

ΤΑ ΔΗΜΩΔΗ ΑΣΜΑΤΑ ΘΡΑΚΗΣ

Ὁ ἀξιότιμος τέως διευθυντής τῆς συντάξεως τῶν «Θρακικῶν» κ. Πολύδωρος Παπαχριστοδούλου, εἶχε τὴν εὐγενῆ καλωσύνην νὰ μοῦ ἀναθέσῃ, ἀπὸ μηνῶν ἤδη, τὴν ἔκθεσιν τῶν εἰς τὸν Β' καὶ Γ' τόμον τοῦ ἀνωτέρου περιοδικοῦ συγγράμματος τοῦ «Θρακικοῦ Κέντρου» δημοσιευθέντων δημοδῶδων ἁπαιτῶν τῆς πατρίδος του, ἐκ τῆς Συλλογῆς τοῦ ἀδελφοῦ του κ. Μόσχου Παπαχριστοδούλου. Τὰ ἄσματα αὐτά, 23 ἐν ὄλῳ, ἐπιμήθησαν διὰ χορηματικοῦ βραβείου, κατὰ τὸν διαγωνισμὸν τῶν «Θρακικῶν» τοῦ 1928. Ἐν καὶ μικρὸς ὁ ἀριθμὸς τῶν δημοσιευθέντων ἁσμάτων, ἐν τούτοις, χάρις εἰς τὴν ἐπιτυχῆ ἐν πολλοῖς ἐπιλογῇ, μᾶς δίδεται ἐπακριβῆς πῶς εἰκὼν τῆς μουσικῆς σκέψεως καὶ αἰσθήσεως τοῦ Θρακικοῦ λαϊκοῦ τραγουδιστοῦ, ὅστις, λυπρῶς νὰ σημειωθῇ ἀμέσως, δὲν ἀνατάται ἀπὸ τῆς τοῦ Νεοελληνικοῦ τῆς ἡμετέρας ἢ τῆς Μακεδονίας, τῆς Πατρῶν, τῶν νήσων μας κτλ.

• Θρακικὴ
τ. Ε! 1934

Οὕτω τὸ πρῶτον ἄσμα 1), μᾶς δίδει τὴν πᾶσα καὶ χαρακτηριστικὰ τῆς Νεοελληνικῆς γενικῶς λαϊκῆς μουσικῆς συνθετικῆς τέχνης. Τὸ ἄσμα ἔχει ὡς ἑξῆς :

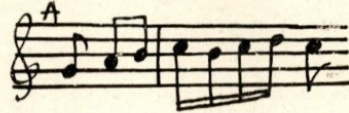
Διά-ζε-ται κόρη διά-ζε-ται διά-ζε-ται

τὸ θγα τιν dms διά ζε-ται τὸ θγα-τιν dms

αὶ ὄι ἡ χα-ρά δι-υὴν dms

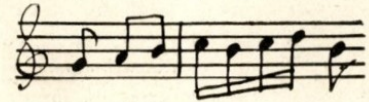
1) Τόμος Β', σελ. 199.

Βιαική μελωδική φράσις τοῦ ὅλου ὡς ἄνω ἕσματος, εἶναι ἡ κατωτέρω:



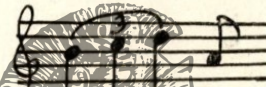
Καὶ ἰδοὺ διατί: Τὸ ἕσμα μορφοποιεῖται διὰ τῆς ἐπαναλήψεως ἀλλὰ καὶ παραλλαγῆς (ἐπὶ τοῦ σημείου αὐτοῦ ἐπανερχόμεθα κατωτέρω) τῆς ἄνωτέρω μελωδικῆς φράσεως, ὡς ἐμφαίνεται ἐκ τῶν ἀκολουθουσῶν «μεταμορφώσεων» (παραλλαγῶν) αὐτῆς: Ἡ μετὰ τὴν βασικὴν φράσιν Α,

συνέχεια:



Κατόπιν (4ον καὶ 5ον

μέτρον τοῦ ἕσματος) δὶς:



ἀντί:

ΑΚΑΔΗΜΙΑ



τῆς βασικῆς φράσεως. Τὸ ὅλον δὲ

ΑΘΗΝΩΝ

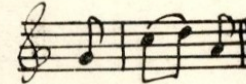
ἕσμα, δὲν εἶναι ἢ ἐν ποικίλμα ἢ Ornamentale Ausschmückung ὡς θὰ ἔλεγον οἱ Γερμανοί, τοῦ πρωταρχικοῦ βασικοῦ μοτίβου:



Ἐν συνεχείᾳ:



Καὶ τέλος:



Δηλαδή τὸ ὅλον ἕσμα, θὰ εἶχεν ὡς ἑξῆς:

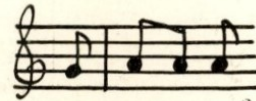


Ἐν τούτοις ὅμως ὁ Νεοῦ ἑλληὴν Θραῖξ (καὶ παρ' ὀλίγον νὰ γράψωμεν ὁ Νεοῦ ἑλληὴν λαϊκὸς τραγουδιστὴς γενικῶς) ἀποφεύγει εἰς τὸ ἕσμα του τὴν

σφλετοποιημένην καὶ μονότονον ἐν πολλοῖς, ἂν μὴ αὐτονόητον ἀπλῶς, μελωδίαν, ὡς αὕτη ἐν τέλει ἀπεκαλύφθη. Λιατὶ ἄρά γε;

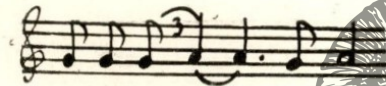
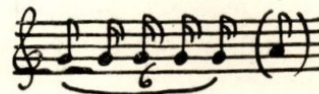
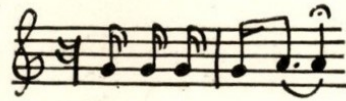
Διὰ τὰ ἀπαντήσωμεν εἰς τὸ ἐρώτημα, εἴμεθα ὑποχρεωμένοι νὰ ἴδωμεν τι μᾶς παρέδωσε.

Τὸ ᾠσμα, ἀρχίζει μὲ μίαν σύντομον προανάκρουσιν - προεισαγωγὴν :



τὴν ὁποίαν καὶ συναντῶμεν εἰς ὅλα σχεδὸν

τὰ Νεοελληνικά δημώδη ᾠσματα. Π.χ.: 1)



ΑΚΑΔΗΜΙΑ

ΑΘΗΝΩΝ

Ἄλλ' ἢ ὡς προεισαγωγὴ - προανάκρουσις χρησιμοποιουμένη αὕτη μεγάλη δευτέρα sol-la, εἶναι ἀφ' ἐνὸς μὲν ἢ «Unterganztonwirkung» (ἐπενέργεια ὀλοκλήρου τόνου ἐκ τῶν κάτω) τοῦ Hugo Riemann ²⁾, ἀφ' ἐτέρου δέ, ἢ ὅλη «ἀνάπτυξις», τὸ «ἀπήχημα» τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Δηλαδή: Τὸ sol εἶναι, ὡς θὰ ἔλεγεν ὁ θεωρητικὸς τῆς Εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς, VIIη, βαθμὶς μιᾶς la ἐλάσσονος κλίμακος μὲ «ἠλλοιωμένον» τὸ sol. Ἀλλά, τὸ sol αὐτό, δὲν εἶναι «ἠλλοιωμένοι», διότι εἰς τὰς καταλήξεις τῶν ᾠμάτων του, ὁ Νεοελλην λαϊκὸς τραγουδιστής, χρησιμοποιεῖ πάντοτε τὴν μεγάλην αὐτὴν δευτέραν, ἀφ' οὗ ἐργάζεται ἄλλως τε, ἐπὶ τῇ βίσει τῶν ἀρχαίων Ἑλληνικῶν κλιμάκων ἢ τῶν τῆς Βυζαντινῆς

1) Ἀπὸ τὴν εἰς ὠρισμένην μόνον σειρὰν ἄρθρων δημοσιευθειῶν εἰς τὸ ὑπὸ τὴν διεύθυνσίν μου περιοδικὸν «Μουσικὴ Ζωή», μελέτην μου «Τὸ Νεοελληνικὸν λαϊκὸν ᾠσμα». «Μουσικὴ Ζωή» 1930-1931, σελ. 149, 202, 203 καὶ 258.

2) Βλέπε τὴν μελέτην τοῦ μουσικοῦ αὐτοῦ ἐπιστήμονος «Folkloristische Tonaltitätsstudien» σελ. 13 καὶ ἔξ.

Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς τοιούτων, εἰς τὰς ὁποίας καὶ δὲν συναντῶμεν ἀλλοιώσεις. Καὶ εἶναι γνωστὸν ὅτι, τὴν στιγμὴν καθ' ἣν ἤθελε συναντηθῆ ἄλλοιώσις τις φθογγόσημου εἰς ἓν ἄσμα τῶν ἀρχαίων, τότε, θὰ πρόκειται ἀσφαλῶς διὰ μετατροπῆς, ὡς θὰ ἐλέγομεν σήμερον. Ἐπομένως τὸ sol, εἶναι φυσικὸς φθόγγος μιᾶς βασικῆς κλίμακος καὶ δὴ τῆς τῆς Φρυγίου τοιαύτης ἢ μᾶλλον τοῦ Φρυγίου ἐδῶ τετραχόρδου με «Unterganztonwirkung» — με ἐπενέργειαν δηλαδὴ ὀλοκλήρου τόνου ἐκ τῶν κάτω: sol—la, si do, re.

Ἄλλ' ὑπάρχει καὶ τὸ fa εἰς τὸ τέταρτον καὶ πέμπτον μέτρον τοῦ ἄσματός μας. Τίνι τρόπῳ ἐξηγεῖται τὸ ἠλλοιωμένον αὐτὸ φθογγόσημον; Πρὶν ἢ ὅμως προχωρήσωμεν σχετικῶς, καλὸν εἶναι νὰ ἐπεξηγήσωμεν τὴν προανάκρουσιν, διὰ τὴν ὁποίαν ἐλέγομεν ἀνωτέρω, ὅτι εἶναι τὸ «ἀπλήχημα» τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Καὶ πράγματι. Πλεῖστα Ἐκκλησιαστικά ἄσματα τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς, χρησιμοποιοῦν τὸ «ἀπλήχημα» αὐτό. Π. χ. : 1)





ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

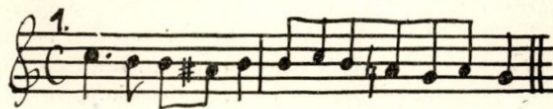
Παρατηρεῖ πιστεύω ὁ ἀναγνώστης ὅτι τὸ
 

τοῦ ἄσματός μας δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο ἢ μεταγραφὴ σχεδὸν τῆς γνωστῆς ὡς ἄνω τεχνικῆς τῆς Ἐκκλησιαστικῆς ἡμῶν μουσικῆς. Ὅτι βεβαίως, συναντᾶται αὕτη καὶ εἰς ἄλλα ἄσματα τῆς Συλλογῆς, εἶναι αὐτονόητον καὶ ἀναφερόμεν σχετικῶς μερικὰ : «Ἡ ξενητεία», «Ἡ καγγελοφροῦδα», «Ἄν θέλεις, νιγέμ, νὰ ζεῖς», «Δὲν λαλεῖς» (εἰς τὸ ἄσμα αὐτό, ἡ μεγάλη δευτέρα— «ἀπλήχημα», ἀποκτᾷ σημασίαν βασικοῦ μοτίβου) τοῦ Β' τόμου. «Τῆ Θειάς τῆ Κρυστάλας τὸ ταιγιόν'», «Μαριορῆμ' ἀμάν», «Ξένεμ' ξενούτσιεμ'» τοῦ Γ' τόμου.

Καὶ ἐρχόμεθα εἰς τὸ fa δίσεσις : Διὰ τὸ φθογγόσημον αὐτό, ἔγραψον εἰς τὴν προμνησθεῖσαν μελέτην μου (καὶ τὰ ὅποια δύνανται νὰ χρησιμο-

1) Τὰ μουσικά παραδείγματα ἀπὸ τὸ βιβλίον τοῦ κ. Κ. Παπαδημητρίου : «Τὸ μουσικὸν ζήτημα ἐν τῇ Ἐκκλησίᾳ τῆς Ἑλλάδος», σελ. 52 καὶ 54.

ποιηθῶν ὡς ἔχουν καὶ διὰ τὸ ὑπὸ ἔρρευαν ᾠσμα : «Ἡ κόρη διδύεται») τὰ ἐξῆς : 1) «Ἄξιον λόγου εἰς τὸ ὡς ἄνω ᾠσμα ²⁾), εἶνε κυρίως τὸ fa δίεςις... τὸ ὁποῖον δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο ἢ ἐν σύστημα ἐργασίας τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, κατὰ τὸ ὁποῖον, εἰς φθόγγος εὐρισκόμενος μεταξὺ δύο ὁμοίας ἠχητικότητος φθογγοσῆμων, ἀλλοιοῦνται, διὰ λόγους ἔλξεως καὶ χρωματισμοῦ. Εἰς τὸν τέταρτον π.χ. ἦχον τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ὑφίστανται, συνήθως, τὰ κατωτέρω τρία φθογγόσημα, ἀλλοίωσιν : τὸ re, τὸ la καὶ τὸ si. Ἐντὶ δηλαδὴ re φυσικοῦ, ἀκούομεν re δίεςιν, ἢ la δίεςιν ἀντὶ la φυσικοῦ καὶ οὕτω καθ' ἐξῆς. (Ἡ κλίμαξ τοῦ ἦχου αὐτοῦ εἶναι : mi, fa, sol, la si, do, re, mi). Π.χ. : ³⁾)



Τὸ τέλος :



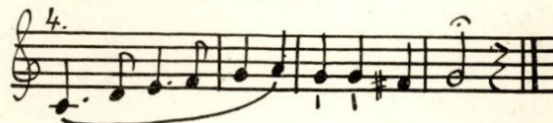
ΑΚΑΔΗΜΙΑ

Ἐπιτομὴ Ἐκκλησιαστικῶν ᾠσμάτων

ΑΘΗΝΩΝ



Καὶ τὸ τελευταῖον ἀπόσπασμα :



Εἰς τὰ ἀνωτέρω τέσσαρα παραδείγματα ἐκ τῆς Ἐκκλησιαστικῆς ἡμῶν μουσικῆς, λαμβάνεται πάντοτε ἠλλοιωμένος, ὁ μεταξὺ δύο ὁμοίας ἠχητικότητος, τόνος. Οὕτω, εἰς τὸ 1ον παράδειγμα, ἀκούομεν la δίεςιν ἀντὶ la φυσικοῦ τῆς βασικῆς κλίμακος, μεταξὺ δύο si. Εἰς τὸ 2ον, μεταξὺ δύο la, λαμβάνεται si ὑφεςις ἀντὶ si φυσικοῦ. Εἰς τὸ 3ον re δίεςις ἀντὶ re φυσικοῦ, μεταξὺ δύο mi καὶ εἰς τὸ 4ον τέλος, fa δίεςις, μεταξὺ δύο sol, ἀντὶ

1) Ἐνθα ἀνωτέρω, σελ. 253 κ. ἐξ.

2) Πρόκειται διὰ τὸ δημῶδες ᾠσμα «Ὁ σκλαβωμένος ἀητὸς» τῆς Συλλογῆς «Δημῶδη ᾠσματα Γορτυνίας» τοῦ κ. Κ. Ψάχου.

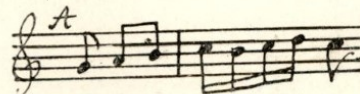
3) Κ. Παπαδημητρίου, ἔνθα ἀνωτέρω, σελ. 55—56.

fa φυσικού τῆς βασικῆς κλίμακος, ὅπως ἀκριβῶς καὶ εἰς τὸ ἐξεταζόμενον δημῶδες ᾄσμα». Ἐπομένως, ὁ ὄπλισμός τὸν ὁποῖον ἔγραψεν ὁ κ. Μ. Παπαχριστοδούλου, εἶναι ἄχρηστος : Ὁ ὄπλισμός fa δίεσις συγγέει τὴν τονικότητα τοῦ ᾄσματός μας καὶ αὐτὸ διότι, ἐλέχθη ἤδη, ἔχομεν εἰς αὐτὸ ὡς τονικότητα-κλίμακα τὸ Φρύγιον τετράχορδον (la, si, do, re) μὲ ἐπενέργειαν ἀπλῶς ὀλοκλήρου τόνου ἐκ τῶν κάτω (τὸ sol!) καὶ οὐχὶ sol μείζονα τονικότητα, ὡς ἀφίνει νὰ ὑπονοηθῇ ὁ ὄπλισμός fa δίεσις, τὸν ὁποῖον, ἐσφαλμένως δέ, ἔγραψε ὁ κ. Μόσχος Παπαχριστοδούλου.

Ὅτι βεβαίως τὴν τοιοῦτον εἶδους ἀλλοίωσιν, ἐξ ἐπιτροπῆς τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, συναντᾷμεν καὶ εἰς ἄλλα δημῶδη ᾄσματα τῆς Θράκης, εἶναι φυσικόν, (ὑπολογίζων τις ἰδίως τὴν ἐπίδρασιν τῆς Ἐκκλησίας μας ἐπὶ τοῦ Νεοέλληος γενικῶς) καθὼς ὁμοίως καὶ εἰς πολλὰ δημῶδη ᾄσματα τοῦ ἀπανταχοῦ Ἑλληνισμοῦ. Π.χ. : Εἰς τὸ ἀμέσως ἀκολουθοῦν ᾄσμα «Ἡ ξενητεία», ἀκούομεν μεταξὺ δύο la, si ὕφασιν, ἐπίσης εἰς τὸ μὲ τὸν τίτλον «Ἡ Παναγιώτα» si ὕφασιν (σχετικῶς μὲ τὴν κλίμακα τοῦ ᾄματος οὗτου θὰ ἐπανέλθωμεν κατωτέρω) καὶ εἰς τὸ βον ᾄσμα τοῦ τρίτου τόμου «Ξένεμ' ξενούτσιε» la δίεσιν μεταξὺ δύο sol. Πάντως, καὶ εἶναι ἀναγκαῖον νὰ σημειωθῇ, ἡ ἀλλοίωσις αὕτη δὲν ἀποδίδεται ἐπακριβῶς διὰ τῆς ὕφσεως ἢ δίεσεως τῆς Ἑλληνικῆς μουσικῆς. Καὶ τοῦτο διότι, δὲν τοῦχεται εἰς τὰς τοιοῦτας εἰδήσεις ὀλοκῶσεως ἢ δι' ἔλεον ἢ ἀπὸ τὸν χρωματισμόν τοῦ περὶ οὗ ὁ λόγος φθογοσῆμα, δὲ ἀλλοίωσιν δηλαδὴ μικροτέραν τοῦ ἡμιτονίου τῆς Ἑλληνικῆς μουσικῆς. Ἐάν δὲν ὑπῆρχε φόβος παρεξηγήσεως, θὰ ἔγραφον : Ἐπομέν ἀλλοίωσιν—τσάκισμα.

Μορφολογικῶς, τὸ ᾄσμα «Ἡ κορὴ διάζεται» παραδίδεται διὰ τῆς ἐπα-

ναλήψεως τῆς πρωταρχικῆς βασικῆς φράσεως :



ἀλλά, παρηλλαγμένης. Καὶ ἐρχόμεθα ἀκριβῶς εἰς ἓν ἀπὸ τὰ σπουδαιότερα προβλήματα τῆς μουσικῆς σκέψεως καὶ αἰσθήσεως τοῦ Νεοέλληος λαϊκοῦ τραγουδιστοῦ ἐν γένει :

Διὰ τὴν ὁ Θραξ τραγουδιστῆς τῆς «Κόρης διάζεται», ὅπως καὶ ὁ συνάδελφός του τῆς λοιπῆς Ἑλλάδος, μορφοποιοῦν τὰ ᾄσματά των διὰ τῆς ἐπαναλήψεως ἀλλὰ καὶ παραλλαγῆς μιᾶς—συνήθως—μουσικῆς φράσεως ; — «Ἡ διηλεκτὴς ἐπανάληψις μιᾶς μελωδικῆς φράσεως 1), δεικνύει εἰς ἡμᾶς κατ' ἀρχὴν, ἀνικανότητα τοῦ ἄδοντος πρὸς περαιτέρω μουσικὴν ἀνάπτυξιν, ἐρᾷ-

1) Σχετικῶς, μεταφέρω ἀνωτέρω παράγραφον ἐκ τοῦ κεφαλαίου «Τὰ Νεοελληνικά δημῶδη ᾄσματα» τοῦ ὑπὸ ἐκτύπωσιν ἔργου μου «Αἰσθητικὴ τῆς μουσικῆς».

σιν, κίνησιν, παραγωγὴν καὶ νέαν δημιουργίαν, ἢ δὲ παραλλαγὴν, ἀδυναμίαν καὶ ἀνικανότητα ὁμοίως, συγκρατήσεως ἀπαρλλάκτου καὶ ἀμεταβλήτου τῆς βασικῆς Α μουσικῆς φράσεως, κατὰ τὴν πιθανὴν περαιτέρω χρησιμοποίησιν τῆς τελευταίας αὐτῆς. Ἡ παραλλαγὴ, παρουσιάζει βεβαίως παραγωγικὴν μουσικὴν ιδιοφυΐαν, ἀλλ' ἐνέχει αὕτη καὶ στοιχεῖα μουσικῆς συνθετικῆς ἀδυναμίας. Καὶ ἰδοὺ διατί: Ἀδυνατῶν ὁ τραγουδιστὴς νὰ συγκρατήσῃ εἰς τὸν νοῦν του ἢ μᾶλλον εἰς τὴν «Anschauende Phantasie» αὐτοῦ (Hanslick) ¹⁾ τὴν πρώτην βασικὴν φράσιν του ἢ παρασυρόμενος ἀπὸ τὴν λαρυγγικὴν ἢ τὴν συνθετικὴν του δεξιότητιαν ἢ τέλος ἀπὸ τὴν βιρτουζικὴν ἀπλῶς τοιαύτην (δέν νὰ προστεθοῦν καὶ οἱ ἀκόλουθοι παράγοντες: Τὸ ποιητικὸν κείμενον, τὸ περιβάλλον, τὸ μέρος εἰς τὸ ὁποῖον ἕξει ὁ ἐκτελεστής, ἡ ἀτομικὴ—ψυχικὴ διάθεσις καὶ ιδιοσυγκρασία τοῦ τελευταίου καὶ τέλος ἡ μουσικὴ παραγωγικὴ του συνθετικὴ ἰκανότης), ἐπαναλαμβάνει διηνεκῶς καὶ φυσικῶς τῷ λόγῳ παραλλάσσει, ἐφ' ὅσον, καθὼς εἶδομεν προηγουμένως, ἀδυνατεῖ νὰ συγκρατήσῃ τὴν πρώτην βασικὴν του φράσιν, ἥτις πολλάκις δὲν εἶναι καὶ ἰδικὴ του ιδιοκτησία—εἶναι καὶ αὕτη ἴσως ἐξ ἄλλου ᾠσματος, παρηλλαγμένη ²⁾. Καὶ συνεπῶς εἰς τὴν ἰδέαν ὅσον βέβαιοι ὥστε: Ἐὰν διὰ τοῦ φωνογράφου ἀποτυπώσωμεν εἰς δίσκον, ὁλόκληρον τὸ ἐκ 15,20 κ.π., στίχων ᾠσμα τοῦ Νεοελληνικοῦ (καὶ τοῦ Ἑλληνικοῦ ἐκ Θράκης βεβαίως) λαϊκοῦ τραγουδιστοῦ, νὰ παρατηρησώμεν κατὰ τὴν ἐκτέλεσιν τοῦ διακονοῦ αὐτοῦ κατοπινὸν ὅτι, ἐν τῇ ἐπαναλήψει τοῦ ἰδίου ᾠσματος (θὰ ἔπρεπε ἀσφαλῶς νὰ εἶναι τὸ ἴδιον, ἐφ' ὅσον ἕκαστος στίχος, ἢ καὶ δύο, χρησιμεύουν ὡς κείμενον τοῦ ὅλου μέλους τοῦ ᾠσματος) παρεσέφρυσαν μερικαὶ παραλλαγαὶ τοῦ ὀριστικοῦ (θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι ὀριστικὸν μετὰ τὴν πρώτην ἐκτέλεσιν) μέλους. Τὸ τοιοῦτον ἀποδοτέον πλέον εἰς τοὺς ἀνωτέρω ἐκτεθέντας λόγους». Αὐτὸ ἀκριβῶς συμβαίνει καὶ μὲ τὸ «Ἡ κόρη διάζεται». Ὁ τραγουδιστὴς (δυστυχῶς ὁ κ. Μ. Παπαχριστοδοπούλου δὲν σημειώνει τὸ ὄνομα καὶ τὴν ἡλικίαν τοῦ ἐκτελεστοῦ) ἐπαναλαμβάνει τὴν Α βασικὴν του φράσιν, παραλλάσσωσιν ἐν ἐκάστῃ ἐπαναλήψει τὸ τελευταῖον φθολογώσημον (μετὰ τὰ δέκατα ἕκτα καὶ τὸ τρίτηγον—quasi Sequenz) εἰς τὴν κατιοῦσαν γενικῶς κατευθύνουσιν τοῦ ὅλου μέλους τοῦ ᾠσματος του. Ὅχι δὲ μόνον μετα-

1) Eduard Hanslick : «Vom Musikalisch — Schönen», ἔκδοσις 1918, σελ. 7 καὶ ἔξ.

2) Εἰς τὴν δημοσιευθεῖσαν σειράν τῶν ἄρθρων μου «Τὸ Νεοελληνικὸν λαϊκὸν ᾠσμα» («Μοσικὴ Ζωὴ» 1930—31) διεπίστωσα, εἰς διάφορα δημώδη ἠμῶν ᾠσματα ἀρκετὰς ξένας—δανεικὰς μουσικὰς φράσεις. Πάντως, δὲν ἔμπορῶ νὰ εἶπω τὰ αὐτὰ καὶ διὰ τὸ «Ἡ κόρη διάζεται» ὡς καὶ δι' ἄλλα τῆς Συλλογῆς «Θρακιώτικα τραγούδια» διότι μὲ τὰ 23 δημοσιευθέντα καὶ μόνον, εἶναι ἀδύνατος μία τοιοῦτου εἴδους ἔρευνα.

βάλλει τὰ διαστήματα αὐτὰ (re—do εἰς τὴν δευτέραν διαστολὴν, re—si εἰς τὴν τρίτην καὶ re—la εἰς τὰς δύο τελευταίας) διὰ τὴν τελειωτικὴν πάντως κα-

τάληξιν εἰς τὴν τονικὴν—βάσιν la, ἀλλὰ καὶ τὴν κίνησιν:



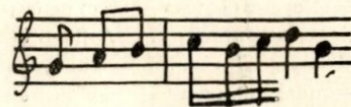
τὴν μετατρέπει εἰς τρίχον :



διὰ τὴν παραλλάξιν οὕτω τὸν ρυθμὸν καὶ τὸ μέτρον τοῦ ὄλου ἄσματος : Οἱ δάκτυλοι (—υυ) τῶν τριῶν πρώτων διαστολῶν, μεταβάλλονται εἰς προκελευσματικούς (υυυ) εἰς τὰς δύο τελευταίας. Καὶ κάτι ἄλλο: Τὸ ὄλον ἄσμα, εἶναι πλήρες ποικιλιῶν ὡς καὶ τὰ ἄλλα ἐν γένει «Θρακιώτικα τραγούδια». Τὸ τοιοῦτον δέον τὴν ἀποδοθῆναι εἰς τὴν ἀγάπην τοῦ Νεοέλληρος πρὸς τὴν μελισματικὴν γραμμὴν, καὶ βεβαίως τὸ παράπαν τὴν ἐπαναλαμβάνει αὐτὸς ἀναλλοίωτον μίαν Ἀ. βασίαν τοῦ (διότι πάντοτε ἐπὶ μᾶς—συνήθως—βασικῆς, πρωταρχικῆς τριῶν, μορφοποιεῖ τὸ ὄλον ἄσμα τὴν μουσικὴν φράσιν. Καὶ φαίνεται αὐτὸ διὰ τὴν ἀνάστασιν καὶ εἰς τὸ ὑπὸ ἔκφυ-
γάν ἄσμα: * Ἡ κόρη διαζέταται * Ὁ τραγουδιστὴς δίδει:



Ἐν συνεχείᾳ :



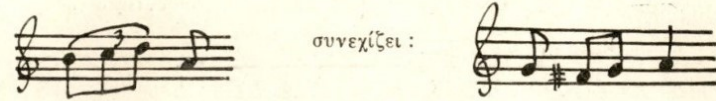
Κατόπιν :



κατάληξις. Θὰ ἔπρεπε μετὰ τὴν τελειωτικὴν αὐτὴν κατάληξιν, ἢ τὴν ἐπαναλάβῃ τὸ ἄσμα ἀπὸ τὴν ἀρχὴν καὶ πάλιν, ἢ τὴν συνεχίσει, ἀλλὰ παραλλάσσων. Καὶ φυσικῶς τῷ λόγῳ, προτιμᾷ ὁ Θραξ τραγουδιστὴς, ὡς καὶ ὁ συνάδελφός του τῆς λοιπῆς Ἑλλάδος, τὴν τελευταίαν περίπτωσιν : Συνεχίζει ἀνενόητος τὸν μελισματικὸν ροῦν, παραλλάσσων πάντοτε τὴν βασικὴν τοῦ Α φράσιν, μέχρι ἀποπερατώσεως τῶν πρώτων δύο στίχων).

1) Κατὰ πᾶσαν πιθανότητα, πρόκειται διὰ δύο στίχους, ἂν μὴ δι' ἓνα καὶ ἡμῖς καὶ οὐχὶ διὰ τέσσαρας, ὡς τοὺς ἔγραψεν ὁ κ. Μόσχος Παπαχριστοδούλου,

Καὶ ἐφ' ὅσον τὴν κυλιωτικὴν περὶ τὸ do δεκάτων ἕκτων κίνησιν (Periheliese), μετέβαλε εἰς τρίηχα, εὐ ἴρσο θὰ μεταβάλλῃ καὶ τὴν ἀκολουθοῦσαν τὸ τρίηχον μελωδικὴν του γραμμῆν. Οὕτω, μετὰ τὸ :



Παρατηρεῖ πιστεῦω ὁ ἀναγνώστης καὶ τὴν ἐμμονὴν τοῦ τραγουδιστοῦ εἰς τὴν βάσιν τῆς τονικότητός του: Τὸ Ia, ἐπαναλαμβάνεται συνεχῶς ὡς Idée fixe. Ὅλα στρέφονται, πλάθονται, μετὰ τὴν ὀριστικὴν πλέον κατάληξιν εἰς τὸ τρίτον μέτρον τοῦ ᾄσματος, γύρω ἀπὸ τὸ Ia—βάσιν τοῦ Φρυγίου τετραγώδου Ia, si, do, re. Καὶ εἴμεθα τόσον βέβαιοι εἰς τὴν διαπίστωσιν αὐτὴν, ὥστε καὶ ἐὰν διέθετε ὁ τραγουδιστὴς ἓνα ἢ δύο στίχους ἀκόμη, διὰ τὸ ὀριστικὸν κατ' ἀρχὴν ᾄσμα του, θὰ ἐπανελάμβανε συνεχῶς τὸ :



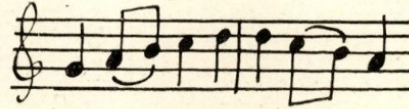
με μικρὰς ἐξῶ καὶ ἔχει παραλλαγὰς τῆς ἀρχαίας τούτης. Π. χ. Ἰησοῦ
 ῥοῦσε να λιποθεῖτε την φράσιν ὡς ἔχει κλίμαζοι ὡς ἐξῆς. ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ



κλπ., πάντοτε γύρω ἀπὸ τὸ Ia καὶ ἐφ' ὅσον βεβαίως δὲν θὰ ἐστερεῖτο σχετικῆς μουσικῆς παραγωγικότητος, ὁ τραγουδιστὴς. Διότι δὲν πρέπει νὰ διαφεύγῃ τὴν προσοχὴν ἡμῶν τὸ γεγονός ὅτι, ὁ λαϊκὸς ἐκτελεστής, πλάθει κατὰ ἐπὶ τῇ βάσει τῶν δεδομένων ὡς αὐτὰ ἀνεπτύχθησαν ἀνωτέρω εἰς τὴν παράγραφόν μου ἀπὸ τὴν «Αἰσθητικὴν τῆς μουσικῆς». Καὶ διὰ νὰ δειχθῇ ἀκριβῶς ἡ ἀνικανότης ἐν μέρει τοῦ ἐκτελεστοῦ, ὅτι δηλαδή, ὁ μὴ παραγωγικὸς τραγουδιστὴς ἐπαναλαμβάνει πολλάκις καὶ ἐν συνεχείᾳ ἐπὶ πολλὰ μέτρα τὴν αὐτὴν μουσικὴν φράσιν (ιδίως ὅταν σταθεροποιηθῇ πλέον ὀριστικῶς ἢ τονικότης τοῦ ᾄσματος καὶ ἔχει ἠχῆσει ἤδη ἐν καταλήξει ἢ τονικότης Α κλίμαζο), προκειμένου βεβαίως νὰ συμπληρωθῇ μὲ μουσικὴν

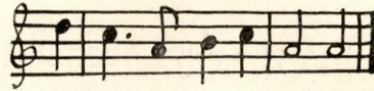
και ολόκληρος ο δεύτερος στίχος, φέρομεν μερικά σχετικά παραδείγματα από την αὐτὴν ὡς ἄνω Συλλογὴν κ. Μ. Παπαχριστοδούλου.

Οὕτω, εἰς τὸ τρίτον ἔσμα τοῦ Β' τόμου (σελ. 202), μετὰ τὴν ἀπόκτησιν τῆς βάσεως Ia τοῦ Φρυγίου τετραχόρδου εἰς τὸ δεύτερον μέτρον :



προχωρεῖ ὁ τραγουδιστὴς πλάθων τὸ ἔσμα του, πάντοτε γύρω ἀπὸ τὸ Ia.

Συνεχίζει :

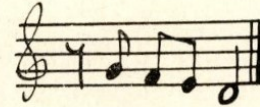


Καὶ εὐθὺς ἀμέσως κατόπιν, διὰ τὰ ἀποφυγῆ τὴν ἐπανάληψιν τοῦ ἐπὶ τοῦ ἀσθενοῦς μέρους τοῦ κτυπωμένου χρόνου τε, ὡς εἰς τὸ τελευταῖον προηγουμένως παράδειγμα, κρατᾷ τὸ δεύτερον Ia δύο τέταρτα. Δηλαδή, ἀντί :



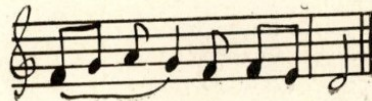
δὶς ἐν συνεχείᾳ. Ὅμοίως εἰς τὸ μὲ τὸν τίτλον «Ἡ καγγελοφρύδα» ἔσμα τοῦ Β' τόμου (σ. 204), μετὰ τὴν διὰ τῆς ἠχήσεως τοῦ τε τῆς βασικῆς τονικό-

τητος, ὀριστικὴν κατάληξιν, εἰς τὴν θέσιν :




συνεχίζει ὁ τραγουδιστὴς τὸ ἔσμα του, διὰ τῆς «ἀναπτύξεως» τοῦ τελειωτικοῦ αὐτοῦ μοτίβου, μελισματικῶς φυσικῶ τῷ λόγῳ καὶ με ἀφθονίαν ποι-

κιλμάτων, ὡς ἐξῆς :



τὸ ὁποῖον καὶ δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο ἢ Ornamentale Ausschmückung

τοῦ:  Perihelese δηλαδή γύρω ἀπὸ τὸ


sol, τὴν τετάρτην τῆς πλήρους Φρυγίου κλίμακος. Εἰς τὸ 7ον πάλιν ᾠσμα τοῦ Β' ἐπίσης τόμου (σελ. 205), ἡ φράσις :



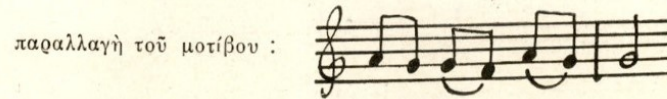
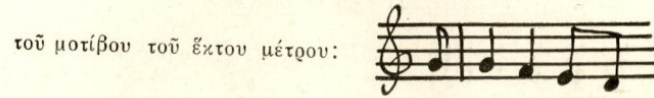
δὲς ἐπαναλαμβανομένη, σταθεροποιεῖ πλήρως τὴν τονικότητα (εἰ). Ὅ,τι ἀκολουθεῖ, δὲν εἶναι ἡ διηλεκτικὴ ἐπανάληψις τοῦ μοτίβου τῆς τελευταίας βασικῆς μουσικῆς φράσεως :



κλπ. Ἀλλὰ, τὸ πλεον ἕξοσημειωτον παύσασθαι μίας διηλεκτικῆς ἐπανάληψως ἐνὸς μοτίβου (καὶ ἡ ὁποία μᾶς δέκνεται πληρῶς τὴν συνθετικὴν μουσικὴν ἀνικανότητα τοῦ ἐκτελεστοῦ, — ἴσως ὅπως καὶ διότι δὲν τὸ ἐνεθυμείτο αὐτὸς καὶ αὐτοσχεδιάζεν ἐν συνεχείᾳ εἶναι τὸ ᾠσμα «Ἄν θέλεις, νίγέμ', νὰ ζεῖς» τῆς σελίδος 206 τοῦ Β' τόμου. Ὁ τραγουδιστής, μετὰ τὴν πολλὰ ὑποσχομένην ἀρχὴν του, σταματᾷ ἀποτόμως εἰς τὸ 6ον μέτρον, διὰ νὰ ἐξακολουθήσῃ ἀπὸ τοῦ 7ου τὰς ἐπανάληψεις του, μονοτόμως δέ, μὲ μοτίβα κυρίως ἀπὸ τὰ πρῶτα ἕξ μέτρα τοῦ ᾠσματος του. Τὸ μοτίβο τοῦ 7ου

μέτρου :  εἶναι «ἀνάπτυξις»

1) Ἐπρόκειται καὶ ἀνωτέρω διὰ Φρυγίου κλίμακα, καθ' ὅσον τὸ μὲν si ὕψους εἶναι ἠλλοιωμένον φθογγόσημον μεταξὺ δύο la (λόγῳ ἕλξεως καὶ χρωματισμοῦ!), τὸ δὲ do, quasi Vibrato ἐνὸς φθογγόσημου si. Δηλαδή: Τὸ do τοῦ ᾠσματος αὐτοῦ, δὲν εἶναι do φυσικόν, ἀλλὰ παράγωγόν τι ἐκ τοῦ Vibrato ἐνὸς si. Ἐπομένως, ἀντί: la, si (ὑψους) la, sol, fa mi, re, ἔχομεν: la, si ὑψους, do, si ὑψους, la, sol, fa mi, re.

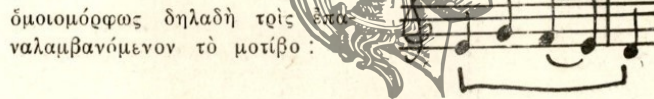


τῆς βασικῆς μουσικῆς φράσεως Α, ἐν ᾧ εὐθὺς ἀμέσως μετὰ τὸ προτελευταῖον παράδειγμα, ἀκούομεν :

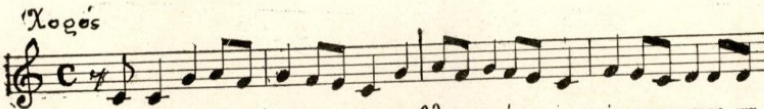


ΑΚΑΔΗΜΙΑ

ΑΘΗΝΩΝ



Ὅμοιος τὸ αὐτὸ ὡς ἄνω σύστημα ἐργασίας, συναντῶμεν, εἰς μεγαλυτέραν δὲ κλίμακα, εἰς τὸ ὑπ' ἀριθμ. 3 (σελ. 390) τοῦ Β' τόμου. Δίδομεν κατωτέρω ὁλόκληρον τὸ ᾄσμα :

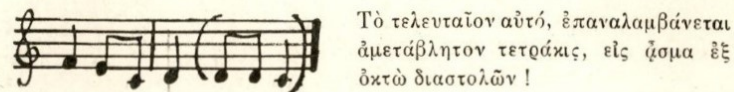
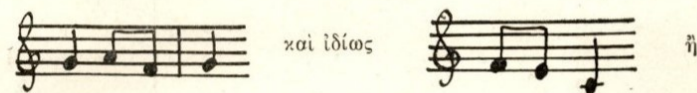


Τρεῖς ἀπαλλικὰ ράκια τρία παλλικὰ ράκια πανεὶ νὰ παντρυντοῦνε πα



νε νὰ παντρυντοῦνε νὰ παντρολογητοῦνε νὰ παντρολογητοῦνε

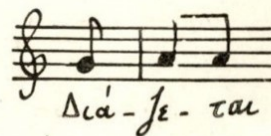
Τὸ ᾠσμα μορφοποιεῖται διὰ τῆς μονοτόνου ἐπαναλήψεως, τῶν μοτίβων



Καὶ διὰ τὴν ἐπανελάθειαν εἰς τὸ πρῶτον καὶ πάλιν ᾠσμα, μορφολογικῶς τὸ «Ἡ κόρη διάζεται», εἶναι ὅ,τι ἀπλοῦν, ἀφ' οὗ δὲν μορφοποιεῖται ἢ διὰ τῆς συνεχοῦς ἐπαναλήψεως (παρηλλαγμένης πως) μιᾶς καὶ τῆς αὐτῆς βασικῆς A μουσικῆς φράσεως.

Τὸ ποιητικὸν κείμενον, τοποθετεῖται ἐλευθέρως εἰς τὴν μουσικὴν τοῦ ᾠσματος καὶ ἡ σχέσις ἐπομένως τῶν δύο αὐτῶν παραγόντων, εἶναι ἕτερογενής. Δηλαδή: Ἡ δὲν ἀνήκει ἡ μελωδία εἰς τὸ ποιητικὸν αὐτὸ κείμενον, ἢ πρέπει νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι, ἡ ἕτερογενὴς αὕτη καὶ ἀνώμαλος κατάστασις εἶναι τι ἰδιαίτερος χαρακτηριστικὴ τοῦ Νεοελληνικοῦ γενικῶς λαϊκοῦ δημόδου ᾠσματος (ὅτι συναντῶνται εἰς τὸ αὐτὸν τὰ δημόδη ᾠσματα τῆς Ἑλλάδος), εἰς τὸ ὅποιον, ἀκούει τις γενικὴν προσαρμογὴν ποιήσεως καὶ μουσικῆς (αισθητικῶς θὰ ἐλέγομεν: ἡ μουσικὴ ἀποδίδει τὴν ὅλην Stimmung ἢ τὸ περιεχόμενον τοῦ ποιήματος ἐν γενεῇ) ἀλλ' οὐχὶ καὶ αὐστηρὰν τοιαύτην, ἀπὸ ἀπόψεως Deklamationis προσφθίας ὡς συνήθως λέγεται. Καὶ ἀκούομεν τονιζομένην συλλαβὴν ἐπιβραχέως καὶ βαρυτέρου φθόγγου, ἐν ᾧ ἐξ ἀντιθέτου μὴ τονιζομένην ἐπιμακροῦ καὶ ὑψηλοτέρου τοιούτου (συχνάκις μάλιστα, εἰς τὴν τελευταίαν αὐτὴν περίπτωσιν καὶ μὲ μου-

σικὸν ποικίλμα ἐπὶ πλέον). Π. χ. :



Ἡ :



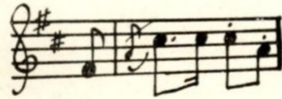
Ἡ τονιζομένη συλλαβὴ «Διά», ἔχει βαρύτερον φθόγγον καὶ ἡ «ζε», ἢ μὴ τονιζομένη, ὑψηλότερον, ὁπότε βεβαίως διὰ τοῦ ἤσματος, ἀποκτῶμεν τὸν... ἑλλείποντα (!) εἰς τὴν τελευταίαν αὐτὴν συλλαβὴν τονισμόν!.. Καὶ ἐπὶ πλέον: Ὅχι μόνον ἡ «ζε», εἰς τὸ δεύτερον ἀνωτέρω παράδειγμα, ἔχει τὸ ὑψηλότερον φθογγόσημον ὡς καὶ πρότερον καὶ ἐπομένως τονίζεται ἀκουσίως ἔστω, ἀλλὰ καὶ ἡ «ται» μετὰ ποικίλματος μάλιστα (Perihelese), εὐρίσκειται ἀκόμη ὑψηλότερον! Δηλαδή τὸ «ται», τὸ ὁποῖον καὶ ἀκούεται ὡς ἦχος «ε» ἀπλῶς, τονίζεται ὅσον οὐδεμία ἄλλη συλλαβὴ τῆς λέξεως «Διάζεται», ἢ ὁποῖα καὶ ἔχει βεβαίως τὸν τονισμόν της εἰς τὸ «Διά». Ἄλλ' ἐλέχθη ἤδη ἀνωτέρω: Ὁ Νεοέλληνας λαϊκὸς τραγουδιστὴς δὲν πολυσκοτίζεται διὰ κανόνας τῆς ἀνωτέρας τέχνης καὶ τῆς αἰσθητικῆς. Προσαρμόζει ἀπλῶς μίαν κατάλληλον μουσικὴν εἰς ἓν Α ποιητικόν του κείμενον, ἀδιαφορῶν διὰ τὰς λεπτομερείας καὶ τὰς ἀπόψεις τῶν ἐρευνητῶν καὶ τῶν αἰσθητικῶν. Εἶναι αὐτὸς φύσις... Σχετικῶς ὅμως, θὰ μᾶς ἐπιτραπῇ νὰ παραπέμφωμεν τὸν ἀναγνώστην εἰς τὴν ἐχτυπωμένην ἤδη «Αἰσθητικὴν» μου, εἰς τὴν ὁποῖαν καὶ θὰ εἶδη περὶ τῆς ἐπεξηγήσεις τοῦ ὡς ἄνω αὐτοῦ φαινομένου.

Ἐν ἄλλῳ ἤσμα, προκαλεῖται εἰς τὸ ἐπισημῶδες καὶ δὴ τὸ ὑπ' ἀριθμ. 1 τοῦ Β' τόμου (σελ. 389). Τὸ ἴσμη «Ὑποστρεφόμενοι». Προκαλεῖ δὲ τὸ ἐν διαφύσει, ὡς μᾶς παρουσιάζει μὴ ἀποστρεφόμενον ἀνωτέρω, τὰς ὁποῖα τὴν ἰσομῆ μου μάλιστα, προκρίεται διὰ μουσικὴν ἑλληνικῆς ὑφῆς. Ἴδου τὸ ἴσμη:

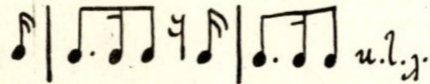
Χορὸς Συρτός

Ἐ σὺ στὸ παραθύρι καὶ γὼ στο να πῆ
 λιό'ε λιό στεί λεμε τὸν τζε βρέ σου να
 σὺ ερωτόλο εὐ στεί συ ερωτόλο ερωτραλα
 λαλα

Εὐθύς ἀμέσως εἰς τὴν ἀρχὴν, ἀκούομεν τὸ Portamento τοῦ βιολιστοῦ:

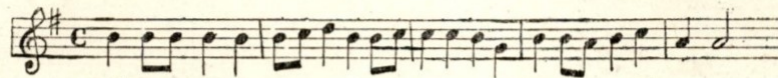


μὲ τὸ do δίσαις—ia staccato, quasi Galopp εἰς τὸν γνωστὸν ρυθμὸν:



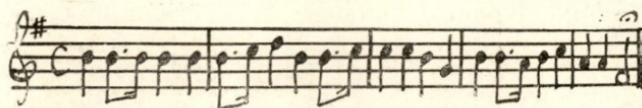
Ἀκολουθοῦν κατόπιν σύντομοι τετραμερεῖς τομαί, ἐκ τεσσάρων δη-
λαδὴ μέτρων μέρη, ὡς εἰς τοὺς Εὐρωπαϊκοὺς συνήθως $\frac{2}{4}$ χορούς, μὲ
συνεχεῖς ἐπαναλήψεις τῶν μερῶν αὐτῶν. Τὸ «τρα λα λα» κτλ., τοῦ τρίτου
μέρους (ὅπως, εἰρήσθω ἐν παρόδῳ, καὶ εἰς τὸ «Δὲν λαλεῖς» μὲ τὴν Εὐρω-
παϊκὴν Sequenz ἐπὶ πλέον), εἶναι καθ' ὅσον ἡμεῖς Εὐρωπαϊκὸν καὶ δὲν
συναντᾶται εἰς οὐδὲν ἀπολύτως δημῶδες Νεοελληνικὸν ἄσμα, — τοῦλάχιστον
εἰς τὰς Συλλογὰς, τὰς ὁποίας ἔγω ὑπέθεσα εἶναι καὶ τὸ πλῆθος τῶν δημο-
δῶν ἡμετέρων τὰ ὁποῖα παρηκολούθησα εἰς διαφόρα τῆς Ἑλλάδος μέρη.
Καὶ ἐροῦσθε: Μήπως ἐξετέλεσθη ἢ ἐκτελεσθήσεται ὁ χορὸς αὐτός ἀπὸ τοῦ
ἀνα τὴν ἀφῆλτων περιπλανηθέντος τῆς ἀνατολῆς καὶ κάποιος Ἑλλην-Θρακῆς
προσέηροσε εἰς τὸ μέλος τὰ ἐρωτικὰ ἄσματα τοῦ αἰγέου; Πάντως, καὶ
εἶναι ἀναγκαῖον νὰ σημειωθῇ, τὸ «Ἐὰν σὲ παραθύρι» δὲν εἶναι Ἑλλη-
νικὸν ἢ ἔστω καὶ Ἑλληνικῆς ἀπλῶς ὑφῆς, ἀσματοκοφανές δηλαδὴ Νεοελ-
ληνικὸν λαϊκὸν ἄσμα.

Δυστυχῶς ὅμως, εἰς τὴν Συλλογὴν αὐτὴν τοῦ κ. Μ. Παπαχριστοδούλου,
παρεισέφρυσαν καὶ ἄλλα μὴ Ἑλληνικὰ δημῶδη ἄσματα. Οὕτω τὸ «Βουρ-
γάο' ἀγάπησα» εἶναι ἐν τῇ μονοτονίᾳ του καὶ ἐν τῇ ἐπαναλήψει ἰδίως τοῦ
αὐτοῦ φθογοσώμου (si), μὲ τὴν μικρὰν τρίτην εἰς τὸ τέλος fa δίσαιν,
τὴν ὁποίαν δὲν ἔγραψε μὲν ὁ κ. Μ. Π., ἀλλὰ τὴν ζητεῖ τὸ ἄσμα, καθ' ὄλο-
κληρίαν Σλαβικὴ μουσικὴ καὶ δὴ Ρωσικὴ. Ἴδου τὸ ἄσμα:



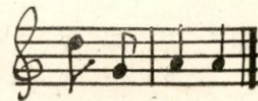
Μὰ ναμίβουλγάρα γάπησα βουλγάρα θεὸνὰ παρω βουλγάρα θεὸνὰ παρω

Ἐὰν τώρα τὰ ὄγδοα τοῦ 1ου, 2ου καὶ 4ου μέτρου, μεταβάλλομεν εἰς
παρεστιγμένα, θὰ ἔχωμεν ἀμέσως ἓν πένθιμον Εὐρωπαϊκὸν ἐμβατήριον—
(Chopin;). Π. χ.:



Τὸ πρῶττον δὲ αὐτό, διὰ τὰ δειχθῆναι τὸ ἐξῆς : Οὐδέποτε ἡ μουσικὴ τοῦ πραγματικοῦ Νεοελληνικοῦ δημῶδου ἄσματος δύναται νὰ μεταβληθῆναι τόσο ὥστε, νὰ ἀποκτήσῃ αὐτὴ ἄκρως ἀντίθετον περιεχόμενον—Stimmung. Διότι ὁ Νεοεὐρην λαϊκὸς τραγουδιστὴς, παραλλάσσων τι εἰς τὴν μουσικὴν του, παραλλάσσει ἀπλῶς ἐδῶ καὶ ἐκεῖ, εἰς τὴν αὐτὴν ἐπαναλαμβανομένην βασικὴν πάντοτε φράσιν, μερικὰ φθογγόσημα,—χάριν περισσοτέρας «γλυκύτητος» ὡς λέγει. Ἐπομένως, αἱ παραλλαγὰι του (ἡ ἀδυναμία τοῦ Νεοεὐρην λαϊκοῦ τραγουδιστοῦ) δὲν μεταβάλλουν ἄρδην τὴν βασικὴν πλέον (κειμένου καὶ μουσικῆς) κατάστασιν. Εἰρήσθω δ' ἐν παρόδῳ ὅτι, καὶ τὴν στιγμὴν ἀκόμη καθ' ἣν χρησιμοποιεῖ εἰς τὴν αὐτὴν μουσικὴν (πάντως μεταβάλλει κάποιον φθογγόσημον, διὰ τὴν ἀνάγκην ποιητικὰ κείμενα, ἐκλέγει τοιαῦτα παρεμφεροῦς θυμικῆς διάθεσος εἰς τρόπον ὥστε, τὸ γενικὸν περιεχόμενον (ἀπὸ αἰσθητικῆς ἀποψῆς τῶν ποιητικῶν αὐτῶν κειμένων, νὰ μὴ ἔρχεται εἰς ἀντίθεσιν μετὰ τὸν περιεχόμενον (ἐπίσης ἀπὸ αἰσθητικῆς ἀποψῆς) τῆς αὐτῆς μουσικῆς). Εἰς τὴν ἀνωτέρω παραλλαγὴν μουσικῆς ἀντιθέτου, ἐδώσα ὅμως ἀντίθετον περιεχόμενον ἀπὸ τοῦ κειμένου τοῦ ἄσματος. Εἶνα μὲν «καζάνισμα», «λυπητερὴ» ὡς θὰ ἔλεγεν ὁ ποιητὴς, ἡ μουσικὴ τοῦ «Βασίλειον ἤγειρα», μᾶς ἐνθουμίζει τὰς ἀχανεῖς στέππας τῆς Ρωσσίας, μονότονον καὶ παθητικὸν ὡς εἶναι, ἀλλὰ δὲν μᾶς παρουσιάζει βεβαίως καὶ τὰς τραγικὰς πένθιμου ἐμβατηρίου καταστάσεις, μετὰ τῆς σχετικῆς θρηνώδους ἀτμοσφαιρας, ὡς ἐν τῇ παραλλαγῇ μου. Καὶ τὴν στιγμὴν ἐπομένως καθ' ἣν λέγομεν : «Ὁ Νεοεὐρην λαϊκὸς τραγουδιστὴς προχωρεῖ, ἐπαναλαμβάνων καὶ παραλλάσσων» σημαίνει ὅτι, ἀδυνατεῖ μὲν αὐτὸς νὰ συγκρατήσῃ ἐν συνεχείᾳ ἀμετάβλητον Α μουσικὴν του φράσιν, ἀλλὰ πλήρης μουσικῆς παραγωγικότητος ὡς εἶναι, μεταβάλλει εο ἴψο Α κίνησιν εἰς Α τονούμενον τοιαύτην, χωρὶς ὅμως μετὰ τὴν παραλλαγὴν αὐτὴν νὰ μεταβάλλῃ καὶ τὴν βασικὴν θυμικὴν διάθεσιν, ἐν γένει. .Π χ. :

Ἐντὶ νὰ ἐπαναλάβῃ ἀμετάβλητον τὴν κίνησιν:



1) Εἰς τὴν σελίδα 286 κ. ἐξ. ἐδώσαμεν τὰ ψυχολογικὰ αἷτια τοῦ φαινομένου τῆς ἐπαναλήψεως καὶ παραλλαγῆς, ἐν ᾧ ἀνωτέρω, δίδομεν τὴν αἰσθητικὴν πλευρὰν τοῦ προβλήματος. Βλέπε κατωτέρω καὶ τὴν ἀνάλυσιν τοῦ ἄσματος «Ἰσὴ Θεοῦ τῇ Κρυστάλλῳ τὸ τσιγιόν'».

παραδίδει ἐν συνεχείᾳ :

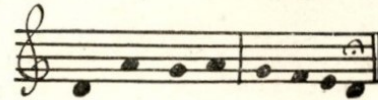


Ἄλλ' ἢ προσθήκη ἐνὸς ἢ δύο κτλ., φθογοσήμεων ἢ ἢ μικρὰ γενικῶς παραλλαγῆ, δὲν μεταβάλλον καθ' ὀλοκληρίαν καὶ τὴν ὅλην ἀτμόσφαιραν τοῦ ἔματος. Καὶ τοῦτο διότι, θὰ πρόκειται πάντοτε διὰ μελισματικὰς ἀπλῶς προσθήκας, δεδομένου ὅτι, καὶ ἡ μουσικὴ σκέψις καὶ αἰσθησις τοῦ Νεοέλληκος λαϊκοῦ τραγουδιστοῦ, εἶναι καθαρῶς linear—γραμμική. Βάσις δηλαδὴ τῆς ἐργασίας του εἶναι ἡ γραμμὴ, ὁ ροῦς, ἡ κίνησις, οἱ (ἄς τὸ εἴπωμεν κοινῶς) οἱ πολλὰς νότες, τὸ πλῆθος καὶ οὐχὶ ὁ εἶς φθόγγος ἢ τὸ μουμοποιημένον ἀρχικὸν ἢ ἐν συνεχείᾳ μοτίβο (φράσις) του. Καὶ διὰ τὰ ἀποδείξωμεν ἀκόμη περισσότερον τὴν ἀλήθειαν τῶν ἀνωτέρω (φαίνεται ἄλλως τε καὶ ἐκ τῆς ἀναλύσεως τοῦ ἔματος «Ἡ κόρη διάζεται») δίδομεν κατωτέρω τὸ ἔσμα «Τῆ Θεῖᾳ τῆ Κοιρανίᾳ τὸ τσιγιόν» τοῦ Γ' τόμου (σελ. 237) :

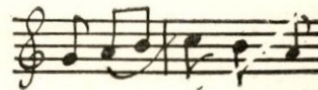
ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

Τῆ Θεῖᾳ τῆ Κοιρανίᾳ τὸ τσιγιόν
 τσιγιόν' ντὴ Ἑλέν-κω μ' στοῦ πγαδ' ἐν κρε-μα - σμέ - νο.
 Ντοῦ για-λό, για - λό μπαρ-μπού-νια κυ-νη - γῶ.

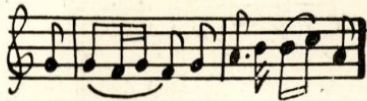
Τὸ ἔσμα ἀποτελεῖται ἀπὸ μίαν Ἀνάκρουσιν—προεισαγωγὴν (τὸ πρῶτον μέτρον) καὶ ἐκ μιᾶς μελισματικῆς γραμμῆς, τῆς πλουσιωτέρας, εἰρηθῆ ἐν παρόδῳ, ἐξ ὅλων σχεδὸν τῶν Θρακικῶν δημοδῶν ἔσμάτων τοῦ κ. Μ. Παπαχριστοδουλοῦ, μὲ βᾶσιν τοῦς φθόγγους :



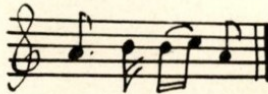
διότι τὸ μοτίβο :

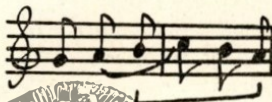


εἶναι ἐν «σύρσιμο» τῆς φωνῆς πρὸς τὰ ἄνω, Portamento—παραλλαγή

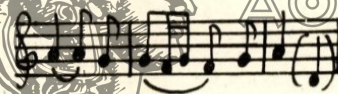
τοῦ:  Ἄλλὰ τὸ τελευταῖον αὐτὸ

μοτίβο (δεύτερον μέτρον), ἀποκτᾶται διὰ τῆς ὑψώσεως τῆς φωνῆς πρὸς τὰ ἄνω, ἀνεξαρτήτως ὀρισμένης, ὡς ἐν τῷ πενταγράμμῳ, ἡχητικότητος.

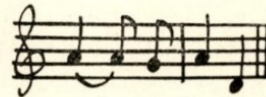
Δηλαδή, τὸ μοτίβο—παρεμβολή: 

καὶ τὸ ἐν συνεχείᾳ: 

δὲν εἶναι ἡ παράγωγόν τι ἐνός κυκλικῆς «προμοιολιάσματος» τῆς φωνῆς ἢ τσάκισμα, ὡς συνήθως συμβαίνει ἐν τοῖς ἰσχυροῦς τραγουδιστῶν καὶ τοῖς δοξαριοπαίκτης καὶ δὴ εἰς τοὺς βιολιστῶν μετὰ τὸν Τρεμπολό. Ἐπομένως, τὸ ὅλον ἔχει ὡς βάσιν τὴν πρώτην φράσιν:



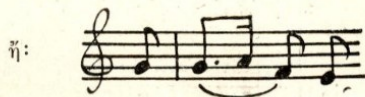
ἢ ὅποια καὶ εἶναι μελισματικὴ ἀνάπτυξις τοῦ:



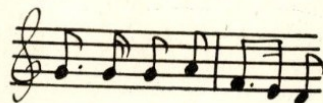
Ἄλλὰ καὶ τί μεγαλειώδες ἄσμα δὲν παραδίδει ἐν συνεχείᾳ ἡ μουσικὴ παραγωγικότης τοῦ Νεοέλλημος αὐτοῦ Θρακῶς τραγουδιστοῦ! Τὸ πᾶν ρέει μέχρι τέλους, ἔστω καὶ ἂν δὲν παρουσιάζῃ τίποτε τὸ νέον ἀπὸ συνθετικῆς ἀπόψεως: Ὁ τραγουδιστὴς μας ἐπαναλαμβάνει καὶ παραλλάσσει. Προσθέτει φθογγόσημα, διαβατικά, κυκλωτικὰς κινήσεις (Perihese), ἐπαναληπτικὰ (βλέπε τὸ 7ον καὶ τὸ ἐξ αὐτοῦ παραχθὲν 8ον μέτρον), ποικίματα, προσθέτει ἢ παραλλάσσει ἄλλα, ἀλλὰ παραμένει πιστὸς εἰς τὴν Stimmung τοῦ ποιήματος καὶ τῆς μουσικῆς του. Δὲν μεταβάλλει τὰς βασικὰς σχέσεις τῶν δύο αὐτῶν παραγόντων. Τὸ χάριεν, ἡ λεπτότης, ἡ ἀπαλότης τοῦ ὅλου

μέλου καὶ ἰδίως αἱ διάφοροι παρεμβολαὶ ὡς:





καὶ τέλος :



Ὅ,τι ἀκρλουθεῖ εἰς ὄλον τὸ ᾠσμα (τὸ τελευταῖον παράδειγμα εἶναι περαιοτέρω ἀνάπτυξις τοῦ προηγουμένου δι' ὀριστικὴν σταθεροποίησιν τῆς Φρυγίου τονικότητος ἐπὶ τοῦ re), ἀποδίδει πλήρως τὸ περιεχόμενον τῶν στίχων : *Τῶν Θεῶν τῶν Κρονιάδων τὸ ταγιόν, νῆ Ἑλένωμ* (ἡ παρεμβολή), *στοῦ π' γὰρ ἔν' κρεμασμένο*. Ἀσφαλῶς, εἰς τὸ ᾠσμα αὐτό, ἔχομεν θαυμασίαν (ἀπὸ ἀπόψεως περιεχομένου - αἰσθητικῶς) σύνδεσιν (γενικῶς) μουσικῆς καὶ ποιήσεως ἢ, ὀρθότερον, ἁπλοῦς ἀπόδοσιν διὰ τῆς μουσικῆς, τοῦ βαθυτέρου (ἀκκου καὶ ἀπειροῦ ἐν πολλοῖς) περιεχομένου τῆς ποιήσεως. Τὸ αὐτὸ δὲ ᾠσμα, εἶπε ὅτι καὶ τὸ καὶ χαρακτηριστικὸν τῆς Νεοελληνικῆς λαϊκῆς μουσικῆς σκέψασθε καὶ αἰσθήσεως, τῆς λαϊκῆς μουσικῆς. Μᾶς παρουσιάζει τὸν Νεοελληνα εἰς τὸν ἄριστον! Ὡς τὸν ποιητὴν ἀπὸ τῆς ἀπὸ κλειῆ καὶ τὸν Νεοελληνα—μοῖρα—μοῖρα. Ἀλλὰ περισσότερα ἄλλοτε.

Καὶ ἐφ' ὅσον εὐρισκόμεθα εἰς τὰ ᾠσματα τοῦ Γ' τόμου, ἀναφέρομεν καὶ τὸ ὑπ' ἀριθμ. 6 «Ξένεμ' ἐξονταίεμ», τὸ ὁποῖον δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο ἢ μία μεγάλη Sequenz. Οὕτω, τὸ τρίτον μέτρον, εἶναι ἐπαναληψίς, κατὰ τὸ σύστημα τῆς Εὐρωπαϊκῆς Sequenz, τοῦ δευτέρου μέτρου. Ὁμοίως τὸ δεύτερον ἡμίσιον τοῦ τρίτου μέτρου, Sequenz τοῦ πρώτου ἡμίσεως τοῦ αὐτοῦ μέτρου καὶ οὕτω καθ' ἑξῆς. Τὸ δὲ τριημιτόνιον ὡς καὶ αὐτὸ τοῦ ὑπ' ἀριθμ. 4 τοῦ ἰδίου τόμου, ἐπίσης τὰ εἰς τὴν σελίδα 201 καὶ 295 τοῦ Β' τόμου τριημιτόνια, προέρχονται ἢ ἀπὸ ἐπιρροὴν τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς (βλέπε τὸν πλάγιον τοῦ Β' ἤχου) ἢ ἀπὸ χρωματικὴν ἀλλοίωσιν μᾶς ἀρχαίας Ἑλληνικῆς βασικῆς, συνήθως Φρυγίου ἢ καὶ Ὑποδορείου κλίματος, ὅπως εἰς τὰ μετὰ τὸν τίτλον «Ἡ Ξενητεία» καὶ «Νάτος μάνε μ' νάτος» τοῦ Β' τόμου.

Τὸ ὑπ' ἀριθμ. 5 «Μαριορῆμ' ἀμάν» τοῦ αὐτοῦ τόμου, εἶναι ἡμιτελὲς ἢ μᾶλλον «ἀδοῦλεντο» ὡς συνήθως λέγεται, ᾠσμα, καθὼς καὶ τὰ ὑπ' ἀριθμ. 1 καὶ 2 τοῦ Γ' ὁμοίως τόμου. Τὸ δεύτερον μάλιστα, θὰ ἠδύνατό τις νὰ εἴπῃ ὅτι εἶναι ἓν παιδικὸν Εὐρωπαικὸν ᾠσμα (ιδίως ἐὰν γορῶ ἢ τὸ si τοῦ δευτέρου μέτρου μὲ ὕφρασιν) ἢ ὡς ἔχει, ἓν ἡμιτελὲς δημῶδες τραγουδάκι ἢ τέλος, ἀργὰ ἐκτελούμενον, ἀπόσπασμα Ἑκκλησιαστικοῦ μας τροπαρίου.

Τὸ δὲ Ἴον, ἀπόσπασμα, ἐξ ᾠμάτων τῆς Καθολικῆς μᾶλλον Ἐκκλησίας. Ὑποθέτω μάλιστα ὅτι καὶ τὸ «Ἐχασα τὴ γυναῖκα μου» εἶναι παραφθορὰ (διὰ τῆς προσθήκης ἰδίως τοῦ τριημιτονίου) Εὐρωπαϊκοῦ ᾠματος ἢ μῆλλον χορευτικοῦ εἰς do μείζων μέλους Σλαβικῆς προελεύσεως καὶ ἰδίως τὴν στιγμὴν καθ' ἣν ἤθελεν ἐκτελεσθῆ αὐτὸ χωρὶς τὰς ὑφέσεις καὶ τὴν fa δίεσιν, εἰς Allegro tempo.

Ἐς παρατήρησιν π.χ. κατωτέρω ὁ ἀναγνώστης, τὴν μεταγραφὴν τοῦ Β' μέρους τοῦ ᾠματος αὐτοῦ, εἰς do μείζων :



διὰ τὴν ἀκούσιν εὐθὺς ἀμέσως καὶ τὸ ὀθνεῖον πρότυπον, τὸ made in Europa...

Τὸ ᾠμα «Ἡ ἄρπαγή» (Β' τόμος, σελ. 202) δύναται νὰ θεωρηθῆ ἐν τῇ ἀπλότητι του ὡς ἔχει καὶ εἰς tempo Allegro, μᾶλλον ὡς Refrain τοῦ ἀμέσως προηγουμένου «Ὁ ξένος» ἐπεὶ τὴν ἀποϋπόθεσιν βεβαίως ὅτι, θὰ ἐκτελεσθῆ τὸ τελευταῖον μετὰ ὑφέσεων. Δύναται ὅμως νὰ χαρακτηρισθῆ καὶ ὡς παραλλαγὴ τοῦ «Ξένος». Καὶ ὅσα διατε, Ἡ κίνησις τοῦ 1ου ἰσομ

ΑΚΑΔΗΜΙΑ

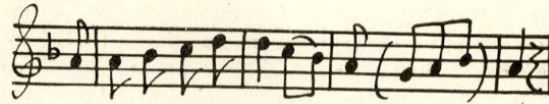
ΑΘΗΝΩΝ

3 ᾠματος «Ὁ ξένος» :



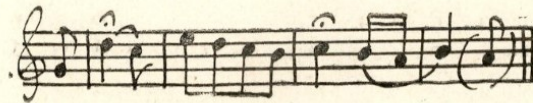
ἐπαναλαμβάνεται σχεδὸν ἀμετάβλητος εἰς τὸ Βον μέρος τοῦ 4ου ᾠματος

«Ἡ ἄρπαγή» :



μὲ τὴν διαφορὰν βεβαίως ὅτι, τὸ si εἶναι ἠλλοιωμένον μὲ μίαν ὑφέσιν. (Τὸ ἐντὸς παρενθέσεως sol, la, si τοῦ προτελευταίου μέτρου τοῦ τελευταίου παραδείγματος, εἶναι ἡ γνωστὴ μας πλέον κυκλωτικὴ, περὶ τὸ la ἐδῶ, κίνησις—Perihesele).

Τὸ ὑπ' ἀριθμ. 5 ᾠμα τοῦ Β' τόμου (σελ. 203) μορφοποιεῖται διὰ τῆς συνεχοῦς (πεντάκις) ἐπαναλήψεως καὶ φυσικῶ τῷ λόγῳ παραλλαγῆς τῆς βασικῆς Α φράσεως :

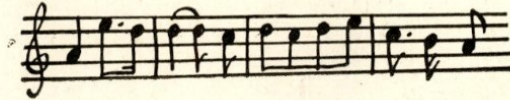


καθὼς καὶ τὸ «Ἡ ξενητεία» τοῦ αὐτοῦ τόμου, μετὰ τὴν μουσικὴν φράσιν :

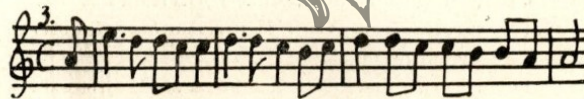


κτλ., τῆς τραγικῆς του τύχης ἣτις τὸν ἀνέμενε καὶ ξεχνιόνταν εἰς τὸ ἀτελείωτο, μακρόσυρτο, ὅπως καὶ τὰ «Κλέφτικα» τῆς Π. Ἑλλάδος, τραγοῦδι του;

Τὸ «Ἐσὺ στὸ παραθύρι» εἶναι Εὐρωπαϊκῆς τονικότητος ᾄσμα. Ἄλλ' ἢ «Κακοπαντρεμένη», ἂν καὶ ἡμιτελὲς ἐν τῇ συντομίᾳ του τραγοῦδι, quasi Refrain, ἐν τούτοις ἡ ὅλη ροὴ τοῦ μέλους τοῦ ᾄσματος αὐτοῦ, εἶναι ὅ,τι Ἑλληνικὸν καὶ χαρακτηριστικὸν τῆς λαϊκῆς μουσικῆς σκέψεως καὶ αἰσθήσεως τοῦ Νεοέλληνοσ τραγουδιστοῦ. Ἡ κίνησις :



εἶναι ἡ ἰδιαίτερος συνήθης μορφικὴ ποιότης (Gestaltqualität) τοῦ λαϊκοῦ μας τραβιδοῦρου. Π. γ. : 1)



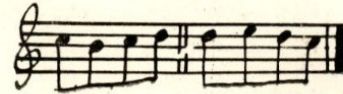
Ἡ κυκλωτικὴ δὲ κυρίως κίνησις :



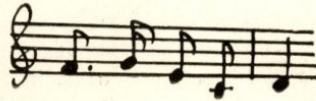
1) Τὰ τρία πρῶτα παραδείγματα εἶναι ἀπὸ τὴν Συλλογὴν «Λημῶδη ᾄσματα Γορτυνίας» τοῦ κ. Κ. Ψάχου (σελ. 67, 83, 89) καὶ τὸ 4ον ἀπὸ τὴν Συλλογὴν τοῦ αὐτοῦ «50 Λημῶδη ᾄσματα Πελοποννήσου καὶ Κρήτης», σελ. 45.

εἶναι ἡ γνωστή μας ἀγαπητὴ τοῦ Νεοέλληνοσ Perihelese, τὴν ὁποῖαν καὶ συνητησαμεν ἐπανελημμένως, καθὼς βεβαίως τὴν συναντᾷ τις καὶ εἰς σωρεῖαν ἄλλων ᾠμάτων τοῦ ἀπανταχοῦ Ἑλληνισμοῦ γενικῶσ. Τὴν συναντᾷ

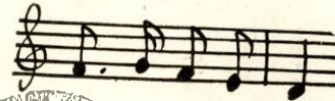
δὲ ἢ ὡσ προηγουμένως ἐσημειώθη
ἢ ὡσ ἀκολουθῶσ:



Ὅμοίως :

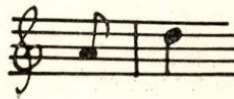


ἀντί :

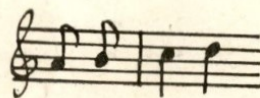


καὶ οὕτω καθ' ἐξῆσ. Μετὰ τὴν τριτὴν εἰς τὸ ᾠμα μας «Ἡ κακοπαντρομενὴ (βλέπε τὸ παράδειγμα ἀνωτέρω), ἀκολουθεῖ ἡ τελειωτικὴ, ἐν ἀναπτύξει, Kadenz ἐπὶ τοῦ la τοῦ φωνητικῶσ τραγουδοῦ. Ἀντιθέτασ, τὰ «Τρία παλικάρια», διὰ τῆσ χρησιμοποιοῦσασ τῆσ VIIησ βαθμίδησ ἐν καταρχῆσ (καὶ αὐτὸ θότι ἐπανελαμβάνεται ἡ αὐτὴ κίνησ συνεχῶσ ἐλέχθη ἤδη ἀνωτέρω) ἀφίνει τὴν ἐπιτύπωσιν χορῶσ ὡσ ἐκ τῆσ μονοτόνου ροῆσ (ἐπανάληψισ τοῦ αὐτοῦ σχεδοσ ποτιβοῦ τοῦ ὄλου μέλουσ. Εἰσ τὸ «Ἀωλαίνομαι Μανοῦλα μου» αἱ καταλήξεισ λαμβάνουσι χῶρασ ἐπὶ τῆσ IVησ καὶ τῆσ Iησ βαθμίδουσ, εἰσ δὲ τὸ δευτέρου μέρος τοῦ ᾠματοσ αὐτοῦ, μὲ Εὐρωπαϊκὸν μᾶλλον μέλοσ, ἀκούομεν ὀλοκάθαρα τὴν sol μείζονα τονικότητα. Εἰσ τὰ ὑπ' ἀριθμ. τέλος 5, 6, 7, 8 καὶ 9 τοῦ Β' τόμου, ὡσ καὶ εἰσ τὰ ὑπόλοιπα τοῦ Γ', δὲν μᾶσ παρουσιάζεται τίποτε τὸ νέον ἀπὸ ἀπόψεωσ ἐσωτερικῶν καταλήξεωσ: Ἡ ἔχομεν μετὰ 2—3 μέτρα τὴν ὀριστικὴν τονικότητα—βάσισ, ἢ τὴν IVην βαθμίδα, τὴν IIην, τὴν IIIην, τὴν VIIην κλ.

Καὶ ἐρχόμεθα εἰσ τὴν χοῆσιν τοῦ ἀγαπητοῦ τοῦ Νεοέλληνοσ καὶ τοῦ Θρακῶσ βεβαίωσ λαϊκοῦ τραγουδιοστοῦ, διαστήματοσ. Εἰσ τὸ διάστημα τετάρτησ. Τὸ συναντῶμεν εἰσ τὰ κατωτέρω ᾠματα τῆσ Συλλογῆσ Μ. Παχριστοδοῦλου: «Ἡ κόρη διάζεται», «Ἡ ξενητεία», «Ὁ ξένουσ» καὶ ἐν συνεχείᾳ εἰσ τὰ ὑπ' ἀριθμ. 4 (κεκρυμμένη ἢ τετάρτη, ὡσ ἐκ τῆσ χρήσεωσ διαβατικῶν, εἰσ τὸ 5ον μέτρον) 5, 6, 7, 8 τοῦ πρώτου μέρος τοῦ Β τόμου. Εἰσ τὸ δευτέρου μέρος τοῦ αὐτοῦ τόμου: Εἰσ τὰ ὑπ' ἀριθμ. 2 (κεκρυμμένη ὁμοίωσ ἢ 4η ὡσ ἐκ τῆσ χρήσεωσ διαβατικῶν. Δηλαδή, ἀντί :



ἔχομεν :



ὅπως καὶ εἰς τὸ ὑπ' ἀριθμ. 4 προηγουμένως), 3, 5 καὶ 9. Εἰς δὲ τὸν τρίτον τέλος τόμον, εἰς τὰ ὑπ' ἀριθμ. 5 καὶ 6. Βλέπομεν δηλαδή ὅτι, εἰς 14 ἐκ τῶν 23 ᾠμάτων τῆς Συλλογῆς, τὸ διάστημα τετάρτης χρησιμοποιεῖται ἀρκετὰ, εἴτε ὡς βαθμὶς διὰ περαιτέρω πρόοδον ἢ ὡς τελειωτικὴ κατάληξις IV—I, Plagal ὡς θὰ ἔλεγον οἱ Εὐρωπαῖοι. Πόθεν προέρχεται ἡ προτίμησις αὕτη τοῦ Θρακοῦ τραγουδιστοῦ πρὸς τὸ διάστημα τετάρτης ;

Εἰς τὴν δημοσιευθεῖσαν σειρὰν τῶν ἀρθρῶν μου «Τὸ Νεοελληνικὸν λαϊκὸν ᾠσμα» 1), ἔγραφον σχετικῶς τὰ ἑξῆς : «Τὸ διάστημα τῆς καθαρᾶς τετάρτης (re—sol π. χ.)... εἶναι ἐν ἀπὸ τὰ πλέον συνήθη καὶ ἀγαπητὰ διαστήματα τοῦ Νεοέλληκος λαϊκοῦ τραγουδιστοῦ, ὡς καὶ τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ἀπὸ τὴν ὁποῖαν ἄλλως τε καὶ προέρχεται.

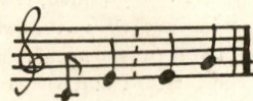
Π. χ. 2).



ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΒΕΛΟΝΩΝ

Καὶ ἐφ' ὅσον ὁ λόγος διὰ τὰ διαστήματα, σημειοῦμεν ἐπὶ ἄλλῳ, εἰς τὸ ὑπ' ἀριθμ. 8 ᾠσμα (σελ. 394 τοῦ Βιβλίου μετὸν τίτλον «Δὲν λαλεῖς» ἢ δευτέρα sol—la (καὶ ἡ ὁποῖα ὀκτῆ) II—I ἀπλῶς ἀποκιτᾶ σημασίαν βασικοῦ μοτίβου, δεδομένου ὅτι, καταλαμβάνεται αὕτη τετράκις, τὸ ὅλον δὲ ᾠσμα μορφοποιεῖται κυρίως μετὰ τὴν δευτέραν αὐτήν. Καὶ αὐτὸ διότι, τὸ do—mi (μεγάλῃ τρίτῃ) εἶναι παράγωγόν τι ἢ παραλλαγὴ τῆς μεγάλῃς δευτέρας sol—la. Ἀντὶ δηλαδή do—re, ἔχομεν τὴν παραλλαγὴν do—mi. Ἐν τούτοις τὸ ἀνωτέρω ᾠσμα, εἶναι μᾶλλον κρᾶμα Ἑλληνικῆς καὶ Εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς σκέψεως καὶ αἰσθήσεως ἢ καθαρῶς Ἑλληνικῆς τοι-

αύτης. Κινήσεις π. χ. ὡς :



ἢ

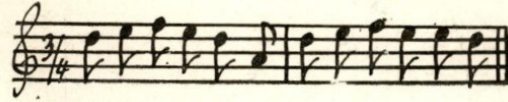


1) «Μουσικὴ Ζωὴ» 1930—31, σελ. 150.

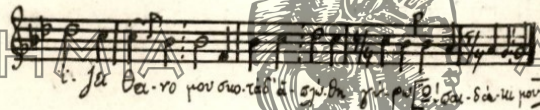
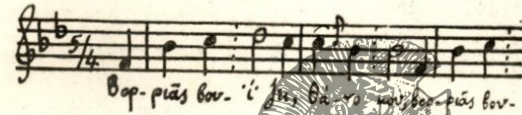
2) Τὰ ἀνωτέρω δύο, Βυζαντινῆς μουσικῆς παραδείγματα, ἐλήφθησαν ἀπὸ τὸ βιβλίον τοῦ κ. Κ. Παπαδημητρίου «Τὸ μουσικὸν ζήτημα ἐν τῇ Ἐκκλησίᾳ τῆς Ἑλλάδος», σελ. 59 καὶ 67.

εἶναι, μετὰ τὰς Sequenz αὐτῶν, καθ' ὀλοκληρίαν Εὐρωπαϊκῆς προελεύσεως. Βλέπε σχετικῶς καὶ τὰς μετὰ τρίτην κινήσεις (Sequenz!) τοῦ «Ξένεμ' ξενούτσιεμ'» καὶ ἄλλα.

Τὸ ᾠσμα «Νάτος, μάνε μ', νάτος» καὶ ἰδίως τὸ πρῶτον μέρος (πρὸ τῆς εἰσόδου τοῦ τριημιτονίου) μᾶς ἐνθυμίζει ἐν «Μοιρολόγι» ἀπὸ τὴν Συλλογὴν τοῦ κ. Κ. Ψάχου «Δημώδη ᾠσματα Γορτυνίας» (σελ. 153). Τὸ περὶ οὗ ὁ λόγος πρῶτον μέρος τοῦ «Νάτος, μάνε μ', νάτος» ἔχει ὡς ἑξῆς:



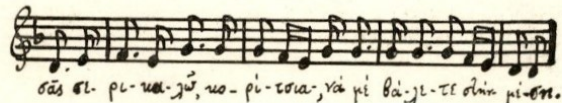
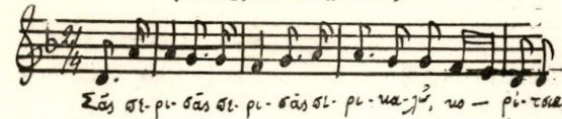
Καὶ τὸ «Μοιρολόγι» τῆς Συλλογῆς «Γορτυνίας» ὡς ἀκολούθως :



Ἐὰν εἰς τὸ «Μοιρολόγι» μεταβάλωμεν τὸν ρυθμὸν καὶ τὸ μέτρον, θὰ ἀποκτήσωμεν εὐθὺς ἀμέσως τὴν ἀτμόσφαιραν τοῦ «Νάτος, μάνε μ', νάτος». Μήπως πρόκειται εἰς τὸ τελευταῖον, διὰ παραλλαγὴν τοῦ «Μοιρολογίου» τῆς Γορτυνίας ;

Ἄλλὰ τὸ ᾠσμα, τὸ ὁποῖον καὶ φέρει εἰς δύσκολον ὁμολογουμένως θέσιν τὸν ἐρευνητὴν, εἶναι τὸ «Δόστε τὸ χορὸ νὰ σύρω» ὡς τιλοφορεῖται ἀπὸ τὸν συλλογέα κ. Μ. Παπαχριστοδούλου—(σελ. 393 τοῦ Β' τόμου). Συναντᾶται καὶ εἰς τὴν κωμῶπλιν Μαλακοπὴ τῆς ἐπαρχίας Ἰκονίου, ἐν Μ. Ἀσίᾳ, ἐδημοσιεύθη δὲ ὑπὸ τοῦ Γεωργίου Παχτίκου ἰῶ 1905, εἰς τὴν Συλλογὴν του «260 Ἑλληνικὰ δημώδη ᾠσματα»—σελ. 6. Δίδομεν κατωτέρω ἀμφότερα τὰ ᾠσματα :

(Γεωργίου Παχτίκου)



(Μόσχου Παπαχριστοδούλου)



Σᾶς πα ρα σᾶς πα ρα σᾶς πα ρα κα λῶ κο ρί τσια



σᾶς πα ρα κα λῶ κο ρί τσια δῶ στε τὸ λο ρὸ γὰ εὐ ρω.

Καὶ οἱ στίχοι:

(Γ. Παχτίκου)

«Σᾶς περικαλῶ κορίτσια,
γὰ μὲ βάλετε 'ς τὴν μέση.Ἔχω κόρη γὰ πανδρέμω
καὶ γαμβρὸ γὰ κανακέμω5 Νὰ τὸν δώσω καὶ προικιά
κ' ἕναν κόσκινο κουκιά.Νὰ τὸν δώσω κ' ἕν ἀμπέλι
Καὶ 'ς τὴν μέση ἕνα δενδρί.Νὰ τὸν στείλω 'ς τὸ Μισίρι
10 'ς τὸ μεγάλο μοναστήρι».

(Μ. Παπαχριστοδούλου)

«Σᾶς παρακαλῶ κορίτσια
θῆστε τὸ χορὸ γὰ σύρω.Ἔχω κόρη γὰ παντρέμω
καὶ γαμπρὸ γὰ κανακέμωγὰ τὸν δώσω καὶ προικιά
το ἄλωμα καὶ τὸ χωριά.Νὰ τὸν δώσω καὶ ἀμπέλι
πὶθ' σταφύλι σὰν τὸ μέλι».

ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

Παρατηρεῖ πιστεύω ὁ ἀναγνώστης ὅτι, εὐρισκόμεθα ἀνωτέρω πρὸ δύο Varianten ἑνὸς καὶ τοῦ αὐτοῦ σχεδὸν ἔσματος καὶ ὅτι αἱ παραλλαγὰι (τὶ τὸ σύνηθες ἄλλως τε εἰς τὸν Νεοέλληνα λαϊκὸν τραγουδιστὴν) εἶναι (ἀπὸ ἀπόψεως κυρίως Νεοελληνικῆς μουσικῆς νοοτροπίας) ἀσήμαντοι ¹⁾. Κατὰ

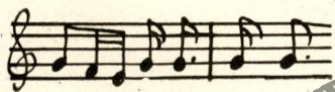
1) Ἡ scotch snap ἢ alla Lombarda (δέκατον ἕκτον + ὄγδοον παρεστιγμένον) ρυθμικὴ κίνησις (figur) τοῦ Γ. Παχτίκου (τὴν ὁποίαν καὶ συναντιᾶ τις εἰρησθῶ ἐν παρόδῳ καὶ εἰς δημόδι ἔσματα τῆς Σουηδίας, Ἰρλανδίας, Φινλανδίας, τῶν Σκανδιναυϊκῶν χωρῶν καὶ ἀλλαχοῦ) εἶναι ἡ διακρίνουσα ἰδίως τὸ ἔσμα τοῦ τελευταίου ἀπὸ τοῦ κ. Μ. Παπαχριστοδούλου.

τὰ ἄλλα ὁ μὲν Παχτικός γράφει ὄγδοα παρεστιγμένα ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον καὶ δίδει τὴν ὀριστικὴν κατάληξιν εὐθὺς εἰς τὴν ἀρχὴν τοῦ ἄου μέτρου, ἐν ᾧ ὁ κ. Μ. Παπαχριστοδοῦλου μετὰ τὴν τρίτην (4ον μέτρον), γράφει τὴν κατάληξιν του εἰς τὸ ὄγδοον καὶ μόνον μέτρον. Ἐπὶ πλέον: Ὁ Παχτικός εἰς τὸ 2ον μέρος τοῦ ἔσματος του ἀκούει καὶ σημειώνει βεβαίως scotch spar κίνησιν (figur), ἢ ὁποία εἰς τὴν πραγματικότητα δὲν εἶναι ἡ ρυθμικὴ

παλλαγή τοῦ μέτρου:



εἰς:



ΑΚΑΔΗΜΙΑ

καὶ ἐν σὺν ἔχει, διὰ τὴν τελειωτικὴν κατάληξιν



ΗΝΩΝ

ἣτις διὰ τῶν διαβατικῶν, «καλύπτει» τὴν εἰς τὸ αὐτὸ μέρος τετάρτην sol —re τοῦ κ. Μ. Παπαχριστοδοῦλου. Εἰς τὰ πρῶτα τρία μέτρα τοῦ ἔσματος τοῦ Παχτικού, ἐὰν ἀπαλείψωμεν τὰς στιγμὰς τῶν ὀγδώων καὶ μετατρέψωμεν τὰ δέκατα ἕκτα εἰς ὄγδοα, θὰ ἔχωμεν τὸ αὐτό, ὡς καὶ εἰς τοῦ κ. Μ. Π., μέλος. Τὰ τελευταῖα δὲ τέσσαρα μέτρα τοῦ πρώτου, εἶναι βεβιασμένη συμπλήρωσις ἢ εἰς τοῦ κ. Μ. Π., εἰς τὸν ὁποῖον τὸ Β' μέρος ἀποκτιᾶται διὰ τῆς συμμετρικῆς ἀπαντήσεως εἰς τὰ τέσσαρα αὐτὰ πρῶτα μέτρα, τὴν Α' φράσιν. Πάντως, εἰς μὲν τοῦ Παχτικού τὸ ἔσμα, ἀκούομεν εὐκρινῶς τὴν ἀσυμπλήρωτον ἔστω Φρύγιον κλίμακα, εἰς δὲ τοῦ κ. Μ. Π. μᾶλλον τὸ ἀνεμιτονικὸν τετράχορδον re, fa, sol, la, ἀφ' οὗ τὸ μι εἰς αὐτὸν δὲν εἶναι ἡ διαβατικὸν καὶ ἡχεῖ κυρίως (δις μόνον) ἐπὶ τοῦ ἀσθενοῦς πάντοτε μέρους τοῦ κινωμένου χρόνου. Τοῦ κ. Μ. Π. τὸ ἔσμα, μᾶς ἐνθυμίζει οὕτω μερικὰ παιδικὰ ἔσματα, ἐν ᾧ τοῦ Παχτικού ἐν Ἑλληνικοφανῆς πως—τοῦλάχιστον μέχρι τοῦ πρώτου ἡμίσεως τοῦ ἄου μέτρου. Καὶ ἐρωτᾶται: Τίνι τρόπῳ ἀπὸ τὴν Μαλακοπὴν τοῦ Ἰκονίου (διότι τοῦ Παχτικού τὸ ἔσμα εἶναι ἀσφαλῶς παλαιότερον.—Βλέπε καὶ τὴν διηγετικὴ ἐπανάληψιν τοῦ αὐτοῦ φθογοσήμου εἰς διάφορα τοῦ ἔσματος μέρη

και ιδίως τὰ σοι εἰς τὸ ἕκτον καὶ τὸ ἕβδομον μέτρον) 1) εὐρέθη τὸ ἄσμα, ἔστω καὶ ὀλίγον παρηλλαγμένον (ἄλλως τε τὸ γεγονός αὐτό, δὲν εἶναι καὶ τίποτε τὸ νέον διὰ τὸν Νεοέλληνα) εἰς τὴν Ἀδριανούπολιν: Πῶς τὸ «ἀστεῖον» αὐτὸ χορευτικὸν μέλος, ὡς τὸ χαρακτηρίζει, λίαν δὲ ὀρθῶς, ὁ Παχτικός, εὐρέθη καὶ εἰς τὴν πρωτεύουσαν τῆς Ἀνατολικῆς Θράκης; Μήπως διὰ τῆς Κωνσταντινουπόλεως διεδόθη τὸ ἄσμα εἰς τὴν Ἀδριανούπολιν; Ἡ μήπως κατὰ τὸν Ρωσοτουρκικὸν πόλεμον μετηγάστισαν Ἕλληνες ἐκ Θράκης εἰς Μ. Ἀσίαν καὶ ἐκεῖθεν, μετὰ τὸν πόλεμον, ὄφ' οὐ ἐπανῆλθον καὶ πάλιν εἰς τὴν γενέτειράν των διέδοσαν, οἱ Ἕλληνες αὐτοὶ Θράκες, τὸ ἀνωτέρω ἄσμα, μετὰ διαφόρων ἄλλων δημοῶδων ἁσματίων τῶν Μικρασιατικῶν ἐπαρχιῶν τῶν ἀνθούτων τότε Ἑλληνικῶν κοινοτήτων; Δυστυχῶς δὲν ἠμπορῶ νὰ ἀπαντήσω μετ' ἀκριβείας. Ἐν πάσει περιπτώσει, καταπληκτικὴ εἶναι ἡ ὁμοιότης καὶ ἡ σχέσις τῶν δύο ὡς ἄνω ἁσματίων 2).

Συμπεράσματα

Τὰ δημοῶδη ἄσματα Θρακικῆς ὡς αὐτὰ ἐδημοσιεύθησαν ὑπὸ τοῦ κ. Μόσχου Παπαχριστοδούλου, μάς δίδουν τὰ ἑξῆς: Τὴν ἐπαναλήψιν καὶ τὴν παραλλαγὴν μᾶς Ἀνατολικῆς μουσικῆς φάσεως, τὰς ἀρχαίας Ἑλληνικὰς ἢ τῆς Βυζαντινῆς Ἑκκλησιαστικῆς ἡμῶν μουσικῆς κλίμακας, τὰ ἀρχαῖα Ἑλληνικὰ ἐν πολλοῖς οὐδικαῖς σήματι εἰς τὴν ὅλην μελισματικὴν των γραμμὴν, τὸ πλούσιον μέλος, τὰ ἐμφανήματα, τὰς παρεμβολάς, τὰς ἐπαναλήψεις καὶ τὰς ἀποκοπὰς λέξεων εἰς τὸ κείμενον, τὸν στενὸν τόπον τῆς φωνῆς (Ambitus), τὰ μικρότερα τοῦ ἡμιτονίου διαστήματα, τὸ Portamento εἰς διάφορα τῶν ἁσματίων μέρη καὶ ἄλλα, σχετικὰ πάντοτε μετὰ τὴν τεχνικὴν καὶ τὴν μουσικὴν σκέψιν καὶ αἴσθησιν τῶν Νεοελλήνων τῆς παλαιᾶς Ἑλλάδος.

Μᾶς δίδουν ἐπίσης, ὡς ἐκ τῆς θέσεως τῆς Θράκης, καὶ μερικὰ Σλαβικῆς ἢ καὶ Εὐρωπαϊκῆς ὕψης ἄσματα (τὰ τελευταῖα ἴσως ὡς ἐκ τῆς γενετικῆς τῆς χώρας μετὰ τὴν Κωνσταντινούπολιν), οὐδέποτε δὲ Τουρκικῆς,

1) Σχετικῶς δεῖον νὰ σημειωθῇ ὅτι, πολλάκις ὅταν λησμονῇ ὁ τραγουδιστὴς τὴν συνέχειαν, ἐπαναλαμβάνει ἀπλῶς τὸ αὐτὸ φθογγόσημον ἢ τὴν αὐτὴν κίνησιν, μέχρι τῆς στιγμῆς καθ' ἣν θὰ «κλείσῃ» τὸ ἄσμα του. Βλέπε π. χ. καὶ τὰ ἄσματα τοῦ κ. Μ.Π.: «Τρία παλικάρακια», «Ἄν θέλεις νιγέρ, νὰ ζεῖς» καὶ ἄλλα.

2) Οἱ στίχοι ἐπίσης, δὲν διαφέρουν καὶ τόσον, εἰμὴ μόνον εἰς τὰ προικιά: Ζήτημα νοοτροπίας. . .

τουλάχιστον εἰς τὰ δημοσιευθέντα 23. Τὸ πρόβλημα, εἴαν καὶ κατὰ πόσον θὰ ἠδυνάμεθα νὰ ὁμιλήσωμεν καὶ διὰ καθαρῶς τοπικιστικῆς, ἀλλ' Ἑλληνικῆς πάντως χροιάς, ἔσματα (ὅπως λέγομεν: «Μανιάτικα μοιρολόγια», «Κλέφτικα», «Ἐπιτραπέζια» καὶ ἄλλα Πελοποννήσου, «Χορευτικά» Κρήτης κλ.), εἶναι ὀλίγον δύσκολον μὲ τὰ 23 καὶ μόνον «Θρακιώτικα τραγούδια» τοῦ κ. Μόσχου Παπαχριστοδούλου. Καὶ ἔνεκα τούτου, συνιστῶμεν εἰς τὸ Σὸν Προεδρεῖον τοῦ «Θρακικοῦ Κέντρου» νὰ σχηματίσῃ ἐπιτροπὴν ἀπὸ εἰδήμονας (μουσικοὺς καὶ φιλολόγους ἐπιστήμονας), εἰς τοὺς ὁποίους νὰ ἀναθέσῃ τὴν συλλογὴν τῶν δημοδῶν ἔσματων τῆς Ἀνατολικῆς καὶ τῆς Δυτικῆς ἀκόμη Θράκης καὶ νὰ δημοσιεύσῃ κατόπιν εἰς αὐτοτελεῖς τόμους, τὸ πλῆθος τῶν διὰ τοῦ φωνογράφου πάντοτε συλλεγέντων δημοδῶν ἔσματων ἐπὶ τῇ βίσει τῶν κατωτέρω στοιχείων, δι' ἕκαστον ἔσμα :

ΤΙΤΛΟΣ

Φωνογραφικὴ λήψις εἰς..... (ὄνομα πόλεως, κομποπόλεως, χωρίου κλ.).
 Τραγουδιστῆς-ἐκτελεστῆς.... (ὄνομα, ἐπιγέγραπται, ηλικία).
 Τοπιθεσία-χώρος..... (εἰς ἀνοικτὸν ἢ κλειστὸν χώρον ; ἐν γνώσει ἢ ἐν ἀγνοίᾳ τοῦ τραγουδιστοῦ ἐγένετο ἢ φωνογράφημα παρὸντων ἄλλων προσώπων καὶ ποῖος ποῖαν ᾄδαν).
 Κείμενον..... (ἐγένετο γοηταῖς παλαιῶν κειμένων ἢ μηπως αὐτοχρονισμὸς στίχων. Τίνος εἶναι τὸ ποιητικὸν κείμενον; Τονισμοὶ λέξεων, φράσεων, στίχων).

Καὶ τέλος: Reagieren τοῦ λαϊκοῦ τραγουδιστοῦ κατὰ τὴν ἐκτέλεσιν ἢ παρακολούθησιν ἔσματός του ἢ τρίτου προσώπου κτλ. 1).

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

1) Μετὰ τὴν ἀποπεράτωσιν τῆς ἀνά χεῖρας μελέτης μου, ἔλαβον γνῶσιν διὰ τοῦ σεβαστοῦ ἀντιπροέδρου τοῦ «Θρακικοῦ Κέντρου» κ. Μ. Σταμούλη, τῆς κριτικῆς «τῆς ἐπιτροπῆς ἐπὶ τοῦ διαγωνισμοῦ συλλογῆς λαογραφικῆς καὶ γλωσσικῆς ὕλης τοῦ προκηρυχθέντος ὑπὸ τοῦ ἐν Ἀθήναις «Θρακικοῦ Κέντρου» («Θρακικά» τόμος Β' σελ. 248), ἀκριβῶς τῶν ἐξετασθέντων ἀνωτέρω ἔσματων. Τὴν κριτικὴν ἐπιτροπὴν ἀπετέλουν οἱ κ.κ. Στέλιων Κυριακίδης (καθηγητῆς τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης) καὶ Εὐστρ. Πελεκίδης. Μετὰ χαρᾶς μου εἶδον, ὅτι αἱ ἀπόψεις τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς καὶ δὴ εἰς τὰ περὶ «διαλελυμένων Ἰδουλλάβων» συμπίπτουν μὲ τὰς ἰδικὰς μου ἐρεῦνας καὶ ἀκόμη ὅτι, ἀπέδειξα ὡς ὀρθὸν ἐν πολλοῖς τὸν «ἐνδοιασμόν» ἀπλῶς τῆς ἐπιτροπῆς: «Ἡ συλλογὴ δὲν φαίνεται ἐγγυωμένη τὴν ἀπαιτουμένην ἀκρίβειαν» [ὡς πρὸς τὴν ὀρθότητα τῆς ἀποδόσεως ὑπὸ τοῦ Συλλογέως τοῦ τε ἤχου (προτιμητέον: τονικόητος) καὶ τοῦ ρυθμοῦ]. Σχετικῶς δὲ μὲ τὰς παρατηρήσεις τῆς Ἐπιτροπῆς διὰ τὸ ἔσμα ἢ «Παναγιώτα» παραπέμπω τὸν ἀναγνώστην εἰς τὴν μελέτην μου ἀνωτέρω καὶ δὴ εἰς τὰς παραγράφους περὶ παραλλαγῶν καὶ προσθηκῶν, περὶ ἐπιφωνημάτων, ἐπαναλήψεων, παρεμβολῶν κτλ.

ΕΠΕΙΓΟΥΣΑ ΣΥΜΒΟΛΗ
ΕΙΣ ΤΗΝ ΝΕΟΛΛΗΝΙΚΗΝ ΔΙΑΛΕΚΤΟΛΟΓΙΑΝ

Τὰ «Θρακικά» δημοσιεύοντα τὴν ἐπείγουσαν ἐκκλήσιν τοῦ καθηγητοῦ κ. Ἀναγνωστοπούλου δρᾶντιονται τῆς εὐκαιρίας ὅπως παρακαλέσουν πάλιν πάντα δυνάμενον νὰ βοηθήσῃ τὸ ἔργον τῶν «Θρακικῶν», καὶ ἰδίᾳ τοὺς διδασκάλους ὅπως σπεύσουν εἰς τὴν ἀποστολὴν λεξιλογίων καὶ λαογραφικοῦ ὕλικου εἰς τὰ γραφεῖα τοῦ Θρακικοῦ Κέντρου. Ἐλπίζομεν διὰ αἱ ἐπανελημμένα διὰ τοῦ τύπου καὶ δι' ἐγκυκλίων ἐκκλήσεις μας, κατόπιν μάλιστα τῆς τόσο ἐγγλότιτον τοιαύτης τοῦ κ. καθηγητοῦ θὰ τύχωσιν ἐννοικῆς ἀπαντήσεως παρὰ τῶν ἀρμοδίων Θρακικῶν.

Πρὸ πέντε σχεδὸν ἐτῶν ἔγραφα εἰς τὸν πρῶτον τόμον (σελ. 242) τῶν «Θρακικῶν» τὰ ἑξῆς: «Ἡ ἀνεπαρκεία τῶν ἐξ ἀνατολικῆς Θράκης προσφύγων πρὸς τοὺς κατοίκους ἡλικίων ἑλληνικῶν χωρῶν θὰ συντελέσῃ ἀναπόφευκτως εἰς τὴν ἀνάμειξιν καὶ τῶν γλωσσικῶν ἰδιωμάτων τῶν Δυτικῶν θὰ ἦτο εὐχῆς ἔργον νὰ ἐρευνηθῶν πρῶτος καὶ ἐφ' ὅσον εἶναι ἀκόμη καιρὸς καὶ τὰ λοιπὰ γλωσσικά ἰδιώματα τῆς Θράκης. Αἱ φιλόξενοι στήλαι τῶν «Θρακικῶν» παρέχουν τὴν πρὸς αὐτὸ εὐκαιρίαν. Δὲν χρειάζεται ἤδη παρὰ ἡ καλὴ θέλησις καὶ τὸ ἐπιστημονικὸν ἐνδιαφέρον τῶν λογίων Θρακῶν διὰ τὰ γλωσσικὰ ἰδιώματα τῆς ἰδιαιτέρας πατρίδος τῶν. Ἄς ἐλπίσωμεν καὶ ἂς εὐχηθῶμεν νὰ μὴ ἀργήσῃ νὰ ἐκδηλωθῇ.»

Ἡ ἔνθετος εὐχὴ καὶ ἡ ἐλπίς μου αὕτη ἐλάχιστα καὶ ἀνεπαρκέστατα ἐξεπληρώθη μέχρι τοῦδε. Ὀλίγα μόνον γλωσσάρια—ἐκ τῶν ὁποίων καλύτερον καὶ ἀκριβέστερον εἶναι τὸ Γλωσσάριον τῶν Σαράντα Ἐκκλησιῶν τοῦ κ. Πολυδώρου Παπαχριστοδούλου—καὶ ὀλίγα λαογραφικαὶ συλλογαί, ἀμφιβόλου ἀκριβείας ὡς πρὸς τὴν φωνητικὴν ἀπόδοσιν τοῦ τοπικοῦ ἰδιώματος ἐδημοσιεύθησαν εἰς τοὺς τέσσαρας τόμους τῶν «Θρακικῶν». Καμμία ἀκόμη ἐπιστημονικὴ μελέτη περὶ γλωσσικοῦ τινος ἰδιώματος τῆς ἀνατολικῆς Θράκης, καμμία,—ἔστω καὶ ἀπλῆ, ἀλλὰ πιστὴ—περιγραφή τῆς φωνητικῆς καὶ τῆς κλίσεως τῶν κυριωτέρων τοῦλάχιστον ἰδιωμάτων τῆς ἀνατολικῆς Θράκης δὲν ἐδημοσιεύθη ἀκόμη. Τὸ παράδειγμα τοῦ μακαρίου Στ. Ψάλη, ὅστις διὰ τῶν «Θρακικῶν ἡμετέρας περὶ τοῦ γλωσσικοῦ ἰδιώματος τῆς πόλεως 40 Ἐκκλησιῶν», ἐκδοθείσης πρὸ τριάκοντα περίπου ἐτῶν, ἔδωσεν

εἰς τοὺς Θράκας τὴν πρώτην ὄψιν καὶ τὸ πρότυπον τοιούτων ἐρευνηῶν καὶ διὰ τὰ ἄλλα ιδιώματα τῆς ἰδιαίτερας πατρίδος του, ἀναμένει πάντοτε τοὺς μιμητὰς καὶ συνεχιστὰς του.

Ἄλλ' ἐὰν τὸ πρῶτον ἦτο καὶ πρότερον ἐπεῖγον—ἐνεκα τῆς γοργῆς ἐξαπλώσεως τῆς κοινῶς ὁμιλουμένης εἰς ὅλας, καὶ τὰς ἀποκέντρους ἀκόμη, ἐπαρχίας, καὶ τῆς ἐκ τούτου βαθμιαίας ἐξαφανίσεως τῶν νεοελληνικῶν διαλέκτων καὶ ιδιωμάτων—ἤδη, μετὰ τὴν ἐκρίζωσιν τῶν ὁμογενῶν μας ἐκ τῆς Α. Θράκης καὶ τὴν διασποράν των εἰς τὰς διαφόρους ἐπαρχίας τοῦ Ἑλληνικοῦ Κράτους, ἢ ἀνάμειξις καὶ ἐξαφάνισις τῶν ἀνατολικοθρακικῶν γλωσσικῶν ιδιωμάτων εἶναι πλέον ζήτημα ἐλαχίστου χρόνου.

Διὰ τοῦτο, ὅσοι λόγοι—ιδίως φιλόλογοι, δημοδιδάσκαλοι καὶ ἄλλοι μορφωμένοι—Θράκες δύνανται νὰ περιγράψουν (ἔχοντες ὡς πρότυπον τὸ ῥηθὲν ἔργον τοῦ Σ τ. Ψ ἄ λ τ η, καθὼς καὶ τὴν ἐν Λεξικογραφικοῦ Ἀρχείου τόμ. ΣΤ' σελ. 362 κ.ἐξ. γενικωτέραν περιγραφὴν τῶν ιδιωμάτων τῆς δυτικῆς Θράκης ὑπὸ τοῦ κ. Σ τ. Κ υ ρ ι α κ ἰ δ ο υ) τὰ γλωσσικὰ ιδιώματα τῆς ἰδιαίτερας πατρίδος των ἢ νὰ συλλέξουν τοῦλάχιστον τὸ λεξιλογικὸν καὶ λαογραφικὸν ὕλικόν των—καταρτίζοντες γλωσσάρια ἀκριβῆ καὶ συλλογὰς λαϊκῶν παραδόσεων, παραμυθῶν, ἀνεκδότων, παροιμιῶν, αἰνιγμάτων, δημοδῶν ἁσμάτων κλπ. κλπ.—με ὅσον τὸ δυνατόν πιστοτέραν ἀπόδοσιν τῆς ἐγγράφου προφορᾶς, ἁπλῆς καὶ ἀντιθέσεως—ἔχον κατὰ τὴν ἐπιτακτικὴν γὰρ τὸ κείμενον ὅσον τὸ ἀναγνόντων κατεπερὶ καὶ συντομωτέρον. Θὰ ἦτο τοῦτο οὐχὶ μόνον πολύτιμος συμβολὴ εἰς τὴν ἐπιστημονικὴν ἐρευναν τῆς νεοελληνικῆς γλώσσης, ἀλλὰ καὶ κάλλιστος φόρος τιμῆς καὶ ἀγάπης εἰς τὸν ἱερὸν βωμὸν τῆς ἀληθμονήτου πατρίδος των.

Τὰ «Θρακικά»—τὸ καλὸν περιοδικὸν των—κίμνει ἐπείγουσαν ἔκκλησιν εἰς τὴν πρὸς τὴν ἀτυχῆ Α. Θράκην στοργὴν καὶ ἀφοσίωσιν των καὶ θέτουν εἰς τὴν διάθεσίν των τὰς φιλοξένους στήλας των.

Γ. ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ