

ΟΙ ΔΙΑΔΟΧΙΚΕΣ ΘΕΩΡΙΕΣ ΤΟΥ SAMUEL BAUD-BOVY ΓΙΑ ΤΟΝ ΔΕΚΑΠΕΝΤΑΣ ΥΛΛΑΒΟ

ΓΡΗΓΟΡΗΣ Μ. ΣΗΦΑΚΗΣ

Ὁ αἰμίμηστος Samuel Baud-Bovy ἦταν ὁ κατ' ἐξοχὴν ἀνὴρ μουσικός, ὃχι μόνον μὲ τὴν ἀρχαία σημασία, ὡς ἄνθρωπος ποὺ τὸν ἀγάπησαν οἱ Μοῦσες ὅσο λίγους, ἀλλὰ φυσικά καὶ μὲ τὴ νεότερη καὶ κυριολεκτικότερη, ὡς διευθυντὴς τοῦ Conservatoire τῆς Γενεύης, μαέστρος τῆς περίφημης συμφωνικῆς ὀρχήστρας αὐτῆς τῆς πόλης, καὶ σοφὸς μουσικολόγος.

Ἦταν τὸ ἐνδιαφέρον του ἀκριβῶς γιὰ τὴν ἱστορία καὶ τὴ μορφολογία τῆς μουσικῆς ποὺ τὸν ἔστρεψε στὴ μελέτη τοῦ ἑλληνικοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ ἀπὸ τὸ 1930 κι ἔπειτα, ὅταν πρωτοταξίδεψε στὰ Δωδεκάνησα σὲ ἡλικία 24 ἐτῶν. Ἡ ἀγάπη του γιὰ τὴν ἑλληνικὴ μουσικὴ καὶ ἡ ἐνασχόλησή του μαζί της διήρκεσε 56 συναπτὰ ἔτη, ὡς τὸν θάνατό του, τὸ 1986. Καὶ τὸ ἔργο του, σὲ ποιότητα (ἂν καὶ λιγότερο σὲ ὄγκο), συγκρίνεται ἴσως μόνον μὲ τὸ τεράστιο ἐθνομουσικολογικὸ ἔργο τοῦ Béla Bartók, ποὺ ὑπῆρξε πρότυπο καὶ ὑπόδειγμα γιὰ τὸν Baud-Bovy. Μόνον ποὺ τὸ ἔργο τοῦ τελευταίου ἐνδεχομένως ὑπερέχει ἀπὸ ἐκεῖνο τοῦ Bartók ὡς πρὸς τοῦτο: ὁ Baud-Bovy, ὅπως γράφει ὁ Φοῖβος Ἀνωγειανάκης στὸ προλογικὸ Σημείωμα τοῦ *Δοκιμίου γιὰ τὸ ἑλληνικὸ δημοτικὸ τραγούδι* (σ. xi), «ἀντιμετωπίζει [τὸ δημοτικὸ τραγούδι] ὡς ἐνιαία σύνθεση ἤχου (μουσικῆς), λόγου (ποίησης) καὶ κίνησης (χοροῦ). Καὶ τὴ μελέτη του τὴν κάνει “ἐπὶ τόπου”, σὲ χώρους ὅπου ἡ λειτουργία τῆς δημοτικῆς μελωδίας ἦταν ἀκόμα στενὰ δεμένη μὲ τὴν καθημερινὴ ζωὴ τῆς κοινότητας». Ἐπιτόπια ἔρευνα ἔκανε, φυσικά, καὶ ὁ Bartók ἀπ' ἄκρου εἰς ἄκρον τῆς παλαιᾶς Αὐστροουγγαρίας (καὶ ὃχι μόνον), ἀλλὰ ἐνῶ ἐκφράζει

κατ' ἐπανάληψη τὸν θαυμασμό του γιὰ τὴ λαϊκὴ μουσικὴ, οἱ στίχοι τῶν τραγουδιῶν τὸν ἄφηναν μᾶλλον ἀδιάφορο¹.

Ἀπεναντίας, ὅπως γράφει γιὰ τὸν Baud-Bovy ἡ ἔθνομουσικολόγος Lucy Durán στὸ μουσικὸ λεξικὸ Grove², σταθερὸς παράμετροι τῆς ἔρευνάς του ὑπῆρξαν ἡ ἐπίμονη ἐνασχόλησή του μὲ τὸν δεκαπεντασύλλαβο στίχο (καταγωγὴ, ἐξέλιξη καὶ σχέση του μὲ τὴ μελωδικὴ στροφή) καὶ ἡ σύγκριση τῶν μουσικῶν παραλλαγῶν (ἀκριβέστερα, τῶν παραλλαγῶν τῆς ἀδόμενης ποίησης, «*la poésie populaire chantée*», κατὰ τὴν ἔκφραση τοῦ Baud-Bovy) προκειμένου νὰ διαπιστώσει τὴν ἐνδεχόμενη καταγωγὴ τους. Αὐτὴ λοιπὸν ἡ σταθερὴ πλευρὰ τῆς ἔρευνάς του, ἡ ποιητικὴ / μετρικὴ καὶ πολὺ λιγότερο ἡ μουσικοποιητικὴ, εἶναι ἀντικείμενο ἐξέτασης τῆς ἀνακοίνωσης αὐτῆς, ἀφοῦ ὁ γράφων εἶναι μόνον φιλόλογος καὶ καθόλου μουσικολόγος.

Ἡ ἀνάλυση τῶν μέτρων τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ καὶ ἡ ἐνδελεχὴς σύγκριση τοῦ ποιητικοῦ μὲ τὸν μουσικὸ ρυθμὸ ἀρχίζουν μὲ τὴν πρώτη μεγάλη ἔρευνα τοῦ Δημοτικοῦ τραγουδιοῦ τῆς Δωδεκανήσου³. Τὸ πρῶτο ἀπὸ τὰ τρία μέρη τοῦ βιβλίου εἶναι ἀφιερωμένο στοὺς στίχους τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν καὶ τίς σχέσεις ποιητικοῦ καὶ μουσικοῦ ρυθμοῦ, καὶ πρῶτος ἐξετάζεται ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴν ὁ «πολιτικὸς» στίχος. Ἐντεκα χορευτικὰ τραγούδια σὲ δεκαπεντασύλλαβους (δύο ἀπὸ τίς καταγραφὲς καὶ ἡχογραφήσεις τοῦ Baud-Bovy στὰ Δωδεκάνησα, τὰ ἄλλα ἀπὸ παλαιότερες δημοσιεύσεις) κωδικοποιοῦνται ὡς πρὸς τὰ σχήματα τοῦ μουσικοῦ ρυθμοῦ τους (σε 2/4, 3/4, 6/8), καὶ βρίσκονται νὰ ἐμφανίζονται «συλλαβικὴ ἢ οἰονεὶ συλλαβικὴ» ἀντιστοιχία μὲ τὸν ποιητικὸ / μετρικὸ ρυθμὸ τῶν στίχων. Τὰ ἐν λόγῳ ρυθμικὰ σχήματα ἀντιστοιχοῦν στοὺς κρητικοὺς χοροὺς *σούστα* καὶ *πεντοζάλη*, καὶ στοὺς χοροὺς τῆς ἠπειρωτικῆς Ἑλλάδας *ἀπολντό*, *μαζωχτό* καὶ *τσάμικο*. Ὁ ρυθμὸς ὅλων τῶν χορῶν εἶναι φυσικὰ σταθερὸς

¹ Παρ' ὅλα αὐτὰ, κατέγραφε τοὺς στίχους ἐπιμελῶς: ἔμαθε μάλιστα τὰ ρουμάνικα καὶ τὰ σλοβάκικα, γιὰ νὰ μπορεῖ νὰ καταλαβαίνει καὶ νὰ καταγράφει σωστὰ τὰ λόγια τῶν τραγουδιῶν, βλ. Bartók, *Essays* (Λονδίνο 1976, ἀνατ. Nebraska Univ. Press 1992), σ. 134, 197. Γιὰ τὴν ἀξία τῆς δημοτικῆς μουσικῆς: αὐτόθι, σ. 59, 83, 333.

² Στὸ ἄρθρο της γιὰ τὸν Baud-Bovy, βλ. URL: <http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.02340>.

³ *La chanson populaire grecque du Dodécanèse, I. Les textes* (Les Belles Lettres, Παρίσι 1936).

και επαναλαμβανόμενος (tempo giusto), κάτι που δεν ισχύει για τὰ τραγούδια που δεν χορεύονται, μολονότι κι ἐδῶ, σὲ ἄλλες ἔντεκα μελωδίες που ἐξετάζονται (δέκα ἀπὸ τὰ Δωδεκάνησα: νανουρίσματα, ἱστορικές ρίμες και κάλαντα, κι ἄλλο ἓνα τραγούδι «ἀγερμού» ἀπὸ τὴν Κρήτη), παρατηρεῖται ἀντιστοιχία μουσικοῦ και ποιητικοῦ ρυθμοῦ: δηλαδή οἱ τόνοι πέφτουν σὲ ζυγές συλλαβές, ἢ στὶς πρῶτες συλλαβές τῶν ἡμιστιχίων, πρῶγμα θεμιτό· και οἱ συλλαβές που δέχονται τοὺς τόνους ἀντιστοιχοῦν σὲ μουσικοὺς φθόγγους μεγαλύτερης διάρκειας ἀπὸ ἐκείνους που ἀντιστοιχοῦν στὶς μονές, ἄτονες συλλαβές.

Ὁ καλὸς μας ἐρευνητὴς δὲν ἐξετάζει ἀκόμα ἐδῶ τὶς σχέσεις μουσικοῦ και ποιητικοῦ ρυθμοῦ στὰ «τραγούδια τῆς τάβλας», που θὰ ἀποτελέσουν τὸ ἀντικείμενο τῆς μελλοντικῆς μείζονος ἐργασίας του για τὸ κλέφτικο τραγούδι (που δὲν ἀπαντᾶ στὴ Δωδεκάνησο). Ἀλλὰ ἡ καθαρὴ ἀντιστοιχία μεταξὺ μουσικοῦ και ποιητικοῦ ρυθμοῦ, ὄχι μόνο στὰ τραγούδια που χορεύονται, ἀλλὰ και στὰ ἀφηγηματικά (και ἀλήθεια σὲ ὅλα τὰ ἄλλα πλὴν ἐκείνων τῆς τάβλας) θὰ τὸν ἀπασχολήσει και πάλι, ὅπως θὰ δοῦμε, στὴν τελευταία μείζονα συμβολὴ του στὸ ζήτημα (τὸ 1983).

Πρέπει νὰ σημειωθοῦν ἐδῶ ὀρισμένα ἀπὸ τὰ συμπεράσματα και τὶς θέσεις τοῦ Baud-Bovy: (α) Οἱ ὀκτασύλλαβοι ὀξύτονοι και παροξύτονοι στίχοι (ιαμβικοῦ και τροχαϊκοῦ ρυθμοῦ ἀντίστοιχα) ἐμφανίζουν τὴν ἴδια στενὴ ἀντιστοιχία μουσικοῦ και ποιητικοῦ ρυθμοῦ (οἱ ὀξύτονοι ὀκτασύλλαβοι, ἄλλωστε, ἔχουν ἀκριβῶς τὴν ἴδια μορφή μὲ τὰ πρῶτα ἡμιστίχια τοῦ δεκαπεντασύλλαβου). (β) «Τὰ δύο ἡμιστίχια [τοῦ δεκαπεντασύλλαβου] ἰσορροποῦν μουσικά, ρυθμικά και ἐνίοτε μελωδικά» (σ. 42)· δηλαδή τὸ δεῦτερο (ἑπτασύλλαβο) ἡμιστίχιο ἐξισώνεται μὲ τὸ πρῶτο μὲ ἐπιμήκυνση τῆς τελευταίας ἢ, συχνότερα, τῆς προτελευταίας συλλαβῆς, ἢ μὲ παύση στὸ τέλος τοῦ στίχου (ἢ μουσικὴ ἐξισορρόπηση τῶν ἄνισων ἡμιστιχίων θὰ χρησιμεύσει ἀργότερα στὸν Baud-Bovy ὡς ἐπιχείρημα σχετικὸ μὲ τὴ γένεση τῆς μουσικῆς στροφῆς τριῶν ἡμιστιχίων τοῦ δεκαπεντασύλλαβου). (γ) Τόσο ὁ πολιτικός, ὅσο και οἱ δύο ὀκτασύλλαβοι στίχοι ἀνάγονται «στοὺς πρῶτους αἰῶνες τῆς Βυζαντινῆς αὐτοκρατορίας» (σ. 39, 107, 120), εἶναι ὅλοι τους «authentiquement grecs» (σ. 107), ἀλλὰ τὸ ἀν κατάγονται ἀπὸ τὸν ἀρχαῖο ἰαμβικὸ τετράμετρο, ὁ πρῶτος, και ἀπὸ τὰ ἀντίστοιχα ἀρχαῖα δίμετρα, οἱ ἄλλοι δύο, ἀποτελεῖ ζήτημα που ὁ Baud-Bovy δὲν εἶναι ἀκόμα ἔτοιμος νὰ συζητήσει (σ. 107).

Αυτά βέβαια τὸ 1936, ἔτος ἔκδοσης τῆς μεγάλης διατριβῆς του στὸ Παρίσι, γιατί λίγα χρόνια μετὰ τὸν Πόλεμο, καὶ ἐνῶ ἤδη ἀκολουθοῦσε μιὰν ἄκρως ἐπιτυχημένη καριέρα ὡς μουσικός, ἔφτασε ἡ ὥρα, τὸ 1948⁴, νὰ καταπιαστῆ μετὰ τὸ κλέφτικο τραγούδι καὶ μετὰ τὸ πρόβλημα τοῦ τρόπου ποὺ τραγουδιοῦνται τὰ ἐπιτραπέζια τραγούδια· δηλαδή μετὰ τὴ μουσικὴ στροφὴ τοῦ μέλους –σὲ ἐλεύθερο ρυθμὸ (tempo parlando-rubato κατὰ Bartók)– ποὺ ἀντιστοιχεῖ σὲ ἐνάμιση στίχο. Τὸ βιβλίο του, *Etudes sur la chanson cleftique*, ἐκδόθηκε τὸ 1958, ἀλλὰ τὸ πρῶτο κεφάλαιο τῆς εἰσαγωγῆς, «Sur la strophe de la chanson cleftique», ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει ἰδιαίτερα, εἶχε πρωτοδημοσιευθεῖ τὸ 1950, στὸ Ἀφιέρωμα γιὰ τὸν Henri Grégoire⁵.

Τὸ ἰδιόμορφο φαινόμενο τῆς στροφῆς τῶν τριῶν ἡμιστιχίων, ποὺ προφανῶς συναντιέται μόνο στὴν Ἑλλάδα (*Etudes*, σ. 19), ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μετὰ τὴν ἀρχὴ τῆς ἰσομετρίας («ἓνας στίχος ἓνα νόημα»), πράγμα ποὺ ἔκανε τὸν Στίλωνα Κυριακίδη νὰ τὸ χαρακτηρίσει ὡς «μὴ ἀρχικόν, ἀρχικῆς δηλονότι δημιουργίας. Προφανῶς ὀφείλεται εἰς ἱστορικοὺς λόγους. Τὸ πρόβλημα περιμένει τὴν λύσιν τοῦ ἀπὸ τοὺς λαογράφους ἐκείνους, ὅσοι πρὸς τὴν φιλολογικὴν συνδυάζουν καὶ πλήρη μουσικολογικὴν μόρφωσιν»⁶. Καὶ ποιὸς φιλόλογος καὶ μουσικολόγος μαζὶ θὰ μπορούσε νὰ βρεθεῖ καλύτερος ἀπὸ τὸν Baud-Bovy, γιὰ νὰ καταπιαστῆ μετὰ τὸ ζήτημα;

Τὸ ἱστορικὸ πρόβλημα τῆς καταγωγῆς τῆς «κλέφτικης στροφῆς» δὲν φαίνεται ἐκ πρώτης ὄψεως νὰ ταυτίζεται μετὰ τὸ ἐπίσης ἱστορικὸ πρόβλημα τῆς καταγωγῆς τοῦ δεκαπεντασύλλαβου στίχου. Καὶ ὅμως ὁ Baud-Bovy, ἐπιχειρῶντας νὰ λύσει τὸ πρῶτο, ἔφτασε –ἢ νόμισε ἀργότερα πῶς ἔφτασε– στὴ λύση καὶ τοῦ δευτέρου.

Πρῶτα πρῶτα, ἡ στροφὴ δὲν καταστρατηγεῖ μόνο τὴν ἀρχὴ τῆς ἰσομετρίας, ἀλλὰ καὶ ὁ ἐλεύθερος ρυθμὸς της βρίσκεται σὲ πλήρη ἀναντιστοιχία πρὸς τὸν ποιητικό-μετρικὸ ρυθμὸ. Κατόπιν, τὸ

⁴ Βλ. *Etudes sur la chanson cleftique*, Centre d'études d'Asie Mineure, Institut Français d'Athènes, Ἀθήνα 1958, σ. ix.

⁵ *Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientales et slaves*, X, Mélanges Henri Grégoire, τ. II, Βρυξέλλες 1950.

⁶ «Ἡ γένεσις τοῦ διστίχου καὶ ἡ ἀρχὴ τῆς ἰσομετρίας», *Λαογραφία*, Παράρτημα 4 (Ἀθήνα 1947). Ἀναδημοσιεύεται στὴ συλλογὴ ἄρθρων τοῦ Κυριακίδη, *Τὸ δημοτικὸ τραγούδι*, Ἀθήνα 1980· τὸ παράθεμα ἀπὸ τὴ σ. 280.

δεύτερο ήμιστίχιο του δεκαπεντασύλλαβου συχνά επαναλαμβάνει τὸ νόημα τοῦ πρώτου, ἔτσι πού ἡ συνέχεια τοῦ νοήματος θά ἔμενε ἀλώβητη ἂν παραλείπονταν μερικά ἀπὸ τὰ ἑπτασύλλαβα ἡμιστίχια, τὰ ὁποῖα φαίνονται σὰν ἀχρηστες προσθήκες. Ἀκόμη, τὰ λίγα, ἔστω, λαϊκὰ τραγούδια («chansons populaires») πού μᾶς σώζονται ἀπὸ τοὺς πρώιμους βυζαντινοὺς αἰῶνες⁷ εἶναι σὲ μικροὺς στίχους, ὀκτασύλλαβους ἢ ἑπτασύλλαβους. Τέλος, σὲ μιὰ πολιτιστικὰ συντηρητικὴ ἑπαρχία, ὅπως ἡ Μάνη, εἶναι ὁ ὀκτασύλλαβος ἱαμβικὸς στίχος πού χρησιμοποιεῖται εὐρύτατα, ὄχι μόνο στὰ περιφημα μαριάτικα μοιρολόγια καὶ σὲ σατιρικὰ τραγούδια, ἀλλὰ καὶ τουλάχιστον σὲ ἓνα ἀφηγηματικὸ τραγούδι, ἐκεῖνο τοῦ Νεκροῦ ἀδερφοῦ, τὸ ὁποῖο παντοῦ ἄλλοῦ παραδίδεται σὲ δεκαπεντασύλλαβους. Ἡ μαριάτικη παραλλαγή ἀποτελεῖ, κατὰ τὸν Baud-Bovy, ἀρχαιότερη μορφή τοῦ τραγουδιοῦ, πρὶν ἀπὸ τὴν ἐπικράτηση τοῦ δεκαπεντασύλλαβου:

Μάνα, γιὰ δῶσ' μας τὴν εὐκὴ
να δώσουμε τὴν Ἄρετή
στὶς πέντε μαῦρες θάλασσες
.....

«Καλῶς τονε τὸν Κωσταντή. 25
Τί ἄλλο ἀπὸ τὸ σπίτι μας;
Εἶναι τ' ἀδέρφια μας καλά;»

«Τ' ἀδέρφια μας εἶναι καλά,
μὰ ἡ μάνα μας εἶναι ξερή,
σ' ἀναζητᾶ, μωρὴ Ἄρετή.»

«Γιὰ πές μου ἀλήθεια, Κωσταντή,
ν' ἀλλάξου καὶ νὰ στολιστοῦ,
νὴ μὲ τὰ ἴδια μου νὰ ἴρθοῦ;»⁸

Τὸ πῶς καὶ γιατί ἔγινε ἡ μετάβαση –καὶ μάλιστα γενικὴ– ἀπὸ τὸν ὀκτασύλλαβο στὸν πολιτικὸ στίχο ἀποτελεῖ τὴν ἀπάντηση τοῦ Baud-Bovy στὸ πρόβλημα τόσο τῆς ἱστορικῆς ἀρχῆς τῆς στροφῆς τῶν τριῶν ἡμιστιχίων, ὅσο καὶ ἐκείνης τοῦ ἴδιου τοῦ δεκαπεντασύλλαβου. Ἀλλὰ στὸ σημεῖο αὐτὸ εἶναι προτιμότερο νὰ συμβουλευτοῦμε τὴ μεταγενέστερη μελέτη του (1973) μὲ τὸν τίτλο,

⁷ Ν. Γ. Πολίτης, «Δημιῶδη βυζαντινὰ ἔσματα», *Λαογραφία*, 3 (1911), σ. 622-652.

⁸ Κ. Πασαγιάννης, *Μαριάτικα μοιρολόγια καὶ τραγούδια*, Ἀθήνα 1928, σ. 158, ἀρ. 215· σ. 160, ἀρ. 216.

ἀκριβῶς, «Ἡ ἐπικράτηση τοῦ δεκαπεντασύλλαβου στοῦ ἑλληνικὸ δημοτικὸ τραγούδι»⁹, ὅπου προσκομίζονται νέα τεκμήρια, ἐνῶ συνοψίζονται καὶ διορθώνονται ὀρισμένα ἀπ' ὅσα εἶχε προτείνει στὶς *Μελέτες γιὰ τὸ κλέφτικο τραγούδι* (1958).

«Τὴ στροφή ποὺ περικλείει ἐνάμιση δεκαπεντασύλλαβο κάναμε τότε [στὶς *Μελέτες γιὰ τὸ κλέφτικο τραγούδι*] τὸ λάθος», γράφει ὁ Baud-Bovy τὸ 1973, «νὰ τὴν ποῦμε “τοῦ κλέφτικου τραγουδιού”, ἐνῶ εἶναι διαδεδομένη σὲ ὅλον τὸν Ἑλληνισμό γιὰ διαφόρων εἰδῶν τραγούδια. Ἡ σφαλερὴ αὐτὴ ἀντίληψη ἔγινε αἰτία νὰ ἀποδώσουμε τὴ γένεση τῆς τριημίστιχης στροφῆς στὴν τάση τῶν Στερεοελλαδιτῶν ν' ἀποφεύγουν νὰ κλείσουν τὴ στροφή μὲ μὴ τονισμένη συλλαβή»¹⁰. Ἡ ἱστορικὴ προέλευση τῆς στροφῆς, πιστεύει τώρα ὁ συγγραφέας, ἀνάγεται σὲ μιὰ προηγούμενη στροφικὴ μορφή ἀπὸ τρεῖς ὀκτασύλλαβους στίχους πού, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ Μάνη, διατηρήθηκε καὶ στὴν Κύπρο –πρὶν ὁ δεκαπεντασύλλαβος ἐκτοπίσει τελειῶς τοὺς μικρότερους στίχους– σὲ παραλλαγές τῆς μπαλλάντας τῆς Ἐπιστροφῆς τοῦ Ξενιτεμένου:

Ὡς τοὺς τριανταδκνύμισυ [δηλ. χρόνους] 10
τὴν καλὴν του ἀρπάζουσι,
τὰ δκνὸ παιδικιά ἴφρανεύκουσι.

«Γειά σου, θκειούλλη, γειά σου, θκειέ, 24
εἶντα ἴχεις τσαὶ δέρνεσαι
τσαὶ στηχοπαιδεύκεσαι;»

«Ἦρτε ξένος στὴν αὐλή, 67
βάλτε του νὰ φά', νὰ πιεῖ,
τσαὶ τραγούδι νὰ σᾶς πεῖ.»¹¹

«Δόξαν νὰ ἴχει ὁ Θεὸς 65
ποὺ ἔφτασα τσ' εἰς τὸν καιρὸν
γιὰ νὰ φάω τὸν καρπὸν.»¹²

Δὲν εἶναι ὅμως τὰ σπάνια αὐτὰ παραδείγματα –ἀπὸ τὰ ὁποῖα μάλιστα τὰ κυπριακὰ εἶναι σὲ ἀνάμεικτους ὀκτασύλλαβους καὶ ἑπτασύλλαβους στίχους, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον τροχαϊκούς– οὔτε, σὲ ἄλλες περιπτώσεις, ἡ ἐξισορρόπηση τοῦ μέλους τῶν

⁹ *Ἑλληνικά*, 26 (1973), σ. 301-313.

¹⁰ Βλ. προηγούμενη σημείωση, σ. 304-305.

¹¹ Ἐ. Λύντεκε, *Ἑλληνικὰ δημοτικὰ τραγούδια*, Ἀθήνα 1947, σ. 106, ἀρ. 70.

¹² Ἐ. Λύντεκε, ὅ.π., σ. 104, ἀρ. 69 (= *Λαογραφία*, 28 [1972], σ. 300-302).

δύο ἡμιστιχιῶν τοῦ δεκαπεντασύλλαβου μὲ τὴν προσθήκη ἐπιφωνημάτων (π.χ., *κάθοντας, πύργος φαίνεσαι, / ὀρθή, σὰν κυπαρίσσι, ἀμάν, / καὶ μέσ τὴ μέση τοῦ σπιτιοῦ / σὰν κρυσταλλένια βρούση, ἀμάν*)¹³ ποὺ βάρουναν στὴν κρίση τοῦ Baud-Bovy, ἀλλὰ τὸ «πλήθος [ἀπό] μὴ χορευτικά ἄσματα (“μονωδία” κατὰ τὸν ὄρο τοῦ Στ. Κυριακίδη) μὲ τριμερῆ στροφή» ποὺ ὑπάρχουν στὴ Βουλγαρία (σ. 305) καὶ παρουσιάζουν μεγάλη συγγένεια μὲ τὰ ἀντίστοιχα ἑλληνικά ἀφηγηματικά ἄσματα, ὄχι μόνο στὸ περιεχόμενο (ὡς γνωστόν, πολλές μπαλλάντες μὲ τὸ ἴδιο θέμα ἀπαντοῦν σὲ ὅλα τὰ Βαλκάνια), ἀλλὰ καὶ στὶς μελωδίες μὲ τὶς ὁποῖες τραγουδιοῦνται. Τὶς ὁμοιότητες αὐτὲς ἀποδίδει σὲ «κοινὴ καταγωγὴ» τῶν τραγουδιῶν, χωρὶς νὰ διευκρινίζει πῶς τὸ ἔννοεῖ αὐτὸ ἀκριβῶς.

Ἡ μουσικὴ στροφή τῶν βουλγάρικων τραγουδιῶν «ἀπαρτίζεται ἀπὸ τρεῖς μουσικὲς φράσεις· κάποτε οἱ τρεῖς φράσεις μοιάζουν πολὺ μεταξὺ τους (καὶ τότε μποροῦν νὰ συμβολίζονται μὲ τὰ ψηφία A A' A'), κάποτε δύο ἀπὸ τὶς φράσεις εἶναι ὅμοιες, ἢ ἀπόλυτα (A B B) ἢ κατὰ προσέγγιση (A B B'), κάποτε, περισσότερο συχνά, ἢ καθε φράση εἶναι αὐτοτελής (A B C). Στὴν κάθε μουσικὴ φράση ἀντιστοιχεῖ ἓνας ὀκτασύλλαβος». Στὰ τραγούδια αὐτά, ἐξάλλου, ἐφαρμόζεται ἡ ἀρχὴ τῆς ἰσομετρίας (σ. 305). Γιὰ νὰ δώσει ἓνα παράδειγμα προσιτὸ στοὺς ἀναγνώστες του, ὁ προικισμένος μουσικὸς καὶ ἑλληνομαθέστατος φιλόλογος παραθέτει μιὰ χαριτωμένη μετάφραση τοῦ βουλγάρικου τραγουδιοῦ, ποὺ στὴν Ἑλλάδα εἶναι γνωστὸ ὡς τραγούδι τοῦ Κοντοῦ ποὺ πουλάει τὴ γυναίκα του γιὰ νὰ ξεπληρώσει τὰ χρέη του:

Νὰ χτίζει ὁ Στούγιαν ἄρχισε
μύλο μὲ δώδεκα φτερές,
μὲ δεκατρεῖς μυλόπετρες.

Μὰ δὲν τοῦ φτάνουν τὰ λεφτά
ὁ μύλος του ν' ἀποχτιστεῖ.
Ὁ Στούγιαν εἶπε στὴ Ρουσή:

«Ρουσή μου, Ρουσή νιόνυφη,
νὰ σὲ πουλήσω θέλω ἴγώ
κτλ.¹⁴

¹³ Γαμήλιο τραγούδι ἀπὸ τὴ Βιθυνία: Γ. Δ. Παχίτσου, *260 δημόδη ἑλληνικά ἄσματα*, Ἀθήνα 1905, σ. 70, ἀρ. 51.

¹⁴ Vassil Stoïn, *Chants populaire bulgares. Du Timok à la Vita*, Σόφια 1928, σ. 432, ἀρ. 1713.

«Άλλά ή κοινή καταγωγή τοῦ ἑλληνικοῦ καί τοῦ βουλγαρικοῦ τραγουδιοῦ», γράφει ὁ καλὸς μουσικός, «δέν περιορίζεται στό κείμενο. Οἱ σκοποὶ τῶν βουλγαρικῶν τραγουδιῶν μέ τριμεροῦ στροφή μοιάζουν καταπληκτικά μέ τὰ ἑλληνικά τραγούδια μέ τριημίσιχη στροφή. Ἔχουν τήν ἴδια ἔκταση (ambitus), ἴδιες καταλήξεις [δηλ. cadences τῶν ἐπιμέρους μουσικῶν φράσεων], ἴδια μελωδική ὑφή. (...) Ἡ μόνη διαφορὰ εἶναι πού ή δεύτερη φράση τῆς στροφῆς στά βουλγαρικά τραγούδια εἶναι ὀκτασύλλαβος κανονικός, ἐνώ στά ἑλληνικά εἶναι ὀκτασύλλαβος καταληκτικός, δηλαδή ἑπτασύλλαβος. (...) Ἄν λάβομε ὑπόψη τήν παρατήρηση πού κάναμε προηγουμένως, ὅτι δηλ. σέ ὀρισμένα τραγούδια ὁ πολιτικός στίχος ἀντικατέστησε ὀκτασύλλαβο δίστιχο, πῶς νά μὴν παραδεχτοῦμε πῶς ή στροφή πού περικλείει ἐνάμιση δεκαπεντασύλλαβο ἀντικατέστησε τρίσιχη στροφή ἀπό ὀκτασύλλαβους;» (σ. 307)¹⁵.

Ἔτσι λοιπόν, ἀπό τήν ἀναζήτηση τῆς ἱστορικῆς ἀρχῆς τῆς στροφῆς τοῦ ἐνάμιση στίχου, ὁ Baud-Bovy ὀδηγήθηκε στήν ἀναζήτηση τῆς ἀρχῆς τοῦ δεκαπεντασύλλαβου, ὑποθέτοντας ὅτι ή ἐξελικτική σειρά εἶναι: (α) τραγούδια σέ ὀκτασύλλαβους στίχους· (β) μουσική στροφή τριῶν μελωδικῶν φράσεων πού ἀντιστοιχοῦν σέ τρεῖς στίχους· (γ) ἔνωση τῶν δύο πρώτων ὀκτασύλλαβων σέ ἕναν δεκαπεντασύλλαβο καταληκτικό· (δ) περαιτέρω ἀνάπτυξη τοῦ τρίτου ὀκτασύλλαβου σέ δεκαπεντασύλλαβο –πρᾶγμα πού «προξένησε πολλὰ ἀνόητα ἢ τουλάχιστον περιττά παραγεμίσματα», ὅπως: *στίς δεκαπέντε τοῦ Μαῖοῦ, στίς εἴκοσι τοῦ μήνα, ἡ πιάνουν τριακόσιους ζωντανούς, τριακόσιους σκοτωμένους*, κοκ. (σ. 309)¹⁶. Ὅλα αὐτά στό ἐπίπεδο τοῦ στίχου, ἐνώ ή μουσική δομή τῶν τριῶν φράσεων διατηρήθηκε ὡς τριημίσιχη στροφή μέ ἀντίστοιχη ἀπώλεια τῆς ἰσομετρίας, ἀφοῦ ὁ τρίτος ὀκτασύλλαβος δέν εἶναι πιὰ παρὰ τὸ πρῶτο ἡμιστίχιο τοῦ δευτέρου δεκαπεντασύλλαβου.

¹⁵ Μουσικές στροφές τριῶν φράσεων πού ἀντιστοιχοῦν σέ τρεῖς ὀκτασύλλαβους (τροχαϊκούς) στίχους εἶναι κοινές καί στή Ρουμανία, βλ. Béla Bartók, «Rumanian folk music», *Essays*, σ. 123-124 (πβ. καί σ. 104).

¹⁶ Στά παραδείγματα ὅμως αὐτά, πού ὁ Baud-Bovy δανεῖζεται ἀπό τὸν Κυριακίδη, κακῶς συμπεριλαμβάνεται ὁ στίχος: *ἐχάραξε ή ἀνατολή καί ρόιδισεν ή δύση*, ὁ ὁποῖος περιγράφει θαυμάσια ἕνα φυσικό φαινόμενο πού παρατηρεῖται, ὅταν ὑπάρχουν σύννεφα στή δυτική πλευρὰ τοῦ ὀρίζοντα τῆν ὥρα τῆς ἀνατολῆς τοῦ ἡλίου.

Πότε άρχισε και πότε ολοκληρώθηκε ή έπικράτηση του δεκαπεντασύλλαβου, πού έκτόπισε τους μικρότερους στίχους, δέν είναι δυνατόν νά καθοριστεί. Η χαμηλή χρονολόγηση (17^{ος} αϊ.) των τραγουδιών πού διέσωσε χειρόγραφο τής Μονής Ίβήρων και έξέδωσε τό 1967 ό Bertrand Bouvier¹⁷, μπορεί νά είναι terminus ante quem για την τριημίσιχη στροφή, αλλά όχι για την άρχή του πολιτικού στίχου, πού ή χρήση του είχε έξαπλωθεί αιώνες νωρίτερα¹⁸. Όμως ό Baud-Bovy μεταθέτει προσωρινά τό πρόβλημα τής άρχής του πολιτικού στίχου στην ιστορία τής γραφόμενης ποίησης, υίοθετώντας έν μέρος τή γνώμη του Λίνου Πολίτη για τή λόγια καταγωγή του στίχου. Ό Πολίτης είχε γράψει λίγο νωρίτερα (τό 1970) πώς δέν πίστευε πιά ότι ό πολιτικός στίχος είχε λαϊκή προέλευση, αλλά ότι είχε προέλθει από τή συνένωση ένός λαϊκού όκτασύλλαβου στίχου με τό δεύτερο ήμιστίχο του λεγόμενου βυζαντινού (λόγιου) δωδεκασύλλαβου¹⁹. Ό Baud-Bovy δέχεται ως άρχικό πυρήνα τον λαϊκό όκτασύλλαβο «για λόγους μουσικούς»²⁰, όπως λέει, αλλά θεωρεί ότι τό δεύτερο ήμιστίχο δέν είναι παρά ένας άκόμη όμοιος στίχος πού χάνει μιá συλλαβή και γίνεται καταληκτικός, καθώς σμίγει με τον πρώτο όκτασύλλαβο σε μιá μεγαλύτερη ένότητα, τον πολιτικό στίχο. «Η συστηματική άλληλοδιαδοχή ιαμβικού όκτασύλλαβου και ιαμβικού έπτασύλλαβου είναι τόσο ευχάριστη για τό αυτό, πού τή συναντούμε σε πολλές ευρωπαϊκές γλώσσες»²¹, γράφει, γι' αυτό «δέν πρέπει νά ξαφνιασει ή κυριαρχία του μετρικού αυτού σχήματος στη νεοελληνική δημοτική ποίηση»²².

Όστόσο, ούτε ό Λίνος Πολίτης ούτε ό Baud-Bovy δέν άποτολμοϋν νά χρονολογήσουν τή γένεση ή τις συνθήκες

¹⁷ *Δημοτικά τραγούδια από χειρόγραφο τής Μονής των Ίβήρων*, Αθήνα 1967.

¹⁸ Βλ. Marc D. Lauxtermann, *The Spring of Rhythm. An Essay on the Political Verse and Other Byzantine Metres*, Byzantina Vindobonensia, 22, Βιέννη 1999· Γ. Μ. Σηφάκης, «Σκέψεις για τή γέννηση και δομή του δεκαπεντασύλλαβου», στο Μ. Μιχέ, Μ. Πεχλιβάνος, Λ. Τσιριμώκου (έπιμ.), *Ο λόγος της παρουσίας. Τιμητικός τόμος για τον Παν. Μουλλά*, Αθήνα 2005, σ. 291-311.

¹⁹ «L'épopée byzantine de Digénis Akritas», στο *La poesia epica e la sua formazione*, Accademia Nazionale dei Lincei, Ρώμη 1970, σ. 551-581.

²⁰ *Ελληνικά*, 26 (1973), σ. 312.

²¹ Πβ. Baud-Bovy, «Le vers de quinze syllabes dans la chanson populaire européenne», *Folia Neohellenica*, III (1981), σ. 1-10.

²² *Ελληνικά*, 26 (1973), σ. 313.

δημιουργίας του πολιτικού στίχου, ούτε και τὸ πῶς και πότε πέρασε στήν προφορική ποίηση και στὸ δημοτικὸ τραγούδι. Γιὰ νὰ εἶμαι εἰλικρινής, δὲν βλέπω γιατί ὁ Baud-Bovy θέλησε νὰ συμμερισθῆι τὴ γνώμη τοῦ Πολίτη²³, προσθέτοντας ἔτσι ἓνα μὴ χρονολογήσιμο ἐξελικτικὸ στάδιο στὴ μορφολογία τῆς ἀδόμηνης προφορικῆς ποίησης. Ἐνα στάδιο μάλιστα πὺν δὲν εἶχε σχέση με μουσική ἢ τραγούδι, ἀλλὰ με τὴ «δημῶδη», ὅπως τὴ λέμε σήμερα ἐμεῖς, ποίηση, τὴν ὁποία καλλιεργοῦσαν λόγιοι ποιητὲς πὺν ζοῦσαν, οἱ πιο πολλοί, στὴ Βασιλεύουσα και ἀποζοῦσαν ἀπὸ τὸ Παλάτι.

Ὡστόσο, ὁ Samuel Baud-Bovy δὲν εἶχε πεῖ ἀκόμα τὴν τελευταία του λέξη ἐπὶ τοῦ θέματος. Σὲ μιὰ σπουδαία μελέτη με τὸν τίτλο: «Chansons populaires de la Grèce antique», πὺν δημοσιεύθηκε στὴ *Revue de musicologie*, LXIX/1 (1983), ἀποδέχεται τελικὰ και ὑποστηρίζει τὴν καταγωγή τοῦ δεκαπεντασύλλαβου ἀπὸ τὸν ἀρχαῖο ἰαμβικὸ καταληκτικὸ τετράμετρο, πρᾶγμα πὺν πίστευαν βυζαντινοὶ φιλόλογοι, ὅπως ὁ Μάξιμος Πλανούδης (13^{ος} αἰ.), και εἶχαν ὑποστηρίξει πολλοὶ νεότεροι (Νικόλαος Πολίτης, Karl Krumbacher, Στίλπων Κυριακίδης...). Ἴδου τὶ γράφει ὁ ἴδιος σὲ ὑστερόγραφο στὸν Πρόλογο τοῦ *Δοκίμιον γιὰ τὸ ἐλληνικὸ δημοτικὸ τραγούδι*, ἐξηγώντας γιατί δὲν πρόλαβε νὰ ἐνσωματώσει στὸ συνθετικὸ του ἔργο (πὺν ἐκδόθηκε τὸ 1984) τὰ πορίσματα τῆς μελέτης του γιὰ τὰ ἀρχαῖα τραγούδια:

Τὸ πρῶτο [πόρισμα] ἀφορᾷ τὴν ἄμεση προέλευση τοῦ πολιτικοῦ στίχου ἀπὸ τὸ καταληκτικὸ ἰαμβικὸ τετράμετρο. Ὁ στίχος ἀπαντᾷ στὸ *Προοίμιον εἰς τὴν Μοῦσαν* πὺν σώζεται με τὶς νότες σὲ διάφορα χειρόγραφα και πρωτοδημοσιεύτηκε ἀπὸ τὸν Vincentio Galilei (1581). (...) Αὐτὸ τὸ *Προοίμιον* δὲν πρέπει ν' ἀποδοθεῖ στὸ Μεσομήδη, τὸ μουσικὸ τῆς αὐλῆς τοῦ Ἀδριανοῦ, ὅπως διατείνεται ὁ [Egert] Pöhlmann²⁴. Μοιάζει νὰ εἶναι πιὸ παλαιό, και ἔχει, ὅπως ἡ ἐπιγραφή στὴ στήλη τοῦ Σεικίλου, ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ γνήσιου δημοτικοῦ τραγουδιοῦ. Μιὰ ἀνέκδοτη παραλλαγή τοῦ «σκοποῦ τοῦ Ρωτόκριτου» πὺν ἠχογραφήσαμε στὰ 1954 στὸν Κρούστα Μεραμβέλλου ἔχει ὄχι μόνον τὴν ἴδια δίστιχη [μουσική] στροφή, τὸν ἴδιο ἰαμβικὸ ρυθμό, τὴν ἴδια μελωδικὴ ἔκταση [ambitus], ἀλλὰ και τὸν ἴδιο ἦχο [δηλ. mode, τροπικὴ κλίμακα], με τὶς ἴδιες

²³ Βλ. και *Chansons populaires de Crète occidentale*, Γενεύη 1972, σ. 292.

²⁴ *Denkmäler altgriechischer Musik*, Νυρεμβέργη 1970, σ. 166-169.

ἐνδιάμεσες καταλήξεις [cadences] στην α', στην δ' και στην ε' βαθμίδα (σ. xvi).

Ὁ «σκοπὸς τοῦ Ρωτόκριτου» δὲν διαφέρει περισσότερο ἀπὸ ἐκεῖνον τοῦ ἀρχαίου *Προομίον*, μᾶς λέει, ἀπ' ὅσο διαφέρει ἀπὸ μιὰν ἄλλη παραλλαγή τοῦ *Ἐρωτοκρίτου* πού ἡ ἴδια ἀποστολή τοῦ Μουσικοῦ Λαογραφικοῦ Ἀρχείου μὲ ἐπικεφαλῆς τὸν Baud-Bovy ἠχογράφησε μόλις πέντε χιλιόμετρα πρὸ πέρα, στὸ χωριὸ Κριτσά²⁵.

Θὰ ἤθελα τώρα νὰ προσθέσω ὅτι τὸ μουσικολογικὸ ἐπιχειρημα ὑπὲρ τῆς καταγωγῆς τοῦ δεκαπεντασύλλαβου ἀπὸ τὸν ἀρχαῖο ἰαμβικὸ τετράμετρο κατ' ἀρχὴν ἀποσυνδέει τὸ ζήτημα τῆς ἱστορικῆς καταγωγῆς τῆς στροφῆς τοῦ ἑνὸς καὶ μισοῦ στίχου –πὸν τραγουδιέται μὲ ἐλεύθερο ρυθμὸ καὶ τὴν πληθώρα τῶν μελισμάτων τῶν τραγουδιῶν τῆς τάβλας στὴν ἠπειρωτικὴ Ἑλλάδα, τὴν Πελοπόννησο καὶ τὴ δυτικὴ Κρήτη– τὸ ἀποσυνδέει, λοιπόν, ἀπὸ τὸ ζήτημα τῆς καταγωγῆς τοῦ ἴδιου τοῦ στίχου. Κυρίως ὁμως ὀδηγεῖ στὸν συσχετισμὸ τοῦ ἰαμβικοῦ τετραμέτρου, πὸν ἦταν στὴν ἀρχαιότητα στίχος λαϊκότερος καὶ χορευτικός²⁶, μὲ τὰ νεότερα τραγούδια σὲ «σταθερὸ συλλαβικὸ δίχρονο ρυθμὸ»²⁷, εἴτε αὐτὰ εἶναι χορευτικά –ὅπως εἶναι σὲ πολλὲς περιπτώσεις– εἴτε ἀφηγηματικά, ὅπως εἶναι ὁ σκοπὸς τοῦ Ρωτόκριτου, οἱ ἱστορικὲς ρίμες, κάποιες παραλογές (ὅπου συμβαίνει νὰ τραγουδιῶνται ἀκόμα) καὶ ἄλλα²⁸, ὑποδεικνύοντας ἔτσι τὴ συνέχεια τῆς μουσικῆς παράδοσης, ἢ ἀναζήτησι τῆς ὁποίας ὑπόκειται σὲ ὅλο τὸ ἔργο τοῦ σοφοῦ τοῦ ὁποίου τὴ μνήμη τιμοῦμε.

Τελειώνοντας, θέλω νὰ παραθέσω τὸ *Προομίον εἰς τὴν Μοῦσαν* κι ἕναν δυὸ στίχους ἀπὸ τὴ χορευτικὴ πάροδο τοῦ *Πλούτου* τοῦ Ἀριστοφάνη, οἱ ὁποῖοι «frappent par leur caractère nettement populaire», ὅπως λέει ὁ Baud-Bovy. Σε ὅλες τὶς περιπτώσεις παρατηροῦμε σύμπτωση τόνων καὶ μακρῶν συλλαβῶν (μὲ μόνη ἐξαίρεση τὴν τονισμένη παραλήγουσα τῶν πρώτων ἡμιστιχίων στὸ

²⁵ *Revue de musicologie*, LXIX/1 (1983), σ. 11.

²⁶ *Revue de musicologie*, LXIX/1 (1983), σ. 7.

²⁷ Τὴν περιγραφή αὐτὴ ὁ Baud-Bovy υἰοθετεῖ ἀπὸ τὸν Constantin Brăiloiu, «Le giusto syllabique: un système rythmique populaire roumain», *Anuario musical. Instituto español de Musicología*, 7 (1952), σ. 153-194· ἀνατ. στὴ συλλογὴ μελετῶν τοῦ ἴδιου, *Problèmes d'ethnomusicologie*, Γενεύη 1973, σ. 153-194.

²⁸ *Δοκίμιο γιὰ τὸ ἐλληνικὸ δημοτικὸ τραγούδι*, Ναύπλιο 1984, σ. 4-8.

Προοίμιον, πού όμως διορθώνεται από τὸ μέλος)²⁹. Ἡ σύμπτωση τονισμένων καὶ μακρῶν, πού σηματοδοτεῖ ἓνα μεταβατικὸ στάδιο ἀπὸ τὸν ἀρχαῖο προσωδιακὸ πρὸς τὸν νεότερο δυναμικὸ τονισμό, δὲν εἶναι τυχαία οὔτε στὴν περίπτωση τοῦ Ἀριστοφάνη (στὴν ἀρχὴ τοῦ 4^{ου} αἰ. π.Χ.), γιατί ἡ πάροδος τοῦ *Πλούτου* καὶ τὸ χορικὸ πού ἀμέσως ἀκολουθεῖ εἶναι μέρη χορευτικά καὶ οἱ τόνοι ἀκριβῶς τονίζουν τὰ βήματα τῶν χορευτῶν.

- A) Ἄειδε, Μοῦσα μοι φίλη, μολπῆς δ' ἐμῆς κατάρχου
αὔρη δὲ σῶν ἀπ' ἀλσέων ἐμὰς φρένας δονεῖται.
- B) Ὡς ἦδομαι καὶ τέρπομαι καὶ βούλομαι χορεῦσαι 288
Καὶ μὴν ἐγὼ βουλήσομαι –θερτανελό– τὸν Κύκλωπα 291
μμιούμενος καὶ τοῖν ποδοῖν ὠδί παρενσαλεύων...

Ἐπιτρέψτε μου, ἓνα οἶονεὶ rondo: νὰ ξαναθυμίσω τὰ λόγια τοῦ Φοίβου Ἀνωγειανᾶκη ὅτι, ἐν ἀντιθέσει πρὸς ὅσους ἀπὸ μᾶς διαβάζομε ποιήματα τυπωμένα σὲ βιβλία, ὁ Samuel Baud-Bovy ἔβλεπε καὶ ἄκουγε τραγούδια ὡς ἐνιαῖες συνθέσεις μουσικῆς, λόγου καὶ χοροῦ.

²⁹ Baud-Bovy, «Ἀρχαία καὶ νέα Ἑλλάδα», *Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρὶς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν*, 28 (1979-1985), Ἀθῆναι 1985, σ. 558.