

Το παρατιθέμενον κεφάλαιον αποτελεί μέρος του εν λόγω βιβλίου, το οποίον πραγματεύεται πολυειδώς πολιτισμικά αγαθά της ιδιαιτέρας πατρίδος μου, της Θράκης. Τυγχάνω Θρᾶξ εκ Θρακός πατρός και Θρασσης μητρός.

ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΚΑΙ ΧΟΡΟΙ ΤΗΣ ΘΡΑΚΗΣ

Σε κάθε γεωγραφική περιοχή της Ελλάδας συναντά κανείς λαϊκούς χορούς και δημοτικά τραγούδια, που είναι καλλιτεχνικά δημιουργήματα του ντόπιου λαού. Ακούγοντας τα θρακιώτικα τραγούδια ή τις θρακιώτικες μελωδίες και βλέποντας τους θρακιώτικους λαϊκούς χορούς, καταλαβαίνει κανείς ότι η Θράκη, Δυτική ή Ανατολική, έχει ένα ιδιόμορφα ξεχωριστό μουσικοχορευτικό ύφος και χρώμα. Οι χοροί της Θράκης είναι πολλοί και παρουσιάζουν όλοι τους εξαιρετικό ενδιαφέρον, διότι έχουν πλούτο ρυθμών και ποικιλία ρυθμικής αγωγής. Η κίνηση και ο παλμός του κάθε χορού εκφράζεται με τα δικά του βήματα κάτω από τους ήχους των θρακιώτικων εγχόρδων, πνευστών ή κρουστών μουσικών οργάνων. Εξετάζοντας δημοτικά τραγούδια του *ζωναράδικου* ρυθμού στον ιστορικό γεωγραφικό χώρο της Θράκης θα πρέπει, εν τέλει, νάχουμε υπόψη μας τους και άλλοθεν γνωστούς επικρατέστερους χορούς του ίδιου χώρου. Έτσι:

Στην *Ανατολική Θράκη* επικρατούν

- α) σε πόδες δίσημους: ο *συρτός πολιτικός*, ο *σηλυμβριανός*, το *καραβάκι*, ο *καροτσέρης*, ο *μπάλος*, ο *τατουλιανός* και ο *χασάπικος* (ο χορός αυτός γράφεται και σε δίσημο ρυθμό, επειδή έχει σύντομο ρυθμό),
- β) σε πόδες τετράσημους: ο *βαρύς μακελλάρικος*,
- γ) σε πόδες εφτάσημους: η *τσανακαλιώτισσα* και
- δ) σε πόδες εννεάσημους: ο *απλός καρσιλαμάς* (αντικρυστός χορός).

Στη *Βόρεια Θράκη*: ο *επιχώριος ζωναράδικος* που λέγεται *τσέσκο*, το *μιλήσιο*, το *μπαϊντούσκα* (μπάϊ=πλάγια, ντούζκος=ίσιος) σε πεντάσημο ρυθμό. Χορεύεται πλάγια και ίσια), το *μπογδάνο*, το *συγκαθιστό*, το *γαμήλιο συγκαθιστό* κ.α., σε δεδομένα ποδικά σχήματα.

Στη *Δυτική Θράκη*

- α) σε πόδες δίσημους: η *γίκνα*, η *μπαϊντούσκα*, ο *ταπεινός* ή *νυφιάτικος*, στα *τρία* και ο *χασάπικος*,

β) σε πόδες τρίσημους: ο *τρίπατος*,
γ) σε πόδες τετράσημους: ο *κοφτός συρτός*,
δ) σε πόδες εξάσημους: η *ομάδα των ζωναράδικων* και ο *κουσεφτός*,
ε) σε πόδες εφτάσημους: ο *μαντιλάτος* (2+2+3), ο *κουτσός* και ο *συρτός καλαματιανός* (3+2+2),
στ) σε πόδες εννεάσημους: ο *συρτός συγκαθιστός* (4+2+3, κυκλικός χορός) σε όλες τις εκφάνσεις του.

Επίσης στη Θράκη συναντώνται:

Ο χορός της *Τζαμάλας*.

Ο χορός της *Παλαίστρας*. Παλιά, δεν γινόταν πανηγύρι ή γάμος εάν ο κόσμος δεν έβλεπε το αγώνισμα της πάλης από ντόπιους πανηγυρτζήδες, επαγγελματίες παλαιστές. Οι σκοποί της παλαίστρας είναι πολλοί. Κάθε σκοπός αποτελείται από τρία διαφορετικά μελωδικά και ρυθμικά μέρη.

Ο *Πασχαλιάτικος* ή *Μαραντόϊ*, αποκλειστικά γυναικείος χορός.

Πάνω στους ρυθμούς αυτούς υπάρχουν και άλλοι χοροί, οι οποίοι ανάλογα με τον τρόπο έκφρασης και παρουσίας του χορού ή τον διαφορετικό τρόπο εκτέλεσης του ρυθμού, παίρνουν ανάλογο όνομα π.χ *Λαϊσιος* ή *Λαγίσιος* δηλαδή του λαγού, *Κουσιεντός* δηλαδή χορός τρεχάτος από το ρήμα κοσιεύω, που θα πει τρέχω.

Επίσης υπάρχουν και *εθιμικοί χοροί*, που χορεύονται ξεχωριστά μόνον ανήμερα της γιορτής κάποιου Αγίου ή κάποιου εθίμου, όπως είναι των *Αναστενάρηδων*, του *Αγιόγιαννου*, της *Τζαμάλας*, ο *γυναικείος χορός του Πάσχα* και ο χορός της *Παλαίστρας*.

Ο μουσικολογγράφος Παντελής Καβακόπουλος αναφέρει:

Όσον αφορά στα γενικά χαρακτηριστικά των τραγουδιών της Βορειοδυτικής Θράκης μπορούμε να πούμε ότι παρουσιάζουν αφενός μεν ιδιάζουσα μελωδική αρχιτεκτονική, αφετέρου δε χαρακτηριστική γρήγορη ρυθμική αγωγή. Επίσης παρουσιάζουν ομοιότητες με τα τραγούδια της Ανατολικής Μακεδονίας, παρ' όλο που διακρίνονται από έναν τοπικό μελωδικό χαρακτήρα, ο οποίος δεν απαντάται ούτε στην περιοχή της Ανατολικής Θράκης, ούτε σε κάποια άλλη περιοχή της Ελλάδος.

Όσον αφορά στις μελωδίες των τραγουδιών της Βορειοδυτικής Θράκης, αυτές ως προς την υφή τους μπορούν να κατηγοριοποιηθούν ως εξής:

α. *Καθαρά φωνητικές μελωδίες.* Είναι οι αρχαιότερες όλων. Αυτό υποδεικνύεται από το ότι σχετίζονται με έθιμα και μεγάλες γιορτές. Αποτελούνται από μία ή δύο φράσεις, οι οποίες έχουν δομή AA ή AA-BB. Τραγουδιούνται ομαδικά και δεν συνοδεύονται από όργανα. Και στην περίπτωση που μπορεί να διπλασιάζονται από τα όργανα, ακόμα και τότε δεν έχουν τα μορφολογικά χαρακτηριστικά των ενόργανων μελωδιών.

β. *Φωνητικές μελωδίες συνοδευόμενες από όργανα.* Αποτελούνται από εισαγωγή με δύο ενόργανες φράσεις, οι οποίες επαναλαμβάνονται με το δομικό σχήμα AA ή AA-BB και από μία φωνητική μελωδία, δομούμενη από φράσεις του ίδιου πλήθους και της ίδιας μορφής. Τις περισσότερες φορές δεν συναντάται επωδός.

γ. *Καθαρά ενόργανες μελωδίες.* Οι μελωδίες αυτής της κατηγορίας, που χαρακτηρίζονται από καθαρά ενόργανη υφή και έκταση, αποτελούνται από 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 11 ή 12 φράσεις, οι οποίες επαναλαμβάνονται μία μία κατά σειρά.

Βασικά δομικά υλικά κάθε ρυθμού είναι:

- α. οι λέξεις,
- β. το μέλος και
- γ. η κίνηση του σώματος.

Οι μελωδίες δομούνται από μουσικές φράσεις, οι οποίες μπορούν να χωριστούν σε περιόδους με βάση το ποιητικό κείμενο. Στην πλειονότητα των περιπτώσεων οι μουσικές φράσεις αποτελούνται από δύο περιόδους, σπάνια δε, από μία φράση.

Το ότι μπορεί η μουσική, δηλαδή η μελωδική, δομή ν' αναπτυχθεί σύμφωνα με το κείμενο, δικαιολογείται από την υπάρχουσα μεταξύ τους ισομετρία. Δηλαδή οι μουσικές φράσεις αποτελούνται από άρτιου πλήθους μέτρα, αυξανόμενα με διπλασιασμό τους π.χ. 4 μέτρα - 8 χρόνοι, 8 μέτρα - 16 χρόνοι κ.ο.κ.

Η πρώτη περίοδος κάθε φράσης έχει, συνήθως, *ημιτελική κατάληξη*, ενώ η δεύτερη περίοδος έχει κατάληξη τελική. Οι καταλήξεις αυτές, μαζί με τις μελωδικές γραμμές, αποτελούν «*αναγνωριστικά*» στοιχεία, λόγω της ιδιαιτερότητάς τους στη μουσική της Βορειοδυτικής Θράκης.

Χαρακτηριστικό, επίσης, της μουσικής της Θράκης, είναι το γεγονός ότι οι μελωδίες ακολουθούν τους *άρτιους αριθμούς*, όσον αφορά αφενός μεν στον αριθμό των μέτρων μέσα στις φράσεις (τετράδες μέτρων), αφετέρου δε και στον αριθμό των φράσεων μέσα στη μελωδία (άρτιου πλήθους τετράδες μέτρων).

Θα πρέπει να τονισθεί ότι η αντιστοιχία μελωδίας (*μουσική φράση*) και χορευτικών βημάτων (*χορευτική περίοδος*) δεν αποτελεί κανόνα στη χορευτική μουσική της Θράκης.

Συνήθως υπάρχει *ανισομετρία* μεταξύ μουσικής φράσης και χορευτικής περιόδου, που σημαίνει ότι είτε η μουσική φράση είναι μεγαλύτερη σε έκταση -όπως στο Ζωναράδικο χορό, στον οποίο η μουσική φράση εκτείνεται σε 8 μέτρα, ενώ η χορευτική περίοδος σε 6 μέτρα-, είτε συμβαίνει το αντίθετο -όπως στον Κουσιευτό χορό, στον οποίο η μουσική φράση αποτελείται από 4 μέτρα, ενώ η χορευτική περίοδος από 6 μέτρα-.

Ειδικά στον Ζωναράδικο χορό, χαρακτηριστικό είναι ότι τα μελωδικά μοτίβα έχουν άρτιου πλήθους μέτρα ($8:2=4$), ενώ τα χορευτικά είναι περιττού πλήθους ($6:2=3$). Έτσι, υπάρχει μια «*μελωδική αστάθεια*» - μελωδία και χορός αρχίζουν μαζί και ο χορός τελειώνει δύο χρόνους πριν από τη μελωδία-.

Προκειμένου να εξηγήσει ο μουσικολογράφος Παντελής Καβακόπουλος αυτήν τη «*διατάραξη της ισομετρίας*» μεταξύ μελωδίας και χορού, υποθέτει ότι οφείλεται «σε φθορά της παράδοσης του χορού, η οποία είναι πολύ πιο ευαίσθητη από την παράδοση της μελωδίας, που σημαίνει ότι στον χορό είτε εξέπεσαν είτε προστέθηκαν βήματα».

Χαρακτηριστικό στην χορευτική μουσική, όχι μόνο της Θράκης, αλλά και της Μακεδονίας και του Πόντου, είναι η γρήγορη ρυθμική αγωγή, αντίθετα με νοτιότερες περιοχές, όπου υπερισχύουν εμφανώς τα αργόσυρτα μελίσματα. Εύλογο είναι, η ρυθμική αγωγή να μην «*παρέχει*» δυνατότητα μεγάλης μελισματικής ποικιλίας. Συνεπώς, η φωνητική απόδοση μπορεί

να παρουσιάζεται πιο μελισματική από την ίδια τη μελωδία, «αναλύοντας» τους φθόγγους της μελωδίας με ιδιότυπο τρόπο, τόσο ως προς το ρυθμό, όσο και ως προς τη δυναμική.

Η ρυθμική αγωγή διαφοροποιείται και ανάλογα με το είδος των μελωδιών. Ειδικότερα, η ρυθμική αγωγή είναι πολύ πιο αργή στις χορευτικές μελωδίες, που συνοδεύονται από τραγούδι, από ό,τι είναι στις ενόργανες χορευτικές μελωδίες. Στη δεύτερη περίπτωση, στην οποία η ρυθμική αγωγή είναι τόσο γρήγορη, καθίσταται απαραίτητη για την καταγραφή της η βοήθεια της συνοδείας των κρουστών οργάνων ή άλλων στοιχείων με παρεμφερή ρόλο (έγχορδα με ρυθμικό ρόλο, χτύπημα ποδιού του οργανοπαίκτη). Αυτό για παράδειγμα συμβαίνει ιδιαίτερα σε σύνθετους ρυθμούς, όπως είναι ο εξάσημος, για να τονίζονται ικανοποιητικά οι θέσεις των απλών μέτρων, από τα οποία οι σύνθετοι συνίστανται.

Στα Θρακιώτικα τραγούδια επισημαίνεται η ύπαρξη ή συλλαβών ή λέξεων ή και φράσεων ακόμη, που διακόπτουν το 15σύλλαβο -συνήθως- στίχο και φαίνεται να παρεμβάλλονται στη ροή του τραγουδιού. Οι περιπτώσεις αυτές αφορούν σε *παραθέματα* ή *επιφωνήματα* (στην ανάλυση χρησιμοποιείται ο πρώτος όρος), *τσακίσματα*, συλλαβές χωρίς νόημα και *ημιστίχια*, τα οποία δεν σχετίζονται νοηματικά με το υπόλοιπο τραγούδι.

Κρίθηκε σκόπιμη μια ιδιαίτερη αναφορά σ' αυτό το φαινόμενο, καθώς είναι ίδιον των δημοτικών τραγουδιών μας και αποτελεί αναπόσπαστο τμήμα της παράδοσής μας.

Τα *παραθέματα* ή *επιφωνήματα* είναι λέξεις, όπως π.χ. *μπρε*, *αμάν* και άλλες παρόμοιες, που παρεμβάλλονται κατ' επανάληψη, όπως για παράδειγμα:

Παναϋρί, μπρ' *αμάν, αμάν*, παναϋρίτσι γένουνταν,
παναϋρί, μπρ' *αμάν, αμάν*, παναϋρίτσι γένουνταν,
Νιράτζι μ' Νιράτζι μ', του καλέ παναύρι,
νιράτζι μ' Νιράτζι μ', του καλέ παναύρι.

Τα *παραθέματα* οπωσδήποτε έχουν και λόγο ύπαρξης και σημαντικό λειτουργικό χαρακτήρα. Πρόκειται για λέξεις κοινές και καθημερινές, προσιτές και χρησιμοποιούμενες από το λαό. Ενδείκνυνται, έτσι, για την καλύτερη έκφραση και ερμηνεία από τον τραγουδιστή, ιδιαίτερα, όταν είναι προσαρμοσμένες στο γενικότερο συναίσθημα που προβάλλει το τραγούδι

(χαρά, λύπη, καημός κ.τ.ο.) και δίνουν τη δυνατότητα αφενός μεν στον τραγουδιστή να τις αποδώσει με ιδιαίτερη εκφραστικότητα, αφετέρου δε στον ίδιο τον ποιητικό λόγο να γίνει πιο εντυπωσιακός. Από την άλλη μεριά, είναι πιο επιτυχής και η υποβολή των ακροατών συναισθηματικά, αφού πρόκειται για λέξεις και εκφράσεις ιδιαίτερα γνώριμες και οικίες, με αποτέλεσμα την ένταση και την ανάδειξη του τραγουδιστή -πλέον- λαού και τη συναισθηματική συμμετοχή του.

Από «τεχνικής» απόψεως, λόγω των παραθεμάτων η μορφή του μέτρου αλλάζει, συνήθως συμπληρώνεται, ενώ διευκολύνεται το αίσθημα, που δίνεται από το ρυθμό. Κάτι τέτοιο δεν πρέπει να μας οδηγήσει στην σκέψη ότι παρεμβάλλεται για κάποιο συγκεκριμένο κάθε φορά σκοπό, που αφορά στην τελειότερη οργάνωση του τραγουδιού, καθώς, αν συνέβαινε αυτό συστηματικά, θα ήταν ξένα στοιχεία και εμφανώς εμβόλιμα. Η πραγματικότητα τόσων αιώνων δείχνει ότι μάλλον ο στίχος, που τραγουδιέται χωρίς τα παραθέματά του, φαντάζει σαν κάτι ξένο στο αυτί του ακροατή. Ασφαλώς αυτό το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του δημοτικού τραγουδιού προσδίδει σημαντικά πλεονεκτήματα, τόσο ερμηνείας, όσο και γενικότερης συμμετοχής σ' αυτήν τη λειτουργική μουσική, ενώ είναι απόλυτα ενσωματωμένο και αρμονικά δεμένο στην οντότητα του κάθε τραγουδιού.

Πολύ συχνές είναι οι *προστιθέμενες στις λέξεις συλλαβές χωρίς νόημα*, όπως *νερ*, να και τα παρόμοια, που δεν τονίζονται:

Ένα καλό κουρά-*να*-σιου, ένα καλό κουρά-*να*-σιου,
πάνου σι πέτρα κάθιτι, κάθιτι κι βρυχέ-*νε*-τι,
πάνου σι πέτρα κάθιτι, κάθιτι κι βρυχέ-*νε*-τι.

Η συλλαβή *νερ* ' συνήθως εμφανίζεται στην αρχή του στίχου, ενώ ανάμεσα στις λέξεις η συλλαβή σχηματίζεται από το γράμμα ν και το φωνήεν της προηγούμενης συλλαβής. Ο ρόλος τους είναι η ύπαρξη ευφωνίας, παράλληλα με την αποφυγή της χασμωδίας, επιτυγχάνοντας, έτσι, το αίσθημα μιας φαινομενικά συντομότερης ρυθμικής αγωγής.

Τα *τσακίσματα* αφορούν στο «τσάκισμα» του λόγου, την επανάληψη μέρους του στίχου σε μία, μισή ή άλλο τμήμα της μουσικής φράσης. Είναι φαινόμενο συνηθέστατο και καθιερωμένο από τη μουσική μας παράδοση, επηρεάζει σημαντικά τόσο την πλευρά των τραγουδιστών, όσο και εκείνη των ακροατών.

Θέλου, μάνι μ' θέλου, θέλου χουργιανούδα

Με τα τσακίσματα επιτυγχάνεται η διακοπή της μονοτονίας του κυρίου θέματος της μελωδίας, αλλά και δίνεται η ευκαιρία στον τραγουδιστή να ξεκουράζεται, καθώς τα τραγουδούν είτε οι «γλεντιστάδες» γύρω από αυτόν, είτε κάποιος άλλος τραγουδιστής. Στη δεύτερη περίπτωση, το τραγούδι ακούγεται από κάποιον με διαφορετικής χροιάς και ποιότητας φωνή, στοιχείο που συμβάλλει και στην ανανέωση του ακούσματος. Συχνά, δε, τα τσακίσματα αποτελούν γέφυρα για να αλλάζει ο τραγουδιστής για κάποιο μέρος του τραγουδιού.

Τέλος, δεν σπανίζουν και τα *ημιστίχια* -συνήθως- που δεν ακολουθούν το νόημα του υπόλοιπου ποιητικού λόγου:

Κείτιτι ξένους άρρυστους, *γυαλένια μ' γυαλένια μ'*,
κείτιτι ξένους άρρυστους, *γυαλένια μ', γυαλένια μ'*,
γυαλένια μ' κρουσταλλένια μ' *κείτιτι κι λυπιέτι*,
γυαλένια μ' κρουσταλλένια μ' *κείτιτι κι λυπιέτι*.

Στοιχεία, όπως το παραπάνω, δείχνουν σαφώς το πάθος και την αυθεντικότητα του δημιουργού-λαού, καθώς συμβάλλουν και στην ικανοποίηση του συνθέτη, που αφιερώνει το τραγούδι σε κάποια αγαπημένη του.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Baud-Bovy, S., Τραγούδια των Δωδεκανήσων, Τόμος Α΄, Βιβλιοπωλείο Ι. Ν. Σιδέρη, Αθήνα, 1935.

Καβακόπουλου, Π., Χοροί και Μελωδίες της Δυτικής Θράκης, Πρακτικά Β΄ Συμποσίου Λαογραφίας του Βορειοελλαδικού Χώρου (Ηπειρος-Μακεδονία-Θράκη), Κομοτηνή, 19-22 Μαρτίου 1975, 166, Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου, Θεσσαλονίκη, 1976.

Του ιδίου, Τραγούδια της Βορειοδυτικής Θράκης, Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου, Θεσσαλονίκη, 1981.

Του ιδίου, Καθιστικά της Σωζόπολης, Χορευτικά της θράκης, Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου, Θεσσαλονίκη, 1993.

Του ιδίου, Τσακίσματα και επιφωνήματα στο Θεσσαλικό τραγούδι, Β Διεθνές Συνέδριο Θεσσαλικών Σπουδών, 17-21 Σεπτεμβρίου 1980, Ανάτυπο από τον ΙΕ τόμο των «Θεσσαλικών Χρονικών», Ιστορική και Λαογραφική Εταιρεία των Θεσσαλών (Ι.Λ.Ε.Θ.), Αθήνα, 1984.

Μαστροδημήτρη, Π. Δ., Το δημοτικό τραγούδι, Τόμος Γ΄, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα, 1984.

Σπαταλάς, Γερ., Η μορφολογία των δημοτικών τραγουδιών μας. Μελέτη. «Αετός» Α.Ε., Αθήνα, 1946, σσ. 24-25.

Τυροβολά Β., Ελληνικοί Παραδοσιακοί Χοροί, Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα, 1992.