Πρόλογος

Το δημοτικό τραγούδι της Κύπρου όπως και η δημοτική μουσική της Κύπρου είναι αναπόσταστο κομμάτι της μουσικής παράδοσης του ευρύτερου ελληνικού χώρου. Τι κι αν πέρασαν πολλοί κατακτητές καταπατώντας και βεβηλώνοντας το νησί της Αφροδίτης, δεν μπόρεσε κανείς να αγγίξει και να αλλάξει την ψυχή των ανθρώπων ούτε την ταυτότητα του νησιού. Μέσα στο πέρασμα των αιώνων η Κύπρος μπόρεσε και διατήρησε τα ομηρικά στοιχεία στη γλώσσα και τα βυζαντινά στοιχεία στη μελωδία.

Το δημοτικό τραγούδι της Κύπρου είναι το τραγούδι που αγαπιέται εύκολα και μένει χαραγμένο στην ψυχή κάθε ακροατή. Είναι το τραγούδι της καρδιάς και των αισθήσεων, της χαράς και της λύπης, της ήττας και της νίκης, της δουλειάς και του αγώνα, της πατρίδας και της ξενιτιάς, της θρησκείας, της ζωής και του θανάτου, του μεγάλου έρωτα του αληθινού. Είναι το τραγούδι όπου όλοι το τραγουδούν απο την Μακεδονία, την χώρα του Μέγα Αλεξάνδρου, μέχρι και την Κύπρο το νησί του έρωτα και της ομορφιάς.

Τα περισσότερα κυπριακά δημοτικά τραγούδια είναι ερωτικά κρατώντας έτσι επάξια τον τίτλο που φέρει το νησί ως «νησί του έρωτα», «νησί της Αφροδίτης». Ο ερωτισμός ο οποίος είναι βαθιά ριζωμένος μέσα στην ψυχή κάθε Έλληνα Κύπριου διαμόρφοσε κατά ένα μεγάλο βαθμό την κυπριακή δημοτική μουσική.

Η Κύπρος όπως είναι γνώστο είναι ένα μικρό νησί στη Μεσόγειο. Γι' αυτό ακριβώς τον λόγο δεν μπορούμε να ξεχωρίσουμε τα δημοτικά

τραγούδια κατά επαρχίες ή κατά νομούς. Πολύ λίγα τραγούδια μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα ότι είναι από ένα συγκεκριμένο νομό ή επαρχία.

Εκτός απο τις «φωνές» όπως είναι η καρπασίτισσα (απο την Καρπασία), η μεσαρίτισσα (απο την Μεσαορία), η παφίτισσα (απο την Πάφο), η ακαθκιώτισσα (απο την Ακανθού), η παραλιμνίτισσα (απο το Παραλίμνι) κ.λ.π. Φωνές υπάρχουν πολλές. Όταν λέμε φωνές εννοούμε κάποιες παλίες μελωδίες και πιο συγκεκριμένα μουσικούς δρόμους βάση των οποίων τραγουδιούνται συνήθως τα δίστιχα. Η βασικότερη φωνή είναι η ίσσια. Για τις φωνές θα αναφερθώ λεπτομερειακά πιο κάτω.

Ο Κώστας Ιωαννίδης σ' ένα βιβλίο του κέντρου επιστημονικών ερευνών ορίζει κάπως έτσι τις φωνές: είναι κατάλοιπα των αρχαίων ελληνικών τρόπων, του λύδιου, του φρύγιου, του δόριου, τους οποίους οι βυζαντινοί μουσικοί τους πήραν και τους μετονόμασαν σε ήχους. Οι φώνές έχουν στοιχεία απο τους βυζαντινούς ήχους και κατ' επέκταση απο τους αρχαίους ελληνικούς τρόπους οι οποίοι με την σειρά τους είχαν δανειστεί και προσαρμόσει ιδέες από τον πολιτισμό των άλλων λαών της ανατολής σύμφωνα με την ελληνική φιλοσοφία και ιδιοσυγκρασία. Κάτι ανάλογο με τις φωνές μπορούμε να πούμε ότι είναι τα ρακάστ που έχουν οι Ινδοί και τα μακάμ που έχουν οι Άραβες.

Κατά συνέπεια επειδή η Κύπρος είναι μικρή γεωγραφικά τα τραγούδια δεν διαφέρουν μεταξύ τους όπως διαφέρει ένα θρακιώτικο τραγούδι απο ένα κρητικό ή από ένα ηπειρώτικο ή από ένα δωδεκανησιακό. Δεν υπάρχει δημοτικό τραγούδι της Λευκωσίας ή της Λεμεσού ή της Καρπασίας διότι ανήκουν στις ίδιες μουσικές καταβολές, απλώς διαφέρουν οι μουσικοί δρόμοι, οι λεγόμενες «φωνές». Υπάρχει η δημοτική μουσική ενος ενιαίου χώρου, της Κύπρου.

Η δημοτική μουσική της Κύπρου

Στις «άκρες» του ελληνισμού, την Κρήτη, τα Δωδεκάνησα, την Κύπρο και την Μικρασία, η φιλολογική και εθνομουσικολογική έρευνα ανιχνεύει τις πιο παλιές, τις πιο χαρακτηριστικές μορφές του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού: *ακριτικά τραγούδια, παραλογές κ.α*

Η δημοτική μουσική της Κύπρου εκπλήσσει τον ερευνητή με τον πλούτο και την εντυπωσιάζουσα ποικιλία των μορφών του δημοτικού της τραγουδιού: ακριτικά τραγούδια και παραλογές, μοιρολόγια, νανουρίσματα και ταχταρίσματα, θρησκευτικά τραγούδια, ρίμες, πολλά τραγούδια με κεντρικό πυρήνα τον κύκλο τραγουδιών του γάμου και πάρα πολλές χορευτικές μελωδίες, απο τις οποίες πολλές είναι ενόργανες, παίζονται δηλαδή μόνο απο όργανα, ενώ άλλες τραγουδιούνται και συνοδεύονται απο όργανα.

Όπως το ελληνικό δημοτικό τραγούδι, το ίδιο και το δημοτικό τραγούδι της Κύπρου είναι τροπικό (modal) στη δομή του και μονόφωνο. Διατονικό ή χρωματικό, με συλλαβικές ή μελισματικές μελωδίες όταν τραγουδιέται, στηρίζεται σε διαφορετική αλληλουχία διαστημάτων απο αυτήν του μείζονα και ελάσσονα της δυτικής μουσικής και τραγουδιέται ή παίζεται μονόφωνα (χωρίς αρμονική συνοδεία). Σημειώνουμε επίσης ότι στην Κύπρο όσοι τραγουδιστές και λαϊκοί παιχνιδιάτορες δεν έχουν αλλοτροιωθεί απο την πολυφωνία της Δύσης (και είναι πολλοί) τραγουδούν και παίζουν στη φυσική και όχι στη συγκερασμένη κλίμακα.

Στην Κύπρο συναντάμε συχνά το δίσημο, τρίσημο και τετράσημο ρυθμό, όπως και τους άλογους ρυθμούς 7/8 9/8 κ.λ.π. Συναντάμε ακόμα ρυθμούς όπως 15/8 όπως και ρυθμούς όπου ο τραγουδιστής

τονίζει άτονες συλλαβές ή ρυθμούς με ανισόχρονα μέτρα, με αποτέλεσμα να παρατείνεται λίγο η διάρκεια του πρώτου χρόνου και να συντομεύεται η διάρκεια του δεύτερου. Οι ρυθμοί είναι προτιμότερο να θεωρούνται απλοί δίσημοι ή τρίσημοι και όχι άλογοι ρυθμοί, π.χ. 5/8 και 7/8. Αρκεί στην καταγραφή τους σε μουσική σημειογραφία να σημειώνονται οι χρόνοι που παρατείνονται.

Η ρυθμική αυτή ποικιλία μαζί με τη ζωντανή προφορά των διπλών συμφώνων της κυπριακής διαλέκτου, συμβάλλουν στην ιδιαίτερη φυσιογνωμία (ρυθμική και μελωδική) της κυπριακής φωνητικής μουσικής.

Οι μελωδίες είναι: *περιοδικού ρυθμικού τύπου* ή *ελεύθερου ρυθμικού τύπου.* Οι πρώτες χαρακτηρίζονται από την περιοδική επανάληψη ενός ορισμένου ρυθμικού σχήματος, όπως όλες οι χορευτικές μελωδίες, ενώ οι δεύτερες χαρακτηρίζονται από την ελεύθερη (όχι περιοδική) ροή διαφόρων σχημάτων, όπως τα τραγούδια της τάβλας κ.α.

Βασικά χαρακτηριστικά του δημοτικού τραγουδιού της Κύπρου είναι οι κλίμακες με ημιτόνια και η πλατιά χρησιμοποίηση της ρίμας και του ποιητικού αυτοσχεδιασμού (τα ίδια χαρακτηριστικά συναντάμε στη νησιωτική Ελλάδα και τα ελλαδικά παράλια, τη Μικρασία και τη Θράκη). Σ' αυτά κυρίως οφείλει το δημοτικό τραγούδι της Κύπρου τη διαφορετική φυσιογνωμία και το «ήθως» του, σε σύγκριση με το τραγούδι της ηπειρωτικής Ελλάδας που χρησιμοποιεί ανημίτονες κλίμακες, ιδιαίτερα στις παλαιότερες μελωδίες του.

Υπάρχει μια τάση τα τελευταία χρόνια να έρχεται η κυπριακή δημοτική μουσική να μοιάζει εντελώς με την ελληνική δημοτική μουσική και παρ'όλη την ομορφιά της δεύτερης αυτή η τάση δεν είναι σωστή

διότι η Κύπρος θεωρείται μια περιοχή του ευρύτερου ελληνικού χώρου με δικές της ιδιαιτερότητες που πρέπει να διατηρηθούν ζωντανές.

Ο Μιχάλης Τερλικκάς θέλοντας να εξηγήσει αυτή την τάση και το γιατί δεν είναι καλή φέρνει σαν παράδειγμα ένα ψηφιδωτό το οποίο αποτελείται από πολλές πολύχρωμες ψηφίδες τις οποίες τοποθετεί ο μάστορας με τέχνη δημιουργώντας έτσι μια ωραία εικόνα. Οι ψηφίδες έχουν διάφορα μεγέθη και χρώματα και είναι τοποθετημένες με μαεστρία εκεί που πρέπει. Εάν αυτές τις ψηφίδες προσπαθήσουμε να τις κάνουμε ένα χρώμα το αποτέλεσμα θα είναι μια μονόχρωμη και άχαρη πλάκα.

Αυτό είναι και η μουσική όλου του ελληνικού χώρου, ένα πανέμορφο ψηφιδωτό, όπου η κάθε ψηφίδα αντιπροσωπεύει μια διαφορετική περιοχή με τις δικές τις ομορφιές και ιδιαιτερότητες στη μουσική. Αυτές οι ιδιαιτερότητες πρέπει να διασωθούν γιατί διαφορετικά θα χαθούν οι ρίζες και η μαγεία αυτού του χώρου.

Τα μουσικά όργανα

Τα λαϊκά μουσικά όργανα, που μαζί με τη φωνή του κύπριου τραγουδιστή αποτελούν τους φορείς της κυπριακής δημοτικής μουσικής είναι βασικά το πιθκιαύλι, το βιολί και το λαούτο (που παίζονται συνήθως μαζί) και η ταμπουτσά.

Τα πιο παλιά παραδοσιακά όργανα της Κύπρου είναι το πιθκιαύλι και τα κρουστά τα οποία ήταν πιο εύκολα στην κατασκευή τους. Υπάρχουν μαρτυρίες ότι παλιά ο κύκλος των τραγουδιών του γάμου όπως κι άλλα μουσικά δρώμενα της τότε εποχής γινόντουσαν μόνο με ένα πιθκιαύλι και μια ταμπουτσά, πρίν φυσικά εμφανιστεί το βιολί και το λαούτο.

Μαζί με το πιθκιαύλι και την ταμπουτσά υπήρχε και ο ταμπουράς στην Κύπρο αλλά ήταν περιορισμένοι αυτοί που έπαιζαν ταμπουρά με βυζαντινές και ανατολίτικες επιδράσεις. Από την μέχρι σήμερα έρευνα ούτι δεν υπήρξε ποτέ στην Κύπρο.

Στην συνέχεια έρχεται το βιολί το οποίο εκτοπίζει το πιθκιαύλι και έτσι οι γάμοι και όλα τα υπόλοιπα μουσικά δρώμενα της εποχής γίνοταν με ένα βιολί και μια ταμπουτσά. Αμέσως μετά την άφιξη και την καθιέρωση του βιολιού στην Κύπρο εμφανίζεται το λαούτο το οποίο παίρνει τη θέση της ταμπουτσάς στην ορχήστρα κυρίως για οικονομικούς λόγους.Το λαούτο έχει την δυνατότητα και να κρατά τον ρυθμό και να συνοδεύει το βιολί με συνχορδίες (κάτι που δεν μπορεί να κάνει η ταμπουτσά) , κατά συνέπεια η ταμπουτσά παραμερίζεται εντελώς από την ορχήστρα για οικονομικούς λόγους όπως προανάφερα γιατί δεν σύμφερε να μοιράζονται τα λέφτα τρία άτομα (βιολί-λαούτο-ταμπουτσά).

Έτσι πλέον η κυπριακή δημοτική ορχήστρα απαρτίζεται μόνο απο το βιολί και το λαούτο και τα λεφτά μοιράζονται στα δύο.

Μεταγενέστερα τα διάφορα συγκροτήματα πρόσθεσαν το τουμπερλέκι (αντί της ταμπουτσάς) το οποίο ποτέ δεν καταξιώθηκε σαν όργανο της κυπριακής δημοτικής μουσικής.

Ο πρώτος που ξαναχρησιμοποιεί την ταμπουτσά στην κυπριακή δημοτική ορχήστρα είναι ο Μιχάλης Ττερλικκάς (πρίν απο είκοσι χρόνια περίπου) γιατί δεν αναγνωρίζει το τουμπερλέκι σαν κυπριακό παραδοσιακό όργανο. Τον Μιχάλη Ττερλικκά ακολούθησαν κι άλλοι πολλοί και έτσι η ταμπουτσά επανεντάσσεται δικαίως στην δημοτική ορχήστρα.

Επειδή σήμερα δεν υφίστανται τόσο έντονα οι οικονομικοί λόγοι που απέκοψαν την ταμπουτσά, πλέον μια πλήρης ορχήστρα κυπριακής δημοτικής μουσικής αποτελείται απο το βιολί, το λαούτο και την ταμπουτσά. Χρειάζεται δηλαδή ένα όργανο το οποίο να παίζει την μελωδία που τραγουδά η φωνή (βιολί), ένα όργανο που να υποστηρίζει

την μελωδία αρμονικά και ρυθμικά (λαούτο) και ένα όργανο που να κρατάει μόνο ρυθμό (ταμπουτσά).

Με την επανένταξη της ταμπουτσάς στην κυπριακή δημοτική ορχήστρα το λαούτο έπρεπε να αλλάξει ρόλο δηλαδή να ξεφύγει από το απλό κράτημα του ρυθμού. Επιβάλλεται λοιπόν να κρατάει και ρυθμό αλλά και να παίζει και γεμίσματα. Κατά την γνώμη μου αυτός είναι και ο σωστός ρόλος του λαούτου στην κυπριακή δημοτική μουσική, να κρατάει και το ρυθμό αλλά ταυτόχρονα να παρεμβάλει γεμίσματα ανάμεσα στην μελωδία και οι συνχορδίες να είναι όσο πιο απλές και λιτές γίνεται.

Σήμερα εισάχθηκαν και διάφορα άλλα όργανα τα οποία κάποια είναι αποδεκτά και κάποια άλλα είναι εντελώς απαράδεχτη η συμμετοχή τους στην κυπριακή δημοτική ορχήστρα. Δεν μπορεί για παράδειγμα να ενταχθεί στην κυπριακή δημοτική ορχήστρα η ηλεκρική κιθάρα, δεν «παντρεύεται» μουσικά με τα υπόλοιπα όργανα ενώ το ούτι, που δεν είναι παραδοσιακό όργανο της Κύπρου, μπορεί να ενταχθεί στην δημοτική μουσική της Κύπρου γιατί είναι συγγενικό όργανο με την καταγωγή της κυπριακής δημοτικής μουσικής. Ακόμα και ένα φλάουτο μπορουμε να βάλουμε στην ορχήστρα. Επίσης δεν μπορούν να εισαχθούν στην κυπριακή ορχήστρα όργανα που είναι καθοριστικά άλλης περιοχής του ελληνισμόυ (λύρα).

Το πιθκιαύλι: Όργανο τύπου φλάουτου, το πιθκιαύλι είναι το κατεξοχήν μουσικό όργανο της Κύπρου. Μορφολογικά είναι το ίδιο όπως το σουραύλι που συναντάμε στα ελληνικά νησιά δηλαδή είναι λοξοκομμένο και κλεισμένο με τάπα που αφήνει μια λεπτή σχισμή απ' όπου φυσάει ο οργανοπαίχτης. Έχει συνήθως έξι τρύπες μπροστά και μια πίσω για τον αντίχειρα, και τα διαστήματα που δίνει είναι της διατονικής κλίμακας. Γίνεται απο καλάμι, σπάνια απο ξύλο και ακόμα πιο σπάνια

απο κόκκαλο όρνιου, και το μήκος του ποικίλει απο απο 20 έως 35 περίπου εκατοστά. Συχνά το διακοσμούν με εγχάρακτα σχέδια ή το περνούν μέσα σε δέρμα φιδιού ή φλούδα απο κλωνάρι πικροδάφνης. Και τα δυο υλικά, όταν ξεραθούν, γίνονται ένα με το καλάμι και το προφυλάσσουν από ράγισμα ή σπάσιμο. Το φιδόδερμα όμως , σύμβολο του φιδιού, πιστέυεται ότι «προστατεύει» από τα κακά πνεύματα το όργανο αλλά και εκείνον που το έφτιαξε και το παίζει. Υπενθυμίζω την λατρεία των όφεων στην μινωϊκή Κρήτη, το φίδι ως ιερό ζώο του Ασκληπιού, του Απόλλωνα και της Αθηνάς, τον «οικουρόν όφιν» της Ακρόπολης καθώς και τη λαϊκή πίστη ότι ένα φίδι που έχει τη φωλιά του σε σπίτι το προστατεύει, μαζί και τους ανθρώπους που μένουν σ΄ αυτό, απο κάθε κακό.

Το πιθκιαύλι παίζεται συνήθως μόνο του, στις ατέλειωτες ώρες της βοσκής, απο τον ίδιο το βοσκό που το φτιάχνει. Παίζεται όμως περιστασιακά και με άλλα όργανα για να βοηθήσει σε μια διασκέδαση, όταν είναι ανάγκη, αρκεί ο οργανοπαίχτης να είναι βιρτουόζος.

Ο βοσκός με ευαίσθητη ακοή, που με μεράκι διαλέγει τα κουδούνια για το κοπάδι του, φτιάχνει το πιθκιάυλι (μήκος και διάμετρος, άνοιγμα τρυπών κ.λ.π.) ώστε να έχει την ίδια κλίμακα με αυτή των κουδουνιών. Το πιθκιαύλι παιζόταν με τις ώρες απο το βοσκό μέχρι να μάθει να το χειρίζεται καλά και πάντα το άκουσμά του διέφερε σύμφωνα με την διάθεση του οργανοπαίχτη, αλλιώς δηλαδή ακουγόταν το πιθκιαύλι οταν έδυε ο ήλιος και αλλιώς όταν ανέτηλε.

Στην Κύπρο επίσης συναντάμε να παίζουν δύο πιθκιάυλια μαζί την ίδια μελωδία, από τον ίδιο οργανοπαίχτη, κρατημένα στο στόμα, σε οξεία γωνία. Το παίξιμο αυτό απλώς δυναμώνει τον ήχο. Ο άξιος οργανοπαίχτης ωστόσο κατορθώνει, με κατάλληλους δαχτυλισμούς, να ποικίλει τη μελωδία του με ισοκρατήματα, διάφωνες συνηχήσεις κ.α.

Το πιθκιαύλι είναι βασικά όργανο αυτοσχεδιασμού, είναι ελεύθερο όργανο και δεν μπορεί να εισαχθεί εύκολα σε μια ορχήστρα γιατί το κάθε πιθκιαύλι έχει το δικό του κούρδισμα (που δεν αλλάζει) και δεν μπορεί να κουρδιστεί ολόκληρη η ορχήστρα πάνω στο πιθκιαύλι ή το αντίθετο. Μπορεί όμως να συνοδεύσει μόνο φωνή γιατί η φωνή κουρδίζεται πολύ εύκολα πάνω στο πιθκιαύλι.

Πλέον το πιθκιαύλι έχει ρόλο σαν σόλο όργανο, παίζεται δηλαδή μόνο του, και αν τύχει να ακούσεις ένα καλό οργανοπαίχτη σε μαγεύει και σε παρασύρει μέσα στα ατέλειωτα και φανταστικά ταξίδια του ανθρώπινου μυαλού γιατί το πιθκιαύλι με τον μαγικό του ήχο μιλά κατευθείαν στην ψυχή του ακροατή.

Το βιολί: (ή βκιολίν ή το βιολούδι) είναι πλέον το κύριο όργανο της κυπριακής δημοτικής μουσικής. Μαζί με το λαούτο (ως συνοδευτικό όργανο) αποτελούν το απαραίτητο σύνολο σε κάθε γλέντι, διασκέδαση, γάμο, πανηγύρι. Τα ίδια αυτά όργανα αποτελούν το βασικό οργανικό σύνολο γνωστό ως ζυγιά (βιολί-λαούτο) σε όλα σχεδόν τα ελληνικά νησιά.

Το βιολί επισημαίνεται στην Ελλάδα ήδη απο το 17^{ο} αιώνα. Πότε έρχεται στην Κύπρο δεν το ξέρουμε. Ο Γ. Αβέρωφ αναφέρει έναν Γιάννη Σέρβο ή Αρκουδιάρη (απο την Σερβία τέλος 19^{ου} αιώνα) που έπαιζε βιολί για να κερδίζει μερικά χρήματα, ενώ ο σύντροφος του χτυπούσε το ντέφι για να χορεύει η αρκούδα που είχαν μαζί τους. Σε λίγο όμως χρονικό διάστημα ο Σέρβος εξέμαθε όλα τα κυπριακά δημοτικά τραγούδια και άρχισε να εργάζεται στους γάμους, στα πανηγύρια και στα διάφορα λαϊκά κέντρα της εποχής. Τελικά απέκτησε οικογένεια και παρέμεινε στην Κύπρο μέχρι το θανατό του. Οι πατέρες μας μιλούσαν για τον Γιάννη τον Σέρβο με εκτίμηση και θαυμασμό για τη δεξιοτεχνία και τη γλύκα του παιξίματός του (Γ. Αβέρωφ, κυπριακοί λαϊκοί χοροί 1978 σ.6)

Ακόμα και σήμερα πολλοί μιλούν με θαυμασμό για τους παλαιότερους βκιολάριδες που συναντούσε κανείς εώς το Β' Παγκόσμιο πόλεμο, όχι μόνο στις μεγάλες αλλά και σε μικρές πόλεις της Κύπρου. Καλούς βκιολάριδες αλλά και καλούς δασκάλους. Ένας απο αυτούς, όπως

αναφέρει ο Λεωνίδας Παπαμιχαήλ, ήταν ο Γιάννης Γιαννούδης, το Γιαννού(δ)ιν, ο οποίος ήταν μάστρος (μάστορας) του βιολιού.

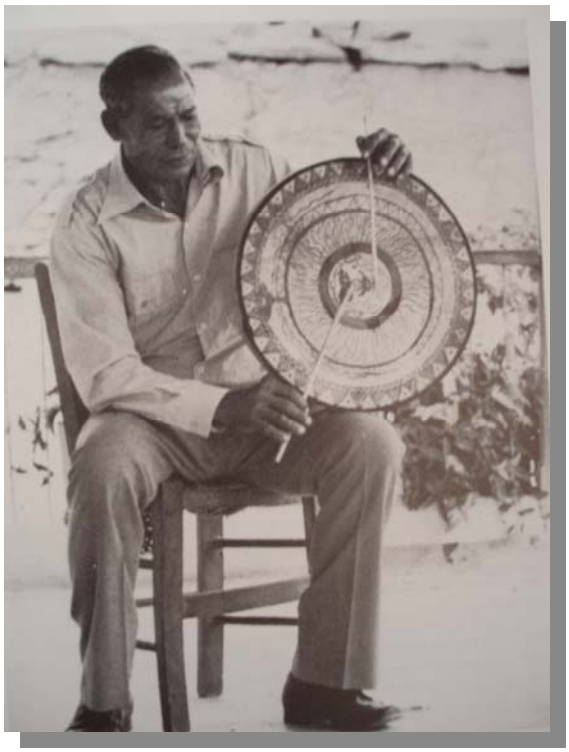
Όσο τώρα για την διδασκαλία του βιολιού ισχύουν όσα ξέρουμε για τους λαϊκούς μουσικούς στην Ελλάδα. Ο δάσκαλος παίζει και ο μαθητής ακούει και προσπαθεί να τον μιμηθεί, να τον «κλέψει», όπως λένε. Ούτε βιβλία, ούτε νότες, ούτε θεωρία. Το μεράκι μόνο του μαθητή να μάθει να παίζει κι αυτός βκιολίν. Η πληρωμή του μάστρου (του δασκάλου δηλαδή) γινόταν με το μάθημα ή με τον μήνα και ανάλογα με τη φήμη του δασκάλου. Όσο πιο φημησμένος ήταν ο μάστρος τόσο πιο ακριβά ήταν τα δίδακτρα.

Η ταμπουτσά: είναι ένα κόσκινο με δέρμα χωρίς τρύπες που συναντάμε ακόμα και σήμερα σε χωρικά σπίτια της υπαίθρου στην Κύπρο. Είναι δηλαδή ένα απλό οικιακό σκεύος που χρησιμοποιόταν παλαιότερα και ως ρυθμικό όργανο, ως τύμπανο. Μαζί με το βιολί συνόδευαν το χορό και το τραγούδι (πριν φυσικά εμφανιστεί το λαούτο). Παίζεται με τα δυο χέρια, με την παλάμη και τα δάχτυλα, ή με δυο μικρά ξύλα, τις *βιτσούδες*, ακουμπισμένη όρθια στον αριστερό συνήθως μηρό του καθισμένου οργαπαίχτη, του ταμπουτσάρη. Η οξύτητα του ήχου εξαρτάται απο τις διαστάσεις της ταμπουτσάς. Η διάμετρος της

δερμάτινης επιφάνειας κυμαίνεται συνήθως απο 40 έως 60 περίπου εκατοστά.

«Βράσε την ταμπουτσά να παίξουμε λλίο» λένε όταν το δέρμα της, που είναι καρφωμένο ή κολλημένο στον ξύλινο σκελετό, έχει χαλαρώσει από την υγρασία και έπρεπε να το τεντώσουν, ζεσταίνοντάς το στη φωτιά, για να μπορέσουν να τη χρησιμοποιήσουν.

Έως το μεσοπόλεμο, πολλοί κύπριοι απλοί αγρότες, χορευτές οι ίδιοι και τραγουδιστές, όταν το καλούσε η περίσταση σε γλέντι, συνόδευαν με την ταμπουτσά (μόνη της, χωρίς βιολί) το χορό και το τραγούδι.



Το λαούτο ή λαγούτο: είναι το ίδιο μορφολογικά με αυτό του ελλαδικού χώρου. Έχει μεγάλο αχλαδόσχημο ηχείο, μακρύ και λεπτό χέρι με μπερντέδες και τέσσερις διπλές χορδές. Κουρδίζεται κατά πέμπτες: ντο, σολ, ρε, λα (η πρώτη χορδή το λα, μία οκτάβα χαμηλότερα από το λα του τονοδότη) και παίζεται με ένα (πλήκτρο) από φτερό όρνιου.

Οι παλιοί λαουτάριδες, πιστοί στη μονοφωνική παράδοση της κυπριακής δημοτικής μουσικής, συνόδευαν το βιολί με απλά ισοκρατήματα (συνήθως της τονικής) και σπάνια με απλές «τροπικές» συγχορδίες. Στα τελευταία χρόνια, μετά το Β' Παγκόσμιο πόλεμο, αρχίζουν να χρησιμοποιούν και συγχορδίες της δυτικής αρμονίας. Το λαούτο παλιά παιζόταν με μια χορδή κλειστή και τις υπόλοιπες ανοιχτές και ταυτόχρονα ο λαουτάρης κρατούσε το ρυθμό χτυπώντας το ηχείο.

Το λαούτο, όπως προανάφερα, είναι σήμερα ένα καθαρά συνοδευτικό όργανο. Λαούτο και βιολί (σήμερα και η ταμπουτσά) αποτελούν το κατεξοχήν οργανικό σύνολο της κυπριακής δημοτικής μουσικής. Παλαιότερα, ωστόσο, το λαούτο λειτουργούσε και ως μελωδικό όργανο. Οι πριμαδόροι λαουτάριδες, όπως λέγονται, με μεγάλη δαχτυλική δεξιοτεχνία, έπαιζαν ολόκληρες μελωδίες (χορευτικές ή σκοπούς τραγουδιστικούς) χωρίς να έχουν ανάγκη το βιολί: στην πρώτη χορδή έπαιζαν κυρίως τη μελωδία και στις άλλες χορδές τη συνοδεία (ισοκράτημα ή απλές τροπικές συγχορδίες). Γι αυτές τις δυνατότητες του, να λειτουργεί και ως μελωδικό όργανο, το λαούτο λέγεται επίσης και ταμπουράς στην Κύπρο, όπως παλαιότερα και στον ελλαδικό χώρο. Άλλωστε με το μακρύ χέρι του και τους τόσους μπερτέδες που είναι βασικά χαρακτηριστικά των οργάνων της οικογένειας του ταμπουρά (στην οποία ανήκουν όργανα διαφόρων διαστάσεων με μεγάλα και με

μικρά ηχεία, συνήθως με τρίς αλλά και με περισσότερες χορδές) το λαούτο στην Ελλάδα και αυτό της Κύπρου, είναι ουσιαστικά ένας ταμπουράς με μεγάλο ηχείο (σύμφωνα με το βιβλίο Κύπρος- Δημοτική μουσική του πελοποννησιακού λαογραφικού ιδρύματος). Σήμερα όσοι ζούν ακόμα απο τους παλιούς κύπριους πριμαδόρους λαουτάριδες έχουν αποσυρθεί εδώ και πολλά χρόνια απο το επάγγελμα (Φ. Ανωγειανάκης, Νεοελληνικά χορδόφωνα, Το λαγούτο, Λαογραφία 28, 1972)

Εκτός από το πιθκιαύλι και την ταμπουτσά (που κατασκευάζονταν από τον ίδιο τον οργανοπαίκτη) αναπτύχθηκε, με ενδιαφέροντα αποτελέσματα, και η κατασκευή κυρίως του λαούτου, που ακολούθησε τα πρότυπα των οργανοποιών της Αθήνας.

Όσα ντόπια λαούτα είδα και άκουσα να παίζονται, μαρτυρούν προσεγμένη και στερεή γενικά κατασκευή, με ωραία φωνή «καλοφωνάρικα» όπως τα λένε οι ντόπιοι. Στην Πάφο της Κύπρου συνάντησα λαούτο φτιαγμένο από ξεραμένο νεροκολόκυθο.

Αναφέρω ενδεικτικά δύο ετικέτες κυπριακών λαούτων, η δεύτερη χωρίς χρονολογία κατασκευής.

1- Αύξων Αριθμ. 1083 / κατασκευή / Κυπριανού Χ. Ευαγγελίδου / Λαβόντος το α' χρυσούν μετάλλιον / καλλιτεχνίας εις τας εκθέσεις: / Λεμεσού τω 1911, Λονδίνου το 1924 / και Λευκωσίας τω 1927 / Λευκωσίας τη 28 Ιουλίου 1932 / Κατασκευαστής / και άριστος επιδιορθωτής έγχορδων οργάνων.

2- Κατασκευή οργάνων υπο / Γεωργίου Χρ. Χαμπιαούρη / οπλοοργανομαχαιροποιού / Κτήμα (Πάφος).

Χαρακτηριστική η φροντίδα του κατασκευαστή να αναφέρει στην ετικέτα του λαούτου τις ποικίλες, ανεξάρτητες τη μια από την άλλη, επαγγελματικές ασχολίες του.

Εκτός απο τα παραπάνω όργανα που είναι τα βασικα παραδοσιακά όργανα της κυπριακής δημοτικής μουσικής, στην Κύπρο παιζόταν παλαιότερα και ο ταμπουράς. Ο ταμπουράς είναι όργανο μελωδικό που παίζεται με πένα (πλήκτρο), συνήθως μόνο του, με μικρό ηχείο και μακρύ χέρι με πολλούς μπερντέδες, δυο ή τρίς χορδές (σε διάφορα κουρδίσματα) με λεπτό και αδύναμο ήχο. Είναι κατάλληλο όργανο για συνοδεία τραγουδιού ή χορού με λίγα πρόσωπα, ιδιαίτερα σε κλειστό χώρο.

Παλιοί μουσικοί θυμούνται στα χρόνια του μεσοπολέμου, σε πόλεις της Κύπρου, ταμπουρά με συνοδεία ταμπουτσάς ή ταμπουρά με συνοδεία μποτίλιας, που χτυπιόταν ρυθμικά με δυο (μεταλλικά συνήθως) κουτάλια. Σήμερα δεν παίζεται ο ταμπουράς στην Κύπρο.

Σημειώνουμε επίσης την «κομπανία» σαντούρι, αρμόνικα και κλαρίνο που συναντούσαμε παλαιότερα (ιδιαίτερα στα χρόνια του μεσοπολέμου) στις μεγάλες πόλεις, Λευκωσία, Λάρνακα κ.α. και σε καφεσαντάν με παλκοσένικο και τραγουδίστρια ή χορεύτρια.

Από τους μουσικούς της κομπανίας οι περισσότεροι ήταν περαστικοί οι πιο πολλοί από την Ελλάδα και από άλλες χώρες και πολύ λίγοι από την Κύπρο.

Η κομπανία αυτή δεν είχε άμεση επίδραση στην κυπριακή δημοτική μουσική γιατί ήταν κάτι ξένο και δεν είχε καμία απολύτως σχέση με τις καταβολές της. Απευθυνόταν κυρίως στον ακροατή που ζητούσε νεότερα λαϊκοφανή τραγούδια καθώς και μουσική από τη γειτονική Ανατολή.

Όπως στον ελλαδικό χώρο, το ίδιο και στην Κύπρο, τα παλαμάκια και ακόμα περισσότερο οι στράκες μόνο από τους άνδρες, συνόδευαν ρυθμικά τους χορούς. Περιστασιακά χρησιμοποιούνται επίσης ως

ρυθμικά όργανα και ορισμένα μαγειρικά σκεύη όπως χύτρες, κατσαρόλες, κουτάλια κ.α.

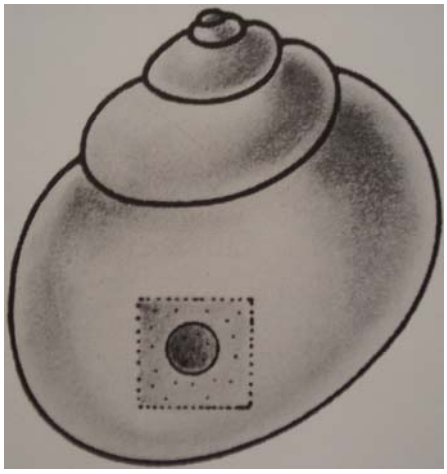
Πρίν κλείσω το παραπάνω σκιαγράφημα των κυπριακών παραδοσιακών οργάνων αξίζει να πω δυο λόγια ακόμα για το αν παιζόταν στην Κύπρο η αχλαδόσχημη λύρα πρίν ή παράλληλα με την παρουσία του βιολιού στο νησί, όπως δηλαδή παιζόταν και εξακολουθεί να παίζεται σε πολλά από τα ελληνικά νησιά του Αιγαίου.

Από την μέχρι σήμερα έρευνα δεν έχουμε καμιά θετική μαρτυρία. Κανείς από τους παλαιότερους μουσικούς και χορευτές δεν θυμάται να παιζόταν η λύρα στην Κύπρο αλλά ούτε είχαν ακούσει κάτι τέτοιο από τους δικούς τους (πατέρα, παππού, συγγενείς). Ούτε έχω υπόψην μου κάποια εικονογραφική μαρτυρία.

Τα ηχητικά αντικείμενα

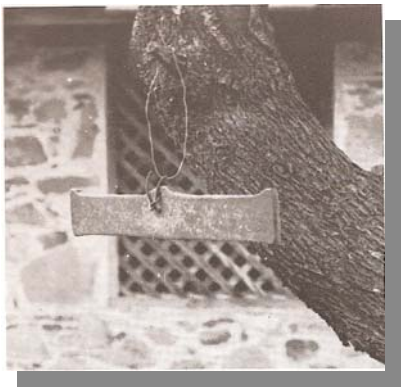
Την αγάπη για τη μουσική και το μεράκι να φτιάχνουν όργανα τη συναντάμε και στα παιδιά της Κύπρου.

Την άνοιξη κυρίως αλλά και τις άλλες εποχές στο παιχνίδι τους φτιάχνουν συχνά πιθκιαύλια τα οποία λειτουργούν, δηλαδή παίζουν. Φκιάχνουν ακόμα ένα πλήθος ηχητικών αντικειμένων που δεν είναι μουσικά όργανα αλλά αντικείμενα φτιαγμένα έτσι ώστε να παράγουν ήχο όπως: διάφορες σφυρίχτρες, από χλωρό βλαστό κριθαριού ή βρώμης ή μίσχο κολοκυθιάς ή από κλαδί δέντρου ή θάμνου. Ένα άλλο είδος σφυρίχτρας είναι ο «καράολος» που κατασκευάζεται από όστρακο σαλιγκαριού πάνω στο οποίο ανοίγουν μια τρύπα, που σκεπάζουν κολλώντας τσίπα (ιστό) αράχνης ή τσιγαρόχαρτο ή φύλλο κρεμμυδιού. Το κρατούν με το ανοιχτό μέρος του όστρακου κοντά στο στόμα και τραγουδούν ή μουρμουρίζουν μια μελωδία.



Ηχητικά αντικείμενα χρησιμοποιούνται στην Κύπρο και από ενήλικες σ' ένα ευρύ φάσμα εκδηλώσεων, όπως:

Το σήμαντρο (ξύλινο ή σιδερένιο) στα μοναστήρια ή στα ξωκκλήσια, αντί για καμπάνα.



Η μπουρού ή πουρού, ένα όστρακο από το οποίο έχουν αφαιρέσει την κορυφή. Τη χρησιμοποιούσαν συνήθως οι θαλασσινοί, ιδιαίτερα στα καϊκια, για να μεταδίδουν μηνύματα.

Η τρουμπέτα ή βούκινο, από κέρατο ζώου, το γνωστό πανάρχαιο κέρας. Το χρησιμοποιούσαν παλαιότερα οι καμηλιέρηδες που οδηγούσαν καραβάνια με εμπορεύματα στην Κύπρο.

Τα κουδούνια, με τα οποία αρματώνει σήμερα ο βοσκός τα αιγοπρόβατα για να τα διαφεντεύει καλύτερα, σε παλαιότερους χρόνους είχαν ως στόχο να «προστατεύουν» τα ζώα τους απο τα κακά πνεύματα και το κακό μάτι. Για τον ίδιο λόγο – όσο κι αν σήμερα έχει ξεχαστεί η αρχική του σημασία– κρεμούν ακόμα μικρά κουδουνάκια στα άμφια του

ανώτερου κλήρου, στα θυμιατά των εκκλησιών, στο δρεπάνι του θερισμού (στην άκρη του χεριού), στη βούγια των βοσκών κ.α.

Η ροκάνα, που χρησιμοποιούν ακόμα και σήμερα μικροί και μεγάλοι, ιδιαίτερα στις απόκριες και που παλαιότερα λειτουργούσε σαν όργανο αποτροπής του κακού.

Το δημοτικό τραγούδι της Κύπρου

Το δημοτικό τραγούδι της Κύπρου και γενικά η κυπριακή δημοτική μουσική είναι αναπόσπαστο κομμάτι της ελληνικής δημοτικής μουσικής με διαφορές (ιδιαιτερότητες).

Έχει τις ρίζες του, την καταγωγή του, στην αρχαία ελληνική μουσική, στην βυζαντινή μουσική και στην ανατολίτικη μουσική. Η ίδια η καταγωγή του κυπριακού δημοτικού τραγουδιού μας καθορίζει πώς πρέπει να το αναπλάθουμε.

Τα τραγούδια που συναντάμε στην Κύπρο είναι συνήθως μακροσκελή και τραγουδιόντουσαν κατά την διάρκεια των καθημερινών ασχολιών των ανθρώπων όπως το θέρος, το όργωμα των χωραφιών, όταν ύφαιναν στον αργαλιό, όταν έκαναν τις δουλειές στο σπίτι κ.α.

Είναι μακροσκελή γιατί αυτά τα τραγούδια ήταν η συντροφιά της εργατιάς όταν δούλευαν από το πρωί μέχρι το βράδυ, *γέννημαν ήλιου - βούτημαν ήλιου*, (όπως έλεγαν παλιά) ή τα βράδια στο σπίτι τότε που δεν υπήρχε τηλεόραση η μόνη συντροφιά των κυπρίων ήταν το τραγούδι.

Αυτά τα τραγούδια ονομάζονται αφηγηματικά. Αφηγούνται δηλαδή τα βάσανα, τα κατορθώματα, τους έρωτες και ότι άλλο απασχολούσε ή βασάνιζε τους απλούς καθημερινούς ανθρώπους.

Μια άλλη κατηγορία κυπριακών δημοτικών τραγουδιών είναι τα *θρησκευτικά* και τα *κάλαντα*. Ο σαφής διαχωρισμός των θρησκευτικών τραγουδιών από τα κάλαντα είναι ότι ενώ τα κάλαντα τραγουδιούνται από πόρτα σε πόρτα και συνοδεύονται από φιλοδώρημα, τα θρησκευτικά

τραγούδια τραγουδιούνται στο χώρο της εκκλησίας και δεν συνοδεύονται από φιλοδώρημα. Συνεπώς, «ο θρήνος της Παναγίας» και «το τραγούδι τ' Αη Γιώρκη» κατατάσσονται στα Θρησκευτικά τραγούδια ενώ το τραγούδι το Λαζάρου και της Ανάστασης στα κάλαντα. Μια αξιόλογη διαφορά που εντοπίζω (τουλάχιστον στην Κύπρο) είναι ότι στα θρησκευτικά τραγούδια δεν χρησιμοποιούνται μουσικά όργανα. Το ίδιο συμβαίνει και στα τραγούδια του Λαζάρου και της Ανάστασης. Η εκκλησιαστική γλώσσα στα θρησκευτικά τραγούδια δεν έχει αλλοιωθεί σχεδόν καθόλου, διότι η ερμηνεία τους έχει παραμείνει σχεδόν αποκλειστικά σε συγκεκριμένες κατηγορίες ατόμων της κάθε κοινότητας. (παπάδες, ψάλτες, δάσκάλους ή ακόμα και συγκεκριμένα άτομα που έχουν ταυτιστεί με τα τραγούδια αυτά), και δεν ερμηνεύονται από τα ευρύτερα στρώματα του λαού. Ο σημαντικότερος όμως λόγος για τη διατήρηση της εκκλησιαστικής γλώσσας στα θρησκευτικά τραγούδια είναι το γεγονός ότι έχουν διασωθεί και διαδοθεί με τον γραπτό και όχι τον προφορικό λόγο (χειρόγραφα τετράδια που παραδίνονται ή αντιγράφονται από γενιά σε γενιά).

Τα θρησκευτικά τραγούδια αναφέρονται στους Άγιους, στην Παναγία, στο Χριστό κ.λ.π. Ένα παράδειγμα θρησκευτικού κυπριακού δημοτικού τραγουδιού είναι «ο θρήνος της Παναγίας» το οποίο τραγουδιέται την Μεγάλη Παρασκευή κατά την διάρκεια που οι πιστοί προσκυνούν τον επιτάφιο. Και πάλι ο «θρήνος της Παναγίας» (όπως και τα αφηγηματικά τραγούδια) έχει την λειτουργηκότητα του γιατί ο κόσμος που προσκυνά τον επιτάφιο είναι πολύς και δεν είναι αρκετοί οι ψαλμοί για να καλύψουν, χρονικά το γεγονός οπότε τραγουδιέται ο «θρήνος της Παναγίας» εκ περιτροπής, δηλαδή απο πολλούς διαδοχικά.

Απόσπασμα απο τους στίχους του «θρήνου της Παναγίας»:

Ο Θρήνος της Παναγίας

Άρκοντες αφιγκράστε μου της Δέσποινας τον Θρήνον.
που κλαίει τον μονογενήν εις τον σταυρόν εκείνον.

Αδέ μαντάτον σκοτεινόν τζαι μέρα λυπημένη
που ήρτεν σήμμερον σ' εμέν την πολλοπικραμμένην.

Αδέ χαράν που θκιάδασα τζ' εγέννησα τον ήλιον
τον φόον που επέρασα στης γέννησης τον σπήλιον
για τον Ηρώδην τον πικρόν μεν χάσει το Βασίλειον.

Ένα άλλο θρησκευτικό τραγούδι είναι το «τραούδιν τ' Άη Γιώρκη» το οποίο τραγουδιόταν την ώρα της λητανείας ανήμερα της γιορτής του Αγίου Γεωργίου. Τραγουδιόταν μέσα ή έξω απο την εκκλησία ανάλογα με το αν είχε καλό καιρό ή όχι και ανάλογα με το αν ήταν μέρα ή αν ο ήλιος είχε δύσει.

Ο Μιχάλης Ττερλικκάς από τα παιδικά του χρόνια στο χωριό του Καπούτι θυμάται το «τραούδιν τ' Άη Γιώρκη» να τραγουδιέται πάντα εκτός εκκλησίας. Δεν τραγουδιόταν μόνο από ένα αλλά από τρίς ή τέσσερις εκ περιτροπής οι οποίοι είχαν τους στίχους γραμμένους σε τετράδια.

Απόσπασμα στίχων του τραγουδιού τ' Άη Γιώρκη:

Το Τραούδιν τ' Άη Γιώρκη.
Αδέ μαντάτον σκοτεινόν χαπάρκα μαυρισμένα
πού εδειξαν οι ασεβείς στον κόσμον λυπημένα.
Επιάνναν τους χριστιανούς τζαι τους εβασανίζαν
το σώμαν τους μεσ' τα λαμπρά το μαυροκατσουρίζαν.

Ο Άγιος Γεώργιος Από την Παλαιστίνην
επήεν τζ' επολέμησεν για την χριστιανοσύνην.
Αγάπαν τον ο βασιλιάς γιτ' ήτουν παλληκάριν
τζ' έστησεν τον πουπανωθκιόν στ' ασκέριν φλαμπουράρην.

Η διαφορά των θρησκευτικών τραγουδιών από τα κάλαντα, όπως προανέφερα, είναι ότι τα κάλαντα τραγουδιούνται από πόρτα σε πόρτα και συνοδεύονται πάντα από φιλοδώρημα.

Στην Κύπρο έχουμε τα κάλαντα της πρωτοχρονιάς, των Χριστουγέννων, των φώτων (Θεοφάνεια), του Λαζάρου, της Ανάστασης.

Το φιλοδώρημα παλιά δεν ήταν λεφτά όπως σήμερα. Ο κόσμος πρόσφερε ότι είχε από προϊόντα ή φαγητά όπως κουλούρια, αυγά και τυριά την Λαμπρή (το Πάσχα) για να φτιάξουν φλαούνες ενώ στα κάλαντα της Ανάστασης πρόσφεραν έτοιμες φλαούνες (φλαούνα=κυπριακή παραδοσιακή τυρόπιτα). Τα κάλαντα της Ανάστασης τραγουδιόντουσαν από πόρτα σε πόρτα μέχρι την ώρα που θα άρχιζε η λειτουργία της Ανάστασης και ήταν το κάλεσμα των πιστών στην εκκλησία (δράμεται όλοι γρήγορα μέσα στην εκκλησία).

Τα τραγούδια του γάμου: Ο παραδοσιακός κυπριακός γάμος έχει ένα ολόκληρο κύκλο τραγουδιών, ένα για κάθε περίσταση, όπως όταν έπλεναν τα μαλλιά της νύφης ή όταν στόλιζαν (ράψιμο) το κρεβάτι, το τραγούδι για το ρέσι (ρέσι=κυπριακό παραδοσιακό φαγητό), όταν στόλιζαν το γαμπρό ή τη νύφη κ.α.

«Το ράψιμον του κρεβαθκιού»

«Ο χορός του κρεβατιού»

Ένα από τα έθιμα του γάμου είναι «η μανάσσα», το οποίο δεν γίνεται πλέον, όπου σε ένα δωμάτιο έκθεταν τα προικιά της νύφης. Την ώρα που στόλιζαν το δωμάτιο (συνήθως οι γυναίκες) με τα προικιά έμπαιναν οι βκιολάρηδες και τραγουδούσαν διάφορα τραγούδια.

Υπήρχαν επίσης συγκεκριμένα τραγούδια όταν συνόδευαν το αντρόγυνο στην εκκλησία και μέτα πίσω στο σπίτι και όταν πλέον επέστρεφαν στο σπίτι τραγουδούσαν το «πλούμισμα των βκιολάρηδων» έξω στην αυλή γιατί συνήθως οι γάμοι γινόντουσαν το καλοκαίρι. Το «πλούμισμα των βκιολάρηδων» είναι παινέματα προς τη νύφη, τον γαμπρό, τους γονείς των νεονύφων και τον κουμπάρο με απώτερο σκοπό να πλουμίσουν (πληρώσουν) τους βκιολάρηδες (μουσικούς). Γύριζε λοιπόν κάποιος, συνήθως ήταν μέλος της ορχήστρας, κρατώντας ένα πιάτο μέσα στο οποίο έβαζε λεφτά ο κόσμος. Ταυτόχρονα αυτός που κρατούσε το πιάτο συνόδευε ρυθμικά την ορχήστρα με τον ήχο των κερμάτων που ήταν μέσα στο πιάτο.

Απόσπασμα στίχων απο το τραγούδι «το πλούμισμα των βκιολάρηδων»:

Το Πλούμισμαν των Βκιολάρηδων
Κάμετε τόπον άρκοντες τζαι κύκλον οι παπάες
να πα' να δω τ' αντρόυνον που τες αναρκομάες.

Ώρα καλή σου νιόγαμπρε, ώρα καλή τζαι γειά σου
μούσκους τζαι ροδοστέμματα στα καμαρόφρυδά σου.

Νιόγαμπρε που να σιαίρεσαι, νιόγαμπρε που να ζήσεις
τζ' αν θέλεις το χαττήριν μας τωρά να μας πλουμίσεις.

Ποσιαιρετώ σε νιόγαμπρε τζαι φεύκα από σέναν
τζαι πάω εις την νιόνυφφην, τα μμάθκια τα μελένα.

Είν' τα καμες της μάνας σου τζ' εν' να σε ξενητέψει;
Έσω 'να μπεί τζ' έσσω να φκεί εσέναν θα γυρέψει.

Μετά ακολουθεί ο χορός του αντρόγυνου όπου συγγενείς και φίλοι πλούμιζαν το νιόπαντρο ζευγάρι με χρυσαφικά (σήμερα κρεμάζουν λεφτά πάνω στα ρούχα του αντρόγυνου).

Παλιά στον παραδοσιακό κυπριακό γάμο έπρεπε να χορέψουν όλα τα ζευγάρια ανεξαιρέτως και χόρευαν όλοι τους ίδιους χορούς διαδοχικά. Κατά την διάρκεια αυτού του εθίμου οι βκιολάρηδες έπαιζαν και τραγουδούσαν τα ίδια τραγούδια για κάθε ζευγάρι που χόρευε. Ήταν πολύ περιορισμένο το ρεπερτόριο των τραγουδιών του παραδοσιακού κυπριακού γάμου σε αντίθεση με σήμερα όπου παίζονται πλήθος τραγουδιών που στην πλεοψηφία τους είναι εντελώς άσχετα με τα ήθη και τα έθιμα του κυπριακού παραδοσιακού γάμου.

Ξεκινούσαν με τον 1^{ο}, 2^{ο}, 3^{ο} καρτσιλαμά μετά ακολουθούσε ο «τραουδιστός» που αποτελείται από διάφορα δίστιχα και στη συνέχεια τραγουδούσαν ένα αμανέ. Μετά οι βκιολάρηδες έπαιζαν διάφορους

συρτούς για τους άντρες (αζιζιές, πολίτικος, κ.α) και συρτούς για τις γυναίκες (ψιντρή βασιλιτζιά μου) και έκλειναν το πρόγραμμα με ένα καλαματιανό. Αυτός ήταν ο βασικός κύκλος των τραγουδιών του παραδοσιακού κυπριακού γάμου και επαναλαμβανόταν για κάθε ζευγάρι που χόρευε. Υπενθυμίζω ότι χόρευε ένα ζευγάρι κάθε φορά.

«Ο χορός των συμπέθερων»

«Γυναικείοι αντικριστοί χοροί»

«Ο χορός των προικιών»

Προς το τέλος του κυπριακού παραδοσιακού γάμου και όταν είχαν ήδη καταναλώσει πολύ αλκοόλ τραγουδούσαν σατυρικά τραγούδια όπως «η γαουρίτσα» (η γαϊδουρίτσα) και «ο Νικολής τζαι το πιπέρι». Αυτά εντάσσονται στα σατυρικά τραγούδια και συνοδεύουν χορευτικά παιχνίδια μεταξύ των παρευρισκομένων στους γάμους στα πανηγύρια ή στα διάφορα γλέντια που λάμβαναν χώρα κυρίως σε σπίτια.

Το τελευταίο τραγούδι κάθε μουσικής εκδήλωσης, γάμος, πανιγύρι κ.λ.π. ήταν ο «πολογιαστός» που είναι κάτι αντίστοιχο με τα «ξεχωρίσματα» στην Ελλάδα όπου προανάγγελαν την λήξη του γλεντιού.

Τα τραγούδια της τάβλας: τα τραγούδια της τάβλας (τάβλα=τραπέζι) ήταν μακρόσυρτα τραγούδια όπως οι «φωνές» τα οποία συνήθως συνοδεύονταν, όχι απαραίτητα απο μουσικά όργανα αλλά ως συνοδεία εννοούσαν την επανάληψη του στίχου από όλους όσους παρευρίσκονταν στο τραπέζι.

Τα τραγούδια της τάβλας μπορούσαν να συνυπάρχουν με τα τραγούδια του κυπριακού παραδοσιακού γάμου αλλά όχι στο χώρο της ορχήστρας. Παλαιότερα δεν υπήρχαν τα διάφορα μηχανήματα με την βοήθεια των

οποίων η ορχήστρα ακούγεται παντού, έτσι αναπόφευκτα υπήρχαν άτομα τα οποία ήταν απομακρυσμένα-αποκομμένα απο την ορχήστρα με αποτέλεσμα να μην ακούνε τα τραγούδια που έλεγαν οι βκιολάρηδες.

Ο μόνος τρόπος να διασκεδάσουν λοιπόν ήταν να τραγουδούν τραγούδια της τάβλας.

Εκτός απο τα αμυγός κυπριακά δημοτικά τραγούδια υπάρχουν στην κυπριακή δημοτική μουσική και πάρα πολλά επίσακτα τραγούδια που κατάγονται κυρίως από την Μ. Ασία τα οποία ήρθαν στο νησί αργότερα με τις μετακινήσεις των μουσικών. Παλαιότερα επισκέπτονταν το νησί κομπανίες και έπαιζαν στα διάφορα κέντρα της εποχής.

Οι ντόπιοι μουσικοί «έκλεβαν» τραγούδια από τις κομπανίες και τα προσάρμοζαν στο δικό τους ηχόχρωμα και άκουσμα, δεν τα άφηναν ποτέ ακριβώς ίδια, άλλαζαν ακόμα και τους στίχους και έτσι με την πάροδο του χρόνου αυτά τα τραγούδια (μεταποιημένα πλέον) ενσωματώθηκαν στην κυπριακή δημοτική μουσική, εδώ και ένα με δυο αιώνες. Πολλά από αυτά τα τραγούδια τραγουδιόντουσαν και στα ελληνικά και στα τουρκικά.

«Φωνές» λέγονται στην Κύπρο διάφορες παλιές μελωδίες, πάνω στις οποίες τραγουδιούνται τα δίστιχα, κυρίως ερωτικά.

Ο Κώστας Ιωαννίδης στην εισαγωγή του στην έκδοση «Κυπριακά Δημώδη Άσματα» του Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών, αναφέρει ότι οι «Φωνές» είναι κατάλοιπα των αρχαίων ελληνικών «τρόπων», Λύδιου, Φρύγιου, Δώριου κ.λ.π, τους οποίους οι βυζαντινοί μετονόμασαν σε «ήχους».

Στην Κύπρο οι μελωδίες αυτές ονομάστηκαν «φωνές». Έχουν δε στοιχεία από τους βυζαντινούς «ήχους» και κατ' επέκταση από τους αρχαίους ελληνικούς «τρόπους», οι οποίοι με τη σειρά τους είχαν δανειστεί και προσαρμόσει ιδέες από τον πολιτισμό των άλλων λαών της Ανατολής σύμφωνα με την ελληνική φιλοσοφία και ιδιοσυγκρασία. Κάτι ανάλογο είναι τα «ragas» των Ινδών και τα «magamat» των Αράβων.

Η κάθε «Φωνή» πήρε την ονομασία της από την γεωγραφική περιοχή της Κύπρου από την οποία προέρχεται «ακαθκιώτισσα» απο το χωριό Ακανθού, «παραλιμνίτισσα» απο τη κωμόπολη Παραλίμνι, «μεσαρίτισσα» απο την περιοχή της Μεσαορίας κ.λ.π.

Κάποιες φωνές όμως πήραν την ονομασία τους από την δραστηριότητα κατά την διάρκεια της οποίας λεγόταν. Τέτοια παραδείγματα είναι η φωνή του «αχχερομπάσματος» η οποία λεγόταν κατά την διάρκεια του χχερομπάσματος (διαδικασία αποθήκευσης του άχυρου) ή η φωνή η «καμηλαρίσιμη» την οποία τραγουδούσαν οι καμηλάρηδες.

Πιο παλιά υπήρχαν λιγότερες φώνες όμως σιγά σιγά με την μετακίνηση των πληθυσμών από χωριό σε χωριό ενώνονταν δυο ξεχωριστές φωνές με αποτέλεσμα να παράγεται μια καινούργια φωνή.

Η βασική φωνή είναι η «ίσια». Μετά από έρευνα και πολλές συνεντεύξεις που πήρα, κυρίως από ανθρώπους μεγάλης ηλικίας, (οι οποίοι έζησαν τα χρόνια που ακόμα η δημοτική μουσική ήταν αναπόσπαστο κομμάτι της καθημερινότητας) κατέληξα στο συμπέρασμα ότι «ίσια» είναι μεν η κύρια φωνή αλλά δεν αντιπροσωπεύει μια κοινή μελωδία ή ένα κοινό δρόμο για ολόκληρη την Κύπρο. Ο καθένας όταν

αναφέρεται στην «ίσια» εννοεί τη φωνή της περιοχής του δηλαδή όταν ένας κατάγεται από την Μεσαορία «ίσια» εννοεί την μεσαρίτισσα ένω κάποιος που κατάγεται από την Πάφο «ίσια» εννοεί την παφίτισσα.

Τα τσιατιστά: Κατά την ερμηνεία του Μιχάλη Ττερλικκά τσιατιστά σημαίνει τσιατίζω (=ταιριάζω). Χωρίζονται σε δυο κατηγορίες: τα ερωτικά και τα ανεξάρτητα (τα οποία δεν εντάσσονται πουθενά θεματολογικα). Είναι κυρίως δίστιχα ταιριαστά σε ομοιοκαταληξία. Όταν συμμετέχουν δυο ή περισότεροι στο «τσιάτισμα» τότε έχουμε ένα διάλογο όπου ο ένας απαντάει στο τσιατιστό του άλλου με ένα τσιατιστό το οποίο θα πρέπει να ταιριάζει με το προηγούμενο.

Ο Γιαγγούδης ισχυρίζεται πως η λέξη τσιάτισμα προέρχεται από το τσακ-μάτ το οποίο σημαίνει τσακώνομαι αλλά ο Ττερλικκάς διαφωνεί με αυτήν την άποψη διότι η λέξη τσιατίζω, ετοιμολογικά σημαίνει ταιριάζω. Ακόμα και σήμερα συναντάς την λέξη τσιατίζω στην καθομιλουμένη κυπριακή διάλεκτο με την έννοια ταιριάζω (ετσιάτισε το στούπομα με την μαείρισσα=κύλησε ο τέντζερης και βρήκε το καπάκι).

Τα τσιατιστά υπάρχουν και στον κυπριακό παραδοσιακό γάμο. Ο «τραουδιστός» (που ανέφερα πιο πάνω και συγκεκριμένα στο κύκλο τραγουδιών του γάμου) είναι τσιαττιστά με θέμα το γαμπρό και τη νύφη.

Τα τσιατιστά είναι δίστιχα τα οποία, κατά ένα μεγάλο μέρος τους, «γεννιούνται» την ίδια ώρα του τσιατίσματος. Για να είναι κάποιος καλός τσιατιστής πρέπει να είναι ετοιμόλογος και εύστροφος ούτως ώστε να μπορεί να απαντήσει, αμέσως, με ενα τσιατιστό το οποίο ή το δημιουργεί εκείνη την ώρα ή το ανασύρει από τη μνήμη του, δηλαδή λέει ένα τσιατιστό που ήδη υπάρχει ή συνδυάζει δυο τσιατιστά μαζί δημιουργώντας ένα καινούργιο και το «τσιατίζει» με το προηγούμενο.

Υπάρχει έντονο το στοιχείο του κοντραρίσματος στα τσιατιστά τα οποία λάμβαναν χώρα στις διάφορες εκδηλώσεις της τότε εποχής όπως πανηγύρια, γάμους, βαφτήσια και κυρίως στον κατακλισμό (Θεοφάνεια).

Παράδειγμα ερωτικού τσιατιστού:

«Αρμάστην άλλον τζι' έφαν με, σαράτζιν το μαράζιν

καμένος Πενταδάκτυλος, το στήθος μο' τσι μοιάζει.

Έρωτα που σαι της χαράς, αστέρευτη μια βρύση

Που σ' αγαπά να σιαίρεται, που σε μισά να λύσει»

Μανέδες ή αμανέδες: σχεδόν όλοι οι μανέδες έχουν την καταγωγή τους στη Μ.Ασία. Είναι μακρόσυρτα τραγούδια και στην δημοτική μουσική της Κύπρου συναντάμε μονο επτά.

Ποιητάρικο: ο ποιητάρης και ο τσιατιστής δεν είναι το ίδιο. Ένας ποιητάρης μπορεί να είναι και τσιατιστής αλλά ένας τσιατιστής δεν είναι κατ' ανάγκη και ποιητάρης. Η διαφορά τους ουσιαστικά είναι ότι ο τσιατιστής δημιουργεί το «τσιατιστό» την στιγμή που θα το πεί ενώ ο ποιητάρης κάθεται και ετοιμάζει με μαεστρία το τραγούδι το οποίο συνήθως είναι μακροσκελές. Τα ποιητάρικα ήταν η εφημερίδα της εποχής, εξιστορούσαν διάφορα γεγονότα που γινόντουσαν στο νησί. Η θεματολογία τους μπορούσε να ήταν π.χ ένα μεγάλο ατύχημα, αυτοκτονίες, δολοφονίες, θαύματα κ.α. Ο ποιητάρης γνώριζε το βασικό κορμό της ιστορίας και έπλαθε με την φαντασία του την πλοκή στολίζοντάς το με ωραία λόγια με απώτερο σκοπό να τραβίξει το ενδιαφέρον του ακροατή.

Όταν ο ποιητάρης τελειοποιούσε το τραγούδι το τύπωνε σε φυλλάδες ή πιο παλιά το είχε σε χειρόγραφα και το πουλούσε στα πανηγύρια. Ο καλύτερος τρόπος διαφήμησης του «προϊόντος» ήταν η εκτέλεση του.

Τα ποιητάρικα έχουν τις ρίζες τους στους αϊδούς του Ομήρου οι οποίοι έκαναν κάτι ανάλογο. Εξιστορούσαν «κλαίει ανδρών», μάχες ή κατορθώματα των θεών κ.α. και τα τραγουδούσαν κυρίως στα παλάτια. Το μέτρο τους είναι το ίδιο (δεκαπεντασύλλαβος).

Διφωνίες: Οι διφωνίες χρησιμοποιούνται συνήθως από χορωδίες και από μικρές ορχήστρες με τα επιχειρήματα ότι εξιχρονίζουν την κυπριακή δημοτική μουσική και ότι γίνονται πιο όμορφα τα τραγούδια.

Ο Μιχάλης Ττερλικκάς διαφωνεί κάθετα με το πρώτο επιχείρημα γιατί δεν θεωρεί εξιχρονισμό την προσκόλληση προς τα δυτικά πρότυπα. Οι διφωνίες είναι καθαρά δυτικής προέλευσης και δεν υπήρξαν ποτέ ούτε στη βυζαντινή ούτε στην ανατολίτικη μουσική (τουλάχιστον έτσι όπως τις μεταχειρίζονται στη Δύση). Με τις διφωνίες ο κύπριος μουσικός είχε έρθει σε επαφή χιλιάδες χρόνια πριν αλλά δεν τις υοθέτησε σεβόμενος τις καταβολλές, τις ρίζες και το ύφος της δημοτικής μουσικής της Κύπρου. Αντίθετα υοθέτησαν άλλα πράματα από συγγενικούς μουσικούς πολιτισμούς όπως το Βυζάντιο.

Δημοτικό τραγούδι είναι η συμμετοχή όλων επαναλαμβάνοντας τη μελωδία που τραγουδιέται από τον εκτελεστή και αυτό γίνεται αυθόρμητα χωρίς να προϋποθέτει μουσική παιδεία. Οι διφωνίες δεν μπορούν να γίνουν αυθόρμητα από κάποιον που δεν έχει μουσική παιδεία και γι’αυτό δεν έχουν καμία απολύτως θέση στην κυπριακή δημοτική μουσική. Ότι δεν είναι αυθόρμητο δεν μπορεί να λέγεται παραδοσιακό.

Στην δημοτική μουσική της Κύπρου τον πρώτο ρόλο τον έχει ο λόγος. Είναι πολύ σημαντικό το τι λέει η φωνή που ακούς και αυτό παρακολουθεί ο ακροατής. Από την στιγμή που μπαίνουν οι διφωνίες ο λόγος περνά σε δεύτερη μοίρα, δεν ακούγεται καθαρός, άρα απομακρυνόμαστε από την παράδοση που θέλει τον λόγο να παίζει πρωτεύοντα ρόλο.

Η κυπριακή δημοτική μουσική είναι μονόφωνη. Αυτό που γινόταν και γίνεται και φυσικά δεν θεωρείται διφωνία είναι η συμμετοχή των παρευρισκομένων, στο πανηγύρι, στο γάμο, στα τραπέζια κλπ ή τραγουδώντας μαζί με τον τραγουδιστή ή επαναλαμβάνοντας τον ίδιο στίχο μετά από τον τραγουδιστή. Όλοι ανεξαιρέτως συμμετέχουν τραγουδώντας ή χορεύοντας.

Το κυπριακό δημοτικό τραγούδι είναι ένα ζωντανό σώμα και φυσιολογικά εξελίσσεται αλλά αυτό πρέπει να γίνεται με σύνεση και ήθος. Ως παράδειγμα για το πως πρέπει να εξελίσσεται ένα κυπριακό δημοτικό τραγούδι ο Μιχάλης Ττερλικκάς φέρνει την εξιστόρηση ενός παραμυθιού (όχι κάποιου συγκεκριμένου).

Υπάρχουν τρίς τρόποι να πεις ένα παραμύθι: ο πρώτος είναι να το αναγνώσεις στον ακροατή μέσα από το βιβλίο. Αναπόφευκτα θα το πεις ακριβώς όπως είναι γραμμένο το παραμύθι, χωρίς καμία απολύτως αλλαγή. Ο δεύτερος τρόπος είναι να το διαβάσεις και σε όποιο σημείο δεν σου αρέσει να το αλλάξεις και να το κάνεις όπως θέλεις εσύ. Συνήθως σε αυτό τον τρόπο δεν γνωρίζεις καλά το παραμύθι απλά το επεξεργάζεσαι στεγνά χωρίς συναίσθημα. Ο τρίτος τρόπος είναι να το ακούσεις τόσες πολλές φορές από τη γιαγιά ώστε να γνωρίζεις όλη την ιστορία του παραμυθιού με κάθε λεπτομέρεια και να κατέχεις και την

διάλεκτο του παραμυθιού ώστε όταν θα πεις σε κάποιον άλλο την ιστορία θα την πεις ολόκληρη. Μπορεί να προσθέσεις ή να αφαιρέσεις κάποια πράματα, αυθόρμητα πάντα, αλλά το παραμύθι θα παραμείνει το ίδιο.

Το πρώτο θα είναι μια στεγνή ανάγνωση. Το δεύτερο θα είναι μια επιτηδευμένη διασκευή η οποία πρέπει να ονομάζεται διασκευή γιατί δούλεψες πάνω στο παραμύθι με στόχο να αλλάξεις κάποια πράματα. Μπορεί να γίνει και καλύτερο αλλά δεν μπορεί να ονομάζεται πλέον το «τάδε» παραμύθι γιατί δεν είναι πλέον το ίδιο. Ενω το τρίτο είναι το ίδιο παραμύθι γιατί το έμαθες καλά και είπες την ίδια ιστορία με ένα δικό σου τρόπο με τις ίδιες όμως σημαντικές λεπτομέρειες και με τις λίγες αλλαγές που γίνονται αυθόρμητα μέσα στη δική σου φαντασία.

Αυτός είναι ένας παραλληλισμός για το πως πρέπει να γίνεται η εξέλιξη ενός κυπριακού δημοτικού τραγουδιού.

Κυπριακοί χοροί

Πολύτιμη μαρτυρία για την μελέτη των κυπριακών χορών, από ανθρωπολογική σκοπιά, είναι ο τρόπος που χορεύονται ορισμένοι χοροί κατά την προετοιμασία του γάμου, του μυστηρίου που ανέκαθεν αποτελεί το πιο σημαντικό γεγονός στις ποιμενοαγροτικές οικογένειες.

Το ντύσιμο και το στόλισμα της νύφης, το ξύρισμα του γαμπρού, το «πλύμμαν του ρεσιού», δηλαδή του σταριού με το οποίο θα ετοιμάσουν το κύριο φαγητό στο γάμο, το «ράψιμο» του κρεβατιού κλπ, όλες αυτές οι «σκηνές» που συνθέτουν μια σειρά από σύντομα «θεατρικά» δρώμενα χορεύονται και τραγουδιούνται (με ή χωρίς μουσικά όργανα). Το στρώμα π.χ. ράβεται και κεντιέται σε ορισμένα μέρη, όπως ορίζει η παράδοση, από εφτά νέες μονοστεφάνωτες γυναίκες. Με συνοδεία μουσικής καθισμένες γύρω γύρω στο στρώμα κεντούν με κόκκινη κλωστή από ένα σταυρό στις τέσσερις γωνιές και ένα στη μέση, συνολικά πέντε. Αφού τελειώσουν «χορεύουν» το στρώμα, όπως λένε, κάνοντας τρίς κύκλους και τελικά με πομπή το πηγαίνουν και το τοποθετούν στο κρεβάτι.

Σε όλα αυτά εύκολα αναγνωρίζουμε την πανάρχαια πίστη στη δύναμη του ήχου (μουσικής) και της κίνησης (χορού), του περιττού αριθμού (επτά γυναίκες, πέντε σταυροί, τρίς κύκλοι χορού) και την προστατευτική και μαζί αποτρεπτική δύναμη του σταυρού και του κύκλου. Την ίδια αγαθή επίδραση και αποτρεπτική σημασία έχουν και τα χρωματιστά νήματα ιδιαίτερα τα κόκκινα.

Οι χοροί όμως αυτοί στην προετοιμασία του γάμου χορεύονται σε αργότερη αγωγή (tempo), από εκείνη με την οποία χορεύονται στο γάμο

ή στα διάφορα γλέντια, σε ήπια ένταση και προπαντώς χωρίς καμία προσπάθεια άμιλλας και επίδειξης χορευτικής δεξιοτεχνίας και στοχεύουν να προστατεύσουν το νέο ζευγάρι από τα κακά πνεύματα. Οι βηματισμοί (ένα μέρος από τα βήματα του χορού ή ακόμα και ένα μόνο απλό χορευτικό μοτίβο), η θέση των χεριών (που κρατούν υψωμένα τα προικιά, τα δώρα κλπ) και γενικά η όλη κίνηση μαρτυρούν τελετουργικό χαρακτήρα που συμπληρώνεται συχνά με διάφορους σχηματισμούς όπως τον κύκλο μέσα στον οποίο «εγκλύουν» χορεύοντας τη νύφη, το νυφικό κρεβάτι κλπ αφήνοντας απ'έξω (όπως πιστεύουν) τις επιβουλές των δαιμονικών στοιχείων, την αρρώστεια και το βάσκανο μάτι.

Αντίθετα στο γλέντι μετά το γάμο, στο πανηγύρι ή στη ταβέρνα, ο χορός και το τραγούδι έχουν ένταση και η άμιλλα ανάμεσα στους καλύτερους χορευτές και τραγουδιστές είναι μεγάλη.

Εδώ η συγκέντρωση έχει κοινωνικό χαρακτήρα και είναι διασκέδαση (σύντομη ανάπαυλα από το καθημερινό μόχθο της δουλειάς) με έπαθλο τον έπαινο και τη φήμη του πιο άξιου χορευτή και του πιο καλού τραγουδιστή.

Στα τελευταία χρόνια και ιδιαίτερα μετά το Β' Παγκόσμιο πόλεμο ορισμένες οικονομικοκοινωνικές αλλαγές στην Κύπρο επηρέασαν αποφασιστικά την πορεία του λαϊκού χορού. Γύρω στο 1960 και έπειτα (1960, ανακήρυξη της Κυπριακής Δημοκρατίας), τα διάφορα χορευτικά συγκροτήματα με πρότυπο τα αντίστοιχα ελλαδικά συγκροτήματα αρχίζουν να χορεύουν τους κυπριακούς δημοτικούς χορούς όλο και περισσότερο τυπωποιημένους.

Η σταδιακή αλλαγή του τρόπου ζωής στην Κύπρου από τις αρχές του αιώνα μας μέχρι το Β'Παγκόσμιο πόλεμο είχε αρνητική επίδραση στην

παραδοσιακά λειτουργική μορφή του κυπριακού χορού. Οι κύπριοι χόρευαν κυρίως στα «τραπέζια» (γλέντι) του γάμου, στις διάφορες διασκεδάσεις (πανηγύρια, γιορτές), όπως επίσης τα βράδια σε καφενεία, στ' αλώνια ή όπου αλλού μαζεύεται μια παρέα. Η γυναίκα λόγω των κοινωνικών συνθηκών χόρευε λιγότερο (κυρίως στο γάμο).

Βασικός χορός για τους άντρες και τις γυναίκες (κυρίως από το 1910 εώς τη δεκαετία του '70) ήταν ο καρτσιλαμάς (αντικριστός χορός). Ο καρτσιλαμάς αποτελείται από μια σειρά χορών με διαφορές από ζευγάρι σε ζευγάρι, από περιοχή σε περιοχή και από εποχή σε εποχή. Οι χοροί αυτοί που στην ουσία αποτελούν φάσεις ενός συνόλου καθιερώθηκε να αναφέρονται ως καρτσιλαμάς ή πρώτος, δεύτερος, τρίτος, τέταρτος, πέμπτος ή μάντρα. Το γλέντι συνηθίζεται να τελειώνει με τον πανελλήνιο καλαματιανό, που δίνει την ευκαιρία σε όλους να συμμετάσχουν χορεύοντας σε κύκλο.

Οι κυπριακοί δημοτικοί χοροί είναι κυρίως αντικριστοί που τους χορεύουν αποκλειστικά δυο άτομα (μόνο άντρες ή μόνο γυναίκες) και ατομικοί χοροί δεξιοτεχνίας στους άντρες που πολλές φορές χορεύονται σε συνδυασμό με κάποιο εξάρτημα όπως δρεπάνι, μαχαίρι, τατσά και ποτήρι. Στα πατήματα και γενικά στη μορφή (κίνηση κορμιού, χεριών κλπ) έχουν κοινά στοιχεία με τους χορούς του ιστορικού ελληνικού νησιώτικου χώρου (μικρασιάτικα παράλια, νησιά και πόλεις του Αιγαίου, Ιόνια νησιά). Εκτός από αυτά τα κοινά στοιχεία συναντούμε και ιδιαίτερα τοπικά πατήματα που χαρακτηρίζουν τον κυπριακό χορό, όπως πχ. τα επιτόπου σταυρωτά πατήματα, χτυπήματα των ποδιών στο έδαφος του δεύτερου και ιδιαίτερα του τρίτου και του συρτού αντρικού χορού. Ένα άλλο στοιχείο του κυπριακού χορού είναι ο αυτοσχεδιασμός, που μπορεί να οφείλεται στο ότι χορεύουν μόνο δυο άτομα για αυτό και

κυριαρχεί έντονα το στοιχείο της σύγκρισης και κατ'επέκταση ο ανταγωνισμός. Όμως πρέπει να σημειωθεί ότι ο αυτοσχεδιασμός και η ελευθερία που έχει ο χορευτής «να κάμνει τα δικά του» γίνονται μέσα σε αυστηρό στις κρίσεις του για υπερβολές κοινωνικό περίγυρο. Μάλιστα όσο πιο κλειστή είναι η κοινωνία τόσο πιο αυστηρός είναι ο έλεγχος.

Αντρικοί χοροί: οι χορευτές χορεύουν ο ένας απέναντι στον άλλο, συνήθως στο δικό τους περιορισμένο χώρο ή αλλάζοντας θέση με το συγχορευτή τους. Χαρακτηριστική είναι η θέση και η κίνηση των χεριών που συνήθως κρατούν ανοιχτά στα πλάγια.

Σε πολλά μέρη θεωρούσαν καλό χορευτή εκείνον που, όπως έλεγαν, χόρευε «πάνω στο βελόνι» ή «σε ένα μάρμαρο» με διαστάσεις 40x40 εκατοστά περίπου. Ακόμα καλός χορευτής ήταν αυτός που χόρευε «με το πάτημα του βκιολιού» ή αλλιώς αυτός που «πατά στο χρόνο» αλλά πάνω από όλα καλός χορευτής ήταν εκείνος που πρωτοτυπούσε. Σημειώνουμε την σημασία που έχουν γαι το «κράτημα» του ρυθμού στον αντρικό κυπριακό χορό «τα τσακρίσματα» των δακτύλων. Για αυτό οι χορευτές πριν αρχίσουν να χορεύουν σκονίζουν τα δάκτυλά τους ακουμπώντας τα

στη γη ή στα τακούνια των παπουτσιών τους για να ακούγονται πιο δυνατά. Πολλοί θυμούνται χορευτές που ξεχωρίζουν από μακριά για το πολύ δυνατό «τσάκρισμα» των δακτύλων.

Οι χορευτές αρχίζουν πάντα με τον καρτσιλαμά ή πρώτο, ακολουθεί ο δεύτερος, ο τρίτος και ο τέταρτος. Σε μερικά χωριά της ορεινής Κύπρου κυρίως ο δεύτερος και ο τρίτος αποτελούν ένα χορό με αποτέλεσμα ο επόμενος χορός να θεωρείται ως τρίτος αντί τέταρτος. Συνήθως σε χωριά της Πάφου μετά τον τέταρτο παρεμβάλλεται ο τραουδιστός ως προέκταση του τρίτου ή του τέταρτου χορού. Τραγουδιέται από τους χορευτές, τους μουσικούς ή και τους παρευρισκομένους. Τον τέταρτο μπορούσαν να τον παραλείψουν. Στον μπάλο (πρώτο και δεύτερο) τραγουδά ο ένας ή και οι δυο χορευτές, ο ένας μετά τον άλλο. Την ώρα του τραγουδιού όπως και στον «τραουδιστό» οι χορευτές σταματούν το χορό ενώ στο γύρισμα της μουσικής, το ππεστρέφιν, χορεύουν και πάλι. Τις τελευταίες δεκαετίες ο μπάλος έχει σχεδόν καταργηθεί. Ακολουθεί ο συρτός που και αυτός χορεύεται από το ζευγάρι πρώτα από τον ένα χορευτή ενώ ο άλλος τον βοηθά κρατώντας του το μαντήλι ή χτυπώντας παλαμάκια, και έπειτα από τον άλλο. Σε αρκετά μέρη της Κύπρου η μάντρα είναι ο τελευταίος χορός που χορεύει το ζευγάρι.

Μεταξύ συρτού και μάντρας οι χορευτές ζητούσαν και χόρευαν ατομικούς χορούς όπως ο ζεϊμπέκκικος, ο καροτσέρης, το μασαίριν, το δρεπάνιν, η τατσά και το ποτήριν ή αραπιές της καντήλας.

Οι χοροί πρώτος και τέταρτος έχουν το ίδιο βασικό πάτημα (βήμα) και πάνω σε αυτό οι χορευτές αυτοσχεδιάζουν. Ο τέταρτος διαφέρει από τον πρώτο στο ότι έχει μεγαλύτερη ποικιλία χορευτικών κινήσεων. Ο δεύτερος, ο τρίτος, ο τραουδιστός και ο μπάλος στο ππεστρέφιν τους, ο συρτός και η μάντρα έχουν κοινούς βηματισμούς όπως το χαρακτηριστικό βήμα του νησιώτικου συρτού και μπάλου και τους ποικίλουν διαρκώς με νέα σχήματα.

Πέρα από τις ομοιότητες και διαφορές στα «πατήματα» που είπαμε πιο πάνω και τον παραλληλισμό της σχέσης μεταξύ των δύο χορευτών του κυπριακού συρτού με τους δυο πρώτους του νησιώτικου συρτού ο κυπριακός συρτός διαφέρει από τους ελλαδικούς νησιώτικους συρτούς στο ότι είναι περισσότερο ατομικός χορός, ενώ εκείνοι κυρίως είναι ομαδικοί και κυκλικοί χοροί.

Τέλος μερικές φορές πατήματα που χαρακτηρίζουν τον δεύτερο, τον τρίτο, τον μπάλο, τον συρτό και τη μάντρα τα συναντούμε στον πρώτο και τον τέταρτο, ή και το αντίθετο.

Ο ζεϊμπέκκικος ή το ζεϊμπέκκικο: Είναι ατομικός χορός που επιτρέπει στο χορευτή να δημιουργεί τις φιγούρες του και να κινείται στο χώρο πιο ελεύθερα από ότι στους υπόλοιπους κυπριακούς χορούς. Επίσης έχει πιο σύνθετα πατήματα στον βασικό βηματισμό. Όλα αυτά βοηθούσαν τον χορευτή στο να επιδείξει ακόμα περισσότερο την δεξιοτεχνία του. Υπάρχουν μάλιστα χορευτές που διακρίνονται γαι την ιδιαίτερη επίδοσή τους στο ζεϊμπέκκικο. Ο ζεϊμπέκκικος εκτελείται συνήθως μετά από τους

καρτσιλαμάδες και το συρτό και χορεύει ο ένας από τους δυο χορευτές ενώ ο σύντροφός του παραστέκεται χτυπώντας παλαμάκια. Διαφέρει από τον ζεϊμπέκκικο, του κυρίως ελλαδικού χώρου, ο οποίος χορευόταν αρχικά σχεδόν επιτόπου. Στα μέρη που δεν χορευόταν η μάντρα ο ζεϊμπέκκικος συνήθως ήταν ο τελευταίος χορός του κάθε ζευγαριού.

Το δρεπάνιν, το μασαίριν και η τατσά είναι ατομικοί χοροί που συνήθως χορεύονται πάνω στην ίδια μελωδία.

Ο χορός του δρεπανιού ξεκινά από το θέρος. Οι καλοί θεριστάδες πάνω στη δουλειά «έπαιζαν» με το δρεπάνι κάνοντας επιδέξιες και γρήγορες κινήσεις με αυτό γύρω από το κορμί και πάνω από το κεφάλι και έκοβαν ξυστά κουτσούλες (το άκρο του σταχιού με τον καρπό) χωρίς να σταματούν το θέρισμα. Την ημέρα που ποθέριζαν (όταν θα θέριζαν τα τελευταία χωράφια ενός γεωργού) γίνονταν τα ποθέρκα «απειλές» των θεριστών προς τον ιδιοκτήτη. Στην περιοχή της Καρπασίας οι παλιοί ονόμαζαν το χορό του δρεπανιού «παίξιμο του δρεπανιού» ο οποίος χορευόταν έως τελευταία στα πανηγύρια και τη γιορτή του κατακλυσμού (Θεοφάνεια). Σήμερα το δρεπάνι είναι χορός δεξιοτεχνίας και το συναντάμε στον κατακλυσμό ως χορό διαγωνισμού όπου χορεύεται πάντα από ένα χορευτή.

Στο μασαίριν ο χορευτής κινείται ρυθμικά κρατώντας ένα σουγιά ή ένα μαχαίρι γύρω από το συγχορευτή του. Στη συνέχεια μπήγει το μαχαίρι στη γη και χορεύει πάνω και γύρω από αυτό. Με τη βοήθεια του συντρόφου του λυγίζει προς τα πίσω πιάνει το μαχαίρι με τα δόντια του σηκώνεται και χορεύει. Τέλος κινεί το μαχαίρι με μεγάλη δεξιοτεχνία κοντά στο πρόσωπο γύρω και πάνω από το κεφάλι και το σώμα του συγχορευτή του. Σε μερικά χωριά κυρίως της Μεσαορίας ο χορευτής «μαχαιρώνει» εκείνον που τον βοηθούσε προηγουμένως ο οποίος ξαπλώνει κάτω. Ακολουθεί αναπαράσταση της εκδοράς και του καθαρισμού του σφάγιου. Τέλος τον φορτώνεται και χορεύει. Στη μελωδία και τη σύνθετη αυτή μορφή το μασαίριν είναι πολύ σχετικό με το χορό του χασάπη της Αγιάσου της Λέσβου.

Η τατσά είναι επίσης καθαρά δεξιοτεχνικός χορός. Ο χορευτής στολίζει μια σίτα που μέσα έχει τοποθετήσει ένα ποτήρι γεμάτο με νερό ή κρασί από το οποίο δεν πρέπει να χυθεί ούτε μια στάλα. Τα τελευταία είκοσι περίπου χρόνια οι χορευτές τοποθετούν όλο και περισσότερα ποτήρια.

Ο αραπιές της καντήλας ο χορευτής αφού τοποθετήσει ένα μαντήλι πάνω σε ένα μισογεμάτο ποτήρι με νερό το αναποδογυρίζει τοποθετώντας το πάνω στο κεφάλι του και χορεύει προσπαθώντας να κρατά σε ισορροπία το ποτήρι. Κορυφαία στιγμή, όταν γονατίσει και γείρει το κορμί του προς τα πίσω, για να επανέλθει στην αρχική θέση χωρίς να του πέσει το ποτήρι ή να χυθεί το νερό. Σήμερα ο χορευτής ισορροπεί όσα περισσότερα ποτήρια μπορεί.

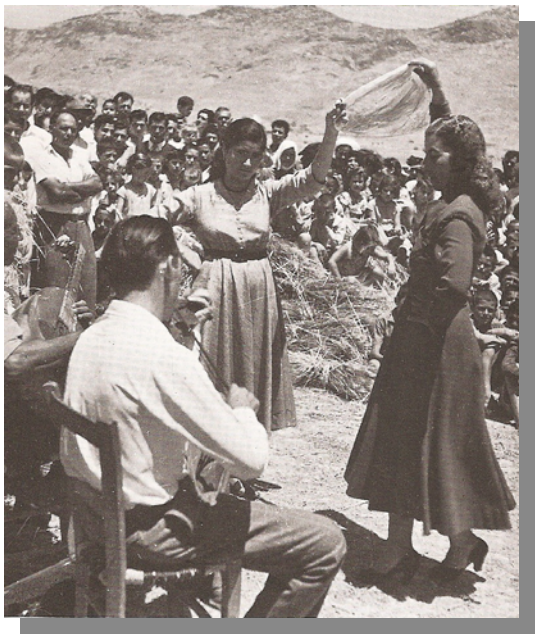
Γυναικείοι χοροί: Οι γυναίκες χορεύουν τον καρτσιλαμά και το συρτό σε τέσσερις φάσεις ή μέρη. Σε μερικά χωριά, κυρίως της ορεινής Κύπρου, το συρτό τον χόρευαν και ομαδικά σε κύκλο. Σε μερικές

περιοχές χορεύεται ο άρμα χορός, συρτός και αυτός, και πιο σπάνια (τις τελευταίες δεκαετίες) ο μπάλος ως πέμπτη φάση του καρτσιλαμά πριν από το συρτό. Σε άλλα πάλι χωριά χορεύεται ο αραπιές και σε άλλα η σούστα. Ο αραπιές, χορός αυστηρός στο ύφος και με πατήματα λιτά και απλά, πιθανόν να αποτελούσε παλαιότερα φάση του καρτσιλαμά.

Οι χοροί των γυναικών χορεύονται ήρεμα και σοβαρά. Πολλές γυναίκες δε χορεύουν σχεδόν επιτόπου, «σε ένα μάρμαρο», σχηματίζοντας η καθεμιά ένα δικό της νοητό τετράγωνο. Τα χέρια παίρνουν διάφορες θέσεις με το ένα να είναι ακουμπισμένο στην κόξαν, δηλαδή στη μέση και το άλλο να βρίσκεται κάτω ή να κινείται ελαφρά πάνω στο ύψος των ώμων. Σε μερικά χωριά έλεγαν κόξες την μια φάση του καρτσιλαμά, συνήθως τον δεύτερο, επειδή οι κοπέλες όταν τον χόρευαν ακουμπούσαν και τα δυο χέρια στη μέση τους. Στα περισσότερα μέρη στον τρίτο η κάθε κοπέλα κρατά με τα δυο χέρια μπροστά της τεντωμένο το μαντήλι της. Γι’αυτό ο τρίτος λέγεται και μαντίλιν ή μαντιλούδιν. Στον πρώτο και τον τέταρτο τα χέρια κρατιούνται μπροστά στο ύψος των ώμων με μια ήρεμη αντισταθμιστική κίνηση ισορροπίας. Αυτή η θέση των χεριών φέρνει στο νου μικρασιάτικους γυναικείους καρτσιλαμάδες. Σε ορισμένα ωστόσο χωριά οι γυναίκες κρατούν τα δυο χέρια ενωμένα μπροστά κοντά στο σώμα και σε άλλα πάλι αφήνουν και τα δυο χέρια να κρέμονται κάτω ακίνητα κοντά στο σώμα.

Γενικά στα πατήματα ο πρώτος ταιριάζει με τον τέταρτο και στις περισσότερες περιοχές ο δεύτερος με τον τρίτο και τον συρτό. Όπως στους αντρικούς το ίδιο και στους γυναικείους καρτσιλαμάδες συναντούμε μερικές φορές τα πατήματα του δεύτερου και του τρίτου στον πρώτο και τον τέταρτο. Η σούστα στα περισσότερα μέρη χορευόταν από τις δυο κοπέλες όπως οι άλλοι καρτσιλαμάδες. Στα πατήματα

μάλιστα ταιριάζει με τον δεύτερο ή τον τρίτο ή και τον συρτό, ανάλογα με την περιοχή. Στον συρτό όπως ακριβώς γίνεται και στους άντρες πρώτα χορεύει η μια κοπέλα και η άλλη τη βοηθά κρατώντας της το μαντήλι, και μετά αλλάζουν για να χορέψει η άλλη.



Η μόνη περίπτωση που χορεύουν μαζί άντρας και γυναίκα στους κυπριακούς χορούς είναι όταν χορεύει η νύφη με τον γαμπρό στο γάμο. Ο χορός του αντρόγυνου λέγεται και χορός της νύφης. Συνήθως χορεύεται στη μελωδία του τρίτου γυναικείου. Υπάρχουν επίσης μαρτυρίες ότι ο χορός της νύφης χορεύεται όχι από το αντρόγυνο αλλά από τη νύφη με την κουμέρα (κουμπάρα). Ο χορός αυτός είναι ο μόνος από τους παραδοσιακούς χορούς που χορεύεται τόσο συχνά στο σημερινό κυπριακό γάμο. Το πλούμισμα, το καρφίτσωμα χαρτονομισμάτων στα ρούχα του αντρόγυνου, από το Β'Παγκόσμιο πόλεμο και μετά αποτελεί την κυριότερη αιτία που χορεύεται ακόμη και σήμερα ο χορός αυτός.

Καθοριστικοί παράγοντες για την τυποποίηση και αλλοτροίωση του κυπριακού παραδοσιακού χορού είναι από την μια μεριά η διδασκαλία (εξωσχολική και σχολική) και από την άλλη οι τοπικοί διαγωνισμοί δεξιοτεχνίας χορού όπως επίσης και η επίδραση έμμεσα ή άμεσα των «φολκλοριστικών μπαλέτων» κυρίως της ανατολικής ευρώπης. Αποτέλεσμα η ισοπέδωση κίνησης και ύφους και η απάμβλυση των ποικίλων και χαρακτηριστικών εκείνων τοπικών και ατομικών μικροδιαφορών στα πατήματα, στη στάση του κορμιού, τις κινήσεις και τις θέσεις των χεριών και του ύφους γενικά. Εκτός από αυτά αλλοιώνεται ολοκληρωτικά η μορφή και το πνεύμα του κυπριακού χορού με την αύξηση του αριθμού των ζευγαριών, τη δημιουργία μικτών χωρών και την εξομοίωση κίνησης και ύφους. Η εκτέλεση «τυποποιημένων» κινήσεων βρίσκεται σε αντίθεση με το αυθόρμητο και την πρωτοβουλία του παραδοσιακού χορευτή.

Κυπριακές φορεσιές

Οι τοπικές φορεσιές της Κύπρου πριν την οριστική κατάργησή τους στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ου αιώνα, όπως οι περισσότερες φορεσιές στο Αιγαίο, είναι συνήθως ένα παράξενο κράμα δυτικοευρωπαϊκών και ανατολικών τάσεων. Τα σχήματα που καθιερώθηκαν τους πρώτους χριστιανικούς χρόνους στο χώρο της Μεσογείου είχαν ως βάση τη δαλματική, συνέχεια της ρωμαϊκής τουνίκας. Το ένδυμα αυτό είχε άλλη εξέλιξη στην Ανατολή και άλλη στη Δύση. Στην Ανατολή λόγω της πολιτισμικής στασιμότητας μετά την άλωση τα ενδύματα αυτά σχεδόν απολιθώθηκαν και μπερδεύτηκαν με παρόμοια στην κοψιά ανατολίτικα ενδύματα σε βαθμό που είναι δύσκολο σήμερα να διακρίνει κανείς ποιό ρούχο προέρχεται από ποιό. Έτσι στα αιγαιοπελαγίτικα νησιά πέρα από τις παραλλαγές της δαλματικής συνυπάρχουν κάποια σχήματα της αναγέννησης φερμένα από στρατιωτικά κυρίαρχες χώρες και από τα βορειότερα ισχυρά ως προς το κεφάλαιο κράτη. Η παρουσία της μόδας των ισχυρών εμπόρων του Βορρά βρίσκουμε να απεικονίζεται στις τοιχογραφίες των εκκλησιών της Κύπρου και στις περισσότερες φορητές εικόνες.

Στην Κύπρο βρίσκουμε κάποια απομεινάρια ενδυμάτων όπου μόνο το έμπειρο μάτι του ενδυματολόγου – ερευνητή μπορεί να διακρίνει την έκταση της επίδρασης των ισχυρών εμπορών του Βορρά. Συνυπάρχει λοιπόν το επαρχιώτικο βυζαντινό ύφος μπερδεμένο με ανατολικές και δυτικοευρωπαϊκές επιδράσεις δυο χρονικών περιόδων.

Η αντρική φορεσιά: η αντρική κυπριακή ενδυμασία ανήκει στον αιγαιοπελαγίτικο τύπο φορεσιάς με βράκα. Η βράκα, ένα φουφουλωτό πτυχωτό παντελόνι, είναι βαμβακερή μαύρη και παρουσιάζει μικροδιαφορές στο κόψιμο κατά περιοχές. Αποτελείται από τρία τμήματα που το κεντρικό «η σέλλα» ανασηκώνεται προς τα πίσω, συνήθως στο χορό, «η φακαρόνα» που είναι το κορδόνι που τη σουρώνει στη μέση και «το πρόσιασμα». Έχει ένα πουκάμισο λευκό, ή χρωματιστό στη δουλειά, κι ένα μαύρο μάλλινο ζωνάρι ή χρωματιστό μεταξωτό που το φορούσαν σε ειδικές περιπτώσεις, στους γάμους. Συμπληρώνεται από διάφορα αμάνικα γιλέκα «σκλαβούνικο» όπως το έλεγαν παλιά ή μανικωτά, ζακέτα «ζιμπούνι» φορεμένα χώρια ή σε συνδυασμό. Η κυπριακή δημοτική φορεσιά παρουσιάζει μια αφάνταστη ποικιλία στο ύφασμα και στη διακόσμηση. Στην κοψιά υπάρχουν σχήματα που μόνο στην Κύπρο τα συναντάμε. Το γιλέκο είναι δυτικοευρωπαϊκού τύπου με μακριά ως τη ρίζα του μηρού τα δυο μπροστινά του τμήματα και μια κοντή πλάτη η οποία μόλις που φτάνει στη μέση.

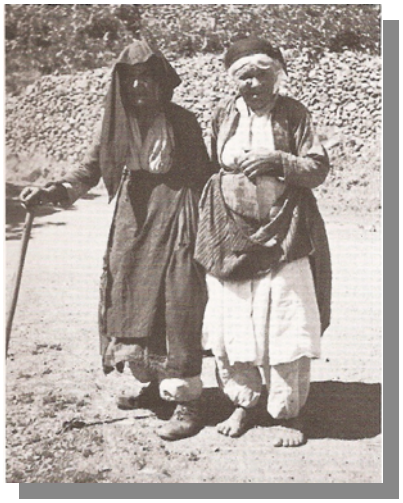
Στην αγροτική και την ποιμενική της μορφή η φορεσιά συνοδεύεται από μπότες «ποδίνες ή τσαγγαροποδίνες» συγγενεύοντας έτσι με τις περισσότερες φορεσιές της Δωδεκανήσου και της Κρήτης. Στη θαλασσινή και την αστική της σύνθεση έχει μαύρες έως το γόνατο κάλτσες και παπούτσια «τις σκάρπες».

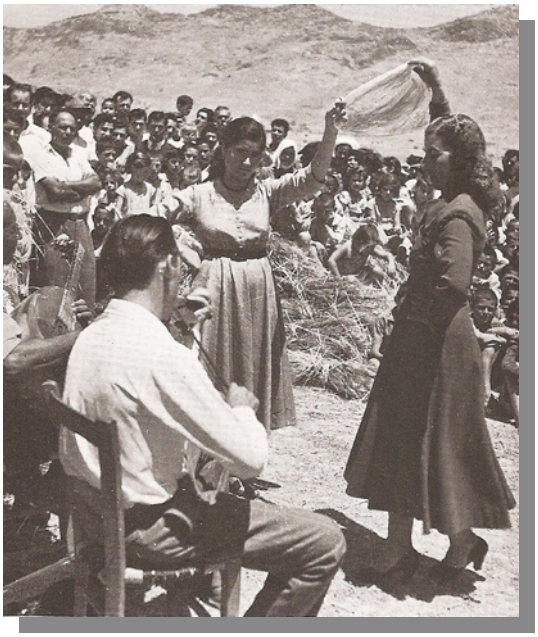
Στο κεφάλι (πρίν τη βρετανική κατοχή) φοριόταν υποχρεωτικά το φέσι και κάτω απ' αυτό συχνά έμπαινε ένα λευκό βαμβακερό σκουφί (συριακού τύπου) για να συγκρατεί τον ιδρώτα. Τα μαντήλια που έδεναν κάποτε πάνω απ' αυτό τα φορούν ακόμα και σήμερα οι γέροντες στην Κύπρο.

Η γυναικεία φορεσιά: η κυπριακή γυναικεία φορεσιά είναι δυο τύπων. Ο πρώτος, σε δυο παραλλαγές, χαρακτηρίζεται από «τη σαγιά», ένα μακρυμάνικο επενδύτη, ανοιχτό μπροστά ως κάτω, άκοπο στη μέση, με λόξες μπροστά και στα πλάγια. Ο δεύτερος τύπος χαρακτηρίζεται από το φουστάνι, ένα μεσάτο φόρεμα με εφαρμοστό μανικωτό κορμί και φαρδιά σουρωτή φούστα. Οι ενδυμασίες με το φουστάνι ανήκουν σε δυο διαφορετικές εποχές. Το πιο παλιό με αναγεννησιακή προέλευση, επέζησε ως τις αρχές του αιώνα σαν μια λευκή βαμβακερή φούστα, το ντουπλέτιν, που ριχνόταν στους ώμους σαν μια κάπα. Το ντουπλέτιν φοριόταν άλλοτε σαν κάπα και άλλοτε σαν φούστα. Το φουστάνι ραβόταν μέχρι πρόσφατα από «αλατζιά» ένα πολύχρωμο βαμβακερό

ριγωτό ύφασμα. Τα εσώρουχα ήταν μια υπόλευκη πουκαμίσα σε δύο τύπους και μια πολύ μακριά πλούσια λευκή βράκα. Στο κεφάλι έμπαιναν δυο μαντήλια. Το ένα εσωτερικά όπου σκέπαζε και συμμάζευε τα μαλλιά και το άλλο εξωτερικά και φοριόταν με διάφορους τρόπους. Τη μέση την έσφιγγαν και αυτή με μαντήλι.

Η νεότερη φορεσιά με την φούστα ή το φουστάνι είναι και αυτή δυτικού τύπου και πέρασε στην Κύπρο από τον ελεύθερο Ελληνικό χώρο. Αποτελείτο από ένα λευκό βαμβακερό πτυχωτό μισοφόρι, ένα υπόλευκο μεταξωτό κοντό πουκάμισο ή ένα ανάλογο επιστήθιο με κατωμάνικα και μια μεταξωτή μακριά σουρωτή φούστα. Στη μέση συνήθως σφίγγουν ένα δετό ζωνάρι με κεντιτές τις άκρες. Φοριέται ακόμα ένα μαύρο τσόχινο ή βελούδινο ζακέτο «η σάρκα». Στο κεφάλι φοριόταν ένα φέσι που η μαύρη κοντή μεταξωτή του φούντα στεραιωνόταν ακτινωτά στον τεπέ και μια δεύτερη έπεφτε στο πλάι ακουμπώντας πάνω στον ώμο. Το φέση πολύ συχνά στολιζόταν με διάφορα ανάγλυφα άνθη.





Ο Κύπριακός παραδοσιακός γάμος

Όταν μιλούμε για κυπριακό γάμο σήμερα, κανονικά εννοούμε το γάμο που ετελείτο στην Κύπρο περίπου από τις αρχές ως τα μισά του αιώνα μας. Για τα έθιμα του κυπριακού γάμου από τα μισά περίπου του περασμένου αιώνα και παλαιότερα δεν γνωρίζουμε σχεδόν τίποτα, εκτός απ' όσα υποθέτουμε. Γενικότερα για το γάμο των ορθόδοξων χριστιανών δίνουν και εθιμικές πληροφορίες ευχολόγια και νομοκανονικά κείμενα. Ο σημερινός κυπριακός γάμος μιμείται τον δυτικοευρωπαϊκό, αλλά με πληθωρικότητα.

Ο κυπριακός γάμος έχει πολλά στοιχεία κληρονομημένα από το παλαιότερο παρελθόν. Έχει πολλά κοινά στοιχεία με το γάμο πολλών ελληνικών περιοχών. Η κοινότητα αυτή οφείλεται, εκτός των άλλων, και στα ευχολόγια, τα οποία καθόριζαν την τελετουργία του. Τα ευχολόγια συνέβαλαν στη διάδοση πολλών κοινών εθίμων. Ο κυπριακός γάμος όπως ορίστηκε, απαρτίστηκε από τα παλαιότερα στοιχεία και από τα νεότερα, που επέβαλλαν οι νέες κοινωνικές συνθήκες. Βλέπουμε παλαιά έθιμα, να εγκαταλείπονται σταδιακά, όπως το άλλαγμα της νύφης, το ρέσι (πιλάφι από σπασμένο σιτάρι και κρέας αίγας ή προβάτου που βράζεται, ώσπου να γίνει μάζα), η μανάσσα (στολισμός του δωματίου του γάμου), ο παστός (ειδική διαρρύθμιση και στολισμός για τη θέση των νεόνυμφων) και το καμάρωμα της νύφης. Εντούτοις, ο κυπριακός γάμος στον κύριο κορμό του εμφανίζει μια μεγάλη ομοιομορφία από τη μια άκρη της Κύπρου ως την άλλη.

Οι οργανοπαίχτες, που προσλαμβάνονταν στον κυπριακό γάμο, πληρώνονταν κανονικά από τα πλουμίσματα, δηλαδή τα φιλοδωρήματα των χορευτών ή των συγγενών και φίλων εκείνων, για τους οποίους έπαιζαν. Υπενθυμίζω το τραγούδι «το πλούμισμα των βκιολάριδων». Έτσι τους συνέφερε να παίζουν σε όσο το δυνατό περισσότερες ευκαιρίες, και ανέλαβαν να οργανώσουν και να τυποποιήσουν το γάμο. Έπαιζαν στο ράψιμο του νυφικού κρεβατιού, στο στόλισμα της νύφης, στο στόλισμα του γαμπρού, στη μετάβαση των μελλονύμφων στην εκκλησία, στους τυποποιημένους χορούς και σε άλλες περιπτώσεις.

Ο τρίτος γυναικείος αντικριστός χορός καθιερώθηκε και ως χορός του αντρόγυνου κατά τη συνάθροιση της Δευτέρας. Όταν τραγουδούσαν οι γυναίκες, δεν εθεωρείτο σεμνό να αφήνουν ελεύθερη τη φωνή τους, όπως οι άντρες, αλλά έπρεπε να την κάνουν ψιλή, ιδιαίτερα στην περιοχή της Πιτσιλιάς και του Μόρφου. Όπως στη μελωδία, έτσι και στη θεματολογία υπήρχε αυστηρή διάκριση. Οι γυναίκες δεν τραγουδούσαν τραγούδια με ερωτικό περιεχόμενο, όπως συνήθιζαν οι άντρες.

Το δίστιχο, το οποίο επέτρεπε και τον αυτοσχεδιασμό, υπήρξε το κατεξοχήν τραγούδι του κυπριακού γάμου. Οι διάφορες φωνές, δηλαδή τα ιδιόμελα, απαρτίστηκαν από δίστιχα. Παρά τον αυτοσχεδιασμό που υπάρχει στο είδος, πολλά βασικά δίστιχα οφείλουν την καθιέρωση τους πάλι στους οργανοπαίχτες και σε λαϊκές συλλογές, που τυπώνονταν στην Αθήνα και κυκλοφορούσαν και στην Κύπρο, όπως η Φιλομειδής Αφροδίτη. Είναι όμως αξιοσημείωτο ότι και διηγηματικά τραγούδια με ηρωικά κατορθώματα και ερωτικές περιπέτειες, όπως τα ακριτικά και οι παραλογές, λειτουργούσαν στον κυπριακό γάμο, όπως «η κόρη της αστραπής» και η «δρακοντοκτονία» στα προεόρτια του γάμου και

«ο Μωρόγιαννος» και η «αναγνώριση των συζύγων» στο ξύπνημα του αντρόγυνου το πρωί της Δευτέρας.

Τα δώρα αποτελούντο από χρήματα, ρουχικά, κοσμήματα, ακόμα και προϊόντα όπως κρασί, σιτάρι ανάλογα με την οικονομική κατάσταση και τη διάθεση που είχε ο καθένας. Οι γονείς θύμιαζαν το αντρόγυνο και ο κουμπάρος ή η μητέρα της νύφης τους πρόσφεραν να φάνε περιστέρια με μέλι, για να ζήσουν σ' όλη τους τη ζωή αγαπημένα και γλυκά.

Ο κυπριακός γάμος αποτελεί ένα σύνολο τελετουργιών, εθιμικών εκδηλώσεων, μουσικής, χορών, ασμάτων και οικονομικών υποχρεώσεων, κανονισμένων ως την τελευταία λεπτομέρεια· είναι μια πλήρης έκφραση της ελληνικής κυπριακής κοινωνίας. Αυτή η παράδοση πρέπει και επιβάλλεται να κρατηθεί. Είναι ένα ζωντανό κομμάτι της κυπριακής ζωής και είναι άξιοι συγχαρητηρίων όλοι όσοι από τους σημερινούς νέους αποφασίζουν να πλουτίσουν τη ζωή τους με αυτή την παράδοση.

Δημοτική μουσική της Κύπρου-Διάσωση, Διάδοση, Επανένταξη

Για τη δημοτική μας μουσική και τον ορθό τρόπο διάσωσης και διάδοσής της έχουν γίνει πάμπολες συζητήσεις και έχουν εκφραστεί πολλές και αντικρουόμενες απόψεις. Για τον τρόπο με τον οποίο πρέπει να υπηρετούμε την διάσωση και διάδοση της παραδοσιακής μουσικής χρειάζεται πρώτα να κάνουμε κάποια απλή αλλά χρήσιμη ανάλυση όσον αφορά στη δημιουργία της κυπριακής δημοτικής μουσικής, την εξέλιξη και την πορεία της μέσα στο χρόνο.

Σε παλαιότερους λοιπόν καιρούς, τότε που η τεχνολογία ήταν ανύπαρκτη, η δημιουργία στίχου, μουσικής και γενικά τέχνης ήταν μια εντονότατη εσωτερική ανάγκη του ανθρώπου. Στις ατέλειωτες ώρες της δουλειάς στα χωράφια, στο σπίτι, στο εργαστήρι, που τις πλείστες φορές ήταν και μοναχικές, ο απλός άνθρωπος της γης και του καμάτου, οσάκις ένιωθε κάποια έντονα συναισθήματα, λύπη, χαρά, αγάπη, έρωτα κλπ και αν τύχαινε να διαθέτει κάποιο χάρισμα, έφτιαχνε μια μελωδία ή στίχους που τους προσάρμοζε σε κάποια υπάρχουσα γνωστή μελωδία την οποία τραγουδούσε μόνος του για αρκετό καιρό βελτιώνοντάς την μέρα με την μέρα. Αυτό τον βοηθούσε να εξωτερικεύει τα συναισθήματά του και έκανε τις ατέλειωτες ώρες της δουλειάς να περνούν πιο γρήγορα και λιγότερο κοπιαστικά. Όταν σε κάποιο στάδιο ένιωθε ότι αυτό το δημιούργημά του είχε ωριμάσει αρκετά και είχε φτάσει σε σημείο που θα μπορούσε να το μοιραστεί με άλλους σε κάποιο γλέντι και μετά από το σχετικό κέφι το τραγουδούσε στην παρέα. Η πρώτη αυτή παρουσίαση

ήταν καθοριστική για το τραγούδι αυτό. Θα μπορούσαν να συμβούν δε τρία τινά:

1. Αν η μελωδία και ο στίχος δεν ήταν σύμφωνα με τα μουσικά ακούσματα καθώς και τα ήθη της εποχής θα αντιμετωπίζετο με αποδοκιμασία και δε θα γινόταν αποδεκτό από τους υπόλοιπους. Έτσι το τραγούδι αυτό πέθαινε εν τη γεννέση του και το ξεχνούσε ακόμη και ο ίδιος του ο δημιουργός.

2. Αν η μελωδία και ο στίχος ήταν σύμφωνα με τα μουσικά ακούσματα καθώς και τα ήθη της εποχής αλλά δεν ήταν και τόσο καλό ώστε να προκαλέσει εντύπωση θα γινόταν μεν αποδεκτό όμως η πιθανότητα να διαδοθεί θα ήταν πολύ περιορισμένη.

3. Στην τελευταία περίπτωση, αν δηλαδή η μελωδία και ο στίχος συμφωνούσαν με τα μουσικά ακούσματα καθώς και τα ήθη της εποχής και ταυτόχρονα είχε κάτι στην μελωδία, το στίχο ή το ρυθμό που να εντυπωσιάζει, θα τύγχανε ζωηρής επιδοκιμασίας και θα προκαλούσε και το ενδιαφέρον σε άλλους καλλίφωνους της παρέας για να το μάθουν. Θα επιδίωκαν λοιπόν να ξαναβρεθούν στην ίδια παρέα με το δημιουργό για να το ακούσουν ξανά. Μετά από μερικά ακούσματα θα επιχειρούσαν ορισμένοι από αυτούς να το τραγουδήσουν παραπέρα. Είτε όμως λόγω των περιορισμένων ακουσμάτων, είτε γιατί δεν είχαν συκρατήσει ακριβώς τους στίχους, κανείς δε θα το τραγουδούσε ακριβώς όπως το δημιουργό.

Έτσι με την πάροδο του χρόνου δημιουργήθηκαν οι διάφορες παραλλαγές των δημοτικών τραγουδιών της Κύπρου. Για τον ίδιο ακριβώς λόγο (τον τρόπο δηλαδή της διάδοσης), ο κάθε ερμηνευτής,

έστω και αν τραγουδούσε την ίδια παραλλαγή με κάποιον προηγούμενο έδινε το δικό του χρώμα, το δικό του ύφος και έκανε αυθόρμητα τις δικές του μικροαλλαγές στη μελωδία ή το στίχο αφήνοντας όμως άθικτο το βασικό κορμό του τραγουδιού. Έβαζε δηλαδή την δική του σφραγίδα στο τραγούδι. Αυτή λοιπόν η συνεχής εξέλιξη είναι που κάνει το δημοτικό τραγούδι της Κύπρου ένα ζωντανό οργανισμό και εδώ ακριβώς οφείλεται η ομορφιά του. Από την πιο πάνω απλή ανάλυση προκύπτουν δυο πολύ σημαντικά στοιχεία:

1. Η λειτουργία ενός κόσκινου (φίλτρου) που λειτουργούσε αυθόρμητα πρώτα από τον ίδιο το δημιουργό και ύστερα από το λαό. Ο ίδιος ο δημιουργός, λόγω του ότι η επαφή με ξένους πολιτισμούς ήταν σχεδόν ανύπαρκτη, δεν είχε άλλα ακούσματα εκτός από αυτά που άκουγε από τους πατεράδες και τους παππούδες του. Κατά συνέπεια όταν δημιουργούσε, δημιουργούσε αβίαστα πάνω σε αυτή τη βάση και σπάνια έβγαινε από μέσα του κάτι το ασύμβατο με την παράδοση. Με τον ίδιο τρόπο λειτουργούσε και το κόσκινο του λαού, ο οποίος αυθόρμητα αλλά πιο αυστηρά απέρριπτε κάθετί το ασύμβατο με τα παραδοσιακά ακούσματα που ήταν σχεδόν τα μόνα που είχε στην μνήμη του.

   Εδώ μπαίνει φυσιολογικά το ερώτημα το τι γινόταν με τους τόσους ξένους κατακτητές που πέρασαν, κατά καιρούς, από την Κύπρο καθώς και με τους γύρω λαούς που είχαν κάποια σχετική επαφή με το λαό μας. Θα ήταν ανώφελο και κατά την γνώμη μου καθόλου χρήσιμο να ισχυριστεί κάποιος ότι η δημοτική μουσική της Κύπρου έμεινε ανεπηρέαστη από τους ξένους κατακτητές και τους γύρω λαούς. Οι επαφές όμως του λαού με τους κατακτητές

περιορίζονταν στη σχέση του δυνάστη και του υπόδουλου με αποτέλεσμα την αντίσταση του λαού στη ξένη κουλτούρα. Λόγω λοιπόν αυτής της αντίστασης και της διαφοράς στην κουλτούρα το φίλτρο του λαού άφηνε να περνούν μέσα στη δημοτική μουσική της Κύπρου μόνο κάποια όμορφα ξένα στοιχεία των οποίων η διαφορά δεν ήταν τόσο έντονη. Αυτό όμως γινόταν με πολύ αργούς ρυθμούς. Έτσι με το χρόνο τα στοιχεία αυτά προσαρμόζονταν και αφομοιώνονταν μέσα στο σώμα της κυπριακής δημοτικής μουσικής.

Το ίδιο γινόταν και με τη δημοτική μουσική των γειτονικών λαών, με τη διαφορά ότι με αυτούς ο κύπριος ήταν πιο δεκτικός, γιατί δεν υπήρχε η σχέση του κατακτητή και του υπόδουλου, μα το πιο σημαντικό γιατί η μουσική τους είχε κοινές ρίζες με την δική μας μουσική (με άλλους περισσότερο και άλλους λιγότερο). Έτσι στην περίπτωση αυτή η προσαρμογή και η αφομοίωση ήταν πιο εύκολη. Η δυνατότητα αυτή της κυπριακής δημοτικής μουσικής να επιλέγει, να προσαρμόζει και να αφομοιώνει ξένα στοιχεία που την εμπλουτίζουν είναι και αυτή μια από τις ομορφίες της.

2. Ο τρόπος της διάδοσης από τον έναν στον άλλο λειτουργούσε αποκλειστικά από στόμα σε στόμα, από ανθρώπους που δεν είχαν καμία μουσική παιδεία, λειτουργούσαν αυθόρμητα και ελεύθερα με μόνο κίνητρο το μεράκι και την εσωτερική ανάγκη για δημιουργία, έκφραση και επικοινωνία. Αποτέλεσμα δε αυτής της ελεύθερης έκφρασης είναι ο τόσος πλούτος της δημοτικής μουσικής της Κύπρου.

Σύμφωνα με τις μαρτυρίες του κυρίου Μιχάλη Ττερλικκά αυτά συνέβαιναν από αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι και τα μέσα του περασμένου αιώνα, όπου άρχισε η μεγάλη τεχνολογική επανάσταση και εμφανίζονται τα τεχνικά μέσα αναπαραγωγής του ήχου και κυρίως τα μέσα μαζικής ενημέρωσης. Η βελτίωση των συγκοινωνιών και της επικοινωνίας άρχισε να απαλλάσσει τον άνθρωπο από τη μοναξιά του, η οποία ήταν μια από τις αιτίες που τον ωθούσε στη δημιουργία. Οι παραδοσιακοί χώροι και οι συνθήκες δημιουργίας (τα ήσυχα μικρά χωριά, το όργωμα, η βοσκή, το εργαστήρι, τα ατέλειωτα βράδια του χειμώνα μπροστά στο τζάκι, ο αργαλειός) αντικαταστάθηκαν από τις πολύβουες πόλεις, τα θορυβώδη τρακτέρ, τις οργανωμένες κτηνοτροφικές μονάδες, τα εργοστάσια, τα εργοτάξια κ.α. Τα μέσα μαζικής ενημέρωσης έχουν πια έτοιμα χιλιάδες τραγούδια για την κάθε περίπτωση, χαρά, λύπη, έρωτα, για να σε βοηθήσουν έστω παθητικά πια να εκφράσεις τα συναισθήματά σου.

Άρα η ανάγκη για δημιουργία έχει πλέον σχεδόν εκλείψει από τους απλούς ανθρώπους και περιορίζεται στους λίγους ειδικούς. Αυτό το σοφό κόσκινο που διέθεταν οι δημιουργοί και ο λαός έπαψε πια να λειτουργεί αφού στη μνήμη μας εισβάλλουν καθημερινά ξένα και αμφιβόλου ποιότητας ακούσματα. Η δημιουργία λοιπόν κυπριακής δημοτικής μουσικής άρχισε να περιορίζεται δραστικά από τα μέσα του περασμένου αιώνα και πλέον σήμερα είναι σχεδόν ανύπαρκτη.

Εδώ τίθεται το ερώτημα: «Τι κάνουμε με την δημοτική μας μουσική;». Λέμε: «Ήταν ένα φαινόμενο κάποιων άλλων εποχών άρα πέρασε και αυτή μαζί τους, ας τη ξεχάσουμε;». Ή λέμε: «Ήταν κάτι πολύ σημαντικό που κράτησε χιλιάδες χρόνια, εκφράζει την

ταυτότητά μας, τον πολιτισμό μας και έχουμε χρέος να τη διατηρήσουμε και να την παραδώσουμε στις επόμενες γενιές για να μπορέσουν να διατηρήσουν την ταυτότητά τους μέσα στον χρόνο;».
Αν επιλέξουμε το πρώτο τότε ξεχνούμε την κυπριακή δημοτική μουσική και τελειώνουμε και εμείς μαζί της... Αν όμως επίλεξουμε το δεύτερο θα πρέπει να βρούμε τον τρόπο να το κάνουμε όσο το δυνατόν πιο σωστά.

Κάποιοι έχουν την άποψη ότι θα πρέπει να την αντιγράψουμε όπως ήταν ακριβώς πριν πενήντα, εβδομήντα χρόνια χωρίς καμιά απολύτως αλλαγή και να την παρουσιάζουμε ως ένα μουσειακό είδος. Κάποιοι άλλοι λένε ότι επειδή βρισκόμαστε στον 21^{ο} αιώνα πρέπει να χρησιμοποιούμε τα σημερινά μουσικά όργανα που κυριαρχούν στον κόσμο, τις σημερινές ταχύτητες, τα σημερινά μουσικά χρώματα και να φτιάχνουμε την σημερινή δημοτική μουσική. Προφανώς ξεχνούν αυτό το σοφό κόσκινο το οποίο αν το αφαιρέσουμε η μουσική που θα δημιουργήσουμε το πολύ πολύ να είναι ένα κάκιστο αντίγραφο όλων αυτών των ξένων ακουσμάτων.

Η δική μου ταπεινή άποψη είναι ότι η δημοτική μουσική της Κύπρου δεν πρέπει να καταστεί ένα μουσειακό είδος (και συγχαίρω τον κύριο Μιχάλη Ττερλικκά που ενεργεί με αυτόν ακριβώς τον τρόπο για τη διάδοση και διάσωση της κυπριακής δημοτικής μουσικής) αλλά πρέπει να διατηρηθεί ως ένας ζωντανός οργανισμός.

Από την άλλη όμως δε θα πρέπει να καταντήσει μια φανταχτερή χορεύτρια στολισμένη με λαμπερά φτηνά στολίδια που τα πήραμε για σουβενίρ από τα θερινά μας ταξίδια ανα την υμφήλιο. Έχοντας λοιπόν

υπόψη τον τρόπο που λειτούργησε για αιώνες η διάδοση και εξέλιξη της δημοτικής μουσικής της Κύπρου καταλήγω στο συμπέρασμα ότι για να αποτελεί η σημερινή αναπαραγωγή των δημοτικών μας τραγουδιών μια φυσιολογική προέκταση και εξέλιξή της θα πρέπει αυτές τις συνθήκες και προϋποθέσεις που τότε υπήρχαν από μόνες τους να τις δημιουργεί τεχνητά ο ίδιος ο δημιουργός.

Θα πρέπει δηλαδή κάποιος ο οποίος αποφασίζει να ασχοληθεί με την ερμηνεία της κυπριακής δημοτικής μουσικής να περιορίσει στον ελάχιστο δυνατό βαθμό για αρκετό χρονικό διάστημα την ακρόαση άλλων ειδών μουσικής και να επιδοθεί στην ακρόαση δημοτικών τραγουδιών από καταξιωμένους παλαιότερους ερμηνευτές. Θα πρέπει επίσης να συνδεθεί με απλούς ανθρώπους του λαού μιας κάποιας ηλικίας και να ακούσει τις ιστορίες και τα τραγούδια τους. Οι εμπειρίες αυτές μαζί με τυχόν παλαιότερα αυθεντικά ακούσματα θα δημιουργήσουν το απαραίτητο απόθεμα αυθεντικών ακουσμάτων το οποίο στη συνέχεια θα πάιξει καθοριστικό ρόλο στις ερμηνείες που ο ίδιος θα επιχειρήσει. Θα ενισχύσει επίσης σημαντικά την ικανότητά του να ξεχωρίζει τα παραδοσιακά από τα ξένα ακούσματα. Στη συνέχεια η αναπαραγωγή των δημοτικών τραγουδιών θα πρέπει να γίνει με πρότυπο και πάλι την παλιά μέθοδο. Δηλαδή δεν θα κάτσει ο ερμηνευτής να ακούει συνέχεια ένα τραγούδι και να το επαναλαμβάνει μέχρι να το κάνει ακριβώς το ίδιο μέχρι και την τελευταία λεπτομέρεια αλλά να το ακούσει μερικές φορές, να το δοκιμάσει μόνος του για κάποιες μέρες και να επανέλθει μετά στην ακρόαση του πρωτότυπου. Αν το αποτέλεσμα είναι πολύ κοντά στο πρωτότυπο, χωρίς να ξεφεύγει από τους μουσικούς δρόμους και το ύφος του τραγουδιού, τότε κρατάει την δική του ερμηνεία και έτσι θα έχει δημιουργηθεί μια άλλη «καινούργια» σωστή ερμηνεία του

συγκεκριμένου τραγουδιού. Αν όχι, τότε θα πρέπει να ακούσει ξανά μερικές φορές το πρωτότυπο και να δοκιμάσει και πάλι.

Θα πρέπει εδώ να σημειώσουμε ότι η πιο πάνω μέθοδος μπορεί να εφαρμοστεί μόνο από άτομα τα οποία έχουν αρκετά παραδοσιακά ακούσματα και εμπειρίες, γιατί εξαιτίας της ελευθεριάς στην ερμηνεία που προσφέρει η μέθοδος αυτή, υπάρχει κίνδυνος σοβαρής απόκλεισης από το βασικό κορμό.

Η εκμάθηση τραγουδιών από παρτιτούρες πρέπει να αποφεύγεται τελείως γιατί εξ'ορισμού το δημοτικό τραγούδι μεταδίδεται από στόμα σε στόμα.

Επιπλέον η δημοτική μουσική της Κύπρου δεν είναι μόνο μελωδία και ρυθμός. Κρύβει πίσω της ύφος, ήθος, ηχοχρώματα και συναισθήματα τα οποία δεν μπορούν να καταγραφούν στην παρτιτούρα. Αλλά και η ίδια η μελωδία δεν μπορεί να εκφραστεί με ακρίβεια στη δυτική μουσική που διαφέρει κατά πολύ από την αρχαία ελληνική και βυζαντινή μουσική στις οποίες έχει κατά κύριο λόγο τις ρίζες της η δημοτική μουσική της Κύπρου. Η πιθανότερη λοιπόν κατάληξη μιας τέτοιας απόπειρας είναι το τραγούδι που θα αναπαραχθεί να μην έχει καμία σχέση με το αρχικό.

Η παρτιτούρα μπορεί να χρησιμοποιηθεί για καταγραφή και διάσωση των δημοτικών μας τραγουδιών με την προϋπόθεση ότι θα λαμβάνεται σοβαρά υπόψη πως η παρτιτούρα δεν προσεγγίζει το δημοτικό τραγούδι της Κύπρου με ακρίβεια και ότι αυτό που θα καταγραφεί θα είναι μόνο ο βασικός κορμός του τραγουδιού.

Η επιλογή των τραγουδιών προς αναπαραγωγή και έκδοση πρέπει να γίνεται προσεκτικά ούτως ώστε να καλύπτει όλο το φάσμα της κυπριακής δημοτικής μουσικής και να μην περιορίζεται στα ήδη γνωστά και εύκολα ακούσματα, αλλά να φέρνει στην επιφάνεια και άγνωστα τραγούδια, που υπάρχουν πάρα πολλά. Η επικέντρωση του ενδιαφέροντος σε ρυθμικά και εύκολα τραγούδια μπορεί να εξασφαλίζει στο δημιουργό σίγουρη επιτυχία, αλλά δίνει λανθασμένη εικόνα της δημοτικής μας μουσικής.

Αυτά όσον αφορά στη διάδοση και διάσωση των δημοτικών τραγουδιών που ήδη υπάρχουν. Τί γίνεται όμως με την προέκταση της δημοτικής μας μουσικής; Θα περιοριστούμε για πάντα στην επανερμηνεία και επανέκδοση των τραγουδιών που δημιουργήθηκαν από τους προγόνους μας; Αφου λοιπόν επανεκδοθεί ένας σημαντικός όγκος της δημοτικής μας μουσικής με σωστές ερμηνείες θα πρέπει παράλληλα να δωθεί έμφαση στην προβολή της από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, να εισαχθεί σταδιακά στους χώρους ψυχαγωγίας και να αποτελεί το θέμα πολλών πολιτιστικών μουσικών εκδηλώσεων. Παράλληλα οι ηχογραφήσεις αυτές θα πρέπει να εισαχθούν σε όλες τις βαθμίδες της εκπαίδευσης, αρχικά μόνο για ακρόαση και επεξηγήσεις για την προέλευση και τον τρόπο της λειτουργίας και εξέλιξης της μουσικής αυτής.

Σε κατοπινό στάδιο θα πρέπει να αρχίσει η εκμάθησή της από τα παιδιά και τους νέους, πάλι με την μέθοδο που προαναφέραμε και όχι δια της παρτιτούρας. Έτσι τα ακούσματα αυτά θα αρχίσουν να

καταλαμβάνουν ένα σημαντικό μέρος της μνήμης του λαού εκτοπίζοντας τα ξενόφερτα ακούσματα και δημιουργώντας ένα σημαντικό απόθεμα ακουσμάτων της δημοτικής μας μουσικής. Με την πάροδο του χρόνου τα ακούσματα αυτά θα εδραιωθούν μόνιμα στη μνήμη του λαού και θα αποτελέσουν την πηγή για νέες δημιουργίες βασισμένες σε αυτά.

Αναπόφευκτα ο κύριος ρόλος της δημιουργίας θα περάσει πια στους καταρτισμένους μουσικούς γιατί όπως έχει αναφερθεί προηγουμένως οι σημερινές συνθήκες έχουν περιορίσει δραστικά την εσωτερική ανάγκη για δημιουργία από τον απλό άνθρωπο. Οι καταρτισμένοι λοιπόν μουσικοί έχοντας αποκτήσει ένα σταθερό υπόβαθρο ζώντας μέσα σε αυτό το ευνοϊκό κλίμα που θα έχει δημιουργηθεί και ενισχύοντάς το με τις δικές τους προσπάθειες και επιλογές θα μπορούν πια αβίαστα και αυθόρμητα να δημιουργήσουν καινούργια τραγούδια βασισμένα στο ύφος και τους παραδοσιακούς μουσικούς δρόμους που θα αποτελέσουν μια φυσιολογική εξέλιξη της μακραίωνης μας παράδοσης.

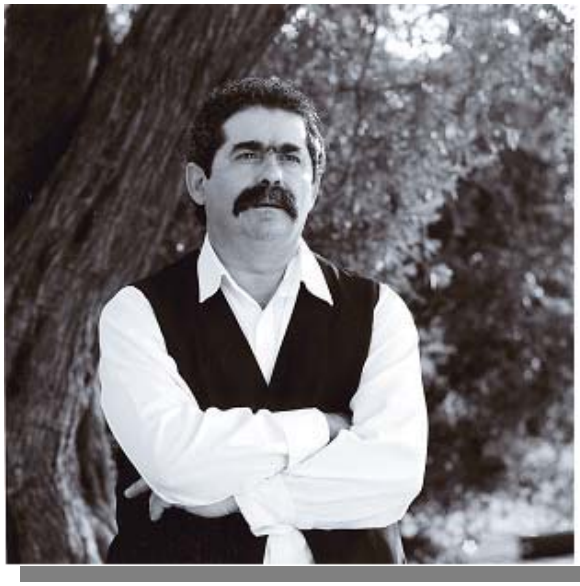
Έτσι η δημοτική μουσική της Κύπρου θα αρχίσει και πάλι να αναπνέει, θα επανενταχθεί στην καθημερινή ζωή του λαού και θα ανακτήσει τις προοπτικές γαι τη διαιώνιση της στις μελλούμενες γενιές.

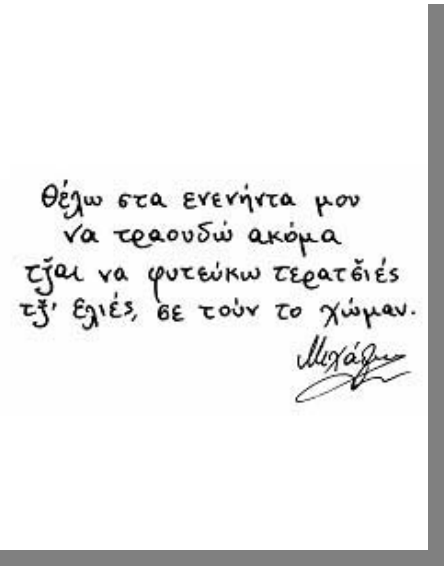
“Πολεμούμε γιατί έτσι μας αρέσει,
τραγουδούμε κι ας μην υπάρχει αυτί να
μας ακούσει.
Δουλεύουμε κι ας μην υπάρχει αφέντης
σαν βραδιάσει
να μας πλερώσει το μεροκάματό μας.
Δεν ξενοδουλεύουμε. Εμείς είμαστε
οι αφέντες.
Το αμπέλι τούτο της γης είναι δικό μας,
σάρκα μας και αίμα μας”

Νίκος Καζαντζάκης

Ασκητική, Αθήνα 1971

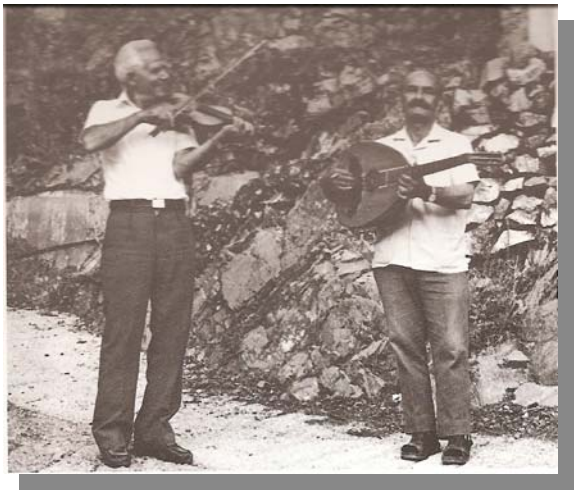
Μέσα από αυτή την μελέτη θέλω να δώσω θερμά συγχαρητήρια στον κύριο Μιχάλη Ττερλικκά για την πολύχρονη και επιτυχημένη πορεία του στο κυπριακό δημοτικό τραγούδι που υπηρετεί με ήθος και συνέπεια εδώ και εικοσιπέντε συναπτά έτη. Επίσης θα ήθελα να τον ευχαριστήσω για την πολύτιμη βοήθεια που μου πρόσφερε στην εύρεση του υλικού και απο τις πληροφορίες που αποκόμισα μέσα από την συνέντευξη που μου έδωσε.



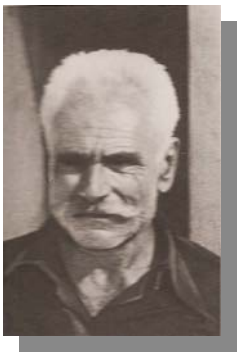


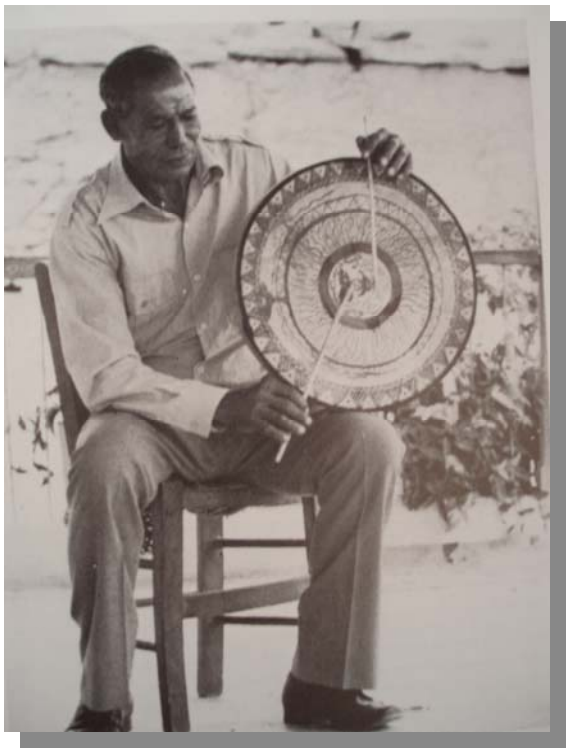
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

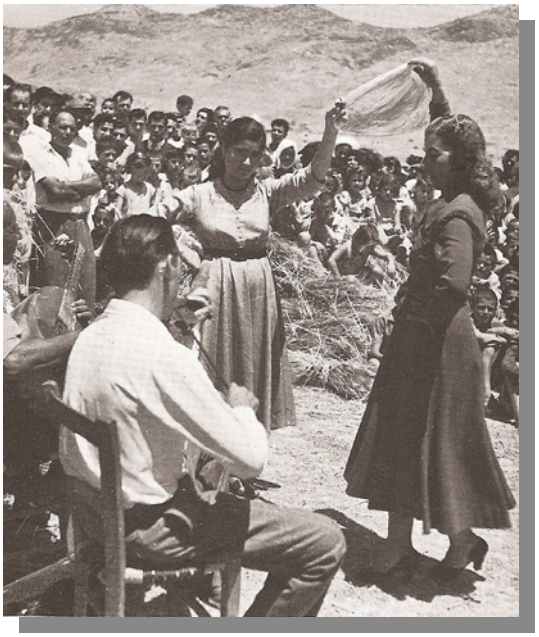
Φωτογραφίες

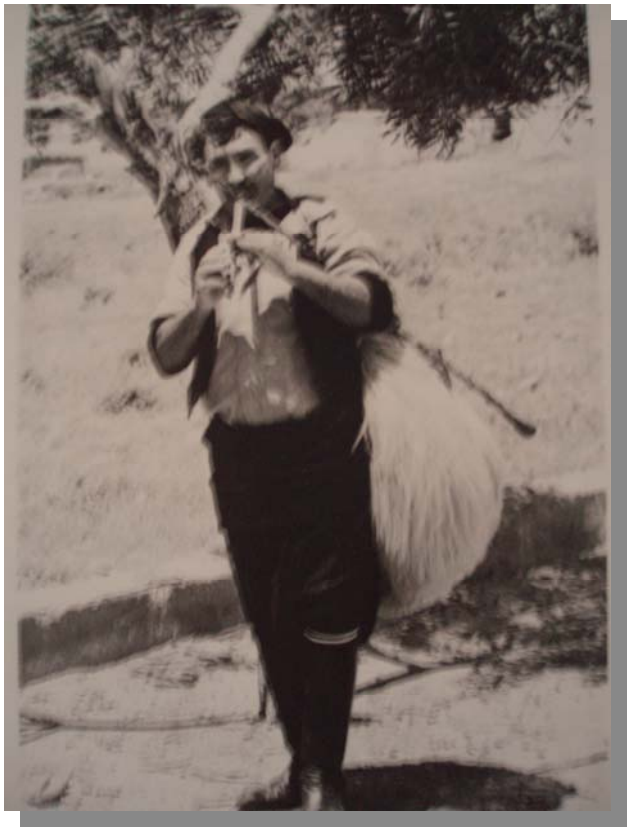


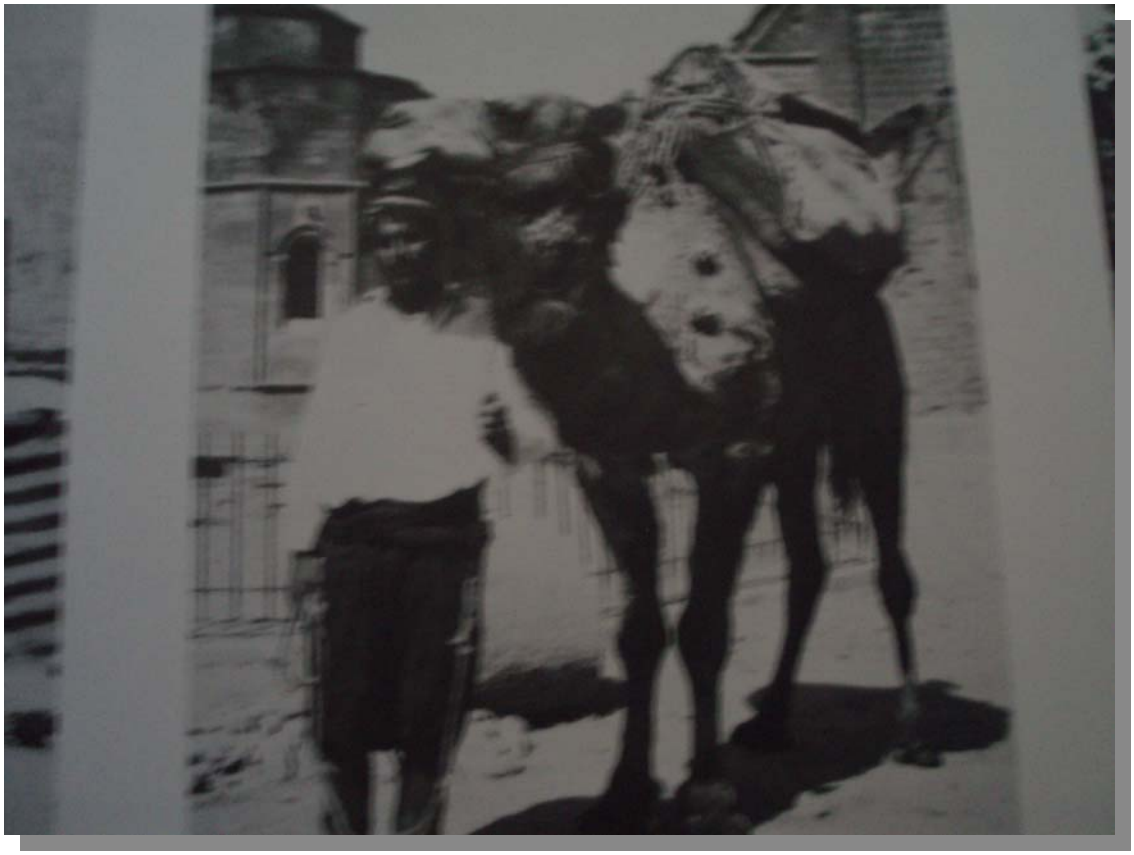
7











Βιβλιογραφία

- Φ. Ανωγειανάκης, «Κύπρος- Δημοτική Μουσική». Εκδόσεις: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, 1999.
- Φ. Ανωγειανάκης, «Νεοελληνικά Χορδόφωνα», 1972.
- Κ. Ιωαννίδης, «Κυπριακά Δημώδη Άσματα».
- Φ. Ανωγειανάκης, «Ελληνικά Μουσικά Όργανα». Εκδόσεις: Μέλισσα, Αθήνα 1976.
- Γ. Αβέρωφ, «Κυπριακοί Λαϊκοί Χοροί», 1978.
- Π. Ζαρμάς, «Πηγές Της Κυπριακής Δημοτικής Μουσικής». Κέντρο Μελετών Ιεράς Μονής Κύκκου, Λευκωσία, 1993.
- Λαογραφικό Περιοδικό, «Λαογραφική Κυπρος» Τεύχος Δεκεμβρίου- Ιανουαρίου 1980, Λευκωσία.
- http://www.mousalyra.com.cy/