



ΚΕΝΤΡΟ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ ΑΝΑΤΟΛΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ



*Από τον Μακεδονικό Αγώνα...
στην απελευθέρωση της Δράμας*

*ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ
Δράμα 16, 17 & 18 Νοεμβρίου 2012*

Με τη χορηγία της ΔΕΚΠΟΤΑ Δήμου Δράμας

ΔΡΑΜΑ 2018



ΚΕΝΤΡΟ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ ΑΝΑΤΟΛΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

Από τον Μακεδονικό Αγώνα...
στην απελευθέρωση της Δράμας

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ
Δράμα 16, 17 & 18 Νοεμβρίου 2012



Με τη χορηγία της ΔΕΚΠΙΟΤΑ Δήμου Δράμας

ΔΡΑΜΑ 2018

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΔΗΜΑΡΧΟΥ	7
ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ του Προέδρου του ΚΕ.ΠΑ.Α.Μ. Κέντρου Πολιτιστικής Ανάπτυξης Ανατολικής Μακεδονίας	9
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ.....	13
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΕΙΣΗΓΗΣΕΩΝ.....	17
ΕΙΣΗΓΗΣΕΙΣ	
ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ ΑΤΣΑΛΟΣ Από τον Μακεδονικό Αγώνα στην απελευθέρωση της Δράμας	25
ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΗΣ ΔΡΑΜΑΣ κ. ΠΑΥΛΟΣ Ή περίπτωσης του ιερού ναού της Παναγίας στην Πετρούσα	29
ΝΑΣΟΣ ΒΑΓΕΝΑΣ Οικογενειακή μαρτυρία	37
Δρ. ΓΕΩΡΓΙΟΣ Ν. ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΙΔΗΣ Ο Μακεδονικός Αγώνας στη δημόδη ποίησή μας	47
ΠΕΤΡΟΣ ΠΑΠΑΕΜΜΑΝΟΥΗΛ – ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΠΑΠΑΕΜΜΑΝΟΥΗΛ Ο Μακεδονικός Αγώνας στην περιοχή της Ανατολικής Μακεδονίας μέσα από τα παραδοσιακά τραγούδια	59
ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ Γ. ΚΑΡΣΑΝΙΔΗΣ Η εκπαίδευση στη Μακεδονία και η συμβολή της στη δημιουργία των προϋποθέσεων για την επιτυχία του Μακεδονικού Αγώνα	77
ΑΓΓΕΛΟΣ Σ. ΛΥΣΣΕΛΗΣ Χτίζοντας το Δημοτικό Σχολείο: Προσοτσάνη 1904-1909	103

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΣ Οι Βαλκανικοί Πόλεμοι στα ελληνικά και βουλγαρικά βιβλία του γλωσσικού μαθήματος της Δημοτικής Εκπαίδευσης	111
ΙΩΑΝΝΗΣ Θ. ΜΠΑΚΑΣ Εκκλησία και ελληνικό κράτος στη Μακεδονία στα τέλη του 19ου αιώνα. Η περίπτωση του μητροπολίτη Φιλίππων, Δράμας και Ζιχνών.....	141
ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΗΛΙΑΔΗΣ Ο μακεδονικός πολιτισμός στην περίοδο μετάβασης από το 1870-1913...	163
ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΙΤΖΑΛΕΟΣ Η σημασία του καπνού στην οικονομική ιστορία της Δράμας, 1883-1912	175
ΤΑΣΟΣ ΧΑΤΖΗΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ Η περιοχή της Δράμας 1870-1913: αλυτρωτικές βλέψεις από την άλλη πλευρά	191
ΣΠΥΡΙΔΩΝ Γ. ΠΛΟΥΜΙΔΗΣ Κοινωνικές διαστάσεις της ελληνοβουλγαρικής διαμάχης στη Μακεδονία (1893-1912)	201
ΕΛΕΝΗ ΣΤΑΜΑΤΙΑΔΟΥ - ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΜΙΣΟΛΙΔΗΣ Από την Οθωμανική Αυτοκρατορία στο ελληνικό εθνικό κράτος: Η Δράμα και η περιοχή της στη διαδικασία της μετάβασης 1870-1913	225
ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ ΝΙΚ. ΣΠΥΡΙΔΟΠΟΥΛΟΣ - ΒΑΣΙΛΗΣ ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗΣ Οι Μακεδονομάχοι του Νομού Δράμας	245
ΒΑΣΙΛΗΣ Γ. ΧΑΤΖΗΘΕΟΔΩΡΙΔΗΣ Ο μητροπολίτης Χρυσόστομος (ιερομάρτυρας - εθνικός αγωνιστής)	261
ΓΕΩΡΓΙΟΣ Κ. ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ Άρμεν Κούπτσιος: Ο ήρωας-μάρτυρας του Μακεδονικού Αγώνα στη Δράμα	271
ΔΗΜΗΤΡΗΣ Α. ΠΑΣΧΑΛΙΔΗΣ - ΧΡΙΣΤΟΣ Π. ΦΑΡΑΚΛΑΣ Ο Μακεδονικός Αγώνας στη Χωριστή Δράμας μέσα από τον Κώδικά της και άλλες πηγές	283

Περιεχόμενα	15
ΤΗΛΕΜΑΧΟΣ ΤΣΕΛΕΠΙΔΗΣ Πρότυπα εθνικών αγωνιστών του Μακεδονικού Αγώνα στον τόπο μας: Νικήτας Δρακόπουλος	309
ΣΠΥΡΙΔΩΝ ΣΦΕΤΑΣ Η διπλωματία των Βαλκανικών Πολέμων, η πρόσληψη των Βαλκανικών Πολέμων στην Ελλάδα και η απελευθέρωση της Δράμας (1912-1913)	323
ΓΕΩΡΓΙΟΣ Κ. ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ Ο αοίδιμος ιεράρχης Αγαθάγγελος Β' Κωνσταντινίδης και η συμβολή του στην απελευθέρωση της Δράμας το 1913 από τη διπλή κατοχή Τούρκων και Βουλγάρων	355
ΕΥΑΝΘΗΣ ΧΑΤΖΗΒΑΣΙΛΕΙΟΥ Δοξάτο, 30 Ιουνίου 1913: γεγονός και προσλήψεις	379
ΠΕΤΡΟΣ ΠΑΠΑΠΟΛΥΒΙΟΥ Πληροφορίες για την περιοχή της Δράμας στον ελληνικό ημερήσιο Τύπο, κατά τους πρώτους μήνες της απελευθέρωσής της	401
ΓΙΑΝΝΗΣ ΠΑΠΟΥΤΣΗΣ Πλατέα των Ευζώνων Μοναστηρακίου Δράμας.....	435

ΠΕΤΡΟΣ ΠΑΠΑΕΜΜΑΝΟΥΗΛ –
ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΠΑΠΑΕΜΜΑΝΟΥΗΛ*

**Ο Μακεδονικός Αγώνας
στην περιοχή της Ανατολικής Μακεδονίας
μέσα από τα παραδοσιακά τραγούδια**

1. Γενικά

Με τον όρο *δημοτικό τραγούδι* αναφερόμαστε στην ανώνυμη λαϊκή προφορική δημιουργία¹ που αναπτύσσεται στο τρίπτυχο ποίηση – μελωδία – κίνηση² και μεταφέρεται, μέσω της προφορικής παράδοσης, από στόμα σε στόμα, στις επόμενες γενιές. Με τον τρόπο αυτό ο άνθρωπος εκδηλώνει τις σκέψεις και τα συναισθήματα του εσωτερικού του κόσμου, αποτυπώνει τα γεγονότα και τα προβάλλει στον εξωτερικό κόσμο, δίνοντας στα στιχουργήματα αυτά ψυχή από τη δική του ψυχή. Ως πολιτισμικό φαινόμενο, αφορά την οποιαδήποτε τοπική κοινωνία τόσο στο σύνολό της, όσο και το κάθε μέλος της χωριστά, σε όλη τη διαδρομή της ζωής από τη γέννηση έως και το θάνατό του, καθώς τον υποδέχεται με τα νανουρίσματα και τον αποχαιρετά με τα μοιρολόγια.

Η δημοτική ποίηση, σμιλεμένη μέσα στο μακραίωνα τραγούδισμά της, ενσωματώνει και περικλείει κοινωνικές αξίες, αντιλήψεις για τον απάνω και τον κάτω κόσμο, τη φύση και το μεταφυσικό, τον πόνο και τη χαρά, τον έρωτα και την αγάπη, τη ζωή και τον θάνατο, τον πόλεμο και τις ηρωικές πράξεις, την ξενιτιά και τον γυρισμό, τον κόσμο και το σύμπαν, την ιστορία και τη μυθολογία³. Λειτουργεί παιδευτικά και ενισχυτικά όσον αφορά στην πολιτιστική ταυτότητα, στη γλώσσα, στην ψυχαγωγία

* Αρχοντες Πρωτοψάλτες του Πατριαρχείου Αλεξανδρείας και Πάσης Αφρικής, καθηγητές Ελληνικής Μουσικής.

¹ Τ. Καλογερόπουλος, *Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, τ. 2, εκδόσεις Γιαλελή, Αθήνα 1998, σ. 68.

² Γ. Σπυριδάκης – Σπ. Περιστέρης, *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια, Μουσική Εκλογή*, τ. Γ', εκδόσεις Κέντρο Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, Αθήνα 1999, σ. ε εισαγωγή.

³ Ε. Ψυχογιού, «Τα Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια. Οι Καταγραφές και η Μελέτη τους» στο *Δημοτικά Τραγούδια, Ιστορία – Παράδοση – Ταυτότητα*, εκδόσεις Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, Αθήνα 2008, σ. 33-41, εδώ σ. 33.

και στην καλλιτεχνική έκφραση, διατηρώντας και διαχειρίζοντας την ιστορική μνήμη⁴.

Τα δημοτικά τραγούδια, ως ποίηση και μέλος, είναι αναμφίβολα καρπός ενός φυσικού μουσικοποιητικού ταλέντου, αυθόρμητου και άσχετου με κάθε παιδεία⁵. Έτσι δημιουργός μπορεί να είναι ένας βοσκός, ένας εργάτης, ένας τεχνίτης, μια γιαγιά, που δεν τον ενδιαφέρει διόλου να αποδείξει το ποιητικό του ταλέντο, παρά μονάχα να ικανοποιήσει μια εσωτερική του ανάγκη⁶.

Ο Φώτης Κόντογλου μιλώντας για την αξία των δημοτικών τραγουδιών έλεγε χαρακτηριστικά: *Σ' αυτά τα τραγούδια βλέπομεν μίαν αλήθειαν και μίαν εντέλειαν που δε τη συναντάμε στους σπουδαγμένους ποιητάδες με τα πολύπλοκα εργαλεία τους. Και τ' αξιωθήκανε αυτό οι τσομπαναρέοι και οι ψαράδες, από την απλότητα που είχανε και τους έκανε να μη βλέπουνε θολά και ταραγμένα τον κόσμο του Θεού.*

Όπως για οποιοδήποτε γεγονός και οποιαδήποτε κατάσταση που απασχολούσε την τοπική κοινωνία ενεργοποιούνταν η ομάδα ή το άτομο που ξεχώριζε για την έφεσή του να «σκαρώνει» τραγούδια, έτσι και κατά την πολυκύμαντη περίοδο του Μακεδονικού Αγώνα οι ομάδες και τα άτομα αυτά δεν έμειναν ανενεργά. Ύστερα από κάποιο γεγονός ή μάχη ή ηρωικό ανδραγάθημα αποτύπωναν με λόγο έμμετρο μουσικοποιητικό τα συμβάντα. Μπορεί να μη διέθεταν την τεχνογνωσία των ιστορικών, διέθεταν, όμως, το βίωμα καθιστώντας τους εαυτούς τους ζωντανή μαρτυρία και ζώσα παράδοση του τόπου τους.

Πέρα από την οποιαδήποτε πολιτιστική τους αξία τα δημοτικά τραγούδια συμβάλλουν και στην ενημέρωση του λαού. Είναι γνωστό ότι μέχρι και την περίοδο εκείνη, που τα Μ.Μ.Ε. (ραδιόφωνο και εφημερίδες) δε διέθεταν τη σημερινή ταχύτητα, το δημοτικό τραγούδι λειτουργεί και ως μέσο έγκυρης πληροφόρησης.

Την περίοδο Απριλίου-Σεπτεμβρίου 2010 πραγματοποιήσαμε επιτόπιες έρευνες στα χωριά του Φαλακρού, του Μενοικίου και του Παγγαίου με σκοπό την καταγραφή τραγουδιών του Μακεδονικού Αγώνα. Μία έρευνα

⁴ Μιρ. Τερζοπούλου, «Ιστορία, Μνήμη και Γεγονότα Τραγούδια» στο *Μουσικές της Θράκης, μια Διεπιστημονική Προσέγγιση: Έβρος*, εκδόσεις Σύλλογος οι Φίλοι της Μουσικής, Αθήνα 1999, σ. 121-155, εδώ σ. 123.

⁵ Cl. Fauriel, *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια*, εκδοτική επιμέλεια Αλέξης Πολίτης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2000, σ. 57.

⁶ Fauriel, *ό.π.*, σ. 57.

που είχε ξεκινήσει πολύ νωρίτερα το 2003 και τελικώς ολοκληρώθηκε την παραπάνω περίοδο με την έκδοσή τους σε ηχητική ψηφιακή μορφή. Περιδιαβαίνοντας, λοιπόν, τις παραπάνω περιοχές ανακαλύψαμε θαμμένους θησαυρούς. Μουσικά διαμάντια. Και την καταγραφή της ιστορίας του τόπου μας, όπως αυτή διατυπώθηκε από τους απλούς-ντόπιους κατοίκους των περιοχών.

Αγωνιστές όπως ο Άρμεν Κούπτσιος από τον Βώλακα, Ο Δημήτριος Γκογκολάκης –ή Καπετάν Μητρούσης όπως είναι ευρέως γνωστός– από τις Σέρρες, ο Βασίλειος Τζοβαλτζής από το Ροδολίβος, ο Καπετάν Ζιάκας από την Καστοριά, ο Καπετάν Γιαγκλής από τη Χαλκιδική και τόσοι άλλοι, αποτέλεσαν τη θεματολογία της ανώνυμης λαϊκής δημιουργίας την εποχή εκείνη. Το τραγούδι τους, έως και σήμερα, διατηρεί την ιστορική τους μνήμη ζωντανή προβάλλοντάς τους ως παραδείγματα υπεράσπισης της ελευθερίας και της ανεξαρτησίας.

Προσεγγίζοντας, όμως, τα τραγούδια αυτά μουσικολογικά καταλήγουμε σε διαπιστώσεις που αφορούν στις καταβολές και επιρροές της μουσικής παράδοσης της περιοχής, που είναι γεμάτη από αρχέτυπα στοιχεία. Και αυτό τεκμηριώνεται από τα μουσικά όργανα που χρησιμοποιούνται, τα ρυθμικά σχήματα, τους πόδες και τα μελωδικά μοτίβα.

2. Μουσικά όργανα

Ο *άσκαυλος* (η γκάιντα), η λύρα και τα κρουστά, που αποτελούν τα κύρια όργανα της μουσικής παράδοσης του τόπου μας, ήταν όργανα που χρησιμοποιούνταν και στην αρχαία Ελλάδα⁷. Η ζυγιά «άσκαυλος-κρουστά», που αποτελεί τη βασικότερη οργανοπαιξία στα υπαίθρια πανηγύρια των αρχαίων Ελλήνων και κυριαρχεί στις λατρευτικές πράξεις προς τιμήν του θεού Διονύσου⁸, αποτελούν και τη ζυγιά της ζώσας μουσικής παράδοσης των χωριών Καλής Βρύσης, Μικρόπολης, Βώλακα και Παγονερίου. Σύμφωνα με τις πηγές, τόσο φιλολογικές όσο και εικονογραφικές, ο *άσκαυλος* εμφανίζεται στην Ελλάδα στα μέσα του 2ου π.Χ. αιώνα⁹. Έρχεται από την

⁷ Φ. Ανωγειανάκης, *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*, εκδόσεις Μέλισσα, Αθήνα 1991, σ. 198, 256, 132.

⁸ Ν. Παπαχατζής, *Ο Διόνυσος στη Παγκόσμια Μυθολογία*, εκδόσεις Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1989, σ. 133.

⁹ ... Έκτοτε, η παρουσία του στον Ελλαδικό χώρο και τον Ελληνισμό της Εγγύς Ανατολής τεκμηριώνεται από πολλές εικονογραφικές και φιλολογικές πηγές, από τις οποίες αναφέρουμε

Εγγύς Ανατολή και εδραιώνεται στην ελληνική μουσική πραγματικότητα, εκτοπίζοντας σε πολλές περιπτώσεις τον αυλό, που η ύπαρξή του μαρτυρείται από τον 8ο π.Χ. αιώνα¹⁰. 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.

Η λύρα, που η ύπαρξή της μαρτυρείται από τον μινωικό και τον μυκηναϊκό πολιτισμό, γεγονός που προοιωνίζει την κυριαρχία της στην κλασική Ελλάδα¹¹, κυριαρχεί και στη μουσική παράδοση των χωριών Πύργων, Πετρούσας, Ξηροποτάμου και Μοναστηρακίου. Αξίζει να σημειωθεί ότι η λύρα ήταν το «εθνικό όργανο» της ελληνικής αρχαιότητας, το όργανο του μαθητή αλλά και του εραστή της τέχνης της μουσικής¹². Ό,τι είναι σήμερα το πιάνο για την εκμάθηση της δυτικής-ευρωπαϊκής μουσικής και το κανονάκι για την εκμάθηση της βυζαντινής μουσικής, ήταν η λύρα για την εκμάθηση της μουσικής στην αρχαία Ελλάδα. Βέβαια, τη συνέχιση του οργάνου από την αρχαιότητα ως τις ημέρες μας, μόνο η ονομασία της τη φανερώνει, καθώς διαθέτουμε μαρτυρίες για τον 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 λυριστές¹³. Μαρτυρίες για τη σημερινή μορφή της αχλαδόσχημης λύρας ανιχνεύονται σε μία αναφορά του Πέρση Ibn Kurdadhbih (Ιμπν Κουρνταντμπίχ) προς τον χαλίφη Al-Mutamid για τα μουσικά όργανα των Βυζαντινών, στο τέλος του 10ου μ.Χ. αιώνα¹⁴.

Η ονομασία του νταχαρέ στην αρχαιοελληνική λογοτεχνία και τέχνη είναι τύμπανο και δεν υπάρχουν σαφείς μαρτυρίες πριν από τον 5ο π.Χ. αιώνα¹⁵. Στα βυζαντινά και μεταβυζαντινά χρόνια το συναντάμε με τις

τις πιο σημαντικές: τη μικρογραφία ελληνικού χειρογράφου του 11ου αι., όπως και τη μαρτυρία του Πέρση φιλοσόφου Αβικέννα Ίμπν Σινά τον ίδιο αιώνα. (Ανωγειανάκης, Μουσικά Όργανα, σ. 198).

¹⁰ Σ. Μιχαηλίδης, *Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*, εκδόσεις Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2003, σ. 59.

¹¹ M. L. West, *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα 2010, σ. 69.

¹² Ν. Ξανθούλης, *Αριστόξενος, Κλεωνίδης, Ανώνυμος. Η τέχνη της Μουσικής*, εκδόσεις Δαίδαλος, Αθήνα 2005, σ. 35.

¹³ Μιχαηλίδης, *Εγκυκλοπαίδεια*, σ. 192-197.

¹⁴ Ανωγειανάκης, *Μουσικά Όργανα*, σ. 270.

¹⁵ West, *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, σ. 174.

ονομασίες *πληθία* και *σειστρον*, ενώ η σημερινή πανελλήνια ονομασία του είναι *ντέφι*, με εξαίρεση τη Θράκη και τη Μακεδονία που το ονομάζουν *νταιρέ* ή *νταχαρέ*¹⁶. Εισήχθη σίγουρα από την Ανατολή, όπου τύμπανα παρόμοιου σχήματος βρίσκονταν σε αδιάκοπη χρήση από το 2000 π.Χ. περίπου¹⁷. Σύμφωνα, πάντως, με τις περιγραφές των πηγών και τις πληροφορίες που αντλούμε για τον τρόπο κατασκευής, ο νταχαρές είναι η συνέχεια του αρχαιοελληνικού τύμπανου. Η θέση αυτή ενισχύεται αν λάβουμε υπόψη μας ότι το μεμβρανόφωνο αυτό όργανο διατηρεί μέχρι και σήμερα μια κατ' αποκλειστικότητα σχέση με τους άσκαυλους και τις λύρες της περιοχής σε διάφορα μουσικά δρώμενα και τελετές¹⁸.

3. Ρυθμός – Πόδες

Ο χώρος της Μακεδονίας δεν είναι μόνο ο πλουσιότερος τόπος σε ρυθμικά σχήματα, αλλά ο τόπος που συναντά κανείς τους πιο σπάνιους και αρχετυπικούς ρυθμούς, όχι μόνο στη δημοτική μουσική παράδοση, αλλά και σε όλα τα υπόλοιπα μουσικά ιδιώματα¹⁹. Και όλοι οι ρυθμοί σχετίζονται με τα γένη της αρχαιοελληνικής ρυθμοποιίας.

Το θέμα του ρυθμού απασχόλησε τους μουσικούς και μουσικοφιλόσοφους από την αρχαία Ελλάδα ακόμη. Ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός στην πραγματεία του «Περί μουσικής»²⁰ ορίζει ότι ρυθμός είναι το σύστημα των χρονικών αξιών που τοποθετούνται με μια συγκεκριμένη τάξη.

Η κύρια ρυθμική μονάδα ήταν ο «Πους»²¹ 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 (υ υ), β) μακρός με μακρό (_ _), γ) μακρός με βραχύ (_ υ) και δ) άλογος με μακρό (1/2 _)²².

Στη σημερινή ορολογία της μουσικής ο «Πους» είναι ταυτόσημη έννοια

¹⁶ Άνωγειανάκης, *Μουσικά Όργανα*, σ. 132, 133.

¹⁷ C. Sachs, *The History of Musical Instruments*, New York 1940, σ. 76.

¹⁸ West, *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, σ. 175.

¹⁹ S. Baud-Bovy, *Δοκίμιο για το Ελληνικό Τραγούδι*, εκδόσεις Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο 2005, σ. 35 και Ν. Διονυσόπουλος, «Μουσική της Μακεδονίας» στο cd *Τραγούδια και Σκοποί της Μακεδονίας*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης Ίδρυμα Τεχνολογίας και Έρευνας, Ηράκλειο 1992, σ. 8.

²⁰ Αριστείδης Κοϊντιλιανός, *De Musica*, Α', XIII.

²¹ Ο όρος προέρχεται από τον βηματισμό στον χορό.

²² Μιχαηλίδης, *Εγκυκλοπαίδεια*, σ. 260.

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 φθογγοσήμων) και τον μεταξύ τους συνδυασμό ομαδοποιούνται σε ρυθμικά γένη. Έτσι έχουμε:

- Δακτυλικό: με λόγο 2:2, δηλαδή _υυ
- Ιαμβικό: με λόγο 2:1, δηλαδή _υ
- Επίτριτο: με λόγο 4:3, δηλαδή __ υυυ
- Παιωνικό: με λόγο 3:2, δηλαδή υυυ²³.

Στο σημείο αυτό πρέπει να διευκρινιστεί ότι τα γένη της *ρυθμοποιίας*, που μόλις αναφέρθηκαν, δεν σχετίζονται και δεν πρέπει να συγχέονται με τα είδη της *μετρικής* που γνωρίζουμε. Πρόκειται για δύο διαφορετικά πεδία, που όμως η ύπαρξη του ενός εξαρτάται από την ύπαρξη του άλλου²⁴. Είναι διαφορετική η διαδικασία επιλογής του μέτρου της ποίησης από τον ρυθμό που θα επιλέξει ο συνθέτης για να τονίσει μουσικά το ποίημα. Η *ρυθμοποιία* αφορά στον τρόπο που ο συνθέτης αντιμετωπίζει ένα ποίημα, ενώ η *μετρική* στον τρόπο που ο ποιητής διαμορφώνει τους στίχους του. Συμπερασματικά, λοιπόν, η *μετρική* αναφέρεται στην ποίηση, ενώ η *ρυθμική* στην μελοποιία²⁵.

Η σχέση αυτή των συλλαβών μέσα στον πόδα μπορεί να μεταβάλλεται και έτσι δημιουργούνται διάφορα είδη ποδών για κάθε γένος²⁶. Ενδεικτικά αναφέρουμε: Ηγεμών ή Πυρρίχη, δάκτυλος, ανάπαιστος, αμφίβραχυσ, σπονδείος, ιαμβος, τροχάιος, βακχείος, επίτριτος κ.ά.

Κάνοντας την αντιστοιχίση 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, το είδος των επίτριτων με 7/8 και το παιωνικό με 5/4 ή 5/8²⁷.

Από τις καταγραφές που πραγματοποιήσαμε τα περισσότερα τραγούδια ανήκουν στο δακτυλικό γένος, δύο στο ιαμβικό («Μητρούσης» και «Άρμεν») και τρία στο είδος των Β' επίτριτων («Ο ήλιος εβασίλεψε» της Καλής Βρύσης, «Οι Μακεδόνες Έλληνες» και «Δε λαλείς καημένο αηδόνι»).

²³ Ξανθούλης, *Η τέχνη της Μουσικής*, σ. 80.

²⁴ Μιχαηλίδης, *Εγκυκλοπαίδεια*, σ. 277.

²⁵ Ur. Wilamowitz-Moellendorf, *Griechische Verkunst*, Βερολίνο 1921.

²⁶ Μιχαηλίδης, *Εγκυκλοπαίδεια*, σ. 261.

²⁷ Ξανθούλης, *Η τέχνη της Μουσικής*, σ. 81.

4. Μελωδία

Για τα μελωδικά σχήματα της αρχαίας ελληνικής μουσικής και τη σχέση τους με τη ζώσα μουσική παράδοση του τόπου μας δεν μπορούμε να μιλήσουμε με ασφάλεια, καθώς από τις πηγές σώζονται μόνον ορισμένα σπαράγματα. Από αυτά μπορούμε να αντλήσουμε γενικές πληροφορίες που αφορούν στη μορφολογία της μελωδίας όπως για το αν η μουσική διαθέτει τονικό κέντρο, ποιοι αρμονικοί φθόγγοι μπορούν να συνηχούν σε μία μουσική φράση, κατά πόσο η κίνηση της μελωδίας έχει ανοδική ή καθοδική πορεία και κατά πόσο η κίνηση αυτή γίνεται μεταξύ παρακείμενων βαθμίδων της κλίμακας ή μεγαλύτερων διαστημάτων, δηλαδή διαβατικά ή υπερβατά²⁸.

Μπορούμε, όμως, να μιλήσουμε για το ήθος της μελωδίας και τη σχέση της με τη βυζαντινή μουσική. Όλες οι καταγραφές μας, εκτός από το τραγούδι του «Παύλου Μελά» που είναι σε ήχο πλάγιο Δ' και το τραγούδι «Μια γαλάζια περιστέρα» σε ήχο Β', όπως το τραγουδάνε στη Μικρόπολη Δράμας, όλα τα υπόλοιπα είναι σε ήχο Α' και πλάγιο του Α'. Και δεν είναι τυχαία η επιλογή του ήχου για τη μουσική επένδυση των λαϊκών στιχουργημάτων. Σύμφωνα με τα θεωρητικά της βυζαντινής μουσικής ορισμένες μελωδίες του πλαγίου Α' εκφράζουν τη συστολή²⁹.

Ο Χρυσάνθος Μαδυτινός, στο σύγγραμμά του *Μέγα Θεωρητικό της μουσικής*, χαρακτηρίζει το ήθος του πλαγίου Α' ως «φιλοίκτιρμον» και «θρηνώδες»³⁰, ανάλογα με το είδος της μελωδίας και την κίνησή της. Όταν, λοιπόν, η μελωδία κινείται στην ψηλή περιοχή και έχει την 6η βαθμίδα της κλίμακας χαμηλωμένη (δηλαδή τον φθόγγο Ζω με ύφεση), τότε το μέλος αποκτά τέτοιο ήθος.

Για το ήθος, όμως, της μελωδίας και του ρυθμού μίλησαν εκτενέστατα και στην αρχαία Ελλάδα, δίνοντας μάλιστα ιδιαίτερη έμφαση στα κεφάλαιά του από τα πρώτα στάδια εκμάθησης της μουσικής. Η αρμονία, το γένος, ο ρυθμός και η χρονική αγωγή μιας μουσικής σύνθεσης είχαν και

²⁸ West, *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, σ. 265.

²⁹ Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, εκδόσεις Κουλτούρα, αναστατική έκδοση, σ. 159, Δ. Παναγιωτοπούλου, *Θεωρία και πράξις της Βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής*, εκδόσεις Ο Σωτήρ, Αθήνα 1997, σ. 211 και Α. Ευθυμιάδη, *Μαθήματα Βυζαντινής Εκκλησιαστικής μουσικής*, έκδοσις Δ', Θεσσαλονίκη 1997, σ. 411.

³⁰ «Το ήθος του Πλαγίου πρώτου ήχου κλίνει μεν εις το φιλοίκτιρμον και θρηνώδες διά τα στιχηραρικά μέλη και παπαδικά [...]Θρηνωδός ει συ, και φιλοικτίρμων άγαν»... (Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων, ό.π., σ. 159).

έχουν φυσικά συγκεκριμένο ρόλο να διαδραματίσουν στην ψυχοσύνθεση του μαθητή ή ακροατή επιδρώντας σε αυτή συναισθηματικά³¹.

Η σχέση της μουσικής παράδοσης του τόπου μας με τη βυζαντινή μουσική δεν περιορίζεται μόνο στην αντιστοίχιση της οκταηχίας και στον εντοπισμό του ήθους των μελωδιών. Η μελισματικότητα των συλλαβών και τα στολίδια που αποκτά η μελωδία στην πλοκή της, αποκαλύπτει ακόμα έναν κοινό τόπο ανάμεσα στο εκκλησιαστικό και κοσμικό μέλος. Η προσθήκη κάποιων ασήμαντων συλλαβών μέσα στη λέξη όπως, νι - χι - νε - να κτλ., όπως για παράδειγμα «Οι τααα... χεε... - νεε -ρου...βι - νι...ιμ» στον Χερουβικό ύμνο (βλ. μουσικό παράδειγμα 1) ή η προσθήκη λέξεων και φράσεων στα δημοτικά τραγούδια, όπως το «ωφ, αμάν» στο τραγούδι *Μητρούσης Καπετάνιος* (βλ. μουσικό παράδειγμα 2) και «σεβντή μ' αμάν» στο *Μια Γαλάζια περιστέρα* (βλ. μουσικό παράδειγμα 3) έχουν την ίδια λειτουργία και τον ίδιο σκοπό. Να επεκτείνουν, να επιμηκύνουν τη μελωδία. Το εκκλησιαστικό βυζαντινό μέλος τα ονομάζει *ηχήματα*, ή *κρατήματα*³², ενώ το δημοτικό τραγούδι *τσακίσματα*³³. Τον ίδιο σκοπό εξυπηρετούν φαινόμενα αναδίπλωσης των λέξεων. Έτσι, ακούμε στον Χερουβικό ύμνο «εικοσονιι...ζο - εικονίζοντες» (βλ. μουσικό παράδειγμα 4) και στο δημοτικό τραγούδι *Δε λαλείς καημένο αηδόνη*, «να ξυπνηρη - ξυπνήσεις τον υγιό μου» (βλ. μουσικό παράδειγμα 5).

5. Τα τραγούδια

Το τραγούδι του Άρμεν

Πρόκειται για τραγούδι με καταγωγή από τον Βώλακα της Δράμας σε ήχο πλάγιο Α' και ρυθμό τρίσημο. Σύμφωνα με μαρτυρίες των γεροντότερων, η μελωδία προέρχεται από τη Χωριστή Δράμας, μια περιοχή με έντονη δυτικότροπη μουσική παράδοση. Το τριμερές μέτρο του τραγουδιού με αυτόν τον τονισμό («βιενέζικο βαλσάκι») φαίνεται πως ενισχύει τις παραπάνω μαρτυρίες, που θέλουν τη μελωδία να έλκει την καταγωγή της από τη Χωριστή, καθώς το τριμερές μέτρο, με τον συγκεκριμένο τονισμό είναι δυτικότροπη επιρροή και απουσιάζει όχι μόνο από την ντόπια μουσική παράδοση της γύρω περιοχής, αλλά και από ολόκληρη την παραδοσιακή-

³¹ West, *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, σ. 338.

³² Γρ. Στάθη, *Οι Αναγραμματισμοί και τα Μαθήματα της Βυζαντινής Μελοποιίας*, εκδόσεις Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα 2006, σ. 70.

³³ S. Baud-Bovy, *Δοκίμιο*, σ. 22.

δημοτική μουσική της ελληνικής επικράτειας. Οι ελάχιστες περιπτώσεις τρίσημου ρυθμού, κυρίως σε τραγούδια των μικρασιατικών παραλιών, είναι περιπτώσεις παρόμοιων επιρροών. Η ζωντανή και ακμάζουσα, όμως, μουσική παράδοση του Βώλακα, ενέταξε τη μελωδία στις τάξεις του, δημιούργησε στίχο κατάλληλο για να τιμήσει τον Μακεδονομάχο ήρωα του χωριού και το απέδωσε με το μουσικό ιδίωμα που χαρακτηρίζει τα τραγούδια του Βώλακα, τη συνηχητική μελωδική γραμμή, το γνωστό *ισοκράτημα*, καθιστώντας το ήθος του τραγουδιού θρηνώδες. Η συνοδεία του ισοκρατήματος στις μελωδίες του Βώλακα δίνουν το ερέθισμα σε μουσικολόγους και μουσικοδίφες να μιλήσουν για επιρροή του βωλακιώτικου τραγουδιού από το βυζαντινό εκκλησιαστικό μέλος και το ηπειρώτικο τραγούδι.

Από τις αρχές και μέχρι το α' τέταρτο του 19ου αιώνα παρατηρήθηκαν διάφορες μετακινήσεις πληθυσμών προς την περιοχή του Φαλακρού, κυρίως από την Ήπειρο³⁴. Και όπως ήταν φυσικό στους τόπους μετεγκατάστασής τους, εκτός από το βιός τους, οι πληθυσμοί μετέφεραν και στοιχεία του πολιτισμού τους. Είναι γνωστό ότι το ισοκράτημα αποτελεί τη βασική στηρικτική λειτουργία του βυζαντινού εκκλησιαστικού μέλους. Είναι, όμως, και μια τεχνική που υπάρχει στα πολυφωνικά τραγούδια της Ηπείρου. Και ακολουθεί επακριβώς τους κανόνες της συνηχητικής λειτουργίας 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 στον βυζαντινό χορό οι συμμετέχοντες κατέχουν διακριτούς ρόλους και λειτουργούν με συγκεκριμένο τρόπο. Μόνο ως προς την ονομασία διαφοροποιούνται³⁵. Έτσι λοιπόν, διακρίνουμε:

α) Τον *Κανονάρχη* στον βυζαντινό χορό, τον *Ρίχτη*³⁶ στο ηπειρώτικο πολυφωνικό σχήμα. Ο ρόλος τους είναι να ξεκινούν το τροπάριο ή τρα-

³⁴ Θαν. Αναγνώστου – Αχιλ. Βαγενάς, *Ο Γύρος της Ελλάδας*, εκδόσεις Χρήσιμα Βιβλία, Αθήνα 1970, σ. 191.

³⁵ Γ. Σπυριδάκης – Σπ. Περιστερής, *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια*, σ. μθ' εισαγωγή.

³⁶ Λέγεται έτσι γιατί «ρίχνει το τραγούδι». *Ρίχτης* μπορεί να είναι και ένας από τους Ισοκράτες, ο οποίος μετά την εκτέλεση των ορισμένων φθόγγων, προκειμένου να αρχίσει το τραγούδι, επανέρχεται στον ρόλο του (Σπυριδάκης – Περιστερής, *ό.π.*, σ. μθ').

γούδι απαγγέλλοντάς το εμμελώς (*retsitativo*) στην τονική του τροπαρίου ή του τραγουδιού.

β) Τον *Πρωτοψάλτη-Καλοφωνάρη* στον βυζαντινό χορό, τον *Παρτή*³⁷, τον *Κλώστη* ή *Γυριστή*³⁸ 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 κίνησή της, ενώ οι *Χορωδοί* τραγουδούν-ψάλλουν τη μελωδία συνοδεύοντας τον *Παρτή* ή τον *Πρωτοψάλτη*.

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

Μια Γαλάζια Περιστέρα

Τραγούδι από τη Νικήσιανη του Παγγαίου σε ήχο Α' δίφωνο (νάος) – από τους αγαπημένους ήχους της Νικήσιανης, καθώς παρατηρείται πληθώρα τραγουδιών σε αυτόν τον ήχο– και ρυθμό τετράσημο (αργός συρτός), που δεν απουσιάζει από κανένα γλέντι και κανένα πανηγύρι. Πρόκειται για έντεχνο και επεξεργασμένο τραγούδι, καθώς η αναδίπλωση και επανάληψη φράσεων όπως «μια γαλά, μια γαλάζια περιστέρα», η πρόσθεση του τσακίσματος «σεβντή μ' αμάν», η εμφάνιση ιδιαίτερων μελικών τόξων και η μετρική του στίχου σε οκτασύλλαβο τροχαϊκό (-υ-υ-υ-υ) με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία³⁹ μαρτυρούν άριστη μουσικοποιητική κατάρτιση του δημιουργού. Για την ερμηνεία του απαιτούνται εξαιρετικής ποιότητας φωνητικά προσόντα, άρτια μουσική κατάρτιση και μακροχρόνια τραγουδιστική εμπειρία.

³⁷ Είναι ο κορυφαίος του σχήματος και λέγεται έτσι γιατί παίρνει το τραγούδι από τον *Ρίχτη* (Σπυριδάκης – Περιστέρης, *ό.π.*, σ. μθ').

³⁸ Ανάλογα με το εάν στο σχήμα υπάρχει *Κλώστης* ή *Γυριστής* λέγεται ότι «το τραγούδι θα πάει κλωστό», ή «θα πάει με γύρισμα» αντίστοιχα. Και τα γυρίσματα που κάνουν ο *Κλώστης* και ο *Γυριστής* λέγονται «κλωθογυρίσματα» (Σπυριδάκης – Περιστέρης, *ό.π.*, σ. μθ').

³⁹ Θρ. Σταύρου, *Νεοελληνική Μετρική*, Θεσσαλονίκη 1992, εκδόσεις Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών-Ίδρυμα Μανόλης Τριανταφυλλίδης, σ. 77.

Η μουσική παράδοση της περιοχής του Παγγαίου είναι διττή. Από τη μια η ζυγιά ζουρνάς-νταούλι, απομεινάρι της μουσικής κληρονομιάς μετά την αποχώρηση των Τούρκων και από την άλλη η νικησιανιώτικη μπάντα-ορχήστρα αποτελούμενη από κλαρίνο, βιολί, ούτι, λαούτο και κρουστό⁴⁰, που είναι και η επικρατέστερη σήμερα, αποτέλεσμα μουσικών αναζητήσεων των μέσων του 20ού αιώνα, για μια πιο έντεχνη έκφραση της λαϊκής παράδοσης.

Το περιεχόμενο του τραγουδιού, αρχικά, παραπέμπει σε τραγούδι της αγάπης και της ξενιτιάς. Σύμφωνα, όμως, με μαρτυρίες ντόπιων κατοίκων⁴¹, πρόκειται για τραγούδι του Μακεδονικού Αγώνα. «Η γαλάζια περιστέρα» προτυπώνει την ελληνική σημαία, που πετάει από βουνό σε βουνό, προκειμένου να βρει το ταίρι της, δηλαδή τις περιοχές που τελούσαν υπό τουρκική και βουλγαρική κατοχή και να τις ενσωματώσει στην κυριαρχία της ελληνικής επικράτειας. Πρόκειται για τραγούδι με έμμεση και μυστική αναφορά στον πόθο για ελευθερία και ανεξαρτησία, φαινόμενο που συναντιέται ιδιαιτέρως σε τραγούδια για την άλωση της Πόλης. Οι υπόδουλοι Έλληνες έπρεπε να βρουν τρόπο να εκφράσουν τον πόθο τους, χωρίς όμως να γίνουν αντιληπτοί από τον κατακτητή και τον εισβολέα.

Να δεις, γιαγιά

Πρόκειται για τραγούδι της Καλής Βρύσης που ιστορεί τον εντοπισμό, τη σύλληψη και τον απαγχονισμό του Μακεδονομάχου Άρμεν Κούπτσιου⁴², σε ήχο πλάγιο Α' και ρυθμό τετράσημο. Λόγος και μέλος –απαλλαγμένα από περίτεχνα μουσικά και φραστικά σχήματα, με τη μελωδία να αναπτύσσεται σε ένα πεντάχορδο– χαρακτηρίζονται για τη λιτότητα και την απλότητά τους, κατορθώνοντας όμως να διεγείρουν μυσταγωγικά αισθήματα, αρμόζοντα στη θυσία.

Ο Άρμεν Κούπτσιος –πράκτορας Γ' τάξης⁴³ και στενός συνεργάτης του

⁴⁰ Γ. Κωνσταντζος, «Η Μουσική Παράδοση του Παγγαίου και των γύρω Περιοχών», στο *cd Τραγούδια του Παγγαίου με το Βαγγέλη Δασκαλούδη*, εκδόσεις Αρχείο Ελληνικής Μουσικής, σ. 10.

⁴¹ Η μαρτυρία προέρχεται από τον Βαγγέλη Δασκαλούδη σε συνέντευξη που μας παραχώρησε το καλοκαίρι του 2004 και τηρείται μαγνητοφωνημένη και απομαγνητοφωνημένη στο αρχείο μας.

⁴² Η μαρτυρία αυτή τηρείται στο αρχείο μας από συνέντευξη του τραγουδιστή και εμπειροτέχνη της γκάντας Δημητρίου Κώττα, που μας παραχώρησε τον Ιούνιο του 2010 κατά τη διάρκεια των επιτόπιων ερευνών μας.

⁴³ Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, *Αφανείς Γηγενείς Μακεδονομάχοι*, εκδόσεις University

μητροπολίτη Δράμας, και μετέπειτα Σμύρνης⁴⁴, Χρυσοστόμου- καταγόταν από τον Βώλακα της Δράμας. Ανέπτυξε έντονη δραστηριότητα, παρά το νεαρό της ηλικίας του, κατά των Τούρκων και των Βουλγάρων, γεγονός που τους εξόργιζε και επιδίωκαν τη σύλληψή του. Τελευταίο του χτύπημα ήταν η δολοφονία επιφανούς Βούλγαρου στην περιοχή της Αλιστράτης, κάτι που προκάλεσε το μένος των κατακτητών. Εντοπίστηκε τυχαία στην πόλη της Δράμας και συνελήφθηκε ύστερα από καταδίωξη, στο Τουρκοχώρι, τον σημερινό Μυλοπόταμο, που βρίσκεται λίγα χιλιόμετρα έξω από την πόλη της Δράμας⁴⁵. Οδηγήθηκε στην κεντρική πλατεία της πόλης, όπου και απαγχονίστηκε το 1907, προς παραδειγματισμό των υπολοίπων κατοίκων⁴⁶. Σήμερα, σ' εκείνο το σημείο, υπάρχει το άγαλμά του.

Studio Press, Θεσσαλονίκη 2008, σ. 28.

⁴⁴ Ευ. Βασιλείου, *Ο Εθνομάρτυρας-Άγιος Μητροπολίτης Δράμας-Σμύρνης Χρυσόστομος*, εκδόσεις Δήμος Δράμας-ΔΕΚΠΟΤΑ, Δράμα 1995, σ. 26, 47.

⁴⁵ Γ. Αικατερινίδη, *Τραγούδια και Μουσικά Όργανα στην Καλή Βρύση Δράμας*, έκδοση Κοινότητας Καλής Βρύσης, Αθήνα 1997, σ. 17.

⁴⁶ Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, *Μακεδονομάχοι*, σ. 28.

Μουσικό παράδειγμα 1: Χερουβικό εβδομάδος Γρηγορίου Πρωτοψάλτου⁴⁷

Ἦχος ὕ Γα

Οι τα α α α α α α α α α α α α α α α
 α α α α α χε ε ε ε νε ε ε ε ε ε ε ε ε
 ε ρου ου ου ου ου ου ου ου ου χερου ου βι ι νι ι ι ι
 ιμ

Μουσικό παράδειγμα 2: Μητρούσης Καπετάνιος⁴⁸

Ἦχος λ̄ Π̄ ἁ Πα δίφωνος (νάος). Ρυθμός Τρίσημος.

Μη τρου σης κα πε τα α νιος Θε ον πα ρα α κα λει ει
 να ε μπει με ες τα Σε ερ ρας να συ υ υ ρει το σπα
 θι ω ω φ α μα αν να συ υ ρει το σπα θι

⁴⁷ Ιωάννου Λαμπαδαρίου - Στεφάνου Α' Δομεστικού, *Μουσική Πανδέκτη*, τ. Δ' - Θεία Λειτουργία, α' έκδοση εν Κωνσταντινουπόλει 1851, επανέκδοση Κατερίνη 2001, εκδόσεις Επέκταση, σ. 63-64.

⁴⁸ Προφορική παράδοση Βαγγέλης Δασκαλούδης. Η ηχογράφηση υπάρχει στον δίσκο ακτίνας *Τραγούδια του Παγγαίου*, που εξέδωσε το Αρχείο Ελληνικής Μουσικής. Μουσική καταγραφή Πέτρος Παπαεμμανουήλ.

Μουσικό παράδειγμα 3: Μια Γαλάζια Περιστέρα⁴⁹Ήχος λ $\tilde{\eta}$ Πα δίφωνος (νάος). Ρυθμός Τετράσημος.

Μια γα λα α α α σε ε βντιιμ α μαν α μαν μια
γα λα α α α ζια α πε ε ρι στε ρα α αχ μια γα
λα α ζια α πε ε ε ε ρι στε ε ρα α αχ πε τα
ξε ε και αι πα α α αι σ'α πε ε ρα

Μουσικό παράδειγμα 4: Χερουβικό εβδομάδος Πέτρου Λαμπαδαρίου⁵⁰Ήχος λ $\tilde{\eta}$ Πα.

[...] ει κο ο ο ο νι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι
ι ι ι ζο ο ο ει κο ο ο νι ι ι ι ι ζο ντε ε
ε ες

⁴⁹ Προφορική παράδοση Βαγγέλης Δασκαλούδης. Η ηχογράφηση υπάρχει στον δίσκο *Όρος Παγγαίο, τριάντα χοροί και τραγούδια*, που εξέδωσε το Θέατρο Ελληνικών χορών Δόρα Στράτου το 1977. Μουσική καταγραφή Πέτρος Παπαεμμανουήλ.

⁵⁰ Ιωάννου Λαμπαδαρίου – Στεφάνου Α' Δομεστίκου, *ό.π.*, σ. 60.

Μουσικό παράδειγμα 5: Δε λαλείς καημένο αηδόνι

Ἦχος λ̣ Πα. Ρυθμός Επτάσημος.

Να ξυ υ υ πνη η ξυ πνη σεις τον υ ι γιο
 μου που ναι στο ψη λο ο βου ου νο ο ο ο κει
 στο γε ρο Ο ο λυ υ υ μπο ο

π
q