

ΤΡΙΑ ΠΡΟΣΦΑΤΑ «ΚΑΠΠΑΔΟΚΙΚΑ» ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΑΠΟ ΤΗ ΝΕΑ ΣΙΝΑΣΟ

Στις 9/12/1954 οι Κυβερνήσεις της Έλλαδας και τοῦ Βελγίου υπέγραψαν μία Σύμβαση γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τῶν μορφωτικῶν σχέσεων τῶν δύο χωρῶν. Ἡ ἐπιτροπὴ ποὺ ἀνέλαβε τὴν ἐφαρμογὴ της συνεδρίασε γιὰ πρώτη φορὰ σὲ δλομέλεια στὶς Βρυξέλλες στὶς 30 καὶ 31 Μαΐου 1960. Τότε ἀνάμεσα σὲ ἄλλα ἀποφασίστηκε νὰ συγκροτηθεῖ μιὰ δμάδα ἀπὸ Έλληνες καὶ Βέλγους ἐμπειρογνώμονες μὲ σκοπὸν νὰ ἐπισκεφθοῦν τὰ νησιὰ Ἀνδρος, Νάξος, Εὕβοια καὶ Μυτιλήνη καὶ νὰ ἡχογραφήσουν ἐκεῖ τὰ πλούσια καὶ τότε ἀκόμα σχετικὰ ἄγνωστα στοὺς εἰδικοὺς τοπικὰ μουσικὰ ἰδιώματα.

Τὸ καλοκαίρι τοῦ 1960 ἔνα μέλος τῆς ἐπιτροπῆς, ὁ διαπρεπὴς Βέλγος ιστορικὸς τῆς μουσικῆς, μαέστρος καὶ ἐθνομουσικολόγος Paul Collaer, ἦλθε σ' ἐπαφὴ μὲ τὴ Μέλπω Μερλιέ, πρόεδρο τοῦ Μουσικοῦ Λαογραφικοῦ Ἀρχείου (Μ.Λ.Α.) –ποὺ ὑπαγόταν ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ μεσοπολέμου στὸ Κέντρο Μικρασιατικῶν Σπουδῶν– καὶ τὴν ἐνημέρωσε γιὰ τὰ ὅσα συζητήθηκαν στὴν δλομέλεια σχετικὰ μὲ τὴν ἐθνομουσικολογία. Τὸν ἐπόμενο Μάρτιο, οἱ δυό τους, μετὰ ἀπὸ ἀνταλλαγὴ ἐπιστολῶν, συμφώνησαν νὰ προχωρήσουν τὸ ταχύτερο σὲ μιὰ ἐπιτόπια ἔρευνα στὴν Εὕβοια, ὅπου τὸ Μ.Λ.Α. μὲ τὴ Δέσποινα Μαζαράκη καὶ τὴν Ἀγλαΐα Ἀγιουτάντη, εἶχε ἥδη κάνει ὁρισμένες προκαταρκτικὲς μελέτες. Ἡ χρηματοδότηση τοῦ προγράμματος εἶχε ἔξασφαλισθεῖ ἀπὸ τὰ ἀρμόδια Ὑπουργεῖα τῶν δύο χωρῶν¹.

Ἀκολούθησαν δύο ἀποστολὲς στὴ Β. Εὕβοια τὸ καλοκαίρι τοῦ 1962. Ἡ πρώτη (3-10 Αὐγούστου) ἔγινε χωρὶς τὸν Collaer ἀπὸ τοὺς συνεργάτες τοῦ Μ.Λ.Α. Ἀγλαΐα Ἀγιουτάντη, Γιάννη Ἀννινο καὶ Μάρκο Δραγούμη. Κι ἡ δεύτερη (16-24 Αὐγούστου) ἀπὸ τὴν ἴδια δμάδα, ἀλλὰ μαζὶ μὲ τὸν Collaer καὶ τὴ σύζυγό του. Στὶς δυὸ αὐτὲς ἀποστολὲς ἡχογραφήθηκαν 309 τραγούδια καὶ σκοποὶ σὲ 15 χωριὰ καὶ πόλεις τῶν ἐπαρχιῶν Αἰδηψοῦ καὶ

1. Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ προκύπτουν ἀπὸ τὴν ἀλληλογραφία Μερλιέ-Collaer καὶ Μερλιέ-Τμήματος Ἀποδήμου Έλληνισμοῦ τοῦ Ὑπουργείου Ἐξωτερικῶν, ποὺ φυλάγεται στὸ Μ.Λ.Α. καὶ τὸ Κ.Μ.Σ.

ΜΑΡΚΟΣ ΔΡΑΓΟΥΜΗΣ

Ίστιαίας. Στὸ πολύτιμο αὐτὸ διλικό, ποὺ φυλάγεται τώρα διλόκληρο στὴν ταινιοθήκη τοῦ Μ.Λ.Α., καὶ ἐν μέρει (δεύτερη ἀποστολὴ) στὶς Βρυξέλλες (Le Centre Ethno-musicologique Paul Collaer), δὲν ἀντιπροσωπεύεται μόνο ἡ μουσικὴ τῶν γηγενῶν, ἀλλὰ καὶ τῶν ἀρκετῶν προσφύγων ἀπὸ τὴ Βορειοανατολικὴ Θράκη, τὴ Μικρασία καὶ τὴν Ἀρμενία, ποὺ ἐγκαταστάθηκαν στὴν περιοχὴ μετὰ τὸ 1920².

Ἐντεκα ἀπὸ τὰ δείγματα ποὺ περιέχονται στὶς παραπάνω μαγνητοταινίες τραγουδήθηκαν ἀπὸ τὴ Σινασίτισσα Χριστίνα Σαραντίδου (Χ.Σ.), ποὺ μετὰ τὴν ἀνταλλαγὴ τοῦ 1924 ἐγκαταστάθηκε στὴ Νέα Σινασό. Τὸ χωριὸ βρίσκεται σὲ ἀπόσταση 3 χλμ. βορειοανατολικὰ τοῦ Ξηροχωρίου (Ίστιαία) καὶ εἰχε τότε 188 σπίτια ἀπὸ τὰ δύοις 60 ἀνῆκαν σὲ γηγενεῖς, ἀλλὰ τόσα σὲ οἰκογένειες ὅπου εἶχαν γίνει ἐπιγαμίες μεταξὺ γηγενῶν καὶ προσφύγων, 38 σὲ Σινασίτες ποὺ ἐγκαταστάθηκαν ἐκεῖ στὰ 1925 καὶ 30 σὲ Ποντίους ποὺ ἤρθαν ἀπὸ τὴ Σοβιετικὴ Ἐνωση στὰ 1938-39³.

Ἄπὸ τὰ τραγούδια τῆς Χ.Σ. ἐπτὰ εἶναι ἔλληνόφωνα καὶ τέσσερα τουρκόφωνα. Ἀπομονώνοντας τὰ ἔλληνόφωνα, διαπιστώνουμε ὅτι μόνο τέσσερα εἶναι γνωστὰ παλιὰ καππαδοκικὰ τραγούδια δημοσιευμένα σὲ συλλογὲς ἢ γυρισμένα σὲ δίσκους⁴. Τὰ ὑπόλοιπα τρία, σὰν νεότερα δημιουρ-

2. Οἱ πληροφορίες αὐτὲς προέρχονται ἀπὸ τὴν "Εκθεση ποὺ διάβασε ἡ Μ. Μερλιέ στὸ Δ.Σ. τοῦ Κ.Μ.Σ.-Μ.Λ.Α. στὶς 7/11/1962, δπως κι ἀπὸ μερικὰ ἄλλα ἔγγραφα ποὺ φυλάγονται στὸ Μ.Λ.Α.

3. Οἱ στατιστικὲς αὐτὲς συγκεντρώθηκαν γιὰ ἐνημέρωση τοῦ Κ.Μ.Σ.-Μ.Λ.Α. ἀπὸ τὴν Ἀγλαΐαν Ἀγιούταντη, δταν ἐπισκέφθηκε τὴ Β. Εῦβοια τὸν Νοέμβριο τοῦ 1959.

4. Τὸ Καππαδοκικὸ τραγούδι (στίχοι καὶ μουσικὴ) μᾶς εἶναι γνωστὸ ἀπὸ τὶς ἔξῆς πηγές:

A. ΒΙΒΛΙΑ: 1) Γ. Παχτίκος, 260 Δημόδη Ἑλληνικὰ "Ἄσματα, Α", Ἀθήνα 1905, 3-43 (34 παραδείγματα). 2) Ἡ Σινασός. Τὸ Διαμάντι τῆς Ἀνατολῆς, Ἀθήνα 1924 (34 παρ.). 3) Σ. Σωφρονιάδη, Ἡ Σινασός τῆς Καππαδοκίας καὶ τὰ Δημοτικά τῆς Τραγούδια, Ἀθήνα 1938 (33 παρ.). 4) Ἀκαδημία Ἀθηνῶν (Γ. Σπυριδάκης - Σ. Περιστέρης), Ἑλληνικὰ Δημοτικὰ Τραγούδια, Γ', Μουσικὴ Ἐκλογή, Ἀθήνα 1968, 29-30, 114, 126, 170 (4 παρ.).

B. ΔΙΣΚΟΙ: 1) Σειρὰ δίσκων 78 στροφῶν τῆς συλλογῆς Μέλπως Μερλιέ (74 παρ.). Οἱ δίσκοι αὐτοὶ γυρίστηκαν σὲ ἐλάχιστα ἀντίτυπα καὶ δὲν κυκλοφόρησαν ποτὲ στὸ ἐμπόριο. Ἀντίτυπά τους ὑπάρχουν στὸ Παρίσι (La Phonotèque Nationale) καὶ στὴν Ἀθήνα (Μ.Λ.Α.). Ἡ καταγραφή τους στὸ πεντάγραμμο ἔχει διλοκληρωθεῖ κι εἶναι ἔτοιμη γιὰ ἔκδοση ἀπὸ τὸ Μ.Λ.Α. 2) Ἑλληνικοὶ Χοροὶ καὶ Τραγούδια ἀπὸ τὸ Συγκρότημα τῆς Δόρας Στράτου. No 1. OLYMPIC 1057. "Εκδοση 1965 (;) (1 παρ.). 3) Δημοτικὰ Τραγούδια ἀπὸ τὴ Συλλογὴ Μέλπως Μερλιέ, POLYDOR 2421079. "Εκδοση 1976 (1 παραδ.). 4) Αὐθεντικὰ Μικρασιατικά. Ἀπάνθισμα ἀπὸ

ΤΡΙΑ ΠΡΟΣΦΑΤΑ «ΚΑΠΠΑΔΟΚΙΚΑ» ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ

γήματα, δὲν ᔁχουν βέβαια τὴν ἀξία τῶν παλιῶν. Τὸ πάθος ὅμως μὲ τὸ δόποιο τὰ τραγούδησε ἡ Χ.Σ. μ' ᔁκανε νὰ τὰ προσέξω καὶ νὰ θελήσω νὰ τὰ μελετήσω.

Ἡ Χ.Σ. ἐντοπίστηκε ἀπὸ τὴν Ἀγλαΐα Ἀγιουτάντη ὅταν ἐπισκέφθηκε τὴν Ν. Σινασὸ τὸν Νοέμβριο τοῦ 1959 γιὰ νὰ προετοιμάσει τὸ ἔδαφος γιὰ μιὰ προσεχὴ –ἀλλὰ ὅχι τότε ἀκόμα καθορισμένη χρονολογικὰ καὶ βέβαιη– ἥχογράφηση τοῦ Μ.Λ.Α. στὴ Β. Εῦβοια. Νά τι γράφει σχετικὰ στὸ ἀνέκδοτο «όδοιπορικό» της: «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 ᔁχει πίεση καὶ τὴν καρδιά της καὶ δὲν θὰ μπορέσει νὰ τὰ πεῖ ὅλα. Ἐχει καλὴ φωνή. Τὴν πρωτοχρονιὰ ἀποβραδίς στὴ Ν. Σινασὸ γίνονται κοινὰ τραπέζια. Στοῦ κ. Σεραφείμ Ρίζου ἡ Χριστίνα τραγουδᾶ 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 προηγοῦνται οἱ μελωδίες καὶ τὰ κείμενα καὶ ἀκολουθοῦν δρισμένα ἀπαραιτητὰ σχόλια, τόσο γιὰ τοὺς στίχους ὅσο καὶ γιὰ τὴ μουσική. Τὰ δύο πρῶτα τραγούδια ἀνήκουν στὰ λεγόμενα καθιστικὰ καὶ τὸ τρίτο εἶναι μοιρολόγι.

1. ΕΜΑΘΑ, ΚΥΡΑ ΜΟΥ, ΠΟΥ' ΣΑΙ ΑΡΡΩΣΤΗ

Ἐμαθα, κυρά μου, πού' σαι ἄρρωστη

Ἄρρωστη βαριὰ στὸ στρῶμα, ἄτζαμπα⁶ γιατί;

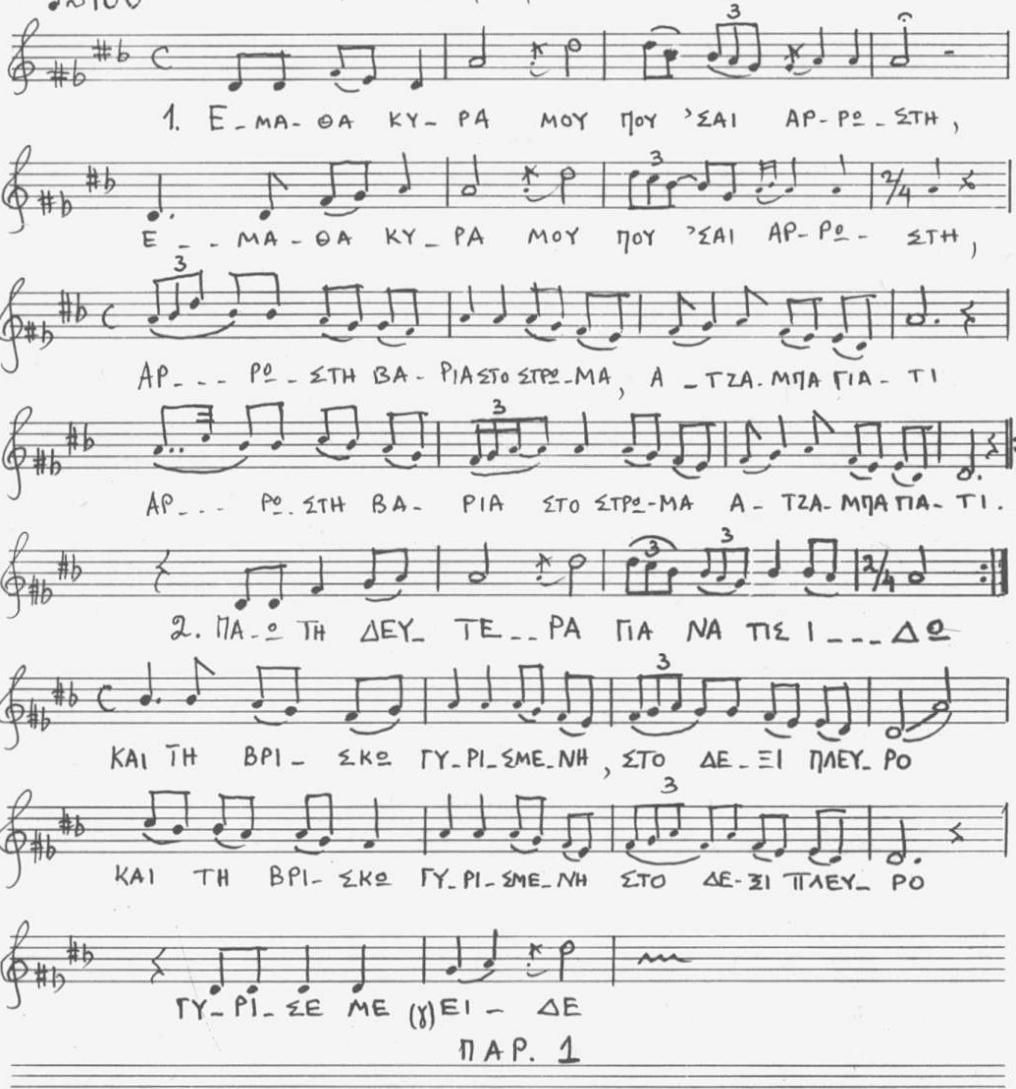
τὴ Συλλογὴ Μέλπως Μερλιέ. ACBA 1401. Ἔκδοση 1980 (2 παρ.). Τὸ ἔνα παράδειγμα (Κάτω στὸν "Αη-Γιάννη") τραγουδιέται ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ Χ.Σ. 5) Παραδοσιακὰ Τραγούδια τῆς Καππαδοκίας. Ἔκδοση 1984 (Ἐκπολιτιστικὸς Σύλλογος Ρωμιῶν. Ἐπιμέλεια Δ. Ν. Κατσίκα) (12 παρ.). 6) Ὁ Γιώργης Μελίκης παρουσιάζει ἄγνωστους λαϊκοὺς δργανοπαίκτες καὶ τραγουδιστὲς τῆς Β. Ἑλλάδας. Λαϊκὸς Χειμώνας. Ἔκδοση 1984 (8 παρ.).

5. Στὰ στοιχεῖα αὐτά, ποὺ ἀντιγράφηκαν ἀπὸ τὸν φάκελλο Εῦβοια τοῦ Μ.Λ.Α., προσθέτω ὅτι ἡ Χ.Σ. ἤταν παντρεμένη κι ὅτι ὁ γιός της ἵσως ζεῖ ἀκόμα κάπου στὴν Ἀθήνα ἢ στὸν Πειραιά, σύμφωνα μὲ τηλεφωνικὴ πληροφορία ποὺ μού ἔδωσε τὸ 1985 ἀπὸ τὴ Ν. Σινασὸ ὁ γιὸς τοῦ Σεραφείμ Ρίζου, ποὺ ἔζασκεī τὸ ἐπάγγελμα τοῦ γιατροῦ στὴν Ἰστιαία.

6. "Αραγες.

ΜΑΡΚΟΣ ΔΡΑΓΟΥΜΗΣ

D=100

1. Έμαθα, κυρά' που, νύ σε απέστι

 1. Ε_ - MA_ - ΘA KY_ - PA MOY ΠΟY ΣAI AP_ - PΩ_ - ΣTH ,
 E_ - MA_ - ΘA KY_ - PA MOY ΠΟY ΣAI AP_ - PΩ_ - ΣTH ,
 AP_ - - PΩ_ - ΣTH BA_ - PIA ΣTO ΣΤΡΩ_ - MA , A_ - TZA_ - MΠA ΓIA_ - TI
 AP_ - - PΩ_ - ΣTH BA_ - PIA ΣTO ΣΤΡΩ_ - MA A_ - TZA_ - MΠA ΓIA_ - TI .
 2. ΗA_ - ΤH ΔEY_ TE_ - PA ΓIA NA ΤI_ - - ΔΩ

 KAI TH BPI_ - ΣKO ΓY_ - PI_ - SME_ - NH , ΣTO ΔE_ - EI ΠΛEY_ PO
 KAI TH BPI_ - ΣKO ΓY_ - PI_ - SME_ - NH ΣTO ΔE_ - EI ΠΛEY_ PO
 ΓY_ - PI_ - ΣE ME (y)EI - ΔE
 ΠΑΡ. 1

ΤΡΙΑ ΠΡΟΣΦΑΤΑ «ΚΑΠΠΑΔΟΚΙΚΑ» ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ

Πάω τὴ Δευτέρα, γιὰ νὰ τὶ(ζ)⁷ ἵδω
Καὶ τὴ βρίσκω γυρισμένη, στὸ δεξὶ πλευρό.
Γύρισε, μοῦ εἶδε, κι ἀναστέναξε
Καὶ τῆς εἴπα πῶς θὰ φύγω, κι εὐθὺς ἔκλαψε.
Ἄ! γλυκειά μου μάνα, φύγε μιὰ στιγμὴ
Καὶ 'γὼ νὰ γλυκομιλήσω τὸν Θεμιστοκλῆ:
«Ἐγὼ θ' ἀποθάνω, σὸ νὰ παντρευτεῖς.
Τὰ ώραια μου τὰ νιάτα θὲ νὰ φάει ἡ γῆς».

‘Η στροφὴ ἐδῶ (ποιητικὴ καὶ μουσικὴ) εἶναι δίστιχη μὲ τὸν πρῶτο στίχο ἑνδεκασύλλαβο καὶ τὸν δεύτερο δεκατρισύλλαβο. Οἱ στίχοι ὅμοιοι καταληκτοῦν. Ἐνα παρόμοιο ἴδιότυπο στροφικὸ σχῆμα παρατηρεῖται σ' ἓνα τραγούδι, πιθανὸν ἀστικῆς προέλευσης, ποὺ ἐντόπισα πρόσφατα στὶς Λεῦκες τῆς Πάρου. Ἐκεῖ ὅμως ἡ θέση τοῦ δεκατρισύλλαβου καταλαμβάνεται ἀπὸ ἕναν δεκατετρασύλλαβο⁸.

Τὸ κείμενο ἀπὸ ποιητικὴ ἀποψη ὑστερεῖ. Περιγράφει ἄχαρα, ἀδέξια καὶ γλυκερὰ τὴν τελευταία συνάντηση τοῦ Θεμιστοκλῆ μὲ τὴν ἑτοιμοθάνατη ἀγαπημένη του. ‘Αν τὸ δοῦμε ὅμως ὃς ἔναν ἀπὸ τοὺς κρίκους ποὺ συνδέει τὴν παράδοση τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ μ' αὐτὴν τοῦ ἀστικοδημοτικοῦ (ἢ κι ἀκόμα τοῦ ρεμπέτικου), τότε ὀπωσδήποτε παρουσιάζει κάποιο ἰστορικὸ ἐνδιαφέρον, ἴδιως μάλιστα ἀν σκεφθοῦμε ὅτι τὰ περισσότερα δείγματα τοῦ εἰδους αὐτοῦ ὑποτιμήθηκαν ἀπὸ τοὺς περισσότερους συλλέκτες καὶ παρέμειναν ἀνέκδοτα ἡ ἀκόμα κι ἀκατάγραφα. ‘Ο Θεμιστοκλῆς ἐδῶ

7. Μὲ τὸ τὶς ἔννοεῖ τὴ μάνα καὶ τὴν κόρη.
8. Μιὰ φορὰ ἔνας γέρος, καὶ μιὰ γριὰ
Μὰ εἴχαν καὶ μιὰ κόρη, ποὺ τὴ λέγανε Σοφιά.

Ἡ μαμά της τηνὲ στέλνει στὸ σχολεῖο
Καὶ ἡ κυρὰ δασκάλα, στὸ πηγάδι γιὰ νερό.

Βαρὺ σταμνὶ τῆς δίνει, κοντὸ σκοινὶ
Ν' ἀργήσει νὰ γυρίσει, νὰ τῆς εὑρεῖ ἀφορμή.

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

Ἡ μαμά της τηνὲ βλέπει ἀπ' τ' ἀργαλεὶ
«Ποῦ 'ναι τὰ μαλλιά σου, κι οἱ πλεξοῦδες σου οἱ δυό;»

«Ἄχ μαμά μου ἔπαθα ἔνα κακὸ
Δυὸ νέοι μ' ἀνταμώσαν καὶ τὶς κόψαν καὶ τὶς δυό».

(Συλλογὴ Μ.Λ.Α., κασέτα ἀρ. 147)

ΜΑΡΚΟΣ ΔΡΑΓΟΥΜΗΣ

μπορεῖ νὰ μὴ διαθέτει τὸ λαϊκὸ κύρος τοῦ Περικλῆ, δηλ. τοῦ ἥρωα τοῦ δμώνυμου ρεμπέτικου τοῦ Γ. Παπαϊωάννου⁹, ἀλλὰ εἶναι ώστόσο δ ἄμεσος πρόγονος τοῦ νεαροῦ ρεμπέτη τῆς δεκαετίας τοῦ '30 ποὺ ὑποφέρει γιὰ τὴ φθιστικὰ «ξανθομαλλούσα» του¹⁰

Ἡ μελωδία τοῦ τραγουδιοῦ, ποὺ ὅπως εἶχαν τὴν καλωσύνη νὰ μὲ πληροφορήσουν ἡ Δ. Μαζαράκη κι ὁ Σ. Καράς, ἦταν ἀρκετὰ γνωστὴ στὶς ἀρχὲς τοῦ αἰώνα. Καὶ πολλὰ στοιχεῖα της θὰ μποροῦσαν νὰ θεωρηθοῦν στολίδια ἡ ἐπαναλήψεις. Ἀφαιρώντας τα φτάνουμε στὸ ἔξης βασικὸ (ἴδε-ατὸ) ὁκτάμετρο:

Ὑποβάλλοντας τώρα αὐτὴν τὴν ἀπλουστευμένη μελωδία σὲ μιὰ στοιχειώδη ἀνάλυση, τὴ βλέπουμε νὰ ἐκτοξεύεται ἀπὸ νωρὶς ἀπὸ τὴ βαρύτερη στὴν ὁξύτερη νότα τῆς ὁκτάβας μέσα στὴν ὅποιαν κινεῖται (ρὲ-ρὲ') καὶ στὴ συνέχεια νὰ γλιστράει σὲ ὅλο καὶ χαμηλότερες θέσεις ὥσπου νὰ καταλήξει στὴν ἀφετηρία της. Ὁ ἥχος της (κλίμαξ) εἶναι δ ἔρωματικὸς πλάγιος τοῦ δευτέρου μόνο ποὺ διαφέρει ἀπὸ αὐτὸν κατὰ ὁρισμένους δεσπόζοντες φθόγγους του¹¹. Τὸ δέξι τριημιτόνιο ἐμφανίζεται στὸ τρίτο μέτρο, καθὼς τὸ ρὲ κατεβαίνει προς τὸ λά, ἐνῶ τὸ βαρὺ φανερώνεται τὴν πρώτη φορά, κάπως φευγαλέα, στὸ ἕκτο μέτρο, καθὼς τὸ σὸλ κατευθύνεται πρὸς τὸ ρὲ (χωρὶς νὰ τὸ ἀγγίζει) καὶ τὴ δεύτερη φορὰ στὸ ἐπόμενο μέτρο, καθὼς δλοκληρώνεται ἡ κάθοδος. Οἱ κύριες καταλήξεις γίνονται στὸ λά (μεσαία) καὶ στὸ χαμηλὸ ρὲ (τελική), καὶ οἱ δευτερεύουσες (βλέπε νότες μέσα σὲ κύκλο) στὸ ρὲ καὶ στὸ φὰ=. Συνεπῶς οἱ δεσπόζοντες φθόγ-

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

10. Ὁ.π., σ. 157.

11. Ὁ ἥχος αὐτὸς περιγράφεται μὲ σαφήνεια ἀπὸ τὸν I. Μαργαζιώτη στὸ Θεωρητικὸν τῆς *Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, Ἀθῆναι 1968, σ. 51.

ΤΡΙΑ ΠΡΟΣΦΑΤΑ «ΚΑΠΠΑΔΟΚΙΚΑ» ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ

γοι είναι τὸ ρὲ-φὰ=-λὰ-ρὲ́ και ἡ τονικὴ τὸ ρέ¹². Ἀπὸ τὶς νότες τῆς κλίμακας χρησιμοποιοῦνται ἐντατικὰ μόνο οἱ τέσσερις μεσαῖες βαθμίδες 3-6. Τὸ χαμηλὸ ρὲ ἀκούγεται μόνο στὴν ἀρχὴ και στὸ τέλος, ἐνῷ τὸ ψηλὸ ρὲ κάνει μόνο μιὰ ἐμφάνιση, ἀλλὰ σημαντική, στὸ τέλος τῆς πρώτης φράσης. Οἱ βαθμίδες 2 και 7 παρουσιάζονται μόνο στὰ σημεῖα ὅπου σχηματίζονται τὰ τριημιτόνια.

Οἱ ἐπιμέρους φράσεις είναι τέσσερις και καταλαμβάνουν ἡ καθεμιὰ κι ἀπὸ ἔνα δίμετρο. Ἡ μορφὴ ποὺ προκύπτει ἀπὸ τὴ διαδοχὴ τῶν δίμετρων είναι μελωδικὰ ΑΒΓΔ και ρυθμικὰ ΑΒΓΒ. Δὲν θὰ πρέπει ώστόσο νὰ μᾶς διαφύγει τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ ἀρχὴ τοῦ Γ (πρῶτες πέντε νότες) ἀποτελεῖ μιὰ δλιγόνοτη κι ἀπλὴ ρυθμικὰ παραλλαγὴ τοῦ Β.

2. ΗΤΑΝΕ ΣΑΒΒΑΤΟΒΡΑΔΟ

Ἡτανε Σαββατόβραδο ποὺ πῆρα τ' ὄργανό μου
Και πῆγα εἰς τὴν Ἀρετσοὺ μὲ ἔνα σύντροφό μου
Ἐπήγαμε στὸν καφενὲ γιὰ νὰ ξεκουραστοῦμε
[. . . .] ἐκεῖ ταν και δυὸ φίλοι
Μὰ είχαν φαρμάκι στὴν καρδιὰ και ζάχαρη στὰ χείλη
Ἐκεῖ τὸ ἀναμεταξὺ ἔρχονται και δυὸ ἄλλοι
Ἀμέσως ἐσηκώσανε ὀχλαγωγὴ μεγάλη
Ἡτανε νὰ μαλλώσουνε μὲ ἔνα χωριανό τους
Και πήρανε οἱ ἄθλιοι ἐμένα στὸ λαιμό τους
Δυὸ μαχαιρὶες τὸ χτύπησαν τὸν Μάρκο τὸν καημένο
Τὸ τρίτο πού τανε σὲ μὲ κι ἥταν φαρμακεμένο
Εὐθὺς ἔπεσα καταγῆ κι ὁ φίλος μου προφθαίνει
«Τί ἔχεις Μῆτρο;» μὲ ρωτᾶ και τὴν πληγὴ μου βυζαίνει
Ἀμέσως μὲ ἀρπάξανε στὸ σπίτι τους μὲ πᾶνε
Τρέξτε φωνάξτε τοὺς γιατροὺς κονσοῦλτο νὰ μοῦ κάνουν
Και ἕκεῖ ιατρὸς δὲ βρέθηκε νὰ γιάνει τὴν πληγὴ μου
Λιγόστεψε τὸ αἷμα μου και χάνω τὴ ζωὴ μου
Δευτέρη ἡμέρα τὸ πρωὶ μὲ βάλανε στὸ πλοῖο
Γιὰ νὰ μὲ κατεβάσουνε μές στὸ νοσοκομεῖο
Ἐκεῖ ταν ὅλοι οἱ γιατροὶ ἥταν και ὁ Σγουρδαῖος
Ὁ Παναγὴς Μελαχρινὸς μὰ ἥτανε ματαίως.

12. Στὸν ἐκκλησιαστικὸ πλάγιο τοῦ δεύτερου οἱ δεσπόζοντες φθόγγοι είναι τὸ ρὲ και τὸ σόλ, και ἡ τονικὴ τὸ ρὲ (βλ. Ι. Μαργαζιώτης, δ.π., σ. 50).

ΜΑΡΚΟΣ ΔΡΑΓΟΥΜΗΣ

2. Ήτανε Σαββατοβρασό.

♩ ~ 108

1. Ή - ΤΑ - ΝΕ ΣΑΒ - - ΒΑ - ΤΟ - ΒΡΑ - ΔΟ, ΠΟΥ ΠΗ - ΡΑ Τ' ΟΡ - ΓΑ - ΝΟ ΜΟΥ
 Ή - 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
 Ζ Ε - ΠΗ - ΓΑ - ΜΕ ΣΤΟΝ ΚΑ - ΦΕ - ΝΕ, ΓΙΑ ΝΑ ΞΕ - ΚΟΥ - - ΡΑ - ΣΤΟΥ - ΜΕ
 Ε - ΠΗ - ΓΑ - ΜΕ ΣΤΟΝ ΚΑ - ΦΕ - ΝΕ, ΓΙΑ ΝΑ ΞΕ - ΚΟΥ - - ΡΑ - ΣΤΟΥ - - ΜΕ

3. Ε - ΚΕΙ ΤΟ Α - - ΝΑ - ΜΕ - ΤΑ - ΞΥ, ΕΡ - ΧΟΝ - ΤΑΙ ΚΑΙ ΔΥΟ ΑΛ - - ΛΟΙ
 Σ Α - ΜΕ - ΣΩΣ ΜΕ ΑΡ - ΠΑ - ΞΑ - ΝΕ, ΣΤΟ ΣΠΙ - ΤΙ ΤΟΥ ΜΕ ΤΙΑ - - ΝΕ
 ΤΤΑΡ. 3

‘Η ίστορία ἀφορᾶ μιὰ συμπλοκὴ (ποιὸς ξέρει γιὰ ποιὰ ἀφορμὴ) σὲ μιὰ ταβέρνα τῆς Ἀρετσοῦς τῆς Βιθυνίας. Ό ἔνας ἀπὸ τοὺς δύο τραυματίες εἶναι ὁ Μῆτρος πού, γιὰ νὰ λάβει τὶς πρῶτες βοήθειες ποὺ τοῦ χρειάζονται, ἀναγκάζεται νὰ κάνει ἔνα ἐπίπονο ταξίδι στὴν Πόλη, ὅπου καὶ πεθαίνει¹³. Τὸ ἐνδιαφέρον τῆς Χ.Σ. γιὰ τὴν ίστορία γεννᾶ δρισμένα ἐρωτηματικά, ἐπειδὴ ἡ Ἀρετσοὺς δὲν ὑπῆρξε ποτέ, ἔστω καὶ προσωρινά, τόπος διαμονῆς της, ἀλλὰ καὶ γιατὶ ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὴ Σινασό. Πάντως ὁ Μῆτρος μπορεῖ νὰ ήταν συγγενῆς της, γιατὶ ἀπὸ πληροφορίες ποὺ βρίσκον-

13. ‘Η ἀπόσταση ἀπὸ τὴν Ἀρετσοὺς στὴν Πόλη (ἄν συνυπολογιστεῖ καὶ ἡ διαδρομὴ ποὺ χρειάζοταν νὰ γίνει μὲ τὸ βαπόρι) ηταν συνολικὰ 44 χλμ.

ΤΡΙΑ ΠΡΟΣΦΑΤΑ «ΚΑΠΠΑΔΟΚΙΚΑ» ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ

ται στὸ Κ.Μ.Σ. μαθαίνουμε ὅτι μέχρι τὴν καταστροφὴ τοῦ 1922 κατοικοῦσαν στὴν Ἀρετσοὺ ἀρκετὲς οἰκογένειες ἀπὸ τὴν Καππαδοκία¹⁴. Ὁμως ἡ πιθανότερη ὑπόθεση εἶναι ὅτι τὸ τραγούδι ταξίδεψε συμπτωματικὰ στὴ Σινασὸ ἀπὸ τὴν Βιθυνία ἢ τὴν Πόλη, κι ἐντάχθηκε σχετικὰ ἀργὰ στὸ ρεπερτόριο τοῦ Σινασίτικου τραγουδιοῦ. Τὰ γεγονότα θὰ πρέπει νὰ διαδραματίστηκαν πρὶν ἀπὸ τὴν Καταστροφή, ἀλλὰ ὅχι πρὶν ἀπὸ τὸ 1902, γιατὶ τότε ἀκριβῶς ἄρχισε ὁ ἀναφερόμενος στὸν προτελευταῖο στίχῳ Σγουρδαῖος τὴ σταδιοδρομία του ὡς χειροῦργος στὴν Πόλη¹⁵.

Ἡ στροφὴ ἐδῶ εἶναι ποιητικὰ δίστιχη καὶ μουσικὰ μονόστιχη. Οἱ στίχοι ἀκολουθοῦν τὸ μέτρο τοῦ πολιτικοῦ δεκαπεντασύλλαβου. Ὁ στίχος 4 ἀπαγγέλθηκε ἀκρωτηριασμένος, ἐνῷ ὁ 2 μὲ μία συλλαβὴ λιγότερο κι ὁ 13 μὲ μία περισσότερο. Τὰ σποραδικὰ κενὰ στὴν δμοιοκαταληξίᾳ ὀφείλονται σὲ παραλείψεις στίχων ποὺ ἔγιναν 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 περίπτωση αὐτῆ) χαρακτήρα μοιρολογιοῦ, δονομάζονται «περιστατικά». Κατὰ τὸν Σ. Κυριακίδη, «τὰ αὐτοσχέδια [...] ταῦτα ἄσματα, ὑπὸ τῶν τυχόντων ποιούμενα καὶ οὐδεμίαν τεχνοτροπίαν ἀκολουθοῦντα καὶ διὰ τοῦτο ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἀνάξια ποιητικῶς, εἶναι ἄξια προσοχῆς καὶ συλλογῆς ὡς δείγματα ἐντελῶς πρωτογόνου καὶ ἀδιαπλάστου λαϊκῆς ἐμπνεύσεως, ἐξ ἣς βαθμηδὸν 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 αὐτή, τὴ χρωστᾶμε στὸν Χαρίλαο Ἐξερτζόγλου, πρόσφυγα ἀπὸ τὴν Ἀρετσού. Ἡ καταγραφὴ της ἔγινε στὶς 7/12/1964 ἀπὸ τὸν πρώην συνεργάτη τοῦ Κ.Μ.Σ. κ. Μπάμπη Νικηφορίδη στὸ σπίτι τοῦ Ἐξερτζόγλου στὴν Καλλιθέα (Ἀθήνα).

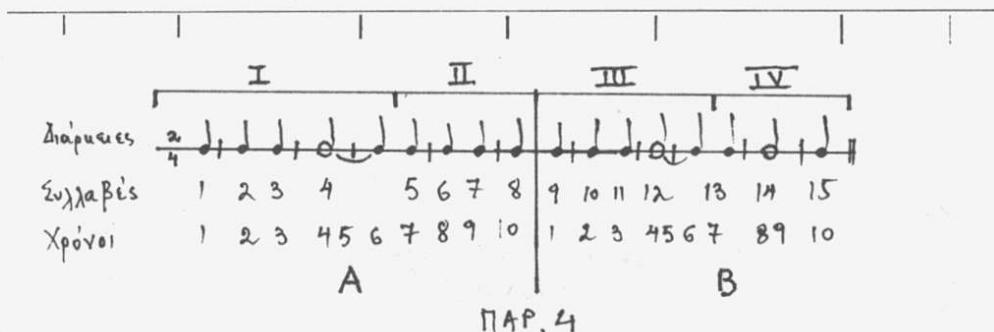
15. Θωμᾶς (Τομάζος) Σγουρδαῖος (1883-1935). Διακεκριμένος χειροῦργος. Ὁ πατέρας του καταγόταν ἀπὸ τὴ Σίφνο. Σπούδασε στὸ Λύκειο Χατζηχρήστου στὴν Πόλη καὶ Ἰατρικὴ στὴ Λυών. Σταδιοδόμησε στὴν Πόλη (Γαλλικὸ Νοσοκομεῖο, Ἐθνικὰ Νοσοκομεῖα Βαλουκλῆ). Ἐγχείρησε τραυματίες τῶν Βαλκανικῶν Πολέμων στὴν Κέρκυρα. Στὰ 1917-18 κατέφυγε στὴν Ἐλβετία ὅπου ἔλαβε μέρος στὸ Συνέδριο τῶν Ἀλύτρων Ἐλλήνων. Τὸ 1922 χειρούργησε στὸ μικρασιατικὸ μέτωπο, ὡς ἐπικεφαλῆς τοῦ Κυανοῦ Σταυροῦ. Τὶς πληροφορίες αὐτὲς τὶς ὀφείλω στὸ γιό του, πρεσβευτὴ κ. Ἀλέξανδρο Σγουρδαῖο, γιὰ τὶς ὁποῖες καὶ τὸν εὐχαριστῶ θερμά. Γιὰ τὸ γιατρὸ Παναγὴ Μελαχρινὸ δὲν μπόρεσα νὰ βρῶ στοιχεῖα.

16. Σ. Κυριακίδης, Ἐλληνικὴ Λαογραφία, Μέρος Α': Μνημεῖα Λόγου, Ἀθήνα 1922, σ. 77.

ΜΑΡΚΟΣ ΔΡΑΓΟΥΜΗΣ

κα, καὶ ιδιαίτερα στὰ λεγόμενα «τοῦ ὑποκόσμου» καὶ τὰ «χασικλίδικα». Κλασικὸ παράδειγμα τοῦ εἰδούς εἶναι τὸ «Κάτω στὰ Λεμονάδικα» τοῦ Βαγγέλη Παπάζογλου¹⁷.

"Ας στραφούμε τώρα στή μουσική τοῦ τραγουδιοῦ. Ἀφαιρώντας τίς παύσεις σχηματίζεται τὸ ἔξῆς ἐνδεκάμετρο, ὃπου δμως τὰ δυὸ ἀκραῖα μέτρα εἶναι ἐλλιπή.



Έδω παρατηροῦμε ότι ή μελωδία χωρίζεται σε δύο ίσα μέρη τῶν 10 χρόνων και τῶν 8 και 7 συλλαβῶν ἀντίστοιχα. Σὲ κάθε τμῆμα οἱ μονὲς φράσεις δόλοκληρώνονται σὲ ἔξι χρόνους, κι οἱ ζυγὲς σὲ τέσσερις. Τὸ AI καὶ τὸ BI συμπίπτουν ρυθμικά. Ὁ ρυθμὸς τοῦ AII διαφέρει ἀπὸ τοῦ BII, γιατὶ βασίζεται σὲ τρεῖς ἀντὶ τέσσερις συλλαβές. Ἡ διαφορὰ τοῦ τετράνοτου AII ἀπὸ τὰ δυὸ ἄλλα ποὺ τὸ περιβάλλουν (AI, BI) δύειλεται μόνο στὴ μείωση τῆς διάρκειας τῆς τελευταίας νότας, ποὺ ἐπιδιώκεται γιὰ ν' ἀποφευχθεῖ ὁ κόρος ἀπὸ τὴν ἀπειλούμενη τριπλὴ ἐπανάληψη τοῦ ἴδιου ρυθμικοῦ σχήματος. Ὁ ἥχος εἶναι ὁ λεγόμενος *Neananō* (πλάγιος τοῦ δευτέρου χρωματικὸς μὲ κατάληξη στὸ σόλ)⁹. Ὁλες οἱ βαθμίδες τῆς σκάλας χρησιμοποιοῦνται μὲ τὴν ἴδια συχνότητα, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν 7η καὶ 8η. Ἡ 8η μάλιστα ἀπουσιάζει τελείως ἀπὸ μερικὲς στροφές, ἐκεὶ ὅμως ὅπου ἐμφανίζεται χρησιμοποιεῖται ἐπαναληπτικὰ γιὰ τὴν ἐκφώνηση τῶν τριῶν ἡ τεσσάρων συλλαβῶν. Σὲ μερικὲς στροφές ἐπίσης, ὅταν ἡ μελωδία φθάσει στὴ μέση, παρουσιάζεται περαστικὰ καὶ ἡ ὑποτονική. Γιὰ τὶς μεσαῖες καταλήξεις χρησιμοποιεῖται, ἄλλοτε ἡ δεύτερη βαθμίδα κι ἄλλοτε ἡ τέταρτη καὶ γιὰ τὶς τελικὲς ἡ τέταρτη. Τὸ σὶ (6η βαθμίδα) εἶναι συχνὰ φυσικό,

17. Πετρόπουλος, ὥ.π., σ. 118.

18. Βλ. Ι. Μαργαζιώτης, δ.π., σ. 51. Οι Σινασίτες και γενικότερα οι Καππαδόκες μεταχειρίζονται αυτὸν τὸν ἥχο σ' ἔνα ἴδιαίτερα δημοφιλές τους τραγούδι, τὸ «Σὰν τὴν Μάνα».

ΤΡΙΑ ΠΡΟΣΦΑΤΑ «ΚΑΠΠΑΔΟΚΙΚΑ» ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ

ιδίως όταν κατευθύνεται πρός τὸ ντό, ἀλλὰ καὶ σὲ μερικὲς περιπτώσεις ὑφεση. Ἡ μελωδία πότε ξεκινᾶ ἀπὸ τὴν 8η βαθμίδα, ἢ τὴν διμώνυμή της τονική, καὶ πότε ἀπὸ τὴν 4η¹⁹, πάντα μὲ τὴν πρόθεση νὰ πορευθεῖ μὲ διάφορες μικρότερες ἢ μεγαλύτερες παραλλαγὲς πρὸς τὸ χαμηλότερό της σημεῖο (ὑποτονική ἢ τονική) ποὺ συμπίπτει συνήθως μὲ τὴν 9η ἢ 10η συλλαβή. Ἀπὸ ἐκεῖ καὶ ὑστερα παρατηρεῖται μιὰ σταθεροποίηση τῆς μελωδίας, ποὺ βαδίζει πρὸς τὴν κατάληξή της μὲ στερεότυπο τρόπο. Ἡ μορφὴ ποὺ προκύπτει ἀπὸ τῇ διαδοχῇ τῶν φράσεων εἶναι μελωδικὰ ΑΒΓΔ καὶ ρυθμικὰ ΑΑ' ΑΑ.

3. ΑΠΟ ΠΕΤΡΑ ΓΕΝΝΗΘΗΚΑ

*'Απὸ πέτρα γεννήθηκα (ἄχ φίλε μου)
Καὶ στὰ βουνὰ κατοίκησα δίχως μάνα καὶ κύρη
Καὶ τὸ βαπόρ' ποὺ μ' ἔφερε (ἄχ τέκνο μου) δίχως καραβοκύρη
Μ' ἔριξε ἐδῶ στὰ βουνὰ στὰ μαῦρα τὰ λαγκάδια
'Εχω τὰ βουνὰ συντροφιὰ καὶ τὰ δένδρα γειτόνους
Όντας κλάψω (άχ 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 (άχ τέκνο μου)
Σὲ ἔφαγε ἡ μαύρη γῆ (κορίτσι μου) κι ἔμεινα ὀλομόναχη
Σέρνομ' ἐδῶ, σέρνομ' ἐκεῖ διάβολε [; ποῦ νὰ πάω
Κανένα δὲν ἔχω ἐγὼ (άχ φίλε μου) κανεὶς δὲ μὲ λυπᾶται
'Λομόναχη γὰρ ἔμεινα στοῦ βουνοῦ τὸ κεφάλι.*

19. Ἡ πρώτη στροφὴ μόνο φαινομενικὰ ξεκινᾶ ἀπὸ τὴν ὑποτονική, γιατὶ ἡ πρώτη πραγματικὰ τονισμένη νότα της εἶναι τὸ σόλ, δηλ. ἡ 4η βαθμίδα.

ΜΑΡΚΟΣ ΔΡΑΓΟΥΜΗΣ

3. ΑΠΟ ΠΕΤΡΑ ΓΕΝΝΗΘΗΚΑ

♩ ~ 144

1. Α- ΠΟ ΗΕ - ΤΡΑ (X) ΤΕΝ-ΝΗ-ΘΗ- ΚΑ (Γ) ΑΧ ΦΙ- ΛΕ ΜΟΥ

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

3. ΚΑΙ ΤΟ ΒΑ-ΠΟΡ' ΠΟΥ ΜΈ.ΦΕ.ΡΕ ΑΧ ΤΕ-ΚΝΟ ΜΟΥ, ΔΙ-ΧΩΣΚΑ-ΡΑ- - - ΒΟ-ΚΥ-ΡΗ

4. ΜΕ ΕΡ- ΡΙ-ΞΈ - ΔΩ ΣΤΑ ΒΟΥ-ΝΑ, ΣΣΑ ΜΑΥ-ΡΑ ΤΑ ΛΑ-ΓΚΑ-ΔΙΑ

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

6. ΟΝ-ΤΑΣ ΚΛΑ-ΨΩ ΑΧ ΦΙ- ΛΕ ΜΟΥ, ΚΑΥ-ΤΑ ΜΑ- ΖΙ ΜΟΥ ΚΛΑ- ΝΕ

7. ΠΙΟ-ΝΑ ΝΑ ή ο ΤΟΝ ΠΙΟ-ΝΟ ΜΟΥ, ΝΑ ΚΛΑΙ-ΓΟ ΤΟΝ ΚΑΗ- ΜΟ ΜΟΥ

8. ΜΙ- ΚΡΗ ΜΙ- ΚΡΗ ΣΕ ΜΕ- ΓΑ-ΛΩ- ΣΑ, ΔΕ- ΚΑ- Ε- ΠΠΑ- ΧΒ- ΝΟ ΚΟΡ- ΜΙ ΑΧ ΤΕ- ΚΝΟ ΜΟΥ

ΜΑΡ. 5

Η στροφή ἐδῶ είναι ποιητικά και μουσικά μονόστιχη κι ό στίχος πολιτικὸς δεκαπεντασύλλαβος ἀλλὰ ἀνομοιοκατάληκτος. Μερικοὶ στίχοι (1,8,12) παρουσιάζουν περισσότερες ἢ λιγότερες συλλαβὲς ἀπὸ τὸ κανονικό. Οἱ ἐλλείψεις αὐτὲς ὀφείλονται στὸν αὐτοσχεδιαστικὸν χαρακτῆρα τοῦ ποιήματος και στὶς μέτριες ποιητικὲς ἵκανότητες τῆς Χ.Σ. Οἱ τετρασύλλαβες ἀποστροφὲς ποὺ περιέχονται στὶς παρενθέσεις μπλέκονται μέσα στὸν στίχο σὰν προσθῆκες ἢ τσακίσματα, ἐκτὸς ἀπὸ ἐκείνην τοῦ βου στίχου, ποὺ χρησιμοποιεῖται γιὰ νὰ συμπληρωθεῖ τὸ πρῶτο ἡμίστιχο τοῦ δεκαπεντασύλλαβου.

ΤΡΙΑ ΠΡΟΣΦΑΤΑ «ΚΑΠΠΑΔΟΚΙΚΑ» ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ

Στὸ παράδειγμα αὐτὸ δὲν ἔχουμε τόσο ἀφήγηση, ὅπως στὰ προηγούμενα, ὅσο ἔκφραση συναισθημάτων λύπης καὶ ἀπελπισίας γιὰ τὰ βάσανα τῆς προσφυγιᾶς καὶ τὸν χαμὸ ἀγαπημένου προσώπου, ποὺ στὴν περίπτωση αὐτὴ εἶναι ἡ ἴδια ἡ δεκαεπτάχρονη κόρη της Χ.Σ. Θὰ μπορούσαμε ἐπομένως νὰ τὸ χαρακτηρίσουμε ἀπὸ τοὺς πρώτους ἐπτὰ στίχους ώς τραγούδι τῆς προσφυγιᾶς κι ἀπὸ τοὺς ὑπόλοιπους πέντε ώς μοιρολόγι. Τελικὰ ὅμως πρόκειται γιὰ μοιρολόγι, γιατὶ τὰ περισσότερα μοιρολόγια ὁδηγοῦνται, ὅπως κι ἐδῶ, μόνο βαθμιαία καὶ συνειρμικὰ στὸ κλάψιμο τοῦ νεκροῦ²⁰.

Ἄπὸ ποιητικῆς πλευρᾶς τὸ μοιρολόγι αὐτὸ ἔχει τὴν ἀμεσότητα καὶ τὸ ρεαλισμὸ ποὺ συναντοῦμε στὰ μανιάτικα μοιρολόγια, μόνο ποὺ ἐδῶ ἡ ἔξωτερίκευση τῶν συναισθημάτων δὲν γίνεται σὲ δεύτερο ἀλλὰ σὲ πρῶτο πρόσωπο. Βέβαια σὰν ποίημα δὲν θὰ μποροῦσε ἵσως νὰ συμπεριληφθεῖ σὲ μιὰ ἀνθολογία. Ἀλλὰ «εἶναι ἀληθινὸ καὶ γνήσιο καὶ βγαίνει ἵσια ἀπὸ τὰ βάθη τοῦ ἐσωτερικοῦ κόσμου τῆς μοιρολογίστρας», γιὰ νὰ χρησιμοποιήσω τὰ λεγόμενα τοῦ Κ. Ρωμαίου γιὰ κάποιο μανιάτικο μοιρολόγι²¹. Καὶ ὁπωσδήποτε ἡ διάσωσή του, ἀσχετα μὲ τὴν ποιότητά του, ἔχει ἀξία, ἀν σκεφθοῦμε ὅτι στὴ βιβλιογραφία τοῦ μικρασιατικοῦ καὶ ἴδιαίτερα τοῦ καππαδοκικοῦ τραγουδιοῦ περιλαμβάνονται ἐλάχιστα μοιρολόγια.

Τὰ μουσικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ παραδείγματος θὰ μποροῦσαν νὰ συνοψιστοῦν ώς ἔξῆς: 1) Χρησιμοποιεῖται τὸ διατονικὸ πεντάχορδο μὶ-φάσὸλ-λὰ-σί. 2) Σὲ κάθε στροφὴ ἀντιστοιχοῦν δύο ἵδιες φράσεις ποὺ ἐκτείνονται ἀπὸ τὴ συλλαβὴ 1-8 καὶ 9-15. 3) Τὸ ξεκίνημα τῶν φράσεων γίνεται ἀπὸ τὴν 5η ἡ τὴν 4η βαθμίδα. 4) Παρ’ ὅλη τὴν δμοιότητά τους, ἡ δεύτερη φράση εἶναι συντομότερη ἀπὸ τὴν πρώτη. Ἡ ἄφιξη στὴν τονικὴ μὶ στὴ μεγάλη πρώτη φράση πραγματοποιεῖται στὴν 5η συλλαβὴ καὶ στὴ μικρὴ δεύτερη φράση στὴ 13η ἡ 14η συλλαβή. 5) Οἱ συλλαβὲς 4, 8 καὶ 12 συνοδεύονται ἀπὸ μελίσματα. 6) Πάνω ἀπὸ τὶς συλλαβὲς 5-8 διαγράφεται μιὰ σύνθετη κίνηση ἀπὸ ἄνοδο καὶ κάθοδο (δηλ. μὶ-σὸλ-μί, μὶ-σὸλ-φά, μὶ-φὰ-μί, ἡ σὸλ-λὰ-μί). Στὶς στροφὲς 6 καὶ 7 ἡ κίνηση αὐτὴ ἀντικαθίσταται ἀπὸ μιὰ μονότονη ἐπανάληψη τοῦ μὶ (τονική), ποὺ ἐμφανίζεται καὶ ἀργότερα στὶς συλλαβὲς 13-15. 7) Ἡ τέταρτη βαθμίδα (λὰ) χαμηλώνει στὴν 3η στροφή, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ δημιουργεῖται στιγμιαῖα ἡ αἰσθηση ὅτι περνᾶμε ἀπὸ τὸ διατονικὸ στὸ μαλακὸ χρωματικὸ γένος. 8) Ἡ μορφὴ

20. Βλ. π.χ. τὸ μοιρολόγι «Μὲ τὴν φωτογραφία σου» ἀπὸ τὶς Φώκιες, ποὺ δημοσίευσα στὸ ἄρθρο μου «Δείγματα Δημοτικῆς Μουσικῆς ἀπὸ τὴν Ἱωνία σὲ δίσκους τοῦ 1930», *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικῶν Σπουδῶν*, τόμος Α' (1977), σ. 279 (στίχοι) καὶ σ. 285 (μουσική).

ΜΑΡΚΟΣ ΔΡΑΓΟΥΜΗΣ

ποὺ προκύπτει ἀπὸ τὴ διαδοχὴ τῶν δύο φράσεων ποὺ περιγράψαμε πιὸ πάνω (παρατήρηση 2) εἶναι Α-Α'.

Ἡ μουσικὴ τοῦ παραδείγματος 6 πλησιάζει, χωρὶς νὰ ταυτίζεται μαζὶ της, τὴ δεύτερη μελωδία ποὺ δημοσιεύει ὁ Samuel Baud-Bovy σὲ μιὰ πρόσφατη μελέτη του γιὰ τὸ μοιρολόγι τῆς ἡπειρωτικῆς Ἑλλάδας²². Ὑπάρχουν βέβαια καὶ διαφορές. Τὸ πεντάχορδο εἶναι ἐκεῖ ρὲ-μὶ-φὰ-σὸλ-λά. Ἡ στροφὴ χωρίζεται βέβαια κι αὐτὴ σὲ δυὸ φράσεις, ἀλλὰ ἡ δεύτερη συμπίπτει μὲ τὴν πρώτη ὅχι μόνο μελωδικὰ ἀλλὰ σὲ ἀριθμὸ συλλαβῶν καὶ ἔκταση. Τὰ μελίσματα εἶναι πιὸ σύντομα κι ἐκτὸς ἀπὸ μιὰ περίπτωση (συλλαβὴ 8 τῆς πρώτης φράσης), δὲν πέφτουν ἀκριβῶς στὰ ἴδια σημεῖα. Καὶ ἡ σύνθετη κίνηση ποὺ παρατηρεῖται στὸ καππαδοκικὸ μοιρολόγι, πάνω ἀπὸ τὶς συλλαβὲς 5-8, ἀπουσιάζει ἀπὸ τὸ μανιάτικο.

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

ΜΑΡΚΟΣ Φ. ΔΡΑΓΟΥΜΗΣ

21. K. Ρωμαῖος, «Ἡ γέννηση τοῦ ὀκτασύλλαβου στὰ Μοιρολόγια τῆς Μάνης», *Δημοτικὸ Τραγούδι. Προβλήματα καταγωγῆς καὶ τεχνοτροπίας*, τ. Α', Ἀθῆνα 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.