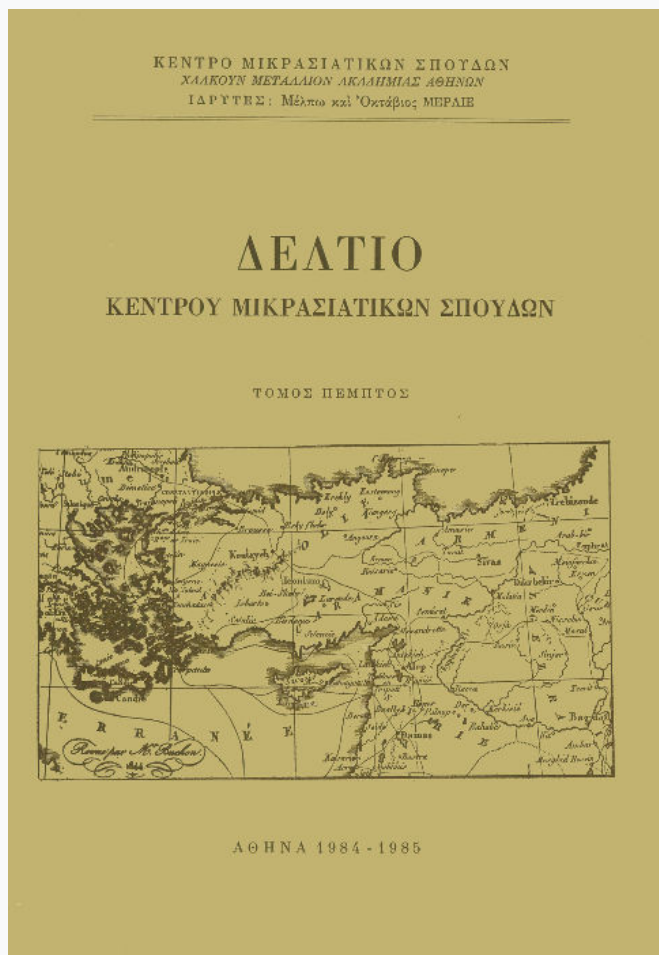


Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών

Τόμ. 5 (1984)



Τρία πρόσφατα "Καππαδοκικά" τραγούδια από τη Νέα Σινασό

Μάρκος Φ. Δραγούμης

doi: [10.12681/deltiokms.216](https://doi.org/10.12681/deltiokms.216)

Copyright © 2015, Μάρκος Φ. Δραγούμης



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Δραγούμης Μ. Φ. (1984). Τρία πρόσφατα "Καππαδοκικά" τραγούδια από τη Νέα Σινασό. *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών*, 5, 411–424. <https://doi.org/10.12681/deltiokms.216>

ΤΡΙΑ ΠΡΟΣΦΑΤΑ «ΚΑΠΠΑΔΟΚΙΚΑ» ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ
ΑΠΟ ΤΗ ΝΕΑ ΣΙΝΑΣΟ

Στις 9/12/1954 οί Κυβερνήσεις τῆς Ἑλλάδας καί τοῦ Βελγίου υπέγραψαν μία Σύμβαση γιά τήν ἀνάπτυξη τῶν μορφωτικῶν σχέσεων τῶν δύο χωρῶν. Ἡ ἐπιτροπή πού ἀνέλαβε τήν ἐφαρμογή τῆς συνεδρίασε γιά πρώτη φορά σέ ὀλομέλεια στίς Βρυξέλλες στίς 30 καί 31 Μαΐου 1960. Τότε ἀνάμεσα σέ ἄλλα ἀποφασίστηκε νά συγκροτηθεῖ μιὰ ὁμάδα ἀπό Ἑλληνες καί Βέλγους ἐμπειρογνώμονες μέ σκοπό νά ἐπισκεφθοῦν τὰ νησιά Ἀνδρος, Νάξος, Εὐβοία καί Μυτιλήνη καί νά ἡχογραφήσουν ἐκεῖ τὰ πλούσια καί τότε ἀκόμα σχετικά ἄγνωστα στοὺς εἰδικοὺς τοπικά μουσικά ιδιώματα.

Τό καλοκαίρι τοῦ 1960 ἓνα μέλος τῆς ἐπιτροπῆς, ὁ διαπρεπὴς Βέλγος ἱστορικός τῆς μουσικῆς, μαέστρος καί ἔθνομουσικολόγος Paul Collaer, ἦλθε σ' ἐπαφὴ μέ τῇ Μέλπω Μερλιέ, πρόεδρο τοῦ Μουσικοῦ Λαογραφικοῦ Ἀρχείου (Μ.Λ.Α.) –πού υπαγόταν ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ μεσοπολέμου στοὺς Κέντρο Μικρασιατικῶν Σπουδῶν– καί τὴν ἐνημέρωσε γιά τὰ ὅσα συζητήθηκαν στὴν ὀλομέλεια σχετικὰ μέ τὴν ἔθνομουσικολογία. Τὸν ἐπόμενον Μάρτιο, οἱ δύο τους, μετὰ ἀπὸ ἀνταλλαγὴ ἐπιστολῶν, συμφώνησαν νά προχωρήσουν τὸ ταχύτερο σέ μιὰ ἐπιτόπια ἐρευνα στὴν Εὐβοία, ὅπου τὸ Μ.Λ.Α. μέ τῇ Δέσποινα Μαζαράκη καί τὴν Ἀγλαΐα Ἀγιουτάντη, εἶχε ἤδη κάνει ὀρισμένες προκαταρκτικὲς μελέτες. Ἡ χρηματοδότηση τοῦ προγράμματος εἶχε ἐξασφαλισθεῖ ἀπὸ τὰ ἀρμόδια Ὑπουργεῖα τῶν δύο χωρῶν¹.

Ἀκολούθησαν δύο ἀποστολὲς στὴ Β. Εὐβοία τὸ καλοκαίρι τοῦ 1962. Ἡ πρώτη (3-10 Αὐγούστου) ἐγινε χωρὶς τὸν Collaer ἀπὸ τοὺς συνεργάτες τοῦ Μ.Λ.Α. Ἀγλαΐα Ἀγιουτάντη, Γιάννη Ἀννίνο καί Μάρκο Δραγοῦμη. Κι ἡ δευτέρη (16-24 Αὐγούστου) ἀπὸ τὴν ἴδια ὁμάδα, ἀλλὰ μαζὶ μέ τὸν Collaer καί τὴ σύζυγό του. Στίς δύο αὐτὲς ἀποστολὲς ἡχογραφήθηκαν 309 τραγούδια καί σκοποὶ σέ 15 χωριά καί πόλεις τῶν ἐπαρχιῶν Αἰδηψοῦ καί

1. Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ προκύπτουν ἀπὸ τὴν ἀλληλογραφία Μερλιέ-Collaer καί Μερλιέ-Τμήματος Ἀποδήμου Ἑλληνισμοῦ τοῦ Ὑπουργείου Ἐξωτερικῶν, πού φυλάγεται στοὺς Μ.Λ.Α. καί τὸ Κ.Μ.Σ.

Ίστιαιάς. Στο πολύτιμο αυτό υλικό, που φυλάγεται τώρα ολόκληρο στην ταινιοθήκη του Μ.Λ.Α., και έν μέρει (δεύτερη άποστολή) στις Βρυξέλλες (Le Centre Ethno-musicologique Paul Collaer), δέν άντιπροσωπεύεται μόνο ή μουσική τών γηγενών, αλλά και τών άρκετών προσφύγων άπό τη Βορειοανατολική Θράκη, τη Μικρασία και την Άρμενία, που έγκαταστάθηκαν στην περιοχή μετά τό 1920².

Έντεκα άπό τά δείγματα που περιέχονται στις παραπάνω μαγνητοταινίες τραγουδήθηκαν άπό τη Συνασίτισσα Χριστίνα Σαραντίδου (Χ.Σ.), που μετά την άνταλλαγή του 1924 έγκαταστάθηκε στη Νέα Σινασό. Τό χωριό βρίσκεται σέ άπόσταση 3 χλμ. βορειοανατολικά του Ξηροχωρίου (Ίστιαιά) και είχε τότε 188 σπίτια άπό τά όποια 60 άνήκαν σέ γηγενείς, άλλα τόσα σέ οικόγένειες όπου είχαν γίνει επιγαμίες μεταξύ γηγενών και προσφύγων, 38 σέ Συνασίτες που έγκαταστάθηκαν εκεί στα 1925 και 30 σέ Ποντίους που ήρθαν άπό τη Σοβιετική Ένωση στα 1938-39³.

Άπό τά τραγούδια της Χ.Σ. έπτά είναι έλληνόφωνα και τέσσερα τουρκόφωνα. Άπομονώνοντας τά έλληνόφωνα, διαπιστώνουμε ότι μόνο τέσσερα είναι γνωστά παλιά καππαδοκικά τραγούδια δημοσιευμένα σέ συλλογές ή γυρισμένα σέ δίσκους⁴. Τά υπόλοιπα τρία, σάν νεότερα δημιουρ-

2. Οί πληροφορίες αυτές προέρχονται άπό την Έκθεση που διάβασε ή Μ. Μερλιέ στο Δ.Σ. του Κ.Μ.Σ.-Μ.Λ.Α. στις 7/11/1962, όπως κι άπό μερικά άλλα έγγραφα που φυλάγονται στο Μ.Λ.Α.

3. Οί στατιστικές αυτές συγκεντρώθηκαν για έννημέρωση του Κ.Μ.Σ.-Μ.Λ.Α. άπό την Άγλαΐα Άγιουτάντη, όταν επισκέφθηκε τη Β. Εύβοια τόν Νοέμβριο του 1959.

4. Τό Καππαδοκικό τραγούδι (στίχοι και μουσική) μās είναι γνωστό άπό τίς έξης πηγές:

Α. ΒΙΒΛΙΑ: 1) Γ. Παχτικός, 260 *Δημώδη Έλληνικά Άσματα*, Α', Άθήνα 1905, 3-43 (34 παραδείγματα). 2) *Η Σινασός. Τό Διαμάντι της Άνατολής*, Άθήνα 1924 (34 παρ.). 3) Σ. Σωφρονιάδη, *Η Σινασός της Καππαδοκίας και τά Δημοτικά της Τραγούδια*, Άθήνα 1938 (33 παρ.). 4) Άκαδημία Άθηνών (Γ. Σπυριδάκης - Σ. Περιστερης), *Έλληνικά Δημοτικά Τραγούδια*, Γ', Μουσική Έκλογή, Άθήνα 1968, 29-30, 114, 126, 170 (4 παρ.).

Β. ΔΙΣΚΟΙ: 1) Σειρά δίσκων 78 στροφών της συλλογής Μέλπως Μερλιέ (74 παρ.). Οί δίσκοι αυτοί γυρίστηκαν σέ έλάχιστα άντίτυπα και δέν κυκλοφόρησαν ποτέ στο έμπόριο. Άντίτυπά τους ύπάρχουν στο Παρίσι (La Phonothèque Nationale) και στην Άθήνα (Μ.Λ.Α.). Η καταγραφή τους στο πεντάγραμμο έχει ολοκληρωθεί κι είναι έτοιμη για έκδοση άπό τό Μ.Λ.Α. 2) Έλληνικοί Χοροί και Τραγούδια άπό τό Συγκρότημα της Δόρας Στράτου. Νο 1. OLYMPIC 1057. Έκδοση 1965 (;) (1 παρ.). 3) Δημοτικά Τραγούδια άπό τη Συλλογή Μέλπως Μερλιέ, POLYDOR 2421079. Έκδοση 1976 (1 παραδ.). 4) Αύθεντικά Μικρασιατικά. Άπάνθισμα άπό

γήματα, δὲν ἔχουν βέβαια τὴν ἀξία τῶν παλιῶν. Τὸ πάθος ὁμῶς μὲ τὸ ὁποῖο τὰ τραγούδησε ἡ Χ.Σ. μ' ἔκανε νὰ τὰ προσέξω καὶ νὰ θελήσω νὰ τὰ μελετήσω.

Ἡ Χ.Σ. ἐντοπίστηκε ἀπὸ τὴν Ἀγλαφὰ Ἀγιουτάντη ὅταν ἐπισκέφθηκε τὴ Ν. Σινασὸ τὸν Νοέμβριο τοῦ 1959 γιὰ νὰ προετοιμάσει τὸ ἔδαφος γιὰ μιὰ προσεχὴ –ἀλλὰ ὄχι τότε ἀκόμα καθορισμένη χρονολογικὰ καὶ βέβαιη– ἠχογράφηση τοῦ Μ.Λ.Α. στὴ Β. Εὐβοία. Νὰ τί γράφει σχετικὰ στὸ ἀνέκδοτο «ὀδοιπορικὸ» της: «Σαραντίδου Χριστίνα. 70 χρονῶν. Γεννήθηκε καὶ ἔζησε στὴ Σινασὸ ὥς τὸ 1924. Εἶναι ἡ μόνη ποὺ μπορεῖ νὰ μᾶς πεῖ τραγούδια. Ξέρει πολλά, ἑλληνικὰ καὶ τούρκικα, ἀλλὰ ἔχει πίεση καὶ τὴν καρδιά της καὶ δὲν θὰ μπορέσει νὰ τὰ πεῖ ὅλα. Ἐχει καλὴ φωνή. Τὴν πρωτοχρονιά ἀποβραδὶς στὴ Ν. Σινασὸ γίνονται κοινὰ τραπέζια. Στοῦ κ. Σεραφεὶμ Ρίζου ἡ Χριστίνα τραγουδᾷ πρώτη τὰ κάλαντα. Λέει καὶ κανένα ἄλλο ἑλληνικὸ καὶ κανένα τούρκικο»⁵.

Στὴ συνέχεια παρουσιάζονται καὶ ἀναλύονται τὰ τρία νεότερα ἑλληνόφωνα τραγούδια ποὺ ἀναφέρθηκαν πιὸ πάνω. Σὲ κάθε περίπτωσιν προηγούνται οἱ μελωδίες καὶ τὰ κείμενα καὶ ἀκολουθοῦν ὀρισμένα ἀπαραίτητα σχόλια, τόσο γιὰ τοὺς στίχους ὅσο καὶ γιὰ τὴ μουσικὴ. Τὰ δύο πρῶτα τραγούδια ἀνήκουν στὰ λεγόμενα καθιστικὰ καὶ τὸ τρίτο εἶναι μοιρολόγι.

1. ΕΜΑΘΑ, ΚΥΡΑ ΜΟΥ, ΠΟΥ' ΣΑΙ ἈΡΡΩΣΤΗ

"Εμαθα, κυρά μου, πού 'σαι ἄρρωστη

"Ἀρρωστη βαριὰ στὸ στῶμα, ἄτζαμπα⁶ γιατί;

τὴ Συλλογὴ Μέλπωσ Μερλιέ. ACBA 1401. Ἔκδοση 1980 (2 παρ.). Τὸ ἓνα παράδειγμα (Κάτω στὸν Ἀη-Γιάννη) τραγουδιέται ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ Χ.Σ. 5) Παραδοσιακὰ Τραγούδια τῆς Καππαδοκίας. Ἔκδοση 1984 (Ἐκπολιτιστικὸς Σύλλογος Ρωμιῶν. Ἐπιμέλεια Δ. Ν. Κατσίκας) (12 παρ.). 6) Ὁ Γιώργης Μελίκης παρουσιάζει ἄγνωστους λαϊκοὺς ὀργανοπαίκτες καὶ τραγουδιστὲς τῆς Β. Ἑλλάδας. Λαϊκὸς Χειμῶνας. Ἔκδοση 1984 (8 παρ.).

5. Στὰ στοιχεῖα αὐτά, ποὺ ἀντιγράφηκαν ἀπὸ τὸν φάκελλο Εὐβοία τοῦ Μ.Λ.Α., προσθέτω ὅτι ἡ Χ.Σ. ἦταν παντρεμένη κι ὅτι ὁ γιὸς της ἴσως ζεῖ ἀκόμα κάπου στὴν Ἀθήνα ἢ στὸν Πειραιά, σύμφωνα μὲ τηλεφωνικὴ πληροφορία ποὺ μοῦ ἔδωσε τὸ 1985 ἀπὸ τὴ Ν. Σινασὸ ὁ γιὸς τοῦ Σεραφεὶμ Ρίζου, ποὺ ἐξασκεῖ τὸ ἐπάγγελμα τοῦ γιатpοῦ στὴν Ἱστιάια.

6. Ἀραγες.

ΜΑΡΚΟΣ ΔΡΑΓΟΥΜΗΣ

♩ 100

1. Έμαθα, κυρά μου, πού 'σαι ἀφ' ἑσέως

1. Ε - ΜΑ - ΘΑ ΚΥ - ΡΑ ΜΟΥ ΠΟΥ 'ΣΑΙ ΑΡ - ΡΕ - ΣΤΗ ,

Ε - ΜΑ - ΘΑ ΚΥ - ΡΑ ΜΟΥ ΠΟΥ 'ΣΑΙ ΑΡ - ΡΕ - ΣΤΗ ,

ΑΡ - ΡΕ - ΣΤΗ ΒΑ - ΡΙΑ ΣΤΟ ΣΤΡΟ - ΜΑ , Α - ΤΖΑ ΜΗΔ ΓΙΑ - ΤΙ

ΑΡ - ΡΕ - ΣΤΗ ΒΑ - ΡΙΑ ΣΤΟ ΣΤΡΟ - ΜΑ Α - ΤΖΑ ΜΗΔ ΓΙΑ - ΤΙ .

2. ΠΑ - Ο ΤΗ ΔΕΥ - ΤΕ - ΡΑ ΠΑ ΝΑ ΠΙΕ Ι - ΔΕ

ΚΑΙ ΤΗ ΒΡΙ - ΣΚΟ ΓΥ - ΡΙ - ΣΜΕ - ΝΗ , ΣΤΟ ΔΕ - ΞΙ ΠΛΕΥ - ΡΟ

ΚΑΙ ΤΗ ΒΡΙ - ΣΚΟ ΓΥ - ΡΙ - ΣΜΕ - ΝΗ ΣΤΟ ΔΕ - ΞΙ ΠΛΕΥ - ΡΟ

ΓΥ - ΡΙ - ΣΕ ΜΕ (x) ΕΙ - ΔΕ

ΠΑΡ. 1

*Πάω τῇ Δευτέρᾳ, γιὰ νὰ τί(ς)⁷ ἰδῶ
 Καὶ τῇ βρίσκω γυρισμένη, στὸ δεξι πλευρό.
 Γύρισε, μοῦ εἶδε, κι ἀναστέναξε
 Καὶ τῆς εἶπα πὼς θὰ φύγω, κι εὐθὺς ἔκλαψε.
 'Α! γλυκειά μου μάνα, φύγε μὰ στιγμῇ
 Καὶ 'γὼ νὰ γλυκομιλήσω τὸν Θεμιστοκλῆ:
 «Εγὼ θ' ἀποθάνω, σὺ νὰ παντρευτεῖς.
 Τὰ ὥραϊά μου τὰ νιάτα θεὸ νὰ φάει ἡ γῆς».*

Ἡ στροφή ἐδῶ (ποιητικὴ καὶ μουσικὴ) εἶναι δίστιχη μὲ τὸν πρῶτο στίχο ἑνδεκασύλλαβο καὶ τὸν δεύτερο δεκατρισύλλαβο. Οἱ στίχοι ὁμοιοκαταληκτοῦν. Ἐνα παρόμοιο ἰδιότυπο στροφικὸ σχῆμα παρατηρεῖται σ' ἓνα τραγούδι, πιθανὸν ἀστικῆς προέλευσης, ποὺ ἐντόπισα πρόσφατα στὶς Λεῦκες τῆς Πάρου. Ἐκεῖ ὁμως ἡ θέση τοῦ δεκατρισύλλαβου καταλαμβάνεται ἀπὸ ἓναν δεκατετρασύλλαβο⁸.

Τὸ κείμενο ἀπὸ ποιητικὴ ἀποψη ὑστερεῖ. Περιγράφει ἄχαρη, ἀδέξια καὶ γλυκερά τὴν τελευταία συνάντηση τοῦ Θεμιστοκλῆ μὲ τὴν ἐτοιμοθάνατη ἀγαπημένη του. Ἄν τὸ δοῦμε ὁμως ὡς ἓναν ἀπὸ τοὺς κρίκους ποὺ συνδέει τὴν παράδοση τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ μ' αὐτὴν τοῦ ἀστικοδημοτικοῦ (ἢ κι ἀκόμα τοῦ ρεμπέτικου), τότε ὁπωσδήποτε παρουσιάζει κάποιο ἱστορικὸ ἐνδιαφέρον, ἰδίως μάλιστα ἂν σκεφθοῦμε ὅτι τὰ περισσότερα δείγματα τοῦ εἰδους αὐτοῦ ὑποτιμῆθηκαν ἀπὸ τοὺς περισσότερους συλλέκτες καὶ παρέμειναν ἀνέκδοτα ἢ ἀκόμα κι ἀκατάγραφα. Ὁ Θεμιστοκλῆς ἐδῶ

7. Μὲ τὸ τίς ἐννοεῖ τὴ μάνα καὶ τὴν κόρη.

8. Μιά φορά ἓνας γέρος, καὶ μὰ γριά
 Μὰ εἶχαν καὶ μὰ κόρη, ποὺ τὴ λέγανε Σοφιά.

Ἡ μαμά της τὴν ἐστέλνει στὸ σχολεῖο
 Καὶ ἡ κυρὰ δασκάλα, στὸ πηγάδι γιὰ νερό.

Βαρὺ σταμνὶ τῆς δίνει, κοντὸ σκοινὶ
 Ν' ἀργήσει νὰ γυρίσει, νὰ τῆς εὕρει ἀφορμῇ.

Μὰ ἡ κόρη ἦταν ἔξυπνη, πονηρὴ
 Τὶς πλεξοῦδες κόβει καὶ μακραίνει τὸ σκοινί.

Ἡ μαμά της τὴν ἐβλέπει ἀπ' τ' ἀργαλεῖο
 «Ποῦ 'ναι τὰ μαλλιά σου, κι οἱ πλεξοῦδες σου οἱ δύο;»

«Ἄχ μαμά μου ἔπαθα ἓνα κακὸ
 Δυὸ νέοι μ' ἀνταμῶσαν καὶ τὶς κόψαν καὶ τὶς δύο.»

(Συλλογὴ Μ.Λ.Α., κασέτα ἀρ. 147)

μπορεί να μη διαθέτει το λαϊκό κύρος του Περικλή, δηλ. του ήρωα του ομώνυμου ρεμπέτικου του Γ. Παπαϊωάννου⁹, αλλά είναι ωστόσο ο άμεσος πρόγονος του νεαρού ρεμπέτη της δεκαετίας του '30 που υποφέρει για τη φθισικιά «ξανθομαλλούσα» του¹⁰

Η μελωδία του τραγουδιού, που όπως είχαν την καλωσύνη να με πληροφορήσουν η Δ. Μαζαράκη κι ο Σ. Καράς, ήταν αρκετά γνωστή στις άρχες του αιώνα. Και πολλά στοιχεία της θά μπορούσαν να θεωρηθούν στολίδια ή επαναλήψεις. Αφαιρώντας τα φτάνουμε στο εξής βασικό (ίδε-ατό) οκτάμετρο:



Υποβάλλοντας τώρα αυτήν την απλουστευμένη μελωδία σε μία στοιχειώδη ανάλυση, τη βλέπουμε να εκτοξεύεται από νωρίς από τη βαρύτερη στην δεξύτερη νότα της οκτάβας μέσα στην όποιαν κινείται (ρε-ρε') και στη συνέχεια να γλιστράει σε όλο και χαμηλότερες θέσεις ώσπου να καταλήξει στην αφετηρία της. Ο ήχος της (κλίμαξ) είναι ο χρωματικός πλάγιος του δευτέρου μόνο που διαφέρει από αυτόν κατά ορισμένους δεσπόζοντες φθόγγους του¹¹. Το δεξυ τριημιτόνιο εμφανίζεται στο τρίτο μέτρο, καθώς το ρε κατεβαίνει προς το λά, ενώ το βαρύ φανερώνεται την πρώτη φορά, κάπως φευγαλέα, στο έκτο μέτρο, καθώς το σόλ κατευθύνεται προς το ρε (χωρίς να το αγγίζει) και τη δεύτερη φορά στο επόμενο μέτρο, καθώς ολοκληρώνεται ή κάθοδος. Οι κύριες καταλήξεις γίνονται στο λά (μεσαία) και στο χαμηλό ρε (τελική), και οι δευτερεύουσες (βλέπε νότες μέσα σε κύκλο) στο ρε και στο φά=. Συνεπώς οι δεσπόζοντες φθόγ-

9. Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα Τραγούδια*, Αθήνα 1979, σ. 177.

10. *Ο.π.*, σ. 157.

11. Ο ήχος αυτός περιγράφεται με σαφήνεια από τον Ι. Μαργαζιώτη στο *Θεωρητικόν της Βυζαντινής Έκκλησιαστικής Μουσικής*, Αθήναι 1968, σ. 51.

γοι είναι τὸ ρέ-φά=-λά-ρέ' καὶ ἡ τονικὴ τὸ ρέ¹². Ἀπὸ τὶς νότες τῆς κλί-
μακας χρησιμοποιοῦνται ἐντατικά μόνο οἱ τέσσερις μεσαῖες βαθμίδες 3-6.
Τὸ χαμηλὸ ρέ ἀκούγεται μόνο στὴν ἀρχὴ καὶ στὸ τέλος, ἐνῶ τὸ ψηλὸ ρέ
κάνει μόνο μιὰ ἐμφάνιση, ἀλλὰ σημαντικὴ, στὸ τέλος τῆς πρώτης φρά-
σης. Οἱ βαθμίδες 2 καὶ 7 παρουσιάζονται μόνο στὰ σημεῖα ὅπου σχηματί-
ζονται τὰ τριημιτόνια.

Οἱ ἐπιμέρους φράσεις εἶναι τέσσερις καὶ καταλαμβάνουν ἡ καθεμιὰ κι
ἀπὸ ἓνα δίμετρο. Ἡ μορφή πού προκύπτει ἀπὸ τὴ διαδοχὴ τῶν δίμετρων
εἶναι μελωδικὰ ΑΒΓΔ καὶ ρυθμικὰ ΑΒΓΒ. Δὲν θὰ πρέπει ὥστόσο νὰ μᾶς
διαφύγει τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ ἀρχὴ τοῦ Γ (πρῶτες πέντε νότες) ἀποτελεῖ μιὰ
ὀλιγόνοτη κι ἀπλὴ ρυθμικὰ παραλλαγὴ τοῦ Β.

2. ΗΤΑΝΕ ΣΑΒΒΑΤΟΒΡΑΔΟ

*Ἦτανε Σαββατόβραδο πὸν πῆρα τ' ὄργανό μου
Καὶ πῆγα εἰς τὴν Ἀρετσού μὲ ἓνα σύντροφό μου
Ἐπήγαμε στὸν καφενὲ γιὰ νὰ ξεκουραστούμε
[. . . .] ἔκει' 'ταν καὶ δυὸ φίλοι
Μὰ εἶχαν φαρμάκι στὴν καρδιά καὶ ζάχαρη στὰ χεῖλη
Ἐκεῖ τὸ ἀναμεταξὺ ἔρχονται καὶ δυὸ ἄλλοι
Ἀμέσως ἐσηκώσανε ὀχλαγωγὴ μεγάλη
Ἦτανε νὰ μαλλώσουνε μὲ ἓνα χωριανό τους
Καὶ πήρανε οἱ ἄθλιοι ἐμένα στὸ λαιμό τους
Δυὸ μαχαιριὲς τὸ χτύπησαν τὸν Μάρκο τὸν καημένο
Τὸ τρίτο πού 'τανε σὲ μὲ κι ἦταν φαρμακεμένο
Εὐθὺς ἔπεσα καταγῆ κι ὁ φίλος μου προφθαίνει
«Τί ἔχεις Μῆτρο;» μὲ ρωτᾷ καὶ τὴν πληγὴ μου βυζαίνει
Ἀμέσως μὲ ἀρπάξανε στὸ σπίτι τους μὲ πᾶνε
Τρέξτε φωνάζετε τοὺς γιατροὺς κονσοῦλτο νὰ μοῦ κάνουν
Καὶ 'κεῖ ἱατρὸς δὲ βρέθηκε νὰ γιάνει τὴν πληγὴ μου
Λιγότεψε τὸ αἷμα μου καὶ χάνω τὴ ζωὴ μου
Δευτέρ' ἡμέρα τὸ πρωὶ μὲ βάλανε στὸ πλοῖο
Γιὰ νὰ μὲ κατεβάσουνε μέσ στὸ νοσοκομεῖο
Ἐκεῖ 'ταν ὅλοι οἱ γιατροὶ ἦταν καὶ ὁ Σγουρδαῖος
Ὁ Παναγὴς Μελαχρινὸς μὰ ἦτανε ματαίως.*

12. Στὸν ἐκκλησιαστικὸ πλάγιο τοῦ δευτέρου οἱ δεσπύζοντες φθόγγοι εἶναι τὸ
ρὲ καὶ τὸ σὺλ, καὶ ἡ τονικὴ τὸ ρὲ (βλ. I. Μαργαζιώτης, ὁ.π., σ. 50).

2. Ἦτανε Σαββατοβραδὸς.

♩ ~ 108

1. Η - ΤΑ - ΝΕ ΣΑΒ - - - ΒΑ - ΤΟ - ΒΡΑ - ΔΟ, ΠΟΥ ΠΗ - ΡΑ Τ' ΟΡ - ΓΑ - ΝΟ ΜΟΥ

Η - ΤΑ - ΝΕ ΣΑΒ - - - ΒΑ - ΤΟ - ΒΡΑ - ΔΟ, ΠΟΥ ΠΗ - ΡΑ Τ' ΟΡ - ΓΑ - ΝΟ ΜΟΥ

2. ΚΑΙ ΠΗ - ΓΑ ΕΙΣ ΤΗΝ Α - ΡΕ - ΤΣΟΥ, ΜΕ Ε - ΝΑ ΣΥΝ - ΤΡΟ - ΦΟ ΜΟΥ

3 Ε - ΠΗ - ΓΑ - ΜΕ ΣΤΩΝ ΚΑ - ΦΕ ΝΕ, ΓΙΑ ΝΑ ΞΕ - ΚΟΥ - - ΡΑ - ΣΤΟΥ - ΜΕ

Ε - ΠΗ - ΓΑ - ΜΕ ΣΤΩΝ ΚΑ - ΦΕ - ΝΕ, ΓΙΑ ΝΑ ΞΕ - ΚΟΥ - - ΡΑ - ΣΤΟΥ - ΜΕ

4 Ε - ΚΕΙ ΤΟ Α - - - ΝΑ - ΜΕ - ΤΑ - ΞΥ, ΕΡ - ΧΟΝ - ΤΑΙ ΚΑΙ ΔΥΟ ΑΛ - ΛΟΙ

Α - ΜΕ - ΣΟΣ ΜΕ ΑΡ - ΠΑ - ΞΑ - ΝΕ, ΣΤΟ ΣΠΙ - ΤΙ ΤΟΥ ΜΕ ΠΑ - - ΝΕ

ΠΑΡ. 3

Ἡ ἱστορία ἀφορᾷ μιὰ συμπλοκή (ποιὸς ξέρει γιὰ ποιὰ ἀφορμὴ) σὲ μιὰ ταβέρνα τῆς Ἀρετσούδς τῆς Βιθυνίας. Ὁ ἓνας ἀπὸ τοὺς δύο τραυματίες εἶναι ὁ Μῆτρος πού, γιὰ νὰ λάβει τὶς πρῶτες βοήθειες πού τοῦ χρειάζονται, ἀναγκάζεται νὰ κάνει ἓνα ἐπίπονο ταξίδι στὴν Πόλη, ὅπου καὶ πεθαίνει¹³. Τὸ ἐνδιαφέρον τῆς Χ.Σ. γιὰ τὴν ἱστορία γεννᾷ ὀρισμένα ἐρωτηματικά, ἐπειδὴ ἡ Ἀρετσούδς δὲν ὑπῆρξε ποτέ, ἔστω καὶ προσωρινά, τόπος διαμονῆς της, ἀλλὰ καὶ γιατί ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὴ Συνασό. Πάντως ὁ Μῆτρος μπορεῖ νὰ ἦταν συγγενῆς της, γιατί ἀπὸ πληροφορίες πού βρίσκον-

13. Ἡ ἀπόσταση ἀπὸ τὴν Ἀρετσούδς στὴν Πόλη (ἂν συνυπολογιστεῖ καὶ ἡ διαδρομὴ πού χρειάζοταν νὰ γίνει μὲ τὸ βαπόρι) ἦταν συνολικά 44 χλμ.

ται στο Κ.Μ.Σ. μαθαίνουμε ότι μέχρι την καταστροφή του 1922 κατοικούσαν στην Άρετσου αρκετές οικογένειες από την Καππαδοκία¹⁴. Όμως η πιθανότερη υπόθεση είναι ότι το τραγούδι ταξίδεψε συμπτωματικά στη Σινασό από την Βιθυνία ή την Πόλη, κι εντάχθηκε σχετικά άργα στο ρεπερτόριο του Σινασίτικου τραγουδιού. Τα γεγονότα θα πρέπει να διαδραματίστηκαν πριν από την Καταστροφή, αλλά όχι πριν από το 1902, γιατί τότε ακριβώς άρχισε ο άναφερόμενος στον προτελευταίο στίχο Σγουρδαίος τη σταδιοδρομία του ως χειροῦργος στην Πόλη¹⁵.

Ἡ στροφή ἐδῶ εἶναι ποιητικά δίστιχη καὶ μουσικά μονόστιχη. Οἱ στίχοι ἀκολουθοῦν τὸ μέτρο τοῦ πολιτικοῦ δεκαπεντασύλλαβου. Ὁ στίχος 4 ἀπαγγέλθηκε ἀκρωτηριασμένος, ἐνῶ ὁ 2 μὲ μία συλλαβὴ λιγότερο κι ὁ 13 μὲ μία περισσότερη. Τὰ σποραδικὰ κενὰ στὴν ὁμοιοκαταληξία ὀφείλονται σὲ παραλείψεις στίχων ποὺ ἐγιναν ἀπὸ τὴν Χ.Σ. λόγω στιγμιαίων διαλείψεων τῆς μνήμης της.

Τὰ τραγούδια ὅπως τὸ παραπάνω, ποὺ ἀφηγοῦνται μὲ πεζὸ τρόπο διάφορα ἐπεισόδια μὲ τοπικὴ σημασία, ἔστω κι ὅταν ἔχουν (ὅπως στὴν περίπτωσή αὐτὴ) χαρακτηριστὰ μοιρολογιοῦ, ὀνομάζονται «περιστατικά». Κατὰ τὸν Σ. Κυριακίδη, «τὰ αὐτοσχέδια [...] ταῦτα ἄσματα, ὑπὸ τῶν τυχόντων ποιούμενα καὶ οὐδεμίαν τεχνοτροπία ἀκολουθοῦντα καὶ διὰ τοῦτο ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἀνάξια ποιητικῶς, εἶναι ἄξια προσοχῆς καὶ συλλογῆς ὡς δείγματα ἐντελῶς πρωτογόνου καὶ ἀδιαπλάστου λαϊκῆς ἐμπνεύσεως, ἐξ ἧς βαθμιδὸν καὶ μόνον κατόπιν πολλῶν προσπαθειῶν καὶ μακρᾶς παραδόσεως ἀνεπτύχθη ὠρισμένη λαϊκὴ ποιητικὴ τέχνη»¹⁶. Ἡ παράδοση τῶν περιστατικῶν τραγουδιῶν συνεχίζεται βελτιωμένη ποιητικὰ στὰ ρεμπέτι-

14. Τὴν πληροφορία αὐτὴ, τὴ χρωστᾶμε στὸν Χαρίλαο Ἐξερτζόγλου, πρόσφυγα ἀπὸ τὴν Ἄρετσου. Ἡ καταγραφὴ της ἐγινε στίς 7/12/1964 ἀπὸ τὸν πρῶην συνεργάτη τοῦ Κ.Μ.Σ. κ. Μπάμπη Νικηφορίδη στὸ σπίτι τοῦ Ἐξερτζόγλου στὴν Καλλιθέα (Ἀθήνα).

15. Θωμᾶς (Τομάζος) Σγουρδαίος (1883-1935). Διακεκριμένος χειροῦργος. Ὁ πατέρας του καταγόταν ἀπὸ τὴ Σίφνο. Σπούδασε στὸ Λύκειο Χατζηχρήστου στὴν Πόλη καὶ ἱατρικὴ στὴ Λυών. Σταδιοδρόμησε στὴν Πόλη (Γαλλικὸ Νοσοκομεῖο, Ἐθνικὰ Νοσοκομεῖα Βαλουκλή). Ἐγχείρησε τραυματίες τῶν Βαλκανικῶν Πολέμων στὴν Κέρκυρα. Στὰ 1917-18 κατέφυγε στὴν Ἑλβετία ὅπου ἔλαβε μέρος στὸ Συνέδριο τῶν Ἀλύτρωτων Ἑλλήνων. Τὸ 1922 χειροῦργησε στὸ μικρασιατικὸ μέτωπο, ὡς ἐπικεφαλὴς τοῦ Κυανοῦ Σταυροῦ. Τὶς πληροφορίες αὐτὲς τὶς ὀφείλω στὸ γιό του, πρεσβευτὴ κ. Ἀλέξανδρο Σγουρδαῖο, γιὰ τὶς ὁποῖες καὶ τὸν εὐχαριστῶ θερμὰ. Γιὰ τὸ γιατρὸ Παναγὴ Μελαχρινὸ δὲν μπόρεσα νὰ βρῶ στοιχεῖα.

16. Σ. Κυριακίδης, *Ἑλληνικὴ Λαογραφία*, Μέρους Α': *Μνημεῖα Λόγου*, Ἀθήνα 1922, σ. 77.

κα, και ιδιαίτερα στα λεγόμενα «του υποκόσμου» και τα «χασικλίδικα». Κλασικό παράδειγμα του είδους είναι το «Κάτω στα Λεμονάδικα» του Βαγγέλη Παπαζογλου¹⁷.

Ας στραφούμε τώρα στη μουσική του τραγουδιού. Αφαιρώντας τις παύσεις σχηματίζεται το έξης ένδεκάμετρο, όπου όμως τα δυο άκρατα μέτρα είναι έλλιπή.

Διάγραμμα μουσικής (ένδεκάμετρο) με μελωδία χωρισμένη σε τέσσερα μέρη (I, II, III, IV). Οι σημειώσεις είναι αριθμημένες 1 έως 15. Η μελωδία χωρίζεται σε δύο τμήματα Α (μέτρα 1-8) και Β (μέτρα 9-15). Η μελωδία είναι γραμμένη σε κλίμακα με ένα βελάκι (B-flat).

Εδώ παρατηρούμε ότι η μελωδία χωρίζεται σε δύο ίσα μέρη των 10 χρόνων και των 8 και 7 συλλαβών αντίστοιχα. Σε κάθε τμήμα οι μονές φράσεις ολοκληρώνονται σε έξι χρόνους, κι οι ζυγές σε τέσσερις. Το ΑΙ και το ΒΙ συμπίπτουν ρυθμικά. Ο ρυθμός του ΑΙΙ διαφέρει από του ΒΙΙ, γιατί βασίζεται σε τρεις αντί τέσσερις συλλαβές. Η διαφορά του τετράνοτου ΑΙΙ από τα δυο άλλα που το περιβάλλουν (ΑΙ, ΒΙ) οφείλεται μόνο στη μείωση της διάρκειας της τελευταίας νότας, που επιδιώκεται για ν' αποφευχθεί ο κόρος από την απειλούμενη τριπλή επανάληψη του ίδιου ρυθμικού σχήματος. Ο ήχος είναι ο λεγόμενος *Νενανώ* (πλάγιος του δευτέρου χρωματικός με κατάληξη στο σόλ)¹⁸. Όλες οι βαθμίδες της σκάλας χρησιμοποιούνται με την ίδια συχνότητα, εκτός από την 7η και 8η. Η 8η μάλιστα απουσιάζει τελείως από μερικές στροφές, εκεί όμως όπου εμφανίζεται χρησιμοποιείται επαναληπτικά για την εκφώνηση των τριών ή τεσσάρων συλλαβών. Σε μερικές στροφές επίσης, όταν η μελωδία φθάσει στη μέση, παρουσιάζεται περαστικά και η ύποτονική. Για τις μεσαίες καταλήξεις χρησιμοποιείται, άλλοτε η δεύτερη βαθμίδα κι άλλοτε η τέταρτη και για τις τελικές ή τέταρτη. Το σι (6η βαθμίδα) είναι συχνά φυσικό,

17. Πετρόπουλος, δ.π., σ. 118.

18. Βλ. Ι. Μαργαζιώτης, δ.π., σ. 51. Οι Σιναισίτες και γενικότερα οι Καπαδόκες μεταχειρίζονται αυτόν τον ήχο σ' ένα ιδιαίτερα δημοφιλές τους τραγούδι, το «Σάν την Μάνα».

ιδίως όταν κατευθύνεται πρὸς τὸ ντό, ἀλλὰ καὶ σὲ μερικὲς περιπτώσεις ὕφεση. Ἡ μελωδία πότε ξεκινᾷ ἀπὸ τὴν 8η βαθμίδα, ἢ τὴν ὁμώνυμὴ της τονική, καὶ πότε ἀπὸ τὴν 4η¹⁹, πάντα μὲ τὴν πρόθεση νά πορευθεῖ μὲ διάφορες μικρότερες ἢ μεγαλύτερες παραλλαγές πρὸς τὸ χαμηλότερό της σημεῖο (ὑποτονική ἢ τονική) ποὺ συμπίπτει συνήθως μὲ τὴν 9η ἢ 10η συλλαβή. Ἀπὸ ἐκεῖ καὶ ὕστερα παρατηρεῖται μιὰ σταθεροποίηση τῆς μελωδίας, ποὺ βαδίζει πρὸς τὴν κατάληξή της μὲ στερεότυπο τρόπο. Ἡ μορφὴ ποὺ προκύπτει ἀπὸ τὴ διαδοχὴ τῶν φράσεων εἶναι μελωδικὰ ΑΒΓΔ καὶ ρυθμικὰ ΑΑ' ΑΑ.

3. ΑΠΟ ΠΕΤΡΑ ΓΕΝΝΗΘΗΚΑ

Ἀπὸ πέτρα γεννήθηκα (ἄχ φίλε μου)
 Καὶ στὰ βουνὰ κατοίκησα δίχως μάνα καὶ κύρη
 Καὶ τὸ βαπόρ' ποὺ μ' ἔφερε (ἄχ τέκνο μου) δίχως караβοκύρη
 Μ' ἔριξε ἐδῶ στὰ βουνὰ στὰ μαῦρα τὰ λαγκάδια
 Ἔχω τὰ βουνὰ συντροφιά καὶ τὰ δένδρα γειτόνους
 Ὅντας κλάψω (ἄχ φίλε μου) κι αὐτὰ μαζί μου κλαῖνε
 Ποιόνα νὰ πῶ τὸν πόνο μου, νὰ κλαίγω τὸν καημό μου
 Μικρὴ μικρὴ σὲ μεγάλωσα, δεκαεπτὰ χρονῶν κορμὶ (ἄχ τέκνο μου)
 Σὲ ἔφαγε ἡ μαύρη γῆ (κορίτσι μου) κι ἔμεινα ὁλομόναχη
 Σέρνομ' ἐδῶ, σέρνομ' ἐκεῖ διάβoλε [:] ποῦ νὰ πάω
 Κανένα δὲν ἔχω ἐγὼ (ἄχ φίλε μου) κανεῖς δὲ μὲ λυπᾶται
 Ἀομόναχη 'γὼ ἔμεινα στοῦ βουνοῦ τὸ κεφάλι.

19. Ἡ πρώτη στροφή μόνο φαινομενικὰ ξεκινᾷ ἀπὸ τὴν ὑποτονική, γιατί ἡ πρώτη πραγματικὰ τονισμένη νότα της εἶναι τὸ σόλ, δηλ. ἡ 4η βαθμίδα.

3. ΑΠΟ ΠΕΤΡΑ ΓΕΝΝΗΘΗΚΑ

♩ ~ 144

1. Α - ΠΟ ΠΕ - ΤΡΑ (Χ) ΓΕΝ-ΝΗ-ΘΗ-ΚΑ (Γ) ΑΧ ΦΙ-ΛΕ ΜΟΥ

2. ΚΑΙ ΣΤΑ ΒΟΥ-ΝΑ ΚΑ-ΤΟΙ-ΚΗ-ΣΑ, ΔΙ-ΧΕΣ ΜΑ-ΝΑ ... (Α) ΚΑΙ ΚΥ-ΡΗ

3. ΚΑΙ ΤΟ ΒΑ-ΠΟΡ' ΠΟΥ Μ' Ε-ΦΕ ΡΕ ΑΧ ΤΕ-ΚΝΟ ΜΟΥ ΔΙ-ΧΕΣ ΚΑ-ΡΑ - - - ΒΟ-ΚΥ-ΡΗ

4. ΜΕ ΕΡ-ΡΙ-Ξ'Ε - - - ΔΕ ΣΤΑ ΒΟΥ-ΝΑ, ΣΣΑ ΜΑΥ-ΡΑ ΤΑ ΛΑ-ΓΚΑ-ΔΙΑ

5. Ε-ΧΕ ΤΑ ΒΟΥ - - - - - ΝΑ ΣΥΝ-ΤΡΟ-ΦΙΑ, ΚΑΙ ΤΑ ΔΕΝ-ΔΡΑ ΓΕΙ-ΤΟ-ΝΟΥΣ

6. ΟΝ-ΤΑΣ ΚΛΑ-ΨΟ ΑΧ ΦΙ-ΛΕ ΜΟΥ, ΚΑΙ-ΤΑ ΜΑ-ΖΙ ΜΟΥ ΚΛΑΙ-ΜΕ

7. ΠΟΙΘ-ΝΑ ΝΑ ΠΩ ΤΩΝ ΠΡ-ΝΟ ΜΟΥ, ΝΑ ΚΑΙ-ΓΕ ΤΩΝ ΚΑΗ-ΜΟ ΜΟΥ

8. ΜΙ-ΚΡΗ ΜΙ-ΚΡΗ ΣΕ ΜΕ-ΓΑ-ΛΕ-ΣΑ, ΔΕ-ΚΑ-Ε ΠΤΑ-ΧΕ-ΝΟ ΚΟΡ-ΜΙ ΑΧ ΤΕ-ΚΝΟ ΜΟΥ

ΠΑΡ. 5

Ἡ στροφή ἐδῶ εἶναι ποιητικά καὶ μουσικά μονόστιχη κι ὁ στίχος πολιτικός δεκαπεντασύλλαβος ἀλλὰ ἀνομοιοκατάληκτος. Μερικοὶ στίχοι (1,8,12) παρουσιάζουν περισσότερες ἢ λιγότερες συλλαβὲς ἀπὸ τὸ κανονικό. Οἱ ἑλλείψεις αὐτὲς ὀφείλονται στὸν αὐτοσχεδριαστικὸ χαρακτῆρα τοῦ ποιήματος καὶ στὶς μέτριες ποιητικὲς ἱκανότητες τῆς Χ.Σ. Οἱ τετρασύλλαβες ἀποστροφὲς ποὺ περιέχονται στὶς παρενθέσεις μπλέκονται μέσα στὸν στίχο σὰν προσθήκες ἢ τσακίσματα, ἐκτὸς ἀπὸ ἐκείνην τοῦ βου στίχου, ποὺ χρησιμοποιεῖται γιὰ νὰ συμπληρωθεῖ τὸ πρῶτο ἡμίστιχο τοῦ δεκαπεντασύλλαβου.

Στο παράδειγμα αυτό δεν έχουμε τόσο αφήγηση, όπως στα προηγούμενα, όσο έκφραση συναισθημάτων λύπης και απελπισίας για τα βάσανα της προσφυγιάς και τον χαμό αγαπημένου προσώπου, που στην περίπτωση αυτή είναι ή ίδια ή δεκαεπτάχρονη κόρη της Χ.Σ. Θα μπορούσαμε επομένως να το χαρακτηρίσουμε από τους πρώτους επτά στίχους ως τραγούδι της προσφυγιάς κι από τους υπόλοιπους πέντε ως μοιρολόγι. Τελικά όμως πρόκειται για μοιρολόγι, γιατί τα περισσότερα μοιρολόγια οδηγούνται, όπως κι εδώ, μόνο βαθμιαία και συνειρμικά στο κλάψιμο του νεκρού²⁰.

Από ποιητικής πλευράς το μοιρολόγι αυτό έχει την άμεσότητα και το ρεαλισμό που συναντούμε στα μανιάντικα μοιρολόγια, μόνο που εδώ ή εξωτερίκευση των συναισθημάτων δεν γίνεται σε δεύτερο αλλά σε πρώτο πρόσωπο. Βέβαια σάν ποίημα δεν θα μπορούσε ίσως να συμπεριληφθεί σε μια ανθολογία. Άλλα «είναι αληθινό και γνήσιο και βγαίνει ίσια από τα βάθη του έσωτερικού κόσμου της μοιρολογίστρας», για να χρησιμοποιήσω τα λεγόμενα του Κ. Ρωμαίου για κάποιο μανιάντικο μοιρολόγι²¹. Και όπωςδήποτε ή διάσωσή του, άσχετα με την ποιότητά του, έχει άξια, αν σκεφθούμε ότι στη βιβλιογραφία του μικρασιατικού και ιδιαίτερα του καππαδοκικού τραγουδιού περιλαμβάνονται ελάχιστα μοιρολόγια.

Τα μουσικά χαρακτηριστικά του παραδείγματος θα μπορούσαν να συνοψιστούν ως εξής: 1) Χρησιμοποιείται το διατονικό πεντάχορδο μι-φά-σολ-λά-σί. 2) Σε κάθε στροφή αντιστοιχούν δύο ίδιες φράσεις που εκτείνονται από τη συλλαβή 1-8 και 9-15. 3) Το ξεκίνημα των φράσεων γίνεται από την 5η ή την 4η βαθμίδα. 4) Παρ' όλη την ομοιότητά τους, ή δεύτερη φράση είναι συντομότερη από την πρώτη. Ή άφιξη στην τονική μι στη μεγάλη πρώτη φράση πραγματοποιείται στην 5η συλλαβή και στη μικρή δεύτερη φράση στη 13η ή 14η συλλαβή. 5) Οί συλλαβές 4, 8 και 12 συνοδεύονται από μελίσματα. 6) Πάνω από τις συλλαβές 5-8 διαγράφεται μια σύνθετη κίνηση από άνοδο και κάθοδο (δηλ. μι-σολ-μί, μι-σολ-φά, μι-φά-μί, ή σολ-λά-μί). Στις στροφές 6 και 7 ή κίνηση αυτή αντικαθίσταται από μια μονότονη επανάληψη του μι (τονική), που εμφανίζεται και αργότερα στις συλλαβές 13-15. 7) Ή τέταρτη βαθμίδα (λά) χαμηλώνει στην 3η στροφή, με αποτέλεσμα να δημιουργείται στιγμιαία ή αίσθηση ότι περνάμε από το διατονικό στο μαλακό χρωματικό γένος. 8) Ή μορφή

20. Βλ. π.χ. το μοιρολόγι «Με την φωτογραφία σου» από τις Φώκιες, που δημοσίευσα στο άρθρο μου «Δείγματα Δημοτικής Μουσικής από την Ίωνία σε διόσκους το 1930», *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών*, τόμος Α' (1977), σ. 279 (στίχοι) και σ. 285 (μουσική).

πού προκύπτει από τη διαδοχή των δύο φράσεων που περιγράψαμε πιο πάνω (παρατήρηση 2) είναι Α-Α'.

Ἡ μουσικὴ τοῦ παραδείγματος 6 πλησιάζει, χωρὶς νὰ ταυτίζεται μαζί της, τῇ δευτέρῃ μελωδίᾳ πού δημοσιεύει ὁ Samuel Baud-Bovy σὲ μιὰ πρόσφατη μελέτη του γιὰ τὸ μοιρολόγι τῆς ἡπειρωτικῆς Ἑλλάδας²². Ὑπάρχουν βέβαια καὶ διαφορές. Τὸ πεντάχορδο εἶναι ἐκεῖ ρε-μι-φά-σό-λά. Ἡ στροφὴ χωρίζεται βέβαια κι αὐτὴ σὲ δυὸ φράσεις, ἀλλὰ ἡ δευτέρη συμπίπτει μὲ τὴν πρώτη ὅχι μόνο μελωδικὰ ἀλλὰ σὲ ἀριθμὸ συλλαβῶν καὶ ἔκταση. Τὰ μελίσματα εἶναι πὺ σύντομα κι ἐκτὸς ἀπὸ μιὰ περίπτωσι (συλλαβὴ 8 τῆς πρώτης φράσεως), δὲν πέφτουν ἀκριβῶς στὰ ἴδια σημεῖα. Καὶ ἡ σύνθετη κίνηση πού παρατηρεῖται στὸ καππαδοκικὸ μοιρολόγι, πᾶν ἀπὸ τίς συλλαβὲς 5-8, ἀπουσιάζει ἀπὸ τὸ μανιάτικο.

Ἀλλὰ παρ' ὅλα αὐτὰ ὑπάρχει μιὰ ἀρκετὰ μεγάλη συγγένεια ἀνάμεσα στὰ δυὸ αὐτὰ κομμάτια, πού, ἂν καὶ μᾶλλον δὲν ὀφείλεται σὲ ἀλληλεπίδραση, πάντως δὲν εἶναι τυχαία.

ΜΑΡΚΟΣ Φ. ΔΡΑΓΟΥΜΗΣ

21. Κ. Ρωμαῖος, «Ἡ γέννησι τοῦ ὀκτασύλλαβου στὰ Μοιρολόγια τῆς Μάνης», *Δημοτικὸ Τραγούδι. Προβλήματα καταγωγῆς καὶ τεχνοτροπίας*, τ. Α', Ἀθήνα 1979, σ. 144.

22. S. Baud-Bovy, «Sur quelques mirologues de Grèce Continentale», *Festschrift Felix Hoerburger zum 60. Geburtstag*, Herausgegeben von Peter Baumann, Rud. M. Brandl und Kurt Reinhard, Laaber Verlag, (Regensburg:) 1977, σ. 148.