

Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ
ΚΑΙ ΤΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ
Κοινά σημεία και διαφορές

ΕΙΣΗΓΗΣΗ

Υπό

Κωνσταντίνου Ί. Μάρκου

στο Α' Διεθνές Συνέδριο «ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΣ ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ»
του Ἀμερικανικοῦ Ἰδρύματος Βυζαντινῆς Μουσικῆς καὶ Ὑμνολογίας
Μὲ τὴ συνεργασία τοῦ Ἀμερικανικοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Πιττσβούργου,
τοῦ Εὐρωπαϊκοῦ Κέντρου Τέχνης καὶ τοῦ Δήμου Παιανίας
τὴν 12η Σεπτεμβρίου 2007

Ἡ ἑλληνικὴ παραδοσιακὴ μουσικὴ, ἢ ἄλλως ἑλληνικὴ ἐθνικὴ μουσικὴ, περιλαμβάνει: α) Τὴν Βυζαντινὴ Ἐκκλησιαστικὴ Μουσικὴ, ἢ ὅποια κατὰ τὸ πλεῖστον εἶναι ἐπώνυμη πνευματικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ δημιουργία τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς περιόδου, καὶ β) τὴν δημώδη ἀσματικὴ παράδοση (μουσικὴ, ποίηση, ὄρχηση) ποὺ εἶναι καθαρὰ λαϊκὴ δημιουργία. Διφυῆ χαρακτῆρα εἶχε ἡ ἑλληνικὴ μουσικὴ καὶ κατὰ τὴν ἀρχαιότητα. Σὲ ἱερὰ καὶ κοσμικὴ μουσικὴ διεκρίνετο καὶ τότε.

Καὶ οἱ δύο κλάδοι, γέννημα καὶ θρέμμα τοῦ ἰδίου λαοῦ, πορεύονται παράλληλα μέσα στὴ μακραίωνη ἱστορία τοῦ ἑλληνικοῦ πολιτισμοῦ, μὲ ὁμοιότητες καὶ διαφορές, ἐπειδὴ κάθε κλάδος λειτουργεῖ σὲ διαφορετικὸ χῶρο καὶ ὑπηρετεῖ διαφορετικὸ σκοπὸ, ἔχοντες ὡς βάση ὅλο τὸ θεωρητικὸ μουσικὸ σύστημα τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς μουσικῆς καὶ φέροντες μεθ' ἑαυτῶν τὸν ἀπόηχό της.

Ἀπῆχημα τῆς ἀρχαίας ἀπεκάλεσε τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ὁ μουσικὸς καὶ λόγιος καθηγητὴς τοῦ Πανδιδασκτηρίου τῆς Κωνσταντινουπόλεως Μιχαὴλ Ψελλός (1018-1078).

Σημ.: Τὰ φωνητικὰ μελωδικὰ παραδείγματα τῆς παρούσης εἰσηγήσεως ἔψαλαν οἱ Ἱεροψάλτες: Γεώργιος Ἀγγελῆς, Βασίλειος Δάβαρης, Παναγιώτης Δερμούσης, Ἀναστάσιος Δρακόπουλος, Ζαχαρίας Κοντοφρύδης, Ἰωάννης Μποτονάκης, Πέτρος Πάτρας καὶ Δημήτριος Χατζηαργύρης.

Ἡ ἑλληνικὴ ἐθνικὴ μουσικὴ ἀναπτύχθηκε ὡς ἐπιστήμη (κυρίως ἡ ἀρχαία καὶ ἡ βυζαντινὴ) καὶ καλλιεργήθηκε ὡς πράξις μέσα στὰ πλαίσια τῶν φιλοσοφικῶν, παιδαγωγικῶν καὶ θρησκευτικῶν ἀντιλήψεων καθὼς καὶ ἱστορικῶν γεγονότων τῶν Ἑλλήνων, ὅπως συμβαίνει καὶ σὲ κάθε λαό. Ἔτσι ἀπέκτησε ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ ποὺ σφυρηλατήθηκαν κατὰ τὴν ἱστορικὴ της πορεία καὶ ἀντεξάν στοὺς χρόνους· μαζί δὲ μὲ τὰ ἐπιστημονικὰ της δεδομένα ποὺ προῆλθαν ἀπ' τὴ μελέτη καὶ ἔρευνα τόσο τῶν ἀρχαίων, ὅσο καὶ τῶν βυζαντινῶν καὶ νεωτέρων Ἑλλήνων, ἀπετέλεσε αὐτὸ ποὺ σήμερα ὀνομάζουμε ἐθνικὴ παραδοσιακὴ μουσικὴ, θρησκευτικὴ καὶ δημώδη.

Α'. Ἡ βυζαντινὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ περιλαμβάνει τὰ λειτουργικὰ ἄσματα τῆς Ὁρθοδόξου Ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας καὶ δημιουργήθηκε καὶ ἀναπτύχθηκε μαζί μὲ τὴν ἐκκλησιαστικὴ ποίηση. Ἡ γένεσὴ της συμπίπτει μὲ τὴ γένεση τῆς λατρευτικῆς πράξεως τῆς Ἐκκλησίας καὶ ἡ ἐξέλιξή της εἶναι συνυφασμένη μὲ τίς συνεχῶς ἀνελισσόμενες, ἀπὸ τὴν παλαιὰ ἐποχὴ, λατρευτικὲς ἀνάγκες. Ἡ προτροπὴ καὶ σύσταση τοῦ ἀποστόλου Παύλου, ὅπως φαίνεται στὰ χωρία τῆς πρὸς Ἐφεσίους ἐπιστολῆς του (5, 19)¹ καὶ τῆς πρὸς Κολασσαεῖς (3, 16)², ἀφ' ἑνὸς καὶ ἡ ἑλληνικὴ παράδοση ἀφ' ἑτέρου ὠδήγησαν τοὺς Ἑλληνες χριστιανοὺς ποιητὲς καὶ μελωδοὺς στὴ σύνθεση λατρευτικῶν ὕμνογραφημάτων, ἔχοντες ὡς βάση τὴν ἀρχαία μουσικὴ.

Ὅλο τὸ σύστημα τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς μουσικῆς μετοχρεύεται, ὅπως καὶ ἡ γλῶσσα, στὸ Βυζάντιο καὶ ἡ Ἐκκλησία ἐπιλέγει γιὰ τὴ μουσικὴ ἐπένδυση τοῦ λειτουργικοῦ της λόγου τὰ μέλη ἐκεῖνα ποὺ εἶχαν ἀρχαῖο καὶ ἱεροπρεπῆ χαρακτῆρα, μὴ ἀποκλειόμενων καὶ ἀπλῶν μελωδιῶν λαϊκοῦ τύπου, ὅπως φαίνεται ὅτι συνέβη κατὰ τὴν διαμάχη Ὁρθοδόξων καὶ Ἀρειανῶν κατὰ τὸν 8^ο αἰῶνα, οἱ ὁποῖοι ἐποίησαν ὕμνους, ἐκατέρωθεν, πρὸς ὑπεράσπιση τῶν ἀπό-

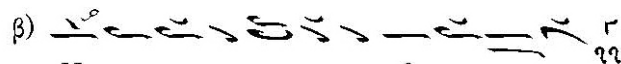
1. «Πληροῦσθε ἐν πνεύματι λαλοῦντες ἑαυτοῖς ψαλμοῖς καὶ ὕμνοις καὶ ᾠδαῖς πνευματικαῖς ᾄδοντες καὶ ψάλλοντες ἐν τῇ καρδίᾳ ὑμῶν τῷ Κυρίῳ».

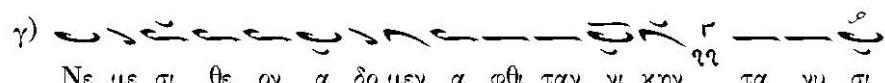
2. «Ὁ λόγος τοῦ Χριστοῦ ἐνοικεῖτω ἐν ὑμῖν πλουσίως ἐν πάσῃ σοφίᾳ διδάσκοντες καὶ νοθετοῦντες ἑαυτοῖς καὶ ὕμνοις καὶ ᾠδαῖς πνευματικαῖς ᾄδοντες ἐν τῇ καρδίᾳ ὑμῶν τῷ Κυρίῳ».

ψεών τους, έπενδεδυμένους με λαϊκή μουσικά της έποχής των.

Στή συνέχεια παρατίθενται αποσπάσματα από τον αρχαίο ύμνο στη θεά Νέμεσι του Μεσοδήμου (130 μ.Χ. περίπου), που έχει διασωθεί στην αρχαία αλφαβητική παρασημαντική και έχει εξηγηθεί και δημοσιευθεί σε ευρωπαϊκή μουσική σημειογραφία από ξένους έρευνήτες³ και έξ αυτών των δημοσιεύσεων μεταφέρθηκε από τον γράφοντα σε βυζαντινή μουσική σημειογραφία, και παράλληλα βυζαντινά εκκλησιαστικά άσματα, εκ της συγκρίσεως των οποίων διαπιστώνεται ή επίδραση των αρχαίων μελών επί των βυζαντινών.

α) 
 Ne me si pte ro es sa bi ou ro pa κυ α νω ω πι
 θε α θυ γα τερ Δι κας...

β) 
 Ne me si pte ro es sa bi ou ro pa

γ) 
 Ne me si the on a do men a fthi tan ni khn τα νυ σι
 πτε ρον ομ βρι μαν νη μερ τε α και πα ρε δρον Δι κας...

α) 
 Né - με - σι πτε - ρό - ες - σα βί - ου - ρο - πά -

3. Βλ. μουσικά κείμενα εις ευρωπαϊκήν μουσικήν σημειογραφίαν Theodore Reinach, *Έλληνική Μουσική* (μτφρ. 'Ηλίας Τσιμπιδάρος), 'Αθήνα 1999. – M. L. West, *Άρχαία Έλληνική Μουσική* (μτφρ. Στάθης Κομνηνός), 1999, και Νικολάου Σταμ. 'Ασπιώτη, *Άρχαίοι Έλληνες Μουσικοί και σωζόμενα μουσικά αποσπάσματα κ.ά.*

β) κυ - α - νώ - πι θε - ά θύ - γα - τερ Δί - κας ...

γ) Νέ - με - σι πτε - ρό - ες - σα βι - ου - ρο - πα

Νέ - με - σι θε - όν ᾗ - δο - μεν ᾗ - φθι - ταν

νί - κην τα - νυ - σί - πτε - ρον ὁμ - βρί - μαν

νη - με - ρτέ - α καί πά - ρε - δρον Δί - κας

- α) Νέμεσι πτερωτή που ὑποκινεῖς τὸ βίον,
κυανόφθαλμη θεά, θυγατέρα τῆς Δίκης...
- β) Νέμεσι πτερωτή που ὑποκινεῖς τὸ βίον.
- γ) Νέμεσι τὴν αἰώνια θεά ψάλλομε τὴν ἀνοιχτόφτερη βροχερὴ νίκη,
τὴν ἀψευδῆ καὶ πάρεδρον τοῦ Θεοῦ Δίκην...

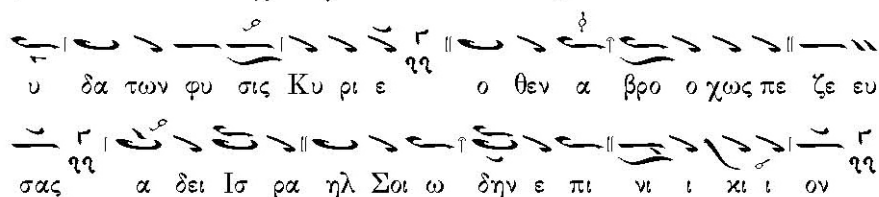
Βυζαντινὰ μέλη:

- α) Ὁ Εἰρμός τῆς α' ᾠδῆς τοῦ Κανόνος τῆς Κυριακῆς τοῦ βαρέος ἤχου.

Νευ σει σου προς γε ω ω δη αν τι τυ πι ι αν με τη η χθη

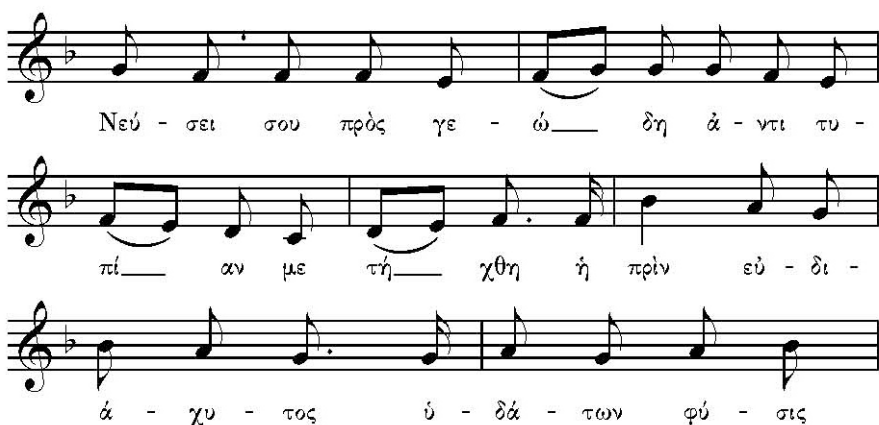
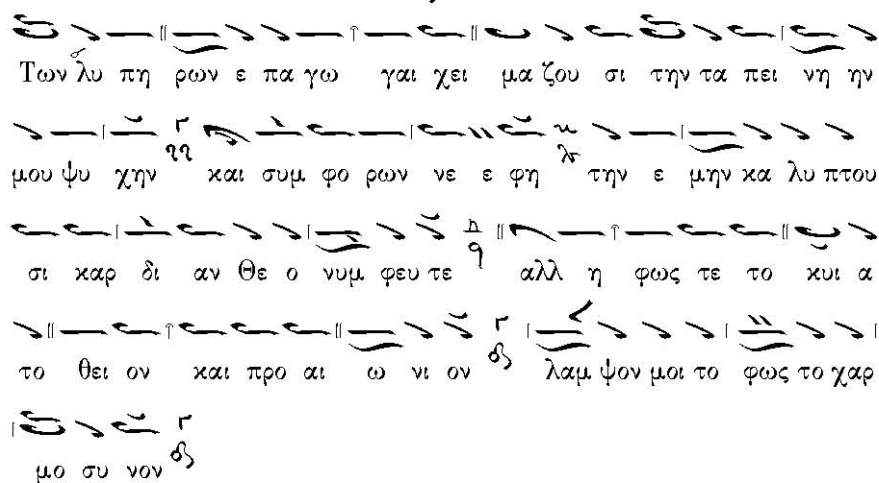
η πριν ευ δι α χυ τος

(Ἐντεῦθεν ἐκ τοῦ Εἰρμολογίου τοῦ Μπαλασίου)



Ἔτερον. Τὸ α' τροπάριον τῆς α' ᾠδῆς τοῦ Μεγ. Παρακλητικοῦ Κανόνος.

Ἦχος δ' Γα ε



Κύ - ρι - ε ὁ - θεν ἄ - βρό - χως πε -

ζεύ - σας ἄ - δει, Ἰσ - ρα - ἡλ Σοι - ὦ - δὴν ἐ - πι -

νί - κι - ον

Τῶν λυ - πη - ρῶν ἐ - πα - γω - γαί χει -

μά - ζου - σι τὴν τα - πει - νήν - μου ψυ -

χὴν καὶ συμ - φο - ρῶν νέ - φη τὴν ἐ -

μὴν κα - λύ - πτου - σι καρ - δί - αν Θε - ο

νύμ - φευ - τε ἀλλ' ἡ - φῶς τε - το - κυῖ - α τὸ

Θεῖ - ον καὶ προ - αι - ώ - νι - ον λάμ - ψον - μοι - τὸ



Ἡ ἀπέριττη λοιπὸν καὶ μονόφωνη ἢ χορική ἀρχαϊκὴ μουσικὴ ἀπὸ τὴν ἀπλούστατη μορφή τῆς παρακαταλογῆς, μέχρι τὴν ἀνώτερη μελωδικὴ καὶ τεχνικὴ τῆς μορφῆς, δομημένη σὲ ἤχους ἀπὸ τοὺς βυζαντινοὺς μουσικοὺς, σύμφωνα μὲ τοὺς ἀρχαίους τρόπους, στηριγμένη στὰ δεδομένα τῆς ἀρχαίας, ἀποτυπωμένη διὰ μουσικῆς γραφῆς καὶ ἐξελισσομένη μαζὶ μὲ τὸ λατρευτικὸ λόγο, δηλώνεται πλέον ὡς βυζαντινὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ. Ἡ μουσικὴ αὕτη, ποὺ ἀποτελεῖ ἓνα ἰδιαίτερο μουσικὸ ἰδίωμα, διασώθηκε μὲ τὴ φωνητικὴ παράδοση καὶ τὴ συνεχῆ συστηματικὴ διδασκαλία μέχρι σήμερα, συνοδεύουσα τὴν τέλεση τῶν ἱερῶν ἀκολουθιῶν τῆς Ὁρθοδόξου Ἀνατολικῆς Ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας καθὼς καὶ ὅσων ἀκολουθοῦν στὸν τομέα αὐτὸν τὴν παράδοση τῶν ἐλληνορθοδόξων. Εἶναι στενὰ συνδεδεμένη μὲ τὴν ὕμνογραφία καὶ δὲν νοεῖται ἢ μία χωρὶς τὴν ἄλλη.

Ἀπ' τοὺς σπουδαιότερους παράγοντες ποὺ συνετέλεσαν στὴ διαφύλαξη τῆς γνησιότητάς της, ὑπῆρξε ἡ μουσικὴ γραφή, ἡ ὁποία βαδίζει καὶ ἐξελίσσεται παράλληλα μὲ τὴν ὕμνογραφία. Ὑμνογραφικὸ κείμενο, μέλος καὶ μουσικὴ γραφή ἀποτελοῦν μιὰ ὁργανικὴ ἐνότητα, τὴν ὁποία ἰσχυροποιεῖ ἡ τέχνη.

Ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ γραφή ἢ βυζαντινὴ παρασημαντικὴ ξεκίνησε μὲ βάση τὰ σημάδια τῆς ἀρχαίας προσωδίας καὶ μουσικῆς, δηλαδή μὲ τὴν ὀξεῖα ('), τὴ βαρεῖα ('), τὴν ὀξυβάρεια (ἢ περισπωμένη) (—), μὲ τὰ χρονικὰ σημάδια τῆς βραχείας (∪) καὶ τῆς μακρᾶς (—) συλλαβῆς καὶ μὲ τὰ φωνητικὰ προσωδιακὰ σημάδια: ἀπόστροφος (∩), ὕφέν (—), κόμμα (,) καὶ τελεία (.). Αὐτὰ ἀπετέλεσαν τὸ πρῶτο σύστημα γραφῆς τῆς ἐμμελοῦς ἀπαγγελίας τῶν ἐκκλησιαστικῶν ἀναγνωσμάτων. «Οἱ τὰ ἅγια Εὐαγγέλια ἀναγινώσκειν μανθάνοντες, μυοῦνται πρῶτον τοὺς τόνους, τὴν ὀξεῖαν καὶ συρματικὴν (περισπωμένην ἢ μέσην) καὶ βαρεῖαν καὶ τελείαν ἐκπαιδευόμενοι», γράφει ὁ Στέφανος ὁ Βυζάντιος στὸ Γ1 (301) τῆς Ρητορικῆς τοῦ Ἀριστοτέλους.

Μέχρι τὸν 17 αἰ. δείγμα ᾠσματος ἐκκλησιαστικοῦ μὲ μουσικὴ γραφὴ δὲν ἔχουμε, μὲ ἐξαίρεση ἓναν ὕμνο στὴν Ἀγία Τριάδα τοῦ παπύρου τῆς Ὁξυρύγχου (8' αἰ.) μὲ μουσικὰ σημάδια ποὺ προέρχονται ἀπὸ τὸ ἐλληνικὸ ἀλφάβητο, δηλαδὴ τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς παρασημαντικῆς. Ἀπὸ τὸν 17 αἰ. καθιερώνονται νέα μουσικὰ σημάδια μὲ ἀσταθῆ ἐνέργεια καὶ ἀπὸ τὸν 18 αἰ. μέχρι τὸ 1600 περίπου εἶναι ἡ περίοδος κατὰ τὴν ὁποία βαθμὴδὸν δημιουργοῦνται ὅλα τὰ σημάδια, φωνητικὰ καὶ χειρονομικά, μὲ σαφῆ ἐνέργεια στενογραφικοῦ χαρακτήρα.

Μετά τὸ 1600 ἀρχίζει νέα ἐποχὴ γιὰ τὴ μουσικὴ γραφὴ, ποὺ σηματοδοτεῖται ἀπ' τὴν προσπάθεια τῶν μουσικῶν καὶ πρωτοψαλτῶν «καλλωπισμοῦ» τῶν βυζαντινῶν μελῶν. Οἱ «καλλωπισμοί» αὐτοὶ συνίσταντο στὴ χρῆση ἀναλυτικότερης μουσικῆς γραφῆς γιὰ τὰ μέλη τῶν λεγομένων «θέσεων» καὶ «ὑποστάσεων» μὲ τὴν εἰσαγωγὴ περισσοτέρων σημαδιῶν. Αὐτὴ ἡ ἐνέργεια ὀνομαζόταν ἀπ' τοὺς ἰδιοὺς «ἐξήγησις».

Οἱ «θέσεις» ἦσαν μελωδικὰ σχήματα μὲ πλήρες μουσικὸ νόημα. Πολλές «θέσεις» ἀποτελοῦσαν τὸ μέρος μιᾶς μεγάλης ὑποστάσεως, δηλαδὴ ἑνὸς σημαδιοῦ, ποὺ μὲ τὸ σχῆμα τοῦ ἐδήλωνε τὸ μέρος τῶν «θέσεων». Αὐτὴ ἡ ἐποχὴ τελειώνει τὸ 1814-15 μὲ τὴν καθιέρωση τῆς νέας ἀναλυτικῆς μουσικῆς γραφῆς ἀπ' τοὺς τρεῖς δασκάλους, Χρῦσανθο, Γρηγόριο καὶ Χουρμούζιο, καὶ ἡ ὁποία ἰσχύει μέχρι σήμερα.

Κύρια χαρακτηριστικὰ τῆς βυζαντινῆς ψαλμωδίας εἶναι ἡ μελωδικότητα καὶ ἡ μονοφωνία χωρὶς παράλληλη κίνηση ἐτέρων φωνῶν, πλὴν τοῦ ἰσοκρατήματος. Τὰ ἰσοκρατήματα ἢ «βαστάματα» κατὰ τοὺς βυζαντινοὺς μουσικοὺς, τίθενται συνήθως στὴ βάση τῶν τετραχόρδων ἢ πενταχόρδων καὶ εἶναι ἐφευρήματα καθαρὰ ἐλληνικῆς αἰσθητικῆς καὶ καλλιτεχνικῆς μουσικῆς ἀντίληψης.

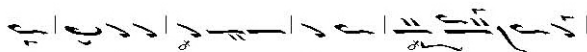
Ἄν τὰ ἰσοκρατήματα τεθοῦν ἐπὶ τῇ βάσει τῆς ἀρμονίας τῆς Δυτικῆς μουσικῆς, τότε καὶ τὸ ἦθος καὶ τὸ ὄφος τοῦ βυζαντινοῦ μέλους φθείρεται. Τὸ ἀρμονικὸ σύστημα εἶναι ἐξωεκκλησιαστικὸ καὶ δὲν ἐξυπηρετεῖ τὴ λατρεία τῆς Ἐκκλησίας μας. Τοῦτο ἀποδεικνύεται καὶ ἀπ' τὸ γεγονὸς ὅτι οἱ κατὰ καιροὺς προσπάθειες εἰσαγωγῆς τῆς δυτικῆς πολυφωνίας δὲν εὐδοκίμησαν.

Ἀξίζει ἐδῶ νὰ κάνω μιὰ παρέκβαση γιὰ νὰ ἀναφέρω τὰ περὶ τῆς λεγομένης «συνηχητικῆς γραμμῆς» τοῦ ἀειμνήστου μεγάλου μουσικοῦ καὶ συγγραφέως Κωνσταντίνου Ἀ. Ψάχου. Ὅταν λέμε συνηχητικὴ γραμμὴ ἐννοοῦμε τὴν ἤχησιν δύο τουλάχιστον φθόγγων διαφορετικῆς ὀξύτητος. Εἶναι ἓνα εἶδος δυτικῆς ἀρμονίας ποὺ στηρίζεται σὲ διαφορετικοὺς κανόνες.

Παραθέτω μέρος τοῦ α' στίχου τῶν «Ἀνοιξανταρίων» ποὺ φέρονται στὸ ὄνομα Θεοδώρου Φωκαέως μὲ πρώτη καὶ δευτέρη βοηθητικὴ γραμμὴ (συνηχητικὴ) ὑπὸ Κ. Α. Ψάχου, ἐκ τοῦ μουσικοῦ παραρτήματος τῆς *Φόρμιγγος*.

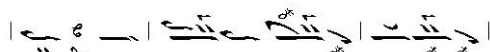
$$^{\circ}\text{H}\chi\omicron\varsigma \approx \delta_3 \text{N}\eta \text{ \textit{e}}$$

Ρυθμὸς 4/σημὸς μετ' ἐξαιρέσεων. Χρόνος γοργὸς μέτριος

Μέλος: 
Α νοι ξα αν το ο ος Σου την χει ει ει ει

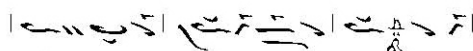
Α' Γραμμὴ 
Βοηθῶν: Α νοι ξα αν το ος Σου την χει ει

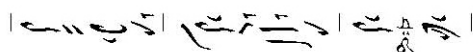
Β' Γραμμὴ 
Ἰσοκρατῶν: Α νοι ξα αν το ος Σου την χει

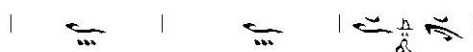
Μ.: 
ρα τα συ υμ πα αν τα πλη η

Α.: 
ρα τα συμ παν τα πλη

Β.: 
ρα τα συμ παν τα πλη

Μ.: 
σθη η η η σο ο ο ον ται χρη η

Α.: 
σθη η η η σο ο ο ον τι χρη

Β.: 
σθη σον ται χρη

M.: 
 στο ο ο ο τη η η η τος

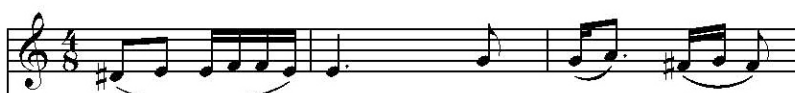
A.: 
 στο ο ο ο τη η η η τος

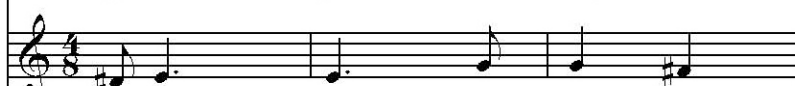
B.: 
 στο ο τη τος κλπ.

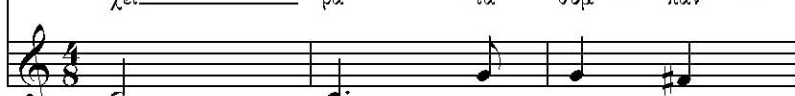
M. 
 'Α - νοί - ξαν τός Σου τήν

A'. 
 'Α - νοί - ξαν τός Σου τήν

B'. 
 'Α - νοί - ξαν τός Σου τήν

M. 
 χει - - - ρα τὰ σύμ - παν -

A'. 
 χει - - - ρα τὰ σύμ - παν -

B'. 
 χει - - - ρα τὰ σύμ - παν -

M.
 τὰ πλη — στή — σον —
 A'
 τὰ πλη — στή — σον —
 B'
 τὰ πλη — στή — σον —
 τὰ πλη — στή — σον —
 M.
 τὰι χρη — στό — τη — τος
 A'
 τὰι χρη — στό — τη — τος
 B'
 τὰι χρη — στό — τη — τος

Ὅμως ὁ ἐμπνευστὴς καὶ εἰσηγητὴς τοῦ διπλοῦ ἴσου (ἰσοκρατήματος) δὲν ἦταν ὁ Κων. Ψάχος, ἀλλὰ ὁ Γάλλος μουσικολόγος καὶ συνθέτης Λ. Α. ΜΠΟΥΡΓΚΩ-ΝΤΥΚΟΥΝΤΡΑΙ (Louis Albert Bourgaet-Dycoudray) (1840-1910), τὸ ὁποῖο ἐνέκρινε ὁ Ἀρχομινδρίτης Γερμανὸς Ἀφθονίδης (1830;-1895). Τὸ γεγονός τοῦτο ἀνακάλυψα ἐρευνώντας γιὰ ἄλλο θέμα τὸ ὁδοιπορικὸ τοῦ Ντυκουντραί (De collections of a musical expedition in Greece and the Orient), ποὺ μοῦ μετέφρασε στὴν ἐλληνικὴ ἡ καθηγήτρια τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν κ. Εὐαγγελία Μαραγγιανοῦ-Δερμούση. Τὸ κείμενο αὐτὸ τὸ βρήκα ἀργότερα μεταφρασμένο καὶ ἀπὸ τὴν Καίτη Ρωμανοῦ στὸ περιοδικὸ *Μουσικολογία* (7-8/89, ἔτος 4ο). «Ἐπαιξά, γράφει ὁ Ντυκουντραί, στὸν κ. Ἀφθονίδη μερικές δοκιμὲς ἐναρμόνισης ἐκκλησιαστικῶν μελῶν φροντίζοντας νὰ περιορίσω τὶς συγχορδίες στὸν μικρότερο δυνατὸ ἀριθμὸ καὶ τὴ μεγαλύτερη ἀπλότητα. Παρὰ τὴν ἐνστικτώδη ἀπέχθεια τοῦ Ἀφθονίδη γι' αὐτὸ ποὺ θεωρεῖ βεβήλωση,

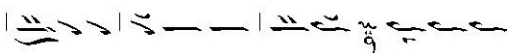
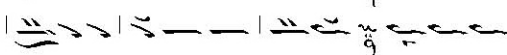
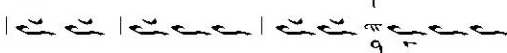
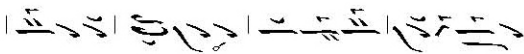
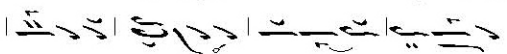
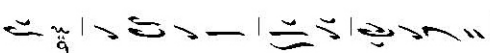
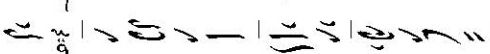
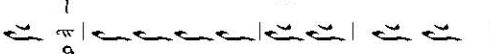
πέτυχα να τὸν κάνω νὰ ἀποδεχτῇ δύο ἐναρμονίσεις, τὶς ὁποῖες βαφτίσαμε κατ' εὐφημισμό, καὶ δεδομένης τῆς πρωτόγονης ἀπλότητάς τους, μὲ τὸ ὄνομα τοῦ διοπλοῦ ἴσου».

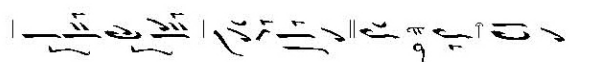
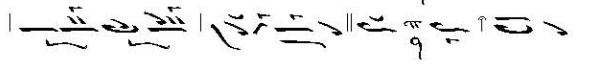
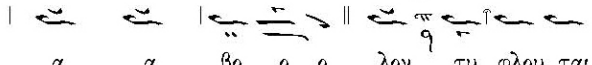
Κατόπιν τοῦτο θέλησε νὰ τὸ ἐφαρμόσει ὁ Νηλεὺς Καμαράδος. Φαίνεται ὅμως ὅτι δὲν τὸν ἱκανοποιοῦσε τὸ ἀποτέλεσμα καὶ ἐγκατέλειψε τὴν προσπάθεια.

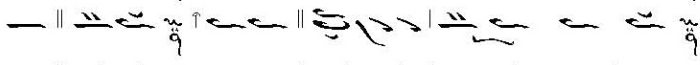
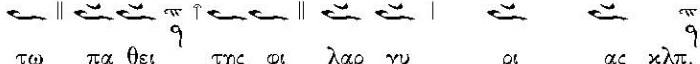
Ὁ Κωνσταντῖνος Ψάχος ποὺ γνώριζε τὸ ὅλον ζήτημα ἀπὸ τὸν π. Γερμανὸ Ἀφθονίδη, ἐρχόμενος τὸ 1903 στὴν Ἀθήνα ὅπου ἀνέλαβε τὴν ὁργάνωση τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς Σχολῆς τοῦ Ὡδείου Ἀθηνῶν, γιὰ τὴν ὁποία ἐργάσθηκε ἀόκνως μέχρι τὸ 1919, δίδαξε καὶ τὰ περὶ συνηχητικῆς γραμμῆς, ὅπως ὀνόμασε τὸ διπλὸ ἴσο, γὰ νὰ ἀποφύγει, ὡς φαίνεται, τὴν ὀρολογία Ἀφθονίδη-Ντυκουντραί. Ἐκεῖνο ὅμως ποὺ πρέπει νὰ ἀποδώσουμε στὸν Κ. Ψάχο εἶναι ἡ εἰδικὴ περὶ τοῦτο ἐνασχόληση ὅπως φαίνεται στὰ συγγράμματά του *Τὸ Ὀκτάηχον σύστημα τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, ποὺ ἐκδόθηκε τὸ 1980 μὲ τὴν ἐπιμέλεια τοῦ κ. Γεωργίου Ἰ. Χατζηθεοδώρου, καὶ ὅχι ἡ ἐφεύρεσή του.

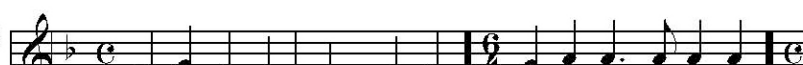
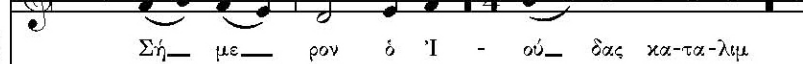
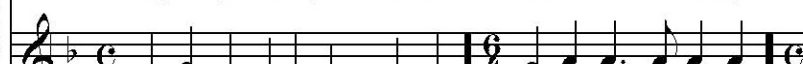
Ἀργότερα τὸ χρησιμοποίησε καὶ ὁ ἀείμνηστος Σίμων Ἰ. Καρὰς μὲ κάποιες τροποποιήσεις ἐπὶ τὸ βυζαντινότερον, γράφοντας δεκάδες τόμους βυζαντινῶν μελῶν μὲ τρεῖς μουσικῆς γραμμῆς, τὰ «τρίγραμμα», ὅπως τὰ ἔλεγε, ὀνομάζοντάς το διπλὸ ἴσο, πιθανῶς γιὰ νὰ ἀποφύγει τὴν ὀρολογία τοῦ Κ. Ψάχου καὶ ἔτσι ἄθελά του ἔπεσε στὴν ὀρολογία Ἀφθονίδη-Ντυκουντραί. Παρατίθεται στὴν συνέχεια παράδειγμα μέλους μὲ διπλὸ ἴσο ὑπὸ Σ. Καρά:

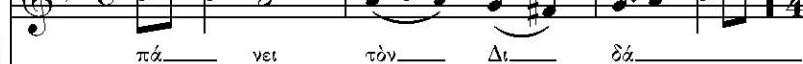
Ἦχος ᾤ Πα ρ

M.:	
A.:	
B.:	
	Ση με ρον ο Ι ου δας κα τα λι
M.:	
A.:	
B.:	
	μπα νει τον Δι δα α σκα α
M.:	
A.:	
B.:	
	λον και πα ρα λαμ βα νει τον δι

M.: 
A.: 
B.: 
α α βο ο ο λον τυ φλου ται

M.: 
A.: 
B.: 
τω πα θει της φι λαρ γυ ρι ας κλπ.

M. 
Σή— με— ρον ό 'Ι - ού— δας κα-τα-λιμ
A. 
Σή— με— ρον ό 'Ι - ού— δας κα-τα-λιμ
B. 
Σή - με - ρον ό 'Ι - ού - δας κα-τα-λιμ

M. 
πά— νει τόν— Δι— δά—
A. 
πά— νει τόν— Δι— δά—
B. 
πά - νει τόν Δι - δά - - -

M.

A'.

B'.

M.

A'.

B'.

M.

A'.

B'.

M.
 λαρ γυ ρί ας

A.
 λαρ γυ ρί ας

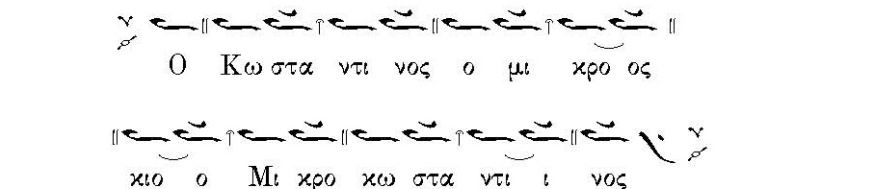
B.
 λαρ - γυ - - - ρί ας

Ἡ συνηχητική γραμμή ἢ διπλὸν ἴσον δὲν ἐπικράτησε στὴν ψαλτική πράξη, διότι θεωρήθηκε ξένο πρὸς τὴν παράδοση.

Ἄλλα διακριτικὰ γνωρίσματα τῆς βυζαντινῆς ψαλμωδίας εἶναι τὸ πλῆθος τῶν μελικῶν ποικιλιμάτων καὶ λυγισμάτων, ὅπως τὰ σώζει ἡ παράδοση καὶ ὅπως τὰ δεικνύουν τὰ σχήματα καὶ ὑποδηλώνουν τὰ ὀνόματα πολλῶν φωνητικῶν καὶ χειρονομικῶν σημαδιῶν, π.χ. τῆς πεταστῆς, τῆς βαρείας, τῆς ὀξείας, τοῦ ἀντικενώματος, τοῦ λυγίσματος κ.ἄ. καθὼς καὶ ἡ ποικιλία μουσικῶν διαστημάτων κατ' ἤχους, οἱ χροές καὶ τὰ γένη.

Β'. Ὁ δεύτερος κλάδος τῆς ἔθικῆς μας μουσικῆς περιλαμβάνει τὰ δημοτικά μας τραγούδια. Τὰ δημοτικά τραγούδια εἶναι σύνθετα λαϊκὰ δημιουργήματα, στὰ ὁποῖα ἐμπεριέχονται καὶ λειτουργοῦν ἄρμονικά ὁ λόγος, τὸ μέλος καὶ ἡ ὄρχηση στὰ χορευτικά. Σ' αὐτὰ τὰ στοιχεῖα περιλαμβάνονται καὶ ἄλλα, ἱστορικά, γλωσσικά, λογοτεχνικά, ρυθμικά σχήματα, μουσικὲς ἐνότητες καὶ μουσικὲς ιδιαιτερότητες καὶ πολλὰ ἄλλα.

Τὰ δημοτικά μας τραγούδια, ἀδόμενα, διασώζουν τὸ πλεῖστον τοῦ ρυθμικοῦ συστήματος τῶν ἀρχαίων, τὸ ὁποῖο ἔχει καὶ ἄμεση σχέση καὶ μὲ τὴν ὄρχηση. Π.χ. ὁ δεκαπεντασύλλαβος στίχος ἐνὸς δημοτικοῦ τραγουδιοῦ Ὁ Κωσταντίνος ὁ μικρὸς κι ὁ Μικροκωσταντίνος ἀπαγγελλόμενος τονίζεται ρυθμικά στὴν 8η καὶ 14η συλλα-



 Ο Κω στα ντι νος ο μι κρο ος

 κι ο Μι κρο κω στα ντι ι νος



 ό Κω - στα - ντί - νος ό μι - κρός

 κιό Μι - κρο - κω - στα - ντί - νος

Ο ρυθμός συνδέει τὸ λόγο μὲ τὸ μέλος καὶ τὴν ὄρχηση καὶ ὁ χορὸς ποὺ προσδιορίζεται ἀπ' τὸ ρυθμὸ τοῦ τραγουδιοῦ αὐτοῦ εἶναι ἡπειρώτικος στὰ τρία, ὅπως λέγεται, χορὸς ἑξι βημάτων.

Κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο ἐργαζόμενοι μπορούμε νὰ ἀνακαλύψουμε ὅλο τὸν ἀρχαῖο ρυθμικὸ πλοῦτο στὰ δημοτικὰ μας τραγούδια. Τοῦ-του ἡ διάσωση καὶ διατήρηση ὀφείλεται κυρίως στὴν ὄρχηση. Ὁ χορευτικὸς ρυθμὸς ἤδη ἀπ' τὴν ἀρχαιότητα ἀποτελεῖ τὸ βασικὸ στοιχεῖο τῆς ρύθμισης τοῦ μελισμένου λόγου ἢ ἀπλῶς τοῦ μέλους ὅπως μπορεῖ νὰ συμπεράνει κανεὶς καὶ ἀπὸ τὰ λόγια τοῦ Πινδάρου, ποὺ ἐπαίρεται ὅτι μπόρεσε νὰ προσαρμόσει ἓνα πανηγυρικὸ τραγούδι σὲ δωρικὸ σανδάλι ἤτοι σὲ δωρικὸ χορευτικὸ ρυθμὸ, «Δωρίῳ φωνὰν ἐναρμόξαι πεδίλῳ ἀγλαόκωμον».

Στὰ δημοτικὰ τραγούδια ἡ μουσική, τὸ μέλος καθενός, ἔχει πρωτεύοντα ρόλο, διότι τὰ κείμενά τους μὲ τὴ μελωδία γίνονται περισσότερο προσιτὰ στὸ λαό. Τὸ μέλος μειώνει τίς διαφορὲς δυσκολίες ποὺ πιθανὸν νὰ παρουσιάζει ὁ στίχος, ὅπως εἶναι π.χ. οἱ γλωσσικὲς ἢ ἡ κατώτερη ποιότητά τους κ.ἄ.

Στὰ δημοτικὰ τραγούδια ἐπίσης σώζεται ἡ ἀρχαιοελληνικὴ παράδοση, κατὰ τὴν ὁποία ὁ ποιητὴς καὶ ὁ μελοποιὸς εἶναι τὸ ἴδιο

πρόσωπο, όπως ο άοιδός της αρχαιότητας, ο δραματικός ποιητής κατόπιν, που συνήθως είναι και ο δάσκαλος της όρχήσεως και αργότερα ο βυζαντινός μελωδός.

Κείμενα δημοτικών τραγουδιών με τη σημερινή ποιητική τους μορφή, έχουμε ήδη απ' τον 8ο περίπου αιώνα. Είναι τα 'Ακριτικά μας δημοτικά τραγούδια, τα όποια ξεκίνησαν απ' τις ανατολικές επαρχίες του βυζαντινού κράτους και διαδόθηκαν σ' όλοκληρο τον ελληνικό χώρο, όπου και προσαρμόστηκαν στις διάφορες ντοπιολαλιές καθώς και στα τοπικά μουσικά ιδιώματα. Μαρτυρίες όμως για την ύπαρξη δημοδών ασμάτων έχουμε ήδη απ' τα πρώτα χριστιανικά χρόνια.

Θά αναφέρω μία του 'Αγίου 'Ιωάννου του Χρυσοστόμου, στον όποιο τιμητικά είναι αφιερωμένο και τὸ παρὸν μουσικολογικὸ συνέχριο, ο όποιος άσκησε και σκληρή κριτική σε μερίδα δημοτικών τραγουδιών άσέμνου και παγανιστικού περιεχομένου, όπως ήταν τότε τὰ άσματα τῶν μίμων. Γράφει λοιπόν ο αιώνιος 'Αρχιερεύς της Κωνσταντινουπόλεως και οίκουμενικός Διδάσκαλος: «Οὕτω γοῦν ἡ φύσις ἡμῶν πρὸς τὰ άσματα και τὰ μέλη ἡδέως ἔχει και οἰκείως, ὡς και τὰ ὑπομάζια παιδιά κλαυθμηρίζόμενα και δυσχεραίνοντα, οὕτω κατακοιμίζεσθαι...»

Και συνεχίζει: «Διὰ τοῦτο και ὁδοιπόροι πολλάκις κατὰ μεσημβρίαν ἐλαύνοντες ὑποζύγια, ἄδοντες τοῦτο ποιοῦσι, τὴν ἐκ τῆς ὁδοιπορίας ταλαιπωρίαν ταῖς ψδαῖς ἐκείναις παραμυθούμενοι, οὐχ ὁδοιπόροι δὲ μόνον, ἀλλὰ και γηπόνοι ληνοβατοῦντες και τρυγῶντες και ἀμπέλους θεραπεύοντες, και ἄλλο ὅτιοῦν ἐργαζόμενοι, πολλάκις ἄδουσιν. Καὶ ναῦται κωπηλατοῦντες τοῦτο ποιοῦσιν. Ἦδη δὲ και γυναῖκες ἱστοργοῦσαι, και τῇ κερκίδι τοὺς στήμονας συγκεχυμένους διακρίνουσαι πολλάκις μὲν καθ' ἑαυτὴν ἐκάστη, πολλάκις δὲ πᾶσαι μίαν τινὰ μελωδίαν ἄδουσιν». (Migne P.G. 55, 165 κ.έξ.).

Τὰ δημοτικά τραγούδια μεταφέρονται προφορικά από γενιά σε γενιά. Για πρώτη φορά βρέθηκαν τραγούδια γραμμένα με τὴν παλαιὰ βυζαντινὴ παρασημαντική σε χειρόγραφο τῆς Μονῆς 'Ιβήρων του 'Αγίου Όρους, 13 τὸν αριθμό, που εἶχαν καταγραφεῖ στα μέσα του 17ου αἰώνα.

Παραθέτω τὴν πρώτη μουσική στροφή ἑνὸς ἐξ αὐτῶν, όπως τὸ μετέφερα στὴν ἐν χρήσει βυζαντινὴ μουσική σημειογραφία, όπου

διακρίνει κανείς και πολλές ομοιότητες με εκκλησιαστικά μέλη και ίσως και γι' αυτό επελέγησαν αυτά τα τραγούδια από τὸν ἁγιορείτη μοναχὸ γιὰ νὰ καταγραφοῦν μουσικά.

Ἦχος ἕ Κε δ

Τα η δο ο ο ο ο ο ο νια τα η δο νια α
α τη ης α α α α να τα α η δο νια τη ης α α
να α το ο λη η η ης και τα α α α α
που ου λια και τα που ου ου λια τη η η ης δυ υ
υ υ υ υ υ υ ση ης στου ου φι λα δε στου ου
φι ι λα δε ελ φου ου το ο βου ου νο

Τ'ά-η - δό νια τ'ά-η -
δό - νια τῆς ἁ να τ'ἁ ἁ η -
δό νια τῆς ἁ να το λῆ



*Ας ἔρθουμε τώρα στὴν τρίτη ἐνότητα τοῦ θεματός μας ἥτοι στὰ κοινὰ σημεῖα καὶ τίς διαφορὲς τῶν δύο κλάδων τῆς ἐθνικῆς μας μουσικῆς.

Γ'. Ὁμοιότητες - Διαφορές

Ι) Ὁμοιότητες

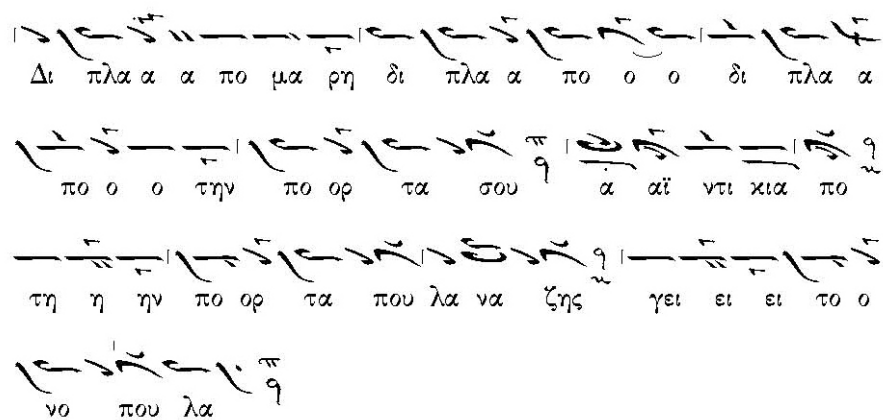
1. Στὰ ἐκκλησιαστικά μας ἄσματα, ὅσον ἀφορᾷ στὴν μελική τους μορφή ἔχουμε μέλος λογῶδες, εἰρμολογικὸ σύντομο καὶ ἀργό, στιχηραρικὸ καὶ μέλος ἀργὸ τῆς λεγόμενης παπαδικῆς μελοποιίας.

Ἀντίστοιχα στὰ δημοτικὰ ἄσματα ἔχουμε τίς ρίμες, τὰ σύντομα χορευτικὰ ἢ μὴ τραγούδια, τὰ ἀργὰ (ρυθμικὰ καθιστικά ἢ δρομικά) καὶ τὰ ἀργὰ καθιστικά τῆς τάβλας, ὅπως συνήθως λέγονται.

Ἐδῶ ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν πολλὰ χορευτικά, τὰ ὁποῖα κατὰ παράδοση ἄδονται καὶ σὲ ἀργὸ ρυθμικὸ μέλος. Συμβαίνει δηλαδὴ ἐδῶ ὅτι στὸν Εἰρμὸ καὶ τὴν Καταβασία τῆς ἐκκλησιαστικῆς μας μουσικῆς. Π.χ.

Τραγούδι Δωρίδος (χορευτική εκτέλεση)⁵

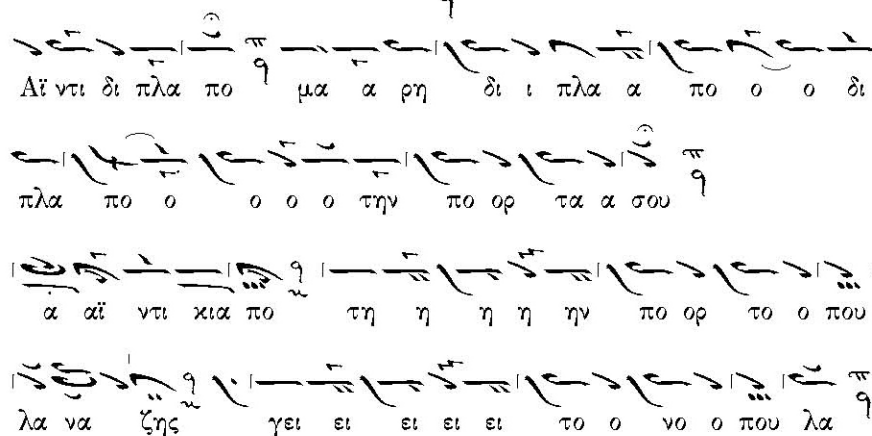
Ἦχος ᾠ Πα ρ



5. Βλ. Κωνσταντίνου Ί. Μάρκου, *Δημοτικά Τραγούδια Κονιάκου Δωρίδος*, Ἀθήναι 1978, σσ. 36, 37, 38.

Τὸ ἴδιο τραγούδι ὡς δρομικό.

Ὁ αὐτός. $\frac{\pi}{9}$ 4/σημος



Αἶντι δι πλά πο μα α ρη δι ι πλα α πο ο ο δι
πλα πο ο ο ο ο την πο ορ τα α σου
α αἶ ντι κια πο τη η η η ην πο ορ το ο που
λα να ζης γει ει ει ει ει το ο νο ο που λα



Ἄιν-τι δι-πλα ἔ-πο μα ρή δι πλα ἔ-πο δι-πλα
ἔ-πο τήν πόρ-τα σου ἄιν-τι κιά
πό τήν πορ-το πού-λα να
ζης γει-το νο-πού - λα

2. Καὶ οἱ δύο κλάδοι τῆς παραδοσιακῆς μας μουσικῆς ἔχουν χα-
ρακτήρα μελωδικό, μονοφωνικό καὶ ὄχι πολυφωνικό μὲ ἐξαίρεση τὰ

λεγόμενα πολυφωνικά τραγούδια τῆς Βορείου Ἡπείρου (καὶ τμήματος τῆς Νοτίου), τὰ ὅποια ὁμῶς προυσιάζουν μιὰ ἰδιότυπη πολυφωνία, ποὺ δὲν ἔχει σχέση με αὐτὴν τῆς δυτικῆς μουσικῆς. Τὰ τραγούδια αὐτὰ δὲν τὰ συνόδευαν μουσικὰ ὄργανα, διότι τὰ ὄργανα δὲν μποροῦν νὰ ἀποδώσουν σωστὰ τὴ μελωδία τους. Γι' αὐτὸ ἡ ὀργανικὴ συνοδεία καὶ ἀπόδοση ποὺ παρατηρεῖται κατὰ τὰ νεώτερα χρόνια σ' αὐτὰ τὰ τραγούδια, δὲν ἀνταποκρίνεται στὴν τεχνικὴ καὶ τὸ ὕφος των.

Ὁ βασικὸς τραγουδιστὴς λέγεται παρτής. Αὐτὸς ἀρχίζει πρῶτος καὶ ὕστερα ἀρχίζουν οἱ ἄλλες φωνές. Δεύτερος εἶναι ὁ γυριστής (ἢ κλώστης) ποὺ περιστρέφει τὸ μέλος γύρω ἀπ' τὸ μέλος τοῦ παρτῆ, καὶ τρίτος εἶναι ὁ ἰσοκράτης (ἢ οἱ ἰσοκράτες). Ἐκτὸς ἀπ' τίς κύριες τρεῖς φωνές ὑπάρχει καμιά φορά καὶ τέταρτη, τοῦ ρίχτη.

Παράδειγμα πολυφωνικοῦ Βορείου Ἡπείρου.⁶

Ἦχος ξ Πα ρ

Παρτής:	
Γυριστής:	
Ἰσοκράτες:	
Παρτής:	
Γυριστής:	
Ἰσοκράτες:	

6. Βλ. Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν, *Ἑλληνικά Δημοτικά Τραγούδια*, τόμ. Γ' (Μουσικὴ ἐκλογή), σσ. 59, 60.

Παρτής: $\delta_3 \parallel \text{πα} \delta_3 \uparrow \text{πα} \alpha \text{ντε} \varepsilon \lambda\eta \eta \text{πα}$

Γυριστής: $\delta_3 \parallel \text{πα} \delta_3 \uparrow \text{πα} \alpha \alpha \text{ντε} \lambda\eta \eta \text{πα}$

Ίσοκράτες: $\delta_3 \parallel \text{πα} \delta_3 \uparrow \text{πα} \alpha \text{ντε} \lambda\eta \eta \eta$

Παρτής: $\overline{\eta} \uparrow \text{πα} \alpha \overline{\eta}$

Γυριστής: $\delta_3 \uparrow \text{πα} \alpha \alpha \alpha \delta_3$

Ίσοκράτες: $\delta_3 \uparrow \text{πα} \alpha \alpha \overline{\eta}$

Παρτής: $\text{Κού} - \gamma\omega \text{ τόν} \alpha - \nu\epsilon$

Γυριστής: $\gamma\omega \text{ τόν} \alpha - \nu\epsilon$

Ίσοκράτες: $\text{τόν} \alpha - \nu\epsilon$

The image displays a musical score for three voices: A' (Alto), B' (Bass), and Γ' (Tenor). The key signature is G major (one sharp). The score is divided into two systems. Each system consists of three staves, one for each voice part. The lyrics are in Greek and are written below the corresponding staves. The first system of lyrics is:
 A': μο — κι'ά — χάει μω — ρε —
 B': μο — χάει μω — ρε —
 Γ': μο — χάει μω — ρε
 The second system of lyrics is:
 A': πα — πα — ντε — λῆ — πα — πα —
 B': πα — πα — ντε — λῆ — πα — πα —
 Γ': πα — πα — ντε — λῆ — πα — πα

3. Ἡ βυζαντινὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ καὶ ἡ δημοτικὴ μουσικὴ ἐντάσσονται στὸ ἴδιο μουσικὸ σύστημα, ὅπως αὐτὸ ἀναπτύχθηκε καὶ καθιερώθηκε ἀπὸ τοὺς βυζαντινοὺς μουσικοὺς ἥτοι στὸ σύστημα τῆς βυζαντινῆς ὀκταηχίας μὲ τοὺς παρεισαγόμενους κλαδικοὺς ἤχους, πὺ περισσότερο ἀπαντῶνται στὴ δημοτικὴ μας ἀσματικὴ παράδοση.

4. Ἡ χρῆση ἐνηχημάτων ἢ ἡ παρεμβολὴ συλλαβῶν Νε, Να, Νο κλπ., ἀναγκαίων ἐνίοτε στὰ τραγούδια γιὰ τὴ συμπλήρωση τῶν

ρυθμικῶν ποδῶν τους, γίνεται καὶ ἀπὸ τὰ βυζαντινὰ μέλη.

5. Μελικὲς ὁμοιότητες ἀνευρίσκουμε ἀρκετὲς ἀνάμεσα στὴ βυζαντινὴ μουσικὴ καὶ τὴ δημώδη μελικὴ παράδοση. Οἱ περισσότερες ἀπαντῶνται στὰ θρακιώτικα, κωνσταντινουπολίτικα καὶ μικρασιατικὰ δημοτικὰ τραγούδια καὶ τὴ βυζαντινὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσική. Ἐνῶ ὅσο ἀπομακρυνόμαστε ἀπ' τὶς περιοχὲς αὐτές, οἱ μελικὲς ὁμοιότητες μειώνονται καὶ φθάνουμε σὲ περιοχὲς ποὺ δὲν ὑπάρχουν καθόλου. Π.χ. τὰ τραγούδια τῶν ὄρεινῶν περιοχῶν ἢ τὰ λεγόμενα πολυφωνικὰ τῆς Βορείου Ἡπείρου ἢ καὶ κάποιων ἄλλων περιοχῶν, ἐνῶ εἶναι δομημένα στὸ αὐτὸ μουσικὸ σύστημα, ἔχουν καθαρῶς δική τους μουσικὴ τεχνοτροπία καὶ δικό τους ὅφος.

Εἰδικότερα ἓνα τμήμα τῶν τραγουδιῶν μας ποὺ ἀναφέρονται στὴν ἄλωση τῆς Κωνσταντινουπόλεως ποὺ δημιουργήθηκαν στὴ Θράκη, Πόντο (ἀστικά) καὶ Μ. Ἀσία, πρὸς τὴν ἀναφορά τους μεγάλες ὁμοιότητες μετὰ τὰ βυζαντινὰ ἐκκλησιαστικὰ μέλη. Ὅπως φαίνεται, οἱ πρῶτοι μελωργοὶ αὐτῶν τῶν τραγουδιῶν πρέπει νὰ ἦσαν ψάλτες, ὅπως ἦσαν καὶ οἱ περισσότεροι συνθέτες στὴν Πόλη κατὰ τὸν 19^ο αἰῶνα καὶ μετέπειτα, τῆς λεγομένης τότε ἐξωτερικῆς μουσικῆς σὲ ἀντιδιαστολὴ πρὸς τὴν ἐκκλησιαστικὴ καὶ ἡ ὁποία μαζί μετὰ τὸ βυζαντινὸ μέλος λειτούργησαν σὲ πολλὲς περιπτώσεις ἀμφίδρομα.

Τὸ ὅλο θέμα τῶν μελικῶν ὁμοιοτήτων τῶν δύο κλάδων τῆς παραδοσιακῆς μας μουσικῆς, ποὺ μπορεῖ νὰ ἀφορᾷ σ' ὁλόκληρο τὸ τραγούδι⁷ ἢ σὲ μέρη τούτου, εἶναι ἐκτεταμένο καὶ δύσκολο καὶ ὅπως εἶναι εὐνόητο δὲν μπορεῖ νὰ ἐξαντληθεῖ στὰ πλαίσια μιᾶς μικρῆς ἀναφορᾶς, ὅπως ἡ παρούσα.

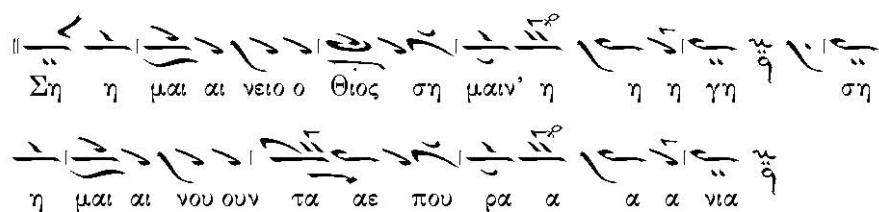
Ἄλλος χῶρος μουσικῆς ἔρευνας γιὰ τὸ ἐν λόγω θέμα εἶναι καὶ τὰ Κάλαντα, κυρίως τῶν περιοχῶν ποὺ ἀναφέραμε παραπάνω, τὰ ὁποῖα κατὰ τὸ πλεῖστον εἶναι λογίως προελεύσεως.

Στὴ συνέχεια παραθέτω μερικὰ παραδείγματα τῶν ὧσων ἀνωτέρω ἀνέφερα.

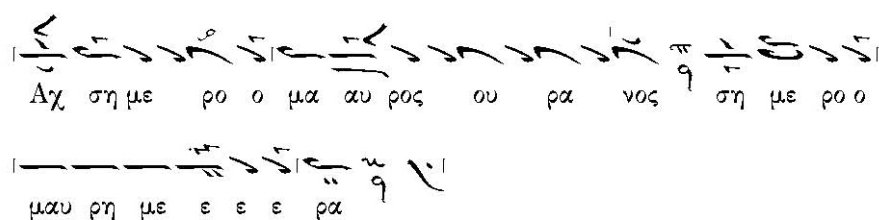
7. Βλ. καὶ Ἑταιρείας Θρακικῶν Μελετῶν, *Μουσικὰ Κείμενα Δημοτικῶν Τραγουδιῶν Θράκης*, τόμ. Α', Ἀθήναι 1956, ὅπου παρατίθεται μιὰ ἐνότητα τραγουδιῶν μετὰ τεχνοτροπία Ἐκκλησιαστικῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς.

α) «Σημαίνει ὁ Θεός»⁸

Ἦχος ♯ Πα ρ (τετραφωνῶν)
ρυθμὸς 4/σημος



β) Κάλαντα Δωδεκανησιακά τῆς Μεγάλης Παρασκευῆς⁹.



8. Δική μου καταγραφή κατ' ἐξαγγελία τοῦ ἐκ Κωνσταντινουπόλεως ἀει-
μνήτου ἱεροψάλτου Ἰωάννη Τσιμπιρλή. (Βλ. καὶ Κ. Ἰ. Μάρκου, Ἱστορικά Δη-
μοτικά Τραγούδια τῆς Ἀλώσεως, Ἀθῆναι 1998).

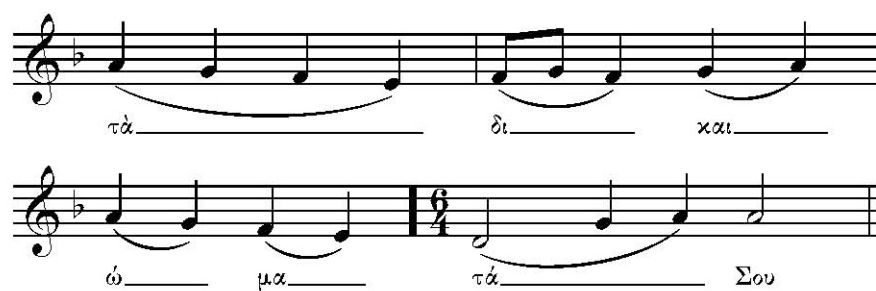
9. Καταγραφή Samuel Baud-Bovy.

Αχ, σή-με-ρο μαύ-ρος ού-ρα-
 νός σή-με-ρο μαύ-ρη μέ-
 ρα

β) Ἀπὸ τὰ Εὐλογητάρια τοῦ Μεγ. Σαββάτου, μέλος Πέτρου Λαμπαδαρίου.

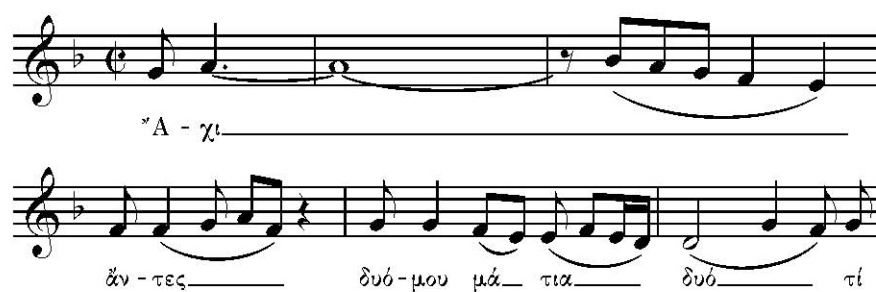
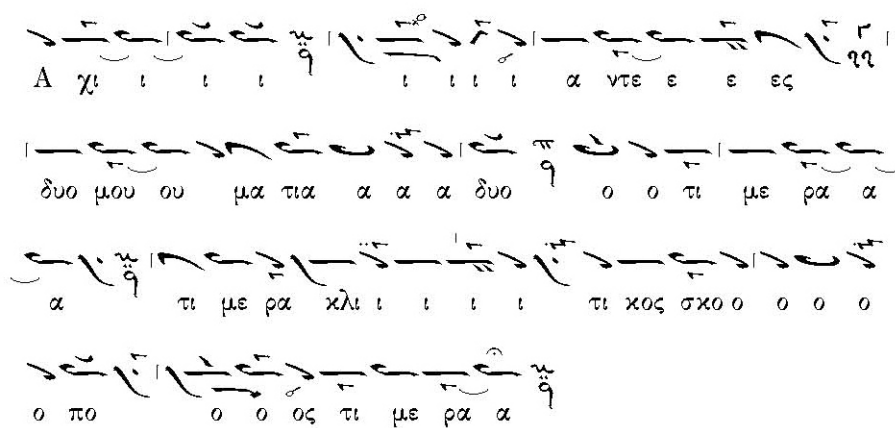
Ἦχος ᾠ Πα ρ

Εὐ λο γη το ος ει ει Κυ ρι ι ε ε ε δι δα α ξο
 ο ον με τα α α α δι ι και ω ω μα α τα α α σου
 Εὐ - λο - γη - τός ει-
 Κύ - ρι ε ε
 δί- δα- ξόν- με



δ) Τὸ «Πάθος». Κασιώτικος καθιστικός σκοπός¹⁰.

Ἦχος ♯ Πα ρ
ρυθμός 4/σημος



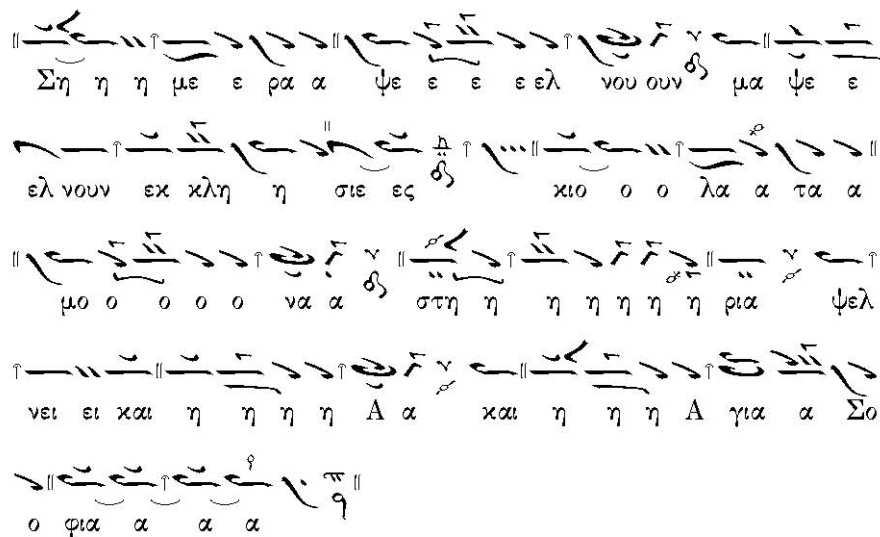
10. Καταγραφή Σ. Ι. Καρα.



δ) «Σήμερα ψέλνουν ἐκκλησιές». Ἱστορικό τῆς Ἀλώσεως.
Βιθυνία Μ. Ἀσίας

(Τὸ τραγούδι ἔχει καταγραφεῖ πολλές φορές καὶ βρίσκεται σὲ διά-
φορες συλλογές μὲ μικροδιαφορές).

Ἦχος ♯ ρ Πα ρ
ρυθμὸς 8/σημος

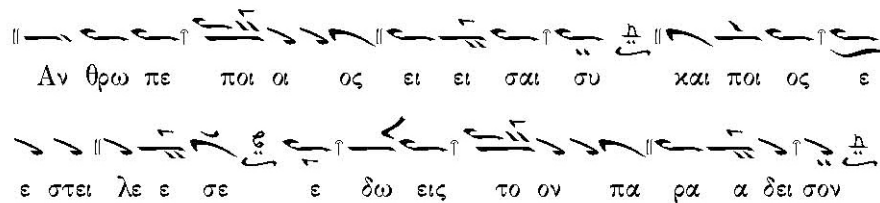




Σή — με — ρα — ψέλ — νουν — μὰ
 ψέλ — νουν — ἐκ — κλη — σιές — κι'ό — λα — τὰ —
 μο — να — στή —
 ρια — ψέλ — νει — και — ή — 'Α — και
 ή — 'Α — για — Σο — φιά

Ἐλάχιστες φορές παρατηροῦμε καὶ τὸ φαινόμενο τῆς τελείας μιμήσεως τῶν ἐκκλησιαστικῶν μελῶν ἰδίως τῶν ἐξαποστειλαρίων κατὰ τὴν περίοδο τῆς Μεγάλης Τεσσαρακοστή, ὅπως εἶναι καὶ τὸ ἀκόλουθο Κυκλαδίτικο, ποὺ ἔρχεται καὶ αὐτὸ μὲ τὸ μουσικοποιητικό του περιεχόμενο νὰ συμβάλει στὴν περισυλλογὴ καὶ κατάνυξη ποὺ ἀπαιτοῦν αὐτὲς οἱ ἡμέρες.

Ἦχος Βου —, «Τοῖς Μαθηταῖς συνέλθωμεν»



Αν θρω πε ποι οι ος ει εισαι συ και ποι ος ε
 ε στει λε ε σε ε δω εις το ον πα ρα α δει στον

και τις ω δη η γη σε ε σε

Αν-θρω - πε ποι - ος ει - σαι συ

και ποι - ος ε - στει - λε - σε ε - δω εις

τον - πα - ρα - δει - σον και

τις ω - δη - γη - σε - σε

Ἐξετάζοντας κανείς ευρύτερα τὸν μουσικὸ μας πλοῦτο, πράγμα ὅπως ἀναφέραμε μεγάλο καὶ δύσκολο, θὰ ἀνιχνεύσει πλῆθος μικρῶν μελικῶν σχημάτων κοινῶν καὶ στοὺς δύο κλάδους τῆς ἐθνικῆς μας μουσικῆς. Αὐτὰ ἀποτελοῦν ἓνα σταθερὸ μουσικὸ δομικὸ ὕλικὸ ἀνιχνεύσιμο ποὺ προσδιορίζει τὸ βαθμὸ ὁμοιότητος τῆς ἐκκλησιαστικῆς καὶ ἐξωτερικῆς, ὅπως θὰ ἔλεγαν οἱ παλαιότεροι βυζαντινοὶ μουσικοί, μουσικῆς.

Ἄν δὲ ὑπάρχουν παρόμοια καὶ στὴν παρδοσιακὴ μουσικὴ γειτονικῶν καὶ ἄλλων λαῶν, τοῦτο πιστοποιεῖ τὴν ἐπίδραση τοῦ ἑλληνικοῦ πολιτισμοῦ σ' ὅλους τοὺς χώρου ὅπου εἶχε διαδοθεῖ ὁ ἑλληνισμός. Δὲν ἔχουμε παρὰ νὰ θυμηθοῦμε, ἐκτὸς τῶν ἄλλων, καὶ τὸν Πλούταρχο ποὺ ἀναφέρει ὅτι: «Γεδρωσίων¹¹ παῖδες τὰς Εὐριπίδου

11. Γεδρωσία: περιοχὴ ἀγροντῆς τῆς Ἀσίας, στὴ θέση τοῦ σημερινοῦ Βελουχιστάν, τὴν ὁποία κατέλαβε ὁ Μ. Ἀλέξανδρος τὸ 330 π.Χ. καὶ τὴν ἔνωσε μὲ τὴν

καὶ Σοφοκλέους τραγωδίας ἦδον».

6. Τὰ ἰσοκρατήματα συναντῶνται καὶ στὴ δημοτικὴ μουσικὴ, ὅπως εἶδαμε στὰ ιδιότροπα πολυφωνικὰ τραγούδια τῆς Βορείου Ἡπείρου. Στὸν υπόλοιπο ἐλληνικὸ χῶρο καὶ κυρίως στὴ Βόρειο Ἑλλάδα τὰ συναντοῦμε μόνο σὲ ὀργανικὲς μελωδίες. Ὅπως εἶναι γνωστό, ἡ γκάιντα ἔχει δύο αὐλούς. Μὲ τὸν ἓνα παίζεται ἡ μελωδία καὶ μὲ τὸ δεύτερο ποὺ εἶναι μακρύτερος καὶ χωρὶς τρύπες τὸ ἰσοκράτημα στὴ βάση τοῦ μέλους ποὺ ἀκούγεται μάλιστα σὰν βόμβες. Καὶ κατὰ τὸ παίξιμο τῆς λύρας ἀκούγεται ἓνα ὑποτυπῶδες ἰσοκράτημα.

Τὸ φαινόμενο τοῦτο παρατηρεῖται καὶ στὰ ἀργὰ ποιμενικὰ καὶ κλέφτικα τραγούδια, τῶν ὁποίων τὸ ὀργανικὸ παίξιμο συνοδεύεται καὶ ἀπὸ συνεχὲς ὑπὸ τοῦ λαοῦ τοῦ ἰσοκράτημα, τὸ ὁποῖο μάλιστα, ἀνάλογα μὲ τίς μεταπτώσεις τῆς μελωδίας, ἀλλάζει βάση.

II) Διαφορὲς

1. Ἡ πλέον ἐμφανὲς διαφορὰ ἀνάμεσα στοὺς δύο κλάδους εἶναι ἡ ὀργανοχρησία, ἡ ὁποία λείπει παντελῶς ἀπ' τὴ βυζαντινὴ μουσικὴ. Ἡ ἐκκλησιαστικὴ βυζαντινὴ μουσικὴ δὲν ἔχει ὀργανικὴ παράδοση. Ἐπομένως οὔτε ὀργανικὴ ἀνάπτυξη, «έτεροφωνία» γιὰ τὴν ὁποία θὰ ἀναφερθῶ παρακάτω, οὔτε μουσικὲς εἰσαγωγὲς καὶ μουσικὲς ἀνταποκρίσεις ἔχει. Γι' αὐτὸ οἱ ἀπόπειρες εἰσαγωγῆς ὀργάνων στὴ βυζαντινὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ εἶναι ἀποτυχημένες. Τὸ πρόβλημα ἐπεκτείνεται ἀκόμη καὶ στὸν καταρτισμὸ τῆς ὀρχήστρας, δηλαδὴ τί εἶδους ὄργανα θὰ χρησιμοποιηθοῦν, ἀφοῦ αὐτὸς ὁ μουσικὸς χῶρος δὲν ἔχει, ὅπως εἶπαμε, ὀργανικὴ παράδοση. Ἔτσι τὸ ὀργανικὸ ἀποτέλεσμα ἀδικεῖ τὸ φωνητικὸ βυζαντινὸ μέλος, διότι τοῦ ἀφαιρεῖ τὴν κατάνυξη καὶ τὸ κάνει καταθλιπτικόν.

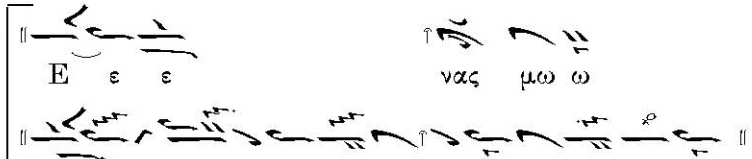
Τὰ δημοτικὰ μας τραγούδια, ἐκτὸς ἐλαχίστων περιπτώσεων, χρησιμοποιοῦν τὰ κατὰ τύπους μουσικὰ ὄργανα ποὺ ἐξακολουθοῦν τὸ φωνητικὸ ἄσμα. Συνήθως οἱ ὀργανοπαῖκτες ἀρχίζουν μὲ μιὰ εἰσαγωγή, στὴ συνέχεια παίζουν τὸ φωνητικὸ μέρος, τὸ ὁποῖο διαν-

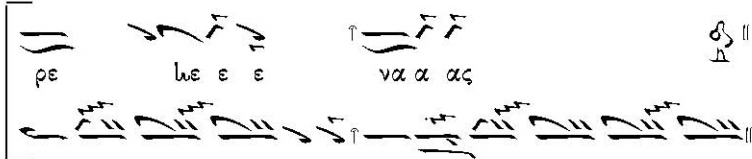
Ἀραχωσία ὑπὸ τὸν Μέμνονα, ὁ ὁποῖος ἔκτισε ἐκεῖ καὶ πόλη μὲ τὸ ὄνομα Ἀλεξάνδρεια (Κανδαχάρ).

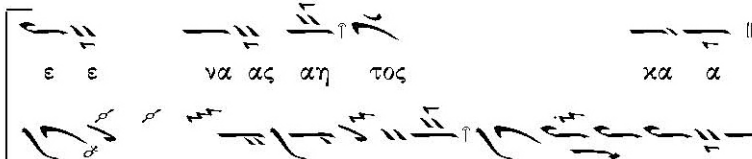
θίζουν μελικά διὰ τῆς «έτεροφωνίας» ἢ παίζουν τὴ λεγόμενη ἀνταπόκριση καὶ τὸ κατακλείουν μὲ κάποια αὐτοσχεδιαστικὴ κυρίως μελωδία. Ὁ ὅρος «έτεροφωνία» ἀπαντᾶται στὸν Πλάτωνα καὶ σημαίνει τὴν ὀργανικὴ ἀνάπτυξη τοῦ φωνητικοῦ μέρους τοῦ ᾄσματος καὶ ὄχι τὴν πολυφωνία ὅπως διατείνονται κάποιοι μουσικοί. Τοὺς ἀρχαίους μουσικοὺς τοὺς εἶχε ἀπασχολήσει καὶ τὸ θέμα τῆς πολυφωνίας, ἀλλὰ, ὅπως ἀπ' τὰ κείμενα φαίνεται, τὴν ἀπέφευγαν γιὰ πολλοὺς λόγους καὶ κυρίως γιὰ τὴν προβολὴ τοῦ λόγου, ποὺ τὸν ἤθελαν νὰ κυριαρχεῖ τοῦ ᾄσματος.

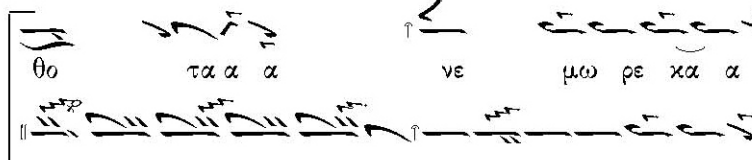
Παρατίθενται στὴ συνέχεια παραδείγματα, ἀπ' τὴ δημοτικὴ μας μουσικὴ παράδοση, φωνητικῆς καὶ ὀργανικῆς ἐκτέλεσης τραγουδιοῦ.

Ἦχος ἑ Πα ρ
ρυθμὸς 6/σημος

A'. 

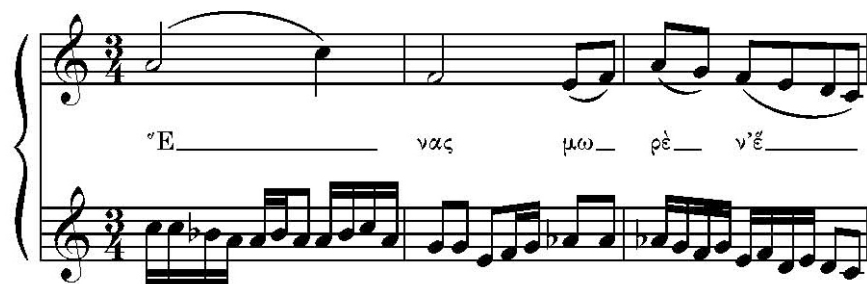






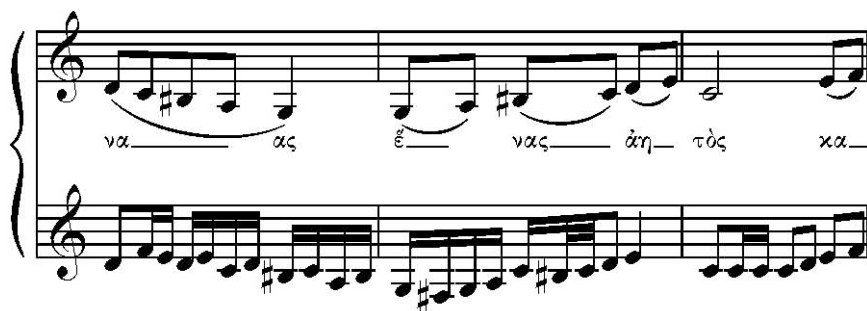
B.

θο τα α α νε ε
 ε ε να ας αη τος κα α
 θο τα α α νε ε ε
 στο ον η η λιο και λα α
 ζο τα α α νε μω ρε λια α α
 ζο τα α α νε



First system of a musical score in 3/4 time. The vocal line (treble clef) has a melody with a long note on 'Ε' followed by 'νας', 'μω', 'ρέ', and 'νέ'. The piano accompaniment (bass clef) features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Ε_____ νας μω ρέ νέ_____



Second system of the musical score. The vocal line continues with 'να', 'ας', 'ας', 'νη', 'τος', and 'κα'. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

να_____ ας ας νας νη τος κα_____



Third system of the musical score. The vocal line has 'θό', 'τα', 'νε', 'μω-ρέ', 'κα', 'θό', and 'τα'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

θό_____ τα_____ νε μω-ρέ κα θό_____ τα_____



Fourth system of the musical score. The vocal line has 'νε', 'ας', 'νη', 'τος', and 'κα'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

νε ας νας νη τος κα_____

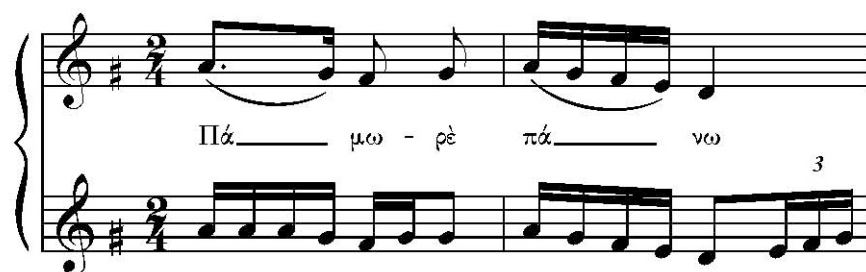
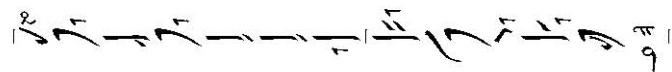
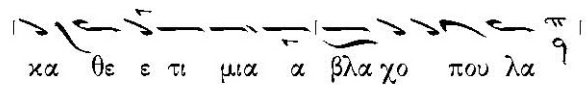
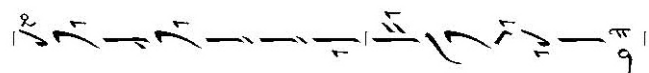
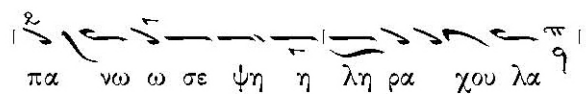
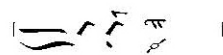
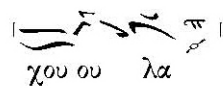
θό τα νε μω-ρέ κα θό τα

νε ξ νας άη τός κα

ζό τα νε

Ἦχος ᾠ Πα ρ
 ρυθμός 4/σημος (2 κινήσεις)

Πα μω ρε πα α νω σε ε ψη λη ρα



πά - νω - σέ ψη - λή ρα - χού - λα

κά - θε - ται μιὰ - βλα - χο - πού - λα

Στή δημοτική μας μουσική παράδοση έχουν διασωθεί και πολλοί οργανικοί σκοποί χορευτικοί και μη με αξιολογώτατη καλλιτεχνική δομή.

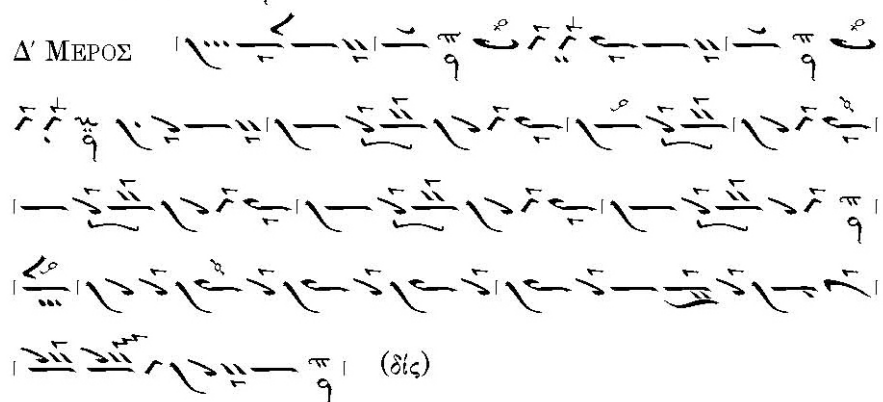
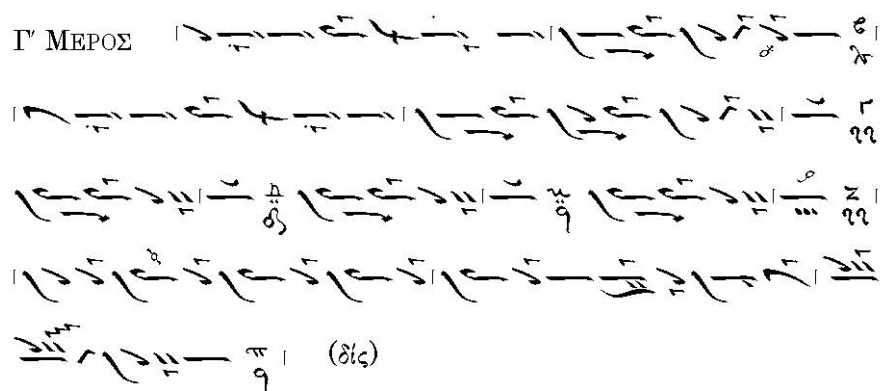
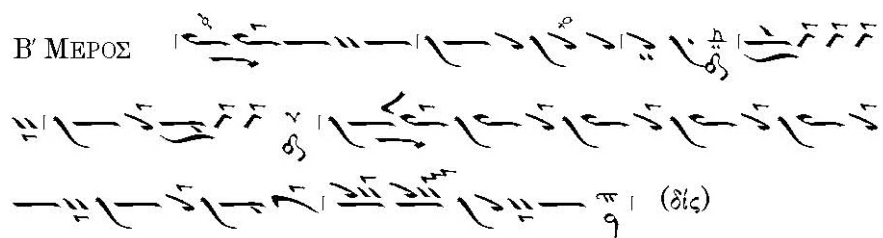
Παρθέτω στη συνέχεια τή στεργιανή πατηνάδα (δρομικό) του γάμου. Κλαρίνο έπαιξε ο αείμνηστος Άνδρέας Ν. Χαρμαλιάς.

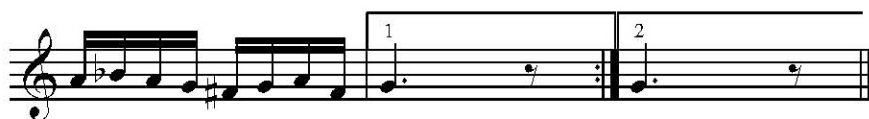
Ρυθμός 4/σημος

Ήχος 2̣ ̣ Πα 9 Χρόνος μέτριος γοργός.

Α' ΜΕΡΟΣ

(δίσ)





Β'. ΜΕΡΟΣ



Γ'. ΜΕΡΟΣ



Δ'. ΜΕΡΟΣ





2. Ἡ βυζαντινὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ἀκολουθεῖ, ὡς πρὸς τὸ ρυθμὸ, τὴν τονικὴ ρυθμοποιία, τὴν ὁποία ὁ ἱστοριοδίφης Σάθας προσφυῶς ὀνόμασε «ρυθμολογικὴ πεζολογία»¹².

Λέγοντας τονικὴ ρυθμοποιία ἐννοοῦμε τὸν ρυθμικὸ τόνο τοῦ κειμένου, πού συμπίπτει μὲ κάποιο γραμματικὸ τόνο, καὶ ὄχι ὅλους τοὺς γραμματικούς. Βάσει αὐτοῦ ρυθμίζεται τὸ μέλος, ὥστε νὰ μὴν κατακερματίζεται ὁ λόγος.

Τὰ δημοτικὰ τραγούδια ἀκολουθοῦν τὸν μελικὸ προσωδιακὸ ρυθμὸ, ὁ ὁποῖος ἀνιχνεύεται καὶ σὲ ἐλάχιστες περιπτώσεις ἐκκλησιαστικῶν ᾠσμάτων. Ὁ ρυθμὸς αὐτὸς εἶναι διαρθρωμένος καὶ μὲ τὴν ὀρχησὴ μὲ διάφορα σχήματα¹³.

Ἱστορικὸ ἀλλὰ καὶ μουσικολογικὸ ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν οἱ τρίσημοι πόδες πού θεωροῦνταν ἀπ' τὴν ἀρχαιότητα πόδες γιὰ ᾠσματα ἐπισήμων ἐκδηλώσεων καθὼς καὶ γιὰ ᾠσματα ἐγκωμιαστικά.

12. Βλ. Κ. Ν. Σάθα, *Ἱστορικὸν Δοκίμιον περὶ τοῦ θεάτρου καὶ τῆς μουσικῆς τῶν Βυζαντινῶν*, ἐν Βενετίᾳ 1878, σ. σνβ'.

13. Γιὰ τὰ διάφορα ρυθμικὰ σχήματα βλ. κυρίως: α) *Ἑλληνικὴ Δημοτικὰ Τραγούδια* (Μουσικὴ ἐκλογὴ), τόμ. Γ', ὑπὸ Γ. Κ. Σπυριδάκη καὶ Σπ. Δ. Περιστερή, ἐν Ἀθῆναις 1868, σσ. λστ'-μζ'. β) Κ. Ἰ. Μάρκου, *Δημοτικὰ Τραγούδια Κονιάκου Δωρίδος*, Ἀθῆναι 1978, σσ. 39-42. γ) Τοῦ αὐτοῦ, *Ἀκριτικὰ Δημοτικὰ Τραγούδια*, Ἀθῆναι 1995, σσ. 30 κ.ἐξ. δ) Σπ. Δ. Περιστερή, «Ὁ ἐξάσημος ρυθμὸς εἰς τὰ Ἑλληνικὰ δημοτικὰ τραγούδια», *Ἐπετηρὶς Λαογραφικοῦ Ἀρχείου*, τόμ. 15/16 (1962-63), σσ. 201-229. ε) Τοῦ αὐτοῦ, «Ὁ ἐπτάσημος ρυθμὸς εἰς τὰ Ἑλληνικὰ δημοτικὰ τραγούδια», *Ἐπετηρὶς Ἑλληνικῆς Λαογραφίας*, τόμ. ΚΓ' (1973-74).

Ἡ συνήθεια αὐτὴ μεταφυτεύθηκε στὸ Βυζάντιο καὶ παράλληλα διατηρήθηκε μέχρι σήμερα στὶς παραδόσεις τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ.

Στὴν «Βασιλεῖον Τάξιν» τοῦ Κωνσταντίνου Πορφυρογεννήτου (913-959), ὅπου, ἐκτὸς τῶν ἄλλων περιγράφονται καὶ ἐπίσημες δεξιώσεις στὰ βυζαντινὰ ἀνάκτορα, βρίσκουμε κείμενα τραγουδιῶν λογίας κυρίως προελεύσεως, καθὼς καὶ τὰ λεγόμενα «ἄκτα» ἢ «ἱαμβεῖα», ἐξ αἰτίας τοῦ ἱαμβικοῦ ρυθμοῦ τοῦ μέλους των. Ἀναφέρεται, λοιπόν, ἐκεῖ ὅτι μετὰ τὸ φαγητό, στὰ ἐπίσημα γεύματα τῶν ἀνακτόρων τραγουδοῦσαν «ἀπέλατικούς» σκοποὺς ἢ ὅπως θὰ λέγαμε σήμερα ἀργὰ καθιστικά, κλέφτικα τραγούδια ἢ καὶ ἄλλα τραγούδια. Κατόπιν οἱ βασιλικοὶ ψάλτες ἄρχιζαν τὴν «ἀκτολογία». Τραγουδοῦσαν δηλαδὴ ἄσματα ἐγκωμιαστικά, εὐχετικά καὶ πολυχρονισμούς, ποὺ ἦσαν ἀφιερωμένοι στοὺς αὐτοκράτορες, τὴν αὐτοκρατορικὴ οἰκογένεια καὶ τοὺς ἐπισήμους σὲ ρυθμὸ τροχαίων ἢ ἱμβικῶν ποδῶν. Τὸν ρυθμὸ τοῦτο διατήρησε καὶ ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσική, σὲ ὠρισμένα ἄσματα καὶ κυρίως στὰ Μεγαλυνάρια τῆς Παναγίας κατὰ τὴν ἑορτὴ τῆς Ὑπαπαντῆς.

Βυζαντινὸ Ἱαμβεῖο.

Ἦχος Γα ϝ

Ρυθμὸς 6/σημος δακτυλικός. Διτρόχαιος.

Ο Θε ος ο α α γι ο ο ος τους νε ε ο
 νυμ φους φυ υ λα ξο ον Πνευ μα το Πα να α γι
 ο ο ον τους συ υμ πε θε ρους φυ υ λα ξο ον
 Ὁ Θε - ος ἅ ᾠ - γι -
 Πνεῦ - μα τὸ Πα - νά - γι -



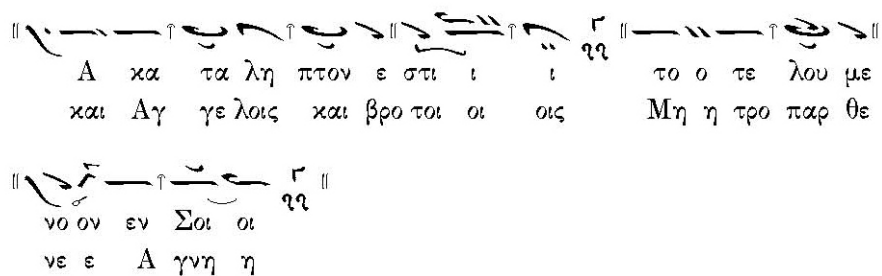
ο ος τούς νε ο - νύμ - φους
ον τούς συ μπε - θέ - ρους

φύ λα - ξον
φύ λα - ξον

Μεγαλυνάριον τῆς Ὑπαπαντῆς.

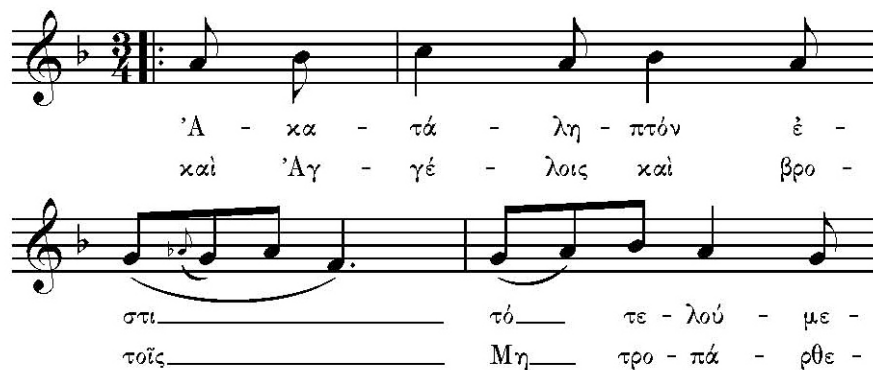
Ἦχος Γα ς

Ρυθμός 6/σημος δακτυλικός. Διτρόχαιος.



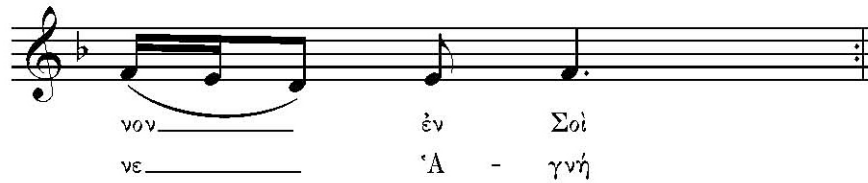
Α κα τα λη πτον ε στι ι ι το ο τε λου με
και Αγ γε λους και βρο τοι οι ος Μη η τρο παρ θε

νο ον εν Σοι οι
νε ε Α γνη η



Α - κα - τά - λη - πτόν έ -
και Αγ - γέ - λους και βρο -

στι τό τε - λού - με -
τοῖς Μη τρο - πά - ρθε -

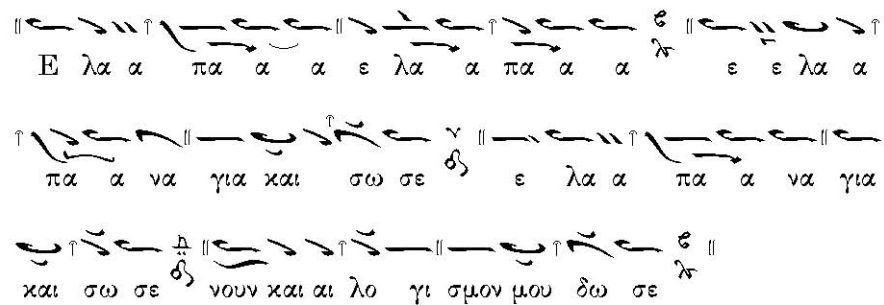


Ἀλλὰ καὶ ὁ λαὸς καὶ κυρίως αὐτὸς διατήρησε τὸν ρυθμὸ αὐτὸ σὲ πολλὰ ἄσματα καὶ κυρίως στὰ γαμήλια. Π.χ.:

Ρόδου. Ἐπαινετικὸ (Κανάκια) τῆς νύφης.

Ἦχος ᾠδῆς Νη ς

Ρυθμὸς 6/σημος δακτυλικός.



Τοῦ γάμου. Κυκλάδων.

Ἦχος δ' ἑταρος Βου ξ

ρυθμός 6/σημος. Δακτυλικός.

Ση η με ε ρα γά ση με ρα γαμος γι νε ται αι
 Ση η με ε ρα γά ση με ρα γαμος γι νε ται αι

σ'ω ραι ο πε ε ρι βο λι ι ι σ'ω ραι ο πε ε ρι βο
 σ'ω ραι ο πε ε ρι βο λι ι ι σ'ω ραι ο πε ε ρι βο

λι
 λι

Σή - με ρα γά σή - με ρα
 Σή - με ρα γά σή - με ρα

γά - μος γί - νε - ται
 γά - μος γί - νε - ται

σ'ώ - ραϊ - ο πε ρι -

βό - λι σ'ώ - ραϊ - ο πε ρι -

1 2
βό - λι σ'ώ βό - λι

3. Στά τραγούδια συναντάμε συχνά και τὸ φαινόμενο τῆς διηχίας καὶ διρρυθμίας σὲ σταθερὴ βάση στὶς μουσικὲς τους στροφές, ἐνῶ στὰ ἐκκλησιαστικὰ μέλη ἢ ἀλλαγὴ ἤχου εἶναι τυχαία.

Ὡς δῖηχο τραγοῦδι μπορεῖ νὰ χαρακτηρισθεῖ τὸ προηγούμενο (σελ. 37) τραγοῦδι «Πάνω σὲ ψηλὴ ραχοῦλα», τοῦ ὁποῖου τὸ α' μέρος ἀκολουθεῖ χρωματικὸ ἦχο (πλ. δ' χρωματικό), ἐνῶ τὸ β' ἀκολουθεῖ τὸν α' ἦχο.

Παράδειγμα διρρύθμου τραγουδιού:

Ἡπείρου. Ἡχος ἧ Πα ρ

Ρυθμός 4/σημος μέ 6/σημο.

Στη βρύση η στα Τσε ρι
 η ι τσι α να στη με ε ε
 μω ρε στη με ε ση α πο ο τη χω ρα

ρυθμός 6/σημιο

Μπου λου μπα α α σια α γεια σας παι αι δια
Μπου λου μπα α α σια α δεσ κα θου ουν ταν

Στή βρύ - ση — σὰ Τσιε -
ρί - νι — τσια — να στή

μέ — μω-ρέ στη μέ — σηά — πό — τή —

χώ - ρα Μπου - λου - μπα — σιά -
Μπου - λου - μπα — σιά -

α γειά σας παι διά
α δές κά - θον ταν

4. Στα δημοτικά τραγούδια ή μελωδία είναι στροφική. Αποτελείται δηλαδή από συμμετρικές μουσικές φράσεις που αντιστοιχούν σε ήμιστίχια του κειμένου με παρεμβολή τις περισσότερες φορές τσακισμάτων. Π.χ.:

Ἦχος ῥ Πα ρ
(Μοριά - Ρούμελης)¹⁴
ρυθμός 4/σημος

Α' μουσική φράση: Α πο ο πε γεια σας παι αι δια α

α α πο ο πε ρ'απ το ο πο τα μι

Β' μουσική φράση: α πο πε ρ'απ το ο πο ο τα μι
κλε φτες ρι χναν το ο λι ι θα ρι

Στην α' μουσική φράση ενυπάρχουν δύο μουσικά μοτίβα.

14. Κωνσταντίνου Ί. Μάρκου, *Ἐπετειακά Δημοτικά Τραγούδια*, έκδοση Δήμου Παιανίας, Παιανία 2001, σσ. 127, 128.

A'.



'Α - πό - πέ - γειά σας παι - δια -

α - πό - πέρ' απ' τὸ πο - τά - μι

B'



α - πό - πέρ' απ' τὸ πο - τά - μι

κλέ - φτες - ρί - χναν τὸ λι - θά - ρι

Τὰ ἀργὰ καθιστικά τραγούδια, τὰ κλέφτικα ὅπως συνηθίζεται νὰ λέγονται στὸ Μοριὰ καὶ τὴ Ρούμελη, ἀνεξάρτητα ἀπ' τὸ περιεχόμενο τοῦ κειμένου τους, ἀδόμενα ἀκολουθοῦν τὴν ἐξῆς σειρά.¹⁵

- α) Εἰσαγωγή ὀργανική, ποὺ μπορεῖ νὰ εἶναι ἀργή (μίμηση τοῦ τραγουδιοῦ ἢ μέρους αὐτοῦ) ἢ ρυθμική σὲ ἐπτάσημο ρυθμό.
- β) Ἀκολουθεῖ τὸ τραγούδι ἀποτελούμενο συνήθως ἀπὸ τρεῖς μουσικὲς φράσεις, τὸ ὁποῖο κατὰ παράδοση τὸ τραγουδάει ἕνας καὶ
- γ) τὰ λεγόμενα τσακίσματα καὶ κατ' ἄλλους γυρίσματα, τὰ ὁποῖα τραγουδοῦν ὅλοι οἱ συμμετέχοντες στὴν ἐκδήλωση. Τὰ τσακίσματα εἶναι συνήθως ἄσχετα μὲ τὸ θέμα τοῦ τραγουδιοῦ καὶ ἄδονται σὲ ρυθμὸ ἐπτασήμων ποδῶν.

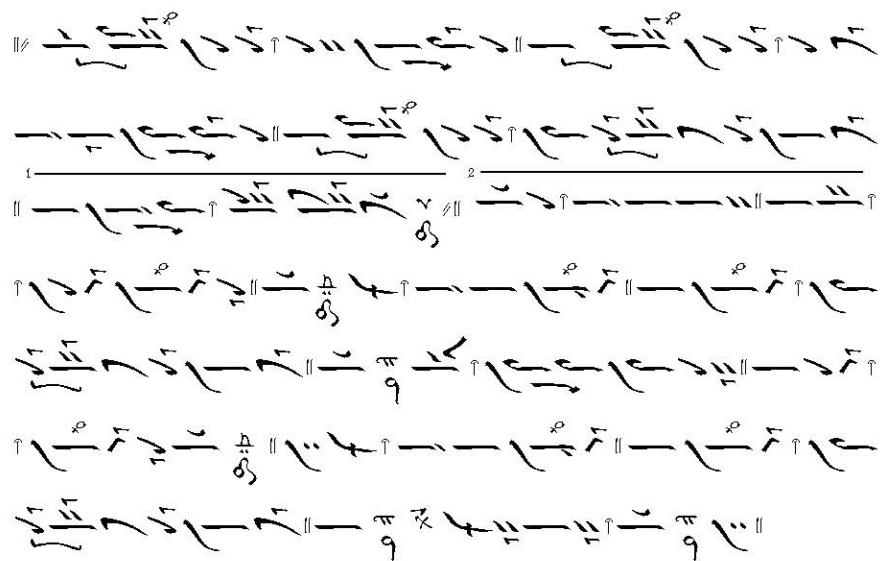
Παραθέτω στὴ συνέχεια μιὰ ὀργανικὴ εἰσαγωγή καὶ ἓνα τσακίσμα ἀπὸ ἀργὰ τραγούδια Μοριὰ καὶ Ρούμελης¹⁶, ποὺ συνηθίζονται σὲ ὅσα ἄδονται σὲ ἦχο α' ἢ πλ. α'.

15. Βλ. Παντελῆ Καβακόπουλου, «Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ κλέφτικου τραγουδιοῦ εἰς δεκαπεντασυλλάβους στίχους» (ἀνάτυπο ἐκ τοῦ Γ' τόμου τῶν *Πρακτικῶν* τοῦ β' διεθνoῦς συνεδρίου Πελοποννησιακῶν Σπουδῶν), Ἀθῆναι 1981-82.

16. Ἀργοὺς σκοποὺς μπορεῖ νὰ βρεῖ κανεὶς σχεδὸν σὲ ὅλες τὶς μουσικὲς συλλογὲς δημοτικῶν τραγουδιῶν.

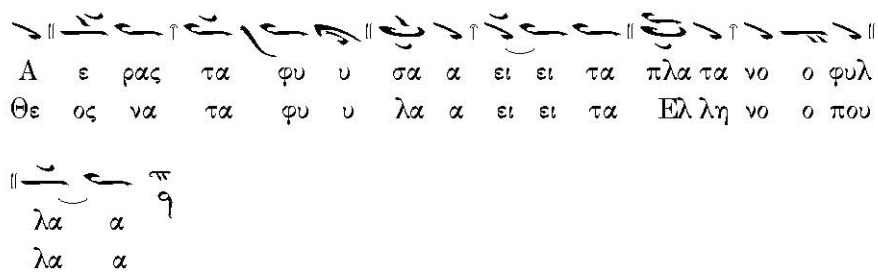
Ἦχος ξ Πα ρ

ρυθμός 7/σημος





Τσάκισμα. Ήχος Ξ Πα ρ
 ρυθμός 7/σημος



Ἐπομένως ἡ μουσικὴ τεχνοτροπία τῶν δημοτικῶν μας τραγουδιῶν διαφέρει ἐκείνης τοῦ βυζαντινοῦ μέλους. Καὶ ὅσο καὶ ἂν ὑπάρχουν κοινὰ χαρακτηριστικὰ γνωρίσματα μεταξὺ τῶν δύο κλάδων, αὐτὰ δὲν συνιστοῦν κοινὴ δομὴ καὶ τεχνικὴ.

5. Ἐκεῖ ὅμως ποὺ παρατηροῦνται οἱ μεγαλύτερες διαφορὲς εἶναι τὸ ὕφος. Τὸ ὕφος παρουσιάζει μεγάλη ποικιλία, κατὰ τόπους, στὰ δημοτικὰ τραγούδια καὶ πολὺ λίγη στὴ βυζαντινὴ μουσικὴ. Τὸ ὕφος, ὅπως ἔλεγαν οἱ παλαιοὶ ψάλτες, δὲν καταγράφεται (δὲν παρρημαίνεται), ἀλλὰ ἀποκτᾶται. Ἀναρωτιέται δὲ κανεὶς, ὅσα μουσικὰ καὶ καλλιτεχνικὰ προσόντα καὶ ἂν διαθέτει, ἂν μπορεῖ νὰ ἀποδώσει στὴν ἐντέλεια τίς φωνητικὲς μουσικὲς ἰδιαιτερότητες τῶν τραγουδιῶν τῶν διαφόρων περιοχῶν. Ἄν δὲ κάποιος διατείνεται ὅτι τὸ πετυχαίνουν, ἅς ζητήσουν τίς κρίσεις περὶ τούτου τῶν ντόπιων.

6. Τέλος, ἡ γλῶσσα εἶναι μιὰ ἀπ' τίς σημαντικότερες διαφορὲς δημοτικῶν καὶ βυζαντινῶν ἀσμάτων.

Ἡ γλῶσσα τῶν τραγουδιῶν εἶναι μὲν ἡ νεοελληνικὴ, ἀλλὰ ἐπιμερισμένη στὰ κατὰ τόπους γλωσσικὰ ἰδιώματα καὶ τὸ ἰδιαίτερο ὕφος προφορᾶς. Εἶναι οἱ λεγόμενες ντοπιολαλιὲς ποὺ πλέκονται μὲ τίς ντόπιες μελωδίες καὶ ἔτσι προέρχονται τὰ τοπικὰ τραγούδια.

Βλέπουμε λοιπὸν ὅτι τὸ ὕφος καὶ τὸ ἦθος τῆς μελωδίας, ὁ στίχος, ἡ γλῶσσα καὶ ἡ ὀργανοχρησία ποὺ λείπει παντελῶς ἀπ' τὸ βυζαντινὸ ἄσμα, ἡ ἰδιαίτερη τεχνοτροπία καὶ ὁ σκοπὸς ποὺ ὑπηρετεῖ κάθε κλάδος τῆς ἐθνικῆς μας μουσικῆς, καὶ ἡ γλῶσσα εἶναι οἱ κυριώτερες διαφορὲς τους. Οἱ δύο κλάδοι λοιπὸν δὲν ταυτίζονται. Οἱ διαφορὲς μεταξὺ τους εἶναι περισσότερες παρὰ οἱ ὁμοιότητες, ὁμοιάζουν ὅμως στὴ γενικὴ τους εἰκόνα, ἔχοντες ἰδιαίτερους συνδετικούς κρίκους, ὅπως ἀναφέρθηκε ἤδη, διότι εἶναι πνευματικὰ καὶ καλλιτεχνικὰ δημιουργήματα τοῦ αὐτοῦ λαοῦ. Γι' αὐτὸ πρέπει ἡ μελέτη νὰ περιλαμβάνη καὶ τοὺς μουσικοὺς κλάδους καὶ νὰ συνδιδάσκονται στὰ διάφορα μουσικὰ σχολεῖα καὶ ἰδρύματα