

Η ΕΠΙΚΡΑΤΗΣΗ ΤΟΥ ΔΕΚΑΠΕΝΤΑΣΥΛΛΑΒΟΥ ΣΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

Δυσκολευόμαστε σήμερα να παραδεχτούμε πώς υπήρξε εποχή όπου το νεοελληνικό δημοτικό τραγούδι αγνοούσε τον δεκαπεντασύλλαβο. Και όμως όρισμένες κατηγορίες δημοτικών τραγουδιών σαν να προϋποθέτουν άλλο μετρικό σχήμα.

Τέτοια είναι τα νανουρίσματα. Από τα χαρακτηριστικά τους γνωρίσματα είναι το τράβηγμα, που μπορεί να είναι και κυματιστό, όρισμένων συλλαβών, προπάντων στο τέλος της κάθε μουσικής φράσης. Σύμφωνα με τους κανόνες που διέπουν τις σχέσεις στίχου και μέλους, θα περίμενε κανείς στον δεκαπεντασύλλαβο να παρατείνονται έτσι στο πρώτο ήμιστίχιο ή λήγουσα, στο δεύτερο ή παραλήγουσα. Και αυτό συμβαίνει κάποτε. Σ' ένα νανουρίσμα από την Κω, που εξέδωσε σε δίσκο το Κέντρον Έρεύνης της Έλληνικής Λαογραφίας (ΚΕΕΛ) της Ακαδημίας Αθηνών¹, σε τρεις από τις τέσσερις στροφές παρατείνεται ή παραλήγουσα, και η τελευταία συλλαβή προφέρεται σχεδόν μιλητά και πιο χαμηλά:

και γιέ ... μου κανακά... (ρη).

Στην τρίτη στροφή όμως παρατείνεται όχι η παραλήγουσα αλλά η λήγουσα: γιέ... μου να μεγαλώση...ς.

Σε πολλά από τα «νάναρα» που ήχογραφήσαμε στην Κρήτη, καθώς και σε νανουρίσματα της Χίου (είτε στη συλλογή του Pernot² είτε σ' ένα δίσκο που εξέδωσε η κυρία Δόμνα Σαμίου³), παρουσιάζεται το ίδιο φαινόμενο. Την παραλήγουσα όχι μόνο δεν την υπογραμμίζει καμιά ένταση, όχι μόνο μελωδικά περνά τελείως απαρατήρητη καθώς τραγουδιέται σε διάμεση φωνή (note de passage), αλλά και η διάρκειά της είναι ελάχιστη.

Σε άλλα νανουρίσματα πάλι παρατηρείται συμβιβασμός: ναι μὲν κρατιέται η λήγουσα, αλλά και η παραλήγουσα επιδέχεται, ως είναι κι ελάχιστη, μιὰ κάποια μελωδική υπογράμμιση.

1. Γ. Κ. Σπυριδάκη - Σπυρ. Δ. Περιστέρη, *Έλληνικά δημοτικά τραγούδια*, Τόμ. Γ' (Μουσική έκλογή), Αθήνα 1968, σ. 383, δίσκος 5ος, ύψος Β', άρ. 1.

2. *Mémoires populaires grecques de l'île de Chio*, Παρίσι 1903, σ. 75, άρ. 63.

3. «Le Chant du Monde», G.U. LDX 74 425, face A, No 8.

Πώς να εξηγηθούσαν αυτές οι ανωμαλίες; Τήν απάντηση θα μάς τή δώσουν τὰ νανουρίσματα τῆς Κύπρου, πού ὁ στίχος τους δὲν εἶναι ὁ δεκαπεντασύλλαβος, παρὰ ὁ ὀκτασύλλαβος, καὶ ὅπου λοιπὸν πολὺ κανονικὰ παρατείνεται τοῦ κάθε στίχου ἡ λήγουσα. Ἡ ἀντιπαραβολὴ δύο κυπριακῶν παραλλαγῶν καὶ ἐνὸς χιώτικου νανουρίσματος, πού ἡ μουσικὴ τους συγγένεια εἶναι καταφανῆς (βλ. σ. 303, πίν. 1) μάς ἐπιτρέπει νὰ συμπεράνωμε πὼς ἀρχικὸ πρέπει νὰ εἶναι ἐκεῖνο ὅπου ταιριάζουν ἀπόλυτα στίχος καὶ μέλος. Στὸ νανουρίσμα τῆς Κῶς παραμένει ἀτελής ἢ προσαρμογὴ στίχου ἐπίσκατου σὲ προηγούμενο μουσικὸ καλούπι.

Σὲ παρόμοιο συμπέρασμα θὰ φτάσωμε μελετώντας ἓνα ποντιακὸ ἀκριτικὸ τραγούδι, πού ὁ μακαρίτης Δημ. Νοτόπουλος τὸ ἠχογράφησε στὴ Θεσσαλονίκη στὰ 1953 ἀπὸ Πόντιο πρόσφυγα¹. Καθὼς παρατήρησε ὁ Σπ. Δ. Περιστέρης πού τὸ κατέγραψε, «ἡ εὐφωνικὴ συλλαβὴ γιὰρ προστίθεται στὸ τέλος κάθε στίχου γιὰ νὰ συμπληρωθῇ μουσικὸς φθόγγος». Παραλλαγές τοῦ σκοποῦ βρίσκονται καὶ στὸ ΚΕΕΛ² καὶ στὸ Μουσικὸ Λαογραφικὸ Ἀρχεῖο (ΜΛΑ) τῆς κυρίας Μέλπως Μερλιέ³, ἡ πρώτη μὲ τὰ ἴδια λόγια, ἡ δευτέρη μὲ ὑπόθεση «τῆς Τρίχας τὸ γεφύρι». Ἄλλο σκοπὸ, ἄλλα λόγια ἔχει ἓνα τραγούδι πού δημοσίευσε ὁ Δημ. Κουτσογιαννόπουλος⁴ ἔχει ὅμως τὸν ἴδιο ρυθμικὸ σκελετό, μὲ τὴν ἴδια πρόσθεση τοῦ ἐπιφωνήματος γιὰρ, πού σημαίνει «ἀγαπημένη, ἀγαπημένη»⁵. Καὶ στὴν περίπτωση αὐτὴ βλέπομε λοιπὸν στίχο δεκαπεντασύλλαβο νὰ ἐφαρμόζεται ὅπως ὅπως σὲ σκοπὸ πού θὰ ταίριαζε γιὰ δύο ὀκτασύλλαβους⁶.

Ὅμοιο φαινόμενο παρατηρεῖται σ' ἓνα τραγούδι τῆς Βιθυνίας πού μάς διέσωσε ὁ Παχτικός⁷. Τραγουδιέται καὶ καθὼς στολιζέται ἡ νύφη καὶ καθὼς ὀδηγεῖται στὸ σπίτι τοῦ γαμπροῦ. Στὴ δευτέρη περίσταση τὸ κείμενο εἶναι ὀκτασύλλαβο δίστιχο:

1. Ἀκούεται στὸ δίσκο τῆς Ethnic Folkways Library, FE 4468, Side I, Band 1. Τὸ τραγούδι, ὅπως τὸ κατέγραψε ὁ Σπ. Δ. Περιστέρης μὲ τὸ σκοπὸ του, ἀναδημοσιεύεται στὴ Μουσικὴ ἐκλογὴ τῆς Ἀκαδημίας, σ. 10, ἀρ. 3 Β'. Μολονότι φέρνει ἄλλο ὄνομα ἐκτελεστῆ, πρόκειται ἀσφαλῶς γιὰ τὴν ἴδια φωνοληψία.

2. Σπ. Δ. Περιστέρης, «Ἀκρίτας ὄντας ἔλαμνε», μουσικὴ μελέτη, Ἐπετ. τοῦ Λαογραφικοῦ Ἀρχείου 7, 1952, 151.

3. Βγῆκε σὲ δίσκο τῆς «Collection universelle de musique populaire enregistrée» πού φρόντισε ὁ Constantin Brailoiu, δίσκος 10.

4. Ἀρχεῖον Πόντου 2, 1929, 189: Ὁ Μάραντος.

5. Εὐφρ. Σιδηροπούλου, «Λεξιλόγιον Κοτυώρων», αὐτόθ., σ. 180.

6. Οἱ παραλλαγές τοῦ ΜΛΑ καὶ τοῦ Ἀρχείου Πόντου παρουσιάζουν ἄλλη ἀνωμαλία, πού δὲν ξέρομε σὲ τί νὰ τὴν ἀποδώσουμε: προσθέτουν καὶ σ τ ἡ ν ἄ ρ χ ἡ κάθε ἡμιστίχιου, σὲ ὀρισμένες στροφές, ἓνα παραπανιστὸ καί.

7. Γ.Δ. Παχτικός, 260 δημῶδη ἑλληνικὰ ἄσματα, Ἀθήνα 1905, σ. 70, ἀρ. 51.

α) ΠΙΝ. 1.

Πο-τζιεί-μις' μου τὸ χιό-διμ μου —, τζιαι — τὸ παλ-λη-κα-φ'ς-διμ μου.

β) Ἀ-χιὰ Μα-ρί-να τζιαι τζιν-ρά —, Που' πο-τζιαι-μί — ζεις τὰ μω-ρά.

Κοι-μή-σε κ'ε-γὼ μή-νου-λα — ἑτὴν Πό-λην τὰ — προ-κιά σε —

α) Κυ. Σπ. 16, 1952, σ. ν', ἀρ. 15, στρ. β'.

β) Θ. Καλλινίκου, Κυπριακὴ λαϊκὴ μουσικὴ, σ. 113, ἀρ. 48.

γ) Δίσκος Le Chant du monde LDX 74 425.

δ) ΠΙΝ. 2

Στο-ζαν νάν κιὰκ-μα ζοτ-ι--de I na Dem-ja-na za-zá-za,

ε) Ζη-κώ-νο-μαι παχ-νό, μω-ρέ-παχ'νό, δυὸ ἄ-ρες πεινὰ φέ --- ξη.

Dem-ja -- no —, ει-βε — Dem-ja -- no.,

ε) Παίε-νω — νε-ρὸ καὶ νί --- βο --- μαι.

δ) Birthe Traerup, *East Macedonian Folksongs*, σ. 120, ἀρ. 60.

ε) Γ. Δ. Παχτίου, 260 δημοδὴ ἑλληνικὰ ἄσματα, σ. 263, ἀρ. 171.

*Ἔχετε γειά, γειτόνισσες,
μαθήτριες καὶ μαστόρισσες.*

Στὴν πρώτη, μὲ τὸν ἴδιο σκοπὸ, τραγουδοῦν δεκαπεντασύλλαβο δίστιχο, καὶ τότε ἀναγκάζονται νὰ συμπληρῶνουν τὸ δεύτερο ἡμιστίχιο μ' ἓνα ἄμάν, ποὺ παίζει τὸ ρόλο τοῦ γιὰρ στὰ ποντιακὰ τραγούδια:

*Κάθοντας, πύργος φαίνεσαι,
ὀρθή, σὰν κυπαρίσσι ἄμάν,
Καὶ μὲς στὴ μέση τοῦ σπιτιοῦ
σὰν κρυσταλλένια βρούση ἄμάν.*

Παραγέμισμα ὁμοίας φύσης σημειώσαμε σ' ἓναν μοραῖτικο τσάμικο. Στὴν πλούσια συλλογὴ ποὺ συγκέντρωσε ὁ Sam Chianis ὁ ἴδιος σχεδὸν σκοπὸς ποὺ ταιριάζει γιὰ ὀκτασύλλαβο δίστιχο:

*Κάτου στὴν ὄμμο τοῦ γιαλοῦ
κάθεται κόρη ἀπὸ βραδιοῦ¹*

ἐφαρμόζεται καὶ σὲ δεκαπεντασύλλαβο, ἀλλὰ μὲ τὴν προσθήκη ἐπιφωνήματος:

*Τί μὲ κοιτᾶτε ἀνύπαντρο
ποῦ ἴγώ ἴμαι παντρεμένη καλέ².*

Ἄλλα αὐτὰ τὰ παραδείγματα μᾶς πείθουν πὼς δὲν εἶναι σπάνιο στὸ ἑλληνικὸ τραγούδι ὁ δεκαπεντασύλλαβος νὰ ἀντικαταστήτῃ δύο ὀκτασύλλαβους.

Καὶ αὐτὴ ἡ παρατήρηση μᾶς ἐπιτρέπει, θαρρῶ, νὰ λύσωμε πιά ὀριστικὰ τὸ πρόβλημα ποὺ ἔθεσε ὁ Στ. Κυριακίδης ὅταν ἔγραφε: «Παραμένει ὅμως ἀνοιχτὸν τὸ πρόβλημα τῆς ἐλλείψεως ἰσομετρίας μεταξὺ μελωδίας καὶ στίχου εἰς τὰ μὴ χορευτικὰ ἔσματα, τὰ ὁποῖα δυνάμεθα νὰ ὀνομάσωμε μονωδίας, καὶ εἰς τὰ ὁποῖα ἡ μελωδία ἐκτείνεται, ὡς ἐλέχθη, εἰς ἓνα καὶ ἡμισυ στίχον. Τὸ πρῶγμα δὲν δύναται νὰ εἶναι ἀρχικόν, ἀρχικῆς δηλονότι δημιουργίας. Προφανῶς ὀφείλεται εἰς ἱστορικοὺς λόγους»³.

Σὲ προηγούμενη μελέτη⁴ θίξαμε ἤδη τὸ ζήτημα. Τῆ στροφῆ ποὺ περι-κλείει ἐνάμιση δεκαπεντασύλλαβο κάναμε τότε τὸ λάθος νὰ τὴν ποῦμε «τοῦ

1. *The vocal and instrumental Tsamiko of Roumeli and the Peloponnesus*, Dissertation, University of California, Los Angeles 1967, σ. 202, ἀρ. 3.

2. αὐτόθ., σ. 199, ἀρ. 2.

3. *Ἡ γένεσις τοῦ δίστιχου καὶ ἡ ἀρχὴ τῆς ἰσομετρίας*, Θεσσαλονίκη 1947, σ. 79.

4. *Études sur la chanson cleftique*, Ἀθήνα 1958, σ. 17-33.

κλέφτικου τραγουδιοῦ», ἐνῶ εἶναι διαδεδομένη σὲ ὅλον τὸν Ἑλληνισμό γιὰ διαφόρων εἰδῶν τραγούδια. Ἡ σφαιερὴ αὐτὴ ἀντίληψη ἔγινε αἰτία νὰ ἀποδώσουμε τὴ γένεση τῆς τριημίστιχης στροφῆς στὴν τάση τῶν Στερεοελλαδιτῶν ν' ἀποφεύγουν νὰ κλείσουν τὴ στροφή μὲ μὴ τονισμένη συλλαβή.

Ἡ συγκριτικὴ ἐθνομουσικολογία μᾶς βοηθᾷ νὰ ξεκαθαρίσωμε τὸ ζήτημα. Ὑπάρχουν στὴ Βουλγαρία πλῆθος μὴ χρορευτικὰ ἄσματα («μονωδία») κατὰ τὸν ὄρο τοῦ Στ. Κυριακίδη) μὲ τριμερῆ στροφή. Κάθε στροφή δηλ. ἀπαρτίζεται ἀπὸ τρεῖς μουσικὲς φράσεις· κάποτε οἱ τρεῖς φράσεις μοιάζουν πολὺ μεταξύ τους (καὶ τότε μποροῦν νὰ συμβολίζωνται μὲ τὰ ψηφία Α Α' Α''), κάποτε δύο ἀπὸ τὶς τρεῖς φράσεις εἶναι ὅμοιες, ἢ ἀπόλυτα (Α Β Β) ἢ κατὰ προσέγγιση (Α Β Β'). κάποτε, περισσότερο συχνά, ἢ καθε φράση εἶναι αὐτοτελής (Α Β C). Στὴν κάθε μουσικὴ φράση ἀντιστοιχεῖ ἓνας ὀκτασύλλαβος. Ὅταν ἐπαναλαμβάνεται ἀμετάβλητη ἡ μουσικὴ φράση, ἐπαναλαμβάνεται συνήθως καὶ ὁ στίχος (a b b)· τὶς πιὸ πολλές φορές διαφέρουν οἱ τρεῖς στίχοι (a b c). Γιὰ νὰ ἐφαρμόσῃ τὴν «ἀρχὴ τῆς ἰσομετρίας ἢ συμμετρικῆς ἀντιστοιχίας μεταξύ μορφῆς καὶ περιεχομένου», κατὰ τὸν καθορισμὸ τοῦ Κυριακίδη, ὁ τραγουδιστὴς ἔχει τὴ δυνατότητα νὰ ἐπαναλάβῃ μιὰ ἀπὸ τὶς φράσεις, εἴτε μέσα στὴ στροφή, εἴτε ἀπὸ μιὰ στροφή στὴν ἄλλη (a b c, c d e, e f g, κτλ.). Τὶς πιὸ πολλές φορές ὅμως ἢ καθε στροφή ἔχει αὐτοτελὲς νόημα.

Γιὰ παράδειγμα θὰ δώσω τὴ μετάφραση βουλγαρικοῦ τραγουδιοῦ μὲ τριμερῆ στροφή καὶ μὲ μουσικὴ μορφή Α Β Β'¹:

*Νὰ χτίζη ὁ Στούγιαν ἄρχισε
μύλο μὲ δώδεκα φτερές,
μὲ δεκατρεῖς μυλόπετρες.*

*Μὰ δὲν τοῦ φτάνουν τὰ λεφτὰ
ὁ μύλος του ν' ἀποχτιστῆ.
Ὁ Στούγιαν εἶπε στὴ Ρουσί:*

*— Ρουσί μου, Ρουσί νιόνωφη,
νὰ σὲ πουλήσω θέλω 'γὼ
ὁ μύλος μου ν' ἀποχτιστῆ.*

*Ἀῤριό 'ναι τὸ Ἀσπροσάββατο,
αῤριο, φόρεσε, νιόνωφη,
τὸ ἄσπρο τὸ ὠραῖο φουστάνι σου.*

1. Vassil Stoïn, *Chants populaires bulgares. Du Timok à la Vita*, Σόφια 1928, σ. 432, ἀρ. 1713.

Κάνε πλεξούδα τὰ μαλλιά,
κι αὔριον εἰς τὴν Τσαρόπολη [Κ/πόλη]
νὰ σὲ πουλήσω πάω 'γώ.

"Ἐφτασε τὸ Ἀσπροσάββατο,
ξημέρωσε ἡ ἄγιε Κυριακή,
κ' ἡ Ρουσὴ ἀσπροφόρεσε.

Κάνει πλεξούδα τὰ μαλλιά,
κι ὁ Στούγιαν πῆρε τὴ Ρουσὴ
στὴν Τσάριγκραντ νὰ πουληθῆ.

Ψηλὸ βουνὸ περάσανε,
σὲ πλατὸ κάμπο φτάσανε·
στὴ μέση ἔχει ψηλὸ δεντρί.

Κάθισαν νὰ ξεκουραστοῦν.
'Πὸ κάτω Ἐβραῖος ἔφτασε,
ἐργένης Ἐβραϊόπουλο.

Νέος Ὀβριὸς πραγματευτής,
ποὺ τὸν Στούγιαν ἐρώτησε:
— Ποῦ τὴνὲ πᾶς τὴ νιόνυφη;

Κι ὁ Στούγιαν εἶπε στὸν Ὀβριό:
— Νὰ τὴν πουλήσω πάω 'γὼ
ὁ μύλος μου ν' ἀποχτιστῆ.

Πέτυχε τὸ παζάρεμα,
τοῦ Ὀβριοῦ τὴ Ρουσὴ πούλησε.
Τὸ Στούγιαν ἡ Ρουσὴ ρωτᾶ:

— Στούγιαν, πρῶτο στεφάνι μου,
γιατί μὲ πούλησες σ' αὐτόν,
τὸ ἄσκημο τ' Ὀβραϊόπουλο;

"Ὅπως βλέπει κανεὶς, πρόκειται γιὰ παραλλαγή τοῦ πολὺ γνωστοῦ τραγουδιοῦ τοῦ κοντοῦ ποὺ πουλάει τὴ γυναίκα του νὰ ξεχρεωθῆ. Ἄλλες βουλγαρικές παραλλαγές παρουσιάζουν τὴν κατακλείδα τοῦ ἑλληνικοῦ τραγουδιοῦ: πρὶν ἀμαρτήσουν, ὁ ἀγοραστής καὶ ἡ πουλημένη γυναίκα ἀναγνωρίζονται ὡς ἀδέρφια¹.

1. Στὸ ἑλληνικὸ τραγούδι ὁ ἀγοραστής εἶναι γιανίτσαρος, σπαχῆς ἢ ναυτικός ('Ἑλληνικά δημοτικὰ τραγούδια ('Ἐκλογή), Ἀκαδημία Ἀθηνῶν, Τόμ. Α', σ. 387-388). Ἴσως ὁ

Ἄλλὰ ἡ κοινὴ καταγωγὴ τοῦ ἑλληνικοῦ καὶ τοῦ βουλγαρικοῦ τραγουδιοῦ δὲν περιορίζεται στὸ κείμενο. Οἱ σκοποὶ τῶν βουλγαρικῶν τραγουδιῶν μὲ τριμερῆ στροφή μοιάζουν καταπληκτικὰ μὲ τὰ ἑλληνικὰ τραγούδια μὲ τριμημί-στιχη στροφή. Ἔχουν ἴδια ἔκταση (ambitus), ἴδιες καταλήξεις, ἴδια μελωδικὴ ὑφή. Καὶ τὰ μὲν καὶ τὰ δὲ τὰ τραγουδοῦσαν στὰ χειμωνιάτικα νυχτέρια («chants de veillée» τὰ λέει ὁ Stoin· ἄδονται «κατὰ τὰς χειμερινὰς οἰκογενειακὰς συναναστροφὰς» ἢ «κατὰ τὰς μακρὰς χειμερινὰς νύκτας» γράφει ὁ Παχτί-κος)¹. Ἡ μόνη διαφορὰ εἶναι πού ἡ δευτέρη φράση τῆς στροφῆς στὰ βουλγα-ρικὰ τραγούδια εἶναι ὀκτασύλλαβος κανονικός, ἐνῶ στὰ ἑλληνικὰ ὀκτασύλλα-βος καταληκτικός, δηλαδή ἑπτασύλλαβος. Στὸν πίν. 2 (τῆς σ. 303) ἀντιγράψαμε ἓνα βουλγαρικὸ (d) καὶ ἓνα μακεδονικὸ τραγούδι (e), πού, ὅσο καὶ ἂν διαφέρουν «ὀπτικὰ» καὶ ἂν δὲν ἔχουν ἄμεση σχέση τὸ ἓνα μὲ τὸ ἄλλο, φανερῶνουν στὸν προσεχτικὸ μελετητὴ τὴ βασικὴ τους συγγένεια. Θὰ μπορούσαμε ἄλλωστε νὰ τὴν τεκμηριώσωμε πληρέστερα πολλαπλασιάζοντας τὰ παραδείγματα, καὶ μά-λιστα παίρνοντας ἡμιστίχια ἀπὸ διάφορα τραγούδια, πού εἶναι σχεδὸν ἀπαράλ-λαχτα. Ἄν λάβωμε ὑπόψη τὴν παρατήρηση πού κάναμε προηγουμένως, πὼς δηλ. σὲ ὀρισμένα τραγούδια ὁ πολιτικὸς στίχος ἀντικατέστησε ὀκτασύλλαβο δίστιχο, πὼς νὰ μὴν παραδεχτοῦμε πὼς ἡ στροφή πού περικλείει ἐνάμιση δεκαπεντασύλλαβο ἀντικατέστησε τρίστιχη στροφή ἀπὸ ὀκτασύλλαβους;

Πὼς ὑπῆρξαν κάποτε διηγηματικὰ ἑλληνικὰ τραγούδια σὲ στίχους ὀκτα-σύλλαβους, ἔχομε ἄλλωστε σημαντικὰ τεκμήρια. Τέτοιο εἶναι τὸ τραγούδι τοῦ Νεκροῦ ἀδερφοῦ, ὅπως τὸ τραγουδοῦσαν οἱ Μανιάτες². Ἀπὸ τοὺς πρώτους στίχους του καταφαίνεται ἡ τάση νὰ ἐπεκτείνεται ἡ νοηματικὴ ἐνότητα σὲ τρεῖς στίχους:

*Μάνα, γιὰ δῶσ' μας τὴν εὐκὴ
νὰ δώσουμε τὴν Ἀρετὴ
στὶς πέντε μαῦρες θάλασσες.*

Ἡ ἴδια τάση παρατηρεῖται ιδιαίτερα στοὺς διαλόγους (στ. 25-33):

*— Καλῶς τονε, τὸν Κωσταντή.
Τί ἄλλο ἀπὸ τὸ σπίτι μας;
Εἶναι τ' ἀδέρφια μας καλά;*

¹ Ἐβραῖος τῆς βουλγαρικῆς παραλλαγῆς νὰ εἶναι στοιχεῖο ἀρχαῖκό, ἀφοῦ ἐβραιοελληνικὸ ἀνά-γνωσμα εἶχε θέμα τὴν ἀναγνώριση τοῦ γιοῦ καὶ τῆς κόρης τοῦ Ραββὶ Ἰσμαήλ (βλ. *Λαογραφία* 12, 1938, 490 καὶ 495). Σὲ ἄλλες βουλγαρικὲς παραλλαγές, ὁ ἀγοραστής εἶναι Τοῦρ-κος καὶ ὄχι Ἐβραῖος (προφορικὴ πληροφορία τῆς κ. Ραῖνα Κατσαρόβα).

1. Παχτίκου, ὁ.π., ἀρ. 107 καὶ 143· βλ. καὶ ἀρ. 36, 79, 88, 96, 115, 169.

2. Κ. Πασαγιάννη, *Μανιάτικα μοιρολόγια καὶ τραγούδια*, Ἀθήνα 1928, σ. 158, ἀρ. 215 καὶ σ. 160, ἀρ. 216.

— *Τῷ ἀδέρφια μας εἶναι καλά,
μὰ ἡ μάνα μας εἶναι ξεροή,
σ' ἀναζητᾶ, μοροῆ Ἀρετή.*

— *Γιὰ πές μου ἀλήθεια, Κωσταντή,
ν' ἀλλάξου καὶ νὰ στολιστοῦ,
νὴ μὲ τὰ ἴδια μου νὰ ῥθοῦ ;*

Δὲν πρέπει λοιπὸν ἡ μανιάτικη αὐτὴ παραλλαγή νὰ θεωρηθῆ προσαρμογὴ τραγουδιοῦ δεκαπεντασύλλαβου σὲ τοπικὸ καλούπι, παρὰ λείψανο, σὲ συντηρητικὸ περιβάλλον, προγενέστερου στροφικοῦ συστήματος.

Καὶ σὲ ἄλλη ἄκρη τοῦ Ἑλληνισμοῦ διατηρήθηκε μπαλάντα ὅπου ὁ δεκαπεντασύλλαβος δὲν πρόφτασε νὰ ἐκτοπίσῃ τοὺς ἑπτασύλλαβους καὶ ὄκτασύλλαβους. Εἶναι μιὰ κυπριακὴ παραλλαγή τοῦ τραγουδιοῦ τῆς ἐπιστροφῆς τοῦ ξενιτεμένου τὴν ἡμέρα ποὺ ξαναπαντρεύουν τὴ γυναίκα του. Στὶς διαφορὲς παραλλαγές ποὺ δημοσιεύτηκαν παρατηρεῖ κανεὶς κι ἐδῶ χαρακτηριστικὲς «τριάδες»:

10 Ὡς τοὺς τριαντακνόμεισυ [χρόνους]
τὴν κάλην του ἀρμάζουσι,
τὰ δκνὸ παιδιὰ ῥφανεύκουσι.

24 — Γειά σου, θκειούλλη, γειά σου, θκειέ,
εἶντα ῥέεις τσαὶ δέρνεσαι
τσαὶ στηχοπαιδεύκεσαι ;

64 Πάει στὴν ἀλούλλα τους.
Εἶθε γάμο τσαὶ δκιολιὰ
τσαὶ χαρτολογήματα.

— ῥΗρτε ξένος στὴν ἀδλή,
βάλτε του νὰ φά', νὰ πιῆ,
τσαὶ τραγούδι νὰ σᾶς πῆ¹.

65 — Δόξαν νὰ ῥῆ ὁ Θεὸς
ποὺ ἔφτασα τῶ' εἰς τὸν καιρόν,
γιὰ νὰ φάω τὸν καρπὸν².

1. Ε. Λύντεκε, Ἑλληνικὰ δημοτικὰ τραγούδια, Ἀθήνα 1947, σ. 106, ἀρ. 70.

2. Ἐ.ἀ., σ. 104, ἀρ. 69. Ἀναδημοσιεύεται καὶ στὴ Λαογραφία 28, 1972, 300-302.

*

Ὅπως καὶ ἡ ἐπικράτηση τῆς ρίμας παραμόρφωσε πολλὰ τραγούδια, ποὺ ἦταν πρὶν ἀνομοιοκατάληκτα, ἔτσι καὶ ἡ παραγκώνιση τοῦ ὀκτασύλλαβου ἀπὸ τὸν δεκαπεντασύλλαβο προξένησε πολλὰ ἀνόητα ἢ τουλάχιστον περιττὰ παραγεμίσματα:

Στὶς δεκαπέντε τοῦ Μαϊοῦ, στὲς εἴκοσι τοῦ μήνα.
Ἐχάραξε ἡ Ἄνατολή καὶ ροῖδισεν ἡ Δύση.
Πιάνουν τριακόσιους ζωντανούς, τριακόσιους σκοτωμένους.
Βεζίρης τοὺς ἐφώναξε, βεζίρης τοὺς φωνάζει.
Καλῶς ἦρτες, κύρ Χάροντα, καλῶς ἦρτες, κύρ Χάρο.
Κάτσε στὸ γιόμα νὰ γευτῆς, κάτσε νὰ γιοματίσης.
Πῶς νὰ σὲ πάρω, λυγερή, πῶς νὰ σὲ πάρω, κόρη;

Πολὺ σωστὰ ὁ Κυριακίδης¹, ποὺ τοῦ δανειζόμαστε τὰ παραπάνω παραδείγματα, ἀποδίδει τὶς περιττὲς αὐτὲς ἐπαναλήψεις στὴν τάση «πρὸς ἐνότηता ἐννοίας τοῦ ὅλου στίχου» ὅταν ὅμως, ὅπως στὰ τρία πρῶτα παραδείγματα, ἡ «ἰσομετρικὴ ταλάντευση»² κατανατᾶ τὸ στίχο ἀνόητον, πολὺ πιθανὸν νὰ προὔπηρξε κείμενο ὅπου νοηματικὴ μονάδα ἦταν μόνο τὸ πρῶτο ἡμιστίχιο, δηλ. ὁ ὀκτασύλλαβος.

Ὁ Ν. Γ. Πολίτης³ ἀναφέρει ἄλλη περίπτωση ὅπου ὁ δεκαπεντασύλλαβος ποὺ ἀντικατέστησε «μικρὸ στίχο» χωρὶς τομῆ (τούτῃ τῇ φορᾷ τὸν τροχαϊκὸ ἑπτασύλλαβο) παρουσιάζει ἐντελῶς περιττὴ ταυτολογία. Σὲ παραλλαγὴ τοῦ χελιδονίσματος, ὁ πρῶτος στίχος:

*Χελιδόνι μου γοργό,
(πού ῥθες ἀπ' τὴν ἔρημο)*

ἔγινε:

Χελιδονάκι μου γοργό, γοργό μου χελιδόνι.

Τὸ ἴδιο, σὲ ροδίτικο γαμήλιο τραγούδι, ἡ στροφή, ἀποτελούμενη ἀπὸ τρεῖς πεντασύλλαβους τροχαϊκοῦς, τείνει νὰ ἀντικατασταθῇ ἀπὸ ἕναν δεκαπεντασύλλαβο, χωρὶς ἀβχρία στὸ νόημα, ἀλλὰ μὲ ἄσχημες χασμωδίες:

*Νά ῥ' ὦρα καλή, Νά ῥ' ὦρα καλή, Νά ῥ' ὦρα χρυσή,
Κι ὦρα τοῦ Χριστοῦ, Καὶ τῆς Πανα...μα, Καὶ τῆς Παναγιᾶς⁴*

1. «Ἡ γένεσις τοῦ διστίχου», σ. 69.

2. Αὐτόθ., σ. 74.

3. *Λαογραφία* 3, 1911, 648.

4. S. Baud-Bovy, *Τραγούδια τῶν Δωδεκανήσων*, τ. Α', Ἀθήνα 1935, σ. 7, ἀρ. 2.

*Ἔλα ἡ ὥρα ἡ καλὴ καὶ τοῦ Χριστοῦ ἡ χάρις,
Κι ἡ Παναγία Δέσποινα νὰ βάλῃ τὸ στεφάνι ¹.*

Ἔτσι μάζεψα τὰ δωδεκανησιακὰ τραγούδια γιὰ τὸ ξύρισμα τοῦ γαμπροῦ, στὴ Ρόδο ἔμεναν πιστοὶ στὸν ὀκτασύλλαβο, στὴ Νίσυρο εἶχε ἐπικρατήσῃ πιὰ ὁ δεκαπεντασύλλαβος:

*Φέρτε ξυρόφι ἀπὸ τὴν Κῶ
κι ἓνα λιένι ἀργυρὸ
καὶ μοσκοσάπουννο καλὸ
νὰ μπερμπερίσου τὸ γαμπρό ².*

*Φέρτε σαποῦνι κρητικὸ, νερὸν ἀπὸ τὴν Πάρο,
γιὰ νὰ ξυρίσου τὸ γαμπρό καὶ τὸν πρωτοκουμπάρο ³.*

Ἄς σημειώσουμε πῶς τὸ ἴδιο ροδίτικο τραγούδι, μὲ μικρὲς προσθαφαιρέσεις στὴ μουσικὴ γραμμὴ, περιέχει καὶ τροχαϊκοὺς στίχους, ἑπτασύλλαβους καὶ ὀκτασύλλαβους:

5	<i>Φέρτε τὰ φορέματά του, τὰ χρυσὰ καὶ τ' ἀργυρὰ του...</i>	} (8σύλλ. τροχ.)
	<i>... νὰ τὰ θωρῇ νὰ χαίρεται,</i>	
15	<i>τώρα ποὺ παντρεύεται ⁴.</i>	(7σύλλ. τροχ.)

Ὅπως τὸ ἀναφέραμε σὲ προηγούμενο ἀρθράκι ⁵, αὐτὰ τὰ γαμήλια παί-
νέματα τὰ τραγουδοῦσαν στὴν Κωνσταντινούπολη ἤδη τὸν 16ο αἰώνα:

	<i>Εἶχε μία μεγάλη χάρις ὥσπερ τὸ λαμπρὸν φεγγάρι,</i>	} (8σύλλ. τροχ.)
	<i>καὶ φαίετον στὰ σκοτεινὰ σὰν τὴν ἡμέρα φωτεινὰ ⁶.</i>	

Ἄλλὰ πιθανὸν αὐτὸ τὸ τραγούδι τοῦ γάμου νὰ εἶναι πολὺ πιὸ παλιὸ ἀκόμα.
Ὅσα γαμήλια ἄσματα μᾶς διέσωσε ἡ Ἔκθεσις τῆς βασιλείου τάξεως τοῦ
Κωνσταντίνου τοῦ Πορφυρογεννήτου συμπλέκουν κι αὐτὰ ὀκτασύλλαβους καὶ
ἑπτασύλλαβους ἰαμβικοὺς καὶ τροχαϊκοὺς. Κάποτε μάλιστα οἱ στίχοι ἀραδιά-

1. αὐτόθ., σ. 5, ἀρ. 1.

2. αὐτόθ., σ. 21, ἀρ. 7β.

3. αὐτόθ., τόμ. Β', σ. 159, ἀρ. 2.

4. αὐτόθ., τόμ. Α', σ. 22.

5. «La cornemuse du tsar», *Ἑλληνικά* 19, 1966, 116-119.

6. Β. Κνὸς, «Une version grecque de l'histoire du faux Démétrius, tzar de la Russie», *ΔΙΕΕ* 16, 1970, 223-266, εἰδ. σ. 245.

ζονται με τὴν ἴδιαν ἀκριβῶς σειρὰ καὶ στὰ τραγούδια ποὺ ἀντηχοῦσαν στὴν αὐλὴ τοῦ Βυζαντίου καὶ σ' ἐκεῖνα ποὺ σημείωσα στὰ χωριὰ τῆς Ρόδου. Ἔτσι ἔχομε καὶ στὸ βυζαντινὸ τραγούδι ἓνα δίστιχο ἀπὸ ἑπτασύλλαβους τροχαϊκοὺς καὶ ἄλλο ἓνα μ' ἓναν τροχαϊκὸ ἑπτασύλλαβο καὶ ἓναν ἰαμβικὸ ὀκτασύλλαβο:

Ἄ Σωτήρ Θεὸς ἡμῶν
τοὺς δεσπότης φύλαττε,
Ἄγιε, τρισάγιε,
ζωήν, ὑγείαν δὸς αὐτοῖς ¹.

καὶ στὸ τωρινὸ ροδίτικο:

Φέρτε καὶ τὴν πεθερὰ
εἰς τοῦ γιοῦ τῆς τῆ χαρὰ,
φέρτε τ' ἀδερράκια του,
τὰ χρυσοκλωναράκια του ².

Ἡ θαυμασία αὐτὴ ἐμμονὴ στὰ πατροπαράδοτα ρυθμικὰ καλούπια εἶδαμε πὼς κλονίστηκε ἀπὸ τὴν επικράτηση τοῦ δεκαπεντασύλλαβου. Καὶ ἀνακεφαλαιώνωντας τίς παρατηρήσεις μας μποροῦμε νὰ συμπεράνωμε πὼς ὁ δεκαπεντασύλλαβος δὲν θὰ εἶχε ἀνέκαθεν στὴν προφορικὴ δημοτικὴ ποίηση τὴ θέση ποὺ ἐπρόκειτο νὰ κατέχει. Πότε τὴν πῆρε εἶναι φυσικὰ ὄχι μόνον δύσκολο, εἶναι ἀδύνατο νὰ καθοριστῆ, ἀφοῦ ἡ επικράτησή του δὲν μπόρεσε παρὰ νὰ εἶναι βαθμιαία, με σημαντικὲς διαφορὲς ἀπὸ τόπο σὲ τόπο.

Τὸ πολὺ πολὺ μποροῦμε νὰ ὑποθέσωμε πὼς στὴν Κωνσταντινούπολη, κατὰ τὰ τέλη τοῦ 11ου αἰώνα, δὲν εἶχε ἀκόμα μεγάλη διάδοση ὁ δεκαπεντασύλλαβος, ἀφοῦ δὲν τὸν χρησιμοποίησε ὁ λαϊκὸς στιχουργὸς ποὺ σχολίασε σὲ ἰαμβικοὺς ὀκτασύλλαβους τίς πράξεις τοῦ Ἀλεξίου Κομνηνοῦ ³. Ἔτσι θὰ εἴχαμε ἓναν *terminus post quem*.

Γιὰ νὰ καθορίσωμε κάπως ἓναν *terminus ante quem*, μποροῦμε νὰ λάβωμε ὑπόψη τὰ τραγούδια ποὺ μᾶς διέσωσε με τὸ σκοπὸ τους τὸ χειρόγραφο τῆς μονῆς τῶν Ἰβήρων στὸ Ἅγιον Ὄρος ⁴, ποὺ γράφτηκε τὸν 17ο αἰώνα. Τὰ πιὸ πολλὰ τραγούδια ποὺ περιέχει εἶναι σὲ δεκαπεντασύλλαβους, με τριημίσιχη στροφή. Δὲν ἔχουν πιά τὴ λιτότητα ποὺ χαρακτηρίζει τόσο τὰ βουλγα-

1. *Le Livre des Cérémonies*, texte établi et traduit par Albert Vogt, Παρίσι 1939, τόμ. 2, σ. 181 (= R. 380).

2. S. Baud-Bovy, ἑ.ἀ., τ. Α', σ. 21.

3. Ν. Γ. Πολίτου, «Δημώδη βυζαντινὰ ἔσματα», *Λαογραφία* 3, 1911, 622-652, εἰδ. σ. 643.

4. Δεσπ. Β. Μαζαράκη, *Μουσικὴ ἐρμηνεία τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν τῆς μονῆς τῶν Ἰβήρων*, Ἀθήνα 1967.

ρικά ὅσο καὶ τὰ ἑλληνικὰ ἀντίστιχα τραγούδια, ὅπου ἡ κάθε συλλαβὴ σηκώνει τρεῖς ὡς τέσσερις νότες τὸ πολὺ. Ἔχουν πολὺ πιο πλούσια μελίσματα, ἀπὸ 5 ὡς 14 νότες, ὅπως ἔχουν τὰ κρητικὰ ριζίτικα καὶ ὀρισμένα κλέφτικα τραγούδια (τὰ πιο πολλὰ κλέφτικα τὰ ἀνέπτυξαν ἀκόμα περισσότερο). Χωρὶς νὰ μπορέσωμε νὰ τὸ ἀποδείξωμε ἀναντίρρητα, νομίζομε πὼς γιὰ νὰ πάρη αὐτὴ τὴ μορφή ἢ τριημίστιχη στροφή θὰ πέρασε ἀρκετὸ χρονικὸ διάστημα, ἴσως ἓνας ἢ δυὸ αἰῶνες καὶ ὅτι, ἄς ποῦμε κατὰ τὸν 15ο αἰῶνα, ὁ δεκαπεντασύλλαβος στὰ πιο πολλὰ τραγούδια εἶχε ἤδη ἐκτοπίσει τοὺς «μικροὺς» στίχους ἑπτασύλλαβους καὶ ὀκτασύλλαβους.

Καὶ τὰ χειρόγραφα μὲ δημοτικὰ ἐρωτικὰ τραγούδια ποὺ βρίσκονται στὶς βιβλιοθήκες τοῦ Λονδίνου, τῆς Βιέννης καὶ τῆς Νεάπολης¹ καὶ ποὺ χρονολογοῦνται ἀπὸ τὸν 15ο καὶ τὸν 16ο αἰῶνα ἐνισχύουν τὴν ἄποψη αὐτὴ. Ἄς σημειωθῇ ὅμως ὅτι τὸ πιο παλιό, τὸ χειρόγραφο τοῦ Λονδίνου, δὲν ἔχει παρὰ δεκαπεντασύλλαβους, ἐνῶ στὰ δύο ἄλλα βρίσκονται ἀκόμα ποιήματα σὲ ὀκτασύλλαβους, καὶ τροχαϊκοὺς καὶ ἰαμβικοὺς.

Ἀξίζει ἐδῶ νὰ μνημονεύση κανεὶς καὶ τὴν παραλλαγὴ τοῦ Διγενῆ στὸ χειρόγραφο τοῦ Ἑσκοριάλ. Ὁ Gareth Morgan ἤδη παρατήρησε² πὼς τὰ παραπανιστὰ ἡμιστίγια ποὺ περιέχει θὰ προέρχωνται ἀπὸ τὸ μουσικὸ καλοῦπι ποὺ χρησιμοποιοῦσε ὁ ποιητάρχης ποὺ τὸ ἀπάγγελλε. Ἄλλη λοιπὸν ἀπόδειξη πὼς στὸν 15ο αἰῶνα κοντὰ στὸν μεγάλο στίχο μὲ τομὴ, τὸν δεκαπεντασύλλαβο, κρατοῦσαν ἀκόμα κάτι ἀπὸ τὴν προηγούμενη ἀνεξαρτησία τους τὰ δυὸ τοῦ ἡμιστίγια.

Ἔτσι γιὰ λόγους μουσικοὺς συμμεριζόμεστε τὴ γνώμη τοῦ Λίνου Πολίτη, ποὺ σὲ μιὰ του ἀνακοίνωση³ εἶπε γιὰ τὸν δεκαπεντασύλλαβο: «Δὲν πιστεύω πιά πὼς ὁ στίχος ἔχει λαϊκὴ προέλευση. Πιστεύω—ἀλλὰ δὲν εἶναι καιρὸς ἐδῶ ν' ἀναπτύξω τὸ θέμα—πὼς ὁ δεκαπεντασύλλαβος εἶναι σύνθετος στίχος, μὲ λόγια προέλευση (μὲ πυρήνα του ἴσως τὸν ὀκτασύλλαβο), καὶ πὼς τὸ δευτέρου ἡμιστίγιό του προέρχεται ἀπὸ τὸν κατ' ἐξοχὴν λόγιον στίχο τῶν Βυζαντινῶν, τὸν δωδεκασύλλαβον ἰαμβικὸν παροξύτονον».

Δὲν ξέρομε γιὰτὶ ὁ φίλος συνάδελφος θεώρησε ἀναγκαῖον νὰ προστρέξῃ

1. D.C. Hesseling - H. Pernot, *Ἐρωτοπαίγνια*, Παρίσι - Ἀθήνα 1913. H. Pernot *Chansons populaires grecques des XV^e et XVI^e siècles*, Παρίσι 1931. Γ. Θ. Ζώρα, *Ἀγνώστον ποιητοῦ, Δημιῶδη ποιήματα* (κατὰ τὸν κώδικα III.B.27 τῆς Βιβλιοθήκης Νεαπόλεως), Ἀθήνα 1955.

2. «Cretan Poetry: Sources and Inspiration, Ch. 2, Digenis in Crete», *Kp. Xp.* 14, 1960, 44-68.

3. «L'épopée byzantine de Digenis Akritas. Problèmes de la tradition du texte et des rapports avec les chansons akritiques», στὸ *La poesia epica e la sua formazione*, Ρώμη, Accademia Naz. dei Lincei 1970, σσ. 551-581. Τὸ μεταφρασμένο χωρίο στὴ σ. 562.

στὸν δωδεκασύλλαβο γιὰ νὰ δικαιολογήσῃ τὸν παρατονισμό τῆς τρίτης συλλαβῆς τοῦ δευτέρου ἡμιστιχίου τοῦ δεκαπεντασύλλαβου, ἀφοῦ τέτοιος παρατονισμὸς εἶναι συχνὸς καὶ στὸ πρῶτο. Γιὰ μᾶς ὁ δεκαπεντασύλλαβος προέρχεται ἀπὸ δίστιχο ὀκτασύλλαβο, μὲ καταληκτικὸν τὸν δεύτερο στίχο¹. Αὐτὴ ἡ συστηματικὴ ἀλληλοδιαδοχὴ ἰαμβικοῦ ὀκτασύλλαβου καὶ ἰαμβικοῦ ἑπτασύλλαβου εἶναι τόσο εὐχάριστη γιὰ τὸ αὐτί, ποῦ τὴ συναντοῦμε στίς πιὸ πολλές εὐρωπαϊκὰς γλῶσσες καὶ δὲν πρέπει νὰ ξαφνιάσῃ ἢ κυριαρχίᾳ τοῦ μετρικοῦ αὐτοῦ σχήματος στὴ νεοελληνικὴ δημοτικὴ ποίηση.

Γενεύη

SAMUEL BAUD-BOVY

1. Θεωρεῖται πιθανὸν καὶ οἱ δεκαπεντασύλλαβοι ποὺ ἔγραψαν οἱ βυζαντινοὶ ὕμνογράφοι νὰ προέρχωνται ἀπὸ τὴ βαθμιαία συγκόλληση δύο «μικρῶν» στίχων, βλ. J. Koder, «Der Fünfzehnsilber am kaiserlichen Hof um das Jahr 900», *Byzantinoslavica* 33, 1972, 214-219.

