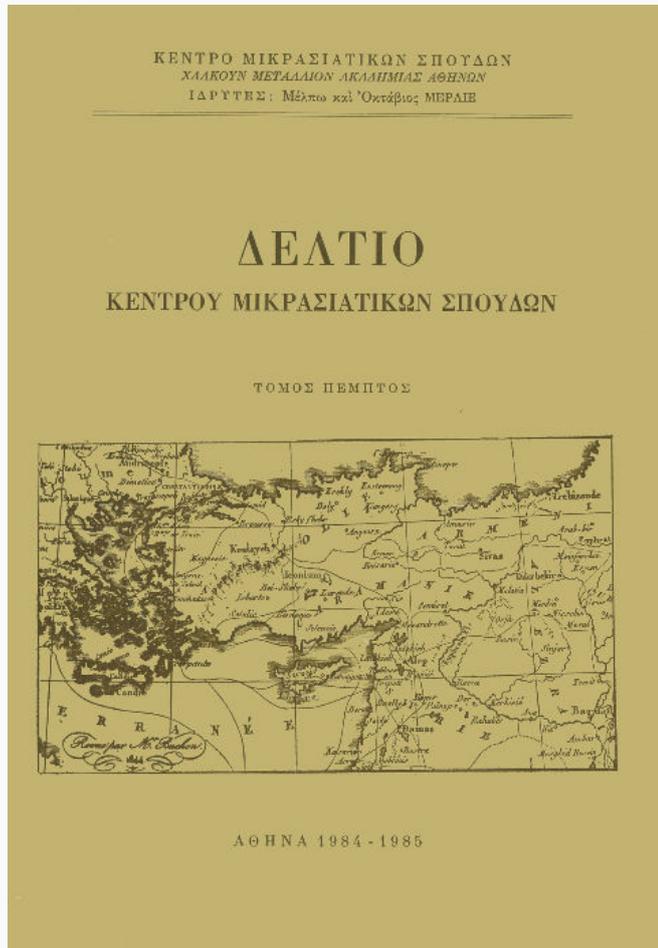


Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών

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 τής 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 ὀμάδα ἀπό Ἑλληνες καί Βέλγους ἐμπειρογνώμονες μέ σκοπό νά ἐπισκεφθοῦν τὰ νησιά Ἄνδρος, Νάξος, Εὐβοία καί Μυτιλήνη καί νά ἠχογραφήσουν ἐκεῖ τὰ πλούσια καί τότε ἀκόμα σχετικὰ ἄγνωστα στοὺς εἰδικούς τοπικά μουσικά ιδιώματα.

Τό καλοκαίρι τοῦ 1960 ἓνα μέλος τῆς ἐπιτροπῆς, ὁ διαπρεπῆς Βέλγος ἱστορικός τῆς μουσικῆς, μαέστρος καί ἔθνομουσικολόγος Paul Collaer, ἦλθε σ' ἐπαφή μέ τῆ Μέλπω Μερλιέ, πρόεδρο τοῦ Μουσικοῦ Λαογραφικοῦ Ἀρχείου (Μ.Λ.Α.) –πού υπαγόταν ἀπό τήν ἐποχή τοῦ μεσοπολέμου στο Κέντρο Μικρασιατικῶν Σπουδῶν– καί τήν ἐνημέρωσε γιά τὰ ὀσα συζητήθηκαν στήν ὀλομέλεια σχετικὰ μέ τήν ἔθνομουσικολογία. Τὸν ἐπόμενο Μάρτιο, οἱ δύο τους, μετά ἀπό ἀνταλλαγὴ ἐπιστολῶν, συμφώνησαν νά προχωρήσουν τὸ ταχύτερο σέ μιὰ ἐπιτόπια ἔρευνα στήν Εὐβοία, ὀπου τὸ Μ.Λ.Α. μέ τῆ Δέσποινα Μαζαράκη καί τήν Ἀγλαΐα Ἀγιουτάντη, εἶχε ἤδη κάνει ὀρισμένες προκαταρκτικὲς μελέτες. Ἡ χρηματοδότηση τοῦ προγράμματος εἶχε ἐξασφαλισθεῖ ἀπό τὰ ἀρμόδια Ἐπιουργεῖα τῶν δύο χωρῶν¹.

Ἀκολούθησαν δύο ἀποστολὲς στή Β. Εὐβοία τὸ καλοκαίρι τοῦ 1962. Ἡ πρώτη (3-10 Αὐγούστου) ἔγινε χωρὶς τὸν Collaer ἀπό τοὺς συνεργάτες τοῦ Μ.Λ.Α. Ἀγλαΐα Ἀγιουτάντη, Γιάννη Ἄννινο καί Μάρκο Δραγούμη. Κι ἡ δευτέρα (16-24 Αὐγούστου) ἀπό τήν ἴδια ὀμάδα, ἀλλά μαζί μέ τὸν Collaer καί τῆ σύζυγο του. Στίς δύο αὐτὲς ἀποστολὲς ἠχογραφήθηκαν 309 τραγούδια καί σκοποὶ σέ 15 χωριά καί πόλεις τῶν ἐπαρχιῶν Αἰδηψοῦ καί

1. Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ προκύπτουν ἀπό τήν ἀλληλογραφία Μερλιέ-Collaer καί Μερλιέ-Τμήματος Ἀποδήμου Ἑλληνισμοῦ τοῦ Ἐπιουργεῖου Ἐξωτερικῶν, πού φυλάγεται στο Μ.Λ.Α. καί τὸ Κ.Μ.Σ.

Ίστιαιάς. Στο πολύτιμο αυτό υλικό, που φυλάγεται τώρα ολόκληρο στην ταινιοθήκη του Μ.Λ.Α., και εν μέρει (δεύτερη αποστολή) στις Βρυξέλλες (Le Centre Ethno-musicologique Paul Collaer), δέν αντιπροσωπεύεται μόνο ή μουσική των γηγενών, αλλά και των άρκετων προσφύγων από τη Βορειοανατολική Θράκη, τη Μικρασία και την Άρμενία, που έγκαταστάθηκαν στην περιοχή μετά το 1920².

Έντεκα από τα δείγματα που περιέχονται στις παραπάνω μαγνητοταινίες τραγουδήθηκαν από τη Συναστίτσα Χριστίνα Σαραντίδου (Χ.Σ.), που μετά την ανταλλαγή του 1924 έγκαταστάθηκε στη Νέα Σινασό. Το χωριό βρίσκεται σε απόσταση 3 χλμ. βορειοανατολικά του Ξηροχωρίου (Ίστιαιά) και είχε τότε 188 σπίτια από τα όποια 60 άνηκαν σε γηγενείς, άλλα τόσα σε οικογένειες όπου είχαν γίνει έπιγαμίες μεταξύ γηγενών και προσφύγων, 38 σε Συναστίτες που έγκαταστάθηκαν εκεί στα 1925 και 30 σε Ποντίους που ήρθαν από τη Σοβιετική Ένωση στα 1938-39³.

Άπό τα τραγούδια της Χ.Σ. έπτά είναι έλληνόφωνα και τέσσερα τουρκόφωνα. Άπομονώνοντας τα έλληνόφωνα, διαπιστώνουμε ότι μόνο τέσσερα είναι γνωστά παλιά καππαδοκικά τραγούδια δημοσιευμένα σε συλλογές ή γυρισμένα σε δίσκους⁴. Τα υπόλοιπα τρία, σαν νεότερα δημιου-

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

3. Οί στατιστικές αυτές συγκεντρώθηκαν για ένημέρωση του Κ.Μ.Σ.-Μ.Λ.Α. από την Άγλαΐα Άγιουάντη, όταν επισκέφθηκε τη Β. Εύβοια τον Νοέμβριο του 1959.

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

Α. ΒΙΒΛΙΑ: 1) Γ. Παχτικός, *260 Δημώδη Έλληνικά Άσματα*, Α', Άθήνα 1905, 3-43 (34 παραδείγματα). 2) *Η Σινασός. Το Διαμάντι της Άνατολής*, Άθήνα 1924 (34 παρ.). 3) Σ. Σωφρονιάδη, *Η Σινασός της Καππαδοκίας και τα Δημοτικά της Τραγούδια*, Άθήνα 1938 (33 παρ.). 4) Άκαδημία Άθηνών (Γ. Σπυριδάκης - Σ. Περιστερή), *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 σε έλάχιστα αντίτυπα και δέν κυκλοφόρησαν ποτέ στο έμπόριο. Άντίτυπά τους υπάρχουν στο Παρίσι (La Phonotèque Nationale) και στην Άθήνα (Μ.Λ.Α.). Η καταγραφή τους στο πεντάγραμμα έχει ολοκληρωθεί κι είναι έτοιμη για έκδοση από το Μ.Λ.Α. 2) Έλληνικοί Χοροί και Τραγούδια από το Συγκρότημα της Δόρας Στράτου. Νο 1. OLYMPIC 1057. Έκδοση 1965 (;) (1 παρ.). 3) Δημοτικά Τραγούδια από τη Συλλογή Μέλπωσ Μερλιέ, POLYDOR 2421079. Έκδοση 1976 (1 παραδ.). 4) Αύθεντικά Μικρασιατικά. Άπάντισμα από

γήματα, δὲν ἔχουν βέβαια τὴν ἀξία τῶν παλιῶν. Τὸ πάθος ὁμως 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 Ἄγλαφα Ἀγιουτάντη ὅταν ἐπισκέφθηκε τὴ Ν. Σινασὸ τὸν Νοέμβριο τοῦ 1959 γιὰ νὰ προετοιμάσει τὸ ἔδαφος γιὰ μιὰ προσεχῆ –ἀλλὰ ὄχι τότε ἀκόμα καθορισμένη χρονολογικὰ καὶ βέβαιη– ἠχογράφηση τοῦ Μ.Λ.Α. στὴ Β. Εὐβοία. Νὰ τί γράφει σχετικὰ στὸ ἀνέκδοτο «ὀδοιπορικὸ» τῆς: «Σαραντίδου Χριστίνα. 70 χρονῶν. Γεννήθηκε καὶ ἔζησε στὴ Σινασὸ ὡς τὸ 1924. Εἶναι ἡ μόνη ποὺ μπορεῖ νὰ μᾶς πεῖ τραγούδια. Ξέρει πολλά, ἑλληνικὰ καὶ τούρκικα, ἀλλὰ ἔχει πείση καὶ τὴν καρδιά τῆς καὶ δὲν θὰ μπορέσει νὰ τὰ πεῖ ὅλα. Ἐχει καλὴ φωνή. Τὴν πρωτοχρονιά ἀποβραδὶς στὴ Ν. Σινασὸ γίνονται κοινὰ τραπέζια. Στοῦ κ. Σεραφεῖμ 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 περίπτωση 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 καθιστικά καὶ τὸ τρίτο εἶναι μοιρολόγι.

1. ΕΜΑΘΑ, ΚΥΡΑ ΜΟΥ, ΠΟΥ' ΣΑΙ ἈΡΡΩΣΤΗ

Ἐμαθα, κυρά μου, πού 'σαι ἄρρωστη

Ἀρρωστη βαριά στὸ στῶμα, ἄτζαμπα⁶ γιατί;

τὴ Συλλογὴ Μέλπωσ Μερλιέ. ACBA 1401. Ἐκδοση 1980 (2 παρ.). Τὸ ἓνα παράδειγμα (Κάτω στὸν Ἄη-Γιάννη) τραγουδιέται ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ Χ.Σ. 5) Παραδοσιακὰ Τραγούδια τῆς Καππαδοκίας. Ἐκδοση 1984 (Ἐκπολιτιστικὸς Σύλλογος Ρωμιῶν. Ἐπιμέλεια Δ. Ν. Κατσίκας) (12 παρ.). 6) Ὁ Γιῶργης Μελίκης παρουσιάζει ἄγνωστους λαϊκοὺς ὀργανοπαίκτες καὶ τραγουδιστὲς τῆς Β. Ἑλλάδας. Λαϊκὸς Χεμῶνας. Ἐκδοση 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 τῆς 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 Σεραφεῖμ Ρίζου, ποὺ ἐξασκεῖ τὸ ἐπάγγελμα τοῦ γιατροῦ στὴν Ἴσταιία.

6. Ἄραγες.

ΜΑΡΚΟΣ ΔΡΑΓΟΥΜΗΣ

♩ = 100

1. Έβαθα, κυρά μου,νού 'σαι άφροντα

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 ΜΗΑ ΓΙΑ - ΤΙ

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

2. ΠΑ - Ο ΤΗ ΔΕΥ - ΤΕ - ΡΑ ΓΙΑ ΝΑ ΤΙΞΙ --- 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 () ΜΕΙ - ΔΕ

ΠΑΡ. 1

*Πάω τῆ Δευτέρα, γιὰ νὰ τί(ς)⁷ ἰδῶ
Καὶ τῆ βρῖσκω 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 γλυκομλήσω τὸν Θεμιστοκλῆ:
«Εγὼ θ' ἀποθάνω, σὺ νὰ παντρευτεῖς.
Τὰ ὠραῖα μου τὰ νιάτα θεὸ νὰ φάει ἡ γῆς».*

Ἡ στροφή ἐδῶ (ποιητική καὶ μουσική) εἶναι δίστιχη μὲ τὸν πρῶτο στίχο ἑνδεκασύλλαβο καὶ τὸν δεύτερο δεκατρισύλλαβο. Οἱ στίχοι ὁμοιοκαταληκτοῦν. Ἐνα παρόμοιο ἰδιότυπο στροφικὸ σχῆμα παρατηρεῖται σ' ἓνα τραγούδι, πιθανὸν ἀστικής προέλευσης, ποῦ ἐντόπισα πρόσφατα στὶς Λεῦκες τῆς Πάρου. Ἐκεῖ ὁμως ἡ θέση τοῦ δεκατρισύλλαβου καταλαμβάνεται ἀπὸ ἓναν δεκαεπτασύλλαβο⁸.

Τὸ κείμενο ἀπὸ ποιητικὴ ἄποψη ὑστερεῖ. Περιγράφει ἄχαρα, ἀδέξια καὶ γλυκερά τὴν τελευταία συνάντηση τοῦ Θεμιστοκλῆ μὲ τὴν ἐτοιμοθάνατη ἀγαπημένη του. Ἄν τὸ δοῦμε ὁμως ὡς ἓναν ἀπὸ τοὺς κρίκους ποῦ 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 εἶδους αὐτοῦ ὑποτιμήθηκαν 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, ποῦ τῆ λέγανε Σοφιά.*

*Ἡ μαμά τῆς τὴνὲ στέλνει στὸ σχολεῖο
Καὶ ἡ κυρὰ δασκάλα, στὸ πηγάδι γιὰ νερό.*

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

*Μὰ ἡ κόρη ἦταν ἐξυπνη, πονηρῇ
Τὶς πλεξοῦδες κόβει καὶ μακραίνει τὸ σκοινί.*

*Ἡ μαμά τῆς τὴνὲ βλέπει ἀπ' τ' ἀργαλεῖο
«Ποῦ 'να 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 όμώνυμου ρεμπέτικου του Γ. Παπαϊωάννου⁹, αλλά είναι ώστόσο ό άμεσος πρόγονος του νεαρού ρεμπέτη της δεκαετίας του '30 που ύποφέρει για τή φθισικιά «ξανθομαλλούσα» του¹⁰

Η μελωδία του τραγουδιού, που όπως είχαν τήν καλωσύνη να με πληροφορήσουν ή Δ. Μαζαράκη κι ό Σ. Καράς, ήταν άρκετά γνωστή στις άρχές του αιώνα. Καί πολλά στοιχεία της θά μπορούσαν να θεωρηθούν στολίδια ή επαναλήψεις. Αφαιρώντας τα φτάνουμε στο έξης βασικό (ίδε-ατό) όκτάμετρο:

α. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

β. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 13

ΠΑΡ 2.

Υποβάλλοντας τώρα αυτήν τήν άπλουστευμένη μελωδία σε μιá στοιχειώδη άνάλυση, τή βλέπουμε να έκτοξεύεται από νωρίς από τή βαρύτερη στήν δεξύτερη νότα τής όκτάβας μέσα στήν όποίαν κινείται (ρε-ρέ') και στη συνέχεια να γλιστράει σε όλο και χαμηλότερες θέσεις ώσπου να καταλήξει στήν άφετηρία της. Ό ήχος της (κλίμαξ) είναι ό χρωματικός πλάγιος του δευτέρου μόνο που διαφέρει από αυτόν κατά όρισμένους δεσπόζοντες φθόγγους του¹¹. Το όξυ τριημιτόνιο έμφανίζεται στο τρίτο μέτρο, καθώς τó ρε κατεβαίνει προς τó λά, ένw τó βαρύ φανερώνεται τήν πρώτη φορά, κάπως φευγαλέα, στο έκτο μέτρο, καθώς τó σόλ κατευθύνεται προς τó ρε (χωρίς να τó άγγίζει) και τή δεύτερη φορά στο επόμενο μέτρο, καθώς όλοκληρώνεται ή κάθοδος. Οί κύριες καταλήξεις γίνονται στο λά (μεσαία) και στο χαμηλό ρε (τελική), και οί δευτερεύουσες (βλέπε νότες μέσα σε κύκλο) στο ρε και στο φά=. Συνεπώς οί δεσπόζοντες φθόγγ-

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

10. *Ό.π.*, σ. 157.

11. Ό ήχος αυτός περιγράφεται με σαφήνεια από τόν Ι. Μαργαζιώτη στο *Θεωρητικόν τής Βυζαντινής Έκκλησιαστικής Μουσικής*, Αθήναι 1968, σ. 51.

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

Οἱ ἐπιμέρους φράσεις εἶναι τέσσερις καὶ καταλαμβάνουν ἢ 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 γεγονός 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 ξεκουραστοῦμε
[. . .] ἐκεῖ 'ταν καὶ δυὸ φίλοι
Μὰ εἶχαν φαρμάκι στὴν καρδιά καὶ ζάχαρη στὰ χεῖλη
Ἐκεῖ τὸ ἀναμεταξὺ ἔρχονται καὶ δυὸ ἄλλοι
Ἀμέσως ἐσηκώσανε ὄχλαγωγὴ μεγάλη
Ἦτανε νὰ μαλλώσουνε μὲ ἓνα χωριανό τους
Καὶ πῆρνε 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 ρωτᾶ καὶ τὴν πληγὴ μου βυζαίνει
Ἀμέσως μὲ ἀπάζανε στὸ σπίτι τους μὲ πᾶνε
Τρέξτε φωνάζετε τοὺς γιατροὺς κονσοῦλτο νὰ μοῦ κάνουν
Καὶ 'κεῖ ἱατρὸς δὲ βρέθηκε νὰ γάνει τὴν πληγὴ μου
Λιγότεψε τὸ αἷμα μου καὶ χάνω τὴ ζωὴ μου
Δευτέρ' ἡμέρα τὸ πρωὶ μὲ βάλανε στὸ πλοῖο
Γιὰ νὰ μὲ κατεβάσουνε μὲς στὸ νοσοκομεῖο
Ἐκεῖ 'ταν ὅλοι οἱ γιατροὶ ἦταν καὶ ὁ Σγουρδαῖος
Ὁ Παναγὴς Μελαχρινὸς μὰ ἦτανε ματαίως.*

12. Στὸν ἐκκλησιαστικὸ πλάγιό τοῦ δευτέρου οἱ δεσπόζοντες φθόγγοι εἶναι τὸ ρε καὶ τὸ σὸλ, καὶ ἡ τονικὴ τὸ ρέ (βλ. I. Μαργαζιώτης, ὁ.π., σ. 50).

ΜΑΡΚΟΣ ΔΡΑΓΟΥΜΗΣ

2. Ἦτανε Σαββατοβραδο.

♩ ~ 108

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

Ἦ-ΤΑ-ΝΕ ΣΑΒ-ΒΑ-ΤΟ-ΒΡΑ-ΔΟ, ΠΟΥ ΠΗ-ΡΑ Τ' ὈΡ-ΓΑ. ΝΟ ΜΟΥ

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

3 Ε-ΠΗ-ΓΑ-ΜΕ ΣΤΟΝ ΚΑ-ΦΕ ΜΕ, ΓΙΑ ΜΑ ΞΕ-ΚΟΥ-ΡΑ-ΣΤΟΥ-ΜΕ

Ε-ΠΗ-ΓΑ-ΜΕ ΣΤΟΝ ΚΑ-ΦΕ-ΜΕ, ΓΙΑ ΜΑ ΞΕ-ΚΟΥ-ΡΑ-ΣΤΟΥ-ΜΕ

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

Α-ΜΕ-ΣΟΣ ΜΕ ΑΡ-ΠΑ-ΖΑ-ΝΕ, ΣΤΟ ΣΗ-ΤΙ ΤΟΥ ΜΕ ΠΑ-ΛΙ

ΠΑΡ. 3

Ἡ ἱστορία ἀφορᾷ μιὰ συμπλοκή (ποιὸς ξέρεῖ γιὰ ποιὰ ἀφορμὴ) σὲ μιὰ ταβέρνα τῆς Ἀρετσούς τῆς Βιθυνίας. Ὁ ἓνας ἀπὸ τοὺς δύο τραυματίες εἶναι ὁ Μῆτρος πού, γιὰ νὰ λάβει τὶς πρῶτες βοήθειες πού του 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 Ἀρετσού 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 Ἀρετσού 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 χειρούργος στην Πόλη¹⁵.

Η στροφή εδώ είναι ποιητικά δίστιχη και μουσικά μονόστιχη. Οί στίχοι ακολουθούν το μέτρο του πολιτικού δεκαπεντασύλλαβου. Ο στίχος 4 άπαγγέλθηκε άκρωτηριασμένος, ενώ ο 2 με μία συλλαβή λιγότερο κι ο 13 με μία περισσότερο. Τα σποραδικά κενά στην όμοιοκαταληξία όφείλονται σε παραλείψεις στίχων που έγιναν από την Χ.Σ. λόγω στιγμιαίων διαλείψεων τής μνήμης της.

Τα τραγούδια όπως το παραπάνω, που άφηγονται με πεζό τρόπο διάφορα έπεισόδια με τοπική σημασία, έστω κι όταν έχουν (όπως στην περίπτωση αυτή) χαρακτήρα μοιρολογιού, όνομάζονται «περιστατικά». Κατά τον Σ. Κυριακίδη, «τά άυτοσχέδια [...] ταύτα άσματα, ύπό των τυχόντων ποιούμενα και ουδεμίαν τεχνοτροπίαν ακολουθούντα και διά τουτο ως επί το πλείστον ανάξια ποιητικώς, είναι άξια προσοχής και συλλογής ως δείγματα έντελώς πρωτογόνου και άδιαπλάστου λαϊκής έμπνεύσεως, έξ ης βαθμηδόν και μόνον κατόπιν πολλών προσπαθειών και μακράς παραδόσεως άνεπτύχθη ώρισμένη λαϊκή ποιητική τέχνη»¹⁶. Η παράδοση των περιστατικών τραγουδιών συνεχίζεται βελτιωμένη ποιητικά στα ρεμπέτι-

14. Την πληροφορία αυτή, τη χρωστάμε στον Χαρίλαο Έξερτζόγλου, πρόσφυγα από την Άρετσου. Η καταγραφή της έγινε στις 7/12/1964 από τον πρώην συνεργάτη του Κ.Μ.Σ. κ. Μπάμπη Νικηφορίδη στο σπίτι του Έξερτζόγλου στην Καλλιθέα (Άθήνα).

15. Θωμάς (Τομάζος) Σγουρδαίος (1883-1935). Διακεκριμένος χειρούργος. Ο πατέρας του καταγόταν από τη Σίφνο. Σπούδασε στο Λύκειο Χατζηρήστου στην Πόλη και Ίατρική στη Λυών. Σταδιοδρόμησε στην Πόλη (Γαλλικό Νοσοκομείο, Έθνικά Νοσοκομεία Βαλουκλή). Έγχείρησε τραυματίες των Βαλκανικών Πολέμων στην Κέρκυρα. Στα 1917-18 κατέφυγε στην Έλβετία όπου έλαβε μέρος στο Συνέδριο των Άλύτρωτων Έλλήνων. Το 1922 χειρούργησε στο μικρασιατικό μέτωπο, ως έπικεφαλής του Κιανού Σταυρού. Τις πληροφορίες αυτές τις όφειλω στο γιό του, πρεσβευτή κ. Άλέξανδρο Σγουρδαίο, για τις όποιες και τον ευχαριστώ θερμά. Για το γιατρό Παναγή Μελαχρινό δέν μπόρεσα να βρω στοιχεία.

16. Σ. Κυριακίδης, *Έλληνική Λαογραφία*, Μέρος Α΄: *Μνημεία Λόγου*, Άθήνα 1922, σ. 77.

κα, και ιδιαίτερα στα λεγόμενα «του υποκόσμου» και τα «χασικλίδικα». Κλασικό παράδειγμα του είδους είναι το «Κάτω στα Λεμονάδικα» του Βαγγέλη Παπάζογλου¹⁷.

Ας στραφούμε τώρα στη μουσική του τραγουδιού. Αφαιρώντας τις παύσεις σχηματίζεται το έξις ένδεκάμετρο, όπου όμως τα δύο άκρατα μέτρα είναι έλλιπη.

I II III IV
 Διάρκειες $\frac{2}{4}$
 Συλλαβές 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15
 Χρόνοι 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
 A B
 ΠΑΡ. 4

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 AI και το BI συμπίπτουν ρυθμικά. Ο ρυθμός του AII διαφέρει από του BII, γιατί βασίζεται σε τρεις αντί τέσσερις συλλαβές. Η διαφορά του τετράνοτου AII από τα δύο άλλα που το περιβάλλουν (AI, BI) 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 *Νενανό* (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. I. Μαργαζιώτης, *δ.π.*, σ. 51. Οι Σινασίτες και γενικότερα οι Καππαδόκες μεταχειρίζονται αυτόν τον ήχο σ' ένα ιδιαίτερα δημοφιλές τους τραγούδι, το «Σάν την Μάνα».

ΤΡΙΑ ΠΡΟΣΦΑΤΑ «ΚΑΠΠΑΔΟΚΙΚΑ» ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ

ιδίως όταν κατευθύνεται προς τὸ ντό, ἀλλὰ καὶ σὲ μερικές περιπτώσεις ὕφεση. Ἡ μελωδία πότε ξεκινᾷ ἀπὸ τὴν 8η βαθμίδα, ἢ τὴν ὁμώνυμὴ τῆς τονικῆς, καὶ πότε ἀπὸ τὴν 4η¹⁹, πάντα μὲ τὴν πρόθεση νὰ πορευθεῖ μὲ διάφορες μικρότερες ἢ μεγαλύτερες παραλλαγές πρὸς τὸ χαμηλότερό τῆς σημεῖο (ὕποτονικὴ ἢ τονικὴ) ποὺ συμπίπτει συνήθως μὲ τὴν 9η ἢ 10η συλλαβή. Ἀπὸ ἐκεῖ καὶ ὕστερα παρατηρεῖται μιὰ σταθεροποίηση τῆς μελωδίας, ποὺ βαδίζει πρὸς τὴν κατάληξή τῆς 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 καημὸ μου
Μικρὴ μικρὴ σὲ μεγάλωσα, δεκαεπτὰ χρονῶν κορμὶ (ἄχ τέκνο μου)
Σὲ ἔφαγε ἡ μαύρη γῆ (κορίτσι μου) κι ἔμεινα ὀλομόναχη
Σέρνομ' ἐδῶ, σέρνομ' ἐκεῖ διάβολε [;] ποῦ νὰ πάω
Κανένα δὲν ἔχω ἐγὼ (ἄχ φίλε μου) κανεὶς δὲ μὲ λυπᾶται
Ἄλομόναχη 'γὼ ἔμεινα στοῦ βουνοῦ τὸ κεφάλι.*

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

3. ΑΠΟ ΠΕΤΡΑ ΓΕΝΝΗΘΗΚΑ

♩ ~ 144

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

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

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

4. ΜΕ ΕΡ - ΡΙ - Ξ' Ε - - - ΔΕ ΣΤΑ ΒΟΥ - ΝΑ, ΞΣΑ 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 ΗΣ ΤΩΝ ΠΡ - ΝΟ ΜΟΥ , ΝΑ ΚΑΙ - ΤΟ ΤΩΝ ΚΑΝ - ΜΟ ΜΟΥ

8. ΜΙ - ΚΡΗ ΜΙ - ΚΡΗ ΣΕ ΜΕ - ΓΑ - ΛΟ - ΣΑ , ΔΕ. ΚΑ - Ε. ΠΤΑ - ΧΡ - 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 ἄλλειψεις αὐτὲς ὀφείλονται στὸν αὐτοσχεδιαστικὸ χαρακτήρα τοῦ ποιήματος καὶ στὶς μέτριες ποιητικὲς ἰκανότητες 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.

Στό 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 έπτά 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 μανιάτικα 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 μιὰ ανθολογία. Άλλά «είναι άληθινό και γνήσιο και βγαίνει ίσια από τὰ βάθη του έσωτερικού κόσμου της μοιρολογίστρας», για να χρησιμοποιήσω τὰ λεγόμενα του Κ. Ρωμαίου για κάποιο μανιάτικο μοιρολόγι²¹. Και όπωςδήποτε ή διάσωσή του, άσχετα με τήν ποιότητά του, έχει άξια, αν σκεφθούμε ότι στη βιβλιογραφία του μικρασιατικού και ιδιαίτερα του καππαδοκικού τραγουδιού περιλαμβάνονται έλάχιστα μοιρολόγια.

Τὰ μουσικά χαρακτηριστικά του παραδείγματος θα μπορούσαν να συνοψιστούν ως έξής: 1) Χρησιμοποιείται το διατονικό πεντάχορδο μι-φά-σολ-λά-σί. 2) Σε κάθε στροφή άντιστοιχούν δύο ίδιες φράσεις που εκτείνονται από τή συλλαβή 1-8 και 9-15. 3) Τò ξεκίνημα των φράσεων γίνεται από τήν 5η ή τήν 4η βαθμίδα. 4) Παρ' όλη τήν όμοιότητά τους, ή δεύτερη φράση είναι συντομότερη από τήν 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 μιὰ 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 άντικαθίσταται από μιὰ μονότονη επανάληψη του μι (τονική), που έμφανίζεται και άργότερα στις συλλαβές 13-15. 7) Ή τέταρτη βαθμίδα (λά) χαμηλώνει στην 3η στροφή, με αποτέλεσμα να δημιουργείται στιγμιαία ή αίσθηση ότι περνάμε από τò διατονικό στο μαλακό χρωματικό γένος. 8) Ή μορφή

20. Βλ. π.χ. τò μοιρολόγι «Με τήν φωτογραφία σου» από τις Φώκιες, που δημοσίευσα στο άρθρο μου «Δείγματα Δημοτικής Μουσικής από τήν Ίωνία σε δίσκους του 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 μουσική τοῦ παραδείγματος 6 πλησιάζει, χωρίς νά ταυτίζεται μαζί της, τῆ δεύτερη μελωδία πού δημοσιεύει ὁ Samuel Baud-Bovy σέ μιὰ πρόσφατη μελέτη του γιά τὸ μοιρολόγι τῆς ἡπειρωτικῆς Ἑλλάδας²². Ὑπάρχουν βέβαια καὶ διαφορές. Τὸ πεντάχορδο εἶναι ἐκεῖ ρέ-μι-φά-σό-λά. Ἡ στροφή χωρίζεται βέβαια κι αὐτὴ σέ δυὸ φράσεις, ἀλλὰ ἡ δεύτερη συμπίπτει μὲ τὴν πρώτη ὄχι μόνο μελωδικὰ ἀλλὰ σέ ἀριθμὸ συλλαβῶν καὶ ἔκταση. Τὰ μελίσματα εἶναι πιο σύντομα κι ἐκτός ἀπὸ μιὰ περίπτωση (συλλαβὴ 8 τῆς πρώτης φράσης), δὲν πέφτουν ἀκριβῶς στὰ ἴδια σημεῖα. Καὶ ἡ σύνθετη κίνηση πού παρατηρεῖται στὸ καπαδοκικὸ μοιρολόγι, πάνω ἀπὸ τίς συλλαβές 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 σέ ἀλληλεπίδραση, πάντως δὲν εἶναι τυχαία.

ΜΑΡΚΟΣ Φ. ΔΡΑΓΟΥΜΗΣ

21. Κ. Ρωμαῖος, «Ἡ γέννηση 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.