

## Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών

Τόμ. 1 (1977)



Δείγματα δημοτικής μουσικής από την Ιωνία σε δίσκους του 1930

Μάρκος Φ. Δραγούμης

doi: [10.12681/deltiokms.178](https://doi.org/10.12681/deltiokms.178)

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. (1977). Δείγματα δημοτικής μουσικής από την Ιωνία σε δίσκους του 1930. *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών*, 1, 267–287. <https://doi.org/10.12681/deltiokms.178>

## ΔΕΙΓΜΑΤΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΙΩΝΙΑ ΣΕ ΔΙΣΚΟΥΣ ΤΟΥ 1930

του Μάρκου Φ. ΔΡΑΓΟΥΜΗ

Είναι γνωστό ότι η πρώτη συστηματική και έκτεταμένη ήχογράφηση της δημοτικής μας μουσικής με συμμετοχή λαϊκών μουσικών απ' όλες σχεδόν τις επαρχίες της χώρας μας κι από τον προσφυγικό έλληνισμό έγινε στην Αθήνα τὸ 1930 - 1 ἀπὸ τὸ Μουσικὸ Λαογραφικὸ Ἀρχεῖο (ΜΛΑ) πὸν ὀνομαζόταν τότε Σύλλογος Δημοτικῶν Τραγουδιῶν<sup>1</sup>. Ἐμπνευστὲς κι ἐμψυχωτὲς τῆς προσπάθειας αὐτῆς ὑπῆρξαν ἡ Μέλπω Μερλιέ κι ὁ Οὐμβέρτος Περνὸ. Τὸ ἱστορικὸ τῆς ἱδρύσης τοῦ ΜΛΑ, πὸν τώρα εἶναι προσαρτημένο στὸ Κέντρο Μικρασιατικῶν Σπουδῶν, τὸ ἔχει πραγματευθεῖ λεπτομερειακά, ἡ ἴδια ἡ Μέλπω Μερλιέ, ὁ σύζυγός της Ὁκτάβιος Μερλιέ καθὼς κι ὁ γράφων<sup>2</sup>.

Ἴσως ὁ βασικότερος ἀπὸ τοὺς στόχους τοῦ ΜΛΑ ἦταν ἡ διάσωση τοῦ μουσικοῦ πλοῦτου τοῦ προσφυγικοῦ ἁλλητισμοῦ καὶ τῶν νησιῶν μας, πὸν βρίσκονταν τὴν ἐποχὴ τοῦ μεσοπολέμου κάτω ἀπὸ ξενικὴ κατοχὴ. «Ὑστερα ἀπὸ τὴν καταστροφὴ τῆς Μικρασίας», γράφει ἡ Μέλπω Μερλιέ, «καὶ τὴν ἀνταλλαγὴ τῶν πληθυσμῶν τῆς Μικρασίας καὶ τῆς Θράκης, ἔπρεπε πρῶτα ἀπ' ὅλα νὰ

---

1. Οἱ πρῶτες ἡχογραφήσεις τῆς δημοτικῆς μας μουσικῆς έγιναν σὲ φωνογραφικοὺς κυλίνδρους ἀπὸ τοὺς Pernot στὴ Χίο (1898 - 9) καὶ τὸν Κ. Ψάχο γιὰ λογαριασμὸ τοῦ Ὠδείου Ἀθηνῶν, στὴν Πελοπόννησο (1910) καὶ Κρήτῃ (1911). Τὸ ὕλικό τῆς Χίου μὲ καταγραφὰ τῶν κειμένων τὸν Pernot καὶ τῶν μελωδιῶν τὸν Le Flem δημοσιεύθηκε ἀπὸ τὸν πρῶτο στὸ «Rapport sur une mission scientifique en Turquie» (Paris 1903). Τὸ ὕλικό πὸν μάζεψε ὁ Ψάχος καταγράφηκε ὀλόκληρο (κείμενα καὶ μουσικὴ) ἀπὸ τὸν ἴδιον καὶ δημοσιεύθηκε στὴν ἐκδοση τοῦ Συλλόγου πρὸς Διάδοσιν Ὠφελίμων Βιβλίων «50 Δημῶδη Ἀσματα Πελοποννήσου καὶ Κρήτης», Συλλογὴ Ὠδείου Ἀθηνῶν, Ἀθῆναι 1930.

2. Μ. Μερλιέ «Ἡ Μουσικὴ Λαογραφία στὴν Ἑλλάδα», Ἀθήνα 1935 (στὸ ἐξῆς Μερλιέ '35) καὶ «La chanson populaire grecque» Acta musicologica, 32, τχ. II - III, Basel 1960, σ. 68 - 77. Ὁ Μερλιέ «Les archives musicales de folklore et le centre d'études micrasiatiques (1930 - 49)» Bulletin analytique de bibliographie hellénique 1948, Ἀθήνα 1949, σ. XXXIII - XLIV καὶ «Ὁ τελευταῖος ἁλλητισμὸς τῆς Μικρᾶς Ἀσίας», Ἀθήνα 1974, 59 - 75 (στὸ ἐξῆς Μερλιέ '74). Μ. Φ. Δραγούμη «Ἐνα πρωτοπόρο κέντρο ἔρευνας τῆς δημοτικῆς μας μουσικῆς», Τέχνη, Περ. Β', τ. Α', τχ. 4, Ρόδος Δεκ. 1970, σ. 5 - 15 καθὼς καὶ ἡ ἑλαφρὰ ἐπιτηρημένη καὶ βελτιωμένη ἐπεξεργασία του μὲ τὸν ἴδιο τίτλο στὸ «Ἦχος καὶ ΗΙ - FI», τχ. 21, Ἀθήνα, Δεκ. 1974, σ. 60 - 6.

σωθούν τὰ τραγούδια τῶν προσφύγων πού, ἀργά ἢ γρήγορα, θά χάνουνταν ἢ θά ἀφομοιώνουνταν μὲ τὰ ἐντόπια.

Γιὰ ἱστορικούς ἐπίσης λόγους ἐπρεπε νὰ συναχτοῦν τὰ τραγούδια τῶν Δωδεκανήσιων καὶ τὰ τραγούδια τῆς Κύπρου»<sup>3</sup>.

Ἡ προσπάθεια τοῦ ΜΛΑ νὰ μαζέψει Κυπριακὰ τραγούδια ἀπέτυχε. Ὡστόσο παραπάνω ἀπὸ τὰ μισὰ ἀπὸ τὰ 603 δημοτικὰ τραγούδια καὶ σκοποὺς πού ἠχογράφησε προέρχονταν ἀπὸ πρόσφυγες καὶ Δωδεκανήσιους τραγουδιστές. Τὰ Μικρασιατικὰ δείγματα πού συγκέντρωσε ἦταν συνολικὰ 247 καὶ ἀπ' αὐτὰ 109 ἀπὸ τὸν Πόντο, 74 ἀπὸ τὴν Καππαδοκία, 15 ἀπὸ τὴν Ἰωνία καὶ 18 ἀπὸ διάφορες ἄλλες περιοχὲς τῆς Μικρασίας (Βιθυνία, Γαλατία, Λυκαονία)<sup>4</sup>.

Τὰ 15 τραγούδια ἀπὸ τὴν Ἰωνία πού θά μᾶς ἀπασχολήσουν ἐδῶ εἶναι τὰ ἀκόλουθα:

Ἄρ. δίσκου Μ.Λ.Α.	Ἄρχὴ κειμένου	Εἶδος	Τραγουδιστῆς	Προέλευσ.	Ἡμερομ. <sup>5</sup> Ἰχογράφ.
14B	Σανὰ γιοεὲρ ντουξιάς	Τουρκόφωνο	Ε. Μπογιατζή <sup>6</sup>	Φώκιες	18.11.1930
157A <sub>1</sub>	Μιά μαύρη πέτρα τοῦ γαλοῦ <sup>7</sup>	Σμυρνέικο	Στέφ. Ξεπαστός	Βουρλά	27.10.1930
157A <sub>2</sub>	Ὡρὲ καὶ σεῖς πουλιά πετούμενα	Πάλιοελλαδ.	» »	»	»
188A <sub>1</sub>	Νύφη μου καλορίζισσα	Τοῦ γάμου	Ε. Μπογιατζή	Φώκιες	18.11.1930
188A <sub>2</sub>	Νὰ ζήσ' ἡ νύφη κι ὁ γαμπρός	»	»	»	»
188B	Ἐσαρεσαζὶμ σενσὶν ἀντζάκ	Τουρκόφωνο	»	»	»
189A <sub>1</sub>	Κοιμήσου χαηδεμένο μου	Νανούρισμα	»	»	»
189A <sub>2</sub>	Ἔπνε πού παίρνεις τὰ παιδιὰ	»	»	»	»
189B <sub>1</sub>	Μὲ τὴ φωτογραφία σου	Μοιρολόγι	»	»	»

3. Μερλιέ '35, σ. 6 - 7.

4. Τὰ παραπάνω στατιστικὰ στοιχεῖα δὲν ἀντιλοῦνται ἀπὸ τὴν ἐγκυρότερη ἀπὸ τίς δημοσιευμένες πηγὲς γιὰ τὸν ἀριθμὸ τῶν τραγουδιῶν πού ἠχογραφήθηκαν τὸ 1930 ἀπὸ τὸ ΜΛΑ (Μερλιέ '74 σ. 64). Προέρχονται ἀπὸ μιὰ ἀκόμα πιὸ ἐνημερωμένη στατιστικὴ πού ἔγινε πρόσφατα ἀπὸ τὸν γράφοντα εἰδικὰ γιὰ τὴ μελέτη.

5. Γιὰ νὰ βρῶ τίς ἡμερομηνίες πού τραγούδησαν ὁ Ξεπαστός ἢ ἡ Μπογιατζή στὸ ΜΛΑ ἀνέτρεξα στὸ φάκελλο «Παλῆοι Λογαριασμοὶ» πού φυλάγεται ἀκόμα στὸ ΜΛΑ.

6. Ἀπὸ τὸν παραπάνω φάκελλο προκύπτει ὅτι ἡ Μπογιατζή λεγόταν καὶ Βογιατσιδῆ.

7. "Ὅταν στὸ ἐξῆς θ' ἀναφέρομαι σ' αὐτὸ τὸ τραγούδι θά τὸ ὀνομάζω γιὰ συντομία «Ἡ Λούλα», ἐπειδὴ τὸ ὄνομα αὐτὸ κατέχει ξεχωριστὴ θέση μέσα στὰ «γυρίματα» του (βλ. παράδ. 1).

Μ. Φ. ΔΡΑΓΟΥΜΗ: ΔΕΙΓΜΑΤΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΙΩΝΙΑΣ

189B <sub>2</sub>	'Απ' στο τρίκορφο βουνό	Παλιοελλαδ.	Ε. Μπογιατζή	Φώκιες	18.11.1930
190A	Τίποτα δέν ήκέρδισα	'Αμανές	»	»	»
190B <sub>1</sub>	'Αρχιμηνιά κι άρχι- χρονιά	Κάλαντα	»	»	»
190B <sub>2</sub>	*Ηρθαν τ'ά Φώτα	»	»	»	»
191A	*Έχετε γειά ψηλά βουνά	Παλιοελλαδ.	»	»	»
191B	Τί όμορφ' είν' ή Λε- βαδιά	»	»	»	»

“Ολοι οι δίσκοι τής συλλογής ΜΛΑ πού γυρίστηκαν τó 1930 - 1 είναι μι-  
κροί τών 78 στροφών, και κόπηκαν σέ λίγα, όχι έμπορευσίμα αντίτυπα. 'Απ'  
αυτούς, μερικές σειρές κατατέθηκαν στό ΜΛΑ και μερικές άλλες στό «'Ινστι-  
τούτο Φωνολογίας και Μουσείο του Λόγου» στό Παρίσι. Πρέπει εξάλλου νά  
σημειωθεί ότι τά 15 παραπάνω τραγούδια ελπώθηκαν από τούς τραγουδιστές  
τους, χωρίς καμιά άπολύτως όργανική συνοδεία, ή ύποστήριξη από άλλες φω-  
νές.

Στό ΜΛΑ φυλάγονται οι φωτογραφίες τών έκτελεστών τών τραγουδιών  
δηλ. του Ξεπαστού, και τής Μπογιατζή, καθώς κι άρκετές λεπτομέρειες για  
τή ζωή τους σέ σχετικά δελτία και σημειώματα. 'Από τά στοιχειά αυτά μπο-  
ρούμε νά σκιαγραφήσουμε μιá ύποτυπώδη βιογραφία τους.

Τό έκτενέστερο από τά δύο σημειώματα πού σώζονται για τόν Ξεπαστό  
είναι γραμμένο από τή Μέλω Μερλιέ, μάλλον τó 1930, και περιέχει τις εξής  
πληροφορίες: «Στά 1910 πήγε κληρωτός στόν τουρκικό στρατό, 5 μήνες στή  
Σμύρνη, λιποτάκτησε και ξαναγύρισε στά Βουρλά, όπου έμεινε ως τά 1914.  
Στά 1914 τόν ξαναπήραν στά Σώκια, όπου έμεινε 45 μέρες. Ζήτησε μιá άδεια,  
πήςε στά Βουρλά και κεί πήρε ένα καίκι και πήγε στή Σάμο και Πειραιά.  
Στόν Πειραιά και στήν 'Αθήνα δούλευε ως εργάτης (σκαφτιάς) ως τά '16,  
στά Νοεμβριανά. Τρείς μέρες μετά έφυγε για τή Θεσσαλονίκη, άπ' εκεί στή  
Μυτιλήνη όπου μπήκε στήν Μεραρχία 'Αρχιπελάγους. 'Απ' εκεί ξαναγύρισαν  
στή Σαλονίκη κι έφυγαν για τó μέτωπο. Πληγώθηκε στό Σκρά. 'Απολύθηκε  
στά '19, πήγε στά Βουρλά (έλλ. κατάληψη) έφυγε 6 μήνες πρό τής καταστρο-  
φής, κινηματοποιήθηκε. 'Από τά '22 έγκαταστάθηκε πρώτα 'Αθήνα κι ύστε-  
ρα Πειραιά».

Τό δεύτερο, συντομότερο σημείωμα, γραμμένο τó 1934 από τó Δημήτρη  
Λουκόπουλο δίνει τις ακόλουθες συμπληρωματικές πληροφορίες για τόν Ξε-  
παστό. «Κατοικεί όδός Γερωντάκου έναντι 'Αστυν(ομικου) Σταθμού παρά  
τόν "Άγιον Παντελεήμονα κοντά στά Λιπάσματα. Γεννήθηκε στά Βουρλά τó  
1892. Είναι έντελώς άγράμματος. Τώρα είναι μόνιμος εργάτης Λιμένος Πει-  
ραιώς με ήμερομ(ισθιο) 110 δραχμές».

Τό βιογραφικό δελτίο του Ξεπαστού επαναλαμβάνει περίπου τά ίδια προ-

σθέτοντας ότι ήταν ανταλλάξιμος τοῦ 1924 καὶ ὅτι εἶναι καλλίφωνος, ψάλλει πρακτικὰ βυζαντινὴ μουσική, κι ὅτι πρὶν τραγουδήσει ἕναν ἀμανὲ πού τοῦ ζήτησαν ἄρχισε νὰ ψάλλει σὰν εἰσαγωγὴ μιὰ δοξολογία<sup>8</sup>.

Τέλος στὸ πίσω μέρος τοῦ βιογραφικοῦ σημειώματος τῆς Μέλπως Μερλιᾶ ὑπάρχει ἕνα σύντομο σχόλιό της, πού μᾶς πληροφορεῖ ὅτι ὁ Ξεπαστός ἔμαθε νὰ τραγουδᾷ ἀμανέδες ἀπὸ ἕναν Τοῦρκο πρὶν ἀπὸ τὸ 1910 κι ὅτι ὁ Τοῦρκος αὐτὸς ἤξερε ἑλληνικὰ καὶ τοῦ ἄρσε νὰ τραγουδάει ἑλληνικὰ τραγούδια.

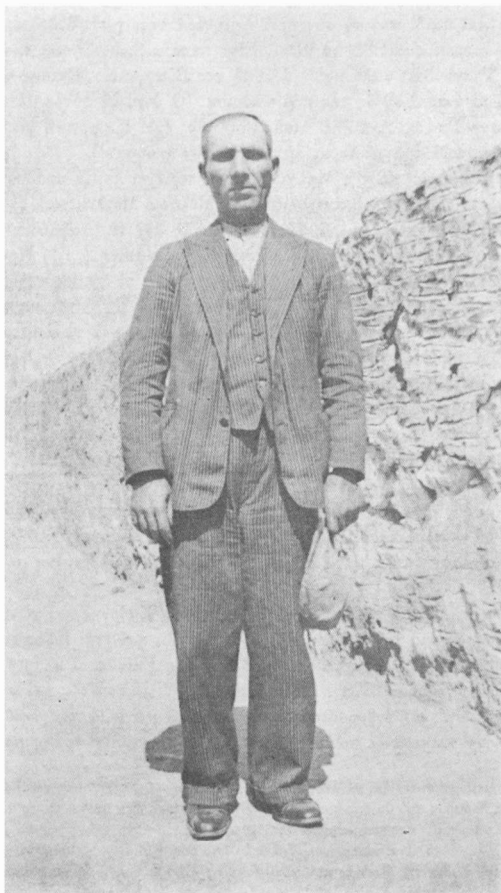
Ἄπὸ στοιχεῖα πού ὑπάρχουν σ' ἕναν φάκελλο πού φυλάγεται στὸ ΜΛΑ καὶ περιέχει τὰ κείμενα μιᾶς σειρᾶς ἀπὸ Ἰωνικὰ τραγούδια πού κατέγραψαν οἱ συνεργάτες τοῦ ΜΛΑ χωρὶς τὴ μουσική τους τὸ 1930 βλέπουμε ὅτι τὸ ρεπερτόριο τοῦ Ξεπαστοῦ ἦταν ἀρκετὰ πλούσιο. Δῆλωσε ὅτι ἤξερε 32 τραγούδια κι ἀπάγγειλε 30. Ἄπ' αὐτὰ, ὅπως εἶδαμε, φωνογραφήθηκαν μόνο δύο. Τὰ 30 κείμενα πού ἔδωσε ὁ Ξεπαστός στὸ ΜΛΑ εἶναι κατὰ κατηγορίες τὰ ἐξῆς: 1) 8 σμυρνέικα μέσα στὰ ὁποῖα συγκαταλέγονται ἐνδιαφέρουσες παραλλαγές τῶν τραγουδιῶν «Ὁ Τσαχπίνης», «Ν' ἀλλάξεις γνώμη», «Ἡ Σμυρνια», «Ὁ Κουκλουτζᾶς» κι ἡ «Γκοστεπελιά»<sup>9</sup>. 2) 6 ἀμανέδες. Ἐναν ἀπὸ αὐτοὺς δῆλωσε ὅτι συνῆθιζε νὰ τὸν τραγουδᾷ σὲ μακάμ «Ἰσφαχάν» κι ἕναν ἄλλον σὲ μακάμ «χουζάμ». 3) 5 παλιοελλαδίτικα μὲ πασίγνωστα incipit: «Ἐσεῖς πουλιὰ πετούμενα», «Λάμπει ὁ ἥλιος στὰ βουνά», «Μάνα μου τὰ λουλούδια μου», «Τὰ πήρανε τὰ πρόβατα» καὶ «Τὸ λὲν οἱ κοῦκοι στὰ βουνά». 4) 3 συρτοὶ. 5) 2 ζεϊμπέικα. Τὸ πρῶτο ἀρχίζει μὲ τὸν στίχο «Ἐλα βαρκοῦλα πάρε με». Τὸ δεύτερο εἶναι τὸ ἐξῆς γνωστὸ καὶ παλιὸ χασικλίδικο ρεμπέτικο: «Στοὺς ἀπάνω μαχαλάδες/ κάθονται δυὸ ντερβισάδες/ καὶ φουμάρουνε τσιγάρο/ τὸ 'να πόδι πάνω στ' ἄλλο/ γύρω-γύρω οἱ ντερβισάδες/ καὶ στὴ μέση οἱ λουλάδες»<sup>10</sup>. 6) 2 ἱστορικά. Τὸ πρῶτο ἀναφέρεται στὴ μάχη τοῦ Σικρά καὶ τὸ δεύτερο στὰ κατορθώματα τοῦ θωρηκτοῦ «Ἀβέρωφ». Γιὰ τὸ δεύτερο ἡ Μέλπω Μερλιᾶ, πού ἄκουσε τὴ μουσική του, σημειώνει κάτω ἀπὸ τὸ κείμενό του τὴν ἐξῆς παρατήρηση: «Ἡ μουσική του δὲν εἶναι δημοτικοῦ τραγουδιοῦ. Τὸ σημειῶνω μόνο σὰν τραγούδι πολεμικό». 7) 4 μὲ ποικίλο περιεχόμενο (πατινάδα, λαμπριάτικο, μαγιάτικο, τοῦ κλήδονα).

Τὸ μοναδικὸ βιογραφικὸ σημείωμα πού ὑπάρχει γιὰ τὴν Μπογιατζή εἶναι γραμμένο τὸ 1934 ἀπὸ τὸν Δημήτρη Λουκόπουλο καὶ περιέχει τὶς ἀκόλουθες πληροφορίες: «Διεύθυνση: Κρεμμυδαροῦ ἀριθ. παραπήγ(ματος) 178, πού εἶναι σπιτί τῆς ἀδερφῆς της, Εὐαγγελίας Νικολούκα, γιὰτὶ αὐτὴ ἔχει ἄντρα δύ-

8. Μερλιᾶ '35, σ. 53.

9. Στέλλας Ἐπιφανίου-Πετράκη «Λαογραφικὰ τῆς Σμύρνης», Πέμπτο Βιβλίον, Λαϊκὰ καὶ Ἐλαφρὰ Τραγούδια, Β' ἔκδοση, Ἀθήνα 1972, σ. 34 - 5, 38, 57, 63, 64.

10. Μερικὸι στίχοι ἀπὸ τὸ τραγούδι αὐτὸ δημοσιεύονται ἀπὸ τὸν Ἡλία Πετρόπουλο στὰ «Ρεμπέτικα τραγούδια» (Ἀθήνα σ. 1968) σ. 121 καὶ 256.



Ὁ Στέφος Ξεπαστός.

στροπο. 'Η Ειρήνη γεννήθηκε στὰ 1897 στὶς Φώκιες. Τελείωσε Ε' Δημοτικῶ. 'Ανταλλάξιμη τοῦ 1922. Τώρα εἶναι ξαναπαντρεμένη. 'Απὸ τὸν πρῶτο ἄντρα ἔχει καὶ παιδὶ πού τὸ συντηρεῖ ἡ μητέρα της, γιὰτὶ ὁ δεῦτερος ἄντρας της εἶναι δύστροπος καὶ δὲν τὸ θέλει. Εἶχε πατέρα βιολιτζῆ καὶ τραγουδιστῆ, ἡ Ειρήνη. Τραγουδαίει καλὰ καὶ ἡ ἀδερφή της Εὐαγγελία. 'Επίσης τραγουδαίει καλὰ καλὰ καὶ ἕνας ἀνεψιὸς της πού γνώρισα. 'Ο ἀνεψιὸς αὐτὸς μὲ τὴ μητέρα του μένει στὰ Σπάτα 'Αττικῆς. Μοῦ εἶπαν πὼς ἔχει ἐξαιρετικὴ φωνή. Παίζει βιολιὶ τὰ δημοτικὰ τραγούδια καὶ ἀμανέδες. Τὸν ἄκουσα»<sup>11</sup>.

Τὸ βιογραφικὸ δελτίο τῆς Μπογιατζῆ δὲν περιέχει καμιά πρόσθετη πληροφορία. Σώζεται, ὥστόσο, ἕνα σχόλιο<sup>12</sup> τῆς Μέλπως Μερλιέ, πού ἔχει τὸν χαρακτηριστῆρα κριτικῆς γιὰ τὴ φωνὴ τῆς Μπογιατζῆ καὶ τὰ τραγούδια πού εἶπε: «Δὲν θὰ ἦταν κακῆ» γράφει, «ἂν δὲν ἦταν τόσο μονότονη (. . .) Προτιμῶ ἀπ' ὅλα τὸ «'Απὰ στὸ τρίκορφο βουνὸ» ἀλλὰ, δυστυχῶς, τὸ λέει δεῦτερο. Τὸ πρῶτο εἶναι μοιρολόγι, πού ἀπ' τὸ κείμενό του μοιάζει νὰ μὴν εἶναι καθαρὰ δημοτικὸ. Τὰ κάλαντα τὰ προσφυγικὰ εἶναι ἐνδιαφέροντα γιὰ τὸ κείμενο. Τὸ ναυούρισμα ὄχι κακὸ».

'Απὸ τὸν κατάλογο πού παραθέσαμε πῶς πάνω καὶ τίς παρατηρήσεις πού ἀκολούθησαν βλέπουμε καθαρὰ, ὅτι τόσο στὸ ρεπερτόριο τοῦ Ξεπαστοῦ, ὅσο καὶ τῆς Μπογιατζῆ τὰ «παλιοελλαδίτικα» τραγούδια κατέχουν μιὰ ἀρκετὰ ἰδιαίτερη θέση. Τοῦτο δὲν εἶναι καθόλου παράξενο, ἂν σκεφθοῦμε ὅτι ἡ Σμύρνη, ὅπως σωστὰ τονίζει ὁ Λαίλιος Καρακάσης «ἦταν ἀνέκαθεν ἕνα μεγάλο κοσμοπολιτικὸ λιμάνι, ὅπου κάθε καράβι ἔφερνε πλήθη κόσμου, πού κάτι ἄφιναν ἀπὸ τὴ μουσικὴ τους περῶντας, ὅπως καὶ κάθε κατακτητῆς πού πέρασε ἀπὸ τὴν πολυπαθὴ αὐτὴ πόλη κάτι ἄφησε δικὸ του μέσα σ' ὠρισμένα μουσικὰ μοτίβα της»<sup>13</sup>.

'Η ξεχωριστὴ ἀγάπη πού εἶχαν οἱ «Ἕλληνες τῆς Σμύρνης καὶ τῶν γύρω πόλεων καὶ χωριῶν γιὰ τὸ παλιοελλαδίτικο τραγούδι, φαίνεται ἐνδεικτικὰ καὶ ἀπὸ τὰ ἀκόλουθα: «Ὁπως μᾶς πληροφοροεῖ ὁ Γιάννης Γκίκας, ὁ κλαριτζῆς Νικόλαος 'Αντωνίου Ξηρὸς (1875 - 1935) ἀπὸ τὴν Εὐβοία δούλεψε καὶ στὴ Μικρασία καὶ «σῆκωνε τὸν ἐνθουσιασμὸ στὰ ἑλληνικὰ μαγαζιά τῆς Σμύρνης, πού ἔπαιζε μὲ τὴν κουμπανία του»<sup>14</sup>. 'Απὸ τὴ Δέσποινα Μαζαράκη μαθαίνουμε,

11. Τὸ σημεῖωμα συνεχίζει μὲ ἀκόμα 12 στίχους, πού τοὺς παρέλειψα γιὰτὶ ἀσχολοῦνται μόνο μὲ τοὺς δρόμους πού θὰ ἔπρεπε ν' ἀκολουθῆσει κανένας καὶ τίς στροφές πού θὰ ἔπρεπε νὰ πάρει γιὰ νὰ φθάσει στὸ παράπηγμα τῆς Μπογιατζῆ.

12. Τὸ σχόλιο αὐτὸ εἶναι καταχωρημένο στὸν ἴδιο φάκελλο ὅπου βρίσκονται ὅλα τὰ σχετικὰ μὲ τὰ τραγούδια τῆς 'Ιωνίας πού γραμμοφωνήθηκαν ἢ ἀπλῶς καταγράφηκαν μόνο μὲ τὰ λόγια τους ἀπὸ τὸ ΜΜΑ τὸ 1930.

13. Λαίλιου Καρακάσης, «Τραγούδια καὶ χοροὶ τῆς Σμύρνης» Μικρασιατικὰ Χρονικά, τ. Δ', 'Αθήνα 1948, σ. 302.

14. Γιάννη Γκίκα «Μουσικὰ ἔργα καὶ λαϊκοὶ ὀργανοπαῖχτες στὴν 'Ελλάδα», 'Αθήνα 1975, σ. 67.



Ἡ Εἰρήνη Μπογιατζή.



ὅτι λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ 1922 ὑπῆρχαν πολλὰ ντόπια ἐπαγγελματικὰ μουσικὰ συγκροτήματα στὶς μεγάλες παράλιες πόλεις τῆς Μικρασίας ποὺ καλλιεργούσαν ὄχι μόνο τὴν συμυρνέικη μουσική, ἀλλὰ γενικότερα τὴν παλιοελλαδίτικη καὶ τὴν εὐρωπαϊκὴ<sup>15</sup>. Ὁ Νίκος Νάκης γράφει, ὅτι οἱ ἀποκρηάτικοι χοροὶ τῆς «Συμυρνέικης Λέσχης τῶν Κυνηγῶν» τέλειωναν μὲ τὸν καλαματιανό, ποὺ τὸν χορεύανε «κι' ἠχάλαγεν ὁ κόσμος ἀπὸ ἐνθουσιασμόν»<sup>16</sup>. Τέλος ὁ Ν. Καραρᾶς στὸ βιβλίο του γιὰ τὸ Σεβντικιοὶ τῆς Σμύρνης σημειώνει ὅτι στὰ γλέντια τῶν Σεβντικιαλῆδων ἀκούγονταν πολλὰ στερεοελλαδίτικα τραγούδια καὶ παραθέτει μάλιστα τὰ κείμενά τους<sup>17</sup>.

Ἐπίσης δὲν εἶναι καθόλου παράξενο ποὺ ἡ Μπογιατζή τραγούδησε τούρκικα τραγούδια. Ἡ τούρκικη μουσικὴ ἐξασκοῦσε μιὰν ἀκαταμάχητη γοητεία πάνω στοὺς Χριστιανικοὺς λαοὺς τῆς Μικρασίας, καὶ ἰδιαιτέρα στοὺς Ἕλληνες. Πολλοὶ ἀπὸ τοὺς μικρασιάτες ἐπαγγελματίες μουσικοὺς μας τὴν τραγουδοῦσαν καὶ τὴν ἔπαιζαν, ἄλλοτε γιὰ δική τους εὐχαρίστηση στὸ στενό τους περιβάλλον, καὶ ἄλλοτε γιὰ βιοπορισμὸ στὰ παλάτια τῶν πασάδων καὶ τῶν μπέηδων<sup>18</sup>. Ἐπίσης ἀντηχοῦσε δίπλα στὴ δική μας μουσικὴ στὰ πανηγύρια ποὺ ὀργάνωναν οἱ Ἕλληνες Μικρασιάτες πρὶν ἀπὸ τὸ 1922. Οἱ Τούρκοι παρακολοῦθοῦσαν τὰ πανηγύρια μας μὲ ἰδιαιτέρο ἐνδιαφέρον καὶ πολλὲς φορὲς συμμετεῖχαν σ' αὐτὰ τραγουδώντας καὶ χορεύοντας. Τὰ ἴδια κάναμε καὶ ἐμεῖς στὶς μεγάλες τούρκικες γιορτές. Μᾶς τὸ δηλώνει ξεκάθαρα ὁ Χρῆστος Σαμουηλίδης στὸ βιβλίο του «Μαύρη Θάλασσα»<sup>19</sup>: «Ὅταν εἶχαν οἱ Τούρκοι τὸ Ραμαζάνι τους», σημειώνει, «οἱ Ρωμιοὶ παρακολοῦθοῦσαν μὲ συμπάθεια τὴ μεγάλη τούτη γιορτή. . . Κι ὅταν ἐρχόταν ἡ ἄλλη μεγάλη γιορτή τους τὸ Μπαϊράμι. . . οἱ Ρωμιοὶ ἔκαναν βίζιτες στὰ σπίτια τῶν φίλων τους Τούρκων, γιὰ νὰ τοὺς ποῦν χρόνια πολλά, κάθονταν στὰ γιορταστικὰ τραπέζια τους καὶ γλεντοῦσαν μαζί τους. . .». Φυσικὰ αὐτοῦ τοῦ εἴδους οἱ φιλοφρονήσεις καὶ φιλικότητες περιορίζονταν, ἢ καὶ σταματοῦσαν τελείως κάθε φορὰ ποὺ ζεσποῦσαν πόλεμοι ἀνάμεσα στοὺς δύο λαοὺς, καὶ ἰδίως στὶς παραμονὲς τῆς Μικρασιατικῆς καταστροφῆς, ὅποτε ἡ ἔχθρα τῶν δύο λαῶν ἐφθασε στὸ ἀποκόρυφο, μετὰ τὶς ὀμότητες ποὺ διέπραξαν οἱ Κεμαλικοὶ ἐνάντια στὸν ἄμαχο πληθυσμὸ ἰδίως τοῦ Πόντου, ἀλλὰ καὶ ὀλόκληρης τῆς Μικρασίας.

Τὸ ἀκόλουθο ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ διηγηματικὸ στιχοῦρηγμα τοῦ Σωκράτη

15. Δέσποινας Μαζαράκη, Τὸ Λαϊκὸ κλαρίνο στὴν Ἑλλάδα, Ἀθήνα 1959, σ. 58.

16. Ν. Καρτσωνάκη-Νάκη, Θυμᾶμαι τὴ Σμύρνη, Ἀθήνα 1972, σ. 44.

17. Ν. Καραρᾶ, Τὸ Σεβντικιοὶ, Ἀθήνα 1964, σ. 132 - 3.

18. E. Wellesz, Byzantine music, Proceedings of the musical association, 59th session, London 1932 - 3. Βλ. ἐπίσης Φ. Ἀνωγειανᾶκη, Ἑλληνικὰ Λαϊκὰ Μουσικὰ Ὁργανα, Ἀθήνα 1976, σ. 357 καὶ Μ.Φ. Δραγούμη, Ἡ παραδοσιακὴ μουσικὴ μας καὶ τὸ ἰσλαμικὸ στοιχεῖο, Καθημερινή, 16-1-1977 σ. 10 κ.έ.

19. Ἀθήνα 1970, σ. 11.

Α. Προκοπίου «Σεργιάνι στην Παληά Σμύρνη»<sup>20</sup> μᾶς δίνει ανάγλυφα τὴν εἰκόνα μᾶς ἐγκάρδιας εἰρηνικῆς συνδιασκέδασης Τούρκων καὶ Ἑλλήνων σ' ἓνα γνήσιο σμυρνέικο πανηγύρι:

Τὰ τουμπελέκια δὲν ἀργοῦν, κιθάρες μαντολίνα  
 κόψες<sup>21</sup> σαντούρια καὶ βιολιά — δὲν λείπουνε κι ἐκεῖνα  
 κι ὁ φωνογράφος κάποτε μὲ μιὰ βραχνή φωνή  
 σκορπάει τὰ μεράκια του ἀπ' τὸ φαρδὺ χωνὶ  
 καὶ τότες παίρνει πιά φωτιά, πού φτάνει κι ὡς τὰ νέφη  
 τῆς ἐξοχῆς τὸ πατιρντί, τὸ γλέντι καὶ τὸ κέφι. . .  
 Ἄρχίζουν τὸν καρσιλαμά — χορεύει ἐκεῖ ὅποιος θέλει  
 κάθε χορὸ κεμπάρικο<sup>22</sup> γερλίσιο<sup>23</sup> — τσιφτετέλι  
 ζεϊμπέκικο, χασάπικο, χτυπᾶνε τσουπανάκια  
 καὶ ξεχειλᾶ τόση χαρά, πού σβήνει τὰ μεράκια. . .  
 Οἱ ἀμανέδες ἀντηχοῦν, τραγούδια καὶ καντάδες  
 πού τραγουδοῦν οὔλοι μαζὶ μὲ τὰ τραγουδιστάδες.  
 Δὲ λείπουν τὰ ρεμπέτικα, πούχομε τόσο πλοῦτο  
 καὶ μυρίζουν μαχαλᾶ τῆ Σμύρνης, σὰν ἐτοῦτο:  
 (ἀκολουθοῦν τὰ στιχάκια ἀπὸ 8 ρεμπέτικα)  
 Βλέπετε νὰ ζυγώνουνε καὶ Τούρκοι μερακλήδες  
 π' ἀκοῦν τραγούδια τούρκικα καὶ γίνονται κεφλήδες.  
 Τὼς λὲν κοπιᾶστε — «μπουγιουρούμ»<sup>24</sup> κι αὐτοὶ μὲ τεμενάδες  
 καὶ «μὲρ-χαμπάρ»<sup>25</sup> καὶ «χὸς μπουλντοῦκ»<sup>26</sup> ρεσπέριδες<sup>27</sup> κι ἀγάδες  
 κάθονται ἀνεκούρκουδα καὶ κάνουνε σεῖρι<sup>28</sup>  
 Παίρνουν μεζὲ — δὲν πίνουνε — καὶ κάνουνε χατήρι  
 — τὰ βλέπουν κι οἱ χανούμισες καὶ τόσες γύρω ντάμες —  
 χορεύουνε τὸ «Κιόρογλου»<sup>29</sup> λεβέντικα μὲ κάμες. . .

20. Β' ἔκδοση, Ἀθήνα 1949, σ. 97 - 8.

21. Ρουμάνικη λέξη (cobza) γιὰ ἓνα εἶδος λαοῦτο.

22. Ἀπὸ τὴν τούρκικη λέξη kibar πού σημαίνει λεπτός, καλλιγεργημένος, πολιτισμένος.

23. Ἀπὸ τὴν τούρκικη λέξη yerli πού σημαίνει ντόπιος.

24. Ὅριστε (τουρκικά).

25. Καλημέρα («»)

26. Καλῶς σᾶς βρήκαμε (τουρκικά).

27. Λέξη μὲ τούρκικη προέλευση πού σημαίνει ἀγρότης.

28. Ἀπὸ τὴν τούρκικη λέξη seyir πού σημαίνει σεργιάνι.

29. Χορὸς ἐμπνευσμένος ἀπὸ τὴ δράση τοῦ Köroğlu, Τούρκου λαϊκοῦ ἥρωα τοῦ 16ου αἰ.

κι οί συμπεθέρες γελαστές και πρώτες στοί τζιλβέδες<sup>30</sup>  
 με ξυλαράκια ψήγουνε και φέρνουν τοι καφέδες.

Τὰ πιὸ ἐνδιαφέροντα κείμενα τῆς μικρῆς ὁμάδας ἀπὸ τραγούδια ποὺ ἐξετάζω ἐδῶ εἶναι τοῦ μοιρολοιοῦ καὶ τῶν πρωτοχρονιάτικων καλάντων (Βλ. παραδείγματα 5 καὶ 8). Οἱ στίχοι τῶν ὑπόλοιπων εἶναι πανελλήνιοι, ἢ λίγο-πολύ γνωστοὶ ἀπὸ νησιώτικες παραλλαγές τους. Ἐναφέρο ἐνδεικτικὰ, ὅτι τὸ κείμενο τοῦ «Καὶ σεῖς πουλιὰ πετούμενα» περιλαμβάνεται στὴ συλλογὴ τοῦ Α.Π. Ντάκουλα<sup>31</sup> ποὺ περιέχει κυρίως τραγούδια τῆς Αἰτωλοακαρνανίας. Ἐπίσης τὸ δίστιχο τῆς «Λούλας» (Βλ. παραδ. 1) θυμίζει σὲ γενικὲς γραμμὲς τοὺς στίχους τοῦ ἐξῆς γνωστοῦ ἀμανέ: «Τὴν περιπλέον μου ζωὴ τὴν πέρασα μὲ πάθη / γιὰτὶ μικρὸς δὲν ἤκουγα καὶ ἔπεφτα σὲ λάθη»<sup>32</sup>. Τὸ κείμενο τοῦ μοιρολοιοῦ εἶναι τὸ πιὸ ἐνδιαφέρον. Ὑποβάλλει ἔμμεσα τὴν εἰκόνα τῆς καταστροφῆς τοῦ ἑλληνισμοῦ τῆς Ἰωνίας καὶ ἐκφράζει μὲ πρωτόγονη ποιητικὴ δύναμη τὸ ἀπροσμέτρητο κενὸ ποὺ ἄφησε ἡ θεομηνία αὐτὴ στὶς ψυχὲς τῶν θυμάτων της ποὺ κατάφεραν νὰ ἐπιζήσουν. Γιὰτὶ οἱ ξεριζωμένοι Μικρασιάτες πρόσφυγες γλύτωσαν βέβαια ἀπὸ τὴν πυρκαγιά, τὴν σφαγὴ, τὸν πνιγμὸ καὶ τὰ τόσα ἄλλα θανάσιμα δεινὰ ποὺ τοὺς χτύπησαν, ἀλλὰ ἀναγκάστηκαν νὰ ξαναρχίσουν τὴ ζωὴ τους ἀπὸ τὸ μηδέν, σ' ἓναν χῶρο καὶ μιὰ ἐποχὴ ὅπου ὁ ἀγώνας γιὰ τὴν ἐπιβίωση ἦταν ἰδιαίτερα δύσκολος καὶ σκληρὸς. Τὸ δραματικὸ κορύφωμα τοῦ τραγουδιοῦ ἔρχεται στὸ τέλος, ὅταν ἡ τραγουδίστρια, μᾶλλον αὐθόρμητα κι ἀπροσχεδίαστα ξεσπᾶει στὴν σπαρακτικὴ κραυγὴ: «Ἄχ, Χάρε, Χάρε, τί μοῦ ἔκανες Χάρε;»

Περίπου τὸ ἴδιο ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν τὰ λόγια τῶν πρωτοχρονιάτικων καλάντων, ποὺ διατηροῦν τὸ μέτρο καὶ τὴν μελωδίαν τοῦ σχεδὸν πανελλήνιου πρότυπού τους, ἀλλὰ ἀντικαθιστοῦν τοὺς στίχους του μὲ νέους, πιὸ ἐπίκαιρους, ποὺ ἀναφέρονται κι αὐτοὶ στὴν καταστροφὴ τοῦ Ἑλληνισμοῦ τῆς Μικρασίας, καὶ τὸ μοιραῖο ἐπακόλουθό της, τὴν ἐξορία. Ὡστόσο οἱ τελευταῖες γραμμὲς τοῦ ποιήματος ἀφήνουν νὰ διαφανεῖ κάποια ἀμυδρὴ ἀχτίδα ἐλπίδας. Ἦσως κάποτε, ὑπαινίσσονται, θὰ ἀνακαταληφθοῦν οἱ χαμένες πατρίδες καὶ οἱ πρόσφυγες θὰ ἐπιστρέψουν στὰ σπιτὰ τους.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ δύο τραγούδια τοῦ γάμου, τὰ δύο τούρκικα, καὶ τὸ μοιρολόγι, τὰ ὑπόλοιπα συνδέονται μὲ μελωδίες λίγο πολὺ γνωστὲς στοὺς μελετητὲς τῆς δημοτικῆς μας μουσικῆς. Οἱ πιὸ διαδεδομένες εἶναι τῶν καλάντων τῆς

30. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν τούρκικη λέξη *cilve* ποὺ σημαίνει νάζι.

31. Α.Π. Ντάκουλα «Δημοτικὰ ἄσματα», Ἀθῆναι 1962, σ. 101.

32. Μ.Φ. Δραγούμη «Τὰ εἶδη, οἱ μορφὲς καὶ τὸ ὄφος τῆς δημοτικῆς μας μουσικῆς» Χρονικὸ '73, Ἐκδοσὴ Καλλιτεχνικοῦ Πνευματικοῦ Κέντρου «Ἦρα», τ. 4, Ἀθῆνα 1973, σ. 273. Βλ. ἐπίσης τοῦ ἴδιου «Σχόλιο γιὰ τὸν ἀμανέ» Τράμ, Β' διαδρομὴ, τχ. 2, Θεσ/νίκη, Σεπτ. 1976, σ. 156.

Πρωτοχρονιᾶς<sup>33</sup> καὶ τῶν Φῶτων<sup>34</sup> τῶν παλιοελλαδίτικων<sup>35</sup> καὶ τῆς «Λούλας»<sup>36</sup>. Ἐπίσης τὰ δύο ναυουρίσματα κι ὁ ἄμανε<sup>37</sup> βαδίζουν πάνω σὲ μελωδικὰ σχήματα, ποὺ συναντοῦμε ἀρκετὰ συχνὰ στὰ τραγούδια αὐτοῦ τοῦ τύπου. Ἡ ἐπωδὸς τοῦ ἄμανε (βλ. παραδ. 7) εἶναι τὸ γνωστὸ καὶ σήμερα ἀκόμα ρεμπέτικο ποὺ τιτλοφορεῖται («Ντόκτορ» ἢ «Ὁ γιαιτρός»). Τὸ τραγούδι αὐτὸ σώζεται πρὸ βλοκλιηρωμένο σὲ τούλάχιστον τρεῖς ἐμπορικοὺς δίσκους 78 στροφῶν χτυπημένους στὶς ΗΠΑ μέσα στὴ δεκαετία τοῦ 1920 - 1930. Καὶ σύμφωνα μὲ μιὰ ἐνδειξη ποὺ ὑπάρχει σ' ἓναν ἀπὸ αὐτούς, ἀποτελεῖ τὴν ἐλληνικὴ ἐκδοχὴ ἑνὸς παλιότερου τούρκικοῦ τραγουδιοῦ<sup>38</sup>. Ἡ ἔλλειψη κειμένου ποὺ παρουσιάζεται στὸν ἐπίλογο τοῦ πρώτου ἀπὸ τὰ τραγούδια τοῦ γάμου (βλ. παραδ. 2) καὶ στὸν πρόλογο τοῦ δεύτερου (βλ. παραδ. 3) ὀφείλεται στὸ γεγονός ὅτι τὰ σημεῖα αὐτὰ παίζονταν κανονικὰ ἀπὸ τὰ ὄργανα κι ὅτι ἐδῶ ἡ Μπογιατζὶ ἀπλῶς τὰ μιμεῖται μὲ τὴ φωνή της.

Ἀκολουθοῦν τώρα 8 ἀπὸ τὰ ἐξεταζόμενα τραγούδια καὶ ἡ ἐπωδὸς τοῦ ἄμανε σὲ καταγραφή κειμένου καὶ μελωδίας ἀπὸ τὸν γράφοντα. Ὡστόσο ἡ «Λούλα» παρουσιάζεται καὶ σὲ μιὰ δεύτερη καταγραφή, ποὺ ἔγινε ἀπὸ τὸν κορυφαῖο συνθέτη μας Νίκο Σκαλιώτα (1904 - 49) στὸ μικρὸ χρονικὸ διάστημα ποὺ δούλεψε γιὰ τὸ ΜΛΑ (31-5-1934 ὡς 31-1-1935)<sup>39</sup>. Στὸ ἐπτάμηνο αὐτὸ

33. S. Baud-Bovy, Τραγούδια τῶν Δωδεκανήσων, τ. Β', Ἀθήνα 1938, σ. 123 (Παραλλαγή ἀπὸ τὴν Κῶ). βλ. ἐπίσης Λ. Καρακάση, ἔ.ἀ., σ. 440 (Παραλλαγή ἀπὸ τὴν Σμύρνη).

34. S. Baud-Bovy, ἔ.ἀ. σ. 3 (Παραλλαγή ἀπὸ τὴν Πάτμο) βλ. ἐπίσης Λ. Καρακάση, ἔ.ἀ. σ. 441 (Παραλλαγή ἀπὸ τὴν Σμύρνη).

35. Ὑπάρχουν παραλλαγές τῶν τραγουδιῶν αὐτῶν στὶς ἐξῆς συλλογές: τοῦ «Καὶ σεῖς πολια πετούμενα» στὸν Α.Π. Ντάκουλα, ἔ.ἀ., σ. 101 (Παραλλαγή ἀπὸ τὴν Αἰτωλοακαρνανία)· τοῦ «Ἄπὰ στὸ τρίκορφο βουνὸ» στὰ «32 εἶδη ἐλληνικῶν χορῶν» τοῦ Θ. Παπασπυρόπουλου, Ἀθήνη 1931, σ. 5 - 6 (Παραλλαγή ἀπὸ τὴν Κυνοουρία), καὶ τοῦ «Τὶ ὄμορφ' εἶν' ἡ Λεβαδιά» στὸν Α. Π. Ντάκουλα, ἔ.ἀ., σ. 103 - 4 (Παραλλαγή ἀπὸ τὴν Αἰτωλοακαρνανία). Ἐπίσης ἡ μελωδία τοῦ «Ἐχετε γειὰ ψηλὰ βουνὰ» εἶναι παραλλαγή τῆς μελωδίας τοῦ πασίγνωστου κλέφτικου γιὰ τὴ Μάνα τοῦ Κίτσου (αὐτ. σ. 107).

36. Λ. Καρακάση, ἔ.ἀ., «Ἡ Λούλα», σ. 444 (Παραλλαγή ἀπὸ τὴν Σμύρνη). βλ. ἐπίσης Θ. Καλλίνικου «Κυπριακὴ Λατικὴ Μούσα» Λευκωσία 1951, σ. 23 (Παραλλαγή ἀπὸ τὴν Κύπρο). Ἡ «Λούλα» μὲ τὴν φωνὴ τοῦ Σεπαστοῦ κυκλοφόρησε πρόσφατα (1976) καὶ σὲ δίσκο LP 33 στροφῶν (βλ. «Δημοτικὰ Τραγούδια ἀπὸ τὴν συλλογὴ Μέλπωσ Μερλιέ», Δίσκος Polydor stereo 2421079, Ὁψὼ Β5).

37. Ὁ ἄμανεσ αὐτὸς χρησιμοποιεῖ τὸ ἀκόλουθο ἐνδιαφέρον δίστιχο: «Τίποτις δὲν ἡμέρισα στὰ χρόνια τὰ δικὰ μου / ἄμὰν τὸ ἄχ ἀπόκτησα καὶ τὴνω στὴν καρδιά μου».

38. Χρυστάωσ αὐτὲς τὶς ἐνδιαφέρουσες πληροφορίες στὸν φίλο Σπύρο Παπαϊωάννου, βαθθὴ γνῶστη τῆς ἱστορίας τοῦ ρεμπέτικου τραγουδιοῦ.

39. Οἱ ἡμερομηνίες αὐτὲς προκύπτουν ἀπὸ τὸ ἐξῆς σημείωμα ποὺ φυλάγεται στὸ ΜΛΑ. Τὸ πρῶτο μισὸ του εἶναι γραμμμένο ἀπὸ τὸν Ν. Σκαλιώτα καὶ τὸ δεύτερο ἀπὸ τὴν Μέλπω Μερλιέ: «Ἐλαβα ἀπὸ τὴν Κα Μέλπω Μερλιέ πρὸς καταγραφήν, 15 δίσκους Κρήτης καὶ

άσχολήθηκε με την καταγραφή 2 Ίωνικῶν τραγουδιῶν, 32 τραγουδιῶν ἀπὸ τὴν Κρήτη<sup>40</sup>, καὶ 5 τραγουδιῶν καὶ σκοπῶν ἀπὸ τὴ Σίφνο. Ἡ ἐργασία του αὐτὴ δὲν ἔχει ἐκδοθεῖ ἀκόμα, ἀλλὰ μερικὲς ἀπὸ τὶς καταγραφές του χρησιμοποιοῦθη-  
καν σὰν πρώτη ὕλη σὲ ἀρκετοὺς ἀπὸ τοὺς 36 ἑλληνικοὺς χορούς του<sup>41</sup>.

Στὸ ἀντίγραφό μου τῆς καταγραφῆς τῆς «Λούλας» ἀπὸ τὸν Σκαλικῶτα (βλ. Παραδ. 1β) παρέλειψα 7 σημάδια ἀπὸ τὸ χειρόγραφο του (5 μετρικὲς ἐνδεί-  
ξεις καὶ 2 παύσεις), πὺ πιστεύω ὅτι θὰ τὰ ἀφαιροῦσε κι ὁ ἴδιος ἔτσι κι ἀλλιῶς,  
ὅταν θὰ προχωροῦσε σὲ μιὰ ἀναθεώρηση τῆς καταγραφῆς του γιὰ νὰ τὴν ἐκ-  
δόσει<sup>42</sup>. Ἐφθασα σ' αὐτὸ τὸ συμπέρασμα, ὅταν παρατήρησα ὅτι τὰ σημάδια  
αὐτὰ λείπουν ἀπὸ τὴ συνέχεια τῆς καταγραφῆς του πὺ συμπίπτει μελωδικὰ  
κι ἰδίως ρυθμικὰ μὲ τὸ δημοσιεύμενο μέρος της. Οἱ παραπάνω ἀλλαγές μὲ  
ἀνάγκασαν νὰ προσθέσω καὶ μιὰ διαστολὴ στὸ σημεῖο τοῦ ἀστερίσκου. Τέλος  
κατέβασα τὴν ὅλη καταγραφή κατὰ μιὰ ὀκτάβα, γιὰ νὰ πέσει σὲ μιὰ θέση πὺ  
νὰ εἶναι πιὸ βολικὴ στὸ διάβασμα καὶ νὰ διευκολύνει τὴ σύγκριση μὲ τὴ δική  
μου καταγραφή.

### 1. Μιὰ μαύρη πέτρα τοῦ γιαλοῦ

#### Παραδ. 1

Μιὰ μαύρη πέτρα τοῦ γιαλοῦ — Λ ο ὔ λ α μου, ξ α ν θ ο ὔ λ α μου (δίς)  
ᾄ χ θὰ βάλω προσκεφάλι — λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε μ ι κ ρ ο ὔ λ α μ' λ ε ἴ μ.

Κι ὅτι τραβᾶει τὸ κορμὶ — Λ ο ὔ λ α μου ξ α ν θ ο ὔ λ α μου (δίς)  
ᾄ χ τὰ φταίει τὸ κεφάλι — λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε μ ι κ ρ ο ὔ λ α μ' λ ε<sup>43</sup>.

### 2. Νύφη μου καλορίζισσα

#### Παραδ. 2

Νύφη μου καλορίζισσα σοῦ πρέπουνε οἱ μπλῖρες<sup>44</sup>  
νὰ σοῦ χαρίζει ὁ Θεὸς τὸ νέο πὺ ἐπῆρες.

Σίφνου. Ἐν Ἀθήναις 31 Μαΐου 1934, Ν. Σκαλικῶτας. «Ὁ κ. Ν. Σκαλικῶτας μὺ ἐπέ-  
στρεψε τοὺς ἀνωτέρω 15 δίσκους τὴν 1 Ἰανουαρίου 1935. Μ. Μερλιέ».

40. Τὰ κομμάτια ἀπὸ τὴν Κρήτη πὺ κατέγραψε ὁ Σκαλικῶτας ξανακαταγράφηκαν ἀπὸ  
τὸν S. Baud-Bovy καὶ δημοσιεύτηκαν ἀπὸ τὸν ἴδιον στὸ τελευταῖο βιβλίο του «Chansons  
populaires de Crete occidentale», Γενεύη 1972.

41. Μ. Φ. Δραγούμης, Ἐνα πρωτοπόρο κέντρο....., σ. 7.

42. Τὰ σημάδια αὐτὰ τὰ ἔβαλα σὲ παρένθεση κάτω ἀπὸ τὸν πεντάγραμμο στὰ σημεία  
πὺ τὰ βρῆκα.

43. Οἱ δύο συλλαβές στὴν ἀρχὴ τοῦ τραγουδιοῦ μαζὶ μὲ τὴ μελωδικὴ φράση πὺ τις συ-  
νόδευε προετοιμάζουν καὶ ἐπιβάλλουν τὴν τονικότητα, ἀποτελοῦν δηλαδὴ κάτι ἀνάλογο μὲ  
τὸ ἀπῆχημα (πρόσχημα ἢ ἐνήχημα) τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς. Γιὰ περισσότερες πληροφο-  
ρίες βλ. Δ. Γ. Παναγιωτόπουλου, Θεωρία καὶ Πράξις τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς  
Μουσικῆς, Ἀθήνα 1947, σ. 125 - 6.

44. Μπλῖρα, πλῖρα ἢ μερλίρα = λεπτότατο, πλατυσμένο σύρμα ἀπὸ χρυσό, ἐπιχρυσωμένο

3. Νά ζήσ' ἡ νύφη κι ὁ γαμπρός

Παραδ. 3

Νά ζήσ' ἡ νύφη κι ὁ γαμπρός, νά ζήση κι ὁ κουμπάρος  
Νά ζήσουν τὰ συμπεθεριά, νά κάμουν κι ἄλλο γάμο<sup>45</sup>

4. Κοιμήσου χαϊδεμένο μου

Παραδ. 4

Κοιμήσου χαϊδεμένο μου κι ἐγὼ σοῦ ναναρίζω  
κι ἐγὼ τὴν κούνια σοῦ κουνῶ, καὶ σοῦ γλυκοκοιμίζω.  
νάνι τὸ κοριτσάκι μου καὶ μένα τὸ μικράκι μου.

5. Μὲ τὴ φωτογραφία σου

Παραδ. 5

Μὲ τὴ φωτογραφία σου, στέκω καὶ κουβεντιάζω  
καὶ τῆς μιλωῶ, δὲ μοῦ μιλεῖ.  
Καὶ τῆς μιλωῶ, δὲ μοῦ μιλεῖ, καὶ βαρυναεστενάζω  
γιὰ δὲς φωτιά, γιὰ δὲς καπνό.  
Γιὰ δὲς φωτιά γιὰ δὲς καπνό, γιὰ δὲς ἐκεῖ ντουμάνι  
πού βγαίν' ἀπ' τὸ σπιτάκι μου.  
Ποῦ βγαίν' ἀπ' τὸ σπιτάκι μου κι ὅλον τὸν κόσμο πιάνει  
"Α χ, Χάρε, Χάρε, τί μοῦ ἔκανες Χάρε;<sup>46</sup>

6. Ἄπὰ στὸ τρίκορφο βουνὸ

Παραδ. 6

Χάιντες κι ἄμὰν ἄμὰν  
Ἄπὰ στὸ τρίκορφο βουνὸ (δίς)  
μὰνα καὶ θυγατέρα δυὸ

ἢ ἄλλο ἀνάλογο μέταλλο μὲ χρυσαφένια ὄψη. Πουλιόταν σὲ καρούλια (δηλ. κουβαρίστρες) καὶ γινόταν εὐρύτατη χρῆση του στὴν περιφέρεια Σμύρνης (βλ. Ν.Ε. Μηλιώρη, Λαογραφικὰ Βουρλών, Μικρασιατικὰ Χρονικά, ἔτ. Γ', τ. Γ', Ἀθήνα 1940, σ. 358).

45. Τὸ τραγοῦδι αὐτὸ τραγουδιέται καὶ δευτέρη φορά ὡς τὴ λέξη «συμπεθεριά» μὲ τὴν ἴδια μελωδία καὶ τὰ ἴδια γυρίσματα. Στὸ τέλος τῆς πρώτης φορᾶς ἀκούγεται μιλητὰ ἢ εὐ-χὴ: «Νά μᾶς ζήσουνε».

46. Ἐδῶ ἡ στροφή περιλαμβάνει τρία ἡμίστιχα (ἢ 1 1/2 στίχους) καὶ τὸ ἔκλειμμα κάθε καινούργιας στροφῆς γίνεται ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ καταληκτικοῦ ἡμίστιχου τῆς προηγούμενης στροφῆς. Ἐξαίρεση ἀποτελεῖ ἡ τέταρτη στροφή πού τελειώνει στὸ δεύτερο ἡμίστιχο (κι ὅλον τὸν κόσμο πιάνει). Ἡ τελευταία γραμμὴ, ὅπως τόνισα καὶ προηγουμένως εἶναι πρόσθετη καὶ λέγεται μιλητὰ.

Χάιντες κι άμάν άμάν  
Μαζεύαν τόν άμάραντο (δισ)  
και τὸ μελισσοχόρτατο

Χάιντες κι άμάν άμάν  
Κι ἐκεῖ πού τόν μαζεύανε  
(βρίσκουνε λαβωμένονε)<sup>47</sup>.

7. Ὁ Ντόκτορ  
Παραδ. 7

Ἔλα νά τὰ μοιραστοῦμε, τὰ δικά μου βάσανα  
σάν δὲν ἦσουν σὺ ἡ αἰτία, τοῦτα δὲν τὰ πάθαινα<sup>48</sup>.

8. Ἀρχιμηνιά κι ἀρχιχροινιά  
Παραδ. 8

1. Ἀρχιμηνιά κι ἀρχιχροινιά  
δὲν ἔχομε παρηγοριά  
κι ἀρχὴ καλὸς μας χρόνος  
ἐξορίστηκεν ὁ κόσμος.
2. Κι ἐκεῖ πού ἦρθεν ὁ Χριστὸς  
ἦρθε Κεμαλικὸς στρατὸς  
μέσ' στὴ Μικρὰ Ἀσία  
καὶ μᾶς κάναν ἐξορία.
3. Καὶ ποῦ νά στήσουμε φωληὰ  
ὡσάν τὰ ἔρημα πουλιὰ  
ἔλοι μᾶς κυνηγοῦνε  
καὶ δὲ θένε νά μᾶς δοῦνε
4. Στὴν Πόλη στὴν Ἁγιά Σοφιά  
θὰ στήσουμε καμπάνες  
νά βγοῦν τὰ μισοφέγγαρα

47. Ὁ ἕκτος στίχος δὲν πρόλαβε νά τραγουδηθῆ καὶ τοποθετήθηκε σὲ παρενθεση. Προέρχεται ἀπὸ τὴν παραλλαγή τοῦ τραγουδιοῦ πού ἀναφέρεται στὴ σημείωση 35.

48. Τὸ δίστιχο αὐτό, συνδυασμένο μὲ διαφορετικὴ μελωδία παρουσιάζεται σ' ἓνα Ροδίτικο τραγούδι (βλ. S. Baud-Bovy, Τραγούδια τῶν Δωδεκανήσων, τ. Α', Ἀθήνα 1936, σ. 166).

5. Νά στηριχτοῦν λαμπάδες  
νὰ βγοῦν οἱ Τοῦρκοι ἀπ' τὰ τζαμία
6. Νὰ φύγουν κι οἱ Χοτζάδες  
νὰ ῥθοῦν τὰ ἔλληνοπαιδα
9. Μὲ τοὺς πατριαρχάδες  
τότε θᾶχομε ἐλπίδα  
πὼς θὰ πᾶμε στὴν πατρίδα<sup>49</sup>.

9. Ἦ ρ θ α ν ε τ ᾶ Φ ὠ τ α

Παραδ. 9

Ἦρθανε τὰ Φῶτα κι οἱ Φωτισμοὶ  
κι οἱ χαρὲς μεγάλες κι οἱ ἁγιασμοί.  
Κάτω στὸν Ἰορδάνη στὸν ποταμὸ  
κάθεται ἡ κυρά μας ἡ Παναγιά.  
Λίβανα μαζεύει κερὶ κρατεῖ  
καὶ τὸν Ἄι-Γιάννη παρακαλεῖ.  
Ἄι Γιάννη πρόδρομε καὶ βαπτιστῆ  
βούλοσαι βαπτίσεις Θεοῦ παιδί.  
(Βούλομαι)<sup>50</sup> κι ὁμολογῶ  
ἡ λάτρα θέρεψέ με ὡς τὸ κορμό<sup>51</sup>.

Μ. Φ. ΔΡΑΓΟΥΜΗΣ

Ἰούnius 1977

---

49. Ἐδῶ ἡ μουσικὴ στροφὴ εἶναι τρεῖς φορές τετράστιχη, δύο φορές τρίστιχη καὶ δύο φορές δίστιχη. Οἱ τετράστιχες καὶ δίστιχες στροφές εἶναι συνεχόμενες κι ὅμοιες μελωδικά. Οἱ τρίστιχες εἶναι οἱ 4 καὶ 7 καὶ ἔχουν ἐλαφρὰ διαφορετικὸ μελωδικὸ περιεχόμενο. Στὸ μουσικὸ παράδειγμα κατέγραψα τὶς τέσσερις ἀντιπροσωπευτικὲς στροφές, δηλαδὴ τὶς ἀρ. 1,4,5 καὶ 7. Σύμφωνα μὲ τὴν ἀρ. 1 τραγουδιοῦνται οἱ ἀρ. 2 καὶ 3 καὶ σύμφωνα μὲ τὴν ἀρ. 5 ἡ ἀρ. 6. Ἡ μελωδικὴ μορφή τῶν ἀρ. 4 καὶ 7 εἶναι μοναδική, μὲ τὴν ἔννοια ὅτι δὲν ἐπαναλαμβάνεται σὲ κχιμὰ ἄλλη στροφή, παρόλο πὺ κι οἱ δύο χρησιμοποιοῦν βασικὰ τὰ ἴδια μοτίβα. Στὸ τέλος ἀκούγεται μιλητὰ ἡ εὐχή: «Καὶ τοῦ χρόνου, εἰς ἔτη πολλά».

50. Ἡ λέξη στὴν παρένθεση δὲν ἀκούγεται καλά, γιατί προφέρεται ψιθυριστὰ καὶ μὲ ἀβεβαιότητα.

51. Εὐχαριστῶ θερμὰ τοὺς φίλους Ἐρμόλαος Ἀνδρέαδης καὶ Τέντ Πετρίδης γιὰ τὴν πολύτιμη συμβολή τους στὴν προσπάθειά μου νὰ σχολιάσω τοὺς στίχους τοῦ Σ. Προκοπίου πὺ δημοσιεύω πὺ πάνω (βλ. σημειώσεις 20 - 29). Καὶ μὲ τὴν εὐκαιρία αὐτὴ θὰ ἤθελα νὰ τονίσω ὅτι στὴν καταγραφή τῶν κειμένων τῶν τραγουδιῶν βοηθήθηκα πολὺ ἀπὸ τὴν σχετικὴ προεργασία πὺ εἶχε γίνει ἀπὸ τὴν Μέλπω Μερλιέ καὶ ἄλλους καλιότερους συνεργάτες της.



ΜΟΥΣΙΚΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

1. Μιά μαύρη πέτρα του γιαλού

(♩ ~ 76)

α) *Andante Moderato*

(να - - - ι) Μιά μαύρη πί - τρα του για - λού, Λούλα μου ξαν -

β) *Andante Moderato*

α) - θού. λα μου, μια μαύρη πί - τρα του για - λού

β) *Andante Moderato*

α) Λούλα μου μικρού - λα μου, άχ θά βάλω προσ - κε. γά. λι

β) *Andante Moderato*

α) λε λε λε λε λε μικρού - - - λα μι λείμ

β) *Andante Moderato*

α) Κι ό - - τι τρα. θά. ει

β) *Andante Moderato*

The musical score is written for voice and piano. It consists of five systems of music. Each system has a vocal line (labeled α) and a piano accompaniment line (labeled β). The tempo is marked 'Andante Moderato'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are in Greek. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. There are also some performance instructions like '(να - - - ι)' and '(C)'. The piano part features a consistent rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

## 2. Νύφη μου καλορίζισσα

(♩ = 152)

Νύ - φη μου κα... νύ - φη μου κα - λο - ρί - ζισ - σα, νύ -  
- φη μου κα - - λο - ρί - ζισ - σα σου πρί - που - νε οί - μπλί - ρες, νά  
σου χα - ρί - ζει ό - θε - ός, τό - νέ - - ο που έ - πη - ρες,  
να ρα να να ρι ρι ναι' να να ρα να ραι' ναι' να ρα να να να να να να ναι' να

### 3. Νά ζήσ' ἡ νύφη κιὸ γαμπρός

(♩ ~ 92)

Μαί να να να να να να (κ.τ.λ.)

*rit.*.....

Un poco più Lento

Νά ζή-σ' ἡ νύ- . . . φη κιὸ γαμ- . . . πρὸς,

νά ζή ----- ση κιὸ κοιμ-πά----- ρος

(χά----- μόν (χά... (χά----- μόν ἄ. μόν, νά ζή-ση

κιὸ κοιμπα----- ρος, νά ζή-σουγ τὰ συμ-

-πε----- θε-ριά, νά κά----- γουν κι' ἄλ- ----

----- λο γά-- μο.

### 4. Κοιμήσου χαηδεμένο μου

(♩~96)

Κοι. μή σου χαη - δε μέ νο μου, κιέ -  
 - γώ σου να - - - - - να - ρί - - - ζω και γώ τήν  
 κού... για σου κουνώ, και σου γλυ. κο - - - - - κοι -  
 - μι... ζω, γάνι τό κο.ρι - - - τσά - - - κι μου, και μέ - να τό  
 μι. κρά - - κι μου.

### 5. Μέ τή φωτογραφία σου

(♩~160)

Μέ τή φω. το - - - γρα - - - ρί α σου, ἄχ στίκω και  
 κου - - - - - δεν - - - - - τιά - - - ζω, και τῆς μι. λῶ δέ  
 μου μι - - - - - λιῖ

## 6. Άπ'άν' στο τρίκορφο βουνό

(♩~100)

(χ) Άίν' τες κιά μάν'ά μάν', ά - πάν'στό τρί-κορ- - - φο δου- -  
 - νο δου- - - - - νό, (χ) ά - πάν'στό τρί-κορ- φο δου- -  
 - νο, μά- - - γα και θυ-γα - τέ- - - - ρα δού.  
 [2] (χ) Άίν' τες κιά μάν'ά μάν', μα-ζιύ-αν τόν ά - - - - - μά-ραν- -  
 - το, ά - μά-ραν- - - - το μα-ζιύ-αν

## 7. Ό Ντόχτορ

(♩~126)

\*Ε-λα νά τά μοι-ρα-στούμε γτό- - - - κτορ, τά δι-κάμου θά-σα- - -  
 - γα, σά δίν' ή - σουν σή'αί-τί-α γτό - - - κτορ, τού-τα δίν' τά  
 1. πα - - - - θαι - - - - γα, 2. πα - - - - θαι - - - - γα.

## 8. Ἀρχιμηδιά κι ἀρχιχροιά

(♩ ≈ 152)

1 Ἀρχι-μη-διά κι-αρ-χι-χρο-... διά, δ' ἐ-χο-μην πα- - -  
 - ρη-γο- - - - ριά, κι-αρ- - - χή κι-αρ-χή κα-λός μας χρο- - - - νος,  
 ἐ-ξο- - - - ρί... (γ) ἐ-ξο-ρί-στηκεν ὁ κό-σμος 4 Στὴν Πόλῃ τὴν Ἄ-  
 - γιά Σο- - - - φιά, θά στή... θά στή-σου-με καμ-  
 - πιά - - - νες, νὰ θοῦντά-μι-σο-φίγ- - - - γα-ρα, 5 Νά  
 στη... νά στη-ριχοῦν λαμ-πά- - - - δες, νὰ θοῦν οἱ τοῦρ-κι-ἀπ'τά τζα- - -  
 - μιά, 7 Μὲ τοὺς μὲ τοὺς πατρι-αρ-χα- - - - δες, τό-τες θά τό-τες  
 θά-χο-μην ἐλ-πί-δα, πῶς θά πα.. πῶς θά πά-με στὴν πα-τρί-δα.

## 9. Ἦρθανε τὰ Φῶτα

(♩ ≈ 144)

Ἦρ-θα-νε τὰ Φῶ-τα κι-οἱ φω-τι-σμοἱ, κι-οἱ χα-ρές με-γά-λης κι-οἱ ἄ-για-σμοἱ-