

ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΤΗΣ 4ΗΣ ΜΑΡΤΙΟΥ 1976

ΠΡΟΕΔΡΙΑ ΝΙΚ. Κ. ΛΟΥΡΟΥ

ΜΟΥΣΙΚΗ.—Τὸ ἀρχαιότερο, χρονολογημένο τὸ ἔτος 1562, δημοτικὸ τραγούδι μελισμένο μὲ τὴ βυζαντινὴ σημειογραφία, ὑπὸ Γρ. Θ. Στάθη*.
Ἀνεκοινώθη ὑπὸ τοῦ Ἀκαδημαϊκοῦ κ. Μενελάου Παλλαντίου.

Ἡ μονότονη, ἄχαρη ἴσως, μὰ πάντως πολὺ ἐπίπονη ἐργασία τῆς καταλογογραφήσεως τῶν χειρογράφων Βυζαντινῆς Μουσικῆς στὶς Βιβλιοθῆκες τῶν Μοναστηριῶν στὸ Ἅγιον Ὄρος, κάτω μάλιστα ἀπὸ συνθῆκες δύσκολες, εἴτε μὲ τὸ ψῦχος τοῦ χειμῶνα εἴτε μὲ τὸν καύσωνα τοῦ καλοκαιριοῦ, μοῦ ἐπιφύλαξε, σὰν γιὰ ἀποζημίωση, πολλὰς εὐχάριστες ἐκπλήξεις μὲ τὴν ἀνακάλυψη σποινδαίων πραγμάτων γιὰ τὴν ἐπιστήμη τῆς Βυζαντινῆς Μουσικολογίας. Μιὰ ἀπ' τὶς πιὸ μεγάλες αὐτὲς χαρὲς¹, ποὺ σημάδεψαν τὴν ἐπιστημονικὴν ἀναζήτησή μου μέχρι τώρα στὸ Ἅγιον Ὄρος, εἶναι καὶ ἡ ἀνακάλυψη τοῦ ἀρχαιότερου ἑλληνικοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ, μελισμένου μὲ τὴ βυζαντινὴ σημειογραφία σὲ μουσικὸ κώδικα, χρονολογημένον τὸ ἔτος 1562.

* GR. STATHIS, *The oldest greek folk song, dated in 1562, set in music with byzantine notation.*

1. Πρέπει ν' ἀναφερθοῦν ἐδῶ οἱ περιπτώσεις: α) Τοῦ μοναδικοῦ μουσικοῦ κώδικα μὲ «ἀλφαβητικὴ σημειογραφία» τοῦ Παϊσίου Ἐηροποταμινοῦ, Ἐηροποτάμου 359.—πρβλ. Gr. Stathis, *I Sistemi Alfabetici di scrittura musicale per scrivere la Musica Bizantina nel periodo 1790 - 1850*, στὴν «Κληρονομία», τ. 4, τεῦχος Β' (1972), σσ. 376 - 402, καὶ τοῦ ἰδίου, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἅγιον Ὄρος*, τ. Α' (1975), σ. 217 - 221. β) Τῶν τριῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν τῆς μονῆς Ἐηροποτάμου, κώδ. 262.—πρβλ. ἔνθ' ἄνωτέρω, σ. 9 - 12. γ) Τοῦ «διπλοῦ μέλους κατὰ τὴν τῶν Λατίνων Ψαλτικῆν» στὸν κώδικα τῆς μονῆς Δοχειαρίου 315.—πρβλ. ἔνθ' ἄνωτέρω, σ. 348 - 355.

Πρόκειται για τὸ τραγουδι :

Χαίρεσθε, κάμποι, χαίρεσθε, χαίρεσθε τὸν καλὸν μου ²,

ποῦ περιέχεται στὰ φφ. 125β-127β τοῦ χειρογράφου κώδικα Βυζαντινῆς Μουσικῆς τῆς μονῆς Ἰβήρων με ἀριθμὸ 1189 ³, τὸν ὁποῖον ἔγραψε ὁ Λεόντιος ἱερομόναχος, ὁ ἐπιλεγόμενος Κουκουζέλης, τὸ ἔτος 1562 μ. Χ. ⁴ Δὲν γνωρίζουμε τίποτε τὸ συγκεκριμένο γιὰ τὸν κωδικογράφο αὐτόν, ἐκτὸς τοῦ ὅτι ὁ ἴδιος εἶναι γραφέας καὶ τῶν ἐξῆς μουσικῶν κωδίκων: Ἰβήρων 964, τὸν ἴδιο χρόνο 1562 ⁵,

2. Ἡ ὑπαρξὴ τοῦ τραγουδιοῦ αὐτοῦ ἀνακαλύφθηκε στὶς 21 Ἰουνίου 1972 κατὰ τὴν περιγραφή τοῦ κώδικα καὶ γιὰ πρώτη φορὰ δηλώθηκε δημόσια ἀπ' τὸν γράφοντα στὶς 14 Ἰανουαρίου 1975, στὸ λόγο του γιὰ τὴν σπουδαιότητα τῆς καταλογογραφίσεως τῶν χειρογράφων Βυζαντινῆς Μουσικῆς τοῦ Ἁγίου Ὁρους, κατὰ τὴν παρουσίαση καὶ ἐπίδοση στὴν Ἱερὰ Σύνοδο τοῦ Α' τόμου τοῦ Καταλόγου: *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἁγιον Ὄρος*.— πρβλ. «Ἐκκλησία», τεύχος 4 τοῦ 1975, σ. 69, καὶ Γ' ρ. Θ. Σ τ ἄ θ η, *Τόμος ἐξ Ὁρους*, (1975), σ. 34.

3. Γιὰ τὸν κώδικα, βλ. ὀλίγα σχετικά, Σ π. Λ ἄ μ π ρ ο υ, *Κατάλογος τῶν ἐν ταῖς Βιβλιοθήκαις τοῦ Ἁγίου Ὁρους ἐλληνικῶν κωδίκων*, τόμος Β' (1900), σ. 255.— Τὴν πλήρη περιγραφὴ τοῦ περιεχομένου τοῦ κώδικα, ποῦ εἶναι ἀκέφαλος καὶ κολοβός, καὶ τῶν κωδικολογικῶν στοιχείων του, στὸν ἀνέκδοτο Δ' τόμο τοῦ Καταλόγου *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἁγιον Ὄρος*, τοῦ γράφοντος.

4. Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ προκύπτουν ἀπ' τὸν κολοφῶνα τοῦ χειρογράφου, προερχόμενον ἀπ' τὸ χέρι τοῦ ἴδιου τοῦ Λεοντίου ἱερομονάχου, καὶ ποῦ εἶναι ὁ παρακάτω: (φ. 97α) «Ἐγράφη καὶ τουτὶ τὸ σελίδιον, | διὰ χειρὸς παρ' ἐμοῦ Λεοντίου ἱερομονάχου | τοῦ λεγομένου Κουκουζέλη, καὶ οἱ μέλλοντες ἄδουν ἐν αὐτῷ, εὔχεσθε μοι | παρακαλῶ οὐνεκα τούτου, καὶ γὰρ | ἐγράφη. τῷ ζο'. ἐν μηνί Φεβρουαρίου α' | Ἰνδικτιῶνος Ε'». Ἡ ἐπωνυμία 'Κουκουζέλης' δὲν πρέπει νὰ μᾶς ὀδηγεῖ σὲ καμμὶ σύγχυση μὲ τὸν Μαῖστορα Ἰωάννη Κουκουζέλη τοῦ ΙΔ' αἰῶνα. Ἡ ἐπωνυμία ἐδῶ μαρτυρεῖ γιὰ τὴν μουσικολογίαν τοῦ Λεοντίου καὶ δηλώνει τὴ σπουδαιότητά του γιὰ τὴ Μουσικὴ Τέχνη.

5. Ὁ πλήρης κολοφῶν αὐτοῦ τοῦ κώδικα, ποῦ μᾶς παρέχει πολλὰ χρήσιμα στοιχεῖα γύρω ἀπ' τὸν κωδικογράφο, εἶναι ὁ ἀκόλουθος: (φ. 380β) «Ἐτελειώθη τὸ παρὸν βιβλίον Ψαλτικὴ διὰ συνδρομῆς καὶ ἐξόδου καὶ μεγάλης ἐπιμελείας τοῦ τιμιωτάτου ἐν ἱεροῦσιν, εὐλαβεστάτου καὶ σεβασμιωτάτου καὶ κατὰ πάντα αἰδεσιμωτάτου κυροῦ Λιβιανήτου καὶ Χαροφύλακος Ραιδεστοῦ· κατὰ μῆνα Μάρτιον θ' τῷ ζο' Ἰνδικτιῶνος Ε'. Καὶ οἱ τοῦτο ἐντυγχάνοντες καὶ ἀσματίζοντες, αἰτεῖσθε τῷ ἐλεήμονι καὶ φιλανθρώπῳ Θεῷ, δοῦναι αὐτῷ τὴν παρ' αὐτοῦ συγχώρησιν ἐν ἡμέρᾳ τῆς κρίσεως: — Ἐγράφη δὲ καὶ διὰ χειρὸς ἐμοῦ τοῦ εὐτελοῦς καὶ ὑπὲρ πάντων ἁμαρτωλῶν ἀθλιοτάτου, Λεοντίου ταχα καὶ ἱερομονάχου, τοῦ Δραγουσιάρη ὑπάρχοντος ἐξ Ἀθηνῶν. Εὔχεσθαί με γοῦν οἱ ἐντυγχάνοντες καὶ ἄδοντες διὰ τὸν Κύριον ὅπως εὐρωμεν ἀμφοτέροι τὸν παρὰ Θεοῦ μισθόν, ὑπὲρ τῆς πρὸς ἀλλήλων εἰς Θεὸν ἐντεύξεως: - Καὶ εἴ τις τὸ ἀποξενώσει ἢ κλέψαι ἐξ αὐτοῦ,

καὶ κατὰ πᾶσα πιθανότητα Ἰβήρων 1204, στὰ μέσα τοῦ 15' αἰῶνα⁶.

Στοὺς κώδικες αὐτοὺς τοῦ Λεοντίου δὲν περιέχονται δικές του συνθέσεις. Αὐτὸ σημαίνει πὼς ὁ Λεόντιος δὲν ἦταν μελοποιός, ἀλλὰ φιλόμουσος καὶ καλλιγράφος ἀντιγραφέας κωδίκων, μολονότι ἡ τόση ἐπιμέλεια στὴ γραφὴ τῶν σηματοφώνων καὶ ἡ σχεδὸν ἀψευγάδιαστη ὀρθογραφία του προδίδουν καὶ γνώση τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας, ἀλλὰ καὶ γραμματικὴ μόρφωση ὅχι τυχαία γιὰ τὴν ἐποχὴ του.

Ἐδῶ εὐκόλα γεννιέται τὸ πρόβλημα, ἀν δηλαδή ὁ Λεόντιος αὐτὸς μελοποίησε ὁ ἴδιος τὸ τραγούδι, ἢ ἀπλῶς τὸ ἀντέγραψε ἀπὸ ἄλλο χειρόγραφο, ἢ καὶ κατέγραψε πρῶτος αὐτὸς τὴ γνωστὴ στὰ χρόνια του μελωδία τοῦ τραγουδιοῦ. Φαίνεται πὼς μᾶλλον ὁ Λεόντιος ἀντέγραψε τὸ τραγούδι ἀπὸ ἄλλον κώδικα. Καὶ τὴν ἀποψη αὕτη τὴ στηρίζει ἡ ὑπαρξὴ, στὸν ἴδιον αὐτὸν κώδικα καὶ ἀκριβῶς στὶς προηγούμενες σελίδες ἀπ' αὐτές, ὅπου περιέχεται τὸ δημοτικὸ ἑλληνικὸ τραγούδι, καὶ ἐνὸς ἐκτενοῦς περσικοῦ τραγουδιοῦ⁷. Ἐάν θέλουμε τὸν Λεόντιο μελοποιὸ ἢ πρῶτο καταγράφεα τῶν τραγουδιῶν αὐτῶν, πρέπει νὰ παραδεχτοῦμε πὼς πέρ' ἀπ' τὴν ἄλλη μόρφωσή του γνώριζε καὶ περσικὰ καὶ εἶχε σχέσεις μὲ τραγουδιστὲς ἢ μελοποιοὺς τῆς ἐξωτερικῆς περσικῆς μουσικῆς. Ὅπως κι ἂν ἔχει τὸ πρᾶγμα, εἶναι σπουδαιότατο ὅτι σὲ ἓνα κώδικα ἐνὸς δηλουμένου κωδικογράφου καὶ τὴ

παρ' ἀμφοτέρων νὰ εἶναι ἀφορισμένος καὶ ἀσυγχώρητος, ἔν τε τῷ νῦν αἰῶνι καὶ ἐν τῷ μέλλοντι, ἀμήν» καὶ ἡ μερὶς αὐτοῦ ἔστω μετὰ τοῦ Ἰούδα τοῦ παραδόσαντος τὸν Κύριον, Ἄμήν.» Ἐδῶ ἐνδιαφέρει τόσο ἡ καταγωγὴ τοῦ κωδικογράφου ἀπ' τὴν Ἀθήνα, ὅσο καὶ ἡ σχέση του μὲ ἓνα ὀφικιάλιο τῆς Μητροπόλεως Ραιδεστοῦ, τὸν τιμώτατο ἱερέα καὶ Χαρτοφύλακα Λιβιανήτη. Εἶναι πολὺ πιθανὸ νὰ ζοῦσε σ' ἐκεῖνα τὰ μέρη ὁ Λεόντιος καὶ νὰ ἦταν θιασώτης καὶ τῆς ἐντεχνῆς περσικῆς μουσικῆς, στοιχεῖο ἀπαραίτητο γιὰ τὴν ἐξήγησιν τῆς ὑπάρξεως καὶ ἐνὸς περσικοῦ τραγουδιοῦ σ' αὐτὸν τὸν κώδικα, γιὰ τὸ ὁποῖο γίνεται λόγος παρακάτω.

6. Ἡ γραφὴ τοῦ ἄλλου αὐτοῦ κώδικα, πού εἶναι ἓνα Μαθηματάριο, εἶναι κατὰ πάντα ὅμοια πρὸς τὴ γραφὴ τοῦ Λεοντίου στοὺς δύο ἄλλους κωδικές του, δηλαδή Ἰβήρων 964 καὶ 1189. Σ' αὐτὸν τὸν κώδικα ἀναφέρεται ὁ Μανουὴλ μέγας Ρήτωρ (φ. 192β καὶ 257α), πρᾶγμα πού βοηθεῖ στὴ χρονολόγησιν τοῦ κώδικα στὰ μέσα τοῦ 15' αἰῶνα, τὴν ἐποχὴ πού γράφει ὁ Λεόντιος.

7. Ἰβήρων 1189, φφ. 120α - 125α. — Γιὰ τὸ περσικὸ αὐτὸ τραγούδι θὰ γίνῃ ξεχωριστὸς λόγος, μόλις συμπληρωθῇ ἡ σχετικὴ ἔρευνα, φιλολογικὴ καὶ μουσικολογικὴ, καὶ ἐπιτευχθῇ μιὰ καλὴ μετάφρασί του στὰ ἑλληνικά. Ἐχει γίνῃ μιὰ προσπάθεια μὲ τοὺς Πέρσες φοιτητὲς πού μαθαίνουν ἑλληνικά στὸ Πανεπιστήμιον Θεσσαλονίκης καὶ ὑπάρχει μιὰ σχετικὴ ἀλληλογραφία, μὰ τ' ἀποτελέσματα δὲν εἶναι ἱκανοποιητικά. Ἀπεναντίας, σπουδαῖες πληροφορίες γιὰ τὸ τραγούδι αὐτὸ εἶχα πρόσφατα ἀπ' τὸν φίλον Ηγ. Bartikian ἀπ' τὴν Ἀρμενία. Βλέπε σχετικὰ στὸ τέλος αὐτῆς τῆς ἀνακοινώσεως (σσ. 199 - 201).

χρονολογία 1 Φεβρουαρίου 1562 υπάρχουν πλάι - πλάι ένα ελληνικό δημοτικό τραγούδι και ένα περσικό⁸, τὰ ἀρχαιότερα γνωστά, μελισμένα με τὴ βυζαντινὴ σημειογραφία, με πλήρη δηλαδή τὴ μουσικὴ τους ἐπένδυση.

Τὸ ἑλληνικὸ δημοτικὸ τραγούδι, ὅπως ἀναφέρθηκε παραπάνω, περιέχεται στὰ φύλλα 125β - 127β τοῦ κώδικα Ἰβήρων 1189. Μελισμένες εἶναι καὶ οἱ τρεῖς στροφές του καὶ ἡ πρώτη ἀπ' τὴς ἀντίστοιχες τρεῖς ἐπωδούς, γραμμένη ὅχι στὴ σειρά της, δηλαδή ἀμέσως μετὰ τὴν α' στροφή, ἀλλὰ μετὰ τὴν γ' στροφή, στὸ φ. 127α, με τὴν πληροφορία ὅμως τοῦ γραφέα: «τοῦτο λέγεται εἰς τὸ τέλος τοῦ *Χαίρεσθε*, πλ. δ'». Οἱ στίχοι τῶν δυὸ ἄλλων ἐπωδῶν εἶναι γραμμένοι χῦμα· ἡ β' στὸ φ. 127α, καὶ ἡ γ' στὸ φ. 127β, καὶ εἶναι μόνο αὐτοὶ οἱ στίχοι ποὺ ὁ Σπ. Λάμπρος μετέφερε στὸν Κατάλογό του⁹, χωρὶς νὰ ὑποψιαστῆ τὴν ὑπαρξὴ τῶν προηγουμένων στροφῶν, ἔχοντας μάλιστα πιστοποιήσει τὰ «περσικὰ ἄσματα»!

Οἱ τρεῖς στροφές εἶναι μελισμένες με τὸν ἴδιο ἀκριβῶς τρόπο, με τὰ ἴδια δηλαδή σημάδια, ἐκτὸς ἀπὸ δυὸ - τρεῖς ἀνεπαίσθητες διαφορές¹⁰. Τὸ ἴδιο καὶ

8. Δυὸ στροφές αὐτοῦ τοῦ περσικοῦ τραγουδιοῦ, ἀνεξάρτητες μεταξύ τους σὰ δυὸ διαφορετικὰ τραγούδια, υπάρχουν καὶ σὲ ἄλλους δυὸ κώδικες τῆς μονῆς Ἰβήρων, γραμμένους ἀπὸ δυὸ πολὺ γνωστοὺς κωδικογράφους καὶ σπουδαίους μουσικούς· α) στὸν Ἰβηρικὸ κώδικα 1080 τοῦ Κοσμᾶ ἱερομονάχου τοῦ Μακεδόνο καὶ Ἰβηρίτου τὸ ἔτος 1668, φφ. 130α - καὶ 130β, δηλαδή τὸ τραγούδι *Ιεκυμ περτος τιτα ν χαμι κινονταρι*, καὶ *Τιριτانا* . . . *Κιαφου λες ασικεμ πιχαπαρι*, καὶ στὸν κώδικα Ἰβήρων 1203 (φφ. 239α - 240β) τοῦ Ἀθανασίου ἱερομονάχου τοῦ Καπετάνου, τοῦ τέλους τοῦ ΙΖ' αἰώνα, ποὺ περιέχει καὶ τὰ 13 γνωστά δημοτικὰ τραγούδια. Ἡ περίπτωση εἶναι πράγματι σπουδαία· καὶ ὁ Ἀθανάσιος ὅπως καὶ ὁ Λεόντιος θέλει νὰ σώσει τὴν παράδοση καταγράφοντας μαζί ἑλληνικὰ καὶ περσικὰ τραγούδια. Φαίνεται πάντως πὼς οὔτε ὁ Κοσμᾶς ὁ Ἰβηρίτης οὔτε ὁ Ἀθανάσιος Καπετάνος καὶ Ἰβηρίτης ἀντέγραψαν ἀπ' τὸν κώδικα τοῦ Λεοντίου, γιατί ἄλλοιῶς μένει ἄπορο γιατί δὲν ἀντέγραψαν καὶ τὸ ἑλληνικὸ δημοτικὸ τραγούδι.

9. Στὸν Κατάλογο τοῦ Σπ. Λάμπρου, τόμος Β', σ. 255, σχετικά με τὸν κώδικά μας, διαβάζουμε τὴν ἐξῆς συνοπτικὴ περιγραφή:

«5309. 1189 (Ἰβήρων) χαρτ. 16. XVI.

1. Κρατήματα, στιχηρά, δογματικά, κ.λ.π.

2. Χερουβικά, δοξολογία καὶ ἄσματα περσικά. Μετὰ φωνῶν. Τὰ ὑπ' ἀριθμ. 2 ὑπὸ χειρὸς νεωτέρας . . . Ἐν τέλει τοῦ κώδικος οἱ ἐξῆς τέσσαρες στίχοι βυζαντιακοῦ ἄσματος Τὰ πουλίτζα κοιλαδοῦνε . . . »

10. Οἱ ἀνεπαίσθητες πράγματι αὐτὲς διαφορὲς ἀναφέρονται στὴν παράλειψη ἐδῶ κ' ἐκεῖ ἐνὸς κόκκινου γοργοῦ ἢ κόκκινου τζακίσματος, καὶ στὴν παράλειψη καταγραφῆς τῆς μαρτυρίας τοῦ β' ἤχου στὴν γ' στροφή μετὰ τὴ λέξη «νὰ κα (-κανίξει)», καθὼς καὶ τῆς μαρτυρίας τοῦ α' ἤχου στὴ γ' πάλι στροφή, μετὰ τὴ λέξη «ποθητὴν μου». Οἱ μικροδιαφορὲς αὐτές, καθὼς καὶ ἡ μελικὴ διαφορὰ στὴν ἀρχὴ τῆς β' στροφῆς, φαίνονται

τὰ τρία ἠχήματα ¹¹ πὺν ἀκολουθοῦν κατ' ἀντιστοιχίαν τὶς τρεῖς στροφές· ἔχουν τὸ ἴδιο ἀκριβῶς μέλος, ἐκτὸς ἀπ' τὸ πρῶτο ἠχημα, πὺν στὸν δ' στίχο του ἔχει τρεῖς συλλαβές περισσότερες. Ἐντὶ δηλαδή, νὰ εἶναι «γιαγιαλλαλαλε», ὅπως εἶναι τὸ σωστὸ στὸ β' καὶ γ' ἠχημα, γιὰ νὰ ἰσοσυλλαβεῖ μετὰ τὸ β' στίχο, εἶναι «γιαγιαλαλε ταλλαλλαλε». Ἐν δὲν πρόκειται γιὰ λάθος τοῦ κωδικογράφου, αὐτὸ μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ καὶ σὰν θελημένη μελισματικὴ ἐπιτήδευση τοῦ μελοποιοῦ.

Ἐστερ' ἀπ' αὐτὲς τὶς παρατηρήσεις, ἡ φυσικὴ σειρά τῶν στροφῶν, τῶν ἠχημάτων καὶ ἐπωδῶν τοῦ τραγουδιοῦ, εἶναι ἡ παρακάτω:

³Ἦχος πλ. δ' νανα

(φ. 125β) *Χαίρεσθε, κάμποι, χαίρεσθε,
χαίρεσθε τὸν καλὸν μου·
περδίκια κακανίσετε
κι ἀποκοιμίσετε τον.*

*Ντος τι γιαλλαλλι ντος τουμ
γιαλλαλλαλλαλε
ταραϊλινε ντος τουμ
γιαγιαλαλε ταλλαλλαλε*

(φ. 126α) *ταρλα ταρλα τανατιρινε.*

(φ. 127α) *Δάφνη καὶ μερσίνη ἐσὺ 'σαι
καὶ τὰ φύλλα σου μυρίζουν·
καὶ τὰ φύλλα σου μυρίζουν
καὶ χειμῶν' καὶ καλοκαῖρι.*

* * *

(φ. 126α) *Ἐχω βοτάνι τῆς φιλιᾶς
νὰ σπείρω γὼ στὲς στράτες·
τὰ μονοπάτια τὰ περνᾷ
γοργὰ νὰ μετὴ φέρουν.*

καθαρὰ στίς φωτογραφίες καὶ στὴ μεταγραφή τοῦ τραγουδιοῦ σὲ διπλὴ σημειογραφία, βυζαντινὴ καὶ πεντάγραμμο, ἀπὸ μένα.

11. Οἱ συλλαβές πὺν χρησιμοποιοῦνται στὰ ἠχήματα, ἀσυνήθιστες στὰ ἑλληνικὰ τραγούδια, ἀλλὰ καὶ στὰ ἴδια τὰ ἠχηματά τῆς βυζαντινῆς μελοποιίας, εἶναι δάνεια ἀπ' τὴν περσικὴ μουσικὴ. Σ' αὐτὸ τὸ γεγονός πρέπει ν' ἀναζητηθῆ καὶ ἡ σχέση τῶν δυὸ αὐτῶν τραγουδιῶν, περσικοῦ καὶ ἑλληνικοῦ, σ' αὐτὸν τὸν κῶδικα καὶ ἡ ἀξεχώριστη ἀνθολόγησή τους. Τὸ μέλος βέβαια τῶν ἠχημάτων εἶναι διαφορετικὸ στὰ δυὸ τραγούδια.

(φ. 126β) *Ντος τι γιαλλαλλι ντος τουμ
γιαλλαλλαλλαλλε
ταραϊλινε ντος τουμ
γιαγιαλλαλλαλλε
ταρλα ταρλα τανατιρινε.*

(φ. 127α) *Τὰ πουλίτζα κοιλαδοῦνε
᾿γείρου δὲν τὸν ἀγαπᾶς·
κᾶν παράσκυψε καὶ πέμε,
νότερε, καὶ τί γυρεύεις.*

* * *

(φ. 126β) *Νὰ σνηθίσει τὸ πουλί
νὰ μπεῖ στὸ περιβόλι·
νὰ κακανίζει τὰς ἀγᾶς
ὦ διὰ τὴν ποθητὴν μου.*

(φ. 127α) *Ντος τι γιαλλαλλι ντος τουμ
γιαλλαλλαλλαλλε
ταραϊλινε ντος τουμ
γιαγιαλλαλλαλλε
ταρλα ταρλα ταρατιρινε.*

(φ. 127β) *Τὸ φιλὴν τό με ζητᾶς
ἀκόμη οὐκ ἤρτεν ὁ καιρός·
κι αὐτο δύνομαι ποσῶς
ν' ἀπομένω λυγερή.*

Βλέποντας ἔτσι καταστρωμένο τὸ τραγούδι εὐκόλα παρατηροῦμε πὼς οἱ τρεῖς κύριες στροφές εἶναι γραμμένες σὲ λαμβικὸ 15σύλλαβο μέτρο, ἐνῶ οἱ τρεῖς ἐπφδοὶ εἶναι γραμμένες σὲ τροχαϊκὰ ὀκτασύλλαβα καὶ ἐπτασύλλαβα μέτρα. Ἡ διαφορὰ αὐτὴ ἔχει τὴν ἐπίπτωσὴ της στὸ μέλος τοῦ τραγουδιοῦ. Οἱ κύριες στροφές τραγουδιοῦνται σὲ πλ. δ' ἤχο κατὰ τριφωνία, ἐνῶ οἱ ἐπφδοὶ σὲ πλ. δ' ἤχο κατὰ τὸ διαπασῶν σύστημα, δηλαδὴ μὲ βᾶση τρεῖς φωνές κάτω ἀπ' τὴ βᾶση τοῦ μέλους τῶν στροφῶν. Καὶ πέρ' ἀπ' αὐτὴ τὴ μελικὴ δομὴ, τὸ μέλος εἶναι διαφορετικὸ στὰ δυὸ αὐτὰ ποιητικὰ μέτρα, γιὰ νὰ τηρεῖται καὶ ἡ διαφορὰ μεταξὺ στροφῆς καὶ ἐπφδοῦ.

Μιὰ δευτέρη παρατήρηση εἶναι πὼς, ἐνῶ ἡ β' καὶ γ' στροφή ἔχουν μιὰ

φυσική ἀκολουθία στο νόημα, οἱ δυὸ μαζί δὲν φαίνεται πὼς ἔχουν ἄμεση συνάφεια μὲ τὸ νόημα τῆς α' στροφῆς. Βασικά ἀλλάζουν τὰ πρόσωπα. Στὴν α' στροφή τραγουδάει μιὰ κοπέλλα κι εὔχεται γιὰ τὸν «καλὸν τῆς»· στὶς δυὸ ἄλλες στροφές, β' καὶ γ', τραγουδάει ἕνας νέος ἐρωτευμένος γιὰ τὴν «ποθητὴν του». Οἱ ἐπωδοί, ὥστόσο, ἔχουν μιὰ συνέχεια· ἄλλωστε ἡ φύση τους καὶ ἡ θέση τους στὰ τραγούδια ἐκπληρώνουν ἕνα τέτοιο σκοπὸ, δηλαδὴ ὑμνήσεως, ὅπως στὴν α' στροφή, ἢ προτροπῆς καὶ χαριτωμένης ἐξηγήσεως, ὅπως στὴ β' καὶ γ' στροφή.

Σὲ μιὰ πρώτη ἔρευνα δὲν βρῆκα στὶς δημοσιευμένες Συλλογὲς δημοτικῶν τραγουδιῶν τοὺς στίχους αὐτοῦ τοῦ τραγουδιοῦ. Γι' αὐτὸ ἐπιφυλάσσομαι νὰ κάνω εὐρύτερη μορφολογικὴ καὶ γλωσσολογικὴ ἀνάλυση, μόλις θὰ ἔχω τ' ἀπαραίτητα γι' αὐτὸ στοιχεῖα.

* * *

Ἄν χρειάζεται, σ' αὐτὴ τὴν πρώτη παρουσίαση τοῦ τραγουδιοῦ, νὰ λεχθοῦν καὶ λίγα σχετικὰ μὲ τὸ μέλος, τὴ μουσικὴ δηλαδὴ τοῦ τραγουδιοῦ, πρέπει κατ' ἀρχὴ νὰ τονισθῇ ἡ πληρότητα ἀπὸ πλευρᾶς μορφῆς τοῦ τραγουδιοῦ αὐτοῦ. Ὑπάρχουν τρεῖς πανομοιότυπες στροφές, τρία πανομοιότυπα ἠχήματα καὶ τρία πανομοιότυπα γυρίσματα, ὅσον ἀφορᾷ στο μέλος. Αὐτὸ εἶναι πολὺ σημαντικό γιὰ τὴν ἐποχὴν αὐτή, τὰ μέσα τοῦ 13' αἰῶνα, γιὰτὶ μαρτυρεῖ μιὰ φτασμένη ἀπὸ πολὺ παλαιότερα παράδοση.

Τὸ μέλος τῶν κυρίων στροφῶν εἶναι ὠραῖο καὶ ἐλεύθερο, ἐνῶ τῶν ἐπωδῶν εἶναι καθαρὰ ρυθμικώτερο. Στὶς ἀναδιπλώσεις τῶν συλλαβῶν καὶ τῶν λέξεων ποὺ παρατηροῦνται στὶς στροφές, καθὼς καὶ στὴν ὅλη δομὴ τοῦ μέλους, ἀναγνωρίζουμε ἕνα τέλειο «ἀργὸ» μελισματικὸ τραγούδι, σὰν ὅλα τ' ἄλλα ποὺ γενικὰ τὰ χαρακτηρίζουμε «τῆς τάβλας»¹². Ἡ παρατήρηση αὐτὴ μᾶς ἀναγκάζει νὰ εἴμαστε πολὺ προσεκτικοὶ στὴ μεταγραφὴ αὐτοῦ τοῦ μέλους, γιὰτὶ οἱ «θέσεις» τῶν σημάδιων ἔχουν μιὰν ἀναμφισβήτητη μελισματικὴν ἐνέργειαν. Κι εἶναι ἀκριβῶς ἀξιοθαύμαστη ἡ σαφήνεια τῆς σημειογραφίας, χωρὶς κανένα κενό, χωρὶς καμμὶαν ἀμφιταλάντευση.

12. Ἐδῶ πρέπει νὰ θυμηθοῦμε τὸν χαρακτηρισμὸ ποὺ δίνει στὰ τρία τραγούδια ὁ κωδικογράφος στὸν κώδικά του τῆς μονῆς Ξηροποτάμου 262, φ. 211β· «Ἐτερα, τὰ ὅποια λέγονται εἰς εὐθυμίαν καὶ χαράν». — πρβλ. Γ ρ. Θ. Σ τ ἄ θ η, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἄγιον Ὄρος*, τόμ. Α', σσ. 10 - 11, ἢ τὴν περίπτωσιν τοῦ μέλους τοῦ Μπαλασίου ἱερέως «Ὁ χορτάσας λαόν», ποὺ ψάλλεται «εἰς τράπεζαν καὶ εἰς ἄριστον φίλου», καθὼς καὶ τὶς περιπτώσεις μερικῶν καλοφωνικῶν εἰρηῶν ποὺ ψάλλονται «εἰς Τράπεζαις» καὶ στὴ διανομὴ τοῦ ἀντιδώρου.

Στὸ μέλος τῆς ἐπωδοῦ *Δάφνη καὶ μερσίνη ἐσό'σαι* προσάρμοσα καὶ τοὺς στίχους τῶν δυὸ ἄλλων ἐπωδῶν, καὶ τὶς ἔβαλα στὴ φυσικὴ τους θέση, μετὰ τὴ β' καὶ γ' στροφὴ ἀντίστοιχα.

Δὲν ἐπεχείρησα, σ' αὐτὸ τὸ πρῶτο στάδιο παρουσιάσεως τῆς ἀνακαλύψεως τοῦ τραγουδιοῦ, ἐρμηνεία ἢ ἐξήγηση ἢ ἀνάλυση τῆς σημειογραφίας, δηλαδὴ πιστῆς ἀποδόσεως τοῦ μέλους τοῦ τραγουδιοῦ. Ἀντέγραψα ἀπλῶς τὴ σημειογραφία καὶ τὴ συνόδεψα μὲ μιὰ μεταγραφὴ τῆς Μετροφωνίας¹³ τῶν σημαδιῶν στὸ πεντάγραμμο, πάνω ἀπ' τὴ βυζαντινὴ αὐτὴ σημειογραφία σὲ παράλληλη γραμμὴ. Δηλώνω ὅμως κατηγορηματικὰ πὼς ἡ μεταγραφὴ αὐτὴ δὲν ἀποτελεῖ τὸ μέλος τοῦ τραγουδιοῦ, ἀλλὰ τὸν σκελετὸ κατὰ κάποιον τρόπο τῆς μελωδίας του, πάνω στὸν ὁποῖο βέβαια στηρίζεται ἡ ἀνάλυση τῶν θέσεων καὶ τῶν ὑποστάσεων χειρονομίας, τῶν κόκκινων χειρονομικῶν σημαδιῶν, ἢ μελισματικῆ δηλαδὴ μορφῆ τοῦ τραγουδιοῦ, μὲ τὴν ὁποία θὰ καταπιασθῶ πολὺ σύντομα.

Ἡ ἀνακάλυψη αὐτοῦ τοῦ τραγουδιοῦ, καθὼς καὶ τοῦ περσικοῦ, μελισμένου μὲ τὴ βυζαντινὴ σημειογραφία, πολυτιμότετη γιὰ τὴν ἱστορία τῆς δημοτικῆς μουσικῆς καὶ τὴν προέλευσίν της ἀπ' τὶς ρίζες τοῦ βυζαντινοῦ πολιτισμοῦ, καθὼς καὶ ἡ παράδοσή του στὴ δημοσιότητα καὶ τὴ σπουδὴ τῶν ἐιδικῶν ἐρευνητῶν, Ἑλλήνων καὶ ξένων, μεταθέτει κατὰ ἐνάμισυ αἰῶνα ἀρχαιότερα, ἀπὸ ὅ,τι ἡ ἀνακάλυψη

13. Εἶναι, ὑποθέτω, γνωστὸ τὸ πρόβλημα τῆς ἐξηγήσεως ἢ ἐρμηνείας ἢ ἀναλύσεως τῆς παλαιᾶς (πρὸ τοῦ 1814) βυζαντινῆς σημειογραφίας στὴ Νέα ἀναλυτικὴ Μέθοδος σημειογραφίας ἢ στὸ πεντάγραμμο. Τελικὸ ζητούμενο σὲ μιὰ τέτοια προσπάθεια εἶναι ἡ μεταγραφὴ τοῦ «Μέλους» κι ὄχι τῆς «Μετροφωνίας». Κι ἡ μὲν Μετροφωνία ἦταν καὶ εἶναι ἡ προσαρμογὴ τῶν λέξεων στὰ σημάδια ποσότητος, τὰ γραμμένα μὲ μαύρη δηλαδὴ μελάνη, τὸ δὲ Μέλος ἦταν καὶ εἶναι ἡ ψαλμώδηση τοῦ κειμένου, ἔτσι ὅπως ἀπαιτοῦν οἱ θέσεις τῶν σημαδιῶν, τὰ σημάδια ἐκφράσεως καὶ οἱ τυχόν «μεγάλες ὑποστάσεις χειρονομίας», γραμμένα συνήθως αὐτὰ τὰ σημάδια μὲ κόκκινη μελάνη· δηλαδὴ μέλος εἶναι ἡ ἀνάλυση καὶ ἀπόδοση τῶν κρυμμένων μέσα στὴ σημειογραφία μελισμάτων.— Πρβλ. Χ ρ υ σ ά ν - θ ο υ , *Θεωρητικὸν μέγα τῆς Μουσικῆς*, Τεργέστη 1832, σσ. XLVI, § 70. «... Μετροφωνία δὲ ἦν τὸ νὰ ψάλωσι τὸ μεμελισμένον τροπάριον καθὼς ζητοῦσιν μόνον οἱ χαρακτῆρες, οὔτινες γράφουσι τὸ ποσὸν τῆς μελωδίας, χωρὶς νὰ παρατηρῆται τὸ ζητούμενον ἀπὸ τὰς ὑποστάσεις καὶ θέσεις. Μέλος δὲ ἦν, τὸ νὰ ψάλωσι τὸ μεμελισμένον τροπάριον καθὼς ζητοῦσιν αἱ θέσεις τῶν χαρακτῆρων μετὰ τῶν ὑποστάσεων δι' ὧν γράφεται ὄχι μόνον τὸ ποσὸν τῆς μελωδίας, ἀλλὰ καὶ τὸ ποιόν, χωρὶς νὰ παρατρέχεται καὶ τὸ κείμενον τῶν λέξεων...». — Γι' αὐτὸ τὸ καυτὸ θέμα τοῦ «Μέλους» τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς σημειογραφίας, κοίτα τὴ μελέτη τοῦ γράφοντος, *Ἡ παλαιὰ βυζαντινὴ σημειογραφία καὶ τὸ πρόβλημα μεταγραφῆς της εἰς τὸ πεντάγραμμον*, στὸ περιοδικὸ «Βυζαντινά», τόμος 7^{ος}, Θεσσαλονίκη 1975, σσ. 195-220, ὅπου 32 ἐκτὸς κειμένου Πίνακες - ντοκουμέντα ἀπὸ χειρόγραφα, βοήθοῦν πολὺ στὴν κατανόηση τοῦ θέματος, ὅπως πιστεύω.

τῶν 13 δημοτικῶν τραγουδιῶν τοῦ κώδικα Ἰβήρων 1203 ἀπ' τὸν Σπ. Λάμπρο¹⁴, τίς γνώσεις μας καὶ τίς παρατηρήσεις μας πάνω στὴ γραπτὴ μουσικὴ παράδοση τῆς ἑλληνικῆς δημοτικῆς μουσικῆς. Καὶ εἶναι κυρίως αὐτὸς ὁ λόγος, ἡ προαγωγὴ δηλαδὴ τῶν γνώσεων, πὺρ ὄθησε τὸν γράφοντα νὰ προβῆ στὴν ἐπιστημονικὴν αὐτὴν ἀνακοίνωση στὴν Ἀκαδημία Ἀθηνῶν.

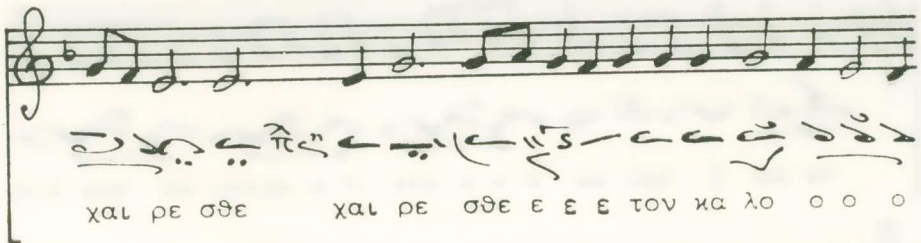
14. Σπ. Λάμπρου, *Κατάλογος...*, τόμος Β' (1900), σ. 256 καί, Τοῦ ἰδίου, *Δεκαετία δημόδη ἄσματα μετὰ μουσικῶν σημείων ἐν ἀγιορειτικῶ κώδικι τῆς μονῆς τῶν Ἰβήρων*, στὸ περιοδικὸ «Νέος Ἑλληνομνήμων», τόμος ΙΑ' (1914), σσ. 423 - 432. — Πρβλ. καὶ Bertrand Bouvier, *Δημοτικὰ τραγούδια ἀπὸ χειρόγραφο τῆς μονῆς τῶν Ἰβήρων*, Ἀθήνα 1960, καθὼς καὶ Δέσποινας Μαζαράκη, *Μουσικὴ ἐρμηνεία τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν τῆς μονῆς τῶν Ἰβήρων*, Ἀθήνα 1967.

Ἐλπίζω πὼς ἡ περίπτωσις τοῦ ἀρχαιότερου τούτου, χρονολογημένου στὰ 1562, δημοτικοῦ τραγουδιοῦ, θὰ προκαλέσει τὸ ἐνδιαφέρον τῶν μουσικολόγων καὶ φιλόλογων, γιὰ νὰ δοῦν τὸ φῶς τῆς δημοσιότητος φιλολογικῆς, λαογραφικῆς καὶ μουσικολογικῆς μελέτης, παράλληλα μὲ τὴ δική μου ἔρευνα καὶ σπουδὴ, γιὰ νὰ φωτιστῇ καλύτερα ἡ προέλευσις τῆς δημοτικῆς μας μουσικῆς κληρονομιάς.

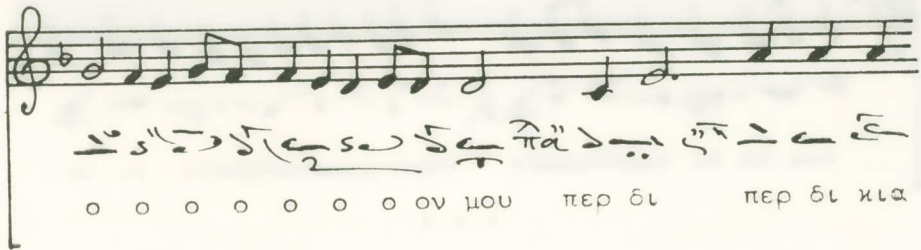
α'



Ηχος πάλαι
και ρε σθε ε κα κα α αμποι χαλκαμποι



και ρε σθε και ρε σθε ε ε ε τον κα λο ο ο ο



ο ο ο ο ο ο ο ον μου περ δι περ δι κια



κα α α κα α νι σε τε ε ε ε κια πο κοι μη



σε τε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε το ο ο οντος

β'

τι γιαλλαλλι ι ι ι ντος τουμγια λλα λλα λλα λε

τα ρα ι λλι νε ε ε ε ντο οο οστου ου ουμ για

για λα λε ταρλλαλαλε ταρλλαταρλατανατι ρι νε

* * *

πλαδ̂
Δα φνη και μερ σινη̂σου̂σαι ι̂ τα φυλ λα οδ̂ μυρι

ζουν ι̂ τα φυλ λα οδ̂ μυ ρι ζουν ι̂ χειμων' ι̂ καλοκαιρι.

γ'

Ε χω βο ο ο τα βο τα νι ν της να τη ης

φι λι ας να σπει ρω ω γω στες στρα α α α

α α α α α α α τες τα μο τα μο νο

πα α α τι α τα περ να α α α γορ γα να α με

τη φε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ρου ου ουν τος

δ'

το γιαλλαλλι ι ι ι ντος τουμ για λλα λλα λλα λε

τα ρα ι̇ λλι νε ε ε ε ντο οο ος του ου ουμ για

γιαλλαλλαλε ταρλλαταρλλατανα τι ρι νε

* * *

Τα που λι τζα κοιλαδουν ε χειρου δεν τον α γα

πας καν πα ρα σκυ ψε ή πε με νιοτερε ή τιγυρευεις

ε'

Να συν η η η θι ι ι ι ση το να α το

πουλι να μη στο ο ο περι βο ο ο ο

ο ο ο ο ο ο ο ο λι να κα να κα κα

νι ι ι ζη η τας αυ γα α α ας ω δια τη ην πο

θη η τη η η η η η η η η μου ου ου ντας

5'

τι γιαλλαλλι ι ι ι ντοστομι για λα λα λα λε

τα ρα ιλλι νε ε ε ε ντο ο ος του ου ουι για

ταργιαλαλε ταρλαταρλλατανατι ρι νε ε ε ε ε ε ε ε ε

* * *

το φιλιν το με ζη τας α κοι ουκ ηρ τεν ο και ρος

κιαν το δυ νο μαι ποσωσναπομε νω λυ γε ρη.

Σχετικά με τὸ περσικὸ τραγούδι ἠ ἔρευνά μου γιὰ μιὰ ἀποκατάσταση τοῦ κειμένου του καὶ μετάφρασή του στὴν ἐλληνικὴ μοῦ ἀπέδωσε τοὺς καρπούς της. Ὁ Ἀρμένιος φίλος Χρᾶτς Μπαρτικιάν τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Ἔρεβαν, πού γεννήθηκε καὶ ἔζησε τὰ πρῶτα εἴκοσι χρόνια του στὴν Ἀθήνα, ἀπευθύνθηκε, ὕστερα ἀπὸ παράκλησή μου, στὸ φίλο του καθηγητὴ Ἀκόπ Παπαζιάν πού ξέρει πολὺ καλὰ τὰ περσικά, γιὰτὶ εἶναι ἀπ' τοὺς ἐπαναπατρισθέντες ἀπ' τὴν Περσία Ἀρμενίους καὶ ἔχει ἐκδώσει πολλὰ περσικά κείμενα καὶ μεταφράσεις σχετικὰ μετὴν Ἀρμενία. Ἡ συνεργασία τους εἶχε σὰν ἀποτέλεσμα τὶς παρακάτω πολὺ ἐνδιαφέρουσες πληροφορίες γιὰ τὸ τραγούδι, καθὼς καὶ τὴν ἀποκατάσταση μερικῶν στίχων του καὶ τὴν καταγραφή τους στὰ περσικά καὶ τὴ μεταγραφή τους στὸ λατινικὸ ἀλφάβητο. Ἡ μετάφραση αὐτῶν τῶν στίχων στὰ ἐλληνικά ἔγινε ἀπ' τὸν Μπαρτικιάν.

Μοῦ ἔγραψε, λοιπὸν ὁ Μπαρτικιάν: «Ἡ ἐλληνικὴ γραφὴ εἶναι πολὺ παραμορφωμένη καὶ αὐτὸ εἶναι πολὺ φυσικὸ, γιὰτὶ οἱ φθόγγοι — τόσο λίγοι — τῆς ἐλληνικῆς δὲν σκεπάζουν τοὺς τόσο ἀφθονοὺς φθόγγους μιᾶς ἀνατολικῆς γλώσσας. Παρ' ὅλη τὴν προσπάθεια δὲν διαβάζονται ὅλοι οἱ στίχοι. Πάνω-κάτω εἶναι καλὰ γραμμένοι οἱ ἕξι τελευταῖοι — χῦμα — στίχοι. Τὸ τραγούδι εἶναι περσικὸ, ἀλλὰ ἡ προσφορά τοῦ γραφέα ἢ τοῦ ἀοιδοῦ εἶναι τουρκικὴ (ὀσμανικὴ). Ὁ Παπαζιάν ἔδωσε τὴν καθ' ἑαυτὸ περσικὴν προσφορά. Τὸ «Μετζνούν» πού ἀπαντᾷ στὴν τελευταία στροφή εἶναι τὸ ὄνομα τοῦ ἥρωα τοῦ ρομαντικοῦ ἔπους τοῦ Νιζαμί (13' αἰῶν) «Λεϊλά καὶ Μετζνούν», πού ἔχει πάρεμ σημασία, γενικὰ ἐρωτευμένου νέου».

Εὐχαριστώντας θερμὰ τοὺς δυὸ καλοὺς Ἀρμένιους φίλους, Μπαρτικιάν καὶ Παπαζιάν, καταχωρίζω ἐδῶ τοὺς στίχους, πού μπόρεσαν νὰ διαβάσουν, στὴν περσικὴ γραφὴ, στὴ λατινικὴ μεταγραφή τους καὶ τὴν ἀντίστοιχη ἐλληνικὴ μετάφρασή τους.

ای در میان پرده خوش را گل یار ما (؟) 120 α
 یار ما -----

ای که بر دوست همگی نان داری (؟) 123 α

 فافل از عاشقی ام بیخبری
 دل بهری -----

آشنای لعل جانفزی تو ایم 125 α
 بسته زلف دلگشای تو ایم
 گردمی سوی ما بنان [ی] بینی
 که آرزومند خاک پای تو ایم
 راه تو خسته (؟) ناتوانیم ما
 مجنون ناتوان بر راه (برای) تو ایم

120 a. Ey dar mian-e pardeh khunesh-ra gol yār-e mā (?)
 ----- yār-e mā.

123 a. Ey ke bar dust hamagi nām dāri (?)

 Chāfel az āsheki-am bixhabari,
 ----- del bebari.

125 a. Āshenā-e lāl-e djānfazā-e to-im,
 Baste-e zūlf-e delgoshā-e to-im,
 Gar dami su-e ma benāz[i], bini,
 Ke ārzumand-e khāk-e pā-e to-im,
 Rāh-e to khast[e] (?) nātavānim mā,
 Madjnun-e nātavān berāh-me (barā-e) to-im.

120 α. ὦ ἀγαπημένη μας, ἀνάμεσα στοῦ παραλέτασμα, σάν αἷμα τριανταφυλλενια
 — — — — — ἀγαπημένη μας.

123 α. ὦ ἐσύ, ποῦ γιά ὄλους τοὺς φίλους σου ἔχεις ψωμί
 — — — — —
 ἀγνοεῖς, δέν ξέρεις πῶς σ' ἀγαπῶ
 — — — — — τίς καρδιές μαγεύεις.

125 α. Ἐμεῖς ξέρομε τὸ ζωογόνο σου διαμάντι,
 εἴμαστε δεμένοι στὰ γοητευτικά σου μαλλιά.
 Ἐάν μιὰ στιγμή μὲ νάζι κυττάξεις σέ μᾶς, θά δεῖς,
 πῶς θέλουμε νὰ γίνουμε τὸ χῶμα τῶν ποδιῶν σου.
 Ἐμεῖς πάνω στὴ στράτα σου κουρασμένοι καὶ ἀδύνατοι,
 ἀδύνατοι Μετζουνοῦνοι εἴμαστε στὴ στράτα σου.

* * *

S U M M A R Y

On the pages 125_v - 127_v of the musical manuscript from Iviron monastery under the number 1189 there is a folk song which begins «Rejoice plains rejoice, rejoice at my beloved» (Χαίρεσθε, κάμποι, χαίρεσθε, χαίρεσθε τὸν καλὸν μου). This manuscript was written on the 1st February of the year 1562 by hieromonk Leontios Kukuzeles. The above mentioned Leontios has also written two more manuscripts found in Iviron monastery; the one under the number 964 in 1562 and the other under the number 1204 in the middle of the XVI century. We hardly know anything more about this person, except that he came from Athens.

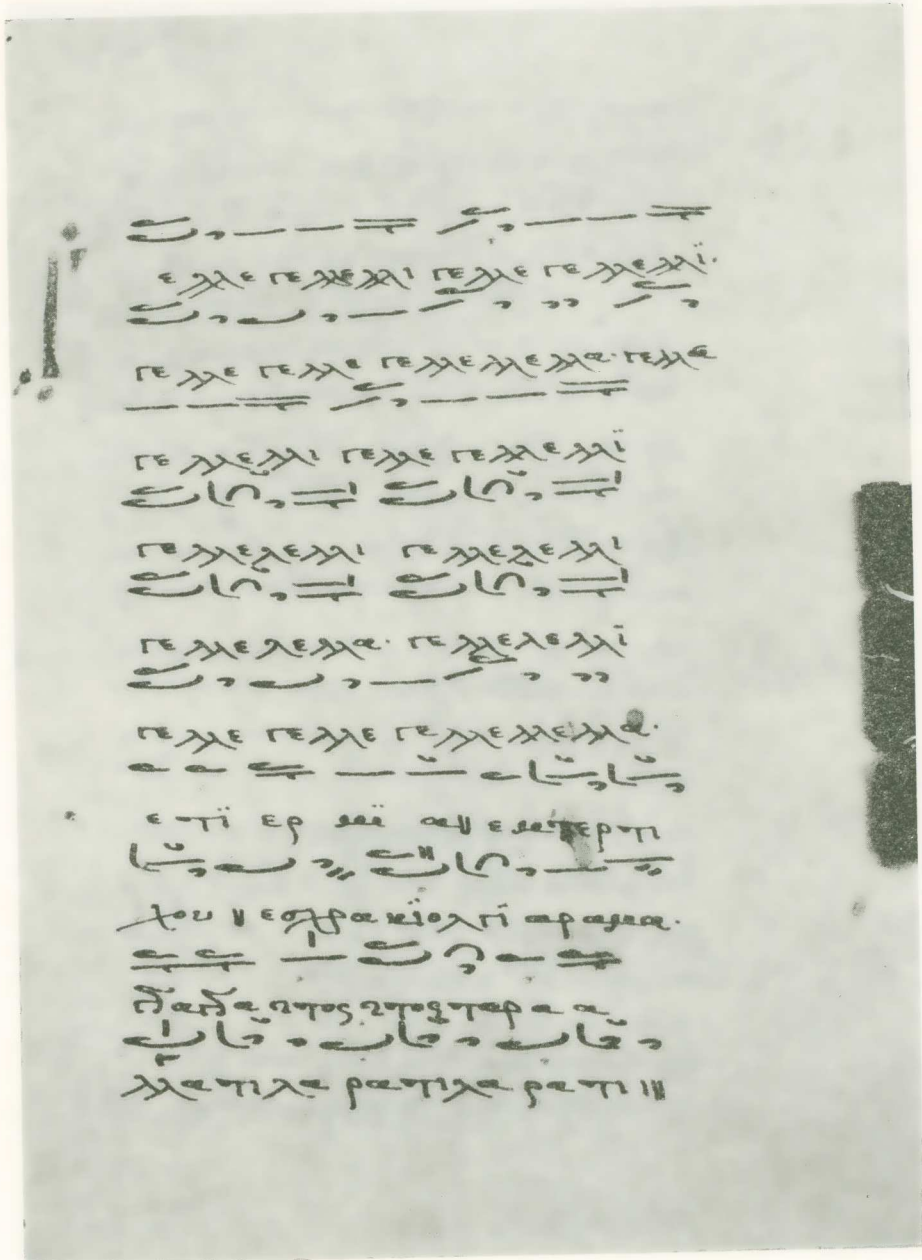
In his manuscripts are not included any compositions of his own. It seems that Leontios is not the first who set music to this song, but he is the one who copied it from other manuscripts. We are led to this conclusion by the notation of the song, which is explicit, and also by the existence of a long persian song — in greek characters, found in the immediately preceding pages 120_r - 126_r.

Those two songs are the oldest known with their music in byzantine notation. The 13 songs found since Sp. Lambros' time (1890) in the Ms 1203 of the same Iviron monastery (end of XVII — beginning of XVIII cent.) and considered to be the oldest have now lost their importance and pass into the second rank.

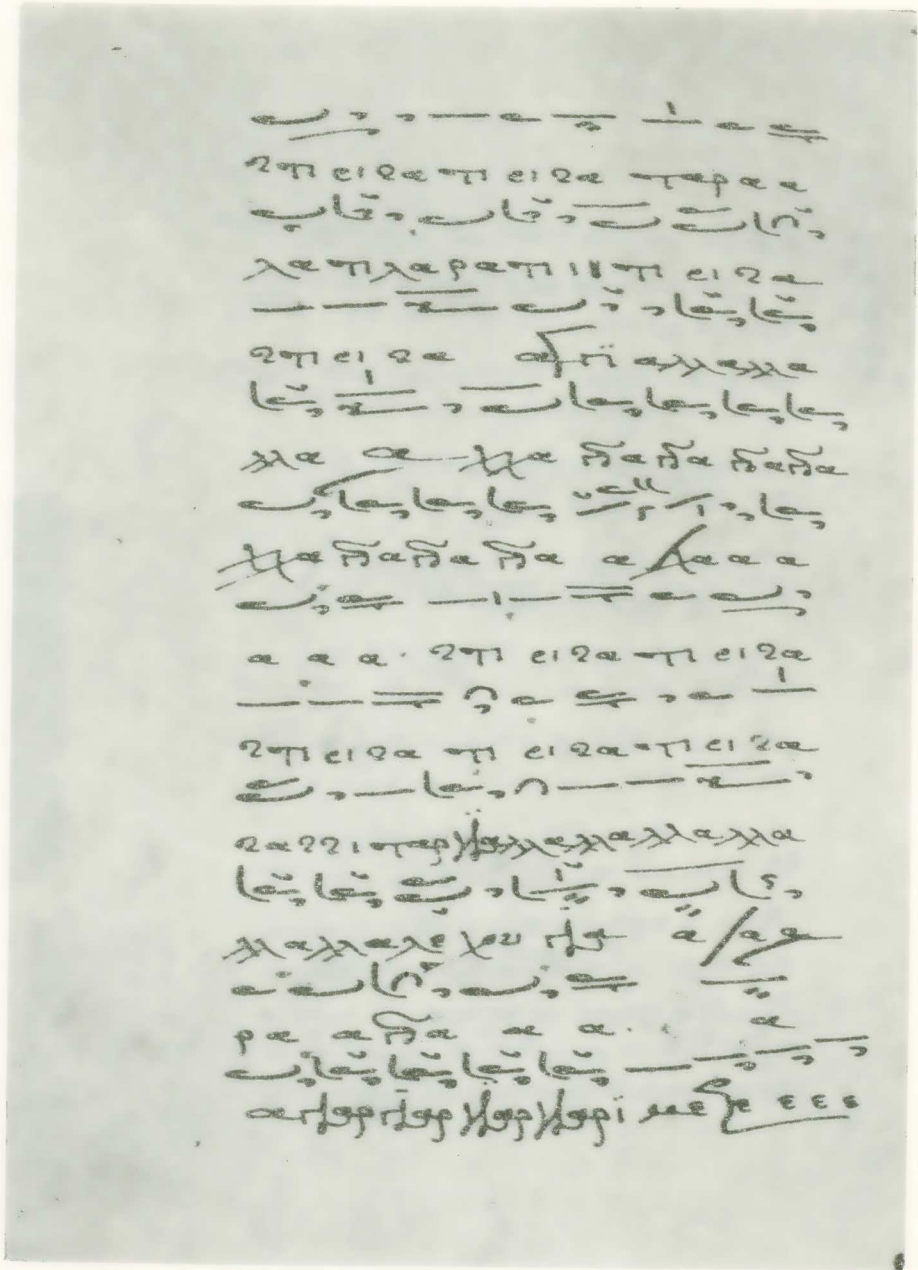
The greek song has three turnings, three 'kratemata' (Για λλα λλι) and three refrains of which only the first is set in music. The melody ('melos') of the turnings and the 'kratemeta' is the same. The verses are in iambic 15syllables, while the refrain is in trochaic 7syllables and 8syllables.

In this first presentation of the song the turnings and refrains are put in their natural place, the verses of the other two refrains are adapted to the melody of the first refrain and the 'metrophony', i. e. the melody of the black signs of the notation, is transcribed on the pentagram (staff notation). It is made clear that this transcription does not contain the complete melody of the song.

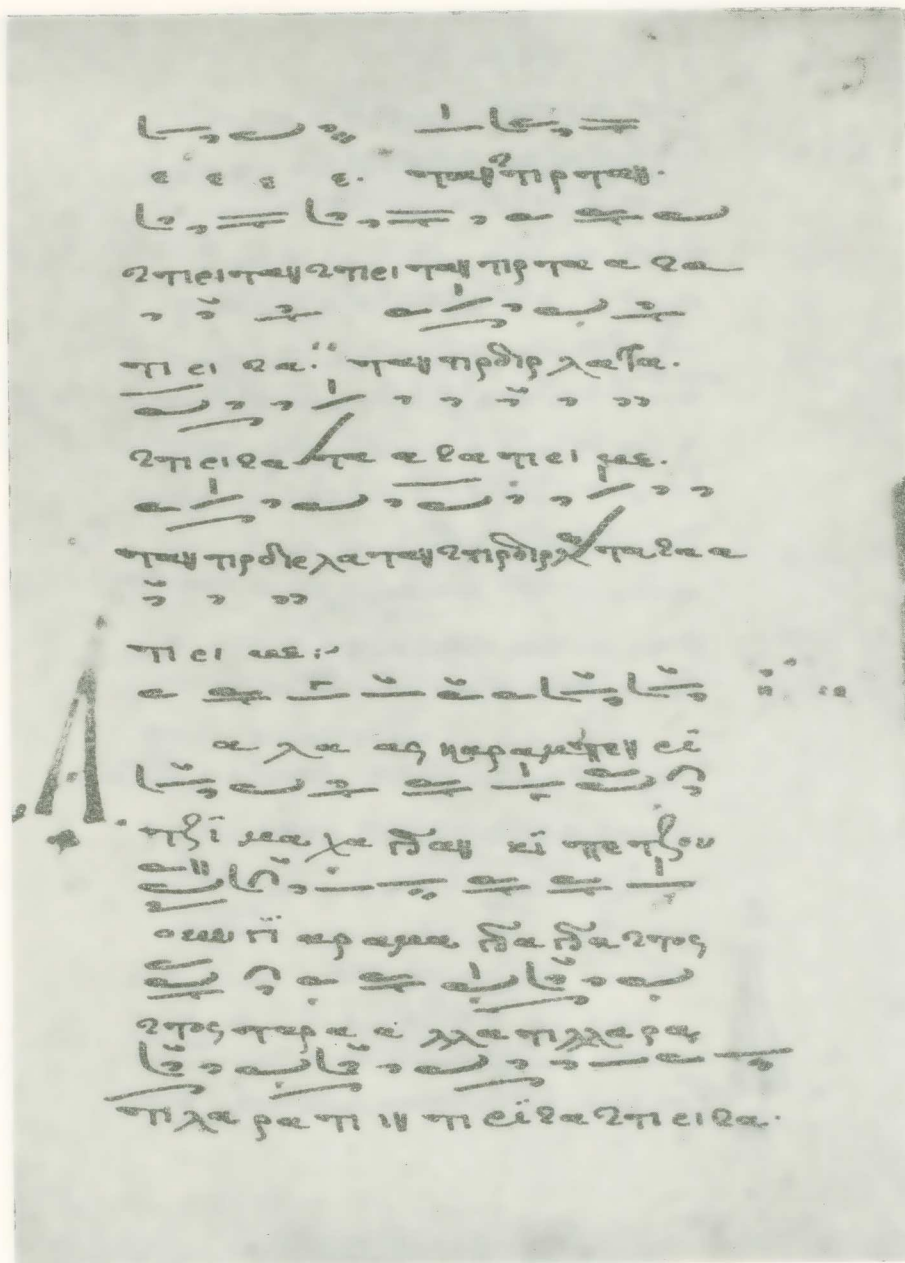
In regard with the persian song, some of its verses given in persian, the transcription to the latin alphabet and the translation into greek are due to the Armenian scholars and good friends Hratch Bartikian and Akop Papazian.



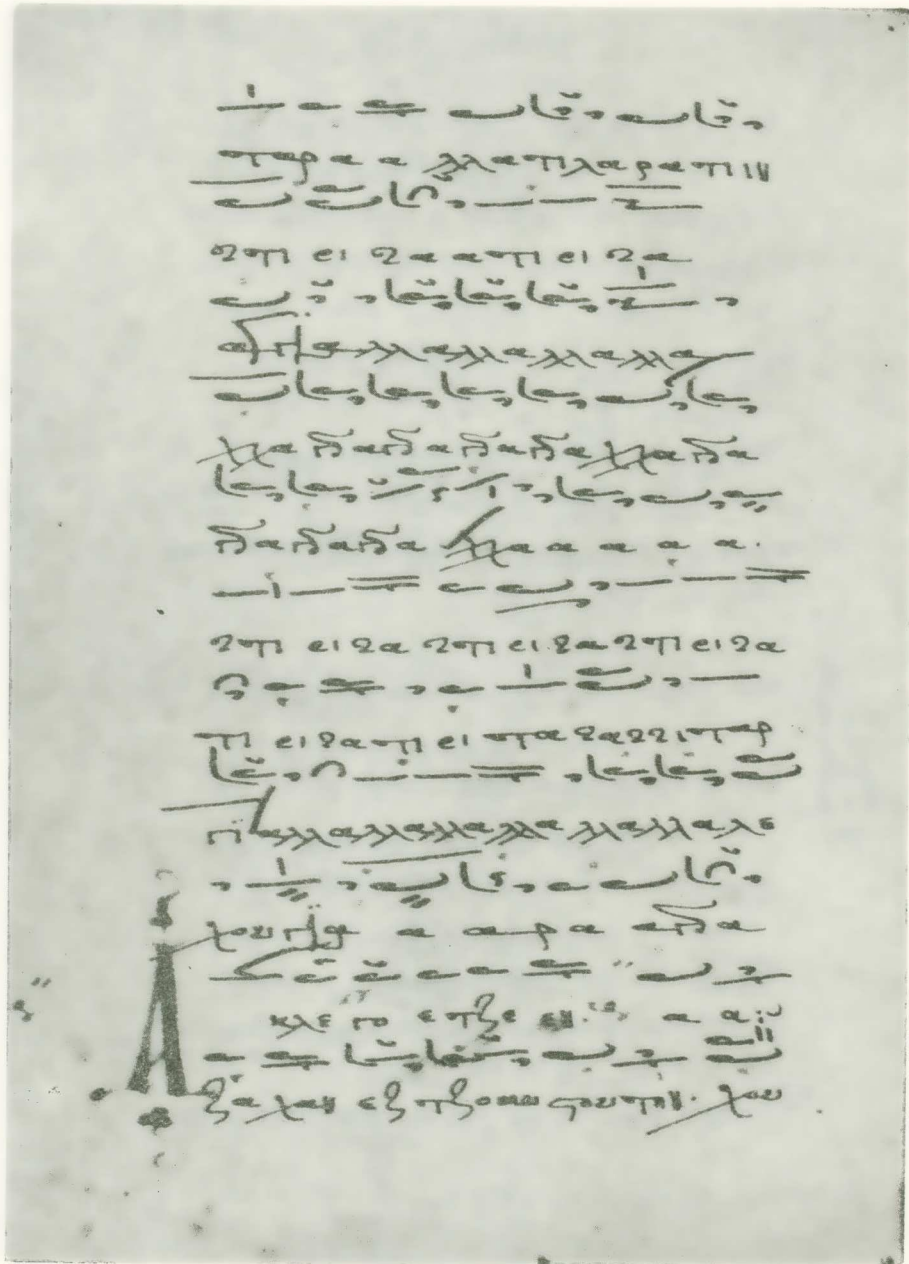
Είς. 1. 'Ιβήρων 1189, φ. 120α.



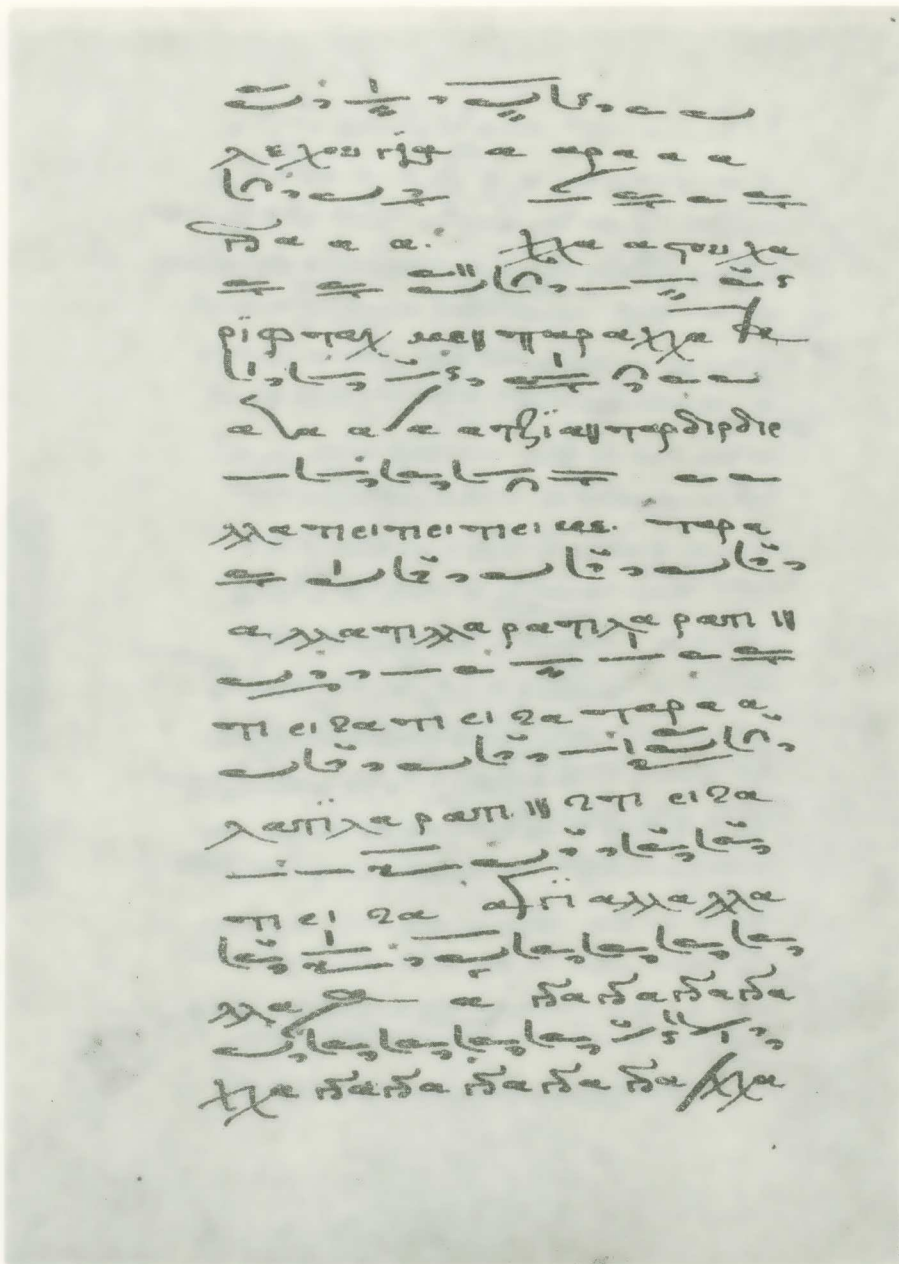
Εικ. 2. 'Ιβήρων 1189, φ. 120β.



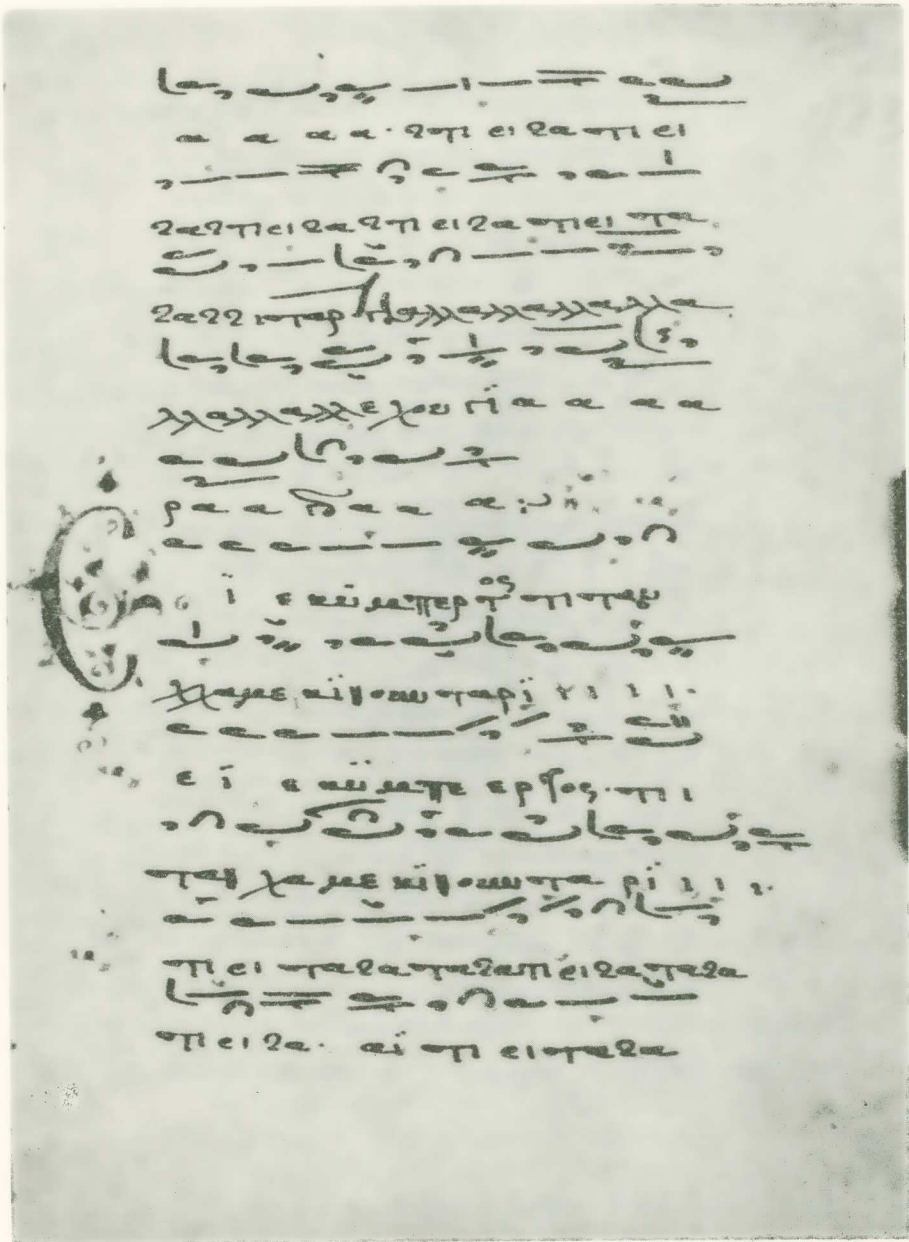
Είκ. 3 'Ιβήρων 1189, φ 121α



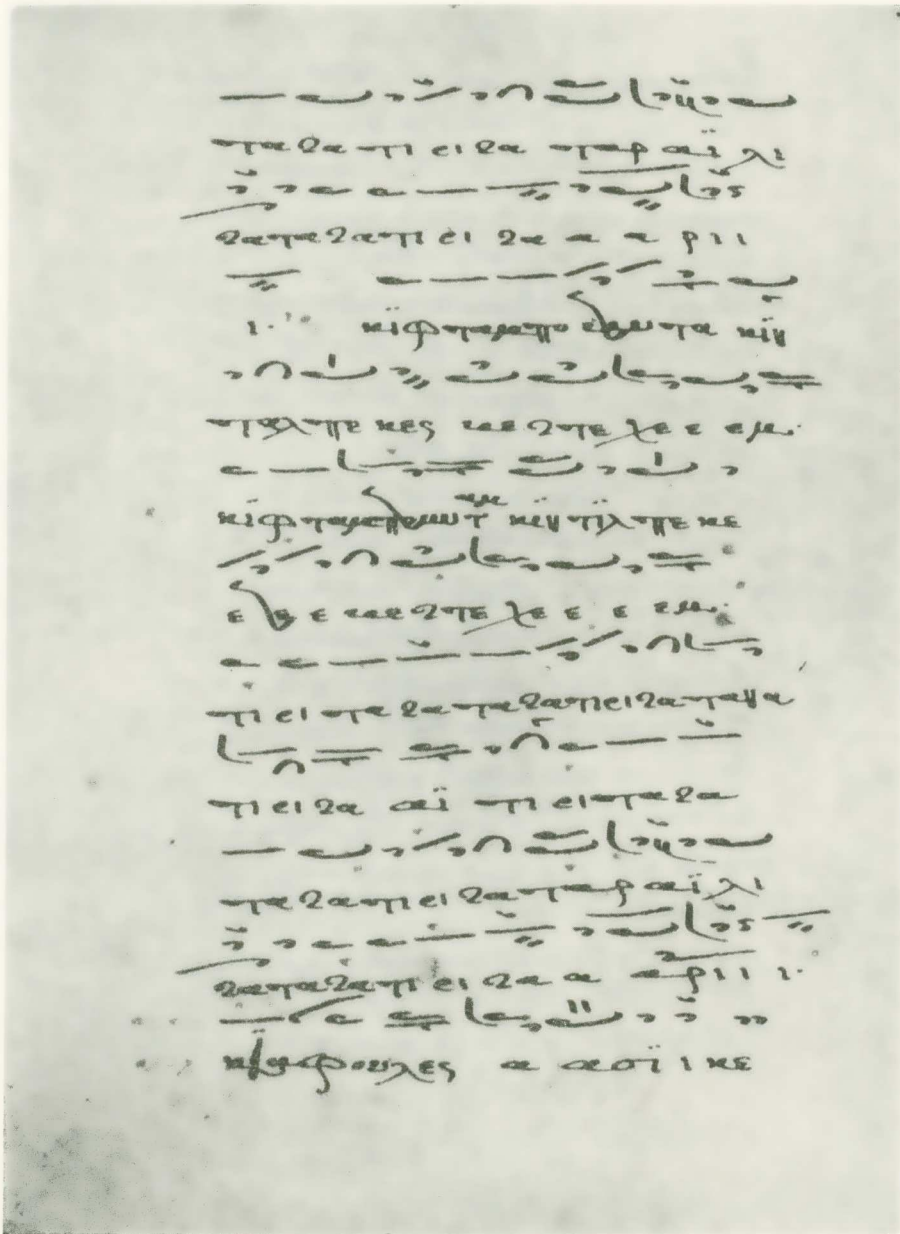
Εικ. 4. 'Ιβήρων 1189, φ. 121β.



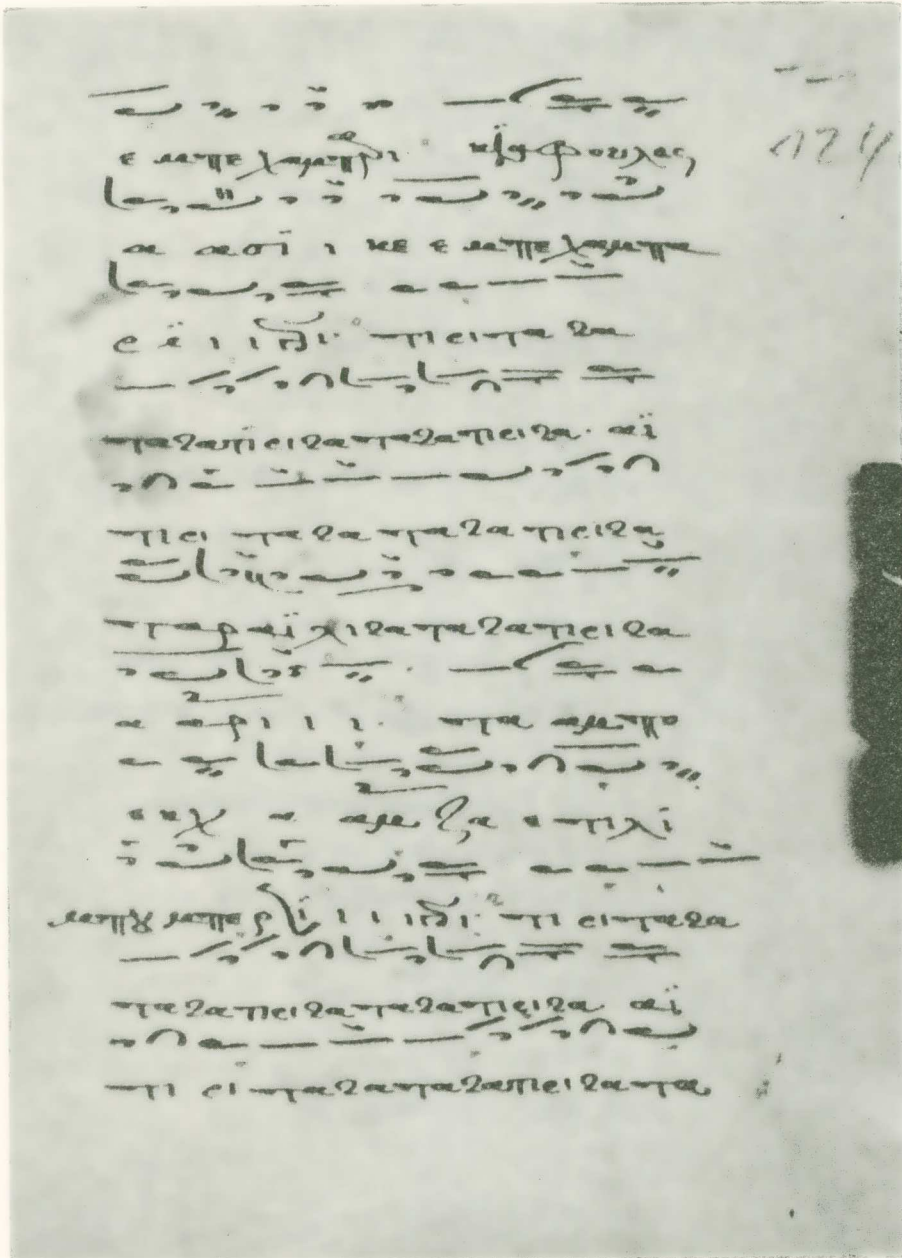
Εις. 6. 'Ιβήρων 1189, φ. 122β.



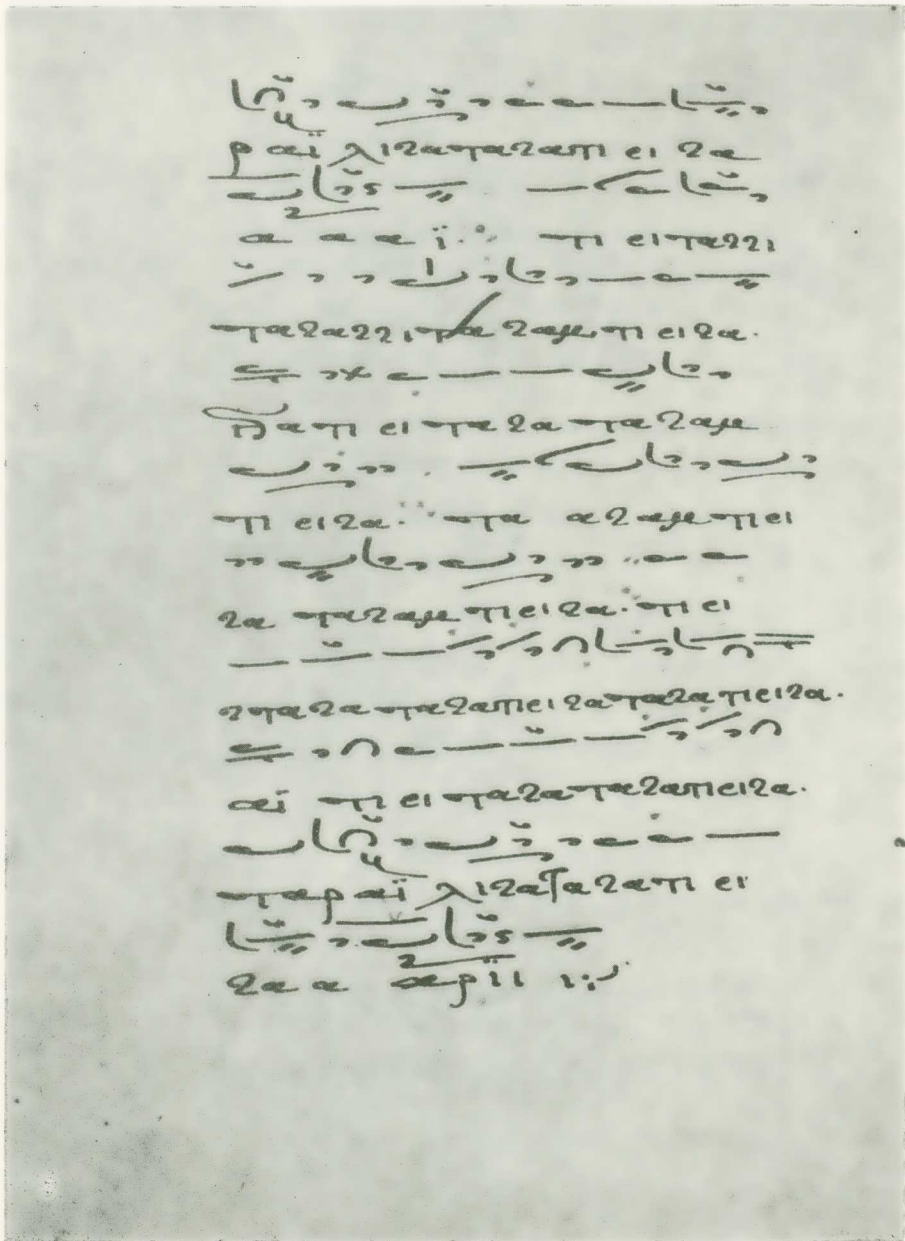
Εικ. 7. 'Ιβήρων 1189, φ. 123α.



Εικ. 8. 'Ιβήρων 1189, φ 123β.



Είκ. 9. 'Ιβήρων 1189, φ. 124α.

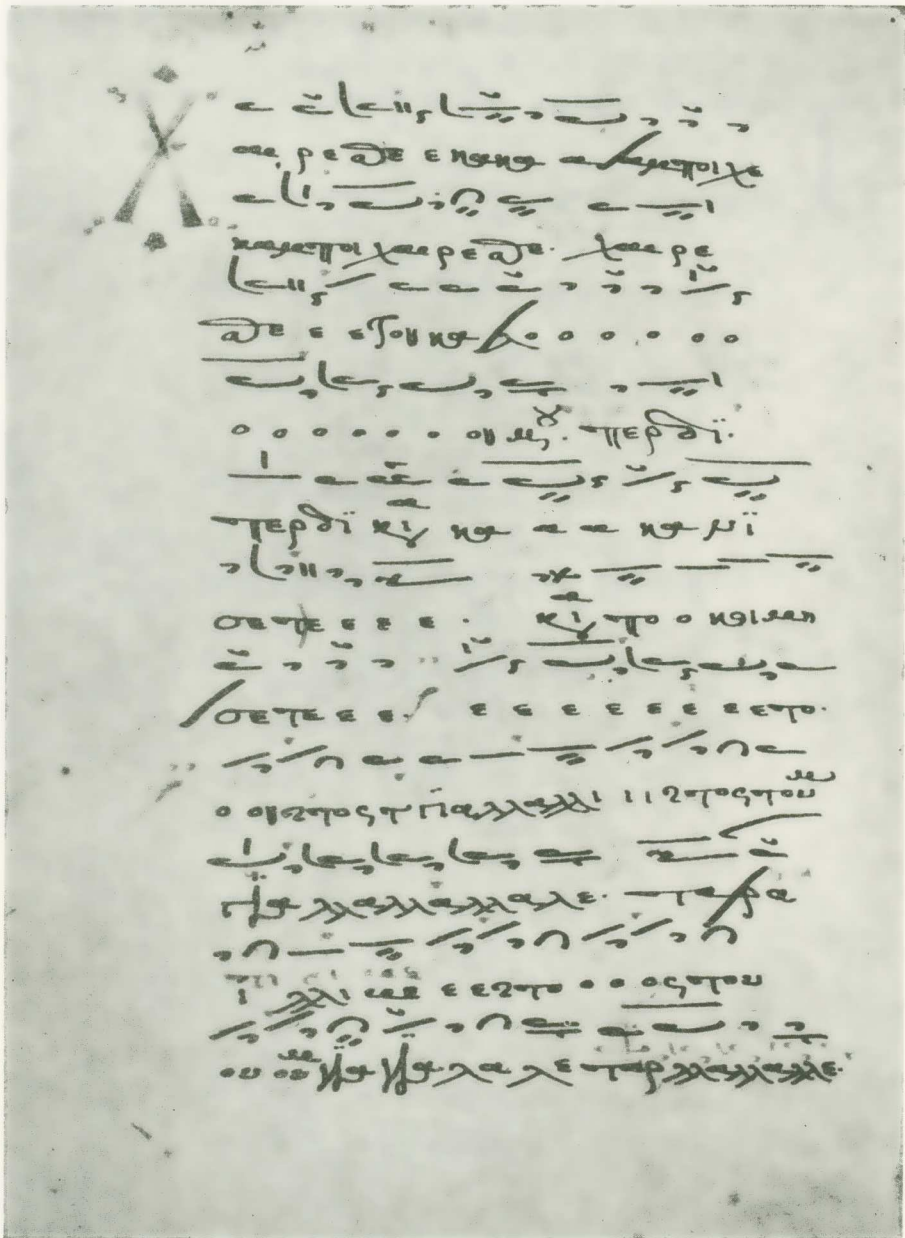


Εις 10. Ἰβήρων 1189, φ. 124β.

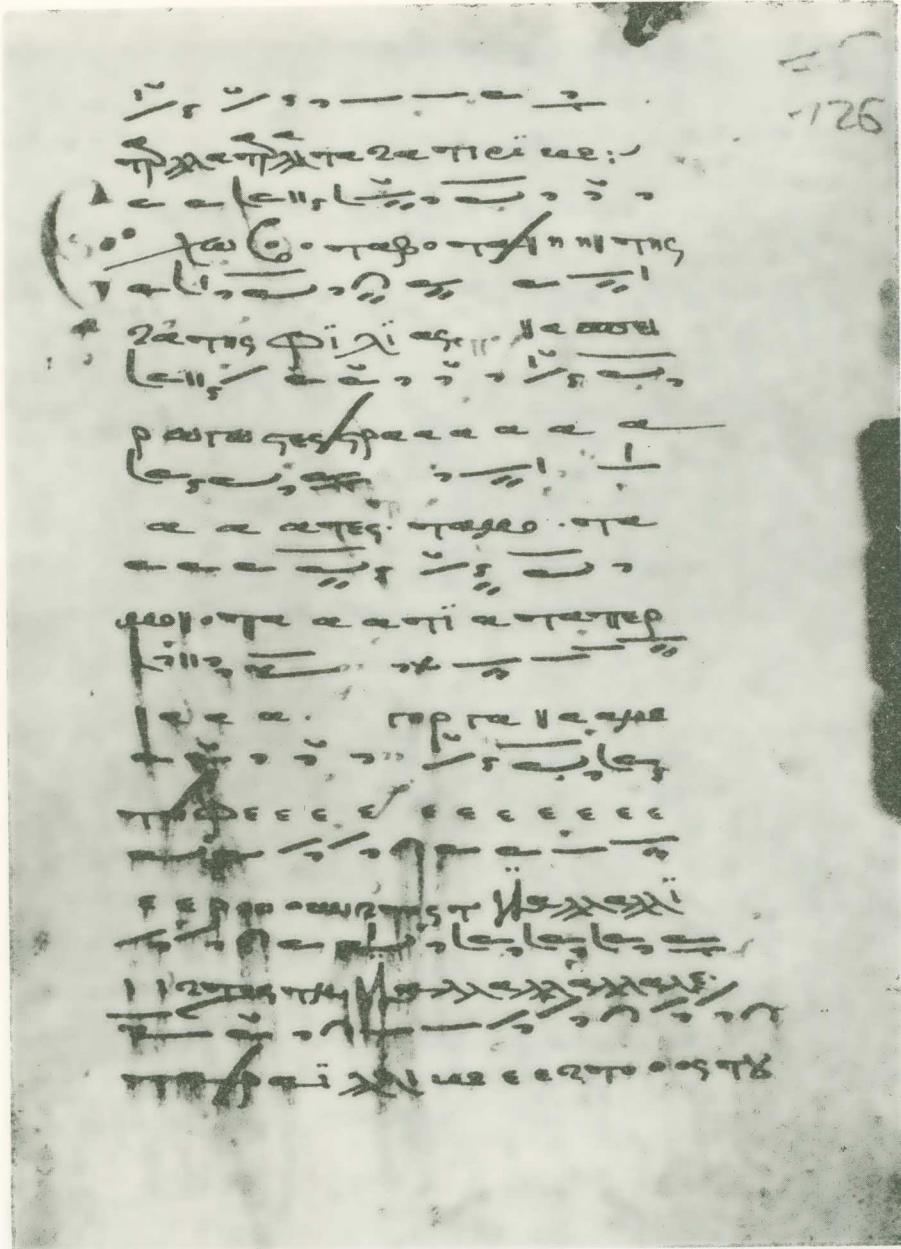
421

εστίει γὰρ ἀλλήτρου φιλίτου ἴμ. 125
 ἡπερ εἰς ἀφίτηλ κούωσά
 του ἴμ. καὶ τὰ ἴμα μπετα
 ἀβηπινε. κ. β. οὐ μεί τυχάει
 τὰ ἴτου ἴμ. ραῖτου χέσ. ια
 του βαυῖ. μεί. ματ. βουῖ. ια
 Τὸν βαμπερ αἴτου ἴμ. :

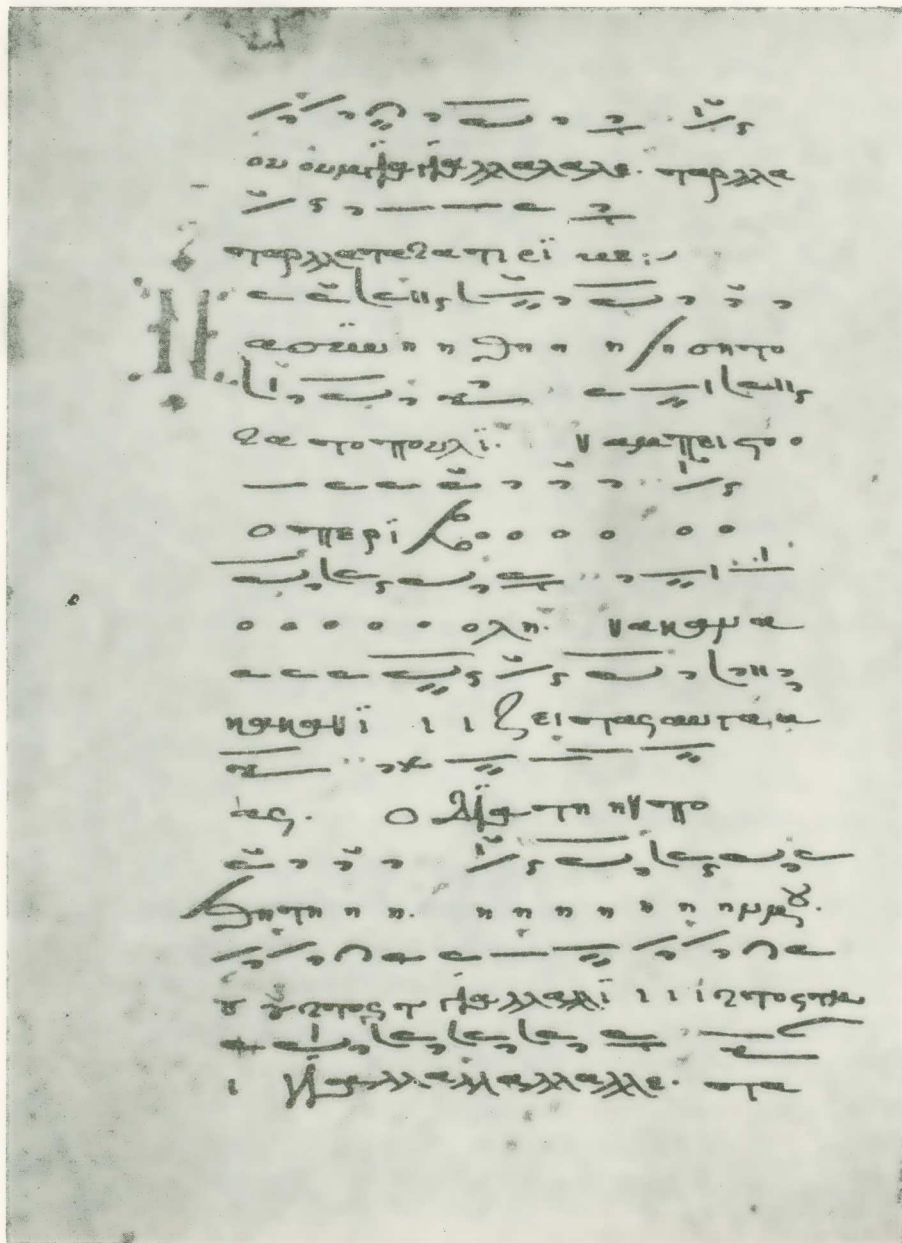
Εἰκ. 11. Ἰβήρων 1189, φ. 125α.



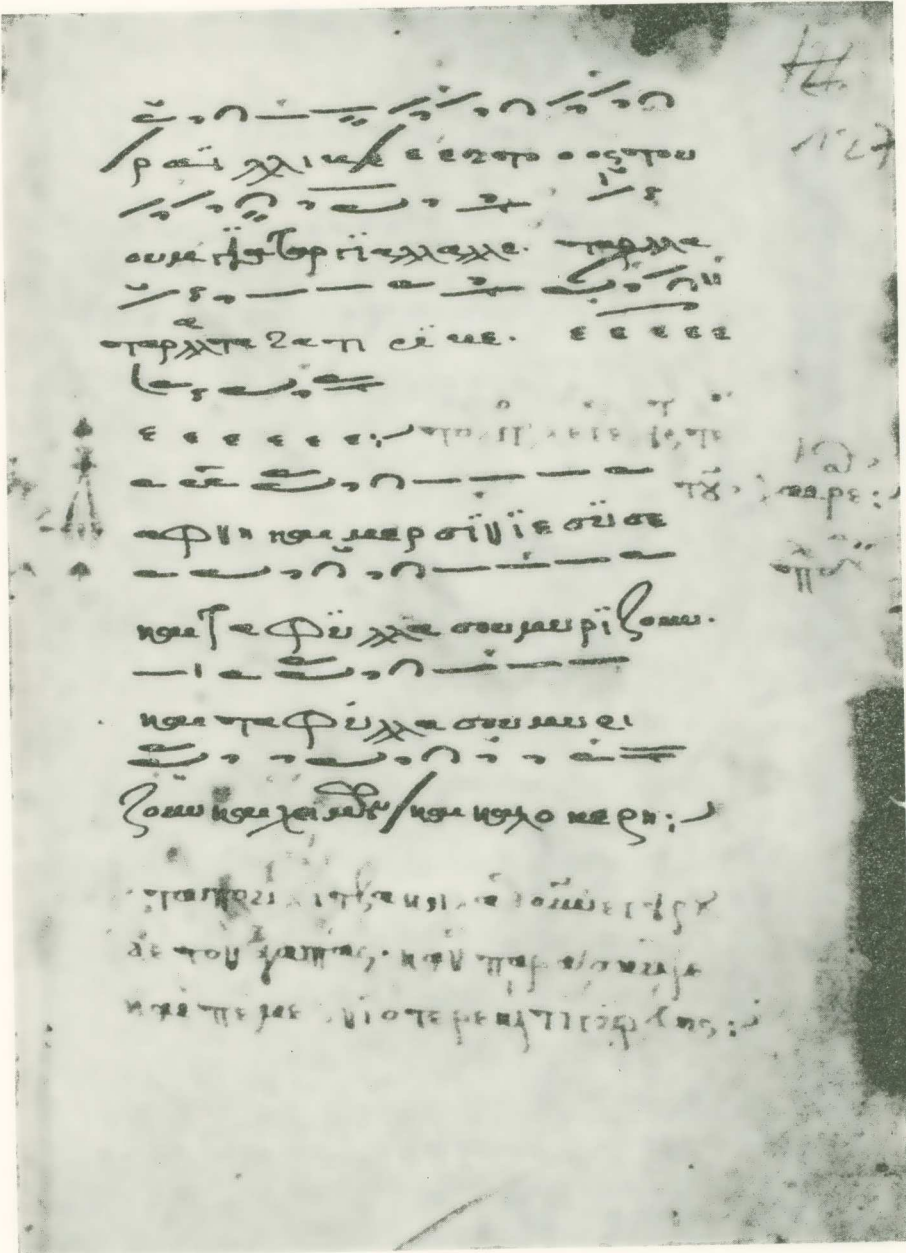
Εικ. 12. 'Ιβήρων 1189, φ. 125β.



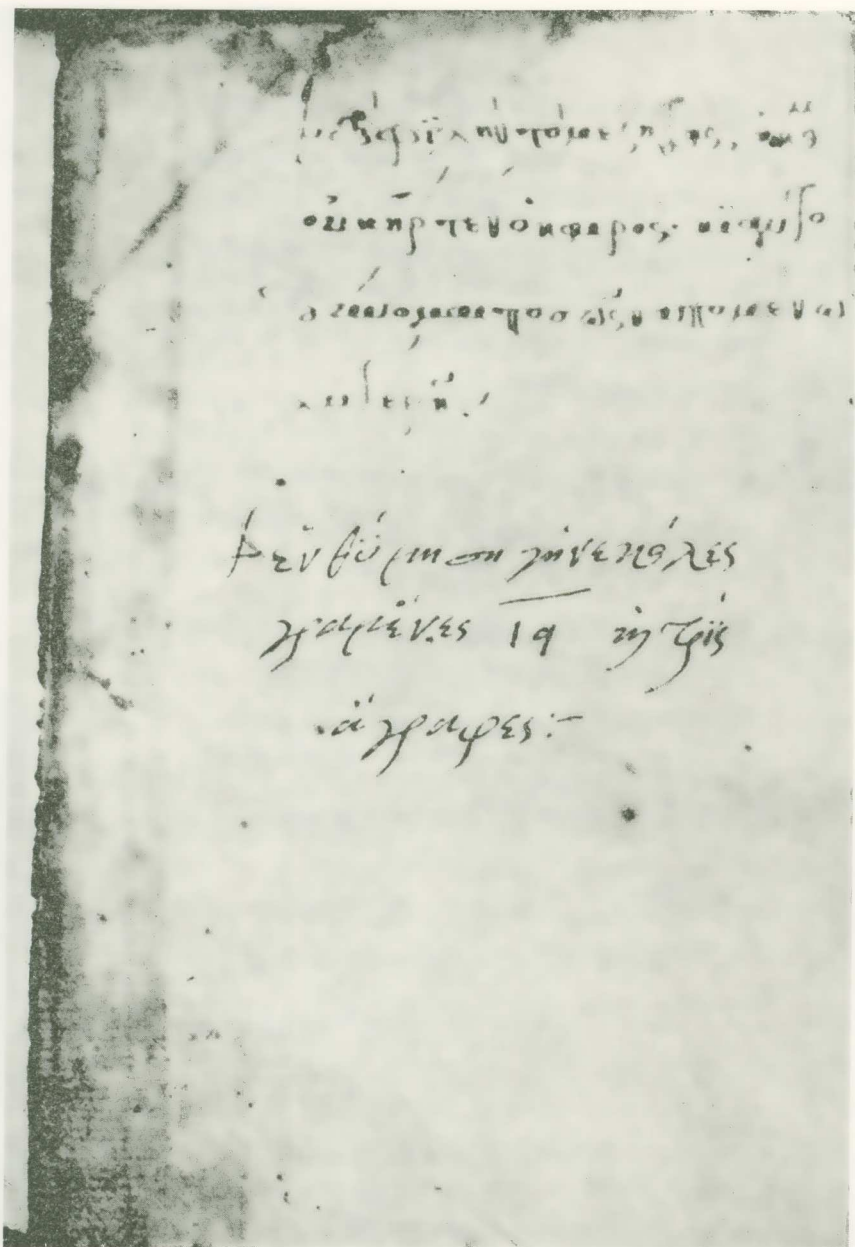
Εικ. 13. 'Ιβήρων 1189, φ. 126α.



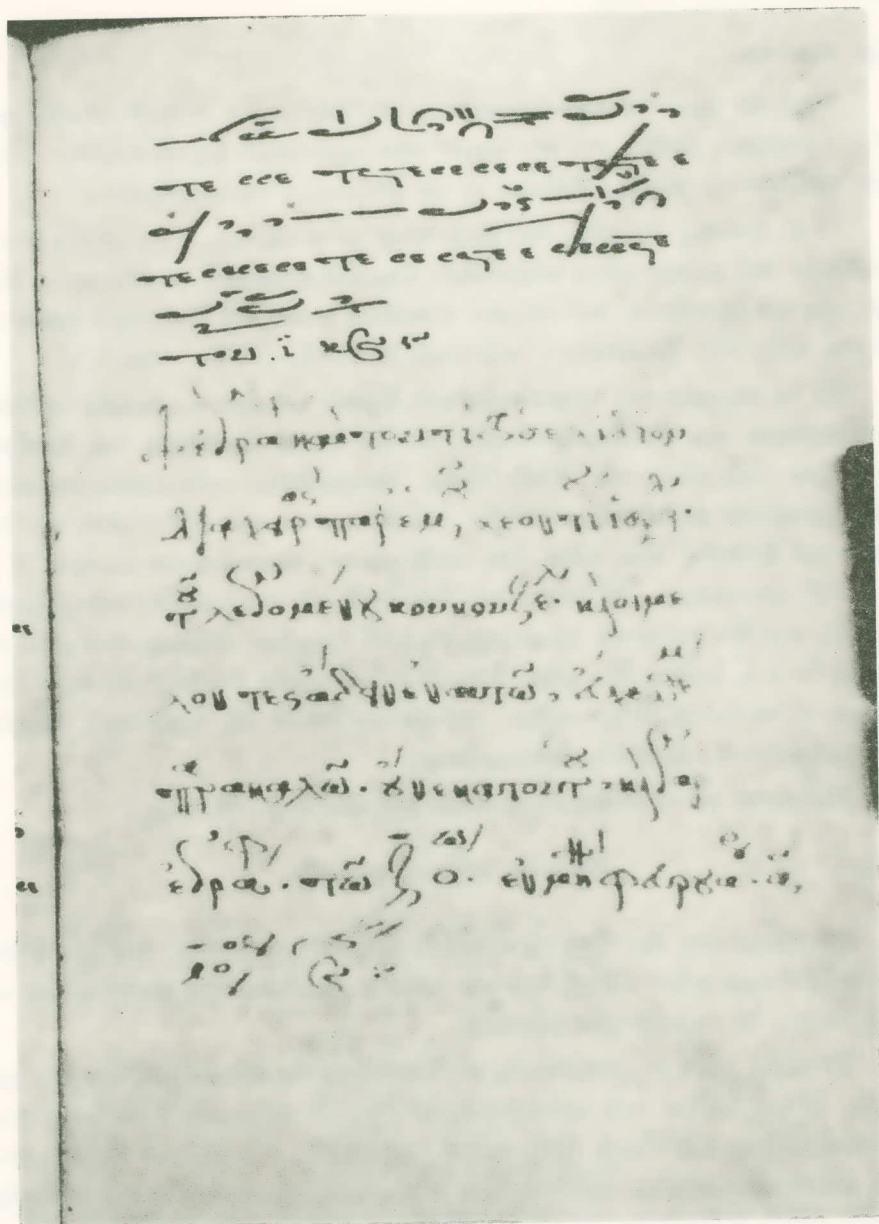
Etx. 14. Ἰβήρων 1189, φ. 126β.



Είκ. 15. 'Ιβήρων 1189, φ. 127α.



Εἰκ. 16. Ἰβήρων 1189, φ. 127β.



Εικ. 17 'Ιβήρων 1189, φ. 97α. 'Ο κολοφών του χειρογράφου.

Ὁ Ἀκαδημαϊκὸς κ. **Μενέλαος Παλλάντιος**, παρουσιάζων τὴν ἀνωτέρω ἀνακοίνωσιν, εἶπε τὰ ἑξῆς:

Κύριε Πρόεδρε,

Ἔχω τὴν τιμὴν νὰ παρουσιάσω εἰς τὴν Ἀκαδημίαν Ἀθηνῶν ἀνακοίνωσιν τοῦ κ. Γρηγορίου Στάθης ὑπὸ τὸν τίτλον «Τὸ ἀρχαιότερον, χρονολογημένον τὸ ἔτος 1562, δημοτικὸν τραγούδι, μελισμένον μὲ τὴν Βυζαντινὴν σημειογραφίαν».

Ὁ κ. Στάθης, θεολόγος καὶ βυζαντινὸς μουσικολόγος, εἶναι γνωστὸς στὴν Ἀκαδημίαν ἀπὸ προηγούμενην παρουσίαν ὑπὸ τοῦ ἀξιότιμου συναδέλφου κ. Καρμίρη καὶ τοῦ ὁμιλοῦντος, τοῦ πρώτου ὀγκώδους τόμου τοῦ ἑπτατόμου ἔργου του ὑπὸ τὸν τίτλον «Τὰ Χειρόγραφα βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἅγιον Ὅρος».

Μὲ τὴν σημερινὴν του ἀνακοίνωσιν μοῦ δίδεται καὶ πάλι ἡ εὐκαιρία νὰ ἐξάρω τὴ σοβαρότητα καὶ τὴν ὑπευθυνότητα, μὲ τὴν ὁποίαν ἐργάστηκε καὶ ἐργάζεται ἐπὶ 28 ἔως τώρα μῆνες στὸ Ἅγιον Ὅρος, προχωρῶντας στὴν καταλογογράφωσιν τῶν χειρογράφων βυζαντινῆς μουσικῆς, πὺν βρίσκονται στὶς βιβλιοθήκας τῶν ἑκεί Μονῶν καὶ Σκητῶν. Ἔως τώρα ἔχει συμπληρώσει τὴν καταλογογράφωσιν σὲ 14 ἀπὸ τὰ 20 μοναστήρια. Ἡ ἔρευνά του ἔχει ἀποδώσει καὶ ἀποδίδει ἐνδιαφέροντες καρπούς, πὺν δὲν πρόκειται τὴ στιγμὴ αὐτὴ νὰ ἀναφέρω. Περιορίζομαι μόνον στὸ γεγονός ὅτι ὁ κ. Στάθης ἔχει μέχρι στιγμῆς συγκεντρώσει ἕνα πολὺ ἀξιόλογο ὕλικόν σχετικὰ μὲ τὰ δημοτικὰ τραγούδια, ἕνα ἀπὸ τὰ ὁποῖα, τὸ ἀρχαιότερον, ἀποτελεῖ τὸ ἀντικείμενον τῆς σημερινῆς ἀνακοινώσεως.

Πρόκειται γιὰ τὸ δημοτικὸν τραγούδι πὺν ἀρχίζει μὲ τὸ στίχον:

Χαίρεσθε, κάμποι, χαίρεσθε.

Θὰ πρέπει ἀπὸ τὴν ἀρχὴν νὰ τονισθῆι ἡ ἰδιαιτέρα σημασία, πὺν ἔχει ἡ ἀνακάλυψις τοῦ τραγουδιοῦ αὐτοῦ γιὰ τὴν ἱστορίαν τῆς δημόδους μουσικῆς μας καὶ τὴν σχέσιν της μὲ τὴν βυζαντινὴν μουσικὴν.

Τὰ μέχρι τώρα θεωρούμενα ὡς τὰ ἀρχαιότερα καταγεγραμμένα δημοτικὰ τραγούδια, 13 τὸν ἀριθμόν, πὺν ἀνακαλύφθησαν ἀπὸ τὸν ἀείμνηστο Σπυρίδωνα Λάμπρο στὸν κώδικα τῆς Μονῆς Ἰβήρων ὑπ' ἀριθ. 1203, περνοῦν στὴν δευτέραν θέσιν κατὰ σειρὰν ἀρχαιότητος, ἀφοῦ τὸ ἀναφερόμενον σήμερον τραγούδι μᾶς μεταφέρει ἐνάμισον αἰῶνα παλαιότερον, ὡς χρονολογημένον τὸ 1562. Ἐδῶ θὰ πρέπει νὰ τονισθῆι ὅτι ὁ Σπυρίδων Λάμπρος ἀναφέρει στὸν κατάλογον τῶν ἑλληνικῶν χειρογράφων τοῦ Ἁγίου Ὁρους τὸν κώδικα 1189 τῆς Μονῆς Ἰβήρων, μὲ συνοπτικῶ-

τατη όμως περιγραφή, για να καταλήξει: «Ἐν τέλει τοῦ Κώδικος, οἱ ἐξῆς τέσσαρες στίχοι βυζαντιακοῦ ἄσματος:

*Τὰ πουλίτζα κοιλαδοῦνε
Ἰγείρου δὲν τὸν ἀγαπᾶς·
κᾶν παράσκυψε καὶ πέ με
νιότερε, καὶ τί γυρεύεις».*

Ἴσως ἐκ πρώτης ὄψεως νὰ φαίνεται ὅτι ὁ ἀείμνηστος Λάμπρος, ἐφόσον ἀναφέρεται στὸν κώδικα 1189, ἐγνώριζε καὶ τὸ ἐν λόγῳ τραγούδι. Καὶ ὅμως. Δὲν ἀναφέρει στὸν κατάλογό του τίποτα γι' αὐτό, ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς προαναφερθέντες τέσσερες στίχους, πού εἶναι γραμμένοι στὸ τέλος τοῦ χειρογράφου, χωρὶς τὴ μουσική, «χῦμα», κατὰ τὴν ἔκφραση τῶν βυζαντινῶν μουσικῶν. Οἱ περισσότεροι στίχοι τοῦ ποιήματος βρίσκονται κάτω ἀπὸ τὸ μουσικὸ κείμενο, καὶ φαίνεται ὅτι διέφυγαν τῆς προσοχῆς του.

Τὸ δημοτικὸ αὐτὸ τραγούδι βρίσκεται στὸν προαναφερθέντα κώδικα 1189 τῆς Μονῆς Ἰβήρων καὶ τὸ ἔχει γράψει ὁ ἱερομόναχος Λεόντιος τὸ 1562. Δὲν εἴμαστε σὲ θέση νὰ γνωρίζουμε, ἂν ὁ Λεόντιος εἶναι ὁ συνθέτης τοῦ τραγουδιοῦ ἢ ἀπλῶς τὸ ἔχει ἀντιγράψει. Κατὰ τὸν κ. Στάθη, φαίνεται πὼς μᾶλλον ἀντέγραψε τὸ τραγούδι ἀπὸ ἄλλον κώδικα, στηρίζοντας τὴν ἄποψή του στὸ γεγονός ὅτι στὸν ἴδιο κώδικα καὶ στίς ἀμέσως προηγούμενες τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ σελίδες, ὑπάρχει γραμμένο, μὲ τὸν ἴδιο γραφικὸ χαρακτῆρα, ἓνα ἔκτενές περσικὸ τραγούδι. Αὐτὸ θὰ πρέπει νὰ μᾶς ὀδηγήσει στὴ σκέψη ὅτι μᾶλλον θὰ πρόκειται περὶ ἀνθολογήσεως τραγουδιῶν, πὸν συγκέντρωσε καὶ ἀντέγραψε ὁ Λεόντιος.

Τὸ περσικὸ τραγούδι πὸν ἀναφέρθηκε εἶναι πολυσέλιδο καὶ ὀλοκληρωμένο στὸν κώδικα 1189 καὶ προηγεῖται, καθὼς εἴπαμε, τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ. Ὁ κ. Στάθης παρατηρεῖ σὲ ὑποσημείωση τῆς ἀνακοινώσεώς του, ὅτι δύο στροφές τοῦ περσικοῦ αὐτοῦ τραγουδιοῦ, ἀνεξάρτητες μεταξύ τους, σὰν δυὸ διαφορετικὰ τραγούδια, ὑπάρχουν καὶ σὲ ἄλλους δύο κώδικες τῆς αὐτῆς Μονῆς Ἰβήρων, γραμμένους ἀπὸ δυὸ πολὺ γνωστοὺς κωδικογράφους καὶ σπουδαίους μουσικούς: τὸν ἱερομόναχο Κοσμᾶ τὸν Μακεδόνα καὶ Ἰβηρίτη καὶ τὸν ἱερομόναχο Ἀθανάσιο τὸν Καπετάνο. Τὸ γεγονός αὐτὸ δὲν μπορεῖ νὰ περάσει ἀπαρατήρητο. Ὅπως ὀρθὰ θεωρεῖ καὶ ὁ κ. Στάθης, ἡ παρουσία ἔστω καὶ τμημάτων τοῦ μακροσκελοῦς περσικοῦ τραγουδιοῦ καὶ σὲ ἄλλους μεταγενέστερους κώδικες, ἀποσκοπεῖ προφανῶς στὴ διατήρηση τῆς παραδόσεως μὲ τὴν ταυτόχρονη καταγραφή ἑλληνικῶν καὶ περσικῶν μελῶν.

Ὁ κ. Στάθης στὴν ἀνακοίνωσή του ἀναλύει μετρικῶς καὶ ἀπὸ πλευρᾶς

φόρμας τὸ ποίημα καὶ ἀφοῦ ἀναφερθεῖ ἐκτὸς τῶν ἐργασιῶν τοῦ Σπυριδῶνος Λάμπρου καὶ σὲ ἀντίστοιχες ἢ παράλληλες ἐργασίες τοῦ Bertrand Bouvier καὶ τῆς Δέσποινας Μαζαράκη, καταλήγει ὡς ἐξῆς: «Ἐλπίζω πὼς ἡ περίπτωση τοῦ ἀρχαιοτέρου τούτου, χρονολογημένου στὰ 1562, δημοτικοῦ τραγουδιοῦ, θὰ προκαλέσει τὸ ἐνδιαφέρον τῶν μουσικολόγων καὶ φιλολόγων, γιὰ νὰ δοῦν τὸ φῶς τῆς δημοσιότητος φιλολογικῆς, λαογραφικῆς καὶ μουσικοφιλολογικῆς μελέτες, παράλληλα μὲ τὴ δική μου ἔρευνα καὶ σπουδή, γιὰ νὰ φωτιστῇ καλύτερα ἡ προέλευση τῆς δημοτικῆς μας μουσικῆς κληρονομιάς».

Ὁ κ. Στάθης συνοδεύει τὴν ἀνακοίνωσή του μὲ φωτοτυπίες ὄλων τῶν σελίδων τοῦ κώδικος, πὺν περιέχουν τόσο τὸ περσικὸ ὅσο καὶ τὸ γειτονικὸ του ἑλληνικὸ τραγούδι. Ἐπίσης καταθέτει καὶ μεταγραφή του, σὲ γενικῆς γραμμῆς, στὴν εὐρωπαϊκὴ σημειογραφία. Ἡ μὴ λεπτομερῆς ἀπόδοση τοῦ βυζαντινοῦ μουσικοῦ κειμένου κατὰ τὴ μεταγραφή ὀφείλεται στὸ ὅτι εἶναι γραμμένο μὲ τὴν παλαιὰ παρασημαντική, πὺν δὲν εἶναι εὐχερῆς νὰ διαβαστεῖ μὲ τὴ νέα παρασημαντική, πὺν ἰσχύει ἀπὸ τὸ 1814.

Ἐκεῖνο πὺν ἔχει ἰδιαίτερη σημασία, στὴν ἀνακάλυψη τοῦ δημοτικοῦ αὐτοῦ τραγουδιοῦ ἀπὸ τὸν κ. Γρηγ. Στάθη, εἶναι ὁ παλαιότερος χρόνος πὺν ἔχει γραφεῖ, σὲ σύγκριση μὲ τὰ μέχρι σήμερα γνωστὰ δημοτικὰ τραγούδια, χρόνος πὺν μᾶς φέρνει πολὺ πλησιέστερα στὴ Βυζαντινὴ ἐποχὴ.

Ἄν δεχθοῦμε μάλιστα τὴν ἄποψη ὅτι ἡ ἐργασία τοῦ Λεοντίου εἶναι καθαρῶς ἀντιγραφικὴ, τοῦτο θὰ σημαίνει ὅτι τὸ τραγούδι αὐτὸ ἔχει συντεθεῖ ἀκόμα παλαιότερα.

Ἡ ἐργασία πὺν ἀνέλαβε ὁ κ. Στάθης εἶναι ἓνα προσεκτικὸ καὶ ἐπιστημονικὸ σκάψιμο σὲ βάθος, πὺν ἴσως κάποια στιγμή φτάσει καὶ στὶς ρίζες τοῦ δημοτικοῦ μας τραγουδιοῦ, πὺν πολλὰ στοιχεῖα μᾶς πείθουν πὼς θὰ ἐνώνονται μὲ τὶς ρίζες τοῦ Βυζαντινοῦ μέλους. Καὶ κεῖνο, πάλι, μὲ τὴ θεωρία καὶ τὴ μελοποιΐα τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων. Γιατὶ εἶναι γνωστὸ πὼς οἱ μουσικοὶ καὶ ὑμνογράφοι, ἀπὸ τὸν πρῶτο ἕως τὸν ἕβδομο μ. Χ. αἰῶνα, ἦταν βαθιὰ ποτισμένοι ἀπὸ τὴν Ἑλληνικὴ Παιδεία. Ἡ ἐπίδραση, βέβαια, τῆς μουσικῆς τῶν ἀνατολικῶν λαῶν στὴ Βυζαντινὴ μουσικὴ ἦταν καταφανής. Αὐτὸ ὅμως δὲν ἐμπόδισε Ἑλλήνες καὶ ξένους ἱστοριογράφους νὰ συμφωνήσουν ὅτι οἱ ἐκκλησιαστικοὶ ἤχοι καί, γενικώτερα, τὸ σύστημα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς βρῖσκεται σὲ ἄμεση σχέση μὲ τὸ ἀρχαῖο ἑλληνικὸ σύστημα. Χαρακτηριστικώτερα ἐκφραζόμενος ὁ Γερμανο-Ρῶσος μουσικολόγος Γιούριζ φὸν Ἄρνολδ θεωρεῖ τὴ Βυζαντινὴ μουσικὴ ὡς «διάδοχο καὶ κληρονόμο τῆς ἀρχαίας Ἑλληνικῆς μουσικῆς».

Εἶναι εὐτύχημα πὼς τὴ συσχέτιση αὐτὴ, πὺν προκαλεῖ ἡ ἀναδρομὴ στὰ

βάθη τοῦ χρόνου, δὲν τὴν ἐπιβάλλει οὔτε ὁ ἐθνικὸς εὐσεβὴς πόθος, οὔτε μόνον ἡ διαίσθηση. Ὑπάρχουν στοιχεῖα ποὺ ἀποτελοῦν σοβαρὲς ἐνδείξεις γιὰ τὴ συγγένεια τῶν ἐποχῶν αὐτῶν.

Γιὰ κάθε ἐρευνητὴ τὸ θέμα θὰ παρουσίαζε τεράστιο ἐνδιαφέρον. Γιὰ τὸν Ἑλληνα ἐρευνητὴ, στὸ ἐνδιαφέρον θὰ εἶχαν νὰ προστεθοῦν ἡ ὑπερηφάνεια καὶ ἡ συγκίνηση, ὅταν κάθε ἀνακάλυψη, ὅπως αὐτὴ τοῦ κ. Στάθη, συμβάλλει στὴν ἀνασύνδεση μιᾶς ἀλυσίδας πολιτισμοῦ χιλιάδων ἐτῶν, ποὺ ἀλλεπάλληλα δραματικὰ ἐθνικὰ γεγονότα τὴν ἔσπαζαν κατὰ καιροὺς καὶ σκορποῦσαν τοὺς κρίκους τῆς στοὺς ἀτέρμονες δρόμους τῆς ἱστορίας τοῦ Ἑθνους αὐτοῦ.

Ἄς μοῦ ἐπιτραεῖ ἀπὸ τὴ θέση αὐτὴ νὰ συγχαρῶ τὸν κ. Γρηγόριο Στάθη καὶ νὰ τοῦ εὐχηθῶ καλὴ τύχη στὴ συνέχεια τῶν ἐρευνῶν του.