

ΔΗΜΟΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΔΡΟΠΟΛΕΩΣ ΒΟΡΕΙΟΥ ΗΠΕΙΡΟΥ

ΥΠΟ

ΣΠΥΡΙΔΩΝΟΣ Δ. ΠΕΡΙΣΤΕΡΗ

Ὁ μελετητὴς τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν κάθε ἔθνος ἔχει νὰ ἀντιμετωπίσῃ εἰς αὐτά, ὡς κείμενον καὶ μουσικὴν, ζητήματα ἀναφερόμενα οὐ μόνον εἰς τὴν καθόλου σύλληψιν ἐκάστου τραγουδιοῦ, τὴν τέχνην, τὴν γλῶσσαν καὶ τὴν μουσικὴν του ἐκτέλεσιν, ἀλλὰ συγχρόνως καὶ εἰς διαφορὰς ἀπαντώσας εἰς τὰς ἐκδηλώσεις αὐτὰς τοῦ λαοῦ μεταξὺ εὐρύτερων περιοχῶν ἀλλὰ καὶ στενωτέρων ἀπὸ τόπου εἰς τόπον, ἀκόμη δὲ καὶ μεταξὺ δύο γειτονικῶν χωρίων.

Αἱ μουσικαὶ διαφοραὶ ἀφορῶσαι τόσον εἰς ἔξωτερικὰ γνωρίσματα τῶν ἁσμάτων, τὴν ποιητικὴν καὶ μελωδικὴν μορφήν, ὅσον καὶ εἰς ἐσωτερικά, τὸ ὕφος, τὸν χαρακτήρα, ποικίλλουν κατὰ περιοχὰς καὶ ἀναλόγως τῶν συνθηκῶν τῆς δημιουργίας των, ὀφείλονται δὲ εἰς πολλοὺς καὶ διαφόρους λόγους, ἱστορικούς, κοινωνικούς, γεωγραφικούς, κλιματολογικούς κ.ἄ.

Οὕτως ἔχομεν γενικῶς διαφορὰς μεταξὺ τῶν ἁσμάτων τῆς νησιωτικῆς καὶ τῆς ἠπειρωτικῆς Ἑλλάδος, ἀλλὰ καὶ μεταξὺ στενωτέρων περιοχῶν ἐντὸς τῶν εὐρύτερων τούτων περιφερειῶν. Ἐπὶ παραδείγματι τὰ τραγούδια τῶν Ἰονίων νήσων διαφέρουν ἀπὸ τὰ τραγούδια τῶν νήσων τοῦ Αἰγαίου πελάγους, τῆς Ἀνατολικῆς Κρήτης ἀπὸ τῆς Δυτικῆς κλπ.

Παρατηροῦνται ἐπίσης διαφοραὶ μεταξὺ τῶν ἁσμάτων τοῦ Μοριᾶ (Πελοποννήσου), τῆς Ρούμελης, τῆς Θεσσαλίας, τῆς Ἠπείρου, τῆς Δυτικῆς καὶ Ἀνατολικῆς Μακεδονίας, τῆς Θράκης κ.ἄ. Ἐπειτα δὲ καὶ ἐντὸς τῶν περιοχῶν τούτων ὡς ἐπὶ παραδείγματι τῆς Ἠπείρου, ἔνθα τὸ τραγούδι τοῦ Ζαγορίου διαφέρει ἀπὸ τὸ τοῦ Πωγωνίου, καὶ τῆς ἐπαρχίας Παραμυθίας ἀπὸ τὸ τραγούδι τῆς Κονίτισης κλπ. Περαιτέρω τμήματα εἰς τὴν περιφέρειαν αὐτὴν τῆς Παραμυθίας καὶ μικρότεροι ἀκόμη περιοχαί, περιλαμβάνουσαι ὠρισμένα χωρία, ἅτινα ἔχουν μουσικὴν ἰδιοτυπίαν λόγῳ τῆς γεωγραφικῆς αὐτῶν θέσεως καὶ τῶν συνθηκῶν ζωῆς, π.χ. τὰ Σουλιωτοχώρια, τὰ Ζαγοροχώρια κ.ἄ., θὰ ἠδύναντο νὰ ἀποτελέσουν ἀνεξαρτήτους μουσικὰς περιοχὰς εἰς ἓνα μελλοντικὸν μουσικολαογραφικὸν χάρτην τῆς Ἑλλάδος.

Τὸ ἔργον τοῦτο, τοῦ καθορισμοῦ τῶν μὲ ἰδιαιτέραν μουσικὴν φυσιογνωμίαν περιοχῶν τοῦ ἑλληνικοῦ χώρου ἀπὸ ἀπόψεως τοῦ εἴδους καὶ τῆς ἐκτάσεως τῶν

μουσικῶν διαφορῶν καὶ τῆς ἐξετάσεως τῶν αἰτίων τούτων, προϋποθέτει τὴν πλήρη συγκέντρωσιν διὰ τῶν συγχρόνων μέσων τῆς μουσικῆς ὕλης ἐξ ὅλων τῶν ἑλληνικῶν τόπων.

Ὡς εἴπομεν, ἤδη εἰς τὰ δημοτικὰ τραγούδια τῆς Ἡπείρου ἀπαντῶσιν ἀπὸ μουσικῆς μορφῆς οὐ μόνον χαρακτηριστικὰ γνωρίσματα, διὰ τῶν ὁποίων διακρίνονται ταῦτα ἀπὸ τὰ τῆς λοιπῆς Ἑλλάδος, ἀλλ' ὑπάρχουν ἔτι καὶ ἰδιαίτερα γνωρίσματα μεταξὺ τῶν ἡσμάτων τῶν διαφόρων τόπων τῆς Ἡπείρου, ὡς συμβαίνει εἰδικῶς εἰς τὰ τραγούδια τῆς περιοχῆς τῆς Δροπόλεως Βορείου Ἡπείρου περὶ τῶν ὁποίων καὶ θὰ γίνῃ ἔνταῦθα λόγος.

Ἡ Δρόπολις ἐκτείνεται γεωγραφικῶς ἀπὸ τῶν στενῶν τῆς Σωτείας καὶ Μουργκάνας μέχρι τοῦ Ἀργυροκάστρου καὶ δυτικῶς ἔτι αὐτοῦ, περιλαμβάνουσα καὶ τὰ ἀνατολικῶς αὐτῆς κείμενα χωρία ἀπὸ τῶν σημερινῶν Ἀλβανικῶν συνόρων μέχρι Λιμποχόβου, χωρίζεται δὲ εἰς τὴν Ἄνω καὶ Κάτω Δρόπολιν. Ἡ ἄνω Δρόπολις ἀρχίζει ἀπὸ τῆς Σωτείας μέχρι τῶν Γεωργουτσάδων, ἡ δὲ Κάτω ἀπὸ τῆς Γράψης μέχρι Δερβιτσιάνης.

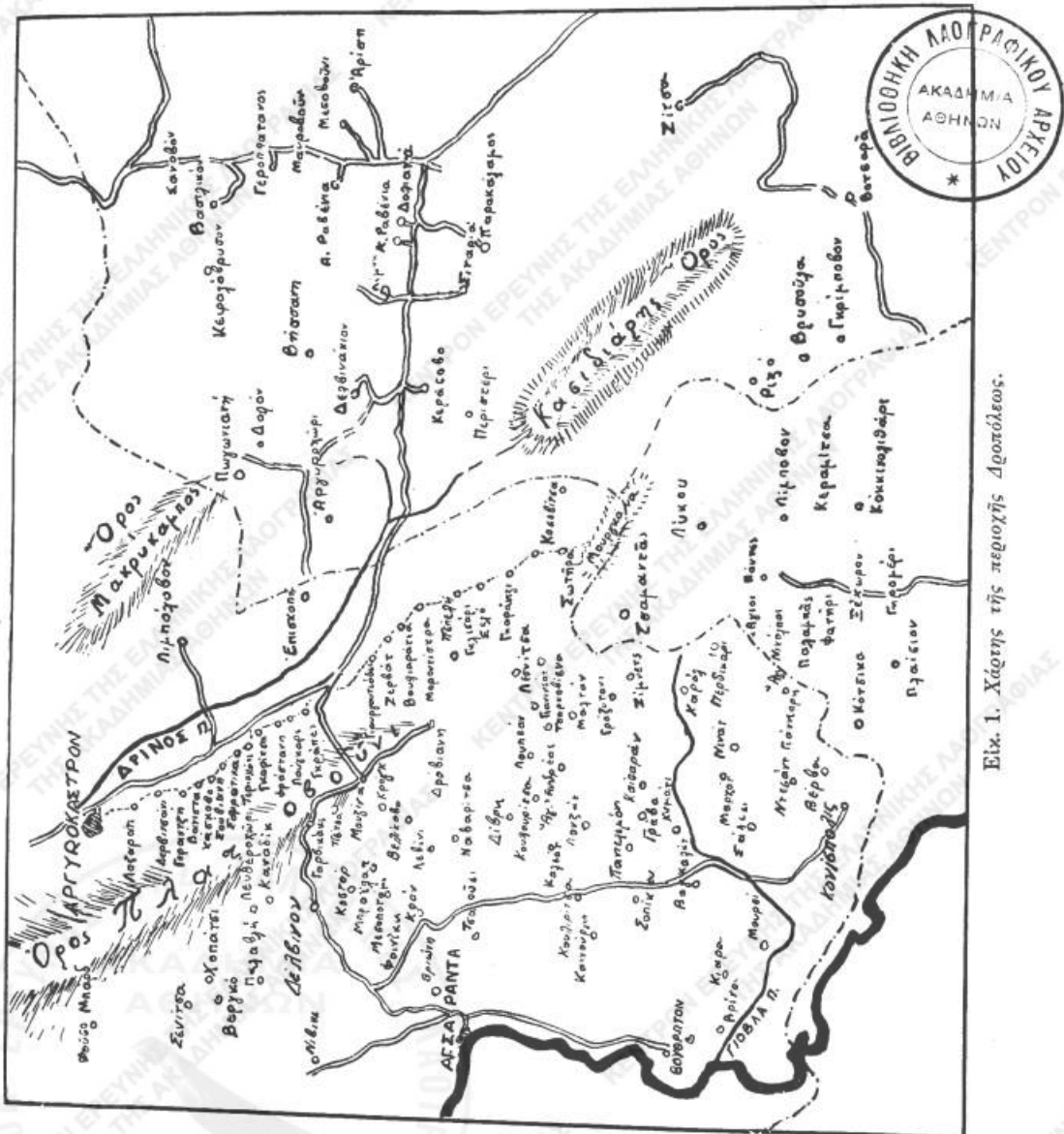
Ἡ διαίρεσις αὕτη εἰς Ἄνω καὶ Κάτω Δρόπολιν εἶναι μᾶλλον γεωγραφική, καθόσον αἱ διαφοραὶ ὡς πρὸς τὸ γλωσσικὸν ἰδίωμα, τὰ ἦθη καὶ ἔθιμα, τὴν δημόδη μουσικὴν καὶ τὰς ἄλλας ἐκδηλώσεις τοῦ λαϊκοῦ βίου εἶναι ἐλάχιστα. Ἡ περιοχὴ αὕτη, ἀνήκουσα ἀπὸ φυσικῆς διαμορφώσεως τοῦ ἐδάφους εἰς τὴν Ἡπειρον μὲ ὄρη ἡμερᾶ καὶ βατὰ, τὰ ὁποῖα περιβάλλουν ὠραίαν πεδιάδα, διαρροεμένην ὑπὸ τοῦ ποταμοῦ Δρίνου, εἶναι ἐκ τῶν ὠραιότερων τῆς Βορείου Ἡπείρου διὰ τὸ εὐκρατον καὶ ὑγιεινὸν κλίμα καὶ τὴν ποικίλην καὶ πλουσίαν βλάστησιν τοῦ ἐδάφους τῆς¹⁾. Γλωσσικῶς ἡ περιοχὴ τῆς Δροπόλεως, ὡς καὶ ἡ τοῦ Πωγωνίου, ἀνήκει εἰς τὸ νότιον ἰδίωμα.

Τὰ τραγούδια τῆς Δροπόλεως ἐγνώρισα τὸ πρῶτον κατὰ τὸν Αὔγουστον τοῦ ἔτους 1951, ὅτε μετέβην μετὰ τοῦ συναδέλφου ἐν τῷ Λαογραφικῷ Ἀρχεῖῳ κ. Δημ. Οἰκονομίδου εἰς λαογραφικὴν καὶ μουσικὴν ἀποστολὴν εἰς Ἰωάννινα πρὸς συλλογὴν λαογραφικῆς ὕλης καὶ ἠχογράφησιν τῆς μουσικῆς δημοτικῶν τραγουδιῶν καὶ χορῶν ἐκ προσφύγων Βορειοηπειρωτῶν ἐγκατεστημένων ἔνταῦθα²⁾.

¹⁾ Τοπογραφικὰς πληροφορίας περὶ τῆς περιοχῆς τῆς Δροπόλεως καὶ ἄλλας οικονομικοῦ καὶ πολιτιστικοῦ περιεχομένου ἐκ περιηγητῶν κ.ἄ. παρέχει ὁ καθηγ. κ. Νικ. Παπαδόπουλος ἐκ Γορίτσης Δροπόλεως εἰς τὸ ἄρθρον του «Ἡ Δρόπολις» ἐν τῇ ἐφημ. «Βορειοηπειρωτικὸς Ἀγών», ἔτος Α' (1957) ἀρ. φύλλ. 8 σ. 3, ἀρ. φ. 9 σ. 3, ἀρ. φ. 10 σ. 3.

²⁾ Αἱ ἀποστολαὶ αὗται ἐνηργήθησαν διὰ τῆς οικονομικῆς χορηγίας τῆς Παγκείου Ἐπιτροπῆς, τῇ φροντίδι τοῦ κ. Φιλ. Δραγούμη, πρὸς τὴν Ἑλληνικὴν Λαογραφικὴν Ἐταιρείαν, ἡ συγκεντρωθεῖσα δὲ ὕλη κατετέθη εἰς τὸ Λαογραφικὸν Ἀρχεῖον.

Πρὸς συμπλήρωσιν τῆς μουσικῆς συλλογῆς ἐξ Ἑπείρου μετέβην κατὰ Ἰούλιον τοῦ ἔτους 1957 εἰς τὰ χωρία Πέρδικα καὶ Ριζιανὴ τῆς περιοχῆς Ἑγουμενίτης ἔνθα εὐρίσκονται ἐγκατεστημένοι πρόσφυγες Βορειοηπειρώται μετ' ὧν καὶ ἐκ



Εἰκ. 1. Χάρτης τῆς περιοχῆς Δροπόλεως.

Δροπόλεως, πρὸς δὲ καὶ εἰς τὴν περιφέρειαν Λάκκα Πωγωνίου τῆς ὁποίας τὸ μουσικὸν ἰδίωμα παρουσιάζει μεγάλην ὁμοιότητα πρὸς τὸ τῆς Δροπόλεως.

Ἡ μουσικὴ ἐκτέλεσις τῶν ᾠμάτων ὑπὸ τῶν ἐκ Δροπόλεως προσφύγων εἶναι

χορωδιακή και πολυφωνική. Ὁ τρόπος οὗτος τῆς ἐκτελέσεως τῶν ἁσμάτων τούτων, ἄγνωστος εἰς τὰς ἄλλας Ἑλληνικὰς περιοχὰς πλὴν ὀρισμένων τῆς Ἡπείρου περὶ ὧν θὰ κάμωμεν κατωτέρω λόγον, καὶ τὸ ἐκ τούτου μουσικολογικὸν ἐνδιαφέρον, πού παρουσιάζουν, μὲ παρεκίνησαν εἰς τὴν δημοσίευσιν ἐνταῦθα διὰ πρώτην φοράν χαρακτηριστικῶν δειγμάτων ἐκ τούτων, ὡς καὶ εἰς τὴν μελέτην τῆς μουσικῆς ἰδιοσυστάσιος των καὶ εἰς ἔκθεσιν τοῦ τρόπου τῆς ἐκτελέσεως αὐτῶν.

Οὕτω μὲ τὴν ἐργασίαν ταύτην ἐπιθυμοῦμεν ἀφ' ἑνὸς νὰ γνωρίσωμεν τὴν ἰδιόμορφον μουσικὴν τῆς ἑλληνικῆς αὐτῆς περιοχῆς, ἀφ' ἑτέρου δὲ διὰ τῆς παρουσιάσεως τῶν προβλημάτων πρὸς πλήρη μουσικολογικὴν μελέτην τοῦ συγκεντρωθέντος ὕλικου νὰ συμβάλωμεν εἰς τὴν περαιτέρω ἔρευναν ταύτην.

Τὰ ἑλληνικὰ δημῶδη ἄσματα ἀπὸ τῆς ἀπόψεως τῆς μελωδικῆς των συστάσεως καὶ τοῦ τρόπου ἐκτελέσεως αὐτῶν εἶναι, ὡς γνωστόν, μονοφωνικά, δηλαδή ἔχουν πάντοτε, βᾶσιν μίαν μελωδίαν, ἄλλοτε ἀπλῆν, συλλαβικὴν, καὶ ἄλλοτε πεποικιλμένην μὲ διάφορα μελίσματα, καὶ ἄδονται εἴτε ὡς μονωδία εἴτε ὑπὸ ὁμάδων τραγουδιστῶν καὶ ὀργανοπαικτῶν.

Ἐξαιρέσειν ἐκ τοῦ κανόνος τούτου ἀποτελοῦν, ὡς ἐλέχθη ἤδη, τὰ τραγούδια ὀρισμένων περιοχῶν τῆς Ἡπείρου, ὡς τῆς Βορείου Ἡπείρου, τῆς Λάκκας Πωγωνίου, καὶ μεμονωμένως χωρίων τῆς ἐπαρχίας Κονίτισης, ὅπου ταῦτα εἶναι πολυφωνικά, ἠδόμενα πάντοτε ὑπὸ ὁμάδων ἀνδρῶν ἢ γυναικῶν ἢ καὶ μεικτῶν, τρίφωνα ἢ καὶ τετράφωνα. Δηλαδή ἔχουν βᾶσιν μίαν ἀπλῆν μελωδίαν κυριαρχοῦσαν εἰς τὸ ἄσμα, ἣτις συνοδεύεται ὑπὸ δύο ἢ καὶ τριῶν ἄλλων βοηθητικῶν μελωδιῶν πρὸς ἐνίσχυσιν αὐτῆς· ἢ καλύτερον θὰ ἠδυνάμεθα νὰ εἴπωμεν ὅτι πρόκειται περὶ μιᾶς ἁρμονικῆς συνηγήσεως ἰδιοτύπου, τῆς ὁποίας τοὺς κανόνας δὲν δυνάμεθα εἰσέτι νὰ καθορίσωμεν. Οὕτω τὸ ὅλον ἄσμα παρέχει τὴν ἐντύπωσιν χορωδιακοῦ ἄσματος.

Ἐκάστη ὁμὰς τραγουδιστῶν πρέπει νὰ περιλαμβάνῃ τὸ ὀλιγώτερον τέσσαρα μέλη, ἄλλως «τραγούδι δὲν γίνεται». Συνήθως ὅμως αὕτη ἀπαρτίζεται ἐκ πέντε, ἐνίοτε ἀπὸ ἕξι, ἐπὶ καὶ περισσοτέρους ἀκόμη ἀοιδούς. Ἡσύνθεσις αὕτη ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν συντροφίαν, ἢ ὅποια ἤθελε τύχει εἰς ἓνα γάμον ἢ εἰς ἄλλην ἐορταστικὴν διασκέδασιν.

Σημειωτέον ἔτι ὅτι οἱ τραγουδισταὶ ἔχουν καὶ εἰδικὰ ὀνόματα, ἀναλόγως τῆς μουσικῆς συμβολῆς ἐνὸς ἐκάστου· περὶ τοῦ θέματος ὅμως τούτου συζητοῦμεν κατωτέρω.

Ὅταν ἡ ὁμὰς τῶν τραγουδιστῶν ἀποτελεῖται μόνον ἐκ τεσσάρων μελῶν, ὁ εἰς ἕξ αὐτῶν εἶναι ὁ κορυφαῖος, ὁ ὁποῖος τραγουδεῖ τὴν κυρίως μελωδίαν τοῦ ἄσματος καὶ λέγεται *παρτῆς* ἢ *πάρτης* ἢ καὶ *σηκωτῆς*, διότι αὐτὸς παίρνει τὸ τραγούδι, δηλαδή ἀρχίζει τὴν μελωδίαν του. Ἡ ὁμὰς τῶν ἀοιδῶν τούτων ἕξ ὅσων δήποτε μελῶν καὶ ἂν ἀποτελεῖται περιλαμβάνει ἓνα μόνον παρτῆν.

Ὁ δεύτερος τραγουδιστής καλεῖται *γυριστής*, διότι γυρίζει τὸ τραγούδι, ἢ, ὅπως λέγουν οἱ ἴδιοι, τὸ τσακίζει.

Οἱ ἄλλοι δύο τῆς ομάδος λέγονται *ισοκράται*, διότι κρατοῦν τὸ ἴσον.

Ἡ σύστασις αὐτῆ τῆς ομάδος δύναται νὰ μεταβληθῇ μόνον ὡς πρὸς τὸν γυριστήν, καθ' ὅσον εἰς τὴν θέσιν αὐτοῦ τοποθετεῖται ἄλλος τραγουδιστής, ὅστις λέγεται *κλώστης*. «Ἐνας ἀπὸ τὴν ομάδα μας τὸ παίρνει, ἕνας ἄλλος τὸ γυρίζει ἢ τὸ κλώθει, καὶ οἱ ἄλλοι τῆς παρέας κρατοῦν τὸ ἴσον». Ἔτσι λέγεται κλώστης, διότι τὸ κλώθει τὸ τραγούδι¹⁾. Ὄταν ἡ ὁμάς ἀπαρτίζεται ἐκ περισσοτέρων τῶν τεσσάρων τραγουδιστῶν, τότε ἀυξάνουν μόνον αἱ θέσεις τῶν ἰσοκρατῶν, αἱ ἄλλαι δὲ φωναὶ παραμένουν πάντοτε σταθεραί. Ἐπίσης σπανίως συνυπάρχουν εἰς τὴν ομάδα ὁ γυριστής καὶ ὁ κλώστης· ἢ ὕπαρξις τοῦ ἑνὸς ἀποκλείει τὸν ἕτερον.

Ὁ σχηματισμὸς οὗτος τῶν χορωδιακῶν τούτων ομάδων τηρεῖται ὁμοίως εἰς τε τὰς τῶν ἀνδρῶν καὶ τῶν γυναικῶν²⁾. Αὗται καταρτίζονται πολλάκις μεικταί, ἐξ ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν, καὶ θεωροῦνται ὡς αἱ καλύτεραι διὰ τὴν ἐκτέλεσιν τῶν Δεροπολιτικῶν τραγουδιῶν.

Ἡ σύνθεσις τῆς μεικτῆς ταύτης ομάδος γίνεται ὡς ἐξῆς. Παρτῆς συνήθως εἶναι γυναῖκα, γυριστής ἄνδρας καὶ ἰσοκράται ἢ μόνον γυναῖκες ἢ καὶ ἄνδρες μαζί³⁾.

Ἡ τοποθέτησις ἐπίσης τῶν τραγουδιστῶν εἰς ἐκάστην ομάδα, ὡς παρετήρησα, δὲν γίνεται ἐντελῶς κατὰ τύχην. Φαίνεται ὅτι αὕτη ἔχει σχέσιν μὲ τὸν παρτήν καὶ ἐξαρτᾶται καὶ ἀπὸ τὴν συμβολὴν καὶ βοήθειαν, τὴν ὁποίαν προσφέρει ἐκάστη φωνὴ εἰς αὐτόν. Ὁ παρτῆς αἰσθάνεται τὴν ἀνάγκην νὰ ἔχη πρὸς τὰ δεξιὰ του τὸν γυριστήν καὶ ἐν συνεχείᾳ τοὺς ἰσοκράτας. Εἰς ἄλλην πάλιν περιπτώσιν δεξιὰ τοῦ παρτῆ τοποθετεῖται ἕνας ἰσοκράτης καὶ μετ' αὐτόν ὁ γυριστής. Ὁ ἰσοκράτης οὗτος χωρίζει τὸν παρτήν ἀπὸ τὸν γυριστήν καὶ ἔχει εἰδικὸν μουσικὸν ρόλον, λέγεται δὲ οὗτος *ρίχτης τοῦ τραγουδιοῦ*. Περὶ τούτου θὰ γίνῃ λόγος καὶ κατωτέρω. Ὁ κλώστης συνήθως καταλαμβάνει τὴν τρίτην ἢ τετάρτην θέσιν πρὸς τὰ δεξιὰ τοῦ παρτῆ.

Παραθέτω ἐνταῦθα πίνακα τῆς συνθέσεως τῶν ομάδων τῶν τραγουδιστῶν καὶ τῆς τοποθετήσεως τῶν φωνῶν, ὅπως ἐτραγούδησαν αὗται εἰς τὰ παρατιθέμενα κατωτέρω μουσικὰ παραδείγματα.

¹⁾ Ἐκ τούτου λέγεται ὅτι «αὐτὸ τὸ τραγούδι θὰ πάη κλωστό», ἢ «αὐτὸ τὸ τραγούδι θὰ πάη μὲ γύρισμα». Τὰ μελωδικὰ ποικίλματα, τὰ ὁποῖα κάμνουν ὁ γυριστής καὶ ὁ κλώστης λέγονται κλωθογυρίσματος.

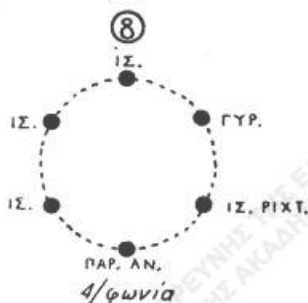
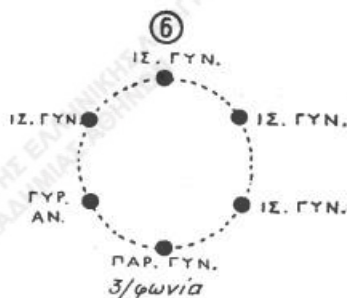
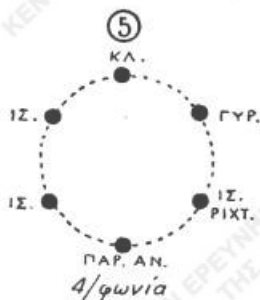
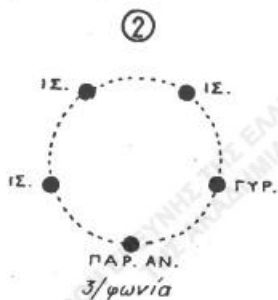
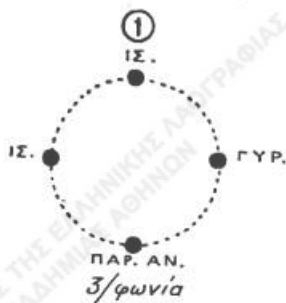
²⁾ Ἄσμα ἐκ γυναικείας ομάδος δὲν ἐπέτυχα νὰ ἠχογραφήσω καὶ κατὰ τὰς δύο ἀποστολάς μου εἰς Ἡπειρον.

³⁾ Τῆς τελευταίας περιπτώσεως δὲν ἔτυχε νὰ ἠχογραφήσω ἄσματα.

Ἡ ἐπιλογή τῶν τραγουδιστῶν διὰ τὸν σχηματισμὸν τῆς ὁμάδος γίνεται μετὰ μεγάλης προσοχῆς, διότι ἡ ἐκτέλεσις τῶν πολυφωνικῶν τούτων ἁσμάτων εἶ-

ΠΙΝΑΞ

συνθέσεως τῶν μουσικῶν ὁμάδων καὶ τοποθετήσεως τῶν φωνῶν.



ΠΑΡ. ΑΝΔ. = Παρτὴς ἄνδρας

ΠΑΡ. ΓΥΝ. = Παρτὴς γυναῖκα

ΙΣ. ΓΥΝ. = Ἴσοκράται γυναῖκες.

ΙΣ. ΑΝ. = Ἴσοκράται ἄνδρες

ΙΣ. ΓΥΝ. = Ἴσοκράται γυναῖκες

ΓΥΡ. = Γυριστὴς

ΚΛ. = Κλώστης

ΡΙΧΤ. = Ρίχτης

ναὶ δύσκολοι, δὲν εἶναι δὲ ὡς ἐκ τούτου εἰς θέσιν ὁ καθεὶς νὰ λάβῃ μέρος εἰς τὴν ὁμάδα.

Παρτὴς. — Ἐκ τῶν μελῶν τῆς ὁμάδος ὁ παρτὴς πρέπει νὰ εἶναι καλλίφωνος καὶ νὰ γνωρίζῃ καλῶς τὸ ἄσμα. Αὐτὸς πάντοτε τὸ ἀρχίζει πρῶτος, οὕτω δὲ

μεταδίδει εἰς τοὺς ἄλλους καὶ τὴν τονικότητα τοῦ ἔσματος· ἐκτελεῖ μίαν μουσικὴν φράσιν, ἣτις καλύπτει ἄλλοτε ὀλόκληρον τὸν πρῶτον στίχον, οἰασδήποτε μορφῆς καὶ ἂν εἶναι οὗτος, ὅπως εἰς τὰ ἔσματα κατωτέρω ὑπ' ἀριθ. 8 καὶ 9, ἄλλοτε δὲ τὸ ἥμισυ τοῦ στίχου, ὅπερ καὶ τὸ συνηθέστερον, κατόπιν κόβει τὸ ἔσμα, μεσολαβεῖ ὁ ἰσοκράτης ρίχτης διὰ νὰ τὸν ξεκουράσῃ καὶ ἔπειτα ἐπαναλαμβάνουν ὄλαι αἱ φωναὶ μαζί τὸ ἔσμα, δηλαδή ὁ παρτῆς ὁ γυριστῆς ἢ ὁ κλώστης καὶ οἱ ἰσοκράται.

Κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον γεμίζει τὸ τραγούδι, ὅπως λέγουν, καὶ πάει βρονταριά ¹⁾.

Χαρακτηριστικὸν ἐν προκειμένῳ εἶναι ὅτι ἡ ρυθμικὴ ἀγωγή μὲ τὴν ὁποίαν ἀρχίζει ὁ παρτῆς τὸ ἔσμα εἶναι συντομωτέρα ἀπὸ τὴν ρυθμικὴν ἀγωγήν τῆς ἐπαναλήψεως, τὴν ὁποίαν κάμνουν ὄλαι αἱ φωναὶ μαζί.

Ὁ τρόπος μὲ τὸν ὅποιον ἕδει ὁ παρτῆς τὴν ἀρχὴν τοῦ ἔσματος ἐνθυμίζει μᾶλλον μουσικὴν ἀπαγγελίαν, ἢ δὲ κανονικὴν ρυθμικὴν ἀγωγήν αὐτοῦ ἀρχίζει ἀπὸ τὴν στιγμὴν καθ' ἣν «μπαίνουν» ὄλαι αἱ φωναὶ μαζί. (Βλ. ἔσματα: ἀριθ. 9 «Κλαῖν' οἱ πέτρες τὰ λιθάρια» καὶ ὑπ' ἀριθ. 5 «Te portate skona ptemë»).

Εἰς ἄλλας περιπτώσεις, ὅπως ἀνέφερον ἀνωτέρω, ὁ παρτῆς τραγουδεῖ ἐν ἀρχῇ μόνος τοῦ τὸ πρῶτον ἥμισυ τοῦ στίχου καὶ κατόπιν συνεχίζουσιν ὄλοι μαζί τὸ υπόλοιπον μέρος αὐτοῦ. (Βλέπε ἔσματα: ἀριθ. 6 καὶ ἀριθ. 8 στροφή τρίτη: «γαλανὴ ἦταν ἡ βαρκοῦλα...»). Εἰς ἄλλου πάλιν τύπου ἔσματα, ὁ παρτῆς τραγουδεῖ μόνος ἐν ἀρχῇ πάντοτε τὰς τέσσαρας μόνον συλλαβὰς τοῦ στίχου καὶ κατόπιν εἰσέρχονται αἱ ἄλλαι φωναί. (Βλέπε ἔσματα: ἀριθμ. 16 «Διροπολίτισσα» καὶ ἀριθμ. 2. Εἰς οὐδεμίαν περίπτωσιν τραγουδοῦν ὄλαι ὁμοῦ αἱ φωναὶ ἀπὸ τῆς ἀρχῆς τοῦ ἔσματος.

Ἡ ἔκτασις τῆς μελωδίας τοῦ παρτῆ εἶναι περιορισμένη, μὴ ὑπερβαίνουσα ποτὲ τὸ διάστημα μιᾶς πέμπτης καθαρᾶς, μὲ ἐσωτερικὴν διαστηματικὴν διάταξιν ἐκ τῶν κάτω πρὸς τὰ ἄνω κατὰ τρίτην μικρὰν καὶ δύο δευτέρας μεγάλας. (Βλέπε κατωτέρω μουσικὰ διαγράμματα ἐκάστης φωνῆς κάτωθεν τῶν ἔσμάτων). Σπανίως ὁ παρτῆς χρησιμοποιεῖ τὴν ὑποτονικὴν τῆς κλίμακος.

Γυριστῆς.— Μετὰ τὸν παρτῆν ἐξ ἴσου σημαίνουσιν θέσιν εἰς τὴν χορωδιακὴν ὁμάδα κατέχει ὁ γυριστῆς, ὅστις ἀποτελεῖ εἰδικότητα τραγουδιστοῦ. Γυριστῆς δὲν δύναται νὰ εἶναι ὁ οἰοσδήποτε τῆς ὁμάδος. Οὗτος πρέπει νὰ εἶναι τραγουδιστῆς μὲ φωνητικὴν τέχνην καὶ πολὺ ἠσκημένος, ὥστε νὰ δύναται νὰ ἐκτελῇ μὲ εὐχέρειαν τὰ μελωδικὰ ποικίλματα, ἅτινα ἀπαιτοῦνται κατὰ τὸ γύρισμα τοῦ τραγουδιοῦ. Ὁ αἰοδὸς οὗτος εἶναι συνήθως ἄνδρας, δὲν ἀποκλείεται ὅμως νὰ εἶναι καὶ

¹⁾ Βλ. Δημ. Β. Οἰκονομίδου, Τὰ βορειοηπειρωτικὰ δημοτικὰ τραγούδια τῆς ξηνητεῖας. Ἀφιέρωμα εἰς τὴν Ἡπειρον. Εἰς μνήμην Χριστοῦ Σούλη (1892 - 1951). Ἀθῆναι 1956, σ. 37.

γυναῖκα¹⁾. Ἡ μελωδία τοῦ γυριστοῦ εἶναι περιορισμένης ἐκτάσεως. Συνήθως εἶναι αὕτη δύο μόνον φθόγοι, ἀποτελοῦντες διάστημα δευτέρας μεγάλης· δηλαδή ἡ τονική καὶ ἡ ὑποτονική τῆς κλίμακος, ἣτις πλουτίζεται μὲ ὠρισμένα ποικίλματα. Τοῦτο συμβαίνει ὅταν ὁ γυριστὴς ἔχη εὐστροφον φωνήν, ἄλλως τὸ γύρισμα γίνεται ἀπλοῦν μὲ τοὺς δύο μόνον φθόγγους. (Βλ. ἄσμα ἀριθμ. 7).

Πολλάκις ὁμως ἡ μελωδία τοῦ γυριστοῦ φθάνει μέχρι μιᾶς τετάρτης καθαρᾶς κάτωθεν πάντοτε τῆς τονικῆς μὲ διάταξιν ἐσωτερικὴν κατὰ δευτέραν μεγάλην καὶ τρίτην μικράν. (Βλέπε μουσικὰ διαγράμματα ἐκτάσεως τῶν φωνῶν καὶ ἄσμάτων).

Ἰδιαιτέρον χαρακτηριστικὸν τῆς μελωδίας τοῦ γυριστοῦ εἶναι ὅτι εἰς τὸ μέσον, καὶ ἰδίως εἰς τὸ τέλος τῆς στροφῆς τοῦ ἄσματος, δὲν καταλήγει εἰς τὴν τονικὴν τοῦ ἄσματος ἀλλὰ εἰς τὴν ὑποτονικὴν μὲ μίαν ἀπότομον καὶ ἔντονον διακοπὴν τῆς φωνῆς, ἣτις λέγεται κόψιμο ἢ καὶ τσάκισμα τοῦ γυριστοῦ, δημιουργεῖ δ' οὕτω διαφωνίαν (dissonance) δευτέρας μεγάλης μὲ τὸν τελευταῖον φθόγγον τοῦ παρτη. (Βλέπε τὸ τέλος μουσικῶν φράσεων εἰς τὰ ὑπ' ἀριθμ. 2, 3 κλπ. ἄσματα). Τὸ τσάκισμα τοῦτο γίνεται πολλάκις καὶ εἰς τὴν τετάρτην κάτω τῆς τονικῆς. (Βλ. ὑπ' ἀριθμ. 1 παραδείγμα).

Ἡ ἰδιότυπος αὕτη πτώσις τῆς φωνῆς τοῦ γυριστοῦ, ἣτις δὲν γίνεται εἰς ὅλα τὰ τραγούδια, πιθανὸν νὰ ἐπηρεάζεται ἐκ τῆς τελευταίας ὀξύτονου ἢ παροξύτονου συλλαβῆς τοῦ στίχου, ὡς ἐπὶ παραδείγματι εἰς τὰ ἄσματα:

Μέσ' στήν Ἀγὸ Παρασομενὴ

κοιμᾶται κόρη μοναχῆ.

Μώρ' Διροπολίτισσα, μώρ' καημένη

Μώρ' Διροπολίτισσα, ζηλεμένη.

Κλώστης.—Ἡ πλέον χαρακτηριστικὴ φωνὴ εἰς τὴν ὀμάδα τραγουδιστῶν εἶναι ἡ φωνὴ τοῦ κλώστη, ὅστις, ὡς λέγουν, «κλώθει τὸ τραγούδι».

Ἰδιότυπος μελωδικὴ κίνησις αὐτοῦ ἐμφανίζεται ὡς νὰ πλέκη μαζί μὲ τὰς ἄλλας φωνὰς τὴν μελωδίαν τοῦ ἄσματος²⁾. Οὕτως ἀσκεῖ οὗτος μουσικὴν εἰδικότητα εἰς τὴν ὀμάδα, τὴν ὁποίαν δὲν δύναται νὰ ἔχη ὁ κάθε τραγουδιστὴς, διότι, ἵνα ἐπιτύχη τὸ κλώσιμο τοῦ τραγουδιοῦ ὅπως καὶ τὸ γύρισμα, χρειάζεται φωνητικὴ δεξιότητιν μεγάλην.

¹⁾ Ἄσμα τῆς περιπτώσεως ταύτης ἠχογράφησα εἰς τὰ χωρία Πέρδικα καὶ Ρίζιαν Ἡγουμενίτης.

²⁾ Αὐτὴν τὴν ἐρμηνεῖαν μοῦ ἔδωσεν ἐκ τῶν τραγουδιστῶν ὁ Θωμᾶς Λίλλης, ὅστις ἔκαμε τὸν ἐξῆς χαρακτηριστικὸν παραλληλισμὸν μεταξύ τοῦ παρτη καὶ τοῦ γυριστοῦ ἢ τοῦ κλώστου ὅτι «ὁ παρτὴς εἶναι σὰν νὰ ἀρχίζῃ νὰ γράφῃ καὶ ὁ γυριστὴς ἢ ὁ κλώστης βάζει τοὺς τόνους».

Τὸ κλώσιμο, ὅπως μοῦ ἔλεγεν ὁ ἴδιος τραγουδιστής, ὁ Θωμᾶς Λίλλης, «πάει καλύτερα στὶς γυναῖκες πού ἔχουν ψηλές φωνές», προσέθεσε δὲ ὅτι «οἱ ἄνδρες τὸ ἴπῃραν ἀπὸ τὶς γυναῖκες» τοῦτο ὁμως δὲν ἠδυνήθηεν νὰ τὸ ἐξακριβώσω. Ὅλα τὰ ἠχογραφεθέντα ὑπ' ἐμοῦ τραγούδια μὲ κλώσιμον ἐτραγουδήθησαν ὑπ' ἀνδρῶν, μόνον δὲ ἐκ πληροφοριῶν γνωρίζω ὅτι καὶ γυναῖκες κλώθουν τὰ τραγούδια.

Ἡ μελωδικὴ κίνησις τοῦ κλώστου βασίζεται εἰς τρεῖς κυρίως φθόγγους. Εἰς τὴν τονικὴν, μίαν πέμπτην καθαρὰν ἄνω τῆς τονικῆς καὶ ἕνα φθόγγον ἀπέχοντα τῆς τονικῆς κατὰ μίαν ἐβδόμην μικρὰν μὲ ἕν ποικίλμα ἀνιὸν τοῦ προτελευταίου φθόγγου. (Βλέπε ἕκτασιν μελωδίας τοῦ κλώστου κατωτέρω εἰς τὰ ἄσματα ὑπ' ἀριθμ. 5 καὶ 9).

Ὁ κλώστης ὅπως καὶ ὁ γυριστής εἶναι οἱ ρυθμισταὶ τοῦ τέλους τοῦ ἄσματος μὲ τοὺς ἕνα ἢ δύο ἀποτόμους καὶ ἐντόνους ἐκτελουμένους φθόγγους. Τὴν τεχνολογίαν αὐτὴν λέγουσιν κόψιμο ἢ τσάκισμα τοῦ ἄσματος.

Ὁ γυριστής κόβει τὸ ἄσμα εἰς τὴν ὑποτονικὴν τῆς κλίμακος, ὁ δὲ κλώστης εἰς τὴν ἐβδόμην ἄνω τῆς τονικῆς, ἧτις εἶναι ὑποτονικὴ εἰς τὴν ἀναστροφὴν τῆς. (Βλέπε κατωτέρω τὰ τέλη τῶν παραδειγμάτων ὑπ' ἀριθμ. 4, 5 καὶ 9 διὰ τὸν κλώστην, καὶ ὑπ' ἀριθμ. 2 καὶ 6 διὰ τὸν γυριστήν).

Ἐὰν προσεκτικώτερον ἐξετάσωμεν τὴν μελωδικὴν κίνησιν τοῦ γυριστοῦ καὶ τοῦ κλώστου, θὰ παρατηρήσωμεν ὅτι τὸ κλώσιμον ὁμοιάζει μὲ τὸ γύρισμα μὲ μόνην διαφορὰν, ὅτι τὸ κλώσιμον ἐκτελεῖται εἰς μίαν ὀγδόην ὑψηλότερον ἀπὸ τὸ γύρισμα. Τὸ διάστημα τῆς ἐβδόμης μικρᾶς τοῦ κλώστου προέρχεται ἀπὸ τὴν ἀναστροφὴν τοῦ διαστήματος τῆς μεγάλης δευτέρας τοῦ γυριστοῦ.

Ὁ κλώστης οὕτω εἶναι κατ' οὐσίαν γυριστής, ἐπαληθεύει δὲ ἐπίσης καὶ ἡ ἀποψὶς τῶν ἰδίων τῶν τραγουδιστῶν ὅτι τὸ γύρισμα εἶναι δύο εἰδῶν: α) τὸ γύρισμα τὸ ἀπλό, ἐννοούντων μὲ τὸν προσδιορισμὸν τοῦτον τὴν μελωδικὴν κίνησιν τοῦ γυριστοῦ, καὶ β) τὸ γύρισμα «μὲ ψηλὴ φωνὴ ἢ μὲ λαλιά», ἐννοούντων τὴν μελωδικὴν κίνησιν τοῦ κλώστου

Χαρακτηριστικὸς εἶναι ἀκόμη καὶ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον ἐκτελεῖ τὰ ποικίλματα ὁ κλώστης ἀπὸ τῆς ἀπόψεως τῆς τοποθετήσεως τῆς φωνῆς του. Οὗτος δὲν τραγουδεῖ μὲ τὴν πραγματικὴν φυσικὴν φωνὴν του, ἀλλὰ μὲ τὴν λεγομένην κεφαλικὴν (falsetto) φωνὴν, πράγμα τὸ ὁποῖον ἐνθυμίζει κατὰ ἕνα τρόπον τὴν ἐκτέλεσιν τῶν Τυρολέξικων τραγουδιῶν. Τὸ κείμενον οὐδόλως ἀκούεται ἀπὸ τὸν κλώστην, ὅστις ἐκτελεῖ τὰ μελίσματα ἐπὶ μιᾶς ἐπιφωνήσεως ἀκουομένης συνήθως ὡς ο ἢ α καὶ παρακολουθεῖ τὸ κείμενον ἐκ μνήμης προφέρων ἐνίοτε συλλαβὰς τινὰς τούτου εἰς σημεῖα ὅπου οὗτος εὐκολύνεται φωνητικῶς.

Τὸ κείμενον τοῦ ἄσματος ἐκτελεῖ εὐκρινῶς μόνον ὁ παρῆς καὶ κατὰ δεύτερον λόγον οἱ ἰσοκράται. Οὕτως ἡ μουσικὴ συμμετοχὴ καὶ τοῦ γυριστοῦ καὶ τοῦ

κλώστου εἰς τὴν ἐκτέλεσιν τοῦ ἄσματος ἐνέχει μᾶλλον καλλωπιστικὸν χαρακτήρα.

Τίθεται τώρα τὸ ζήτημα περὶ τῆς ἀρχῆς τῶν μελωδικῶν τούτων ποικιλιμάτων μὲ τὴν ὑπὸ εἰδικῶν τραγουδιστῶν ἐκτέλεσίν των καὶ τὴν διάφορον ρυθμικὴν καὶ μελικὴν μορφήν των ἐν σχέσει καὶ μὲ τὰ μελωδικὰ ποικίλιματα τῶν μελωδιῶν τῶν ἄλλων ἑλληνικῶν περιοχῶν καὶ τὴν ἀνεξάρτητον ἀπὸ τὸ κείμενον τοῦ τραγουδιοῦ σχέσιν των. Διακινδυνεύομεν τὴν γνώμην, μήπως ταῦτα προέρχονται ἐκ μιμήσεως ὀργανικῶν μελωδικῶν ποικιλιμάτων καὶ μάλιστα ἐκ ποιμενικῶν μουσικῶν ὀργάνων ἢ ἀκόμη καὶ ἐκ μιμήσεως τῶν μεγάλης ποικιλίας ἤχων τῶν κουδουνιῶν τῶν κοπαδιῶν τῶν αἰγοπροβάτων.

³ *Ἰσοκράται*. — Ἀπαραίτητον συμπλήρωμα εἰς πᾶσαν ὁμάδα τραγουδιστῶν ἀποτελοῦν οἱ Ἰσοκράται. Τὸ μουσικὸν ἔργον τούτων εἶναι βοηθητικόν, δηλαδὴ κρατοῦν οὗτοι τὸ ἴσον πάντοτε εἰς τὴν τονικὴν τῆς κλίμακος, ἀκολουθοῦντες τὸν παρτήν εἰς τὸν ρυθμόν, βοηθοῦν δ' οὕτω αὐτὸν εἰς τὰ σημεῖα ἐκεῖνα τοῦ ἄσματος ὅπου κόβει τὴν μελωδίαν διὰ τὰ ξεκουραστῆ καὶ τὰ ἀναπνεύση, συνεχίζοντες τὸ ἴσον, ὥστε νὰ μὴν ὑπάρχη κενὸν εἰς τὸ ἄσμα. Τέλος παισιώνουν ὅλας τὰς φωνὰς καὶ ἐνδυναμῶνουν τὸ ὄλον ἄκουσμα τοῦ ἄσματος. Τὸ κείμενον τοῦ ἄσματος, ὅπως ἕδεται παρὰ τούτων, δὲν ἀκούεται εὐκρινῶς, ὅπως τοῦ κορυφαίου. Τὸ ἐπαναλαμβάνουν συγχρόνως μὲ τὸν παρτήν ὑποτονθορίζοντες τρόπον τινὰ τοῦτο.

Οἱ Ἰσοκράται εἰς μίαν ὁμάδα δὲν πρέπει εἰς ἀριθμὸν νὰ εἶναι ὀλιγώτεροι τῶν δύο. Συνήθως οὗτοι εἶναι περισσότεροι φθάνοντες πολλάκις εἰς πέντε. Ἐναλόγως τῶν ὁμάδων οὗτοι εἶναι ἄνδρες ἢ μόνον γυναῖκες ἢ συγχρόνως ἄνδρες καὶ γυναῖκες εἰς τὰς μεικτὰς ὁμάδας.

Τὸ Ἰσοκρατήμα τῶν ἀνδρῶν εἶναι σταθερὸν καθ' ὅλην τὴν διάρκειαν τοῦ ἄσματος, ἐνῶ τῶν γυναικῶν, ὅπως παρατήρησα, πολλάκις μετακινεῖται εἰς τοὺς παραπλησίους φθόγγους μέχρι τοῦ σημείου, ὥστε νὰ νομίζῃ τις ὅτι δὲν πρόκειται πλέον περὶ Ἰσοκρατήματος ἀλλὰ περὶ ἰδιαιτέρας καὶ αὐτοτελοῦς φωνῆς. (Βλέπε τὰ γυναικεῖα Ἰσοκρατήματα εἰς τὰ ὑπ' ἀριθμ. 1 καὶ 2 ἄσματα). Τὸ πιθανώτερον ἐν προκειμένῳ εἶναι ἢ ὅτι οἱ Ἰσοκράται γυναῖκες παρασύρονται ἀπὸ τὴν κυρίως μελωδίαν ἢ ὅτι πρόκειται ἐνταῦθα περὶ μελωδικῶν αὐτοσχεδιασμῶν τῆς στιγμῆς.

Χαρακτηριστικὸν ἔτι μουσικὸν στοιχεῖον τῶν Δεσπολιτικῶν τραγουδιῶν εἶναι καὶ τὸ λεγόμενον «ρίξιμο τοῦ τραγουδιοῦ». Εἰς τῶν Ἰσοκρατῶν, ὁ ἐκ δεξιῶν τοῦ παρτή, πλὴν τοῦ ἐκτελουμένου παρ' αὐτοῦ Ἰσοκρατήματος, ὅπως λέγουν, «ρίχνει τὸ τραγούδι» ἔξ οὗ καὶ καλεῖται οὗτος *ρίχτης*. Οὗτος ἐκτελεῖ εἰς ὄρισμένον σημεῖον τοῦ ἄσματος, καὶ συγκεκριμένως ἀμέσως μετὰ τὴν μονωδίαν τοῦ παρτή, ἓνα φθόγγον ἀπέχοντα κατὰ μίαν τετάρτην καθαρὰν κάτωθεν τῆς τονικῆς μὲ ἐν ἀπλοῦν ἢ καὶ διπλοῦν ποικίλιμα. Ὅπως δὲ ἐκτελεῖται ἀποτόμως ὁ φθόγγος οὗτος καὶ μὲ με-

γαλυτέραν διάρκειαν, φαίνεται πράγματι σὰν νὰ ρίχεται καὶ νὰ σταματᾷ. Μὲ τὸν φθόγγον τοῦτον ὁ ρίχτης, ὡς λέγουν οἱ ἴδιοι, δίδει ἀέρα εἰς τὸν παρτήν καὶ τὸν ξεκουράζει διὰ νὰ προετοιμασθῇ οὗτος διὰ τὴν περαιτέρω συνέχισιν τοῦ ἄσματος μὲ τὰς ἄλλας φωνὰς μαζί. (Βλ. ἄσμα ὑπ' ἀριθμ. 8). Τὸ ρίξιμον τοῦτο ἐκτελεῖ κάποτε καὶ ὁ κλώστης εἰς μίαν πέμπτην καθαρὰν ἄνω τῆς τονικῆς, λόγῳ τῆς κεφαλικῆς (falsetto) φωνῆς μὲ τὴν ὁποίαν ἔχει, ὅπως συμβαίνει εἰς τὸ ὑπ' ἀριθ. 9 ἄσμα. Εἰς τὸ ἴδιον ἄσμα καὶ εἰς τὰς δύο ἐπομένους μουσικὰς φράσεις τὸ ρίξιμον ἐκτελεῖ ὁ ἴδιος ὁ παρτῆς εἰς μίαν τρίτην μικρὰν ἄνωθεν τῆς τονικῆς. Τὸ ρίξιμον τοῦ τραγουδιοῦ ἀπὸ τὸν παρτήν ἔχω παρατηρήσει καὶ εἰς ἄλλας περιπτώσεις ἁσμάτων.

Οὕτω παρατηρεῖ τις τὴν ποικιλίαν τῆς κινήσεως τῶν διαφορῶν φωνῶν καὶ τοὺς αὐτοσχεδιασμοὺς τῆς στιγμῆς ἰδίως τῶν συνοδευουσῶν φωνῶν.

Αὕτη εἶναι ἐν γενικαῖς γραμμαῖς ἡ τεχνικὴ τῶν κατὰ τρόπον πολυφωνικὸν ἐκτελουμένων ἁσμάτων τῆς περιοχῆς τῆς Δροπόλεως. Ἡ τεχνικὴ δὲ αὕτη βασιζέται εἰς τοὺς φυσικοὺς ἁρμονικοὺς κανόνους τῆς λαϊκῆς τέχνης οἱ ὅποιοι μέχρι σήμερον δὲν ἔχουν ἐρμηνευθῆ. Ὑπάρχουν ἀκόμη πολλὰ μουσικὰ σημεῖα τῆς τεχνικῆς ταύτης τὰ ὅποια ἔχουν ἀνάγκην ἐξακριβώσεως, ὡς ἐπὶ παραδείγματι, ἐὰν ὠρισμένοι τύποι ἐκ τῶν ἁσμάτων τούτων κλώθωνται ἢ γυρίζωνται, ἐπίσης ὁ καθορισμὸς μιᾶς φωνῆς τὴν ὁποίαν χαρακτηρίζω ἐνταῦθα ἀπλῶς ὡς τρίτην φωνήν, ὡς παρατηρεῖ τις εἰς τὰ ἄσματα ὑπ' ἀριθμ. 6 καὶ 9 εἰς ἃ συμπίπτει ἡ μελωδικὴ αὕτη κίνησις καίτοι ἄδονται ὑπὸ διαφορετικῶν τραγουδιστῶν. Ἡ φωνὴ αὕτη δὲν ἀνταποκρίνεται ὡς πρὸς τὴν τεχνικὴν της πρὸς ὅσα εἶπον ἀνωτέρω περὶ τῆς καθιερωμένης τεχνικῆς τῶν συνοδευουσῶν τὸν κορυφαῖον φωνῶν. Πρόκειται ἐνταῦθα περὶ αὐτοτελοῦς φωνῆς ἢ περὶ αὐτοσχεδιασμοῦ τῆς στιγμῆς ἐνὸς τῶν ἰσοκρατῶν, ὅπερ καὶ εἰς ἐμὲ φαίνεται πιθανώτερον; Ἀκόμη ὑπάρχουν καὶ ζητήματα σχετικὰ μὲ τὴν σχέσιν τοῦ κλώστου καὶ τοῦ γυριστοῦ πρὸς τὸ κείμενον τοῦ τραγουδιοῦ καὶ ἄλλα τὰ ὅποια θὰ λυθοῦν μόνον μὲ τὴν περαιτέρω μουσικολογικὴν μελέτην τῶν ἁσμάτων τούτων μετὰ τὴν πλήρη περισυλλογὴν αὐτῶν ὡς καὶ τῶν μελωδιῶν τῶν γειτονικῶν περιφερειῶν.

Συγκεφαλαιουσίντες ὅσα ἀνωτέρω ἐξεθέσαμεν περὶ τῆς μουσικῆς αὐτῆς ἰδιομορφίας τῶν Δεροπολίτικων τραγουδιῶν, τόσον ἀπὸ μουσικῆς μορφῆς καὶ τρόπου ἐκτελέσεως, ὅσον καὶ ἐν σχέσει πρὸς τὰ ἄσματα τῆς ὑπολοίπου Ἡπείρου ὡς καὶ τῶν ἄλλων ἐλληνικῶν ἐπαρχιῶν, παρατηροῦμεν ὡς κύριον χαρακτηριστικὸν τούτων τὴν ὁμαδικὴν των κατὰ πολυφωνικὸν τρόπον ἐκτέλεσιν. Σημειοῦμεν δ' ἔτι ὅτι κατὰ τὸν τρόπον τοῦτον μὲ μικρὰς τινὰς διαφορὰς ἄδονται καὶ τὰ τραγούδια τῶν γειτονικῶν περιοχῶν τοῦ Δελβίνου καὶ τῆς Χειμάρρας¹⁾, ἐνῶ τὰ τοῦ Λεσκοβικίου καὶ

¹⁾ Εἰς τὴν Ἑθνικὴν Μουσικὴν Συλλογὴν ὑπάρχουν ἄσματα τινὰ ἐξ ἰδίας ἡμῶν ἠχογραφῆσεως παρὰ προσφύγων ἐκ τῶν τόπων τούτων.

πέραν αὐτοῦ μέχρι Κορυτσᾶς, ὡς καὶ ὠρισμένων τόπων τῆς περιφερείας Κονίτισης, ἄδονται μὲν κατὰ πολυφωνικὸν τρόπον ἀλλὰ μὲ οὐσιώδεις διαφορὰς ὅσον ἀφορᾷ τὴν τεχνικὴν τῶν μελωδιῶν, τὴν κλίμακα καὶ τοὺς μουσικοὺς ρυθμούς¹⁾.

Ὁ μουσικὸς οὗτος τρόπος, δηλαδὴ τῆς πολυφωνικῆς ἐκτελέσεως τῶν τραγουδιῶν, ἀπαντᾷ ὁμοίως καὶ εἰς τὸν ἀλβανικὸν πληθυσμὸν τῶν περιοχῶν τούτων τῆς Βορείου Ἡπείρου, εἰς τοὺς Λιάπηδες καὶ τοὺς Τόσκηδες, ἐνῶ βορειότερον εἰς τὴν Μέσην καὶ Βόρειον Ἀλβανίαν, τοὺς Γκέγκηδες, Μαλισόρους, Μιρδίτας, κυριαρχεῖ ἀποκλειστικῶς ὁ μονοφωνικὸς τρόπος²⁾. Ἐκ τῆς γεωγραφικῆς αὐτῆς ἐξαπλώσεως τῶν πολυφωνικῶν ἁσμάτων τίθεται μεταξὺ ἄλλων τὸ πρόβλημα τῆς ἱστορικῆς καταγωγῆς τοῦ μουσικοῦ τούτου τρόπου καὶ τοῦ ἐντοπισμοῦ τούτου ἐνταῦθα χωρὶς ἐπέκτασιν αὐτοῦ πρὸς νότον μεταξὺ τῶν ἄλλων Ἑλλήνων οὔτε πρὸς βορρᾶν εἰς τὴν Ἀλβανίαν.

Εἶναι τὸ μουσικὸν τοῦτο φαινόμενον τῆς Βορείου Ἡπείρου αὐτόχθον, ἀναπτυχθὲν ἐνταῦθα εἰς παλαιότερους χρόνους καὶ ἐπιζήσαν μέχρι τῆς σήμερον, ἢ μετεφρτευθῆ τούτο ἐξ ἄλλων τόπων; Ἄς σημειωθῆ δ' ἔτι ὅτι ἡ πολυφωνικὴ ἐκτέλεσις γενικῶς ἀπαντᾷ σήμερον καὶ εἰς τὴν Γιουγκοσλαβίαν³⁾.

Πρὸς τὴν λύσιν τοῦ προβλήματος τούτου εἶναι ἀναγκαία, ὡς εἵπομεν, ἡ συστηματικὴ συγκέντρωσις δι' ἠχογραφίσεως ὅλης τῆς μουσικῆς ἐκ τῆς ἐν λόγῳ περιοχῆς τῆς Ἡπείρου, εἶτα δὲ ἡ μουσικολογικὴ αὐτῆς ἔρευνα καὶ ἐν συγκρίσει πρὸς τὴν δημῶδη πολυφωνικὴν μουσικὴν ἄλλων περιοχῶν τῆς Εὐρώπης.

Τελευταῖον παρατηρῶ ἔτι ὅτι τὸ ἴσον καὶ ἡ μελωδικὴ κίνησις τοῦ γυριστοῦ εἰς τὴν τονικὴν καὶ ὑποτονικὴν εἶναι στοιχεῖα ἀπαντῶντα ὁμοίως καὶ εἰς τὴν Βυζαντινὴν ἐκκλησιαστικὴν μουσικήν.

Τίθεται τὸ ἐρώτημα ἐνταῦθα μήπως εἰς τὴν δημῶδη τεχνοτροπίαν ταύτην

¹⁾ Ἐκ προσφύγων τοῦ Λεσκοβικίου ἐγκατεστημένων εἰς Ρίζιανην Ἠγουμενίτισης ἠχογραφήθησαν παρ' ἡμῶν ἀρκετὰ ἄσματα τῷ 1957, ὡς καὶ ἐκ τῆς περιφερείας Κονίτισης κατὰ τὸ 1954.

²⁾ Περὶ τοῦ πολυφωνικοῦ τρόπου τῆς ἐκτελέσεως τῶν ἁσμάτων τῶν περιοχῶν τούτων ὑπὸ τῶν Ἀλβανῶν καὶ τοῦ μονοφωνικοῦ εἰς τὴν Μέσην καὶ Βόρειον Ἀλβανίαν ὑπὸ τῶν ἰδίων, πλὴν τῶν πληροφοριῶν μου ἀπὸ πολλοὺς βορειοπειρώτας, ἀναφέρει ὁ *Egrem Cabej* εἰς τὴν μελέτην του: *Die Albanische Volksdichtung*. Leipziger Vierteljahresschrift für Südosteuropa, 3 Jahrg. N° 3, 1934. Ἐπίσης ἐν τῷ προλόγῳ του ὁ prof. *Filip Fishta* εἰς τὴν συλλογὴν 50 μονοφῶνων Ἀλβανικῶν τραγουδιῶν τῆς περιοχῆς Σκόδρας ὑπὸ τοῦ *Pjeter Dungu Lyra Shqiptare. Kângë Popullore të mbledhuna men kujdesin e radio Tiranes*. (= *Canti popolari Albanesi, raccolti a cura della radio Tirana*). (Novara 1940).

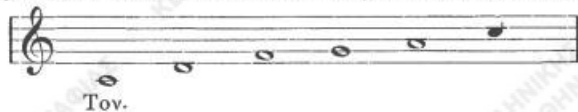
³⁾ *Cvjetko Rihtman*, Polifoni oblici u narodnoj muzici Bosne i Hercegovine. Bilten Instituta za proučavanje folkloru u Sarajevu I (1951) σ. 7 - 16.

ἔχωμεν δημιουργικὴν ἐπίδρασιν τῆς μουσικῆς ταύτης, ἥτις εἰς ὠρισμένην ἱστορικὴν περίοδον ἦνθει ἐνταῦθα.

Ἰδιαίτον ἔτι χαρακτηριστικὸν εἰς τὰ Δεροπολίτικα τραγούδια εἶναι ὅτι ὄλαι αἱ μελωδίαί τούτων βασιζονται εἰς τὴν γνωστὴν πεντάτονον ἀνημιτόνιον κλίμακα τοῦ τύπου:



Ἄν δὲ εἰς ὠρισμένα τραγούδια γίνεται χρῆσις τῶν δύο ἑλλειπουσῶν βαθμίδων, αἵτινες δημιουργοῦν τὸ ἄκουσμα τοῦ ἡμιτονίου, τοῦτο οὐδαμῶς ἀλλοιώνει καὶ τὴν μορφήν καὶ τὸν χαρακτήρα τῆς κλίμακος ταύτης, διότι οἱ φθόγγοι οὗτοι εἰς τὰς περιπτώσεις αὐτὰς εἶναι διαβατικοὶ ἢ ἀπλᾶ ποικίλματα. Ἐνῶ δὲ εἰς τὴν ἐπαρχίαν Ἀργυροκάστρου κυριαρχεῖ ὁ τύπος οὗτος τῆς πενταφθόγγου κλίμακος, εἰς τὴν τῆς Κορυτῶς ἀπαντᾷ ἕτερος τύπος πεντατόνου ἀνημιτονίου κλίμακος



ἥτοι ὁ πρῶτος εἰς τὸν ἐλάσσονα τρόπον, ὁ δὲ δεύτερος εἰς τὸν μεῖζονα. Ἀμφότεροι οἱ τύποι τῶν κλιμάκων τούτων ἀπαντοῦν κυριαρχοῦντες εἰς τὰ τραγούδια τῶν ἄλλων περιοχῶν τῆς Ἡπείρου, ὁ πρῶτος κυρίως εἰς τὰς ἐπαρχίας Παραμυθίας καὶ Πωγωνίου, ὁ δὲ δεύτερος εἰς περιοχὰς τῆς Κονίτισης καὶ εἰς Πεντάλοφον Κοζάνης. πιθανώτατα καὶ εἰς ἄλλας περιοχὰς μὴ ἐρευνηθείσας ἀκόμη.

Ἀπὸ τῆς ἀπόψεως τῶν μουσικῶν μέτρων, ὅπως παρατηρεῖ τις εἰς τὰ παρατιθέμενα παραδείγματα, κυριαρχεῖ κατὰ κύριον λόγον τὸ τριμερὲς μέτρον τῆς μορφῆς

♩ ♪. Ἐπίσης τὸ σύνθετον πενταμερὲς μέτρον μὲ τὰς δύο μορφὰς ♩ ♪ : ♩ ♪ καὶ τὸ ἀντίθετον τούτου ♩ ♪ ♩ : ♩

Ἡ μουσικὴ στροφή τῶν ᾠσμάτων τούτων καλύπτει πάντοτε τὸν πρῶτον στίχον, οἰασδήποτε μορφῆς καὶ ἂν εἶναι οὗτος. Ὅσον ἀφορᾷ τὴν σχέσιν τῶν ᾠσμάτων τούτων πρὸς τὰ ᾠσματα τῶν ἄλλων περιοχῶν τῆς Ἡπείρου ἔχομεν νὰ παρατηρήσωμεν ὅτι παρουσιάζουν ὁμοιότητα μεταξύ των, τόσον ὡς πρὸς ἐξωτερικὰ ὅσον καὶ ὡς πρὸς τὰ ἐσωτερικὰ γνωρίσματα¹⁾. Τὰ μουσικὰ στοιχεῖα τῶν κατὰ πολυφωνικὸν τρόπον ἐκτελουμένων ᾠσμάτων τῆς Δροπόλεως καὶ τῶν γειτονικῶν πρὸς αὐτὴν περιοχῶν, τὰ ἀνευρίσκομεν εἰς τὰ ᾠσματα τῶν ἄλλων περιοχῶν τῆς Ἡπείρου οὐχὶ ὅμως ἐκτελούμενα ἐν συνδυασμῶ ἀλλὰ μεμονωμένως. Τὰ ὑπ' ἀριθμ. 10-15 μουσικὰ παραδείγματα, προερχόμενα ἐκ διαφόρων περιοχῶν τῆς Ἡπείρου, μᾶς βεβαιώνουν περὶ τούτου.

¹⁾ Τὸ θέμα τοῦτο θὰ μᾶς ἀποσχολήσῃ εἰς ἐτέραν μουσικολογικὴν ἐργασίαν.

I. Η ΔΕΡΟΠΟΛΙΤΙΣΣΑ

Ε. Μ. Σ. Λ. Α.* ἀριθμ. δίσκου 28 Αβ.

Σωφράτικα Δροπόλεως.

Τραγουδισαί. Παρῆς: Εὐθαλία Διαμαντῆ. Γυριστῆς: Γρηγ. Σκόπης.

Ἰσοκράται. Ἀγάθη Μάνου, Ὀλγα Λίλλη, Ἀρετῆ Παντελῆ. — Ἰωάννινα, 1951.

Παρῆς γυναίκα

Γυριστῆς ἄνδρας

Ἰσοκράται γυναίκες

(4) $\text{♩} = 120$

(2) Μῶρ Δι. ρο. πο. λί. τισ. σα μῶρ κη. μέ. νη

ο. λί. τισ. σα

μῶρ Δι. ρο. πο. λί. τισ. σα ζη. λε. μέ. νη

θαλ. το φέ. σι σου στρα. δά μῶρ κη. μέ. νη,

σι σου στρα. δά

θάλ το φέ. σι σου στρα. δά ζη. λε. μέ. νη.

* Ἐκτασίς μελωδίας τοῦ Παρῆ.



* Ἐκτασίς μελωδίας τοῦ Γυριστῆ. ;)



* Ἐθνικὴ Μουσικὴ Συλλογὴ τοῦ Λαογραφικοῦ Ἀρχείου.

1) Ὁ ὄπλισμός τῆς κλίμακος οὐδεμίαν σχέσιν ἔχει μὲ τὴν κλίμακα si min. τῆς εὐρωπ. μουσικῆς, ἐτέθη δὲ πρὸς ἀποφυγὴν τῶν συχνῶν ἐπαναλήψεων τῶν διέσεων. Τὸ σημεῖον ∞, σημαῖνον περίπου, ἐτέθη λόγῳ τῆς μὴ ἀπολύτου σταθερότητος τῆς ρυθμικῆς ἀγωγῆς.

2) Τὸ κείμενον ἀντιστοιχεῖ καὶ εἰς τὰς δύο συνοδευούσας φωνάς, ἤτοι τοῦ γυριστοῦ καὶ τῶν ἰσοκρατῶν.

3) Ἡ ἔκτασις τῆς μελωδίας τοῦ γυριστοῦ ἀνδρὸς νοεῖται κατὰ μίαν θην χαμηλότερον λόγῳ τῆς διαφορᾶς πρὸς τὴν γυναικεῖαν φωνὴν τοῦ παρῆ.

Μώρ' Διροπολίτισσα, μώρ' καημένη
 μώρ' Διροπολίτισσα, ζηλεμένη
 βάλ' τὸ φέσι σου στραβά, μώρ' καημένη
 βάλ' τὸ φέσι σου στραβά, ζηλεμένη.
 Ἄχ, καὶ σῦρε στὴν ἐκκλησιά, μώρ' καημένη
 ἄχ, καὶ σῦρε στὴν ἐκκλησιά, ζηλεμένη
 ἄχ, μὲ λαμπάδες μὲ κεριά, μώρ' καημένη
 ἄχ, μὲ λαμπάδες μὲ κεριά, ζηλεμένη,
 καὶ μὲ μωσχοθυματά, μώρ' καημένη
 καὶ μὲ μωσχοθυματά, ζηλεμένη
 καὶ προσκύνῃ γιὰτ' ἐμᾶς,
 γιὰτ' ἐμᾶς τοὺς χριστιανούς·
 τί μᾶς πῆρεν ἡ Τουρκιά
 καὶ μᾶς σφάζουν σὰν τ' ἀρνιά,
 σὰν τ' ἀρνιά τῆς Πασχαλιᾶς,
 τὰ κατοίκια τ' Ἀἰ Γιωργιοῦ,
 τὰ μουσκάρια τ' Ἀἰ Βαγιῶς.



2. Η ΚΟΡΗ ΠΟΥ ΟΝΕΙΡΕΥΕΤΑΙ

Ε. Μ. Σ. Α. Α. ἀριθμ. δίσκου 28 Αα.

Σωφράτικα Δροπόλεως

Τραγουδισταί. Παρτής: Εὐθαλία Διαμαντῆ. Γυριστής: Γρηγ. Σκόπης.

Ἰσοκράται. Ἀγάθη Μάνου, Ὀλγα Αἰλλή, Ἀρετῆ Παντελῆ. — Ἰωάννινα, 1951.

158-160

Μέσ' στὴν Ἀ. γιό μέσ' στὴν Ἀ. γιό. μέσ' στὴν Ἀ. γιό.

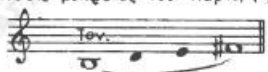
Πα.ρα.σκευ. ἡ μέσ' στὴν Ἀ. γιό μέσ' στὴν Ἀ. γιό. μέσ' στὴν Ἀ. γιό.

1) Ἡ ρυθμικὴ αὕτη μορφή τοῦ τρίηχου εἰς τὸ σύνθετον μέτρον εἶναι ἰδιότυπος καὶ ἀσυνήθης. Ἐν τούτοις εἶναι ἡ μόνη ἥτις ἀποδίδει τὸν ρυθμὸν ὅπως τὸν ἐκτελεῖ ἡ τραγουδίστρια.

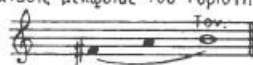
2) Ἡ κατὰ τρίτην μεγάλην κίνησις τῆς μελωδίας τοῦ γυριστοῦ ἀποτελεῖ ἐξαιρέσειν ἐν ταῦθα, καθὼς καὶ εἰς τὸ 10ον μέτρον τοῦ ὑπ' ἀριθμ. 7 ᾠματος κατὰ τρίτην μικράν.

Πα. ρο σκευ. ῆ. — και. μᾶ.ται κό. και. μᾶ.ται κό
 και. μᾶ.ται κό. ρη μο. να. χή, και. μᾶ.ται κό
 και. μᾶ.ται κό. και. μᾶ.ται κό. ρη μο. να. χή. (3)

Ἔκτασις μελωδίας τοῦ Παρτῆ ()



Ἔκτασις μελωδίας τοῦ Γυριστῆ



Μέσ' στήν Ἁγίό, μέσ' στήν Ἁγίό,
 μέσ' στήν Ἁγίό Παρασκευή
 κοιμᾶται κό - κοιμᾶται κό -
 κοιμᾶται κόρη μοναχή.

— Κοιμᾶται κι δνειρεύεται
 και βλέπει πὼς παντρούεται
 και τὸ πρωὶ σηκώνεται,
 παίρνει νερὸ και νίβεται,
 καθρέφτη καθρεφτίζεται,
 τὸ χτένι και χτενίζεται.

Κινάει και πάει στή μάννα της.

— Καλὴ μέρα σου, μάννα μου.
 — Καλῶς τὴ θυγατέρα μου.
 — Μάννα μ', ἐγὼ νειρεύτηκα
 ψηλὸν πύργον ἀνέβαινα,

σὲ περιβόλι ἔμπαινα
καὶ δυὸ ποτάμα μὲ νερό.
— Ἐγγὰ το, μάννα μ', τ' ὄνειρο.
— Ὁ πύργος εἶν' ὁ χάρος σου,
τὸ περιβόλι ὁ τάφος σου.
— Δὲ μοῦ τὸ ἔξηγησες καλά,
καλή μου μητερούλα.
— Ὁ πύργος εἶν' ὁ ἄντρας μου,
τὸ περιβόλι ὁ γάμος μου
τὰ δυὸ ποτάμα μὲ νερὸ
εἶν' ὄλο τὸ συμπεθεριό.

3. Ο ΝΤΕΛΗ ΠΑΠΑΣ

Ε. Μ. Σ. Λ. Α. ἀριθμ. δίσκου 24 Βα.

Γλίνα Δροπόλεως

Τραγουδισταί. Παρτήs: Χρήστος Σκόπηs. Γυριστήs: Γρηγ. Σκόπηs.

'Ισοκράται. 'Ιωάνν. Ζώηs, Βασ. Καραγκιόζηs, Νικ. Τζαβάρας, 'Ιωάνν. Γκίκας. — 'Ιωάννινα, 1951.

1) 132

Ἄρ. 'κού. γω τὸν ἄνεμο κιὰ χᾶει μω.
γω τὸν ἄνεμο

ρέ Παπά Ντε λῆ, Παπά

ἄει τὸν 'κού. γω καὶ μω λώ

1) Βλ. πρώτην σημείωσιν εἰς τὸ ὑπ' ἀριθμ. 1 ἄσμα. (ἀνωτ., σ. 118).

νει Ντε - λῆ Πα - πά λιε - δέν τη.

*Υπ. Τον.

*Εκτασς μελωδίας

- *Αρ - κούγω τὸν ἄνεμο κι ἀχάει,
 μωρὲ Παπᾶ, ντελῆ Παπᾶ,
 ἄει - τὸν κούγω και μαλώνει,
 Ντελῆ παπᾶ λεβέντη,
 μὲ τὰ βουνὰ ν - ἐμάλωνε, μὲ τὰ βουνὰ μαλώνει.
- *Εσεῖς βουνὰ τοῦ Γρεβενοῦ και δένδρα τοῦ Μετσόβου,
 ἐσεῖς καλὰ τὸν ξέρετε αὐτὸν τὸν παπα - Γιώργη
 ποὺ ἦταν μικρὸς σιὰ γράμματα, μικρὸς σιὰ πινακίδια
 και τώρα σιὰ γεράματα ἴσηκώθηκε πρῶτος κλέφτης.
 *Ὅλα τὰ κάστρα ἴπάτησε κι ὄλα τὰ μοναστήρια
 τὸ μοναστήρι στοὺς Ἁγίους δὲν μπόρ νὰ ν - τὸ πατήσουν
 τριγύρω γύρω τὸ ἤφεραν και σκάλα δὲν τοῦ βρῖσκουν
 τὸν γούμενο ν - ἐφώναξε τὸ γούμενο φωνάζει.
- Κατέβα κάτω γούμενε νὰ μᾶς ξεμολογήσης
 γιὰτ ἔχω κάμει κριμάτα κ' εἶμαι κριματισμένος
 ἔχω σκοτώσει ἕναν Παπᾶ ἐκεῖ ποὺ ἴλειουργοῦσε.

4. ΠΩΣ ΤΟ ΤΡΙΒΟΥΝ ΤΟ ΠΙΠΕΡΙ

Ε. Μ. Σ. Λ. Α. ἀριθμ. δίσκου 42 Αβ.

Γράφη Δροπόλειος

Τραγουδισταί. Παρτής: Βασίλειος Καραγκιώξης. Κλώστης: Κωνστ. Ντάκος.

Ἰσοκράται. Ἰωάνν. Ζόης, Θωμᾶς Λίλλης, Ἰωάνν. Γκίκας, Ἀλέξιος Δέρος. — Ἰωάννισα, 1951.

Παρτής ἄνδρος
 Κλώστης ἄνδρος
 Ἰσοκράται ἄνδρες

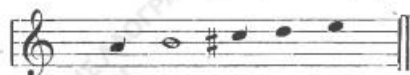
Πῶς τὸ τρί - δουν το πι - πέ - ρι οἱ δια - δό - λοι
 τὸ πι - πέ - ρι

¹⁾ Ἡ γραφή τοῦ ἀνωτέρω ἄσματος εἰς τὸ μέτρον τῶν $\frac{5}{4}$ ἀντὶ τῶν $\frac{3}{8}$ σὺδμεμίαν σημασίαν μουσικὴν ἔχει ἐνταῦθα.

κα - λο - γέ - ροι Πῶς τὸ τρί - βουν τὸ πι - πέ - ρι

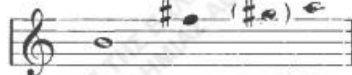
οἱ δια - δό - λοι κα - λο - γέ - ροι. Μὲ τὸ γό - να - το κλπ.

Ἔκτασις μελωδίας τοῦ παρῆ



Ἰπ. Τον.

Ἔκτασις τοῦ κλώστη



Τον.

Πῶς τὸ τρίβουν τὸ πιέρι
τοῦ διαβόλου οἱ καλογέροι.
Μὲ τὸ γόνα τὸ στομπιζουν
καὶ τὸ χοντροκοπανίζουν.



5. TE PORTA TE SHKOVA PREMĒ

Ε. Μ. Σ. Α. Α. ἀριθμ. δίσκου 31 Αβ.

Λιμπόχοβον Ἀργυροκάστρου.

Τραγουδισαί. Παρῆς: Νικόλ. Τσάρος. Κλώστης: Σπύρος Δήμας.

Ἰσοκράται. Λάζαρος Τσάρος, Γεώργ. Μαρκόπουλος. — Ἰωάννινα, 1951.

Te por - ta tē shko.va pre.mē Xha.no moy lu -

Ο!

Ἑκτασίς μελ. τοῦ Παρτῆ
Τον.

Ἑκτασίς μελ. τοῦ Κλώστη.
Τον. #x

Μετάφρασις²⁾

*Te porta të shkova për më
Xhano moj lule
Se çtë qërtonte jotëmë
Xhano moj lule
Të thosh vito kuvqëqënë
Xhano moj lule
Dhe ku ke fjeturë për më
Xhano moj lule
Faqenë kush l'a kangrënë
Xhano moj lule
Çobani që erdhi për më
Xhano moj lule*

Στὴν πόρτα σου ἔπερασα ἐψές,
ψυχὴ μου, λουλούδι.
Σὲ μάλωνε ἢ μάννα σου,
ψυχὴ μου, λουλούδι.
Σοῦ ἔλεγε Βίτω: ποῦ ἦσουνε,
ψυχὴ μου, λουλούδι,
καὶ ποῦ ἐκοιμήθηκες ἐψές,
ψυχὴ μου, λουλούδι μου.
Τὸ μάγουλο ποιός σοῦ τὸ ἔχει δαγκαμένο
ψυχὴ μου, λουλούδι,
Ὁ τσοπάνος ποῦ ἦρθε ἐψές.
ψυχὴ μου, λουλούδι.

¹⁾ Αὐτὸ εἶναι τὸ λεγόμενον τοάκισμα τοῦ κλώστη, τὸ ὁποῖον καθορίζει τὸ τέλος τοῦ ἔσματος.

²⁾ Βλ. ΛΑ ἀρ. 1665, Γ', σ. 70. (Συλλ. Δημητρ. Β. Οἰκονομίδου, 1951).

6. Ο ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΙ Ο ΓΡΙΒΑΣ ΤΟΥ

Ε. Μ. Σ. Δ. Α. αριθμ. δίσκου 29 Αγ.

Γεωργουτσάδες Δροπόλεως.

Τραγουδισταί. Παρτής: 'Ηλίας 'Ιασονίδης, Γυριστής: Εύαγγελος Γιαννόπουλος.

'Ισοκράται. Θωμάς Λίλλης, Σπύρος Κυριάκος, Φίλιππος Παπαγιάννης, Νικ. Παπαδόπουλος, 'Ιωάννινα, 1951.

♩ 116

Στῆς Δε. ρό - πο - λισ τόν κάμ. πο "Α! μω. γιο -

ρέ. γε - μπι - μπιρ. μπι - λιό

"Α! μω. γιο - ρέ. γε - κιότι κιότι με. γε -

λιό

ΑΡΧΗ 2^{ΑΣ} ΣΤΡΟΦΗΣ

δέν τρος ἦ - τα. νε φυ. τρω. μέ. γιε. νος λιό

ΤΕΛΟΣ 2^{ΑΣ} ΣΤΡΟΦΗΣ

*Εκτασίς μελωδίας.
Τον. 1

*Εκτασίς γυριστή
Τον.

*Εκτασίς 3ης φωνής
Τον.

1) Τους ἔντος παρενθέσεων φθόγγους ντό δίσεις καί σόλ δίσεις θεωρῶ ποικίλματα.

Στῆς Δερόπολης τὸν κάμπο,
 μωρὲ μπιρμπιλί¹⁾
 μωρὲ κιὰὶ μελιό,
 δέντρος ἦταν φυτρωμένοις
 ἄϊντε, κι ὁ Γιαννάκης ξαπλωμένος.
 Τ' ἄλογό του εἶχε δεμένο
 τρώει τὰὶ καὶ χλιμιτάει
 τὸν ἀφέντη του ζητάει.
 — Σήκω, ἀφέντη, καβαλλίκα
 σῶστειλε χαρτί ἢ κυρά σου
 γιὰ νὰ πᾶς μέσ' στὰ παιδιά σου.
 — Δὲν μπορῶ, καημένη γριβίκα,
 γιὰτὶ μ' ἔχουν λαβωμένο
 στὸ ποδάρι καὶ στὸ χέρι²⁾.

7. Ο ΑΜΑΡΑΝΤΟΣ

Ε. Μ. Σ. Λ. Α. ἀριθμ. 909. Ταιν. 54.

Λάικα Πωγωνίου.

Τραγουδισαί. Παρτῆς: Εὐδοξία Λιάλιου. Γυριστῆς: Δημ. Καραγιάννης.

Ἰσοκράται. Εὐθ. Γκινόπουλος, Νικόλ. Καραγιάννης, Βασίλ. Λιάλιος, Γεώργ. Γκιούλης,
 Παντ. Μπλίτσας. — Ἰωάννινα, 1954.

Παρτῆς γυναῖκα

Γυριστῆς ἄνδρας

Ἰσοκράται ἄνδρες

Πέ. ρα. σέ 'κει. νο τὸϊ δου. νό ὦ! Κον. τού. λαμ' τί μέ

ἔ. κεί. νο

μά. ρα. νες. Πέ. ρα σέ 'κει. νο τὸϊ δου. νό ὦ! Κον. τού. λαμ'

¹⁾ Αἱ λέξεις μπιρμπιλί - κιὰὶ μελιό εἶναι Ἀλβανικαί. Ἡ πρώτη ἀπὸ τὴν λέξιν bilbyl (=ἀηδὸν) ἦτις παρεφθάρη εἰς bilbylio καὶ birbylio, ἡ δὲ δευτέρα ἀπὸ τὰς λέξεις qaje me lotë (κλάψε μὲ δάκρυα). Τὴν ἐρμηνεϊαν ταύτην ἀναφέρει ὁ Δημήτρ. Β. Οἰκονομίδης (ΔΑ ἀρ. 1665 Γ, σ. 1) παραλαβὼν ἐκ τῶν ἰδίων τῶν τραγουδιστῶν, τὴν ἐπεβεβαίωσε δὲ εἰς ἐμὲ καὶ ὁ ἐκ Γορτίτσας Δροπόλεως τῆς Βορ. Ἡπειροῦ φιλόλογος καθηγητῆς τοῦ Ἀρσακείου Ἀθηνῶν, γνώστης τῆς ἀλβανικῆς, Νικ. Παπαδόπουλος.

²⁾ Στὴν καρδιά καὶ στὸ κεφάλι.

¹⁾ Βλ. 2αν σημείωσιν τοῦ ὑπ' ἀριθμ. 2 ζῆματος (ἀνωτ. σ. 119).

τί με μά. ρα. νες. ποιί - ναι ψη.

2) 8va

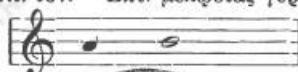
λά και μέ. γα, γ-έ - λα μαυ. ρομ. μά. ταμ' έ - λα, ποιί -

ναι ψη - λά και μέ. γα, έ - λα μαυ. ρομ. μά. ταμ' έ - λα.

Τον. *Εκτ. μελωδίας παρτή



*Υπ. τον. *Εκτ. μελωδίας γυριστή



Πέρα σέ 'κείνο τό - ι - βουνό
 ω! κοντούλα, τί με 'μάρανες
 πού είναι ψηλά και μέγα

έλα μαυρομάτα μ' έλα

πῶχει ανταρούλα στήν κορφή και κατακνιά στόν πάτο
 κι από τήν πίσω τή μεριά κλήμα ήταν φυτρωμένο,
 κάνει σταφύλια κόκκινα, κρασάκι σάν τὸ μέλι.

"Οσοε μαννάδες τό 'χε πιούν, καμμιὰ παιδιὰ δέν κάνει
 νὰ τό 'χε πιῆ κ' ἢ μάννα μου, νὰ μὴ 'χε κάνει ἐμένα...⁴⁾.

²⁾ Εἰς τὸ σημεῖον τοῦτο ὁ γυριστὴς ἐκτελεῖ τὸ γύρισμα κατὰ 8ην ὑψηλότερον. Τοῦτο ἀποτελεῖ ἐξαίρεσιν ἐνταῦθα ἀδικοιολόγητον.

³⁾ Εἰς τῶν ἰσοκρατῶν ἐκτελεῖ τὴν κίνησιν αὐτήν.

⁴⁾ Πληρεστεράν μορφήν τοῦ κειμένου βλ. εἰς χειρόγρ. ΛΑ ἀρ. 1665 Δ', σ. 63 (Συλλογὴ Δ. Οἰκονομίδου ἐκ προσφύγων τῆς Λεσνίτισης Βορ. Ἠπείρου, 1951).



8. Ο ΝΙΟΣ ΠΟΥ ΠΝΙΓΗΚΕ

Ε. Μ. Σ. Λ. Α. αριθμ. 1910. Ταν. 128.

Χαραυγή Λάκκας Πωγωνίου.

Τραγουδιστά. Παρτής: Μιχ. Βόκολος Γυριστής: Χριστόφ. Γούμενος.

Ισοκράται. Ρίχτης: Βασίλ. Γιάννος, Γεράσ. Γούμενος, Νικ. Βαρέσης. - Χαραυγή, 1957.

208.

Παρτής άνδρας
Μιά συν. νε. φια - σμέ. νη 'μέ. ρα και μιά σκο. τει - νή δρα. διά.

Γυριστής άνδρας

Ίσοκράται άνδρες

1) Ρίχτης 2)
"Ο Δ!

112

Μιά συν. νε. φια - σμέ. νη 'μέ. ρα και μιά σκο. τει - νή δρα -

διά και μιά σκο. τει - νή δρα -

διά

ΣΤΡΟΦΗ 3^η
Γα. λα. νή 'ταν ή δαρ. κούλα

κι'σπρος ή. ταν ό για. λό - ος - ος.

Τον. Τον. Τον. Τον.

Εκτασις μελ. Παρτή. Εκτ. μελ. Ρίχτη. Εκτ. μελ. Γυριστή. Εκτασις του' όλου' όραματος.

Μιά συννεφιασμένη μέρα και μιὰ σκοτεινή βραδιά
 μᾶς ἔβουλιαξ' ἡ βαρκούλα, μᾶς ἐπνίγηκαν δυὸ παιδιά.
 Γαλανὴ ἦταν ἡ βαρκούλα κι ἄσπρος ἦταν ὁ γιालὸς
 μᾶς ἐπνίγηκε ὁ Μπίρμπας πὸν ἦτανε μοναχογιὸς.
 Τό'μαθε ἡ μάννα τοῦ Μπίρμπα τάζει λίρες ἑκατὸ
 γιὰ νὰ βγάλουνε τὸ Μπίρμπα ζωντανὸ ἀπ' τὸ γιालὸ.
 Θάλασσα δὲν τρώει λίρες, θάλασσα δὲν τρώει φλουριά,
 τρώει νιὸς και παλληκάρια τῶν μαννάδων τὰ παιδιά.

9. ΚΟΡΗ ΚΑΙ ΓΕΡΟΣ ΑΝΔΡΑΣ

Ε. Μ. Σ. Λ. Α. ἀριθμ. 1910. Ταιν. 128.

Χαραυγή Λάκκας, Πωγωνίου.

Τραγουδισταί. Παρτής: Μιχ. Βόκολος, Γυριστής: Χριστόφ. Γούμενος, Κλώστης: Βασίλ Γιάννος,
 'Ισοκράται. Γεράσιμος Γούμενος, Νικόλ. Βαρέσης. — Χαραυγή, 1954.

(♩ ≈ 212)

κλαίν οι πέ. τρες τὰ λι. δά. ρια, κλαί. νε τὸν κρη -

(♩ ≈ 120-125)

μό. κλαίν οι — πέ. τρες, — τὰ λι. — δά. ρια "ὦ!

κλαί. νε — τὸ. μω. ρέ. τὸν κρη — μό

(ὁ Παρτής) 2.

"ὦ!

Τον. Τον. Τον. Τον.

"Ἐκτασις μελ. Παρτή. "Ἐκτ. μελ. Γυριστή "Ἐκτ μελ. Κλώστη "Ἐκτασις τοῦ ἄσματος ὀμαδικῶς ἀκουσμένους.

Κλαῖν' οἱ πέτρες τὰ λιθάρια, κλαῖνε τὸν καημὸ
 ἔκλαιγα κ' ἐγὼ ὁ καημένος τὸν ξεχωρισμὸ,
 ποὺ θὰ χωριστοῦμ', ἀγάπη, τώρα 'μεῖς τὰ δυό.
 Ξέρε μου, πού 'σαι στὰ ξένα καὶ στὰ μακρινὰ
 ἄχ! ἂν τό 'χης νὰ 'ρθῆς, ἔλα, αἶντ', ἂν ἔρχεσαι,
 γιὰτ' ἐμένα οἱ δικοί μου μὲ βαρέθηκαν
 καὶ μὲ προξενοῦν στὰ ξένα καὶ στὰ μακρινὰ
 καὶ μοῦ δίνουν ἄντρα γέρο ἕκατὸ χρόνῳ.
 Μήγα πού 'τανε καὶ γέρος, ἦταν ράθυμος
 λέει: κάθε πρωὶ μὲ δέρνει γιὰ τὰ στρώματα
 λέει, καὶ κάθε μεσημέρι γιὰ κρῦο νερό.

10. Ο ΓΙΑΝΝΗΣ Ο ΠΑΝΟΓΙΑΝΝΟΣ

Ε. Μ. Σ. Λ. Α. ἀριθμ. 967. Ταιν. 59.

Πεντάλοφος Κοζάνης.

Τραγουδιαι. Χαράλ. Τσόλης, Ἀπόστ. Καλαμᾶς, Γεώργ. Λαζαριδῆς, Γεώργ. Περβανᾶς.

Κλαρίνο: Εὐάγγ. Ντίμτσος.

♩ ∞ 92. 1)

εἰσαγωγή κλαρινέττου

1) Οἱ φθόγγοι do - la τοῦ μέτρου τούτου καθὼς καὶ τοῦ τρίτου μέτρου ἀπὸ τοῦ τέλους ἐκτελοῦνται μὲ ἀργὸ portamento. Τὸ αὐτὸ ἰσχύει καὶ διὰ τὰ μέτρα 2ον, 7ον καὶ 11ον τοῦ κυ. εἰως ἄσματος. Ὁ τελευταῖος ἀτελής τρίλλος τῆς εἰσαγωγῆς τοῦ κλαρίνου νὰ ἐκτελεσθῇ μὲ τοὺς φθόγγους mi - sol καὶ οὐχι mi - fa.

Ἄιντε Μάρω στὸ πηγάδι, ἄιντε γιὰ νερό.
 Καριτερεῖτε ἀδερφοῦλες γιὰ νὰ ζαλωθῶ,
 τὴ βαρέλα νὰ ζαλώσω καὶ τὸ μαστραπά·
 ἔ εἶν' ὁ Γιάννος στὸ πηγάδι, ὁ Πλανόγιαννος
 ποὺ πλανεύει τὰ κορίτσια καὶ τὶς ἔμορφες
 ποὺ μὲ πλάνευε κ' ἐμένα καὶ δὲν ἔρχομαι.



11. ΤΑ ΣΑΝΙΔΙΑ ΝΙΔΙΑ
 (Χορευτικὸν τοῦ γάμου)

Ε. Μ. Σ. Λ. Α. ἀριθμ. 550. Ταιν. 29.

Περιοχὴ Παραμυθιάς.

Τραγουδιστής. Φώτιος Χαλκιάς. — Ἀθήναι, 1953.

8 Τὰ σα - νί - δια, νί - δια, νί - δια
 τὰ λευ - κο - πε - λε - κη - μέ - να, στὴν και - νούρ - για
 γει - το - νιά φύ - τρω - σε μιὰ κυ - δω - νιά.

Τον.



Ἐκτασις τῆς μελωδίας

Τὰ σανίδια νίδια νίδια¹⁾
 τὰ λευκοπελεκημένα.

Στὴν καινούργια γειτονιά
²φύτρωσε μιὰ κνδωνιά.

Κι ἂν ἀνθήσῃ κι ἂν καρπίσῃ
 πέντε γυιὸς θάλ² ἀποκτήσῃ
 πέντε γυιὸς καὶ μιὰ μηλιά.

— Μώρ² νύφη, νυφοῦλα μου
 δό μ² τὰ μανουσιάκια μου.

— Δὲν τὰ δίνω ἄγὼ ἐσένα
 θὰ τὰ δώσω τοῦ καλοῦ μου,
 θὰ τὰ δώσω τοῦ καλοῦ μου,
 τοῦ καλοῦ μ², τοῦ σύντροφου μου.

— Μώρ² νύφη, νυφοῦλα μου
 δό μ² τὰ δαχτυλίδια σου

¹⁾ Παραλλαγὴν κειμένου βλ. Λ. Α. ἀρ. χειρ. 1665 Γ, σελ. 9.

δό μ' τὰ δαχτυλίδια σου

τ' ὄμορφα στολίδια σου.

— Δὲν τὰ δίνω ἴγώ ἐσένα

θὰν τὰ δώσω τοῦ καλοῦ μου,

θὰν τὰ δώσω τοῦ καλοῦ μου,

τοῦ καλοῦ μ' τοῦ σύντροφου μου.

12. ΤΟΥ ΓΙΩΡΓΗ ΜΗΤΣΟΥ

Ε. Μ. Σ. Λ. Α. ἀριθμ. 1209. Ταιν. 65Α.

Σαμαρίνα.

Τραγουδιστής. Ματθαῖος Ἀγορογιάννης.

Ἰσοκράται. Ἐμμ. Στιμογιάννης, Δημ. Ταμπούκας. — Σαμαρίνα, 1955.

Μελωδία

Ἰσοκράται¹⁾

1^η 66

Βα - - - σι - λι - - - κό - νος μου

μύ - ρι - - σε, μω - ρέ τη - ρᾶ - τε ποιὸς δια -

βαί - νει - - - ν - ὁ Γιώρ - γης Μῆ - νη - τος...

Βασιλικὸς μου μύρισε, τηῶτε ποιὸς διαβαίνει
 ὁ Γιώργης Μητσὸς πέρασε στὰ Γιάννενα πηγαίνει,
 στὰ Γιάννενα καὶ στὸν Πασᾶ καὶ στὸ Βεζύρ' ἀφέντη.
 — Καλημερὰ σου Μπέη μου. — Καλῶς τὸ Γιώργη ἀπού' ρθε.
 — Γιώργη μ' γιαιτὶ μᾶς ἄργησες νὰ ῥθῆς νὰ προσκυνήσης;
 — Ἔσεῖς καλὰ τὸ ξέρετε τὸ κλέφτικο ζακόνι
 δὲν μᾶς ἀφήναν τὰ βουναὶ κι αὐτὲς κρύες βρουσοῦλες.

¹ Ἐνταῦθα ἔχομεν τὴν περίπτωσιν τῆς μετακινήσεως τοῦ ἰσοκρατήματος, ὡς καὶ εἰς τὰ ὑπ' ἀριθμ. 1 καὶ 2 ἄσματα, ὡς αὐτοτελοῦς πλέον φωνῆς καὶ οὐχὶ ἰσοκρατήματος. Βλ. κείμενον, σελ. 114 στίχ. 26.

13. ΜΑΣ ΠΗΡΕ ΚΙ Ο ΧΙΝΟΠΩΡΟΣ

Σαμαρίνα.

Ε. Μ. Σ. Λ. Α. ἀριθμ. 1212. Ταιν. 65.

Τραγουδιστής. Ματθαῖος Ἀγορογιάννης.

Ἰσοκράται. Ἐμμ. Στιμογιάννης, Δημ. Ταμπούκας. — Σαμαρίνα, 1955.

Μελωδία
Ἰσοκράται

♩ ≈ 130

Ὁ - ρέ νά βγούν κ' οἱ δλα - ν - οἱ δλα - χο - πού - - λίες, κα - λο - καιρ -
 - νέ - ε - εμ' ἄ - γέ - ρα νά βγούν κ' οἱ δλα - ν - οἱ δλα - χο -
 πού - λίες, κα - λο - καιρ - νέ - ε - εμ' ἄ - γέ - - οα.

Ἐκτασις μελωδίας



Ἕψοτ. Τον.



14. ΜΟΝΗ ΓΚΑΙΝΤΑ

(Χορὸς τῆς νύφης).

Ε. Μ. Σ. Λ. Α. ἀριθμ. 552. Ταιν. 29.

Κλαρίνο: Ἀναστάσιος Χαλκιᾶς. Βιολί: Κυριάκος Χαλκιᾶς. — Ἀθήναι, 1953.

Μελωδία
Γέφυρα

♩ ≈ 72

ΚΛΑΡΙΝΟ

ΒΙΟΛΙ

κ.λ.π.

κ.λ.π.

15. ΔΙΠΛΗ ΓΚΑΙΝΤΑ

(Χορὸς στὰ τρία)

Ε. Μ. Σ. Λ. Α. ἀριθμ. 553. Ταιν. 29.

Κλαρίνο: Ἀναστάσιος Χαλκιᾶς. — Ἀθήναι, 1953.

Μελωδία

♩ ≈ 66

1)

κ.λ.π.

1) Εἰς τὴν μελωδίαν αὐτὴν χρησιμοποιεῖται ἡ 7η μικρὰ ὄπως εἰς μίαν περίπτωσιν με²λωδίας τοῦ κλώστου.