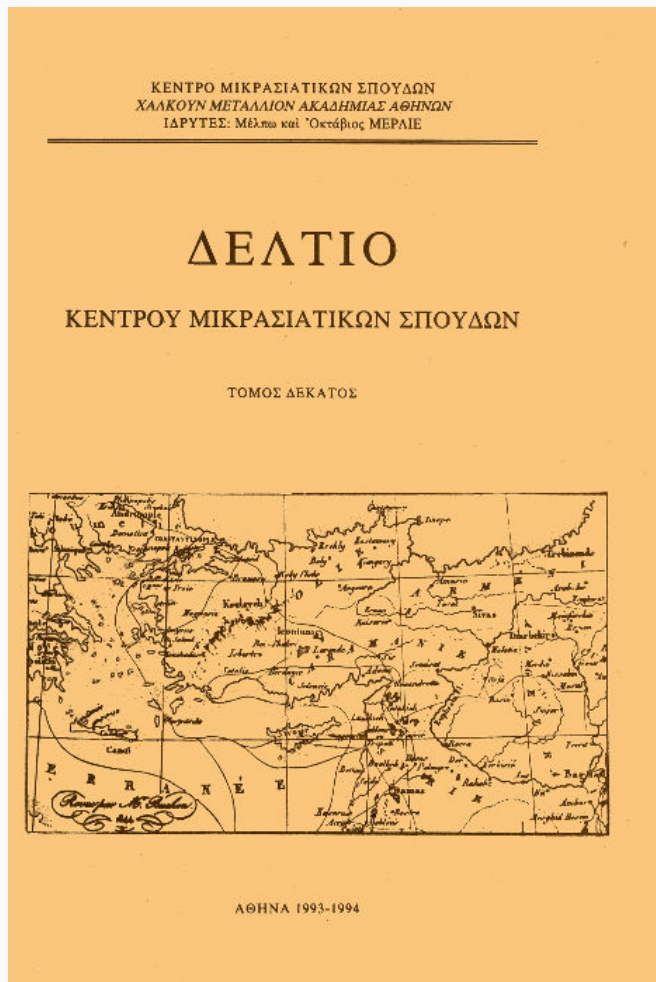


Bulletin of the Centre for Asia Minor Studies

Vol 10 (1993)



A 17th century non-liturgical christmas song from Mount Athos

Μάρκος Φ. Δραγούμης

doi: [10.12681/deltiokms.95](https://doi.org/10.12681/deltiokms.95)

Copyright © 2015, Μάρκος Φ. Δραγούμης



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

To cite this article:

Δραγούμης Μ. Φ. (1993). A 17th century non-liturgical christmas song from Mount Athos. *Bulletin of the Centre for Asia Minor Studies*, 10, 23–36. <https://doi.org/10.12681/deltiokms.95>

ΜΙΑ ΑΓΝΩΣΤΗ ΜΕΛΩΔΙΑ ΓΙΑ ΤΟ «ΑΝΑΡΧΟΣ ΘΕΟΣ» ΣΕ ΑΓΙΟΡΕΙΤΙΚΟ ΕΙΡΜΟΛΟΓΙΟ ΤΟΥ 1698

Το «Αναρχος Θεός» είναι ένα ποίημα για τὰ Χριστούγεννα πὸ θὰ τὸ συναντήσουμε κυρίως σὲ φυλλάδια πὸ περιέχουν κάλαντα¹. Προτοῦ ἐξετάσουμε ἕνα ἕνα τὰ προβλήματα πὸ συνδέονται μ' αὐτὸ τὸ τραγούδι κι εἰδικότερα μὲ μιὰ ἄγνωστη μελοποίησή του τοῦ 1698 πὸ ἀνακαλύφθηκε πρόσφατα, θὰ ἤθελα νὰ κάνω μερικὲς προεισαγωγικὲς παρατηρήσεις γενικὰ γιὰ τὰ κάλαντα, ὅπως συνηθίζονται στὴν Ἑλλάδα καὶ στὸν γενικότερο χῶρο ὅπου ἔδρασε ὁ Ἑλληνισμός². Ὅταν ξημερώνει ἡ παραμονὴ μιᾶς μεγάλης γιορτῆς, ὅπως τῶν Χριστουγέννων ἢ τῆς Πρωτοχρονιάς, τὰ παιδιά στὰ χωριὰ ἀλλὰ καὶ στὶς πόλεις, ξεχύνονται στὶς γειτονιὲς χωρισμένα σὲ μικρὲς ὀμάδες καὶ λένε τὰ κάλαντα πὸ ἀρμόζουν στὴ γιορτῆ. Ὅταν τὰ τελειώσουν οἱ νοικοκυρὲς τοὺς προσφέρουν γιὰ τὸν κόπο τοὺς γλυκίσματα ἢ ξηροὺς καρπούς.

Τὸ ἔθιμο αὐτὸ παραλλάσσει ἀπὸ περιοχὴ σὲ περιοχὴ. Θὰ δώσω ἕνα παράδειγμα ἀπὸ τὰ γιορταστικὰ ἔθιμα ἐνὸς μικρασιατικοῦ χωριοῦ πὸ ὁ ἑλληνικὸς του πληθυσμὸς μετανάστευσε ὑποχρεωτικὰ στὴν Ἑλλάδα στὰ 1924. Τὴν παραμονὴ τῆς Πρωτοχρονιάς στὰ Φάρασα τῆς Καππαδοκίας τὰ κάλαντα³ λέγονταν γιὰ πρώτη φορὰ τὸ ἀπόγευμα στὸ τέλος τοῦ ἔσπερινοῦ, ὄχι ἀπὸ τὰ παιδιά τοῦ χωριοῦ, ἀλλὰ ἀπὸ τὸν παπὰ μέσα στὴν ἐκκλησία. Στὴ συνέχεια τὰ

1. *Τὰ Κάλαντα ἦτοι διάφοροι ὕμνοι*, ἐκδόσεις Βασ. Ρηγοπούλου, Θεσσαλονίκη 1991, σ. 22.

2. Πολύτιμα στοιχεῖα γιὰ τὰ ἑλληνικὰ κάλαντα ὑπάρχουν στὶς ἐξῆς πηγές: α) Δ. Σ. Λουκάτου, *Χριστουγεννιάτικα καὶ τῶν γιορτῶν*, Ἀθήνα 1979, σ. 44 κέ. β) Μ. Μιχαήλ-Δέδε, *Κάλαντα, Καλήμερα καὶ Θρησκευτικὰ τραγούδια*, Ἀθήνα 1989 καὶ γ) Κ. Ζαχαρενάκη, *Κάλαντα καὶ Παράδοση τοῦ Δωδεκαημέρου*, Ἀθήνα 1986. Ὁ Λουκάτος ἀσχολεῖται κυρίως μὲ τὸ ἔθιμο μέρος, ἢ Δέδε μὲ τὰ κείμενα κι ὁ Ζαχαρενάκης μὲ τὴ μουσικὴ.

3. Τὸ τραγούδι πὸ χρησιμοποιοῦσαν οἱ Φαρασιῶτες τὴν Πρωτοχρονιά γιὰ κάλαντα ἦταν τὸ «Ἅγιε Βασίλειε ὄσιν» καὶ τὰ λόγια του δημοσιεύονται ἀπὸ τὸν πρωτοπρεσβύτερο Θ. Θεοδωρίδη (*Χιτᾶτε νὰ ὑπάμε σὸν Ἐ-Βασίλη*, Ἀθήνα 1972, σσ. 22-4). Βλ. ἐπίσης, Δ. Λουκόπουλου καὶ Δ. Πετρόπουλου, *Ἡ λαϊκὴ λατρεία τῶν Φαράσων*, Ἀθήνα 1949, σσ. 68-70.

παιδιά προσκυνούσαν την εικόνα του Ἁγίου Βασιλείου, φιλοῦσαν τὸ χέρι τοῦ παπᾶ κι ἔβγαιναν ἀπὸ τὴν ἐκκλησία γιὰ νὰ τραγουδήσουν τὸ ἴδιο τραγούδι στὶς γειτονιές⁴.

Πολλὰ κάλαντα χρησιμοποιοῦν μελωδίες δανεισμένες ἀπὸ τὴν ἐκκλησία ἢ προσαρμοσμένες στὸ ὕφος τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Μιά μελωδία βασισμένη σ' ἓνα προῦπάρχον ἐκκλησιαστικὸ μέλος θὰ βροῦμε στὰ κάλαντα τῶν Χριστουγέννων ἀπὸ τὴν Κάλυμνο. Ὁ σκοπὸς στὴν περίπτωση αὐτὴ προέρχεται ἀπὸ τοὺς πρώτους στίχους τῶν μεγαλυναρίων τῆς Ὑπαπαντῆς⁵.

Ἀνάλογα μὲ τὴ γλώσσα τῶν κειμένων τους τὰ κάλαντα χωρίζονται σὲ δύο κατηγορίες, τὰ δημοτικὰ καὶ τὰ «βυζαντινὰ» ἢ λόγια⁶. Τὰ πρῶτα δημιουργήθηκαν κυρίως ἀπὸ ἀγράμματος ποιητές, ἐνῶ τὰ δεύτερα ἀπὸ ἐγγράμματος ἱερωμένους καὶ δασκάλους. Ὁ ἑλληνικὸς λαὸς δὲν φαίνεται νὰ ξεχωρίζει τὰ δύο αὐτὰ εἶδη, ἀλλὰ τὰ «λόγια» διαφέρουν ὄχι μόνο γιὰτὶ ἀπὸ τὴ λαϊκὴ γλώσσα χρησιμοποιοῦν ἓνα εἶδος καθαρεύουσας, ἀλλὰ καὶ γιὰτὶ ἀντλοῦν τὴν ἔμπνευσή τους ἀπὸ τὴ Βίβλο.

Μερικὰ ἀπὸ τὰ λόγια κάλαντα εἶναι στιχουργημένα «κατ' ἀλφάβητον» ἀκριβῶς ὅπως ὁ «Ἀκάθιστος Ὑμνος»⁷. Ἡ ἀλφαβητικὴ ἀκροστιχίδα κατὰγεται ἀπὸ τὴ σηματικὴ θρησκευτικὴ ποίηση καὶ μεταδόθηκε στὴν ἑλληνικὴ λογοτεχνία στὰ ἑλληνιστικὰ χρόνια. Ἀλφαβητικὲς ἀκροστιχίδες θὰ βροῦμε στὴ νεοελληνικὴ δημοτικὴ ποίηση, ὄχι μόνο σὲ κάλαντα, ἀλλὰ καὶ σὲ ποιήματα μὲ ἐρωτικὸ περιχόμενο⁸.

Ἄρκετὰ ἀλφαβητικὰ κάλαντα μαζί μὲ διάφορα ἄλλα —ἀλφαβητικὰ ἐπίσης— μὴ λειτουργικὰ θρησκευτικὰ ποιήματα ἔχουν διασωθεῖ σὲ διάφορα χρονολογημένα χειρόγραφα ἀπὸ τὸ 1518 ὠς τὸ 1792 καὶ σὲ ὀρισμένα ἄλλα ἀχρονολόγητα χειρόγραφα ἀπὸ τὴν ἴδια περίοδο⁹. Ἄλλ' ἀπ' ὅ,τι ξέρουμε μόνο τὸ «Ἄναρχος Θεὸς» ποὺ ἐξετάζουμε ἐδῶ συνοδεύεται ἀπὸ μιὰ ὀλοκληρωμένη καταγραφή τῆς μελωδίας του.

Ἡ ἐκδοχὴ αὐτὴ τοῦ «Ἄναρχος Θεὸς» ἀνακαλύφθηκε ἀπὸ τὸν Χατζηγιακουμὴ στὸν ζακυνθινὸ κώδικα τῆς συλλογῆς Γριτσάνη ἀρ. 8 τοῦ 1698 (στὸ

4. Θ. Θεοδωρίδη, *δ.π.*, σ. 21.

5. Βλ. Γ. Χατζηθεοδώρου, *Τραγούδια καὶ σκοποὶ στὴν Κάλυμνο*, Κάλυμνος 1989, σ. 128.

6. Στὰ κάλαντα ποὺ ἀνήκουν σ' αὐτὴν τὴν κατηγορία ἀποδόθηκε ὁ χαρακτηρισμὸς «βυζαντινὰ» ἀπὸ τὸν Α. Παπαδόπουλο-Κεραμέα στὸ ἄρθρο του «Δύο βυζαντινὰ κάλαντα», *Λαογραφία* 1, 1909, σσ. 564-7.

7. Τὰ γνωστότερα κάλαντα μὲ ἀλφαβητικὴ ἀκροστιχίδα εἶναι τὰ Χριστουγεννιάτικα «Ἄνοιξον δέομαι ἀγνή» καὶ «Ἄναρχος Θεὸς» καὶ τὸ «Ἀπὸ τῆς ἐρήμου ὁ Πρόδρομος» τῶν Φώτων. Τὸ πρῶτο ἐπιχωριάζει στὴ Ρόδο (βλ. S. Baud-Bovy, *Chansons du Dodécānèse*, I, Ἀθήνα 1935, σ. 72) καὶ τὰ ὑπόλοιπα στὸν Πόντο καὶ τὴν Καππαδοκία. Μιά κριτικὴ παρουσίαση αὐτῶν τῶν κειμένων μὲ ἐκταταμένο σχολιασμὸ καὶ ἀπαρίθμηση τῶν πηγῶν θὰ βροῦμε στὸ βιβλίο τῆς Ε. Δ. Κακουλίδη, *Νεοελληνικὰ θρησκευτικὰ ἀλφαβητάρια*, Θεσσαλονίκη 1964.

8. Βλ. «Ἄλφα θέλω ν' ἀρχινίσω» στὸ δίσκο LP *Λαϊκὰ τραγούδια τῆς Ζάκυνθος* τοῦ Κάλβειου Μουσικοῦ Σχολείου (ἐπιμέλεια Δ. Λάγιου, Ζάκυνθος-Ἀθήνα 1985, ὄψη Α 7).

9. Ε. Δ. Κακουλίδη, *δ.π.*, σ. 18 κέ.

έξης Ζ8) και δημοσιεύτηκε πρόσφατα από τὸν ἴδιον χωρὶς ὁμῶς μεταγραφῆς μελωδίας του¹⁰. Οἱ στίχοι τοῦ τραγουδιοῦ μὲ κάποιες παραλλαγές περιέχονται σὲ ἄρκετά ἀπὸ τὰ παραπάνω χειρόγραφα, ἀλλὰ βέβαια χωρὶς μουσικῆς¹¹. Θὰ τοὺς βροῦμε ἐπίσης, ἀλλὰ μὲ διαφορετικὴ μουσικῆ, σὲ κἀντα τῆς περιοχῆς τοῦ Πόντου καὶ τῆς Καππαδοκίας¹². Τὸ ὄνομα τοῦ ποιητῆ καὶ τοῦ συνθέτη τοῦ τραγουδιοῦ μᾶς διαφεύγουν, ἀλλὰ ὡς κείμενο δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι νεότερο τῶν ἀρχῶν τοῦ 16ου αἰ., ἀφοῦ τὸ παλιότερο χρονολογημένο χειρόγραφο ποὺ τὸ διασώζει εἶναι ὁ Κώδικας Λαύρας Κ 113 τοῦ 1518¹³. Τὸ Ζ 8 ἀνήκει σήμερα στὴ βιβλιοθήκη τῆς Μητροπόλεως Ζακύνθου καὶ εἶναι ἓνα Εἰρμολόγιο γραμμένο ἀπὸ τὸν ἀγιορεῖτη ἱερομόναχο Κυπριανὸ τῆς μονῆς τῶν Ἰβήρων. Ἄλλες πληροφορίες γιὰ τὸ πρόσωπο αὐτὸ δὲν ὑπάρχουν, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ὅτι καταγόταν ἀπὸ τὴ Μακεδονία καὶ συγκεκριμένα ἀπὸ τὴ Σιάτιστα τῆς ἐπαρχίας Σισανίου¹⁴.

Τὸ «Ἄναρχος Θεός» βρίσκεται πρὸς τὸ τέλος τοῦ χειρογράφου (φφ. 323-8). Ἄνάμεσα σ' αὐτὸ καὶ τὸ ὑπόλοιπο Εἰρμολόγιο (ποὺ στὰ φύλλα αὐτὰ περιέχει Προσόμοια, Καθίσματα καὶ Ἀπολυτίκια) παρεμβάλλονται ὀκτὼ μελωδίες βασισμένες σὲ τούρκικα τετράστιχα ποιήματα (μουραμπάδες). Τὰ κείμενα αὐτὰ εἶναι γραμμένα μὲ ἑλληνικὰ γράμματα, δηλαδὴ μὲ τὴ γνωστὴ «καραμανλίδικη» γραφὴ ποὺ χρησιμοποιοῦνταν ἀπὸ τοὺς Ἑλληνας γιὰ τὴν τουρκικὴ γλῶσσα.

Σ' ὅλες τὶς σωζόμενες παραλλαγές τοῦ «Ἄναρχος Θεός» τὸ κάθε γράμμα τοῦ ἀλφαβήτου ἀντιστοιχεῖ σὲ δύο στίχους μὲ μόνη ἐξαίρεση τὸ γράμμα Ω, ποὺ στὴν ἐκδοχὴ τοῦ Ζ8 περιέχει τρεῖς στίχους. Κάθε στίχος ἀποτελεῖται ἀπὸ ἓνα δεκασύλλαβο ὑποδιαιρούμενο σὲ δύο τροχαϊκὰ πεντασύλλαβα ἡμιστίχια. Ἄλλὰ ἡ τομὴ πέφτει πιὸ συχνὰ στὴν ἕκτη παρὰ στὴν πέμπτη συλλαβή, ἐνῶ καμιά φορὰ τὴ βρίσκουμε ἀκόμα καὶ στὴν ἔβδομη. Στὴ συνηθισμένη μορφή μὲ τὴν τομὴ στὴν ἕκτη συλλαβή, ὁ δεκασύλλαβος αὐτός, ὅπως παρατηρεῖ ὁ Baud-Bovy¹⁵, μοιάζει νὰ ἔχει γιὰ πρότυπο τὸ στίχο «τὴν τιμωτέραν, τῶν Χερουβείμ» καὶ κάποιους ἄλλους παρόμοιους δημοφιλεῖς δεκασύλλαβους τῆς βυζαντινῆς ὕμνολογίας.

Ἡ Ἑλένη Κακουλίδη στὴ διατριβή της γιὰ τὰ «Νεοελληνικὰ Ὁρησκευ-

10. Βλ. Μανόλη Κ. Χατζηγιακουμή, *Χειρόγραφα Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς 1453-1820*, Ἐκδοση Ἐθνικῆς Τράπεζας τῆς Ἑλλάδος, Ἀθήνα 1980, σσ. 150-151 καὶ φωτογραφικὸ παράρτημα ἀρ. 56. Ὁ πίνακας τῶν περιεχομένων τοῦ Ζ8 δημοσιεύτηκε γιὰ πρώτη φορὰ ἀπὸ τὸν Μ. Ἀδάμη (βλ. Μ. Γ. Ἀδάμη, «Κατάλογος τῶν χειρογράφων τῆς βιβλιοθήκης Παναγιώτου Γριτσάνη ἀποκειμένης νῦν ἐν τῇ Ἱερῇ Μητροπόλει Ζακύνθου», *Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν*, ΛΕ', Ἀθήνα 1966, σσ. 326-8).

11. Ε. Δ. Κακουλίδη, *δ.π.*, σσ. 18-19.

12. Ὁ.π., σ. 19.

13. Ὁ.π., σ. 18.

14. Μ. Κ. Χατζηγιακουμή, *δ.π.*, σ. 150.

15. *La chanson populaire Grecque du Dodécanèse*, 1 (Les Textes), Παρίσι 1936, σσ. 118-9.

τικά 'Αλφαβητάρια» σημειώνει ότι «ή χειρόγραφη παράδοση δίνει το κείμενο του "Αναρχος Θεός" σε ένιαία σχεδόν μορφή»¹⁶.

Ἡ ἔκδοχή τοῦ Ζ8 διαφέρει τόσο ἀπὸ τὴν «ένιαία» ἔκδοχή, ὅσο καὶ ἀπὸ μιὰ δεύτερη πὺ ἐμφανίζεται στὸν Κώδικα Δοχειαρίου 124¹⁷.

Συγκρίνοντας τὴν ἔκδοχή τοῦ Ζ8 μὲ τὴν παραπάνω «ένιαία» ἔκδοχή θὰ βροῦμε 22 στίχους κοινούς καὶ 27 *διαφορετικούς*. Ἡ διαφορὰ αὐτὴ μεγαλώνει ἀκόμα πιὸ πολλὸ δταν στὴ θέση τῆς «ένιαίας» τοποθετηθεῖ μιὰ ἔκδοχή προερχόμενη ἀπὸ τὴν προφορικὴ παράδοση καὶ τοῦτο γιατί ἡ ἀδιάκοπη μεταβίβαση τῶν στίχων αὐτῶν ἀπὸ στόμα σὲ στόμα ὁδήγησε σὲ μιὰ σχεδὸν ὀλοκληρωτικὴ παραφθορὰ τους.

Τὸ κείμενο τοῦ τραγουδιοῦ (βλ. Παράδειγμα) ὡς λογοτέχνημα δὲν ἔχει ιδιαίτερη ἀξία καὶ ἀναφέρεται στὸ νεογέννητο Βρέφος, τὴ Φάτνη, τὸ Ἄστρο τῆς Βηθλεέμ, τοὺς Μάγους, τὸν Ἰωσήφ καὶ τοὺς Ἀγγέλους. Καὶ στὸ τελευταῖο μέρος ὑπογραμμίζει τὸ μεγαλεῖο τῆς Γέννησης στὸ ἄγγελμα τῆς ὁποίας εὐφραίνεται ὀλόκληρη ἡ οἰκουμένη.

Στὸ Παράδειγμα 1 παρουσιάζεται ἡ πρώτη μέχρι σήμερα μεταγραφὴ στὸ σύγχρονο πεντάγραμμο τῆς μελωδίας γιὰ τὴν πρώτη στροφή (στίχοι 1-4) τοῦ «Ἄναρχος Θεός» τοῦ Ζ8. Οἱ ὑπόλοιπες στροφές περιέχουν τὸν ἴδιο ἀριθμὸ ἀπὸ στίχους καὶ τὴν ἴδια περίπου μελωδία ἐκτὸς ἀπὸ τὴν τελευταία πὺ περιλαμβάνει ἕναν πρόσθετο στίχο καὶ μιὰ κάπως πιὸ μελισματικὴ κατάληξη (Παράδειγμα 2).

Τὸ «Ἄναρχος Θεός», ὅπως τὸ ὑπόλοιπο Ζ8 καὶ γενικὰ ὅλα τὰ ἑλληνικὰ μουσικὰ χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἀπὸ τὸν 15ο αἰ. ὡς τὸ 1820, χρησιμοποιοῦ τὴν λεγόμενη «ὑστεροβυζαντινὴ» παρασημαντικὴ. Ἡ γραφὴ αὐτὴ διατήρησε τὰ ἴδια γενικὰ χαρακτηριστικὰ σὲ ὄλο τὸ διάστημα τῆς μακρόχρονης ἱστορίας της. Ἡ ὀρθογραφία της ὁμως παραλλάσσει ἀνάλογα μὲ τὸ εἶδος τοῦ μέλους καὶ τὶς πρακτικὲς (τοπικὲς καὶ ἄλλες) τῶν γραφῶν¹⁸.

Γιὰ νὰ γίνει κατανοητὴ ἡ ἐνέργεια τοῦ κάθε σημαδιοῦ στὸ καθένα ἀπὸ τὰ παρακλάδια τῆς ὑστεροβυζαντινῆς παρασημαντικῆς χρειάζεται νὰ μελετηθοῦν οἱ ὑπάρχουσες μεταφορές της σὲ ἄλλα συστήματα ἀπὸ μουσικούς πὺ τὴ γνώριζαν ἀπὸ πρῶτο χέρι. Τέτοιες μεταφορές ἔγιναν ἀπὸ τὸν Ἀνώνυμο 1477 στὶς ἀρχές τοῦ 18ου¹⁹ (οἱ μεταγραφές του χρησιμοποιοῦν μιὰ οὐκρανι-

16. Κακουλίδη, *δ.π.*, 19.

17. Ἡ πληροφορία αὐτὴ γιὰ τὴν ὑπαρξὴ μιᾶς δεύτερης ἔκδοξης ἀντλήθηκε ἀπὸ τὴν Κακουλίδη (*δ.π.*, σ. 19).

18. Δείγματα ἀπ' ὅλα τὰ εἶδη τῆς ὑστεροβυζαντινῆς παρασημαντικῆς καὶ ἀπ' ὅλες τὶς ἐποχές περιέχονται στὸν Χατζηγιακουμὴ (βλ. σημ. 9).

19. Οἱ μεταγραφές αὐτές βρίσκονται στὸν κώδικα 1477 τῆς Μονῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης στὸ Σινὰ πὺ εἶναι μιὰ ἀνθολογία τῆς Παπαδικῆς. Γιὰ περισσότερες πληροφορίες σχετικὲς μ' αὐτὸ τὸ χειρόγραφο βλ. Gr. Th. Stathis, *I manoscritti e la tradizione musicale Bizantino - Sinaitica*, Ἀθήνα 1972, σ. 11 κέ.

κῆς προέλευσης παραλλαγή τοῦ δυτικοῦ πενταγράμμου)²⁰ καθὼς κι ἀπὸ τοὺς Τρεῖς Δασκάλους²¹ στὶς ἀρχὲς τοῦ 19ου αἰ., ποὺ ξαναέγραψαν τὸ τότε ἰσχύον ρεπερτόριο χῆτις βυζαντινῆς μουσικῆς στὸ δικό τους ἀπλοποιημένο «Χρυσανθινὸ» σύστημα. Οἱ μεταγραφές ποὺ δημοσιεύονται ἐδῶ ἔγιναν σύμφωνα μὲ κανόνες ποὺ προέκυψαν ἀπὸ τὴ μελέτη τοῦ μεταγραφικοῦ συστήματος τῶν παραπάνω μουσικῶν.

Στὸ Παράδειγμα 1 ἔχουμε τέσσερις φράσεις τῶν ἑπτὰ μέτρων ποὺ ἡ καθεμιά ὑποδιαιρεῖται σὲ δύο ὑποπεριόδους τῶν τεσσάρων καὶ τριῶν μέτρων ἀντιστοίχως. Ὅλα τὰ τετράμετρα χρησιμοποιοῦν τὴν ἴδια μελωδικὴ φόρμουλα ἐκτὸς ἀπὸ τὸ τρίτο (μ. 15-18). Τὸ μελωδικὸ ὕλικό τῶν τρίμετρων ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο φράσεις, ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἡ καθεμιά χρησιμοποιεῖται δυὸ φορές. Ἡ πρώτη (μ. 5-7) ἐπαναλαμβάνεται στὶς λέξεις «καὶ Κύριος» (μ. 19-21) καὶ ἡ δευτέρα (μ. 12-14) στὸ τέλος ἀλλὰ σὲ ἄλλη θέση, ψηλότερη κατὰ μιὰ πέμπτη καθαρή. Μὲ γράμματα ἡ φόρμα τοῦ Παραδείγματος 1 θὰ μπορούσε νὰ ἐκφραστεῖ ὡς ἐξῆς: ΑΒΑΓ-ΔΒΑΓ. Τὸ κάθε γράμμα ἀντιστοιχεῖ μὲ μιὰ ἀπὸ τὶς ὀκτῶ μουσικῆς φράσεις.

Ὡς πρὸς τὴν ἔκταση ἡ μελωδία μας περιέχει τὶς ὀκτῶ νότες τῆς ὀκτάβας ρε-ρε σὺν τὸ χαμηλὸ ντό ποὺ ἐκτελεῖ χρέη ὑποτονικῆς. Τὸ *σί* ὡς τὴν τελευταία ὑποπερίοδο εἶναι ὕφεση καὶ μόνο πρὸς τὸ τέλος γίνεται φυσικό. Ἡ ἔκταση τῶν τετραμέτρων εἶναι πάντα μεγαλύτερη ἀπὸ ἐκείνην τῶν τριμέτρων ποὺ περιορίζονται στὴ χρήση τῶν τεσσάρων φθόγγων τοῦ ἐκάστοτε τετραχόρδου. Ὅσο γιὰ τὸ ρυθμικὸ σκελετὸ εἶναι περίπου ἴδιος γιὰ τὶς τέσσερις φράσεις (Παράδειγμα 3).

Ὁ ἦχος παρόλο ποὺ δὲν κατονομάζεται ἀπὸ τὸ χειρόγραφο δὲν εἶναι δύσκολο νὰ καθοριστεῖ. Ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς μελωδίας (κλίμακα τοῦ ρε, χρήση τοῦ *σί* ὕφεση, ἐνδιάμεσες καταλήξεις στὸ ρε, τὸ φα καὶ τὸ λά καὶ τελικὴ πτώση στὸ λά μὲ ἀναίρεση τοῦ *σί* στὴν τελευταία φράση) δείχνει ὅτι βρισκόμαστε στὸν πλάγιο τοῦ πρώτου.

Δυὸ λόγια τώρα γιὰ τὴ σχέση τῶν φθόγγων τῆς μελωδίας μας μὲ τὶς συλλαβὲς τοῦ κειμένου της. Ἐδῶ οἱ συλλαβὲς διαδέχονται ἢ μία τὴν ἄλλη ἀνὰ δυὸ, τρεῖς ἢ τέσσερις μουσικοὺς χρόνους καὶ μόνο σὲ τρία σημεῖα ἔχουμε ἀλλαγὴ συλλαβῆς στὸν πρῶτο χρόνο. Πρόκειται δηλαδὴ γιὰ ἓνα σύστημα μελοποίησης ποὺ χαρακτηρίζεται ὡς «ἀργοσύντομο» ἢ «στιχηρικό» καὶ ποὺ τὸ συναντᾶμε σὲ πολλὲς ὁμάδες ἀπὸ ἐκκλησιαστικὰ μέλη, ὅπως στὸ Εἰρημολόγιο Καταβασιῶν ἢ στὸ Δοξαστάριο τοῦ Πέτρου Λαμπαδάριου τοῦ Πελοποννησίου.

20. Μὲ τὴν παρασημαντικὴ αὐτὴ (μορφή καὶ σημασία σημαδιῶν) ἀσχολεῖται ὁ Myroslav Antopowycz στὴν εἰσαγωγὴ τοῦ βιβλίου του *The Chants from Ukrainian Heirmologia*, Bilthoven 1974.

21. Πρόκειται γιὰ τοὺς ἀρχιεπίσκοπο Χρῦσανθο ἐκ Μαδύτων, Γρηγόριο Πρωτοψάλτη καὶ Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα.

Ἡ παραλλαγή αὐτὴ τοῦ «Ἄναρχος Θεός» μὲ τὴ σοφὴ πλοκὴ τῆς καὶ τὴν αὐστηρὰ δομημένη μορφή τῆς θὰ πρέπει νὰ δημιουργήθηκε ἀπὸ κάποιον ἔμπειρο καὶ ἔμπνευσμένο συνθέτη ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Στὸ Ζ8 ἀντιγράφονται ἀπὸ τὸν Κυπριανὸ τὰ ἔργα πέντε σπουδαίων συνθετῶν τοῦ 17ου αἰ.: τοῦ Ἀθανασίου ἐπισκόπου Τουρνόβου, τοῦ Ἀρσενίου τοῦ Μικροῦ, τοῦ Γερμανοῦ ἐπισκόπου Νέων Πατρῶν, τοῦ Κοσμᾶ τοῦ Μακεδόνα καὶ τοῦ Μπαλασίου τοῦ Ἱερέως. Θὰ μπορούσε ὁ ἕνας ἀπὸ αὐτοὺς νὰ εἶναι ὁ συνθέτης ποὺ ἀναζητοῦμε;

Ὁ κώδικας Δοχειαρίου 124 (ποὺ εἶναι ἓνα χειρόγραφο τοῦ 1712) μᾶς πληροφορεῖ ὅτι ὁ Γερμανὸς «ἐποίησε» καὶ «καλλώπισε» τὴν παρατιθέμενη ἐκεῖ ἐκδοχὴ τοῦ «Ἄναρχος Θεός»²². Ξέρουμε ὥστόσο ὅτι οἱ στίχοι αὐτοὶ ὑπῆρχαν τουλάχιστον ἀπὸ τὸ 1518. Ἐπομένως ἂν ἀσχολήθηκε ὁ Γερμανὸς μὲ αὐτὸ τὸ κείμενο θὰ ἀσχολήθηκε ὄχι σὰν ποιητῆς, ἀλλὰ σὰν μουσικός, συνθέτοντας μιὰ κατάλληλη μελωδία, ποὺ θὰ μπορούσε ἐνδεχομένως νὰ εἶναι καὶ ἡ δική μας. Ἡ ὑπόθεση αὐτὴ εἶναι ἐλκυστικὴ ἀλλὰ δὲν μπορεῖ πρὸς τὸ παρὸν νὰ ἀποδειχθεῖ.

Προχωρῶ τώρα στὴν παρουσίαση τῶν τεσσάρων ἐκδοχῶν τοῦ «Ἄναρχος Θεός» ποὺ διασώθηκαν ἀπὸ τὴν προφορικὴ παράδοση (βλ. Παραδείγματα 4-7)²³. Πρόκειται γιὰ τέσσερα κάλαντα ποὺ προέρχονται ἀπὸ τὴ Μικρὰ Ἀσία (Πόντος -Καππαδοκία). Τὸ Παράδειγμα 7 δημοσιεύεται ἐδῶ γιὰ πρώτη φορά. Τὸ Παράδειγμα 4 εἶναι μελοποιημένο σὲ συλλαβικὸ ὕφος, ἐνῶ τὰ ὑπόλοιπα τρία στὸ ἀργοσύntonο ὕφος ποὺ μόλις περιγράψαμε.

Συγκρίνοντας τὰ τέσσερα αὐτὰ κάλαντα μὲ τὸ Παράδειγμα 1 βρίσκουμε τίς ἐξῆς βασικὲς διαφορᾶς: 1) Στὰ κάλαντα ἡ ἔκταση δὲν ξεπερνᾷ τὸ διάστημα τῆς 7ης ἐνῶ στὸ Παράδειγμα 1 εἶναι μεγαλύτερη κατὰ δύο νότες. 2) Εἶδαμε ὅτι τὸ Παράδειγμα 1 ἀνήκει στὸν ἦχο ποὺ κατὰ τὴ βυζαντινὴ θεωρία ὀνομάζεται «πλάγιος τοῦ πρώτου». Οἱ ἦχοι στὰ κάλαντα εἶναι διαφορετικοί. Τὸ Παράδειγμα 4 ἀκολουθεῖ τὸν τέταρτο ἦχο ποὺ καταλήγει στὸ ρε²⁴, τὰ

22. Κακουλίδη, *δ.π.*, σ. 19.

23. Οἱ πηγὲς ἀπὸ τίς ὁποῖες ἀντλήθηκαν τὰ παραδείγματα αὐτὰ εἶναι οἱ ἐξῆς: α) Ξένου Ξενία, Ποντιακὴ Μουσικὴ, *Χρονικὰ τοῦ Πόντου* 1, Ἀθήνα 1943, σσ. 20-1. Οἱ μουσικὲς καταγραφὲς θεωρήθηκαν ἀπὸ τὸν Σίμωνα Καρὰ (Παρ. 4-5). β) Ἰακώβου Ναυπλιώτου, *Φόρμιγξ, ἦτοι συλλογὴ ἁσματῶν καὶ Ὡδῶν*, Κωνσταντινούπολις 1894, σ. 220. Ἡ μελωδία ὑπαγορεύτηκε στὸν Ναυπλιώτη ἀπὸ τὸν Κορνήλιο Κοσμίδη τὸν «Σιναῖτη» (Παρ. 6). γ) Δίσκος 200β τοῦ 1930 τῆς συλλογῆς τοῦ Μουσικοῦ Λαογραφικοῦ Ἀρχείου Μέλπωσ Μερλιέ (στὸ ἐξῆς ΜΛΑ) μὲ τραγουδίστρια τὴν Ἀναστασία Χουρμουζιάδου ἀπὸ τὴ Σινασὸ τῆς Καππαδοκίας (Παρ. 7). Ἡ καταγραφὴ τῆς μελωδίας τοῦ δίσκου στὸ πεντάγραμμο καὶ ἡ μεταφορὰ τῶν Παρ. 4-6 ἀπὸ τὴ χρυσανθινὴ παρασημαντικὴ στὸ δυτικὸ πεντάγραμμο ἔγιναν ἀπὸ τὸν γράφοντα.

24. Ἡ μελωδία τοῦ Παρ. 4 τραγουδιόταν στὴν Οἰνὴ τοῦ Πόντου ὄχι τὰ Χριστούγεννα ἀλλὰ στὴ γιορτῆ τῶν Φώτων πάνω στὸ κείμενο «Ἀπὸ τῆς Ἐρήμου ὁ Πρόδρομος» (βλ. Δίσκο 212β τῆς συλλογῆς τοῦ ΜΛΑ). Τὰ ἴδια κάλαντα στὴ Σαμψούνα ψάλλονταν μὲ τὴ μελωδία τοῦ Παρ. 5 (βλ. Κάλαντα Φώτων σὲ καταγραφὴ Στ. Κουτσογιαννόπουλου, *Ἐφημερίς Φόρμιγξ*, Περίοδος Β', ἔτος Β' (1906) ἀρ. 17-18, σ. 7.

Παραδείγματα 5-6 τὸν πρῶτο ἤχο και τὸ Παράδειγμα 7 τὸν τέταρτο ἤχο ἀπὸ τὸ *μί*, γνωστὸ κι ὡς «λέγετο». 3) Ἡ μουσικὴ στροφὴ στὰ κάλαντα εἶναι διστιχὴ και ἀκολουθεῖται ἀπὸ μιὰ ἐπωδὸ. Στὸ Παράδειγμα 1 εἶναι τετράστιχη χωρὶς ἐπωδὸ. 4) Στὰ κάλαντα τὸ δεύτερο μέρος (δηλαδὴ ἐκεῖνο ποὺ ἀντιστοιχεῖ μὲ τὴν ἐπωδὸ) συμφωνεῖ μελωδικὰ μὲ τὸ πρῶτο παρὰ τὶς ἐνδεχόμενες διαφορὲς τῶν μερῶν στὸν ἀριθμὸ τῶν μέτρων και στὴν ἐπιμέρους πλοκὴ τῶν φθόγγων. Στὸ Παράδειγμα 1 τὸ δεύτερο μέρος παρουσιάζει ἀρκετὲς διαφορὲς, εἰσάγοντας ἀρκετὰ καινούρια μελωδικὰ στοιχεῖα.

Τὸ μόνον ἐμφανὲς στοιχεῖο ποὺ συνδέει τὰ κάλαντα μὲ τὸ Παράδειγμα 1 εἶναι τὸ μέτρο, ποὺ σ' ὅλες τὶς περιπτώσεις εἶναι δίσημο. Δύο ἀπὸ τὰ κάλαντα ὡστόσο μοιάζουν μὲ τὸ Παράδειγμα 1 και σὲ κάποια ἄλλα πιὸ ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Στὸ Παράδειγμα 5 ἡ πρώτη μελωδικὴ φράση (μ. 1-6) εἶναι μιὰ παραλλαγὴ τῆς κύριας φόρμουλας τοῦ Παραδείγματος 1 ποὺ παρουσιάζεται τρεῖς φορές στὰ μέτρα 1-4, 8-11 και 22-5 (βλ. Παράδειγμα 8). Ἐξάλλου στὸ Παράδειγμα 7 ἔχουμε τὴν ἴδια φραστικὴ ὑποδιαίρεση σὲ ὑποπεριόδους τῶν 4 και 3 μέτρων ποὺ συναντοῦμε και στὸ Παράδειγμα 1. Ἐπίσης στὸ ἴδιο παράδειγμα ἡ μελωδία τοῦ πρώτου τρίμετρου (μ. 5-7) συμπίπτει σὲ γενικὲς γραμμὲς μὲ τὴ μελωδία τοῦ πρώτου και τοῦ τρίτου τρίμετρου τοῦ Παραδείγματος 1 (βλ. Παράδειγμα 9).

Ὁλοκληρώσαμε ἐδῶ τὴν ἀνάλυση τοῦ Παραδείγματος 1 και τὴν ἐξέταση τῶν σχέσεών του μὲ τὰ κάλαντα ποὺ συνδέονται μὲ τὸ ἴδιο κείμενο. Ἡ σύγκριση ἔδειξε ὅτι ἡ μελωδία ἀπὸ τὸ χειρόγραφο εἶναι ἡ πιὸ ἐκτεταμένη, ἡ πιὸ πλούσια σὲ νότες και μουσικὲς φράσεις και ἡ λιγότερο ἐπαναληπτικὴ. Μιὰ τέτοια μελωδία θὰ ἦταν δύσκολο νὰ γίνεῖ δημοτικὸ τραγούδι. Φαίνεται ὅμως ὅτι κάποιοι ἐμπειρικοὶ μουσικοὶ τὴν ἐπισήμαναν και τῆς δανείστηκαν ὀρισμένα στοιχεῖα γιὰ νὰ τὰ ἐνσωματώσουν σὲ κάλαντα μὲ τὸ ἴδιο κείμενο, ἀλλὰ ἴσως και μὲ ἄλλο.

Ἀπομένει τώρα νὰ προσδιορίσουμε τὸ χῶρο μέσα στὸν ὁποῖο εὐδοκίμησε ἡ μελωδία μας. Αὐτοῦ τοῦ εἶδους τὰ τραγούδια μὲ τὸ τόσο ἔντονο ἐκκλησιαστικὸ ὄφος θὰ πρέπει νὰ προέρχονται ἀπὸ μοναστηριακὰ περιβάλλοντα, ὅπως τοῦ Ἁγίου Ὁρους ἢ τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης στὸ Ὄρος Σινά. Ξέρουμε π.χ. ὅτι τὸ Παράδειγμα 6 καταγράφηκε «κατ' ἀπαγγελίαν» ἐνὸς Σιναίτη μοναχοῦ²⁵, ἐνῶ φαίνεται ὅτι τὸ Παράδειγμα 7 διαδόθηκε στὸν πληθυσμὸ τῆς Σιναισοῦ τῆς Καππαδοκίας ἀπὸ κάποιον ἀγιορεῖτη ἡγούμενο²⁶. Συνεπῶς προτοῦ ἐξελιχθοῦν σὲ κάλαντα οἱ πιὸ πολύπλοκες μελοποιήσεις τοῦ «Ἄναρχος

25. I. Ναυπλιώτη, *δ.π.*, σ. 220.

26. «Αὐτὸ τὸ τραγούδι τὸ ἔφερε στὴ Σινασὸ κάποιος Ἄγιορεῖτης ἡγούμενος ποὺ καταγόταν ἀπ' τὴ Σινασὸ και τὸ ἔλεγε “τὸ ναοῦρισμα τοῦ Χριστοῦ”. Τὸ ἔγραψαν ἀκούοντάς το ἀπ' τὸν ἡγούμενο πρῶτες οἱ ἀδερφάδες ἐνὸς παπᾶ μας. Ἄπ' αὐτὲς τὸ ἔγραψαν κι ἄλλες γυναῖκες κι ἔτσι τὸ ἔμαθε ὄλο τὸ χωριὸ και τὸ τραγουδοῦσαν». (Τὸ σημεῖωμα αὐτὸ ὑπαγορευμένο ἀπὸ μιὰ Σιναιτίτσα φυλάγεται στὸ τμήμα τοῦ ΜΛΑ ποὺ περιέχει πληροφορίες γιὰ τὶς ἡχογραφήσεις του, τοῦ 1930).

Θεός» θὰ πρέπει νὰ λέγονταν στὰ μοναστήρια ἀπὸ τοὺς καλόγερους τὶς μέρες τῶν Χριστουγέννων σὲ ἐσπερινούς, τραπέζια κτλ. Ἡ ἄποψη αὐτὴ ἐνισχύεται καὶ ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι ὁ καταγραφέας τῆς μελωδίας μας Κυπριανὸς ἦταν καλόγερος.

Τὸ θέμα γύρω ἀπὸ τὶς μελοποιήσεις τοῦ «Ἄναρχος Θεός» δὲν ἔχει κλείσει. Ὑπάρχει ἀκόμα μιὰ μελοποίησή του σὲ δεύτερο ἦχο. Ἄλλὰ τὸ χειρόγραφο ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἀντλοῦμε αὐτὴν τὴν πληροφορία²⁷ δὲν περιέχει μουσικὴ σημειογραφία. Μᾶς χρειάζεται μιὰ βαθύτερη μελέτη τῶν ἐκκλησιαστικῶν μουσικῶν χειρογράφων τῆς περιόδου τῆς Τουρκοκρατίας γιὰ νὰ μπορέσουμε νὰ βροῦμε αὐτὴ τὴ μελωδία καὶ νὰ κάνουμε ἴσως καὶ ἄλλες ἐνδιαφέρουσες ἀνακαλύψεις.

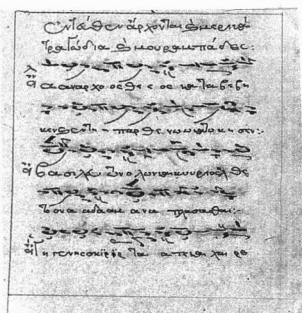
27. Χειρόγραφο Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης ἀρ. 41 τοῦ ἔτους 1792. Ἡ πληροφορία αὐτὴ προέρχεται ἀπὸ τὴν Κακουλίδη, *δ.π.*, σ. 19.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΤΟ ΚΕΙΜΕΝΟ

Ἄναρχος Θεὸς καταβέβηκεν
 καὶ ἐν τῇ Παρθένῳ κατώκησεν.
 Βασιλεὺς τῶν ὄλων καὶ Κύριος
 ἦλθε τὸν Ἄδὰμ ἀναπλάσασθαι.
 Γηγενεῖς σκιρτᾶτε καὶ χαίρεσθε
 τάξεις τῶν ἀγγέλων εὐφραίνεσθε.
 Δεῦτε ἐν σπηλαίῳ θεάσασθε
 κείμενον ἐν φάνη τικτόμενον.
 Ἐξ ἀνατολῶν μάγοι ἔρχονται
 δῶρα προσκομίζουσιν ἄξια.
 Ζητοῦν προσκυνῆσαι τὸν Κύριον
 τὸν ἐν τῷ σπηλαίῳ τικτόμενον.
 Ἦνεγκεν ἀστήρ μάγους ὁδηγῶν
 ἔνδον τοῦ σπηλαίου ἐκόμισεν.
 Θεὸς βασιλεὺς προαιώνιος
 τίκεται ἐκ κόρης θεόπαιδος.
 Ἰδὼν καὶ Ἡρώδης ὡς ἔμαθεν
 ὄλως ἐξεπλάγη ὁ δαίλαιος.
 Κράζει καὶ βοᾷ πρὸς τοὺς λειτουργοὺς
 ἠκριβολόγησε σήμερον.
 Λέγετε σοφοὶ καὶ διδάσκαλοι
 ἄρα ποῦ γεννᾶται ὁ Κύριος.
 Μέγα καὶ φρικτὸν τὸ τεράστιον
 ὃ ἐν οὐρανοῖς ἐπεδήμησεν.
 Νύκτα Ἰωσήφ ρῆμα ἤκουσεν
 ἄγγελον Κυρίου ἐλάλησεν.
 Ξένον καὶ παράδοξον ἄκουσμα
 καὶ ἡ συγκατάβασις ἄρρητος.
 Ὁ μακροθυμήσας καὶ εὐσπλαχνος
 πάντων ὑπομένει τὰ πταισματα.
 Πάλιν οὐρανοὶ ἠνεψύχθησαν
 ἄγγελοι αὐτοῦ ἀνυμνήτησαν.
 Ρήτορες ἐλθόντες προσέπεσον
 βασιλέα μέγαν καὶ ἔνδοξον.
 Σήμερον τὰ πάντα εὐφραίνονται
 γῆ σὺν τοῖς ἀνθρώποις εὐφραίνονται.

Τάξεις τῶν ἀγγέλων ἐξέστησαν
 ἐπὶ τὸ παράδοξον θέαμα.
 Ὑμνους καὶ δεήσεις ἀνέμελλον
 τῶν πάντων δεσπότην καὶ ἄνακτα.
 Φῶς ἐν τῷ σπηλαίῳ ἀνέτειλεν
 καὶ ἐν τῇ Παρθένῳ κατόκησεν.
 Χάρις τοῖς ἀνθρώποις ἐπέλαμψεν
 καὶ τοῖς ἐν τῷ σκότει ἐπέφανεν.
 Ψάλλοντες Χριστὸν τὸν θεὸν ἡμῶν
 ἱερεῖς, λαοὶ τε καὶ ἄρχοντες.
 Ὡ Παρθενομήτορ καὶ δέσποινα
 πρέσβευε ἀπαύστως δὴ ἔτεκες,
 ἵνα σώσῃ κόσμον, δὴ ἐπλασεν.



Ξενίτας 1

Παράδειγμα 4

1 Ά ναρ χος Θε ός, Κα τα βέ βη κεν, Και Εκ Της Παρ
 5 θέ νου, Κα τώ κη σεν. Ε ρου ρεμ Ε ρου ρεμ,
 9 Ε ρου Ε ρου Ε ρου ρεμ, Χαί ρε Ά χραν τε.

Ξενίτας 2

Παράδειγμα 5

1 Ά ναρ χος Θε ός, Κα τα βέ βη κεν,
 6 Και Εκ Της Παρ θέ νου, Κα
 11 τώ κη σεν. Ε ρου ρεμ, Ε ρου Ε ρου
 16 ρε, Χαί ρε Δέ σποι να.

Ναυπλιώτης

Παράδειγμα 6

1 Ά ναρ χος Θε ός Κα τα
 Τε ρε ρε ρε ρεμ, Τεμ Το
 5 βέ βη κεν, Και Εν Τη Παρ
 Τε ρου τεμ Τεμ Και Α να

9 θέ να, Κα 3 τώ κη σε
 νες, Χαί ρε Δέ σποι να,
 13 Τεμ Και Α να νες,
 16 Χαί ρε Α 3 χραν τε.

ΜΛΑ

Παράδειγμα 7

1 Α ναρ χος Θε ός,
 Τε ρε ρε ρε ρε,
 5 Κα τα βέ βη κεν, Και Εκ Και
 Τεμ του τε ρου τε Τε Τε Και
 9 Της Παρ θε νου, Και
 Α να νε, Χαί ρε
 13 τώ κη σεν. Τε Και Α να
 Α χραν τε, Τε Και Α να
 17 νε, Χαί ρε Δέ σποι να.

Παράδειγμα 8

Ξενίτας 2 (μ 1-6)

Z 8 (μ 1-4)

Παράδειγμα 9

Z 8 (μ 5-7)

ΜΛΑ (μ 5-7)