

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Ευθυμίου Λάμπρος

**Ο κύκλος τραγουδιών *Της Άρτας το γεφύρι*.
Θεματικός και συστηματικός κατάλογος. Καταγραφές και παραλλαγές.**

**Διδακτορική διατριβή
Τομέας Εθνομουσικολογίας**



ΤΟΜΟΣ Α΄

Τριμελής Συμβουλευτική Επιτροπή

Καϊμάκης Ιωάννης, Αναπληρωτής Καθηγητής, Επιβλέπων
Νίκα – Σαμψών, Εύη, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια
Μαλιάρας Νικόλαος, Καθηγητής

Θεσσαλονίκη 2014

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Ευθυμίου Λάμπρος

Ο κύκλος τραγουδιών *Της Άρτας το γεφύρι*.
Θεματικός και συστηματικός κατάλογος. Καταγραφές και παραλλαγές.

Διδακτορική διατριβή

ΤΟΜΟΣ Α΄

Τριμελής Συμβουλευτική Επιτροπή

Καϊμάκης Ιωάννης, Αναπληρωτής Καθηγητής, Επιβλέπων
Νίκα – Σαμψών, Εύη, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια
Μαλιάρας Νικόλαος, Καθηγητής

Φωτογραφία εξώφυλλου: το γεφύρι της Άρτας, από το Φωτογραφικό Αρχείο του Λ.
Ευθυμίου. Λήψη φωτογραφίας: 1.12.2013.

στη μνήμη της Έφης Π.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΤΟΜΟΣ Α΄.

Πρόλογος.....	xxiii
Βραχυγραφίες.....	xxvii

ΜΕΡΟΣ Α΄: Το τραγούδι *Της Άρτας το γεφύρι* μέσα από τις πηγές (19^{ος} -21^{ος} αι.).

Κεφάλαιο I: Εισαγωγή.

I.1. Γενική διατύπωση του θέματος	03
I.2. Διάρθρωση της εργασίας	04
I.3. Μεθοδολογία της έρευνας.....	12
I.3.α. Διερεύνηση των πηγών τεκμηρίωσης.....	12
I.3.β. Η ανάγκη πραγματοποίησης επιτόπιας έρευνας και ο προσδιορισμός των στόχων.....	12
I.3.β.i. Ορίζοντας το πεδίο της επιτόπιας έρευνας.....	13
I.3.β.ii. Εξέταση των στοιχείων που αφορούν στη μορφή του τραγουδιού.....	14
I.3.β.iii. Διαμόρφωση πλαισίου της σχέσης ερευνητή – πληροφορητή.....	15
I.3.β.iv. Οι παράγοντες οι οποίοι καθόρισαν τις περιοχές πραγματοποίησης της επιτόπιας έρευνας.....	18
• Το σύγγραμμα του Γεωργίου Μέγα <i>Το τραγούδι του γεφυριού της Άρτας</i>	18
• Οι ηχογραφήσεις του Αρχείου του Κ.Ε.Ε.Λ.....	19
• Οι εθνοτικές ομάδες.....	19
• Τα Αρχεία, οι βιβλιογραφικές πηγές, οι εκδομένες ηχογραφήσεις και οι προφορικές μαρτυρίες.....	21
I.4. Ο σχολιασμός της έρευνας.....	22
I.4.α. Το ζήτημα της «καταγωγής» της παραλογής. Οι πρώτες μελέτες.....	23
I.4.β. Άσκηση κριτικής στις νεότερες ελληνικές μελέτες (μέσα 20 ^{ου} – αρχές 21 ^{ου} αιώνα).....	25
I.4.γ. Το ζήτημα της «πληρότητας» ή της «φθοράς» των παραλλαγών.....	33
I.5. Οι έννοιες του «πολιτισμού» και της «παράδοσης».....	36

I.6. Συμπεράσματα.....	38
------------------------	----

Κεφάλαιο II: Θυσία ανθρώπων και ζώων για ανέγερση οικοδομημάτων ανά τον κόσμο: Μύθος και πραγματικότητα.

II.1. Εισαγωγικές παρατηρήσεις.....	41
II.2. Σύντομη επισκόπηση. Παράθεση πηγών.....	41
II.3. Συμπεράσματα.....	45

Κεφάλαιο III: Παραλλαγές του θέματος *Της Άρτας το γεφύρι* στη νοτιοανατολική Ευρώπη κατά το 19^ο - 21^ο αιώνα μέσα από τις πηγές της λαογραφίας και την επιτόπια έρευνα. Σύντομη επισκόπηση.

III.1.Εισαγωγικές παρατηρήσεις.....	47
III.2. Παρουσίαση στοιχείων του τραγουδιού στις χώρες των Βαλκανίων.....	47
III.2.α. Χώρες της πρώην Γιουγκοσλαβίας.....	48
III.2.β. Αλβανία.....	50
III.2.γ. Βουλγαρία.....	52
III.2.δ. Ρουμανία.....	52
III.2.ε. Αθίγγανοι των Βαλκανίων.....	54
III.3. Συνοπτική παρουσίαση των κυρίαρχων μοτίβων των παραλλαγών των Βαλκανικών χωρών.....	54
III.3.α. Η σέρβικη παραλλαγή Zidanje Skadra.....	54
III.3.β. Η αλβανική παραλλαγή Rozafati.....	55
III.3.γ. Η ρουμάνικη παραλλαγή Meșterul Manole.....	55
III.3.δ. Η ουγγρική παραλλαγή Kőműves Kelemenné.....	56
III.3.ε. Η βουλγάρικη παραλλαγή Vgradena Nevesta.....	56
III.3.στ. Η παραλλαγή των αθίγγανων.....	57
III.4. Συμπεράσματα.....	57

Κεφάλαιο IV: Το τραγούδι *Της Άρτας το γεφύρι* στην Ελλάδα κατά το 19^ο - 21^ο αιώνα, μέσα από τις πηγές της λαογραφίας.

IV.1. Παραλογές.....	61
IV.2. Τα χαρακτηριστικά των μοτίβων των ελληνικών παραλλαγών, όπως διατυπώθηκαν από το Μέγα.....	62
IV.2.α. Τα μοτίβα των στίχων των παραλλαγών στον ελλαδικό χώρο.....	63
IV.2.α.ι. Εισαγωγικά μοτίβα.....	63

IV.2.α.ii. Η εξαγγελία της θυσίας.....	63
IV.2.α.iii. Η συμφωνία των μαστόρων για το θύμα.....	64
IV.2.α.iv. Η πρόσκληση της ηρωίδας.....	64
IV.2.α.v. Η σκηνή του δαχτυλιδιού.....	64
IV.2.α.vi. Η εντοίχιση.....	64
IV.2.α.vii. Η τύχη των τριών αδελφών.....	65
IV.2.α.viii. Η κατάρα και η ανάκλησή της.....	65
IV.2.α.ix. Παραγγελίες και ευχές της ηρωίδας.....	65
IV.3. Όψεις και εξέλιξη της λαογραφίας: το ζήτημα της «τιτλοδότησης» του τραγουδιού.....	65
IV.3.α. Α΄ περίοδος: δεύτερο μισό 19 ^{ου} αιώνα έως και δεύτερη δεκαετία του 20 ^{ου} αιώνα.....	67
IV.3.α.i. Οι πρώτες ελληνικές παραλλαγές.....	67
IV.3.α.ii. Οι τίτλοι των παραλλαγών όπως καταγράφηκαν από τους συλλέκτες έως και τη δεύτερη δεκαετία του 20 ^{ου} αιώνα.....	67
IV.3.β. Β΄ περίοδος: η εξέλιξη των τίτλων των παραλλαγών όπως καταγράφηκαν από συλλέκτες κι ερευνητές, από την τρίτη δεκαετία του 20 ^{ου} αιώνα έως σήμερα.....	72
IV.3.β.i. Αρχές της τρίτης δεκαετίας έως το 1971.....	73
IV.3.β.ii. 1971 έως σήμερα.....	75
IV.4. Οι συστηματικές απόπειρες σύνδεσης του τραγουδιού και των παραλογών με το παρελθόν (Αρχαία Ελλάδα, Βυζάντιο).....	78
IV.5. Η οπτική της επιστήμης της ανθρωπολογίας: κριτική στη στάση των λαογράφων.....	82
IV.5.α. Κριτική στην εθνοκεντρική αντίληψη της λαογραφίας.....	82
IV.5.β. Η καθιέρωση της λαογραφίας ως «εθνική επιστήμη». Κριτική στην προσπάθεια των λαογράφων να συνδέσουν τα στοιχεία του τραγουδιού με το παρελθόν.....	83
IV.6. Συμπεράσματα.....	88

Κεφάλαιο V: Ο ρόλος της εκπαίδευσης στη διάδοση των παραλλαγών Του γεφυριού της Άρτας.

V.1. Εισαγωγικές παρατηρήσεις.....	93
V.2. Η δημοσιευμένη παραλλαγή του τραγουδιού από το Νικόλαο Πολίτη.....	95
V.3. Ο τρόπος καταγραφής των κειμένων του τραγουδιού.....	96

V.4. Οι συνέπειες που επέφερε η διάδοση και η εξάπλωση στον ελλαδικό χώρο της παραλλαγής που δημοσίευσε ο Νικόλαος Πολίτης με τον τίτλο <i>Του γεφυριού της Άρτας</i>	96
V.5. Συμπεράσματα.....	99

ΜΕΡΟΣ Β΄: Το τραγούδι της Άρτας το γεφύρι μέσα από την επιτόπια έρευνα. Συγκριτική μελέτη των ηχογραφημένων παραλλαγών (1959 – 2012).

Κεφάλαιο VI: Τα ηχογραφημένα τραγούδια: Η ανάλυση της μουσικοποιητικής δομής.

VI.1. Τα σύμβολα της ανάλυσης της μουσικοποιητικής δομής.....	103
VI.2. Η μετρική των στίχων.....	105
VI.3. Τύποι στροφών και η ανάπτυξή τους.....	105
VI.3.α. Τύπος «καθαρών» στίχων A1 A2 B1 B2.....	105
VI.3.β. Τύπος τριημίστιχης στροφής.....	107
VI.3.γ. Τύπος τσακισμάτων των μονών ημιστιχίων A1' A2 B1' B2.....	109
VI.3.δ. Τύπος τσακισμάτων όλων των στίχων A1' A2' B1' B2'.....	110
VI.4. Τα τσακίσματα.....	115
VI.4.α. Επαναλήψεις συλλαβών, λέξεων και ημιστιχίων.....	116
VI.4.α.i. Επανάλληψη των τεσσάρων πρώτων συλλαβών του ημιστιχίου.....	116
VI.4.α.ii. Επανάλληψη ολόκληρων ημιστιχίων.....	117
VI.4.β. Προσθήκες.....	117
VI.4.β.i. Προσθήκες στο τέλος του οργανικού στίχου του ημιστιχίου.....	117
VI.4.β.ii. Προσθήκες πριν την εκφορά του οργανικού στίχου του ημιστιχίου.....	119
VI.4.γ. Επαναλήψεις συλλαβών ή λέξεων ή ημιστιχίων και προσθήκες.....	119
VI.4.δ. Επίλογος.....	120
VI.5. Οι τονισμοί.....	121
VI.6. Παρουσίαση πινάκων.....	122
VI.7. Ταξινόμηση των τραγουδιών.....	123
VI.8. Συμπεράσματα.....	124

Κεφάλαιο VII: Παρουσίαση και ανάλυση των χαρακτηριστικών των παραλλαγών.

VII.1. «Προσόμοια»: οι μελωδικοί τύποι.....	129
---	-----

VII.1.α. Μελωδικός τύπος Α΄	129
Γεωγραφικό διαμέρισμα Μακεδονίας	
Παρ. 01: <i>Σαράντα μαστορόπουλα κι εξήντα δυο μάστοροι</i> , Αηδονοχώρι Σερρών.....	132
Παρ. 02: <i>Σαράντα μαστορόπουλα κι εξήντα δυο μάστοροι</i> , Νικόκλεια Σερρών.....	133
Παρ. 03: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες</i> , Λιτόχωρο Πιερίας.....	135
Παρ. 04: <i>Σαράντα μαστορόπουλα κι εξήντα δυο μάστοροι</i> , Σιάτιστα Κοζάνης.....	136
Παρ. 05: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες</i> , Νεστόριο Καστοριάς.....	137
Γεωγραφικό διαμέρισμα Ηπείρου	
Παρ. 06: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες</i> , Άρτα.....	138
Παρ. 07: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες</i> , Κομμένο Άρτας.....	140
Παρ. 08: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες</i> , Αστροχώρι Άρτας.....	140
Παρ. 09: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες</i> , Καστανιά Άρτας.....	141
Παρ. 10: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες</i> , Κυψέλη Θεσπρωτίας.....	142
Γεωγραφικό διαμέρισμα Στερεάς Ελλάδας	
Παρ. 11: <i>Σαράντα μαστορόπουλα κι 'ξήντα δυο μάστοροι</i> , Μικρό Χωριό Ευρυτανίας.....	143
Παρ. 12: <i>Σαράντα μαστορόπουλα κι 'ξήντα δυο μάστοροι</i> , Μικρό Χωριό Ευρυτανίας.....	144
Γεωγραφικό διαμέρισμα Πελοποννήσου	
Παρ. 13: <i>Γεφύρι εσπεριώνανε στις Άρτας το ποτάμι</i> , Νεοχώρι Ηλείας.....	145
Παρ. 14: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες</i> , Νεοχώρι Ηλείας.....	147
Παρ. 15: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες</i> , Χιλιομόδι Κορινθίας.....	148
VII.1.β. Συμπεράσματα παραλλαγών μελωδικού τύπου Α΄	149
VII.1.γ. Μελωδικός τύπος Β΄	160
Γεωγραφικό διαμέρισμα Θεσσαλίας (νήσος Σκιάθος)	
Παρ. 16: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες</i> , Σκιάθος.....	163
Παρ. 17: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες</i> , Σκιάθος.....	164
Γεωγραφικό διαμέρισμα Αιγαίου (νήσος Χίου)	
Παρ. 18: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες</i> , Βολισσός Χίου.....	164
Γεωγραφικό διαμέρισμα Στερεάς Ελλάδας (νήσος Εύβοιας)	
Παρ. 19: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες</i> , Λίμνη Εύβοιας.....	165
Παρ. 20: <i>Σαράντα πέντε μάστορες κι εξήντα μαθητάδες</i> , Αυλωνάρι Εύβοιας.....	166
Γεωγραφικό διαμέρισμα Πελοποννήσου	
Παρ. 21: <i>Σαράντα μαστορόπουλα κι εξήντα δυο μάστοροι</i> , Κυβέρι Αργολίδας.....	167
Παρ. 22: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες</i> , Πραστός Αρκαδίας.....	168
Παρ. 23: <i>Σαράντα πέντε μάστορες κι εξήντα μαθητάδες</i> , Κορακοβούνι Αρκαδίας.....	169

Παρ. 24: <i>Σαράντα μαστορόπουλα κι εξήντα δυο μάστοροι, Άγιος Πέτρος Αρκαδίας</i>	170
Γεωγραφικό διαμέρισμα Μακεδονίας	
Παρ. 25: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες, Μάλγαρα Θεσσαλονίκης</i> ...	171
Γεωγραφικό διαμέρισμα Κρήτης	
Παρ. 26: <i>Σαράντα μαστορόπουλα κι εξήντα δυο μάστοροι, Ζαρός Ηρακλείου</i>	172
VII.1.δ. Συμπεράσματα παραλλαγών μελωδικού τύπου Β΄	172
VII.1.ε. Μελωδικός τύπος Γ΄	179
Γεωγραφικό διαμέρισμα Μακεδονίας	
Παρ. 27: <i>Στην γέφυραν, στις Τρίχας το γεφύρι, Δασκτό - Νευροκόπι Δράμας</i>	182
Παρ. 28: <i>Στην γέφυραν, στις Τρίχας το γεφύρι, Αργυρούπολη Δράμας</i>	184
Παρ. 29: <i>Όλον την μέραν έχτιζαν της Τρίχας το γεφύρι, Μαυροπόταμος Δράμας</i>	185
Παρ. 30: <i>Χίλιοι μαστόροι έχτιζαν της Τρίχας το Γεφύρι, Κεχρόκαμπος Καβάλας</i>	186
Παρ. 31: <i>Στη γέφυραν, στη γέφυραν, στις Τρίχας το γεφύρι, Χοτροκόη Καβάλας</i>	187
VII.1.στ. Συμπεράσματα παραλλαγών μελωδικού τύπου Γ΄	189
VII.1.ζ. Μελωδικός τύπος Δ΄	193
Γεωγραφικό διαμέρισμα Θράκης	
Παρ. 32: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες, Πεντάλοφος Έβρου</i>	195
Παρ. 33: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες, Πεντάλοφος Έβρου</i>	195
Παρ. 34: <i>Παυλής γιοφύρι έφτιανε, γιοφύρι δε στεριώνει, Ελληνοχώρι Έβρου</i>	196
Παρ. 35: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι ως χίλια μαθητούδια, Στέρνα Έβρου</i>	197
Παρ. 36: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι ως χίλια μαθητούδια, Καρωτή Έβρου</i>	198
Παρ. 37: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι ως χίλια μαθητούδια, Ποιμενικό Έβρου</i>	199
Παρ. 38: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι ως χίλια μαθητούδια, Ποιμενικό – Παταγή Έβρου</i>	199
Παρ. 39: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες, Γρατινή Ροδόπης</i>	201
Γεωγραφικό διαμέρισμα Μακεδονίας	
Παρ. 40: <i>Ανάθεμα το βασιλιά, τον πρώτο το βεζύρη, Νεροφράκτης Δράμας</i>	202
Γεωγραφικό διαμέρισμα Αιγαίου	
Παρ. 41: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες, Βολισσός Χίου</i>	203
VII.1.η. Συμπεράσματα παραλλαγών μελωδικού τύπου Δ΄	204

VII.1.θ. Μελωδικός τύπος Ε΄	210
Γεωγραφικό διαμέρισμα Θράκης	
Παρ. 42: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι ως ‘ζήντα μαθετάδης</i> , Αμπελάκια Έβρου.....	212
Παρ. 43: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι ως χίλια μαθητούδια</i> , Ποιμενικό Έβρου.....	213
VII.1.ι. Συμπεράσματα παραλλαγών μελωδικού τύπου Ε΄	215
VII.1.ια. Μελωδικός τύπος Στ΄	216
Γεωγραφικό διαμέρισμα Επτανήσων	
Παρ. 44: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα δυο μάστοροι</i> , Λιθακιά Ζακύνθου.....	218
Παρ. 45: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες</i> , Κερί Ζακύνθου.....	219
Παρ. 46: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες</i> , Κερί Ζακύνθου.....	220
VII.1.ιβ. Συμπεράσματα παραλλαγών μελωδικού τύπου Στ΄	221
VII.1.ιγ. Μελωδικός τύπος Ζ΄	223
Γεωγραφικό διαμέρισμα Θράκης	
VII.1.ιγ.ι. Οι Πομάκοι.....	223
VII.2.ιγ.ii. Οι Πομάκοι του νομού Ξάνθης.....	225
VII.2.ιγ.iii. Το τραγούδι « <i>Trimína brátve</i> » (τρία αδέρφια).....	226
Παρ. 47: <i>Trimína brátve</i> , Διάσπαρτο Ξάνθης.....	229
Παρ. 48: <i>Trimína brátve</i> , Σμίνθη Ξάνθης.....	231
Παρ. 49: <i>Trimína brátve</i> , Πάχνη Ξάνθης.....	232
Παρ. 50: <i>Trimína brátve</i> , Γλαύκη Ξάνθης.....	233
VII.1.ιδ. Συμπεράσματα παραλλαγών μελωδικού τύπου Ζ΄	234
VII.1.ιε. Μελωδικός τύπος Η΄	236
Γεωγραφικό διαμέρισμα Θράκης	
VII.1.ιε.ι. Οι Γκαγκαβούζοι.....	236
Παρ. 51: <i>Kirk tane dülger köprü tuturdular</i> , Οινόη Ορεστιάδας Έβρου.....	241
Παρ. 52: <i>Kirk tane dülger köprü tuturdular</i> , Οινόη Ορεστιάδας Έβρου.....	243
VII.1.ιστ. Συμπεράσματα παραλλαγών μελωδικού τύπου Η΄	244

VII.1.ιζ. Μελωδικός τύπος Θ´	246
Γεωγραφικό διαμέρισμα Μακεδονίας	
Παρ. 53: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα δυο καλφάδες, Μελενικίτσι Σερρών</i>	247
Παρ. 54: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα δυο καλφάδες, Μελενικίτσι Σερρών</i>	248
VII.1.ιη. Μελωδικός τύπος Ι´	251
Γεωγραφικό διαμέρισμα Μακεδονίας	
Παρ. 55: <i>Κυρά Βδοκιά, κυρά Βδοκιά, κυρά θεμελιωμένη, Αγία Ελένη Σερρών</i>	252
Παρ. 56: <i>Κυρά Βδοκιά, κυρά καλή, κυρά θεμελιωμένη, Αγία Ελένη Σερρών</i>	253
VII.1.ιθ. Μελωδικός τύπος ΙΑ´	256
Γεωγραφικό διαμέρισμα Μακεδονίας	
Παρ. 57: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες, Εμμανουήλ Παπάς Σερρών</i>	257
Παρ. 58: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι, ‘βδομήντα μαθητάδες, Εμμανουήλ Παπάς Σερρών</i>	258
VII.1.κ. Μελωδικός τύπος ΙΒ´	260
Γεωγραφικό διαμέρισμα Μακεδονίας	
Παρ. 59: <i>Μι τετρακόσιοι μάστοροι κι εξήντα μαθητούδια, Ιερισσός Χαλκιδικής</i>	261
Παρ. 60: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες, Μάλγαρα Θεσσαλονίκης</i> ...	262
VII.1.κα. Μελωδικός τύπος ΙΓ´	264
Γεωγραφικό διαμέρισμα Ηπείρου.	
Παρ. 61: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητούδια, Καλέτζι Ιωαννίνων</i>	266
Παρ. 62: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες, Καλέτζι Ιωαννίνων</i>	266
Γεωγραφικό διαμέρισμα Μακεδονίας	
Παρ. 63: <i>Χίλιοι μαστόροι δούλευαν και χίλια μαστορούλια, Παλιόκαστρο Κοζάνης</i>	267
VII.1.κβ. Συμπεράσματα παραλλαγών μελωδικού τύπου ΙΓ´.....	268

VII.1.κγ. Μελωδικός τύπος ΙΔ´	270
Γεωγραφικό διαμέρισμα Στερεάς Ελλάδας	
Παρ. 64: <i>Χίλιοι μάστοροι δούλευαν στις Άρτας του διουφύρι, Άμπλιανη</i> Ευρυτανίας	271
Παρ. 65: <i>Χίλιοι μάστοροι δούλευαν στις Άρτας του διουφύρι, Άμπλιανη</i> Ευρυτανίας	272
VII.2. «Ιδιόμελα»	276
VII.2.α. «Ιδιόμελα» γεωγραφικού διαμερίσματος Θράκης	277
Παρ. 66: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες, Μάνδρα Ξάνθης</i>	278
Παρ. 67: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες, Μάνδρα Ξάνθης</i>	279
Παρ. 68: <i>Μάστοροι αρχινήσανε της Τρίχας το γιουφύρι, Μαρώνεια Ροδόπης</i>	281
Παρ. 69: <i>Παυλής γιοφύρι έφτιανε, γιοφύρι δε στεριώνει, Ελληνοχώρι Έβρου</i>	282
Παρ. 70: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι ως χίλια μαθητούδια, Καρωτή Έβρου</i>	284
VII.2.β. Συμπεράσματα «ιδιόμελων» παραλλαγών γεωγραφικού διαμερίσματος Θράκης	287
VII.2.γ. «Ιδιόμελα» γεωγραφικού διαμερίσματος Μακεδονίας	288
VII.2.γ.ι. Οι Σλαβόφωνοι	289
Παρ. 71: <i>Τρεις αδερφούλες ήμασταν κι οι τρεις κακογραμμένες, Χωριστή Δράμας</i>	291
Παρ. 72: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαστορόπ'λα, Καλή Βρύση Δράμας</i>	292
Παρ. 73: <i>Ο Δήμος απεφάσισε γεφύρι για να στήσει, Τερπνή Σερρών</i>	294
Παρ. 74: <i>Ο Δήμος απεφάσισε γεφύρι για να στήσει, Τερπνή Σερρών</i>	295
Παρ. 75: <i>Οι τετρακόσιοι μάστοροι τα χίλια μαστορούδια, Σησαμιά Σερρών</i>	296
Παρ. 76: <i>Χίλιοι μάστοροι δούλευαν κι εξήντα δυο καλφάδες, Λευκοθέα Σερρών</i>	298
Παρ. 77: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες, Κίτρος Πιερίας</i>	299
Παρ. 78: <i>Χίλιοι μάστοροι δούλευαν στις Άρτας του γιουφύρι, Σισάνιο Κοζάνης</i>	301
Παρ. 79: <i>Σαράντα πέντε μάστουροι κι εξήντα μαθητάδεις, Αιανή Κοζάνης</i>	302
Παρ. 80: <i>Σαράντα πέντε μάστουροι κι εξήντα μαθητάδεις, Αιανή Κοζάνης</i>	304
Παρ. 81: <i>Τρεις αδερφούλες ήμασταν κι οι τρεις κακογραμμένες, Σιάτιστα</i> Κοζάνης	305
Παρ. 82: <i>Most mi Sidale, Νάουσα Ημαθίας</i>	307
Παρ. 83: <i>Mostot pravilo na Struma reka, Νεστόριο Καστοριάς</i>	308
Παρ. 84: <i>Mitre Majstorće, Φτελιά Καστοριάς</i>	309
VII.2.δ. Συμπεράσματα «ιδιόμελων» παραλλαγών γεωγραφικού διαμερίσματος Μακεδονίας	310

VII.2.ε. «Ιδιόμελα» γεωγραφικού διαμερίσματος Ηπείρου.....	311
Παρ. 85: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες</i> , Παρακάλαμος Ιωαννίνων.....	312
Παρ. 86: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες</i> , Παπαδάτες Πρέβεζας.....	313
Παρ. 87: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες</i> , Παπαδάτες Πρέβεζας.....	315
Παρ. 88: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα δυο μαστόροι</i> , Λυγιά Πρέβεζας.....	317
Παρ. 89: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες</i> , Λυγιά Πρέβεζας.....	318
Παρ. 90: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι 'ξήντα μαθητάδες</i> , Τετράκωμο Άρτας.....	320
VII.2.στ. Συμπεράσματα «ιδιόμελων» παραλλαγών γεωγραφικού διαμερίσματος Ηπείρου.....	321
VII.2.ζ. «Ιδιόμελα» γεωγραφικού διαμερίσματος Θεσσαλίας.....	323
Παρ. 91: <i>Σαράντα πέντε μάστορις κι εξήντα μαθητάδες</i> , Μεσοχώρα Τρικάλων.....	324
Παρ. 92: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες</i> , Στουρναραίικα Τρικάλων.....	325
Παρ. 93: <i>Σαράντα μάστοροι δούλευαν, σαράντα μαθητούδια</i> , Λοξάδα Καρδίτσας.....	326
Παρ. 94: <i>Χίλιοι μάστοροι δούλιαν στις Άρτας του γκιουφύρι</i> , Πεδινό Καρδίτσας.....	328
Παρ. 95: <i>Χίλιοι μάστοροι δούλιαν στις Άρτας του γιοφύρι</i> , Παλαμάς Καρδίτσας.....	329
Παρ. 96: <i>Εννιά μάστοροι το 'χτιναν σ'ην Άδανα γιοφύρι</i> , Ομορφοχώρι Λάρισας.....	331
Παρ. 97: <i>Εννιά μάστοροι το 'χτιναν τ'ς Άτανας γιοφύρι</i> , Ομορφοχώρι Λάρισας.....	333
Παρ. 98: <i>Χίλιοι μάστοροι δούλιαν στον Τρίχινου γιοφύρι</i> , Μεγαλόβруσο Λάρισας.....	334
Παρ. 99: <i>Ολημερίς το χτίζανε το βράδυ γκρεμιζόταν</i> , Μεταξοχώρι Λάρισας.....	336
VII.2.η. Συμπεράσματα «ιδιόμελων» παραλλαγών γεωγραφικού διαμερίσματος Θεσσαλίας.....	337
VII.2.θ. «Ιδιόμελα» γεωγραφικού διαμερίσματος Στερεάς Ελλάδας.....	338
Παρ. 100: <i>Εξήντα μαστορόπουλα κι εξήντα δυο μάστοροι</i> , Μέγαρα Αττικής.....	339
Παρ. 101: <i>Σαράντα μαστορόπουλα κι εξήντα δυο μάστοροι</i> , Αιδηψός Εύβοιας.....	340
Παρ. 102: <i>Καμάρα χτίζουν στο γιαλό, καμάρα δε στεριώνει</i> , Λίμνη Εύβοιας.....	342
Παρ. 103: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες</i> , Αλιβέρι Εύβοιας.....	344
VII.2.ι. Συμπεράσματα «ιδιόμελων» παραλλαγών γεωγραφικού διαμερίσματος Στερεάς Ελλάδας.....	346

VII.2.ια. «Ιδιόμελα» γεωγραφικού διαμερίσματος Πελοποννήσου.....	347
Παρ. 104: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες</i> , Πλατανίτσα Αχαΐας.....	347
Παρ. 105: <i>Ήσαν σαράντα μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες</i> , Παλαιό Σούλι Αχαΐας.....	349
Παρ. 106: <i>Ήσαν σαράντα μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες</i> , Παλαιό Σούλι Αχαΐας.....	349
Παρ. 107: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες</i> , Λεβίδι Αρκαδίας.....	351
VII.2.ιβ. Συμπεράσματα «ιδιόμελων» παραλλαγών γεωγραφικού διαμερίσματος Πελοποννήσου.....	353
VII.2.ιγ. «Ιδιόμελα» γεωγραφικού διαμερίσματος Ιονίων νήσων.....	354
Παρ. 108: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες</i> , Κερί Ζακύνθου.....	354
Παρ. 109: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες</i> , Φράτσια Κυθήρων.....	356
VII.2.ιδ. «Ιδιόμελα» γεωγραφικού διαμερίσματος νήσων Αιγαίου.....	358
Παρ. 110: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα δυο καλφάδες</i> , Πορτιανό Λήμνου.....	358
Παρ. 111: <i>Γιοφύρι θεμελιώνουσι στις Άρτας το μποδάσι</i> , Όλυμπος Καρπάθου.....	360
VII.2.ιε. «Ιδιόμελα» γεωγραφικού διαμερίσματος Κρήτης.....	363
Παρ. 112: <i>Πέρα στην πέρα γειτονιά, πέρα στην πέρα ρούγα</i> , Ζαρός Ηρακλείου.....	363
VII.3. Συμπεράσματα.....	364

Κεφάλαιο VIII: Η λειτουργικότητα των παραλλαγών.

VIII.1. Εισαγωγικές παρατηρήσεις.....	367
VIII.2. Το τραγούδι <i>Της Άρτας το γεφύρι</i> ως μέρος τελετών που συνδέονται με εορτές της χριστιανικής θρησκείας.....	367
VIII.2.α. Χορός στο πλαίσιο του εορτασμού των ημερών του Πάσχα.....	367
VIII.2.β. Χορός στο πλαίσιο του εορτασμού της Αγίας Παρασκευής.....	371
VIII.2.γ. Χορός στο πλαίσιο του εορτασμού των Θεοφανείων.....	372
VIII.2.δ. Χορός στο πλαίσιο του εορτασμού των Αποκριών.....	373
VIII.3. Το τραγούδι <i>Της Άρτας το γεφύρι</i> ως χορός στο πλαίσιο γλεντιού το οποίο δε σχετίζεται με συγκεκριμένη εορτή της χριστιανικής θρησκείας.....	373
VIII.4. Το τραγούδι <i>Της Άρτας το γεφύρι</i> ως μοιρολόι.....	374

VIII.5. Παραλλαγές «της τάβλας».....	374
VIII.6. Συμπεράσματα.....	375
Κεφάλαιο IX: Συμπεράσματα.....	377
Βιβλιογραφία.....	383
Summary.....	397

ΤΟΜΟΣ Β΄

Καταγραφή των κειμένων - Μεταγραφή των τραγουδιών - Παράρτημα

«Προσόμοια»

Μελωδικός τύπος Α΄

Γεωγραφικό διαμέρισμα Μακεδονίας

- Παρ. 01: *Σαράντα μαστορόπουλα κι εξήντα δυο μάστοροι*, Αηδονοχώρι Σερρών.....01
 Παρ. 02: *Σαράντα μαστορόπουλα κι εξήντα δυο μάστοροι*, Νικόκλεια Σερρών.....06
 Παρ. 03: *Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες*, Λιτόχωρο Πιερίας.....09
 Παρ. 04: *Σαράντα μαστορόπουλα κι εξήντα δυο μάστοροι*, Σιάτιστα Κοζάνης.....13
 Παρ. 05: *Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες*, Νεστόριο Καστοριάς.....17

Γεωγραφικό διαμέρισμα Ηπείρου

- Παρ. 06: *Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες*, Άρτα.....19
 Παρ. 07: *Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες*, Κομμένο Άρτας.....22
 Παρ. 08: *Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες*, Αστροχώρι Άρτας.....26
 Παρ. 09: *Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες*, Καστανιά Άρτας.....30
 Παρ. 10: *Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες*, Κυψέλη Θεσπρωτίας.....32

Γεωγραφικό διαμέρισμα Στερεάς Ελλάδας

- Παρ. 11: *Σαράντα μαστορόπουλα κι 'ξήντα δυο μάστοροι*, Μικρό Χωριό Ευρυτανίας.....35
 Παρ. 12: *Σαράντα μαστορόπουλα κι 'ξήντα δυο μάστοροι*, Μικρό Χωριό Ευρυτανίας.....37

Γεωγραφικό διαμέρισμα Πελοποννήσου

- Παρ. 13: *Γεφύρι εσπεριώνανε στις Άρτας το ποτάμι*, Νεοχώρι Ηλείας.....41

Παρ. 14: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες</i> , Νεοχώρι Ηλείας.....	47
Παρ. 15: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες</i> , Χιλιομόδι Κορίνθου.....	50

Μελωδικός τύπος Β´

Γεωγραφικό διαμέρισμα Θεσσαλίας (νήσος Σκιάθος)

Παρ. 16: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες</i> , Σκιάθος.....	51
Παρ. 17: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες</i> , Σκιάθος.....	66

Γεωγραφικό διαμέρισμα Αιγαίου (νήσος Χίου)

Παρ. 18: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες</i> , Βολισσός Χίου.....	69
---	----

Γεωγραφικό διαμέρισμα Στερεάς Ελλάδας (νήσος Εύβοιας)

Παρ. 19: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες</i> , Λίμνη Εύβοιας.....	71
Παρ. 20: <i>Σαράντα πέντε μάστορες κι εξήντα μαθητάδες</i> , Αυλωνάρι Εύβοιας.....	76

Γεωγραφικό διαμέρισμα Πελοποννήσου

Παρ. 21: <i>Σαράντα μαστορόπουλα κι εξήντα δυο μάστοροι</i> , Κυβέρι Αργολίδας.....	81
Παρ. 22: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες</i> , Πραστός Αρκαδίας.....	84
Παρ. 23: <i>Σαράντα πέντε μάστορες κι εξήντα μαθητάδες</i> , Κορακοβούνι Αρκαδίας.....	86
Παρ. 24: <i>Σαράντα μαστορόπουλα κι εξήντα δυο μάστοροι</i> , Άγιος Πέτρος Αρκαδίας.....	88

Γεωγραφικό διαμέρισμα Μακεδονίας

Παρ. 25: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες</i> , Μάλγαρα Θεσσαλονίκης.....	93
--	----

Γεωγραφικό διαμέρισμα Κρήτης

Παρ. 26: <i>Σαράντα μαστορόπουλα κι εξήντα δυο μάστοροι</i> , Ζαρός Ηρακλείου.....	97
--	----

Μελωδικός τύπος Γ´

Γεωγραφικό διαμέρισμα Μακεδονίας

Παρ. 27: <i>Στην γέφυραν, στις Τρίχας το γεφύρι</i> , Δασκτό - Νευροκόπι Δράμας.....	101
Παρ. 28: <i>Στην γέφυραν, στις Τρίχας το γεφύρι</i> , Αργυρούπολη Δράμας.....	108
Παρ. 29: <i>Όλον την μέραν έχτιζαν της Τρίχας το γεφύρι</i> , Μαυροπόταμος Δράμας.....	115
Παρ. 30: <i>Χίλιοι μαστόροι έχτιζαν της Τρίχας το Γεφύρι</i> , Κεχρόκαμπος Καβάλας.....	117
Παρ. 31: <i>Στη γέφυραν, στη γέφυραν, στις Τρίχας το γεφύρι</i> , Χοτροκώη Καβάλας.....	122

Μελωδικός τύπος Δ´

Γεωγραφικό διαμέρισμα Θράκης

Παρ. 32: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες</i> , Πεντάλοφος Έβρου.....	127
Παρ. 33: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες</i> , Πεντάλοφος Έβρου.....	127

Παρ. 34: <i>Παυλής γιοφύρι έφτιανε, γιοφύρι δε στεριώνει, Ελληνοχώρι Έβρου.....</i>	131
Παρ. 35: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι ως χίλια μαθητούδια, Στέρνα Έβρου.....</i>	137
Παρ. 36: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι ως χίλια μαθητούδια, Καρωτή Έβρου.....</i>	141
Παρ. 37: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι ως χίλια μαθητούδια, Ποιμενικό Έβρου.....</i>	144
Παρ. 38: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι ως χίλια μαθητούδια, Ποιμενικό – Παταγή Έβρου.....</i>	144
Παρ. 39: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες, Γρατινή Ροδόπης.....</i>	149

Γεωγραφικό διαμέρισμα Μακεδονίας

Παρ. 40: <i>Ανάθεμα το βασιλιά, τον πρώτο το βεζύρη, Νεροφράκτης Δράμας.....</i>	153
--	-----

Γεωγραφικό διαμέρισμα Αιγαίου

Παρ. 41: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες, Βολισσός Χίου.....</i>	155
--	-----

Μελωδικός τύπος Ε΄

Γεωγραφικό διαμέρισμα Θράκης

Παρ. 42: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι ως ‘ζήντα μαθητάδεις, Αμπελάκια Έβρου.....</i>	159
Παρ. 43: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι ως χίλια μαθητούδια, Ποιμενικό Έβρου.....</i>	162

Μελωδικός τύπος Στ΄

Γεωγραφικό διαμέρισμα Επτανήσων

Παρ. 44: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα δυο μάστοροι, Λιθακιά Ζακύνθου.....</i>	169
Παρ. 45: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες, Κερί Ζακύνθου.....</i>	172
Παρ. 46: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες, Κερί Ζακύνθου.....</i>	176

Μελωδικός τύπος Ζ΄

Γεωγραφικό διαμέρισμα Θράκης

Παρ. 47: <i>Trimína brátve, Διάσπαρτο Ξάνθης.....</i>	179
Παρ. 48: <i>Trimína brátve, Σμίνθη Ξάνθης.....</i>	182
Παρ. 49: <i>Trimína brátve, Πάχνη Ξάνθης.....</i>	187
Παρ. 50: <i>Trimína brátve, Γλαύκη Ξάνθης.....</i>	189

Μελωδικός τύπος Η΄

Γεωγραφικό διαμέρισμα Θράκης

Παρ. 51: <i>Kirk tane dülger köprü tuturdular, Οινόη Ορεστιάδας Έβρου.....</i>	197
Παρ. 52: <i>Kirk tane dülger köprü tuturdular, Οινόη Ορεστιάδας Έβρου.....</i>	203

Μελωδικός τύπος Θ΄

Γεωγραφικό διαμέρισμα Μακεδονίας

Παρ. 53: *Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα δυο καλφάδες, Μελενικίτσι Σερρών.....*209

Παρ. 54: *Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα δυο καλφάδες, Μελενικίτσι Σερρών.....*213

Μελωδικός τύπος Ι΄

Γεωγραφικό διαμέρισμα Μακεδονίας

Παρ. 55: *Κυρά Βδοκιά, κυρά Βδοκιά, κυρά θεμελιωμένη, Αγία Ελένη Σερρών.....*215

Παρ. 56: *Κυρά Βδοκιά, κυρά καλή, κυρά θεμελιωμένη, Αγία Ελένη Σερρών.....*219

Μελωδικός τύπος ΙΑ΄

Γεωγραφικό διαμέρισμα Μακεδονίας

Παρ. 57: *Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες, Εμμανουήλ Παπάς Σερρών.....*223

Παρ. 58: *Σαράντα πέντε μάστοροι, 'βδομήντα μαθητάδες, Εμμανουήλ Παπάς Σερρών.....*227

Μελωδικός τύπος ΙΒ΄

Γεωγραφικό διαμέρισμα Μακεδονίας

Παρ. 59: *Μι τετρακόσιοι μάστοροι κι εξήντα μαθητούδια, Ιερισσός Χαλκιδικής.....*231

Παρ. 60: *Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες, Μάλγαρα Θεσσαλονίκης...* 234

Μελωδικός τύπος ΙΓ΄

Γεωγραφικό διαμέρισμα Ηπείρου

Παρ. 61: *Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητούδια, Καλέτζι Ιωαννίνων.....*235

Παρ. 62: *Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες, Καλέτζι Ιωαννίνων.....*237

Γεωγραφικό διαμέρισμα Μακεδονίας

Παρ. 63: *Χίλιοι μάστοροι δούλευαν και χίλια μαστορούλια, Παλιόκαστρο Κοζάνης.....*239

Μελωδικός τύπος ΙΔ΄

Γεωγραφικό διαμέρισμα Στερεάς Ελλάδας

Παρ. 64: <i>Χίλιοι μάστοροι δούλευαν στις Άρτας του διουφύρι, Άμπλιανη Ευρυτανίας</i>	241
Παρ. 65: <i>Χίλιοι μάστοροι δούλευαν στις Άρτας του διουφύρι, Άμπλιανη Ευρυτανίας</i>	245

«Ιδιόμελα»

Γεωγραφικό διαμέρισμα Θράκης

Παρ. 66: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες, Μάνδρα Ξάνθης</i>	251
Παρ. 67: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες, Μάνδρα Ξάνθης</i>	254
Παρ. 68: <i>Μάστοροι αρχινήσανε της Τρίχας το γιουφύρι, Μαρώνεια Ροδόπης</i>	257
Παρ. 69: <i>Παυλής γιοφύρι έφτιανε, γιοφύρι δε στεριώνει, Ελληνοχώρι Έβρου</i>	261
Παρ. 70: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι ως χίλια μαθητούδια, Καρωτή Έβρου</i>	265

Γεωγραφικό διαμέρισμα Μακεδονίας

Παρ. 71: <i>Τρεις αδερφούλες ήμασταν κι οι τρεις κακογραμμένες, Χωριστή Δράμας</i>	269
Παρ. 72: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαστορόπ'λα, Καλή Βρύση Δράμας</i>	273
Παρ. 73: <i>Ο Δήμος απεφάσισε γεφύρι για να στήσει, Τερπνή Σερρών</i>	277
Παρ. 74: <i>Ο Δήμος απεφάσισε γεφύρι για να στήσει, Τερπνή Σερρών</i>	279
Παρ. 75: <i>Οι τετρακόσιοι μάστοροι τα χίλια μαστορούδια, Σησαμιά Σερρών</i>	284
Παρ. 76: <i>Χίλιοι μάστοροι δούλευαν κι εξήντα δυο καλφάδες, Λευκοθέα Σερρών</i>	288
Παρ. 77: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες, Κίτρος Πιερίας</i>	292
Παρ. 78: <i>Χίλιοι μάστοροι δούλευαν στις Άρτας του γιουφύρι, Σισάνιο Κοζάνης</i>	297
Παρ. 79: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες, Αιανή Κοζάνης</i>	300
Παρ. 80: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες, Αιανή Κοζάνης</i>	306
Παρ. 81: <i>Τρεις αδερφούλες ήμασταν κι οι τρεις κακογραμμένες, Σιάτιστα Κοζάνης</i>	309
Παρ. 82: <i>Most mi Sidale, Νάουσα Ημαθίας</i>	310
Παρ. 83: <i>Mostot pravilo na Struma reka, Νεστόριο Καστοριάς</i>	313
Παρ. 84: <i>Mitre Majstorće, Φτελιά Καστοριάς</i>	315

Γεωγραφικό διαμέρισμα Ηπείρου

Παρ. 85: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες, Παρακάλαμος Ιωαννίνων</i>	317
Παρ. 86: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες, Παπαδάτες Πρέβεζας</i>	323
Παρ. 87: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες, Παπαδάτες Πρέβεζας</i>	326
Παρ. 88: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα δυο μάστοροι, Λυγιά Πρέβεζας</i>	330
Παρ. 89: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες, Λυγιά Πρέβεζας</i>	333
Παρ. 90: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι 'ξήντα μαθητάδες, Τετράκωμο Άρτας</i>	335

Γεωγραφικό διαμέρισμα Θεσσαλίας	
Παρ. 91: <i>Σαράντα πέντε μάστορις κι εξήντα μαθητάδες, Μεσοχώρα Τρικάλων</i>	339
Παρ. 92: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες, Στουρναραίικα Τρικάλων</i>	340
Παρ. 93: <i>Σαράντα μάστοροι δούλευαν, σαράντα μαθητούδια, Λοξάδα Καρδίτσας</i>	341
Παρ. 94: <i>Χίλιοι μάστοροι δούλιαν στις Άρτας του γκιουφύρι, Πεδινό Καρδίτσας</i>	344
Παρ. 95: <i>Χίλιοι μάστοροι δούλιαν στις Άρτας του γιοφύρι, Παλαμάς Καρδίτσας</i>	356
Παρ. 96: <i>Εννιά μάστοροι το 'χτιναν σ'ην Άδανα γιοφύρι, Ομορφοχώρι Λάρισας</i>	358
Παρ. 97: <i>Εννιά μάστοροι το 'χτιναν τ'ς Άτανας γιοφύρι, Ομορφοχώρι Λάρισας</i>	362
Παρ. 98: <i>Χίλιοι μάστοροι δούλιαν στον Τρίχινου γιοφύρι, Μεγαλόβρυσο Λάρισας</i>	369
Παρ. 99: <i>Ολημερίς το χτίζανε το βράδυ γκρεμιζόταν, Μεταξοχώρι Λάρισας</i>	372
Γεωγραφικό διαμέρισμα Στερεάς Ελλάδας	
Παρ. 100: <i>Εξήντα μαστορόπουλα κι εξήντα δυο μάστοροι, Μέγαρα Αττικής</i>	375
Παρ. 101: <i>Σαράντα μαστορόπουλα κι εξήντα δυο μάστοροι, Αιδηψός Εύβοιας</i>	378
Παρ. 102: <i>Καμάρα χτίζουν στο γιολό, καμάρα δε στεριώνει, Λίμνη Εύβοιας</i>	381
Παρ. 103: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες, Αλιβέρι Εύβοιας</i>	385
Γεωγραφικό διαμέρισμα Πελοποννήσου	
Παρ. 104: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες, Πλατανίτσα Αχαΐας</i>	389
Παρ. 105: <i>Ήσαν σαράντα μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες, Παλαιό Σούλι Αχαΐας</i>	391
Παρ. 106: <i>Ήσαν σαράντα μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες, Παλαιό Σούλι Αχαΐας</i>	399
Παρ. 107: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες, Λεβίδι Αρκαδίας</i>	405
Γεωγραφικό διαμέρισμα Επτανήσων	
Παρ. 108: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες, Κερί Ζακύνθου</i>	407
Παρ. 109: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες, Φράτσια Κυθήρων</i>	415
Γεωγραφικό διαμέρισμα Αιγαίου	
Παρ. 110: <i>Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα δυο καλφάδες, Πορτιανό Λήμνου</i>	419
Παρ. 111: <i>Γιοφύρι θεμελιώνουσι στις Άρτας το μποδάσι, Όλυμπος Καρπάθου</i>	423
Γεωγραφικό διαμέρισμα Κρήτης	
Παρ. 112: <i>Πέρα στην πέρα γειτονιά, πέρα στην πέρα ρούγα, Ζαρός Ηρακλείου</i>	437
Περιεχόμενα CD.....	441
Παράρτημα I: Πίνακας μοτίβων του Μέγα.....	443
Παράρτημα II: Πίνακες πληροφορητών.....	447

Πρόλογος

Η εικόνα του γεφυριού της Άρτας αποτελεί μία από τις παλαιότερες αναμνήσεις των παιδικών μου χρόνων, εξαιτίας της καταγωγής μου από την περιοχή. Οι επισκέψεις μου στο επιβλητικό γεφύρι, ειδικά κατά τη διάρκεια των εφηβικών μου χρόνων κι έπειτα υπήρξαν πάμπολλες, δεδομένου ότι βρίσκεται στη δυτική είσοδο της πόλης και αποτελεί ίσως ένα από τα ελάχιστα σημεία της πόλης όπου μπορεί κανείς να κάνει περίπατο δίπλα στον ποταμό Αραχθό. Το «ποίημα» δε του γεφυριού της Άρτας το γνώριζα ήδη πριν το διδαχτώ στο σχολείο, αφενός λόγω της καταγωγής μου, αφετέρου λόγω της επαγγελματικής ιδιότητας των εκπαιδευτικών πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης, γονέων μου. Μου ήταν αδιανόητο τότε να φανταστώ το βαθμό στον οποίο το συγκεκριμένο κτίσμα και ο θρύλος που το περιστοιχίζει θα απασχολούσε αργότερα τη ζωή μου.

Το 2003 ως φοιτητής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. γίνομαι μέλος του συνόλου παραδοσιακής μουσικής «Μουσικό Πολύτροπο», το οποίο τελεί υπό την επίβλεψη του επίκουρου, τότε, καθηγητή κ. Ιωάννη Καϊμάκη. Συμπτωματικά η περίοδος που γίνομαι μέλος της ομάδας συμπίπτει με τις πρόβες για την άνοδο της παράστασης *Του γεφυριού της Άρτας*. Εκεί ακούω και διδάσκομαι για πρώτη φορά μία παραλλαγή προερχόμενη από την περιοχή της Θράκης, τραγουδισμένη από τον Χρόνη Αηδονίδη. Ομολογώ ότι εντυπωσιάστηκα τόσο από την ερμηνεία του μεγάλου δασκάλου, όσο και από την καθεαυτή ομορφιά της μελωδίας. Και μου προκάλεσε τέτοια εντύπωση καθώς τη μόνη μελωδία την οποία γνώριζα έως τότε, την είχα ακούσει από χορωδίες «δυτικού τύπου» και παρέπεμπε περισσότερο σε ένα αστικό τραγούδι παρά σε κάποια «παραδοσιακή» μουσική φόρμα.

Η γνωριμία μου με τον κ. Καϊμάκη και η ενασχόλησή μου με το «Μουσικό Πολύτροπο» υπήρξε καταλυτική και στάθηκε αφορμή ώστε να αρχικά να μελετήσω κι έπειτα να εμβαθύνω τις γνώσεις μου στη δημοτική μουσική της Ελλάδας και των υπόλοιπων λαών των Βαλκανίων. Στο πλαίσιο αυτό προέκυψε η αρχική ιδέα της παρούσας διατριβής. Αναζητούμε λοιπόν με τον επιβλέποντα καθηγητή ένα θέμα το οποίο να αποτελεί συνδετικό κρίκο στη μουσική όλων των λαών της νοτιοανατολικής Ευρώπης. Γνωρίζοντας ότι έχουν καταγραφεί εκατοντάδες κείμενα παραλλαγών της παραλογής «Του γεφυριού της Άρτας» καταλήγουμε στην ανάγκη μελέτης του τραγουδιού από την οπτική της εθνομουσικολογίας. Οι ενδόμυχες επιφυλάξεις και των δύο σχετικά με την ύπαρξη μελωδιών του τραγουδιού, ευτυχώς, εκείνη τη στιγμή δε διατυπώθηκαν και έτσι ξεκίνησε η αναζήτηση του υλικού.

Οι παραπάνω επιφυλάξεις άρθηκαν νωρίς όταν επισκέφθηκα το Κέντρο Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας (Κ.Ε.Ε.Λ.) προκειμένου να αναζητήσω ηχογραφημένες παραλλαγές του τραγουδιού στο Αρχείο του Κέντρου. Προς μεγάλη μου έκπληξη διαπίστωσα ότι στο εν λόγω Αρχείο βρίσκονται τριάντα επτά παραλλαγές, ηχογραφημένες σε κοινότητες όλων των γεωγραφικών διαμερισμάτων της Ελλάδας. Το συγκεκριμένο υλικό το οποίο αποτέλεσε τον αρχικό πυρήνα του παρόντος έργου, μου παραχωρήθηκε κι αποτελεί μέρος της διατριβής.

Ο όγκος του υλικού που προέκυψε από την έρευνα είναι τόσο μεγάλος που η αρχική ιδέα της δημιουργίας ενός έργου με παραλλαγές από όλες τις χώρες των Βαλκανίων στάθηκε αδύνατο να πραγματοποιηθεί στο πλαίσιο μίας διατριβής. Έτσι αποφάσισα να παρουσιάσω το ηχογραφημένο υλικό που συγκεντρώθηκε στην Ελλάδα, το οποίο ανέρχεται σε εκατόν δώδεκα παραλλαγές, προσδοκώντας ότι το υλικό, που συγκεντρώθηκε από τις υπόλοιπες χώρες των Βαλκανίων, θα εμπλουτιστεί και θα αξιοποιηθεί σε μία επόμενη μελέτη.

Στο σημείο αυτό νιώθω την ανάγκη να ευχαριστήσω τους ανθρώπους, οι οποίοι στάθηκαν αρωγοί ώστε να πραγματοποιηθεί η παρούσα έρευνα. Χωρίς τη συμβολή τους θα ήταν αδύνατη η διεκπεραίωση της διατριβής στη σημερινή της μορφή.

Ευχαριστώ την κ. Αικατερίνη Πολυμέρου – Καμηλάκη, πρώην Διευθύντρια του Κ.Ε.Ε.Λ., για την αρωγή της, τις συμβουλές και το αμέριστο ενδιαφέρον που έδειξε για την έρευνά μου. Η συμβολή της υπήρξε καθοριστική ώστε να μου παραχωρηθεί το υλικό του Αρχείου του Κέντρου. Επίσης ευχαριστώ την εφορευτική επιτροπή του Κ.Ε.Ε.Λ. για την επικύρωση της παραχώρησης του υλικού και εν γένει το προσωπικό του Κέντρου για τη συνεισφορά στην αναζήτηση του υλικού. Ιδιαίτερες ευχαριστίες στο διοικητικό προσωπικό του Κ.Ε.Ε.Λ. Θερμότερες ευχαριστίες οφείλω στην κ. Ζωή Αναγνωστοπούλου, μόνιμη συνεργάτιδα του Κ.Ε.Ε.Λ. για τη προθυμία της να συνεισφέρει τη βοήθειά της κάθε φορά που της ζητήθηκε.

Ευχαριστώ τον κ. Μάρκο Δραγούμη και το προσωπικό του Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών, τον κ. Γιώργο Κοκκώνη, Επίκουρο Καθηγητή και συντονιστή του προγράμματος σπουδών του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, την κ. Ελεονόρα Σκουτέρη – Διδασκάλου, Επίκουρη καθηγήτρια στον Τομέα Ιστορίας, Λαογραφίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Α.Π.Θ., τον κ. Γιώργο Αγγελόπουλο, Επίκουρο Καθηγητή του Τμήματος Βαλκανικών, Σλαβικών και Ανατολικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Μακεδονίας. Τους ευχαριστώ άπαντες για τις εποικοδομητικές συναντήσεις και την βιβλιογραφική καθοδήγηση.

Ευχαριστώ θερμά την κ. Αθηνά Κατσανεβάκη, Ε.Ε.ΔΙ.Π. του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, τον κ. Θεόδωρο Νημά και τον κ. Άγγελο Νικολαΐδη για την παραχώρηση παραλλαγών που αποτελούν μέρος του προσωπικού τους Αρχείου. Οι παραλλαγές που παραχωρήθηκαν ενίσχυσαν σημαντικά το υλικό του παρόντος έργου.

Ευχαριστώ τον κ. Dimitri Golemonić, Διευθυντή της κατεύθυνσης Εθνομουσικολογίας, του Τμήματος Τεχνών του Πανεπιστημίου του Βελιγραδίου, την κ. Mira Zakić και την κ. Selena Rakocenić, διδάσκουσες στο προαναφερθέν Τμήμα του Πανεπιστημίου του Βελιγραδίου, την κ. Gordana Blagojević, την κ. Jelena Jonanović και την κ. Danka Lajić, ερευνήτριες του Ινστιτούτου Εθνομουσικολογίας της Σερβικής Ακαδημίας Τεχνών και Επιστημών του Βελιγραδίου, για τη συνεργασία και

την καθοδήγηση στην αναζήτηση υλικού στη Σερβία. Την κ. Marija Dumnić του Φωνογραφικού Αρχείου του Ινστιτούτου Μουσικολογίας της Σερβικής Ακαδημίας Τεχνών και Επιστημών του Βελιγραδίου για την παραχώρηση ηχογραφήσεων του Αρχείου.

Ευχαριστώ τις εθνομουσικολόγους κ. Jasmina Talam και κ. Tamara Karaća – Beljak, διδάσκουσες στη Μουσική Ακαδημία του Πανεπιστημίου του Σαράγεβο, την κ. Simona Delić και την κ. Tanja Perić – Polonijo, ερευνήτριες του Τμήματος Εθνολογίας της Κροατικής Ακαδημίας Τεχνών και Επιστημών του Ζάγκρεμπ, τον κ. Jaksa Primorac και την κ. Klementina Batina, ερευνητές του Ινστιτούτου Εθνολογικών και Λαογραφικών Ερευνών του Ζάγκρεμπ, την εθνομουσικολόγο κ. Velika Stojkova – Serafimovska από τη F.Y.R.O.M., για τη συνεργασία και την παραχώρηση πολύτιμου ηχητικού υλικού και βιβλιογραφίας.

Ευχαριστώ εγκάρδια την κ. Μιράντα Τερζοπούλου και την κ. Ελένη Ψυχογιού, πρώην ερευνήτριες του Κ.Ε.Ε.Α. για τις συζητήσεις μας και τις πολύτιμες συμβουλές.

Ευχαριστώ την κ. Μαρίνα Δρυμαλίτου, υποψήφια Διδάκτορα του τμήματος Διεθνών και Ευρωπαϊκών Σπουδών του Παντείου Πανεπιστημίου για τις μεταφράσεις των κειμένων των τραγουδιών της Τουρκικής γλώσσας και για την αμέριστη υποστήριξη στις δύσκολες στιγμές. Την ευχαριστώ μέσα από την καρδιά μου.

Ευχαριστώ τον κ. Συμεών Τασκάρη για τις μεταφράσεις των κειμένων των τραγουδιών των Σλαβόφωνων και την κ. Εμινέ Μπορουτζή για τη βοήθεια των μεταφράσεων των Πομάκικων κειμένων.

Ευχαριστώ τον κ. Νικήτα Παλάντζα, Διδάκτορα Κοινωνικής Ανθρωπολογίας του Πανεπιστημίου του Bristol για τις ατελείωτες δημιουργικές συζητήσεις και τις εύστοχες παρατηρήσεις.

Ευχαριστώ τον κ. Ζήση Σέγκλια, υποψήφιο Διδάκτορα στον τομέα της Σύνθεσης του Τμήματος Μουσικών του Α.Π.Θ. για τη μετάδοση των πολύτιμων γνώσεων σε τεχνικά ζητήματα προγραμμάτων Η/Υ.

Ευχαριστώ τον κ. Νικόλαο Κόκκα, Διδάκτορα του Τμήματος Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, για την αρωγή του στην εύρεση πληροφορητών στις κοινότητες των Πομάκων της Ξάνθης και για τις βιβλιογραφικές συμβουλές του.

Ευχαριστώ τον κ. Γιώργο Κίτσιο, Λέκτορα του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. για τις επιστημονικές συζητήσεις και τις συμβουλές σε ζητήματα βιβλιογραφίας.

Ευχαριστώ τον κ. Σπύρο Μαντά, συγγραφέα και ερευνητή των πέτρινων γεφυριών για τις ατέλειωτες τηλεφωνικές συνομιλίες, τις συνεντεύξεις και τις χρήσιμες πληροφορίες σχετικά με την υπόδειξη κοινοτήτων, όπου βρίσκονται πληροφορητές, οι οποίοι γνωρίζουν την ερευνώμενη παραλογή.

Ευχαριστώ τον κ. Γιώργο Λεωνιδόπουλο, την κ. Αμαλία Γιαννάκη, τον κ. Βαγγέλη Κοτρότσιο, τον κ. Borisav Miljković, τον κ. Branislav Stevanic, τον κ. Nikola Radeka, την κ. Ana Martinović, την κ. Ana Živčić, τον κ. Edi Tajm, την κ. Nazli Alatli, τον κ. Onok Bozkurt, την κ. Nil Basdurak, την κ. Άννα Κόρακα, την κ. Μαρία Νέσσερη, την κ. Δήμητρα Παρρή-Νίκα, την κ. Αντιγόνη Τσελέπη, τον κ. Κώστα Παπά, τον κ. Σωτήρη Βυθούλκα, τον κ. Κώστα Μαντέ, την κ. Ελένη Τσιλιπάκου, για την τεχνική βοήθεια που παρείχαν κατά τη διάρκεια της έρευνας και την ηθική συμπαράσταση.

Ευχαριστώ τον κ. Πάνο Ζηκίδη, καταξιωμένο μουσικό, τον κ. Γιάννη Σαρσάκη και τον κ. Δημήτρη Συναφίδη για τις πολύτιμες πληροφορίες σχετικά με την αναζήτηση υλικού σε κοινότητες του νομού Έβρου.

Ευχαριστώ τους κατοίκους των κοινοτήτων όπου πραγματοποίησα την επιτόπια έρευνα για το ενδιαφέρον τους και τη βοήθειά τους στην αναζήτηση των πληροφορητών οι οποίοι γνωρίζουν το τραγούδι.

Ευχαριστώ θερμά όλους τους πληροφορητές οι οποίοι αφιέρωσαν το χρόνο τους προκειμένου να παρέχουν κάθε πληροφορία και γνώση τους επί του θέματος. Χωρίς την συμβολή τους θα ήταν αδύνατο να πραγματοποιηθεί το παρόν έργο.

Ευχαριστώ ιδιαίτερος τον κ. Ιωάννη Καϊμάκη, Αναπληρωτή Καθηγητή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ., επιβλέποντα καθηγητή της παρούσας διατριβής και «δάσκαλό» μου στο δημοτικό τραγούδι. Τον ευχαριστώ για την αρωγή του καθ' όλη τη διάρκεια της ερευνητικής διαδικασίας, για την έμπνευση που μου μετέδιδε και τη στήριξη.

Ευχαριστώ την κ. Εύη Νίκα – Σαμψών, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. και τον κ. Νικόλαο Μαλιάρη, Καθηγητή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, μέλη της τριμελούς επιτροπής της διατριβής. Οι παρατηρήσεις τους και η συμβολή τους στην τελική διαμόρφωση της διατριβής υπήρξε καταλυτική. Επίσης τους ευχαριστώ διότι ήταν πρόθυμοι και διαθέσιμοι να συνεισφέρουν τις πολύτιμες γνώσεις τους κάθε φορά που τους ζητήθηκε.

Ευχαριστώ τους γονείς μου Γιώργο και Αγγέλα καθώς και την αδελφή μου Βάσω για την ουσιαστική συμπαράσταση όλο αυτό το διάστημα.

Βραχυγραφίες

Γενικές βραχυγραφίες - Σύμβολα

αι.	Αιώνας
αρ.	Αριθμός
αρ. ταιν.	Αριθμός ταινίας
βλ.	Βλέπε
δλδ.	Δηλαδή
Έκδ.	Έκδοση - Εκδόσεις
επιμ.	Επιμέλεια
Ημ.	Ημιστίχιο
ηχογρ.	Ηχογράφηση
κ.ε.	Και εξής
κ.ο.κ.	Και ούτω καθεξής
κλπ.	Και λοιπά
Μελ. τύπος	Μελωδικός τύπος
μτφ.	Μετάφραση
ό.π.	όπως παραπάνω
π.χ.	Παραδείγματος χάριν
πρβλ.	Παράβαλε
Παρ.	Παραλλαγή
σ. - σ.σ.	Σελίδα – Σελίδες
σελ.	Σελίδα
στ.	στίχος
στρ.	Στροφή - Στροφές
Συλλ.	Συλλογή
συλλ.	συλλαβή
συντον.	Συντονισμός (έκδοσης)
Τ.	Τόμος - Τόμοι
τ.ι.	Του ιδίου
Τυπογρ.	Τυπογραφείο
Χ/φο	Χειρόγραφο
χ.χ.	Χωρίς χρονολογία
[...]	Ηθελημένες παραβλέψεις κειμένων

Βραχυγραφίες Ιδρυμάτων - Συλλόγων - Ινστιτούτων

Α.Π.Θ.	Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Ι.Μ.Χ.Α.	Ινστιτούτο Μελετών Χερσονήσου του Αίμου
Κ.Ε.Ε.Λ.	Κέντρο Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας
Κ.Λ.	Κέντρο Λαογραφίας
Π.Α.ΚΕ.ΘΡΑ.	Πολιτιστικό Αναπτυξιακό Κέντρο Θράκης

ΜΕΡΟΣ Α΄

Το τραγούδι *Της Άρτας το γεφύρι* μέσα από τις πηγές (19^{ος} -21^{ος} αι.).

Κεφάλαιο I: Εισαγωγή.

1.1. Γενική διατύπωση του θέματος.

Το τραγούδι της «εντοιχισθείσας συζύγου»,¹ όπως είθισται να αποκαλείται στην επιστημονική κοινότητα, αποτελεί ένα στοιχείο του μνημονικού πολιτισμού των λαών της νοτιοανατολικής Ευρώπης. Στον ελλαδικό χώρο είναι γνωστό και διαδεδομένο στις μέρες μας με τον τίτλο «Της Άρτας το γεφύρι» ή «Της Τρίχας το γεφύρι» καθώς η πλειονότητα των δημοσιευμένων ελληνικών παραλλαγών αφορούν στα δύο συγκεκριμένα κτίσματα.

Το κείμενο του τραγουδιού πραγματεύεται το ζήτημα της «στοίχειωσης», δηλαδή της θυσίας νεαρής γυναίκας στα θεμέλια ενός επιβλητικού κτίσματος, συνήθως γεφυριού, κάστρου ή μοναστηρίου, προκειμένου το κτίσμα να θεμελιωθεί και να μην καταρρεύσει. Πρόκειται για απόρροια των αμέτρητων «θρύλων και παραδόσεων περί ανθρωποθυσιών» όπου στον ευρωπαϊκό χώρο, έχοντας υπόψη τα έως τώρα δεδομένα, λαμβάνουν ποιητική μορφή μόνο στους λαούς της χερσονήσου του Αίμου.²

Το θέμα έχει απασχολήσει τους ερευνητές ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Οι έρευνες οι οποίες έχουν παρουσιαστεί έως τώρα είναι κατά βάση φιλολογικές και αφορούν στη μελέτη του κειμένου των παραλλαγών του τραγουδιού, στη διατύπωση θεωριών περί της «καταγωγής» του και της έπειτα διάδοσής του στους υπόλοιπους λαούς, βάση των μοτίβων των κειμένων. Ωστόσο αγνοούμε πληθώρα σημαντικών στοιχείων τα οποία χρίζουν περεταίρω και σε βάθος διερεύνησης: η έως σήμερα γνώση επί του θέματος εστιάζεται στη μελέτη των κειμένων των παραλλαγών, ενώ ουδεμία συστηματική συγκριτική απόπειρα έχει πραγματοποιηθεί ώστε να αναδείξει στο σύνολο μιας ευρύτερης πληθυσμιακής ομάδας τη μουσική των παραλλαγών του τραγουδιού, την ανάλυση της μουσικοποιητικής τους δομής, τη λειτουργικότητά τους, τη συγκριτική μελέτη παλαιότερων και νεότερων ηχογραφήσεων.³ Ακόμη ερωτήματα τα οποία έως σήμερα δεν έχουν διατυπωθεί αφορούν στους ίδιους τους πληροφορητές, ως φορείς της γνώσης του συγκεκριμένου στοιχείου του μνημονικού πολιτισμού. Επιπρόσθετα η χρήση νέων μεθόδων πέραν των λαογραφικών, και η παράλληλη συμβολή των ανθρωπιστικών και κοινωνικών επιστημών θα συντελέσουν

¹ Μετάφραση του τίτλου *The walled-up wife*.

² Τερζοπούλου, Μιράντα, «Παραλογές», επιμ. Δ. Σαμίου, ένθετο έντυπο της δισκογραφικής παραγωγής: Καλλιτεχνικός Σύλλογος δημοτικής μουσικής Δόμνα Σαμίου, Αθήνα, 2008.

³ Η Αλεξανδροπούλου στο πλαίσιο της σύνταξης διπλωματικής της εργασίας στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. πραγματοποιεί μία πρώτη πολύ ενδιαφέρουσα μουσικολογική προσέγγιση του θέματος, βλ. Αλεξανδροπούλου, Μαρία, *Το τραγούδι του γεφυριού της Άρτας: μουσικολογική προσέγγιση*, Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 1995. Στο συγκεκριμένο έργο η Αλεξανδροπούλου παρουσιάζει και αναλύει οκτώ ηχογραφημένες παραλλαγές, οι επτά εκ των οποίων προέρχονται από το Αρχείο του Κ.Ε.Ε.Λ. Ωστόσο ο μικρός αριθμός των παραλλαγών καθώς και οι διάσπαρτες ανά την Ελλάδα κοινότητες στις οποίες ηχογραφήθηκαν, δεν επέτρεψαν την παρουσίαση ενός συνολικού έργου από το οποίο να μπορούν να διεξαχθούν ασφαλή επιστημονικά συμπεράσματα.

σε μια διαφορετική οπτική της διερεύνησης των ζητημάτων της «καταγωγής» και της «διάδοσης» των παραλλαγών στον ευρύτερο χώρο των Βαλκανίων.

Μία μελέτη πάνω στο τραγούδι *Της Άρτας το γεφύρι* βάση της επιστήμης της Εθνομουσικολογίας καλείται να διερευνήσει και να δώσει απαντήσεις στα ερωτήματα που μόλις διατυπώθηκαν.

1.2. Διάρθρωση της εργασίας.

Στο *Μέρος Α'* παρουσιάζεται μία σειρά στοιχείων που αφορούν στο τραγούδι *Της Άρτας το γεφύρι*, όπως αυτά διαμορφώνονται μέσα από τις πηγές κατά το 19^ο, 20^ο και αρχές του 21^{ου} αιώνα.

Στο εισαγωγικό *Κεφάλαιο I* πραγματοποιείται η διατύπωση του θέματος το οποίο εξετάζεται στο παρόν έργο και παρουσιάζεται η μεθοδολογία η οποία ακολουθήθηκε για την πραγματοποίηση της έρευνας. Τίθενται τα στάδια μιας εθνογραφικής έρευνας⁴ και ορίζεται το πεδίο της έρευνας σύμφωνα με τους Herdon – McLeod και Hood.⁵ Ακολουθεί η διατύπωση των επιστημονικών ερωτημάτων σχετικά με τη μορφή με την οποία συναντάται σήμερα το τραγούδι μέσα από τις πηγές και διαμορφώνεται το πλαίσιο της σχέσης ερευνητή – πληροφορητή.⁶ Το υποκεφάλαιο της μεθοδολογίας ολοκληρώνεται με την παράθεση των παραγόντων οι οποίοι συνέβαλαν στη διαμόρφωση του πλαισίου πραγματοποίησης της επιτόπιας έρευνας και τον καθορισμό περιοχών στις οποίες έλαβε χώρα: το έργο του Γεωργίου Μέγα⁷ με τίτλο *Το τραγούδι του γεφυριού της Άρτας*, οι ηχογραφήσεις του Αρχείου του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, οι πληροφορίες μέσα από τις πηγές⁸ σχετικά με την ύπαρξη παραλλαγών στις εθνοτικές ομάδες που ζουν στο ελληνικό κράτος και τέλος οι πληροφορίες για την ύπαρξη ελληνόφωνων

⁴ Laburthe – Tolra, Philippe – Warnier, Jean – Pierre, *Εθνολογία-Ανθρωπολογία*, Εκδόσεις Κριτική, Αθήνα, 2003, σ. 403 και Λουτζάκη, Ρένα, «Για μια ανθρωπολογία του χορού», *Εθνογραφικά τ.δ.*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο, 1992, σ.σ. 12-14.

⁵ Herdon, Marcia – McLeod, Norma, *Field manual for ethnomusicology*, Norwood editions, Norwood, 1963, σ. 3 και Hood, Mantle, *The ethnomusicologist*, The Kent State University Press, Ohio, 1971, σ. 202.

⁶ Χαμούλας, Αναστάσιος, *Εθνομουσικολογία: Ιστοριογραφικές, εθνογραφικές διαστάσεις*, Νήσος, Αθήνα, 2010 και Post, Jennifer, Mary, Russell Bucknun, and Laurel Sercombe, *A manual for documentation, fieldwork and preservation*, Society for Ethnomusicology, Bloomington, 1994 και Spradley, James, *The ethnographic interview*, Wadsworth, U.S.A., 1979.

⁷ Μέγας, Γεώργιος, «Το τραγούδι του γεφυριού της Άρτας», Λαογραφία, Τόμος ΚΖ', Αθήνα, 1971.

⁸ Μητσάκης, Καρνοφίλης, «Πομάκιες διασκευές του τραγουδιού για το 'γεφύρι της Άρτας'», *Γ' Συμπόσιο Λαογραφίας Βορειοελλαδικού χώρου*, Αλεξανδρούπολη, 14-18 Οκτωβρίου 1976, Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου, Θεσσαλονίκη, 1979 και Ρόγκο, Αλή, *Πομάκια δημοτικά τραγούδια της Θράκης*, Ταμείον Θράκης, Ξάνθη, 2002 και Τσιλιπάκου, Ελένη, *Πομάκια δημοτικά τραγούδια της Γλαύκης*, διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2007 και Έξαρχος, Γιώργης, *Ποίντεα ντι Άρτα. Το γεφύρι της Άρτας*, Μελέτη, Λάρισα, 2002 και Κατσανεβάκη, Αθηνά, *Βλαχόφωνα και Ελληνόφωνα τραγούδια της περιοχής Βορείου Πίνδου*, Ιστορική-Εθνομουσικολογική προσέγγιση: Ο Αρχαϊσμός τους και η σχέση τους με το ιστορικό υπόβαθρο, Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 1998.

παραλλαγών του τραγουδιού σε περιοχές της Ελλάδας μέσα από τις πηγές και τις προφορικές μαρτυρίες.

Στο υποκεφάλαιο I.4. πραγματοποιείται ο σχολιασμός της έρευνας. Παρουσιάζονται αρχικά οι μεγαλύτερες μελέτες που αφορούν στις παραλλαγές του τραγουδιού *Της Άρτας το γεφύρι* στη νοτιοανατολική Ευρώπη.⁹ Σκοπός των μελετητών αποτελεί ο προσδιορισμός της «καταγωγής» του τραγουδιού, του λαού δηλαδή ο οποίος δημιούργησε την αρχική μορφή και έπειτα «μετέδωσε» τις παραλλαγές στους υπόλοιπους λαούς των Βαλκανίων. Έπειτα επιχειρείται να ασκηθεί κριτική στις νεότερες ελληνικές μελέτες οι οποίες στοχεύουν στην απόδειξη της ελληνικής «καταγωγής» της παραλογής. Ο Μέγας χρησιμοποιεί τη Φιλολογική και Λαογραφική μέθοδο¹⁰ καθώς και τη Στατιστική ως μέσα της αποδεικτικής διαδικασίας προκειμένου να καταλήξει στην «ελληνικότητα» του τραγουδιού.¹¹ Η κριτική που ασκείται αφορά στα «ποσοτικά» χαρακτηριστικά που χρησιμοποιεί ο Μέγας κατά την επιχειρηματολογία του, αντιπαραβάλλοντας μία σειρά «ποιοτικών» χαρακτηριστικών τα οποία προκύπτουν μέσα από την ίδια τη μελέτη του Μέγα. Ως μέρος της αποδεικτικής διαδικασίας του παρόντος έργου χρησιμοποιείται και η επιστήμη της Ιστορίας. Με τον ίδιο τρόπο ασκείται κριτική στις μελέτες των Οικονομίδη και Ρωμαίου.¹² Κριτική ασκείται και στο άρθρο του Μητσάκη ο οποίος προβάλλει ως «δεδομένη» την ελληνική «καταγωγή» του άσματος, καθώς και στο νεότερο έργο του Έξαρχου ο οποίος αποδίδει την αρχική κοιτίδα του τραγουδιού στους Αρμάνους – Βλάχους.¹³ Έπειτα παρατίθεται η άποψη του παρόντος έργου αναφορικά με το ζήτημα της «καταγωγής». Στην τελευταία υποενότητα του κεφαλαίου θίγονται τα ζητήματα της «πληρότητας» ή της «φθοράς» των κειμένων των παραλλαγών, όροι οι οποίοι χρησιμοποιούνται από μερίδα ερευνητών οι οποίοι αντιλαμβάνονται την παράδοση ως μία κατάσταση «στατική» στην οποία οι μεταβολές ή η φυσική εξελικτική διαδικασία ενός πολιτισμού αποτελεί παραποίηση

⁹ Dieterich, K., «Die volksdichtung der Bankanländer in ihren gemeinsamen Elementen». *Ein Beitrag zur vergleichenden Volkstunde*, XII, 1902 και Arnaudov, M., *Mgradena nevesta. Studii vrhu balgarski obredi I legendi*, Sbornik za narodni umotvorenija I narodopis, Sofija, 1920 και Skok, Petar, *Iz balkanske komparativne literature – Rumunske paralele "Zidanju Skadra"*, Glasnik Skopskog naucnog drustva, Skopje, 1929 και Tzenov, Goten, *Die abstammung der bulgaren und die urheimat der slaven*, Berlin – Leipzig, 1930 και Stefanović, Svetislav, *Die legende vom bau der burg Skutari (ein beitrag zur interbalkanischen und vergeichenden sagenforschung)*, Revue internat. des etudes balkaniques, Beograd, 1934-35 και Caraman, Petru, *Consideratii critike asupra genezei, si raspindirii baladei Mesterelui Manole in Balcani*, Buletinul institului de filologie romina 'Alexandru Philippide', τ. I, Jasi, 1934 και Vargyas, Lajos, *Researches into the mediaeval history of folk ballad, chapter III: the origin of the "walled up wille"*, (1st ed. 1960), Akademiae Kiado, Budapest, 1967 και Hadzisz, Dimitrios, «Az Arta hidja ballada magyar változata: Kömüves Kelemené», *Ethnographia, Evi 4*, Számából. Budapest, 1961 και Talos, Ion, «Baladă meșterelui Manole și variantele ei Transilvănene», *Revista de Folclor, et. VII, no 1-2*, București, 1962 και Papadima, Ovidiu, «Neagoe Basarab, mesterul Manole si vinzatori de umbre», *Revista de folclor, ye. VII*, București, 1962.

¹⁰ Σηφάκης, Γρηγόρης, *Για μια ποιητική του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 1988.

¹¹ Μέγας, Γεώργιος, ό.π.

¹² Οικονομίδης, Δημήτριος, *Από τα δημοτικά μας τραγούδια*, Τόμος Α', εκδόσεις Φιλιππότη, Αθήνα, 1997 και Ρωμαίος, Κώστας, *Δημοτικό τραγούδι, προβλήματα καταγωγής και τεχνολογίας*, (1^η εκδ. Αρχείο Θρακικού Θησαυρού, 1952), τ. 1^{ος}, Πτολεμαίος, Αθήνα, 1979.

¹³ Μητσάκης, Καρυοφίλης, ό.π., και Έξαρχος, Γιώργης, ό.π.

ενός «αυθεντικού προτύπου». Το πρώτο κεφάλαιο ολοκληρώνεται με τη διατύπωση των όρων του «πολιτισμού»¹⁴ και της «παράδοσης»¹⁵.

Στο *Κεφάλαιο II* επιχειρείται μία συνοπτική αναδρομή μέσα από τις πηγές, αναφορικά με το ζήτημα της θυσίας ανθρώπων ή ζώων προκειμένου να θεμελιωθεί κάποιο κτίσμα. Από την αρχαιολογική ανακάλυψη οστών ζώων στα θεμέλια κτηρίου προϊστορικών ακροπόλεων της Θεσσαλίας από τον Τσουντα,¹⁶ στην τραγωδία του Ευριπίδη *Ίφιγένεια ἐν Αὐλίδι* και από τον «ενταφιασμό» του μαρμάρινου ομοιώματος της Μέδουσας στη βάση κίωνων του Ρωμαϊκού υδραγωγείου της Κωνσταντινούπολης στις σημερινές μαρτυρίες περί έκχυσης του αίματος ζώων κατά τη θεμελίωση κατοικιών, διαπιστώνεται η διαχρονικότητα της έννοιας της θυσίας για τη θεμελίωση οικοδομημάτων ή για την εν γένει επωφελή αποπεράτωση των σκοπών ενός κοινωνικού συνόλου. Αντίστοιχα αρχαιολογικά ευρήματα ή μύθοι παρατηρούνται σε λαούς όλης της υφελίου και καταγράφονται εκτενώς τόσο από Έλληνες ερευνητές¹⁷ όσο και από ένα πλήθος ξένων ερευνητών.¹⁸ Σε αρκετές περιπτώσεις τα όρια μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικού γεγονότος εμφανίζονται δυσδιάκριτα. Ωστόσο παραμένει σε όλες τις περιπτώσεις ίδιος ο συμβολισμός ο οποίος διέπει την έννοια της ανθρωποθυσίας ή της θυσίας ζώων για την υλοποίηση συνήθως μεγάλων έργων κοινής ωφέλειας της εκάστοτε εποχής: ο εξευγενισμός των «Στοιχείων» μέσω της θυσίας, ώστε η «ψυχή» του θυσιαζόμενου να προστατεύει το κτίσμα από κάθε απειλή.¹⁹

¹⁴ Braudel, Fernand, 1969, *L'apport de l'histoire des civilisations*, Erits sur l'histoire, Paris, 1969 και Χαμούλας, Αναστάσιος, ό.π. και Boas, Franz, *Race, language and culture*, MacMillan, New York, 1940 και Kluckhohn, Clyde, Kroeber, Alfer, *Culture: a critical review of concepts and definitions*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1952 και Λυπουρλής, Δημήτρης, *Γλωσσικές παρατηρήσεις II: από τον λεξιλογικό μας πλούτο*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη, 1994,

¹⁵ Κάβουρας, Παύλος, «Ο χορός στην Όλυμπο Καρπάθου. Πολιτισμική αλλαγή και πολιτικές αντιπαραθέσεις», *Εθνογραφικά Τόμος 2*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο, 1992 και Λιάβας, Λάμπρος, «Η μουσική έρευνα της Θράκης: Συνοπτική ιστορική αναδρομή», στο συντον. Λ. Δρούλια – Λ. Λιάβας, *Μουσικές της Θράκης. Μία διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*, Σύλλογος οι φίλοι της μουσικής – Ερευνητικό πρόγραμμα «Θράκη», Αθήνα, 1999.

¹⁶ Τσουντας, Χρήστος, *Αί προϊστορικά ακροπόλεις Διμηνίου και Σέσκλου*, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρίας, Αθήνα, 1908.

¹⁷ Πολίτης, Νικόλαος, *Λαογραφικά Σύμμεικτα*, τ. Α', Αθήνα, 1920 και Μέγας, Γεώργιος, ό.π. και Οικονομίδης, Δημήτριος, ό.π.

¹⁸ Caron, «Description de l'empire de Japon», *Recueil de voyages, vol. X*, 1725 και Liebrecht, Felix, Die vergrabenen Menschen, *Zur Volkskunde*, Heilbronn, 1879 και Wuttke, Adolf, Der deutsche volksaberglaube der Gegenwart, Leipzig, 1925 και Sandklef, Albe, «Study in threshing-floor constructions, flail threshing traditions and the magic guarding of the house», *FFC nr 136*, Helsinki, 1949 και Cocchiara, Giuseppe, *Il ponte di Arta e I sacrifici di costruzione*, Annali de museo Pitre, I, Palermo-Bologna, 1950 και Vargyas, Lajos, ό.π. και Vrabie, Gheorghe, *Balada populara romana*, Editura Academiei Republicii socialiste Romania, Bucuresti, 1966.

¹⁹ Η Τερζοπούλου στα σχόλια του έντυπου που συνοδεύει το δίσκο ακτίνας υπό τον τίτλο *Παραλογές* σε συλλογή και επιμέλεια υλικού της Δόμνας Σαμίου αναφέρει σχετικά: «Οι αρχέγονες παγανιστικές δοξασίες πίστευαν πως οι δαιμονικές δυνάμεις που κατοικούν και κυβερνούν τη μάνα-φύση, για να ευλογήσουν κάθε ανθρώπινη επέμβαση πάνω της ζητούν κάποιο αντίτιμο. Κατά συνέπεια για να στερεωθεί ένα μεγάλο οικοδόμημα, τα στοιχεία πρέπει πρώτα να εξευμενιστούν με μian ανάλογα μεγάλη προσφορά αιματηρή, μian ανθρωποθυσία. Η ψυχή του θύματος τότε δαιμονοποιείται, αποκτά δύναμη ακατανίκητη, γίνεται κι εκείνη «στοιχείο» που θα προστατεύει για πάντα το κτίσμα από κάθε φυσική ή υπερφυσική απειλή», βλ. Τερζοπούλου, Μιράντα, ό.π.

Στο *Κεφάλαιο III* εξετάζονται τα στοιχεία που προέκυψαν σχετικά με τις παραλλαγές του τραγουδιού στη νοτιοανατολική Ευρώπη κατά τον 19^ο έως τις αρχές του 21^ο αιώνα τόσο μέσα από τις πηγές της Λαογραφίας όσο και από την επιτόπια έρευνα στις επιμέρους χώρες της Βαλκανικής. Παρουσιάζονται αναλυτικά οι παλαιότερες καταγραφές των κειμένων του τραγουδιού και οι αντίστοιχοι τίτλοι με τους οποίους αυτά εντοπίζονται.²⁰ Καταλυτικό ρόλο στην εύρεση του σχετικού έντυπου ανέκδοτου υλικού διαδραμάτισαν τα εξής ιδρύματα: *Institute of Ethnology of Serbian Academy of Sciences and Arts* και *Library and Archive of the Faculty of Music Arts*, του Βελιγραδίου, *Academy of Sciences and Arts of Bosnia and Herzegovina*, και *University of Sarajevo, Academy of Music* του Σαράγιεβο, *The Croatian Academy of Sciences and Arts, The Division of Ethnology*, του Ζάγκρεμπ, *Ινστιτούτο Μελετών Χερσονήσου του Αίμου*, στη Θεσσαλονίκη. Πέραν των προαναφερθέντων ιδρυμάτων πλήθος παραλλαγών καταγράφονται σε τίτλους οι οποίοι έχουν ήδη εκδοθεί. Παράλληλα στο Φωνογραφικό Αρχείο του *Institute of Musicology of Serbian Academy of Sciences and Arts* του Βελιγραδίου καθώς και στο Αρχείο του ιδρύματος *The Institute of Ethnology and Folklore Research*, του Ζάγκρεμπ εντοπίστηκαν ηχογραφημένες παραλλαγές του τραγουδιού, οι οποίες παραχωρήθηκαν προς εξέταση στο παρόν έργο. Με την παρουσίαση των τίτλων των παραλλαγών όπως καταγράφονται στις χώρες των Βαλκανίων μέσα από τα Αρχεία κατά το 19^ο και 20^ο αιώνα γίνεται ταυτόχρονα απόπειρα να παρουσιαστούν συνοπτικά τα στοιχεία που αφορούν στον τρόπο με τον οποίο τραγουδιούνται οι παραλλαγές στις χώρες της νοτιοανατολικής Ευρώπης. Στο πλαίσιο αυτό προβάλλονται τα ευρήματα των ηχογραφήσεων που προέκυψαν από την επιτόπια έρευνα που πραγματοποιήθηκε στις χώρες της πρώην Γιουγκοσλαβίας και τη Βουλγαρία. Στο ίδιο κεφάλαιο ακολουθεί συνοπτική παρουσίαση των κυρίαρχων μοτίβων του κειμένου των παραλλαγών των χωρών της νοτιοανατολικής Ευρώπης. Τα μοτίβα τα οποία παρουσιάζονται αποτελούν μία ένδειξη των στοιχείων που χρησιμοποιούνται από τον κάθε λαό, χωρίς να σημαίνει ότι παρακάμπτονται ή εξομοιώνονται οι επιμέρους διαφοροποιήσεις των παραλλαγών.

Στο *Κεφάλαιο IV* παρουσιάζονται μία σειρά στοιχείων που αφορούν στο τραγούδι στην Ελλάδα κατά το 19^ο έως τις αρχές του 21^ο αιώνα, όπως αυτό καταγράφηκε μέσα από τις πηγές της Λαογραφίας. Σκιαγραφείται ο τρόπος με τον οποίο οι λαογράφοι στις αρχές του 20^ο αιώνα ταξινομούν το τραγούδι στα *Ακριτικά άσματα* κι έπειτα στις *Παραλογές*,²¹ αφού έχει προηγηθεί ο όρος *Πλαστά* στις αρχές του προηγούμενου αιώνα, όρος ο οποίος αποδίδεται στον Fauriel²² και υιοθετήθηκε

²⁰ Για το σύγχρονο ερευνητή, στην πλειονότητα των περιπτώσεων, είναι αδύνατο να διερευνήσει εάν οι τίτλοι υπαγορεύτηκαν από τους πληροφορητές ή αποτελούν προϊόν δημιουργίας των ίδιων των ερευνητών που πραγματοποίησαν τις καταγραφές. Η λεπτομέρεια αυτή σπάνια καταγράφεται στις σημειώσεις των ερευνητών.

²¹ Πολίτης, Νικόλαος, *Λαογραφία*, τ. Δ', Αθήνα, 1912 και τ.ι., *Εκλογαί από τα δημοτικά τραγούδια του ελληνικού λαού*, Αθήνα, 1914 και Κυριακίδης, Στίλπων, *Φωνή της Κύπρου*, αρ. 1673, δημοσίευμα της 20ης Απριλίου, 1913.

²² Fauriel, Claude, *Chants populaires de la Grece modern*, I-II, Paris, 1824-25.

έπειτα και από τον Passow.²³ Το ζήτημα της ταξινόμησης των «διηγηματικών» τραγουδιών πραγματεύεται εκτενώς μεταγενέστερα και ο Ιωάννου, παραθέτοντας πλήθος πληροφοριών σχετικά με την εξέλιξη χρήσης του όρου. Στη συνέχεια του κεφαλαίου εμφανίζονται τα χαρακτηριστικά των μοτίβων των κειμένων των ελληνικών παραλλαγών.²⁴ Τα μοτίβα διαμορφώνονται βάση των αναφορών αλλά και του σχετικού πίνακα που δημιούργησε ο Μέγας.²⁵ Τα στοιχεία που προκύπτουν από τον πίνακα των μοτίβων που δημιούργησε ο Μέγας ενισχύονται με νέο υλικό το οποίο αποτελεί προϊόν της επιτόπιας έρευνας.

Στο υποκεφάλαιο IV.3. πραγματοποιείται ιστορική αναδρομή των τίτλων τους οποίους οι συλλέκτες κι έπειτα οι επίσημοι λαογράφοι προσδίδουν στην υπό έρευνα παραλογή. Η παράθεση των τίτλων γίνεται σε δύο περιόδους: η πρώτη περίοδος εκτείνεται από την πρώτη εμφάνιση των τίτλων στα μέσα του 19^{ου} έως και τη δεύτερη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα και η δεύτερη, από την τρίτη δεκαετία του 20^{ου} έως τις αρχές του 21^{ου} αιώνα. Η χρονική τομή κρίνεται απαραίτητη εξ αιτίας μιας σειράς σοβαρών πολιτικών γεγονότων της εποχής αλλά και εξελίξεων στην επιστήμη της λαογραφίας, που διαμορφώνουν νέες συνθήκες αφενός στην πληθυσμιακή κατανομή του Ελληνικού κράτους κι αφετέρου στη διάδοση του τραγουδιού. Η παρουσίαση των τίτλων γίνεται ανά γεωγραφικό διαμέρισμα. Με την τρόπο αυτό θεωρείται ότι θα καταστεί κατανοητή η εξέλιξη του συγκεκριμένου στοιχείου του μνημονικού πολιτισμού. Με την ολοκλήρωση των παραλλαγών διαπιστώνονται οι παράγοντες οι οποίοι καθόρισαν τον προσδιορισμό του τίτλου της παραλογής.

Στο υποκεφάλαιο IV.4. παραβάλλονται οι απόψεις των λαογράφων βάση των οποίων διαπιστώνεται η απόπειρα «σύνδεσης» του τραγουδιού και εν γένει των παραλογών με το απώτερο παρελθόν. Στόχο των ερευνητών αποτελεί ο χρονικός προσδιορισμός της δημιουργίας της εν λόγω παραλογής. Πρώτος ο Fauriel διατυπώνει την άποψη ότι πρόκειται για εξέλιξη της αρχαίας ελληνικής ποίησης με τους μετασχηματισμούς και τις αλλοιώσεις που επέφερε η πάροδος του χρόνου. Τον αμέσως επόμενο αιώνα επιφανείς λαογράφοι όπως ο Πολίτης, ο Κυριακίδης, ο Ρωμαιοί και μεταγενέστερα ο Μέγας παραλληλίζουν στοιχεία του κειμένου του τραγουδιού με ανάλογα περιστατικά τα οποία μας είναι γνωστά μέσα από το αρχαίο θέατρο ή την ελληνική μυθολογία και ορισμένοι εξ αυτών προβαίνουν στη διατύπωση μιας εκτίμησης του αιώνα δημιουργίας του κειμένου, στη μορφή που μας είναι γνωστό σήμερα.

Στο υποκεφάλαιο IV.5. παρουσιάζονται οι αντιλήψεις νεότερων ανθρωπολόγων, οι οποίοι επικρίνουν τη στάση της επίσημης Λαογραφίας, προβάλλοντας ως βασικό επιχείρημα την άποψη ότι προάγει την εθνοκεντρική θεώρηση της επιστήμης. Η Κυριακίδου – Νέστορος σε μία σειρά άρθρων της προτάσσει την ανάγκη διάκρισης της ετερογένειας των πολιτισμών ως μέσο

²³ Passow, Arnoldus, *Τραγούδια Ρωμαίικα, popularia carmina graeciae recentioris*, Lipsiae, 1860.

²⁴ Ιωάννου, Γιώργος, *Το δημοτικό τραγούδι, Παραλογές*, Εστία, Αθήνα, 1970.

²⁵ Μέγας, Γεώργιος, ό.π.

αποστροφής της εθνοκεντρικής αντίληψης.²⁶ Στο ίδιο ζήτημα αναφέρεται και ο Levi – Strauss ο οποίος στη συλλογιστική του υπογραμμίζει την ανάγκη παραδοχής και αποδοχής των πολιτιστικών διαφορών των διάφορων πολιτισμών.²⁷ Ακολούθως ασκείται κριτική στην καθιέρωση της λαογραφίας ως «εθνική» επιστήμη. Ο Herzfeld²⁸ επικαλούμενος τις θέσεις του Geertz περιγράφει τη δημιουργία «μιας εθνικής επιστήμης των λαογράφων» προκειμένου να ενισχυθεί ιδεολογικά η πολιτική διαδικασία της *εθνοκατασκευής*.²⁹ Στο πλαίσιο της υποστήριξης μιας εθνοκεντρικής αντίληψης θεωρεί η Κυριακίδου – Νέστορος ότι η επίσημη λαογραφία αποπειράται να συγκρίνει στοιχεία του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού με σύγχρονες εκδηλώσεις του λαϊκού βίου ώστε να διαπιστωθεί η έννοια της ιστορικής συνέχειας χωρίς όμως να θίγονται οι «κοσμοϊστορικές αλλαγές» οι οποίες συμβαίνουν μέσα σε αυτές τις χιλιετίες.³⁰ Στη συνέχεια του κεφαλαίου τίθεται το ζήτημα των δανείων των πολιτιστικών αγαθών και διατυπώνεται η θέση ότι η επίσημη επιστήμη της λαογραφίας όλων των Βαλκανικών κρατών χρησιμοποιεί στοιχεία του μνημονικού πολιτισμού, όπως το τραγούδι «του γεφυριού της Άρτας» και τοποθετεί την «αρχική κοιτίδα του τραγουδιού» βάση πολιτικών επιδιώξεων και οφελών.

Στο *Κεφάλαιο V* γίνεται απόπειρα πραγμάτευσης του ρόλου της Εκπαίδευσης στη διάδοση της παραλλαγής «του γεφυριού της Άρτας» την οποία δημοσίευσε ο Πολίτης στα 1914. Στο πλαίσιο αυτό πραγματοποιήθηκε διερεύνηση στα προγράμματα σπουδών του Ινστιτούτου Εκπαιδευτικής Πολιτικής προκειμένου να εντοπιστεί η χρονολογία της εισαγωγής του κειμένου του τραγουδιού στα σχολικά εγχειρίδια. Το νέο μέσο διάδοσης της παραλογής και η αντίστροφη διαδικασία της μάθησης στοιχείων του μνημονικού πολιτισμού «από τον γραπτό στον προφορικό λόγο» επιφέρει μία σειρά συνεπειών στην εξέλιξη του τραγουδιού: διαπιστώνεται ότι σε ορισμένες περιπτώσεις τα παλαιότερα κείμενα της παραλογής, τα οποία μεταβιβάζονταν από γενιά σε γενιά μέσω της προφορικής παράδοσης, αντικαθίστανται από το νεότερο κείμενο το οποίο διδάσκεται στα σχολικά εγχειρίδια.³¹ Για την κατανόηση της επιρροής της διδασκαλίας του κειμένου του

²⁶ Κυριακίδου – Νέστορος, Άλκη, «Η ετερογένεια των πολιτισμών και η θεωρητική αντιμετώπισή τους» στο *Σημειώσεις για το μάθημα του Β' έτους της Φιλοσοφικής Σχολής: Λαογραφία και ανθρωπιστικές σπουδές*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 1980 και τ.ι., «Λαογραφία και νεότερη ευρωπαϊκή ιστορία» στο *Σημειώσεις για το μάθημα ΛΑΚ 101: Εισαγωγή στη λαογραφία και την κοινωνική ανθρωπολογία*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1987 και τ.ι., «Τα παραλειπόμενα ενός διαλόγου για την παράδοση (1979)», στο επιμ. Ν. Σκουτέρη – Διδασκάλου, Κ. Ντελόπουλος, Μ. Καϊρή, *Λαογραφικά μελέτηματα II*, Πορεία, Θεσσαλονίκη, 1993.

²⁷ Λένι – Strauss, Claude, «Φυλή και ιστορία» (μτφ. Μανόλης Βουτυράς) στο επιμ. Δ. Μαρωνίτη, *Ο φόβος της ελευθερίας*, Παπαζήσης, Αθήνα, 1971.

²⁸ Herzfeld, Michael, *Η ανθρωπολογία μέσα από τον καθρέφτη* (μτφ Ρ. Αστρινάκη), 1st ed. University of Texas press, 1982, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1998 και τ.ι., *Πάλι δικά μας* (μτφ Μ. Σαρηγιάννης), 1st ed. 1987, Cambridge University Press, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2002.

²⁹ Geertz, Clifford, *Η ερμηνεία των πολιτισμών*, 1st ed. *The interpretation of cultures*, Basic books, New York, 1973, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2002.

³⁰ Κυριακίδου – Νέστορος, Άλκη, ό.π., *Ευρωπαϊκή ιστορία*.

³¹ Τερζοπούλου, Μιράντα, «Ιστορία, μνήμη και 'γεγονότα τραγούδια'», στο συντον. Λ. Δρούλια – Λ. Λιάβας, *Μουσικές της Θράκης. Μία διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος, Σύλλογος οι φίλοι της μουσικής – Ερευνητικό πρόγραμμα «Θράκη»*, Αθήνα, 1999, σ. 139.

συγκεκριμένου τραγουδιού από την πλευρά των εκπαιδευτικών, ως μέσο της αποδεικτικής διαδικασίας προβάλλεται το παράδειγμα των στοιχείων που προέκυψαν από την πραγματοποίηση επιτόπιας έρευνας σε κοντινές κοινότητες της περιοχής του νομού Έβρου. Στο ίδιο κεφάλαιο γίνεται αναφορά στη φιλολογική μέθοδο καταγραφής των τραγουδιών την οποία εφαρμόζουν κατά πλειοψηφία οι συλλέκτες και ερευνητές έως και τα μέσα του 20^{ου} αιώνα και έχει ως αποτέλεσμα την απώλεια σημαντικών στοιχείων που συμπληρώνουν το τραγούδι, δηλαδή των τσακισμάτων.

Στο *Μέρος Β'* παρουσιάζονται οι ηχογραφημένες παραλλαγές οι οποίες προέκυψαν είτε μέσα από Αρχεία ή από την επιτόπια έρευνα. Επίσης επιχειρείται να παρατεθεί ένα σύνολο σημαντικών στοιχείων το οποίο προέκυψε από τις συζητήσεις με τους πληροφορητές και αφορά στη λειτουργικότητα του τραγουδιού.

Στο *Κεφάλαιο VI* παρατίθενται τα πορίσματα της ανάλυσης της μουσικοποιητικής δομής των παραλλαγών. Αρχικά παρουσιάζεται μία σειρά συμβόλων που αφορούν αφενός στην καταγραφή της μελωδίας των τραγουδιών, η οποία πραγματοποιείται σε ευρωπαϊκή μουσική σημειογραφία³² και αφετέρου στην καταγραφή των δομικών χαρακτηριστικών του ποιητικού κειμένου καθώς και η αντιστοιχία της σχέσης του με τη μελωδία.³³ Κατά την εξέταση των παραλλαγών προκύπτουν κοινά γνωρίσματα αναφορικά με τη μουσικοποιητική δομή, με αποτέλεσμα να δημιουργηθούν τέσσερις βασικοί τύποι στροφών. Στο υποκεφάλαιο *VI.3.* παρουσιάζονται οι τύποι στροφών, η ανάπτυξή τους και η αντιστοίχιση των παραλλαγών στον κάθε τύπο. Πιο κάτω διερευνάται η λειτουργικότητα των τσακισμάτων, η θέση και ο ρόλος τους στη διαμόρφωση της μουσικοποιητικής δομής των παραλλαγών. Έπεται η συγκριτική μελέτη των τονισμών του κειμένου και της μελωδίας. Ακολουθεί η παρουσίαση και η επεξήγηση των πινάκων οι οποίοι χρησιμοποιούνται στο επόμενο κεφάλαιο καθώς και η λογική της ταξινόμησης της σειράς παρουσίασης των παραλλαγών.

Στο *Κεφάλαιο VII* παρουσιάζονται αναλυτικά τα στοιχεία που προκύπτουν για την κάθε παραλλαγή. Υπήρξε έντονος προβληματισμός σχετικά με τη σειρά παρουσίασης των τραγουδιών. Διαπιστώθηκε ότι στο υλικό το οποίο έχει προκύψει, υπάρχει ένας σημαντικός αριθμός παραλλαγών οι οποίες έχουν κοινά χαρακτηριστικά γνωρίσματα μεταξύ τους όσον αφορά στη μελωδία. Η προκειμένη διαπίστωση αποτέλεσε βασικό κριτήριο το οποίο συντέλεσε στον καθορισμό της σειράς παρουσίασης. Αρχικά παρατίθενται τα χαρακτηριστικά που αφορούν στα

³² Baud-Bovy, Samuel, *Chansons du Dodecanese*, vol. 2, Sideris, Athens, 1936 και τ.ι., *Etudes sur la chanson cleftique*, Collection de l'Institut Français d'Athènes, Athens, 1958 και Σπυριδάκης, Γεώργιος – Περιστέρης, Σπυρίδων, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια, τ. Γ': Μουσική Εκλογή*, Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα, 1968.

³³ Μαζαράκη, Δέσποινα, *Μουσική ερμηνεία δημοτικών τραγουδιών από αγορεύτικα χειρόγραφα*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα, 1993 και Καϊμάκης, Ιωάννης, *Σημειώσεις για το μάθημα Δημοτική μουσική*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2003 και Καϊμάκης, Ιωάννης – Κοκκάλας, Σταύρος, *Δημοτικά τραγούδια από το Βαλτέτσι Αρκαδίας*, Τόμος Β', Κέντρο Ερευνών Ελληνικής Λαογραφίας, Αθήνα, 2010.

«προσόμοια», τραγούδια, δηλαδή, με όμοια ή ελαφρώς παραλλαγμένη μελωδία κι έπειτα παρουσιάζονται τα χαρακτηριστικά των «ιδιόμελων», δηλαδή των τραγουδιών που δεν έχουν διαδοθεί σε άλλες περιοχές πέραν των μεμονωμένων κοινοτήτων που καταγράφηκαν. Από την πρώτη περίπτωση των «προσόμοιων» τραγουδιών προκύπτουν δεκατέσσερις διαφορετικοί Μελωδικοί τύποι. Και στις δύο περιπτώσεις οι παραλλαγές παρουσιάζονται ανά γεωγραφικό διαμέρισμα, ξεκινώντας από την ελληνική (δυτική) Θράκη και καταλήγοντας στη νησιωτική χώρα.

Στην παρουσίαση της καθεμίας παραλλαγής παρουσιάζονται αρχικά τα στοιχεία της ηχογράφησης (τίτλος, χρονολογία ηχογράφησης, όνομα ερευνητή και πληροφορητή, κοινότητα και νομός όπου πραγματοποιήθηκε η ηχογράφηση) και έπονται με τη μορφή πίνακα τα βασικά δομικά στοιχεία του τραγουδιού (τρόπος, μετρική των στίχων, μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με τον πίνακα μοτίβων του Μέγα, μουσικοποιητική δομή, τσακίσματα και μελωδικές φράσεις, ρυθμός και τρόπος εκτέλεσης). Ακολουθεί σχολιασμός που αφορά στα χαρακτηριστικά του κειμένου, στην εκτενή ανάλυση της μουσικοποιητικής δομής και το σχολιασμό των μελωδικών φράσεων. Το έβδομο κεφάλαιο αποτελεί το μεγαλύτερο σε όγκο και υπερβαίνει κατά πολύ όλα τα υπόλοιπα. Ωστόσο προτιμήθηκε να μην διαιρεθεί προκειμένου να μη διασπαστεί η ροή της παρουσίασης των τραγουδιών.

Στο Κεφάλαιο VIII παρατίθενται οι διαπιστώσεις που αφορούν στη λειτουργικότητα των παραλλαγών. Τα στοιχεία που οδηγούν στις προκείμενες διαπιστώσεις προέρχονται τόσο μέσα από μαρτυρίες των πληροφορητών, όσο και από βιβλιογραφικές πηγές.³⁴ Στο πρώτο υποκεφάλαιο παρουσιάζονται παραλλαγές του τραγουδιού οι οποίες αποτελούν μέρος τελετουργικών χορών που συνδέονται με εορτές της χριστιανικής θρησκείας (χορός στο πλαίσιο του εορτασμού των ημερών του Πάσχα, της Αγίας Παρασκευής, των Θεοφανείων, των Αποκριών). Έπειτα διαπιστώθηκε ότι η συγκεκριμένη παραλογή αποτελεί χορό στο πλαίσιο γλεντιού το οποίο δε σχετίζεται με συγκεκριμένη εορτή της χριστιανικής θρησκείας. Παρακάτω παρουσιάζονται οι περιπτώσεις κατά τις οποίες το τραγούδι άδεται ως μοιρολόι κι ακολουθούν τα στοιχεία που αφορούν στις περιπτώσεις όπου παραλλαγές του τραγουδιού αποτελούν μέρος των επονομαζόμενων «τραγουδιών της τάβλας».

Στο Κεφάλαιο IX παρουσιάζονται τα συμπεράσματα τα οποία προέκυψαν στο πλαίσιο του παρόντος έργου.

³⁴ Μέγας, Γεώργιος, ό.π. και Λουτζάκη, Ρένα, «Οι χοροί των Μεγάρων και η γραφική παράστασή τους με τη μέθοδο κινησιογραφίας του Λάμπαν», *Εθνογραφικά*, Ναύπλιο, 1981-82 και Φαράντος, Χαράλαμπος, «Δημοτικά τραγούδια από την Αμάρυνθο, το Αλιβέρι, και άλλα χωριά της ν. Εύβοιας», ανάπτυπο από τον *K/1988-89 τόμο του Αρχείου Ευβοϊκών Μελετών*. Αθήνα, 1988 και Dundes, Alan, «The ballad of the 'walled-up wife'», στο ed. Alan Dundes *The walled up wife*, University of Wisconsin Press, London, 1996 και Οικονομίδης, Δημήτριος, ό.π. και Κατσανεβάκη, Αθηνά, ό.π. και Μπελλάρας, Νικόλαος, *Το Ελύμιον (Λίμνη Ευβοίας)*, 3^η εκδ., Ένωση Λιμνίων Ευβοίας, Αθήνα, 2000 και Ρήγας, Γεώργιος, *Σκιάθου λαϊκός πολιτισμός*, Εταιρία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη, 2005 και Ψυχογιού, Ελένη, «Μαυρηγή» και Ελένη, *τελετουργίες θανάτου και αναγέννησης, χθόνια μυθολογία, νεκρικά δρώμενα και μοιρολόγια στη σύγχρονη Ελλάδα*, Δημοσιεύματα του Κ.Ε.Ε.Λ. αρ. 24, Αθήνα, 2008.

1.3. Μεθοδολογία της έρευνας.

1.3.α. Διερεύνηση των πηγών τεκμηρίωσης.

Τα στάδια μίας εθνογραφικής έρευνας περιλαμβάνουν τον αρχικό σχεδιασμό της (βιβλιογραφική έρευνα), την «ενεργοποίηση των μεθόδων και τεχνικών της» (επιτόπια έρευνα), την ανάλυση του συγκεντρωθέντος υλικού και τη διεξαγωγή συμπερασμάτων.³⁵ Σύμφωνα με τη συγκεκριμένη παραδοχή κατανεμήθηκε ο χρόνος και η μέθοδος εργασίας του παρόντος έργου. Αρχικά αναζητήθηκε πραγματολογικό υλικό σχετικό με το θέμα της διατριβής σε δημόσιες και ιδιωτικές βιβλιοθήκες και αρχεία της Ελλάδας, Τουρκίας, F.Y.R.O.M., Βουλγαρίας, Σερβίας, Βοσνίας – Ερζεγοβίνης, Κροατίας και Ουγγαρίας.³⁶ Από την έρευνα προέκυψε πλήθος παλαιότερης και νεότερης βιβλιογραφίας σχετικής με το τραγούδι, δίσκοι ακτίνας που αφορούν σε παραλλαγές του τραγουδιού οι οποίοι έχουν ήδη εκδοθεί, καθώς και ανέκδοτες ηχογραφήσεις οι οποίες παραχωρήθηκαν ώστε να μελετηθούν στο πλαίσιο του παρόντος έργου. Επίσης σημαντικό πραγματολογικό υλικό προέκυψε από την αναζήτηση σε ηλεκτρονικές πηγές του διαδικτύου.

1.3.β. Η ανάγκη πραγματοποίησης της επιτόπιας έρευνας και ο προσδιορισμός των στόχων.

Κατά τη διάρκεια της έρευνας συγκεντρώθηκε πλήθος βιβλιογραφίας που αφορά σε παραλλαγές του τραγουδιού της Άρτας το γεφύρι στην Ελλάδα. Το μεγαλύτερο από άποψη όγκου αλλά και πληροφοριών, αποτελεί αναμφισβήτητα το βιβλίο του Μέγα υπό τον τίτλο *Το τραγούδι του γεφυριού της Άρτας*. Ο Μέγας εξετάζοντας το τραγούδι από οπτική φιλολογική, με την ανάλυση των μοτίβων των κειμένων και τη συγκριτική μελέτη τους παρουσιάζει μια διαφωτιστική εικόνα σχετικά με την παραλογή³⁷ έως το 1971.³⁸

³⁵ Laburthe – Tolra, Philippe – Warnier, Jean – Pierre, ό.π., σ. 403 και Λουτζάκη, Ρένα, ό.π., σ.σ. 12-14.

³⁶ Ο Κίτσιος επικαλούμενος το άρθρο της Jennifer Post, 1992, *Research Resources in Ethnomusicology*, το οποίο βρίσκεται στο *Ethnomusicology: An Introduction*, edit. Helen Myers, The Macmillan Press, London, προσδιορίζει «τους συνηθέστερους τύπους πηγών πραγματολογικού υλικού μιας εθνομουσικολογικής έρευνας ως εξής: α) βιβλία και περιοδικά, β) διατριβές, γ) λεξικά και εγκυκλοπαίδειες, δ) δισκογραφία, ε) μικροφίλμ και οπτικοί δίσκοι με συλλογές ιστορικών εφημερίδων, χειρογράφων και βιβλίων, στ) αρχεία δεδομένων, ερευνητικών οργανισμών, ζ) δημόσια έγγραφα όπως κυβερνητικές εκδόσεις και δημοτικά αρχεία, και η) αρχειακό υλικό, όπως ημερολόγια, αλληλογραφία, λαϊκή λογοτεχνία, εφημερίδες, διαφημίσεις και φωτογραφίες», βλ. Κίτσιος, Γεώργιος, *Οψεις και μετασχηματισμοί μιας αστικής μουσικής κουλτούρας (Ιωάννινα, τέλη 19^{ου} αιώνα – 1924)*. Μια εθνομουσικολογική προσέγγιση, Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 2006, σ. 67.

³⁷ Για τις παραλογές βλ. Κεφ. IV.1. Παραλογές.

³⁸ Μέγας, Γεώργιος, ό.π.

Επίσης το εξαιρετικά πολύτιμο ηχητικό υλικό του Κ.Ε.Ε.Α. αποκαλύπτει μια πολύ σημαντική πτυχή του θέματος σχετικά με τον τρόπο που τραγουδιούνται παραλλαγές του τραγουδιού κατά την περίοδο 1959 – 1979 σε κοινότητες όλων των γεωγραφικών διαμερισμάτων της Ελλάδας.³⁹

Μελετώντας το προαναφερθέν υλικό προκύπτει επαγωγικά το ερώτημα εάν και με ποιό τρόπο εξακολουθεί το συγκεκριμένο τραγούδι να αποτελεί μέρος του μνημονικού πολιτισμού. Η επιτόπια έρευνα καλείται να δώσει απαντήσεις στο ερώτημα που διατυπώθηκε.

1.3.β.ι. Ορίζοντας το πεδίο της επιτόπιας έρευνας.

Σύμφωνα με τους Marcia Herdon – Norma McLeod «Πεδίο έρευνας μπορεί να αποτελέσει μια γεωγραφική περιοχή, μια γλωσσική περιοχή, ένα συγκεκριμένο χωριό, πόλη, προάστιο ή περιοχή της υπαίθρου. Το πεδίο ενδεχομένως να αφορά στη μελέτη ενός τραγουδιστικού ύφους, Εξίσου μπορεί να συνδέεται με γηγενείς πληθυσμούς ή μικτές εθνοτικές ομάδες».⁴⁰

Η παρούσα διατριβή καλείται μέσω της επιτόπιας έρευνας να αναδείξει τη «θέση» και τη λειτουργικότητα του τραγουδιού στις τοπικές κοινωνίες της ελληνικής επικράτειας σήμερα. Ο Hood αναφέρει σχετικά: «Το κάθε θέμα χρειάζεται το δικό του βέλτιστο αριθμό παραδειγμάτων που εξασφαλίζει αντιπροσωπευτική δειγματοληψία».⁴¹ Σύμφωνα με τα παραπάνω η έρευνα οφείλει να συντελεστεί σε πολλές επιμέρους κοινότητες, σε όλα τα γεωγραφικά διαμερίσματα της Ελλάδας ώστε το υλικό που θα προκύψει να αποτελεί ένα αξιόλογο δείγμα που να συνιστά μια βάση δεδομένων από την οποία μπορούν να διεξαχθούν ασφαλή επιστημονικά συμπεράσματα.⁴² Το γεγονός ότι κατά τις προηγούμενες δεκαετίες έχουν εντοπιστεί πληροφόρητες που γνωρίζουν το τραγούδι, αποτελεί αφετηρία για τον προσδιορισμό των περιοχών με στόχο την συλλογή του πληρέστερου δυνατού υλικού, που θα συνεισφέρει αποτελεσματικά στην κατανόηση της σημερινής πραγματικότητας, όσον αφορά τη συγκεκριμένη παραλογή.⁴³

³⁹ Το ηχητικό αυτό υλικό αποτελεί μόνο ένα ελάχιστο τμήμα του συνολικού υλικού των δεκάδων εθνογραφικών αποστολών που πραγματοποιήσαν οι ερευνητές του Κ.Ε.Ε.Α. κατά την περίοδο εκείνη. Οι αποστολές των ερευνητών της εποχής είχαν ως σκοπό τη συγκέντρωση του μεγαλύτερου δυνατού όγκου γενικού λαογραφικού υλικού και όχι, όπως είναι φυσικό άλλωστε, την εντύπωση και συλλογή στοιχείων που αφορούν μόνο τη συγκεκριμένη παραλογή.

⁴⁰ Herdon, Marcia –McLeod, Norma, ό.π., σ. 3.

⁴¹ Hood, Mantle, ό.π., σ. 202.

⁴² Διευκρινίζεται ότι το δείγμα δεν θεωρείται ότι μπορεί να υποκαταστήσει την ύπαρξη κάποιας ή κάποιων παραλλαγών που ενδεχομένως να υπάρχουν σε περιοχές οι οποίες δεν ανήκουν στις κοινότητες που ορίστηκε να πραγματοποιηθεί η επιτόπια έρευνα. Η έρευνα πραγματοποιείται σε καθορισμένο χώρο-χρονικό πλαίσιο και διαμορφώνεται σε συνάρτηση με τις υπάρχουσες πηγές. Επομένως η εξέλιξη της έρευνας είναι συναρτώμενη των στόχων που τίθενται.

⁴³ Οι παράγοντες οι οποίοι καθόρισαν τις περιοχές όπου πραγματοποιήθηκε η έρευνα παρατίθενται αναλυτικά πιο κάτω, αφού πρώτα ολοκληρωθεί η παράθεση των στόχων της έρευνας.

1.3.β.ii. Εξέταση των στοιχείων που αφορούν στη μορφή του τραγουδιού.

Η μορφή στη οποία συναντάται σήμερα η παραλογή αποτελεί βασικό ζητούμενο του παρόντος έργου που χρήζει διερεύνησης. Η διερεύνηση αφορά στην ανάλυση των μοτίβων των κειμένων, στη διεξοδική μελέτη των στοιχείων της μελωδίας των παραλλαγών, στη σχέση λόγου – μέλους, στη θέση των «τσακισμάτων» και των «τονισμών» και στο ρόλο που αυτά διαδραματίζουν στη δομή του τραγουδιού.⁴⁴

Τα μοτίβα των κειμένων έχουν οριστεί από το Μέγα στη συγκριτική μελέτη του έργου του, έπειτα από την επεξεργασία του υλικού των τριακοσίων τριάντα τριών ελληνικών κειμένων του τραγουδιού που καταγράφηκαν σε όλη την Ελλάδα καθώς και στη Μικρά Ασία, την Καππαδοκία, τη Λυκαονία την Ανατολική Θράκη, τον Πόντο και την Κύπρο.⁴⁵ Στις περιοχές όπου προκύπτουν σήμερα παραλλαγές ενώ στο παρελθόν δεν έχουν καταγραφεί αντίστοιχα κείμενα μέσα από τις υπάρχουσες έως τώρα πηγές, κρίνεται απαραίτητη η εξέταση των μοτίβων του νέου υλικού και η ταξινόμησή τους σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση των μοτίβων του Μέγα, ώστε να μπορούν να αναλυθούν τα δομικά στοιχεία του κειμένου του τραγουδιού.

Οι μεταβολές στις οποίες έχει περιέλθει το κείμενο του τραγουδιού στις μέρες μας, καθώς και η αναζήτηση των αιτιών στις οποίες οφείλονται οι μεταβολές αυτές, αποτελούν ένα ακόμη στοιχείο το οποίο τίθεται προς διερεύνηση. Είναι χρήσιμο να επισημανθούν οι αιτίες ακόμη και στις περιπτώσεις που το τραγούδι έχει πάψει πλέον να καταγράφεται ως στοιχείο του μνημονικού πολιτισμού μίας κοινότητας.

Οι έως τώρα μελέτες που έχουν γίνει σχετικά με την παραλογή είναι κυρίως σε φιλολογικό επίπεδο και αφορούν στα κείμενα των παραλλαγών. Το γεγονός ότι τα κείμενα αυτά εκφέρονταν κι εξακολουθούν να εκφέρονται ως τραγούδια κι όχι μόνο με τη μορφή ανάγνωσης ενός ποιητικού κειμένου, σηματοδοτεί μία σειρά πολλαπλών και ποικίλων θεμάτων τα οποία στη συνέχεια να τεθούν προς εξέταση.

Οι ανέκδοτες ηχογραφήσεις των παραλλαγών του Αρχείου του Κ.Ε.Ε.Λ. που μου παραχωρήθηκαν αποτελούν την πρώτη σε βάθος μελέτη και ανάλυση της μουσικοποιητικής δομής του τραγουδιού στην παρούσα εργασία. Η εξέλιξη της έρευνας προσδοκά στην εύρεση νέου υλικού ώστε να γίνει κατανοητό με ποιόν τρόπο οι νέες κοινωνικές δομές που δημιουργήθηκαν τις τελευταίες δεκαετίες στην Ελλάδα, συνέβαλαν στη διαμόρφωση της σημερινής πραγματικότητας, αναφορικά με την ίδια την ύπαρξη του τραγουδιού.

⁴⁴ Για τα «τσακίσματα» και τους «τονισμούς» βλ. *Κεφ. VI.4. Τα τσακίσματα.* και *Κεφ. VI.5. Οι τονισμοί.* αντίστοιχα.

⁴⁵ Για τα μοτίβα των κειμένων των παραλλαγών βλ. *Κεφ. IV.2. Τα χαρακτηριστικά των μοτίβων των ελληνικών παραλλαγών, όπως διατυπώθηκαν από το Μέγα και Μέγας,* Γεώργιος, ό.π., σ.σ. 41-43.

1.3.β.iii. Διαμόρφωση πλαισίου της σχέσης ερευνητή – πληροφορητή.

Ο ερευνητής κατά τη διάρκεια τη επιτόπιας έρευνας έρχεται σε επαφή με ένα περιβάλλον «διαφορετικό» από το δικό του. Σύμφωνα με τον Χαμούλα:

Το κύριο χαρακτηριστικό της συγκεκριμένης μεθόδου έγκειται στην εντατική απόπειρα κοινωνικοποίησης μεταξύ ανθρώπων διαφορετικής προέλευσης, διαφορετικού πολιτισμικού υπόβαθρου και διαφορετικών αξιακών πεποιθήσεων: του εθνογράφου-ερευνητή και των ανθρώπων-φορέων του πολιτισμού τον οποίο προτίθεται να ερευνήσει. Ο εθνογράφος φέρει μαζί του απορίες, ερωτήματα, ερευνητικούς στόχους, επιστημονικές θεωρίες μεθοδολογίας, ίσως προκαταλήψεις, ωστόσο προϋπόθεση μιας αληθινής επαφής με τον πολιτισμό του «ξένου», είναι αρχικά η προσπάθεια υπέρβασης των προσδοκιών του και η ταυτόχρονη αποδοχή της κατάστασης που βιώνει και των όποιων πιθανών εκδοχών της. Η συγκεκριμένη τοποθέτηση οδηγεί αναγκαστικά τον ερευνητή σε μία στάση ουδέτερης παρατήρησης, κύριο γνώρισμα της οποίας, θα μπορούσε να οριστεί το στοιχείο της απόστασης. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να διευκρινιστεί, ότι «απόσταση» δε νοείται ως αρνητικό στοιχείο αλαζονικής διάθεσης και συμπεριφοράς απέναντι στην ετερότητα, αλλά αντιθέτως, ως συστατικό γνώρισμα αντικειμενικότητας και επιστημονικού ήθους [...].⁴⁶

Οι Post, Bucknun και Sercombe υπογραμμίζουν το σεβασμό με τον οποίο καλείται ο ερευνητής να αντιμετωπίσει τις «απόψεις και τις παραδόσεις των πληροφορητών» αποδοκιμάζοντας την επικριτική στάση και συμπεριφορά προς τον ερευνώμενο από την πλευρά του μελετητή.⁴⁷ Ο Charles Frake θεωρεί ότι κατά τη διάρκεια της έρευνας η ορθή στάση του ερευνητή βρίσκεται στη θέση του μαθητευόμενου.⁴⁸ Την ίδια άποψη ενισχύει και ο Spradley ο οποίος χαρακτηριστικά αναφέρει: «οι πληροφορητές αποτελούν μία πηγή πληροφοριών και κυριολεκτικά, γίνονται οι δάσκαλοι για έναν εθνογράφο».⁴⁹

Στο παρόν έργο ερευνάται η «συμπεριφορά» ενός συγκεκριμένου στοιχείου του μνημονικού πολιτισμού. Προκύπτουν ωστόσο και μια σειρά ζητημάτων που αφορούν τον ίδιο το φορέα της γνώσης αυτής, τον πληροφορητή, καθώς και το περιβάλλον της κοινότητας της οποίας αποτελεί μέλος. Η παράθεση αυτών των στοιχείων και η αξιολόγησή τους συνεισφέρει στην κατανόηση του ρόλου που διαδραματίζει η παραλογή στις κοινότητες όπου καταγράφεται.

Τα προσωπικά στοιχεία του πληροφορητή, το στενό οικογενειακό του περιβάλλον, το κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο δραστηριοποιείται σε επαγγελματικό και σε πολιτισμικό επίπεδο, η συμμετοχή του στις κοινωνικές εκδηλώσεις της κοινότητας καθώς και ειδικότερα τη σχέση του με το τραγούδι και τη μουσική

⁴⁶ Χαμούλας, Αναστάσιος, ό.π., σ. 21.

⁴⁷ Post, Jennifer, Mary, Russell Bucknun, and Laurel Sercombe, ό.π., σ.54.

⁴⁸ Merriam, Alan, *The anthropology of music*, University Press, USA, 1964, σ. 96.

⁴⁹ Spradley, James, ό.π., σ. 25.

αποτελούν στοιχεία τα οποία κρίνεται αναγκαίο να γνωρίζει ο ερευνητής προκειμένου να γίνει κατανοητή η επιρροή του κοινωνικού περιβάλλοντος στη διαμόρφωση του πολιτιστικού στοιχείου που ερευνάται. Στο πλαίσιο αυτό δημιουργήθηκε σχετικό ερωτηματολόγιο με καίρια ερωτήματα που διατυπώνει μία εθνομουσικολογική έρευνα.⁵⁰ Ο ερευνητής σε κάθε περίπτωση οφείλει να είναι διακριτικός στο ρόλο και το έργο του. Είναι σημαντικό να γίνει κατανοητό και αντιληπτό ότι ο πληροφορητής θα εξακολουθήσει να αποτελεί μέρος μίας κοινότητας όπου οι σχέσεις και οι κοινωνικές δομές έχουν ένα συγκεκριμένο πλαίσιο αναφοράς. Η έρευνα οφείλει να αξιολογήσει το γεγονός, χωρίς όμως να διαταράζει τις ισορροπίες των σχέσεων των μελών της κοινότητας. Μέσα από τη συζήτηση προσπαθούμε να πάρουμε απαντήσεις, χωρίς να φέρουμε σε δύσκολη θέση ή να οξύνουμε συναισθηματικά τον πληροφορητή.⁵¹ Στο πλαίσιο αυτής της αντίληψης διατυπώθηκε το ερωτηματολόγιο.⁵²

⁵⁰ Το ερωτηματολόγιο συστήθηκε βάση των: Herdon, Marcia –McLeod, Norma, ό.π., σ.σ. 5-8, 10-13, 16, 20, Jackson, Bruce, *Fieldwork*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1987, σ.σ. 13-59 και Κάβουρας, Παύλος, «Η βιογραφία ενός λαϊκού οργανοπαίχτη: Εθνογραφική επιτόπια έρευνα, ερμηνεία και μυθοπλασία», στο συντον. Λ. Δρούλια – Λ. Λιάβας, *Μουσικές της Θράκης. Μία διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*, Σύλλογος οι φίλοι της μουσικής – Ερευνητικό πρόγραμμα «Θράκη», Αθήνα, 1999, σ.σ. 419-433 και Καϊμάκης, Ιωάννης, *Σημειώσεις για το μάθημα Δημοτική μουσική*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2003 και Λιάβας, Λάμπρος, «Η μουσική έρευνα της Θράκης: Συνοπτική ιστορική αναδρομή», στο συντον. Λ. Δρούλια – Λ. Λιάβας, *Μουσικές της Θράκης. Μία διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*, Σύλλογος οι φίλοι της μουσικής – Ερευνητικό πρόγραμμα «Θράκη», Αθήνα, 1999, σ.σ. 332-335 και Τερζοπούλου, Μιράντα, «Ιστορία, μνήμη και 'γεγονότα τραγούδια'», στο συντον. Λ. Δρούλια – Λ. Λιάβας, *Μουσικές της Θράκης. Μία διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*, Σύλλογος οι φίλοι της μουσικής – Ερευνητικό πρόγραμμα «Θράκη», Αθήνα, 1999, σ.σ. 142-148.

⁵¹ Κατσανεβάκη, Αθηνά, ό.π., σ. 25.

⁵² Τα στοιχεία που επιδιώκει ο ερευνητής να αποσπάσει από τον πληροφορητή αφορούν στο θρήσκευμα, την οικογενειακή κατάσταση, την εργασία, τον τόπο γέννησης, καταγωγής και διαμονής κι αν έχει ζήσει εκτός της κοινότητας, τις αιτίες μετακίνησης του, τις γραμματικές του γνώσεις και σίγουρα την ηλικία του, καθώς οι ηλικιωμένοι «μιλούν για τα έθιμα βιωματικά» ενώ οι νεότεροι «μιλούν για την παράδοση ως ένα ιδεολογικό κατασκεύασμα», βλ. Κάβουρας, Παύλος, «Ο χορός στην Όλυμπο Καρπάθου. Πολιτισμική αλλαγή και πολιτικές αντιπαραθέσεις», *Εθνογραφικά Τ. 2*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο, 1992, σ. 50. Ένα ακόμη ενδιαφέρον στοιχείο είναι η σχέση που έχει ο πληροφορητής με την υπόλοιπη κοινότητα. Βέβαια από τον ίδιο προσλαμβάνουμε μία μόνο οπτική, τη δική του και όπως υποστηρίζει ο Malinowski υπάρχει «μια συστηματική παρέκκλιση ανάμεσα στο τι λένε οι άνθρωποι ότι κάνουν, σ' αυτό που κάνουν και σ' αυτό που νομίζουν ότι κάνουν», βλ. Σκουτέρη – Διδασκάλου, Νόρα, «Λαογραφία: τα όρια και οι παρανοήσεις», στο *Σημειώσεις για το μάθημα ΛΑΚ 302, Λαογραφία και κοινωνική ιστορία*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 1985, σ. 23. Τα στοιχεία αυτά συνεισφέρουν στο σχηματισμό μιας εικόνας σχετικά με τα βιώματα και τα εξωτερικά ερεθίσματα που έχει προσλάβει ο πληροφορητής κατά τη διάρκεια του έως τώρα βίου του. Από εκεί και πέρα ερευνάται αρχικά γενικώς η σχέση του με τη μουσική και ύστερα ειδικότερα με το υπό έρευνα τραγούδι. Ακόμη εξετάζεται αν ασκεί το επάγγελμα του μουσικού κι αν βιοπορίζεται αποκλειστικά από αυτό. Επίσης σε περίπτωση που ο πληροφορητής παίζει κάποιο όργανο, ερευνάται εάν θεωρεί ο ίδιος τον εαυτό του αυτοδίδακτο μουσικό, αν τον δίδαξε κάποιο άλλο μέλος της οικογένειάς του ή παρακολούθησε μαθήματα σε κάποιο ωδείο ή μουσική σχολή. Όσον αφορά στη σχέση του πληροφορητή με την παραγωγή κρίνεται απαραίτητο να γνωστοποιηθεί η πηγή αλλά και ο τρόπος που το έμαθε. Η διαδικασία αυτή ελαττώνει να αναδείξει το κατά πόσο είναι ή όχι, βιωματική η σχέση που έχει ο πληροφορητής με το τραγούδι. Ακόμη κατά την ίδια διαδικασία διερευνάται αν ο πληροφορητής γνωρίζει ποιός ήταν ο ρόλος του τραγουδιού στη συγκεκριμένη κοινότητα ανθρώπων κατά το παρελθόν και ποιός σήμερα. Εάν για παράδειγμα, αποτελούσε ή εξακολουθεί να αποτελεί μέρος κάποιας τελετουργίας που να συνδέεται με τη θρησκευτική λατρεία ή με άλλα γεγονότα της κοινωνικής ζωής των κατοίκων των κοινοτήτων.

Ακολούθως παρατίθεται ο τρόπος με τον οποίο ο ερευνητής επιχειρεί να αποσπάσει πληροφορίες για το τραγούδι. Στο *Μέρος Α'* διατυπώνονται οι παράγοντες για τους οποίους το τραγούδι είναι γνωστό στο ευρύτατο κοινό με τον τίτλο *Της Άρτας το γεφύρι*. Στην παρούσα διατριβή καταβάλλεται προσπάθεια να διαπιστωθούν οι συνέπειες του ρόλου που διαδραμάτισε η λαογραφία ως επιστήμη στην Ελλάδα, από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα έως σήμερα αλλά και το ρόλο της εκπαίδευσης στη διάδοση στοιχείων της «παράδοσης». Για την επίτευξη του στόχου κρίνεται απαραίτητη η τήρηση «ουδέτερης στάσης» από πλευράς του ερευνητή σχετικά με το όνομα του τραγουδιού που ερευνά. Η ουδετερότητα επιτυγχάνεται όταν η διερεύνηση γίνεται με τρόπο περιγραφικό, παραθέτοντας, δηλαδή, στοιχεία μέσα από τα μοτίβα της παραλογής. Η αναφορά σε ορισμένα μοτίβα του κειμένου τα οποία τα οποία υπάρχουν σε μεγάλο μέρος των έως τώρα καταγεγραμμένων παραλλαγών κρίνεται αρκετή ώστε να αντιληφθεί ο πληροφορητής το τραγούδι, το οποίο ψάχνει ο ερευνητής. Τα μοτίβα αυτά αφορούν το κτίσμα του γεφυριού, την ύπαρξη των μαστόρων καθώς και του πρωτομάστορα, τη δυσκολία στερέωσης και την πτώση του κτίσματος, τη θυσία της γυναίκας.

Ένα ακόμη ζητούμενο που απασχολεί τη διατριβή είναι εάν το τραγούδι αποτελεί πολιτισμικό στοιχείο των εθνοτικών ομάδων που συνθέτουν το σημερινό Ελληνικό κράτος.⁵³ Οι ιδιαιτερότητες αυτών των ομάδων αποτελούν εκ φύσεως ένα ενδιαφέρον πεδίο έρευνας. Βέβαια να διευκρινιστεί ότι οι πληθυσμοί αυτοί δε συνεπάγεται ότι χαρακτηρίζονται αυτομάτως «εθνικοί», παρά τις πολιτισμικές διαφορές που έχουν σε σχέση με τον κυρίαρχο εθνικό πολιτισμό.⁵⁴ Η έρευνα στις περιοχές αυτές έχει σκοπό να αναδείξει τα χαρακτηριστικά του τραγουδιού καθώς και το ρόλο του στις συγκεκριμένες κοινωνίες. Υπάρχουν κοινά στοιχεία με άλλες περιοχές του κυρίαρχου εθνικού πολιτισμού ως προς τη λειτουργικότητα του τραγουδιού; Η συγκριτική μελέτη κρίνεται απαραίτητη για την απάντηση του ερωτήματος που τέθηκε.

Η επιτόπια έρευνα στο πλαίσιο μιας διδακτορικής διατριβής έχει ορισμένο χρόνο διάρκειας. Όπως αναφέρουν οι Lauburthe-Tolra, Warnier «Η τέχνη της έρευνας συνίσταται, μεταξύ άλλων, να μπορεί κανείς να διαχειριστεί τον αναγκαστικά περιορισμένο χρόνο της έρευνας, έτσι ώστε να επιτύχει τον καλύτερο συνδυασμό του χρόνου και της διάρκειας της έρευνας».⁵⁵ Στο παρόν έργο ήταν αναγκαίο να

⁵³ Ο Χτουρής ορίζει τις εθνοτικές ομάδες ως εξής: «Ο όρος «εθνοτική ομάδα» περιγράφει τις ομάδες που συμμετέχουν, ως δευτερεύουσες ή περιθωριοποιημένες εθνικές οντότητες, στο πλαίσιο που διαμορφώνει ο εκάστοτε κυρίαρχος εθνικός πολιτισμός. Ο κυρίαρχος πολιτισμός ταυτίζεται πάντα με μία συγκεκριμένη εθνότητα. Με τον τρόπο αυτό οι έννοιες «εθνότητα» και «εθνοτική ομάδα» περιγράφουν διαφορετικές καταστάσεις ως προς το βαθμό και τον τύπο κυριαρχίας μιας εθνικής οντότητας. Ο Smith παρατηρεί επίσης ότι η καταγωγή των εθνών βρίσκεται σε άμεση σχέση με την ύπαρξη εθνοτικών ομάδων χωρίς αυτό να είναι πάντα απαραίτητο», βλ. Χτουρής, Σωτήρης, «Μια σύνθετη μουσική γεωγραφία», στο συντον. Λ. Δρούλια – Λ. Λιάβας, *Μουσικές της Θράκης. Μία διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*, Σύλλογος οι φίλοι της μουσικής – Ερευνητικό πρόγραμμα «Θράκη», Αθήνα, 1999, σ. 63.

⁵⁴ Reyes-Schramm, Adelaida, «From urban area to refugee camp: how one think leads to another», *Ethnomusicology* 43, 1979, σ.σ. 8-9.

⁵⁵ Laburthe – Tolra, Philippe – Warnier, Jean – Pierre, ό.π., σ. 404.

ερευνηθούν ένα πλήθος περιοχών διασκορπισμένων σε ευρύτατη γεωγραφική έκταση, γεγονός το οποίο σημαίνει ότι απαιτείται επιπλέον χρόνος για τις μετακινήσεις από τη μία περιοχή στην άλλη. Η επιτόπια έρευνα ξεκίνησε τον Ιανουάριο του 2010 και ολοκληρώθηκε τον Αύγουστο του 2011. Συμπληρωματικές ηχογραφήσεις πραγματοποιήθηκαν και κατά τη διάρκεια του επόμενου έτους. Μέσα σε αυτό το χρονικό διάστημα έγινε προσπάθεια να συλλεχθεί το μέγιστο δυνατό εθνογραφικό υλικό. Οι στόχοι της επιτόπιας έρευνας σε συνάρτηση με τα επιστημονικά ερωτήματα που τέθηκαν, καθορίζουν και τις περιοχές πραγματοποίησής της στον ελλαδικό χώρο.

1.3.β.ιγ. Οι παράγοντες οι οποίοι καθόρισαν τις περιοχές πραγματοποίησης της επιτόπιας έρευνας.

Καθορίζοντας τους στόχους αλλά και η χρονική διάρκεια της έρευνας, τίθεται το ζήτημα του προσδιορισμού των περιοχών στις οποίες αυτή θα λάμβανε χώρα. Τέσσερις παράγοντες καθόρισαν τον τρόπο αυτής της επιλογής:

- *Το σύγγραμμα του Γεωργίου Μέγα «Το τραγούδι του γεφυριού της Άρτας».*

Πρόκειται για το έργο του Καθηγητή το οποίο εκδόθηκε πρώτα στην ελληνική γλώσσα από τη *Λαογραφία*, Τόμος ΚΖ το 1971 κι έπειτα στη γερμανική από το Ινστιτούτο Μελετών Χερσονήσου του Αίμου (Ι.Μ.Χ.Α.).⁵⁶ Αποτελεί φιλολογική απόπειρα προσέγγισης του θέματος και στηρίζεται σε τριακόσιες τριάντα τρεις παραλλαγές του κειμένου του τραγουδιού, προερχόμενες από όλο τον ελληνικό χώρο, με την παλαιότερη να έχει καταγραφεί το 1842 και τη νεότερη το 1970.⁵⁷ Στον τόμο αυτό ο Μέγας παραθέτει ένα πίνακα όπου παρουσιάζει όλες τις πηγές των κειμένων που μελέτησε, τη χρονολογία έκδοσης τους, στις περιπτώσεις όπου επρόκειτο για παραλλαγές οι οποίες συγκαταλέγονταν στην ήδη υπάρχουσα βιβλιογραφία, και τη χρονολογία καταγραφής τους, όπου επρόκειτο για ανέκδοτες πηγές. Στον ίδιο πίνακα παραθέτει και τον τόπο προέλευσης του κάθε κειμένου. Διευκρινίζεται ότι σαφώς δεν πρόκειται για τριακόσιες τριάντα τρεις διαφορετικές περιοχές όπου βρέθηκαν τα κείμενα καθώς συγκεκριμένα χωριά, πόλεις ή γεωγραφικά διαμερίσματα αναφέρονται περισσότερες από μία φορές. Εκατόν είκοσι από αυτές τις περιοχές βρίσκονται εκτός των ορίων του σημερινού Ελληνικού κράτους.⁵⁸ Επίσης ένα μέρος αυτών των κειμένων (εξήντα παραλλαγές), είτε καταγράφονται σε αστικά περιβάλλοντα ή αναφέρεται ότι υπάρχουν σε ένα ευρύτατο γεωγραφικό χώρο (νομό ή γεωγραφικό

⁵⁶ Megas, Georgios, *Die ballade von der Arta-brücke*, Intsitute for Balkan studies, Thessaloniki, 1976.

⁵⁷ Μέγας, Γεώργιος, *ό.π.*, σ.σ. 27, 47-83.

⁵⁸ Πρόκειται για τις ευρύτερες περιοχές της Καπαδοκίας, της Λυκαονίας, της Μικράς Ασίας, της Ανατολικής Θράκης και του Πόντου, όπου δεν υφίσταται πλέον ελληνικός πληθυσμός, έπειτα από τη λήξη του πολέμου το 1922 και την αναγκαστική ανταλλαγή των πληθυσμών, όπως ορίστηκε από τη συνθήκη της Λωζάννης. Στις περιοχές εκτός των ορίων του Ελληνικού κράτους συγκαταλέγεται και η Κύπρος, όπου δεν πραγματοποιήθηκε επιτόπια έρευνα.

διαμέρισμα), χωρίς να προσδιορίζεται με ακρίβεια η κοινότητα προέλευσης του κειμένου. Κατά συνέπεια ενενήντα δύο κείμενα παραλλαγών προέρχονται από χωριά της ηπειρωτικής και νησιωτικής χώρας. Η ύπαρξη της σπάνιας και εξαιρετικής σε όγκο και ποιότητα, βάσης δεδομένων που δημιούργησε ο Μέγας, αποτελεί έναυσμα για περαιτέρω έρευνα και εμπλουτισμό του ήδη υπάρχοντος υλικού, μέσα από την οπτική της επιστήμης της εθνομουσικολογίας. Το γεγονός αυτό καθιστά αναγκαία την επιτόπια έρευνα σε περιοχές όπου έχουν βρεθεί κείμενα του τραγουδιού.

- *Οι ηχογραφήσεις του Αρχείου του Κ.Ε.Ε.Λ.*

Πρόκειται για τριάντα επτά ηχογραφημένες παραλλαγές της παραλογής, οι οποίες μου παραχωρήθηκαν από το Κ.Ε.Ε.Λ. και αποτελούν μέρος του παρόντος έργου. Οι τριάντα από αυτές πραγματοποιήθηκαν κατά τη χρονική περίοδο 1959 – 1965 και οι υπόλοιπες επτά την περίοδο 1966 – 1979. Μεγάλο μέρος του αναφερόμενου υλικού εντοπίστηκε στη βόρεια Ελλάδα και πιο συγκεκριμένα στα γεωγραφικά διαμερίσματα της Μακεδονίας και της Θράκης (19 παραλλαγές). Οι υπόλοιπες παραλλαγές έχουν ηχογραφηθεί σε κοινότητες όλων των υπόλοιπων διαμερισμάτων της ηπειρωτικής και νησιωτικής Ελλάδας.

Σήμερα έχουν παρέλθει τριάντα έως πενήντα χρόνια από τις ηχογραφήσεις εκείνης της εποχής. Γεννάται εύλογα το ερώτημα εάν στις ίδιες περιοχές οι κάτοικοι εξακολουθούν να είναι φορείς του τραγουδιού αυτού ή έχει πάψει πια να αποτελεί μέρος του μνημονικού τους πολιτισμού. Οι απαντήσεις στο ερώτημα που τέθηκε δύναται να δοθούν μόνο με την πραγματοποίηση επιτόπιας έρευνας στις συγκεκριμένες κοινότητες. Η επιλογή των περιοχών διακατέχεται από το σκεπτικό της λήψης δείγματος από όλα τα γεωγραφικά διαμερίσματα της Ελλάδας, έχοντας υπόψη το συγκεκριμένο χρονικό πλαίσιο στο οποίο οφείλει η έρευνα να ολοκληρωθεί.

- *Οι εθνοτικές ομάδες.*

Κατά τη διάρκεια αναζήτησης εξειδικευμένης, με το θέμα, βιβλιογραφίας, προέκυψαν στοιχεία τα οποία έστρεψαν το ενδιαφέρον της έρευνας στην περαιτέρω διερεύνηση των εθνοτικών ομάδων, μέλη των οποίων ενδεχομένως γνωρίζουν παραλλαγές του τραγουδιού που ερευνάται. Οι σχετικές αναφορές αφορούν στους Πομάκους που κατοικούν στο βόρειο τμήμα του νομού Ξάνθης. Συγκεκριμένα στη δημοσίευση του Μητσάκη⁵⁹ στο Γ΄ Συμπόσιο Λαογραφίας Βορειοελλαδικού χώρου που πραγματοποιήθηκε στην Αλεξανδρούπολη το 1976 καθώς στο βιβλίο του Αλή Ρόγκο *Πομάκικα δημοτικά τραγούδια Θράκης*, εντοπίστηκαν κείμενα με εκτενείς αναφορές στην παραλογή.⁶⁰ Στη διπλωματική εργασία της Ελένης Τσιλιπάκου, η

⁵⁹ Μητσάκης, Καρυοφίλης, ό.π.

⁶⁰ Ρόγκο, Αλή, ό.π.

οποία αποτελεί μέρος του Αρχείου του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. υπάρχει και σχετική ηχογράφηση του τραγουδιού.⁶¹ Επίσης ηχογραφημένες παραλλαγές του τραγουδιού έχουν δημοσιευτεί από το Πολιτιστικό Αναπτυξιακό Κέντρο Θράκης (Π.Α.ΚΕ.ΘΡΑ.) με τίτλο *Τραγούδια και σκοποί των Πομάκων της Θράκης*, και τραγουδιστή τον Φεράτ Αλή Εφέντη.⁶²

Αναφορές όμως υπάρχουν και για την εθνοτική ομάδα των ελληνόφωνων Βλάχων. Στο βιβλίο του Γιώργη Έξαρχου «Πούντεα ντι Άρτα, το γεφύρι της Άρτας» παρατίθεται ολόκληρο το κείμενο του τραγουδιού *Της Άρτας το γεφύρι* στη βλάχικη διάλεκτο, μεταφρασμένο, όπως ο ίδιος υποστηρίζει, και στην ελληνική γλώσσα.⁶³ Το κείμενο προέρχεται από την κοινότητα Μετσόβου, η οποία βρίσκεται στο δυτικό όριο του νομού Ιωαννίνων. Εν τούτοις, αξιοπρόσεκτο είναι το γεγονός ότι στη διδακτορική διατριβή της Κατσανεβάκη δεν συμπεριλαμβάνεται παραλλαγή του τραγουδιού.⁶⁴ Στο πλαίσιο της διατριβής της η Κατσανεβάκη πραγματοποίησε πλέον των χιλίων ηχογραφήσεων στην περιοχή της Βόρειας Πίνδου. Σε προφορική της μαρτυρία αναφέρει ότι στο προσωπικό της Αρχείο δε συγκαταλέγεται το τραγούδι στη βλάχικη διάλεκτο, ωστόσο έχει συλλέξει δύο ηχογραφήσεις από μέλη της σλαβόφωνης εθνοτικής ομάδας των κοινοτήτων Φτελιάς (Πτελέας) και Νεστορίου του νομού Καστοριάς. Οι δύο αυτές ηχογραφήσεις μου παραχωρήθηκαν από την ερευνήτρια κι αποτελούν αντικείμενο μελέτης της παρούσας διατριβής. Επιπλέον, προφορικές μαρτυρίες σχετικά με την ύπαρξη του τραγουδιού στην εθνοτική ομάδα των σλαβόφωνων οι οποίοι εντοπίζονται κυρίως στο γεωγραφικό διαμέρισμα της δυτικής Μακεδονίας, συνιστούν τεκμήρια για τη συστηματικότερη έρευνα σε κοινότητες όπου κατοικούν μέλη της συγκεκριμένης εθνοτικής ομάδας. Τέλος, ο Άγγελος Νικολαΐδης⁶⁵ σε προφορική μαρτυρία του αναφέρει ότι στο προσωπικό του Αρχείο συγκαταλέγει σχετική παραλλαγή του τραγουδιού, τραγουδισμένη από μέλος της εθνοτικής ομάδας των Γκαγκαβούζηδων.

Όλες οι παραπάνω πηγές, βιβλιογραφικές αναφορές και προφορικές μαρτυρίες, αποτελούν ένα ακόμη κριτήριο επιλογής των περιοχών που πραγματοποιήθηκε η επιτόπια έρευνα. Οι σχετικά λίγες και συχνά συγκεχυμένες πληροφορίες που αφορούν στο τραγούδι, σε σχέση με το ρόλο που αυτό κατέχει στις κοινότητες των ξεχωριστών αυτών εθνοτικών ομάδων, καθιστούν αναγκαία την επιτόπια έρευνα στις περιοχές αυτές.

⁶¹ Τσιλιπάκου, Ελένη, ό.π.

⁶² Ηχογράφηση στη δισκογραφική παραγωγή: «Τραγούδια και σκοποί των Πομάκων της Θράκης», επιμ. Δωρόπουλος, Βαγγέλης, Πολιτιστικό Αναπτυξιακό Κέντρο Θράκης, Ξάνθη, 2003.

⁶³ Έξαρχος, Γιώργης, ό.π.

⁶⁴ Κατσανεβάκη, Αθηνά, ό.π.

⁶⁵ Ο Άγγελος Νικολαΐδης είναι μέλος της εθνοτικής ομάδας των Γκαγκαβούζηδων όπου σήμερα ζει κι εργάζεται στη Θεσσαλονίκη. Έχει πραγματοποιήσει επιτόπια έρευνα στην Οινόη του Έβρου κι έχει συλλέξει πολύτιμο λαογραφικό υλικό της περιοχής.

- Τα Αρχεία, οι βιβλιογραφικές πηγές, οι εκδομένες ηχογραφήσεις και οι προφορικές μαρτυρίες.

Οι ελληνικές επιστημονικές λαογραφικές μελέτες στην πλειονότητά τους αναφέρονται στη συγκεκριμένη παραλογή προσδίδοντάς της τον τίτλο *Της Άρτας το γεφύρι* ή *Της Τρίχας το γεφύρι*. Πλήθος λαογραφικών βιβλίων και εκδόσεις τοπικού χαρακτήρα, συλλογών δημοτικών τραγουδιών, περιλαμβάνουν παραλλαγές κειμένου του τραγουδιού ή στοιχεία σχετικά με αυτό. Σε ορισμένες από αυτές τις εκδόσεις αναφέρεται όχι μόνο ο τίτλος του τραγουδιού αλλά και ο τόπος προέλευσής του. Η βιβλιογραφία αυτή είναι σχετικά πρόσφατη, κατά κύριο λόγο μετά το 1970, στην οποία δημοσιεύτηκε ο τόμος *Λαογραφία* με το έργο του Μέγα. Με το πέρασμα των χρόνων και τη συνέχιση της λαογραφικής και φιλολογικής έρευνας παρουσιάζονται νέα στοιχεία τόσο ως προς την ονομασία με την οποία τιτλοφορείται το τραγούδι, όσο και ως προς τη λειτουργικότητά του. Κρίνεται σκόπιμη κι επιστημονικά ορθή κι αναγκαία η αξιολόγηση και η περαιτέρω διερεύνηση των νέων στοιχείων που προέκυψαν μέσα από τη βιβλιογραφική έρευνα.

Επιπλέον, σημαντικός αριθμός ηχογραφήσεων παραλλαγών του τραγουδιού καθώς και καταγεγραμμένων κειμένων βρίσκεται στο Αρχείο ηχογραφήσεων δημοτικής μουσικής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. καθώς και στο προσωπικό Αρχείο του Αναπληρωτή Καθηγητή του Τμήματος, κ. Ιωάννη Καϊμάκη. Οι ηχογραφήσεις αυτές προέρχονται στην πλειονότητά τους από περιοχές της βόρειας και σπανιότερα της κεντρικής Ελλάδας. Στο Λαογραφικό Μουσείο και Αρχείο της Φιλοσοφικής Σχολής του Α.Π.Θ. υπάρχει επίσης ένας αριθμός ηχογραφήσεων δημοτικών τραγουδιών, στα οποία εντοπίζεται και το τραγούδι *Της Άρτας το γεφύρι*. Η ηχογράφιση πραγματοποιήθηκε το 1963 σε κοινότητα του νομού Τρικάλων. Ακόμη ηχογραφήσεις παραλλαγών του τραγουδιού έχουν εκδοθεί σε τρεις δίσκους ακτίνας (cd) από το Σύλλογο «Φίλοι μουσικού λαογραφικού Αρχείου Μέλπωσ Μερλιέ». Ο πρώτος δίσκος περιέχει δύο σπάνιες εκτελέσεις της περιοχής του Πόντου, χρονολογούμενες το 1930,⁶⁶ ενώ ο δεύτερος μία παραλλαγή προερχόμενη από την περιοχή της Καππαδοκίας.⁶⁷ Το ίδιο ίδρυμα εξέδωσε το 2009 δίσκο ακτίνας με τραγούδια από το Σαμμοκόβι της Θράκης, ηχογραφημένα επίσης το 1930.⁶⁸ Στο cd συμπεριλαμβάνεται παραλλαγή του τραγουδιού υπό τον τίτλο *Χίλιοι μαστόροι δούλευαν*. Ο Καλλιτεχνικός Σύλλογος Δημοτικής Μουσικής «Δόμνα Σαμίου» το 2008 εξέδωσε δίσκο ακτίνας υπό τον τίτλο *Παραλογές*, όπου συμπεριλαμβάνονται ακόμη δύο ηχογραφήσεις του τραγουδιού, η μία προερχόμενη από κοινότητα του Πόντου και η άλλη από τη Σκιάθο.⁶⁹ Αντίστοιχη έκδοση δίσκου ακτίνας με τίτλο *Τραγούδια*

⁶⁶ Ηχογράφιση στη δισκογραφική παραγωγή: «Τραγούδια του Πόντου», επιμ. Μ. Δραγούμης – Θ. Μωραΐτης, Φίλοι μουσικού λαογραφικού Αρχείου Μέλπωσ Μερλιέ, Αθήνα, 2003.

⁶⁷ Ηχογράφιση στη δισκογραφική παραγωγή: «Τραγούδια της Καππαδοκίας», επιμ. Μ. Δραγούμης – Θ. Μωραΐτης, Φίλοι μουσικού λαογραφικού Αρχείου Μέλπωσ Μερλιέ, Αθήνα, 2002.

⁶⁸ Ηχογράφιση στη δισκογραφική παραγωγή: «Σκοποί και τραγούδια από το Σαμμοκόβι Θράκης με τον Δημήτρη Φτουχίδη», επιμ. Μ. Δραγούμης – Θ. Μωραΐτης, Φίλοι μουσικού λαογραφικού Αρχείου Μέλπωσ Μερλιέ, Αθήνα, 2009.

⁶⁹ Ηχογράφιση στη δισκογραφική παραγωγή: «Παραλογές», επιμ. Δ. Σαμίου, Καλλιτεχνικός σύλλογος δημοτικής μουσικής Δόμνα Σαμίου, Αθήνα, 2008.

της Ρούμελης: Ακριτικά – Παραλογές στον οποίο τραγουδά ο Βασίλης Κολοβός, περιέχει μία ακόμη ηχογράφηση του τραγουδιού.⁷⁰ Παραλλαγή του τραγουδιού που προέρχεται από την Ιερισσό Χαλκιδικής έχει επίσης ηχογραφηθεί κι εκδοθεί σε δίσκο ακτίνας το 1999 από τον πολιτιστικό σύλλογο «Κλειγένης». Στο cd τραγουδάει η χορωδία Ιερισσού υπό τη διεύθυνση του χοροδιδασκάλου Γιάννη Μαρίνη.⁷¹

Παράλληλα με τις βιβλιογραφικές αναφορές και τις υπόλοιπες εκδομένες πηγές, χρήσιμες κι εξίσου σημαντικές αποδεικνύονται και οι προφορικές μαρτυρίες. Οι μαρτυρίες αυτές αφορούν σε πληροφορίες σχετικά με την ενδεχόμενη ύπαρξη πληροφορητών που γνωρίζουν το τραγούδι σε συγκεκριμένες περιοχές. Ο Ιωάννης Καϊμάκης, επιβλέπωντας της παρούσας διατριβής, η Μιράντα Τερζοπούλου, εθνολόγος, ερευνήτρια του Κ.Ε.Ε.Λ., ο Σπύρος Μαντάς, καθηγητής και συγγραφέας, ο Νικόλαος Κόκκας, καθηγητής και συγγραφέας που ασχολείται χρόνια με την εθνολογική και γλωσσολογική έρευνα στα Πομακοχώρια, η Εμινέ Μπουρουτζή, Πομάκα η ίδια και τραγουδίστρια παραδοσιακής μουσικής, ο Πάνος Ζηκίδης, καταξιωμένος μουσικός, ο Γιάννης Σαρσάκης και ο Δημήτρης Συναφίδης, κάτοικοι του Διδυμοτείχου οι οποίοι δραστηριοποιούνται στα πολιτιστικά δρώμενα της ευρύτερης περιοχής, με τις πληροφορίες τους συνέβαλαν στη διαμόρφωση των περιοχών που πραγματοποιήθηκε η έρευνα.

Με γνώμονα τους προαναφερθέντες παράγοντες διαμορφώθηκε το χωροταξικό πλαίσιο και ορίστηκαν οι κοινότητες και οι περιοχές στις οποίες πραγματοποιήθηκε η επιτόπια έρευνα.

1.4. Ο σχολιασμός της έρευνας.

Από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και καθ' όλη τη διάρκεια του 20^{ού} παρατηρείται η δημοσίευση σειράς μελετών που αποσκοπούν στη διατύπωση θεωριών περί της αποδείξεως της «καταγωγής», της αρχικής, δηλαδή, εμφάνισης μύθων ή τραγουδιών που συναντώνται στο σύνολο των λαών της νοτιοανατολικής Ευρώπης και της Μικράς Ασίας. Οι πρώτες, τέτοιου είδους, απόπειρες συμπίπτουν χρονικά με την περίοδο της κατάρρευσης της οθωμανικής αυτοκρατορίας και τη δημιουργία των νέων εθνικών κρατών. Η επίσημη λαογραφία που μόλις γεννιέται στο κάθε νεοσύστατο κράτος, χρησιμοποιείται πολλές φορές ως μέσο για την προβολή της εθνικής «καθαρότητας» των νέων κρατών, την ένταξη των λαών σε μία συλλογικότητα που ονομάζεται έθνος, τη δημιουργία επομένως εθνικής συνείδησης. Ακολούθως θα εξεταστεί η μεθοδολογία και τα συμπεράσματα των λαογράφων αναφορικά με την απόδειξη της «καταγωγής» της παραλογής *Του γεφυριού της Άρτας*.

⁷⁰ Ηχογράφηση στη δισκογραφική παραγωγή: «Τραγούδια της Ρούμελης: Ακριτικά - Παραλογές», επιμ. Κ. Μάρκος, Αστική μη κερδοσκοπική εταιρία «Όραμα», χ.χ.

⁷¹ Ηχογράφηση στη δισκογραφική παραγωγή: «Τραγούδια της Ιερισσού. 'Αγάπη μου καλουκιρ'νή να σ' είχα ντου χειμών», επιμ. Γ. Τσιριγώτης, Γ. Κόκκινος, Α. Βασιλείου, Πολιτιστικός σύλλογος «Κλειγένης», Ιερισσός Χαλκιδικής, 1999.

Οι λαογράφοι, λαμβάνοντας υπ' όψιν τους παραλλαγές του κειμένου του τραγουδιού που προέρχονται από τις χώρες των Βαλκανίων, προχωρούν σε συγκριτική εξέταση των στοιχείων των παραλλαγών. Η μέθοδος ανάλυσης των μοτίβων των παραλλαγών είναι η φιλολογική ή η λαογραφική.⁷² Επίσης χρησιμοποιούν και τη στατιστική ως μέσο απόδειξης της αρχικής κοιτίδας από την οποία, κατά τη γνώμη τους, διαδόθηκε το τραγούδι στους υπόλοιπους λαούς.⁷³

1.4.α. Το ζήτημα της «καταγωγής» της παραλογής. Οι πρώτες μελέτες.

Το τελευταίο τέταρτο του 19^{ου} αιώνα παρουσιάζονται οι πρώτες συγκριτικές μελέτες όπου δημοσιεύονται παραλλαγές του ερευνώμενου τραγουδιού προερχόμενες από περισσότερες από μία, χώρες της Βαλκανικής.⁷⁴ Το 1873 ο Koehler δημοσιεύει τρεις ελληνικές, δύο ρουμάνικες, μία σέρβικη και μία ουγγρική παραλλαγή ενώ έως τα τέλη του αιώνα ακολουθούν ανάλογες μελέτες των Mailand, Krauss, Syrku, Strausz, Hermann.⁷⁵ Ο Γερμανός μελετητής Schladebach το 1894 έχοντας υπόψη του μικρό αριθμό παραλλαγών καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η σέρβικη ή η ρουμάνικη αποτελεί την αρχική μορφή της μετέπειτα διάδοσης του τραγουδιού.⁷⁶ Αντίστοιχα ο Ούγγρος Sarudy θεωρεί ότι στην ελληνική ή την αλβανική βρίσκεται η αρχική κοιτίδα.⁷⁷

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα πληθαίνουν οι σχετικές συγκριτικές μελέτες. Οι μελετητές λαμβάνουν υπόψη τους πλήθος παραλλαγών από τις χώρες των Βαλκανίων και καταλήγουν σε πορίσματα σχετικά με την «καταγωγή» της παραλογής. Ο Γερμανός K. Dieterich διακρίνει δύο μεγάλες κατηγορίες παραλλαγών: Τη νότια, στην οποία κατατάσσει την ελληνική, αλβανική και κουτσοβλάχικη εκδοχή και τη βόρεια ομάδα στην οποία κατατάσσει τις σλάβικες και τη ρουμάνικη.⁷⁸ Το ίδιο έτος ο Γάλλος Sainéan θεωρεί την ελληνική εκδοχή την πλέον ενδιαφέρουσα, ωστόσο αποφαινεται περί της ρουμανικής προέλευσης του τραγουδιού.⁷⁹

Ευρεία συγκριτική μελέτη παραλλαγών του τραγουδιού πραγματοποίησε ο Βούλγαρος M. Arnaudov.⁸⁰ Αφού μελετά και συγκρίνει βάση της φιλολογικής και στατιστικής μεθόδου τα μοτίβα των παραλλαγών που έχει στη διάθεσή του,

⁷² Για τη φιλολογική και λαογραφική μέθοδο, βλ. Σηφάκης, Γρηγόρης, ό.π.

⁷³ Για τη στατιστική βλ. Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 88.

⁷⁴ Οι πρώτες δημοσιεύσεις μεμονωμένων ελληνικών παραλλαγών της παραλογής παρουσιάζονται από ξένους ερευνητές και εντοπίζονται στις αρχές του 19^{ου} αιώνα. Πρόκειται για τις συλλογές των Tommaseo, Niccolò, *Canti popolari Toscani, Corsi, Illirici, Greci*, vol III, Venezia, 1842, και του Passow, Arnolpus, *Τραγούδια Ρωμαίικα, popularia carmina graeciae recentioris*, Lipsiae, 1860.

⁷⁵ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 142.

⁷⁶ Schladebach, Kurt, *Die aromunische Ballade von der Artabrüke*, Ersten Jahresbericht des Instituts für runänische Sprache, Leipzig, 1894, σ.σ. 79-121.

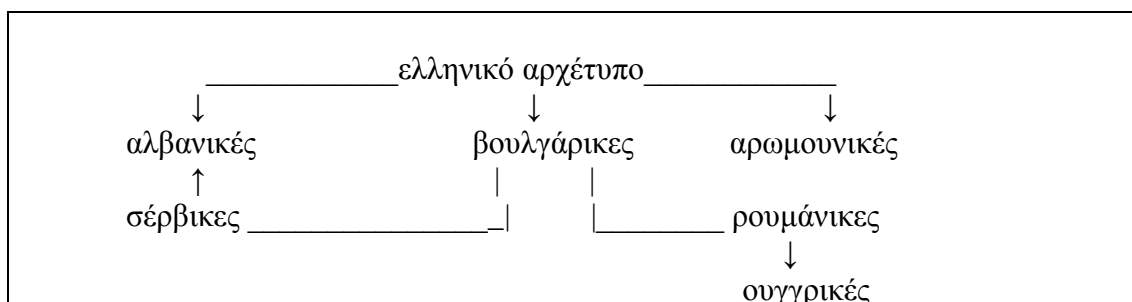
⁷⁷ Sarudy, Gr, *Kömvés Kelemené modáya*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1899, σ.σ. 41-71.

⁷⁸ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 143, και Dieterich, K., ό.π., σ.σ. 150-152.

⁷⁹ Sainéan, Lazare, *Les rites de la construction d' après la poésie populaire de l' Europe Orientale*, Revue de l' histoire des religions, T. 45, 1902, σ.σ. 359-396.

⁸⁰ Arnaudov, M., ό.π., σ.σ. 247-528.

καταλήγει στο πόρισμα ότι οι ελληνικές παραλλαγές αποτελούν την αρχική εκδοχή στο χώρο των Βαλκανίων. Παραθέτει και σχετικό σχεδιάγραμμα στο οποίο παρουσιάζει τον τρόπο που, σύμφωνα με τη γνώμη του, διαδόθηκε το τραγούδι στους άλλους Βαλκανικούς λαούς:⁸¹



Ακολουθώς ο Κροάτης Skok αποφαινεται περί της «Αρωμουνικής καταγωγής» του τραγουδιού, οι οποίοι στη συνέχεια διέδωσαν το τραγούδι σε όλη τη Βαλκανική.⁸² Την ίδια άποψη υποστηρίζει και ο ρουμάνος Caraman.⁸³ Το ίδιο έτος ο Σέρβος Stefanović καταλήγει στο συμπέρασμα ότι δεν τίθεται ζήτημα αρχικής καταγωγής, υποστηρίζοντας τη θεωρία της «πολυγενεσίας».⁸⁴ Ο Tzenov, το 1930, στη μελέτη του αποφαινεται περί της βουλγαρικής καταγωγής του άσματος.⁸⁵ Ο Ιταλός καθηγητής λαογραφίας Cocchiara θεωρεί ως αρχική προέλευση του τραγουδιού την ελληνική παραλογή.⁸⁶

Μετά τα μέσα του 20^{ου} αιώνα ο Ούγγρος ερευνητής Vargyas πραγματεύεται το ζήτημα της προέλευσης του εν λόγω τραγουδιού. Κατά το πόρισμα του συγγραφέα η ουγγρική παραλλαγή θεωρείται η αρχαιότερη, η οποία διαμέσου των βουλγάρων διαδόθηκε στους Έλληνες, τους Ρουμάνους, τους Αλβανούς και τους Σέρβους.⁸⁷ Την ίδια περίοδο ο Hadzisz δημοσιεύει σχετική μονογραφία. Σύμφωνα με το Hadzisz, «καμία βαλκανική παραλλαγή στη σημερινή της μορφή δύναται να ανάγεται στους προ του τέλους του 17^{ου} αιώνα». στη συνέχεια θεωρεί ότι «μεμονωμένοι Έλληνες» συνέβαλαν στη διάδοση του άσματος στις βαλκανικές χώρες.⁸⁸ Το 1962 ο Ion Talos στο έργο του, αφού συγκεντρώνει νέο υλικό από την περιοχή της νότιας και δυτικής Τρανσυλβανίας, δημοσιεύει την άποψή του περί «πολυγενεσίας» του τραγουδιού.⁸⁹

⁸¹ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 145.

⁸² Skok, Petar, ό.π., σ. 221.

⁸³ Caraman, Petru, ό.π., σ.σ. 63-72.

⁸⁴ Stefanović, Svetislav, ό.π., σ.σ. 188-210.

⁸⁵ Tzenov, Goten, ό.π., σ.σ. 198 κ.ε. και Κυριακίδης, Στίλπων, *Τα βόρεια εθνολογικά όρια του ελληνισμού*, Εθνική βιβλιοθήκη – Δημοσιεύματα της Εταιρίας Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη, 1946, σ. 13.

⁸⁶ Cocchiara, Giuseppe, *Il ponte di Arta e I sacrifici di costruzione*, Annali de museo Pitre, I, Palermo-Bologna, 1950. Ελληνική μετάφραση του έργου του Cocchiara: Παρηγορίτας, Χρ., περιοδικό Σκουφάς, έτος Ζ', τ. 19-20, Άρτα, 1961-62, σ.σ. 299-308 και τ.ι., τ. 21-22, Άρτα, 1961-62, σ.σ. 17-24.

⁸⁷ Vargyas, Lajos, ό.π., σ.σ. 173-233.

⁸⁸ Hadzisz, Dimitrios, ό.π., παραπομπή από Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 167.

⁸⁹ Talos, Ion, ό.π., σ.σ. 22-57.

Την ίδια γνώμη υποστηρίζει το 1963 και ο Pop.⁹⁰ Την ίδια δεκαετία δημοσιεύεται το έργο του Papadima.⁹¹ Η άποψή του περί «Αρουμάνικης καταγωγής», ταυτίζεται με τη γνώμη του Skok.

Εδώ ολοκληρώνεται η συνοπτική παράθεση των πορισμάτων του ζητήματος της «καταγωγής» του τραγουδιού, ορισμένων εκ των μεγαλύτερων συγκριτικών μελετών που δημοσιεύτηκαν κυρίως κατά τον 20^ο αιώνα. Ακολούθως επιχειρείται να διαπιστωθεί η ορθότητα των συμπερασμάτων που αφορούν στο ζήτημα της «καταγωγής». Η κριτική της παρούσας έρευνας επικεντρώνεται στις νεότερες ελληνικές μελέτες.

1.4.β. Άσκηση κριτικής στις νεότερες ελληνικές μελέτες (μέσα 20^ο – αρχές 21^ο αιώνα).

Το 1971 ο Μέγας δημοσιεύει το έργο του *Το τραγούδι του γεφυριού της Άρτας, συγκριτική μελέτη*.⁹² Πρόκειται για τη σημαντικότερη και συστηματικότερη έως σήμερα μελέτη που έχει πραγματοποιηθεί στην Ελλάδα σχετικά με τις παραλλαγές της παραλογής. Ο Μέγας ερευνά το ποιητικό κείμενο τριακοσίων τριάντα τριών παραλλαγών του τραγουδιού, προερχόμενες από περιοχές όλων των γεωγραφικών διαμερισμάτων του σημερινού ελληνικού κράτους, καθώς κι από την τούρκικη Θράκη, τη Μικρά Ασία, την Καππαδοκία και Λυκαονία, την Κύπρο και τις παρευξείνιες περιοχές. Σύμφωνα με αυτές καταλήγει στη δημιουργία ενός πίνακα μοτίβων αναφορικά με το περιεχόμενο των κειμένων. Σε σχετικούς πίνακες παραθέτει κωδικοποιημένα όλα τα στοιχεία της κάθε παραλλαγής και την αντιστοιχία τους με τα μοτίβα. Έπειτα προβαίνει σε συστηματική «εξέταση του καθενός εκ των στοιχείων του τραγουδιού» και καταλήγει στη διατύπωση της γνώμης του περί της καταγωγής του άσματος. Ακολουθεί το κεφάλαιο της κριτικής βιβλιογραφίας όπου παραθέτει τις απόψεις των ξένων, στην πλειονότητά τους, ερευνητών, σχετικά με το που τοποθετεί ο καθένας την αρχική προέλευση του τραγουδιού. Στη συνέχεια προβάλλονται τα στοιχεία της συλλογιστικής του Μέγα και η αντιπαράθεση των θέσεων του παρόντος έργου.

Στα «εισαγωγικά» στοιχεία ο συγγραφέας παραθέτει στατιστικά στοιχεία σχετικά με τον αριθμό των μαστόρων που επιχειρούν να κτίσουν το κτίσμα, τα ονόματα της ηρωίδας και του πρωτομάστορα, το είδος του κτίσματος και την ονομασία του. Σύμφωνα με το τελευταίο στοιχείο ο Μέγας καταλήγει στον εξής συλλογισμό:

Τα δεδομένα λοιπόν της στατιστικής, κατά τά όποια τό όνομα τοῦ γεφυριού τῆς Ἄρτας μέ ποσοστόν 33% ἐπί τοῦ συνόλου τῶν ἐλληνικῶν παραλλαγῶν ἐπικρατεῖ ἐφ' ὅλοκλήρου τοῦ ἐλλαδικοῦ χώρου, πείθουν ὅτι ἡ παράδοσις πού

⁹⁰ Pop, Mihai, «Nouvelles variantes roumaines du chant du maître Manole. (Le sacrifice de l'emmurement)», *Romanoslavica IX*, București, 1963, σ.σ. 327-445.

⁹¹ Papadima, Ovidiu, *ό.π.*, σ.σ. 68-78.

⁹² Μέγας, Γεώργιος, *ό.π.*, σ.σ. 28-211.

ἀποτέλεσε τόν πυρήνα τοῦ ἄσματος συνδέεται μέ τό ὄνομα τῆς Ἄρτας, ὑπό τό ὅποῖον τό ἄσμα φέρεται καί εἰς τά Κουτσοβλαχικά καί τινά ἀλβανικά καί βουλγαρικά ἄσματα. Ὅθεν ἡ ἐπί τοῦ Ἀράχθου γέφυρα, τῆς ὁποίας μέρη τινά ἀνάγονται εἰς τήν ἀρχαιότητα, «ἤξιζε, καί κατά τόν Baud-Bovy, μέ τήν ὁμορφία τῆς νά ἔχη ἐμπνεύσει τήν παράδοσιν». Καί γενικώτερον ἡ Ἴηπειρος, ἡ ὁποία φημίζεται διά τήν τέχνην τῶν ξακουστῶν μαστόρων τῆς καί τά πολλά καί θαυμαστά «μονοκάμαρα» γεφύρια τῆς, παρεῖχε τό ἐνδόσιμον διά τήν τοιαύτην μυθοπλασίαν.⁹³

Ο Μέγας χρησιμοποιεῖ ὡς εργαλεῖο τῆ στατιστική ἀνάλυση καταλήγοντας στήν πρώτη τοποθέτησή του περί τῆς ἠπειρωτικῆς καί συγκεκριμένα Ἀρτινῆς, λόγω του πασίγνωστου γεφυριού, «καταγωγῆς» του τραγουδιοῦ. Αντιπαρέρχομαι τό «ποσοτικό» ἐπιχείρημα του Μέγα, παραβάλλοντας στή βάση τῆς συλλογιστικῆς του, τό ζήτημα τῆς ευρύτητας τῆς διάδοσης τῶν αναφερόμενων κτισμάτων στήν περιοχή τῶν νοτίων Βαλκανίων καί τῆς Μ. Ἀσίας.

Βάση τῶν παραλλαγῶν που μελέτησε ὁ Μέγας, τό γεφύρι τῆς Ἄρτας ἐμφανίζεται κατά πλειοψηφία στήν Ἴηπειρο, στή Θεσσαλία, τὰ νησιά του Ἰονίου, τή Στερεά Ελλάδα καί τήν Πελοπόννησο, κατά τό 1/3 στή Μακεδονία καί κατά τό 1/4 στίς Κυκλάδες. Ἡ ἀναφορά στο γεφύρι τῆς Τρίχας ἐμφανίζεται κατά πλειοψηφία στήν περιοχή του Πόντου, τῆς δυτικῆς Μικρᾶς Ἀσίας καί τῶν νήσων αὐτῆς, τῶν Δωδεκανήσων, τῶν Κυκλάδων, τῆς Κύπρου, καί τῆς Θράκης. Στίς παραπάνω περιοχές ἐντοπίζονται μεμονωμένες παραλλαγές του κειμένου που ἀναφέρεται τό γεφύρι τῆς Ἄρτας ἀλλά εἶναι ὅλες μετά τό 1926.⁹⁴ Στίς περιοχές τῆς Καππαδοκίας, τῆς Λυκαονίας καί τῆς Κύπρου, κατά πλειοψηφία τό ἀναφερόμενο κτίσμα εἶναι τό γεφύρι τῆς πόλης τῶν Ἀδάνων. Στήν Κρήτη κυριαρχοῦν οἱ παραλλαγές που ἀναφέρονται εἴτε γενικῶς στο κτίσιμο μίας Καμάρας, ἢ σε ἄλλες περιπτώσεις, στήν καμάρα του Ρεθύμνου. Στήν Εὐβοία καί τίς Σποράδες ὁμοίως κατά πλειοψηφία ἡ ἀναφορά γίνεται στο κτίσιμο μίας ἀνώνυμης Καμάρας, ἐνῶ παρουσιάζεται κι ἕνας μικρότερος ἀριθμός παραλλαγῶν που ἀναφέρονται στο γεφύρι τῆς Ἄρτας (κατά τό 1/5). Στή Θεσσαλία καί τή δυτική Μακεδονία γίνεται λόγος στο γεφύρι τῆς Λάρισας. Τέλος στήν περιοχή τῆς Θράκης ἐμφανίζεται ἀξιοσημεῖωτος ἀριθμός παραλλαγῶν που ἀναφέρονται στο γεφύρι του Παύλου, κτίσμα τό ὁποῖο βρίσκεται νοτιοδυτικά τῆς Ἀδριανούπολης στήν ἐλληνοτουρκική μεθόριο καί φέρει ἕως καί σήμερα τό συγκεκριμένο ὄνομα.

Σύμφωνα μέ τὰ παραπάνω στοιχεῖα, οἱ παραλλαγές που ἀναφέρονται στο γεφύρι τῆς Ἄρτας ἐκτείνονται στον κορμό τῆς ἠπειρωτικῆς Ελλάδας, ἀπό τίς μεμονωμένες περιοχές τῆς Μακεδονίας ἕως τήν Πελοπόννησο. Οἱ παραλλαγές που ἀφοροῦν στο γεφύρι τῆς Τρίχας ἐκτείνονται σε μία ἀρκετά ευρύτερη περιοχή, ἀπό τίς

⁹³ Μέγας, Γεώργιος, ὁ.π., σ. 96.

⁹⁴ Βλ. Κεφ. V: *Ο ρόλος τῆς ἐκπαίδευσης στή διάδοση τῶν παραλλαγῶν «του γεφυριού τῆς Ἄρτας»*. Συγκεκριμένα οἱ παραλλαγές που ἀναφέρονται στο γεφύρι τῆς Ἄρτας μετά τό 1926 στίς περιοχές ὅπου κατά πλειοψηφία ἐμφανίζεται τό γεφύρι τῆς Τρίχας, ἔχουν τήν ἐξῆς ἀναλογία: Θράκη 4/35, Δωδεκάνησα 1/19, Δυτική Μ. Ἀσία 1/7, Πόντος 1/27.

παρευξίνειες κοινότητες έως τη Θράκη και από τη Μ. Ασία και τα νησιά της, τις Κυκλάδες έως και την Κύπρο. Αυτό το στοιχείο ο Μέγας το γνωρίζει, αλλά δεν το λαμβάνει υπόψη του κατά τη συλλογιστική του σχετικά με την απόδειξη της «καταγωγής» του τραγουδιού.⁹⁵

Ένα άλλο στοιχείο το οποίο επίσης ο Μέγας δε συμπεριλαμβάνει στη αποδεικτική διαδικασία, είναι το ζήτημα του ρόλου της εκπαίδευσης μέσω των σχολικών εγχειριδίων στη διάδοση της παραλλαγής που αφορά το κτίσμα του γεφυριού της Άρτας. Η παραλλαγή *Του γεφυριού της Άρτας* την οποία δημοσίευσε ο Πολίτης το 1914, εισέρχεται στα σχολικά εγχειρίδια και διδάσκεται πλέον στα σχολεία πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης. Η πλειοψηφία των παραλλαγών που συγκεντρώνει και μελετά ο Μέγας, βρίσκονται δημοσιευμένες μετά το 1920. Το γεγονός αυτό σε καμία περίπτωση δε σημαίνει ότι όλες οι παραλλαγές μετά από τη χρονολογία αυτή είναι επηρεασμένες από τα σχολικά εγχειρίδια. Διαπιστώνεται ωστόσο η σαφέστατη επιρροή, η οποία αποτυπώνεται αφενός με τη μεγάλη αύξηση, μετά το 1920, του αριθμού των παραλλαγών του γεφυριού της Άρτας, αφετέρου με τη εξάπλωση του κειμένου των συγκεκριμένων παραλλαγών σε περιοχές όπου ουδέποτε στο παρελθόν υπήρξαν σχετικές αναφορές.⁹⁶

Συνεπώς, σύμφωνα με τους παραπάνω παράγοντες, το επιχείρημα του Μέγα που αφορά το σχετικά μεγάλο αριθμό των παραλλαγών του γεφυριού της Άρτας, ως τεκμήριο για την αρχική καταγωγή του άσματος, αμφισβητείται.

Ακολούθως ο ερευνητής συνεχίζει στη λεπτομερή παράθεση κι ανάλυση όλων των μοτίβων και προβαίνει στην αποτύπωση των πορισμάτων της ανάλυσης των παραλλαγών. Ο Μέγας εδώ επιβεβαιώνει την αρχική του τοποθέτηση περί της «καταγωγής» του τραγουδιού από την περιοχή της Ηπείρου. Παραθέτω το σχετικό απόσπασμα:

Ἡ μνεία δ' ἀκριβῶς τοῦ ὀνόματος τῆς Ἄρτας εἰς τό πλεῖστον τῶν παραλλαγῶν τῆς ἡπειρωτικῆς Ἑλλάδος, τῆς Πελοποννήσου, καί τῶν Ἰονίων νήσων, καθῶς καί εἰς τās 4 γνωστάς εἰς ἡμᾶς Κουτσοβλαχικάς, ἐνισχύει τήν πιθανότητα ὅτι ἡ Ἕπειρος, ὅπου, ὡς εἶδομεν, ἀπαντᾶται καί ἡ ἀπλουστέρα μορφή τοῦ τραγουδιοῦ, εἶναι ἡ πατρίς αὐτοῦ, εἰς τήν ἀρχικήν του μορφήν. [...] Ἐκ τῆς Ἕπειρου δ' ἐπίσης κατόπιν τό ἄσμα ἐν τῇ πληρεστέρα καί τῇ τελικῇ του μορφῇ ἐτράπη πρὸς Ἀνατολάς εἰς τήν Θεσσαλίαν, Μακεδονίαν, Θράκην, τās νήσους καί τās πέραν τοῦ Αἰγαίου περιοχάς τοῦ ἑλληνικοῦ χώρου μέχρι τοῦ Πόντου.

Ὅτι ἡ ἀπλουστέρα εἶναι καί ἡ ἀρχική μορφή τοῦ ἄσματος συμπεραίνεται καί ἐκ τούτου, ὅτι τά ἐπεισόδια τόσον ἐντυπωσιακά, οἷα ἡ σκηνή τοῦ δαχτυλιδιοῦ καί

⁹⁵ Μέγας, Γεώργιος, ὁ.π., σ.σ. 130-133.

⁹⁶ Βλ. σχετικά Κεφ. V.4. *Οι συνέπειες που επέφερε η διάδοση και η εξάπλωση στον ελλαδικό χώρο της παραλλαγής που δημοσίευσε ο Πολίτης με τον τίτλο «Του γεφυριού της Άρτας».*

ή τῆς ἐντοιχίσεως τῆς ἠρωΐδος δυσκόλως θα παρελείποντο, ἂν ὑπῆρχον εἰς τὴν ἀρχικὴν παράδοσιν τοῦ τραγουδιοῦ.⁹⁷

Ἐνα ἀκόμη βασικὸ ἐπιχείρημα τοῦ Μέγα το οποίου, κατὰ τον ἴδιο, ἀποδεικνύει τὴν προέλευση τοῦ τραγουδιοῦ, ἀφορᾷ τὴν «απλούστερη μορφή» με τὴν ὁποία καταγράφονται τὰ στοιχεῖα τῶν κειμένων τῆς παραλογῆς στὴν Ἡπειρο. Ἡ τάση αὐτὴ ἄλλωστε, τῆς θεώρησης ὡς παλαιότερης μορφῆς ἐνός πολιτιστικοῦ στοιχείου το οποίου εἶναι ἀπλούστερης μορφῆς ἀπὸ ἀντίστοιχα πολυπλοκότερα, δὲν ἐκφράζεται μόνο ἀπὸ τὸ Μέγα καθὼς ἐπίσης δὲν ἐκφράζεται μόνο στὴν Ελλάδα. Ἀποτελέσει ἐργαλεῖο τῆς «ρομαντικῆς» ὀπτικῆς τῆς λαογραφίας προκειμένου νὰ καταλήξει σὲ συμπεράσματα ποὺ συνδέουν τὸ παρόν, με τὸ ἀπώτερο (πολλές φορές ἐνδοξότερο κατὰ τὴ γνώμη τῆς ἐθνοκεντρικῆς λαογραφίας) παρελθόν τῶν κοινοτήτων ἢ τῶν λαῶν ποὺ τίθενται ὑπὸ ἐρευνα.

Με τὰ σημερινὰ δεδομένα γίνεται ἀντιληπτό ὅτι πρόκειται ἀσφαλῶς γιὰ ἐσφαλμένη θεώρηση. Διότι ἐὰν ἀσπαστοῦμε τὴν ὀπτικὴ αὐτὴ, δηλαδὴ τὴ θεώρηση ὅτι ἀπλούστερη μορφή στοιχείων τοῦ μνημονικοῦ πολιτισμοῦ μαρτυροῦν τὴν παλαιότητά τους, θὰ πρέπει νὰ ἐξηγήσουμε μιὰ σειρά παραδειγμάτων ὅπου τὸ ἐπιχείρημα αὐτὸ δὲν βρῖσκει ἰσχὺ. Ὁ Κίτσιος ἀναφέρει σχετικᾶ: «Τὸ μουσικὸ σύστημα τῆς Ἰνδίας εἶναι ἐξαιρετικᾶ πολὺπλοκο καὶ τὴν ἴδια στιγμὴ πολὺ παλιό, ἐνῶ ἀντίστοιχα, τὸ ἀμερικανικὸ rock and roll ὑπῆρξε ἐξαιρετικᾶ ἀπλό καὶ παρόλα αὐτὰ ἀρκετὰ πρόσφατο».⁹⁸ Ἀμέτρητοι ἄλλοι τέτοιου τύπου παραλληλισμοὶ δύναται νὰ γίνουν προκειμένου νὰ διαπιστωθεῖ ὅτι ἡ ἀπόδειξη τῆς «απλούστερης μορφῆς» ἐνός στοιχείου τοῦ πολιτισμοῦ, δὲν ἀποτελεῖ κατ' ἀνάγκη τεκμήριο παλαιότητας.

Πιο κάτω, ὁ Μέγας θέτει ὡς ἓνα ἀκόμη τεκμήριο παλαιότητας τὸ ζήτημα τῆς ευρύτατης διάδοσης τῶν παραλλαγῶν τοῦ τραγουδιοῦ σὲ ὅλο τὸν ἐλληνικὸ χῶρο.⁹⁹ Ἀσπαζόμενος πλήρως αὐτὴ τὴ θέση τοῦ συγγραφέα, συμπληρώνω ὅτι ἡ ευρύτατη διάδοση τοῦ τραγουδιοῦ, ὄχι μόνο στὸν «ἐλληνικὸ» χῶρο ἀλλὰ σὲ ὅλη τὴν περιοχὴ τῆς Μ. Ἀσίας καὶ τῶν Βαλκανίων, σαφέστατα ἀποτελεῖ τεκμήριο τῆς παλαιότητας τοῦ ἄσματος. Ὅπως ἤδη ἔχει εἰπωθεῖ, οἱ πρώτες παραλλαγές καταγράφονται ἀπὸ τις ἀρχές τοῦ 19^{ου} αἰῶνα σὲ διάσπαρτες περιοχές ἀπὸ τὰ νησιά τοῦ Ἰονίου ἕως τὴν Καππαδοκία καὶ τὸν Εὐξείνιο Πόντο. Θεωρεῖται βέβαιον ὅτι ἡ διάχυση αὐτὴ, ἀνεξαρτήτως τῆς προέλευσης τοῦ τραγουδιοῦ, χρειάζεται πολλὰ χρόνια, δεδομένου τοῦ τρόπου καὶ τοῦ χρόνου ποὺ απαιτεῖτο πρὶν τὸ 19^ο αἰῶνα νὰ διαδοθεῖ καὶ νὰ ἐνσωματωθεῖ σὲ μιὰ ἄλλη κοινότητα ἓνα στοιχεῖο τοῦ μνημονικοῦ πολιτισμοῦ.

Ὀλοκληρώνοντας τὴν παράθεση τῶν πορισμάτων τοῦ ἀπὸ τὴν ἀνάλυση τῶν στοιχείων τοῦ τραγουδιοῦ, ὁ Μέγας καταθέτει τὴν ἀποψη ὅτι οἱ ἀπαρχές τοῦ τραγουδιοῦ βρῖσκονται πρὶν τὸν 11^ο αἰῶνα. Τὴ γνώμη αὐτὴ τὴ στηρίζει στὸ ἐπιχείρημα ὅτι ἡ πολιτικὴ καὶ πολιτιστικὴ ἐνότητα τοῦ ἐλληνισμοῦ διατηρεῖτο

⁹⁷ Μέγας, Γεώργιος, ὁ.π., σ.σ. 132-133.

⁹⁸ Κίτσιος, Γεώργιος, ὁ.π., σ. 33.

⁹⁹ Μέγας, Γεώργιος, ὁ.π., σ. 137.

ακέραια έως τον 11^ο αιώνα, οπότε και εμφανίζονται στη Μ. Ασία πλήθος Σελτζούκων Τούρκων μετά τη μάχη του Μαντζικέρτ το 1071.

Στο σημείο αυτό θεωρείται σκόπιμη μία σύντομη αναφορά στο Βαλκανικό χώρο, προκειμένου να κατασταθεί κατανοητό το πλαίσιο της συλλογιστικής του παρόντος έργου. Οι λαογράφοι του 20^{ου} αιώνα επιχειρούν να αποδείξουν το ζήτημα της «καταγωγής» του τραγουδιού, λαμβάνοντας εσφαλμένα υπόψη τους το Βαλκανικό χώρο ως διασπασμένα εθνικά τμήματα, μέσα στα οποία ένα στοιχείο του μνημονικού πολιτισμού δημιουργείται και διαδίδεται από τον ένα λαό στον άλλο. Ως και το επιχείρημα του Μέγα περί της διάσπασης του «ενιαίου πολιτικά και πολιτισμικά ελληνικού χώρου μέχρι τον 11^ο αιώνα» δε θεωρείται βάσιμο καθώς ο συγγραφέας λαμβάνει υπόψη του μόνο την είσοδο των Σελτζούκων Τούρκων στη Μ. Ασία, χωρίς να παραθέτει στοιχεία σχετικά με την εθνολογική κατάσταση των Βαλκανίων, αιώνες πριν την περίοδο εκείνη.

Οι μετακινήσεις πληθυσμών δεν είναι κάτι καινούριο στην ιστορία της ανθρωπότητας. Στο πλαίσιο των τριών αυτοκρατοριών που διαδέχονται την αρχαιότητα (Ρωμαϊκής, Βυζαντινής, Οθωμανικής), ο χώρος των Βαλκανίων αποτελεί επί σειρά αιώνων περιοχή διαμόρφωσης νέων εθνολογικών συνθηκών. Οι συνθήκες αυτές διαμορφώνονται πολλούς αιώνες πριν τον 11^ο. Αποτελεί κοινή γνώση πλέον ότι οι λαοί των Βαλκανίων την περίοδο εκείνη, οι ποίοι σημειωτέον δεν έχουν αναπτύξει εθνική συνείδηση με τη σημερινή χρήση του όρου, δε ζουν σε ενιαία συγκροτημένα σύνολα στο χώρο, υπό τη μορφή των σημερινών εθνικών κρατών.¹⁰⁰ Τα «ομοιογενή» τμήματα περιορίζονται στο χώρο μίας κοινότητας ή, στην καλύτερη των περιπτώσεων, μίας μεγαλύτερης ομάδας κοινοτήτων. Απεναντίας διαπιστώνεται διασπορά κοινοτήτων όπου διακρίνεται η γειτνίαση μικρών ομάδων με διαφορετικά μεταξύ τους εθνοτικά χαρακτηριστικά. Επομένως το ζήτημα της διάδοσης ενός πολιτιστικού αγαθού του μνημονικού πολιτισμού θα ήταν ορθό να εξεταστεί λαμβάνοντας υπόψη τόσο το εθνολογικό πλαίσιο του χώρου των Βαλκανίων, όσο και τις αλλαγές που επήλθαν στο χώρο αυτό κατά τη διάρκεια της μίας και πλέον χιλιετίας στην οποία αναφέρονται οι λαογράφοι στην προσπάθειά τους να καταλήξουν στην αρχική εθνότητα που δημιούργησε το τραγούδι. Επίσης, κρίνεται αναγκαία η διασαφήνιση της έννοιας του όρου «έθνους» όταν γίνεται απόπειρα εξέτασης στοιχείων τα οποία ανήκουν σε περιόδους διαφορετικές από αυτή την οποία βιώνει ο εκάστοτε μελετητής. Η αναγωγή της συγκεκριμένης έννοιας (του έθνους και των παραγώγων της), όπως αυτή χρησιμοποιείται σήμερα, σε ανάλογους προσδιορισμούς που αφορούν περιόδους τόσων αιώνων πίσω, μόνο σύγχυση δύναται να προκαλέσει.¹⁰¹

¹⁰⁰ Σχετικά με την εθνολογική κατάσταση του χώρου των Βαλκανίων από την εποχή της Οθωμανικής αυτοκρατορίας έως και τη δημιουργία των νέων εθνικών κρατών, βλ. Μαζάουερ, Μαρκ, *Τα Βαλκάνια*, Εκδόσεις Πατάκη (1^η εκδ. Weidenfeld & Nicolson, Λονδίνο, 2000), Αθήνα, 2001.

¹⁰¹ Η κριτική που σημειώνεται εδώ με αφορμή τη διατύπωση της θεωρίας του Μέγα σχετικά με το ζήτημα της «καταγωγής» του τραγουδιού, αφορά και στην πλειονότητα Ελλήνων και κυρίως ξένων λαογράφων των αρχών του αιώνα. Ο καθένας διατύπωσε τη θεωρία σχετικά με την προέλευση του άσματος, βάση της φιλολογικής μεθόδου και με την αρωγή της στατιστικής, χωρίς ωστόσο να τίθενται

Το «Τραγούδι του γεφυριού της Άρτας» αποτελεί μεταξύ άλλων το αντικείμενο της μελέτης του έργου του Οικονομίδη «Από τα δημοτικά μας τραγούδια». ¹⁰² Στην εισαγωγή του ο συγγραφέας παρουσιάζει συνοπτικά τη μεθοδολογία της έρευνάς του, διακρίνοντας πέντε ενότητες: στην αρχική παραθέτει απόψεις περί δεισιδαιμονιών ανά τον κόσμο, στη δεύτερη παρουσιάζει το περιεχόμενο των παραλλαγών στους λαούς της νοτιοανατολικής Ευρώπης, στην επόμενη εξετάζει τα «επεισόδια» (μοτίβα) των παραλλαγών στους λαούς των Βαλκανίων, ακολουθεί η συγκριτική μελέτη των απόψεων των ξένων ερευνητών επί του θέματος και, εν τέλει, παραθέτει τα πορίσματα της μελέτης του.

Σχετικά με το ζήτημα της καταγωγής του τραγουδιού, ο Οικονομίδης ακολουθεί τον τρόπο συλλογιστικής του Μέγα, καταλήγοντας ωστόσο στο συμπέρασμα ότι η παραλογή δημιουργήθηκε από τους Έλληνες της Μ. Ασίας κατά τον 11^ο αιώνα, ίσως και νωρίτερα, «[...] ότε ακόμη ή έν λόγω περιοχή άδιασπάστως άνήκεν εις τήν βυζαντινήν έπικράτειαν [...]». ¹⁰³ Θεωρεί δε, το γεγονός ότι οι περισσότερες καταγεγραμμένες παραλλαγές αναφέρονται στο γεφύρι της Άρτας, απόρροια «του μεγέθους της αρχιτεκτονικής κατασκευής» του συγκεκριμένου κτίσματος, και όχι τεκμήριο περί της «καταγωγής» του τραγουδιού από την περιοχή της Ηπείρου. Σχετικά με το πρώτο ζήτημα της καταγωγής του τραγουδιού από τη Μ. Ασία, η κριτική που ασκείται και στον Οικονομίδη είναι εξ ολοκλήρου ίδια με αυτή που ασκήθηκε πιο πάνω στο Μέγα και επομένως δε χρήζει περαιτέρω ανάλυσης. Το δεύτερο ζήτημα που θίγει ο Οικονομίδης κρίνεται απολύτως ορθό. Το μέγεθος ενός τόσο μεγάλου έργου των εποχών πριν το 19^ο αιώνα, όπως του εν προκειμένω γεφυριού της Άρτας, είναι λογικό να προκαλεί εντύπωση και η φήμη του να διαδίδεται όχι μόνο στις κοντινές, αλλά και σε πιο απομακρυσμένες περιοχές. Η μεγαλοπρέπεια ενός τέτοιου γεφυριού, συνετέλεσε ενδεχομένως ώστε το τραγούδι που αναφέρεται στο συγκεκριμένο κτίσμα να κυριαρχήσει σε αρκετές περιοχές της σημερινής ηπειρωτικής Ελλάδας. Το γεγονός αυτό, σίγουρα δεν αποτελεί τεκμήριο παλαιότητας, όπως υποστηρίζει και ο Οικονομίδης.

Το ζήτημα της «καταγωγής» του τραγουδιού απασχολεί και τον Ρωμαίο σε μελέτη που δημοσιεύεται από το Αρχείο Θρακικού Θησαυρού το 1952 και αναδημοσιεύεται στο έργο του *Δημοτικό τραγούδι, προβλήματα καταγωγής και τεχνοτροπίας*. ¹⁰⁴ Ο συγγραφέας διακρίνει δύο ομάδες παραλλαγών σχετικά με το αναφερόμενο γεφύρι: η μία αφορά τα συγκεκριμένα τοπωνύμια (όπως Άρτα, Άδανα

τόσο οι σχετικές διευκρινήσεις της χρήσης του όρου «έθνος». Ακόμη δε γίνονται ιστορικές αναφορές των διαφοροποιήσεων της πληθυσμιακής σύστασης της χερσονήσου του Αίμου καθ' όλη την αναφερόμενη περίοδο των μελετών τους.

¹⁰² Οικονομίδης, Δημήτριος, ό.π., σ.σ. 81-203.

¹⁰³ Οικονομίδης, Δημήτριος, ό.π. σ. 130. Την άποψη περί καταγωγής του τραγουδιού από τη Μ. Ασία και συγκεκριμένα από την Καππαδοκία έχουν διατυπώσει νωρίτερα και οι ξένοι μελετητές S. Baud-Bovy και G. Cocchiara, βλ. Baud-Bovy, Samuel, *Chansons du Dodecanese*, vol. 2, Sideris, Athens, 1936, σ. 174 και Cocchiara, Giuseppe, *Il ponte di Arta e I sacrifici di costruzione*, Annali de museo Pitre, I, Palermo-Bologna, 1950, σ.σ. 38 κ.ε.

¹⁰⁴ Ρωμαίος, Κώστας, *Δημοτικό τραγούδι, προβλήματα καταγωγής και τεχνοτροπίας*, (1^η έκδ. Αρχείο Θρακικού Θησαυρού, 1952, σ.σ. 308-334), τ. 1^{ος}, Πτολεμαίος, Αθήνα, 1979, σ.σ. 13-45.

κλπ.) και η άλλη το χαρακτηρισμό τρίχινο ή «της Τρίχας» το γεφύρι. Κατά τη γνώμη του οι παραλλαγές της δεύτερης κατηγορίας ανήκουν «στο παλαιότερο υπόστρωμα της ονοματολογίας του τραγουδιού».¹⁰⁵ Το τραγούδι που αναφέρεται στο γεφύρι της Τρίχας το συνδέει με τον εορτασμό των Ρουσαλιών. Η εορτή αυτή δεν είχε σταθερή ημερομηνία αλλά κινούταν πιθανά μεταξύ της Διακαινησίμου και της Πεντηκοστής. Σύμφωνα με την εορτή των Ρουσαλιών, οι ψυχές των νεκρών ανεβαίνουν από τον Άδη στη γη. Μετά το Σάββατο της Πεντηκοστής «είναι υποχρεωμένες να περάσουν όλες το γεφύρι, επιστρέφοντας στον τόπο τους». Το εύθραυστο αυτό γεφύρι, κατά το Ρωμαίο, είναι το γεφύρι της Τρίχας.¹⁰⁶ Ο συγγραφέας θεωρεί ότι οι παραλλαγές που αφορούν τα άλλα τοπωνύμια, είναι μεταγενέστερες. Η συλλογιστική του Ρωμαίου, δεν ανάγει σε ένα συγκεκριμένο τόπο την «καταγωγή» του τραγουδιού, καθώς παραλλαγές που αναφέρονται στις Τρίχας το γεφύρι παρουσιάζονται διάσπαρτες σε όλες τις περιοχές της Ελλάδας έως τα βόρεια της Μ. Ασίας και τα παράλια του Εύξεινου Πόντου. Η ανάλυση του Ρωμαίου έχει ενδιαφέρον. Για να αποδεχτεί όμως ως ισχύουσα τη συγκεκριμένη θέση, προϋποτίθεται η αποδοχή της θεωρίας του (Ρωμαίου) για το Τρίχινο γεφύρι. Πιο πριν ο Ρωμαίος προτάσσει την παλαιότητα των ελληνικών παραλλαγών έναντι των άλλων βαλκανικών.¹⁰⁷

Η θέση του παρόντος έργου για το τελευταίο ζήτημα έχει ήδη διατυπωθεί πιο πάνω. Ωστόσο κρίνεται σκόπιμο να σχολιαστεί ο συλλογισμός του Ρωμαίου περί αισθητικής των παραλλαγών. Συγκεκριμένα ο συγγραφέας θεωρεί ότι οι «ξένες» παραλλαγές πιθανόν και ορισμένες ελληνικές έχουν «αισθητικά μειονεκτήματα». Και καταλήγει ότι υπάρχουν στοιχεία (της ελληνικής παραλλαγής) που «υιοθετούν αισθητικά οι γείτονες, μάλιστα χωρίς να τα βελτιώνουν αλλά χειροτερεύοντάς τα».¹⁰⁸ Το κριτήριο της αισθητικής μπορεί να είναι προφανώς μία υποκειμενική άποψη, η οποία ωστόσο κρίνεται ότι δε δύναται επιστημονικά να προκρίνεται ως μέσο ορθής αποδεικτικής διαδικασίας. Επίσης όσον αφορά το ζήτημα των δανείων των πολιτιστικών αγαθών, δεν πρέπει να αγνοείται ότι ο κάθε λαός προσαρμόζει τα νέα στοιχεία στα δικά του χαρακτηριστικά. Επομένως δεν τίθεται ζήτημα βελτίωσης ή χειροτέρευσης αλλά, εκ των πραγμάτων, διαφοροποίησης.¹⁰⁹ Από την άλλη, οι όροι αυτοί, επίσης αφορούν την αισθητική και επομένως δεν αποτελούν αποδεικτικά τεκμήρια.

Το 1979 δημοσιεύονται τα πρακτικά του «Γ' συμποσίου λαογραφίας του βορειοελλαδικού χώρου» το οποίο πραγματοποιήθηκε τρία χρόνια νωρίτερα στην Αλεξανδρούπολη. Στον τόμο δημοσιεύεται και η εισήγηση του Μητσάκη με τίτλο *Πομάκιες διασκευές του τραγουδιού για το «γεφύρι της Άρτας»*. Πρόκειται για ένα άρθρο προφανώς εθνικιστικού περιεχομένου όπου διαπιστώνεται η απουσία

¹⁰⁵ Ρωμαίος, Κώστας, ό.π., σ. 38.

¹⁰⁶ Ρωμαίος, Κώστας, ό.π., σ. 37-45.

¹⁰⁷ Ρωμαίος, Κώστας, *Κοντά στις ρίζες*, Εστία, Αθήνα, 1959, σ.σ. 19 κ.ε.

¹⁰⁸ Ρωμαίος, Κώστας, ό.π., σ. 18.

¹⁰⁹ Για το ζήτημα των δανείων των πολιτιστικών αγαθών, βλ. *Κεφ. IV.5.γ. Η καθιέρωση της λαογραφίας ως «εθνική επιστήμη». Κριτική στην προσπάθεια των λαογράφων να συνδέσουν τα στοιχεία του ερευνώμενου τραγουδιού με το παρελθόν (αρχαιότητα)*.

επιστημονικής σκέψης και τεκμηρίωσης.¹¹⁰ Ο συγγραφέας θεωρεί δεδομένη την «ελληνική καταγωγή» του τραγουδιού, εφόσον έχει «αποδειχθεί από μία πλειάδα» σημαντικών ερευνητών.¹¹¹ Ανάγει ως «μήτρα» του τραγουδιού την Καππαδοκία, καθώς στις εκ Καππαδοκίας καταγεγραμμένες παραλλαγές «έχουν διασωθεί πολλά αρχαϊκά στοιχεία». Έπειτα, σύμφωνα με το Μητσάκη, «πρέπει να πέρασε στη Δυτική Μικρά Ασία και τη Θράκη. Από τη Θράκη κατόπιν πέρασε στους Πομάκους της Ροδόπης οι οποίοι [...] έχουν διατηρήσει την πιο αρχαϊκή μορφή του τραγουδιού».¹¹² Η παραπάνω άποψη καταγράφεται στα συμπεράσματά της ανακοίνωσης, χωρίς ωστόσο να συνοδεύεται σχετική αιτιολόγησή της. Αναφορικά με το ζήτημα της «αρχαικότητας» που ο ίδιος θέτει, θα παραπέμψω στην κριτική που παρατίθεται πιο πάνω, στην άποψη του Μέγα.

Η νεότερη θεωρία για την «καταγωγή» του τραγουδιού δημοσιεύεται το 2002 στο βιβλίο του Έξαρχου με τίτλο *Πούντεα ντι Άρτα*. Ο συγγραφέας θεωρεί ότι η αρχική δημιουργοί του τραγουδιού ήταν οι ελληνοβλάχοι ή αλλιώς οι Αρμάνοι-Βλάχοι. Η συλλογιστική του στηρίζεται στα εξής τέσσερα σημεία: στην εξειδίκευση των Αρουμενών-Βλάχων στην «οικοδομική τέχνη» και την άσκησή της σε όλα τα Βαλκάνια, στο γεγονός ότι οι οικισμοί τους βρίσκονται επί το πλείστον σε παραποτάμιες περιοχές όπου σώζονται έως σήμερα πέτρινα γεφύρια, στον ημινομαδικό ή νομαδικό τρόπο ζωής τους ως κτηνοτροφικοί πληθυσμοί, που τους υποχρέωνε να περνούσαν πολλά πέτρινα γεφύρια, και στην άσκηση του επαγγέλματος των *κιρατζήδων*, οι οποίοι ήταν επί το πλείστον Αρμάνοι-Βλάχοι και περιδιάβαιναν επίσης πλήθος γεφυριών.¹¹³

Στις απόψεις του συγγραφέα διακρίνεται μια σύγχυση σχετικά με την επαγγελματική δραστηριότητα της συγκεκριμένης εθνοτικής ομάδας όσο και με τους τόπους διαμονής τους. Ακόμη όμως κι αν δεχτούμε τους παραπάνω ισχυρισμούς, το γεγονός ότι μία ομάδα ανθρώπων ασκεί ένα επάγγελμα σχετικό με το κτίσιμο των γεφυριών, σε καμία περίπτωση δε μπορεί να αποτελέσει τεκμήριο της γέννησης ενός

¹¹⁰ Αιτιολογώ τους χαρακτηρισμούς παραθέτοντας στοιχεία από το ίδιο το άρθρο του εισηγητή. Στην εισαγωγή του, αναφερόμενος στο ζήτημα των Πομάκων, παραθέτει: «Άλλωστε τό πόσο κρίσιμο καί σπουδαίο, τόσο από επιστημονική όσο κι από εθνική άποψη, είναι τό πρόβλημα αυτό, τό αντίλαμβάνεται κανείς μόλις αναλογισθεί ότι πρόκειται για μία ομάδα ανθρώπων, οί όποιοι κατοικοῦν στίς όρεινές κυρίως περιοχές τῶν νομῶν Ξάνθης καί Ροδόπης καί οί όποιοι, ἐνῶ εἶναι Ἕλληνες πολίτες, ἀπό τόν ΙΔ΄ αἰῶνα, ἴσως κι ἐνωρίτερα, ἔχουν τραυματισθεῖ γλωσσικά καί μιλοῦν μία παρεφθαρμένη βουλγαρική διάλεκτο καί ἀπό τό ΙΖ΄ αἰῶνα ἔχουν προσχωρήσει στό μωαμεθανισμό», βλ. Μητσάκης, Καρυοφίλης, ό.π. σ. 461. Αρχικά σημειώνεται ότι σε καμία περίπτωση η επιστημονική σκέψη δε θέτει κριτήρια «εθνικά» για την κατανόηση ενός ζητήματος και τη διατύπωση μίας θέσης. Έπειτα ο συγγραφέας αναφέρεται στην ιδιότητα των Πομάκων ως Ελλήνων πολιτών. Ο συγγραφέας αγνοεί παντελώς ότι σε ένα κράτος ενυπάρχουν αναγνωρισμένες εθνικές μειονότητες ή εθνοτικές ομάδες οι οποίες έχουν δικά τους γλωσσικά χαρακτηριστικά και θρησκευτική πίστη. Σε άλλη περίπτωση, εάν η άποψή του δεν οφείλεται σε άγνοια, προφανώς εθελουφλεί. Εάν δε, τον ισχυρισμό ότι το ΙΔ΄ αιώνα «τραυματίστηκαν» γλωσσικά, το αντιπαραβάλλει ως επιχείρημα απόδειξης της ελληνικής καταγωγής της συγκεκριμένης εθνοτικής ομάδας, είτε αγνοεί ότι, μεταξύ άλλων, υπάρχουν δώδεκα επικρατέστερες θεωρίες σχετικά με την καταγωγή των Πομάκων, ή εσκεμμένα δεν κάνει απολύτως καμία μνεία.

¹¹¹ Μητσάκης, Καρυοφίλης, ό.π., σ. 475.

¹¹² Μητσάκης, Καρυοφίλης, ό.π., σ. 483.

¹¹³ Έξαρχος, Γιώργης, ό.π., σ.σ. 35-46.

τραγουδιού που αναφέρεται στο συγκεκριμένο κτίσμα. Επίσης, ακόμη κι αν δεχτούμε τον ισχυρισμό ότι η διαρκής μετακίνηση των μελών της εθνοτικής ομάδας συνέβαλε στη διάδοση του άσματος στο χώρο των Βαλκανίων λόγω της εργασίας της, δε συνεπάγεται κατ' ανάγκη ότι η ίδια εθνοτική ομάδα δημιούργησε το τραγούδι αυτό.

Ολοκληρώνοντας τη βιβλιοκριτική σχετικά με το ζήτημα της «καταγωγής» του τραγουδιού, διαπιστώθηκε η ανάγκη των λαογράφων, πολλές φορές εξυπηρετώντας πολιτικές ή εθνικές σκοπιμότητες, να προσδιορίσουν τον τόπο καταγωγής του τραγουδιού, το λαό που το κατασκεύασε καθώς και τη χρονική περίοδο εμφάνισής του. Ο Dundes σημειώνει ότι από τη στιγμή κατά την οποία σε δύο ή περισσότερους γειτονικούς λαούς εμφανίζονται παραλλαγές της «ίδιας μπαλάντας, ίσως είναι αναπόφευκτο το γεγονός ότι θα αποτελέσουν το μήλον της Έριδος». ¹¹⁴ Αποτελεί παραδοχή πλέον ότι το δάνειο των πολιτιστικών αγαθών, ενός τραγουδιού εν προκειμένω, δεν αφορούν ενεργητικούς δραστήριους λαούς και παθητικούς δέκτες. Το τραγούδι εισχωρώντας σε έναν λαό, προσαρμόζεται στα δικά του χαρακτηριστικά με αποτέλεσμα να «γίνεται αναπόσπαστο μέρος του εαυτού του» Κυριακίδου – Νέστορος. ¹¹⁵

Κρίνεται σκόπιμο να διατυπωθεί ότι στο παρόν έργο, δεν θα επιχειρηθεί κανενός είδους απόπειρα απόδειξης ή έστω υπόθεσης σχετικά με την αρχική προέλευση της παραλογής αυτής εφόσον δε διασώζονται γραπτές ή άλλου είδους πηγές (τουλάχιστο δεν έχει βρεθεί έως σήμερα σχετικό υλικό) που να τεκμηριώνουν αδιαμφισβήτητα την ύπαρξη του τραγουδιού σε αιώνες πριν το 18^ο. Οι παραλλαγές του τραγουδιού σε όλες τις κυρίαρχες εθνότητες και τις εθνοτικές ομάδες των Βαλκανίων, θεωρούνται δείγματα της ύψιστης έκφρασης του μνημονικού πολιτισμού, τόσο από πλευράς ποιητικής όσο κι από μουσικής.

1.4.γ. Το ζήτημα της «πληρότητας» ή της «φθοράς» των παραλλαγών.

Στο πλαίσιο του σχολιασμού της έρευνας δίνεται αφορμή για την πραγμάτευση ενός επιπλέον ζητήματος, πέραν της καταγωγής. Ο Οικονομίδης στο έργο του αναφέρει: «Νομίζω ότι εις τό έλληνικόν τραγούδι έχομεν ένα μόνον ένιαϊον τύπον, ή δέ λεγόμενη άπλή καί λιτή του μορφή όφείλεται εις άτελείς, ως επί τό πλειστον, παραλλαγάς έκ του έλλαδικού χώρου». ¹¹⁶ Ο Μητσάκης δε, λέει: «Η προσωπική μου έντύπωση ώστόσο είναι ότι οί παραπάνω τρεις πομακικές παραλλαγές, καταγεγραμμένες μόλις στίς μέρες μας καί με έκδηλα τά ίχνη κάποιας φθοράς (χάσματα, λάθη μνήμης, προσαρμογή σέ νεώτερες κοινωνικές καταστάσεις κτλ.) μᾶς

¹¹⁴ Dundes, Alan, «The ballad of the 'walled-up wife'», στο ed. Alan Dundes *The walled up wife*, University of Wisconsin Press, London, 1996, σ. 189.

¹¹⁵ Κυριακίδου – Νέστορος, Άλκη, «Η ετερογένεια των πολιτισμών και η θεωρητική αντιμετώπισή τους» στο *Σημειώσεις για το μάθημα του Β' έτους της Φιλοσοφικής Σχολής: Λαογραφία και ανθρωπιστικές σπουδές*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 1980, σ. 38.

¹¹⁶ Οικονομίδης, Δημήτριος, ό.π., σ. 129.

έχουν διασώσει μία πολύ *ἀρχαϊκή* μορφή του τραγουδιού, γιατί παρουσιάζουν μιάν ἀλληλουχία βασικών μοτίβων ὀργανικά μεταξύ τους δεμένων: [...]».¹¹⁷

Από τις δύο παραπάνω απόψεις προκύπτει ένα καίριο ερώτημα: μπορεί κανείς να ορίσει κριτήρια που προσδιορίζουν την «πληρότητα» ή τη «φθορά» ενός στοιχείου του μνημονικού πολιτισμού;

Η «παράδοση» ορίζεται ως ένα σύνολο γνώσεων το οποίο μεταβιβάζεται από τη μία γενιά στην επόμενη. Ως διαδικασία, μεταβάλλεται διαρκώς, με αργούς ρυθμούς μέσα στο χρόνο, καθώς μία νέα ιστορική περίοδος διαδέχεται την προηγούμενη.¹¹⁸ Στο πλαίσιο αυτό γίνεται εύκολα αντιληπτό ότι στοιχεία του μνημονικού πολιτισμού δύναται να διαφοροποιούνται, να παραλλάσσονται κατά τη διαδικασία της μεταβίβασης. Οι αλλαγές που επήλθαν στις δομές της ελληνικής κοινωνίας, ορίζοντας ως νέα ιστορική αφετηρία τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, αποτελούν καθοριστικό παράγοντα που επιφέρει σημαντικές μεταβολές στα επιμέρους ή, σε άλλες περιπτώσεις, στο σύνολο των στοιχείων του μνημονικού πολιτισμού. Η μαζική αστικοποίηση του πληθυσμού και αργότερα η αλλαγή του τρόπου καλλιέργειας της γης με την εισαγωγή των γεωργικών μηχανημάτων, αποτελούν τους δύο κύριους παράγοντες που επηρεάζουν καθοριστικά την εξέλιξη αυτή.¹¹⁹

Αναφορικά με τον πρώτο παράγοντα, η βίαιη πληθυσμιακή μεταβολή της υπαίθρου συνετέλεσε στη μη μεταβίβαση στοιχείων της παράδοσης στην επόμενη γενιά, η οποία εγκλιματίζεται σε ένα νέο πολιτισμικό πλαίσιο, βιώνοντας την αστική κουλτούρα. Στην εξέλιξη αυτή συντελεί το ηλικιακό υπόβαθρο των μεταναστών που εγκαταλείπουν την ύπαιθρο: πρόκειται κατά κύριο λόγο για το νέο και παραγωγικό κομμάτι του πληθυσμού, που θα μπορούσε να διατηρήσει ζωντανά τα εθμικά χαρακτηριστικά της τοπικής κοινότητας. Η διακοπή αυτής της σχέσης οδηγεί στη σταδιακή παρακμή και εν τέλει στην παύση των εθίμων της κοινότητας που απαιτούσαν τη συλλογικότητα της κοινότητας. Αλλά ακόμη και όταν αυτά πραγματοποιούνται, διαπιστώνεται η διαφοροποίηση του τρόπου αντιμετώπισης των συλλογικών εορτών, από τους κάτοικους πλέον των αστικών περιοχών.¹²⁰ Δεκαετίες μετά, παρατηρείται από την επόμενη γενιά η αναζήτηση των στοιχείων του μνημονικού πολιτισμού. Το ενδιαφέρον αυτό έχει ως αποτέλεσμα την πραγματοποίηση συλλογικών «εθίμων» στις κοινότητες, τα οποία ωστόσο δε συμβαίνουν στο πλαίσιο της βιωματικής εμπειρίας του μνημονικού πολιτισμού, αλλά αποτελούν αναβίωση των προηγούμενων.

¹¹⁷ Μητσάκης, Κ.αρυοφίλης, ὀ.π., σ. 474.

¹¹⁸ Βλ. *Κεφ. 1.5. Οι έννοιες του «πολιτισμού» και της «παράδοσης».*

¹¹⁹ Διασαφηνίζεται ότι οι παράγοντες που επιφέρουν τις μεταβολές, δεν επηρεάζουν αναγκαστικά το σύνολο των κοινοτήτων της ελληνικής επικράτειας καθώς διαπιστώνεται ότι σε ορισμένες περιπτώσεις, όπου οι συνθήκες το ευνοούν, η μεταβίβαση των στοιχείων του μνημονικού πολιτισμού εξακολουθεί έως και σήμερα να πραγματοποιείται ως μία αργή, βιωματική διαδικασία.

¹²⁰ Βλ. Kavouras, Pavlos, *Glendi and Xenitia: the poetics of exile in rural Greece (Olymbos, Karpathos)*, Διδακτορική διατριβή, New school for social research, New York, 1990.

Ο δεύτερος παράγοντας που συντελεί στην ταχεία εξέλιξη των μεταβολών του μνημονικού πολιτισμού αφορά την αλλαγή του τρόπου καλλιέργειας. Πλήθος στοιχείων της παράδοσης ήταν συνυφασμένα με το χώρο εργασίας της αγροτικής υπαίθρου. Η είσοδος των νέων γεωργικών μηχανημάτων, επιφέρει επίσης τη σταδιακή παύση όλων εκείνων των στοιχείων που ήταν συνυφασμένα με τον προηγούμενο τρόπο καλλιέργειας.

Οι παραπάνω παράγοντες συντελούν στη βαθμιαία «εξασθένηση» ενός μέρους ή ολόκληρων των στοιχείων του μνημονικού πολιτισμού, όπως ένα τραγούδι. Ειδικά στην περίπτωση των παραλλαγών, όπου πρόκειται για τραγούδια αφηγηματικού χαρακτήρα κι έχουν συνήθως μεγάλο αριθμό στίχων, η απώλεια στοιχείων (μοτίβων) είναι περισσότερο εμφανής.

Ανακεφαλαιώνοντας ως εδώ, διαπιστώνεται ότι το τραγούδι, ως ένα στοιχείο της παράδοσης, διατηρεί τα δικά του χαρακτηριστικά στις κοινότητες όπου είναι γνωστό. Η ίδια η διαδικασία της μεταβίβασης των στοιχείων από γενιά σε γενιά, είναι δυνατό να διαφοροποιήσει, λίγο ή πολύ, τα χαρακτηριστικά του τραγουδιού. Οι παράγοντες που μόλις παρατέθηκαν, κατά περίπτωση, συντελούν στην επιτάχυνση των διαδικασιών διαφοροποίησης των στοιχείων του τραγουδιού και σε ορισμένες περιπτώσεις, στην οριστική απώλειά του.

Οι καταγραφές του κειμένου της παραλογής από τις αρχές του 18^{ου} αιώνα έως σήμερα, έχουν αποτυπώσει έναν πολύ σημαντικό αριθμό παραλλαγών που προέρχονται από όλα τα γεωγραφικά διαμερίσματα των σημερινών ορίων Ελλάδας, καθώς και από περιοχές όπου ζούσαν ελληνικοί πληθυσμοί στην περιοχή της νοτιοανατολικής Ευρώπης και της Μ. Ασίας. Έχει ήδη ειπωθεί ότι ο Μέγας, έχοντας υπόψη του τριακόσιες τριάντα τρεις παραλλαγές, δημιούργησε ένα πίνακα μοτίβων των στοιχείων του κειμένου του τραγουδιού.¹²¹ Η εξαιρετική προσπάθεια του Μέγα, αποτελεί τη βάση ώστε οι επόμενοι ερευνητές να κατανοήσουν τα επιμέρους μοτίβα και να αντιληφθούν τις διαφοροποιήσεις των κειμένων. Σε καμία περίπτωση, η κατηγοριοποίηση αυτή δε συνιστά το κριτήριο σύμφωνα με το οποίο μία παραλλαγή μπορεί να θεωρηθεί πλήρης ή «ελλιπής». Ο εκάστοτε ερευνητής, οφείλει αυστηρά να καταγράψει και να εξετάσει το τραγούδι, όπως ακριβώς το μετέφερε ο πληροφορητής. Οι συγκρίσεις που οδηγούν σε συμπεράσματα περί «έλλειψης» ή «φθοράς» των τραγουδιών του μνημονικού πολιτισμού, έρχονται σε αντίθεση με την ίδια τη διαδικασία της παράδοσης, που δεν είναι άλλη από τη διαρκή εξέλιξη των επιμέρους στοιχείων της.

¹²¹ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ.σ. 41-43.

1.5. Οι έννοιες του «πολιτισμού» και της «παράδοσης».

Κλείνοντας το Εισαγωγικό κεφάλαιο θεωρείται σκόπιμη η παράθεση και διερεύνηση δύο όρων προκειμένου να καταστεί σαφές και κατανοητό το πλαίσιο αναφοράς στην παρούσα διατριβή.

Ο όρος *πολιτισμός* απασχολεί τις κοινωνικές και ανθρωπιστικές επιστήμες επί σειρά ετών και έχει διατυπωθεί πλήθος απόψεων οι οποίες διαφοροποιούνται ανάλογα με το γνωστικό αντικείμενο από το οποίο προέρχονται. Ο ιστορικός Braudel παραβάλλει τρία στοιχεία τα οποία συνιστούν αναγκαία συνθήκη για την απόδοση του ορισμού του πολιτισμού: ο *χώρος* στον οποίο μία ομάδα ανθρώπων με κοινό κώδικα βιώνει έναν ορισμένο τρόπο ζωής και η διάρκεια στο *χρόνο*. Η ολότητα του συνδυασμού του χώρου-χρόνου αποτελεί τη *μορφή* με την οποία αναγνωρίζεται ο εν λόγω πολιτισμός [...].¹²²

Από την άλλη ο εθνομουσικολόγος Χαψούλας επικαλούμενος την άποψη του Rolf Oerter δεν θεωρεί αναγκαία συνθήκη τον ορισμό του ιστορικού πλαισίου για τον προσδιορισμό ενός πολιτισμού. Περιγράφει επομένως τον πολιτισμό ως «το σύνολο των υλικών και πνευματικών επιτευγμάτων ενός κοινωνικού συνόλου σε ένα ορισμένο ή μη, ιστορικό πλαίσιο, το οποίο εκφράζει κάποια συγκεκριμένη «κοσμοθεωρία», ηθικές και αισθητικές αξίες, αλλά και μια μορφή συλλογικής γνώσης και μνήμης, η οποία βρίσκει την έκφρασή της είτε στη γραπτή, είτε στην προφορική παράδοση».¹²³

Ο Wallace διατυπώνει από το πρίσμα της ανθρωπολογίας τη δική του οπτική. Ορίζει ως πολιτισμό ένα «ανοιχτό σύστημα σε κατάσταση δυναμικής ισορροπίας» το οποίο είναι σε θέση να εισάγει νέα στοιχεία ενώ ταυτόχρονα αποβάλλει παλαιότερα. Αναφορικά με τη δομή του, το σύστημα αυτό «μεταβάλλεται βαθμιαία».¹²⁴ Νωρίτερα, ο Franz Boas διατυπώνει τον ορισμό του πολιτισμού (*culture*) ως «το βιωμένο σύνολο της κοινωνικά αποκτημένης συμπεριφοράς μιας ομάδας: η γνώση αυτής της συμπεριφοράς παραδίδεται από γενιά σε γενιά με το παράδειγμα και την πράξη».¹²⁵ Στο πλαίσιο αυτής της προβληματικής περιγράφεται το 1952 ο ορισμός από δύο πολιτισμικούς ανθρωπολόγους, τον Alfer Kroeber και Clyde Kluckhohn ως η ολότητα των «γνώσεων και συμπεριφορών» που διακρίνουν μία ομάδα ανθρώπων ή ένα ευρύτερο κοινωνικό σύνολο.¹²⁶ Από τους τελευταίους ορισμούς, η Σκουτέρη – Διδασκάλου προβαίνει στη διαπίστωση ότι ο πολιτισμός αποτελεί «διαδικασία μάθησης και συγκεκριμένο σύνολο γνώσεων» και επομένως «δεν κληρονομείται»

¹²² Braudel, Fernand, *ό.π.*, σ. 292.

¹²³ Χαψούλας, Αναστάσιος, *ό.π.* σ. 35.

¹²⁴ Κυριακίδου – Νέστορος, Άλκη, *ό.π.* σ. 37.

¹²⁵ Boas, Franz, Boas, Franz, *Race, language and culture*, MacMillan, New York, 1940. Παραπομπή από Σκουτέρη – Διδασκάλου, «Όρια και αντιστάσεις της λαϊκής μνήμης: από τις πολιτιστικές αναβιώσεις στην πολιτισμική επιβίωση», στο Πρακτικά του Συνεδρίου *Λαϊκά δρώμενα. Παλιές μορφές και σύγχρονες εκφράσεις*, Αθήνα, 1996, σ. 137.

¹²⁶ Kluckhohn, Clyde, Kroeber, Alfer, *ό.π.*

αλλά «μαθαίνεται».¹²⁷ Η ίδια διαπίστωση ωστόσο προκύπτει και από την εξέταση των ορισμών από την οπτική των άλλων επιστημών.¹²⁸

Στην Ελλάδα, σύμφωνα με το Λυπουρλή, ο όρος πολιτισμός εμφανίζεται για πρώτη φορά στις αρχές του 3^{ου} αιώνα μ.Χ. και δηλώνει την ενασχόληση με τα πολιτικά πράγματα. Η νεότερη εμφάνιση του όρου οφείλεται στον Αδαμάντιο Κοραή, ο οποίος αποδίδει στη λέξη την έννοια του γαλλικού όρου *civilization*.¹²⁹

Καταγράφοντας την έννοια του πολιτισμού, όπως αυτή ορίζεται από τις διάφορες επιστήμες, τίθεται εν συνεχεία το ζήτημα της διασαφήνισης του όρου *παράδοση* καθώς και των χαρακτηριστικών που αποδίδονται με το συγκεκριμένο όρο. Σύμφωνα με τον Κάβουρα:¹³⁰

Παράδοση είναι η διαδικασία της μεταβίβασης από γενιά σε γενιά των κοινών γνώσεων και καθημερινών πρακτικών που εξασφαλίζουν μια ιστορική συνέχεια μέσα σε μία κοινωνία. Θεωρούμενη σαν διαδικασία, η παράδοση δεν αναπαρασταίνει μόνον ένα σύνολο γνώσεων και πρακτικών που καθορίζουν ποιοι τύποι συμπεριφοράς είναι κοινωνικά αποδεκτοί, αλλά και τους τρόπους με τους οποίους αποκτώνται κι εκδηλώνονται αυτές οι γνώσεις και πρακτικές. Οι τρόποι αυτοί δεν είναι σταθεροί αλλά μετασχηματίζονται ή αντικαθίστανται από άλλους καθώς μία ιστορική περίοδος υποχωρεί μπροστά στην επόμενη.

Από την περιγραφή του Κάβουρα γίνεται αντιληπτό ότι η παράδοση αποτελεί μια εξελικτική διαδικασία και κατά συνέπεια το σύνολο ή μέρος του συνόλου των γνώσεων και των πρακτικών διαμορφώνονται σύμφωνα με τις μεταβολές που επιτάσσει η νέα ιστορική περίοδος. Επομένως, υπό αυτή την έννοια, δεν υφίσταται ζήτημα της «αυθεντικότητας» των παλαιότερων ηχογραφήσεων, εφόσον η παράδοση ορίζεται ως διαδικασία «πρόσληψης και μετάδοσης» γνώσεων και πρακτικών. Ο Λιάβας, αφού χαρακτηρίζει την παράδοση ως «δυναμική διαδικασία όπου η λαϊκή ποίηση, η μουσική και ο χορός συνεχώς αναπλάθονται σε κάθε νέα εκτέλεση μέσα

¹²⁷ Σκουτέρη – Διδασκάλου, Νόρα, ό.π., σ. 139.

¹²⁸ Οι ορισμοί τους οποίους διατυπώνουν οι Boas, Braudel, Kroeber και Kluckhohn παρατίθενται και στο άρθρο της Σκουτέρη – Διδασκάλου με τίτλο «Όρια και αντιστάσεις της λαϊκής μνήμης: από τις πολιτιστικές αναβιώσεις στην πολιτισμική επιβίωση», το οποίο δημοσιεύτηκε στα Πρακτικά του Συνεδρίου *Λαϊκά δρώμενα. Παλιές μορφές και σύγχρονες εκφράσεις*, Αθήνα, 1996. Στο ίδιο άρθρο η Σκουτέρη – Διδασκάλου χρησιμοποιώντας τις παρατηρήσεις του Λυπουρλή επιχειρεί να διασαφηνίσει την διαφορά των παράγωγων όρων *πολιτιστικός* και *πολιτισμικός*: «Πρώτα απ' όλα και με τις δύο καταλήξεις των επιθέτων που προέρχονται από τη λέξη «πολιτισμός» και το ρήμα «πολιτίζω», που σημαίνει «κάνω κάτι για να μετατρέψω κάποιον από πρωτόγονο άνθρωπο σε πολίτη μιας οργανωμένης κοινωνίας», δηλαδή τις καταλήξεις –ισμικός και –ιστικός, δηλώνεται μια προσπάθεια, μια τάση του υποκειμένου προς κάτι. Έτσι, αν -πρώτα- 'πολιτισμός' σημαίνει εκπολιτισμός, τότε πολιτιστικός θα πει- πρώτα- εκπολιτιστικός. Η λέξη 'πολιτισμός' όμως έχει και μια πιο στατική σημασία: δηλώνει τη συγκεκριμένη μορφή με την οποία παρουσιάζεται σε μια συγκεκριμένη στιγμή της ιστορίας της μία συγκεκριμένη κοινωνία, άρα, αν η λέξη 'πολιτισμός' δηλώνει και μια συγκεκριμένη κατάσταση (όπως μας δείχνουν και οι ανθρωπολογικοί και οι ιστορικοί ορισμοί του *πολιτισμού* ως *ιστορικά συγκεκριμένου τρόπου ζωής*), τότε το επίθετο πολιτισμικός περιγράφει αυτή την κατάσταση», βλ. Σκουτέρη – Διδασκάλου, Νόρα, ό.π., σ. 141.

¹²⁹ Λυπουρλής, Δημήτρης, *Γλωσσικές παρατηρήσεις II: από τον λεξιλογικό μας πλούτο*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη, 1994, σ.σ. 50-51.

¹³⁰ Κάβουρας, Πάυλος, ό.π. σ. 50.

από μία αργή αλλά ακατάπαυστη ανανέωση» αναφέρεται στο ρόλο του «μουσικού αρχαιολόγου τον οποίο συχνά αναγκάζονται να παίζουν οι ερευνητές» οι οποίοι ανατρέχουν στη μνήμη των «πιο ηλικιωμένων της κοινότητας θεωρώντας τις καταγραφές αυτές ως τα *αυθεντικά πρότυπα*». Σύμφωνα με τον ίδιο ερευνητή η συγκεκριμένη τακτική «αποτελεί μια πρακτική αδιέξοδη και προβληματική». ¹³¹ Επιπρόσθετα ο Χαμούλας αναφέρει ότι οι μουσικοί πολιτισμοί που εμπίπτουν στην έρευνα της επιστήμης της εθνομουσικολογίας είναι μνημονικοί και επομένως ως επί το πλείστον «δεν είναι σημειογραφικά καταγεγραμμένοι». Επομένως «το ηχογραφημένο υλικό που μπορεί να μελετηθεί δεν ξεπερνά τα εκατόν είκοσι χρόνια ύπαρξης». ¹³² Συνοψίζοντας τις παραπάνω απόψεις γίνεται άμεσα κατανοητό ότι η παράδοση αποτελεί ένα σύνολο γνώσεων και πρακτικών, διαρκούς εξέλιξης ενώ οι καταγεγραμμένες ηχογραφήσεις αποτυπώνουν μόνο μία συγκεκριμένη στιγμή μέσα στο χρόνο.

Προσδιορίζοντας τον όρο της παράδοσης προκύπτει η ανάγκη να καθοριστεί το πλαίσιο σύμφωνα με το οποίο ορίζεται μια κοινωνία παραδοσιακή. Στο πλαίσιο του παρόντος έργου παραδοσιακές κοινωνίες θεωρούνται οι κοινότητες της υπαίθρου στις οποίες μέρος ή το σύνολο των γνώσεων και καθημερινών πρακτικών έχει μεταβιβαστεί από γενιά σε γενιά μέσω της προφορικής παράδοσης. Ο Κάβουρας ορίζει ως παραδοσιακή, μία «μη βιομηχανική κοινωνία και ιδιαίτερα η αγροτική». ¹³³

1.6. Συμπεράσματα.

Στο *Κεφάλαιο I* τέθηκαν τα επιστημονικά ερωτήματα που θα απασχολήσουν την παρούσα διατριβή. Το θέμα του τραγουδιού *Της Άρτας το γεφύρι* είναι ευρέως διαδεδομένο στους λαούς της νοτιοανατολικής Ευρώπης. Η έρευνα ξεκινά με την ανάδειξη των νεότερων στοιχείων που αφορούν στις παραλλαγές των υπόλοιπων χωρών των Βαλκανίων κι έπειτα επικεντρώνεται γεωγραφικά στον ελλαδικό χώρο. Κρίνεται σκόπιμο να μελετηθεί η εξέλιξη των κειμένων και των τίτλων του τραγουδιού από το 19^ο έως και τον 21^ο αιώνα, να ερευνηθούν οι λόγοι που συνέβαλαν σε αυτή την εξέλιξη, ο ρόλος της επίσημης λαογραφίας καθώς και της Εκπαίδευσης στη διάδοση των παραλλαγών. Τέλος ερευνώνται οι επιπτώσεις της φιλολογικής μεθόδου με την οποία κατέγραψαν στην πλειονότητά τους οι συλλέκτες τις παραλλαγές του τραγουδιού έως και τα τέλη του 20^{ου} αιώνα. Στη συνέχεια την έρευνα απασχολεί η «θέση» του τραγουδιού σήμερα στις κοινότητες της ελληνικής επικράτειας, η αναζήτηση πληροφορητών που το γνωρίζουν, ο τρόπος με τον οποίο διαδόθηκε σε αυτούς (π.χ. προφορικά από γηραιότερα μέλη της κοινότητας, μέσα από το σχολείο κλπ.), η λειτουργικότητα του τραγουδιού στην εκάστοτε κοινότητα. Επίσης ζητούμενο της διατριβής αποτελεί η αναζήτηση παραλλαγών του τραγουδιού μέσα από τις εθνοτικές ομάδες, η ανάδειξη των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών τους και

¹³¹ Λιάβας, Λάμπρος, ό.π. σ.σ. 33-34.

¹³² Χαμούλας, Αναστάσιος, ό.π. σ. 60.

¹³³ Κάβουρας, Πάυλος, ό.π. σ. 68.

η συγκριτική μελέτη τους με τις αντίστοιχες ελληνόφωνες παραλλαγές. Τέλος τίθεται ο κύριος ερευνητικός στόχος του παρόντος έργου ο οποίος αφορά στην καταγραφή, αρχειοθέτηση και συστηματοποίηση των παραλλαγών της παραλογής *Της Άρτας το γεφύρι*.¹³⁴

Από τα τέλη του 19^{ου} έως και τις αρχές του 21^{ου} αιώνα παρατηρήθηκε συστηματική προσπάθεια προσδιορισμού της «καταγωγής» του τραγουδιού, της ανάδειξης του λαού που πρώτος δημιούργησε τη θεματολογία του τραγουδιού κι έπειτα τη «μετέδωσε» στους υπόλοιπους. Σύμφωνα με τις διατυπώσεις αυτών των θεωριών από πλήθος μελετητών με καταγωγή από χώρες των Βαλκανίων και της Ευρώπης οι ελληνικές ή οι αλβανικές ή οι σέρβικες ή οι ρουμάνικες ή οι κουτσοβλάχικες ή οι ουγγρικές ή οι αρουμάνικες παραλλαγές αποτελούν την αρχική κοιτίδα της παραλογής από τις οποίες διαδόθηκαν έπειτα στους άλλους λαούς. Επίσης υποστηρίζεται και η θεωρία της «πολυγενεσίας». Οι μελετητές στην πλειονότητά τους χρησιμοποιούν τη φιλολογική ή λαογραφική μέθοδο καθώς και τη στατιστική. Αναφορικά με τις ελληνικές μελέτες, ο Μέγας τοποθετεί ως αρχική κοιτίδα του τραγουδιού την περιοχή της Ηπείρου, ο Οικονομίδης την περιοχή της Μ. Ασίας, όπως νωρίτερα και οι Baud-Bauvy και Cocchiara, ο Μητσάκης την Καππαδοκία και ο Έξαρχος τους Αρουμάνους Βλάχους. Όλες οι θεωρίες που διατυπώνονται, βασίζονται στη σύνθεση των σύγχρονων εθνικών κρατών όπως αυτά διαμορφώθηκαν μετά την κατάρρευση της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, όπου επικρατούν πληθυσμιακά οι κυρίαρχες εθνότητες οι οποίες καθορίζονται βάση της γλώσσας και του θρησκευμάτος τους ενώ παράλληλα, στη διατύπωση των παραπάνω θεωριών δε λαμβάνεται υπόψη το γεγονός ότι η χερσόνησος του Αίμου και η Μικρά Ασία έως και τα τέλη 19^{ου} αιώνα αποτελεί μία ευρύτατη πολυπολιτισμική περιοχή στην οποία η έννοια *Έθνος* δεν λαμβάνει τα χαρακτηριστικά που προσδιορίζει ο όρος σήμερα. Στην παρούσα έρευνα θεωρείται ότι δεν υπάρχουν (ή δεν έχουν έως σήμερα έρθει στην επιφάνεια) τα απαραίτητα τεκμήρια που να αποδεικνύουν αδιάσειστα την «καταγωγή» του τραγουδιού. Για το λόγο αυτό δεν επιχειρείται κάποια υπόθεση σχετικά με το συγκεκριμένο ζήτημα.

¹³⁴ Σύμφωνα με τον κύριο ερευνητικό στόχο κρίνεται απαραίτητη η ανάλυση της μουσικοποιητικής δομής των τραγουδιών, η καταγραφή και σε βάθος μελέτη των τσακισμάτων, των τονισμών, οι τύποι στροφών που δημιουργούνται, οι τύποι τσακισμάτων, οι μελωδικοί τύποι, η λειτουργία των τονισμών του κειμένου και της μελωδίας και τέλος η συγκριτική μελέτη των παλαιότερων ηχογραφήσεων των Αρχείων με τις νέες ηχογραφήσεις που προέκυψαν από την επιτόπια έρευνα.

Κεφάλαιο II: Θυσία ανθρώπων και ζώων για ανέγερση οικοδομημάτων ανά τον κόσμο: μύθος και πραγματικότητα.

II.1. Εισαγωγικές παρατηρήσεις.

Η θυσία ανθρώπων ή ζώων για τη θεμελίωση ενός κτίσματος συναντάται σε πολλούς λαούς στην ιστορία της ανθρωπότητας, είτε ως μύθος, ως δοξασίες ή δεισιδαιμονίες, είτε ως πραγματικό γεγονός. Ο Paul Sebillot αναφέρει σχετικά: «Η ανάγκη να θεμελιώσουμε οικοδομήματα πάνω σε ανθρώπους, οι οποίοι, μερικές φορές, θυσιάζονταν ζωντανοί, ή να ράνουμε τις πρώτες πέτρες με το αίμα τους, συνέβαινε σε χώρες πολύ απομακρυσμένες η μία από την άλλη και σε διαφορετικές εποχές».¹³⁵ Ακόμη και στις μέρες μας υπάρχουν μαρτυρίες οι οποίες επιβεβαιώνουν την παραπάνω παραδοχή: κατά την διάρκεια της επιτόπιας έρευνάς μου το 2011 η πληροφορήτρια Μαρία Τοπαλίδου αναφέρεται στη θυσία ενός κόκορα στα θεμέλια κατά την κατασκευή του σπιτιού της. Στο παρόν κεφάλαιο παρουσιάζονται συνοπτικά οι χώρες, οι λαοί και οι περιοχές όπου έχουν καταγραφεί αντίστοιχα περιστατικά μέσα από τις πηγές.

II.2. Σύντομη επισκόπηση. Παράθεση πηγών.

Ενδείξεις για τη θυσία ζώων με σκοπό την ανέγερση οικοδομημάτων υπάρχουν ήδη από τους προϊστορικούς χρόνους, σύμφωνα με τον Οικονομίδη, ο οποίος στο βιβλίο του *Από τα Δημοτικά μας τραγούδια* αναφέρει ότι πολλές εκατονταετίες πριν τη μυκηναϊκή εποχή, κατά τη διάρκεια ανασκαφών των προϊστορικών ακροπόλεων της Θεσσαλίας Δημηγίου και Σέσκλου, ο κλασικός αρχαιολόγος Χρήστος Τσουντας βρήκε οστά θυσιασμένου ζώου στα θεμέλια κίωνων του νεολιθικού μεγάρου του Δημήνου.¹³⁶ Ο ίδιος ο Τσουντας στην έκδοση συμπερασμάτων του *Αι προϊστορικά ακροπόλεις Δημηγίου και Σέσκλου*, έργο το οποίο αποτελεί σημείο αναφοράς ακόμη και σήμερα για αρχαιολόγους και μελετητές, παρατηρεί ότι στο σημείο όπου επρόκειτο να χτιστούν οι δεξιοί κίονες, ίσως πραγματοποιήθηκε θυσία ζώων στα οποία ανήκουν τα ευρεθέντα οστά.¹³⁷ Πιο κάτω ο Οικονομίδης σημειώνει ότι στην περιοχή της σημερινής Ιταλίας την εποχή του χαλκού, το έθιμο της θυσίας ανθρώπου στα θεμέλια οικοδομημάτων είχε αντικατασταθεί από τον ενταφιασμό ανθρώπινου ομοιώματος.¹³⁸

¹³⁵ Sebillot, Paul, *Les travaux publics et les mimes dans les traditions et les superstitions de tous les pays*, Les Pontes. Les rites de la construction. Paris, 1894, σ. 85.

¹³⁶ Οικονομίδης, Δημήτριος, *Από τα δημοτικά μας τραγούδια*, Τόμος Α', εκδόσεις Φιλιππότη, Αθήνα, 1997, σ. 98.

¹³⁷ Τσουντας, Χρήστος, *Αι προϊστορικά ακροπόλεις Δημηγίου και Σέσκλου*, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρίας, Αθήνα, 1908, σ. 54.

¹³⁸ Οικονομίδης, Δημήτριος, ό.π., σ. 99.

Στο «έθιμο», όπως το αποκαλεί, της θυσίας για τη θεμελίωση οικοδομημάτων αναφέρεται και ο Μέγας στην εισαγωγή της μελέτης του με τίτλο *Το τραγούδι του γεφυριού της Άρτας*, και επικαλείται σχετικό άρθρο στο Λεξικό της Γερμανικής δεισιδαιμονίας (*Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*) λέγοντας ότι είναι διαδεδομένο σε όλη τη γη. Συναντάται δε, «σε λαούς όλων των βαθμίδων του πολιτισμού: στην Κίνα, στην Ιαπωνία, Ινδία, Σιάμ, Βόρνεο παρά τους Σημίταις, στην Αφρική, στη Νέα Ζηλανδία, Ταϊτή, Χαβάη, στα νησιά Φίτζι και στους Chibekas της νότιας Αμερικής».¹³⁹

Στην ίδια μελέτη ο Μέγας συνδέει την ανθρωποθυσία για τη θεμελίωση κτισμάτων με τη χριστιανική θρησκεία και μάλιστα σε χωρίο του αγίου Ιωάννη του θεολόγου.¹⁴⁰ Σύμφωνα με το συναξάριο «ἐνώκει δέ καί τό λουτρῶ τούτῳ, δαίμων τις ἄγριος, ὅς τρίτον τοῦ ἐνιαυτοῦ ἔπνιγεν ἔνδον νεανίσκον ἤ νεανίδα [...] ἤνικα γάρ ἐκτίζετο, διορυττομένων τῶν θεμελίων νεανίσκον καί νεανίδα τούτῳ ἐνέβαλον, κάντεῦθεν ἡ τοιαύτη μαιφονία ἤρξατο γίνεσθαι». Επίσης ο Πολίτης στο *Νεοελληνική Μυθολογία* αναφέρει ότι «ἐν τῷ ἀγίῳ Μάμαντι γέφυρα ἦν μεγάλη, ἰβ' καμάρας ἔχουσα, ὕδατα γάρ κατήρχοντο πολλά, ἔνθα καί δράκων ἴστατο χαλκοῦς, διά τό δοκεῖν δράκοντα οἰκεῖν ἐκεῖσε, ἔνθα καί πολλοί παρθένοι ἐτύθησαν».¹⁴¹ Το γεγονός αυτό λαμβάνει χώρα τις ημέρες του Πάσχα.¹⁴²

Ανάλογες αναφορές συναντώνται, όπως ήδη ειπώθηκε, και σε άλλους λαούς ανά την υφήλιο. Ο Vargyas πληροφορεί ότι στην Ασία, στα δυτικά της λίμνης Βαϊκάλης, πραγματοποιήθηκαν ανασκαφές σε χωματόπυργο του 6^{ου} – 7^{ου} αιώνα.¹⁴³ Στη βάση του πύργου βρέθηκε σκελετός γυναίκας που, βάση της στάσης του σώματός της, πιθανολογείται ότι είχε ταφεί ζωντανή. Παρόμοιες αφηγήσεις συναντώνται και σε άλλες περιοχές της Ασιατικής ηπείρου. Στην Ιαπωνία η θυσία για τη στερέωση οικοδομημάτων θεωρούνταν τιμητική. Ο Caron στα 1725 σημειώνει ότι το θύμα οδηγούταν οικειοθελώς στα θεμέλια του κτίσματος, όπου κοιμόταν και το έθαβαν ζωντανό, ρίχνοντάς του λίθους και χόμα.¹⁴⁴ Οι Cocchiara¹⁴⁵ και Vrabie,¹⁴⁶ έχοντας υπόψη το έργο του Caron, αναφέρουν ότι το 17^ο αιώνα στην Ιαπωνία ο αυτοκράτορας αποφάσισε να οχυρώσει μια πόλη φτιάχνοντας τείχη και ένας υπηρέτης του, ζήτησε οικειοθελώς να θαφτεί στα θεμέλια. Στο ίδιο έργο του ο Vrabie πληροφορεί ότι στη πρωτεύουσα της σημερινής Ταϋλάνδης, Μπανγκόκ, ο βασιλιάς ζήτησε να

¹³⁹ Μέγας, Γεώργιος, «Το τραγούδι του γεφυριού της Άρτας», Λαογραφία, Τόμος ΚΖ', Αθήνα, 1971, σ. 35.

¹⁴⁰ Το παλαιότερο χειρόγραφο του Συναξαρίου είναι του 9^{ου} αι. το οποίο στηρίζεται στο *Πράξεις Ιωάννου* που έχει γραφεί περί το 175 μ.Χ., βλ. Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 34.

¹⁴¹ Πολίτης, Νικόλαος, *Νεοελληνική μυθολογία*, τ. Α', Αθήνα, 1871, σ. 139.

¹⁴² Για τη σχέση του τραγουδιού με την χριστιανική εορτή του Πάσχα στην Ελλάδα βλ. *Κεφ. VIII.2. Το τραγούδι «Της Άρτας το γεφύρι» ως μέρος τελετών που συνδέονται με εορτές της χριστιανικής θρησκείας.*

¹⁴³ Vargyas, Lajos, *Researches into the mediaeval history of folk ballad, chapter III: the origin of the "walled up wille"*, (1st ed. 1960), Akademiae Kiado, Budapest, 1967, σ. 50.

¹⁴⁴ Caron, «Description de l' empire de Japon», Recueil de voyages, vol. X, 1725, σ. 454. Η παραπομπή για τον Caron από: Οικονομίδης, Δημήτριος, ό.π., σ. 83.

¹⁴⁵ Cocchiara, Giuseppe, *Il ponte di Arta e I sacrifici di costruzione*, Annali de museo Pitre, I, Palermo-Bologna, 1950, σ. 27.

¹⁴⁶ Vrabie, Gheorghe, *Balada populara romana*, Editura Academiei Republicii socialiste Romania, Bucuresti, 1966, σ. 74.

συλληφθούν τρεις περαστικοί, κι αφού τους προσφερθεί φαγητό, να θυσιαστούν ζωντανοί στα θεμέλια οικοδομήματος.¹⁴⁷ Ο Πολίτης επίσης παραθέτει σχετική πληροφορία για την περιοχή της νοτιοανατολικής Ασίας. Συγκεκριμένα, στο κεντρικό Βιετνάμ όταν χτίζεται οικία, στη βάση των θεμελίων τοποθετείται δούλος ο οποίος και θάβεται εντός. Κατά τις δοξασίες, μόνο με αυτό τον τρόπο είναι δυνατόν να στερεωθεί το σπίτι. Προϋπόθεση της διάρκειας της ζωής του σπιτιού, είναι ο εγκλεισμός ψυχής μέσα σε αυτό.¹⁴⁸ Αντίστοιχοι μύθοι περί ανθρωποθυσιών καταγράφονται και στην Ινδία.¹⁴⁹

Ο Liebrecht στο έργο του *Zur Volkskunde*¹⁵⁰ αναφέρει σχετικά με τη θυσία ανθρώπων στην Αφρικανική ήπειρο. Συγκεκριμένα σε πόλη της σημερινής Σενεγάλης, πριν από την κύρια είσοδο, έθαψαν ζωντανά ένα αγόρι κι ένα κορίτσι, προκειμένου η πόλη να μείνει καλά οχυρωμένη και να μην κατακτηθεί.¹⁵¹

Στην Ευρώπη επίσης διαπιστώνεται πλήθος πληροφοριών αναφορικά με τη θυσία για την ανέγερση οικοδομημάτων. Τον 6^ο αιώνα μ.Χ., σύμφωνα με την Κέλτικη παράδοση στη σημερινή Σκωτία, μικρό παιδί θανατώνεται και τοποθετείται στα θεμέλια οικοδομήματος.¹⁵² Στην Αγγλία, κατά την αποκοπή γέφυρας στον Τάμεση, η Βρετανική Αρχαιολογική Ένωση (British Archeological Association) ανακάλυψε στη βάση του βάθρου όπου στηριζόταν η γέφυρα, πλήθος οστών βοοειδών και προβάτων.¹⁵³ Η εν λόγω γέφυρα «Black-Friar» είχε κατασκευαστεί κατά την περίοδο 1760 – 1768.¹⁵⁴ Στην περιοχή της σημερινής Γερμανίας και συγκεκριμένα για την κατασκευή του πύργου Liebenstein της Θουριγγίας η παράδοση λέει ότι είχε εντοιχιστεί μικρό κορίτσι.¹⁵⁵ Ο Μέγας περιγράφει την εξής σκηνή, κατά τον εντοιχισμό του μικρού κοριτσιού: «Μάνα, σε βλέπω ακόμα λιγάκι. [...] Αχ μάστορα, άφησέ μου μία μικρή τρυπούλα να βλέπω. [...] κι όταν ο μάστορας και οι σύντροφοί του αρνήθηκαν να συνεχίσουν το χτίσιμο, το έκανε ένας κάλφας και το παιδί φώναξε: Μάνα, τώρα πια δε σε βλέπω καθόλου».¹⁵⁶ Ανάλογες εξιστορήσεις, σύμφωνα με τον τελευταίο ερευνητή υπάρχουν σε διάφορες παραλλαγές και στη Γερμανία. Σε ορισμένες περιπτώσεις θυσιάζεται το μοναχοπαιδί του πρωτομάστορα, σε άλλες δίδυμα μικρά παιδιά. Στην Κοπεγχάγη της Δανίας, σύμφωνα με το θρύλο,

¹⁴⁷ Vrabie, Gheorghe, ό.π., σ. 74. Η παραπομπή του Vrabie από το περιοδικό *Melusine*, έτος 4^ο, Παρίσι, 1888.

¹⁴⁸ Πολίτης, Νικόλαος, *Λαογραφικά Σύμμεικτα*, τ. Α', Αθήνα, 1920, σ. 30.

¹⁴⁹ Narayan, Kirin, «'Kulh' (The waterway): A basketmaker's ballad from Kangra, northwest India» στο επιμ. A. Dundes, *The walled-up wife*, University of Wisconsin Press, London, 1996, σ.σ. 109-120 και Srikantaiah, T., «'Kerege Haara' – a tribute», στο επιμ. A. Dundes, *The walled-up wife*, University of Wisconsin Press, London, 1996, σ.σ. 126-132 και Govindaraja, Giraddi, «The awareness of values in folk poetry: 'Kerege Hara'», στο επιμ. A. Dundes, *The walled-up wife*, University of Wisconsin Press, London, 1996, σ.σ. 133-138.

¹⁵⁰ Μετάφραση του τίτλου του βιβλίου: *Της λαϊκής τέχνης*.

¹⁵¹ Liebrecht, Felix, *Zur Volkskunde, Die vergrabenen Menschen*, Heilbronn, 1879, σ. 287. Η παραπομπή για τον Liebrecht από: Οικονομίδης, Δημήτριος, ό.π., σ. 84.

¹⁵² Μέγας, Γεώργιος, ό.π. σ. 36.

¹⁵³ Οικονομίδης, Δημήτριος, ό.π., σ. 85.

¹⁵⁴ Μέγας, Γεώργιος, ό.π. σ. 38.

¹⁵⁵ Wuttke, Ad, *Der deutsche volksaberglaube der Gegenwart*, Leipzig, 1925, σ. 300.

¹⁵⁶ Μέγας, Γεώργιος, ό.π. σ. 36.

μικρό κοριτσάκι παίζει με τα παιχνίδια του και δώδεκα χτίστες, με τη συνοδεία μουσικής, χτίζουν επάνω του ένα θόλο.¹⁵⁷ Σύμφωνα με τον Wuttke, το 1463 έπεσε το πρόχωμα του ποταμού στην Πολωνία λόγω της ορμής των νερών. Στην οπή τοποθέτησαν έναν ζητιάνο και τον σκέπασαν με χώμα προκειμένου να είναι στέρεο το πρόχωμα.¹⁵⁸

Συνοπτικά παρουσιάστηκε ένας μικρός αριθμός από τις δεκάδες περιπτώσεων εξιστόρησης ανθρωποθυσιών ή θυσιών ζώων με σκοπό την οικοδόμηση κτισμάτων, ανά τον κόσμο. Η επιλογή των περιπτώσεων που παρουσιάστηκαν έγινε με γνώμονα αφενός τη διασπορά των παρόμοιων «ιστοριών» σε όλο τον κόσμο και αφετέρου την κατανομή τους μέσα στο χρόνο της πρόσφατης ιστορίας του ανθρώπου.¹⁵⁹

Το ερώτημα που τίθεται υπό διερεύνηση είναι εάν οι εξιστορήσεις καθώς και τα ευρήματα σχετικά με τη θυσία ανθρώπων ή ζώων, για τη θεμελίωση οικοδομημάτων αποτελούν μύθο, αποκύημα της ανθρώπινης φαντασίας ή πραγματικότητα. Το επακόλουθο ερώτημα αφορά στην ερμηνεία ή στις ερμηνείες των προαναφερθέντων εξιστορήσεων, στα αίτια και στις ανάγκες των ανθρώπων που τις δημιούργησαν. Σχετικά με το πρώτο ερώτημα που τέθηκε, ο Μέγας δίνει την εξής απάντηση:

Τά τελευταία αὐτά παραδείγματα μαζί μέ τόσα ἄλλα εὐρήματα, μᾶς πείθουν, ὅτι οἱ ἀρχαῖοι μῦθοι καί αἱ μεσαιωνικάί καί νεώτεραι παραδόσεις περί εντειχίσεως ζώντων ἀνθρώπων κατά τήν κτίσιν πόλεων καί φρουριῶν καί τήν θεμελίωσιν γεφυρῶν καί ἄλλων οἰκοδομημάτων δέν εἶναι ἀποκλειστικῶς πλάσματα τῆς φαντασίας, ἀλλ' ἔχουν τήν ἀρχήν καί γένεσιν των εἰς τήν πραγματικότητα. Ἡ δύναμις τῆς δεισιδαιμονίας εἰς ἐποχάς βαρβαρότητος καί παχυλῆς ἀμαθείας ἦτο τοιαύτη, ὥστε πολλάκις ἀθῶοι ἀνθρώπινοι ὑπάρξεις ἔχασαν κατά φρικτόν τρόπον τήν ζωήν των διά τήν ἀποτροπήν φανταστικῶν κινδύνων.¹⁶⁰

Βέβαιο είναι το γεγονός, και στο σημείο αυτό εστιάζει η παρούσα έρευνα, ότι οι άνθρωποι, οι φορείς του μνημονικού πολιτισμού, πιστεύουν σε αυτή την πανάρχαια και πανανθρώπινη δοξασία, όπως προκύπτει από τα λεγόμενα των πληροφορητών της παρούσας έρευνας. Η πληροφορήτρια Εμινέ Μπουρουτζή στην ελληνική (δυτική) Θράκη είναι πεπεισμένη ότι πρόκειται για πραγματικό γεγονός που συνέβη σε γέφυρα κοντά στην περιοχή που διαμένει, το ίδιο πιστεύει και η Μαρία Τοπαλίδου, που σημειώνει ότι «ήταν πολύ κρίμα για τη γυναίκα που την έχτισαν μέσα στο γεφύρι. Πολύ λυπητερή ιστορία [...]».

¹⁵⁷ Sandklef, Albe, *Study in threshing-floor constructions, flail threshing traditions and the magic guarding of the house*, FFC nr 136, Helsinki, 1949, σ. 136, Vargyas, Lajos, ό.π., σ. 49.

¹⁵⁸ Wuttke, Adolf, *Der deutsche volksaberglaube der Gegenwart*, Leipzig, 1925, σ. 300.

¹⁵⁹ Πλήθος περιπτώσεων ανάλογων εξιστορήσεων ανά τον κόσμο συναντά κανείς αναλυτικότερα στη βιβλιογραφία που παρατέθηκε. Εσκεμμένα δεν παρουσιάστηκαν οι περιπτώσεις των παραλλαγών του τραγουδιού στη χερσόνησο του Αίμου, καθώς προκρίνονται αναλυτικά στις αμέσως επόμενες σελίδες.

¹⁶⁰ Μέγας, Γεώργιος, ό.π. σ. 38.

Από την άλλη, βέβαιο είναι επίσης το γεγονός ότι στα θεμέλια οικοδομημάτων, κυρίως σπιτιών, θυσιάζονται ακόμη και σήμερα ζώα, σύμφωνα με τις μαρτυρίες πληροφορητών.¹⁶¹ Άλλωστε πλήθος πηγών που παρατέθηκαν νωρίτερα, βάση αρχαιολογικών ευρημάτων, τεκμηριώνουν αυτή την παραδοχή. Υπάρχει ακόμη η μαρτυρία ότι σε θεμέλιο οικίας δε γίνεται θυσία κάποιου ζώου αλλά συνηθίζουν να σπάνε ένα ρόδι. Ωστόσο ο συμβολισμός είναι ο ίδιος με τη θυσία των ζώων. Το κόκκινο χρώμα του καρπού του ροδιού που διαχέεται με το σπάσιμο, παραπέμπει στο αίμα της θυσίας των ζώων.

II.3. Συμπεράσματα.

Στο *Κεφάλαιο II* παρουσιάστηκαν συνοπτικά και επιλεκτικά περιπτώσεις κατά τις οποίες πραγματοποιείται θυσία ανθρώπων ή ζώων ως «Στοιχείο» για τη θεμελίωση μεγάλων κτισμάτων κοινής ωφέλειας. Σε ορισμένες περιπτώσεις η θυσία παρουσιάζεται ως μύθος ή θρύλος των παραδόσεων των λαών κάποιας περιοχής ενώ σε άλλες διαπιστώνονται αρχαιολογικά ευρήματα καθώς και προφορικές μαρτυρίες επί των ημερών μας, που παραπέμπουν σε πραγματικά γεγονότα ανθρωποθυσίας ή θυσίας ζώων. Παρατηρήθηκε ότι περιγραφές τέτοιου είδους θυσιών καταγράφηκαν σε διάφορους λαούς όλων των Ηπείρων και σε διαφορετικές εποχές από την αρχαιότητα έως και τις μέρες μας. Σύμφωνα με τις ενδείξεις και τις μαρτυρίες που έχουν έως σήμερα καταγραφεί, η θυσία απαιτείται ώστε η ψυχή του θύματος να αποτελέσει την ίδια την προστασία του οικοδομήματος από οποιαδήποτε απειλή.

¹⁶¹ Μαρία Τοπαλίδου, 27.05.2011, προφορική μαρτυρία, Οινόη Ορεστιάδας Έβρου.

Κεφάλαιο III: Παραλλαγές του θέματος *Της Άρτας το γεφύρι* στη νοτιοανατολική Ευρώπη κατά το 19^ο – 21^ο αιώνα μέσα από τις πηγές της λαογραφίας και την επιτόπια έρευνα. Σύντομη επισκόπηση.

III.1. Εισαγωγικές παρατηρήσεις.

Στις αρχές του 18^{ου} αιώνα ξεκινά η κατάρρευση της Οθωμανικής αυτοκρατορίας η οποία ολοκληρώνεται στις αρχές του επόμενου αιώνα, με τη λήξη των Βαλκανικών και του ελληνοτουρκικού πολέμου το 1922. Καθ' όλη τη διάρκεια αυτής της εκατονταετίας οι λαοί της νοτιοανατολικής Ευρώπης βρίσκονται σε διαρκείς πολέμους με στόχο την αποκοπή από την καταρρέουσα Οθωμανική αυτοκρατορία και τη δημιουργία των νέων εθνικών κρατών, στα πρότυπα των ήδη διαμορφωμένων εθνικών κρατών της δυτικής Ευρώπης.

Στο πλαίσιο αυτό των νέων κρατών δημιουργείται και αναπτύσσεται η επιστήμη της λαογραφίας της κάθε νέας χώρας, η οποία πολλές φορές χρησιμοποιείται εσκεμμένα από τους μηχανισμούς των ίδιων των νέο-ιδρυθέντων κρατών ως εργαλείο πολιτικών ή εθνικών σκοπιμοτήτων.

Στο σημείο αυτό παρουσιάζονται παραλλαγές του θέματος *Της Άρτας το γεφύρι* όπως αποτυπώθηκαν μέσα από τις πηγές του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα στη Βαλκανική χερσόνησο. Κύριο μέλημα των μελετητών του τραγουδιού, όπως ήδη ειπώθηκε, αποτελεί η παρουσίαση των παραλλαγών στις διάφορες Βαλκανικές χώρες και η απόδειξη της «καταγωγής», δηλαδή της αρχικής προέλευσής του και του τρόπου με τον οποίο αυτό διαδόθηκε στους υπόλοιπους λαούς της χερσονήσου.¹⁶²

III.2. Παρουσίαση στοιχείων του τραγουδιού στις χώρες των Βαλκανίων.

Η επιβλητικότητα της πλοκής του μύθου του τραγουδιού το κατατάσσει σε ένα από τα κορυφαία αριστουργήματα της δημιουργίας των φορέων του μνημονικού, του λαϊκού, δηλαδή, πολιτισμού της νοτιοανατολικής Ευρώπης. Σύμφωνα με το λαογράφο Alan Dundes, ο Jacob Grimm θεωρεί το συγκεκριμένο τραγούδι «ένα από τα εξαιρετικά τραγούδια όλων των ανθρώπων και όλων των εποχών».¹⁶³

Ακολούθως επιχειρείται μια συνοπτική παρουσίαση των στοιχείων του τραγουδιού, που προκύπτουν μέσα από τις πηγές της λαογραφίας από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα έως σήμερα, όπως αυτά αποτυπώνονται στους λαούς της νοτιοανατολικής Ευρώπης. Επίσης παρουσιάζονται μια σειρά νέων στοιχείων που προέκυψαν μέσα

¹⁶² Για το ζήτημα της «καταγωγής» του τραγουδιού βλ. *Κεφ. I.4.α. Το ζήτημα της «καταγωγής» της παραλογής. Οι πρώτες μελέτες.*

¹⁶³ Dundes, Alan, *The building of Skadar: the measure of meaning of a ballad of the Balkans*, στο *Folklore matters*, ed. Alan Dundes, University of Tennessee, 1989, σ. 156 και τ.ι., ό.π., σ. 187.

από την επιτόπια έρευνα που πραγματοποιήσα στις χώρες των Βαλκανίων, στο πλαίσιο της παρούσας διατριβής.

III.2.a. Χώρες της πρώην Γιουγκοσλαβίας.

Ο Σέρβος φιλόλογος και γλωσσολόγος Vuk Stefanović – Karadžić δημοσιεύει στα 1823 τη συλλογή *Srpske Narodne Pjesme* (Σέρβικα εθνικά τραγούδια).¹⁶⁴ Στο πλαίσιο της συλλογής παρατίθεται τραγούδι υπό τον τίτλο *Zidanje Skadra* που σημαίνει *το κτήριο του «Σκάνταρ»*.¹⁶⁵ Πρόκειται για την παλαιότερη, που έχουμε έως τώρα υπόψη μας, καταγραφή παραλλαγής του τραγουδιού στη σέρβικη γλώσσα.¹⁶⁶ Έκτοτε η πλειονότητα των δημοσιευμένων παραλλαγών και των αναδημοσιεύσεών τους στη Σερβία φέρουν το συγκεκριμένο τίτλο.¹⁶⁷

Το τραγούδι που φέρει τον τίτλο *Zidanje Skadar* στις χώρες της πρώην Γιουγκοσλαβίας κατατάσσεται στα επικά άσματα και τραγουδιέται από τους *guslar*.¹⁶⁸ Ηχογραφημένες παραλλαγές του επικού αυτού άσματος, τραγουδισμένες από *guslar* εντοπίζονται στο Τμήμα Εθνολογίας της Ακαδημίας Τεχνών και Επιστημών του Βελιγραδίου. Πρόκειται για μία εκδομένη και μία ανέκδοτη ηχογράφηση που πραγματοποιήθηκαν λίγο μετά τα μέσα του 20^{ου} αιώνα.

¹⁶⁴ Karadžić, Vuk, 1823, *Srpske Narodne Pjesme*, vol 2, 2nd ed. 4 vols. Belgrade, 1823. Η συμβολή του Vuk Karadžić στη δημιουργία της «εθνικής συνείδησης» των Σέρβων κατά τη σύσταση του νέου εθνικού κράτους, μέσω των συλλογών λαογραφικού υλικού που δημοσιεύει, δεν επιδέχεται αμφισβήτηση.

¹⁶⁵ Η συγκεκριμένη παραλλαγή αναφέρεται στο κτήριο της πόλης Σκόδρα, κοντά στη λίμνη Σκόδρα, η οποία σήμερα ανήκει στο Αλβανικό κράτος, βόρεια της πόλης των Τιράνων, ενώ παλαιότερα αποτελούσε τμήμα της Σέρβικης Αυτοκρατορίας.

¹⁶⁶ Σύμφωνα με τον Alan Dundes ο Karadžić κατέγραψε την παραλλαγή από έναν πληροφορητή ονόματι Raško και τη δημοσίευσε για πρώτη φορά το 1815. Ο πληροφορητής γεννήθηκε στην Ερζεγοβίνη αλλά αργότερα μετέβη στη Σερβία, στην πόλη Kolašin, βλ. Dundes, Alan, *ό.π.*, σ. 3.

¹⁶⁷ Αναφέρω ενδεικτική βιβλιογραφία όπου δημοσιεύονται παραλλαγές του τραγουδιού υπό τον τίτλο *Zidanje Skadra*. Σε ορισμένα από τα βιβλία που αναφέρω, υπάρχει μεγάλος αριθμός παραπομπών σε δημοσιεύσεις άλλων παραλλαγών του τραγουδιού, με τον ίδιο τίτλο: Tomić, J., *Otkud Vuku "Zidanje Skadra"*, Srpski knj. Glasnik, Beograd, 1908, σ.σ. 1-48 και Skerlić, J., *Otkud Vuku "Zidanje Skadra"*, Srpski knj. Glasnik, XXX, Beograd, 1908, σ.σ. 68-72 και Noyes, George Rapall – Bacon Leonard, *Heroic ballads of Servia*, Sherman French and Company, Boston, 1913, σ.σ. 15-24 και Subotić, Dragutin, *Yugoslav Popular Ballads, their origin and development*, The university press, Kenbridge, 1932, σ.σ. 40-47 και Stefanović, Svetislav, *Legenda o Zidanju Skadra*, Studije o narodnoj poeziji, 2. Izdanje, Beograd, 1937, σ.σ. 245-317 και Djurić, Vojislav, *Antologije narodnih junačkih pesama*, Beograd, 1961 και Milošević – Djordjević, «Themes et sujets de la poesie epique serbocroate nonhistorique et des contes et legends en prose – leur base commune –», Faculte de philology de l' universite de Belgrade, Monographies, Tome XLI, Belgrade, 1971, σ.σ. 331-355 και Korduna, Mihailo Buvalo, *Srpske Narodne Pjesme*, II, Novi Sad, *χ.χ.* σ.σ. 137-145.

¹⁶⁸ Guslar αποκαλείται ο μουσικός ο οποίος παίζει το μονόχορδο όργανο gusla. Η gusla εντοπίζεται σε περιοχές της σημερινής κεντρικής και δυτικής Σερβίας, στο Κόσσοβο, στο Μαυροβούνιο, στη Βοσνία και Ερζεγοβίνη και στη νοτιοδυτική, κυρίως, Κροατία. Σχετικά με τη gusla βλέπε: Golemonić, Dimitrije, «Contemporary songs to gusle accompaniment in Serbia and Montenegro», στο *Balkan Epic*, The scarecrow press, inc, U.K., 2012 και Primorac, Jakša, – Čaleta, Joško, 'Professionals': Croatian gusle players at the turn of the millennium, στο ed. Bohlman P. and Petković N., *Balkan Epic*, The scarecrow press, inc, U.K., 2012 και Lajić – Mihajlović, Danka, *Srpsko tradicionalno epsko pevanje uz gusle kao komunikacioni proces*, Διδακτορική διατριβή, Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za etnomuzikologiju, Beograd, 2010.

Ακόμη μέσα από την επιτόπια έρευνα που πραγματοποίησα στις χώρες της πρώην Γιουγκοσλαβίας, κατέγραψα παραλλαγές του τραγουδιού *Zidanje Skadra*, όπως οι ίδιοι οι πληροφορητές το αποκαλούν. Οι ηχογραφήσεις αυτές πραγματοποιήθηκαν το 2011. Ορισμένοι από τους πληροφορητές – μουσικούς, έχουν γεννηθεί εντός των ορίων του σημερινού Σερβικού κράτους. Ωστόσο εντοπίστηκαν τραγουδιστές οι οποίοι σήμερα ζουν στην πόλη του Βελιγραδίου αλλά βρέθηκαν εκεί λόγω της μετακίνησης πληθυσμών εξ αιτίας των πολέμων (1990 – 2000). Οι πληροφορητές αυτοί γεννήθηκαν στην Ερζεγοβίνη, το Κόσσοβο, το Μαυροβούνιο και την Κροατία. Όπως οι ίδιοι δηλώνουν, έμαθαν το τραγούδι στη χώρα που γεννήθηκαν.

Μέσα από την επιτόπια έρευνα, προέκυψαν παραλλαγές του τραγουδιού από πληροφορητές οι οποίοι ανήκουν σε πληθυσμιακές ομάδες αναγνωρισμένων εθνικών μειονοτήτων ή εθνοτικών ομάδων στο Σέρβικο κράτος. Συγκεκριμένα το τραγούδι καταγράφεται από πληροφορήτρια που ανήκει στη Βουλγαρική μειονότητα και διαμένει στην επαρχία της Vojvodina, στη βόρεια Σερβία. Παραλλαγή του τραγουδιού καταγράφεται και από μέλη της Κροατικής και Εβραϊκής μειονότητας. Οι τελευταίοι πληροφορητές γνωρίζουν παραλλαγές των στίχων του τραγουδιού, όχι όμως τη μελωδία. Ακόμη, παραλλαγή εντοπίζεται στην εθνοτική ομάδα των Βλάχων, στην ανατολική Σερβία, υπό τον τίτλο *Manoilo zid zidea-re*. Η εκδοχή αυτή είναι σαφώς επηρεασμένη από τις αντίστοιχες παραλλαγές του κειμένου που έχουν καταγραφεί στη Ρουμανία.

Με τον τίτλο *Zidanje Skadra* εντοπίζεται ηχογραφημένη παραλλαγή του τραγουδιού και στην Κροατία. Στο Αρχείο του *Institute of ethnology and folklore research (Ινστιτούτο Εθνολογίας και Λαογραφίας)* του Ζάγκρεμπ βρίσκεται ηχογραφημένη παραλλαγή του κειμένου και της μελωδίας. Η συγκεκριμένη εκδοχή καταγράφηκε στο Split, στη δυτική πλευρά της Κροατίας. Ο πληροφορητής σε αυτή την περίπτωση δεν παίζει *gusla* αλλά τραγουδά την παραλλαγή χωρίς οργανική συνοδεία. Στην Κροατία καταγράφονται παραλλαγές του τραγουδιού με τον ίδιο τίτλο ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα.¹⁶⁹ Ακόμη στα Αρχεία του τμήματος Εθνολογίας της Ακαδημίας επιστημών και τεχνών παρουσιάζονται κείμενα των παραλλαγών του τραγουδιού από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα. Οι συλλέκτες δίνουν στις παραλλαγές τον τίτλο *Majstor Cvilić*.¹⁷⁰ Επίσης παραλλαγή με τον τίτλο *Kulu grade* εντοπίζεται στα 1898 από τον Hangi.¹⁷¹

Στη Βοσνία – Ερζεγοβίνη έχουν καταγραφεί παραλλαγές του τραγουδιού με τίτλο *Zidanje Skadra* από πληροφορητές – μέλη της Σέρβικης μειονότητας. Ακόμη μέσα από τη βιβλιογραφική έρευνα προέκυψαν παραλλαγές που αφορούν σε

¹⁶⁹ Mjević, Mate, 1870, *Narodne pjesme I*, Zagreb, 1870, σ.σ. 27-32.

¹⁷⁰ Alačević, Miroslav, Alačević Frane, Frane, «Narodne pjesme 'Majstor Cvilić'», MH 177b, The Croatian academy of sciences and arts, the division of ethnology, Zagreb, 1860, σ.σ. 255-256 και Alačević, Ante Franjin, «Pismar narodni 'Majstor Cvilić'», MH 177a, The Croatian academy of sciences and arts, the division of ethnology, Zagreb, 1888, σ. 88.

¹⁷¹ Hangi, Antun, Frane, «Narodne pjesme 'Kulu grade...'», MH 4, The Croatian academy of sciences and arts, the division of ethnology, Zagreb, 1898, σ.σ. 54-56.

τοπωνύμια πέραν του κτηρίου της Σκόδρα. Το 1888-89 ο Αυστριακός ερευνητής Kosta Hörmann παρουσιάζει παραλλαγή του τραγουδιού, η πλοκή της οποίας διαδραματίζεται στις όχθες του Δρίνου ποταμού, όπου γίνεται απόπειρα να θεμελιωθεί η γέφυρα της πόλης του Βίσεγκραντ.¹⁷² Η παραλλαγή φέρει τον τίτλο *Zidanje ćuprije u Višegradu* (Το γεφύρι του Βίσεγκραντ).¹⁷³ Άλλη παραλλαγή του τραγουδιού που συλλέγει ο Orahonać, φέρει τον τίτλο *Dvore gradi aga Hasan aga*.¹⁷⁴

Όπως ήδη ειπώθηκε, στο Κόσσοβο εντοπίζονται παραλλαγές του τραγουδιού με τίτλο *Zidanje Skadra*.¹⁷⁵ Οι συγκεκριμένες παραλλαγές εντοπίζονται να τραγουδιούνται από μέλη της Σέρβικης εθνότητας.¹⁷⁶ Το τραγούδι εντοπίζεται και στην Αλβανική εθνότητα του Κοσσόβου. Ο τίτλος του τραγουδιού εκεί είναι *Ura e Shenjt*, που σημαίνει «το μοναστήρι του Αγίου».¹⁷⁷

Στην πρώην Γιουγκοσλαβική Δημοκρατία της Μακεδονίας, καταγράφονται παραλλαγές του κειμένου και της μελωδίας του τραγουδιού υπό τον τίτλο *Most mi sidaan devet majstora*.¹⁷⁸ Ακόμη παραλλαγές του τραγουδιού εντοπίζονται στην Αλβανική μειονότητα που ζει στη χώρα. Οι παραλλαγές της μειονότητας ταυτίζονται με τις αντίστοιχες που εμφανίζονται στους Αλβανούς του Κοσσόβου. Ωστόσο δεν έχουν εντοπιστεί έως σήμερα ηχογραφήσεις, παρά μόνο κείμενο του τραγουδιού.¹⁷⁹

III.2.β. Αλβανία

Παραλλαγές του τραγουδιού εντοπίζονται σε όλη την επικράτεια της Αλβανίας. Η πρώτη παραλλαγή προερχόμενη από την Αλβανία, δημοσιεύτηκε από τον Thimi

¹⁷² Το συγκεκριμένο γεφύρι ενέπνευσε το συγγραφέα Ivo Andrić να γράψει το μυθιστόρημα *Το γεφύρι του Δρίνου*. Ο Andrić έχει τιμηθεί με το νόμπελ λογοτεχνίας το 1961. Σε ένα σημείο του έργου του ο συγγραφέας εξιστορεί την πλοκή του μύθου του τραγουδιού.

¹⁷³ Hörmann, Kosta, «Narodne pjesme Bošnjaka I», Bošnačka Književnost u 100 knjiga, Sarajevo, 1888-89, σ.σ. 146-151.

¹⁷⁴ Orahonać, Sait, *Stare narodne pjesme muslimana BiH*, 'Svjetlost', Izdavačko duževće, Sarajevo, 1976, σ.σ. 537-539.

¹⁷⁵ Το Κόσσοβο, μετά τη διάλυση της Γιουγκοσλαβίας αποτελούσε Αυτόνομη επαρχία του Ομόσπονδου κράτους της Σερβίας – Μαυροβουνίου. Σήμερα το Κόσσοβο έχει κηρύξει μονομερώς την ανεξαρτησία του. Η Σερβία, όπως και άλλες χώρες, μεταξύ των οποίων και η Ελλάδα, δεν έχουν αναγνωρίσει το Κόσσοβο ως κυρίαρχο κράτος. Στο Κόσσοβο συνυπάρχουν, όχι με αρμονικό τρόπο, μέλη δύο κύριων εθνοτήτων: Σέρβοι, και Αλβανοί. Μετά τη λήξη του πολέμου του 2000, η πληθυσμιακή και χωροταξική πλειονότητα του Κοσσόβου κατοικείται από Αλβανούς. Ο Σέρβικος τομέας που άλλοτε αποτελούσε την πλειονότητα, έχει συσσωρευτεί στη βορειοδυτική πλευρά του Κοσσόβου.

¹⁷⁶ Stanišić, Sava, 8.4.2011, προφορική μαρτυρία. Βελιγράδι.

¹⁷⁷ Μαντάς, Σπύρος, 11.11.2012, προφορική μαρτυρία. Ο Σπύρος Μαντάς είναι συγγραφέας – μελετητής των πέτρινων γεφυριών των Βαλκανίων με ειδικές γνώσεις σχετικά με στοιχεία του υπό έρευνα τραγουδιού. Οι γνώσεις του προέρχονται από τις αποστολές της επιτόπιας έρευνας που ο ίδιος πραγματοποιεί για περισσότερα από τριάντα χρόνια στις Βαλκανικές χώρες.

¹⁷⁸ Beliskovka, Rodna, *Makedonskoto tradicionalno narodno peenje od baladen tip*, Macka, Skopje, 2009, σ.σ. 122-123.

¹⁷⁹ Μαντάς, Σπύρος, 11.11.2012, προφορική μαρτυρία.

Mitko στο «Bleta Shqipitare» το 1878.¹⁸⁰ Έκτοτε, σύμφωνα με τον Sako, εμφανίζεται πλήθος καταγεγραμμένων παραλλαγών μέχρι σήμερα στην Αλβανία και το Κόσσοβο.

Ο ποταμός Σκούμπη (Γεννούσιος) αποτελεί τόσο το φυσικό όσο και το πολιτιστικό όριο που χωρίζει την Αλβανία σε νότια και βόρεια. Σύμφωνα με το Σπύρο Μαντά στην περιοχή της νότιας Αλβανίας παρουσιάζονται παραλλαγές που κατά κύριο λόγο αναφέρονται σε κάποιο γεφύρι, χωρίς να το ονοματίζουν.¹⁸¹ Οι παραλλαγές της νοτίου Αλβανίας, ακολουθούν το σύνολο της μουσικής παράδοσης της περιοχής: την πολυφωνία, η οποία αποτελεί το βασικό χαρακτηριστικό του τρόπου εκφοράς των τραγουδιών. Με τον ίδιο τρόπο εντοπίζεται ηχογραφημένη εκδοχή του τραγουδιού από μέλη της ελληνικής μειονότητας, στη νότια Αλβανία. Η συγκεκριμένη παραλλαγή, όπως και οι καταγραφές των κειμένων που βρέθηκαν στην περιοχή της βορείου Ηπείρου, αναφέρεται στο κτίσμα του γεφυριού της Άρτας.¹⁸²

Στην ανατολική Αλβανία οι παραλλαγές του τραγουδιού αναφέρονται κατά κύριο λόγο στο «μοναστήρι του Αγίου», με τον τίτλο *Ura e Shenjt* ή *Ura e Shejt*. Σύμφωνα με το Σπύρο Μαντά, το συγκεκριμένο κτίσμα γκρεμίστηκε και ανακατασκευάστηκε, ενώ εντοπίζεται γεωγραφικά στην περιοχή του Κοσσόβου. Ο Brewster επικαλούμενος τον Skendi αναφέρει την ύπαρξη τριών καταγεγραμμένων παραλλαγών του κειμένου του τραγουδιού που φέρουν το συγκεκριμένο τίτλο.¹⁸³ Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος που τραγουδιέται το τραγούδι στην περιοχή της ανατολικής Αλβανίας και του Κοσσόβου: δύο ή τρεις μουσικοί, καθισμένοι οκλαδόν, με την οργανική συνοδεία του εγχόρδου Sheftel (çiftel) εκφέρουν τους στίχους εναλλάξ.

Στην περιοχή της βόρειας Αλβανίας οι παραλλαγές του τραγουδιού συναντώνται κατά κύριο λόγο υπό τον τίτλο *Rozafati* και αναφέρονται στο κάστρο Ροζάφα.¹⁸⁴ Πρόκειται για το κάστρο που βρίσκεται στις παρυφές της πόλης της Σκόδρα.¹⁸⁵ Το κάστρο της πόλης της Σκόδρας, όπως έχει ήδη ειπωθεί, είναι το ίδιο στο οποίο αναφέρονται και οι Σέρβικες παραλλαγές.

¹⁸⁰ Sako, Zihni, 1966, *La variante Albanaise de la ballade de l'emmurement et ses elements communs avec les variantes balkanique*, Comité National Albanais des Études Balkaniques, Tirana, 1966, σ. 21 και Μέγας, Γεώργιος, «Το τραγούδι του γεφυριού της Άρτας», Λαογραφία, Τόμος ΚΖ', Αθήνα, 1971, σ. 187, Οικονομίδης, Δημήτριος, *Από τα δημοτικά μας τραγούδια*, Τόμος Α', εκδόσεις Φιλιππότη, Αθήνα, 1997, σ. 140.

¹⁸¹ Μαντάς, Σπύρος: 11.11.2012, προφορική μαρτυρία.

¹⁸² Για τις καταγραφές των κειμένων βλ. Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ.47. Σχετικά με την ηχογράφιση του πολυφωνικού συγκροτήματος από την Πολύτσανη της βόρειας Ηπείρου, βλ. Αρχείο Γεφυριών Ηπειρωτικών, Μαντάς, Σπύρος, σύγγραμμα υπό έκδοση. Η καταγραφή ανήκει στο Σπύρο Μαντά.

¹⁸³ Brewster, Paul, «The foundation sacrifice motif in legend, folk, game and dance», στο ed. Alan Dundes, *The walled-up wife*, University of Tennessee, 1996, σ. 46, Skendi, S., *Albanian and south Slavic oral epic poetry*, Philadelphia, 1954, σ.σ. 391-398.

¹⁸⁴ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ.188 και Brewster, Paul, «The foundation sacrifice motif in legend, folk, game and dance», στο ed. Alan Dundes, *The walled-up wife*, University of Tennessee, 1996, σ. 47 και Μαντάς, Σπύρος, 11.11.2012, προφορική μαρτυρία.

¹⁸⁵ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ.188 και Οικονομίδης, Δημήτρης, ό.π., σ. 136.

III.2.γ. Βουλγαρία

Ο βούλγαρος λαογράφος M. Arnaudov, το 1920 δημοσιεύει τη μελέτη του που αφορά στο τραγούδι, υπό τον τίτλο *Vgradena nevesta* και μεταφράζεται ως *Η εντοιχισθείσα νεαρά σύζυγος*.¹⁸⁶ Έκτοτε με τον ίδιο τίτλο συναντάται πλήθος καταγεγραμμένων παραλλαγών. Η Pargulova μελετά εκατόν ογδόντα εκδοχές του τραγουδιού, καταγεγραμμένες στη Βουλγαρία. Σχετικά με το κτίσμα, στην πλειονότητά τους οι εκδοχές του τραγουδιού στη συγκεκριμένη χώρα αναφέρονται αόριστα στο κτίσιμο γεφυριών, πόλης, μοναστηρίου, εκκλησίας ή κάστρου.¹⁸⁷ Ο Οικονομίδης παραθέτει ότι ορισμένες παραλλαγές κάνουν λόγο για την Ακρόπολη του ποταμού Στρυμόνα.¹⁸⁸ Ο ίδιος ερευνητής επικαλούμενος τον Συγκου, μας πληροφορεί ότι παραλλαγές του άσματος κάνουν λόγο για την κατασκευή της πόλης Tirousa, τη γέφυρα Kadin στον ποταμό Στρυμόνα καθώς και τη γέφυρα του ποταμού Maritza (Εβρου). Ενδιαφέρον παρουσιάζει, η γνωστοποίηση του Οικονομίδα ότι το 1896 υπάρχει καταγεγραμμένη παραλλαγή από τους αδελφούς Miladinovic με τον τίτλο Solun (Θεσσαλονίκη) που αναφέρεται στο κτίσιμο του κάστρου της πόλης.¹⁸⁹ Ακόμη, σύμφωνα με τον Brewster παραλλαγές αναφέρονται στο κτίσιμο της πόλης Plovdiv.¹⁹⁰ Σχετικά με τη λειτουργικότητα του τραγουδιού στη Βουλγαρία, ο Οικονομίδης, επικαλούμενος τον Vrabie πληροφορεί ότι η παραλογή τραγουδιέται ως μοιρολόγι.¹⁹¹

Από την επιτόπια έρευνα προέκυψαν επίσης ηχογραφημένες παραλλαγές με τον τίτλο *trojce brate*, που σημαίνει «τρία αδέρφια». Πρόκειται για εκδοχές που τραγουδιούνται στην περιοχή της νότιας Βουλγαρίας, σε κοινότητες κοντινές στα ελληνοβουλγαρικά σύνορα, από μέλη της εθνοτικής ομάδας των Πομάκων.

III.2.δ. Ρουμανία

Πλήθος παραλλαγών του τραγουδιού έχει καταγραφεί στη χώρα της Ρουμανίας. Οι τίτλοι που προσδίδουν οι μελετητές και οι συλλέκτες στο τραγούδι προέρχονται είτε από το αναφερόμενο κτίσμα, ή από το όνομα του Πρωτομάστορα ή από συνδυασμό και των δύο. Μεγάλος αριθμός των παραλλαγών που έχουν εντυπωθεί στη χώρα, αφορά το μοναστήρι του Argeș, ενώ το όνομα του πρωτομάστορα είναι *Manole*. Στο πλαίσιο αυτό παρατηρείται μία σειρά παραλλαγών των τίτλων: ο Alecsandri το 1852 το δημοσιεύει ως *Mănăstirea Argeșului* (Το μοναστήρι του

¹⁸⁶ Arnaudov, M., *Mgradena nevesta. Studii vrhu balgarski obredi I legendi*, Sbornik za narodni umotvorenija I narodopis, Sofija, 1920, 247-258.

¹⁸⁷ Eliade, Mircea, «Master Manole and the monastery of Argeș», στο επιμ. A. Dundes *The walled-up wife*, University of Wisconsin Press, London, 1996, σ. 80 και Οικονομίδης, Δημήτρης, ό.π., σ. 155 και Μαντάς, Σπύρος, 11.11.2012, προφορική μαρτυρία.

¹⁸⁸ Οικονομίδης, Δημήτρης, ό.π., σ. 151.

¹⁸⁹ Οικονομίδης, Δημήτρης, ό.π., σ.σ. 153-154.

¹⁹⁰ Brewster, Paul, ό.π., σ. 36.

¹⁹¹ Οικονομίδης, Δημήτρης, ό.π., σ. 135.

Argeş).¹⁹² Ακόμη σε αρκετές περιπτώσεις το τραγούδι αναφέρεται ως *Balada Maşterului Manole* (η μπαλάντα του Μάστορο-Μανόλη), ή *Courtea de Argeş* (το μοναστήρι Courtea του Argeş) ή *the ballad of Master Manole and the Monastery of Argeş*.¹⁹³ Ακόμη μεγάλος αριθμός παραλλαγών καταγράφεται στη χώρα της Ρουμανίας από μέλη της ουγγρικής μειονότητας. Οι παραλλαγές αυτές αφορούν το κάστρο του Devas και φέρουν κατά κύριο λόγο τον τίτλο *Kömüives Kelemenné* (Ο μάστορο-Κέλεμεν).¹⁹⁴ Η πρώτη δημοσίευση της παραλλαγής *Kömüives Kelemenné* πραγματοποιείται από τον Kriza το 1863.¹⁹⁵

Ο Pop, σύμφωνα με το Μέγα, γνωρίζοντας εξήντα οκτώ ρουμάνικες παραλλαγές, οι δεκαοκτώ εξ αυτών σε πεζό λόγο, διακρίνει «τρεις τύπους ανάλογα με την τοπική τους διάδοση, τη λειτουργία και τη σύνθεσή τους»:¹⁹⁶

1^{ος} τύπος: Παραλλαγές προερχόμενες από τις νότιες περιοχές της Ρουμανίας (Banat, Oltenia, Βλαχίας και Μολδαβίας) [...].

2^{ος} τύπος: Παραλλαγές που καταγράφονται στα νότια της Τρανσυλβανίας και του Banat [...]. Τραγουδιούνται μάλλον χωρίς συνοδεία μουσικών οργάνων και είναι μάλλον περιορισμένης έκτασης.

3^{ος} τύπος: παραλλαγές του άσματος, τραγουδιούνται υπό τη μορφή των colinde (καλάντων) στην κεντρική, βόρεια και δυτική περιοχή της Τρανσυλβανίας.

Σχετικά με τον τρίτο τύπο παραλλαγών σκοπίμως θεωρείται άξιο σχολιασμού το γεγονός ότι το τραγούδι λέγεται την ημέρα της πρωτοχρονιάς σαν «κάλαντα», από ομάδες παιδιών που γυρνούν από σπίτι σε σπίτι ευχόμενα «καλή χρονιά» στους ενοίκους.¹⁹⁷

¹⁹² Eliade, Mircea, ό.π., σ. 73.

¹⁹³ Συναντάται μεγάλος αριθμός βιβλιογραφίας σχετικά με τη δημοσίευση παραλλαγών του τραγουδιού από τη Ρουμανία και την ανάλυση των επιμέρους στοιχείων των κειμένων τους. Ενδεικτικά αναφέρω: Pop, M., «Nouvelles variantes roumaines du chant du Maître Manole», *Romanoslavica IX*, Bucureşti, 1963, Papadima, O., «Literatura populară Română, Neagode Basarab, Meşterul Manole şi vânzătorii de umbre», *Revista de folclor VII*, Bucureşti, 1962 και Vrabie, Gheorghe, *Balada populară română*, Editura Academiei Republicii socialiste România, Bucureşti, 1966 και Eliade, Mircea, ό.π., King, Sh. «Beyond the Pale: Boundaries in the 'Monastirea Argeşului'», στο ed. A. Dundes, *The walled up wife*, University of Wisconsin press, London, 1996, σ.σ. 95-101 και Angelescu, Ş., «The wall and the water: Marginalia to 'Master Manole'», στο *The walled up wife*, University of Wisconsin press, London, 1996, σ.σ. 102-108.

¹⁹⁴ Βλ. Eliade, Mircea, ό.π., σ. 77 και Brewster, Paul και ό.π., σ. 46 και Μαντάς, Σπύρος, 11.11.2012, προφορική μαρτυρία.

¹⁹⁵ Brewster, Paul, ό.π. σ. 46.

¹⁹⁶ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 178.

¹⁹⁷ Βλ. Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 169, Οικονομίδης, Δημήτρης, ό.π. σ.160, Talos, Ion, «Baladă meşterului Manole şi variantele ei Transilvănene», *Revista de Folclor*, ετ. VII, no 1-2, Bucureşti, 1962, σ.σ. 22-57. Αντίστοιχη πληροφορία υπάρχει για παραλλαγή του τραγουδιού στην περιοχή της ελληνικής (δυτικής) Θράκης. Ωστόσο δεν κατέστη εφικτό να ηχογραφήσω σχετική παραλλαγή μέσα από την επιτόπια έρευνα που πραγματοποίησα στην περιοχή.

III.2.ε. Αθίγγανοι των Βαλκανίων

Παραλλαγές κειμένων του τραγουδιού έχουν καταγραφεί σε αθίγγανους χωρών της Βαλκανικής. Συγκεκριμένα ο ερευνητής Francis Hindes Groome, στα 1899 καταγράφει μια εκδοχή του κειμένου της παραλογής από Τούρκους αθίγγανους με τον τίτλο *Story of the bridge*.¹⁹⁸ Μία δεύτερη εκδοχή, η οποία ενδεχομένως έρχεται να επισφραγίσει την ύπαρξη του μύθου στην παράδοση των Τούρκων αθίγγανων, δημοσιεύεται στα 1925 από τον Gilliat – Smith.¹⁹⁹ Στο κείμενο της συγκεκριμένης παραλλαγής βρίσκονται αρκετές τούρκικες λέξεις. Ο Halliday αναφέρει την ύπαρξη μίας ακόμη παραλλαγής των αθίγγανων της Σερβίας, η οποία καταγράφηκε από τον Gjorgjević. Τα στοιχεία του κειμένου της συγκεκριμένης παραλλαγής παραλληλίζονται από τον Halliday με τα αντίστοιχα της Σέρβικης εκδοχής Zidanje Skadra.²⁰⁰

Ακολούθως επιχειρείται μια σύντομη περιγραφή του μύθου και των μοτίβων των παραλλαγών των Βαλκανικών χωρών. Η παρουσίαση αυτή είναι μόνο ενδεικτική και αναφέρεται στα γενικά χαρακτηριστικά των παραλλαγών της χώρας. Σε καμία περίπτωση δεν επιχειρείται η ομαδοποίηση ή συγκέντρωση των στοιχείων όλων των παραλλαγών. Τα ονόματα άλλωστε των μαστόρων, της ηρωίδας καθώς και του αναφερόμενου κτίσματος, διαφέρουν από παραλλαγή σε παραλλαγή. Η παρουσίαση γίνεται ώστε ο αναγνώστης του παρόντος έργου να αποκτήσει μια γενική εικόνα των μοτίβων του τραγουδιού.

III.3. Συνοπτική παρουσίαση των κυρίαρχων μοτίβων των παραλλαγών των Βαλκανικών χωρών.

III.3.α. Η σέρβικη παραλλαγή Zidanje Skadra.²⁰¹

Τρία αδέρφια (ο αριθμός ποικίλει) χτίζουν το κάστρο (πόλη) της Σκόδρας.²⁰² Εμφανίζεται η νεράιδα είτε σε όνειρο, ή ακούγεται η φωνή της κλπ. Η νεράιδα (Vila) λέει ότι πρέπει να θυσιαστεί η γυναίκα του ενός εκ των τριών αδελφών. Αποφασίζουν ότι θα θυσιαστεί αυτή η οποία πρώτη θα φέρει το φαγητό των μαστόρων την επόμενη ημέρα. Οι δύο αδελφοί αθετούν τον όρκο τους και προειδοποιούν τις συζύγους τους οι οποίες μένουν στο σπίτι την επόμενη ημέρα, ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις ενισχύουν την κουνιάδα τους να πάει το φαγητό. Ο αδελφός, του οποίου η σύζυγος

¹⁹⁸ Groome, Francis, «Story of the bridge», στο ed. A. Dundes *The walled up wife*, University of Wisconsin Press, London, 1996

¹⁹⁹ Gilliat – Smith, B, Halliday, W, «The song of the bridge», στο επιμ. A. Dundes, *The walled-up wife*, University of Wisconsin Press, London, 1996, σ.σ. 27-29.

²⁰⁰ Gilliat – Smith, B, Halliday, W., ό.π., σ.σ. 30-32.

²⁰¹ Ελεύθερη απόδοση των στοιχείων του τραγουδιού από το άρθρο των Gilliat – Smith, Halliday W., ό.π., σ. 31.

²⁰² Ο αριθμός των μαστόρων και τα ονόματα των αδελφών διαφέρουν σε ορισμένες παραλλαγές των υπόλοιπων παραλλαγών των άλλων πρώην Γιουγκοσλαβικών κρατών.

εμφανίζεται, προσεύχεται στο Θεό να στείλει καταιγίδα, ανεμοθύελλα προκειμένου να την κρατήσει μακριά του. Ο σύζυγός της, της λέει ότι έχασε ένα χρυσό μήλο, ή ένα δαχτυλίδι. Η γυναίκα εντοιχίζεται από τους μαστόρους. Αρχικώς δεν αντιλαμβάνεται τη σοβαρότητα αλλά όταν ο τοίχος του κτιρίου την καλύπτει αρχίζει και «σπαρταράει». Τελικώς τους πείθει να αφήσουν μία οπή στον τοίχο για το στήθος της προκειμένου να θηλάζει τα μωρά παιδιά της.

*III.3.β. Η αλβανική παραλλαγή Rozafati.*²⁰³

Τρία αδέρφια χτίζουν ένα φρούριο. Κτίστες δουλεύουν όλη την ημέρα αλλά το κτήριο κάθε βράδυ καταρρέει. Ένας Άγιος ή ένας ηλικιωμένος άντρας τους λέει ότι η σύζυγος ενός εκ των τριών αδελφών πρέπει να θυσιαστεί. Τα αδέρφια ορκίζονται μεταξύ τους να μην το αναφέρουν στις συζύγους τους. Οι δύο μεγαλύτεροι αδελφοί επιορκούν και αποκαλύπτουν τα λόγια του πληροφοριοδότη τους στις συζύγους τους. Η μητέρα των τριών αδελφών καλεί τις κουνιάδες να πάνε το φαγητό στους μαστόρους. Η μικρότερη εκ των τριών λέει ότι δε μπορεί διότι το μικρό παιδί της κλαίει και δεν πρέπει να το αφήσει μόνο του. Οι άλλες δύο κουνιάδες ωστόσο την προτρέπουν να πάει. Η σύζυγος του μικρότερου αδελφού πηγαίνει το φαγητό. Ο μικρότερος αδελφός της αποκαλύπτει ειλικρινώς τι θα της συμβεί. Η γυναίκα αποδέχεται τη «μοίρα» της χωρίς να εκφράσει απορία ή δισταγμό. Ωστόσο, παρακαλάει καθώς την εντοιχίζουν, να αφήσουν οπές στον τοίχο για τα μάτια της, τα χέρια της και τα πόδια. Η παραλλαγή τελειώνει με την ευχή της μάνας: «Ας στεριώσει το φρούριο και ο γιός μου ως βασιλιάς ας το απολαύσει».

*III.3.γ. Η ρουμάνικη παραλλαγή Meșterul Manole.*²⁰⁴

Ο ηγεμόνας Negru Voda ζητά από δέκα μαστόρους να προσπαθήσουν να βρουν έναν τόπο για να χτίσουν το μοναστήρι. Αρχηγός των μαστόρων είναι ο Μανόλης. Συναντούν ένα νεαρό βοσκό που παίζει φλογέρα και τον ρωτούν εάν είδε ένα παλιό τοίχο στην περιοχή. Ο βοσκός τους δείχνει την κατεύθυνση και ο Negru Voda καταδεικνύει το σημείο όπου θα κτιστεί το μοναστήρι. Την ημέρα το χτίζουν και το κτίσμα το βράδυ γκρεμίζεται. Ο Μανόλης κοιμάται στην περιοχή των εργασιών. Ξυπώντας λέει στους συντρόφους του ότι είδε όνειρο (ή σε άλλες παραλλαγές άκουσε φωνή εξ ουρανού κλπ.) πως για να στερεωθεί το κτίσμα θα πρέπει να εντοιχίσουν γυναίκα, σύζυγο ή αδελφή τους, όποια παρουσιαστεί εκεί το επόμενο πρωί. Την επόμενη το πρωί βλέπει από μακριά να έρχεται η σύζυγός του, φέρνοντας λουλούδια, φαγητό και κρασί, αυτός όμως παρακαλεί τον Θεό να την ωθήσει να επιστρέψει πίσω. Ο Θεός δημιουργεί μία σειρά ακραίων καιρικών φαινομένων αλλά η γυναίκα τα παρακάμπει και καταφέρνει να φτάσει. Ο Μανόλης

²⁰³ Ελεύθερη απόδοση των στοιχείων του τραγουδιού από το άρθρο του Brewster, Paul, ό.π., σ. 27.

²⁰⁴ Ελεύθερη απόδοση των στοιχείων του τραγουδιού από το βιβλίο του Οικονόμου, Δημήτρη, ό.π., σ. 158-159 και από το άρθρο του Brewster, Paul, ό.π., σ. 42-45.

της ζητά να μείνει στον τοίχο για να αστευτούν εντοιχίζοντάς την. Εκείνη τους πιστεύει. Με τον τρόπο αυτό ολοκληρώνεται η εντοιχισή. Όταν το κτίσιμο τελείωσε ο Negru Voda ευχαριστεί το Θεό και ρωτά τους μαστόρους αν μπορούν να κατασκευάσουν και άλλο όμοιο κτίσμα. Εκείνοι απαντούν καταφατικά. Τότε ο ηγεμόνας (Negru Voda) διαλύει τις σκαλωσιές και οι εννιά μαστορες πετούν, αλλά πέφτουν στη γη κι απολιθώνονται. Πέφτει κι ο Μανόλης και στο σημείο αναβλύζει πηγή με νερό καθαρό, αλλά πικρό και αλμυρό από τα δάκρυά του.

III.3.δ. Η ουγγρική παραλλαγή Kõmüives Kelemenné.²⁰⁵

Δώδεκα μαστορες χρεώνονται το κτίσιμο του φρουρίου της πόλης Deva. Οι τοίχοι διαρκώς πέφτουν. Ο αρχηγός τους αποφασίζει να εντοιχιστεί η πρώτη γυναίκα που θα παρουσιαστεί μπροστά τους. Καθώς προχωρά προς τα εκεί αντικρίζει από μακριά τη σύζυγό του, που βρισκόταν εκεί, χωρίς ο ίδιος να το γνωρίζει. Της κάνει νόημα να μην πλησιάσει αλλά εκείνη ξεπερνά τα εμπόδια και φτάνει ασφαλής. Της επιτρέπεται να πάει στο σπίτι και να αποχαιρετίσει τους φίλους και το μικρό γιό της κι έπειτα να επιστρέψει, να συναντήσει τη μοίρα της. Το μικρό παιδί ψάχνει παντού τη μητέρα του. Τελικά τάνει στη Deva όπου μαθαίνει τι συνέβη. Πέφτει μέσα στην τάφο και πεθαίνει.

III.3.ε. Η βουλγάρικη παραλλαγή Vgradena Nevesta.²⁰⁶

Ο επιδέξιος μαστορας (συνήθως Manoil) χτίζει τη γέφυρα (ή σε άλλες περιπτώσεις πόλη, μοναστήρι, κάστρο). Οι μαστορες και οι βοηθοί χτίζουν όλη τη μέρα ενώ το βράδυ το κτίσμα καταρρέει. Απελπίζονται κι αποφασίζουν ότι το κτίσμα χρειάζεται «στοιχείο» για να στερεωθεί: η πρώτη σύζυγος που θα φέρει πρωινό θα πρέπει να εντοιχιστεί ζωντανή στα θεμέλια. Όλοι οι εργαζόμενοι, εκτός από το Manoil, ειδοποιούν τις συζύγους τους να μη φέρουν φαγητό την επόμενη ημέρα. Ο Manoil, στην προσπάθειά του να σώσει τη σύζυγό του, της αναθέτει μία σειρά από εργασίες, πριν φέρει το φαγητό και της λέει να μη βιαστεί. Τα στοιχεία της φύσης από μόνα τους, προσπαθούν να εμποδίσουν την πρόοδο των εργασιών της συζύγου. Αλλά κανένα από αυτά δε μπορεί να τη σταματήσει και η γυναίκα φτάνει πρώτη στο χώρο των εργασιών. Μόλις τη βλέπει ο πρωτομάστορας, αρχίζει να κλαίει ενώ η γυναίκα τον ρωτά να μάθει τι του συμβαίνει. Της εξηγεί ότι του έπεσε το δαχτυλίδι στα θεμέλια του κτίσματος. Η σύζυγος κατεβαίνει να βρει το δαχτυλίδι ενώ οι άλλοι μαστορες της εξηγούν την κατάσταση. Παρακαλεί να της επιτραπεί να φιλήσει και να χαιρετήσει τα παιδιά της αλλά την εντοιχίζουν αμέσως. Όταν οι εργασίες ολοκληρώνονται και όλοι φεύγουν, ο πρωτομάστορας μένει και θρηνεί για το χαμό της συζύγου του και για το μέλλον των ορφανών, από μητέρα, παιδιών του.

²⁰⁵ Ελεύθερη απόδοση των στοιχείων του τραγουδιού από το άρθρο του Brewster, Paul, ό.π., σ. 46-47.

²⁰⁶ Ελεύθερη απόδοση των στοιχείων του τραγουδιού από το άρθρο του Brewster, Paul, ό.π., σ. 45-46.

III.3.στ. Η παραλλαγή των αθίγγανων.²⁰⁷

Δώδεκα αδέρφια χτίζουν ένα γεφύρι. Ο μεγαλύτερος εξ αυτών ονομάζεται Manoli. Όταν ολοκληρώνεται η μία πλευρά του γεφυριού, γκρεμίζεται η άλλη. Η γυναίκα του Manoli έρχεται πρώτη να φέρει φαγητό στους δώδεκα μαστορες. Όταν καταφτάνει, βλέπει το Manoli στεναχωρημένο και τον ρωτά γιατί δεν τρώει μαζί τους. Ο πρωτομάστορας της απαντά ότι έχει χάσει το δαχτυλίδι των αρραβώνων τους μέσα στο νερό του ποταμού. Εκείνη (το όνομά της αναφέρεται ως Lénga) προτίθεται να ψάξει να βρει το δαχτυλίδι. Ο πρωτομάστορας μπαίνει στο νερό και πνίγεται. Κι έγινε φυλαχτό στο εσώτατο σημείο της γέφυρας. Τα μάτια του Manoli μεταμορφώθηκαν στη μεγάλη ανοικτή αψίδα της γέφυρας. Ένα φίδι εμφανίζεται στη Lénga η οποία φοβάται και λέει ότι είναι άρρωστη. [...]. Ένας άλλος άντρας καλεί τη γυναίκα του Manoli. Εκεί, ενώ βρίσκονται καθοδόν, σταμάτησαν κι ο άντρας ήπιε κρασί. Επιστρέφοντας δε στο σπίτι σκότωσε τη γυναίκα του Manoli.

III.4. Συμπεράσματα.

Στο *Κεφάλαιο III* παρουσιάστηκαν στοιχεία των παραλλαγών του θέματος *Της Άρτας το γεφύρι* τα οποία προέκυψαν τόσο από τις πηγές όσο και από την επιτόπια έρευνα που πραγματοποιήσα στις χώρες της Βαλκανικής στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας. Τα στοιχεία αφορούν στους τίτλους των τραγουδιών, στα χαρακτηριστικά των κειμένων τους και στον τρόπο με τον οποίο αυτά τραγουδιούνται.

Από την έρευνα στις χώρες της πρώην Γιουγκοσλαβίας προκύπτουν μία σειρά συμπερασμάτων:

- Οι παραλλαγές που αναφέρεται στην πόλη της Σκόδρας, τραγουδιούνται κατά κύριο λόγο από τους guslar. Οι παραλλαγές αυτές εντοπίζονται στην κεντρική, δυτική και νότια Σερβία, στο Μαυροβούνιο, στις δαλματικές ακτές, στην Ερζεγοβίνη. Ακόμη, η ίδια παραλλαγή ηχογραφήθηκε από τους Σέρβους του Κοσσόβου. Χαρακτηριστικό των παραλλαγών αυτών αποτελεί ο αφηγηματικός χαρακτήρας του τραγουδιού. Οι guslar χρησιμοποιούν έως πέντε μελωδικές φράσεις τις οποίες έπειτα επαναλαμβάνουν αυτούσιες ή ελαφρώς παραλλαγμένες, συνήθως με διαφορετική σειρά.
- Παραλλαγή του κειμένου που κατέγραψε ο Karadzic εντυγχάνει ηχογραφημένη στο Split της Κροατίας. Η συγκεκριμένη παραλλαγή τραγουδιέται χωρίς οργανική συνοδεία.
- Στη βόρεια Σερβία εμφανίζεται μία σειρά παραλλαγών του κειμένου του τραγουδιού από τις εθνικές μειονότητες. Συγκεκριμένα κείμενα του τραγουδιού καταγράφονται στην Κροατική, Βουλγαρική και Εβραϊκή μειονότητα της περιοχής της Vojvodina. Ακόμη ηχογραφήσεις εντοπίζονται από την εθνοτική ομάδα των Βλάχων της Σερβίας.

²⁰⁷ Ελεύθερη απόδοση των στοιχείων του τραγουδιού από άρθρο του Groome, Francis, ό.π., σ.σ. 25-26.

- Στην Κροατία, εκτός από τις παραλλαγές του *Zidanje Skadar*, εμφανίζονται μια σειρά παραλλαγών με διαφορετικό τίτλο και παραλλαγμένο περιεχόμενο. Οι διαφοροποιήσεις αφορούν και τα ονόματα των ηρώων της πλοκής της ιστορίας. Η ίδια διαπίστωση προκύπτει και στη Βοσνία – Ερζεγοβίνη.
- Στο Κόσσοβο εντοπίζονται δύο τύποι παραλλαγών. Ο μεν ένας αφορά στη Σέρβικη εθνότητα, παίζεται από τους *guslar* και αναφέρεται στην πόλη της Σκόδρας. Ο δε δεύτερος εντοπίζεται στην εθνότητα των Αλβανών του Κοσσόβου, παίζεται με την οργανική συνοδεία του *Tsifteli* και αναφέρεται στο κτίσιμο του μοναστηρίου του Αγίου (*Ura e Shenjt*). Στην Π.Γ.Δ.Μ. οι παραλλαγές έχουν χαρακτήρα «τοπικό», δε συνδέονται με τις αντίστοιχες των βορειότερων χωρών της πρώην Γιουγκοσλαβίας.
- Αναφορικά με τη στιχουργική δομή, σε όλες τις παραλλαγές των πρώην Γιουγκοσλαβικών χωρών, πλην της εθνότητας των Βλάχων και της εβραϊκής μειονότητας της Σερβίας, διαπιστώνεται η αυστηρή δομή του δεκασύλλαβου στίχου.

Στη νότια Αλβανία καταγράφονται παραλλαγές οι οποίες συνήθως αναφέρονται σε κάποιο γεφύρι χωρίς να δίνονται περαιτέρω πληροφορίες. Οι παραλλαγές που καταγράφηκαν στη νότια Αλβανία από μέλη της ελληνικής μειονότητας, αναφέρονται επί το πλείστον στο γεφύρι της Άρτας. Κύριο χαρακτηριστικό της μουσικής των παραλλαγών στη νότια Αλβανία αποτελεί η πολυφωνία, χαρακτηριστικό το οποίο άλλωστε προσδιορίζει την πλειονότητα των τραγουδιών στην εν λόγω περιοχή. Στην ανατολική Αλβανία οι παραλλαγές αναφέρονται κατά κύριο λόγο στο «Μοναστήρι του Αγίου, με τον τίτλο *Ura e Shenjt* ή *Ura e Shejt*. Στα βόρεια της ίδιας χώρας οι παραλλαγές του τραγουδιού καταγράφονται με τον τίτλο *Rozafati* και αναφέρονται στο κάστρο «Ροζάφα» της πόλης Σκόδρα. Το κάστρο της πόλης Σκόδρα είναι το ίδιο με εκείνο στο οποίο αναφέρονται κατά την πλειονότητά τους οι Σέρβικες παραλλαγές.

Στη Βουλγαρία το τραγούδι εντοπίζεται με τον τίτλο *Vgradena nevesta* (η εντοιχισθείσα νεαρά σύζυγος). Η πλειονότητα των παραλλαγών του τραγουδιού στη Βουλγαρία αναφέρονται αόριστα στο κτίσιμο γεφυριών, πόλης, μοναστηρίου, εκκλησίας ή κάστρου. Μέσα από την επιτόπια έρευνα προέκυψαν παραλλαγές του τραγουδιού από την εθνοτική ομάδα των Πομάκων οι οποίοι κατοικούν στα νότια της χώρας, στην οροσειρά της Ροδόπης. Οι παραλλαγές αυτές έχουν τον τίτλο *trojce brate* που σημαίνει «τρία αδέρφια».

Στις καταγεγραμμένες παραλλαγές από τη Ρουμανία το τραγούδι κατά κύριο λόγο αναφέρεται στο κτίσιμο του μοναστηριού του *Argeş* (Αργκές) με τους τίτλους *Mănăstirea Argeşului* (Το μοναστήρι του *Argeş*), *Balada Maşterului Manole* (η μπαλάντα του Μάστρου-Μανόλη), ή *Courtea de Argeş* (το μοναστήρι *Courtea* του *Argeş*) ή *the ballad of Master Manole and the Monastery of Argeş*. Επίσης το τραγούδι συναντάται στην ουγγρική μειονότητα της ίδιας χώρας και τον τίτλο *Kömüves Kelemenné* (Ο μάστρο-Κέλεμεν) και αναφέρονται στο κτίσιμο του κάστρου του *Devas*.

Σύμφωνα με τη βιβλιογραφική έρευνα διαπιστώθηκε ότι υπάρχουν αναφορές για την ύπαρξη παραλλαγών του τραγουδιού στους αθίγγανους της Τουρκίας καθώς και της Σερβίας.

Κεφάλαιο IV: Το τραγούδι *Της Άρτας το γεφύρι* στην Ελλάδα κατά το 19^ο – 21^ο αιώνα, μέσα από τις πηγές της λαογραφίας.

IV.1. Παραλογές.

Η επιστήμη της λαογραφίας κατέταξε τα δημοτικά τραγούδια σε θεματικές ενότητες, ανάλογα με το περιεχόμενο τους και τη λειτουργικότητά τους στην καθημερινή ζωή των φορέων του μνημονικού πολιτισμού, δηλαδή των κατοίκων της υπαίθρου. Ο Ιωάννου κάνει ένα γενικό διαχωρισμό σε εκείνα τα τραγούδια που στόχο έχουν να περιγράψουν συναισθήματα και σε αυτά που προτάσσουν τη διήγηση με «ποιητικό τρόπο» μίας ιστορίας, ενός μύθου ή ενός περιστατικού της εποχής.²⁰⁸ Στη δεύτερη κατηγορία ταξινομεί τα «διηγηματικά», όπως τα χαρακτηρίζει, τραγούδια, δηλαδή τα *ακριτικά* και τις *παραλογές*, διαχωρίζοντάς τα ωστόσο από το *έπος*, μολονότι αποτελεί κοινό τόπο η αφηγηματικότητα που διέπει τα τραγούδια που εντάσσονται σε αυτές τις κατηγορίες. Η διάκριση ανάμεσα στα ακριτικά τραγούδια και τις παραλογές δεν είναι πάντοτε εμφανής. Ο Πετρόπουλος περιγράφει ότι συχνά σε τραγούδια τα οποία κατατάσσονται στις παραλογές, συναντώνται στοιχεία των ακριτικών τραγουδιών, όπως π.χ. κύρια ονόματα ή και ολόκληροι στίχοι. Από την άλλη πλευρά συμπληρώνει ότι το «παραμυθιακό στοιχείο» που χαρακτηρίζει τις παραλογές, συναντιέται και σε τραγούδια του ακριτικού κύκλου.²⁰⁹

Ο Πολίτης²¹⁰ αρχικά ενισχύει την άποψη του Κυριακίδη²¹¹ και κατατάσσει το τραγούδι *Της Άρτας το γεφύρι* στα ακριτικά, με την αιτιολόγηση ότι στις παραλλαγές που προέρχονται από την Καππαδοκία χρησιμοποιείται το όνομα Γιαννάκης. Ωστόσο ο ίδιος τον επόμενο χρόνο την παραλλαγή του τραγουδιού με τον τίτλο *Του γεφυριού της Άρτας* την ταξινομεί στις παραλογές.²¹² Ο Μέγας σημειώνει ότι είναι άγνωστα τα επιπρόσθετα τεκμήρια τόσο της αρχικής συμφωνίας του Πολίτη με την άποψη του Κυριακίδη, όσο και της μετέπειτα αλλαγής της στάσης του.²¹³ Βέβαιο είναι το γεγονός ότι ο όρος «Παραλογή» καθιερώνεται επιστημονικά από τον Πολίτη στην έκδοση «Εκλογαί από τα τραγούδια του Ελληνικού λαού» όπου σε χωριστό κεφάλαιο με τον τίτλο «*Παραλογαίς*» παρουσιάζει τους στίχους δεκατεσσάρων τραγουδιών.²¹⁴

Προγενέστερα ο Fauriel²¹⁵ στον πρώτο τόμο της συλλογής ελληνικών τραγουδιών που φέρει τον τίτλο *Chants populaires de la Grece moderne* όπου παρουσιάζεται και η πρώτη καταγραφή του τραγουδιού, αναφέρει τα διηγηματικά

²⁰⁸ Ιωάννου, Γιώργος, *Το δημοτικό τραγούδι, Παραλογές*, Εστία, Αθήνα, 1970, σ. 7.

²⁰⁹ Πετρόπουλος, Δημήτρης, *Ελληνικά Δημοτικά τραγούδια*, τ. Α', Αθήνα, 1958, σ. κε'.

²¹⁰ Πολίτης, Νικόλαος, *Λαογραφία*, τ. Δ', Αθήνα, 1912, σ. 312.

²¹¹ Κυριακίδης, Στίλπων, Φωνή της Κύπρου, αρ. 1673, δημοσίευμα της 20^{ης} Απριλίου, 1913.

²¹² Πολίτης, Νικόλαος, *Εκλογαί από τα δημοτικά τραγούδια του ελληνικού λαού*, Αθήνα, 1914, σ.σ. 131-133.

²¹³ Μέγας, Γεώργιος, «Το τραγούδι του γεφυριού της Άρτας», *Λαογραφία*, Τόμος ΚΖ', Αθήνα, 1971, σ. 141.

²¹⁴ Ιωαννίδου – Μπαρμπαρίγου, Μαρία, 1979-80, «Το τραγούδι του 'νεκρού αδερφού' στις πελοποννησιακές παραλλαγές», στο *Εθνογραφικά*, Ναύπλιο, 1979-80, σ. 9.

²¹⁵ Fauriel, Claude, *Chants populaires de la Grece modern*, I-II, Paris, 1824-25, σ. LXXX.

τραγούδια με τον όρο *πλαστά*.²¹⁶ Σύμφωνα με τον Ιωάννου ο όρος του Fauriel υιοθετήθηκε και από τον Passow το 1860.²¹⁷ Ο ίδιος ερευνητής στο σύγγραμμά του πληροφορεί ότι τύποι «αφηγηματικών τραγουδιών» συναντώνται και στην Κύπρο υπό τον όρο *Περιλογή* ή *Επιλογή*.²¹⁸ Σήμερα ο όρος παραλογή αντιστοιχεί στον όρο *Ballade* (Μπαλάντα) και στις μεταφράσεις του, όταν γίνεται αναφορά σε τραγούδια αφηγηματικού χαρακτήρα στη δυτική και βόρεια Ευρώπη.²¹⁹ Ακόμη οι σλάβικοι λαοί των Βαλκανίων χρησιμοποιούν συνήθως τον όρο *Epic songs* (επικά τραγούδια) για να περιγράψουν τα αφηγηματικά τους τραγούδια.²²⁰

IV.2. Τα χαρακτηριστικά των μοτίβων των ελληνικών παραλλαγών, όπως διατυπώθηκαν από το Μέγα.²²¹

Έπειτα από προτροπή, μάστορες και μαθητάδες προσπαθούν να χτίσουν ένα γεφύρι. Όλη την ημέρα χτίζουν τη γέφυρα και αυτή το βράδυ γκρεμίζεται. Οι μάστορες, οι μαθητάδες και ο πρωτομάστορας αναρωτιούνται ποια είναι η αιτία της καταστροφής. Εξαγγέλλεται με τρόπο υπερφυσικό ότι για να στερεωθεί η γέφυρα, θα πρέπει να θυσιαστεί άνθρωπος στα θεμέλιά της. Ο άνθρωπος που θα θυσιαστεί επιβάλλεται να είναι η σύζυγος του πρωτομάστορα ή ενός εκ των πρωτομαστόρων που θα παρουσιαστεί πρώτη στον τόπο του κτίσματος. Η τραγική ηρωίδα καλείται να παραβρεθεί στο σημείο που θεμελιώνεται το γεφύρι. Η ίδια διερωτάται για ποιο λόγο καλείται, ωστόσο ακολουθεί πιστά την προτροπή που της ορίζει η μοίρα. Φτάνοντας στο γεφύρι συναντά τον πρωτομάστορα, ο οποίος στέκεται στεναχωρημένος. Της γνωστοποιείται ότι το δαχτυλίδι των αρραβώνων τους με τον πρωτομάστορα σύζυγό της έχει πέσει στην καμάρα, στα θεμέλια του κτίσματος. Η ίδια προθυμοποιείται να κατέβει στα θεμέλια προκειμένου να βρει το δαχτυλίδι. Αντιλαμβανόμενη ότι δεν υπάρχει δαχτυλίδι εκεί, παρακαλεί να την ανεβάσουν στην επιφάνεια. Της ανακοινώνεται ότι δεν έχει επιστροφή. Η ηρωίδα θέτει μια σειρά επιχειρημάτων στον πρωτομάστορα προκειμένου να τον μεταπείσει αλλά η προσπάθειά της είναι μάταιη. Η γυναίκα εντοιχίζεται στα θεμέλια του γεφυριού. Η ηρωίδα αναφέρεται στο «τέλος» που η ίδια έχει, καθώς και οι δύο αδελφές της. Καταριέται το γεφύρι να μη στερεώσει ποτέ αλλά ανακαλεί την κατάρα της για χάρη του γιού ή του αδερφού της που ενδεχομένως περάσει πάνω από το γεφύρι.

²¹⁶ Μετάφραση του όρου *chansons romanesques* από τον Passow, Arnoldus, *Τραγούδια Ρωμαίικα, popularia carmina graeciae recentioris*, Lipsiae, 1860.

²¹⁷ Ιωάννου, Γιώργος, ό.π., σ. 8.

²¹⁸ Ιωάννου, Γιώργος, ό.π., σ. 9.

²¹⁹ Ιωαννίδου – Μπαρμπαρίγου, Μαρία, ό.π. σ. 9. Για τον όρο *ballade*, *μπαλλάντα* ή *μπαλλάτα* βλ. επίσης Ιωάννου, Γιώργος, ό.π., σ. 17.

²²⁰ Golemonić, Dimitrije, «Contemporary singing to gusle accompaniment in Serbia and Montenegro», στο ed. Bohlman P. and Petković N., *Balkan Epic*, The scarecrow press, U.K., 2012, σ.σ. 133-134. Ο όρος χρησιμοποιείται κατά κύριο λόγο από ερευνητές των χωρών της πρώην Γιουγκοσλαβίας. Εκτενή άρθρα και σχετική βιβλιογραφία συναντάται στο συλλογικό έργο των Bohlman Philip, Petković Nada (ed.), *Balkan Epic*, The scarecrow press, U.K., 2012.

²²¹ Για τα μοτίβα κατάταξης του Μέγα βλ. αναλυτικά *Τόμος Β΄, Παράρτημα Ι: Πίνακας μοτίβων του Μέγα*.

IV.2.a. Τα μοτίβα των στίχων των παραλλαγών στον ελλαδικό χώρο.²²²

Ο Μέγας στο σύγγραμμά του, εξετάζοντας το ποιητικό κείμενο τριακοσίων τριάντα τριών ελληνικών παραλλαγών του τραγουδιού, παραθέτει ένα πίνακα μοτίβων των κειμένων και αναλύει διεξοδικά τα επιμέρους στοιχεία.²²³ Ακολούθως θα παρουσιαστούν τα μοτίβα βάση της έρευνας του Μέγα, προσθέτοντας όπου είναι απαραίτητο, νέα στοιχεία που προέκυψαν από νεότερη βιβλιογραφία και από την επιτόπια έρευνα και αφορούν κυρίως τις αλλόγλωσσες παραλλαγές που ηχογραφήθηκαν στον ελλαδικό χώρο.

IV.2.a.i. Εισαγωγικά μοτίβα.

Στην κατηγορία αυτή εντάσσεται η αρχική προτροπή να χτιστεί το γεφύρι που αφορά είτε σε συγκεκριμένο τοπωνύμιο ή προσδιορίζεται με άλλο τρόπο. Ακόμη εδώ αναφέρεται ο αριθμός των μαστόρων και των μαθητάδων, ο οποίος ποικίλλει κατά περίπτωση. Ο πρωτομάστορας φέρει το όνομα Γιάννης, Γιώργης, Κωσταντής, Παύλος ή Pavlis, Αμόλος, Δήμος, Τάσος, Mitre, Hasán ενώ η συζυγός του, η ηρωίδα, Αρετή, Βδοκιά (Ευδοκία), Λενιώ, Μάρω, Μαρουλού, Μαρουθιά, Μάλτα, Καλουδιά, Ρήνη (Ειρήνη), Σεβαστή, Στεριανή, Yürkâ. Στα εισαγωγικά μοτίβα εντάσσεται και η «κατακρήμιση» του γεφυριού το βράδυ, ο θρήνος και σε άλλες περιπτώσεις η χαρά των μαστόρων και των μαθητάδων και εν τέλει η απορία του πρωτομάστορα για τους λόγους της μη στερέωσης του γεφυριού.

IV.2.a.ii. Η εξαγγελία της θυσίας.

Εδώ κατατάσσονται τα στοιχεία που αφορούν στον υπερφυσικό τρόπο με τον οποίο συνήθως γνωστοποιείται στους μαστόρους και τον πρωτομάστορα η θυσία της ηρωίδας προκειμένου να στερεωθεί το κτίσμα. Το κεντρικό πρόσωπο το οποίο θα θυσιαστεί, η σύζυγος του πρωτομάστορα, συναντάται στη συντριπτική πλειοψηφία των παραλλαγών στον ελλαδικό χώρο είτε πρόκειται για ελληνόφωνες, ή για αλλόγλωσσες παραλλαγές.

²²² Το παρόν υποκεφάλαιο βασίζεται στον πίνακα μοτίβων κατά τις περιγραφές του Μέγα, βλ. Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ.σ. 41-43, 87-128.

²²³ Διευκρινίζεται ότι ο Μέγας περιγράφει τα στοιχεία που προέκυψαν από όλες τις παραλλαγές που εξέτασε. Η εκάστοτε παραλλαγή δεν περιέχει όλα τα στοιχεία και σε πολλές περιπτώσεις απουσιάζει σημαντικό μέρος των βασικών μοτίβων. Ακόμη πλήθος λεπτομερειών σχετικά με τα στοιχεία των μοτίβων των παραλλαγών, παραθέτει και ο Οικονομίδης, βλ: Οικονομίδης, Δημήτριος, *Από τα δημοτικά μας τραγούδια*, Τόμος Α', εκδόσεις Φιλιππότη, Αθήνα, 1997, σ.σ. 171-183.

IV.2.a.iii. Η συμφωνία των μαστόρων για το θύμα.

Η παρούσα κατηγορία αφορά σε ελάχιστες ελληνικές παραλλαγές, ενώ απεναντίας συναντάται συχνά σε σλαβικές, ρουμάνικες και ουγγρικές παραλλαγές. Η συμφωνία απαιτεί να θυσιαστεί όποια γυναίκα των μαστόρων εμφανιστεί στον τόπο του κτίσματος πρώτη ή γίνεται με κλήρο ο οποίος πέφτει στον πρωτομάστορα. Στην περίπτωση αυτή εντάσσεται και το σύνολο των πομάκικων παραλλαγών.

IV.2.a.iv. Η πρόσκληση της ηρωίδας.

Η κλήση της ηρωίδας στις παραλλαγές των στίχων του τραγουδιού περιγράφεται ποικιλοτρόπως: με το παιδί, με τον κάλφα, με το πουλί, είτε σα να υπονοείται αφηγητής, χωρίς προσδιορισμό. Επίσης εδώ αναφέρονται τα παραγγέλματα του πρωτομάστορα σχετικά με το πόσο γρήγορα ή αργά να εμφανιστεί η ηρωίδα, σε άλλες περιπτώσεις προσδιορίζει την εμφάνισή της σε συγκεκριμένη ημέρα, καθώς και ποιες διαδικασίες ορίζεται να πραγματοποιήσει πριν τον συναντήσει. Στην ίδια κατηγορία εντάσσονται και τα ερωτήματα που θέτει η ηρωίδα σε αυτόν που της απευθύνει την πρόσκληση καθώς και οι απαντήσεις που λαμβάνει. Σε άλλες παραλλαγές η ηρωίδα αντιλαμβάνεται η ίδια το σκοπό της πρόσκλησης. Ακόμη σε αρκετές περιπτώσεις ο ίδιος ο πρωτομάστορας πηγαίνει στο σπίτι του θύματος, καλεί την ηρωίδα και σε ορισμένες παραλλαγές της αποκαλύπτει ότι πρέπει να θυσιαστεί.

IV.2.a.v. Η σκηνή του δαχτυλιδιού.

Η άφιξη της ηρωίδας στον τόπο της θυσίας κατατάσσεται στην παρούσα κατηγορία. Η ηρωίδα αφού χαιρετίσει τους μαστόρους, αντιλαμβάνεται ότι ο πρωτομάστορας είναι στεναχωρημένος και ρωτά να μάθει την αιτία της στεναχώριας του. Παίρνει την απάντηση ότι του πρωτομάστορα έπεσε το δαχτυλίδι στο νερό. Εκείνη αμέσως προθυμοποιείται να κατέλθει στα θεμέλια του κτίσματος προκειμένου να αναζητήσει το δαχτυλίδι. Στη συγκεκριμένη κατηγορία εντάσσονται και τα μοτίβα του διαλόγου που ακολουθεί μεταξύ της ηρωίδας και του πρωτομάστορα. Το θύμα ζητά να την ανασύρουν από το βάθος της καμάρας για να λάβει την αρνητική απάντηση του συζύγου της. Ο Μέγας σημειώνει ότι η σκηνή του δαχτυλιδιού δεν απουσιάζει «από τις παραλλαγές όλου του ελληνικού χώρου [...]».

IV.2.a.vi. Η εντοίχιση.

Στη σκηνή της εντοίχισης περιγράφεται το επεισόδιο της κορύφωσης της πλοκής. Κατά την εντοίχιση διατυπώνονται ο τελευταίος διάλογος μεταξύ της ηρωίδας και του πρωτομάστορα. Η ηρωίδα ματαίως προσπαθεί να τον πείσει

προβάλλοντας μία σειρά από επιχειρήματα για την αποτροπή της θυσίας της. Σε ελάχιστες παραλλαγές η θυσία δεν πραγματοποιείται αλλά εντοιχίζεται ή καρφώνεται πάνω στο κτίσμα το μέτρημα της σκιάς του θύματος. Μία τέτοια περίπτωση περιγράφεται και στην επιτόπια έρευνα στην περιοχή της Ηλείου όπου ο πληροφορητής αναφέρει ότι «πήραν τον ίσκιο της και η γυναίκα επέστρεψε στο σπίτι και πέθανε».

IV.2.a.vii. Η τύχη των τριών αδελφών.

Η σκηνή συμβαίνει όταν πλέον η ηρωίδα αντιλαμβάνεται ότι δε μπορεί να μεταπείσει τον πρωτομάστορα να την ανασύρει από τα θεμέλια του κτίσματος. Η ηρωίδα αναφέρει την όμοια κατάληξη που είχαν οι δύο αδελφές την με την ίδια. Στις περισσότερες των περιπτώσεων που έχει καταγραφεί η συγκεκριμένη σκηνή, αναφέρονται τα τοπωνύμια της θυσίας ή η αιτία που προκάλεσε τον θάνατο των άλλων δύο αδελφών του θύματος. Το θέμα των τριών αδελφών συναντάται αποκλειστικά στην ελληνική παραλογή, σύμφωνα με το Μέγα.²²⁴

IV.2.a.viii. Η κατάρα και η ανάκλησή της.

Στην παρούσα κατηγορία εντάσσονται τα μοτίβα της κατάρας της ηρωίδας προς το γεφύρι αλλά και σε ορισμένες περιπτώσεις, προς την οικογένεια του πρωτομάστορα. Ωστόσο ύστερα από παρότρυνση, η ίδια αλλάζει την κατάρα σε ευχή για χάρη του αδερφού της κατά κύριο λόγο αλλά και του παιδιού της, όπως περιγράφεται σε μικρότερο αριθμό παραλλαγών. Ο Μέγας αναφέρεται στην καθολικότητα της ύπαρξης του στοιχείου της κατάρας στις ελληνικές παραλλαγές.²²⁵

IV.2.a.ix. Παραγγελίες και ευχές της ηρωίδας.

Στην τελευταία κατηγορία μοτίβων εντάσσονται οι προτροπές της ηρωίδας που αφορούν το παιδί της ή το άναμμα ενός καντηλιού προς τιμήν της. Ακόμη σε ορισμένες εκδοχές, καταγράφεται «ποιητική αποστροφή προς πουλιά και φυτά». Στην τελευταία κατηγορία καταγράφονται μοτίβα ενός πολύ μικρού αριθμού παραλλαγών.

IV.3. Όψεις και εξέλιξη της λαογραφίας: το ζήτημα της «τιτλοδότησης» του τραγουδιού.

Ακολούθως παρουσιάζονται τα στοιχεία που αφορούν στις ελληνικές παραλλαγές του τραγουδιού, μέσα από τις πηγές του 19^{ου}, 20^{ου} και 21^{ου} αιώνα. Η

²²⁴ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 124.

²²⁵ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 125.

παράθεση των στοιχείων γίνεται σε δύο περιόδους. Η πρώτη περίοδος εκτείνεται από τα πρώτα ευρήματα του δεύτερου μισού του 19^{ου} αιώνα έως και τη δεύτερη δεκαετία του 20^{ου} και η δεύτερη περίοδος από τις αρχές της τρίτης δεκαετίας του 20^{ου} αιώνα έως σήμερα. Στην παρούσα έρευνα κρίνεται απαραίτητη η χρονική αυτή τομή, εξ αιτίας τριών γεγονότων που συμβαίνουν κατά τα έτη 1914 – 1922 στο Ελληνικό κράτος.

Τα δύο πρώτα γεγονότα αφορούν στην επίσημη λαογραφία ως επιστήμη στην Ελλάδα και το ρόλο που διαδραμάτισε στην πορεία και την εξέλιξη του τραγουδιού. Το 1914, ο Νικόλαος Γ. Πολίτης, καθηγητής της Ελληνικής Αρχαιολογίας και Μυθολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, εκδίδει το έργο του *Εκλογαί από τα δημοτικά τραγούδια του ελληνικού λαού* στο οποίο παραθέτει μια παραλλαγή του τραγουδιού υπό τον τίτλο «Του γεφυριού της Άρτας».²²⁶ Παρότι ο συγκεκριμένος τίτλος συναντάται χρονικά νωρίτερα σε άλλες συλλογές που θα παρουσιαστούν προσεχώς και δεν ανήκει στον Πολίτη, όπως ανακριβώς γράφεται κατά καιρούς, η υιοθέτηση του τίτλου από τον Πολίτη θα διαδραματίσει καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη της παραλογής τις επόμενες δεκαετίες. Αυτό συμβαίνει διότι ο Πολίτης θεωρείται ο «πατέρας» της επιστήμης της Λαογραφίας στην Ελλάδα, οπότε οι τοποθετήσεις του στα έργα του ήταν και εξακολουθούν να είναι βαρύνουσας σημασίας και αποτελούν έως σήμερα σημαντικότερο πεδίο αντιπαραθέσεων για τους υποστηρικτές και για τους επικριτές των θέσεων του. Ο Πολίτης άλλωστε είναι ο «εμπνευστής και ιδρυτής του Λαογραφικού Αρχείου το 1918, το οποίο υπάγεται το 1926 στη δικαιοδοσία της Ακαδημίας Αθηνών».²²⁷ Η ίδρυση του Λαογραφικού Αρχείου σηματοδοτεί και την απαρχή της επίσημης επιστήμης της Λαογραφίας στην Ελλάδα.

Το τρίτο γεγονός αφορά στις ιστορικές εξελίξεις της περιόδου και κυρίως την έκβαση του λεγόμενου Μικρασιατικού πολέμου, το 1922. Με τη συνθήκη των Σεβρών το 1923 αποφασίζεται η «ανταλλαγή των πληθυσμών» που ζουν στην Ελλάδα και την Τουρκία, με εξαίρεση τους «Ρωμιούς της Κωνσταντινούπολης, της Ίμβρου και της Τενέδου» από τη μια πλευρά και τους «μουσουλμάνους της Θράκης» από την άλλη.²²⁸ Η ανταλλαγή υπολογίζεται ότι αφορούσε περίπου 500.000 Τούρκων που ζούσαν κυρίως στην κεντρική και βόρεια Ελλάδα, καθώς και περίπου 1.200.000 Ελλήνων που ζούσαν στην περιοχή του Πόντου, της Καππαδοκίας – Λυκαονίας και των παραλίων της Μ. Ασίας. Οι πρόσφυγες που καταφθάνουν και εγκαθίστανται εντός των ορίων του Ελληνικού κράτους, δημιουργούν νέες συνθήκες στη συνοχή του πληθυσμού, γεγονός το οποίο δε μπορεί να αφήσει ανεπηρέαστη την εξέλιξη των επιμέρους στοιχείων του μνημονικού πολιτισμού.

²²⁶ Πολίτης, Νικόλαος, ό.π. σ.σ. 131-133.

²²⁷ Κέντρο Ερευνας της Ελληνικής Λαογραφίας:

http://www.kentrolaografias.gr/default.asp?V_DOC_ID=2046, πρόσβαση στις 30.07.2012.

²²⁸ Η ανταλλαγή των πληθυσμών που επιβλήθηκε με τη συνθήκη των Σεβρών, έχει χαρακτηριστεί από σύγχρονους ιστορικούς ως «ένα από τα μεγαλύτερα εγκλήματα κατά της ανθρωπότητας».

IV.3.α. Α περίοδος: δεύτερο μισό 19^{ου} αιώνα έως και δεύτερη δεκαετία του 20^{ού} αιώνα.

IV.3.α.ι. Οι πρώτες ελληνικές παραλλαγές.

Λίγα μόλις χρόνια μετά τη σύσταση του νεοϊδρυθέντος Ελληνικού κράτους, εμφανίζονται οι πρώτες προσωπικές, κυρίως, συλλογές δημοτικών τραγουδιών και γενικότερου υλικού «λαογραφικού» ενδιαφέροντος.²²⁹ Στις συλλογές αυτές συναντώνται τα πρώτα καταγεγραμμένα κείμενα τραγουδιού. Στα 1842 ο Tommaseo καταγράφει παραλλαγή που αναφέρεται στο γεφύρι της Άρτας.²³⁰ Στα τέλη της δεκαετίας του 1850 και κατά τη δεκαετία του 1860 εντοπίζονται πέντε παραλλαγές στον ελλαδικό χώρο, καταγεγραμμένες από έλληνες συλλέκτες. Το 1850 στην Κέρκυρα ο Α. Μανούσος, στη Συλλογή με τίτλο «Τραγούδια εθνικά» παρουσιάζει σαράντα πέντε στίχους της παραλλαγής που αναφέρεται στο γεφύρι της Άρτας.²³¹ Στη συνέχεια, το 1857 ο Εμμ. Ιωαννίδης στην προσωπική του συλλογή τραγουδιών από την Αμοργό καταγράφει επίσης σαράντα πέντε στίχους από την παραλογή την οποία τιτλοδοτεί *Της Άρτας το γιοφύρι*.²³² Δύο χρόνια αργότερα, το 1859, στη χειρόγραφη συλλογή του τετραδίου του Γ. Γενναδίου που δημοσιεύτηκε το 1883 στο Δελτίο Ιστορικής και Εθνολογικής Ιστορίας παρουσιάζονται είκοσι δύο στίχοι του τραγουδιού, καταγεγραμμένοι στην Πελοπόννησο.²³³ Το ίδιο έτος στη «Συλλογή δημοτικών ασμάτων» του Αθανασίου Ιατρίδη, παρουσιάζονται είκοσι στίχοι παραλλαγής από την Ευρυτανία, με τον τίτλο *Η στοιχειωμένος γυνή μετά τῶν δύο αὐτῆς ἀδελφῶν*²³⁴ καθώς και δώδεκα στίχοι από την Αράχωβα, με τίτλο *Ὁ στοιχειωμένος ἀνρθωπος ἐπί τινι βρῦσει τῆς ἐν Παρνασσῶ κομοπόλεως Ἀραχώβης*.²³⁵ Τις αμέσως επόμενες δεκαετίες καταγράφεται πληθώρα κειμένων της παραλογής, προερχόμενα από όλα τα διαμερίσματα της Ελλάδας αλλά και από περιοχές όπου ακόμη εκείνη την περίοδο ζουν ελληνικοί πληθυσμοί: στην Καπαδοκία και τη Λυκαονία, στα παράλια του Εύξεινου Πόντου, στα παράλια της Μικράς Ασίας, στην τουρκική (ανατολική) και τη Βουλγαρική (βόρεια) Θράκη, τη βόρεια Ήπειρο. Ωστόσο μόνο ορισμένα από αυτά συνοδεύονται με κάποιον τίτλο που του προσέδωσε ο συλλέκτης. Ο τίτλος ενδεχομένως να παρατέθηκε από τον εκάστοτε πληροφορητή,

²²⁹ Οι συλλογές αυτές αποτελούν στην πλειονότητά τους μέρος του Αρχείου του Κ.Ε.Ε.Λ. Τα στοιχεία που εξετάζονται στο παρόν έργο αντλήθηκαν κατά κύριο λόγο από τη συγκριτική μελέτη του Μέγα *Το τραγούδι Του γεφυριού της Άρτας*, βλ. Μέγας Γεώργιος, ό.π., σ.σ. 47-83. Η φράση *λαογραφικού ενδιαφέροντος* τοποθετείται σε εισαγωγικά καθώς οι συλλογές δεν πραγματοποιούνται από επιστήμονες ερευνητές, αλλά κατά πλειοψηφία από πολίτες οι οποίοι από προσωπικό ενδιαφέρον συλλέγουν το συγκεκριμένο υλικό.

²³⁰ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 65.

²³¹ Μανούσος, Α., *Τραγούδια εθνικά*, Μέρος Β', Κέρκυρα, 1850, σ. 9-13, παραπομπή από: Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 65.

²³² Από τα έως τώρα στοιχεία που έχουν προκύψει, πρόκειται για μία από τις πρώτες έντυπες καταγραφές του τραγουδιού με τον τίτλο «Της Άρτας το γιοφύρι». Βλ. Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 67.

²³³ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 61.

²³⁴ Ιατρίδης, Αθανάσιος, *Συλλογή δημοτικών ασμάτων. Παλαιών και νέων. Μετά διαφόρων εικονογραφιών*, τυπογρ. Μαυρομάτη, Αθήνα, 1859, σ.σ. 28-30.

²³⁵ Ιατρίδης, Αθανάσιος, ό.π., σ.σ. 93-94.

ή μπορεί να αποτέλεσε προϊόν δημιουργίας του συλλέκτη. Σε ορισμένες περιπτώσεις που θα εξεταστούν αμέσως παρακάτω, μπορεί εύκολα να γίνει η διαπίστωση ότι πρόκειται για τίτλους των μορφωμένων συλλεκτών, οι οποίοι γνωρίζουν να χειρίζονται την Ελληνική γλώσσα και μάλιστα την καθαρεύουσα, σε αντίθεση με τους πληροφορητές τους, οι οποίοι στην πλειονότητά τους είναι άνθρωποι των αγρών με πολύ χαμηλό, έως μηδαμινό επίπεδο γνώσης ανάγνωσης και γραφής.²³⁶ Ωστόσο συνολικά το ζήτημα της αρχικής προέλευσης της τιτλοδότησης είναι αδύνατο να τεκμηριωθεί λόγω έλλειψης σχετικών στοιχείων.

IV.3.a.ii. Οι τίτλοι των παραλλαγών όπως καταγράφηκαν από τους συλλέκτες έως και τη δεύτερη δεκαετία του 20^{ού} αιώνα.

Ακολουθώς παρουσιάζονται οι τίτλοι των παραλλαγών, όπως αυτοί καταγράφηκαν από τους συλλέκτες στα διάφορα γεωγραφικά διαμερίσματα. Η τίτλοι χαρακτηρίζουν κατά κύριο λόγο είτε τα κατά τόπους γεφύρια στα οποία αναφέρεται η εκάστοτε παραλλαγή, ή το όνομα της ηρωίδας της πλοκής του μύθου.

Στο γεωγραφικό διαμέρισμα της Ηπείρου κυριαρχεί ο τίτλος του ιστορικού γεφυριού της Άρτας που βρίσκεται στην είσοδο της πόλης. Το 1881 στη συλλογή του Α. Γόνιου, το τραγούδι αναφέρεται με τον τίτλο *Η αστερέωτος γέφυρα της Άρτης*, τίτλο τον οποίο προφανώς προσέδωσε ο συλλέκτης.²³⁷ Επίσης το 1883 καταγράφεται παραλλαγή του τραγουδιού προερχόμενη από την Πρέβεζα, στη συλλογή του Δημ. Περιστερή με τον τίτλο *Της Άρτας το γιοφύρι*, η οποία δημοσιεύεται στα 1907.²³⁸ Σχετικός είναι και ο επόμενος τίτλος από τη συλλογή του Ν. Βένετου στα 1885, στον οποίο ωστόσο ενυπάρχει και η εκδοχή του γεφυριού της Τρίχας: *Το γεφύρι της Τρίχας ή Άρτας*.²³⁹

Επίσης *Της Άρτας το γεφύρι* είναι ο συνηθέστερος τίτλος που δίνουν οι συλλέκτες στις Κυκλάδες έως το 1920. Πέρα από την καταγραφή του Ιωαννίδη στην Αμοργό το 1857, εντοπίζεται και στην Τήνο από το συλλέκτη Αδ. Αδαμαντίου το 1895 στην κοινότητα Φαλατάδος.²⁴⁰ Στο ίδιο νησί βρίσκεται καταγραφή του τίτλου *Της Τρίχας το γεφύρι*, και αφορά στην κοινότητα Αρνάδος την ίδια χρονολογία.²⁴¹

Στην Πελοπόννησο δύο από τις τρεις παραλλαγές που εντοπίζονται πριν το 1920, φέρουν τον τίτλο *Το γιοφύρι της Άρτας*. Οι παραλλαγές αυτές βρίσκονται στις συλλογές του Μιχ. Περάνθη το 1911 και του Β. Φάβη το 1914.²⁴² Το ίδιο έτος σε συλλογή του Γ. Ζαλούμη βρίσκεται παραλλαγή του τραγουδιού με τον τίτλο *Το*

²³⁶ Για παράδειγμα ο τίτλος «*Η στοιχειωμένος γνή μετά των δύο αὐτῆς ἀδελφῶν*» θεωρείται δεδομένο ότι πρόκειται για σύλληψη του συλλέκτη Αθανασίου Ιατρίδη το 1859.

²³⁷ Μέγας, Γεώργιος, *ό.π.*, σ. 47.

²³⁸ Περιστερή, Δημήτριος, «Παράρτημα μουσικόν: Δημῶδη ἄσματα», *Φόρμιγξ*, Αθήνα, 1907, σ. 3-4.

²³⁹ Μέγας, Γεώργιος, *ό.π.*, σ. 47.

²⁴⁰ Μέγας, Γεώργιος, *ό.π.*, σ. 67.

²⁴¹ Μέγας, Γεώργιος, *ό.π.*, σ. 67.

²⁴² Μέγας, Γεώργιος, *ό.π.*, σ. 63.

Στοιχείωμα του γεφυριού.²⁴³ Ακόμη και σε αυτή την παραλλαγή ωστόσο, το αναφερόμενο κτίσμα είναι το γεφύρι της Άρτας.

Από τις περιπτώσεις της Ηπείρου, των Κυκλάδων και της Πελοποννήσου που μόλις εξετάστηκαν, προκύπτουν δύο συμπεράσματα: κατά κύριο λόγο οι τίτλοι των τραγουδιών προσδιορίζουν ότι το κτίσμα στο οποίο διαδραματίζεται η πλοκή του μύθου είναι γεφύρι, και συγκεκριμένα της Άρτας το γεφύρι. Ακολούθως εξετάζονται οι τίτλοι των παραλλαγών των γεωγραφικών διαμερισμάτων της Μακεδονίας, της Κρήτης, πριν το 1920. Το κοινό χαρακτηριστικό τους γνώρισμα είναι ότι και εδώ, όπως και στην περίπτωση του γεφυριού της Άρτας, οι τίτλοι προσδιορίζουν κάποιο γεφύρι δίνοντας το όνομα ενός τοπωνυμίου.

Στη Μακεδονία παρουσιάζονται δύο τιτλοδοτούμενες παραλλαγές το 1901 και το 1915 σε συλλογές του Αστέριου Γούσια²⁴⁴ και του Αθανασίου Σιούλα,²⁴⁵ με τον τίτλο *Της Λάρισας το γεφύρι* και *Της Λάρσας το γκιφύρι* αντίστοιχα. Και στις δύο περιπτώσεις το αναφερόμενο κτίσμα είναι το γεφύρι της πόλης της Λάρισας, που ανήκει στο γειτονικό γεωγραφικό διαμέρισμα της Μακεδονίας, τη Θεσσαλία.

Στην περίπτωση της Κρήτης καταγράφεται το 1919 παραλλαγή στη συλλογή του Γ. Λουλάκη *Η καμάρα του Ρυθύμνου* ενώ νωρίτερα, το 1891 ο Ελληνικός Φιλολογικός Σύλλογος «Ζωγράφειος Αγών» στον πρώτο Τόμο, δημοσιεύει εικοσιοκτώ στίχους παραλλαγής προερχόμενης από τη Ρογδιά της Κρήτης με τον γενικό τίτλο *Η Καμάρα* που δεν αναφέρεται σε συγκεκριμένο τοπωνύμιο.²⁴⁶

Στη δυτική Μικρά Ασία και στον Πόντο κυριαρχεί ο τίτλος *Της Τρίχας το γεφύρι*.²⁴⁷ Ακόμη παραμένει αδιευκρίνιστο εάν της Τρίχας το γεφύρι αναφέρεται σε κτίσμα της περιοχής του Πόντου ή αν πρόκειται για άλλο προσδιορισμό. Στη συνέχεια της έρευνας θα παρατεθούν αναλυτικά οι απόψεις που αφορούν στο συγκεκριμένο ζήτημα. Ο συγκεκριμένος τίτλος εμφανίζεται στα 1877 σε συλλογή του Γ. Κούζου και αφορά στη Μηχανιώνα των παραλίων της Μ. Ασίας.²⁴⁸ Ο ίδιος τίτλος προσδιορίζει δύο παραλλαγές των στίχων του τραγουδιού και αναφέρεται στην περιοχή της Τραπεζούντας του Πόντου. Η πρώτη το 1909 σε έκδοση του περιοδικού *Φόρμιγς*²⁴⁹ και η δεύτερη το 1910 στο έργο του Παντελή Μελανοφρύδη.²⁵⁰

Στην περιοχή της Καππαδοκίας ο τίτλος που δίνουν οι συλλέκτες προσδιορίζει το ιστορικό και μεγαλοπρεπές γεφύρι της πόλης των Αδάνων. Παρουσιάζονται δε παραλλαγές του τίτλου όπως *Της Άτανας το γεφύρι*, το 1884 στη συλλογή του Π. Καρολίδη,²⁵¹ *Η γέφυρα των Αδάνων* το 1886 από τον P. Lagarde²⁵² καθώς και *Το*

²⁴³ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 63.

²⁴⁴ Γούσιας, Αστέριος, *Τά τραγούδια της πατρίδος μου*, τυπογρ. «Η καλαισθησία», Αθήνα, 1901, σ. 80.

²⁴⁵ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 48.

²⁴⁶ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 68.

²⁴⁷ Για τις παραλλαγές με τον τίτλο *Της Τρίχας το γεφύρι* βλ. Κεφ. VII.1.ε. *Μελωδικός τύπος Γ'.*

²⁴⁸ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 73.

²⁴⁹ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 74.

²⁵⁰ Μελανοφρύδης, Παντελής, *Ἡ ἐν Πόντῳ ἐλληνική γλῶσσα*, 1^η εκδ. 1910, Κυριακίδης, 1987, σ. 38.

²⁵¹ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 77.

γιοφύρι 'ς την Άδανα, το 1895 στη συλλογή τραγουδιών του Συμ. Φαρασοπούλου.²⁵³ Ο Lagarde στο ίδιο έργο παρουσιάζει μία ακόμη εκδοχή του τραγουδιού με τον τίτλο *Της Τρίχας το γεφύρι*. Ο Παχτικός στον έργο που δημοσίευσε το 1905, περιλαμβάνει σχετική παραλλαγή του τραγουδιού αναφέροντας ως τίτλο όχι το τοπωνύμιο που και στο συγκεκριμένο τραγούδι ήταν το γεφύρι των Αδάνων, αλλά τον αριθμό των μαστόρων: *Ηνιά μαστόρ' το έχτιναν*.²⁵⁴ Με αυτή τη φράση άλλωστε, στις περισσότερες των περιπτώσεων, ξεκινούν οι παραλλαγές που αναφέρονται στο γεφύρι των Αδάνων.

Στα Δωδεκάνησα έως τα τέλη της δεύτερης δεκαετίας του 20^{ου} αιώνα, επικρατεί ο τίτλος *Της Τρίχας το γιοφύρι* ή *Το τρίχενο γιοφύρι*. Ο πρώτος αποτυπώνεται στις συλλογές των Γ. και Α. Παπαϊωάννου το 1910,²⁵⁵ του Μ. Μιχαηλίδου-Νουάρου²⁵⁶ το ίδιο έτος και του Γερ. Δρακίδου²⁵⁷ το 1917 και ο δεύτερος στη συλλογή του Δ. Δέσποτα²⁵⁸ το 1910. Ακόμη ένα νέο τοπωνύμιο εμφανίζεται στην περιοχή των Δωδεκανήσων και αφορά στο γεφύρι της κοινότητας της Αντιμαχείας στο νησί της Κω. Ο Rouse²⁵⁹ το 1899 στο έργο του «Folklore from the southern Sporades» καταγράφει μία παραλλαγή με τον τίτλο *Στιχοπλεκιά της καμάρας της Αντιμάχειας*, ενώ ο K. Dieterich το 1908 παρουσιάζει *Το γεφύρι της Αντιμάχειας*.²⁶⁰ Το 1919 σε συλλογή του Ι. Ζαρράφτη το τραγούδι αναφέρεται με το γενικό τίτλο *Η καμάρα*.²⁶¹

Στα γεωγραφικά διαμερίσματα που παρουσιάστηκαν μέχρι εδώ, όπως έχει ήδη διαπιστωθεί, ο τίτλος των παραλλαγών που καταγράφηκαν έως το 1920 αφορά κυρίως τον προσδιορισμό της περιοχής, ή πόλης ή κοινότητας στην οποία βρίσκεται το εν λόγω γεφύρι ή η καμάρα. Ακολουθώντας παρουσιάζονται παραλλαγές που περιλαμβάνονται σε συλλογές από τη Θράκη, τη Στερεά Ελλάδα και το νησί της Χίου. Χαρακτηριστικό τους αποτελεί ο προσδιορισμός του τίτλου του τραγουδιού έχοντας ως γνώμονα όχι το αναφερόμενο κτίσμα αλλά, κατά κύριο λόγο, το όνομα της ηρωίδας της πλοκής του μύθου ή του ίδιου του πρωτομάστορα.

Ο Συμ. Μανασσείδης στη συλλογή του που προσδιορίζεται το 1875 συγκαταλέγει παραλλαγή του τραγουδιού με τον τίτλο *Η κυρά Βδοκιά*.²⁶² Ο ίδιος στα 1896 καταγράφει στην Κωνσταντινούπολη την παραλλαγή *Η Αρετή και της τρίχας το γεφύρι*.²⁶³ Στα 1903 Λουλουδόπουλος στην ανέκδοτη συλλογή με τραγούδια από τις

²⁵² Lagarde, P., *Neugriechisches aus klein Asien*, Göttingen, 1886, σ. 39.

²⁵³ Φαρασόπουλος, Συμεών, *Τα σύλατα*, τυπογρ. Δεληγιάννη, Αθήνα, 1895, σ.σ. 107-109.

²⁵⁴ Παχτικός, Γεώργιος, *260 δημώδη έλληνικά άσματα*, βιβλιοθήκη Μαρασλή, τυπογρ. Σακελλαρίου, 1905, σ. 29.

²⁵⁵ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 72.

²⁵⁶ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 72.

²⁵⁷ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 74.

²⁵⁸ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 72.

²⁵⁹ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 71.

²⁶⁰ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 71.

²⁶¹ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 71.

²⁶² Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 50.

²⁶³ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 51.

Καρυές Καβακλή της βόρειας Θράκης συμπεριλαμβάνει το τραγούδι με τίτλο *Το γεφύρι της Γιώργαινας*.²⁶⁴ Ο Σ. Δημοσθενόπουλος στα 1889 καταγράφει στην Κεσάνη μία παραλλαγή του τραγουδιού με τον τίτλο *Του κάλφα το τραγούδι*.²⁶⁵ Τον αμέσως επόμενο χρόνο εντοπίζεται στη συλλογή του Κ. Κουρτίδη άλλη εκδοχή που ο συλλέκτης της δίνει τον τίτλο *Παράδοσις περί της γέφυρας Παύλο-κιόι*.²⁶⁶ Η συλλογή του Κουρτίδη αφορά σε τραγούδια της Αδριανούπολης. Το *Παύλο-κιόι* (= το γεφύρι του Παύλου) αποδίδεται στο όνομα του πρωτομάστορα, γνωστού πέτρινου γεφυριού στον Έβρο ποταμό, πολύ κοντά σε κοινότητες της επαρχίας της Αδριανούπολης. Οι παραπάνω τίτλοι παραλλαγών βρέθηκαν σε συλλογές που το περιεχόμενό τους προέρχεται από ελληνικές κοινότητες ή αστικές περιοχές της τούρκικης (ανατολικής) ή της βουλγάρικης (βόρειας) Θράκης.²⁶⁷

Στο νησί της Χίου εντοπίζεται το 1911, στον τόμο Α' του «Χιακά Χρονικά» του Κ. Αμάντου, παραλλαγή του τραγουδιού με τον τίτλο *Η γυναίκα του πρωτομάστορα*.²⁶⁸ Η καταγραφή αυτή ανήκει στη συλλογή του Ι. Τσερμούλα.

Στο γεωγραφικό διαμέρισμα της Στερεάς Ελλάδας οι τίτλοι που εντοπίζονται πριν το 1920 ποικίλουν ως προς την αφορμή του προσδιορισμού τους. Όπως ήδη αναφέρθηκε, ο ζωγράφος Αθανάσιος Ιατρίδης το 1859, παραθέτει δύο παραλλαγές του τραγουδιού καταγεγραμμένες στην Ευρυτανία και την Αράχοβα.²⁶⁹ Οι τίτλοι των δύο επόμενων παραλλαγών που καταγράφηκαν στη Στερεά Ελλάδα προσδιορίζουν η μία τον τόπο του κτίσματος και η άλλη γενικά το κτίσμα. Η πρώτη βρίσκεται στη Συλλογή Ασμάτων του Ν. Πολίτη, η χρονολογία καταγραφής προσδιορίζεται στα 1875 και φέρει τον τίτλο *Το τραγούδι τοῦ γεφυριοῦ τῆς Ἄρτας*.²⁷⁰ Η δεύτερη βρέθηκε στην κοινότητα Αυλωνάρι του νησιού της Εύβοιας στη συλλογή του Β. Φάβη το 1905. Ο Φάβης καταγράφει το τραγούδι με τον τίτλο *Η καμάρα*.²⁷¹

Στο σημείο αυτό ολοκληρώνεται η παρουσίαση των τίτλων που έδωσαν οι συλλέκτες σε συλλογές των στίχων της υπό έρευνα παραλογής έως και τη δεύτερη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα. Συνοψίζοντας παρατηρείται ότι δύο κύριοι παράγοντες καθόρισαν τον προσδιορισμό του τίτλου της παραλογής: ο ένας αφορά στο τοπωνύμιο των γεφυριών συγκεκριμένων περιοχών και ο δεύτερος στο όνομα της ηρωίδας της πλοκής του μύθου ή του πρωτομάστορα.

Στο πλαίσιο του πρώτου παράγοντα εντάσσονται οι παραλλαγές των οποίων οι συλλέκτες στον τίτλο τους αναφέρονται στο γεφύρι της Άρτας, της Λάρισας, της Τρίχας, των Αδάνων, του Ρεθύμνου, της Αντιμάχειας. Τα προαναφερθέντα

²⁶⁴ Λουλουδόπουλος, Μιλτιάδης, *Ανέκδοτος συλλογή ηθών, εθίμων, δημοτικών ασμάτων, προλήψεων, δεισιδαιμονιών, παροιμιών, αινιγμάτων κ.τ.λ.*, τυπογρ. Αμοιβαιότητας, Βάρνα, 1903, σ. 65.

²⁶⁵ Μέγας, Γεώργιος, *ό.π.*, σ. 50.

²⁶⁶ Μέγας, Γεώργιος, *ό.π.*, σ. 50.

²⁶⁷ Σε αυτές τις περιοχές πριν τη συνθήκη της Λωζάννης βρίσκονται δεκάδες κοινότητες και αστικά κέντρα ελληνόφωνου πληθυσμού.

²⁶⁸ Άμαντος, Κωσταντίνος, *Χιακά Χρονικά*, τ. Α', 1911, σ. 140-141.

²⁶⁹ Βλ. σχετικά *Κεφ. IV.3.α.ι. Οι πρώτες ελληνικές παραλλαγές*.

²⁷⁰ Μέγας, Γεώργιος, *ό.π.*, σ. 55.

²⁷¹ Μέγας, Γεώργιος, *ό.π.*, σ.σ. 58-59.

τοπωνύμια που εμφανίζονται σε τίτλους παραλλαγών εντοπίζονται κατά κύριο λόγο στα ίδια ή σε όμορα γεωγραφικά διαμερίσματα με το αναφερόμενο γεφύρι. Συγκεκριμένα, το γεφύρι της Άρτας παρουσιάζεται σαν τίτλος της παραλογής στην Ήπειρο, στην Πελοπόννησο, στις Κυκλάδες και σε μία περίπτωση στη Στερεά Ελλάδα. Αντίστοιχα, Το γεφύρι της Τρίχας στα Δωδεκάνησα, στη δυτική Μικρά Ασία, στον Πόντο και σε μία περίπτωση στην Καππαδοκία και στις Κυκλάδες. Της Λάρισας το γεφύρι εντοπίζεται στη Μακεδονία, η καμάρα του Ρεθύμνου στην Κρήτη, το γεφύρι των Αδάνων στην Καππαδοκία και το γεφύρι της Αντιμάχειας στα Δωδεκάνησα.

Σχετικά με το δεύτερο παράγοντα, καταγράφονται στους τίτλους τα ονόματα των ηρωίδων Βδοκιά (ή Ευδοκία), Αρετή και Γιώργαινα (δηλαδή σύζυγος του Γιώργου) καθώς και το όνομα του πρωτομάστορα Παύλου. Σε ορισμένες περιπτώσεις δεν παρουσιάζεται το όνομα της ηρωίδας αλλά περιγράφεται ως στοιχειωμένη γυναίκα ή η γυναίκα του πρωτομάστορα ενώ για τον πρωτομάστορα καταγράφεται και απλώς ως του κάλφα το γεφύρι. Οι τίτλοι αυτού του είδους εμφανίζονται κατά κύριο λόγο στην τούρκικη και βουλγάρικη Θράκη, στη Στερεά Ελλάδα και σε μία περίπτωση στην Πελοπόννησο και τη Χίο.

IV.3.β. Β περίοδος: η εξέλιξη των τίτλων των παραλλαγών όπως καταγράφηκαν από συλλέκτες κι ερευνητές, από την τρίτη δεκαετία του 20^{ού} αιώνα έως σήμερα.

Οι αλλαγές που επήλθαν στην Ελλάδα τόσο σε επίπεδο εξέλιξης της επιστήμης της λαογραφίας όσο και σε επίπεδο μεταβολής των συνόρων του κράτους, καθιστούν αναγκαία τη διάκριση των δύο περιόδων, με σκοπό την καλύτερη κατανόηση της εξέλιξης των τίτλων της παραλογής, όπως αυτή καταγράφηκε από την ανεπίσημη αλλά και επίσημη, μετά το 1918, λαογραφία. Ακολούθως παρουσιάζονται αναλυτικά οι τίτλοι με τους οποίους αναφέρουν οι συλλέκτες το τραγούδι ανά γεωγραφικό διαμέρισμα, μετά τη δεύτερη δεκαετία του 20^{ού} αιώνα έως τις αρχές του 21^{ου}. Η περίοδος αυτή χωρίζεται σε δύο υποπεριόδους:

- Αρχές της τρίτης δεκαετίας έως το 1971,
- 1971 έως σήμερα.

Η χρονολογία αυτή αποτελεί τομή στην εξέλιξη της παραλογής στον ελλαδικό χώρο καθώς ο Γεώργιος Μέγας δημοσιεύει το έργο του *Το τραγούδι του γεφυριού της Άρτας*.²⁷² Πρόκειται για την πρώτη έως τότε και τη διεξοδικότερη έως σήμερα έρευνα που έχει γίνει στην Ελλάδα σχετικά με το τραγούδι. Η παράθεση του πλήθους των στοιχείων και οι διεξοδικές αναλύσεις που παρουσιάζει ο Μέγας στο σύγγραμμά του συμβάλουν καθοριστικά στην έκταση της δημοσιότητας που λαμβάνει χώρα η εν λόγω παραλογή σήμερα. Το έργο αυτό γίνεται αντικείμενο μελέτης και κριτικής από

²⁷² Μέγας, Γεώργιος, ό.π.

επιστήμονες λαογράφους, εθνολόγους και μουσικολόγους τόσο της ημεδαπής όσο και της αλλοδαπής.

IV.3.β.ι. Αρχές της τρίτης δεκαετίας έως το 1971.

Κατά την πρώτη υποπερίοδο στο γεωγραφικό διαμέρισμα της Μακεδονίας το τραγούδι καταγράφεται με διάφορες παραφθορές του τίτλου *Της Άρτας το γεφύρι*.²⁷³ Πρόκειται για συλλογές τραγουδιών της Ελπινίκης Σταμούλη – Σαραντή,²⁷⁴ το 1926 καθώς και του ερευνητή του Λαογραφικού Αρχείου της Ακαδημίας Αθηνών, Γεωργίου Αικατερινίδη²⁷⁵ το 1963, στο πλαίσιο των αποστολών επιστημόνων του ερευνητικού κέντρου για τη συλλογή λαογραφικού υλικού. Με τον ίδιο τίτλο ο Βασ. Αναγνωστόπουλος καταγράφει μία παραλλαγή στο όμορο γεωγραφικό διαμέρισμα της Θεσσαλίας το 1961.²⁷⁶ Το ίδιο έτος καταγράφονται τέσσερις παραλλαγές στην Πελοπόννησο από τους συλλέκτες Κωσταντίνα Κάπαρη, Ανθή Λαζάρου, Σπύρο Κρεμμυδά και Δήμητρα Γεωργοπούλου.²⁷⁷ Παρότι πρόκειται για καταγραφές του ίδιου έτους, εντούτοις εντοπίζονται σε τέσσερις διαφορετικούς νομούς της Πελοποννήσου. Νωρίτερα, στα 1925, στο ίδιο γεωγραφικό διαμέρισμα εντοπίζεται μία ακόμη παραλλαγή καταγεγραμμένη από τον Ν. Λάσκαρι.²⁷⁸ Το 1960 μία παραλλαγή των στίχων της παραλογής προερχόμενη από κοινότητα της Νάξου των Κυκλάδων παρουσιάζει ο Ν. Κεφαληλιάδης στον τρίτο τόμο του «ΕΠΕΤ. ΕΤ. ΚΥΚΛΑΔ. ΜΕΛΕΤΩΝ».²⁷⁹ Επίσης από μία παραλλαγή με τον ίδιο τίτλο εντοπίζεται και καταγράφεται στη Στερεά Ελλάδα από την Αλεξάνδρα Βλάχου το 1960, στα Δωδεκάνησα από τη Μαρία Χατζηκωνσταντίνου καθώς και σε πρόσφυγα προερχόμενη από τον Πόντο σε συλλογή της Μαρ. Λιουδάκη το έτος 1938.²⁸⁰

Ο τίτλος *Της Τρίχας το γεφύρι* εντοπίζεται σε πλήθος παραλλαγών προερχόμενες από πρόσφυγες του Πόντου, μετά την ανταλλαγή των πληθυσμών του 1922. Συγκεκριμένα, το 1926 ο Αθ. Παρχαρίδης παραθέτει μία παραλλαγή προερχόμενη από τον Πόντο.²⁸¹ Επίσης η Μέλπω Μερλιέ καταγράφει δύο παραλλαγές το 1930 και μία το 1935.²⁸² Η συλλογή της Μερλιέ βρίσκεται στο Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών. Στο περιοδικό «Αρχείο Πόντου» παρατίθεται μία εκδοχή του τραγουδιού συλλεγμένη από τον Κ. Αλεξιάδη το 1941 καθώς επίσης και στα

²⁷³ Οι παραφθορές αφορούν είτε στη μετατροπή της λέξης γεφύρι σε γιοφύρι, ή στη γραμματική πτώση του τίτλου. Όμοιες αλλαγές τέτοιου τύπου συμβαίνουν και σε παραλλαγές που εντοπίζονται σε επόμενα γεωγραφικά διαμερίσματα και δεν κρίνεται απαραίτητο στο παρόν σημείο της έρευνας να διευκρινίζονται αυτές οι διαφοροποιήσεις.

²⁷⁴ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 48.

²⁷⁵ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 49.

²⁷⁶ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 54.

²⁷⁷ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ.σ. 64-65.

²⁷⁸ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 63.

²⁷⁹ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 68.

²⁸⁰ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ.σ. 56, 72, 75.

²⁸¹ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 75.

²⁸² Ένθετο έντυπο στη δισκογραφική παραγωγή: «Τραγούδια του Πόντου», επιμ. Μ. Δραγούμης – Θ. Μωραϊτίης, Φίλοι μουσικού λαογραφικού Αρχείου Μέλπω Μερλιέ, Αθήνα, 2003, σ.σ. 39, 78.

«Χρονικά Πόντου Α΄» σε συλλογή του Μιχάλη Μεταλλείδη το έτος 1944.²⁸³ Μία σειρά παραλλαγών με τον ίδιο τίτλο εντοπίζονται μεταγενέστερα στο Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών σε συλλογές των Παναγ. Σουμελίδη το 1953, Χρ. Σαμουηλίδη το 1957, Στίλπωνα Κυριακίδη το έτος 1959, Ελένης Γαζή σε καταγραφές του ίδιου και του επόμενου έτους.²⁸⁴ Ο τίτλος *Της Τρίχας το γεφύρι* συναντάται και σε δύο καταγραφές παραλλαγών που προέρχονται από τα Δωδεκάνησα: η πρώτη στο νησί της Ρόδου σε συλλογή τραγουδιών του Χρ. Παπαχρηστοδούλου το 1932 και η επόμενη στο ίδιο νησί σε συλλογή του Σταμ. Φράγκου το 1961.²⁸⁵

Δύο παραλλαγές με τον τίτλο *Της Τρίχας το γεφύρι* βρίσκονται από πρόσφυγες που προήλθαν από την τούρκικη Θράκη. Συγκεκριμένα στα «Θρακικά» του έτους Γ΄ το 1932 παρουσιάζεται το τραγούδι από τη συλλογή του Αλαγν. Παρασκευόπουλου ενώ και ο Γεώργιος Μέγας παραθέτει στο Λαογραφικό Αρχείο τους στίχους από παραλλαγή που κατέγραψε το 1937.²⁸⁶ Στη Θράκη ωστόσο σε επίπεδο τίτλων της παραλογής επικρατεί *Του Παύλου το γεφύρι*. Δύο εξ αυτών καταγράφηκαν στο περιοδικό «Θρακικά» τ. Β΄ και τ. ΙΑ΄ από τον Γ. Λαμπουσιάδη το 1929 και μία από την Ελπινίκη Σταμούλη – Σαραντή το 1939 αντίστοιχα ενώ στο «Αρχείο Θρακικού Θησαυρού» Δ΄ παρατίθεται το 1935 μία ακόμη εκδοχή των στίχων του τραγουδιού που φέρει τον ίδιο τίτλο.²⁸⁷

Ο τίτλος *Το γιοφύρι της Άδανας* καταγράφηκε από πρόσφυγα προερχόμενο από την περιοχή της Καππαδοκίας το 1936. Πρόκειται για συλλογή του Θαν. Κωστάκη η οποία βρίσκεται στο Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών.²⁸⁸ Με την παράθεση αυτής της εκδοχής ολοκληρώνονται οι τίτλοι των παραλλαγών που προσδιορίζονται από το τοπωνύμιο ή το όνομα του πρωτομάστορα. Ακολούθως παρουσιάζονται τίτλοι παραλλαγών που αναφέρονται στην ηρωίδα του μύθου ή σε μία γενική περιγραφή του κτίσματος.

Σχετικά με την περιγραφή του κτίσματος παρουσιάζονται οι τίτλοι των τραγουδιών *Το τραγούδι της καμάρας* ή *Το κτίσιμο τῆ καμάρας*. Ο πρώτος τίτλος που ανήκει στο Θαν. Κωστάκη,²⁸⁹ είναι καταγεγραμμένος από παραλλαγή που συνέλεξε το 1960 ενώ ο δεύτερος προέρχεται από την Κρήτη, χρονολογείται στα 1960 και αποτελεί συλλογή της Ειρ. Μαραγκουδάκη.²⁹⁰ Στα Δωδεκάνησα υπάρχουν τρεις ακόμη τίτλοι παραλλαγών γενικής περιγραφής του κτίσματος: *Η καμάρα* σε συλλογή του Αναστάσιου Καραναστάση το 1957,²⁹¹ *Το γιοφύρι* του Π. Γνευτού,²⁹² το 1926, *Το*

²⁸³ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ.σ. 75-76.

²⁸⁴ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 76.

²⁸⁵ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 73.

²⁸⁶ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ.σ. 52-53.

²⁸⁷ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ.σ. 52-53.

²⁸⁸ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 78.

²⁸⁹ Κωστάκης, Θανάσης, *Τό γλωσσικό ιδίωμα τῆς Σίλλης*, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Αθήνα, 1968, σ. 130.

²⁹⁰ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 69.

²⁹¹ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 72.

²⁹² Γνευτός, Παύλος, *Τραγούδια δημοτικά τῆς Ρόδου*, Αλεξάνδρεια, 1926, σ.σ. 85-86.

στοιχειωμένο γεφύρι του Γεωργίου Καζάβη το 1940 στο έργο του «Νισύρου λαογραφικά».²⁹³

Αναφορικά με την ηρωίδα του μύθου κατά την περίοδο 1920 – 1971 βρίσκονται δύο τίτλοι παραλλαγών. Ο πρώτος, *Η Μαρουδιά*, προέρχεται επίσης από τα Δωδεκάνησα, αποτελεί συλλογή του Εμμ. Χατζηγιακουμή και χρονολογείται στα 1967 και ο δεύτερος τίτλος *Η άτυχη κόρη* αναφέρεται στη συλλογή τραγουδιών του Παντουβάκη από την Κρήτη το 1940.²⁹⁴

IV.3.β.ii. 1971 έως σήμερα.

Ακολούθως παρουσιάζονται οι τίτλοι παραλλαγών που παρατίθενται σε βιβλιογραφία κατά την περίοδο μετά τη συγγραφή του έργου του Μέγα έως σήμερα.

Οι παραλλαγές της παραλογής που αποτυπώνονται σε βιβλιογραφία και φέρουν τον τίτλο *Της Άρτας το γιοφύρι* κατά τις τέσσερις δεκαετίες μετά τη δημοσιοποίηση του έργου του Μέγα υπερτερούν αριθμητικά έναντι όλων των υπολοίπων. Ο Κατσαλίδας στη συλλογή τραγουδιών «Δημοτικά τραγούδια από τη βόρεια Ήπειρο» παρουσιάζει δύο παραλλαγές με το συγκεκριμένο τίτλο.²⁹⁵ Το κείμενο της πρώτης εκδοχής παραπέμπει στην καταγραφή της παραλλαγής του Πολίτη το 1914. Όπως πληροφορεί ο συγγραφέας, το ίδιο κείμενο παρουσιάζεται και σε άλλες συλλογές δημοτικών τραγουδιών από το βόρεια Ήπειρο: στη συλλογή του Βασίλη Νίκα με τίτλο «Δημοτικά τραγούδια της Ελληνικής μειονότητας» καθώς επίσης και στις συλλογές του Γιώργου Παναγιώτου «Δεν είμαστε κι εμείς Ρωμιοί; Ελληνικά αφηγηματικά τραγούδια από την Β. Ήπειρο» και των Στέφανου Φωτίου και Νίκου Λύτη με τίτλο «Δημοτικά τραγούδια της Βορείου Ηπείρου». Το δε κείμενο της δεύτερης παραλλαγής είναι πρωτότυπο.²⁹⁶

Τρεις παραλλαγές του τραγουδιού με τον ίδιο τίτλο παραθέτει στο έργο του ο Νημάς, καταγεγραμμένες στο γεωγραφικό διαμέρισμα της Θεσσαλίας και συγκεκριμένα στις κοινότητες Πλατάνου και Παλαιομονάστηρου Τρικάλων και Πεδινού Καρδίτσας.²⁹⁷ Ο Νημάς στον τόμο παραθέτει όχι μόνο τα κείμενα, αλλά και τις ηχογραφήσεις των τραγουδιών. Σύμφωνα με το συλλέκτη τον τίτλο του τραγουδιού τον έδωσαν οι ίδιοι οι πληροφορητές. Στη Δωρίδα του νομού Φωκίδας στη Στερεά Ελλάδα ο Μάρκου καταγράφει τους στίχους παραλλαγής με τον ίδιο τίτλο.²⁹⁸ Ο συλλέκτης παραθέτει και απόσπασμα μεταγραφής μουσικού κειμένου σε

²⁹³ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 72.

²⁹⁴ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ.σ. 68, 72.

²⁹⁵ Κατσαλίδας, Γρηγόρης, *Δημοτικά τραγούδια από τη βόρειο Ήπειρο*, Gutenberg, Αθήνα, 2003, σ.σ. 48-50.

²⁹⁶ Κατσαλίδας, Γρηγόρης, ό.π., σ.σ. 48-50.

²⁹⁷ Νημάς, Θεόδωρος, *Δημοτικά τραγούδια της Θεσσαλίας*, Α^{φοί} Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη, 1981, σ.σ. 50-52.

²⁹⁸ Μάρκου, Κωνσταντίνος, *Δημοτικά τραγούδια Κονιακού Δωρίδος*, Αθήνα, 1978, σ.σ. 148-149.

ευρωπαϊκή και βυζαντινή σημειογραφία ενώ σχετικά με το χορό, ταξινομεί το τραγούδι στα *τσάμικα*.

Αναδημοσίευση της παραλλαγής που κατέγραψε το 1914 ο Πολίτης, παρουσιάζει ο Κονταξής με τον τίτλο *Του γεφυριού της Άρτας*.²⁹⁹ Ο Κονταξής παραθέτει αποσπασματικά τους στίχους με εκτενή σχόλια που αφορούν στην ερμηνεία τους. Την ίδια παραλλαγή αναδημοσιεύει και ο Στάθης ενώ στις αμέσως επόμενες δεκαοκτώ σελίδες παραθέτει πλήθος στοιχείων που αφορούν στην ερμηνεία των στίχων κάνοντας μία σειρά από παραλληλισμούς που θα εξεταστούν λεπτομερώς πιο κάτω.³⁰⁰ Ακόμη παραλλαγή του τραγουδιού με τον ίδιο τίτλο παραθέτει και ο Κορίδης στον τέταρτο τόμο της συλλογής δημοτικών τραγουδιών.³⁰¹

Τον τίτλο *Το γεφύρι της Άρτας* που αποτελεί μετάφραση του *Puntea di Arta* που παρουσιάζει η Παπαζήση – Παπαθεοδώρου στη συλλογή «Τα τραγούδια των Βλάχων».³⁰² Η συγγραφέας παραβάλλει τους 179 στίχους του τραγουδιού γραμμένους στη βλάχικη γλώσσα και δίπλα αντιπαραθέτει την ελληνική μετάφραση σε έμμετρη απόδοση από την ίδια. Ομοίως ο Έξαρχος στο έργο του «Πούντεα ντι Άρτα, Το γεφύρι της Άρτας» παρουσιάζει δύο «αρμανόγλωσσες» όπως λέει ο ίδιος, παραλλαγές.³⁰³ Η πρώτη προέρχεται από το Μέτσοβο, έχει 297 στίχους και καταγράφηκε το 1958 από τον Γιώργο Πλατάρη.³⁰⁴ Η δεύτερη αποτελεί αναδημοσίευση της παραλλαγής που κατέγραψε ο Parahagi και περιέχει 181 στίχους.³⁰⁵ Η συγκεκριμένη καταγραφή έχει στιχουργικά πλήθος ομοιοτήτων με την αντίστοιχη που παρουσιάζει η Παπαζήση – Παπαθεοδώρου.

Ένας ακόμη τίτλος ο οποίος καταγράφεται και στη νεότερη βιβλιογραφία είναι αυτός της *Καμάρας*. Ο Χρήστος Χειμώνας περιγράφει το χορό Καμάρα και παραθέτει παραλλαγή της συγκεκριμένης παραλογής από τη Σκιάθο.³⁰⁶ Ο Φαράντος παρουσιάζει το 1988 δύο παραλλαγές καταγεγραμμένες σε κοινότητες της νότιας Εύβοιας.³⁰⁷ Οι δύο παραλλαγές φέρουν τον τίτλο *Το τραγούδι της καμάρας*. Επίσης με τον τίτλο *Η καμάρα οι Μαστροκώστας – Μητροπέτρου* καταγράφουν δύο παραλλαγές προερχόμενες από τις κοινότητες Ευαγγελισμού και Στουπαίων της

²⁹⁹ Κονταξής, Κώστας, *Το δημοτικό τραγούδι, μια προσπάθεια μελέτης*, Πασχέντης, Αγρίνιο, 2007, σ. 193.

³⁰⁰ Στάθης, Ευάγγελος, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, Σιδέρης, Αθήνα, 2004, σ.σ. 55-56.

³⁰¹ Κορίδης, Γιάννης, *Τα ωραιότερα δημοτικά τραγούδια*, Ιολκός, Αθήνα, 2002, σ. 424.

³⁰² Παπαζήση – Παπαθεοδώρου, Ζωή, 1985, *Τα τραγούδια των Βλάχων, δημοτική και επώνυμη ποίηση*, Gutenberg, Αθήνα, 1985, σ. σ. 26-30.

³⁰³ Έξαρχος, Γιώργης, *Πούντεα ντι Άρτα, Το γεφύρι της Άρτας*, Μελέτη, Λάρισα, 2002, σ.σ. 62-79, 90-99.

³⁰⁴ Έξαρχος, Γιώργης, ό.π., σ. 61.

³⁰⁵ Parahagi, Tache, *Antilogie Aromaneasca*, Bucuresti, 1922, σ.σ. 67-73.

³⁰⁶ Χειμώνας, Χρήστος, «Ο Σκιαθίτικος χορός ‘Καμάρα’», *Αρχεόν Θεσσαλικών Μελετών* 4, Βόλος, 1976, σ. 12.

³⁰⁷ Φαράντος, Χαράλαμπος, «Δημοτικά τραγούδια από την Αμάρυνθο, το Αλιβέρι, και άλλα χωριά της ν. Εύβοιας», ανάτυπο από τον Κ’/1988-89 τόμο του Αρχείου Ευβοϊκών Μελετών. Αθήνα, 1988, σ.σ. 159-165.

νότιας Εύβοιας.³⁰⁸ Στο σύγγραμμα παρατίθεται απόσπασμα μεταγραφής του μουσικού κειμένου σε δυτική σημειογραφία, ενώ οι συγγραφείς αναφέρουν ότι το συγκεκριμένο τραγούδι χορεύεται ως *συρτός*, χωρίς ωστόσο να δίνουν επιπλέον πληροφορίες ή περιγραφή του χορού, όπως συνέβη και στην προηγούμενη περίπτωση.

Στον ελλαδικό χώρο πιθανότατα για πρώτη φορά δημοσιοποιούνται παραλλαγές της παραλογής καταγεγραμμένες σε κοινότητες των Πομάκων του νομού Ξάνθης, από τον Μητσάκη στα πρακτικά του Γ΄ συμποσίου λαογραφίας του βορειοελλαδικού χώρου.³⁰⁹ Πρόκειται για τρεις εκδοχές του τραγουδιού όπου παρατίθεται το κείμενο στη γλώσσα των Πομάκων και αντιπαρατίθεται ελληνική μετάφραση. Η πρώτη παραλλαγή προέρχεται από το χωριό Μύκη, φέρει τον τίτλο *Trimina bratje kjurpuje gradevo* (μτφ. Μητσάκη: Τρία αδέρφια χτίζουν γεφύρι), η δεύτερη από την κοινότητα Σάτρες, *Trimina bratji grada gradeho* (μτφ. Μητσάκη: Τρία αδέρφια έχτιζαν πόλη) και η τρίτη από το χωριό Ωραϊόν με τίτλο *Troista bratje grado gradeho* (μτφ. Μητσάκη: Τρία αδέρφια έχτιζαν πόλη).³¹⁰ Μετά την παρουσίαση των στίχων των τραγουδιών ακολουθεί εκτενής συγκριτική μελέτη των μοτίβων τους. Ο Αλή Ρόγγο καταγράφει μία ακόμη παραλλαγή των στίχων με τον τίτλο *Trimina bratje*.³¹¹ Επίσης η Τσιλιπάκου παρουσιάζει δική της καταγραφή του τραγουδιού με τίτλο *Trimino bratye grada gradeho* (μτφ. Τσιλιπάκου: Τρία αδέρφια γεφύρι χτίζανε).³¹² Το κοινό στοιχείο των τίτλων των Πομάκικων παραλλαγών είναι η ύπαρξη τριών αδερφών που χτίζουν είτε μια γέφυρα ή μια πόλη. Σε όλες οι προαναφερθείσες Πομάκικες παραλλαγές, ο τίτλος τους αποτελεί τον πρώτο στίχο του τραγουδιού.

Ο Κατσίκας – Καππαδόκης στη συλλογή «Παραδοσιακά τραγούδια των Ρωμιών από τις χαμένες πατρίδες» παρουσιάζει δύο παραλλαγές του τραγουδιού.³¹³ Η πρώτη εκδοχή φέρει τον τίτλο *Της Πόλης το γεφύρι*. Πρόκειται για την ίδια παραλλαγή *Του γεφυριού της Άρτας* της συλλογής του Πολίτη με τη διαφοροποίηση ότι στη θέση της πόλεως της Άρτας καταλαμβάνει η Πόλη. Ένας ακόμη τίτλος που αναφέρεται σε κτίσμα της Καππαδοκίας είναι *Τ'ς Άτανας το γιοφύρι*. Η συγκεκριμένη εκδοχή εντοπίζεται στη διπλωματική εργασία της Σαμουηλίδου στο Αρχείο του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ.³¹⁴ Σύμφωνα με την ερευνήτρια η

³⁰⁸ Μαστροκώστας, Βλάσης, Μητροπέτρος, Χρήστος, *Συλλογή δημοτικών τραγουδιών στη νότια Εύβοια*, Πνευματικό κέντρο Καυγάλων Εύβοιας, Αθήνα, 1993, σ.σ. 25-27, 274.

³⁰⁹ Μητσάκης, Καρυοφίλης, «Πομάκικες διασκευές του τραγουδιού για το 'γεφύρι της Άρτας'», Αλεξανδρούπολη, 14-18 Οκτωβρίου 1976, Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου, Θεσσαλονίκη, 1979.

³¹⁰ Μητσάκης, Καρυοφίλης, ό.π., σ.σ. 465-471.

³¹¹ Ρόγγο, Αλή, *Πομάκικα δημοτικά τραγούδια της Θράκης*, Ταμείον Θράκης, Ξάνθη, 2002, σ.σ. 197-198, 323.

³¹² Τσιλιπάκου, Ελένη, *Πομάκικα τραγούδια από τη Γλαύκη*, Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2007, σ.σ. 31-39.

³¹³ Κατσίκας-Καππαδόκης, Δημήτρης, *Παραδοσιακά τραγούδια των Ρωμιών από τις χαμένες πατρίδες*, Εταιρία Καππαδικών Σπουδών, Λάρισα, 2002, σ. 35.

³¹⁴ Σαμουηλίδου, Θεολογία, *Δημοτικά τραγούδια από τα Ποτάμια της Καππαδοκίας*, Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2002.

πληροφορήτρια είναι πρόσφυγας δεύτερης γενιάς και οι γονείς της ήρθαν στην Ελλάδα και συγκεκριμένα στην κοινότητα Ομορφοχώρι της Λάρισας, από την Καπαδοκία.

Ακολούθως παρουσιάζονται τέσσερις παραλλαγές των οποίων ο τίτλος αναφέρει τον αριθμό των μαστόρων που χτίζουν το γεφύρι. Οι συγκεκριμένοι τίτλοι αποτελούν το πρώτο ημιστίχιο των στίχων του κάθε τραγουδιού. Ο Καβακόπουλος στο έργο του «Καθιστικά της Σωζόπολης, χορευτικά της Θράκης» παραθέτει παραλλαγή με τον τίτλο *Χίλιοι τρακόσιοι μαστοροι*.³¹⁵ Ο Κατσίκας – Καπαδόκης στη δεύτερη εκδοχή που παραθέτει στο έργο του, δίνει τον τίτλο *Εννιά μαστοροι έχτιναν*.³¹⁶ Πρόκειται για την ιστορία του τραγουδιού που αναφέρεται στο γεφύρι των Αδάνων. Η Κωνσταντίνα Μπέτσου στη διπλωματική της εργασία με τίτλο «Δημοτικά τραγούδια της Άμπλιανης Ευρυτανίας» δίνει τον τίτλο *Χίλιοι μαστοροι δούλευαν*.³¹⁷

Στο σημείο αυτό ολοκληρώνεται η παρουσίαση των τίτλων του τραγουδιού από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα έως και την πρώτη δεκαετία του 21^{ου}, όπως προέκυψε μέσα από τη βιβλιογραφική έρευνα.

IV.4. Οι συστηματικές απόπειρες σύνδεσης του τραγουδιού και των παραλογών με το παρελθόν (Αρχαία Ελλάδα, Βυζάντιο).

Σε λαογραφικές και φιλολογικές μελέτες του 19^{ου}, 20^{ου} και 21^{ου} αιώνα έχει κατεξοχήν τεθεί το ζήτημα του χρόνου και του «τρόπου της γέννησης» ή της εύρεσης της αρχικής μορφής των τραγουδιών που εντάσσονται στις παραλογές. Στους δύο σχεδόν αιώνες ύπαρξης του νέου Ελληνικού κράτους, έχει διατυπωθεί πλήθος θεωριών και απόψεων αναφορικά με την προέλευση των παραλογών. Στο πλαίσιο αυτό, παρατηρείται συστηματική προσπάθεια σύνδεσης και εύρεσης της σχέσης των τραγουδιών με αντίστοιχους μύθους της αρχαίας Ελλάδας. Επίσης συστηματική, κυρίως από την επίσημη λαογραφία, είναι η προσπάθεια σύνδεσης της πλοκής των τραγουδιών με γεγονότα ή μύθους που συναντώνται κατά τους ρωμαϊκούς ή βυζαντινούς χρόνους. Καμία αναφορά δε γίνεται για την ύπαρξη ή την εξέλιξη των παραλογών κατά την περίοδο της οθωμανικής αυτοκρατορίας. Ακολούθως παρουσιάζονται μελέτες ερευνητών που επιχειρούν να αποδείξουν τη σχέση του κειμένου του τραγουδιού και εν γένει των παραλογών με αντίστοιχα κείμενα της αρχαιότητας.

Ο Ιωάννου στο έργο του *Το δημοτικό τραγούδι, παραλογές* παραθέτει συνοπτικά τις «φάσεις και τα επιχειρήματα» της μελέτης του Κυριακίδη *Αί ιστορικά άρχαι τής δημώδους νεοελληνικής ποιήσεως* σχετικά με την καταγωγή των ελληνικών

³¹⁵ Καβακόπουλος, Παντελής, *Καθιστικά της Σωζόπολης, χορευτικά της Θράκης*, Ίδρυμα μελετών χερσονήσου του Αίμου, Θεσσαλονίκη, 1993, σ.σ. 176-177.

³¹⁶ Κατσίκας-Καπαδόκης, Δημήτρης, ό.π., σ.σ. 126-127.

³¹⁷ Μπέτσου, Κωνσταντίνα, *Δημοτικά τραγούδια της Άμπλιανης Ευρυτανίας*, Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2004, σ. 23.

παραλογών, επικεντρώνεται δε, στα σημεία της συγκεκριμένης μελέτης, όπου παρουσιάζονται και οι απόψεις άλλων ερευνητών.³¹⁸ Στη μελέτη προτάσσεται μία σειρά επιχειρημάτων και διαπιστώνεται η σχέση, με την έννοια της συνέχειας και της εξέλιξης της, της ελληνικής ποίησης από την αρχαιότητα έως σήμερα που εκφράζεται μέσα στο δημοτικό τραγούδι.

Ο Fauriel πρώτος διατυπώνει το ερώτημα εάν η σύγχρονη δημοτική ποίηση είναι ένα νέου είδους λαϊκό δημιούργημα ή εάν αποτελεί τη συνέχεια, την εξέλιξη της αρχαίας ελληνικής ποίησης και καταλήγει στη διαπίστωση ότι πρόκειται για την εξέλιξή της, με τις μεταλλάξεις και τις αλλοιώσεις που επέφερε η πάροδος του χρόνου. Ακολουθώντας, στη σύνοψη του Ιωάννου προκρίνεται η σχέση των λέξεων που χρησιμοποιεί ο λαός *τραγούδι* και *παραλογή*. Η πρώτη θεωρείται ότι «προέρχεται από την αρχαία λέξη *τραγωδία*» και η δεύτερη, σύμφωνα με τον Κυριακίδη, από την *παρακαταλογή*, όρος «θεατρικός και σήμαινε ένα είδος μελοδραματικής απαγγελίας τραγικών και παθητικών μερών της τραγωδίας [...]».³¹⁹ Στο ίδιο κείμενο ο ερευνητής διαπιστώνει τη σχέση του δεκαπεντασύλλαβου στίχου του δημοτικού τραγουδιού με το «αρχαίο ιαμβικό καταληκτικό τετράμετρο». Παραλληλίζει τη θεματολογία των παραλογών με αρχαίους μύθους για να καταλήξει ότι η αρχική κοιτίδα των παραλογών βρίσκεται στο αρχαίο θέατρο.

Στη συνέχεια της σύνοψης του έργου του Κυριακίδη ο Ιωάννου παρουσιάζεται το «ορχηστρικό δράμα» που συναντάται την περίοδο της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας και «έχει τις ρίζες της στην αρχαία Ελλάδα».³²⁰ Ο *παντόμιμος* ασκείται σε «ορχηστρικές τραγωδίες» των οποίων οι υποθέσεις αποτελούν μέρος της προσφιούς στο αρχαίο θέατρο ελληνικής μυθολογίας. Ο Κυριακίδης αναφέρει ότι τα «ορχηστρικά άσματα» δε διαφέρουν κατ' ουσίαν από την εικόνα που παρουσιάζουν οι νεοελληνικές παραλογές. Ωστόσο σημειώνεται ότι σήμερα δε σώζεται κανένα σχετικό κείμενο παρά μόνο περιλήψεις αυτών. Πιο κάτω στο ίδιο κείμενο αναλύεται η επιβίωση του παντομίμου στην περίοδο της βυζαντινής αυτοκρατορίας για να καταλήξει σύμφωνα με τα γραφόμενα του Κυριακίδη στην ακολουθία της πρώιμης βυζαντινής περιόδου που διαδέχτηκε τους τραγικούς μύθους της αρχαιότητας κι εν τέλει διοχετεύτηκαν στις παραλογές.

Σύμφωνα με την άποψη του Κυριακίδη οι παραλογές, «στη μορφή που τις γνωρίζουμε» δημιουργήθηκαν περί τον ένατο αιώνα.³²¹ Ωστόσο ο ίδιος καταλήγει ότι είναι αδύνατος ο επακριβής χρονικός προσδιορισμός της αρχικής μορφής τους. Την ίδια άποψη έχει κι ο Πετρόπουλος ο οποίος αναφέρει ότι «είναι δύσκολο να προσδιορίσουμε με (χρονική) ακρίβεια τη μορφή που διασώζονται ως σήμερα».³²²

³¹⁸ Ιωάννου, Γιώργος, ό.π., σ.σ. 10-28.

³¹⁹ Ιωάννου, Γιώργος, ό.π., σ. 11.

³²⁰ Ιωάννου, Γιώργος, ό.π., σ. 12.

³²¹ Ιωάννου, Γιώργος, ό.π., σ. 19.

³²² Πετρόπουλος, Δημήτρης, ό.π., σ. κε'.

Ο Ιωάννου στο έργο του παρουσιάζει δύο παραλλαγές της παραλογής με τίτλο «Του γεφυριού της Άρτας».³²³ Στα σχόλια που παραθέτει πριν παρουσιάσει τις παραλλαγές, συσχετίζει την πλοκή του τραγουδιού με το δράμα του Ευριπίδη «Ιφιγένεια η εν Αυλίδι», σχολιάζοντας ωστόσο ότι οι «οι δύο περιπτώσεις δεν είναι ακριβώς αντίστοιχες». Τον ίδιο συσχετισμό έχει κάνει νωρίτερα και ο Ρωμαίος³²⁴ τον οποίο αναπαράγει και επικαλείται και ο Κονταξής μεταγενέστερα.³²⁵ Ακόμη, ο Ρωμαίος στο «Δημοτικό τραγούδι, προβλήματα καταγωγής και τεχνοτροπίας», εξετάζει παραλλαγές της παραλογής, στα κείμενά των οποίων γίνεται αναφορά στο γεφύρι της Τρίχας ή στο τρίχινο γεφύρι.³²⁶ Επικαλούμενος τον Πολίτη συσχετίζει την ιστορία του τραγουδιού με το πέρασμα στον κάτω κόσμο, στον Άδη, μέσω του Αχέροντα ποταμού, όπως είναι γνωστό στην αρχαία ελληνική μυθολογία.

Ο Μέγας κατά την εξέταση των στοιχείων του τραγουδιού, μελετώντας το στοιχείο της εξαγγελίας της θυσίας της ηρωίδας, αναφέρει:³²⁷

Ὅθεν ἡ διήγησις οικονομεῖται μέ τό στοιχεῖον τῆς ἀντικαταστάσεως, τό γνωστόν ἐκ τοῦ μύθου τῆς Ἀλκήσιδος. Ἐκεῖ ἡ αἰτιολόγησις εἶναι πλήρης: ἕνας θεός θητεύων πρὸς τιμωρίαν εἰς τὰ ἀνάκτορα τοῦ βασιλέως Ἀδμήτου, ὁ Ἀπόλλων, ἐπιτυγχάνει νά μεθύσῃ τὰς Μοῖρας καί ν' ἀποσπᾷ ἀπό αὐτάς τροποποίησιν τῆς ἀποφάσεώς των, τήν ἀντικατάστασιν τοῦ Ἀδμήτου δι' ἄλλου προσώπου ἐκ τῶν οἰκείων του.

Αμέσως πιο κάτω, εξετάζοντας τα μοτίβα της συμφωνίας των μαστόρων για το θύμα, παραλληλίζει τον πρωτομάστορα με ήρωα αρχαίας τραγωδίας, χαρακτηρίζοντάς τον «πρόσωπο τραγικό», καθώς ο ίδιος ακολουθεί πιστά ότι η μοίρα του επιτάσσει: «ἀλλ' ὑποκύπτει ἐξ ἀνθρωπίνης ἀδυναμίας εἰς τήν ἀνάγκην καθ' ὄν τρόπον καί οἱ ἥρωες τῆς ἀρχαίας τραγωδίας».³²⁸

Ο ίδιος ερευνητής σε άλλο σημείο της μελέτης του προσδιορίζει στους βυζαντινούς χρόνους την προέλευση του ερευνώμενου τραγουδιού πριν τον 11^ο αιώνα, λόγω της ευρύτατης διάδοσης της παραλογής σε όλες τις περιοχές της νοτιοανατολικής Ευρώπης όπου κατοικούν ελληνικοί πληθυσμοί, συμπεριλαμβανομένης και ολόκληρης της Μικράς Ασίας και των παραλίων του

³²³ Ιωάννου, Γιώργος, *ό.π.*, σ.σ. 44-48. Πρόκειται για δύο αναδημοσιεύσεις ,η πρώτη καταγεγραμμένη στην Αγιάσο της Μυτιλήνης από την Λύντεκε, Εντβίγη, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, Μέρος Α', Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα, 1947, σ.σ. 183-184. Η δεύτερη από τον Κυπαρίσση, Βασίλη, *Τραγούδια της Χαλκιδικής*, Κ. Θεοδωρίδης, Θεσσαλονίκη, 1940, σ.σ. 79-80. Στη δεύτερη παραλλαγή στο κείμενο του τραγουδιού δεν γίνεται κάποια αναφορά στο κτίσμα του γεφυριού της Άρτας, μολονότι φέρει αυτό τον τίτλο.

³²⁴ Ρωμαίος, Κώστας, *Κοντά στις ρίζες*, Εστία, Αθήνα, 1959, σ.σ. 177-178.

³²⁵ Κονταξής, Κώστας, *ό.π.*, σ. 192.

³²⁶ Ρωμαίος, Κώστας, *Δημοτικό τραγούδι, προβλήματα καταγωγής και τεχνοτροπίας*, (1^η εκδ. Αρχείο Θρακικού Θησαυρού, 1952), τ. 1^{ος}, Πτολεμαίος, Αθήνα, 1979, σ. 40.

³²⁷ Μέγας, Γεώργιος, *ό.π.*, σ. 99.

³²⁸ Μέγας, Γεώργιος, *ό.π.*, σ. 102.

Πόντου.³²⁹ Σύμφωνα με το Μέγα οι απομονωμένες αυτές περιοχές της Καππαδοκίας και του Πόντου πριν τον 11^ο αιώνα αποτελούσαν μέρος της «πνευματικής ενότητας του Ελληνισμού» στο πλαίσιο της βυζαντινής αυτοκρατορίας και επομένως ήταν ευκολότερη η διάδοση του τραγουδιού σε περιοχές πολύ μακρινές μεταξύ τους.³³⁰ Ένα ακόμη στοιχείο το οποίο θεωρεί ο ερευνητής ότι θα ενισχύσει την «αρχαιότητα» του τραγουδιού, είναι το όνομα της ηρωίδας, το οποίο συναντάται σε πλήθος «ακριτικών ποιημάτων».³³¹ Με την άποψη του Μέγα σχετικά με τη χρονική περίοδο που δημιουργήθηκε το τραγούδι συμφωνεί και ο Οικονομίδης.³³²

Ο Κονταξής σε άλλα σημεία του έργου του, σε υποκεφάλαιο που αναφέρεται στο γεφύρι της Άρτας, επισημαίνει ότι «σε αρχαίους ελληνικούς μύθους και βυζαντινές παραδόσεις υπάρχει θυσία ανθρώπων και ζώων κατά τη θεμελίωση μεγάλων οικοδομημάτων».³³³ Πιο κάτω ο συγγραφέας αναλύει το νοηματικό περιεχόμενο των στίχων της παραλλαγής που κατέγραψε ο Πολίτης και δημοσίευσε το 1914. Σχολιάζοντας τη σκηνή της κατάρας, επικαλούμενος τον Ρωμαίο αναφέρει ότι «σε αρχαίες ελληνικές θυσίες [...] έδιναν και δίνουν ιδιαίτερη προσοχή πως θα καταφέρουν το ζώο να μην αντιδράσει αρνητικά την ώρα της θυσίας του».³³⁴ Ακολούθως ο Κονταξής παρουσιάζει συνοπτικά μία σειρά μελετών σχετικά με την ερμηνεία της καταγωγής του τραγουδιού.³³⁵

Στη συνέχεια των προηγουμένων παρουσιάζεται μία ακόμη προσπάθεια σύνδεσης και παραλληλισμού των στοιχείων του τραγουδιού με στοιχεία από μύθους και έργα συγγραφέων της αρχαιότητας, καθώς και με στοιχεία της χριστιανικής θρησκείας. Ο Ε. Στάθης αναδημοσιεύει την καταγεγραμμένη από τον Πολίτη παραλλαγή «Του γεφυριού της Άρτας», ερμηνεύοντας με τη δική του συλλογιστική τα μοτίβα του τραγουδιού.³³⁶ Σε σχέση με τη θρησκεία θεωρεί ότι το γεφύρι συμβολίζει τη «σκάλα» επικοινωνίας του Ιακώβ με το «θείο» ενώ όπως ο ίδιος επισημαίνει «θρησκευολογικά γέφυρα σωτηρίας θεωρείται η Παναγία για τους Χριστιανούς που ενώνονται με το Χριστό». Πιο κάτω ερμηνεύοντας τα μοτίβα της παραλογής παραπέμπει διαρκώς σε μύθους και στοιχεία από την αρχαία Ελλάδα: για παράδειγμα, συσχετίζει «το πουλί» που μιλά με ανθρώπινη φωνή με το πέταγμα του Δαίδαλου και του Ίκαρο, με τον αγγελιοφόρο Ερμή, το συσχετίζει με μινωικές παραστάσεις, με την ύπαρξη πουλιού στη σαρκοφάγο της Αγίας Τριάδας, με τους κίονες της Κνωσού κι εν τέλει με τις Ομηρικές «μεταμορφώσεις της Αθηνάς σε

³²⁹ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 137. Ο Μέγας προσδιορίζει τον 11^ο αιώνα ως όριο καθώς όπως ο ίδιος αναφέρει τον αιώνα αυτό «ή ήττα του Μαντζικέρτ έρριψε την Μικράν Ασίαν βοράν εις τας όρδás τών Σελτζούκων Τούρκων».

³³⁰ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ.σ. 137, 189.

³³¹ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 90.

³³² Οικονομίδης, Δημήτριος, ό.π., σ. 130. Οι δύο μελετητές συμφωνούν ως προς την περίοδο, διαφωνούν ωστόσο ως προς την περιοχή όπου δημιουργήθηκε η συγκεκριμένη παραλογή. Βλ. *Κεφ. Ι.4.β. Άσκηση κριτικής στις νεότερες ελληνικές μελέτες (μέσα 20^{ου} – αρχές 21^{ου} αιώνα)*.

³³³ Κονταξής, Κώστας, ό.π., σ. 186.

³³⁴ Κονταξής, Κώστας, ό.π., σ. 191 και Ρωμαίος, Κώστας, .ο.π., 1959, σ. 177.

³³⁵ Κονταξής, Κώστας, ό.π., σ.σ. 197-200.

³³⁶ Στάθης, Ευάγγελος, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, Σιδέρης, Αθήνα, 2004, σ.σ. 55-74.

πουλί». ³³⁷ Με τον ίδιο τρόπο στη συνέχεια, ερμηνεύοντας λέξεις ή φράσεις της παραλογής, τις παραλληλίζει με δεκάδες αρχαιοελληνικούς μύθους.

IV.5. Η οπτική της επιστήμης της ανθρωπολογίας: κριτική στη στάση των λαογράφων.

Ο τρόπος με τον οποίο προσεγγίζουν οι λαογράφοι από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα κι έπειτα το σύνολο των στοιχείων της παράδοσης, επομένως και του τραγουδιού της *Άρτας το γεφύρι*, δεν κατέστη αποδεκτός από το σύνολο της επιστημονικής κοινότητας. Στο πλαίσιο της αντικειμενικής παρουσίασης όλων των απόψεων θα επιχειρηθεί να παρουσιαστεί η κριτική που ασκείται κυρίως από τους νεότερους εθνολόγους από τις αρχές του τελευταίου τετάρτου του 20^{ου} αιώνα έως σήμερα. Στο παρόν υποκεφάλαιο καταγράφεται η κριτική που ασκείται στους λαογράφους, εστιάζοντας σε σημεία που αφορούν στην εν λόγω παραλογή.

Ο όρος «Λαογραφία» αποτελεί δημιουργία του ιδρυτή της νέας επιστήμης, Νικολάου Πολίτη και εισάγεται πρώτη φορά το 1884. Πρόκειται για την ελληνική απόδοση της «επιστήμης του folklore». ³³⁸ Στην Ελληνική λαογραφία κυριαρχεί η οπτική του ρομαντισμού και όχι του ορθολογισμού καθώς οι σκοποί της προσανατολίζονται κατά κύριο λόγο στο παρελθόν μέσω της μελέτης των στοιχείων της παράδοσης όπως η γλώσσα, τα ήθη και τα έθιμα που δημιουργούν την «εθνική» συνείδηση η οποία «διαφοροποιεί» τον ερευνώμενο λαό «από τους άλλους λαούς». ³³⁹

IV.5.α. Κριτική στην εθνοκεντρική αντίληψη της λαογραφίας.

Η Κυριακίδου – Νέστορος στο άρθρο της *Η ετερογένεια των πολιτισμών και η θεωρητική της αντιμετώπιση* παρουσιάζει και αναλύει τα τρία κριτήρια για την αξιολόγηση των πολιτισμών. ³⁴⁰ Σύμφωνα με αυτά τα κριτήρια, ασκώντας κριτική στην αξιολόγηση των πολιτισμών εντοπίζει τρεις αρνητικές συνιστώσες, «εχθρούς της Ανθρωπολογίας» ως επιστήμης του «άλλου», όπως τις αποκαλεί, που δεν επιτρέπουν στην επιστήμη την αντικειμενική στάση της έναντι της «ετερογένειας των

³³⁷ Στάθης, Ευάγγελος, ό.π., σ.σ. 60-62.

³³⁸ Κυριακίδου – Νέστορος, Άλκη, «Εισαγωγή στη σύγχρονη ελληνική ιδεολογία και λαογραφία (1986)» στο επιμ. Ν. Σκουτέρη – Διδασκάλου, Κ. Ντελόπουλος, Μ. Καϊρή, *Λαογραφικά μελετήματα II*, Πορεία. Θεσσαλονίκη, 1993, σ. 98. Σύμφωνα με την Κυριακίδου – Νέστορος ο όρος *folklore* δημιουργήθηκε από τον Άγγλο αρχαιολόγο William John Thoms.

³³⁹ Κυριακίδου – Νέστορος, Άλκη, «Λαογραφία και νεότερη ευρωπαϊκή ιστορία» στο *Σημειώσεις για το μάθημα ΑΑΚ 101: Εισαγωγή στη λαογραφία και την κοινωνική ανθρωπολογία*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1987, σ.σ. 34-35, τ.ι., «Ορθολογισμός και ρομαντισμός στη θεωρία της ελληνικής λαογραφίας (1978)» στο επιμ. Ν. Σκουτέρη – Διδασκάλου, Κ. Ντελόπουλος, Μ. Καϊρή, *Λαογραφικά μελετήματα II*, Πορεία, Θεσσαλονίκη, 1993, σ.σ. 89-92 και τ.ι., ό.π., σ.σ. 93-102.

³⁴⁰ Κυριακίδου – Νέστορος, Άλκη, «Η ετερογένεια των πολιτισμών και η θεωρητική αντιμετώπιση τους» στο *Σημειώσεις για το μάθημα του Β' έτους της Φιλοσοφικής Σχολής: Λαογραφία και ανθρωπιστικές σπουδές*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 1980, σ.σ. 32-35. Τα κριτήρια που παρουσιάζει η Κυριακίδου είναι το φυλετικό, ο γεωγραφικός ντετερμινισμός και η αναλογία πολιτισμού – οργανισμού.

πολιτισμών»: ο εθνοκεντρισμός, ο ευρωπαϊοκεντρισμός και ο ανθρωποκεντρισμός. Ως εθνοκεντρισμό η Κυριακίδου ορίζει την «[...] τάση των μελών ενός έθνους να θεωρούν το δικό τους έθνος ως το καλύτερο και να μη αναγνωρίζουν στους ξένους τις ικανότητες και τα προτερήματα που αναγνωρίζουν στον εαυτό τους».³⁴¹

Το ζήτημα της εθνοκεντρικής αντίληψης της επιστήμης απασχολεί τους ανθρωπολόγους ήδη από τα μέσα του 20^{ου} αιώνα. Ο Levi – Strauss αναπτύσσει τη θεωρία του Στρουκτουραλισμού που εδραίωσε το ρεύμα του συμβολικού δομισμού. Στο έργο του *Ο φόβος της ελευθερίας*, αναφέρεται στον εθνοκεντρισμό στην προσπάθειά του να παραθέσει και να ερμηνεύσει την αποστροφή του ανθρώπου στην ετερογένεια των πολιτισμών. Στο πλαίσιο αυτό ο Levi – Strauss αναφέρει:

[...] η κλασική αρχαιότητα συστέγασε ό,τι της ήταν ξένο προς την ελληνική (και κατόπιν ελληνορωμαϊκή) παιδεία κάτω από το ίδιο όνομα: βάρβαροι, ο δυτικός πολιτισμός στη συνέχεια χρησιμοποίησε τον όρο «άγριος» με το ίδιο νόημα. [...] Και στις δύο περιπτώσεις αρνιόμαστε να παραδεχτούμε τις πολιτιστικές διαφορές ως γεγονός και προτιμούμε να εξοβελίσουμε από τον πολιτισμό, ορίζοντάς το ως «φύσει βίον» ό,τι δεν συμμορφώνεται με τους κανόνες σύμφωνα με τους οποίους ζούμε εμείς».³⁴²

IV.5.β. Η καθιέρωση της λαογραφίας ως «εθνική επιστήμη». Κριτική στην προσπάθεια των λαογράφων να συνδέσουν τα στοιχεία του τραγουδιού με το παρελθόν.

Η κριτική που ασκείται στη ελληνική λαογραφία αφορά ακριβώς στην εθνοκεντρική αντίληψή της και την αναγωγή της σε «εθνική» επιστήμη προκειμένου να αποδειχθεί η φυλετική «καθαρότητα» που αμφισβητήθηκε το 1830 από τον Fallmerayer και να διασφαλιστεί η εθνική ενότητα.³⁴³ Ο Herzfeld αναλογιζόμενος την άποψη του Geertz ότι «οι εθνικές επαναστάσεις είναι τόσο επιστημολογικές όσο και πολιτικές» αναφέρεται στην προσπάθεια των ελλήνων επιστημόνων να κατασκευάσουν «την πολιτισμική συνέχεια θέλοντας να υπερασπιστούν την εθνική τους ταυτότητα».³⁴⁴ Στο πρώτο κεφάλαιο του *Πάλι δικά μας* παραθέτει ότι οι έλληνες επιστήμονες «δημιούργησαν μια εθνική επιστήμη των λαογραφικών σπουδών,

³⁴¹ Κυριακίδου – Νέστορος, Άλκη, ό.π., *Λαογραφία και ιστορία*, σ. 35.

³⁴² Lévi – Strauss, Claude, «Φυλή και ιστορία» (μτφ Μανόλης Βουτυράς) στο επιμ. Δ. Μαρωνίτη, *Ο φόβος της ελευθερίας*, Παπαζήσης, Αθήνα, 1971, σ. 176.

³⁴³ Ο Fallmerayer αναπτύσσει τη θεωρία του περί σλαβικής καταγωγής των Νεοελλήνων. Ο Herzfeld στο «Πάλι δικά μας», αναφερόμενος στην αντιμετώπιση που είχε η θεωρία του Fallmerayer στην Ελλάδα από την εποχή της δημιουργίας του νέου Ελληνικού κράτους έως σήμερα, σημειώνει: «Το όνομα του Fallmerayer έγινε στην Ελλάδα, από το 1830 μέχρι και σήμερα, αντικείμενο απέχθειας και σκάνδαλου των ανθελληνικών αισθημάτων. [...] Το έγκλημα του Φαλμεράγιερ ήταν ότι αρνήθηκε στους Έλληνες την αξίωσή τους, πως καταγόταν από τους αρχαίους Έλληνες». Βλ. Herzfeld, Michael, *Πάλι δικά μας* (μτφ Μ. Σαρηγιάννης), 1st ed. 1987, Cambridge University Press, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2002, σ. 137.

³⁴⁴ Geertz, Clifford, *Η ερμηνεία των πολιτισμών*, 1st ed. *The interpretation of cultures*, Basic books, New York, 1973, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2002, σ. 239.

ενισχύοντας ιδεολογικά και την πολιτική διαδικασία της εθνοκατασκευής, η οποία βρισκόταν ήδη σε εξέλιξη».³⁴⁵

Για την επίτευξη του σκοπού της «εθνικής ενότητας» οι λαογράφοι δεν στράφηκαν στην καθεαυτή μελέτη του ελληνικού πολιτισμού της υπαίθρου αλλά στη συστηματική προσπάθεια σύνδεσης των στοιχείων του μνημονικού πολιτισμού με την αρχαιότητα. Η Κυριακίδου – Νέστορος στο *Λαογραφία και νεότερη Ευρωπαϊκή ιστορία* σημειώνει σχετικά:

Η Λαογραφία ως «εθνική» επιστήμη καθιερώνεται, ακριβώς, μέσα στο πλαίσιο του εθνικισμού. Σκοπός της είναι να γνωρίσει την ‘ψυχή του λαού’ και τον χαρακτήρα του. Η γνώση αυτή στοχεύει σε πρακτική εφαρμογή στο πεδίο της πολιτικής. [...] στην Ελλάδα στόχος της Λαογραφίας ήταν να δημιουργήσει εθνικά πρότυπα που θα ενισχύουν την εθνική ενότητα. Ειδικά στην περίπτωση της Ελλάδας, στόχος ήταν να αποκατασταθεί η διαχρονική ενότητα του ελληνικού έθνους, που αμφισβητήθηκε στα 1830 από τον Fallmerayer. Για να το πετύχει αυτό η ελληνική λαογραφία, ανάλαβε να συγκρίνει τις φιλολογικές και αρχαιολογικές μαρτυρίες για τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό με τις σύγχρονες εκδηλώσεις του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού, για να διαπιστώσει τη συνέχεια. Σκοπός της ήταν, κατά την έκφραση της εποχής, να ανακαλύψει “τα μνημεία της αρχαιότητας τα ζώντα παρά τῷ νυν ελληνικῷ λαῷ”.³⁴⁶

Σε αυτό το πλαίσιο επιχειρήθηκε έμμεσα, κυρίως μέσω της παιδείας, να καλλιεργηθεί η άποψη της εξασφάλισης της συνέχειας της ελληνικότητας. Η ίδια ερευνήτρια παραθέτει:

Το λεπτό θέμα, πώς εξασφαλίζεται η συνέχεια, δηλαδή πώς μεταδίδεται η ελληνικότητα από γενιά σε γενιά μέσα σε τόσες χιλιετίες όπου συνέβησαν τόσες κοσμοϊστορικές αλλαγές – αυτό το θέμα δε θίγεται, τουλάχιστον ευθέως. Υποβόσκει όμως η πίστη πως η παράδοση «είναι στο αίμα μας», πως αρκεί να γεννηθεί κανείς Έλληνα για να κληρονομήσει αυτόματα την «τρισχιλιετή ημών παράδοσιν». Φυσικά πρόκειται για καθαρά ρατσιστική άποψη, αλλά αν δεν την πει κανείς με το όνομά της, το γεγονός περνά απαρατήρητο.³⁴⁷

Πέραν των παραπάνω αναφορών, η Κυριακίδου – Νέστορος στα άρθρα της «Εισαγωγή στη σύγχρονη ελληνική ιδεολογία και λαογραφία» και *Πηγές για το λαϊκό πολιτισμό της Τουρκοκρατίας* ασκεί έντονη κριτική στην απόπειρα των λαογράφων να συνδέσουν τα στοιχεία του πολιτισμού των Νεοελλήνων με αντίστοιχα της αρχαιότητας.³⁴⁸ Το πρόβλημα που εντοπίζει τόσο η Κυριακίδου – Νέστορος³⁴⁹ όσο

³⁴⁵ Herzfeld, Michael, ό.π., σ. 21.

³⁴⁶ Κυριακίδου – Νέστορος, Άλκη, ό.π., *Λαογραφία και ιστορία*, σ.σ. 39-40.

³⁴⁷ Κυριακίδου – Νέστορος, Άλκη, «Τα παραλειπόμενα ενός διαλόγου για την παράδοση (1979)», στο επιμ. Ν. Σκουτέρη – Διδασκάλου, Κ. Ντελόπουλος, Μ. Καϊρή, *Λαογραφικά μελετήματα II*, Πορεία, Θεσσαλονίκη, 1993, σ. 36.

³⁴⁸ Κυριακίδου – Νέστορος, Άλκη, ό.π., *Ιδεολογία και λαογραφία*, σ. 103 και τ.ι., «Πηγές για το λαϊκό πολιτισμό της Τουρκοκρατίας (1983)» στο επιμ. Ν. Σκουτέρη – Διδασκάλου, Κ. Ντελόπουλος, Μ. Καϊρή, *Λαογραφικά μελετήματα II*, Πορεία. Θεσσαλονίκη, 1993, σ.σ. 127, 140.

και ο Herzfeld στο έργο του *Η ανθρωπολογία μέσα από τον καθρέφτη*, είναι ότι το ζήτημα της συνέχειας του πολιτισμού τίθεται με φυλετικούς όρους καθώς αναζητιέται η «[...] γενετική επιβεβαίωση του πολιτισμικού τους πεπρωμένου (των Ελλήνων) στο σύνδεσμό τους με το αρχαίο παρελθόν [...]».³⁵⁰ Την θέση της η οποία συνάδει με αυτή της Κυριακίδου – Νέστορος, όσον αφορά στη στάση των λαογράφων περιγράφει και η Σκουτέρη – Διδασκάλου στο άρθρο «Λαογραφία: τα όρια και οι παρανοήσεις».³⁵¹

Το γεγονός ότι η επίσημη λαογραφία στράφηκε στη σύνδεση του λαϊκού πολιτισμού με τον αρχαίο, απαξίωσε τον πολιτισμό των ελλήνων τόσο κατά το διάστημα της Βυζαντινής αυτοκρατορίας όσο και κυρίως της Οθωμανικής περιόδου, η οποία σύμφωνα με την Τερζοπούλου «αντιμετωπίστηκε όχι ως αυτόνομη ιστορική περίοδος αλλά ως μια παρέμβλητη και εξοβελιστέα φάση της εθνικής ιστορίας».³⁵² Η Κυριακίδου – Νέστορος αναφέρει σχετικά:

Η καταπίεση της αρχαίας Ελλάδας πάνω στον ταπεινό απόγονό της, το νεοσυσταθέν Βασίλειο της Ελλάδος, απέκλειε τουλάχιστον για τα πρώτα καθοριστικά χρόνια της ύπαρξής του (1833-1880), οποιαδήποτε άλλη πιθανότητα αναζήτησης των ριζών του εθνικού μας χαρακτήρα και του εθνικού μας πολιτισμού: τα πάντα έπρεπε να έχουν τις ρίζες τους στους κλασικούς χρόνους ή στον Όμηρο – «στην δόξα που ήταν η Ελλάδα». Ο δικός μας μεσαιωνικός πολιτισμός, δηλαδή ο πολιτισμός της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας και ο άμεσος διάδοχός του, ο λαϊκός πολιτισμός των χρόνων της Τουρκοκρατίας (1453-1821 περίπου), θεωρήθηκαν παρηκμασμένοι και άξιοι περιφρόνησης μονάχα.³⁵³

Η ίδια ερευνήτρια αναλύει την άποψη του Στίλπωνα Κυριακίδη σχετικά με τις απαρχές του λαϊκού πολιτισμού των Νεοελλήνων. Ο Κυριακίδης ανάγει τις αρχές του νεότερου πολιτισμού στα τέλη της αρχαιότητας και τις αρχές του Μεσαίωνα:

Παρά την ύπαρξη γραφής και γραπτής παράδοσης- της λόγιας παράδοσης- η ελληνική κοινωνία της Τουρκοκρατίας μπορεί σε γενικές γραμμές να χαρακτηριστεί ως προφορική- γιατί το κύριο μέσο επικοινωνίας της ήταν ο προφορικός λόγος - με τις ιδιότητες που μόλις περιγράψαμε. Το σύνολο τώρα των κοινωνικών συμβάσεων που χαρακτηρίζουν αυτή την προφορική κοινωνία ή με άλλα λόγια, τα καλούπια που οργανώνουν τη ζωή των τουρκοκρατούμενων Ελλήνων αποτελούν σύμφωνα με τη γνώμη του Στίλπωνα

³⁴⁹ Κυριακίδου – Νέστορος, Άλκη, ό.π., *Ιδεολογία και λαογραφία*, σ. 103.

³⁵⁰ Herzfeld, Michael, *Η ανθρωπολογία μέσα από τον καθρέφτη* (μτφ. Ρ. Αστρινάκη), 1st ed. University of Texas press, 1982, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1998, σ. 28.

³⁵¹ Σκουτέρη – Διδασκάλου, Νόρα, «Λαογραφία: τα όρια και οι παρανοήσεις», στο *Σημειώσεις για το μάθημα ΛΑΚ 302 Λαογραφία και κοινωνική ιστορία*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 1985, §1.2.1.

³⁵² Τερζοπούλου, Μιράντα, «Ιστορία, μνήμη και 'γεγονότα τραγούδια'», στο συντον. Λ. Δρούλια – Λ. Λιάβας, *Μουσικές της Θράκης. Μία διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*, Σύλλογος οι φίλοι της μουσικής – Ερευνητικό πρόγραμμα «Θράκη», Αθήνα, 1999, σ. 124.

³⁵³ Κυριακίδου – Νέστορος, Άλκη, ό.π., *Ιδεολογία και λαογραφία*, σ. 98.

Κυριακίδη ένα συγκροτημένο σύστημα, έναν *πολιτισμό*, το «λαϊκό πολιτισμό των Νεωτέρων Ελλήνων». Ο πολιτισμός αυτός, που η πλησιέστερη προς εμάς μορφή του προέρχεται από την περίοδο της Τουρκοκρατίας, έχει την αρχή του κατά τον Κυριακίδη στην κοσμοϊστορική εκείνη εποχή που σημαδεύει το τέλος της αρχαιότητας και την αρχή του Μεσαίωνα – την εποχή δηλαδή που η αρχαία ελληνική παράδοση είχε ήδη μετασηματιστεί στην ελληνορωμαϊκή και η αρχαία ελληνική γλώσσα – με βάση την αστική διάλεκτο – είχε μετασηματιστεί στην ελληνιστική κοινή. Πρέπει ωστόσο εδώ να προσέξουμε ότι ο Κυριακίδης τοποθετεί σ' αυτή την εποχή την αρχική μορφή του λαϊκού μας πολιτισμού και όχι την απώτερη καταγωγή των φαινομένων που την απαρτίζουν. Τη διάκριση αυτή ανάμεσα στην καταγωγή και τη μορφή των λαογραφικών φαινομένων ο Κυριακίδης τη στηρίζει στην αναλογία της γλώσσας. «Συνέβη», παρατηρεί, «και κατά την ενοποίηση του πολιτισμού το ίδιο το οποίο συνέβη και ως προς την γλώσσα. Όπως δηλαδή η κοινή των χρόνων τούτων διετήρησε κατά τύπους παλαιά διαλεκτικά στοιχεία, ούτω και ο βίος διετήρησε παλαιότητα δοξασίας και μύθους και λατρείας και συνηθείας, ανατρεχούσας και μέχρις αυτής της Ομηρικής αρχαιότητας».³⁵⁴

Ακολούθως, στο πλαίσιο των παραπάνω απόψεων για την αντιμετώπιση των στοιχείων του μνημονικού πολιτισμού από την επίσημη λαογραφία, επιχειρείται να παρουσιαστεί η θέση των επιστημόνων της ανθρωπολογίας σχετικά με τον τρόπο που οι λαογράφοι αντιμετώπισαν το τραγούδι. Έχουν ήδη διατυπωθεί οι απόψεις των λαογράφων σχετικά με το ζήτημα της καταγωγής του τραγουδιού μέσα στο χρόνο. Διαπιστώθηκε η απόπειρα της πλειονότητας των λαογράφων, σύνδεσης των επιμέρους στοιχείων του με μύθους που προέρχονται από την αρχαιότητα. Ακόμη εντυπώθηκε η άποψη του Κυριακίδη που ανάγει τη γέννηση του τραγουδιού, όπως άλλωστε και του συνόλου των στοιχείων του λαϊκού πολιτισμού των Νεοελλήνων, στους πρώτους αιώνες της Βυζαντινής περιόδου. Επιπλέον, νεότεροι ερευνητές όπως ο Ε. Στάθης, μελετώντας παραλλαγές της υπό έρευνα παραλογής, αναλύουν τμήματα, φράσεις ή και μεμονωμένες λέξεις, και επιχειρούν να συνδέσουν ταυτόχρονα το τραγούδι τόσο με δεκάδες μύθους της αρχαιότητας, όσο και με στοιχεία της νεότερης Χριστιανικής θρησκείας.³⁵⁵ Η Κυριακίδου ασκώντας κριτική όχι μόνο στην ελληνική λαογραφία αλλά και στο σύνολο των λαογράφων της νοτιοανατολικής Ευρώπης, σχετικά με τη θέση τους για το ζήτημα της «καταγωγής» της παραλογής, παρατηρεί:

Το 1971 ο Μέγας εξέδωσε δύο μονογραφίες οι οποίες ασχολούνται με τις ελληνικές μόνο παραλλαγές δύο τραγουδιών. Πρόκειται για «Το παραμύθι του έρωτα και της ψυχής στην ελληνική παράδοση» και «Το τραγούδι του γεφυριού της Άρτας». [...] Ειδικότερα το δεύτερο αποτέλεσε αντικείμενο μελέτης πολλών Βαλκάνιων λαογράφων, οι οποίοι μετατοπίζουν συνεχώς την αρχική

³⁵⁴ Κυριακίδου – Νέστορος, Άλκη, «Λαϊκή και λόγια παράδοση (1983)» στο επιμ. Ν. Σκουτέρη – Διδασκάλου, Κ. Ντελόπουλος, Μ. Καϊρή, *Λαογραφικά μελετήματα II*, Πορεία. Θεσσαλονίκη, 1993, σ. 118.

³⁵⁵ Στάθης, Ευάγγελος, ό.π., σ. σ. 55-74.

κοιτίδα του τραγουδιού, «ανάλογα με το που φυσάει ο άνεμος της εξωτερικής τους πολιτικής».³⁵⁶

Θέτοντας το ζήτημα της «καταγωγής», δηλαδή του λαού που αρχικά κατασκεύασε κι έπειτα διέδωσε τη συγκεκριμένη παραλογή, διαπιστώνεται η ανάγκη της μελέτης της ετερογένειας των πολιτισμών. Ο Levi – Strauss θεωρεί ότι ακόμη και οι πιο φαινομενικά απομονωμένες ανθρώπινες κοινωνίες, δεν είναι μόνες.³⁵⁷ Αναφορικά με το χώρο της Βαλκανικής χερσονήσου είναι αρκετό να υπενθυμιστεί ότι αποτελεί για δεκάδες αιώνες σημείο διαρκών μετακινήσεων πληθυσμών οι οποίοι έχουν μεταξύ τους διαφορετική γλώσσα, θρησκεία και το σύνολο των πολιτιστικών τους αγαθών. Σύμφωνα με τον Levi – Strauss σε αρκετές περιπτώσεις οι γειτονικές ομάδες δανείζονται στοιχεία του μνημονικού πολιτισμού:

Έτσι πολλά έθιμα γεννήθηκαν όχι από κάποια έσωτερική αναγκαιότητα ή μία εύτυχη σύμπτωση, αλλά μόνο και μόνο από τη θέληση μιᾶς ομάδας να μη μείνει πίσω από μία γειτονική της ομάδα. Δηλαδή, αν η γειτονική ομάδα είχε ήδη υποτάξει μία περιοχή της δραστηριότητάς της σ' ένα αυστηρά καθορισμένο σύστημα, προκαλούσε σε μία ανάλογη αλλά διαφοροποιημένη έθιμική διαδικασία και τη γειτονική της ομάδα, έφόσον ή τελευταία αυτή δεν είχε κίολας από μόνη της σκεφθῆ νά επιβάλλει στον έαυτό της αυστηρούς έθιμικούς κανόνες στην αντίστοιχη περιοχή της δραστηριότητάς της. Κατά συνέπεια ή έτερογένεια τῶν ανθρώπινων πολιτισμῶν δέν πρέπει νά μᾶς παρασύρη σε μία παρατήρησή τους τέτοια, πού νά διασπᾶ τοῦς ανθρώπινους πολιτισμούς και ταυτόχρονα νά διασπᾶται κι αυτή ή ἴδια ή λειτουργία της παρατήρησής μας.³⁵⁸

Για το ζήτημα του δανεισμού των στοιχείων του πολιτισμού μεταξύ των λαών, η Κυριακίδου – Νέστορος αναφέρει:³⁵⁹

Οι πολιτισμοί – και οι πιο πρωτόγονοι – δε ζουν απομονωμένοι. Είναι επομένως φυσικό να παίρνει ο ένας από τον άλλον – να δανείζεται πολιτιστικά αγαθά. Η έννοια ωστόσο αυτού του δάνειου πήρε κακή σημασία γιατί συνδέθηκε με τη λεγόμενη ‘θεωρία της διασποράς’ (Diffusionism), σύμφωνα με την οποία οι πολιτισμοί διακρίνονται σε δύο κατηγορίες:

1^ο τους δραστήριους και εφευρετικούς λαούς, αυτούς που δημιουργούν πολιτισμό και

2^ο τους απαθείς δέκτες που απλώς δανείζονται από τους πρώτους τα αγαθά του πολιτισμού.

Η άποψη αυτή δεν ανταποκρίνεται στη πραγματικότητα. Στη διαδικασία διάδοσης των αγαθών του πολιτισμού ο ρόλος του δέκτη είναι ενεργητικός: από

³⁵⁶ Κυριακίδου – Νέστορος, Άλκη, *Η θεωρία της ελληνικής λαογραφίας. Κριτική ανάλυση*, Εταιρία σπουδών νεοελληνικού πολιτισμού και γενικής παιδείας, Αθήνα, 1997, σ.σ. 143-144.

³⁵⁷ Lévi – Strauss, Claude, ό.π., σ. 175.

³⁵⁸ Lévi – Strauss, Claude, ό.π., σ. 176.

³⁵⁹ Κυριακίδου – Νέστορος, Άλκη, ό.π., (1980), σ. 38.

τα στοιχεία που του προσφέρονται επιλέγει μόνον εκείνα που του ταιριάζουν. Και αυτά τα προσαρμόζει, φυσικά, στη δική του χαρακτηριστική μορφή έτσι ώστε γίνονται, τελικά, αναπόσπαστο μέρος του εαυτού του. Μέσα από αυτό το πρίσμα η έννοια του «δανεισμού» έχασε την κακή της σημασία και αντικαταστάθηκε από την έννοια του «εγκλιματισμού» των δανείων μέσα στο καινούριο τους περιβάλλον.

Επομένως αν κανείς δεχτεί την άποψη της Κυριακίδου – Νέστορος σχετικά με την ετερογένεια των πολιτισμών και τον δανεισμό των πολιτιστικών αγαθών, όπως του τραγουδιού που ερευνάται στο παρόν έργο, διαπιστώνει ότι το νέο πολιτιστικό στοιχείο που προκύπτει, αποκτά δική του οντότητα που χαρακτηρίζει το δέκτη, μέσω του ενεργητικού του ρόλου στη διαμόρφωση του νέου στοιχείου. Συνεπώς η τάση Ελλήνων και των υπόλοιπων Βαλκανίων λαογράφων να αποδείξουν την αρχική κοιτίδα του τραγουδιού, απορρέει από την εθνοκεντρική αντίληψη η οποία καλλιεργήθηκε με την εμφάνιση της νέας επιστήμης στα νεοσύστατα κράτη των Βαλκανίων.

IV.6. Συμπεράσματα.

Στο *Κεφάλαιο IV* αρχικά πραγματοποιήθηκε ιστορική αναδρομή της ορολογίας που χρησιμοποιήθηκε από τους λαογράφους έως ότου κατατάξουν το τραγούδι στην κατηγορία των Παραλογών και ακολούθησε η παρουσίαση των μοτίβων των κειμένων, όπως αυτά διαμορφώθηκαν από το Μέγα.

Στη συνέχεια παρουσιάστηκαν οι τίτλοι με τους οποίους οι συλλέκτες και οι λαογράφοι καταγράφουν το τραγούδι από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα έως σήμερα. Η παράθεση των τίτλων πραγματοποιείται σε δύο περιόδους: η πρώτη περίοδος εκτείνεται χρονικά από την καταγραφή των πρώτων τίτλων των αρχών του 19^{ου} αιώνα έως και τη δεύτερη δεκαετία του 20^{ου} και η δεύτερη περίοδος, από τη δεύτερη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα έως σήμερα. Η τομή αυτή επιλέχθηκε λόγω τριών γεγονότων που διαδραματίζουν ρόλο στην εξέλιξη του τραγουδιού στον ελλαδικό χώρο: το 1914 δημοσιεύεται από τον Πολίτη η παραλλαγή «Του γεφυριού της Άρτας». Στις αρχές της τρίτης δεκαετίας καθιερώνεται η επιστήμη της Λαογραφίας στην Ελλάδα με την ίδρυση του Λαογραφικού Αρχείου το 1918 το οποίο από το 1926 υπάγεται στη δικαιοδοσία της Ακαδημίας Αθηνών. Το 1922 καταλήγει ο ελληνοτουρκικός πόλεμος με τον προσδιορισμό των νέων συνόρων και την αναγκαστική ανταλλαγή των πληθυσμών. Σύμφωνα με τα παραπάνω, τα δύο πρώτα γεγονότα αφορούν στην εξέλιξη της επιστήμης της Λαογραφίας ενώ το τρίτο, σε ένα ιστορικό γεγονός.

Κατά την πρώτη περίοδο (έως και τη δεύτερη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα) η πλειονότητα των παραλλαγών της παραλογής βρίσκονται κυρίως σε προσωπικές συλλογές στίχων δημοτικών τραγουδιών από διάφορες κοινότητες όλων των γεωγραφικών διαμερισμάτων στα οποία την περίοδο εκείνη ζουν ελληνικοί πληθυσμοί ανεξαρτήτως εάν ανήκουν ή όχι στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος. Με την

ίδρυση του επίσημου δημόσιου φορέα της Λαογραφίας με την επωνυμία «Λαογραφικό Αρχείο» το 1918 από το Νικόλαο Πολίτη οι συλλογές αυτές συγκεντρώνονται στο νεοσυσταθέν ίδρυμα και αποτελούν μέρος του Αρχείου του.

Στις προαναφερθείσες συλλογές προκρίνεται ένας πλουραλισμός διαφορετικών τίτλων που ανέρχονται στους δεκαεπτά. Οι τίτλοι αφορούν σε ονόματα γεφυριών όπως του γεφυριού της Άρτας και της Τρίχας, στην περιοχή του Πόντου. Στην πρώτη περίπτωση διαπιστώνεται ότι ο τίτλος εμφανίζεται σε όμορα ή κοντινά με το κτίσμα γεωγραφικά διαμερίσματα καθώς και στις Κυκλάδες. Η ίδια διαπίστωση αφορά και στη δεύτερη περίπτωση, όπου ο τίτλος καταγράφεται σε περιοχές της Μικράς Ασίας και των όμορων Δωδεκανήσων. Άλλα γεφύρια που καταγράφονται ως τίτλοι, με μικρότερη όμως συχνότητα και σε πιο περιορισμένη γεωγραφικά περιοχή, είναι των Αδάνων στην Καππαδοκία, της Λάρισας, στο όμορο διαμέρισμα της Μακεδονίας και της Αντιμάχειας στην Κω. Ακόμη, στη Θράκη επισημαίνεται ο τίτλος *Του Παύλου το γεφύρι* που παίρνει το όνομά του από το αντίστοιχο του πρωτομάστορα που έχτισε το γεφύρι. Σε περιοχές της νησιωτικής χώρας όπως η Εύβοια, τα Δωδεκάνησα, η Χίος και η Κρήτη, η παραλογή καταγράφεται με το γενικό τίτλο *Η Καμάρα*, χωρίς να αναφέρεται σε συγκεκριμένο γεφύρι. Στη Θράκη οι τίτλοι της περιόδου που εξετάζεται, αναφέρονται στο όνομα της ηρώιδας της παραλογής: Βδοκιά ή Ευδοκιά, Αρετή και Γιώργαινα ή στο όνομα του πρωτομάστορα: Παύλος. Τέλος σε ορισμένες περιπτώσεις οι τίτλοι αποτελούν δημιούργημα των συλλεκτών και αποδίδονται σε γλώσσα καθαρεύουσα.

Το επόμενο διάστημα μετά την τρίτη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα έως και το 1971 όπου δημοσιεύεται το έργο του Μέγα³⁶⁰ συντελούνται οι εξής διαφοροποιήσεις σε επίπεδο τιτλοδότησης: ο αριθμός των διαφορετικών τίτλων των παραλλαγών μειώνεται στους δώδεκα. Διακρίνεται σαφώς η τάση προσδιορισμού ενός ή δύο επικρατέστερων τίτλων του τραγουδιού, κυρίως από την πλευρά της επίσημης λαογραφίας. Η διαπίστωση αυτή συνδέεται άμεσα τόσο με την τάση των λαογράφων να επιδοθούν σε αναλύσεις και επιχειρηματολογία σχετικά με την «καταγωγή», δηλαδή τον τόπο «γέννησης» της παραλογής, όσο και με το ρόλο των σχολικών εγχειριδίων της ελληνικής εκπαίδευσης, στη διάδοση του τραγουδιού.³⁶¹

Παρατηρείται ότι οι τίτλοι που αφορούν στο γεφύρι της Άρτας³⁶² και στις Τρίχας κυριαρχούν στα περισσότερα γεωγραφικά διαμερίσματα και ο αριθμός τους υπερτερεί κατά πολύ έναντι όλων των υπολοίπων. Ταυτόχρονα διαπιστώνεται ο περιορισμός των τοπωνυμίων όπως του γεφυριού των Αδάνων ή ακόμη και η μη

³⁶⁰ Μέγας, Γεώργιος, ό.π.

³⁶¹ Για το ζήτημα της «καταγωγής» του τραγουδιού βλ. Κεφ. 1.4.α. Το ζήτημα της «καταγωγής» της παραλογής. Οι πρώτες μελέτες. Για το ρόλο της εκπαίδευσης βλ. Κεφ. V. Ο ρόλος της εκπαίδευσης στη διάδοση των παραλλαγών «του γεφυριού της Άρτας».

³⁶² Σε ορισμένες περιπτώσεις διαπιστώθηκε το τραγούδι αποτυπώνεται με τον τίτλο «Της Άρτας το γεφύρι». Για παράδειγμα το 1926 η Ελπινίκη Σταμούλη – Σαραντή καταγράφει παραλλαγή του τραγουδιού με το συγκεκριμένο τίτλο ενώ στους στίχους του τραγουδιού δε γίνεται καμία αναφορά στο γεφύρι της Άρτας. Το ίδιο συμβαίνει και σε καταγραφή του Αικατερινίδη από την κοινότητα Λευκοθέα Σερρών το 1963. Ωστόσο δεν μας είναι γνωστό εάν οι τίτλοι αναφέρθηκαν από τους πληροφορητές ή εάν καταγράφηκαν έτσι με πρωτοβουλία των ερευνητών.

καταγραφή του τίτλου του γεφυριού της Λάρισας και της Αντιμάχειας. Η Μαρουδιά είναι ο τίτλος που αφορά το όνομα της ηρωίδας. Σχετική περιγραφή για την ηρώδα γίνεται και στους τίτλους άλλων δύο περιπτώσεων στις οποίες όμως δεν αναφέρεται συγκεκριμένο όνομα. Πρόκειται για τους τίτλους *Η Λυγινή κι του γιφύριν* και *Η άτυχη κόρη*. Τέλος οι τίτλοι που δηλώνουν περιγραφικά το μύθο και είναι αποτέλεσμα «παραγωγής» των συλλεκτών, είναι απλουστευμένοι και εντοπίζονται κυρίως στα Δωδεκάνησα.

Το τελευταίο διάστημα από το 1971 έως και την πρώτη δεκαετία του 21^{ου} αιώνα η τάση που μόλις προηγουμένως περιγράφηκε, αμβλύνθηκε. Οι τίτλοι περιορίζονται σε δέκα. Αναφέρονται σε τίτλους των παραλλαγών που δημοσιεύονται το γεφύρι της Άρτας, της Τρίχας, καθώς και ο γενικός τίτλος που δεν αναφέρεται σε συγκεκριμένο τοπωνύμιο κτίσματος, *Καμάρα*. Μόλις το 1993, καθώς και σε αρκετές περιπτώσεις την πρώτη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα διαπιστώνονται τίτλοι παραλλαγών που προέρχονται από το πρώτο ημιστίχιο ή τον πρώτο στίχο της εκάστοτε παραλλαγής.

Στη συνέχεια του *Κεφαλαίου IV* παρουσιάστηκαν μελέτες κατά κύριο λόγο ακαδημαϊκών του 20^{ου} και 21^{ου} αιώνα στις οποίες γίνεται σαφέστατη προσπάθεια σύνδεσης της νεοελληνικής δημοτικής ποίησης με έργα και τελετουργίες της αρχαίας Ελλάδας και στη συνέχεια της ρωμαϊκής και βυζαντινής αυτοκρατορίας. Ορισμένοι συσχετισμοί αποτελούν κοινό τόπο κι αναπαράγονται από περισσότερους μελετητές, όπως ο παραλληλισμός της ηρωίδας με την τραγική *Ιφιγένεια* του *Ευριπίδη*. Σε άλλες μελέτες διακρίνεται διάθεση υπερβολής που ενδεχομένως υπερβαίνει τα όρια της μεθοδολογίας της επιστήμης. Λέξεις μεμονωμένες ή ακόμη και φράσεις που βρίσκονται σε παραλλαγές της παραλογής θα συναντήσει κανείς και στην επονομαζόμενη έντεχνη ή σύγχρονη στιχουργική ή ποίηση. Σε μεμονωμένες περιπτώσεις θεωρείται υπερβολικός ο συσχετισμός των κειμένων με αντίστοιχα της αρχαιότητας, μόνο και μόνο λόγω της ύπαρξης μεμονωμένων λέξεων ή φράσεων.

Σχετικά με το χρονικό προσδιορισμό της «γένεσης» των Παραλογών ο Μέγας και ο Κυριακίδης την προσδιορίζουν πριν τον 11^ο και 9^ο αι. αντίστοιχα, ενώ ο Fauriel θεωρεί το δημοτικό τραγούδι εξέλιξη της αρχαίας ελληνικής ποίησης, άποψη την οποία εκφράζει και ο Κυριακίδης. Όλοι πάντως οι μελετητές καθιστούν σαφές ότι είναι αδύνατος ο ακριβής προσδιορισμός της αρχικής μορφής του τραγουδιού, στη μορφή με την οποία αυτό συναντάται από το 19^ο αι. κι έπειτα. Επίσης, από όλους τους μελετητές, δε γίνεται καμία αναφορά στην εξέλιξη του τραγουδιού και τις επιρροές που ενδεχομένως δέχτηκε κατά τη διάρκεια των πέντε αιώνων της Οθωμανικής αυτοκρατορίας στο σημερινό ελλαδικό χώρο. Σύμφωνα με τις απόψεις των νεότερων ανθρωπολόγων, οι οποίοι ασκούν κριτική στη στάση των λαογράφων κυρίως κατά το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα, το νέο πολιτιστικό στοιχείο που προκύπτει από την ετερογένεια των πολιτισμών και το δανεισμό των πολιτιστικών αγαθών, όπως της εν λόγω Παραλογής, αποκτά δική του οντότητα που χαρακτηρίζει τον ίδιο το λαό, στην ενσωμάτωση και διαμόρφωση του νέου στοιχείου. Επομένως η προσπάθεια απόδειξης της αρχικής κοιτίδας του τραγουδιού απορρέει από την ίδια

την εθνοκεντρική αντίληψη των μελετητών η οποία καλλιεργήθηκε με την εμφάνιση της επιστήμης της Λαογραφίας στα νέα κράτη της νοτιοανατολικής Ευρώπης από την εποχή της ίδρυσής τους.

Κεφάλαιο V: Ο ρόλος της εκπαίδευσης στη διάδοση των παραλλαγών Του γεφυριού της Άρτας.

V.1. Εισαγωγικές παρατηρήσεις.

Όπως έχει ήδη ειπωθεί, η «παράδοση» είναι μία διαρκώς μεταβαλλόμενη και εξελισσόμενη διαδικασία. Πολλοί είναι οι λόγοι που μεταβάλουν και εξελίσσουν τα στοιχεία του μνημονικού πολιτισμού. Ειδικά από τις αρχές του 20^{ού} αιώνα κι έπειτα, μία σειρά παραγόντων μεταβάλλει αυτή τη διαδικασία με πολύ γρηγορότερους ρυθμούς. Η αστικοποίηση του πληθυσμού και η σταδιακή ερμημοποίηση της υπαίθρου, η αλλαγή της καλλιέργειας της γης με τη χρήση γεωργικών μηχανημάτων, η εισαγωγή του ραδιοφώνου και αργότερα της τηλεόρασης στο μεγαλύτερο κομμάτι του πληθυσμού, είναι ορισμένοι μόνο από τους παράγοντες που μετέβαλλαν την αργή αυτή διαδικασία. Ένας ακόμη κύριος παράγοντας της μεταβολής αυτής της διαδικασίας στο Ελληνικό κράτος, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δε συνέβη το ίδιο στα νέα εθνικά κράτη που δημιουργήθηκαν τουλάχιστο στην περιοχή της νοτιοανατολικής Ευρώπης, αφορά στο ρόλο που διαδραματίζει το εκπαιδευτικό σύστημα σχετικά με τα στοιχεία του μνημονικού πολιτισμού. Ακολουθώντας θα εξεταστούν εκείνα τα στοιχεία που αναφέρονται στο ρόλο που διαδραμάτισε η Εκπαίδευση, συγκεκριμένα στην εξέλιξη της παραλογής *Της Άρτας το γεφύρι*.

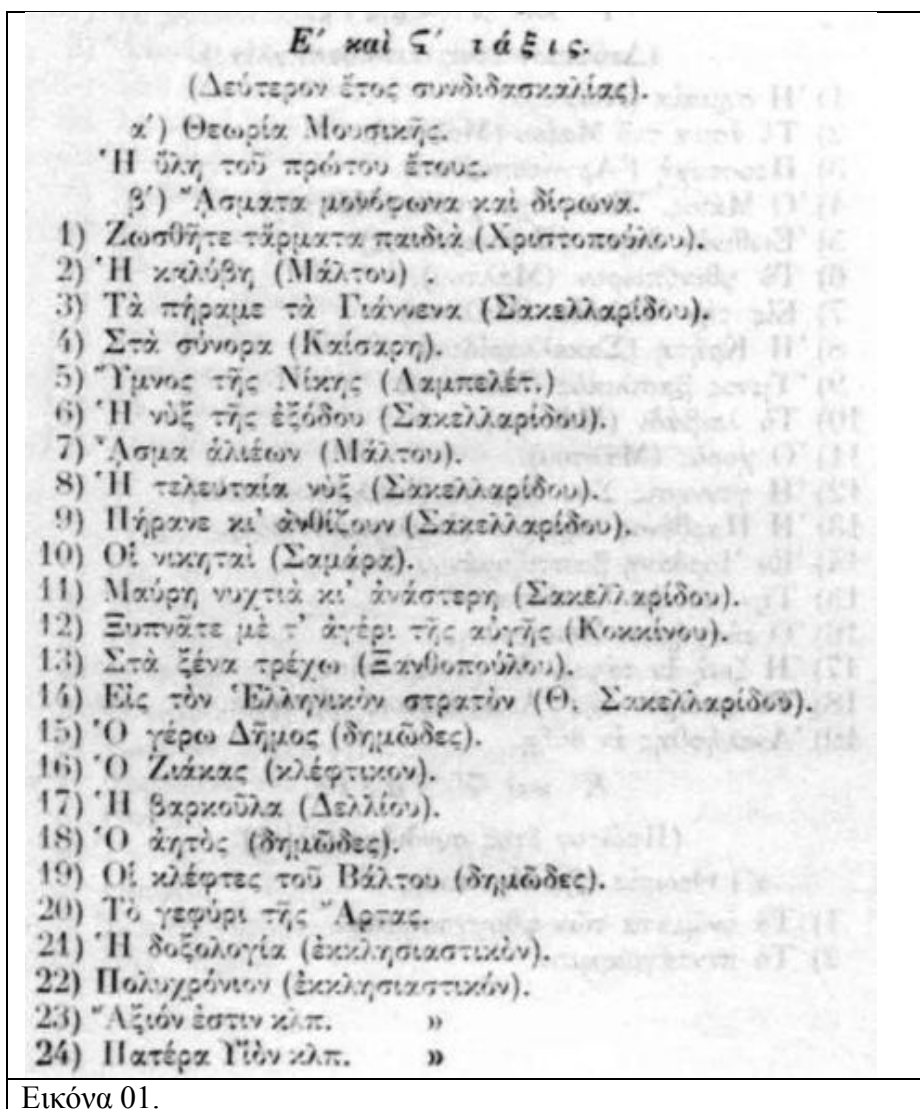
Στα σύγχρονα σχολικά εγχειρίδια και πιο συγκεκριμένα στα «Κείμενα νεοελληνικής λογοτεχνίας» της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης αλλά και στο «Ανθολόγιο» της πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης συμπεριλαμβάνεται η παραλογή που κατέγραψε και δημοσίευσε ο Πολίτης «Του γεφυριού της Άρτας», η οποία παρουσιάζεται στους μαθητές και διδάσκεται ως ένα δημοτικό ποίημα. Θεωρείται σκόπιμο και απαραίτητο να ερευνηθεί αν όχι η ακριβής, έστω η κατά προσέγγιση πιθανή χρονολογία κατά την οποία η συγκεκριμένη παραλογή εισέρχεται στα σχολικά εγχειρίδια και διαμορφώνει μια νέα πραγματικότητα στη διάδοση του τραγουδιού στην Ελλάδα.

Στην ιστοσελίδα του Παιδαγωγικού Ινστιτούτου βρίσκονται αναρτημένα τα αναλυτικά προγράμματα σπουδών από το 1899 έως το 1999.³⁶³ Μελετώντας τα προγράμματα διαπιστώθηκε ότι η πρώτη γραπτή αναφορά στο τραγούδι σημειώνεται το 1913.³⁶⁴ Σύμφωνα με το αναλυτικό πρόγραμμα σπουδών του έτους οι μαθητές της ε' και ζ' τάξης στο πλαίσιο του μαθήματος της μουσικής οι μαθητές οφείλουν να διδαχτούν μονόφωνα και δίφωνα άσματα, μεταξύ αυτών και το τραγούδι «Του

³⁶³ Ο οργανισμός «Παιδαγωγικό Ινστιτούτο» καταργήθηκε και μετονομάστηκε σε «Ινστιτούτο Εκπαιδευτικής Πολιτικής» του Υπουργείου Παιδείας και Θρησκευμάτων, Πολιτισμού & Αθλητισμού. Ωστόσο η ιστοσελίδα του καταργηθέντος οργανισμού είναι ακόμη σε λειτουργία: http://www.pi-schools.gr/progr_spoudon_1899_1999/index.php, πρόσβαση στις 20.07.2012.

³⁶⁴ Εφημερίς της κυβέρνησης του Βασιλείου της Ελλάδος, Τεύχος Α, αριθμός φύλλου 174, Αθήνα, 10 Σεπτεμβρίου 1913: http://www.pi-schools.gr/progr_spoudon_1899_1999/1913_174.pdf, πρόσβαση στις 20.07.2012.

γεφυριού της Άρτας» (Εικόνα 01). Το γεγονός ότι στη βιβλιοθήκη του πρώην Παιδαγωγικού Ινστιτούτου δεν υπάρχουν όλα τα σχολικά εγχειρίδια, κατέστησε αδύνατο τον εντοπισμό της παραλλαγής που προτείνεται να διδαχτεί το 1913 και ίσως τη συνοδεία κάποιας μουσικής σημειογραφίας. Ωστόσο τέσσερα χρόνια αργότερα, το 1917, στο εγχειρίδιο «Νεοελληνικά αναγνώσματα» του Θεοδοσίου Σπεράντσα, το οποίο έχει εγκρίνει το Υπουργείο Παιδείας να διανεμηθεί στους μαθητές της δεύτερης τάξης του γυμνασίου, εντυπώνεται με τη σημείωση *Από τα δημοτικά τραγούδια η παραλογή την οποία κατέγραψε και δημοσίευσε νωρίτερα ο Πολίτης.*³⁶⁵ Η ίδια παραλλαγή αναδημοσιεύεται τα αμέσως επόμενα χρόνια στα σχολικά εγχειρίδια.³⁶⁶



Εικόνα 01.

³⁶⁵ Σπεράντσα, Θεοδώσιος, *Νεοελληνικά αναγνώσματα δια τους μαθητάς της δευτέρας τάξεως του γυμνασίου*, βιβλιοπωλείο Ιωάννου, Αθήνα, 1917, σ.σ. 97-98.

³⁶⁶ Πολέμης, Ιωάννης, *Νεοελληνικά αναγνώσματα*, βιβλιοπωλείο Ιωάννου, Αθήνα, 1921, σ.σ. 41-43 και Ανδρεάδης Δημοσθένης – Παπαχριστοδούλου Πολύδωρος, *Αναγνωστικό Ε' δημοτικού*, εκδ. οίκος Δημητράκου, Αθήνα, 1927, σ.σ. 93-96 και Συκόκης Ιωαννης – Πασαγιάννης, Κώστας, 1927, *Τα Ελληνόπουλα, αναγνωστικό Δ' δημοτικού*, εκδ. εταιρία «Αθήνα», Αθήνα, 1927, σ.σ. 190-192.

V.2. Η δημοσιευμένη παραλλαγή του τραγουδιού από το Νικόλαο Πολίτη.

Ο Πολίτης έχει δεχθεί κριτική από την επιστημονική κοινότητα για την παραλλαγή με τίτλο *του γεφυριού της Άρτας* που δημοσίευσε το 1914, σχετικά με τις ενδεχόμενες παρεμβάσεις που έγιναν στο κείμενο του τραγουδιού.³⁶⁷ Ο Μέγας αναφέρει σχετικά «[...] τό τραγούδι τοῦ γεφυριού τῆς Ἄρτας ὁ Πολίτης κατέταξεν εἰς τὰς παραλογάς καί ὄχι εἰς τ' ἀκριτικά ἄσματα, ἔδωκε δ' ἐκεῖ κείμενον, τό ὁποῖον ἀπήρτισε κατά την μέθοδόν του ἐπί τῇ βάσει τῶν γνωστῶν εἰς αὐτόν 50 παραλλαγῶν τοῦ ἄσματος».³⁶⁸ Αλλά και ο Νημάς στην εισαγωγή άρθρου του σχετικό με τη διδασκαλία του δημοτικού τραγουδιού στη μέση εκπαίδευση, αναφέρει ότι οι μαθητές παίρνουν «μια πλαστή εικόνα για το δημοτικό τραγούδι, αφού στα τραγούδια που δημοσιεύει ο Πολίτης έχουν γίνει επεμβάσεις».³⁶⁹ Και στη σχετική υποσημείωση ο Νημάς επεξηγεί: «Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι για τη σύνθεση του τραγουδιού *Του γεφυριού της Άρτας* ἔλαβε υπόψη του 48 παραλλαγές [...]». Ένα ακόμη επιχείρημα που ενισχύει την άποψη ότι ο Πολίτης ἔκανε «φιλολογικές παρεμβάσεις» μεταξύ άλλων και στην εν λόγω παραλογή και το τραγούδι αυτό αποτελεί σύνθεση διαφόρων παραλλαγῶν, αφορά στο γεγονός ότι δεν αναφέρει τον τόπο συλλογῆς και καταγραφῆς της παραλλαγῆς που δημοσιεύει.

Η έκδοση του Πολίτη στο «*Εκλογαί από τα Τραγούδια του Ελληνικού λαού*» σε κάθε περίπτωση είναι καθοριστικής σημασίας για την εξέλιξη και τη διάδοση των δημοτικῶν τραγουδιῶν. Σύμφωνα με το Νημά από το 1884 ἔως το 2004, δηλαδή για διάστημα πέραν των εκατό χρόνων, το 45,52 % των δημοτικῶν τραγουδιῶν που περιλαμβάνονται στα σχολικά εγχειρίδια προέρχονται από τον τόμο του Πολίτη. Το γεγονός ότι ο Πολίτης αντιμετωπίζει τα δημοτικά τραγούδια «μόνο ως ποιητικά κείμενα, στα οποία ο ίδιος ἔκανε φιλολογικές παρεμβάσεις» ἔχει σημαντική επίδραση τόσο στους διδάσκοντες ὄσο και στους διδασκόμενους, ὅπως ορθῶς επισημαίνει ο ίδιος ερευνητής.³⁷⁰

Από τα παραπάνω προκύπτουν δύο ζητήματα τα οποία καλεῖται ἡ ἔρευνα να πραγματευτεί: το πρώτο αφορά στα ερωτήματα που τίθενται σχετικά με τον τρόπο καταγραφῆς και τα ενδεχόμενα αλλοίωσης της παραλογῆς και το δεύτερο αφορά στις συνέπειες που επέφερε ἡ διάδοση και ἡ εξάπλωση στον ελλαδικό χώρο της παραλλαγῆς που παρουσίασε ο Πολίτης με τίτλο *Του γεφυριού της Άρτας*.

³⁶⁷ Πολίτης, Νικόλαος, *Εκλογαί από τα δημοτικά τραγούδια του ελληνικού λαού*, Αθήνα, 1914, σ.σ. 131-133.

³⁶⁸ Μέγας, Γεώργιος, «Το τραγούδι του γεφυριού της Άρτας», *Λαογραφία*, Τόμος ΚΖ', Αθήνα, 1971, σ.141.

³⁶⁹ Νημάς, Θεόδωρος, «Το δημοτικό τραγούδι στη μέση εκπαίδευση: προτάσεις για μία ἄλλη θεώρηση και διδακτική προσέγγιση», στο επιμ. Γ. Χαριτίδου – Α. Στέφος, *Το δημοτικό τραγούδι από την αρχαιότητα ἔως σήμερα*, Ελληνοεκδοτική, Αθήνα 2007, σ. 164.

³⁷⁰ Νημάς, Θεόδωρος, ὀ.π., σ. 163.

V.3. Ο τρόπος καταγραφής των κειμένων του τραγουδιού.

Όσον αφορά στο πρώτο ζήτημα προκύπτει μία σειρά θεμάτων που θέτει σε προβληματισμό την επιστημονική κοινότητα και συγκεκριμένα τους μελετητές του δημοτικού τραγουδιού: εάν δεχτούμε την άποψη του Μέγα και τον ισχυρισμό του Νημά ότι υπήρξαν παρεμβάσεις στην τελική παραλλαγή που παρουσίασε ο Πολίτης, κατά πόσο μπορεί το συγκεκριμένο κείμενο, το οποίο διδάσκεται πλέον των εκατό ετών στην εκπαίδευση, να θεωρείται αντιπροσωπευτικό της ελληνικής εκδοχής του τραγουδιού; Είναι άξιο προβληματισμού το γεγονός ότι η περισσότερη διαδεδομένη παραλλαγή πιθανά να πρόκειται για κατασκευάσμα λαμβάνοντας υπόψη άλλες πενήντα παραλλαγές.

Ένα άλλο θέμα που τίθεται αφορά τη μεθοδολογία καταγραφής του τραγουδιού πριν τη δημοσίευση του Πολίτη, κατά το 19^ο αιώνα. Στην πλειοψηφία τους οι Έλληνες συλλέκτες δημοτικών τραγουδιών είναι πολίτες, οι οποίοι γνωρίζουν γραφή και καταγράφουν κατά βάση τραγούδια κοντινών περιοχών του τόπου διαμονής τους. Κατά γενική ομολογία οι συλλέκτες, συνειδητά ή ασυνείδητα, καταγράφουν τα τραγούδια με τη φιλολογική μέθοδο. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να μην καταγράφεται ένα πολύ σημαντικό μέρος του τραγουδιού που είναι τα *τσακίσματα*.³⁷¹ Επίσης, στην πλειοψηφία τους δεν διαθέτουν τα τεχνολογικά μέσα που χρησιμοποιήθηκαν ευρέως σε ανάλογες περιπτώσεις τον αμέσως επόμενο αιώνα, με αποτέλεσμα να μην διασώζεται ηχητικό απόσπασμα των τραγουδιών ώστε αφενός ο συλλέκτης της εποχής να απομαγνητοφωνήσει με ορθότητα τους στίχους των τραγουδιών κι αφετέρου ο σημερινός ερευνητής να μπορέσει να έλθει σε πιο ουσιαστική επαφή με το ερευνώμενο υλικό ώστε να προβεί σε διαπιστώσεις βάση της δικής του οπτικής. Επομένως, σύμφωνα με τα παραπάνω, θεωρείται πολύ πιθανό και στην περίπτωση της παραλογής, να υπάρχουν σημεία σε παραλλαγές των οποίων οι στίχοι να μην έχουν καταγραφεί επ' ακριβώς.

Τα θέματα που τέθηκαν σχετικά με το πρώτο ζήτημα δεν προσδοκείται να απαντηθούν στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας καθώς αφορούν ζητήματα μεθοδολογίας, καταγραφής και ανάλυσης όχι μόνο της παρούσας παραλογής, αλλά των δημοτικών τραγουδιών στο σύνολό τους από τους πρώτους συλλέκτες του 19^{ου} και τους λαογράφους του 20^{ου} αιώνα. Ωστόσο ενδεχομένως να αποτελέσουν εφελθήρια για μελλοντικές μελέτες.

V.4. Οι συνέπειες που επέφερε η διάδοση και η εξάπλωση στον ελλαδικό χώρο της παραλλαγής που δημοσίευσε ο Νικόλαος Πολίτης με τον τίτλο «Του γεφυριού της Άρτας».

Για την κατανόηση του δεύτερου ζητήματος η έρευνα θα επικεντρωθεί στους φορείς του μνημονικού πολιτισμού, τους πληροφορητές με τους οποίους ήρθα σε

³⁷¹ Για τον όρο *τσακίσμα* και τη λειτουργία του στο δημοτικό τραγούδι βλ. Κεφ. VI.4. Τα *τσακίσματα*.

επαφή, στο πλαίσιο της επιτόπιας έρευνας της παρούσας διατριβής. Έχει ήδη παρουσιαστεί η επίδραση της παραλλαγής του Πολίτη και η εισαγωγή της στα σχολικά εγχειρίδια, στους τίτλους του ερευνώμενου τραγουδιού μέσα από τη βιβλιογραφική έρευνα. Σταδιακά οι τίτλοι των πολλών τοπωνυμίων παραγκωνίζονται και η πλειοψηφία των τίτλων του τραγουδιού αφορά στο γεφύρι της Άρτας, ειδικά τις τέσσερις τελευταίες δεκαετίες. Ακολούθως θα παρατεθούν προς εξέταση τα στοιχεία που προέκυψαν από την επιτόπια έρευνα, σχετικά με το ρόλο που διαδραμάτισε η εισαγωγή της παραλλαγής του Ν. Πολίτη στα σχολικά εγχειρίδια και την επίδρασή της στους πληροφορητές.

Τα στοιχεία που προέκυψαν στη βόρεια πλευρά του νομού Έβρου, όπου πραγματοποιήθηκε επιτόπια έρευνα, αποτελούν διαφωτιστικό παράδειγμα σχετικά με το ρόλο και την επίδραση της εκπαίδευσης στους πληροφορητές – γνώστες του τραγουδιού αλλά και στο σύνολο των στοιχείων του μνημονικού πολιτισμού. Σε μία μικρή γεωγραφικά περιοχή, από την έρευνα που πραγματοποιήθηκε σε γειτονικές και κοντινές μεταξύ τους κοινότητες, προέκυψαν δέκα παραλλαγές. Στην πλειοψηφία τους οι στίχοι των παραλλαγών διατηρούν τα δικά τους τοπικά χαρακτηριστικά και αναφέρονται στο γεφύρι του Παύλου.³⁷² Σε αυτή την περίπτωση οι πληροφορητές είναι άνω των ογδόντα ετών και «έμαθαν», όπως λένε, το τραγούδι από ανθρώπους μεγαλύτερης ηλικίας, όταν οι ίδιοι ήταν νέοι.³⁷³ Εξαίρεση αποτελεί η πληροφορήτρια από την κοινότητα της Καρωτής η οποία στη μία από τις δύο παραλλαγές του τραγουδιού αναφέρεται στο γεφύρι της Άρτας. Ωστόσο το κείμενο διατηρεί τα τοπικά χαρακτηριστικά της παραλογής και δε συνδέεται με το αντίστοιχο που παρουσίασε ο Πολίτης.

Οι δύο νεώτεροι πληροφορητές που κατάγονται από τις κοινότητες Πενταλόφου και Αμπελακίων και είναι εξήντα εννέα και πενήντα οκτώ ετών αντίστοιχα. Έχουν ολοκληρώσει την πρωτοβάθμια και δευτεροβάθμια εκπαίδευση και χρησιμοποιούν στο τραγούδι τους το κείμενο της παραλλαγής του Πολίτη.

Η πληροφορήτρια στον Πεντάλοφο εξηγεί ότι ο δάσκαλός τους δεν τους επέτρεπε στο σχολείο να τραγουδούν χορευτικά τραγούδια της περιοχής τους, καθώς ο ίδιος τα χαρακτήριζε «βουλγάρικα», ενώ παράλληλα τους δίδασκε «κάτι τραγούδια τσάμικα, την καραγκούνα και άλλα τέτοια. Εμείς δε μπορούσαμε να τα μάθουμε, δεν είχαμε καμία σχέση με αυτά», παραθέτει η πληροφορήτρια. Παρατηρείται ότι η εκπαιδευτική διαδικασία γίνεται αντικείμενο πολιτικής προπαγάνδας από το επίσημο κράτος προκειμένου να επιτευχθεί η καλούμενη «πολιτιστική ομοιογένεια», προσδοκώντας δε να συμβάλει αποφασιστικά στην «αλλοίωση» των τοπικών χαρακτηριστικών των στοιχείων του μνημονικού πολιτισμού. Σε αυτό το πλαίσιο

³⁷² Έχει ήδη αναφερθεί ότι η πλειοψηφία των παραλλαγών που προέρχονται από τη Θράκη κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα, αναφέρονται στο συγκεκριμένο γεφύρι που φέρει αυτή την ονομασία. (Του Παύλου το γεφύρι), *Κεφ. IV.3. Όψεις και εξέλιξη της λαογραφίας: το ζήτημα της «τιτλοδότησης» του τραγουδιού.*

³⁷³ Ο Στρατής Λαμπούδης διηγείται ότι έμαθε το τραγούδι από ένα θείο του. Η Σοφία Σίσκου από τη μητέρα της. Η Μαρία Τοπαλίδου από μία μεγαλύτερη σε ηλικία κυρία, βλ. αναλυτικά Μέρος Β', *Κεφ. VII. Παρουσίαση και ανάλυση των χαρακτηριστικών των τραγουδιών.*

διαπιστώνεται η διαφοροποίηση, σε σχέση με το παρελθόν, που επέρχεται σε παραλλαγή του τραγουδιού. Η πληροφορήτρια σημειώνει χαρακτηριστικά: «Εγώ το άκουγα από τη μάνα μου αλλά πρέπει να είναι παντού γραμμένο στα βιβλία. Εγώ δε θυμάμαι όλα τα λόγια. Φωνή θα σου πω όπως το λέγαμε, όπως είναι». Από τα παραπάνω προκύπτει ότι προφανώς η ίδια διατηρεί τη μελωδία την οποία άκουσε από τη μητέρα της και την αποστήθισε, ωστόσο έχει αντικαταστήσει τους στίχους του τραγουδιού με την παραλλαγή που παρέθεσε ο Ν. Πολίτης και διδάσκεται στο σχολείο.

Ο πληροφορητής από την κοινότητα Αμπελακίων εξηγεί ότι το κείμενο του τραγουδιού, το οποίο πρόκειται για την παραλλαγή που παρέθεσε ο Πολίτης, το διδάχτηκε από τον ιερέα του χωριού. Ωστόσο σε αυτό το κείμενο ο πληροφορητής κατά τη διάρκεια του τραγουδίσματος παρεμβάλλει τα *τσακίσματα* που χρησιμοποιούνται στην περιοχή του, προκειμένου να μπορέσει να αποδώσει πλήρως και με ορθότητα τις μελωδικές φράσεις.

Συμπερασματικά παρατηρείται ότι η πληροφορήτρια από τον Πεντάλοφο χρησιμοποιεί στο τραγούδι της το κείμενο του Πολίτη ενώ διαπιστώνεται ότι η μελωδία που τραγουδά αποτελεί παραλλαγή της ίδιας μελωδίας που καταγράφεται από πληροφορητές ηλικίας άνω των ογδόντα ετών, στις κοινότητες Στέρνας, Παταγής και Ποιμενικού. Ομοίως ο νεότερος πληροφορητής από την κοινότητα Αμπελακίων τραγουδά το κείμενο που παράθεσε ο Ν. Πολίτης, χρησιμοποιώντας ελαφρώς παραλλαγμένες μελωδικές φράσεις από παραλλαγές που καταγράφηκαν στις κοινότητες Παταγής, Ποιμενικού και Καρωτής. Από την παραπάνω ανάλυση διαφαίνεται ο τρόπος με τον οποίο μέσω της εκπαίδευσης και των αναδημοσιεύσεων της παραλλαγής του Πολίτη «εισχωρεί» το νέο κείμενο, μεταβάλλει ένα πολιτιστικό στοιχείο και δημιουργεί νέα δεδομένα στην εξελικτική πορεία του εν λόγω δημοτικού τραγουδιού.³⁷⁴

Το παράδειγμα των βόρειων κοινοτήτων του νομού Έβρου που μόλις παρουσιάστηκε, αποτελεί τη οπτική του ρόλου και της επιρροής της Εκπαίδευσης και των σχολικών εγχειριδίων στην εξέλιξη της παραλογής, κατά την οποία διατηρούνται τα τοπικά χαρακτηριστικά αναφορικά με τη μελωδία του τραγουδιού και τα τσακίσματα. Στη συνέχεια επιχειρείται να εξεταστεί η διάδοση του συγκεκριμένου κειμένου στον ελλαδικό χώρο, καθώς και τα χαρακτηριστικά που συνοδεύουν τις συγκεκριμένες παραλλαγές.

Από το σύνολο των εξήντα και πλέον παραλλαγών που προέκυψαν από την επιτόπια έρευνα σε περιοχές της Ελλάδας, διαπιστώνεται ότι στις δεκαέξι οι

³⁷⁴ Στο ζήτημα της «αντίστροφης πορείας από το γραπτό στον προφορικό λόγο» αναφέρεται και η Τερζοπούλου. Η ερευνήτρια παραθέτει απόσπασμα πληροφορητή από την κοινότητα Καρωτής του νομού Έβρου. Στο απόσπασμα ο πληροφορητής αναφέρει ότι από το βιβλίο έμαθε μεταξύ άλλων τα τραγούδια «Της Τρίχας το γεφύρι» και «Το γιοφύρι της Άρτας». Οι τίτλοι των τραγουδιών ανήκουν στον πληροφορητή, πρβλ. Τερζοπούλου, Μιράντα, «Ιστορία, μνήμη και 'γεγονότα τραγούδια'», στο συντον. Λ. Δρούλια – Λ. Λιάβας, *Μουσικές της Θράκης. Μία διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος, Σύλλογος οι φίλοι της μουσικής – Ερευνητικό πρόγραμμα «Θράκη»*, Αθήνα, 1999, σ. 139.

πληροφορητές εκφέρουν το τραγούδι με το δημοσιευμένο κείμενο του Ν. Πολίτη.³⁷⁵ Μάλιστα στις εννέα περιπτώσεις εξ αυτών, οι πληροφορητές θυμούνται ότι έμαθαν το κείμενο του τραγουδιού «στο σχολείο από το δάσκαλο». Σε δύο περιπτώσεις οι ηλικιωμένοι πληροφορητές πιθανολογούν ότι έμαθαν το κείμενο από άλλους ηλικιωμένους συγγενείς τους, όταν ήταν νέοι, ενώ στις υπόλοιπες πέντε, δεν προσδιορίζεται η πηγή.

Ο αριθμός των δεκαέξι παραλλαγών αποτελεί σημαντικό τμήμα (συγκεκριμένα το ένα τέταρτο) των τραγουδιών που προέκυψαν από την επιτόπια έρευνα. Οι παραλλαγές καταγράφηκαν διάσπαρτες σε κοινότητες των γεωγραφικών διαμερισμάτων της Θράκης, Μακεδονίας, Θεσσαλίας, Ηπείρου, Πελοποννήσου και των Επτανήσων. Η παραδοχή της πλειοψηφίας των πληροφορητών ότι γνωρίζουν το κείμενο από το δάσκαλο του σχολείου τους αποτελεί τεκμήριο του ρόλου της Εκπαίδευσης και των σχολικών εγχειριδίων στην εξέλιξη του κειμένου της παραλογής. Από την άλλη εξίσου σημαντική είναι η διαπίστωση που προκύπτει μελετώντας τα ευρήματα της επιτόπιας έρευνας, ότι σε αρκετές περιοχές όπου ακόμη τραγουδιούνται παραλλαγές του τραγουδιού, εξακολουθούν να καταγράφονται κείμενα τα οποία διατηρούν στην ολότητά τους ή εν μέρει, τα τοπικά χαρακτηριστικά τους.

V.5. Συμπεράσματα.

Στο *Κεφάλαιο V* εξετάστηκε ο ρόλος της Εκπαίδευσης στη διάδοση των παραλλαγών «Της Άρτας το γεφύρι». Σύμφωνα με το Μέγα, ο Νικόλαος Πολίτης, έχοντας υπόψη του πενήντα παραλλαγές, συνέταξε την παραλογή με τον τίτλο *Του γεφυριού της Άρτας*, την οποία δημοσίευσε το 1914. Ο Πολίτης χρησιμοποιεί τη φιλολογική μέθοδο καταγραφής, που έχει ως αποτέλεσμα την απώλεια των τσακισμάτων.

Η παραλλαγή του Πολίτη διδάσκεται στα σχολικά εγχειρίδια από το 1917 κι έπειτα. Οι εκπαιδευτικοί διδάσκουν στα σχολεία το τραγούδι που αναφέρεται στο γεφύρι της Άρτας. Κατά συνέπεια τα επόμενα χρόνια καταγράφονται κείμενα των παραλλαγών σε όλο τον ελλαδικό χώρο, τα οποία αναφέρονται στο συγκεκριμένο κτίσμα ακόμα και σε περιοχές όπου δεν υπήρξε καμία παλαιότερη σχετική αναφορά, όπως στη Θράκη ή σε παραλλαγές που Εύξεινου Πόντου. Αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας αποτελεί ο σταδιακός αφανισμός των τοπικών κειμένων που

³⁷⁵ Στους αριθμούς που αναφέρω δεν συμπεριλαμβάνω τις περιπτώσεις των πληροφορητών όπου σε ορισμένες κοινότητες κατέγραψα το κείμενο ή μέρος του κειμένου ενώ για διάφορους λόγους που παρουσιάζονται αναλυτικά στο Μέρος Β', δεν τραγουδήθηκε η μελωδία. Σε ορισμένες από τις δεκαέξι παραλλαγές που αναφέρομαι πιο πάνω διαπιστώνεται ότι υπάρχουν μικρές διαφοροποιήσεις από την παραλλαγή του Πολίτη σε επίπεδο ελάχιστων λέξεων. Το γεγονός αυτό αποδίδεται στο ότι έχουν περάσει αρκετά χρόνια, όπως οι ίδιοι οι πληροφορητές υποστηρίζουν, να επαναφέρουν στη μνήμη τους το συγκεκριμένο τραγούδι. Ένα μέρος των παραλλαγών αυτών εκφέρεται με μία συγκεκριμένη μελωδία που αποτελεί το *Μελωδικό Τύπο Α'*. Το ζήτημα αυτό παρουσιάζεται αναλυτικά στο *Κεφ. VII. Παρουσίαση και ανάλυση των χαρακτηριστικών των τραγουδιών*.

προσδιορίζουν χαρακτηριστικά μιας συγκεκριμένης περιοχής (όπως της Λάρισας το γεφύρι στη Θεσσαλία ή το γεφύρι του Παύλου στη Θράκη) και η αντικατάστασή τους από το σύνολο ή από μέρος του κειμένου της παραλλαγής που συνέταξε ο Πολίτης. Σε ορισμένες περιπτώσεις η αντικατάσταση αφορά μόνο στο κείμενο ενώ η μελωδία διατηρεί τα τοπικά χαρακτηριστικά. Σε άλλες περιπτώσεις διαπιστώνεται ότι οι εκπαιδευτικοί διδάσκουν στους μαθητές μία συγκεκριμένη μελωδία. Έτσι η συγκεκριμένη μελωδία που αποτελεί το *Μελωδικό Τύπο Α'* καταγράφηκε διάσπαρτη στα περισσότερα γεωγραφικά διαμερίσματα της Ελλάδας.³⁷⁶ Στην περίπτωση αυτή παρατηρήθηκε αντιστροφή της διαδικασίας της παράδοσης, με το πέρασμα από τον γραπτό λόγο στον προφορικό. Ωστόσο μέσα από την επιτόπια έρευνα καταγράφηκε και πλήθος περιπτώσεων όπου ακόμη και σήμερα οι πληροφορητές διατηρούν στο κείμενο του τραγουδιού τα τοπικά χαρακτηριστικά.

³⁷⁶ Για τις παραλλαγές της μελωδίας του Μελωδικού Τύπου Α' βλέπε σχετικά *Κεφ. VII. 1.α. Μελωδικός Τύπος Α'*.

ΜΕΡΟΣ Β΄

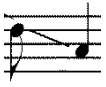
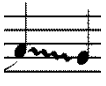

Το τραγούδι *Της Άρτας το γεφύρι* μέσα από την επιτόπια έρευνα. Συγκριτική μελέτη των ηχογραφημένων παραλλαγών (1959 – 2012).

Κεφάλαιο VI: Τα ηχογραφημένα τραγούδια: Η ανάλυση της μουσικοποιητικής δομής.

Στο Β΄ Μέρος παρουσιάζονται και αναλύονται οι ηχογραφημένες παραλλαγές της παραλογής. Πρόκειται για ηχογραφήσεις που προέκυψαν από την επιτόπια έρευνα αλλά κι από το Αρχείο του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, από το Αρχείο διπλωματικών του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, από τα προσωπικά Αρχεία της Αθηνάς Κατσανεβάκη, του Θεόδωρου Νημά και του Άγγελου Νικολαΐδη.

VI.1. Τα σύμβολα της ανάλυσης της μουσικοποιητικής δομής.

Η μουσική καταγραφή των τραγουδιών γίνεται σε Ευρωπαϊκή μουσική σημειογραφία, σύμφωνα με τον τρόπο και τα σύμβολα που περιγράφει ο Περιστέρης στην έκδοση της Ακαδημίας Αθηνών και ο Baud-Bovy.³⁷⁷ Τα αναφερθέντα σύμβολα είναι τα εξής:

- ↑ Ο φθόγγος ηχεί λίγο οξύτερα από το φυσικό του τονικό ύψος.
- ↓ Ο φθόγγος ηχεί λίγο βαρύτερα από το φυσικό του τονικό ύψος.
- ∩— Επιβράδυνση ενός ή περισσότερων φθόγγων. Τοποθετείται στην επάνω πλευρά του πενταγράμμου.
- ∪— Επιτάχυνση ενός ή περισσότερων φθόγγων.
-  Μετάβαση από τον ένα φθόγγο στον άλλο με γρήγορο φωνητικό ολίσθημα
-  Μετάβαση από τον ένα φθόγγο στον άλλο με γρήγορο φωνητικό ολίσθημα
- ∞ Εκφράζει το vibrato της φωνής.
-  Φθόγγος με μη καθορισμένο με ακρίβεια, τονικό ύψος.

³⁷⁷ Σπυριδάκης, Γεώργιος. – Περιστέρης, Σπυρίδων, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, τ. Γ΄: *Μουσική Εκλογή*, Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα, 1968, σ.σ. ιε΄-ιλ΄ και Baud-Bovy, Samuel, *Chansons du Dodecanese*, vol. 2, Sideris, Athens, 1936, σ. κα΄ και τ.ι., *Etudes sur la chanson cleftique*, Collection de l'Institut Francais d' Athenes, Athens, 1958, σ. 8.

Η ανάλυση των δομικών χαρακτηριστικών του ποιητικού κειμένου καθώς και η αντιστοιχία της σχέσης του με τη μελωδία, πραγματοποιείται σύμφωνα με τον τρόπο που υποδεικνύει οι Καϊμάκης σε έκδοση της Ακαδημίας Αθηνών.³⁷⁸ Για τους σκοπούς της ανάλυσης της μουσικοποιητικής δομής χρησιμοποιούνται σύμβολα κατά τρόπο ο οποίος περιγράφεται στο επόμενο παράδειγμα:

- [1] A1' Σαράντα μα- (κι αμάν, αμάν) [σαράντα μα-]στορόπουλα
α1 α2
A2' κι εξήντα δυο μάστοροι (έλα το πουλί μου, έλα)
β β
B1' ολημερίς (βρ' αμάν, αμάν) [ολημερίς] εχτίζανε
α1 α2
B2 τη νύχτα γκρεμιζόταν (έλα το πουλί μου, έλα).
β β

Ο αριθμός εντός των αγκυλών δηλώνει τον αριθμό της κάθε στροφής, π.χ. [1], [2]. Τα κεφαλαία γράμματα συμβολίζουν τον αριθμό του στίχου, όπως Α, Β, Γ κλπ. Οι αριθμοί 1 και 2 δίπλα από κεφαλαία γράμματα υποδηλώνουν το ημιστίχιο, π.χ. Α1, Α2. Τονούμενα κεφαλαία γράμματα (Α' ή Α1' κ.ο.κ.) δηλώνουν στίχο ή ημιστίχιο με τσακίσματα. Οι προσθήκες σημειώνονται εντός παρενθέσεων και οι επαναλήψεις εντός αγκυλών.³⁷⁹ Στα τραγούδια τα οποία ανήκουν στον τύπο τριημίστιχης στροφής, κατά την επανάληψη του τρίτου ημιστίχιου, που αποτελεί το πρώτο ημιστίχιο της επόμενης στροφής, δεν τοποθετούνται αγκύλες.³⁸⁰

Οι μελωδικές φράσεις συμβολίζονται με πεζά γράμματα (α, β ή α1, α2 κλπ.).³⁸¹ Τονούμενα πεζά γράμματα συμβολίζουν την επανάληψη μιας φράσης, ελαφρώς παραλλαγμένη (π.χ. α1').

Η μέτρηση των συλλαβών των στίχων δηλώνεται με αριθμούς (1 2 3 κλπ.) κατά το πρότυπο του Baud-Bovy και του Καϊμάκη.³⁸² Τονούμενοι αριθμοί (1' 2' 3') συμβολίζουν τις προσθήκες.

Στο τέλος των λέξεων που διακόπτονται τοποθετείται παύλα. Παύλα επίσης τοποθετείται πριν και μετά το σύμφωνο -v-, όταν αυτό εμφανίζεται ανάμεσα σε δύο λέξεις, όπου η πρώτη καταλήγει και η δεύτερη αρχίζει με φωνήεν, π.χ. Καμάρα -v- ε-[καμάρα -v- ε-, καμάρα -v- ε-]στεριώνανε.

³⁷⁸ Καϊμάκης, Ιωάννης – Κοκκάλας, Σταύρος, *Δημοτικά τραγούδια από το Βαλτέτσι Αρκαδίας*, Τόμος Β', Κέντρο Ερευνής Ελληνικής Λαογραφίας, Αθήνα, 2010, σ.σ. 32-33.

³⁷⁹ Για τους όρους τσάκισμα, προσθήκη, επανάληψη, βλ. *Κεφ. VI.4. Τα τσακίσματα*.

³⁸⁰ Για την τριημίστιχη στροφή βλ. *Κεφ. VI.3.β. Τύπος τριημίστιχης στροφής*.

³⁸¹ Ως μελωδική φράση θεωρείται μια αυτοδύναμη μελωδική ενότητα. Βλ. Σαρρής, Χαρίδημος, *Η γκάιντα στον Έβρο: μια οργανολογική εθνογραφία*, Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 2007, σ. 268.

³⁸² Μαζαράκη, Δέσποινα, *Μουσική ερμηνεία δημοτικών τραγουδιών από αγορεύτικα χειρόγραφα*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα, 1993, σ.σ. 12-13 και Καϊμάκης, Ιωάννης – Κοκκάλας, Σταύρος, *ό.π.*, 284-314.

VI.2. Η μετρική των στίχων.

Ο κύριος όγκος των τραγουδιών που εξετάζονται έχει δομή ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου στίχου, με τομή στην όγδοη συλλαβή. Εξαίρεση αποτελούν οι παραλλαγές που τραγουδιούνται στον Ελλαδικό χώρο από πληροφορητές – μέλη άλλων εθνοτικών ομάδων.³⁸³ Συγκεκριμένα οι πομάκιες και οι σλαβόφωνες παραλλαγές εμφανίζουν δεκασύλλαβο στίχο, με τομή στην πέμπτη συλλαβή. Οι παραλλαγές που προέρχονται από την εθνοτική ομάδα των Γκαγκαβούζων, είναι στην τούρκικη γλώσσα και παρουσιάζουν ανομοιόμορφο αριθμό συλλαβών ανά στίχο.

VI.3. Τύποι στροφών και η ανάπτυξή τους.

Κατά την εξέταση της μουσικοποιητικής δομής των τραγουδιών προκύπτει μία σειρά κοινών χαρακτηριστικών αναφορικά με τη σχέση του ποιητικού κειμένου και των μελωδικών φράσεων, τη θέση και τη μορφή των τσακισμάτων καθώς και τις νέες μετρικές ενότητες που προκύπτουν. Τα κοινά δομικά χαρακτηριστικά των παραλλαγών ταξινομούνται στους τύπους στροφών που παρουσιάζονται ακολούθως.³⁸⁴

Θεωρείται σκόπιμο πριν την παρουσίαση των τύπων, να αναφερθεί ότι σε ορισμένες περιπτώσεις οι τραγουδιστές δεν εκφέρουν από την πρώτη στροφή το τραγούδι, όπως αυτό εξελίσσεται στη συνέχεια. Το γεγονός αυτό συμβαίνει γιατί χρειάζονται χρόνο να επαναφέρουν στη μνήμη τους την ποιητική δομή ή τις μελωδικές φράσεις. Σε αυτές τις περιπτώσεις οι πρώτοι στίχοι του τραγουδιού λέγονται «αναγνωριστικά» και δίνουν τον απαραίτητο χρόνο στον τραγουδιστή ώστε να τραγουδήσει τελικώς τη συνέχεια με τη δομή που γνωρίζει. Επομένως για την ορθή απόδοση των στοιχείων της μουσικοποιητικής δομής των παραλλαγών και την κατηγοριοποίησή τους σε τύπους, λαμβάνεται υπόψη το σύνολο της δομής του τραγουδιού και όχι μόνο η πρώτη στροφή.

VI.3.α. Τύπος «καθαρών» στίχων A1 A2 B1 B2 (AB).

Ο οργανικός στίχος εκφέρεται «καθαρός» δηλαδή χωρίς τη χρήση τσακισμάτων και η ποιητική δομή δεν αλλάζει μορφή.³⁸⁵ Αναφορικά με τη μετρική των στίχων, η πλειονότητα των παραλλαγών εμφανίζει τον ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο με τομή στην όγδοη συλλαβή. Εξαίρεση αποτελούν παραλλαγές

³⁸³ Για τις εθνοτικές ομάδες βλ. Κεφ. I.3.β.iv. Οι παράγοντες οι οποίοι καθόρισαν τις περιοχές πραγματοποίησης της επιτόπιας έρευνας, καθώς και Κεφ. VII. Παρουσίαση και ανάλυση των χαρακτηριστικών των παραλλαγών, παραλλαγές 47-52 και 82-84.

³⁸⁴ Διαπιστώθηκε ότι σε ένα μικρό αριθμό παραλλαγών η μουσικοποιητική δομή ήταν τέτοια που δε μπορούσε να ενταχθεί σε κάποιον από τους παρακάτω τύπους. Το γεγονός αυτό συνέβη σε περιπτώσεις όπου η κάθε στροφή εκφέρεται με διαφορετικό τρόπο είτε σε περιπτώσεις όπου το κείμενο είναι πολύ μικρό και δε μπορούν να γίνουν ασφαλείς διαπιστώσεις.

³⁸⁵ Για το τσάκισμα βλ. Κεφ. VI.4. Τα τσάκισματα.

οι οποίες έχουν καταγραφεί σε κοινότητες όπου ηχογραφήθηκαν μέλη εθνοτικών ομάδων. Συγκεκριμένα, ο στίχος των πομάκικων και σλαβόφωνων παραλλαγών είναι δεκασύλλαβος με τομή στην πέμπτη συλλαβή. Επίσης ο στίχος των παραλλαγών των Γκαγκαβούζηδων είναι ανομοιομόρφος.

Οι μελωδικές φράσεις δομούνται αυστηρά βάση της ποιητικής δομής. Η αρχή και το τέλος τους, δομικά ταυτίζονται με την πρώτη και την τελευταία συλλαβή του κάθε ημιστιχίου. Εμφανίζονται τρεις τύποι μελωδικών φράσεων που συμπληρώνουν την κάθε στροφή.

- [1] A1 Σαράντα πέντε μάστοροι
α1
A2 κι εξήντα μαθητάδες
α2
B1 τρεις χρόνους εδουλεύανε
β1
B2 στις Άρτας το γεφύρι.³⁸⁶
β2

Ο τύπος AB με μελωδικές φράσεις α1 α2 β1 β2 είναι ο συνηθέστερος στις παραλλαγές του τραγουδιού. Ακολουθώς παρουσιάζονται παραλλαγές οι οποίες έχουν την ίδια δομή αλλά διαφοροποιούνται ως προς τις μελωδικές φράσεις.

- [1] A1 Σαράντα πέντε μάστοροι
α1
A2 κι εξήντα μαθητάδες
α2
B1 γεφύρι θεμελιώνανε
α1
B2 στις Άρτας το ποτάμι.³⁸⁷
α2

Παρουσιάζονται δύο μελωδικές φράσεις α1 και α2 οι οποίες στην εκφορά του δεύτερου στίχου επαναλαμβάνονται.

- [1] A1 Πέρα στην πέρα γειτονιά
α1
A2 πέρα στην πέρα ρούγα
α1'
B1 γιοφύρι θεμελιώνουνε
α1''

³⁸⁶ Στον τύπο εντάσσονται οι παραλλαγές 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 67, 74, 76, 77, 82. Στον τύπο συγκαταλέγεται και η παραλλαγή 03 κατά την οποία η 4^η μελωδική φράση αποτελεί παραλλαγή της 1^{ης}: α1 α2 β1 α1'. Ακόμη, στον ίδιο τύπο εντάσσεται η παραλλαγή 53 στην οποία πραγματοποιείται εμβόλιμη επανάληψη του πρώτου στίχου: A1 A2 [A] B1 B2.

³⁸⁷ Στον τύπο εντάσσονται οι παραλλαγές 08, 12, 66, 73, 81, 83, 84, 88, 92

B2 σαράντα δυο μάστοροι.³⁸⁸
α1'''

Στο πρώτο ημιστίχιο παρουσιάζεται η μελωδική φράση α η οποία στο κάθε επόμενο ημιστίχιο εμφανίζεται ελαφρώς παραλλαγμένη. Χαρακτηριστικό στοιχείο των δύο παραλλαγών που βρέθηκαν με τη συγκεκριμένη δομή αποτελεί ο απαγγελτικός χαρακτήρας εκφοράς των στίχων και η μικρή έκταση της μελωδίας.

VI.3.β. Τύπος τριημίστιχης στροφής.

Η ολοκλήρωση μιας μελωδικής στροφής στην οποία περιλαμβάνονται τα δύο ημιστίχια του πρώτου στίχου και το πρώτο του δεύτερου ονομάζεται τριημίστιχη στροφή. Το πρώτο ημιστίχιο του δεύτερου στίχου επαναλαμβάνεται αποτελώντας το πρώτο ημιστίχιο της επόμενης στροφής. Ωστόσο η εκφορά του ημιστιχίου που επαναλαμβάνεται, γίνεται με την αρχική μελωδική φράση.³⁸⁹ Σχηματικά η δομή της τριημίστιχης στροφής παρουσιάζεται ως εξής:

Ποιητική Δομή: A1 A2 B1, B1 B2 Γ1 κ.ο.κ.

Μελωδικές φράσεις: α1 α2 β1, α1 α2 β1 κ.ο.κ.

Ο Σηφάκης επισημαίνει ότι η τεχνική αυτή, η οποία συναντάται σε τραγούδια της ηπειρωτικής Ελλάδας και της Κρήτης, δίνει χρόνο στον εκτελεστή ώστε να θυμηθεί τον επόμενο στίχο.³⁹⁰

Οι μελωδικές φράσεις των παραλλαγών που εντάσσονται στον τύπο της τριημίστιχης στροφής, έχουν τη δομή α1 α2 β1. Ακολούθως παρουσιάζεται ο βασικός τύπος της τριημίστιχης καθώς και οι σχετικές παραλλαγές του.

- [1] A1 Σαράντα πέντε μάστοροι
α1
A2 κι εξήντα μαθητάδες
α2
B1 μέρα και νύχτα φκιάνανε.³⁹¹
β1

Στον τύπο A1 A2 B1 ο στίχος εκφέρεται «καθαρός», χωρίς προσθήκες ή επαναλήψεις.

³⁸⁸ Στον τύπο εντάσσονται οι παραλλαγές 93, 99, 112. Στον ίδιο τύπο εντάσσεται και η παραλλαγή 96 με μελωδικές φράσεις α1 α1'. Στη συγκεκριμένη περίπτωση το τραγούδι δε δίνει την αίσθηση της απαγγελίας.

³⁸⁹ Baud-Bovy, Samuel, *Δοκίμιο για το Ελληνικό τραγούδι*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο, 1994, σ. 27 και Καϊμάκης, Ιωάννης – Κοκκάλας, Σταύρος, ό.π., σ.σ. 41-43.

³⁹⁰ Σηφάκης, Γρηγόρης, *Για μια ποιητική του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 1988, σ.σ. 88-93.

³⁹¹ Στον τύπο τριημίστιχης στροφής με δομή A1 A2 B1 εντάσσονται οι παραλλαγές 57, 58, 68, 71, 72, 97.

- [1] A1 Σαράντα πέντε μάστοροι
α1
A2 κι εξήντα μαθητάδες
α2
B1' γεφύρι ν- ε- [γεφύρι ν- ε-] στεριώνανε.³⁹²
β1

Στον τύπο A1 A2 B1' καταλέγεται η πλειονότητα των τραγουδιών της τριημίστιχης στροφής στο παρόν έργο. Κατά κύριο λόγο, στο τρίτο ημιστίχιο πραγματοποιείται επανάληψη των τεσσάρων πρώτων συλλαβών του οργανικού στίχου. Οι ίδιοι στίχοι, όταν αποτελούν το πρώτο ημιστίχιο της επόμενης στροφής, εκφέρονται χωρίς το τσάκισμα.

Ακολούθως παρουσιάζονται τρεις επιπλέον διαφοροποιημένοι τύποι της τριημίστιχης στροφής. Η διαφοροποίηση αφορά την θέση και το είδος των τσακισμάτων.

- Τύπος τριημίστιχης στροφής με δομή A1 A2' B1'. Και στα δύο ημιστίχια πραγματοποιούνται τετρασύλλαβες επαναλήψεις του οργανικού στίχου. Στο A2 ημιστίχιο εντοπίζεται επανάληψη των τεσσάρων πρώτων συλλαβών του οργανικού στίχου, ενώ στο B1, των τεσσάρων τελευταίων.³⁹³
- Τύπος τριημίστιχης στροφής με δομή: A1 A2' B1. Ο συγκεκριμένος τύπος είναι όμοιος ως προς τη θέση και το είδος του τσακίσματος με τον τύπο A1 A2 B1'. Παρατηρείται επανάληψη των τεσσάρων πρώτων συλλαβών του οργανικού στίχου. Η επανάληψη ωστόσο πραγματοποιείται στο δεύτερο και όχι στο πρώτο ημιστίχιο της κάθε στροφής.³⁹⁴
- Τύπος τριημίστιχης στροφής με δομή: A1' A2 B1. Το εξεταζόμενο τραγούδι αποτελεί τη μοναδική εκδοχή όπου το τσάκισμα είναι η προσθήκη *μάνα μ'* ή *μάνα μου* σε ενδιάμεση θέση του οργανικού στίχου του πρώτου ημιστιχίου.³⁹⁵

³⁹² Στον τύπο τριημίστιχης στροφής με δομή A1 A2 B1' εντάσσονται οι παραλλαγές 01, 04, 06, 07, 11, 44, 45, 46, 98, 100. Στον ίδιο τύπο εντάσσεται και η αντιφωνική παραλλαγή 45: A1 A2 [A1 A2 αντιφ.] B1' [B1' αντιφ.] με μελωδικές φράσεις α1 α2 [α1 α2] β1 [β1] αντίστοιχα. Ακόμη, στο συγκεκριμένο τύπο ταξινομούνται οι παραλλαγές 79, 80, οι οποίες διαφοροποιούνται ως προς τον τύπο μελωδικών φράσεων ως εξής: α1 α1' α1''.

³⁹³ Η παραλλαγή 100 παρουσιάζει τους εξής δύο τύπους τριημίστιχης στροφής: A1 A2 B1' και A1 A2' B1'.

³⁹⁴ Στον τύπο ανήκει η παραλλαγή 101.

³⁹⁵ Στον τύπο ανήκει η παραλλαγή 75.

VI.3.γ. Τύπος τσακισμάτων των μονών ημιστιχίων A1' A2 B1' B2.

Στο συγκεκριμένο τύπο εντάσσονται τα τραγούδια στα οποία παρατηρείται τσάκισμα στο πρώτο και τρίτο ημιστίχιο. Κατά κύριο λόγο πρόκειται για επανάληψη των τεσσάρων πρώτων συλλαβών του οργανικού στίχου του πρώτου και τρίτου ημιστιχίου. Σε ορισμένες περιπτώσεις η επανάληψη συμβαίνει δύο φορές. Το τσάκισμα δημιουργεί στην πρώτη περίπτωση δύο στιχουργικές ενότητες αποτελούμενες από δώδεκα συλλαβές η καθεμία και από δεκαέξι συλλαβές στη δεύτερη. Στον ίδιο τύπο εντάσσονται και παραλλαγές με την ίδια δομή, στις οποίες επαναλαμβάνονται ημιστίχια είτε αυτούσια ή χωρίς το τσάκισμα, πάντοτε όμως επενδυμένα με την ίδια μελωδική φράση.³⁹⁶

Σχετικά με τη λειτουργικότητα των μελωδικών φράσεων διαπιστώνονται δύο τύποι οι οποίοι πλαισιώνουν την ποιητική δομή.

- [1] A1' Σαράντα πέ- [σαράντα πέ-]ντε μάστοροι
α1
A2 κι εξήντα μαθητάδες
α2
B1' γεφύρι ν- ε- [γεφύρι ν- ε-]στεριώνανε
α1
B2 στις Άρτας το ποτάμι.³⁹⁷
α2

Οι μελωδικές φράσεις α1 και α2 ολοκληρώνονται κατά την εκφορά του πρώτου στίχου κι επαναλαμβάνονται στο δεύτερο στίχο. Σε ορισμένες περιπτώσεις οι φράσεις αυτές κατά την επανάληψη εμφανίζονται είτε η πρώτη ή και οι δύο, ελαφρώς παραλλαγμένες, δημιουργώντας δομές όπως α1 α2 α1' α2, α1 α2 α1' α2' κλπ.

- [1] A1' Σαράντα πέ- [σαράντα πέ-, σαράντα πέ-]ντε μάστοροι
α1 α2
A2 κι εξήντα μαθητάδες
β1
[A2] [κι εξήντα μαθητάδες]
β1
B1' γεφύρι ε- [γεφύρι ε-, γεφύρι ε-]στεριώνανε
α1 α2
B2 στις Άρτας το ποτάμι
β1

³⁹⁶ Παράδειγμα τέτοιας διαφοροποίησης αποτελεί η παραλλαγή 17: A1' A2 [A2] B1' B2 [B2]. Το πρώτο και τρίτο ημιστίχιο τσακίζονται ενώ ταυτόχρονα διαπιστώνονται εμβόλιμες επαναλήψεις ολόκληρων των ημιστιχίων A2 και B2.

³⁹⁷ Στον τύπο εντάσσονται οι παραλλαγές 02, 12, 14, 90, 106, 109 καθώς επίσης και η παραλλαγή 89 στην οποία διαπιστώνονται εμβόλιμες επαναλήψεις όλων των ημιστιχίων.

[B2]. [στης Άρτας το ποτάμι].³⁹⁸

β1

Στον τύπο που εξετάζεται διακρίνονται τρεις μελωδικές φράσεις α1, α2 και β1. Οι δύο πρώτες φράσεις επενδύουν ισοσύλλαβα τη συλλαβική ενότητα δεκαέξι συλλαβών που δημιουργείται με τις επαναλήψεις η τρίτη, το δεύτερο ημιστίχιο. Σε περιπτώσεις τραγουδιών όπου στο δεύτερο ή τέταρτο ημιστίχιο προστίθενται οκτασύλλαβες προσθήκες, επενδύονται μελωδικά με τη φράση β1.

Στον τύπο A1' A2 B1' B2 ταξινομούνται δύο ακόμη παραλλαγές οι οποίες έχουν διαφορετική δομή τσακισμάτων από τις προηγούμενες περιπτώσεις.

- [1] A1' (Άιντι) σαράντα πέντε μάστοροι (ω-ι-ε)
α1
A2 κι εξήντα μαθετάδες.
α2

Στην περίπτωση της παραλλαγής 85 οι προσθήκες οι οποίες πλαισιώνουν το «καθαρό» κείμενο του ημιστιχίου, δημιουργούν νέα συλλαβική ενότητα αποτελούμενη από δέκα συλλαβές.

- [1] A1' Σαρά- (καλέ μου) [σαρά-]ντα πέντε μάστοροι
α1
[A1] [σαράντα πέντε μάστοροι]
α2
A2 κι εξήντα μαθετάδες.
(συνέχεια α2)

Στην παραλλαγή 107, με την α1 μελωδική φράση εκφέρονται αρχικά οι δύο πρώτες συλλαβές, ακολουθεί η τρισύλλαβη προσθήκη και επαναλαμβάνονται οι δύο πρώτες συλλαβές του οργανικού κειμένου με αποτέλεσμα να δημιουργείται συλλαβική ενότητα δεκατριών συλλαβών. Η α2 φράση ξεκινά με την επανάληψη του [A1] ημιστιχίου και καταλήγει στην τελευταία συλλαβή του επόμενου, A2, ημιστιχίου.

VI.3.δ. Τύπος τσακισμάτων όλων των στίχων A1' A2' B1' B2' (A'B').

Στο τύπο εντάσσονται οι παραλλαγές οι οποίες παρουσιάζουν τσακίσματα σε όλα τα ημιστίχια. Στο σύνολο των τραγουδιών που ανήκουν σε αυτή την κατηγορία τα τσακίσματα έχουν τη μορφή των προσθηκών. Σε τραγούδια που εντοπίζονται επαναλήψεις συλλαβών, στο ίδιο ημιστίχιο συνυπάρχει και προσθήκη. Σε ορισμένες περιπτώσεις διαπιστώνεται εμβόλιμη επανάληψη ή αντιφώνηση ημιστιχίων.

³⁹⁸ Στον τύπο εντάσσονται οι παραλλαγές 17, 26. Επίσης στον ίδιο τύπο εντάσσεται η παραλλαγή 15, η οποία παρουσιάζει εμβόλιμη επανάληψη του B1 ημιστιχίου καθώς και η παραλλαγή 16 η οποία εμφανίζει εμβόλιμη επανάληψη του A2 και B2 ημιστιχίου.

- [1] A1' Σ' ση γέφυρα [σ' ση γέφυρα] (έλα Δάφνε μ' ποταμέ)³⁹⁹
α1 α2
A2' σ'ση Τρίχας το γεφύρι (και Δάφνε μ' και μυριγμένε)
β1 β2
B1' χίλιοι μαστόροι έχτιζαν (έλα Δάφνε μ' ποταμέ)
α1 α2
B2' και μύριοι μαθητάδες (και Δάφνε μ' και μυριγμένε).
β1 β2

Οι προσθήκες στο κάθε ημιστίχιο δημιουργούν συλλαβικές ενότητες δεκαπέντε συλλαβών.⁴⁰⁰ Οι μελωδικές φράσεις α1 και β1 αντιστοιχούν στο οργανικό κείμενο του πρώτου και δεύτερου ημιστιχίου του τραγουδιού, ενώ οι φράσεις α2 και β2 στις αντίστοιχες προσθήκες. Με τον τρόπο αυτό ολοκληρώνεται η μουσική στροφή. Η ίδια δομή της μελωδίας ακολουθείται και στους επόμενους στίχους. Ο συγκεκριμένος τύπος, στις περισσότερες των περιπτώσεων συναντάται με εμβόλιμες επαναλήψεις όλων των ημιστιχίων.

- [1] A1' Σαράντα μα- (κι αμάν, αμάν) [σαράντα μα-]στορόπουλα
α1 α2
A2' κι εξήντα δυο μάστοροι (έλα το πουλί μου, έλα)
β1 β1
B1' ολημερίς (βρ' αμάν, αμάν) [ολημερίς] έχτιζανε
α1 α2
B2' τη νύχτα γκρεμιζόταν (έλα το πουλί μου, έλα).⁴⁰¹
β1 β1

Οι προσθήκες και οι επαναλήψεις συλλαβών στο κάθε ημιστίχιο δημιουργούν συλλαβικές ενότητες συνόλου δεκαέξι συλλαβών. Στο πρώτο και τρίτο ημιστίχιο οι μελωδικές φράσεις α1 και α2 επενδύουν τους δύο μικτές οκτασύλλαβες ενότητες. Στο δεύτερο και τέταρτο ημιστίχιο η β1 μελωδική φράση παρουσιάζεται στον οκτώ συλλαβών οργανικό στίχο και επαναλαμβάνεται αυτούσια στην επίσης οκτασύλλαβη προσθήκη.

Ακολουθούν δύο παραλλαγές του τύπου που αφορούν τραγούδια τα οποία ηχογραφήθηκαν σε κοινότητες του νομού Έβρου. Οι δύο τύποι έχουν τα ίδια χαρακτηριστικά της ποιητικής δομής με προαναφερθέν τύπο: οι προσθήκες δημιουργούν συλλαβικές ενότητες δεκαέξι συλλαβών. Οι διαφοροποιήσεις τους έγκειται στη μορφή των μελωδικών φράσεων.

³⁹⁹ Η επανάληψη των τεσσάρων πρώτων συλλαβών συμβαίνει μόνο στο πρώτο ημιστίχιο του τραγουδιού. Για το λόγο αυτό δε λαμβάνεται υπόψη ως δομικό στοιχείο της ποιητικής δομής.

⁴⁰⁰ Βλ. *Κεφ. VII. Παρουσίαση και ανάλυση των χαρακτηριστικών των παραλλαγών*. Μελωδικός τύπος Γ': Παραλλαγές 27-31.

⁴⁰¹ Στον τύπο κατατάσσονται οι παραλλαγές 20, 21, 22, 23, 24, 25.

- [1] A1' Σαράντα πέντε μάστοροι (Βέργω μωρ' Βέργω μ' λυγερή)
α1 α1'
- A2' (νερ) κι ως χίλια μαθητούδια (Βέργω μ' κι ως καμαρωμένη)
α2 α2
- B1' -ν-ολημερίτσα δούλευαν (Βέργω μωρ' Βέργω μ' λυγερή)
α1 α1'
- B2' (νερ) το βράδ' αργά χαλούσι (Βέργω μ' κι ως καμαρωμένη).⁴⁰²
α2 α2

Στο πρώτο ημιστίχιο εμφανίζεται η μελωδική φράση α1 η οποία επαναλαμβάνεται παραλλαγμένη κατά την εκφορά της προσθήκης. Στο δεύτερο ημιστίχιο παρουσιάζεται η νέα μουσική φράση α2, η οποία επαναλαμβάνεται αυτούσια στην εκφορά της οκτασύλλαβης προσθήκης. Η ίδια μουσικοποιητική δομή ακολουθείται και στον επόμενο στίχο όπου ολοκληρώνεται η στροφή.

Στον επόμενο τύπο η μελωδική φράση α1 ολοκληρώνεται με την εκφορά των οκτώ συλλαβών του οργανικού στίχου, επαναλαμβάνεται αυτούσια στο οκτασύλλαβο τσάκισμα και παραλλαγμένη κατά την εκφορά του δεύτερου στίχου.

- [1] A1' Σαράντα πέντε μάστοροι (Θρακιωτοπούλα μ' λυγερή)
α1 α1
- A2' (νερ') κι ως χίλια μαθητούδια (κόρ' Βουλγαρινή μ' κι αγάπη)
α1' α1'
- B1' ολημερίτσα δούλευαν (Θρακιωτοπούλα μ' λυγερή)
α1 α1
- B2' του βράδ' αργά ξιγέρνει (κι ω καλή Θρακιωτοπούλα).
α1' α1'

Τον επόμενο τύπο διαμορφώνουν παραλλαγές οι οποίες ανήκουν στο *Μελωδικό Τύπο ΙΓ'*.⁴⁰³ Οι προσθήκες παρουσιάζονται μετά την εκφορά του «καθαρού» κειμένου. Στα μονά ημιστίχια δημιουργούν συλλαβική ενότητα ένδεκα συλλαβών ενώ στα ζυγά επτασύλλαβα ημιστίχια η πρόσθεση της επίσης επτασύλλαβης προσθήκης δημιουργεί ενότητα δεκατεσσάρων συλλαβών. Η μελωδική φράση ακολουθεί απαρэгκλιτα τη στιχουργική δομή.

- [1] A1' Σαράντα πέντε μάστοροι (ματάκια)
α1
- A2' κι εξήντα μαθητάδες (μα το Χριστός Ανέστη)
α1'
- B1' ολημερίς εκτίζανε (ματάκια)
α1

⁴⁰² Τον τύπο δημιουργεί η παραλλαγή 70.

⁴⁰³ Για το Μελωδικό Τύπο ΙΓ' βλ. *Κεφ. VII. Παρουσίαση και ανάλυση των χαρακτηριστικών των παραλλαγών*. Παραλλαγές 42, 43.

B2' το βράδυ γκρεμιζόταν (μα το Χριστός Ανέστη).⁴⁰⁴
α1'

- [1] A1' Μι τετρακόσιοι μάστοροι (ματάκια μου)
α1 α2
A2' κι εξήντα μαθητούδια (που πας καρδιά καημέν')
β1 β2
B1' ολημερίτσα-ν- έκτιζαν (ματάκια μου)
α1 α2
B2' καμάρα θεμελιώνουν (που πας καρδιά καημέν').
β1 β2

Στον τύπο ταξινομούνται οι παραλλαγές του *IB' Μελωδικού Τύπου*.⁴⁰⁵ Και στην παρούσα περίπτωση οι προσθήκες έπονται της εκφοράς του «καθαρού» κειμένου των ημιστίχιων. Το πρώτο ημιστίχιο με την προσθήκη δημιουργεί ενότητα δώδεκα και το δεύτερο δεκατριών συλλαβών. Οι μελωδικές φράσεις δεν ακολουθούν τη σχέση κειμένου – προσθήκης. Η α1 ολοκληρώνεται στις πρώτες πέντε συλλαβές και ακολουθεί η α2 με την οποία εκφέρονται οι τρεις συλλαβές του κειμένου και η τετρασύλλαβη προσθήκη. Ανάλογος είναι ο τρόπος λειτουργίας των μελωδικών φράσεων και στο επόμενο ημιστίχιο. Στην περίπτωση της παραλλαγής 59, η β2 φράση ξεκινά στη δεύτερη συλλαβή της προσθήκης ενώ στην παραλλαγή 60 ξεκινά από την πρώτη συλλαβή.

- [1] A1' Χίλιοι μαστόροι δούλευαν (μάτια ι- ματά-)
α1 α2
A2' (άκια) στις Άρτας του διουφύρι (ματάκια λιγουμε-)
β1 β1
B1' όλη μερούλα δούλευαν (μάτια ι- ματά-)
α1 α2
B2' (άκια) του βράδυ γκριμιζέταν (ματάκια λίγουμε-).
β1 β1

Ο τύπος διαμορφώνεται από τις παραλλαγές οι οποίες ανήκουν στο *Μελωδικό Τύπο ΙΔ'*.⁴⁰⁶ Στο πρώτο ημιστίχιο η προσθήκη εμφανίζεται μετά την εκφορά του οργανικού κειμένου και μετατρέπει το ημιστίχιο σε ενότητα δεκατριών συλλαβών. Στο δεύτερο ημιστίχιο παρουσιάζεται αρχικά δυσύλλαβη προσθήκη, ακολουθεί το

⁴⁰⁴ Στον τύπο ανήκουν οι παραλλαγές 61, 62, 63. Στον ίδιο τύπο ταξινομείται και η παραλλαγή 78, η οποία έχει αντίστοιχη σχέση κειμένου – μελωδίας. Στη συγκεκριμένη παραλλαγή παρουσιάζεται εμβόλιμη επανάληψη του πρώτου και τρίτου ημιστίχιου της κάθε στροφής, χωρίς το τσάκισμα.

⁴⁰⁵ Για το Μελωδικό Τύπο ΙΓ' βλ. *Κεφ. VII. Παρουσίαση και ανάλυση των χαρακτηριστικών των παραλλαγών*. Παραλλαγές 59, 60.

⁴⁰⁶ Για το Μελωδικό Τύπο ΙΔ' βλ. *Κεφ. VII. Παρουσίαση και ανάλυση των χαρακτηριστικών των παραλλαγών*. Παραλλαγές 64, 65.

οργανικό κείμενο κι έπεται η προσθήκη έξι συλλαβών. Οι προσθήκες δημιουργούν ενότητα δεκαπέντε συλλαβών. Οι α1 και α2 μελωδικές φράσεις αντιστοιχούν στην εκφορά οργανικού στίχου και του τσακίσματος. Η β1 φράση ολοκληρώνεται μία συλλαβή πριν την ολοκλήρωση του οργανικού κειμένου, ενώ από την ίδια συλλαβή ξεκινά η επανάληψη της φράσης.

Όμοια δομικά χαρακτηριστικά με τον προηγούμενο, παρουσιάζει κι ο επόμενος τύπος. Η διαφοροποίηση έγκειται στον αριθμό των συλλαβών των προσθηκών. Το πρώτο ημιστίχιο με τις προσθήκες δημιουργεί ενότητα δεκατεσσάρων και το δεύτερο δεκαέξι συλλαβών.

- [1] A1' Σαράντα πέντε μάστοροι (ματάκια, ματάκια)
α1 α2
- A2' (άιντε) κι εξήντα μαθητάδες (ματάκια λιγωμένα)
β1 β2
- B1' ολημερίς εχτίζανε (ματάκια, ματάκια)
α1 α2
- B2' (χάιντε) το βράδυ γκρεμιζόταν (ματάκια λιγωμένα).⁴⁰⁷
β1 β2

Οι μελωδικές φράσεις έχουν όμοια λειτουργία με τις αντίστοιχες του προηγούμενου τύπου.

Στον δομικό τύπο A1' A2' B1' B2' κατατάσσονται ακόμη δύο παραλλαγές οι οποίες δεν εντάσσονται στις προηγούμενες κατηγορίες.

- [1] A1' Χίλιοι μαστόροι (μωρέ) δούλιαν
α1
- A2' στις Άρτας το γκιοφύ- (λέει) [γκιοφύ-]ρι (να η πρώτος μάστορας).
α2 α3

Στο πρώτο ημιστίχιο της παραλλαγής 94 η δυσύλλαβη προσθήκη που παρεμβάλλεται μεταξύ της 5^{ης} και 6^{ης} συλλαβής διαμορφώνει μία ενότητα δέκα συλλαβών η οποία εκφέρεται με την α1 μελωδική φράση. Το δεύτερο ημιστίχιο με τα τσακίσματα δημιουργεί ενότητα δεκαέξι συλλαβών. Η α2 φράση ολοκληρώνεται στην εκφορά της τελευταίας συλλαβής του οργανικού κειμένου ενώ η α3 επενδύει την εξασύλλαβη προσθήκη η οποία έπεται.

⁴⁰⁷ Στον τύπο ανήκουν οι παραλλαγές 86, 87.

- [1] A1' Χίλιοι μαστόροι δούλιαν (βρε) [δούλιαν]
α1
A2' στης [στης] Άρτας του γιο- [γιου-]φύρι
α2
[A2] [της Άρτας του γιουφύρι].

Στο A1 ημιστίχιο της παρούσας παραλλαγής εκφέρεται το οργανικό κείμενο κι έπεται μονοσύλλαβη προσθήκη και επανάληψη των τριών τελευταίων συλλαβών του οργανικού κειμένου του ημιστιχίου. Στο A2 ημιστίχιο επαναλαμβάνεται η πρώτη και πέμπτη συλλαβή. Η α1 φράση ολοκληρώνεται στην πρώτη συλλαβή του δεύτερου ημιστιχίου ενώ η α2, στην τελευταία συλλαβή της επανάληψης του A2.

Σύμφωνα με τα παραπάνω λοιπόν διαπιστώνεται ότι στον τύπο A1' A2' B1' B2' κατά κύριο λόγο διακρίνονται προσθήκες οι οποίες παρουσιάζονται συνήθως μετά την ολοκλήρωση του οργανικού κειμένου του κάθε ημιστιχίου. Σε ορισμένες παραλλαγές εμφανίζονται στον ίδιο στίχο επαναλήψεις και προσθήκες. Από το σύνολο των τραγουδιών του παρόντος έργου εντοπίζεται μία μόνο παραλλαγή η οποία ανήκει στο δομικό τύπο A1' A2' B1' B2' ωστόσο παρουσιάζει ως τσάκισμα την επανάληψη των τεσσάρων πρώτων συλλαβών του κάθε ημιστιχίου.⁴⁰⁸

VI.4. Τα τσακίσματα.

Ο Καϊμάκης, επικαλούμενος σχετικές μελέτες του Θέμελη και της Wolfram αναφορικά με τον όρο «τσάκισμα» και τη λειτουργία του που διέπει το δημοτικό τραγούδι στο σύνολό του, λέει:⁴⁰⁹

Με τον όρο «τσάκισμα» χαρακτηρίζουμε τις προσθήκες και επαναλήψεις στίχων, ημιστιχίων, λέξεων και συλλαβών που παρεμβάλλονται στο στίχο του τραγουδιού και διακόπτουν τη ροή του. Όσον αφορά τη μουσική, τα τσακίσματα συμμετέχουν στο σχηματισμό των μελωδικών φράσεων των στίχων ή των ημιστιχίων, στην αρχή, στη μέση ή στο τέλος. Τα τσακίσματα λειτουργούν είτε ως αρχικά δομικά στοιχεία, τα οποία δίνουν ώθηση στην αρχή μιας μελωδικής φράσης και συνήθως τοποθετούνται στην άρση, είτε ως κεντρικά είτε ως καταληκτικά στοιχεία. Με τον όρο «προσθήκη» νοείται εδώ η παρεμβολή κειμένου ξένου προς τον «καθαρό» στίχο [...]. «Επανάληψη» θεωρείται η επανεκφορά των ίδιων στίχων, ημιστιχίων, λέξεων και συλλαβών του καθαρού «κειμένου».

⁴⁰⁸ Η παραλλαγή 108 παρουσιάζεται με τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά.

⁴⁰⁹ Καϊμάκης, Ιωάννης – Κοκκάλας, Σταύρος, ό.π., σ. 44. Στο ίδιο έργο ο συγγραφέας παραθέτει μία σειρά ελληνόγλωσσων και ξενόγλωσσων μελετών σχετικά με τη χρήση των τσακισμάτων, τη λειτουργικότητά τους στο δημοτικό τραγούδι και τις διαφορετικές μεθόδους καταγραφής τους από την επιστημονική κοινότητα.

Στο παρόν έργο οι όροι «τσακίσμα», «προσθήκη» κι «επανάληψη» χρησιμοποιούνται σύμφωνα με την παραπάνω περιγραφή.

Στην πλειονότητα των παραλλαγών του παρόντος έργου εμφανίζονται τσακίσματα. Το γεγονός αυτό αναδεικνύει τη σπουδαιότητα των τσακισμάτων στην παραλογή της Άρτας το γεφύρι. Επομένως κρίνεται αναγκαία η περαιτέρω διερεύνηση του ζητήματος αναφορικά με τη λειτουργικότητα των τσακισμάτων, τη θέση και το ρόλο τους στη διαμόρφωση της μουσικοποιητικής δομής των παραλλαγών.

VI.4.a. Επανάληψεις συλλαβών, λέξεων και ημιστιχίων.

Ακολούθως, αφού εξετάστηκαν τα στοιχεία της ποιητικής δομής των παραλλαγών, παρουσιάζονται τα είδη των επαναλήψεων και ο τρόπος επίδρασής τους τόσο στη διαμόρφωση του ίδιου του κειμένου όσο και στη λειτουργία των μελωδικών φράσεων.⁴¹⁰

VI.4.a.i. Επανάληψη των τεσσάρων πρώτων συλλαβών του ημιστιχίου.

Στην πλειονότητα των παραλλαγών που ανήκουν στην παρούσα υποκατηγορία, η επανάληψη των τεσσάρων πρώτων συλλαβών συμβαίνει στο πρώτο ή στο τρίτο ημιστίχιο. Ο τρόπος δόμησης του ημιστιχίου αποτυπώνεται στον εξής τύπο: 4 [4] 4. Τα οκτώ συλλαβών μονά ημιστίχια (A1, A3 κ.ο.κ.), με την τετρασύλλαβη επανάληψη δημιουργούν συλλαβικές ενότητες δώδεκα συλλαβών. Παραλλαγή του ίδιου τύπου εμφανίζεται στην παραλλαγή 17: 4 [4, 4] 4. Σε αυτή την περίπτωση η διπλή επανάληψη των τεσσάρων πρώτων συλλαβών δημιουργεί ενότητα δεκαέξι συλλαβών. Πάντως και στις δύο περιπτώσεις ο αριθμός των συλλαβικών ενοτήτων παραμένει ζυγός.

Στις παραλλαγές 101 και 108 η επανάληψη των τεσσάρων πρώτων συλλαβών συμβαίνει στα ζυγά ημιστίχια (A2, A4) δημιουργώντας συλλαβική ενότητα ένδεκα συλλαβών.

Εξετάζοντας το ρόλο της επανάληψης των τεσσάρων πρώτων συλλαβών σε συνάρτηση με τη μελωδία, παρατηρείται ότι στην πρώτη περίπτωση ο στίχος επενδύεται με μια μελωδική φράση ενώ στη δεύτερη με δύο μελωδικές φράσεις:

⁴¹⁰ Χρησιμοποιώ τον όρο «λειτουργία» και όχι τον όρο «διαμόρφωση» των μελωδικών φράσεων καθώς αγνοούμε εάν οι συλλαβές του τσακίσματος προστίθενται για να εξυπηρετήσουν την ανάγκη ολοκλήρωσης μίας μελωδικής φράσης ή ενότητας, ή αν η μελωδία προσαρμόζεται στον ήδη διαμορφωμένο «μικτό» στίχο. Ο Καϊμάκης παρατηρεί σχετικά: «Παραμένει αδιευκρίνιστο εάν τα τσακίσματα χρησιμοποιούνται για να καλύψουν με συλλαβές μια προϋπάρχουσα μελωδία ή εάν η μελωδία μορφοποιείται σύμφωνα με την παρουσία των τσακισμάτων», βλ. Καϊμάκης, Ιωάννης – Κοκκάλας, Σταύρος, ό.π., σ. 46.

Αριθμός συλλαβών: 4 [4] 4 και 4 [4, 4] 4

Μελωδικές φράσεις: α1 και α1 α2

VI.4.a.ii. Επανάληψη ολόκληρων ημιστιχίων.

Σε ορισμένες παραλλαγές ο στίχος εκφέρεται «καθαρός», χωρίς επαναλήψεις συλλαβών ή λέξεων ενδιάμεσα ή προσθήκες. Παρατηρείται ωστόσο επανάληψη ολόκληρων των ημιστιχίων. Οι επαναλήψεις αυτού του τύπου, αν και διαφοροποιούν τους τύπους της μουσικοποιητικής δομής, δεν τροποποιούν τη σχέση του κειμένου με τη μελωδία καθώς μεταφέρονται αυτούσιες τόσο ως προς το κείμενο καθεαυτό, όσο και ως προς τις μελωδικές φράσεις που επενδύουν το κείμενο.

Στην υποκατηγορία εντάσσεται και η αντιφωνική παραλλαγή 45. Κατά την αντιφώνηση επαναλαμβάνεται πιστά ολόκληρο το ημιστίχιο, μαζί με τις «εσωτερικές» επαναλήψεις του κάθε ημιστιχίου δημιουργώντας τον τύπο: 4 [4] 4 – [4, 4, 4 αντιφ.]:

Φωνή Α

B1'. Γεφύρι ν' ε- [γεφύρι ν' ε-]στεριώνανε,

Φωνή Β (αντιφ.)

[B1' αντιφ.]. [Γεφύρι ν' ε-, γεφύρι ν' εστεριώνανε].

Οι μελωδικές φράσεις επαναλαμβάνονται και στην παρούσα περίπτωση αυτούσιες.

VI.4.β. Προσθήκες.

Στην παρούσα κατηγορία εντάσσονται παραλλαγές κατά τις οποίες εντοπίζονται προσθήκες είτε στην αρχή, ή στο τέλος του οργανικού στίχου. Επιχειρείται να παρουσιαστούν οι νέες συλλαβικές ενότητες που δημιουργούνται καθώς και τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα των προσθηκών.

VI.4.β.i. Προσθήκες στο τέλος του οργανικού στίχου του ημιστιχίου.

Στην πλειονότητα των παραλλαγών που καταγράφηκαν, όπου στα ημιστίχιά τους περιλαμβάνονται προσθήκες, αυτές βρίσκονται στο τέλος, μετά την εκφορά του οργανικού στίχου του ημιστιχίου. Στην παρούσα κατηγορία ανήκουν όλες οι παραλλαγές οι οποίες προέρχονται από ηχογραφήσεις προσφύγων δεύτερης και τρίτης γενιάς, των οποίων η καταγωγή είναι από κοινότητες του Εύξεινου Πόντου.

Τύπος Α στίχου: 8 (7), 7 (8).⁴¹¹

Η εναλλαγή οργανικού στίχου και προσθήκης γίνεται αντιληπτή κι από τις τέσσερις διαφορετικές μελωδικές φράσεις που ολοκληρώνονται με την εκφορά του πρώτου στίχου.

Ακολουθώς παρουσιάζονται διάφοροι τύποι παραλλαγών με ποικίλο αριθμό συλλαβών ανά προσθήκη. Το νοηματικό περιεχόμενο των προσθηκών δεν σχετίζεται με το περιεχόμενο του οργανικού στίχου. Οι προσθήκες αυτές χρησιμοποιούνται και σε άλλα τραγούδια της κάθε περιοχής με μετρική δομή δεκαπεντασύλλαβου στίχου, πέραν της παραλογής που ερευνάται, προκειμένου να δημιουργηθεί η επιθυμητή σχέση κειμένου – μελωδίας.

Οι παραλλαγές που ανήκουν σε αυτή την κατηγορία κατατάσσονται στην πλειονότητά τους στα συλλαβικά τραγούδια. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί η παραλλαγή 75, η οποία ανήκει στα μελισματικά άσματα.

Τύποι:

A1, A3: 8 (4). A2, A4: 7 (6)
A1, A3: 8 (5). A2, A4: 7 (6)

Στην πρώτη περίπτωση στα μονά ημιστίχια δημιουργείται νέα συλλαβική ενότητα αποτελούμενη από δώδεκα και δεκατρείς συλλαβές αντίστοιχα. Και στις δύο περιπτώσεις στα ζυγά ημιστίχια η συλλαβική ενότητα αποτελείται από δεκατρείς συλλαβές.

Στις δύο επόμενες περιπτώσεις στα μονά ημιστίχια δημιουργείται ενότητα δεκαέξι συλλαβών.

Τύποι:

A1, A3: 8 (8). A2, A4: 7 (8)
A1, A3: 8 (8). A2, A4: (1) 7 (8)

Τύπος: A1,A3: 8 (3). A2,A4: 7 (7)

Οι παραλλαγές του τελευταίου τύπου ηχογραφήθηκαν στο Καλέτζι Κατσανοχωρίων Ιωαννίνων.

⁴¹¹ Στην ίδια κατηγορία εντάσσονται και οι όμοιες παραλλαγές τραγουδισμένες από πρόσφυγες του Εύξεινου Πόντου στις οποίες πραγματοποιείται επανάληψη κάθε φορά ολόκληρου του ημιστιχίου, δημιουργώντας τον τύπο: 8 (7) [8, 7], 7 (8) [7,8]. Οι επαναλήψεις δεν επηρεάζουν την ανάπτυξη των μελωδιών καθώς επαναλαμβάνονται κι αυτές αυτούσιες. Οι παραλλαγές αυτές αποτελούν το *Μελωδικό Τύπο ΙΓ'*, βλ. *Κεφ. VII. Παρουσίαση και ανάλυση των χαρακτηριστικών των παραλλαγών*. Παραλλαγές 27-31.

VI.4.β.ii. Προσθήκες πριν την εκφορά του οργανικού στίχου του ημιστιχίου.

Κοινό στοιχείο των παραλλαγών που εντάσσονται στην παρούσα κατηγορία είναι η τοποθέτηση προσθηκών στην αρχή του ημιστιχίου, δηλαδή πριν την εκφορά του οργανικού στίχου. Πρόκειται για τα μονοσύλλαβα επιφωνήματα *αχ* και *ερ* καθώς και για τα δισύλλαβα *άντε* και *ωρέ* που συναντώνται στα τραγούδια τα οποία ηχογραφήθηκαν στον Παρακαλάμο Ιωαννίνων και την Πλατανίτσα Αχαΐας. Συχνά χρησιμοποιούνται τα επιφωνήματα ώστε ο τραγουδιστής να θυμηθεί τη συνέχεια του στίχου.

Ο συγκεκριμένος τύπος προσθήκης συναντάται σε αργές, μελισματικές παραλλαγές. Οι τραγουδιστές «στέκονται» στο επιφώνημα, με μελισματικά μοτίβα, δίνοντας ώθηση στην περαιτέρω ανάπτυξης της μελωδικής φράσης. Ως προς τη μελωδία, ο ρόλος των προσθηκών αυτού του τύπου δεν είναι συμπληρωματικός καθώς αποτελούν απαραίτητο δομικό στοιχείο της μελωδικής φράσης. Η απουσία τους θα άφηνε «αστήριχτη» ή μισή τη μελωδική φράση, κι ασύνδετη με την προηγούμενη.

VI.4.γ. Επαναλήψεις συλλαβών ή λέξεων ή ημιστιχίων και προσθήκες.

Στην παρούσα κατηγορία εντάσσονται παραλλαγές στις οποίες διαπιστώνεται η ταυτόχρονη ύπαρξη επαναλήψεων και προσθηκών.

- Οι παραλλαγές του Β' Μελωδικού Τύπου.⁴¹²

Τύποι:

A1, A3: 4 [4 4] 4 και A2, A4: 7 (8), 7 (8 8 8)	Παρ. 18
A1, A3: 4 [4 4] 4 και A2, A4: 7 [7] (8 8)	Παρ. 16
A1, A3: 4 [4 4] 4 και A2, A4: 7 (8 8) [7]	Παρ. 19
A1, A3: 4 [4 4] 4 και A2, A4: 7 (8 8)	Παρ. 20
A1, A3: 4 [4 4] 4 και A2, A4: (8) 7	Παρ. 22, 23
A1, A3: 4 [4 4] 4 και A2, A4: 7 (8) [7] (8)	Παρ. 25
A1, A3: 4 (4) [4] 4 και A2, A4: 7 (8)	Παρ. 21
A1, A3: 4 (4) [4] 4 και A2, A4: (8) 7	Παρ. 24

Στην παρούσα υποκατηγορία εξετάζονται οκτώ παραλλαγμένοι τύποι των τραγουδιών που ανήκουν στο *Μελωδικό Τύπο Β*.

Στα μονά ημιστίχια συμβαίνουν δύο επαναλήψεις των τεσσάρων πρώτων συλλαβών. Εξαιρέση αποτελούν οι παραλλαγές 21 και 24, κατά τις οποίες τη θέση της πρώτης επανάληψης αντικαθιστά η επίσης τετρασύλλαβη προσθήκη *κι αμάν*,

⁴¹² Για το Μελωδικό Τύπο Β' βλ. Κεφ. VII. Παρουσίαση και ανάλυση των χαρακτηριστικών των παραλλαγών. Παραλλαγές 16-26.

αμάν. Οι δύο μελωδικές φράσεις που επενδύουν το ημιστίχιο, τέμνουν ισοσύλλαβα (σε οκτώ και οκτώ συλλαβές) τη νέα συλλαβική ενότητα, γεγονός που αποδεικνύει ότι το τσακίσμα κι εδώ αποτελεί απαραίτητο δομικό στοιχείο της μουσικοποιητικής δομής.

Στα ζυγά ημιστίχια τοποθετείται ο επτασύλλαβος οργανικός στίχος με τις επαναλήψεις του, καθώς και προσθήκες οκτώ συλλαβών. Η σειρά εμφάνισης του οργανικού στίχου, των προσθηκών και των επαναλήψεων ποικίλει. Το γεγονός αυτό δεν διαδραματίζει κάποιο ρόλο στη σχέση στίχων – μελωδίας καθώς το κάθε στιχουργικό μοτίβο, επτασύλλαβο ή οκτασύλλαβο, επενδύεται πάντα με την ίδια μελωδική φράση, η οποία κάθε φορά, επαναλαμβάνεται.

Οι προσθήκες στη συγκεκριμένη υποκατηγορία αποτελούνται από οκτασύλλαβα στιχάκια επαινετικού χαρακτήρα, ή της αγάπης, όπως τα ονομάζει ο Ρήγας, που δεν σχετίζονται σημασιολογικά με το ποιητικό κείμενο.⁴¹³

- «Μικτοί» τύποι επαναλήψεων και προσθηκών.

Στις παρακάτω περιπτώσεις παρουσιάζονται παραλλαγές στις οποίες παρατηρήθηκαν επαναλήψεις και προσθήκες ταυτόχρονα, ενώ δεν διακρίνονται κοινά χαρακτηριστικά μεταξύ τους.

Παραλλαγή 103: A1, A3: 8 (3)
A2, A4: (1) 2 [1, 2] 5 (3) [3] (5)

Παραλλαγή 69: A1, A3: 8 (10)
A2, A4: (1) 2 [2] 5 (10)

Παραλλαγή 108: A1, A3: 2 (3) [2] 6 [2, 3, 2, 6 αντιφ.]
A2, A4: [8] 7 [8, 7 αντιφ.]

Παραλλαγή 87: A1, A3: 8 (6) [8, 6 αντιφ.]
A2, A4: (2) 7 (7) [7, 7] [2, 7, 7, 7, 7 αντιφ.]

Παραλλαγή 78: A1, A3: 8 (3) [8]
A2, A4: 7 (7) [7, 7]

VI.4.δ. Επίλογος.

Τα τσακίσματα αποτελούν αναπόσπαστο δομικό και αισθητικό στοιχείο των παραλλαγών και για το λόγο αυτό καταγράφονται και παρουσιάζονται λεπτομερώς στην ανάλυση του κειμένου των τραγουδιών. Στην παρουσίαση των κειμένων των τραγουδιών (Τόμος Β') αρχικά αποτυπώνεται η μεταγραφή σε ευρωπαϊκή σημειογραφία και έπειτα το κείμενο με τα τσακίσματα, όπως ακριβώς το

⁴¹³ Ρήγας, Γεώργιος, *Σκιάθου λαϊκός πολιτισμός*, Εταιρία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη, 2005, σ.σ. 254-256.

τραγούδησαν οι πληροφορητές.⁴¹⁴ Ακολουθεί το οργανικό κείμενο, δηλαδή ο «καθαρός» στίχος που προκύπτει από την αφαίρεση των τσακισμάτων.⁴¹⁵

VI.5. Οι τονισμοί.

Σύμφωνα με τον Καϊμάκη «το δημοτικό τραγούδι είναι ένας συνδυασμός λόγου, μέλους και κίνησης».⁴¹⁶ Ο Καϊμάκης διακρίνει δύο είδη τονισμού που αφορούν στο κείμενο του τραγουδιού και τρία είδη που αφορούν στη μελωδία. Στην πρώτη κατηγορία ο Καϊμάκης εντάσσει το γραμματικό και το μετρικό τονισμό ενώ στη δεύτερη, το ρυθμικό, το μελωδικό και το δυναμικό. Ακόμη, στην κίνηση (χορό) διακρίνονται τονισμοί «που καθορίζονται από τα βήματα του χορού και από τα ισχυρά και ασθενή μέρη του μουσικού μέρους στο οποίο ανήκει ο κάθε χορός».⁴¹⁷

Στην παρούσα εργασία πραγματοποιείται σε βάθος μελέτη της λειτουργίας των τονισμών του κειμένου και της μελωδίας της κάθε παραλλαγής και της επιρροής της συνύπαρξης των τονισμών αυτών στις παραλλαγές. Για τη μελέτη της λειτουργίας των τονισμών δημιουργήθηκε ο παρακάτω πίνακας για την κάθε μία παραλλαγή ξεχωριστά.⁴¹⁸

Πχ. Παραλλαγή 17

Αρίθμηση	1	2	3	4	[1	2	3	4	1	2	3	4]	5	6	7	8
Στίχος	Σα	ρά	ντα	πέ-	[σα	ρά	ντα	πε-	σα	ρά	ντα	πέ-]	ντε	μά	στο	ροι
<i>Τονισμοί</i>																
Γραμματικός		√		√		√		√		√		√		√		
Μετρικός		√		√		√		√		√		√		√		√
Ρυθμικός		√		√		√		√		√		√		√		√
Μελωδικός		√														
Δυναμικός																

Αρίθμηση	9	10	11	12	13	14	15	[9	10	11	12	13	14	15]
Στίχος	κι ε	ξή	ντα	μα	θη	τά	δες	[κι ε	ξή	ντα	μα	θη	τά	δες]
<i>Τονισμοί</i>														
Γραμματικός		√				√			√				√	
Μετρικός		√		√		√	√		√		√		√	√
Ρυθμικός	√	√		√		√		√	√		√		√	
Μελωδικός	√					√		√						
Δυναμικός														

⁴¹⁴ Θέμελης, Δημήτρης, «Μουσικοποιητική δομή στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι», ανάτυπο από το «Λαογραφία 28», Αθήνα, 1972, σ. 79, Καϊμάκης, Ιωάννης – Κοκκάλας, Σταύρος, ό.π., σ. 57.

⁴¹⁵ Σπαταλάς, Γεράσιμος, *Η μορφολογία των δημοτικών τραγουδιών μας*, Αετός, Αθήνα, 1946, σ. 10.

⁴¹⁶ Καϊμάκης, Ιωάννης – Κοκκάλας, Σταύρος, ό.π., σ. 53.

⁴¹⁷ Καϊμάκης, Ιωάννης – Κοκκάλας, Σταύρος, ό.π., σ. 53.

⁴¹⁸ Ο παρακάτω πίνακας παρουσιάζεται για λόγους εκπαιδευτικούς.

VI.6. Παρουσίαση πινάκων.

Στην παρουσίαση των τραγουδιών χρησιμοποιείται πίνακας που περιγράφει τα βασικά στοιχεία του τραγουδιού που θα επιχειρήσει η παρούσα έρευνα να εξετάσει και να αναδείξει.

Τρόπος	Ντο διατονικός
Μετρική του στίχου	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i], [ii].
Μουσικοποιητική δομή	Τριημίστιχη A1 A2 B1´
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1´: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 ντο A2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 ντο B1´: 1 2 3 4 [1 2 3 4] 5 6 7 8 α1 ντο
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Αρχικά αναγράφεται ο τρόπος στον οποίο ανήκει το τραγούδι, σύμφωνα με τον Περιστέρη και ακολούθως η μετρική του στίχου.⁴¹⁹ Στη συνέχεια παρουσιάζονται εντός αγκυλών με λατινικούς αριθμούς τα μοτίβα της πλοκής της παραλογής σύμφωνα με τον πίνακα μοτίβων που δημιούργησε ο Μέγας.⁴²⁰ Στις δύο επόμενες στήλες ακολουθεί η ανάλυση της μουσικοποιητικής δομής. Τέλος παρουσιάζονται ο ρυθμός του τραγουδιού (π.χ. δίσημος, τρίσημος, μικτός) κι όπου κρίνεται σκόπιμο αναγράφεται και το μέτρο, καθώς και ο τρόπος εκτέλεσης (σολιστικός, ομαδικός, αντιφωνικός, με συνοδεία οργάνων κ.ο.κ.).

Ο επόμενος πίνακας χρησιμοποιείται σε περιπτώσεις που κατά την επιτόπια έρευνα προέκυψαν ηχογραφήσεις στις αντίστοιχες κοινότητες που βρέθηκαν οι παραλλαγές στο Αρχείο του Κ.Ε.Ε.Λ. Στον πίνακα προκρίνεται η συγκριτική μελέτη των στοιχείων των δύο ηχογραφήσεων, κατά το πρότυπο του Καϊμάκη.⁴²¹

⁴¹⁹ Σπυριδάκης, Γεώργιος. – Περιστέρης, Σπυρίδων, ό.π., σ.σ. κλ´-λε´.

⁴²⁰ Μέγας, Γεώργιος, «Το τραγούδι του γεφυριού της Άρτας», Λαογραφία, Τόμος ΚΖ´, Αθήνα, 1971, σ.σ. 41-43.

⁴²¹ Καϊμάκης, Ιωάννης – Κοκκάλας, Σταύρος, ό.π., σ.σ. 284-314.

Τρόπος	1961	Ντο διατονικός
	2011	Ντο διατονικός
Μετρική του στίχου	1961	Δεκαπεντασύλλαβος ιαμβικός
	2011	Δεκαπεντασύλλαβος ιαμβικός
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	1961	[i], [ii], [iii], [iv], [v], [vi], [vii], [viii], [ix]
	2011	[i], [ii], [iii], [vii]
Μουσικοποιητική δομή	1961	A1 A2 B1 B2
	2011	A1 A2 B1 B2
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	1961	A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 (1' 2' 3') α1 ντο A2: 9 10 11 12 13 14 15 (4' 5' 6' 7' 8' 9' 10') α2 ντο
	2011	A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 (1' 2' 3') α1 ντο A2: 9 10 11 12 13 14 15 (4' 5' 6' 7' 8' 9' 10') α2 ντο
Ρυθμός	1961	Δίσσημος
	2011	Δίσσημος
Τρόπος εκτέλεσης	1961	Σολιστικός
	2011	Σολιστικός

VI.7. Ταξινόμηση των τραγουδιών

Στα επόμενα Κεφάλαια παρουσιάζονται αναλυτικά τα στοιχεία που προκύπτουν για την κάθε παραλλαγή της παραλογής που ερευνάται. Η σειρά της παρουσίασης των τραγουδιών αποτέλεσε ζητούμενο, δεδομένου ότι τόσο το νοηματικό τους περιεχόμενο όσο και το είδος στο οποίο έχουν ταξινομηθεί (Παραλογές), αποτελούν κοινό στοιχείο όλων.

Μελετώντας το εν λόγω υλικό των ηχογραφήσεων, προέκυψε μια σειρά τραγουδιών με κοινές μεταξύ τους μελωδίες. Τα τραγούδια αυτά δεν ανήκουν απαραίτητα σε ένα γεωγραφικό διαμέρισμα αλλά σε μία ευρύτερη περιοχή. Το γεγονός ότι μεγάλο μέρος του συγκεντρωθέντων τραγουδιών κατατάσσονται σε αυτές τις κατηγορίες, προέκρινε την έρευνα προς την συγκεκριμένη κατεύθυνση.

Ζητούμενο λοιπόν αποτελεί η διερεύνηση των στοιχείων των τραγουδιών που ανήκουν στις «κοινές μελωδίες», η ανάλυση των κοινών τους χαρακτηριστικών, ο τρόπος και οι λόγοι ανάπτυξης και διάδοσής τους, η λειτουργικότητά τους ως στοιχεία του συνόλου του μνημονικού πολιτισμού της κάθε κοινότητας. Τα ίδια ερωτήματα επιχειρείται να απαντηθούν και για τις παραλλαγές οι οποίες δεν ανήκουν

στην κατηγορία των «προσόμοιων» αλλά αποτελούν μελωδίες οι οποίες καταγράφονται σε μεμονωμένες κοινότητες («ιδιόμελα»)⁴²².

VI.8. Συμπεράσματα.

Στο Κεφάλαιο VI παρουσιάστηκαν τα στοιχεία που προέκυψαν από την ανάλυση της μουσικοποιητικής δομής των 112 ηχογραφημένων παραλλαγών που περιλαμβάνονται στην παρούσα διατριβή.

Η μετρική των στίχων.

Η πλειονότητα των ποιητικών κειμένων των τραγουδιών που εξετάστηκαν, έχει μετρική ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου στίχου. Επίσης καταγράφηκαν μη ελληνόφωνες παραλλαγές στον ελλαδικό χώρο, με δεκασύλλαβο στίχο καθώς και με ελεύθερη στιχουργική δομή. Διαπιστώθηκε ακόμη ότι σε ορισμένες περιπτώσεις τραγουδιών η παρεμβολή των τσακισμάτων δημιούργησε νέες μετρικές ενότητες.

Τύποι στροφών.

Στη συνέχεια πραγματοποιήθηκε συγκριτική μελέτη της ανάλυσης της μουσικοποιητικής δομής των παραλλαγών από την οποία προέκυψαν τέσσερις βασικοί τύποι στροφών. Στον πρώτο τύπο «καθαρών» στίχων (AB) περιλαμβάνονται οι παραλλαγές οι οποίες δεν εμφανίζουν τσακίσματα. Οι μελωδικές φράσεις ακολουθούν αυστηρά τη στιχουργική δομή με τους εξής συνδυασμούς:

Ημιστίχια	A1	A2	B1	B2
Μελωδικές φράσεις	α1	α2	β1	β2
	α1	α2	α1	α2
	α1	α1'	α1''	α1'''

Στο δεύτερο τύπο συγκαταλέγονται οι παραλλαγές που εμφανίζουν τη δομή της τριημιστικής στροφής. Οι μελωδικές φράσεις και σε αυτή την περίπτωση ακολουθούν τη στιχουργική δομή πάντοτε με τη μορφή α1, α2, β1. Η τριημιστική στροφή εμφανίζεται με τις εξής μορφές ανάπτυξης, ανάλογα με το αν και σε ποιο ημιστίχιο παρουσιάζονται τσακίσματα:

Ημιστίχια	A1	A2	B1
	A1	A2	B1'
	A1	A2'	B1'
	A1	A2'	B1
	A1'	A2	B1
Μελωδικές φράσεις	α1	α2	β1

⁴²² Για τον όρο «προσόμοια» και «ιδιόμελα» βλ. αναλυτικά Κεφ. VII: Παρουσίαση και ανάλυση των χαρακτηριστικών των παραλλαγών.

Στον τρίτο τύπο περιλαμβάνονται οι παραλλαγές στις οποίες τα τσακίσματα εμφανίζονται στα μονά ημιστίχια. Στην πρώτη περίπτωση διαπιστώνεται επανάληψη των τεσσάρων πρώτων συλλαβών του κάθε στίχου ενώ στη δεύτερη η επανάληψη αυτή συμβαίνει δύο φορές. Τούτο έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία νέων στιχουργικών ενοτήτων αποτελούμενων από δώδεκα και δεκαέξι συλλαβών αντίστοιχα. οι μελωδικές φράσεις συμπεριφέρονται ως εξής:

Ημιστίχια	A1´	A2	B1´	B2
Μελωδικές φράσεις	α1	α2	α1	α2

Ημιστίχια	A1´	A2	[A2]	B1´	B2	[B2]
Μελωδικές φράσεις	α1 α2	β1	β1	α1α2	β1	β1

Στον ίδιο τύπο ταξινομούνται δύο ακόμη παραλλαγές. Στην πρώτη περίπτωση παρουσιάζονται προσθήκες πριν και μετά την εκφορά του «καθαρού» κειμένου του ημιστίχου. Στη δεύτερη, με την α2 μελωδική φράση εκφέρεται η επανάληψη του πρώτου ημιστίχου μαζί με το δεύτερο. Η αντιστοιχία κειμένου - μελωδικών φράσεων των δύο παραλλαγών εμφανίζεται ως εξής:

Ημιστίχια	A1´	A2	B1´	B2
Μελωδικές φράσεις	α1	α2	α1	α2

Ημιστίχια	A1´	[A1]	A2	B1´	[B1]	B2
Μελωδικές φράσεις	α1	α2		α1	α2	

Στις παραλλαγές του τέταρτου τύπου παρατηρούνται τσακίσματα σε όλα τα ημιστίχια. Στην πλειονότητα των συγκεκριμένων παραλλαγών το τσάκισμα έχει τη μορφή προσθήκης. Στον πίνακα που ακολουθεί καταγράφεται σχηματικά οι παραλλαγές του τύπου όσον αφορά την αντιστοιχία κειμένου - μελωδικών φράσεων καθώς και ο αριθμός των νέων συλλαβικών ενοτήτων που δημιουργούν τα τσακίσματα στο κάθε ημιστίχιο του ποιητικού κειμένου.

Ημιστίχια	A1´	A2´	B1´	B2´	Νέες ενότητες συλλαβών
Μελωδικές φράσεις	α1 α2	β1 β2	α1 α2	β1 β2	Μονά ημ. 15 ζυγά ημ. 15
	α1 α2	β1 β1	α1 α2	β1 β1	Μονά ημ. 16 ζυγά ημ. 16
	α1 α1´	α2 α2	α1 α1´	α2 α2	Μονά ημ. 16 ζυγά ημ. 16
	α1 α1	α1´α1´	α1 α1	α1´α1´	Μονά ημ. 16 ζυγά ημ. 16
	α1	α1´	α1	α1´	Μονά ημ. 11 ζυγά ημ. 14
	α1	α2	β1	β2	Μονά ημ. 12 ζυγά ημ. 13
	α1 α2	β1 β1	α1 α2	β1 β1	Μονά ημ. 13 ζυγά ημ. 13
	α1 α2	β1 β2	α1 α2	β1 β2	Μονά ημ. 14 ζυγά ημ. 16
	α1	α2 α3	α1	α2 α3	Μονά ημ. 10 ζυγά ημ. 16
	α1	α2	α1	α2	Μονά ημ. 12 ζυγά ημ. 09

Τα τσακίσματα.

Ένα μεγάλο μέρος των παραλλαγών που καταλέγονται στην παρούσα εργασία παρουσιάζει τσακίσματα. Έπειτα από την εξέτασή της λειτουργίας και της θέσης των τσακισμάτων στο κάθε τραγούδι προέκυψαν συγκεκριμένοι τύποι τσακισμάτων.

Στην πρώτη κατηγορία εντάχθηκαν οι παραλλαγές στις οποίες παρατηρήθηκαν επαναλήψεις συλλαβών, λέξεων ή ημιστιχίων.

Συνοπτικά διαμορφώθηκαν οι εξής τύποι:

- Επανάληψη συλλαβών στα μονά ημιστίχια.

Τύποι	4 [4] 4	4 [4, 4] 4
Μελωδικές φράσεις	α1	α1 α2

- Επανάληψη συλλαβών στα ζυγά ημιστίχια.

Τύπος	4 [4] 3
Μελωδικές φράσεις	α1

Σε ορισμένες περιπτώσεις διαπιστώθηκε επανάληψη ολόκληρων των ημιστιχίων. Κατά την επανάληψη, η στιχουργική δομή και οι μελωδικές φράσεις παρέμειναν πανομοιότυπες.

Στη δεύτερη κατηγορία βρίσκονται οι παραλλαγές στις οποίες παρατηρήθηκαν προσθήκες στο τέλος ή πριν την εκφορά του οργανικού κειμένου του ημιστιχίου. Στην πρώτη περίπτωση, κατά την οποία οι προσθήκες εμφανίζονται στο τέλος, ανήκει η πλειονότητα των παραλλαγών αυτής της μορφής και δημιουργούνται οι εξής τύποι:

Ημιστίχια	A1, A3	A2, A4
Τύποι	8 (7)	7 (8)
	8 (4)	7 (6)
	8 (5)	7 (6)
	8 (8)	7 (8)
	8 (8)	(1) 7 (8)
	8 (3)	7 (7)

Στη δεύτερη περίπτωση, όπου οι προσθήκες παρουσιάζονται πριν την εκφορά του οργανικού κειμένου του ημιστιχίου, ανήκουν οι παραλλαγές 85 και 104. Πρόκειται για τα μονοσύλλαβα επιφωνήματα *αχ* και *ερ* καθώς και για τα δισύλλαβα *άντε* και *ωρέ*. Συναντώνται σε μελισματικές παραλλαγές και αποτελούν δομικό στοιχείο της κατασκευής της μελωδίας.

Στην τρίτη κατηγορία εντάχθηκαν οι παραλλαγές στο κείμενο των οποίων καταγράφηκαν ταυτόχρονα επαναλήψεις και προσθήκες. Στην πλειονότητά τους στα

μονά ημιστίχια πραγματοποιείται διπλή επανάληψη των τεσσάρων πρώτων συλλαβών που δημιουργούν νέες συλλαβικές ενότητες δεκαέξι συλλαβών. Οι πρώτες οκτώ εκφέρονται με την α1 μελωδική φράση ενώ οι οκτώ τελευταίες με την α2. Στα ζυγά ημιστίχια παρατηρείται η εναλλαγή των επτά συλλαβών του «καθαρού» ποιητικού κειμένου με τις οκτασύλλαβες προσθήκες, σε ποικίλες θέσεις. Η εκφορά τους γίνεται κάθε φορά με την ίδια μελωδική φράση β1, η οποία κάθε φορά επαναλαμβάνεται.

Τονισμοί.

Μελωδικός τονισμός.

Έπειτα από τη μελέτη των μελωδικών τονισμών καταγράφηκε ο τρόπος με τον οποίο αυτοί πραγματοποιούνται. Στους παρακάτω πίνακες αποτυπώνεται ο τρόπος (κίνηση μελωδίας και βαθμίδες) καθώς και η συχνότητα με την οποία συναντήθηκαν οι μελωδικοί τονισμοί στις 112 παραλλαγές της παρούσας έρευνας.

- Πήδημα 4^{ης} καθαρής προς τα επάνω.

Βαθμίδα	Παραλλαγή
V→I	Παρ/γές μελωδικών τύπων Α', Β', Δ', Θ', ΙΓ', ΙΔ', παρ. 63, 70, 74, 86, 87, 90, 93, 109.
I→IV	Παρ/γές μελωδικού τύπου ΙΒ', παρ. 72, 74, 81, 85, 92, 94, 95, 97, 103.
II→V	Παρ/γές μελωδικού τύπου Α', παρ. 102, 103, 107.
IV→VII	Παρ/γές μελωδικού τύπου Γ', παρ. 72.
III→VI	Παρ/γές μελωδικών τύπων Ι', ΙΒ', παρ. 74.
VII→III	Παρ. 91.

- Πήδημα 5^{ης} καθαρής προς τα επάνω.

Βαθμίδα	Παραλλαγή
I→V	Παρ. 77, 105, 106.
VII→IV	Παρ. 85, 98, 110.
VI→III	Παρ/γές μελωδικού τύπου ΙΒ', παρ. 101.
IV→I	Παρ. 67.
III→VII	Παρ/γές μελωδικού τύπου ΙΑ'.
VI→II	Παρ/γές μελωδικού τύπου Θ'.

- Πήδημα 6^{ης} μεγάλης προς τα επάνω.

Από I→VI βαθμίδα (παρ. 75)

- Ανιούσα κίνηση της μελωδίας.

Μελωδικός τονισμός επίσης παρατηρείται έπειτα από ανιούσα κίνηση η οποία καταλήγει στην V (παρ. 53, 54, 66, 102) ή, σε μία περίπτωση, στην VI βαθμίδα (παρ. 110).

Οι μελωδικοί τονισμοί πραγματοποιούνται κυρίως κατά την εκφορά της δεύτερης ή τέταρτης συλλαβής του στίχου των παραλλαγών και σπανιότερα στην έκτη (παραλλαγές Μελ. Τύπου Δ, παρ. 70, 92, 97, 102) στη δέκατη (παρ. 74, 92, 94) στη δωδέκατη (παραλλαγές Μελ. Τύπου Θ', 103, 107) και στη δέκατη τέταρτη συλλαβή (παρ. 101, 110).

Σε περιπτώσεις όπου οι μελωδικοί τονισμοί πραγματοποιούνται σε μονές συλλαβές δημιουργούνται (μελωδικοί) παρατονισμοί:

- 3^η συλλαβή (παραλλαγές Μελ. Τύπων Θ', ΙΑ', ΙΒ', παρ. 72, 77, 101).
- 9^η συλλαβή (παραλλαγές Μελ. Τύπων Ι', ΙΓ', παρ. 98, 103).
- 7^η συλλαβή (παρ. 95).

Μετρικός τονισμός.

Η πλειονότητα των παραλλαγών παρουσιάζει μέτρο ιαμβικό (δεκαπεντασύλλαβος ιαμβικός). Ωστόσο διαπιστώθηκε ότι με την εμφάνιση των προσθηκών δημιουργούνται νέες συλλαβικές ενότητες οι οποίες σε ορισμένες περιπτώσεις παραλλαγών φτιάχνουν νέες μετρικές ενότητες (εναλλαγή ιαμβικού – τροχαϊκού μέτρου: Παραλλαγές μελωδικών τύπων Β', Γ', Ε', παρ. 69, 70).

Σχέση γραμματικού, μετρικού και ρυθμικού τονισμού.

Στη συνέχεια μελετήθηκε η σχέση του γραμματικού, του μετρικού και του ρυθμικού τονισμού στο κάθε τραγούδι και ακολούθησε συγκριτική μελέτη. Στις περισσότερες παραλλαγές ο μετρικός τονισμός συμπίπτει με το γραμματικό και το ρυθμικό, όπου οι δύο τελευταίοι παρουσιάζονται. Στις περιπτώσεις που δεν ισχύει το παραπάνω συμπέρασμα δημιουργούνται παρατονισμοί (παράδειγμα: παραλλαγή 105: γραμματικός παρατονισμός. Στην περίπτωση αυτή ο γραμματικός τονισμός εμφανίζεται στην 1^η συλλαβή του ιαμβικού στίχου).

Δυναμικός τονισμός.

Δυναμικοί τονισμοί παρουσιάζονται εξαιρετικά σπάνια στα τραγούδια της παρούσας εργασίας.

Κεφάλαιο VII: Παρουσίαση και ανάλυση των χαρακτηριστικών των παραλλαγών.

VII.1. «Προσόμοια»: οι μελωδικοί τύποι.

Στο Κεφάλαιο VII του Μέρους Β' παρουσιάζονται τα στοιχεία που προκύπτουν από τη μελέτη των ηχογραφημένων παραλλαγών που συλλέχθηκαν στο πλαίσιο της παρούσας διατριβής. Η μεταγραφή των τραγουδιών σε ευρωπαϊκή σημειογραφία, η ανάλυση και η διεξοδική μελέτη των μελωδικών φράσεων, αποτέλεσε προϋπόθεση για τον προσδιορισμό του καταμερισμού των ηχογραφημένων παραλλαγών. Διαπιστώνεται ότι ένας σημαντικός αριθμός παραλλαγών διακρίνεται από μία σειρά κοινών χαρακτηριστικών, με γνώμονα τις μελωδικές φράσεις. Τα τραγούδια αυτά χαρακτηρίζονται με τον όρο «προσόμοια», όρος ο οποίος χρησιμοποιείται στη βυζαντινή μουσική ορολογία και που μπορεί, σύμφωνα με τον Καϊμάκη, να «έχει εφαρμογή και στο δημοτικό τραγούδι».⁴²³ Η συγκεκριμένη διαπίστωση αποτέλεσε το κριτήριο βάση του οποίου πραγματοποιήθηκε ο καταμερισμός των τραγουδιών. Σύμφωνα με το κριτήριο αυτό δημιουργήθηκαν δύο υποενότητες στις οποίες παρουσιάζονται και αναλύονται τα στοιχεία των ηχογραφημένων τραγουδιών: στην πρώτη υποενότητα εξετάζονται παραλλαγές οι οποίες ομαδοποιούνται βάση των κοινών μελωδιών τους (*προσόμοια τραγούδια*) ενώ στη δεύτερη παρατίθενται οι παραλλαγές ανά γεωγραφικό διαμέρισμα, των οποίων οι μελωδικές φράσεις δεν παρουσιάζουν όμοια χαρακτηριστικά σε σχέση με τις υπόλοιπες που ηχογραφήθηκαν στο πλαίσιο του παρόντος έργου.

VII.1.a. Μελωδικός Τύπος Α'.

Οι παραλλαγές [01] έως και [15] καταγράφηκαν σε κοινότητες των γεωγραφικών διαμερισμάτων της Μακεδονίας, της Ηπείρου, της Στερεάς Ελλάδας και της Πελοποννήσου και αποτελούν το *Μελωδικό Τύπο Α'*. Οι παραλλαγές αυτές διακρίνονται από μια σειρά κοινών γνωρισμάτων: ανήκουν στο διατονικό τρόπο του Φα. Ο δεκαπεντασύλλαβος στίχος των τραγουδιών έχει μετρική ίαμβου. Ο ρυθμός τους είναι δίσσημος με μέτρο 2/4.⁴²⁴ Παρουσιάζουν όμοιες μελωδικές φράσεις οι οποίες καταλήγουν στον ίδιο φθόγγο ανά φράση. Οι μελωδικές φράσεις είναι τρεις και οι καταλήξεις τους πραγματοποιούνται στην τονική (μελωδική φράση 1, μελωδική φράση 3) και στην τρίτη βαθμίδα (μελωδική φράση 2). Επίσης οι φράσεις δεν εμφανίζονται πάντοτε με την ίδια σειρά. Η σειρά της εμφάνισής τους εξαρτάται από τον τύπο της μουσικοποιητικής δομής που ακολουθεί η κάθε παραλλαγή.⁴²⁵ Οι

⁴²³ Καϊμάκης, Ιωάννης – Κοκκάλας, Σταύρος, *Δημοτικά τραγούδια από το Βαλτέτσι Αρκαδίας*, Τόμος Β', Κέντρο Ερεύνης Ελληνικής Λαογραφίας, Αθήνα, 2010, σ. 52.

⁴²⁴ Εξαιρέση αποτελεί η Παραλλαγή 15 στην οποία εκτός από το μέτρο 2/4 εμφανίζεται και το μέτρο 7/8 στην πρώτη και τρίτη μελωδική φράση.

⁴²⁵ Βλ. αναλυτικά Κεφ. VII.1.β. *Συμπεράσματα παραλλαγών μελωδικού τύπου Α'*, σ.σ. 149-154.

παραλλαγές του *A' Μελωδικού Τύπου* διακρίνονται από το συλλαβικό χαρακτήρα τους.

Η πρώτη καταγεγραμμένη έκδοση της συγκεκριμένης μελωδίας εντοπίζεται στα 1883 από τον Δημήτριο Περιστέρη. Πρόκειται για παραλλαγή που καταγράφηκε σε κοινότητα του νομού Πρέβεζας και συμπεριλήφθηκε στο «Μουσικό Ταμείο».⁴²⁶ Στο δεύτερο τόμο του περιοδικού «Φόρμιγξ» το 1907 εντοπίζεται η ίδια παραλλαγή, μεταγραμμένη σε βυζαντινή σημειογραφία από τον Περιστέρη.⁴²⁷ Ο Σπυρίδων Περιστέρης στον τρίτο Τόμο του έργου *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια* παραθέτει την ίδια παραλλαγή μεταγραμμένη σε ευρωπαϊκή σημειογραφία.⁴²⁸

Παρακάτω παρουσιάζονται ανά γεωγραφικό διαμέρισμα τα χαρακτηριστικά των ηχογραφημένων παραλλαγών που αποτελούν το *Μελωδικό Τύπο A'*. Στην πρώτη παραλλαγή πραγματοποιείται ανάλυση της μουσικοποιητικής δομής και της λειτουργίας των τονισμών. Στις επόμενες παραλλαγές παρουσιάζονται μόνο οι διαφοροποιήσεις σε σχέση με την πρώτη. Ακολουθούν τα πορίσματα που προκύπτουν τόσο από τις καθαυτές αναλύσεις της μουσικοποιητικής δομής των τραγουδιών όσο και από τις σχετικές πληροφορίες που παραθέτουν οι πληροφορητές.

Στο παρόν σημείο κρίνεται σκόπιμο να διευκρινιστεί ότι ο τίτλος του τραγουδιού αποτελεί τον πρώτο στίχο της παραλλαγής και γράφεται εντός εισαγωγικών. Σε περιπτώσεις όπου οι πληροφορητές δίνουν δικό τους τίτλο για το τραγούδι, αυτός αναγράφεται εντός παρενθέσεως.

⁴²⁶ Μαντάς, Σπύρος, *Του γιοφουριού της Άρτας, τραγουδώντας το θρύλο*, υπό έκδοση.

⁴²⁷ Μαντάς, Σπύρος, ό.π.

⁴²⁸ Σπυριδάκης, Γεώργιος. – Περιστέρης, Σπυρίδων, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια, τ. Γ': Μουσική Εκλογή*, Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα, 1968, σ. 108.

Σχηματική απεικόνιση κοινοτήτων Μελωδικού Τύπου Α΄



Στο Μελωδικό Τύπο Α΄ εντάσσονται 15 παραλλαγές, οι οποίες κατανέμονται ως εξής, ανά γεωγραφικό διαμέρισμα:

Γεωγραφικό διαμέρισμα	Αριθμός παραλλαγών
Μακεδονία	05
Ήπειρος	05
Στερεά Ελλάδα	02
Πελοπόννησος	03

Μελωδικός Τύπος Α΄
Γεωγραφικό διαμέρισμα Μακεδονίας

Παραλλαγή 01

«Σαράντα μαστορόπουλα κι εξήντα δυο μάστοροι»

ΚΑ χ/φο αρ. 2779, αρ. ταιν. 600

Συλλ. Γεώργιος Αικατερινίδης

Αηδονοχώρι Σερρών, 1963

Τραγούδι: Φωτεινή Παρούση

Τρόπος	Φα διατονικός
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: α1, 3, 4, 5, 6], [ii: 1α], [iv: 5, 6β, 6γ],[vii], [viii α, γ].
Μουσικοποιητική δομή	Τριημίστιχη στροφή Α1 Α2 Β1΄
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	Α1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 φα Α2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 λα Β1΄: 1 2 3 4 [1 2 3 4] 5 6 7 8 (1΄) [6 7 8] β1 φα, β1΄ καταληκτικό μοτίβο
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο και τσακίσματα

Η παραλλαγή 01 παρουσιάζει το δομικό τύπο της τριημίστιχης στροφής. Στο πρώτο και δεύτερο ημιστίχιο εκφέρεται ο οργανικός στίχος χωρίς τσακίσματα. Στο τρίτο οκτασύλλαβο ημιστίχιο συναντάται επανάληψη των τεσσάρων πρώτων και των τριών τελευταίων συλλαβών. Η προσθήκη *μα* συνδέει τις τέσσερις τελευταίες συλλαβές με την επανάληψή τους.

Μελωδικές φράσεις

Οι μελωδικές φράσεις α1 και α2 καταλήγουν στην τονική και την τρίτη βαθμίδα αντίστοιχα. Η πρώτη μελωδική φράση αποτελείται από δύο όμοια ρυθμομελωδικά μοτίβα. Η μελωδική φράση β1 ολοκληρώνεται με την εκφορά της όγδοης συλλαβής του οργανικού στίχου της τριημίστιχης στροφής. Η καταληκτική μελωδική φράση β1΄ αποτελεί παραλλαγή του καταληκτικού μοτίβου της β1 μελωδικής φράσης και καταλήγει και αυτή στην τονική.

Τονισμοί

Εξετάζοντας τις σχέσεις κειμένου – μελωδίας που δημιουργούνται από τους τονισμούς διαπιστώθηκε ότι ο ρυθμικός τονισμός συμπίπτει με το μετρικό, δηλαδή ο

μετρικός τονισμός παρουσιάζεται πάντα στο ισχυρό μέρος του μέτρου. Επίσης οι γραμματικά τονούμενες συλλαβές παρουσιάζονται πάντα σε ισχυρό μέρος του μουσικού μέτρου όπου, όπως ήδη διαπιστώθηκε, υπάρχει και μετρικός τονισμός. Η επανάληψη των τεσσάρων πρώτων συλλαβών που εμφανίζονται στο τρίτο ημιστίχιο της κάθε στροφής, λειτουργούν ως δομικό στοιχείο το οποίο δεν επηρεάζει τη σχέση του γραμματικού, του μετρικού και του ρυθμικού τονισμού που μόλις περιγράφηκε. Η προσθήκη *μα* που συναντάται μεταξύ της τελευταίας συλλαβής του ημιστιχίου και της επανάληψης των τριών τελευταίων συλλαβών είναι ο παράγοντας που διατηρεί ως το τέλος της στροφής τη σχέση αυτή.

Στην αρχή του τρίτου ημιστιχίου όπου ξεκινά η μελωδική φράση β1, παρατηρείται στη μελωδία ένα πήδημα 4^{ης} καθαρής από την τονική στην τέταρτη βαθμίδα η οποία δημιουργεί μελωδικό τονισμό κατά την εκφορά της δεύτερης συλλαβής. Ο μελωδικός τονισμός εδώ συμπίπτει με το γραμματικό, τον μετρικό και το ρυθμικό. Επίσης μελωδικός τονισμός διαπιστώνεται στο ίδιο ημιστίχιο κατά την εκφορά της πέμπτης συλλαβής και κατά την επανάληψή της, με ένα πήδημα 5^{ης} καθαρής που ξεκινά από την έκτη βαθμίδα κάτω της τονικής (ρε²) και καταλήγει στην τρίτη (λα²). Στην περίπτωση αυτή ο μελωδικός τονισμός συμπίπτει με το μετρικό και το γραμματικό, όχι όμως με το ρυθμικό, καθώς πραγματοποιείται σε ασθενές μέρος του μέτρου. Στην παρούσα παραλλαγή καθώς και στις επόμενες του *Μελωδικού Τύπου Α'*, δε διαπιστώνεται η ύπαρξη δυναμικών τονισμών. Τα στοιχεία που αφορούν στους τονισμούς προκύπτουν από την ανάλυση ολόκληρης της παραλλαγής και όχι μόνο της πρώτης στροφής.

Παραλλαγή 02

«Σαράντα μαστορόπουλα κι εξήντα δυο μάστοροι»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Νικόκλεια Σερρών, 2012

Τραγούδι: Αθανασία Παρπανέλα

Τρόπος	Φα διατονικός
Στίχος	Δεκαπεντασύλλαβος ιαμβικός
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 2α, 2β, 3, 4, 6], [ii: 1α], [iv: 1α, 2β], [v: 1, 3, 4α, 4β], [vi: 2γ, 2β], [vii], [viii: 1α, 1γ]
Μουσικοποιητική δομή	A1' A2 B1' B2 και Γ1' [Γ1] Γ2
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	[1] A1': 1 2 3 4 [1 2 3 4] 5 6 7 8 α1 φα A2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 λα B1': 1 2 3 4 [1 2 3 4] 5 6 7 8 α1 φα B2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 λα

	[2] Γ1': 1 2 3 4 [1 2 3 4] 5 6 7 8 α1 φα [Γ1']. [1 2 3 4 5 6 7 8] γ1 φα Γ2. 9 10 11 12 13 14 15 α2 λα
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός (κατά τη διάρκεια της εργασίας της)

Κείμενο και τσακίσματα

Στο πρώτο και τρίτο ημιστίχιο της πρώτης και στο πρώτο ημιστίχιο της δεύτερης στροφής της παραλλαγής 02, διαπιστώνεται η επανάληψη των τεσσάρων πρώτων συλλαβών. Τα ζυγά ημιστίχια εκφέρονται «καθαρά», χωρίς τσακίσματα.

Μελωδικές φράσεις

Η α1 μελωδική φράση αντιστοιχεί στο 2^ο τύπο μελωδικών φράσεων του συγκριτικού πίνακα και η α2 στον 3^ο τύπο.⁴²⁹ Στη δεύτερη στροφή η οποία αλλάζει δομή, εμφανίζεται η φράση γ1 η οποία αντιστοιχεί στον 1^ο μελωδικό τύπο του συγκριτικού πίνακα.

Τονισμοί

Στη παρούσα παραλλαγή ο μετρικός, ο ρυθμικός και, όπου παρουσιάζεται, ο γραμματικός τονισμός, συμπίπτουν. Η διαφοροποίηση από την παραλλαγή 01 έγκειται στο ότι η πρώτη συλλαβή του κάθε στίχου βρίσκεται στο ισχυρό μέρος του μέτρου, πραγματοποιείται δηλαδή μόνο ρυθμικός τονισμός.

Μελωδικός τονισμός παρατηρείται στην τέταρτη και δέκατη τέταρτη συλλαβή του κάθε στίχου, ο οποίος εκφράζεται με πήδημα 4^{ης} άνω από τη δεύτερη βαθμίδα στην πέμπτη. Ο μελωδικός τονισμός συμπίπτει με το μετρικό και το ρυθμικό καθώς και με το γραμματικό στη δέκατη τέταρτη συλλαβή.

Παρατηρήσεις - σχόλια

Η πληροφορήτρια τραγουδά την πρώτη και τη μισή δεύτερη στροφή της παραλλαγής και συνεχίζει την υποβολή των υπόλοιπων στίχων του κειμένου υπό τη μορφή αφήγησης. Ο μικρός αριθμός στίχων που παρατέθηκε υπό τη μορφή τραγουδιού, δεν ευνοεί στην ξεκάθαρη αποτύπωση της μουσικοποιητικής δομής.

⁴²⁹ Βλέπε συγκριτικό πίνακα μελωδικών φράσεων, σ.σ. 151-153.

Παραλλαγή 03

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες» (Της Άρτας το γεφύρι)

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Λιτόχωρο Περίας, 2010

Τραγούδι: Νίκη Κορτέσσα

Τρόπος	Φα διατονικός
Στίχος	Δεκαπεντασύλλαβος ιαμβικός
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3,4, 6], [ii:1α].
Μουσικοποιητική δομή	A1 A2 B1 B2
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 φα A2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 λα B1: 1 2 3 4 5 6 7 8 β1 φα B2: 9 10 11 12 13 14 15 α1' φα
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο

Ο στίχος της παραλλαγής 03 εκφέρεται «καθαρός», χωρίς τσακίσματα, γεγονός που επιφέρει διαφοροποιήσεις στην ανάπτυξη των μελωδικών φράσεων και των τονισμών, σε σχέση με τις υπόλοιπες παραλλαγές που απαρτίζουν το *Μελωδικό Τύπο Α'*.⁴³⁰

Μελωδικές φράσεις

Οι μελωδικές φράσεις α1, α2 και β1 αντιστοιχούν στα ομώνυμα ημιστίχια. Στο τελευταίο B2 ημιστίχιο επαναλαμβάνεται η πρώτη μελωδική φράση (α1') ελαφρώς παραλλαγμένη (με απουσία των δύο πρώτων φθόγγων). Το γεγονός της επανάληψης μελωδικής φράσης στον ίδιο στίχο οφείλεται στη μη χρήση τσακισμάτων από την πληροφορήτρια και συμβαίνει μόνο στις παραλλαγές 03 και 05 του *Α' Μελωδικού Τύπου*.

Τονισμοί⁴³¹

Το γεγονός της «καθαρής» εκφοράς του στίχου δημιουργεί ασυμμετρία στην εμφάνιση μελωδικών τονισμών στην παρούσα παραλλαγή. Έτσι στη δεύτερη συλλαβή του πρώτου στίχου και στη δέκατη του δεύτερου παρατηρείται πήδημα 4^{ns}

⁴³⁰ Διαφοροποιήσεις στην ανάπτυξη των μελωδικών φράσεων του *Α' Μελωδικού Τύπου* παρατηρούνται και στην παραλλαγή 05 όπου ο στίχος εκφέρεται επίσης «καθαρός».

⁴³¹ Για το μετρικό, ρυθμικό και γραμματικό τονισμό ισχύει ό,τι και στην παραλλαγή 02.

από την πέμπτη βαθμίδα (ντο²) στην τονική (φα²) ενώ στη δέκατη τέταρτη συλλαβή του πρώτου στίχου και στην τέταρτη του δεύτερου πραγματοποιείται πήδημα 4^{ης} άνω από τη δεύτερη (σολ²) στην πέμπτη βαθμίδα (ντο³), δημιουργώντας μελωδικούς τονισμούς.

Παραλλαγή 04

«Σαράντα μαστορόπουλα κι εξήντα δυο μάστοροι» (Στης Άρτας το γιοφύρι)

ΚΑ χ/φο αρ. 3803, αρ. ταιν. 1450

Συλλ. Παναγιώτης Καμηλάκης

Σιάτιστα Κοζάνης, 1975

Τραγούδι: Τριανταφυλιά Προμπρόμη

Τρόπος	Φα διατονικός
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3, 4,], [ii: 1α].
Μουσικοποιητική δομή	Τριημίστιχη στροφή A1 A2 B1'
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1': 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 φα A2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 λα B1': 1 2 3 4 [1 2 3 4] 5 6 7 8 β1 φα
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο και τσακίσματα

Η παραλλαγή 04 έχει τη δομή της τριημίστιχης στροφής. Στα δύο πρώτα ημιστίχια εκφέρεται «καθαρός» ο οργανικός στίχος ενώ στο τρίτο ημιστίχιο της κάθε στροφής επαναλαμβάνονται οι τέσσερις πρώτες συλλαβές.

Μελωδικές φράσεις

Οι μελωδικές φράσεις α1, α2 και β1, ακολουθούν τη στιχουργική δομή. Η κατάληξη της φράσης β1 αποτελεί παραλλαγή της κατάληξης της μελωδικής φράσης α1. Η μόνη διαφοροποίηση έγκειται στη χρήση παρεστιγμένων κατά την κατάληξη της β1. Διαπιστώνεται ότι σε αρκετές περιπτώσεις, στις καταλήξεις των φράσεων η τραγουδίστρια επιταχύνει χρονικά την εκφορά των τελευταίων συλλαβών.

Τονισμοί

Στην παραλλαγή 04 ο μετρικός, ο ρυθμικός και όπου υπάρχει, ο γραμματικός τονισμός, συμπίπτουν. Εξαίρεση αποτελεί η πρώτη συλλαβή του κάθε στίχου η οποία

βρίσκεται στο ισχυρό μέρος του μέτρου, πραγματοποιείται δηλαδή μόνο ρυθμικός τονισμός.

Στη δεύτερη συλλαβή του πρώτου στίχου εμφανίζεται πήδημα 4^{ης} καθαρής άνω από την πέμπτη βαθμίδα στην τονική, που σηματοδοτεί μελωδικό τονισμό. Επίσης πήδημα 4^{ης} καθαρής προς τα επάνω διακρίνεται στη δέκατη τέταρτη συλλαβή του κάθε στίχου και στην τέταρτη του τρίτου ημιστίχου αλλά με αφετηρία τη δεύτερη βαθμίδα προς τη δεσπόζουσα.

Παραλλαγή 05

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες»

Συλλ. Αθηνά Κατσανεβάκη

Νεστόριο Καστοριάς, 2001

Τραγούδι: Μάχη Μίντζα, Αγγελική

Τρόπος	Φα διατονικός
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3, 4,], [ii: 1α].
Μουσικοποιητική δομή	A1 A2 B1' B2
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 φα A2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 λα B1': 1 2 3 4 [1 2 3 4] 5 6 7 8 β1 φα B2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 λα
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο, τσακίσματα και μελωδικές φράσεις

Ο πρώτος στίχος της παραλλαγής 05 καθώς και το δεύτερο ημιστίχιο του επόμενου, εκφέρονται χωρίς τσακίσματα ενώ στο τρίτο ημιστίχιο επαναλαμβάνονται οι τέσσερις πρώτες συλλαβές. Οι τρεις μελωδικές φράσεις α1, α2 και β1 της παραλλαγής ακολουθούν τη δομή των τριών πρώτων ημιστιχίων. Στο τέταρτο ημιστίχιο επαναλαμβάνεται η α2 μελωδική φράση.

Τονισμοί

Ο μετρικός τονισμός συμπίπτει με το ρυθμικό. Η 4^η και 6^η και 8^η συλλαβή του πρώτου στίχου εμφανίζεται αρχικά σε ασθενές μέρος του μέτρου. Ωστόσο η ροή της μελωδίας επιμηκύνει την εκφορά των φωνηέντων (πέ - -, μά - -, ροι - -) έως το ισχυρό

μέρος του μέτρου. Η δεύτερη συλλαβή του δεύτερου στίχου παρουσιάζεται σε ασθενές μέρος του μέτρου. Το γεγονός αυτό έχει ως αποτέλεσμα τη διαταραχή της σχέσης του μετρικού με το ρυθμικό τονισμό η οποία αποκαθίσταται στον επόμενο τονισμό (στην τέταρτη συλλαβή). Ο γραμματικός τονισμός παρουσιάζεται σε ισχυρά μέρος μέτρου. Η διαπίστωση αυτή δεν ισχύει για τη δεύτερη συλλαβή του δεύτερου στίχου εξαιτίας της διαταραχής που μόλις αναφέρθηκε.

Μελωδικός τονισμός παρατηρείται στη δεύτερη συλλαβή του πρώτου στίχου με πήδημα 4^{ης} καθαρής άνω, από τη δεσπόζουσα στην τονική, όπως και στις παραλλαγές 03, 04. Στη δέκατη τέταρτη συλλαβή των δύο στίχων καθώς και στην επανάληψη της δεύτερης συλλαβής του δεύτερου στίχου διακρίνεται πήδημα 4^{ης} καθαρής από τη δεύτερη βαθμίδα στη δεσπόζουσα.

Παρατηρήσεις - σχόλια

Η πληροφορήτρια αναφέρει ότι διδάχτηκε την παρούσα παραλλαγή από το δάσκαλο στο σχολείο. Την παρούσα παραλλαγή τραγουδά η Μάχη Μίντζα με τη βοήθεια της φίλης της Αγγελικής. Η δεύτερη πληροφορήτρια τραγουδά ταυτόχρονα με την πρώτη ωστόσο μετά την εκφορά του τρίτου ημιστιχίου το επαναλαμβάνει χωρίς το τσάκισμα, γεγονός που παραπέμπει στην τριημίστιχη στροφή. Η πρώτη πληροφορήτρια ωστόσο συνεχίζει στη δεύτερη στροφή με το δομικό τύπο Γ1' Α2 Β1'. Δεν πραγματοποιεί δηλαδή την επανάληψη των «καθαρών» ημιστιχίων Β1, Γ1 και Δ1 που θα ολοκλήρωναν την τριημίστιχη στροφή με αποτέλεσμα να προκύπτει αναντιστοιχία στη σχέση κειμένου – μελωδίας.

Μελωδικός Τύπος Α' **Γεωγραφικό διαμέρισμα Ηπείρου**

Παραλλαγή 06

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες» (Του γεφυριού της Άρτας)

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Άρτα, 2011

Τραγούδι: Κωνσταντίνος Πλακιάς

Τρόπος	Φα διατονικός
Στίχος	Δεκαπεντασύλλαβος ιαμβικός
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3, 4].
Μουσικοποιητική δομή	Τριημίστιχη στροφή A1 A2 B1'
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 φα A2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 λα B1': 1 2 3 4 [1 2 3 4] 5 6 7 8 β1 φα
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο, μελωδικές φράσεις και τονισμοί

Τα χαρακτηριστικά της παραλλαγής 06 είναι όμοια με τα αντίστοιχα της παραλλαγής 04. Η μόνη διαφοροποίηση διακρίνεται στην εκφορά του τρίτου ημιστιχίου όπου δεν παρουσιάζεται ο μελωδικός τονισμός.

Παρατηρήσεις - σχόλια

Ο πληροφορητής γνωρίζει δύο καταγραφές του κειμένου του τραγουδιού «Του γεφυριού της Άρτας», όπως τιλοδοτεί το τραγούδι. Η πρώτη καταγραφή προέρχεται από τον Σεραφείμ Ξενόπουλο, ο οποίος διετέλεσε μητροπολίτης στην Άρτα.⁴³² Ο Ξενόπουλος στο σύγγραμμά του «Δοκίμιον περί Άρτης και Πρεβέζης» εκτός του λοιπού λαογραφικού υλικού που ο ίδιος συνέλεξε και συνέταξε, παραθέτει και κείμενο της παραλογής προερχόμενο από την περιοχή της Άρτας. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι στο κείμενο αυτό δεν πραγματοποιείται θυσία της ηρωίδας. «Δεν υπάρχει θεμελίωση αλλά στοιχειώνουν τον ίσκιο. Και υπήρχε η άποψη ότι όταν της έπαιρναν τον ίσκιο, το άτομο πέθαινε» αναφέρει ο πληροφορητής. Υπάρχει επίσης η μαρτυρία ότι κατά την ολοκλήρωση του κτισίματος μιας γέφυρας οι χτίστες τοποθετούσαν μία διαβάτισσα επάνω στο γεφύρι και στο σημείο που εμφανιζόταν η σκιά του σώματός της επάνω στο κτίσμα, κάρφωναν ένα καρφί, θεωρώντας ότι με αυτό τον τρόπο επιτυγχάνονταν η θεμελίωση της γέφυρας. Το «κάρφωμα του ίσκιου» ερμηνεύεται ως «εντοιχισμός της ψυχής» της διαβάτισσας, η οποία ακολουθεί τη μοίρα της ηρωίδας, σύμφωνα με το μύθο. Η μαρτυρία ανήκει στον πληροφορητή Ευθυμίου Λάμπρο, ο οποίος ήταν επαγγελματίας κτίστης. Η αναφορά του γίνεται σε γέφυρα που βρίσκεται στον ποταμό Αχελώο, στο όριο των κοινοτήτων Μυροφύλου Τρικάλων και Τετρακόμου Άρτας.

Η δεύτερη εκδοχή που παραθέτει ο πληροφορητής χρονολογείται στα 1975. Πρόκειται για καταγραφή του γυμνασιάρχη Λακιώτη. Ο πληροφορητής αναφέρει σχετικά: «Αυτή η κυρία την οποία κατέγραψε (ο Λακιώτης) λέει ότι το άκουσε από

⁴³² Ξενόπουλος, Σεραφείμ, *Δοκίμιον περί Άρτης και Πρεβέζης*, 1^η εκδ. 1884, Δωδώνη, Άρτα, 1984.

τη γιαγιά και την προγιαγιά της που δεν είχαν φύγει ποτέ από την Άρτα. Είναι η γνωστή καταγραφή του Πολίτη». Το κείμενο είναι ταυτόσημο με το κείμενο που δημοσίευσε ο Πολίτης το 1914. Αυτό το κείμενο χρησιμοποιεί ο ίδιος όταν τραγουδάει την παραλλαγή 06, όπως το έμαθε ακούγοντας από τον πατέρα του.

Παραλλαγή 07

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Κομμένο Άρτας, 2011

Τραγούδι: Παναγιώτης Αντωνίου

Τρόπος	Φα διατονικός
Στίχος	Δεκαπεντασύλλαβος ιαμβικός
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3, 4], [ii: 1], [viii: 1γ].
Μουσικοποιητική δομή	A1 A2 B1' και B1 B2 [B2] Γ1'
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 φα A2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 λα B1: 1 2 3 4 [1 2 3 4] 5 6 7 8 β1 φα
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο, μελωδικές φράσεις και τονισμοί

Η μουσικοποιητική δομή, οι μελωδικές φράσεις και οι τονισμοί αποτελούν στοιχεία ταυτόσημα με αυτά που προέκυψαν από την παραλλαγή 06. Μία διαφοροποίηση αφορά στα τσακίσματα της δεύτερης και τρίτης στροφής. Το δεύτερο ημιστίχιο των δύο αυτών στροφών επαναλαμβάνεται. Στη συνέχεια η δομή επανέρχεται όπως αυτή παρουσιάστηκε στην πρώτη στροφή.

Παραλλαγή 08

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Αστροχώρι Άρτας, 2011

Τραγούδι: Λάμπρος Αθανασάκης

Τρόπος	Φα διατονικός
Στίχος	Δεκαπεντασύλλαβος ιαμβικός
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3, 4, 6], [ii: 1α], [iv: 2α], [v: 1, 2, 3, 4], [vi: 1], [vii], [viii: 1α, 1γ, 2α].
Μουσικοποιητική δομή	A1 A2 B1 B2
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 φα A2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 λα B1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 φα B2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 λα
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο, μελωδικές φράσεις και τονισμοί

Στην παρούσα παραλλαγή διαπιστώνεται ότι το κείμενο εκφέρεται «καθαρό», χωρίς τσακίσματα. Στη διαπίστωση αυτή οφείλεται το γεγονός ότι από την παρούσα παραλλαγή απουσιάζουν ο τύπος της 3^{ης} μελωδικής φράσης.⁴³³ Το συγκεκριμένο τραγούδι είναι το μόνο του *Α' Μελωδικού Τύπου* που εκφέρεται με δύο, αντί τριών μελωδικών φράσεων.

Παραλλαγή 09

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Καστανιά Άρτας, 2012

Τραγούδι: Φώτω Αλεξίου

Τρόπος	Φα διατονικός
Στίχος	Δεκαπεντασύλλαβος ιαμβικός
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 4, 6], [ii: 1α], [iv: 1β, 2α, 2β], [v: 1, 2, 3], [vi: 1], [vii], [viii: 1α, 1γ, 2α].
Μουσικοποιητική δομή	Τριημίστιχη στροφή A1 A2 B1'
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 φα A2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 λα B1': 1 2 3 4 [1 2 3 4] 5 6 7 8 β1 φα
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

⁴³³ Βλ. αναλυτικά Κεφ. VII.1.β. Συμπεράσματα παραλλαγών μελωδικού τύπου Α', σ.σ. 152-154.

Μουσικοποιητική δομή

Η παρούσα παραλλαγή έχει όμοια χαρακτηριστικά με τις παραλλαγές 04, 06, 07, οι οποίες έχουν την ίδια μουσικοποιητική δομή (δομικό τύπο τριημίστηρης στροφής).

Παραλλαγή 10

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Κυψέλη Θεσπρωτίας, 2012

Τραγούδι: Σπύρος Κ.

Τρόπος	Φα διατονικός
Στίχος	Δεκαπεντασύλλαβος ιαμβικός
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3, 4], [ii: 1].
Μουσικοποιητική δομή	A1 A2 B1´ B2
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 φα A2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 λα B1´: 1 2 [1 2] 3 4 5 6 7 8 β1 φα B2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 λα
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο, μουσικοποιητική δομή και τονισμοί

Τα στοιχεία της παραλλαγής 10 είναι όμοια με τα αντίστοιχα της παραλλαγής 05. Ένα στοιχείο που διαφοροποιείται αφορά στους μελωδικούς τονισμούς οι οποίοι δεν εμφανίζονται στον πρώτο στίχο του παρόντος τραγουδιού.

Παρατηρήσεις - σχόλια

Ο πληροφορητής θυμάται και τραγουδά την πρώτη και τη μισή δεύτερη στροφή, ενώ με τη μορφή αφήγησης παραθέτει άλλους δύο στίχους. Οι δύο τελευταίοι στίχοι δεν έχουν εννοιολογική συνάρτηση μεταξύ τους, απλά αποτελούν ημιστίχια τα οποία ανασύρει από τη μνήμη του ο πληροφορητής, στην προσπάθειά του να θυμηθεί το τραγούδι. Το γεγονός ότι έχει καταγραφεί ηχογραφημένο πολύ μικρό μέρος του τραγουδιού, επιβάλλει την επιφυλακτική διατύπωση της ανάλυσης της μουσικοποιητικής δομής. Σε αρκετές περιπτώσεις στο παρόν έργο άλλωστε διαπιστώνεται ότι οι πληροφορητές, όταν πρόκειται να «ανασύρουν» από τη μνήμη

τους τραγούδια τα οποία έχουν πολλά χρόνια να τραγουδήσουν, χρειάζεται να εκφέρουν τους πρώτους στίχους «δοκιμάζοντας» έως ότου καταλήξουν στην τελική δομή με την οποία ολοκληρώνουν το τραγούδι.

Μελωδικός Τύπος Α΄

Γεωγραφικό διαμέρισμα Στερεάς Ελλάδας

Παραλλαγή 11⁴³⁴

«Σαράντα μαστορόπουλα κι 'ζήντα δυο μάστοροι»

ΚΑ χ/φο αρ. 3227, αρ. ταιν. 212

Συλλ. Σπυρίδων Περιστέρης

Μικρό Χωριό Ευρυτανίας, 1959

Τραγούδι: Μαρία Πανταζή

Τρόπος	Φα διατονικός
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3, 4, 5].
Μουσικοποιητική δομή	Τριημίστιχη στροφή Α1 Α2 Β1΄
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	Α1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 φα Α2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 λα Β1΄: 1 2 3 4 [1 2 3 4] 5 6 7 8 β1 φα
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο, μουσικοποιητική δομή και τονισμοί

Η παρούσα παραλλαγή έχει όμοια χαρακτηριστικά με τις παραλλαγές 01, 04, 06, 07, 09 οι οποίες έχουν επίσης τη δομή της τριημίστιχης στροφής.

⁴³⁴ Η μεταγραφή σε ευρωπαϊκή σημειογραφία της πρώτης στροφής της συγκεκριμένης παραλλαγής έχει ήδη δημοσιευτεί το 1968 από τον Περιστέρη, βλ. Σπυριδάκης, Γεώργιος – Περιστέρης, Σπυρίδων, ό.π., σ. 108. Ωστόσο πραγματοποιώ εκ νέου τη μεταγραφή του τραγουδιού σε ευρωπαϊκή σημειογραφία διότι στο πλαίσιο της διατριβής παρατίθεται πλήρες το μουσικό κείμενο το οποίο καταγράφεται και όχι μόνο η πρώτη στροφή.

Παραλλαγή 12

«Σαράντα μαστορόπουλα κι εξήντα δυο μάστοροι»

Κλ χ/φο αρ. 2451, αρ. ταιν. 461

Συλλ. Σπυρίδων Περιστέρης

Μικρό Χωριό Ευρυτανίας, 1962

Τραγούδι: Μαρία Πανταζή

Τρόπος	Ντο διατονικός
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα ⁴³⁵	[i: 1, 2α, 2β, 3, 4, 5, 6], [ii: 1α], [iv: 1α], [vii].
Μουσικοποιητική δομή	A1 A2 B1 B2 και Γ1' Γ2 Δ1' Δ2
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	[1] A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 φα A2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 λα B1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 φα B2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 λα [2] Γ1': (1' 2') 1 2 [1' 2' 1 2] 3 4 5 6 γ1 φα Γ2: 7 8 9 10 11 12 13 α2 λα Δ1': 1 2 3 4 [1 2 3 4] 5 6 7 8 γ1 φα Δ2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 λα
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο και τσακίσματα

Στο παρόν τραγούδι η πληροφορήτρια ξεκινά να τραγουδά από το 16^ο στίχο του κειμένου, όπως αυτός έχει καταγραφεί στα χειρόγραφα του Κ.Ε.Ε.Λ. Ωστόσο η ανάλυση της μουσικοποιητικής δομής και η αρίθμηση των στροφών ([1], [2] κλπ.) γίνεται βάση του ηχητικού υλικού. Στην πρώτη στροφή εκφέρεται «καθαρός» ο οργανικός στίχος χωρίς τη χρήση τσακισμάτων. Από τη δεύτερη στροφή κι έπειτα, στο πρώτο και τρίτο ημιστίχο του κάθε στίχου παρεμβάλλεται επανάληψη των τεσσάρων πρώτων συλλαβών του ημιστιχίου. Στο πρώτο ημιστίχο των στροφών [2] και [3] εμφανίζεται αρχικά η προσθήκη *άντι*.

⁴³⁵ Στην παραλλαγή 12 τα μοτίβα ταξινομούνται βάση του κειμένου που έχει καταγράψει Περιστέρης στο χειρόγραφο το οποίο βρίσκεται στο Κ.Ε.Ε.Λ.

Μελωδικές φράσεις

Οι μελωδικές φράσεις α1 και α2 εμφανίζονται εναλλάξ στα τέσσερα ημιστίχια του πρώτου στίχου. Έπειτα, με την αλλαγή της δομής και τη χρήση τσακισμάτων εμφανίζεται η γ1 μελωδική φράση η οποία αντιστοιχεί στη 3^η μελωδική φράση του πίνακα. Στη δεύτερη στροφή παρουσιάζονται εναλλάξ οι γ1 και α2 φράσεις.

Οι παραλλαγές 11 και 12 προέρχονται από το Μικρό χωριό Ευρυτανίας. Και στις δύο τραγουδά η ίδια πληροφορήτρια. Οι ηχογραφήσεις πραγματοποιήθηκαν με διαφορά τριών ετών. Παρατηρούνται ωστόσο διαφοροποιήσεις στην εκφορά των δύο παραλλαγών. Στην πρώτη περίπτωση το τραγούδι έχει ξεκάθαρη τη δομή της τριημίστιχης στροφής. Στη δεύτερη, αρχικά ο στίχος εκφέρεται «καθαρός» (Α1 Α2 Β1 Β2), στις επόμενες στροφές παρεμβάλλονται τσακίσματα στα μονά ημιστίχια (Γ1' Γ2 Δ1' Δ2) και στις δύο τελευταίες στροφές γίνεται απόπειρα να ειπωθεί το τραγούδι με τη μορφή της τριημίστιχης στροφής. Οι αλλαγές αυτές ωστόσο ελάχιστα διαφοροποιούν τις ίδιες μελωδικές φράσεις. Η κίνηση της μελωδίας στην αντίστοιχες φράσεις παραμένει η ίδια και στις δύο περιπτώσεις.

Μελωδικός Τύπος Α'

Γεωγραφικό διαμέρισμα Πελοποννήσου

Παραλλαγή 13

«Γεφύρι εστεριώνανε στις Άρτας το ποτάμι»

ΚΑ χ/φο, αρ. 3805, αρ. ταιν 1418

Συλλ. Ελένη Ψυχογιού

Νεοχώρι Ηλείας, 1975

Τραγούδι: Ελένη Στεφανοπούλου

Τρόπος	Φα διατονικός
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3, 4], [ii: 1α].
Μουσικοποιητική δομή	A1 A2 [A2] B1' B2 [B2]
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	[1] A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1' σολ A2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 λα [A2]: [9 10 11 12 13 14 15] α2 λα B1': 1 2 3 4 [1 2 3 4] 5 6 7 8 β1 φα B2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 λα [B2]: [9 10 11 12 13 14 15] α2 λα
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο και τσακίσματα

Η ποιητική δομή της παραλλαγής 12 από το Νεοχώρι Ηλείας παρουσιάζεται ανομοιομορφη σε κάθε στροφή, κυρίως ως προς τις επαναλήψεις των ημιστίχων. Σταθερό στοιχείο παραμένει το τρίτο ημιστίχιο της κάθε στροφής το οποίο έχει ως τσάκισμα την επανάληψη των πρώτων τεσσάρων συλλαβών.

Μελωδικές φράσεις

Στο πρώτο ημιστίχιο η α1 φράση εμφανίζεται παραλλαγμένη. Η βάρυνση της τρίτης βαθμίδας δημιουργεί την αίσθηση του περάσματος του τρόπου ρε, διατονικού ή χρωματικού, χωρίς να γίνεται σαφές στη μελωδία καθώς μετά το λα² ακολουθεί το ντο³. Ωστόσο στη συνέχεια το λα² εμφανίζεται πάντοτε στη φυσική του θέση και η κίνηση της μελωδίας ανήκει στο διατονικό τρόπο του φα. Η α1 φράση εμφανίζεται ξανά στην τρίτη στροφή κι έπειτα. Η α2 μελωδική φράση επαναλαμβάνεται με την επανάληψη των A2 και B2 ημιστιχίων. Η β1 φράση παρουσιάζεται στο πρώτο ημιστίχιο της στροφής [2] και αντιστοιχεί στον 3^ο τύπο μελωδικής φράσης του πίνακα.

Τονισμοί

Ο μετρικός, ο ρυθμικός και ο γραμματικός τονισμός, όπου παρουσιάζεται, συμπίπτουν. Στην παρούσα παραλλαγή διαπιστώνεται μελωδικός τονισμός κατά την εκφορά της δέκατης τέταρτης συλλαβής του κάθε στίχου και εκφράζεται με ένα πήδημα 4^η καθαής από τη δεύτερη στην πέμπτη βαθμίδα.

Παραλλαγή 14⁴³⁶

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Νεοχώρι Ηλείας, 2011

Τραγούδι: Ελένη Ψυχογιού⁴³⁷

Τρόπος	Φα διατονικός
Στίχος	Δεκαπεντασύλλαβος ιαμβικός
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3, 4], [ii: 1α].
Μουσικοποιητική δομή	A1' A2 B1' B2
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1': 1 2 3 4 [1 2 3 4] 5 6 7 8 α1 φα A2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 λα B1': 1 2 3 4 [1 2 3 4] 5 6 7 8 α1 φα B2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 λα
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο και τσακίσματα

Η δομή του τραγουδιού είναι σταθερή. Το πρώτο και τρίτο ημιστίχιο εκφέρεται με επανάληψη των τεσσάρων πρώτων συλλαβών ενώ το δεύτερο και τέταρτο παρουσιάζεται «καθαρός» ο οργανικός στίχος. Η δεύτερη στροφή διαφοροποιείται με την επανάληψη του δεύτερου ημιστιχίου ενώ στην επόμενη στροφή επανέρχεται η αρχική δομή. Η διαφοροποίηση αυτή, δηλαδή η επανάληψη ενός ημιστιχίου, πολλές φορές χρησιμοποιείται από τον τραγουδιστή προκειμένου να «κερδίσει» χρόνο ώστε να θυμηθεί τους επόμενους στίχους.

Μελωδικές φράσεις

Η δύο μελωδικές φράσεις α1 και α2 εμφανίζονται εναλλάξ. Η πρώτη αντιστοιχεί στον 3^ο τύπο μελωδικών φράσεων του πίνακα και η δεύτερη στο 2^ο. Από την παρούσα παραλλαγή απουσιάζει ο 1^{ος} τύπος μελωδικών φράσεων ο οποίος καταγράφηκε στις υπόλοιπες παραλλαγές του *A' Μελωδικού Τύπου*.

⁴³⁶ Οι δύο παραλλαγές 12 και 13, καταγράφηκαν στην ίδια κοινότητα η πρώτη το 1976 και η δεύτερη το 2011. Η διαφοροποίηση των δύο παραλλαγών, η οποία αφορά στη μουσικοποιητική δομή, οφείλεται στην αλλαγή της δομής της κάθε στροφής, η οποία συμβαίνει στην περίπτωση της παραλλαγής 13.

⁴³⁷ Η Ελένη Ψυχογιού, η οποία είναι πληροφορήτρια της παραλλαγής 14, υπήρξε η ερευνήτρια του Κ.Ε.Ε.Λ. η οποία ηχογράφησε την παραλλαγή 13.

Τονισμοί

Στην παρούσα παραλλαγή δεν διακρίνονται μελωδικοί τονισμοί ενώ ο μετρικός, ο ρυθμικός και ο γραμματικός, όπου παρουσιάζεται, συμπίπτουν. Εξαιρέση αποτελεί η πρώτη συλλαβή του κάθε στίχου στην οποία εμφανίζεται μόνο ρυθμικός τονισμός.

Παραλλαγή 15

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Χιλιόμοδι Κορινθίας, 2011

Τραγούδι: Στέλιος Δράκος

Τρόπος	Φα διατονικός
Στίχος	Δεκαπεντασύλλαβος ιαμβικός
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1α, 3], [ii: 1α].
Μουσικοποιητική δομή	A1' A2 B1' [B1] B2
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1': 1 2 3 4 [1 2 3 4] 5 6 7 8 α1 φα A2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 λα B1': 1 2 3 4 [1 2 3 4] 5 6 7 8 α1 φα [B1]: [1 2 3 4 5 6 7 8] β1 φα B2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 λα
Ρυθμός	Επτάσημος – Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο και τσακίσματα

Το κείμενο και στην περίπτωση της συγκεκριμένης παραλλαγής είναι μικρό ώστε να βγουν ασφαλή συμπεράσματα για τη σχέση κειμένου – μελωδίας.⁴³⁸ Σύμφωνα με τη στροφή που ηχογραφήθηκε, στο πρώτο και τρίτο ημιστίχιο παρουσιάζεται τσάκισμα με τη μορφή επανάληψης των τεσσάρων πρώτων συλλαβών, ενώ στα ζυγά ημιστίχια το κείμενο εκφέρεται «καθαρό». Το τρίτο ημιστίχιο επαναλαμβάνεται χωρίς όμως το τσάκισμα.

⁴³⁸ Ο πληροφορητής τραγούδησε μία στροφή. Επίσης μετά την εκφορά της πρώτης στροφής διαπιστώνεται κενό στη ροή της αφήγησης, γεγονός το οποίο αποδίδεται στη μνήμη του πληροφορητή.

Μελωδικές φράσεις

Οι μελωδική φράση α1 αντιστοιχεί στον 3^ο τύπο φράσης του πίνακα και η α2 στο 2^ο. η β1 φράση η οποία εμφανίζεται στην επανάληψη του δεύτερου ημιστίχου αντιστοιχεί στον 1^ο τύπο μελωδικών φράσεων.

Τονισμοί

Στην παραλλαγή 15 ο μετρικός, ο ρυθμικός και ο γραμματικός τονισμός, όπου παρουσιάζεται, συμπίπτουν. Επίσης διαπιστώνεται μελωδικός τονισμός κατά την εκφορά της δέκατης τέταρτης συλλαβής του κάθε στίχου και εκφράζεται με ένα πήδημα 4^{ης} καθαρής από τη δεύτερη στην πέμπτη βαθμίδα.

VII.1.β. Συμπεράσματα παραλλαγών Μελωδικού Τύπου Α΄.

Με την παρουσίαση της 15^{ης} παραλλαγής ολοκληρώνεται ο κύκλος των τραγουδιών που ανήκουν στο Α΄ Μελωδικό τύπο. Από την ανάλυση των παραλλαγών προκύπτει μία σειρά πορισμάτων.

Οι μελωδικές φράσεις

Όλες οι παραλλαγές ανήκουν στο διατονικό τρόπο του φα. Οι μελωδικές φράσεις δεν παρουσιάζονται απαραίτητα με την ίδια σειρά. Η σειρά της εμφάνισης των φράσεων εξαρτάται από το δομικό τύπο που ακολουθεί η κάθε παραλλαγή.⁴³⁹ Επίσης δεν καταγράφονται απαραίτητα όλες οι μελωδικές φράσεις στο σύνολο των παραλλαγών. Η τελευταία διαπίστωση είναι επίσης συναρτώμενη του δομικού τύπου στον οποίο εντάσσεται η εκάστοτε παραλλαγή. Οι παραλλαγές του Μελωδικού τύπου Α΄ ανήκουν στο διατονικό τρόπο του φα. Ακολούθως παρουσιάζονται οι μελωδικές φράσεις των παραλλαγών.

Μελωδική φράση 1

Παραλλαγή 01	
Παραλλαγή 02	

⁴³⁹ Στις παραλλαγές του Μελωδικού τύπου Α΄ διαπιστώθηκε ότι η σειρά εμφάνισης των μελωδικών φράσεων δεν είναι πάντοτε η ίδια. Για παράδειγμα στην παραλλαγή 01, με δομικό τύπο Α1 Α2 Β1΄ (τριημίστιχη στροφή) κατά την εκφορά της πρώτης στροφής οι μελωδικές φράσεις εμφανίζονται με την εξής σειρά: 1^η -2^η -3^η. Στην παραλλαγή 02 με δομικό τύπο Α1΄ Α2 Β1΄ Β2 στην πρώτη στροφή εμφανίζεται αρχικά η 3^η μελωδική φράση κι έπειτα η 2^η. Η 1^η μελωδική φράση παρουσιάζεται στη στροφή [2]. Στην παραλλαγή 08 όπου ο στίχος εκφέρεται «καθαρός» με δομή ΑΒ, εμφανίζονται οι μελωδικές φράσεις 1 και 2 στον κάθε στίχο, ενώ απουσιάζει παντελώς η 3^η φράση.

Παραλλαγή 03	
Παραλλαγή 04	
Παραλλαγή 05	
Παραλλαγή 06	
Παραλλαγή 07	
Παραλλαγή 08	
Παραλλαγή 09	
Παραλλαγή 10	
Παραλλαγή 11	
Παραλλαγή 12	
Παραλλαγή 13	
Παραλλαγή 14	-
Παραλλαγή 15	

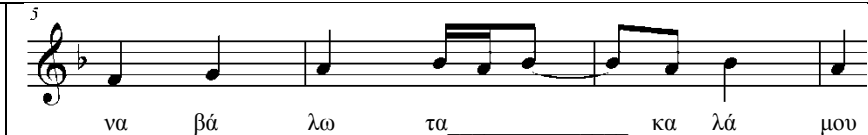

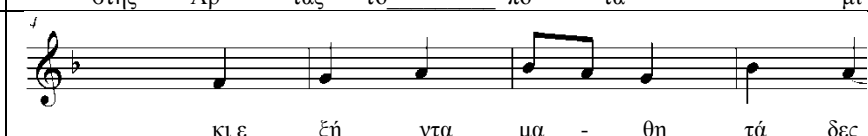

Στις περισσότερες των περιπτώσεων η μελωδία ξεκινά με ένα πήδημα τετάρτης επάνω προς την τονική. Στην περίπτωση των παραλλαγών 1, 12, 13, 15 η φράση ξεκινά είτε από την τονική ή από την υποτονική. Ακολουθεί μία ανιούσα κίνηση φτάνοντας έως το λα, σι ύφεση και σπανιότερα ντο κι έπειτα η κατιούσα κίνηση,

βηματική ή με glisanti (παρ. 12, 13) κατεβαίνει έως και μία τέταρτη κάτω της τονικής και καταλήγει πάντοτε, βηματικά ή με πήδημα στην τονική. Γίνεται χρήση κατά κύριο λόγο ογδόων.

Με την 1^η μελωδική φράση εκφέρεται πάντοτε το οκτασύλλαβο ημιστίχιο.

Μελωδική φράση 2

Παραλλαγή 01	<p>κι ε ξη ντα δυο μά στο - - - ροι</p>
Παραλλαγή 02	<p>κι ε ξη ντα δυο μά στο - - - ροι</p>
Παραλλαγή 03	<p>κι ε ξη ντα μα θη τά - - - δες</p>
Παραλλαγή 04	<p>κι ε ξη ντα δυο μά στο - - - ροι</p>
Παραλλαγή 05	<p>κι ε ξη ντα μα θη τά - - - δες</p>
Παραλλαγή 06	<p>κι ε ξη ντα μα θη τά - - - δες</p>
Παραλλαγή 07	<p>κι ε ξη ντα μα - θη τά - - - δες</p>
Παραλλαγή 08	<p>κι ε ξη ντα μα - θη τά - - - δες</p>
Παραλλαγή 09	<p>κι ε ξη ντα μα - θη τά - - - δες</p>
Παραλλαγή 10	<p>κι ε ξη ντα μα - θη τά δες</p>
Παραλλαγή 11	<p>κι 'ξη ντα δυο μά στο - ροι</p>

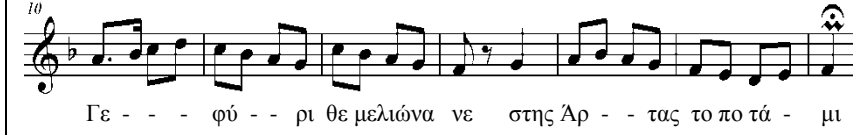
Παραλλαγή 12	 <p>να βά λω τα κα λά μου</p>
Παραλλαγή 13	 <p>στις Άρ τας το πο τά - - - μι</p>
Παραλλαγή 14	 <p>κι ε ξή ντα μα - θη τά δες</p>
Παραλλαγή 15	 <p>κι ε ξή ντα μα θη τά - - - δες</p>

Με τη μελωδική φράση 2 εκφέρεται πάντοτε το επτασύλλαβο ημιστίχιο.

Η φράση ξεκινά με την τονική (εξαίρεση αποτελεί η φράση της παρ. 05 η οποία ξεκινά στην τέταρτη κάτω της τονικής κι ανεβαίνει αμέσως μετά στην τονική). Αρχικά η ανιούσα κίνηση πραγματοποιείται με αξίες τετάρτων. Σε ορισμένες περιπτώσεις όγδοα διαδέχονται τα τέταρτα για να καταλήξουν στην τρίτη βαθμίδα σε ελεύθερο χρόνο (με χρήση κορόνας). Στην κορόνα εκφέρεται η 7^η συλλαβή του ημιστιχίου. Στην περίπτωση των επτασύλλαβων ημιστιχίων παρατηρείται ότι συχνά κατά τη εκφορά της 6^{ης} συλλαβής, διαρκεί ένα μέτρο και γίνεται χρήση ογδόων και η μελωδία διανθίζεται. Επίσης, στην 6^η συλλαβή βρίσκεται σε όλες τις περιπτώσεις ο υψηλότερος φθόγγος της 2^{ης} μελωδικής φράσης.

Στην περίπτωση των μελωδικών φράσεων 1 και 2 το κείμενο εκφέρεται «καθαρό», χωρίς τη χρήση τσακισμάτων.⁴⁴⁰

Μελωδική φράση 3

Παραλλαγή 01	 <p>γε φύ - - - ρι πά - - - [γε φύ ρι] πάει - - - σαν κι έ - χτι σαν</p>
Παραλλαγή 02	 <p>Γε - - - φύ - - - ρι-ν-ε - - [γε φύ ρι-ν-ε] - - - στεριώ - - - να νε</p>
Παραλλαγή 03	 <p>Γε - - - φύ - - - ρι θε μελιώνα νε στις Άρ - - - τας το πο τά - μι</p>

⁴⁴⁰ Εξαίρεση αποτελεί στην 1^η μελωδική φράση η παραλλαγή 15 όπου διαπιστώνεται η επανάληψη των τεσσάρων πρώτων συλλαβών. Ωστόσο, το κείμενο που παρέθεσε ο πληροφορητής είναι πολύ μικρό ώστε να βγουν ασφαλή συμπεράσματα για τη μουσικοποιητική δομή της συγκεκριμένης παραλλαγής.

Παραλλαγή 04	 Γε - - - φύ - - ρι -v-ε - - [γε φύ ρι-v-ε - - στεριώ - - να νε
Παραλλαγή 05	 Γε - - - φύ - - ρι ε - - - - - στεριώ - να νε.
Παραλλαγή 06	 Γε - - - φύ - - - ρι-v-ε - - [γε φύ ρι-v-ε-] - - στεριώ - - να νε.
Παραλλαγή 07	 Γε - - - φύ - - ρι-v-ε - - [γε φύ ρι-v-ε-] στεριώ - - να νε.
Παραλλαγή 08	-
Παραλλαγή 09	 γε - φύ - ρι-v-έ- [γε φύ ρι-v-ε-] - στεριώ - - να νε
Παραλλαγή 10	 γε - - - φύ - - [γε φύ ρι-v-ε-] - - στε ρέ ω σαν.
Παραλλαγή 11	 διο φύ - - ρι-v-ε- [διο φύ ρι-v-ε-] στεριώ - να νε
Παραλλαγή 12	 (άι ντι) Λε νιώ [άι ντι Λε νιώ μ'] να πά - γου μι.
Παραλλαγή 13	 Σα ρά - - ντα μα- [σα ρά ντα μά-] στορό - - που λα
Παραλλαγή 14	 Σα - ρά - - ντα πέ- [σαρά ντα πέ-] ντε μά - - στο ροι
Παραλλαγή 15	 Γε φύ - ρι-v-ε [γε φύ ρι-v-ε] στεριώ - - να νε

Η μελωδική φράση 3 ξεκινά από την τρίτη βαθμίδα του τρόπου φα (εξαιρέση οι παραλλαγές 12, 13 οι οποίες ηχογραφήθηκαν από την ίδια πληροφορήτρια στο Μικρό Χωριό Ευρυτανίας. Στην πρώτη παραλλαγή η πληροφορήτρια ξεκινά τη φράση με το ντο² και στη δεύτερη με το ρε²). Η φράση μπορεί να διακριθεί σε από δύο περιόδους: στην πρώτη περίοδο η φράση καταλήγει έπειτα από ανιούσα και κατιούσα κίνηση (ή μόνο κατιούσα στην περίπτωση των παρ. 11, 12, 13, 14) στην τονική (ή στη δεύτερη).

Η κίνηση γίνεται με εκτεταμένη χρήση ογδόων. Η δεύτερη περίοδος της φράσης θεωρείται παραλλαγή της *μελωδικής φράσης 1* και καταλήγει πάντοτε στην τονική.

Η 3^η *μελωδική φράση* συνοδεύει ημιστίχια στα οποία διακρίνονται τσακίσματα, κατά κύριο λόγο επανάληψη των τεσσάρων πρώτων συλλαβών. Στην περίπτωση της παρ. 03, δεν υπάρχουν τσακίσματα αλλά εκφέρονται με την 3^η μελωδική φράση δύο ημιστίχια (δεκαπεντασύλλαβος στίχος). Στην παρ. 05, εκφέρεται μόνο ένα ημιστίχιο. Σε αυτή την περίπτωση εμφανίζεται ολόκληρη η πρώτη περίοδος της φράσης και η κατάληξη της δεύτερης περιόδου.

Τονισμοί

Κατά τη συγκριτική μελέτη των παραλλαγών που ανήκουν στον *A' μελωδικό τύπο* διαπιστώνεται ότι ο μετρικός τονισμός, συμπίπτει με το γραμματικό και το ρυθμικό, όπου οι δύο τελευταίοι εμφανίζονται.⁴⁴¹ Σχετικά με τους μελωδικούς τονισμούς παρατηρείται ότι σε όλες τις παραλλαγές, πλην της 14 στην οποία δε διακρίνονται μελωδικοί τονισμοί, πραγματοποιείται πήδημα 4^{ης} καθαρής από τη δεύτερη βαθμίδα στη δεσπόζουσα κι από τη δεσπόζουσα στην τονική.⁴⁴² Ένα τελευταίο στοιχείο που προκύπτει αφορά στις συλλαβές που παρουσιάζονται οι μελωδικοί τονισμοί. Συγκεκριμένα, όλοι οι τονισμοί, εντοπίζονται στη 2^η, 4^η και 14^η συλλαβή του δεκαπεντασύλλαβου στίχου.

Ο τρόπος διάδοσης των παραλλαγών

Οι δεκαπέντε παραλλαγές που παρουσιάστηκαν προέκυψαν από την επιτόπια έρευνα στο πλαίσιο της διατριβής, το Αρχείο του Κ.Ε.Ε.Λ. και το προσωπικό Αρχείο της Κατσανεβάκη. Το γεγονός ότι οι συγκεκριμένες παραλλαγές βρίσκονται διάσπαρτες σε όλη την ηπειρωτική Ελλάδα από την ανατολική Μακεδονία έως την Πελοπόννησο, δημιουργεί ερωτηματικά σχετικά με τον τρόπο διάδοσής της. Απαντήσεις στο ερώτημα που τέθηκε θα επιχειρηθεί να δοθούν τόσο μέσω των στοιχείων που παρέθεσαν οι πληροφορητές στο πλαίσιο της επιτόπιας έρευνας, όσο και μέσα από τη βιβλιογραφική έρευνα.

Έχει ήδη καταγραφεί στο *A' Μέρος* ο ρόλος της πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης στη διάδοση του κειμένου της παραλλαγής που δημοσίευσε ο Πολίτης το 1914.⁴⁴³ Ακολούθως παρατίθενται οι απόψεις των πληροφορητών σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο οι ίδιοι έμαθαν τη υπό έρευνα παραλογή. Οι πληροφορητές που κατάγονται από τις κοινότητες Κομμένου και Καστανιάς του νομού Άρτας, από την Κυψέλη Θεσπρωτίας, από το Λιτόχωρο Πιερίας και από το Χιλιόμοδι Κορινθίας δηλώνουν ότι τόσο το κείμενο όσο και τη μελωδία του συγκεκριμένης παραλλαγής τα διδάχτηκαν στο σχολείο από το δάσκαλό

⁴⁴¹ Εξαιρέσεις διακρίνονται κατά περίπτωση όπως στην παραλλαγή 05.

⁴⁴² Εξαιρεση από τον κανόνα αυτό παρουσιάζει η παραλλαγή 01 στην οποία καταγράφεται πήδημα 4^{ης} καθαρής από την τονική στην τέταρτη βαθμίδα καθώς και πήδημα 5^{ης} άνω, από την έκτη βαθμίδα στην τρίτη.

⁴⁴³ Πολίτης, Νικόλαος, *Εκλογαί από τα δημοτικά τραγούδια του ελληνικού λαού*, Αθήνα, 1914, σ.σ. 131-133. Βλ. Κεφ. V. *Ο ρόλος της εκπαίδευσης στη διάδοση των παραλλαγών του γεφυριού της Άρτας*.

τους. Το γεγονός ότι πρόκειται για κοινότητες απομακρυσμένες μεταξύ τους, οι οποίες βρίσκονται σε διαφορετικά γεωγραφικά διαμερίσματα, σε συνδυασμό με την μαρτυρία τους σχετικά με τον τρόπο που οι ίδιοι έμαθαν το τραγούδι, αποδεικνύει ότι δεν πρόκειται για ένα μεμονωμένο περιστατικό σε μία σχολική μονάδα αλλά διαφαίνεται ότι καλλιεργήθηκε συστηματική προσπάθεια διάδοσης της παραλλαγής με τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά του κειμένου και τη μελωδίας, στο πλαίσιο της εκπαιδευτικής διαδικασίας.

Σχετικά με τις ηχογραφήσεις του Κ.Ε.Ε.Λ. στα χειρόγραφα των ερευνητών δεν παρατίθενται στοιχεία που να αποκαλύπτουν το φορέα από τον οποίο γνώρισαν οι πληροφορητές το τραγούδι. Το γεγονός ότι και οι παραλλαγές του Κ.Ε.Ε.Λ. καταγράφηκαν επίσης σε απομακρυσμένες κοινότητες διαφορετικών γεωγραφικών διαμερισμάτων, έχοντας κοινά χαρακτηριστικά κειμένου και μελωδίας, αποτελεί μία ακόμη ένδειξη του τρόπου διάδοσης των συγκεκριμένων παραλλαγών μέσω της εκπαιδευτικής δραστηριότητας.

Τα κείμενα των παραλλαγών

Προκύπτει ωστόσο ένα ακόμη σημαντικό στοιχείο που αφορά το κείμενο των ηχογραφημένων παραλλαγών του Κ.Ε.Ε.Λ. και τα αντίστοιχα της επιτόπιας έρευνας. Το στοιχείο αυτό αφορά τον πρώτο στίχο των παραλλαγών. Παρατηρείται ότι στα πέντε τραγούδια τα οποία προέρχονται από το Αρχείο του Κ.Ε.Ε.Λ. και είναι ηχογραφημένα την περίοδο 1959 – 1979 ο πρώτος στίχος που εμφανίζεται είναι *Σαράντα μαστορόπουλα κι εξήντα δυο μάστοροι*. Με τον ίδιο στίχο και φυσικά με την μελωδία *Τύπου Α'* ξεκινά και η παραλλαγή την οποία κατέγραψε και δημοσίευσε ο Δημήτριος Περιστέρης το 1907. Από την άλλη, όλες οι νεότερες ηχογραφήσεις των παραλλαγών *Τύπου Α'* από το Αρχείο της Κατσανεβάκη κι από την επιτόπια έρευνα που πραγματοποιήθηκε κατά την περίοδο 2010 – 2011, ξεκινούν με το στίχο *Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες*. Με το συγκεκριμένο στίχο ξεκινά και η παραλλαγή την οποία δημοσίευσε ο Πολίτης το 1914. Από τα στοιχεία αυτά δεν μπορεί να προκύψει ασφαλές συμπέρασμα ωστόσο διαφαίνεται μέσα από τα κείμενα ότι οι πληροφορητές των ηχογραφήσεων του Αρχείου του Κ.Ε.Ε.Λ. γνωρίζουν στοιχεία της παραλλαγής που δημοσίευσε ο Περιστέρης το 1907, ενώ οι νεότεροι πληροφορητές έως και το 2012, σαφώς τραγουδάνε την παραλλαγή που δημοσίευσε ο Πολίτης, την οποία διδάχτηκαν στο σχολείο.

Σχολιασμός των κειμένων

Στον ακόλουθο πίνακα αποτυπώνονται συνοπτικά τα μοτίβα που εμφανίζει η κάθε παραλλαγή του *Α' Μελωδικού Τύπου*, σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση του Μέγα.

Μοτίβα κατάταξης	i	ii	iii	iv	v	vi	vii	viii	ix
Παραλλαγή 01	√	√		√		√	√		
Παραλλαγή 02	√	√		√	√	√	√	√	
Παραλλαγή 03	√	√							
Παραλλαγή 04	√	√							
Παραλλαγή 05	√	√							
Παραλλαγή 06	√								
Παραλλαγή 07	√	√						√	
Παραλλαγή 08	√	√		√	√	√	√	√	
Παραλλαγή 09	√	√		√	√	√	√	√	
Παραλλαγή 10	√	√							
Παραλλαγή 11	√								
Παραλλαγή 12	√	√		√		√			
Παραλλαγή 13	√	√							
Παραλλαγή 14	√	√							
Παραλλαγή 15	√	√							

Τα κείμενα των παραλλαγών *Μελωδικού Τύπου Α'* αναφέρονται στο κτίσιμο του γεφυριού της Άρτας. Στην πλειονότητα των παραλλαγών δεν αναφέρονται τα ονόματα του πρωτομάστορα και της ηρωίδας. Εξάιρεση αποτελούν οι παραλλαγές 01 και 12, στις οποίες ο πρωτομάστορας αποκαλείται Γιώργης και η ηρωίδα Ελένη ή Λενιώ αντίστοιχα. Επίσης στην παραλλαγή 03 ο πρωτομάστορας ονομάζεται Δήμος και η ηρωίδα Αρετή. Από τα μοτίβα του Μέγα απουσιάζει από όλες τις παραλλαγές η συμφωνία των μαστόρων για το θύμα και οι παραγγελίες και ευχές της ηρωίδας. Το μοτίβο iii άλλωστε, όπως αναφέρει ο ίδιος, σπάνια εμφανίζεται στις ελληνικές παραλλαγές.

Οι τύποι στροφών των κειμένων

Οι παραλλαγές που παρουσιάστηκαν ανήκουν στον *Α' Μελωδικό Τύπο*, ωστόσο παρουσιάζονται ποικίλοι τύποι στροφών οι οποίοι αποτυπώνονται συνοπτικά στον επόμενο πίνακα:

Τύπος στροφής	Κοινότητα / πόλη
Τριημιστική Α1 Α2 Β1´	Μικρό χωριό Ευρυτανίας Αηδονοχώρι Σερρών Άρτα Κομμένο Άρτας Καστανιά Άρτας
Α1 Α2 Β1 Β2 (ΑΒ)	Μικρό χωριό Ευρυτανίας Λιτόχωρο Πιερίας Αστροχώρι Άρτας
Α1´ Α2 Β1´ Β2	Νικόκλεια Σερρών Νεοχώρι Ηλείας Μικρό χωριό Ευρυτανίας
Α1 Α2 Β1´ Β2	Κυψέλη Θεσπρωτίας
Α1 Α2 [Α2] Β1´ Β2 [Β2]	Νεοχώρι Ηλείας (Κ.Ε.Ε.Λ.)
Α1´ Α2 Β1´ [Β1] Β2	Χίλιομοδι Κορινθίας

VII.1.γ. Μελωδικός Τύπος Β΄.

Οι παραλλαγές [16] έως και [26] που αποτελούν τον Β΄ Μελωδικό Τύπο, καταγράφηκαν σε κοινότητες των νήσων Σκιάθου, Εύβοιας, Χίου, Κρήτης, σε κοινότητα του νομού Θεσσαλονίκης και σε κοινότητες των νομών Αργολίδας και Αρκαδίας της ανατολικής Πελοποννήσου. Πρόκειται για έρρυθμες παραλλαγές οι οποίες επί το πλείστον συνοδεύουν τελετουργικό χορό των ημερών του Πάσχα.⁴⁴⁴ Οι παραλλαγές αυτές διακρίνονται από μια σειρά κοινών γνωρισμάτων: ανήκουν στο διατονικό τρόπο του Φα. Αναφορικά με τη μετρική του «καθαρού» στίχου έχουν δομή ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου. Ο ρυθμός τους είναι δίσημος με μέτρο 2/4. Παρουσιάζουν τρεις όμοιες μελωδικές φράσεις. Η α1 μελωδική φράση καταλήγει στην τονική ή την τρίτη βαθμίδα. Οι δε καταλήξεις των α2 και β1 μελωδικών φράσεων πραγματοποιούνται πάντοτε στην τονική. Επίσης οι φράσεις εμφανίζονται πάντοτε με την ίδια σειρά στην κάθε στροφή, ανεξάρτητα από το δομικό τύπο στροφών που ακολουθεί η κάθε παραλλαγή.⁴⁴⁵ Οι παραλλαγές του Β΄ Μελωδικού Τύπου διακρίνονται από το συλλαβικό χαρακτήρα τους.

Καταγραφή της μελωδίας του Τύπου Β΄ του τραγουδιού σε ευρωπαϊκή σημειογραφία παρουσιάζεται στην πρώτη έκδοση του βιβλίου του Νικολάου Μπελλάρα το 1940 που φέρει τον τίτλο *Το Ελύμνιον* και προέρχεται από την κοινότητα Λίμνης της Εύβοιας.⁴⁴⁶ Ακόμη μία καταγραφή σε ευρωπαϊκή σημειογραφία και βυζαντινή παρασημαντική παρουσιάζει ο Ρήγας το 1958 στο έργο του *Σκιάθου λαϊκός πολιτισμός*.⁴⁴⁷ Ακολούθως εξετάζονται τα στοιχεία των παραλλαγών του παρόντος έργου.

⁴⁴⁴ Για τη σχέση του τραγουδιού με τελετουργίες της χριστιανικής θρησκείας βλ. *Κεφ. VIII. Η λειτουργικότητα των παραλλαγών*.

⁴⁴⁵ Βλέπε αναλυτικά στο *Κεφ. VII.1.δ. Συμπεράσματα των παραλλαγών του Β΄ Μελωδικού τύπου*, σ.σ. 172-178.

⁴⁴⁶ Μπελλάρας, Νικόλαος, *Το Ελύμνιον (Λίμνη Ευβοίας)*, 3^η εκδ., Ένωση Λιμνίων Ευβοίας, Αθήνα, 2000, σ. 120.

⁴⁴⁷ Ρήγας, Γεώργιος, *Σκιάθου λαϊκός πολιτισμός*, Εταιρία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη, 2005, σ. 255.

Σχηματική απεικόνιση κοινοτήτων Μελωδικού Τύπου Β΄



Στο Μελωδικό Τύπο Β΄ εντάσσονται 11 παραλλαγές οι οποίες κατανέμονται ως εξής, ανά γεωγραφικό διαμέρισμα:

Γεωγραφικό διαμέρισμα	Αριθμός παραλλαγών
Μακεδονία	01
Θεσσαλία (Σποράδες)	02
Στερεά Ελλάδα (Εύβοια)	02
Πελοπόννησος	04
Κρήτη	01
Αιγαίο	01

Μελωδικός Τύπος Β΄
Γεωγραφικό διαμέρισμα Θεσσαλίας (Σποράδες)

Παραλλαγή 16

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθετάδες» (Η καμάρα)⁴⁴⁸

ΚΑ χ/φο αρ. 3461, αρ. ταιν. 1185

Συλλ. Σπυρίδων Περιστερης

Σκιάθος, 1967

Τραγούδι, βιολί: Αθανάσιος Τάσσος

Λαούτο: Αντώνης Μανιάτης

Κιθάρα: Απόστολος Αντωνίτσας

Τρόπος	Φα διατονικός
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3].
Μουσικοποιητική δομή	A1' A2 [A2'] B1' B2 [B2]
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	<p>Οργανικό μέρος</p> <p>A1': 1 2 3 4 [1 2 3 4 1 2 3 4] 5 6 7 8 α1 φα α2 φα</p> <p>Οργανικό μέρος</p> <p>A2: 9 10 11 12 13 14 15 β1 φα</p> <p>[A2]: 9 10 11 12 13 14 15 β1 φα</p> <p>Οργανικό μέρος</p> <p>(1' 2' 3' 4' 5' 6' 7' 8' 9' 10' 11' 12' 13' 14' 15' 16') β1' φα β1' φα</p> <p>Οργανικό μέρος</p> <p>B1': 1 2 3 4 [1 2 3 4 1 2 3 4] 5 6 7 8 α1 φα α2 φα</p> <p>Οργανικό μέρος</p>

⁴⁴⁸ Ο Σ. Περιστερης προλογίζοντας τους μουσικούς που συμμετείχαν στην ηχογράφιση αναφέρει ότι η παραλλαγή έχει τον τίτλο «Η καμάρα». Λέει επίσης ότι «η καμάρα είναι ο τοπικός χορός ο οποίος χορεύεται την Κυριακή του Πάσχα πανδημώς στα διάφορα μέρη της Σκιάθου». Για το «χορό της καμάρας» στη Σκιάθο βλ. Κεφ. VIII.2.α. Χορός στο πλαίσιο του εορτασμού των ημερών του Πάσχα.

	B2: 9 10 11 12 13 14 15 β1 φα [B2]: 9 10 11 12 13 14 15 β1 φα
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Τραγούδι με οργανική συνοδεία.

Κείμενο και τσακίσματα

Στο πρώτο ημιστίχιο της παραλλαγής 16 επαναλαμβάνονται δύο φορές οι τέσσερις πρώτες συλλαβές. Οι επαναλήψεις δημιουργούν συμμετρία δεκαέξι συλλαβών, η οποία απεικονίζεται σχηματικά στον πίνακα:⁴⁴⁹

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Σα	ρά	ντα	πε-	[σα	ρά	ντα	πέ-,	σα	ρά	ντα	πέ-]	ντε	μά	στο	ροι
α1 μελωδική φράση								α2 μελωδική φράση							

Το δεύτερο ημιστίχιο εκφέρεται χωρίς ενδιάμεσες επαναλήψεις συλλαβών, έπειτα επαναλαμβάνεται αυτούσιο κι ακολουθεί η προσθήκη δεκαέξι συλλαβών *έλα να μαστε πουλάκια να πετούμε στα κλαδάκια*, η οποία είναι εκτός του κλίματος της τραγικότητας της ιστορίας, της παραλογής. Ο Ρήγας αναφέρει σχετικά ότι «για τσακίσματα χρησιμοποιούνται δίστιχα επαινετικά ή της αγάπης [...]».⁴⁵⁰ Το ίδιο ή παρεμφερή τσακίσματα άλλωστε συναντώνται και σε άλλα τραγούδια της περιοχής, τα οποία έχουν επίσης δεκαπεντασύλλαβο στίχο. Ο δεύτερος στίχος ακολουθεί την ίδια δομή.

Μελωδικές φράσεις

Διακρίνονται τρεις μελωδικές φράσεις α1, α2 και β1, οι οποίες ολοκληρώνονται στο τέλος του πρώτου στίχου κι έπειτα επαναλαμβάνονται. Οι μελωδικές φράσεις α1 και α2 παρουσιάζονται στο πρώτο ημιστίχιο. Οι δύο φράσεις οι οποίες κατανέμονται συμμετρικά στο ημιστίχιο, καταλήγουν στην τονική. Η β1 μελωδική φράση παρουσιάζει νέο υλικό ως προς τα ρυθμικά μοτίβα (8^ο παρεστιγμένο και 16^ο) και καλύπτει το Α2 επτασύλλαβο ημιστίχιο. Στην προσθήκη του δεύτερου ημιστιχίου παρουσιάζεται η μελωδική φράση (β1') παραλλαγμένη. Στο δεύτερο στίχο ακολουθείται η ίδια δομή.

Τονισμοί

Κατά την εξέταση του πρώτου στίχου διαπιστώνεται ότι ο μετρικός, ο ρυθμικός και ο γραμματικός τονισμός, όπου εμφανίζεται, συμπίπτουν. Αυτό σημαίνει ότι ο

⁴⁴⁹ Διευκρινίζεται ότι στο συγκεκριμένο πίνακα η πρώτη σειρά απεικονίζει τον αριθμό των συλλαβών ανεξάρτητα από τις επαναλήψεις, προκειμένου να γίνει κατανοητή η συμμετρία που δημιουργεί το τσακίσμα στην παρούσα παραλλαγή και η σχέση της εκφοράς του κειμένου με τις μελωδικές φράσεις (8 συλλαβές ανά μελωδική φράση).

⁴⁵⁰ Ρήγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 254.

μετρικός τονισμός βρίσκεται πάντα στο ισχυρό μέρος του μέτρου, όπως και οι γραμματικά τονούμενες συλλαβές. Διαφοροποίηση από την παραπάνω περιγραφή παρατηρείται στην ένατη και τη δέκατη πέμπτη συλλαβή. Στην πρώτη περίπτωση διακρίνεται μόνο ρυθμικός τονισμός και στη δέκατη πέμπτη μόνο μετρικός.

Κατά την εκφορά των προσθηκών οι τρεις τονισμοί (μετρικός, γραμματικός, ρυθμικός) μεταφέρονται στους μονούς αριθμούς συλλαβών (1', 3', 5' κ.ο.κ). Τούτο σημαίνει ότι το μέτρο του στίχου γίνεται τροχαϊκό. Οι προσθήκες επομένως δημιουργούν στο ίδιο το τραγούδι δύο νέες μετρικές ενότητες, η πρώτη ιαμβικού και η δεύτερη τροχαϊκού μέτρου. Το στοιχείο των νέων μετρικών ενοτήτων διαπιστώνεται σε όλες τις επόμενες παραλλαγές που ανήκουν στο *Μελωδικό Τύπο Β'*, πλην των 17 και 26, στις οποίες δεν παρουσιάζονται καθόλου προσθήκες.

Μελωδικός τονισμός εμφανίζεται κατά την εκφορά της δεύτερης συλλαβής του κάθε στίχου και χαρακτηρίζεται από ένα πήδημα 4^{15} καθαρής που ξεκινά από την πέμπτη βαθμίδα (ντο²) και καταλήγει στην τονική (φα²) δίνοντας έμφαση στην έναρξη της α1 μελωδικής φράσης. Τέλος, δυναμικοί τονισμοί δεν παρατηρούνται στην παρούσα παραλλαγή.

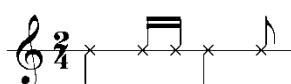
Η οργανική συνοδεία

Τα μουσικά όργανα που συνοδεύουν το τραγούδι είναι το βιολί, το λαούτο και η κιθάρα.

- Το βιολί έχει αποκλειστικά σολιστικό χαρακτήρα. Εμφανίζεται είτε στην εισαγωγή ή στα ενδιάμεσα μέρη παίζοντας τις τρεις μελωδικές φράσεις της φωνής παραλλαγμένες. Δεν παίζει ποτέ κατά τη διάρκεια της εκφοράς των στίχων.
- Το λαούτο λειτουργεί ως ρυθμικό όργανο. Παίζοντας συγχορδίες επενδύει και την «αρμονία» του τραγουδιού. Χρησιμοποιεί κατά κύριο λόγο τα εξής δύο ρυθμικά σχήματα:



Ρυθμικό σχήμα α.



Ρυθμικό σχήμα β.

- Η κιθάρα έχει το ρόλο του βάσιμου της μελωδίας. Σε συνδυασμό με τα δύο άλλα όργανα διαμορφώνει την αρμονία του τραγουδιού.

Παραλλαγή 17

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθετάδες» (Η καμάρα της Σκιάθου)

Κλ χ/φο αρ. 3461, αρ. ταιν. 1189

Συλλ. Σπυρίδων Περιστέρης

Σκιάθος, 1969

Τραγούδι: Συραϊνώ Παρίση

Τρόπος	Φα διατονικός
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3, 4, 6].
Μουσικοποιητική δομή	A1' A2 [A2] B1' B2 [B2]
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1': 1 2 3 4 [1 2 3 4 1 2 3 4] 5 6 7 8 α1 φα α2 φα A2: 9 10 11 12 13 14 15 β1 φα [A2]: [9 10 11 12 13 14 15] β1 φα B1': 1 2 3 4 [1 2 3 4 1 2 3 4] 5 6 7 8 α1 φα α2 φα B2: 9 10 11 12 13 14 15 β1 φα [B2]: [9 10 11 12 13 14 15] β1 φα
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο, τσακίσματα, μελωδικές φράσεις και τονισμοί

Η μουσικοποιητική δομή της παραλλαγής 17, η λειτουργία των μελωδικών φράσεων και οι τονισμοί, αποτελούν στοιχεία όμοια με αυτά που περιγράφηκαν στην παραλλαγή 16. Διαφοροποίηση έγκειται στο ότι στην παρούσα εξεταζόμενη παραλλαγή απουσιάζει η προσθήκη του στίχου *έλα να 'μαστε πουλάκια να πετούμε στα κλαδάκια*. Στο κείμενο τα τσακίσματα είναι μόνο οι επαναλήψεις του πρώτου και τρίτου ημιστίχου, που γίνονται με τον ίδιο τρόπο και δημιουργούν τα ίδια δομικά χαρακτηριστικά.

Μελωδικός Τύπος Β΄
Γεωγραφικό διαμέρισμα Αιγαίου

Παραλλαγή 18⁴⁵¹

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες»

ΚΑ χ/φο αρ. 2452, αρ. ταιν. 494.Β

Συλλ. Σταύρος Καρακάσης

Βολισσός Χίου, 1962

Τραγούδι: Μηνάς Μελλάς

Τρόπος	Φα διατονικός
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3].
Μουσικοποιητική δομή	A1' A2 [A2] B1' B2'
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1': 1 2 3 4 [1 2 3 4 1 2 3 4] 5 6 7 8 α1 φα α2 φα A2: 9 10 11 12 13 14 15 β1 φα [A2]: 9 10 11 12 13 14 15 β1 φα B1': 1 2 3 4 [1 2 3 4 1 2 3 4] 5 6 7 8 α1 φα α2 φα B2': 1 2 3 4 5 6 7 8 β1 φα (1' 2' 3' 4' 5' 6' 7' 8' β1 φα 9' 10' 11' 12' 13' 14' 15' 16' β1 φα 17' 18' 19' 20' 21' 22' 23' 24') β1 φα
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο, τσακίσματα, μελωδικές φράσεις και τονισμοί.

Η ποιητική δομή, τα τσακίσματα, οι μελωδικές φράσεις και οι τονισμοί αποτελούν στοιχεία όμοια με τα αντίστοιχα των παραλλαγών 16 και 17, που προέρχονται από τη Σκιάθο. Στο τέλος του οργανικού στίχου της πρώτης στροφής παρουσιάζονται οι οκτασύλλαβες προσθήκες *σ'αγαπώ μα δε μου φτάνει, έλα, έλα*

⁴⁵¹ Η παραλλαγή 18 ηχογραφήθηκε στο Βολισσό της Χίου. Ωστόσο ο πληροφορητής δεν έμαθε το τραγούδι από τον τόπο καταγωγής του. Όπως ο ίδιος αναφέρει: «Αυτό το τραγούδι το άκουσα για πρώτη φορά από ένα ναυτικό που δε μου είπε τον τόπο καταγωγής του. Είναι σε δύο παραλλαγές, το ένα προεισαγωγικό και το άλλο ρυθμικό, χορευτικό. Το είδα να χορεύεται στο Μπαλάσκα από ναύτες Σκιαθίτες σε ρυθμό πολύ ευχάριστο».

κοπελιά μου και άδεια είναι η καρδιά μου, η καθεμία από τις οποίες αντιστοιχεί στη μελωδική φράση β1.⁴⁵²

Μελωδικός Τύπος Β΄

Γεωγραφικό διαμέρισμα Στερεάς Ελλάδας

Παραλλαγή 19

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες» (Η καμάρα)

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Λίμνη Εύβοιας, 2011

Τραγούδι: Ανδρέας Πέρης

Τρόπος	Φα διατονικός
Στίχος	Δεκαπεντασύλλαβος ιαμβικός
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3, 4, 6].
Μουσικοποιητική δομή	A1' A2' [A2] B1' B2' [B2]
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1': 1 2 3 4 [1 2 3 4 1 2 3 4] 5 6 7 8 α1 φα α2 φα A2': 9 10 11 12 13 14 15 β1 φα (1' 2' 3' 4' 5' 6' 7' 8') β1 φα (9' 10' 11' 12' 13' 14' 15') β1 φα [A2]: [9 10 11 12 13 14 15] β1 φα B1': 1 2 3 4 [1 2 3 4 1 2 3 4] 5 6 7 8 α1 φα α2 φα B2': 9 10 11 12 13 14 15 β1 φα (1' 2' 3' 4' 5' 6' 7' 8') β1 φα (9' 10' 11' 12' 13' 14' 15') β1 φα [B2]: [9 10 11 12 13 14 15] β1 φα
Ρυθμός	Δίσσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

⁴⁵² Πρόκειται για επαινετικά ή της αγάπης ημιστίχια όπως αναφέρει σχετικά ο Ρήγας, βλ. Ρήγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 254.

Κείμενο, τσακίσματα, μελωδικές φράσεις και τονισμοί

Στο κείμενο της παραλλαγής 19 διακρίνονται προσθήκες οι οποίες αλλάζουν σε κάθε στίχο. Στο Α1 ημιστίχιο του κάθε στίχου οι τέσσερις πρώτες συλλαβές επαναλαμβάνονται δύο φορές και ακολουθούν οι τέσσερις επόμενοι. Στο Α2 ημιστίχιο ακούγονται πρώτα οι επτά συλλαβές του οργανικού στίχου, έπειτα ακολουθεί τσάκισμα δέκα τεσσάρων ή δέκα πέντε συλλαβών και καταλήγει με επανάληψη του επτασύλλαβου οργανικού στίχου. Οι προσθήκες με τη σειρά εμφάνισής τους στο τραγούδι που καταγράφηκε στη Λίμνη Εύβοιας, είναι οι εξής:

- 1. Χρυσοπράσινο μ' αηδόني και πετροχελιδόνι.*
- 2. Μαύρα μου γλυκά μου μάτια, με κάνετε κομάτια.*
- 3. Χρυσοκίτρινο μ' αηδόني και πετροχελιδόνι.*
- 4. Έλα το πουλί μου έλα, μοσχοκάρφια και κανέλα.*

Το δεύτερο ημιστίχιο και οι προσθήκες που έπονται, εκφέρονται κάθε φορά με τη β1 μελωδική φράση αυτούσια. Όλες οι φράσεις καταλήγουν στην τονική.

Τα υπόλοιπα στοιχεία που αφορούν στις μελωδικές φράσεις και τους τονισμούς είναι όμοια με τα αντίστοιχα της παραλλαγής 16.

Παραλλαγή 20

«Σαράντα πέντε μάστορες κι εξήντα μαθητάδες»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Αυλωνάρι Εύβοιας, 2011

Τραγούδι: Αγγέλικω Δεληγιανοπούλου

Τρόπος	Φα διατονικός
Στίχος	Δεκαπεντασύλλαβος ιαμβικός
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3, 4], [ii: 1α], [iv: 1β], [v: 3, 4α, 4β], [vi: 2β, 2γ], [vii], [viii: 1α, 1γ].
Μουσικοποιητική δομή	A1' A2' B1' B2'
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1': 1 2 3 4 [1 2 3 4 1 2 3 4] 5 6 7 8 α1 φα α2 φα A2': 9 10 11 12 13 14 15 β1 φα (1' 2' 3' 4' 5' 6' 7' 8' β1 φα 7' 8' 9' 10' 11' 12' 13' 14' β1 φα B1': 1 2 3 4 [1 2 3 4 1 2 3 4] 5 6 7 8 α1 φα α2 φα B2': 9 10 11 12 13 14 15 β1 φα (1' 2' 3' 4' 5' 6' 7' 8' β1 φα 7' 8' 9' 10' 11' 12' 13' 14' β1 φα
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο, τσακίσματα, μελωδικές φράσεις και τονισμοί

Στο πρώτο και τρίτο ημιστίχιο της στροφής του κειμένου προκύπτει διπλή επανάληψη των πρώτων τεσσάρων συλλαβών. Στο δεύτερο και τέταρτο ημιστίχιο ολοκληρώνεται ο οργανικός στίχος κι ακολουθεί η δεκαεξασύλλαβη προσθήκη *έλα το πουλί μου έλα, μοσχοκάρφι και κανέλα.*

Τα υπόλοιπα στοιχεία που αφορούν στο κείμενο, τη μελωδία και τους τονισμούς είναι όμοια με τα αντίστοιχα της παραλλαγής 16.

Μελωδικός Τύπος Β'

Γεωγραφικό διαμέρισμα Πελοποννήσου

Παραλλαγή 21

«Σαράντα μαστορόπουλα κι εξήντα δυο μάστοροι»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Κυβέρι Αργολίδας, 2011

Τραγούδι: Παναγιώτα Γαλάνη

Τρόπος	Φα διατονικός
Στίχος	Δεκαπεντασύλλαβος iamβικός
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3]
Μουσικοποιητική δομή	A1' A2' B1' B2'
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1': 1 2 3 4 5 [1 2 3 4 1 2 3 4 5] 6 7 8 α1 λα α2 φα A2': (1' 2' 3' 4' 5' 6' 7' 8') 9 10 11 12 13 14 15 β1 φα β1' φα B1': 1 2 3 4 5 [1 2 3 4 1 2 3 4 5] 6 7 8 α1 λα α2 φα B2': (1' 2' 3' 4' 5' 6' 7' 8') 9 10 11 12 13 14 15 β1' φα β1' φα
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο, τσακίσματα, μελωδικές φράσεις και τονισμοί

Τα τσακίσματα του κειμένου του παρόντος τραγουδιού παρουσιάζονται ως εξής: στο πρώτο ημιστίχιο το τσάκισμα αποτελεί επανάληψη των πρώτων τεσσάρων συλλαβών του οργανικού στίχου. Το δεύτερο ημιστίχιο ξεκινά με την προσθήκη *έλα το πουλί μου, έλα* και συνεχίζει με τον οργανικό στίχο. Τα στοιχεία που αφορούν στη λειτουργία των μελωδικών φράσεων κα των τονισμών παρουσιάζονται όμοια με τα αντίστοιχα της παραλλαγής 16.

Παραλλαγή 23

«Σαραντα πέντε μάστορες κι εξήντα μαθητάδες»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Κορακοβούνι Αρκαδίας, 2011

Τραγούδι: Ελένη Σκαντζούρα

Τρόπος	Φα διατονικός
Στίχος	Δεκαπεντασύλλαβος iamβικός
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3]
Μουσικοποιητική δομή	A1' A2' B1' B2'
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1': 1 2 3 4 5 [1 2 3 4 1 2 3 4] 5 6 7 8 α1 λα α2 φα A2': (1' 2' 3' 4' 5' 6' 7' 8') 9 10 11 12 13 14 15 β1 φα β1 φα B1': 1 2 3 4 5 [1 2 3 4 1 2 3 4] 5 6 7 8 α1 λα α2 φα B2': (1' 2' 3' 4' 5' 6' 7' 8') 9 10 11 12 13 14 15 β1' φα β1 φα
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο, τσακίσματα, μελωδικές φράσεις και τονισμοί

Η ανάλυση των στοιχείων της παραλλαγής 23 είναι όμοια με την αντίστοιχη της παραλλαγής 22.

Παραλλαγή 24

«Σαράντα μαστορόπουλα κι εξήντα δυο μάστοροι»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Άγιος Πέτρος Αρκαδίας, 2011

Τραγούδι: Παναγιώτης Σαβούρδος

Τρόπος	Φα διατονικός
Στίχος	Δεκαπεντασύλλαβος ιαμβικός
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1], [ii: 1]
Μουσικοποιητική δομή	A1' A2' B1' B2'
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1': 1 2 3 4 (1' 2' 3' 4') [1 2 3 4] 5 6 7 8 α1 λ α2 φα A2': (5' 6' 7' 8' 9' 10' 11' 12') 9 10 11 12 13 14 15 β1 φα β1 φα B1': 1 2 3 4 (1' 2' 3' 4') [1 2 3 4] 5 6 7 8 α1 λ α2 φα B2': (5' 6' 7' 8' 9' 10' 11' 12') 9 10 11 12 13 14 15 β1 φα β1 φα
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Τραγούδι με οργανική συνοδεία αυτοσχέδιου οργάνου (Φύλλο δέντρου)

Κείμενο, τσακίσματα, μελωδικές φράσεις και τονισμοί

Τα στοιχεία της παραλλαγής 24 είναι όμοια με τα αντίστοιχα του τραγουδιού που καταγράφηκε στο Κυβέρι της Αργολίδας (παρ. 21). Η διαφοροποίηση η οποία διαπιστώνεται αφορά τα ζυγά ημιστίχια: στην παρούσα περίπτωση εκφέρεται πρώτα η προσθήκη *έλα το πουλί μου*, *έλα* κι έπειτα το οργανικό κείμενο του δεύτερου και τέταρτου ημιστιχίου.

Οργανική συνοδεία

Ο πληροφορητής χρησιμοποιεί ένα φύλλο δέντρου με το οποίο παράγει ήχο. Ο ήχος παράγεται τοποθετώντας το φύλλο κάτω από τα χείλη του σε οριζόντια θέση. Τα δάχτυλα του πληροφορητή επάνω στο φύλλο καθορίζουν το τονικό ύψος του ήχου που θα παραχθεί. Με το αυτοσχέδιο «όργανο» παίζει τις μελωδικές φράσεις μεταξύ των ημιστιχίων.

Μελωδικός Τύπος Β΄
Γεωγραφικό Διαμέρισμα Μακεδονίας

Παραλλαγή 25

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Μάλαρα Θεσσαλονίκης, 2012

Τραγούδι: Γιώργος Μπαργιώκης

Τρόπος	Φα διατονικός
Στίχος	Δεκαπεντασύλλαβος ιαμβικός
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3]
Μουσικοποιητική δομή	A1' [A1'] A2' [A2'] B1' [B1'] B2' [B2']
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1': 1 2 3 4 (1' 2' 3' 4') [1 2 3 4] 5 6 7 8 α1 λ α α2 φα [A1']: 1 2 3 4 (1' 2' 3' 4') [1 2 3 4] 5 6 7 8 α1 λ α α2 φα A2': 9 10 11 12 13 14 15 (5' 6' 7' 8' 9' 10' 11' 12') β1 φα β1 φα [A2']: 9 10 11 12 13 14 15 (5' 6' 7' 8' 9' 10' 11' 12') β1 φα β1 φα B1': 1 2 3 4 (1' 2' 3' 4') [1 2 3 4] 5 6 7 8 α1 λ α α2 φα [B1']: 1 2 3 4 (1' 2' 3' 4') [1 2 3 4] 5 6 7 8 α1 λ α α2 φα B2': 9 10 11 12 13 14 15 (5' 6' 7' 8' 9' 10' 11' 12') β1 φα β1 φα [B2']: 9 10 11 12 13 14 15 (5' 6' 7' 8' 9' 10' 11' 12') β1 φα β1 φα
Ρυθμός	Δίσσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολοστικός

Κείμενο, τσακίσματα, μελωδικές φράσεις και τονισμοί

Τα στοιχεία της παραλλαγής 25 είναι επίσης όμοια με τα αντίστοιχα του τραγουδιού που καταγράφηκε στο Κυβέρι της Αργολίδας (παρ. 21). Η μοναδική διαφοροποίηση έγκειται στο γεγονός ότι όλα τα ημιστίχια της παρούσας παραλλαγής επαναλαμβάνονται.

Μελωδικός Τύπος Β΄
Γεωγραφικό διαμέρισμα Κρήτης

Παράδειγμα 26

«Σαράντα μαστορόπουλα κι εξήντα δυο μάστοροι»

Έτος Ηχογράφησης: 2012

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Ζαρός Καινουρίου Ηρακλείου, 2012

Τραγούδι: Ειρήνη Χαλκιαδάκη – Στεφανάκη

Τρόπος	Φα διατονικός
Στίχος	Δεκαπεντασύλλαβος ιαμβικός
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3, 4, 6].
Μουσικοποιητική δομή	A1' A2 B1' B2
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1': 1 2 3 4 [1 2 3 4 1 2 3 4] 5 6 7 8 α1 φα α2 φα A2: 9 10 11 12 13 14 15 β1 φα A1': 1 2 3 4 [1 2 3 4 1 2 3 4] 5 6 7 8 α1 φα α2 φα A2: 9 10 11 12 13 14 15 β1 φα
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο, τσακίσματα, μελωδικές φράσεις και τονισμοί

Η μόνη διαφοροποίηση της παρούσας από τις προηγούμενες παραλλαγές του *Μελωδικού Τύπου Β΄*, έγκειται στο γεγονός ότι στα ζυγά ημιστίχια δεν εμφανίζονται προσθήκες.

VII.1.δ. Συμπεράσματα παραλλαγών Μελωδικού Τύπου Β΄

Οι μελωδικές φράσεις

Οι παραλλαγές της μελωδίας που παρουσιάστηκαν στο *Μελωδικό Τύπο Β΄* ανήκουν στο διατονικό τρόπο του Φα. Κοινό στοιχείο των παραλλαγών αποτελεί το γεγονός ότι διακρίνονται τρεις μελωδικές φράσεις οι οποίες παρουσιάζονται με την ίδια σειρά στον κάθε στίχο, ανεξαρτήτως του τύπου στροφών στον οποίο έχει καταταχθεί η εκάστοτε παραλλαγή. Οι φράσεις οι οποίες παρουσιάζονται με τη σειρά είναι οι α1, α2, β1. Τούτο επιτυγχάνεται ανεξαρτήτως του μεγέθους των προσθηκών (8, 16 συλλαβές κλπ.) με την επανάληψη της β1 μελωδικής φράσης όσες φορές

χρειαστεί, ώστε όταν αρχίσει ο επόμενος στίχος να ξεκινήσει η α1 μελωδική φράση. Το τελευταίο αποτελεί ένα χαρακτηριστικό στοιχείο που διαφοροποιεί το Β' *Μελωδικό Τύπο* από τον Α'.

Μελωδική φράση α1

Παραλλαγή 16	
Παραλλαγή 17	
Παραλλαγή 18	
Παραλλαγή 19	
Παραλλαγή 20	
Παραλλαγή 21	
Παραλλαγή 22	
Παραλλαγή 23	
Παραλλαγή 24	
Παραλλαγή 25	
Παραλλαγή 26	

Η α1 φράση των παραλλαγών του μελωδικού τύπου Β' ξεκινά με ένα πήδημα τετάρτης προς τα πάνω στην τονική. Στο δεύτερο μέτρο γίνεται χρήση τετάρτων ενώ στα επόμενα μέτρα έως την κατάληξη διακρίνονται κατά κύριο λόγο όγδοα. Η κατάληξη πραγματοποιείται στην τονική ή στην τρίτη βαθμίδα του τρόπου.

Μελωδική φράση α2

Παραλλαγή 16	
Παραλλαγή 17	
Παραλλαγή 18	
Παραλλαγή 19	
Παραλλαγή 20	
Παραλλαγή 21	
Παραλλαγή 22	
Παραλλαγή 23	
Παραλλαγή 24	
Παραλλαγή 25	
Παραλλαγή 26	

Στη δεύτερη φράση διακρίνεται αρχικά μια κατιούσα κίνηση κι έπειτα μια κατιούσα η οποία καταλήγει σε όλες τις περιπτώσεις στην τονική.

Με τις μελωδικές φράσεις α1 και α2 εκφέρονται πάντοτε τα μονά ημιστίχια (1^ο, 3^ο κλπ) με τσακίσματα.

Μελωδική φράση β1

Παραλλαγή 16	<p>58 κι ε - - - ξή - ντα_ μα - - θε - τά δες</p>
Παραλλαγή 17	<p>10 κι ε - - - ξή ντα_ μα - θε τά - - δες</p>
Παραλλαγή 18	<p>10 κι ε - - - ξή ντα_ μα - θη τά δες</p>
Παραλλαγή 19	<p>18 κι ε - - - ξή ντα_ μα θη - τά δες</p>
Παραλλαγή 20	<p>10 κι ε - - - ξή ντα_ μα θη τά δες</p>
Παραλλαγή 21	<p>10 κι ε - - - ξή ντα_ δυο_ μα_ στο - ροι</p>
Παραλλαγή 22	<p>10 (έ_ λα_ το_ που_ λί_ μου_ έ_ λα)</p>
Παραλλαγή 23	<p>10 (έ_ λα_ το_ που_ λί_ μου_ έ_ λα)</p>
Παραλλαγή 24	<p>22 (έ - λα_ το_ που_ λί_ μου_ έ - λα)</p>
Παραλλαγή 25	<p>18 κι ε - - - ξή ντα_ μα_ θη - τά - δες</p>
Παραλλαγή 26	<p>10 κι ε - - - ξή ντα_ μα_ θη - τά δες</p>

Με τη β1 μελωδική φράση εκφέρονται είτε τα επτασύλλαβα ημιστίχια «καθαρά», ή οι οκτασύλλαβες προσθήκες. Στην πρώτη περίπτωση, στο πρώτο μέτρο εκφέρεται μία συλλαβή ενώ στη δεύτερη, δύο. Στα τρία μέτρα που ακολουθούν έως

την κατάληξη και στις δύο περιπτώσεις παρουσιάζονται δύο συλλαβές ανά μέτρο. Η κατάληξη πραγματοποιείται στην τονική.

Τονισμοί

Κατά τη συγκριτική εξέταση του πρώτου στίχου των παραλλαγών του Β' μελωδικού τύπου διαπιστώνεται ότι ο μετρικός, ο ρυθμικός και ο γραμματικός τονισμός, όπου εμφανίζεται, συμπίπτουν. Επίσης κατά την εκφορά των προσθηκών οι τρεις τονισμοί (μετρικός, γραμματικός, ρυθμικός) μεταφέρονται στους μονούς αριθμούς συλλαβών (1', 3', 5' κ.ο.κ). Τούτο σημαίνει ότι το μέτρο του στίχου γίνεται τροχαϊκό. Οι προσθήκες επομένως δημιουργούν στο ίδιο το τραγούδι δύο νέες μετρικές ενότητες, η πρώτη ιαμβικού και η δεύτερη τροχαϊκού μέτρου.

Μελωδικοί τονισμοί εμφανίζεται κατά την εκφορά της δεύτερης συλλαβής του πρώτου ημιστίχου του κάθε στίχου και χαρακτηρίζεται από ένα πήδημα $4^{ηs}$ καθαρής που ξεκινά από την πέμπτη βαθμίδα (ντο²) και καταλήγει στην τονική (φα²) δίνοντας έμφαση στην έναρξη της α1 μελωδικής φράσης.

Οι περιοχές διάδοσης των παραλλαγών

Σύμφωνα με το υλικό που προέκυψε από την επιτόπια έρευνα αλλά και από τις ηχογραφήσεις του Αρχείου του Κ.Ε.Ε.Λ. τα τραγούδια που ανήκουν στο *Μελωδικό Τύπο Β'* συναντώνται κατά κύριο λόγο στις βόρειες Σποράδες, την Εύβοια και την ανατολική Πελοπόννησο.

Παλαιότερη ηχογράφιση του τραγουδιού και βιντεοσκόπηση του χορού έχει κάνει και η Δόμνα Σαμίου, το 1975 επίσης στο νησί της Σκιάθου. Στην παραλλαγή που προέρχεται από τη Χίο ο πληροφορητής αναφέρει ότι το τραγούδι το είδε να χορεύεται από ναύτες σκιαθίτες και ο πληροφορητής από την κοινότητα Μαλγάρων του νομού Θεσσαλονίκης, ο οποίος επαγγέλλεται τραγουδιστής, λέει ότι το τραγούδι αυτό το «διδάχτηκε» από τη Δόμνα Σαμίου.

Τα έως εδώ ευρήματα θα μπορούσαν να οδηγήσουν στην υπόθεση ότι η περιοχή «δημιουργίας» της μελωδίας συγκεκριμένων παραλλαγών βρίσκεται κάπου μεταξύ των σχετικά κοντινών περιοχών της ανατολικής Πελοποννήσου, Εύβοιας και Σποράδων. Ο Μπελλάρας όμως δίνει και μία ακόμη διάσταση η οποία έχει ενδιαφέρον να παρατεθεί.⁴⁵³ Ο συγγραφέας αρχικά πληροφορεί σχετικά με την ύπαρξη των κειμένων του τραγουδιού στο νησί της Σάμου (2 παραλλαγές) καθώς και στο Κουσάντασι της Μ. Ασίας (1 παραλλαγή). Ωστόσο η μαρτυρία του για το χορό της *καμάρας* αποτελεί μία σοβαρή ένδειξη για τη σύνδεση του τραγουδιού με τη συγκεκριμένη μελωδία. Η πληροφορία του συγγραφέα έδωσε το έναυσμα για περαιτέρω διερεύνηση του ζητήματος. Τα στοιχεία που προέκυψαν από την επιτόπια έρευνα μέσω της μαρτυρία της Ειρήνης Χαλκιαδάκη – Στεφανάκη, πληροφορήτριας από την κοινότητα Ζαρού Ηρακλείου της Κρήτης επιβεβαιώνει την ένδειξη για την ύπαρξη της ίδιας μελωδίας στα παράλια της Μ. Ασίας. Η πληροφορήτρια η οποία

⁴⁵³ Μπελλάρας, Νικόλαος., ό.π., σ.σ. 113, 120-123.

τραγουδά την παραλλαγή 26, παρότι ηχογραφήθηκε στην Κρήτη, τη συγκεκριμένη παραλλαγή την έμαθε από τη γιαγιά της, η οποία εγκαταστάθηκε στο νησί ως πρόσφυγας προερχόμενη από την περιοχή της Σμύρνης της Μ. Ασίας. Όπως αναφέρει η ίδια, η γιαγιά της είχε μάθει το τραγούδι από τη μητέρα της, όταν κατοικούσαν στη Σμύρνη. Συνεπώς, βάση της μαρτυρίας αυτής αλλά και του συγγράμματος του Μπελλάρα, πριν το 1922 η *Μελωδία Τύπου Β'* συναντάται και στην περιοχή των παραλίων της Μ. Ασίας.

Σίγουρα είναι αδύνατη η σαφέστατη τεκμηρίωση του τύπου αρχικής προέλευσης των συγκεκριμένων παραλλαγών. Η οποιαδήποτε σχετική τοποθέτηση θα μπορούσε να γίνει μόνο σε επίπεδο υποθέσεων, μέθοδος η οποία αποφεύγεται στο πλαίσιο του παρόντος έργου. Ωστόσο αυτό που προκύπτει από την έρευνα σχετικά με τις παραλλαγές του μελωδικού τύπου Β' είναι ότι οι παραλλαγές αυτού του τύπου συναντώνται σε παράλιες περιοχές σχετικά κοντά μεταξύ τους, που συνδέουν το νοητό τόξο της ανατολικής Πελοποννήσου – Εύβοιας – Μ. Ασίας.

Τα κείμενα των παραλλαγών και ο τύπος στροφών των κειμένων

Στα κείμενα των παραλλαγών διαπιστώνεται επί το πλείστον ότι το αναφερόμενο κτίσμα είναι το γεφύρι της Άρτας. Τα κείμενα τα οποία καταγράφηκαν στις ηχογραφήσεις της επιτόπιας έρευνας και του Αρχείου του Κ.Ε.Ε.Λ. αποτελούν τα εισαγωγικά στοιχεία του τραγουδιού. Έως το σημείο που σήμερα καταγράφονται δε γίνεται αναφορά στο όνομα του πρωτομάστορα και της ηρωίδας. Τα αρχικά ημιστίχια των κειμένων παραπέμπουν στο κείμενο το οποίο δημοσίευσε ο Πολίτης το 1914. Το γεγονός αυτό διαπιστώνεται ευκολότερα και στο μεγαλύτερο κείμενο το οποίο καταγράφηκε στην κοινότητα Αυλωναρίου Εύβοιας (παραλλαγή 21), όπου αρκετοί στίχοι παρουσιάζονται αυτούσιοι της δημοσιευμένης παραλλαγής του Πολίτη.

Μία άλλη διαπίστωση σχετικά με τα κείμενα αφορά τα τσακίσματα των παραλλαγών. Στις παραλλαγές που προέρχονται ή καταγράφηκαν στα νησιά της Εύβοιας και της Σκιάθου παρεμβάλλονται επτασύλλαβες και οκτασύλλαβες προσθήκες των οποίων το νοηματικό περιεχόμενο δεν είναι σχετικό με το ερευνώμενο τραγούδι:

Παραλλαγή	Προσθήκη
Παρ. 16: Σκιάθος	<i>Έλα να 'μαστε πουλάκια να πετούμε στα κλαδάκια</i>
Παρ. 18: Βολισσός Χίου	<i>Σ' αγαπώ μα δε μου φτάνει, έλα, έλα κοπελιά μου και άδεια είναι η καρδιά μου</i>
Παρ. 19: Λίμνη Εύβοιας	<i>Χρυσοπράσινο μ' αηδόνι και πετροχελιδόνι. Μαύρα μου γλυκά μου μάτια, με κάνετε κομάτια. Χρυσοκίτρινο μ' αηδόνι και πετροχελιδόνι. Έλα το πουλί μου έλα, μοσχοκάρφια και κανέλα.</i>
Παρ. 20: Αυλωνάρι Εύβοιας	<i>Έλα το πουλί μου έλα, μοσχοκάρφι και κανέλα</i>

Στις παραλλαγές του *Μελωδικού Τύπου Β'* που καταγράφηκαν σε κοινότητες της ανατολικής Πελοποννήσου παρουσιάζονται οι προσθήκες *κι αμάν, αμάν ή κι αμάν, αμάν αμάν* και *έλα το πουλί μου, έλα*.

Σχολιασμός του κειμένου

Μοτίβα κατάταξης	i	ii	iii	iv	v	vi	vii	viii	ix
Παραλλαγή 16	√								
Παραλλαγή 17	√								
Παραλλαγή 18	√								
Παραλλαγή 19	√								
Παραλλαγή 20	√	√		√	√	√	√	√	
Παραλλαγή 21	√	√		√		√			
Παραλλαγή 22	√								
Παραλλαγή 23	√								
Παραλλαγή 24	√	√							
Παραλλαγή 25	√								
Παραλλαγή 26	√								

Τα κείμενα των παραλλαγών που ανήκουν στο *Μελωδικό Τύπο Β'* αναφέρονται στο γεφύρι της Άρτας. Εξαίρεση αποτελούν οι παραλλαγές 21 και 24, στις οποίες δεν γίνεται σχετική αναφορά. Επίσης, από τις παραλλαγές του *Μελωδικού Τύπου Β'* απουσιάζει οποιαδήποτε αναφορά στο όνομα του πρωτομάστορα και της ηρωίδας. Ο πρωτομάστορας στην παραλλαγή 21 αποκαλείται *αρχιμάστορας* και η ηρωίδα στην παραλλαγή 20, *κυρά*. Από τη συνοπτική απεικόνιση του παραπάνω πίνακα, διαπιστώνεται ότι στην πλειονότητα των παραλλαγών εμφανίζεται ένας πολύ μικρός αριθμός στίχων, που αφορά κυρίως στα εισαγωγικά μοτίβα και την εξαγγελία της θυσίας (παρ. 20, 21, 24). Στην παραλλαγή 21 η πλοκή της ιστορίας φτάνει μέχρι τη σκηνή της εντοίχισης, ενώ μόνο στην παραλλαγή 20 διακρίνεται ένα «πλήρες» κείμενο σύμφωνα με τα μοτίβα του Μέγα, από την οποία απουσιάζουν μόνο τα μοτίβα της συμφωνίας των μαστόρων για το θύμα καθώς και οι ευχές και παραγγελίες της ηρωίδας.

VII.1.ε. Μελωδικός Τύπος Γ'.

Η ανταλλαγή των πληθυσμών του 1923 στο πλαίσιο της συνθήκης της Λοζάνης φέρνει στο σημερινό ελλαδικό χώρο πλήθος προσφύγων προερχόμενων από κοινότητες των νότιων παρευξείνιων περιοχών. Οι πρόσφυγες από την περιοχή του Πόντου, όπως είθισται να αποκαλείται η περιοχή στην Ελλάδα, εγκαταστάθηκαν σε διάφορα γεωγραφικά διαμερίσματα της ηπειρωτικής Ελλάδας, όπως την Ήπειρο, τη Θεσσαλία και τη Θράκη. Ο κύριος όγκος τους ωστόσο, εγκαθίσταται στο γεωγραφικό διαμέρισμα της Μακεδονίας.

Οι παραλλαγές [27] έως και [31] που ανήκουν στο *Μελωδικό Τύπο Γ'* καταγράφηκαν όλες στο γεωγραφικό διαμέρισμα της Μακεδονίας. Οι πληροφορητές αποτελούν πρόσφυγες πρώτης, δεύτερης και τρίτης γενιάς από τον Πόντο. Οι προερχόμενες από τον Πόντο παραλλαγές είναι γνωστές με τον τίτλο «Της Τρίχας το γεφύρι». Οι παραλλαγές αυτές διακρίνονται από μια σειρά κοινών γνωρισμάτων: ανήκουν στο διατονικό τρόπο του ρε με χρώα Α'. Αναφορικά με τη μετρική του «καθαρού» στίχου έχουν δομή ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου. Ο ρυθμός τους είναι μικτός με μέτρο 9/8. Παρουσιάζουν τέσσερις μελωδικές φράσεις. Η α1 μελωδική φράση καταλήγει στην πέμπτη βαθμίδα. Οι δε καταλήξεις των α2, β1 και β2 μελωδικών φράσεων πραγματοποιούνται πάντοτε στην τονική. Επίσης οι φράσεις εμφανίζονται πάντοτε με την ίδια σειρά στην κάθε στροφή, ανεξάρτητα από τον τύπο της μουσικοποιητικής δομής που ακολουθεί η κάθε παραλλαγή.⁴⁵⁴ Οι παραλλαγές του *Γ' Μελωδικού Τύπου* διακρίνονται από το συλλαβικό χαρακτήρα τους.

Ο Περιστερής δημοσιεύει παραλλαγή προερχόμενη από τον Πόντο το 1969 όπου παρατίθεται και μεταγραφή του τραγουδιού σε ευρωπαϊκή σημειογραφία.⁴⁵⁵ Η ηχογράφηση της παραλλαγής πραγματοποιήθηκε το 1960 στη Θεσσαλονίκη από τον Καρακάση. Πλήθος ηχογραφημένων παραλλαγών του Μελωδικού τύπου Γ' που προέρχονται από την περιοχή του Πόντου βρίσκονται επίσης στο Αρχείο του Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών. Ακόμη, δέκα τέσσερις πιο πρόσφατα ηχογραφημένες παραλλαγές του ίδιου τύπου, εντοπίζονται στο Αρχείο του Ι. Καϊμάκη. Οι παραλλαγές του συγκεκριμένου Αρχείου προέρχονται από πληροφορητές οι οποίοι κατοικούν όλοι σε κοινότητες ή πόλεις του γεωγραφικού διαμερίσματος της Μακεδονίας και συγκεκριμένα των νομών Καβάλας, Δράμας, Σερρών, Θεσσαλονίκης, Πέλλας και Πιερίας.

Πριν προχωρήσουμε στην εξέταση των στοιχείων της κάθε παραλλαγής κρίνεται σκόπιμο να γίνει μία σύντομη παράθεση των απόψεων των ερευνητών σχετικά με την ονομασία του γεφυριού *Της Τρίχας*.⁴⁵⁶ Η σύγχυση που επικρατεί σχετικά με το γεφύρι της Τρίχας οφείλεται στο γεγονός ότι ο τίτλος δεν προσδιορίζει συγκεκριμένο τοπωνύμιο. Κατά μία ερμηνεία το γεφύρι είναι υπαρκτό και

⁴⁵⁴ Βλέπε αναλυτικά Κεφ. VII.1.στ. *Συμπεράσματα παραλλαγών μελωδικού τύπου Γ'*, σ.σ. 189-193.

⁴⁵⁵ Σπυριδάκης, Γεώργιος. – Περιστερής, Σπυρίδων, ό.π., σ. 108.

⁴⁵⁶ Παραλλαγές που αναφέρονται στο γεφύρι της *Τρίχας*, εκτός αυτών του Πόντου, συναντώνται και σε κείμενα στη Μ. Ασία, τη Θράκη, στα νησιά του Αιγαίου, στην Κύπρο και σπανιότερα στην ηπειρωτική Ελλάδα.

τοποθετείται στον ποταμό Πυξίτη. Την άποψη αυτή υποστηρίζει ο πληροφορητής Γιαχταντζίδης, ο οποίος αναφέρει και την τούρκικη ονομασία του ποταμού (Τζεβιζλίκ).⁴⁵⁷ Ο Μέγας δίνει τη δική του πιθανή ερμηνεία της ονομασίας της *Τρίχας το γεφύρι* ή *το τρίχινο γεφύρι* όπως συναντάται σε άλλες παραλλαγές. Σύμφωνα με το Μέγα «πιθανώς το γεφύρι της Τρίχας σήμαινε γέφυρα τόσο λεπτή και αδιάβατη όσο είναι μία τρίχα». Ο Πολίτης αναφέρεται στο τρίχινο γεφύρι στο οποίο καταλήγουν οι ψυχές πριν περάσουν στον Κάτω κόσμο, «και όποια ψυχή δε μπορεί να περάσει πέφτει στο ποτάμι που τρέχει από κάτω και χάνεται». ⁴⁵⁸ Σε αυτή την άποψη του Πολίτη στηρίζεται και η θεωρία του Ρωμαίου περί σύνδεσης του γεφυριού της Τρίχας με τον εορτασμό των Ρουσαλιών.⁴⁵⁹

Μετά τη σύντομη παράθεση των απόψεων σχετικά με το όνομα του γεφυριού της Τρίχας, παρουσιάζονται τα στοιχεία των παραλλαγών που προέρχονται από την περιοχή του Πόντου.

⁴⁵⁷ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 94.

⁴⁵⁸ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 94.

⁴⁵⁹ Ρωμαίος, Κώστας, *Δημοτικό τραγούδι, προβλήματα καταγωγής και τεχνοτροπίας*, 1^η εκδ. Αρχείο Θρακικού Θησαυρού, 1952, τ. 1^{ος}, Πτολεμαίος, Αθήνα, 1979, σ.σ. 38-44.

Σχηματική απεικόνιση κοινοτήτων Μελωδικού Τύπου Γ΄



Στο *Μελωδικό Τύπο Γ΄* εντάσσονται 5 παραλλαγές οι οποίες καταγράφηκαν στο γεωγραφικό διαμέρισμα της Μακεδονίας.

Μελωδικός Τύπος Γ΄
Γεωγραφικό διαμέρισμα Μακεδονίας

Παραλλαγή 27

«Στην γέφυραν, στις Τρίχας το γεφύρι»

Κλ χ/φο αρ. 2952, αρ. ταιν. 976

Συλλ. Ηλίας Χουρμαζάνης

Δασκτό – Νευροκόπι Δράμας, 1965

Τραγούδι, λύρα: Ιωάννης Εφραιμίδης

Τρόπος	Ρε διατονικός με χρώα Α
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3, 4].
Μουσικοποιητική δομή	A1' [A1'] A2' [A2'] B1' [B1'] B2'
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	Οργανικό μέρος α1', α2' [α1', α2'] β1', β2' [β1', β2'] A1': 1 2 3 4 5 6 7 8 (1' 2' 3' 4' 5' 6' 7') α1 σολ α2 ρε [A1']: 1 2 3 4 5 6 7 8 (1' 2' 3' 4' 5' 6' 7') α1 λα α2 ρε A2': 9 10 11 12 13 14 15 (8' 9' 10' 11' 12' 13' 14' 15') β1 ρε β2 ρε [A2']: 9 10 11 12 13 14 15 (8' 9' 10' 11' 12' 13' 14' 15') β1 ρε β2 ρε Οργανικό μέρος α1', α2' B1': 1 2 3 4 5 6 7 8 (1' 2' 3' 4' 5' 6' 7') α1 λα α2 ρε [B1']: 1 2 3 4 5 6 7 8 (1' 2' 3' 4' 5' 6' 7') α1 λα α2 ρε B2': 9 10 11 12 13 14 15 (8' 9' 10' 11' 12' 13' 14' 15') β1 ρε β2 ρε
Ρυθμός	Μικτός με μέτρο 9/8
Τρόπος εκτέλεσης	Τραγούδι με οργανική συνοδεία ποντιακής λύρας (κεμεντζέ)

Κείμενο και τσακίσματα

Όλα τα ημιστίχια της κάθε στροφής της παραλλαγής 27 παρουσιάζουν προσθήκες μετά την εκφορά του οργανικού στίχου. Το πρώτο και τρίτο οκτασύλλαβο ημιστίχιο παίρνει την επτασύλλαβη προσθήκη *έλα Δάφνε μ' ποταμέ*. Στο δεύτερο και τέταρτο επτασύλλαβο ημιστίχιο εμφανίζονται οι οκτασύλλαβες προσθήκες *ε Δάφνε μ' και μυριγμένε μ', κόρ' ανάμ'νον, κόρ' ανάμ'νον και κορ' επάρ' ύπνο κι ας πάμε*.⁴⁶⁰

⁴⁶⁰ Οι προσθήκες στην παρούσα παραλλαγή γίνονται ως εξής: A1', [A1'] *έλα Δάφνε ποταμέ μ'*, A2', [A2'] *ε Δάφνε μ' και μυριγμένε μ'*, B1', [B1'], Γ1', [Γ1'] *κόρ' ανάμ'νον, κόρ' ανάμ'νον* και Γ2' *επαρ' ύπνο κορ' κι ας πάμε*. Το τελευταίο ημιστίχιο δεν επαναλαμβάνεται στην παρούσα εκτέλεση.

Το γεγονός αυτό έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία συλλαβικών ενοτήτων, αποτελούμενων από δεκαπέντε συλλαβές η καθεμία. Ένα άλλο χαρακτηριστικό της παρούσας παραλλαγής αποτελεί η επανάληψη του κάθε ημιστίχιου μετά την πλήρη εκφορά του.

Μελωδικές φράσεις

Οι μελωδικές φράσεις ακολουθούν αυστηρά τη δομή του κειμένου. Οι φράσεις α1 και α2 αντιστοιχούν στο πρώτο ημιστίχιο και στο τσάκισμα που ακολουθεί, ενώ οι φράσεις β1 και β2 στο καθαρό κείμενο και την προσθήκη του δεύτερου ημιστίχιου.

Τονισμοί

Όπως ήδη παρατηρήθηκε, το κάθε ημιστίχιο με τις προσθήκες αποτελείται από δεκαπέντε συλλαβές. Στα μονά ημιστίχια οι πρώτες οκτώ συλλαβές εκφέρονται έχοντας μετρική ιαμβικού στίχου, ενώ οι επτά επόμενες έχουν μετρική τροχαϊκού, όπως φαίνεται στον πίνακα σχηματικά:

1	2	3	4	5	6	7	8	(1'	2'	3'	4'	5'	6'	7')
στην	γέ	φυ	ραν	στη	γέ	φυ	ραν	(έ	λα	Δάφ	νε μ'	πό	τα	μ)

Η ίδια λειτουργία της μετρικής των στίχων διαπιστώνεται και στα ζυγά ημιστίχια, με τη διαφοροποίηση ότι οι συλλαβές οι οποίες εκφέρονται με τη μετρική ιαμβικού στίχου είναι επτά ενώ με τη μετρική τροχαϊκού στίχου είναι οκτώ.

9	10	11	12	13	14	15	(8'	9'	10'	11'	12'	13'	14'	15')
στης	Τρί	χας	το	γε	φύ	ρι	(έ	Δά	φνε μ'	και	μυ	ργ	μέ	νε)

Από τα παραπάνω διαπιστώνεται ότι με την παρουσία των προσθηκών δημιουργούνται δύο νέες μετρικές ενότητες η πρώτη ιαμβικού και η δεύτερη τροχαϊκού μέτρου, όπως περιγράφεται σχηματικά στον πίνακα:

A1' ημιστίχιο	8 συλλ. «καθαρού» στίχου	7 συλλ. προσθήκη
A2' ημιστίχιο	7 συλλ. «καθαρού» στίχου	8 συλλ. προσθήκη
	Μετρική ενότητα ιαμβικού μέτρου	Μετρική ενότητα τροχαϊκού μέτρου

Το στοιχείο αυτό εντείνει τη σημασία του ρόλου των προσθηκών, ως δομικό στοιχείο στη σχέση κειμένου – μελωδίας.⁴⁶¹

⁴⁶¹ Όπως ήδη ειπώθηκε, το κάθε ημιστίχιο αποτελείται από δεκαπέντε συλλαβές. Εφόσον ο στίχος του τραγουδιού είναι δεκαπεντασύλλαβος θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι η παραλλαγή θα μπορούσε να τραγουδηθεί και χωρίς τη χρήση των τσακισμάτων. Ωστόσο την υπόθεση αυτή καθιστά άτοπη η εναλλαγή του μετρικού τονισμού. Είναι αδύνατο δηλαδή οι επτά συλλαβές των ζυγών ημιστιχίων να προσαρμοστούν στις α2 και β2 μελωδικές φράσεις.

Ο γραμματικός τονισμός συμπίπτει σε όλες τις περιπτώσεις με το ρυθμικό, δηλαδή παρουσιάζεται σε ισχυρό μέρος του μέτρου. Μελωδικός τονισμός διαπιστώνεται κατά το ξεκίνημα της α2 μελωδικής φράσης με την οποία εκφέρεται η προσθήκη, και εκφράζεται με ένα πήδημα τέταρτης καθαρής άνω, στην τρίτη συλλαβή, από την τέταρτη βαθμίδα στην υποτονική.

Η οργανική συνοδεία

Νέο στοιχείο σε αυτή την παραλλαγή αποτελεί η οργανική συνοδεία της λύρας του Πόντου. Η λύρα στην εισαγωγή του τραγουδιού και στα ενδιάμεσα μέρη παίζει τις τέσσερις μελωδικές φράσεις της φωνής, παραλλαγμένες. Κατά τη διάρκεια της εκφοράς των στίχων, ακολουθεί πιστά τη μελωδική γραμμή.

Παραλλαγή 28

«Στην γέφυραν, στις Τρίχας το γεφύρι»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Αργυρούπολη Δράμας, 2011

Τραγούδι, λύρα: Νίκος Αφεντούλης

Τρόπος	Ρε διατονικός με χρώα Α
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3, 4,], [ii: 3].
Μουσικοποιητική δομή	A1' A2' [A2'] B1' B2' [B2']
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	<p>Οργανικό μέρος</p> <p>A1': 1 2 3 4 5 6 7 8 (1' 2' 3' 4' 5' 6' 7')</p> <p style="padding-left: 40px;">α1 λα α2 ρε</p> <p>[A1']: 1 2 3 4 5 6 7 8 (1' 2' 3' 4' 5' 6' 7')</p> <p style="padding-left: 40px;">α1 λα α2 ρε</p> <p>A2': 9 10 11 12 13 14 15 (8' 9' 10' 11' 12' 13' 14' 15')</p> <p style="padding-left: 40px;">β1 ρε β2 ρε</p> <p>[A2']: 9 10 11 12 13 14 15 (8' 9' 10' 11' 12' 13' 14' 15')</p> <p style="padding-left: 40px;">β1 ρε β2 ρε</p> <p>Οργανικό μέρος β1', β2'</p> <p>B1': 1 2 3 4 5 6 7 8 (1' 2' 3' 4' 5' 6' 7')</p> <p style="padding-left: 40px;">α1 λα α2 ρε</p> <p>B2': 9 10 11 12 13 14 15 (8' 9' 10' 11' 12' 13' 14' 15')</p> <p style="padding-left: 40px;">β1 ρε β2 ρε</p> <p>[B2']: 9 10 11 12 13 14 15 (8' 9' 10' 11' 12' 13' 14' 15')</p> <p style="padding-left: 40px;">β1 ρε β2 ρε</p>
Ρυθμός	Μικτός με μέτρο 9/8
Τρόπος εκτέλεσης	Τραγούδι με οργανική συνοδεία ποντιακής λύρας (κεμεντζέ)

Τσακίσματα

Κατά την εκφορά της παραλλαγής επαναλαμβάνεται το δεύτερο και τέταρτο ημιστίχιο της κάθε στροφής. Στο πρώτο και τρίτο ημιστίχιο παρουσιάζεται η προσθήκη *έλα Δάφνε μ' ποταμέ*, εκτός από το τρίτο ημιστίχιο της 4^{ης} στροφής όπου παρεμβάλεται η προσθήκη οκτώ συλλαβών *κορ' ανάμ'νον, κόρ' ανάμ'νον*, χωρίς ωστόσο να επηρεάζει την πορεία της αντίστοιχης μελωδικής φράσης β2. Στο δεύτερο και τέταρτο ημιστίχιο διαπιστώνεται η οκτασύλλαβη προσθήκη *και Δάφνε μ' και μυριγμένε*. Μόνη διαφοροποίηση κι εδώ αφορά το τέταρτο ημιστίχιο της 4^{ης} στροφής όπου το τσακίσμα μετατρέπεται σε *κόρε μ' πάρ' ύπνο κι ας πάμε*.

Τα στοιχεία που αφορούν στα χαρακτηριστικά της μελωδίας και των τονισμών είναι όμοια με τα αντίστοιχα της παραπάνω παραλλαγής.

Παραλλαγή 29

«Όλον την μέραν έχτιζαν της Τρίχας το γεφύρι»

ΚΑ χ/φο αρ. 2392, αρ. ταιν. 975

Συλλ. Ηλίας Χουρμαζάνης

Μαυροπόταμος Δράμας, 1965

Τραγούδι: Άλκης Κωσταντινίδης

Τρόπος	Ρε διατονικός με χρώα Α
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 3, 4].
Μουσικοποιητική δομή	A1' A2' B1' B2'
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1': (1') 1 2 3 4 5 6 7 8 (2' 3' 4' 5' 2' 3' 4' 5') α1 λ α2 ρε A2': (6') 9 10 11 12 13 14 15 (7' 8' 9' 10' 11' 12' 13' 14') β1 ρε β2 ρε B1': (1') 1 2 3 4 5 6 7 8 (2' 3' 4' 5' 2' 3' 4' 5') α1 λ α2 ρε B2': (6') 9 10 11 12 13 14 15 (7' 8' 9' 10' 11' 12' 13' 14') β1 ρε β2 ρε
Ρυθμός	Μικτός με μέτρο 9/8
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Μουσικοποιητική δομή

Η ανάλυση της μουσικοποιητικής δομής της παραλλαγής 29 είναι όμοια με τις δύο προηγούμενες. Ένα βασικό στοιχείο που διαφοροποιεί τη συγκεκριμένη παραλλαγή είναι η απουσία των επαναλήψεων του κάθε ημιστιχίου.

Κείμενο και Τσακίσματα

Αναφορικά με τη χρήση των τσακισμάτων στο πρώτο και τρίτο ημιστίχιο τη κάθε στροφής τοποθετείται αρχικά η μονοσύλλαβη προσθήκη *ναι* ή *και*, ακολουθεί το «καθαρό» κείμενο κι έπεται οκτασύλλαβη προσθήκη *κόρ' ανάμ'νον, κόρ' ανάμ'νον*. Τα ζυγά ημιστίχια ξεκινούν με τη μονοσύλλαβη προσθήκη *ναι*, ακολουθεί το «καθαρό» κείμενο και συνεχίζει η προσθήκη *έπαρ ύπνου χάντ' ας πάμε* ή *κόρ' σουλτάν' το μάτα σ' μαύρα*. Στην περίπτωση των ζυγών ημιστιχίων η συλλαβική ενότητα που δημιουργείται αποτελείται από δεκαέξι συλλαβές.

Τονισμοί

Στο πρώτο και τρίτο ημιστίχιο η μονοσύλλαβη αρχική προσθήκη δεν επηρεάζει τη νέα μετρική ενότητα. Επομένως, όπως και στις δύο προηγούμενες παραλλαγές, η πρώτη μετρική ενότητα είναι ιαμβικού και η δεύτερη τροχαϊκού μέτρου. Τα ζυγά ημιστίχια, εάν αντιμετωπιστούν ως αυτόνομες συλλαβικές ενότητες αποτελούμενες από δεκαέξι συλλαβές, όπως ήδη ειπώθηκε, διαπιστώνεται ότι η μετρική ενότητα που δημιουργείται είναι τροχαϊκού μέτρου:

(και) της Τρίχας το γεφύρι (*έπαρ' ύπνου χάντ' ας πάμε*)

Εάν όμως ληφθεί υπόψη η συνέχεια του «καθαρού στίχου» που συμπληρώνει το δεκαπεντασύλλαβο τότε δημιουργούνται δύο νέες μετρικές ενότητες, η πρώτη ιαμβικού και η δεύτερη τροχαϊκού μέτρου:

(και) της Τρίχας το γεφύρι (*έπαρ' ύπνου χάντ' ας πάμε*)

Σε κάθε περίπτωση πάντως διαπιστώνεται και σε αυτή την παραλλαγή η εναλλαγή του μετρικού τονισμού. Τα ίδια ισχύουν για τους τονισμούς και στην παραλλαγή που ακολουθεί.

Παραλλαγή 30

«Χίλιοι μάστοροι έχτιζαν της Τρίχας το γεφύρι»

ΚΑ χ/φο αρ. 2393, αρ. ταιν. 392

Συλλ. Σταύρος Καρακάσης

Κεχρόκαμπος Καβάλας, 1961

Τραγούδι: Ιωάννης Παπαδόπουλος,

Αναστάσιος Γολικίδης

Λύρα: Κωνσταντίνος Δεσποινίδης

Τρόπος	Ρε διατονικός με χρώα Α
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3], [ii: 3].
Μουσικοποιητική δομή	A1' [A1'] A2' [A2'] B1' [B1'] B2' [B2']
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1': (1') 1 2 3 4 5 6 7 8 (2' 3' 4' 5' 6' 7' 8') α1 λ α2 ρε [A1']: (1') 1 2 3 4 5 6 7 8 (2' 3' 4' 5' 6' 7' 8') α1 λ α2 ρε A2': 9 10 11 12 13 14 15 (8' 9' 10' 11' 12' 13' 14' 15') β1 ρε β2 ρε [A2']: 9 10 11 12 13 14 15 (8' 9' 10' 11' 12' 13' 14' 15') β1 ρε β2 ρε B1': 1 2 3 4 5 6 7 8 (1' 2' 3' 4' 5' 6' 7') α1 λ α2 ρε [B1']: 1 2 3 4 5 6 7 8 (1' 2' 3' 4' 5' 6' 7') α1 λ α2 ρε B2': 9 10 11 12 13 14 15 (8' 9' 10' 11' 12' 13' 14' 15') β1 ρε β2 ρε [B2']: 9 10 11 12 13 14 15 (8' 9' 10' 11' 12' 13' 14' 15') β1 ρε β2 ρε
Ρυθμός	Μικτός με μέτρο 9/8
Τρόπος εκτέλεσης	Τραγούδι με οργανική συνοδεία ποντιακής λύρας (κεμεντζέ)

Τσακίσματα και τονισμοί.

Κατά την εκφορά της παραλλαγής επαναλαμβάνονται όλα τα ημιστίχια. Στο πρώτο και τρίτο ημιστίχιο παρουσιάζεται η προσθήκη *έλα Δάφνε μ' ποταμέ,*. Στα ζυγά ημιστίχια διαπιστώνεται η οκτασύλλαβη προσθήκη *κορ' επάρ' ύπνο κι ας πάμε και κόρ' σουλτάν το μάτια σ' μαύρα.*

Κατά την εκφορά της επανάληψης της προσθήκης του πρώτου ημιστιχίου, στις δύο πρώτες συλλαβές (*έλα*) παρατηρείται δυναμικός τονισμός.

Τα στοιχεία που αφορούν στα χαρακτηριστικά της μελωδίας και των τονισμών είναι όμοια με τα αντίστοιχα της παραπάνω παραλλαγής.

Παραλλαγή 31

«*Στη γέφυραν, στη γέφυραν, στις Τρίχας το γεφύρι*»

ΚΛ χ/φο αρ. 2393, αρ. ταιν. 389

Συλλ. Σταύρος Καρακάσης

Χορτοκόη Ελευθερούπολης Καβάλας, 1961

Τραγούδι: Αναστάσιος Παπαδόπουλος

Τρόπος	Ρε διατονικός με χρώα Α
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3, 4].
Μουσικοποιητική δομή	A1' [A1'] A2' [A2'] B1' B2' [B1' B2']
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1': 1 2 3 4 5 6 7 8 (1' 2' 3' 4' 5' 6' 7') α1 λα α2 ρε [A1']: 1 2 3 4 5 6 7 8 (1' 2' 3' 4' 5' 6' 7') α1 λα α2 ρε A2': 9 10 11 12 13 14 15 (8' 9' 10' 11' 12' 13' 14' 15') β1 ρε β2 ρε [A2']: 9 10 11 12 13 14 15 (8' 9' 10' 11' 12' 13' 14' 15') β1 ρε β2 ρε B1': 1 2 3 4 5 6 7 8 (1' 2' 3' 4' 5' 6' 7') α1 λα α2 ρε B2': 9 10 11 12 13 14 15 (8' 9' 10' 11' 12' 13' 14' 15') β1 ρε β2 ρε [B1']: 1 2 3 4 5 6 7 8 (1' 2' 3' 4' 5' 6' 7') α1 λα α2 ρε [B2']: 9 10 11 12 13 14 15 (8' 9' 10' 11' 12' 13' 14' 15') β1 ρε β2 ρε
Ρυθμός	Μικτός με μέτρο 9/8
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο, τσακίσματα και μελωδικές φράσεις

Η ανάλυση της μουσικοποιητικής δομής της παραλλαγής 31 είναι όμοια της παραλλαγής 28 και τα στοιχεία αποτυπώνονται στον αντίστοιχο πίνακα. Στην παρούσα παραλλαγή το κάθε ημιστίχιο επαναλαμβάνεται κάθε φορά με την ολοκλήρωσή του.

Αναφορικά με τα τσακίσματα, η προσθήκη του πρώτου ημιστιχίου παραμένει όμοια με την αντίστοιχη του προηγούμενων παραλλαγών: *έλα Δάφνο ποταμέ μ'.* Στο δεύτερο και τέταρτο ημιστίχιο παρουσιάζεται η προσθήκη *Δάφνε μ' και μυριγμένε.*

Οι μελωδικές φράσεις και έχουν όμοια χαρακτηριστικά με το προηγούμενο παράδειγμα.

Τονισμοί

Σχετικά με τους τονισμούς των μονών ημιστιχιών της παραλλαγής 27, ισχύει ότι και στις προηγούμενες παραλλαγές. Στα ζυγά ημιστίχια η νέα μετρική ενότητα που δημιουργείται, είναι ιαμβικού μέτρου:

A2': Στις Τρίχας το γεφύρι (Δάφνε μ' και μυριγμένε νε μ')

VII.1.στ. Συμπεράσματα παραλλαγών Μελωδικού Τύπου Γ'.

Οι παραλλαγές του μελωδικού τύπου Γ' τραγουδιούνται από πρόσφυγες με καταγωγή από τον Πόντο. Παρατηρείται έντονα στο τραγούδι το γλωσσικό ιδίωμα που χαρακτήριζε τα μέλη των κοινοτήτων των παρευξείνιων περιοχών.

Οι μελωδικές φράσεις

Χαρακτηριστικό των παραλλαγών του μελωδικού τύπου Γ είναι ότι ανήκουν στο διατονικό τρόπο του ρε με χρώα Α. Επιπλέον, ο ρυθμός τους είναι μικτός με μέτρο 9/8. Οι τέσσερις μελωδικές φράσεις που παρουσιάζονται ακολούθως, εμφανίζονται με την ίδια σειρά κατάταξης σε όλες τις παραλλαγές του συγκεκριμένου τύπου.

Μελωδική φράση α1

Παραλλαγή 27	
Παραλλαγή 28	
Παραλλαγή 29	
Παραλλαγή 30	
Παραλλαγή 31	

Η πρώτη μελωδική φράση κινείται στους φθόγγους γύρω από την V βαθμίδα του τρόπου και καταλήγει κατά κύριο λόγο στην IV από όπου ξεκινά και η επόμενη μελωδική φράση. Εξάιρεση αποτελεί η φράση της παρ. 27, η οποία καταλήγει στο λα².

Μελωδική φράση α2

Παραλλαγή 27	
Παραλλαγή 28	
Παραλλαγή 29	
Παραλλαγή 30	
Παραλλαγή 31	

Η α2 φράση ξεκινά με ένα πήδημα τετάρτης προς τα επάνω κι ακολουθεί μια διαρκής κατιούσα κίνηση η οποία καταλήγει στην τονική ή στην τρίτη (παρ. 29). Στη συγκεκριμένη φράση διακρίνεται ο υψηλότερος φθόγγος της μελωδίας, ο οποίος σε όλες τις περιπτώσεις είναι ο ντο³.

Μελωδική φράση β1

Παραλλαγή 27	
Παραλλαγή 28	
Παραλλαγή 29	
Παραλλαγή 30	
Παραλλαγή 31	

Η β1 φράση ξεκινά από το φθόγγο σολ². ακολουθεί κατιούσα κίνηση με κατάληξη στην τονική ή τη ΙΙ βαθμίδα.

Μελωδική φράση β2

Παραλλαγή 27	
Παραλλαγή 28	
Παραλλαγή 29	
Παραλλαγή 30	
Παραλλαγή 31	

Η τελευταία, β2 μελωδική φράση κινείται στη χαμηλή περιοχή (βαρύ τετράχορδο του τρόπου) και καταλήγει στην τονική. Με την α1 φράση εκφέρεται το «καθαρό» κείμενο των μονών ημιστιχίων το οποίο αποτελείται από οκτώ συλλαβές. Με την α2, η επτασύλλαβη προσθήκη που έπεται. Η β1 μελωδική φράση ακολουθεί το επτασύλλαβο κείμενο των ζυγών ημιστιχίων και η β2, την οκτασύλλαβη προσθήκη που ακολουθεί.

Τσακίσματα και τονισμοί

Συνοψίζοντας τη μελέτη των στοιχείων των κειμένων των εξεταζόμενων παραλλαγών διαπιστώνεται σε όλα τα τραγούδια η ύπαρξη τσακισμάτων με τη μορφή προσθηκών, οι οποίες διαδραματίζουν ένα κοινό ρόλο: δημιουργούν νέες μετρικές ενότητες με εναλλαγές ιαμβικού και τροχαϊκού μέτρου. Οι νέες αυτές μετρικές ενότητες είναι απαραίτητο στοιχείο ώστε να δημιουργείται ισορροπία μεταξύ του κειμένου του τραγουδιού και της μελωδίας.

Σχετικά με τους άλλους τονισμούς, γραμματικός συμπίπτει σε όλες τις περιπτώσεις με το ρυθμικό, δηλαδή παρουσιάζεται σε ισχυρό μέρος του μέτρου. Μελωδικός τονισμός διαπιστώνεται κατά το ξεκίνημα της α2 μελωδικής φράσης των παραλλαγών και εκφράζεται με ένα πήδημα τέταρτης καθαρής άνω, από την τέταρτη βαθμίδα στην υποτονική.

Η οργανική συνοδεία

Οι παραλλαγές του τραγουδιού που ανήκουν στον Γ' Μελωδικό Τύπο συναντώνται κατά κύριο λόγο με την οργανική συνοδεία της ποντιακής λύρας ή κεμεντζέ, όπως αλλιώς λέγεται. Η λύρα στην εισαγωγή των τραγουδιών ή στα ενδιάμεσα μέρη παίζει ολόκληρη τη μελωδία ή κάποιες μελωδικές φράσεις παραλλαγμένες ενώ κατά τη διάρκεια εκφοράς των στίχων, ακολουθεί τις μελωδικές φράσεις της φωνής.

Ο τρόπος διάδοσης των παραλλαγών

Οι παραλλαγές του τύπου προέρχονται από πρόσφυγες της περιοχής του Πόντου. Οι πρόσφυγες του Πόντου στην προσπάθειά τους να διατηρήσουν τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του μνημονικού πολιτισμού του τόπου από τον οποίο εκδιώχθηκαν λόγω της συνθήκης της Λωζάννης, ίδρυσαν εκατοντάδες συλλογικότητες σε όλο τον ελλαδικό χώρο όπου εγκαταστάθηκαν (συλλόγους, σωματεία κλπ). Μέσω αυτών των συλλογικοτήτων οι νεότερες γενεές γνωρίζουν, διατηρούν και εξελίσσουν τα στοιχεία της παράδοσής τους, όπως και το εν λόγω τραγούδι.

Οι τύποι στροφών των κειμένων

Ο βασικός τύπος στροφών στον οποίο εντάσσονται οι παραλλαγές είναι ο εξής: A1' A2' B1' B2'. Βάση αυτού του τύπου διαπιστώνεται ότι στο κάθε τραγούδι οι εκτελεστές επιλέγουν αν και σε ποιο σημείο θα επαναλάβουν τα ημιστίχια, διαμορφώνοντας τον τελικό τύπο της εκάστοτε παραλλαγής:

Τύπος στροφής	Κοινότητα / πόλη
A1' [A1'] A2' [A2'] B1' [B1'] B2' [B2']	Κεχροκάμπος Καβάλας Μαυρότοπος Δράμας Δασκτό – Νευροκόπι Δράμας
A1' A2' [A2'] B1' B2' [B2']	Αργυρούπολη Δράμας
A1' [A1'] A2' [A2'] B1' B2' [B1'] [B2']	Χορτοκόη Ελευθερούπολης Καβάλας

Σχολιασμός των κειμένων

Μοτίβα κατάταξης	i	ii	iii	iv	v	vi	vii	viii	ix
Παραλλαγή 27	√								
Παραλλαγή 28	√	√							
Παραλλαγή 29	√								
Παραλλαγή 30	√	√							
Παραλλαγή 31	√								

Στο κείμενο του τραγουδιού γίνεται αναφορά στο γεφύρι της Τρίχας. Δεν αναφέρεται το όνομα του πρωτομάστορα ή της ηρωίδας. Τα στοιχεία που παρατέθηκαν σχετικά με το κείμενο ισχύουν για όλες τις παραλλαγές που

συγκαταλέγονται στο *Μελωδικό Τύπο Γ'*. Σε όλες τις παραλλαγές εμφανίζονται προσθήκες με την ολοκλήρωση του κάθε ημιστιχίου, το περιεχόμενο των οποίων δε σχετίζεται με το οργανικό κείμενο. Οι παραλλαγές που παρουσιάζονται στην παρούσα εργασία εμφανίζουν μόνο τα εισαγωγικά μοτίβα και την εξαγγελία της θυσίας (παρ. 28 και 30) σύμφωνα με την κατάταξη των μοτίβων του Μέγα.

VII.1.ζ. Μελωδικός Τύπος Δ'

Στο *Μελωδικό Τύπο Δ'* συγκαταλέγονται δέκα παραλλαγές, από τις οποίες οι οκτώ ηχογραφήθηκαν σε κοινότητες της Θράκης. Μία από αυτές προέρχεται από κοινότητα του νομού Δράμας και άλλη μία από κοινότητα της Χίου. Οι παραλλαγές αυτές διακρίνονται από μια σειρά κοινών γνωρισμάτων: ανήκουν στο διατονικό τρόπο του ντο και το χρωματικό τρόπο του ντο. Εξαιρέση αποτελούν οι παραλλαγές 35, 36 οι οποίες ανήκουν στο διατονικό τρόπο του ντο και του ρε. Αναφορικά με τη μετρική του στίχου έχουν δομή ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου. Ο ρυθμός τους είναι μικτός με μέτρο 9/8. Παρουσιάζουν τέσσερις μελωδικές φράσεις, όμοιες ως προς την ανάπτυξη της μελωδικής γραμμής, με ποικίλες ωστόσο καταλήξεις. Η α1 μελωδική φράση καταλήγει κατά κύριο λόγο στην πρώτη βαθμίδα (ντο³). Σε δύο παραλλαγές η κατάληξη πραγματοποιείται στην έκτη βαθμίδα (λα²) ενώ σε δύο παραλλαγές η α1 μελωδική φράση καταλήγει στην έβδομη (σιβ²) και τρίτη (μι²) βαθμίδα. Η α2 μελωδική φράση καταλήγει στην πέμπτη βαθμίδα (σολ²) με εξαίρεση την παραλλαγή 41 η οποία καταλήγει στην τονική. Η β1 μελωδική φράση καταλήγει στην τρίτη βαθμίδα (μι²) εκτός των παραλλαγών 32, 33 και 41 των οποίων η κατάληξη της β1 μελωδικής φράσης πραγματοποιείται στην τέταρτη βαθμίδα (φα²) και την τονική. Τέλος, οι καταλήξεις της β2 μελωδικής φράσης πραγματοποιούνται στην τονική. Οι μελωδικές φράσεις εμφανίζονται πάντοτε με την ίδια σειρά στην κάθε στροφή, καθώς όλες οι παραλλαγές του *Δ' Μελωδικού Τύπου* έχουν τη στιχουργική δομή AB ή AB με εμβόλιμες επαναλήψεις.

Οι παραλλαγές που παρατίθενται έχουν ως κοινό χαρακτηριστικό γνώρισμα την ίδια ή όμοια μελωδική κίνηση. Ωστόσο διαπιστώνονται μικρές διαφοροποιήσεις στις αλλοιώσεις ορισμένων φθόγγων, οι οποίες και θα εξεταστούν αναλυτικά.

Σχηματική απεικόνιση κοινοτήτων Μελωδικού Τύπου Δ΄



Στο Μελωδικό Τύπο Δ΄ εντάσσονται 10 παραλλαγές, οι οποίες κατανέμονται ως εξής, ανά γεωγραφικό διαμέρισμα:

Γεωγραφικό διαμέρισμα	Αριθμός παραλλαγών
Θράκη	08
Μακεδονία	01
Αιγαίο	01

Μελωδικός Τύπος Δ΄
Γεωγραφικό διαμέρισμα Θράκης

Παραλλαγή 32, Παραλλαγή 33

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδεις»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Πεντάλοφος Έβρου, 2011

Τραγούδι: Λουλούδα Ζηκίδη

Τρόπος	Ντο διατονικός, ντο χρωματικός
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3, 4], [ii: 1α].
Μουσικοποιητική δομή	A1 A2 B1 B2
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 λα A2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 σολ B1: 1 2 3 4 5 6 7 8 β1 φα B2: 9 10 11 12 13 14 15 β2 ντο
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Παρ. 32, σολιστικός. Παρ. 33, σολιστικός κατά τη διάρκεια εργασίας στον αργαλειό.

Κείμενο και τσακίσματα⁴⁶²

Σύμφωνα με την εξέταση των στοιχείων του κειμένου δε διακρίνεται η χρήση προσθηκών ή ενδιάμεσων επαναλήψεων διακεκομμένων ή ολόκληρων λέξεων. Η διαπίστωση αυτή ισχύει για όλες τις παραλλαγές που συνθέτουν το *Μελωδικό Τύπο Δ'*. Ωστόσο στις παρούσες παραλλαγές παρουσιάζεται η εξής ιδιαιτερότητα: οι τέσσερις μελωδικές φράσεις ολοκληρώνονται με την εκφορά του δεύτερου στίχου. Έπειτα ο δεύτερος στίχος επαναλαμβάνεται κι αποτελεί τον πρώτο στίχο της επόμενης (δεύτερης) στροφής.⁴⁶³

Μελωδικές φράσεις

Η μελωδία του τραγουδιού κινείται στο διατονικό τρόπο του ντο. Η πρώτη φράση καταλήγει στην VI βαθμίδα του τρόπου. Η φράση α2 εκτελείται με βάρυνση

⁴⁶² Το κείμενο των δύο παραλλαγών που τραγουδά η ίδια πληροφορήτρια είναι κοινό. Όπως η ίδια αναφέρει, το κείμενο το γνωρίζει από τα εγχειρίδια. Πρόκειται για στίχους της παραλλαγής την οποία δημοσίευσε ο Πολίτης το 1914. Το τραγούδι αναφέρεται στο κτίσιμο του γεφυριού της Άρτας.

⁴⁶³ Η συγκεκριμένη λειτουργία των στροφών παραπέμπει στη δομή της τριημίστιχης στροφής. Η διαφοροποίηση εδώ έγκειται στο γεγονός ότι παρουσιάζονται τέσσερις μελωδικές φράσεις αντί τριών που αποτελούν την τριημίστιχη στροφή. Επομένως επαναλαμβάνεται ολόκληρη η Β στροφή και όχι μόνο το Β1 ημιστίχιο, όπως συμβαίνει στις περιπτώσεις της δομής της τριημίστιχης στροφής. Στην καταγραφή του κειμένου και της μουσικής μεταγραφής (Τόμος Β') η επανάληψη ολόκληρη του δεύτερου στίχου, που αποτελεί τον πρώτο στίχο της επόμενης στροφής, δεν μπαίνει εντός αγκυλών, όπως και στην περίπτωση της τριημίστιχης στροφής, βλ. σχετικά *Κεφ. VI.1. Τα σύμβολα της ανάλυσης της μουσικοποιητικής δομής*.

της VII βαθμίδας και καταλήγει στο σολ².⁴⁶⁴ Στην τρίτη μελωδική φράση ο φθόγγος σι² εξακολουθεί να εκτελείται σε ύφεση και η μελωδία καταλήγει στην IV βαθμίδα (φα²). Στην παραλλαγή 32, κατά την εκφορά της τέταρτης μελωδικής φράσης (β2) διαπιστώνεται η βάρυνση της III βαθμίδας κατά την ανιούσα και κατιούσα κίνηση ενώ στην παραλλαγή 33, στην ανιούσα κίνηση ο φθόγγος μι εκτελείται στη φυσική του θέση και στην κατιούσα βαρύνεται. Η β2 μελωδική φράση εκφέρεται με το χρωματικό τρόπο του ντο.

Η βάρυνση της III βαθμίδας θα μπορούσε σημάνει την αλλαγή του τρόπου σε ρε διατονικό. Ωστόσο το γεγονός ότι ο φθόγγος μι εκτελείται άλλοτε στη φυσική του θέση και άλλοτε, κυρίως στην κατιούσα κίνηση, σε ύφεση, σε συνδυασμό με την κατάληξη της μελωδίας σι-ντο (διαστηματική σχέση ημιτονίου) οδηγούν στο συμπέρασμα ότι παραμένει ο διατονικός τρόπος του ντο με βάρυνση της III βαθμίδας.

Τονισμοί

Στις παραλλαγές 32 και 33 ο γραμματικός τονισμός, όπου υπάρχει, συμπίπτει με το μετρικό. Ένα ακόμη στοιχείο που προκύπτει από την εξέταση των τραγουδιών αφορά στους μελωδικούς τονισμούς οι οποίοι παρατηρούνται στη δεύτερη και έκτη συλλαβή του πρώτου ημιστιχίου της κάθε στροφής και εκφράζονται με ένα πήδημα 4^{ης} καθαρής άνω, από την πέμπτη βαθμίδα (σολ²) προς την τονική (ντο³).

Παραλλαγή 34

«Παυλής γιοφύρι έφτιανε, γιοφύρι δε στεριώνει»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Ελληνοχώρι Έβρου, 2011

Τραγούδι: Σαράντω Κεκέ

Τρόπος	Ντο διατονικός, Ντο χρωματικός
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 3, 4], [ii: 1α], [iv: 3, 4, 5, 6], [v: 2], [vii], [viii: 1α, 1γ, 2α].
Μουσικοποιητική δομή	A1 A2 B1 B2
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 ντο A2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 σολ B1: 1 2 3 4 5 6 7 8 β1 μι B2: 9 10 11 12 13 14 15 β2 ντο
Ρυθμός	Ελεύθερος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

⁴⁶⁴ Ο Περιστερης αναφέρει ότι στο διατονικό τρόπο του Ντο η VII βαθμίδα άλλοτε συναντάται στη φυσική της θέση κι άλλοτε σε ύφεση, βλ. Σπυριδάκης, Γεώργιος – Περιστερης, Σπυριδων, ό.π., σ. κη'.

Μελωδικές φράσεις

Η α1 μελωδική φράση της παραλλαγής 34 καταλήγει στην τονική. Στη συγκεκριμένη φράση η VII βαθμίδα εκτελείται μεταξύ της φυσικής της θέσης και της βάρυνσής της. Κατά την εκφορά της α2 μελωδικής φράσης εκτελείται στη φυσική της θέση. Η δεύτερη φράση καταλήγει στο σολ². Στην τρίτη φράση η VII βαθμίδα βαρύνεται πάλι ενώ η φράση καταλήγει στο μι. Στην τελευταία μελωδική φράση της στροφής, β2, η VII βαθμίδα εκφέρεται στη φυσική της θέση. Κατά την κατιούσα κίνηση εμφανίζεται ο χρωματικός τρόπος του ντο ενώ στην κατάληξη ο φθόγγος φα#² αναιρείται, επιστρέφοντας στο διατονικό τρόπο του ντο με βαρυμένη την τρίτη βαθμίδα.

Κείμενο, τσακίσματα, μουσικοποιητική δομή, τονισμοί

Στη δεύτερη και την όγδοη στροφή της παραλλαγής 34 επαναλαμβάνεται ο ζυγός στίχος των προηγούμενων στοφών με τη νέα μελωδική φράση.⁴⁶⁵ Επίσης στους ζυγούς στίχους ορισμένων στροφών (στρ. 3, 4, 7 και 9) εμφανίζεται αρχικά η προσθήκη *αχ*. Τα στοιχεία που αφορούν στη μουσικοποιητική δομή και τους τονισμούς είναι όμοια με τα αντίστοιχα των παραλλαγών 32, 33.

Παραλλαγή 35

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι ως χίλια μαθητούδια»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Στέρνα Έβρου, 2011

Τραγούδι: Σοφία Σίσκου

Τρόπος	Ντο διατονικός, ρε διατονικός
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 2α, 3, 4], [ii: 1α], [iv: 1β, 3α, 3β], [v: 1, 2, 4α, 4β], [viii: 1α, 1γ, 2α].
Μουσικοποιητική δομή	A1 A2 B1 B2
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 ντο A2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 σολ B1: 1 2 3 4 5 6 7 8 β1 μι B2: 9 10 11 12 13 14 15 β2 ρε
Ρυθμός	Ελεύθερος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

⁴⁶⁵ Βλ. σχετικά παραλλαγή 32, 33.

Μελωδικές φράσεις

Κατά την εξέταση των στοιχείων της παραλλαγής 35 παρατηρείται ότι η VII βαθμίδα εκτελείται κατά κύριο λόγο στη φυσική της θέση. Εξάιρεση αποτελεί η κατάληξη του α2 ημιστιχίου, κατά την οποία η σι εκτελείται με ύφεση. Οι α1 και α2 μελωδικές φράσεις έχουν όμοιες καταλήξεις με την προηγούμενη παραλλαγή. Στη β2 μελωδική φράση, σε αντίθεση με τις δύο προηγούμενες παραλλαγές, ο φθόγγος μι εκτελείται στη φυσική του θέση και η κατάληξη στο φθόγγο ρε², καθώς στη φράση αυτή διακρίνεται ο διατονικός τρόπος του ρε.

Κείμενο, τσακίσματα, μουσικοποιητική δομή, τονισμοί

Στην τέταρτη και πέμπτη στροφή της παραλλαγής 34 επαναλαμβάνεται ο ζυγός στίχος των προηγούμενων στοφών με τη νέα μελωδική φράση.⁴⁶⁶ Τα στοιχεία που αφορούν στη μουσικοποιητική δομή και τους τονισμούς είναι όμοια με τα αντίστοιχα των προηγούμενων παραλλαγών του Δ' Μελωδικού Τύπου.

Παραλλαγή 36

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι ως χίλια μαθητούδια»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Καρωτή Έβρου, 2011

Τραγούδι: Άννα Στεφανίδου

Τρόπος	Ντο διατονικός, ρε διατονικός
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i:1, 3, 4], [ii: 1α].
Μουσικοποιητική δομή	A1 A2 B1 B2
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 ντο A2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 σολ B1: 1 2 3 4 5 6 7 8 β1 μι B2: 9 10 11 12 13 14 15 β2 ντο
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Μελωδικές φράσεις

Σύμφωνα με την ανάλυση των στοιχείων της μελωδίας, η VII βαθμίδα εκτελείται στη φυσική της θέση κατά τη διάρκεια της α1 μελωδικής φράσης και σε

⁴⁶⁶ ό.π., παραλλαγές 33, 34, 35.

ύφεση στις δύο επόμενες φράσεις. Οι καταλήξεις των μελωδικών φράσεων και οι τρόποι (ντο διατονικός, ρε διατονικός) αποτελούν στοιχεία όμοια με τα αντίστοιχα της παραλλαγής 35.

Τονισμοί

Στην έκτη συλλαβή του πρώτου ημιστίχιου ο μελωδικός τονισμός εκφράζεται με ένα πήδημα 5^{ης} καθαρής από την πέμπτη βαθμίδα (σολ²) στη δεύτερη (ρε²). Ωστόσο αυτό συμβαίνει μόνο στο πρώτο ημιστίχιο της πρώτης στροφής. Στις επόμενες στροφές το πήδημα γίνεται 4^{ης} καθαρής και καταλήγει στην τονική, όπως και στις προηγούμενες παραλλαγές.

Κείμενο, τσακίσματα, μουσικοποιητική δομή

Το κείμενο της παραλλαγής 36 εκφέρεται «καθαρό» χωρίς τσακίσματα. Επίσης δεν πραγματοποιείται η ιδιόμορφη επανάληψη ολόκληρης της στροφής, όπως παρατηρείται στις έως τώρα παραλλαγές που παρουσιάστηκαν του *Μελωδικού Τύπου Δ'*. Η μουσικοποιητική δομή έχει τα ίδια χαρακτηριστικά με τις παραπάνω παραλλαγές.

Παραλλαγή 37

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι ως χίλια μαθητούδια»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Ποιμενικό Έβρου, 2011

Τραγούδι: Στρατής Λαμπούδης

Παραλλαγή 38

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι ως χίλια μαθητούδια»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Ποιμενικό - Παταγή Έβρου (ηχογρ. στο Διδυμότειχο), 2011⁴⁶⁷

Τραγούδι: Στρατής Λαμπούδης

Γκάιντα: Πασχάλης Κιτσικούδης

⁴⁶⁷ Ο τραγουδιστής Στρ. Λαμπούδης κατάγεται από την κοινότητα Παταγής ενώ ο Π. Κιτσικούδης ο οποίος παίζει γκάιντα, από την κοινότητα Ποιμενικό. Η ηχογράφηση πραγματοποιήθηκε στην πόλη του Διδυμοτείχου κατά τη διάρκεια γλεντιού.

Τρόπος	Ντο διατονικός, ντο χρωματικός
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	Παρ 37, 38: [i: 1, 2α, 3, 4], [ii: 1α], [iv: 1α, 3α, 3β], [v: 2, 4α, 4β], [viii: 1α, 1γ].
Μουσικοποιητική δομή	A1 A2 B1 B2
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 σιb A2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 σολ B1: 1 2 3 4 5 6 7 8 β1 μι B2: 9 10 11 12 13 14 15 β2 ντο
Ρυθμός	Ελεύθερος
Τρόπος εκτέλεσης	Παρ. 37: σολιστικός. Παρ. 38: με οργανική συνοδεία γκάιντας.

Μελωδικές φράσεις

Κατά την εκφορά της α1 μελωδικής φράσης η VII βαθμίδα εκτελείται στη φυσική θέση, εκτός από την κατάληξη, κατά την οποία ο φθόγγος βαρύνεται. Στα δύο επόμενα ημιστίχια εκτελείται πάντοτε σε ύφεση. Οι μελωδικές φράσεις α2, β1 και β2 έχουν ίδιες καταλήξεις με την παραλλαγή 37. Στην τελευταία μελωδική φράση, κατά την ανιούσα και την κατιούσα κίνηση, η III βαθμίδα βαρύνεται. Οι μελωδικές φράσεις παραμένουν ταυτόσημες και στις δύο παραλλαγές.

Κείμενο, τσακίσματα, μουσικοποιητική δομή, τονισμοί

Στο κείμενο του τραγουδιού 37, κατά την εκφορά της δεύτερης στροφής επαναλαμβάνεται ο δεύτερος στίχος της προηγούμενης, με τη νέα μελωδική φράση.⁴⁶⁸ Στις επόμενες στροφές η συγκεκριμένη επανάληψη δεν πραγματοποιείται.

Τα στοιχεία που αφορούν στη μουσικοποιητική δομή τους τονισμούς των δύο παραλλαγών παραμένουν μεταξύ τους ίδια και ταυτίζονται με τις προηγούμενες παραλλαγές του *Μελωδικού Τύπου Δ'*.

Οργανική συνοδεία

Η παραλλαγή 38 εκφέρεται με τη συνοδεία γκάιντας κατά τη διάρκεια γλεντιού στο Διδυμότειχο του ν. Έβρου. Η γκάιντα ακολουθεί απαρέγκλιτα τις μελωδικές φράσεις.

⁴⁶⁸ Βλ. σχετικά παραλλαγές 32-35.

Παραλλαγή 39

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθετάδες»

Κλ χ/φο αρ. 3800, αρ. ταιν. 1412

Συλλ. Γεώργιος Αικατερινίδης

Γρατινή Ροδόπης, 1967

Τραγούδι: Παναγιώτα Ζούγα

Τρόπος	Ντο διατονικός, ντο χρωματικός
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 4, 6], [ii: 1].
Μουσικοποιητική δομή	A1 A2 B1 B2
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 ντο A2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 σολ B1: 1 2 3 4 5 6 7 8 β1 μι B2: 9 10 11 12 13 14 15 β2 ντο
Ρυθμός	Ελεύθερος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Μελωδικές φράσεις

Στις μελωδικές φράσεις α1, α2, β1 η VII βαθμίδα εκτελείται σε ύφεση ενώ στην τελευταία φράση παρουσιάζεται στη φυσική του θέση. Στη δεύτερη μελωδική φράση ο φθόγγος σολ² έλκει τον φα². Η αλλοίωση της II και IV βαθμίδας επισημαίνεται και από τον Περιστέρα στην ανάλυση των στοιχείων του ντο διατονικού τρόπου.⁴⁶⁹

Τονισμοί

Στην παραλλαγή 39 εκτός των μελωδικών τονισμών στην δεύτερη και έκτη συλλαβή του πρώτου στίχου⁴⁷⁰ παρατηρείται πήδημα 5^{ης} καθαρής από την πέμπτη βαθμίδα (σολ¹) στη δεύτερη (ρε²), κατά την εκφορά της δωδέκατης συλλαβής.

Κείμενο, τσακίσματα, μουσικοποιητική δομή

Τα στοιχεία που αφορούν στη μουσικοποιητική δομή ταυτίζονται με τα αντίστοιχα των προηγούμενων παραλλαγών. Η μόνη διαφοροποίηση έγκειται στο

⁴⁶⁹ Σπυριδάκης, Γεώργιος. – Περιστέρας, Σπυρίδων, ό.π., σ. κη'.

⁴⁷⁰ Βλ. σχετικά παραλλαγές 32-35, 37, 38.

γεγονός ότι ο Β στίχος της [1] στροφής επαναλαμβάνεται.⁴⁷¹ Στις επόμενες στροφές το κείμενο εκφέρεται χωρίς επαναλήψεις.

Μελωδικός Τύπος Δ΄

Γεωγραφικό διαμέρισμα Μακεδονίας

Παραλλαγή 40

«Ανάθεμα το βασιλιά, τον πρώτο το βεζύρη»

ΚΑ χ/φο αρ. 2775, αρ. ταιν. 980

Συλλ. Ηλίας Χουρμαζάνης

Νεροφράκτης Δράμας, 1965

Τραγούδι: Μαρία Τσακεράκη

Τρόπος	Ντο διατονικός, Ντο χρωματικός
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: α, 1, 2α, 2β, 4], [ii: 1].
Μουσικοποιητική δομή	A1 A2 B1 B2
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 ντο A2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 σολ B1: 1 2 3 4 5 6 7 8 β1 ντο (μι) B2: 9 10 11 12 13 14 15 β2 ντο
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Μελωδικές φράσεις

Στην πρώτη μελωδική φράση ο φθόγγος σ^2 στην κατιούσα κίνηση παρουσιάζεται με ύφεση ενώ στην ανιούσα, στη φυσική του θέση. Στις επόμενες μελωδικές φράσεις, όπου συναντάται, εκτελείται με ύφεση. Στην επόμενη, α2, μελωδική φράση, όπως και στην περίπτωση της παραλλαγής 40, η V βαθμίδα έλκει την IV. Στη β1 φράση ο φθόγγος μ^3 εκτελείται στη φυσική του θέση.

Τονισμοί

Στον πρώτο στίχο της κάθε στροφής της παραλλαγής 40, κατά την εκφορά της δεύτερης και δωδέκατης συλλαβής διακρίνεται μελωδικός τονισμός και εκδηλώνεται

⁴⁷¹ Η επανάληψη του Β στίχου εκφέρεται με τις μελωδικές φράσεις β1 και β2.

με πήδημα τέταρτης καθαρής από τη δεσπόζουσα στην τονική. Ακόμη παρατηρείται δυναμικός τονισμός κατά την εκφορά της πέμπτης συλλαβής του δεύτερου στίχου στην πρώτη μόνο στροφή. Στο σημείο εκείνο, κι ενώ στην εκφορά της προηγούμενης συλλαβής η μελωδική φράση βρίσκεται στην V βαθμίδα (σολ²), πραγματοποιείται πήδημα όγδοης άνω (σολ²-ρε³-σολ³). Τούτο έχει ως αποτέλεσμα η β1 μελωδική φράση να αναπτυχθεί στην υψηλή οκτάβα και να καταλήξει στην τονική, ενώ στις επόμενες στροφές που δεν πραγματοποιείται δυναμικός τονισμός, η φράση καταλήγει στην τρίτη βαθμίδα.

Κείμενο, μουσικοποιητική δομή

Το κείμενο του τραγουδιού εκφέρεται «καθαρό», χωρίς τσακίσματα. Η μουσικοποιητική δομή του τραγουδιού έχει όμοια χαρακτηριστικά με τις παραπάνω παραλλαγές.

Μελωδικός Τύπος Δ΄ **Γεωγραφικό διαμέρισμα Αιγαίου**

Παραλλαγή 41

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες»

ΚΑ χ/φο αρ. 2452, αρ. ταιν. 494.Α

Συλλ. Σταύρος Καρακάσης

Βολισσός Χίου, 1962

Τραγούδι: Μηνάς Μελλάς

Τρόπος	Ντο διατονικός, Ντο χρωματικός
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3, 4, 6].
Μουσικοποιητική δομή	A1 A2 B1 B2
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 μί A2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 ντο B1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 μί B2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 ντο
Ρυθμός	Ελεύθερος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Μελωδικές φράσεις

Στην α1 μελωδική φράση η VII βαθμίδα εμφανίζεται αρχικά στη φυσική της θέση κι έπειτα σε ύφεση. Η επόμενη μελωδική φράση εμφανίζει το χρωματικό πεντάχορδο του χρωματικού τρόπου ντο. Κατά την κατάληξη επιστρέφει στο διατονικό τρόπο, με βαρυμένη την III βαθμίδα. Οι δύο μελωδικές φράσεις επαναλαμβάνονται και στα επόμενα ημιστίχια.

Κείμενο, μουσικοποιητική δομή, τονισμοί

Το κείμενο του τραγουδιού εκφέρεται «καθαρό», χωρίς τσακίσματα. Εξαιρέση αποτελεί η στροφή III στην οποία εμφανίζεται η προσθήκη *αχ, αλί*, στην αρχή του πέμπτου στίχου. Η μουσικοποιητική δομή και οι τονισμοί του τραγουδιού έχουν όμοια χαρακτηριστικά με τις παραπάνω παραλλαγές.

VII.1.η. Συμπεράσματα παραλλαγών *Μελωδικού Τύπου Δ'.*

Ακολούθως παρατίθενται τα συμπεράσματα που προκύπτουν από την εξέταση των παραλλαγών οι οποίες ανήκουν στο *Μελωδικό Τύπο Δ'.*

Οι μελωδικές φράσεις

Μελωδική φράση α1

Παραλλαγή 32, 33	 Σα ρά ντα πέ ντε μά - στο - ροι
Παραλλαγή 34	 Παυλής γιο - φύ - - - ρι έ - φτια νε
Παραλλαγή 35	 Σα ρά ντα πέ - - ντε μά - στο - ροι
Παραλλαγή 36	 Σα ρά ντα πέ ντε μά - στο ροι
Παραλλαγή 37, 38	 Σα ρά - ντα πέ - - ντε μά - στο - ροι
Παραλλαγή 39	 Σα ρά ντα πέ ντε μά στο - ροι
Παραλλαγή 40	 Α νά θε μα το βα - - - σι - λιά
Παραλλαγή 41	 Σα - ρά ντα - πέ ντε μά - στο ροι

Η πρώτη μελωδική φράση ξεκινά με ένα πήδημα 4^{15} προς τα επάνω το οποίο καταλήγει στην τονική. Εξαίρεση αποτελούν οι παραλλαγές 39 και 41 οι οποίες ξεκινούν με πήδημα 2^{15} μεγάλης. Οι μελωδικές φράσεις καταλήγουν κατά κύριο λόγο στην τονική ή στο σ^2 ύφεση (παρ. 37, 38), $\lambda\alpha^2$ (παρ. 32, 33) και στο μ^2 (παρ. 41). Ο φθόγγος σ άλλοτε εμφανίζεται στη φυσική του θέση και άλλοτε σε ύφεση, γεγονός το οποίο συναντάται σε τραγούδια τα οποία ανήκουν στο μελωδικό τρόπο του ντο, σύμφωνα με τον Περιστέρη.⁴⁷²

⁴⁷² Σπυριδάκης, Γεώργιος. – Περιστέρης, Σπυρίδων, ό.π., σ. κη'.

Μελωδική φράση α2

Παραλλαγή 32, 33	 <p>κι ε ξή ντα μα - - - - - θη τά - - - - - δει</p>
Παραλλαγή 34	 <p>Γιου - φύ ρι δε στεριώ - - - - - νει</p>
Παραλλαγή 35	 <p>κι ως χί λια μα θη - του - - - - - δια</p>
Παραλλαγή 36	 <p>κι ως χί λια μα - - - - - θη του - - - - - δια</p>
Παραλλαγή 37, 38	 <p>κι ως χί λια μα - - - - - θη του - - - - - δια</p>
Παραλλαγή 39	 <p>κι ε ξή ντα μα - θη τά - - - - - - - - - - - δες</p>
Παραλλαγή 40	 <p>τον πρώ..το το βε - - - ζύ - - - - - ρη</p>
Παραλλαγή 41	 <p>κι ε ξή ντα μα - - - - - - - - - - -</p> <p>- θη τά - - - - - - - - - - - ες</p>

Ο τύπος της α2 μελωδικής φράσεις δεν έχει όμοια συμπεριφορά στις παραλλαγές που εξετάζονται ως προς τον τρόπο που ξεκινά. Ωστόσο η κίνηση της μελωδίας είναι παρόμοια και οι καταλήξεις των φράσεων πραγματοποιούνται στην V βαθμίδα, με εξαίρεση την κατάληξη της παραλλαγής 41 η οποία καταλήγει στην

τονική.⁴⁷³ Η IV βαθμίδα, όπου παρουσιάζεται στην α2 φράση, έλκεται από το σολ² και εκτελείται με δίεση.

Μελωδική φράση β1

Παραλλαγή 32, 33	 γε φύ ρι θε - - με - λιώ - να - νε
Παραλλαγή 34	 ο - λη με ρί - - - - - τσα το 'φτια - νι
Παραλλαγή 35	 ο - λη - με ρί - - τσα δού - - λιυ - αν
Παραλλαγή 36	 ο λη με ρί - - τσα δού λευ αν
Παραλλαγή 37, 38	 ο λη με - - ρί - - - - - τσα δού - λευ αν
Παραλλαγή 39	 ο λη με ρίς ε χτί - ζα - - - νε
Παραλλαγή 40	 που πρόστα ξε να χτί σου - νε
Παραλλαγή 41	-

Όπως και στην προηγούμενη φράση το ξεκίνημα της μελωδίας διαφέρει στις ερευνώμενες παραλλαγές. Η φράση κινείται στη μεσαία περιοχή του τρόπου. Η κατάληξη πραγματοποιείται κατά κύριο λόγο στην III βαθμίδα, ή στο φα² (παρ. 32, 33) ή στην τονική (παρ. 40).

⁴⁷³ Στο συγκεκριμένο τραγούδι διαπιστώθηκε ότι δεν υπάρχουν οι δύο επόμενες φράσεις β1 και β2. Επομένως ο πληροφορητής «αναγκάζεται» να καταλήξει νωρίτερα στην τονική προκειμένου να «δείξει» ότι ολοκληρώθηκε η μελωδία.

Σχολιασμός του κειμένου

Μοτίβα κατάταξης	i	ii	iii	iv	v	vi	vii	viii	ix
Παραλλαγή 32	√	√							
Παραλλαγή 33	√	√							
Παραλλαγή 34	√	√		√	√		√	√	
Παραλλαγή 35	√	√		√	√			√	
Παραλλαγή 36	√	√							
Παραλλαγή 37	√	√		√	√			√	
Παραλλαγή 38	√	√		√	√			√	
Παραλλαγή 39	√	√							
Παραλλαγή 40	√	√							
Παραλλαγή 41	√								

Σε τέσσερις κοινότητες το αναφερόμενο κτίσμα είναι το γεφύρι της Άρτας, σε τρεις του Παύλου ενώ σε μία δεν προσδιορίζεται. Ο πρωτομάστορας, όπου προσδιορίζεται, φέρει το όνομα Παύλος (παρ. 34, 35, 37, 38, 40) και η ηρωίδα Βδοκιά (παρ. 37, 38) ή Αρετή (παρ. 40). Από την απεικόνιση του παραπάνω πίνακα διαπιστώνεται ότι τα μοτίβα που αναφέρονται στη συμφωνία των μαστόρων για το θύμα (iii), η σκηνή της εντοίχισης (vi) καθώς και οι παραγγελίες κι ευχές της ηρωίδας (ix) δεν εμφανίζονται σε κάποια παραλλαγή.

Οι τύποι στροφών των κειμένων

Ο τύπος στροφών στον οποίο εντάσσονται όλες οι ερευνώμενες παραλλαγές οι οποίες ανήκουν στο *Μελωδικό Τύπο Δ'* είναι ο εξής: A1 A2 B1 B2. Η ομοιογένεια αυτή οφείλεται στην παραπάνω διαπίστωση ότι δε χρησιμοποιούνται τσακίσματα.

Τονισμοί

Ο γραμματικός τονισμός των παραλλαγών που ανήκουν στο *Δ' Μελωδικό τύπο*, όπου υπάρχει, συμπίπτει με το μετρικό. Μελωδικοί τονισμοί εκφράζονται με πήδημα τέταρτης καθαρής από τη δεσπόζουσα στην τονική, κατά την εκφορά της δεύτερης και έκτης συλλαβής. Διαφοροποιήσεις παρατηρούνται στην παραλλαγή 39 όπου διακρίνεται επιπλέον πήδημα πέμπτης καθαρής άνω, από τη δεσπόζουσα στη δεύτερη βαθμίδα. Επίσης στην παραλλαγή 40 ο δεύτερος μελωδικός τονισμός πραγματοποιείται κατά την εκφορά της δωδέκατης, και όχι της έκτης συλλαβής, όπως συμβαίνει στις προηγούμενες περιπτώσεις. Δυναμικός τονισμός διακρίνεται στην ίδια παραλλαγή κατά το δεύτερο στίχο της πρώτης στροφής.

VII.1.θ. Μελωδικός Τύπος Ε΄.

Ακολουθως παρουσιάζονται δύο παραλλαγές του τραγουδιού οι οποίες προέρχονται η μεν, από την κοινότητα Αμπελακίων και η δε, από τις κοινότητες Παταγής και Ποιμενικού, στα βορειοανατολικά του νομού Έβρου. Η ηχογράφιση πραγματοποιήθηκε κατά τη διάρκεια γλεντιού στην πόλη του Διδυμοτείχου.

Οι παραλλαγές αυτές διακρίνονται από μια σειρά κοινών γνωρισμάτων: ανήκουν στο διατονικό τρόπο του ρε. Ο ρυθμός τους είναι μικτός με μέτρο 6/8. Παρουσιάζουν μία μελωδική φράση (α1) η οποία παραλλάσσεται στην κατάληξή της. Η α1 μελωδική φράση καταλήγει τέταρτη βαθμίδα (σολ²) ενώ η α1' στην τονική (ρε²). Έχουν τη στιχουργική δομή Α΄Β΄ και παρουσιάζουν ως τσακίσματα προσθήκες, κάθε φορά μετά την εκφορά του οργανικού στίχου του κάθε ημιστιχίου. Οι παραλλαγές του Ε΄ Μελωδικού Τύπου διακρίνονται από το συλλαβικό χαρακτήρα τους.

Πρόκειται για δύο παραλλαγές οι οποίες χορεύονται στην περιοχή ως «ζωναράδικοι χοροί», σύμφωνα με τους πληροφορητές.⁴⁷⁴ Ο όρος «ζωναράδικος» χρησιμοποιείται τις τελευταίες δεκαετίες για να υποδηλώσει είδος εξάσημου κυκλικού χορού του νομού Έβρου και της ευρύτερης περιοχής της Θράκης. Παλαιότερες ονομασίες του χορού που αναφέρουν οι γηγενείς κάτοικοι των κοινοτήτων του Έβρου, είναι περιγραφικές και προσδιορίζουν είτε τον τύπο του χορού (*Ισιος χαβάς, Τσκ – τσκ, Ληγορνό – ληγορνό, Κ'λουριαστό*) ή τον τρόπο κρατήματος των χορευτών (*Κουσιά – κουσιά, Αγκαλιαστό, Απ' τον ώμο, Απ' το ζουνάρι, ζωναράδικο*) ή το ύφος του χορού (*Πηδηχτό*).⁴⁷⁵ Μία ακόμη κατηγορία ονομασιών σύμφωνα με τη Ρόμπου – Λεβίδη αφορά τη μορφή κίνησης του χορού (*Νταεκωτός, Π'λαλ'τός*).⁴⁷⁶ Ο Σαρρής στη διδακτορική του διατριβή με τίτλο « Η γκάιντα στον Έβρο: Μια οργανολογική εθνογραφία» στην προσπάθειά του να προσδιορίσει την ονοματολογία του χορού, καταλήγει ως εξής:

Αν η ονομασία «Ζωναράδικος» υιοθετήθηκε σε τέτοιο βαθμό ώστε να επισκιάσει (και πολλές φορές να εκτοπίσει) τις παλαιότερες περιγραφικές ονομασίες, πιστεύω ότι τούτο οφείλεται στο ότι άλλαξε ριζικά το πλαίσιο μέσα στο οποίο ο χορός αυτός χορεύεται στις μέρες μας. Η μετάβαση από το χοροστάσι στην χορευτική παράσταση έθεσε την ανάγκη για μια πιο «κοινά αποδεκτή» ονομασία, που θα αποτελούσε σημείο αναφοράς και συνεννόησης για όλους.⁴⁷⁷

⁴⁷⁴ Αναλυτική βιβλιογραφία σχετική με το «Ζωναράδικο» πρβλ. Ρόμπου – Λεβίδη, Μαρίκα, «Ψηφίδες χορού στον Έβρο. Το παρελθόν, το παρόν, η τοπική πρακτική και η υπερτοπική ιδεολογία», στο συντον. Λ. Δρούλια – Λ. Λιάβας, *Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*, Σύλλογος Οι φίλοι της Μουσικής – Ερευνητικό πρόγραμμα «Θράκη», Αθήνα, 1999, σ.σ. 74-169 και Σαρρής, Χαρίδημος, ό.π., σ.σ. 261-265, 288-297.

⁴⁷⁵ Σαρρής, Χαρίδημος, ό.π. σ.σ. 288-292.

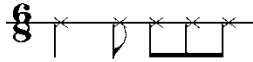
⁴⁷⁶ Ρόμπου – Λεβίδη, Μαρίκα, ό.π., σ.σ. 69-168.

⁴⁷⁷ Σαρρής, Χαρίδημος, ό.π., σ. 293.

Σχηματική απεικόνιση κοινοτήτων Μελωδικού Τύπου Ε΄



Στο Μελωδικό Τύπο Α΄ εντάσσονται δύο παραλλαγές, οι οποίες καταγράφονται στο γεωγραφικό διαμέρισμα της Θράκης, στα βορειοανατολικά του νομού Έβρου.



Ενδιάμεσα από κάθε στίχο διακρίνονται μέτρα με το επαναλαμβανόμενο ρυθμικό μοτίβο.

Τονισμοί

Κατά την εξέταση των τονισμών της παραλλαγής 42 προκύπτει ότι ο γραμματικός, όπου υπάρχει, συμπίπτει πάντοτε με το μετρικό και το ρυθμικό. Ακόμη ο ρυθμικός τονισμός κατά κύριο λόγο συμπίπτει με το μετρικό. Εξαιρέση αποτελούν η πρώτη συλλαβή των ημιστιχίων και της πρώτης προσθήκης, όπου παρουσιάζεται μόνο ρυθμικός τονισμός. Επίσης κατά την εκφορά της δέκατης πέμπτης συλλαβής του κάθε στίχου παρουσιάζεται μόνο μετρικός τονισμός.

Ένα άλλο στοιχείο που προκύπτει από την εξέταση της παρούσας παραλλαγής αφορά στη μετρική των στίχων: η ύπαρξη τσακισμάτων με τη μορφή προσθηκών δημιουργούν νέες μετρικές ενότητες με εναλλαγές ιαμβικού και τροχαϊκού μέτρου.⁴⁷⁸ Συγκεκριμένα, στα ζυγά ημιστίχια οι τονισμοί της προσθήκης παρουσιάζουν τροχαϊκή μετρική:

A2': κι ως 'ξήντα μαθητά δις (κι ω καλή μ' Θρακιωτοπούλα)

Σχετικά με τους άλλους τονισμούς, γραμματικός συμπίπτει με το ρυθμικό, δηλαδή πραγματοποιείται σε ισχυρό μέρος του μέτρου. Εξαιρέση αποτελεί η εκφορά της δεύτερης συλλαβής ορισμένων στίχων, η οποία αν και είναι γραμματικά τονούμενη, εν τούτοις παρουσιάζεται σε ασθενές μέρος του μέτρου, με αποτέλεσμα να δημιουργείται παρατονισμός. Επίσης ο μετρικός τονισμός, συμπίπτει πάντοτε με το γραμματικό, όπου ο τελευταίος εμφανίζεται.

Παρατηρήσεις - σχόλια

Ο πληροφορητής αναφέρει ότι θυμάται ένα πολύ μικρό μέρος της παραλογής, το οποίο κρίνεται ανεπαρκές για τη διεξαγωγή συμπερασμάτων σχετικά με τα μοτίβα του κειμένου. Ωστόσο προκύπτει το στοιχείο του κτίσματος για το οποίο γίνεται αναφορά: πρόκειται για το γεφύρι της Άρτας. Το τραγούδι αυτό «δεν το ζητάνε», όπως ο ίδιος λέει, στις διάφορες κοινωνικές εκδηλώσεις που συμμετέχει ως μουσικός και έτσι αιτιολογεί το ότι γνωρίζει μόνο ένα μικρό μέρος του.

Παραλλαγή 43

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι ως χίλια μαθητούδια»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Ποιμενικό - Παταγή Έβρου (ηχογρ. Διδυμότειχο), 2011

Τραγούδι: Στρατής Λαμπούδης

Γκάιντα: Πασχάλης Κιτσικούδης

⁴⁷⁸ Παρόμοια συμπεριφορά ως προς την εναλλαγή μετρικού και τροχαϊκού τονισμού παρατηρείται σε παραλλαγές των *Μελωδικών Τύπων Β'* και *Γ'*.

Τρόπος	Ρε διατονικός
Στίχος	Δεκαπεντασύλλαβος ιαμβικός
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 4], [ii: 1α].
Μουσικοποιητική δομή	A1' A2' B1' B2'
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1': 1 2 3 4 5 6 7 8 (1' 2' 3' 4' 5' 6' 7' 8') α1 σολ α1' ρε A2': 9 10 11 12 13 14 15 (9' 10' 11' 12' 13' 14' 15' 16') α1'' σολ α1'' ρε B1': 1 2 3 4 5 6 7 8 (1' 2' 3' 4' 5' 6' 7' 8') α1 σολ α1 ρε B2': 9 10 11 12 13 14 15 (9' 10' 11' 12' 13' 14' 15' 16') α1'' σολ α1'' ρε
Ρυθμός	Μικτός με μέτρο 6/8
Τρόπος εκτέλεσης	Τραγούδι με οργανική συνοδεία γκάιντας

Τσακίσματα

Τα οκτασύλλαβα τσακίσματα είναι ίδια με αυτά της παραλλαγής 42: *Θρακιωτοπούλα μ' λυγερή* στο πρώτο και τρίτο ημιστίχιο και *κι ω καλή Θρακιωτοπούλα* στο δεύτερο και τέταρτο. Εξαίρεση αποτελεί το τσακίσμα του A2 ημιστιχίου όπου εκφέρεται η επίσης οκτασύλλαβη προσθήκη *κόρ' Βουλγαρινή μ' κι αγάπη*.

Μελωδικές φράσεις και οργανική συνοδεία

Αναφορικά με τη μελωδία του τραγουδιού σημειώνονται οι εξής παρατηρήσεις: Διαπιστώνεται ότι υπάρχει μια βασική μελωδική φράση α η οποία επαναλαμβάνεται είτε αυτούσια ή παραλλαγμένη, με καταλήξεις σε σολ², όταν πρόκειται για εκφορά του οργανικού στίχου και σε ρε όταν πρόκειται για την κατάληξη του τσακίσματος.

Η γκάιντα κατά τη διάρκεια της εκφοράς των στίχων ακολουθεί την πορεία της μελωδίας παίζοντας τις μελωδικές φράσεις περισσότερο «διανθισμένες».



Το τραγούδι ξεκινά με μια εισαγωγή της γκάιντας. Στην εισαγωγή εμφανίζεται μία μελωδική φράση η οποία στη συνέχεια παραλλάσσεται και κυριαρχεί σε όλη τη διάρκεια του τραγουδιού:



Στα ενδιάμεσα μέρη των ημιστιχίων επαναλαμβάνεται η ίδια μελωδική φράση, ορισμένες φορές με μικρές παραλλαγές κάποιων μοτίβων.

VII.1.1. Συμπεράσματα παραλλαγών Μελωδικού Τύπου Ε΄.

Η ηχογράφιση των δύο παραλλαγών που μόλις εξετάστηκαν έγιναν κάτω από τις ίδιες συνθήκες, στη διάρκεια ενός γλεντιού στο Διδυμότειχο. Η σύγκριση των στοιχείων των δύο ηχητικών παραδειγμάτων οδηγεί την έρευνα σε μία σειρά χρήσιμων συμπερασμάτων:

Οι μελωδικές φράσεις

Μελωδική φράση α1

Παραλλαγή 42	
Παραλλαγή 43	

Μελωδική φράση α1΄

Παραλλαγή 42	
Παραλλαγή 43	

Οι δύο μελωδικές φράσεις α και α΄ είναι όμοιες στην ανάπτυξή τους και η βασική τους διαφοροποίηση έγκειται στην κατάληξη. Η α φράση καταλήγει στην IV βαθμίδα είτε βηματικά από το ρε² ή με πήδημα τετάρτης, ενώ η α΄ στην τονική.

Μελωδική φράση α΄΄

Παραλλαγή 42	-
Παραλλαγή 43	

Η α΄΄ μελωδική φράση αποτελεί παραλλαγή της α΄ και εμφανίζεται μόνο στην παραλλαγή 43.

Η διάδοση των παραλλαγών

Σύμφωνα με την έως τώρα έρευνα οι παραλλαγές του *Μελωδικού Τύπου Ε'* συναντώνται μόνο στην περιοχή του νομού Έβρου.

Τα κείμενα των παραλλαγών

Στο κείμενο των τραγουδιών διαπιστώνονται τα ίδια τσακίσματα στα αντίστοιχα ημιστίχια:

1. *Θρακιωτοπούλα μ' λυγερή*
2. *Κι ω καλή Θρακιωτοπούλα*

Εξαίρεση αποτελεί το δεύτερο ημιστίχιο της παραλλαγής 43, όπου διακρίνεται η προσθήκη: *Κόρ' Βουλγαρινή μ' κι αγάπη*.

Σχολιασμός των κειμένων

Μοτίβα κατάταξης	i	ii	iii	iv	v	vi	vii	viii	ix
Παραλλαγή 42	√								
Παραλλαγή 43	√	√							

Στις παραλλαγές του *Μελωδικού τύπου Ε'* παρατέθηκε ένα μικρό απόσπασμα του κειμένου και αφορά στα εισαγωγικά μοτίβα και την εξαγγελία της θυσίας (παρ. 43), σύμφωνα με τα μοτίβα κατάταξης του Μέγα. Επίσης, στο κείμενο που τραγούδησαν οι πληροφορητές, δε γίνεται αναφορά στο όνομα του πρωτομάστορα και της ηρωίδας.

Τονισμοί

Κατά την εξέταση των τονισμών των παραλλαγών 42 και 43 προκύπτει ότι ο γραμματικός, όπου υπάρχει, συμπίπτει με το μετρικό και το ρυθμικό. Ακόμη ο ρυθμικός τονισμός κατά κύριο λόγο συμπίπτει με το μετρικό.

Ένα άλλο στοιχείο που προκύπτει από την εξέταση των παραλλαγών του *Μελωδικού Τύπου Ε'* αφορά στη μετρική των στίχων: το οργανικό κείμενο έχει μετρική ιάμβου. Την ίδια μετρική ακολουθεί και η προσθήκη των μονών ημιστιχίων. Ωστόσο στα ζυγά ημιστίχια οι τονισμοί της προσθήκης παρουσιάζουν τροχαϊκή μετρική.

VII.1.στ. Μελωδικός Τύπος Στ'.

Στο *Μελωδικό Τύπο Στ'* εντάσσονται τρεις παραλλαγές οι οποίες ηχογραφήθηκαν σε κοινότητες της νήσου Ζακύνθου. Κοινό στοιχείο των παραλλαγών αποτελεί το γεγονός ότι ανήκουν στο διατονικό τρόπο του φα. Αναφορικά με τη μετρική του στίχου έχουν δομή ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου. Ο ρυθμός τους είναι δίσσημος με μέτρο 2/4. Παρουσιάζουν δύο μελωδικές φράσεις, α1

και α2, οι οποίες εναλλάσσονται και καταλήγουν και οι δύο στην τονική. Έχουν τη στιχουργική δομή της τριημίστιχης στροφής και παρουσιάζουν ως τσάκισμα επαναλήψεις των τεσσάρων πρώτων συλλαβών του τρίτου ημιστιχίου (A1 A2 B1'). Οι παραλλαγές του Στ' Μελωδικού Τύπου διακρίνονται από το συλλαβικό χαρακτήρα τους.

Σχηματική απεικόνιση κοινοτήτων Μελωδικού Τύπου Στ'



Στο Μελωδικό Τύπο Στ' εντάσσονται 3 παραλλαγές, οι οποίες καταγράφονται στο γεωγραφικό διαμέρισμα των Ιονίων νήσων, στο νησί της Ζακύνθου.

Μελωδικός Τύπος Στ΄ Γεωγραφικό διαμέρισμα Επτανήσων

Παραλλαγή 44

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα δυο μάστοροι»

Κλ χ/φο αρ. 2958, αρ. ταιν. 948

Συλλ. Σταύρος Καρακάσης

Λιθακιά Ζακύνθου, 1965

Τραγούδι: Μαντίνα Βλασοπούλου

Τρόπος	Φα διατονικός
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3, 4, 6], [ii: 1α] [iv: 1β, 2α, 2β], [v: 1, 2, 3, 4α], [vi: 1].
Μουσικοποιητική δομή	Τριημιστική στροφή [1] Α1΄ Α1 Α2 Β1΄ και [2] Β1 Β2 Γ1΄
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	[1] Α1΄: 1 2 3 4 [1 2 3 4] 5 6 7 8 α2 φά [Α1]: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 Α2: 9 10 11 12 13 14 15 φά Β1΄: 1 2 3 4 [1 2 3 4] 5 6 7 8 α2 φά [2] Β1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 Β2: 9 10 11 12 13 14 15 φά Γ1΄: 1 2 3 4 [1 2 3 4] 5 6 7 8 α2 ντο
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο και τσακίσματα

Το Α1΄ ημιστίχο της πρώτης στροφής της παραλλαγής 44 μπορεί να θεωρηθεί «εμβόλιμο» καθώς η πληροφορήτρια σε όλες τις επόμενες στροφές δεν επαναλαμβάνει τη συγκεκριμένη δομή. Συμβαίνει σε αρκετές περιπτώσεις ο τραγουδιστής να «πειραματίζεται» στην πρώτη στροφή έως ότου θυμηθεί το τραγούδι και καταλήξει στη δομή του κειμένου που θα ακολουθήσει. Στα δύο πρώτα ημιστίχια εκφέρεται «καθαρός» ο οργανικός στίχος ενώ στο τρίτο ημιστίχο της κάθε στροφής ενώ στο τρίτο ημιστίχο λειτουργεί ως τσάκισμα η επανάληψη των τεσσάρων πρώτων συλλαβών του οργανικού στίχου του ημιστιχίου.

Μελωδικές φράσεις

Η μελωδική φράση α1 παρουσιάζεται στον πρώτο στίχο ενώ η α2 στο Β1΄ ημιστίχο. Εξάιρεση αποτελεί το πρώτο Α1΄ εμβόλιμο όπως χαρακτηρίστηκε ημιστίχο, το οποίο επενδύεται με την α1΄ παραλλαγμένη μελωδική φράση. Όλες οι μελωδικές φράσεις καταλήγουν στην τονική (φα²).

Τονισμοί

Στον πρώτο στίχο της κάθε στροφής παρατηρείται συμμετρία ως προς τη λειτουργία των τονισμών: ανά δύο μετρικούς τονισμούς (συλλαβές 2, 6, 10, 14) εμφανίζεται ταυτόχρονα γραμματικός και ρυθμικός τονισμός. Στο επόμενο ημιστίχο που ολοκληρώνει την τριμήστιχη στροφή και παρουσιάζεται η επανάληψη των τεσσάρων πρώτων συλλαβών ο ρυθμικός συμπίπτει με το μετρικό, με εξαίρεση την έκτη συλλαβή. Επίσης ο γραμματικός τονισμός, όπου παρουσιάζεται, συμπίπτει με το μετρικό. Δεν διακρίνονται μελωδικοί ή δυναμικοί τονισμοί στις παραλλαγές του ΣΤ΄ Μελωδικού Τύπου. Οι ίδιες επισημάνσεις ισχύουν και για τις επόμενες παραλλαγές του παρόντος Τύπου.

Παραλλαγή 45

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες»

Κ1 χ/φο αρ. 2958, αρ. ταιν. 945

Συλλ. Σταύρος Καρακάσης

Κερί Ζακύνθου, 1965

Τραγούδι: Κονδυλένια Χαϊκόλη – Μαρία Κορνιαχτού

Τρόπος	Φα διατονικός
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3, 4, 6], [ii: 1α].
Μουσικοποιητική δομή	Τριμήστιχη στροφή (Α Α1΄ αντιφ.) Α1 Α2 [αντιφ. Α] Β1΄ [αντιφ. Β1΄]
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	Α: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 α1 φα [Α1΄ αντιφ.]: 1 2 3 4 [1 2 3 4] 5 6 7 8 α1΄ φα Α1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 Α2: 9 10 11 12 13 14 15 φα [Α αντιφ.]: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 α1 φα Β1΄: 1 2 3 4 [1 2 3 4] 5 6 7 8 α2 φα [Β1΄ αντιφ.]: 1 2 3 4 [1 2 3 4] 5 6 7 8 α2 φα
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Αντιφωνικός

Κείμενο, τσακίσματα, μουσικοποιητική δομή, μελωδία και τονισμοί

Η παραλλαγή 45 ακολουθεί το δομικό τύπο της τριημίστιχης στροφής. Εξαιρέση αποτελεί η πρώτη στροφή κατά την οποία παρουσιάζεται αρχικά ο Α στίχος κι έπειτα κατά την αντιφώνηση επαναλαμβάνεται το πρώτο ημιστίχιο με τσάκισμα. Στη συνέχεια εμφανίζεται η τριημίστιχη στροφή. Αρχικά τραγουδιούνται τα δύο πρώτα ημιστίχια από την πρώτη φωνή χωρίς τσακίσματα κι επαναλαμβάνονται από τη δεύτερη φωνή. Ακολούθως παρουσιάζεται το τρίτο ημιστίχιο στο οποίο παρατηρείται ως τσάκισμα η επανάληψη των τεσσάρων πρώτων συλλαβών. Το ίδιο ημιστίχιο επαναλαμβάνεται κατά την αντιφώνηση.

Τα χαρακτηριστικά της μελωδίας και των τονισμών είναι όμοια με τα αντίστοιχα της παραλλαγής 44.

Παραλλαγή 46

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Κερί Ζακύνθου, 2012

Τραγούδι: Τασία Λυμπέρη

Τρόπος	Φα διατονικός
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3, 4, 6], [ii: 1α].
Μουσικοποιητική δομή	Τριημίστιχη στροφή [1] (A1') A1 A2 B1' και [2] B1 B2 Γ1'
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	[1] A1': 1 2 (1' 2') [1 2] 3 4 5 6 7 8 α2 φα A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 A2: 9 10 11 12 13 14 15 φα B1': 1 2 3 4 [1 2 3 4] 5 6 7 8 α2 φα [2] B1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 B2: 9 10 11 12 13 14 15 φα Γ1': 1 2 3 4 [1 2 3 4] 5 6 7 8 α2 φα
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο, τσακίσματα, μουσικοποιητική δομή, μελωδία και τονισμοί.

Η μουσικοποιητική δομή της παραλλαγής 47 έχει ανάλογα χαρακτηριστικά με την παραλλαγή 45. Στη στροφή [1] εμφανίζεται το πρώτο ημιστίχιο με επανάληψη των δύο πρώτων συλλαβών και τη δυσύλλαβη προσθήκη *καλέ*. Από το επόμενο ημιστίχιο (Α1) ξεκινά η δομή της τριημιστιχης στροφής. Τα υπόλοιπα στοιχεία του τραγουδιού είναι όμοια με τα αντίστοιχα των δύο παραπάνω παραλλαγών.

Η πληροφορήτρια σημειώνει ότι το τραγούδι παλαιότερα ήταν αντιφωνικό ωστόσο στη συγκεκριμένη ηχογράφιση το τραγούδησε μόνη της.

VII.1.ιβ. Συμπεράσματα παραλλαγών Μελωδικού τύπου Στ'.

Οι μελωδικές φράσεις

Οι δύο παραλλαγές των κοινοτήτων Λιθακιάς και Κερί της Ζακύνθου ηχογραφήθηκαν το 1965 και η τρίτη το 2012 επίσης στο Κερί. Παρά τη χρονική διαφορά των σαράντα επτά χρόνων από τις ηχογραφήσεις των ερευνητών του Κ.Ε.Ε.Λ. με την πρόσφατη της δικής μου έρευνας, διαπιστώνεται ότι οι μελωδικές φράσεις είναι κοινές και στις τρεις παραλλαγές. Πρόκειται για δύο μελωδικές φράσεις α1 και α2. Η πρώτη (α1') σε ορισμένες περιπτώσεις εμφανίζεται ελαφρώς παραλλαγμένη. Με την α1 φράση εκφέρεται ολόκληρος στίχος ενώ με την α2, ημιστίχιο με τσάκισμα την επανάληψη των τεσσάρων πρώτων συλλαβών. Όλες οι φράσεις καταλήγουν στο φα.

Μελωδική φράση 1

Παραλλαγή 44	
Παραλλαγή 45	
Παραλλαγή 46	

Η 1^η μελωδική φράση των παραλλαγών οι οποίες ηχογραφήθηκαν σε κοινότητες της Ζακύνθου ξεκινά με την τονική και καταλήγει σε αυτή, έχοντας έκταση μίας 4^{ης} καθαρής. Με τη φράση εκφέρεται ο «καθαρός» στίχος της κάθε στροφής.

Μελωδική φράση 2

Παραλλαγή 44	 <p>γε φύ ρι-ν-ε- [γε φύ ρι-ν-ε-] στεριώ να νε</p>
Παραλλαγή 45	 <p>γε φύ ρι-ν-ε- [γε φύ - ρι-ν-ε-] στεριώ - να νε</p>
Παραλλαγή 46	 <p>γε φύ ρι θε- [γε φύ - ρι θε-] με λιώ να νε</p>

Η 2^η μελωδική φράση ξεκινά με την ΙΙΙ βαθμίδα του τρόπου και καταλήγει στην τονική. Με τη φράση αυτή εκφέρεται το τρίτο ημιστίχιο της τριημιστιχης στροφής, όπου εντοπίζεται η επανάληψη των τεσσάρων πρώτων συλλαβών.

Η διάδοση των παραλλαγών

Σύμφωνα με την έως τώρα έρευνα οι παραλλαγές μελωδιών του *Μελωδικού Τύπου Στ'* συναντώνται μόνο σε κοινότητες της νήσου Ζακύνθου.

Σχολιασμός κειμένου

Μοτίβα κατάταξης	i	ii	iii	iv	v	vi	vii	viii	ix
Παραλλαγή 44	√	√		√	√	√			
Παραλλαγή 45	√	√							
Παραλλαγή 46	√	√							

Η παραλλαγές του *Μελωδικού Τύπου Στ'* αναφέρονται στο κτίσιμο του γεφυριού της Άρτας. Το όνομα του πρωτομάστορα και της ηρωίδας δεν προσδιορίζονται. Το κείμενο της παραλλαγής 44 επεκτείνεται έως τη σκηνή της εντοίχισης, ενώ οι δύο πρώτες μένουν στην παρουσίαση των εισαγωγικών μοτίβων και την εξαγγελία της θυσίας.

Τσακίσματα

Σε όλες τις παραλλαγές εμφανίζεται ο τύπος της τριημιστιχης στροφής με τη μορφή A1 A2 B1'. Στα δύο πρώτα ημιστίχια ο στίχος εκφέρεται «καθαρός» ενώ στο τρίτο εμφανίζεται ως τσάκισμα η επανάληψη των τεσσάρων πρώτων συλλαβών.

VII.1.γ. Μελωδικός Τύπος Ζ΄.

Πριν προχωρήσουμε στη εξέταση των στοιχείων των παραλλαγών που ανήκουν στο *Μελωδικό Τύπο Ζ΄*, θεωρείται σκόπιμο να γίνουν ορισμένες επισημάνσεις. Στο πλαίσιο του παρόντος έργου προέκυψαν ηχογραφήσεις του τραγουδιού από μέλη εθνοτικών ομάδων που ζουν στον ελλαδικό χώρο.⁴⁷⁹ Οι συγκεκριμένες εθνοτικές ομάδες είναι αναγνωρίσιμες από τις πολιτισμικές διαφορές που έχουν σε σχέση με τον κυρίαρχο πολιτισμό. Η εμφανέστατη διαφορά στην περίπτωση των Γκαγκαβούζων και των Σλαβόφωνων αφορά τη γλώσσα ενώ στην περίπτωση των Πομάκων αφορά στη γλώσσα και στη θρησκεία. Στο επίσημο Ελληνικό κράτος δεν υπάρχουν αναγνωρισμένες εθνικές μειονότητες. Η μόνη αναγνωρισμένη μειονότητα, βάση θρησκευτικών κριτηρίων, είναι η μουσουλμανική, στην οποία συγκαταλέγονται και οι Πομάκοι της Θράκης. Θα παρουσιαστούν συνοπτικά χαρακτηριστικά των εθνοτικών ομάδων και κατόπιν θα παρατεθούν τα στοιχεία που αφορούν στην ανάλυση των παραλλαγών.

VII.1.γ.ι. Οι Πομάκοι.

Οι Πομάκοι αποτελούν μία από τις πιο ιδιαίτερες και εθνοτικές ομάδες· κάτοικοι περιοχών των νότιων Βαλκανίων, για τους οποίους έχει αρχίσει να γίνεται συστηματική επιστημονική έρευνα τα τελευταία χρόνια. Πομάκικοι πληθυσμοί εντοπίζονται στην Αλβανία, την πρώην Γιουγκοσλαβική Δημοκρατία της Μακεδονίας και στην Τουρκία.⁴⁸⁰ Στη Βουλγαρία κατοικούν στην οροσειρά της Ροδόπης και ανέρχονται στους 150.000 με 200.000 του πληθυσμού σύμφωνα με τον Apostolon.⁴⁸¹ Στην Ελλάδα κατοικούν στην «ελληνική Θράκη», στα νότια της οροσειράς της Ροδόπης.⁴⁸² Ο πληθυσμός τους ανέρχεται στις 36.000, εκ των οποίων

⁴⁷⁹ Για την εμφάνιση του όρου «εθνοτική ομάδα» (ethnic group) και την εξέλιξή του στις κοινωνικές επιστήμες κάνει σχετικές αναφορές ο Αγγελόπουλος, βλ. Αγγελόπουλος, Γεώργιος, «Εθνοτικές ομάδες και ταυτότητες. Οι όροι και η εξέλιξη του περιεχομένου τους», περιοδικό Σύγχρονα θέματα, Αθήνα, 1997, σ.σ. 18-25. Στο άρθρο του ο Αγγελόπουλος αναφέρεται και στις προεκτάσεις της έννοιας του όρου στην ελληνική πραγματικότητα. Στο ίδιο άρθρο παρατίθεται βιβλιογραφία σχετική με το ζήτημα. Ακόμη, για το ζήτημα των ετεροτήτων στη Θράκη, βλ. Τσιμπιρίδου, Φωτεινή, «Πολιτικές της ετερότητας στο τέλος του 20^{ου} αιώνα. Η πορεία προς την «πολυπολιτισμικότητα» της ελληνικής Θράκης», Επιθεώρηση κοινωνικών ερευνών, 118, 2005, σ.σ. 59-93.

⁴⁸⁰ Μαλκίδης, Θεοφάνης, «Οι Ελληνοτουρκικές σχέσεις και πολιτικές ως παράγοντες του μετασχηματισμού της ταυτότητας των Πομάκων της ελληνικής Θράκης (1930 – σήμερα)», στο επιμ. Κόκκας, Νικόλαος – Μαλκίδης, Θεοφάνης, *Μετασχηματισμοί της συλλογικής ταυτότητας των Πομάκων*, Σπανίδης, Ξάνθη, 2006, σ. 78.

⁴⁸¹ Apostolon Mario, «The Pomaks: A religious minority in the Balkans», Nationality Papers, Vol.24, No4, 1996, σ. σ. 727-742.

⁴⁸² Υιοθετώ τον όρο ελληνική Θράκη από το άρθρο του Μαλκίδη *Οι Ελληνοτουρκικές σχέσεις και πολιτικές ως παράγοντες του μετασχηματισμού της ταυτότητας των Πομάκων της ελληνικής Θράκης (1930 – σήμερα)*, στο *Μετασχηματισμοί της συλλογικής ταυτότητας των Πομάκων*. Βλ. Μαλκίδης, Θεοφάνης, ό.π., σ.σ. 75-130. Ο γεωγραφικός όρος «δυτική Θράκη» είναι εσφαλμένος. Σήμερα ένα τμήμα της Θράκης ανήκει στη Βουλγαρία. Επομένως η ελληνική Θράκη, μόνο ως προς την Τουρκία είναι δυτική, ενώ ως προς τη Βουλγαρία είναι νότια. Βλ. Λιάπης, Αντώνης, *Θράκη ή Δυτική Θράκη*, Οικονομικός Ταχυδρόμος, Αθήνα, 1991.

οι 23.000 κατοικούν στο νομό Ξάνθης, βόρεια της ομώνυμης πόλης.⁴⁸³ Το ελληνικό κράτος αναγνωρίζει τους Πομάκους ως θρησκευτική μειονότητα καθώς οι ίδιοι δηλώνουν Μουσουλμάνοι. Στο πλαίσιο του παρόντος έργου η έρευνα εστιάστηκε σε χωριά όπου κατοικούν οι Πομάκοι του νομού Ξάνθης, τα λεγόμενα «Πομακοχώρια».

Η πρώτη καταγραφή του όρου «Πομάκοι» προσδιορίζεται στα 1840 από τον Ami Boué⁴⁸⁴ ο οποίος αναφέρει ότι στην περιοχή της σημερινής νότιας Βουλγαρίας, μεταξύ του μουσουλμανικού πληθυσμού, υπάρχουν πληθυσμοί «που η εξωτερική τους εμφάνιση δείχνει τη σλαβική καταγωγή τους».⁴⁸⁵ Παλαιότερα, για την ίδια εθνοτική ομάδα χρησιμοποιούνταν οι όροι Αχριάν, Νταγκλή, Κιζιλμπάς.⁴⁸⁶

Οι παραπάνω όροι δεν αποτέλεσαν προϊόν αυτοπροσδιορισμού του πληθυσμού αυτού. Όπως συχνά συμβαίνει σε περιπτώσεις μειονοτήτων ή εθνοτικών ομάδων, ο κυρίαρχος πολιτισμός ορίζει και προσδιορίζει αυτούς τους πληθυσμούς πολλές φορές με τρόπο υποτιμητικό. Ειδικότερα αναφορικά με τους Πομάκους, το πολυπολιτισμικό περιβάλλον της Θράκης διαδραμάτισε «καθοριστικό ρόλο με καθορισμένες διαβαθμίσεις στους ρόλους και τις πρακτικές κυρίαρχων / κυριαρχούμενων» με τους δεύτερους να κατέχουν την «τελευταία θέση στην κοινωνική ιεραρχία».⁴⁸⁷ Ο εθνοκεντρικές τάσεις που δημιουργούνται με τη διάλυση και τον κατακερματισμό της οθωμανικής αυτοκρατορίας, ενίσχυσαν τη δημιουργία ανισοτήτων στο όνομα της εθνικής καθαρότητας που «οφείλουν» να έχουν τα νέα εθνικά κράτη. Επομένως οι προσδιορισμοί των ετεροτήτων δε θα μπορούσε παρά να είναι στο ίδιο πλαίσιο. Η Τσιμπιρίδου σχετικά με τον προσδιορισμό των Πομάκων λέει: «[...] το όνομα Πομάκος, που με τόση ευκολία εμείς – οι μη Πομάκοι – χρησιμοποιούμε, δεν είναι παρά ένας ετεροπροσδιορισμός [...] που μαζί με άλλα ετεροπροσδιοριστικά ονόματα που προηγούνται ή και συνυπάρχουν [...] χρησιμοποιούνται υποτιμητικά ή και περιπαιχτικά, ως συνδηλωτικά αυτού του άλλαξε την πίστη, του παράξενου, του λιγότερο έμπιστου, του κυνηγημένου φυγά που βρίσκει καταφύγιο στο βουνό».⁴⁸⁸ Την ίδια εποχή, το 19^{οο} αι. δηλαδή, θεωρεί ο Παπαδημητρίου ότι βρίσκεται η

⁴⁸³ Μαλκίδης, Θεοφάνης, ό.π., σ. 78.

⁴⁸⁴ Γεωργαντζής Πέτρος, «Η σημασία των ονομασιών: Αχριάνες και Πομάκοι», Α' παγκόσμιο συνέδριο αποδήμων Θρακών, Ξάνθη, 1993, σ.σ. 285-297.

⁴⁸⁵ Η ετυμολογία του όρου «Πομάκοι» δεν είναι εξακριβωμένη και κοινά αποδεκτή. Τα νέα εθνικά κράτη, για να εξυπηρετήσουν πολιτικές σκοπιμότητες, κατασκεύασαν τις δικές τους εκδοχές σχετικά με την προέλευση του όρου και συνεπώς, την καταγωγή της συγκεκριμένης εθνοτικής ομάδας. Ο Κόκκας συνόψισε τις δώδεκα επικρατέστερες εκδοχές σχετικά με την προέλευση της ονοματολογίας, βασισμένες σε βιβλιογραφία και των τριών εμπλεκόμενων κρατών (Βουλγαρία, Ελλάδα, Τουρκία) αλλά και σε γενικότερη διεθνή βιβλιογραφία, βλ. Κόκκας, Νικόλαος, «Οι Πομάκοι της Βουλγαρικής Ροδόπης», στο επιμ. Ν. Κόκκας – Θ. Μαλκίδης, *Μετασχηματισμοί της συλλογικής ταυτότητας των Πομάκων*, Σπανίδης, Ξάνθη, 2006, σ.σ. 247-250.

⁴⁸⁶ Τσιμπιρίδου, Φωτεινή, «Πομάκος σημαίνει άνθρωπος του βουνού», στο επιμ. Β. Νιτσιάκος – Χ. Κασίμης, *Ο Ορεινός Χώρος της Βαλκανικής*, Πλέθρον, Αθήνα, 2000, σ. 135.

⁴⁸⁷ Τσιμπιρίδου, Φωτεινή, «Πομάκος σημαίνει άνθρωπος του βουνού». Εννοιολογήσεις και βιώματα του 'τόπου' στις κατασκευές και τις πολιτικές μειονοτικών περιθωριακών ταυτοτήτων», στο επιμ. Ν. Κόκκας – Θ. Μαλκίδης, *Μετασχηματισμοί της συλλογικής ταυτότητας των Πομάκων*, Σπανίδης, Ξάνθη, 2006, σ. 136.

⁴⁸⁸ Τσιμπιρίδου, Φωτεινή, ό.π., 2006, σ. 135.

αφετηρία των εθνικιστικών αντιλήψεων που καθόρισαν τη στάση του κυρίαρχων εθνών απέναντι στη συγκεκριμένη εθνοτική ομάδα»:

Στην εποχή αυτή θα πρέπει να αναγάγουμε την αφετηρία της συγκρότησης των κατοπινών «εθνικιστικών αφηγήσεων» αναφορικά με τους Πομάκους, οι οποίες άπτονται όλων των εξωτερικών δεικτών μιας εθνότητας (καταγωγή, γλώσσα, θρήσκευμα, έθιμα και παραδόσεις) και επιχειρούν να δημιουργήσουν ιδεολογικές παραστάσεις συναφείς με εκείνες της εθνοκεντρικής ιστοριογραφίας σε όλα τα επίπεδα. Ο ιδεολογικός «εξελληνισμός» ή «εκβουλγαρισμός» ή «εκτουρκισμός» του πομάκικου πληθυσμού διαστρεβλώνεται από αφετηριακές ιδεολογικές προκαταλήψεις καθώς διέπεται από την αναζήτηση της ιστορικής συνέχειας, του πρωτογενούς και της καθαρότητας των εθνοτήτων.⁴⁸⁹

VII.1.1γ.ii. Οι Πομάκοι του νομού Ξάνθης.

Ο κύριος όγκος του πληθυσμού των Πομάκων του νομού Ξάνθης κατοικεί στα ορεινά χωριά νότια της οροσειράς της Ροδόπης και ένα μικρό μέρος στην πόλη της Ξάνθης. Το γεγονός ότι οι κάτοικοι των ορεινών κοινοτήτων οι οποίες αν και χαρακτηρίζονται «πληθυσμιακά αμιγείς» κι έχουν «χαρακτηριστικά κλειστής ομάδας» έως και τα μέσα του 20^{ού} αι., δεν συνεπάγεται ότι μπορούν να αντιμετωπιστούν συνολικά ως μία οντότητα με ενιαία συνείδηση καταγωγής.⁴⁹⁰ Σύμφωνα με την Τσιμπιρίδου «Δεν υφίσταται κανενός είδους ομοιογένεια που εκφράζεται από τους ίδιους σ' αυτούς τους πληθυσμούς. Απεναντίας υφίστανται μόνο διακρίσεις διαφοροποίησης όπως το δείχνει παραδειγματικά ο λόγος: 'αυτοί που μένουν στην Ξάνθη δεν είναι σαν εμάς' κ.α.. Η ομογενής θεώρηση είναι εξωγενούς χαρακτήρα και προέρχεται από τις πολιτικές των άλλων κυρίαρχων ομάδων [...]».⁴⁹¹ Ωστόσο υπάρχουν κύρια κοινά χαρακτηριστικά των Πομάκων, κι αυτά αφορούν το θρήσκευμα, το επάγγελμα και τη γλώσσα, καθώς δηλώνουν Μουσουλμάνοι, η κύρια επαγγελματική δραστηριότητα όσων διαμένουν στις κοινότητες είναι η ενασχόληση με τη γεωργία και την κτηνοτροφία και, τέλος, μιλούν ως μητρική γλώσσα μια διάλεκτο σλαβικής προέλευσης με ορισμένους ιδιοματισμούς σε κάποια χωριά. Η

⁴⁸⁹ Παπαδημητρίου, Παναγιώτης, «Μετασχηματισμοί της εθνικής ταυτότητας των Πομάκων (1878 – 1940)», στο επιμ. Ν. Κόκκας – Θ. Μαλκίδης, *Μετασχηματισμοί της συλλογικής ταυτότητας των Πομάκων*, Σπανίδης, Ξάνθη, 2006, σ.σ. 17, 52.

⁴⁹⁰ Κόκκας, Νικόλαος, «Η προφορική παράδοση των Πομάκων της Ροδόπης στο Θράκη. Ιστορική και λαογραφική προσέγγιση», στο επιμ. Μ. Βαρβούνης, *Θράκη. Ιστορική και λαογραφική προσέγγιση του λαϊκού πολιτισμού της*, Αλήθεια, Αθήνα, 2006, σ. 271. Παπαδημητρίου, Παναγιώτης, *Οι Πομάκοι της Ροδόπης. Από τις εθνοτικές σχέσεις στους Βαλκανικούς εθνικισμούς (1870 – 1990)*, Κυριακίδης, Θεσσαλονίκη, 2003, σ. 67. Brunnbauer, U., «Κοινωνική Προσαρμογή σ' ένα ορεινό περιβάλλον: Πομάκοι και Βούλγαροι στην Κεντρική Ροδόπη 1830-1930», στο επιμ. Β. Νιτσιάκος – Χ. Κασίμης, *Ο Ορεινός Χώρος της Βαλκανικής*, Πλέθρον, Αθήνα, 2000, σ. 37.

⁴⁹¹ Τσιμπιρίδου, Φωτεινή, ό.π., 2006, σ. 139. Η άποψη αυτή επιβεβαιώνεται, από τη διαφορετική αντιμετώπιση που είχα στα διάφορα Πομακοχώρια κατά την πραγματοποίηση της επιτόπιας έρευνας. Οι διαφοροποιήσεις προέρχονταν από τις πολιτικές και θρησκευτικές επιρροές που ασκούν στους κατοίκους οι άλλες κυρίαρχες ομάδες.

μητρική τους γλώσσα παρόλα αυτά παραμένει προφορική και δε διδάσκεται στο σχολείο. Οι γλώσσες τις οποίες διδάσκονται είναι η ελληνική και η τουρκική.

Τα τελευταία χρόνια αυξάνεται διαρκώς το ενδιαφέρον για τη μελέτη αυτών των πληθυσμών από την επιστημονική κοινότητα. Λαογραφικό υλικό συλλέγεται ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '70 κυρίως από τον Θεοχαρίδη, τον Αγγέλη και τον Αλεξανδράκη.⁴⁹² Ακόμη στο βιβλίο με τίτλο «Μετασηματισμοί της συλλογικής ταυτότητας των Πομάκων» έχει συγκεντρωθεί ένας μεγάλος όγκος ελληνικής και ξενόγλωσσης βιβλιογραφίας που αφορά ιστορικά, ανθρωπολογικά και λαογραφικά στοιχεία της συγκεκριμένης εθνοτικής ομάδας.⁴⁹³

Το πρώτα στοιχεία, κατάλοιπα των προηγούμενων δεκαετιών σχετικά με τη θέση των Πομάκων στην ελληνική κοινωνία το συναντά κανείς ακόμη και σήμερα, λίγα χιλιόμετρα βόρεια της πόλης της Ξάνθης, στο δρόμο για τα Πομακοχώρια. Πρόκειται για την πινακίδα που γράφει «επιτηρούμενη ζώνη» και την ύπαρξη της «μπάρας».⁴⁹⁴ Η πληροφορήτρια Εμινέ Μπουρουτζή εξηγεί ότι «Η μπάρα ήταν ένα κομμάτι που υπήρχε στρατός και έλεγχε πως πάμε στην Κωνσταντινούπολη-σαν τελωνείο ήταν. Έπρεπε να έχεις από το 4^ο σώμα στρατού άδεια κι από την ελληνική αστυνομία και μετά να κατεβείς στην Ξάνθη από τα χωριά ή να ανεβεί κάποιος στα χωριά. Πρώτα θα σε ρωτούσανε που θα μείνεις ή που θα πας, τι θα κάνεις, πόσο καιρό κλπ.[...] Το 1995 έπεσε η μπάρα [...]». Τα «εσωτερικά σύνορα» μέσα στην ελληνική επικράτεια καλλιέργησαν και διαμόρφωσαν ένα κλίμα καχυποψίας και δυσπιστίας στους ανθρώπους αυτών των κοινοτήτων, ως προς το ρόλο και τα κίνητρα των επισκεπτών κι ερευνητών της περιοχής. Ο Κόκκας αναφέρει ότι «Το γεγονός ότι τα ελληνοβουλγαρικά σύνορα ήταν επιτηρούμενη ζώνη κατά τα χρόνια του ψυχρού πολέμου συνέτεινε στην έλλειψη εκσυγχρονισμού, στην οικονομική αυτάρκεια και τον αποκλεισμό των πομάκικων οικισμών από τα οικονομικά και πολιτικά τεκταινόμενα».⁴⁹⁵

VII.1.γ.iii. Το τραγούδι «*Trimína brátje*» (τρία αδέρφια).

Οι πληροφορίες μέσα από τη βιβλιογραφία αλλά και από προφορικές μαρτυρίες καθόρισαν τις κοινότητες στις οποίες θα απευθυνθεί η έρευνα ώστε να συγκεντρωθούν στοιχεία που αφορούν την παραλογή. Η έρευνα πραγματοποιήθηκε στις κοινότητες Διάσπαρτο, Πάχνη, Σμίνθη, Σάτρες, Γλαύκη, Ωραίο, Μύκη, Σέλερο καθώς και στην πόλη της Ξάνθης.

⁴⁹² Θεοχαρίδης, Πέτρος, *Πομάκοι. Οι μουσουλμάνοι της Ροδόπης*, ΠΑΚΕΘΡΑ, Ξάνθη, 1995. Αγγελής, Θ., *Λαογραφικόν υλικόν εκ του Πομακικού χωρίου Άσκυρα Ξάνθης*, Κ.Ε.Ε.Λ., Αθήνα, 1961. Αλεξανδράκης, Γ., *Λαογραφικά εκ του Πομακικού χωρίου Σατρών Ξάνθης*, Κ.Ε.Ε.Λ., Αθήνα, 1961.

⁴⁹³ Κόκκας, Νικόλαος – Μαλκίδης, Θεοφάνης, ό.π.

⁴⁹⁴ Αναφέρω τα συγκεκριμένα στοιχεία καθώς θεωρώ ότι αποτελούν ερμηνευτικό εργαλείο για τη συμπεριφορά των μόνιμων κατοίκων απέναντι στον κάθε μη Πομάκο επισκέπτη.

⁴⁹⁵ Κόκκας, Νικόλαος, ό.π., 2006.2., σ. 271.

Στο *Μελωδικό Τύπο Ζ'* εντάσσονται τέσσερις παραλλαγές οι οποίες ηχογραφήθηκαν στις κοινότητες Διάσπαρτο, Πάχνη, Σμίνθη Γλαύκη, στα βόρεια του νομού Ξάνθης. Κοινό στοιχείο των παραλλαγών αποτελεί το γεγονός ότι ανήκουν στο διατονικό τρόπο του ρε. Έχουν όλες δεκασύλλαβο στίχο. Ο ρυθμός τους είναι δίσημος με μέτρο 2/4. Παρουσιάζουν τέσσερις μελωδικές φράσεις. Η α1 καταλήγει στην πέμπτη βαθμίδα (λα²) ενώ η δεύτερη α1', διαφοροποιημένη της α1 ως προς την κατάληξη, καταλήγει στην τρίτη (φα²). Οι δύο επόμενες μελωδικές φράσεις β1 και β2 καταλήγουν στην τονική (ρε²). Το κείμενο εκφέρεται χωρίς τσακίσματα και έχει το δομικό τύπο ΑΒ. Οι παραλλαγές του *Ζ' Μελωδικού Τύπου* διακρίνονται από το συλλαβικό χαρακτήρα τους.

Σχηματική απεικόνιση κοινοτήτων Μελωδικού Τύπου Ζ΄



Στο Μελωδικό Τύπο Ζ΄ εντάσσονται τέσσερις παραλλαγές, οι οποίες καταγράφονται στο γεωγραφικό διαμέρισμα της Θράκης, στο ν. Ξάνθης.

Μελωδικός Τύπος Ζ΄
Γεωγραφικό διαμέρισμα Θράκης

Παραλλαγή 47

«*Trimína brátve*» (τρία αδέρφια)

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Διάσπαρτο Ξάνθης, 2011

Τραγούδι: Εμινέ Μπουρουντζή

Τρόπος	Ρε διατονικός
Στίχος	Δεκασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1], [iii: 1], [v: 2, 3], [vi: 1]
Μουσικοποιητική δομή	A1 A2 B1 B2
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1: 1 2 3 4 5 α1 λα A2: 6 7 8 9 10 α1' φα B1: 1 2 3 4 5 β1 ρε B2: 6 7 8 9 10 β2 ρε
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο και δομή

Το κείμενο του τραγουδιού είναι στροφικό και κάθε στίχος αποτελείται από δέκα συλλαβές. Ο κάθε στίχος διακρίνεται σε δύο πεντασύλλαβα ημιστίχια (A1, A2, B1, B2).

Μελωδικές φράσεις

Η μελωδία ακολουθεί απαρέγκλιτα τη στιχουργική δομή και κινείται στο διατονικό τρόπο του Ρε, ξεκινώντας από την 7^η (ντο³). Η πρώτη μελωδική φράση α1 καταλήγει στην V βαθμίδα (λα²) ενώ η δεύτερη α1', διαφοροποιημένη της α1 ως προς την κατάληξη, καταλήγει στην III (φα²). Οι δύο επόμενες μελωδικές φράσεις β1 και β2 καταλήγουν στην τονική (ρε²). Στους επόμενους στίχους η μελωδία έχει την ίδια δομή με μικρές ποικιλματικές διαφοροποιήσεις στα ημιστίχια Δ1, ΣΤ1, Ζ1, Ν1.

Παρατηρήσεις - σχόλια

Η Εμινέ Μπουρουντζή, αφού πρώτα ανέφερε το όνομα της παραλλαγής του τραγουδιού, πληροφορεί ότι σε πολλά χωριά της περιοχής τραγουδιέται αυτό το τραγούδι. Η ίδια δηλώνει Πομάκα και θεωρεί ότι οι Πομάκοι αποτελούν ένα «πολυπολιτισμικό κομμάτι» καθώς, όπως η ίδια σημειώνει «κάθε χωριό έχει τη δική του διάλεκτο, τα δικά του τραγούδια. Αν μας αρέσει ένα τραγούδι που λένε στο άλλο χωριό, μπορούμε να το προσαρμόσουμε στον τρόπο που το λέμε στο δικό μας χωριό». Έτσι η πληροφορήτρια εξηγεί τον τρόπο διάδοσης και παραλλαγής κοινών τραγουδιών στην περιοχή αυτή. Αναφορικά με το τραγούδι *Trimina brátje* λέει ότι το έμαθε από τη μητέρα και τη μεγάλη θεία της. Όπως και στην περίπτωση της πληροφορήτριας από την εθνοτική ομάδα των Γκαγκαούζων, από την Οινόη, γίνεται κι εδώ προσπάθεια σύνδεσης του μύθου με πραγματικά γεγονότα: «Λένε ότι ήταν αληθινή ιστορία. Όταν ξεκίνησαν να χτίζουν τις Βυζαντινές γέφυρες, λέγανε ότι για να στηθεί έτσι όπως είναι και να περνάνε χιλιάδες κόσμος και να μην γκρεμίζεται. Αυτά τα γεφύρια ακόμη υπάρχουν σε όλα τα χωριά». Ως προς τη λειτουργικότητα του τραγουδιού η πληροφορήτρια αναφέρει ότι το τραγούδι αυτό δε χορεύεται, καθώς το τραγουδάνε «στο νυχτέρι, μετζέ το λέμε εμείς». Το «νυχτέρι» ήταν μία διαδικασία κοινωνικών συναθροίσεων στις αγροτικές - κτηνοτροφικές κοινωνίες πριν την χρήση ηλεκτρικού ρεύματος και εν τέλει την αστικοποίηση του πληθυσμού. Η δύση του ηλίου σηματοδοτούσε την επιστροφή στο σπίτι από το χώρο εργασίας. «Το νυχτέρι» ήταν ελαφριάς μορφής νυχτερινή εργασία μεταξύ των γυναικών σε κάποιο σπίτι της γειτονιάς. Στην πραγματικότητα αποτελούσε αφορμή για συγκεντρώσεις των γειτόνων και συγγενών. Κατά τη διάρκειά τους οι παρευρισκόμενοι τραγουδούσαν, έλεγαν παραμύθια και σχολίαζαν γεγονότα από την καθημερινότητα της κοινότητας. Σήμερα το νυχτέρι αποτελεί παρελθόν σαν τρόπος ζωής στο μεγαλύτερο μέρος της ελληνικής επικράτειας. Ωστόσο στα χωριά των Πομάκων εξακολουθεί να συμβαίνει ως ζωντανό στοιχείο του πολιτισμού αυτών των κοινοτήτων. Η Εμινέ Μπουρουντζή αναφέρει σχετικά: «Στα νυχτέρια μαζεδύμασταν στα σπίτια κορίτσια ανύπαντρα. Καθόμασταν κυκλικά – καναπέδες δεν υπήρχανε – τραγουδούσαμε, τα αγόρια κοιτούσαν από το μπαλκόνι ή από το παράθυρο. Ήταν ένα κομμάτι που είχε ζωντάνια. Πλέκαμε, σπάζαμε καρύδια, κάναμε πάστα, δουλεύαμε. Τα νυχτέρια γινόταν σε καθημερινή βάση. Τηλεοράσεις δεν υπήρχανε. Αυτά γινότανε μέχρι το 2005. Και τώρα γίνονται αλλά όχι τόσο πολύ».

Η πληροφορήτρια, πριν τραγουδήσει, αφηγείται το τραγούδι ως εξής:

Τρία αδέρφια γεφύρι χτίζουνε την ημέρα το χτίζανε, το βράδυ γκρεμιζόταν.
κάθισαν τ' αδέρφια για να συζητήσουν τι θα κάνουν για να κρατηθεί το γεφύρι.
Βρήκαν τη λύση: Οποιανού η γυναίκα έρθει πρώτη να τους πάει μεσημεριανό,
αυτή τη γυναίκα θα χτίσουνε μέσα στο γεφύρι.
Βλέπει ο μικρότερος ότι έρχεται η δική του γυναίκα.
Με τα μάτια της κάνει νόημα πίσω να γυρίσει, τα χέρια του κουνάει πίσω να
γυρίσει.

Αυτή όμως ερχόταν όλο πιο γρήγορα να φτάσει.
 Του λέει: αγαπημένε μου, γιατί είσαι στεναχωρημένος, γιατί κλαίς;
 - Μου έπεσε η βέρα μέσα στο θεμέλιο του γεφυριού.
 Του λέει: μη στεναχωριέσαι, θα μπω εγώ μέσα να την πάρω.
 Κι όταν μπαίνει να την πάρει τους λέει ρίξτε χόμα και πέτρες για να κρατηθεί
 το γεφύρι.

Παραλλαγή 48

«*Trimína brátve*»

Συλλ. *Λάμπρος Ευθυμίου*

Σμίνθη Ξάνθης, 2011

Τραγούδι: *Μουσταφά Αχμεντζί*

Τρόπος	Ρε διατονικός
Στίχος	Δεκασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1], [iii: 1α], [vi: 1, 2α, 2γ].
Μουσικοποιητική δομή	A1 A2 B1 B2
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1: 1 2 3 4 5 α1 λα A2: 6 7 8 9 10 α1' φα B1: 1 2 3 4 5 β1 ρε B2: 6 7 8 9 10 β2 ρε
Ρυθμός	Δίσσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Τραγούδι με οργανική συνοδεία μπουζουκιού

Κείμενο, μελωδία, μουσικοποιητική δομή

Η ανάλυση των στοιχείων της μουσικοποιητικής δομής, του κειμένου και της μελωδίας είναι όμοια με την παραλλαγή 47.

Οργανική συνοδεία

Ο πληροφορητής παίζει με το μπουζούκι μία εισαγωγική μελωδία πριν ξεκινήσει η εκφορά του κειμένου. Μεταξύ των στροφών παρεμβάλλονται μικρές μελωδικές φράσεις από τη συνοδεία του οργάνου. Κατά τη διάρκεια της εκφοράς του κειμένου, ο πληροφορητής παίζει κατά διαστήματα στο μπουζούκι τις μελωδικές φράσεις. Σε όλη τη διάρκεια του τραγουδιού, παίζει στο μπουζούκι ρυθμικά την τονική (ρε²).

Παρατηρήσεις – σχόλια

Ο Μουσταφά Αχμετζί, μουσικός ο ίδιος, κάτοικος της Σμίνθης, αναφέρει ότι έμαθε το τραγούδι «από παλιούς παππούδες. Το λέγανε εδώ στο χωριό αλλά δεν το χορεύαμε. Το λέγαμε όλοι μαζί στις παρέες και παίζανε και φλογέρες». Ο ίδιος παίζει μπουζούκι, ως αυτοδίδαχτος μουσικός. Το κύριο ρεπερτόριο το οποίο τραγουδάει παίζοντας μπουζούκι είναι ρεμπέτικα τραγούδια. Ωστόσο χωρίς προκαταλήψεις σχετικά με το αν είναι ορθό ή όχι, παίζει με το ίδιο όργανο τραγούδια πομάκικα, που έμαθε από όταν ήταν νέος από τους γηραιότερους κατοίκους της κοινότητας. Μια περιληπτική αφήγηση του μύθου προηγείται του τραγουδιού:

Ήτανε τρία αδέρφια, παντρεμένα και τα τρία,
όρκο έκαναν να μην πουν τίποτα στη γυναίκα που τους πήγε το πρωί φαγητό.
Τα δύο αδέρφια είπαν στις γυναίκες τους να μην πάνε το πρωί
αλλά ο μικρός τον κράτησε (τον όρκο), δεν είπε στη γυναίκα του.
Του μικρού η γυναίκα το πρωί ήρθε – τη χτίσανε τη γυναίκα μέσα στο γεφύρι.
Παρακαλούσε η γυναίκα. Έχω απλώσει ρούχα να στεγνώσω, έχω παιδάκι.
Αλλά εκείνοι τη χτίσανε στο γεφύρι μέσα.

Παραλλαγή 49

«Trimína brátje»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Πάχνη Ξάνθης, 2011

Τραγούδι: Αντνάν

Τρόπος	Ρε διατονικός
Στίχος	Δεκασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1].
Μουσικοποιητική δομή	A1 A2 B1 B2
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1: 1 2 3 4 5 α1 λα A2: 6 7 8 9 10 α1' φα B1: 1 2 3 4 5 β1 ρε B2: 6 7 8 9 10 β2 ρε
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο, μελωδία, μουσικοποιητική δομή

Τα στοιχεία που αφορούν στο κείμενο, τις μελωδικές φράσεις και τη μουσικοποιητική δομή της παραλλαγής 49 είναι όμοια με τα αντίστοιχα των δύο προηγούμενων που ανήκουν στο *Μελωδικό Τύπο Ζ'*.

Παρατηρήσεις - σχόλια

Ο Αντνάν, πληροφορητής από το χωριό Πάχνη, προτιμά όπως λέει ο ίδιος να τραγουδά αυτό το τραγούδι και πολλά άλλα, όταν βρίσκεται μόνος του κατά την ώρα της εργασίας, παίζοντας φλογέρα, γιατί αυτό τον ξεκουράζει. Τα στοιχεία που αφορούν τη μελωδική δομή του τραγουδιού είναι κοινά με τις δύο προηγούμενες παραλλαγές. Ωστόσο το γεγονός ότι ο πληροφορητής τραγούδησε δύο στίχους της παραλογής δεν μπορούν να διεξαχθούν ασφαλή συμπεράσματα ως προς τα μοτίβα του κειμένου του τραγουδιού.

Παραλλαγή 50

«Trimína brátje»

Συλλ. Ελένη Τσιλιπάκου

Γλαύκη Ξάνθης, 2006

Τραγούδι: Αλή Ρόγκο

Τρόπος	Ρε διατονικός
Στίχος	Δεκασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 2α], [iii: 1], [v: 1, 2, 3], [vi: 1].
Μουσικοποιητική δομή	A1 A2 B1 B2
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1: 1 2 3 4 5 α1 λα A2: 6 7 8 9 10 α1' φα B1: 1 2 3 4 5 β1 ρε B2: 6 7 8 9 10 β2 ρε
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο, μελωδία, μουσικοποιητική δομή

Τα στοιχεία που αφορούν στο κείμενο, τις μελωδικές φράσεις και τη μουσικοποιητική δομή είναι όμοια με τα αντίστοιχα των προηγούμενων παραλλαγών 47, 48 και 49.

VII.1.δ. Συμπεράσματα παραλλαγών Μελωδικού Τύπου Ζ'.

Σύμφωνα με την εξέταση των στοιχείων των παραλλαγών που ανήκουν στο Μελωδικό Τύπο Ζ', προκύπτουν τα εξής συμπεράσματα:

Μελωδικές φράσεις

Τέσσερις μελωδικές φράσεις εμφανίζονται με την ίδια σειρά σε όλες τις παραλλαγές.

Μελωδική φράση α1

Παραλλαγή 47	
Παραλλαγή 48	
Παραλλαγή 49	
Παραλλαγή 50	

Η μελωδία ανήκει στο διατονικό τρόπο του ρε. Παρόλα αυτά η πρώτη μελωδική φράση ξεκινά με την VII βαθμίδα και με μία κατιούσα ποικιλματική κίνηση καταλήγει στην V ή στην IV (παρ. 50).

Μελωδική φράση α1'

Παραλλαγή 47	
Παραλλαγή 48	
Παραλλαγή 49	
Παραλλαγή 50	

Η α2 φράση επίσης ξεκινά με την VII. Διακρίνεται και σε αυτή την περίπτωση κατιούσα κίνηση της μελωδίας η οποία καταλήγει στην III ή στη II βαθμίδα (παρ. 49).

Μελωδική φράση β1

Παραλλαγή 47	<p>pres den ye gra - - dôt</p>
Παραλλαγή 48	<p>pres den ye gra - dôt</p>
Παραλλαγή 49	<p>po den ye gra - - - dat</p>
Παραλλαγή 50	<p>prés - den go gra - - - dôt</p>

Η β1 μελωδική φράση ξεκινά στη μεσαία περιοχή. Από την IV ή την V βαθμίδα, με πήδημα προς τα επάνω φτάνει στην VII βαθμίδα (ή παραμένει στην V, παρ. 48) και με κατιούσα κίνηση, όχι σε όλες τις περιπτώσεις βηματική, καταλήγει στην τονική ή την υποτονική (παρ. 47).

Μελωδική φράση β2

Παραλλαγή 47	<p>Ve - - - cher so sí pe</p>
Παραλλαγή 48	<p>vé cher so sí pe</p>
Παραλλαγή 49	<p>Vé - - - cher sa sí pe</p>
Παραλλαγή 50	<p>vé - çer - sa stúr vo</p>

Η β2 μελωδική φράση κινείται στη χαμηλή περιοχή και με κίνηση από πάνω καταλήγει στην τονική. Στις παραλλαγές 47, 48 η κατάληξη γίνεται με πήδημα 4^{ης} προς τα κάτω ενώ στην περίπτωση των παραλλαγών 49 και 50, η κατάληξη στην πτονική πραγματοποιείται με κατιούσα βηματική κίνηση.

Σε όλες τις μελωδικές φράσεις διακρίνονται απλά ρυθμό-μελωδικά μοτίβα με χρήση κυρίως ογδών και τετάρτων, καθώς και μισών κατά τις καταλήξεις των α1 και β2 φράσεων.

Η διάδοση των παραλλαγών

Οι παραλλαγές τύπου Ζ' εμφανίζονται σε κοινότητες της Θράκης οι οποίες κατοικούνται από μέλη που ανήκουν στην εθνοτική ομάδα των Πομάκων.

Σχολιασμός των κειμένων

Μοτίβα κατάταξης	i	ii	iii	iv	v	vi	vii	viii	ix
Παραλλαγή 47	√		√		√	√			
Παραλλαγή 48	√		√			√			
Παραλλαγή 49	√								
Παραλλαγή 50	√		√		√	√			

Η παραλλαγές του *Μελωδικού Τύπου Ζ'* αναφέρονται στο κτίσιμο μιας πόλης, χωρίς να την κατονομάζουν. Στις παραλλαγές 47, 48, η ηρωίδα αποκαλείται Yürkâ Kadóna και στην παραλλαγή 50, ο πρωτομάστορας Hasân. Σε όλες τις παραλλαγές ο αριθμός των «πρωτομαστόρων» ανέρχονται σε τρεις, οι οποίοι είναι αδέρφια.

Από όλες τις παραλλαγές απουσιάζουν τα μοτίβα της εξαγγελίας της θυσίας και της πρόσκληση της ηρωίδας ενώ στα τραγούδια 47, 50, εμφανίζεται η συμφωνία των μαστόρων για το θύμα (μοτίβο iii) το οποίο απουσιάζει από όλες τις ελληνόφωνες εκδοχές της παρούσας εργασίας. Τα κείμενα των παραλλαγών φτάνουν έως τη σκηνή της εντοίχισης. Ο στίχος των παραλλαγών παραμένει πάντα δεκασύλλαβος.

VII.1.1ε. Μελωδικός Τύπος Η'.

VII.1.1ε.ι. Οι Γκαγκαβούζοι.

Η υποχρεωτική ανταλλαγή των πληθυσμών του 1923 βάση της συνθήκης της Λοζάνης έγινε με θρησκευτικά κριτήρια (εξαίρεση αποτέλεσαν οι Έλληνες «Ρωμιοί» της Κωνσταντινούπολης, της Ίμβρου και της Τενέδου και οι Μουσουλμάνοι της δυτικής Θράκης, οι οποίοι αποτελούν αναγνωρισμένες μειονότητες στην Τουρκία και Ελλάδα αντίστοιχα). Οι Γκαγκαούζοι, κάτοικοι κοινοτήτων ανατολικά του Έβρου ποταμού, παρότι είχαν ως μητρική γλώσσα την τουρκική, ως Χριστιανοί αποτέλεσαν μέρος του ανταλλαγέντος πληθυσμού. Ο κύριος όγκος τους εγκαταστάθηκε σε κοινότητες γύρω από τις πόλεις της Ορεστιάδας και του Διδυμοτείχου. Μία από τις

μεγαλύτερες κοινότητες η οποία αριθμούσε 237 οικογένειες σύμφωνα με τα στοιχεία του Κοζαρίδη εγκαταστάθηκε στη σημερινή λεγόμενη Οινόη, προάστιο στη βόρεια πλευρά της πόλης της Ορεστιάδας. Πρόκειται για πρόσφυγες που προέρχονται από το χωριό *Κρασοχώρι* ή *Saraplar* όπως ήταν ονομασία του χωριού στην τουρκική γλώσσα, και βρίσκεται νοτιοανατολικά της μεθοριακής πόλης Edirne (Αδριανούπολη).⁴⁹⁶

Σήμερα οι ηλικιωμένοι κυρίως, όπως αναφέρει ο Κοζαρίδης, αποφεύγουν να προσδιορίσουν την καταγωγή τους αρκούμενοι να χαρακτηρίσουν τους Γκαγκαβούζηδες «χριστιανούς». ⁴⁹⁷ Οι νεότεροι ωστόσο στρέφονται περισσότερο στην καταγραφή και τη μελέτη της παράδοσής τους. Στο πλαίσιο αυτό ιδρύθηκε ο «Λαογραφικός και Πολιτιστικός Σύλλογος Γυναικών Άνω Οινόης, το Κρασοχώρι» το 1991. Οι ίδιοι εκεί αυτοπροσδιορίζονται ως «*Τουρκόφωνοι*», *Χριστιανοί Έλληνες*.⁴⁹⁸ Η συνάντηση με μέλη του συλλόγου κρίθηκε αναγκαία ώστε να κατανοηθούν οι συνθήκες και το περιβάλλον στο οποίο ζει και δραστηριοποιείται η ετερότητα αυτή. Ως πρόσφυγες τρίτης γενιάς, δεν έχουν βιώσει οι ίδιοι τις μεταβολές και τις αντιξοότητες από την ανταλλαγή πληθυσμών και τις νέες συνθήκες που είχαν οι πρόσφυγες πρώτης γενιάς να αντιμετωπίσουν. Οι γνώσεις τους αναφορικά με τη ζωή των Γκαγκαούζων πριν το 1922 αλλά και με τις πρώτες δεκαετίες της ζωής στη νέα πλέον πατρίδα, προέρχονται από τις προφορικές μαρτυρίες των παππούδων και γιαγιάδων τους, για τους οποίους οι συνθήκες αυτές αποτέλεσαν βίωμα.

Η διατήρηση και η εξέλιξη ενός Πολιτισμού προϋποθέτει την έκφραση των επιμέρους στοιχείων του, δηλαδή της γλώσσας, της θρησκείας, των εθίμων και το σύνολο των τελετουργιών στα οποία συμμετέχουν τα ενταγμένα σε αυτόν μέλη της κοινότητας. Η θρησκεία πολλές φορές αποτελεί σημαντικό παράγοντα τριβής και αντιπαραθέσεων των νέων εθνοτικών ομάδων που εγκαθίστανται σε μία περιοχή, με τους κατοίκους που ανήκουν στον κυρίαρχο Πολιτισμό του κάθε κράτους. Οι Γκαγκαβούζοι, όντας Χριστιανοί στο θρήσκευμα, δεν αντιμετώπισαν ιδιαιτερότητες προσαρμογής στον τομέα αυτό, γεγονός που τους επέτρεψε να έχουν τη δική τους ενορία και να τελούν χωρίς ενδεχόμενες παρεμβάσεις κι εκφοβισμούς τις θρησκευτικές τους τελετές.⁴⁹⁹

Ωστόσο το γλωσσικό ζήτημα είναι το κύριο χαρακτηριστικό που διαφοροποιεί αυτή την κοινότητα ανθρώπων από τον κυρίαρχο Πολιτισμό. Έχοντας ως μητρική γλώσσα μία τούρκικη ιδιοματική διάλεκτο, εκφέρουν τα στοιχεία του πολιτισμού τους καθώς και επικοινωνούν μέσω αυτής, γεγονός το οποίο δεν αποδέχτηκε η ελληνόφωνη τοπική κοινωνία. Σε μαρτυρία της η Αναστασία Πετρέση αναφέρει ότι «Τα πρώτα χρόνια τους σνόμπαραν οι Ορεστιάδιτες και τους έκαναν να μειονεκτούν

⁴⁹⁶ Κοζαρίδης, Χρήστος, *Εμείς οι Γκαγκαβούζηδες, ταυτότητες-ιστορικές πηγές και η πορεία μας μέσα στο χρόνο*, Παρατηρητής της Θράκης, Κομοτηνή, 2009, σ. 337.

⁴⁹⁷ Κοζαρίδης, Χρήστος, *ό.π.*, σ.σ. 123-124.

⁴⁹⁸ Σύλλογος γυναικών «Το κρασοχώρι»: http://krasochori.gr/?page_id=10, πρόσβαση στις 16.02.2012.

⁴⁹⁹ Σύλλογος γυναικών «Το κρασοχώρι»: http://krasochori.gr/?page_id=125, πρόσβαση στις 16.02.2012.

λόγω της γλώσσας. Μιλούσαν μόνο μέσα στο σπίτι. Όταν κατέβαιναν στην Ορεστιάδα δε μιλούσαν τη γλώσσα».⁵⁰⁰ Ακόμη ο Άγγελος Νικολαΐδης σχετικά με τη γλώσσα παραθέτει την εξής μαρτυρία:⁵⁰¹ «Στην Ορεστιάδα ήρθαν πρόσφυγες από την Ανδριανούπολη. Υπήρχε ένας ρατσισμός προς τους Γκαγκαβούζους αλλά και οι ίδιοι γκετοποιήθηκαν έχοντας κόμπλεξ κατωτερότητας προς τους Αδριανουπολίτες που προέρχονταν από ένα αστικό περιβάλλον με μόρφωση, παιδεία κλπ. Οι ηλικιωμένοι μιλούσαν τη γλώσσα τους μόνο μεταξύ τους. Αυτό συνέβαινε μέχρι τη δεκαετία του '60 σε ένα εθνοκεντρικό κράτος που δε μπορούσε να δεχτεί τις ετερότητες. Βέβαια το ότι η κοινωνία παρέμεινε 'κλειστή' συντέλεσε στο να μην αφομοιωθεί η τοπική κοινωνία και χαθούν εντελώς η γλώσσα και τα έθιμα μας». Το γεγονός αυτό επέδρασε διαφορετικά στα μέλη της εθνότητας. Αρκετοί ήταν αυτοί οι οποίοι μεταγενέστερα προσπάθησαν να αποποιηθούν οποιαδήποτε σχέση με το παρελθόν, με την ιδιαιτερότητα της καταγωγής τους, ώστε να αντιμετωπίζονται ως ισότιμα μέλη της τοπικής κοινωνίας. Η ανάγκη της επιβίωσης και της ενσωμάτωσης στην τοπική κοινότητα, συντέλεσε στη διακοπή εθίμων και τελετουργιών κατά τη δεκαετία του '60.⁵⁰² Παρόλα αυτά το μεγαλύτερο μέρος της κοινότητας συνέχισε να διατηρεί τη συνείδηση της ιδιαιτερότητας της εθνοτικής ομάδας.

Η εκατέρωθεν καχυποψία η οποία υπήρξε τα πρώτα χρόνια της ανταλλαγής των πληθυσμών και συνεχίστηκε τις αμέσως επόμενες δεκαετίες, δεν απόρρεε μόνο από τις διαπροσωπικές σχέσεις των «τουρκόφωνων» και γηγενών κατοίκων. Στα περισσότερα Βαλκανικά κράτη – έθνη που δημιουργήθηκαν μετά το διαμελισμό της Οθωμανικής αυτοκρατορίας ακολουθήθηκε η πολιτική της «εθνικής καθαρότητας» και η αποσιώπηση της ύπαρξης των ετεροτήτων. Στο πλαίσιο αυτό ο ίδιος ο κρατικός μηχανισμός της εποχής ενίσχυσε την περιθωριοποίηση των ομάδων αυτών με στόχο την εξάλειψη κάθε στοιχείου που συνέδεε τις ομάδες αυτές με το παρελθόν τους.⁵⁰³ Ο Νητσιάκος γράφει σχετικά:

Η ενσωμάτωση στο ελληνικό έθνος-κράτος, πέρα από τον μετασχηματισμό των τοπικών-εθνοτικών ταυτοτήτων σε μια ενιαία εθνική ταυτότητα, που σήμανε και την υποβάθμιση των ιδιαίτερων πολιτισμικών χαρακτηριστικών της ομάδας προς όφελος της εθνικής ομοιογένειας, είχε ευρύτερες επιπτώσεις στην πολιτική

⁵⁰⁰ Η Αναστασία (Τασούλα) Πετρέση είναι πρόεδρος του συλλόγου γυναικών «Το Κρασοχώρι», η οποία δέχτηκε με προθυμία να συνομιλήσουμε κατά τη διάρκεια της παραμονής μου στην Οινόη. Έχει γεννηθεί το 1957 και μεγάλωσε στην Οινόη. Ανήκει στην τρίτη γενιά προσφύγων. Τα στοιχεία που παραθέτει, τα γνωρίζει από τις συζητήσεις που έκανε με τους παππούδες και τις γιαγιάδες της, καθώς και με άλλους ηλικιωμένους κατοίκους-πρόσφυγες πρώτης γενιάς, οι περισσότεροι εκ των οποίων δε βρίσκονται στη ζωή πια.

⁵⁰¹ Νικολαΐδης, Άγγελος, προφορική μαρτυρία, 15.2.2012.

⁵⁰² Η Α. Πετρέση στην προφορική της μαρτυρία διηγείται σχετικά: «Είχε προβλήματα τότε ο κόσμος, κοιτούσε να επιβιώσει και δεν είχε τα έθιμα στο μυαλό του. Τα είχαν φέρει από εκεί, αλλά μετά τα σταμάτησαν. Για παράδειγμα το έθιμο της καμήλας σταμάτησε να γίνεται το '58».

⁵⁰³ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η αλλαγή των επωνύμων των Γκαγκαούζηδων. Όταν έγινε η καταγραφή των προσφύγων σχεδόν όλα τα επώνυμα των «τουρκόφωνων» προσφύγων υπέστησαν μετασχηματισμούς «ελληνοποίησης» από τον εκάστοτε γραμματέα της κοινότητας. Ο πληροφορητής Α. Νικολαΐδης αναφέρει ότι το επώνυμο του ενός παππού του ήταν Νικολάκογλου και μετατράπηκε σε Νικολαΐδης καθώς και το επώνυμο του πατέρα της μητέρας του ήταν Μπόογλου και μετατράπηκε σε Βογάζ.

λειτουργία των κοινοτήτων, που ισοδυναμούσαν με την αποδυνάμωσή τους, καθώς υποτάχτηκαν σε ένα συγκεντρωτικό κράτος [...]. Το νέο διοικητικό και πολιτικό πλαίσιο λειτουργίας των τοπικών κοινοτήτων εκ των πραγμάτων τις αποδυναμώνει και πολιτισμικά [...].⁵⁰⁴

Η πολιτική αυτή από πλευράς του ελληνικού κράτους φαίνεται σταδιακά να διαφοροποιείται από τα μέσα της δεκαετίας του '80 εποχή κατά την οποία αρχίζουν και δραστηριοποιούνται οι πρώτοι πολιτιστικοί σύλλογοι. Το 1993 ιδρύεται ο σύλλογος γυναικών Οινόης «το Κρασοχώρι» με σκοπό την «πολιτιστική άνθιση της κοινωνίας μας και την καταγραφή και διαφύλαξη της παράδοσης των προγόνων μας».⁵⁰⁵ Αποτέλεσμα αυτής της προσπάθειας ήταν η δημιουργία χώρου εκθεμάτων με πλούσιο λαογραφικό υλικό που αφορούσε αντικείμενα και ενδυμασίες των Γκαγκαβούζηδων στο παρελθόν. Από την άλλη, οι νεότερες γενιές πλέον δε συναντούν ζητήματα ένταξης στις καθημερινές σχέσεις με άλλα μέλη της τοπικής κοινωνίας. Οι περισσότεροι γνωρίζουν τη γλώσσα μαθαίνοντάς την προφορικά από τους μεγαλύτερους, την οποία όμως δεν τη χρησιμοποιούν πια στη μεταξύ τους επικοινωνία. Ο Κοζαρίδης για το ζήτημα της γλώσσας και συνεπώς της πολιτιστικής συνέχισης της εθνοτικής ομάδας αναφέρει ότι «Πάνω από όλα, σε μια σταδιακή υποβάθμιση, με τελικό κίνδυνο την πλήρη εξαφάνισή της, οδηγείται η γκαγκαβούζικη γλώσσα, η οποία παραμένει προφορική και χρησιμοποιείται μόνο στη μεταξύ τους επικοινωνία [...] με μία ολοένα αυξανόμενη τάση εγκατάλειψής της».⁵⁰⁶

Τα τελευταία χρόνια υπάρχει ενδιαφέρον και διάθεση να αναβιώσουν έθιμα και να γνωστοποιήσουν στην ευρύτερη ελληνική κοινωνία τις πολιτιστικές τους ιδιαιτερότητες.⁵⁰⁷ Το γλωσσικό ιδίωμα και συνολικά οι ιδιαιτερότητες αυτής της ετερότητας σε συνδυασμό με λιγοστές πληροφορίες που γνώριζε το σύνολο της ελληνικής κοινωνίας για αυτούς, κατέστησαν τους Γκαγκαούζους σημαντικό πόλο τόσο σε ερευνητικό πεδίο από τη σκοπιά της επιστήμης, όσο και σε ανάγκη ανάδειξης των πολιτιστικών τους στοιχείων, από την πλευρά του συνόλου της κοινωνίας. Ο Α. Νικολαΐδης θέτει ακόμη το ζήτημα της διερεύνησης της επιστημονικής γνώσης των λαογραφικών και ιστορικών στοιχείων μέσω των τραγουδιών: «τα τραγούδια μας έχουν και ιστορικά – λαογραφικά στοιχεία. Η γλώσσα μας είναι αυτή που μας έφεραν οι πρόγονοί μας, δεν τίθεται θέμα προπαγάνδας»⁵⁰⁸. Η άποψη αυτή ενισχύεται από τη

⁵⁰⁴ Νιτσιάκος, Βασίλης, «Οι Βλάχοι της Ελλάδας. Εθνική ένταξη και πολιτισμική αφομοίωση» στο Συνέδριο της Ευρωπαϊκής Εταιρίας Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα, 2006: http://www.eens-congress.eu/?main_page=1&main_lang=de&eensCongress_cmd=showPaper&eensCongress_id=87, πρόσβαση στις 20.2.2012.

⁵⁰⁵ Σύλλογος γυναικών «Το κρασοχώρι»: http://krasochori.gr/?page_id=125, πρόσβαση στις 16.02.2012.

⁵⁰⁶ Κοζαρίδης, Χρήστος, ό.π., σ. 342.

⁵⁰⁷ Η Α. Πετρέση πληροφορεί ότι «έθιμα τα οποία είχαν σταματήσει να συμβαίνουν, στις μέρες μας αναβιώνουν. Έρχεται κόσμος από πολλές περιοχές να δει τα δρώμενα, να ακούσει τα τραγούδια στη διάλεκτό μας. Κάποια στιγμή προσπαθήσαμε να μεταφράσουμε τα τραγούδια μας για να ακούγονται στα ελληνικά, να καταλαβαίνει ο κόσμος τι λένε, αλλά δεν ακουγόταν καλά, χαλάνε! Κάποια μεμονομένα άτομα κάποιες φορές μας δημιουργούν πρόβλημα αλλά γενικά ο κόσμος συμμετέχει στις γιορτές μας. Και μας καλούν σε όλη την Ελλάδα να πάμε να χορέψουμε και να τραγουδήσουμε».

⁵⁰⁸ Νικολαΐδης, Άγγελος, προφορική μαρτυρία, 15.2.2012.

Μιράντα Τερζοπούλου η οποία θεωρεί ότι το τραγούδι, ως άμεσο μέσο έκφρασης των συλλογικοτήτων αποτελεί «το κύριο μέσο κατασκευής και μετάδοσης της ιστορικής μνήμης και διαμόρφωσης της πολιτικής συνείδησης».⁵⁰⁹

Σχηματική απεικόνιση κοινοτήτων Μελωδικού Τύπου Η΄



Στο *Μελωδικό Τύπο Η΄* εντάσσονται δύο παραλλαγές, οι οποίες καταγράφονται στο γεωγραφικό διαμέρισμα της Θράκης, στο ν. Έβρου.

⁵⁰⁹ Τερζοπούλου, Μιράντα, «Ιστορία, μνήμη και ‘γεγονότα τραγούδια’», στο συντον. Λ. Δρούλια – Λ. Λιάβας, *Μουσικές της Θράκης. Μία διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*, Σύλλογος οι φίλοι της μουσικής – Ερευνητικό πρόγραμμα «Θράκη», Αθήνα, 1999, σ. 129.

προς τη λειτουργικότητά του, η πληροφορήτρια αναφέρει ότι το τραγούδι είναι «του τραπεζιού». Πριν αρχίσει να τραγουδά, διηγείται σε ελεύθερη απόδοση την πλοκή του κειμένου του τραγουδιού:

Σαράντα μαθητάδες δούλεψαν, μέρα δούλευαν το βράδυ γκρεμιζόταν η γέφυρα.
Σαράντα μέρες, λέει, δούλεψαν.

Και έκατσαν οι μαθητάδες, σκέφτονται τι να κάνουν.

Σηκώθηκε Παύλος και λέει: Αυτή η γέφυρα άνθρωπο θέλει. Αίμα θέλει.

Στα σπίτια μας αίμα εβάζαμε, πουλιά, κότες, αρνιά σφάζαμε, εγώ στου γιού μου το σπίτι έσφαξα κατσίκα.

Ύστερα λέει ο Παύλος στη δουλειά: Ποιανού γυναίκα να βάλουμε στο θεμέλιο;

Και ύστερα σηκώθηκαν πρωί κι άρχισαν τη γέφυρα να φτιάκουνε.

Άρχισε Παύλος στο δρόμο, γυναίκα του έρχεται. Άρχισε Παυλής να κλάψει.

Ήρθε η γυναίκα του. Τι κλαις Παύλε μου, του λέει, τι κλαις;

-Πως να μην κλάψω, λέει, στη γέφυρα τη βέρα έχασα, στον άμμο έπεσε.

-Μη στεναχωριέσαι, εγώ θα σκύψω, θα κατεβώ κάτω, θα γυρέψω τη βέρα θα βρώ.

Έσκυψε τώρα γυναίκα, κατέβηκε να γυρέψει τη βέρα.

Έριχναν το θεμέλιο, την πέτρα επάνω ση γυναίκα.

Παρακαλάει η γυναίκα, σήκωσε με Παύλε μου, λέει, σήκωσε την πέτρα, το παιδί μ' άφησα στην κούνια, το ψωμί μ' άφησα στην κοπάνα.

Σήκωσέ με Παύλε, το παιδί μ' κλαίει, λέει, και το ψωμί μου χύθηκε.

Από την αφήγηση αλλά και από τη συζήτηση που προηγήθηκε, προκύπτει η προσπάθεια σύνδεσης στοιχείων του τραγουδιού με την πραγματικότητα της πληροφορήτριας. Το γεφύρι για το οποίο γίνεται αναφορά δεν είναι ένα τυχαίο και μακρινό κτίσμα, αλλά ένα γεφύρι για το οποίο η ίδια άκουσε ότι βρίσκεται εκεί κοντά στην περιοχή όπου διαμένει. Ακόμη, κατά την εξιστόρηση παραθέτει το προσωπικό της βίωμα σχετικά με τη θυσία ζώου ακόμη και σήμερα, στα θεμέλια των κτηρίων. Ο τρόπος αφήγησης και η σύγκριση προσωπικών βιωμάτων με στοιχεία του μύθου είναι ενδεικτικά της ανάγκης σύνδεσής του με τον μνημονικό και βιοματικό πολιτισμό. Η πληροφορήτρια δεν αντιμετωπίζει τα στοιχεία του τραγουδιού στο πλαίσιο μιας μυθοπλασίας αλλά ως πραγματικά γεγονότα για τα οποία μάλιστα σημειώνει στο τέλος ότι «είναι πολύ λυπηρό» αυτό που συνέβη, «είναι για να κλάψεις».

Παραλλαγή 52⁵¹⁰

«Kirk tane dülger köprüi tuturdular» (Pavli 'nin köprüsü)

Συλλ. Άγγελος Νικολαΐδης

Οινόη Ορεστιάδας Έβρου, 2007

Τραγούδι: Μαρία Τοπαλίδου

Τρόπος	Ρε διατονικός
Στίχος	Ασύμμετρος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 2α, 3], [ii: 3], [v: 1, 2, 3], [vi: 1].
Μουσικοποιητική δομή	A B Γ Δ
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 α σολ B: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 β ρε δ ρε Γ: 1 2 3 4 5 6 7 δ ρε Δ: 1 2 3 4 5 6 7 δ ρε E: 1 2 3 4 5 6 7 [1 2 3 4 5 6 7] α σολ β ρε
Ρυθμός	Ελεύθερος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο και μελωδία

Τα στοιχεία του κειμένου και της μελωδίας είναι όμοια με τα αντίστοιχα της προηγούμενης παραλλαγής. Ωστόσο το κείμενο του παρόντος τραγουδιού είναι εμπλουτισμένο στα μοτίβα [1] και [2] με περισσότερες λεπτομέρειες. Η πληροφορήτρια χρησιμοποιεί σε όλους σχεδόν τους στίχους διαφορετικές λέξεις για να εκφράσει όμως το ίδιο νόημα.⁵¹¹ Γνωρίζοντας την πλοκή του τραγουδιού αυτοσχεδιάζει στιχουργικά ώστε να επιτευχθεί η απόδοση του κειμένου.

⁵¹⁰ Ο Άγγελος Νικολαΐδης παραχώρησε στο παρόν έργο ηχογράφιση του τραγουδιού από την ίδια πληροφορήτρια. Την ηχογράφιση πραγματοποίησε ο ίδιος στις 7 Αυγούστου 2007 ενώ η ηχογράφιση της παρούσας έρευνας έγινε σχεδόν τέσσερα χρόνια αργότερα, στις 27 Μαΐου 2011. Κρίνεται σκόπιμη η σύγκριση των στοιχείων των δύο παραλλαγών ώστε να διαπιστωθεί η εξέλιξη του τραγουδιού στο διάστημα αυτό.

⁵¹¹ Εξαίρεση αποτελούν τέσσερις στίχοι οι οποίοι είναι και στις δύο περιπτώσεις ταυτόσημοι.

VII.1.1στ. Συμπεράσματα παραλλαγών Μελωδικού Τύπου Η'.

Οι μελωδικές φράσεις

Μελωδική φράση α

Παραλλαγή 51	 <p>Kirk ta ne dül ger o tur dular mecli - - - se</p>
Παραλλαγή 52	 <p>Kirk ta ne dül ger kö prü tu tur - dular_ ή 9 O tur dular mec li - - - se</p>

Η πρώτη μελωδική φράση ξεκινά από την III (ή τη II) βαθμίδα, με βηματική κίνηση φτάνει στην V βαθμίδα και καταλήγει με ποικίλματα στην IV.

Μελωδική φράση β

Παραλλαγή 51	 <p>Kö prü baş - - la tti lar kirk de gün iş le - diler</p>
Παραλλαγή 52	 <p>Yıl - dız iş le - - - di ler ή 11 [o tur dular mec - li - - - - se]</p>

Η β φράση ξεκινά με την VII βαθμίδα και καταλήγει έπειτα από κατιούσα ποικιλματική κίνηση στην τονική. Στην πρώτη περίπτωση της παραλλαγής 52 η φράση τελειώνει στην V βαθμίδα, καθώς απουσιάζει το καταληκτικό μοτίβο.

Μελωδική φράση γ

Παραλλαγή 51	<p>Kirk gün ya kirk ge - ce iş le di - - ler</p>
Παραλλαγή 52	-

Η γ μελωδική φράση παρουσιάζεται μόνο στην παραλλαγή 52. Η κατάληξη της φράσης αποτελεί παραλλαγή της κατάληξης της β φράσης.

Μελωδική φράση δ

Παραλλαγή 51	<p>Köprü te mel tut ma - - - di</p>
Παραλλαγή 52	<p>ge ce kö - prü yi kılı yor</p> <p>ή</p> <p>Kirk gün kö prü yaptı lar</p> <p>ή</p> <p>Kırkta ge ce yi kıl dı</p>

Η δ φράση κινείται στη χαμηλή περιοχή του τρόπου. Η μελωδία ανεβαίνει έως την IV βαθμίδα και καταλήγει στην τονική.

Στα δύο τραγούδια διακρίνονται οι παραλλαγές με τις οποίες η ίδια πληροφορήτρια εκφέρει την κάθε μελωδική φράση. Οι παραλλαγές αφορούν κυρίως τα ρυθμικά μοτίβα, ωστόσο η κίνηση της μελωδίας παραμένει η ίδια.

Σχολιασμός των κειμένων

Μοτίβα κατάταξης	i	ii	iii	iv	v	vi	vii	viii	ix
Παραλλαγή 51	√	√			√	√			
Παραλλαγή 52	√	√			√	√			

Ο πρωτομάστορας στις παραλλαγές του Μελωδικού Τύπου Η΄ φέρει το όνομα Παύλος (Ρανί). Το κτίσμα στο οποίο διαδραματίζεται η ιστορία της εντοίχισης φέρει το όνομα του πρωτομάστορα: το γεφύρι του Παύλου. Από τον παραπάνω πίνακα διαπιστώνεται ότι οι παραλλαγές του παρόντος *Μελωδικού Τύπου* εμφανίζουν τα εισαγωγικά μοτίβα, την εξαγγελία της θυσίας, τη σκηνή του δαχτυλιδιού και την εντοίχιση.

VII.1.1ζ. Μελωδικός Τύπος Θ΄.

Οι δύο παραλλαγές οι οποίες ανήκουν στο *Μελωδικό Τύπο Θ΄*, ηχογραφήθηκαν στην κοινότητα Μελενικίτσι του νομού Σερρών με διαφορά σαράντα οκτώ ετών. Αποτελεί ιδιαίτερο στοιχείο των δύο παραλλαγών η ομοιότητα των μελωδικών φράσεων, παρά το πέρασ σχεδόν μισής εκατονταετίας. Οι παραλλαγές αυτές διακρίνονται από μια σειρά κοινών γνωρισμάτων: ανήκουν στο διατονικό τρόπο του ντο. Αναφορικά με τη μετρική του στίχου έχουν δομή ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου. Ο ρυθμός τους είναι δίσσημος με μέτρο 2/4. Παρουσιάζουν τέσσερις μελωδικές φράσεις. Η α1 μελωδική φράση καταλήγει στην έβδομη βαθμίδα (σιb²), η α2 στην πέμπτη (σολ²) και οι δύο επόμενες β1 και β2 στην τονική. Οι παραλλαγές του *Θ΄ Μελωδικού Τύπου* διακρίνονται από το συλλαβικό χαρακτήρα τους.

Σχηματική απεικόνιση της κοινότητας Μελωδικού Τύπου Θ΄



Στο Μελωδικό Τύπο Θ΄ εντάσσονται δύο παραλλαγές, οι οποίες καταγράφονται στο γεωγραφικό διαμέρισμα της Μακεδονίας, στο ν. Σερρών.

Μελωδικός Τύπος Θ΄
Γεωγραφικό διαμέρισμα Μακεδονίας

Παραλλαγή 53

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα δυο καρφάδες»

Κλ χ/φο αρ. 2779, αρ. ταιν. 605

Συλλ. Γεώργιος Αικατερινίδης

Μελενικίτσι Σερρών, 1963

Τραγούδι: Ελένη Καλλιπόση – Κατίνα Καλλιπόση

Παραλλαγή 54

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα δυο καλφάδες»

Έτος ηχογράφησης: 2011

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Μελενικίτσι Σερρών

Τραγούδι: Βάσω Ναλπατιδάκη, Ιωάννα Ναλπατιδάκη,

Τρόπος	1963	Ντο διατονικός
	2011	Ντο διατονικός
Μετρική του στίχου	1963	Δεκαπεντασύλλαβος ιαμβικός
	2011	Δεκαπεντασύλλαβος ιαμβικός
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	1963	[i: 1, 2α, 3, 4], [ii: 1α], [iv: 1α, 3α, 3δ], [v: 1, 2, 3, 4α, 4β], [vi: 2β, 2γ, 3], [viii: 1α, 1γ, 2α].
	2011	[i: 1, 3, 4, 6].
Μουσικοποιητική δομή	1963	A1 A2 [A] B1 B2
	2011	A1 A2 B1 B2
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	1963	A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 σιb A2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 σολ [A1]: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 σιb [A2]: 9 10 11 12 13 14 15 α2 σολ B1: 1 2 3 4 5 6 7 8 β1 ντο B2: 9 10 11 12 13 14 15 β2 ντο
	2011	A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 σιb A2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 σολ B1: 1 2 3 4 5 6 7 8 β1 ντο B2: 9 10 11 12 13 14 15 β2 ντο
Ρυθμός	1963	Δίσημος
	2011	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	1963	Σολιστικός
	2011	Σολιστικός

Τσακίσματα

Στις δύο παραλλαγές το κείμενο εκφέρεται χωρίς προσθήκες. Στην πρώτη περίπτωση, ο Α στίχος εκφέρεται μια φορά κι έπειτα επαναλαμβάνεται, γεγονός το οποίο δε συμβαίνει στη σύγχρονη εκδοχή.

Σχολιασμός των κειμένων

Μοτίβα κατάταξης	i	ii	iii	iv	v	vi	vii	viii	ix
Παραλλαγή 53	√	√		√	√	√		√	
Παραλλαγή 54	√								

Στο κείμενο των δύο παραλλαγών γίνεται αναφορά στο κτίσιμο του γεφυριού της Άρτας. Στην παλαιότερη παραλλαγή (53) ο πρωτομάστορας φέρει το όνομα Παύλος και η ηρωίδα Παύλαινα, δηλαδή, σύζυγος του Παύλου. Στη νεότερη παραλλαγή (54) δεν διατίθεται τέτοια πληροφορία, καθώς το κείμενο το οποίο τραγουδήθηκε ήταν πολύ μικρό.

Μελωδικές φράσεις

Μελωδική φράση α1

Παραλλαγή: 53	
Παραλλαγή: 54	

Η πρώτη μελωδική φράση ξεκινά με ένα πήδημα 4^{ης} προς την τονική. Η μελωδία κινείται στην υψηλή περιοχή του τρόπου και καταλήγει στο σι² ύφεση έπειτα από μία ποικιλματική κίνηση. Στην ανιούσα κίνηση ο σι² εκτελείται στη φυσική θέση ενώ στην κατιούσα, σε ύφεση. Ο φθόγγος σι² έχει την ίδια λειτουργία και στις επόμενες φράσεις. Ο φθόγγος μι³ εκτελείται σε ύφεση, ωστόσο έχει το χαρακτήρα ποικίλματος.

Μελωδική φράση α2

Παραλλαγή: 53	
Παραλλαγή: 54	

Η α2 φράση κινείται στη μεσαία περιοχή του τρόπου, ξεκινά από την VI βαθμίδα και καταλήγει στην VI. Η IV βαθμίδα έλκεται από το φθόγγο σολ² και παρουσιάζεται οξυμένος.

Μελωδική φράση β1

Παραλλαγή: 53	<p>γε - φύ ρι ε - - - στε - ριώ - - να - νε</p>
Παραλλαγή: 54	<p>γε - φύ ρι - ε - - - - στε - ριώ - - - να - - - νε</p>

Η τρίτη φράση (β1) περιλαμβάνει όλους τους φθόγγους της οκτάβας του τρόπου. Καταλήγει με μία κατιούσα, ποικιλματική κίνηση στην τονική.

Μελωδική φράση β2

Παραλλαγή: 53	<p>στης Άρ τας το πο τά - - - μι</p>
Παραλλαγή: 54	<p>στης Άρ τας το πο τά - - - - μι</p>

Η τελευταία μελωδική φράση ξεκινά από την τονική, κατά μία οκτάβα ψηλότερα από εκεί που κατέληξε η β1. Κατά την κατάληξη, στην πρώτη περίπτωση οι φθόγγοι μι και σι εκτελούνται σε ύφεση ενώ στη δεύτερη, στη φυσική τους θέση. Η φράση καταλήγει στην τονική.

Αποτελεί χαρακτηριστικό που προκαλεί εντύπωση η έκταση της μελωδίας των συγκεκριμένων παραλλαγών (ντο² - σολ³).

Τονισμοί

Κατά την εξέταση των τονισμών των παραλλαγών 53 και 54 διαπιστώνεται ότι στον πρώτο στίχο, ο γραμματικός τονισμός, όπου παρουσιάζεται, συμπίπτει με το μετρικό και το ρυθμικό, εκτός της δεύτερης συλλαβής η οποία δεν εμφανίζεται σε ισχυρό μέρος του μέτρου. Επίσης στη δωδέκατη συλλαβή η οποία είναι μετρικά τονισμένη, δε διακρίνεται ρυθμικός τονισμός. Στις μονές συλλαβές δεν παρουσιάζονται τονισμοί παρά μόνο στη δέκατη πέμπτη, όπου ολοκληρώνεται ο

ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος στίχος. Στο δεύτερο στίχο η ανάπτυξη των μελωδικών φράσεων μεταβάλλει τη συμμετρία που περιγράφηκε προηγουμένως. Στην πέμπτη και έβδομη συλλαβή διαπιστώνονται ρυθμικοί τονισμοί ενώ στην ενδιάμεση, έκτη συλλαβή, γραμματικός και μετρικός. Ακόμη ο γραμματικός τονισμός, όπου παρουσιάζεται, συμπίπτει πάντοτε με το μετρικό. Αναφορικά με το μελωδικό τονισμό διακρίνεται πήδημα 4^{ης} καθαρής από την πέμπτη βαθμίδα στην τονική και πήδημα 5^{ης} καθαρής από την πέμπτη στη δεύτερη βαθμίδα του πρώτου και δεύτερου στίχου αντίστοιχα, της κάθε στροφής. Ακόμη στη δωδέκατη συλλαβή του πρώτου και δεύτερου στίχου, μια ανοδική κίνηση η οποία καταλήγει στη δεύτερη (ρε³) και πέμπτη (σολ³) βαθμίδα του πρώτου και δεύτερου στίχου αντίστοιχα, έχουν ως αποτέλεσμα τη δημιουργία μελωδικών τονισμών στις συγκεκριμένες συλλαβές.

VII.1.1η. Μελωδικός Τύπος I' .

Στο *Μελωδικό Τύπο I'* περιλαμβάνονται δύο παραλλαγές του τραγουδιού ηχογραφημένες στην κοινότητα της Αγίας Ελένης του νομού Σερρών. Η παραλλαγή 55 ηχογραφήθηκε το 1963 από τον ερευνητή Γ. Αικατερινίδη ενώ η δεύτερη το 2012 στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας.⁵¹² Οι παραλλαγές ανήκουν η πρώτη στο διατονικό τρόπο του μι ενώ στη δεύτερη γίνεται παράλληλα χρήση του οξέως χρωματικού τετραχόρδου του τρόπου ρε. Ως τσάκισμα λειτουργεί η προσθήκη *αχ*, πριν ξεκινήσει η εκφορά του οργανικού στίχου ορισμένων ημιστιχιών. Τα δύο τραγούδια είναι ελεύθερου ρυθμού και τα χαρακτηρίζει το αργό τους tempo. Ακολουθεί η συγκριτική εξέταση των στοιχείων των δύο παραλλαγών.

⁵¹² Η πληροφορήτρια Βασιλική Παπαϊωάννου ήταν τότε είκοσι τεσσάρων ετών. Αποτέλεσε πολύ ιδιαίτερη στιγμή της επιτόπιας έρευνας το γεγονός ότι είχα την τύχη να συναντήσω την ίδια πληροφορήτρια, η οποία τραγούδησε πάλι την παραλογή, σαράντα εννέα χρόνια μετά την ηχογράφηση του Αικατερινίδη.

Σχηματική απεικόνιση κοινοτήτων Μελωδικού Τύπου Ι΄



Στο *Μελωδικό Τύπο Ι΄* εντάσσονται δύο παραλλαγές, οι οποίες καταγράφονται στο γεωγραφικό διαμέρισμα της Μακεδονίας, στο ν. Σερρών.

Μελωδικός Τύπος Ι΄
Γεωγραφικό διαμέρισμα Μακεδονίας

Παραλλαγή 55

«Κυρά Βδοκιά, κυρά Βδοκιά, κυρά θεμελιωμένη»

Κλ χ/φο αρ. 2761, αρ. ταιν. 511

Συλλ. Γεώργιος Αικατερινίδης

Αγία Ελένη Σερρών, 1963

Τραγούδι: Βασιλική Παπαϊωάννου

Παραλλαγή 56

«Κυρά Βδοκιά, κυρά καλή, κυρά θεμελιωμένη»

Έτος ηχογράφησης: 2012

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Αγία Ελένη Σερρών, 2012

Τραγούδι: Βασιλική Παπαϊωάννου

Τρόπος	1963	Μι διατονικός ⁵¹³
	2012	Μι διατονικός, Οξύ χρωματικό τετράχορδο του Ρε
Μετρική του στίχου	1963	Δεκαπεντασύλλαβος ιαμβικός
	2012	Δεκαπεντασύλλαβος ιαμβικός
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	1963	[i: 2α], [iv: 1γ, 3α], [v: 1, 2, 3, 4γ], [vi: 1, 2, 3],[viii: 1α, 2α].
	2012	[iv: 1γ, 3α, 3β, 3δ]
Μουσικοποιητική δομή	1963	A1 A2' B1' B2 [B]
	2012	A1 A2' B1 B2
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	1963	A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 σι A2': (1') 9 10 11 12 13 14 15 α2 σολ B1': (1') 1 2 3 4 5 6 7 8 β1 μι B2: 9 10 11 12 13 14 15 β2 μι [B]: 1 2 3 4 5 6 7 8 β1 μι 9 10 11 12 13 14 15 β2 μι
	2012	A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 A2': (1') 9 10 11 12 13 14 15 α2 B1: 1 2 3 4 5 6 7 8 β1 μι B2: 9 10 11 12 13 14 15 β2 μι
Ρυθμός	1963	Ελεύθερος
	2012	Ελεύθερος
Τρόπος εκτέλεσης	1963	Σολιστικός
	2012	Σολιστικός

⁵¹³ Ο φθόγγος φα^{#2} που εμφανίζεται στο τέλος της α1 μελωδικής φράσης δεν επηρεάζει την πορεία του τρόπου καθώς σύμφωνα με τον Περιστέρη στον τρόπο του Μι ο φθόγγος σολ² έλκει τον υποκείμενο φθόγγο φα² όταν η μελωδία τον φέρει ως ποίκιλμα του φα², βλ. Σπυριδάκης, Γεώργιος. – Περιστέρης, Σπυριδών, ό.π., σ. κζ'.

Μουσικοποιητική δομή και τσακίσματα

Σχετικά με τη μουσικοποιητική δομή των δύο παραλλαγών διαπιστώνονται μικρές αποκλίσεις: στην πρώτη περίπτωση η προσθήκη *αχ* εμφανίζεται στο δεύτερο και τρίτο ημιστίχιο ενώ στη νεότερη εκδοχή εμφανίζεται σταθερά μόνο στο δεύτερο ημιστίχιο. Η προσθήκη σηματοδοτεί πάντοτε έναρξη νέας μελωδικής φράσης. Μία ακόμη διαφοροποίηση αφορά στην επανάληψη του δεύτερου στίχου η οποία συμβαίνει μόνο στην πρώτη εκδοχή.

Σχολιασμός των κειμένων

Μοτίβα κατάταξης	i	ii	iii	iv	v	vi	vii	viii	ix
Παραλλαγή 55	√			√	√	√		√	
Παραλλαγή 56				√					

Στο κείμενο της πρώτης παραλλαγής ο πρωτομάστορας αναφέρεται με το όνομα Ρήγας, η ηρωίδα Βδοκιά (Ευδοκία) και το κτίσμα είναι το γεφύρι της Τρίχας. Στη δεύτερη εκδοχή αναφέρεται μόνο το όνομα της ηρωίδας (Βδοκιά) καθώς η πληροφορήτρια αδυνατεί να φέρει στη μνήμη της επιπλέον στίχους.

Μελωδικές φράσεις

Και στις δύο περιπτώσεις καταγράφονται τέσσερις μελωδικές φράσεις α_1 , α_2 , β_1 και β_2 με καταλήξεις οι δύο πρώτες στην τρίτη βαθμίδα (σολ²) και οι δύο επόμενες στην τονική (μι²). Η πορεία της μελωδίας δεν παρουσιάζει σημαντικές διαφοροποιήσεις και οι αποκλίσεις που διαπιστώνονται αφορούν κυρίως την εκφορά των στολιδιών.

Η σημαντικότερη διαφοροποίηση της δεύτερης από την πρώτη παραλλαγή αφορά τον τρόπο της μελωδίας στη μελωδική φράση α_2 : στην περίπτωση της ηχογράφησης του 1963 ο τρόπος παραμένει ο Μι διατονικός, σε μία κατιούσα κίνηση της μελωδίας που ξεκινά από το ρε³ και καταλήγει στο σολ². Στη σύγχρονη ηχογράφηση, κατά την εκφορά της προσθήκης *αχ* παρατηρείται η χρήση του οξέως χρωματικού τετραχόρδου του τρόπου ρε. Έπειτα η μελωδία ακολουθεί όμοια κατιούσα κίνηση προκειμένου να καταλήξει στο σολ². Ακολουθώς παρουσιάζονται οι μελωδικές φράσεις της πρώτης στροφής των δύο τραγουδιών.

Οι παραλλαγές οι οποίες ηχογραφήθηκαν στην κοινότητα της Αγίας Ελένης χαρακτηρίζονται από τη μελισματικότητα που διακατέχει τις μελωδικές φράσεις.

Μελωδική φράση α1

Παραλλαγή: 55	<p>Κυ ρά Βδοκιά</p>
Παραλλαγή: 56	<p>Κυρά Βδοκιά</p> <p>κυρά κα λή</p>

Η πρώτη φράση ξεκινά με ένα πηδημα 4^{ης} πάνω, από την III στην IV βαθμίδα. Η πρώτη περίοδος της φράσης καταλήγει στην τονική ενώ η δεύτερη, η οποία αποτελεί παραλλαγή του αρχικού μοτίβου κατά το οποίο εκφέρεται η φράση *κυρά Βδοκιά*, καταλήγει στην III βαθμίδα.

Μελωδική φράση α2

Παραλλαγή: 55	<p>(αχ) κυράθε με - - - - -λιωμέ - - - - -νη</p>
Παραλλαγή: 56	<p>(αχ) κυράθε με - - - - -λιωμέ - - - - -νη</p>

Κατά την εξέταση της παραλλαγής 56 διαπιστώνεται ότι στην αρχή της δεύτερης φράσης, η όξυνση της VII βαθμίδας δημιουργεί το οξύ χρωματικό τετράχορδο του ρε. Η όξυνση αυτή είναι συνειδητή καθώς συναντάται και στις επόμενες στροφές της ίδιας παραλλαγής. Η ίδια φράση εκφέρεται πιο λιτά στην παραλλαγή 56, χωρίς τη μελισματικότητα, δηλαδή, η οποία διακρίνει τη φράση στην περίπτωση της παραλλαγής 55. Οι φράσεις καταλήγουν στην III βαθμίδα.

Μελωδική φράση β1

Παραλλαγή: 55	<p>(αχ) ο άντ ρα σου μου έ - στει λε</p>
Παραλλαγή: 56	<p>ο άντ ρα σου μου έ - - - στει λε</p>

Η μελωδική φράση β1 ξεκινά με την τονική στην οποία και καταλήγει έπειτα από μία σύντομη ανιούσα και μία ποικιλματική κατιούσα κίνηση.

Μελωδική φράση β2

Παραλλαγή: 55	
Παραλλαγή: 56	

Η τελευταία φράση ξεκινά από την VII βαθμίδα (με πήδημα 4^{ης} από την αποτσιατούρα σολ²) και καταλήγει στην τονική.

Τονισμοί

Στις παραλλαγές 55 και 56 διακρίνεται απόλυτη ισορροπία μεταξύ του μετρικού και του γραμματικού και του μελωδικού τονισμού, όπου αυτοί εμφανίζονται. Η ισορροπία αυτή διαταράσσεται κατά την εκφορά της ένατης συλλαβής του δεύτερου στίχου, όπου ο μελωδικός τονισμός που παρουσιάζεται με ένα πήδημα 4^{ης} καθαρής από την τρίτη στην έκτη βαθμίδα δημιουργεί παρατονισμό.

VII.1.1θ. Μελωδικός Τύπος IA'.

Οι παραλλαγές 57 και 58 ηχογραφήθηκαν στην κοινότητα Εμμανουήλ Παπά του νομού Σερρών. Πρόκειται για τραγούδια των οποίων μολονότι οι καταλήξεις των μελωδικών φράσεων δεν ταυτίζονται, εντούτοις διακρίνεται παρόμοια κίνηση των μελωδικών φράσεων. Ανήκουν στο διατονικό τρόπο του ρε με χρώα Α το πρώτο και το δεύτερο στον ίδιο τρόπο με χρώα Β. Ο στίχος τους εκφέρεται «καθαρός» με τη δομή της τριημίστιχης στροφής. Είναι τραγούδια ελεύθερου ρυθμού και χαρακτηρίζονται από τη μελισματικότητα που διακατέχει τη μελωδία.

Σχηματική απεικόνιση κοινοτήτων Μελωδικού Τύπου ΙΑ΄



Στο *Μελωδικό Τύπο ΙΑ΄* εντάσσονται δύο παραλλαγές, οι οποίες καταγράφονται στο γεωγραφικό διαμέρισμα της Μακεδονίας, στο ν. Σερρών.

Μελωδικός Τύπος ΙΑ΄
Γεωγραφικό διαμέρισμα Μακεδονίας

Παραλλαγή 57

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες»

Κλ χ/φο αρ. 2761, αρ. ταιν. 514

Συλλ. Γεώργιος Αικατερινίδης

Εμμανουήλ Παπάς Σερρών, 1963

Τραγούδι: Ιωάννης Τσαγκάρης

Παραλλαγή 58

«Σαράντα πέντι μάστουρις, 'βδομήντα μαθητάδες»

Έτος ηχογράφησης: 2011

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Εμμανουήλ Παπάς Σερρών

Τραγούδι: Στυλιανή Νικόλτση, Δημήτρης Νικόλτσης

Τρόπος	1963	Ρε διατονικός με χρώα Α
	2012	Ρε διατονικός με χρώα Β
Μετρική του στίχου	1963	Δεκαπεντασύλλαβος iamβικός
	2012	Δεκαπεντασύλλαβος iamβικός
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	1963	[i: 1, 3, 4, 6], [ii:1γ,], [iv: 6], [v: 2, 3].
	2012	[i: 1, 4], [ii: 2γ].
Μουσικοποιητική δομή	1963	Τριημίστιχη στροφή Α1 Α2 Β1
	2012	Τριημίστιχη στροφή Α1 Α2 Β1
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	1963	A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 λ α A2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 φα B1: 1 2 3 4 5 6 7 8 β1 φα
	2012	A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 φα A2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 ρε B1: 1 2 3 4 5 6 7 8 β1 ρε
Ρυθμός	1963	Ελεύθερος
	2012	Ελεύθερος
Τρόπος εκτέλεσης	1963	Σολιστικός
	2012	Σολιστικός

Δομή κειμένων

Οι δύο παραλλαγές ανήκουν στο δομικό τύπο της τριημίστιχης στροφής. Το κείμενο των τραγουδιών εκφέρεται «καθαρό», χωρίς τσακίσματα.

Σχολιασμός των κειμένων

Μοτίβα κατάταξης	i	ii	iii	iv	v	vi	vii	viii	ix
Παραλλαγή 57	√	√		√	√				
Παραλλαγή 58	√	√							

Στο κείμενο της παραλλαγής 57 γίνεται αναφορά στο κτίσιμο του γεφυριού της Άρτας ενώ στην επόμενη παραλλαγή το στοιχείο αυτό απουσιάζει. Στις δύο

παραλλαγές εμφανίζονται τα εισαγωγικά μοτίβα και η εξαγγελία της θυσίας ενώ στην παραλλαγή 58 το κείμενο επεκτείνεται στην πρόσκληση της ηρωίδας και τη σκηνή του δαχτυλιδιού.

Μελωδικές φράσεις

Μελωδική φράση α1

Παραλλαγή: 57	
Παραλλαγή: 58	

Η α1 μελωδική φράση της παραλλαγής 57 ξεκινά από την III βαθμίδα του τρόπου και καταλήγει στην IV ενώ η φράση της παραλλαγής 58 ξεκινά από την τονική και καταλήγει στην III. Ωστόσο διακρίνεται παρόμοια κίνηση της μελωδίας και στις δύο περιπτώσεις.

Μελωδική φράση α2

Παραλλαγή: 57	
Παραλλαγή: 58	

Χαρακτηριστικό της α2 μελωδικής φράσης αποτελεί η μελισματικότητα κατά την εκφορά των δύο τελευταίων συλλαβών. Στην περίπτωση της παραλλαγής 58, κατά την εκφορά της τελευταίας συλλαβής το σολ², το οποίο έχει ρόλο ποικιλματος, εκτελείται σε ύφεση. Ανάλογη λειτουργία έχει ο ίδιος φθόγγος και στη β1 μελωδική φράση.

Μελωδική φράση β1

Παραλλαγή: 57	
Παραλλαγή: 58	

Οι καταλήξεις της β1 μελωδικής φράσης των δύο παραλλαγών είναι ίδιες με τις αντίστοιχες της μελωδικής φράσης α2.

Τονισμοί

Ο γραμματικός τονισμός των δύο παραλλαγών, όπου εμφανίζεται, συμπίπτει με το μετρικό. Η συνθήκη αυτή μεταβάλλεται κατά την εκφορά του τρίτου ημιστιχίου, όπου σε ορισμένες στροφές, ο γραμματικός τονισμός παρουσιάζεται στην πρώτη ή στην τρίτη συλλαβή. Μελωδικός τονισμός διαπιστώνεται κατά την εκφορά της τρίτης συλλαβής του πρώτου στίχου της κάθε στροφής, ένα πήδημα 5^{ης} καθαρής άνω από την III στην VII βαθμίδα στην παραλλαγή 57 και από την τονική στην V βαθμίδα, στην παραλλαγή 58. Ο μελωδικός τονισμός ο οποίος δημιουργεί παρατονισμό στην τρίτη συλλαβή η οποία είναι γραμματικά και μετρικά μη τονισμένη.

VII.1.κ. Μελωδικός Τύπος IB'.

Οι παραλλαγές του Τύπου προέρχονται από την κοινότητα Ιερισσού της Χαλκιδικής. Η πρώτη ηχογραφήθηκε στην Ιερισσό και η δεύτερη στα Μάλγαρα της Θεσσαλονίκης.⁵¹⁴ Οι παραλλαγές αυτές διακρίνονται από μια σειρά κοινών γνωρισμάτων: ανήκουν στο διατονικό τρόπο του ρε. Αναφορικά με τη μετρική του στίχου έχουν δομή ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου. Ο ρυθμός τους είναι δίσημος με μέτρο 2/4. Παρουσιάζουν τέσσερις μελωδικές φράσεις οι οποίες καταλήγουν όλες στην τονική. Οι τέσσερις φράσεις ολοκληρώνονται στο τέλος του πρώτου στίχου κι έπειτα επαναλαμβάνονται. Οι παραλλαγές του *IB' Μελωδικού Τύπου* διακρίνονται από το συλλαβικό χαρακτήρα τους.

⁵¹⁴ Ο Γιώργος Μπαγιώκης, πληροφορητής από την κοινότητα Μαλγάρων, διδάχτηκε το τραγούδι από τη Δόμνα Σαμίου, με την οποία συνεργάστηκε επί σειρά ετών ως επαγγελματίας μουσικός (τραγουδιστής).

Σχηματική απεικόνιση κοινοτήτων Μελωδικού Τύπου IB'



Στο *Μελωδικό Τύπο IB'* εντάσσονται δύο παραλλαγές, οι οποίες καταγράφονται στο γεωγραφικό διαμέρισμα της Μακεδονίας, στους νομούς Χαλκιδικής και Θεσσαλονίκης.

Μελωδικός Τύπος IB'

Γεωγραφικό διαμέρισμα Μακεδονίας

Παραλλαγή 59

«Μι τετρακόσιοι μάστοροι κι εξήντα μαθητούδια»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Ιερισσός Χαλκιδικής, 2011

Τραγούδι: Ιωάννης Μαρίνης

Παραλλαγή 60

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Μάλαρα Θεσσαλονίκης

Τραγούδι: Γιώργος Μπαγιώκης

Τρόπος	2011	Ρε διατονικός
	2012	Ρε διατονικός
Μετρική του στίχου	2011	Δεκαπεντασύλλαβος ιαμβικός
	2012	Δεκαπεντασύλλαβος ιαμβικός
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	2011	[i: 1, 2α, 4], [ii: 1α,], [iv: 1α, 3α], [viii: 1α, 1γ].
	2012	[i: 1].
Μουσικοποιητική δομή	2011	A1' A2' B1' B2'
	2012	A1' A2'
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	2011	A1': 1 2 3 4 5 6 7 8 (1' 2' 3' 4') α1 ρε α2 ρε A2': 9 10 11 12 13 14 15 (5' 6' 7' 8' 9' 10') β1 ρε β2 ρε B1': 1 2 3 4 5 6 7 8 (1' 2' 3' 4') α1 ρε α2 ρε B2': 9 10 11 12 13 14 15 (5' 6' 7' 8' 9' 10') β1 ρε β2 ρε
	2012	A1': 1 2 3 4 5 6 7 8 (1' 2' 3' 4') α1 ρε α2 ρε A2': 9 10 11 12 13 14 15 (5' 6' 7' 8' 9' 10') β1 ρε β2 ρε
Ρυθμός	2011	Δίσημος
	2012	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	2011	Σολιστικός
	2012	Σολιστικός

Μουσικοποιητική δομή και τσακίσματα

Η μουσικοποιητική δομή καθώς και τα τσακίσματα των δύο παραλλαγών είναι πανομοιότυπα. Σε όλα τα ημιστίχια παρατηρούνται προσθήκες οι οποίες ακολουθούν την εκφορά του οργανικού στίχου των ημιστιχίων. Το πρώτο και τρίτο ημιστίχιο καταλήγουν με την προσθήκη *ματάκια μου* και το δεύτερο και τέταρτο *που πας καρδιά καμμέν'*.

Σχολιασμός των κειμένων

Μοτίβα κατάταξης	i	ii	iii	iv	v	vi	vii	viii	ix
Παραλλαγή 59	√	√		√				√	
Παραλλαγή 60	√								

Στο κείμενο της παραλλαγής 59 χτίζεται καμάρα από τετρακόσιους μάστορες και χίλιους μαθητές ενώ στη δεύτερη εκδοχή οι αριθμοί των μαστόρων και μαθητευόμενων είναι σαράντα πέντε και εξήντα αντίστοιχα. Στην περίπτωση της πρώτης παραλλαγής ο πρωτομάστορας αποκαλείται Κάλφας.

Μελωδικές φράσεις

Η μελωδία ανήκει στο διατονικό τρόπο του ρε και οι τέσσερις μελωδικές φράσεις α1, α2, β1 και β2 καταλήγουν στην τονική. Η κίνηση της μελωδίας των δύο παραλλαγών είναι όμοια. Οι δύο τραγουδιστές χρησιμοποιούν διαφορετικά στολίδια στη β1 μελωδική φράση καθώς και στην κατάληξη της β2.

Μελωδική φράση α1

Παραλλαγή: 59	
Παραλλαγή: 60	

Η πρώτη φράση ξεκινά με την υποτονική, φτάνει μέχρι την IV βαθμίδα και κατέρχεται στην τονική. Με την α1 φράση εκφέρονται οι πέντε πρώτες συλλαβές του πρώτου ημιστιχίου.

Μελωδική φράση α2

Παραλλαγή: 59	
Παραλλαγή: 60	

Η δεύτερη φράση ξεκινά με το φθόγγο μι, εκφέροντας την τελευταία συλλαβή -οι ή -ντε του προηγούμενου ημιστιχίου. Ακολουθούν οι τρεις επόμενες συλλαβές και η προσθήκη. Η έκταση της μελωδίας είναι αντίστοιχη της προηγούμενης φράσης. Η τελευταία διαπίστωση ισχύει και για τις δύο επόμενες μελωδικές φράσεις β1 και β2.

Μελωδική φράση β1

Παραλλαγή: 59	
Παραλλαγή: 60	

Στην περίπτωση της παραλλαγής 59, κατά τη διάρκεια της β1 φράσης εκφέρεται ο επτασύλλαβος στίχος καθώς και η πρώτη συλλαβή της εξασύλλαβης προσθήκης ενώ στην παραλλαγή 60, κατά τη διάρκεια της β1 φράσης εκφέρεται το οργανικό κείμενο και έπεται η προσθήκη στο άκουσμα της β2 μελωδικής φράσης.

Μελωδική φράση β2

Παραλλαγή: 59	
Παραλλαγή: 60	

Τονισμοί

Στις παραλλαγές 59 και 60 ο μετρικός και ο γραμματικός τονισμός, όπου εμφανίζονται, συμπίπτουν με το ρυθμικό. επιπλέον ρυθμικοί τονισμοί παρουσιάζονται και στην τρίτη και πέμπτη συλλαβή του πρώτου ημιστιχίου καθώς και στην τρίτη συλλαβή της προσθήκης που έπεται του «καθαρού» στίχου. Μελωδικός τονισμός παρουσιάζεται κατά την εκφορά της τρίτης συλλαβής με πήδημα 4^η καθαράς από την τονική στην τέταρτη βαθμίδα στην παραλλαγή 59 και με πήδημα 5^η καθαράς από την υποτονική στην τέταρτη, στην παραλλαγή 60, δημιουργώντας παρατονισμό.

VII.1.κα. Μελωδικός Τύπος ΙΓ'.

Η ηχογράφηση της παραλλαγής 62 πραγματοποιήθηκε το 1961 από τον ερευνητή Σ. Καρακάση στην κοινότητα Καλέτζι, στα νότια του νομού Ιωαννίνων. Η νεότερη καταγραφή στο πλαίσιο της επιτόπιας έρευνας του παρόντος έργου πραγματοποιείται το 2011, πενήντα χρόνια μετά την καταγραφή του Καρακάση. Στον

ίδιο τύπο εντάσσεται και η παραλλαγή η οποία ηχογραφήθηκε στην κοινότητα Παλαιόκαστρου Κοζάνης το 2012, στο πλαίσιο της επιτόπιας έρευνας. Τα τραγούδια ανήκουν στον ρε πεντατονικό ανημίτονο τρόπο. Έχουν ρυθμό δίσημο με μέτρο 2/4. Διακρίνεται μία μελωδική φράση (α1) με την οποία εκφέρεται το πρώτο ημιστίχιο μαζί με την ποσοθήκη που ακολουθεί, και μία παραλλαγή της ίδιας φράσης (α1') που επενδύει μουσικά το δεύτερο ημιστίχιο. Οι καταλήξεις των μελωδικών φράσεων πραγματοποιούνται στην πέμπτη βαθμίδα. Τα τραγούδια του Γ' Μελωδικού Τύπου είναι συλλαβικά.

Σχηματική απεικόνιση κοινοτήτων Μελωδικού Τύπου ΙΓ'



Στο Μελωδικό Τύπο ΙΓ' εντάσσονται τρεις παραλλαγές, οι οποίες καταγράφονται στο γεωγραφικό διαμέρισμα της Ηπείρου, στο νομό Ιωαννίνων καθώς και στο γεωγραφικό διαμέρισμα Μακεδονίας, στο νομό Κοζάνης.

Μελωδικός Τύπος ΙΓ΄
Γεωγραφικό διαμέρισμα Ηπείρου

Παραλλαγή 61

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητούδια».

ΚΑ χ/φο αρ. 2382, αρ. ταιν. 398

Συλλ. Σταύρος Καρακάσης

Καλέτζι Κατσανοχωρίων Ιωαννίνων, 1961

Τραγούδι: Χρυσωγή Διαμαντή

Παραλλαγή 62

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Καλέτζι Κατσανοχωρίων Ιωαννίνων, 2011

Τραγούδι: Αγγελική Μπασδόκα

Τρόπος	1961	Ρε πεντατονικός ανημίτονος
	2011	Ρε πεντατονικός ανημίτονος
Μετρική του στίχου	1961	Δεκαπεντασύλλαβος ιαμβικός
	2011	Δεκαπεντασύλλαβος ιαμβικός
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	1961	[i: 1, 3, 4, 6], [ii: 1α,], [iv: 1α, 2α, 2β], [v: 2, 3], [vi: 1], [vii], [viii: 1α, 1γ, 2α].
	2011	[i: 1, 2, 3, 4], [ii: 1α], [viii].
Μουσικοποιητική δομή	1961	A1' A2' B1' B2'
	2011	A1' A2' B1' B2'
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	1961	A1': 1 2 3 4 5 6 7 8 (1' 2' 3') α1 λ A2': 9 10 11 12 13 14 15 (4' 5' 6' 7' 8' 9' 10') α1' λ B1': 1 2 3 4 5 6 7 8 (1' 2' 3') α1 λ B2': 9 10 11 12 13 14 15 (4' 5' 6' 7' 8' 9' 10') α1' λ
	2011	A1': 1 2 3 4 5 6 7 8 / (1' 2' 3') α1 λ A2': 9 10 11 12 13 14 15 (4' 5' 6' 7' 8' 9' 10') α1' λ A1': 1 2 3 4 5 6 7 8 / (1' 2' 3') α1 λ A2': 9 10 11 12 13 14 15 (4' 5' 6' 7' 8' 9' 10') α1' λ
Ρυθμός	1961	Δίστημος
	2011	Δίστημος
Τρόπος εκτέλεσης	1961	Σολιστικός
	2011	Σολιστικός

Μουσικοποιητική δομή και τσακίσματα

Η μουσικοποιητική δομή των παραλλαγών και τα τσακίσματα που χρησιμοποιούνται είναι και στις δύο περιπτώσεις πανομοιότυπα. Σε όλα τα ημιστίχια διακρίνονται προσθήκες στο τέλος του οργανικού στίχου του κάθε ημιστιχίου. Τα μονά ημιστίχια ολοκληρώνονται με την τρισύλλαβη προσθήκη *ματάκια* ενώ τα ζυγά με την επτασύλλαβη *μα το Χριστός Ανέστη*. Η πληροφορήτρια Αγγελική Μπασδόκα ενημερώνει ότι το τραγούδι αυτό το τραγουδούσαν και το χόρευαν την περίοδο του Πάσχα. Στην περίπτωση που κάποιος το τραγουδούσε πέραν αυτής της περιόδου, αντικαθιστούσε το δεύτερο τσάκισμα με την επίσης επτασύλλαβη προσθήκη *κόρη παπαδοπούλα*. Η πληροφορία επιβεβαιώνεται κι από την ηχογράφηση του Αρχείου του Κ.Ε.Ε.Λ. όπου στη δεύτερη στροφή η Χρυσανγή Διαμαντή αρχικά εκφέρει τη λέξη *κόρη (παπαδοπούλα)* κι έπειτα η ίδια διορθώνει λέγοντας την προσθήκη *μα το Χριστός Ανέστη*.

Τονισμοί

Ο μετρικός τονισμός των παραλλαγών 61 και 62, συμπίπτει με το γραμματικό και το ρυθμικό, στις συλλαβές που οι δύο τελευταίοι παρουσιάζονται. Μελωδικός τονισμός εμφανίζεται σε μονή συλλαβή, την ένατη, ο οποίος δημιουργεί παρατονισμό. Πρόκειται για ένα πήδημα 4^{15} καθαρής από την πέμπτη βαθμίδα ($λα^2$) στην τονική ($ρε^3$), που σηματοδοτεί την έναρξη του δεύτερου ημιστιχίου.

Μελωδικός Τύπος ΙΓ'

Γεωγραφικό διαμέρισμα Μακεδονίας

Παραλλαγή 63

«Χίλιοι μάστοροι δούλευαν και χίλια μαστορούλια»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Παλαιόκαστρο Κοζάνης, 2012

Τραγούδι: Περιστέρα Δεληζήση, Δέσποινα Δεληζήση, Θεοδώρα Δεληζήση

Τρόπος	Ρε πεντατονικός ανημίτονος
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 4].
Μουσικοποιητική δομή	A1' A2' B1' B2'
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1': 1 2 3 4 5 6 7 8 (1' 2' 3') α1 λ _α A2': 9 10 11 12 13 14 15 (4' 5' 6' 7' 8' 9' 10') α1' λ _α B1': 1 2 3 4 5 6 7 8 (1' 2' 3') α1 λ _α B2': 9 10 11 12 13 14 15 (4' 5' 6' 7' 8' 9' 10') α1' λ _α
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Ομάδα γυναικών

Κείμενο και τσακίσματα

Στο πρώτο και τρίτο ημιστίχιο εκφέρεται αρχικά το κείμενο του τραγουδιού και έπειτα η τρισύλλαβη προσθήκη *ματάκια*. Στο δεύτερο και τέταρτο ημιστίχιο, μετά την εκφορά του οργανικού στίχου ακολουθεί η επτασύλλαβη προσθήκη *κόρη παπαδοπούλα*.




VII.1.κβ. Συμπεράσματα παραλλαγών Μελωδικού Τύπου ΙΓ'.

Οι μελωδικές φράσεις

Μελωδική φράση α1

Παραλλαγή: 61 Α1'	
Παραλλαγή: 62 Α1'	
Παραλλαγή: 63 Α1'	

Μελωδική φράση α1'

Παραλλαγή: 61 Α2'	
Παραλλαγή: 62 Α2'	
Παραλλαγή: 63 Α2'	

Η μελωδία ανήκει στην ανημίτονη πεντατονική κλίμακα του Ρε. Παρατηρείται ότι σε ορισμένες περιπτώσεις κατά τη διάρκεια της μελωδικής κίνησης οι φθόγγοι σχηματίζουν μεταξύ τους ημιτόνια, γεγονός που παραπέμπει στο διατονικό τρόπο του ρε. Ωστόσο δεν επέρχεται αλλοίωση του «αισθητικού ακούσματος» της πεντατονικής κλίμακας. Επομένως οι παρεμβολές των φθόγγων που δημιουργούν τα ημιτόνια θεωρούνται ποικίλματα. Ο Περιστερής θεωρεί ότι τα ποικίλματα αυτά οφείλονται

στην επιρροή άλλων γνωστών μελωδιών που κατατάσσονται στους ντο και ρε διατονικούς τρόπους.⁵¹⁵

Στις παραλλαγές που προέρχονται από την κοινότητα Καλετζίου και του Παλαιοκάστρου διαπιστώνεται ότι οι μελωδικές φράσεις ακολουθούν τη στιχουργική δομή και καταλήγουν στην πέμπτη βαθμίδα. Διακρίνεται μία μελωδική φράση α1 στο πρώτο ημιστίχιο. Η επόμενη φράση α1' του δεύτερου ημιστιχίου θεωρείται ως παραλλαγή της α1. Στη δεύτερη περίπτωση χρησιμοποιούνται περισσότερα ποικίλματα τα οποία επιφέρουν μικρές διαφοροποιήσεις στα μοτίβα. Κύρια διαφοροποίηση σε επίπεδο φθόγγων παρατηρείται στην κατάληξη όπου στην α1 φράση ο χαμηλότερος φθόγγος είναι το λα το οποίο αποτελεί ποίκιλμα του σι ύφεση, ενώ στην α1' φράση διακρίνεται το πήδημα τέταρτης προς τα κάτω από το ντο στο σολ κι έπειτα η τρίτη μικρή προς τα επάνω από το σολ² στο σιβ², με κατάληξη στο ρε. Στους επόμενους στίχους επαναλαμβάνονται οι ίδιες μελωδικές φράσεις. Ένα ακόμη στοιχείο που προκαλεί εντύπωση στην πρώτη παραλλαγή αφορά στο γεγονός ότι η επανεκφορά των μελωδικών φράσεων γίνεται με πανομοιότυπο τρόπο, χωρίς να επέρχεται η παραμικρή διαφοροποίηση τους στις επόμενες στροφές. Στη δεύτερη παραλλαγή το μουσικό κείμενο είναι μικρό και δε συνίσταται στη διεξαγωγή ανάλογου συμπεράσματος.

Η πορεία των μελωδικών φράσεων των τριών παραλλαγών είναι παρόμοια. Στην πρώτη περίπτωση παρουσιάζονται περισσότερα ποικίλματα ενώ στην πιο σύγχρονη ηχογράφιση τα ποικίλματα είναι σαφώς λιγότερα με αποτέλεσμα να διακρίνεται εντονότερα το άκουσμα της ανημίτονης πεντατονικής κλίμακας.

Τονισμοί

Ο μετρικός τονισμός της παραλλαγής 63 παραμένει ίδιος με τις δύο προηγούμενες παραλλαγές του *Μελωδικού Τύπου ΙΓ'*. Εξαιρέση αποτελεί η πρώτη συλλαβή του στίχου, όπου σε ορισμένους στίχους της παραλλαγής 63 πραγματοποιείται γραμματικός τονισμός. Η διαφοροποίηση του παρόντος τραγουδιού από τα δύο προηγούμενα αφορά στο ρυθμικό τονισμό. Παρατηρείται ότι το παρόν τραγούδι έχει χαμηλότερο tempo και η κάθε συλλαβή είτε διανθίζεται περισσότερο (από ότι οι αντιστοιχες των παραλλαγών 61 και 62) ή γίνεται χρήση φθογγόσημων μεγαλύτερης ρυθμικής αξίας, με αποτέλεσμα να πραγματοποιείται ρυθμικός τονισμός, σχεδόν σε κάθε συλλαβή. Ακόμη, στην παρούσα παραλλαγή ο μελωδικός τονισμός «μετατοπίζεται» κατά μία συλλαβή σε σχέση με τις δύο προηγούμενες παραλλαγές (από την ένατη στη δέκατη συλλαβή), οπότε δε δημιουργείται παρατονισμός.

⁵¹⁵ Σπυριδάκης, Γεώργιος. – Περιστέρης, Σπυρίδων, ό.π., σ. λε'.

Σχολιασμός των κειμένων

Μοτίβα κατάταξης	i	ii	iii	iv	v	vi	vii	viii	ix
Παραλλαγή 61	√	√		√	√	√	√	√	
Παραλλαγή 62	√	√						√	
Παραλλαγή 63	√								

Στις παραλλαγές που προέρχονται από το Καλέτζι Ιωαννίνων το αναφερόμενο κτίσμα είναι το γεφύρι της Άρτας. Ωστόσο, και στις δύο περιπτώσεις, ο τόπος του γεφυριού δεν αναφέρεται στα εισαγωγικά μοτίβα αλλά στα μοτίβα όπου περιγράφεται η τύχη των τριών αδελφών. Στην νεότερη εκδοχή ο πρωτομάστορας φέρει το όνομα Κωσταντής ενώ στην παλαιότερη δε δίνεται σχετική πληροφορία. Στην παραλλαγή 63 ο πρωτομάστορας αναφέρεται ως «κάλαφας» ενώ δε γίνεται μνεία σε συγκεκριμένο κτίσμα.

VII.1.κγ. Μελωδικός Τύπος ΙΔ'.

Στο *Μελωδικό Τύπο ΙΔ'* εντάσσονται δύο παραλλαγές οι οποίες έχουν ηχογραφηθεί στην κοινότητα Αμπλιανη (Σταυροπήγιο), στον ορεινό όγκο του νομού Ευρυτανίας. Η υπό έρευνα παραλογή τραγουδιέται και χορεύεται σε τελετουργία που λαμβάνει χώρα στην κοινότητα κατά τον εορτασμό της Αγίας Παρασκευής, στις 26 και 27 Ιουλίου. Οι παραλλαγές ανήκουν στο διατονικό τρόπο του φα και στο διατονικό τρόπο του ρε με χρώα Δ. Ο ρυθμός τους είναι τρίσημος με μέτρο 3/4 και δίσημος με τριμερή υποδιαίρεση, με μέτρο 6/8. Η αλλαγή του μέτρου εξυπηρετεί το χορό που συνοδεύει το τραγούδι. Η πρώτη παραλλαγή εκφέρεται σολιστικά ενώ η δεύτερη αντιφωνικά, όπως είθισται να συνοδεύει το χορό. Διακρίνονται τρεις μελωδικές φράσεις α1, α2, και β1, με καταλήξεις στην τρίτη βαθμίδα του τρόπου στον οποίο ανήκουν.

Σχηματική απεικόνιση κοινοτήτων Μελωδικού Τύπου ΙΔ΄



Στο Μελωδικό Τύπο ΙΔ΄ εντάσσονται δύο παραλλαγές, οι οποίες καταγράφονται στο γεωγραφικό διαμέρισμα της Στερεάς Ελλάδας, στο νομό Ευρυτανίας.

Μελωδικός Τύπος ΙΔ΄

Γεωγραφικό διαμέρισμα Στερεάς Ελλάδας

Παραλλαγή 64

«Χίλιοι μάστοροι δούλευαν στις Άρτας του διουφύρι»

ΚΑ χ/φο αρ. 2451, αρ. ταιν. 462

Συλλ. Σπυρίδων Περιστέρης

Αμπλιανη (Σταυροπήγιο) Ευρυτανίας, 1962

Τραγούδι: Ιωάννης Παπακωστόπουλος

Παραλλαγή 65

«Χίλιοι μάστοροι δούλευαν στις Άρτας του διουφύρι»

Συλλ. Κωνσταντίνα Μπέτσου

Άμπλιανη (Σταυροπήγιο) Ευρυτανίας, 2004

Τραγούδι: Ομάδα χορού

Τρόπος	1962	Φα διατονικός – Ρε διατονικός με χρώα Δ
	2004	Φα διατονικός – Ρε διατονικός με χρώα Δ
Μετρική του στίχου	1962	Δεκαπεντασύλλαβος ιαμβικός
	2004	Δεκαπεντασύλλαβος ιαμβικός
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	1962	[i: 1, 3, 4], [ii: 1α].
	2004	[i: 1, 3, 4], [ii: 1α].
Μουσικοποιητική δομή	1962	A1' [A1' 1 ^η στροφή] A2' B1' B2'
	2004	A1' [αντιφ. A1'] A2' [αντιφ. A2'] [A2' αντιφ. A2] B1' [αντιφ. B1'] B2' [αντιφ. B2']
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	1962	A1': 1 2 3 4 5 6 7 8 (1' 2' 3' 4') α1 λα α2 φα [A1']: [1 2 3 4 5 6 7 8 1' 2' 3' 4' 5'] α1 λα α2 φα β1 A2': 9 10 11 12 13 14 15 (6' 7' 8' 9' 10' 11') φα β1 φα B1': 1 2 3 4 5 6 7 8 (1' 2' 3' 4' 5') α1 B2': 9 10 11 12 13 14 15 (6' 7' 8' 9' 10' 11')
	2004	A1': 1 2 3 4 5 6 7 8 (1' 2' 3' 4') α1 λα α2 φα [αντιφ. A1']: [1 2 3 4 5 6 7 8 1' 2' 3' 4'] α1 φα α2 φα A2': (4' 5') 9 10 11 12 13 14 15 (6' 7' 8' 9' 10' 11') [αντιφ. A2']: (11' 12') 9 10 11 12 13 14 15 (6' 7' 8' 9' 10' 11') A2': (11' 12') 9 10 11 12 13 14 15 (6' 7' 8' 9' 10' 11') [αντιφ. A2']: (13' 14') 9 10 11 12 13 14 15 (6' 7' 8' 9' 10' 11' 12')
Ρυθμός	1962	Δίσσημος με τριμερή υποδιαίρεση (εξάσημος)
	2004	Δίσσημος με τριμερή υποδιαίρεση (εξάσημος)
Τρόπος εκτέλεσης	1962	Σολιστικός
	2004	Αντιφωνικός

Μουσικοποιητική δομή

Αναφορικά με τη μουσικοποιητική δομή, διαπιστώνονται μεγάλες διαφοροποιήσεις μεταξύ των δύο παραλλαγών. Τούτο συμβαίνει λόγω του γεγονότος ότι η παραλογή στην κοινότητα της Άμπλιανης χορεύεται και ο τρόπος εκφοράς της είναι αντιφωνικός: η μία ομάδα τραγουδά το ημιστίχο κι επαναλαμβάνει η επόμενη. Στην ηχογράφιση του Αικατερινίδη ο πληροφορητής τραγουδά μόνος του, με αποτέλεσμα να μην πραγματοποιούνται οι αντιφωνήσεις, οι οποίες στην περίπτωση του τραγουδιού της Άμπλιανης, συμπληρώνουν συλλαβές του στίχου που απουσιάζουν από τις καταλήξεις.

Τσακίσματα

Στην παραλλαγή 64 όλα τα ημιστίχια εκφέρονται με προσθήκες οι οποίες τοποθετούνται στο τέλος του οργανικού στίχου του κάθε ημιστιχίου. Στην στροφή [1] παρατηρείται επανάληψη του πρώτου ημιστιχίου, η οποία ωστόσο δεν πραγματοποιείται στα επόμενα αντίστοιχα ημιστίχια. Η επανάληψη του ημιστιχίου ερμηνεύεται ως προσπάθεια του τραγουδιστή να τραγουδήσει και την αντιφώνηση. Τα επόμενα αντίστοιχα (μονά) ημιστίχια εκφέρονται από τον τραγουδιστή με τον τρόπο εκφοράς της επανάληψης του [A1'] ημιστιχίου. Συγκεκριμένα, κατά την απόπειρα ανάλυσης της στιχουργικής δομής, καταγράφεται στο πρώτο ημιστίχιο η προσθήκη *μάτια ματά-* ενώ στην επανάληψη στην προσθήκη ολοκληρώνεται η εκφορά της δεύτερης λέξης *μάτια ματάκια*. Από το σημείο αυτό κι έπειτα, η πρώτη εκδοχή της προσθήκης δεν παρουσιάζεται ξανά. Στα ζυγά ημιστίχια παρουσιάζεται η προσθήκη *ματάκια λιγουμέ-*. Ολόκληρη η φράση γίνεται *ματάκια λιγουμένα*. Ωστόσο στην παρούσα περίπτωση δεν ολοκληρώνεται κι αυτό συμβαίνει λόγω του σολιστικού τρόπου που τραγουδιέται η συγκεκριμένη παραλλαγή, όπως θα διαπιστωθεί από την εξέταση των στοιχείων του επόμενου τραγουδιού.

Όπως ήδη έχει ειπωθεί, η παραλλαγή 64 τραγουδιέται αντιφωνικά. Η πρώτη φωνή είναι αντρική ενώ οι επαναλήψεις πραγματοποιούνται από ομάδα γυναικών. Στο πρώτο ημιστίχιο, μετά την ολοκλήρωση του οργανικού στίχου παρουσιάζεται η προσθήκη *μάτια ι- ματά*. Το ημιστίχιο κατά την αντιφώνηση εκφέρεται ακριβώς με τον ίδιο τρόπο. Ο πρώτος τραγουδιστής, πριν τραγουδήσει τους στίχους του δεύτερου ημιστιχίου, ξεκινά με την προσθήκη *-ακια*, συμπληρώνοντας με τον τρόπο αυτό τις συλλαβές της λέξης η οποία είχε μείνει ανολοκλήρωτη από το προηγούμενο ημιστίχιο. Έτσι λοιπόν από τη δεύτερη λέξη *ματάκια*, η πρώτη και δεύτερη συλλαβή εκφέρονται από τον ένα τραγουδιστή, κι έπειτα η δεύτερη και η τρίτη συμπληρώνεται από την ομάδα γυναικών. Η ίδια διαδικασία συμβαίνει και στο δεύτερο ημιστίχιο: εκεί η προσθήκη είναι *ματάκια λιγουμέ-* η οποία στην επανάληψη συμπληρώνεται από τις συλλαβές *-ένα* και ολοκληρώνεται με τον τρόπο αυτό η λέξη *λιγουμένα* (=λιγωμένα). Η εκφορά του δεύτερου ημιστιχίου και της αντιφώνησής του πραγματοποιείται δύο φορές. Στο τέλος της δεύτερης αντιφώνησης η ομάδα γυναικών λέει ολόκληρη τη λέξη *λιγουμένα* ώστε να ξεκινήσει το επόμενο, νέο ημιστίχιο.

Σχολιασμός κειμένων

Μοτίβα κατάταξης	i	ii	iii	iv	v	vi	vii	viii	ix
Παραλλαγή 64	√	√							
Παραλλαγή 65	√	√							

Στο κείμενο των δύο παραλλαγών αναφέρεται το γεφύρι της Άρτας ενώ δεν παρατίθενται τα ονόματα του πρωτομάστορα και της ηρωίδας. Οι διαφοροποιήσεις στα δύο κείμενα είναι μικρές κι αφορούν σε μεμονωμένες λέξεις.⁵¹⁶ Οι δύο παραλλαγές εμφανίζουν στοιχεία από τα εισαγωγικά μοτίβα και την εξαγγελία της θυσίας.

Οι μελωδικές φράσεις

Η μελωδία των παραλλαγών της κοινότητας της Άμπλιανης κινείται στο διατονικό τρόπο του Φα. Κατά την εκφορά της μελωδικής φράσης του δεύτερου ημιστιχίου εμφανίζεται ο διατονικός τρόπος του ρε με την βάρυνση του φθόγγου της βαθμίδας V αλλά κατά την κατάληξη επανέρχεται ο διατονικός τρόπος του Φα.⁵¹⁷

Μελωδική φράση a1

Παραλλαγή: 64	
	Χί λιοι μά στο - - ροι δού λευ αν
Παραλλαγή: 65	
	Χί λιοι μά στο ροι δού λευ αν

Μελωδική φράση a2

Παραλλαγή: 64	
	[μά - - - - - - - τια μα - - - τά
Παραλλαγή: 65	
	[μά - - - - - - - τια μα - τά -

⁵¹⁶ Παραδείγματος χάριν στην πρώτη εκδοχή στο κείμενο αναφέρεται: *Δεν ηλαλούσι σαν πουλί, ιδέ σα χελιδόνι* ενώ στο δεύτερο *Δεν ελαλούσι σαν πουλί, σαν τ' άλλα τα πουλάκια*.

⁵¹⁷ Το διατονικό τρόπο του ρε με τη βάρυνση της βαθμίδας V ο Περιστέρης την ονομάζει χρώα Δ του τρόπου ρε, βλ. Σπυριδάκης, Γεώργιος. – Περιστέρης, Σπυρίδων, ό.π., σ. κε'.

Μελωδική φράση β1

Παραλλαγή: 64	
Παραλλαγή: 65	

Στην παραλλαγή της ηχογράφησης του Αικατερινίδη διαπιστώνεται ότι στον «καθαρό» στίχο του πρώτου ημιστιχίου καταγράφεται η μελωδική φράση α1, η οποία καταλήγει στο λα² ενώ η δεύτερη φράση α2 συνοδεύει το τσάκισμα και καταλήγει στο φα. Στον οργανικό στίχο του δεύτερου ημιστιχίου παρουσιάζεται η μελωδική φράση β1 η οποία επαναλαμβάνεται και κατά την εκφορά του τσακίσματος, είτε αυτούσια ή ελαφρώς παραλλαγμένη. Η δεύτερη φράση καταλήγει στο φα². Η ίδια αντιστοιχία κειμένου – μελωδικών φράσεων διαπιστώνεται και στη νεότερη ηχογράφηση.

Από τα παραπάνω προκύπτει αναντιστοιχία του κειμένου και των μελωδικών φράσεων, γεγονός το οποίο διαφαίνεται πιο καθαρά στην παραλλαγή όπου πραγματοποιούνται αντιφωνήσεις. Η μελωδική φράση α2 ολοκληρώνεται στην προτελευταία (5^η) συλλαβή της προσθήκης. Η προσθήκη του ημιστιχίου Α1 ολοκληρώνεται στη αρχή της β1 μελωδικής φράσης.

Τονισμοί

Κατά την εξέταση των τονισμών των παραλλαγών 64 και 65 διαπιστώνεται ότι ο μετρικός συμπίπτει με το ρυθμικό και το γραμματικό, στις συλλαβές που τονίζονται οι λέξεις. Η διαπίστωση αυτή δεν ισχύει για την πρώτη συλλαβή του κάθε στίχου, η οποία παρουσιάζεται μόνο γραμματικά τονισμένη. Επίσης, η ισορροπία αυτή διαταράσσεται κατά την εκφορά της πρώτης προσθήκης *μάτια ματά-* όπου ο ρυθμικός τονισμός εμφανίζεται εναλλάξ με το μετρικό. Αυτό συμβαίνει διότι η προσθήκη εκφέρεται με την α2 μελωδική φράση, στην οποία διακρίνονται νέα ρυθμομελωδικά μοτίβα. Μελωδικός τονισμός δημιουργείται μόνο στη δεύτερη συλλαβή με ένα πήδημα 4^{ης} καθαρής από τη δεσπόζουσα στην τονική. Με τον τρόπο αυτό ξεκινά η α1 μελωδική φράση.

VII.2. «Ιδιόμελα».

Στη συνέχεια του κεφαλαίου παρουσιάζεται μία σειρά παραλλαγών του τραγουδιού, των οποίων οι μελωδίες δεν έχουν κοινά γνωρίσματα μεταξύ τους. Πρόκειται για μελωδίες οι οποίες σύμφωνα με τα έως τώρα στοιχεία, καταγράφονται σε μεμονωμένες κοινότητες και δεν έχουν διαδοθεί σε ευρύτερη περιοχή, πέραν του τόπου που έχουν καταγραφεί. Τα τραγούδια αυτά χαρακτηρίζονται με τον όρο «ιδιόμελα», όρος ο οποίος χρησιμοποιείται στη βυζαντινή μουσική ορολογία και που μπορεί να εφαρμοστεί και στο δημοτικό τραγούδι. Η παρουσίαση των τραγουδιών γίνεται ανά γεωγραφικό διαμέρισμα.

VII.2.α. «Ιδιόμελα» γεωγραφικού διαμερίσματος Θράκης.

Σχηματική απεικόνιση κοινοτήτων γεωγραφικού διαμερίσματος Θράκης



Στο γεωγραφικό διαμέρισμα Θράκης καταγράφονται 5 παραλλαγές, οι οποίες κατανέμονται ανά νομό ως εξής:

Νομός	Αριθμός παραλλαγών
Έβρος	02
Ροδόπη	01
Ξάνθη	02

Παραλλαγή 66

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες»

ΚΑ χ/φο αρ. 2932, αρ. ταιν. 410

Συλλ. Στέφανος Ημελλος

Μάνδρα Ξάνθης (πρόσφυγες από το Σαρηδογάνι Μικράς Ασίας), 1961

Τραγούδι: Βασίλω Γεναρίδου – Μαγδαληνή Τσιβανοπούλου

Τρόπος	Ρε διατονικός με χρώα Β΄
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3, 4,6], [ii: 1γ], [iv: 1β, 2α, 2β], [v: 1, 2, 3, 4], [vi: 1], [vii], [viii: 1α, 1γ, 2α].
Μουσικοποιητική δομή	A1 A2 B1 B2
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 ντο A2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 ρε B1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 ντο B2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 ρε
Ρυθμός	Ελεύθερος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο

Στο κείμενο του τραγουδιού που εξετάζεται γίνεται αναφορά στο γεφύρι της Άρτας ενώ δεν αναφέρονται τα ονόματα του πρωτομάστορα ή της ηρωίδας. Οι πληροφορήτριες γνωρίζουν το τραγούδι από το Σαρηδογάνι Νικομήδειας της Μ. Ασίας, από όπου και κατάγονται. Παρόλα αυτά, στο κείμενο του τραγουδιού αναφέρονται στο κτίσμα του γεφυριού της Άρτας.⁵¹⁸ Επιπλέον, το γεγονός ότι στην παρούσα παραλλαγή καταγράφονται αρκετοί στίχοι οι οποίοι συναντώνται στην παραλλαγή που δημοσίευσε ο Πολίτης το 1914, οδηγεί στη διαπίστωση ότι οι πληροφορήτριες τραγουδούν τη μελωδία όπως τη γνωρίζουν ή όπως την έμαθαν από τον τόπο καταγωγής τους, αλλά έχουν αντικαταστήσει το κείμενο του τραγουδιού με τη νεότερη δημοσιευμένη παραλλαγή του Πολίτη.

⁵¹⁸ Τα συνήθη κτίσματα στα οποία γίνεται αναφορά στην περιοχή της Μ. Ασίας είναι το γεφύρι της Τρίτσας, των Αδάνων, καθώς και το γεφύρι του Παύλου, καθώς η Νικομήδεια βρίσκεται κοντά στη Θράκη.

Μελωδικές φράσεις

α1	
α2	

Το τραγούδι κατατάσσεται στα μελισματικά άσματα. Ανήκει στο διατονικό τρόπο του ρε με χρώα Β, κατά τον οποίο βαρύνεται η τέταρτη βαθμίδα. Η δεύτερη βαθμίδα εκτελείται στη φυσική της θέση κατά την ανιούσα κίνηση της μελωδίας και βαρύνεται κατά την κατιούσα.⁵¹⁹

Διακρίνονται δύο μελωδικές φράσεις α1 και α2, οι οποίες ακολουθούν τη δομή του κειμένου: η πρώτη φράση ολοκληρώνεται στο τέλος του Α1 ημιστιχίου καταλήγοντας στην υποτονική, ενώ η δεύτερη ολοκληρώνεται στο τέλος του δεύτερου ημιστιχίου και καταλήγει στην τονική (ρε²). Η πρώτη μελωδική φράση ξεκινά με την υποτονική, με μία διαβατική ανιούσα κίνηση φτάνει στον ψηλότερο φθόγγο κι επιστρέφει στην υποτονική. Η δεύτερη φράση ξεκινά από τον υψηλότερο φθόγγο και με ποικιλματικά μοτίβα (στολίδια) καταλήγει στην τονική.

Τονισμοί

Στην παραλλαγή 66 ο μετρικός τονισμός συμπίπτει με το γραμματικό, στις συλλαβές που παρουσιάζεται ο δεύτερος. Μελωδικός τονισμός εμφανίζεται στην τέταρτη συλλαβή, έπειτα από μια ανιούσα κίνηση που καταλήγει στην πέμπτη βαθμίδα, που αποτελεί τον ψηλότερο φθόγγο της μελωδίας.

Παραλλαγή 67

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες»

ΚΑ χ/φο αρ. 2932, αρ. ταιν. 411

Συλλ. Στέφανος Ημελλος

Μάνδρα Ξάνθης, 1961

Τραγούδι: Μαρία Μπαρμπαντιρόπα

⁵¹⁹ Σπυριδάκης, Γεώργιος – Περιστερης, Σπυρίδων, ό.π., σ.σ. κδ'-κε'.

Τρόπος	Ρε διατονικός
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3, 4,6], [ii: 1γ], [iv: 1β, 2α, 2β], [v: 1, 2, 3, 4], [vi: 1], [vii], [viii: 1α, 1γ, 2α].
Μουσικοποιητική δομή	A1 A2 B1 B2
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 ρε A2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 λα B1: 1 2 3 4 5 6 7 8 β1 ρε B2: 9 10 11 12 13 14 15 β2 ρε
Ρυθμός	Ελεύθερος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο

Τα στοιχεία του κειμένου είναι πανομοιότυπα με την προηγούμενη παραλλαγή. Ο ερευνητής του Κ.Ε.Ε.Λ. Στ. Ήμελλος που καταγράφει τις δύο παραλλαγές, παρουσιάζει ακριβώς το ίδιο κείμενο.

Μελωδικές φράσεις

α1	
α2	
β1	
β2	

Οι τέσσερις μελωδικές φράσεις α1, α2, β1, β2 ακολουθούν απαρέγκλιτα τη στιχουργική δομή. Η κατάληξη της β1 φράσης, κατά την εκφορά τριών τελευταίων συλλαβών, αποτελεί παραλλαγή της α1. Οι φράσεις α1, β1 και β2 καταλήγουν στην τονική ενώ η α2 στην V βαθμίδα. Στο τέλος της στροφής η υποτονική έλκεται από την τονική.

Τονισμοί

Στην παραλλαγή 67 ο γραμματικός τονισμός, όπου παρουσιάζεται, συμπίπτει με το μετρικό. Μελωδικοί τονισμοί διακρίνονται στη δεύτερη και τέταρτη συλλαβή του πρώτου ημιστιχίου με πήδημα 5^{ης} καθαρής από την τέταρτη βαθμίδα στην τονική, και από την τονική στη δεσπόζουσα, αντίστοιχα. Επίσης στη δεύτερη συλλαβή του δεύτερου και τέταρτου ημιστιχίου (εκτός του τέταρτου ημιστιχίου της [1] στροφής) πραγματοποιείται πήδημα 4^{ης} καθαρής άνω, από την πέμπτη βαθμίδα προς την τονική.

Παραλλαγή 68

«Μάστοροι αρχινήσανε της Τρίχας το γιουφύρι»

ΚΑ χ/φο αρ. 3800, αρ. ταιν. 1414

Συλλ. Γεώργιος Αικατερινίδης

Μαρώνεια Ροδόπης, 1975

Τραγούδι: Γλυκερία Σωφρονίου

Τρόπος	Ρε χρωματικός
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: α, 2β, 4, 7], [ii: 1γ].
Μουσικοποιητική δομή	Τριημίστιχη Α1 Α2 Β1
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	Α1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 φα Α2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 ντο Β1: 1 2 3 4 5 6 7 8 β1 ρε
Ρυθμός	Ελεύθερος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο

Στο κείμενο της παρούσας παραλλαγής αναφέρεται το γεφύρι της Τρίχας, ενώ η ηρωίδα φέρει το όνομα Βδοκιά. Πρόκειται για ένα από τα σπανιότερα κείμενα που συναντάται σε ηχογραφημένη παραλλαγή: ο Δίας, υπό τη μορφή δράκου, αποκαλύπτει στους μάστορες ότι γκρεμίζει το γεφύρι, και ζητά αντάλλαγμα την κυρά Βδοκιά, προκειμένου να τους αφήσει να στερεώσουν το κτίσμα.

Μουσικοποιητική δομή

Το τραγούδι εκφέρεται με τη μορφή της τριημίστιχης στροφής. Στις δύο πρώτες στροφές ο στίχος συναντάται «καθαρός». Στις επόμενες διακρίνεται η προσθήκη *αχ* στην αρχή του πρώτου ή του τρίτου ή του πρώτου και του τρίτου ημιστιχίου.

Μελωδικές φράσεις

α1	
α2	
β1	

Η μελωδία κινείται κυρίως στο βασικό τετράχορδο του χρωματικού τρόπου του ρε ενώ ταυτόχρονα παρατηρείται χρήση της υποτονικής. Διακρίνονται τρεις μελωδικές φράσεις α1, α2 και β1. Η κάθε φράση αντιστοιχεί στο ανάλογο ημιστίχιο. Η πρώτη φράση ξεκινά από την υποτονική, με μία ανιούσα κίνηση φτάνει στον ψηλότερο φθόγγο (λα²) κι έπειτα καταλήγει στο φα². Η μελωδία συνεχίζοντας την κατιούσα κίνηση καταλήγει στην υποτονική από όπου και ξεκίνησε. Η τρίτη φράση αντιστοιχεί στο τρίτο ημιστίχιο της τριημίστιχης στροφής, ξεκινά από την υποτονική και καταλήγει στην τονική. Η παρούσα παραλλαγή συγκαταλέγεται στα μελισματικά άσματα.

Τονισμοί

Κατά την εξέταση των τονισμών της παραλλαγής 68 διαπιστώνεται ότι σε όλες τις στροφές, πλην της τελευταίας, δημιουργείται σε αρκετούς στίχους αναντιστοιχία του γραμματικού με το μετρικό τονισμό. Η αναντιστοιχία αυτή αφορά στην πρώτη και τρίτη συλλαβή όπου παρουσιάζεται γραμματικός τονισμός, ενώ ο μετρικός βρίσκεται πάντοτε στην εκφορά της δεύτερης συλλαβής.

Παραλλαγή 69

«Παυλῆς γιοφύρι έφτιανε, γιοφύρι δε στεριώνει» (Του Παύλου το γεφύρι)

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Ελληνοχώρι Έβρου, 2011

Τραγούδι: Σαράντω Κεκέ

Τρόπος	Ρε χρωματικός
Στίχος	Δεκαπεντασύλλαβος ιαμβικός
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 2α, 4], [ii: 1], [iv: 1γ], [v: 1].
Μουσικοποιητική δομή	A1' A2' B1' B2'
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1': 1 2 (1') 3 4 5 6 7 8 (2' 3' 4' 5' 6' 7' 8' 9' 10' 11') α1 φα α2 ρε A2': (7') 9 10 [9 10] 11 12 13 14 15 (12' 13' 14' 15' 16' 17' β1 ρε β1' 18' 19' 20' 21') ρε B1': 1 2 (1') 3 4 5 6 7 8 (2' 3' 4' 5' 6' 7' 8' 9' 10' 11') α1 φα α2 ρε B2': (7') 9 10 [9 10] 11 12 13 14 15 (12' 13' 14' 15' 16' 17' β1 ρε β1' 18' 19' 20' 21') ρε
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο

Στο κείμενο του τραγουδιού ο πρωτομάστορας αναφέρεται με το όνομα Παύλος. Το όνομα αυτό είναι σύνηθες και χαρακτηριστικό των παραλλαγών του τραγουδιού στην περιοχή του Έβρου. Επίσης χαρακτηριστικό των παραλλαγών αυτών είναι το γεγονός ότι δε γίνεται αναφορά σε κτίσμα κάποιας συγκεκριμένης περιοχής. Οι στίχοι σταματούν στο μοτίβο [v] της ταξινόμησης του Μέγα, πράγμα το οποίο γίνεται συνειδητά από την πληροφορήτρια. Όπως η ίδια μαρτυρεί τη χορευτική εκδοχή του τραγουδιού την τραγουδάνε μέχρι εκείνο το σημείο. Αμέσως μετά η ίδια τραγουδά την δεύτερη εκδοχή του τραγουδιού.⁵²⁰ Μέχρι και τη στροφή 6, στίχο «Λ», το οργανικό κείμενο των δύο παραλλαγών είναι κοινό.

Τσακίσματα

Το σύνολο των ημιστιχίων εκφέρονται με τσακίσματα. Στο πρώτο και τρίτο ημιστίχιο της κάθε στροφής μετά τον οργανικό στίχο ακολουθεί η προσθήκη *τι λαλεί ντιλμπέ- νε- ρι μ', τι λαλεί*.⁵²¹ Στο δεύτερο και τέταρτο ημιστίχιο παρεμβάλλεται επανάληψη των δύο πρώτων συλλαβών του οργανικού στίχου και μετά το τέλος του ακολουθεί η προσθήκη *τι καλές, καλές οι μαυρομάτες*.

⁵²⁰ Βλ. σχετικά Κεφ. VII.1.δ. Μελωδικός Τύπος Δ', παραλλαγή 34.

⁵²¹ Ντιλμπέρι: είδος πουλιού που φέρει αυτή την ονομασία στην περιοχή του Έβρου.

Μελωδικές φράσεις

α1	
α2	
β1	
β1'	

Οι μελωδικές φράσεις α1 και β1 με καταλήξεις στην τρίτη βαθμίδα (φα^{#2}) και την τονική (ρε²) αντιστοιχούν στο πρώτο και τρίτο ημιστίχιο του κάθε στίχου. Η πρώτη φράση (α1) η οποία ακολουθεί τον οργανικό στίχο, καταλήγει στην III βαθμίδα.

Με την α2 φράση εκφέρεται το τσάκισμα *τι λαλεί ντιλμέ – νε – ρι μ', τι λαλεί*. Η δεύτερη φράση, όπως και οι επόμενες, καταλήγει στην τονική. Η β1 μελωδική φράση καταλήγει στη τονική και αντιστοιχεί στον οργανικό στίχο του δεύτερου και τέταρτου ημιστιχίου ενώ η ίδια μελωδία (β1') ελαφρώς διανθισμένη επαναλαμβάνεται στο τσάκισμα *τι καλές, καλές οι μαυρομάτες*. Χαρακτηριστικό της μελωδίας είναι η μικρή της έκταση: από το ρε² έως το σολ² (λα²). Διαπιστώνεται ότι σε όλες τις μελωδικές φράσεις διακρίνονται όλες οι νότες της έκτασης (ρε² – σολ²). Ακόμη, σε όλες τις μελωδικές φράσεις γίνεται χρήση κατά κύριο λόγο ογδόων και δεκάτων έκτων ενώ στην κατάληξη επιβραδύνεται η τελευταία συλλαβή και συναντώνται τέταρτα ή μισά.

Τονισμοί

Ο μετρικός τονισμός της παραλλαγής 69 συμπίπτει με το ρυθμικό και το γραμματικό, όπου οι δύο τελευταίοι εμφανίζονται. Στην παρούσα παραλλαγή δε διακρίνονται μελωδικοί τονισμοί.

Παραλλαγή 70

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι ως χίλια μαθητούδια»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Καρωτή Έβρου, 2011

Τραγούδι: Αννίτσα Στεφανίδου

Τρόπος	Φα διατονικός
Στίχος	Δεκαπεντασύλλαβος ιαμβικός
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 4], [ii: 1].
Μουσικοποιητική δομή	A1' A2' B1' B2'
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1': 1 2 3 4 5 6 7 8 (1' 2' 3' 4' 5' 6' 7' 8') α1 σολ α1' φα A2': (9') 9 10 11 12 13 14 15 [1' 2' 10' 11' 12' 13' 14' 15') α2 μι α2 μι B1': 1 2 3 4 5 6 7 8 (1' 2' 3' 4' 5' 6' 7' 8') α1 σολ α1' φα B2': (9') 9 10 11 12 13 14 15 [1' 2' 10' 11' 12' 13' 14' 15') α2 μι α2 μι
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο

Στο κείμενο του τραγουδιού που τραγούδησε η πληροφορήτρια από την κοινότητα Καρωτής δε γίνεται αναφορά στην περιοχή του κτίσματος και στο όνομα του πρωτομάστορα και της ηρωίδας.

Τσακίσματα

Σχετικά με τη χρήση των τσακισμάτων, παρουσιάζονται προσθήκες στο τέλος του οργανικού στίχου του κάθε ημιστίχου οι οποίες, όπως και στην παραλλαγή 69, δεν έχουν εννοιολογική σχέση με το κείμενο: *Βέργω μωρ' Βέργω μ' λυγερή* είναι το τσάκισμα του πρώτου και τρίτου ημιστίχου, *Βέργω κι ωχ καμαρωμένη* του δεύτερου και τέταρτου. Οι προσθήκες διαμορφώνουν μία νέα δομή συλλαβών: Το κάθε ημιστίχιο με τις προσθήκες μετατρέπεται σε δύο φράσεις αποτελούμενες από οκτώ συλλαβές η καθεμία. Ο στίχος πλέον αποτελείται από δύο ημιστίχια δεκαέξι συλλαβών το καθένα.

Μελωδικές φράσεις

α1	
α1'	
α2	

Διακρίνονται δύο κύριες μελωδικές φράσεις α1 και α2. Η α1 επαναλαμβάνεται στο τσάκισμα παραλλαγμένη ενώ η α2 επαναλαμβάνεται αυτούσια. Η α1 φράση στην εκφορά του οργανικού στίχου του ημιστιχίου καταλήγει στη δεύτερη βαθμίδα ενώ η παραλλαγή της α1' μελωδικής φράσης με την οποία εκφέρεται η προσθήκη, καταλήγει στην τονική (φα²). Η α2 μελωδική φράση καταλήγει πάντοτε στην υποτονική. Στην παρούσα παραλλαγή συναντώνται απλά ρυθμικά μοτίβα αποτελούμενα από τέταρτα και όγδοα.

Τονισμοί

Ο μετρικός τονισμός της παραλλαγής 70 συμπίπτει με το ρυθμικό και το γραμματικό. Εξαίρεση αποτελούν στα μονά ημιστίχια η πρώτη και δεύτερη συλλαβή του οργανικού κειμένου και η δεύτερη συλλαβή της προσθήκης που έπεται, οι οποίες παρουσιάζονται στο ασθενές μέρος του μέτρου. Επίσης στη δεύτερη συλλαβή των μονών ημιστιχίων ο γραμματικός τονισμός εμφανίζεται κατά περίπτωση.

Στο τραγούδι διακρίνεται ένα ακόμη στοιχείο που απορρέει από τη λειτουργία των προσθηκών και επηρεάζει το μετρικό τονισμό: το πρώτο ημιστίχιο των δεκαέξι συλλαβών (συμπεριλαμβανομένου δηλαδή του οργανικού στίχου και της προσθήκης) εκφέρεται με μέτρο ιαμβικό. Στο δεύτερο ημιστίχιο η προσθήκη *νερ* που εμφανίζεται πριν την εκφορά του επτασύλλαβου οργανικού στίχου του δεύτερου ημιστιχίου καθώς και η προσθήκη *Βέργω κι ως καμαρωμένη* που έπεται του οργανικού στίχου, δημιουργούν δύο συλλαβικές ενότητες των οκτώ συλλαβών η καθεμία. Το δεύτερο ημιστίχιο το οποίο ξεκινά με την προσθήκη *νερ* να εμφανίζεται μετά από την παύση του ασθενούς μέρους του 8^{ου} μέτρου, στο ισχυρό μέρος του 9^{ου} μέτρου σηματοδοτεί την αλλαγή του μετρικού τονισμού σε τροχαϊκό. Από τα παραπάνω διαπιστώνεται ότι στην παραλλαγή 70 δημιουργούνται δύο νέες μετρικές ενότητες, η πρώτη ιαμβικού και η δεύτερη τροχαϊκού μέτρου.

Μελωδικός τονισμός παρουσιάζεται σε ισχυρό μέρος του μέτρου κατά την εκφορά της 6^{ης} συλλαβής του οργανικού στίχου και στην 6^η συλλαβή της προσθήκης

των μονών ημιστιχίων. Εκφράζεται δε με πήδημα τέταρτης καθαρής από τη δεσπόζουσα στην τονική ($\varphi\alpha^2$).

VII.2.β. Συμπεράσματα ιδιόμελων τραγουδιών γεωγραφικού διαμερίσματος Θράκης.

Μουσικοποιητική δομή, τσακίσματα, ρυθμός και μελωδία

Οι παραλλαγές 66, 67 και 68 είναι καταγεγραμμένες σε κοινότητες των νομών Ξάνθης και Ροδόπης του γεωγραφικού διαμερίσματος της Θράκης. Τα τρία τραγούδια είναι ελεύθερου ρυθμού και διακρίνονται από τη μελισματικότητα της μελωδίας. Διαπιστώνεται ότι το κείμενο εκφέρεται «καθαρό», χωρίς τη χρήση τσακισμάτων. Στην περίπτωση της παραλλαγής 68, σε ορισμένες στροφές εμφανίζεται η προσθήκη *αχ*. Οι παραπάνω παραλλαγές αποτελούν μέρος του Αρχείου του Κ.Ε.Ε.Λ.

Οι παραλλαγές 69 και 70 ηχογραφήθηκαν το 2011 σε κοινότητες του νομού Έβρου. Πρόκειται για δύο έρρυθμα τραγούδια με ρυθμό δίσσημο και μέτρο 2/4. Σε όλα τα ημιστίχια των δύο τραγουδιών παρατηρούνται τσακίσματα είτε με τη μορφή επαναλήψεων, ή με τη μορφή προσθηκών. Χαρακτηριστικό των παραλλαγών αποτελεί η μικρή έκταση της μελωδίας (παρ. 69: $ρε^2$ - $σολ^2$, παρ. 70: $ντο^2$ - $σολ^2$).

Σχολιασμός κειμένων

Μοτίβα κατάταξης	i	ii	iii	iv	v	vi	vii	viii	ix
Παραλλαγή 66	√	√		√	√	√	√	√	
Παραλλαγή 67	√	√		√	√	√	√	√	
Παραλλαγή 68	√	√							
Παραλλαγή 69	√	√		√	√				
Παραλλαγή 70	√	√							

Οι παραλλαγές 66 και 67 αναφέρονται στο κτίσιμο του γεφυριού της Άρτας ενώ δε δίνονται στοιχεία για το όνομα του πρωτομάστορα ή της ηρωίδας. Στην παραλλαγή 69 ο πρωτομάστορας φέρει το όνομα Παύλος, ενώ η ηρωίδα της παραλλαγής 69 αποκαλείται Βδοκιά. Από όλες τις παραλλαγές απουσιάζουν τα μοτίβα της συμφωνίας των μαστόρων για το θύμα (iii) και οι παραγγελίες και ευχές της ηρωίδας (ix).

VII.2.γ. «Ιδιόμελα γεωγραφικού διαμερίσματος Μακεδονίας

Σχηματική απεικόνιση κοινοτήτων γεωγραφικού διαμερίσματος Μακεδονίας



Στο γεωγραφικό διαμέρισμα Μακεδονίας καταγράφονται 14 παραλλαγές, οι οποίες κατανέμονται ανά νομό ως εξής:

Νομός	Αριθμός παραλλαγών
Δράμα	02
Σέρρες	04
Πιερία	01
Ημαθία	01
Κοζάνη	03
Καστοριά	03

VII.2.γ.i. Οι Σλαβόφωνοι⁵²²

Η κατάρρευση της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και η ταυτόχρονη δημιουργία των νέων εθνικών κρατών των Βαλκανίων αποτελεί μία διαδικασία η οποία διήρκησε σχεδόν έναν αιώνα. Κατά τη διαδικασία αυτή, ιστορικά, έχει αποδειχτεί η προσπάθεια από την πλευρά των κυρίαρχων εθνοτήτων των νέων κρατών να δημιουργήσουν ή να επιβάλουν την κυρίαρχη εθνική συνείδηση στους πληθυσμούς τους. Η διαστρέβλωση της εθνικής συνείδησης σε συνδυασμό με την ελλιπή ή κατευθυνόμενη εκπαίδευση των νέων κρατών οδήγησε στη δημιουργία της εθνικιστικής αντίληψης πάνω στην οποία βασίζονται τα σημερινά εθνοκεντρικά κράτη.

Η Μακεδονία, όπως και οι περιοχές των Βαλκανίων στην ολόκληρά τους, κατά τη διάρκεια της Ρωμαϊκής, Βυζαντινής και Οθωμανικής Αυτοκρατορίας έως και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα αποτελείται από μικτούς εθνολογικά πληθυσμούς. Οι πληθυσμοί χαρακτηρίζονται από τη γλώσσα και τη θρησκεία τους ενώ σταδιακά αποκτούν εθνική συνείδηση από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα κι έπειτα. Με τη λήξη των Βαλκανικών και του ελληνοτουρκικού πολέμου το 1922 διαμορφώνονται οι νέες συνθήκες της περιοχής: οι υπογραφές των Συνθηκών της εποχής καθορίζουν τα σύνορα των κρατών και εξελίσσουν εθνοτικά νέες πληθυσμιακές αναλογίες. Η συνθήκη του Βουκουρεστίου το 1913 η οποία καθορίζει τα σύνορα μεταξύ των εθνικών κρατών Ελλάδας – Σερβίας και Βουλγαρίας – Ρουμανίας, κατανέμει τη γεωγραφική περιοχή της Μακεδονίας στις εξής τέσσερις χώρες: Ελλάδα, Σερβία, Βουλγαρία και Αλβανία.⁵²³ Σύμφωνα με την υπογραφή της ελληνοβουλγαρικής σύμβασης του Νεϊγύ το 1919 «όλοι οι Έλληνες και Βούλγαροι πολίτες οι οποίοι ανήκαν σε εθνικές ή θρησκευτικές μειονότητες μπορούσαν να μεταναστεύσουν εκατέρωθεν [...]. Μπορούσαν, δηλαδή, οι Σλαβόφωνοι, δηλώνοντας βουλγαρική εθνικότητα, να μεταναστεύσουν στη Βουλγαρία ή αλλού, ρευστοποιώντας μάλιστα τις περιουσίες τους. [...] Ωστόσο οι ρυθμίσεις αυτές δεν τέθηκαν σε εφαρμογή παρά μόνον κατόπιν της Συνθήκης της Λωζάννης, το φθινόπωρο του 1923, η οποία οριοθέτησε επίσημα και την υποχρεωτική ελληνοτουρκική ανταλλαγή πληθυσμών». Οι μουσουλμάνοι της Μακεδονίας εγκαταλείπουν τη Μακεδονία στην οποία εγκαθίστανται ελληνόφωνοι πρόσφυγες από την τουρκική (ανατολική) Θράκη και από την περιοχή του Πόντου. Ένα μέρος του σλαβόφωνου πληθυσμού ανταλλάσσεται

⁵²² Για τους Σλαβόφωνους πληθυσμούς της ελληνικής Μακεδονίας βλ. αναλυτικά: Γούναρης, Βασίλης, «Οι Σλαβόφωνοι της Μακεδονίας: η πορεία της ενσωμάτωσης στο Ελληνικό εθνικό κράτος, 1870 – 1940», *Μακεδονικά*, Σύγγραμμα περιοδικόν της Εταιρίας Μακεδονικών Σπουδών, τ. 29, Θεσσαλονίκη, 1993-94 και Πελεκίδου, Μαρία, *Το μακεδονικό ζήτημα (Ιστορική Θεώρηση)*, εκδόσεις Βάνιας, Θεσσαλονίκη, 1993.

⁵²³ Σήμερα η γεωγραφική περιοχή της Μακεδονίας κατανέμεται στις εξής τέσσερις χώρες: Ελλάδα (51% των εδαφών της γεωγραφικής περιοχής της Μακεδονίας), F.Y.R.O.M. (39%), Βουλγαρία (9,5%) και Αλβανία (0,5%), βλ. Τσέρνου, Πασχαλίνα, *Το Σλαβόφωνο τραγούδι στη Δυτική Μακεδονία*, Διπλωματική εργασία, βιβλιοθήκη Τμήματος Μουσικών Σπουδών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2011, σ. 18. Το τμήμα της Μακεδονίας το οποίο βρίσκεται υπό την ελληνική επικράτεια αποτελεί το γεωγραφικό διαμέρισμα της Μακεδονίας, το οποίο είναι και το μεγαλύτερο σε έκταση της χώρας. Τα ποσοστά τα οποία παρουσιάζονται σε παρενθέσεις δεν είναι απόλυτα αλλά δηλώνουν κατά προσέγγιση το τμήμα της γεωγραφικής περιοχής της Μακεδονίας το οποίο κατέχει η κάθε χώρα.

στο πλαίσιο της σύμβασης του Νεϊγύ με ελληνόφωνους κατοίκους της Βουλγαρίας.⁵²⁴ Στις νέες συνθήκες που δημιουργούνται, ο κύριος όγκος του σλαβόφωνου πληθυσμού που παραμένει στην Ελλάδα, εντοπίζεται στη δυτική ελληνική Μακεδονία.

Τις αμέσως επόμενες δεκαετίες μετά τη λήξη του εμφυλίου πολέμου στην Ελλάδα διαπιστώνεται συστηματική προσπάθεια από την πλευρά του επίσημου κράτους αποσιώπησης της ύπαρξης της συγκεκριμένης εθνοτικής ομάδας καθώς και δημιουργίας ελληνικής εθνικής συνείδησης των μελών της. Στο πλαίσιο αυτό διαπιστώνεται η «απαγόρευση» της ομιλίας του γλωσσικού ιδιώματος και κατ' επέκταση, της ελεύθερης έκφρασης των στοιχείων του μνημονικού πολιτισμού των σλαβόφωνων.

Σήμερα ο ακριβής αριθμός του σλαβόφωνου πληθυσμού της ελληνικής Μακεδονίας δε μπορεί να προσδιοριστεί με ακρίβεια καθώς δεν έχει πραγματοποιηθεί ανάλογη επίσημη στατιστική έρευνα, δεδομένου του γεγονότος ότι στην Ελλάδα δεν υπάρχουν αναγνωρισμένες εθνικές μειονότητες. Το γλωσσικό ιδίωμα στις μέρες μας μιλιέται κυρίως από ηλικιωμένους και λιγότερο από ανθρώπους νεότερης ηλικίας. Σημειώνεται ότι η συγκεκριμένη γλώσσα δεν έχει γραφή, τουλάχιστο όχι επίσημα αναγνωρισμένη.⁵²⁵

Καταγράφηκαν τρεις παραλλαγές του τραγουδιού (παρ. 82, 83, 84) σε κοινότητες των νομών Καστοριάς και Ημαθίας, οι οποίες προέρχονται από σλαβόφωνους πληθυσμούς. Προκύπτει επομένως το ζήτημα της καταγραφής των κειμένων των τραγουδιών. Ακολουθήθηκε ο τρόπος με τον οποίο κατέγραψε η Τσέρνου, υποψήφια διδάκτορας εθνομουσικολογίας του Α.Π.Θ. τραγούδια σλαβόφωνων στο πλαίσιο της διπλωματικής της εργασίας. Η Τσέρνου, επικαλούμενη τον Καβακόπουλο, τη συλλογική έκδοση της «British Standards Institution», *Εγχειρίδιο μεταγραφής κυριλλικής γραφής* καθώς και εκδόσεις του Ιδρύματος Μελετών Χερσονήσου του Αίμου (Ι.Μ.Χ.Α.) χρησιμοποιεί το κυριλλικό αλφάβητο της F.Y.R.O.M. μεταφερόμενο στη λατινική αλφάβητο και επισημαίνει ότι «χρησιμοποιήθηκε αποκλειστικά το αλφάβητο και όχι γραμματικά, ορθογραφικά και συντακτικά στοιχεία της γλώσσας της π.Γ.Δ.Μ.». ⁵²⁶ Ακολουθώς παρουσιάζεται σχετικός πίνακας του αλφαβήτου, όπως το διαμόρφωσε η ερευνήτρια:

⁵²⁴ Γούναρης, Βασίλης, «Οι Σλαβόφωνοι της Μακεδονίας: Η πορεία ενσωμάτωσης στο ελληνικό εθνικό κράτος, 1870-1940», Μακεδονικά, τ. 29, Θεσσαλονίκη, 1993-94, σ.σ. 209-236.

⁵²⁵ Για το ζήτημα του σλαβόφωνου γλωσσικού ιδιώματος βλ. Κωστόπουλος, Τάσος, *Η Απαγορευμένη γλώσσα - Κρατική Καταστολή των σλάβικων διαλέκτων στην Ελληνική Μακεδονία*, εκδόσεις Βιβλιόραμα (8^η έκδοση), Αθήνα, 2008, Σιούσιουρας, Πέτρος, *Ελλάδα Γιουγκοσλαβία Π.Γ.Δ.Μ., Στρατηγικές επιδιώξεις στο λιμένα της Θεσσαλονίκης και διεθνές δίκαιο*, Ηρόδοτος, Αθήνα, 2003 και Γκουράνη, Θεοδώρα, *Μεταγραφές παραδοσιακών χορών και τραγουδιών των περιοχών Έδεσσας και Αλμωπίας (μπάντες χάλκινων πνευστών)*, Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 1998.

⁵²⁶ Τσέρνου, Πασχαλίνα, ό.π., σ.σ. 19-20.

Πίνακας αλφαβήτου της F.Y.R.O.M.

1. A a a	6. Ѓ đ dj	11. И и i	16. M m m	21. P p r	26. Ф ф f
2. Б б b	7. E e e	12. J j j	17. H h n	22. C c s	27. X x x
3. В в v	8. Ж ж ž	13. K k k	18. Њ њ nj	23. T t t	28. Ц ц c
4. Г г g	9. З з z	14. Л л l	19. O o o	24. Ќ ќ ć	29. Ч ч č
5. Д д d	10. S s dz	15. Љ љ lj	20. П п p	25. У у u	30. Џ џ dž
					31. Ш ш š

Παραλλαγή 71

«Τρεις αδερφούλες ήμασταν κι οι τρεις κακογραμμένες»

ΚΑ χ/φο αρ. 2895, αρ. ταιν. 854

Συλλ. Γεώργιος Αικατερινίδης

Χωριστή Δράμας, 1964

Τραγούδι: Πηνελόπη Τσιαπαβασίλη

Τρόπος	Ρε χρωματικός, ρε διατονικός με χρώα Β
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[vii], [i: 1, 3], [ii: 1].
Μουσικοποιητική δομή	Τριημίστιχη A1 A2 B1
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 A2: 9 10 11 12 13 14 15 ρε α2 μι B1: 1 2 3 4 5 6 7 8 β1 ρε
Ρυθμός	Ελεύθερος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Το κείμενο της παραλλαγής

Το κείμενο της παραλλαγής 69 αναφέρεται στο κτίσιμο του γεφυριού της Λάρισας. Η παραλλαγή ξεκινά με το μοτίβο της τύχης των τριών αδελφών.

Στο τραγούδι που εξετάζεται, παρουσιάζεται ο τύπος της τριημίστιχης στροφής ενώ δε χρησιμοποιούνται τσακίσματα. Κατά την εκφορά της δεύτερης στροφής το δεύτερο ημιστίχιο επαναλαμβάνεται αυτούσιο.

Μελωδικές φράσεις

α1	<p>Τρεις α - δελ φού - λες ή - - - - μα - - - - σταν - - - - και</p>
α2	<p>- τρεις - - - - κα - - - - κο - - - - - - - - γραμ</p> <p>- μέ - - - - - - - - - - - - - - νες - - - -</p>
β1	<p>Η μια παίρ - νει - - - - το - - - - Ντού - - - - να</p> <p>- βα</p>

Η α1 μελωδική φράση ξεκινά με την τονική στο διατονικό τρόπο του ρε με χρώα Β. Η κατάληξη του μοτίβου γίνεται στην τονική κατά την εκφορά της τέταρτης συλλαβής. Στη συνέχεια η ίδια φράση κινείται στο βασικό πεντάχορδο του χρωματικού τρόπου το ρε και καταλήγει στην τονική, με την εκφορά της πρώτης συλλαβής του Α2 ημιστιχίου. Ίδια λειτουργία, αναφορικά με την εναλλαγή των τρόπων παρατηρείται και στην α2 φράση, η οποία ωστόσο καταλήγει στη II βαθμίδα (μib²). Η β1 μελωδική φράση κινείται μεταξύ I και IV βαθμίδας και καταλήγει στην τονική. Η παρούσα παραλλαγή κατατάσσεται στα μελισματικά τραγούδια.

Τονισμοί

Ο γραμματικός τονισμός όπου εμφανίζεται, συμπίπτει με το μετρικό. Μελωδικός τονισμός παρουσιάζεται στη δεύτερη και έκτη συλλαβή του πρώτου στίχου με πήδημα 4^{ης} ελαττωμένης άνω, από την τονική στο σολb² καθώς και στη δέκατη τέταρτη συλλαβή με πήδημα τέταρτης καθαρής από το ρε² στο σολ².

Παραλλαγή 72

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαστορόπ'λα»

Κλ χ/φο αρ. 2895, αρ. ταιν. 864

Συλλ. Γεώργιος Αικατερινίδης

Καλή Βρύση Δράμας, 1964

Τραγούδι: Χρυσούλα Μαντζάρη

Τρόπος	Ρε διατονικός
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[vii], [i: 1, 3], [ii: 1].
Μουσικοποιητική δομή	Τριημίστιχη στροφή A1 A2 B1
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 A2': 9 10 11 12 [9 10 11 12] 13 14 15 ντο α2 B1: 1 2 3 4 5 6 7 8 ρεβ1 ρε
Ρυθμός	Ελεύθερος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο

Στο κείμενο του παρόντος τραγουδιού γίνεται αναφορά στο κτίσιμο του γεφυριού της Άρτας. Το τραγούδι εκφέρεται με τη δομή της τριημίστιχης στροφής. Στο δεύτερο ημιστίχιο διακρίνεται η επανάληψη των τεσσάρων πρώτων συλλαβών του ημιστίχιου.

Μελωδικές φράσεις

α1	<p>Σαράντα πέ ντεμάστοροι κιεξή - - - ντα μα-</p>
α2	<p>[κιεξή ντα μα-] στο ρό - - π'λα γε φύ -</p>
β1	<p>ρι ε - - - - στε ριώ - - - να - - - νε</p>

Οι μελωδικές φράσεις κινούνται κατά κύριο λόγο στο βασικό πεντάχορδο του τρόπου. Η πρώτη φράση καταλήγει στην υποτονική, έπειτα από ποικιλματική κίνηση. Η α2 φράση ξεκινά με πήδημα 4^{ης} προς τα πάνω, από το σολ¹ στην υποτονική. Έπειτα η κίνηση της μελωδίας είναι όμοια με την αντίστοιχη της α1 φράσης και καταλήγει στην τονική. Η τρίτη φράση ξεκινά από τους υψηλούς φθόγγους του βασικού πεντάχορδου και καταλήγει στην τονική.

Τονισμοί

Ο μετρικός τονισμός της παραλλαγής 72 συμπίπτει με το γραμματικό, όπου ο δεύτερος παρουσιάζεται. Μελωδικός τονισμός διακρίνεται κατά την επανάληψη της δέκατης συλλαβής του πρώτου στίχου με ένα πήδημα 4^{ης} προς τα επάνω, από την

Η μελωδία κινείται στον τρόπο του Ρε με χρώα Β. Διακρίνονται δύο μελωδικές φράσεις α1 και α2 οι οποίες παρουσιάζονται στα αντίστοιχα ημιστίχια Α1 και Α2. Οι ίδιες φράσεις, παραλλαγμένες παρουσιάζονται και στον επόμενο στίχο ολοκληρώνοντας την πρώτη στροφή. Η πρώτη μελωδική φράση καταλήγει στην τονική ενώ η δεύτερη στο λα¹, μία τέταρτη κάτω από την τονική. Γίνεται διαρκώς χρήση αποστιατούρας, ογδόων και δεκάτων έκτων ενώ στις καταλήξεις ο τραγουδιστής κάνει χρήση vibrato.

Τονισμοί

Ο μετρικός τονισμός της παραλλαγής 73 συμπίπτει με το γραμματικό, όπου ο δεύτερος παρουσιάζεται.

Παραλλαγή 74

«Ο Δήμος απεφάσισε γεφύρι για να στήσει»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Τερπνή Σερρών, 2012

Τραγούδι: Φωτεινή Πασχαλούδη

Τρόπος	Ντο διατονικός
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 2α, 4], [ii: 1γ], [iv: 5], [v: 3, 4], [viii: 1α, 1γ, 2α].
Μουσικοποιητική δομή	A1 A2 B1 B2
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 ντο A2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 σολ B1: 1 2 3 4 5 6 7 8 β1 ρε B2: 9 10 11 12 13 14 15 β2 ντο
Ρυθμός	Ελεύθερος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο

Στη δεύτερη παραλλαγή της κοινότητας Τερπνής ο πρωτομάστορας αποκαλείται επίσης Δήμος ενώ δε γίνεται αναφορά στο όνομα της ηρωίδας.

Μελωδικές φράσεις

α1	
α2	
β1	
β2	

Διακρίνονται τέσσερις μελωδικές φράσεις, καθεμία από τις οποίες αναλογεί στα αντίστοιχα ημιστίχια της πρώτης στροφής. Η πρώτη μελωδική φράση ξεκινά με ένα πήδημα τετάρτης από το σολ² στην ντο³. Ο φθόγγος αυτός αποτελεί και την κατάληξη του α1. Από εκεί ξεκινά μια διαρκώς κατιούσα μελωδική κίνηση. Η α2 φράση καταλήγει στο σολ², η β1 στο ρε² και η β2 στην τονική (ντο²) η οποία αποτελεί και το χαμηλότερο φθόγγο.

Τονισμοί

Ο μετρικός τονισμός της παραλλαγής 74 συμπίπτει με το γραμματικό, όπου ο δεύτερος παρουσιάζεται. Σε κάθε στροφή παρουσιάζονται τρεις περιπτώσεις μελωδικών τονισμών που εκφράζονται με πήδημα τέταρτης καθαρής προς τα επάνω: στη δεύτερη συλλαβή του πρώτου, του τρίτου και του τέταρτου ημιστιχίου από την πέμπτη βαθμίδα στην τονική (σολ²-ντο³), από την τρίτη στην έκτη (μι²-λα²) και από την τονική στην τέταρτη βαθμίδα (ντο²-φα²) αντίστοιχα.

Παραλλαγή 75

«Οι τετρακόσιοι μάστοροι, τα χίλια μαστορούδια»

ΚΑ χ/φο αρ. 2779, αρ. ταιν. 609

Συλλ. Γεώργιος Αικατερινίδης

Σησαμιά Σερρών, 1963

Τραγούδι: Γεώργιος Μπεκιάρης

Τρόπος	Ντο διατονικός
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 2α, 2β, 4], [iv: 1α, 3α, 3β, 3δ].
Μουσικοποιητική δομή	Τριημίστιχη στροφή A1' A2 B1
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1': (1') 1 2 3 4 5 (2 3 4) 6 7 8 α1 μ A2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 B1: 1 2 3 4 5 6 7 8 ντο β1 ντο
Ρυθμός	Ελεύθερος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο

Το κτίσμα το οποίο αναφέρεται στην παρούσα παραλλαγή είναι το γεφύρι της Άρτας. Ο πρωτομάστορας αποκαλείται Γιάννης. Ακόμη ασυνήθιστο, σε σχέση με όσες παραλλαγές παρουσιάζονται στο παρόν έργο, είναι το γεγονός ότι η ηρωίδα προσκαλείται να πάει στο γεφύρι με το μαστορόπουλο, το οποίο αναφέρεται με το όνομα Κώστας.

Μελωδικές φράσεις

α1	<p>Οι τε τρα κό - - - - - σσι(μάννα μου) μά - στο - - ροι</p>
α2	<p>τα χί λια μα - - - - - στο</p> <p>- ρού - - - - δια γε φύρ'</p>
β1	<p>(μά να μου) έ - φτια - ναν.</p>

Στην παραλλαγή 75 διακρίνονται τρεις μελωδικές φράσεις. Η α1 φράση με την οποία εκφέρεται το πρώτο ημιστίχιο ξεκινά με την VI (ή V) βαθμίδα και με ποικιλματική κίνηση καταλήγει στην III. Η πρώτη περίοδος της α2 μελωδικής φράσης μπορεί να θεωρηθεί παραλλαγή της α1 καθώς η μελωδική κίνηση και έχει παρόμοια χαρακτηριστικά, ωστόσο στη συνέχειά της διαφοροποιείται και καταλήγει

στην τονική. Ακόμη, με τη δεύτερη φράση εκφέρεται το δεύτερο ημιστίχιο καθώς και οι δύο (ή τρεις) πρώτες συλλαβές του επόμενου ημιστιχίου. Η τρίτη φράση ξεκινά με πήδημα 6^{ης} από την τονική προς τα επάνω, κι έπειτα από κατιούσα ποικιλματική κίνηση καταλήγει στην τονική.

Τονισμοί

Ο μετρικός τονισμός της παραλλαγής 74 συμπίπτει με το γραμματικό, όπου ο δεύτερος παρουσιάζεται. Μελωδικός τονισμός εμφανίζεται κατά την εκφορά της δεύτερης συλλαβής της προσθήκης του τρίτου ημιστιχίου με ένα πήδημα 6^{ης} άνω από την τονική στην έκτη βαθμίδα.

Παραλλαγή 76

«Χίλιοι μάστοροι δούλευαν κι εξήντα δυο καλφάδες»

ΚΑ χ/φο αρ. 2761, αρ. ταιν. 519

Συλλ. Γεώργιος Αικατερινίδης

Λευκοθέα Σερρών, 1963

Τραγούδι: Ευτυχία Μάσσιου

Τρόπος	Ντο διατονικός
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 2α, 2β, 4], [iv: 1α, 3α, 3β, 3δ].
Μουσικοποιητική δομή	A1 A2 B1 B2
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 ντο A2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 σολ B1: 1 2 3 4 5 6 7 8 β1 ρε B2: 9 10 11 12 13 14 15 β2 ντο
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο

Το είδος του κτίσματος στην παρούσα παραλλαγή δεν αναφέρεται, ο πρωτομάστορας φέρει το όνομα Παύλος και η ηρωίδα Βδοκιά.

Μελωδικές φράσεις

α1	
α2	
β1	
β2	

Η παραλλαγή ξεκινά με την τονική (ντο³) στην οποία και καταλήγει η πρώτη μελωδική φράση. Η α2 φράση με μία κατιούσα κίνηση και την παρεμβολή ποικιλμάτων καταλήγει στην V βαθμίδα ενώ όμοια είναι και η κίνηση της επόμενης φράσης, η οποία ωστόσο καταλήγει στην III βαθμίδα. Η τελευταία φράση κινείται στη χαμηλή περιοχή του τρόπου, πραγματοποιεί μία ανιούσα και κατιούσα βηματική κίνηση η οποία καταλήγει την τονική.

Τονισμοί

Ο μετρικός τονισμός της παραλλαγής 74 συμπίπτει με το γραμματικό, όπου ο δεύτερος παρουσιάζεται. Επίσης δε διακρίνεται κάποια συμμετρία στη σχέση του ρυθμικού με το γραμματικό τονισμό, ο οποίος εμφανίζεται κατά περίπτωση σε ισχυρό και ασθενές μέρος του μέτρου, μεταβαλλόμενος κατά την εκφορά της κάθε στροφής.

Παραλλαγή 77

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Κίτρος Περίας, 2012

Τραγούδι: Κυριακή Δημητριάδη

Τρόπος	Ρε διατονικός
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3, 4, 6], [ii: 1γ], [iv: 1β, 2α, 2β, 3α, 3β], [v: 1, 2, 3, 4α].
Μουσικοποιητική δομή	A1 A2 B1 B2
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 ρε A2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 ρε B1: 1 2 3 4 5 6 7 8 β1 ντο B2: 9 10 11 12 13 14 15 β2 ρε
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο

Στο κείμενο της παραλλαγής γίνεται αναφορά στο κτίσμα του γεφυριού της Άρτας.⁵²⁷ Το κείμενο καταγράφεται χωρίς προσθήκες ή επαναλήψεις.

Οι μελωδικές φράσεις

α1	
α2	
β1	
β2	

Διακρίνονται τέσσερις μελωδικές φράσεις α1, α2, β1 και β2. Η πρώτη φράση ξεκινά από την τονική με πήδημα 5^{ης} άνω και με κατιούσα κίνηση επανέρχεται στο

⁵²⁷ Η πληροφορήτρια έχει επηρεαστεί από τους στίχους της παραλογής την οποία δημοσίευσε ο Πολίτης το 1914. Η διαπίστωση αυτή προκύπτει από το γεγονός ότι η πληροφορήτρια έχει μάθει τη μελωδία από προγόνους της οι οποίοι ήταν πρόσφυγες από την κοινότητα Μπάνα της βόρειας (βουλγάρικης) Θράκης. Τα στοιχεία των μοτίβων του κειμένου το οποία συναντώνται στην παρούσα παραλλαγή, δεν έχουν καταγραφεί ποτέ έως τώρα σε αντίστοιχες παραλλαγές από την περιοχή της Θράκης. Άλλωστε εκφέρονται αυτούσιοι αρκετοί από της στίχους της δημοσιευμένης παραλλαγής του Πολίτη.

ρε². Η δεύτερη όπως και η τρίτη κινούνται στο βασικό τετράχορδο του ρε τρόπου με κατάληξη η μεν στην τονική η δε, στην υποτονική. Η τέταρτη φράση κινείται στο ίδιο τετράχορδο και καταλήγει στην τονική (ρε²).

Τονισμοί

Μελωδικός τονισμός παρουσιάζεται κατά την εκφορά της τρίτης συλλαβής του πρώτου στίχου και εκφράζεται με πήδημα 5^{ης} καθαρής από την τονική στην πέμπτη βαθμίδα.

Παραλλαγή 78

«Χίλιοι μάστοροι δούλευαν στις Άρτας του γιουφύρι»

ΚΑ χ/φο αρ. 3358, αρ. ταιν. 1177

Συλλ. Άγγελος Δευτεραίος

Σισάνιο Κοζάνης, 1968

Τραγούδι: Αθηνά Βούλγαρη – Βασιλική Παπαγεωργίου

Τρόπος	Ρε πεντατονικός ανημίτονος
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3, 6].
Μουσικοποιητική δομή	A1' [A1] A2' [A2'] B1' [B1] B2' [B2']
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1': 1 2 3 4 5 6 7 8 (1' 2' 3') α1 ρε [A1]: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1' ρε A2': 9 10 11 12 13 14 15 (4' 5' 6' 7' 8' 9' 10') α2 ρε [A2']: [9 10 11 12 13 14 15] (11' 12' 13' 14' 15' 16' 17') α2 ρε B1': 1 2 3 4 5 6 7 8 (1' 2' 3') α1 ρε [B1]: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1' ρε B2': 9 10 11 12 13 14 15 (4' 5' 6' 7' 8' 9' 10') α2 ρε [B2']: [9 10 11 12 13 14 15] (11' 12' 13' 14' 15' 16' 17') α2 ρε
Ρυθμός	Μικτός με μέτρο 7/8
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο και τσακίσματα

Στο κείμενο του τραγουδιού γίνεται αναφορά στο κτίσιμο του γεφυριού της Άρτας.

Σε όλα τα ημιστίχια διαπιστώνεται η παρουσία προσθηκών, μετά την ολοκλήρωση του οργανικού στίχου. Συγκεκριμένα στο πρώτο ημιστίχιο προστίθεται η τρισύλλαβη προσθήκη *πουλί μου*, η οποία ωστόσο απουσιάζει από την επανάληψη του ημιστιχίου. Στο δεύτερο ημιστίχιο καταγράφεται η επτασύλλαβη προσθήκη *κόρη παπαδοπούλα* η οποία κατά την επανάληψη του δεύτερου ημιστιχίου μετατρέπεται σε *γκιουζέλ' αρχοντοπούλα*. Οι επόμενοι στίχοι διατηρούν την ίδια δομή.

Μελωδικές φράσεις

α1	
α1'	
β1	

Το τραγούδι ανήκει στην πεντατονικό τρόπο του ρε. Διακρίνονται δύο μελωδικές φράσεις α1 και α2 οι οποίες καταλήγουν στο ρε². Η πρώτη φράση (α1') εμφανίζεται παραλλαγμένη ως προς την κατάληξή της στην εκφορά της επανάληψης του Α1 ημιστιχίου, εξαιτίας της απουσίας της τρισύλλαβης προσθήκης.

Τονισμοί

Ο μετρικός τονισμός συμπίπτει με το γραμματικό και το ρυθμικό, όπου οι δύο τελευταίοι παρουσιάζονται. Γραμματικός και ρυθμικός τονισμός εμφανίζονται ταυτόχρονα στην τέταρτη, δέκατη και δέκατη τέταρτη συλλαβή του «καθαρού» κειμένου του κάθε στίχου.

Παραλλαγή 79

«Σαράντα πέντε μάστουροι κι εξήντα μαθητάδεις»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Αιανή Κοζάνης, 2012

Τραγούδι: Στέλλα Γκουρτζούμη





Τρόπος	Ρε διατονικός
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3, 4, 6], [ii: 1α], [iv: 1β, 2α, 2β], [v: 1, 2, 3, 4α], [vi: 1], [viii: 1α, 1γ, 2α].
Μουσικοποιητική δομή	Τριημίστιχη στροφή A1 A2 [A2] B1'
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 A2: 9 10 11 12 13 14 15 ρε α1' [A2]: 9 10 11 12 13 14 15 ρε B1: 1 2 3 4 (1') 5 6 7 8 α1'' ρε
Ρυθμός	Μικτός με μέτρο 8/8 και 10/8
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο, μουσικοποιητική δομή και τσακίσματα

Στο κείμενο του τραγουδιού που εξετάζεται γίνεται αναφορά στο γεφύρι της Άρτας ενώ δεν αναφέρονται τα ονόματα του πρωτομάστορα ή της ηρωίδας.

Η παραλλαγή η οποία τραγουδιέται στην κοινότητα Αιανής του νομού Κοζάνης χορεύεται και τραγουδιέται αντιφωνικά (παρ. 80). Ωστόσο την παρούσα εκδοχή τραγούδησε η πληροφορήτρια μόνη της, με τη δομή της τριημίστιχης στροφής. Το πρώτο ημιστίχιο εκφέρεται «καθαρό», όπως και το δεύτερο, το οποίο και επαναλαμβάνεται. Στο τρίτο ημιστίχιο παρουσιάζεται η προσθήκη νι μεταξύ της 4^{ης} και 5^{ης} συλλαβής.

Μελωδικές φράσεις

α1	 <p>Σα - ρά ντα_πέ - ντι _____ μά στο - ροι_κι ε -</p>
α1'	 <p>ξή ντα_μα - θη - τά - - δις_ κι ε - ξή ντα_μα - θη - -</p>  <p>τά- </p>
α''	 <p>γιο - φύ ρι _____ θι- - - (νι-) - μι - -</p>  <p>λιώ να - - νε.</p>

Η μελωδία κινείται κατά κύριο λόγο μεταξύ της τονικής και της τρίτης III βαθμίδας. Η α1 μελωδική φράση ξεκινά στην πρώτη συλλαβή από την τονική με ένα πήδημα 4^{ης} προς τα κάτω και επανέρχεται αμέσως στην τονική κατά την εκφορά της επόμενης συλλαβής. Έπειτα τα μοτίβα του 2^{ου} μέτρου επαναλαμβάνονται αυτούσια και στο 3^ο, όπου ολοκληρώνεται η φράση, με την εκφορά της πρώτης συλλαβής του Α2 ημιστιχίου. Η δεύτερη φράση, η οποία αποτελεί παραλλαγή της α1, ξεκινά με τη δεύτερη συλλαβή του Α2 ημιστιχίου και ολοκληρώνεται με την επανάληψη του, παραλείποντας την τελευταία συλλαβή, η οποία δεν εκφέρεται. Στην α' φράση εμφανίζεται και ο υψηλότερος φθόγγος (σολ) της μελωδίας. Το τρίτο ημιστίχιο (Β1) εκφέρεται με την α'' μελωδική φράση, η οποία επίσης αποτελεί παραλλαγή της α1.

Η παραλλαγή 79 που καταγράφηκε στην κοινότητα Αιανής Κοζάνης παρουσιάζει επιπλέον μία ιδιαιτερότητα: το τονικό ύψος της III βαθμίδας (φα²) εμφανίζεται πάντοτε λίγο ψηλότερα από τη φυσική της θέση.

Ρυθμός

Ο ρυθμός του τραγουδιού είναι μικτός κι ακολουθεί τα βήματα του χορού με τον οποίο χορεύεται η παρούσα παραλλαγή. Παρατηρούνται εναλλαγές του μέτρου του ρυθμού οι οποίες προκύπτουν από την ιδιόμορφη κίνηση του χορού. Το μέτρο 8/8 έχει την υποδιαίρεση 3-2-3 και το μέτρο 10/8 την υποδιαίρεση 3-2-2-3.

Τονισμοί

Ο γραμματικός, ο μετρικός και ο ρυθμικός τονισμός, όπου αυτοί εμφανίζονται, συμπίπτουν.

Παραλλαγή 80

«Σαράντα πέντε μάστουροι κι εξήντα μαθητάδεις»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Αιανή Κοζάνης, 2012

Τραγούδι: Στέλλα Γκουρτζούμη με ομάδα γυναικών

Τρόπος	Ρε διατονικός
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i:1, 3, 4].
Μουσικοποιητική δομή	Τριημίστιχη στροφή A1 A2 [A2] [αντιφ. A] B1' [αντιφ. B1']
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 ρε A2: 9 10 11 12 13 14 15 ρε α1' [A2]: 9 10 11 12 13 14 15 ρε [αντιφ. A]: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 ρε 9 10 11 12 13 14 15 ρε α1' 9 10 11 12 13 14 15 ρε B1': 1 2 3 4 (1') 5 6 7 8 α'' ρε [αντιφ. B1']: 1 2 3 4 (1') 5 6 7 8 α'' ρε
Ρυθμός	Μικτός
Τρόπος εκτέλεσης	Αντιφωνικός

Κείμενο

Το κείμενο του τραγουδιού είναι πανομοιότυπο με το αντίστοιχο της προηγούμενης παραλλαγής. Στην παρούσα εκδοχή εκφέρονται οι τρεις πρώτες στροφές.

Το τραγούδι είναι αντιφωνικό και χορεύεται. Αρχικά εκφέρεται ο Α στίχος και η επανάληψη του Α2 ημιστιχίου. Η αντιφώνηση πραγματοποιείται χωρίς καμία διαφοροποίηση. Η ίδια συνθήκη ίδιο ισχύει και για το επόμενο ημιστίχο.

Οι μελωδικές φράσεις, μουσικοποιητική δομή, ρυθμός και τονισμοί

Τα στοιχεία που αφορούν στις μελωδικές φράσεις, τη μουσικοποιητική δομή, το ρυθμό και τους τονισμούς της παραλλαγής 80 είναι όμοια με τα αντίστοιχα της προηγούμενης παραλλαγής.

Παραλλαγή 81

«Τρεις αδερφούλες ήμασταν κι οι τρεις κακογραμμένες»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Σιάτιστα Κοζάνης, 2012

Τραγούδι: Θεολογία Ρέπα

Τρόπος	Ντο διατονικός
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 3, 4], [ii: 2α], [vii], [viii].
Μουσικοποιητική δομή	A1 A2 B1 B2
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 φα A2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 ντο B1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 φα B2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 ντο
Ρυθμός	Μικτός με μέτρο 7/8
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο

Το κείμενο της παραλλαγής ξεκινά με το μοτίβο του κειμένου που αφορά την τύχη των τριών αδελφών. Δε γίνεται αναφορά στο όνομα του γεφυριού, του πρωτομάστορα ή της ηρωίδας.

Μελωδικές φράσεις

α1	
A1	Τρεις α δερφού λες ή μα σταν
α2	
A2	κι οι τρεις κα κο γραμ μέ νες

Η α1 φράση ξεκινά με την τονική και καταλήγει στην IV. Κατά την εκτέλεσή της χρησιμοποιούνται μόνο τρεις φθόγγοι: η τονική, η IV και η V βαθμίδα. Η δεύτερη μελωδική φράση ξεκινά από το φθόγγο στον οποίο κατέληξε η προηγούμενη και καταλήγει στην τονική. Χρησιμοποιούνται κυρίως τέταρτα και λιγότερο όγδοα με απλά ρυθμικά μοτίβα. Το γεγονός ότι αντιστοιχεί μία συλλαβή σε κάθε φθόγγο, δίνει στο τραγούδι την αίσθηση της απαγγελίας κειμένου. Οι ίδιες φράσεις επαναλαμβάνονται και στους επόμενους στίχους.

Τονισμοί

Στην περίπτωση της παραλλαγής 81, ο μετρικός τονισμός συμπίπτει με το ρυθμικό και το γραμματικό, όπου οι δύο τελευταίοι εμφανίζονται. Επίσης στην εκφορά της τέταρτης συλλαβής παρουσιάζεται μελωδικός τονισμός ο οποίος εκφράζεται με ένα πήδημα 4^{ης} καθαρής από την τονική στην IV βαθμίδα.

Παραλλαγή 82

«Most mi Sidale devet majstori»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Νάουσα Ημαθίας, 2012

Τραγούδι: Γιάννης Τουμπής

Τρόπος	Μι διατονικός
Στίχος	Δεκασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3, 4], [iii: 1], [v: 1], [vi: 1, 2].
Μουσικοποιητική δομή	A1 A2 B1 B2
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1: 1 2 3 4 5 α1 σι A2: 6 7 8 9 10 α2 σολ B1: 1 2 3 4 5 β1 μι B2: 6 7 8 9 10 β2 μι
Ρυθμός	Δίστημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός με συνοδεία ακορντεόν

Κείμενο

Στην παρούσα παραλλαγή γίνεται αναφορά στο κτίσιμο της γέφυρας η οποία βρίσκεται στον ποταμό της πόλης Κράτοβο. Η ηρωίδα φέρει το όνομα Ράντα.

Μελωδικές φράσεις

α1	
A1	МОСТ - МИ СИ ДА - - - - - ЛЕ
α2	
A2	ДЕ - - ВЕТ_ МАЈ - СТО - - - - - РИ
β1	
B1	ДЕ - ВЕТ МАЈ - СТО - - - - - РИ
β2	
B2	ДО ДЕ ВЕТ_ БРА - КЈА

Η πρώτη μελωδική φράση ξεκινά με την V βαθμίδα, ακολουθεί μία σύντομη ανιούσα και κατιούσα κίνηση και καταλήγει την ίδια βαθμίδα. Η α2 φράση έχει την

ίδια πορεία με την α1 αλλά καταλήγει με ένα ποικιλματικό μοτίβο στην III βαθμίδα. Η Τρίτη φράση ξεκινά από την V βαθμίδα, όπως και οι δύο προηγούμενες και με κατιούσα κίνηση καταλήγει την τονική. Το καταληκτικό ρυθμομελωδικό μοτίβο με το οποίο εκφέρονται οι δύο τελευταίες συλλαβές είναι ταυτόσημο με το αντίστοιχο της α2 φράσης και εκτελείται μία τρίτη μικρή χαμηλότερα. Η β2 φράση κινείται στη χαμηλή περιοχή του τρόπου. Ξεκινά με την τονική, όπου και καταλήγει.

Παραλλαγή 83

«*Mostot pravilo na Struma reka*»

Συλλ. Αθηνά Κατσανεβάκη

Νεστόριο Καστοριάς, 2001

Τραγούδι: Μάχη Μίντζα

Τρόπος	Ντο διατονικός
Στίχος	Δεκασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 2α, 3, 4], [ii: 1], [iv].
Μουσικοποιητική δομή	A1 A2 B1 B2
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1: 1 2 3 4 5 α1 ντο A2: 6 7 8 9 10 α2 ντο B1: 1 2 3 4 5 α1 ντο B2: 6 7 8 9 10 α2 ντο
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο

Στο κείμενο γίνεται αναφορά για το κτίσιμο γέφυρας στον ποταμό Στρυμόνα. Ο πρωτομάστορας φέρει το όνομα *Μίτρε*. Ο στίχος του τραγουδιού είναι δεκασύλλαβος κι εκφέρεται χωρίς τσακίσματα.

Μελωδικές φράσεις

α1	 <p>Мостотпра ви ло__ на струма ре ка</p>
α2	 <p>На стру ма__ ре ка__ на ел ве ти ја</p>

Διακρίνονται δύο μελωδικές φράσεις οι οποίες κινούνται γύρω από την τονική, ξεκινούν και καταλήγουν σε αυτή. Χρησιμοποιούνται πολύ απλά ρυθμομελωδικά μοτίβα τετάρτων και ογδόων. Με την κάθε φράση εκφέρεται και ένα ημιστίχο.

Παραλλαγή 84

«Mitre Majstorče»

Συλλ. Αθηνά Κατσανεβάκη

Φτελιά (Πτελέα) Καστοριάς, 2001

Τραγούδι: Θεοδότα Κύρου

Τρόπος	Ρε διατονκος
Στίχος	Ασύμμετρος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 2α, 4], [ii].
Μουσικοποιητική δομή	A1 A2 B1 B2
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1: 1 2 3 4 5 6 7 α1 ρε A2: 8 9 10 11 12 α1' ρε
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο

Το κείμενο έχει όμοια χαρακτηριστικά με την προηγούμενη παραλλαγή, ως προς το κτίσμα και το όνομα του πρωτομάστορα. Η πληροφορήτρια δεν θυμάται καλά το τραγούδι στη «διάλεκτο» με αποτέλεσμα να λείπει συγκεκριμένους στίχους οι οποίοι σε ορισμένες περιπτώσεις δεν έχουν νοηματική συνάφεια.

Μελωδικές φράσεις

α1	
----	--

Διακρίνεται μία μελωδική φράση η οποία άλλοτε εκφέρεται με μέτρο 6/8 κι άλλες φορές με δίσημο ρυθμό. Η κίνηση της μελωδίας είναι πάντοτε η ίδια και καταλήγει στην τονική.

VII.2.δ. Συμπεράσματα «ιδιόμελων» παραλλαγών γεωγραφικού διαμερίσματος Μακεδονίας

Μουσικοποιητική δομή, τσακίσματα, ρυθμός και μελωδία

Οι παραλλαγές 71 έως και 77 καταγράφηκαν σε κοινότητες της ανατολικής και κεντρικής Μακεδονίας. Χαρακτηριστικό των παραλλαγών αποτελεί το γεγονός ότι δεν παρατηρούνται τσακίσματα και με εξαίρεση την παραλλαγή 76, είναι ελεύθερου ρυθμού. Οι παραλλαγές 78 έως και 81 που καταγράφηκαν σε κοινότητες της δυτικής Μακεδονίας παρουσιάζουν μικτό ρυθμό και συνοδεύουν χορό. Με εξαίρεση την παραλλαγή 81, οι υπόλοιπες εμφανίζουν τσακίσματα στο κείμενό τους. Οι παραλλαγές 82 έως και 84 ηχογραφήθηκαν επίσης σε κοινότητες της δυτικής Μακεδονίας. Πρόκειται για έρρυθμα τραγούδια τα οποία τραγουδιούνται από σλαβόφωνους πληθυσμούς της περιοχής. Ο στίχος των τραγουδιών είναι δεκασύλλαβος.

Σχολιασμός κειμένων

Μοτίβα κατάταξης	i	ii	iii	iv	v	vi	vii	viii	ix
Παραλλαγή 71	√	√				√			
Παραλλαγή 72	√	√				√			
Παραλλαγή 73	√	√		√	√				
Παραλλαγή 74	√	√		√	√			√	
Παραλλαγή 75	√				√				
Παραλλαγή 76	√			√					
Παραλλαγή 77	√	√		√	√				
Παραλλαγή 78	√								
Παραλλαγή 79	√	√		√	√	√		√	
Παραλλαγή 80	√								
Παραλλαγή 81	√	√				√		√	
Παραλλαγή 82	√		√		√	√			
Παραλλαγή 83	√	√		√					
Παραλλαγή 84	√	√							

Στο κείμενο των «ιδιόμελων» τραγουδιών της Μακεδονίας κυριαρχεί το κτίσιμο του γεφυριού της Άρτας (παρ. 72, 77, 78, 79, 80, 81). Σε άλλη περίπτωση, σε κοινότητα της κεντρικής Μακεδονίας η πλοκή του μύθου διαδραματίζεται στις Λάρισας το γεφύρι (παρ. 71), στη γέφυρα του Κράτοβο (παρ. 82) και στη γέφυρα «Πίρι» του ποταμού Στρυμόνα (παρ. 83). Ο πρωτομάστορας αποκαλείται Δήμος (παρ. 73, 74), Παύλος (παρ. 76), Γιάννης (παρ. 75) και Μίτρε (παρ. 83, 84) ενώ η ηρωίδα Βδοκιά (παρ. 73, 76), Ράντα (παρ. 82) και Μιτροβίτσα (παρ. 83). Αναφορικά με τα μοτίβα κατάταξης του Μέγα διαπιστώνεται ότι μόνο στην περίπτωση της σλαβόφωνης παραλλαγής 82 εμφανίζεται η συμφωνία των μαστόρων για το θύμα. Επίσης, στο σύνολο των «ιδιόμελων» τραγουδιών της Μακεδονίας δεν

παρουσιάζονται καθόλου τα μοτίβα η σκηνή του δαχτυλιδιού και οι παραγγελίες κι ευχές της ηρωίδας.

VII.2.ε. «Ιδιόμελα» γεωγραφικού διαμερίσματος Ηπείρου.

Σχηματική απεικόνιση κοινοτήτων γεωγραφικού διαμερίσματος Ηπείρου



Στο γεωγραφικό διαμέρισμα της Ηπείρου καταγράφονται 6 παραλλαγές, οι οποίες κατανέμονται ανά νομό ως εξής:

Νομός	Αριθμός παραλλαγών
Ιωάννινα	01
Πρέβεζα	04
Άρτα	01

Παράδειγμα 85

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Παρακάλαμος Ιωαννίνων, 2011

Τραγούδι: Δήμητρα Μπαλάσκα – Φούκα

Τρόπος	Ντο πεντατονικός ανημίτονος
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3, 4, 6]. [ii: 1α]
Μουσικοποιητική δομή	A1' A2 B1' B2
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1': (1' 2') 1 2 3 4 5 6 7 8 (3') α1 ντο A2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 ντο B1': (4' 5') 1 2 3 4 5 6 7 8 (3') α1' ντο B2: 9 10 11 12 13 14 15 α2' ντο
Ρυθμός	Ελεύθερος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο και τσακίσματα

Στο κείμενο της παραλλαγής 82 γίνεται αναφορά στο κτίσιμο του γεφυριού της Άρτας.

Το κείμενο του πρώτου ημιστιχίου ξεκινά με την προσθήκη *άντε* και του τρίτου με την αντίστοιχη *ωρέ*. Και τα δύο καταλήγουν στο επιφώνημα των φωνηέντων *ω-ι-ε*. Το κείμενο των ζυγών ημιστιχίων εκφέρεται χωρίς τσακίσματα.

Μελωδικές φράσεις

α1

(Αι - - ντι) σα ρά ντα πέ - - - - -
- ντι μά - στου ροι
(ωι ε)

α2	
----	--

Μελωδικές φράσεις

Διακρίνονται δύο μελωδικές φράσεις οι οποίες καταλήγουν στην τονική. Οι δύο αυτές φράσεις, επαναλαμβάνονται παραλλαγμένες στους επόμενους στίχους. Το τραγούδι χαρακτηρίζεται από τη μελισματικότητα που το διακατέχει. Η πληροφορήτρια κάνει διαρκώς ποικίλματα με εκτενέστατη χρήση 16^{ov} και 32^{ov}, τα οποία μεμονωμένα αλλοιώνουν το άκουσμα του πεντατονικού τρόπου.

Τονισμοί

Στην παρούσα παραλλαγή, όπου υπάρχει γραμματικός τονισμός, συμπίπτει με το μετρικό. Δεν υπάρχει ρυθμικός τονισμός λόγω της μελισματικότητας του άσματος. Το ρυθμικό τονισμό υποκαθιστούν τρόπον τινά οι μελωδικοί και δυναμικοί τονισμοί. Οι μελωδικοί τονισμοί εκφράζονται με πήδημα 4^{ns} ή 5^{ns} προς τα επάνω από την τονική ή την υποτονική προς την IV βαθμίδα (4ⁿ & 12ⁿ συλλ. 1^{ov} στίχου, 10ⁿ & 12ⁿ συλλ. 2^{ov} στίχου), είτε εκφέροντας συλλαβές στα υψηλότερα τονικά ύψη της μελωδίας (σολ², λα²) δημιουργώντας σε ορισμένες περιπτώσεις παρατονισμούς των λέξεων (στης Άρ τας το γιοφύρι).

Παράδειγμα 86⁵²⁸

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Παπαδάτες Πρέβεζας, 2011

Τραγούδι: Αναστάσιος (Τάσος) Κίτσος

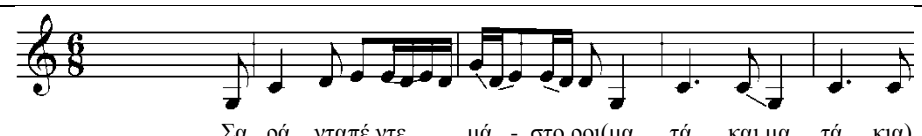

⁵²⁸ Η παραλλαγή 86 ηχογραφήθηκε στην κοινότητα Παπαδάτων Πρέβεζας. Όπως σημειώνει ο πληροφορητής το τραγούδι εκφέρεται με τρόπο αντιφωνικό και χορεύεται κατά τη διάρκεια της διακαινησίμου εβδομάδας. Στην παρούσα εκδοχή ο πληροφορητής το τραγουδά μόνος του ενώ στο επόμενο παράδειγμα εκφέρεται αντιφωνικά, από ομάδα χορού.

Τρόπος	Ντο πεντατονικός ανημίτονος
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3, 4, 6], [ii: 1α].
Μουσικοποιητική δομή	A1' A2' [A2] B1' B2' [B2']
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1': 1 2 3 4 5 6 7 8 (1' 2' 3' 1' 2' 3') α1 ντο A2': (4' 5') 9 10 11 12 13 14 15 (6' 7' 8' 9' 10' 11' 12') α2 ντο α2' ντο [A2]: 9 10 11 12 13 14 15 α2' ντο B1': 1 2 3 4 5 6 7 8 (1' 2' 3' 1' 2' 3') α1 ντο B2': (4' 5') 9 10 11 12 13 14 15 (6' 7' 8' 9' 10' 11' 12') α2 ντο α2' ντο [B2']: 9 10 11 12 13 14 15 (13' 14' 15' 16' 17' 18' 19') α2 ντο α2' ντο
Ρυθμός	Εξάσημος (μέτρο 6/8)
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο και τσακίσματα

Σε όλα τα ημιστίχια της κάθε στροφής εμφανίζονται τσακίσματα. Στο A1' και B1' ημιστίχιο εμφανίζεται η προσθήκη *ματάκια*, *ματάκια* μετά την ολοκλήρωση του οργανικού στίχου. Ο «καθαρός» στίχος με τις προσθήκες δημιουργούν ένα ημιστίχιο συνόλου δεκατεσσάρων συλλαβών. Στα ημιστίχια A2' και B2' αρχικά καταγράφεται η προσθήκη *άντε*, έπειτα εκφέρεται το οργανικό κείμενο και στη συνέχεια τα ημιστίχια ολοκληρώνονται με την προσθήκη *ματάκια λιγωμένα*. Το ημιστίχιο με την προσθήκη αποτελείται από δεκαέξι συλλαβές. Κατά την επανάληψη του A2 ημιστιχίου εκφέρεται μόνο ο οργανικός στίχος χωρίς το τσάκισμα ενώ το B2' ημιστίχιο όταν επαναλαμβάνεται φέρει την προθήκη *με λίγωσαν κι εμένα*.

Μελωδικές φράσεις

α1	
α2	
α2'	

Διακρίνονται δύο μελωδικές φράσεις α1 και α2 καθώς και μία παραλλαγή της α2 οι οποίες καταλήγουν στην τονική. Κατά την πρώτη φράση εκφέρεται το Α1 ημιστίχιο με την προσθήκη. Με την α2 φράση εκφέρεται η προσθήκη του δεύτερου ημιστιχίου και το οργανικό κείμενο έως την 6^η συλλαβή του επτασύλλαβου ημιστιχίου. Η 7^η συλλαβή με το εξασύλλαβη προσθήκη που έπεται, εκφέρεται με την α2 παραλλαγμένη μελωδική φράση. Η διαφοροποίηση των δύο φράσεων διακρίνεται στην έναρξή τους: η α2 φράση ξεκινά με βηματική κίνηση ενώ η α2' με πήδημα τέταρτης άνω, από το σολ¹ στην τονική.

Οι φθόγγοι της τονικής, ΙΙ και ΙΙΙ βαθμίδας δεσπόζουν στη μελωδία. Η δομή των μελωδικών φράσεων (διαστηματικές σχέσεις – ρυθμικά και μελωδικά μοτίβα) τηρείται απαρέγκλιτα σε όλες τις στροφές του τραγουδιού.

Τονισμοί

Ο γραμματικός τονισμός της παραλλαγής 86 εμφανίζεται πάντα σε ισχυρό μέρος του μέτρου. Ο μετρικός τονισμός συμπίπτει με το ρυθμικό και το γραμματικό, όπου οι δύο τελευταίοι παρουσιάζονται. Οι μελωδικοί τονισμοί πραγματοποιούνται πάντοτε με ένα πήδημα τέταρτης καθαρής προς τα επάνω από την πέμπτη βαθμίδα στην τονική, κατά την εκφορά της δεύτερης συλλαβής του πρώτου ημιστιχίου, στη δεύτερη και τέταρτη συλλαβή της προσθήκης *ματάκια, ματάκια*, στην έκτη και έβδομη συλλαβή του δεύτερου ημιστιχίου και στην εκφορά της έκτης συλλαβής της προσθήκης *ματάκια λιγωμένα*.

Παράδειγμα 87

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Παπαδάτες Πρέβεζας, 2012

Τραγούδι: Ομάδα χορού

Τρόπος	Ντο πεντατονικός ανημίτονος
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3, 4, 6], [ii: 1α].
Μουσικοποιητική δομή	A1' [αντιφ. A1'] A2' [A2'] [αντιφ. A2' A2'] B1' [αντιφ. B1'] B2' [B2'] [αντιφ. B2' B2']
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1': 1 2 3 4 5 6 7 8 (1' 2' 3' 1' 2' 3') α1 ντο [αντιφ. A1']: 1 2 3 4 5 6 7 8 (1' 2' 3' 1' 2' 3') α1 ντο A2': (4' 5') 9 10 11 12 13 14 15 (6' 7' 8' 9' 10' 11' 12') α2 ντο α2' ντο [A2']: 9 10 11 12 13 14 15 (13' 14' 15' 16' 17' 18' 19') α2 ντο α2' ντο [αντιφ. A2']: (4' 5') 9 10 11 12 13 14 15 (6' 7' 8' 9' 10' 11' 12') α2 ντο α2' ντο [αντιφ. A2']: 9 10 11 12 13 14 15 (13' 14' 15' 16' 17' 18' 19') α2 ντο α2' ντο B1': 1 2 3 4 5 6 7 8 (1' 2' 3' 1' 2' 3') α1 ντο [αντιφ. B1']: 1 2 3 4 5 6 7 8 (1' 2' 3' 1' 2' 3') α1 ντο B2': (4' 5') 9 10 11 12 13 14 15 (6' 7' 8' 9' 10' 11' 12') α2 ντο α2' ντο [B2']: 9 10 11 12 13 14 15 (13' 14' 15' 16' 17' 18' 19') α2 ντο α2' ντο [αντιφ. B2']: (4' 5') 9 10 11 12 13 14 15 (6' 7' 8' 9' 10' 11' 12') α2 ντο α2' ντο [αντιφ. B2']: 9 10 11 12 13 14 15 (13' 14' 15' 16' 17' 18' 19') α2 ντο α2' ντο
Ρυθμός	Εξάσημος (μέτρο 6/8)
Τρόπος εκτέλεσης	Αντιφωνικός

Κείμενο, τσακίσματα, μελωδικές φράσεις και τονισμοί

Στην παραλλαγή 87 γίνεται αναφορά στο κτίσιμο του γεφυριού της Άρτας.

Τα χαρακτηριστικά της αντιστοιχίας κειμένου – μελωδίας είναι όμοια με εκείνα του προηγούμενου παραδείγματος. Το πρώτο ημιστίχιο με το τσάκισμα εκφέρεται από τον πρώτο χορευτή και στη συνέχεια ο υπόλοιπος χορός το επαναλαμβάνει. Στη συνέχεια καταγράφεται πάλι από τον πρώτο χορευτή το δεύτερο ημιστίχιο αρχικά με την προσθήκη *ματάκια λιγωμένα* κι έπειτα με την προσθήκη *με λίγωσαν κι εμένα*. Ο χορός επαναλαμβάνει αυτούσιο το δεύτερο ημιστίχιο. Οι επόμενοι στίχοι εξελίσσονται με την ίδια δομή.

Οι μελωδικές φράσεις και οι τονισμοί έχουν όμοια χαρακτηριστικά με τα αντίστοιχα της παραλλαγής 86.

Παράδειγμα 88

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα δυο μάστοροι»

Κλ χ/φο αρ. 4126, αρ. ταιν. 1546

Συλλ. Άννα Παπαμιχαήλ – Κουτρούμπα

Λυγιά Πρέβεζας, 1979

Τραγούδι: Αγλαΐα Καλογήρου

Τρόπος	Φα διατονικός, πεντάχορδο ντο χρωματικού (περιστέρης λ')
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3, 4, 6], [ii: 1α].
Μουσικοποιητική δομή	A1 A2 B1 B2
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1' ντο A2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 ντο B1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 ντο B2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 ντο
Ρυθμός	Ελεύθερος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο

Το γεφύρι της Άρτας αποτελεί το κτίσμα στο οποίο αναφέρεται η παρούσα παραλλαγή. Το κείμενο εκφέρεται «καθαρό», χωρίς τσακίσματα.

Μελωδικές φράσεις

α1	
α1'	
α2	

Διακρίνονται δύο μελωδικές φράσεις οι οποίες επαναλαμβάνονται εναλλάξ. Στο A1 ημιστίχιο της πρώτης στροφής καταγράφεται η α1' μελωδική φράση στην οποία διακρίνεται το οξύ πεντάχορδο του ντο χρωματικού τρόπου. Η κατάληξη πραγματοποιείται στη τονική. Ωστόσο ο χρωματικός τρόπος του ντο εμφανίζεται

μόνο στο πρώτο ημιστίχιο. Από εκεί κι έπειτα το τραγούδι αναπτύσσεται σύμφωνα με το διατονικό τρόπο του φα. Η α1 μελωδική φράση στην πρώτη στροφή καταλήγει στην τονική. Στις επόμενες στροφές ωστόσο η κατάληξη της καταγράφεται στην II βαθμίδα. Η δεύτερη μελωδική φράση καταλήγει πάντοτε στην τονική. Οι μελωδικές φράσεις στον κάθε στίχο εμφανίζουν μικρές διαφοροποιήσεις οι οποίες αφορούν κυρίως την εκφορά των ποικιλιμάτων.

Τονισμοί

Μελωδικοί τονισμοί πραγματοποιούνται συνήθως κατά την εκφορά της δεύτερης συλλαβής του κάθε στίχου με ένα πήδημα τέταρτης καθαρής από την πέμπτη βαθμίδα στην τονική.⁵²⁹ Δυναμικός τονισμός παρατηρείται στη δέκατη συλλαβή του πρώτου στίχου όπου η μελωδία φτάνει στο ψηλότερο τονικό ύψος (ρε³), και εμφανίζεται μόνο στο σε αυτό το σημείο του τραγουδιού.

Παράδειγμα 89

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Λυγιά Πρέβεζας, 2011

Τραγούδι: Φίλιππος Καλόγηρος

Τρόπος	Ρε διατονικός με χρώα Δ
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 4].
Μουσικοποιητική δομή	A1' [A1] A2 [A2] B1' [B1] B2 [B2]
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1': 1 2 3 4 [1 2 3 4] 5 6 7 8 α1 ρε [A1]: 9 10 11 12 13 14 15 α2 A2: 9 10 11 12 13 14 15 ρε α2' [A2]: 9 10 11 12 13 14 15 ρε
Ρυθμός	Μικτός με μέτρο 7/8
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Τσακίσματα

Σχετικά με τη δομή του κειμένου διαπιστώνεται ότι το πρώτο ημιστίχιο της στροφής εκφέρεται με την επανάληψη των τεσσάρων πρώτων συλλαβών. Το δεύτερο

⁵²⁹ Εξαιρέση αποτελούν ο τρίτος, πέμπτος και έβδομος στίχος όπου το πήδημα πραγματοποιείται από την πέμπτη βαθμίδα στην υποτονική, για να καταλήξει έπειτα στην τονική. Επίσης στη δεύτερη συλλαβή του έκτου στίχου το πήδημα από τη δεσπόζουσα καταλήγει στη δεύτερη βαθμίδα (ντο²-σολ²).

ημιστίχιο εκφέρεται «καθαρό» κι επαναλαμβάνεται αυτούσιο. Η ίδια δομή υιοθετείται και στον επόμενο στίχο.

Μελωδικές φράσεις

α1	<p style="text-align: center;">Σα - ρά ντα πέ [σα ρά - ντα πέ-] - ντε μά - στο - - ροι</p>
α2	<p style="text-align: center;">[σα ρά νταπέ ντε μά - - στοροι] κι ε ξή ντα μα θη</p>
α2'	<p style="text-align: center;">τά - - - δες [κι ε ξή - ντα μα - θη - τά δες]</p>

Το τραγούδι ανήκει στο διατονικό τρόπο του ρε με χρώα Δ, κατά τον οποίο βαρύνεται η V βαθμίδα. Όπως σημειώνει ο Περιστερής, η χρώα Δ δε συναντάται σταθερά σε όλη τη διάρκεια του τραγουδιού αλλά εναλλάσσεται με τον καθαρό διατονικό τρόπο του ρε. Διακρίνονται δύο μελωδικές φράσεις α1 και α2. Η πρώτη φράση ακολουθεί τη δομή του πρώτου ημιστιχίου. Η δεύτερη φράση (α2) ξεκινά με την επανάληψη του πρώτου ημιστιχίου και καταλήγει στην τονική, δύο συλλαβές πριν την ολοκλήρωση του δεύτερου ημιστιχίου (κι εξήντα μαθητά –δες). Στην επόμενη συλλαβή ξεκινά η επανάληψη της δεύτερης μελωδικής φράσης η οποία εμφανίζεται παραλλαγμένη και ολοκληρώνεται κατά την εκφορά του κειμένου της επανάληψης του δεύτερου ημιστιχίου.

Τονισμοί

Ο μετρικός τονισμός συμπίπτει με το ρυθμικό και το μελωδικό, στις συλλαβές που παρουσιάζονται οι δύο τελευταίοι.

Παρατηρήσεις - σχόλια

Ο πληροφορητής θυμάται ένα πολύ μικρό μέρος του κειμένου του τραγουδιού. Όπως ο ίδιος δηλώνει «πια δεν το τραγουδάνε». Συνεπώς είναι αδύνατη η διεξαγωγή συμπερασμάτων αναφορικά με τα μοτίβα του κειμένου.

Παράδειγμα 90⁵³⁰*«Σαράντα πέντε μάστοροι κι 'ζήντα μαθητάδες»**Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου**Τετράκωμο Άρτας, 2009**Τραγούδι: Λάμπρος Ευθυμίου*

Τρόπος	Ρε διατονικός
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 2α, 3], [ii: 1α].
Μουσικοποιητική δομή	A1' [A1] A2 [A2] B1' [B1] B2 [B2]
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1': 1 2 3 4 [1 2 3 4] 5 6 7 8 α1 ρε [A1]: 1 2 3 4 5 6 7 8 α2 φα A2: 9 10 11 12 13 14 15 α3 [A2]: 9 10 11 12 13 14 15 Ρε B1': 1 2 3 4 [1 2 3 4] 5 6 7 8 α1 ρε [B1]: 1 2 3 4 5 6 7 8 α2 φα B2: 9 10 11 12 13 14 15 α3 [B2]: 9 10 11 12 13 14 15 ρε
Ρυθμός	Σολιστικός
Τρόπος εκτέλεσης	Μικτός με μέτρο 7/8 (3-2-2)

Κείμενο και τσακίσματα

Η παραλλαγή 90 αναφέρεται στο κτίσιμο του γεφυριού τη Άρτας.

Κατά την εκφορά του πρώτου ημιστίχιου πραγματοποιείται επανάληψη των τεσσάρων πρώτων συλλαβών. Έπειτα το ημιστίχιο επαναλαμβάνεται ολόκληρο χωρίς το τσάκισμα το οποίο προηγήθηκε. Ακολουθεί η εκφορά του A2 ημιστίχιου και η επανάληψή του. Η ίδια δομή τηρείται και στον επόμενο στίχο.

⁵³⁰ Στην τρίτη στροφή ο πληροφορητής δίνει περιοδικότητα στη μουσικοποιητική δομή. Η δομή της τρίτης στροφής περιγράφεται σχηματικά στον πίνακα με τα γράμματα της πρώτης στροφής.

Μελωδικές φράσεις

α1	 <p>Γιο φύ - ρι δε [γιο φύ ρι δε] στεριώ - να νε</p>
α2 και α2'	 <p>Σα ρά ντα πέ ντε μά στου.. ροι</p> <p>ή</p>  <p>γιο φύ ρι δε στερ ιώ να νε</p>
α3 και α3'	 <p>κι 'ξή ντα_ μα - θη τά δες [κι 'ξή - ντα_ μα θη τά δες]</p> <p>ή</p>  <p>στης Άρτας το_ γκιο φύ ρι [στης Άρτας το_ γκιο - φύ ρι]</p>

Ο πληροφορητής ξεκινά το τραγούδι με δίσημο ρυθμό, στη συνέχεια όμως ο ρυθμός γίνεται μικτός με μέτρο 7/8. Παρά την αλλαγή του ρυθμού, η βασική δομή των μελωδικών φράσεων (κίνηση μελωδίας – μοτίβα) εξακολουθεί να είναι η ίδια. Η α1 μελωδική φράση εμφανίζεται από το τρίτο ημιστίχιο κι έπειτα.

Τονισμοί

Οι γραμματικά τονούμενες συλλαβές παρουσιάζονται πάντα σε ισχυρό μέρος του μέτρου. Ο μετρικός τονισμός συμπίπτει με το γραμματικό και το ρυθμικό, όπου οι δύο τελευταίοι εμφανίζονται. Μελωδικοί τονισμοί παρουσιάζονται με ένα πήδημα τέταρτης καθαρής άνω από τη δεσπόζουσα στην τονική (λα¹ – ρε²), συνήθως κατά την εκφορά της δεύτερης συλλαβής του στίχου.

VII.2.στ. Συμπεράσματα ιδιόμελων παραλλαγών γεωγραφικού διαμερίσματος Ηπείρου.

Μουσικοποιητική δομή, τσακίσματα, ρυθμός και μελωδία

Οι παραλλαγές των «ιδιόμελων» τραγουδιών που καταγράφηκαν στο γεωγραφικό διαμέρισμα της Ηπείρου κατά κύριο λόγο χρησιμοποιούν τσακίσματα. Τρεις από αυτές χρησιμοποιούν ανημίτονη πεντατονική κλίμακα (παρ. 85, 86, 87),

γεγονός το οποίο αποτελεί άλλωστε χαρακτηριστικό γνώρισμα του τραγουδιού της βορειότερης πλευράς της Ηπείρου. Τέσσερις παραλλαγές αποτελούν χορό (παρ. 86, 87, 89, 90) ενώ οι δύο είναι ελεύθερου ρυθμού (παρ. 85, 88).

Οι παραλλαγές 88, 89 ηχογραφήθηκαν στην ίδια κοινότητα της Λυγιάς του νομού Πρέβεζας, η πρώτη το 1979 και η δεύτερη το 2011. Ωστόσο από την εξέταση των στοιχείων δεν προκύπτουν ομοιότητες μεταξύ των δύο τραγουδιών, αναφορικά με τη δομή του κειμένου αλλά και την εξέλιξη των μελωδικών φράσεων.

Σχολιασμός κειμένων

Μοτίβα κατάταξης	i	ii	iii	iv	v	vi	vii	viii	ix
Παραλλαγή 85	√	√							
Παραλλαγή 86	√	√							
Παραλλαγή 87	√	√							
Παραλλαγή 88	√	√							
Παραλλαγή 89	√								
Παραλλαγή 90	√	√							

Οι παραπάνω παραλλαγές αναφέρονται στην πλειονότητά τους στο κτίσιμο του γεφυριού της Άρτας. Καταγράφηκε ένα μικρό μέρος του κειμένου, το οποίο αφορά στα εισαγωγικά μοτίβα καθώς και στην εξαγγελία της θυσίας, σύμφωνα με την ταξινόμηση του Μέγα. Εξαίρεση αποτελεί η παραλλαγή 89, το κείμενο της οποίας μένει μόνο στα εισαγωγικά μοτίβα.

VII.2.ζ. «Ιδιόμελα» γεωγραφικού διαμερίσματος Θεσσαλίας.

Σχηματική απεικόνιση κοινοτήτων γεωγραφικού διαμερίσματος Θεσσαλίας



Στο γεωγραφικό διαμέρισμα Θεσσαλίας καταγράφονται 9 παραλλαγές, οι οποίες κατανέμονται ανά νομό ως εξής:

Νομός	Αριθμός παραλλαγών
Τρίκαλα	02
Καρδίτσα	03
Λάρισα	04

Παράδειγμα 91

«Σαράντα πέντε μάστορις κι εξήντα μαθητάδες»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Μεσοχώρα Τρικάλων, 2011

Τραγούδι: Κωνσταντίνα Λιάκου

Τρόπος	Ρε διατονικός
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3].
Μουσικοποιητική δομή	A1 A2 [A2] B1 B2 [B2]
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 ρε A2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 [A2]: 9 10 11 12 13 14 15 ντο B1: 1 2 3 4 5 6 7 8 β1 ρε B2: 9 10 11 12 13 14 15 β1' ρε β1'' [B2]: 9 10 11 12 13 14 15 ρε
Ρυθμός	Δίσημος με τριμερή υποδιαίρεση
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο και τσακίσματα⁵³¹

Στο κείμενο του τραγουδιού γίνεται αναφορά στο γεφύρι της Άρτας. Κατά την εκφορά του κειμένου δεν παρατηρούνται προσθήκες ενώ το δεύτερο και τέταρτο ημιστίχιο επαναλαμβάνονται αυτούσια.

Τονισμοί

Μετά την πρώτη μελωδική φράση ο μετρικός τονισμός συμπίπτει με το ρυθμικό και το γραμματικό, όπου εμφανίζονται οι δύο τελευταίοι. Μελωδικός τονισμός προκύπτει στην εκφορά της τέταρτης συλλαβής του πρώτου ημιστιχίου (α1 μελωδική φράση) με πήδημα τέταρτης καθαρής από την υποτονική στην τρίτη βαθμίδα.

⁵³¹ Η πληροφορήτρια λόγω του προχωρημένου της ηλικίας της θυμάται τους στίχους μόνο της πρώτης στροφής.

Μελωδικές φράσεις

α1	
	Σα ρά ντα πέ - ντε μά στο ρις
α2	
	κι ε ξή ντα μαθη - τά - δες [κι ε ξή - νταμα - θη τά δες]
β1	
	ε βά - λα νε κι ε - - χτί σα νε

Η α1 μελωδική φράση καταλήγει στην τονική ενώ η α2 καθώς και η παραλλαγή της, η οποία εκφέρεται στη επανάληψη του δεύτερου ημιστιχίου καταλήγουν στην υποτονική. Στο τρίτο ημιστίχιο παρουσιάζεται η β1 μελωδική φράση με κατάληξη στην τονική. Η ίδια φράση επαναλαμβάνεται δύο φορές ελαφρώς παραλλαγμένη, καταλήγοντας στην τονική.

Παράδειγμα 92

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Στουρναραϊίκα Τρικάλων, 2011

Τραγούδι: Τάσος Ποδάρας

Τρόπος	Ρε διατονικός
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3, 4], [ii: 1a].
Μουσικοποιητική δομή	A1 A2 B1 B2
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	[1] A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 λα A2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 μι B1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 λα B2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 μι [2] Γ1: 1 2 3 4 5 6 7 8 β1 λα
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο

Στην παραλλαγή 92 γίνεται αναφορά στο κτίσιμο του γεφυριού της Άρτας.

Μελωδικές φράσεις

α1	
α2	
β1	

Διακρίνονται δύο μελωδικές φράσεις α1 με κατάληξη στο λα και α2 με κατάληξη στη Π βαθμίδα, στα ημιστίχια Α1 και Α2 αντίστοιχα. Στον επόμενο στίχο της στροφής [1] επαναλαμβάνονται οι ίδιες φράσεις. Ο πληροφορητής τραγουδά δύο επιπλέον στροφές, κατά τις οποίες χρησιμοποιεί μία νέα μελωδική φράση. Η φράση β1, η οποία παρουσιάζεται στο Γ1 ημιστίχιο, επαναλαμβάνεται αυτούσια σε όλα τα επόμενα ημιστίχια έως την ολοκλήρωση του τραγουδιού. Στο μουσικό κείμενο χρησιμοποιούνται κυρίως τέταρτα και όγδοα σε πολύ απλά ρυθμικά μοτίβα.

Τονισμοί

Η αλλαγή της μελωδίας μετά την εκφορά του δεύτερου στίχου επιφέρει αλλαγές και στους τονισμούς. Στην πρώτη στροφή παρατηρείται ότι ο ρυθμικός τονισμός, όπου εμφανίζεται, συμπίπτει με το μετρικό ενώ ο γραμματικός τονισμός παρουσιάζεται σε ισχυρά και σε ασθενή μέρη του μέτρου. Στην περίπτωση αυτή, μελωδικός τονισμός διακρίνεται στην έκτη συλλαβή του στίχου με πήδημα τέταρτης καθαρής από την τονική στην τέταρτη βαθμίδα. Όταν εμφανίζεται η νέα μελωδική φράση β1 με την οποία τραγουδιούνται όλα τα επόμενα ημιστίχια, ο μετρικός τονισμός συμπίπτει με το γραμματικό και το ρυθμικό, όπου οι δύο τελευταίοι εμφανίζονται. Ο μελωδικός τονισμός στην περίπτωση αυτή πραγματοποιείται με τον ίδιο τρόπο (πήδημα τέταρτης καθαρής με βάση την τονική) αλλά στη δεύτερη συλλαβή.

Παράδειγμα 93

«Σαράντα μάστοροι δούλευαν, σαράντα μαθητούδια»

ΚΑ χ/φο αρ. 2960, αρ. ταιν. 1012

Συλλ. Άννα Παπαμιχαήλ

Λοξάδα Καρδίτσας, 1965

Τραγούδι: Γαρούφω Παπακωστοπούλου

Τρόπος	Ρε διατονικός
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 4], [ii: 1α], [iv: 1α, 3α], [v: 1, 2, 3, 4α], [vi: 1], [viii: 1α, 1γ, 2α].
Μουσικοποιητική δομή	A1 A2 B1 B2
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 ρε A2: 9 10 11 12 13 14 15 α1' ρε B1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1'' ρε B2: 9 10 11 12 13 14 15 α1''' ρε
Ρυθμός	Δίστημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο

Στο κείμενο του τραγουδιού γίνεται αναφορά στο κτίσιμο ενός γεφυριού, χωρίς αυτό να προσδιορίζεται. Ο πρωτομάστορας φέρει το όνομα Γιώργης ενώ η ηρωίδα αποκαλείται Γιώργαινα (δλδ. σύζυγος του Γιώργου).

Μελωδικές φράσεις

α1	
	<p>Σα ράνταμάστοροι δού-λευ-αν, σα ρά-ντα μα - - θη - του δια</p>

Με την ολοκλήρωση του πρώτου ημιστιχίου ολοκληρώνεται και η μελωδική φράση α1. Η φράση αυτή αποτελεί και τη μοναδική, η οποία εμφανίζεται με μικρές παραλλαγές σε όλα τα επόμενα ημιστίχια του τραγουδιού. Η μελωδία κινείται κυρίως γύρω από τους φθόγγους ρε² (τονική) μι² και φα². Σε ορισμένες στροφές παρατηρείται στο ξεκίνημα της φράσης το πήδημα τετάρτης προς τα επάνω από το λα¹ στην τονική.

Τονισμοί

Ο μετρικός τονισμός της παραλλαγής 93 συμπίπτει με το ρυθμικό, όπου ο δεύτερος παρουσιάζεται (2^η, 6^η, 10^η και 14^η συλλαβή). Ο γραμματικός, επίσης όπου εμφανίζεται, συμπίπτει με το μετρικό. Μελωδικός τονισμός διακρίνεται κατά την εκφορά της δεύτερης συλλαβής του κάθε στίχου κι εκφράζεται με πήδημα τέταρτης καθαρής από της πέμπτη βαθμίδα στην τονική (λα¹ – ρε²). Εξαίρεση αποτελεί η πρώτη στροφή της οποίας η πρώτη συλλαβή εκφέρεται σε ακαθόριστο τονικό ύψος.

Παράδειγμα 94

«Χίλιοι μάστοροι δούλιον στην Άρτας του γκιουφύρι»

ΛΑΠΘ 538, 1

Συλλ. Θεόδωρος Νημάς

Πεδινό Καρδίτσας, 1973

Τραγούδι: Αγγελική Σφήκα

Τρόπος	Ντο πεντατονικός ανημίτονος
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3, 4], [ii: 1α], [iv: 1α, 3α], [vi: 1], [viii: 1].
Μουσικοποιητική δομή	A1' A2' [A2'] B1' B2' [B2']
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1': 1 2 3 4 5 (1' 2') 6 7 8 α1 ντο A2': 9 10 11 12 13 14 (3') [13 14] 15 (4' 5' 6' 7' 8' 9') α2 ντο α3 ντο [A2']: [9 10 11 12 13 14, 3', 13 14, 15, 10' 11' 12' 13' 14' 15'] α2 ντο α3 ντο B1': 1 2 3 4 5 (1' 2') 6 7 8 α1 ντο B2': 9 10 11 12 13 14 (3') [13 14] 15 (4' 5' 6' 7' 8' 9') α2 ντο α3 ντο [B2']: [9 10 11 12 13 14, 3', 13 14, 15, 10' 11' 12' 13' 14' 15'] α2 ντο α3 ντο
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο

Στο κείμενο του τραγουδιού γίνεται αναφορά στο κτίσιμο του γεφυριού της Άρτας. Στο οργανικό κείμενο δεν αναφέρονται τα ονόματα του πρωτομάστορα και της ηρωίδας. Ωστόσο στη δεύτερη προσθήκη του A2 ημιστίχου καταγράφεται το όνομα του πρωτομάστορα, μέσω της ηρωίδας η οποία αποκαλείται *μαστορο-Γιώργαινα* (δλδ. η σύζυγος του μάστορα Γιώργου).

Τσακίσματα

Το κείμενο της παραλλαγής η οποία ηχογραφήθηκε στην κοινότητα Πεδινού του νομού Καρδίτσας παρουσιάζει πολύπλοκη δομή λόγω της τοποθέτησης των τσακισμάτων. Στο πρώτο ημιστίχιο η προσθήκη *μωρέ* ανάμεσα από την 5^η και 6^η συλλαβή διαμορφώνει ένα ημιστίχιο συνολικά δέκα συλλαβών. Στο δεύτερο ημιστίχιο εκφέρονται οι έξι συλλαβές του οργανικού στίχου, παρεμβάλλεται η προσθήκη *λέει*, επαναλαμβάνονται οι δύο τελευταίες συλλαβές του οργανικού στίχου του ημιστίχιου που καταγράφηκαν έως εκείνο το σημείο κι ακολουθεί η 15^η συλλαβή του οργανικού στίχου. Έπειτα το ημιστίχιο συμπληρώνεται από την εξασύλλαβη προσθήκη *να η πρώτος μάστορας*. Κατά την επανάληψη του ημιστίχιου η τελευταία

προσθήκη αντικαθίσταται από την επίσης εξασύλλαβη *μαστουρουγιώργινα*. Το δεύτερο ημιστίχιο με τα τσακίσματα αποτελείται από δεκαέξι συλλαβές. Η ίδια δομή καταγράφεται σε όλους τους επόμενους στίχους.

Μελωδικές φράσεις

α1	<p style="text-align: center;">Χί λιοι μά στο- ροι (μω - ρέ) δού - - - λω - - - αν</p>
α2	<p style="text-align: center;">9</p> <p style="text-align: center;">στης Άρ τας το γκιο - φύ - ρι (λέει)[γκιο - φύ- - ρι]</p>
α3	<p style="text-align: center;">17</p> <p style="text-align: center;">(να η πρώ - τος μά - - - - στο - - - ρας)</p>

Κατά την εξέταση των στοιχείων της παρούσας παραλλαγής διακρίνονται τρεις μελωδικές φράσεις: η α1 φράση ολοκληρώνεται στο τέλος του πρώτου ημιστιχίου. Η α2 φράση εκτείνεται έως και την εκφορά του οργανικού στίχου του δεύτερου ημιστιχίου και η α3 επενδύει την εξασύλλαβη προσθήκη. Όλες οι φράσεις καταλήγουν στην τονική. Παρατηρείται στο τραγούδι η εκτεταμένη χρήση *glisanti*. Στις καταληκτικές φράσεις επιβραδύνεται ο ρυθμός του τραγουδιού.

Τονισμοί

Ο μετρικός τονισμός συμπίπτει με το γραμματικό και το ρυθμικό, όπου παρουσιάζονται οι δύο τελευταίοι. Μελωδικός τονισμός διακρίνεται στην τέταρτη και δέκατη τέταρτη συλλαβή του «καθαρού» στίχου και εκφράζεται με πήδημα τέταρτης καθαρής από την τονική στην τέταρτη βαθμίδα.

Παράδειγμα 95

«Χίλιοι μάστοροι δούλιαν στης Άρτας του γιοφύρι»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Παλαμάς Καρδίτσας, 2012

Τραγούδι: Απόστολος Φιρφιρής


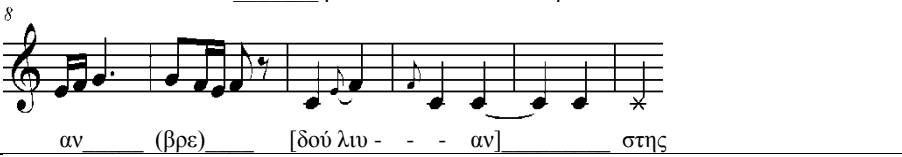
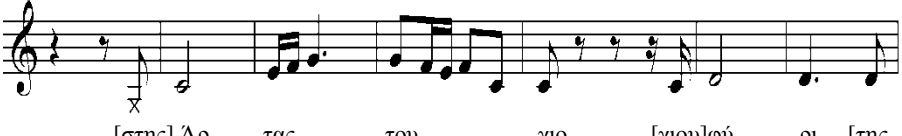

Τρόπος	Ντο πεντατονικός ανημίτονος
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3, 4], [ii: 1].
Μουσικοποιητική δομή	A1' A2' [A2] B1' B2' [B2]
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1': 1 2 3 4 5 6 7 8 (1') [6 7 8] α1 A2': 9 [9] 10 11 12 13 [13] 14 15 ντο α2 [A2]: 9 10 11 12 13 14 15 ντο B1': 1 2 3 4 5 6 7 8 (1') [6 7 8] α1 B2': 9 [9] 10 11 12 13 [13] 14 15 ντο α2 [B2]: 9 10 11 12 13 14 15 ντο
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο και τσακίσματα

Στην παραλλαγή 95 γίνεται αναφορά στο κτίσιμο του γεφυριού της Άρτας.

Ο τύπος της μουσικοποιητικής δομής της συγκεκριμένης παραλλαγής είναι συναφής με τον τύπο της προηγούμενης. Στο πρώτο ημιστίχιο με την ολοκλήρωση του οργανικού στίχου παρουσιάζεται η προσθήκη βρε κι ακολουθεί επανάληψη των τριών τελευταίων συλλαβών του οργανικού στίχου του ημιστιχίου. Στο δεύτερο ημιστίχιο επαναλαμβάνεται η 1^η και 5^η συλλαβή του οργανικού στίχου. Κατά την επανάληψη του δεύτερου ημιστιχίου δεν εκφέρονται τα τσακίσματα. Η ίδια δομή καταγράφεται και στους επόμενους στίχους.

Μελωδικές φράσεις

α1	 <p>Χί λιοι μά - - - στο - - ροι -οι- δού - - - λιν -</p>  <p>αν (βρε) [δού λιν - - - αν] στης</p>
α2	 <p>[στης] Άρ τας του γιο [γιου]φύ ρι [της</p>  <p>Άρ - - - - τας του γιου - - - φύ ρι]</p>

Διακρίνονται δύο μελωδικές φράσεις α1 και α2 οι οποίες στη συνέχεια επαναλαμβάνονται. Με την πρώτη φράση εκφέρονται το Α1 ημιστίχιο με την προσθήκη που ακολουθεί, καθώς και η πρώτη συλλαβή του δεύτερου ημιστιχίου. Η ίδια συλλαβή επαναλαμβάνεται κατά την έναρξη της α2 φράσης η οποία ολοκληρώνεται με την ολοκλήρωση της επανάληψης του Α2 ημιστιχίου. Σε όλη τη διάρκεια της μελωδίας ο φθόγγος μι² αλλοιώνει το άκουσμα του πεντατονικού τρόπου.

Τονισμοί

Ο μετρικός τονισμός της παραλλαγής 95 συμπίπτει με το ρυθμικό και το γραμματικό, όπου οι δύο τελευταίοι εμφανίζονται. Μελωδικός τονισμός παρουσιάζεται στην έβδομη συλλαβή, κατά την επανάληψη των τριών τελευταίων συλλαβών του πρώτου ημιστιχίου του κάθε στίχου. Εκφράζεται με ένα πήδημα τέταρτης καθαρής από την τονική στην τέταρτη βαθμίδα.

Παράδειγμα 96

«Εννιά μάστοροι το 'χτιναν σ'ην Άδανα γιοφύρι» (Τ'ς Άδανας το γεφύρι)

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Ομορφοχώρι Λάρισας, 2011

Τραγούδι: Δημήτρης Κασιόκας – Καππαδόκης

Τρόπος	Ντο διατονικός
Στίχος	Δεκαπεντασύλλαβος ιαμβικός
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 2α, 3, 4], [iii: 2α, 2β], [iv: 2α, 2β], [v: 1, 2, 3], [vi: 1], [viii], [ix]. ⁵³²
Μουσικοποιητική δομή	A1 A2 B1 B2
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 ρε A2: 9 10 11 12 13 14 15 α1' ντο B1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 ρε B2: 9 10 11 12 13 14 15 α1' ντο
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο

Σύμφωνα με το κείμενο της παραλλαγής 96 ο πρωτομάστορας φέρει το όνομα Γιάννης και το αναφερόμενο κτίσμα είναι το γεφύρι των Αδάνων.

Μελωδικές φράσεις

α1	
α1'	

Η μελωδία ακολουθεί απαρέγκλιτα το κείμενο. Η μελωδική φράση ολοκληρώνεται στο πρώτο ημιστίχιο και η ίδια φράση παραλλαγμένη καταλήγει στο τέλος του δεύτερου ημιστιχίου στην τονική. Έπειτα επαναλαμβάνεται διαρκώς με τον ίδιο τρόπο.

Τονισμοί

Ο μετρικός τονισμός της παραλλαγής 96 συμπίπτει απολύτως με το ρυθμικό. Επίσης ο γραμματικός τονισμός, όπου παρουσιάζεται, συμπίπτει με το μετρικό και το

⁵³² Σύμφωνα με το κείμενο της παρούσας παραλλαγής, στα μοτίβα [viii] και [ix] συναντώνται στοιχεία τα οποία δεν περιγράφονται στον συνοπτικό πίνακα μοτίβων του Μέγα, βλ. Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ.σ. 41-43.

ρυθμικό. Το πήδημα από την τονική στην έκτη βαθμίδα κατά την εκφορά της δεύτερης συλλαβής του κάθε στίχου δημιουργεί μελωδικό τονισμό.

Παράδειγμα 97

«Εννιά μάστοροι το 'χτιζαν τ'ς Άτανας γιοφύρι»

Συλλ. Θεολογία Σαμουηλίδου

Ομορφοχώρι Λάρισας, 2002




Τραγούδι: Μαρίνα Καστάνη

Τρόπος	Ρε διατονικός
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 2α, 3, 4], [iii: 2α, 2β], [iv: 1γ, 2α, 2β], [v: 2, 3], [vi: 1, 2β, 2γ, 3], [viii: 1α, 1γ].
Μουσικοποιητική δομή	A1 A2 B1
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 λα A2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 μι B1: 1 2 3 4 5 6 7 8 β1 ρε
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο

Στο κείμενο της παραλλαγής γίνεται αναφορά στο κτίσιμο του γεφυριού των Αδάνων ενώ ο πρωτομάστορας φέρει το όνομα Γιαννάκης.

Μελωδικές φράσεις

α1	 <p>Εν νιά μά στο ροι το 'χτι ζαν</p>
α2	 <p>τ'ς Ά τα νας το γιο φύ - - - ρι</p>
β1	 <p>Ο - λη με ρίς το έ χτι ζαν</p>

Διακρίνονται τρεις μελωδικές φράσεις α1, α2, β1. Η πρώτη φράση ξεκινά στην πρώτη συλλαβή του ημιστιχίου με την υποτονική. Έπειτα από το άκουσμα της

τονικής πραγματοποιείται πήδημα 4^{ης} άνω. Ακολουθεί ένα ποικιλματικό μοτίβο και η φράση καταλήγει στην IV βαθμίδα. Η δεύτερη φράση ξεκινά από τον ίδιο φθόγγο στον οποίο κατέληξε η προηγούμενη και καταλήγει στο φθόγγο μι. Η β1 φράση ξεκινά από την V βαθμίδα, κατεβαίνει στην IV και καταλήγει στην τονική με πήδημα 4^{ης} κάτω.

Τονισμοί

Κατά της εξέταση των τονισμών της παραλλαγής 97 γίνονται οι ίδιες διαπιστώσεις που ισχύουν και στην παραλλαγή 96, αναφορικά με το μετρικό, το γραμματικό και το ρυθμικό τονισμό. Διαφοροποίηση έγκειται στην εκφορά του τρίτου ημιστιχίου που συμπληρώνει την τριημίστιχη στροφή, όπου η γραμματικά τονισμένη έκτη συλλαβή, παρουσιάζεται σε ασθενές μέρος του μέτρου. Τούτη η διαπίστωση ισχύει για όλους τους στίχους του τραγουδιού. Μελωδικοί τονισμοί διακρίνονται κατά την εκφορά της έκτης συλλαβής του πρώτου στίχου με πήδημα τέταρτης καθαρής από την τονική στην τέταρτη βαθμίδα.

Παράδειγμα 98

«Χίλιοι μάστοροι δούλιαν στον Τρίχινου γιουφύρι»

ΚΑ χ/φο αρ. 2767, αρ. ταιν. 671

Συλλ. Άννα Παπαμιχαήλ

Μεγαλόβρυσο Λάρισας, 1963

Τραγούδι: Βασιλική Γεωργιοπούλη

Τρόπος	Ρε διατονικός, Ρε διατονικός με χρώα Α
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3, 4], [ii: 1α], [iv: 1α].
Μουσικοποιητική δομή	A1 A2 B1'
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 ντο A2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 ντο B1': (1') 1 2 3 4 5 6 7 8 β1 ρε
Ρυθμός	Δίσημος – ελεύθερος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο και τσακίσματα

Στο κείμενο της παρούσας παραλλαγής γίνεται αναφορά στο γεφύρι της Τρίχας (Τρίχινο γεφύρι).

Το κείμενο εκφέρεται με τη δομή της τριημίστιχης στροφής. Στην αρχή του τρίτου ημιστίχου, πριν την εκφορά του οργανικού κειμένου, εμφανίζεται η προσθήκη *αχ*.

Μελωδικές φράσεις

α1	 <p style="text-align: center;">Χί λιοι μά στο ροι δού λιω αν</p>
α2	 <p style="text-align: center;">στου Τρί χι νου γιου φύ - - - - ρι</p>
β1	 <p style="text-align: center;">(Αχ) ό λην η με - - - - - ρα έ κτι - ζαν</p>

Οι τρεις μελωδικές φράσεις ακολουθούν τη δομή του κειμένου. Η πρώτη φράση κινείται στο διατονικό τρόπο του ρε. Στο πρώτο ημιστίχιο ξεκινά με τη βηματική κίνηση $σι^1$ - $ντο^2$ ενώ στις επόμενες στροφές ξεκινά με το πήδημα 4^{ns} $σολ^1$ - $ντο^2$. Στην κάθε εμφάνιση της η φράση παρουσιάζει μικρές διαφοροποιήσεις στα ρυθμομελωδικά μοτίβα. Η α1 φράση καταλήγει στην υποτονική. Η δεύτερη μελωδική φράση κινείται στον τρόπο του ρε με βαρυμένη τη II βαθμίδα (χρόα Α). Στην αρχή της φράσης παρατηρείται όξυνση της IV βαθμίδας η οποία ωστόσο αμέσως αναιρείται. Η όξυνση αυτή λαμβάνεται ως ποίκιλμα. Η δεύτερη φράση καταλήγει επίσης στην υποτονική. Στην β1 φράση επανέρχεται ο φυσικός διατονικός τρόπος του ρε. Η φράση καταλήγει στην τονική.

Τονισμοί

Κατά την εκφορά του πρώτου ημιστίχου της κάθε στροφής της παραλλαγής 98 υπονοείται ρυθμικός τονισμός, ο οποίος, όπου παρουσιάζεται, συμπίπτει με το μετρικό και το γραμματικό. Στα επόμενα ημιστίχια η παραπάνω διαπίστωση παύει να ισχύει καθώς ο ρυθμός του τραγουδιού είναι ελεύθερος. Μελωδικοί τονισμοί παρατηρούνται κατά την εκφορά της πρώτης συλλαβής του δεύτερου και τρίτου ημιστίχου. Στην πρώτη περίπτωση εκφράζεται με πήδημα πέμπτης από την υποτονική στην υποδεσπόζουσα ενώ στη δεύτερη περίπτωση η κατάληξη πραγματοποιείται στην τρίτη βαθμίδα.

Παράδειγμα 99

«Ολημερίς το χτίζανε το βράδυ γκρεμιζόταν»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Μεταξοχώρι Λάρισας, 2012

Τραγούδι: Ελένη Σπάρσου

Τρόπος	Μι διατονικός
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 4], [ii: 1α].
Μουσικοποιητική δομή	A1 A2 B1 B2
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και κατάληξεις	A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α' A2: 9 10 11 12 13 14 15 μι B1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α B2: 9 10 11 12 13 14 15 μι
Ρυθμός	Δίσημος με τριμερή υποδιαίρεση
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο

Στο κείμενο του τραγουδιού δε γίνεται αναφορά σε συγκεκριμένο κτίσμα, στο όνομα του πρωτομάστορα ή της ηρωίδας. Το κείμενο εκφέρεται «καθαρό», χωρίς τσακίσματα.

Μελωδικές φράσεις

α	
---	--

Διακρίνεται μία μελωδική φράση η οποία εμφανίζεται σε όλα τα ημιστίχια, σε ορισμένες περιπτώσεις ελαφρώς παραλλαγμένη, με κατάληξη πάντα στην τονική. Σε κάθε φθόγγο αντιστοιχεί μία συλλαβή, γεγονός το οποίο δίνει στο τραγούδι την αίσθηση της απαγγελίας.

Τονισμοί

Ο μετρικός τονισμός της παραλλαγής 99 συμπίπτει με το ρυθμικό και το γραμματικό, όπου οι δύο τελευταίοι εμφανίζονται. Επίσης ο γραμματικός τονισμός εμφανίζεται σε ισχυρό μέρος του μέτρου. Εξάιρεση αποτελεί σε ορισμένους στίχους (στίχος Β, Δ, Ε, Στ) η δεύτερη συλλαβή των δεύτερων ημιστιχίων που ολοκληρώνουν

το δεκαπεντασύλλαβο, όπου ο γραμματικός τονισμός πραγματοποιείται σε ασθενές μέρος του μέτρου με αποτέλεσμα να δημιουργείται παρατονισμός.

VII.2.η. Συμπεράσματα «ιδιόμελων» παραλλαγών γεωγραφικού διαμερίσματος Θεσσαλίας.

Μουσικοποιητική δομή, τσακίσματα, ρυθμός και μελωδία

Οι παραλλαγές των «ιδιόμελων» τραγουδιών που καταγράφηκαν στο γεωγραφικό διαμέρισμα της Θεσσαλίας κατά κύριο λόγο χρησιμοποιούν το δομικό τύπο στροφών AB. Επίσης συναντώνται οι τύποι A1' A2' B1' B2' με εμβόλιμη επανάληψη των ζυγών ημιστιχίων (παρ. 94, 95) καθώς και ο τύπος τριμήστιχης στροφής (παρ. 97, 98). Κυριαρχεί ο ρε διατονικός τρόπος (παρ. 91, 02, 93, 97, 98) ενώ ακόμη συναντάται ο ντο πεντατονικός ανημίτονος (παρ. 94, 95) ο ντο διατονικός (παρ. 96) και ο μι διατονικός (παρ. 99). Στις παρούσες παραλλαγές κυριαρχεί ο δίσημος ρυθμός.

Σχολιασμός κειμένων

Μοτίβα κατάταξης	i	ii	iii	iv	v	vi	vii	viii	ix
Παραλλαγή 91	√								
Παραλλαγή 92	√	√							
Παραλλαγή 93	√	√		√	√	√		√	
Παραλλαγή 94	√	√		√		√		√	
Παραλλαγή 95	√	√							
Παραλλαγή 96	√		√	√	√	√		√	√
Παραλλαγή 97	√		√	√	√	√		√	
Παραλλαγή 98	√	√		√					
Παραλλαγή 99									

Οι παραπάνω παραλλαγές αναφέρονται στην πλειονότητά τους στο κτίσιμο του γεφυριού της Άρτας. Σε αυτή την περίπτωση δεν αναφέρεται το όνομα του πρωτομάστορα ή της ηρωίδας. Στις παραλλαγές 96 και 97 το εν λόγω κτίσμα είναι το γεφύρι των Αδάνων. Τα τραγούδια αυτά καταγράφηκαν στην κοινότητα Ομορφοχώρι του νομού Λάρισας, από απόγονους προσφύγων από την περιοχή της Καπαδοκίας. Σε αυτές τις παραλλαγές ο πρωτομάστορας αποκαλείται Γιάννης. Στην παραλλαγή 93 γίνεται αναφορά στο κτίσιμο ενός γεφυριού χωρίς να κατονομάζεται η περιοχή, ο πρωτομάστορας φέρει το όνομα Γιώργης και η ηρωίδα Γιώργαινα (δλδ. σύζυγος του Γιώργου).

Από τις παραλλαγές των «ιδιόμελων» της Θεσσαλίας απουσιάζει το μοτίβο της τύχης των τριών αδελφών (μοτίβο vii). Παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον το γεγονός ότι στις προερχόμενες από την Καπαδοκία παραλλαγές 96 και 97, εμφανίζεται το

μοτίβο iii που αφορά στη συμφωνία των μαστόρων για το θύμα. Το μοτίβο αυτό, όπως αναφέρει ο Μέγας, εμφανίζεται σε ελάχιστες ελληνικές παραλλαγές.⁵³³ Στις δύο αυτές παραλλαγές διαπιστώνονται οι ομοιότητες που αφορούν τα στοιχεία του κειμένου: το όνομα του πρωτομάστορα, το κτίσιμο του γεφυριού της πόλης των Αδάνων. Στη συνέχεια του κειμένου καταγράφονται τα ίδια μοτίβα, σύμφωνα με τον πίνακα κατάταξης του Μέγα.⁵³⁴

VII.2.θ. «Ιδιόμελα» γεωγραφικού διαμερίσματος Στερεάς Ελλάδας.

Σχηματική απεικόνιση κοινοτήτων γεωγραφικού διαμερίσματος Στ. Ελλάδας



⁵³³ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 41.

⁵³⁴ Αναφορικά με τα στοιχεία της μουσικοποιητικής δομής των παραλλαγών 96 και 97 καταγράφηκαν οι διαφοροποιήσεις τόσο του τύπου στροφών των δύο κειμένων όσο και των μελωδικών τους φράσεων.

Στο γεωγραφικό διαμέρισμα Στερεάς Ελλάδας καταγράφονται 4 παραλλαγές, η μία στο νομό Αττικής και οι τρεις στο νησί της Εύβοιας.

Παράδειγμα 100

«Εξήντα μαστορόπουλα κι εξήντα δυο μάστοροι»

ΚΑ χ/φο αρ. 2492, αρ. ταιν. 402

Συλλ. Σταύρος Καρακάσης

Μέγαρα Αττικής, 1962

Τραγούδι: Γεώργιος Χατζής

Τρόπος	Ρε διατονικός, Ρε διατονικός με χρώα Β´
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3, 4].
Μουσικοποιητική δομή	Τριημίστιχη στροφή Α1 Α2´ Β1´ και Β1 Β2 Γ1´
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	[1] Α1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 φα Α2´: 9 10 11 12 [10 11 12] 13 14 15 α2 φα α3 ρε Β1´: 1 2 3 4 5 6 7 (1´) 8 [5 6 7 8] β1 ρε β2 ρε
Ρυθμός	Δίσημος – ελεύθερος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο και τσακίσματα

Στο κείμενο της παραλλαγής 100 γίνεται αναφορά στο κτίσιμο του γεφυριού της Άρτας.

Το τραγούδι εκτελείται βάση του τύπου της τριημίστιχης στροφής. Στο πρώτο ημιστίχιο το κείμενο εκφέρεται «καθαρό». Στο δεύτερο επαναλαμβάνονται η δεύτερη τρίτη και τέταρτη συλλαβή. Στο τρίτο ημιστίχιο εκφέρονται οι επτά συλλαβές, παρεμβάλλεται η προσθήκη χα και επαναλαμβάνονται οι 5^η, 6^η και 7^η συλλαβή. Η 8^η συλλαβή ολοκληρώνει την εκφορά του ημιστιχίου.

Μελωδικές φράσεις

α1	
α2	
α3	
β1	
β2	

Η α1 μελωδική φράση αντιστοιχεί στο πρώτο ημιστίχιο της stroφής, κινείται στο διατονικό τρόπο του ρε και καταλήγει στην III βαθμίδα. Η α2 φράση ολοκληρώνεται με την εκφορά των τεσσάρων πρώτων συλλαβών. Στην πρώτη stroφή η φράση κινείται στο διατονικό τρόπο του Ρε ενώ στις επόμενες stroφές βαρύνεται η IV βαθμίδα (Ρε με χρώα Β'). Η α3 φράση αντιστοιχεί ξεκινά με την επανάληψη και καταλήγει στο ρε² με την ολοκλήρωση του Α2' ημιστιχίου. Η φράση κινείται στη φυσική θέση του τρόπου. Η επόμενη φράση β1 ολοκληρώνεται με την εκφορά του ημιστιχίου, συμπεριλαμβανόμενης και της προσθήκης και κάνει χρήση της Β χρώας του διατονικού τρόπου του Ρε. Η συγκεκριμένη φράση έχει κοινά στοιχεία με την α2 αναφορικά με την πορεία της μελωδίας και θα μπορούσε να χαρακτηριστεί παραλλαγή της. η τελευταία καταληκτική φράση β2 κινείται στη φυσική θέση του τρόπου. Οι τρεις τελευταίες μελωδικές φράσεις καταλήγουν στην τονική. Διαπιστώνεται ότι σε κάθε φράση παρουσιάζεται εναλλαγή του φυσικού τρόπου του ρε και της βάρυνσης της IV βαθμίδας.

Παράδειγμα 101

«Σαράντα μαστορόπουλα κι εξήντα δυο μάστοροι»

ΚΑ χ/φο αρ. 2745, αρ. ταιν. 627

Συλλ. Άννα Παπαμιχαήλ

Αιδηψός Εύβοιας, 1962

Τραγούδι: Ελένη Γσακάλου

Τρόπος	Ρε διατονικός
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 4].
Μουσικοποιητική δομή	Τριημίστιχη στροφή Α1 Α2' Β1
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	Α1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 Α2': 9 10 11 12 [9 10 11 12] 13 14 15 μι α2 ρε Β1: 1 2 3 4 5 6 7 8 β1 ρε
Ρυθμός	Δίστημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο και τσακίσματα

Στο κείμενο του τραγουδιού δε γίνεται αναφορά στο κτίσμα, στο όνομα του πρωτομάστορα ή της ηρωίδας. Το κείμενο εκφέρεται βάση της δομής της τριημίστιχης στροφής. Στο πρώτο και τρίτο ημιστίχιο το κείμενο εκφέρεται «καθαρό» ενώ στο δεύτερο παρατηρείται η επανάληψη των τεσσάρων πρώτων συλλαβών.

Μελωδικές φράσεις

α1	<p>Σα ρά ντα μα στο ρό που λα κι ε ξή ντα δυο</p>
α2	<p>[κι ε ξή ντα δυο] μά - στο - - - ροι</p>
β1	<p>ν'ο λη - - με ρί - - - τσα χτί να νι</p>

Διακρίνονται τρεις μελωδικές φράσεις. Η πρώτη φράση ξεκινά με την υποτονική καταλήγει στη II βαθμίδα, στην τέταρτη συλλαβή του δεύτερου ημιστιχίου. Η α2 φράση ξεκινά από το τσάκισμα και καταλήγει στην τονική, στο τέλος του Α2' ημιστιχίου. Η τρίτη μελωδική φράση αντιστοιχεί στο Β1 ημιστίχιο και καταλήγει επίσης στην τονική.

Τονισμοί

Στην παραλλαγή 101 διακρίνονται μελωδικοί τονισμοί οι οποίοι πραγματοποιούνται σε ασθενές μέρος του μέτρου κι εκφράζονται με πήδημα πέμπτης καθαρής από την υποτονική στην τέταρτη βαθμίδα. Οι τονισμοί αυτοί

πραγματοποιούνται κατά την εκφορά της δέκατης τέταρτης συλλαβής του πρώτου στίχου και στην τρίτη συλλαβή του ημιστιχίου που συμπληρώνει την τριημίστιχη στροφή. Στην πρώτη περίπτωση, η μελωδικός τονισμός συμπίπτει σε όλες τις στροφές με το γραμματικό.

Παράδειγμα 102

«Καμάρα χτίζουν στο γιαλό, καμάρα δε στεριώνει» (Η καμαραχτή)

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Λίμνη Εύβοιας, 2011

Τραγούδι: Ανδρέας Περρής

Τρόπος	Φα διατονικός
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 3, 4, 6], [ii: 1γ].
Μουσικοποιητική δομή	A1' [αντιφ. A1'] [A1] A2 [αντιφ. A1 A2] B1' [αντιφ. B1'] [B1] B2 [αντιφ. B1 B2]
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1': (1') 1 2 3 4 [1 2 3 4 1 2 3 4] 5 6 7 8 α1 σολ α1 σολ [αντιφ. A1']: [1' 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 5 6 7 8] α1 σολ α1 σολ [A1]: 1 2 3 4 5 6 7 8 α2 φα A2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 φα [αντιφ. A]: [1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15] α2 φα α2 φα B1': (1') 1 2 3 4 [1 2 3 4 1 2 3 4] 5 6 7 8 α1 σολ α1 σολ [αντιφ. B1']: [1' 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 5 6 7 8] α1 σολ α1 σολ [B1]: 1 2 3 4 5 6 7 8 α2 φα B2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 φα [αντιφ. B]: [1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15] α2 φα α2 φα
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο



Στο κείμενο του τραγουδιού που εξετάζεται δεν προσδιορίζεται συγκεκριμένη τοποθεσία όπου χτίζεται κάποιο γεφύρι αλλά αορίστως γίνεται λόγος για την καμάρα η οποία χτίζεται στο γιαλό.

Τσακίσματα και αντιφωνήσεις

Η παρούσα παραλλαγή, σύμφωνα με τον πληροφορητή, χορεύεται και τραγουδιέται αντιφωνικά. Στην προκειμένη ηχογράφηση ωστόσο, λόγω του ότι τραγουδά μόνος του, επαναλαμβάνει ο ίδιος τις αντιφωνήσεις. Θεωρήθηκε σκόπιμο οι επαναλήψεις αυτές να καταγραφούν ως αντιφωνήσεις, παρότι εκφέρονται από έναν πληροφορητή, προκειμένου να γίνει κατανοητή η δομή του τραγουδιού όταν αυτό χορεύεται.

Το πρώτο ημιστίχιο ξεκινά με την προσθήκη λέει, έπειτα εκφέρονται οι τέσσερις πρώτες συλλαβές του ημιστιχίου οι οποίες επαναλαμβάνονται εις διπλούν. Το ημιστίχιο ολοκληρώνεται με την καταγραφή των τεσσάρων επόμενων συλλαβών. Ακολουθεί η αντιφώνηση του ημιστιχίου με πανομοιότυπο τρόπο. Το πρώτο ημιστίχιο επαναλαμβάνεται χωρίς τσακίσματα και κατόπιν παρουσιάζεται και το δεύτερο, το οποίο εκφέρεται επίσης με κείμενο «καθαρό». Με την ολοκλήρωση του δεύτερου ημιστιχίου ακολουθεί αντιφώνηση. Η ίδια δομή επαναλαμβάνεται σε όλους τους επόμενους στίχους.

Μελωδικές φράσεις

α1	
α2	

Στην παραλλαγή 102 διακρίνονται δύο μελωδικές φράσεις α1 και α2. Η α1 φράση ξεκινά με την υποτονική και καταλήγει στη II βαθμίδα. Χαρακτηριστικό σημείο της φράσης αποτελεί το τα διαδοχικά πηδήματα $\text{σολ}^2\text{-ρε}^2\text{-σολ}^2$ πριν την κατάληξη. Με τη συγκεκριμένη φράση εκφέρονται οι τέσσερις πρώτες συλλαβές του ημιστιχίου και η επανάληψή τους. Η φράση επαναλαμβάνεται αυτούσια εκφέροντας την προσθήκη λέει, και όλο το ημιστίχιο A1. Η α2 φράση ξεκινά από την III βαθμίδα και καταλήγει στην τονική έπειτα από εναλλασσόμενη ανιούσα και κατιούσα κίνηση.

Τονισμοί

Κατά την εκφορά των τεσσάρων πρώτων συλλαβών του κάθε στίχου της παραλλαγής 102 ο μετρικός και γραμματικός τονισμός του «καθαρού» κειμένου συμπίπτουν αλλά σε ασθενές μέρος του μέτρου. Σε όλες τις επόμενες συλλαβές, όπως και στις επαναλήψεις τους διακρίνεται συμμετρία του μετρικού με το γραμματικό και το ρυθμικό τονισμό, οι οποίοι συμπίπτουν, όπου οι δύο τελευταίοι παρουσιάζονται. Επίσης ο γραμματικός τονισμός παρουσιάζεται σε ισχυρό μέρος του μέτρου. Μελωδικός τονισμός διακρίνεται με την εκφορά της επανάληψης της τέταρτης συλλαβής στην α1 μελωδική φράση, καθώς και με την εκφορά της έκτης συλλαβής η

οποία τραγουδιέται με την ίδια μελωδική φράση (α1) κι εκφράζεται με πήδημα τέταρτης καθαρής από τη δεύτερη βαθμίδα στη δεσπόζουσα. Ακόμη μία ανιούσα κίνηση που καταλήγει στο ντο³ δημιουργεί μελωδικό τονισμό στη δέκατη συλλαβή του κάθε στίχου. Το συγκεκριμένο τονικό ύψος αποτελεί την ψηλότερη συχνότητα της μελωδίας. Στην περίπτωση αυτή, ο μελωδικός τονισμός συμπίπτει με το ρυθμικό και το μετρικό και, ενίοτε, με το γραμματικό.

Παράδειγμα 103

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Αλιβέρι Εύβοιας, 2011

Τραγούδι: Αριστοτέλης Σαλαμπασόπουλος

Τρόπος	Ντο διατονικός
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3, 4, 5], [ii: 1α], [iv: 1γ, 3α, 3β], [v: 3, 4α, 4β, 4γ], [vi: 2β, 2γ], [vii], [viii: 1α, 1γ].
Μουσικοποιητική δομή	A1' A2' B1' B2'
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1': 1 2 3 4 5 6 7 8 (1' 2' 3' 4') α1 φα α2 σολ A2': (5') 9 10 (5') 11 12 13 14 15 β1 ντο (6' 7' 8') [6' 7' 8'] (9' 10' 11' 12' 13') β1 ντο B1': 1 2 3 4 5 6 7 8 (1' 2' 3' 4') α1 φα α2 σολ B2': (5') 9 10 (5') 11 12 13 14 15 β1 ντο (6' 7' 8') [6' 7' 8'] (9' 10' 11' 12' 13') β1 ντο
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο




Στο κείμενο του τραγουδιού, όπως και στην προηγούμενη παραλλαγή η οποία ηχογραφήθηκε επίσης στο νομό Εύβοιας, γίνεται αναφορά αορίστως σε μία καμάρα η οποία χτίζεται στο γιάλό.

Τσακίσματα

Σε όλα τα ημιστίχια παρουσιάζονται τσακίσματα. Στο πρώτο ημιστίχιο μετά το τέλος του οργανικού κειμένου ακολουθεί η προσθήκη *μαρ' εύγα δεσ*. Το δεύτερο ημιστίχιο ξεκινά με την προσθήκη *γιέ μ'*, εκφέρονται οι δύο πρώτες συλλαβές του κειμένου, επαναλαμβάνεται η ίδια προσθήκη κι ακολουθεί το υπόλοιπο κείμενο του

ημιστιχίου. Εν συνεχεία παρουσιάζεται η προσθήκη *για να ζείτε λέγετέ το*. Οι τρεις πρώτες συλλαβές της προσθήκης, επαναλαμβάνονται.

Μελωδικές φράσεις

α1	 <p style="text-align: center;">Σα ρά ντα πέ ντε μά - στο - ροι</p>
α2	 <p style="text-align: center;">(μαρ' - - εύ γα δες)</p>
β1	 <p style="text-align: center;">(γιέ μ') κι ε - ξή- [γιέ μ' κι εξή-] ντα μα θη τά - δες</p>

Η μελωδία, η οποία κινείται στο διατονικό τρόπο του ντο, ολοκληρώνεται στο τέλος του πρώτου στίχου και επαναλαμβάνεται αυτούσια στους επόμενους. Στο πρώτο ημιστίχιο οι δύο μελωδικές φράσεις α1 και α2, καταλήγουν στο φα² και σολ² αντίστοιχα. Η α1 συνοδεύει το οργανικό κείμενο και η α2 την προσθήκη *μαρ' εύγα δες*. Στο πρώτο μισό του δεύτερου ημιστιχίου παρουσιάζεται μια μελωδική φράση β1 η οποία και επαναλαμβάνεται αυτούσια στο δεύτερο μισό του δεύτερου ημιστιχίου, αντιστοιχεί στην προσθήκη *για να ζείτε λέγετέ το*. Η β1 φράση καταλήγει στην τονική.

Τονισμοί

Στην παραλλαγή 103 διαπιστώνονται μελωδικοί τονισμοί κατά την εκφορά της πρώτης και τέταρτης συλλαβής του «καθαρού» κειμένου του δεύτερου ημιστιχίου του κάθε στίχου. Οι τονισμοί εκδηλώνονται στην πρώτη περίπτωση με πήδημα τέταρτης καθαρής από την τονική στην τέταρτη βαθμίδα και με πήδημα πέμπτης καθαρής από τη δεύτερη στην έκτη βαθμίδα. Στη δεύτερη περίπτωση ο μελωδικός τονισμός συμπίπτει με το ρυθμικό και το μετρικό. Όμοια λειτουργία μελωδικών τονισμών παρουσιάζεται με την επανάληψη της β1 μελωδικής φράσης με οποία εκφέρεται η προσθήκη *για να ζείτε λέγετέ το*.

VII.2.1. Συμπεράσματα «ιδιόμελων» παραλλαγών γεωγραφικού διαμερίσματος Στερεάς Ελλάδας

Μουσικοποιητική δομή, τσακίσματα, ρυθμός και μελωδία

Ο ρυθμός των «ιδιόμελων» τραγουδιών που καταγράφηκαν σε κοινότητες της Στερεάς Ελλάδας είναι κατά κύριο λόγο δίσημος. Οι δύο πρώτες παραλλαγές ανήκουν στο διατονικό τρόπο του ρε ενώ οι δύο επόμενες στο φα και ντο διατονικό τρόπο αντίστοιχα. Στις παρούσες παραλλαγές γίνεται χρήση τσακισμάτων. Η δομή της τριμίστιχης στροφής παρατηρείται στις παραλλαγές 100 και 101.

Σχολιασμός κειμένων

Μοτίβα κατάταξης	i	ii	iii	iv	v	vi	vii	viii	ix
Παραλλαγή 100	√								
Παραλλαγή 101	√								
Παραλλαγή 102	√	√							
Παραλλαγή 103	√	√		√	√	√	√	√	

Σύμφωνα με τον πίνακα κατάταξης των μοτίβων του Μέγα καταγράφηκε ένα μικρό μέρος των κειμένων, με εξαίρεση την παραλλαγή 103. Το γεφύρι της Άρτας αναφέρεται στην παραλλαγή 100. Για το κτίσιμο μιας καμάρας στο γιαλό κάνουν λόγο οι παραλλαγές 102 και 103. Σε όλες τις παραλλαγές δε γίνεται καμία αναφορά σε συγκεκριμένο όνομα του πρωτομάστορα ή της ηρωίδα.

VII.2.1α. «Ιδιόμελα» γεωγραφικού διαμερίσματος Πελοποννήσου.

Σχηματική απεικόνιση κοινοτήτων γεωγραφικού διαμερίσματος Πελοποννήσου



Στο γεωγραφικό διαμέρισμα Πελοποννήσου καταγράφονται 4 παραλλαγές, η μία στο νομό Αρκαδίας και οι τρεις στο νομό Αχαΐας.

Παράδειγμα 104

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Πλατανίτσα Αχαΐας, 2011

Τραγούδι: Γιώτα Δεβλά

Τρόπος	Χρωματικό πεντάχορδο του Ντο χρωματικού
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3, 4].
Μουσικοποιητική δομή	A1' A2' B1 B2
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1': (1' 2') 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 ντο A2': (3') 9 10 11 12 13 14 15 α2 σολ B1: 1 2 3 4 5 6 7 8 β1 σολ B2: 9 10 11 12 13 14 15 β2 ντο
Ρυθμός	Ελεύθερος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο

Η πληροφορήτρια αναφέρει ότι θυμάται ένα μικρό μέρος του κειμένου του τραγουδιού σύμφωνα με αυτό η πλοκή της ιστορίας διαδραματίζεται στο γεφύρι της Άρτας.

Τσακίσματα

Πριν παρατεθεί το κείμενο των δύο πρώτων ημιστιχίων παρουσιάζονται οι προσθήκες *ωρέ* και *αχ*. Τα επόμενα ημιστίχια της πρώτης στροφής, καθώς και ο στίχος της δεύτερης, παρουσιάζονται χωρίς τσακίσματα. Το μικρό κείμενο δεν επιτρέπει τη διεξαγωγή περαιτέρω συμπερασμάτων σχετικά με τη δομή του τραγουδιού και το ρόλο των δύο προσθηκών.

Μελωδικές φράσεις

Υπήρξε προβληματισμός για τον τρόπο στον οποίο θα καταταγεί η μελωδία της συγκεκριμένης παραλλαγής. Λόγω της διάταξης των φθόγγων θα μπορούσε να ανήκει στο διατονικό τρόπο του Ρε με χρώα Γ (ρε-μι-φα-σολ#-λα) ή στο χρωματικό πεντάχορδο του χρωματικού τρόπου Ντο (ντο-ρε-μιb-φα#-σολ). Όπως αναφέρει ο Περιστερης «Η όμοιότης αυτή δημιουργεί πολλάκις άμφιβολίας ως προς τήν κατάταξιν τής μελωδίας εις τόν τρόπον τοῦ do χρωματικό ἢ τόν τρόπον τοῦ re μετά χρώας [...]».⁵³⁵ Στην παρούσα περίπτωση επιλέχθηκε ο χρωματικός τρόπος του Ντο. Κριτήριο για την κατάταξη αυτή αποτέλεσε η υποτονική η οποία έχει διαστηματική σχέση ημιτονίου με την τονική. Στον τρόπο του Ντο αυτή η σχέση θα ήταν σι-ντο ενώ στον τρόπο του Ρε, ντο#-ρε. Προτιμήθηκε η παρουσίαση της φυσικής θέσης της σχέσης υποτονικής – τονικής.

⁵³⁵ Σπυριδάκης – Περιστερης, ό.π., σ. κε΄

α1	 <p>(Ω - ρέ) σα ρά ντα πέ - - - - - ντε μά στο ροι</p>
α2	 <p>(Αχ) κι ε ξή ντα μα - - - - - θη τά - - - - - δες</p>
β1	 <p>Ο - λη με ρίς ε - χτί - - ζα νε</p>
β2	 <p>της Άρ - τας το γε φύ - - ρι</p>

Οι μελωδικές φράσεις ακολουθούν τη δομή των ημιστιχίων. Η δεύτερη και τρίτη φράση καταλήγουν στην 5^η βαθμίδα ενώ η πρώτη και τέταρτη, στην τονική. Η μελωδία κατά κύριο λόγο κινείται μεταξύ πρώτης και πέμπτης βαθμίδας.

Τονισμοί

Στην παραλλαγή 104 διακρίνονται μελωδικοί τονισμοί στο ξεκίνημα των τριών πρώτων μελωδικών φράσεων, οι οποίοι εκφράζονται με ένα πήδημα τέταρτης καθαρής προς τα επάνω, από τη δεσπόζουσα στην τονική.

Παράδειγμα 105, 106

«Ήσαν σαράντα μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες» (Της Άρτας το γεφύρι)

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Παλαιό Σούλι Αχαΐας, 2013

Τραγούδι: Νίκος Κεπενός

Τρόπος	Ρε διατονικός, ρε διατονικός με χρώα Δ
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 4], [ii: 1α], [v: 1, 2].
Μουσικοποιητική δομή	A1' A2 B1' B2
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1': (1' 2') 1 2 3 4 5 6 7 8 (3' 4') α1 A2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 B1': (1' 2') 1 2 3 4 5 6 7 8 (3' 4') B2: 9 10 11 12 13 14 15
Ρυθμός	Μικτός με μέτρο 6/8
Τρόπος εκτέλεσης	105: Σολιστικός με οργανική συνοδεία φλογέρας. 106: Σολιστικός

Κείμενο




Ο πληροφορητής αναφέρει την παραλογή με τον τίτλο «της Άρτας το γεφύρι». Ωστόσο στο κείμενο της παραλλαγής δε γίνεται αναφορά στο συγκεκριμένο κτίσμα.

Τσακίσματα

Στα μονά ημιστίχια διακρίνονται μία δισύλλαβη προσθήκη πριν (ωρέ) και μία μετά (μωρέ) την εκφορά του οργανικού κειμένου του ημιστιχίου. Τα ζυγά ημιστίχια εκφέρονται χωρίς τσακίσματα.

Μελωδικές φράσεις

Παραλλαγή 105

α1	 <p>(Ω ρέ) ή σαν σα- [σα-] ρά - - ντα μά στο - - - - -</p>
	 <p>ροι (μω ρέ) - - - - -</p>
α2	 <p>κι ε ξή - ντα - - - - - μα θη - - τά δες</p>

Παραλλαγή 106

α1	<p>(Ω ρέ) ή σαν_σα - ρά - - - ντα μά στο - - - - ροι (μω ρέ)</p>
α2	<p>κι ε ξή - ντα μα θη - - τά δες</p>

Στις παραλλαγές 105 και 106 διακρίνονται δύο μελωδικές φράσεις. Με την πρώτη φράση, η οποία ξεκινά από την τονική, και η έκτασή της καλύπτει όλη την οκτάβα έως ότου καταλήξει πάλι στην τονική, εκφέρεται το πρώτο ημιστίχιο με τα τσακίσματά του. Το δεύτερο ημιστίχιο εκφέρεται με την α2 μελωδική φράση, η οποία ξεκινά από την υποτονική, ανεβαίνει έως την πέμπτη βαθμίδα και καταλήγει στην τονική. Οι ίδιες φράσεις επαναλαμβάνονται σε κάθε στίχο.

Τονισμοί

Ο γραμματικός τονισμός της παραλλαγής 105, εμφανίζεται σε ισχυρό μέρος του μέτρου και συμπίπτει με το μετρικό. Από τον κανόνα αυτό εξαιρούνται ορισμένες συλλαβές στις οποίες ο γραμματικός τονισμός βρίσκεται σε ασθενές μέρος του μέτρου με αποτέλεσμα να δημιουργούνται παρατονισμοί. (4^{ος} στ. 9^η συλλ., 6^{ος} στ. 10^η συλλ, 10^{ος} στ. 9^η συλλ.). Μελωδικοί τονισμοί διακρίνονται στην αρχή της α1 μελωδικής φράσης κι εκφράζονται στην πρώτη συλλαβή του «καθαρού» στίχου με ένα πήδημα πέμπτης καθαρής από την τονική στην πέμπτη βαθμίδα και με πήδημα τέταρτης καθαρής από την τέταρτη βαθμίδα στην υποτονική. Οι ίδιες διαπιστώσεις ισχύουν και για την παραλλαγή 106 με εξαίρεση το ρυθμικό τονισμό, ο οποίος στην πραγματικότητα δε λειτουργεί καθώς ο πληροφορητής λέει το τραγούδι εξαιρετικά αργά.

Παράδειγμα 107

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Λεβίδι Αρκαδίας, 2011

Τραγούδι: Αθανασία Δούβρη

Τρόπος	Φα διατονικός
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 2α, 2β, 3, 4], [ii: 1α], [iv: 3α].
Μουσικοποιητική δομή	A1' A2 B1' B2
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1': 1 2 3 4 [1 2 3 4] 5 6 7 8 α1 φα A2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 λα B1': 1 2 3 4 [1 2 3 4] 5 6 7 8 α1' φα B2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 λα
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο

Στο κείμενο της παρούσας παραλλαγής ο πρωτομάστορας αποκαλείται Γιώργης και η ηρωίδα Ελένη. Το κτίσμα στο οποίο εξελίσσεται η πλοκή της ιστορίας είναι το γεφύρι της Άρτας.

Τσακίσματα

Στο πρώτο ημιστίχιο επαναλαμβάνονται οι τέσσερις πρώτες συλλαβές ενώ στο δεύτερο, το κείμενο εκφέρεται καθαρό. Η ίδια δομή ακολουθείται και στον επόμενο στίχο. Τις επόμενες στροφές η πληροφορήτρια της παρέθεσε υπό τη μορφή απαγγελίας.

Μελωδικές φράσεις

α1	
α1'	
α2	

Η πρώτη μελωδική φράση ξεκινά με την III βαθμίδα και καταλήγει στην τονική. Με αυτή τη φράση εκφέρεται το οκτασύλλαβο ημιστίχιο με την τετρασύλλαβη επανάληψη. Η ίδια φράση στο A2 ημιστίχιο εμφανίζεται ελαφρώς

παραλλαγμένη ως προς τα ρυθμικά μοτίβα. Ωστόσο παραμένει ίδια η κίνηση της μελωδίας. Η α2 φράση ξεκινά με την τονική και καταλήγει στην ΙΙΙ βαθμίδα.

Τονισμοί

Στην παραλλαγή 107 διακρίνεται μελωδικός τονισμός στην τέταρτη συλλαβή του δεύτερου ημιστιχίου κι εκφράζεται με πήδημα τέταρτης καθαρής από τη δεύτερη βαθμίδα στη δεσπόζουσα.

VII.2.ιβ. Συμπεράσματα «ιδιόμελων» παραλλαγών γεωγραφικού διαμερίσματος Πελοποννήσου.

Μουσικοποιητική δομή και τσακίσματα

Σε όλες τις παραλλαγές των «ιδιόμελων» τραγουδιών που καταγράφηκαν σε κοινότητες της Πελοποννήσου διακρίνονται τσακίσματα. Ο δομικός τύπος που επικρατεί είναι ο Α1' Α2 Β1' Β2 (παρ. 105, 106, 107).

Σχολιασμός κειμένων

Μοτίβα κατάταξης	i	ii	iii	iv	v	vi	vii	viii	ix
Παραλλαγή 104	√								
Παραλλαγή 105	√	√			√				
Παραλλαγή 106	√	√			√				
Παραλλαγή 107	√	√		√					

Το κείμενο των παραλλαγών 104 και 107 αναφέρεται στο κτίσιμο του γεφυριού της Άρτας. Στην παραλλαγή 107 ο πρωτομάστορας φέρει το όνομα Γιώργης και η ηρωίδα Ελένη ενώ στις παραλλαγές 105 και 106 δεν υπάρχουν σχετικές πληροφορίες. Γενικά παρατηρείται ότι καταγράφηκε ένα μικρό μέρος των κειμένων, σύμφωνα με τα μοτίβα κατάταξης του Μέγα.

VII.2.γ. «Ιδιόμελα» γεωγραφικού διαμερίσματος Ιονίων νήσων.

Σχηματική απεικόνιση κοινοτήτων γεωγραφικού διαμερίσματος Ιονίων νήσων



Στο γεωγραφικό διαμέρισμα Στερεάς Ελλάδας καταγράφονται 2 παραλλαγές, η μία στο νησί της Ζακύνθου και η δεύτερη στο νησί των Κυθήρων.

Παράδειγμα 108

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Κερί Ζακύνθου, 2012

Τραγούδι: Τασία Λυμπέρη

Τρόπος	Μι διατονικός
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3, 4, 6], [ii: 1].
Μουσικοποιητική δομή	A1' [αντιφ. A1'] [A1] A2 [αντιφ. A] B1' [αντιφ. B1'] [B1] B2 [αντιφ. B]
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1': 1 2 (1' 2' 3') [1 2] 3 4 5 6 7 8 α1 λα [αντιφ. A1']: 1 2 (1' 2' 3') [1 2] 3 4 5 6 7 8 α1 λα [A1] A2: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 α2 λα [αντιφ. A]: [1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15] α2 λα B1': 1 2 (1' 2' 3') [1 2] 3 4 5 6 7 8 α1 λα [αντιφ. B1']: 1 2 (1' 2' 3') [1 2] 3 4 5 6 7 8 α1 λα [B1] B2: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 α2 λα [αντιφ. B]: [1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15] α2 λα
Ρυθμός	Μικτός με μέτρο 7/8 (3-2-2)
Τρόπος εκτέλεσης	Αντιφωνικός

Κείμενο

Σύμφωνα με τα στοιχεία του κειμένου της παραλλαγής 102 η πλοκή της ιστορίας αναφέρεται το κτίσιμο του γεφυριού της Άρτας.

Τσακίσματα και αντιφωνήσεις

Η παραλλαγή στην κοινότητα Κερί της Ζακύνθου χορεύεται και εκφέρεται αντιφωνικά. Την κάθε φράση την τραγουδά ο πρώτος χορευτής και την επαναλαμβάνουν οι υπόλοιποι χορευτές. Καταγράφονται τσακίσματα στο πρώτο ημιστίχιο ενώ το κείμενο του δεύτερου εκφέρεται «καθαρό». Συγκεκριμένα, στο πρώτο ημιστίχιο παρεμβάλλεται η τρισύλλαβη προσθήκη καλέ μου μεταξύ της 2^{ης} και 3^{ης} συλλαβής. Έπειτα επαναλαμβάνονται οι δύο πρώτες συλλαβές και συνεχίζει το οργανικό κείμενο του ημιστιχίου. Η αντιφώνηση πραγματοποιείται με την ίδια ακριβώς δομή. Ακολουθώς εκφέρεται από την πρώτη φωνή το κείμενο του πρώτου και δεύτερου ημιστιχίου «καθαρό» και επαναλαμβάνεται αυτούσιο από την ομάδα χορού. Η ίδια δομή ακολουθείται σε όλους τους επόμενους στίχους.

Μελωδικές φράσεις

α1	 <p style="text-align: center;">Σα - ρά- (κα λέ μου)[σαρά-] - - ντα_ πέ ντε μά στο - ροι.</p>
α1'	 <p style="text-align: center;">σα - ράντα πέ - ντε_ μά στοροι κι ε - ξή ντα μα θη - τά δες.</p>

Διακρίνονται δύο μελωδικές φράσεις α1 και α2 οι οποίες καταλήγουν στην III βαθμίδα. Η α1 φράση αντιστοιχεί στο 1^ο ημιστίχιο με τα τσακίσματα ενώ η δεύτερη, στην επανάληψη της εκφοράς του πρώτου καθώς και στο δεύτερο ημιστίχιο. Στο μουσικό κείμενο δεν εμφανίζεται η τονική του τρόπου.

Τονισμοί

Ο μετρικός τονισμός της παραλλαγής 108 συμπίπτει με το ρυθμικό, όπως επίσης και με το γραμματικό, όπου εμφανίζεται ο τελευταίος. Ο γραμματικός δε, βρίσκεται πάντα σε ισχυρό μέρος του μέτρου.

Παράδειγμα 109

«Σαράντα πέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες»

ΚΑ χ/φο αρ. 3774, αρ. ταιν. 1396

Συλλ. Άγγελος Δευτεραίος

Φράτσια Κυθήρων, 1973

Τραγούδι: Σταματ. Πετροχείλου

Τρόπος	Φα διατονικός
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3, 4].
Μουσικοποιητική δομή	A1' A2' B1' B2'
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1': 1 2 3 4 [1 2 3 4] 5 6 7 8 α1 λα A2': 9 10 11 12 [9 10 11 12] 13 14 15 α2 φα B1': 1 2 3 4 [1 2 3 4] 5 6 7 8 α1 λα B2': 9 10 11 12 [9 10 11 12] 13 14 15 α2 φα
Ρυθμός	Δίστημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο και τσακίσματα

Τα στοιχεία του κειμένου είναι όμοια με τα αντίστοιχα της προηγούμενης παραλλαγής. Σε όλα τα ημιστίχια παρουσιάζεται η επανάληψη των τεσσάρων πρώτων συλλαβών.

Μελωδικές φράσεις

α1	
α2	

Η α1 μελωδική φράση ξεκινά με πήδημα 4^{ης} προς τα επάνω, από το ντο² στην τονική. Έπειτα από μικρή ποικιλματική κίνηση επαναλαμβάνεται το πήδημα 4^{ης} προς τα επάνω, από το σολ² στο ντο³. Η μελωδία μετά από μία μικρή κατιούσα και ανιούσα ποικιλματική κίνηση καταλήγει στην III βαθμίδα. Η δεύτερη φράση ξεκινά στην V βαθμίδα και καταλήγει στην τονική. Η α1 φράση αντιστοιχεί στα μονά ημιστίχια και η α2, στα ζυγά.

Τονισμοί

Στην παραλλαγή 109 στο δεύτερο ημιστίχιο του κάθε στίχου ο μετρικός τονισμός συμπίπτει με το ρυθμικό και το γραμματικό, όπου οι δύο τελευταίοι εμφανίζονται. Μελωδικοί τονισμός προκύπτει κατά την εκφορά της δεύτερης συλλαβής του κάθε στίχου. Πρόκειται για το πήδημα τέταρτης καθαρής από τη δεσπόζουσα στην τονική, με το οποίο ξεκινά η α1 μελωδική φράση. Επίσης το πήδημα τέταρτης καθαρής από τη δεύτερη βαθμίδα στη δεσπόζουσα που πραγματοποιείται κατά την επανάληψη της τέταρτης συλλαβής, δημιουργεί μελωδικό τονισμό.

VII.2.1δ. «Ιδιόμελα» γεωγραφικού διαμερίσματος νήσων Αιγαίου.

Σχηματική απεικόνιση κοινοτήτων γεωγραφικού διαμερίσματος νησιών Αιγαίου και νήσου Κρήτης



Στο γεωγραφικό διαμέρισμα νησιών Αιγαίου καταγράφονται 2 παραλλαγές, η μία στο νησί της Λήμνου και η δεύτερη στο νησί της Καρπάθου. Στο διαμέρισμα της Κρήτης καταγράφεται μία παραλλαγή στο νομό Ηρακλείου.

Παράδειγμα 110

«Σαράντα πέντε μάστουροι κι εξήντα δυο καλφάδες»

Κλ χ/φο αρ. 3637, αρ. ταιν. 1333

Συλλ. Γεώργιος Αικατερινίδης

Πορτιανό Λήμνου, 1972

Τραγούδι: Αλέκος Παλινδράμος

Τρόπος	Ρε διατονικός
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3, 4], [ii: 1α].
Μουσικοποιητική δομή	A1 A2 B1' B2, Τριημίστιχη στροφή Γ1' Γ2 Δ1
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	[1] A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 μί A2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 B1': 1 2 3 4 [1 2 3 4] 5 6 7 8 ρε α3 B2: 9 10 11 12 13 14 15. Γ1: 1 2 3 4 ρε [3] Δ1': 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 μί Δ2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 E1: 1 2 3 4 [1 2 3 4] 5 6 7 8 ντο α3' ρε
Ρυθμός	Ελεύθερος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο και τσακίσματα

Τα στοιχεία του κειμένου είναι όμοια με τα αντίστοιχα της προηγούμενης παραλλαγής.

Στην παραλλαγή 110 ο πληροφορητής αρχικά εκφέρει την πρώτη στροφή με τον τύπο στροφών A1 A2 B1' B2. Από την επόμενη στροφή έως το τέλος, το τραγούδι εκφέρεται βάση του τύπου της τριημίστιχης στροφής. Η σύγχυση αυτή δημιουργεί αναντιστοιχία στη σχέση κειμένου – μελωδικών φράσεων στις πρώτες στροφές. Η σχέση αυτή γίνεται ξεκάθαρη από την 5^η στροφή κι έπειτα. Στην πρώτη στροφή καθώς και στο τέταρτο ημιστίχιο ο στίχος παρατίθεται «καθαρός» ενώ στο τρίτο ημιστίχιο επαναλαμβάνονται οι τέσσερις πρώτες συλλαβές. Κατά τη μετατροπή της δομής του κειμένου στην τριημίστιχη στροφή, ο πρώτος στίχος εκφέρεται καθαρός και το τρίτο ημιστίχιο με επανάληψη, όμοια με της προηγούμενης στροφής.

Μελωδικές φράσεις

α1	
α2	
β1	

Διακρίνονται τρεις κύριες μελωδικές φράσεις, οι οποίες επαναλαμβάνονται αρκετά παραλλαγμένες σε κάθε στροφή, έως ότου γίνει σαφής η σχέση κειμένου – μελωδικών φράσεων, έπειτα από την 4^η στροφή. Στον πίνακα παρατέθηκαν οι μελωδικές φράσεις, ωστόσο οι καταλήξεις στις υπόλοιπες στροφές δεν είναι πάντοτε οι ίδιες.

Τονισμοί

Στην παραλλαγή 110 διακρίνονται μελωδικοί τονισμοί αφενός στην α2 μελωδική φράση, κατά την εκφορά της δέκατης τέταρτης συλλαβής (σολ²), κι αφετέρου στη β1 μελωδική φράση όπου η ανιούσα κίνηση με την οποία ξεκινά η φράση, καταλήγει στο σιβ², που αποτελεί και τον ψηλότερο φθόγγο της μελωδίας.

Παράδειγμα 111

«Γιοφύρι θεμελιώνουσι στην Άρτας το μποδάσι»

Συλλ. Λάμπρος Ευθυμίου

Όλυμπος Καρπάθου, 2011

Τραγούδι, λύρα: Μιχάλης Ζωγραφίδης

Τρόπος	Μι διατονικός
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 3, 4], [ii: 1], [iv: 1α, 3α], [vii], [viii: 1α, 1γ].
Μουσικοποιητική δομή	Τριημίσιχη στροφή Α1 Α2 Β1' και Η1' Η2' Θ1' Θ2'
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	<p>[1] Α1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 λα</p> <p>Α2: 9 10 11 12 13 14 15 α2 μι</p> <p>Β1': 1 2 3 4 [1 2 3 4] 5 6 7 8 μι β1 μι</p> <p>[7] Η1': 1 2 3 4 [1 2 3 4] 5 6 7 8 η1 λα</p> <p>[Η1] Η2: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 η2 σολ</p> <p>Θ1: (1' 2') 1 2 3 4 5 6 [1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 6] 7 8 θ1 σολ</p> <p>[Θ1] Θ2: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 θ2 σολ</p>
Ρυθμός	Εξάσημος, Δίσσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Τραγουδι με οργανική συνοδεία λύρας Καρπάθου

Κείμενο, μουσικοποιητική δομή και τσακίσματα

Στο κείμενο του τραγουδιού γίνεται αναφορά στο κτίσιμο του γεφυριού της Άρτας.

Διακρίνονται δύο τύποι στροφών με τους οποίους ο πληροφορητής εκφέρει την παραλογή. Στις πέντε πρώτες στροφές ακολουθεί τη δομή της τριημίσιχης στροφής σε εξάσημο ρυθμό ενώ στις επόμενες ο ρυθμός γίνεται δίσσημος και η κάθε στροφή αποτελείται από τέσσερα ημιστίχια στα οποία παρεμβάλλονται τσακίσματα.

Στην τριημίσιχη στροφή ο πρώτος στίχος εκφέρεται χωρίς τσακίσματα ενώ στο τρίτο ημιστίχιο επαναλαμβάνονται οι τέσσερις πρώτες συλλαβές. Οι μελωδικές φράσεις α1, α2 και β1 ακολουθούν τη δομή των ημιστιχίων. Η πρώτη φράση καταλήγει στην IV βαθμίδα και οι δύο επόμενες στην τονική.

α1	
α2	
β1	

Κατά την εκφορά του κειμένου σύμφωνα με το δεύτερο τύπο στροφών, στο πρώτο ημιστίχιο επαναλαμβάνονται οι τέσσερις πρώτες συλλαβές, κι ακολουθούν οι τέσσερις επόμενες. Έπεται η επανάληψη ολόκληρου του ημιστιχίου και η εκφορά του δεύτερου χωρίς τσακίσματα. Η ίδια δομή παρουσιάζεται και στο τέταρτο ημιστίχιο. Στο τρίτο ημιστίχιο αρχικά εμφανίζεται η προσθήκη *αχι*, έπειτα εκφέρονται έξι συλλαβές του οργανικού κειμένου, ακολουθεί η επανάληψη πρώτα των πέντε και μετά των έξι συλλαβών και το ημιστίχιο συμπληρώνεται με τις δύο εναπομείνασες συλλαβές.

γ1	
γ2	

Μετά την εκφορά της 5^{ης} στροφής το τραγούδι αποκτά δίσημο ρυθμό με μέτρο 2/4. Στο σημείο αυτό διαπιστώνεται η ύπαρξη μίας εμβόλιμης στροφής αποτελούμενης από δύο ημιστίχια των δεκατριών συλλαβών έκαστο. Το νοηματικό περιεχόμενο της στροφής δεν έχει καμία σχέση με το νοηματικό περιεχόμενο του τραγουδιού. Το κάθε ημιστίχιο τραγουδιέται με μια μελωδική φράση, την εξής:

δ	
---	--

Τονισμοί

Στην παραλλαγή 111 παρουσιάζονται μελωδικοί τονισμοί με πήδημα 4^{ης} καθαρής από την υποτονική στην III βαθμίδα. Μελωδικός τονισμός επίσης παρατηρείται με πήδημα 5^{ης} από την τονική στην V βαθμίδα.

Η οργανική συνοδεία

Η λύρα αποτελεί το όργανο με το οποίο ο πληροφορητής συνοδεύει το τραγούδι. Κατά την εκφορά των στίχων των στροφών, η οργανική συνοδεία ακολουθεί απαρέγκλιτα τις μελωδικές φράσεις του τραγουδιού. Στο τέλος κάθε στροφής παρατηρούνται οργανικά μέρη συνήθως δύο ή τριών μέτρων. Οι μελωδικές φράσεις είναι ποικίλες και η επανάληψή τους δεν προκύπτει με συγκεκριμένη σειρά.

VII.2.1ε. «Ιδιόμελα» γεωγραφικού διαμερίσματος Κρήτης.

Παράδειγμα 112

«Πέρα στην πέρα γειτονιά, πέρα στην πέρα ρούγα»

ΚΑ ΧΦΟ αρ. 709/2884

Έτος ηχογράφησης: 1964

Συλλ. Γεώργιος Αικατερινίδης

Ζάρος Καινούριου, Ηρακλείου

Τραγούδι: Κυριακή Καμπουντζάκη

Τρόπος	Ντο διατονικός
Στίχος	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
Μοτίβα κατάταξης σύμφωνα με το Μέγα	[i: 1, 4], [ii: 1α], [iv: 5], [v: 1, 2, 3], [vi: 1], [vii], [viii: 1α, 2α].
Μουσικοποιητική δομή	A1 A2 B1 B2
Τσακίσματα Μελωδικές φράσεις και καταλήξεις	A1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1 ντο A2: 9 10 11 12 13 14 15 α1' ντο B1: 1 2 3 4 5 6 7 8 α1'' ντο B2: 9 10 11 12 13 14 15 α1''' ντο
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Κείμενο

Το κείμενο του τραγουδιού εκφέρεται «καθαρό», χωρίς τσακίσματα. Ως επί το πλείστον στην κάθε συλλαβή αντιστοιχεί ένα όγδοο. Ο συλλαβικός τρόπος εκφοράς του τραγουδιού δημιουργεί την αίσθηση της «απαγγελίας».

Μελωδικές φράσεις

α1	 <p>Πέ - - ρα στηνπέ ρα γει - το νιά πέ ρα στην πέ - ρα ρού γα</p>
----	--

Στην παραλλαγή 112 διακρίνεται μία μελωδική φράση η οποία επαναλαμβάνεται σε όλα τα ημιστίχια. Η φράση ξεκινά με την V βαθμίδα και με μία κατιούσα ποικιλματική κίνηση καταλήγει στην τονική.

Τονισμοί

Ο μετρικός τονισμός της παραλλαγής 112 συμπίπτει με το ρυθμικό ανά δύο τονισμούς (δηλαδή στις συλλαβές 2, 6, 10, 14).

VII.3. Συμπεράσματα.

Στο *Κεφάλαιο VII* πραγματοποιήθηκε η ανάλυση των χαρακτηριστικών της κάθε ηχογραφημένης παραλλαγής του παρόντος έργου. Κατά την εξέταση των παραλλαγών διαπιστώθηκε ότι καταγράφηκαν παραλλαγές οι οποίες έχουν παρόμοιες μεταξύ τους μελωδίες. Οι παραλλαγές αυτές δημιούργησαν μια σειρά μελωδικών τύπων. Τα τραγούδια αυτά ονομάστηκαν «προσόμοια». Η μελωδία ενός επίσης σημαντικού αριθμού τραγουδιών καταγράφηκε σε μεμονωμένες κοινότητες, χωρίς να έχει κοινά χαρακτηριστικά ως προς την κίνησή της με άλλες αντίστοιχες. Τα τραγούδια αυτά ονομάστηκαν «ιδιόμελα». Στην εργασία αρχικά παρουσιάστηκαν οι μελωδικοί τύποι που δημιουργήθηκαν από τα «προσόμοια» τραγούδια και στη συνέχεια, ανά γεωγραφικό διαμέρισμα, τα «ιδιόμελα».⁵³⁶

Στην εργασία παρουσιάστηκαν συνολικά 112 ηχογραφημένες παραλλαγές του τραγουδιού. Οι 37 εξ αυτών αποτελούν μέρος του Αρχείου του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας (Κ.Ε.Ε.Λ.) και αφορούν στην περίοδο από το 1959 έως το 1979, οι τρεις προέρχονται από το Αρχείο Διπλωματικών του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, οι πέντε αποτελούν μέρος των προσωπικών συλλογών της κ. Αθηνάς Κατσανεβάκη, του κ. Θεόδωρου

⁵³⁶ Τα συμπεράσματα που απορρέουν από την ανάλυση των χαρακτηριστικών των παραλλαγών παρουσιάζονται αναλυτικά στο τέλος του κάθε μελωδικού τύπου, όσον αφορά τα «προσόμοια» τραγούδια και στο τέλος του κάθε γεωγραφικού διαμερίσματος, στην περίπτωση των «ιδιόμελων» τραγουδιών.

Νημά και του κ. Άγγελου Νικολαΐδη και οι 67 προέκυψαν από την επιτόπια έρευνα που πραγματοποιήθηκε κατά την περίοδο 2008 - 2011.⁵³⁷ Το σύνολο των ηχογραφημένων παραλλαγών κατανέμεται ως εξής ανά γεωγραφικό διαμέρισμα:

Γεωγραφικό διαμέρισμα	Αριθμός ηχογραφημένων παραλλαγών
Θράκη	21
Μακεδονία	36
Ήπειρος	12
Θεσσαλία	11
Στερεά Ελλάδα	10
Πελοπόννησος	11
Νησιά Ιονίου	5
Νησιά Αιγαίου	4
Κρήτη	2

Έπειτα από την εξέταση του συνόλου των ηχογραφημένων παραλλαγών προέκυψε μια σειρά συμπερασμάτων που αφορούν στα στοιχεία των κειμένων τους. Σύμφωνα με αυτά:

Το γεφύρι της Άρτας κυριαρχεί στη συντριπτική πλειονότητα των παραλλαγών και συναντάται πλέον σε όλα τα γεωγραφικά διαμερίσματα της Ελλάδας.⁵³⁸ Όπως έχει ήδη εξηγηθεί, καταλυτικό ρόλο για την εξέλιξη αυτή διαδραμάτισε η διδασκαλία της παραλλαγής που δημοσίευσε ο Ν. Πολίτης, η οποία εντάχθηκε στα σχολικά εγχειρίδια και διδάσκεται στους μαθητές κατά τον 20^ο αι. κι έπειτα. Της Τρίχας το γεφύρι ή το «τρίχινο» γεφύρι παρουσιάζεται σε οκτώ παραλλαγές οι οποίες καταγράφηκαν σε κοινότητες της βόρειας Ελλάδας, στο γεωγραφικό διαμέρισμα της Θράκης και στην κεντρική Μακεδονία.⁵³⁹ Του Παύλου το γεφύρι εμφανίζεται σε οκτώ παραλλαγές της Θράκης και της ανατολικής Μακεδονίας. Σπανιότερα συναντώνται παραλλαγές οι οποίες αναφέρονται στις εξής τοποθεσίες: Το γεφύρι της Λάρισας (παρ. 71), το γεφύρι των Αδάνων (παρ. 96, 97, από απόγονους προσφύγων από την Καπαδοκία), το γεφύρι του Στρυμόνα και το γεφύρι του Κράτοβο (παρ. 83, 82, από σλαβόφωνους της δυτικής Μακεδονίας). Επίσης παρουσιάζονται παραλλαγές οι οποίες αναφέρονται γενικά στο κτίσιμο μίας πόλης (grada), χωρίς να κατονομάζεται (παρ. 47, 48, 49, 50, από τους Πομάκους του νομού Ξάνθης της Θράκης).

Σε ορισμένες παραλλαγές που παρουσιάστηκαν αναφέρεται το όνομα του πρωτομάστορα και της ηρωίδας. Σχετικά με την πρώτη περίπτωση καταγράφεται το όνομα *Παύλος* σε κοινότητες των γεωγραφικών διαμερισμάτων της Μακεδονίας, της

⁵³⁷ Στο Παράρτημα του Β' Τόμου παρατίθενται αναλυτικοί πίνακες στους οποίους περιλαμβάνονται τα στοιχεία των πληροφορητών, οι περιοχές και η χρονολογία κατά την οποία πραγματοποιήθηκαν οι ηχογραφήσεις.

⁵³⁸ Παραλλαγές 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 25, 26, 32, 33, 36, 39, 41, 42, 44, 45, 46, 53, 54, 57, 61, 62, 64, 66, 67, 72, 75, 77, 78, 79, 80, 85, 87, 88, 90, 91, 92, 94, 95, 100, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 111.

⁵³⁹ Παρ. 27, 28, 29, 30, 31, 51, 52, 53, 55, 68, 98.

Θεσσαλίας, της Στερεάς Ελλάδας και της Πελοποννήσου (παρ. 1, 12, 93, 107) και το όνομα *Γιάννης* σε κοινότητες της Μακεδονίας και της Θεσσαλίας (παρ. 75, 96, 97) από απόγονους προσφύγων οι οποίοι κατάγονται από την Καππαδοκία. Επίσης, σε κοινότητες της Μακεδονίας και συγκεκριμένα του νομού Σερρών ο πρωτομάστορας εμφανίζεται με το όνομα *Δήμος* (παρ. 2, 73, 74) και *Ρήγας* (παρ. 55). Από τη μελέτη των κειμένων των παραλλαγών των εθνοτικών ομάδων προέκυψε το όνομα *Hasan* στη Θράκη (παρ. 50) και το όνομα *Mitre* στη δυτική Μακεδονία (παρ. 83, 84).

Σχετικά με τη δεύτερη περίπτωση διαπιστώθηκε ότι η ηρωίδα φέρει το όνομα *Βδοκιά* (δλδ. Ευδοκία) σε κείμενα παραλλαγών που ηχογραφήθηκαν σε κοινότητες της Μακεδονίας και της Θράκης (παρ. 37, 38, 56, 68, 73, 76), *Ελένη* ή *Λειώ* στη Μακεδονία και τη Στερεά Ελλάδα (παρ. 1, 12) και *Αρετή* στη Μακεδονία (παρ. 2, 40). Ακόμη το όνομα *Yurke* φέρει η ηρωίδα των κειμένων της εθνοτικής ομάδας των Πομάκων στη Θράκη (παρ. 47, 48, 50) και *Rada* η ηρωίδα της σλαβόφωνης παραλλαγής της δυτικής Μακεδονίας (παρ. 82).

Κεφάλαιο VIII: Η λειτουργικότητα των παραλλαγών.

VIII.1. Εισαγωγικές παρατηρήσεις.

Το δημοτικό τραγούδι, πριν την αστικοποίηση του πληθυσμού, συντρόφευε τα μέλη των κοινοτήτων σε όλες τις δραστηριότητες του καθημερινού βίου: κατά τη διάρκεια της εργασίας, στα νυχτέρια, στις συνεστιάσεις, στις συλλογικές εορτές οι οποίες συχνά συνδέονται με τελετουργίες της θρησκευτικής πίστης και εν τέλει σε όλες τα σημαντικά γεγονότα του «κύκλου της ζωής» του κάθε μέλους της κοινότητας. Στο πλαίσιο των δραστηριοτήτων που αναφέρθηκαν εντάσσεται και το τραγούδι της *Άρτας το γεφύρι*. Ο ρόλος της παραλογής στις κοινότητες όπου καταγράφηκε αποτελεί ένα ακόμη ζήτημα το οποίο τίθεται υπό διερεύνηση στην εργασία. Τα στοιχεία που προέκυψαν μέσα από την επιτόπια έρευνα, από το υλικό των Αρχείων αλλά και από τις πηγές καθιστούν αναγκαίο το διαχωρισμό των τραγουδιών σε δύο ευρύτερες κατηγορίες: στην πρώτη κατηγορία εντάσσονται οι παραλλαγές οι οποίες συνοδεύουν την τέλεση χορού ενώ στη δεύτερη οι έρρυθμες και οι ελεύθερου ρυθμού παραλλαγές οι οποίες δεν χορεύονται αλλά τραγουδιούνται σε διάφορες περιστάσεις του καθημερινού βίου.

Διαπιστώθηκε ότι από το σύνολο των εκατό δώδεκα παραλλαγών που παρουσιάζονται στη διατριβή, οι σαράντα μία τραγουδιούνται με σκοπό να συνοδεύσουν ομαδικό χορό μελών της κοινότητας. Το μεγαλύτερο μέρος αυτής της κατηγορίας των τραγουδιών, συνδέεται με συγκεκριμένες εορτές της χριστιανικής θρησκείας. Αρχικά παρουσιάζονται τα στοιχεία που αφορούν τις εν λόγω παραλλαγές.

VIII.2. Το τραγούδι «Της Άρτας το γεφύρι» ως μέρος τελετών που συνδέονται με εορτές της χριστιανικής θρησκείας.

VIII.2.a. Χορός στο πλαίσιο του εορτασμού των ημερών του Πάσχα.

Στην πρώτη περίπτωση συναντώνται παραλλαγές οι οποίες καταγράφηκαν σε κοινότητες των γεωγραφικών διαμερισμάτων της Θράκης, της δυτικής Μακεδονίας, της Ηπείρου, της Θεσσαλίας, της Στερεάς Ελλάδας και κυρίως του νησιού της Εύβοιας, της Καππαδοκίας.

Η Σαράντω Κεκέ, πληροφορήτρια η οποία διαμένει στην κοινότητα Ελληνοχωρίου του νομού Έβρου αναφέρει ότι το τραγούδι χορεύονταν ως χορός «ξέστυρος» στην ύπαιθρο από την ημέρα της Κυριακής του Πάσχα έως και τις επόμενες σαράντα ημέρες (παρ. 68). Κατά τη διάρκεια του υπόλοιπου έτους τραγουδούσαν την ίδια παραλλαγή του κειμένου αλλά με διαφορετική μελωδία και

χωρίς τσακίσματα (παρ. 34). Η ίδια κατατάσσει τη δεύτερη εκδοχή στα «τραπεζικά» τραγούδια ή, όπως αλλιώς ονομάζονται, «της τάβλας». Αντίστοιχες πληροφορίες παρατίθενται από την Αννίτσα Στεφανίδου σχετικά με τη χρήση του τραγουδιού στην κοινότητα Καρωτής του νομού Έβρου (παρ. 69, παρ. 36). Η πληροφορήτρια αναφέρει ότι το τραγούδι τραγουδιόταν και χορεύονταν στην πλατεία του χωριού αποκλειστικά από γυναίκες. Στο χορό συμμετείχαν συγκεκριμένα «οι αρραβωνιασμένες, οι ελεύθερες και οι νιόπαντρες».

Δύο παραλλαγές οι οποίες καταγράφηκαν στο νομό του Έβρου χορεύονται ως «ζωναράδικοι» χοροί. Πρόκειται για τις παραλλαγές οι οποίες προέρχονται από τις κοινότητες Αμπελάκια η πρώτη, Ποιμενικό και Παταγή η δεύτερη. Χαρακτηριστικό των δύο τραγουδιών αποτελεί η οργανική συνοδεία (παρ. 42, 43). Σύμφωνα με τον πληροφορητή Στρατή Λαμπούδη το τραγούδι χορεύονταν την Κυριακή του Πάσχα καθώς και τις επόμενες ημέρες. Μπροστά στο χορό βρίσκονταν οι άντρες κι ακολουθούσαν οι γυναίκες.

Στην περιοχή της δυτικής Μακεδονίας εντοπίζονται παραλλαγές οι οποίες χορεύονται ανήμερα την Κυριακή του Πάσχα. Οι παραλλαγές καταγράφηκαν σε δύο κοινότητες του νομού Κοζάνης: την Αιανή και το Παλιόκαστρο. Στην Αιανή η παραλλαγή τραγουδιέται αντιφωνικά: ο χορός χωρίζεται σε δύο ομάδες, η πρώτη ομάδα του χορού ξεκινά το τραγούδι και η δεύτερη επαναλαμβάνει. Η παραλλαγή της Αιανής και του Παλιόκαστρου χορεύεται αποκλειστικά από γυναίκες (παρ. 77, 78, 80). Επίσης η Κατσανεβάκη αναφέρει ότι τελετουργικός χορός των ημερών του Πάσχα χορεύεται στην κοινότητα Κρασιάς του νομού Γρεβενών. Η παραλλαγή την οποία επικαλείται η ερευνήτρια, είναι ελληνόφωνη.⁵⁴⁰

Παραλλαγές του τραγουδιού οι οποίες χορεύονται τις ημέρες του εορτασμού του Πάσχα εντοπίζονται και στις κοινότητες Καλετζίου Κατσανοχωρίων του νομού Ιωαννίνων καθώς και στις Παπαδάτες του νομού Πρέβεζας. Στις συγκεκριμένες κοινότητες της Ηπείρου, τις ημέρες αυτές χορεύεται ο χορός «καγκελάρης». Στο χορό συμμετέχουν όλοι οι κάτοικοι της κοινότητας, ανεξαρτήτως φύλου και ηλικίας. Μπροστά χορεύουν οι άντρες με πρώτο το γηραιότερο και συνεχίζουν τον κύκλο με τη σειρά ηλικίας ως το νεότερο κι ακολουθούν οι γυναίκες με την ίδια τακτική.

Στην κοινότητα Καλετζίου ο Φίλιος αναφέρει ότι ο χορός πραγματοποιούνταν στον περίβολο της εκκλησίας. Ο συγγραφέας, δάσκαλος στο επάγγελμα, περιγράφει ως εξής το χορό: «Αφού περάσει μία γύρα ο χορός γύρω την εκκλησία, θα αρχίσει να κάνει τέτοιες κύκλες, που τότε θα σμίγουν όλοι όσοι χορεύουν πρόσωπο με πρόσωπο σχεδόν και τότε θα ακουμπάνε οι πλάτες τους».⁵⁴¹ Η πληροφορήτρια Ανδριανή

⁵⁴⁰ Κατσανεβάκη, Αθηνά, *Βλαχόφωνα και Ελληνόφωνα τραγούδια της περιοχής Βορείου Πίνδου, Ιστορική-Εθνομουσικολογική προσέγγιση: Ο Αρχαϊσμός τους και η σχέση τους με το ιστορικό υπόβαθρο.*, Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 1998, σ. 29.

⁵⁴¹ Φίλιος, Κώστας, *Λαογραφική συλλογή από το Καλέντζι Ιωαννίνων*, Μορφωτικός-επολιτιστικός σύλλογος Καλετζίου Ιωαννίνων, Ιωάννινα, 1985, σ. 179. Στο βιβλίο δεν αναγράφεται η χρονολογία της 1^{ης} έκδοσης, η οποία ωστόσο θεωρείται βέβαιο ότι είναι πριν το 1961, καθώς το έτος αυτό η Ακαδημία Αθηνών του απένειμε έπαινο για το έργο του.

Μπασδόκα σχετικά με τον πρώτο χορευτή που χόρευε την παραλογή αναφέρει: «Βάζαμε άντρα μπροστά στο καγκέλι και το λέγαμε. Και όχι όποιον κι όποιον άντρα, μάλιστα βάζαμε. Δε βάζαμε κανένα τυχόντα, ούτε κανέναν υπάλληλο, ούτε καθηγητή ούτε μηχανικό. Βάζαμε μάλιστα που έφτιανε τα τείχια, τον βάζαμε στο καγκέλι κι έλεγε αυτό το τραγούδι» (παρ. 61, 62).

Στην κοινότητα Παπαδατών Πρέβεζας ο «καγκελάρης» χορεύεται καθημερινά κατά τη διάρκεια της διακαινησίμου εβδομάδας στον περίβολο της εκκλησίας, με εναρκτήρια ημέρα την Κυριακή του Πάσχα. Την Τρίτη της διακαινησίμου ο χορός πραγματοποιείται στην εκκλησία του Αγίου Γεωργίου η οποία βρίσκεται εκτός των ορίων της κοινότητας. Η κορύφωση της τελετουργίας πραγματοποιείται την Παρασκευή, ημέρα του εορτασμού της Ζωοδόχου Πηγής, κατά την οποία τραγουδιέται και χορεύεται και το εν λόγω τραγούδι. Το τραγούδι εκφέρεται αντιφωνικά. Ο πρώτος χορευτής ξεκινά να τραγουδά κι επαναλαμβάνει ο υπόλοιπος χορός.⁵⁴² Σύμφωνα με τον πληροφορητή Αναστάσιο Κίτσο, ο οποίος γεννήθηκε το 1930, ο «καγκελάρης» πραγματοποιείται αδιάλειπτα όσα χρόνια βρίσκεται ο ίδιος εν ζωή.

Στο γεωγραφικό διαμέρισμα της Θεσσαλίας πληροφορίες σχετικά με παραλλαγές του τραγουδιού που χορεύονται τις ημέρες του Πάσχα καταγράφονται σε κοινότητες του νομού Καρδίτσας. Στην κοινότητα Παλαμά, σύμφωνα με τον πληροφορητή, το τραγούδι χορεύονταν «την πρώτη και δεύτερη ημέρα του Πάσχα», δηλαδή την Δευτέρα και την Τρίτη της διακαινησίμου εβδομάδας. Ο χορός αποτελούνταν αποκλειστικά από γυναίκες. Στις ημέρες μας, στην κοινότητα πραγματοποιείται αναβίωση του συγκεκριμένου χορού (παρ 95). Επίσης στην κοινότητα Καλυβάκια του νομού Καρδίτσας αναφέρθηκε από κατοίκους του χωριού ότι το τραγούδι χορεύονταν τις ημέρες του Πάσχα.⁵⁴³

Ο Μέγας αναφέρει ότι στις κοινότητες γύρω από την Δομοκό της Θεσσαλίας χορεύονταν παραλλαγές του τραγουδιού «έξω από την εκκλησία ή στην πλατεία του χωριού». Ο χορός ήταν κυκλικός, «κλειστός» και αποτελούνταν, όπως και στην περίπτωση της κοινότητας Παλαμά, αποκλειστικά από γυναίκες.⁵⁴⁴

Στη Σκιάθο των βόρειων Σποράδων το τραγούδι αναφέρεται από πληροφορητές κι ερευνητές με τον τίτλο «καμάρα» ή «ο χορός της καμάρας». Η πληροφορήτρια Συραϊνώ Παρίση καθώς κι ο ερευνητής του Κ.Ε.Ε.Λ. ο οποίος κατέγραψε το τραγούδι, αναφέρουν ότι «η καμάρα» χορεύεται μόνο από γυναίκες στη Σκιάθο την Κυριακή του Πάσχα (παρ 16, 17, 18, 25). Πλήθος λεπτομερειών σχετικά με το «χορό

⁵⁴² Μπόκας, Βασίλειος, *Τα τραγούδια μας, τραγούδια του Λαζάρου, του Πάσχα, του γάμου και μοιρολόγια κοινότητας Παπαδατών Πρεβέζης*, Μορφωτικός-εκπολιτιστικός σύλλογος Παπαδατών Πρεβέζης «Ο Άγιος Κοσμάς», Πρέβεζα, 1994, σ. 46.

⁵⁴³ Στην κοινότητα Καλύβια όπου πραγματοποιήθηκε επιτόπια έρευνα, εντοπίστηκε πληροφορήτρια η οποία θυμόταν το τραγούδι. Ωστόσο δεν κατέστη εφικτή η ηχογράφησή του εξαιτίας σοβαρών λόγων υγείας της ηλικιωμένης πληροφορήτριας (96 ετών).

⁵⁴⁴ Μέγας, Γεώργιος, «Το τραγούδι του γεφυριού της Άρτας», Λαογραφία, Τόμος ΚΖ', Αθήνα, 1971, σ. 95.

της καμάρας» αναφέρει κι ο Ρήγας στην πρώτη έκδοση του βιβλίου «Σκιάθου λαϊκός πολιτισμός» το 1958.⁵⁴⁵ Ο σκιαθίτης λογοτέχνης Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης στο διήγημά του που χρονολογείται στα 1904 με τίτλο «Η στοιχειωμένη καμάρα» παραθέτει το κείμενο του τραγουδιού.⁵⁴⁶ Ηχογράφιση και βιντεοσκόπηση του χορού στη Σκιάθο έχει πραγματοποιήσει και η Δόμνα Σαμίου το 1976.⁵⁴⁷

Ο χορός της «καμάρας» καταγράφεται και σε κοινότητες του κοντινού νησιού της Εύβοιας. Στην κοινότητα Λίμνη ο χορός αποτελούνταν από άντρες και γυναίκες, πραγματοποιούνταν στη εξοχή από την Κυριακή του Πάσχα και καθ' όλη τη διάρκεια της διακαινησίμου, σύμφωνα με τον πληροφορητή Ανδρέα Περρή (παρ. 19, παρ. 101). Ο Μπελλάρας στην πρώτη έκδοση του συγγράμματός του με τίτλο «Το Ελύμιον» το 1940 κατατάσσει την «Καμάρα» στα παλαιότερα και καθιερωμένα τραγούδια του χωριού: «Τήν Καμάραν εις τρία σχετικά τραγούδια, βάσει τῶν ὁποίων ἐγίνετο ἐν Ἐλυμνίῳ μεγαλοπρεπῆς χορός κατά τό Πάσχα καί τήν ἑορτήν τοῦ Ἁγίου Γεωργίου καί τās ἐν τῷ μεταξύ ἡμέρας».⁵⁴⁸

Στην κοινότητα Αλιβερίου ο «χορός της καμάρας» πραγματοποιείται στον προαύλιο χώρο της εκκλησίας του Αγίου Γεωργίου τη Δευτέρα του Πάσχα.⁵⁴⁹ Μπροστά χορεύουν οι άντρες οι οποίοι φορούν ένα κόκκινο γαρύφαλλο στο σακάκι κι έπειτα ακολουθούν οι γυναίκες (παρ. 103). Αναφορές για το «χορό της καμάρας»

⁵⁴⁵ Ρήγας, Γεώργιος, *Σκιάθου λαϊκός πολιτισμός*, Εταιρία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη, 2005, σ.σ. 254-256. Στο βιβλίο του ο συγγραφέας παραθέτει πλήθος πληροφοριών περιγράφοντας ως εξής το σκιαθίτικο χορό της καμάρας: «Τό τραγουδι τῆς *Καμάρας* τραγουδεῖται σέ εἰδικό σκιαθίτικο χορό, πού αὐτός πῆρε τό ὄνομα τοῦ τραγουδιῦ καί λέγεται καμάρα. Εἶναι δε ἀρκετά περιεργός, πρό πάντων γιά τήν ἰδιουρθημία, πού συμπλέκουν τά χέρια τους οἱ χορευτές. Στά παλαιότερα χρόνια ἡ καμάρα ἦταν ὁ προσφιλέστερος χορός γιά τίς γυναῖκες, πού μέ μεγάλη χάρι τόν χόρευαν ντυμένες τά χρυσᾶ *ποδοῦρια* τους καί τίς χρυσοκενημένες *κοντοῦρες* τους καί τά κάτασπρα καί σάν ἀράχνη λεπτά *ἀλέμια* τους στίς ἑορτές τοῦ Πάσχα, καί πρό πάντων ὕστερα ἀπό τή *δεύτερη Ἀνάσταση*, καί στήν ἑορτή τοῦ Ἁγίου Γεωργίου. Ὁ χορός γινόταν ἀπάνω στήν *ταράτσα* τοῦ Κάστρου, τότε πού οἱ Σκιαθῖτες κατοικοῦσαν ἐκεῖ· καί ὅταν πλέον κατέβηκαν ἀπό τό Κάστρο καί ἔκτισαν τή νέα κωμόπολι μας, χόρευαν τήν καμάρα στ' *ἀλώνια*, καί ἀργότερα στήν πλατεῖα [...]. Ἐκτός ὁμως τοῦ δημοσίου αὐτοῦ χοροῦ τῆς καμάρας σέ διάφορα σπίτια τά κορίτσια [...] ἔστηναν το χαριτωμένο χορό τῆς καμάρας. Κάθε στίχος τοῦ τραγουδιῦ τραγουδεῖται μέ τήν ἴδια μελωδία, δηλαδή δέ τις ἴδιες ἐπαναλήψεις καί μέ τσάκισμα. Γιά τσάκισμα χρησιμοποιοῦνται δίστιχα ἐπαινετικά ἢ τῆς ἀγάπης, ὁμοίομετρα μέ τό τονισμένο. Ὅμοια μέ τή μελωδία τῆς *καμάρας* τραγουδιῶνται καί ὅλα τά δεκαπεντασύλλαβα ἀκριτικά, ἐρωτικά, ἱστορικά τραγούδια, οἱ παραλογές καί οἱ ρίμες, ὅταν αὐτά χρησιμοποιοῦνται στίς ἑορτές τοῦ Πάσχα καί τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στό χορό τῆς καμάρας».

⁵⁴⁶ Πασχάλης, Στρατής, (επιμ.), *Τα σκοτεινά παραμῦθια του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη*, 1^η εκδ. 2001, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2005, σ.σ. 133-141.

⁵⁴⁷ Αρχεῖο Δόμνας Σαμίου, «Μουσικό οδοιπορικό με τη Δόμνα Σαμίου», Σκιάθος, 1976: <http://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.shows&id=136&t=m>, πρόσβαση στις 15.09.2012.

⁵⁴⁸ Μπελλάρας, Νικόλαος, *Το Ελύμιον (Λίμνη Ευβοίας)*, 3^η εκδ., Ένωση Λιμνίων Ευβοίας, Αθήνα, 2000, σ.σ. 113, 120-123. Στο ίδιο σύγγραμμα ο Μπελλάρας δίνει τη δική του εκδοχή για την προέλευση των παραλλαγών στη Λίμνη καθώς και για το είδος του χορού: «Ἐκ τῶν τριῶν (παραλλαγῶν) τῆς Καμάρας συναντῶμεν τόν πρῶτον καί τό δεύτερον ἐν Σάμῳ καί ἰδίως εἰς τό Καρλόβασι καί τά περίξ καθῶς καί εἰς τό Κουσάντασι [...]. Εἰς Κουσάντασι ὁ χορός τῆς Καμάρας καλεῖται σταυροχειριστός καί πολύ ὀρθῶς διότι διασταυροῦνται αἱ χεῖρες εἰς τόν χορόν τοῦτον ὡς καί ἐν Ἐλυμνίῳ καί ἐν Σάμῳ».

⁵⁴⁹ Σύμφωνα με το Φαράντο το χορό αυτό χόρευαν πρώτη φορά μαστορες με καταγωγή από την Ήπειρο με τη λήξη των εργασιών οικοδόμησης της εκκλησίας του Αγίου Γεωργίου, βλ. Φαράντος, Χαράλαμπος, «Δημοτικά τραγούδια από την Αμάρυνθο, το Αλιβέρι, και άλλα χωριά της ν. Εύβοιας», ανάπτυπο από τον *Κ'1988-89 τόμο του Αρχείου Ευβοϊκών Μελετών*. Αθήνα, 1988, σ.σ. 151-152. Την ίδια άποψη αναπαράγει και ο πληροφορητής Αριστοτέλης Σαλαμπασόπουλος (Παρ. 103).

στην κοινότητα Αλιβερίου κάνουν και οι Μέγας⁵⁵⁰ και Μαστροκώστας – Μητροπέτρον.⁵⁵¹ Ο Μέγας παρομοιάζει το χορό της καμάρας με τον αντίστοιχο χορό που πραγματοποιείται στα Μέγαρα Αττικής τη Δευτέρα του Πάσχα. Η Λουτζάκη στα *εθνογραφικά* κάνει αναφορές στο χορό της «Λαμπρής Καμάρας».⁵⁵²

VIII.2.β. Χορός στο πλαίσιο του εορτασμού της Αγίας Παρασκευής (26-27 Ιουλίου).

Στις 26 Ιουλίου στην κοινότητα Άμπλιανης του νομού Ευρυτανίας πραγματοποιούνταν ο εορτασμός της εκκλησίας της Αγίας Παρασκευής, η οποία βρίσκεται εντός του οικισμού. Ο Αικατερινίδης στο πλαίσιο των αποστολών του Κ.Ε.Ε.Λ. το 1962 κατέγραψε την τελετουργική διαδικασία. Η κορύφωση της διαδικασίας πραγματοποιείται με τη συνάθροιση των μελών της κοινότητας στο «χοροστάσι του Στέγκου», από όπου πήρε και την ονομασία ο αντίστοιχος χορός.

Στις μέρες μας η κοινότητα είναι έρημη τη μεγαλύτερη διάρκεια του έτους. Ο Θόδωρος Χασάνος αναφέρει ότι την επισκέπτονται όσοι κατάγονται από εκεί κατά τους θερινούς μήνες. Ο «χορός του Στέγκου» είχε ήδη σταματήσει να συμβαίνει κατά τα μέσα της δεκαετίας του '70. Από το 1996 πραγματοποιείται αναβίωση του εθίμου, όπως περιγράφει ο πληροφορητής:

«Πήγε ο χοροδιδάσκαλος (Απόστολος Τασιούλης) του συλλόγου *Ο Στέγκος* στην Ακαδημία Αθηνών και πήρε τη βιντεοσκόπηση (που είχε πραγματοποιήσει ο Αικατερινίδης). Είδε τα βήματα και τις φιγούρες και το έμαθα κι εγώ από αυτόν. Από το 1996 γίνεται αναβίωση του εθίμου. Προηγείται η λιτάνευση της εικόνας της Αγίας Παρασκευής γύρω από την εκκλησία κι έπειτα κατηφορίζουμε τραγουδώντας προς το Στέγκο, το χοροστάσι. Εκεί άρχισε ο χορός του Στέγκου. Πιάνονταν οι άντρες μπροστά, από τους αγκώνες πιασμένοι και οι γυναίκες πίσω με τον ίδιο τρόπο πιασμένες κι αυτές. Τραγουδούσαν εναλλάξ, πρώτα οι άντρες και μετά οι γυναίκες».⁵⁵³

Η παραλογή «της Άρτας το γεφύρι» αποτελεί ένα από τα βασικά τραγούδια που συνοδεύουν το χορό του Στέγκου (παρ. 63, παρ. 64).

⁵⁵⁰ Μέγας, Γεώργιος, *ό.π.*, σ. 95.

⁵⁵¹ Μαστροκώστας, Βλάσης, Μητροπέτρος, Χρήστος, *Συλλογή δημοτικών τραγουδιών στη νότια Εύβοια*, Πνευματικό κέντρο Καψάλων Εύβοιας, Αθήνα, 1993, σ.σ. 23-26.

⁵⁵² Λουτζάκη, Ρένα, «Οι χοροί των Μεγάρων και η γραφική παράστασή τους με τη μέθοδο κινησιογραφίας του Λάμπαν», *Εθνογραφικά*, Ναύπλιο, 1981-82, σ.σ. 86-87.

⁵⁵³ Αρχείο Γεφυριών Ηπειρωτικών, «Το γεφύρι της Άρτας στο χορό του Στέγκου», συνέντευξη του Θόδωρου Χασάνου στο Σπύρο Μαντά: <http://www.youtube.com/watch?v=w-zDXYticjs>, πρόσβαση στις 20.02.2012.

VIII.2.γ. Χορός στο πλαίσιο του εορτασμού των Θεοφανείων.

Το Ομορφοχώρι, ένα μία κοινότητα που απέχει ελάχιστα χιλιόμετρα από την πόλη της Λάρισας. Ιδιαιτερότητα της κοινότητας αποτελεί το γεγονός ότι οι κάτοικοι είναι απόγονοι προσφύγων από την περιοχή της Καππαδοκίας, που εγκαταστάθηκαν εκεί μετά τη Συνθήκη της Λωζάννης και την ανταλλαγή των πληθυσμών το 1923 – 1924. Η εγκατάσταση των πληθυσμών αυτών στο όρια του Ελληνικού κράτους υπήρξε μία επίπονη διαδικασία σε κοινωνικό και πολιτισμικό επίπεδο. Στις περισσότερες περιπτώσεις οι γηγενείς κάτοικοι υποδέχτηκαν απρόθυμα και με καχυποψία τους ανταλλαγέντες πληθυσμούς, θεωρώντας τους «ξένο σώμα» το οποίο δεν έχει θέση στο δικό τους κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον. Ο Δημήτρης Κατσίκας – Καππαδόκας,⁵⁵⁴ πρόσφυγας τρίτης γενιάς, ενισχύοντας αυτή τη θέση επισημαίνει ότι «τα παιδιά της δεύτερης γενιάς των προσφύγων, θέλοντας να αποβάλουν τη μομφή του *τουρκόσπορου* όπως τους αποκαλούσαν οι γηγενείς, ήθελαν να αποταχθούν από κάθε στοιχείο που θα θύμιζε την προσφυγιά τους και να ενταχθούν σε ένα ευρωπαϊκό γίγνεσθαι, σε μια κοινωνική κατάσταση που θα θύμιζε περισσότερο Δύση παρά Ανατολή, είχε ως αποτέλεσμα να σπάσει αυτή η συνέχεια του πολιτισμού των Καππαδόκων».⁵⁵⁵ Ο ίδιος ωστόσο γνώρισε τους πρόσφυγες της πρώτης γενιάς και συνέλεξε λαογραφικό υλικό και πληροφορίες σχετικά με τη ζωή τους πριν την ανταλλαγή.

Η παραλογή αποτελούσε στοιχείο του πολιτισμού των πληθυσμών αυτών και ήταν συνδεδεμένο με έναν τελετουργικό χορό που συνέβαινε στις 6 Ιανουαρίου, ημέρα της χριστιανικής εορτής των Θεοφανείων.⁵⁵⁶ Ο πληροφορητής σχετικά με το τραγούδι, το οποίο αναφέρει με τον τίτλο *τ'ς Άδανας το γεφύρι*, δίνει τα εξής στοιχεία που ο ίδιος συνέλεξε: «Έχω μάθει το τραγούδι από τους παλαιούς παππούδες. Το έμαθα από τους πρόσφυγες της πρώτης γενιάς. Τα τραγουδούσανε κι εδώ. Όχι στην έκταση που τα τραγουδούσανε και τα χορεύανε στο χωριό τους στην πατρίδα. Στην πατρίδα το χορεύανε την ημέρα των Θεοφανείων στον γενικό χορό, οι γυναίκες κυρίως, τραγουδούσαν και χορεύανε ιεροπρεπώς. Όσοι άνδρες υπήρχαν στο χωριό εκείνοι απλώς παρακολουθούσαν. Εδώ στην Ελλάδα δεν έχει συμβεί αυτό το δρώμενο» (παρ. 95).

⁵⁵⁴ Ο πληροφορητής είναι και ερευνητής του Καππαδοκικού πολιτισμού. Οι πρόσφυγες πρώτης γενιάς της οικογένειάς του που εγκαταστάθηκαν στο Ομορφοχώρι κατάγονταν από τις κοινότητες Τζαλέλα και Ποτάμια.

⁵⁵⁵ «Τουρκόσπορους» αποκαλούσαν οι γηγενείς τους ελληνικούς πληθυσμούς που θεωρούσαν ότι είχαν συνάψει δεσμούς αίματος με Τούρκους. Ο όρος στο νέο εθνικό ελληνικό κράτος χρησιμοποιούνταν υποτιμητικά.

⁵⁵⁶ Η ίδια πληροφορία που αφορά το τραγούδι στην κοινότητα Ποτάμια της Καππαδοκίας, αναφέρεται και στο ένθετο του δίσκου ακτίνας ο οποίος δημοσιεύεται από το Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών. Ακόμη, στο ίδιο ένθετο αναφέρεται ότι στην κοινότητα Ανακού της Καππαδοκίας το τραγούδι χορεύονταν «την περίοδο των Χριστουγέννων και γενικότερα στις μεγάλες γιορτές».

VIII.2.δ. Χορός στο πλαίσιο του εορτασμού των Αποκριών

Στην κοινότητα Ιερισσού του νομού Χαλκιδικής καταγράφηκε το τραγούδι με τον τίτλο *Μι τετρακόσιοι μάστοροι*. Σύμφωνα με τον πληροφορητή Γιάννη Μαρίνη, το τραγούδι χορεύεται στην κοινότητα κατά τη διάρκεια των Αποκριών. (παρ. 59, παρ. 60).

VIII.3. Το τραγούδι «της Άρτας το γεφύρι» ως χορός στο πλαίσιο γλεντιού το οποίο δε σχετίζεται με συγκεκριμένη εορτή της χριστιανικής θρησκείας.

Στο παρόν σημείο ολοκληρώθηκε η παρουσίαση του κύκλου των παραλλαγών οι οποίες χορεύονται συγκεκριμένες ημέρες, ενταγμένες στο πλαίσιο τελετουργιών που αφορούν τη χριστιανική θρησκεία. Ακολουθεί η εξέταση των στοιχείων δεκαεπτά παραλλαγών για τις οποίες, μολοντί χορεύονται κι αυτές, δεν προέκυψαν στοιχεία που να τις συνδέουν με συγκεκριμένη ημέρα θρησκευτική εορτής ή τελετής.

Οι παραλλαγές του *Μελωδικού Τύπου Γ'* είναι γνωστές με τον τίτλο της *Τρίχας το γεφύρι* και ηχογραφήθηκαν από πρόσφυγες ή απόγονους προσφύγων οι οποίοι κατάγονται από τις ελληνόφωνες κοινότητες στα νότια του Εύξεινου Πόντου. Ο Μέγας αναφέρει ότι οι παραλλαγές που προέρχονται από τον Πόντο χορεύονται αλλά χωρίς οργανική συνοδεία και «ευθυμία».⁵⁵⁷ Στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας δεν κατέστη εφικτό να καταγραφεί ο συγκεκριμένος χορός.

Στην κεντρική και δυτική Μακεδονία εντοπίζονται δύο παραλλαγές οι οποίες χορεύονται: η μία καταγράφεται στη Νάουσα και η δεύτερη στην κοινότητα Σισάνιο του νομού Κοζάνης (παρ. 79, παρ 76). Στην πρώτη περίπτωση ο χορός είναι, σύμφωνα με τον πληροφορητή, συρτός, ενώ στη δεύτερη δεν έχει καταγραφεί αντίστοιχη πληροφορία σχετικά με το είδος χορού. Επίσης, χωρίς αντίστοιχες πληροφορίες καταγράφηκε και το τραγούδι στην κοινότητα Πεδινού της Θεσσαλίας.

Σύμφωνα με τους πληροφορητές, οι παραλλαγές της ανατολικής Πελοποννήσου οι οποίες ανήκουν στο *Μελωδικό Τύπο Β'* χορεύονταν κατά τη διάρκεια γλεντιών ή εορτών (παρ. 20, 21, 22, 24). Οι πληροφορητές δεν προσδιορίζουν το πλαίσιο συγκεκριμένης εορτής στην οποία χορεύεται το τραγούδι. Επίσης δεν περιγράφουν τον τύπο του χορού. Στην περίπτωση της παραλλαγής 23 η πληροφορήτρια παριστάνει τα βήματα του χορού, όπως η ίδια θυμάται ότι χορεύονταν το τραγούδι στα γλέντια της κοινότητας Κορακοβουνίου του νομού Αρκαδίας. Σύμφωνα με την πληροφορήτρια, πρόκειται για τον «καλαματιανό» χορό.

Στα Επτάνησα καταγράφονται τέσσερις παραλλαγές του τραγουδιού σε κοινότητες της νήσου Ζακύνθου, οι οποίες χορεύονται είτε ως «συρτός» χορός ή ως «καλαματιανός». Η πληροφορήτρια Τασία Λυμπέρη, με τη βοήθεια γειτονισσών της, δείχνει τα βήματα και των δύο χορών. Στην πρώτη περίπτωση, κατά την οποία

⁵⁵⁷ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 95.

τραγουδιέται ο *Μελωδικός Τύπος ΣΤ'*, η παραλλαγή χορεύεται ως «συρτός» χορός. Στη συνέχεια η ίδια ομάδα χορού, χορεύει τη δεύτερη παραλλαγή ως «καλαματιανό» χορό (παρ. 106). Το οργανικό κείμενο το οποίο χρησιμοποιείται είναι το ίδιο με το προηγούμενο τραγούδι. Η αλλαγή από τον ένα χορό στον άλλο επιτυγχάνεται με τη χρήση διαφορετικής μελωδίας και την εκφορά νέων τσακισμάτων.

VIII.4. Το τραγούδι «Της Άρτας το γεφύρι» ως μοιρολόι.

Από το σύνολο των τραγουδιών που συγκεντρώθηκαν στο παρόν έργο, διαπιστώθηκε ότι μία παραλλαγή άδεται ως μοιρολόι. Πρόκειται για την παραλλαγή 71, η οποία ηχογραφήθηκε στην κοινότητα Χωριστής του νομού Δράμας το 1964 από τον ερευνητή του Κ.Ε.Ε.Λ., Γεώργιο Αικαταιρινίδη. Ο ερευνητής αναφέρει χαρακτηριστικά ότι το τραγούδι «στραγουδιέται στους νεκρούς». Για την περίπτωση του τραγουδιού στην κοινότητα της Χωριστής η Αγγελική Κιουρτσή παραθέτει: «το τραγουδούσαν προπάντων σε πένθιμες ώρες, σε κηδείες σαν μοιρολόγι, όταν πέθαινε και η τρίτη και τελευταία κόρη οικογενείας συνήθως από φυματίωση στα χρόνια εκείνα και όταν πέθαινε στα ξένα μόνη της, αφού προηγουμένως είχαν πεθάνει οι άλλες αδελφές της. Το τραγουδούσαν και έκλαιγαν, το τραγουδούσαν και αναστέναζαν».⁵⁵⁸

Ανάλογες πληροφορίες καταγράφονται και σε άλλες περιοχές της Ελλάδας. Η Ελένη Ψυχογιού στο έργο της *Μαυρηγή και Ελένη, τελετουργίες θανάτου και αναγέννησης*, παραθέτει απόσπασμα μοιρολογιού το οποίο ηχογραφήθηκε στην κοινότητα Πόρτες του νομού Αχαΐας. Η πληροφορήτρια καταγόταν από κοντινή κοινότητα του νομού Ηλείας. Αρχικά ξεκινά με τους στίχους ενός μοιρολογιού και στη συνέχεια του μοιρολογιού τραγουδά τους στίχους της παραλογής.⁵⁵⁹ Ακόμη ο Οικονομίδης, επικαλούμενος πληροφορία του Ιατρίδη αναφέρει ότι και στην κοινότητα Αράχοβας του νομού Φθιώτιδας άδονται στίχοι του τραγουδιού εν είδη μοιρολογιού.⁵⁶⁰

VIII.5. Παραλλαγές «της τάβλας».

Στο παρόν κεφάλαιο αρχικά παρουσιάστηκαν παραλλαγές οι οποίες συνοδεύουν τελετουργικούς χορούς που συνδέονται με εορτές της χριστιανικής θρησκείας καθώς και άλλες παραλλαγές οι οποίες χορεύονται αλλά όχι στο πλαίσιο κάποιας συγκεκριμένης εορτής. Έπειτα έγινε αναφορά στο τραγούδι το οποίο

⁵⁵⁸ Μέγας, Γεώργιος, ό.π., σ. 95.

⁵⁵⁹ Η ερευνήτρια στο ίδιο έργο της συνδέει την ερευνώμενη παραλογή με το «τραγούδι της Λάμιας», το οποίο ο Ν. Πολίτης έχει επίσης κατατάξει στις παραλογές. Βλ. Ψυχογιού, Ελένη, «Μαυρηγή» και Ελένη, τελετουργίες θανάτου και αναγέννησης, χθόνια μυθολογία, νεκρικά δρώμενα και μοιρολόγια στη σύγχρονη Ελλάδα, Δημοσιεύματα του Κ.Ε.Ε.Λ. αρ. 24, Αθήνα, 2008, σ.σ. 338-340, 449-456.

⁵⁶⁰ Οικονομίδης, Δημήτριος, *Από τα δημοτικά μας τραγούδια*, Τόμος Α', εκδόσεις Φιλιππότη, Αθήνα, 1997, σ. 135.

καταγράφηκε σε κοινότητα του γεωγραφικού διαμερίσματος της Μακεδονίας και τραγουδιέται ως μοιρολόι. Όλες οι υπόλοιπες παραλλαγές, οι οποίες περιλαμβάνονται στην παρούσα έρευνα, ως προς τη λειτουργικότητά τους κατατάσσονται στα τραγούδια «της τάβλας», ή «του τραπεζιού» ή «τραπεζικά», όπως αλλιώς ονομάζονται από τους ίδιους τους πληροφορητές.⁵⁶¹ Δε λείπουν δε και οι περιπτώσεις όπου οι πληροφορητές αναφέρουν ότι το ίδιο τραγούδι, εκτός από «το τραπέζι» τραγουδιέται ταυτόχρονα και σε άλλες δραστηριότητες, όπως κατά τη διάρκεια εργασιών στους αγρούς και το σπίτι, ή κατά τη διάρκεια περιπάτων από ομάδες νέων στις κοινότητες.

VIII.6. Συμπεράσματα.

Στο *Κεφάλαιο VIII* παρουσιάστηκαν τα στοιχεία που προέκυψαν σχετικά με τη λειτουργικότητα των παραλλαγών. Σύμφωνα με αυτά ένας σημαντικός αριθμός παραλλαγών που καταγράφηκε σε όλα τα γεωγραφικά διαμερίσματα της ηπειρωτικής Ελλάδας πλην της Πελοποννήσου διαπιστώθηκε ότι αποτελεί συνοδευτικό χορό σε τελετουργίες της χριστιανικής θρησκείας. Συγκεκριμένα:

Σε κοινότητες του νομού Έβρου της Θράκης (παρ. 36, 69) το τραγούδι χορεύονταν για σαράντα ημέρες μετά την Κυριακή του Πάσχα μόνο από γυναίκες ενώ σε άλλες δύο περιπτώσεις του ίδιου νομού (παρ. 42, 43) οι πληροφορητές αναφέρουν ότι το τραγούδι χορεύονταν ως «ζωναράδικος» χορός την Κυριακή του Πάσχα. Στην αρχή του χορού έμπαιναν οι άνδρες κι ακολουθούσαν οι γυναίκες. Στη δυτική Μακεδονία το τραγούδι χορεύονταν επίσης μόνο από γυναίκες ανήμερα της εορτής του Πάσχα (παρ. 77, 78, 80). Σε κοινότητες της Ηπείρου η παραλογή χορεύονταν στον «καγκελάρη» τις ημέρες του Πάσχα από άντρες και γυναίκες (παρ. 61, 62, 86, 87). Μάλιστα στην περίπτωση της κοινότητας Παπαδατών του νομού Πρέβεζας, ο χορός εξακολουθεί να πραγματοποιείται αδιάκοπα την εβδομάδα της διακαινησίμου καθ' όλη τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα. Στη Θεσσαλία πραγματοποιείται αναβίωση του εθιμικού χορού την Κυριακή του Πάσχα, χορός ο οποίος χορεύεται κι εδώ αποκλειστικά από γυναίκες (παρ. 95). Σε κοινότητες των νήσων Σκιάθου και Εύβοιας χορεύονταν την Κυριακή του Πάσχα ο χορός της «καμάρας», όπως αποκαλείται εκεί η εν λόγω παραλογή (παρ. 16, 17, 18, 19, 102, 103). Στην περιοχή του Αλιβερίου της Εύβοιας πραγματοποιείται επίσης αναβίωση του χορού.

Το γεγονός ότι ο χορός των ημερών του Πάσχα πραγματοποιείται σε πολλές κοινότητες σχεδόν σε όλο τον ελλαδικό χώρο, επιδέχεται ερμηνειών. Μια πιθανή ερμηνεία αφορά στον παραλληλισμό της θυσίας του Ιησού για τη «σωτηρία της ανθρωπότητας» με τη θυσία της ηρώιδας της πλοκής για τη θεμελίωση σημαντικών κτισμάτων κοινής ωφέλειας. Ωστόσο ακόμη κι ο παραλληλισμός αυτός μπορεί να

⁵⁶¹ Τα τραγούδια «της τάβλας» τραγουδιόταν σε συνεστιάσεις ή φιλικές συναθροίσεις και συνόδευαν γεύμα ή δείπνο. Ακόμη, σύμφωνα με τους πληροφορητές, τραγούδια «της τάβλας» λέγονταν και σε μεγαλύτερες συναθροίσεις, όπως σε τραπέζι γάμων, κατά τη διάρκεια παύσης του χορού.

γίνει μόνο σε επίπεδο υποθέσεων καθώς δεν έχουν έως τώρα βρεθεί στην παρούσα έρευνα τεκμήρια ή μαρτυρίες που να επιβεβαιώνουν την παραδοχή.

Εκτός από τις παραλλαγές που συνοδεύουν τελετουργικό χορό των ημερών του Πάσχα καταγράφηκαν και άλλες οι οποίες συνδέονται με άλλες εορτές της χριστιανικής θρησκείας. Στο πλαίσιο εορτών του εορτασμού της Αγίας Παρασκευής, σε κοινότητα της Στερεάς Ελλάδας πραγματοποιείται αναβίωση του τελετουργικού χορού του «Στέγκου» (παρ. 63, 64). Στον εορτασμό των Θεοφανείων χορεύονταν τελετουργικός χορός στην περιοχή της Καρπαδοκίας (παρ. 95) ενώ αναβίωση του χορού πραγματοποιείται στις μέρες μας σε κοινότητα της κεντρικής Μακεδονίας (παρ. 59, 60).

Ένας επίσης σημαντικός αριθμός παραλλαγών διαπιστώθηκε ότι χορεύεται στο πλαίσιο γλεντιού που δε συνδέεται απαραίτητα με συγκεκριμένη χριστιανική εορτή. Τέτοιες είναι οι περιπτώσεις των παραλλαγών του *Γ' Μελωδικού Τύπου* (παρ. 27-31) οι οποίες ηχογραφήθηκαν από πρόσφυγες ή απόγονους προσφύγων από την περιοχή του Πόντου, καθώς και τραγούδια ηχογραφημέρα σε κοινότητες της δυτικής Μακεδονίας, της Θεσσαλίας, της ανατολικής Πελοποννήσου και της Ζακύνθου (παρ. 20, 21, 22, 24, 44, 45, 46, 76, 79, 108).

Σε κοινότητα του νομού Δράμας της Μακεδονίας αναφέρεται ότι η παραλογή που εξετάζεται, τραγουδιέται ως μοιρολόι στους νεκρούς (παρ. 71). Τούτη η παραδοχή εντοπίζεται και σε άλλες κοινότητες μέσα από τη βιβλιογραφική έρευνα.

Το σύνολο των λοιπών παραλλαγών, κατά την εξέταση των στοιχείων που αφορούν στη λειτουργικότητά τους, καταγράφεται ως τραγούδια «της τάβλας» ή «του τραπεζιού». Σε ορισμένες περιπτώσεις αναφέρεται ότι τραγουδιόταν σε άλλες δραστηριότητες όπως κατά τη διάρκεια εργασιών στους αγρούς ή στο σπίτι, ή κατά τη διάρκεια περιπάτων στις κοινότητες από ομάδες νέων.

Κεφάλαιο ΙΧ: Συμπεράσματα.

Το βασικό θέμα των παραλλαγών του τραγουδιού του μνημονικού πολιτισμού που είναι γνωστό πλέον με τον τίτλο *Της Άρτας το γεφύρι* αποτελεί η θυσία ή σε ορισμένες περιπτώσεις, η αυτοθυσία της ηρώιδας με σκοπό τον εξευμενισμό των δαιμονικών δυνάμεων για την προστασία επιβλητικών έργων κοινής ωφέλειας όπως ενός γεφυριού, μιας πόλης, ενός κάστρου κλπ. Παραλλαγές του θέματος συναντώνται με τη μορφή τραγουδιού στην πλειονότητα των λαών της Βαλκανικής χερσονήσου και της Μ. Ασίας. Η αρχική πρόθεση της παρούσας διατριβής υπήρξε η αναζήτηση και καταγραφή των τραγουδιών σε κοινότητες όλης τη Βαλκανικής. Επιτόπια έρευνα πραγματοποιήθηκε στην Ελλάδα και σε χώρες των Βαλκανίων. Ωστόσο ο όγκος του υλικού που συγκεντρώθηκε στον ελλαδικό χώρο και αφορά στο σύνολο των 112 ηχογραφημένων παραλλαγών που προέκυψαν μέσα από την επιτόπια έρευνα αλλά και την παραχώρηση αρχειακού υλικού, σε συνάρτηση με τα συγκεκριμένο χρονικό πλαίσιο που απαιτείται για την πραγμάτωση της συγκεκριμένης εργασίας, οδήγησε την έρευνα στη συστηματοποίηση και διεξοδική μελέτη των εν λόγω τραγουδιών.

Η επιτόπια έρευνα στην Ελλάδα πραγματοποιήθηκε σε κοινότητες όλων των γεωγραφικών διαμερισμάτων της ηπειρωτικής και νησιωτικής χώρας με γνώμονα τις παλαιότερες ηχογραφήσεις του Κ.Ε.Ε.Λ., τη δημοσίευση του Μέγα «Το τραγούδι του γεφυριού της Άρτας» όπου συναντάται ένας θεματικός κατάλογος των περιοχών ή κοινοτήτων στις οποίες καταγράφηκαν τα κείμενα άνω των τριακοσίων παραλλαγών από τα νότια Βαλκάνια και τη Μ. Ασία, καθώς και επιπλέον πληροφορίες μέσα από άλλες βιβλιογραφικές πηγές και προφορικές μαρτυρίες. Διαπιστώθηκε ότι σε ένα πλήθος κοινοτήτων υπήρχαν γηραιότεροι κυρίως κάτοικοι οι οποίοι δήλωσαν ότι παραλλαγή του συγκεκριμένου τραγουδιού λεγόταν παλαιότερα στην κοινότητα αλλά πλέον δεν υπήρχε κάποιος που να θυμάται μέρος του κειμένου είτε τη μελωδία με την οποία τραγουδιόταν.

Η κατάρρευση της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, ο διαμελισμός της και η δημιουργία των νέων εθνικών κρατών αποτελεί μια διαδικασία που διαρκεί πάνω από εκατό χρόνια. Κατά την περίοδο αυτή, και ειδικότερα από τα τέλη του 19^{ου} έως και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα αναπτύσσεται ταυτόχρονα και η επιστήμη της Λαογραφίας στα νεοϊδρυθέντα κράτη, η οποία σε αρκετές περιπτώσεις λειτουργεί με μια εθνοκεντρική αντίληψη προκειμένου να υποστηρίξει την όποια «ομοιογένεια» προϋποθέτει η δόμηση των νέων κρατών. Σε αυτό το πλαίσιο οι καταγεγραμμένες παραλλαγές του τραγουδιού, οι πρώτες εκ των οποίων χρονολογούνται ήδη στις αρχές του 19^{ου} αιώνα σε διάφορες περιοχές της Βαλκανικής χερσονήσου, αποτελούν αντικείμενο μελέτης των ερευνητών οι οποίοι θέτουν ως κυρίαρχο μέλημα την ανάλυσή των κειμένων τους προκειμένου να αποδείξουν την «καταγωγή», την αρχική κοιτίδα της σημερινής μορφής των παραλλαγών καθώς και τον τρόπο μετάδοσής του στους εταίρους λαούς της νοτιοανατολικής Ευρώπης. Ειδικότερα στον ελλαδικό χώρο

από την ενασχόληση των μελετητών με την εν λόγω παραλογή απορρέουν δύο ζητήματα:

1. Η φιλολογική μέθοδος η οποία ακολουθήθηκε στο παρελθόν για την καταγραφή των κειμένων των τραγουδιών κρίνεται εκ του αποτελέσματος ιδιαίτερα προβληματική καθώς παρουσιάζεται μόνο το ποιητικό κείμενο ενώ δεν καταγράφονται τα τσακίσματα τα οποία αποτελούν αναπόσπαστο μέρος των τραγουδιών για τη διεξοδική μελέτη τόσο των νέων συλλαβικών ενοτήτων που δημιουργούνται στο στίχο όσο και για τις σχέσεις που δημιουργούν στην εξέλιξη των μελωδικών φράσεων. Επιπρόσθετα η μελέτη των τσακισμάτων συμβάλλει καθοριστικά στην κατανόηση των τονισμών του κειμένου και της μελωδίας, καθώς και στην ανάλυση των σχέσεων που δημιουργούν οι νέες μετρικές ενότητες. Η επιστήμη της εθνομουσικολογίας καλείται στη σύγχρονη έρευνα να λάβει υπόψη της τα παραπάνω ζητήματα ώστε να συμβάλει σε μια σφαιρική πραγμάτευση της ανάλυσης της μουσικοποιητικής δομής των τραγουδιών.

2. Η έως τώρα έρευνα έδειξε ότι τα στοιχεία που αφορούν στο ζήτημα της απόδειξης της «καταγωγής» του τραγουδιού κρίνονται ανεπαρκή για την αδιάσειστη τεκμηρίωσή της. Οι ερευνητές οφείλουν να είναι προσεκτικοί στις διατυπώσεις περί «καταγωγής» του τραγουδιού, ειδικότερα όταν δεν υπάρχουν τα επαρκή τεκμήρια και οι σχετικές θεωρίες διατυπώνονται μόνο ως εικασίες. Επίσης θεωρείται σκόπιμο και απαραίτητο για την ορθή επιστημονική τεκμηρίωση κατά την εξέταση τέτοιων ζητημάτων η έρευνα να λαμβάνει υπόψη το ιστορικό - πολιτικό - κοινωνικό πλαίσιο της εποχής που μελετά, υπερβαίνοντας την εθνοκεντρική αντίληψη και απερίσπαστη από την όποια ανάγκη υποστήριξης ιδεολογημάτων.

Κατά το στάδιο της αποδεικτικής διαδικασίας και της παράθεσης πηγών διαπιστώθηκε ότι το θέμα του τραγουδιού *Της Άρτας το γεφύρι* αποτέλεσε ή σε ορισμένες περιπτώσεις ακόμη και σήμερα αποτελεί μέρος της προφορικής παράδοσης, σημαντικότατο στοιχείο του μνημονικού πολιτισμού των πλειονοτήτων, των μειονοτήτων ή των εθνοτικών ομάδων όλων των χωρών των Βαλκανίων. Έπειτα από τη συγκέντρωση του πραγματολογικού υλικού από όλες τις χώρες των Βαλκανίων, στο πλαίσιο της παρούσας διατριβής διαπιστώθηκε ότι το τραγούδι ακόμη και στις μέρες μας τραγουδιέται διατηρώντας τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά μιας τοπικής ή πιο διευρυμένης περιοχής, όσον αφορά στο κείμενο αλλά και στη μελωδία, πάντοτε στο πλαίσιο της παραδοχής της αργής και εγγενούς εξέλιξης που επιφέρει η διαδικασία της μεταβίβασης της προφορικής παράδοσης από γενιά σε γενιά.

Ειδικότερα έγινε κατανοητό πως η διαδικασία αυτή, κυρίως μετά τα μέσα του 20^{ου} αιώνα για μια σειρά αιτιών, κατέστη σε αρκετές περιπτώσεις αντίστροφη, με τη διάδοση στοιχείων της παράδοσης από το γραπτό στον προφορικό λόγο. Πιο συγκεκριμένα, στην Ελλάδα το τραγούδι *Του γεφυριού της Άρτας*, εισέρχεται στα σχολικά εγχειρίδια και διδάσκεται εδώ και περίπου εκατό χρόνια στις σχολικές αίθουσες κυρίως με τη μορφή κειμένου και σε ορισμένες περιπτώσεις, με μια

συγκεκριμένη μελωδία. Η παραλλαγή η οποία διδάσκεται, αποτελεί πιθανά μια σύνθεση παραλλαγών του Ν. Πολίτη έπειτα από την εξέταση 50 παραλλαγών που είχε ο ίδιος στη διάθεσή του. Έτσι καταγράφηκαν περιπτώσεις όπου το κείμενο με τα τοπικά χαρακτηριστικά μιας περιοχής αντικαταστάθηκε από αυτό του Πολίτη ενώ η μελωδία του τραγουδιού παρέμεινε η ίδια. Κατά συνέπεια διαπιστώνεται πως η σύγχρονη δομή των εν λόγω κοινωνιών με την εξέλιξη του γραπτού λόγου και τη διάδοσή του σε μεγαλύτερα τμήματα της κοινωνίας μέσω του Εκπαιδευτικού συστήματος αποτελεί έναν ακόμη παράγοντα που επαυξάνει τις μεταβολές της διαδικασίας της παράδοσης.

Νωρίτερα, ήδη από τις πρώτες καταγεγραμμένες ελληνικές παραλλαγές των αρχών του 19^{ου} αιώνα, τέθηκε το ζήτημα της τιτλοδότησης του τραγουδιού. Οι τίτλοι με τους οποίους σημειώνουν τις παραλλαγές οι συλλέκτες προέρχονται από τοπωνύμια σχετικά με το κτίσιμο της γέφυρας, από το όνομα του πρωτομάστορα ή της ηρώιδας. Καταγράφονται κείμενα των παραλλαγών τα οποία αναφέρονται σε σημαντικά κτίσματα μιας περιοχής που σε ελάχιστες περιπτώσεις υπερβαίνει την ακτίνα ενός όμορου γεωγραφικού διαμερίσματος. Με την πάροδο του χρόνου και έπειτα αφενός από τη δημοσίευση της παραλλαγής του Πολίτη που εισήλθε στα σχολικά εγχειρίδια και αφετέρου μετά την ανταλλαγή των πληθυσμών του 1922 - 23, παραμερίζονται οι τίτλοι που αναφέρονται σε τοπικά κτίσματα και κυριαρχεί η υιοθεσία των τίτλων που αναφέρονται στο γεφύρι της Άρτας και της Τρίχας, στην πρώτη περίπτωση ως απότοκο του ρόλου της Εκπαίδευσης και στη δεύτερη λόγω της εγκατάστασης στο σημερινό ελλαδικό χώρο εκατοντάδων χιλιάδων προσφύγων από τον Εύξεινο Πόντο.

Έπειτα από την παράθεση των στοιχείων που προέκυψαν από τις πηγές και τη διεξαγωγή των αντίστοιχων συμπερασμάτων η έρευνα εστίασε στη μελέτη των ηχογραφημένων παραλλαγών. Στη διατριβή περιλαμβάνονται 112 ηχογραφημένα τραγούδια εκ των οποίων τα τριάντα επτά προέρχονται από το Αρχείο του Κ.Ε.Ε.Λ., τα τρία από το Αρχείο Διπλωματικών του Τ.Μ.Σ. του Α.Π.Θ., τα πέντε από προσωπικές συλλογές που παραχωρήθηκαν ώστε να αποτελέσουν μέρος της παρούσας εργασίας και τα εξήντα επτά από την επιτόπια έρευνα. Οι ηχογραφημένες παραλλαγές προέρχονται από κοινότητες όλως των γεωγραφικών διαμερισμάτων της ηπειρωτικής και νησιωτικής Ελλάδας.

Κατά το προπαρασκευαστικό στάδιο της μεταγραφής των τραγουδιών σε ευρωπαϊκή σημειογραφία διαπιστώθηκε ότι ορισμένα τραγούδια εμφανίζουν κοινές ή όμοιες μεταξύ τους μελωδίες ενώ η μελωδία κάποιων άλλων καταγράφηκε σε συγκεκριμένες κοινότητες πέραν των οποίων δε συναντήθηκαν σχετικές παραλλαγές. Τούτη η διαπίστωση αποτέλεσε το κριτήριο με το οποίο παρουσιάστηκαν οι παραλλαγές. Τα τραγούδια που εμφάνισαν μεταξύ τους παρόμοιες μελωδίες σχημάτισαν δεκατέσσερις μελωδικούς τύπους και τέθηκαν υπό την τίτλο «προσόμοια» ενώ τα υπόλοιπα που δεν παρουσιάζουν κοινές μελωδίες με κάποια

άλλα της παρούσας έρευνας ονομάστηκαν «αδιόμελα». Και στις δύο περιπτώσεις οι παραλλαγές εμφανίζονται με την ομαδοποίηση ανά γεωγραφικό διαμέρισμα. Ακολούθησε η ανάλυση της μουσικοποιητικής δομής όλων των ηχογραφημένων τραγουδιών και η διεξαγωγή συμπερασμάτων που προκύπτουν από τη μελέτη του κειμένου, της μελωδίας και από τη μεταξύ τους σχέση.

Από τη μελέτη των κειμένων διαπιστώθηκε ότι το γεφύρι της Άρτας αποτελεί το κτίσμα το οποίο κυριαρχεί στη συντριπτική πλειονότητα των παραλλαγών και εμφανίζεται σε όλα τα γεωγραφικά διαμερίσματα της Ελλάδας. Επίσης γίνεται μνεία στο γεφύρι της Τρίχας καθώς και στο γεφύρι του Παύλου, σε κοινότητες της βόρειας Ελλάδας. Σπανιότερα συναντάται στα κείμενα το γεφύρι της Λάρισας και των Αδάνων, στη δεύτερη περίπτωση, σε κείμενα ηχογραφημένων τραγουδιών από πρόσφυγες της Καπαδοκίας. Ακόμη καταγράφηκε το γεφύρι του Στρυμόνα και του Κράτοβο καθώς και το κτίσιμο μιας πόλης χωρίς να κατονομάζονται σε περιοχές της βόρειας Ελλάδας. Οι εν λόγω παραλλαγές ηχογραφήθηκαν από πληροφορητές οι οποίοι ανήκουν στις εθνοτικές ομάδες των σλαβόφωνων και των Πομάκων αντίστοιχα. Ο πρωτομάστορας συναντάται στα κείμενα των παραλλαγών με το όνομα Παύλος, Γιάννης, Δήμος, Ρήγας, Hasan και Mitre και η ηρωίδα φέρει το όνομα Βδοκιά, Ελένη ή Λενιώ, Αρετή, Yurke και Rada. Επίσης συναντάται μεγάλος αριθμός παραλλαγών όπου ο πρωτομάστορας και η ηρωίδα δεν προσδιορίζονται με συγκεκριμένο όνομα. Ομοίως καταγράφηκαν παραλλαγές στις οποίες δεν αναφέρεται το κτίσιμο συγκεκριμένου γεφυριού.

Από την εξέταση του ποιητικού κειμένου προέκυψε ότι η πλειονότητα των παραλλαγών έχει μετρική ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου στίχου ενώ καταγράφηκαν και κείμενα με δεκασύλλαβο καθώς και ασύμμετρο στίχο και αφορούν σε παραλλαγές που τραγουδήθηκαν από μέλη εθνοτικών ομάδων.

Στη συνέχεια η έρευνα εστίασε στη διεξοδική μελέτη της δομής των στροφών των τραγουδιών. Διαπιστώθηκε ότι υπάρχουν κοινά στοιχεία μεταξύ των παραλλαγών στον τρόπο δομής και ανάπτυξης των κειμένων και σε αντιστοιχία με τη λειτουργία των μελωδικών φράσεων με τις οποίες εκφέρονται οι στίχοι. Από τη συγκριτική μελέτη των παραλλαγών προέκυψαν τέσσερις γενικοί τύποι στροφών, οι οποίοι εμφανίζουν επιμέρους παραλλαγές και ιδιαιτερότητες, όσον αφορά αφενός τη θέση, το είδος και τη λειτουργία των τσακισμάτων κι αφετέρου τη δομή κι ανάπτυξη των μελωδικών φράσεων: ο πρώτος τύπος «καθαρών» στροφών περιλαμβάνει παραλλαγές στις οποίες δεν παρουσιάζονται τσακίσματα, οι μελωδικές φράσεις ακολουθούν απaréγκλιτα τη δομή των ημιστιχίων ενώ οι διαφοροποιήσεις αφορούν στη σειρά εμφάνισής τους. Στο δεύτερο τύπο στροφών περιλαμβάνονται παραλλαγές που ακολουθούν το δομικό τύπο της τριημίστιχης στροφής. Οι μελωδικές φράσεις εμφανίζονται πάντοτε με την ίδια δομή και σειρά ενώ επιμέρους διαφοροποιήσεις καταγράφηκαν στη μορφή ανάπτυξης της στροφής, αναφορικά με το ημιστίχιο που εμφανίζονται τσακίσματα. Τον τρίτο τύπο απαρτίζουν τραγούδια τα οποία εμφανίζουν τσακίσματα στα μονά ημιστίχια. Διακρίθηκαν παραλλαγές που παρουσιάζουν επαναλήψεις των τεσσάρων πρώτων συλλαβών και άλλες οι οποίες

εμφανίζουν προσθήκες πριν και μετά την εκφορά του ποιητικού κειμένου του ημιστιχίου. Ο τέταρτος τύπος περιλαμβάνει παραλλαγές οι οποίες εμφανίζουν τσακίσματα σε όλα τα ημιστίχια. Στην πλειονότητά τους τα τσακίσματα του τύπου αυτού αποτελούν προσθήκες ενώ παρουσιάζουν ποικίλες διαφοροποιήσεις ως προς την ανάπτυξη των μελωδικών φράσεων.

Η μελέτη των τσακισμάτων, εκτός από το ρόλο τους στη δημιουργία των τύπων στροφών και την ανάπτυξή τους σε σχέση με την αντιστοιχία κειμένου - μελωδικών φράσεων, επέφερε την ανάγκη κατηγοριοποίησής τους και δημιουργίας σχετικών τύπων. Διαπιστώθηκε ότι καταγράφηκαν αφενός παραλλαγές στις οποίες παρατηρήθηκαν επαναλήψεις συλλαβών ή σε ορισμένες περιπτώσεις, ολόκληρων ημιστιχίων κι αφετέρου τραγούδια τα οποία εμφανίζουν προσθήκες στο τέλος ή πριν την εκφορά του οργανικού κειμένου των ημιστιχίων. Σε όλες τις περιπτώσεις τα τσακίσματα δημιούργησαν νέες συλλαβικές ενότητες οι οποίες υπήρξαν απαραίτητο δομικό στοιχείο για την ανάπτυξη των μελωδικών φράσεων.

Στη συνέχεια της ανάλυσης της μουσικοποιητικής δομής μελετήθηκαν οι τονισμοί του κειμένου και της μελωδίας. Αναφορικά με το οργανικό κείμενο, η πλειονότητα των παραλλαγών παρουσιάζει μέτρο ιαμβικό ωστόσο η εμφάνιση των τσακισμάτων και η δημιουργία νέων συλλαβικών ενοτήτων διαμορφώνει ένα νέο πλαίσιο (νέες μετρικές ενότητες) μέσα στο οποίο παρατηρούνται εναλλαγές τροχαϊκού και ιαμβικού μέτρου. Σχετικά με τους μελωδικούς τονισμούς διαπιστώθηκε ο τρόπος και η συχνότητα με την οποία αυτοί συναντώνται: μελωδικοί τονισμοί παρατηρήθηκαν με πηδύμα 4^{ης} ή 5^{ης} καθαρής προς τα επάνω, και σπανιότερα σε με πηδύμα 6^{ης} μεγάλης ή στην κατάληξη μιας ανιούσας μελωδικής κίνησης. Επίσης κατέστη σαφές ότι όπου οι μελωδικοί τονισμοί πραγματοποιήθηκαν σε μονές συλλαβές, δημιουργήθηκαν παρατονισμοί. Η μελέτη του γραμματικού, ρυθμικού και μετρικού τονισμού επέφερε και την ανάλυση της μεταξύ τους σχέσης. Στην πλειονότητα των παραλλαγών ο μετρικός τονισμός συμπίπτει με το γραμματικό και το ρυθμικό, όπου οι δύο τελευταίοι εμφανίζονται ενώ σε εξαιρετικά σπάνιες περιπτώσεις παρουσιάστηκαν δυναμικοί τονισμοί.

Εκτός από την ανάλυση της μουσικοποιητικής δομής και την εξέταση των επιμέρους στοιχείων της η έρευνα στόχευσε και στην κατανόηση της λειτουργικότητας των παραλλαγών του θέματος. Σύμφωνα με τα στοιχεία που προέκυψαν ένα μεγάλο μέρος των ηχογραφημένων τραγουδιών είναι συνδεδεμένο με τελετουργικούς χορούς εορτών της χριστιανικής θρησκείας. Τη μεγαλύτερη θέση τόσο σε όγκο ηχογραφήσεων όσο και στο γεωγραφικό πλάτος όπου συναντήθηκε, κατέχει ο χορός στο πλαίσιο της εορτής του Πάσχα ενώ σε μεμονωμένες περιπτώσεις καταγράφηκαν τελετουργικοί χοροί στον εορτασμό της Αγίας Παρασκευής, των Θεοφανείων και των Αποκριών. Ακόμη ορισμένες παραλλαγές χορεύονται στις κοινότητες εντασσόμενες στο πλαίσιο ενός γενικότερου γλεντιού που δεν αφορά σε συγκεκριμένη εορτή. Επίσης καταγράφηκε σημαντικός αριθμός ηχογραφήσεων τραγουδιών της τάβλας, ενώ διαπιστώθηκε ότι μία παραλλαγή άδεται και ως μοιρολόι.

Στην παρούσα έρευνα έγινε απόπειρα ανάδειξης της εξέλιξης των παραλλαγών του θέματος του τραγουδιού *Της Άρτας το γεφύρι* στη νοτιοανατολική Ευρώπη, με έμφαση και στόχευση σε τραγούδια τα οποία ηχογραφήθηκαν στο σημερινό ελλαδικό χώρο κατά την περίοδο 1959-2012. Επίσης πραγματοποιήθηκε μελέτη και ανάλυση των επιμέρους στοιχείων της μουσικοποιητικής δομής των τραγουδιών αλλά και της λειτουργικότητάς τους. Αντίστοιχες απόπειρες από την οπτική της επιστήμης της εθνομουσικολογίας μπορούν να πραγματοποιηθούν σε όλες τις χώρες της Βαλκανικής προκειμένου αφενός να δημιουργηθεί ένας θεματικός κατάλογος των ηχογραφημένων παραλλαγών του θέματος κι αφετέρου να καταστεί εφικτή η συγκριτική μελέτη των τραγουδιών, ως προς τη δομή, το περιεχόμενο και τη λειτουργικότητά τους. Μια τέτοια εξέλιξη θα συνεισφέρει τα μέγιστα στην εις βάθος κατανόηση των αιτιών για τις οποίες το θέμα του τραγουδιού αποτέλεσε ισχυρό σημείο αναφοράς του μνημονικού πολιτισμού των λαών της νοτιοανατολικής Ευρώπης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ

Αγγελόπουλος, Γεώργιος, «Εθνοτικές ομάδες και ταυτότητες. Οι όροι και η εξέλιξη του περιεχομένου τους», περιοδικό Σύγχρονα θέματα, τ. 63, Αθήνα, 1997.

Άμαντος, Κωσταντίνος, *Χιακά Χρονικά*, τ. Α΄, 1911.

Ανδρεάδης, Δημοσθένης – Παπαχριστοδούλου, Πολύδωρος, *Αναγνωστικό Ε΄ δημοτικού*, εκδ. οίκος Δημητράκου, Αθήνα, 1927.

Γεωργαντζής, Πέτρος, «Η σημασία των ονομασιών: Αχριάνες και Πομάκοι», Α΄ παγκόσμιο συνέδριο αποδήμων Θρακών, Ξάνθη, 1993.

Γνευτός, Παύλος, *Τραγούδια δημοτικά της Ρόδου*, Αλεξάνδρεια, 1926.

Γούναρης, Βασίλης, «Οι Σλαβόφωνοι της Μακεδονίας: η πορεία της ενσωμάτωσης στο Ελληνικό εθνικό κράτος, 1870 – 1940», *Μακεδονικά*, Σύγγραμμα περιοδικόν της Εταιρίας Μακεδονικών Σπουδών, τ. 29, Θεσσαλονίκη, 1993-94.

Γούσιας, Αστέριος, *Τά τραγούδια της πατρίδος μου*, τυπογρ. «Η καλαισθησία», Αθήνα, 1901.

Έξαρχος, Γιώργης, *Πούντεα ντι Άρτα. Το γεφύρι της Άρτας*, Μελέτη, Λάρισα, 2002.

Θέμελης, Δημήτρης, «Μουσικοποιητική δομή στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι», ανάπτυπο από το «Λαογραφία 28», Αθήνα, 1972.

Θεοχαρίδης, Πέτρος, *Πομάκοι. Οι μουσουλμάνοι της Ροδόπης*, ΠΑΚΕΘΡΑ, Ξάνθη, 1995.

Ιατρίδης, Αθανάσιος, *Συλλογή δημοτικών ασμάτων. Παλαιών και νέων. Μετά διαφόρων εικονογραφιών*, τυπογρ. Μαυρομάτη, Αθήνα, 1859.

Ιωαννίδου – Μπαρμπαρίγου, Μαρία, 1979-80, «Το τραγούδι του ‘νεκρού αδερφού’ στις πελοποννησιακές παραλλαγές», στο Εθνογραφικά, Ναύπλιο, 1979-80.

Ιωάννου, Γιώργος, *Το δημοτικό τραγούδι, Παραλογές*, Εστία, Αθήνα, 1970.

Καβακόπουλος, Παντελής, *Καθιστικά της Σωζόπολης, χορευτικά της Θράκης*, Ίδρυμα μελετών χερσονήσου του Αίμου, Θεσσαλονίκη, 1993.

Κάβουρας, Παύλος, «Ο χορός στην Όλυμπο Καρπάθου. Πολιτισμική αλλαγή και πολιτικές αντιπαραθέσεις», *Εθνογραφικά Τόμος 2*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο, 1992.

τ.ι., «Η βιογραφία ενός λαϊκού οργανοπαίχτη: Εθνογραφική επιτόπια έρευνα, ερμηνεία και μυθοπλασία», στο συντον. Λ. Δρούλια – Λ. Λιάβας, *Μουσικές της Θράκης. Μία διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*, Σύλλογος οι φίλοι της μουσικής – Ερευνητικό πρόγραμμα «Θράκη», Αθήνα, 1999.

Καϊμάκης, Ιωάννης, *Σημειώσεις για το μάθημα Δημοτική μουσική*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2003.

Καϊμάκης, Ιωάννης – Κοκκάλας, Σταύρος, *Δημοτικά τραγούδια από το Βαλτέτσι Αρκαδίας*, Τόμος Β΄, Κέντρο Ερεύνης Ελληνικής Λαογραφίας, Αθήνα, 2010.

Κατσαλίδας, Γρηγόρης, *Δημοτικά τραγούδια από τη βόρειο Ήπειρο*, Gutenberg, Αθήνα, 2003.

Κατσανεβάκη, Αθηνά, *Βλαχόφωνα και Ελληνόφωνα τραγούδια της περιοχής Βορείου Πίνδου, Ιστορική-Εθνομουσικολογική προσέγγιση: Ο Αρχαϊσμός τους και η σχέση τους με το ιστορικό υπόβαθρο.*, Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 1998.

Κατσίκας – Καππαδόκης, Δημήτρης, *Παραδοσιακά τραγούδια των Ρωμιών από τις χαμένες πατρίδες*, Εταιρία Καππαδικικών Σπουδών, Λάρισα, 2002.

Κίτσιος, Γεώργιος, *Όψεις και μετασχηματισμοί μιας αστικής μουσικής κουλτούρας (Ιωάννινα, τέλη 19^{ου} αιώνα – 1924). Μια εθνομουσικολογική προσέγγιση*, Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 2006.

Κοζαρίδης, Χρήστος, *Εμείς οι Γκαγκαβούζηδες, ταυτότητες-ιστορικές πηγές και η πορεία μας μέσα στο χρόνο*, Παρατηρητής της Θράκης, Κομοτηνή, 2009.

Κόκκας, Νικόλαος, «Οι Πομάκοι της Βουλγαρικής Ροδόπης», στο επιμ. Ν. Κόκκας – Θ. Μαλκίδης, *Μετασχηματισμοί της συλλογικής ταυτότητας των Πομάκων*, Σπανίδης, Ξάνθη, 2006.

τ.ι., «Η προφορική παράδοση των Πομάκων της Ροδόπης στο Θράκη. Ιστορική και λαογραφική προσέγγιση», στο επιμ. Μ. Βαρβούνης, *Θράκη. Ιστορική και λαογραφική προσέγγιση του λαϊκού πολιτισμού της*, Αλήθεια, Αθήνα, 2006.

Κονταξής, Κώστας, *Το δημοτικό τραγούδι, μια προσπάθεια μελέτης*, Πασχέντης, Αγρίνιο, 2007.

Κορίδης, Γιάννης, *Τα ωραιότερα δημοτικά τραγούδια*, Ιολκός, Αθήνα, 2002.

Κυπαρίσση, Βασίλη, *Τραγούδια της Χαλκιδικής*, Κ. Θεοδορίδης, Θεσσαλονίκη, 1940.

Κυριακίδης, Στίλπων, *Φωνή της Κύπρου, αρ. 1673*, δημοσίευμα της 20^{ης} Απριλίου, 1913.

τ.ι., *Τα βόρεια εθνολογικά όρια του ελληνισμού*, Εθνική βιβλιοθήκη – Δημοσιεύματα της Εταιρίας Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη, 1946.

Κυριακίδου – Νέστορος, Άλκη, «Η ετερογένεια των πολιτισμών και η θεωρητική αντιμετώπισή τους» στο *Σημειώσεις για το μάθημα του Β΄ έτους της Φιλοσοφικής*

Σχολής: *Λαογραφία και ανθρωπιστικές σπουδές*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 1980.

τ.ι., «Λαογραφία και νεότερη ευρωπαϊκή ιστορία» στο *Σημειώσεις για το μάθημα ΛΑΚ 101: Εισαγωγή στη λαογραφία και την κοινωνική ανθρωπολογία*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1987.

τ.ι., «Τα παραλειπόμενα ενός διαλόγου για την παράδοση (1979)», στο επιμ. Ν. Σκουτέρη – Διδασκάλου, Κ. Ντελόπουλος, Μ. Καϊρή, *Λαογραφικά μελετήματα II*, Πορεία, Θεσσαλονίκη, 1993.

τ.ι., «Ορθολογισμός και ρομαντισμός στη θεωρία της ελληνικής λαογραφίας (1978)» στο επιμ. Ν. Σκουτέρη – Διδασκάλου, Κ. Ντελόπουλος, Μ. Καϊρή, *Λαογραφικά μελετήματα II*, Πορεία, Θεσσαλονίκη, 1993.

τ.ι., «Λαϊκή και λόγια παράδοση (1983)» στο επιμ. Ν. Σκουτέρη – Διδασκάλου, Κ. Ντελόπουλος, Μ. Καϊρή, *Λαογραφικά μελετήματα II*, Πορεία. Θεσσαλονίκη, 1993.

τ.ι., «Εισαγωγή στη σύγχρονη ελληνική ιδεολογία και λαογραφία (1986)» στο επιμ. Ν. Σκουτέρη – Διδασκάλου, Κ. Ντελόπουλος, Μ. Καϊρή, *Λαογραφικά μελετήματα II*, Πορεία. Θεσσαλονίκη, 1993.

τ.ι., «Πηγές για το λαϊκό πολιτισμό της Τουρκοκρατίας (1983)» στο επιμ. Ν. Σκουτέρη – Διδασκάλου, Κ. Ντελόπουλος, Μ. Καϊρή, *Λαογραφικά μελετήματα II*, Πορεία. Θεσσαλονίκη, 1993.

τ.ι., *Η θεωρία της ελληνικής λαογραφίας. Κριτική ανάλυση*, Εταιρία σπουδών νεοελληνικού πολιτισμού και γενικής παιδείας, Αθήνα, 1997.

Κωστάκης, Θανάσης, *Τό γλωσσικό ιδίωμα τής Σίλλης*, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Αθήνα, 1968.

Κωστόπουλος, Τάσος, *Η Απαγορευμένη γλώσσα - Κρατική Καταστολή των σλάβικων διαλέκτων στην Ελληνική Μακεδονία*, εκδόσεις Βιβλιόραμα (δ' έκδοση), Αθήνα, 2008.

Λιάβας, Λάμπρος, «Η μουσική έρευνα της Θράκης: Συνοπτική ιστορική αναδρομή», στο συντον. Λ. Δρούλια – Λ. Λιάβας, *Μουσικές της Θράκης. Μία διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος, Σύλλογος οι φίλοι της μουσικής – Ερευνητικό πρόγραμμα «Θράκη»*, Αθήνα, 1999.

Λιάπης, Αντώνης, *Θράκη ή Δυτική Θράκη*, Οικονομικός Ταχυδρόμος, Αθήνα, 1991.

Λουλουδόπουλος, Μιλτιάδης, *Ανέκδοτος συλλογή ηθών, εθίμων, δημοτικών ασμάτων, προλήψεων, δεισιδαιμονιών, παροιμιών, αιγιμάτων κ.τ.λ.*, τυπογρ. Αμοιβαιότητας, Βάρνα, 1903.

Λουτζάκη, Ρένα, «Οι χοροί των Μεγάρων και η γραφική παράστασή τους με τη μέθοδο κινησιογραφίας του Λάμπαν», Εθνογραφικά, Ναύπλιο, 1981-82.

τ.ι., «Για μια ανθρωπολογία του χορού», Εθνογραφικά τ.8., Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο, 1992.

Λύντεκε, Εντβίγη, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, Μέρος Α', Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα, 1947.

Λυπουρλής, Δημήτρης, *Γλωσσικές παρατηρήσεις II: από τον λεξιλογικό μας πλούτο*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη, 1994.

Μαζαράκη, Δέσποινα, *Μουσική ερμηνεία δημοτικών τραγουδιών από αγιορείτικα χειρόγραφα*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα, 1993.

Μαλκίδης, Θεοφάνης, «Οι Ελληνοτουρκικές σχέσεις και πολιτικές ως παράγοντες του μετασχηματισμού της ταυτότητας των Πομάκων της ελληνικής Θράκης (1930 – σήμερα)», στο επιμ. Ν. Κόκκας – Θ. Μαλκίδης *Μετασχηματισμοί της συλλογικής ταυτότητας των Πομάκων*, Σπανίδης, Ξάνθη, 2006.

Μαντάς, Σπύρος, *Του γιοφυριού της Άρτας, τραγουδώντας το θρύλο*, σύγγραμμα υπό έκδοση.

Μάρκου, Κωνσταντίνος, *Δημοτικά τραγούδια Κονιακού Δωρίδος*, Αθήνα, 1978.

Μαστροκώστας, Βλάσης - Μητροπέτρος, Χρήστος, *Συλλογή δημοτικών τραγουδιών στη νότια Εύβοια*, Πνευματικό κέντρο Καψάλων Εύβοιας, Αθήνα, 1993.

Μέγας, Γεώργιος, «Το τραγούδι του γεφυριού της Άρτας», Λαογραφία, Τόμος ΚΖ', Αθήνα, 1971.

Μελανοφρύδης, Παντελής, *Η έν Πόντω ελληνική γλώσσα*, 1^η εκδ. 1910, Κυριακίδης, 1987.

Μητσάκης, Καρυοφίλης, «Πομάκιες διασκευές του τραγουδιού για το 'γεφύρι της Άρτας'», Γ' Συμπόσιο Λαογραφίας Βορειοελλαδικού χώρου, Αλεξανδρούπολη, 14-18 Οκτωβρίου 1976, Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου, Θεσσαλονίκη, 1979.

Μπελλάρας, Νικόλαος, *Το Ελύμνιον (Λίμνη Ευβοίας)*, 3^η έκδ., Ένωση Λιμνίων Ευβοίας, Αθήνα, 2000.

Μπόκας, Βασίλειος, *Τα τραγούδια μας, τραγούδια του Λαζάρου, του Πάσχα, του γάμου και μοιρολόγια κοινότητας Παπαδάτων Πρεβέζης*, Μορφωτικός-εκπολιτιστικός σύλλογος Παπαδάτων Πρεβέζης «Ο Άγιος Κοσμάς», Πρέβεζα, 1994.

Νημάς, Θεόδωρος, *Δημοτικά τραγούδια της Θεσσαλίας*, Α^{φοί} Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη, 1981.

τ.ι., «Το δημοτικό τραγούδι στη μέση εκπαίδευση: προτάσεις για μία άλλη θεώρηση και διδακτική προσέγγιση», στο επιμ. Γ. Χαριτίδου – Α. Στέφος, *Το δημοτικό τραγούδι από την αρχαιότητα έως σήμερα*, Ελληνοεκδοτική, Αθήνα 2007.

Ξενόπουλος, Σεραφείμ, *Δοκίμιον περί Άρτης και Πρεβέζης*, 1^η εκδ. 1884, Δωδώνη, Άρτα, 1984.

Οικονομίδης, Δημήτριος, *Από τα δημοτικά μας τραγούδια*, Τόμος Α΄, εκδόσεις Φιλιππότη, Αθήνα, 1997.

Παπαδημητρίου, Παναγιώτης, «Μετασχηματισμοί της εθνικής ταυτότητας των Πομάκων (1878 – 1940)», στο επιμ. Ν. Κόκκας – Θ. Μαλκίδης, *Μετασχηματισμοί της συλλογικής ταυτότητας των Πομάκων*, Σπανίδης, Ξάνθη, 2006.

τ.ι., *Οι Πομάκοι της Ροδόπης. Από τις εθνοτικές σχέσεις στους Βαλκανικούς εθνικισμούς (1870 – 1990)*, Κυριακίδης, Θεσσαλονίκη, 2003.

Παπαζήση – Παπαθεοδώρου, Ζωή, 1985, *Τα τραγούδια των Βλάχων, δημοτική και επώνυμη ποίηση*, Gutenberg, Αθήνα, 1985.

Παρηγορίτας, Χρ., «Il ponte di Arta – E I sacrifici di costruzione», περιοδικό Σκουφάς, έτος Ζ΄, τ. 19-20, Άρτα, 1961-62.

τ.ι., «Il ponte di Arta – E I sacrifici di costruzione», περιοδικό Σκουφάς, έτος Ζ΄, τ. 21-22, Άρτα, 1961-62.

Πασχάλης, Στρατής, (επιμ.), *Τα σκοτεινά παραμύθια του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη*, 1^η εκδ. 2001, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2005.

Παχτικός, Γεώργιος, *260 δημώδη έλληνικά ἄσματα*, βιβλιοθήκη Μαρασλή, τυπογρ. Σακελλαρίου, 1905.

Πελεκίδου, Μαρία, *Το μακεδονικό ζήτημα (Ιστορική Θεώρηση)*, εκδόσεις Βάνιας, Θεσσαλονίκη, 1993.

Περιστέρης, Δημήτριος, «Παράρτημα μουσικόν: Δημώδη ἄσματα», *Φόρμιγξ*, Αθήνα, 1907.

Πετρόπουλος, Δημήτρης, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, τ. Α΄, Αθήνα, 1958.

Πολίτης, Νικόλαος, *Νεοελληνική μυθολογία*, τ. Α΄, Αθήνα, 1871.

τ.ι., Λαογραφία, τ. Δ΄, Αθήνα, 1912.

τ.ι., *Εκλογαί από τα δημοτικά τραγούδια του ελληνικού λαού*, Αθήνα, 1914.

τ.ι., *Λαογραφικά Σύμμεικτα*, τ. Α΄, Αθήνα, 1920.

Πολέμης, Ιωάννης, *Νεοελληνικά αναγνώσματα*, βιβλιοπωλείο Ιωάννου, Αθήνα, 1921.

Ρήγας, Γεώργιος, *Σκιάθου λαϊκός πολιτισμός*, Εταιρία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη, 2005.

Ρόγκο, Αλή, *Πομάκικα δημοτικά τραγούδια της Θράκης*, Ταμείον Θράκης, Ξάνθη, 2002.

Ρόμπου – Λεβίδη, Μαρίκα, «Ψηφίδες χορού στον Έβρο. Το παρελθόν, το παρόν, η τοπική πρακτική και η υπερτοπική ιδεολογία», στο συντον. Λ. Δρούλια – Λ. Λιάβας, *Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*, Σύλλογος Οι φίλοι της Μουσικής – Ερευνητικό πρόγραμμα «Θράκη», Αθήνα, 1999.

Ρωμαίος, Κώστας, *Κοντά στις ρίζες*, Εστία, Αθήνα, 1959.

τ.ι., *Δημοτικό τραγούδι, προβλήματα καταγωγής και τεχνοτροπίας*, (1^η εκδ. Αρχείο Θρακικού Θησαυρού, 1952), τ. 1^{ος}, Πτολεμαίος, Αθήνα, 1979.

Σαρρής, Χαρίδημος, *Η γκάιντα στον Έβρο: μια οργανολογική εθνογραφία*, Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 2007.

Σηφάκης, Γρηγόρης, *Για μια ποιητική του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 1988.

Σιούσιουρας, Πέτρος, *Ελλάδα Γιουγκοσλαβία Π.Γ.Δ.Μ., Στρατηγικές επιδιώξεις στο λιμένα της Θεσσαλονίκης και διεθνές δίκαιο*, Ηρόδοτος, Αθήνα, 2003.

Σκουτέρη – Διδασκάλου, Νόρα, «Λαογραφία: τα όρια και οι παρανοήσεις», στο *Σημειώσεις για το μάθημα ΛΑΚ 302 Λαογραφία και κοινωνική ιστορία*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 1985.

τ.ι., «Όρια και αντιστάσεις της λαϊκής μνήμης: από τις πολιτιστικές αναβιώσεις στην πολιτισμική επιβίωση», στο Πρακτικά του Συνεδρίου *Λαϊκά δρώμενα. Παλιές μορφές και σύγχρονες εκφράσεις*, Αθήνα, 1996.

Σπαταλάς, Γεράσιμος, *Η μορφολογία των δημοτικών τραγουδιών μας*, Αετός, Αθήνα, 1946.

Σπεράντσας, Θεοδώσιος, *Νεοελληνικά αναγνώσματα δια τους μαθητάς της δευτέρας τάξεως του γυμνασίου*, βιβλιοπωλείο Ιωάννου, Αθήνα, 1917.

Σπυριδάκης, Γεώργιος – Περιστερης, Σπυρίδων, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια, τ. Γ': Μουσική Εκλογή*, Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα, 1968.

Στάθης, Ευάγγελος, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, Σιδέρης, Αθήνα, 2004.

Συκώκης, Ιωαννης – Πασαγιάννης, Κώστας, *Τα Ελληνόπουλα, αναγνωστικό Δ' δημοτικού*, εκδ. εταιρία «Αθήνα», Αθήνα, 1927.

Τερζοπούλου, Μιράντα, «Ιστορία, μνήμη και 'γεγονότα τραγούδια'», στο συντον. Λ. Δρούλια – Λ. Λιάβας, *Μουσικές της Θράκης. Μία διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος, Σύλλογος οι φίλοι της μουσικής – Ερευνητικό πρόγραμμα «Θράκη»*, Αθήνα, 1999.

Τσιμπιρίδου, Φωτεινή, «Πομάκος σημαίνει άνθρωπος του βουνού», στο επιμ. Β. Νιτσιάκος – Χ. Κασίμης, *Ο Ορεινός Χώρος της Βαλκανικής*, Πλέθρον, Αθήνα, 2000.

τ.ι., «Πολιτικές της ετερότητας στο τέλος του 20^{ου} αιώνα. Η πορεία προς την «πολυπολιτισμικότητα» της ελληνικής Θράκης», *Επιθεώρηση κοινωνικών ερευνών*, 118, 2005.

τ.ι., «Πομάκος σημαίνει άνθρωπος του βουνού». Εννοιολογήσεις και βιώματα του 'τόπου' στις κατασκευές και τις πολιτικές μειονοτικών περιθωριακών ταυτοτήτων», στο επιμ. Ν. Κόκκας – Θ. Μαλκίδης, *Μετασχηματισμοί της συλλογικής ταυτότητας των Πομάκων*, Σπανίδης, Ξάνθη, 2006.

Τσουντας, Χρήστος, *Αί προϊστορικά ακροπόλεις Διμηνίου και Σέσκλου*, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας, Αθήνα, 1908.

Φαράντος, Χαράλαμπος, «Δημοτικά τραγούδια από την Αμάρυνθο, το Αλιβέρι, και άλλα χωριά της ν. Εύβοιας», ανάτυπο από τον *Κ' / 1988-89 τόμο του Αρχείου Ευβοϊκών Μελετών*. Αθήνα, 1988.

Φαρασόπουλος, Συμεών, *Τα σύλατα*, τυπογρ. Δεληγιάννη, Αθήνα, 1895.

Φίλιος, Κώστας, *Λαογραφική συλλογή από το Καλέντζι Ιωαννίνων*, Μορφωτικός-εκπολιτιστικός σύλλογος Καλεντζίου Ιωαννίνων, Ιωάννινα, 1985.

Χαψούλας, Αναστάσιος, *Εθνομουσικολογία: Ιστοριογραφικές, εθνογραφικές διαστάσεις*, Νήσος, Αθήνα, 2010.

Χειμώνας, Χρήστος, «Ο Σκιαθίτικος χορός 'Καμάρα'», *Αρχείον Θεσσαλικών Μελετών* 4, Βόλος, 1976.

Χτουρής, Σωτήρης, «Μια σύνθετη μουσική γεωγραφία», στο συντον. Λ. Δρούλια – Λ. Λιάβας, *Μουσικές της Θράκης. Μία διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*, Σύλλογος οι φίλοι της μουσικής – Ερευνητικό πρόγραμμα «Θράκη», Αθήνα, 1999.

Ψυχογιού, Ελένη, «Μαυρηγή» και Ελένη, *τελετουργίες θανάτου και αναγέννησης, χθόνια μυθολογία, νεκρικά δρώμενα και μοιρολόγια στη σύγχρονη Ελλάδα*, Δημοσιεύματα του Κ.Ε.Ε.Λ. αρ. 24, Αθήνα, 2008.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

Alačević, Miroslav, Alačević Frane, Frane, «Narodne pjesme ‘Majstor Cvilić’», MH 177b, The Croatian academy of sciences and arts, the division of ethnology, Zagreb, 1860.

Alačević, Ante Franjin, «Pismar narodni ‘Majstor Cvilić’», MH 177a, The Croatian academy of sciences and arts, the division of ethnology, Zagreb, 1888.

Angelesku, Ş., «The wall and the water: Marginalia to ‘Master Manole’», στο *The walled up wife*, University of Wisconsin press, London, 1996.

Apostolov, Mario, «The Pomaks: A religious minority in the Balkans», *Nationality Papers*, Vol.24, No4, 1996.

Arnaudov, M., *Mgradena nevesta. Studii vrhu balgarski obredi I legendi*, Sbornik za narodni umotvorenija I narodopis, Sofija, 1920.

Baud-Bovy, Samuel, *Chansons du Dodecanese*, vol. 2, Sideris, Athens, 1936.

τ.ι., *Etudes sur la chanson cleftique*, Collection de l Institut Francais d’ Athenes, Athens, 1958.

τ.ι., *Δοκίμιο για το Ελληνικό τραγούδι*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο, 1994.

Beliskovka, Rodna, *Makedonskoto tradicionalno narodno peenje od baladen tip*, Macka, Skopje, 2009.

Boas, Franz, *Race, language and culture*, MacMillan, New York, 1940.

Bohlman Philip, Petković Nada (ed.), *Balkan Epic*, The scarecrow press, U.K., 2012.

Braudel, Fernand, 1969, *L’ apport de l’ histoire des civilizations*, Erits sur l’ histoire, Paris, 1969.

Brewster, Paul, «The foundation sacrifice motif in legend, folk, game and dance», στο ed. Alan Dundes, *The walled-up wife*, University of Tennessee, 1996.

Brunnbauer, U., «Κοινωνική Προσαρμογή σ’ ένα ορεινό περιβάλλον: Πομάκοι και Βούλγαροι στην Κεντρική Ροδόπη 1830-1930», στο επιμ. Β. Νιτσιάκος – Χ. Κασίμης, *Ο Ορεινός Χώρος της Βαλκανικής*, Πλέθρον, Αθήνα, 2000.

Caraman, Petru, *Consideratii critike asupra genezei, si raspindirii baladei Mesterelui Manole in Balcani*, Buletinul institului de filologie romina ‘Alexandru Philippide’, τ. I, Jasi, 1934.

Caron, «Description de l’ empire de Japon», *Recueil de voyages*, vol. X, 1725.

Cocchiara, Giuseppe, *Il ponte di Arta e I sacrifici di costruzione*, Annali de museo Pitre, I, Palermo-Bologna, 1950.

Dieterich, K., «Die volksdichtung der Bankanländer in ihren gemeinsamen Elementen». *Ein Beitrag zur vergleichenden Volkstunde*, XII, 1902.

Djurić, Vojislav, *Antologije narodnih junačkih pesama*, Beograd, 1961.

Dundes, Alan, *The building of Skadar: the measure of meaning of a ballad of the Balkans*, στο *Folklore matters*, ed. Alan Dundes, University of Tennessee, 1989.

τ.ι., «The ballad of the ‘walled-up wife’», στο ed. Alan Dundes *The walled up wife*, University of Wisconsin Press, London, 1996.

Eliade, Mircea, «Master Manole and the monastery of Argeș», στο επιμ. A. Dundes *The walled-up wife*, University of Wisconsin Press, London, 1996.

Fauriel, Claude, *Chants populaires de la Grece modern*, I-II, Paris, 1824-25.

Gilliat – Smith, B. – Halliday, W., «The song of the bridge», στο επιμ. A. Dundes, *The walled-up wife*, University of Wisconsin Press, London, 1996.

Geertz, Clifford, *Η ερμηνεία των πολιτισμών*, 1st ed. *The interpretation of cultures*, Basic books, New York, 1973, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2002.

Golemović, Dimitrije, «Contemporary singing to gusle accompaniment in Serbia and Montenegro», στο ed. Bohlman P. and Petković N., *Balkan Epic*, The scarecrow press, U.K., 2012.

Govindaraja, Giraddi, «The awareness of values in folk poetry: ‘Kerege Hara’», στο επιμ. A. Dundes, *The walled-up wife*, University of Wisconsin Press, London, 1996.

Groome, Francis, «Story of the bridge», στο ed. A. Dundes *The walled up wife*, University of Wisconsin Press, London, 1996.

Hadzisz, Dimitrios, «Az Arta hidja ballada magyar változata: Kömüves Kelemené», *Ethnographia*, Evi 4, Számából. Budapest, 1961.

Hangi, Antun, Frane, «Narodne pjesme ‘Kulu grade...’», MH 4, The Croatian academy of sciences and arts, the division of ethnology, Zagreb, 1898.

Herzfeld, Michael, *Η ανθρωπολογία μέσα από τον καθρέφτη* (μτφ P. Αστρινάκη), 1st ed. University of Texas press, 1982, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1998.

τ.ι., *Πάλι δικά μας* (μτφ Μ. Σαρηγιάννης), 1st ed. 1987, Cambridge University Press, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2002.

Herdon, Marcia – McLeod, Norma, *Field manual for ethnomusicology*, Norwood editions, Norwood, 1963.

- Hood, Mantle, *The ethnomusicologist*, The Kent State University Press, Ohio, 1971.
- Hörmann, Kosta, «Narodne pjesme Bošnjaka I», Bošnačka Književnost u 100 knjiga, Sarajevo, 1888-89.
- Jackson, Bruce, *Fieldwork*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1987.
- Karadžić, Vuk, 1823, *Srpske Narodne Pjesme*, vol 2, 2nd ed. 4 vols. Belgrade, 1823.
- Kavouras, Pavlos, *Glendi and Xenitia: the poetics of exile in rural Greece (Olymbos, Karpathos)*, Διδακτορική διατριβή, New school for social research, New York, 1990.
- King, Sh., «Beyond the Pale: Boundaries in the ‘Monastirea Argeşului’», στο ed. A. Dundes, *The walled up wife*, University of Wisconsin press, London, 1996.
- Kluckhohn, Clyde, Kroeber, Alfer, *Culture: a critical review of concepts and definitions*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1952.
- Korduna, Mihailo Buvalo, *Srpske Narodne Pjesme*, II, Novi Sad, χ.χ.
- Laburthe – Tolra, Philippe – Warnier, Jean – Pierre, *Εθνολογία-Ανθρωπολογία*, Εκδόσεις Κριτική, Αθήνα, 2003.
- Lagarde, P., *Neugriechisches aus klein Asien*, Göttingen, 1886.
- Lajić – Mihajlović, Danka, *Srpsko tradicionalno epsko pevanje uz gusle kao komunikacioni proces*, Διδακτορική διατριβή, Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za etnomuzikologiju, Beograd, 2010.
- Lévi – Strauss, Claude, «Φυλή και ιστορία» (μτφ. Μανόλης Βουτυράς) στο επιμ. Δ. Μαρωνίτη, *Ο φόβος της ελευθερίας*, Παπαζήσης, Αθήνα, 1971.
- Liebrecht, Felix, “Die vergrabenen Menschen”, *Zur Volkskunde*, Heilbronn, 1879.
- Megas, Georgios, *Die ballade von der Arta-brücke*, Institute for Balkan studies, Thessaloniki, 1976.
- Merriam, Alan, *The anthropology of music*, University Press, USA, 1964.
- Milošević – Djordjević, «Themes et sujets de la poesie epique serbocroate nonhistorique et des contes et legends en prose – leur base commune –», Faculte de philology de l’ universite de Belgrade, Monographies, Tome XLI, Belgrade, 1971.
- Mjević, Mate, 1870, *Narodne pjesme I*, Zagreb, 1870.
- Narayan, Kirin, «‘Kulh’ (The waterway): A basketmaker’ s ballad from Kangra, northwest India» στο επιμ. A. Dundes, *The walled-up wife*, University of Wisconsin Press, London, 1996.

Noyes, George Rapall – Bacon, Leonard, *Heroic ballads of Servia*, Sherman French and Company, Boston, 1913.

Orahovać, Sait, *Stare narodne pjesme muslimana BiH*, 'Svjetlost', Izdavačko dužee, Sarajevo, 1976.

Papadima, Ovidiu, «Neagoe Basarab, mesterul Manole si vinzatori de umbre», *Revista de folclor*, ye. VII, București, 1962.

Papahagi, Tache, *Antilogie Aromaneasca*, Bucuresti, 1922.

Passow, Arnoldus, *Τραγούδια Ρωμαίικα, popularia carmina graeciae recentioris*, Lipsiae, 1860.

Pop, Mihai, «Nouvelles variants roumaines du chant du maître Manole. (Le sacrifice de l'emmurement)», *Romanoslavica IX*, București, 1963.

Post, Jennifer, Mary, Russell Bucknun, and Laurel Sercombe, *A manual for documentation, fieldwork and preservation*, Society for Ethnomusicology, Bloomington, 1994.

Reyes – Schramm, Adelaida, «From urban area to refugee camp: how one think leads to another», *Ethnomusicology 43*, 1979.

Sainéan, Lazare, *Les rites de la construction d'après la poésie populaire de l'Europe Orientale*, Revue de l'histoire des religions, T. 45, 1902.

Sako, Zihni, 1966, *La variante Albanaise de la ballade de l'emmurement et ses elements communs avec les variantes balkanique*, Comité National Albanais des Études Balkaniques, Tirana, 1966.

Sarudy, Gr., *Kömvives Kelemené modáya*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1899.

Sandklef, Albe, «Study in threshing-floor constructions, flail threshing traditions and the magic guarding of the house», *FFC nr 136*, Helsinki, 1949.

Schladebach, Kurt, *Die aromunische Ballade von der Artabrücke*, Ersten Jahresbericht des Instituts für runänische Sprache, Leipzig, 1894.

Sebillot, Paul, *Les travaux publics et les mimes dans les traditions et les superstitions de tous les pays*, Les Pontes. Les rites de la construction. Paris, 1894.

Skendi, S., *Albanian and south Slavic oral epic poetry*, Philadelphia, 1954.

Skerlić, J., *Otkud Vuku "Zidanje Skadra"*, Srpski knj. Glasnik, XXX, Beograd, 1908.

Skok, Petar, *Iz balkanske komparativne literature – Rumunske paralele "Zidanju Skadra"*, Glasnik Skopskog naucnog drustva, Skopje, 1929.

Spradley, James, *The ethnographic interview*, Wadsworth, U.S.A., 1979.

Srikantaiah, T., «Kerege Haara’ – a tribute», στο επιμ. A. Dundes, *The walled-up wife*, University of Wisconsin Press, London, 1996.

Stefanović, Svetislav, *Die legende vom bau der burg Skutari (ein beitrag zur interbalkanischen und vergeichenden sagenforschung)*, Revue internat. des etudes balkaniques, Beograd, 1934-35.

τ.ι., *Legenda o Zidanju Skadra*, Studije o narodnoj poeziji, 2. Izdanje, Beograd, 1937.

Subotić, Dragutin, *Yugoslav Popular Ballads, their origin and development*, The university press, Kenbridge, 1932.

Talos, Ion, «Baladă meșterelui Manole și variantele ei Transilvănene», *Revista de Folclor*, ετ. VII, no 1-2, București, 1962.

Tommaseo, Niccolò, *Canti popolari Toscani, Corsi, Illirici, Greci*, vol III, Venezia, 1842.

Tomić, J., *Otkud Vuku “Zidanje Skadra”*, Srpski knj. Glasnik, Beograd, 1908.

Tzenov, Goten, *Die abstammung der bulgaren und die urheimat der slaven*, Berlin – Leipzig, 1930.

Vargyas, Lajos, *Researches into the mediaeval history of folk ballad, chapter III: the origin of the “walled up wille”*, (1st ed. 1960), Akademiae Kiado, Budapest, 1967.

Vrabie, Gheorghe, *Balada populara romana*, Editura Academiei Republicii socialiste Romania, Bucuresti, 1966.

Wuttke, Adolf, *Der deutsche volksaberglaube der Gegenwart*, Leipzig, 1925.

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ

ΤΟΥ ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Αλεξανδροπούλου, Μαρία, *Το τραγούδι του γεφυριού της Άρτας: μουσικολογική προσέγγιση*, Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 1995.

Γκουράνη, Θεοδώρα, *Μεταγραφές παραδοσιακών χορών και τραγουδιών των περιοχών Έδεσσας και Αλμωπίας (μπάντες χάλκινων πνευστών)*, Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 1998.

Μπέτσου, Κωνσταντίνα, *Δημοτικά τραγούδια της Άμπλιανης Ευρυτανίας*, Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2004.

Σαμουηλίδου, Θεολογία, *Δημοτικά τραγούδια από τα Ποτάμια της Καππαδοκίας*, Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2002.

Τσιλιπάκου, Ελένη, *Πομάκικα τραγούδια από τη Γλαύκη*, Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2007.

Τσέρνου, Πασχαλίνα, *Το Σλαβόφωνο τραγούδι στη Δυτική Μακεδονία*, Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2011.

ΠΗΓΕΣ ΔΙΑΔΙΚΤΥΟΥ

Κέντρο Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας:

http://www.kentrolaografias.gr/default.asp?V_DOC_ID=2046, πρόσβαση στις 30.07.2012.

Παιδαγωγικό Ινστιτούτο:

http://www.pi-schools.gr/progr_spoudon_1899_1999/index.php, πρόσβαση στις 20.07.2012.

Παιδαγωγικό Ινστιτούτο: [http://www.pi-](http://www.pi-schools.gr/progr_spoudon_1899_1999/1913_174.pdf)

[schools.gr/progr_spoudon_1899_1999/1913_174.pdf](http://www.pi-schools.gr/progr_spoudon_1899_1999/1913_174.pdf), πρόσβαση στις 20.07.2012.

Σύλλογος γυναικών «Το κρασοχώρι»:

http://krasochori.gr/?page_id=10, πρόσβαση στις 16.02.2012.

Σύλλογος γυναικών «Το κρασοχώρι»:

http://krasochori.gr/?page_id=125, πρόσβαση στις 16.02.2012.

Αρχείο Δόμνας Σαμίου, «Μουσικό οδοιπορικό με τη Δόμνα Σαμίου», Σκιάθος, 1976:

<http://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.shows&id=136&t=m>, πρόσβαση στις 15.09.2012.

Αρχείο Γεφυριών Ηπειρωτικών, «Το γεφύρι της Άρτας στο χορό του Στέγκου», συνέντευξη του Θόδωρου Χασάνου στο Σπύρο Μαντά:

<http://www.youtube.com/watch?v=w-zDXYticjs>, πρόσβαση στις 20.02.2012.

Νιτσιάκος, Βασίλης, «Οι Βλάχοι της Ελλάδας. Εθνική ένταξη και πολιτισμική αφομοίωση» στο Συνέδριο της Ευρωπαϊκής Εταιρίας Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα, 2006: [http://www.eens-](http://www.eens-congress.eu/?main_page=1&main_lang=de&eensCongress_cmd=showPaper&eensCongress_id=87)

[congress.eu/?main_page=1&main_lang=de&eensCongress_cmd=showPaper&eensCongress_id=87](http://www.eens-congress.eu/?main_page=1&main_lang=de&eensCongress_cmd=showPaper&eensCongress_id=87), πρόσβαση στις 20.2.2012.

ΔΙΣΚΟΙ ΑΚΤΙΝΑΣ (CD)

Ένθετο έντυπο στη δισκογραφική παραγωγή: «Τραγούδια του Πόντου», επιμ. Μ. Δραγούμης – Θ. Μωραΐτης, Φίλοι μουσικού λαογραφικού Αρχείου Μέλπωσ Μερλιέ, Αθήνα, 2003, σ.σ. 39, 78.

Ηχογράφιση στη δισκογραφική παραγωγή: «Τραγούδια του Πόντου», επιμ. Μ. Δραγούμης – Θ. Μωραΐτης, Φίλοι μουσικού λαογραφικού Αρχείου Μέλπωσ Μερλιέ, Αθήνα, 2003.

Ηχογράφιση στη δισκογραφική παραγωγή: «Τραγούδια της Καππαδοκίας», επιμ. Μ. Δραγούμης – Θ. Μωραΐτης, Φίλοι μουσικού λαογραφικού Αρχείου Μέλπωσ Μερλιέ, Αθήνα, 2002.

Ηχογράφιση στη δισκογραφική παραγωγή: «Σκοποί και τραγούδια από το Σαμμακόβι Θράκης με τον Δημήτρη Φτουχίδη», επιμ. Μ. Δραγούμης – Θ. Μωραΐτης, Φίλοι μουσικού λαογραφικού Αρχείου Μέλπωσ Μερλιέ, Αθήνα, 2009.

Ηχογράφιση στη δισκογραφική παραγωγή: «Παραλογές», επιμ. Δ. Σαμίου, Καλλιτεχνικός σύλλογος δημοτικής μουσικής Δόμνα Σαμίου, Αθήνα, 2008.

Ηχογράφιση στη δισκογραφική παραγωγή: «Τραγούδια και σκοποί των Πομάκων της Θράκης», επιμ. Δωρόπουλος, Βαγγέλης, Πολιτιστικό Αναπτυξιακό Κέντρο Θράκης, Ξάνθη, 2003.

Ηχογράφιση στη δισκογραφική παραγωγή: «Τραγούδια της Ρούμελης: Ακριτικά - Παραλογές», επιμ. Κ. Μάρκος, Αστική μη κερδοσκοπική εταιρία «Όραμα», χ.χ.

Τερζοπούλου, Μιράντα, «Παραλογές», επιμ. Δ. Σαμίου, ένθετο έντυπο της δισκογραφικής παραγωγής: Καλλιτεχνικός Σύλλογος δημοτικής μουσικής Δόμνα Σαμίου, Αθήνα, 2008.

Ηχογράφιση στη δισκογραφική παραγωγή: «Τραγούδια της Ιερισσού. ‘Αγάπη μου καλουκιρ’νή να σ’ είχα ντου χειμώνα», επιμ. Γ. Τσιριγώτης, Γ. Κόκκινος, Α. Βασιλείου, Πολιτιστικός σύλλογος «Κλειγένης», Ιερισσός Χαλκιδικής, 1999.

ΑΡΧΕΙΑ

Αγγελής, Θ., *Λαογραφικόν υλικόν εκ του Πομακικού χωρίου Ασκυρα Ξάνθης*, Κ.Ε.Ε.Λ., Αθήνα, 1961.

Αλεξανδράκης, Γ., *Λαογραφικά εκ του Πομακικού χωρίου Σατρών Ξάνθης*, Κ.Ε.Ε.Λ., Αθήνα, 1961.

Summary

The song of the “Walled-up Wife”, as it is usually called in the scientific community, constitutes a component of the tradition of the South-eastern Europe. In the Greek territory it is known and spread up to these days with the title “The Bridge of Arta” or “The Bridge of Tricha” since the majority of the greek variations refer to these two constructions. The text of the song addresses the issue of “walling”, that is to say the sacrifice of a young woman on the foundations of an imposing construction, often a bridge, a castle or a monastery, in order for this construction to be founded and not to collapse.

The researchers have been concerned with this issue since the late 19th century. The studies which have been published up to now are mainly literary. They deal with the analysis of the text and its variations, the establishment of theories about the “origin” of the song and the following transmission of the song around the other peoples on the basis of the text theme. These theories were based on the context of an ethno - centric view of science. The research conducted up to the present has revealed that the evidence is insufficient to prove both the “origin” of the song and the time during which the song took its current form. It is vital that researchers take into account the historical, political and social context of the time they study surpassing the ethno - centric view and staying unaffected by any need for supporting ideologies. Only in this way will they ever document such issues properly.

We are also unaware of an amount of important evidence which needs further investigation. The knowledge we already have on the issue is focused on the variations of the text whereas no systematic attempt has been made to highlight, within a wider group of population, the music of the variations, the analysis of their musico-poetic structure, their functionality as well as the comparative study of older and newer recordings. What is more, there are still questions to be answered regarding the singers themselves since they are the conveyors of the knowledge of this particular tradition.

In the beforehand dissertation there are 112 recorded variations coming from all geographical parts of Greece. Part of these songs comes from the Hellenic Folklore Research Centre Archive, the Archive of Music Studies Department of A.U.TH. and private collections as well. The majority of them, however, is the fruit of fieldwork carried out in the context of this dissertation. The recordings cover the period between 1959 and 2012. The variations come from the dominant ethnicity in Greece, the ethnic groups of Gagavuz, the Pomaks and the Slavophones.

It has been discovered that the song is still sung maintaining the particularities of a restricted or wider region as far as the lyrics and the melody are concerned. It is however, acknowledgeable that the process of transmission of this verbal tradition from generation to generation brings about a slow and natural evolution. Specifically, from the second half of the 20th century on, it has been found out that the process of

transmission has been reversed. That is to say, the elements of the tradition, for a number of reasons, were transmitted through written rather than spoken language. For instance, in Greece the song “of Arta’s Bridge” has been introduced in the school books and has been taught for about a hundred years in the school classrooms in the form of a text and, in some cases, accompanied by a specific melody. The variation which is taught is probably a mixture made up by N.Politis after a careful study of 50 variations that he had. Therefore, there have been occasions in which the text along with its local particularities has been replaced by N.Politis’ variation but the melody has remained the same. Hence, it is noticed that the written language, which through the educational system was transmitted to larger groups of people, has transformed the modern structure of the societies under discussion. This social transformation enhanced the changes in the process of tradition.

The recorded songs have been transcribed into the European notation in order to be analysed. During the transcription process it was noticed that some songs have common or similar melodies. Moreover, other melodies which were recorded in specific communities did not have any variations. These findings are the criterion on the basis of which the songs have been presented. The songs with similar melodies form fourteen “melodic types” and are called “prosomoia”, whereas the rest of them which have nothing in common with other melodies of the research are called “idiomela”. In both cases the variations are presented and grouped as per geographical region.

The analysis of the text and the examination of the musico-poetic structure led to numerous conclusions. As far as the verse is concerned, most of the variations in the greek territory have the form of iambic decapentasyllable. There have also been recorded texts in decasyllable as well as in asymmetrical verse which were sung by ethnic groups. The importance of “tsakismata” is crucial as regards the formation of the melody-text relation. The comparative study of the variations gave four general types of strophes each presenting separate variations and particularities with respect to the position, the kind and the function of the “tsakismata” on the one hand and the structure and development of the melodic phrases on the other. The study of the “tsakismata”, brought about the need for categorization of the “tsakismata” themselves as well as the formation of relevant types. Furthermore, through the examination of the “tsakismata” new syllabic units which are developed in the text of the songs have been discerned. In addition to this, new metric units have also been discerned calling for a new approach in the examination and the contrastive analysis of the text stresses and melody.

Apart from the analysis of the musico-poetic structure and the examination of its individual components the study aimed at comprehending the functionality of the variations too. Looking into the evidence that have arisen, a large part of the recorded songs is related to ritual dances of Christian celebrations. The dances related to the celebration of Easter cover the major part of recordings as well as the larger geographical region where they have been met. On the other hand, dances related to

the celebrations of Aghia Paraskevi, Epiphany and Carnival cover a minor part of the collected songs. Some of the variations are danced in the communities in terms of feasts not related to any particular celebration. In this study a considerable number of recordings of “table” songs have been collected and one specific variation was found to be sung as a “moiroloi” (mourning song).

In the beforehand study a historical reflection with reference to the evolution of the theme variations of the song “of Arta’s Bridge” in South-eastern Europe has been achieved, emphasizing and aiming at songs that have been recorded in the greek region during the years 1959-2012. There has also been an attempt to study and analyse the individual elements of the musico-poetic structure and their functionality as well. Similar attempts from the point of view of ethnomusicology can be made in all Balkan countries. Such attempts should aim at the creation of a thematic catalogue of the recorded variations on the one hand and at the conduct of a comparative study of the songs on the basis of their structure, content and functionality. If such an attempt is completed it will certainly contribute, to a great extent, to the deep comprehension of the reasons why the theme of the song has always been a meaningful point of reference in the tradition of the peoples of South-eastern Europe.

