

Ζ'.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΛΑΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΠΟΣΤΟΛΗ
ΕΙΣ ΕΠΑΡΧΙΑΝ ΒΟΝΙΤΣΗΣ ΚΑΙ ΕΙΣ ΛΕΥΚΑΔΑ

(3-17 ΙΟΥΛΙΟΥ 1966)

ΥΠΟ ΣΠΥΡ. Δ. ΠΕΡΙΣΤΕΡΗ

Εἰς τὴν ἐπαρχίαν Βονίτσης καὶ εἰς τὴν νῆσον Λευκάδα εἰργάσθη ἀπὸ τῆς 3 μέχρι τῆς 17 Ἰουλίου¹ πρὸς ἠχογράφησιν καὶ μελέτην τῆς ἐνταῦθα δημώδους μουσικῆς, πρὸς δὲ καὶ σχετικῶν κοινωνικῶν ἐκδηλώσεων.

Τόποι εἰδικώτερον τῆς ἐργασίας μου ταύτης ὑπῆρξαν ἡ Βόνιτσα καὶ τὰ πέριξ χωρία Θύριον (πρόφην Ἅγιος Βασίλειος) καὶ Μοναστηράκιον, εἰς δὲ τὴν Λευκάδα τὸ χωρίον Καρυά².

Ἡ περισυλλεχθεῖσα δι' ἠχογραφήσεως μουσικὴ ὕλη ἀποτελεῖται ἀπὸ 167 δημῶδη ᾄσματα καὶ χορούς (βλ. βιβλίον εἰσαγωγῆς μουσικῆς ὕλης, ἀρ. 14339-14498 καὶ 14604-14611). Τὰ καταγραφέντα κείμενα τῶν ᾄσμάτων κατετέθησαν εἰς χειρόγραφον ὑπ' ἀρ. 3037, ἀποτελούμενον ἐκ 230 σελίδων μετὰ τῶν σχετικῶν φωτογραφιῶν. Πλὴν τῆς μουσικῆς ὕλης ταύτης συνέλεξα δι' ἠχογραφήσεως καὶ ἄλλην λαογραφικὴν ὕλην, ἀναφερομένην εἰς διαφόρους λαϊκὰς ἐκδηλώσεις: α) ἀφηγήσεις περὶ ἐθίμων τοῦ γάμου καὶ περὶ τῶν κατὰ τὴν τελευταίαν καὶ κατὰ τὴν τέλεσιν τῶν μνημοσύνων· β) ἑπτὰ παραμῦθια· γ) ἀπαγγελία στίχων ἐκ τοῦ Ἑρωτοκριτοῦ· δ) διάφοροι τοπικαὶ παραδόσεις καὶ στ) εὐτράπελοι διηγήσεις· (βλ. εἰς βιβλίον ἠχογραφημένης λαογρ. ὕλης, ἀρ. 438 - 448).

¹ Συμφώνως πρὸς τὴν ὑπ' ἀρ. 54067/1966 ἐντολὴν τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν.

² Εἰς τὴν ἐργασίαν μου ταύτην εἶχον τὴν πρόθυμον συμπαράστασιν α) εἰς Βόνιτσαν τῶν κ. Χριστοῦ Κατσιογιάννη προέδρου τῆς Κοινότητος, Γρηγορίου Πανταζοπούλου καὶ Θεοδώρου Πανταζοπούλου, ἀνωτέρου ὑπαλλήλου τοῦ Ὑπουργείου Ἐργασίας· β) εἰς Θύριον τοῦ ἱερέως τοῦ χωρίου κ. Λάμπρου Ζανδραβέλη· γ) εἰς Μοναστηράκιον τοῦ κ. Νικολ. Καραλή· δ) εἰς Καρυὰν τοῦ κ. Γιαννόστρατου Κακλαμάνη, προέδρου τῆς Κοινότητος, Διονυσίου Κακλαμάνη, προέδρου τοῦ μουσικοῦ Συλλόγου «Ἀπόλλων», καὶ τοῦ χορογράφου καὶ μουσικοῦ κ. Γ. Θάνου. Εἰς πάντας τοὺς ἀνωτέρω ἐκφράζω ἀπὸ τῆς θέσεως ταύτης τὰς εὐχαριστίας μου.

Ἡ ἠχογραφηθεῖσα, ὡς ἀνωτέρω, μουσικὴ ὕλη δὲν ἐξαντλεῖ τὸν μουσικὸν πλοῦτον τῶν ἐν λόγῳ τόπων, ἀφ' ἐνὸς ἕνεκα τοῦ περιορισμένου χρόνου τὸν ὅποτον εἴχομεν εἰς τὴν διάθεσιν ἡμῶν διὰ τὴν ἔρευναν ταύτην, ἀφ' ἐτέρου δὲ καὶ ἐκ τοῦ ὅτι δὲν ἐπεξετάθη αὕτη καὶ εἰς ἄλλους συνοικισμοὺς τῶν περιοχῶν τούτων.

Α'. Ἐκ τῆς ἐξετάσεως τῆς συλλεχθείσης ὕλης παρατηροῦμεν ὅτι αὕτη εἰς τὴν περιοχὴν τῆς Βονίτισης ἀπὸ τῆς ἀπόψεως τῶν μουσικῶν καὶ ποιητικῶν στοιχείων παρουσιάζει ὁμοιότητα πρὸς τὴν δημῶδη μουσικὴν τῶν γειτονικῶν περιοχῶν. Ὁ τρόπος ἐκτελέσεως αὐτῆς εἶναι μονοφωνικός. Δηλαδὴ ἐκτελοῦνται τὰ ἄσματα ὑφ' ἐνὸς τραγουδιστοῦ, ὡς μονωδία, ἢ καὶ ὑπὸ ὁμάδος τραγουδιστῶν ὁμοφωνικῶς.

Ἀπὸ ἐπόψεως ρυθμοῦ τὰ πλεῖστα τούτων εἶναι ἔρρυθμα μὲ ποικιλίαν μορφῶν. Συνήθεις ρυθμοὶ εἶναι: α) ὁ ἐπτάσημος, ὑπαγόμενος εἰς τὴν κατηγορίαν τῶν ἑτερογενῶν ρυθμῶν. Ἐκ τῶν τεσσάρων βασικῶν μορφῶν αὐτοῦ ἀπαντοῦν μόνον αἱ δύο, δηλ. ἡ τοῦ πρώτου, καλουμένου ἐπιτρίτου, μὲ τὴν ἐσωτερικὴν σύνθεσιν χρόνων $7/8 = \frac{3+2+2}{8} = \frac{1+2+2+2}{8}$ καὶ ἡ τοῦ δευτέρου ἐπιτρίτου μὲ τὴν ἐσωτερικὴν σύνθεσιν χρόνων $7/8 = \frac{3+2+2}{8} = \frac{2+1+2+2}{8}$. Εἰς πλεῖστα ἄσματα παρατηροῦνται ἔτι καὶ ἄλλαι δευτερεύουσαι μορφαὶ διὰ τῆς ἀναλύσεως τῶν συνθέτων χρόνων. Εἰς τὸν ἐν λόγῳ ρυθμὸν εἶναι προσηρμοσμένος, ὡς γνωστόν, ὁ πανελληνίως διαδοδόμενος χορὸς: συρτὸς Καλαματιανός. Ἄλλοι ρυθμοὶ ἑτερογενεῖς, πλὴν τοῦ ὡς ἄνω ἀναφερομένου, ὡς εἶναι ὁ πεντάσημος, ὁ ἑννεάσημος, ὁ δεκάσημος μὲ τὴν μορφήν $8/8 = \frac{3+2+3}{8}$, εἰς τοὺς ὁποίους ὑπάγονται πολλὰ ἄσματα ἄλλων ἑλληνικῶν περιοχῶν, ἰδίᾳ χοροί, δὲν ἀπαντῶνται εἰς τὴν περιοχὴν ταύτην.

β) Ὁ ἐξάσημος ρυθμὸς μὲ τὰς ἐξῆς δύο βασικὰς μορφάς:

$$6/4 = \frac{3+3}{4} = \frac{2+1+1+2}{4} \quad \text{καὶ} \quad 6/4 = \frac{3+3}{4} = \frac{1+2+2+1}{4}.$$

Αἱ βασικαὶ αὐταὶ ρυθμικαὶ μορφαὶ μεταβάλλονται πολλάκις διὰ τῆς ἀναλύσεως ἢ συμπτύξεως τῶν χρόνων¹. Εἰς τὸν ρυθμὸν τοῦτον εἶναι προσηρμοσμένος ὁ πηδηκτὸς χορὸς, ὁ καλούμενος καὶ Τσάμικος.

γ) Ὁ τετράσημος. Ἐκ τῶν τεσσάρων βασικῶν τοῦ μορφῶν ἀπαντῶνται αἱ δύο $4/4 = \frac{2+1+1}{4}$ καὶ $4/4 = \frac{1+1+1+1}{4}$. Εἰς τὸν ρυθμὸν τοῦτον εἶναι προσηρμοσμένος ὁ συρτὸς χορὸς, ὁ καλούμενος Στὰ τρὶ α, δηλαδὴ εἰς τρία βήματα.

Εἰς μικρότερον ποσοστὸν εὐρίσκονται τὰ ἄσματα τὰ ὑπαγόμενα εἰς τὴν κατη-

¹ Περὶ τοῦ ρυθμοῦ τούτου βλ. Σπ. Α. Περιστέρη, Ὁ ἐξάσημος ρυθμὸς εἰς τὰ ἑλληνικὰ δημοτικὰ τραγούδια. Ἐπετ. Λαογρ. Ἀρχείου, τόμ. 15/16 (1963-63), σελ. 202-229.

γορίαν τοῦ ἐλευθέρου ρυθμοῦ. Τοιαῦτα εἶναι τὰ τραγούδια τοῦ τραπεζιοῦ ἢ καθιστὰ καλούμενα, τὰ κλέφτικα κυρίως, ἢ καὶ ἱστορικά, τῶν ὁποίων ἢ μελωδία δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ὑπαχθῇ εἰς κανονικὸν περιοδικὸν ρυθμὸν, ὡς ἐκ τοῦ τρόπου κατὰ τὸν ὁποῖον αὕτη ἐκτελεῖται.

δ) Εἰς ἔτι περιορισμένον ἀριθμὸν ὑπάρχουν τὰ ἄσματα τῆς κατηγορίας τῶν ρυθμοειδῶν (τούτων αἱ μελωδίαί ἀπτονται καὶ τοῦ περιοδικοῦ καὶ τοῦ ἐλευθέρου ρυθμοῦ). Εἰς τὴν κατηγορίαν ταύτην ἀνήκουν κυρίως τὰ μοιρολόγια καὶ τὰ ναυορίσματα.

Ὅσον ἀφορᾷ τὰς μουσικὰς κλίμακας ἐπὶ τῶν ὁποίων βασιζονται αἱ μελωδίαί παρατηρήσαμεν ὅτι αὗται εἰς τὰ περισσότερα ἄσματα εἶναι διατονικαί, εἰς μικρότερον δὲ ποσοστὸν χρωματικαί, εἰς ἐλάχιστα μικταί, ἀποτελούμεναι ἐκ χρωματικῶν καὶ διατονικῶν τετραχόρδων. Κλίμακας πεντατονικὰς ἀνημιτονικὰς εἰς οὐδὲν ἄσμα παρατηρήσαμεν.

Ἐκ τῶν διατονικῶν κλιμάκων κυριαρχεῖ ἡ κλιμαξ τοῦ γέ με τὴν ἐξῆς ἀνιούσαν καὶ κατιούσαν διάταξιν φθόγγων:



Ὁ τρόπος οὗτος ἀντιστοιχεῖ πρὸς τὴν κλίμακα τοῦ πρώτου καὶ πλαγίου πρώτου ἤχου τῆς Βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς.

Τῆς ὅλης, ὡς ἄνω, ἐκτάσεως τῆς κλίμακος δὲν γίνεται πάντοτε χρῆσις εἰς τὰ ἄσματα ταῦτα. Οὕτως ἢ ἕκτασίς τινων ἀποτελεῖται ἐκ πέντε ἢ καὶ ἕξ μόνον φθόγγων, συμπεριλαμβανομένης καὶ τῆς ὑποτονικῆς.

Ἐκ τῶν χρωματικῶν κλιμάκων ἐπικρατεῖ ἡ ἔχουσα βάσιν τὸν φθόγγον γέ, ἣτις ἀποτελεῖται ἐκ δύο χρωματικῶν τετραχόρδων, διαχωριζομένων ὑπὸ τοῦ εἰς τὸ μέσον τῆς κλίμακος ὑπάρχοντος διαζευτικοῦ τόνου μὲ χρῆσιν τῆς ὑποτονικῆς ὡς ἐξῆς:



Συνήθως ὁμως ἡ κλιμαξ αὕτη ἀπαντᾶται μεικτή, τοῦ πρώτου τετραχόρδου παραμένοντος πάντοτε χρωματικοῦ καὶ τοῦ ὀξέος διατονικοῦ. Αἱ μελωδίαί δηλαδὴ κινοῦνται κατὰ τὴν ἐξῆς ἀνιούσαν καὶ κατιούσαν διάταξιν φθόγγων:



Ὑπὸ τὰς δύο μορφὰς ταύτας ἡ κλίμαξ αὕτη ἀπαντᾶται καὶ εἰς τὰς μελωδίας τοῦ πλαγίου δευτέρου ἤχου τῆς ἐκκλησιαστικῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς. Εἰς ἔτι μικρότερον ποσοστὸν ἁσμάτων ἀπαντᾶται ὁ χρωματικὸς τρόπος τοῦ do ὑπὸ τὴν ἐξῆς ἀνιούσαν καὶ κατιούσαν σειρὰν φθόγγων :



Ἡ κλίμαξ αὕτη ἀνήκει μᾶλλον εἰς τὰς μεικτὰς κλίμακας. Τὸ πεντάχορδον do-sol διατηρεῖται χρωματικὸν εἰς ὅλας τὰς μελωδίας, οὐχὶ μόνον τῆς ὑπὸ ἐξέτασιν περιοχῆς ἀλλὰ καὶ εἰς τὰς ἄλλας περιοχὰς τῆς ἡπειρωτικῆς Ἑλλάδος, ἔνθα ἀπαντᾶται ὁ τρόπος οὗτος, ἐνῶ τὸ τετράχορδον sol-do εἶναι διατονικόν, τοῦ φθόγγου si ἐκτελουμένου εἰς τὴν φυσικὴν του θέσιν κατὰ τὴν ἀνάβασιν, καὶ ἐν ὑφέσει πάντοτε κατὰ τὴν κατάβασιν τῆς μελωδίας.

Εἰς πολλὰ ἄσματα τὰ ὁποῖα ἀνήκουν εἰς τὸν τρόπον τοῦτον, παρατηρεῖται τὸ χαρακτηριστικὸν γνώρισμα, ὅτι ἐνῶ τὸ πλεῖστον μέρος τῆς μελωδίας διατηρεῖ τὴν τονικότητα τοῦ do, πρὸς τὸ τέλος καὶ ἰδίᾳ ἡ τελικὴ κατάληξις αὐτῆς γίνεται εἰς τὴν δευτέραν βαθμίδα, δηλαδὴ τὸν φθόγγον ré, ὅστις εἶναι βάσις ἑτέρου χρωματικοῦ τρόπου, τοῦ τρόπου τοῦ ré¹.

Λ α ῖ κ ἂ ὄ ρ ο γ α ν α ἐν χρήσει εἰς τὴν περιοχὴν τῆς Βονίτσης εἶναι τὰ συνήθη καὶ εἰς τὴν ὑπόλοιπον ἡπειρωτικὴν Ἑλλάδα, ἤτοι τὸ κλαρίνο, τὸ βιολί, τὸ λαούτο, τὸ σαντούρι, ἡ κιθάρα, τὴν ὁποῖαν χορδίζουσι κατὰ τὸ σύστημα χορδίσματος τοῦ λαούτου, διὸ καὶ καλεῖται λαουτοκίθαρον, τέλος καὶ τὸ ἀκορντεόν.

Παραθέτομεν κατωτέρω τὴν μουσικὴν δύο χαρακτηριστικῶν ἁσμάτων ἐκ τῆς περιοχῆς ταύτης. Τὸ πρῶτον (βλ. κατ. σ. 355) εἶναι τὰ κάλαντα τοῦ Λαζάρου ἢ «ἡ Λαζάρου» ὅπως καλοῦνται εἰς τὴν Βόνιτσαν. Τὸ ἐτραγούδησεν ὁ Γεώργιος Λουριώτης ἐκ Βονίτσης, ἐτῶν 66, ἐργάτης, ἀγράμματος. Οὗτος ἀνέφερεν εἰς ἐμὲ ὅτι τὸ ἐτραγουδοῦσε μὲ τὴν συντροφίαν του περιερχόμενος τὰς οἰκίας, ὡς ἐσυνήθιζον εἰς τὴν Βόνιτσαν, τὴν Παρασκευὴν τὸ ἑσπέρασ ἀπὸ τῆς ἑνδεκάτης μέχρι τῆς πρωΐας τοῦ Σαββάτου. Ἐφερον εἰς χεῖρας ἓνα καλάθι στολισμένον μὲ ἄνθη καὶ κύπρους, δηλαδὴ κουδούνια αἰγῶν.

Ἀπὸ τῆς ἐπόψεως τοῦ τρόπου προσαρμογῆς μελωδίας καὶ ποιητικοῦ κειμένου παρατηροῦμεν ὅτι εἰς τὴν ὅλην μουσικὴν στροφὴν τοῦ ἁσματος τοῦ ὁποίου ἡ

¹ Βλ. πλείονα εἰς τὴν μουσικὴν εἰσαγωγὴν τοῦ δημοσιεύματος τοῦ Κέντρου: Ἑλληνικὰ δημοτικὰ τραγούδια, τόμ. Γ' (Μουσικὴ Ἑκλογή), ὑπὸ Γ. Κ. Σπυριδάκη καὶ Σπ. Περιστέρη, ἐν Ἀθήναις 1968, σελ. κβ' ἐξ.

μελωδία περιλαμβάνει ἕξ ἐν συνόλῳ μουσικά μέτρα ἑπτασήμου ρυθμοῦ, εἶναι προσηρμοσμένος δλόκληρος ὁ ἰαμβικός δεκαπεντασύλλαβος στίχος. Εἰς τὴν 6ην καὶ 12ην συλλαβὴν παρεμβάλλονται αἱ συνήθεις εὐφωνικαὶ συλλαβαὶ πρὸς συμπλήρωσιν ὠρισμένων φθόγγων. Ὡς πρὸς τὸν μουσικὸν τρόπον ἡ μελωδία ἀνήκει εἰς τὸν διατονικὸν τοῦ γέ, ὅστις ἔχει ἀντίστοιχον τὴν κλίμακα τοῦ πρώτου ἤχου τῆς Βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς.

Τὸ δεῦτερον παρατιθέμενον ᾄσμα (βλ. κατωτ. σελ. 356) εἶναι μοιρολόι, τὸ



Εἰκ. 1. Γυναῖκες μοιρολογοῦσαι ἐπὶ τοῦ τάφου προσφιλοῦς προσώπου των εἰς Μοναστηράκιον Βονίτσης.

ὁποῖον ἠχογράφησα εἰς Μοναστηράκιον Βονίτσης ἀπὸ ὁμάδα γυναικῶν, αἱ ὁποῖαι ἐμοιρολόγησαν ἐπὶ τοῦ τάφου τοῦ ἀποβιώσαντος συζύγου μιᾶς ἐξ αὐτῶν (εἰκ. 1).

Ἐκ τῆς ἀπόψεως τὸ μοιρολόγιον ἀνήκει εἰς τὴν κατηγορίαν τῶν ᾄσμάτων ἐλευθέρου ρυθμοῦ. Ἡ μελωδία του, λίαν χαρακτηριστικῆ, βασιίζεται εἰς τὸν τρόπον τοῦ γέ, μετὰ δύο ἐναλλασσομένων χροῶν τῆς δευτέρας καὶ τετάρτης¹. Διὰ τῶν χροῶν τούτων ἐκφράζεται ἐντόνως ὁ ἀνθρώπινος ψυχικὸς πόνος. (Βλ. κατωτέρω μουσικά διαγράμματα κάτωθεν τῆς καταγεγραμμένης μουσικῆς).

Β') Ἡ εἰς Καρυνὰν Λευκάδος ἠχογραφηθεῖσα μουσικὴ ὕλη ἀποτελεῖται ἐκ πενήτηντα ᾄσμάτων διαφόρων κατηγοριῶν. Σημειωτέον ὅτι τὰ περισσότερα τούτων, καὶ ἰδίᾳ τὰ κλέφτικα, ἀπαντοῦν καὶ εἰς τὴν ἠπειρωτικὴν Ἑλλάδα, εἰς τὰς

¹ Περί χροῶν τοῦ τρόπου τούτου βλ. εἰς μουσικὴν εἰσαγωγὴν, ἔνθ' ἀν., σελ. κβ' ἐξ-περί (Κεφ. χροῶν τῶν τρόπων τοῦ γέ).

περιοχὰς τοῦ νομοῦ Αἰτωλίας καὶ Ἀκαρνανίας καὶ ἔν μέρει εἰς τὰς τῆς νοτίου Ἡπείρου. Τὸ φαινόμενον τοῦτο ἐν Λευκάδι ἐξηγεῖται ἐκ τῆς γειτνιασεως καὶ ἐπικοινωνίας τῶν κατοίκων τῆς Στερεᾶς Ἑλλάδος καὶ τῆς Ἡπείρου μὲ τὴν νῆσον καθ' ὅλην τὴν περίοδον τῆς τουρκοκρατίας. Ἡ Λευκάς, ὡς γνωστὸν, ὑπῆρξε καταφύγιον πολλῶν ἀρματολῶν καὶ κλεφτῶν καὶ κατὰ τὴν περίοδον τοῦ ἀπελευθερωτικοῦ ἀγῶνος. Χαρακτηριστικὴν μαρτυρίαν περὶ τούτου ἀνευρίσκομεν εἰς τὸ γνωστὸν κλεφτικὸ τραγούδι τῆς τάβλας, τοῦ ὁποίου οἱ πρῶτοι στίχοι ἔχουν ὡς ἑξῆς:

*Κι ἂν πᾶς, πουλὶ μ', κατ' τὴ Φραγκιά, κι ἂν πᾶς σὴν Ἀγιο-Μαύρα¹
χαιρέτα μου τὴν κλεφτουριά καὶ τοὺς καπεταναίους²
πές τους νὰ κάτσουν φρόνιμα*

Ἐκ τῶν λοιπῶν κατηγοριῶν ἁσμάτων ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ παρουσιάζουν τὰ τραγούδια τοῦ γάμου, τὰ μοιρολόγια, πρὸς δὲ καὶ οἱ χοροὶ, ὄργανοὶ ἢ τραγουδιστοί.

Παραθέτομεν κατωτέρω μουσικὰ παραδείγματα μετὰ σχετικῶν παρατηρήσεων.

Τὸ πρῶτον (βλ. σελ. 357-358) εἶναι τραγούδι τοῦ γάμου. Ἄδεται τὸ ἐσπέρας τῆς Τρίτης πρὸ τῆς στέψεως εἰς τὴν οἰκίαν τοῦ γαμπροῦ, ὅταν κοσκινίζεται τὸ ἀλεύρι καὶ ἀναπιάνονται τὰ προζύμια διὰ τὶς κουλοῦρες τοῦ γάμου³. Τὸ κείμενον τοῦ ἁσματος ἀρχίζει μὲ ἐπίκλησιν πρὸς τὴν Παναγίαν τὴν Φανερωμένην⁴, ὅπως εὐχηθῆ καὶ εὐλογῆσῃ τὴν χαρὰν τοῦ γάμου. Τὸ θέμα τοῦτο εἰς τὸ ἄσμα ἀποτελεῖ οὕτως εἰσαγωγὴν εἰς τὸ ἐπακολουθοῦν κύριον μέρος αὐτοῦ ἐκ τοῦ ὁποίου διαφέρει καὶ ὡς πρὸς τὸν ρυθμὸν καὶ τὴν μελωδίαν. Ὁ ρυθμὸς τούτου εἶναι ὁ τετράσημος 4/4 μὲ τὴν ποικιλίαν ρυθμικῶν μορφῶν. Ἡ μελωδία του ἀνήκει εἰς τὴν χρωματικὴν κλίμακα τοῦ γέ, ἣτις ἔχει ἀντίστοιχον τὴν κλίμακα τοῦ πλαγίου δευτέρου ἤχου τῆς Βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἐκ τῆς ὁποίας χρησιμοποιεῖ ἔν πεντάχορδον καὶ τὴν ὑποτονικὴν⁵.

Ὡς πρὸς τὴν προσαρμογὴν τοῦ κειμένου εἰς τὸν ρυθμὸν καὶ τὴν μελωδίαν παρατηροῦμεν ὅτι ἕκαστος 15/σύλλαβος ἱαμβικὸς στίχος καλύπτει ὅλην τὴν μουσικὴν στροφὴν, ἣτις ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο μελωδικὰ μέρη Α + Β. Τὸ πρῶτον ἱαμ-

¹ Μὲ τὴν ὀνομασίαν αὐτὴν ἦτο παλαιότερον γνωστὴ ἡ Λευκάς.

² Ὁ στίχος οὗτος ἄδεται καὶ ἄλλως:

χαιρέτα μου τὴν κλεφτουριά κι αὐτὸν τὸν Κατσαντώνη.

³ Τὸ ἔθιμον τοῦτο ἀπαντᾶται εἰς ἄλλας περιοχὰς τῆς ἡπειρωτικῆς Ἑλλάδος κατὰ τὸ ἐσπέρας τῆς Τετάρτης.

⁴ Ὁμώνυμος μονὴ τῆς Πεφανερωμένης ἔξωθι τῆς πόλεως Λευκάδος.

⁵ Περὶ τοῦ τρόπου τούτου καθὼς καὶ τῶν ἄλλων τρόπων οὔτινες ἀπαντοῦν εἰς τὰ Ἑλληνικὰ δημοτικὰ τραγούδια βλ. εἰς Μουσικὴν εἰσαγωγὴν, ἐνθ' ἄν.

βικόν 8/σύλλαβον (ήμιστίχον) καλύπτει τὸ πρῶτον μέρος ἄνευ παρεμβολῆς τσακίσματος, τὸ δεύτερον δὲ 7/σύλλαβον ἐκτελεῖται μετὰ τσακίσματος εἰς τὴν τετάρτην συλλαβὴν. Τὸ τσακίσμα τοῦτο, ἀποτελούμενον ἐκ τῆς ἐπαναλήψεως τῶν τεσσάρων πρῶτων συλλαβῶν τοῦ ήμιστίχου, καλύπτει τὸ δεύτερον μέρος τῆς μελωδίας.

Τὸ ᾄσμα παρουσιάζει ρυθμικὴν ἀνωμαλίαν ὡς πρὸς τὴν ἀναλογίαν τῶν μουσικῶν μέτρων, ἢ ὅποια μᾶλλον ὀφείλεται εἰς λάθος τῆς τραγουδιστρίας. Δηλαδὴ ἐνῶ τοῦ πρῶτου 8/συλλάβου ήμιστίχου ἡ μελωδία περιλαμβάνει τέσσαρα μουσικὰ μέτρα τοῦ δευτέρου 7/συλλάβου ήμιστίχου ἡ μελωδία ἐκτείνεται εἰς ἑπτὰ μουσικὰ μέτρα ἀντὶ τῶν ὀκτώ, ὡς θὰ ἔπρεπε, λόγῳ τῆς ἀπαναλήψεως τῶν τεσσάρων πρῶτων συλλαβῶν - μὲ τὸ μονο. Τοῦτο ὁμως εἶναι ἀσυμβίβαστον πρὸς τὴν συμμετρίαν τοῦ ὅλου ρυθμοῦ ὅστις πρέπει νὰ ἀπαρτίζεται ἐξ ὀκτῶ μέτρων. Τὸ ᾄσμα χρῆζει ρυθμικῆς ἀποκαταστάσεως διὰ συγκρίσεως αὐτοῦ πρὸς ἄλλας παραλλαγὰς τοῦ ἐκ τῆς αὐτῆς περιοχῆς.

Τὸ κυρίως ᾄσμα γ υ ρ ἰ ζ ε ι, ὡς ἡ ἰδία ἡ τραγουδίστρια χαρακτηριστικῶς εἶπε, διὰ νὰ μᾶς ὑποδείξῃ οὕτω τὴν ρυθμικὴν καὶ μελωδικὴν διαφορὰν ἐν συγκρίσει πρὸς τὸ πρῶτον. Ὁ ρυθμὸς τοῦ ᾄσματος εἶναι ὁ ἐπτάσημος μὲ τὴν βασικὴν μορφήν τοῦ δευτέρου ἐπιτρίτου $7/8 = \frac{3+2+2}{8} = \frac{2-1+2+2}{8}$, παρουσιάζει ὁμως οὗτος χαρακτηριστικὴν ρυθμικὴν ἰδιοτυπίαν ὡς πρὸς τὴν προσαρμογὴν τοῦ κειμένου, τὴν ὁποίαν διὰ πρῶτην φορὰν συναντῶμεν εἰς τὸν ρυθμὸν τοῦτον.

Εἰς τὴν ὅλην μουσικὴν στροφὴν τοῦ ᾄσματος ἥτις ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο μέρη A + B, ἕκαστον τῶν ὁποίων περιέχει τέσσαρα ἐπτάσημα μουσικὰ μέτρα, προσαρμύζονται δύο 8/σύλλαβοι τροχαϊκοὶ στίχοι. Ὁ εἰς εἰς τὸ πρῶτον μέρος καὶ ὁ ἕτερος εἰς τὸ δεύτερον.

Εἰς ἕκαστον μέτρον προσαρμύζονται δύο συλλαβαὶ ἐκ τῶν ὁποίων ἡ πρώτη καλύπτει τρεῖς χρόνους τοῦ ρυθμοῦ, ἡ δὲ δευτέρα τοὺς ὑπολοίπους τέσσαρας ἐν συμπτύξει. Οὕτως ἡ ὅλη στροφή παρουσιάζει τὴν ἐξῆς πρωτότυπον καὶ συμμετρικὴν ρυθμικὴν μορφήν:

Α'	⋅	⋅		⋅	⋅		⋅	⋅		⋅	⋅	
	Φέρ -	τε		σῆτ -	τες		με -	τα -		ξέ -	νιες	
Β'	⋅	⋅		⋅	⋅		⋅	⋅		⋅	⋅	
	νὰ	ξε -		στή -	σω -		με	τ'ὰ -		λεύ -	ρι.	

Ἡ μελωδία τοῦ εἶναι προσηρμοσμένη εἰς τὸν τρόπον τοῦ fa, κατὰ μετὰθεσιν τῆς φυσικῆς βάσεώς του εἰς τὸν φθόγγον γέ. Ἀντίστοιχος τοῦ τρόπου τούτου

είναι ἡ κλίμαξ τοῦ τρίτου ἤχου τῆς Βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ἣτις ἔχει ὡς γνωστόν, βάσιν τὸν φθόγγον Γα = fa.

Εἰς τὴν αὐτὴν περίπου μελωδίαν τοῦ κυρίου ἕσματος ἀλλὰ μὲ μικρὰς παραλλαγὰς εἶναι προσηρμοσμένον καὶ ἕτερον ἕσμα τοῦ γάμου (σελ. 359) τὸ ὁποῖον ἄδεται τὴν Παρασκευὴν, ὅτε γίνονται τὰ *καρφώματα* τῶν προικιῶν τῆς νύμφης. Ἡ διαφορὰ μεταξὺ τῶν δύο τούτων ἕσμάτων εἶναι ὅτι τοῦ πρώτου ἡ μελωδία καταλήγει εἰς τὴν τονικὴν, τοῦ δευτέρου εἰς μίαν τετάρτην κάτωθεν τῆς τονικῆς. Τὸ στοιχεῖον τοῦτο δημιουργεῖ ἀμφιβολίας διὰ τὴν κατάταξιν τοῦ ἕσματος ἀπὸ τῆς ἀπόψεως τοῦ τρόπου εἰς ὃν ἀνήκει. Κατὰ τὴν γνώμην μου κυριαρχεῖ αἰσθητικῶς ἡ τονικότης τοῦ τρόπου τοῦ fa, διὸ καὶ κατετάχθη εἰς αὐτόν.

Τὸ παρατιθέμενον μοιρολόϊ (βλ. σελ. 360-361) μεῖδιάζοντα μουσικὰ χαρακτηριστικὰ ἀνήκει ἀπὸ ἀπόψεως ρυθμοῦ εἰς τὴν κατηγορίαν τῶν ἕσμάτων ἐλευθέρου ρυθμοῦ. Οὕτως ὁ ἀκριβὴς καθορισμὸς τοῦ χρόνου ἐκτελέσεως τῶν φθόγγων παρουσιάζει δυσκολίαν. Ἡ μετρίως γοργὴ χρονικὴ ἀγωγή εἶναι ἡ μᾶλλον ἐνδειγμένη διὰ τὴν ἐκτέλεσιν τούτων, ἀλλὰ καὶ αὕτη μὲ σχετικὴν τινα ἐλευθερίαν λόγῳ τοῦ εἶδους τοῦ ἕσματος.

Ἡ μελωδία του βασιζέται εἰς τρεῖς κυρίως φθόγγους: Τὴν τονικὴν πῖ, τὴν ἐπιτονικὴν fa μετὰ διέσεως καὶ τὴν τρίτην sol.

Τοὺς ὑπολοίπους φθόγγους, δηλαδὴ τὴν ὑποτονικὴν μὲ ἔλξιν πρὸς τὴν τονικὴν, τὴν πέμπτην πρὸς τὰ ἄνω si, ἡ ὁποία μίαν μόνον φορὰν ἀκούεται κατὰ τὴν ἐκτέλεσιν, ὡς λυγμός, καθὼς ἐπίσης καὶ τὴν τετάρτην κάτωθεν τῆς τονικῆς si, ἡ ὁποία ἀκούεται δῖς, θεωροῦμεν ὡς ποικίλματα τὰ ὁποία πλαισιώνουν τοὺς τρεῖς κυρίους φθόγγους τῆς μελωδίας. Ἡ προσαρμογὴ τοῦ κειμένου τοῦ ἕσματος (λαμβικὸς δεκαπεντασύλλαβος) πρὸς τὴν μελωδίαν αὐτοῦ γίνεται κατὰ τὸν ἐξῆς τρόπον: Τὸ πρῶτον δσύλλαβον ἡμίστιχον διασπᾶται (τσακίζεται) εἰς τὴν ἕκτην συλλαβὴν διὰ νὰ ἐπαναληφθῇ ὁλόκληρον καὶ νὰ καλύψῃ οὕτω τὴν ἕκτασιν τοῦ Α' μέρους τῆς μελωδίας, ἣτις ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο μικροτέρας μελωδικὰς φράσεις $A = \alpha + \beta$. Ἀκολούθως ἐπαναλαμβάνεται καὶ πάλιν τὸ πρῶτον δσύλλαβον ἡμίστιχον διὰ νὰ καλύψῃ τὴν πρώτην μελωδικὴν φράσιν τοῦ Β' μέρους τῆς μελωδίας.

Ἡ δευτέρα μελωδικὴ φράσις τοῦ Β' μέρους τῆς μελωδίας $B = \alpha + \beta$ καλύπτεται ἀπὸ τὴν ἐπανάληψιν τοῦ δευτέρου 7συλλάβου ἡμιστίχου. Οὕτως ὁλόκληρος ὁ στίχος, προσαρμοζόμενος εἰς τὰς τέσσαρας μουσικὰς φράσεις τῆς ὅλης μελωδίας, λαμβάνει διὰ τῶν ἐπαναλήψεων τὴν ἐξῆς στροφικὴν μορφήν:

*ὦχ! Τρεῖς ἀντρειωμένοι βού-,
 τρεῖς ἀντρειωμένοι βούλονται,
 τρεῖς ἀντρειωμένοι βούλονται, νά-
 α-βγοῦν ἀπὸ τὸν Ἄδη.*

Τὸ ἔκτον ᾄσμα (βλ. σελ. 361-362) τὸ ὁποῖον φέρει τὸν τίτλον Μ η λ ι ά , εἶναι χορευτικόν. Μὲ τὸν τίτλον τοῦτον εἰς Λευκάδα εἶναι γνωστὸς χορὸς μὲ διπλὴν χορευτικὴν μορφήν, δηλαδή διπλὸς χορὸς.

Ὁ πρῶτος χορὸς ἀνήκει εἰς τὴν κατηγορίαν τῶν συρτῶν, εἰς ρυθμὸν 4/4 καὶ ὁ δεύτερος εἰς τὴν ἰδίαν κατηγορίαν, ἀλλὰ εἰς ρυθμὸν 7/8 εἰς τὴν μορφήν τοῦ συρτοῦ Καλαματιανοῦ.

Ἀπὸ τῆς ἀπόψεως μουσικῶν τρόπων, ἡ μελωδία τοῦ πρώτου χοροῦ ἀνήκει εἰς τὸν διατονικὸν τρόπον τοῦ γέ, κατὰ μετάθεσιν τῆς φυσικῆς βάσεώς του γέ εἰς τὸν φθόγγον Ια, κατὰ μίαν πέμπτην ὀξύτερον. Ὁ τρόπος οὗτος ἀντιστοιχεῖ πρὸς τὴν κλίμακα τοῦ πρώτου καὶ πλαγίου πρώτου ἤχου τῆς Βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς.

Τοῦ δευτέρου χοροῦ ἡ μελωδία ἀνήκει εἰς τὸν τρόπον τοῦ φα, κατὰ μετάθεσιν τῆς φυσικῆς του βάσεως ἐκ τοῦ φα εἰς τὸν φθόγγον δο κατὰ μίαν πέμπτην ὀξύτερον. Τὸ ποιητικὸν κείμενον, ἀνήκον εἰς τὴν κατηγορίαν τῶν παραλογῶν, ἀπαντᾶται εἰς ὅλας σχεδὸν τὰς Ἑλληνικὰς περιοχὰς μὲ διαφόρους μελωδικὰς καὶ ρυθμικὰς παραλλαγὰς.

Ἡ προσαρμογὴ τοῦ κειμένου πρὸς τὸν ρυθμὸν καὶ τὴν μελωδίαν παρουσιάζεται κατὰ τὸν ἑξῆς τρόπον: Τὸ πρῶτον μέρος τῆς μελωδίας τὸ ὁποῖον ἀποτελεῖται ἐξ ὀκτὼ μέτρων καὶ ἐκ τετρασήμου ρυθμοῦ, καλύπτει ὀλόκληρον τὸν στίχον (ἱαμβικὸν 15/σύλλαβον). Εἰς τὰ τέσσαρα ἀρχικὰ μέτρα τῆς μελωδίας προσαρμόζεται τὸ πρῶτον ἡμίστιχον 8/σύλλαβον, εἰς δὲ τὰ ὑπόλοιπα τέσσαρα τὸ δεύτερον 7/σύλλαβον ἡμίστιχον, μὲ τὴν προσθήκην δύο ἀκόμη συλλαβῶν, αἵτινες εἶναι ἐπανάληψις τῆς λέξεως - μ η λ ι ά - διὰ νὰ καλυφθῇ τὸ ἀκροτελεύτιον τῆς μελωδίας,

Τὸ δεύτερον μέρος τῆς μελωδίας, ἀποτελούμενον ὡς καὶ τὸ πρῶτον ἐξ ὀκτὼ μουσικῶν μέτρων εἰς 7/σημον ρυθμὸν, καλύπτει τὸ πρῶτον 8/σύλλαβον ἡμίστιχον τοῦ δευτέρου στίχου. Εἰς τοῦτο παρεμβάλλονται τὰ τσακίσματα, γ ι έ μ', ἄ χ ! · μ η λ ι ά , πρὸς κάλυψιν ὠρισμένων φθόγγων τῆς μελωδίας. Οὕτω καὶ τὸ πρῶτον μέρος τῆς μελωδίας εἰς τὸ ὁποῖον προσαρμόζεται ὁ πρῶτος χορὸς, καὶ τὸ δεύτερον εἰς τὸ ὁποῖον προσαρμόζεται ὁ δεύτερος χορὸς, καλύπτουν ἓνα καὶ ἥμισυ ἱαμβικὸν 15/σύλλαβον στίχον, ὡς καὶ εἰς τὰ κλέφτικα τραγούδια τοῦ τραπεζιοῦ ἐλευθέρου ρυθμοῦ.

Ἡ τελευταία μουσικὴ καταγραφή εἶναι ἡ τοῦ ὀργανικοῦ χοροῦ ὁ ὁποῖος καλεῖται Θ ι α κ ό ς (βλ. σελ. 362 - 363). Οὗτος, ὡς δηλοῖ καὶ τὸ ὄνομά του, εἰσήχθη προφανῶς ἐξ Ἰθάκης¹. Πρόκειται περὶ διπλοῦ χοροῦ. Ὁ μὲν πρῶτος εἶναι προσηρ-

¹ Ὡς γνωστὸν ἡ Ἰθάκη ὀνομάζεται κοινῶς Θιάκι.

σμένος εις τὸν ρυθμὸν τῶν 4/8, μετρουμένων εις δύο κινήσεις καὶ εἰς χρονικὴν ἀγωγὴν γοργήν, ὁ δὲ δεύτερος εἰς τὸν ρυθμὸν τῶν 2/4, ἐκάστου χρόνου διαιρουμένου εἰς τρία μέρη, δηλαδὴ εἰς τὴν μορφήν τοῦ τριήχου¹. Ἀπὸ τῆς ἀπόψεως τῶν μουσικῶν τρόπων αἱ μελωδίαὶ ἀμφοτέρων τῶν χορῶν ἀνήκουν εἰς τὸν διατονικὸν τρόπον τοῦ γέ.

Εἰς Καρυὰν Λευκάδος ἠχογραφήθη παρ' ἡμῶν ἡ μουσικὴ δέκα λαϊκῶν χορῶν κατὰ τὴν ἐκτέλεσιν αὐτῶν ὑπὸ τοῦ τοπικοῦ μεικτοῦ χορευτικοῦ ὀμίλου, διευθυνο-



Εἰκ. 2. Μεικτὸς χορευτικὸς ὄμιλος τῆς Λευκάδος μὲ τοπικὰς ἐνδυμασίας.

μένου ὑπὸ τοῦ μουσικοῦ Γ. Θάνου (εἰκ. 2). Ἡ μουσικὴ αὕτη ἐξετελέσθη ὑπὸ τεσσάρων ἐντοπίων λαϊκῶν ὀργανοπαικτῶν².

Ἐκ τῶν χορῶν τούτων ἄλλοι χορεύονται τῇ συνοδείᾳ μόνον ὀργάνων: ὀργανικοὶ χοροὶ, ἄλλοι δὲ συνοδείᾳ ἕσματος καὶ ὀργανικῆς μουσικῆς: τραγουδιστοὶ χοροὶ.

Α) Εἰς τὴν πρώτην κατηγορίαν, δηλ. τῶν ὀργανικῶν χορῶν, ἀνήκουν:

α) Ὁ Λευκαδίτικος μπάλλος. Οὗτος, ἀποτελῶν παραλλαγὴν χορευτικὴν καὶ μελωδικὴν τῶν νησιωτικῶν μπάλλων, προσαρμόζεται εἰς τὸν ρυθμὸν τῶν 4/8 εἰς γοργὴν χρονικὴν ἀγωγὴν. Τὸ ἰδιαιτέρον χαρακτηριστικὸν τούτου εἶναι ὅτι πρὸς τὸ τέλος ὁ μὲν ρυθμὸς μεταβάλλεται εἰς 7/8, ὁ δὲ χορὸς λαμβάνει τὴν μορφήν τοῦ συρτοῦ Καλαματιανοῦ.

¹ Ὁ ρυθμὸς οὗτος θὰ ἠδύνατο νὰ ἀποδοθῇ διὰ τοῦ μουσικοῦ μέτρου 6/8, εἰς δύο κινήσεις ἐκτελουμένον.

² Τῶν: Νικολ. Βρυώνη, κλαρίνο, Γεώργ. Βερικίου, βιολί, Νικολ. Κατωπόδη, ἀκορντεόν, καὶ Σταύρου Κατωπόδη, λαοῦτο.

Ἡ ἀλλαγὴ αὕτη εἰς οὐδένα ἐκ τῶν μάλλων τῶν ἄλλων νησιωτικῶν περιοχῶν παρατηρεῖται.

β) Τὸ κ ο φ τ ό. Ἡ ὀνομασία τοῦ χοροῦ τούτου προέρχεται ἐκ τῆς ἀποτόμου στάσεως τῶν χορευτῶν καὶ τῆς μελωδίας, ἥτις γίνεται εἰς ἕν ὠρισμένον σημεῖον τούτου. Ὁ χορὸς οὗτος εἶναι προσηρμοσμένος εἰς τὸν ρυθμὸν τῶν 4/4 μὲ γοργὴν χρονικὴν ἀγωγὴν. Ἡ μελωδία του ἀνήκει εἰς τὸν τρόπον τοῦ fa καὶ τὸν τοῦ ré.

γ) Τὸ κ α ρ α β ά κ ι. Πρόκειται περὶ χοροῦ συρτοῦ διπλοῦ. Ἡ πρώτη του μορφή εἶναι προσηρμοσμένη εἰς τὸν ρυθμὸν τῶν 4/4 καὶ εἰς μετρίαν χρονικὴν ἀγωγὴν, ἡ δὲ δευτέρα εἰς τὸν ρυθμὸν τῶν 7/8 καὶ εἰς τὴν χρονικὴν ἀγωγὴν τοῦ συρτοῦ Καλαματιανοῦ.

δ) Ὁ Θ ι α κ ό ς. Περὶ τούτου ἐγένετο ἤδη λόγος ἀνωτέρω (βλ. σελ. 352-53).

ε) Τὰ π α λ α μ ά κ ι α. Χορὸς συρτός, προσηρμοσμένος εἰς τὸν ρυθμὸν τῶν 4/4 καὶ εἰς σύντομον χρονικὴν ἀγωγὴν. Ἡ ὀνομασία του προῆλθεν ἐκ τοῦ κτυπήματος ὑπὸ τῶν χορευτῶν τῶν παλαμῶν τῶν χειρῶν εἰς ὠρισμένον σημεῖον τῆς ἐκτελέσεως αὐτοῦ, συμφώνως μὲ τὸν ρυθμὸν τῆς μελωδίας.

Β) Οἱ τραγουδιστοὶ χοροὶ φέρονται μὲ τὰ ἐξῆς ὀνόματα: α) Ὁ Γ ι ά ν ν η ς ὁ Μ α ρ α θ ι α ν ό ς. Χορὸς διπλός. Ἡ πρώτη του μορφή χορεύεται ὡς ὁ συρτός Καλαματιανός εἰς τὸν ρυθμὸν τῶν 7/8, ἡ δὲ δευτέρα ὡς ὁ πηδηκτός ἢ τσάμικος, προσηρμοσμένος εἰς τὸν ρυθμὸν τῶν 6/4.

Ὁ χορὸς οὗτος εἶναι γνωστός εἰς τὰς περιοχὰς Αἰτωλίας καὶ Ἀκαρνανίας ἀπὸ τὰς ὁποίας φαίνεται ὅτι εἰσῆχθη εἰς τὴν Λευκάδα.

β) Ἡ μ η λ ι ά. Περὶ τοῦ χοροῦ τούτου ἐγένετο ἀνωτέρω (σελ. 352) λόγος.

γ) Ἡ λ ε μ ο ν ι ά ἢ κ α θ ι σ τ ό ς χ ο ρ ό ς. Καλεῖται οὕτως ἐκ καθιστικῶν κινήσεων τῶν χορευτῶν εἰς ὠρισμένα χρονικὰ σημεῖα αὐτοῦ. Εἶναι καὶ οὗτος χορὸς διπλός. Ἡ πρώτη μορφή ἔχει ρυθμὸν 4/4, ἡ δὲ δευτέρα ρυθμὸν 7/8. Ὁ χορὸς οὗτος φαίνεται μᾶλλον ὅτι προέρχεται ἐκ τῆς ἡπειρωτικῆς Ἑλλάδος.

δ) Τὸ μ π α ρ μ π ο υ ν ά κ ι. Διπλὸς χορὸς. Ἡ πρώτη μορφή εἶναι προσηρμοσμένη εἰς τὸν ρυθμὸν 4/4, ἡ δὲ δευτέρα εἰς τὸν ρυθμὸν 7/8.

ε) Ἡ Δ ι α μ ά ν τ ω. Εἶναι χορὸς πηδηκτός, καλούμενος καὶ τσάμικος, γνωστός εἰς ὅλας τὰς περιοχὰς τῆς ἡπειρωτικῆς Ἑλλάδος καὶ Πελοποννήσου, προσηρμοσμένος εἰς τὸν ρυθμὸν τῶν $6/4 = \frac{3+3}{4}$.

Α' Ἡ Λαζάρα¹.

♩ ~ 124

1 Ἐ - δῶ δια - βαί - νειό - λά - να - ζα -
 ρος με δῶ - δι - κ' Ἀ - να - πο - στό - λους
 2 καὶ πάλι ξα - να - γύ - νου - ρι - σε με
 δε - κα - τρεῖ - νεις Ἄγ. γέ - ε - λους. Πέν - τε κρα -
 τοῦν τὸ μα - ναῦ - ρο - σου πέν - τι τὸ κα - να - λλι -
 γῶ - νω - νουν κι ἄλ - λοι πέν - τι πε - ρι -
 νι - κα - λοῦν γὰ - φέν - τη κα - να - βα - λλί - νι - κα

Τον

*Ἐδῶ διαβαίνει ὁ Λά-να-ζαρος με δῶδικ' Ἀ-να-ποστόλους
 καὶ πάλι ξαναγύ-νου-ρισε με δεκατρεῖ-ν-εις Ἀγγέλους.*

Ἀφέντη μ', ἀφιντάκι μου, πέντι βουλές ἀφέντη.

*Πέντι κρατοῦν τὸ μαῦρο σου, πέντι τὸ(ν) καλλιγώνουν
 κι ἄλλοι πέντι περικαλοῦν, ἀφέντη, καβαλλίκα.*

.....

¹ Κ.Α. χ/φον ἀριθ. 3037, σελ. 29 - 33, Ε.Μ.Σ., ἀρ. εἰς. 14494, ταιν. 1064 Αἰ. Τραγ.
 Γεώργιος Λουριώτης, ἑτῶν 66, Βόνιτσα.

Β' Μοιρολόι ¹.

Ἐλευθέρου ρυθμοῦ. Χρόνος μέτριος.

1) γ' Ε. ψές τὸ — βρά - - - α - - - τού
βρά - δυ πέ - ρα - - - α - - - σα - - -
ἄ - - - ι, ν. ἀ. πό - ζ' ἀ. πού —
ου — τού φλού - ρι — που - λά - κι
ι — μου — [2] κιὰ . ι . κῶ τήν — πέ - - -

Τον. Χρόα 3° Τον. Χρόα 4°

*N- ἔψες τὸν βράδν πέρασα, ἄν - ν - ἀπόξ' ἀπὸν τὸν φλούρι²
κι ἄ - ι - κῶ τήν πέτρα πὸν βογγεῖ, τὸ χῶμα νὰ στενάζη, μαννούλα μου.
Τ' ἔχεις, μνήμα μου, κὶ βογγᾶς, τ' ἔχεις κι ἀναστενάξεις, τὸν ἔρημο,
μὴν εἶν' τὸ χῶμα σου βαρὸν κ' ἡ πέτρα σου ριζίμι;*

.....

¹ Κ.Λ. γ/φον ἀριθ. 3037, σ. 176, Ε.Μ.Σ. ἀρ. εἰσ. 14494, ταιν. 1074 Αι. Τραγ. ὁμᾶς γυναικῶν. Μοναστηράκιον Βονίτισης

² φρούριον.

Γ' Γαμήλιον¹.

α' Εἰσαγωγή

♩ ~ 109

ὦχ! Κυ. ρὰ Φα. νε - ρω - μέ - ε - - - νη
 μου ³ μέ
 τὸ - μο - - νο - , μέ
 τὸ - μο - νο - - γε - (1) νῆ
 σου. ὦχ! - Τού - τη χα - ρὰ - πού
 κά - α - - νου. με
 νά - ναι - μέ
 τή - , νά - ναι μέ τὴν
 εὐ - χή σου.
 Τον.

ὦχ! Κυρὰ Φανερωμένη μου με τὸ μονογενῆ σου.

ὦχ! τούτη χαρὰ ποὺ κάνουμε νά 'ναι με τὴν εὐχή σου.

¹ Κ.Λ. χ/φον ἀριθ. 3037, σ. 94. Ε.Μ.Σ. ἀρ. εἰς. 14417, ταιν. 1066 Β₁₁. Τραγ. Ἑλένη Ζαβιτσιάνου, ἐτῶν 62, Καρὰ Λευκάδος.

(¹) Ἡ τραγουδίστρια ἐκ λάθους δὲν ἐκτελεῖ ὅλους τοὺς χρόνους τοῦ μέτρου.

β' Κυρίως ῥεσμα

♩ = 224

Φέρ-τε σῆτ-τες με τὰ
 ξε-νίες νὰ ξε-στί-σω
 με τὰ λεύ-ρι

τον

Φέρετε σῆττες μεταξένιες
 νὰ ξεστίσωμε τ' ἀλεύρι.
 Ποταμέ μου κι ὄχλιανέ μου,
 γι' ὄχλιανέ τα τὰ νερά σου
 καὶ τὰ καλορρίζικά σου,
 ν' ἀναπιάσωμε προζύμι
 τοῦ καλοῦ γαμβροῦ κουλλούρι.

Φκήσου με, μαννούλα μου,
 τώρα σὶ ὄριο μου προζύμι
 καὶ σὶ καλορρίζικό μου.
 Τὴν εὐχή μου, βρε παιδί μου,
 κι ὁ Θεὸς νὰ σὲ προκόψη.
 Φκήσου με, πατέρα μου

.....

Δ' Γαμήλιον¹.

$\text{♩} \sim 200$ Δ]

1 Τώ - ρα - - - - - στά καρ - - - - -

B) φώ - μα - - - - - τά μου - - - - -

καί - - - - - στά - - - - - κα - - - - - λο - - - - - ρι - ζι - - - - -

κά - - - - - μου - - - - - 2 φκῆ - σε - - - - - με - - - - -

μαν - - - - - νού - - - - - λα - - - - - μου - - - - -

τώ - ρα - - - - - στά - - - - - καρ - - - - - φώ - μα - - - - -

τά - - - - - μου - - - - - 3 τήν - εὐ - - - - - χή μου - - - - -

νάης, παι - - - - - δι μου, τῆ - - - - - δι - - - - -

κιά μ' - - - - - καί - - - - - τοῦ - Χρι - - - - - στοῦ μου - - - - -



*Τώρα στά καρφώματά μου
καί στά καλορρίζικά μου*

¹ Κ.Λ. χ/φρον ἀριθ. 3037, σ. 122. Ε.Μ.Σ. ἀρ. εισ. 14436, ταιν. 1068 Β₅. Τραγ. Σπυριδ. Κατωπόδη, ἐτῶν 46. Καρὰ Λευκάδος.

φκῆσε με, μαννούλα μου,
 τώρα στὰ καρφώματά μου.
 Τὴν εὐχή μου γὰ ἴης, παιδί μου,
 τὴ δικιά μ' καὶ τοῦ Χριστοῦ μου.
 Φκῆσε με, πατέρα μου,
 τώρα στὰ καρφώματά μου,
 τώρα στὰ καρφώματά μου
 καὶ στὰ καλορρίζικά μου.
 Φκῆστε με, δικοὶ καὶ ξένοι,
 κι ὅσοι εἶστε καλεσμένοι.

Ε' Μοιρολόι¹.

Ἐλευθέρου ρυθμοῦ. Χρόνος μέτριος

1 ὦχ! — Τρεῖς ἀν. τρεῖ. ω. μέ. νοιέ. βού. — τρεῖς ἀν.
 τρεῖ. — γιω. μέ. — νοι βού. λον.
 ται — τρεῖς ἀν. τρεῖω. μέ. νοι βού.
 σου. λον. — ται νά. — α. βγοῦν. ἀ. — ποῦ. — τὸν —
 Ἄ. — α. — δη. — 2 ὦχ! — μιὰ νέ. — α.
 τίς πα. — ρα — μιὰ νέ. — α. — τίς —
 πα. — ρα. — κα. — λεῖ, ὦχ! μιὰ νέ. — α. — τίς πα. — ρα. —

¹ Κ.Α. γ/φον ἀρ. 3037, σ. 118. Ε.Μ.Σ. ἀρ. εἰσ. 14434, ταιν. 1068 Β₂. Τραγ. Μαρία Ζαβιτσιάνου ἐτῶν 76. Καρὰ Λευκάδος.

να. κα - λεί - γο - ο -
 να - τι - στή τῆς λέ - ε - ει - ει -

*Τρεῖς ἀντρεωμένοι βούλονται νὰ βγοῦν ἀπὸ τὸν Ἄδη.
 Μιὰ νέα τὶς παρακαλεῖ, γονατιστὴ τὶς λέει:
 Πάρ' τε καὶ μ', ἀντρεωμένοι μου, γιὰ τὸν ἀπάνου κόσμο.
*

Γ' Ἡ Μηλιά¹.

A | $\text{♩} \sim 140$
 1] Μη - λιά —, πού'σαι στὸν ἔ —, στὸν ἔ γκρε -
 μὸ — τὰ — μῆ - λα — φορ - τῶ —
 μέ — νη — μη — λιά λιά —
B | $\text{♩} \sim 132$
 χιέ μ', τὰ — μῆ —, ἄχι! τὰ μῆ - λα — σου —
 — μη — λιόμ', μη - λιόμ', ρε - μπέ - σο — μαι —

¹ Κ.Λ. χ/φον ἀριθ. 3037, σ. 139. Ε.Μ.Σ. ἀρ. εἰσ. 14458, ταιν. 1070 Α. Τραγ. Ξενοφ. Βρεττός, ἐτῶν 63. Χωρίον Ἀλέξανδρος Λευκάδος.

μαι — τὰ μῆ-λα σου ρε-μπέ-ρε μπέ-δο-

A) Τον. B) Τον.

- A) Μηλιά πού 'σαι στὸν ἔ, στὸν ἔγκρεμὸ
τὰ μῆλα φορτωμένη, μηλιά.
- B) γιέ μ', τὰ μῆ-, ἄχ τὰ μῆλα σου,
μηλιά μ', μηλιά', ρεμπέβομαι.
- 2) Τὰ μῆλα σου ρεμπέβομαι
τὸν ἔγκρεμὸ φοβᾶμαι.
Κι ἄνι φοβᾶσαι τὸν γκρεμὸ
ἔλα τὸ μονοπάτι¹.
-

Ζ' Χορὸς Θιακὸς¹.

¹ Κ.Δ., γ/φον ἀρ. 3037, σ. 137. Ε.Μ.Σ. ἀρ. εἰσ. 14453, ταιν. 1069 Β₁₁. Ὅμας ὄργανο-
παικτῶν ἐκ Καρυᾶς καὶ Ἁγ. Πέτρου Λευκάδος.

RÉSUMÉ

Mission musicale et folklorique dans la province de Vonitsa et dans l'île de Lefkas (Leucade) du 3 au 17 juillet 1966.

par Spyr. Peristéris

L'auteur a travaillé pendant deux semaines à Vonitsa et dans deux villages de cette province Monastiraki et Thyrión et de même dans le village de Karyà à Lefkas, où il s'est occupé principalement à collectionner des chansons folkloriques et des danses populaires, ainsi que des coutumes se rapportant aux différentes manifestations sociales de ces régions.

Pendant cette mission l'auteur a réalisé 167 enregistrements sur bandes magnétiques, et publie ici ses remarques musicologiques sur ce matériel, qui comprend des chansons de différentes catégories.

Ces chansons sont exécutées soit par une seule voix, c.à.d. en solo, soit par un groupe de chanteurs à l'unisson.

Du point de vue rythmique, la plupart des ces enregistrements appartiennent aux rythmes suivants: a) $7/8 = \frac{3+2+2}{8}$, b) $4/4 = \frac{2+1+1}{4}$, ou $\frac{1+1+1+1}{4}$, c) $6/4 = \frac{3+3}{4}$ ou $\frac{1+2+2+1}{4}$ ou $\frac{2+1+1+2}{4}$.

Une petite partie de ces chansons appartiennent à la catégorie du rythme libre (ad libitum) des chansons dites de la table, comme les chansons cleptiques ou les moirologues (chansons funèbres) voir. pp. 345-347).

La plupart de ces chansons appartiennent aux modes musicaux diatoniques et une petite partie seulement aux modes chromatiques ou aux modes mixtes diatoniques et chromatiques. L'auteur mentionne également l'équivalence de ces modes aux modes ecclésiastiques Byzantins. De ce matériel musical réuni, l'auteur publie sept exemples, avec les remarques musicologiques correspondantes: a) Le 1er exemple est une chanson de «calende de Lazare» qu'on chante pendant la fête de la résurrection de Lazare, c.à.d. le Samedi, qui précède le Dimanche des Rameaux et est liée au culte populaire, et appartient au mode diatonique de ré, qui est l'équivalent du 1er mode plagal de la musique byzantine, vue que la technique de la chanson de Lazare, jusqu'à un certain point, ressemble à celle de la mélodie ecclésiastique. Le rythme est de 7/8 irrégulier et a la forme du deuxième Epitrite de la métrique ancienne: $7/8 = \frac{3+2+2}{8}$ (voir pp. 347-48, 355).

b) La 2ème chanson est un moirologue de la région de Vonitsa, en ré. Les altérations des IVe et Ve degrés ne changent point la structure de ce mode, car ce sont des «χοροί», qui permettent d'exprimer avec plus d'intensité les sentiments de douleur du chanteur. Le rythme est libre (ad libitum) voir pp. 348, 356.

c) La 3ème chanson est nuptiale; on la chante avant la célébration du mariage, le Mardi soir lorsque les parents de la mariée tamisent la farine pour préparer la pâte qui servira à la confection des gâteaux du mariage. La chanson est constituée de deux mélodies indépendantes. Le premier motif est comme un prélude et le second est la chanson proprement dite.

La 4ème partie est exécutée dans le rythme de 4/4 et appartient au mode chromatique de ré. La seconde mélodie est chantée dans le rythme de 7/8, et est dans le mode de fa, transposée sa tonique naturelle, dans

la tonalité de ré. Le texte poétique (octosyllabe trochaïque), est adapté au rythme de la mélodie principale et présente une originalité qui se rencontre rarement dans le rythme de 7/8 (voir la forme rythmique de cette chanson à la p. 350).

d) La 4ème chanson est également nuptiale et est chantée le Vendredi avant le mariage, lorsque les parents de la mariée préparent sa dot.

La mélodie est la même que celle de la deuxième partie du No 3, avec des changements minimes. Elle diffère seulement par la cadence qui se termine au 4e degré sous la tonique de fa. Cela peut créer de doutes quant à la juste classification du mode de cette mélodie. Mais de toute façon c'est le mode de la qui prédomine malgré la note finale voir p. 351, 359).

e) La 5e chanson est un moirologue de Karyà, Lefkas.

Le trait principal de cette mélodie est sa faible étendue, qui se base sur trois notes: la tonique, la sus-tonique diésée et la médiante, sans la tonique. Les autres notes sont des ornements. Le rythme est libre. L'adaptation du texte au rythme et à la mélodie avec les répétitions des hémistiches et l'intercalation des «tsakismata» prend une forme strophique (voir cette forme à la pp. 351, 360-61).

f) La 6e chanson, accomagne la double-danse qu'on appelle à Lefkas «Milia» (Le pommier). Il s'agit de deux «sytos» dont le premier est dans le rythme de 4/4 et le second dans celui de 7/8. Le mode pour la rère danse est de ré diatonique (ré=la) et pour la seconde de fa (fa=do). Cette chanson est connue dans toute la Grèce mais avec d'autres mélodies et formes rythmiques et adaptée à d'autres danses (voir pp. 352, 361-62).

g) La dernière chanson est une danse dite «Thiacos» provenant de l'île d'Ithaque. Il s'agit d'une double-danse, dont la première est à 4/8 en deux temps, allegro, et la deuxième à 2/4 avec des triolets. Les deux mélodies appartiennent au mode de ré (voir pp. 352-53, 362-63).

L'auteur mentionne également les instruments populaires en usage dans cette région qui sont le violon, la clarinette, la guitare, accordée en luth et depuis un certain temps, l'accordéon. Il commente aussi les danses populaires régionales (voir pp. 353-354).