Ἡ Παρθένος σήμερον
 τὸν προαιώνιον Λόγον
 ἐν σπηλαίῳ ἔρχεται
 ἀποτεκεῖν ἀπορρήτως
 χόρευε
 ἡ οἰκουμένη
 ἀκουτισθεῖσα
 δόξασον
 μετὰ ἀγγέλων
 καὶ τῶν ποιμένων
 βουληθέντα ἐποφθῆναι,
 παιδίον νέον
 τὸν πρὸ αἰώνων Θεόν.

Ο ιδρυτής και ηγούμενος της μονής Κρυπτοφέρρης, ο Νείλος, ήταν ικανός να συνθέτει άφογες από ποιητική και μουσική ακολουθίες, στις πρώτες δεκαετίες του 11ου αιώνα. Ο Νείλος καταγόταν από την πόλη Rossano και αφού ταλαντεύτηκε ανάμεσα στον δυτικό (μονή του Montecassino) και ανατολικό πνευματικό κόσμο κατέληξε να πρωτοστατεί στις ελληνόρρυθμες μονές της Αγίας Αγάθης

και, αργότερα, της Κρυπτοφέρρης (Grottaferrata), όπου δημιούργησε μια γερή υμνογραφική παράδοση, την οποία συνέχισαν σε όλο τον 11ο αιώνα οι μαθητές του Παύλος, Βαρθολομαίος, Λεόντιος, Αρσένιος και Στέφανος.



Δραστηριότητα 3/Κεφάλαιο 7

Με βάση όλα όσα μελετήσατε προηγουμένως, συντάξτε έναν κατάλογο με τα χαρακτηριστικά του κοντακίου και έναν με τα χαρακτηριστικά του κανόνα. Εντοπίστε τις διαφορές τους. Πώς θα τις ερμηνεύατε;

Ενότητα 7.6

Η ΥΜΝΟΓΡΑΦΙΑ ΑΠΟ ΤΟΝ 11ο ΑΙΩΝΑ ΩΣ ΤΑ ΤΕΛΗ ΤΗΣ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΕΙΑΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗΣ

Στο Βυζάντιο, από τον 11ο αιώνα και εξής, η λειτουργική υμνογραφία παρακμάζει. Η οριστική διαμόρφωση των λειτουργικών βιβλίων περιορίζει τα κίνητρα των νέων υμνογράφων. Ο Ιωάννης Μαυρόπουλος, ένας από τους πιο σημαντικούς λογίους της Κωνσταντινούπολης γύρω στα μέσα του αιώνα, πρωτοστατεί στην οριστική τακτοποίηση των λειτουργικών βιβλίων, στην καθιέρωση της εορτής των Τριών Ιεραρχών και στη σύνθεση της ασματικής ακολουθίας τους. Ο ίδιος είναι ποιητής κανόνων, από τους οποίους ο πλέον γνωστός είναι ο *Κανών εις τον Φύλακα Άγγελον*. Με την οριστική διευθέτηση των λειτουργικών βιβλίων, το *Τροπολόγιο* δεν αποτελεί πια το βασικό βιβλίο στη λειτουργική πράξη· τη θέση του καταλαμβάνουν τα *Μηναία*, ενώ το *Τριώδιο* παραμένει σε χρήση για τις γιορτές που έχουν εξάρτηση από το Πάσχα. Στα *Μηναία* ενσωματώνεται ένα έμμετρο ημερολόγιο του εξαιρετού ποιητή Χριστόφορου Μυτιληναίου, ο οποίος αφιερώνει ένα ιαμβικό δίστιχο σε κάθε εορτή αγίου του ημερολογιακού έτους.

Από τον 11ο έως τον 13ο αιώνα, η άλλοτε «σφριγηλή» βυζαντινή υμνογραφία μεταπίπτει σε μια κατάσταση στιχουργικού παιγνίου ορισμένων λογίων, αφού οι πιθανότητες να συμπεριληφθούν υμνογραφικά έργα στα λειτουργικά βιβλία της εκκλησίας ήταν αρκετά περιορισμένες. Λόγιοι, όπως ο γνωστός φιλόλογος μητροπολίτης Κορίνθου Γρηγόριος Πάρδος, ο Ιωάννης Ζωναράς και ο Θεόδωρος Πρόδρομος, πλάι στο ρητορικό, φιλολογικό ή λογοτεχνικό έργο τους, θα αφιερώσουν ένα μέρος των ενδιαφερόντων τους στην υμνογραφική ποίηση, γράφοντας τροπάρια και κανόνες με την παλιά τεχνική της ομοτονίας και ισοσυλλαβίας και ερμηνεύοντας παλαιότερα υμνογραφικά κείμενα.

Η Άλωση της Κωνσταντινούπολης από τους Φράγκους (1204) σκόρπισε τις συντεταγμένες δυνάμεις της βυζαντινής πολιτείας και εκκλησίας της πρωτεύουσας, που δεν είχε γνωρίσει για εννιακόσια περίπου χρόνια εντός των τειχών της κατακτητή, και διέλυσε τους λογοτεχνικούς κύκλους, που αποτελούσαν τους πνεύμονες της πνευματικής ζωής στην καρδιά της αυτοκρατορίας. Για τρία περίπου τέταρτα του 13ου αιώνα, η διασπορά των πνευματικών ανθρώπων στην περιφέρεια της αυτοκρατορίας θα μεταφέρει εκεί τις δραστηριότητες όσων από τους εκκλησιαστικούς ποιητές εξακολουθούν να επιδίδονται και στη συγγραφή ύμνων.

Ο Γεώργιος Βαρδάνης, που κατείχε τον θρόνο της μητρόπολης Κερκύρας στο β' τέταρτο περίπου του 13ου αιώνα, έγραψε λειτουργικό κανόνα στον τοπικό άγιο Αρσένιο. Ο αρχιεπίσκοπος Αχρίδας Ιάκωβος, διάδοχος του φημισμένου λογίου Δημητρίου Χωματιανού, αφιέρωσε ύμνο στην Κοίμηση της Θεοτόκου, αλλά και

συνέθεσε ολόκληρες ακολουθίες για τις λειτουργικές ίσως ανάγκες του αρχιεπισκοπικού ναού της έδρας του. Ο πολύπαθος πατριάρχης Αρσένιος Αυτωρειανός, που με τις διάφορες ενέργειές του προκάλεσε το «κίνημα των Αρσενιατών», βρήκε τον χρόνο σε περιόδους της μοναχικής του ζωής να γράψει και λειτουργική ποίηση. Αν και η ακολουθία του Ευχελαίου, που συνδέεται με το όνομά του, δεν είναι δικό του έργο, οπωσδήποτε ορισμένοι κανόνες και ένας ύμνος σε ανακρεόντειο στίχο μαρτυρούν τις επιδόσεις του στο είδος της υμνογραφίας. Στον κατάλογο των υμνογράφων του περιβάλλοντος της Νίκαιας, εκτός από τον γνωστό λόγιο Νικηφόρο Βλεμμύδη, σημαίνουσα θέση κατέχει και ο λόγιος αυτοκράτορας Θεόδωρος Β΄ Λάσκαρης (1254-1258), που συνέθεσε τον μεγάλο παρακλητικό κανόνα, ένα ποίημα υπαρξιακής αγωνίας του ανθρώπου, ο οποίος ζητά να αντλήσει δύναμη ζωής από τον δημιουργό του.

Στη Θεσσαλονίκη, όπου υπήρχε μεγάλη λατρευτική παράδοση, ο μητροπολίτης Δημήτριος Βεάσκος επιδίδεται όχι μόνο στην ποίηση αλλά και στη μουσική σύνθεση υμνογραφικών κειμένων, τα οποία αφιέρωσε στη μνήμη του ιδρυτή της μονής Ακαπνίου (σημ. Προφήτης Ηλίας) Φωτίου και στον πολιούχο άγιο Δημήτριο, αξιοποιώντας την ποιητική δύναμη, τόσο τη δική του όσο και του γνωστού αγιολόγου συγγραφέα Ιωάννη Σταυρακίου.

Η επανάκτηση της Πόλης από τους Βυζαντινούς (1261) επανέφερε στην πρωτεύουσα τις πνευματικές δυνάμεις της Νίκαιας, ανάμεσα στις οποίες ξεχωρίζει η μορφή του ρήτορα και φιλοσόφου Μανουήλ Ολοβώλου. Ο Ολοβώλος, ύστερα από διαστήματα εύνοιας ή δυσμένειας προς το πρόσωπό του από τον αυτοκράτορα Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγο, αποσύρθηκε στη μονή Στουδίου με το μοναχικό όνομα Μάξιμος. Την ίδια περίπου εποχή, ο πατριάρχης Ιεροσολύμων Νείλος αφιέρωσε έναν κανόνα στους προκατόχους του πατριαρχικού θρόνου. Αναμφίβολα, όμως, ο πιο σημαντικός υμνογράφος των χρόνων του Ανδρόνικου Β΄ Παλαιολόγου (1282-1328) ήταν ο σπουδαίος φιλόλογος Θωμάς Μάγιστρος, ο οποίος, με το μοναχικό όνομα Θεόδουλος, όχι μόνο διακρίθηκε στη συγγραφή λειτουργικών ύμνων, που αποτέλεσαν συλλογή γνωστή με την επωνυμία *Θηκαράς*, αλλά και στη μουσική καταγραφή τους, σύμφωνα με το πρότυπο των παλαιών υμνογράφων-μελουργών. Στη Θεσσαλονίκη ο γνωστός νομοκανονολόγος Ματθαίος Βλάσταρης, εκτός των άλλων πνευματικών του ασχολιών, επιδίδεται και στη συγγραφή υμνολογικών κειμένων. Την παρακμή της ποιοτικής υμνογραφικής ποίησης ορισμένοι μελουργοί της εποχής των Παλαιολόγων προσπαθούν να συγκαλύψουν με την ανάπτυξη μουσικών ακολουθιών (που περιέχουν ύμνους κυρίως του εσπερινού και του όρθρου), επιχειρώντας να καταγράψουν σε αυτές τις ανθολογίες τους νέους μελωδικούς τρόπους.

Τα όρια ανάμεσα στον υμνογράφο ποιητή και στον Βυζαντινό μελουργό είναι πλέον ευδιάκριτα, καθώς λιγοστεύουν οι ποιητές και πληθαίνουν οι μελουργοί. Ο μεγάλος κατάλογος των ονομάτων αυξάνει την προβληματική γύρω από τη γνησιότητα ή και την ποιότητα των έργων, αλλά ο χώρος αυτός ανήκει αποκλειστικά στους ερευνητές της βυζαντινής μουσικής. Αν θέλουμε να σταθούμε στο πλαίσιο της υμνογραφίας, πρέπει να εστιάσουμε την προσοχή μας σε δύο σημεία: το πρώ-

το είναι η περίπτωση του μεγάλου εκκλησιαστικού ιστορικού και συγγραφέα του 14ου αιώνα Νικηφόρου Καλλίστου Ξανθοπούλου, ενός επώνυμου λογίου που, όπως και πολλοί λόγιοι συγγραφείς της εποχής, αφιερώνει ένα μέρος της λογοτεχνικής δημιουργίας του και στην υμνογραφία· το άλλο σημείο είναι ένα έργο ανώνυμου, που εκφράζει στον χώρο της βυζαντινής υμνογραφίας όλη την ένταση της ανθρωπιάς με την οποία διαποτίζεται η λεγόμενη παλαιολόγεια αναγέννηση, η ποιητική δημιουργία των *Εγκωμίων*, γνωστή ως *Επιτάφιος Θρήνος*.

Στη σχέση του με τη βυζαντινή υμνογραφία, ο Νικηφόρος Κάλλιστος Ξανθόπουλος προχωρεί σε κάτι πιο ουσιαστικό· μελετά συστηματικά το είδος, ερμηνεύει τους όρους, συμπληρώνει τα λειτουργικά βιβλία. Είναι ένας αξιόλογος θεωρητικός γνώστης του αντικειμένου. Σε ένα επίγραμμα του συνοψίζει την ιστορία της υμνογραφίας στη χρυσή εποχή της:

*Οί τὰ μέλη πλέξαντες ὕμνων ἐνθέων:
ἢ λύρα τοῦ πνεύματος Κοσμᾶς ὁ ξένος,
Ὅρφεύς νεαρός ἢ Δαμασκόθεν χάρις,
καὶ Θεόδωρος, Ἰωσήφ οἱ Στουδίται
ὄργανα τὰ κράτιστα τῆς μουσουργίας,
ξένη τε Σειρῶν Ἰωσήφ ὕμνογράφος,
μέλος παναρμόνιον Ἀνδρέας ἐκρότεις,
καὶ Θεοφάνης, ἢ μελιχρὰ κινύρα,
Γεώργιος, Λέων τε, Μάρκος, Κασία.*

Τα *Εγκώμια*, που είναι πασίγνωστη και προσφιλής έως τις μέρες μας ποιητική σύνθεση της ακολουθίας του Επιταφίου (εσπέρας Μεγάλης Παρασκευής-ὄρθρος Μεγάλου Σαββάτου), ενσωματώθηκαν στην επίσημη λειτουργική πράξη της εκκλησίας μέσα στον 15ο αιώνα και, όπως τα δημοτικά ανώνυμα τραγούδια, πέρασαν στη συνείδηση των Ελλήνων ως ένας ύμνος-θρήνος στα πάθη που αποσκοπούν στη λύτρωση του ανθρώπου.

Στάσις α΄	Στάσις β΄	Στάσις γ΄
<i>Ἡ ζωὴ ἐν τάφῳ κατετέθης, Χριστέ, καὶ ἀγγέλων στρατιαὶ ἐξεπλήττοντο, συγκατάβασιν δοξάζουσαι τὴν σὴν.</i>	<i>Ἄξιόν ἐστι μεγαλύνειν σε τὸν ζωοδότην, τὸν ἐν τῷ σταυρῷ τὰς χεῖρας ἐκτείναντα καὶ συντρίψαντα τὸ κράτος τοῦ ἔχθροῦ.</i>	<i>Αἱ γενεαὶ αἱ πᾶσαι ὕμνον τῇ ταφῇ σου προσφέρουσι, Χριστέ μου.</i>

Τη λυρική διάσταση του εξαιρέτου και από άποψη τεχνικής σύνθεσης και από άποψη μουσικοποιητικής έμπνευσης έργου, που κλείνει ως τελευταία αναλαμπή τον κύκλο της βυζαντινής δημιουργικής υμνογραφίας, δεν θα μπορέσουν ούτε να εκμεταλλευτούν ούτε καν να παρακολουθήσουν οι τελευταίοι υμνογράφοι του βυζαντινού κόσμου, οι οποίοι εξακολουθούν να καλλιεργούν το είδος της υμνογραφικής ποιήσης μέχρι την Άλωση, το τέλος του Βυζαντίου. Από τη μακρά διαδρομή της χιλιόχρονης και πλέον ιστορίας του είδους, το τέλος λειτουργεί περισσότερο

σαν απότομο σταμάτημα φωνών μιας χορωδίας, η οποία γνώριζε να εντυπωσιάζει με το βάθος του λειτουργικού ποιητικού λόγου και με το ήθος της μουσικής εκτέλεσης στην αρμονική σύνδεση της μορφής με το περιεχόμενο του λόγου, του ήχου και του μηνύματός τους.

Η υμνογραφική ποίηση είχε ολοκληρώσει πια τον κύκλο της. Οι κανόνες μεταδόθηκαν στους ομόδοξους λαούς του Βυζαντίου, μιλώντας με τους ήχους και την αρμονία στις ψυχές των ανθρώπων που δέχτηκαν την πολιτιστική προσφορά ως πηγή έμπνευσης για τη διαμόρφωση και την εξέλιξη του δικού τους πολιτισμού.



Δραστηριότητα 4/Κεφάλαιο 7

Μελετήστε το απόσπασμα από την *Πρώτη προς Εφεσίους* επιστολή του αποστόλου Παύλου (Εφεσ. 1, 3-14) στα Παράλληλα Κείμενα. Μπορείτε να συγκρίνετε τη μορφή του κειμένου με την αντίστοιχη που δημοσιεύεται στο βιβλίο του Κ. Μητσάκη, *Βυζαντινή Υμνογραφία*, τόμος Α', σ. 42-43 (Παράλληλα Κείμενα). Στο κείμενο αυτό έχει επισημανθεί η εφαρμογή του νόμου της ισοσυλλαβίας και ομοτονίας. Μετρήστε στις τέσσερις μεγάλες ενότητες (στροφές) τις λέξεις και τις συλλαβές, για να διαπιστώσετε τα εξής δεδομένα:

α' ενότητα: 60 λέξεις, 136 συλλαβές.

β' ενότητα: 60 λέξεις, 136 συλλαβές.

γ' ενότητα: 40 λέξεις, 77 συλλαβές.

δ' ενότητα: 40 λέξεις, 92 συλλαβές.



Δραστηριότητα 5/Κεφάλαιο 7

Διαβάστε στα Παράλληλα Κείμενα το τροπάριο της *Σταυρώσεως* και τοποθετήστε το στην ομάδα των αντιφώνων σύμφωνα με τα όσα γνωρίζετε και από το θέμα του ύμνου και από τη λειτουργική πράξη της εκκλησίας [το κείμενο και η μετάφρασή του από το κεφάλαιο: Β. Κατσαρός, «Με τον λύχνο του άστρου» (το Κοντάκιο), *Ιστορία της Ελληνικής Γλώσσας*, επιστημονική επιμέλεια Μ.Ζ. Κοπιδάκης, εκδ. Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα 1999, σ. 147].

Σύνοψη

Στο κεφάλαιο αυτό επιχειρήσαμε να προσδιορίσουμε τις αρχές της βυζαντινής υμνογραφίας, να διακρίνουμε τις κύριες επιρροές που δέχτηκε, τόσο από την ελληνική, όσο και από την ιουδαϊκή και συριακή παράδοση, να εξοικειωθούμε με τη σχετική ορολογία, από την απλή δημιουργία ενός τροπαρίου ως τη σύνθετη μορφή των κοντακίων και των κανόνων, δηλαδή των πολύστροφων μουσικοποιητικών ενοτήτων. Παράλληλα, παρακολουθήσαμε τη βαθμιαία εξέλιξη της υμνογραφίας από την εποχή της κοινωνικής οργάνωσης των πρώτων χριστιανών μέχρι την εποχή του Ιουστινιανού (περίοδο της ακμής του κοντακίου), και από εκεί τη μετάβαση στην περίοδο των κανόνων, γνωρίζοντας τους κυριότερους εκπροσώπους και ορισμένα από τα πιο γνωστά δείγματα της λογοτεχνικής παραγωγής λειτουργικών ύμνων. Τέλος, εστίασαμε την προσοχή μας στην τελευταία περίοδο, την «εποχή της παρακμής» της λειτουργικής υμνογραφίας, όπου όμως η ενασχόληση των Βυζαντινών λογίων δεν παύει να υπερασπίζεται τη μεγάλη παράδοση του είδους. Στην παλαιολόγια περίοδο συνδέσαμε το φαινόμενο της ανθρωπιστικής «αναγέννησης» με τη στροφή της βυζαντινής υμνογραφίας προς τον λυρισμό του θείου πάθους, που αγγίζει το συναίσθημα του ανθρώπου στον αγώνα του να νικήσει τα πάθη και τον ίδιο τον θάνατο. Το πνευματικό περιεχόμενο των κειμένων της βυζαντινής υμνογραφίας είναι ένας ατέλειωτος ύμνος προς την αιώνια ζωή.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΟΔΗΓΟΣ

Για να εμπλουτίσετε τις γνώσεις σας με περισσότερα στοιχεία και να εμβαθύνετε στα σημεία που σας ενδιαφέρουν, μπορείτε να αναζητήσετε και να χρησιμοποιήσετε τα ακόλουθα ειδικά έργα:

Α. ΑΝΘΟΛΟΓΙΕΣ ΥΜΝΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΚΕΙΜΕΝΩΝ

1. Τρεμπέλας Π.Ν., *Εκλογή ελληνικής ορθοδόξου υμνογραφίας*, Αθήνα 1949 (νέα έκδοση: *Αδελφότης Θεολόγων «Ο Σωτήρ»*, Αθήναι, Νοέμβριος 1978).

Στο ανθολόγιο συγκεντρώνονται εκκλησιαστικοί ύμνοι δυσεύρετοι ή και ανέκδοτοι. Προηγείται εκτενής εισαγωγή στην ελληνική ορθόδοξη υμνογραφία, με εμπειριστατωμένη εξέταση των μορφών των εκκλησιαστικών ύμνων, των λειτουργικών βιβλίων, της μετρικής σύνθεσης των ύμνων και του ζητήματος της προέλευσης της υμνογραφίας και έπεται κατάλογος ποιητών, υμνογράφων και μελωδών, διατεταγμένος σε τρεις χρονικές περιόδους. Στην τελευταία περίοδο εντάσσονται οι Σαββαίτες, Στουδίτες και οι Ιταλοέλληνες δημιουργοί.

2. Christ W., Paranikas M., *Anthologia graeca carminum christianorum*, Λειψία 1871 (ανατύπωση: Hildesheim 1963).

Η πρώτη έγκυρη γενική ανθολογία της θρησκευτικής χριστιανικής ποίησης, τόσο επώνυμων ποιητών (όπως, π.χ., του Γρηγορίου Θεολόγου και του Συνεσίου) όσο και των υμνογράφων της Εκκλησίας.

Β. ΕΓΧΕΙΡΙΔΙΑ ΚΑΙ ΣΥΝΘΕΤΙΚΑ ΕΡΓΑ

1. Δετοράκης Θ. Ε., *Βυζαντινή Υμνογραφία*, Ηράκλειο 1997.

Το εύρηστο αυτό εγχειρίδιο περιλαμβάνει γραμματολογική ύλη για υμνογράφους και υμνογραφικά θέματα και συμπληρώνεται από μια ανθολογία θρησκευτικής ποίησης επώνυμων λόγιων ποιητών και λειτουργικής υμνογραφίας. Το έργο συνοδεύουν οκτώ μελετήματα του συγγραφέα σχετικά με τη βυζαντινή υμνογραφία, σε φωτοτυπική αναπαραγωγή από τις πρώτες δημοσιεύσεις τους.

2. Κωνσταντινίδης Ι., *Υμνολογία*, έκδοση 3η, έκδοσις Ορθοδόξου Τύπου, Αθήναι 1981.

Το βιβλίο, διδακτικό εγχειρίδιο «προς χρήση» των φοιτητών της Ριζαρείου Εκκλησιαστικής Σχολής, αποτελεί μια σύνοψη της ύλης της «ορθοδόξου υμνογραφίας» στο πρότυπο του Π. Τρεμπέλα και, ταυτόχρονα, μια εύληπτη και περιεκτική εισαγωγή στη βυζαντινή υμνογραφία.

3. Μητσάκης Κ., *Βυζαντινή Υμνογραφία*, τόμος Α': Από την Καινή Διαθήκη έως την Εικονομαχία, Θεσσαλονίκη 1971 (έκδοση 2η, εκδ. Γρηγόρη, Αθήνα 1987).

Αναλυτικότατο έργο εισαγωγής στην ελληνική χριστιανική υμνογραφία που αναπτύχθηκε από την εποχή της Καινής Διαθήκης μέχρι το τέλος της περιόδου

των κοντακίων. Περιλαμβάνει, εκτός των άλλων, την ιστορία και τη μορφολογία του κοντακίου και εξετάζει το έργο του Ρωμανού και άλλων υμνογράφων της εποχής του.

4. Ξύδης Θ., *Βυζαντινή Υμνογραφία*, εκδ. Νικόδημος, Αθήνα 1978.

Το βιβλίο αυτό περιέχει σαράντα μελέτες του συγγραφέα, που δεν περιορίζονται μόνο στην ιστορική επισκόπηση, αλλά προχωρούν στη φιλολογική ανάλυση και στην αισθητική εκτίμηση κειμένων της βυζαντινής υμνογραφίας.

5. Πάσχος Π.Β., *Λόγος και μέλος. Εισαγωγή στην βυζαντινή-λειτουργική Υμνογραφία της Ορθόδοξης Εκκλησίας, τόμος Α', Προεισαγωγικά [Υμναγολογικά Κείμενα και Μελέτες - 6]*, εκδ. Αρμός, Αθήνα 1999.

Το βιβλίο, πανεπιστημιακές παραδόσεις του συγγραφέα στη Θεολογική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών, αφιερώνει τέσσερα κεφάλαια στην υμνολογία της ορθόδοξης εκκλησίας, που καλύπτουν αντίστοιχα τις τέσσερις περιόδους της βυζαντινής υμνογραφίας: 1) 1ος-4ος αι., 2) 5ος-7ος αι., 3) 8ος-11ος αι., 4) 11ος αι. έως σήμερα. Το θεωρητικό τμήμα του έργου συνοδεύει ένα ανθολόγιο υμνογραφικών κειμένων και ένα μέρος με δείγματα ερμηνευτικών προσεγγίσεων των υμνογραφικών έργων από τον συγγραφέα και άλλους μελετητές. Τέλος, στο επίμετρο αποτιμάται η σχέση ποιητικής δημιουργίας και θρησκευτικής έκφρασης από τον μελετητή, που έχει υπηρετήσει και ο ίδιος τη θρησκευτική λογοτεχνία.

6. Τωμαδάκης Ν.Β., *Η βυζαντινή Υμνογραφία και Ποίησης, ήτοι Εισαγωγή εις την βυζαντινήν Φιλολογίαν*, τόμος δεύτερος, εκδ. Π. Πουρναρά, έκδοση 3η, Αθήναι 1965 (φωτοτ. ανατύπωση Θεσσαλονίκη 1993).

Το έργο, όπως είδαμε στην Εισαγωγή, εντάσσεται στον γενικότερο σχεδιασμό του συγγραφέα για μια ολοκληρωμένη σύνθεση εισαγωγής στη βυζαντινή φιλολογία. Στον β' τόμο αυτής της εισαγωγής εξετάζεται με περιεκτικό και συνοπτικό τρόπο η θρησκευτική ποίηση επώνυμων δημιουργών της πρωτοβυζαντινής και μέσης περιόδου και δίνεται έμφαση στην υμνογραφική ποίηση του Ρωμανού και των μεγάλων κανονογράφων της εκκλησίας Ανδρέου Κρήτης και Ιωάννη Δαμασκηνού.

7. Χρήστου Κ.Π., *Θεολογικά Μελετήματα*, 4. Υμνογραφικά, εκδ. Πατριαρχικό Ίδρυμα Πατερικών Μελετών, Θεσσαλονίκη 1981.

Το βιβλίο συγκεντρώνει εννέα μελετήματα του συγγραφέα, που καλύπτουν το είδος της βυζαντινής υμνογραφίας. Τα κυριότερα από αυτά είναι η υμνογραφία της αρχαϊκής εκκλησίας, το έργο του Μελίτωνος Σάρδεων *Περί Πάσχα* και η *Ακολουθία του Πάθους*, η *Γένεση του Κοντακίου* και ο *Μέγας Κανών* του Ανδρέου Κρήτης.

8. Grosdidier de Matons J., *Romanos le Mélode et les origines de la poésie religieuse à Byzance*, Paris 1977.

Το βιβλίο είναι η καλύτερη από τις σημαντικότερες συστηματικές συνθέσεις για τις αρχές της θρησκευτικής ποίησης στη βυζαντινή λογοτεχνία. Εξετάζει τη γένεση της λειτουργικής ποίησης, την ιστορία του κοντακίου και των κοντακαρίων

(βιβλίων που μας παραδίδουν τα κοντάκια), το είδος των κοντακίων, το πρόσωπο Ρωμανός Μελωδός και το έργο του, τις θρησκευτικές του αντιλήψεις και τη γλώσσα που χρησιμοποιεί στους ύμνους του. Ολοκληρωμένο έργο από τον σπουδαίο μελετητή και εκδότη των *Ύμνων* του Ρωμανού του Μελωδού.

9. Jakovljević A., *Δίγλωσση Παλαιογραφία και Μελωδοί-Υμνογράφοι του κώδικα των Αθηνών 928*, Λευκωσία 1988.

Το βιβλίο αποτελεί πλουσιότατη πηγή για τη δραστηριότητα Βυζαντινών μελωδών-υμνογράφων που έζησαν και έδρασαν κατά τον 14ο-15ο αιώνα. Η μελέτη των βιογραφικών στοιχείων των υμνογράφων αυτής της περιόδου αναδεικνύει ένα πλήθος από αυτούς, των οποίων οι ύμνοι ψάλλονταν στις νοτιοσλαβικές εκκλησίες στην ελληνική γλώσσα κατά το β' μισό του 15ου αιώνα.

10. Wellesz E., *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford 1949 (ανατύπωση 1980).

Το πιο γνωστό στη διεθνή βιβλιογραφία εγχειρίδιο για τη βυζαντινή μουσική και την υμνογραφία. Το εγκυρότερο έργο για την παρουσίαση των σύνθετων ζητημάτων της βυζαντινής μουσικής και των υμνογραφικών κειμένων, μέσα από τη γνώση των λατρευτικών συνηθειών και των αντιλήψεων που διαμορφώνουν το περιβάλλον για την ανάπτυξη της θρησκευτικής και λειτουργικής ποίησης και του συνοδευτικού μέλους. Τα εννέα πρώτα κεφάλαια του βιβλίου αφορούν την υμνογραφία και άλλα πέντε τη βυζαντινή μουσική. Πέντε παραρτήματα, στο τέλος, συμπληρώνουν την άρτια εικόνα του βιβλίου. Οι αρχές της βυζαντινής μουσικής και η επιβίωση της ελληνικής μουσικής θεωρίας, το παγανιστικό υπόβαθρο, ο ρόλος της μουσικής στις τελετές, η βυζαντινή λειτουργία, οι πρώτοι χριστιανικοί ύμνοι, η ορθόδοξη θεολογία και η βυζαντινή υμνογραφία και οι ποιητικές φόρμες του τροπαρίου, του κοντακίου και του κανόνα είναι τα κύρια θέματα που αναλύονται στα ειδικότερα για τη βυζαντινή υμνογραφία μέρη του βιβλίου.

Γ. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΒΟΗΘΗΜΑΤΑ

1. Follieri H., *Initia Hymnorum Ecclesiae Graecae*, I-V 2, Città del Vaticano 1960-1966 [= Studi e Testi 211-215bis].

Τετράτομο έργο στο οποίο αποδελτιώνονται με αλφαβητική διάταξη οι πρώτοι στίχοι από τα δημοσιευμένα κείμενα της βυζαντινής υμνογραφίας, με αντίστοιχες παραπομπές στις εκδόσεις. Χρήσιμο ερευνητικό εργαλείο-ευρετήριο των ύμνων.

2. Szöverffy J., *A Guide to Byzantine Hymnography*, τόμοι I-II, Brookline, Mass. and Leyden 1978-1979.

Χρήσιμος βιβλιογραφικός οδηγός για τη βυζαντινή υμνογραφία, που καλύπτει την περίοδο των κοντακίων και την περίοδο των κανόνων, με χρονολογική κατάταξη των υμνογράφων και των έργων και θεματικές επίσης βιβλιογραφικές ταξινομήσεις.



ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΝΟΙΚΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ

Σπουδές στον Ελληνικό Πολιτισμό

ΘΕΜΑΤΙΚΗ ΕΝΟΤΗΤΑ

**Γράμματα Ι:
Αρχαία Ελληνική
και Βυζαντινή Φιλολογία**

ΤΟΜΟΣ Γ

ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

ΠΑΤΡΑ 2001