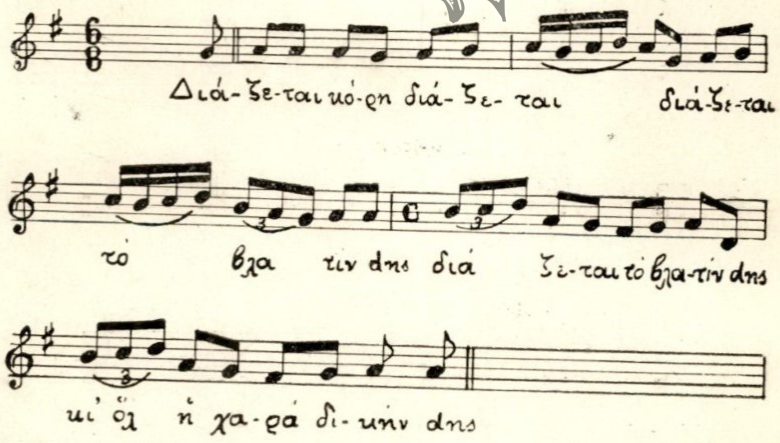
ΤΑ ΔΗΜΩΔΗ ΑΣΜΑΤΑ ΘΡΑΚΗΣ

Θρακικά τ. Ε' 1934

Ὁ ἀξιότιμος τέως διευθυντὴς τῆς συντάξεως τῶν «Θρακικῶν» κ. Πολύδωρος Παπαχριστοδούλου, εἶχε τὴν εὐγενῆ καλωσύνην νὰ μοῦ ἀναθέσῃ, ἀπὸ μηνῶν ἤδη, τὴν ἔρευναν τῶν εἰς τὸν Β' καὶ Γ' τόμον τοῦ ἀνωτέρω περιοδικοῦ συγγράμματος τοῦ «Θρακικοῦ Κέντρου» δημοσιευθέντων δημωδῶν ᾀσμάτων τῆς πατρίδος του, ἐκ τῆς Συλλογῆς τοῦ ἀδελφοῦ του κ. Μόσχου Παπαχριστοδούλου. Τὰ ᾄσματα αὐτά, 23 ἐν ὅλῳ, ἐτιμήθησαν διὰ χρηματικοῦ βραβείου, κατὰ τὸν διαγωνισμὸν τῶν «Θρακικῶν» τοῦ 1928. Ἂν καὶ μικρὸς ὁ ἀριθμὸς τῶν δημοσιευθέντων ᾀσμάτων, ἐν τούτοις, χάρις εἰς τὴν ἐπιτυχῆ ἐν πολλοῖς ἐπιλογήν, μᾶς δίδεται ἐπακριβὴς πως εἰκὼν τῆς μουσικῆς σκέψεως καὶ αἰσθήσεως τοῦ Θρακικοῦ λαϊκοῦ τραγουδιστοῦ, ἥτις, λιπαρεῖ νὰ σημειωθῇ ἀμέσως, δὲν ἀφίσταται αὐτῆς τοῦ Νεοέλληνος τῆς Π. Ἑλλάδος ἢ τῆς Μακεδονίας, τῆς Ἠπείρου, τῶν νήσων μας κτλ.

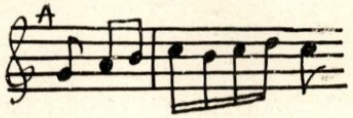
Οὕτω τὸ πρῶτον ᾆσμα 1), μᾶς δίδει ἐπὶ πλέον τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς Νεοελληνικῆς γενικῶς λαϊκῆς μουσικῆς συνθετικῆς τέχνης. Τὸ ᾆσμα ἔχει ὡς ἑξῆς :



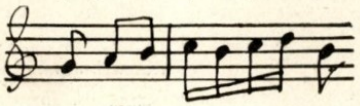
1) Τόμος Β', σελ. 199.

ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

Βασικὴ μελῳδικὴ φράσις τοῦ ὅλου ᾄνω ᾄσματος, εἶναι ἡ κατωτέρω:

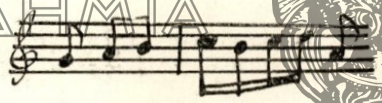


Καὶ ἰδοὺ διατί: Τὸ ᾆσμα μορφοποιεῖται διὰ τῆς ἐπαναλήψεως ἀλλὰ καὶ παραλλαγῆς (ἐπὶ τοῦ σημείου αὐτοῦ ἐπανερχόμεθα κατωτέρω) τῆς ἀνωτέρω μελῳδικῆς φράσεως, ὡς ἐμφαίνεται ἐκ τῶν ἀκολουθουσῶν «μεταμορφώσεων» (παραλλαγῶν) αὐτῆς: Ἡ μετὰ τὴν βασικὴν φράσιν Α, συνέχεια:

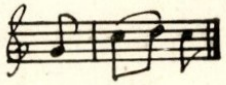


Κατόπιν (4ον καὶ 5ον μέτρον τοῦ ᾄσματος) δίς:

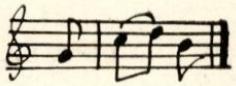
ἀντί:



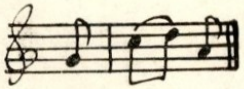
τῆς βασικῆς φράσεως. Τὸ ὅλον δὲ ᾆσμα, δὲν εἶναι ἢ ἓν ποίκιλμα ἢ Ornamentale Ausschmückung ὡς θὰ ἔλεγον οἱ Γερμανοί, τοῦ πρωταρχικοῦ βασικοῦ μοτίβου:



Ἐν συνεχείᾳ:



Καὶ τέλος:



Δηλαδὴ τὸ ὅλον ᾆσμα, θὰ εἶχεν ὡς ἑξῆς:

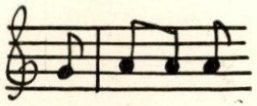
Ἐν τούτοις ὅμως ὁ Νεοέλλην Θρᾷξ (καὶ παρ' ὀλίγον νὰ γράψωμεν ὁ Νεοέλλην λαϊκὸς τραγουδιστὴς γενικῶς) ἀποφεύγει εἰς τὸ ᾆσμα του τὴν

ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

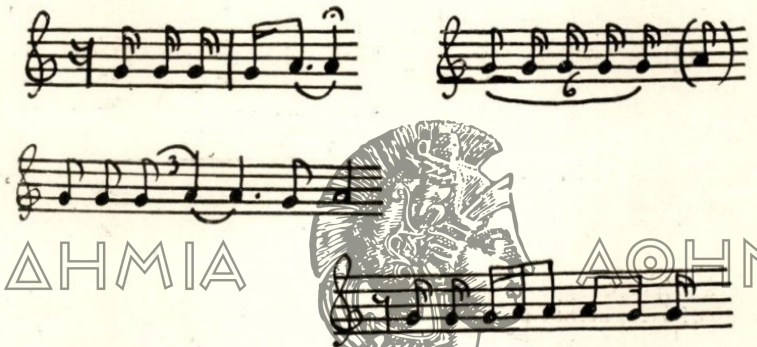
σκελετοποιημένην καὶ μονότονον ἐν πολλοῖς, ἂν μὴ αὐτονόητον ἁπλῶς, μελῳδίαν, ὡς αὕτη ἐν τέλει ἀπεκαλύφθη. Διατὶ ἄρά γε;

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

Τὸ ᾆσμα, ἀρχίζει μὲ μίαν σύντομον προανάκρουσιν - προεισαγωγήν :



τὴν ὁποίαν καὶ συναντῶμεν εἰς ὅλα σχεδὸν τὰ Νεοελληνικὰ δημώδη ᾄσματα. Π.χ.: 1)



ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

Ἀλλ' ἡ ὡς προεισαγωγὴ – προανάκρουσις χρησιμοποιουμένη αὕτη μεγάλη δευτέρα sol-la, εἶναι ἀφ' ἑνὸς μὲν ἡ «Unterganztonwirkung» (ἐπενέργεια ὁλοκλήρου τόνου ἐκ τῶν κάτω) τοῦ Hugo Riemann [2]), ἀφ' ἑτέρου δέ, ἡ 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 «ἠλλοιωμένον», διότι εἰς τὰς καταλήξεις τῶν ᾀσμάτων του, ὁ Νεοέλλην λαϊκὸς τραγουδιστής, χρησιμοποιεῖ πάντοτε τὴν μεγάλην αὐτὴν δευτέραν, ἀφ' οὗ ἐργάζεται ἄλλως τε, ἐπὶ τῇ βάσει τῶν ἀρχαίων Ἑλληνικῶν κλιμάκων ἢ τῶν τῆς Βυζαντινῆς

---

1) Ἀπὸ τὴν εἰς ὡρισμένην μόνον σειρὰν ἄρθρων δημοσιευθεῖσαν εἰς τὸ ὑπὸ τὴν διεύθυνσίν μου περιοδικὸν «Μουσικὴ Ζωή», μελέτην μου «Τὸ Νοελληνικὸν λαϊκὸν ᾆσμα. «Μουσικὴ Ζωή» 1930—1931, σελ. 149, 202, 203 καὶ 253.

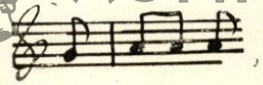
2) Βλέπε τὴν μελέτην τοῦ μουσικοῦ αὐτοῦ ἐπιστήμονος «Folkloristische Tonalitätsstudien» σελ. 13 καὶ ἑξ.

Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς τοιούτων, εἰς τὰς ὁποίας καὶ δὲν συναντῶμεν ἀλλοιώσεις. Καὶ εἶναι γνωστὸν ὅτι, τὴν στιγμὴν καθ' ἣν ἤθελε συναντηθῇ ἀλλοίωσίς τις φθογγοσήμου εἰς ἓν ᾄσμα τῶν ἀρχαίων, τότε, θὰ πρόκειται ἀσφαλῶς διὰ μετατροπίαν, ὡς θὰ ἐλέγομεν σήμερον. Ἑπομένως τὸ sol, εἶναι φυσικὸς φθόγγος μιᾶς βασικῆς κλίμακος καὶ δὴ τῆς τῆς Φρυγίου τοιαύτης; ἢ μᾶλλον τοῦ Φρυγίου ἐδῶ τετραχόρδου μὲ «Unterganztonwirkung» —μὲ ἐπενέργειαν δηλαδὴ ὁλοκλήρου τόνου ἐκ τῶν κάτω: sol—la, si do, re.

Ἀλλ' ὑπάρχει καὶ τὸ fa εἰς τὸ τέταρτον καὶ πέμπτον μέτρον τοῦ ᾄσματός 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 «ἀπήχημα» τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Καὶ πράγματι: Πλεῖστα Ἐκκλησιαστικὰ ᾄσματα τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς, χρησιμοποιοῦν τὸ «ἀπήχημα» αὐτό. Π. χ.: 1)

ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

Παρατηρεῖ πιστεύω ὁ ἀναγνώστης ὅτι τὸ



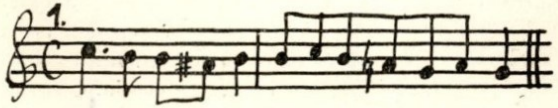
τοῦ ᾄσματός μας δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο ἢ μεταγραφὴ σχεδὸν τῆς γνωστῆς ὡς ἄνω τεχνικῆς τῆς Ἐκκλησιαστικῆς ἡμῶν μουσικῆς. Ὅτι βεβαίως, συναντᾶται αὕτη καὶ εἰς ἄλλα ᾄσματα τῆς Συλλογῆς, εἶναι αὐτονόητον καὶ ἀναφέρομεν σχετικῶς μερικά: «Ἡ ξενητειὰ», «Ἡ καγγελοφρύδα», «Ἂν θέλεις, υἱγέμ, νὰ ζεῖς», «Δὲν λαλεῖς» (εἰς τὸ ᾄσμα αὐτό, ἡ μεγάλη δευτέρα—«ἀπήχημα», ἀποκτᾷ σημασίαν βασικοῦ μοτίβου) τοῦ Β' τόμου. «Τσὴ Θειᾶς τσὴ Κρυστάλας τὸ τσιτγιόν'», «Μαριορήμ' ἀμὰν», «Ξένεμ' ξενούτσικεμ'» τοῦ Γ' τόμου.

Καὶ ἐρχόμεθα εἰς τὸ fa δίεσις: Διὰ τὸ φθογγόσημον αὐτό, ἔγραφον εἰς τὴν προμνησθεῖσαν μελέτην μου (καὶ τὰ ὁποῖα δύνανται νὰ χρησιμο-

---

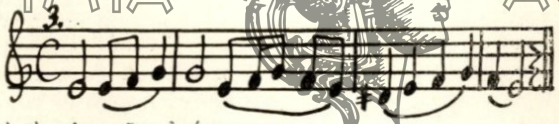
1) Τὰ μουσικὰ παραδείγματα ἀπὸ τὸ βιβλίον τοῦ κ. Κ. Παπαδημητρίου: «Τὸ μουσικὸν ζήτημα ἐν τῇ Ἐκκλησίᾳ τῆς Ἑλλάδος», σελ. 52 καὶ 54.

ποιηθοῦν ὡς ἔχουν καὶ διὰ τὸ ὑπὸ ἔρευναν ᾆσμα : «Ἡ κόρη διᾴζεται») τὰ ἑξῆς : [1]) «Ἄξιον λόγου εἰς τὸ ὡς ἄνω ᾆσμα [2]), εἶνε κυρίως τὸ fa δίεσις.... τὸ ὁποῖον δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο ἢ ἓν σύστημα ἐργασίας τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, κατὰ τὸ ὁποῖον, εἷς φθόγγος εὑρισκόμενος μεταξὺ δύο ὁμοίας ἠχητικότητος φθογγοσήμων, ἀλλοιοῦται, διὰ λόγους ἕλξεως 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. Ἀντὶ δηλαδὴ re φυσικοῦ, ἀκούομεν re δίεσιν, ἢ la δίεσιν ἀντὶ la φυσικοῦ καὶ οὕτω καθ' ἑξῆς. (Ἡ κλῖμαξ τοῦ ἤχου αὐτοῦ εἶναι : mi, fa, sol, la si, do, re, mi). Π.χ.: [3])

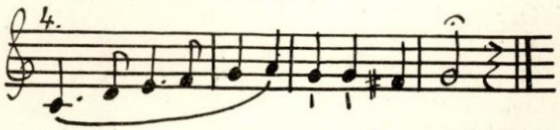


Τὸ τέλος:

Ἕτερον ἐκκλησιαστικὸν ᾆσμα :



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 ὕφεσις 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) Ἔνθα ἀνωτέρω, σελ. 253 κ. ἑξ.

2) Πρόκειται διὰ τὸ δημῶδες ᾆσμα «Ὁ σκλαβωμένος ἀητὸς» τῆς Συλλογῆς «Δημώδη ᾄσματα Γορτυνίας» τοῦ κ. Κ. Ψάχου.

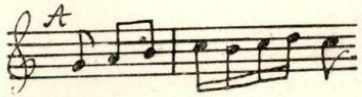
3) Κ. Παπαδημητρίου, ἔνθα ἀνωτέρω σελ. 55—56.

ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

fa φυσικοῦ τῆς βασικῆς κλίμακος, ὅπως ἀκριβῶς καὶ εἰς τὸ ἐξεταζόμενον δημῶδες ᾆσμα». Ἑπομένως, ὁ ὁπλισμὸς τὸν ὁποῖον ἔγραψεν ὁ κ. Μ. Παπαχριστοδούλου, εἶναι ἄχρηστος : Ὁ ὁπλισμὸς fa δίεσις συγχέει 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 ἁπλῶς ὁλοκλήρου τόνου ἐκ τῶν κάτω (τὸ sol!) καὶ οὐχὶ sol μείζονα τονικότητα, ὡς ἀφίνει νὰ ὑπονοηθῇ ὁ ὁπλισμὸς fa δίεσις, τὸν ὁποῖον, ἐσφαλμένως δέ, ἔγραψε ὁ κ. Μόσχος Παπαχριστοδούλου.

Ὅτι βεβαίως τὴν τοιούτου εἴδους ἀλλοίωσιν, ἐξ ἐπιρροῆς τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, συναντῶμεν καὶ εἰς ἄλλα δημώδη ᾄσματα τῆς Θρᾴκης, εἶναι φυσικόν, (ὑπολογίζων τις ἰδίως τὴν ἐπίδρασιν τῆς Ἐκκλησίας μας ἐπὶ τοῦ Νεοέλληνος γενικῶς) καθὼς ὁμοίως καὶ εἰς πολλὰ δημώδη ᾄσματα τοῦ ἁπανταχοῦ Ἑλληνισμοῦ. Π.χ. : Εἰς τὸ ἀμέσως ἀκολουθοῦν ᾆσμα «Ἡ ξενητειά», ἀκούομεν μεταξὺ δύο la, si ὕφεσιν, ἐπίσης εἰς τὸ μὲ τὸν τίτλον «Ἡ Παναγιώτα» si ὕφεσιν (σχετικῶς μὲ τὴν κλίμακα τοῦ ᾄσματος αὐτοῦ θὰ ἐπανέλθωμεν κατωτέρω) καὶ εἰς τὸ 6ον ᾆσμα τοῦ τρίτου τόμου «Ξένεμ' ξενούτσικεμ» fa δίεσιν μεταξὺ δύο sol. Πάντως, καὶ εἶναι ἀναγκαῖον νὰ σημειωθῇ, ἡ ἀλλοίωσις αὕτη δὲν ἀποδίδεται ἐπακριβῶς διὰ τῆς ὑφέσεως ἢ διέσεως τῆς Εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς. Καὶ τοῦτο διότι, δὲν προκείται εἰς τὰς τοιούτου εἴδους ἀλλοιώσεις ἢ δι' ἔλξιν καὶ ἁπλοῦν χρωματισμὸν τοῦ περὶ οὗ ὁ λόγος φθογγοσήμου, ἀλλ' ἀλλοίωσιν δηλαδὴ μικροτέραν τοῦ ἡμιτονίου τῆς Εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς. Ἐὰν δὲν ὑπῆρχε φόβος παρεξηγήσεως, θὰ ἔγραφον : Ἔχομεν ἀλλοίωσιν—τσάκισμα.

Μορφολογικῶς, τὸ ᾆσμα «Ἡ κόρη διάζεται» παραδίδεται διὰ τῆς ἐπαναλήψεως τῆς πρωταρχικῆς βασικῆς φράσεως :



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

Διατὶ ὁ Θρᾷξ τραγουδιστὴς 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 διηνεκὴς ἐπανάληψις μιᾶς μελῳδικῆς φράσεως 1), δεικνύει εἰς ἡμᾶς κατ' ἀρχήν, ἀνικανότητα τοῦ ᾄδοντος πρὸς περαιτέρω μουσικὴν ἀνάπτυξιν, δρᾶ-

---

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

ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

σιν, κίνησιν, παραγωγὴν καὶ νέαν δημιουργίαν, ἡ δὲ παραλλαγή, ἀδυναμίαν καὶ ἀνικανότητα ὁμοίως, συγκρατήσεως ἀπαραλλάκτου καὶ ἀμεταβλήτου τῆς βασικῆς Α μουσικῆς φράσεως, κατὰ τὴν πιθανὴν περαιτέρω χρησιμοποίησιν τῆς τελευταίας αὐτῆς. Ἡ παραλλαγή, παρουσιάζει βεβαίως παραγωγικὴν μουσικὴν ἰδιοφυΐαν, 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 συνθετικήν του δεξιοτεχνίαν ἢ τέλος ἀπὸ τὴν βιρτουοζικὴν ἁπλῶς τοιαύτην (δέον νὰ προστεθοῦν καὶ οἱ ἀκόλουθοι παράγοντες: Τὸ ποιητικὸν κείμενον, τὸ περιβάλλον, τὸ μέρος εἰς τὸ ὁποῖον ᾄδει ὁ ἐκτελεστής, ἡ ἀτομικὴ—ψυχικὴ διάθεσις καὶ ἰδιοσυγκρασία τοῦ τελευταίου καὶ τέλος ἡ μουσικὴ παραγωγική του συνθετικὴ ἱκανότης), ἐπαναλαμβάνει διηνεκῶς καὶ φυσικῷ τῷ λόγῳ παραλλάσσει, ἐφ'ὅσον, καθὼς εἴδομεν προηγουμένως, ἀδυνατεῖ νὰ συγκρατήσῃ τὴν πρώτην βασικήν του φράσιν, ἥτις πολλάκις δὲν εἶναι καὶ ἰδική του ἰδιοκτησία, εἶναι καὶ αὐτὴ ἴσως ἐξ ἄλλου ᾄσματος, παρηλλαγμένη [2]). Καὶ σχετικῶς, ἐπειδὰ τόσον βέβαιοι ὥστε: Ἐὰν διὰ τοῦ φωνογράφου ἀποτυπώσωμεν εἰς δίσκον, ὁλόκληρον τὸ ἐκ 15,20 κλπ., στίχων, ᾄσμα τοῦ Νεοέλληνος (καὶ τοῦ Ἕλληνος ἐκ Θρᾴκης βεβαίως) λαϊκοῦ τραγουδιστοῦ, θὰ παρατηρήσωμεν καὶ τὴν ἐκτέλεσιν τοῦ δίσκου αὐτοῦ κατόπιν ὅτι, ἐν τῇ ἐπαναλήψει τοῦ ἰδίου ᾄσματος (θὰ ἔπρεπε ἀσφαλῶς νὰ εἶναι τὸ ἴδιον, ἐφ' ὅσον ἕκαστος στίχος, ἢ καὶ δύο, χρησιμεύουν ὡς κείμενον τοῦ ὅλου μέλους τοῦ ᾄσματος) παρεισέφρυσαν μερικαὶ παραλλαγαὶ τοῦ ὁριστικοῦ (θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι ὁριστικὸν 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. Παπαχριστοδούλου δὲν σημειώνει τὸ ὄνομα καὶ τὴν ἡλικίαν τοῦ ἐκτελεστοῦ) ἐπαναλαμβάνει τὴν Α βασικὴν του φράσιν, παραλλάσσων ἐν ἑκάστῃ ἐπαναλήψει τὸ τελευταῖον φθογγόσημον (μετὰ τὰ δέκατα ἕκτα καὶ τὸ τρίηχον —quasi Sequenz) εἰς τὴν κατιοῦσαν γενικῶς κατεύθυνσιν τοῦ ὅλου μέλους τοῦ ᾄσματός του. Ὄχι δὲ μόνον μετα-

---

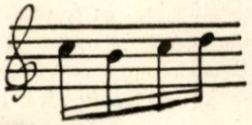
1) Eduard Hanslick : «Vom Musikalisch — Schönen», ἔκδοσις 1918, σελ. 7 καὶ ἑξ.

2) Εἰς τὴν δημοσιευθεῖσαν σειρὰν τῶν ἄρθρων μου «Τὸ Νεοελληνικὸν λαϊκὸν ᾄσμα»(«Μουσικὴ Ζωὴ»1930—31) διεπίστωσα, εἰς διάφορα δημώδη ἡμῶν ᾄσματα ἀρκετὰς ξένας—δανεικὰς μουσικὰς φράσεις. Πάντως, δὲν ἠμπορῶ νὰ εἴπω τὰ αὐτὰ καὶ διὰ τὸ «Ἡ κόρη διάζεται» ὡς καὶ δι' ἄλλα τῆς Συλλογῆς «Θρᾳκιώτικα τραγούδια» διότι μὲ τὰ 23 δημοσιευθέντα καὶ μόνον, εἶναι ἀδύνατος μία τοιούτου εἴδους ἔρευνα.

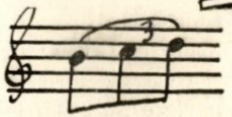
ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

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-

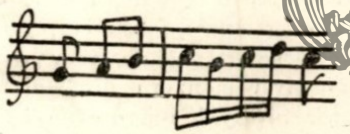
τάληξιν εἰς τὴν τονικὴν—βάσιν la, ἀλλὰ καὶ τὴν κίνησιν:



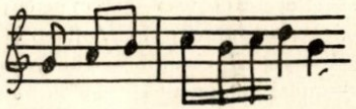
τὴν μετατρέπει εἰς τρίηχον :



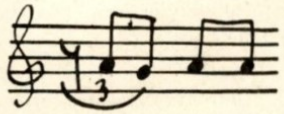
διὰ νὰ παραλλάξῃ οὕτω τὸν ρυθμὸν καὶ τὸ μέτρον τοῦ ὅλου ᾄσματος : Οἱ δάκτυλοι (—υυ) τῶν τριῶν πρώτων διαστολῶν, μεταβάλλονται εἰς προκε-λευσματικοὺς (υυυυ) εἰς τὰς δύο τελευταίας. Καὶ κάτι ἄλλο: Τὸ ὅλον ᾄσμα, εἶναι πλῆρες ποικιλμάτων ὡς καὶ τὰ ἄλλα ἐν γένει «Θρακιώτικα τραγούδια». Τὸ τοιοῦτον δέον νὰ ἀποδοθῇ εἰς τὴν ἀγάπην τοῦ Νεοέλληνος πρὸς τὴν μελισματικὴν γραμμήν, χωρὶς ἀεὶ τὸ παράπαν νὰ ἐπαναλαμβάνῃ αὐτὸς ἀναλλοίωτον μίαν ἀρχικήν του (διότι πάντοτε ἐπὶ μιᾶς —συνήθως—βασικῆς, πρωταρχικῆς ἐκάστου μορφοποιεῖ τὸ ὅλον ᾄσμα του) μουσικὴν φράσιν. Καὶ φαίνεται αὐτὸ ἀμέσως κατωτέρω καὶ εἰς τὸ ὑπὸ ἔρευναν ᾄσμα : « Ἡ κόρη διάζεται ». Ὁ τραγουδιστὴς ᾄδει :



Ἐν συνεχείᾳ :



Κατόπιν :



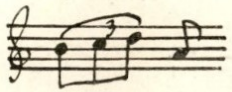
κατάληξις. Θὰ ἔπρεπε μετὰ τὴν τελειωτικὴν αὐτὴν κατάληξιν, ἢ νὰ ἐπαναλάβῃ τὸ ᾄσμα ἀπὸ τὴν ἀρχὴν καὶ πάλιν, ἢ νὰ συνεχίσῃ, ἀλλὰ παραλλάσσων.Καὶ φυσικῷ τῷ λόγῳ, προτιμᾷ ὁ Θρᾷξ τραγουδιστὴς, ὡς καὶ ὁ συνάδελφός του τῆς λοιπῆς Ἑλλάδος, τὴν τελευταίαν περίπτωσιν : Συνεχίζει ἀνενόχλητος τὸν μελισματικὸν ροῦν,παραλλάσσων πάντοτε τὴν βασικήν του Α φράσιν, μέχρι ἀποπερατώσεως τῶν πρώτων δύο στίχων[1]).

---

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

ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

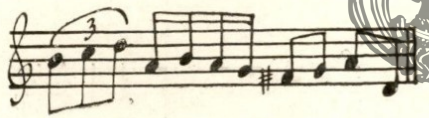
Καὶ ἐφ' ὅσον τὴν κυκλωτικὴν περὶ τὸ do δεκάτων ἕκτων κίνησιν (Perihelese), μετέβαλε εἰς τρίηχα, eo ipso θὰ μεταβάλῃ καὶ τὴν ἀκολουθοῦσαν τὸ τρίηχον μελῳδικήν του γραμμήν. Οὕτω, μετὰ τὸ:



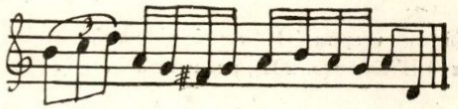
συνεχίζει:

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

μὲ μικρὰς ἐδῶ καὶ ἐκεῖ παραλλαγὰς τῆς φράσεως αὐτῆς. Π. χ. Ἴσως θέλετε νὰ παρεδίδε τὴν φράσιν ὡς ἔχει ἀλλὰ καὶ ὡς ἑξῆς:



ἢ

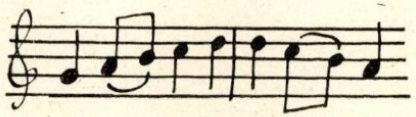


κλπ., πάντοτε γύρω ἀπὸ τὸ la καὶ ἐφ' ὅσον βεβαίως δὲν θὰ ἐστερεῖτο σχετικῆς μουσικῆς παραγωγικότητος, ὁ τραγουδιστής. Διότι δὲν πρέπει νὰ διαφεύγῃ τὴν προσοχὴν ἡμῶν τὸ γεγονὸς ὅτι, ὁ λαϊκὸς ἐκτελεστής, πλάθει κάτι ἐπὶ τῇ βάσει τῶν δεδομένων ὡς αὐτὰ ἀνεπτύχθησαν ἀνωτέρω εἰς τὴν παράγραφόν μου ἀπὸ τὴν «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 (ἰδίως ὅταν σταθεροποιηθῇ πλέον ὁριστικῶς ἡ τονικότης τοῦ ᾄσματος καὶ ἔχει ἠχήσει ἤδη ἐν καταλήξει ἡ τονικότης Α κλίμακος), προκειμένου βεβαίως νὰ συμπληρωθῇ μὲ μουσικὴν

ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

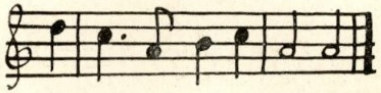
καὶ ὁλόκληρος ὁ δεύτερος στίχος, φέρομεν μερικὰ σχετικὰ παραδείγματα ἀπὸ τὴν αὐτὴν ὡς ἄνω Συλλογὴν κ. Μ. Παπαχριστοδούλου.

Οὕτω, εἰς τὸ τρίτον ᾆσμα τοῦ Β΄ τόμου (σελ. 202), μετὰ τὴν ἀπόκτησιν τῆς βάσεως la τοῦ Φρυγίου τετραχόρδου εἰς τὸ δεύτερον μέτρον :

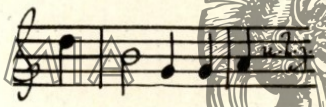


προχωρεῖ ὁ τραγουδιστὴς πλάθων τὸ ᾆσμα του, πάντοτε γύρω ἀπὸ τὸ la.

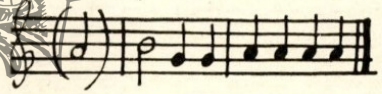
Συνεχίζει :



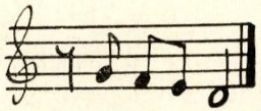
Καὶ εὐθὺς ἀμέσως κατόπιν, διὰ νὰ ἀποφύγῃ τὴν ἐπανάληψιν τοῦ ἐπὶ τοῦ ἀσθενοῦς μέρους τοῦ κτυπωμένου χρόνου re, ὡς εἰς τὸ τελευταῖον προηγουμένως παράδειγμα, κρατᾷ τὸ δεύτερον la, δύο τέταρτα. Δηλαδή, ἀντί :



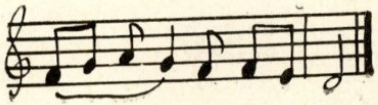
μορφοποιεῖ :



δὶς ἐν συνεχείᾳ. Ὁμοίως εἰς τὸ μὲ τὸν τίτλον «Ἡ καγγελοφρύδα» ᾆσμα τοῦ Β΄ τόμου (σ. 204), μετὰ τὴν διὰ τῆς ἠχήσεως τοῦ re τῆς βασικῆς τονικότητος, ὁριστικὴν κατάληξιν, εἰς τὴν θέσιν :

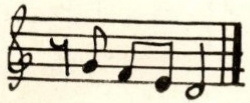


συνεχίζει ὁ τραγουδιστὴς τὸ ᾆσμα του, διὰ τῆς «ἀναπτύξεως» τοῦ τελειωτικοῦ αὐτοῦ μοτίβου, μελισματικῶς φυσικῷ τῷ λόγῳ καὶ μὲ ἀφθονίαν ποικιλμάτων, ὡς ἑξῆς :



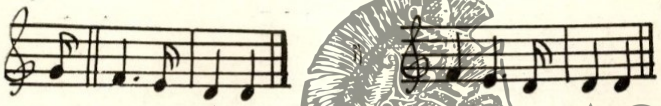
ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

τὸ ὁποῖον καὶ δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο ἢ Ornamentale Ausschmückung

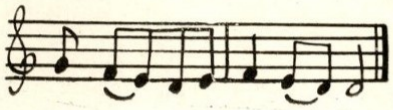
τοῦ:  Perihelese δηλαδὴ γύρω ἀπὸ τὸ

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

δὶς ἐπαναλαμβανομένη, σταθεροποιεῖ πλήρως τὴν τονικότητα re[1]). Ὅ,τι ἀκολουθεῖ, δὲν εἶναι ἢ διηνεκὴς ἐπανάληψις τοῦ μοτίβου τῆς τελευταίας βασικῆς μουσικῆς φράσεως:



κλπ. Ἀλλά, τὸ πλέον ἀξιοσημείωτον παρουσιάζει μία διηνεκοῦς ἐπαναλήψεως ἑνὸς μοτίβου (καὶ ἡ ὁποία μᾶς δείκνυει πλήρως τὴν συνθετικὴν μουσικὴν ἀνικανότητα τοῦ ἐκτελεστοῦ,—ἴσως ὅπως καὶ ὁ αὐτὸς δὲν τὸ ἐνεθυμεῖτο αὐτὸς καὶ αὐτοσχεδίαζεν ἐν συνεχείᾳ) εἶναι τὸ ᾄσμα «Ἂν θέλεις, υἷγέμ', νὰ ζεῖς» τῆς σελίδος 206 τοῦ Β΄ τόμου. Ὁ τραγουδιστής, μετὰ τὴν πολλὰ ὑποσχόμενην ἀρχήν του, σταματᾷ ἀποτόμως εἰς τὸ 6ον μέτρον, διὰ νὰ ἐξακολουθήσῃ ἀπὸ τοῦ 7ου τὰς ἐπαναλήψεις του, μονοτόνως δέ, μὲ μοτίβα κυρίως ἀπὸ τὰ πρῶτα ἓξ μέτρα τοῦ ᾄσματός του. Τὸ μοτίβο τοῦ 7ου

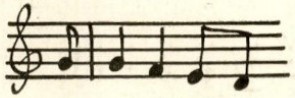
μέτρου:  εἶναι «ἀνάπτυξις»

---

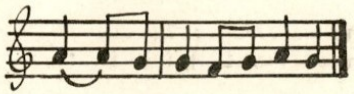
1) Πρόκειται καὶ ἀνωτέρω διὰ Φρύγιον κλίμακα, καθ' ὅσον τὸ μὲν si ὕφεσις εἶναι ἠλλοιωμένον φθογγόσημον μεταξὺ δύο la (λόγῳ ἕλξεως καὶ χρωματισμοῦ!), τὸ δὲ do, quasi Vibrato ἑνὸς φθογγοσήμου si. Δηλαδή: Τὸ do τοῦ ᾄσματος αὐτοῦ, δὲν εἶναι do φυσικόν, ἀλλὰ παράγωγόν τι ἐκ τοῦ Vibrato ἑνὸς si. Ἑπομένως, ἀντί: la, si (ὕφεσις) la, sol, fa mi, re, ἔχομεν: la, si ὕφεσις, do, si ὕφεσις, la, sol, fa, mi, re.

ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

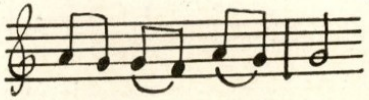
τοῦ μοτίβου τοῦ ἕκτου μέτρου:



Ἡ 10η δὲ μετὰ τῆς 11ης διαστολῆς:



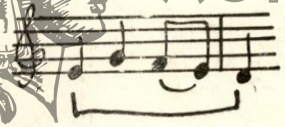
παραλλαγὴ τοῦ μοτίβου :



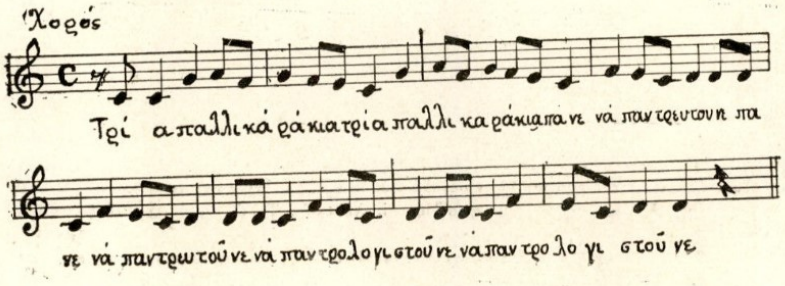
τῆς βασικῆς μουσικῆς φράσεως Α, ἐν ᾧ εὐθὺς ἀμέσως μετὰ τὸ προτελευταῖον παράδειγμα, ἀκούομεν :

ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

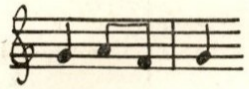
ὁμοιομόρφως δηλαδὴ τρὶς ἐπαναλαμβανόμενον τὸ μοτίβο :



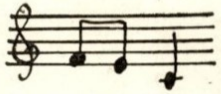
Ὁμοίως τὸ αὐτὸ ὡς ἄνω σύστημα ἐργασίας, συναντῶμεν, εἰς μεγαλυτέραν δὲ κλίμακα, εἰς τὸ ὑπ' ἀριθμ. 3 (σελ. 390) τοῦ Β' τόμου. Δίδομεν κατωτέρω ὁλόκληρον τὸ ᾆσμα:



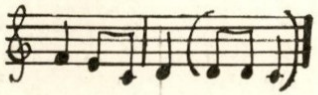
Τὸ ᾆσμα μορφοποιεῖται διὰ τῆς μονοτόνου ἐπαναλήψεως, τῶν μοτίβων



καὶ ἰδίως



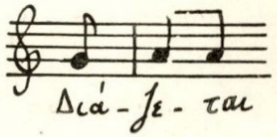
ἢ



Τὸ τελευταῖον αὐτό, ἐπαναλαμβάνεται ἀμετάβλητον τετράκις, εἰς ᾆσμα ἐξ ὀκτὼ διαστολῶν !

Καὶ διὰ νὰ ἐπανέλθωμεν εἰς τὸ πρῶτον καὶ πάλιν ᾆσμα, μορφολογικῶς τὸ «Ἡ κόρη διάζεται», εἶναι ὅ,τι ἁπλοῦν, ἀφ'οὗ δὲν μορφοποιεῖται ἢ διὰ τῆς συνεχοῦς ἐπαναλήψεως (παρηλλαγμένης πως) μιᾶς καὶ τῆς αὐτῆς βασικῆς Α μουσικῆς φράσεως.

Τὸ ποιητικὸν κείμενον, τοποθετεῖται ἐλευθέρως εἰς τὴν μουσικὴν τοῦ ᾄσματος καὶ ἡ σχέσις ἑπομένως τῶν δύο αὐτῶν παραγόντων, εἶναι ἑτερογενής. Δηλαδή: Ἡ δὲν ἀνήκει ἡ μελῳδία εἰς τὸ ποιητικὸν αὐτὸ κείμενον, ἢ πρέπει νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι, ἡ ἑτερογένης αὕτη καὶ ἀνώμαλος κατάστασις εἶναι τι ἰδιαιτέρως χαρακτηριστικὸν τοῦ Νεο-ελληνικοῦ γενικῶς λαϊκοῦ —δημώδους— ᾄσματος (διότι συναντᾶται εἰς ὅλα σχεδὸν τὰ δημώδη ᾄσματα τῆς Ἑλλάδος), εἰς τὸ ὁποῖον, ἀκοῦει τις γενικὴν προσαρμογὴν ποιήσεως καὶ μουσικῆς (αἰσθητικῶς θὰ ἐλέγομεν : ἡ μουσικὴ ἀποδίδει τὴν ὅλην Stimmung ἢ τὸ περιεχόμενον τοῦ ποιήματος ἐν γένει) ἀλλ' οὐχὶ καὶ αὐστηρὰν τοιαύτην, ἀπὸ ἀπόψεως Deklamation προσῳδίας ὡς συνήθως λέγεται. Καὶ ἀκούομεν τονιζομένην συλλαβὴν ἐπὶ βραχέος καὶ βαρυτέρου φθόγγου, ἐν ᾧ ἐξ ἀντιθέτου μὴ τονιζομένην ἐπὶ μακροῦ καὶ ὑψηλοτέρου τοιούτου(συχνάκις μάλιστα, εἰς τὴν τελευταίαν αὐτὴν περίπτωσιν καὶ μὲ μουσικὸν ποίκιλμα ἐπὶ πλέον). Π. χ. :

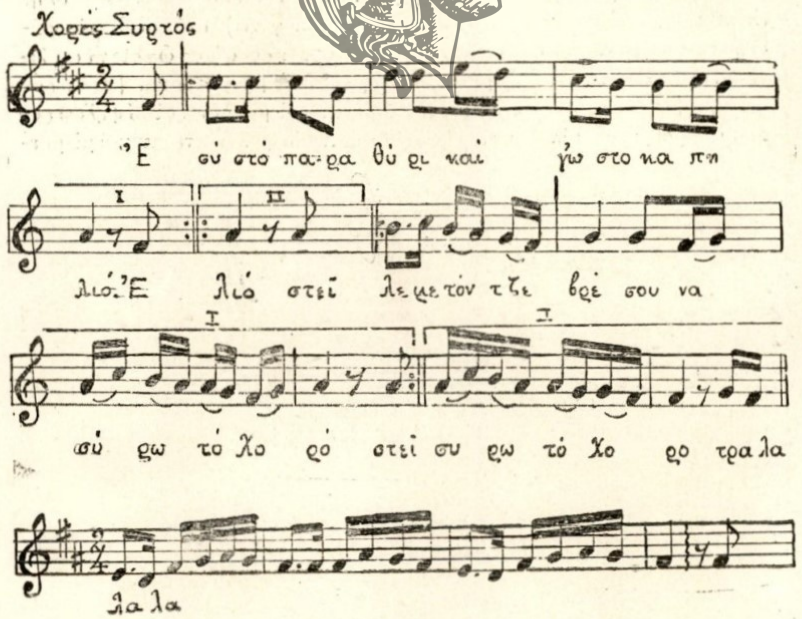


Ἢ :

ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

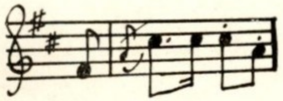
Ἡ τονιζομένη συλλαβὴ «Διά», ἔχει βαρύτερον φθόγγον καὶ ἡ «ζε», ἡ μὴ τονιζομένη, ὑψηλότερον, ὁπότε βεβαίως διὰ τοῦ ᾄσματος, ἀποκτῶμεν τὸν... ἐλλείποντα (!) εἰς τὴν τελευταίαν αὐτὴν συλλαβὴν τονισμόν!.. Καὶ ἐπὶ πλέον: Ὄχι μόνον ἡ «ζε», εἰς τὸ δεύτερον ἀνωτέρω παράδειγμα, ἔχει τὸ ὑψηλότερον φθογγόσημον ὡς καὶ πρότερον καὶ ἑπομένως τονίζεται ἀκουσίως ἔστω, ἀλλὰ καὶ ἡ «ται» μετὰ ποικίλματος μάλιστα (Perihelese), εὑρίσκεται ἀκόμη ὑψηλότερον! Δηλαδὴ τὸ «ται», τὸ ὁποῖον καὶ ἀκούεται ὡς ἦχος «ε» ἁπλῶς, τονίζεται ὅσον οὐδεμία ἄλλη συλλαβὴ τῆς λέξεως «Διάζεται», ἡ ὁποία καὶ ἔχει βεβαίως τὸν τονισμόν της εἰς τὸ «Διά». Ἀλλ' ἐλέχθη ἤδη ἀνωτέρω: Ὁ Νεοέλλην λαϊκὸς τραγουδιστὴς δὲν πολυσκοτίζεται διὰ κανόνας τῆς ἀνωτέρας τέχνης καὶ τῆς αἰσθητικῆς. Προσαρμόζει ἁπλῶς 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 παραπέμψωμεν τὸν ἀναγνώστην εἰς τὴν ἐκτυπωμένην ἤδη «Αἰσθητικήν» μου, εἰς τὴν ὁποίαν καὶ θὰ εὕρῃ τελειοτέρας ἐπεξηγήσεις τοῦ ὡς ἄνω αὐτοῦ φαινομένου.

Ἓν ἄλλο ᾄσμα, προκαλεῖ ἐπίσης τὸν ἐνδιαφέρον καὶ δὴ τὸ ὑπ' ἀριθμ. 1 τοῦ Β' τόμου (σελ. 389). Τὸ ᾄσμα: «Ἐν-σὺ κόρα θύρι». Προκαλεῖ δὲ τὸ ἐνδιαφέρον, διότι μᾶς παρουσιάζει μίαν μουσικὴν ἀνωτέραν τῆς Κατὰ τὴν γνώμην μου μάλιστα, πρόκειται διὰ μουσικὴν Εὐρωπαϊκῆς ὑφῆς. Ἰδοὺ τὸ ᾄσμα:

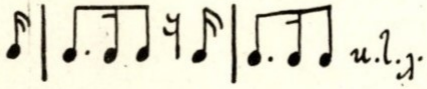


ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

Εὐθὺς ἀμέσως εἰς τὴν ἀρχήν, ἀκούομεν τὸ Portamento τοῦ βιολιστοῦ:

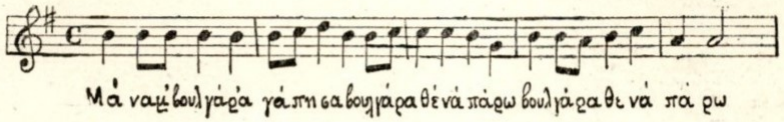


μὲ τὸ do δίεσις—la staccato, quasi Galopp εἰς τὸν γνωστὸν ρυθμόν:



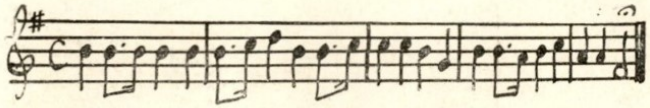
Ἀκολουθοῦν κατόπιν σύντομοι τετραμερεῖς τομαί, ἐκ τεσσάρων δηλαδὴ μέτρων μέρη, ὡς εἰς τοὺς Εὐρωπαϊκοὺς συνήθως $^{2}/_{4}$ χορούς, μὲ συνεχεῖς ἐπαναλήψεις τῶν μερῶν αὐτῶν. Τὸ «τρα λα λα» κτλ., τοῦ τρίτου μέρους (ὅπως, εἰρήσθω ἐν παρόδῳ, καὶ εἰς τὸ «Δὲν λαλεῖς» μὲ τὴν Εὐρωπαϊκὴν Sequenz ἐπὶ πλέον), εἶναι καθ' ὁλοκληρίαν Εὐρωπαϊκὸν καὶ δὲν συναντᾶται εἰς οὐδὲν ἀπολύτως δημῶδες Νεοελληνικὸν ᾆσμα,—τοὐλάχιστον εἰς τὰς Συλλογάς, τὰς ὁποίας ἔγω ὑπ' ὄψιν μου καὶ τὸ πλῆθος τῶν δημωδῶν ᾀσμάτων τὰ ὁποῖα παρηκολούθησα εἰς διάφορα τῆς Ἑλλάδος μέρη. Καὶ ἐρωτῶ: Μήπως ἐξετελέσθη ἢ ἐκτελεῖται ὁ χορὸς αὐτὸς ἀπὸ τοὺς ἄνω τὴν Ἠπείρου περιπλανωμένους τσιγγάνους καὶ κάποιος Ἕλλην Θρᾷξ προσήρμοσε εἰς τὸ μέλος τὰ ἐρωτικὰ δίστιχα τοῦ κειμένου; Πάντως, καὶ εἶναι ἀναγκαῖον νὰ σημειωθῇ, τὸ «Ἐὰν στὸ παραθύρι» δὲν εἶναι Ἑλληνικὸν ἢ ἔστω καὶ Ἑλληνικῆς ἁπλῶς ὑφῆς, δημοτικοφανὲς δηλαδὴ Νεοελληνικὸν λαϊκὸν ᾆσμα.

Δυστυχῶς ὅμως, εἰς τὴν Συλλογὴν αὐτὴν τοῦ κ. Μ. Παπαχριστοδούλου, παρεισέφρυσαν καὶ ἄλλα μὴ Ἑλληνικὰ δημώδη ᾄσματα. Οὕτω τὸ «Βουργάρ' ἀγάπησα» εἶναι ἐν τῇ μονοτονίᾳ του καὶ ἐν τῇ ἐπαναλήψει ἰδίως τοῦ αὐτοῦ φθογγοσήμου (si), μὲ τὴν μικρὰν τρίτην εἰς τὸ τέλος fa δίεσιν, τὴν ὁποίαν δὲν ἔγραψε μὲν ὁ κ. Μ. Π., ἀλλὰ τὴν ζητεῖ τὸ ᾆσμα, καθ' ὁλοκληρίαν Σλαυϊκὴ μουσικὴ καὶ δὴ Ρωσσική. Ἰδοὺ τὸ ᾆσμα:



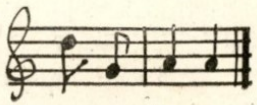
Ἐὰν τώρα τὰ ᾄγδοα τοῦ 1ου, 2ου καὶ 4ου μέτρου, μεταβάλλομεν εἰς παρεστιγμένα, θὰ ἔχωμεν ἀμέσως ἓν πένθιμον Εὐρωπαϊκὸν ἐμβατήριον—(Chopin ;). Π. χ.:

ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ



Τὸ πράττομεν δὲ αὐτό, διὰ νὰ δειχθῇ τὸ ἑξῆς : Οὐδέποτε ἡ μουσικὴ τοῦ πραγματικοῦ Νεοελληνικοῦ δημώδους ᾄσματος δύναται νὰ μεταβληθῇ τόσον ὥστε, νὰ ἀποκτήσῃ αὕτη ἄκρως ἀντίθετον περιεχόμενον—Stimmung. Διότι ὁ Νεοέλλην λαϊκὸς τραγουδιστής, παραλλάσσων τι εἰς τὴν μουσικήν του, παραλλάσσει ἁπλῶς ἐδῶ καὶ ἐκεῖ, εἰς τὴν αὐτὴν ἐπαναλαμβανομένην βασικὴν πάντοτε φράσιν, μερικὰ φθογγόσημα,—χάριν περισσοτέρας «γλυκύτητος» ὡς λέγει. Ἑπομένως, αἱ παραλλαγαί του (ἡ ἀδυναμία τοῦ Νεοέλληνος 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 κάποιο φθογγόσημον) διάφορα ποιητικὰ κείμενα, ἐκλέγει τοιαῦτα παρεμφεροῦς θυμικῆς διαθέσεως, εἰς τρόπον ὥστε, τὸ γενικὸν περιεχόμενον (ἀπὸ αἰσθητικῆς ἀπόψεως) τῶν ποιητικῶν αὐτῶν κειμένων, νὰ μὴ ἔρχεται εἰς ἀντίθεσιν μὲ τὸ γενικὸν περιεχόμενον (ἐπίσης ἀπὸ αἰσθητικῆς ἀπόψεως) τῆς αὐτῆς (μουσικῆς). Εἰς τὴν ἀνωτέρω παραλλαγήν μου ἐξ ἀντιθέτου, ἔδωσα ὅλως ἀντίθετον περιεχόμενον ἀπὸ τὸ τοῦ κειμένου τοῦ ᾄσματός μας. Εἶναι μὲν «μελαγχολικὴ», «λυπητερὴ» ὡς θὰ ἔλεγεν ὁ ποιητής, ἡ μουσικὴ τοῦ «Βολγόγραδ ἐγέτησα», μᾶς ἐνθυμίζει τὰς ἀχανεῖς στέππας τῆς Ρωσσίας, μονότονη καὶ καθητικὴ ὡς εἶναι, ἀλλὰ δὲν μᾶς παρουσιάζει βεβαίως καὶ τὰς τραγικὰς πενθίμου ἐμβατηρίου καταστάσεις, μετὰ τῆς σχετικῆς θρηνώδους ἀτμοσφαίρας, ὡς ἐν τῇ παραλλαγῇ μου. Καὶ τὴν στιγμὴν ἑπομένως καθ' ἣν λέγομεν : «Ὁ Νεοέλλην λαϊκὸς τραγουδιστὴς προχωρεῖ, ἐπαναλαμβάνων καὶ παραλλάσσων» σημαίνει ὅτι, ἀδυνατεῖ μὲν αὐτὸς νὰ συγκρατήσῃ ἐν συνεχείᾳ ἀμετάβλητον Α μουσικήν του φράσιν, ἀλλὰ πλήρης μουσικῆς παραγωγικότητος ὡς εἶναι, μεταβάλλει eo ipso Α κίνησιν εἰς Α τονούμενον τοιαύτην, χωρὶς ὅμως μὲ τὴν παραλλαγὴν αὐτὴν νὰ μεταβάλλῃ καὶ τὴν βασικὴν θυμικὴν διάθεσιν, ἐν γένει. Π χ. :

Ἀντὶ νὰ ἐπαναλάβῃ ἀμετάβλητον τὴν κίνησιν:

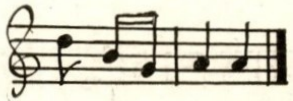


---

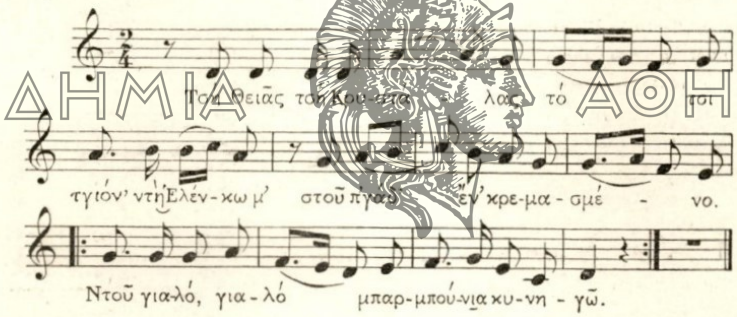
1) Εἰς τὴν σελίδα 286 κ.ἑξ. ἐδώσαμεν τὰ ψυχολογικὰ αἴτια τοῦ φαινομένου τῆς ἐπαναλήψεως καὶ παραλλαγῆς, ἐν ᾧ ἀνωτέρω, δίδομεν τὴν αἰσθητικὴν πλευρὰν τοῦ προβλήματος. Βλέπε κατωτέρω καὶ τὴν ἀνάλυσιν τοῦ ᾄσματος «Τσὴ Θειᾶς τσὴ Κρυστάλας τὸ τσιτγιόν'».

ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

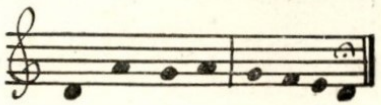
παραδίδει ἐν συνεχείᾳ :



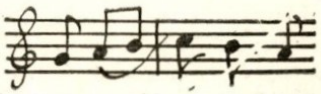
Ἀλλ' ἡ προσθήκη ἑνὸς ἢ δύο κτλ., φθογγοσήμων ἢ ἡ μικρὰ γενικῶς παραλλαγή, δὲν μεταβάλλουν καθ' ὁλοκληρίαν καὶ τὴν ὅλην ἀτμόσφαιραν τοῦ ᾄσματος. Καὶ τοῦτο διότι, θὰ πρόκειται πάντοτε διὰ μελισματικὰς ἁπλῶς προσθήκας, δεδομένου ὅτι, καὶ ἡ μουσικὴ σκέψις καὶ αἴσθησις τοῦ Νεοέλληνος λαϊκοῦ τραγουδιστοῦ, εἶναι καθαρῶς linear—γραμμική. Βάσις δηλαδὴ τῆς ἐργασίας του εἶναι ἡ γραμμή, ὁ ροῦς, ἡ κίνησις, οἱ (ἂς τὸ εἴπωμεν κοινῶς) οἱ πολλὲς νότες, τὸ πλῆθος καὶ οὐχὶ ὁ εἷς φθόγγος ἢ τὸ μουμιοποιημένον ἀρχικὸν ἢ ἐν συνεχείᾳ μοτίβο (φράσις) του. Καὶ διὰ νὰ ἀποδείξωμεν ἀκόμη περισσότερον τὴν ἀλήθειαν τῶν ἀνωτέρω (φαίνεται ἄλλως τε καὶ ἐκ τῆς ἀναλύσεως τοῦ ᾄσματος «Ἡ κόρη διάζεται») δίδομεν κατωτέρω τὸ ᾆσμα «Τσὴ Θειᾶς τσὴ Κουνάβας τὸ τσιτγιὸν'» τοῦ Γ' τόμου (σελ. 237) :



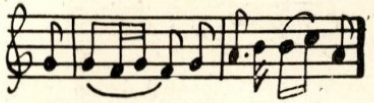
Τὸ ᾆσμα ἀποτελεῖται ἀπὸ μίαν Ἀνάκρουσιν—προεισαγωγὴν (τὸ πρῶτον μέτρον) καὶ ἐκ μιᾶς μελισματικῆς γραμμῆς, τῆς πλουσιωτέρας, εἰρήσθω ἐν παρόδῳ, ἐξ ὅλων σχεδὸν τῶν Θρᾳκικῶν δημωδῶν ᾀσμάτων τοῦ κ. Μ. Παπαχριστοδούλου, μὲ βάσιν τοὺς φθόγγους :

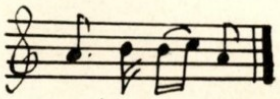


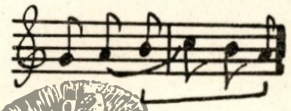
διότι τὸ μοτίβο :

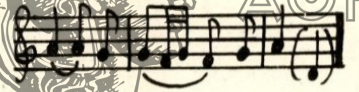


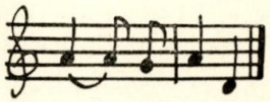
ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

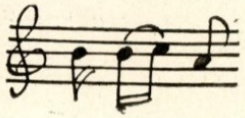
εἶναι ἓν «σύρσιμο» τῆς φωνῆς πρὸς τὰ ἄνω, Portamento—παραλλαγὴ τοῦ:  Ἀλλὰ τὸ τελευταῖον αὐτὸ μοτίβο (δεύτερον μέτρον), ἀποκτᾶται διὰ τῆς ὑψώσεως τῆς φωνῆς πρὸς τὰ ἄνω, ἀνεξαρτήτως ὡρισμένης, ὡς ἐν τῷ πενταγράμμῳ, ἠχητικότητος.

Δηλαδή, τὸ μοτίβο—παρεμβολή: 

καὶ τὸ ἐν συνεχείᾳ: 

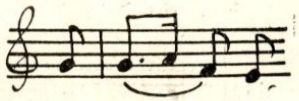
δὲν εἶναι ἢ παράγωγόν τι ἑνὸς παλμοῦ—«τρεμουλιάσματος» τῆς φωνῆς ἢ τσάκισμα, ὡς συνήθως συμβαίνει εἰς τοὺς καλοὺς τραγουδιστὰς καὶ τοὺς ὀργανοπαίκτας καὶ δὴ εἰς τοὺς βιολιστὰς μὲ τὸ γνωστὸν Tremolo. Ἑπομένως, τὸ ὅλον ᾆσμα, ἔχει ὡς βάσιν του τὴν πρώτην φράσιν: 

ἡ ὁποία καὶ εἶναι μελισματικὴ ἀνάπτυξις τοῦ: 

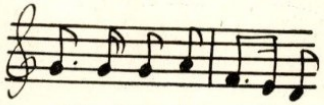
Ἀλλὰ καὶ τί μεγαλειῶδες ᾆσμα δὲν παραδίδει ἐν συνεχείᾳ ἡ μουσικὴ παραγωγικότης τοῦ Νεοέλληνος αὐτοῦ Θρᾳκὸς τραγουδιστοῦ! Τὸ πᾶν ῥέει μέχρι τέλους, ἔστω καὶ ἂν δὲν παρουσιάζῃ τίποτε τὸ νέον ἀπὸ συνθετικῆς ἀπόψεως: Ὁ τραγουδιστής μας ἐπαναλαμβάνει καὶ παραλλάσσει. Προσθέτει φθογγόσημα, διαβατικά, κυκλωτικὰς κινήσεις (Perihelese), ἐπαναληπτικὰ (βλέπε τὸ 7ον καὶ τὸ ἐξ αὐτοῦ παραχθὲν 8ον μέτρον), ποικίλματα, 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 χαρίεν, ἡ λεπτότης, ἡ ἁπαλότης τοῦ ὅλου μέλους καὶ ἰδίως αἱ διάφοροι παρεμβολαὶ ὡς: 

ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

ἤ:



καὶ τέλος:



Ὅ,τι ἀκρλουθεῖ εἰς ὅλον τὸ ᾆσμα (τὸ τελευταῖον παράδειγμα εἶναι περαιτέρω ἀνάπτυξις τοῦ προηγουμένου δι' ὁριστικὴν σταθεροποίησιν τῆς Φρυγίου τονικότητος ἐπὶ τοῦ re), ἀποδίδει πλήρως τὸ περιεχόμενον τῶν στίχων: *Τσὴ Θειᾶς τσὴ Κρυστάλας τὸ τσιτγιόν', ντὴ 'Ελένκωμ'* (ἡ παρεμβολή), *στοῦ π' γάδ' ἔν' κρεμασμένο»*. Ἀσφαλῶς, εἰς τὸ ᾆσμα αὐτό, ἔχομεν θαυμασίαν (ἀπὸ ἀπόψεως περιεχομένου – αἰσθητικῶς) σύνδεσιν (γενικῶς) μουσικῆς καὶ ποιήσεως ἤ, ὀρθότερον, ἀρτίαν ἀπόδοσιν διὰ τῆς μουσικῆς, τοῦ βαθυτέρου (ἄκακου καὶ ἀστείου ἐν πολλοῖς) περιεχομένου τῆς ποιήσεως. Τὸ αὐτὸ δὲ ᾆσμα, εἶναι ὅτι πιτυχὲς καὶ χαρακτηριστικὸν τῆς Νεοελληνικῆς λαϊκῆς μουσικῆς σκέψεως καὶ αἰσθήσεως, τῆς λαϊκῆς μούσης. Μᾶς παρουσιάζει τὸν Νεοέλληνα εἰς τὸ ἥθός του! Ὡς τὸν ποιμένα μορίστα ἐν συντόμῳ χαρὶς βεβαίως ὁ ἀνωτέρω χαρακτηρισμὸς ἀποκλείῃ καὶ τὸν Νεοέλληνα—μοῖρα—κισμέτ... Ἀλλὰ περισσότερα ἄλλοτε.

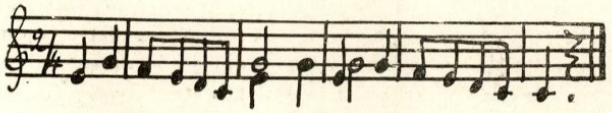
Καὶ ἐφ' ὅσον εὑρισκόμεθα εἰς τὰ ᾄσματα τοῦ Γ' τόμου, ἀναφέρομεν καὶ τὸ ὑπ'ἀριθμ. 6 «Ξένεμ' ξενούταικεμ», τὸ ὁποῖον δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο ἢ μία μεγάλη Sequenz. Οὕτω, τὸ τρίτον μέτρον, εἶναι ἐπανάληψις, κατὰ τὸ σύστημα τῆς Εὐρωπαϊκῆς Sequenz, τοῦ δευτέρου μέτρου. Ὁμοίως τὸ δεύτερον ἥμισυ τοῦ τρίτου μέτρου, 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 395 τοῦ Β' τόμου τριημιτόνια, προέρχονται ἢ ἀπὸ ἐπιρροὴν τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς (βλέπε τὸν πλάγιον τοῦ Β' ἤχου) ἢ ἀπὸ χρωματικὴν ἀλλοίωσιν μιᾶς ἀρχαίας Ἑλληνικῆς βασικῆς, συνήθως Φρυγίου ἢ καὶ Ὑποδορείου κλίμακος, ὅπως εἰς τὰ μὲ τὸν τίτλον «Ἡ ξενητειὰ» καὶ «Νάτος μάνε μ' νάτος» τοῦ Β' τόμου.

Τὸ ὑπ' ἀριθμ. 5 «Μαριορήμ' ἀμὰν» τοῦ αὐτοῦ τόμου, εἶναι ἡμιτελὲς ἢ μᾶλλον «ἀδούλευτο» ὡς συνήθως λέγεται, ᾆσμα, καθὼς καὶ τὰ ὑπ'ἀριθμ. 1 καὶ 2 τοῦ Γ' ὁμοίως τόμου. Τὸ δεύτερον μάλιστα, θὰ ἠδύνατό τις νὰ εἴπῃ ὅτι εἶναι ἓν παιδικὸν Εὐρωπαϊκὸν ᾆσμα (ἰδίως ἐὰν γραφῇ τὸ si τοῦ δευτέρου μέτρου μὲ ὕφεσιν) ἢ ὡς ἔχει, ἓν ἡμιτελὲς δημῶδες τραγουδάκι ἢ τέλος, ἀργὰ ἐκτελούμενον, ἀπόσπασμα Ἐκκλησιαστικοῦ μας τροπαρίου.

ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

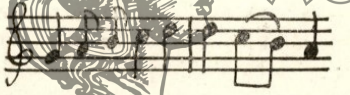
Τὸ δὲ 1ον, ἀπόσπασμα, ἐξ ᾀσμάτων τῆς Καθολικῆς μᾶλλον Ἐκκλησίας. Ὑποθέτω μάλιστα ὅτι καὶ τὸ «Ἔχασα τὴ γυναῖκα μου» εἶναι παραφθορὰ (διὰ τῆς προσθήκης ἰδίως τοῦ τριημιτονίου) Εὐρωπαϊκοῦ ᾄσματος ἢ μᾶλλον χορευτικοῦ εἰς do μείζων μέλους Σλαυϊκῆς προελεύσεως καὶ ἰδίως τὴν στιγμὴν καθ' ἣν ἤθελεν ἐκτελεσθῇ αὐτὸ χωρὶς τὰς ὑφέσεις καὶ τὴν fa δίεσιν, εἰς Allegro tempo.

Ἂς παρατηρήσῃ π.χ. κατωτέρω ὁ ἀναγνώστης, τὴν μεταγραφὴν τοῦ Β' μέρους τοῦ ᾄσματος αὐτοῦ, εἰς do μείζων :

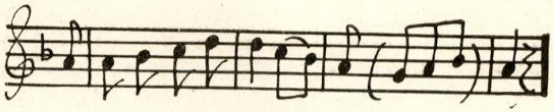


διὰ νὰ ἀκούσῃ εὐθὺς ἀμέσως καὶ τὸ ὀθνεῖον πρότυπον, τὸ made in Europa...

Τὸ ᾄσμα «Ἡ ἁρπαγὴ» (Β' τόμος σελ. 202) δύναται νὰ θεωρηθῇ ἐν τῇ ἁπλότητί του ὡς ἔχει καὶ εἰς tempo Allegro, μᾶλλον ὡς Refrain τοῦ ἀμέσως προηγουμένου «Ὁ ξένος», ἐπὶ τὴν προϋπόθεσιν βεβαίως ὅτι, θὰ ἐκτελεσθῇ τὸ τελευταῖον μὲ si ὕφεσιν. Δύναται ὅμως νὰ χαρακτηρισθῇ καὶ ὡς παραλλαγὴ τοῦ «Ξένου». Καὶ ἰδοὺ διατί. Ἡ κίνησις τοῦ ὑπ' ἀριθμ. 3 ᾄσματος «Ὁ ξένος» :

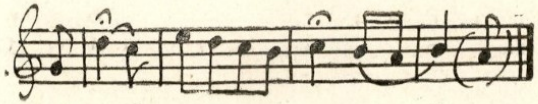


ἐπαναλαμβάνεται σχεδὸν ἀμετάβλητος εἰς τὸ 8ον μέρος τοῦ 4ου ᾄσματος «Ἡ ἁρπαγή» :



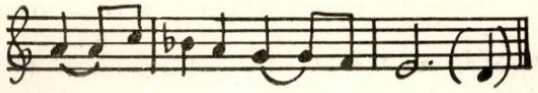
μὲ τὴν διαφορὰν βεβαίως ὅτι, τὸ si εἶναι ἠλλοιωμένον μὲ μίαν ὕφεσιν. (Τὸ ἐντὸς παρενθέσεως sol, la, si τοῦ προτελευταίου μέτρου τοῦ τελευταίου παραδείγματος, εἶναι ἡ γνωστή μας πλέον κυκλωτική, περὶ τὸ la ἐδῶ, κίνησις—Perihelese).

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



ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

καθὼς καὶ τὸ «Ἡ ξενητειὰ» τοῦ αὐτοῦ τόμου, μὲ τὴν μουσικὴν φράσιν:



Ἄξιον ἰδιαιτέρας μνείας σχετικῶς, εἶναι καὶ τὸ ἑξῆς: Αἱ ἐσωτερικαὶ καταλήξεις τῶν ᾀσμάτων αὐτῶν, λαμβάνουν χώραν ἐπὶ τῆς ΙΙας ἢ ΙΙΙης βαθμίδος, σπανιώτερον ἐπὶ τῆς ΙVης ἢ VΙΙης (ἡ «Unterganztonwirkung» τοῦ H. Riemann) καὶ συνηθέστερον ἐπὶ τῆς πρώτης βαθμίδος τῆς ὁριστικῆς βασικῆς κλίμακος. Τὸ τοιοῦτον εἶναι ἀξιοσημείωτον διότι, τὴν στιγμὴν καθ' ἣν εἰς ἓν ᾄσμα ἦχεῖ, μετὰ δύο ἢ τρία μέτρα ἀμέσως σχεδόν, ἡ τονική, τότε δὲν μένει ἀσφαλῶς ἀρκετὸν περιθώριον καὶ δι' ἐνδιαφέρουσαν (ἀπὸ αἰσθητικῆς ἀπόψεως) περαιτέρω πρόοδον. Ὁ ἀκροατής, θὰ ἠδύνατο τότε, νὰ εἴπῃ: «Καὶ τώρα, ἀρχίζουν αἱ ἐπὶ τῆς αὐτῆς Stimmung μουσικαὶ παραλλαγαὶ ἢ αἱ ἐπαναλήψεις τοῦ αὐτοῦ μουσικοῦ ὑλικοῦ. Τὸ ᾄσμα ἐσταθεροποιήθη ἤδη». Π. χ.: «Ἡ κόρη διάζεται» (Β τόμος) μᾶς δίδει τὴν ὁριστικὴν τονικότητα εἰς τὸ 3ον μέτρον, ἀφ' τοῦ ἀκολουθεῖ, εἶναι ἐπανάληψις καὶ παραλλαγή, μὲ τὸ βασικὸν πάντοτε ὑλικὸν καὶ περιεχόμενον. Εἰς τὴν «Ξενητειὰ», ἐξ ἀντιθέτου, ἀκούομεν συνεχῆ ροὴν τοῦ μέλους, μίαν πλουσίαν καὶ ἐνδιαφέρουσαν μελοποιητικὴν γραμμήν, ἔστω καὶ ἂν ἀποκτᾷται αὕτη, ἐλέχθη ἤδη ἀνωτέρω, διὰ τῆς ἐπαναλήψεως καὶ παραλλαγῆς τῆς πρωταρχικῆς καὶ βασικῆς φράσεως. Αἱ ἐσωτερικαὶ καταλήξεις (καὶ αὐταὶ εἶναι ἐκεῖναι αἱ ὁποῖαι δίδουν κίνησιν καὶ ἀνάμον εἰς τὸ ὅλον μέλος) δὲν λαμβάνουν χώραν ἐπὶ τῆς τονικῆς, ἀλλ' ἐξ ἀντιθέτου ἐπὶ τῆς ΙΙας καὶ ΙVης βαθμίδος. Καὶ εἶναι αὐτὸ κάτι. Ἡ μελῳδία ἀποκτᾷ οὕτω ζωήν, κίνησιν καὶ διὰ τοῦ κειμένου, θὰ ἐλέγομεν: «Ὁ τραγουδιστὴς χάνεται, ξεχνιέται στὸ τραγοῦδι του. Τραγουδᾷ αὐτὸς τὸ μακρόσυρτο σκοπό του, σὲ μιὰ χαμένη χώρα.....»

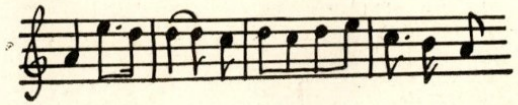
Τὸ 3ον, 4ον, 5ον, 7ον καὶ 8ον, δίδουν ἀμέσως σχεδὸν τὴν τονικὴν καὶ ἕνεκα τούτου περιστρέφεται τὸ μέλος των πάντοτε, γύρω ἀπὸ τὴν τονικὴν αὐτήν. Τὸ 6ον ὅμως ᾄσμα «Ἡ καγγελοφρύδα», παραδίδει τὴν μελῳδίαν του μὲ ἐσωτερικὰς καταλήξεις ἐπὶ τῆς ΙΙΙης καὶ ΙVης βαθμίδος [1]). Καὶ εἶναι ἀρκετὰ χαρακτηριστικὸν τὸ ἑξῆς: Εἰς τὸ ποιητικὸν κείμενον γίνεται καὶ πάλιν λόγος δι' «ὀρφάνια» ὡς καὶ εἰς τὸ προμνησθὲν «Ἡ ξενητειά». Καὶ ἐρωτῶ: Μήπως ὁ τῆς Ἀνατολικῆς Θρᾴκης λαϊκὸς τραγουδιστὴς εἶχε προαίσθησίν τινα, ὅταν τραγουδοῦσε διὰ ξενητειά, δι' ὀρφάνεια

1) Τὸ ζήτημα τῆς προτιμήσεως τῆς ΙVης συνήθως βαθμίδος καὶ δὴ τοῦ διαστήματος 4ης, τὸ ἐξετάζομεν κατωτέρω.

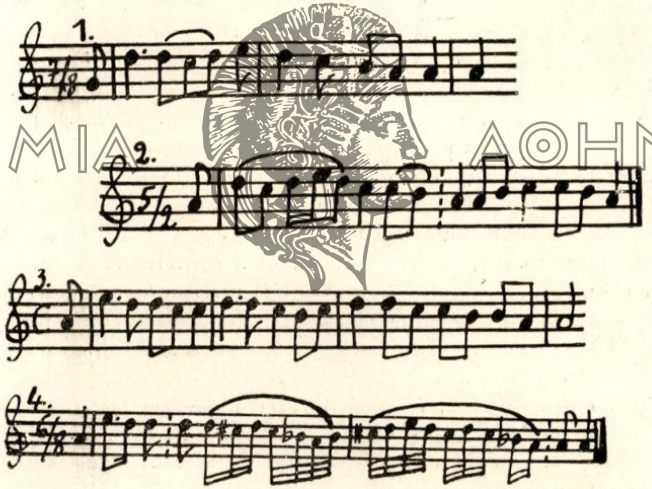
ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

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

Τὸ «Ἐσὺ στὸ παραθύρι» εἶναι Εὐρωπαϊκῆς τονικότητος ᾆσμα. Ἀλλ' ἡ «Κσκοπαντρεμένη», 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:

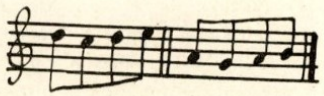


εἶναι ἡ ἰδιαιτέρως συνήθης μορφικὴ ποιότης (Gestaltqualität) τοῦ λαϊκοῦ μας τρουβαδούρου. Π. χ.: 1)



ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

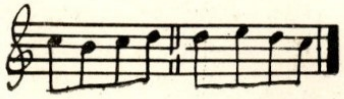
Ἡ κυκλωτικὴ δὲ κυρίως κίνησις:



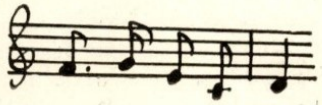
---

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

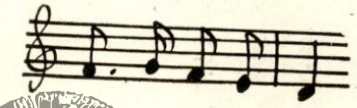
εἶναι ἡ γνωστή μας ἀγαπητὴ τοῦ Νεοέλληνος Perihelese, τὴν ὁποίαν καὶ συνηντήσαμεν ἐπανειλημμένως, καθὼς βεβαίως τὴν συναντᾷ τις καὶ εἰς σωρείαν ἄλλων ᾀσμάτων τοῦ ἁπανταχοῦ Ἑλληνισμοῦ γενικῶς. Τὴν συναντᾷ δὲ ἢ ὡς προηγουμένως ἐσημειώθη ἢ ὡς ἀκολούθως:



Ὁμοίως :

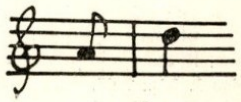


ἀντί :



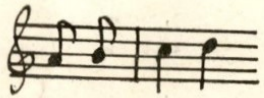
καὶ οὕτω καθ' ἑξῆς. Μετὰ τὴν τονικὴν εἰς τὸ ᾆσμα μας «Ἡ κακοπαντρεμένη (βλέπε τὸ παράδειγμα ἀνωτέρω), ἀκολουθεῖ ἡ τελειωτική, ἐν ἀναπτύξει, Kadenz ἐπὶ τοῦ la τοῦ Φρυγίου τετραχόρδου. Ἀντιθέτως, τὰ «Τρία παλικαράκια», διὰ τῆς χρησιμοποιήσεως τῆς VIIης βαθμίδος ἐν καταχρήσει (καὶ αὐτὸ ὅτι ἐπαναλαμβάνεται ἡ αὐτὴ κίνησις συνεχῶς ἐλέχθη ἤδη ἀνωτέρω) ἀφίνει τὴν ἐντύπωσιν κομάτου ὡς ἐκ τῆς μονοτόνου ροῆς (ἐπανάληψις τοῦ αὐτοῦ σχεδὸν μοτίβου τοῦ ὅλου μέλους. Εἰς τὸ «Λωλαίνομαι Μανοῦλα μου» αἱ καταλήξεις λαμβάνουν χώραν ἐπὶ τῆς IVης καὶ τῆς Iης βαθμίδος, εἰς δὲ τὸ δεύτερον μέρος τοῦ ᾆσματος αὐτοῦ, μὲ Εὐρωπαϊκὸν μᾶλλον μέλος, ἀκούομεν ὁλοκάθαρα 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 καταλήξεων:Ἢ ἔχομεν μετὰ 2—3μέτρα τὴν ὁριστικὴν τονικότητα—βάσιν, ἢ τὴνIVην βαθμίδα, τὴν IIαν, τὴν IIIην, τὴν VIIην κλ.

Καὶ ἐρχόμεθα εἰς τὴν χρῆσιν τοῦ ἀγαπητοῦ τοῦ Νεοέλληνος καὶ τοῦ Θρᾳκὸς βεβαίως λαϊκοῦ τραγουδιστοῦ, διαστήματος. Εἰς τὸ διάστημα τετάρτης. Τὸ συναντῶμεν εἰς τὰ κατωτέρω ᾄσματα τῆς Συλλογῆς Μ. Παχριστοδούλου: «Ἡ κόρη διάζεται», «Ἡ ξενητειά», «Ὁ ξένος» καὶ ἐν συνεχείᾳ εἰς τὰ ὑπ' ἀριθμ. 4 (κεκρυμμένη ἡ τετάρτη, ὡς ἐκ τῆς χρήσεως διαβατικῶν, εἰς τὸ 5ον μέτρον) 5, 6, 7, 8 τοῦ πρώτου μέρους τοῦ Β τόμου.Εἰς τὸ δεύτερον μέρος τοῦ αὐτοῦ τόμου: Εἰς τὰ ὑπ' ἀριθμ. 2 (κεκρυμμένη ὁμοίως ἡ 4η ὡς ἐκ τῆς χρήσεως διαβατικῶν. Δηλαδή, ἀντί :



ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

ἔχομεν:



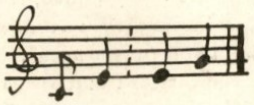
ὅπως καὶ εἰς τὸ ὑπ' ἀριθμ.4 προηγουμένως), 3, 5 καὶ 9.Εἰς δὲ τὸν τρίτον τέλος τόμον, εἰς τὰ ὑπ' ἀριθμ. 5 καὶ 6. Βλέπομεν δηλαδὴ ὅτι, εἰς 14 ἐκ τῶν 23 ᾀσμάτων τῆς Συλλογῆς, τὸ διάστημα τετάρτης χρησιμοποιεῖται ἀρκετά, εἴτε ὡς βαθμὶς διὰ περαιτέρω πρόοδον ἢ ὡς τελειωτικὴ κατάληξις IV—I, Plagal ὡς θὰ ἔλεγον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

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

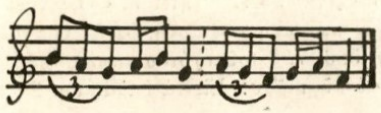
Π.χ. 2).

ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

Καὶ ἐφ' ὅσον ὁ λόγος διὰ τὰ διαστήματα, σημειοῦμεν ἐπὶ πλέον: Εἰς τὸ ὑπ' ἀριθμ. 8 ᾆσμα (σελ. 394 τοῦ Β' τόμου) μὲ τὸν τίτλον «Δὲν λαλεῖς» ἡ δευτέρα sol—la (καὶ ἡ ὁποία ἴσως εἶναι ἡ VII—I ἁπλῶς) ἀποκτᾷ σημασίαν βασικοῦ μοτίβου, δεδομένου ὅτι ἐπαναλαμβάνεται αὕτη τετράκις, τὸ ὅλον δὲ ᾆσμα μορφοποιεῖται κυρίως μὲ βάσιν τὴν δευτέραν αὐτήν. Καὶ αὐτὸ διότι, τὸ do-mi (μεγάλη τρίτη) εἶναι παράγωγόν τι ἢ παραλλαγὴ τῆς μεγάλης δευτέρας sol-la. Ἀντὶ δηλαδὴ do—re, ἔχομεν τὴν παραλλαγὴν do-mi. Ἐν τούτοις τὸ ἀνωτέρω ᾆσμα, εἶναι μᾶλλον κρᾶμα Ἑλληνικῆς καὶ Εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς σκέψεως καὶ αἰσθήσεως ἢ καθαρῶς Ἑλληνικῆς τοιαύτης. Κινήσεις π. χ. ὡς:



ἢ

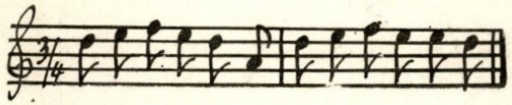


1) «Μουσικὴ Ζωὴ» 1930—31, σελ. 150.

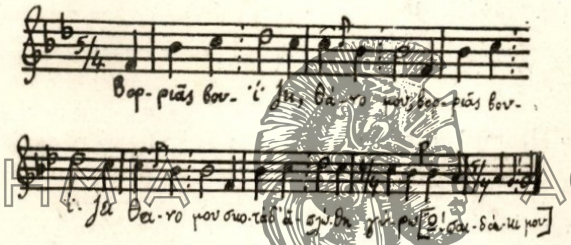
2) Τὰ ἀνωτέρω δύο, Βυζαντινῆς μουσικῆς παραδείγματα, ἐλήφθησαν ἀπὸ τὸ βιβλίον τοῦ κ. Κ. Παπαδημητρίου «Τὸ μουσικὸν ζήτημα ἐν τῇ Ἐκκλησίᾳ τῆς Ἑλλάδος». σελ. 59 καὶ 67.

εἶναι, μὲ τὰς Sequenz αὐτῶν, καθ' ὁλοκληρίαν Εὐρωπαϊκῆς προελεύσεως. Βλέπε σχετικῶς καὶ τὰς μὲ τρίηχα κινήσεις (Sequenz!) τοῦ «Ξένεμ' ξενούτσικεμ'» καὶ ἄλλα.

Τὸ ᾆσμα «Νάτος, μάνε μ', νάτος» καὶ ἰδίως τὸ πρῶτον μέρος (πρὸ τῆς εἰσόδου τοῦ τριημιτονίου) μᾶς ἐνθυμίζει ἓν «Μοιρολόγι» ἀπὸ τὴν Συλλογὴν τοῦ κ. Κ. Ψάχου «Δημώδη ᾄσματα 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 :

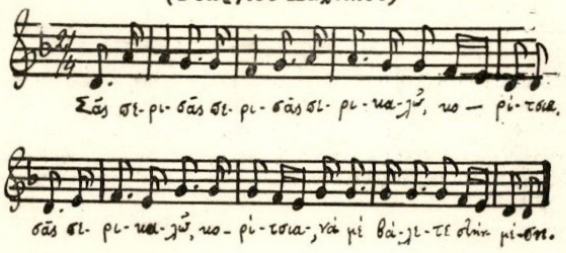


ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

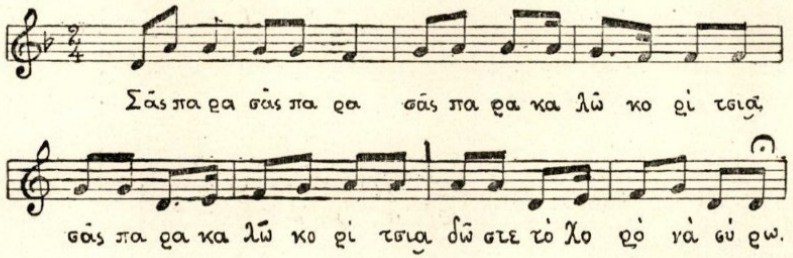
Ἐὰν εἰς τὸ «Μοιρολόγι» μεταβάλωμεν τὸν ρυθμὸν καὶ τὸ μέτρον, θὰ ἀποκτήσωμεν εὐθὺς ἀμέσως τὴν ἀτμόσφαιραν τοῦ «Νάτος, μάνε μ', νάτος». Μήπως πρόκειται εἰς τὸ τελευταῖον, διὰ παραλλαγὴν τοῦ «Μοιρολογιοῦ» τῆς Γορτυνίας ;

Ἀλλὰ τὸ ᾆσμα, τὸ ὁποῖον καὶ φέρει εἰς δύσκολον ὁμολογουμένως θέσιν τὸν ἐρευνητήν, εἶναι τὸ «Δόστε τὸ χορὸ νὰ σύρω» ὡς τιτλοφορεῖται ἀπὸ τὸν συλλογέα κ. Μ. Παπαχριστοδούλου—(σελ. 393 τοῦ Β' τόμου). Συναντᾶται καὶ εἰς τὴν κωμόπολιν Μαλακοπὴ τῆς ἐπαρχίας Ἰκονίου, ἐν Μ. Ἀσίᾳ, ἐδημοσιεύθη δὲ ὑπὸ τοῦ Γεωργίου Παχτίκου τῷ 1905, εἰς τὴν Συλλογήν του «260 Ἑλληνικὰ δημώδη ᾄσματα»—σελ.6.Δίδομεν κατωτέρω ἀμφότερα τὰ ᾄσματα :

(Γεωργίου Παχτίκου)



(Μόσχου Παπαχριστοδούλου)



Καὶ οἱ στῖχοι:

(Γ. Παχτίκου)

«Σᾶς περικαλῶ κορίτσια,
νὰ μὲ βάλετε 'ς τὴν μέση.

Ἔχω κόρη νὰ 'πανδρέψω
καὶ γαμβρὸ νὰ κανακέψω.
Νὰ τὸν δώσω καὶ προικιὰ
κ' ἕναν κόσκινο κουκιά.

Νὰ τὸν δώσω κ' ἐν ἀμπέλι
Καὶ 'ς τὴν μέση ἕνα δενδρί.

Νὰ τὸν στείλω 'ς τὸ Μισίρι
'ς τὸ μεγάλο μοναστῆρι».

(Μ. Παπαχριστοδούλου)

«Σᾶς παρακαλῶ κορίτσια
δόστε τὸ χορὸ νὰ σύρω.
Ἔχω κόρη νὰ παντρέψω
καὶ γαμπρὸ νὰ κανακέψω
νὰ τὸν δώσω καὶ προικιὰ
τράχωμα κατὸ χωριά.
Νὰ τὸν δώσω καὶ ἀμπέλι
πόχ' σταφύλι σὰν τὸ μέλι».

ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

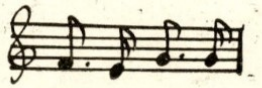
Παρατηρεῖ πιστεύω ὁ ἀναγνώστης ὅτι, εὑρισκόμεθα ἀνωτέρω πρὸ δύο Varianten ἑνὸς καὶ τοῦ αὐτοῦ σχεδὸν ᾄσματος καὶ ὅτι αἱ παραλλαγαὶ (τὶ τὸ σύνηθες ἄλλως τε εἰς τὸν Νεοέλληνα λαϊκὸν τραγουδιστὴν) εἶναι (ἀπὸ ἀπόψεως κυρίως Νεοελληνικῆς μουσικῆς νοοτροπίας) ἀσήμαντοι [1]). Κατὰ

---

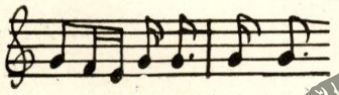
1) Ἡ scotch snap ἢ alla Lombarda (δέκατον ἕκτον + ὄγδοον παρεστιγμένον) ρυθμικὴ κίνησις (figur) τοῦ Γ. Παχτίκου (τὴν ὁποίαν καὶ συναντᾷ τις εἰρήσθω ἐν παρόδῳ καὶ εἰς δημώδη ᾄσματα τῆς Σουηδίας, Ἰρλανδίας, Φινλανδίας, τῶν Σκανδινουϊκῶν χωρῶν καὶ ἀλλαχοῦ) εἶναι ἡ διακρίνουσα ἰδίως τὸ ᾆσμα τοῦ τελευταίου ἀπὸ τὸ τοῦ κ. Μ. Παπαχριστοδούλου.

τὰ ἄλλα ὁ μὲν Παχτῖκος γράφει ὄγδοα παρεστιγμένα ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον καὶ δίδει τὴν ὁριστικὴν κατάληξιν εὐθὺς εἰς τὴν ἀρχὴν τοῦ 5ου μέτρου, ἐν ᾧ ὁ κ. Μ. Παπαχριστοδούλου μετὰ τὴν τρίτην (4ον μέτρον), γράφει τὴν κατάληξίν του εἰς τὸ ὄγδοον καὶ μόνον μέτρον. Ἐπὶ πλέον: Ὁ Παχτῖκος εἰς τὸ 2ον μέρος τοῦ ᾄσματός του ἀκούει καὶ σημειώνει βεβαίως scotch snap κίνησιν (figur), ἡ ὁποία εἰς τὴν πραγματικότητα δὲν εἶναι ἢ ρυθμικὴ

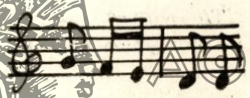
παραλλαγὴ τοῦ μέτρου:



εἰς:



καὶ ἐν συνεχείᾳ, διὰ τὴν τελειωτικὴν κατάληξιν:



ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

ἥτις διὰ τῶν διαβατικῶν, «καλύπτει» τὴν εἰς τὸ αὐτὸ μέρος τετάρτην sol —re τοῦ κ. Μ. Παπαχριστοδούλου. Εἰς τὰ πρῶτα τρία μέτρα τοῦ ᾄσματος τοῦ Παχτίκου, ἐὰν ἀπαλείψωμεν τὰς στιγμὰς τῶν ὀγδόων 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 ἀποκτᾶται διὰ τῆς συμμετρικῆς ἀπαντήσεως εἰς τὰ τέσσαρα αὐτὰ πρῶτα μέτρα, τὴν Α΄ φράσιν. Πάντως, εἰς μὲν τοῦ Παχτίκου τὸ ᾄσμα, ἀκούομεν εὐκρινῶς τὴν ἀσυμπλήρωτον ἔστω Φρύγιον κλίμακα, εἰς δὲ τοῦ κ. Μ. Π. μᾶλλον τὸ ἀνεμιτονικὸν τετράχορδον re, fa, sol, la, ἀφ' οὗ τὸ mi εἰς αὐτὸν δὲν εἶναι ἢ διαβατικὸν καί ἠχεῖ κυρίως (δὶς μόνον) ἐπὶ τοῦ ἀσθενοῦς πάντοτε μέρους τοῦ κτυπωμένου χρόνου. Τοῦ κ. Μ. Π. τὸ ᾄσμα, μᾶς ἐνθυμίζει οὕτω μερικὰ παιδικὰ ᾄσματα, ἐν ᾧ τοῦ Παχτίκου ἓν Ἑλληνικοφανὲς πως—τοὐλάχιστον μέχρι τοῦ πρώτου ἡμίσεως τοῦ 6ου μέτρου. Καὶ ἐρωτᾶται: Τίνι τρόπῳ ἀπὸ τὴν Μαλακοπὴν τοῦ Ἰκονίου (διότι τοῦ Παχτίκου τὸ ᾄσμα εἶναι ἀσφαλῶς παλαιότερον.—Βλέπε καὶ τὴν διηγεκῆ ἐπανάληψιν τοῦ αὐτοῦ φθογγοσήμου εἰς διάφορα τοῦ ᾄσματος μέρη

καὶ ἰδίως τὰ sol εἰς τὸ 6ον καὶ τὸ 7ον μέτρον) 1) εὑρέθη τὸ ᾆσμα, ἔστω καὶ ὀλίγον παρηλλαγμένον (ἄλλως τε τὸ γεγονὸς 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 Παχτῖκος, εὑρέθη καὶ εἰς τὴν πρωτεύουσαν τῆς Ἀνατολικῆς Θρᾴκης; Μήπως διὰ τῆς Κωνσταντινουπόλεως διεδόθη τὸ ᾆσμα εἰς τὴν Ἀδριανούπολιν; Ἢ μήπως κατὰ τὸν Ρωσσοτουρκικὸν πόλεμον μετηνάστευσαν Ἕλληνες ἐκ Θρᾴκης εἰς Μ. Ἀσίαν καὶ ἐκεῖθεν, μετὰ τὸν πόλεμον, ὀφ' οὗ ἐπανῆλθον καὶ πάλιν εἰς τὴν γενέτειράν των διέδοσαν, οἱ Ἕλληνες αὐτοὶ Θρᾷκες, τὸ ἀνωτέρω ᾆσμα, μετὰ διαφόρων ἄλλων δημωδῶν ᾀσμάτων τῶν Μικρασιατικῶν ἐπαρχιῶν τῶν ἀνθούντων τότε Ἑλληνικῶν κοινοτήτων; Δυστυχῶς δὲν ἠμπορῶ νὰ ἀπαντήσω μετ' ἀκριβείας. Ἐν πάσει περιπτώσει, καταπληκτικὴ εἶναι ἡ ὁμοιότης καὶ ἡ σχέσις τῶν δύο ὡς ἄνω ᾀσμάτων 2).

Συμπεράσματα

Τὰ δημώδη ᾄσματα Θρᾴκης ὡς αὐτὰ ἐδημοσιεύθησαν ὑπὸ τοῦ κ. Μόσχου Παπαχριστοδούλου, μᾶς δίδουν τὰ ἑξῆς: Τὴν ἐπανάληψιν καὶ τὴν παραλλαγὴν μιᾶς Ἀττικῆς μουσικῆς φράσεως, τῆς ἀρχαίας Ἑλληνικὰς ἢ τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς ἡμῶν μουσικῆς κλίμακας, τὰ ἀρχαῖα Ἑλληνικὰ ἐν πολλοῖς ρυθμικὰ σχήματα εἰς τὴν ὅλην μελισματικὴν των γραμμήν, τὸ πλούσιον μέλος, τὰ ἐπιφωνήματα, 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 ᾀσμάτων μέρη καὶ ἄλλα, σχετικὰ πάντοτε μὲ τὴν τεχνικὴν καὶ τὴν μουσικὴν σκέψιν καὶ αἴσθησιν τῶν Νεοελλήνων τῆς παλαιᾶς Ἑλλάδος.

Μᾶς δίδουν ἐπίσης, ὡς ἐκ τῆς θέσεως τῆς Θρᾴκης, καὶ μερικὰ Σλαυϊκῆς ἢ καὶ Εὐρωπαϊκῆς ὑφῆς ᾄσματα (τὰ τελευταῖα ἴσως ὡς ἐκ τῆς γειτνιάσεως τῆς χώρας μὲ τὴν Κωνσταντινούπολιν), οὐδέποτε δὲ Τουρκικῆς,

---

1) Σχετικῶς δέον νὰ σημειωθῇ ὅτι, πολλάκις ὅταν λησμονῇ ὁ τραγουδιστὴς τὴν συνέχειαν, ἐπαναλαμβάνει ἁπλῶς τὸ αὐτὸ φθογγόσημον ἢ τὴν αὐτὴν κίνησιν, μέχρι τῆς στιγμῆς καθ' ἣν θὰ «κλείσῃ» τὸ ᾆσμα του. Βλέπε π. χ. καὶ τὰ ᾄσματα τοῦ κ. Μ.Π.: «Τρία παλικαράκια», «Ἂν θέλεις νύγέμ, νὰ ζεῖς» καὶ ἄλλα.

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

ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

τοὐλάχιστον εἰς τὰ δημοσιευθέντα 23. Τὸ πρόβλημα, ἐὰν καὶ κατὰ πόσον θὰ ἠδυνάμεθα νὰ ὁμιλήσωμεν καὶ διὰ καθαρῶς τοπικιστικῆς, ἀλλ' Ἑλληνικῆς πάντως χροιᾶς, ᾄσματα (ὅπως λέγομεν: «Μανιάτικα μοιρολόγια», «Κλέφτικα», «Ἑ ιτραπέζια» καὶ ἄλλα Πελοποννήσου, «Χορευτικὰ» Κρήτης κλ.), εἶναι ὀλίγον δύσκολον μὲ τὰ 23 καὶ μόνον «Θρᾳκιώτικα τραγούδια» τοῦ κ. Μόσχου Παπαχριστοδούλου. Καὶ ἕνεκα τούτου, συνιστῶμεν εἰς τὸ Σὸν Προεδρεῖον τοῦ «Θρᾳκικοῦ Κέντρου» νὰ σχηματίσῃ ἐπιτροπὴν ἀπὸ εἰδήμονας (μουσικοὺς καὶ φιλολόγους ἐπιστήμονας), εἰς τοὺς ὁποίους νὰ ἀναθέσῃ τὴν συλλογὴν τῶν δημωδῶν ᾀσμάτων τῆς Ἀνατολικῆς καὶ τῆς Δυτικῆς ἀκόμη Θρᾴκης καὶ νὰ δημοσιεύσῃ κατόπιν εἰς αὐτοτελεῖς τόμους, τὸ πλῆθος τῶν διὰ τοῦ φωνογράφου πάντοτε συλλεγέντων δημωδῶν ᾀσμάτων ἐπὶ τῇ βάσει τῶν κατωτέρω στοιχείων, δι' ἕκαστον ᾆσμα :

ΤΙΤΛΟΣ

Φωνογραφικὴ λῆψις εἰς.....	(ὄνομα πόλεως, κωμοπόλεως, χωρίου κλ.).
Τραγουδιστὴς-ἐκτελεστής....	(ὄνομα, ἐπώνυμα, ἡλικία).
Τοποθεσία-χῶρος.....	(εἰς ἀνοικτὸν ἢ κλειστὸν χῶρον ; ἐν γνώσει ἢ ἐν ἀγνοίᾳ τοῦ τραγουδιστοῦ ἐγένετο ἡ φωνολῆψις ; παρόντων ἄλλων προσώπων καὶ ποίων ; ποίαν ὥραν ;).
Κείμενον.....	(ἐγένετο χρῆσις παλαιοῦ κειμένου ἢ μήπως αὐτοσχεδιασμὸς στίχων ; Τίνος εἶναι τὸ ποιητικὸν κείμενον ; Τονισμοὶ λέξεων, φράσεων, στίχων).

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

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

---

1) Μετὰ τὴν ἀποπεράτωσιν τῆς ἀνὰ χεῖρας μελέτης μου, ἔλαβον γνῶσιν διὰ τοῦ σεβαστοῦ ἀντιπροέδρου τοῦ «Θρᾳκικοῦ Κέντρου» κ. Μ. Σταμούλη, τῆς κριτικῆς «τῆς ἐπιτροπῆς ἐπὶ τοῦ διαγωνισμοῦ συλλογῆς λαογραφικῆς καὶ γλωσσικῆς ὕλης τοῦ προκηρυχθέντος ὑπὸ τοῦ ἐν Ἀθήναις «Θρᾳκικοῦ Κέντρου» («Θρᾳκικὰ» τόμος Β' σελ. 248), ἀκριβῶς τῶν ἐξετασθέντων ἀνωτέρω ᾀσμάτων. Τὴν κριτικὴν ἐπιτροπὴν ἀπετέλουν οἱ κ.κ. Στίλπων Κυριακίδης (καθηγητὴς τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης) καὶ Εὐστρ. Πελεκίδης. Μετὰ χαρᾶς μου εἶδον, ὅτι αἱ ἀπόψεις τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς καὶ δὴ εἰς τὰ περὶ «διαλελυμένων 15συλλάβων» συμπίπτουν μὲ τὰς ἰδικάς μου ἐρεύνας καὶ ἀκόμη ὅτι, ἀπέδειξα ὡς ὀρθὸν ἐν πολλοῖς τὸν «ἐνδοιασμὸν» ἁπλῶς τῆς ἐπιτροπῆς: «Ἡ συλλογὴ δὲν φαίνεται ἐγγυωμένη τὴν ἀπαιτουμένην ἀκρίβειαν» [ὡς πρὸς τὴν ὀρθότητα τῆς ἀποδόσεως ὑπὸ τοῦ Συλλογέως τοῦ τε ἤχου (προτιμητέον: τονικότητος) καὶ τοῦ ρυθμοῦ]. Σχετικῶς δὲ μὲ τὰς παρατηρήσεις τῆς Ἐπιτροπῆς διὰ τὸ ᾆσμα ἡ «Παναγιώτα» παραπέμπω τὸν ἀναγνώστην εἰς τὴν μελέτην μου ἀνωτέρω καὶ δὴ εἰς τὰς παραγράφους περὶ παραλλαγῶν καὶ προσθηκῶν, περὶ ἐπιφωνημάτων, ἐπαναλήψεων, παρεμβολῶν κτλ.

ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

ΕΠΕΙΓΟΥΣΑ ΣΥΜΒΟΛΗ
ΕΙΣ ΤΗΝ ΝΕΟΛΛΗΝΙΚΗΝ ΔΙΑΛΕΚΤΟΛΟΓΙΑΝ

Τὰ «Θρακικὰ» δημοσιεύοντα τὴν ἐπείγουσαν ἔκκλησιν τοῦ καθηγητοῦ κ. Ἀναγνωστοπούλου δράττονται 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 ὑλικοῦ εἰς τὰ γραφεῖα τοῦ Θρακικοῦ Κέντρου. Ἐλπίζομεν ὅτι αἱ ἐπανειλημμέναι διὰ τοῦ τύπου καὶ δι' ἐγκυκλίων ἐκκλήσεις μας, κατόπιν μάλιστα τῆς τόσον εὐγλώττου τοιαύτης τοῦ κ. καθηγητοῦ θὰ τύχωσιν εὐνοϊκῆς ἀπαντήσεως παρὰ τῶν ἀρμοδίων Θρᾳκῶν.

Πρὸ πέντε σχεδὸν ἐτῶν ἐγράφα εἰς τὸν πρῶτον τόμον (σελ. 242) τῶν «Θρακικῶν» τὰ ἑξῆς· «Ἡ ἀνάμειξις τῶν ἐξ ἀνατολικῆς Θρᾴκης προσφύγων πρὸς τοὺς κατοίκους ἄλλων ἑλληνικῶν χωρῶν θὰ συντελέσῃ ἀναπόφευκτος εἰς τὴν ἀνάμειξιν καὶ τῶν γλωσσικῶν ἰδιωμάτων των. Διὰ τοῦτο θὰ ἦτο εὐχῆς ἔργον νὰ ἐρευνηθοῦν ταχέως καὶ ἐφ' ὅσον εἶναι ἀκόμη καιρὸς καὶ τὰ λοιπὰ γλωσσικὰ ἰδιώματα τῆς Θρᾴκης. Αἱ φιλόξενοι στῆλαι τῶν «Θρακικῶν» παρέχουν τὴν πρὸς τοῦτο εὐκαιρίαν. Δὲν χρειάζεται ἤδη παρὰ ἡ καλὴ θέλησις καὶ τὸ ἐπιστημονικὸν ἐνδιαφέρον τῶν λογίων Θρᾳκῶν διὰ τὰ γλωσσικὰ ἰδιώματα τῆς ἰδιαιτέρας πατρίδος των. Ἂς ἐλπίσωμεν καὶ ἂς εὐχηθῶμεν νὰ μὴ ἀργήσῃ νὰ ἐκδηλωθῇ.»

Ἡ ἔνθερμος 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 ὀλίγαι 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 Θρᾴκης, καμμία,—ἔστω καὶ ἁπλῆ, ἀλλὰ πιστὴ — περιγραφὴ τῆς φωνητικῆς καὶ τῆς κλίσεως τῶν κυριωτέρων τοὐλάχιστον ἰδιωμάτων τῆς ἀνατολικῆς Θρᾴκης δὲν ἐδημοσιεύθη ἀκόμη. Τὸ παράδειγμα τοῦ μακαρίτου Σ τ. Ψ ά λ τ η, ὅστις διὰ τῶν «Θ ρ ᾳ κ ι κ ῶ ν ἢ μ ε λ έ τ η ς π ε ρ ὶ τ ο ῦ γ λ ω σ σ ι κ ο ῦ ἰ δ ι ώ μ α τ ο ς τ ῆ ς π ό λ ε ω ς 40 Ἐ κ κ λ η σ ι ῶ ν», ἐκδοθείσης πρὸ τριάκοντα περίπου ἐτῶν, ἔδωσεν

ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

εἰς τοὺς Θρᾴκας τὴν πρώτην ὤθησιν καὶ τὸ πρότυπον τοιούτων ἐρευνῶν καὶ διὰ τὰ ἄλλα ἰδιώματα τῆς ἰδιαιτέρας πατρίδος του, ἀναμένει πάντοτε τοὺς μιμητὰς καὶ συνεχιστάς του.

Ἀλλ' ἐὰν τὸ πρᾶγμα ἦτο καὶ πρότερον ἐπεῖγον—ἕνεκα τῆς γοργῆς ἐξαπλώσεως τῆς κοινῶς ὁμιλουμένης εἰς ὅλας, καὶ τὰς ἀποκέντρους ἀκόμη, ἐπαρχίας, καὶ τῆς ἐκ τούτου βαθμιαίας ἐξαφανίσεως τῶν νεολληνικῶν διαλέκτων καὶ ἰδιωμάτων—ἤδη, μετὰ τὴν ἐκρίζωσιν τῶν ὁμογενῶν μας ἐκ τῆς Α. Θρᾴκης καὶ τὴν διασπορὰν των εἰς τὰς διαφόρους ἐπαρχίας τοῦ Ἑλληνικοῦ Κράτους, ἡ ἀνάμειξις καὶ ἐξαφάνισις τῶν ἀνατολικοθρᾳκικῶν γλωσσικῶν ἰδιωμάτων εἶναι πλέον ζήτημα ἐλαχίστου χρόνου.

Διὰ τοῦτο, ὅσοι λόγιοι—ἰδίως φιλόλογοι, δημοδιδάσκαλοι καὶ ἄλλοι μορφωμένοι—Θρᾷκες δύνανται νὰ περιγράψουν (ἔχοντες ὡς πρότυπον τὸ ῥηθὲν ἔργον τοῦ Σ τ. Ψ ά λ τ η, καθὼς καὶ τὴν ἐν Λεξικογραφικοῦ Ἀρχείου τόμ. ΣΤ' σελ. 362 κ.ἑξ. γενικωτέραν περιγραφὴν τῶν ἰδιωμάτων τῆς δυτικῆς Θρᾴκης ὑπὸ τοῦ κ. Σ τ. Κ υ ρ ι α κ ί δ ο υ) τὰ γλωσσικὰ ἰδιώματα τῆς ἰδιαιτέρας πατρίδος των ἢ νὰ συλλέξουν τοὐλάχιστον τὸ λεξιλογικὸν καὶ λαογραφικὸν ὑλικόν των, καταρτίζοντες γλωσσάρια ἀκριβῆ καὶ συλλογὰς λαϊκῶν παραδόσεων, παραμυθίων, ἀνεκδότων, παροιμιῶν, αἰνιγμάτων, δημωδῶν ᾀσμάτων κλπ. κλπ. μὲ ὅσον τὸ δυνατὸν πιστοτέραν ἀπόδοσιν τῆς ἐγχωρίου προφορᾶς, κλίσεως καὶ συντάξεως—ἔχοντες καθῆκον ἐπιτακτικὸν νὰ τὸ κάμουν ὅσον τὸ δυνατὸν ταχύτερον καὶ συντομώτερον. Θὰ ἦτο τοῦτο οὐχὶ μόνον πολύτιμος συμβολὴ εἰς τὴν ἐπιστημονικὴν ἔρευναν τῆς νεοελληνικῆς γλώσσης, ἀλλὰ καὶ κάλλιστος φόρος τιμῆς καὶ ἀγάπης εἰς τὸν ἱερὸν βωμὸν τῆς ἀλησμονήτου πατρίδος των.

Τὰ «Θρᾳκικὰ»—τὸ καλὸν περιοδικόν των—κάμνει ἐπείγουσαν ἔκκλησιν εἰς τὴν πρὸς τὴν ἀτυχῆ Α. Θρᾴκην στοργὴν καὶ ἀφοσίωσίν των καὶ θέτουν εἰς τὴν διάθεσίν των τὰς φιλοξένους στήλας των.

Γ. ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ

ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ