

“ΑΚΡΙΤΑΣ ΟΝΤΑΣ ΕΛΑΜΝΕΝ,,

ΜΟΥΣΙΚΗ ΜΕΛΕΤΗ

ΥΠΟ

ΣΠΥΡΟΥ Δ. ΠΕΡΙΣΤΕΡΗ

“Όσον βαθύτερον μελετᾷ κανεὶς τὰς μελωδίας τῶν δημοτικῶν μας τραγουδιῶν, τόσον περισσότερον πείθεται περὶ τῆς σχέσεως αὐτῶν πρὸς τὴν βυζαντινὴν μουσικὴν. Οἱ ἤχοι, ὡς ἔννοεῖ τούτους τὸ σύστημα τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, αἱ ιδιότυποι κλίμακες, τὰ ὑπ’ αὐτῆς χρησιμοποιούμενα λεπτότερα μουσικὰ διαστήματα ἐν σχέσει πρὸς τὰ τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς, αἱ ἔλξεις τῶν ὑπερβασίμων φθόγγων ὑπὸ τῶν δεσποζόντων, ἰδίωμα πολὺ χαρακτηριστικόν, τὸ ὕψος καὶ τὸ ἦθος ἀκόμη ἀπὸ αἰσθητικῆς ἀπόψεως, πάντα ταῦτα ἀνευρίσκομεν εἰς πλείστας τῶν δημοδῶν μελωδιῶν, ἄλλοτε αὐτῶν, ἄλλοτε καίως παρηλλαγμένα καὶ ἄλλοτε ὑπὸ μορφὴν ἐντελῶς ἐξελιγμένην. Πρέπει ὅμως νὰ σημειωθῇ, ὅτι ὑπάρχουν καὶ πολλὰι δημώδεις μελωδαὶ αἵτινες παρουσιάζουν καὶ εὐσιώδεις ἀπὸ τῆς βυζαντινῆς διαφορὰς. Τοῦτο πιθανόν νὰ ὀφείλεται καὶ εἰς ἄλλας αἰτίας καὶ εἰς ξενικὰς ἐπιδράσεις, αἵτινες δὲν ἔχουν μέχρι τοῦδε ἐρευνηθῇ.

Πάντως τὴν μεταξὺ τῶν δύο κλάδων τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς συγγένειαν πρέπει νὰ ἐξετάσωμεν ἐπὶ ἀντικειμενικῆς βάσεως. Πρέπει νὰ ἐξακριβώσωμεν καὶ προσδιορίσωμεν τὰ συγγενῆ μουσικὰ στοιχεῖα, τὰ ὑπάρχοντα εἰς τὴν βυζαντινὴν μουσικὴν, καὶ νὰ ἐρευνήσωμεν τοὺς ἱστορικοὺς καὶ κοινωνικοὺς παράγοντας, οἵτινες τυχὸν συνετέλεσαν εἰς τὴν συγγένειαν ταύτην. Οὕτω θὰ δυνηθῶμεν νὰ διαλευκάνωμεν καὶ πολλὰ σκοτεινὰ σημεῖα, ἀφορῶντα εἰς τὴν γένεσιν καὶ ἐξέλιξιν τῶν δύο τούτων κλάδων τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς.

Ὡς συμβολὴ εἰς τὴν ἐρευναν ταύτην ἃς θεωρηθῇ ἡ παροῦσα μελέτη, εἰς τὴν ὁποίαν ἀφορμὴν ἔδωκε ἡ μουσικὴ ἰδιοτυπία τοῦ κατωτέρω δημοσιευομένου ἀκριτικοῦ ᾠσματος τοῦ Πόντου. Τοῦτο κατέγραψα ἐκ δίσκου τῆς Ἑθνικῆς Μουσικῆς Συλλογῆς, ἀποκειμένου ἐν τῷ Λαογραφικῷ Ἀρχεῖῳ τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν¹⁾.

¹⁾ Τὸ ἐπὶ δίσκων ἀποτυπωθὲν μουσικὸν ὕλικόν ἔχει ἤδη ἀντιγραφῇ εἰς φωνοταινίας καὶ διατηρεῖται πρὸς περαιτέρω μελέτην καὶ ἐρευναν ἢ καὶ πρὸς ἔλεγχον. Ἡ πιστὴ ἐπὶ δίσκων ἢ ταινιῶν ἀποτύπωσις τῶν μελωδιῶν μᾶς βοηθεῖ, ἵνα ἀντιλαμβανώμεθα καὶ τὰς μικροτέρας μουσικὰς λεπτομερείας τοῦ ᾠσματος. Εἶναι δὲ εὐνόητον, ὅτι ὅσον περισσότερας λεπτομερείας κατορθώνει νὰ καταγράψῃ ὁ μουσικός, τόσον καὶ ἡ εἰκὼν τοῦ ᾠσματος εἶναι πληρεστέρα.

Ἀπετυπώθη μετ' ἄλλων ἡσμάτων δια φωνοληπτικοῦ μηχανήματος Telefunken κατὰ τὴν γενομένην τὸν Ἰούνιον 1951 ὑπὸ τοῦ Λαογραφικοῦ Ἀρχείου φωνοληψίαν Ποντιακῶν ἡσμάτων ἐν Καλλιθέᾳ Ἀθηνῶν παρὰ τῶν ἐκεῖ ἐγκατεστημένων Ποντίων. Ἡ καταγραφή αὐτοῦ ἐγινε κατὰ τὸ ἐφαρμοζόμενον εἰς τὴν Ἑθνικὴν Μουσικὴν Συλλογὴν σύστημα.

Μουσικὸν σύστημα γραφῆς χρησιμοποιοῦμεν τὸ τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς, μολονότι τοῦτο καὶ δι' αὐτὰς ἀκόμη τὰς δημώδεις μελωδίας τῶν εὐρωπαϊκῶν λαῶν δὲν κρίνεται ἐπαρκές¹⁾. Βεβαίως ἡ βυζαντινὴ παρασημαντικὴ διὰ τὴν καταγραφὴν τοῦλάχιστον τῶν ἑλληνικῶν δημοδῶν μελωδιῶν παρουσιάζει ἀναμφισβήτητά τινα πλεονεκτήματα ἔναντι τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς γραφῆς, ἀλλὰ καὶ αὕτη δὲν πληροῖ ἀπολύτως τὰς ἐκ τοῦ σκοποῦ τῆς ἐπιστημονικῆς ἀποδόσεως καὶ μελέτης τῶν ἡσμάτων ἀνάγκας.

1. Τὸ σύστημα τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, κωδικοποιηθὲν ἀπὸ πολλῶν αἰώνων καὶ χρησιμοποιηθὲν κυρίως διὰ τὰς ἀνάγκας τῆς ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας, ἐλάχιστα δέ, καὶ πολὺ μεταγενεστέρως διὰ τὴν κοσμικὴν καὶ δημώδη μουσικὴν, δὲν ἐξελίχθη καὶ δὲν ἐτελειοποιήθη ὅσον ἔπρεπε ἀπὸ τεχνικῆς ἐπόψεως, ὥστε νὰ δύναται ν' ἀνταποκρίνεται εἰς ὅλας τὰς παρουσιαζόμενας μουσικὰς λεπτομερείας τῶν ἡσμάτων, ἰδίᾳ κατὰ τὴν ἐκτέλεσιν αὐτῶν ἐν συνοδείᾳ μουσικῶν λαϊκῶν ὁργάνων.

2. Ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ, τόσον ἀπὸ θεωρητικῆς, ὅσον καὶ ἀπὸ πρακτικῆς ἀπόψεως, εἶναι ἐλάχιστα διαδεδομένη καὶ εἰς αὐτὸ τὸ ἑλληνικὸν κοινόν. Ἐξαίρεσιν μόνον ἀποτελεῖ ἡ τάξις τῶν ἱεροψαλτῶν· ἀλλὰ καὶ οὗτοι, πλὴν ἐλαχίστων ἐξαίρεσεων, πλημμελῶς γνωρίζουσι ταύτην. Ἀγνοεῖται δὲ αὕτη παντελῶς ἐκ μέρους τοῦ διεθνοῦς μουσικοῦ κοινοῦ, τοῦ ἐνδιαφερομένου διὰ τὴν λαϊκὴν μουσικὴν, ἐκτὸς ἐλαχίστων ξένων μουσικολόγων, οἵτινες ἐξέμαθον ταύτην διὰ λόγους καθαρῶς ἐπιστημονικοῦς.

3. Διὰ τῆς χρησιμοποίησεως τῆς διεθνοῦς μουσικῆς γραφῆς τὰ δημώδη ἡμῶν ἡσματα γίνονται προσιτὰ καὶ εἰς τοὺς ξένους μουσικολόγους, καὶ εὐρύνεται τὸ πεδίον τῆς συγκριτικῆς καὶ ἐπιστημονικῆς μελέτης τῆς δημοτικῆς ἡμῶν μουσικῆς.

4. Τὴν ἀδυναμίαν τῆς εὐρωπαϊκῆς γραφῆς ὅσον ἀφορᾷ εἰς τὴν ἀπόδοσιν

¹⁾ Ὁ διαπρεπὴς Γερμανὸς μουσικολόγος Walter Wiora εἰς τὴν πραγματείαν του «Ἡ καταγραφή καὶ ἔκδοσις λαϊκῶν μελωδιῶν» καὶ εἰς τὸ κεφάλαιον «Λαϊκὸν τραγούδι καὶ μουσικὴ γραφή», λέγει τὰ ἑξῆς: «Ἐάν θέλωμεν νὰ καταγράψωμεν ξένην μουσικὴν, ἡ ὁποία δὲν στηρίζεται εἰς τὸ ἔντεχνόν σύστημα τῆς δυτικῆς μουσικῆς θεωρίας, ὅπως π.χ. τὴν μουσικὴν τῶν πρωτογόνων λαῶν, τῆς Ἀνατολῆς, τὴν μονόφωνον μουσικὴν τοῦ μεσαίωνός μας, πρέπει νὰ τροποποιήσωμεν καὶ νὰ εὐρύνωμεν τὴν μουσικὴν μαζ. γραφὴν διὰ προσθέτων σημείων. Τὸ αὐτὸ ἰσχύει καὶ διὰ τὴν καταγραφὴν λαϊκῶν μελωδιῶν...» (Jahrbuch für Volksliedforschung ἔτ. 6 (1938) σελ. 67).

τῶν μουσικῶν ιδιοτυπιῶν καὶ τῶν μουσικῶν τονιαίων διαστημάτων τῶν ἑλληνικῶν δημωδῶν ᾠσμάτων δυνάμεθα νὰ ἀναπληρώσωμεν διὰ τῆς χρησιμοποίησεως μουσικῶν στοιχείων καὶ εἰδικῶν τινῶν σημείων ἐκ τῆς βυζαντινῆς παρασημαντικῆς ¹⁾, ἀνταποκρινομένων ἀπολύτως εἰς τὰς ἐκάστοτε παρουσιαζομένας περιπτώσεις.

Κατωτέρω παραθέτω τὸ κείμενον καὶ τὴν μουσικὴν τοῦ εἰρημένου ἀκριτικοῦ ᾠσματος ²⁾.

Ἀκρίτας ὄντας ἔλαμνεν ἀφκὰ ᾿ς σὴν ποταμέαν, (γιαὸ)
ἐπέγ'νεν κ' ἔρχουν κ' ἔσπερνεν τὴ μέραν πέντε αὐλάκια.
Ἔρθεν πουλὶν κ' ἐκόνειπεν ᾿ς σοῦ ζυγονί' τὴν ἄκραν.
«Ὁπίσ', πουλὶν, ὀπίσ', πουλὶν, μὴ τρώς τὴν βουκεντρέαν».
Καὶ τὸ πουλὶν κελήδησεν ἀνθρωπινὴν λαλίαν:
«Ἀκρίτα μου, ντὸ κάθεσαι, ντὸ στᾶς καὶ περιμένεις;»

¹⁾ Τὰ στοιχεῖα καὶ σημεία, ἅτινα χρησιμοποιούμεν, εἶναι τὰ μουσικά συστήματα τῶν κλιμάκων τῶν ὀκτὼ ἤχων τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς. Διὰ τὴν ἀπόδοσιν τῶν λεπτοτέρων μουσικῶν τονιαίων διαστημάτων χρησιμοποιούμεν τὰς ἀπλὰς, μονογράμμους, διγράμμους καὶ τριγράμμους ὕφσεις αὐτῆς.

Ἀπλὴ ὕψις		=	2	μουσικά κόμματα
Μονόγραμμος ὕψις		=	4	> >
Δίγραμμος ὕψις		=	6	> >
Τρίγραμμος ὕψις		=	8	> >
Ἀπλὴ δίσις		=	2	> >
Μονόγραμμος δίσις		=	4	> >
Δίγραμμος δίσις		=	6	> >
Τρίγραμμος δίσις		=	8	> >

²⁾ Παραλλαγαὶ τοῦ ᾠσματος: Ἀρχεῖον τοῦ Πόντου Α' (1928) 70. Π. Τριανταφυλλίδου, Οἱ Φυγάδες. Ἐν Ἀθῆναις 1870, σ. 171—173 (Τραπεζοῦς). Passow, ἀρ. 440. ΛΑ ἀρ. 31, σ. 150—155, 1 (Κερασσοῦς) ΔΑ. Ὑλὴ 101 (Κερασσοῦς). Σάββα Ἰωαννίδου, Ὁ Βασίλειος Διγενὴς Ἀκρίτας ὁ Καππαδόκης. Κωνσταντινούπολις 1887, σ. 31—34. Ἀθ. Παρχαρίδη, Ὁ Ἀκρίτας, Ποντιακὰ Φύλλα Α' (1936) ἀρ. 9—10, σ. 18—19.

“ΑΚΡΙΤΑΣ ΟΝΤΑΣ ΕΛΑΜΝΕΝ,,

Μ. Μ. ♩ ~ 232 $\left[\frac{9}{8} = \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \right]$

Είσαγωγή Λύρας

Είσαγωγή Λύρας

Α - κρί - τας όν - τας - λα - μνεν άφ'

κά - στήν πο - τα - μέ - - αν - - - άφ' κά στήν πο - τα μέ - -

αν (γιάρ) έ - πέγ'νεν, κ'έρ - κουν κ'έρ - σπερ - - νεν έ -

τῇ μέ - ραν - - πέντ' αύ - λά - κια - - (γιάρ) τῇ

μέ - ραν - - πέντ' αύ - λά - κια - - (γιάρ)

τέλος Λύρας.

riten.

ΥΠΟΤ. ΤΟΝ ΕΝΤΑΞΙΣ ΔΙΑΣ. ΤΟΝΟΣ

ΥΠΟΤ. ΤΟΝ ΕΝΤΑΞΙΣ ΔΙΑΣ. ΤΟΝΟΣ

ΒΑΡΥ 4/ΧΟΡΩΝ ΟΞΥ 4/ΧΟΡΩΝ ΚΛΙΜΑΞ ΜΕΛΩΔ. ΛΥΡΑΣ

ΒΑΡΥ 4/ΧΟΡΩΝ ΟΞΥ 4/ΧΟΡΩΝ ΚΛΙΜΑΞ Τ. ΚΥΡΙΑΣ ΑΣΜΑΤΟΣ.

Συγκρίνοντας τὰ μουσικὰ στοιχεῖα τοῦ ἀνωτέρω ᾠσματος καὶ τὴν τεχνικὴν τῶν μελωδιῶν αὐτοῦ¹⁾ πρὸς τὰ ἀνάλογα καὶ ἀντίστοιχα τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς παρατηροῦμεν, ὅτι τὰ περισσότερα καὶ βασικώτερα ἐξ αὐτῶν εἶναι κοινά.

Ἄν προσέξωμεν ἐν πρώτοις τὴν μελωδίαν τῆς λύρας, ἥτις προηγείται τοῦ κυρίως ᾠσματος ὡς εἰσαγωγή, κατόπιν τὴν μελωδίαν τοῦ κυρίως ᾠσματος μετὰ τοῦ κειμένου, ἥτις ἀριστοτεχνικώτατα εἰσέρχεται εἰς τὸ τελευταῖον μέρος τοῦ μέτρου, ὡς συνέχεια τῆς μελωδίας τῆς λύρας, καὶ τέλος τὴν χαρακτηριστικὴν μελωδικὴν γραμμὴν τῆς λύρας πρὸς τὸ τέλος τοῦ ᾠσματος, θὰ ἀντιληφθῶμεν κατ' ἀρχὴν τὰ ἐξῆς: Ἐκάστη τῶν μελωδιῶν τούτων μᾶς ὑποβάλλει μίαν ἰδιαιτέραν τονικότητα. Ἡ μελωδία τῆς λύρας τὴν τονικότητα τοῦ τρόπου τοῦ $Re = Pa$, ποὺ εἶναι ἡ βάση τῆς κλίμακος τοῦ πρώτου ἤχου τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς²⁾ ἡ μελωδία τοῦ κυρίως ᾠσματος τὸν τρόπον τοῦ $Mi = Bou$, ποὺ εἶναι ἡ βάση τῆς κλίμακος τοῦ μέσου τετάρτου ἤχου³⁾ ἡ δὲ τελικὴ μελωδικὴ γραμμὴ τῆς λύρας τὴν τονικότητα τοῦ $Sol = Di$, ποὺ εἶναι ἡ βάση τῆς κλίμακος τοῦ καθ' ἑαυτὸ τετάρτου ἤχου εἰς τὰ ᾠσματικὰ καὶ παπαδικὰ μέλη.

Τὸ φαινόμενον τοῦτο τῆς συνπαράθεσιν δύο ἢ καὶ τριῶν τονικότητων εἰς ἓν καὶ τὸ αὐτὸ ᾠσμα δὲν εἶναι σπάνιον εἰς τὰ δημοτικὰ τραγούδια. Μᾶς παρουσιάζεται ὑπὸ τὰς ἐξῆς μορφάς:

1) Εἶναι δυνατόν νὰ ἔχωμεν εἰς τὸ ἴδιον ᾠσμα δύο τονικότητας, αἵτινες νὰ διαφέρουν ὡς πρὸς τὸ γένος — διατονικὴν, χρωματικὸν — καὶ νὰ ἔχουν κοινὴν τὴν βάσιν⁴⁾. 2) Εἶναι δυνατόν νὰ ἔχωμεν δύο τονικότητας τοῦ ἰδίου μουσικοῦ

¹⁾ Τοῦ ᾠσματος τούτου ἐφωνογραφήσαμεν τρεῖς στροφάς. Ἐκάστην συνοδεύει ἡ λύρα, ἥτις ἐκτελεῖ τὴν κυρίως μελωδίαν μὲ διάφορα αὐτοσχέδια ποικίλματα. Εἰς τὸ τέλος ἐκάστης στροφῆς ὁ λυριστὴς ἐπαναλαμβάνει τὴν εἰσαγωγὴν μὲ μικρὰς μελωδικὰς παραλλαγάς.

Ἡ ἀκριβὴς τονικότης, εἰς ἣν ἐξετελέσθη τὸ ἀνωτέρω ᾠσμα, εἶναι ἡ Sol δίεσις, χαμηλότερα κατὰ δύο μουσικὰ κόμματα. Πρὸς ἀποφυγὴν πολλῶν σημείων καὶ χάριν εὐκολίας μετέγραψα τοῦτο εἰς τὴν φυσικὴν τονικὴν τῶν θέσιν.

Τὰ βέλη πρὸς τὰ κάτω μὲν διευθυνόμενα δηλοῦν ὅτι ὁ φθόγγος, ἐφ' οὗ τίθενται, ἐκτελεῖται κατὰ τι χαμηλότερον. Πρὸς τὰ ἄνω δὲ διευθυνόμενα, ὅτι οὗτος ἀντιθέτως ἐκτελεῖται κατὰ τι ὀξύτερον.

Τοῦ ᾠσματος τούτου ἔχομεν ἐν τῇ Λαογραφικῇ Ἀρχεῖῳ δύο ἀκόμη παραλλαγάς: μίαν παρὰ Ποντίων ἐγκατεστημένων ἐν Θράκῃ, φωνογραφηθεῖσαν ὑπὸ τοῦ καθηγητοῦ κ. Δ. Νοτοπούλου, καὶ ἑτέραν παρὰ Ποντίων τοῦ συνοικισμοῦ Καλλιθέας. Ἡ πρώτη εἶναι σύμφωνος κατὰ τὸ πλεῖστον πρὸς τὴν ἀνωτέρω δημοσιευομένην. Ἡ ἑτέρα διαφέρει ὡς πρὸς τὸ μουσικὸν γένος καὶ τὴν κλίμακα (χρωματικὴ).

²⁾ Βλ. Κ. Α. Παχον, Δημοτικὰ ᾠσματα Γορτυνίας. Ἀθήναι 1923 σελ. 76: «Ἡ Γιαν-

γένους, αλλά με τονικάς βάσεις διαφερούσας κατά τετάρτην ἢ πέμπτην ¹⁾. 3) Εἶναι δυνατόν νὰ ἔχωμεν εἰς ἓν καὶ τὸ αὐτὸ ᾄσμα δύο καὶ τρεῖς τονικότητας, αἷτινες παρουσιάζονται κατὰ τὴν ἐξέλιξιν τῆς μελωδίας ὑπὸ μορφὴν μετατροπῶν ²⁾. Τὰς ἰδίας μορφὰς τονικοτήτων συναντῶμεν εἰς πλείστας μελωδίας ὠρισιμῶν ἤχων τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς.

Ἡ προκειμένη ὁμως περίπτωσις τῶν τριῶν τονικοτήτων μετὰ τὰς τρεῖς διαφορετικὰς βάσεις καὶ μετὰ τὴν παρουσιαζομένην διάταξιν καὶ αὐτοτέλειαν μιᾶς ἐκάστης ἐξ αὐτῶν εἰς οὐδεμίαν ἐκ τῶν ἀνωτέρω συνήθων μορφῶν ἀνάγεται. Μᾶς παρουσιάζεται μετὰ κάποιαν ἄλλην μουσικὴν ἐσωτερικὴν σχέσιν καὶ ἐνότητα μελωδικήν, τὴν ὁποίαν παρατηροῦμεν, ὡς ἀνωτέρω ἀνέφερον, μόνον εἰς τὰς σχέσεις τῶν μελωδιῶν τοῦ τετάρτου ἤχου τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ὅστις ἔχει τρεῖς τονικάς βάσεις μετὰ τὴν αὐτὴν διάταξιν:

$$\text{Sol}=\Delta\iota, \text{Mi}=\text{Βου} \text{ καὶ } \text{Re}=\text{Πα}.$$

Εἶναι γνωστόν, ὅτι τὰ ᾄσματικὰ καὶ κατὰ τὰς μέλη (ἀργὰ) τοῦ ἤχου τούτου ἔχοντα τονικὴν βάσιν τὸν φθόγγον $\text{Sol}=\Delta\iota$, ἄπτονται κατὰ τὴν πλοκὴν καὶ ἐξέλιξιν τῶν τονικῶν βάσεων $\text{Re}=\text{Πα}$ καὶ $\text{Mi}=\text{Βου}$ καὶ καταλήγουν ἀτελῶς εἰς αὐτάς. Ἐπίσης τὰ συνηθισμένα (ἀρραυμένα) μέλη τοῦτον ἔχοντα τονικὴν βάσιν τὸν φθόγγον $\text{Re}=\text{Πα}$, ἄπτονται τῶν τονικῶν βάσεων $\text{Sol}=\Delta\iota$ καὶ $\text{Mi}=\text{Βου}$, μετὰ τῆς δευτέρας μάλιστα ἔχουν ἀμεσώτερον σχέσιν καὶ ἀλληλεπίδρασιν· τὰ δὲ εἰρημολογικά (σύντομα) ἄπτονται τόσον τῆς τονικῆς βάσεως $\text{Mi}=\text{Βου}$, ὅσον καὶ τῆς $\text{Sol}=\Delta\iota$. Ποῖος ἄλλως τε ἐκ τῶν ἀσχολουμένων μετὰ τὴν βυζαντινὴν μουσικὴν δὲν γνωρίζει τὴν μεγάλην ὁμοιότητα τῶν μελωδιῶν τοῦ πρώτου ἤχου μετὰ τῶν τοῦ τετάρτου ἤχου, ἔχοντος τὸν φθόγγον $\text{Re}=\text{Πα}$, ὅστις εἶναι κοινὸς καὶ εἰς τοὺς δύο ἤχους; Ἄν δὲ ἡ μελωδία τῆς λύρας καταλήγῃ εἰς τὸν φθόγγον $\text{Re}=\text{Πα}$, τοῦτο οὐδὲν σημαίνει. Συμφωνεῖ ἄλλως τε καὶ μετὰ τὴν ἀρχαιότεραν κατάληξιν τοῦ ἤχου τούτου εἰς τὸν φθόγγον $\text{Re}=\text{Πα}$ ³⁾. Πρέπει νὰ σημειωθῇ, ὅτι ὑπάρχουν καὶ σήμερον

νοῦλα». Σπ. Δ. Περιστέρη, Δημοτικὰ τραγούδια Ἡπείρου καὶ Μοριᾶ. Ἀθῆναι 1950, σελ. 116 - 117: «Σὲ θαυμάζομαι μικρούλα...».

¹⁾ Βλ. 50 δημῶδη ᾄσματα Πελοποννήσου καὶ Κρήτης. Συλλογὴ Ὠδεῖου Ἀθηνῶν. Ἀθῆναι 1930 σελ. 62: «Ὁ Διγενής».

²⁾ Βλ. Σπύρου Δ. Περιστέρη, ἔνθ' ἂν. σελ. 114 - 115: «Ἡ λεμονιά».

³⁾ Περὶ τῆς καταλήξεως ταύτης βλέπε Χρυσάνθου Ἀρχιεπισκόπου Δυρραχίου τοῦ ἐκ Μαδύτων, Θεωρητικὸν μέγα τῆς μουσικῆς, ἐκδοθὲν ἐν Τεργέστῃ τὸ 1832 ὑπὸ Παναγιώτου Πελοπίδου σελ. 155 παράγρ. 344. Ἐπίσης Μισαηλίδου, Νέον Θεωρητικὸν τῆς καθ' ἡμᾶς ἐκκλησιαστικῆς καὶ ἀρχαίας ἑλληνικῆς μουσικῆς, ἐκδοθὲν ἐν Ἀθήναις τὸ 1902, σελ. 91.

ἀκόμη μελωδίαι ¹⁾ τοῦ ἤχου τούτου, τῶν ὁποίων αἱ τελικαὶ καταλήξεις γίνονται εἰς τὸν φθόγγον Re=Πα.

Ὡς πρὸς τὰ καθ' ἕκαστον μουσικὰ στοιχεῖα, ἐξετάζοντες ταῦτα συγκριτικῶς, ἔχομεν νὰ παρατηρήσωμεν τὰ ἑξῆς. Ἐν πρώτοις τὸ μουσικὸν γένος, εἰς τὸ ὁποῖον ἀνήκει τὸ ἄσμα τοῦτο, εἶναι τὸ διατονικόν. Ἡ μελωδία δηλαδὴ κινεῖται ἐπὶ τετραχόρδων, τῶν ὁποίων τὰ μουσικὰ τονιαῖα διαστήματα ἀποτελοῦνται ἀπὸ τόνους ²⁾.

Εἰς τὸ ἴδιον μουσικὸν γένος ἀνήκουν καὶ αἱ μελωδίαι τοῦ προαναφερθέντος ἤχου καὶ ἐπὶ τῶν ἰδίων τετραχόρδων κινοῦνται αὗται. Παρατηροῦμεν ἐπίσης, ὅτι τὰ τονιαῖα μουσικὰ διαστήματα τοῦ ἄσματος ταυτίζονται μετὰ τῶν τονιαίων μουσικῶν διαστημάτων τῶν μελωδιῶν τοῦ προαναφερθέντος ἤχου, ἐνῶ παρατηροῦμεν ἕξ ἄλλου αἰσθητὴν διαφορὰν πρὸς τὰ ὑπὸ τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς χρησιμοποιούμενα ³⁾.

¹⁾ Βλ. τὰ εἰς σύντομον στιχηραρικὸν μέλος στιχηρὰ ἐσπέρια καὶ στιχηρὰ τῶν αἰῶνων τοῦ δ' ἤχου εἰς τὸ Ἀναστασιατάριον *Πέτρου Μεταπολίτη* τὸ ἐκδοθὲν ὑπὸ *Πέτρου τοῦ Ἐφρεσίου*, ἐν Βουκουρεστίῳ τὸ 1820. Ἐπίσης βλ. τὰ εἰς τὸν ὁμώνυμον στιχηραρικὸν μέλος δευτέρου ἰδιώμελου τῆς ΣΤ' ὥρας τῶν ὥρῶν τῶν Χριστογενέων *Ἰακώβου Πρωτοπλάτου*, *Δοξαστάριον*, Ἐν Κωνσταντινουπόλει 1836, τόμ. 3^α, σελ. 215-218.

²⁾ Οἱ τόνου ἐν τῷ συστήματι τῆς ὀρθόδοξης μουσικῆς εἶναι τριῶν εἰδῶν. 1) Τόνος μείζων, ἀπαρτιζόμενος ἐκ 12 μουσικῶν τμημάτων. 2) Τόνος ἐλάσσων, ἀπαρτιζόμενος ἐκ 10 μουσικῶν τμημάτων. 3) Τόνος ἐλάχιστος ἀπαρτιζόμενος ἐξ 8 μουσικῶν τμημάτων· διαφέρουν δὲ ἀπὸ τῶν τόνων τῆς εὐρωπαϊκῆς συγκερασμένης κλίμακος καὶ ὡς πρὸς τὰ μουσικὰ τμήματα καὶ ὡς πρὸς τὴν ὀνομασίαν. Βλ. κατωτέρω ἐπιστημονικὰ διαγράμματα τῶν κλίμακων.

³⁾ Ἡ διαφορὰ αὕτη εἶναι ἀκουστικῶς αἰσθητὴ· φαίνεται δὲ εὐκρινῶς καὶ εἰς τὰ κατωτέρω παρατιθέμενα ἐπιστημονικὰ μουσικὰ διαγράμματα τῶν δύο κλίμακων, τὸ τῆς φυσικῆς διατονικῆς κλίμακος, ἐπὶ τῆς ὁποίας βασίζονται τόσον τὸ ἄσμα, ὅσον καὶ αἱ βυζαντιναὶ μελωδίαι, καὶ τὸ τῆς συγκερασμένης εὐρωπαϊκῆς:

Διάγραμμα τῆς φυσικῆς ἀπὸ τοῦ do=Nη διατονικῆς κλίμακος

	Νη	Πα	Βου	Γα	Δι	Κε	Ζω	Νη
Φθόγγοι	do	re	mi	fa	sol	la	si	do
Μήκη χορδῆς	1	$\frac{8}{9}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$
Μήκη τονιαίων διαστημάτων		$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{16}{15}$
Ἀριθ. μουσικῶν τμημάτων		12	11	7	12	12	11	7

Διάγραμμα τῆς συγκερασμένης εὐρωπαϊκῆς κλίμακος

	do	re	mi	fa	sol	la	si	do
	νη	πα	βου	γα	δι	κε	ζω	νη
Μήκη χορδῆς	1	$\frac{8}{9}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{128}{243}$	$\frac{1}{2}$

Ὡς πρὸς τὰς κλίμακας παρατηροῦμεν, ὅτι τὸ ἄσμα τοῦτο χρησιμοποιεῖ τὰς ἰδίας ἀπολύτως κλίμακας, ὡς χρησιμοποιεῖ καὶ ὁ ἦχος οὗτος, τόσον εἰς τὰ στιχηραρικά του μέλη μὲ τονικὴν βάσιν τὸν φθόγγον $Re=Πα$, ὅσον καὶ εἰς τὰ εἰρμολογικά του μέλη μὲ τονικὴν βάσιν τὸν φθόγγον $Mi=Bou$.

		Βαρὺ 4/χορδον			Διάζευξις		ῶξὺ 4/χορδον		
α)	Do ῶξοτονική Nη	Re Τονική Πα	Mi Bou	Fa Γα	Sol Δι	La Κε	Si Zω	Do Nη	Re Πα
		Βαρὺ 4/χορδον			Διάζευξις		ῶξὺ 4/χορδον		
β)	Re ῶξοτον. Πα	Mi Τονική Bou	Fa Γα	Sol Δι	La Κε	Si Zω	Do Nη	Re Πα	Mi Bou

Ἐκ τῆς πρώτης κλίμακος ἡ μελωδία τῆς λύρας χρησιμοποιεῖ μόνον τὸ πρῶτον 4/χορδον καὶ τὴν ὑποτονικὴν ¹⁾. Ἐκ δὲ τῆς δευτέρας κλίμακος ἡ μελωδία τοῦ κυρίως ἄσματος χρησιμοποιεῖ τὸ βαρὺ 4/χορδον καὶ ἰδίῳ φθόγγους ἐκ τοῦ ὀξέος 4/χορδον, ἀκριβῶς ὅπως συμβαίνει καὶ εἰς τὰς μελωδίας τοῦ ἡχου τούτου, ἐκτὸς ἐλαχίστων ἐξαίρεσεων.

Ὡς πρὸς τὴν τεχνικὴν τῶν μελωδιῶν ἔχομεν νὰ παρατηρήσωμεν ὁμοιότητας ἰδίως μεταξὺ τῆς μελωδίας τοῦ κυρίως ἄσματος καὶ τῶν μελωδιῶν τοῦ προαναφερθέντος ἡχου. Ἐπειδὴ τεχνικαὶ δυσχερεῖαι δὲν ἐπιτρέπον τὴν παράθεσιν παραδειγμάτων ἐκ τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, παραπέμπω διὰ τοῦτο τοὺς ἀναγνώστας εἰς τοὺς τόσον γνωστοὺς εἰρμούς τῶν κανόνων τοῦ Ἀκαθίστου ὕμνου, καὶ ἰδιαιτέρως εἰς τὸν πρῶτον εἰρμὸν αὐτοῦ «Ἀνοίξω τὸ στόμα μου...» ²⁾. Συγκρίνοντας τὰς δύο ταύτας μελωδίας παρατηροῦμεν τὰ ἑξῆς: α) Ἀμφότεραι αἱ μελωδίαὶ ἀπὸ τῆς ἀρχῆς τῆς κινήσεώς των δεικνύουν τὴν κυριαρχίαν τοῦ φθόγγου Sol—Δι, ὅστις μετὰ τὴν τονικὴν $Mi=Bou$ εἶναι ὁ ἀμέσως δεσπότης φθόγγος, πέριξ τοῦ ὁποίου πλέκονται καὶ κινεῖνται αἱ μελωδίαὶ αὗται. Ὁ σπουδαῖος ρόλος τοῦ δεσπότης τούτου φθόγγου δὲν παρατηρεῖται μόνον εἰς τὰς δύο αὐτὰς μελωδίας, ἀλλὰ καὶ εἰς ὅλας τὰς μελωδίας τοῦ ἡχου τούτου, ὡς καὶ εἰς τὰς ἀντιστοίχους πολλῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν, πού ἔχομεν καταγράψει μέχρι σήμερον.

Μήκη τονιαίων	9	9	256	9	9	9	256
διαστημάτων	8	8	243	8	8	8	243
Ἀριθ. μουσικῶν τμημάτων	12	12	6	12	12	12	6

¹⁾ Βλ. τὰς μουσικὰς κλίμακας ἐν τῷ ἄσματι.

²⁾ Βλ. Εἰρμολόγιον Καταβασίων Ἰωάννου Πρωτοπράτου. Ἐκδοσις Κων/πόλεως 1903 σελ. 330.

β) Αἱ δύο ἀτελεῖς καταλήξεις, αἵτινες γίνονται εἰς τὴν τονικὴν καὶ εἰς τὰ τέλη τῶν δύο ἡμιστίχων τοῦ πρώτου 15/συλλάβου τοῦ ἄσματος, συμπίπτουν καὶ γίνονται κατὰ τὸν ἴδιον τρόπον μετὰ τὰς ἀντιστοίχους τοῦ πρώτου 16/συλλάβου τοῦ εἰρμοῦ τούτου.

γ) Ἐν συνεχείᾳ αἱ μελωδίαὶ εἰς τὰς φράσεις «ἐπὲγ' νεν κ' ἔρχουν κ' ἔσπερ-
νεν...», «καὶ λόγον ἐρεῦξομαι τῇ βασιλίδι μητροί...» ἐξελίσσονται καθ' ὅμοιον τρόπον, χρησιμοποιοῦσαι τὰ αὐτὰ διαστήματα, συνεχῇ καὶ ἀφεστῶτα κατὰ τὴν ἀνάβασιν καὶ κατάβασιν αὐτῶν. Εἰς ἀμφοτέρας δὲ τὰς μελωδίας γίνεται ἡ ἰδία ἐντελής κατάληξις εἰς τὴν τονικὴν.

δ) Τὴν ἀλλοίωσιν ἐπὶ τὸ βαρὺ τῆς 5ης βαθμίδος τῆς κλίμακος Si=Zw, τὴν ὁποίαν παρατηροῦμεν εἰς τὰς μελωδίας τοῦ ἤχου τούτου, ἥτις ἀποτελεῖ ἰδίωμα εἰς αὐτόν, τὴν ἰδίαν ἀλλοίωσιν παρατηροῦμεν καὶ εἰς τὴν μελωδίαν τοῦ ἄσματος τούτου κατὰ τὴν κατάβασιν αὐτῆς εἰς τὴν λέξιν *ἡμέραν*.

Ἐπίσης παρατηροῦμεν καὶ μίαν ὁμοιότητα εἰς τὸν μουσικὸν ρυθμὸν μεταξὺ τῶν δύο τούτων μελωδιῶν εἰς τὰ πρώτα μουσικά μετρα. Χωρὶς νὰ θεωρηθῇ τοῦτο ὅτι ἔχει ἰδιαιτέραν σημασίαν εἰς τὴν προκείμενῃ περιπτώσει, τὸ ἀναφέρω, διότι πιστεύω, ἔχων ὑπ' ὄψιν μου πολλὰς ἄλλας προηγουσας ἁσματῶν, τῶν ὁποίων ὁ ρυθμὸς ὁ μουσικὸς εἶναι ὁμοιος, ὅτε καὶ πρὸς τὴν κατεύθυνσιν αὐτὴν τοῦ μουσικοῦ καὶ ποιητικοῦ ρυθμοῦ, ἂν γίνουσι συγκρίσεις καὶ ἔρευναι, θὰ ἔχωμεν νὰ διαπιστώσωμεν πολλὰς ὁμοιότητας καὶ ὥς πρὸς τὸν μουσικὸν ρυθμὸν, αὐταὶ δὲ ἀναμφιβόλως θὰ ὀφείλωνται εἰς ἀλληλεπιδράσεις καὶ ἀλληλοδανεισμούς μεταξὺ τῶν δύο τούτων μουσικῶν κλάδων κατὰ τὰ διάφορα στάδια τῆς ἐξελίξεως αὐτῶν:

9/4

♩ || ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ || ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ||

Ἄ - κρί - τας — ὄν - τας — ἔ - λα - - μνεν — ἄφ —

9/4

♩ || ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ || ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ||

Ἄ - νοί - ζω τὸ στό - μα μου καὶ πλη - ρω - δή - σε - ται πνεύ - μα - τος — καὶ

9/8

♩ || ♩ ♩ ♩ ♩ || ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ||

Ὡς πρὸς τὴν τελικὴν μελωδικὴν γραμμὴν τῆς λύρας, ἥτις καταλήγει εἰς ἐτέραν τονικὴν βάσιν, ἔχομεν νὰ παρατηρήσωμεν τὰ ἑξῆς: Κατὰ γενικὸν κανόνα αἱ τελικαὶ καταλήξεις τόσον τῶν ἐκκλησιαστικῶν, ὅσον καὶ τῶν λαϊκῶν μελωδιῶν, γίνονται πάντοτε εἰς τὴν βάσιν τῆς κλίμακος. Ὑπάρχουν βεβαίως καὶ ἐξαίρεσεις, καθ' ὧς μελωδίαὶ τινὲς ὀρισμένων ἤχων τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, ὥς τοῦ πλα-

γίου πρώτου¹⁾, τοῦ πλαγίου δευτέρου²⁾, καταλήγουν εἰς μίαν τετάρτην ὀξυτέραν τῆς τονικῆς. Τοιαῦται ὁμοιοὶ ἐξαιρέσεις ὑπάρχουν καὶ εἰς δημοτικὰ τραγούδια³⁾. Εἰς τὴν προκειμένην ὁμως περίπτωσιν τὴν κατάληξιν αὐτὴν δὲν δυνάμεθα νὰ ἐκλάβωμεν ὡς ἐξαίρεσιν, διότι ὁ φθόγγος, εἰς ὃν καταλήγει, ἀποτελεῖ τὴν κυρίαν βᾶσιν τοῦ ἤχου τούτου, εἰς ὃν ὑπάγεται καὶ τὸ δημοσιευόμενον ᾠσμα.

Ἐκτὸς τῆς ὁμοιότητος τῶν μουσικῶν στοιχείων αὐτῶν καθ' ἑαυτά, περὶ ἧς ἐγένετο λόγος ἀνωτέρω, ἔχομεν νὰ παρατηρήσωμεν εἰς τὸ ἐν λόγω ᾠσμα καὶ μίαν ἄλλην ὁμοιότητα πρὸς τὰς βυζαντινὰς μελωδίας, ἀναφερομένην εἰς τὸν τρόπον τῆς φωνητικῆς ἐκτελέσεως, δηλαδὴ εἰς τὸ λεγόμενον ὕφος. Ἐν τῇ ἐκκλησιαστικῇ βυζαντινῇ μουσικῇ, ὅταν λέγωμεν ὕφος, δὲν ἐννοοῦμεν μόνον τὴν ἀμεμπτον ἐκτέλεσιν τῶν μελωδιῶν συμφώνως πρὸς τοὺς θεωρητικοὺς κανόνας αὐτῆς, ἀλλὰ καὶ τὸν ἰδιαίτερον ἐκεῖνον τρόπον φωνητικῆς ἐκτελέσεως⁴⁾, ὅστις διεσώθη μέχρι σήμερον διὰ τῆς λεγομένης φωνητικῆς παραδόσεως, πού πρέπει ν' ἀποδοθῇ εἰς φυλετικούς καὶ ἀνθρωπογεωγραφικούς λόγους.

Ἡ παρατηρουμένη αὕτη ὁμοιότης τοῦ ὕφους πρὸς τὴν ἐκκλησιαστικὴν βυζαντινὴν μουσικὴν ὄχι μόνον εἰς τὸ ᾠσμα τοῦτο, ἀλλὰ καὶ εἰς πλεῖστα ἄλλα δημοτικὰ ᾠσματα διαφόρων περιφερειῶν τῆς Ἑλλάδος, ἀναμφισβητήτως ὀφείλεται εἰς τὴν ἐπίδρασιν τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ἥτις ἐπὶ αἰῶνας ἐτροφοδότησε καὶ ἐγαλούχησε τὸν ἑλληνικὸν λαὸν μετὰ τὰς ἐκκλησιαστικὰς ὕμνους καὶ τὰς ὕμνωδίας.

Ἐὰν ἡθέλομεν ἐπιχειρήσει νὰ συγκρίνωμεν τὸ λεγόμενον ἦθος τοῦ ᾠσματος τούτου πρὸς τὰ ἀντίστοιχα τῆς βυζαντινῆς, διὰ τοῖς ζήτημα αἰσθητικὸν πολὺ

¹⁾ Βλ. εἰς Ἑκκλ. Ἀναστασιματάριον Ἰωάννου Πρωτοψάλτου, ἐκδόσεως 1914, τὰς τελικὰς καταλήξεις τῶν εὐλογηταρίων εἰς ἤχον πλάγιον τοῦ πρώτου, σελ. 17, καθὼς καὶ τὴν τελικὴν κατάληξιν τοῦ Ε' ἑωθινοῦ, σελ. 251. Ἐπίσης βλ. Πανδέκτη Ἰωάννου Λαμπαδαρίου καὶ Στεφάνου Α' δομεστίκου τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας, τόμ. 4ος, σελ. 3: τελικαὶ καταλήξεις τοῦ «Χριστὸς ἀνέστη».

²⁾ Βλ. εἰς Γεωργίου Πρωγάκη, Μουσικὴ συλλογὴ, Τόμ. Α', σελ. 252, τὴν τελικὴν κατάληξιν τοῦ «νῦν αἱ δυνάμεις...» εἰς ἤχον πλάγιον τοῦ δευτέρου. Ἐπίσης τὰς τελικὰς καταλήξεις τῶν ἀναστασιμῶν ἐσπερίων δοξαστικῶν «τίς μὴ μακαρίσει σε...» καὶ «ὁ ποιητὴς καὶ λυτρωτὴς...» εἰς πλάγιον τοῦ δευτέρου ἤχου ἐν τῷ ἀνωτέρω Ἀναστασιματαρίῳ Πέτρου Λαμπαδαρίου, σελ. 271. 276.

³⁾ Βλ. ἐν Κ. Ψάχου, Δημώδη ᾠσματα Γορτυνίας, Ἀθῆναι 1923, τὴν τελικὴν κατάληξιν τοῦ ᾠσματος «Ἡ Πέριδικα». Ἐπίσης εἰς Μουσικὸν παράρτημα Φόρμιγγος, Περίοδος Β', ἔτος Γ' σελ. 64, τὴν τελικὴν κατάληξιν τοῦ ᾠσματος «δλοι τὸν ἥλιο τὸν τηροῦν...» εἰς ἤχον πλάγιον τοῦ δευτέρου.

⁴⁾ Διὰ τοῦτου ἐννοοῦμεν τὸν τρόπον ἐξαγωγῆς τῆς φωνῆς, τοὺς λαρυγγισμούς, τὸ σύρσιμο τῆς φωνῆς, τὸ ἀδιάσπαστον τῶν φθόγγων καὶ διαφόρους ἄλλους κυματισμούς.

λεπτόν, διὰ τὸ ὅποιον ὅμως θὰ ἦτο πολὺ δύσκολον νὰ ἀποφανθῇ τις μετὰ βεβαιότητος. Ἄλλως τε περὶ τῶν τοιούτου εἶδους σχέσεων οὐδεμία ἔρευνα ἔχει γίνει μέχρι σήμερον. Τοῦναντίον περὶ τῶν σχέσεων τοῦ ἤθους τῶν ἤχων τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς πρὸς τοὺς τρόπους τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς μουσικῆς πολλὰ μὲν ἔχουν λεχθῇ καὶ γραφῇ ὑπὸ μουσικολόγων καὶ σοφῶν μελετητῶν τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ πολιτισμοῦ, ἀλλ' αἱ ἐξενεχθεῖσαι ὑπ' αὐτῶν γνῶμαι, πολλάκις συγκρουόμεναι, σύγχυσιν μᾶλλον μέχρι τοῦδε ἔχουν προκαλέσει παρὰ πρόοδον πρὸς τὴν λύσιν τοῦ ζητήματος. Τὸ μόνον τὸ ὅποιον δύναται νὰ εἴπῃ τις ἐν προκειμένῳ εἶναι, ὅτι τὸ ἦθος τοῦ ἐξεταζομένου ἄσματος καὶ τῶν εἰς τὸν ἦχον τοῦτον ἀνηκουσῶν βυζαντινῶν μελωδιῶν, παρουσιάζει ὁμοιότητα μόνον ὥς πρὸς τὸ χορευτικὸν τοῦ χαρακτῆρος των ¹⁾).

¹⁾ Ὅτι αἱ εἰς τὸν ἦχον τοῦτον ἀνηκουσάμεναι μελωδίαὶ ἔχουν χορευτικὸν χαρακτήρα, φαίνεται καὶ ἐκ τῶν κατωτέρω ἱαμβικῶν στίχων τῆς Ὀκτωήχου Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ:

*Πατηγγοιστὴς καὶ χορευτὴς ὢν φέρεις
τέταρτον εὖχος μοποικωτῆτι κρίσει.
Σὺ τοὺς χορευτὰς δεξιαιέτας πλάτεις,
φωνὰς βραβεύεις καὶ κροτῶν ἐν κυμβάλοις.
Σὲ τὸν τέταρτον ἦχον ὡς εὐφωνίας
πλήρη, χορευτῶν εὐλογοῦσι τὰ στίφη.*

Ἐπίσης διὰ τὸ χορευτικὸν ἦθος τοῦ ἤχου τούτου ὁμιλεῖ καὶ ὁ Χρύσανθος εἰς τὸ Θεωρητικὸν αὐτοῦ ἐν σελ. 155, παράγρ. 347.

Τολμηρὸν ἴσως ἦθελε φανῇ, ἐὰν ἐπεξέτεινον τὴν σύγκρισιν τοῦ ἄσματος τούτου, ἀπὸ τῆς ἀπόψεως τοῦ ἤθους, πρὸς τοὺς ἀρχαίους ἐλληνικοὺς τρόπους, ὑπερβαίνων οὕτω τὰ ὅρια τῶν συγκριτικῶν τούτων παρατηρήσεων. Διατυπῶν μόνον ἐνταῦθα ἀτομικὴν γνώμην ἀπορρέουσαν ἐκ τῶν μέχρι σήμερον ὑπ' ἐμοῦ ἐρευνηθέντων καὶ μελετηθέντων ἤχων τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς ἐν σχέσει πρὸς τοὺς ἀρχαίους μουσικοὺς τρόπους, ὅτι ὁ τέταρτος ἦχος μὲ τονικὴν βάσιν τὸν φθόγγον Μι = Βου, ἐπὶ τοῦ ὁποίου βασίζονται πλεῖστα δημοτικὰ τραγούδια, συμπίπτει καὶ ὡς πρὸς τὴν κλίμακα καὶ ὡς πρὸς τὸ ἦθος μὲ τὸν Δώριον τρόπον τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων. Διὰ τὴν δωριστὶ λεγομένην ἀρμονίαν ἔχομεν παλαιὰς μαρτυρίας τοῦ Πλάτωνος, ὅτι «ἀρμόζει ἀνδράσι πολεμικοῖς καὶ σώφροσι» καὶ τοῦ Ἀθηναίου, ὅτι «ἡ μὲν οὖν δώριος ἀρμονία τὸ ἀνδρῶδες ἐμφαίνει καὶ τὸ μεγαλοπρεπές, καὶ οὐ διακεχυμένον οὐδ' ἱλαρόν, ἀλλὰ σκυθρωπὸν καὶ σφοδρόν, οὔτε δὲ ποικίλον οὐδὲ πολύτροπον». Τί διαφορετικὸν ἦθος θὰ ἦτο δυνατόν νὰ ἔχουν καὶ τὰ θρυλικά τραγούδια τῶν ἀνδρειωμένων ἀκριτῶν τῆς Καππαδοκίας;