

CROSSROADS

ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI - FACULTY OF FINE ARTS
SCHOOL OF MUSIC STUDIES



IMS REGIONAL ASSOCIATION
FOR THE STUDY OF MUSIC OF THE BALKANS



GREECE AS AN INTERCULTURAL POLE OF MUSICAL THOUGHT AND CREATIVITY



INTERNATIONAL MUSICOLOGICAL CONFERENCE
JUNE 6-10, 2011

CONFERENCE PROCEEDINGS

THESSALONIKI 2013

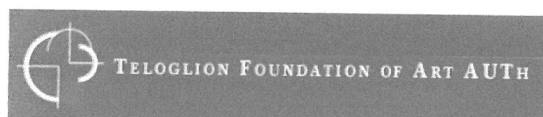
International Musicological Conference

**Crossroads | Greece as an intercultural pole of
musical thought and creativity**

Aristotle University of Thessaloniki
School of Music Studies

International Musicological Society (I.M.S.)
Regional Association for the Study of Music of the Balkans

Thessaloniki, 6-10 June 2011



CONFERENCE PROCEEDINGS

Edited by

**Evi Nika-Sampson, Giorgos Sakallieros,
Maria Alexandru, Giorgos Kitsios, Emmanouil Giannopoulos**

Thessaloniki 2013

Proceedings of the International Musicological Conference

Crossroads | Greece as an intercultural pole of musical thought and creativity

<http://crossroads.mus.auth.gr>

Edited by Evi Nika-Sampson, Giorgos Sakallieros, Maria Alexandru, Giorgos Kitsios & Emmanouil Giannopoulos

E-Book design & editing: Giorgos Sakallieros

Electronically published by the School of Music Studies, Aristotle University of Thessaloniki

<http://crossroads.mus.auth.gr>

<http://www.mus.auth.gr>

ISBN: 978-960-99845-3-9

© Copyright 2013, School of Music Studies A.U.Th. & the authors

Crossroads Organizing Committee

- Tilman Seebass, Professor of the Institute of Musicology, University of Innsbruck, Austria. Former President of the International Musicological Society (IMS).
- Alexandra Goulaki-Voutyra, Professor of the School of Music Studies of the Aristotle University of Thessaloniki.
- Evi Nika-Sampson, Associate Professor and Head of the School of Music Studies of the Aristotle University of Thessaloniki.
- Katy Romanou, Associate Professor of the School of Music Studies of the National and Kapodistrian University of Athens / School of Arts & Education Sciences of the European University of Cyprus.
- Jannis Kaimakis, Associate Professor of the School of Music Studies of the Aristotle University of Thessaloniki.
- Maria Alexandru, Assistant Professor of the School of Music Studies of the Aristotle University of Thessaloniki.
- Giorgos Sakallieros, Assistant Professor of the School of Music Studies of the Aristotle University of Thessaloniki.

- Internet consultant and chief of *Crossroads* web page: Dimitrios Adamos, School of Music Studies, Aristotle University of Thessaloniki.

Crossroads Advisory Board (International Reviewing Committee)

- Dorothea Baumann, University of Zurich (Switzerland)
- Rudolf Brandl, Austrian Academy of Sciences (Austria)
- Achilleas Chaldeakis, National and Kapodistrian University of Athens (Greece)
- Kostas Chardas, Aristotle University of Thessaloniki (Greece)
- Dinko Fabris, University of Basilicata (Italy), President of the International Musicological Society (IMS)
- Constantin Floros, University of Hamburg (Germany)
- Dimitrije Golemović, University of Arts in Belgrade (Serbia)
- Christian Hannick, University of Wuerzburg (Germany)
- Malena Kuss, University of North Texas (USA)
- Nikos Maliaras, National and Kapodistrian University of Athens (Greece)
- Melita Milin, Institute of Musicology, Belgrade (Serbia)
- Julian Rushton, University of Leeds (UK)
- Jim Samson, Royal Holloway, University of London (UK)
- Christian Speck, University of Koblenz-Landau (Germany)
- Danae Stefanou, Aristotle University of Thessaloniki (Greece)
- Dimitrios Themelis, Aristotle University of Thessaloniki (Greece)
- Alvaro Torrente, Complutense University of Madrid (Spain)
- Costas Tsougras, Aristotle University of Thessaloniki (Greece)
- Mirjana Veselinović-Hofman, University of Arts in Belgrade (Serbia)
- Demetre Yannou, Aristotle University of Thessaloniki (Greece)

TABLE OF CONTENTS

Evi Nika-Sampson – Crossroads Greece as an intercultural pole of musical thought and creativity. An introduction to the Conference Proceedings	xi
KEYNOTE LECTURE	
Constantin Floros – The Influence of Byzantine Music on the West	1
PANELS	
PANEL I: <i>Contemporary Ethnomusicological Knowledge in Greece: Young Scholars Reflecting on Experience and Ethnography, the Academy and the Field</i>	13
I. Eleni Kallimopoulou - Ethnomusicological Student Fieldwork in the City of Thessaloniki: Cultural Difference and Cultural Politics in the Field and the University	15
II. Harris Sarris - The 'Greek clarinet' in Thrace revisited: A contemporary ethnomusicological perspective	23
III. Alexandra Balandina - A Greek ethnomusicologist doing fieldwork in the Middle East returns home: Encounters and trajectories in contemporary Greek academia	31
PANEL II: <i>Music in Greece during the 1940s</i>	51
I. Katy Romanou - Occupied by the most musical people in Europe; a musical Greek tragedy	53
II. Alexandros Charkiolakis - The Athens Conservatoire Symphonic Orchestra – State Orchestra of Athens during the Occupation period: repertoire and political conclusions	63
III. Sofia Kontossi - The Greek National Opera during the Axis Occupation and the beginnings of the Greek Civil War through the activity of the conductor Leonidas Zoras	71
IV. Myrto Economides - Manolis Kalomiris during the 1940s	89
PANEL III: <i>Teaching tonal and contemporary composition as an issue of internationalization and modernism in Greek music: Editing Yannis A. Papaioannou's (1910-1989) educational corpus</i>	97
I. Demetre Yannou - The editorial problems of the material	99
II. Costas Tsougras - Y. A. Papaioannou's educational corpus – A creative approach to tonal composition teaching	109
III. Kostas Chardas - Teaching modernism in Greece: Techniques and ideas crossing the compositional and educational work of Papaioannou since 1950	133

FREE PAPERS - Papers appear in alphabetical order (by first author's last name)

Minas I. Alexiadis - The "Hellenikon" (Ελληνικόν) and the "Elinikon" (Ελινικόν) issue, in Leoš Janáček's opera <i>The Makropoulos affair</i>	147
Spyridon Antonopoulos - Manuel Chrysaphes and his <i>Treatise: Reception History</i> , a Work in Progress	153
Thomas Apostolopoulos – Production fields of theoretical terminology of the Psaltiki	173
George Athanasopoulos – The Fall of Ancient Greek Notation - social change in the Ancient World	181
Anna Babali - Musical interrelations between Serbia and Greece: The case of the <i>Seven Balkan Dances</i> for the piano by Marko Tajčević and the piano set <i>Greek Dances</i> by Georgios Kasassoglou	191
Irini Beina - Ethnographic film as a methodology tool and product of ethnomusicological research	203
Angela Bellia - Musical Instruments and Funerary Rites in a Western Greek Colony: the case of Locri Epizefirii (VI-IV c. B.C.)	217
Yannis Belonis - Marios Varvoglis' (1885-1967) chamber music	229
Gordana Blagojević - Byzantine music as a driving force of music creativity in Belgrade today	237
Spyros Bonelis – The unfinished avant-garde of Jani Christou	245
Irina Chudinova - Greek Chant in the Russian North	251
Zamfira Dănilă - The publication of Ghelasie the Bessarabian's music - an invaluable restitution for Romanian psaltic music	259
Nektaria Delvinioti – Manolis Kalomiris' relationship with cultures, artists, political factors	275
Dimitrios Delviniotis & Georgios Kouroupetroglou - DAMASKINOS: The Prototype Corpus of Greek Orthodox Ecclesiastical Chant Voices	289
Lampros Efthymiou - The lavta: Origins and evolution; its relation to the old type of Greek lute	303
Demosthenes Fistouris - The Tetrachords - archetype structural composing unit - in the opera, as an aesthetical element of orientalism, exoticism, folklorism and inspiring resource for European composers, furthermore as an experiential element of national identity or, especially, as a mannerism tool for Greek composers	315
Ioannis Fulas - Researching the early work of the composer Dimitri Mitropoulos: some historical and analytical remarks on his <i>Un morceau de concert</i> for violin and piano	339
Filomena Gagliardi - Aristotle and the strength of music	347
Amaya Sara García Pérez - Ptolemy, pipes and shepherds	357

Oliver Gerlach - Crossroads of Latin and Greek Christians in Norman Italy. Byzantine Italy and Reciprocal Influences between Greek and Latin Chant (11 th -13 th Century)	375
Stamatia Gerothanasi - Cross-cultural interactions between Greeks and Italians. Musical dramaturgy in <i>The Afternoon of Love</i> of Marios Varvoglis	403
Alexandra Goulaki-Voutyra - <i>Τυφλός ανήρ, οικεί δε Χίω ένι παιπαλοέσση</i>	413
Stela Guțanu - The Monastery of New Neamț – the sacred river that flew in the ocean of Romanian history	427
Maria Hnaraki & Yannis Sabrovalakis - Traditional Cretan rhyming couplets at Greek, artistic compositions: from D. Mitropoulos' <i>Cretan Feast</i> (1919) to G. Koumentakis' <i>Amor Fati</i> (2007)	435
Kyriakos Kalaitzidis - Kratemata and Terenüm – “Parallel Lives”	449
Kostas Kardamis - Ionian (Septinsular) composers and Classical Antiquity: Revisiting the past or legitimising the present?	453
Olga Kolokitha - Views of Greece as an intercultural pole of musical thought and creativity and young Greek professional musicians: the cultural policy and management perspective	465
Meri Kumbe - The historical developement of Byzantine music in Albania from 1900 until today	473
Irmgard Lerch-Kalavrytinis - Frank Choisy (1872-1966) – a Swiss-Belgian composer in Greece	481
Katerina Levidou - Rethinking “Greekness” in Art Music	503
Benjamin R. Levy - “A Form that Occurs in Many Places” - Clouds and Arborescence in <i>Mycenae Alpha</i>	515
Guang-rui Lu - Western Music Philosophy via Ancient Greek Spirit and Contemporary Chinese Symphonies	525
Nikos Maliaras - Some Western European Musical Instruments and Their Byzantine Origin	533
Rev. Gabriel Mândrilă - Saint John of Damascus: The Byzantine Music Notation and the Theology of Holy Icons	545
Eva Mantzourani - A reappraisal of Nikos Skalkottas's dodecaphonic compositional techniques	553
Nataša Marjanović - <i>Great Chant</i> in the Liturgical Practice of the Serbian Orthodox Church	569
Daphne Mavridou - Types of melisma in the traditional songs of central Macedonia, Greece	581
Vesna Mikić - Whose are these songs? Serbian/exYu and Greek input in Balkan's popular music	599
Melania Elena Nagy - Greek Manuscript O. 354 from the Library of the Romanian Academy, Cluj-Napoca	607
Matthias Nikolaidis - Myth as structure in the works of Richard Wagner	619
Panagiotis Ch. Panagiotidis – Byzantine Chant Notation in the English Language	631
Mema Papandrikou - The santouri in Greece between 1799-1800. Is it an Ottoman or a European dulcimer?	653

Roksanda Pejović - Possible Baroque Influences on the Representations of Musical Instruments in 17 th and 18 th Century Serbian Art	667
Tijana Popović Mladjenović - Ariadne's Thread of Hofmannsthal's and Strauss's Opera in the Opera, or the Labyrinth of the Crossroads of European Cultural History	681
Massimo Raffa - The Study and Teaching of Harmonic Science in the Age of Neo-Platonism: A Preliminary Approach	699
Anna-Maria Rentzeperi-Tsonou - Marios Varvoglis, "The Muleteer song" (1905) and "Eurycome" (1906), songs for voice and piano	707
Giorgos Sakallieros - A decisive step to prewar Greek musical modernism: Dimitri Mitropoulos' <i>Ostinata</i> for violin and piano (1926-27)	725
Anastasia Siopsi - A comparative study of music written for productions of ancient Greek drama in modern Greece and Europe (1900-1970)	743
Philip Gregory Sougles - Gina Bachauer, a forgotten artist: Negligence or political taboo?	755
Demosthenis Spanoudakis - The Sticheron <i>Today is hanged on wood - Σήμερα κρεμάται επί ξύλου</i> . Comparative musical analysis based on the Temporal-Evolution-of-the-Average-Pitch approach	765
Isavella Stavridou - Zur Transformation einer antiken Heroine in der Moderne: Die szenische und musikalische Interpretation der Klytämnestra im 20. Jahrhundert	787
Agamemnon Tentis – Elements of neo-Hellenic proto-musicology in the 'Great Theoreticon of Music'. A study of the main treatise of Chrysanthos from Madytos in the light of two writings by Gary Tomlinson	795
Polyxeni Theodoridou - Emiliios Riadis (1880-1935) - Yannis A. Papaioannou (1910-1989): Greek representatives of orientalism	819
Athanasios Trikoupis - Greek composers in the 20 th century. European influences in their work	843
Pavlos Tsakalidis – Three-chord modes in Greek folk music	853
Mirjana Veselinović Hofman - Temporal Capacities of the Visual in the Representation of a Piece of Music on the Screen	867
George Vlastos - Incidental Music for Ancient Greek Dramas in <i>fin-de-siècle</i> Paris	875
Stella Voskaridou Economou - Communicating Greekness in filmed tragedy "out of the spirit of music"	893
George Zervos - Two Greek composers on the crossroads of two traditions: Nikos Skalkottas, Iannis Xenakis	907
Vasiliki Zlatkou - Petros Petridis, <i>Trio</i> for piano, violin and violoncello (1934): the relation of sonata form with modality and its interaction with European and Hellenistic influences of 20 th century music	919
Μαρία Αλεξάνδρου (Alexandru) - Παρατηρήσεις για την ανάλυση, υφή και μεταισθητική της Βυζαντινής Μουσικής. Ο ύμνος <i>Σιγησάτω πάσα σὰρξ βροτεία</i>	933
Εμμανουήλ Στ. Γιαννόπουλος (Giannopoulos) - Η σύνθεση <i>Δύναμις</i> του Τρισαγίου ύμνου του πρωτοψάλτη Ξένου Κορώνη. Από τον 14 ^ο στον 21 ^ο αιώνα	963

Βασιλική Γούση (Gousi) - Τρύφων Γ. Γερόπουλος: Ένας κορυφαίος εκπρόσωπος της Εκκλησιαστικής Ψαλτικής Τέχνης στη Μαγνησία	985
Ιωάννης Ζαρίας (Zarias) - Η Καταγραφή της Διαποίκισης στην Ελληνική Παραδοσιακή Μουσική από την Ευρεία Διάδοση της Δυτικής Σημειογραφίας και Μετά	993
Κωνσταντίνος Χ. Καραγκούνης (Karagounis) - Ένας αυτόγραφος κώδικας του Απόστολου Κώνστα Χίου, ανακαλυφθείς πρόσφατα στα Άνω Λεχώνια Πηλίου της Μαγνησίας	1007
Αντώνης Ι. Κωνσταντινίδης (Konstantinidis) - Οι "κλασικές" βάσεις της μεταρρύθμισης. Ιδεολογικές και τεχνικές προσεγγίσεις της νέας Ψαλτικής θεωρίας	1041
Γεώργιος Ν. Κωνσταντίνου (Konstantinou) - Τό Σύντομο Αναστασιματάριο του Πέτρου Πελοποννησίου	1055
Ιωάννης Λιάκος (Liakos) - Μοναχός Θεοφάνης Παντοκρατορινός. Ένας εξηγητής της προ Χρυσανθικής περιόδου	1077
Αγγελική Λιβέρη (Liveri) - Κύμβαλα και κυμβαλίστριες από αρχαία ελληνικά ιερά	1087
Μαρία Ντούρου (Dourou) - Γιάννη Ανδρέου Παπαϊωάννου, <i>Τρεις Βυζαντινές Ωδές για σοπράνο και ενόργανο σύνολο: αντικατοπτρισμοί του βυζαντινού μέλους στο προσωπικό ιδίωμα του συνθέτη</i>	1119
Πέτρος Παπαεμμανουήλ & Γρηγόρης Παπαεμμανουήλ (Papaemmanouil & Papaemmanouil) - Η μουσική παράδοση στα χωριά του Φαλακρού Δράμας. Καταβολές – Επιρροές	1131
π. Νεκτάριος Πάρης (Rev. N. Paris) - Τροπάριο τῆς Ἀκολουθίας τῶν Παθῶν στὸ Χφ. Κύκκου 4	1147
Καλλιόπη Στίγκα (Stiga) - Βυζαντινή παράδοση και νεοελληνική ποίηση συνδιαλέγονται στο έργο του Μίκη Θεοδωράκη	1169
Ναυσικά Τσιμά (Tsimia) - Συνοπτική γραμματική..., Ν (Νικόλαος) Φλογαΐτης, Εθνική τυπογραφία, Αίγινα, 1830: ένα πολύπλευρης σημασίας τεκμήριο	1175
Σοφία - Μαριάνθη Χαλκιαδάκη (Chalkiadaki) - Ο Αθήναιος ο Ναυκρατίτης ως μοναδική πηγή για τη μελέτη αρχαίων εγχόρδων μουσικών οργάνων	1189
Αγλαΐα Χατζάρα (Chatzara) - Η προφορική παράδοση στη Βυζαντινή Εκκλησιαστική Μουσική	1201

Η μουσική παράδοση στα χωριά του Φαλακρού Δράμας. Καταβολές – Επιρροές

Πέτρος Παπαεμμανουήλ

(Petros Papaemmanouil)

Τμήμα Ποιμαντικής και Κοινωνικής Θεολογίας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (Greece)

papaemmanouilpetros@gmail.com

Γρηγόρης Παπαεμμανουήλ

(Grigoris Papaemmanouil)

Άρχων Πρωτοψάλτης της των Αλεξανδρέων Εκκλησίας (Egypt)

greg@papaemmanouil.gr

Abstract. The Musical Tradition in the Villages of Falakron-Drama. Origins & Influences. The musical tradition of the region is designated by its own "authenticity", free from impurities and sophisticated urban elements, since the homogeneous populations of the region have formed small communities focusing on tradition, not only in music, but also in the way of thinking and behaviour in their daily life. Therefore, their relationship to tradition, which they face with respect, is experiential, ensuring in this way "a smooth continuation" from generation to generation; from the older to the younger ones.

The main purpose of this notice is to highlight the archetypal elements found in the local musical tradition, concerning the instruments, rhythms and melodies, as well as the influences imposed on the region. These came as a result of people relocations, occurred mainly in the 19th century, where people moved from Epirus to the area of Falakron. These influences are obvious in the musical tradition of Volakas, since the accompanying consonance is preserved in the specific melodies, known as isokratema, one of the key features of the polyphonic musical tradition of Epirus.

The proximity to the Bulgarians and their imposition as invaders in many cases constitutes another parameter, which to some extent has influenced the music culture of the region. The above factors added a wider Balkan colour to certain rhythms and this is reflected in the dialect, in some songs and names of dances (pousinitsa, baidouskino, raiko), indicating a wider Balkan origin and their existence on both sides of the borders.

1. Εισαγωγή

Ο λαϊκός πολιτισμός της περιοχής της Δράμας, όπως βέβαια και ολόκληρου του βορειοελλαδικού χώρου, παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον, όχι μόνο, για τον πλούτο και την ενάργεια των επιμέρους μορφών του, αλλά και για τον απόηχο ή καλύτερα την επιβίωση στοιχείων της αρχαιοελληνικής και βυζαντινής παράδοσης.

Ρυθμοί, μελωδίες, έθιμα, δρώμενα, μουσικά όργανα, ακόμα και το χόρδισμά τους, μαρτυρούν τη συνέχιση του νήματος που συγχρονίζεται με τις μέρες μας. Ένα νήμα που, σύμφωνα με τα ευρήματα της σκαπάνης των αρχαιολόγων, η αρχή του εντοπίζεται στους προϊστορικούς χρόνους. Η πληροφόρηση που αντλούμε από αυτά, δεν περιορίζεται μόνο στην ύπαρξη ζωής και στην κατοίκηση της περιοχής, αλλά, μας παρέχουν τη δυνατότητα να ιχνηλατήσουμε στις δραστηριότητες και τις ασχολίες των κατοίκων, καθώς επίσης και στη μεταξύ τους επικοινωνία.¹

¹ Χάιδω Κουκούλη – Χρυσανθακάκη, «Η Δράμα και η περιοχή της από τη Νεολιθική εποχή ως τα τέλη της Αρχαιότητας. Παρατηρήσεις στον Αρχαιολογικό Χάρτη του Νομού Δράμας», *Η Δράμα και η Περιοχή της, Ιστορία Πολιτισμός, Β' Επιστημονική Συνάντηση*, Πρακτικά, Δράμα 18-22/5/94, 33-68, εδώ 39.

Κάποια από τα ευρήματα, όμως, αποτελούν εχέγγυο και ασφαλές συμπέρασμα για τις καταβολές της μουσικής παράδοσης και των εθίμων του τόπου. Στα τέλη της δεκαετίας του 1990, οι υποψίες των αρχαιολόγων για τη λατρεία του Θεού Διόνυσου στην περιοχή μετατράπηκαν σε εδραία και αποκρυσταλλωμένη άποψη, μη δεχόμενη αμφισβητήσεις πλέον, καθώς η σκαπάνη τους ανέσυρε στην επιφάνεια το ιερό του.

Σύμφωνα με τη μυθολογία, στον κάμπο της Δράμας, στη «χρυσή πεδιάδα», όπως την ονόμασαν κάποτε, οι μαινάδες κατασπάραζαν το θεϊκό Ορφέα, γιατί τις αγνόησε και περιφρόνησε το Θεό τους Διόνυσο και τα μυστήριά του.²

Όπως είναι σε όλους μας γνωστό, η λατρεία του Θεού Διόνυσου σχετίζεται με τους εορτασμούς της βλάστησης, της ιερής τρέλας που προκαλεί η πόση του οίνου και της γονιμότητας. Κοινό στοιχείο στις λατρευτικές πράξεις του είναι η έκσταση, η μεταμφίεση και ενίοτε η οργιαστική φρενίτιδα, που απελευθερώνει από τις φροντίδες της καθημερινότητας.³ Επίσης, η οργανοπαιξία που τις επενδύει μουσικά βασιζόμενη στη «ζυγιά» αυλός – κρουστά, είναι ένα άλλο κοινό στοιχείο που συναντιέται στις λατρευτικές πράξεις.⁴ Βέβαια, στις αρχές του 2^{ου} π.χ. αιώνα ο αυλός παραχωρεί τη θέση του στον άσκαυλο (γκάιντα), εξαιτίας του γεγονότος ότι ο ήχος του είναι πιο οξύς και δυνατός και άρα καταλληλότερος να καλύψει τις ανάγκες των εορταστικών εκδηλώσεων της υπαίθρου.⁵

Όλα αυτά τα στοιχεία της λατρείας του Θεού Διόνυσου, θα μας δώσουν τη δυνατότητα να αντιληφθούμε ότι μουσικές και τελετουργικά έθιμα της περιοχής της Δράμας, λειτουργούν στο φυσικό τους χώρο. Η μουσική παράδοση της Δράμας, παρουσιάζει ποικιλότητα σε ρυθμούς και μελωδίες, διασώζοντας μάλιστα, αρχαιοελληνικούς πόδες. Τα όργανα που χρησιμοποιούνται είναι ο άσκαυλος (γκάιντα), η ντόπια μακεδονίτικη λύρα και ο νταχαρές ή νταϊρές, όπως είναι ευρέως διαδεδομένος.

2. Όργανα

2.1. Άσκαυλος (Γκάιντα)

2.1.1. Ιστορία

Σύμφωνα με τις πηγές, τόσο φιλολογικές όσο και εικονογραφικές, ο άσκαυλος εμφανίζεται στην Ελλάδα στα μέσα του 2^{ου} π.Χ αιώνα.⁶ Έρχεται από την Εγγύς Ανατολή και εδραιώνεται στην ελληνική μουσική πραγματικότητα, εκτοπίζοντας σε πολλές περιπτώσεις τον αυλό, που η ύπαρξή του μαρτυρείται από τον 8^ο π.Χ. αιώνα.⁷

² Ροζάννα Λαδά, *Μουσικοί Θησαυροί Δράμας*, Έκδ. Δ.ΕΚ.ΠΟ.Τ.Α. Δήμου Δράμας, 5.

³ www.el.wikipedia.org

⁴ Νίκος Παπαχατζής, *Ο Διόνυσος στη Παγκόσμια Μυθολογία* (Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1989), 133.

⁵ M.L.West, *Αρχαία Ελληνική Μουσική* (Αθήνα: Εκδ. Παπαδήμα, 1999), 151.

⁶ «... Έκτοτε, η παρουσία του στον Ελλαδικό χώρο και τον Ελληνισμό της Εγγύς Ανατολής τεκμηριώνεται από πολλές εικονογραφικές και φιλολογικές πηγές, από τις οποίες αναφέρουμε τις πιο σημαντικές: τη μικρογραφία ελληνικού χειρογράφου του 11^{ου} αι., όπως και τη μαρτυρία του Πέρση φιλοσόφου Αβικέννα (Ίμπν Σινά) τον ίδιο αιώνα.» Φοίβος Ανωγειανάκης, *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα* (Αθήνα: Έκδ. Μέλισσα, 1991), 198.

⁷ Σόλων Μιχαηλίδης, *Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής* (Αθήνα: Έκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2003), 59.

Φαίνεται πως συνιστούσε όργανο της κατώτατης κοινωνικής διαστρωμάτωσης, καθώς οι μαρτυρίες που διαθέτουμε, σαφείς μεν, πενιχρές και περιορισμένες όμως, αφορούν σε συγκεκριμένες εορταστικές τελετουργίες και εκδηλώσεις. Γι' αυτό και θεωρούνταν όργανο «αναξιοπρεπές».⁸

Σήμερα, το συναντούμε στη Μακεδονία (κυρίως στην Ανατολική) και τη Θράκη, ως γκάιντα και στη νησιωτική Ελλάδα ως τσαμπούνα.⁹

2.1.2. Κατασκευή¹⁰

Η γκάιντα, φτιάχνεται κατά κανόνα από εκείνον που την παίζει, τον «γκάιντατζη». Αποτελείται από το ασκί, που ονομάζεται και τουλούμι, τη βαλβίδα, το ίσο ή μπάσο και την παίχτρα.

Το ασκί, προέρχεται από δέρμα μικρού κατσικιού έως 15 κιλά (ουλάκι), το οποίο ύστερα από ειδική κατεργασία και αφού μείνει για 10 ημέρες σε κτηνοτροφικό αλάτι, παίρνει την τελική του μορφή.

Η βαλβίδα, το ίσο και η παίχτρα κατασκευάζονταν από ξύλο μηλιάς και κυρίως μουριάς, «επειδή μπορεί να δουλευτεί πιο άνετα», όπως μας λέει χαρακτηριστικά ο κ. Δημήτρης Κώττας.

Στα δύο μπροστινά ποδαράκια δημιουργούνται δύο εγκοπές, στις οποίες προσαρμόζεται ξύλο για να δεχτεί το ίσο και τη βαλβίδα. Η ίδια επεξεργασία γίνεται και στο λαϊμό, με τη μόνη διαφορά ότι στην εγκοπή τοποθετείται κέρατο για να δεχτεί την παίχτρα. Το πίσω μέρος του δέρματος, δένεται με προσοχή και πολύ καλά, «για να μην ξεφυσάει το όργανο», όπως χαρακτηριστικά μας αναφέρουν.

2.2. Λύρα

2.2.1. Ιστορία

Η λύρα είναι το μοναδικό έγχορδο όργανο που η ύπαρξή της μαρτυρείται στον Μινωικό και Μυκηναϊκό Πολιτισμό. Το γεγονός αυτό φαίνεται να προοιωνίζεται την κυριαρχία της στην κλασική Ελλάδα, όπου μόνο οι αυλοί μπορούν να τη συναγωνιστούν σε σπουδαιότητα και όπου όλα τα άλλα όργανα προσλαμβάνουν περιθωριακή μόνο σημασία.¹¹

Η σπουδαιότητα της αποκαλύπτεται και από τους μύθους που θέλουν δύο από τους Ολύμπιους Θεούς να σχετίζονται μαζί της. Τον Ερμή και τον Απόλλωνα, που ο καθένας όμως αντιμετωπίζει το όργανο με διαφορετική λογική.¹² Επίσης, η επιλογή της ως

⁸ West, *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, 116.

⁹ Ανωγειανάκης, *Λαϊκά Όργανα*, 183, 198.

¹⁰ Οι πληροφορίες που παραθέτουμε για την κατασκευή της γκάιντας, προέρχονται από συνέντευξη που μας παραχώρησε ο λαϊκός εμπειροτέχνης κ. Δημήτριος Κώττας, κατά τη διάρκεια επιτόπιας μελέτης και καταγραφής στο χωριό Καλή Βρύση Δράμας. Η συνέντευξη διατηρείται στο προσωπικό μας αρχείο και είναι προς δημοσίευση.

¹¹ West, *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, 69.

¹² «...Για τον Ερμή είναι ένα ευχάριστο δημιούργημα που επιτρέπει την απολαυστική μελοποιία και αντιπροσωπεύει κυρίως ένα ανταλλάξιμο είδος. Θα έλεγε κανείς ότι για τον κατασκευαστή της (Ερμή), η λύρα αποτελεί μια μηχανή, που έχει προορισμό να γίνει αντικείμενο διαπραγματεύσεων, αντίτιμο κλοπής, εμπορικό άλλοθι. Για τον Απόλλωνα σχετίζεται άμεσα με βασικούς χώρους της θεϊκής του

βασικό όργανο για την εκμάθηση της αρχαίας ελληνικής μουσικής και η σύνδεσή της με τη θεωρία της μουσικής, ως εποπτικό όργανο, αποτελεί άλλη μια ουσιαστική και πραγματική απόδειξη για τη σπουδαιότητά της. Η λύρα ήταν το «εθνικό όργανο» της ελληνικής αρχαιότητας, το όργανο του μαθητή αλλά και του εραστή της τέχνης της μουσικής.¹³ Ό,τι είναι σήμερα το πιάνο για την εκμάθηση της δυτικής – ευρωπαϊκής μουσικής, ήταν η λύρα στη μουσική εκπαίδευση της αρχαίας Ελλάδας.

Βέβαια, τη συνέχιση του οργάνου από την αρχαιότητα ως τις ημέρες μας, μόνο η ονομασία της τη φανερώνει, καθώς διαθέτουμε μαρτυρίες για το διαφορετικό τρόπο κατασκευής (από όστρακο χελώνας στην αρχαία Ελλάδα), τον αριθμό των χορδών (σύμφωνα με ορισμένους συγγραφείς είχε τρεις, κατ' άλλους τέσσερις και κατ' άλλους επτά) και τέλος τον τρόπο που παίζονταν και κρατιόταν από τους λυριστές.¹⁴ Μαρτυρίες για τη σημερινή μορφή της αχλαδόσχημης λύρας ανιχνεύονται σε μία αναφορά του Πέρση Ibn Kurdadhbih προς το χαλίφη Al-Mutamid για τα μουσικά όργανα των Βυζαντινών, στο τέλος του 10^{ου} αιώνα. Σήμερα, τη συναντάμε στην Κωνσταντινούπολη, στη Θράκη, στη Μακεδονία, στην Κρήτη, στην Κάρπαθο και στα Δωδεκάνησα, με ορισμένες κατά τύπους διαφορές.¹⁵

2.2.2. Κατασκευή¹⁶

Η ντόπια μακεδονίτικη λύρα κατασκευάζεται από τον ίδιο τον λυράρη και αποτελείται από το σκάφος ή σκάφη, το καπάκι, τον καβαλάρη, την ψυχή, τα κλειδιά και το δοξάρι.

Ό,τι αφορά στο σκάφος, το χέρι και την κεφαλή, έχουμε να σημειώσουμε ότι πρόκειται για ξύλο μονοκόμματο, που για την κατεργασία του ο λυράρης επιλέγει ξύλο μουριάς, επειδή «δουλεύεται πιο εύκολα και δεν απορροφά υγρασία». Το σκάφος είναι «σκαφτό» και το πάχος του είναι περίπου ένα εκατοστό, αλλά δεν είναι πάντα το ίδιο σε όλη του την επιφάνεια. Περιμετρικά είναι πιο λεπτό και στο βάθος, στον πυθμένα του, πιο χοντρό.

Το καπάκι με τα δύο μάτια προέρχεται από ξύλο πεύκου γιατί τα ίσια και πυκνά νερά που αφήνει το δέντρο δίνουν καλύτερο ήχο. «Το δέντρο που δακρύζει, τραγουδάει καλά», όπως χαρακτηριστικά μας λέει ο κ. Αβραάμ Δεμίσης. Το πάχος του περιορίζεται σε λίγα χιλιοστά και για την κατεργασία του δεν απαιτείται ιδιαίτερος κόπος, καθώς κόβεται εύκολα και ισόπαχα. Τέλος, κολλιέται πάνω στο σκάφος.

Οι χορδές είναι εντέρινες, από αρνί ή κατσίκι, που ξεκινούν από τον κορδοδέτη, ακουμπούν πάνω στον καβαλάρη και τυλίγονται στα τρία κλειδιά τα οποία έχουν μακριά λαβή. Τέλος, το δοξάρι κατασκευάζεται από τρίχες αλόγου.

ταυτότητας και θίγει καίρια και αμετάκλητα τη συναισθηματική του πληρότητα». Μεν. Χριστόπουλου, *Οι Θεότητες της Μουσικής στην Ομηρική και Αρχαϊκή Ποίηση* (Αθήνα, 1985), 128-130.

¹³Νίκος Ξανθούλης, *Αριστόξενος, Κλεωνίδης, Ανώνυμος. Η τέχνη της Μουσικής* (Αθήνα: Έκδ. Δαίδαλος, 2005), 35.

¹⁴Μιχαηλίδης, *Εγκυκλοπαίδεια*, 192-197.

¹⁵Ανωγειανάκης, *Λαϊκά Όργανα*, 270.

¹⁶Οι κατασκευαστικές λεπτομέρειες για την ντόπια μακεδονίτικη λύρα προέρχονται από συνεντεύξεις που μας παραχώρησαν οι λαϊκοί εμπειροτέχνες Αβραάμ Δεμίσης (Ξηροπόταμος), Νίκος Χαρίσκος (Ξηροπόταμος) και Θεωρή Καλτσάμης (Πύργου). Οι περιγραφές τους διατηρούνται στο προσωπικό μας αρχείο και είναι προς δημοσίευση.

Κουρδίζεται σε Λα – Λα και Μι, ή ΣΟΛ – ΣΟΛ και Ρε ή Σι ύφεση – Σι ύφεση και Φα. Η μεσαία χορδή χρησιμεύει ως Ισοκράτης και για το λόγο αυτό κουρδίζεται στη χαμηλή οκτάβα. Παίζεται πάντα «ανοιχτή» είτε με την πρώτη χορδή, είτε με την τρίτη.

2.3. Νταχαρές ή Νταϊερές

2.3.1. Ιστορία

Η ονομασία του στην αρχαιοελληνική λογοτεχνία και τέχνη είναι *τύμπανο* και δεν υπάρχουν σαφείς μαρτυρίες πριν από τον 5^ο π.Χ. αιώνα.¹⁷ Στα βυζαντινά και μεταβυζαντινά χρόνια το συναντάμε με τις ονομασίες *πληθία* και *σειστρον*, ενώ η σημερινή πανελλήνια ονομασία του είναι *ντέφι*, με εξαίρεση τη Θράκη και τη Μακεδονία που το ονομάζουν *νταϊρέ* ή *νταχαρέ*.¹⁸ Εισήχθη σίγουρα από την Ανατολή, όπου τύμπανα παρόμοιου σχήματος βρίσκονταν σε αδιάκοπη χρήση από το 2000 π.Χ. περίπου.¹⁹ Σύμφωνα, πάντως, με τις περιγραφές των πηγών και τις πληροφορίες που αντλούμε για τον τρόπο κατασκευής, ο νταχαρές σίγουρα είναι η συνέχεια του αρχαιοελληνικού τύμπανου. Η θέση αυτή ενισχύεται, αν λάβουμε υπόψη μας ότι το όργανο διατηρούσε μια κατ' αποκλειστικότητα σχέση με τις λατρευτικές πράξεις του Διόνυσου Βάκχου, της Μεγάλης Θεάς και του Σαβαζίου,²⁰ μια σχέση που διατηρείται και σήμερα, καθώς είναι κυρίαρχο όργανο σε τελετουργίες με αρχετυπικά στοιχεία.

2.3.2. Κατασκευή²¹

Αποτελείται από τη στεφάνη ή «καζνάκι», το δέρμα και τα ζίλια. Το καζνάκι κατασκευάζεται από ξύλο καρυδιάς (παραδοσιακός τρόπος) ή οξιάς (σε πολλές περιπτώσεις χρησιμοποιείται σήμερα) και η διάμετρός του είναι 48 – 50 εκατοστά και το βάθος του 10 – 12 εκ. Το δέρμα του, κατ' αποκλειστικότητα κατσίκας και μάλιστα μεγάλης σε ηλικία «για να είναι λεπτό το δέρμα της, να τεντώνει καλύτερα στο καζνάκι και να δίνει πιο διαυγή ήχο» όπως χαρακτηριστικά μας λέει ο κυρ. Άγγελος Μάρτζιος.

Το δέρμα, αφού μένει για 10 ημέρες σε σκόνη ασβέστη, αφαιρούν στη συνέχεια την τρίχα και το τεντώνουν σταυρωτά αγκαλιάζοντας όλο το καζνάκι. Η διαδικασία ολοκληρώνεται κολλώντας το δέρμα με ψαρόκολλα πάνω στον κυλινδρικό σκελετό.

Τέλος, τα ζίλια που είναι μπρούτζινα, τοποθετούνται περιμετρικά της στεφάνης σε τρία σημεία ίσων αποστάσεων.

3. Δρώμενα

Ιδιαίτερα σημαντικό προβάλλει το κεφάλαιο των τελετουργικών εθίμων που πλαισιώνουν γιορτές και δρώμενα, καθ' όλη τη διάρκεια του χρόνου, όπου εκδηλώνεται η θρησκευτικότητα με τη λαϊκή δοξασία.²² Πρέπει να τονιστεί ότι οι κάτοικοι της

¹⁷West, *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, 174.

¹⁸Ανωγειανάκης, *Λαϊκά Μουσικά Όργανα*, 132,133.

¹⁹C. Sachs, *The History of Musical Instruments* (N. Υόρκη, 1940), 76.

²⁰West, *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, 175.

²¹Συνέντευξη με το λαϊκό εμπειροτέχνη Άγγελο Μάρτζιο, κάτοικο Καλής Βρύσης Δράμας, για το Νταχαρέ ή Νταϊρέ, που πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της έρευνάς μας για τη μουσική παράδοση στα χωριά του Φαλακρού. Η συνέντευξη φυλάσσεται στο προσωπικό μας αρχείο και είναι προς δημοσίευση.

²²Κατερίνα Κακούρη, *Διονυσιακά* (Αθήνα, 1963), 1.

Δράμας τρέφουν ιδιαίτερο σεβασμό για την παράδοση του τόπου τους, η οποία παρέμεινε ακμαία ακόμα και σε καιρούς χαλεπούς, σκλαβιάς και επιβουλής αλλοεθνών.

Με ξεχωριστό ενδιαφέρον στρέφουμε την προσοχή μας στις ημέρες των Θεοφανείων, καθώς υπάρχει πλούτος εκδηλώσεων και δρώμενων, όπου κυριαρχούν το ξεφάντωμα, οι μεταμφιέσεις με τις προβιές και τα κουδούνια, οι χοροί, τα τραγούδια και οι ποικίλες αναπαραστάσεις. Όλα τα στοιχεία δείχνουν τον πρωτογενή σκοπό αυτών των εκδηλώσεων, ο οποίος δεν είναι κανένας άλλος παρά η ευετηρία, η επίτευξη δηλαδή της καλοχρονιάς στην ευρύτερη διάσταση της καλής υγείας και της πλούσιας παραγωγής.²³

Ο Βώλακας, η Καλή Βρύση, το Μοναστηράκι, ο Ξηροπόταμος, η Πετρούσα και οι Πύργοι, γίνονται τις ημέρες αυτές το επίκεντρο θεαματικών παραδοσιακών γιορτασμών με έντονο διονυσιασμό. Λύρες, γκάιντες και νταχαρέδες πλαισιώνουν και επενδύουν μουσικά τα δρώμενα με έντονους ρυθμούς και ζωηρές μελωδίες, συντελώντας αποφασιστικά στην εξωστρέφεια του δρώμενου.

4. Τα τραγούδια της περιοχής

Μέχρι σήμερα δεν έχει γίνει κάποια οργανωμένη και συστηματική έρευνα για τα τραγούδια των γηγενών κατοίκων της περιοχής.

Προσεγγίζοντας τη μουσικοχορευτική παράδοση του τόπου, μπορούμε να εξάγουμε χρήσιμα συμπεράσματα όχι μόνο για τις καταβολές της, αλλά και για την υφή της αρχαίας ελληνικής μουσικής. Ακόμη, θα διαπιστώσουμε τις επιρροές από μετακινήσεις πληθυσμών του ελλαδικού χώρου και κυρίως από την Ήπειρο, καθώς επίσης και από τη γειτνίαση με τους Βουλγάρους, που σε πολλές περιπτώσεις επιβλήθηκαν ως εισβολείς στη μακραίωνη ιστορία του τόπου.²⁴

Εξετάζοντας τις καταβολές των δημοτικών τραγουδιών της περιοχής Δράμας, θα χρειαστεί να ανατρέξουμε στα γένη ρυθμοποιίας και στα μελωδικά μοτίβα της αρχαίας Ελλάδας.

4.1. Ρυθμός

Ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός στην πραγματεία του «περί μουσικής» ορίζει ότι ρυθμός είναι το σύστημα των χρονικών αξιών που τοποθετούνται με μια συγκεκριμένη τάξη.

Το θέμα του ρυθμού απασχόλησε τους αρχαίους Έλληνες μουσικούς και μουσικοφιλοσόφους και όλοι καταλήγουν στη διατύπωση ότι ο ρυθμός σχετίζεται με τη διευθέτηση των χρονικών αξιών.

²³Λευτέρης Δρανδάκης, «Χορευτικά Δρώμενα στο Νομό Δράμας», *Η Δράμα και η Περιοχή της, Ιστορία και Πολιτισμός, Β' Επιστημονική Συνάντηση*, Πρακτικά, Δράμα 18-22/5/1994, 483-494, εδώ 486.

²⁴«... Η στάση της επίσημης Τουρκικής πολιτικής απέναντι στο χριστιανικό στοιχείο της Μακεδονίας υπήρξε καθοριστική. Ενώ γνώριζε φαινομενικά τη σπουδαιότητα του μακεδονικού ζητήματος και δεσμευόταν να συνεργασθεί με τις βαλκανικές κυβερνήσεις για τη βελτίωση της κατάστασης στη Μακεδονία, στην πραγματικότητα επιδίωξε να αποδυναμώσει με κάθε τρόπο το χριστιανικό στοιχείο και ιδιαίτερα το ελληνικό, επειδή αντιλαμβανόταν την ουσιαστική ισχύ του κυρίως στον πολιτιστικό τομέα και την κυρίαρχη οικονομική δραστηριότητά του στον μακεδονικό χώρο. Έτσι εξηγείται, γιατί σε πολλές δυναμικές ενέργειες της βουλγαρικής κίνησης, η Πύλη όχι απλά παρέμενε αδρανής στα γεγονότα, αλλά σιωπηλά βοηθούσε κιόλας, ενώ παράλληλα κατεδίωκε αμείλικτα τους Έλληνες...» Κωνσταντίνος Βακαλόπουλος, *Το Μακεδονικό Ζήτημα* (Θεσσαλονίκη: Έκδ. Παρατηρητής, 1993), 85.

Η κύρια ρυθμική μονάδα ήταν ο «Πους»²⁵ που αποτελείται από δύο ή περισσότερες συλλαβές ή χρόνους. Οι χρόνοι ή συλλαβές μπορούν να συνδυαστούν κατά τον Βάκχειο με τέσσερις τρόπους:

α) Βραχύς με βραχύ (υυ), β) μακρός με μακρό (_ _) γ) μακρός με βραχύ (_υ) και δ) άλογος με μακρό (1/2 _).²⁶

Στη σημερινή ορολογία της μουσικής ο «Πους» είναι ταυτόσημη έννοια με το μέτρο. Ένας πόδας, ή ένα μέτρο, αποτελείται τουλάχιστον από δύο συλλαβές ή δύο χρόνους. Σε κάθε πόδα-μέτρο διακρίνουμε δύο μέρη, τη θέση και την άρση. Ανάλογα με τη χρονική αξία των συλλαβών (ή σήμερα των φθογοσήμων) και τον μεταξύ τους συνδυασμό ομαδοποιούνται σε ρυθμικά γένη. Έτσι έχουμε:

- Δακτυλικό: με λόγο 2:2 δηλ. _υυ
- Ιαμβικό: με λόγο 2:1 δηλ. _υ
- Παιωνικό: με λόγο 3:2 δηλ. υυυ²⁷

Η σχέση αυτή των συλλαβών μέσα στον πόδα μπορεί να μεταβάλλεται και έτσι δημιουργούνται διάφορα είδη ποδών για κάθε γένος.²⁸ Ενδεικτικά αναφέρουμε: Ηγεμών ή Πυρρίχη, δάκτυλος, ανάπαιστος, αμφίβραχυσ, σπονδειός, ίαμβος, τροχάιος, βακχείος κ.α.

Κάνοντας την αντιστοίχιση των λόγων των αρχαίων ελληνικών ποδών με τη σύγχρονη ρυθμοποιία μπορούμε να πούμε ότι το δακτυλικό γένος αντιστοιχεί με 2/4, το ιαμβικό με 3/4 και το παιωνικό με 5/4 ή 5/8.²⁹

Στη μουσικοχορευτική παράδοση των χωριών του Φαλακρού, συναντάμε τα προαναφερόμενα γένη ρυθμοποιίας με κυριότερη έμφαση στο δακτυλικό και τις υποδιαίρεσεις του (βλ. πίνακες 1, 2, 3).

4.2. Μελωδία

Ό,τι αφορά στις μελωδίες και τα μοτίβα της δεν έχουμε ξεκάθαρη εικόνα για τη μουσική της αρχαίας Ελλάδας. Ορισμένοι ισχυρίζονται ότι η αρχαία ελληνική μουσική έχει χαθεί ολοσχερώς. Όσον αφορά στα μελωδήματα, αυτό είναι αλήθεια. Έχουμε στη διάθεσή μας μόνο μερικές δεκάδες δείγματα, που αντιπροσωπεύουν τη μουσική παραγωγή χιλίων ετών, ενώ η κατάσταση στην οποία βρίσκονται θα μπορούσε να χαρακτηριστεί άθλια, καθώς μόλις και μετά βίας παρουσιάζουν ολοκληρωμένα και «σώα» έστω και μία γραμμή.³⁰ Όλα αυτά τα σπαράγματα, στην πλειοψηφία τους συνιστούν συνθέσεις της Μετακλασικής εποχής. Επομένως, για τις μελωδίες της αρχαίας ελληνικής μουσικής αδυνατούμε να επιχειρηματολογήσουμε και να προσπαθήσουμε σύνδεση με αυτές της παραδοσιακής, όχι μόνο της περιοχής που εξετάζουμε, αλλά και ολόκληρης της ελληνικής επικράτειας.

²⁵Ο όρος προέρχεται από το βηματισμό στο χορό.

²⁶Μιχαηλίδης, *Εγκυκλοπαίδεια*, 260.

²⁷Ξανθούλης, *Η Τέχνη της Μουσικής*, 80.

²⁸Μιχαηλίδης, *Εγκυκλοπαίδεια*, 261.

²⁹Ξανθούλης, *Η τέχνη της μουσικής*, 81.

³⁰West, *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, 181.

Ωστόσο, μπορούμε να εντοπίσουμε κοινά στοιχεία ανάμεσα στην αρχαία ελληνική και τη δημοτική μουσική, από κάποιες γενικές περιγραφές που διαθέτουμε, χωρίς όμως να μπορούμε να εστιάσουμε συγκεκριμένα.

Τα μελωδικά μοτίβα της δημοτικής μουσικής διατηρούν στην πλειονότητά τους την μονοφωνία, όπως ακριβώς και η αρχαία ελληνική,³¹ με εξαίρεση τη Β. Ήπειρο, όπου κυριαρχεί το γνωστό πολυφωνικό ιδίωμα. Οι τρόποι της αρχαίας ελληνικής μουσικής παρουσιάζονται ως δρόμοι στη δημοτική μουσική παράδοση και ως ήχοι στη βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική. Βέβαια, η αντιστοίχιση δεν αφορά στα τονικά ύψη της πρώτης βαθμίδας, αλλά στο ήθος των δρόμων και των ήχων που ομοιάζουν με τους τρόπους των αρχαίων Ελλήνων.

Τέλος, η τέταρτη, η πέμπτη και η όγδοη βαθμίδα μιας κλίμακας είναι σταθερές, όπως ακριβώς συμβαίνει σε όλες τις μουσικές θεωρίες και σε όλα τα μουσικά ιδιώματα του κόσμου. Οι ενδιάμεσοι φθόγγοι είναι εκείνοι που μετακινούνται ανάλογα με τον τρόπο, δρόμο ή ήχο και την κίνηση της μελωδίας.

5. Μετακινήσεις πληθυσμών

Από τις αρχές και μέχρι το α' τέταρτο του β' μισού του 19^{ου} αιώνα παρατηρήθηκαν διάφορες μετακινήσεις πληθυσμών προς την περιοχή του Φαλακρού, κυρίως από την Ήπειρο.³² Σύμφωνα με τις προφορικές μαρτυρίες των γερόντων της περιοχής, τη ζώσα παράδοση του τόπου, πληροφορούμαστε ότι οι πληθυσμοί αυτοί μετακινήθηκαν από την Ήπειρο προς τα χωριά του Φαλακρού, επειδή θεωρούνταν ανεπιθύμητοι από τους Τούρκους διοικητές, καθώς είχαν αναπτύξει έντονη επαναστατική δράση στους τόπους όπου διέμεναν. Στους τόπους μετεγκατάστασής τους, όπως ήταν φυσικό, εκτός από το βίός τους, μετέφεραν και στοιχεία του πολιτισμού τους.

Αυτά είναι ευδιάκριτα, κυρίως, στα τραγούδια του Βώλακα, καθώς τη μελωδία συνοδεύει η συνηχητική γραμμή, το γνωστό ισοκράτημα, μια τεχνική που υπάρχει στα πολυφωνικά τραγούδια της Ηπείρου και στο εκκλησιαστικό βυζαντινό μέλος. Και ακολουθεί επακριβώς τους κανόνες της συνηχητικής λειτουργίας του που παρατηρείται στο εκκλησιαστικό βυζαντινό μέλος, καθώς εναλλάσσεται στη βάση των τετραχόρδων, ανάλογα με την κίνηση της μελωδίας, ενώ κάποιες άλλες φορές κινείται μαζί με τη μελωδία.

Παρατηρώντας ένα σχήμα πολυφωνικής μουσικής της Ηπείρου και έναν εκκλησιαστικό βυζαντινό χορό, μόνο ομοιότητες θα εντοπίσουμε ως προς τη δομή και τη συγκρότησή τους. Όπως στο πολυφωνικό σχήμα, έτσι και στο βυζαντινό χορό οι συμμετέχοντες κατέχουν διακριτούς ρόλους και λειτουργούν με συγκεκριμένο τρόπο. Μόνο ως προς την ονομασία διαφοροποιούνται. Έτσι λοιπόν, διακρίνουμε:

α) Τον Κανονάρχη στο βυζαντινό χορό, τον Ρίχτη στο ηπειρώτικο πολυφωνικό σχήμα. Ο ρόλος τους είναι να ξεκινούν το τροπάριο ή τραγούδι απαγγέλλοντας εμμελώς (recitativo) στην τονική του τροπαρίου ή του τραγουδιού.

³¹«... Οι χοροί είναι είτε ανδρικοί είτε γυναικείοι... αξίζει να παρατηρήσουμε ότι η παράλληλη αιοδή σε απόσταση διαπασών (μαγαδίζειν) είναι και η μόνη που αναγνωρίζουν οι ελληνικές πηγές ενώ αρνούνται την ύπαρξη άλλων...» West, *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, 57 (Ψευδ.- Αριστ. Προβλ. 19. 17-18).

³²Θαν. Αναγνώστου – Αχιλ. Βαγενάς, *Ο Γύρος της Ελλάδας* (Αθήνα: Έκδ. Χρήσιμα Βιβλία, 1970), 191.

β) Τον Πρωτοψάλτη – Καλοφωνάρη στο βυζαντινό χορό, τον Κλώστη ή Παρτή στο πολυφωνικό σχήμα. Ο ρόλος τους είναι να μελίζουν το τροπάριο-τραγούδι, μόλις ο Κανονάρχης-Ρίχτης τελειώσει την εμμελή απαγγελία.

γ) Τους Ισοκράτες και Χορωδούς που απαντώνται και στα δύο σχήματα, με τις ίδιες ονομασίες και ο ρόλος τους είναι παρόμοιος. Οι Ισοκράτες και στις δύο περιπτώσεις κρατούν την τονική της μελωδίας, με εναλλαγές στη βάση των τετραχόρδων ανάλογα με την κίνηση της μελωδίας, ενώ οι Χορωδοί τραγουδούν-ψάλουν τη μελωδία συνοδεύοντας τον Παρτή ή τον Πρωτοψάλτη.

Μπορούμε, λοιπόν, να επιχειρηματολογήσουμε με ασφάλεια για τη τραγουδιστική παράδοση του Βώλακα, καθώς αποδεικνύεται σαφέστατα ότι οι καταβολές της εντοπίζονται στο βυζαντινό εκκλησιαστικό μέλος και στην πολυφωνία της Ηπείρου.

6. Σλαβικές επιρροές

Είναι αλήθεια ότι η γειτνίαση και επικοινωνία γενικά, δημιουργεί αλληλεπιδράσεις όχι μόνο σε επίπεδο διαπροσωπικών σχέσεων, αλλά σε ένα ευρύτερα κοινωνικό, εθνοφυλετικό, διαπολιτισμικό.

Στην προκειμένη περίπτωση, η γειτνίαση των χωριών του Φαλακρού και της ευρύτερης περιοχής, με τη Βουλγαρία, δημιούργησε εμφανείς αλληλεπιδράσεις, εκατέρωθεν των διακρατικών συνόρων, που αφορούν στη μουσικοχορευτική παράδοση του τόπου.

Οι χοροί που συναντάμε στη περιοχή του Φαλακρού αλλά και σε ολόκληρη την Ανατολική Μακεδονία, χορεύονται κατά κύριο λόγο σε ρυθμούς του δακτυλικού και ιαμβικού γένους (δηλ 2/4 και 3/4) καθώς επίσης και σε ήδη επίτριτων και επιτετάρτων ποδών (7/8 και 9/8).³³

Ο Σίμων Καράς αναφερόμενος στα μουσικά μέτρα, γράφει: «Τόσον εις το εθνικό τραγούδι, όσον και εις τους εθνικούς χορούς, διεσώθη, εκ παραδόσεως από της Αρχαιότητος -δια του Βυζαντίου- ολόκληρο το σύστημα της αρχαίας ελληνικής ρυθμικής, που δεν έχει σχέση με τη μετρική, την τέχνη δηλαδή της ποιητικής της Αρχαιότητος, παρά το ότι λόγω της βραχύτητος ή του μήκους των συλλαβών της αρχαίας γλώσσης, οι ποιητικοί στίχοι παρουσιάζουν ανάλογα σχήματα ποδών. Δι' αυτό τόσον η μετρική όσον και η ρυθμική, έχουσι τους αυτούς όρους -τας αυτάς ονομασίας- των ρυθμικών ποδών και εκείθεν η σύγχυσις πολλών με τα θέματα αυτά ασχολουμένων».

Εκτός από τα απλά, διμερή και τριμερή μέτρα υπάρχουν τα ασύμμετρα και τα μικτά, τα οποία τα συναντάμε κυρίως στη μουσική των ανατολικών λαών, αλλά και στον ευρωπαϊκό χώρο στην περιοχή που εξετάζουμε.³⁴

Ο Μπέλα Μπάρτοκ, που πρωτοσυνάντησε τέτοιους ρυθμούς στη Βουλγαρία, τους έκανε γνωστούς ως Βουλγαρικούς, αν και πρόκειται για τα πανάρχαια ελληνικά μέτρα. Στην ιστορία του τόπου, όμως, οι γείτονες Βούλγαροι σε πολλές περιπτώσεις επιβλήθηκαν ως

³³Χρήστος Δρεμέτσικας, «Οι Ρυθμοί των Δημοτικών Τραγουδιών στους Γηγενείς Κατοίκους του Νομού Δράμας και τα Αρχαία Ελληνικά Ποιητικά Μέτρα», *Η Δράμα και η Περιοχή της, Ιστορία και Πολιτισμός, Β' Επιστημονική Συνάντηση*, Δράμα 18-22/5/1994, 441-452, εδώ 447.

³⁴Μιχαηλίδης, *Εγκυκλοπαίδεια*, 244.

εισβολείς και προσπάθησαν να μεταφέρουν στοιχεία του πολιτισμού τους και κυρίως τη γλώσσα τους. Ως ένα βαθμό τα κατάφεραν. Υπάρχουν πολλές ονομασίες χορών και τραγουδιών που μαρτυρούν τέτοιες επιρροές. Μπαϊντούσκα, ράικο, ράμνα, ιβάνα, Έλενο μόμε, είναι μερικές ονομασίες τραγουδιών και χορών που τις φανερώνουν. Μάλιστα, υπάρχουν τραγούδια με τέτοιο στίχο, που δεν είναι ακριβώς βουλγάρικος, αλλά μια ιδιότυπη ντοπιολαλιά (σλαβοφανής γλώσσα), με λέξεις ελληνικές και βουλγάρικες αναμιγμένες.³⁵ Πάντως, έγινε προσπάθεια να μεταφραστούν τα τραγούδια αυτά στην ελληνική,³⁶ χωρίς να χάσουν το ρυθμό και τη μελωδία. Βέβαια, παρουσιάζουν μια προβληματική ως προς τον τονισμό των λέξεων, καθώς εντοπίζονται πολλοί παρατονισμοί. Η ανώνυμη λαϊκή δημιουργία έχει ως πρωταρχικό σκοπό τη σωστή εκτέλεση του ρυθμού, για να μπορέσει να λειτουργήσει ως χορευτικό δρώμενο, στη συνέχεια τη σωστή ερμηνεία της μελωδίας και τέλος τον τονισμό των λέξεων.³⁷ Η Ιβάνα, τραγούδι από το Βώλακα, συγκαταλέγεται στα λεγόμενα δίγλωσσα. Γράφτηκε στο σλαβοφανές γλωσσικό ιδίωμα και μεταφράστηκε στη νεοελληνική, παρουσιάζοντας την προβληματική του παρατονισμού, που μόλις περιγράψαμε.³⁸

Κατακλείοντας την παρούσα εργασία θα θέλαμε να τονίσουμε ότι η μουσική παράδοση της περιοχής είναι «κιβωτός» ολόκληρου του συστήματος της ελληνικής ρυθμοποιίας και αποτελεί θησαύρισμα και κληροδότημα για τις επερχόμενες γενιές. Από την άλλη, οι επιρροές που είδαμε ότι δέχτηκε η μουσικοχορευτική παράδοση της περιοχής από μετακινήσεις πληθυσμών και αλλοεθνείς και τις ενέταξε στους κόλπους της, αποτελεί μαρτυρία για τον τρόπο λειτουργίας της μουσικής: Δεν γνωρίζει από διακρατικά σύνορα εθνοφυλετικούς διαχωρισμούς και κοινωνικούς αποκλεισμούς. Η λειτουργία της είναι θεραπευτική και ενωτική.



³⁵Κων/νος Τσιούλκας, *Συμβολαί εις την Διγλωσσίαν των Μακεδόνων εκ συγκρίσεως της Σλαβοφανούς Μακεδονικής γλώσσης προς την Ελληνικήν* (Αθήνα, 1907 και 1991).

³⁶Κατά τη διάρκεια της επιτόπιας καταγραφής και μελέτης που πραγματοποιήσαμε το χειμώνα του 2011, συλλέξαμε τραγούδια με το «σλαβοφανές γλωσσικό ιδίωμα» τα οποία στη συνέχεια μας τα τραγούδησαν και στην ελληνική μετάφραση. Διατηρούνται στο προσωπικό μας αρχείο και είναι προς δημοσίευση.


³⁷Δρεμέτσικας, «Οι Ρυθμοί», 442.

³⁸Samuel Baud-Bovy, *Δοκίμιο για το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα (Ναύπλιο, 2005), 48.


Γένος Δακτυλικό (δίσημος) (Πίνακας 1)

Ρυθμός	Ρυθμικά σχήματα		Μέτρο	Μουσικό Παράδειγμα
	Αρχαίας Ελληνικής	Βυζαντινής μουσικής		
Δάκτυλος	- u u		2/4	«Χορός των μαγεύρων» (Πετρούσα)
Προκελευσματικός + Ανάπαιστος	u u u τ --		2/2	«Βγήκαν αντάρτες στα βουνά» (Πύργου)

Γένος Επίτριτων Ποδών (επτάσημος) (Πίνακας 2)

Ρυθμός	Ρυθμικά σχήματα		Μέτρο	Μουσικό Παράδειγμα
	Αρχαίας Ελληνικής	Βυζαντινής μουσικής		
Δεύτερος Επίτριτος	- u τ u u		7/8	«Ευγενούλα» (Πύργου)

Γένος Επιτετάρτων Ποδών (εννεάσημος) (Πίνακας 3)

Ρυθμός	Ρυθμικά σχήματα		Μέτρο	Μουσικό Παράδειγμα
	Αρχαίας Ελληνικής	Βυζαντινής μουσικής		
Τρίτος Επιτέταρτος	- u u τ - u -		9/8	«Ελαφρύς Καραλιμάς» (Καλή Βρύση)

Ελαφρύς Καρσιλαμάς
(Πετρούσα, χορός Λέκα)



Ρυθμικό σχήμα νταχαρέ:

Λύρα: Δημήτριος Ζεδαμάνης, Κώστας Ουρούμης
Νταχαρές: Βασίλης Τσιόκας, Αθανάσιος Γιαννίκης

Βυζαντινή σημειογραφία

Ἦχος ᾠ Πα̇



π
q

Βγήκαν αντάρτες στα βουνά
(Πύργοι)

Τραγούδι του "τραπεζιού"

$\text{♩} = 70$

το μα θα τε τι ε γι νε αυ τη την

ε βδο μα δα βγη καν α ντα αρ τες στα βου να



Ρυθμικό σχήμα νταχαρέ:

Λύρα: Θοδωρής Καλτσάμης
Νταχαρές: Κώστας Καλτσάμης, Σωτήρης Τσάνης
Τραγουδά το γυναικείο φωνητικό σύνολο
του Πολιτιστικού Συλλόγου Πύργων.

Βυζαντινή σημειογραφία

Ἦχος λ° Πά. Ρυθμός 2σημος

Το ο μα α θα τε τι ι ε ε γι νε αυ την την ε ε βδο

μα δα βγη καν α ντα αρ τες στα α βου να

Ευγενούλα
(Πύργοι)

$\text{♩} = 220$

η Ευ γε νου λαη ο μορ φη Ευ γε νου λαη

ο μορ φη τι χα ρο δε φο βα ται το χα ρο δε φο βα ται



Ρυθμικό σχήμα νταχαρέ

Βυζαντινή σημειογραφία

Ἦχος $\frac{4}{4}$ Πά (δίφωνος στο πρώτο ημιστίχιο)

Ρυθμός 7σημος

π
q

Η Ευ γε νου λαη ο ο μορ φη η η Ευ γε νου λαη ο ο μορ φη η το χα ρο δε φο βα ται αι το χα ρο δε φο βα ται

π
q

Ελαφρύς Καρσιλαμάς

(Καλή Βρύση)

$\text{♩} = 242$

Κύρια μελωδικά σχήματα :

The image shows four staves of musical notation in 3/8 time. The first staff is the beginning of the melody. The second staff starts at measure 4, the third at measure 8, and the fourth at measure 12. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final double bar line at the end of the fourth staff.

Ρυθμικό σχήμα νταχαρέ:

The image shows a single staff of musical notation representing a rhythmic pattern. It consists of a sequence of notes and rests on a five-line staff, with a double bar line at the end.

Γκάιντα: Δημήτριος Μπούτιος, Νταχαρές: Δημήτριος Κώττας, Βασίλειος Κώττας.