

ΒΑΙΛΗΣ ΝΙΤΣΙΑΚΟΣ - ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΟΚΚΩΝΗΣ

ΓΑΜΗΛΙΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΤΗΣ ΑΕΤΟΜΗΛΙΤΣΑΣ:
ΕΘΙΜΙΚΗ ΕΝΤΑΞΗ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΟΣ ΣΧΟΛΙΑΣΜΟΣ

ΑΝΑΤΥΠΟ ΑΠΟ ΤΟΝ ΣΥΛΛΟΓΙΚΟ ΤΟΜΟ
«Η ΕΠΑΡΧΙΑ ΚΟΝΙΤΣΑΣ ΣΤΟ ΧΩΡΟ ΚΑΙ ΤΟ ΧΡΟΝΟ»
(ΕΙΣΗΓΗΣΕΙΣ ΣΤΟ Α΄ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ)

ΔΗΜΟΣ ΚΟΝΙΤΣΑΣ - ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ

ΚΟΝΙΤΣΑ 1996

ΒΑΣΙΛΗΣ ΝΙΤΣΙΑΚΟΣ - ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΟΚΚΩΝΗΣ

ΓΑΜΗΛΙΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΤΗΣ ΑΕΤΟΜΗΛΙΤΣΑΣ: ΕΘΙΜΙΚΗ ΕΝΤΑΞΗ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΟΣ ΣΧΟΛΙΑΣΜΟΣ

Παρόλο που ο γάμος αποτέλεσε ένα από τα βασικότερα θέματα της ελληνικής Λαογραφίας και οι συλλογές δημοτικών τραγουδιών βρίθουν από γαμήλια τραγούδια, πολύ λίγα έχουν γίνει για μια σε βάθος μελέτη αυτού του κύκλου των τραγουδιών από εθιμική αλλά κυρίως από μουσικολογική άποψη¹.

Στην παρούσα ανακοίνωση παρουσιάζουμε γαμήλια τραγούδια από την Αετομηλίτσα² από επιτόπιες ηχογραφήσεις που έγιναν το 1982 και το 1995. Τα συγκεκριμένα τραγούδια αποτελούσαν αναπόσπαστα στοιχεία των γαμήλιων εθιμικών τελετών, ήταν δηλ. απαραίτητα για τη διεκπεραίωση της εθιμικής διαδικασίας, χωρίς βεβαίως να είναι τα μόνα που τραγουδιώνταν. Τα τραγούδια αυτά εντάσσονται στο εθιμικό τους πλαίσιο για να εξηγηθεί η συγκεκριμένη τους λειτουργία και σ' αυτή τη βάση επιχειρείται ένας πρώτος μουσικολογικός σχολιασμός, αφού δίνεται και η μουσική τους μεταγραφή. Φυσικά η οικονομία της παρουσίασης μας αναγκάζει να σχηματοποιήσουμε αρκετά την εθιμική διαδικασία δίνοντας μόνον τις πιο καίριες τελετουργικά στιγμές μιας εθιμικής ενότητας που και σύνθετη και χρονικά εκτεταμένη ήταν³.

Ο γάμος, λοιπόν, αντιμετωπίζεται ως μια ενιαία εθιμική εκδήλωση που ξεκινά με τον αρραβώνα και ολοκληρώνεται με τις μεταγαμήλιες τελετές της Δευτέ-

1. Βλ. Κ. Δ. Τσαγγαλάς, *Το δημοτικό τραγούδι και οι κοινωνικές του διαστάσεις*, Α', Ιωάννινα 1988 και «Προβλήματα και απόψεις για την έρευνα του δημοτικού τραγουδιού στο φυσικό του περιβάλλον», ανάπτυπο από τα *Ανθρωπολογικά*, 2 (1981). Επίσης Δ. Σ. Λουκάτος, «Τα "τελετουργικά" τραγούδια του ελληνικού γάμου. Η μαγικο-θρησκευτική, ψυχολογική και κοινωνική σημασία τους», ανάπτυπο από το *Σύνδειπνον*, Ιωάννινα 1988 και Β. Γ. Νιτσιάκος, «Η εθιμική και κοινωνική λειτουργία των δημοτικών τραγουδιών του γάμου», ανάπτυπο από τη *Δωδώνη*, ΙΘ', τ. 1 (1990) εκδ. 1992. Για τη μουσικολογική πλευρά έχουμε από ό,τι μας είναι γνωστό, δύο βασικά μελέτες με αναφορά στα γαμήλια τραγούδια: Sotirios (Sam) Chianis, *Folk songs of Mantinea, Greece*, University of California press (Folklore Studies: 15), Berkley and Los Angeles, 1965, σελ. 101-135 και Ακαδημία Αθηνών, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, τομ. Γ' (μουσική εκλογή υπό Γεωργ. Κ. Σπυριδάκη και Σπυρ. Δ. Περιστερή), Αθήνα 1968, σελ. 283-308.

2. Περισσότερα στοιχεία για το χωριό στο βιβλίο του Β. Νιτσιάκου, *Αετομηλίτσα*, Γιάννινα 1979.

3. Βλ. Β. Νιτσιάκος, ό.π., σελ. 15-29. Επίσης γενικά για τα έθιμα του ελληνικού γάμου βλ. την κλασική μελέτη του Νικολάου Πολίτη, «Ο γάμος παρά τοις νεωτέροις Έλλησιν» στα *Λαογραφικά Σύμμεικτα*, τόμ. Γ', Αθήνα 1931, σελ. 232-322.

ρας μετά την Κυριακή της στέψης⁴. Η κοινωνική διάσταση των εθιμικών τελετών και των τραγουδιών δεν θα μας απασχολήσει εδώ, παρά μόνο στο βαθμό που συνδέεται με το τελεστικό περιεχόμενο των εθίμων μέσω της συμβολικής τους διάστασης. Τα τραγούδια, επίσης, δεν πρόκειται να μας απασχολήσουν ως «μνημεία του λόγου», ως κείμενα, παρά μόνο σε σχέση με τις τελετουργικές (μαγικές κλπ.) διαστάσεις του λόγου καθ' εαυτού.

Σκοπός μας είναι απλώς να αναδείξουμε τη σχέση του τραγουδιού (και του τραγουδίσματος βεβαίως) με τις εθιμικές τελετές και να προσδιορίσουμε τις βασικές του λειτουργίες ως προς τη διεκπεραίωση των εθίμων αλλά και την ενίσχυση των μαγικο-συμβολικών διαστάσεων των τελετουργιών που τα χαρακτηρίζουν.

Υιοθετώντας λοιπόν τον αρραβώνα ως συμβατικό σημείο εκκίνησης για την παρουσίαση των πιο καίριων στιγμών της εθιμικής διαδικασίας του γάμου, μπορούμε να πούμε ότι ο αρραβώνας δεν είναι παρά μια εθιμική διαδικασία τελετουργικής υπόσχεσης γάμου, η οποία βεβαίως δεν αφορά μόνον τους δύο μελλόνυμφους, αλλά από πολλές απόψεις αφορά την ευρύτερη οικογένεια ή και ολόκληρο το σόι τους.

Μετά το «μανέτι», δηλ. το λόγο που δίνεται μέσω τελετουργικών ανταλλαγών δώρων με κυρίαρχη συμβολική σημασία εκείνη της δέσμευσης κατά την πρώτη επίσκεψη του πατέρα του γαμπρού στο σπίτι της νύφης, ακολουθεί ένα κοινό γλέντι, που επισφραγίζει την υπόσχεση μετά και τη «διάδοση» του γεγονότος στο χωριό. Απ' αυτό το σημείο αρχίζουν μια σειρά από εθιμικές εκδηλώσεις, όπου το τραγούδι παίζει έναν πολύ σημαντικό ρόλο ως προς τη διεκπεραίωση των διαδικασιών αλλά και την αποστολή μηνυμάτων με άμεσο ή έμμεσο τρόπο σε όσους πρόκειται να εμπλακούν στη νέα κοινωνική σχέση που θα προκύψει από τον επικείμενο γάμο και πάνω από όλους στους βασικούς πρωταγωνιστές, νύφη, γαμπρό και στενούς συγγενείς.

Ξεκινώντας από το σπίτι του γαμπρού η παρέα του για να πάει στο σπίτι της νύφης όπου θα γίνει το γλέντι των αρραβώνων, τραγουδά το παρακάτω τραγούδι:

*Για φέξε, φεγγαράκι μου, να πάω στην αγάπη μου·
Φέξε ψηλά και χαμηλά, γιατί έχει λάσπες και νερά.
Ας πάω να δω τα μάτια μου, πως τα περνά η αγάπη μου.
«Ν' εγώ φέγγω ώς το πρωί, ποιος έχει αγάπη να πάει να ιδεί».
5 Ας πάω να δω τα μάτια μου πώς τα περνά η αγάπη μου·
μην ήβρε άλλον κι αγάπησε και μένα μ' απαράτησε⁵.*

4. Και αυτή η οριοθέτηση είναι προφανώς συμβατική, διότι θα μπορούσε να πει κανείς ότι οι διαδικασίες ξεκινούν με τα προξενιά και συνεχίζονται και μετά τη Δευτέρα με τα «πιστροφία» κλπ.

5. Τα τραγούδια με βάση το μουσικό στίχο και τη μουσική τους μεταγραφική παρουσιάζονται στο δεύτερο μέρος της εισήγησης. Οι ηχογραφήσεις έγιναν στο μεγαλύτερο μέρος τους την άνοιξη και το καλοκαίρι του 1994 με παρέες χωριανών· οι υπόλοιπες το καλοκαίρι του 1982 στο πλαίσιο αναπαράστασης του παραδοσιακού γάμου για την παραγωγή ντοκυμανταίρ της ΕΡΤ με τίτλο «Γάμος στην Αετομηλίτσα».

Το τραγούδι αυτό είναι ένα ερωτικό τραγούδι που το περιεχόμενό του όμως συνδέεται με την τελούμενη εθιμική πράξη της επίσκεψης, η οποία σημειωτέον, γίνεται νύχτα, γι' αυτό και η επίκληση του φεγγαριού. Το ρήμα κλειδί για το τελετουργικό πλαίσιο είναι το «ας πάω...» και το τραγούδι προφανώς περιπατητικό, αφού η παρέα τραγουδάει περπατώντας προς το σπίτι της νύφης.

Ακολουθούν διάφορα άλλα τραγούδια ανάλογα με την απόσταση μεταξύ των δύο σπιτιών με τελευταίο πάντα έξω από την πόρτα της νύφης το γνωστό «Ξύπνα περδικομάτα μου...».

*Ξύπνα, περδικομάτα μου, κι ήρθα στο μαχαλά σου.
Χρυσή καδένα σου 'φερα, να βάλεις στο λαιμό σου.
Ξύπνα, περδικομάτα μου, κι ήρθα στο μαχαλά σου.
Χρυσά πλεξούδια σου 'φερα να δέσεις στα μαλλιά σου.*

- 5 *Μας παίνεσαν το σπίτι σου κι αυτό τ' αρχοντικό σου·
μας είπαν είσαι όμορφη, είσαι και μαυρομάτα.*

Τα τραγούδια αυτά, ενώ είναι σε α' ενικό πρόσωπο, τραγουδιούνται από όλη την παρέα: έτσι, στην ουσία το σόι μιλά εν ονόματί του. Με το τέλος του τραγουδιού μπαίνουν στο σπίτι, όπου τους κερνά μια ανύπαντρη, συγγενής της νύφης, κοπέλα, ενώ για να παρουσιαστεί η ίδια η νύφη πρέπει οι συγγενείς του γαμπρού να τραγουδήσουν το παρακάτω τραγούδι, που φαίνεται ότι παλιότερα ήταν διαλογικό, αλλά τα τελευταία χρόνια το τραγουδούσε ολόκληρο η μια παρέα:

*— Καλησπέρα σας, μωρ' συμπέθεροι.
Που 'ναι η νύφη μας, το κοριτσάκι σας;
— Μεξ στον γκιουλ μπαχτσέ, στα τριαντάφυλλα·
τα τριαντάφυλλα μαξεύει, το βασιλικό μυρίζει.*

- 5 *— Τώρα να ρθεί, να ρθεί, να μας δεχτεί.*

Μετά τα κεράσματα και την ανταλλαγή των δώρων, η νύφη ντυμένη με τα δώρα του γαμπρού πρέπει να φιλήσει ολουνών τα χέρια και να σταθεί πλάι στο γαμπρό, ώστε να αρχίσει το επόμενο τραγούδι. Αυτό είναι ένα διαλογικό τραγούδι, συνήθως ανάμεσα στη μεγαλύτερη αδελφή του γαμπρού και στην παρέα της νύφης. Πρόκειται για έναν τραγουδιστό τελετουργικό διάλογο που φέρνει τις δύο παρέες σε μια πρώτη προσέγγιση μεταξύ τους αλλά κυρίως στέλνει σημαντικά μηνύματα προς τη νύφη που συνδέονται με το ρόλο και την ανάλογη συμπεριφορά της στη νέα κοινωνική της θέση. Το τραγούδι είναι στη βλάχικη γλώσσα, γι' αυτό παραθέτουμε και ελληνική μετάφραση:

*— Νου ν' τι αράντι φιάτá νικά
σι νου γίνα λα νόι·
λα νόι άρι μούντσά ανάλτσά
σι νου βασ πότς τας τρετς.*

(Μη γελιέσαι κορίτσι μικρό
και μην έρχεσαι σε μας·
σε μας έχει βουνά ψηλά
και δεν θα μπορέσεις να περάσεις)

— Πιτρονίκι βα μι αντάρου
σχι ιο λα βόι βας γίνου
(χελιδόνι θα γίνω
κι εγώ σε σας θα έρθω)

— Νου ν'τι αρᾶντι φιάτᾶ νικά
σχι νου γίνα λα νόι·
λα νόι άρι μπάλτᾶ μάρι
σχι νου βας πότς τας τρετς.

(Μη γελιέσαι κορίτσι μικρό
και μην έρχεσαι σε μας·
σε μας έχει λίμνη μεγάλη
και δεν θα μπορέσεις να περάσεις)

— Πέσκου μάρι βα μι αντάρου
σχι ιο λα βόι βας γίνου
(ψάρι μεγάλο θα γίνω
κι εγώ σε σας θα έρθω)

— Νου ν'τι αρᾶντι φιάτᾶ νικά
σχι νου γίνα λα νόι·
λα νόι άρι σουάκρα αρᾶο
σχι νου βας πότς τας τρετς.

(Μη γελιέσαι κορίτσι μικρό
και μην έρχεσαι σε μας·
σε μας έχει πεθερά δύσκολη
και δεν θα μπορέσεις να περάσεις)

— Σουάκρά αρᾶο σχι νόρᾶ μπουνά
ντάουλι βας τριτσέμ
(πεθερά δύσκολη και νύφη καλή
οι δυο μας θα περάσουμε).

— Νου ν'τι αρᾶντι φιάτᾶ νικά
σχι νου γίνα λα νόι·
λα νόι άρι κουμνάτι αρᾶλι
σχι νου βας πότς τας τρετς.

*(Μη γελιέσαι κορίτσι μικρό
και μην έρχεσαι σε μας·
σε μας έχει κοννιάδες δύσκολες
και δεν θα μπορέσεις να περάσεις)*

– *Κουμνάτι αράλι σήι νο'ρά μπουνά
ντι αντούν' βας ου τριτσέμ
(κοννιάδες δύσκολες και νύφη καλή
μαζί θα το περάσουμε).*

Η κοινωνική σημασία του τραγουδιού αυτού είναι προφανής, όπως προφανής είναι η τελεστική υποκατάσταση της νύφης από τις συγγενείς της, γεγονός με ιδιαίτερη εθιμική σημασία που έχει να κάνει με τη «μυητική βουβαμάρα» ή το «μυητικό θάνατο» της νύφης⁶.

Στη συνέχεια παίρνει το λόγο η παρέα της νύφης με ένα παινετικό για το γαμπρό τραγούδι, στο οποίο έμμεσα δηλώνεται η αφοσίωση σ' αυτόν όχι μόνο της νύφης αλλά και των αδελφάδων της:

*Καμάρι πόχουν τα πρόβατα και λεβεντιά τα γίδια·
καμάρι πόχει κι ένας γαμπρός με τρεις καλές κοννιάδες.
Η μια σελώνει τ' άλογο, η άλλη το ξεσελώνει,
κι η τρίτη η μικρότερη κρυφά τον κουβεντιάζει:
«Γαμπρέ, γιατί μας άογησες, χορτάρισε η αυλή μας·
γαμπρέ, να 'ρθεις κάθε πρωί, να σκάσουν οι εχθροί μας».*

Τα παραπάνω τραγούδια είναι απαραίτητα, επειδή ακριβώς εξυπηρετούν καίριες τελεστικές στιγμές στην εθιμική διαδικασία του αρραβώνα, οι οποίες συμπυκνώνουν συνάμα σημαντικά μηνύματα για τους ρόλους και τις σχέσεις που προκύπτουν από την επικείμενη ένωση.

Οι εθιμικές τελετές του ίδιου του γάμου αρχίζουν από την Πέμπτη με τα «καλέσματα» και το μάζεμα των ξύλων για τις ανάγκες του γάμου· μαζεύοντας ξύλα στο δάσος οι κοπέλες λένε διάφορα τραγούδια, που δεν έχει ιδιαίτερη σημασία να αναφερθούν εδώ. Την ίδια μέρα στήνονται τα «φλάμπουρα» στα μπαλκόνια των δύο σπιτιών που έχουν τη «χαρά», κατ' εξοχήν σύμβολά της. Το βράδυ, επίσης, «πιάνουν τα προζύμια», όπου οι γυναίκες τραγουδούν πάλι διάφορα τραγούδια μεταξύ των οποίων απαραίτητο είναι το παρακάτω βλάχικο τραγούδι:

6. Βλ. Μ. Γ. Μερακλής, «Η σιωπή, τα γέλια και τα κλάματα», *Λαογραφικά Ζητήματα*, Αθήνα: Χ. Μπούρας, 1989, σελ. 33-58 και Β. Νιτσιάκος, ό.π. (1992).

- Λα πάτρον τσίντζι μάρμαρι, λα σθιάσιλι φάντᾶ ἴνι
ντουάρμι φιάτα πι άρμπουρι, σίγκουρᾶ σθᾶ ἴσουσίτᾶ.
Σθι μούμᾶσα τούτου λ ι τζᾶτσιᾶ, σθι τε τᾶσα λ ι τζᾶτσι:*
- *Ια σκουάλ᾽ια σκουάλ᾽, λια φιάτα αμιά, ια σκουάλ᾽σι ν ι τι αλάξε ᾽σθισᾶ,*
 - 5 *κα γίνου κούσκρᾶ λ ι σθι λια, σθι λια σθι ν ᾽τι αρᾶπᾶ.*
 - *Μια σθι κάρα γίνου, λια μούμα αμιά, γκίνι σ᾽ ακουμπᾶσιᾶ ᾽σκᾶ.
Αστέρσθιου ανάλτου πι ουντᾶ, πι ουντᾶ σθι πι κριβατάκι·
αστέρσθιου σθι γίνου τας μπια, σθι αρχί τας σ᾽μπιατᾶ,
μια νάκα λι άφλᾶ τσίνα σουᾶ, μια νάκα λια σθι χᾶργιά.*

- (Στα τέσσερα πέντε μάρμαρα στις έξι βρύσες
κοιμάται η κόρη στα δέντρα, μόνη κι αρραβωνιασμένη.
Κι η μάνα της τῆς έλεγε, κι η θειά της τῆς λέει:*
- *Σῆκω, σῆκω, κόρη μου, σῆκω ν᾽ αλλάξεις*
 - 5 *γιατ᾽ έρχονται οι συμπέθεροι να σε πάρουν, να σε πάρουν και να σ᾽ αρπάξουν.*
 - *Σαν έρχονται, μάνα μου, καλώς να κοπιᾶσουν.
᾽Εστρωσα πάνω στον οντά, στον οντά και στην κρεβάτα·
έστρωσα και κρασί να πιουν, ρακί για να μεθύσουν,
μήπως τους βρει το πρωῒ εδώ, μήπως τους πάρει και το χάραμα).*

Την Παρασκευή γίνεται η έκθεση των προικιών και το Σάββατο οι τελευταίες προετοιμασίες για το γλέντι του γάμου (σφαχτά, ψησίματα κλπ.)· την ίδια μέρα παίρνουν και τα προικιά. Η παρέα που πηγαίνει να πάρει τα προικιά με «λευκοντυμένα» ἄλογα και τα ὄργανα μπροστά χορεύει σ᾽ ὅλη τη διαδρομή πατινάδες του γάμου⁷, περιπατητικούς οργανικούς σκοπούς κατάλληλους για την περίπτωση (δηλ. ξεχωριστούς και γρήγορους). Ο κύριος και χαρακτηριστικός σκόπος παρουσιάζεται στη συνέχεια.

Το βράδυ του Σαββάτου γίνεται το γλέντι στο σπίτι της νύφης.

Τα χαράματα της Κυριακής πηγαίνουν ὅλοι μαζί στην κεντρική βρύση του χωριού, στο μεσοχώρι, όπου λαβαίνει χώρα μια τελετουργία με σημαντικούς συμβολισμούς και έντονο το μαγικό χαρακτήρα. Ο γαμπρός περιμένει τη νύφη στη βρύση κρυμμένος, κι όταν εκείνη πλησιάζει τη ραίνει με ρύζι και κουφέτα, χαρακτηριστικά σύμβολα ευγονίας και ευτυχίας, καθώς επίσης και κέρματα, σύμβολα πλούτου. Η νύφη στο δρόμο κρατά δύο κανάτες στα χέρια, ενώ δεξιά και αριστερά της κρατούν δικά της άτομα δύο δαυλιᾶ αναμμένα. Κατά τη διαδρομή προς τη βρύση τραγουδούν διάφορα τραγούδια «της στράτας» καταλήγοντας πάντοτε καθώς πλησιάζουν στη βρύση στο τραγούδι «της Μαλάμωσ»:

7. Για το γάμο ως χορευτικό δρώμενο βλ. Ρένα Λουτζάκη, *Ο γάμος ως χορευτικό δρώμενο. Η περίπτωση των προσφύγων της Ανατολικής Ρωμυλίας στο Μικρό Μοναστήρι Μακεδονίας*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, πρώτη έκδοση στα *Εθνογραφικά* τόμ. 4-5, Ναύπλιο 1983-85.

*Σαν πας Μαλάμω για νερό κι εγώ στη βρύση καρτερώ
θα σου τσακίσω το τσαμνί να πας στη μάνα σου αδειανή.
Κι αν σε ρωτήσ' η μάνα σου, «Μαλάμω πού 'ναι η στάμνα σου;»*

- *Μάνα μου παραπάτησα και το σταμνί το τσάκισα.*
5 *Δεν είναι παραπάτημα, μον' είν' αντρός αγκάλιασμα.*

Το περιεχόμενο του ερωτικού αυτού τραγουδιού έχει προφανή σχέση με τα τελούμενα στη βρύση. Η βασική τελετουργία όμως, με την οποία και ολοκληρώνεται το συγκεκριμένο έθιμο, συνίσταται στο τελετουργικό γέμισμα των κανατιών με νερό από τη νύφη και ένα ανάλογο άδειασμα από τον αδελφό της, πράξη που επαναλαμβάνεται τρεις φορές, ενώ η παρέα τραγουδά, τρεις φορές κι αυτή, το παρακάτω δίστιχο στα βλάχικα:

*Ούμπλά σόρα, βιάρσά φράτε
σχι λιντάι άπά αλί σουράτε
(Γέμισε αδελφή, χύσε αδελφέ
να δώσεις νερό στην αδελφάδα)*

Το δίστιχο αυτό παραπέμπει σαφώς στις μαγικές επωδές· καθώς επαναλαμβάνεται τρεις φορές, όσες και η μαγική πράξη, έχει προτρεπτικό αλλά και περιγραφικό χαρακτήρα σε σχέση μ' αυτή. Το τελετουργικό χύσιμο του νερού είναι κατεξοχήν πράξη αναλογικής μαγείας που αποσκοπεί στο «να τρέχουν τα καλά στους νιόπαντρους όπως το νερό στη βρύση», ενώ η ίδια η πράξη του αδειάσματος και γεμίματος είναι συνυφασμένη κυρίως με τις διαβατήριες τελετές όχι μόνο του κύκλου της ζωής αλλά και του κύκλου του χρόνου (θυμίζουμε για παράδειγμα το άδειασμα και γέμισμα των αγγειών με καινούργιο νερό κατά την Πρωτοχρονιά).

Ο γάμος, κατεξοχήν διαβατήριο έθιμο που σημαδεύει το πέρασμα δύο ανθρώπων από ένα κοινωνικό status σ' ένα άλλο, δεν μπορεί παρά να συνοδεύεται από ανάλογες τελετουργικές πράξεις. Αυτές ακριβώς οι πράξεις αποκτούν κυρίαρχο ρόλο από τη στιγμή που αρχίζει εμφανώς να λειτουργεί το τριμερές σχήμα, που πρώτος προσδιόρισε ο A. van Gennep στην κλασική του μελέτη *The rites of passage, αποχωρισμός, διάβαση, ενσωμάτωση*⁸. Η τριμερής αυτή διάταξη στη δομή των εθιμικών τελετών της τελευταίας και πιο κρίσιμης φάσης του γάμου γί-

8. Βλ. Arnold van Gennep, *The rites of passage* (μετάφραση από τα γαλλικά), London: Routledge and Kegan Paul, 1960 (γαλλική α' έκδοση 1909: *Les rites de passage*). Βλ. επίσης Δ. Σ. Λουκάτος, ό.π., Β. Νιτσιάκος (1992), ό.π., και Νόρα Σκουτέρη - Διδασκάλου, «Για την ιδεολογική αναπαραγωγή των κατά φύλα κοινωνικών διακρίσεων. Η σημειοδοτική λειτουργία της τελετουργίας του γάμου», στον τόμο *Σημειωτική και Κοινωνία* (Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου της Ελληνικής Σημειωτικής Εταιρείας), Αθήνα: Οδυσσεύς 1980, σελ. 159-196. Επίσης Edmund Leach, *Culture and Communication*, Cambridge: U.P., 1976, σελ. 77-79.

νεται προφανής το απόγευμα της Κυριακής με τα επιθαλάμια νυφιάτικα τραγούδια πριν αποχωριστεί η νύφη τους δικούς της. Ενώ οι φίλες της τη ντύνουν, όλες οι γυναίκες που παρευρίσκονται τραγουδούν θρηνητικά τραγούδια μεταξύ των οποίων βασιική θέση κατέχει το παρακάτω :

*Μια Παρασκευή κι ένα Σαββάτο βράδυ
η μάνα μ' έδωχνε από το σπιτικό μου
κι ο πατέρας μου κι αυτός μου λέει να φύγω.
Φεύγω κλαίγοντας φεύγω παραπονώτας
βρίσκω ένα δεντρί, βρίσκω ένα κυπαρίσι,
στέκω το ρωτώ στέκω και το ξετάζω:
«Δε μου λες δεντρί το πού θα μείνω απόψε».*

Πρόκειται λοιπόν για έναν τελετουργικό θρήνο για τον αποχωρισμό της νύφης από την οικογένειά της, που δεν απέχει πολύ από το πραγματικό μοιρολόι: μάλιστα, είναι γνωστό ότι ένα μεγάλο μέρος των θρηνητικών αυτών τραγουδιών λέγονται και στους επιθανάτιους θρήνους. Δεν είναι στις προθέσεις μας να επεκταθούμε σε μια ανάλυση των κοινωνικών και ψυχολογικών διαστάσεων αυτού του φαινομένου, που συνδέεται προφανώς με τις οικογενειακές και ευρύτερες συγγενειακές δομές της κοινότητας, οι οποίες είναι τέτοιες που καθιστούν τον αποχωρισμό της κόρης γεγονός ισοδύναμο του ξενιτεμού και συγγενικό του θανάτου⁹. Θα περιοριστούμε εδώ σε μια σημαντική παρατήρηση του Μ.Γ. Μερακλή σε μια σχετική μελέτη του. Παρατήρηση που συνδέεται με αυτή καθ' εαυτή την τελετουργική διάσταση της εθιμικής εκδήλωσης. Με αφετηρία τη γνωστή παροιμία «γάμος άκλαυτος και λείψανο αγέλαστο δε γίνεται» και το διαλεκτικό της περιεχόμενο (ούτε η χαρά είναι άμεικτη από θλίψη, ούτε η θλίψη άμεικτη από χαρά), ο Μ. Γ. Μερακλής παρατηρεί ότι ο ψυχολογικός αυτός κανόνας τελικά εξωτερικεύεται και με μian εθιμική μορφή. Έτσι «ο εθιμικός τελετουργικός χαρακτήρας που απέκτησε μια κατ' αρχάς, ενδεχομένως, ψυχολογική συμπεριφορά» δηλώνει κατά τον Μερακλή μια μετατροπή «μιας περίπτωσης ήθους σε περίπτωση εθίμου»¹⁰.

Η φάση του αποχωρισμού της νύφης κορυφώνεται κατά την έξοδο της από το σπίτι, στο κατώφλι, όπου ανάμεσα στ' άλλα η νύφη πριν ξεπορτίσει πίνει τρεις φορές κρασί από ένα γυάλινο ποτήρι, το οποίο σπάει στο τέλος συμβολικά πίσω της, ανοίγοντας έτσι συμβολικά πάλι, ένα καινούργιο κεφάλαιο στη ζωή της.

Εν πομπή λοιπόν κατευθύνονται όλοι στην εκκλησία, αφού η παρέα του γα-

9. Βλ. Ν. Γ. Πολίτου, *ο.π.*, Μ. Γ. Μερακλή *ο.π.*, και Μ. Alexiou, *The ritual lament in Greek tradition*, Cambridge U.P., 1974, σελ. 118-122 και G. Saunier, *Το δημοτικό τραγούδι της ξενιτειάς* Αθήνα: Ερμής, 1983, «εισαγωγή».

10. Μ. Γ. Μερακλής, «Γαμήλιοι θρήνοι» στο βιβλίο του *Λαογραφικά Ζητήματα*, Αθήνα: Χ. Μπούρας, 1989, σελ. 214-229, όπου και παραπομπές σε συγκεκριμένες περιγραφές εθίμων.

μπρού περνά από το σπίτι της νύφης πριν κατευθυνθεί κι αυτή προς την εκκλησία. Μετά την τελετή της στέψης και τους τυπικούς χορούς στο προαύλιο της εκκλησίας κατευθύνονται όλοι, σε μια συγκεκριμένη σειρά και διάταξη, προς το σπίτι του γαμπρού, όπου θα γίνει η υποδοχή της νύφης από την πεθερά της και θα ολοκληρωθεί το τρίτο τελετουργικό στάδιο, η ενσωμάτωσή της στο νέο της σπίτι (το δεύτερο στάδιο, η διάβαση συνίσταται ουσιαστικά στην κίνηση από το ένα σπίτι στο άλλο με τη μεσολάβηση της στέψης στην εκκλησία).

Στο σπίτι του γαμπρού η μάνα του υποδέχεται τη νύφη μ' ένα σίδερο κι ένα λευκό ταπητάκι, στρωμένα στο κατώφλι, σύμβολα δύναμης και ευτυχίας. Στα χέρια της κρατά μια κούπα με γλυκό κρασί και μία με βούτυρο· από το πρώτο η νύφη πρέπει να πιει κι από το δεύτερο να πάρει με το δάχτυλό της και να κάνει το σημείο του σταυρού στην πόρτα αλείφοντας τρεις φορές. Γνωστές συμβολικές τελετουργικές πράξεις αυτές, εκείνο που μας ενδιαφέρει εδώ είναι το δίστιχο που τραγουδά η πομπή:

*Έβγα μάνα πεθερίτσα, φέρνει ο γιος μια περδικίτσα
και τη φέρνει από το χέρι σαν το άσπρο περιστέρι*

Και αυτό έχει το χαρακτηρισμό μαγικής επωδής που προτρέπει αλλά και περιγράφει μια τελετουργική πράξη.

Η πεθερά οδηγεί τη νύφη στον οντά, όπου μπαίνει και ο υπόλοιπος κόσμος να ευχηθεί. Εδώ στο σπίτι του γαμπρού αυτή τη φορά θα γίνει ένα ακόμα γλέντι που θα κρατήσει ως το πρωί.

Ο βασικός πυρήνας των εθιμικών τελετών ολοκληρώνεται το απόγευμα της Δευτέρας μ' έναν πολύ σημαντικό χορό στο χοροστάσι του χωριού. Ο χορός αυτός ξεκινάει με το τραγούδι «Εβγάτ' αγόρια στο χορό» που λέγεται αντιφωνικά ανάμεσα στον πρωτοχορευτή και τους υπόλοιπους:

*Εβγάτ' αγόρια στο χορό, κοράσια στα τραγούδια,
να ιδείτε νύφη και γαμπρό·
να ιδείτε και να μάθετε πως πιάνεται η αγάπη.
Από τα μάτια πιάνεται στα χείλη κατεβαίνει
κι από τα χείλη στην καρδιά και στην καρδιά ριζώνει.
Στο Συβιώτικο τον κάμπο περπατεί μια περιστέρα
περπατεί και καμαρώνει.
— Μάσε κόρη μ' το σαγιά σου, σε μαλώνει η πεθερά σου.*

Μ' αυτό το δημόσιο κάλεσμα προς τους νέους ν' αγαπηθούν δίνεται το μήνυμα της αναγκαιότητας του γάμου για την αναπαραγωγή της κοινότητας. Η τελετουργική προτροπή του γέροντα και η ανταπόκριση της ομάδας, όπως εκφράζεται στον αντιφωνικό χαρακτήρα του τραγουδιού αυτού σε συνδυασμό με τις χορευτικές κινήσεις (σταθερότητα/κινησία όταν τραγουδά ο γέροντας — κίνηση προς τα μπρος όταν τραγουδούν οι υπόλοιποι) δηλώνουν την κοινωνική συναί-

νεση της ομάδας, απαραίτητη προϋπόθεση του κοινοτικού βίου. Δεδομένου ότι όλοι οι γάμοι γίνονταν σε μία καθορισμένη ημέρα (20 Ιουλίου), γίνεται αντιληπτό πόση σημασία για τη συμβολική ανασυγκρότηση της κοινότητας είχαν αυτές οι τελετές, που έτσι κι αλλιώς πλαισίωναν έναν αναπαραγωγικό θεσμό σε μια κοινωνία μάλιστα που λόγω του νομαδικού της βίου κατά τη χειμερινή περίοδο ήταν διασκορπισμένη σε διάφορα σημεία στα χειμαδιά¹¹.

11. Βλ. Βασίλης Γ. Νιτσιάκος, *Οι ορεινές κοινότητες της Πίνδου*, Αθήνα: Πλέθρον, 1995.

Παρουσιάζονται στη συνέχεια (με επιμέλεια του Γ. Κοκκώνη) κάποιες πρώτες μουσικολογικές παρατηρήσεις πάνω στα τραγούδια που μελετήσαμε. Κατά την απομαγνητοφώνηση του υλικού, χρησιμοποιήσαμε για την μουσική καταγραφή τη δυτική σημειογραφία. Για να αντεπεξέλθουμε στα προβλήματα που δημιουργεί ένα τέτοιο εργαλείο, που έχει αρχικά επινοηθεί για να υπηρετήσει το συγκεκριμένο μουσικό σύστημα, καταφύγαμε στην χρήση των εξής σημείων¹²:

- ↓ φθόγγος χαμηλωμένος
- ⌋ μοτίβο ή φράση παρατεταμένης διάρκειας
- ⌋ μοτίβο ή φράση συντομευμένης διάρκειας
- ↘ γλίστρημα σταθερής διάρκειας
- ↘ γλίστρημα με αργή αποχώρηση από τον αρχικό φθόγγο και απότομη πτώση στην συνέχεια

Τα τραγούδια παρουσιάζονται στην σειρά που επιβάλλει η ίδια η εθμική διαδικασία. Οι παρατηρήσεις που ακολουθούν δεν έχουν άλλο σκοπό παρά την διερεύνηση των μουσικών ιδιαιτεροτήτων όπως αυτές ανιχνεύονται στο συγκεκριμένο δείγμα και χωρίς αξίωση γενίκευσής τους: η έλλειψη μέχρι σήμερα συστηματικής καταγραφής του πλούσιου υλικού των τραγουδιών του βλάχικου γάμου δεν επιτρέπει ένα τέτοιο εγχείρημα.

12. Η χρήση αυτή δεν είναι πρωτότυπη. Βλ., εν είδει παραδείγματος, S. Baud-Bovy, *Essai sur la chanson populaire grecque*, Ναύπλιο 1983, σ. 1 των μουσικών μεταγραφών.

Α. ΤΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ

1. Για φέξε φεγγαράκι μου

$\text{♩} = 88$ $\Lambda\alpha = \Lambda\alpha^b$

ά - ἴ για φέ - ξε φε ε - ε - ε - γγα - α - ρά α - κι - τι μου - ου

να - α - α πά - ω στη - η - η - η η ν'α - γά - α - πι - η μου

Τραγουδήθηκε από ομάδα ανδρών σε ελεύθερο ρυθμό, χωρίς συγκεκριμένο μέτρο. Η μελωδική του γραμμή στηρίζεται στην υποτονική και την τονική, που λειτουργούν σαν δύο πόλοι, αποτελείται δε από τέσσερα τμήματα μικρών φράσεων, που ολοκληρώνονται με σύντομη παύση. Καταλήγουν με χαρακτηριστικό γλίστρημα τα δύο πρώτα στην υποτονική και τα δύο τελευταία στην τονική. Η μελωδία φτάνει μέχρι την 5η πάνω από την τονική, και στην αντίθετη κατεύθυνση κατεβαίνει μέχρι την υποτονική (Σολ). Αν προσθέσουμε στις νότες της μελωδίας και αυτές της παρακάτω παραλλαγής του πρώτου τμήματος (α), προκύπτει πλήρης επτάφθογγη κλίμακα¹³(β).

(α)

(β)

13. Η κλίμακα παρατίθεται στο εξής συστηματικά στο τέλος κάθε τραγουδιού.

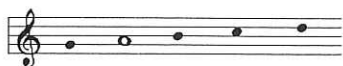
2. Ξύπνα περδικομάτα μου

$\text{♩} = 72$ Λα=Ντο

Ξύ - υ - πνα πε - ε - ε - ρδι - κο - ο - μά - τα - α - α - α
 μου ν'ή - η ρθα στο μα χα - λά σου

The musical notation consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a common time signature, and a tempo marking of 72. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. There are two downward arrows above the first and second notes. The melody continues with eighth notes, quarter notes, and a half note. The second staff continues the melody with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4), followed by quarter notes C5, B4, and A4. There are upward arrows above the first and last notes of the triplet and the final note. The piece ends with a quarter note G4.

Τραγουδήθηκε από ομάδα γυναικών σε ελεύθερο ρυθμό, ωστόσο διαφαίνεται ένας εσωτερικός ρυθμός που θα μπορούσε να αποδοθεί με το σύνθετο μέτρο 9/8, θεωρημένο σε δύο μέρη: 5/8 συν 4/8. Η έκταση της μελωδίας, που δεν φαίνεται να αποτελείται από επιμέρους τμήματα, δεν ξεπερνά την 4η, ενώ κατεβαίνει ως την υποτονική. Η μελωδική αυτή γραμμή εκτελείται χωρίς ανάσες, αλλά με έντονους τονισμούς, κυρίως όταν αγγίζει την 4η καθαρή.



3. Καλησπέρα σας μωρ' συμπέθεροι

$\text{♩} = 46$ Λα=Σολ

Κα - λή σπέ - ρα σα - ασ βρε συμ πέ - θε - ροι

The musical notation consists of a single staff with a treble clef and a 12/8 time signature. The tempo marking is 46. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. There are two downward arrows above the first and fifth notes. The melody continues with quarter notes B4, A4, and G4, ending with a quarter rest.

Τραγουδήθηκε από ομάδα γυναικών σε συγκεκριμένο ρυθμικό μοτίβο, με μέτρο 12/8. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τονισμός του δεύτερου όγδου στην αρχή κάθε μέτρου, που προσδίνει έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα στον εσωτερικό ρυθμό του τραγουδιού αυτού. Η μελωδική γραμμή του, αρκετά λιτή, αρχίζει και τελειώνει με την τονική, φτάνοντας ως την 5η, που φαίνεται να είναι ο δεύτερος

πόλος της. Ωστόσο, και μάλιστα χάρη στο ιδιαίτερο ρυθμικό μοτίβο, σημαντική θέση καταλαμβάνει η επιτονική του τρόπου που προκύπτει.



4. Νου ν' τι αρᾶτι φιάτᾶ νικά

♩ = 60 Λα=Φα #

Νου ν'τι'α ρᾶ ντι - ι φιά - τᾶ νί - κά α σηνου γι - να λα
 νό - ο - ο - ο - ο - ο - οῦ σηνου γι - να - α λα - α νόι

Τραγουδήθηκε αντιφωνικά από την “νύφη” και τους “συγγενείς” της. Ομοίως με το προηγούμενο, ο ρυθμός του είναι διαυγής και το μέτρο του το πανελλήνιο 7/8, που παραπέμπει συνήθως σε χορευτικό σκοπό. Εδώ, ο χαρούμενος ρυθμός του φαίνεται να υποστηρίζει, αντί για το χορό, τον ενθουσιασμό της νύφης, σε πείσμα των αποθαρρυντικών παρεμβάσεων των συγγενών του γαμπρού. Η μελωδία του τραγουδιού αυτού διακρίνεται σημαντικά από τις υπόλοιπες. Απλή και εύκολη καθώς είναι στην απόδοσή της, είναι η μοναδική περίπτωση αποποίησης των πολύ χαρακτηριστικών τσακισμάτων και γλιστρημάτων της φωνής. Η έκτασή της φτάνει μέχρι την 4η (με εξαίρεση την παραλλαγή της σόλο φωνής στο τέταρτο μέτρο), που φαίνεται να είναι ο δεύτερος πόλος μετά την τονική. Χαρακτηριστική τέλος είναι και η πτωτική φράση της μελωδίας, που έχει καταγραφεί και αλλού. Είναι ενδιαφέρον να σημειωθούν επίσης δύο παραλλαγές του τραγουδιού, που προέρχονται από την συλλογή του G. Marcu¹⁴, μεταγραμμένες επίσης σε μέτρο 7/8.



14. G. Marcu, *Folklor musical aromân*, Βουκουρέστι 1977, σ. 59-60.

5. Καμάρι πό'χουν τα πρόβατα

Λα=Λα
♩ = 88

άι-ντι κα - μά - αρ' μω-ρέ-ε κα - μάρ' κα-μάρ' πό'

χουν - τα πρό-ο-βα-α - τα κα - μά - αρ' πο' χουν - τα

πρό βα - τα και λε - ε - βε - ντιά - τα

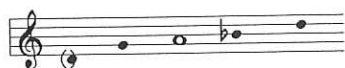
γί - ι-διά και λε - ε - βε-ντιά τα γί - δια

Τραγουδήθηκε από ομάδα ανδρών σε μέτρο 4/4, πάνω στο οποίο αναπτύσσεται το εξής ρυθμικό μοτίβο:



Η έντονα ρυθμική μελωδία του βασίζεται κυρίως σε τρεις φθόγγους, την τονική, την υποτονική και την επιτονική. Εμφανίζεται επίσης η 4η κάτω από την τονική ως άρση, αλλά και ως βασικός πόλος μιας δεύτερης φωνής, που κινείται πάνω από την κύρια. Στην αρχή εμφανίζεται πάνω από την Σι ύφεση της μελωδίας (διάστημα τρίτης), ή κατεβαίνει σ' αυτήν όταν η μελωδία έχει Σολ (και πάλι διάστημα τρίτης). Στην συνέχεια όμως επανέρχεται όλο και συχνότερα (και πάνω από την Λα στην 4η), αφήνοντας την εντύπωση ισοκρατήματος. Τέλος τα τσακίσματα της μελωδίας στην τονική σε συνδυασμό με την δεύτερη φωνή προσδίνουν με χαρακτηριστικό τρόπο έναν ιδιαίτερο τονισμό στους δύο τελευταίους χρό-

νους κάθε μέτρου, τον οποίον θα μπορούσαμε να εκλάβουμε σαν έκφραση ανδρικής ρωμαλεότητας και περηφάνειας.



6. Πατινάδα

♩ = 69 Nto=Nto

κλαρίνο

ντέφι

Η Πατινάδα είναι ένας χαρούμενος σκοπός σε μέτρο 2/4, όπου το κλαρίνο έχει τον κύριο ρόλο: η βασική μελωδία που εκτελεί δεν είναι παρά η αφετηρία για να ξεδιπλωθεί ένα ατελείωτο κουβάρι περίτεχων αυτοσχεδιασμών, που δανείζονται απ' τις απλές και σύντομες μελωδικές φράσεις τον έντονο ρυθμικό τους χαρακτήρα, προκειμένου να υποστηρίξουν το χορευτικό βάδισμα της συνοδείας. Από τα υπόλοιπα όργανα της κομπανίας ξεχωρίζει ιδιαίτερα το ντέφι, που αρθρώνει ένα χαρακτηριστικό ρυθμικό μοτίβο, με έντονους τονισμούς.



7. Λα πάτρου τσίντζι μάρμαρι

♩ = 126 Λα=Ντο

άι ντι λα πά - τρου τσίν-τζι-ι μάρ μα - ρι - λα πά-τρου τσί - ιν τζι - ι

μάρ μα - α - ρι-λα α-α λα σιά-σι - ι - λι φά αν - τὰ α-τὰ νι - ι

Τραγουδήθηκε από ομάδα γυναικών, με ελεύθερο ρυθμό και χωρίς συγκεκριμένο μέτρο. Η μελωδική του γραμμή αποτελείται από τέσσερα άνισα τμήματα που καταλήγουν σε κορώνα. Όπως και στα προηγούμενα τραγούδια, η έκταση φτάνει από την 4η πάνω από την τονική μέχρι την υποτονική, όμως εδώ αυτό που εντυπωσιάζει είναι ότι (με εξαίρεση το πρώτο τμήμα) η πτώση γίνεται στην υποτονική, πράγμα που αφήνει ένα αίσθημα έντασης. Δεν είναι υπερβολή να πούμε πως το τραγούδι αυτό προσειδιάζει στο μοιρολόι, όχι μόνο λόγω του λυπητερού ύφους και της απουσίας ρυθμικού μοτίβου, αλλά προπαντός λόγω των χαρακτηριστικών γλιστρημάτων της φωνής από και προς την τονική. Μια άλλη ιδιαιτερότητα εντοπίζεται στο *accelerando* των τριών πρώτων συλλαβών κάθε στίχου: μαζί με το γύρισμα *άντι*, οι τρεις αυτές συλλαβές αποτελούν μια άρση, που καταλήγει στην τονική πάνω στη λέξη *τσίντζι*. Παραλλαγές του τραγουδιού σημειώνουν οι G. Marcu¹⁵ και S. Baud-Bovy¹⁶.



15. Αυτ., σ. 60 και 113, δύο παραλλαγές σε μέτρο 7/8. Ο συγγραφέας χαρακτηρίζει την δεύτερη "πολυφωνική". Πρόκειται για υπερβολή, αφού δεν εμφανίζεται δεύτερη φωνή, παρά ένα μεταβαλλόμενο ισοχρότημα.

16. S. Baud-Bovy, *Κοντσοβλάχινα τραγούδια της Θεσσαλίας*, Θεσσαλονίκη 1990, σ. 24-27, με τίτλο *Na gíola jinji mártari* (sic). Ο συγγραφέας παραπέμπει εξάλλου σε καταγραφή του ίδιου τραγουδιού από τον Α. Γιάγκα (*Ηπειρώτικα δημοτικά τραγούδια*, Αθήνα χ.χ., σ. 337, αρ. 517, και υπομειώσεις 8 και 13).

8. Σαν πας Μαλάμω μ' για νερό

$\text{♩} = 116$ Λα=Ντο

Σαν πας Μα-λά-μωμ' - για Μα-λά - μω - μου σαν

πας Μα-λά-μωμ' - για νε - ε - ε - ρό σα-αν πας Μα-λά-μωμ''

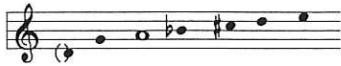
για νε - ε - ε - ρό ν'ε - γώ στη - βρύ - ση κα - βρε κα-αρ-τε - ρώ

Τραγουδήθηκε από ομάδα ανδρών με συνοδεία ορχήστρας. Πάνω σε μέτρο 4/4 αναπτύσσεται εδώ ρυθμικό μοτίβο παρόμοιο μ' αυτό του *Καμάρι πό 'χουν τα πρόβατα*. Μετά από κάθε στίχο παρεμβάλλεται το εξής βέρσο του κλαρίνου¹⁷:

$\text{♩} = 116$ Λα=Ντο

17. Τη λέξη βέρσο χρησιμοποιεί συστηματικά η Δ. Μαζαράκη (*Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*, Κέδρος, Αθήνα 1959) για να δηλώσει το σόλο.

Η εναλλαγή των δύο πόλων, τονικής και υποτονικής, χαρακτηρίζει κι εδώ την μελωδία, η οποία χωρίζεται σε δύο μεγάλες φράσεις, που αποτελούνται η καθεμιά από δύο τμήματα. Η μελωδία αντιστοιχεί σ' έναν στίχο και η έκτασή της φτάνει από την υποτονική ως την 5η, ενώ η 4η κάτω από την υποτονική εμφανίζεται σαν άρση στην αρχή των δύο πρώτων τμημάτων. Δύο ενδιαφέρουσες παραλλαγές, η πρώτη από την Ρούμελη και η δεύτερη από την Βιθυνία (με τελείως διαφορετική μελωδία), καταγράφονται από την Μ. Μερλιέ¹⁸ και τον Γ. Παχτίκο¹⁹ αντίστοιχα.

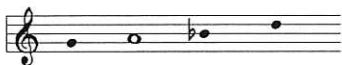


9. Ούμπλά σόρα

♩ = 66 Λα=Nτο

Ού - μπλά σό - ρα βιάρ - σά φρά - τε

Τραγουδήθηκε από μικτή ομάδα, σε ελεύθερο ρυθμό, χωρίς μέτρο. Η μελωδία του συντίθεται από τρεις μόνο φθόγγους (Σολ, Λα, Σι ύφεση). Χωρίζεται σε δύο τμήματα, ένα για κάθε μισό ημιστίχο, και αποδίδεται από ομάδα ανδρών. Η ομάδα γυναικών τραγουδά ψηλότερα μια δεύτερη φωνή με ρόλο ισοκράτη, με πόλους κυρίως την Ρε (4η), αλλά και την Λα στο πρώτο τμήμα και την Σολ στο δεύτερο. Λόγω της μικρής διάρκειας της μελωδίας υπάρχει μια μικρή σύγχυση στον αρμονικό προσδιορισμό των δύο τελευταίων αυτών φθόγγων. Ενώ στο πρώτο τμήμα η τονική είναι η Λα, στο δεύτερο είναι η Σολ. Επιβεβαιώνεται πάντως και εδώ η συνήχιση Λα-Ρε που συναντήσαμε και σε άλλα τραγούδια της συλλογής.



18. Μ. Μερλιέ, *Τραγούδια της Ρούμελης*, Αθήνα 1931, σ. 71.

19. Γ. Παχτίκος, *260 Δημώδη ελληνικά άσματα*, Αθήνα 1905, σ. 166.

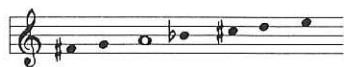
10. *Μια Παρασκευή*

$\text{♩} = 62$ Λα=Ντο

Μια Πα-ρα - α - σκε - ε - ε - ε - ε - υή - ή - ή κι'ε - να - α - α - σα ββά - α - το
 βρά - α - α - α - δι μά - να - α - α - α - μ'έ κα λέ μά - α να - α - μ'έ ε - ε - ε - δι - ω - ω - ω - χνε

The musical score consists of two staves of music in treble clef. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 62 and a key signature of one flat (Λα=Ντο). The melody is written in a style characteristic of Greek folk music, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, often with a 'diesis' (sharp) on the notes. There are dynamic markings such as accents and hairpins, and phrasing slurs. The lyrics are written below the notes.

Τραγουδήθηκε από ομάδα γυναικών με σαφή υπεροχή μιας κορυφαίας, με ελεύθερο ρυθμό και χωρίς συγκεκριμένο μέτρο. Η μελωδική του γραμμή μπορεί να χωριστεί σε τέσσερα τμήματα. Η έκτασή της φτάνει ως την 5η (Μι) πάνω από την τονική και την 6η (Φα δίεση) κάτω από την υποτονική, δίνοντας έτσι μια ολοκληρωμένη επτάτονη κλίμακα με τονική την Λα. Αν και πολύ κοντά στο ύφος του *Λα πάτρον τσίντζι μάρομαρι*, διαφέρει ωστόσο στην δομή της μελωδικής του γραμμής, που είναι πολύ πλούσια, μεγάλη σε έκταση, και απαιτεί ως ένα βαθμό μίαν ερμηνευτική δεξιότητα. Λείπουν εδώ τα γλιστρήματα, υπάρχουν όμως πολλά και πληθωρικά κεντήματα που θυμίζουν μάλλον κλέφτικο τραγούδι. Η μελωδία είναι πανομοιότυπη μ' αυτήν του γνωστού "Τώρα τα πουλιά, τώρα τα χελιδόνια", σε ύφος που προσαρμόζεται στο περιεχόμενο των στίχων²⁰.



20. Το *Μια Παρασκευή* συμπεριλαμβάνεται στην συλλογή των Σ. Περιστέρη και Γ. Σπυριδάκη, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, τομ. Γ', Αθήνα 1968, σ. 6-7, με μικρές παραλλαγές ως προς την δική μας εκδοχή. Είναι πολύ ενδιαφέρουσα η σύγκριση που μπορεί να γίνει με το *Τώρα τα πουλιά*, που καταγράφεται στις σ. 3-4 της ίδιας συλλογής. Και τα δύο κατατάσσονται εδώ στα Ακρωτικά τραγούδια.

11. Εβγα μάνα πεθερίτσα

♩ = 66 Σολ=Σι^b

έβ- γα μά - να - α - α - πε - θε - ε - ρί - τσα

The musical notation is on a single staff in treble clef. It begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. A slur covers the next four notes: D5, E5, F5, and G5. There are two downward-pointing arrows above the D5 and E5 notes. The piece ends with a half note G4.

Τραγουδήθηκε από ομάδα ανδρών σε ελεύθερο ρυθμό, χωρίς συγκεκριμένο μέτρο. Όπως και το *Ούμπλά σόρα*, έτσι και αυτό αποτελείται από δύο μικρά μελωδικά τμήματα εκ των οποίων το πρώτο κινείται γύρω από την Λα και το δεύτερο γύρω από την Σολ. Κοινός σύνδεσμος η Ρε, στην οποία η μελωδία φτάνει αλλά και απέρχεται με γλίστρημα. Δεύτερη φωνή δεν υπάρχει. Ο εντοπισμός της τονικής είναι κι εδώ προβληματικός: πρόκειται μάλλον για μια κίνηση με διάστημα 5ης, με στάση στη δεύτερη βαθμίδα.



12. Εβγάτε αγόρια στο χορό

♩ = 72 Λα=Λα

Ν'ε- βγά - τ'α - α - γό - ρια - α - α στο χο - ρό - ό - ό

ν'ε - βγά - τ'α α - γό - ρια - α - α στο χο - ρό

The musical notation is on two staves in treble clef, with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains the melody for the first line of lyrics, and the second staff contains the melody for the second line. The notation includes various rhythmic values, slurs, and accents.

Τραγουδήθηκε αντιφωνικά από έναν κορυφαίο και μικτή ομάδα χορευτών σε μια πολύ ενδιαφέρουσα μουσική εκδοχή, όπου ο πρώτος αποδίδει την φράση του ρυθμικά ελεύθερα, ενώ οι δεύτεροι επαναλαμβάνουν τον στίχο παραλλάσσοντας την μελωδία, που πλέκεται πάνω σε έντονα τονισμένο μέτρο 3/4. Η παραλλαγμένη αυτή επανάληψη εμφανίζει διπλάσια ταχύτητα από την αρχική φράση και ρυθμικό μοτίβο που τονίζει τον δεύτερο χρόνο, προσδίνοντας ιδιαιτερότητα στην ερμηνεία. Η έκταση της πρώτης ισοδυναμεί με διάστημα 5ης, ενώ στην δεύτερη βρίσκουμε και διάστημα 6ης. Τόσο η πρώτη όσο και η δεύτερη χωρίζονται σε δύο τμήματα, αλλά η μορφολογική αυτή ομοιότητα είναι επιφανειακή. Η ρυθμική απόκλιση υπογραμμίζει την διαφορά της μελωδικής παραλλαγής: εκεί που ο κορυφαίος στολίζει με όλα τα δυνατά τσακίσματα και γλιστρήματα μια μελωδική γραμμή δεξιοτεχνική και περίπλοκη, ο χορός απλοποιεί και συλλιζάει το σολιστικό κρεσέντο σε μια στέρη ρυθμική βάση.



B. ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Κατά την μεταγραφή των παραπάνω τραγουδιών στην δυτική σημειογραφία, προέκυψαν δύο βασικές κατηγορίες, που έχουν να κάνουν με την ρυθμική τους οργάνωση: εκείνα που είναι ρυθμικά διαυγή και συντάσσονται πάνω σε ένα μέτρο π.χ. 7/8 ή 4/4, και εκείνα που είναι ελεύθερα ως προς την ακρίβεια της απόδοσης του χρόνου. Στην δεύτερη περίπτωση, συνηθισμένη στα μη χορευτικά τραγούδια, αν και υπάρχει οργανωμένος εσωτερικός ρυθμός, φαίνεται να μην τηρούνται απόλυτα οι διάρκειες των φθόγγων, που εκτελούνται τότε με επιτάχυνση και τότε με επιβράδυνση. Η χαλαρότητα αυτή ευνοεί την ανάπτυξη παντός είδους δεξιοτεχνικών φωνητικών κεντημάτων, συνήθως αυτοσχεδιαστικών. Στην πρώτη περίπτωση θα σημειώσουμε μια ενδιαφέρουσα και πλούσια ποικιλία μέτρων, τρίσημων, τετράσημων, επτάσημων και δωδεκάσημων. Την ρυθμική ακρίβεια συνοδεύει και ένας συντηρητισμός ως προς τις αξίες των φθόγγων, που εμφανίζουν μια τάση ισοχρονίας, στην οποία συμπαράσφουρουν ενίοτε και τον στίχο.

Αυτή η σχετική κατηγοριοποίηση συμπίπτει με μια συγκεκριμένη διαχείριση της ψυχολογίας των ερμηνευτών (δηλαδή της κοινότητας, της οποίας αυτοί αποτελούν την φωνή), η οποία φυσικά περνάει και μέσα από την πρόζα των τραγουδιών. Τα ρυθμικά κομμάτια είναι βέβαια σχετικά πιο εύθυμα, και ο χαρακτήρας τους αυτός τονίζεται από την λιτή και διαυγή μελωδική γραμμή, και μάλιστα από το ρυθμικό μοτίβο που είναι τονισμένο όχι μόνο από την πλευρά της σύνθεσης, αλλά και από την πλευρά της ερμηνείας. Στην κατηγορία αυτή ανήκουν τα τραγούδια 3, 4, 5, 6, 8 και 12. Στην δεύτερη κατηγορία, τα υπόλοιπα τραγούδια με χαλαρή ρυθμική δομή, όλα σε ύφος αργόσυρτο, φτάνουν σε κάποιες περιπτώσεις να γίνουν πραγματικοί θρήνοι.

Αρμονικά, αξιωσημείωτη είναι η συχνή παλινδρομηση μεταξύ της υποτονικής και της τονικής, η οποία δίνει μια εξαιρετική διπλή εντύπωση ισοκρατήματος και μελωδικής ανάπτυξης ταυτόχρονα, ενώ δεν υπάρχουν στην πραγματικότητα δύο παράλληλες φωνές. Το φωνητικό αυτό εύρημα, σε συνδυασμό με την αστάθεια ως προς την ακρίβεια της τονικής, δημιουργεί μια μουσική ατμόσφαιρα που την χαρακτηρίζει ένα ιδιότροπο ηχητικό φάσμα μάλλον παρά μια ανεξάρτητη μελωδική γραμμή. Συνολικά, δεν υπάρχει απόκλιση από τον σταθερό πόλο της εκάστοτε τονικής, αλλά ένας έντονος τονισμός της υποτονικής, που σε δύο περιπτώσεις (*Έβγα μάνα πεθερίτσα* και *Ούμπλά σόρα*) δημιουργεί ερωτηματικά για την ιεράρχησή τους.

Εντύπωση επίσης προκαλεί και η συχνότατη συνήχιση τονικής και τέταρτης καθαρής (τραγούδια 2, 4, 5, 7, 9, 11, 12), άκουσμα αρκετά “σκληρό” για την συγ-

κερασμένη αρμονία, που παραπέμπει μάλλον στο αρχαίο σύστημα των τετραχόρδων και θα έπρεπε ίσως να διερευνηθεί ξεχωριστά²¹.

Σ' ό,τι αφορά το τονικό ύψος, παρατηρούμε μια τάση μείωσης σε σχέση με το συγκεκριμένο σύστημα σε φθόγγους των τραγουδιών 1, 2, 5, 7, 9 και 12. Καταγράψαμε εξάλλου (1, 9, 11, 12) έναν τύπο γλιστρήματος διαφορετικό από τον συνηθισμένο, όπου οι ερμηνευτές "σέρονουν" την φωνή τους κυρίως γύρω από τον φθόγγο που εγκαταλείπεται, πριν γλιστρήσουν απότομα ως τον επόμενο φθόγγο. Ο τύπος αυτός αφορά κυρίως καπιούσες μελωδικές φράσεις.

Ας σημειώσουμε τέλος και την εξής λεπτομέρεια: το τραγούδι *Για φέξε φεγγαράκι μου* αρχίζει με μια άρση της οποίας η απόδοση δεν γίνεται με ακριβείς φθόγγους, αλλά με νότες ακαθορίστου ύψους (τεχνική *parlando*).

Εν συνόλω, τα τραγούδια που εξετάσαμε προέρχονται από μια παράδοση φωνητικής μουσικής, που είναι εμφανής σε κάθε στοιχείο του μουσικού τους συντακτικού. Η λιτή μελωδική γραμμή αποτελεί κανόνα (με εξαίρεση τα 8 και 10), όπως κανόνα αποτελούν και οι ολιγότονες κλίμακες (με εξαίρεση τα 1, 8, 10, 12). Είναι χαρακτηριστικό πως στα τραγούδια όπου ερμηνευτικά φαίνεται να συμμετέχει όλο το συγγενολόι, οι κλίμακες που προκύπτουν ριζώνονται από τρεις (*Εβγα μάνα πεθερίτσα*) ή τέσσερις (*Καλησπέρα σας*, *Ούμπλά σόρα*, *Καμάρι πό 'χουν τα πρόβατα*, *Νου ν' τι ράντι φιάτâ νικά* *Εύπνα περδικομάτα μου*) φθόγγους (όχι απαραίτητα συνεχόμενους), πράγμα που πιθανότατα μπορεί να εκληφθεί σαν δείκτης αρχαιότητας. Όλα τα τραγούδια είναι μονοφωνικά: δίνεται ωστόσο η εντύπωση πολυφωνίας σε δύο περιπτώσεις (*Ούμπλά σόρα* και *Καμάρι πο 'χουν τα πρόβατα*) όπου εμφανίζεται μια δεύτερη φωνή, που είναι όμως παράλληλη προς την πρώτη και εξαρτώμενη απ' αυτήν: στο πρώτο παράδειγμα δεν είναι παρά ένα μεταβλητό ισοκράτημα από την πλευρά των ανδρών, ενώ στο δεύτερο είναι απλώς μια απόπειρα διάνθισης της μελωδίας.

Ενα τελευταίο χαρακτηριστικό που συμπληρώνει τα στοιχεία εκείνα που καθορίζουν το μουσικό ιδίωμα αυτής της συλλογής, είναι η αργή ρυθμική αγωγή που απαντάται σχεδόν σ' όλα τα τραγούδια πλην της οργανικής πατινάδας και του δεύτερου μέρους του *Εβγάτε αγόρια στο χορό*.

Στην σύντομη αυτή ανάλυση των τραγουδιών του γάμου της Αετομηλίτσας δεν φιλοδοξούμε να αποδώσουμε διαστάσεις διεξοδικής έρευνας, έστω και μερικής, του πλουσιότατου βλάχικου μουσικού κόσμου. Θα την χρησιμοποιήσουμε απλώς για να υπενθυμίσουμε την ζωπική ανάγκη ενός ευρύτερου έργου καταγραφής και ανάλυσης, που θα επιτρέψει στο μέλλον να τοποθετήσουμε τα μέρη σε σχέση με το σύνολο και να εξαγάγουμε τα σχετικά συμπεράσματα.

21. Για τα τετράχορδα, βλ. Th. Reinach, *La musique grecque*, Payot, Παρίσι 1926, σ. 9-14 και Σ. Περιστέρη - Γ. Σπυριδάκη, ο.π., σ. κα' -λε'.