

“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 ἰδιότυποι 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 ὕφος καὶ τὸ ἦθος ἀκόμη ἀπὸ αἰσθητικῆς ἀπόψεως, πάντα ταῦτα ἀνευρίσκομεν εἰς πλείστας τῶν δημοδῶν μελωδιῶν, ἄλλοτε αὐτούσια, ἄλλοτε κάπως παρηλλαγμένα καὶ ἄλλοτε ὑπὸ μορφὴν ἐντελῶς ἐξειλιγμένην. Πρέπει ὅμως νὰ σημειωθῇ, ὅτι ὑπάρχουν καὶ πολλαὶ δημῶδεις μελωδίαί, αἵτινες παρουσιάζουν καὶ οὐσιώδεις ἀπὸ τῆς βυζαντινῆς διαφορὰς. Τοῦτο πιθανὸν νὰ ὀφείλεται καὶ εἰς ἄλλας αἰτίας καὶ εἰς ξενικὰς ἐπιδράσεις, αἵτινες δὲν ἔχουν μέχρι τοῦδε ἔρευνηθῇ.

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 ἔρευναν ταύτην ἃς θεωρηθῇ ἡ παροῦσα μελέτη, εἰς τὴν ὁποίαν ἀφορμὴν ἔδωσε ἡ μουσικὴ ἰδιουτυπία τοῦ κατωτέρω δημοσιευομένου ἀκριτικοῦ ἔξματος τοῦ Πόντου. Τοῦτο κατέγραψα ἐκ δίσκου τῆς Ἑθνικῆς Μουσικῆς Συλλογῆς, ἀποκειμένου ἐν τῷ Λαογραφικῷ Ἀρχεῖῳ τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν”).

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

Ἐπετυπώθη μετ' ἄλλων ἁσμάτων διὰ φωνοληπτικοῦ μηχανήματος Telefunken κατὰ τὴν γενομένην τὸν Ἰούνιον 1951 ὑπὸ τοῦ Λαογραφικοῦ Ἀρχείου φωνοληψίαν Ποντιακῶν ἁσμάτων ἐν Καλλιθέᾳ Ἀθηνῶν παρὰ τῶν ἐκεῖ ἐγκατεστημένων Ποντιῶν. Ἡ καταγραφή αὐτοῦ ἐγινε κατὰ τὸ ἐφαρμοζόμενον εἰς τὴν Ἐθνικὴν 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 ἁσμάτων 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 ἁσμάτων, ἰδίᾳ κατὰ τὴν ἐκτέλεσιν αὐτῶν ἐν συνοδείᾳ μουσικῶν λαϊκῶν ὀργάνων.

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 ἱεροφρατῶν· ἀλλὰ καὶ οὗτοι, πλὴν ἐλαχίστων ἐξαιρέσεων, 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 ἐπιστημονικούς.

3. Διὰ τῆς χρησιμοποιήσεως τῆς διεθνοῦς μουσικῆς γραφῆς τὰ δημώδη ἡμῶν ἁσματα 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 μα; γραφὴν διὰ προσθέτων σημείων. Τὸ αὐτὸ ἰσχύει καὶ διὰ τὴν καταγραφὴν λαϊκῶν μελωδιῶν...» (Jahrbuch für Volksliedforschung ἔτ. 6 (1938) σελ. 67).

τῶν μουσικῶν ἰδιοτυπιῶν καὶ τῶν μουσικῶν τονιαίων διαστημάτων τῶν ἑλληνικῶν δημοδῶν ἄσματων 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 ἄσματος ²⁾.

Ἄκριτας ὄντας ἔλαιμεν ἀφκὰ ᾽ς σὴν ποταμέαν, (γιαῶ)
 ἐπέγ'νεν κ' ἔρχουν κ' ἔσπερνεν τὴ μέραν πέντε αὐλάκια.
 Ἔρθεν πουλὶν κ' ἐκόνειπεν ᾽ς σοῦ ζυγονί' τὴν ἄκραν.
 «Ὅπισ', πουλὶν, ὀπίσ', πουλὶν, μὴ τρώς τὴν βουκεντρέαν».
 Καὶ τὸ πουλὶν κελήδησεν ἀνθρωπινὴν λαλίαν :
 «Ἄκριτά μου, ντό κάθεσαι, ντό στέκ'ς καὶ περιμένεις ;»

¹⁾ Τὰ στοιχεῖα καὶ σημεία, ἅτινα χρησιμοποιοῦμεν, εἶναι τὰ μουσικά συστήματα τῶν κλιμάκων τῶν ὀκτώ ἤχων τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς. Διὰ τὴν ἀπόδοσιν τῶν λεπτοτέρων μουσικῶν τονιαίων διαστημάτων χρησιμοποιοῦμεν τὰς ἀπλᾶς, μονογράμμους, διγράμμους καὶ τριγράμμους ὑφέσεις καὶ διέσεις αὐτῆς.

Ἄπλῃ ὑφέσεις		=	2	μουσικά	κόμματα
Μονόγραμμος ὑφέσεις		=	4	>	>
Δίγραμμος ὑφέσεις		=	6	>	>
Τρίγραμμος ὑφέσεις		=	8	>	>
Ἄπλῃ διέσεις		=	2	>	>
Μονόγραμμος διέσεις		=	4	>	>
Δίγραμμος διέσεις		=	6	>	>
Τρίγραμμος διέσεις		=	8	>	>

²⁾ Παραλλαγαὶ τοῦ ἄσματος: 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) ΛΑ. Ὑλῆ 101 (Κερασσοῦς). Σάββα Ἰωαννίδου, Ὁ Βασίλειος Διγενῆς Ἄκριτας ὁ Καππαδόκης. Κωνσταντινούπολις 1887, σ. 31—34. Ἀθ. Παρχαρίδη, Ὁ Ἄκριτας, Ποντιακὰ Φύλλα Α' (1936) ἀρ. 9—10, σ. 18—19.

Συγκρίνοντας τὰ μουσικὰ στοιχεῖα τοῦ ἀνωτέρω ἄσματος καὶ τὴν τεχνικὴν τῶν μελωδιῶν αὐτοῦ ¹⁾ 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 ἄσματος ὡς εἰσαγωγή, κατόπιν τὴν μελωδίαν τοῦ κυρίως ἄσματος 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 ἄσματος, θὰ ἀντιληφθῶμεν κατ' ἀρχὴν τὰ ἐξῆς: Ἐκάστη τῶν μελωδιῶν τούτων μᾶς ὑποβάλλει μίαν ἰδιαιτέραν τονικότητα. Ἡ μελωδία τῆς λύρας τὴν τονικότητα τοῦ τρόπου τοῦ $Re = Πα$, ποὺ εἶναι ἡ βάση τῆς κλίμακος τοῦ πρώτου ἤχου τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς ἢ μελωδία τοῦ κυρίως ἄσματος τὸν τρόπον τοῦ $Mi = Βου$, ποὺ εἶναι ἡ βάση τῆς κλίμακος τοῦ μέσου τετάρτου ἤχου ἢ δὲ τελικὴ μελωδικὴ γραμμὴ τῆς λύρας τὴν τονικότητα τοῦ $Sol = Δι$, ποὺ εἶναι ἡ βάση τῆς κλίμακος τοῦ καθ' ἑαυτὸ τετάρτου ἤχου εἰς τὰ ἄσματικά καὶ παπαδικὰ μέλη.

Τὸ φαινόμενον τοῦτο τῆς συνυπάρξεως δύο ἢ καὶ τριῶν τονικότητων εἰς ἐν καὶ τὸ αὐτὸ ἄσμα δὲν εἶναι σπάνιον εἰς τὰ δημοτικὰ μας τραγούδια. Μᾶς παρουσιάζεται ὑπὸ τὰς ἐξῆς μορφάς:

1) Εἶναι δυνατόν νὰ ἔχωμεν εἰς τὸ ἴδιον ἄσμα δύο τονικότητας, αἵτινες νὰ διαφέρουν ὡς πρὸς τὸ γένος — διατονικόν, χρωματικόν — καὶ νὰ ἔχουν κοινὴν τὴν βάση ²⁾. 2) Εἶναι δυνατόν νὰ ἔχωμεν δύο τονικότητας τοῦ ἰδίου μουσικοῦ

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

Ἡ ἀκριβὴς τονικότης, εἰς ἣν ἐξετελέσθη τὸ ἀνωτέρω ἄσμα, 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 ἄσματος τούτου ἔχομεν ἐν τῷ Λαογραφικῷ Ἀρχεῖῳ δύο ἀκόμη παραλλαγάς: μίαν παρὰ Ποντίων ἐγκατεστημένων ἐν Θράκῃ, φωνογραφεῖσάντων 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 μουσικόν γένος καὶ τὴν κλίμακα (χρωματικὴ).

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

γένους, αλλά με τονικάς βάσεις διαφορεούσας κατά τετάρτην ἢ πέμπτην¹⁾. 3) Εἶναι δυνατὸν νὰ ἔχωμεν εἰς ἓν καὶ τὸ αὐτὸ ἄσμα δύο καὶ τρεῖς τονικότητας, αἵτινες παρουσιάζονται κατὰ τὴν ἐξέλιξιν τῆς μελωδίας ὑπὸ μορφὴν μετατροπιῶν²⁾. Τὰς ἰδίας μορφὰς τονικότητων συναντῶμεν εἰς πλείστας μελωδίας ὠρισιμένων ἤχων τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς.

Ἡ προκειμένη ὁμως περίπτωσις τῶν τριῶν τονικότητων 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:

$$\text{Sol}=\text{Δί}, \text{Μί}=\text{Βου} \text{ καὶ } \text{Re}=\text{Πα}.$$

Εἶναι γνωστὸν, ὅτι τὰ ἄσματικὰ καὶ παπαδικὰ μέλη (*ἀργὰ*) τοῦ ἤχου τούτου ἔχοντα τονικὴν βάσιν τὸν φθόγγον Sol=Δί, ἄπτονται κατὰ τὴν πλοκὴν καὶ ἐξέλιξιν τῶν τονικῶν βάσεων Re=Πα καὶ Μί=Βου καὶ καταλήγουν ἀτελῶς εἰς αὐτάς. Ἐπίσης τὰ στιχηθαρικὰ (*ἀργοσύντομα*) μέλη τούτου, ἔχοντα τονικὴν βάσιν τὸν φθόγγον Re=Πα, ἄπτονται τῶν τονικῶν βάσεων Sol=Δί καὶ Μί=Βου, μετὰ τῆς δευτέρας μάλιστα ἔχουν ἀμεσωτέραν σχέσιν καὶ ἀλληλεπίδρασιν· τὰ δὲ εἰρημολογικὰ (*σύντομα*) ἄπτονται τόσον τῆς τονικῆς βάσεως Μί=Βου, ὅσον καὶ τῆς Sol=Δί. 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 Re=Πα, ὅστις εἶναι κοινὸς καὶ εἰς τοὺς δύο ἤχους; Ἄν δὲ ἡ μελωδία τῆς λύρας καταλήγῃ εἰς τὸν φθόγγον Re=Πα, τοῦτο οὐδὲν σημαίνει. Συμφωνεῖ ἄλλως τε καὶ μετὰ τὴν ἀρχαιότεραν κατάληξιν τοῦ ἤχου τούτου εἰς τὸν φθόγγον Re=Πα³⁾. Πρέπει νὰ σημειωθῇ, ὅτι ὑπάρχουν καὶ σήμερον

νοῦλα». Σπ. Δ. *Περιπέτρη*, Δημοτικὰ τραγοῦδια Ἡπείρου καὶ Μοριᾶ. Ἀθῆναι 1950, σελ. 116 - 117 : «Σὲ θαυμάζομαι μικροῦλα...».

¹⁾ Βλ. 50 δημόδη ἄσματα Πελοποννήσου καὶ Κρήτης. Συλλογὴ Ὁδείου Ἀθηνῶν. Ἀθῆναι 1930 σελ. 62 : «Ὁ Διγενής».

²⁾ Βλ. Σπύρου Δ. *Περιπέτρη*, ἔνθ' ἄν. 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.

Ἔως 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 αὐταί. 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 Ἄναστασματάριον *Πέτρον Πελοποννησίου* τὸ ἐκδοθὲν ὑπὸ *Πέτρον τοῦ Ἐφρεσίου*, ἐν Βουκουρεστίῳ τὸ 1820. Ἐπίσης βλ. τὸ εἰς ἀργὸν στιχηραρικὸν μέλος δευτέρου ἰδιόμελου τῆς ΣΤ' ὥρας τῶν ὡρῶν τῶν Χριστουγέννων «Ἄκουε οὐρανέ...» εἰς *Ἰακώβου Πρωτογράφου*, Δοξαστάριον, Ἐν Κωνσταντινουπόλει 1836, τόμ. Α' σελ. 215 - 218.

²⁾ Οἱ τόνοι ἐν τῷ συστήματι τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς εἶναι τριῶν εἰδῶν : 1) Τόνος μείζων, ἀπαρτιζόμενος ἐκ 12 μουσικῶν τμημάτων. 2) Τόνος ἐλάσσων, ἀπαρτιζόμενος ἐκ 10 μουσικῶν τμημάτων. 3) Τόνος ἐλάχιστος ἀπαρτιζόμενος ἕξ 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 κλιμάκων.

³⁾ Ἡ διαφορὰ αὕτη εἶναι ἀκουστικῶς αἰσθητὴ· φαίνεται δὲ εὐκρινῶς καὶ εἰς τὰ κατωτέρω παρατιθέμενα ἐπιστημονικὰ μουσικὰ διαγράμματα τῶν δύο κλιμάκων, 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

	Nη	Πα	Βου	Γα	Δι	Κε	Ζω	Nη
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	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{16}{15}$	
Ἄριθ. 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 ἰδίως 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 εἰρμο-λογικά του μέλη μὲ τονικὴν βάσιν τὸν φθόγγον $Mi=Bou$.

		Βαρὺ 4/χορδον			Διάζευξις		Ὅξυ 4/χορδον		
α)	Do *Υποτονική Νη	Re Τονική Πα	Mi Βου	Fa Γα	Sol Δι	La Κε	Si Ζω	Do Νη	Re Πα
		Βαρὺ 4/χορδον			Διάζευξις		Ὅξυ 4/χορδον		
β)	Re *Υποτον. Πα	Mi Τονική Βου	Fa Γα	Sol Δι	La Κε	Si Ζω	Do Νη	Re Πα	Mi Βου

Ἐκ τῆς πρώτης κλίμακος ἡ μελωδία τῆς λύρας χρησιμοποιεῖ μόνον τὸ πρῶ-τον 4/χορδον καὶ τὴν ὑποτονικὴν ¹⁾. Ἐκ δὲ τῆς δευτέρας κλίμακος ἡ μελωδία τοῦ κυρίως ἄσματος χρησιμοποιεῖ τὸ βαρὺ 4/χορδον καὶ δύο φθόγγους ἐκ τοῦ ὀξέος 4/χορδον, ἀκριβῶς ὅπως συμβαίνει τοῦτο εἰς τὰς μελωδίας τοῦ ἦχου τούτου, ἐκτὸς ἐλαχίστων ἐξαιρέσεων.

Ὡς πρὸς τὴν τεχνικὴν τῶν μελωδιῶν ἔχομεν νὰ παρατηρήσωμεν ὁμοιότητας ἰδίως μεταξὺ τῆς μελωδίας τοῦ κυρίως ἄσματος καὶ τῶν μελωδιῶν τοῦ προανα-φερθέντος ἦχου. Ἐπειδὴ τεχνικαὶ δυσχέρειαι δὲν ἐπιτρέπον τὴν παράθεσιν παρα-δειγμάτων ἐκ τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, παραπέμπω διὰ τοῦτο τοὺς ἀναγνώστας εἰς τοὺς τόσον γνωστοὺς εἰρμούς τῶν κανόνων τοῦ Ἀκαθίστου ὕμνου, καὶ ἰδιαι-τέρως εἰς τὸν πρῶτον εἶρμὸν αὐτοῦ « Ἄνοιξω τὸ στόμα μου... » ²⁾. Συγκρίνοντες τὰς δύο ταύτας μελωδίας παρατηροῦμεν τὰ ἑξῆς: α) Ἄμφότεραι αἱ μελωδία ἀπὸ τῆς ἀρχῆς τῆς κινήσεώς των δεικνύουν τὴν κυριαρχίαν τοῦ φθόγγου Sol — Δι, ὅστις μετὰ τὴν τονικὴν $Mi = Bou$ εἶναι ὁ ἀμέσως δεσπόζων φθόγγος, πέριξ τοῦ ὁποίου πλέκονται καὶ κινοῦνται αἱ μελωδία αὐταί. Ὁ σπουδαῖος ρόλος τοῦ δεσπό-ζοντος τούτου φθόγγου δὲν παρατηρεῖται μόνον εἰς τὰς δύο αὐτὰς μελωδίας, ἀλλὰ καὶ εἰς ὅλας τὰς μελωδίας τοῦ ἦχου τούτου, ὡς καὶ εἰς τὰς ἀντιστοίχους πολλῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν, πού ἔχομεν καταγράψει μέχρι σήμερον.

Μήνη τονιαίων	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{256}{243}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{256}{243}$
διαστημάτων	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{243}{256}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{243}{256}$
*Αριθ. μουσικῶν τμημάτων	12	12	6	12	12	12	6

¹⁾ Βλ. τὰς μουσικὰς κλίμακας ἐν τῷ ἄσματι.

²⁾ Βλ. Εἰρμολόγιον Καταβασίων Ἰωάννου Πρωτοπάλτου. Ἐκδοσις Κων]πόλεως 1903 σελ. 330.

β) Αί δύο άτελείς καταλήξεις, αΐτινες γίνονται εις τήν τονικήν και εις τά τέλη τών δύο ημιστίχων τοῦ πρώτου 15/συλλάβου τοῦ ἄσματος, συμπίπτουν και γίνονται κατά τόν ἴδιον τρόπον μέ τās αντιστοίχους τοῦ πρώτου 16/συλλάβου τοῦ εἰρμοῦ τούτου.

γ) Ἐν συνεχείᾳ αἱ μελωδίαί εις τās φράσεις «ἐπέγ' νεν κ' ἔρχουν κ' ἔσπερ- νεν...», «και λόγον ἐρεύξομαι τῇ βασιλίδι μητροί...» ἐξελίσσονται καθ' ὅμοιον τρόπον, χρησιμοποιοῦσαι τὰ αὐτὰ διαστήματα, συνεχῆ και ἀφεστῶτα κατά τήν ἀνάβασιν και κατάβασιν αὐτῶν. Εἰς ἀμφοτέρας δὲ τās μελωδίας γίνεται ἡ ἰδία ἐντελής κατάληξις εις τήν τονικήν.

δ) Τήν ἀλλοίωσιν ἐπὶ τὸ βαρὺ τῆς 5ης βαθμίδος τῆς κλίμακος Si=Zw, τήν ὁποίαν παρατηροῦμεν εις τās μελωδίας τοῦ ἤχου τούτου, ἣτις ἀποτελεῖ ἰδίωμα εις αὐτόν, τήν ἰδίαν ἀλλοίωσιν παρατηροῦμεν και εις τήν μελωδίαν τοῦ ἄσματος τούτου κατά τήν κατάβασιν αὐτῆς εις τήν λέξιν *ἡμέραν*.

Ἐπίσης παρατηροῦμεν και μίαν ὁμοιότητα εις τόν μουσικόν ρυθμόν μεταξὺ τών δύο τούτων μελωδιῶν εις τὰ πρώτα μουσικά μέτρα. Χωρὶς νὰ θεωρηθῇ τοῦτο ὅτι ἔχει ἰδιαιτέραν σημασίαν εις τήν προκειμένην περίπτωσιν, τὸ ἀναφέρω, διότι πιστεύω, ἔχων ὑπ' ὄψιν μου πολλὰς ἄλλας περιπτώσεις ἄσμάτων, τῶν ὁποίων ὁ ρυθμὸς ὁ μουσικὸς εἶναι ὅμοιος, ὅτι και πρὸς τήν κατεύθυνσιν αὐτῆν τοῦ μουσικοῦ και ποιητικοῦ ρυθμοῦ, ἂν γίνουν συγκριτικαὶ ἔρευναι, θὰ ἔχωμεν νὰ διαπιστώσωμεν πολλὰς ὁμοιότητας και ὡς πρὸς τόν μουσικόν ρυθμόν, αὐταὶ δὲ ἀναμφιβόλως θὰ ὀφείλωνται εις ἀλληλεπιδράσεις και ἀλληλοδανεισμούς μεταξὺ τῶν δύο τούτων μουσικῶν κλάδων κατά τὰ διάφορα στάδια τῆς ἐξελιξέως αὐτῶν :

9/4 ♪ || ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ || ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ || ♪ ♪ ♪ ||

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

9/4 ♪ || ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ || ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ || ♪ ♪ ♪ ||

Ἄ - νοί - ζω τὸ στό - μα μου και πλη - ρω - δή - σε - ται πνεύμα - τος — και

9/8 ♪ || ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ || ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ || ♪ ♪ ||

Ὡς πρὸς τήν τελικήν μελωδικήν γραμμὴν τῆς λύρας, ἣτις καταλήγει εις ἐτέραν τονικήν βάσιν, ἔχομεν νὰ παρατηρήσωμεν τὰ ἑξῆς : Κατὰ γενικὸν κανόνα αἱ τελικαὶ καταλήξεις τόσον τῶν ἐκκλησιαστικῶν, ὅσον και τῶν λαϊκῶν μελωδιῶν, γίνονται πάντοτε εις τήν βάσιν τῆς κλίμακος. Ὑπάρχουν βεβαίως και ἑξαίρεσεις, καθ' ἃς μελωδίαί τινὲς ὄρισμένων ἤχων τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, ὡς 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 ᾄσμα.

Ἐκτὸς τῆς ὁμοιότητος τῶν μουσικῶν στοιχείων αὐτῶν καθ' ἑαυτά, περὶ ἧς ἐγένετο λόγος ἀνωτέρω, ἔχομεν νὰ παρατηρήσωμεν εἰς τὸ ἐν λόγω ᾄσμα 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 ἀμειπτον 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 παρατηρούμενη αὕτη ὁμοιότης τοῦ ὕφους πρὸς τὴν ἐκκλησιαστικὴν βυζαντινὴν μουσικὴν ὄχι μόνον εἰς τὸ ᾄσμα τοῦτο, ἀλλὰ καὶ εἰς πλεῖστα ἄλλα δημοτικὰ ᾄσματα διαφόρων περιφερειῶν τῆς Ἑλλάδος, ἀναμφισβητήτως ὀφείλεται εἰς τὴν ἐπίδρασιν τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ἣτις ἐπὶ αἰῶνας ἐτροφοδότησε καὶ ἐγαλούχησε τὸν ἑλληνικὸν λαὸν μὲ τούς ἐκκλησιαστικούς ὕμνους καὶ τὰς ὕμνωδίας.

Ἐὰν ἠθέλομεν ἐπιχειρήσει νὰ συγκρίνωμεν τὸ λεγόμενον ἦθος τοῦ ᾄσματος τούτου πρὸς τὰ ἀντίστοιχα τῆς βυζαντινῆς, θὰ ἐθίγομεν ζήτημα αἰσθητικὸν πολὺ

¹⁾ Βλ. εἰς Ἀναστασιματάριον Ἰωάννου Πρωτοψάλτου, ἐκδόσεως 1914, τὰς τελικὰς καταλήξεις τῶν εὐλογηταρίων εἰς ἤχον πλάγιον τοῦ πρώτου, σελ. 17, καθὼς καὶ τὴν τελικὴν κατάληξιν τοῦ Ε' ἑσθινοῦ, σελ. 251. Ἐπίσης βλ. Πανδέκτη Ἰωάννου Λαμπαδαρίου καὶ Στεφάνου Α' δομestίκου 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, Δημῶδη ᾄσματα Γορτυνίας, Ἀθῆναι 1923, τὴν τελικὴν κατάληξιν τοῦ ᾄσματος «Ἡ Πέριδικα». Ἐπίσης εἰς Μουσικὸν παράρτημα Φόρμιγγος, Περίοδος Β', ἔτος Γ' σελ. 64, τὴν τελικὴν κατάληξιν τοῦ ᾄσματος «δλοι τὸν ἥλιο τὸν τηροῦν...» εἰς ἤχον πλάγιον τοῦ δευτέρου.

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

λεπτόν, διὰ τὸ ὁποῖον 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 ἑλληνικῆς μουσικῆς πολλὰ μὲν ἔχουν λεχθῆ καὶ γραφῆ ὑπὸ μουσικολόγων καὶ σοφῶν μελετητῶν τοῦ ἀρχαίου ἑλληνικοῦ 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 ὁποῖον 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 ὡς πρὸς τὸ χορευτικὸν τοῦ χαρακτῆρος των ¹⁾).

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

*Πατηγυριστῆς καὶ χορευτῆς ὧν φέρεται
τέταρτον εὔχος μουσικωτάτη κρίσει.
Σὺ τοὺς χορευτὰς δεξιούμενος 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 φανῆ, ἐὰν ἐπεξέτεινον τὴν σύγκρισιν τοῦ ἄσματος τούτου, ἀπὸ τῆς ἀπόψεως τοῦ ἤθους, πρὸς τοὺς ἀρχαίους ἑλληνικοὺς τρόπους, ὑπερβαίνων οὕτω τὰ ὄρια 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 δωριστὴ λεγομένην ἀρμονίαν ἔχομεν παλαιὰς μαρτυρίας τοῦ Πλάτωνος, ὅτι «ἀρμόζει ἀνδράσι πολεμικοῖς καὶ σώφροσι» καὶ τοῦ Ἀθηναίου, ὅτι «ἢ μὲν οὖν δώριος ἀρμονία τὸ ἀνδρῶδες ἐμφαίνει καὶ τὸ μεγαλοπρεπές, καὶ οὐ διακεχυμένον οὐδ' ἴλαρόν, 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;