

ΜΑΡΙΑ Γ. ΑΝΔΡΟΥΛΑΚΗ

Ολιγότονες διατονικές κλίμακες στη μουσική των Διαποντίων νήσων (Οθωνών, Ερείκουσας και Μαθρακίου, βορείως της Κέρκυρας)

ΠΕΡΙΛΗΨΗ: Στο άρθρο αυτό αναλύονται μελωδίες των οποίων η έκταση περιλαμβάνει από δύο έως τέσσερις διαδοχικές νότες και αντιμετωπίζονται τα βασικά προβλήματα που συνδέονται με τη μουσική των Διαποντίων νήσων, όπως αυτά αναδεικνύονται από τις ηχογραφήσεις που πραγματοποίησε το 1960 ο Δημήτριος Λουκάτος στα πλαίσια της λαογραφικής του αποστολής στα νησιά αυτά.

Λέξεις κλειδιά: Διαπόντια νησιά, μουσική, διάστημα, πυρηνική ομάδα διαστημάτων, μουσική κλίμακα, ολιγότονη κλίμακα, σύστημα δίχορδο, τρίχορδο, τετράχορδο, τριτονία, τονικό κέντρο, Οθωνοί, Ερείκουσα, Μαθράκι

Ο Δημήτριος Λουκάτος, ως συντάκτης-ερευνητής του Λαογραφικού Αρχείου, νυν Κέντρου Λαογραφίας, πραγματοποίησε το 1960 με εντολή της Ακαδημίας Αθηνών λαογραφική αποστολή στα Διαπόντια νησιά (Οθωνούς, Ερείκουσα και Μαθράκι), με σκοπό την καταγραφή λαογραφικής και μουσικής ύλης. Οι πληροφορίες που συγκέντρωσε αποτέλεσαν την ύλη χειρογράφου που κατατέθηκε στο Κέντρο Λαογραφίας με αριθμό εισαγωγής 2344. Κατά το έτος 2012, το χειρόγραφο αυτό εκδόθηκε από το Κέντρο Λαογραφίας με την επιμέλεια της συναδέλφου ερευνήτριας Κυριακής Χρυσού-Καρατζά¹. Στην ύλη του χειρογράφου περιλαμβάνεται και μεγάλος αριθμός δημοτικών τραγουδιών και διστίχων, πολλά από τα οποία έχουν τραγουδηθεί και ηχογραφηθεί σε ταινίες μαγνητοφώ-

1. Κυριακή Χρυσού-Καρατζά (επιμ.), Δημ. Σ. Λουκάτος, *Λαογραφική αποστολή στα Διαπόντια νησιά (Ερείκουσα-Μαθράκι-Οθωνοί)*, Ακαδημία Αθηνών, Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, Πηγές του Λαϊκού Πολιτισμού -7, Αθήνα 2012.

νου. Συγκεκριμένα, καρπός της αποστολής αυτής είναι 31 ηχογραφήσεις στην Ερείκουσα, 20 στο Μαθράκι και 35 στους Οθωνούς.

Είναι γεγονός ότι οι ηχογραφήσεις αυτές πραγματοποιήθηκαν στο πλαίσιο μιας ευρύτερης έρευνας που αφορούσε στον λαϊκό πολιτισμό των πιο πάνω περιοχών, ωστόσο λείπουν οι πληροφορίες που θα μπορούσαν να χρησιμεύσουν προς μια ανασυγκρότηση των μουσικών πρακτικών στα νησιά αυτά. Άλλωστε, ο συλλογέας υπήρξε λαογράφος-εθνολόγος, χωρίς εξειδίκευση στη μουσική έρευνα. Εξ αιτίας δε του σύντομου χρόνου παραμονής του σε καθένα από τα τρία νησιά, από έξι ημέρες στην Ερείκουσα και στο Μαθράκι και οκτώ ημέρες στους Οθωνούς², σε συνδυασμό με το γεγονός ότι η διερεύνηση της μουσικής αποτελούσε μόνο ένα κομμάτι της έρευνάς του, που εντασσόταν στο πλαίσιο μιας ολικής διερεύνησης της λαογραφίας των νησιών αυτών, περιορίστηκε στην ηχογράφηση δειγμάτων μόνο μουσικής. Η αξία όμως των μουσικών καταγραφών της συλλογής αυτής εντοπίζεται όχι τόσο στην πληρότητά τους, αλλά στο γεγονός ότι είναι στην πλειονότητά τους μοναδικές, καθώς συνδέονται με περιοχές που για αρκετά μεγάλο χρονικό διάστημα παρέμειναν μακριά από τις ντόπιες και διεθνείς διαδρομές.

Αρκετές από τις μελωδίες της συλλογής αυτής, στο πρώτο τους άκουσμα ηχούν μονότονες και φτωχές. Επιπροσθέτως, η κακή διαχείριση της φωνής που εγγίζει τα όρια της παραφωνίας, σε συνδυασμό με την κακή ηχοληψία, προδιαθέτει αρνητικά τον ακροατή, που είναι πλέον συνηθισμένος να μη θεωρεί ηχητικά ανεκτό, ό,τι δεν συνδέεται ή δατω δεν μπορεί να βελτιωθεί με την ψηφιακή τεχνολογία. Ωστόσο, μορφές μουσικής έκφρασης που εντοπίζονται στη μουσική των νησιών αυτών και αποτελούν μοναδικά δείγματα μουσικής στον ελληνικό χώρο, εξ όσων τουλάχιστον είμαι σε θέση να γνωρίζω, όπως είναι το περίφημο *τόι* στην Ερείκουσα και στο Μαθράκι, ο θρήνος δηλαδή της νύφης κατά την αναχώρησή της από το σπίτι της³, αποτελούν πρόκληση για τον ερευνητή, που διαισθάνεται ότι το πραγματικό ενδιαφέρον της μουσικής αυτής βρίσκεται κάτω από την επιφάνεια των ήχων και του ηχητικού αποτελέσματος.

2. Δημ. Σ. Λουκάτος, «Λαογραφική αποστολή εις τας νήσους Οθωνούς, Ερείκουσαν και Μαθράκι του νομού Κερκύρας (6-28 Ιουλίου 1960)», *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου* 13-14 (1960-1961), εν Αθήναις 1962, σ. 270 [αναδημοσίευση στο Κυριακή Χρυσού-Καρατζά (επιμ.), *ό.π.*, σ. 19-37].

3. Μαρία Ανδρουλάκη, «Νυφιάτικος θρήνος στις νησίδες Ερείκουσα και Μαθράκι (Βορείως της Κέρκυρας)», *ΣΤ' Διεθνές Πανιώνιο Συνέδριο (Ζάκυνθος, 23-27 Σεπτεμβρίου 1997), Πρακτικά*, Κέντρο Μελετών Ιονίου, Εταιρεία Ζακυνθιακών Σπουδών, Αθήνα 2004, τόμ. 4, σ. 31-55.

Αν σε αυτά προστεθεί και το γεγονός ότι τα συγκεκριμένα νησιά αποτελούν «χαρακτηριστικές περιπτώσεις απομονωμένων κοινωνιών»⁴, οι ηχογραφήσεις αυτές, παρά την κακή ηχητική τους ποιότητα⁵, παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τον μουσικολόγο που αναζητά απλά μουσικά μοτίβα, τα οποία σε αρκετές περιπτώσεις αναδεικνύουν όψεις πρώιμων μουσικών συνθέσεων. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο αποφασίσαμε να συνοδεύσουμε την πιο πάνω έκδοση του χειρογράφου του Δημητρίου Λουκάτου με έναν δίσκο πυκνής εγγραφής (CD), με επιλογή από τις ηχογραφήσεις που πραγματοποιήθηκαν στο πλαίσιο της αποστολής του στα Διαπόντια νησιά, παρά το γεγονός ότι οι ηχογραφήσεις αυτές είναι φανερό ότι αντιβαίνουν στις επιθυμητές προδιαγραφές μιας αντικειμενικά ποιοτικής ηχητικής εγγραφής.

Σε όσα ακολουθούν, θα προσπαθήσω να παρουσιάσω τα αποτελέσματα από την ανάλυση επιλεγμένων μελωδιών της συλλογής του Δημητρίου Λουκάτου, αρκετές από τις οποίες φαίνεται να ανήκουν σε ένα πρώιμο στάδιο μουσικής σύνθεσης. Σκοπός βέβαια δεν είναι η αναζήτηση επιβιωμάτων, αλλά η κατανόηση του ύφους (musical style) συγκεκριμένων μελωδιών και κατ' επέκταση η αναζήτηση της ιδιαιτερότητας της μουσικής των Διαποντίων νήσων.

Το πρώτο ζήτημα που προκύπτει κατά την μελέτη των τραγουδιών της συλλογής συνδέεται με την παραγωγή της μελωδίας και με την τοποθέτηση της φωνής που ηχεί παράξενα, σχεδόν παράφωνα. Μια αξιολόγηση του ζητήματος αυτού θα συνέδεε την παραφωνία με το γεγονός ότι τα τραγούδια άδονται συχνά από όμιλο σε ταυτοφωνία (unison), όπου παρατηρείται αδυναμία συνήχησης και συντονισμού των φωνών. Μια άλλη αξιολόγηση συνδέεται με την κοινή αντίληψη ότι κάθε μελωδία ακολουθεί συγκεκριμένη κλίμακα και προϋποθέτει συγκεκριμένο κούρδισμα του οργάνου ή/και της φωνής προκειμένου για τραγούδι και ότι κάθε παραφωνία συνιστά αδυναμία σωστής τοποθέτησης της φωνής. Ωστόσο, η αντίληψη αυτή συνιστά μια πρωθύστερη προσέγγιση της παραδοσιακής μουσικής, όπου η μελωδία προηγείται της κλίμακας, η οποία προσδιορίζεται μετά την ανάλυση της μελωδίας και κατά μία έννοια «υλοποιεί» το μουσικό άκουσμα⁶, όπως ακριβώς η γραμματική και το συντακτικό έρχονται να περιγράψουν και να καθορίσουν τη δομή μιας γλώσσας, που όμως υπάρχει

4. Κυριακή Χρυσού-Καρατζά, «Εισαγωγή» στο Κυριακή Χρυσού-Καρατζά (επιμ.), *ό.π.*, σ. 15.

5. Οφείλεται κυρίως σε παραμόρφωση του ήχου λόγω της κακής ρύθμισης της στάθμης εγγραφής.

6. Πρβλ. Curt Sachs, "Primitive and Medieval Music: A Parallel", *Journal of the American Musicological Society* 13:1 (1960), σ. 44.

και εξελίσσεται χωρίς τη συνδρομή τους. Ένα βασικό αξίωμα κατά την έρευνα της παραδοσιακής μουσικής είναι ότι δεν είναι θεμιτό να συγκρίνουμε με κριτήρια μουσικής αρτιότητας τους ήχους μιας άγραφης μουσικής, την οποία άλλωστε μελετάμε ακριβώς επειδή είναι άγραφη. Το ερώτημα λοιπόν είναι, αν πράγματι είναι παράφωνο το τραγούδι που εμείς χαρακτηρίζουμε ως παράφωνο έχοντας συνηθίσει να προβάλλουμε τους μουσικούς ήχους στο συγκεκριμένο μουσικό σύστημα, όπου η κλίμακα έχει αυστηρά καθορισμένη διαδοχή τόνων και ημιτονίων ή αν πρέπει να το μελετήσουμε ως αυθύπαρκτη οντότητα, όπως το ακούει το αυτί μας, σε μια περιοχή όπου η ιδιοτυπία του μπορεί να αποδοθεί στην γεωγραφική απομόνωση. Νομίζω ότι η δεύτερη υπόθεση είναι πιο κοντά στα δεδομένα του τόπου που εξετάζουμε και ενισχύεται από το γεγονός ότι η μουσική των τριών νησιών διαφοροποιείται ακόμη και από το ένα νησί στο άλλο. Ιδιαίτερος επισημαίνεται ο κερκυραϊκός τρόπος ζωής στο Μαθράκι που κατά τον Λουκάτο οφείλεται σε επιγαμίες με την βορειοδυτική περιοχή της Κέρκυρας⁷. Στο νησί αυτό, η μουσική έχει σε ένα βαθμό επηρεαστεί από το κερκυραϊκό μουσικό ύφος. Κατ' αναλογία μπορούμε να αποδώσουμε την ιδιαιτερότητα της μουσικής στα άλλα δύο νησιά στην απουσία επιγαμιών και στον απομονωμένο τρόπο ζωής των κατοίκων τους.

Το μουσικό ύφος των τραγουδιών

Η μελέτη παραγόντων, όπως είναι η έκταση της μουσικής κλίμακας, η κίνηση της μελωδίας, το μέγεθος των διαστημάτων, ο ρυθμός, η σχέση ποιητικού κειμένου και μελωδίας, είναι συνήθως αποκαλυπτική για το ύφος της μελωδίας ενός τραγουδιού. Επειδή όμως κάθε προσπάθεια μελέτης μελωδιών προϋποθέτει την ταξινόμησή τους σε συγκεκριμένο μουσικό σύστημα και επειδή ένα από τα πλέον απλά μουσικά χαρακτηριστικά βάσει των οποίων είναι δυνατόν να ταξινομηθούν οι μελωδίες, είναι η έκταση της μουσικής κλίμακας, θα εστιάσω το ενδιαφέρον στην τελευταία, καθώς αποτελεί προσδιοριστικό στοιχείο των εξεταζόμενων μελωδιών και προσφέρεται για συγκριτική μελέτη και εξαγωγή συμπερασμάτων. Με τον όρο κλίμακα, προσδιορίζουμε το τονικό υλικό ενός τραγουδιού σε όλη του την έκταση, από την πιο χαμηλή νότα στην πιο ψηλή. Περιγράφοντας το τονικό υλικό μελωδιών που αποτελούνται από έναν μικρό αριθμό φθόγγων, τα παραγόμενα διαστήματα και τις μεταξύ τους σχέσεις, θα προσπαθήσω να αναδείξω την ιδιαιτερότητα της μουσικής των Διαποντιών νήσων.

Έχει επισημανθεί ότι τα απλούστερα μουσικά ύφη ανά τον κόσμο, πολλά

7. Δημ. Σ. Λουκάτος, ό.π., σ. 275.

από τα οποία συνυπάρχουν με απλούστατους πολιτισμούς και μπορούν να θεωρηθούν ως τα παλαιότερα μουσικά ύφη από όσα γνωρίζουμε, περιορίζουν την έκταση των μελωδιών τους σε μία δευτέρα ή τρίτη⁸. Μελωδίες με έκταση μικρότερη από πέντε νότες εντοπίζονται στη δημοτική μουσική σχεδόν κάθε ευρωπαϊκής χώρας και κυρίως σε τραγούδια που συνδέονται με τα παιδικά παιχνίδια και με έθιμα στον κύκλο του χρόνου ή με περιοχές απομονωμένες⁹. Απλές μελωδίες με έκταση που περιλαμβάνει έναν πολύ μικρό αριθμό διαδοχικών φθόγγων, απαντώνται και στη μουσική των Διαποντίων νήσων και ανήκουν στον κύκλο των παιδικών και των γυναικείων τραγουδιών.

Από τον κύκλο των παιδικών τραγουδιών στους Οθωνούς, το τραγούδι η καημένη Μαρία (παράδειγμα 1) βασίζεται σε δίχορδο¹⁰ σύστημα με δύο νότες σε διάστημα δευτέρας μεγάλης (ενός τόνου). Λόγω της μικρής έκτασης της κλίμακάς του το τραγούδι αυτό δεν είναι δυνατόν να ταξινομηθεί σε συγκεκριμένο τρόπο, αφού η ένταξή του σε κάποιο τρόπο θα υπονοούσε ένα φανταστικό περιβάλλον φθογοσήμων μιας φανταστικής κλίμακας. Η διακύμανση της μελωδίας του τραγουδιού κατά ένα βήμα επί το οξύτερο ή το βαρύτερο είναι φανερό ότι συνδέεται με τον τονισμό των λέξεων και αντικατοπτρίζει την φυσική τάση του τραγουδιστή να ανεβάζει την τονισμένη συλλαβή και αντιστρόφως. Αυτή η τάση δεν είναι άγνωστη στον προφορικό λόγο, όπου η διακύμανση της φωνής παρακολουθεί συνήθως τον τονισμό των λέξεων. Υπό την έννοια αυτή, το δίχορδο σύστημα στο οποίο υπάγεται η μελωδία του τραγουδιού αυτού, μπορεί να θεωρηθεί ως μία πρώιμη μορφή μελωδίας, που αντανακλά την φυσική κυματοειδή μετακίνηση της φωνής ανάμεσα σε δύο νότες, όπου η οξύτερη νότα αντιστοιχεί σε τονιζόμενη συλλαβή. Οι μελωδίες που ανήκουν στο δίχορδο σύστημα, όπως επισημαίνει ο Wiora, αντιστοιχούν στις παλαιότερες μορφές μελωδιών, πιο παλαιές ακόμη και από τις μονόχορδες μελωδίες, με την έννοια ότι είναι πιο φυσικό να αλλάξεις το επίπεδο της φωνής σου από το να παραμένεις στην

8. George Herzog, "General Characteristics of Primitive Music", *Bulletin of the American Musicological Society* 7 (1943), σ. 24.

9. Walter Wiora, "Older than Pentatony", στο Zoltán Kodály, László Lajtha, Benjámín Rajeczky, Lajos Vargyas (επιμ.), *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra*, Boosey and Hawkes Ltd, London, New York, Sydney, Toronto, Cape Town, Paris, Bonn 1959, σ. 183 [α' έκδοση: Budapestini Academiae Scientiarum Hungaricae, Budapest 1956].

10. Οι κλίμακες που έχουν σχηματιστεί από βήματα προσδιορίζονται από τον αριθμό των βημάτων και είναι δι-, τρι-, τετρα-, πεντα-, εξα-χορδικές κλίμακες. Όσες σχηματίζονται με πηδήματα ή με την εναλλαγή βημάτων και πηδημάτων ονομάζονται δι-, τρι-, τετρα-, πεντα-τονικές κλίμακες. Βλ. Walter Wiora, ό.π., σ. 187.

ίδια νότα από την αρχή μέχρι το τέλος του τραγουδιού¹¹, που είναι όχι απλώς δύσκολο αλλά σχεδόν αδύνατο για κάποιον μη εξασκημένο. Σημειώνεται ότι κλίμακες με δύο νότες είναι ευρέως διαδεδομένες ανά τον κόσμο, όμως σε κάθε περίπτωση συνδέονται με τα απλούστερα μουσικά ύφη, όπως είναι τα παιδικά τραγούδια και τα νανουρίσματα¹².

Κατά την επιτέλεση του τραγουδιού, το τονικό ύψος της δεύτερης νότας του διαστήματος δεν είναι πάντοτε σε σχέση τόνου με τη βάση του, αλλά μερικές φορές τείνει να είναι χαμηλότερο. Αυτό αποδεικνύει ότι εκείνο που ενδιαφέρει τον τραγουδιστή είναι να ανεβάσει την τονιζόμενη συλλαβή με βήμα επί το οξύτερο, για να την ξεχωρίσει από την προηγούμενη νότα που αντιστοιχεί σε άτονη συλλαβή και κυρίως για να ξεκουράσει ο ίδιος τη φωνή του αποφεύγοντας την εκτεταμένη παραμονή στην ίδια νότα και όχι για να πραγματοποιήσει με ακρίβεια ένα διάστημα δευτέρας μεγάλης. Πρόκειται δηλαδή για την φυσική ανάγκη κυματισμού της φωνής καθώς αυτή παρακολουθεί τον τονισμό των λέξεων.

Η μελωδία του νανουρίσματος από την Ερέικουσα, *Νάνι, νάνι του παιδιού* (παράδειγμα 2), περιστρέφεται γύρω από την νότα *ρε*. Αξιοσημείωτο είναι ότι μετά την εισαγωγική φράση, η νότα *σι* αποδίδεται λίγο πιο πάνω από την θέση της στο συγκερασμένο σύστημα, με συνέπεια να μεταπέσει στην τέταρτη φράση του τραγουδιού σε *ντο*, ενώ η κλίμακα του τραγουδιού διαμορφώνεται σε *ντο-ρε*. Ενδιαφέρουσα στην περίπτωση του νανουρίσματος αυτού είναι η διαφοροποίηση του διαστήματος δευτέρας, το οποίο άλλοτε είναι ένα διάστημα δευτέρας μεγάλης (*ντο-ρε*), άλλοτε ένα διάστημα δευτέρας μεγαλύτερης από ένα διάστημα δευτέρας μεγάλης. Το τελευταίο δίνει την εντύπωση μετάβασης σε τρίχορδο σύστημα, όπου γίνεται χρήση της νότας *μιβ*, η οποία όμως είναι λίγο χαμηλότερη από ό,τι η *μιβ* στο συγκερασμένο σύστημα, με αποτέλεσμα να μην είναι σαφές αν πρόκειται πράγματι για τρίχορδο ή για δίχορδο σύστημα, όπου η νότα *ρε* είναι ελαφρώς ανεβασμένη. Προτίμησα την μεταγραφή του τραγουδιού στο τρίχορδο σύστημα, διότι στην τελευταία φράση ακούγεται καθαρά ένα *μιβ*, το οποίο με την βάση *ντο* του διαστήματος δημιουργεί διάστημα τρίτης μικρής (*ντο-μιβ*). Μάλιστα, εξ αιτίας αυτής της διαφοροποίησης στο τονικό ύψος της *μιβ*, η τελική κατάληξη του τραγουδιού πραγματοποιείται σε ένα *ρε* ανεβασμένο, που σημαίνει ότι σε περίπτωση που το τραγούδι συνεχιζόταν, θα ήταν πιθανή η μεταφορά του (*transporto*) κατά ένα ημιτόνιο πιο ψηλά. Σημαίνει όμως παράλληλα ότι ο τρόπος απόδοσης των διαστημάτων δεν συνιστά παραφωνία,

11. Walter Wiora, ό.π., σ. 189.

12. Bruno Nettl, "Infant Musical Development and Primitive Music", *Southwestern Journal of Anthropology* 12:1(1956), σ. 90.

αλλά συγκεκριμένη αντίληψη γύρω από το μέγεθός τους, που διαφέρει από το αντίστοιχο μέγεθος στο συγκερασμένο σύστημα. Πιστεύω ότι αυτό το διάστημα με το ασαφές περιεχόμενο που δεν είναι ούτε μία τρίτη μικρή ούτε μία δευτέρα μεγάλη ανήκει στα πρωτογενή στοιχεία της μελωδίας, όπως θα διαπιστωθεί στη συνέχεια από τη σύγκριση με άλλο παρόμοιο νανούρισμα. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η κίνηση της φωνής κατά ένα διάστημα μεγαλύτερο από το διάστημα δευτέρας μεγάλης, συνιστά ενδιάμεση κατάσταση ανάμεσα στην κίνηση με βήμα (δευτέρα μεγάλη) και στην κίνηση με πήδημα (τρίτη μικρή). Σε σχέση με τον φθόγγο ντο που είναι η βάση του διαστήματος, πραγματοποιείται ένα βήμα μεγαλύτερο από το διάστημα δευτέρας μεγάλης, στοιχείο που τεκμηριώνει ότι σε ένα πρώιμο στάδιο της μουσικής, η κίνηση της φωνής με βήμα δημιουργούσε άλλοτε μια δευτέρα μεγάλη άλλοτε μία δευτέρα μεγαλύτερη από μία δευτέρα μεγάλη, ενδεχομένως μία τρίτη μικρή ή ότι η δευτέρα πριν ακόμη διαμορφωθεί σε σταθερό διάστημα με συγκεκριμένο μέγεθος, ήταν άλλοτε μία δευτέρα μεγάλη και άλλοτε μία τρίτη μικρή¹³. Πρόκειται για ένα αρχαϊκό υπόστρωμα της μουσικής, όπου, όπως έχει επισημάνει ο Reinhard, η μικρή τρίτη δεν επιδέχεται περεταίρω διαίρεση, παρουσιάζει αυτονομία και αντιπροσωπεύει κίνηση της φωνής με συγκεκριμένο βήμα στην κλίμακα και όχι με πήδημα¹⁴.

Ανάλογο ζήτημα μπορούμε να παρακολουθήσουμε σε ένα ακόμη νανούρισμα από την Ερείκουσα (παράδειγμα 3), το οποίο είναι παρόμοιο με το προηγούμενο με τη διαφορά ότι η μελωδία κινείται ανάμεσα σε δύο νότες (ντο-λα) που συγκροτούν κατιόν διάστημα τρίτης μικρής¹⁵. Το νανούρισμα αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό για το θέμα που εξετάζουμε, διότι εκτιμώ ότι συνιστά ένα παλαιότερο υπόστρωμα του τραγουδιού, στο οποίο η κίνηση της φωνής δημιουργεί διαστήματα τρίτης μικρής, ενώ στο τελευταίο μέτρο το διάστημα μικραίνει και γίνεται τρίτη ελαττωμένη, ντο-λα#, περιλαμβάνει δηλαδή έναν τόνο, όσο δηλαδή ένα διάστημα δευτέρας που συνιστά απόσταση βήματος. Αν λοιπόν, σύμφωνα με τους πιο πάνω ισχυρισμούς του Reinhard και του Wiora, μπορούμε να εντοπίσουμε στο νανούρισμα αυτό ένα αρχαϊκό υπόστρωμα μελωδίας, όπου το διάστημα τρίτης δημιουργείται με βήμα και δεν έχει σταθερό μέγεθος, στο προηγούμενο νανούρισμα, όπου εντοπίζεται η χρήση της ενδιάμεσης βαθμίδας ρε, με την οποία αρχίζει να αποκτά υπόσταση το διάστημα δευτέρας και να δια-

13. Walter Wiora, ό.π., σ. 188.

14. Kurt Reinhard. "On the Problem of Pre-pentatonic scales: Particular the Third-Second Nucleus", *Journal of the International Folk Music Council* 10 (1958), σ. 15-17.

15. Σημειώνεται ότι και τα δύο νανουρίσματα μεταγράφηκαν στο τονικό ύψος στο οποίο άδονται.

κρίνεται από το διάστημα τρίτης, εντοπίζεται μια πολύ σημαντική εξέλιξη για τη μουσική, που οδήγησε στη σταθεροποίηση των διαστημάτων δευτέρας μεγάλης και τρίτης μικρής. Σημειώνεται ότι και για τα δύο νανουρίσματα δεν είναι δυνατή η ταξινόμηση σε συγκεκριμένο τρόπο.

Στη μελωδία του τραγουδιού από τους Οθωνούς, *Κάτω στις Φραγκιάς τα μέρη* (παράδειγμα 4), όπου γίνεται χρήση του τρίχορδου συστήματος ντο-ρε-μι με δύο διαστήματα δευτέρας μεγάλης, η φωνή ολισθαίνει με βήμα από τη μία νότα στην άλλη. Στη μελωδία αυτή αναδεικνύεται με σαφήνεια η τονικότητα του τραγουδιού, αφού γίνεται χρήση της τρίτης βαθμίδας, με την οποία καθορίζεται η υπόσταση της κλίμακας, δηλαδή αυτό που στην ευρωπαϊκή μουσική ονομάζουμε *μινόρε* ή *ματζόρε* και που στην παραδοσιακή μουσική επηρεάζει την κατάταξη του τραγουδιού σε συγκεκριμένο τρόπο. Στο τρίχορδο σύστημα ανήκουν τα τραγούδια από τους Οθωνούς, *Άνοιξε χλιβερή καρδιά* (παράδειγμα 5) και *Πείτε μου πού είν' του βασιλιά* (παράδειγμα 6). Στις μελωδίες αυτές η φωνή εξακολουθεί να ολισθαίνει από τη μία νότα στην άλλη και το διάστημα τρίτης εκτελείται τις περισσότερες φορές επίσης με ολισθαίνοντα τρόπο (*glissando*). Τα ίδια χαρακτηριστικά εντοπίζονται και στο τραγούδι από το Μαθράκι, *Μια κόρη επαινήθηκε* (παράδειγμα 7).

Στη μελωδία του τραγουδιού από την Ερείκουσα, *Ήθελα να 'ρθω το βράδυ* (παράδειγμα 8), απαντάται το φαινόμενο της μεσαιάς θέσης, όπου μία κεντρική νότα περιβάλλεται από μία οξύτερη και μία βαρύτερη, ενώ δημιουργούνται συμμετρικά, εκατέρωθεν της τονικής δύο όμοια διαστήματα δευτέρας μεγάλης. Η διαφορά από τα προηγούμενα τραγούδια είναι ότι εδώ τονική είναι η μεσαία νότα, η οποία έχει τον ρόλο τονικού κέντρου, αφού σε αυτήν γίνεται η τελική κατάληξη της μελωδίας. Σημειώνεται ότι το φαινόμενο αυτό συνιστά χαρακτηριστικό πρώιμων μελωδιών¹⁶.

Στο τραγούδι *Από ξένο τόπο κι απ' αλαργινό* από την Ερείκουσα (παράδειγμα 9), εντοπίζουμε το ίδιο φαινόμενο του τονικού κέντρου. Το τραγούδι υπάγεται στον τρόπο του *ρε* με μεταφορά της τονικής βάσης από τον *ρε* στον *μι* (*ρε=μι*) ή στον *φα* (*ρε=φα*). Προσπάθησα να μεταγράψω το τραγούδι, όπως ακριβώς ακούγεται, χωρίς να προβώ σε καμία διόρθωση¹⁷. Το τραγούδι άδεται με τονική αστάθεια, στο πλαίσιο της οποίας καταγράφεται τάση της φωνής να αποκλίνει κατά ένα ημιτόνιο προς τα πάνω σε αρκετά σημεία του τραγουδιού, με αποτέλεσμα να μεταβάλλεται η τονική βάση της μελωδίας. Μάλιστα, η αστάθεια

16. Walter Wiora, ό.π., σ. 189.

17. Το τραγούδι μεταγράφεται και διορθωμένο (παράδειγμα 9^α), όπως κατά τη γνώμη μου θα του ταίριαζε να τραγουδηθεί, χωρίς να υπάρχουν προβλήματα παραφωνίας.

αυτή εντοπίζεται από την πρώτη κιόλας φράση, όπου, ενώ το τραγούδι αρχίζει με τονική βάση τον *μιb*, αμέσως μεταθέτει την τονική του βάση σε *μι* φυσικό. Καθοριστικό ρόλο γι' αυτήν την εξέλιξη παίζει η ανύψωση της δευτέρας βαθμίδας της κλίμακας, της *φα#*, η οποία κάποιες φορές εκτελείται λίγο πιο ψηλά από ό,τι στο συγκεκριμένο σύστημα, όχι όμως από όλους τους συμμετέχοντες στο τραγούδι, γεγονός που δημιουργεί αδυναμία συνήχησης των φωνών, ποικιλία διαστήματων και κατ' επέκταση σύγχυση στον ακροατή. Η βαθμίδα αυτή όταν προσεγγίζεται από την τονική (*μι*) και έχει μικρή διάρκεια (ενός τετάρτου) δημιουργεί διάστημα δευτέρας μεγάλης *μι-φα#* (5° μέτρο). Όταν όμως έχει διάρκεια μεγάλη (ενός ημίσεως) και προσεγγίζεται με τη διαμεσολάβηση μιας ξένης νότας, *μι-(ρε)-φα#*, η φωνή έχει την τάση να ανεβαίνει προς τα πάνω και να πλησιάζει τη θέση του *σολ* (3° μέτρο), επιβεβαιώνοντας έτσι την άποψη του Wiora περί του κυμαινόμενου μεγέθους του διαστήματος δευτέρας (εδώ το διάστημα *μι-φα#*) σε πρώιμο στάδιο της μουσικής, όπου η κίνηση με βήμα, πριν δημιουργήσει διάστημα με σταθερό περιεχόμενο, δημιουργούσε διάστημα περίπου δευτέρας ή τρίτης¹⁸. Ο παραγόμενος νέος φθόγγος που στην παραγματικότητα είναι ένα *φα#* υπερυψωμένο, δηλαδή κάτι μεταξύ *φα#* και *σολ*, δημιουργεί με την τονική διάστημα μεγαλύτερο από το διάστημα δευτέρας μεγάλης. Το διάστημα αυτό ευνοεί τη μεταφορά (transporto) του τραγουδιού κατά ένα ημιτόνιο πιο ψηλά, στον φθόγγο *σολ* (7° μέτρο). Το διάστημα *μι-φα#*, όπου το *φα#* είναι υπερυψωμένο, είναι φανερό ότι προσλαμβάνεται κατά την εξέλιξη του τραγουδιού ως διάστημα τρίτης μικρής. Δηλαδή, το ήδη υπερυψωμένο *φα#* ανεβαίνει λίγο ακόμη δημιουργώντας το διάστημα *μι-σολ*, ενώ ο φθόγγος *σολ* επηρεάζει στη συνέχεια την τονική βάση, η οποία μετατίθεται κατά ένα ημιτόνιο πιο πάνω, από το *μι* στο *φα* (8° μέτρο). Κατά την επανάληψη της στροφής με τονική βάση το *φα*, παρατηρείται πάλι η ανύψωση της δευτέρας βαθμίδας η οποία γίνεται *σολ#* (15° μέτρο), χωρίς όμως αυτή τη φορά να επηρεάζεται η τονική βάση, η οποία παραμένει στο *φα*. Θα μπορούσαμε ενδεχομένως να εντοπίσουμε στο τραγούδι αυτό ένα πρώιμο στάδιο του φαινομένου της μετατροπίας που εκτός από την έντεχνη μουσική, το συναντάμε και σε μελωδίες της δημοτικής μουσικής, όπου παρατηρούνται ποικίλα μουσικά ιδιώματα, έλξεις φθόγγων και ανάμειξη διαφόρων τρόπων. Το βέβαιο είναι ότι η εμφανιζόμενη και εδώ παραφωνία οφείλεται στη διαφορετική αντίληψη του διαστήματος δευτέρας, το οποίο είναι άλλοτε μία δευτέρα μεγάλη, άλλοτε μία δευτέρα μεγαλύτερη από μία δευτέρα μεγάλη.

Στη μελωδία του αφηγηματικού τραγουδιού από τους Οθωνούς, *Ο κυρ Βοριάς*

18. Walter Wiora, ό.π., σ. 188.

εμήνυσε (παράδειγμα 10), γίνεται επίσης χρήση του τρίχορδου συστήματος ντο-ρε-μι. Αυτό που δεσπόζει στη μελωδία είναι το διάστημα τρίτης ντο-μι, το οποίο εκτελείται με ολίσθηση της φωνής. Με την συνεχή επανάληψη του διαστήματος αυτού, η τονικότητα του τραγουδιού δεν είναι σαφής. Με την χρήση όμως του ενδιάμεσου ρε που λειτουργεί ως τονική, η μελωδία μπορεί να υπαχθεί στον τρόπο του ρε.

Οι πιο πάνω μελωδίες του τρίχορδου συστήματος χρησιμοποιούν κλίμακες έκτασης δύο τόνων. Τέτοιου είδους κλίμακες είναι πολύ διαδεδομένες ανά τον κόσμο, αλλά συνδέονται με απλούστατα μουσικά ύφη και χρησιμοποιούνται σε παιδικά τραγούδια και νανουρίσματα¹⁹. Η χρήση όμοιων κλιμάκων σε αφηγηματικά τραγούδια των ενηλίκων υποδεικνύει το απλούστατο ύφος μελωδιών που σε ένα πολύ μεγάλο ποσοστό ανήκουν στο γυναικείο ρεπερτόριο. Η κυματοειδής μετατόπιση της φωνής από τη μία νότα στην άλλη παρακολουθεί τον μετρικό τόνο του στίχου και δευτερευόντως τον τονισμό των λέξεων.

Στο τετράχορδο σύστημα ανήκει η μελωδία του παιδικού τραγουδιού από την Ερείκουσα, *Το παιδί θέλει χορό* (παράδειγμα 11), όπου η φωνή ολισθαίνει με βήμα δευτέρας δημιουργώντας μία τοξοειδή κίνηση με γραμμική ανάπτυξη του τόξου, που διακόπτεται περιστασιακά για να δώσει έμφαση στο σύμφωνο κατιόν διάστημα τετάρτης λα-μι, που αποτελεί τον σκελετό μέσα τον οποίο αναπτύσσεται η μελωδία. Το διάστημα τετάρτης δεν είναι ασυνήθες στα παιδικά τραγούδια, όπου το συναντάμε σε μελωδίες που χρησιμοποιούν την λεγόμενη παιδική τριάδα (Kinderlied-Terno/Ternion of children's song)²⁰.

Ανάλογη είναι η περίπτωση του τραγουδιού από την Ερείκουσα, *Δώδεκα χρονών κορίτσι* (παράδειγμα 12), του οποίου η μελωδία έχει έκταση τεσσάρων φθόγων. Μια προσεκτική παρατήρηση της μελωδίας του τραγουδιού αυτού καθιστά σαφές ότι ανήκει σε ένα τριτονικό σύστημα σολ-φα-ρε, όπου η δεύτερη βαθμίδα μι, όπου και αν απαντάται στο τραγούδι, πρέπει να θεωρηθεί ως ένας δευτερεύων φθόγος. Πρόκειται για νότα που δεν ανήκει στην κλίμακα, γι' αυτό σταδιακά, κατά την εξέλιξη του τραγουδιού καθιερώνεται η απουσία της. Συνιστά περιστασιακό φθόγγο, καθώς εμφανίζεται μόνο στις πρώτες στροφές του τραγουδιού, ενώ η χρήση του υποδεικνύει τον τρόπο μετάβασης σε πιο σύνθετες μουσικές συνθέσεις, όπως θα αναδειχθεί στη συνέχεια.

Η μελωδία του τραγουδιού αναπτύσσεται στο εσωτερικό ενός συμφώνου διαστήματος τετάρτης καθαρής. Σ' αυτό κυρίως το σύστημα υπάγονται τα παιδικά

19. Bruno Nettl, "Infant Musical Development and Primitive Music", *ό.π.*, σ. 90.

20. Lajos Bardos, "Natural Tonal Systems", *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra*, *ό.π.*, σ. 207-246, ιδιαίτερος στη σ. 243 [α' έκδοση: "Natürliche Tonsysteme", *Studia Memoriae Belae Bartók sacra*, Budapest 1956, σ. 209-248].

τραγουδία. Οι τρεις νότες που απαρτίζουν τη μελωδία του τραγουδιού αυτού είναι οι τρεις νότες που χαρακτηρίζουν την γνωστή παιδική τριάδα, αποτελούμενη από ένα διάστημα δευτέρας μεγάλης και ένα διάστημα τρίτης μικρής, όπως έχει επισημανθεί από τον Lajos Bardos:

σολ-φα-ρε

Σύμφωνα με όσα πρώτος παρατήρησε ο Bardos²¹, η διαδοχή μιας δευτέρας μεγάλης και μιας τρίτης μικρής καθώς και το σύνολό τους, που είναι μία τετάρτη καθαρή, συνιστά θεμελιώδες στοιχείο στη δομή των μουσικών κλιμάκων σε ολόκληρο τον κόσμο. Ο Kurt Reinhard ονόμασε την διαδοχή ή καλύτερα την ομάδα διαστημάτων δευτέρας μεγάλης και τρίτης μικρής ή το αντίστροφό τους, *third-second nucleus*²², που σε ακριβή μετάφραση αποδίδεται από τον όρο *πυρρήνας τρίτης-δευτέρας*, υπονοώντας ότι με την επανάληψη αυτού του σχήματος μπορεί να δομηθεί μια μελωδία. Θα ονομάσω αυτήν την ομάδα διαστημάτων *πυρηνική ομάδα διαστημάτων*, όπου το διάστημα τρίτης μικρής θεωρείται ότι καλύπτεται με βήμα και όχι με πήδημα από τη βάση του διαστήματος προς την κορυφή του²³. Η διαχείριση της *παιδικής τριάδας* στο τραγούδι αυτό, αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο παραλλακτικές μελωδίες μπορούν να αγαπυγχοθούν μέσα από μία ελάχιστη *πυρηνική ομάδα διαστημάτων*. Έτσι, αξιοσημείωτη είναι η προσπάθεια ρυθμικής και μελωδικής παραλλαγής του τραγουδιού στην πρώτη στροφή, όπου παρεμβάλλεται ο φθόγγος *μι*, που φανερώνει προσπάθεια επεξεργασίας της μελωδίας, ενδεχομένως διότι το τραγούδι, παρά το γεγονός ότι έχει τη μελωδία παιδικού τραγουδιού, δεν είναι παιδικό και δεν τραγουδιέται από παιδιά²⁴. Ωστόσο, κατά την αντιφωνική επανάληψη των στροφών του τραγουδιού, ο φθόγγος *μι* αρχίζει να εγκαταλείπεται και κατά την επανάληψη της δεύτερης στροφής από την ομάδα B, το τραγούδι άδεται πλέον με την στυλιζαρισμένη εκδοχή του παιδικού τραγουδιού στην τριτονία.

21. Lajos Bardos, ό.π., σ. 207-208.

22. Kurt Reinhard. "On the Problem of Pre-pentatonic scales: Particular the Third-Second Nucleus", ό.π.

23. Ό.π. σ. 15.

24. Βλ. και Μαρία Ανδρουλάκη, «Το ελληνικό δημοτικό τραγούδι ως μουσική εμπειρία, έκφραση και δημιουργία. Μία περιγραφική προσέγγιση της αλλαγής στη μουσική πρακτική», στο Ευστάθιος Μακρής (επιμ.), *Οι δύο όψεις της ελληνικής μουσικής κληρονομιάς. Αφιέρωμα εις μνήμην Σπυρίδωνος Περιστέρη* (Πρακτικά της Μουσικολογικής Συνάξεως που πραγματοποιήθηκε στις 10 και 11 Νοεμβρίου 2000, στο Μέγαρο της Ακαδημίας Αθηνών), Ακαδημία Αθηνών, Δημοσιεύματα του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, αρ. 18, Αθήνα 2003, σ. 258.

Στο τετράχορδο σύστημα υπάγεται η μελωδία του τραγουδιού *Δώδεκα κορίτσια πάνε του γιαλού* από την Ερείκουσα, όπου η νότα *σολ* στη δεύτερη στροφή δεν συνιστά μετάβαση σε πεντάχορδο σύστημα, αλλά μια περιστασιακή εκτίναξη της φωνής. Μετέγραψα το τραγούδι σε ενιαία τονικότητα αποκαθιστώντας κατά μία έννοια τη μελωδία του, χωρίς να τηρήσω το πραγματικό τονικό ύψος στο οποίο τραγουδιέται κάθε στροφή (παράδειγμα 13^α). Στο παράδειγμα 13, μεταγράφεται η ίδια μελωδία με το πραγματικό άκουσμα των δύο πρώτων στροφών. Στο τραγούδι παρατηρείται διαρκής όξυνση της τονικής κατά ένα ημιτόνιο και αυτό συνεχίζεται σε όλη την έκταση του τραγουδιού. Γίνεται δηλαδή μία διαρκής μετάθεση (transporto) της μελωδίας κατά ένα ημιτόνιο πιο πάνω, σχεδόν κάθε φορά που επαναλαμβάνεται ή αλλάζει η στροφή, με αποτέλεσμα στο τελειώμά του, το τραγούδι να πραγματοποιεί τελική κατάληξη στον φθόγγο *φα#*, έχοντας δηλαδή ανεβάσει την τονική του βάση κατά τέσσερα ημιτόνια. Παρατηρώντας τη δομή της μελωδίας, νομίζω ότι πολύ εύκολα μπορούμε να καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι η χρήση της υποτονικής στην αρχή κάθε στροφής, πλην της πρώτης, από όπου απουσιάζει, δεν είναι απαραίτητη και ότι χρησιμοποιείται για την αποφυγή μονοτονίας από τη συνεχιζόμενη επανάληψη της τονικής. Κατά τη μετάβαση από τη μια στροφή στην άλλη, δεν φαίνεται να έχει σημασία το ακριβές τονικό ύψος της υποτονικής, είτε λόγω αδυναμίας συντονισμού της φωνής είτε διότι αυτό που στην πραγματικότητα επιδιώκεται είναι απλώς η χρήση ενός βαρύτερου φθόγγου, όχι απαραίτητα της υποτονικής με σκοπό την αποφυγή, όπως ήδη επισημάνθηκε, μονότονου ακούσματος. Έτσι, κάθε νέα στροφή τοποθετώντας την υποτονική κατά ένα ημιτόνιο πιο πάνω από το ακριβές της ύψος και εκτελώντας την τονική κανονικά κατά έναν τόνο πιο πάνω από την ήδη υπερυψωμένη υποτονική, μεταφέρεται αυτομάτως σε τονικότητα κατά ένα ημιτόνιο πιο πάνω. Παραλλακτική μορφή της μελωδίας αυτής, αλλά με σταθερή τονική βάση είναι η μελωδία του τραγουδιού *Λειμονιά με τ' άνθι* από τους Οθωνούς (παράδειγμα 14), που επίσης ανήκει στο τετράχορδο σύστημα. Και στα δύο τραγούδια, μπορούμε να προσλάβουμε τη δεύτερη βαθμίδα (μι) ως ξένο φθόγγο (pyen)²⁵ και να θεωρήσουμε ως βασικό σύστημα

25. Πρόκειται για όρο της κινεζικής μουσικής θεωρίας, ο οποίος υιοθετήθηκε για να περιγράψει τις νότες που δεν αποτελούν δομικά στοιχεία της μελωδίας, έχουν ρόλο διακοσμητικό γι' αυτό και μπορούν να παραλειφθούν, χωρίς να αλλοιωθεί η μελωδία. Ο όρος αυτός απαντάται συχνά σε κείμενα εθνομουσικολόγων. Βλ. Constantin Brăiloiu, "Concerning a Russian Melody" στο Constantin Brăiloiu, *Problems of Ethnomusicology* (μετάφ. A.L.Lloyd), Cambridge University Press, Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney, 2009 [α' αγγλική έκδοση: Cambridge University Press 1984], σ. 251, Samuel Baud-

του τραγουδιού, την τριτονία, η οποία αποτελείται από την *πυρηνική ομάδα διαστημάτων*, δηλαδή από μία δευτέρα μεγάλη και μία τρίτη μικρή (third-second nucleus)²⁶. Για τον λόγο αυτόν το τετράχορδο σύστημα των δύο τραγουδιών, που προκύπτει από τη γραμμική ανάπτυξη της μελωδίας τους, μπορεί να θεωρηθεί ως τρίχορδο στο οποίο προστέθηκε ο φθόγγος *μι* ως αποτέλεσμα εξελικτικής διαδικασίας.

Συμπέρασμα

Οι ολιγότονες μελωδίες για τις οποίες έγινε αναφορά, ταξινομήθηκαν με βάση τον αριθμό των φθόγων που χρησιμοποιούν. Η ταξινόμηση των τραγουδιών σε σύστημα δίχορδο, τρίχορδο και τετράχορδο, δεν είχε ως στόχο να αναδειξει μια εξελικτική διαδικασία, όπου το ένα σύστημα δημιουργείται με την προσθήκη μιας επιπλέον νότας στο προηγούμενο σύστημα. Στο πλαίσιο της εξελικτικής θεωρίας (evolutionism), κάτι τέτοιο θα υπονοούσε ότι οι μελωδίες που εξετάστηκαν βρίσκονται σε στάδιο κατώτερης εξέλιξης και δεν έχουν ακόμη λάβει την τελική τους μορφή. Απεναντίας, όλα τα τραγουδια δημιουργούν την αίσθηση της πληρότητας και έχουν συγκεκριμένη ολιγότονη δομή που παραπέμπει σε πρώιμα χαρακτηριστικά της μουσικής²⁷, τα οποία αναλύθηκαν και έγινε προσπάθεια να ερμηνευθούν. Ωστόσο, είναι δυνατόν να εντοπιστούν ίχνη διαδικασιών που αφορούν στον τρόπο με τον οποίο μια μελωδία μπορεί κατά τη χρήση της να εξελιχθεί σε μία συνθετότερη μορφή.

Τα τραγουδια που εξετάστηκαν είναι φωνητικά με την έννοια ότι δεν συνοδεύονται από κάποιο μουσικό όργανο. Αυτό σημαίνει ότι η σχέση λόγου και μουσικής είναι πολύ σημαντική για τον σχηματισμό μιας γενικής εικόνας για

Bovy, “Echelles anhémitoniques et echelles diatoniques dans la chanson grecque (à propos de chansons féminines de Thessalie)”, *Scheizer Beiträge zur Musikwissenschaft* 3:3 (1977) [αναδημοσίευση στο περιοδικό *Τρικαλινά* 2 (1982), σ. 47-67, έκδοση στα ελληνικά: «Ανημίτονες και διατονικές κλίμακες στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι (με βάση γυναικεία τραγούδια της Θεσσαλίας)» (μετάφ. Μαρία Α. Λαμπρίδη), *Θεσσαλικά Μελετήματα* 2 (2012), σ. 323-343].

26. Kurt Reinhard, ό.π.

27. Στην ιστορία της μουσικής η ολιγότονη μουσική έχει θεωρηθεί ότι συνδέεται με πρώιμα στάδια της μουσικής και ότι προηγείται της πεντατονίας. Πρώτος ο Brăiloiu, αφού μελέτησε μεγάλο αριθμό μελωδιών κατέληξε στο συμπέρασμα ότι υπάρχουν τρία συστήματα τα οποία προηγούνται της πεντατονίας: η τετρατονία, η τριτονία και η διτονία. Βλ. Constantin Brăiloiu, “Concerning a Russian Melody”, ό.π., σ. 239-289. Όπως μάλιστα υποστηρίζει ο Wiora, οι ολιγότονες κλίμακες ανήκουν στο πιο παλιό τονικό σύστημα που γνωρίζουμε ή καλύτερα, στο πιο παλιό τονικό σύστημα που υπήρξε ποτέ. Βλ. Walter Wiora, “Older than Pentatony”, ό.π., σ. 204.

τα τραγούδια, στα οποία ο ρυθμός της μελωδίας αντιστοιχεί στον ρυθμό του λόγου που καθορίζεται από τον τονισμό των λέξεων. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η ανάλυση που πραγματοποιήθηκε συνιστά μία προσέγγιση των βασικών προβλημάτων που συνδέονται με τη μελέτη της μουσικής των Διαποντίων νήσων. Στοιχειώδεις μελωδικές φόρμες που μπορούν να συνδεθούν με πρώιμες όψεις της μουσικής εντοπίστηκαν και καταγράφηκαν προκειμένου να φωτισθεί ο τρόπος με τον οποίο οι άνθρωποι διαχειρίζονται το μουσικό υλικό για την παραγωγή τραγουδιών, για τα οποία υπογραμμίζεται ότι δεν είναι πάντοτε σαφής η υπαγωγή σε συγκεκριμένο τρόπο, οι δε σημειούμενοι τρόποι σε καμία περίπτωση δεν μπορούν να συσχετισθούν με τους ήχους της εκκλησιαστικής βυζαντινής μουσικής. Στην πραγματικότητα, οι μελωδίες που εξετάσθηκαν βασίζονται σε κλίμακες που αποτελούνται από συγκεκριμένη διαδοχή φθόγγων, αλλά δημιουργούν ασαφή ως προς το περιεχόμενό τους διαστήματα δευτέρας ή τρίτης, με αποτέλεσμα να ηχούν ως τυχαίες τονικότητες, που δεν αντιστοιχούν σε αυτό που αντιλαμβανόμαστε ως τονικό σύστημα. Υπό την έννοια αυτή, η μουσική των Διαποντίων νήσων έχει να επιδείξει ίσχυη παλαιότερων μουσικών φορμών. Περιλαμβάνει μελωδίες που ανήκουν στα πιο παλιά μουσικά συστήματα που γνωρίζουμε, γι' αυτό και αξίζει να της αναγνωριστεί μία σημαντική θέση στην ιστορία της μουσικής παράδοσης. Ιδιαίτερως, στα παιδικά τραγούδια της συλλογής αυτής αντανακλώνονται οι αρχές της μουσικής, όπως αναδύονται μέσα από την τονικότητα του λόγου, του ποιητικού δηλαδή κειμένου καθώς αυτό αρχίζει να ξεχωρίζει από τον προφορικό λόγο και να γίνεται μουσική.

Μουσικές μεταγραφές²⁸

(1)

Ε.Μ.Σ. αρ. 4802, ταιν. 288Α8
Οθωνοί - Δημ. Λουκάτος, 1960

Τραγ.: Κατίνα Χρ. Κατέχη, ετών 12
Μαρία Ιω. Φραγκοπούλου, ετών 8

Τρόπος:- Τονική: mi = do

♩ ~ 88-96

Η καη - μέ - νη Μα - ρί - α που κά - θε - ται και
κλαί - ει που δεν τη παί - ζου - νε οι φι - λο - νά - δες της.
Σή - κου, Μα - ρί - α, σφογ - γι - σε τα μά - τια σου,
κοί - τα τον ή - λιο κι α - πό - γι - ρε - τη - σε.

Τον.

(2)

Ε.Μ.Σ. αρ. 4745, ταιν. 287Α10
Ερείκουσα - Δημ. Λουκάτος, 1960

Τραγ.: Παρασκευή Ευαγ. Κατέχη, ετών 60

Τρόπος:- Τονική: re = re

♩ ~ 116

Να - α - α - α Να - νι να - νι του

28. Η μεταγραφή των μελωδιών σε ευρωπαϊκή μουσική γραφή έγινε από την γράφουσα και η μεταφορά του χειρόγραφου μουσικού κειμένου σε ηλεκτρονική μορφή έγινε σε πρόγραμμα Finale από την συνάδελφο στο Κέντρο Λαογραφίας Ζωή Αναγνωστοπούλου, φιλόλογο-μουσικό. Την ευχαριστώ θερμά γι' αυτό, αλλά και για την υπομονή της και την άμογη δουλειά της.



ω - στε να ρθει η μά - να του
 να του φέ - ρει πέντ' αυ - γά α α α
 και την κό - τα την πα - χιά
 και τ' αρ - νί το κα - τσα - ρό
 να το φά - ει τη Λαίη - πρι - α α α
 και τα κόκ - κι - να τ' αυ - γά α α α α α

Τον.

(3)

Ε.Μ.Σ. αρ. 4743, ταιν. 287Α9
 Ερείκουσα - Δημ. Λουκάτος 1960

Τραγ.: Αγγελική Αναστ. Κατέχη, ετών 77

Τρόπος:- Τον.: do = do



Α α α α Νά - νι νά νι του πα - διού
 ω - στι να ρθ' η μά - να του



να του φέ - ρει πέντ' α - γά
 και την κό - τα την πα - χιά
 και τ' αρ - νί το κα - τσα - ρό
 να το φάει τη λαμ - πρι - γά
 με τα κόκ - κι - να τ' αν - γά α - α - α

ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

(4)

Ε.Μ.Σ. αρ. 4800, ταιν. 288Α6
 Οθωνοί - Δημ. Λουκάτος, 1960

Τρόπος: do Τονική: mi = do

Τραγ.: Ελένη Χαρ. Πουλημά, ετών 23
 Γιάννα Κων. Κατέχη, ετών 28
 Κατίνα Χρ. Κατέχη, ετών 12



♩ ≈ 84

Κά - τω σης, κι α - μάν, α - μάν, κά - τω
 σης Φρα - γκιός τα ι - μέ - ρη, κά - τω σης Φρα - γκιός τα ι
 μέ - ρη έ - κα - τσα 'να κα - λο - και ρι.

Τον.

(5)

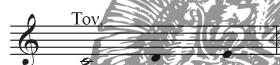
Ε.Μ.Σ. αρ. 4797, ταιν. 288Α3
Οθωνοί - Δημ. Λουκάτος, 1960

Τραγ.: Αλεξάνδρα Αναστ. Κασίμη, ετών 67

Τρόπος: do Τονική: sol# = do

♩ ~ 108

Α - νοί-, λέει, α - - νοί- ζε
χλι - βε - ρή καρ - διά, α - νοί - ξε- χλι - βε -
ρή καρ - διά και πι - κρα - με - ν'α - χεί - λι.



ΑΚΑΔΗΜΙΑ

ΑΘΗΝΩΝ

(6)

Ε.Μ.Σ. αρ. 4798, ταιν. 288Α4
Οθωνοί - Δημ. Λουκάτος, 1960

Τραγ.: Ελένη Χαριλ. Πουλημά, ετών 23
Γιάννα Κων. Κατέχη, ετών 28
Κατίνα Χρ. Κατέχη, ετών 12

Τρόπος: do Τονική: mi♭ = do

♩ ~ 92-96

Πεί - τε, λέει, πεί - τε μου
ποῦ εἰν' του βα - σι - λιά, πεί - τε μου ποῦ εἰν' του
βα - σι - λιά τα δά - ση τ'αν - θι - σμέ - να.



(7)

Ε.Μ.Σ. αρ. 4779, ταιν. 287B12
Μαθράκι - Δημ. Λουκάτος 1960

Τραγ.: Αγγελική Κων. Κατέχη, ετών 23

Τρόπος: do Τονική: mi = do

Μια κό - ρη ν-ε-, να σε χα - ρώ, μια

κό - ρη ν-ε - πε - νεύ - τη κε π'ο - Χά - ρος

δε τη μ-παίρ - νει που ο - Χά - ρος δεν τη μ-παίρ - νει

Τον.

ΑΚΑΔΗΜΙΑ

ΑΘΗΝΩΝ

(8)

Ε.Μ.Σ. αρ. 4765, ταιν. 287A29
Ερείκουσα - Δημ. Λουκάτος, 1960

Τραγ.: Μαρία Γρ. Όρφανου, ετών 50

Τρόπος: re Τονική: re \flat = re

Ή - θε - λ'α - ρ'θω ε - ψές το βρά - δυ

κιέ - πια - κε - ψι - λή βρο - χή. Ας ερ - χό - σου

να που - λί μου - και ας ή - ταν και η βρο - χή

Τον.

(9)

Ε.Μ.Σ. αρ. 4757, ταιν. 287Α21
Ερείκουσα - Δημ. Λουκάτος, 1960

Τραγ.: Βασίλειος Μαυρομάτης και
όμιλος γυναικών

Τρόπος: re (re = mi) Τονική: mi = mi
(re = fa) fa = fa

♩ ~ 112 - 132

v-α - πό ξέ - νο τό-, v-α - πό ξέ - νο - ο τό-,
v-α - πό ξέ - νο τό - πο κι α - π'α - λαρ - γι - νό
v-α - πό ξέ - νο τό-, v-α - πό ξέ - νο - ο τό-,
v-α - πό ξέ - νο τό - πο κι α - π'α - λαρ - γι - νό
Τον. Τον.

(9^α)

Αποκατάσταση του προηγούμενου τραγουδιού

Τρόπος: re Τονική: re = re

♩ ~ 112 - 132

v-α - πό ξέ - νο τό-, v-α - πό ξέ - νο τό-,
v-α - πό ξέ - νο τό - πο κι α - π'α - λαρ - γι - νό
Τον.

(10)

Ε.Μ.Σ. αρ. 4795, ταιν. 288Α1
Οθωνοί - Δημ. Λουκάτος 1960

Τραγ.: Γεώργιος Νικ. Κατέχης (Μανιαβίνης), ετών 92

Τρόπος: re Τονική: do = re

♩ ~ 184

Ο κυρ - Βο - ριάς ε - μή - νυ - σεν ό -
- λου τον κα - ρα - βιώ - νε: Κα - ρά - βια - μη σάλ -
πά - ρε - τε, κά - τερ - γα μή - σ' κω - θεί - τε.

ΑΚΑΔΗΜΙΑ



ΑΘΗΝΩΝ

(11)

Ε.Μ.Σ. αρ. 4753, ταιν. 287Α17
Ερείκουσα - Δημ. Λουκάτος 1960

Τραγ.: Παρασκευή Ε. Κατέχη

Τρόπος: mi Τονική: re = mi

♩ ~ 108

Το παι - δι θέ - - - λει χο - ρό
το βιο - λί δεν είν' ε - δώ
κι ο που πά - ει και το φέ - ρει



(12)

Ε.Μ.Σ. αρ. 4761, αρ. ταιν. 287Α25
Ερείκουσα - Δημ. Λουκάτος 1960

Τραγ.: Αικατερίνη Μιτσιάλη
Ελένη Κατέχη
Νικολέττα Αργυρού

Τρόπος: re Τονική: re = re



(13)

Ε.Μ.Σ. αρ. 4755, ταιν. 287Α19
Ερείκουσα - Δημ. Λουκάτος 1960

Τραγ.: Αικατερίνη Μιτσιάλη
Ελένη Κατέχη
Νικολέττα Αργυρού

Τρόπος: re Τονική: $mi\flat = re$

1. $\sim 106-116$

Δώ - δε - κα κο - ρί - τσια πά - νε του για - λού,

δω - δε - κα κο - ρί - τσια πά - νε του για - λού

2.

Του για - λού που πά - τε τι γυ - ρεύ - ε - τε,

3.

του για λού του πά - τε τι γυ - ρεύ - ε - τε

1. Τον. 2. Τον. 3. Τον. ...

(13^a)

Αποκατάσταση του προηγούμενου τραγουδιού

Τρόπος: re Τονική: $mi\flat = re$

$\sim 106-116$

Δώ - δε - κα κο - ρί - τσια πά - νε του για - λού,

δω - δε - κα κο - ρί - τσια πά - νε του για - λού.

Του για - λού που πά - τε τι γυ - ρεύ - ε - τε,



(14)

Ε.Μ.Σ. αρ. 4790, ταιν. 287B22
Οθωνοί - Δημ. Λουκάτος, 1960

Τραγ.: Σταμάτης Σπ. Αργυρός, ετών 26

Τρόπος: re Τονική: si = re



ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

ABSTRACT

MARIA G. ANDROULAKI

Diatonic scales of a narrow compass in the music of the islands Othonoi, Erikoussa and Mathraki (north of Corfu)

This article is a brief contribution to the study of tunes recorded in 1960 on the islands Othonoi, Erikoussa and Mathraki, north of Corfu, by the folklorist and researcher at the Hellenic Folklore Research Centre, Demetrios Loukatos. Several tunes of the simplest pattern and of a narrow compass, consisting of degrees situated at intervals of a step or a short leap from each other are analyzed in a way that addresses the basic problem associated with the music of these islands, namely, the inaccuracy in the performance of the intervals of a second or third. References to other works concerning early stages of music composition have helped the author of this article to arrive at the general conclusion that the examined melodies have preserved traces of an archaic “legacy”.

ΑΚΑΔΗΜΙΑ



ΑΘΗΝΩΝ