

# Μία περίπτωση επιβίωσης βυζαντινών μελωδικών στοιχείων σ' ένα πασχαλινό τροπάριο από τη Ζάκυνθο

Μ. Φ.  
Δραγούμης

Η επτανησιακή εκκλησιαστική μουσική διαφέρει σημαντικά από το λεγόμενο νεο-βυζαντινό μέλος, που βρίσκεται σήμερα σε χρήση στις περισσότερες ελληνικές εκκλησίες. Κατάγεται από την Κρήτη και μεταφυτεύτηκε στα Επτάνησα στα 1669, όταν πολυάριθμες κρητικές οικογένειες μετανάστευσαν στα Επτάνησα μετά την άλωση του βενετοκρατούμενου Χάνδακα από τους Τούρκους. Η εκκλησιαστική μουσική που μετέφεραν οι κρητικοί πρόσφυγες στην καινούρια τους πατρίδα δεν άργησε να πέσει σε αχρηστία στην ίδια την Κρήτη, ενώ στα Επτάνησα γνώρισε μια δεύτερη περίοδο ακμής και διατήρησε τη δημοτικότητά της σχεδόν ως τις μέρες μας.

Όπως όλες οι μορφές του βυζαντινού μέλους, έτσι και το κρητοεπτανησιακό ιδίωμα διαιρείται σε οκτώ ήχους, χωρίς όμως να υπάρχουν μεταξύ τους διακρίσεις γένους, γιατί είναι όλοι διατονικοί. Αλλά από την άλλη το χτίσιμο των μελωδιών γίνεται χωρίς εξαίρεση σύμφωνα με την βυζαντινή φουρμουλαϊκή τεχντροπία, που περιγράφεται από τον Wellesz και άλλους μελετητές. Αυτό φυσικά δεν σημαίνει ότι το ιδίωμα αυτό δεν έχει ενσωματώσει και ορισμένα δυτικά στοιχεία σε κάποια μελωδικά του γυρίσματα. Εξάλλου έχει υιοθετήσει ένα είδος τετραφωνίας, που οπωσδήποτε έχει δυτική προέλευση. Στο είδος αυτό της τετρα-

φωνίας ο πρωτοψάλτης εκτελεί τη γραμμή του μέλους, όπως διαμορφώθηκε από την παράδοση, ενώ η υπόλοιπη χορωδία (συνήθως ένας δεύτερος τενόρος και δύο μπάσοι) αυτοσχεδιάζουν μια απλή αρμονική συνοδεία που περιλαμβάνει αρκετές ταυτοφωνίες, παράλληλες πέμπτες και όγδοες.

Μέχρι σήμερα οι περισσότεροι Έλληνες μη Επτανήσιοι μουσικολόγοι και μουσικογράφοι υποτιμούσαν το κρητοεπτανησιακό μέλος, χαρακτηρίζοντας το συνοθύλευμα αναφομοιωτών επιδράσεων από τη Δύση και την Ανατολή. Σήμερα όμως η άποψη αυτή έχει αναθεωρηθεί και γίνονται προσπάθειες από τη μια να μελετηθεί σοβαρά σύμφωνα με τις μεθόδους της σύγχρονης μουσικολογίας κι από την άλλη να παρουσιαστεί στο ευρύτερο κοινό ζωντανά και από δίσκους.

Σε μια πρόσφατη μελέτη μου του 1986 για το κρητοεπτανησιακό μέλος, όπως καλλιεργείται στη Ζάκυνθο – και που για ευκολία το αποκαλώ “ζακυνθινό μέλος” – έχω παραθέσει ένα μουσικό παράδειγμα, όπου δείχνω ότι η ζακυνθινή μουσική παραλλαγή του ειρμού της πρώτης ωδής τα κανόνα του Πάσχα *Αναστάσεως Ημερα* (στο εξής Α. Η.) παρουσιάζει πολύ λιγότερες αναλογίες με το αντίστοιχο νεοβυζαντινό μέλος, που συνηθίζεται σήμερα ανατολικά από τα Επτάνησα, απ' ό, τι με την παλιότερη, ξεχασμένη σήμερα βυζαντινή εκδοχή του, που

Βυζαντινό (B)

Νεοβυζαντινό (NB)

Λειβαδάς (Λ)

(1) Α - να - στα - σε - ως η - με - ρα, (2) λαμ - πρυν - θω - μεν λα - οι, (3) Πα - σχα Κυ -

ρι - ου Πα - σχα, (4) εκ γαρ θα - να - του προς ζω - ην, (5) και εκ γης προς ου - ρα - νον

(6) Χρι - στος ο Θε - ος, (7) η - μας δι - ε - βι - βα - σεν, (8) ε - πι - νι - κι - ον

α - δον - τας :-

δημοσιεύτηκε επανειλημμένα από τον Wellesz (βλ. Παρ. 1). Την διάπistωση αυτή την έκανα το Πάσχα του 1985, όταν ηχογραφήσα στο χωριό Καταστάρι τον Νίκο Λειβαδά, άριστο γνώστη του τοπικού ψαλτικού ιδιώματος.

Εντωμεταξύ ηχογράφησα τον ίδιο ειρμό και σε τρεις ακόμα παραλλαγές από ισάριθμους λαμπρούς φορείς του ιδιώματος: τους Στάθη Χριστοδουλόπουλο (1926–1992), Γιώργο Μουζάκη και Τάκη Τσουκαλά (βλ. Παρ. 2).

Ακολουθεί τώρα η αναλυτική έκθεση των συμπερασμάτων που βγαίνουν από τη σύγκριση των τριών εκδοχών του Παρ. 1. Μετά την έκθεση αυτή, που δεν είχε γίνει στην προηγούμενη μου μελέτη, θα προχωρήσω σε μια γενικότερη σύγκριση, όπου θα παραβάλλω το ξεχασμένο βυζαντινό *Αναστάσεως Ημέρα* με τις υπόλοιπες τρεις ζακυνθινές εκδοχές του που συγκέντρωσα μετά το 1985.

Παραλληλίζοντας λοιπόν τα τρία μέλη του Παρ. 1 παρατηρούμε ότι παρά τις αρκετές διαφορές τους έχουν και τα εξής δώδεκα κοινά χαρακτηριστικά.

1) Η τονική τους είναι το *Λα* και το *Ρε* και κινούνται μέσα στα πλαίσια της διατονικής οκτάβας του *Ρε*. Η νεοβυζαντινή εκδοχή αν και κινείται στην ίδια οκτάβα δεν αγγίζει το ψηλό *Ρε* κι έχει για βάση μόνο το *Ρε*.

2) Αρχίζουν απ' το *Λα* που είναι και η σημαντικότερη τους νότα. Στη νεοβυζαντινή εκδοχή η θέση αυτή ανήκει στο *Σολ*.

3) Αν και το *Ντο* χρησιμοποιείται ως δεσπόζων φθόγγος μόνο στη βυζαντινή εκδοχή (φράσεις αρ.1 και 4) και το *Φα* μόνο στη ζακυνθινή (φράση αρ.2), οι υπόλοιποι τρεις δεσπόζοντες φθόγγοι είναι κοινόι (*Λα*, *Σολ* και *Ρε*). Το νεοβυζαντινό μέλος χρησιμοποιεί για το σκοπό αυτό μόνο το *Σολ* και το *Ρε*.

4) Οι περισσότερο σε χρήση φθόγγοι είναι κατά σειράν συχνότητας τόσο στη βυζαντινή, όσο και στη ζακυνθινή εκδοχή το *Λα* (31–25) και το *Σολ* (12–12). Στη νεοβυζαντινή εκδοχή επικρατούν το *Σολ* (22) και το *Φα* (14).

5) Οι μεσαίοι σε χρήση φθόγγοι είναι κατά σειράν συχνότητας στη βυζαντινή εκδοχή το *Ντο* (11), *Σι* (7), *Φα* (6) και στη ζακυνθινή οι ίδιοι με λίγο διαφορετική σειρά, δηλαδή το *Φα* (8), *Σι* (7), και *Ντο* (5). Οι αντίστοιχοι φθόγγοι στην νεοβυζαντινή εκδοχή είναι το *Λα* (9), το *Μι* (8) και το *Ρε* (6).

6) Οι λιγότερο σε χρήση φθόγγοι συμπίπτουν στις δυο εκδοχές Β. και Λ. και είναι: τα δυο *Ρε* και το *Μι* (*Ρε* χαμηλό 2–5, *Μι* 2–2 και *Ρε* ψηλό 2–1). Στην νεοβυζαντινή εκδοχή τη λιγότερη χρήση έχουν οι φθόγγοι *Σι* (4) και το *Ντο* (1).

7) Τρεις από τις οκτώ φράσεις, η τρίτη (*Πάσχα Κυρίου Πάσχα*), η πέμπτη (και εκ γης προς ουρανόν) και η έκτη (*Χριστός ο Θεός*) τόσο στη βυζαντινή, όσο και στη ζακυνθινή εκδοχή, καταλήγουν στις ίδιες νότες, δηλαδή στο *Σολ*, το *Λα* και το *Λα* αντίστοιχα. Η νεοβυζαντινή εκδοχή μοιράζεται την ίδια κατάληξη με τη βυζαντινή μόνο μια φορά (3<sup>η</sup> φράση).

8) Το κατιόν διάστημα *Λα – Ρε* που παρουσιάζεται συχνά στον αρχαίο βυζαντινό πρώτο και πλάγιο πρώτο ήχο (Παρ. 1, Β. 1) και που το συντάμε στο νεοβυζαντινό μέλος μόνο στην ανιούσα του μορφή (Παρ. 1, ΝΒ 7) βρίσκεται σε χρήση στη Ζάκυνθο εμφανιζόμενο κυριώς στις καταλήξεις των μελωδιών του πρώτου ήχου, όπως βλέπουμε ότι συμβαίνει στην περίπτωση της εκδοχής Λ. του Α. Η. (Παρ. 3).

9) Το *Πάσχα Κυρίου Πάσχα* (3<sup>η</sup> φρ.) λέγεται στις εκδοχές Β. και Λ. πάνω στις ίδιες περίπου νότες (Παρ.4).

Χριστοδουλόπουλος (X)

Μουσάκης (M)

Τσοκαλός (T)

(1) Α - να - στα - σε - ως η - με - ρα, (2) λαμ - πρυν - θω - μεν λα - οι, (3) Πα - σχα Κυ -

ρι - ου Πα - σχα, (4) εκ γαρ θα - να - του προς ζω - ην, (5) και εκ γης προς ου - ρα - νον

(6) Χρι - στος ο Θε - ος, (7) η - μας δι - ε - βι - βα - σεν, (8) ε - πι - νι - κι - ον

α - δον - τας :-

Ex. 3

B1  
Α - να - στα - σε - ως

A8  
Ε - πι - νι - κι - ον

Ex. 4

B3

A3  
Πα - σχα Κυ - ρι - ου Πα - σχα

Ex. 5

B5  
και εκ γης προς ου - ρα - νον

A6  
Χρι - στος ο Θε - ος

Ex. 6

B7  
Η - μας δι - ε - βι - βα - σεν

A4  
Εκ γαρ θα - να - του προς ζω - ην

10) Η πέμπτη φράση στη βυζαντινή εκδοχή (και εκ γης προς ουρανόν) και η έκτη στη ζακυνθινή (Χριστός ο Θεός) είναι σχεδόν ίδιες (Παρ.5).

11) Το ίδιο ισχύει για την έβδομη φράση στη βυζαντινή εκδο-

χή (ημάς διεβίβασεν) και την τέταρτη (εκ γαρ θανάτου προς ζωήν) στη ζακυνθινή (Παρ.6).

12) Στη βυζαντινή εκδοχή εμφανίζονται οι φράσεις 2 και 8 (λαμπρυνθόμεν λαοί - επινίκιον άδοντας) μελοποιημένες με ακρι-

## Ex. 7

B2  
 Λαμ - πρυν - θω - μεν · λα - οι,  
 B8  
 Ε - πι - νι - κι - ον α - δον - τας :~

## Ex. 8

B2  
 Λαμ - πρυν - θω - μεν λα - οι,  
 X2  
 Η - μας δι - ε - βι - βα - σεν,  
 B7  
 - σχα κυ - ρι - ου Πα - σχα,  
 X3  
 B4  
 Εκ γαρ θα - να - του προς  
 X4

βώς τον ίδιο τρόπο. Η φόρμουλα αυτή εμφανίζεται κάπως διαφοροποιημένη και στη φράση 5 (και εκγης προς ουρανόν) της ζακυνθινής εκδοχής (Παρ.7).

Από τη σύγκριση του βυζαντινού Α.Η. με τις υπόλοιπες ζακυνθινές παραλλαγές (X-M και T) του ίδιου μέλους προκύπτουν μερικές ακόμα, εξίσου αποκαλυπτικές ομοιότητες (Παρ. 8-10).

1) Όπως φαίνεται στο Παρ.8

στην εκδοχή X (Χριστοδουλόπουλος) η διάταξη των φθόγγων που αντιστοιχούν με το λαμπρυνθώμεν λαοί (2<sup>η</sup> φρ.) και το ημάς διεβίβασεν (7<sup>η</sup> φρ.) είναι σχεδόν απαράλλακτη μ' εκείνην που χρησιμοποιεί στα σημεία αυτά ο βυζαντινός μελοποιός. Επίσης υπάρχουν κάποιες μικρές ομοιότητες ανάμεσα στα δυο μέλη στο εκ γαρ θανάτου προς ζωήν (4<sup>η</sup> φρ.).

2) Στην εκδοχή M (Μουζάκης) η

Εχ. 9

B8  
Ε - πι - νι - κι - ον υμ - νον α - δον - τας

M4  
Εκ γαρ θα - να - του προς ζω - ην

Εχ. 10

B4  
Εκ γαρ θα - να - του προς ζω - ην

T6  
Χρι - στος ο θε - ος,

B3  
Πα - σχα κυ - ρι - ου Πα - σχα

T7  
Η - μας δι - ε - βι - βα - σεν

διάταξη των φθόγγων που αντι-στοιχούν με το *εκ γαρ θανάτου προς ζωήν* (4<sup>η</sup> φρ.) συμπίπτει μ' εκείνη που χρησιμοποιεί ο βυζαντινός μελοποιός για να κάνει την τελική του κατάληξη (8<sup>η</sup> φρ.) στις λέξεις *επινίκιον άδοντας* (Παρ.9).

Όπως φαίνεται στο Παρ.10 στην εκδοχή T (Τσουκαλάς) στο *Χριστός ο Θεός* (6<sup>η</sup> φρ.) γίνεται ένα ρετσιτατίβο πάνω στο *Nτο*, ακριβώς όπως συμβαίνει στη βυζαντινή εκδοχή στο *εκ γαρ θανάτου προς ζωήν* (4<sup>η</sup> φρ.). Επίσης το *ημάς διεβίβασεν* (7<sup>η</sup> φρ.) στην ίδια ζακυνθινή μελοποίηση χρησιμοποιεί παρόμοια κατάληξη μ' εκείνη που συναντούμε στην αντίστοιχη βυζαντινή μελοποίηση στο *Πάσχα Κυρίου Πάσχα* (3<sup>η</sup> φρ.).

Μια βασική διαφορά ανάμεσα στο Βυζαντινό και Ζακυνθινό μέλος αναφορικά με τη χρήση το Α' ήχου στο Α.Η, είναι ότι ενώ και στις δυο περιπτώσεις η τονική βρίσκεται τόσο στο *Λα* όσο και στο *Ρε*, το βυζαντινό παράδειγμα κάνει την τελική του πτώση στο *Λα*, ενώ το ζακυνθινό στο *Ρε*. Στη Ζάκυνθο ο ειρμολογικός πρώτος ήχος καταλήγει πάντα στο *Ρε* κι αυτό είναι ένας κανόνας που δεν υπόκειται σε εξαιρέσεις. Στην αρχαία βυζαντινή μουσική ωστόσο τα πράγματα ήταν πιο ελαστικά και το *Ρε* χρησιμοποιούνταν σαν καταληκτικός φθόγγος, όχι μόνο στον ειρμολογικό πλάγιο του πρώτου ήχο, αλλά και στον αντίστοιχο πρώτο, αν κι εδώ

εμφανιζόταν στο ρόλο αυτό σπανιότερα απ' το Λα. Στους Ειρμούς των Ωδών του κανόνα του Πάσχα, όπως μας τους παραδίδει ο Κωδ. Ε.γ ΙΙ της βιβλιοθήκης της ιεράς μονής της Γκροτταφερράτα (έτος γραφής 1281), το Ρε παρουσιάζεται ως τελικός φθόγγος σε δυο περιπτώσεις, στην έκτη και στην όγδοη Ωδή. Οι υπόλοιποι έξι Ειρμοί καταλήγουν στο Λα, ακριβώς όπως το Α.Η.

Θα κάνω ακόμα μια παρατήρηση για τις διαφορές που χωρίζουν τις συγκρινόμενες παραδόσεις αναφορικά με το Α.Η. Σε συνδυασμούς όπως Σολ-Φα-Σολ ή Σολ-Φα-Λα, όπως επίσης Λα-Σι-Λα ή Ντο-Σι-Λα οι ζακυνθινές παραλλαγές του Α.Η. ανεβάζουν το Φα στη θέση δίεση ή κατεβάζουν το Σι στη θέση ύφεση. Η συνήθεια αυτή που υπαγορεύεται από τον λεγόμενο "νόμο της έλξης" δεν παρατηρείται μόνο στα Επτάνησα, αλλά και σε κάθε ελληνική ορθόδοξη εκκλησία. Αλλά η παλαιότητα της καταγωγής της δεν είναι εύκολο να καθοριστεί, αφού οι βυζαντινοί σπάνια σημείωναν στα χειρόγραφα τους σημαδια που να δηλώνουν διέσεις ή

υφέσεις. Μπορούμε όμως να υποθέσουμε (πάντα με επιφύλαξη) πως οι έλξεις υπήρχαν ήδη από την εποχή που κυκλοφόρησαν τα πρώτα βυζαντινά μουσικά χειρόγραφα στα μέσα του 10ου αιώνα.

Απομένει τώρα να εξετάσουμε ποιο από τα εκκλησιαστικά μέλη που προέκυψαν από τη βυζαντινή μουσική έχουν στενότερη σχέση μαζί της, το ζακυνθινό μέλος ή το νεοβυζαντινό. Το ερώτημα αυτό είναι δύσκολο να απαντηθεί γιατί η συγκριτική μελέτη του απέραντου σε όγκο υλικού, τόσο του βυζαντινού και νεοβυζαντινού μέλους, όσο και του ζακυνθινού βρίσκεται ακόμα στα εντελώς πρώτα της βήματα. Ήδη από τώρα ωστόσο, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι το νεοβυζαντινό μέλος απορρέει από το βυζαντινό, τόσο όσο και το ζακυνθινό, με τη μόνη διαφορά ότι το νεοβυζαντινό μέλος κληρονόμησε σε μερικές περιπτώσεις στοιχεία που το ζακυνθινό τα απέρριψε, όπως και το αντίθετο. Το Α.Η. είναι ένα ενδιαφέρον παράδειγμα υιοθέτησης από μια μειοψηφία μιας παλαιάς μελωδίας που η πλειοψηφία - άγνωστο γιατί - την απέρριψε.

## Bibliography

Δραγούμης, Μ.Φ. 1978

Η δυτικίζουσα εκκλησιαστική μουσική μας στην Κρήτη και τα Επτάνησα, Λαογραφία, τομ. Λα' (31ος) (Δελτίο της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας), Αθήνα, 272-293.

Δραγούμης, Μ.Φ. 1986

Πρόσφατες έρευνες στη Ζάκυνθο για την εκκλησιαστική μας μουσική, Δελτίο της Ιονίου Ακαδημίας, τομ. Β'. Κέρκυρα, 270-280.

Δραγούμης, Μ.Φ. 1989

Παρατηρήσεις για την τροπική δομή των οκτώ Αναστάσιμων Απολυτικών της Ζακύνθου σε αντιπαραβολή με τα αντίστοιχα νεοβυζαντινά μέλη, Απόψεις, τομ.

5ος, (Περιοδική έκδοση του Συλλόγου Εκπαιδευτικών Λειτουργών του Κολλεγίου Αθηνών), Αθήνα, 177-190.

Μαργαζιώτης, Ι. 1968

Θεωρητικών της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής, πρώτη έκδοση, Αθήνα.

Wellesz, E. 1961

A history of Byzantine Music and Hymnography, second edition, Oxford 1961.

Wellesz, E. 1963

Melody construction in Byzantine Chant, Actes du XIIe Congres International d'Études Byzantine à Ochride, 1961, Belgrad, Vol. I, 135-151.