

ΓΙΑΝΝΗΣ ΠΛΕΜΜΕΝΟΣ

**Από τις ωδές του Λαμασκηνού στο «δαμασκή σπαθί»:
Οι μελωδικές καταβολές των δωδεκασύλλαβων ασμάτων
του ακριτικού κύκλου**

ΠΕΡΙΛΗΨΗ: Η παρούσα εργασία μελετά την προέλευση της μελωδίας κάποιων δωδεκασύλλαβων ακριτικών ασμάτων καθώς και τη συνάφειά τους με αντίστοιχα έργα της βυζαντινής υμνογραφίας και μουσικής. Πρόκειται για τους «ιαμβικούς» κανόνες τριών μεγάλων δεσποτικών εορτών (Χριστουγέννων, Θεοφανείων και Πεντηκοστής), τους μόνους κανόνες που συγκροτούνται από δωδεκασύλλαβους στίχους. Οι τρεις υμνογραφικοί κύκλοι ακολουθούν τρεις μελωδικούς τύπους, που αντιστοιχούν στα τρία μουσικά γένη της Βυζαντινής μουσικής (διατονικό, χρωματικό και εναρμόνιο). Σε αδρές γραμμές, ο ιαμβικός κανόνας των Χριστουγέννων σε Α' Ήχο αντιστοιχεί στο άσμα του κάστρου της Ωριάς («Σαν της Ωριάς το κάστρο...»), ο κανόνας των Θεοφανείων σε Β' Ήχο στο άσμα του ύπνου του ανδρείου («Τώρα τα πουλιά, τώρα τα χελιδόνια...») και ο κανόνας της Πεντηκοστής σε Δ' Ήχο στο άσμα του άγουρου και της λυγερής («Ένας άγουρος κι ένας καλός στρατιώτης...»). Επιπλέον, λόγω των πολυάριθμων παραλλαγών τους, μια κατηγορία δωδεκασύλλαβων ακριτικών ασμάτων μπορεί να ακολουθεί δύο μελωδικούς τύπους (όπως τα άσματα του κάστρου της Ωριάς που χρησιμοποιούν τον Α' και Δ' Ήχο). Συμπερασματικά, οι ομοιότητες μεταξύ των βυζαντινών και δημοτικών μελωδιών είναι τόσο εμφανείς που ενδεχομένως να υποκρύπτουν την κοινή τους προέλευση.

Λέξεις-κλειδιά: ακριτικά άσματα, εκκλησιαστική υμνογραφία, δωδεκασύλλαβος στίχος, δημοτική μουσική, εκκλησιαστικό μέλος

Η παρούσα εργασία επιχειρεί για πρώτη φορά να εντοπίσει και να μελετήσει την προέλευση της μελωδίας μια κατηγορίας ασμάτων από τον ακριτικό κύκλο, που αναφέρονται στη ζωή και τη δράση των ακριτών της Βυζαντινής αυτοκρατορίας.

Τα συγκεκριμένα άσματα συγκροτούνται από δωδεκασύλλαβους στίχους, γεγονός που τα καθιστά διακριτά από τα υπόλοιπα ομοειδή τους, τα περισσότερα από τα οποία αποτελούνται από δεκαπεντασύλλαβους. Οι δωδεκασύλλαβοι έχουν τομή είτε στην πέμπτη είτε στην έβδομη συλλαβή και δεν ακολουθούν κάποιο σταθερό μέτρο (ιαμβικό ή τροχαϊκό) λόγω της σύνθετης δομής τους (σε πεντάστιχα και επτάστιχα ημιστίχια). Για τον λόγο αυτό, βρίσκονται πιο κοντά στην αρχή της ρυθμοτονικής μετρικής, που βασίζεται στον τονισμό του κειμένου και χαρακτηρίζει τη βυζαντινή ποίηση, στην οποία επίσης κυριαρχεί ο δωδεκασύλλαβος¹. Ας σημειωθεί πάντως ότι τα δωδεκασύλλαβα ακριτικά άσματα ακολουθούν ομοιόμορφα μια από τις δύο στιχουργικές μορφές (7+5 ή 5+7) αντίθετα από τη βυζαντινή ποίηση στην οποία αυτές μπορούν να εναλλάσσονται στο ίδιο έργο.

Αυτή ακριβώς η στιχουργική συνάφεια των δωδεκασύλλαβων ακριτικών ασμάτων με βυζαντινά πρότυπα (που θα παρουσιαστεί στη συνέχεια) έδωσε και το έναυσμα για τη διερεύνηση τυχόν μελωδικών ομοιοτήτων στον χώρο της λεγόμενης βυζαντινής μουσικής, όπως τουλάχιστον έφτασε έως την εποχή της ύστερης Οθωμανοκρατίας (18ος και 19ος αιώνας), όπου διαθέτουμε περισσότερα και ασφαλέστερα τεκμήρια. Ο εντοπισμός των αντιστοιχών μελωδικών μορφών της βυζαντινής μουσικής δεν υπήρξε τόσο δυσχερής και χρονοβόρος όσο θα ανέμενε κανείς, διότι στην εκκλησιαστική υμνογραφία (στην οποία βασίζεται σχεδόν αποκλειστικά η βυζαντινή μουσική) χρησιμοποιούνται τρεις υμνογραφικοί κύκλοι σε δωδεκασύλλαβο στίχο: πρόκειται για τους λεγόμενους «ιαμβικούς» κανόνες τριών μεγάλων δεσποτικών εορτών, των Χριστουγέννων, των Θεοφανείων και της Πεντηκοστής. Η υπόλοιπη εκκλησιαστική υμνογραφία δεν ακολουθεί σταθερά στιχουργικά πρότυπα ούτε συγκεκριμένο μέτρο, αν και διαθέτει άλλα τεχνικά χαρακτηριστικά που της επιτρέπουν να αποκαλείται «ποίηση».

Εδώ πρέπει να σημειωθεί ότι ο χαρακτηρισμός των εν λόγω κανόνων ως «ιαμβικών» δεν υπονοεί τη χρήση του ιαμβικού μέτρου, όπως το γνωρίζουμε από τη δημοτική ποίηση, αλλά του ιαμβικού τρίμετρου της αρχαίας ελληνικής ποίησης, όπως έφτασε στη βυζαντινή εποχή. Το ιαμβικό τρίμετρο ή εξάμετρος ιαμβικός πους αποτελείτο από έξι ζεύγη ιαμβικών συλλαβών (με εναλλαγή μακρού και βραχέως) και είχε παρόμοια πενθημιμερή ή εφθημιμερή τομή (U – U – U – U – U – U)². Οι ιαμβικοί κανόνες χρησιμοποιούν μεν μια αρχαιοπρεπή

1. Για το θέμα, βλ. ενδεικτικά Νικ. Β. Τωμαδάκη, *Η βυζαντινή υμνογραφία και ποίησης*, Γ' έκδοση, Θεσσαλονίκη: Πουρναράς 1993), σ. 228-238 (Ρυθμοτονική και μέλος) και Θεόδ. Ξύδη, *Βυζαντινή Υμνογραφία*, Αθήνα: Νικόδημος, 1978, σ. 404-418 (Ρυθμολογικά και τονικά).

2. Βλ. Douglas E. Gerber (επιμ.), *Greek Iambic Poetry*, Loeb Classical Library 259, Harvard University Press, 1999.

γλώσσα (που περιλαμβάνει ομηρικούς τύπους) αλλά ακολουθούν τον τονισμό του κειμένου που είχε ήδη επικρατήσει και όχι τις αρχές της προσωδίας (που ίσχυαν στην αρχαία Ελλάδα). Όπως σχετικά παρατηρεί ο Κρουμπάχερ, οι τρεις ιαμβικοί κανόνες «είνε μετά τοσαύτης περί εκάστην συλλαβήν επιμόχθου προνοίας κατεσκευασμένοι, ώστε τα δίκαιά της ενασκει και η νέα μετρική, καθόσον εις ωρισμένα μέρη του στίχου επανέρχονται τακτικώς τονιζόμεναι συλλαβαί»³. Οι κανόνες αποτελούνται από πέντε δωδεκασύλλαβους στίχους, ενώ διαθέτουν και τετράστιχη ακροστιχίδα σε δακτυλικό εξάμετρο⁴. Και οι τρεις κανόνες αποδίδονται στην εμπνευσμένη γραφίδα του αγίου Ιωάννη του Δαμασκηνού (676-749), αν και για ένα από αυτούς έχουν εγερθεί επιφυλάξεις⁵.

Με έκπληξη ο γράφων διαπίστωσε σύντομα ότι η στιχουργική συνάφεια μεταξύ των δωδεκασύλλαβων ακριτικών και εκκλησιαστικών ασμάτων εξαπλώνεται (και διευρύνεται) στο μουσικό επίπεδο. Οι κανόνες της αντιπαραβολής καθώς και ο προσδιορισμός των ομοιοτήτων διευκολύνθηκε από το ότι οι τρεις υμνογραφικοί κύκλοι ακολουθούν ο καθένας ενταίο μελωδικό τύπο: ο ιαμβικός κανόνας των Χριστουγέννων ανήκει στον Α΄ Ήχο, των Θεοφανείων στον Β΄ και της Πεντηκοστής στον Δ΄. Με τον όρο «ήχος» στη Βυζαντινή μουσική νοείται μια μουσική κλίμακα (σκάλα), που έχει ιδιαίτερα τεχνικά χαρακτηριστικά, όπως διαφορετική βάση (τονική), μελωδικές στάσεις και καταλήξεις, μελωδικά διαστήματα κλπ. Εκτός από τους τρεις αυτούς μελωδικούς τύπους, που αντιστοιχούν στα περισσότερα και δημοφιλέστερα δωδεκασύλλαβα ακριτικά άσματα, εντοπίστηκαν και έντονες μελωδικές/ρυθμικές ομοιότητες, που υποδεικνύουν τα εκκλησιαστικά μέλη ως κατά πάσα πιθανότητα μουσικά πρότυπα των ακριτικών ασμάτων.

Σε αδρές γραμμές, ο ιαμβικός κανόνας των Χριστουγέννων σε Α΄ Ήχο αντιστοιχεί στα άσματα «του κάστρου της Ωριάς», ο κανόνας των Θεοφανείων σε Β΄ Ήχο στα άσματα «του ύπνου του ανδρείου» («Τώρα τα πουλιά...») και ο κανόνας της Πεντηκοστής σε Δ΄ Ήχο στα άσματα «του άγουρου» («Ένας άγου-

3. Κρουμπάχερ [Karl Krumbacher], *Ιστορία της Βυζαντινής [sic] λογοτεχνίας μεταφρασθείσα υπό Γεωργίου Σωτηριάδου*, τ. Β΄, Βιβλιοθήκη Μαρασλή, Αθήνα: Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, 1900, σ. 559-560.

4. Το δακτυλικό ή ηρωικό εξάμετρο αποτελείται από έξι δακτύλους (– U U) και χρησιμοποιείται στα Ομηρικά έπη.

5. Πρόκειται για τον Κανόνα της Πεντηκοστής που από τον 12ο αιώνα αποδόθηκε στον σύγχρονό του μοναχό Ιωάννη Αρκλά από τον Ευστάθιο Θεσσαλονίκης. Βλ. Vassilis A. Sarris, “Λυκοφρονείως ή άλλως διθυραμβικώς: Eustathius’ Enigmatic Stylistic Terms and the Polyphony of the Iambic Pentecostal Canon”, *Reading Eustathios of Thessalonike*, Filippomaria Pontani, Vassilis Katsaros & Vassilis Sarris (επιμ.), Βερολίνο, Βοστώνη: De Gruyter, 2017, σ. 253-282

ρος...»). Οι μελωδικοί τύποι των ιαμβικών κανόνων αντιστοιχούν στα τρία μουσικά γένη της Βυζαντινής μουσικής (διατονικό, χρωματικό και εναρμόνιο), αν και στην τελευταία περίπτωση αυτό ισχύει για τον πεζό κανόνα. Επιπλέον, η αντιστοιχία αυτή δεν είναι ούτε απόλυτη ούτε αποκλειστική, καθώς λόγω των πολυάριθμων παραλλαγών, μια κατηγορία ασμάτων μπορεί να ακολουθεί δύο μελωδικούς τύπους (όπως π.χ. τα άσματα του κάστρου της Ωριάς που χρησιμοποιούν τον Α' και Δ' Ήχο ή αυτά του ύπνου του ανδρείου τον Α' και Β' Ήχο). Για λόγους συνέπειας και ενότητας, δεν έχουν συμπεριληφθεί άλλα δωδεκάσύλλαβα άσματα που συγγενεύουν με τα ακριτικά, όπως το γνωστό ριζίτικο του αετού («Σε ψηλό βουνό...») και η παραλογή της αιχμαλωσίας της κόρης από πειρατές («Κάτω στο γιαλό...»).

Το κάστρο της Ωριάς

Όπως προελέχθη, ο ιαμβικός κανόνας των Χριστουγέννων παρουσιάζει αρκετά και αξιοπρόσεκτα κοινά σημεία με τα άσματα που αναφέρονται στο κάστρο της Ωριάς. Θεματικά, το άσμα αναφέρεται στην «ωριά» ή ωραία, δηλ. σε μια όμορφη κόρη, την οποία εξαπατά ένα «Τουρκάκι» (η καλογεράκι) μεταμφιεζόμενο σε φτωχή γυναίκα και πείθοντάς την να του επιτρέψει να μπει στο κάστρο⁶. Το περυσιατικό έχει συνδεθεί με την κατάληψη του Αμορίου από τους Άραβες το 838, που συντελέστηκε με προδοσία, όταν ένας Άραβας μεταμφιεσθηκε σε χριστιανό καλόγερο, μπήκε στο κάστρο, σκότωσε 40 μοναχούς και απήγαγε την κόρη του φρούραρχου που είχε ερωτευθεί ο εμίρης θείος του⁷. Αν και αυτή η υπόθεση δεν έχει γίνει ευρέως αποδεκτή (μεταξύ των διαφωνούντων συγκαταλέγονται ο Νικ. Πολίτης και ο Στ. Κυριακίδης), ακόμα και αν ισχύει, δεν επηρεάζει την παρούσα διαπραγμάτευση, καθώς η κατάληψη του Αμορίου έλαβε χώρα σχεδόν έναν αιώνα μετά τον θάνατο του Δαμασκηνού (749).

Αυτό που πρέπει να σημειωθεί ευθύς εξαρχής είναι ότι οι περισσότερες σωζόμενες έως σήμερα παραλλαγές του άσματος χρησιμοποιούν τον διατονικό τρόπο του Ρε που αντιστοιχεί στον Α' Ήχο της Βυζαντινής μουσικής⁸. Στον Α'

6. Για την υπόθεση και τις παραλλαγές, βλ. στο: *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια, Τόμος Α' (Εκλογή)*, Γ. Σπυριδάκης, Δ. Πετρόπουλος, Γ. Μέγας (επιμ.), Ακαδημία Αθηνών, Δημοσιεύματα του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας 7, 1962 (φωτομηχανική ανατύπωση: Αθήνα 2000), σ. 88-92.

7. Γεώργιος Κ. Σπυριδάκης, «Το δημόδες άσμα 'του Κάστρου της Ωριάς': Σχέσις αυτού προς την Άλωσιν του Αμορίου τω 838 υπό των Αράβων», *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου*, τ. 13/14 (1960-61), 1962, σ. 3-34.

8. Για τις αντιστοιχίες των τρόπων της δημοτικής και της βυζαντινής μουσικής, βλ. την

Ηχο βρίσκεται όμως και ο ιαμβικός κανόνας των Χριστουγέννων, όπως επίσης και ο πεζός κανόνας της εορτής, που αρχίζει με την πολύ γνωστή φράση «Χριστός γεννάται, δοξάσατε». Η ομοιότητα του άσματος και του κανόνα δεν περιορίζεται στην κοινή μελωδική κλίμακα (ήχο-τρόπο) αλλά επεκτείνεται στην ίδια τη μελωδία και τα διάφορα χαρακτηριστικά της. Από τις διάφορες μουσικές καταγραφές του άσματος θα παρουσιαστούν και θα συζητηθούν εδώ οι πλέον διαδεδομένες αλλά και καταγεγραμμένες από έγκυρους μελετητές. Προτεραιότητα θα δοθεί στις ηχογραφημένες μελωδίες, στις οποίες είναι δυνατόν να ελεγχθεί η ακρίβεια της μουσικής μεταγραφής και άλλες πτυχές της ερμηνείας.

Το άσμα ακουγόταν σε μεγάλες εορτές είτε ως καθιστικό είτε ως χορευτικό, όπως προκύπτει από τις διαθέσιμες ηχογραφήσεις, που περιλαμβάνουν παραλλαγές έρρυθμες⁹ αλλά και σε ελεύθερο ρυθμό¹⁰. Μία από τις παλαιότερες παραλλαγές του άσματος ηχογραφήθηκε το 1958 στην Κω από τον Σπ. Περιστέρη κατά τη διάρκεια της εντεταλμένης μουσικής αποστολής του¹¹. Η πιο κάτω παραλλαγή ερμηνεύτηκε από την Καλλιόπη Στεφανίδου (ετών 75), η οποία είχε γεννηθεί το 1883, άρα ήταν φορέας μιας αρκετά παλαιάς ακουστικής παράδοσης¹². Η εν λόγω ηχογράφιση αποκτά μεγαλύτερη αξία με βάση τη διαπίστωση του Περιστέρη ότι «Μετά δυσκολίας ανευρίσκει τις σήμερα πλέον τα πολυσύχνα άσματα, παραλλαγές και Ακριτικά. Ταύτα δεν άδονται πλέον. Οι παλαιότεροι άνθρωποι ενθουσιάζονται μερικά, οι νεώτεροι όμως τα αγνοούν παντελώς»¹³. Αυτό όμως που επισημαίνει ο Περιστέρης (και ενδιαφέρει την παρούσα εργασία) είναι «η σχέση του δωδεκανησιακού δημοτικού άσματος προς την Βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική. Είναι δε εκτός πάσης αμφιβολίας ότι η Βυζαντινή μουσική έχει κατά πολύ επηρεάσει την ελληνικήν δημώδη μουσικήν»¹⁴.

εισαγωγή του Σπ. Περιστέρη, στο: *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια, Τόμος Γ΄: Μουσική εκλογή*, Γ. Σπυριδάκης, Σπ. Περιστέρης (επιμ.), Ακαδημία Αθηνών, Δημοσιεύματα του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας 10, 1999 (ανατύπωση της έκδοσης του 1968), σ. κα΄-λε΄.

9. Ως άσμα «του χορού» καταγράφεται στο μοναστήρι της Μαλεβής από τον Ν. Βέη (ΛΑ484, 72-75), το 1920 στην περιοχή της Πάτρας (ΛΑ737, 16-17) κ.α.

10. Βλ. ενδεικτικά την παραλλαγή από τη Χαιρώνεια Βοιωτίας του 1888, όπου σημειώνεται ότι άδεται «εις το τραπέζιον» (Ύλη Πολίτου 302) και αυτήν από τη Σιάτιστα του 1939, όπου «άδεται ως επιτραπέζιο στις χαρές (γάμους, αρραβώνες και φιλιές)» (ΛΑ1430, 31).

11. Σπ. Περιστέρης, «Μουσική αποστολή εις Ρόδον και Κω (7 Αυγούστου-7 Σεπτεμβρίου 1958)», *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου*, τ. 11/12 (1958-59), 1960, σ. 278-286.

12. Σπ. Περιστέρης, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, Γ΄, σ. 31.

13. Σπ. Περιστέρης, *Μουσική αποστολή*, σ. 279.

14. Σπ. Περιστέρης, *Μουσική αποστολή*, σ. 283.

Τραγ. : Καλλιόπη Στεφανοπούλου (75)

Τράσα, ρέ, Τον, μι' (τέ =: μι)

$\text{♩} = 116$

Σὰν τῆς Ὁ-ριᾶς τὸ κά-στρο, σὰν τῆς Ὁ-ριᾶς τὸ κά-στρο
 κά-στρο δὲν-εἶ-δα, γύ-ρου, τρι.γύ.ρου πύρ-γοι,
 γύ-ρου, τρι.γύ.ρου πύρ-γοι, γύ-ρου, τρι.γύ.ρου πύρ-γοι
 πύρ-γοι ζω-σμέ-νοι σί-δε-ρα.

Τα κύρια χαρακτηριστικά της παραπάνω μελωδίας είναι η αρχική μετάβαση στην πέμπτη (φθόγγος λα), οι ενδιάμεσες κατάληξεις στην κορυφή του τετραχόρδου Ρε-σολ, η τελική κατάληξη στην τονική (Ρε) και το μελωδικό τόξο στον άνω ντο, που παρατηρείται τέσσερις φορές στους δύο πρώτους στίχους. Τα μελωδικά αυτά χαρακτηριστικά αποτυπώνονται και στον κανόνα των Χριστουγέννων σε Α΄ Ήχο, στη σύντομη έκδοσή του, καθώς αποτελούν βασικές θεωρητικές αρχές του ήχου¹⁵. Το είδος του βυζαντινού κανόνα αποτελείται από οκτώ ωδές που συγκροτούνται από τον ειρμό (μελωδικό πρότυπο) και τα αντίστοιχα τροπάρια που ακολουθούν τη μελωδία του. Γι' αυτό και η μουσική βίβλος που περιέχει τους ειρμούς των κανόνων και άλλα τινά ονομάζεται Ειρμολόγιο¹⁶. Το πιο διαδεδομένο έως σήμερα Ειρμολόγιο προέρχεται από τον Πέτρο Βυζάντιο (ακμή 1770-1805), Πρωτοψάλτη της Μεγάλης Εκκλησίας, ο οποίος όμως στηρίχθηκε σε προγενέστερες μελοποιήσεις του 17ου και 18ου αιώνα¹⁷. Για λόγους

15. Θεωρητικόν μέγα της μουσικής, συνταχθέν μεν παρά Χρυσάνθου αρχιεπισκόπου Διρραχίου του εκ Μαδύτων εκδοθέν δε υπό Παναγιώτου Γ. Πελοπίδου Πελοποννησίου διά φιλοτίμου συνδρομής των ομογενών. Εν Τεργέστη: Εκ της Τυπογραφίας Μιχαήλ Βάις (Michele Weis), 1832, σ. 142-145.

16. Βλ. Σπυρ. Στ. Αντωνίου, *Το Ειρμολόγιο και η παράδοση του μέλους του*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας – Μελέται 8, Αθήνα 2004.

17. *Ειρμολόγιο των καταβασιών Πέτρου του Πελοποννησίου μετά του συντόμου Ειρμολογίου Πέτρου Πρωτοψάλτου του Βυζαντίου: Εξηγημένα κατά την νέαν της μουσικής μέθοδον μετά προσθήκης ικανών μαθημάτων, ων εστερούντο εις το παλαιόν. Επιθεωρηθέντα ήδη, και*

διευκόλυνσης της σύγκρισης, έχει εδώ επιλεγεί η μεταγραφή της Θ΄ Ωδής του κανόνα στο πεντάγραμμο από τον περιώνυμο μουσικό του 19ου αιώνα Ι. Σακελλαρίδη (1853-1938)¹⁸:

6 ΔΑΜΑΣΚΑ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΑ

Στέργειν μέν ἡ-μᾶς ὡς ἔ- κιν - ὄν - νον

φῶ - θῶ ρῆ - ον αι - ω + πᾶν τῷ τῶ - θῶ

δὲ Παρ-θε - νι εἰ - μιν οὐκ ἔ- φει -

νειν σὺν - τῶ - νας τε - θῶν - με - σπῆν - τῶ

γῶ . θῆς εἰ - σπιν δλ - λὰ καὶ Ἀν - τὶν - οὐ

· νας δ - σῶ τῶ - σπ - κιν ὦ - πρ - αι

Άλλη μια παλαιά μελωδική παραλλαγή του άσματος από τη Χίο ηχογραφήθηκε σε φωνόγραφο μεταξύ 1898-9 από τον σπουδαίο Γάλλο ελληνιστή Humbert Pernot (1870-1946) και μεταγράφηκε στο πεντάγραμμο από τον Γάλλο συνθέτη

ακριβώς διορθωθέντα παρά του Διδασκάλου Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος. Κωνσταντινούπολις: Εν τη Βρετανική Τυπογραφία Κάστρον εις Γαλατάν, 'αωκε' (=1825), σ. 31β.

18. Ιωάν. Θ. Σακελλαρίδου, *Άσματα εκκλησιαστικά εκδιδόμενα δαπάναις του Αρσακείου - Φυλλάδιον Β', Εν Αθήναις: Εκ του Τυπογραφείου των Καταστημάτων Σπυρίδωνος Κουσουλίνου*, 1892, σ. 6. Ο Σακελλαρίδης έχει μεταφέρει τη μελωδία ένα φθόγγο πάνω (από το Ρε στο Μι).

και μουσικοκριτικό Paul le Flem (1881-1984)¹⁹. Εδώ η έκταση της μελωδίας (που έχει μεταφερθεί στην τονική του Ρε από τον Μ. Δραγούμη²⁰) (που ανήκει στον τρόπο του Ρε, αν και ερμηνευμένη με βάση τον φθόγγο Φα) περιορίζεται στο πεντάχορδο Ρε-λα με την προσθήκη και της υποτονικής Ντο. Επίσης γίνεται λόγος για το κάστρο της Εβριάς, το οποίο, εκτός από τους Τούρκους που το τριγυρίζουν επί δώδεκα χρόνια, το πολιορκούν και οι Σαρακηνοί για άλλα δεκατέσσερα χρόνια! Ο δε νεαρός («άγουρος») που καταφέρνει να ξεγελάσει την κόρη είναι «μιας Οβριάς κουλλούκι, μάλιστα παιδί», στις αγκάλες του οποίου όμως τελικά πέφτει η κόρη αντί για κάποια πέτρα (όπως συμβαίνει σε άλλες παραλλαγές όπου η κόρη αυτοκτονεί από απόγνωση). Παρά τις όποιες διαφοροποιήσεις, η δομή του άσματος είναι η ίδια, καθώς κάθε μουσική στροφή αποτελείται από ένα δωδεκασύλλαβο, το πρώτο ημιστίχιο του οποίου επαναλαμβάνεται τρεις φορές («Όλα κα κάστρα επήγα, νόλα τα κάστρα επή- νόλα τα κάστρα επήγα, κάστρ' εγύρισα...»).

48. Όλα τα κάστρ' επήγα
(Αποκριάτικος)

(Καμπιά)

1. Ό - λα τα κά - στρ'ε - πή - γα, (ν)ό - λα τα κά - στρ'ε - πή..., (ν)ό - λα τα κά - στρ'ε -

5 πή - γα, κά - στρ'ε - γύ - ρι - σα. 2. Σαν της Ε - βριάς το κά - στρο, σαν της Ε -

9 βριάς το κά..., σαν της Ε - βριάς το κά - στρο, κά - στρο δεν εί - δα.

19. *Méodies populaires grecques de l'île de Chio recueillies au phonographe par Hubert Pernot [...] et mises en musique par Paul Le Flem*, Παρίσι: Imprimerie nationale, Ernest Leroux, 1903, σ. 175-6.

20. Hubert Pernot – Paul Le Flem, *Δημοτικές μελωδίες από τη Χίο: Νέα γραφή απλουστευμένη και διορθωμένη υπό Μάρκου Φ. Δραγούμη*, Αθήνα: Φίλοι Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου Μέλπωσ Μερλιέ, 2006, σ. 115 (αρ. 48).

Τον Α΄ Ήχο και παρόμοια μελωδικά χαρακτηριστικά χρησιμοποιεί και μια πιο γνωστή παραλλαγή του άσματος, που ηχογραφήθηκε από τον Σπ. Περιστέρη το 1956 στον Άγιο Πέτρο Κυνουρίας, κατά την εντεταλμένη μουσική αποστολή του στην Αρκαδία²¹. Η μελωδία του κινείται κυρίως στην έκταση του τετραχόρδου Ρε-σολ, με περάσματα από την υποτονική (Ντο) και ενδιάμεσες στάσεις στην τρίτη (φα). Αξιοσημείωτες είναι οι εμβόλιμες φράσεις («Ρωμιά μου») στο τέλος κάθε δωδεκάσυλλαβου στίχου, καθώς και η επανάληψη του δεύτερου ημιστιχίου μαζί με μια επιφωνηματική φράση με την οποία ομοιοκαταληκτεί (π.χ. «Τέτοιο κάστρο δεν είδα, Φράγκα με τα ρεπαντιά»). Η παρουσία των λέξεων «Φράγκα» και «ρεπαντιά» (που φέρεται να προέρχεται από τη γαλλική λέξη *repentir* = πλεξίδες μαλλιών της κεφαλής) έχει κάνει παλαιότερους μελετητές να τοποθετήσουν τη δημιουργία του στην περίοδο της Φραγκοκρατίας (13ο αιώνα)²². Η εν λόγω μελωδία (χωρίς το τσάκισμα «Ρωμιά μου») είχε ήδη κυκλοφορήσει προπολεμικά σε δίσκο 78 στροφών με τη Ρίτα Αμπατζή²³ και έκτοτε έχει ηχογραφηθεί αρκετές φορές από γνωστούς ερμηνευτές, όπως τη Δόμνα Σαμίου και τον Χρόνη Αηδονίδη.

Τράσα, τέ (τέ = do⁴)

120 - 126 - 132

Σὰν τῆς Ὁ - ριάς τὸ κά - στρο, κά - στρο δὲν — εἶ - .
 δα, Ρω - μιά μου, σὰν τῆς Ὁ - ριάς τὸ κά - στρο, κά - στρο
 δὲν — εἶ - - δα —, Ρω - μιά μου, κά - στρο
 κά - στρο δὲν εἶ - δα, Φράγ - κα μὲ τὰ ρε - παν - τιό.

21. *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, Γ΄, σ. 32-3.

22. Βλ. Δημ. Πετροπούλου, «Ακριτικά τραγούδια στην Πελοπόννησο», *Πελοποννησιακά*, τ. Β΄ (1957), σ. 335-368 όπου και η μεταγραφή του Περιστέρη (363-7).

23. Βλ. τη δισκογραφική παραγωγή: *Τα προπολεμικά δημοτικά Νο. 30. Ιστορικές ηχογραφήσεις στις 78 στροφές*, Ι. Μητρόπουλος (επιμέλεια παραγωγής), Αθηναϊκή (track 16). Βιολί ο Δημήτρης Σέμσης, λαούτο ο Αδριανός Σιδέρης.

Παρόμοια μελωδία αλλά με διαφορετικά τσακίσματα ηχογράφησε το 1959 στην Κύθνο ο ήδη αείμνηστος ελληνοαμερικανός εθνομουσικολόγος Σωτήρης Τσιάνης (Sam Chianis)²⁴. Πιο συγκεκριμένα απουσιάζει το τσάκισμα στο τέλος του πρώτου στίχου («Ρωμιά μου») ο οποίος επαναλαμβάνεται πανομοιότυπα, ενώ χρησιμοποιείται άλλο τσάκισμα στο τέλος της πρώτης στροφής («τέτοιο κάστρο δεν είδα, Τούρκα είσαι ή Ρωμιά»). Την ίδια μελωδία ηχογράφησε το 1962 στη Χίο ο Στ. Καρακάσης σε τέσσερα χωριά (Μεστά, Καλιμασιά, Καλαμωτή και Βολισσός) με διαφοροποιήσεις τόσο στον οργανικό στίχο όσο και στα τσακίσματα (484 A4, 492 B6, 492 B22, 493 B9)²⁵. Ο πληροφορητής από τα Μεστά (Φώτης Φλωράδης ή Λιάδας) συνοδευόταν από τσαμπούνα και τουμπί και ήταν ήδη 82 ετών (άρα είχε γεννηθεί στα 1880). Σε δύο από τα τέσσερα χωριά το άσμα ερμήνευσε όμιλος ανδρών και γυναικών. Αξίζει επίσης να προστεθεί ότι σε κάθε ηχογράφιση της Χίου οι πληροφορητές χρησιμοποιούσαν διαφορετικά τσακίσματα.

Όπως προελέχθη, το άσμα απαντά και ως καθιστικό (στον ίδιο τρόπο αλλά σε ελεύθερο ρυθμό) σε άλλες περιοχές της χώρας, όπου έχει κατά καιρούς ηχογραφηθεί. Στην κατηγορία αυτή ανήκουν δύο ηχογραφήσεις που πραγματοποίησε ο Σπ. Περιστέρης το 1964 στη Δεσφίνα Παρνασσίδος κατά τη διάρκεια της εντεταλμένης αποστολής του²⁶. Στη μια ηχογράφιση ο ερμηνευτής (Ιωάννης Τρισματιώτης) ήταν 70 ετών άρα είχε γεννηθεί στα 1894. Όπως και στις παραπάνω παραλλαγές, δεν χρησιμοποιείται τριημιστική στροφή και δεν υπάρχουν τσακίσματα παρά μόνο επαναλήψεις λέξεων: «ωρέ, Σ' όλα τα κάστρα πήγα, βρε πήγα, ωρέ κι όλα τα 'δεια, σαν της Ωριάς το κάστρο, το κάστρο, το κάστρο δεν ηύρα». Μελωδικά εκτείνεται από την υποτονική Ντο έως και το φθόγγο ντο, κατά το πρότυπο του ιαμβικού κανόνα των Χριστουγέννων και του άσματος από την Αστυπάλαια. Το πρώτο ημιστίχιο («Σ' όλα τα κάστρα πήγα») περιστρέφεται στην τονική με στάσεις στην υποτονική, το δεύτερο ημιστίχιο κινείται στο βασικό τετράχορδο του τρόπου (Ρε-σολ), ενώ το μελωδικό τόξο στο άνω ντο εντοπίζεται στο τρίτο ημιστίχιο (μεταγραφή ημετέρα). Παρόμοιες παραλλαγές καθιστικού άσματος ηχογραφήθηκαν την ίδια χρονιά στην περιοχή της Πυλίας από τον Στ. Καρακάση για λογαριασμό του Λαογραφικού Αρχείου²⁷.

24. *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, Γ', σ. 34-5.

25. Στ. Καρακάσης, «Μουσική αποστολή εις Χίον από της 28 Αυγούστου μέχρι της 9 Σεπτεμβρίου 1962», *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου*, τ. 15/16 (1962-63), 1964, σ. 273-287.

26. Σπ. Περιστέρης, «Λαογραφική μουσική αποστολή εις την περιφέρειαν Φωκίδος, 16 Ιουλίου-6 Αυγούστου 1964», *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου*, τ. 17 (1964), 1965, σ. 173-184.

27. Στ. Καρακάσης, «Εκθεσις μουσικής αποστολής εις επαρχίαν Πυλίας (16 Ιουλίου-14 Αυγούστου 1964)», *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου*, τ. 17 (1964), 1965, σ. 204-217.

Ο ύπνος του ανδρείου

Από το κάστρο της Ωριάς μεταφερόμαστε τώρα στα άσματα του ύπνου του ανδρείου, δηλ. του νεαρού στρατιώτη που γυρίζοντας από τον πόλεμο βρίσκει ένα δέντρο για να ξεκουραστεί, αλλά διακόπτεται από το κάλεσμα μιας λυγερής κόρης. Το μοτίβο απαντά σε τρεις κατηγορίες άσμάτων: στην πρώτη ο στρατιώτης αναζητά ένα καταφύγιο για να ξεκουραστεί («Ένας άγουρος κι ένας καλός στρατιώτης...»), στη δεύτερη έχει ήδη αποκοιμηθεί και προσκαλείται από τη λυγερή με τη σύμπραξη των πουλιών («Τώρα τα πουλιά, τώρα τα χελιδόνια...»), ενώ στην τρίτη έχει απομακρυνθεί από τους οικείους του («Μια Παρασκευή κι ένα Σαββάτο βράδυ...»). Σύμφωνα με τη λειτουργική τους χρήση, στη σύγχρονη μουσική παράδοση τα άσματα είναι συχνά ενταγμένα στο τελετουργικό του γάμου²⁸. Γι' αυτό τον λόγο, ο Νικ. Πολίτης, αν και δεχόταν τον χαρακτήρα τους ως ακριτικών, συμπεριέλαβε κάποιες παραλλαγές τους στα «νυφιάτικα» άσματα των *Εκλογών* του²⁹. Εντούτοις στην εκλογή της Ακαδημίας Αθηνών (1962), οι

28. Γεώργιος Κ. Σπυριδάκης, «Το δημόδες άσμα 'Ο ύπνος του αούρου και η λυγερή'», *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου*, τ. 11/12 (1958-59), 1960, σ. 229-248.

29. «Τα επόμενα άσματα, περιγράφοντα σκηνάς του ακριτικού ή του στρατιωτικού βίου, προσαρμόζονται εις γαμηλίους τελετάς και τραγουδούνται συνήθως, το μεν πρώτον αυτών [«Τώρα την αυγή...»] κατά τας εωθινάς ώρας, το δε δεύτερον [«Ένας άγουρος...»] κατά τον χωρισμόν της νύμφης από των γονέων της». Βλ. Ν. Πολίτης, *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, Αθήνα: Τυπογραφείον «Εστία», 1914, σ. 181-2.

τρεις τύποι είναι πλήρως ενταγμένοι στα ακριτικά άσματα, με την αφύπνιση του στρατιώτη από το τραγούδι των πουλιών («Τώρα τα πουλιά...») να επέχει θέση προτύπου³⁰, στη δε *Μουσική Εκλογή* (1968), ανοίγουν την ενότητα των ακριτικών ασμάτων³¹.

Η ενότητα των τριών αυτών τύπων του άσματος μπορεί να γίνει αντιληπτή και από το γεγονός ότι οι περισσότερες ηχογραφημένες και μη παραλλαγές χρησιμοποιούν την ίδια μελωδία στον χρωματικό τρόπο του Ρε. Από ρυθμικής απόψεως, η μελωδία εμφανίζει μια ρυθμική ελευθερία, αν και έχει συχνά μεταγραφεί ως ανήκουσα στον τετράσημο ρυθμό. Άρχισε να καταγράφεται σε μουσική σημειογραφία από το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα σε μια λίγο διαφοροποιημένη μορφή, όπως γίνεται αντιληπτό από την παραλλαγή της συλλογής Παχτίκου από το Κοντζέ της Βιθυνίας, όπου περιγράφεται ως «Άσμα καθιστόν» σε αργό τέμπο (*Larghetto*)³². Η παραλλαγή αυτή ανοίγει με διατονική μελωδική γραμμή που καλύπτει το πρώτο ημιστίχιο, για να μετατραπεί όμως σύντομα σε χρωματική, μαζί με τη χαρακτηριστική πτώση στον φθόγγο Σι (λέξη: «χελιδόνια»). Όπως θα φανεί στη συνέχεια, η μικτή αυτή μορφή φαίνεται πως απαντά κυρίως στον νησιωτικό χώρο.

Το εν λόγω άσμα παρουσιάζει αξιοσημείωτες κειμενικές ομοιότητες με το περίφημο έπος του Διγενή Ακρίτα, το πρώτο χειρόγραφο του οποίου ανακαλύφθηκε στα 1870 στην Τραπεζούντα³³. Στον έκτο λόγο (από τους οκτώ) του χειρογράφου της Κρυπτοφέρρης, ο Διγενής βρίσκεται με την καλή του σε ένα «θαυμαστό λειμών», όπου στήνει την «τένθα» και την «κλίνη» του και παραδίδεται σε ένα μεσημεριανό ύπνο. Όπως και στο τραγούδι, στον κήπο περιφέρονται «ορνέων γένη ικανά», μεταξύ των οποίων παγώνια (ταώνες), παπαγάλοι (ψιττακοί) και κύκνοι. Ενόσω ο Διγενής κοιμάται η κόρη πηγαίνει στην πηγή για να δροσιστεί αλλά εκεί βρίσκει ένα δράκο μεταμορφωμένο σε «ευειδές παι-

30. *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, Α', σ. 22-26.

31. *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, Γ', σ. 3-7.

32. 260 δημόδη ελληνικά άσματα από του στόματος του ελληνικού λαού της Μικράς Ασίας, Θράκης, Μακεδονίας, Ηπείρου και Αλβανίας, Ελλάδος, Κρήτης, νήσων του Αιγαίου, Κύπρου και των παλαιών της Προποντίδος. Συλλεγόντα και παρασημανθέντα (1888-1904) υπό Γεωργίου Δ. Παχτίκου. Εν Αθήναις: Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, 1905, σ. 149-150. Βλ. μια παρόμοια παραλλαγή στη Συλλογή εθνικών ασμάτων περιέχουσα τετρακόσια άσματα τονισθέντα υπό του εκ Θήρας Μουσικοδιδασκάλου Αντωνίου Ν. Σιγάλα. Εν Αθήναις: Εκ του τυπογραφείου Χ. Ν. Φιλαδέλφως, 1880, σ. 375-6.

33. *Digenis Akritis. The Grottaferrata and Escorial Versions*. Edited and translated by Elisabeth Jeffreys, Cambridge University Press, 1998. Βλ. επίσης R. Beaton, "Digenes Akrites and modern Greek folk song: a reassessment", *Byzantion* 51 (1981), σ. 22-43.

(Ἦδεται ἐν Κοιτζί. — Ἄσμα καθιστόν).

Ἑπαγόρευσις Φωτίου Ἀδαμαντίδου.

Larghetto (♩ = 92).



δίων». Όταν ο τελευταίος προσπαθεί να την πλησιάσει απειλητικά, εκείνη φωνάζει στον καλό της: «Ἐϋπνησον, ἀνθέντα μου, καὶ λάβε την φιλάτην» (57). Η φράση θυμίζει την έκκληση των πουλιών στο ακριτικό άσμα: «Ἐϋπνα, ἀφέντη μου, ζῶπνα, καλέ μου ἀφέντη», επί το λογιοτερό (αν και αυτή αποσκοπεί στο έρωτα και όχι στην αποσόβηση κάποιου κινδύνου). Αν και δεν είναι βέβαιο αν το έπος προϋπήρχε των ασμάτων, τέτοιες ομοιότητες εδραιώνουν την εντύπωση για την παλαιότητα των τελευταίων³⁴.

Η πιο γνωστή έως σήμερα μελωδική μορφή του άσματος απαντά σε ηχογραφήσεις από την ηπειρωτική Ελλάδα, όπως σε ένα «επιτραπέζιον» από την Πάτρα, όπως δημοσιεύθηκε στη μουσική εφημερίδα «Φόρμιγξ», που εξεδίδετο με την επιστασία του Κων/νου Ψάχου³⁵. Η παραλλαγή που παρατίθεται εδώ ηχογραφήθηκε το καλοκαίρι του 1922 στο Κεφαλόβρυσο Δωρίδος από τη Μέλπω Μερλιέ με την ένδειξη ότι «το τραγούδι αυτό το λεν τη χαραυγή. Το τραγουδούν συχνά στο δρόμο, είτε σα φεύγουν απ' τη διασκέδαση, είτε σαν πηγαίνουν να την εξακολουθήσουν σ' άλλο μέρος»³⁶. Παρόμοιες ενδείξεις απαντούν και σε

34. Ούτως ή άλλως, πρόκειται για δύο διαφορετικά καλλιτεχνικά είδη δημιουργίας (από τη μία ποιήματα και από την άλλη τραγούδια).

35. Παράρτημα «Φόρμιγος» Μουσικόν, περίοδος Β', έτος Γ', τεύχος Α' (χ.χ.), σ. 53-54. Το τραγούδι προέρχεται «εκ της ανεκδότου συλλογής Παναγιώτου Κ. Γεωργακοπούλου» από την Πάτρα.

36. Μέλπω Ο. Μερλιέ, *Τραγούδια της Ρούμελης*, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βι-

άλλες (προγενέστερες ή και μεταγενέστερες) παραλλαγές, όπως σε αυτή της Σωζοπόλεως³⁷: «*Το προκείμενον άσμα ετραγωδείτο την παραμονήν του γάμου το Σαββατόβραδο (Κνάγκεζε)*»³⁸, όπου ελούετο η νύμφη»³⁹. Το άσμα έγινε ευρέως γνωστό στις αρχές της δεκαετίας του 1980, όταν ηχογραφήθηκε στην πανηγυρική συναυλία δημοτικής μουσικής της Δόμνας Σαμίου που δόθηκε στο Saint Denis του Παρισιού⁴⁰.

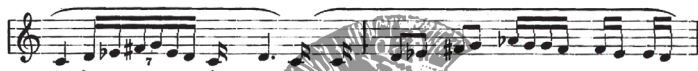
“ΤΩΡΑ ΤΑ ΠΟΥΛΙΑ . . .”¹

Lento e espressivo

Τρόπος του ρέ χρωματικού



Τώ - ρα τὰ που - - - λιά, τώ - ρα τὰ γε - λι - δό - - - νια,



τώ - ρα οί πέ [μω ρέ] τώ - ρα οί πέρ - - - δι - - -



- κες.



Η μελωδία του άσματος αντιστοιχεί στους ειρμούς του κανόνα των Θεοφανείων που είναι τονισμένοι σε ήχο Β' χρωματικό. Στην πραγματικότητα, ο κανόνας των Θεοφανείων ακολουθεί δύο χρωματικούς μελωδικούς τύπους, για την πεζή

βλίων, Ιστορική και Λαογραφική Βιβλιοθήκη 12, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον Ι. Ν. Σιδέρη, 1931, σ. 72.

37. Για άλλες χρήσεις του άσματος, βλ. Ελένη Ψυχογιού, «Τα ‘ακριτικά’ ως τελετουργικά τραγούδια μύησης: Η περίπτωση του γαμπρού-στρατιώτη», *Ευρωπαϊκή ακριτική παράδοση: από τον Μεγαλέξαντρο στον Διγενή Ακρίτα*, Κέντρο Ερεύνες της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών, 2004, σ. 152-185.

38. Kina Gecesi (βραδιά της χέννας). Το βράδυ της παραμονής του γάμου, όταν τοποθετούσαν μια χένα ανάμεσα στα δάχτυλα της νύμφης.

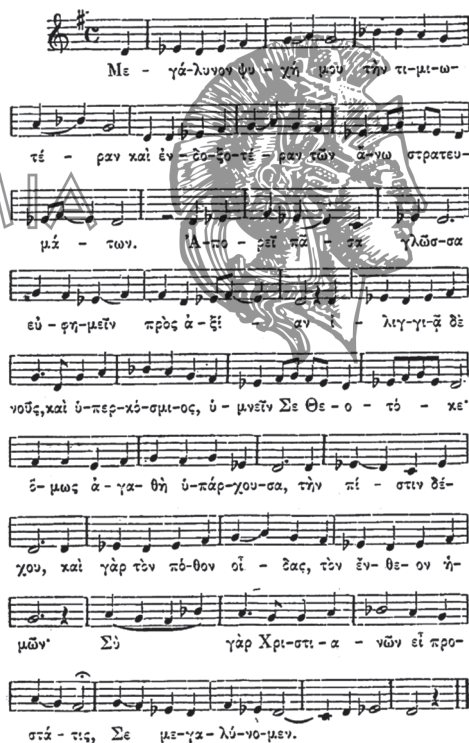
39. Κ. Δ. Παπαϊωαννίδης, «Άσματα δημοτικά Σωζοπόλεως», *Λαογραφία*, τ. Α' (1909), σ. 622-3.

40. Βλ. τη δισκογραφική παραγωγή: *Grèce. Musique populaire de tradition orale. Chants des Akrites (VIIIe au XIIIe siècle)*, Παρίσι: Ocora 1982 («Maintenant Les Oiseaux (Péloponnèse)»).

και την ιαμβική εκδοχή του αντίστοιχα, αν και αμφότεροι ανήκουν στον Β΄ Ήχο. Ο μεν ένας ονομάζεται έσω Β΄, διότι έχει χαμηλότερη τονική και χρησιμοποιεί το χρωματικό τετράχορδο Ρε-σολ· ο έτερος καλείται έξω δεύτερος και κινείται σε δύο επάλληλα τρίχορδα (μι-σολ, σολ-σι), που στην πράξη μεταφέρονται ένα φθόγγο χαμηλότερα για να συμβαδίζουν με τον προηγούμενο τύπο⁴¹. Χωρίς να εισερχόμαστε σε καθαρά τεχνικά ζητήματα, αρκεί να υπογραμμίσουμε ότι το παραπάνω ακριτικό άσμα αντιστοιχεί περισσότερο στον πρώτο μελωδικό τύπο αλλά «δανείζεται» και κάποια μελωδικά στοιχεία από τον δεύτερο, όπως τις τελικές καταλήξεις στη χαμηλή τρίτη. Ακολουθεί ο ειρμός της Θ΄ Ωδής του κανόνα των Θεοφανείων («Απορεί πάσα γλώσσα...»), στον οποίο προηγείται το μεγαλυνάριο⁴².

Μεγαλυνάριον τῶν Θεοφανείων

Ήχος β΄. εἰρμολογικός



Με - γά-λυνον ψα - λὴν μου, τὴν τι-μι-ω-

τέ - ραν καὶ ἐν - ῥο-φί-τε - ραν κῶν ἀ-νω στρατευ-

μέ - των. Ἀ-πό - ρεῖ πα - τὴρ γλώσ-σα

εὐ - φη-μεῖν πρὸς ἅ - ξι - αν - λιγ-γι-ᾶ δε

νοῦς, καὶ ὑ-περ-χύ-σμι-ος, ὑ - μεῖν Σε - ο - τὸ - κε΄

ἑ-μως ἅ - γα- θῇ ὑ-πάρ-χου-σα, τὴν πί - στιν δεῖ-

χου, καὶ γὰρ τὸν πό-θον οἱ - ζας, τὸν ἔν-θε-ον ἡ-

μῶν· Σὺ γὰρ Χρι-στι - α - νῶν εἰ προ-

στά - τας, Σε με-γα-λύ-νο-μεν.

41. Βλ. Χρύσανθος, *Θεωρητικόν Μέγα*, σ. 147-9.

42. Η μεταγραφή προέρχεται από το: Σακελλαρίδης, *Ἄσματα ἐκκλησιαστικά*, φυλ. ΣΤ΄, 1893, σ. 22-3.

Αξιοσημείωτη είναι και μια άλλη μελωδική παραλλαγή του άσματος από τη Σκιάθου που δημοσιεύθηκε το 1958 από τον γνωστό Σκιαθίτη συλλογέα παπά-Γιώργη Ρήγα⁴³. Ο συλλογέας έχει επίσης συμπεριλάβει και μια παραλλαγή του επίμαχου στίχου («κι άσπρονε λαιμό, βυζάκια σα λεμόνια»): «κι άσπρονε λαιμό, ματάκια μενεζέδες». Η παραλλαγή αυτή ίσως οφείλεται στην ιδιότητα του συλλογέα ως κληρικού αλλά και στο ότι λίγο πιο κάτω ο στιχουργός κάνει λόγο για τον θεό και την «Παναγιά παρθένο» που βοήθησε τον ήρωα να «κόψει» χίλους και να αιχμαλωτίσει άλλους τόσους. Άλλο εναλλακτικό στίχο συναντάμε και σε μια παραλλαγή από την Αγία Ευθυμία Φωκίδας που ηχογράφησε το 1964 ο Σπ. Περιστερής από ομάδα ανδρών: «κι άσπρονε λαιμό, άσπρονε σαν το γάλα» (ΛΑ760 Α4, 2886/188)⁴⁴. Μελωδικά, ο Σκιαθίτης συλλογέας προσγράφει το άσμα στον Β΄ χρωματικό ήχο με βάση τον φθόγγο Δι (Σολ), σε τετράσημο ρυθμό και αργή χρονική αγωγή.



Παρόμοια μελωδική παραλλαγή ηχογραφήθηκε τρία χρόνια αργότερα (1959) από τον Σωτήρη Τσιάνη στο Χρυσοβίτσι Αρκαδίας με την ένδειξη ότι πρόκειται για «ένα τραγουδάκι που λένε για τη νύφη τη Δευτέρα το πρωί όταν θέλουν να τους ξυπνήσουν»⁴⁵. Εδώ οι δύο ερμηνευτές (Ανδρ. Μπεκρής και Ι. Κέκος) σταματούν πριν από τον επίμαχο στίχο («Κι άσπρονε λαιμό»). Στην ίδια μελωδία προσαρμόζονται και οι στίχοι του έτερου τύπου του ακριτικού άσματος με θέμα την απομάκρυνση του νεαρού στρατιώτη από το σπίτι του και την αναζήτηση καταφυγίου από τον τελευταίο («Μια Παρασκευή κι ένα Σαββάτο βράδυ...»). Το άσμα ηχογραφήθηκε το 1956 στον Άγιο Πέτρο Κυνουρίας από

43. Γ. Ρήγας, *Σκιάθου λαϊκός πολιτισμός, Τεύχος Α΄: Δημώδη άσματα*, Θεσσαλονίκη, Ελληνικά, Περιοδικόν Σύγγραμμα Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών, Παράρτημα 11, 1958, σ. 241-2.

44. Ο όμιλος που ερμηνεύει το άσμα σταματά μάλιστα στο τέλος του προηγούμενου ημι-στίχου, σαν για να συνεννοηθεί, και συνεχίζει μετά από ένα αρκετό κενό με το στίχο αυτό.

45. *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, Γ΄, σ. 3-4.

τον Σπ. Περιστέρη κατά τη διάρκεια της μουσικής αποστολής στου στην Αρκαδία⁴⁶. Όπως γίνεται αντιληπτό, η μελωδία του άσματος κινείται κυρίως στο χρωματικό τετράχορδο Ρε-σολ, με χαρακτηριστικές καταλήξεις (ατελείς και τελικές) στο κάτω Σι.

Την ίδια μελωδία χρησιμοποιεί ενίοτε και ο τρίτος τύπος του άσματος («Ένας άγουρος κι ένας καλός στρατιώτης...»), όπως προκύπτει από τις εγγραφές στο μουσικό αρχείο του ΚΕΕΛ αλλά και από εμπορικές ηχογραφήσεις. Στις πρώτες ανήκει η ηχογράφιση του Στ. Καρακάση το 1960 στην Καρωτή Διδυμοτείχου Θράκης με τις φωνές της Ελένης Μαρκίδου (42) και της Αθανασίας Γκριντζίδου (48), με ένα άσμα «του τραπεζιού» σε ελεύθερο ρυθμό (ΛΑ2343/81). Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η ηχογράφιση του Σπ. Περιστέρη στην Τρίπολη το 1956 ενός «ρυθμικού» άσματος από τη φωνή του Αριστ. Κούνα που ανοίγει με τον στίχο «Δέξε με δεντρί, δέξε με κυπαρίσσι...» και με την ένδειξη «πρωινό τραγούδι του γάμου» (ΛΑ2214/51). Τους στίχους του άγουρου χρησιμοποιεί στην ερμηνεία του και ο Χρόνης Αηδονίδης (γεν. 1928), που προέρχεται από την Καρωτή, στην προαναφερθείσα παραγωγή της Δόμνας Σαμίου (1982).

Τώρα, γέ γρωμ. Τον. do' = ré'

ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

1. Μιό Πα - ρα - σα - ρα

κ'ε - να - Σαθ - θά - το

δρσ - δυ - μάν - να

μ'ε - μόν - να - μ'ε - διω - χνε

Άλλη μια μελωδική παραλλαγή του άσματος του ύπνου του ανδρείου («Τώρα τα πουλιά...») με ενδιαφέροντα χαρακτηριστικά ηχογραφήθηκε το 1962 στη Νέα Σινασό της Εύβοιας από τον Ευβοέα δημοδιδάσκαλο, συλλογέα και συγγρα-

46. Βλ. τη μεταγραφή του στα *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, Γ', σ. 6-7.

φέα Δημ. Σέττα (1911-1989), απεσταλμένο της Εταιρείας Ευβοϊκών Σπουδών. Αν και η μελωδία ανήκει στον χρωματικό τρόπο του Ρε, με τετραμερή δομή (AABΓ), το μέτρο περιγράφεται ως «κυμαινόμενο»⁴⁷. Παρουσιάζει επίσης δομικές διαφοροποιήσεις από τις προηγούμενες παραλλαγές, όπως την παρουσία τσακίσματος («μπιρμπιλομάτα μου») μετά το πρώτο ημιστίχιο, ενώ η στροφή δεν είναι τριημίστιχη, καθώς περιλαμβάνει ένα δωδεκασύλλαβο στίχο. Το κείμενο της ηχογράφησης (που μεταγράφηκε πρόσφατα από τον αείμνηστο Μάρκο Δραγούμη) φτάνει μέχρι τον κρίσιμο στίχο («κι άσπρονε λαιμό»). Το άσμα, που ερμηνεύτηκε από την Ελένη Κατέβα (45 ετών), ακουγόταν «σε διάφορες περιστάσεις του εορτασμού του γάμου».

4. Τώρα τα πουλιά

Ο άγουρος και η λυγερή

Το μοτίβο του άγουρου στρατιώτη που συναντήσαμε παραπάνω επανέρχεται στα ακριτικά άσματα του τρίτου μελωδικού τύπου, που συνδέονται με τον ιαμβικό κανόνα της Πεντηκοστής. Ο εν λόγω κανόνας ανήκει σε μια μορφή του Δ' Ήχου της βυζαντινής μουσικής, που ονομάζεται «Λέγετος» (ίσως από την προτροπή των παλαιών δασκάλων στους μαθητές τους να επαναλάβουν τα μέλη αυτού του τρόπου)⁴⁸. Σύμφωνα με την επίσημη θεωρία, ο Λέγετος έχει βάση

47. Μάρκος Φ. Δραγούμης, *Μελωδίες από τη Βόρεια Εύβοια*, τ. 2. Θ. Μωραΐτης (επιμ.), Αθήνα: Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο Μέλπωσ Μερλιέ, 2018, σ. 34.

48. Η ερμηνεία αυτή προέρχεται από τον Μισαήλ Μισαηλίδη, πρωτοψάλτης Σμύρνης και μουσικοδιδάσκαλο της Ευαγγελικής Σχολής, στην εργασία του «Περί του εν τη καθ' ημάς εκκλησιαστική μουσική υπάρχοντος μεν, αλλά μη υπάρχοντος πλαγίου του τετάρτου ήχου», *Φόρμιγξ*, φ. 1 (1/10/ -15/10/1901, σ. 3). «Οι αοίδιμοι διδάσκαλοι ηγνούν τα περί του ήχου

τον φθόγγο Βου (Μι) και χρησιμοποιεί τη διατονική κλίμακα, με δεσπόμενες φθόγγους τους Δι και Ζω, πορεία ανά διφωνία και τελικές καταλήξεις στη βάση του (Βου)⁴⁹. Σε αυτό τον ήχο έχουν συντεθεί πολλά και δημοφιλή εκκλησιαστικά τροπάρια, όπως ο κανόνας του Ακαθίστου Ύμνου, ποίημα Ιωσήφ του Υμνογράφου («Ανοίξω το στόμα μου...»), ο κανόνας της Κυριακής των Βαΐων, ποίημα Κοσμά Μοναχού («Ωφθησαν αι πηγαί της αβύσσου...») κ.ά. Ο κανόνας της Πεντηκοστής («Θείω καλυφθείς...») είναι το μόνο από τα ομόηχα έργα που χρησιμοποιεί δωδεκασύλλαβο στίχο – εδώ παρατίθεται η Θ' Ωδή («Χαίροις άνασσα, μητροπάρθενον κλέος...»)⁵⁰.

Μεγαλυνάριον τῆς Β' τοῦ Ἀγ. Πνεύματος.

Ἦχος δ'.

Μετρίαι:



Χαίροις ἄ-νασ - σα μη-τρο-πάρ - θε - νον



κλέ - ος ἅ-παν γάρ εὐ - δὲ - νη - τὸν εὐ-λα-λὸν στό-



μα ῥήτρει - ον οὐ σῶ-ναι Σεμείλπεινά - ξί - ως, ἔ-



λιγ-γι-ᾶ δὲ νοῦς ἅ-πας Σου τὸν τό - κον νο - εῖν.



Ὁ - θεὸν Σε συμ-φώ - νως δο - ξά - ζο - μεν.

τούτου ως και περί του πλαγίου αυτού και απορούντες διηρώτων αλλήλους λέγοντες: -Τις εἶνε ο πλάγιος του Λεγέτου ήχος; Και ερωτώμενος, αγνοών και οὗτος, τον ἑτερον παρεκέλευε να του εἴπῃ, λέγων: -Λέγετο συ. Και οὕτως, ο εἰς 'λέγετο συ', ο ἑτερος 'λέγετο συ' και οὕτω καθεξῆς».

49. Εἰσαγωγή εἰς τὸ Θεωρητικὸν καὶ Πρακτικὸν τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, Συνταχθεῖσα, πρὸς χρῆσιν τῶν σπουδαζόντων αὐτὴν κατὰ τὴν Νέαν Μέθοδον, Παρὰ Χρυσάνθου τοῦ ἐκ Μαδύτων· Διδασκάλου τοῦ Θεωρητικοῦ τῆς Μουσικῆς, Ἐν Παρισίοις. Ἐκ τῆς τυπογραφίας Ριγνίου, 1821 σ. 34-6.

50. Η μεταγραφή προέρχεται ἀπὸ το: Σακελλαρίδης, Ἀσματα ἐκκλησιαστικά, φυλ. ΣΤ', 1893, σ. 5-6.

Η σχέση του Δ' Ήχου με τα οκτασύλλαβα άσματα φαίνεται πως έχει κάποια προϊστορία, αν κρίνει κανείς από τη συνύπαρξή τους σε δύο κώδικες βυζαντινής μουσικής του 17ου αιώνα από τη Μονή Ιβήρων, οι οποίοι περιέχουν κάποια από τα παλαιότερα δείγματα κοσμικής μουσικής στον ελληνόφωνο χώρο. Πρόκειται για δύο άσματα, ένα ακριτικό («Εἰς τα ψηλά παλάτια...») και ένα ριζίτικο («Εἰσὲ ψηλά βουνά...») που είναι τονισμένα με την παλαιά παρασημαντική στην κύρια μορφή του Δ' Ήχου εκ του Δι-Σολ (γνωστού ως «Άγια» από το ομόηχο απήχημα)⁵¹. Εντούτοις το πρώτο από αυτά κάνει τελική κατάληξη στον φθόγγο Μι που είναι η βάση της μορφής του Δ' Ήχου (Λέγετος), όπως χρησιμοποιείται και από τα νεότερα ακριτικά άσματα. Επιπλέον, παραλλαγή του άσματος αυτού συμπεριέλαβε ο Νικ. Πολίτης στις εκλογές του με τίτλο «Η αρπαγή της γυναικός του ακρίτη»⁵². Το άλλο άσμα είναι παραλλαγή του γνωστού ριζίτικου με θέμα τον αετό («Σε ψηλό βουνό, σε ριζιμιό χαράκι...») που προσγράφεται στον Δ' Ήχο αλλά καταλήγει στο φθόγγο Ρε (βάση του Α' Ήχου και του διατονικού τρόπου του Ρε)⁵³.

Στον χώρο της έντεχνης μουσικής ο Δ' Ήχος χρησιμοποιήθηκε κατά κόρον από τους Φαναριώτες μελοποιούς του 18ου αιώνα, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγεται ο προαναφερθείς Πέτρος Βυζάντιος, συντάκτης του πρώτου έντυπου Ερμολογίου⁵⁴. Στον χώρο της δημοτικής μουσικής, ο αντιστοίχος διατονικός τρόπος του Μι απαντά σε αρκετά δημοφιλή άσματα, όπως το «Λεμονάκι», τη «Βαγγελιώ», την «Παρασκευούλα», κ.ά. Από τα άσματα αυτά, τα οκτασύλλαβα χρησιμοποιούν μια συγκεκριμένη μελωδία, που εμφανίζεται στα ακριτικά άσματα του ύπνου του ανδρείου («Τώρα τα πουλιά...») και του άγουρου («Ένας άγουρος...»), καθώς και στην παραλογή της αρπαγής της κόρης («Κάτω στο

51. Βλ. τις μεταγραφές των δύο ασμάτων στο: Δέσποινα Β. Μαζαράκη, *Μουσική ερμηνεία δημοτικών τραγουδιών από αγιορείτικα χειρόγραφα*, πρόλογος Samuel Baud-Bovy, Β' έκδοση συμπληρωμένη – αναθεωρημένη, Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1992, σ. 54-65.

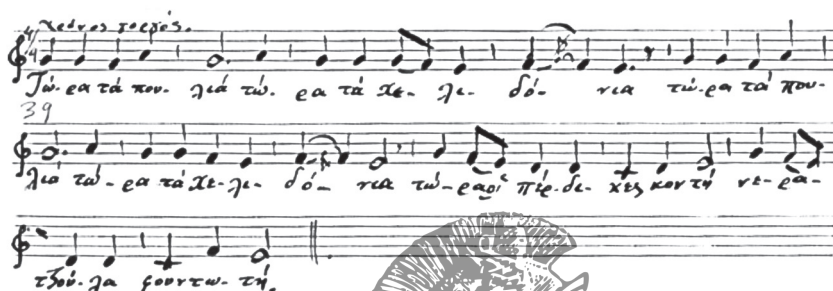
52. Πρβλ. την παραλλαγή του κώδικα Ιβήρων 1203 («Εἰς τα ψηλά παλάτια, στα 'μορφα βουνά, / χήρας υἱός σταβλίζει τρι' ἄλογα γοργά, / τον Μαύρον και τον Γρίβαν και τον Πέπανον») με αυτή του Πολίτη, *Εκλογαί*, σ. 101 («Χήρας υγιός λατρεύει τριά καλά ἄλογα, / το Γρίβα και το Μαύρη και τον Πέπανο...»).

53. Βλ. την καταγραφή του από τον Κων/νο Ψάχο στα 50 δημόδη άσματα Πελοποννήσου και Κρήτης – *Συλλογή Ωδείου Αθηνών*, Ιστορική και Λαογραφική βιβλιοθήκη 9, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, [Αθήνα:] Βιβλιοπωλείον Ι. Ν. Σιδέρη, 1930, σ. 58-9.

54. Βλ. ενδεικτικά στη συλλογή: *Η Πανδώρα ήτοι Συλλογή ἐκ τῶν νεωτέρων καὶ ἡδυτέρων ἑξωτερικῶν μελῶν εἰς τόμους δύο. Περιέχουσα Γραικικά τραγῳδία ἐξήκοντα καὶ δύο, καὶ ἕτερα εἴκοσι εἰς μέλος εὐρωπαϊκόν [...]* Τόμος Α'. Ἐν Κωνσταντινουπόλει Κατὰ τὸ Πατριαρχικὸν τοῦ Γένους Τυπογραφεῖον, 1843, σ. 41-5.

γιαλό...»). Τα δύο πρώτα εμφανίζουν ένα τσάκισμα στο οποίο επαναλαμβάνεται το δεύτερο ημιστίχιο εμπλουτισμένο με προσθήκη επιφωνήματος («*τώρα οι πέρδικες κοντή, νερατζούλα φουντωτή*»), εξού και ο κοινός τίτλος του άσματος («*Νεραντζούλα*»). Η παλαιότερη ίσως καταγραφή της μελωδίας εντοπίζεται σε χειρόγραφη συλλογή του ΚΕΕΛ⁵⁵, που συντάχθηκε το 1858 από τον έγκριτο μουσικό Κυριακό Φιλοξένη⁵⁶.

« Τώρα τὰ πουλιά... »



Όπως προελέχθη, το άσμα του άγουρου χρησιμοποιεί την ίδια μελωδία με αυτό της αρπαγής της κόρης εξαιτίας της εκθαμβωτικής ομορφιάς της («*Κάτω στο γιαλό*»). Το τελευταίο ανήκει στις παραλογές και καταγράφεται με τη μελωδία του ήδη από τη δεκαετία του 1870 από τον Σιγάλα⁵⁷ και τον Φαρδύ⁵⁸ αλλά και μεταγενέστερα στη Χίο (1903)⁵⁹, τη Σκιάθο⁶⁰ και άλλα νησιά⁶¹. Η κόρη που συνήθως είναι Χιώτισσα παπαδοπούλα πλένει κοντά στη θάλασσα, απ' όπου

55. Λ.Α. 1864, σ. 249, Αμοργός. Συλλογή Εμμαν. Ιωαννίδου Αμοργίνου 1858. Καταγραφή Κυριακού Φιλοξένη εις Βυζαντινήν παρασημαντικήν. Μετεγγραφή υπό Σπυρ. Δ. Περιστέρη. 1957.

56. Για τον Φιλοξένη βλ. Γεώργιος Ι. Παπαδόπουλος, *Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής και οι από των αποστολικών χρόνων άχρι των ημερών ημών ακμάσαντες επιφανέστεροι μελωδοί, υμνογράφοι, μουσικοί και μουσικολόγοι, Εν Αθήναις: Τυπογραφείον Κουσουλίνου & Αθανασιάδου*, 1890, σ. 360-1.

57. Σιγάλας, *Συλλογή εθνικών ασμάτων*, σ. 434-5.

58. Δραγούμης, *Ογδόντα πέντε δημοτικές μελωδίες*, σ. 67-8.

59. Pernot, *Mémoires populaires grecques de l'île de Chio*, σ. 60-61.

60. Ρήγας, *Σκιάθου λαϊκός πολιτισμός*, σ. 88 («Χορός συρτός»). Ο Ρήγας σημειώνει ότι οι μελωδίες αυτές «χρησιμοποιούνται στις διασκεδάσεις των Αποκρεω, επειδή οι μελωδίες τους είναι του χορού».

61. *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, Α', σ. 469-470.

περνούν ναυτικοί και σκανδαλίζονται από τον «ποδαστράγαλό» της⁶². Το άσμα έχει τσάκισμα που επαναλαμβάνει το δεύτερο ημιστίχιο εμπλουτισμένο με προσθήκη επιφωνήματος («κάτω στο γιαλό κοντή, νερατζούλα φουντωτή»), εξού και ο τίτλος του («Νεραντζούλα»). Η μελωδία αυτή παρουσιάζει μεγάλη συγγένεια με τους ειρμούς του κανόνα της Πεντηκοστής, όπως μπορεί να γίνει αντιληπτό από τη μεταγραφή της ηχογράφησης του Hubert Pernot στη Χίο (1903)⁶³.

44. Κάτω στο γιαλό

1 $\text{♩} = 84$
Κά - τω στο για - λό, κά - τω στο πε - ρι - γιά - λι, κά - τω στο για - λό, κά -

7
τω στο πε - ρι - γιά - λι, κά - τω στο για - λό, κον - τή, νε - ραζ - ζού - λα φουν - τω -

13
τή, πλύ - νου Χιώ - τω - σε, πλύ - νουν πα - πα - σο - πού - λε, πλύ - νου Χιώ - τω -

19
σε, πλύ - νουν πα - πα - σο - πού - λε, πλύ - νου Χιώ - τω - σε, κον - τή, νε - ραζ -

25
ζού - λα φουν - τω - τή, πλύ - νου Χιώ - τω - σε, κον - τή, νε - ραζ - ζού - λα φουν - τω - τή.

Το άσμα του άγουρου ηχογράφησε το 1960 στους Οθωνούς και την Ερείκουσα της Κέρκυρας ο Δημ. Λουκάτος, στο πλαίσιο της εντεταλμένης λαογραφικής αποστολής του στην περιοχή (288Α21)⁶⁴. Η πληροφορήτριά του στους Οθωνούς (Ελένη Κατέχη) ήταν τότε 68 ετών, άρα είχε γεννηθεί στα 1892⁶⁵. Η μελωδία κινείται στο τρίχορδο Μι-σολ με πτώση στον φθόγγο Ντο και κατά-

62. Βλ. πάντως στη συλλογή του Πολίτη, όπου η κόρη είναι «Κάποια Εμίρισα, κάποια κυρά μεγάλη» που πλένει στο γιαλό με τις σκλάβες της. Πολίτης, *Εκλογαί*, σ. 145.

63. Pernot, *Mémoires populaires grecques de l'île de Chio*, σ. 60-61.

64. «Λαογραφική αποστολή εις τας νήσους Οθωνούς, Ερείκουσαν και Μαθράκι του Νομού Κερκύρας (6-28 Ιουλίου 1960)», *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου*, τ. 13/14 (1960-61), 1962, σ. 268-289 (Μεταγραφή ημετέρα).

65. Το άσμα περιέχεται στην έκδοση της αποστολής: Δημητρίου Σ. Λουκάτου, *Λαογραφική αποστολή στα Διαπόντια νησιά (Ερείκουσα, Μαθράκι, Οθωνοί)*, Κυριακή Χρυσού-Καρατζά (επιμ.), Πηγές του Λαϊκού Πολιτισμού 7, Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, 2012, σ. 319.

ληξη στη βάση Μι, ενώ στο τέλος κάθε στίχου προσαρτάται τσάκισμα που περιέχει το πρώτο ημιστίχιο και επιφωνηματική φράση, σχηματίζοντας δύο οκτασύλλαβους: π.χ. «Ένας άγουρος κι ένας καλός λεβέντης, / ένας άγουρος, καλέ μου, / τρίκλωνε βασιλικέ μου». Ο Λουκάτος σημειώνει επίσης ότι το άσμα «χορεύεται συρτό-σαρτατό». Η παραλλαγή από την Ερείκουσα καταγράφηκε από τη φωνή του Ιωάννη Κατέχη-Κοκκινόρη, με διαφορετικό τσάκισμα («καημένη Πρεβεζάνα») και με την επισημάνση ότι «χορεύεται σταυρωτό». Η παλαιότητα του άσματος προκύπτει από την κειμενική καταγραφή του σε συλλογές του 19ου αιώνα, όπως σε αυτές των Passow⁶⁶ και Αραβαντινού⁶⁷, όπου απαντούν μαζί με το τσάκισμα («τρίκλωνε βασιλικέ μου»).

Ένας άγουρος



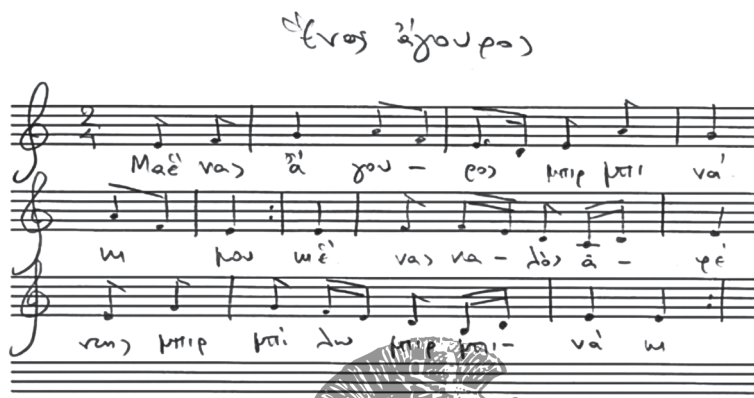
Άλλη μελωδική παραλλαγή – αν και στον ίδιο τρόπο – ηχογραφήθηκε το 1965 στις Μαριές Ζακύνθου από τον μουσικό συντάκτη του τότε Λαογραφικού Αρχείου Σταύρο Καρακάση κατά τη διάρκεια της εντεταλμένης μουσικής αποστολής του στο νησί⁶⁸. Η ερμηνεύτρια του άσματος (Μαρία Γιατρά) ήταν τότε 67 ετών, άρα είχε γεννηθεί το 1898. Εδώ η δομή της κάθε στροφής είναι διαφορετική καθώς κάθε (πεντασύλλαβο και επτασύλλαβο) ημιστίχιο διακόπτεται από επιφωνηματικές φράσεις και επαναλαμβάνεται αυτούσια από μια δεύτερη γυ-

66. *Τραγούδια ρωμαίικα = Popularia carmina Graeciae recentioris edidit Arnoldus Passow. Lipsiae: In Aedibus B. G. Teubneri, MDCCCLX [=1860], αρ. 637.*

67. *Συλλογή δημοδών ασμάτων της Ηπείρου υπό Π. Αραβαντινού, εκδιδόμενη υπό των υιών αυτού. Εν Αθήναις: Εκ του Τυπογραφείου Πέτρου Περρή, 1880, σ. 246 («Ένας λεβεντος κι ένας καλός στρατιώτης...»).*

68. Στ. Καρακάσης, «Εκθέσεις μουσικής αποστολής εις Ζάκυνθον από 5 Αυγούστου έως 3 Σεπτεμβρίου 1965», *Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας*, τ. 18/19 (1965-66), 1967, σ. 261-270 (Μεταγραφή ημετέρα).

ναικεία φωνή (τη Βασιλική Γιατρά): «Μα ένας άγουρος – *μπιρμπιλάκι μου* (2), κι ένας καλός αφέντης – *μπιρμπίλω, μπιρμπιλάκι* (2), κάστρο εγύρευε – *μπιρμπινάκι μου* (2), χωριό να πάει να μείνει – *μπιρμπίλω, μπιρμπιλάκι* (2)». Η μελωδική έκταση είναι σχεδόν η ίδια ενώ παρατηρείται και η κάθοδος στον φθόγγο Ντο.



Άλλη μια παράλλαγή του άσματος του άγουρου από τη Θράκη παρουσιάζει ενδιαφέροντα χαρακτηριστικά που χρήζουν ιδιαίτερης μνείας. Η μελωδία του ηχογραφήθηκε σε στούντιο το 1982 από τη Δόμνα Σαμίου και συμπεριελήφθη στην προδιαληφθείσα μουσική παραγωγή που κυκλοφόρησε στη Γαλλία⁶⁹. Το άσμα παρατίθεται εδώ στη μεταγραφή του αείμνηστου μουσικοδιδασκάλου Κων/νου Μάρκου από την εκδοθείσα συλλογή ακριτικών ασμάτων⁷⁰. Αν και ο μεταγραφέας το αποδίδει στον Β΄ Ήχο της βυζαντινής μουσικής (που ανήκει στο χρωματικό γένος), η ακρόαση του άσματος από ομάδα γυναικών συνοδευόμενων από γκάιντα (Θεόδ. Κεκές) και τουμπελέκι (Μιχ. Κλαπάκης) αφήνει διατονικό άκουσμα. Αυτό που οδήγησε τον Κ. Μάρκου να το εντάξει στον Β΄ Ήχο πρέπει να ήταν οι τελικές καταλήξεις κάθε στροφής στο Σολ (που είναι η θεωρητική βάση του Β΄ Ήχου). Εντούτοις, στο τέλος κάθε δωδεκασύλλαβου στίχου η μελωδία κάνει πτώση στο Μι (όπως και ο Λέγετος), η δε κατάληξη στο Σολ οφείλεται στο ότι η στροφή είναι τριμίστιχη εισάγοντας τρόπον τινά τον

69. Grèce. *Musique populaire de tradition orale. Chants des Akrites (VIIIe au XIIIe siècle)*, Παρίσι: Ocora 1982.

70. Κων/νου Ι. Μάρκου, *Ακριτικά Δημοτικά Τραγούδια σε βυζαντινή και ευρωπαϊκή μουσική σημειογραφία*, τ. Β΄, Αθήνα 1996, σ. 116-117.

Ένας ἄγουρος

♩=160

1. Ε - νας α — γου — ρος κι ε - νας κα
 2. Ε - νας α — γου — ρος κι ε - νας κα

λος — στρα — τιω — της
 λος — στρα — τιω — της

3. κα - στρου κα-στρου γυ — ρευ — ε —

4. Ρω - μιο-που Ρω - μιο - που — λα — μου

επόμενο στίχο⁷¹. Στο τέλος κάθε στροφής προσαρτάται επίσης τσάκισμα («Ρω-μιοπούλα μου»): «Ένας ἄγουρος κι ἓνας καλός στρατιώτης / κάστρο γύ- κάστρο γύρευε, ρωμιοπού- ρωμιοπούλα μου».

ΑΚΑΔΗΜΙΑ



ΑΘΗΝΩΝ

71. Για το θέμα, βλ. Παντελής Καβακόπουλος, *Ανθολογία μουσικολογικών ανακοινώσεων και δημοσιευμάτων 1954-2008*, Αθήνα 2008, σ. 281-290.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Αντωνίου, Σπυρ. Στ., *Το Ειρμολόγιον και η παράδοση του μέλους του*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας – Μελέται 8, Αθήνα 2004.
- Αραβαντινός, Π., *Συλλογή δημοδών ασμάτων της Ηπείρου υπό Π. Αραβαντινού*, εκδιδόμενη υπό των υιών αυτού, Αθήνα: Τυπογραφείο Πέτρου Περρή, 1880.
- Beaton, R., “Digenes Akrites and modern Greek folk song: a reassessment”, *Byzantion* 51 (1981), σ. 22- 43.
- Δραγούμης, Μάρκος Φ., *Μελωδίες από τη Βόρεια Εύβοια*, τ. 2., Θ. Μωραΐτης (επιμ.), Αθήνα: Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο Μέλπωσ Μερλιέ, 2018.
- Ειρμολόγιο, *Ειρμολόγιον των καταβασίων Πέτρου του Πελοποννησίου μετά του συντόμου Ειρμολογίου Πέτρου Πρωτοψάλτου του Βυζαντίου. Εξηγημένα κατά την νέαν της μουσικής μέθοδον μετά προσθήκης ικανών μαθημάτων, ων εστερούντο εις το παλαιόν. Επιθεωρηθέντα ήδη, και ακριβώς διορθωθέντα παρά του Διδασκάλου Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος*. Κωνσταντινούπολη: Βρετανική Τυπογραφία Κιάστρου εις Γαλατάν, ἄωκε’ (=1825).
- Gerber, Douglas E. (επιμ.), *Greek Iambic Poetry*, Loeb Classical Library 259, Harvard University Press, 1999.
- Jeffreys, Elisabeth (επιμ.), *Digenis Akritas: The Grottaferrata and Escorial Versions*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Καβακόπουλος, Παντελής, *Ανθολογία μουσικολογικών ανακοινώσεων και δημοσιευμάτων 1954-2008*, Αθήνα: αυτοέκδοση, 2008, σ. 281-290.
- Καρακάσης, Στ., «Μουσική αποστολή εις Χίον από της 28 Αυγούστου μέχρι της 9 Σεπτεμβρίου 1962», *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου*, τ. 15/16 (1962-63), 1964, σ. 273-287.
- Καρακάσης, Στ., «Εκθεσις μουσικής αποστολής εις επαρχίαν Πυλίας (16 Ιουλίου-14 Αυγούστου 1964)», *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου*, τ. 17 (1964), 1965, σ. 204-217.
- Καρακάσης, Στ., «Εκθεσις μουσικής αποστολής εις Ζάκυνθον από 5 Αυγούστου έως 3 Σεπτεμβρίου 1965», *Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας*, τ. 18/19 (1965-66), 1967, σ. 261-270.
- Κρουμβάχερ [Krumbacher Karl], *Ιστορία της Βυζαντινής [sic] λογοτεχνίας μεταφρασθείσα υπό Γεωργίου Σωτηριάδου*, τ. Β΄, Βιβλιοθήκη Μαρασλή, Αθήνα: Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, 1900.
- Λουκάτος, Δημ. Σ., «Λαογραφική αποστολή εις τας νήσους Οθωνούς, Ερείκουσαν και Μαθράκι του Νομού Κερκύρας (6-28 Ιουλίου 1960)», *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου*, τ. 13/14 (1960-61), 1962, σ. 268-289.
- Λουκάτος, Δημ. Σ., *Λαογραφική αποστολή στα Διαπόντια νησιά (Ερείκουσα, Μαθράκι, Οθωνοί)*, Κυριακή Χρυσού-Καρατζά (επιμ.), Πηγές του Λαϊκού Πολιτισμού 7, Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, 2012.
- Μαζαράκη, Δέσποινα Β., *Μουσική ερμηνεία δημοτικών τραγουδιών από αγιορείτικα χειρόγραφα*, πρόλογος Samuel Baud-Bovy, Β΄ έκδοση συμπληρωμένη – αναθεωρημένη, Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1992.

- Μάρκος, Κων/νος Ι., *Ακριτικά Δημοτικά Τραγούδια σε βυζαντινή και ευρωπαϊκή μουσική σημειογραφία*, τ. Β', Αθήνα 1996.
- Μερλιέ, Μέλπω Ο., *Τραγούδια της Ρούμελης*, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, Ιστορική και Λαογραφική Βιβλιοθήκη 12, Αθήνα: Βιβλιοπωλείο Ι. Ν. Σιδέρη, 1931, σ. 72.
- Μισαηλίδης, Μισαήλ, «Περί του εν τη καθ' ημάς εκκλησιαστική μουσική υπάρχοντος μεν, αλλά μη υπάρχοντος πλαγίου του τετάρτου ήχου», *Φόρμιγς*, φ. 1 (1/10/-15/10/1901).
- Ξύδης, Θεόδ., *Βυζαντινή Ύμνογραφία*, Αθήνα: Νικόδημος, 1978.
- Πανδώρα, *Ἡ Πανδώρα ἦτο Συλλογὴ ἐκ τῶν νεωτέρων καὶ ἡδυτέρων ἐξωτερικῶν μελῶν εἰς τόμους δύο. Περιέχουσα Γραϊκὰ τραγῳδία ἐζήκοντα καὶ δύο, καὶ ἕτερα εἴκοσι εἰς μέλος εὐρωπαϊκόν*, τ. Α', Κωνσταντινούπολη: Πατριαρχικὸν τοῦ Γένους Τυπογραφεῖον, 1843.
- Παπαδόπουλος, Γεώργιος Ι., *Συμβολαί εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ οἱ ἀπὸ τῶν ἀποστολικῶν χρόνων ἄχρι τῶν ἡμερῶν ἡμῶν ἀκμάσαντες ἐπιφανέστεροι μελωδοί, ὑμνογράφοι, μουσικοὶ καὶ μουσικολόγοι*, Αθήνα: Τυπογραφεῖο Κουσουλίνου & Αθανασιάδου, 1890.
- Παπαϊωαννίδης, Κ. Δ., «Ἄσματα δημοτικὰ Σωζόπολεως», *Λαογραφία*, τ. Α' (1909), σ. 622-3.
- Passow, Arnold, *Τραγούδια ρωμαϊκά = Popularia carmina Graeciae recentioris*, Λειψία: Teubner, MDCCCLX [=1860].
- Παχτικός, Γ., *260 δημόδη ἑλληνικὰ ἄσματα ἀπὸ τοῦ στόματος τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ τῆς Μικρᾶς Ἀσίας, Θράκης, Μακεδονίας, Ἠπείρου καὶ Ἀλβανίας, Ἑλλάδος, Κρήτης, νήσων τοῦ Αἰγαίου, Κύπρου καὶ τῶν παραλίων τῆς Προποντίδος. Συλλεγμένα καὶ παρασημανθέντα (1888-1904)*, Αθήνα: Π. Δ. Σακελλαρίου, 1905.
- Περιστέρης, Σπ., «Μουσικὴ ἀποστολὴ εἰς Ρόδον καὶ Κω (7 Αυγούστου-7 Σεπτεμβρίου 1958)», *Επετηρὶς τοῦ Λαογραφικοῦ Ἀρχείου*, τ. 11/12 (1958-59), 1960, σ. 278-286.
- Περιστέρης, Σπ., «Λαογραφικὴ μουσικὴ ἀποστολὴ εἰς τὴν περιφέρειαν Φωκίδος, 16 Ιουλίου-6 Αυγούστου 1964», *Επετηρὶς τοῦ Λαογραφικοῦ Ἀρχείου*, τ. 17 (1964), 1965, σ. 173-184.
- Pernot, Hubert, *Mémoires populaires grecques de l'île de Chio recueillies au phonographe par Hubert Pernot [...] et mises en musique par Paul Le Flem*, Παρίσι: Imprimerie nationale, Ernest Leroux, 1903.
- Pernot, Hubert – Le Flem, Paul, *Δημοτικὲς μελωδίαι ἀπὸ τῆς Χίου: Νέα γραφὴ ἀπλουστευμένη καὶ διορθωμένη ὑπὸ Μάρκου Φ. Δραγούμη*, Αθήνα: Φίλοι Μουσικοῦ Λαογραφικοῦ Ἀρχείου Μέλπως Μερλιέ, 2006.
- Πετρόπουλος, Δημ., «Ἀκριτικὰ τραγούδια στὴν Πελοπόννησο», *Πελοποννησιακά*, τ. Β' (1957), σ. 335-3.
- Πολίτης, Νικ., *Εκλογαὶ ἀπὸ τὰ τραγούδια τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ*, Αθήνα: Τυπογραφεῖον «Εστία», 1914.
- Ρήγας, Γ., *Σκιαθὸν λαϊκὸς πολιτισμὸς, Τεύχος Α': Δημόδη ἄσματα*, Θεσσαλονίκη, Ἑλληνικά, Περιοδικὸν Σύγγραμμα Εταιρείας Μακεδονικῶν Σπουδῶν, Παράρτημα 11, 1958.
- Σακελλαρίδης, Ιωάν. Θ., *Ἄσματα ἐκκλησιαστικὰ ἐκδιδόμενα δαπάναις τοῦ Ἀρσακείου - Φυλλάδιον Β'*, Αθήνα: Τυπογραφεῖο τῶν Καταστημάτων Σπυρίδωνος Κουσουλίνου, 1892.
- Σακελλαρίδης, Ιωάν., Θ., *Ἄσματα ἐκκλησιαστικὰ ἐκδιδόμενα δαπάναις τοῦ Ἀρσακείου - Φυλλάδιον ΣΤ'*, Αθήνα: Τυπογραφεῖο τῶν Καταστημάτων Σπυρίδωνος Κουσουλίνου, 1893.

- Sarris, Vassilis A., “Λυκοφρονείως ἢ ἄλλως διθυραμβικῶς: Eustathius’ Enigmatic Stylistic Terms and the Polyphony of the Iambic Pentecostal Canon”, στο: Vassilis Katsaros & Vassilis Sarris (επιμ.), *Reading Eustathios of Thessalonike*, Filippomaria Pontani, Βερολίνο, Βοστώνη: De Gruyter, 2017, σ. 253-282.
- Σιγάλας, Αντ., *Συλλογὴ ἐθνικῶν ἀσμάτων περιέχονσα τετρακόσια ἄσματα τονισθέντα ὑπὸ τοῦ ἐκ Θήρας Μουσικοδιδασκάλου Ἀντωνίου Ν. Σιγάλα*, Αθήνα: Τυπογραφεῖο Χ. Ν. Φιλαδέλφειας, 1880.
- Σπυριδάκης, Γεώργιος Κ., «Το δημῶδες ἄσμα ‘Ο ὕπνος τοῦ αγοῦρου καὶ ἡ λυγερή’», *Επετηρίς τοῦ Λαογραφικοῦ Ἀρχείου*, τ. 11/12 (1958-59), 1960, σ. 229-248.
- Σπυριδάκης, Γεώργιος Κ., «Το δημῶδες ἄσμα ‘τοῦ Κάστρου τῆς Ωριάς’: Σχέσεις αὐτοῦ πρὸς τὴν Ἄλωσιν τοῦ Ἀμορίου τῷ 838 ὑπὸ τῶν Αράβων», *Επετηρίς τοῦ Λαογραφικοῦ Ἀρχείου*, τ. 13/14 (1960-61), 1962, σ. 3-34.
- Γ. Σπυριδάκης, Δ. Πετρόπουλος, Γ. Μέγας (επιμ.), *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια, Τόμος Α’ (Εκλογή)*, Ακαδημία Αθηνών, Δημοσιεύματα τοῦ Κέντρου Ἑρεῦνης τῆς Ἑλληνικῆς Λαογραφίας 7, 1962 (φωτομηχανικὴ ἀνατύπωση: Αθήνα 2000).
- Γ. Σπυριδάκης, Σπ. Περιστέρης (επιμ.), *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια, Τόμος Γ’: Μουσικὴ ἐκλογή*, Ακαδημία Αθηνών, Δημοσιεύματα τοῦ Κέντρου Ἑρεῦνης τῆς Ἑλληνικῆς Λαογραφίας 10, 1999 (ἀνατύπωση τῆς ἐκδόσεως τοῦ 1968).
- Τωμαδάκης, Νικ. Β., *Ἡ βυζαντινὴ ὑμνογραφία καὶ ποίησις*, Γ’ ἐκδοση, Θεσσαλονίκη: Πουρναράς 1993).
- Ψάχος, Κων/νος, *50 δημῶδη ἄσματα Πελοποννήσου καὶ Κρήτης – Συλλογὴ Ωδείων Ἀθηνῶν*, Ἱστορικὴ καὶ Λαογραφικὴ βιβλιοθήκη 9, Σύλλογος πρὸς Διάδοσιν Ὡφελιμῶν Βιβλίων, [Αθήνα:] Βιβλιοπωλεῖο Ἰ. Ν. Σιδερῆ, 1930.
- Φόρμιγξ, *Παράρτημα «Φόρμιγξ» Μουσικῶν*, περίοδος Β’, ἔτος Γ’, τεύχος Α’ (χ.χ.).
- Χρῦσανθος, *Εἰσαγωγή εἰς τὸ Θεωρητικὸν καὶ Πρακτικὸν τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, Συνταχθεῖσα, πρὸς χρῆσιν τῶν σπουδαζόντων αὐτὴν κατὰ τὴν Νέαν Μέθοδον*, Παρίσι: Ἐκ τῆς τυπογραφίας Ριγνίου, 1821.
- Χρῦσανθος, *Θεωρητικὸν μέγα τῆς μουσικῆς, συνταχθέν μεν παρὰ Χρυσάνθου ἀρχιεπισκόπου Διρραχίου τοῦ ἐκ Μαδύτων ἐκδοθέν δε ὑπὸ Παναγιώτου Γ. Πελοπίδου Πελοποννησίου διὰ φιλοτίμου συνδρομῆς τῶν ὁμογενῶν*, Τεργέστη: Ἐκ τῆς Τυπογραφίας Μιχαήλ Βάις (Michele Weis), 1832.
- Ψυχογιού, Ελένη, «Τα ‘ακριτικά’ ὡς τελετουργικά τραγούδια μύησης: Ἡ περίπτωση τοῦ γαμπροῦ-στρατιώτη», *Ευρωπαϊκὴ ἀκριτικὴ παράδοση: ἀπὸ τὸν Μεγαλέξαντρο στὸν Διγενή Ἀκρίτα*, Κέντρον Ἑρεῦνης τῆς Ἑλληνικῆς Λαογραφίας τῆς Ακαδημίας Αθηνῶν, 2004, σ. 152-185.

SUMMARY

JOHN PLEMMENOS

***From the odes of St John of Damascus to the sound of the “damascene sword”:
The melodic origins of the twelve-syllable Greek folk songs of the acritic cycle***

The present study attempts to trace the melodic origin of the twelve-syllable acritic songs (i.e. folk songs of the Byzantine frontiers) as well as their connection to certain works of Byzantine hymnography and music. The latter are the “iambic” canons of three great religious feasts (Christmas, Epiphany, and Pentecost), the only canons composed on twelve-syllables verse. The three hymnographic cycles follow three melodic types, corresponding to the three musical genera of Byzantine chant (diatonic, chromatic, and enharmonic). In broad lines, the iambic canon of Christmas in the First authentic mode corresponds to the songs of the Castle of Oria (“Like the castle of Oria...”), the canon of the Epiphany in the Second authentic mode follows the folk songs of “the sleeping of the valiant” (“Now the birds, now the swallows...”) and the canon of Pentecost in the Fourth authentic mode imitates the folk songs of “the young-soldier and the slender-girl” (“A young and good soldier...”). In addition, due to the numerous variations, a category of twelve-syllable frontier songs can follow two melodic types (such as the songs of the Castle of Oria that use the first and fourth authentic modes). Overall, the similarities between the Byzantine and the folk melodies are so apparent that they point to their common origin back into the medieval times.

ΑΚΑΔΗΜΙΑ



ΑΘΗΝΩΝ