

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 το 1930 - 1 από το Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο (ΜΛΑ) που όνομαζόταν τότε Σύλλογος Δημοτικών Τραγουδιών¹. Έμπνευστές κι έμψυχοι της προσπάθειας αυτής υπήρξαν η Μέλπω Μερλιέ κι ο Ούμβέρτος Περνό. Το ιστορικό της ίδρυσης του ΜΛΑ, που τώρα είναι προσαρτημένο στο Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, το έχει πραγματευθεί λεπτομερειακά, ή ίδια ή Μέλπω Μερλιέ, ο σύζυγός της Οκτάβιος Μερλιέ καθώς κι ο γράφων².

Ίσως ο βασικότερος από τους στόχους του ΜΛΑ ήταν η διάσωση του μουσικού πλούτου του προσφυγικού έλληνισμού και των νησιών μας, που βρίσκονταν την εποχή του μεσοπολέμου κάτω από ξενική κατοχή. «Υστερα από την καταστροφή της Μικρασίας», γράφει η Μέλπω Μερλιέ, «και την ανταλλαγή των πληθυσμών της Μικρασίας και της Θράκης, έπρεπε πρώτα απ' όλα να

1. Οι πρώτες ήχογραφήσεις της δημοτικής μας μουσικής έγιναν σε φωνογραφικούς κυλίνδρους από τους Pernot στη Χίο (1898 - 9) και τον Κ. Ψάχο για λογαριασμό του Ωδείου Αθηνών, στην Πελοπόννησο (1910) και Κρήτη (1911). Το υλικό της Χίου με καταγραφέα των κειμένων τον Pernot και των μελωδιών τον Le Flem δημοσιεύθηκε από τον πρώτο στο «Rapport sur une mission scientifique en Turquie» (Paris 1903). Το υλικό που μάζηψε ο Ψάχος καταγράφηκε ολόκληρο (κείμενα και μουσική) από τον ίδιο και δημοσιεύθηκε στην έκδοση του Συλλόγου προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων «50 Δημώδη Ασματα Πελοποννήσου και Κρήτης», Συλλογή Ωδείου Αθηνών, Αθήναι 1930.

2. Μ. Μερλιέ «Η Μουσική Λαογραφία στην Ελλάδα», Αθήνα 1935 (στο εξής Μερλιέ '35) και «La chanson populaire grecque» Acta musicologica, 32, τχ. II - III, Basel 1960, σ. 68 - 77. Ο Μερλιέ «Les archives musicales de folklore et le centre d'études micrasiatiques (1930 - 49)» Bulletin analytique de bibliographie hellénique 1948, Αθήνα 1949, σ. XXXIII - XLIV και «Ο τελευταίος έλληνισμός της Μικράς Ασίας», Αθήνα 1974, 59 - 75 (στο εξής Μερλιέ '74). Μ. Φ. Δραγούμη «Ένα πρωτοπόρο κέντρο έρευνας της δημοτικής μας μουσικής», Τέχνη, Περ. Β', τ. Α', τχ. 4, Ρόδος Δεκ. 1970, σ. 5 - 15 καθώς και ή έλαφρά επηξημένη και βελτιωμένη έπεξεργασία του με τον ίδιο τίτλο στο «Τ'Ηχος και ΗΙ - FI», τχ. 21, Αθήνα, 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»³.

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)⁴.

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. ⁵ Ἰχογράφ.
14B	Σανὰ γιοεὲρ ντουξιάς	Τουρκόφωνο	Ε. Μπογιατζή ⁶	Φώκιες	18.11.1930
157A ₁	Μιά μαύρη πέτρα τοῦ γαλοῦ ⁷	Σμυρνέικο	Στέφ. Ξεπαστός	Βουρλά	27.10.1930
157A ₂	Ὡρὲ καὶ σεῖς πουλιά πετούμενα	Πάλιοελλαδ.	» »	»	»
188A ₁	Νύφη μου καλορίζισσα	Τοῦ γάμου	Ε. Μπογιατζή	Φώκιες	18.11.1930
188A ₂	Νὰ ζήσ' ἡ νύφη κι ὁ γαμπρός	»	»	»	»
188B	Ἐσαρεσαζὶμ σενσὶν ἀντζάκ	Τουρκόφωνο	»	»	»
189A ₁	Κοιμήσου χαηδεμένο μου	Νανούρισμα	»	»	»
189A ₂	Ἔπνε πού παίρνεις τὰ παιδιά	»	»	»	»
189B ₁	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 ₂	'Απ' στο τρίκορφο βουνό	Παλιοελλαδ.	Ε. Μπογιατζή	Φώκιες	18.11.1930
190A	Τίποτα δέν ήκέρδισα	'Αμανές	»	»	»
190B ₁	'Αρχιμηνιά κι άρχι- χρονιά	Κάλαντα	»	»	»
190B ₂	*Ηρθαν τ'ά Φώτα	»	»	»	»
191A	*Έχετε γειά ψηλά βουνά	Παλιοελλαδ.	»	»	»
191B	Τί όμορφ' είν' ή Λε- βαδιά	»	»	»	»

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

Στό ΜΛΑ φυλάγονται οί 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 τό 1930, και περιέχει τις έξής
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,
πήγε στά Βουρλά και κεϊ πήρε ένα καΐκι 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 τό 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 τό 1934 από τόν Δημήτρη
Λουκόπουλο δίνει τις ακόλουθες συμπληρωματικές πληροφορίες για τόν Ξε-
παστό. «Κατοικεί όδός Γερωντάκου εναντι 'Αστυνομικου) Σταθμου παρα
τόν "Άγιον Παντελεήμονα κοντά στα Λιπάσματα. Γεννήθηκε στα Βουρλά τό
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 του 1924 και ότι είναι καλλίφωνος, ψάλλει πρακτικά βυζαντινή μουσική, κι ότι πριν τραγουδήσει έναν άμανέ που του ζήτησαν άρχισε να ψάλλει σαν εισαγωγή μια δοξολογία⁸.

Τέλος στο πίσω μέρος του βιογραφικού σημειώματος της Μέλπως Μερλιέ υπάρχει ένα σύντομο σχόλιό της, που μās πληροφορεί ότι ο Ξεπαστός έμαθε να τραγουδά άμανέδες από έναν Τούρκο πριν από το 1910 κι ότι ο Τούρκος αυτός ήξερε ελληνικά και του άρσε να τραγουδάει ελληνικά τραγούδια.

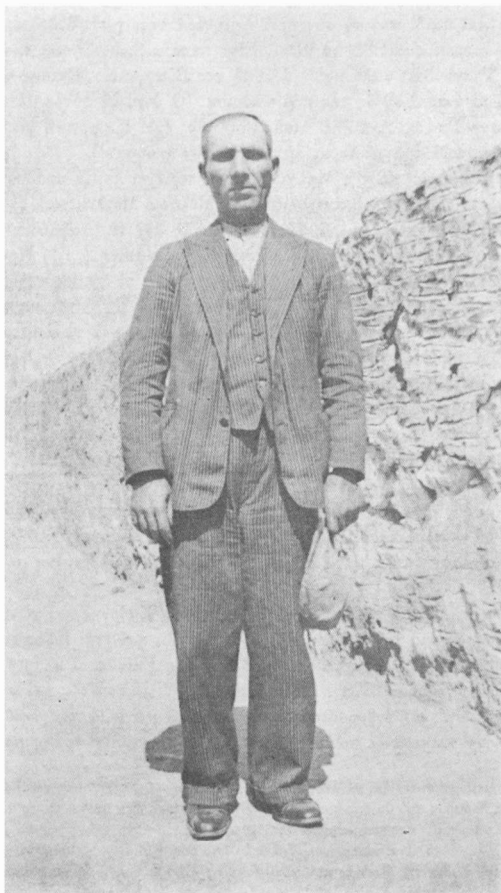
Από στοιχεία που υπάρχουν σ' έναν φάκελλο που φυλάγεται στο ΜΛΑ και περιέχει τὰ κείμενα μιās σειράς από Ίωνικά τραγούδια που κατέγραψαν οι συνεργάτες του ΜΛΑ χωρίς τή μουσική τους το 1930 βλέπουμε ότι το ρεπερτόριο του Ξεπαστού ήταν αρκετά πλούσιο. Δήλωσε ότι ήξερε 32 τραγούδια κι άπάγγειλε 30. Απ' αυτά, όπως είδαμε, φωνογραφήθηκαν μόνο δύο. Τὰ 30 κείμενα που έδωσε ο Ξεπαστός στο ΜΛΑ είναι κατά κατηγορίες τὰ εξής: 1) 8 σμυρνείικα μέσα στα όποια συγκαταλέγονται ένδιαφέρουσες παραλλαγές τών τραγουδιών «Ό Τσαχπίνης», «Ν' αλλάξεις γνώμη», «Η Σμυρνιά», «Ό Κουκλουτζάς» κι ή «Γκοστεπελιά»⁹. 2) 6 άμανέδες. Έναν από αυτούς δήλωσε ότι συνήθιζε να τον τραγουδά σέ μακάμ «Ίσφαχάν» κι έναν άλλον σέ μακάμ «χουζάμ». 3) 5 παλιοελλαδίτικα με πασίγνωστα incipit: «Έσεϊς πουλιά πετούμενα», «Λάμπει ο ήλιος στα βουνά», «Μάνα μου τὰ λουλούδια μου», «Τὰ πήρανε τὰ πρόβατα» και «Τό λέν οι κοῦκοι στα βουνά». 4) 3 συρτοί. 5) 2 ζειμπέικα. Τό πρώτο άρχίζει με τον στίχο «Έλα βαρκούλα πάρε με». Τό δεύτερο είναι τó εξής γνωστό και παλιό χασικλίδικο ρεμπέτικο: «Στους άπάνω μαχαλάδες/ κάθονται δυο ντερβισάδες/ και φουμάρουνε τσιγάρο/ τό 'να πόδι πάνω στ' άλλο/ γύρω-γύρω οι ντερβισάδες/ και στη μέση οι λουλάδες»¹⁰. 6) 2 ιστορικά. Τό πρώτο αναφέρεται στη μάχη του Σικρά και τó δεύτερο στα κατορθώματα του θωρηκτού «Αβέρωφ». Για τó δεύτερο ή Μέλπω Μερλιέ, που άκουσε τή μουσική του, σημειώνει κάτω από τó κείμενό του τήν εξής παρατήρηση: «Η μουσική του δεν είναι δημοτικού τραγουδιού. Τό σημειώνω μόνο σαν τραγούδι πολεμικό». 7) 4 με ποικίλο περιεχόμενο (πατινάδα, λαμπριάτικο, μαγιάτικο, τού κλήδονα).

Τό μοναδικό βιογραφικό σημείωμα που υπάρχει για τήν Μπογιατζή είναι γραμμένο τó 1934 από τον Δημήτρη Λουκόπουλο και περιέχει τις ακόλουθες πληροφορίες: «Διεύθυνση: Κρεμμυδαρού άριθ. παραπήγ(ματος) 178, που είναι σπιτί της άδερφής της, Εύαγγελίας Νικολούκα, γιατί αυτή έχει άντρα δύ-

8. Μερλιέ '35, σ. 53.

9. Στέλλας Έπιφανίου-Πετράκη «Λαογραφικά της Σμύρνης», Πέμπτο Βιβλίο, Λαϊκά και Έλαφρά Τραγούδια, Β' Έκδοση, Άθήνα 1972, σ. 34 - 5, 38, 57, 63, 64.

10. Μερικοί στίχοι από τó τραγούδι αυτό δημοσιεύονται από τον Ήλία Πετρόπουλο στα «Ρεμπέτικα τραγούδια» (Άθήνα σ. 1968) σ. 121 και 256.



Ὁ Στέφος Ξεπαστός.

στροπο. 'Η Ειρήνη γεννήθηκε στὰ 1897 στὶς Φώκιες. Τελείωσε Ε' Δημοτικῆς. '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. Τραγουδάει καλὰ καὶ ἡ ἀδερφή της Εὐαγγελία. 'Επίσης τραγουδάει 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»¹¹.

Τὸ βιογραφικὸ δελτίο τῆς Μπογιατζῆ δὲν περιέχει καμιά πρόσθετη πληροφορία. Σώζεται, ὥστόσο, ἕνα σχόλιο¹² 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 ἀκολοῦθον 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 δικό του μέσα σ' ὠρισμένα μουσικὰ μοτίβα της»¹³.

'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 πληροφορεῖ ὁ Γιάννης Γκίκας, ὁ κλαριτζῆς Νικόλαος Ἀντωνίου Σηρὸς (1875 - 1935) ἀπὸ τὴν Εὐβοία δούλεψε καὶ στὴ Μικρασία καὶ «σῆκωνε τὸν ἐνθουσιασμὸ στὰ ἑλληνικὰ μαγαζιά τῆς Σμύρνης, πού ἔπαιζε μὲ τὴν κουμπανία του»¹⁴. '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 Ἰωνίας 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', Ἀθήνα 1948, σ. 302.

14. Γιάννη Γκίκα «Μουσικὰ ὄργανα καὶ λαϊκοὶ ὀργανοπαῖχτες στὴν Ἑλλάδα», Ἀθήνα 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 συμφωνεῖκη μουσική, ἀλλὰ γενικότερα τὴν παλιοελλαδίτικη καὶ τὴν εὐρωπαϊκὴ¹⁵. Ὁ Νίκος Νάκης γράφει, ὅτι οἱ ἀποκρηάτικοι χοροὶ τῆς «Συμφωνεῖκης Λέσχης τῶν Κυνηγῶν» τέλειωναν μὲ τὸν καλαματιανό, ποὺ τὸν χορεύανε «κι' ἠχάλαγεν ὁ κόσμος ἀπὸ ἐνθουσιασμό»¹⁶. 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 τους¹⁷.

Ἐπίσης δὲν εἶναι καθόλου παράξενο ποὺ ἡ Μπογιατζῆ τραγούδησε τούρκικα τραγούδια. Ἡ τούρκικη μουσικὴ ἐξασκοῦσε μιὰν ἀκαταμάχητη γοητεία πάνω στοὺς Χριστιανικοὺς λαοὺς τῆς Μικρασίας, καὶ ἰδιαίτερα 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 μπέηδων¹⁸. 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 ἰδιαίτερο 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»¹⁹: «Ὅταν εἶχαν οἱ Τούρκοι τὸ Ραμαζάνι τους», σημειώνει, «οἱ Ρωμιοὶ παρακολοῦθοῦσαν μὲ συμπάθεια τὴ μεγάλη τούτη γιορτὴ. . . Κι ὅταν ἐρχόταν ἡ ἄλλη μεγάλη γιορτὴ 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 τίς 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 στὴν Παλιὰ Σμύρνη»²⁰ μᾶς δίνει ἀνάγλυφα τὴν εἰκόνα μιᾶς ἐγκάρδιας εἰρηνικῆς συνδιασκέδασης Τούρκων καὶ Ἑλλήνων σ' ἓνα γνήσιο σμυρνέικο πανηγύρι:

Τὰ τουμπελέκια δὲν ἀργοῦν, κιθάρες μαντολίνα
 κόψες²¹ 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. . .
 Ἄρχιζουν τὸν καρσιλαμά — χορεύει ἐκεῖ ὅποιος θέλει
 κάθε χορὸ κεμπάρικο²² γερλίσιο²³ — 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»²⁴ κι αὐτοὶ μὲ τεμενάδες
 καὶ «μὲρ-χαμπάρ»²⁵ καὶ «χὸς μπουλντούκ»²⁶ ρεσπέριδες²⁷ κι ἀγάδες
 κάθονται ἀνεκούρκουδα καὶ κάνουνε σεῖρι²⁸
 Παίρνουν μεζέ — δὲν πίνουνε — καὶ κάνουνε χατήρι
 — τὰ βλέπουν κι οἱ χανούμισες καὶ τόσες γύρω ντάμες —
 χορεύουνε τὸ «Κιόρογλου»²⁹ 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, καλλιτεργημένος, πολιτισμένος.

23. Ἀπὸ τὴν τούρκικη λέξη yerli πού σημαίνει ντόπιος.

24. Ὅριστε (τουρκικά).

25. Καλημέρα (»)

26. Καλῶς σὰς 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 τζιλβέδες³⁰
 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. Ντάκουλα³¹ 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»³². 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 ξεσπάει 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. Ἴσως κάποτε, ὑπαινίσσονται, θὰ ἀνακαταληφθοῦν οἱ χαμένες πατρίδες καὶ οἱ πρόσφυγες θὰ ἐπιστρέψουν στὰ σπιτία 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», Ἀθήναι 1962, σ. 101.

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

Πρωτοχρονιᾶς³³ καὶ τῶν Φώτων³⁴ τῶν παλιοελλαδίτικων³⁵ καὶ τῆς «Λούλας»³⁶. Ἐπίσης τὰ δύο ναυουρίσματα κι ὁ ἄμανε³⁷ βαδίζουν πάνω σὲ μελωδικὰ σχήματα, πού συναντοῦμε ἀρκετὰ συχνὰ στὰ τραγούδια αὐτοῦ τοῦ τύπου. Ἡ ἐπωδὸς τοῦ ἄμανε (βλ. παραδ. 7) εἶναι τὸ γνωστὸ καὶ σήμερα ἀκόμα ρεμπέτικο πού τιτλοφορεῖται «Ντόκτορ» ἢ «Ὁ γιαιτρός». Τὸ τραγούδι αὐτὸ σώζεται πῶς ἀποκλιθεῖται σὲ τούλάχιστον τρεῖς ἐμπορικοὺς δίσκους 78 στροφῶν χτυπημένους στὶς ΗΠΑ μέσα στὴ δεκαετία τοῦ 1920 - 1930. Καὶ σύμφωνα μὲ μιὰ ἐνδειξη πού ὑπάρχει σ' ἓναν ἀπὸ αὐτούς, ἀποτελεῖ τὴν ἐλληνικὴ ἐκδοχὴ ἑνὸς παλιότερου τούρκικοῦ τραγουδιοῦ³⁸. Ἡ ἔλλειψη κειμένου πού 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 ἢ Μπογιατζὶ ἀπλῶς τὰ μιμεῖται μὲ τὴ φωνὴ τῆς.

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 δευτέρη καταγραφή, πού ἔγινε ἀπὸ τὸν κορυφαῖο συνθέτη μας Νίκο Σκαλιώτα (1904 - 49) στὸ μικρὸ χρονικὸ διάστημα πού δούλεψε γιὰ τὸ ΜΛΑ (31-5-1934 ὡς 31-1-1935)³⁹. Στὸ ἐπτάμηνο αὐτὸ

33. S. Baud-Bovy, Τραγούδια τῶν Δωδεκανήσων, τ. Β', Ἀθήνα 1938, σ. 123 (Παραλλαγή ἀπὸ τὴν Κώ). 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 ποιεῖα πετούμενα» στὸν Α.Π. Ντάκουλα, ἔ.ἀ., σ. 101 (Παραλλαγή ἀπὸ τὴν Αἰτωλοακαρνανία)· τοῦ «Ἄπὰ στὸ τρίκορφο βουνό» στὰ «32 εἶδη ἐλληνικῶν χορῶν» τοῦ Θ. Παπασπυρόπουλου, Ἀθήνα 1931, σ. 5 - 6 (Παραλλαγή ἀπὸ τὴν Κυνοουρία), καὶ τοῦ «Τὶ ὄμορφ' εἶν' ἡ Λεβηδιά» 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, Ὁψὲ Β5).

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

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

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

άσχολήθηκε με την καταγραφή 2 Ίωνικῶν τραγουδιῶν, 32 τραγουδιῶν ἀπὸ τὴν Κρήτη⁴⁰, καὶ 5 τραγουδιῶν καὶ σκοπῶν ἀπὸ τὴ Σίφνο. Ἡ ἐργασία του αὐτὴ δὲν ἔχει ἐκδοθεῖ ἀκόμα, ἀλλὰ μερικὲς ἀπὸ τὶς καταγραφές του χρησιμοποιήθηκαν σὰν πρώτη ὕλη σὲ ἀρκετοὺς ἀπὸ τοὺς 36 ἑλληνικοὺς χορούς του⁴¹.

Στὸ ἀντίγραφο μου τῆς καταγραφῆς τῆς «Λούλας» ἀπὸ τὸν Σκαλικῶτα (βλ. Παραδ. 1β) παρέλειψα 7 σημάδια ἀπὸ τὸ χειρόγραφο του (5 μετρικὲς ἐνδείξεις 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 ἐκδόσει⁴². 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 ὄ λ α μου, ξ α ν θ ο ὄ λ α μου (δίς)
 ᾄ χ θὰ βάλω προσκεφάλι — λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε μ ι κ ρ ο ὄ λ α μ' λ ε ἴ μ.

Κι ὅτι τραβᾷει τὸ κορμὶ — Λ ο ὄ λ α μου ξ α ν θ ο ὄ 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 ὄ λ α μ' λ ε⁴³.

2. Νύφη μου καλορίζισσα

Παραδ. 2

Νύφη μου καλορίζισσα σοῦ πρέπουνε οἱ μπλῖρες⁴⁴
 νὰ σοῦ χαρίζει ὁ Θεὸς τὸ νέο πὺ ἐπῆρες.

Σίφνου. Ἐν Ἀθήναις 31 Μαΐου 1934, Ν. Σκαλικῶτας. «Ὁ κ. Ν. Σκαλικῶτας μὺ ἐπέστρεψε 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 σημεῖα πὺ τὰ βρῆκα.

43. Οἱ δύο συλλαβές στὴν ἀρχὴ τοῦ τραγουδιοῦ μαζὶ μὲ τὴ μελωδικὴ φράση πὺ τις συνόδευε προετοιμάζουν καὶ ἐπιβάλλουν τὴν τονικότητα, ἀποτελοῦν δηλαδὴ κάτι ἀνάλογο μὲ τὸ ἀπῆχημα (πρόσχημα ἢ ἐνήχημα) τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς. Γιὰ περισσότερες πληροφορίες 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 γάμο⁴⁵

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;⁴⁶

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, Λαογραφικά Βουρλών, Μικρασιατικά 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-χή: «Νά μᾶς ζήσουνε».

46. Ἐδῶ ἡ στροφή περιλαμβάνει τρία ἡμίστιχα (ἢ 1 1/2 στίχους) καὶ τὸ ἔκλεισμα 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)⁴⁷.

7. Ὁ Ντόκτορ
Παραδ. 7

Ἔλα νά τὰ μοιραστοῦμε, τὰ δικά μου βάσανα
σάν δὲν ἦσουν σὺ ἡ αἰτία, τοῦτα δὲν τὰ πάθαινα⁴⁸.

8. Ἀρχιμηνιά κι ἀρχιχροινιά
Παραδ. 8

1. Ἀρχιμηνιά κι ἀρχιχροινιά
δὲν ἔχομε παρηγοριά
κι ἀρχὴ καλός μας χρόνος
ἐξορίστηκεν ὁ κόσμος.
2. Κι ἐκεῖ πού ἦρθεν ὁ Χριστός
ἦρθε Κεμαλικός στρατός
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 Ἀγιὰ Σοφιά
θὰ στήσουμε καμπάνες
νά βγοῦν τὰ μισοφέγγαρα

47. Ὁ ἔκτος 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
νά βγοῦν οἱ Τοῦρκοι ἀπ' τὰ τζαμία
6. Νά φύγουν κι οἱ Χοτζάδες
νά ῥθοῦν τὰ ἔλληνοπαιδα
9. Μὲ τοὺς πατριαρχάδες
τότε θᾶχομε ἐλπίδα
πὼς θὰ πᾶμε στὴν πατρίδα⁴⁹.

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)⁵⁰ κι ὁμολογῶ
ἡ λάτρα θέρεψέ με ὡς τὸ κορμό⁵¹.

Μ. Φ. ΔΡΑΓΟΥΜΗΣ

Ἰούνιος 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 στροφὴ, 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 Ἐρμούλαος Ἀνδρέαδη καὶ Τέντ Πετρίδη 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 καλυτέρους 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) Κί - - - 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 (α) and a piano accompaniment line (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 'α)' and 'β)' and a star symbol in the second system.

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)

Ναί να να να να να (κ.τ.λ.)

rit......

Un poco più Lento

Νά ζή-σ' ἡ νύ-φη κιὸ γαμπ-ρός,

νά ζή-ση κιὸ καμπ-πάρ-ος

(χ)ά-μὸν (χ)ά... (χ)ά-μὸν ἄ-μὸν, νά ζή-ση

κιὸ καμπ-πάρ-ος, νά ζή-σουν τὰ συμ-

-πε-θε-ριά, νά κά-νουν 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 κου,νῶ, 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 - - - ρία 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 δύο.
 [2] (χ) Άίν' τες κιά μάν'ά μάν', μα-ζιύ-αν τόν ά - - - - - μά-ραν- -
 - το, ά - μά-ραν- - - - το μα-ζιύ-αν

7. Ο 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. Ἀρχιμηνιά κι ἀρχιχρονιά

(♩ ≈ 152)

1 Ἀρχι-μη-νιά κιάρ- κι - χρο... νιά, δ' ἐ-χο- μεν πα - - -
 - ρη - γο - - - - ριά, κιάρ - - - χή κιάρ- 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 - φέγ - - - γα - ρα, 5 Νά
 στη... νά στη-ριχοῦν λαμ- πιά - - - δες, νὰ θοῦν οἱ τοῦρ- κιά π' τὰ τζα - - -
 - μιά, 7 Μὲ τούς μὲ τούς Πατρι-αρ-χα - - - δες, τό-τες θά τό-τες
 θάχο-μεν ἐλ- πι-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-σμοί, κι οἱ χα-ρές με-γά- λες κι οἱ ἄ- γι-ασμοί -