

ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΠΟΣΤΟΛΗ ΣΤΗΝ ΗΠΕΙΡΟ *

Ἡ ἐπὶ ἓνα ἐξάμηνο ἐργασία μου στὴν Ἡπειρο ἐγκαινιάστηκε τὸ πρῶτο ἀπόγευμα τοῦ Δεκεμβριοῦ τοῦ 1977, ὅταν ὁ καθηγητὴς τῆς Λαογραφίας μὲ παρουσίασε στοὺς μαθητὲς του, σὲ ὥρα τοῦ μαθήματός του. Βρῆκα τὴν εὐκαιρία τότε καὶ μίλησα γενικὰ γιὰ τὴ σπουδαιότητα καὶ τὴ σημασία ποὺ ἔχει ἡ μελέτη τῆς μουσικῆς γιὰ τὴν πληρέστερη κατανόηση τῶν κοινωνικῶν βιωμάτων τοῦ λαοῦ.

Πέρασα καὶ σὲ μερικὰ εἰδικὰ θέματα. (...) Σὲ πολλὲς μελωδίες ὁ χορὸς εἶναι ἄσχετος, γιὰτὶ ἡ προοδευτικὴ λήθη τοῦ χοροῦ ἀπὸ τὶς νεώτερες γενεές συντελεῖ, ὥστε νὰ ἀντικατασταθεῖ ἓνας χορὸς ἀπὸ κάποιον ἄλλο, ποὺ ἀπλὰ συμπίπτει στὶς τονισμένες θέσεις τῆς μελωδίας. Μουσικὴ καὶ χορὸς γεννήθηκαν μαζί. Ὅμως πολλὲς μελωδίες στὸ πέρασμα τῶν χρόνων ἀντικαταστάθηκαν ἀπὸ κάποιες ἄλλες, καὶ ἔτσι δὲν ἀντιστοιχοῦν ἀκριβῶς τὰ μελωδικὰ μοτίβα στὰ χορευτικὰ, ὅπως καὶ τὸ ἀντίθετο : τὰ χορευτικὰ στὰ μελωδικὰ. Εἶναι αὐτὸ ἓνα πρόβλημα ποὺ ἔχω ἐπισημάνει καὶ μὲ ἀπασχολεῖ ἰδιαίτερα. (...)

*Κατὰ τὸ πανεπιστημιακὸ ἔτος 1977-1978 ἡ ἔδρα τῆς Λαογραφίας φιλοξένησε ὕστερα ἀπὸ ἐνέργειες τῆς ἐπὶ ἑξὶ μῆνες (Δεκεμβρίου - Μάιος) τὸν Ἡπειρώτη μουσικὸ καὶ μουσικολογῶν κ. Παντελὴ Καβακόπουλο, ἀποσπασμένον γιὰ τὸ διάστημα αὐτὸ ἀπὸ τὴν ΕΡΤ, ὅπου ἐργάζεται.

Λυπᾶμαι ποὺ τὸ διάστημα τῆς φιλοξενίας ἦταν τόσο λίγο· ἔπρεπε νὰ μπορούσε νὰ μείνει γιὰ ὅλον τὸν καιρὸ, ὅσο θ' ἀκούγεται ἐδῶ ἀκόμα ἡ «ἐξαισία μουσικὴ» ποὺ σβῆνει. Γιατὶ, βέβαια, σβῆνει, καὶ μὲ ποικίλες ἐκδοχές. Πληροφορίες γιὰ τὴ διαδικασία αὐτῆς τῆς φθορᾶς, καθὼς καὶ ἄλλες, θὰ ἔχει τὴν εὐκαιρία νὰ λάβει ὁ ἀναγνώστης τῶν σελίδων ποὺ ἀκολουθοῦν καὶ προέρχονται, σὲ ἐπιλογή, ἀπὸ τὸ ἡμερολόγιο ἐργασίας τοῦ κ. Καβακόπουλου (κατατεθειμένο στὸ ἀρχεῖο τῆς ἔδρας μαζί μὲ τὶς 9 ταινίες τῶν 1200 ποδιῶν, στὶς ὁποῖες ἔγραψε, ἐκτὸς ἀπὸ 354 τραγούδια, καὶ ποικίλο ἄλλο ὕλικό, προπάντων πολὺτιμες συζητήσεις μὲ τοὺς πληροφορητὲς του). Ἀναφέρω τὶς παρατηρήσεις του γιὰ τὸ χορευτικὸ σκοπὸ «μπεράτης», γιὰ τὰ πολυφωνικὰ τραγούδια τῆς Β. Ἡπέιρου, γιὰ τὸ χορὸ «διπλοκάγκελο» τῶν Καλαρριτηνῶν, τὴ διάσωση τοῦ πρωτόγονου λαϊκοῦ ὄργάνου τῶν Σουλιωτῶν μὲ τὸ ὄνομα «πραμπέλι», τὰ μουσικὰ καὶ χορευτικὰ παραδείγματα.

Μὲ τὶς παρατηρήσεις αὐτὲς καὶ ἄλλες ἀκόμα ὁ κ. Καβακόπουλος θέλει νὰ ὑπογραμμίσει ὅ,τι ἀποτελεῖ σταθερὴ πίστη του, πῶς τὰ μουσικὰ ὄρια τῆς Ἡπέιρου δὲν εἶναι αὐτὰ ποὺ περιέχονται στὸ γεωγραφικὸ χάρτη· ἀπλώνονται πολὺ πρὸ πέρα.

Στις 3 Δεκεμβρίου (ήμέρα Σάββατο) επισκέφθηκα τὸ χωριὸ Λογκάδες (ἢ Ἀνδρομίστα, ὅπως λεγόταν παλαιότερα), ἀκριβῶς ἀπέναντι ἀπὸ τὰ Γιάννενα, δεξιὰ στὴν Παμβώτιδα λίμνη. Πῆγα συστημένος στὸ σπίτι τῆς κυρίας Ὀλγας Γκόλια (75 περίπου χρονῶν), ποὺ θεωρεῖται ἡ καλύτερη προεξάρχουσα στὸ τραγούδι. Μὲ τὴ βοήθεια μιᾶς γειτόνισσάς της μοῦ τραγούδησε 14 μελωδίες, ἀπ' τὶς ὁποῖες ἔξι εἶναι τραγούδια τοῦ γάμου καὶ τὰ ὑπόλοιπα ἡρωικά, τῆς ἀγάπης καὶ θρησκευτικά. Τὸ χωριὸ Λογκάδες ἔχει ἀκόμα ἀρκετὸ μουσικολογραφικὸ ὕλικό.

Στις 4 Δεκεμβρίου, συστημένος καὶ πάλι, γνώρισα τὴν κυρία Γεωργία Τάτση (γύρω στὰ 40), ἀπὸ τὸ χωριὸ Πρωτόπαπα Ζίτσας. Μὲ τὴν κυρία Τάτση συνεργάστηκα τρεῖς μέρες. Ἠχογράφησα 20 τραγούδια μὲ διαφορετικὸ περιεχόμενο, σὲ κείμενο καὶ μελωδία. (...)

Ἀπὸ 8 - 10 Δεκεμβρίου ἠχογράφησα ἀπὸ τὸ βιολιστὴ Πέτρο Δεληγιάνη 23 μελωδίες. Οἱ περισσότερες εἶναι τοῦ χοροῦ, ἀλλὰ σήμερα δὲν πολυχορεύονται ἀπὸ τοὺς Ἠπειρώτες.

12 Δεκεμβρίου. Ἀρχισα τὴ συστηματοποίηση τῶν προσπαθειῶν μου γιὰ νὰ γνωρίσω ἀπὸ κοντὰ τοὺς ἐγκαταστημένους στὰ Γιάννενα λαϊκοὺς μουσικοὺς, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Πέτρο Δεληγιάνη, ποὺ τὸν γνώριζα καὶ τιμοῦσα τὸ ἀξιόλογο καλλιτεχνικὸ παίξιμό του πρὶν ἀπὸ σαράντα χρόνια. Ἡ προσπάθειά μου γιὰ ἐπαφὴ προσκρούει, ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμή, στὴ χρηματικὴ τους ἀπαίτηση, παρότι προβάλλω τὸ μὴ κερδοσκοπικὸ χαρακτῆρα τῆς ἀποστολῆς μου. (...)

Περίοδος Δωδεκάμερου. Κρίνω σκόπιμο, καθὼς πέρασε ἓνας μῆνας ἐργασίας μου στὴν περιοχὴ Ἠπείρου, νὰ κάνω μερικοὺς σχολιασμοὺς τοῦ ὕλικου ποὺ συγκέντρωσα καθὼς καὶ γενικὲς παρατηρήσεις καὶ σκέψεις, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὴν ἀναπόληση τῆς δικῆς μου παιδικῆς καὶ νεανικῆς ζωῆς, ἀφοῦ ἡ Ἠπειρος εἶναι ἡ πατρίδα μου (Βήσσανη).

Πρὶν ἀκριβῶς ἀπὸ 40 χρόνια ἔζησα, ἄκουσα καὶ χάρηκα, ὡς λαϊκὸς βιολιστῆς ὁ ἴδιος, τοὺς δεξιότηχες λαϊκοὺς μουσικοὺς τῆς Ἠπείρου. Οἱ πιδὲντυπωσιακοί, ποὺ συγκινοῦσαν τοὺς Ἠπειρώτες γλεντιστάδες τῆς ἐποχῆς, ἦταν οἱ Τουρκόγυφτοι «τζαμπάσηδες» (ζωέμποροι), ποὺ γύριζαν τὰ ἠπειρώτικα χωριά καὶ ἀνταλλάσσανε (ἔκαναν «τράμπα») ἄλογα, μουλάρια καὶ γαῖδούρια μὲ πιδὲ γέρικα, εἰσπράττοντας ἀπὸ τοὺς χωρικοὺς ἱκανοποιητικὴ διαφορά τιμῆς. Αὐτὸ δείχνει ὅτι ἡ μουσικὴ δὲν ἦταν στοὺς γύφτους ἐπαγγελματικὰ ἀναγκαία, ἀλλὰ πιδὲ πολὺ μιὰ ψυχικὴ ἀνάγκη καί, κατὰ κάποιον τρόπο, παραδοσιακὴ. Ζοῦσαν τὸ καλοκαίρι στὸ ὑπαιθρο, σὲ βρώμικα τσαντήρια, ποὺ τὰ ἔστηναν σὲ χέρσα χωράφια, κυρίως κάτω ἀπὸ εὐσκίες γκορτσιῆς (ἀγριαπιδιῆς), χρησιμοποιοῦντας καὶ τὰ κλωνάρια τους γιὰ νὰ κρεμοῦν τὰ πράγματα μὰ, προπαντὸς, τὰ ὄργανά τους (βιολιά, λαοῦτα, κλαρίνα), γιὰ νὰ μὴν παθαίνουν βλάβη μὲ τὶς κινήσεις τῶν πραγμάτων καὶ τὴν ἀταξία τῆς σκηνῆς.

Φημισμένοι γύφτοι μουσικοί στά τέλη τοῦ 19. καὶ ὡς τὰ μέσα τοῦ 20. αἰώνα ἦταν ὁ Ντέμος (κλαρίνο), ὁ Μπράχος (κλαρίνο), ὁ Ντίνος (λαοῦτο), ὁ Σάκιος (βιολί), ὁ γιός του ὁ Φεῖμης, ὁ καλύτερος βιολιστής, πού τὸν ἔχω κι ὁ ἴδιος ἀκούσει, ὁ Κερίμης (βιολί), ὁ Γκαντρής (κλαρίνο), ὁ Χαμίτης (κλαρίνο), ὁ Μέτης (λαοῦτο) ὁ πατέρας τοῦ Πετρέφη (Πέτρου Δεληγιάννη), ὁ Φερίκης (βιολί), πού οἱ Ἡπειρώτες τὸν ἤξεραν μὲ τὸ ὄνομα «Ζέρβας», γιατί ἔπαιζε τὸ βιολί μὲ τὸ ἀριστερό.

"Ὅλη ἡ γενιά αὐτὴ τῶν Τουρκόγυφτων ζοῦσε πρῶτα στὴ Βοστίνα ἢ Παγωνιανὴ καὶ ἀργότερα μετοίκησε στὴν Πογδόριανη ἢ Παρακάλαμο καὶ στὴ Μόσιορη ἢ Σιταριά.

Οἱ γυναῖκες τους φοροῦσαν μακριές τούρκικες βράκες (ὅπως οἱ Τουρκάλες τῆς Κομοτηνῆς), γιλέκο μὲ μανίγια καὶ μαῦρο ζωνάρι στὴ μέση, ὅπου ἔκρυβαν τὰ χαρτιά γιὰ τὴ μοίρα καὶ τοὺς μύλους τοῦ καφέ, πού τοὺς πουλοῦσαν στοὺς χωρικοὺς μαζί μὲ κόσκινα (σίτες) καὶ πυκνάδες, ὅπως λέγονται στὴν Ἡπειρο.

Ρώτησα τὸν Πετρέφη (μὲ τὸ καινούριο του τώρα χριστιανικὸ ὄνομα εἶναι Πέτρος Δεληγιάννης) ἂν ὑπάρχει κάποια συγγένεια μὲ τοὺς Τσιγγάνους τοῦ Ἀγρινίου, τοὺς Κατσιβελούς τῆς Θράκης ἢ τοὺς Τσιγγάνους τῆς Ἁγίας Βαρβάρας στὸ Αἰγάλεω τῆς Ἀθήνας. Ἦταν κατηγορηματικὸς στὴν ἀρνησὴ του «οὔτε ἡ γλώσσα μας μοιάζει, ἄσχετα ἂν καὶ αὐτοὶ τιμοῦν τὸν ἅγιο Γεώργιο».

Στὸν τελευταῖο μεγάλο πόλεμο οἱ Τουρκόγυφτοι βαφτίστηκαν ὁμαδικὰ μέσα σὲ βαρέλια ὀρθόδοξοι χριστιανοί, γιατί φοβήθηκαν, ὅπως οἱ ἴδιοι μοῦ λένε, «μήπως τοὺς κάνει ὁ Χίτλερ σαπούνη»...

Ξεχώρισα πιδ πάνω τὸ βιολιστὴ Φεῖμη, παρόλο πού οἱ Ἡπειρώτες προτιμοῦσαν, γιὰ τοὺς γάμους καὶ τὰ πανηγύρια, γιατί τοὺς ἔκανε ὅλα τὰ χατίρια, τὸν Κερίμη. Ὁ Φεῖμης ἦταν σοβαρός. Ἦταν ὁ μουσικὸς πού ἔπαιζε γιὰ τοὺς μουσικοὺς, γιατί μόνο αὐτοὶ καταλάβαιναν τὴν πραγματικὴ καλλιτεχνικὴ του εὐαισθησία καὶ ἀνησυχία. Γι' αὐτὸ ὅσοι λαϊκοὶ μουσικοὶ τὸν πρόλαβαν, τοῦ ἀντιγράψανε μουσικὰ μοτίβα καὶ φράσεις. Τὸ βιολιστικὸ παίξιμό του δυστυχῶς δὲν σώθηκε σὲ δίσκο γραμμοφώνου ἢ ἄλλιῶς.

Ὁ ἀνιψιὸς τοῦ Φεῖμη Πέτρος Δεληγιάννης (57 ἐτῶν) εἶναι σήμερα ὁ μοναδικὸς λαϊκὸς καλλιτέχνης βιολιστὴς στὴν Ἡπειρο, ὄχι μόνο στὴν περιοχὴ Παγωνιοῦ καὶ Ζαγοριοῦ (ὅπου κινήθηκε ὁ θεῖος του), ἀλλὰ καὶ σ' ὅλοκληρη τὴν Ἡπειρο καὶ τὸ Ξηρόμερο. Τὶς βιολιστικὲς ικανότητες τοῦ Δεληγιάννη γινώριζα ἀπὸ τὸ 1937. Γι' αὐτὸ ἡ πρώτη μου δουλειὰ ἦταν, ὅπως σημείωσα ἤδη, νὰ τὸν ἀναζητήσω. Τὸν βρήκα ἄρρωστο, μὲ ἀλλεπάλληλα ἐμφράγματα, ἀλλὰ καὶ μὲ ἄσβηστο τὸν καλλιτεχνικὸ του καημό, ὥστε νὰ ἀνταποκριθεῖ ἀμέσως στὴν παράκλησὴ μου γιὰ συνεργασία. Ἀπὸ τὰ πρῶτα τοῦ ζήτησα νὰ μοῦ παίξει τὸ Μοιρολόι, ὅπως τὸ ἀπέδιδε ὁ Φεῖμης, μὲ τὶς ἐξοχες ἀτομικὲς

φραστικές συνθέσεις του. Και ο Πετρέφης μου έπαιξε ακόμα κι άλλους οργανικούς σκοπούς, που δεν παίζονται σήμερα και δεν ζητιούνται.

Το μοιρολόι ήταν — και συνεχίζει να είναι ως σήμερα στο Πωγώνι, το Ζαγόρι και την έπαρχία Κουρέντων — ο έναρκτήριος σκοπός κάθε γλεντιού, πανηγυριού και γάμου. Είναι παράδοξο, όμως αληθινό : οι Ήπειρώτες μόνο με το μοιρολόι εύχαριστιούνται. Ή μουσική ολοκλήρωση του Ήπειρώτη επιτυγχάνεται, έφόσον θα φτάσει στο σημείο να κλάψει. Ίσως σ' αυτό να έχει συντελέσει και η εύλογη κατάσταση νοσταλγίας, αποτέλεσμα του μόνιμου ξενιτεμού.

Ή από τον Πέτρο Δεληγιάννη κατέγραψα και το γαϊτανάκι, αποκριάτικο χορό που αποτελείται από τρία διαφορετικά ρυθμικά μελωδικά μέρη, αντίστοιχα προς τρεις ρυθμικές έναλλαγές του χορού : α) όταν οι μεταμφιεσμένοι πλέκουν το γαϊτανάκι, β) όταν το ξεπλέκουν, γ) όταν αρχίζουν να κατευθύνονται προς άλλο χώρο (κατά κανόνα πλατεία), για να το παρουσιάσουν ξανά. Κάθε χορευτική μορφή έχει το δικό της σκοπό και ρυθμό. Ή πρώτη είναι σε τρίσημο ρυθμό και σε άγωγή τσάμικου χορού· η δεύτερη σε εξάσημο ρυθμό και σε άγωγή χασάπικου : και η τρίτη σε τρίσημο και άγωγή ευρωπαϊκού βάλς, όμως σε ήπειρώτικα τέμπα (δηλαδή τρόπους εκτέλεσεως του ρυθμού από το λαούτο και το ντέφι).

Σήμερα το γαϊτανάκι, όσες φορές κι αν το είδα τις Ήποκριες στην Ήθήνα και την έπαρχία, σώζεται μελωδικά μόνο στο πρώτο μέρος (ο τσάμικος), που χορεύεται και άσχετα από το αποκριάτικο έθιμο, ως κοινός κυκλικός χορός, στην Ήπειρο (έπαρχία Φιλιατών), στο Ήθρόμερο και στη Θεσσαλία. Έχω την (ανεπιβεβαίωτη από δική μου αυτοψία) πληροφορία, ότι το γαϊτανάκι παίζεται ολοκληρωμένο, και με τις τρεις ρυθμικές έναλλαγές, στην πόλη της Άρτας κατά τις Ήποκριες.

Ή από τον Πέτρο Δεληγιάννη ήχογράφησα και το τραγούδι «Ή Τούρκα». Τά λόγια δεν τά ήξερε. (Όπως γνωρίζουν όλοι οι Ήπειρώτες, οι Τουρκόγυφτοι δεν τραγουδούσαν ποτέ, γιατί ήταν αλλόγλωσσοι και η χροιά της φωνής τους είχε κάτι το ίκετευτικό, κι όταν ακόμα μιλούσαν. Σήμερα τά πράγματα έχουν αλλάξει. Οι γυναίκες τους έχουν καταργήσει τις τούρκικες βράκες, τά παιδιά τους, όσα ακολουθούν τη μουσική, άρχισαν και να τραγουδούν. Ή αναφέρω τη λαϊκή τραγουδίστρια Μπραχοπούλου, εξαδέλφη του Δεληγιάννη.) Ή χορευτική μελωδία «Τούρκα», σε τρίσημο ρυθμό, είχε και τραγούδι. Όμως πολλοί σκοποί, κυρίως χορευτικοί, παρέμειναν χωρίς το ποιητικό κείμενο. Πολλές μάλιστα μελωδίες, που είχαν και τραγούδι και χάθηκε, έχουν διασκευαστεί μελωδικά, από τους καλούς λαϊκούς μουσικούς, τόσο έντεχνα και άρμονικά, που πολλές φορές και εγώ ο ίδιος, ός ήμουν λαϊκός βιολιστής, γελάστηκα και πίστευα ότι π.χ. η πατινάδα «Ποταμιά» είχε και τραγούδι. Ή διαδοχική σειρά των μουσικών μοτίβων και φράσεων είναι τόσο έντεχνη

και ποικιλιματική, πού ταιριάζει μόνο σε οργανική μελωδία· αυτό το είδος τῆς μουσικῆς ἀρχιτεκτονικῆς ἀρμύζει μόνο σε οργανικούς σκοπούς. Χάσαμε λοιπόν ἀπό πολλά χορευτικά τραγούδια τὰ λόγια κι ἔμεινε ἡ μελωδία. Ἄλλὰ ἔγινε και τὸ ἀντίθετο : ἀπὸ πάρα πολλά τραγούδια σώθηκε τὸ κείμενο, χάθηκε τὸ μέλος. Οἱ λαογράφοι καταγράψανε πλῆθος τραγούδια, χωρὶς τὸ μέλος. Ὁ μουσικολόγος βοηθιέται ἀπὸ αὐτά, ὥστε νὰ ταυτίσει, ἀπὸ κάποιο παλιὸ γέρο ἢ μουσικό, τὴ μελωδία τους.

Ὁ ἴδιος ὁ μουσικός μου ἔδωσε, ἐκτὸς ἀπὸ ἄλλα, και τὸ «Ἀηδόνι». Πρόκειται γιὰ ἓναν ἀπὸ τοὺς μοναδικούς βιολιστικούς σκοπούς, σὲ τοπικὸ ἠπειρώτικο χορὸ. Βιολιστικός, γιατί τὸ θέμα τῆς μελωδίας παίζεται μόνο ἀπὸ τὸ βιολί. Ἀργότερα ἡ μελωδία παιζόταν (και παίζεται) και ἀπὸ τὸ κλαρίνο. Ὅμως ὄχι ταυτόχρονα, βιολί και κλαρίνο. Ὅταν παίζει τὸ βιολί, τὸ κλαρίνο δὲν συμμετέχει και ἀντίστροφα. Δηλαδή δὲν συμβαίνει ὅ,τι μὲ ὅλες τὶς ἄλλες μελωδίες, ὅπου βιολί και κλαρίνο συμπαιίζουν. Τὸ σκοπὸ αὐτὸ οἱ ἠπειρώτες, ὅταν θέλουν νὰ τὸν χορέψουν, τὸν ζητοῦν μὲ τ' ὄνομα «Σέλφο» (ἢ «Σέρφο») ἐκτὸς ἀπὸ «Ἀηδόνι». Ἡ πρώτη ὀνομασία μου εἶναι δυσετυμολόγητη. Ἡ ἄλλη βγαίνει μέσα ἀπὸ τὸ σκοπὸ, ὅταν ὁ βιολιστής, στὴ ροὴ τῆς μελωδίας, μιμεῖται πάνω στὶς χορδὲς τὸν κεληδισμό τοῦ ἀηδονιοῦ. Ὅμως δὲν εἶναι μόνο ἡ στιγμιαία αὐτὴ μίμηση, ἀλλὰ ἡ ὅλη τεχνοτροπία τῆς μελωδίας, πού κινεῖται πότε στὶς πολὺ ψηλὲς νότες και πότε χαμηλότερα, σὲ ἰδιάζουσα ἠπειρώτικη τεχνικὴ τοῦ βιολιοῦ, ἡ ὁποία μᾶς δημιουργεῖ τὴν ἀκουστικὴ ἐντύπωση κεληδισμῶν, ὥσπου ἡ μελωδία νὰ φτάσει στὸ φόρτε της, ὁπότε ὁ βιολιστής, σὲ ἐλεύθερο ρυθμὸ, πού τὸν ὑποβαστάζει τὸ τέμπο τοῦ λαοῦτου και τοῦ ντεφιοῦ, μιμεῖται τὸ ἀηδόνι.

Ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον προκαλεῖ ὁ χορευτικὸς σκοπὸς «Μπεράτης», πού μιὰ παραλλαγή του μου ἔδωσε ἐπίσης ὁ Δεληγιάννης. «Μπεράτης» εἶναι τὸ ὄνομα δημοτικῶν μελωδιῶν, πού χορεύονται σὲ ὅλη τὴ στεριανὴ Ἑλλάδα, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Ἀ. Μακεδονία και τὴ Θράκη. Ὁ «Μπεράτης» τῆς Μακεδονίας διαφέρει ἀπὸ αὐτὸν τῆς Θεσσαλίας σὲ μελωδία, κλίμακα, ρυθμὸ και χορὸ, ὅπως ἐπίσης ὁ «Μπεράτης» τῆς ἠπειροῦ ἀπὸ αὐτὸν τῆς Ν. ἠπειροῦ, Ἄρτας, Πρέβεζας και Ξηρόμερου. Και διαφέρουν ἐπίσης ὁ «Μπεράτης» τῆς Ρούμελης ἀπὸ τὸν «Μπεράτη» τῆς Πελοποννήσου. Ἐνα πρόβλημα λοιπόν εἶναι πῶς τὸ ὄνομα αὐτὸ ἀποδίδεται ἀπὸ κοινού σὲ διαφορετικούς σκοπούς, μὲ διαφορετικὴ κατὰ τόπους χροιά, χωρὶς καμιὰ μελωδικὴ και ρυθμικὴ σχέση μεταξύ τους. Ἄν ἡ χορευτικὴ αὐτὴ μελωδία προερχόταν ἀπὸ τὸ Μπεράτι τῆς Β. ἠπειροῦ, θὰ ἔπρεπε τότε τὸ θέμα τῆς μελωδίας αὐτῆς, παρὰ τὶς τοπικὲς παραλλαγὲς μέλους και ρυθμοῦ, νὰ εἶναι τὸ ἴδιο, ὅπως π.χ. συμβαίνει στὸ τραγούδι τῆς «Βασιλαρχόντισσας», ὅπου ὁ ρυθμὸς τῆς μελωδίας ἀπὸ τόπο σὲ τόπο, ἀκόμα και μέσα στὸν ἴδιο χῶρο τῆς ἠπειροῦ και τῆς Θεσσαλίας, διαφέρει, ἀλλὰ ὁ σκοπός, ἀκόμα κι ὅταν τραγουδιέται — σὲ ὀρισμένα μέρη τῆς Θεσσαλίας — σὲ καθιστικὸ ἐλεύθερο ρυθμὸ, δὲν ἀλλάζει.

“Όπως σημείωσα πιό πάνω, οί πιό πολλοί «μπεράττηδες» εἶναι ὀργανικές χορευτικές μελωδίες — εἶναι ζήτημα ἀν μιὰ δυὸ μελωδίες ἔχουν καὶ τραγουδι. Στὴ Φθιώτιδα τὸ γνωστὸ τραγοῦδι «Μπαίνω μὲς στ’ ἀμπέλι σὰ νοικοκυρὰ» ὁ λαὸς τὸ ζητάει μὲ τὴ φράση «παῖξε μου τὸ Μπεράττη». Στὴν Ἄ. Στερεὰ καὶ τὴν Πελοπόννησο Μπεράττης λέγεται ὁ «χειμαρριώτικος», χωρὶς ὥστόσο ὁ σκοπὸς αὐτὸς νὰ εἶναι γνωστὸς στὴ Β. Ἡπειρο.

Μὲ προσεχτικὴ παρατήρηση μπορούμε νὰ διαπιστώσουμε, ὅτι ἡ ρυθμικὴ ἀγωγή σὲ 3 «μπεράττηδες», μὲ ἐφτάσημο ρυθμὸ («χειμαρριώτικος», «Μπαίνω μὲς στ’ ἀμπέλι», «μπεράττης» Δ. Θεσσαλίας) εἶναι ἡ ἴδια. Τὸ χορευτικὸ μοτίβο εἶναι τὸ γνωστὸ τοῦ συρτοῦ καλαματιανοῦ. Ἄπ’ ὅ,τι ὅμως γνωρίζουμε, ὁ ρυθμὸς τοῦ «καλαματιανοῦ» χοροῦ καὶ σκοποῦ στὴν ἄρρητα καὶ στὴ γρηγοράδα, δηλαδὴ στὴ ρυθμικὴ ἀγωγή, εἶναι μέτριος — οὔτε ἄργος οὔτε πολὺ γρήγορος. Ὁ σκοπὸς ἀρχίζει μέτρια καὶ μετὰ γρηγορεῖ, καὶ τελειώνει. Ἀντίθετα στὸ «μπεράττη» μελωδιὰ καὶ χορὸς ἔχουν μιὰν ἰδιάζουσα σὲ βαρύτητα καὶ τονισμὸ ἄρρητα, πού μόνο σὲ ἀρβανίτικους, ὅπως θὰ λέγαμε σήμερα, μπερατιανούς σκοποὺς καὶ χοροὺς θὰ βλέπαμε. Ἄν ὁ «μπεράττης» εἶναι πεντάσημος, ὀχτάσημος ἢ ἀκόμα καὶ σὲ ἄλλους ρυθμούς, δὲν ἔχει καμιά σημασία. Τὸ κοινὸ σημεῖο ὄλων τῶν «μπεράττηδων» εἶναι ἡ ἰδιάζουσα ἔκφραση στὸν τονισμὸ, τὴ βαρύτητα καὶ τὸ μουσικοχορευτικὸ παλμὸ τῆς ρυθμικῆς ἀγωγῆς. Γι’ αὐτὸ, ὅταν ὁ χορευτὴς παραγγέλλει «βάρα τὸ σκοπὸ μπερατιανὰ» ἢ «παῖξε μου τὸ σκοπὸ λεσκοβικιάρικο», ἔνοσεῖ ἄργά, μὲ τονισμένον μουσικὰ τὸ κάθε μοτίβο τῆς μελωδίας, γιὰ νὰ λικνίζει τὸ σῶμα καὶ νὰ τονίζει μὲ παλμὸ καὶ ἔνταση τὸ βῆμα σὲ κάθε ταύτιση μουσικοῦ καὶ χορευτικοῦ μοτίβου. Ἡ ἀργὴ ρυθμικὴ ἀγωγή μὲ τὸ βαρὺ τονισμὸ τῆς μελωδίας σὲ κάθε μελωδικὸ ἀντίστοιχο χορευτικὸ μοτίβο μόνο σὲ ἀρβανίτικους μπερατιανούς σκοποὺς συναντιέται. Οἱ «μπεράττηδες» πού χορεύονται σ’ ὅλη τὴν ἔκταση τῆς στεριανῆς Ἑλλάδας, σὲ διαφορετικοὺς σκοποὺς καὶ ρυθμούς, ἀνάλογα μὲ τὴ μουσικὴ παράδοση τοῦ κάθε τόπου, κράτησαν ὥστόσο τὴ ρυθμικὴ ἀγωγή, δηλαδὴ, ὅπως εἶπα, τὸν ἄργον καὶ τονισμένον ρυθμὸ τῆς μελωδίας καὶ τοῦ χοροῦ, πού προέρχεται προφανῶς ἀπὸ τὸ Μπεράτι. Βέβαια μὲ τὸν καιρὸ δημιουργήθηκαν μικροπαραλλαγές καὶ στὴν ἀγωγή τοῦ ρυθμοῦ ἀνάλογα μὲ τὶς περιοχές, ὥστε νὰ ξεχωρίζουμε μὲ τὸ ἄκουσμα τὴν περιοχὴ, ἀπὸ τὴν ὁποία κάθε φορὰ προέρχεται. Στὴν Ἡπειρο π.χ. ἔχουμε, ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτῆ, τὸ «λεσκοβικιάρικο» ἢ τὸ «πωγωνίσιο» ἢ τὸ «ἀρβανίτικο» ὅλα αὐτὰ τὰ συμπληρωματικά, πού ζητάει ὁ Ἡπειρώτης χορευτὴς, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ σκοπὸ πού χορεύει καὶ παράγγειλε στὴν ἀρχή, εἶναι παραλλαγές τῆς ρυθμικῆς ἀγωγῆς τοῦ σκοποῦ πού χορεύει. Ὡς πρὸς τὴν ἐξάπλωση τῆς μπερατιανῆς ρυθμικῆς ἀγωγῆς, μὲ διαφορετικοὺς σκοποὺς καὶ ρυθμούς, στὴν Ἑλλάδα, μπορούμε νὰ πούμε ὅτι οἱ Βορειοηπειρώτες, ἀκόμα καὶ πρὶν ἀπὸ τὸν Ἄλῃ πασά, μὲ τὰ ταξίδια ἢ μὲ τοὺς διωγμοὺς ἔγιναν οἱ φορεῖς τοῦ βασικοῦ τους αὐτοῦ χοροῦ, γιὰ νὰ ὑποστῆί τὶς διαφορές

προσαρμογές του κατὰ τόπους, διατηρώντας ὡστόσο κάτι βασικό, τὸ βαρὺ βορειοηπειρώτικο ρυθμὸ. (...)

Στὶς 6 - 8 Φεβρουαρίου πραγματοποιήσα ἐπαφές με τοὺς Βορειοηπειρώτες κυρίου Παπᾶ, Γκουβέλη, Μενέλαο Ζῶτο (δημοδιδάσκαλο, πού ἔχει ἀναλάβει τὴν εὐθύνη ἀνάλογου συλλεκτικοῦ ἔργου γιὰ τὸ Ἴδρυμα Βορειοηπειρωτικῆς Ἑρευνῆς στὰ Γιάννενα), Ἀ. Ντίλιο, Ἰ. Γκιούλη, Εὐστ. Ζῶτο, προετοιμάζοντας τὴ λήψη τραγουδιῶν — πολυφωνικῶν — τῆς Β. Ἡπείρου. Συζητήσαμε τὸ θέμα, ἂν καὶ κατὰ πόσο ὑπάρχουν διαφορές στὴν ἐκτέλεση καὶ στὸ ὕφος τῶν βορειοηπειρωτικῶν τραγουδιῶν ἀπὸ ἐπαρχία σὲ ἐπαρχία ἢ καὶ ἀπὸ χωριὸ σὲ χωριὸ, γιατί ὅσοι ἔχουν ὡς τώρα ἀσχοληθεῖ με τὸ τραγούδι τῆς Β. Ἡπείρου τὸ ἐξετάζουν σὰν νὰ εἶναι παντοῦ ὅμοιο. Αὐτὸ πού βγήκε ἀπὸ τὴ συζήτηση (οἱ πιὸ πάνω κύριοι εἶναι τραγουδιστὲς οἱ ἴδιοι), εἶναι ὅτι ἡ ποιητικὴ χροιά διαφέρει. Τέτοια διαφορὰ ἐπισημαίνουμε π.χ. στὸ χειμαρριώτικο τραγούδι ἀπὸ τὸ ἀργυροκαστρίτικο ἢ ἀπὸ τὸ πωγωνίσιο. Αὐτοὶ κατάγονται ἀπὸ τὸ χωριὸ Πολύτσιανη, πού ἀνήκει, μαζί με ἄλλα πέντε χωριά τῆς Β. Ἡπείρου (Σοπική, Σχοριάδες, Χλομό, Μαυρόγερος, Τσιάτιστα), στὴν ἐπαρχία Πωγωνίου. Ὅλη λοιπὸν ἡ ἐπαρχία Πωγωνίου ἔχει δικὸ της σὲ ποιότητα καὶ χρῶμα πολυφωνικὸ τραγούδι, με μικροδιαφορές ἀπὸ χωριὸ σὲ χωριὸ. Βέβαια τέτοιες παρατηρήσεις εἶναι πολὺ γενικές. Ὁ κ. Γκιούλης, διευκρινίζοντας τίς διαφορές τῶν εὐρύτερων περιοχῶν, παρατήρησε πὼς «ἄλλοι τραγουδοῦν πιὸ βαριά, ἄλλοι πιὸ ἐλαφρά, ἄλλοι τὸ σέρνουν παραπάνω, ἄλλοι πιὸ γρήγορα καὶ ἄλλοι πιὸ κοφτά». Π.χ. τὸ πωγωνίσιο «κρατάει παραπάνω τὸ ἴσο του στὸ τέλος τοῦ τραγουδιοῦ, καὶ στὸ γύρισμα τῆς φωνῆς ἀπὸ τὸν κλώστη διαφέρει, ὅπως καὶ στὸ πάρισμο τοῦ σκοποῦ πού εἶναι ἀπλούστερο στὸ θέμα τῆς μελωδίας καὶ δὲν ἔχει τὰ τόσα κεντήματα καὶ ποικίλματα πού ἔχει τὸ δικὸ μας πωγωνίσιο». Πρόκειται γιὰ ἀπόψεις ἀξιοπρόσεχτες, ἀφοῦ εἶναι γνώμες τῶν ἰδίων τῶν τραγουδιστῶν, ἀλλὰ πρέπει νὰ διακριθῶσιν καὶ μουσικολογικά, ὥστε νὰ δηλωθεῖ ποῦ καὶ πότε γίνεται αὐτὸ μέσα στὸ μέλος, τί σημαίνει «βαριά» καὶ «ἐλαφριά». Ὅμως προϋπόθεση γι' αὐτὸ εἶναι ἡ συγκέντρωση ὅσο γίνεται περισσότερου ὕλικου ἀπὸ ὅλες τίς ἐπαρχίες Δρόπολης, Χειμάρρας, Ἀργυροκαστροῦ καὶ Πωγωνίου. Ὡς πρὸς τὴν τελευταία, με τὴν πιὸ πάνω συνεργασία ἐξασφάλισα ἀξιόλογο, ἴσως καὶ σπουδαῖο ὕλικο.

Βέβαιοι, αὐτὴ τὴ στιγμή, εἴμαστε γιὰ τὸ ρόλο κάθε φωνῆς στὴν ἐκτέλεση τῆς μελωδίας, τὴν ὁποία ποτὲ δὲν συνόδευαν μουσικά ὄργανα. Γι' αὐτὸ ἀπ' ὅσους δίσκους ἔχουν κυκλοφορήσει ἀπὸ τὸ 1938 καὶ δῶθε με βορειοηπειρωτικὰ τραγούδια, ὅλα με συνοδεία μουσικῶν ὀργάνων, κανένας δὲν ἀνταποκρίνεται στὴν ποιότητα τῆς μελωδίας, ἀφοῦ τὰ ὄργανα δὲν μποροῦν νὰ ἀποδώσουν, μουσικά καὶ ρυθμικά, αὐτὸ πού ἀκοῦμε στὸ χορὸ τῶν τραγουδιστῶν. Μόνο τὴ μουσικὴ κλίμακα πλησιάζουν κάπως.

Μιά ἀπὸ τίς βασικὲς φωνές στὸ πολυφωνικὸ τραγούδι, ἢ ὁποία ἔχει

τὴν πρώτη θέση στὸ σύνολο τῶν τραγουδιστῶν, εἶναι τοῦ παρτῆ. Ὁ παρτῆς εἶναι αὐτὸς ποῦ θ' ἀρχίζει νὰ τραγουδάει, μόνος του, τὴν πρώτη μουσικὴ φράση ἢ μουσικὸ μοτίβο στὸν τόνο ποῦ ὁ ἴδιος θὰ διαλέξει, κι ὕστερα θ' ἀκολουθήσουν ὅλες οἱ ἄλλες φωνές. Ὁ παρτῆς εἶναι ὁ μοναδικὸς ποῦ τραγουδάει τὸ θέμα τῆς μελωδίας καὶ πάντα ἕνας στὸ σύνολο τῶν τραγουδιστῶν. Δεύτερος ἔρχεται ὁ ἰσοκράτης, ὁ ὁποῖος, τραγουδώντας τὰ λόγια πάνω σὲ μιὰ ἀμετακίνητη τονικότητα, κρατᾶει τὸ ὑπόβαθρο τοῦ τραγουδιοῦ σταθερό. Τὴν τονικότητα τοῦ τὴν ἔδωσε ἤδη ὁ παρτῆς, μὲ τὴν ἔναρξη τοῦ τραγουδιοῦ. Ὁ ἰσοκράτης θὰ «τακάρει» στὴ μελωδία, ὅπως καὶ ὅλοι οἱ ἄλλοι μετὰ τὸ μουσικὸ μοτίβο ἢ, πολλὲς φορές, μετὰ ἀπὸ μιὰ μουσικὴ φράση, ὅπως τὸ καλεῖ τὸ κάθε τραγούδι. Ὁ ἰσοκράτης δὲν εἶναι ποτὲ ἕνας, ὅπως ὁ παρτῆς, κατὰ κανόνα μάλιστα οἱ φωνές αὐτὲς εἶναι περισσότερες ἀπὸ δύο - τρεῖς ἢ τέσσερες ἢ καὶ πιὸ πολλὲς ἀκόμα· τὸν ἰσοκράτη κάνουν ὅσοι τὰ καταφέρνουν νὰ μὴν παρασύρονται ἀπὸ τὶς ἄλλες φωνές. Ὁ ἰσοκράτης πάντα ἀκολουθεῖ τὸν παρτῆ, ποῦ θὰ πρέπει νὰ μπεῖ καὶ ποῦ νὰ κόψει, ὅπως καὶ ὁ παρτῆς. Ἡ τρίτη φωνή, ποῦ ἐντυπωσιάζει γιατί παρεμβάλλεται μ' ἕνα δικό της μουσικὸ τρόπο, εἶναι τοῦ γυριστῆ ἢ κλώστη. Εἶναι ἡ φωνή ποῦ περιστρέφεται γύρω ἀπὸ τὸ κύριο θέμα τοῦ τραγουδιοῦ, ὅπως τὸ λέει ὁ παρτῆς, ἡ φωνή ποῦ κλωθογυρίζει γύρω ἀπὸ τὸν παρτῆ καὶ πολλὲς φορές κάτω ἀπὸ τοὺς ἰσοκράτες. Καὶ ὁ γυριστῆς εἶναι ἕνας σὲ κάθε χορωδιακὸ σύνολο. Ὅπως εἶπα, ὁ ρόλος τοῦ γυριστῆ εἶναι ὁ πιὸ ἐντυπωσιακός. Ὁ γυριστῆς μέσα στὸ μέλος χρησιμοποιεῖ διάφωνα διαστήματα, ὅπως εἶναι τὸ διάστημα δευτέρης do - re μετὰξὺ τῆς φωνῆς τοῦ μουσικοῦ θέματος τοῦ παρτῆ καὶ τοῦ ἰσοκράτη ἢ καὶ ἀντίστροφα re - do διάστημα ἔβδομης, ποῦ, ὅταν τ' ἀκούσουμε ταυτόχρονα καὶ τὰ δύο μαζί, ἤχου ἄλτσα καὶ ἀνούσια καὶ δὲν στηρίζονται σὲ κανένα μουσικὸ κανόνα ἢ ὄρο. Ὅμως στὸ συνολικὸ ἄκουσμά τους οἱ φωνές τοῦ παρτῆ, τῶν ἰσοκρατῶν, τοῦ γυριστῆ δένουν εὐχάριστα καὶ ἐντυπωσιακά.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς τρεῖς πιὸ πάνω κύριες φωνές (τοῦ παρτῆ, τοῦ ἰσοκράτη καὶ τοῦ γυριστῆ) ὑπάρχουν καὶ δύο δευτερεύουσες, ποῦ δὲν εἶναι πάντα ἀπαραιτήτες. Ὡστόσο ὁμορφαίνουν τὴ μελωδία. Ἡ μιὰ εἶναι τοῦ ρίχτη, ὁ ὁποῖος, στὸ θέμα τῆς μελωδίας, βοηθᾶει τὸν παρτῆ στὶς ἡμιτελικές καὶ τελικές καταλήξεις τοῦ τραγουδιοῦ, καθὼς «ρίχνεται», στὰ σημεῖα αὐτά, στὸ σύνολο τῶν ἄλλων φωνῶν μὲ μιὰ ζέχωρη σὲ τονισμό καὶ μελωδικὰ ποικίλιματα φωνῆ, ἡ ὁποία δίνει τὸ χρονο στὸν παρτῆ νὰ σταματήσει γιὰ λίγο καὶ νὰ ξαναρχίσει μὲ νέες δυνάμεις τὴν ἴδια μελωδία μὲ ἄλλα λόγια, στὴ συνέχεια τοῦ τραγουδιοῦ. Ἡ δεύτερη φωνή εἶναι ἡ λαλιά, κυρίως γυναικεία, ποῦ παρεμβαίνει καὶ μὲ γυρίσματα, ὅπως τοῦ γυριστῆ, τραγουδάει μιὰ ὀχτάβα πάνω ἀπὸ αὐτὸν καὶ τὸν παρτῆ. Ἡ «λαλιά», ὅπως καὶ ὁ γυριστῆς, μεταχειρίζεται διαστήματα ἀνάμεσα στὶς ἡμιτελικές καὶ στὶς τελικές καταλήξεις. Ἡ φωνή τῆς «λαλιάς» δὲν ἔχει συνεχὴ ρόλο μέσα στὴ μελωδία, ἀλλὰ ἀκούγεται μόνο ὅταν

ό σκοπός κάνει ήμιτελικές και προπάντων τελικές καταλήξεις, με ένα άκουσμα διάφωνο έβδομης, που είναι ευχάριστο μέσα σ' όλες τις φωνές. "Όταν δέν υπάρχει γυναίκα, τή φωνή τής «λαλιάς» κάνει άντρας, που όμως να μπορεί, με ψεύτικη φωνή, να μιμηθεϊ τήν οξύτητα και τήν τεχνική τής γυναικείας φωνής, περίπου όπως οί Τυρολέζοι.

Στις 8 Φεβρουαρίου παρακολούθησα τήν πρόβα του χορευτικού και μουσικού συγκροτήματος του συλλόγου Σουλιωτών, ύστερα από πρόσκληση του προέδρου, γιατρού κ. 'Αθ. 'Αθανασόπουλου. Και εδώ παρατηρείται απομάκρυνση από τήν παράδοση. Είναι γνωστό ότι, εκτός από τις γυναίκες στην Ήπειρο, που κατά περιοχές είχαν και έχουν ένα όρισμένο χορευτικό μοτίβο για κάθε τραγούδι ή για πολλά όμοια στο ρυθμό και στην άγωγή, οί άντρες, με εξαίρεση όρισμένες περιοχές, όπως είναι το Πωγωνί και το Ζαγόρι, χορεύουν κατά κανόνα όπως άρέσει στον καθένα, άρκει να μη χάνουν το ρυθμό. "Ετσι αυτοί που χόρευαν σωστά παραδοσιακά, εκτός από τις γυναίκες, ήταν οί Πωγωνίσιοι και οί Ζαγορίσιοι, κι ακόμα οί άντρες σε όρισμένα βλαχοχώρια των Τζουμέρκων, όπως στο Σιράκο και τους Καλλαρίτες. Τώρα και οί γυναίκες τής Ήπείρου βγαίνουν από τήν παράδοση. Μίλησα μετά τήν πρόβα στους νέους χορευτές με βάση τις σκέψεις αυτές. Και προπάντων τήν παρατήρηση, ότι ή σεμνότητα του χορού στη φυσιολογική κίνηση, που μάς οδηγεί ή μουσική, είναι και ή όμορφιά του.

Στις 13/2 παρακολούθησα άνάλογη πρόβα του μουσικού και χορευτικού συγκροτήματος του συλλόγου των Καλλαριτών (πρόεδρος του ό γιατρούς κ. 'Αποστ. Γιατζιόγιας).

Τήν Κυριακή (12 Φεβρουαρίου) ταξίδεψα με τον κ. Κων. Βλάχο και το συμπατριώτη του κ. 'Αριστέιδη Στεφάνου στο χωριό τους Λίπα 53 χλμ. από τα Γιάννενα. Ή Λίπα (ύψομ. 840) ήταν, όπως μάς είπε ό πρόεδρος (80 χρονών), το τελευταίο προπύργιο του 'Αλή πασά. Από εδώ ξεκινούσε για να χτυπήσει τους Σουλιώτες.

'Από το Μάνθο Κούκια, 78 χρόνων, που τον ρώτησα αν θυμόταν κανένα παλιό όργανο, έμαθα επιτέλους το όνομα που αναζητούσα : «πραμπέλι». 'Ο ίδιος μου είπε, πως ήταν ένα ταψί, όχι πολύ μεγάλο, όμως όχι και πολύ μικρό, που το γύριζε με το δάχτυλο και «άλαε», και μόνο αυτός που το έπαιζε τραγουδούσε κι έλεγε το τραγούδι του «πραμπελιού». 'Ο Κούκιας δέν ήξερε τον τρόπο, με τον όποιο γύριζε το ταψί με το δάχτυλο, ούτε κάτι για το τραγούδι του «πραμπελιού». Σύμφωνα με μαρτυρία του κ. Στεφάνου μετά το 1920 το όργανο αυτό εξαφανίστηκε. (...).

23.2.78 (...) 'Ο χορευτικός όμιλος των Καλλαριτηνών με εντυπωσίασε με τήν απλότητα, τή σεμνότητα, τήν πρωτοτυπία των χορών, καθώς και με τήν παραδοσιακή άγνότητα που χορεύουν. "Ας σημειωθεί, πως οί χοροί αυτοί είναι μοναδικοί και δέν χορεύονται

άλλου πουθενά στην Ήπειρο, εκτός από τρία χωριά (Καλλαρίτες, Συρράκο, Ματσούκι. Είναι και τὰ τρία βλαχόφωνα χωριά, με δικά τους παραδοσιακά ποιμενικά βιώματα). Οί Καλλαρίτες είναι σήμερα, κυρίως, ποιμενικό χωριό. Τὸ χειμώνα οί οικογένειες, εκτός από ἐλάχιστες, κατεβαίνουν στὰ χειμαδιά. Πολλοί κάτοικοι ἔχουν ἐγκατασταθεῖ στὰ ἀστικά κέντρα. Οί πιὸ πολλοί μένουν στὰ Γιάννενα, ὅπου ἔχουν δικό τους σύλλογο.

Ὁ τρόπος πού πιάνονται στὸ χορὸ εἶναι τὸ δι π λ ο κ ἄ γ κ ε λ ο. Δηλαδή ὁ χορὸς ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο κύκλους χορευτῶν. Ὁ ἕνας κύκλος εἶναι μέσα στὸν ἄλλο, δὲν εἶναι ξεχωρισμένοι, ὁ ἕνας ἐδῶ κι ὁ ἄλλος κάπου πιὸ πέρα. Στὸ μέσα μέρος τοῦ κύκλου πιασμένες ἀπὸ τὰ χέρια χορεύουν οί γυναῖκες καὶ στὸν ἔξω κύκλο, τὸν ἀπὸ πίσω, με τὸν ἴδιο τρόπο χορεύουν οί ἄντρες (ἀποτελεῖται λοιπὸν ὁ ὅλος χορὸς ἀπὸ δύο «κάγκελα», ὅπως λένε).

Αὐστηρότητα ἡθῶν δείχνει ἴσως τὸ ὅτι στοὺς χοροὺς δὲν πιάνονται οί ἄντρες με τίς γυναῖκες, ἔστω καὶ με μαντίλι, ἀλλὰ χορεύουν χωριστά, σὲ δικό της ἢ κάθε ὁμάδα κύκλο. Ἐξἄλλου ὑποδηλώνεται καὶ ἓνα εἶδος «προστασίας» τῶν γυναικῶν ἀπὸ τοὺς ἄντρες: ὁ μέσα κύκλος εἶναι τῶν γυναικῶν καὶ δὲν μπορεῖ νὰ κινηθεῖ σὲ μεγαλύτερη περιφέρεια, γιατί ὁ ἔξω κύκλος τῶν ἀντρῶν δὲν τοὺς τὸ ἐπιτρέπει. Ἐπιπλέον ἡ κορυφαία τῶν γυναικῶν, πού χορεύει στὴν κορυφή, σὲ σχέση με τὸν κύκλο τῶν ἀντρῶν, πού περικλείει τὸ γυναικεῖο κύκλο, δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι πιὸ μπροστὰ ἀπὸ τὸν κορυφαῖο ἄντρα, οὔτε κἀν στὴν ἴδια θέση, παρὰ ὁ ἄντρας τοποθετεῖται πιὸ μπροστὰ κατὰ δύο κεφάλια. Ὡστε ἡ κορυφαία ἔχει πίσω της τὸ δεύτερο ἢ τὸν τρίτο χορευτῆ, ἐνῶ ὁ πρῶτος τοῦ ἀντρικοῦ χοροῦ ἔχει ἄνεση νὰ κινηθεῖ χορευτικά. Στὶς σημειώσεις μου, πού κατάρθεσα στὸ Ἀρχεῖο τοῦ Πανεπιστημίου, περιέχονται κι ἄλλα σχετικά χορογραφικὰ στοιχεῖα.

Ὡς πρὸς τὰ καλλαρίτικα τραγούδια διαπίστωσα ὅτι τὰ μισὰ σχεδὸν ἀπὸ ὅσα ἄκουσα εἶναι δίρρυθμα, κάτι πού παρουσιάζει ξεχωριστὸ ἐνδιαφέρον, γιατί τὸ φαινόμενο δὲν εἶναι συνηθισμένο σήμερα. Στὰ καλλαρίτικα αὐτὰ τραγούδια τὸ πρῶτο καὶ τὸ δεύτερο μέρος τῆς μελωδίας διαφέρουν στὸ ρυθμὸ. Ὁ ἔξοχος λαϊκὸς βιολιστῆς Παντελῆς Μπεσίρης (κάπου 70 χρονῶν) εἶναι τώρα ὁ μόνος πού τὰ παίζει. Θεωρῶ ἐξαιρετικὴ τύχη, ὅτι πρόφτασα νὰ τὰ σώσω ἀπὸ τὸ δικό του γεμάτο δεξιότεχνία παίξιμο. Τοῦ «Θιακοῦ» π.χ. σκοποῦ τὸ ἀ' μελωδικὸ μέρος εἶναι σὲ 4σημο ρυθμὸ, τὸ β' σὲ 6σημο. Τῆς μελωδίας «Γιὰ μιὰ φορὰ ἴναι ἢ λεβεντιά» τὸ ἀ' μέρος εἶναι σὲ 4σημο ρυθμὸ, τὸ β' σὲ 7σημο, ἡ μελωδία τοῦ συγκαθιστοῦ χοροῦ «Βαριά βαροῦν τὰ σήμαντρα» στὸ ἀ' μέρος ἔχει 5σημο ρυθμὸ, στὸ β' 4σημο. (Σχετικὰ μετὰ τὸ «συγκαθιστὸ» χορὸ παρατηρῶ, ὅτι τὸ ὄνομα τοῦτο δὲν ἔχει καμιά σχέση μετὰ τὸ ρυθμὸ τῆς μελωδίας, παρὰ ὀφείλεται στὸν τρόπο πού χορεύουν, ἀντικριστὰ σὲ ζευγάρια καὶ πάντοτε συγκαθιστά, σὲ βήματα συρτοῦ χοροῦ με διαφορετικὲς χρονικὲς ἀξίες γιὰ κάθε χορευτικὸ βῆμα. Μόνον σ' αὐτὸ μοιάζει ὁ συγκαθιστὸς χορὸς

π.χ. τῆς Δ. Μακεδονίας, πού εἶναι σέ 8σημο ρυθμό, ἢ ὁ συγκαθιστός χορός τῆς Θράκης πού εἶναι σέ 9σημο ρυθμό : ρυθμικά δέν ἔχουν καμιά σχέση μεταξύ τους.) Συνολικά ἠχογράφησα 21 σκοπούς.

Στίς 4 Μαρτίου ταξίδεψα στή Βήσσανη γιά νά παρακολουθήσω βλάχικο γάμο. Τά ἀποτελέσματα ἦταν πενιχρότατα. Τοπικά ἔθιμα καί τραγούδια ἀρχισαν νά ἐξαφανίζονται, τῆ θέση τῶν παραδοσιακῶν τραγουδιῶν παίρνουν μοντέρνα συρτοτσιφτετέλια ἀπό ταξιδεμένους στήν Ἀθήνα λαϊκοὺς μουσικοὺς. Τά μόνα πού κάπως διατηροῦνται ἀκόμα εἶναι ὀρισμένα γυρίσματα μελωδικά, πού τά παίζουν τά ὄργανα μετά ἀπό ἕνα κύριο τραγούδι. Τά παραδοσιακά τραγούδια ἀκούγονται σπάνια καί σέ κακή ἐκτέλεση, ὅταν κάποιος ἠλικιωμένος ὀπωσδήποτε μπεῖ στο χορό. Οἱ μουσικοὶ χρησιμοποιοῦσαν ἠλεκτρικές κιθάρες, ἀρμόνια καί τζάζ. Παραδοσιακά ὄργανα εἶχαν μόνο τὸ κλαρίνο καί τὸ βιολί, χωρὶς συνοδεία λαοῦτου.

Τὸ βράδυ τοῦ Σαββάτου, στοῦ τραπέζι, ἠχογράφησα τὸ τραγούδι «Βλάχα πλένει στοῦ ποτάμι» ἀπό τὸν κύριο Νίκο Λογοθέτη, 72 χρόνων, πού, ὡς προεξάρχων, τὸ ἔπαιρνε πρῶτος κι ἀκολουθοῦσαν οἱ ἄλλοι. Τὸ τραγουδῆσαν πολὺ κακά, ἐκτός ἀπὸ τὸν παρτῆ (Λογοθέτης). "Οἱ οἱ ἄλλοι, γυριστῆς καί ἰσοκράτες, ἀγνοοῦσαν τὸν τρόπο ἐκτέλεσης(...).

12.4.1978. Ἠχογράφηση, στήν αἴθουσα τοῦ Σπουδαστηρίου τῆς Λαογραφίας τοῦ Πανεπιστημίου, πολυφωνικῶν μελωδιῶν ἀπὸ Βορειοηπειρωτῆς τῶν περιφερειῶν Πωγωνίου καί Δροπόλεως (Ἰωάννης Γκιούλης παρτῆς, Μενέλαος Ζῶτος, Ἰωάννης Γκίκας, Σωτῆρης Τσιούρης, ἰσοκράτες, Ἰωάννης Γκίκας, ὁ μεγαλύτερος ἀπὸ ὄλους, 62 χρόνων, ἀπὸ τῆ Δρόπολη, γυριστῆς ἢ κλώστης).

Παράλληλα πρὸς τὴν ἠχογράφηση ἔγινε καί συζήτηση, γιά τὴ διευκρίνιση διαφορῶν προβλημάτων. Νομίζω πὼς διαπιστώθηκε, ποιά εἶναι ἡ ποιοτικὴ διαφορὰ τοῦ πωγωνίσου ἀπὸ τὸ δροπολίτικο πολυφωνικὸ τραγούδι. Ἡ ρυθμικὴ ἀγωγή τοῦ πρώτου εἶναι πιὸ ἀργή. Ἐτσι δίνεται ὁ καιρὸς στον παρτῆ, πού τραγουδάει τὸ κύριο θέμα, νά τὸ ποικίλει μουσικά, προπάντων στίς ἡμιτελικές καταλήξεις, πού σέρνει τὴ φωνὴ πρὸς τὰ πάνω σημεῖο πού δείχνει σέ ὄλους τοὺς τραγουδιστές, ὅτι στή μελωδία, μετά τὸ σούρσιμο τοῦ παρτῆ, πρέπει νά τονιστεῖ ἡ ἐπόμενη μουσικὴ φράση. Αὐτὸς ἦταν καί ὁ λόγος, πού ὁ γυριστῆς δέν μποροῦσε νά παρακολουθήσει τὸν παρτῆ, γιὰτὶ ὁ γυριστῆς ἦταν ἀπὸ τὴν περιφέρεια Δροπόλεως καί ὁ παρτῆς ἀπὸ τὸ Πωγωνί. Οἱ Πωγωνίσοι πολλὲς φορὲς καταργοῦν τὴ σωστὴ ροὴ τοῦ ρυθμοῦ μὲ τίς ἐνδιάμεσες μουσικὲς οὐρές, πού μόνο τραγουδιστές ἀπὸ τὴν ἴδια περιοχὴ τίς ξέρουν καί «τακάρουν» μαζί. Στοῦ δροπολίτικο πολυφωνικὸ τραγούδι ἔχουμε περισσότερο ρυθμὸ σέ σύντομη ἀγωγή. Ὁ ρυθμὸς ρεεῖ ἀσταμάτητος καί οἱ παρεμβαλλόμενες μουσικὲς οὐρές ἔχουν, ρυθμικά, μιὰν ὀρισμένη χρονικὴ διάρκεια — ὁ ρυθμὸς δὲ διακόπτεται. Ἐτσι δέν εἶναι δυνατὸ, σέ τραγούδια μὲ σύντομο

ρυθμό νά έχουμε άστάθεια στά λόγια άπό τήν πλευρά τών τραγουδιστών, γιατί ό ρυθμός τούς κινεί ταυτόχρονα όλους μαζί.

Τό παγωνίσιο τραγούδι, σέ σύγκριση μέ τό δροπολίσιο, ποικίλλει περισσότερο στό κύριο θέμα, ένώ ό τρόπος έκτέλεσης προκαλεί πιό πολύ συγκίνηση παρά ένθουσιασμό, γιατί ό παρτής είναι πιό «παραπονιαρής» στόν έρμηγεία του, δηλαδή στά σουρσίματα τής φωνής, πού άπαραίτητα άπαιτοϋν άργό, και σέ όρισμένα σημεία κάπως έλεύθερο ρυθμό.

Ένα ιδιαίτερο γνώρισμα, πού διαπίστωση κατά τήν ήχογράφηση, ήταν ό ρόλος τοϋ ρίχτη, πού βοηθάει τόν παρτή, κυρίως στις ήμιτελικές κατάληξεις, άνεβάζοντας τό ύψος τής φωνής μόνος σάν ένα είδος κορόνας, για νά τονίσει και νά εισαγάγει όλους τούς τραγουδιστές μαζί στόν επόμενη μουσική φράση. Τήν κορόνα λοιπόν αύτή θά μπορούσε νά τήν κάνει ό παρτής. Όμως ό παρτής, όταν τραγουδάει, μόνο σέ μιá τέτοια ήμιτελική κατάληξη μπορεί νά άνανεϋσει για λίγο μέ τή βοήθεια τοϋ ρίχτη. Συμβαίνει δηλαδή ό,τι ακριβώς και μέ τούς πρωτοφάλτες : όταν ψάλλουν κάποιο χερουβικό ή κάποιο είρμολογικό μέλος, πριν άπό τήν κατάληξη μιās ήμιτελικής μουσικής φράσης σταματάνε τό ψάλσιμο μέ τή βοήθεια τών γύρω τους, πού, αύτοί πιά, συμπληρώνουν τήν κατάληξη. Σ' αύτό τό μικρό χρονικό διάστημα ό πρωτοφάλτης ξεκουράζεται, ώστε ν' άρχίσει μ' άνανεωμένες δυνάμεις τήν επόμενη μουσική φράση κ.ο.κ. Οί βοηθοί λοιπόν τοϋ πρωτοφάλτη κάνουν ό,τι και ό ρίχτης τοϋ βορειοηπειρώτικου πολυφωνικού τραγουδιού. Ό ρίχτης, στό διάρκεια τοϋ τραγουδιού, παρακολουθεϊ τόν παρτή και τονίζει πολλές φορές τά σημεία τής μελωδίας πού άναφέραμε, ύψώνοντας τή φωνή του κατά μιá τρίτη μικρή. Παίζει μελωδικά μέσα σ' αύτήν, άνάλογα μέ τήν κλίμακα πού ακολουθεϊ τό τραγούδι, και πολλές φορές ξεχωρα άπό τόν παρτή τονίζει και τήν τετάρτη τής κλίμακας. Αυτό πού τραγουδάει ό κλώστης μεταξύ τονικής και μιās τρίτης κάτω άπό τήν τονική τής μελωδίας τό κάνει ό ρίχτης μιá τρίτη πάνω άπό τή βάση. Για νά γίνει αύτό άπό τό ρίχτη, θά πρέπει νά είναι πολύ καλός τραγουδιστής και, ακόμα, νά έχει ευαίσθητη άκοή, για νά μπορεί νά συνδέει τίς φωνές, τίς νότες, εκείνες πού ταιριάζουν και δημιουργοϋν συμφωνία στό πολυφωνικό τραγουδιστικό σύστημα.

Για ν' ακούσουμε ένα τέτοιο είδος έκτελέσεως, χρειάζεται τό γλέντι νά έχει κορυφωθεί, — έκτός άπό τή καταλληλότητα τοϋ ρίχτη.

Έ πέμπτη φωνή είναι τής λαλιάς, πού κάνει τό μέρος τοϋ γυριστή ή κλώστη σέ μιá όχτάβα πάνω άπό τό γυριστή. (...)

ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΧΟΡΩΝ ΚΑΙ ΜΕΛΩΔΙΩΝ

Βούλ μούρι Βούλ

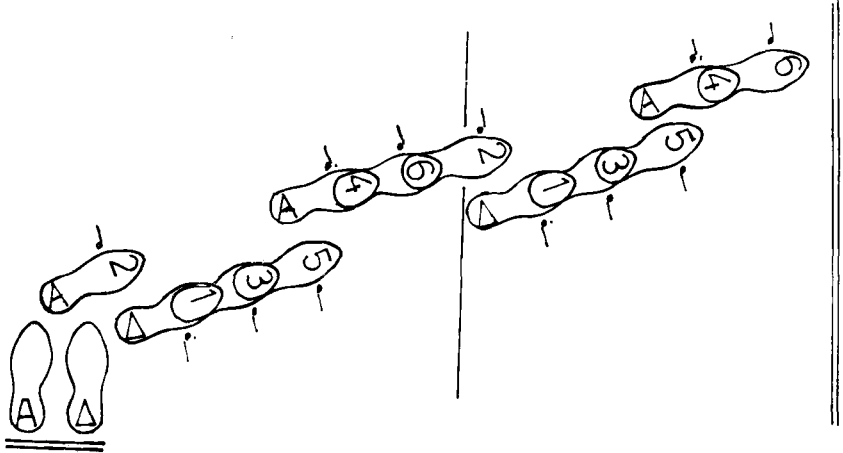
$\text{♩} = 168$

The musical score consists of four staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The tempo is marked as quarter note = 168. The music is a rhythmic melody with eighth and sixteenth notes. The second and third staves are also in treble clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment. The fourth staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a bass line. The piece concludes with a double bar line.

This block shows a continuation of the musical score. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. It begins with the word 'τεν.' above the staff. The melody consists of a few notes. The second staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. It features a rhythmic accompaniment with eighth notes. Below the staff, there are rhythmic markings: π ν π π π.

Ἡ κλίμακα τῆς μελωδίας ἀνήκει στὸν τρόπο τοῦ re, ὅμως τὸ τραγούδι τὸ ἀκούσα μὲ βάση τὸ la. Τῆ μελωδία τὴν ἠχογράφησα ἀπὸ τὸν Καλλιρίτη λαϊκὸ βιολιστὴ Παντελὴ Μπεσίρη, 75 χρόνων, τὸ Φεβρουάριο τοῦ 1978 στὰ Γιάννενα καὶ τὴν κατέγραψα στὴν εὐρωπαϊκὴ σημειογραφία.

Βούλ μούρι Βούλ



Είναι καλαρίτικος χορός και τραγουδιέται στα βλάχικα. Ο ρυθμός είναι 7σημος: $3 + 4 = 7$ και χορεύεται στο μοτίβο του συρτού χορού των έξι βημάτων. Είναι κυκλικός χορός με στροφή του κορμού δεξιά και μπροστά, σε διπλοκάγγελο, τρικάγγελο, πολλές φορές και τετρακάγγελο, ανάλογα με το πλήθος των χορευτών.

Η ταύτιση μελωδίας και χορού στα μέτρα και στα βήματα είναι σωστή. Ένα πλήρες χορευτικό μοτίβο αντιστοιχεί σε δύο μελωδικά μέτρα. Τα μέτρα της μελωδίας είναι όχτώ και τα αντίστοιχα χορευτικά μοτίβα είναι τέσσερα.

Συγκαθιστός

$\text{♩} = 120$ Α' ΜΕΡΟΣ

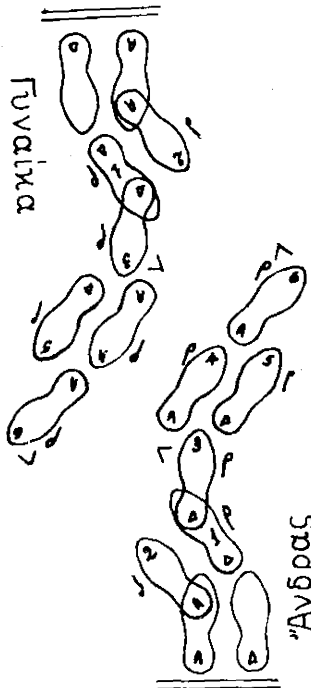
Β' ΜΕΡΟΣ

ΣΟΛ.

π π ν π π ν

Ἡ κλίμακα τῆς μελωδίας ἀνήκει στὸν τρόπο τοῦ re. Τὰ λαϊκὰ μουσικὰ ὄργανα παίζουν τὸ σκοπὸ μετὰ βάση τὸ la. Τῆ μελωδία τὴν ἠχογράφησα στὰ Γιάννενα τὸ Φεβρουάριο τοῦ 1978 ἀπὸ τὸν Παντελὴ Μπεσίρη (βλ. πιὸ πάνω) καὶ τὴν κατέγραψα στὴν εὐρωπαϊκὴ σημειογραφία.

Συγκαθιστός



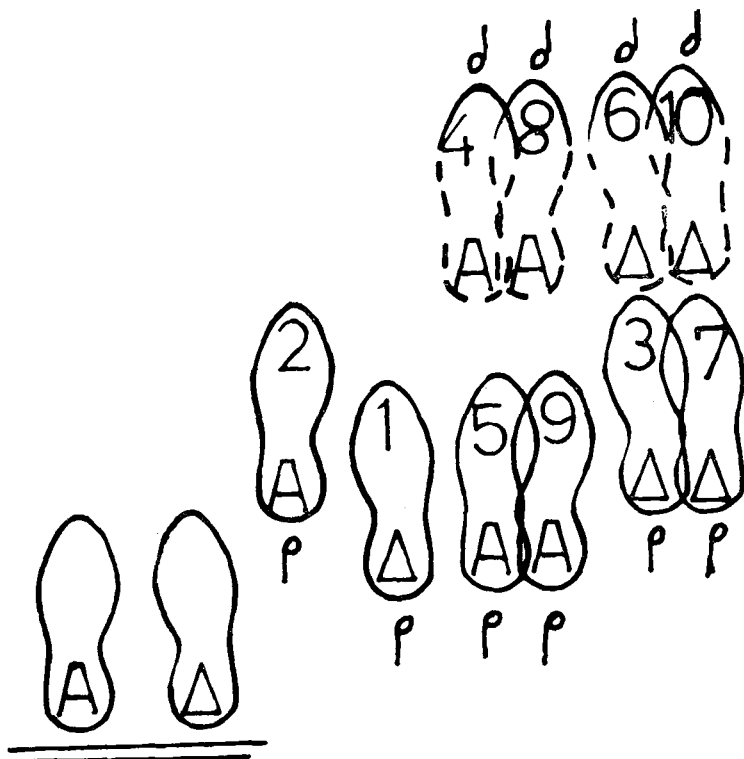
Είναι καλλιρίτικος χορός και παίζεται μόνο από τὰ λαϊκά μουσικά ὄργανα, χωρίς τραγούδι. Είναι χορός ἀντικριστός με «συγκαθισμα» στο τρίτο και στο ἕκτο βῆμα. Τὸν χορεύουν ζευγάρια, ἄντρας και γυναίκα, ἀντικριστά, με ἀντίθετες χορευτικές κινήσεις, ἔτσι πὸς νὰ βλέπονται φάτσα ὁ ἕνας με τὸν ἄλλο, δείγμα αὐστηρῶν ἠθῶν: νὰ μὴν ἀντικρίζονται φάτσα ὁ ἄντρας με τὴ γυναίκα οὔτε και στο χορό! Σὲ σύγκριση μεταξὺ χορευτῆ και χορευτριάς, ὁ χορευτῆς εἶναι πιὸ ζωντανός και τὸ συγκαθισμά του πιὸ ἔντονο και λυγερὸ στο λύγισμα τοῦ ποδιοῦ του, ἐνῶ ὁ χορὸς τῆς γυναίκας εἶναι πιὸ σεμνός και ταπεινός. Ὁ ρυθμὸς τῆς μελωδίας εἶναι 5σημος: $2 + 3 = 5$ και τὸ μοτίβο τοῦ χοροῦ εἶναι ὅμοιο με αὐτὸ τοῦ συρτοῦ τῶν ἑξι βημάτων, με διαφορετικές χρονικές ἀξίες για κάθε βῆμα και πλαστική σωματική κίνηση. Ἐνα ὁλόκληρο χορευτικὸ μοτίβο ἀποτελεῖται ἀπὸ δυὸ μελωδικὰ μέτρα. Τὰ μέτρα τῆς μελωδίας εἶναι ὀχτὼ και τὰ ἀντίστοιχα τοῦ χοροῦ τέσσερα. Ἐτσι μελωδία και χορὸς κινοῦνται σωστὰ στὰ μέτρα και τὰ μοτίβα τοῦ χοροῦ.

Ντούσι Γιάννου

♩ = 108

Η μελωδία είναι σε τετράσημο ρυθμό και ανήκει σε δυο μουσικές κλίμακες, στον τρόπο του do και στον τρόπο του re.

Η μελωδία είναι σε τετράσημο ρυθμό και ανήκει σε δυο μουσικές κλίμακες, στον τρόπο του do και στον τρόπο του re.



Ὁ χορός Ντάσι Γιάννλου. Ἡ πρωτοτυπία του εἶναι ὅτι ἡ μελωδία τραγουδιέται ἀπὸ τοὺς χορευτὲς στατικά στὰ βλάχικα καὶ τὸν χορεύουν, ὅταν τὰ μουσικά ὄργανα ἐπαναλαμβάνουν μελωδικὰ τὸ ἴδιο. Τὸ χορὸ τὸν λένε «Στὰ τρία», ὅμως τὰ βήματά του εἶναι δέκα. Τρία κινουῦνται πλάγια καὶ δεξιὰ καὶ τὰ ὑπόλοιπα ἑπτὰ ἐπὶ τόπου. Τὰ βήματα 3, 4, 5, καὶ 6 εἶναι τὰ ἴδια, ἀντίστοιχα μὲ τὰ βήματα 7, 8, 9 καὶ 10, ποὺ πατοῦν στὶς ἴδιες περίπου θέσεις. Δὲν ὑπάρχει ἐδῶ σωστὴ ταύτιση μελωδίας καὶ χοροῦ. Ἡ μελωδικὴ φράση σὲ ἀντιστοιχία μὲ τὸ μοτίβο τοῦ χοροῦ τελειώνει στὰ ὀχτῶ χορευτικά βήματα, ἐνῶ τὸ ὀλοκληρωμένο μοτίβο τοῦ χοροῦ εἶναι δέκα βήματα. Γι' αὐτό, ὅταν τὸ μελωδικὸ μοτίβο, ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ τέσσερα μέτρα, ἐπαναλαμβάνεται, τὸ μοτίβο τὸ χορευτικὸ τελειώνει στὰ ἕξι βήματα, χωρὶς ὀλοκλήρωση τοῦ χορευτικοῦ μοτίβου, γιὰ ν' ἀρχίσει καὶ πάλι τὸ τραγούδι στατικά ἐπὶ τόπου.

Ἔχουμε ἓνα χορευτικὸ μοτίβο ποὺ δὲν εἶναι σωστό, μὲ τ' ὄνομα χορὸς «Στὰ τρία», ἀλλὰ μὲ δέκα χορευτικά βήματα. Ὅπως ἐπίσης κι ἓνα χορὸ ὄχι σωστό, μὲ τ' ὄνομα «Στὰ τρία», ποὺ χορεύεται ὅμως στὶς περισσότερες περιοχὲς τῆς στεριανῆς καὶ τῆς νησιωτικῆς Ἑλλάδας, μὲ ἕξι χορευτικά βήματα.

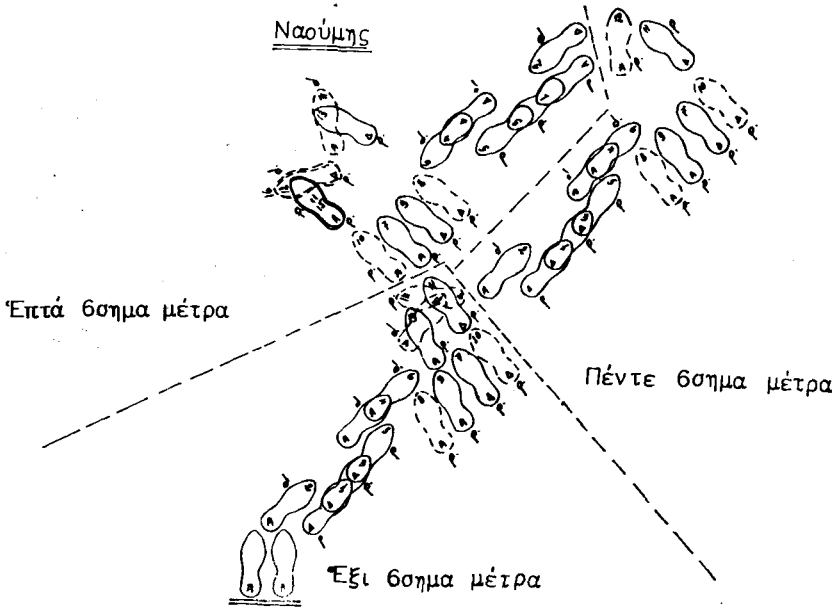
Τὸ σωστό καὶ τὸ ἀληθινό, εἰδικὰ γιὰ τὸ χορὸ «Στὰ τρία», εἶναι πέντε βήματα πλάγια καὶ δεξιὰ καὶ τὰ ὑπόλοιπα τρία ἐπὶ τόπου.

Ναούμης

♩ = 88

τον.

Καλλιρίτικο τραγούδι σὲ βσημο ρυθμό. Παραδόξως μεταξύ α' καὶ β' μέρους ἔχουμε ἀνισότητα μέτρων. Τὸ α' μέρος εἶναι ἑξάμετρο, τὸ β' ὄχτάμετρο. Γι' αὐτὸ καὶ τὰ στοιχεῖα τοῦ χορευτικοῦ μοτίβου, ὅπως θὰ παρατηρήσουμε, ἔχουν μετρικὴν ἀνισότητα. Ἡ μελωδία ἀνήκει στὸν τρόπο τοῦ re.



Τὸ χορευτικὸ μοτίβο ἀποτελεῖται ἀπὸ τρία στοιχεῖα διαφορετικὰ σὲ ἀριθμὸ βημάτων καὶ μελωδικῶν μέτρων, πού καλύπτουν τὸ χορό. Τὸ πρῶτο στοιχεῖο περιέχει δεκατέσσερα χορευτικὰ βήματα ἐκτελούμενα σὲ μιὰ μουσικὴ φράση ἀπὸ ἕξι βσημα μέτρα. Τὸ δεύτερο ἀπὸ δώδεκα, μὲ πέντε μελωδικὰ μέτρα, καὶ τὸ τρίτο, πού στρέφεται ἀντίθετα πρὸς τ' ἀριστερά, μὲ δεκάξι χορευτικὰ βήματα πού καλύπτονται ἀπὸ ἑπτὰ μέτρα μελωδίας.

Ὁλόκληρο τὸ μοτίβο τοῦ χοροῦ ἀποτελεῖται ἀπὸ 42 βήματα, πού ἀντιστοιχοῦν σὲ δεκαοχτὼ μέτρα μελωδίας.

Τὸ ἐντυπωσιακὸ στὸ χορὸ αὐτὸ εἶναι, πὼς μὲ ἕνα καὶ μόνον χορευτικὸ μοτίβο παίζεται ὀλόκληρη ἡ μελωδία ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ἕως τὸ τέλος. Στὴν ἐπανάληψη τῆς μελωδίας ἐπαναλαμβάνεται κανονικὰ καὶ τὸ μοτίβο τοῦ χοροῦ γιὰ δεύτερη φορὰ κ.ο.κ.

Καί μιὰ φορά 'ναι ἡ λεβεντιά

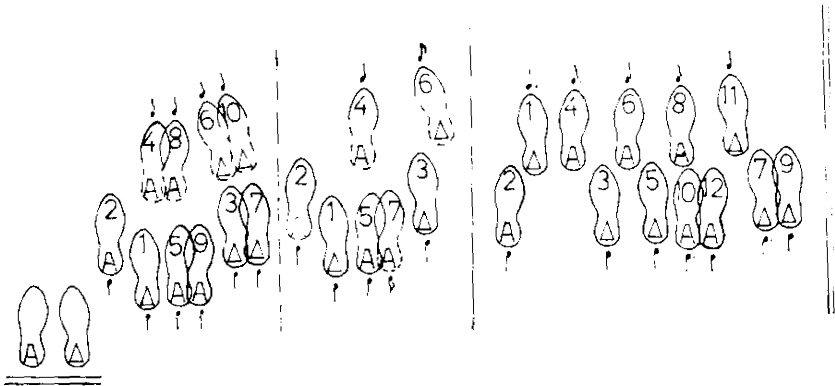
Ἡ μελωδία ἀποτε-
λεῖται ἀπὸ δυὸ ἀνόμοιες
στὸ ρυθμὸ μουσικὲς φρά-
σεις, ὅπου ἡ πρώτη, ποὺ
ἀποτελεῖ καὶ τὸ α' μέρος
τῆς μελωδίας, εἶναι σὲ
4σημο ρυθμὸ καὶ ἡ δεύ-
τερη, τὸ β' μέρος, σὲ
7σημο. Τὸ α' μέρος τῆς
μελωδίας οἱ Καλλαρί-
τες τὸ χορεύουν «στά

τρία», ὅπως πανελλήνια εἶναι γνωστό, ὅμως μὲ δέκα βήματα καὶ ὄχι ἔξι
ποὺ τὸν χορεύουν σ' ὅλη τὴν ἄλλη Ἑλλάδα. Τὸ β' μέρος τὸ χορεύουν στὰ δώ-
δεκα βήματα τοῦ καλαματιανοῦ χοροῦ.

Κατὰ τὴν ἐκτέλεση μελωδίας καὶ χοροῦ δὲν ἔχουμε σωστὴ ταύτιση μο-
τίβου χοροῦ καὶ μουσικῆς φράσης. Ἡ πρώτη φράση τῆς μελωδίας, ὅπως αὐτὴ
ἐπαναλαμβάνεται, ἔχει ὀχτῶ μέτρα, ὅπως οἱ περισσότερες τῶν ἐλληνικῶν
κλασικῶν λαϊκῶν μελωδιῶν, ἐνῶ στὰ δυὸ μοτίβα τοῦ χοροῦ ἀνήκουν δέκα
μελωδικὰ μέτρα. Ἔτσι ἀναγκαστικὰ ὁ λαὸς διακόπτει τὸ δεύτερο μοτίβο
τοῦ χοροῦ στὸ ἕκτο βῆμα, ἀφήνοντάς το ἡμιτελές, ὥστε νὰ συγχρονιστεῖ σω-
στὰ μελωδία καὶ χορὸς στὸ β' μέρος, στὸν 7σημο καλαματιανὸ χορὸ.

Ἄν ὁ ρυθμὸς τοῦ α' μέρους τῆς μελωδίας ἦταν ἴδιος ἀπὸ τὴν ἀρχὴ μέχρι
τὸ τέλος, ὁ λαὸς δὲν θὰ μπορούσε νὰ ἀντιληφθεῖ τὸ λάθος, ὅπως στὴν προκεί-
μενη περίπτωση, ποὺ διακόπτει στὸ ἕκτο βῆμα γιὰ νὰ τακάρει σωστά στὸν
7σημο καλαματιανό. Καὶ τοῦτο γιὰ τὸ ρυθμὸς ἀλλάζει καὶ τὸ χορευτικὸ βῆμα
πρέπει νὰ συγχρονιστεῖ σωστά. Ὅτι ὁ χορὸς «Στὰ τρία» χορευόταν κάποτε
σωστά μὲ ὀχτῶ βήματα, δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία, ἀφοῦ τὸν ἴδιον αὐτὸ χορὸ
συναντᾶμε μὲ ἔξι, μὲ δέκα καὶ μὲ ὀχτῶ βήματα, ὅπως τὸν χορεύουν στὴν ἐπαρ-
χία Ἁγίου Βασιλείου τοῦ νομοῦ Ρεθύμνου στὴν Κρήτη.

Καί μία φορά ναι ή λεβεντιά



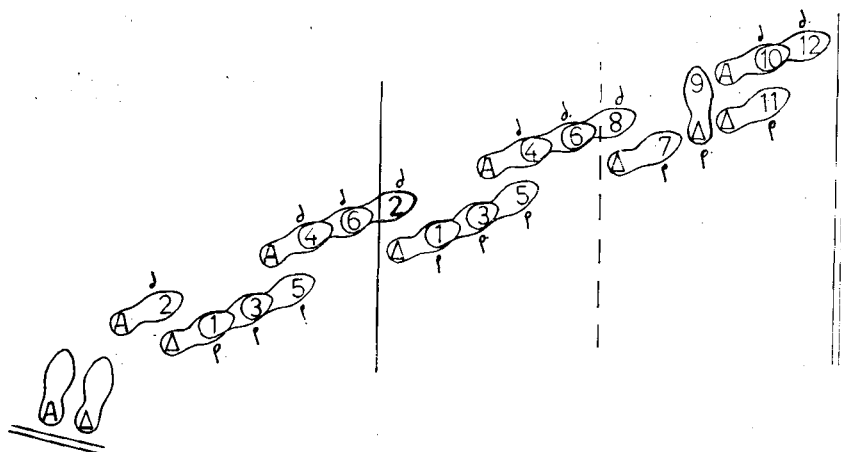
Στόν καλλιρίτικο τούτο χορό ο λαός, για να δέσει μελωδία και χορό μαζί, λιγότεψε τὰ βήματα τοῦ δεύτερου χορευτικοῦ μοτίβου κατά τέσσερα κι ἀντί για εἴκοσι τὰ ἔκανε συνολικά δεκάξι, — ὅσοι εἶναι και οἱ χρόνοι τῆς μελωδίας. Μετὰ ἀπὸ αὐτὸ τὸ συμπέρασμα βγαίνει μόνο του. Στὴ δίρρυθμη καλλιρίτικη μελωδία ὁ λαὸς ἀσυναίσθητα ἀκολουθεῖ τὸ μέτρο και τὸ ρυθμὸ τῆς μελωδίας, και συγχρονίζεται στοῦ χοροῦ. Στὴ μελωδία πού ὁ ρυθμὸς τῆς, ἀπὸ ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος, εἶναι ἴδιος, 4σημος, και τὸν χορεύει στὰ τρία μὲ ἔξι συνολικά βήματα, τὴν ταύτιση μελωδίας και χοροῦ δὲν τὴν ἀντιλαμβάνεται, ἐφόσον ἡ ροὴ τοῦ ρυθμοῦ δὲν τὸν ρίχνει ἄρρυθμα στοῦ χοροῦ. Ἡ σωστὴ χορευτικὴ μορφὴ τοῦ α' μέρους τῆς μελωδίας εἶναι πέντε βήματα δεξιά και πλάγια και τρία ἐπὶ τόπου. Ὀλόκληρο τὸ μοτίβο τοῦ χοροῦ πρέπει ν' ἀποτελεῖται ἀπὸ ὀχτῶ βήματα.

Θιακός

Handwritten musical score for "Θιακός". The score consists of two systems of three staves each. The first system is marked with a tempo of $\text{♩} = 160$ and the text "1. ΜΕΡΟΣ". The second system is marked with a tempo of $\text{♩} = 100$ and the text "2. ΜΕΡΟΣ". The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as "p.c.". The key signature is one sharp (F#).

Handwritten musical score for "Θιακός" with lyrics. The score consists of four staves. The first two staves are vocal lines with the lyrics "zan." written above them. The third and fourth staves are piano accompaniment. The lyrics "n v v n n" are written below the piano accompaniment.

Ἡ μελωδία τοῦ χοροῦ εἶναι δίρρυθμη, δηλαδή με δύο ρυθμούς. Τὸ πρῶτο μέρος τῆς μελωδίας, ὅπως λέγεται, ἀποτελεῖται ἀπὸ τέσσερα μέτρα σὲ 4σημο ρυθμὸ καὶ σχηματίζει μιὰν ὀλοκληρωμένη μουσικὴ φράση, ἀφοῦ ἐπαναληφθεῖ δύο φορές σὲ ὀχτῶ 4σημα μέτρα. Τὸ δεύτερο μέρος ἀποτελεῖται ἀπὸ τέσσερα μέτρα σὲ 6σημο ρυθμὸ καὶ ὀλοκληρώνεται, ἀφοῦ ἐπαναληφθεῖ κι αὐτὴ ἡ μουσικὴ φράση δύο φορές σὲ ὀχτῶ ἐπίσης μέτρα.

Θιακός

Είναι γιαννιώτικος χορός, καθώς με πληροφορεί ο Καλλαρίτης λαϊκός βιολιστής Παντελής Μπεσίρης. Έχω ωστόσο την υπόνοια, μήπως ο χορός είναι από το Θιάκι (Ίθάκη), πράγμα που δεν μου δόθηκε ο χρόνος να ερευνήσω επί τόπου.

Τὰ χορευτικά βήματα του πρώτου μέρους της μελωδίας είναι όπως και του συρτού χορού, δεξιά με στροφή του κορμού προς τα εμπρός με τις αντίστοιχες χρονικές αξίες, όπως δείχνει το σκίτσο του χορού, επαναλαμβάνοντας το μοτίβο του χορού τέσσερες φορές, όσες και οι φράσεις της μουσικής. Στο δεύτερο μέρος της μελωδίας το μοτίβο του χορού είναι επίσης το ίδιο, με διαφορετικές χρονικές αξίες για το κάθε χορευτικό βήμα και αγωγή. Όταν το μοτίβο του χορού επαναλαμβάνεται, το τρίτο (3) βήμα, που αντιστοιχεί στο ένατο (9) βήμα της επανάληψης, στρέφεται αριστερά και επανέρχεται το μοτίβο και πάλι στην κανονική του τροχιά.

Ο χορός αυτός κινείται σωστά στα μουσικά και χορευτικά μοτίβα.

Γιάννης Κώστας

♩ = 116 Α' ΜΕΡΟΣ

Β' ΜΕΡΟΣ

π π ν π π ν

π π ν π π ν

Τραγούδι στο ρυθμό τῶν πέντε ὄγδων (5/8).

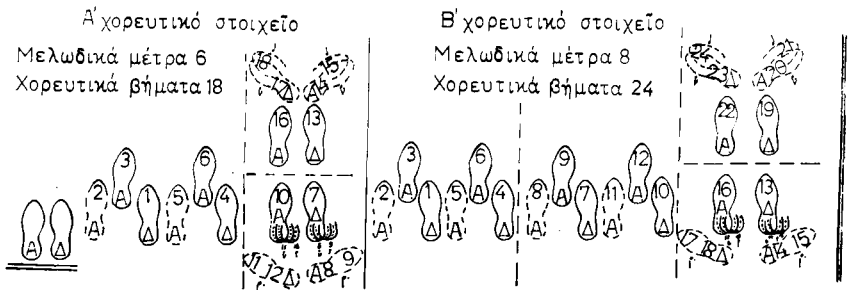
Ὁ ἀντίστοιχος χορὸς μὲ τὸ ἴδιο ὄνομα εἶναι ἀπὸ τοὺς πιδ ἔντυπωσιακοὺς καὶ ἀποτελεῖται ἀπὸ δυὸ χορευτικά μοτίβα, ὅσα καὶ τὰ μέρη τῆς μελωδίας. Τὸ πρῶτο μέρος τῆς μελωδίας ἀποτελεῖται ἀπὸ 6 μέτρα. Σὲ κάθε μέτρο ἀντιστοιχοῦν 3 χορευτικά βήματα. Τὸ μοτίβο τοῦ χοροῦ ἀποτελεῖται καὶ αὐτὸ ἀπὸ τρία διαφορετικά στοιχεῖα στὴν κίνηση καὶ στὸν παλμό. Σὲ κάθε χορευτικὸ στοιχεῖο ἀντιστοιχοῦν δυὸ ὅσημα μέτρα τῆς μελωδίας. Δηλαδή τρία στοιχεῖα ἐπὶ δύο (3x2), σύνολο ἕξι μέτρα τῆς μελωδίας μὲ 18 χορευτικά βήματα.

Τὸ δεύτερο μέρος τοῦ τραγουδιοῦ δὲν ἔχει τὸν ἴδιο ἀριθμὸ μέτρων, ὅπως θά ἔπρεπε νὰ ἔχει κατὰ κανόνα. Ἡ μελωδία ἐδῶ ἔχει ὀχτῶ ὅσημα μέτρα, ὅπως ἀπαιτεῖ στὴν πλειονότητά του τὸ δημοτικὸ τραγούδι, δηλαδή νὰ ἀποτελεῖται πάντα ἀπὸ διπλὲς τετράδες μέτρων. Καὶ εἶναι ἐπόμενο τὰ 18 βήματα τοῦ α'

μέρους τῆς μελωδίας νὰ μὴν ταιριάζουν στὰ ὀχτῶ μέτρα τοῦ β' μέρους τοῦ τραγουδιοῦ. Γι' αὐτὸ οἱ Καλλαριτινοὶ χορευτῆς, ὀδηγημένοι ἀπὸ τὸ μουσικὸ τους ἔνστικτο καὶ μόνο, ἐπαναλαμβάνουν γιὰ μιὰ φορά ἀκόμα τὸ πρῶτο χορευτικὸ στοιχείο, ἀντὶ γιὰ μιὰ μόνο, πού γίνεται στὸ α' μέρος. Ἔτσι τὰ 8 μέτρα τοῦ β' μέρους τοῦ τραγουδιοῦ καλύπτονται συνολικὰ μὲ 24 βήματα. Καὶ ἔχουμε :

Α' μέρος μελωδίας 6 μέτρα = 18 χορευτικὰ βήματα

Β' μέρος μελωδίας 8 μέτρα = 24 χορευτικὰ βήματα



Τὸ ἀξιόλογο στὸ χορὸν αὐτὸν εἶναι, ὅτι τὸ διπλὸ χορευτικὸ μοτίβο, ὅπου διαφέρουν ἀριθμητικὰ, σὲ μέτρα καὶ στοιχεῖα χορευτικὰ, τὸ πρῶτο ἀπὸ τὸ δεύτερο μέρος, ὁ λαὸς τὸ ἔδεσε σωστὰ σὲ μιὰν ἐντυπωσιακὴ ὀλόκληρη, μουσικὴ καὶ χορὸ, μὲ ἕνα, κατὰ τὴ γνώμη μου, χορευτικὸ μοτίβο, πού καλύπτει ὀλόκληρη τὴ μελωδία τοῦ «Γιάννη Κώστα», πράγμα πού γιὰ πρώτη φορά συναντῶ. Δηλαδή σὲ σύνολο μελωδικῶν μέτρων (6 + 8 = 14) δεκατεσσάρων ἔχουμε ἐπίσης σύνολο χορευτικῶν βημάτων (18 - 24 = 42) σαράντα δυὸ (βλ. καὶ σχόλιο στὴ μελωδία τοῦ χοροῦ).