

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΟΜΕΑΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

<<Η Παρουσία της οκταηχίας στην δημοτική μουσική της νήσου Κέας>>



Στυλιανός Μπέτζιος

A.M. 1569201200043

Επόπτης: Αναπληρωτής καθηγητής

Αποστολόπουλος Θωμάς

Αθήνα, Σεπτέμβριος 2017

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

1.Εισαγωγή. Περί της εργασίας. Σχέση με τα αντικείμενα της θεωρίας της Βυζαντινής Μουσικής. Περί της Κέας

2.Πηγές

3.Μεθοδολογία

Συλλογή, ταξινόμηση, τροπική ανάλυση του ρεπερτορίου

4. Το ρεπερτόριο-πίνακας τραγουδιών

5. Τροπική ανάλυση. Θεωρητική ταξινόμηση με βάση τα μουσικά χαρακτηριστικά. Κατανομή του μουσικού υλικού σε Ήχους. Γράφημα

6. Παρατηρήσεις

6 α. Σχόλια για την κατανομή των Ήχων

6 β. Ο αυτοσχεδιασμός και οι Ήχοι

6 γ. Όργανα και Ήχοι

6 γ1. Η μουσική του βιολιού

6 γ2. Τσαμπούνα-Μουσικοί τρόποι της τσαμπούνας

6 δ. Τα Δάνεια και οι Ήχοι- Στεριανή και Θαλασσινή Ελλάδα

6 ε. Τα νεώτερα <<κακής ποιότητας>> τραγούδια και οι Ήχοι

7. Συνοπτικά συμπεράσματα - Επίλογος

8. Πηγές – Βιβλιογραφία - Διαδικτυογραφία

Εισαγωγή

Μετά από πέντε συναρπαστικά έτη σπουδών στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, στο τμήμα Μουσικών Σπουδών, έφτασε η ώρα να επιλέξω θέμα για την πτυχιακή μου εργασία. Δυσκολεύτηκα όμως να καταλήξω στο τι θα αποτελούσε κινητήριο μοχλό μουσικού ενδιαφέροντος και τελική επιλογή μου. Αφορμή στάθηκε εκείνο τον καιρό της αναζήτησης ο κουμπάρος μου, φίλος και ιερέας πατήρ Μιχαήλ Παπανικολάου, ο οποίος υπηρετεί αυτή την στιγμή ως άμισθος ιερέας στο νησί της Κέας. Σε συζητήσεις κατά καιρούς που κάναμε μαζί, του ανέφερα τον προβληματισμό – σκέψη, όσον αφορά το θέμα που έπρεπε να επιλέξω. Κάποια στιγμή μου πρότεινε να ασχοληθώ με το νησί της Κέας και συγκεκριμένα με την μουσική της. Σκέφτηκα ότι θα ήταν μια καλή ευκαιρία να γνωρίσω το νησί και την μουσική του. Στη συνέχεια ανακοίνωσα στον καθηγητή μου κύριο Θωμά Αποστολόπουλο, την ιδέα που είχα για την εκπόνηση της πτυχιακής. Συμφώνησε αμέσως και σε λίγες μέρες μου όρισε το θέμα: <<**Η παρουσία της οκταηχίας στη δημοτική μουσική της νήσου Κέας**>>.

Αφετηρία της έρευνάς μου ήταν να εξετάσω τι είδος μουσική επικρατεί σ' ένα νησί που βρίσκεται πολύ κοντά στην Αττική και αν επηρεάζεται από την θαλασσινή ή την στεριανή παράδοση. Ακόμη σχετικά με την μουσική του νησιού, επιθυμούσα να διερευνήσω ποιοι Ήχοι κυριαρχούν στο τοπικό της ρεπερτόριο, να εντοπίσω τις ιδιαιτερότητες σε κάποιους Ήχους, τις υποκατηγορίες φθορικών ή μικτών Ήχων, οι οποίοι συνήθως φέρουν και τις περισσότερες επιρροές από άλλες παραδόσεις (Δυτική αρμονία, μακάμια). Τέλος να παρατηρήσω αν, και τι σπάνια φαινόμενα υπάρχουν. Ενδιαφέρον επίσης είχε πως η μουσική του βιολιού -όργανο το οποίο από κατασκευαστικής πλευράς μπορεί να παίζει δεξιτεχνικά, πολύ μικρά διαστήματα, κάνει μετατροπίες κ.τ.λ.- θα μπορούσε να συνδυαστεί με τη μουσική του οργάνου της τσαμπούνας, το οποίο είναι ένα ποιμενικό όργανο και αποδίδει συγκεκριμένα διαστήματα. Αναζήτησα να εντοπίσω σε ποιους Ήχους κινείται η μελωδία του βιολιού και σε ποιους η τσαμπούνα κι αν υπάρχουν αλληλεπιδράσεις μεταξύ τους.

Με την πρώτη επίσκεψη στο νησί που έτυχε να είμαι παρών σ' ένα τοπικό πανηγύρι, το στοιχείο της τροπικότητας ήταν εμφανές και έντονο. Η **τροπικότητα** αποτελεί το σπουδαιότερο σημείο στο οποίο αποδεικνύονται οι στενότερες συγγένειες τόσο με την ψαλτική όσο και με την ελληνική παραδοσιακή μουσική. Η **ετεροφωνία** και η **πολυδιαστηματικότητα** ήταν ένα άλλο βασικό χαρακτηριστικό, το οποίο υπάρχει σ' όλα τα μέρη της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής. Σ' όλα τα τραγούδια της νήσου Κέας υπάρχει μια κύρια μελωδική γραμμή που εξελίσσεται στο χρόνο χρησιμοποιώντας πλήθος διαστημάτων, διανθισμένη συνήθως με πολλές αναλύσεις και καλλωπισμούς. Η **συνοδεία Ισοκρατήματος** επίσης αποτελεί ένα στοιχείο κοινό μεταξύ των δύο χώρων, όπως και ο **ποιητικός λόγος**, ο οποίος είναι έμμετρος. Άλλα σημεία συνάντησης των δύο χώρων είναι οι **κοινοί φορείς** που μπορεί να λειτουργήσουν ως ψάλτες, τραγουδιστές, οργανοπαίκτες, συνθέτες, ακροατήριο. Χαρακτηριστικό κοινό στοιχείο στους δύο χώρους υπήρξε και το **θέμα του αυτοσχεδιασμού**, όπως και το **θεωρητικό σύστημα**. Εξάλλου τα μελωδικά χαρακτηριστικά είναι κοινά σ' όλα τα μέρη της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, με αποτέλεσμα να μπορεί να χρησιμοποιηθεί

ενιαίο σύστημα θεωρητικής εξέτασης τους. Αυτό ήδη έχει διαμορφωθεί από το θεωρητικό λόγο των αρχαίων Ελλήνων που εμπλουτίστηκε από την θεωρία της ψαλτικής τέχνης.

Η έρευνα που ακολούθησε για την αναζήτηση του μουσικού υλικού ήταν μαγευτική. Στην διάρκεια και μέχρι την ολοκλήρωση της πτυχιακής εργασίας, υπήρξαν απρόσμενα εμπόδια, δυσκολίες, αδιέξοδα. Το ταξίδι της έρευνας, της μελέτης, οι επισκέψεις στο νησί με αποζημίωσαν με το παραπάνω, στα όποια αρνητικά στοιχεία υπήρξαν.

Ιδιαίτερα υποχρεωμένος είμαι απέναντι στον Γιάννη Σέρβο, ο οποίος από την πρώτη κιόλας στιγμή μου εμπιστεύτηκε ότι μουσικό υλικό είχε στην κατοχή του. Ευχαριστώ από καρδιάς τον επιβλέποντα καθηγητή μου κύριο Θωμά Αποστολόπουλο, ο οποίος με καθοδήγησε και μου έδωσε πληροφορίες για τις πηγές που έπρεπε ν' αναζητήσω σχετικά με το μουσικολογικό και εθνομουσικολογικό περιεχόμενο. Βαθιά υπόχρεος νοιώθω απέναντι τόσο στον παπά Λευτέρη Δεμέναγα, όσο και στον Αντώνη Ζουλό οι οποίοι μου αφιέρωσαν πολύ χρόνο με τις συνεντεύξεις τις οποίες μου παραχώρησαν. Χωρίς την βοήθειά τους, οι δυσκολίες και τα απρόσμενα εμπόδια που προέκυψαν από τα κενά στα αρχεία μεγάλων δημόσιων βιβλιοθηκών θα ήταν ανυπέρβλητα. Πολύ εκτίμησα την προθυμία των υπαλλήλων της βιβλιοθήκης, τόσο του μουσικού τμήματος, όσο του λαογραφικού, βυζαντινού, ιστορικού και αρχαιολογικού, που μου χορήγησαν πολύτιμο αρχειακό υλικό. Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στον Χάρη Σαρρή, ο οποίος τόσο με την συνάντηση που είχαμε, όσο και με τα άρθρα του με βοήθησε πολύ στο μέρος της μεθοδολογίας της πτυχιακής εργασίας. Φυσικά ευχαριστώ την σύζυγό μου Παρασκευή, η οποία με στήριξε αδιάκοπα και σταθερά σ' όλη την διαδρομή της εργασίας μου, παρούσα με κριτικές σκέψεις, πρακτική βοήθεια, υπομονή και επιμονή.

Περί της Κέας

Οι Κυκλάδες αποτελούν μια ξεχωριστή πολιτιστική ενότητα στην περιοχή του Αιγαίου αλλά και στον ευρύτερο ελληνικό χώρο¹. Η πολιτιστική τους ταυτότητα προσφέρει άφθονο υλικό για μελέτη τόσο στο λαογράφο όσο και στον εθνολόγο και στη συγκεκριμένη περίπτωση και στον μουσικολόγο. Η ταχύτητα, με την οποία εξελίσσονται οι μικρές κυκλαδίτικες κοινωνίες και η αγωνία τους να συνδυάσουν το παρελθόν με το παρόν, είναι ένα φαινόμενο που προσφέρεται για μελέτη. Η εγκατάλειψη της γης, η μετανάστευση, η απότομη εισβολή του τουρισμού άλλαξαν το ύψος πολλών από τις Κυκλάδες. Αυτό είναι εύλογα εντονότερο στα μεγαλύτερα νησιά. Αντίθετα στα μικρότερα η εξέλιξη γίνεται με βραδύτερο ρυθμό. Σ' αυτή την κατηγορία ανήκει η Κέα.

Το επίσημο όνομα του νησιού είναι Κέα, γνωστότερο όμως και περισσότερο διαδεδομένο είναι το όνομα Τζια². Για το νησί παραδίδονται πολλά ονόματα από την

¹ Ευφροσύνη Καρποδίνη-Δημητριάδη, <<Η θρησκευτική Συμπεριφορά των κατοίκων της Κέας, Εκπαιδευτήρια Δούκα Α.Ε., Αθήνα 1988, σελ.13.

² Ιωάννου Ν. Ψύλλα, Η Ιστορία της νήσου Κέας, Αθήνα, 1921, σελ.123 και Περικλή Ν. Ζερλέντη, Εκ των νησιωτικών γεωγραφικά, ιστορικά, γλωσσικά, Νησιωτική Επετηρίς, Ερμούπολης, 1918, σελ. 63.

αρχαιότητα: Υδρούσσα, Ευξαντίς, Μεροπία, Κλέος ή Κέος, Σερίφη, Κία, Κίανος, Καίως- Murteed-Adhase- Τζία, Τζια, Τζα, Ντζια. *Ουδεμία άλλη νήσος έλαβε τόσα ονόματα και ουδεμίας άλλης νήσου το επικρατήσαν ιστορικών όνομα παρεφθάρη επί τοσούτον, ώστε να καταστή εντελώς αγνώριστη*³. Η σημερινή του ονομασία οφείλεται στον ήρωα Κέω που ήταν επικεφαλής των Λοκρών από τη Ναύπακτο, οι οποίοι κατά την αρχαιότητα κατέλαβαν το νησί. Στους αρχαϊκούς χρόνους (7ος - 6ος αιώνες), στην Κέα υπήρχαν τέσσερις ανεξάρτητες και δυνατές οικονομικά και πολιτιστικά πόλεις: η Ιουλίς, η Καράτια, η Ποιήεσσα και η Κορησσός. Ερείπια των οποίων υπάρχουν έως σήμερα και μαρτυρούν την μεγάλη ακμή του νησιού κατά την αρχαιότητα. Όλες οι πόλεις περιβάλλονταν από οχύρωση, ενώ η ανέγερση μεμονωμένων πύργων σε επίκαιρα σημεία συμπληρώνει τον έλεγχο και την προστασία κάθε επικράτειας. Έπειτα κατά τους Βυζαντινούς χρόνους, τη Φραγκοκρατία και την Τουρκοκρατία το νησί περιήλθε σε παρακμή και ήταν ορμητήριο πειρατών. Από το 1830, η Κέα, όπως και όλες οι Κυκλάδες περιλήφθηκε στο νεοσύστατο Ελληνικό κράτος.⁴

Παρά την μικρή απόσταση της από την Αττική η Κέα, όπως και άλλα μικρά νησιά των Κυκλάδων, έμεινε έξω από τους τουριστικούς δρόμους. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα τη διατήρηση πολλών παραδοσιακών στοιχείων της τζιώτικης ζωής και κοινωνίας. Συγχρόνως όμως αυτό ανέστειλε και τη βελτίωση των συνθηκών ζωής και παραγωγής. Έτσι οι μικροί αγροτικοί οικισμοί σιγά σιγά εγκαταλείπονται. Οι κάτοικοι μετακινούνται στη Χώρα του νησιού ή σε περιοχές που αναπτύσσονται τουριστικά, δηλαδή κοντά στα παράλια. Βέβαια το νησί δεν έμεινε μακριά από το μεταναστευτικό ρεύμα που έπληξε πολλές αγροτικές περιοχές μετά το 1950. Ο πληθυσμός του μειώθηκε πολύ⁵.

Η Κέα είναι το βορειότερο νησί των δυτικών Κυκλάδων, ενός συμπλέγματος που συγκροτούν τα νησιά Κύθνος, Σέριφος, Σίφνος, Κίμωλος και Μήλος⁶. Βρίσκεται ανάμεσα στην Εύβοια και την Κύθνο και σχεδόν απέναντι στην Αττική. Ανάμεσά τους παρεμβάλλεται η Μακρόνησος. Η έκτασή της είναι 131 τ. χλμ. με μεγαλύτερο μήκος από ΒΑ προς ΝΔ 15 χλμ. και μεγαλύτερο πλάτος 8,5 χλμ.⁷.

2.Πηγές

Το 1964-1965 καταφτάνει στο νησί ο Σίμων Καράς, ο οποίος θα προβεί σε κάποιες ηχογραφήσεις παραδοσιακών μουσικών, με σκοπό να διατηρήσει και να εξασφαλίσει μουσικό υλικό για περαιτέρω έρευνα πάνω στο παραδοσιακό ρεπερτόριο της Τζιας. Δυστυχώς αυτές οι ηχογραφήσεις έχουν χαθεί. Αργότερα θα πάει στο νησί η Δόμνα Σαμίου, όπου κατά την διάρκεια της παραμονής της, θα γίνει μία μουσική βραδιά όπου θα παίξει βιολί ο Αντωνάκης

³Η ζωή της Κέας, Ανάλεκτα, 1922, τόμος 1, σελ.123.

⁴Κέα: *Υδρούσσα Καλλονή*”, Ειδικό αφιέρωμα του περιοδικού Γεωτροπικός, τεύχος 56, (Μάιος 2001), σ. 14-20

⁵Ευφροσύνη Καρποδίνη- Δημητριάδη, <<Η θρησκευτική συμπεριφορά των κατοίκων της Κέας, Εκπαιδευτήρια Δούκα Α.Ε., Αθήνα 1988, σελ.14.

⁶Ράνια Κλουτσινιώτη- Νικόλας Φαράκλας, Τζια (Κέα), εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1981, στη σειρά <<Ελληνική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική>>, σ. 9.

⁷Δ. Πασχάλη, Κέα, Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, του ΙΔ, σελ. 173.

(Αντώνης Ζουλός) με τον λαουτιέρη του⁸. Την πενταετία περίπου 1995-2000 είχε επισκεφτεί το νησί το κανάλι της ΕΡΤ για μία μουσική εκπομπή <<Μουσικό οδοιπορικό>>, όπου κατά την διάρκεια των γυρισμάτων στην περιοχή της Αγίας Μαρίνας, τραγούδησε η κυρία Ευγενία Ποδόγυρου (που δυστυχώς δε ζει σήμερα) τον Βουργάτικο (Βουρκάτικο) χορό ολόκληρο. Αυτό δυστυχώς το αρχείο δεν έχει βρεθεί.

Για τη συλλογή του μουσικού υλικού και την εκπόνηση της πτυχιακής εργασίας ήταν απαραίτητο ν' απευθυνθώ σε συγκεκριμένους ανθρώπους. Ξεκίνησα ν' αναζητήσω τον Γιάννη Σέρβο, ο οποίος κατάγεται από το νησί της Κέας και θ' αποτελούσε μία πρώτη πηγή πολύ σημαντική τόσο για το μουσικό ρεπερτόριο όσο και για τα οργανολογικά, κατασκευαστικά, ηχητικά στοιχεία του οργάνου της τσαμπούνας, μιας και ο ίδιος είναι οργανοπαίκτης του οργάνου, χορευτής και τραγουδιστής. Σήμερα ο Γιάννης Σέρβος έχει αφιερώσει την ζωή του στο νησί και με πολύ αγώνα προσπαθεί να συνεχίσει την μακραίωνη παράδοση της τσαμπούνας αλλά και των χορών του νησιού. Αυτή η προσπάθεια βρίσκει ανταπόκριση και αμέριστο βοηθό τον παπά Λευτέρη, τον Αντώνη Ζυλό, πολλούς άλλους μουσικούς αλλά και τα νέα παιδιά που ασχολούνται γενικά με την παράδοση.

Μόλις ανέφερα στον Γιάννη το θέμα της πτυχιακής, με εξέπληξε ευχάριστα, διότι μου εμπιστεύτηκε από την πρώτη στιγμή ότι πιο πολύτιμο είχε, όλο το ανέκδοτο μουσικό υλικό της Τζιας, τόσο από ζωντανές όσο και από στουντιακές ηχογραφήσεις, το οποίο χρόνια συλλέγει για να δημιουργήσει για πρώτη φορά cd που θα περιέχει όλη την παραδοσιακή μουσική του νησιού.

Στην έντυπη δισκογραφία το μόνο cd που κυκλοφορεί είναι <<Τα Τζιώτικα>>, όπου περιέχονται ενδεικτικά κάποια τοπικά τραγούδια της Τζιας. Μετά από αναζήτηση τόσο στο διαδίκτυο, όσο και στο προσωπικό μουσικό αρχείο του Γιάννη Σέρβου, αποφάσισα να χρησιμοποιήσω κατά βάση τα μουσικά αρχεία του Γιάννη τα οποία συνδυάζουν και ζωντανές ηχογραφήσεις από τοπικά πανηγύρια, διάφορες χοροεσπερίδες κ.τ.λ., αλλά και ηχογραφήσεις που πραγματοποιήθηκαν σε στούντιο. Το αρχείο αυτό περιλαμβάνει σχεδόν όλο το τοπικό ρεπερτόριο του νησιού, καθώς επίσης και γενικότερα τραγούδια όλου του <<δικτύου>> του Αιγαίου και γενικότερα της θαλασσινής και σε αρκετά σημεία της στεριανής παράδοσης. Κάποια ενδεικτικά τραγούδια του διαδικτύου συμπεριλαμβάνονται στο αρχείο του Γιάννη Σέρβου.

Κατά την παραμονή μου στο νησί συναντήθηκα με άλλους δύο ανθρώπους οι οποίοι έπαιξαν καθοριστικό ρόλο για τη συλλογή στοιχείων όσον αφορά την τοπική παράδοση της

⁸Τη συγκεκριμένη βραδιά σύμφωνα με την μαρτυρία του παπά Λευτέρη που ήταν παρών και κατά την διάρκεια ενός τραγουδιού Ο Μάης..., στρέφεται η Δόμνα Σαμίου προς εκείνον και του λέει: ο Αντωνάκης παίζει δύο τραγούδια σ' ένα. Τότε αναρωτήθηκε ο παπά Λευτέρης τι να εννοούσε η Δόμνα Σαμίου. Η απάντησή της ήταν άμεση. Το ίδιο τραγούδι παίζεται και στην Μακεδονία. Απλά στην Τζια είχαν φτάσει κάποιοι λίγοι στίχοι και κάποια μοτίβα - φράσεις παραφρασμένες από το πέρασμα του χρόνου. Κάποιοι Τζιώτες είχαν υπηρετήσει την στρατιωτική τους θητεία σε πόλεις της Μακεδονίας. Ο πατέρας π.χ. του παπά Λευτέρη είχε πολύ ωραία φωνή και τραγουδούσε. Άκουγε λοιπόν τοπικά τραγούδια της περιοχής της Μακεδονίας που του έκαναν εντύπωση και τα μετέφερε στο νησί με όποια λόγια θυμότανε και με την μελωδία όπως την είχε αυτός στο μυαλό του.

Κέας. Προχώρησα σε συνέντευξη πρώτα με τον πατέρα Ελευθέριο Δεμένανα η οποία πραγματοποιήθηκε στο μοναστήρι της Καστριανής. Ο τελευταίος είναι παραδοσιακός τσαμπουνιέρης του νησιού και για πολλά χρόνια δίδασκε σε μικρά παιδιά την τέχνη του οργάνου. Κατόπιν συναντήθηκα με τον Αντώνη Ζουλό που παίζει βιολί, χορεύει, τραγουδάει, είναι ψάλτης και μου παραχώρησε προφορική συνέντευξη. Χαρακτηριστικός ερμηνευτής των (α)μανέδων⁹ και άριστος δεξιότηχης στο θέμα της σύνθεσης και του αυτοσχεδιασμού.

Σημαντική υπήρξε η συμβολή του Χάρη Σαρρή που με τα δημοσιευμένα άρθρα του για την επίδραση της τσαμπούνας στο βιολί και την ανάλυση της ορχηστρικής παραδοσιακής μουσικής καθώς και με την συνάντηση- συνέντευξη που είχαμε, αποτέλεσαν βασικό εργαλείο για την πραγματοποίηση της έρευνας.

3.Μεθοδολογία

Συλλογή, ταξινόμηση, τροπική ανάλυση του ρεπερτορίου

Για την ταξινόμηση των κομματιών του δημοτικού ρεπερτορίου έχουν προταθεί κατά καιρούς διάφορα συστήματα, άλλοτε με ένα μοναδικό κριτήριο και άλλοτε με συνδυασμό κριτηρίων. Ανάμεσα στα κυριότερα κριτήρια που έχουν χρησιμοποιηθεί για την ταξινόμηση είναι το περιεχόμενο των στίχων, ο χορός/ρυθμός, ο μουσικός τρόπος/ήχος στη βυζαντινή μουσική, η περίπτωση στην οποία εκτελείται το κάθε κομμάτι και η προέλευση¹⁰. Πρωτίστως σημειώνεται η ομοιότητα στην τροπική συμπεριφορά, όπου μπορούμε ν' ανιχνεύσουμε την στενή συγγένεια Ψαλτικής και Δημοτικής μουσικής, καθώς το σύνολο σχεδόν του δημοτικού ρεπερτορίου μπορεί ν' αναλυθεί με τη θεωρία των Βυζαντινών Ήχων¹¹. Όπως είναι φυσικό και στο παραδοσιακό ρεπερτόριο της Τζιας, είναι εμφανής η επίδραση της βυζαντινής οκταηχίας. Ο κυρίαρχος μηχανισμός στο χτίσιμο της μελωδίας είναι αυτός της φράσης-θέσης που κατευθύνεται μελωδικά σε συγκεκριμένες <<καταλήξεις>>, με δομή <<αρχή- μέση- τέλος>>. Εξάλλου απαιτείται η γνώση του Ήχου του κάθε τραγουδιού και συνακόλουθα των συστατικών

⁹ Μια εκδοχή η οποία υποστηρίζεται ως “εμπεριστατωμένη” από το λεξικό της μουσικής του Καλογερόπουλου και βασίζεται στην μελέτη του Γ. Κ. Φαιδρού (Σμύρνη 1881) είναι αυτή που θέλει ο μανές να προέρχεται από το αρχαιοελληνικό “μανέρω” μετά από συγκοπή της συλλαβής –ρω. Η μελέτη του Γ. Κ. Φαιδρού με τίτλο «Πραγματεία περί του Σμυρναϊκού Μανέ» καταγράφεται ως η πρώτη συστηματική προσπάθεια διεκδίκησης του μανέ, αλλά και μελέτη με την οποία αποδίδει τον Σμυρναϊκό Μανέ ως απόγονο του “αρχαίου μουσικού ήχου Μανέρωτος”. Η προβληματική του αφυπνίζεται από το γεγονός ότι υπάρχει, σύμφωνα με τον ίδιο, σύγχυση μεταξύ των εννοιών «Μανέρω, Λίνο, Αίλινο, Θρήνο και Θρηνωδία» τις οποίες και διευκρινίζει για να υποστηρίξει πως οι διανοούμενοι τις εποχής από αμέλεια και από άγνοια λανθασμένα θεωρούν ότι ο Μανές είναι Τούρκικος. Βλ. Φαίδρος Γεώργιος Κ., Πραγματεία περί του σμυρναϊκού μανέ ή του παρ' αρχαίοις μανέρω ως και περί ανευρέσεως του Αιλίνου και ελληνικών ηθών και εθίμων διασωζόμενων εισέτι παρα τω ελληνικώ λαώ, Σμύρνη 1881: σελ. 5. «Ο Μανέρως ήτο θλιβερός ήχος ή μάλλον ερωτική θρηνωδία λεγόμενος και ολοφυρμός ή Λίναιος θρήνος διότι δια του ήχου τούτου η ερωμένη του Λινού εθρήνησε τον θάνατον αυτού...» ενώ ετυμολογικά αποδίδεται ως μανί – έρως (μανιώδης έρωτας).

¹⁰Θωμάς Κ. Αποστολόπουλος, Ήχοι και Ανατολικά τροπικά συστήματα: Α. Στοιχειώδης θεωρία της Ψαλτικής, σημειώσεις, σελ.5.

¹¹Θωμάς Κ. Αποστολόπουλος, Ψαλτική και Δημοτική μουσική, σημειώσεις, σελ. 11.

(Βάση, Κλίμακα, Δεσπόζοντες φθόγγοι- Έλξεις-, Καταλήξεις) και των ιδιοτροπιών του. Αυτό βεβαίως είναι ορατό και στον χώρο της ψαλτικής αλλά και στον χώρο του παραδοσιακού ρεπερτορίου.

Η ταξινόμηση που ακολούθησε πραγματοποιήθηκε με τα παρακάτω βήματα. Αρχικά προσπάθησα να κατατάξω τα τραγούδια και να εντοπίσω τον Ήχο στον οποίο παίζονται, αν και σε αρκετές περιπτώσεις παρατηρούμε διαφορετικές εκτελέσεις σε ίδια τραγούδια, όπου υπάρχει διαφορά και στον ρυθμό αλλά και στον Ήχο. Τραγούδια με καταγωγή από την Σμύρνη τ' ακούμε από την Αγγέλα Παπάζογλου στο διαδίκτυο σε Ήχο Α'. Αντιθέτως στο νησί της Τζιας με το πέρασμα των χρόνων, τα τραγούδια αυτά βρέθηκαν να παίζονται σε μικτό φθορικό Ήχο και επικράτησε ν' ακούγονται μέχρι σήμερα σε Ήχο ΠΛ.Δ'-ΠΛ.Β' Νιγκρίζ. Χαρακτηριστικό παράδειγμα το τραγούδι *Τα ματάκια σου τα μαύρα....* Στη συνέχεια σε δεύτερη φάση διέκρινα σε ποια σημεία εντοπίζονται μικτοί Ήχοι, ποιοι είναι αυτοί και ποιες είναι οι ιδιαιτερότητές τους. Κατόπιν σχηματίστηκε ο συγκεντρωτικός πίνακας- ρεπερτόριο με όλα τα τραγούδια, γράφτηκαν οι αρχικοί στίχοι, σημειώθηκαν οι αντίστοιχοι ρυθμοί και Ήχοι. Ακολούθησε τροπική ανάλυση η οποία βασίστηκε πάνω στους οκτώ Ήχους της βυζαντινής μουσικής και έγινε η θεωρητική ταξινόμηση με βάση τα μουσικά χαρακτηριστικά. Ακολούθησαν οι απαραίτητες παρατηρήσεις όσον αφορά την κατανομή των τραγουδιών σε Ήχους, τα ποσοστά κυριαρχίας του κάθε Ήχου και η εν γένει παρουσία τους. Στο σύνολο του μουσικού αρχείου κυριαρχούν τα τραγούδια, αξιοσημείωτο είδος ωστόσο είναι ο Μανές ή (Α)μανές Αμανές, καθώς και δείγματα αυτοσχεδιασμού (Ταξίμια) στην αρχή των κομματιών κι αυτό διότι συνήθως ακολουθούν πιο πιστά την ανάπτυξη σύμφωνα με κάποιο παραδεδομένο Ήχο. Η τσαμπούνα ή το βιολί αφού <<μπάσουν>> τον Ήχο και αυτοσχεδιάσουν ένα μικρό (α)μανέ, θα περιέλθουν την κλίμακα ή θα κάνουν εμφανείς τους δεσπόζοντες φθόγγους του Ήχου και στη συνέχεια θα ακολουθήσει η μελωδία του τραγουδιού. Παρατήρησα τους ρυθμούς και κυρίως διερεύνησα την τροπική συμπεριφορά των τραγουδιών τα οποία παίζονται με τσαμπούνα και βιολί. Προχώρησα στο θέμα του αυτοσχεδιασμού και κατόπιν έγινε επιλογή και διαχωρισμός σε δύο ρεπερτόρια, στο ρεπερτόριο του βιολιού και στο ρεπερτόριο της τσαμπούννας. Σημαντικό μέρος αποτέλεσε το θέμα της στεριανής και θαλασσινής Ελλάδας, όπου ήταν απαραίτητο να εξετάσω ποια τραγούδια ήταν αποκλειστικά της τοπικής μουσικής παράδοσης και ποια γενικότερα των Κυκλάδων ή και άλλων περιοχών. Ασχολήθηκα επίσης με το θέμα των <<δανείων>>. Γνωρίζουμε ότι η αναλογία σε ότι αφορά τα ποσοστά των Ήχων σε όλη σχεδόν την ελληνική παράδοση είναι περίπου η ίδια. Ο Ήχος Α' διαπερνά το περισσότερο ρεπερτόριο, ενώ σπανίζει συνήθως ο Ήχος Β' ή ο Βαρύς Ήχος. Όσον αφορά το μοντέλο των δανείων, παρατηρούμε ότι αντιγράφονται συνήθως τα πιο μελωδικά τραγούδια που πλησιάζουν στο θαλασσινό ρεπερτόριο, όπου δηλαδή η εμφάνιση των Ήχων είναι λίγο πιο εμφανής απ' ότι στα ηπειρώτικα και στα στεριανά τραγούδια.

4.Το ρεπερτόριο - Πίνακας τραγουδιών

Για την διαμόρφωση του γενικότερου πίνακα των τραγουδιών του ρεπερτορίου της νήσου Κέας, επιλέχθηκαν τα πιο χαρακτηριστικά τραγούδια του τοπικού ρεπερτορίου του νησιού και κάποια πιο γενικότερα τραγούδια του γενικότερου μουσικού <<δικτύου>> του Αιγαίου. Τελικά συγκεντρώθηκαν 117 τραγούδια σε διάφορους Ήχους τα οποία αποτέλεσαν το υλικό επεξεργασίας.

	ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ	ΑΡΧΙΚΟΙ ΣΤΙΧΟΙ	ΡΥΘΜΟΣ	ΗΧΟΣ
1	Οργανικός σκοπός		Χασαποσέρβικο	Ήχος ΠΛ.Β'
2	Αμανές Φίλοι για σας θα παίξουμε		Αμανές	Ήχος ΠΛ. Β' Χιτζασκιάρ
3	Σόλο βιολί οργανικός σκοπός		Μπάλος	Ήχος ΠΛ.Δ'
4	Τα ματάκια σου τα μαύρα	Τα ματάκια σου τα μαύρα μ' άναψαν φωτιά και λαύρα	Μπάλος	Ήχος ΠΛ.Δ' -Ήχος ΠΛ.Β'
5	Στου Κουρνετιού την βρύση	Λασρα ποδάρια άσπρα ποδάρια που δα γω	Συρτός	Ήχος Γ' Μέσος-Α'
6	Τζια όμορφο νησί	Η Τζια μας τ' όμορφο νησί το πρώτο στις Κυκλάδες	Συρτός	Ήχος Δ' Λέγετος
7	Απ' τα νησιά επέρασα	Απ' τα νησιά επέρασα μ' ένα τρεχαντηράκι	Μπάλος	Ήχος Α'-ΠΛ.Β'
8	Θε να πάρω ένα καϊκι	Θε να πάρω ένα καϊκι να γυρίσω τα νησιά	Συρτός	Ήχος Γ' Μέσος-Α'
9	Σόλο βιολί οργανικός σκοπός		Μπάλος	Ήχος ΠΛ.Δ'
10	Καίνε τον έρωτά μας	Καίνε τον έρωτά μας και στην καρδιά μας γλυκιά μου αγάπη	Συρτός	Ήχος Α'- Γ' Μέσος
11	Στην καρδούλα μου μπήκανε καημοί	Στην καρδούλα μου μπήκανε καημοί την πληγώσανε δίχως αφορμή	Συρτός	Ήχος Γ'
12	Μάδησα μια μαργαρίτα	Μάδησα μια μαργαρίτα και την ρώτησα	Συρτός	Ήχος Α'
13	Αν κοιμάσαι ξύπνησε	Αν κοιμάσαι ξύπνησε κι αν ξαγρυπνάς κοιμήσου	Συρτός	Ήχος ΠΛ.Δ' - Δ' Μέσος εισαγωγή
14	Εσύ με βασανίζεις μα τι μπορώ να πω	Εσύ με βασανίζεις μα τι μπορώ να πω	Συρτός	Ήχος ΠΛ.Β' Χιτζασκιάρ
15	Είσαι λεβεντοκόριτσο	Είσαι λεβεντοκόριτσο το όλο σου ωραίο	Συρτός	Ήχος Δ' Λέγετος-ΠΛ. Β'
16	Με κέφι κ με όρεξη	Με κέφι και με όρεξη με κέφι και με όρεξη	Μπάλος αμανές	Ήχος ΠΛ.Δ'
17	Σόλο βιολί οργανικός σκοπός		Χασαποσέρβικο	Ήχος ΠΛ.Β'
18	Ένα καράβι ξεκινά	Ένα καράβι ξεκινά στον Πειραιά σαλπάρει	Συρτός	Ήχος ΠΛ. Δ'-Δ'Λέγετος
19	Που αγαπιόμαστε αλλά	Και όμως νοιώθω ότι είμαι μόνος	Συρτός	Ήχος ΠΛ. Δ'-Δ' Λέγετος
20	Μου φερε ο έρωτάς σου στην καρδούλα βασανάκια	Μου 'φερε ο έρωτάς σου στην καρδούλα βασανάκια	Συρτός	Ήχος Δ' Λέγετος
21	Απ' το απέναντι χωριό σου στέλνω ένα ραβασάκι	Από το απέναντι χωριό σου στέλνω ένα ραβασάκι	Συρτός	Ήχος ΠΛ. Δ'
22	Σόλο βιολί οργανικός σκοπός		Συρτός	Ήχος ΠΛ.Β'
23	Έλα έλα σα σου λέγω	Έλα έλα σα σου λέγω	Συρτός	Ήχος Α' –Γ' Μέσος
24	Της Ωριάς το κάστρο	Ξαν της Ωριάς το κάστρο, κάστρο δεν είδα	Συρτός	Ήχος Γ' Μέσος - Α'
25	Βλάχα βλαχοπούλα	Στην κεντημένη σου ποδιά μωρ βλάχα	Συρτός	Ήχος Α'
26	Μαύρα μάτια και μεγάλα	Έχεις δυο μάτια μαύρα και μεγάλα σα να ναι σιμωμένα με το γάλα	Συρτός	Ήχος ΠΛ. Δ'
27	Φθισικιά	Θέλω να γίνεις φθισικιά και όχι να πεθάνεις	Συρτός	Ήχος Α' Νιαβέντ και Μινόρε
28	Σόλο βιολί οργανικός σκοπός		Μπάλος	Ήχος ΠΛ.Δ'
29	Αρμενάκι	Αρμενάκι είσαι κυρά μου	Συρτός	Ήχος Α'
30	Ο Μεμέτης	Που πας μεμέτι που πας	Ζεμπέκικος	Ήχος Α' Νάος- +2Σαμπάχ
31	Κάφτονε Σταύρο κάφτονε	Κάντονε Σταύρο κάντονε	Ζεμπέκικο απτάλικο	Ήχος Γ'
32	Στη σκάλα π' ανεβαίνεις	Στη σκάλα π' ανεβαίνεις ν' ανεβαινα κι εγώ	Μπάλος	Ήχος Α'
33	Όμορφη μου Κορθιανή	Αποφάσισα ν' αφήσω ξενιτιά και θάλασσα	Συρτός	Ήχος Α'
34	Ευβοιώτισσα	Από τον αετό μέχρι τους μύλους	Μπάλος	Ήχος Α'
35	Εκατό καρδιές	Εκατό καρδιές να είχα θα στις έκανα χαλάλι	Μπάλος	Ήχος Α'
36	Να ήτανε εκείνη η βραδιά	Να ήτανε εκείνη την βραδιά που είμασταν τα δυο μας αγκαλιά	Μπάλος	Ήχος Α'
37	Μελαχρινάκι	Βρε μελαχρινάκι με πότισες φαρμάκι	Συρτός	Ήχος ΠΛ.Δ'
38	Σόλο βιολί οργανικός σκοπός		Χασαποσέρβικο	Ήχος ΠΛ.Β'
39	Τσαμπούνα οργανικός σκοπός			Ήχος Α'
40	Τσαμπούνα Ξεστερνος οργανικός σκοπός		Ξέστερνος	Ήχος Α'
41	Μπαρμπούνη με τσαμπούνα	Μπαρμπούνη μου θαλασσίνο και ολόχρυσό μου ψάρι	Συρτός	Ήχος Α'
42	Εμείς εδώ δεν ήρθαμε να τσαμπούνα	Εμείς εδώ δεν ήρθαμε να φάμε και να πιούμε	Συρτός	Ήχος Α'
43	Κλώσα τα πουλιά με τσαμπούνα	Κλώσα τα πουλιά δε τα έβγαλες σωστά	Συρτός	Ήχος Α'
44	Τζιώτικο ραβαίια με τσαμπούνα	Θα πάω μες στη Τζια μες στο μικρό Παρίσι	Συρτός	Ήχος Δ' Λέγετος-Α'
45	Της σοδειάς με τσαμπούνα	Οι ασημένιες πόρτες και χρυσά κλειδιά	Συρτός	Ήχος Α'
46	Γαλιάντρα μου με τσαμπούνα	Γαλιάντρα γαλιάντρα μου τι έφτιαξες τον άντρα μου	Συρτός	Ήχος Α'
47	Βαγγελίτσα μου με τσαμπούνα	Το μόνο μου παράπονο είναι που δε σε θέλω Βαγγελίτσα μου	Συρτός	Ήχος Α'
48	Συληβριανός Σόλο βιολί οργανικός σκοπός Α' εκτέλεση		Μπάλος	Ήχος ΠΛ.Δ'-Νιαβέντ
49	Η χήρα	Της χήρας το προσκέφαλο μυρίζει από λεμόνι	Καθιστικό αργό	Ήχος ΠΛ. Β' Χιτζασκιάρ με άνω ΒΟΥ χαμηλό
50	Αγωνιάτικο Σόλο βιολί οργανικός σκοπός		Συρτός	Ήχος Α' με ΓΑ δισση
51	Έμαθα κυρά πως έχεις	Έμαθα έμαθα κυρά πως έχεις μια βαρκούλα και ψαρεύεις	Συρτός	Ήχος Δ' Λέγετος ΖΩ φυσικός
52	Πάρε Μαριώ την ρόκα σου	Πάρε Μαριώ την ρόκα σου έλα στο φράχτη φράχτη	Συρτός	Ήχος Α'
53	Ταμπαχανιώτικος Σόλο βιολί οργανικός σκοπός			Ήχος ΠΛ.Δ'
54	Αγ. Βασίλης Κάλαντα με τσαμπούνα	Κάλαντα Πρωτοχρονιάς		Ήχος Α'
55	Αμανές Όταν σε βλέπω χαίρομαι	Όταν σε βλέπω χαίρομαι κι όταν σε χάνω λιώνω	Μπαγιόν	Ήχος Α' Νγκριζ
56	Αμανές Ξαν το σβησμένο κάρβουνο	Ξαν το σβησμένο κάρβουνο μαύρισε η καρδιά μου	Μπαγιόν	Ήχος ΠΛ.Δ' Ράστ
57	Πέντε έξι νησιοπαίδια,	Πέντε έξι νησιοπαίδια πέντε έξι λεβεντιές	Συρτός	Ήχος ΠΛ.Δ'
58	Χορέψετε χορέψετε	Χορέψετε χορέψετε παπούτσια μη λυπάστε	Συρτός	Ήχος ΠΛ.Δ'
59	Αν θες να ρθεις μαζί μου	Άμα θες να ρθεις μαζί μου πάρε μία απόφαση	Συρτός	Ήχος ΠΛ.Δ'
60	Ποιος μωρό μου	Ποιος ποιος ποιος μωρό μου ποιος	Συρτός	Ήχος ΠΛ.Δ'
61	Στους μύλους του Αργασταρά	Στους μύλους στον Αργασταρά δεν κάνω μόνο βόλτες	Συρτός	Ήχος Δ' Λέγετος
62	Νεράιδα είσαι μάτια μου	Νεράιδα είσαι μάτια μου και το γιало ορίζεις	Μπάλος	Ήχος ΠΛ.Δ'
63	Όταν χαράζει στο Αιγαίο	Ένα γλυκό ξημέρωμα θε να έρθεις στο Αιγαίο	Συρτός	Ήχος ΠΛ.Α'
64	Ικαριώτικος	Χρόνια και χρόνια τώρα τριγυρνώ	Συρτός	Ήχος Α'
65	Κάθε που πάω στο χωριό	Κάθε που πάω στο χωριό ένα μου αίσθημα παλιό	Συρτός	Ήχος Α'
66	Είσαι ελεύθερη κυρά μου	Είσαι ελεύθερη κυρά μου στο 'πα μια	Μπάλος	Ήχος Δ' Λέγετος-ΠΛ. Β'
67	Βάλε μπρος και λάσκα κάβο	Γνώρισα ένα μερακλή κουφό νησιώτη	Μπάλος	Ήχος Δ' Λέγετος
68	Σαμιώτισσα	Σαμιώτισσα Σαμιώτισσα πότε θα πας στην Σάμο	Καλαματιανός	Ήχος Γ' μαλακό Διατονικό γένος
69	Σαράντα πέντε λεμονιές	Σαράντα πέντε λεμονιές στην άμμο φυτεμένες	Καλαματιανός	Ήχος Δ' Λέγετος
70	Μου παρήγγειλε τ' αθρόνι	Μου παρή- το χαϊδεμένο μου	Καλαματιανός	Ήχος Α'

71	Μ'έκαψες γειτόνισσα	Μ' έκαψες μ' έκαψες μ' έκαψες γειτόνισσα	Καλαματιανός	Ήχος Β'
72	Οι Γιώργηδες θέλουν γυναικες	Οι Γιώργηδες οι Γιώργηδες θέλουν γυναικες όμορφες	Συρτός	Ήχος Α'
73	Σόλο βιολί οργανικός σκοπός		Μπάλος	Ήχος Πλ.Δ'
74	Δε τον ελένε Κώστα	Δεν τον ελένε Κώστα δεν τον ελένε Κώστα	Συρτός	Ήχος Δ' Λέγετος -Πλ.Β' στο άνω τετράχορδο
75	Μαρούσα με τσαμπούνα	Ξαν πας Μαρούσα για νερό εκεί θα καρτερώ κι εγώ	Συρτός	Ήχος Α'
76	Οργανικός σκοπός με τσαμπούνα		Συρτός	Ήχος Α'
77	Στο μπόι σου κυρά μου με τσαμπούνα	Στο μπόι σου κυρά μου είχα μια μηλιά κόκκινη γαρουφαλιά	Συρτός Μπάλος	Ήχος Α'
78	Σόλο βιολί-σαντούρι οργανικός σκοπός		Χασάπικο	Ήχος Α' ποικενικό μινόρε Σουζινάκ
79	Σόλο βιολί οργανικός σκοπός με αλλαγή ρυθμού		Μπάλος	Ήχος Α' -Γ'
80	Σούστα Μυκόνου οργανικός σκοπός με τσαμπούνα			Ήχος Α'-Γ'
81	Χήρα ν'αλλάξεις όνομα	Χήρα ν' αλλάξεις όνομα γιατί έκαμες τα μάτια μου μέρα και νύχτα	Μπαγιόν	Ήχος Πλ.Β' Νιαβέντ
82	Καπετάν Αντώνης	Δεν τον τρομάζουν κύματα τον καπετάν Αντώνη	Συρτός	Ήχος Δ' Λέγετος
83	Κλώσα τα πουλιά	Κλώσα τα πουλιά δε τα έβγαλες σωστά	Συρτός	Ήχος Α'
84	Συληβριανός Β' εκτέλεση	Έχεις δυο μάτια μαύρα και μεγάλα	Συρτός	Ήχος Πλ.Δ'-Νιαβέντ
85	Γεια σου θάλασσα μπαμπέσα	Θα πάω εκεί στην Αραπιά για χαμίμπι	Συρτός	Ήχος Δ' Λέγετος
86	Ανάθεμά σε θάλασσα	Ανάθεμα σε θάλασσα τι σου 'χω καμωμένα	Συρτός	Ήχος Δ' Λέγετος
87	Μανώλης	Γειά σου βρε Μανώλη βρε λεβέντη	Συρτός μπάλος	Ήχος Πλ.Β'
88	Σγουρέ βασιλικέ μου	Σγουρέ βασιλικέ μου και μαντζουράνα μου	Μπάλος	Ήχος Πλ.Β'
89	Σόλο βιολί οργανικός σκοπός		Μπάλος	Ήχος Πλ.Δ' -Πλ. Β'
90	Ωραίος που είναι ο ποταμός	Ωραίος που είναι ο ποταμός	Συρτός	Ήχος Δ' Λέγετος τετράχορδο Χουζάμ-τετράχορδο Χιτζάζ
91	Για μια γειτονοπούλα μου	Πάντα με σκέψη περπατώ πάντα την γη κοιτάω	Συρτός	Ήχος Πλ.Δ'
92	Ψαροπούλα	Ξεκινάει μια ψαροπούλα	Συρτός	Ήχος Πλ.Δ'
93	Αμυγδαλοστακίσματα	Να χα νερό απ' τον πλάτανο	Συρτός	Ήχος Δ' Λέγετος
94	Καπετάν Ανδρέας Ζέπος	Μια ψαροπούλα είναι αραγμένη	Συρτός	Ήχος Πλ.Δ'
95	Μανάκι μου μανάκι μου	Μανάκι μου μανάκι μου πονεί το κεφαλάκι μου	Ζειμπέκικο απτάλκας	Ήχος Πλ. Β' Χιτζασκιάρ-Χιτζάζ
96	Πατινάδα γάμου Σόλο βιολί οργανικός σκοπός		Μπάλος	Ήχος Πλ. Δ'/Ήχος Α'
97	Αμάν αμάν βρύση τρέχουν τα δάκρυα	Αμάν αμάν βρύση τρέχουν τα δάκρυα	Καθιστικό	Ήχος Α'+2 Σαμπάχ
98	Σάλα σάλα	Πότε μαύρα πότε άσπρα πότε κόκκινα	Τσιφτετέλι	Ήχος Α'+2 Σαμπάχ
99	Καλέ συ Παναγιά μου	Καλέ συ Παναγιά μου και Αγιά μου Φωτεινή	Συρτός	Ήχος Πλ.Β' Χιτζασκιάρ
100	Λυγαριά	Κράτα με σαν φλάμπουρο	Συρτός	Ήχος Α'
101	Θερμώτικο ή Ατζιδιές	Πάντοτε και παντοτινά θα σου παραπονούμαι	Συρτός	Ήχος Πλ.Β'
102	Μαρούσα με τσαμπούνα	Ξαν πας Μαρούσα για νερό εκεί θα καρτερώ κι εγώ	Συρτός	Ήχος Α'
103	Μικρό Παρίσι	Εδώ μες στη Τζα μες στο μικρό Παρίσι	Συρτός	Ήχος Δ' Λέγετος -Α'
104	Κουρελού	Πόνεσε η καρδούλα μου για μια ξανθομαλλού	Συρτός γυρνάει σε π	Ήχος Δ' Λέγετος με ΓΑ δίεση
105	Μπάλλος οργανικός σκοπός με τσαμπούνα		Μπάλος	Ήχος Α'-Ήχος Δ'Λέγετος
106	Μπαρμπούνι μου	Πόνεσε η καρδούλα μου για μια ξανθομαλλού	Συρτός	Ήχος Δ' Λέγετος
107	Πέρδικα στα δάση	Πέρδικα στα δάση πως περπατάς μονάχη	Συρτός	Ήχος Πλ.Δ'-Δ' Λέγετος
108	Πόλκα οργανικός σκοπός με τσαμπούνα		Συρτός	Ήχος Α' -Ήχος Γ'
109	Σμύρνη κ Σμυρνιά	Σμύρνη και Σμυρνιά ωραίο περιβόλι	Μπαγιόν γρήγορο	Ήχος Α'- Νιγκρίζ
110	Στον Αρτεμόνα	Στον Αρτεμόνα καλέ μου στο σταυρί	Συρτός	Ήχος Α'
111	Συρτός διαφ οργανικός σκοπός με τσαμπούνα		Συρτός	Ήχος Α'
112	Συρτός μπάλος οργανικός σκοπός με τσαμπούνα		Συρτός	Ήχος Α'
113	Συρτός Μπάλος Πόλκα Βουλγάρικο με τσαμπούνα		Συρτός	Ήχος Α'
114	Τζιώτικο ραβαίσι Β' εκτέλεση με βιολί	Θα πάω μες στη Τζα μες στο μικρό Παρίσι	Συρτός	Ήχος Δ' Λέγετος με ΓΑ δίεση-Α'
115	Χορταράκια	Χορταράκια στο λιβάδι και λιμνούλα στο πηγάδι	Συρτός	Ήχος Δ' Λέγετος-Πλ.Δ'
116	Μπαρμπούνι μου Β' εκτέλεση	Μπαρμπούνι μου θαλασσινό κι ολόχρυσό μου ψάρι	Συρτός	Ήχος Δ' Λέγετος -Πλ.Β' στο άνω τετράχορδο
117	Βουργάρικος οργανικός σκοπός		Συρτός	Ήχος Α'



5.Τροπική ανάλυση. Θεωρητική ταξινόμηση με βάση τα μουσικά χαρακτηριστικά. Κατανομή του μουσικού υλικού σε ήχους. Γράφημα

Το δίπολο **Θεωρίας και Πράξης** είναι απαραίτητο εργαλείο για την ταξινόμηση και ανάλυση του ρεπερτορίου. Αυτός ο δυισμός έχει να κάνει με την αρχαία Ελλάδα. Αξίζει να σημειωθεί εδώ ένα σχόλιο στο θέμα Θεωρία και Πράξη: Τίποτα δε μπορεί να εξηγηθεί και να αναλυθεί χωρίς αυτά τα δύο. Εξάλλου κι ο Αριστοτέλης¹² στα <<Υστερα Αναλυτικά>> τονίζει μια πολύ ενδιαφέρουσα άποψη. Κάτι υπάρχει, ένα φαινόμενο, το οποίο μπορεί να γίνει αντιληπτό μέσω της αντίληψης (βλέπουμε αλλά κι ακούμε). Όσον αφορά στο θέμα του ήχου, υφίσταται το ερώτημα: το γιατί ή το πώς αυτό το φαινόμενο παρουσιάζεται, πως δημιουργείται. Ο χώρος στον οποίο το φαινόμενο παρουσιάζεται είναι ο χώρος της Πράξης. Ο χώρος στον οποίο το φαινόμενο αυτό εξηγείται και τεκμηριώνεται είναι ο χώρος της Θεωρίας.

Η επικοινωνία των δύο χώρων - ψαλτικής και δημοτικής μουσικής- είναι εμφανής από την πρώτη στιγμή της εργασίας. Αυτό εξάλλου φαίνεται χαρακτηριστικά στην ορολογία του Παπαδιαμάντη <<Τα Αναστάσεως ημέρα... κ.λπ. είναι <<τραγούδια του Θεού>>, ενώ οι τραγουδιστές <<... ψάλουν και υποτερετίζουν τα μερακλήδικα άσματα>> σε <<..... παλαιούς Ήχους>>. Η **Τροπικότητα** είναι το κυρίαρχο στοιχείο που συνδέει την Ψαλτική και παραδοσιακή μουσική. Υπάρχουν κάποια συγκεκριμένα χαρακτηριστικά (Έκταση, Δεσπόμενες φθόγγοι, Κατάληξη). Το κυριότερο χαρακτηριστικό για να μπορούμε να μιλάμε για Τρόπο είναι η χαρακτηριστική διαστηματική διαδοχή. Τρόπος= διαδοχή διαστημάτων =εστί πλοκής εμμελούς σχήμα κατά τον Βακχείο- ιδέα μελωδίας κατά τον Χρύσανθο.

Η **Ετεροφωνία** είναι βασικό χαρακτηριστικό για όλα τα μέρη της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής. Στην Ετεροφωνία υπάρχει μια κύρια μελωδική γραμμή που εξελίσσεται στο χρόνο χρησιμοποιώντας πλήθος διαστημάτων, διανθισμένη συνήθως με πολλές αναλύσεις και καλλωπισμούς στο πρότυπο της ανθρώπινης φωνής. Σχεδόν πάντα υπάρχει συνοδεία Ισοκρατήματος, είτε στην καθαρή φωνητική μορφή του στο εκκλησιαστικό μέλος, είτε στην οργανική συνοδεία (στη περίπτωση του ρεπερτορίου της νήσου Κέας είναι το τουμπί, αυτό που χρησιμοποιείται ως Ισοκράτης). Με τον καιρό, ο ρόλος του Ισοκράτη αντικαταστάθηκε από το λαούτο και την κιθάρα με αποτέλεσμα να προστεθούν στον Ισοκράτη συνηχήσεις του τύπου της ευρωπαϊκής συγχορδίας(π.χ. παίζοντας συγχορδίες)¹³. Αλλά κάποιοι από τους καθιστικούς σκοπούς μπορεί να παίζονται σε ρυθμό μπάλο και να περιλαμβάνουν τραγούδι κάθε φορά για την κατάλληλη περίσταση π.χ. γάμος.

Η **σύνθεση και ο αυτοσχεδιασμός** είναι στοιχεία κοινά μεταξύ ψαλτικής παράδοσης και παραδοσιακού τραγουδιού. Κοινά στοιχεία βρίσκουμε στην Εκκλησιαστική και Δημοτική μουσική όταν μοιράζονται τα μέλη σε σύντομα ή συλλαβικά, αργοσύντομα και αργά ή μελισματικά. Στα αργά μέλη απαντώνται αναγραμματισμοί, ευφωνικά σύμφωνα και άλλα

¹² Από προφορική διάλεξη του κ. Χαψούλα Αναστασίου στο μάθημα Αραβοπερσική μουσική.

¹³Θωμάς Κ. Αποστολόπουλος, Ήχοι και ανατολικά τροπικά συστήματα: Α) Στοιχεία θεωρίας της ψαλτικής, σημειώσεις, σελ.4.

δομικά στοιχεία της μελισματικής ανάπτυξης, στην οποία γίνεται περισσότερο εμφανής η ελευθερία της <<έντεχνης>> ή <<λόγιας>> έκφρασης με χρήση επιτηδευμένων, εκτενών και τεχνικά <<δύσκολων>> στοιχείων. Επίσης κοινά στοιχεία παρατηρούμε και στη φόρμα του <<τραγουδιού>>. Σε τραγούδια αργά καθιστικά τα οποία παίζονται είτε με τσαμπούνα είτε με βιολί η μελωδία είναι πιο πυκνή, πιο εκτενής. Αυτό μπορεί να συμβεί σε όλους τους Ήχους. Τα μουσικά στολίδια είναι περισσότερα και το φαινόμενο της **μελωδικής έλξης** χαρακτηριστικό. Ισχυροί Δεσπόζοντες φθόγγοι έλκουν διαστηματικά προς το μέρος τους αδύνατους φθόγγους ή ωθούν κάποιους σε συγκεκριμένες διαστηματικές θέσεις. Χαρακτηριστική είναι η μελωδική κίνηση, ανοδική, καθοδική, ή επανακάμπτουσα γύρω από κάποιο μελωδικό φθόγγο. Σ' αυτά τα τραγούδια ο οργανοπαίκτης θα ξεχωρίσει και θα διακριθεί. Αναπόσπαστο στοιχείο στην αντίληψη και την πράξη της ελληνικής παράδοσης συμπληρώνει το τρίπτυχο: λόγος-μέλος-κίνηση. Ο λόγος κυριαρχεί, είναι πάντα ποιητικός και σχεδόν πάντα έμμετρος.

Παντού υπάρχουν εισαγωγικά μέρη, είτε ως προοίμια, είτε ως απηχήματα, είτε ως ταξίμια, είτε ως εισαγωγές.¹⁴ Απήχημα και ταξίμι είναι δυο είδη τα οποία συνδέονται στενά μεταξύ τους. Στην ψαλτική τέχνη, το **Απήχημα** είναι μια μικρή μελωδική φράση, ένας μελωδικός πυρήνας που ορίζει ταυτόχρονα τη συχνότητα της βάσης και τον Ήχο του μέλους που έπεται. Αντίστοιχα στο παραδοσιακό τραγούδι, το ταξίμι είναι το αντίστοιχο συστατικό του απηχήματος. Σχεδόν ποτέ η τσαμπούνα ή το βιολί δε θα ξεκινήσουν να παίζουν κάποιο τραγούδι, χωρίς πρώτα να υπάρξει ένας μικρός αυτοσχεδιασμός- ταξίμι πάνω στον Ήχο, του σκοπού που θ' ακολουθήσει.

Επιπλέον η ταξινόμηση που ακολουθείται στην εργασία αναπτύσσεται με βάση μία κεντρική διάκριση: ανάμεσα στο <<μελωδικό >> και το <<τσαμπουνιστό>> ρεπερτόριο. Οι έξι νότες που διαθέτει η τσαμπούνα οριοθετούν τον μελωδικό της κόσμο. Οι τρόποι με τους οποίους παρατάσσονται και συνδυάζονται αυτές οι νότες τον οργανώνουν. Στα μέρη της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής και εδώ στην Τζια επικρατεί το **διατονικό γένος** (τα περισσότερα τραγούδια του ρεπερτορίου ανήκουν στο διατονικό γένος) ως πλησιέστερου και δημοφιλέστερου στην ανθρώπινη ικανότητα για μάθηση, την καθιέρωση της δις διαπασών ως κλίμακας μελέτης κατά την έκταση της ανθρώπινης φωνής. Οι Ήχοι που χρησιμοποιεί η τσαμπούνα είναι περιορισμένοι λόγω κατασκευής του οργάνου. Ο Ήχος Α' κυριαρχεί, αν και μερικά τραγούδια μπορεί να τα παίξει σε Ήχο ΠΛ. Δ' ή ακόμη και σε Ήχο Δ' Λέγετο. Τα χαρακτηριστικά της μουσικής της τσαμπούνας δεν εξαρτώνται μόνο από την μελωδία: μεγάλο μέρος του ρεπερτορίου της αποτελείται από κομμάτια όπου ο ρυθμός, οι συνηχήσεις και κάποιες ιδιαίτερες τεχνικές παιξίματος παίζουν σημαντικότερο ρόλο από την μελωδία καθ' αυτήν. Εκεί όπου η μελωδία προεξάρχει είναι κυρίως στα τραγούδια. Επομένως η διάκριση του ρεπερτορίου μπορεί να γίνει σε δύο βασικούς κορμούς: από την μία υπάρχουν τα κυρίως μελωδικά κομμάτια, τα οποία στην πλειοψηφία τους είναι τραγούδια, από την άλλη έχουμε

¹⁴Θωμάς Κ. Αποστολόπουλος, Ήχοι και Ανατολικά τροπικά συστήματα: Α. Στοιχειώδης θεωρία της Ψαλτικής, σημειώσεις, σελ. 8.

κομμάτια, ως επί το πλείστον οργανικά, όπου η μελωδία δεν είναι το κυρίαρχο στοιχείο. Οι Ήχοι και στις δύο κατηγορίες παραμένουν στο διατονικό γένος και κυρίως στον Ήχο Α΄. Μερικά από τα τραγούδια της δεύτερης κατηγορίας μπορεί να είναι σχεδόν χωρίς μελωδία, μόνο ρυθμικά ή να στηρίζονται περισσότερο στο ιδιαίτερο άκουσμα που προκύπτει από τις μουσικές δυνατότητες της τσαμπούνας σε συνδυασμό με κάποια τεχνική, παρά να στηρίζονται σε μία συγκεκριμένη μελωδική ιδέα. Ένα τραγούδι με συνοδεία τσαμπούνας ταυτίζεται εύκολα από τον καθένα με μια εκτέλεση του ίδιου τραγουδιού χωρίς τσαμπούνα. Αντίθετα τα οργανικά της τσαμπούνας δε φαίνεται να ταυτίζονται με τίποτε έξω από το ρεπερτόριο του οργάνου. Επιπλέον τις μελωδίες των τραγουδιών τις παίζει ο καθένας ακόμη κι ένας αρχάριος τσαμπουνιέρης ή κάποιος που δε μεγάλωσε μέσα στην κουλτούρα της τσαμπούνας, αρκεί μόνο να ξέρει πως πάει το κάθε τραγούδι και πως λειτουργεί το όργανο, ενώ τα οργανικά τ' ακούμε μόνο απ' όσους τσαμπουνιέρηδες εντάσσονται σε μία συγκεκριμένη τοπική παράδοση την οποία και συνεχίζουν, εφόσον μάλιστα αυτή διατηρείται σχετικώς ακμαία και οι ίδιοι είναι πεπειραμένοι. Αναπόφευκτα βέβαια και σ' αυτά υπάρχει μελωδία, όμως οι τεχνικές της μελωδικής εξύφανσης είναι διαφορετικές στις δύο ομάδες.

Έτσι μπορούμε να ονομάσουμε τα κομμάτια της πρώτης ομάδας <<μελωδικά>>, αφού η μελωδία είναι το κυρίαρχο στοιχείο τους και της δεύτερης <<τσαμπουνιστά>>, καθώς ο χαρακτήρας τους διαμορφώνεται από τη συνολική ηχητική φυσιογνωμία της ίδιας της τσαμπούνας.

Παρ' ότι τα όρια μεταξύ των δύο κλάδων του ρεπερτορίου είναι δυσδιάκριτα, σε γενικές γραμμές το <<τσαμπουνιστό>> ρεπερτόριο συνιστά ένα κόσμο πιο κλειστό και αυθύπαρκτο, που διαιωνίζεται από τους τσαμπουνιέρηδες και που εξελίσσεται βραδύτερα, ενώ το <<μελωδικό>> ρεπερτόριο συγκοινωνεί πολύ περισσότερο με το υπόλοιπο μουσικό σύμπαν με δάνεια και επιδράσεις από και προς το φωνητικό τραγούδι, επιδράσεις από τα άλλα όργανα, τα μουσικά ιδιώματα πέρα από το <<μητρικό >> του κάθε τσαμπουνιέρη κ.τ.λ.

Στο μελωδικό ρεπερτόριο ανήκουν τα κομμάτια στα οποία μια συγκεκριμένη μελωδία, που πέρα από εκτελεστικές διαφορές παραμένει βασικά σταθερή, αποτελεί κύριο αναγνωριστικό στοιχείο. Είναι τα κομμάτια που έχουν το δικό τους όνομα και μάλιστα τα περισσότερα είναι στον Ήχο Α΄. Πρόκειται για τραγούδια που παραμένουν αναγνωρίσιμα, ακόμη κι αν παιχτούν οργανικά μέσα σε μια ευρύτερη επιτέλεση, όπου ο ένας σκοπός διαδέχεται τον άλλον. Στο ρεπερτόριο της τσαμπούνας, η μελωδία δεν έχει αντίστοιχη σημασία, γι' αυτό και τα κομμάτια δεν έχουν ατομική υπόσταση. Σε κομμάτια τσαμπουνιστού ρεπερτορίου είναι δυνατόν να υπάρχει και τραγούδι. Στην ουσία όμως πρόκειται για περιπτώσεις χορών που ενώ κατά βάση είναι οργανικοί και μοτιβικοί, περιλαμβάνουν και κάποια μοτίβα στα οποία μπορούν να τραγουδηθούν στίχοι. Επιπλέον τα μοτίβα αυτά συνήθως δε μοιάζουν να έχουν συντεθεί σκοπίμως για να τραγουδιούνται, όπως οι σκοποί του μελωδικού ρεπερτορίου, αλλά ίσως να είναι οργανικά τμήματα στα οποία έτυχε να μπορούν να ταιριάξουν και κάποια λόγια χωρίς πάντα κάποιο ιδιαίτερο σημασιολογικό βάρος, απλά συναισθηματικά ξεσπάσματα που έρχονται ως κάτι πρόσθετο, ανάλογα με άλλες μη λεκτικές

εκφράσεις όπως ένα σφύριγμα ή ένα χειροκρότημα. Ακόμη όταν η ισορροπία λόγου και κίνησης είναι υπέρ του λόγου, με τραγούδια στα οποία τα λόγια είναι πιο βαρύνουσας σημασίας, ή ακόμη περισσότερο σε τραγούδια που δε χορεύονται καθόλου, υπάρχει πληρέστερη μελωδική εξύφανση και επομένως βρισκόμαστε στο μελωδικό ρεπερτόριο. Αναμφίβολα όμως το ρεπερτόριο αυτού του οργάνου βασίζεται στο διατονικό γένος και κυρίως στον Ήχο Α'.

Στην ερώτηση τι κομμάτια παίζει η τσαμπούνα ή τι κομμάτι ήταν αυτό, πέρα από μερικές γενικόλογες απαντήσεις του τύπου <<παίζει ότι θες>> ή <<παίζει τα δικά μας>> κ.τ.λ., οι πιο συγκεκριμένες απαντήσεις συνήθως χρησιμοποιούν χορευτικά κριτήρια: παίζει συρτά, μπάλους, καλαματιανά, (α)μανέδες. Βέβαια με την επιφύλαξη ότι η τσαμπούνα περιορίζεται όσον αφορά την τροπική ανταπόκριση καθώς εδράζεται κυρίως στον Ήχο Α', αλλά με τις κατάλληλες δεξιότητες του κάθε οργανοπαίκτη όσον αφορά την ανάλογη τοποθέτηση των δακτύλων- το γλείψιμο πάνω στις τρύπες- και το ανάλογο φύσημα μέσα στο όργανο, μπορεί να παίζει και στον Ήχο Πλ. Δ' και στον Ήχο Λέγετο. Είναι χαρακτηριστικό στη Τζιιώτικη μουσική πρακτική ότι το τραγούδι έρχεται πάντα σε δεύτερη μοίρα σε σχέση με την τσαμπούνα. Ωστόσο τα τραγούδια, μπορεί να λέγονται πιο σπάνια, όμως υπάρχουν. Η τσαμπούνα δε παίζεται αποκλειστικά για χορό, αν και αυτό είναι το κυριότερο πεδίο δράσης της. Τα μη χορευτικά κομμάτια συνήθως συνδέονται με ειδικές περιστάσεις, όπως είναι π.χ. τα κάλαντα σε Ήχο Α' ή κάποια καθιστικά τραγούδια ή κάποιοι αυτοσχέδιοι (α)μανέδες με το ανάλογο περιεχόμενο και τον ανάλογο Ήχο για κάθε περίπτωση (όσο αυτό είναι εφικτό στο όργανο), όπως π.χ. γάμος, βάφτιση κ.τ.λ. *Τα πόδια το κορμί βαστούν κι η κεφαλή τη γνώση κι η γλώσσα την τιμή κρατά σ' άλλονε να τη δώσει.... Οι μαντινάδες θέλουνσι, άνθρωπο να κατέχει και γλώσσα να τις κελαηδεί και νου να τις ξετρέχει....* Στα δύο αυτά δίστιχα ο ανώνυμος λαϊκός ποιητής συμπυκνώνει το βαθύτερο νόημα και τη λειτουργία του δημοτικού τραγουδιού: την άμεση σχέση γλώσσας, μουσικής και χορού, καθώς και τη βιωματική σύνδεσή τους με την παραδοσιακή κληρονομιά της κοινότητας.¹⁵

Σύμφωνα με τον παπά Λευτέρη στα γυρίσματα είναι που φαίνεται όλη η τέχνη του τσαμπουνιέρη, μια τέχνη όμως που χάνεται και πλέον μόνο κάποιοι παλιοί τσαμπουνιέρηδες την κατέχουν¹⁶. Τα γυρίσματα είναι ημιελεύθεροι αυτοσχεδιασμοί πάνω σε παραδοσιακά μοτίβα, συνήθως σε μαλακό διατονικό Ήχο Α', αλλά πάνω στην έμπνευση της στιγμής ο καλός τσαμπουνιέρης μπορεί να βγάλει και ένα τελείως καινούριο μοτίβο και αυτό σταδιακά να καθιερωθεί. Άλλωστε όσο καλύτερος είναι ένας «παιχνιδιάτορας», τόσο περισσότερο έχει ανάγκη από το ειδικό εκείνο κλίμα που απαιτείται πάντα σε κάθε <<εκτέλεση>> δημοτικής μουσικής: το πανηγύρι ή το γάμο με τη γιορταστική ατμόσφαιρα, τον καλό τραγουδιστή και τον καλό χορευτή. Χωρίς αυτά όσο καλός και να είναι, το παίξιμό του παραμένει κάτι σαν σκελετός. Σάρκα και αίμα αποκτά, κάθε φορά, ανάλογα με αυτούς για τους οποίους παίζει. Γι'

¹⁵ Λάμπρος Λιάβας, <<Η μουσική της Γλώσσας και η γλώσσα της Μουσικής>>, σημειώσεις, σελ.1.

¹⁶ Προφορική συνέντευξη από τον Πατήρ Ελευθέριο Δεμέναγα.

αυτό και ακούμε συχνά σε ένα γλέντι τον νταουλιέρη να λέει <<βαρώ όπως χορεύει>>. Και την ίδια στιγμή τον πρωτοχορευτή να λέει <<χορεύω όπως βαράει το νταούλι>>¹⁷.

Τα τελευταία χρόνια παρατηρούμε το όργανο της τσαμπούνας να χάνεται ολοκληρωτικά, ενώ σε όσα νησιά εξακολουθεί να παίζεται, τουλάχιστον σε πολλά απ' αυτά αρχίζει να υποχωρεί από τα κεντρικά μουσικά γεγονότα της κοινότητας και να αναδιπλώνεται σε περιστάσεις ιδιωτικές ή σε μικρά απόκεντρα πανηγύρια. Αφού λοιπόν ο ήχος και η παρουσία της τσαμπούνας έχουν φύγει από την καθημερινή ζωή, πολύ λίγοι νέοι πλέον ενδιαφέρονται για να την μάθουν. Συνήθως τους παλιούς οργανοπαίκτες δε τους ενδιαφέρει το θέμα της έρευνας, της εξάπλωσης ή της συνέχισης του ήχου της τσαμπούνας και μάλιστα πολλές φορές δε δείχνουν οι ίδιοι ούτε στα δικά τους παιδιά. Αυτή η εξέλιξη είναι πολύ δυσάρεστη, διότι αυτοί που ασχολούνται και παίζουν τσαμπούνα, παίζουν στην πράξη όλο και λιγότερο, πιο σπάνια, με αποτέλεσμα να έχει αρχίσει να ξεχνιέται μεγάλο μέρος του ρεπερτορίου. Μάλιστα σήμερα πολλά ακούσματα που έχουν πλέον ξεχαστεί, προσπαθούν κάποιοι να τα θυμηθούν¹⁸. Έτσι αυτά τα τελευταία χρόνια γίνεται μια προσπάθεια ηχογράφησης των παλαιότερων <<μαστόρων>> του οργάνου αλλά και του βιολιού, ώστε να μη χαθεί το πολύτιμο αυτό υλικό¹⁹. Τα τελευταία είκοσι χρόνια υπάρχει από τους ντόπιους μουσικούς και κυρίως από τους πιο νέους ένα ενδιαφέρον για τη μουσική τους παράδοση κι ασχολούνται πιο ενεργά και πιο συστηματικά με αυτήν. Αυτό φαίνεται από το ότι όταν πραγματοποιήθηκε η πρώτη συνάντηση Τσαμπούνας το 2002, οι συμμετοχές ξεπέρασαν το αναμενόμενο. Στα επόμενα χρόνια φάνηκε ότι τελικά υπάρχουν ακόμη αρκετοί τσαμπουνιέρηδες. Και ενώ όλα έδειχναν ότι η μακραίωνη παράδοση της τσαμπούνας πνέει τα λοίσθια, σιγά σιγά αποκαλύφθηκε ότι βρίσκονται ακόμη αρκετά ψήγματα γνώσης αυτής της παράδοσης και αρκετοί φορείς της, ώστε η προοπτική επιβίωσης της να επεκτείνεται σημαντικά. Με το γύρισμα του αιώνα η κατάσταση ανατρέπεται. Πλέον σήμερα η τσαμπούνα είναι γνωστή σε έναν πολύ ευρύτερο κύκλο ανθρώπων. Έχει αρχίσει να μπαίνει στο χώρο της ακροαματικής μουσικής (δίσκους, συναυλίες, ΜΜΕ), αλλά και να διεκδικεί ξανά μια θέση στη λειτουργική μουσική.

Κατανομή του μουσικού υλικού σε Έχους

Το μουσικό υλικό που συνέλεξα αποτελείται από 117 τραγούδια. Προσπάθησα να εντάξω στην έρευνα μου τα τοπικά και πιο δημοφιλή παραδοσιακά τραγούδια της νήσου Κέας. Στη συνέχεια ακολούθησε ο διαχωρισμός των τραγουδιών σύμφωνα με την βυζαντινή

¹⁷Λάμπρος Λιάβας, <<Η Ελληνική Δημοτική Μουσική και τα Μουσικά Όργανα>>, σημειώσεις, σελ.7.

¹⁸Σύμφωνα με μαρτυρίες του παπά Λευτέρη, αν κάποιες φορές έχει κέφι ο τσαμπουνιέρης <<βγάζει κάποια πράγματα>> (εννοώντας μοτίβα, γυρίσματα, μελωδικά ποικίλματα) τα οποία την άλλη μέρα δε μπορεί να ξαναπαίξει ακριβώς με τον ίδιο τρόπο.

¹⁹Σύμφωνα πάλι με τον παπά Λευτέρη, το να πετύχεις έναν παραδοσιακό τσαμπουνιέρη ή έναν παραδοσιακό βιολιστή στα κέφια του, έτσι ώστε να <<βγάζει πράγματα από μέσα του>>, θα βοηθούσε πολύ η χρήση αλκοόλ.

οκταηχία. Κατανεμήθηκαν σε κυρίους και μικτούς Ήχους και αναλύθηκαν οι ιδιαιτερότητες και τα διάφορα φαινόμενα τους.

ΗΧΟΣ Α΄: 48 τραγούδια: **32** τραγούδια σε Α΄ ήχο, **1** σε Ήχο Α΄ με τον ΓΑ οξυμένο, **5** σε Ήχο Α΄-Γ΄ Μέσο, **4** σε Ήχο Α΄ δίφωνο-+2Σαμπάχ, **1** σε Ήχο Α΄-ΠΛ. Β΄, **2** σε φθορικό Ήχο Νιγκρίζ, **1** σε Ήχο φθορικό Νιαβέντ και μινόρε, **2** σε Ήχο Α΄- Δ΄ Λέγετο.

- 1) Απ΄ τα νησιά επέρασα μικτός Ήχος Α΄-ΠΛ. Β΄ (μοιάζει με το τραγούδι έλα να πάμε σ ένα μέρος)
- 2) Καίνε τον έρωτά μας (μικτός Ήχος-Α΄-Γ΄ Μέσος)
- 3) Μάδησα μια μαργαρίτα
- 4) Έλα έλα σα σου λέγω (μικτός Ήχος Α΄-Γ΄ Μέσος)
- 5) Βλάχα βλαχοπούλα
- 6) Φθισικιά (μικτός Ήχος Α΄ φθορικός-Νιαβέντ και μινόρε)
- 7) Αρμενάκι
- 8) Ο Μεμέτης (μικτός Ήχος Α΄+2 Σαμπάχ)
- 9) Στη σκάλα π΄ ανεβαίνεις
- 10) Όμορφή μου Κορθιανή
- 11) Ευβοιώτισσα
- 12) Εκατό καρδιές
- 13) Να ήτανε εκείνη η βραδιά
- 14) Τσαμπούνα οργανικός σκοπός
- 15) Τσαμπούνα ξέστερνος
- 16) Μπαρμπούνι με τσαμπούνα
- 17) Εμείς εδώ δεν ήρθαμε με τσαμπούνα
- 18) Κλώσα τα πουλιά με τσαμπούνα
- 19) Της σοδειάς με τσαμπούνα
- 20) Γαλιάντρα μου με τσαμπούνα
- 21) Βαγγελίτσα μου με τσαμπούνα
- 22) Αγωγιάτικο με ΓΑ δίεση
- 23) Πάρε Μαριώ τη ρόκα σου
- 24) Κάλαντα Πρωτοχρονιάς
- 25) Όταν σε βλέπω χαίρομαι (Ήχος Α΄ φθορικός-Νιγκρίζ)
- 26) Ικαριώτικος
- 27) Κάθε που πάω στο χωριό
- 28) Μου παρήγγειλε το αηδόνι
- 29) Οι Γιώργηδες θέλουν γυναίκες
- 30) Μαρούσα με τσαμπούνα
- 31) Οργανικός σκοπός με τσαμπούνα
- 32) Στο μπόι σου κυρά μου
- 33) Οργανικός σκοπός με βιολί και σαντούρι (μικτός Ήχος Α΄ +2Σαμπάχ χαμηλωμένο ΔΙ)
- 34) Οργανικός σκοπός με βιολί (μικτός Ήχος Α΄ αργό μέρος- Γ Ήχος στο γρήγορο μέρος)

- 35) Χόρεψε σούστα σούστα μου (μικτός Ήχος Α' - Γ' Μέσος)
- 36) Κλώσα τα πουλιά
- 37) Αμάν αμάν βρύση τρέχουν τα δάκρυα (μικτός Ήχος Α' +2Σαμπάχ)
- 38) Σάλα σάλα (μικτός Ήχος Α' +2Σαμπάχ)
- 39) Λυγαριά
- 40) Μαρούσα με τσαμπούνα (μικτός Ήχος Α'-Δ' Λέγετος)
- 41) Μπάλος οργανικός με τσαμπούνα (μικτός Ήχος Α'-Δ' Λέγετος)
- 42) Πόλκα οργανικός σκοπός με τσαμπούνα (μικτός Ήχος Α'-Γ' Μέσος)
- 43) Σμύρνη και Σμυρνιά (Ήχος Α' φθορικός-Νιγκρίζ)
- 44) Στον Αρτεμόνα
- 45) Συρτός διαφ. Οργανικός σκοπός με τσαμπούνα
- 46) Συρτός μπάλος οργανικός σκοπός με τσαμπούνα
- 47) Συρτός- μπάλος –πόλκα –βουργάριος οργανικοί σκοποί με τσαμπούνα
- 48) Βουργάριος οργανικός σκοπός με τσαμπούνα

ΗΧΟΣ Β' -Μέσος: 6 τραγούδια: **1** σε Ήχο Β', **5** σε Ήχο Β' Μέσο(με τετράχορδο Χουζάμ-Χιτζάζ)

Τα τραγούδια του Δ' Ήχου μπορούμε να τα τοποθετήσουμε στον Ήχο Λέγετο, αλλά μια εξίσου σωστή κατάταξη είναι αυτά τα τραγούδια να τοποθετηθούν στον Ήχο Β' Μέσο. Το χρωματικό τετράχορδο ΔΙ-ΚΕ-ΖΩ-ΝΗ-ΖΩ-ΚΕ-ΔΙ που υπάρχει σ' αυτά τα τραγούδια είναι έντονο και δε μπορούμε να το παραβλέψουμε. Έτσι όσον αφορά τα τραγούδια που ανήκουν στον Ήχο Δ' Λέγετο χρωματικό, μεταφέρθηκαν στον Ήχο Β' Μέσο. Ως μέσος του Δ' Ήχου είναι και το μακάμ Χιουζάμ, όπου κατά την παράδοση των ψαλτών τα μέλη αυτά τοποθετούνται στον Ήχο Β' Μέσο. Το μακάμ Σεγκιάχ και το μακάμ Χιουζάμ είναι από την ίδια βάση. Με βάση τον ΔΙ λύνεται το πρόβλημα με τα χρωματικά τετράχορδα των τετάρτων Ήχων. Άρα στον ΔΙ η βάση για τον Ήχο Δ', ΔΙ-ΓΑ-ΒΟΥ ο Μέσος δηλαδή ο Ήχος Λέγετος, στον ΔΙ και η βάση του Β' Ήχου, ΔΙ-ΓΑ-ΒΟΥ ο Μέσος του Β' Ήχου.

- 1) Είσαι λεβεντοκόριτσο (μικτός Ήχος Δ' Λέγετος-ΠΛ. Β' με χρωματικό το τετράχορδο ΔΙ-ΚΕ-ΖΩ-ΝΗ-ΖΩ-ΚΕ-ΔΙ)
- 2) Είσαι ελεύθερη κυρά μου (μικτός Ήχος Δ' Λέγετος-ΠΛ. Β')
- 3) Μ' έκαψες γειτόνισσα Ήχος Β'
- 4) Δεν τον ελένε Κώστα (μικτός Ήχος Δ' Λέγετος -ΠΛ. Β')
- 5) Ωραίος που είναι ο ποταμός (μικτός Ήχος Δ' Λέγετος χρωματικός με τετράχορδο Χιουζάμ και τετράχορδο Χιτζάζ). Ήχος Β' Μέσος που έχει άμεση συγγένεια με το μακάμ Χιουζάμ. Έχει τόσο μεγάλη συγγένεια με τον Ήχο Δ' Λέγετο που πολλές φορές δανείζει <<γραμμές>> ο ένας Ήχος στον άλλον.
- 6) Μπαρμπούνι μου (μικτός Ήχος Δ'-ΠΛ. Β' με χρωματικό το άνω 4χορδο ΔΙ-ΚΕ-ΖΩ-ΝΗ στην άνοδο και ΝΗ-ΖΩ-ΚΕ-ΔΙ στην κάθοδο)

ΗΧΟΣ Γ': 6 τραγούδια: 3 σε Ήχο Γ' Μέσο, 3 σε Ήχο Γ'

- 1) Άσπρα ποδάρια (μικτός Ήχος Γ' Μέσος)
- 2) Θε να πάρω ένα καΐκι (μικτός Ήχος Γ' Μέσος)
- 3) Στην καρδούλα μου μπήκανε καημοί
- 4) Της Ωριάς το κάστρο (μικτός Ήχος Γ' Μέσος)
- 5) Κάφτονε Σταύρο κάφτονε
- 6) Σαμιώτισα

ΗΧΟΣ Δ': 16 τραγούδια: 12 σε Ήχο Δ' Λέγετο, 3 σε Ήχο Δ' Λέγετο-Α', 1 Ήχο Δ' Λέγετο-ΠΛ.Δ'

- 1) Τζια όμορφο νησί (Λέγετος)
- 2) Μου 'φερε ο έρωτάς σου στην καρδούλα βασανάκια (Λέγετος)
- 3) Τζιώτικο ραβαΐσι με τσαμπούνα με ΓΑ οξυμένο, Δ' Λέγετος-Α'
- 4) Έμαθα κυρά πως έχεις με ΖΩ φυσικό (Λέγετος)
- 5) Στους μύλους του Αργασταρά (Λέγετος)
- 6) Βάλε μπρος και λάσκα κάβο (Λέγετος)
- 7) Σαράντα πέντε λεμονιές (Λέγετος)
- 8) Καπετάν Αντώνης (Λέγετος)
- 9) Γεια σου θάλασσα μπαμπέσα (Λέγετος)
- 10) Ανάθεμα σε θάλασσα (Λέγετος)
- 11) Αμυγδαλοτσακίσματα (Λέγετος)
- 12) Μικρό Παρίσι (μικτός Ήχος Δ' Λέγετος-Α' το ρεφρέν)
- 13) Κουρελού με ΓΑ οξυμένο (Λέγετος)
- 14) Μπαρμπούνι μου (Λέγετος)
- 15) Τζιώτικο ραβαΐσι Β' εκτέλεση με ΓΑ οξυμένο (μικτός Ήχος Δ' Λέγετος-Α' το ρεφρέν) μοιάζει με το Μικρό Παρίσι, αλλά έχει διαφορά στην εισαγωγή
- 16) Χορταράκια (μικτός Ήχος Δ' Λέγετος-ΠΛ.Δ')

ΗΧΟΣ ΠΛ.Α': 1 τραγούδι

- 1) Όταν χαράζει στο Αιγαίο

ΗΧΟΣ ΠΛ. Β': 13 τραγούδια: 7 Χιτζάζ, 4 Χιτζασκάρ, 1 Νιαβέντ, 1 Χιτζάζ-Χιτζασκιάρ

- 1) Οργανικός σκοπός-χασαποσέρβικο (Χιτζάζ)

- 2) Φίλοι για σας θα παίξουμε-(α)μανές (Χιτζασκιάρ)
- 3) Εσύ με βασανίζεις μονάχα υποφέρω (Χιτζασκιάρ)
- 4) Οργανικός σκοπός σόλο βιολί (Χιτζάζ)
- 5) Σόλο βιολί οργανικός σκοπός (Χιτζάζ)
- 6) Χασαποσέρβικο οργανικό (Χιτζάζ)
- 7) Η χήρα (Χιτζασκιάρ)
- 8) Χήρα ν' αλλάξεις όνομα(Νιαβέντ)
- 9) Μανώλης (Χιτζάζ)
- 10) Σγουρέ βασιλικέ μου(Χιτζάζ)
- 11) Μανάκι μου μανάκι μου (μικτός Ήχος ΠΛ. Β' Χιτζάζ- Χιτζασκιάρ)
- 12) Καλέ συ Παναγιά μου (Χιτζασκιάρ)
- 13) Θερμιώτικο (Χιτζάζ)

Τα τραγούδια που είναι σε μακάμ Χιτζασκιάρ χρεώνονται στον Ήχο ΠΛ. του Β'. Να σημειωθεί ότι παρατηρήθηκε η σταδιακή υιοθέτηση άλλης βάσης για τον Ήχο ΠΛ. του Β' κατ' επιρροήν του χρωματικού Δ' Ήχου και του μακάμ Χιτζάζ *Χουμαγιούν* (=παλατιανό) της <<εξωτερικής>> μουσικής, το οποίο έχει Βάση στο φθόγγο Ντουγκιάχ και όχι στο Σεγκιάχ, όπως θα απαιτούσε η βυζαντινή Θεωρία. Οι εύκολες αλλαγές με τον Πλάγιο του Α' αφού και ο Ήχος ΠΛ. του Β' χρησιμοποιεί άνω διατονικό τετράχορδο, καθώς και η ύπαρξη του Άγια χρωματικού- Νενανώ ενίσχυσαν τη θέση του ΠΛ. του Β' στη νέα θέση.

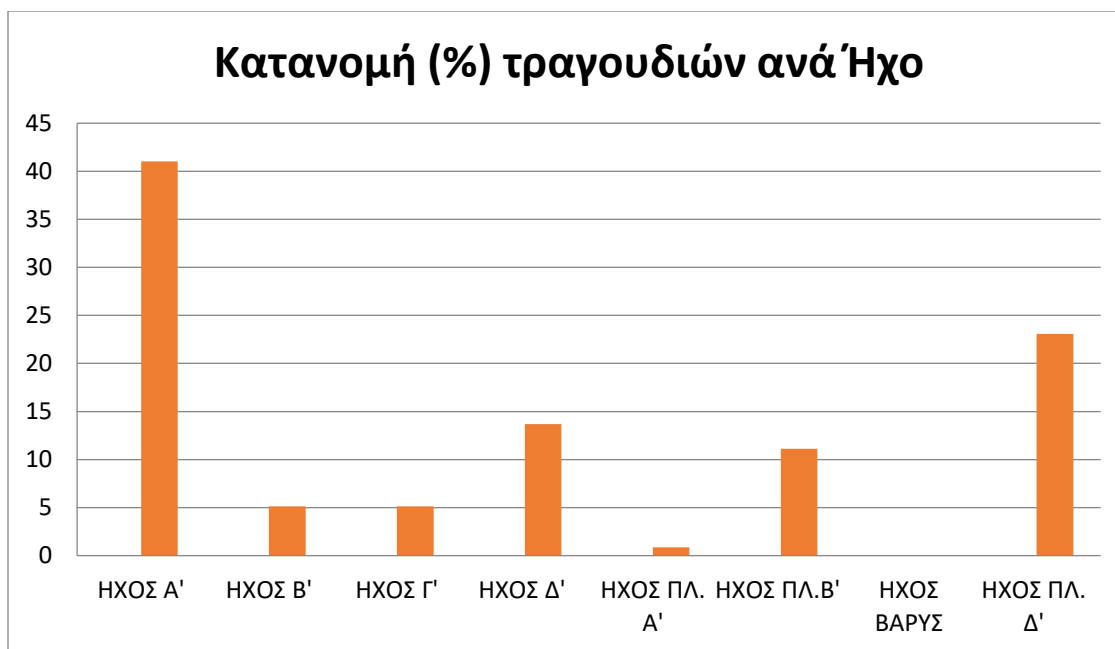
ΗΧΟΣ ΠΛ. Δ':27 τραγούδια: **18** σε Ήχο ΠΛ. Δ', **2** σε Ήχο ΠΛ. Δ'-ΠΛ. Β', **4** σε Ήχο ΠΛ. Δ'/ Δ' Λέγετο, **2** σε Ήχο ΠΛ. Δ' φθορικό-Νιαβέντ, ποιμενικό μινόρε,**1** σε Ήχο ΠΛ. Δ'-ΠΛ. Α'.

Όσον αφορά στον Ήχο ΠΛ. του Δ' να σημειωθεί ότι πολλοί άλλοι φθορικοί Ήχοι εδράζονται στην ίδια βάση. Νιγκρίζ και Νιαβέντ ή Πουσελίκ είναι οι πιο χαρακτηριστικοί των μουσικών παραδειγμάτων. Πρόκειται για δύο ίδιους φθορικούς Ήχους σε μετάθεση βάσεως. Φαινόμενο που το παρατηρούμε στο Χιτζάζ και στο Χιτζασκάρ (μετάθεση ενός τόνου κάτω).

- 1) Σόλο βιολί οργανικός σκοπός
- 2) Τα ματάκια σου τα μαύρα (μικτός Ήχος ΠΛ. Δ'-ΠΛ. Β')
- 3) Οργανικό σόλο βιολί
- 4) Αν κοιμάσαι ξύπνησε (μικτός Ήχος ΠΛ.Δ-Δ' Λέγετος)
- 5) Με κέφι και με όρεξη
- 6) Ένα καράβι ξεκινά (μικτός Ήχος ΠΛ. Δ'-Δ' Λέγετος)
- 7) Που αγαπιόμαστε αλλά (μικτός Ήχος ΠΛ. Δ'-Δ' Λέγετος)
- 8) Απ' το απέναντι χωριό σου στέλνω ένα ραβασάκι

- 9) Μαύρα μάτια και μεγάλα
- 10) Οργανικός σκοπός σόλο βιολί
- 11) Μελαχρινάκι
- 12) Συληβριανός (μικτός Ήχος ΠΛ.Δ΄ φθορικός-Νιαβέντ)
- 13) Ταμπαχανιώτικος σκοπός σόλο βιολί
- 14) Σαν το σβησμένο κάρβουνο
- 15) Πέντε έξι νησιοπαίδια
- 16) Χορέψετε χορέψετε
- 17) Αν θες να ρθεις μαζί μου
- 18) Ποιος μωρό μου
- 19) Νεράιδα είσαι μάτια μου
- 20) Σόλο βιολί οργανικός σκοπός
- 21) Συληβριανός Β΄ εκτέλεση (μικτός Ήχος ΠΛ. Δ΄ φθορικός-Νιαβέντ, ποιμενικό μινόρε)
- 22) Οργανικός μπάλος (μικτός Ήχος ΠΛ. Δ΄-ΠΛ. Β΄)
- 23) Για μια γειτονοπούλα μου
- 24) Ψαροπούλα
- 25) Καπετάν Ανδρέας Ζέπος
- 26) Πατινάδα γάμου (μικτός Ήχος ΠΛ. Δ΄-Α΄)
- 27) Πέρδικα στα δάση (μικτός Ήχος ΠΛ. Δ΄-Δ΄ Λέγετος)

ΗΧΟΣ Α'	48	41.03
ΗΧΟΣ Β'	6	5.13
ΗΧΟΣ Γ'	6	5.13
ΗΧΟΣ Δ'	16	13.68
ΗΧΟΣ ΠΛ. Α'	1	0.85
ΗΧΟΣ ΠΛ.Β'	13	11.11
ΗΧΟΣ ΒΑΡΥΣ	0	0.00
ΗΧΟΣ ΠΛ. Δ'	27	23.08
	117	100.00



6. Παρατηρήσεις

6 α. Σχόλια για την κατανομή των Ήχων

Από την πρώτη στιγμή παρατηρώντας το παραπάνω γράφημα, βλέπουμε την κυριαρχία του διατονικού γένους και την επικράτηση του Α' Ήχου. Μια δεύτερη διαπίστωση βλέποντας διεξοδικά το ρεπερτόριο το οποίο έχει συλλεγεί, παρατηρούμε ότι εκτός από τους κύριους Ήχους, σημαντικός σε πολλά τραγούδια είναι ο διαχωρισμός που γίνεται σε τετράχορδα (διατονικά-χρωματικά). Έτσι πολλά τραγούδια παίζονται σε μικτούς Ήχους. Οι Ήχοι κατανέμονται ως εξής:

Ο Α' Ήχος κυριαρχεί στο μεγαλύτερο μέρος των παραδοσιακών τραγουδιών στην ελληνική παραδοσιακή μουσική της νήσου Κέας και γενικότερα των Κυκλάδων με ποσοστό 41,03%. <<Αν είναι ο Δώριος των αρχαίων, αντανακλά την εθνική προτίμηση>>²⁰. Στο ρεπερτόριο της τσαμπούνας ο Α' Ήχος είναι κυρίαρχος και μόνο σ' έναν μπάλο παρατηρούμε την εναλλαγή Α' και Δ' ήχου. Ένα άλλο χαρακτηριστικό στον Α' ήχο είναι ο Μέσος ήχος. Στις αρχές του 15^{ου} αιώνα ο Γαβριήλ Ιερομόναχος εξ Αγκιάλου παραδίδει το έργο του <<Τι εστί ψαλτική...>>. Μαζί με πολλές αναφορές στη σημειογραφία και στην αναλυτική ετυμολογία των σημαδιών, αναπτύσσει πολλά άλλα θέματα Θεωρίας, Εκτέλεσης και Μορφολογίας. Μέσα στο έργο του αναφέρει και τις μεταφορές βάσεων λόγω Φθορών καθώς και τους Μέσους Ήχους^{21/22}. Ακόμα από την θεωρία γνωρίζουμε ότι στον Α' Ήχο, έλξη μπορεί να υποστεί ο

²⁰ Θωμάς Κ. Αποστολόπουλος, Ψαλτική και Νεοελληνική Λαϊκή Αστική Μουσική, σημειώσεις, σελ.28.

²¹ Θωμάς Κ. Αποστολόπουλος, Θεωρία και πράξη της ψαλτικής τέχνης 1, σημειώσεις, σελ.40

φθόγγος ΔΙ, όταν το μέλος περιστρέφεται σε δεσπόζοντα ΓΑ κατά τον δίφωνο Σαμπάχ Ήχος Α΄ δίφωνος - χαρακτηριστικό φαινόμενο στον *Μεμέτη...*, στο *Σάλα σάλα...* και στο *Αμάν βρύση τρέχουν τα δάκρυά μου....* Αντίστοιχα συναντούμε στον Α΄ Ήχο το ποιμενικό μινόρε-Σουζινάκ στον *Οργανικό σκοπό με βιολί και σαντούρι....* το οποίο κι αυτό όπως και τα προηγούμενα είναι τραγούδια του γενικότερου ρεπερτορίου του Αιγαίου.

Ο **Β΄ Ήχος** παρά την ισχυρή του παρουσία στην ψαλτική, αντιπροσωπεύεται από πολύ λίγες περιπτώσεις στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι. Είναι χαρακτηριστικό πως η μεγάλη πλειοψηφία των τραγουδιών σε Β΄ Ήχο και ιδίως στο είδος των αργών καθιστικών, απαντώνται στη Μακεδονία. Χαρακτηρίζεται δύσκολος ακουστικά Ήχος του ανατολικού- θαλασσινού μουσικού ιδιώματος. Το τραγούδι *Μ΄ έκαψες γειτόνισσα...* ενώ είναι παραδοσιακό της στεριανής Ελλάδας, απαντάται και στην Τζια. Μπορεί βέβαια να μην υπάρχουν άλλα τραγούδια σε Β΄ Ήχο, παρατηρούμε όμως κάποια άλλα σε Β΄ Ήχο Μέσο, εκ του ΒΟΥ της παραλλαγής της Νέας Μεθόδου, γνωστό ως μακάμ Χιουζάμ. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι τα τραγούδια *Είσαι λεβεντοκόριτσο...* και *Ωραίος που είναι ο ποταμός...* Το ποσοστό του Β΄ Ήχου είναι 5,13%.

Ο **Γ΄ Ήχος** χαρακτηρίζει ένα σχετικά μικρό μέρος του τοπικού ρεπερτορίου. Επικρατεί ο Γ΄ Μέσος Ήχος με κατάληξη στον ΠΑ και ακολουθεί ο κύριος Γ΄ Ήχος. Το ποσοστό του Γ΄ Ήχου είναι 5,13%.

Ο **Δ΄ Ήχος** και μάλιστα ο Δ΄ Μέσος γνωστός ως Λέγετος (Σεγκιάχ) καλύπτει μουσικά ένα μεγάλο μέρος των τραγουδιών. Τα υπόλοιπα τραγούδια του Δ΄ Ήχου βρίσκονται σε μικτούς Ήχους εκ των οποίων αρκετά χρησιμοποιούν το τρίχορδο ΔΙ-ΓΑ-ΒΟΥ διατονικό και το τετράχορδο ΔΙ-ΚΕ-ΖΩ-ΝΗ στην άνοδο και στην κάθοδο χρωματικό σε Ήχο ΠΛ. Β΄. Ένα χαρακτηριστικό και σπάνιο φαινόμενο παρατηρούμε σε δύο τραγούδια σε Ήχο μικτό Λέγετο-Ήχο Α΄, το *Τζιώτικο ραβαΐσι...* και το *Μικρό Παρίσι...* όπου στο ρεφρέν η μελωδία παραμένει στον ΠΑ. Επίσης το μοναδικό τραγούδι σε Ήχο Δ΄ Κύριο είναι το τραγούδι *Στην κεντημένη σου ποδιά...* αν και δάνειο από την στεριανή παράδοση. Στο σύνολό του το ποσοστό του Δ΄ Ήχου είναι 13,68%.

Η ελάχιστη παρουσία του Ήχου **ΠΛΑΠΟΥ ΤΟΥ Α΄** (με ποσοστό 0.85%) μας εκπλήσσει γιατί τον συναντάμε μόνο στο τραγούδι *Όταν χαράζει στο Αιγαίο...* το οποίο κι αυτό είναι του γενικότερου ρεπερτορίου του Αιγαίου. Αν και χαρακτηρίζεται Ήχος πρόσφορος για δύσκολες αναπτύξεις, έχει μεγάλη έκταση και συχνές παραχορδές, με πολλά και ωραία τραγούδια στην

²² Χαλίμπ Χασάν Τούμα, <<Η μουσική των Αράβων>> ΕΝ ΧΟΡΔΑΙΣ, Θεσσαλονίκη 2006, σελ. 8. Από την ρισάλα του Ibn Munhagim, μία πρώτη έκφανση του αραβικού τονικού συστήματος το οποίο συγκροτείται στα τέλη του 9^{ου} αιώνα, ο συγκεκριμένος χρησιμοποιεί το τετράχορδο λαούτο της εποχής του, το ούτι με τέσσερις χορδές οι οποίες αντιστοιχούν σύμφωνα με την αρχαιοελληνική θεώρηση στα τέσσερα υγρά του σώματος (μαύρη χολή, φλέγμα, αίμα και κίτρινη χολή). Οι ονομασίες και η ορολογία που χρησιμοποιεί είναι περσικής προέλευσης και όχι αραβικής και συγκροτεί ουσιαστικά οκτώ διαφορετικές κλίμακες τις οποίες ο ίδιος κατονομάζει θέση (δακτυλοθεσία ουσιαστικά του αριστερού χεριού πάνω στον βραχίονα). Λέει ότι είναι η κλίμακα του τάδε δαχτύλου με την έννοια ότι ο δείκτης ή ο μέσος ή ο παράμεσος είναι οι εναρκτήριοι φθόγγοι στην τάδε χορδή.

ανατολική- θαλασσινή παράδοση, στο μουσικό ρεπερτόριο της Κέας δε συναντήσαμε κάποιο άλλο τραγούδι σε Ήχο ΠΛ. του Α'.

Ο Ήχος **ΠΛΑΓΙΟΣ ΤΟΥ Β'** (με ποσοστό 11,11%) εμφανίζεται κι αυτός με αρκετά τραγούδια είτε σε Χιτζάζ, όπου το πρώτο τετράχορδο είναι χρωματικό και το δεύτερο διατονικό, είτε σε Χιτζασκιάρ, όπου και τα δύο τετράχορδα είναι χρωματικά. Η κλίμακά του είναι η σκληρή χρωματική. Μελωδικός πυρήνας: Νεχέανες, ΠΑ-ΒΟΥ-ΓΑ-ΔΙ-ΓΑ-ΒΟΥ-ΠΑ.

Σε Ήχο **ΒΑΡΥ** εκ του ΓΑ, σε Ήχο ΒΑΡΥ (σκληρό διατονικό) εκ του Ζω ύφεση αλλά και στον Ήχο ΒΑΡΥ (δεύτερο) εκ του Ζω (Νεανές διατονικό) δεν θα εντοπίσουμε κανένα τραγούδι στο μουσικό ρεπερτόριο της Τζιας.

Ο Ήχος **ΠΛΑΓΙΟΣ του Δ'** παρουσιάζεται με αρκετά τραγούδια τα οποία τα πιο πολλά σε Ήχο ΠΛ. Δ' και λιγότερα σε μικτούς Ήχους και κάνει την παρουσία του με ποσοστό 23,08%.

6β. Αυτοσχεδιασμός και Ήχοι

Στην ψαλτική η οποία ως ιερή και επώνυμη μουσική δεν επιτρέπει την ατομικότητα, που εν πολλοίς προβάλλεται με τον **αυτοσχεδιασμό**, υπάρχει σημαντικός βαθμός ελευθερίας στην επιλογή μελωδικών θέσεων κατά βούληση του εκτελεστή, αρκεί να τηρείται το σεμνοπρεπές. Σε άλλες περιοχές εκτός του νησιού της Κέας πέρα από τα είδη που είναι δομημένα στον αυτοσχεδιασμό (Μοιρολόγι, (Α)μανές, Αργά καθιστικά), ο αυτοσχεδιασμός καλύπτεται συνήθως από την φόρμα του Ταξιμιού και του βέρσου.²³ Η ελαστικότητα στην εκτέλεση μπορεί να προσφέρει αξιόλογες νέες εκτελεστικές κατακτήσεις²⁴. Στη μουσική της Τζιας και συγκεκριμένα της τσαμπούνας η πλήρως αυτοσχέδια σύνθεση, δηλαδή η δημιουργία μιας μοναδικής μελωδίας τη στιγμή της εκτέλεσης (π.χ. ταξίμια) δε συνηθίζεται. Το σύνολο σχεδόν όλων των εκτελέσεων στηρίζεται σε ήδη υπάρχουσες συνθέσεις. Ωστόσο ο τρόπος εκτέλεσης στηρίζεται στον αυτοσχεδιασμό.

Στη μουσική του βιολιού, χαρακτηριστικό στοιχείο είναι η επιβολή εναρκτήριου αυτοσχεδιασμού (ταξίμ) σε αναλογία με τα βυζαντινά <<απηχήματα>> ή <<ενηχήματα>>²⁵. Και σ' αυτό το σημείο βλέπουμε την άμεση σχέση μεταξύ ψαλτικής τέχνης και παραδοσιακού δημοτικού τραγουδιού. Το βιολί σε αρκετά από τα τραγούδια του τοπικού ρεπερτορίου όπως είναι οι (α)μανέδες, κάποια αργά καθιστικά αλλά και σε κάποια οργανικά τραγούδια π.χ. χασαποσέρβικα, προβάλλει το θέμα του αυτοσχεδιασμού. Στο πλαίσιο ενός κομματιού, πέρα από ένα βασικό μελωδικό σκελετό -αυτόν που κάνει τη μελωδία αναγνωρίσιμη- ένα πλήθος εκτελεστικών λεπτομερειών εναπόκεινται στην αυτοσχεδιαστική διάθεση και ικανότητα του οργανοπαίχτη: το αν κάθε σημείο της μελωδίας θα παιχτεί με τη μία ή την άλλη τεχνική επιλέγεται εκείνη την στιγμή, σχεδόν ασυνείδητα. Επίσης μπορεί να υπάρχει ελευθερία ως

²³Θωμάς Κ. Αποστολόπουλος, Ήχοι και Ανατολικά τροπικά συστήματα: Α. Στοιχειώδης θεωρία της Ψαλτικής, σημειώσεις, σελ. 8.

²⁴Θωμάς Κ. Αποστολόπουλος, Ψαλτική και Δημοτική μουσική, σημειώσεις, σελ. 8.

²⁵Θωμάς Κ. Αποστολόπουλος Ψαλτική και Δημοτική μουσική, σημειώσεις, σελ.4.

προς τον αριθμό των επαναλήψεων κάθε μελωδικού τμήματος, των <<κενών>> χρόνων ή μέτρων ανάμεσα στα τμήματα κ.τ.λ.

Το **ταξίμι** και ο **(α)μανές** είναι ρυθμικά ελεύθεροι αυτοσχεδιασμοί (το ταξίμι οργανικό, ο (α)μανές φωνητικός και με κείμενο), όπου υπάρχει μελωδική εξέλιξη και ίσως η πληρέστερη από κάθε άλλη περίπτωση, αλλά χωρίς περιοδικότητα. Ταξίμια και (α)μανέδες περιλαμβάνονται συχνά στους μπάλους του βιολιού πολλών νησιών (ποτέ της τσαμπούνας²⁶). Στη τσαμπούνα και γενικότερα στο ρεπερτόριο του παλιού στρώματος, τόσο η μελωδική εξύφανση όσο και η περιοδική δομή, τουλάχιστον στην καθαρή και αδιαμφισβήτητη μορφή τους, συνδυάζονται πάντοτε με το τραγούδι.

Αξίζει να αναφερθούμε στο ξεχωριστό αυτό μουσικό είδος το οποίο είναι πολύ γνώριμο και διαδεδομένο στο νησί της Τζιας, οι περίφημοι (Α)μανέδες²⁷ οι οποίοι είναι καθιστικοί αυτοσχέδιοι σκοποί και παίζονται από το βιολί με συνοδεία λαούτου. Οι λεγόμενοι <<Αμανετζήδες>> ήταν λίγοι άνθρωποι στο νησί και ο Αντώνης Ζουλός είναι ο μοναδικός που έχει απομείνει σήμερα στη Τζια²⁸. Χαρακτηριστικά παραδείγματα τα τραγούδια *Καπετάν Ανδρέας Ζέπος... σε Ήχο ΠΛ.Δ΄, Θερμιώτικο ή Ατζιδιές... σε Ήχο ΠΛ.Β΄, το Σμύρνη και Σμυρνιά... σε Ήχο Α΄ φθορικό-Νιγκρίζ, Για μια γειτονοπούλα μου... σε Ήχο ΠΛ. Δ΄ και το Σγουρέ βασιλικέ μου... σε Ήχο ΠΛ.Β΄. Σ΄ όλα αυτά τα τραγούδια ο Αντώνης Ζουλός τραγουδώντας και παίζοντας βιολί, πάνω στο ίδιο ρυθμό, στον ίδιο Ήχο κι αφού έχει πει μερικές στροφές αρχίζει και αυτοσχεδιάζει. Βάζει δικά του λόγια και ιδίως στο τραγούδι *Για μια γειτονοπούλα μου... σε Ήχο ΠΛ. Δ΄*, προσαρμόζει λόγια που αναφέρονται στο νησί του την Τζια. Το ίδιο γίνεται και μετά από κάθε χασαποσέρβικο χορό. Ξεκινάει τον χασαποσέρβικο π.χ. σε Ήχο ΠΛ. Β΄ ακολουθεί μικρό βέρσο στον ίδιο Ήχο και κατόπιν πάλι στον ίδιο Ήχο θα πει τον (α)μανέ.*

Ακόμα γνωστός σήμερα είναι ο αυτοσχέδιος μπάλος του <<Αντωνάκη>> του οποίου το παίξιμο και την εκτέλεση κανείς δε μπορεί να μιμηθεί. Μπορεί να παίζεται σε Ήχο ΠΛ. Δ΄ αλλά τα στολίδια, τα ποικίλματα και οι χρωματικές εναλλαγές σε μικτούς Ήχους κατά την διάρκεια του κομματιού είναι μοναδικές. Ο Αντώνης Ζουλός έχει συνθέσει και δικά του τραγούδια. Ως αυτοσχεδιαστής που είναι αρκετά γεγονότα που έχει ζήσει τα αφηγείται μέσω του (α)μανέ.

²⁶ Προφορική συνέντευξη από τον Πατήρ Ελευθέριο Δεμέναγα. Κατ' εξαίρεσιν αναφέρεται ότι παλιά στην Τζια κάποια πολύ δεμένα ζευγάρια οργανοπαιχτών έπαιζαν και (α)μανέ στην τσαμπούνα, με τον κρουστό (τουμπί) να τραγουδάει και τον τσαμπουνιέρη να συνοδεύει, *αλλά ήθελε μεγάλη τεχνική και βέβαια δεν είναι ο (α)μανές που ξέρουμε στο βιολί.*

²⁷ Σε συνέντευξη που μου παραχώρησε ο Αντώνης Ζουλός μου ανέφερε για την Ελληνική Λαογραφική Εταιρεία Έκφρασης και Πολιτισμού (Ε.Λ.Ε.Ε.Π.) η οποία με πρωτοβουλία και την καλλιτεχνική επιμέλεια του Γιώργου Λιάσου, παρουσίασε στην Κεντρική Σκηνή του Ιδρύματος Μ. Κακογιάννης την Κυριακή 15 και Δευτέρα 16 Μαρτίου 2015 δυο μουσικοχορευτικές παραστάσεις με την ονομασία "ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑ-ΖΩ". Μια διαδραστική παράσταση αφιερωμένη στον αυτοσχεδιασμό, όπως εμφανίζεται σε κάθε πτυχή του λαϊκού πολιτισμού. Στην παράσταση αυτή προσκλήθηκε ο ίδιος ως επίτιμο μέλος ως γνώστης και βετεράνος στους (α)μανέδες. Μάλιστα μου ανέφερε ότι σε κάθε περίπτωση (βάφτιση, χοροεσπερίδα κ.τ.λ.) οι (α)μανέδες λέγονται, τραγουδιούνται και ανάλογα με την επιτυχία που θα έχει ο αυτοσχεδιασμός ανάλογο θα είναι και το χρηματικό τίμημα ή ακόμη και η συγκίνηση, η χαρά, ο ενθουσιασμός κ.τ.λ.

²⁸ Προφορική συνέντευξη από τον Αντώνη Ζουλό.

Ανάλογα το γεγονός αν είναι ευχάριστο ή δυσάρεστο συνθέτει στον κατάλληλο Ήχο τον ανάλογο (α)μανέ. Το παράδειγμα του ναυαγίου του πλοίου <<χρυσή αυγή>> είναι μοναδικό. Ο Αντωνάκης χρησιμοποίησε γι' αυτό το πένθιμο περιεχόμενο, θλιβερό Ήχο. Δεσπόζει ο χρωματικός Ήχος και συγκεκριμένα ο Ήχος ΠΛ. του Β'.²⁹

²⁹Προφορική συνέντευξη από τον Αντώνη Ζουλό. Δεν μπορεί κάποιος να γράψει, να συνθέσει και να τραγουδήσει κάποιον (α)μανέ ή κάποιον μπάλο αν δεν βιώσει κάποια γεγονότα. Χαρακτηριστικό το αληθινό γεγονός που ακολουθεί. Πριν πολλά χρόνια το πλοίο << η Χρυσή Αυγή>> θα εκτελούσε το δρομολόγιο Ραφήνα –Άνδρο. Ο Αντώνης Ζουλός κάθεται στην αυλή του και αγναντεύει την φουρτουνιασμένη θάλασσα. Τα μποφόρ είναι γύρω στα 8 με 9. Το καράβι αν και υπάρχει απαγορευτικό, έχει ξεκινήσει το ταξίδι του με την σύμφωνη γνώμη και υπογραφή του καπετάνιου. Μέσα στο πλοίο ταξιδεύει και μία καπετάνισσα με τα δυο παιδιά της, της οποίας ο σύζυγος (καπετάνιος), βρίσκεται στο πλοίο το οποίο είναι αραγμένο στην Άνδρο και δε μπορεί να φύγει λόγω του απαγορευτικού. Από ψηλά λοιπόν ο <<Αντωνάκης>> βλέπει το θαλασσοδαρμένο καράβι να παλεύει με τα κύματα, βλέπει τις φωτοβολίδες τις οποίες έχει ρίξει ο καπετάνιος του πλοίου ζητώντας βοήθεια και αμέσως ενεργοποιείται ο τοπικός μηχανισμός της Τζιας και στέλνει στο σημείο ένα βαπόρι για να παράσχει τις απαραίτητες βοήθειες. Δυστυχώς στο ναυάγιο αυτό χάθηκαν πολλοί άνθρωποι και ανάμεσά τους και η καπετάνισσα με τα δυο παιδιά της. Οι παραλίες της Άνδρου και της Τζιας γέμισαν από πτώματα ανθρώπων. Την άλλη μέρα ο <<Αντωνάκης>> θα πάει στα χωράφια για τις αγροτικές του δουλειές. Πάντα όμως στην τσέπη του κουβαλάει ένα τεφτέρι κι έναν στυλό. Οι αναμνήσεις του από το ναυάγιο είναι πολύ πρόσφατες και οι εικόνες που έχει στο μυαλό του πολύ ζωντανές. Ξεκινάει λοιπόν και αρχίζει και γράφει δύο στροφές οι οποίες περιγράφουν αυτό το θλιβερό γεγονός. Του λείπει άλλη μία στροφή την οποία θα συνθέσει μετά από μία εβδομάδα. Στο σπίτι του θα δείξει τους στίχους στη γυναίκα του την κυρία Μαρία, η οποία θα του πει ότι μ' αυτά που έχει γράψει θα κλαίει όλος ο κόσμος. Ο <<στόχος>> του <<Αντωνάκη>> όμως είναι αυτός. Θέλει να συγκινήσει τον κόσμο. Γράφει λοιπόν... <<Στο Κάβο Ντόρο θύελλα αρχίζει και ξεσπάει και φεύγει το <<Χρυσή Αυγή>> στην Άνδρο για να πάει, μα είχε απαγορευτικό δε θα έπρεπε να λύσει και τα χωριά της Άνδρου μας στα μαύρα να τα ντύσει (ήταν όλοι οι επιβάτες από την Άνδρο). Χρυσή Αυγή φωνάζανε με πικραμένα χείλη εχάθηκε το πλοίο μας στο Κάβο το μαντήλι (η περιοχή που χάθηκε το πλοίο.) Μα είχε απαγορευτικό δε θα έπρεπε να λύσει και τα χωριά της Άνδρου μας στα μαύρα να τα ντύσει. Σκεφτείτε πόσοι άνθρωποι στη θάλασσα χαθήκαν και μες στα βράχια του νησιού έψαξαν και τους βρήκαν. Μετά από καιρό του Αγίου Σπυρίδωνος ο <<Αντωνάκης>> θα πάει μαζί με τον γιο του στην Σύρο. Μετά την πρωινή Θεία Λειτουργία -ο <<Αντωνάκης>> είναι και ψάλτης- θα πάνε στη Χώρα για μια δουλειά του γιου του. Όταν έφτασαν όμως στη Σύρο με το καράβι μέσα στο οποίο ήταν και μία κυρία Μαρία, Τζιώτισσα η οποία τον αναγνώρισε και του πρότεινε να πάει να δει και τον άντρα της τον Σπύρο που γιόρταζε εκείνη την ημέρα. Ο Αντώνης όμως ήθελε να ξεκουραστεί και πήγε στο ξενοδοχείο όπου διέμενε για να ξαπλώσει. Κάποια στιγμή θα τον ζητήσουν στο τηλέφωνο της ρεσεψιόν. Ο <<Αντωνάκης>> όμως δεν έχει πει σε κανέναν που είναι και που μένει. Στο τηλέφωνο είναι ο φίλος του ο Σπύρος ο οποίος έχει μάθει που διαμένει ο <<Αντωνάκης>>, έχει στείλει ταξί στο ξενοδοχείο και τον παρακαλεί να πάει σπίτι του για να τον δει. Φτάνοντας στο σπίτι του Σπύρου, ο Ζουλός θα εκπλαγεί βλέποντας άλλα είκοσι άτομα μέσα στο σπίτι. Ανάμεσα στους καλεσμένους του Σπύρου βρίσκονται και τρεις άντρες οι οποίοι κάθονται απέναντι του. Δίπλα τους κάθεται κι ένας καθολικός παπάς. Ο Σπύρος σε λίγο ανακοινώνει στον Αντώνη ότι του ετοιμάζει μια έκπληξη και παρακαλεί τον ιερέα να πάει στο σπίτι του προέδρου του χωριού να δανειστεί το μοναδικό βιολί που υπάρχει στη Σύρο. Στη Σύρο δεν υπάρχει βιολί και ο Αντώνης μένει έκπληκτος μόλις ο ιερέας φέρνει το βιολί στο σπίτι. Ο Σπύρος λοιπόν παρακαλεί τον Αντώνη να παίξει με το βιολί το τραγούδι που έχει γράψει ο ίδιος για το πλοίο <<Χρυσή Αυγή>>. Ο ένας κύριος από τους τρεις που κάθεται απέναντι από τον Αντώνη αρχίζει και κλαίει και παρακαλεί τον Αντώνη να ξαναπαίξει το τραγούδι. Ο Αντώνης θα ξαναπαίξει το τραγούδι, αλλά ρωτάει να μάθει τον λόγο που κλαίει (διότι φαντάζεται ότι μάλλον θα έχει χάσει κάποιο συγγενικό του πρόσωπο στο ναυάγιο). Όταν ο κύριος ακούει τον τρίτο στίχο <<Σκεφτείτε πόσοι άνθρωποι στη θάλασσα χαθήκαν και μες στα βράχια του νησιού έψαξαν και τους βρήκαν>> λύγισε και είπε την ιδιότητά του. Ήταν δύτες και ψαρεύοντας μετά από ενάμιση χρόνο που έγινε το ναυάγιο, βρήκε σ' ένα σημείο της Άνδρου ένα πτώμα. Το χέρι του πτώματος ήταν σαν να κρατούσε κάτι αγκαλιά. Ενημερώνοντας το λιμεναρχείο θα γίνουν οι σχετικές έρευνες και θ' αποκαλυφθεί ότι το άτυχο σώμα ανήκει στην καπετάνισσα η οποία είχε χάσει την ζωή της μαζί με τα δυο της παιδιά. Έτσι η συγκίνηση θα είναι τεράστια από όλους τους παρευρισκόμενους που ακούν αυτήν την ιστορία.

Στη δημοτική μουσική προφανώς υπάρχει κάποιος αρχικός συνθέτης ή στιχουργός, το προϊόν όμως τίθεται στην κρίση και στη χρήση του κοινού, το οποίο μπορεί να το επεξεργαστεί, να το μεταπλάσει, συχνά να το εμπλουτίσει, ώστε τελικά να φέρει την κοινοτική σφραγίδα και αν αξίζει, να διατηρηθεί στη συλλογική μνήμη. Έτσι η δημοτική μουσική είναι ανώνυμη λαϊκή δημιουργία, αν και μερικές φορές σώζεται κάποιο όνομα π.χ. *Συρτό του Παπαγεωργίου...* στη Μακεδονία³⁰ ή όπως στην συγκεκριμένη περίπτωση που έχει επικρατήσει στην Τζια ο *Μπάλος του Αντωνάκη...* Κύριο μέλημα των αυτοσχεδιαστών είναι φυσικά τα λόγια, κάποτε μάλιστα λένε τους στίχους μιλητά, πάνω στα μοτίβα που παίζουν τα όργανα.

Το δίστιχο είναι σχήμα που ταιριάζει πολύ στον αυτοσχεδιασμό και οι νησιώτες διακρίνονται ως αυτοσχεδιαστές. Έχουν θέματα σύγχρονα γεγονότα: πολέμους, πυρκαγιές, ναυάγια, έρωτες κ.τ.λ.³¹ Το παραδοσιακό ρεπερτόριο της Τζιας στο μεγάλο του μέρος περιλαμβάνει πολλά δίστιχα, δηλαδή κάποιες μόνο στροφές από κάποια τραγούδια. Καθώς η παράδοση κι εδώ είναι κατά βάση προφορική, με το πέρασμα του χρόνου χάθηκαν πολλοί στίχοι των τραγουδιών, αλλά σώθηκαν κάποια δίστιχα όπως επίσης και οι Ήχοι τους. Ως αποτέλεσμα είναι να έχει χαθεί ο λεγόμενος *Βουργάρικος ή Βουρκάρικος χορός...*, τον οποίο τα παλαιότερα χρόνια και σύμφωνα με τους ντόπιους του νησιού χορεύανε οι ψαράδες. Ακόμη όμως και σήμερα ο συγκεκριμένος χορός παίζεται στον Ήχο Α'.

Αναφορικά με τον αυτοσχεδιασμό στην τσαμπούνα, τα κομμάτια που συρράπτει ένας τσαμπουνιέρης κατά την διάρκεια μιας ευρύτερης εκτέλεσης (όσα δηλαδή αποτελούν μια ενότητα με αρχή και τέλος χωρίς διακοπή) επιλέγονται κάθε φορά αυτοσχεδίως. Έτσι κάθε μουσική εκτέλεση είναι μοναδική με την έννοια ότι ούτε επαναλαμβάνει αυτούσια κάποια προηγούμενη εκτέλεση, ούτε προορίζεται για να επαναληφθεί αυτούσια μελλοντικά. Από την άλλη, διατηρεί τα γνωρίσματα που επιτρέπουν στον ντόπιο ή τον εξοικειωμένο ακροατή ν' αναγνωρίσει τόσο το κάθε κομμάτι όσο και τον ιδιαίτερο <<ήχο>> της κάθε περιοχής ενίοτε ακόμη και το ποιος τσαμπουνιέρης παίζει.³² Δεδομένου ότι η τσαμπούνα παίζεται κυρίως σε συνθήκες συμμετοχικού γλεντιού, ο αυτοσχεδιασμός επιλογής συχνά είναι ομαδικός. Η πρωτοβουλία για την μετάβαση από το ένα τραγούδι στο άλλο, ο αριθμός των <<κενών>> μέτρων μεταξύ φράσεων και άλλα σημεία στα οποία γίνεται επιλογή εκείνη τη στιγμή μπορεί να εξαρτώνται όχι μόνο από τον τσαμπουνιέρη, αλλά και από τον τραγουδιστή ή τους τραγουδιστές. Σε κάθε ζωντανή μουσική επιτέλεση η τσαμπούνα συνήθως περνάει από πολλούς διαδοχικούς σκοπούς, τραγούδια, χορούς κ.λπ., που τους εναλλάσσει χωρίς να παρεμβάλλει παύσεις. Αντίθετα οι Ήχοι που χρησιμοποιεί κατά την μουσική επιτέλεση δεν περιλαμβάνουν τέτοιες εναλλαγές. Ως ποιμενικό όργανο που είναι, συνήθως κυριαρχεί ο Α' Ήχος και ακολουθεί ο Ήχος Πλ. του Δ' και ο Δ' Λέγετος. Η περίπτωση να παιχτεί ένα τραγούδι μόνο του, χωρίς να ενώνεται με άλλο πριν ή μετά, είναι μάλλον σπάνια. Σε γενικές γραμμές

³⁰Θωμάς Κ. Αποστολόπουλος, Ψαλτική και Δημοτική μουσική, σημειώσεις, σελ. 6.

³¹Samuel Baud-Bovy Δοκίμιο για το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι, Σημείωμα του Φοίβου Ανωγειανάκη, σελ.33.

³²Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Γεώργιος- Περικλής Σχινάς. Η τσαμπούνα του Αιγαίου. Διδακτορική Διατριβή. Α' τόμος, Αθήνα, 2015, σελ. 186.

ένα κομμάτι δεν παίζεται ποτέ ίδιο (χωρίς αυτό βέβαια να σημαίνει πως όλα είναι αυτοσχεδιασμός).

6γ. Όργανα και Ήχοι

Στην τοπική παράδοση της Τζιας τα όργανα που παίζουν εδώ και πολλά χρόνια είναι η τσαμπούνα –ποιμενικό όργανο- με συνοδεία τουμπιού και το βιολί με συνοδεία λαούτου. Στην τσαμπούνα, όσον αφορά στις κλίμακες, τα μουσικά διαστήματα που διέπουν τους δακτυλισμούς είναι συγκερασμένα, υπεισέρχεται δηλαδή η έννοια του “μορίου”. Αυτό σημαίνει ότι η τσαμπούνα κουρδίζεται όχι μόνο με τη ρύθμιση του καμουσιού, αλλά και με την διεύρυνση ή σύγκλειση των οπών. Η τσαμπούνα έχει έκταση μίας οκτάβας και παίρνει τον τόνο της από την νότα που προκύπτει, εάν κλείσουμε τις πρώτες τρεις μπροστινές και την οπίσθια οπή. Από το μουσικό ρεπερτόριο της Τζιας συμπεραίνουμε ότι το όργανο της τσαμπούνας επιλέγει το διατονικό γένος και όσον αφορά στους Ήχους της βυζαντινής μουσικής περιορίζεται στον Α΄ Ήχο και υπάρχει μόνο μία εξαίρεση όπου σ’ ένα τραγούδι παίζει σε Ήχο Πλ. Δ΄. Στη μουσική του βιολιού υπάρχει διαφοροποίηση. Χάρη στην έκταση του οργάνου και στην ιδιότητα του να είναι άταστο, το φαινόμενο των μελωδικών έλξεων είναι εμφανές σχεδόν σ’ όλο το ρεπερτόριο. Κι εδώ κυριαρχεί το διατονικό γένος. Το βιολί εδράζεται σε πολλούς Ήχους, κύριους και μικτούς.

6γ1 Μουσική του βιολιού

Το βιολί συγκεντρώνει κάποια κατασκευαστικά, τεχνικά και χρηστικά χαρακτηριστικά, διατηρώντας ταυτόχρονα και τη λειτουργική του αυτοτέλεια, ώστε πρακτικά και αισθητικά να εντάσσεται στη ζωντανή παράδοση του παραδοσιακού τραγουδιού. Αυτά τα χαρακτηριστικά είναι η δυνατότητα απεικόνισης των διαστημάτων και των συστημάτων (τετράχορδο, τροχός, οκτάχορδο, μείζον αμετάβολο κλπ.), η δυνατότητα απόδοσης φθόγγων σε κίνηση και εκτέλεσης καλλωπισμών στο πρότυπο της ανθρώπινης φωνής, η ευχέρεια χρήσης Ισοκρατημάτων και ρυθμικής αυτοσυνοδείας, η χρήση πολλών βάσεων, η ευχέρεια στη χρήση φθορών και μεθαρμογών χρήσης μιας ικανής μελωδικής έκτασης, η δυνατότητα γρήγορου παιξίματος και παραγωγή ενός εύλογου και λειτουργικού ποσού ηχητικής έντασης. Είναι σημαντικός επίσης ο συνδυασμός του βιολιού σε πρώτο ή δεύτερο ρόλο στα σχήματα και η ανταπόκρισή του στις τοπικές παραδόσεις. Έχει μικρή ταστιέρα, οπότε τα διαστήματα αλλάζουν με την παραμικρή κίνηση. Δεν αυτοσυνοδεύεται εύκολα με Ισοκράτη, εκτός από μία-δυο νότες³³.

Στο μουσικό ρεπερτόριο της Τζιας, το βασικό μουσικό όργανο για πολλά χρόνια είναι η τσαμπούνα. Τα τελευταία όμως χρόνια, για να μπορέσει να εδραιωθεί το βιολί που είναι το κατ’ εξοχήν μουσικό όργανο των νησιών των Κυκλάδων, περιέλαβε στο ρεπερτόριό του πολλά

³³ Θωμάς Κ. Αποστολόπουλος, Εποπτικά μουσικά όργανα για την διδασκαλία ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, Εισήγηση στο Διεθνές Συνέδριο για τα παραδοσιακά μουσικά όργανα Καστοριά, Ιούνιος 2001

τραγούδια από το ρεπερτόριο της τσαμπούνας. Γι' αυτό μάλιστα παρατηρούμε πολλά κομμάτια τα οποία παίζονται στο βιολί να ακούγονται σα να παίζει η τσαμπούνα. Φυσικά σιγά σιγά και λόγω ότι οι τεχνικές, οι δυνατότητες, αλλά και γενικότερα η φύση του βιολιού ως κατασκευή είναι εντελώς διαφορετική από την τσαμπούνα, κάποια παραδοσιακά τραγούδια θα τ' ακούσουμε να παίζονται και στην τσαμπούνα και στο βιολί, ίσως βέβαια μ' ένα διαφορετικό τρόπο παιξίματος. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι τα κάλαντα του Αγίου Βασιλείου σε Ήχο Α', όπου διαφορετικό παίξιμο κάνει η τσαμπούνα και διαφορετικό παίξιμο κάνει το βιολί κι αν πρόκειται για τα ίδια κάλαντα της ίδιας περιοχής. Όταν θα παίζει τσαμπούνα με βιολί ταυτόχρονα, σε κάποιο πανηγύρι ή σε κάποια χοροεσπερίδα ή σε κάποιο τοπικό γλέντι -πράγμα που είναι σπάνιο για το νησί- το βιολί θα παίζει με συνοδεία λαούτου και η τσαμπούνα θα παίζει με συνοδεία τουμπιού. Το βιολί είναι αυτό που θα <<μιμηθεί>> το παίξιμο της τσαμπούνας κι αυτό διότι δε μπορεί η τσαμπούνα να κουρντίσει πάνω στο βιολί³⁴.

Στον τοπικό σκοπό ο *Αγωγιάτικος*... σε Ήχο Α' υπάρχει ένα ενδιαφέρον όσον αφορά στην μελωδία. Στο δίσκο <<ΤΑ ΤΖΙΩΤΙΚΑ>>, η ηχογράφηση του συγκεκριμένου σκοπού είναι με βιολί. Ο παπά Λευτέρης όμως υποστηρίζει ότι θυμάται να παίζουν τον Αγωγιάτικο παλιά και στην τσαμπούνα³⁵ με μουσική διαφορετική από του βιολιού, παρόμοια όμως σε κάποια σημεία με τον Βουργάτικο σκοπό, ο οποίος είναι οργανικός σκοπός σε Ήχο Α'. Επίσης αναφέρει ότι στο νησί υπάρχουν πολλά διακριτά μουσικά ιδιώματα που ξεχωρίζουν από τους σκοπούς, τα γυρίσματα, τις τεχνικές, το τέμπο και το ύφος που συνηθίζεται σε κάθε περιοχή.³⁶ Όσον αφορά τους Ήχους παρατηρούμε ότι σε κάποια τραγούδια όπως π.χ. το *Μπαρμπούνι μου*... το οποίο το ακούμε σε Ήχο Δ' λέγεται, ο Αντώνης Ζουλός σε άλλη εκτέλεση το τραγουδάει με την φθορά του Ήχου του ΠΛ. του Β', δηλαδή ως μακάμ Χιουζάμ. Επομένως και οι Ήχοι σε ορισμένα τραγούδια εναλλάσσονται από περιοχή σε περιοχή ανάλογα με την αυτοσχεδιαστική ικανότητα του κάθε οργανοπαίκτη. Όσον αφορά στο όργανο του βιολιού λόγω της κατασκευής του μπορεί να παίζει τα πάντα σε όλους τους Ήχους. Έτσι αναμένεται

³⁴Ο Γιάννης Σέρβος έχει παρέμβει πάνω στο όργανο της τσαμπούνας. Έτσι σήμερα μπορεί και κουρντίζει το όργανο και μ' αυτόν τον τρόπο μπορεί να παίζει πολύ εύκολα μαζί με ένα βιολί, χωρίς να υπάρχει πρόβλημα κουρντίσματος. Στην ουσία έχει παρέμβει πάνω στο όργανο της τσαμπούνας με μικρές, αλλά ανώδυνες <<μικρό επεμβάσεις>>. Χωρίς ν' αλλοιώνει το παραδοσιακό ύφος της ντόπιας μουσικής, κατορθώνει να συνυπάρχει μαζί με το βιολί, αν κι αυτό βέβαια δεν είναι ο κανόνας.

³⁵Ο Αγωγιάτικος της τσαμπούνας αναφέρεται και στο ηθογράφημα της Μαρίας Μουζάκη-Χιονάτου, Ο ξωτάρης της Τζιας στα χρόνια του Μεσοπολέμου, Κέα, 2009, σελ. 26.

³⁶Από προφορική συζήτηση – συνέντευξη με τον παπά Λευτέρη Δεμέναγα στο <<Καστρί>> της Παναγίας της Καστριανής που είναι η έδρα του. Ο ίδιος είναι Τζιώτης τσαμπουνιέρης και αναγνωρίζεται ως άτυπη κεφαλή και συντονιστής των τσαμπουνιέρηδων του νησιού του. Συγκεκριμένα εκείνη την ημέρα φιλοξενούσε κάποιους φοιτητές από ένα πανεπιστήμιο της Αμερικής και τους έδειχνε την τέχνη της κατασκευής κεριού (τυγχάνει να έχει δικό του εργαστήριο σε χώρο της μονής της Καστριανής). Εκεί λοιπόν και με αφορμή ότι ο κάθε κατασκευαστής κεριών έχει τα δικά του μηχανήματα, τα δικά του εργαλεία, χρησιμοποιεί τις δικές του τεχνικές και μεθόδους, μου εξήγησε ότι το προσωπικό στοιχείο είναι αυτό που κάνει τον κάθε κατασκευαστή ξεχωριστό. Αφενός όλοι κατασκευάζουν τα ίδια κεριά (ίδιο μέγεθος, ίδιο πάχος, ίδιο χρώμα), αλλά πάντα ο τρόπος, η αισθητική, η δεξιότητα είναι αυτά που κάνουν τις μικρές μεν αλλά σημαντικές διαφορές. Έτσι λοιπόν και στη μουσική, η κάθε περιοχή, ο κάθε οργανοπαίκτης, χρησιμοποιεί αυτά τα μικρά ιδιαίτερα μικροχαρακτηριστικά που κάνουν την <<διαφορά>>.

στην τοπική μουσική της Τζιας να δούμε τους πολλούς ήχους να τους παίζει το βιολί και όχι η τσαμπούνα. Παρατηρώντας συνολικά τους ήχους των επιμέρους τραγουδιών, μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι όσον αφορά τον αυτοσχεδιασμό ο ήχος ΠΛ. Β' και ο ήχος ΠΛ. Δ' είναι οι δύο ήχοι όπου εδράζεται περισσότερο το βιολί.

6γ2. Τσαμπούνα - Μουσικοί τρόποι³⁷ της τσαμπούνας

Από μελωδική άποψη οι τρεις τύποι τσαμπούνας (5:5, 5:3, 5:1), έχουν τις ίδιες δυνατότητες, οι οποίες ορίζονται από τον πλήρη αυλό (με τις πέντε τρύπες), ανεξάρτητα από την τρήση του δεύτερου αυλού. Συνεπώς ακόμη κι ένας αυλός, μία μαντούρα, μελωδικά δε διαφέρει από μία τσαμπούνα οποιουδήποτε τύπου.

Και στην Τζια η τσαμπούνα είναι τύπου 5:5 με αρθρωτό σκελετό και μπροστινό ασκό που εδώ όμως αντίθετα από τα περισσότερα άλλα νησιά, κρατιέται στην αριστερή μεριά. Οι δυο αυλοί κατά την διάρκεια του παιξίματος κουρντίζονται σε πλήρη ταυτοφωνία καθώς ευνοείται το Ισοκράτημα. Το Ισοκράτημα είναι πάντα ένα ισχυρό στοιχείο για να ακολουθήσει στη συνέχεια τροπικότητα. Οι δυο αυλοί που εμπεριέχει η τσαμπούνα δεν χρησιμεύουν για να αποδίδουν συγχορδίες ευρωπαϊκού τύπου, αλλά αντιθέτως ο ρόλος τους χρησιμεύει για την παραγωγή του Ισοκράτη. Οι Τζιώτες γενικά προτιμούν η τσαμπούνα να είναι <<ψηλά ταιριασμένη>> (εννοείται σε τονικότητα). Όλες οι τσαμπούνες είναι αυτοσχέδιες. Ο κάθε κατασκευαστής θα εφαρμόσει τις τρύπες ανάλογα με τα δάχτυλά του, γι' αυτό και η τσαμπούνα δεν είναι τονικά κουρντισμένη. Επιπλέον όμως σύμφωνα με τον παπά Λευτέρη, *όσο γερνά ο άνθρωπος κατεβάζει τα τουλουπάνια* (δηλαδή μειώνει το μήκος του παλλόμενου μέρους του γλωσσιδίου) για να φουσά πιο ξεκούραστα, με αποτέλεσμα όμως ν' ανεβαίνει και ο τόνος του οργάνου. Η τσαμπούνα συνοδεύεται από τουμπάκι που λέγεται ντουμπί (το οποίο παίζει τον ρόλο του Ισοκράτη³⁸) και ο οργανοπαίχτης ντουμπιέρης.

Στην αντίληψη του Τζιώτη το τι παίζει κάποιος δε διακρίνεται από το πως το παίζει: η σύνδεση της μουσικής με λειτουργικές ανάγκες και με την μικροτοπική ταυτότητα (όχι απλώς την Τζιώτικη εν γένει, αλλά την κατωμερίτικη ή παραμερίτικη αντίστοιχα), παραμένει τουλάχιστον στις μεγαλύτερες γενιές τόσο έντονη, ώστε η μουσική δε διακρίνεται στα επιμέρους στοιχεία της, αλλά αντίθετα συνιστά η ίδια α ξεχώριστο στοιχείο των μουσικοχορευτικών δραστηριοτήτων. Στην τεχνική το αναγνωρίσιμο στοιχείο του Τζιώτικου παιξίματος είναι ότι η ροή του αέρα δε διατηρείται σταθερή, αλλά αυξομειώνεται συνέχεια. Η κάθε νότα μέσα σε μια επιτέλεση έχει τον δικό της αέρα. Σε κάποιους οργανοπαίχτες αυτό φτάνει μέχρι το σημείο ο ήχος να μην είναι αδιάκοπος αλλά να έχει συχνές μικρές παύσεις,

³⁷Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Γεώργιος- Περικλής Σχινάς, Η τσαμπούνα του Αιγαίου. Διδακτορική Διατριβή. Α' τόμος, Αθήνα 2015 σελ. 139.

³⁸Από προφορική συνέντευξη με τον παπά Λευτέρη Δεμέναγα: Για πολλά χρόνια η τσαμπούνα παίζεται χωρίς συνοδεία κρουστού οργάνου. Όταν η τσαμπούνα και το βιολί θα παίξουν κάποιον χορό και θα πρέπει κάποιος να χορέψουν, το τουμπί θα μπει ως όργανο συνοδείας αλλά κυρίως θα παίζει τον ρόλο του Ισοκράτη.

όπως περίπου οι ανάσες των άλλων πνευστών. Ως προς τους δακτυλισμούς, οι δυο αυλοί παίζονται πάντοτε σαν ένας (αυστηρά μονοφωνικά). Το συνολικό άκουσμα διαφέρει τόσο από των άλλων νησιών ώστε αναγνωρίζεται αμέσως ως Τζιζικό. Η ρευστότητα του τόνου και της έντασης δημιουργεί μια ιδιαίτερη ρυθμική αίσθηση, η οποία συνδυάζεται ιδανικά με τον επίσης ιδιαίτερο τρόπο που παίζεται στη Τζια το τουμπάκι. Κάποιος που δεν έχει συνηθίσει αυτό το άκουσμα θα το βρει κουραστικό και ίσως δυσάρεστο, ιδίως αν δεν υπάρχει και τραγούδι.

Το όργανο της τσαμπούνας έχει έξι νότες, οργανωμένες κατά τα διαστήματα ενός διατονικού εξαχόρδου: ΔΙ, ΚΕ, ΖΩ, ΝΗ, ΠΑ, ΒΟΥ. Για μεγαλύτερη ακρίβεια πρέπει ν' αναφέρουμε ότι το ΖΩ είναι χαμηλότερο από το ονομαστικό του ύψος. Συνεπώς το διάστημα ΚΕ- ΖΩ είναι λίγο μικρότερο από τόνο και το ΖΩ-ΝΗ λίγο μεγαλύτερο από ημιτόνιο, το δε διάστημα ΔΙ-ΖΩ το έχουμε ορίσει ως ουδέτερη Τρίτη. Με βάση λοιπόν την κλίμακα που διαθέτει η τσαμπούνα μπορούν να σχηματιστούν διαφορετικοί μουσικοί τρόποι, αν μια διαφορετική νότα εκληφθεί κάθε φορά ως τονική. Έτσι προκύπτουν οι διατονικοί τρόποι του ΝΗ, του ΠΑ, του ΒΟΥ και του ΓΑ, με τονικές αντίστοιχα ΔΙ, ΚΕ, ΖΩ, ΝΗ ³⁹. Από αυτούς οι πιο συνηθισμένοι είναι οι τρόποι του ΠΑ και του ΒΟΥ.

Η τσαμπούνα δεν αποδίδει αλλοιώσεις⁴⁰. Οι έλξεις, οι χρώες των διατονικών τρόπων και οι χρωματικοί τρόποι αποκλείονται, όπως και τα κομμάτια με έκταση μεγαλύτερη του εξαχόρδου. Μια χαρακτηριστική εξαίρεση είναι οι περιπτώσεις όπου ένα διαβατικό ΖΩ χαμηλώνει καθ' έλξιν από το ΚΕ τείνοντας προς το ΖΩ ύφεση. Καθώς το ΖΩ της τσαμπούνας είναι ούτως ή άλλως χαμηλότερο από το καθαρό φυσικό ΖΩ, χρησιμοποιείται και εκεί όπου κανονικά η μελωδία απαιτεί ΖΩ με μεγαλύτερη ή και πλήρη ύφεση και συνήθως ακούγεται σωστά. Ο ακροατής αντιλαμβάνεται αυτό που προσδοκά ν' ακούσει σύμφωνα με τα δεδομένα αυτής της μουσικής, δηλαδή ΖΩ ύφεση και όχι αυτό που όντως παίζεται. Το ίδιο ισχύει και για την πρώτη χρώα του διατονικού τρόπου του ΠΑ (με μόνιμη τώρα ύφεση στη δεύτερη βαθμίδα, δηλαδή με τονική το ΚΕ της τσαμπούνας, με Ζω ύφεση αντί Ζω), σε μικρότερο βαθμό όμως, καθώς εδώ η <<λάθος>> νότα δε χρησιμοποιείται μόνο διαβατικά αλλά και σε τονισμένα σημεία του μέτρου, οπότε το πραγματικό της ύψος ακούγεται ευκρινέστερα.

Η δεύτερη χρώα του τρόπου του ΠΑ (Σαμπάχ με ύφεση στην τέταρτη βαθμίδα, δηλαδή στην τονική ΚΕ, με Πα ύφεση αντί ΠΑ) είναι αδύνατον να εκτελεστεί. Ωστόσο στο ρεπερτόριο

³⁹Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Γεώργιος- Περικλής Σχινάς, Η τσαμπούνα του Αιγαίου, Διδακτορική Διατριβή. Α' τόμος, Αθήνα 2015, σελ.140. Το γεγονός ότι οι καθιερωμένες ονομασίες για τις νότες της τσαμπούνας είναι διαφορετικές από τις ονομασίες των βάσεων των μουσικών τρόπων στις οποίες αντιστοιχούν, παρ' ότι και οι μεν και οι δε είναι συμβατικές, δημιουργεί κάποια αναπόφευκτη δυσκολία στην φραστική διατύπωση των μουσικών εννοιών. Αν μάλιστα χρειαστεί ν' αναφερθούν και τα πραγματικά τονικά ύψη, η περιγραφή γίνεται ακόμη πιο περίπλοκη, π.χ. τρόπος του Ρε από Λα όπου Λα=Σι. Ωστόσο την χρήση του συγκεκριμένου συστήματος περιγραφής των τρόπων πρωτοδιατύπωσε ο Σπυρίδων Περιστερής (Σπυριδάκης και Περιστερής 1968, σελ. ιε'-λε') και είναι κατάλληλο για την περιγραφή της μουσικής της τσαμπούνας.

⁴⁰Προφορική συνέντευξη από τον Πατήρ Ελευθέριο Δεμένεγα.

της τσαμπούνας κάποιων νησιών υπάρχουν μερικές μελωδίες, δάνεια από άλλες περιοχές κυρίως της Μικράς Ασίας και από το ρεπερτόριο άλλων οργάνων, οι οποίες στην κανονική τους εκδοχή ακολουθούν αυτή την χρώα. Η τσαμπούνα αναιρεί την ύφεση και συνεπώς αναιρεί ολόκληρη τη χρώα και μεταφέρει το κομμάτι στον απλό διατονικό τρόπο του ΠΑ. Η αλλαγή αυτή παραμένει και στη μελωδία που τραγουδούν οι φωνές και μερικές φορές το κομμάτι διατηρείται έτσι κι όταν παιχτεί από άλλα όργανα, ακόμη κι αν αυτά μπορούν κανονικά ν' αποδώσουν την χρώα. Στο σημείο αυτό χρειάζεται να τονιστεί ότι αυτό που απαιτείται για την εκτέλεση τόσο των άλλων Ήχων, όσο και των άλλων διαστημάτων εναπόκειται στη δεξιότητα του εκάστοτε οργανοπαίκτη. Τα πνευστά όργανα όπως είναι και η τσαμπούνα, είναι ικανά να αποδώσουν τα πάντα σε ότι αφορά τα μικροδιαστήματα, είτε με το κατάλληλο γλίστρημα των δακτύλων πάνω στις τρύπες, είτε με την ανάλογη πίεση των χειλιών πάνω στο γλωσσίδι, είτε ακόμη και με την ανάλογη πίεση του αέρα μέσα στο όργανο, απλά δεν καλύπτουν μεγάλες εκτάσεις κλίμακας.

6δ Τα Δάνεια και οι Ήχοι - Στεριανή και Θαλασσινή Ελλάδα

Η ελληνική δημοτική μουσική διαιρείται σε δύο μεγάλες ομάδες: της στεριάς και των νησιών. Όπως και οι γλωσσικές, έτσι και οι μουσικές διάλεκτοι δεν έχουν ξεκαθαρισμένα όρια, σε μια χώρα μάλιστα όπου, ήδη από την αρχαιότητα, έχουν τόσο πολύ ανακατωθεί διάφορα φυλετικά στοιχεία. Οι ξένες επιδρομές, η κατοχή ορισμένων περιοχών από διαδοχικούς κατακτητές, οι πόλεμοι, οι σεισμοί και η εγκατάσταση νέων κατοίκων στα μέρη που είχαν ερημωθεί από τα παραπάνω φαινόμενα, οι ανταλλαγές πληθυσμών δεν έπαψαν ν' αλλοιώνουν την ανθρώπινη σύσταση στις διάφορες επαρχίες. Το αξιοθαύμαστο όμως είναι ότι κράτησαν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά στις παραδόσεις, τη λαλιά, τη μουσική τους.

Πολλά από τα παραδοσιακά τραγούδια της Τζιας παίζονται και σε πολλές άλλες περιοχές της νησιώτικης Ελλάδος. Όταν όμως αυτές οι μελωδίες έφτασαν στο νησί, τότε ο κάθε παραδοσιακός οργανοπαίκτης προσάρμοσε το κάθε τραγούδι στο δικό του είδος παίξιματος. Είναι πολύ πιθανόν να έκανε κάποιες παραφράσεις στα λόγια κάποιων τραγουδιών, είτε γιατί δε τα θυμότανε, είτε γιατί δε τ' άκουσε καλά από το πρωτότυπο, είτε γιατί θέλησε ο ίδιος να κάνει κάποιες αλλαγές και να τοποθετήσει λέξεις της περιοχής του τόπου του.⁴¹

Φανερά είναι τα δάνεια από άλλες περιοχές. Αρκετά τραγούδια είναι του ευρύτερου ρεπερτορίου του Αιγαίου τα οποία ακούγονται και παίζονται στα τοπικά πανηγύρια και στην Τζια. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι: *Ένα καράβι ξεκινά...* σε μικτό Ήχο ΠΛ. Δ' και Δ' Λέγετο, *Που αγαπιόμαστε αλλά...* σε Ήχο μικτό ΠΛ. Δ' και Δ' Λέγετο, *Αρμενάκι...* σε Ήχο Α' *Όμορφη μου Κορθιανή...* (Ανδρος) σε Ήχο Α' , *Ευβοιώτισσα...* σε Ήχο Α' , *Πάρε Μαριώ τη ρόκα σου...* (Μυτιλήνης) σε Ήχο Α' , *Αμυγδαλοτσακίσματα...* (Σάμου) σε Ήχο Δ' Λέγετο, το τελευταίο ο

⁴¹Σύμφωνα με την μαρτυρία του παπά Λευτέρη Δεμέναγα: Χαρακτηριστικό παράδειγμα τα κάλαντα του Αγίου Βασιλείου, τα οποία ακούγονται ακριβώς με την ίδια μελωδία και στην Μυτιλήνη, απλά αλλάζουν κάποια λόγια.

Αντώνης Ζουλός το έχει παραλλάξει προσαρμόσει στη ντόπια παράδοση. Για το τραγούδι *Στη σκάλα π' ανεβαίνεις...* σε Ήχο Α', μπορούμε να κάνουμε ένα σχόλιο για τραγούδια με την ίδια ονομασία, αλλά διαφορετικής παράδοσης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα το τραγούδι *Η Θωμάη...* σε Ήχο Β' που έχει σχεδόν τους ίδιους στίχους με το τραγούδι *Στη σκάλα π' ανεβαίνεις...* και είναι τραγούδι στεριανής παράδοσης.

Η Σμύρνη ως ένα μεγάλο αστικό και πολυπολιτισμικό περιβάλλον, έπαιξε μεγάλο ρόλο στην διάδοση, μεταφορά και επικράτηση αρκετών τραγουδιών από το ρεπερτόριό της στο τοπικό ρεπερτόριο της Τζιας. Χαρακτηριστικά τραγούδια είναι: *Φθισικιά...* σε Ήχο φθορικό, *Νιαβέντ και μινόρε, Όταν σε βλέπω χαίρομαι...* σε Ήχο φθορικό-Νιγκρίζ αλλά και το *Μανάκι μου μανάκι μου...* το οποίο στην πρωτότυπη του μορφή το βρίσκουμε σε Ήχο Α', στη Τζια το βλέπουμε να παίζεται σε Ήχο ΠΛ. Β' *Χιτζασκάρ-Χιτζάζ*, δηλαδή και με διαφορετικό Ήχο και με άλλο ρυθμό. Μία ιδιαιτερότητα παρατηρούμε στο τραγούδι *Στην κεντημένη σου ποδιά...* σε Ήχο Α' αντί σε Ήχο Δ' Άγια που είναι το αυθεντικό στεριανό. Το περίεργο είναι πώς ένα τραγούδι της στεριανής παράδοσης έφτασε να τραγουδιέται στο νησί της Κέας, όπως και ο *Συληθριανός...* σε μικτό Ήχο ΠΛ. Δ' –Α' φθορικό-Νιαβέντ στο κάτω τετράχορδο που προέρχεται από την Σηλυβρία -πόλη στα παράλια της Προποντίδας, δυτικά της Κωνσταντινούπολης. Ίσως να έπαιξε ρόλο η μετανάστευση τον 18^ο κι 19^ο αιώνα από Ελλάδα προς Τουρκία. Συμπερασματικά μπορούμε να πούμε ότι οι Ήχοι στα τραγούδια του γενικότερου μουσικού <<δικτύου>> του Αιγαίου είναι σε διατονικούς Ήχους, ενώ αντίστοιχα στη Σμύρνη το χρωματικό στοιχείο και οι ιδιαιτερότητες κάποιων Ήχων είναι πιο εμφανείς.

Μία άλλη παρατήρηση είναι ότι κάποια τραγούδια έχουν δανειστεί τη μουσική από άλλα γνωστά τραγούδια. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το τραγούδι *Απ' τα νησιά επέρασα...* σε μικτό Ήχο Α' και ΠΛ. Β', το οποίο έχει δανειστεί την μουσική από το *Έλα να πάμε σ' ένα μέρος...* Το τραγούδι *Εσύ με βασανίζεις μα τι μπορώ να πω...* σε Ήχο ΠΛ. Β' *Χιτζασκάρ* το οποίο έχει δανειστεί την μουσική από το *Καλέ συ Παναγιά μου...* σε Ήχο ΠΛ. Β', και η *Χήρα...* σε Ήχο ΠΛ. Β' την μουσική από το *Γιατί δε μας το λες...*

Αυτό σημαίνει ότι σε μια μελωδία μπορούν να ταιριάξουν περισσότερα λόγια, όπως συμβαίνει μ' ένα δημοτικό τραγούδι. Όταν οι στίχοι προσαρμόζονται σε μία δεδομένη μελωδία, αυτό είναι χαρακτηριστικό της προφορικής παράδοσης. Αντίθετα χαρακτηριστικό της έντεχνης μουσικής αποτελεί η μελοποίηση των στίχων. Κι εδώ στην Κέα είναι χαρακτηριστικό το στοιχείο της προφορικής παράδοσης.

Επίσης στα τραγούδια της Κέας αλλά και γενικότερα στα τραγούδια του Αιγαίου παρατηρείται το φαινόμενο της ρίμας. Την ομοιοκαταληξία έφεραν οι Φράγκοι-Γάλλοι, Γενοβέζοι και προπαντός Ενετοί στα νησιά που κυρίευσαν στις Σταυροφορίες. Πρωτοεμφανίστηκε στα τέλη του 14ου αιώνα στην έντεχνη ποίηση (Μανούσακας- VanGemert) και σιγά-σιγά επιβλήθηκε σε όλα τα νησιώτικα τραγούδια. Όμως είναι χαρακτηριστικό ότι το <<ξένο>> αυτό δάνειο δηλαδή το στοιχείο της <<ρίμας>>, ταίριασε με τον κατεξοχήν ελληνικό

στίχο, τον ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο⁴². Αυτό που παρατηρείται σε πολλά τραγούδια του τοπικού ρεπερτορίου του νησιού είναι ότι τα λόγια επηρεάζουν τον Ήχο στον οποίο είναι γραμμένη η μουσική τους. Στίχοι θλιβεροί αντιστοιχούν σε θλιβερούς Ήχους π.χ. *Εσύ με βασανίζεις μα τι μπορώ να πω...* σε Ήχο ΠΛ.Β' Χιτζασκιάρ και το αντίστοιχο, στίχοι χαρούμενοι αντιστοιχούν σε Ήχους γαλήνιους, ήσυχους π.χ. *Με κέφι και με όρεξη...* σε Ήχο ΠΛ.Δ'. Επίσης ορισμένα δυτικά μουσικά όργανα όπως είναι και το λαϊκό βιολί, αποτελούν άλλο ένα παράδειγμα της αφομοιωτικής και αναπλαστικής δύναμης της ελληνικής παράδοσης απέναντι στις <<ξένες>> επιδράσεις⁴³.

Σε κάποια τραγούδια αξίζει να προβούμε σε μερικές παρατηρήσεις. Χαρακτηριστικό τραγούδι είναι το *Τζιζώτικο Ραβαϊσι...* σε μικτό Ήχο Δ' Λέγετο-Α', προερχόμενο από την ομώνυμη μουσική κωμωδία του Δεπάστα που έκανε πάταγο στις αρχές του εικοστού αιώνα στην Αθήνα⁴⁴, που η μελωδία του στηρίζεται σε παραλλαγή του *Κάτω στο γιαλό...* Το τραγούδι *Βαγγελίτσα μου...* σε Ήχο Α' που με βάση την αρχή κάποιων συνηθισμένων στίχων θα ονομάζαμε *Στου Στρατή το παραγάδι...*, *Μαρούσα...* σε Ήχο Α' (Σαν πας Μαρούσα για νερό, τοπική παραλλαγή του πανελλήνια διαδεδομένου τραγουδιού για το σπάσιμο της στάμνας).

Δύο ιδιαίτερα φαινόμενα παρατηρούμε στο *Μικρό Παρίσι...* σε μικτό Ήχο Δ' Λέγετο-Α' όπου έχει δανειστεί την μουσική από το *Κάτω στο γιαλό...* Στο συγκεκριμένο τραγούδι το οποίο είναι σε μικτό Ήχο Δ' Λέγετο-Α', το ενδιαφέρον είναι α) το συνεχόμενο ΓΑ δίεση που ακούγεται στην εισαγωγή του τραγουδιού (συγκεκριμένα στην εκτέλεση ως τζιζώτικο ραβαϊσι), β) η ενδιάμεση κατάληξη που κάνει στον ΠΑ. Επίσης στο τραγούδι *Μαύρα μάτια και μεγάλα...* ενώ παίζεται σε Ήχο ΠΛ. Δ' η μελωδία σε πολλά σημεία δεσπόζει στον φθόγγο ΚΕ. Τέλος στον Α' Ήχο στο τραγούδι *Αγωγιάτικος...* εντοπίζουμε στο couple του τραγουδιού ένα επαναλαμβανόμενο ΓΑ δίεση.

6 ε. Τα νεώτερα <<κακής ποιότητας>> τραγούδια και οι Ήχοι

Μία άλλη διαπίστωση είναι ότι δυστυχώς κάποια από τα τραγούδια του ρεπερτορίου που εξεργάστηκα είναι νεότερα και όχι τόσο καλής ποιότητας. Μερικά απ' αυτά είναι: *Τα ματάκια σου τα μαύρα...* σε μικτό Ήχο ΠΛ. Δ' και ΠΛ. Β' το οποίο είναι καταπληκτικό τραγούδι και το έχει ερμηνεύσει η Ρόζα Εσκενάζυ. Η άγνοια όμως πολλές φορές δεν έχει καλά αποτελέσματα. Το <<επώνυμο>> συγκεκριμένο συρτό <<πάτησε>> σε γνωστή μελωδία και

⁴² Λάμπρος Λιάβας, Η μουσική της Γλώσσας και η γλώσσα της Μουσικής, σημειώσεις, σελ. 7.

⁴³ Μαζαράκη Δέσποινα, Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα, Γαλλικό ινστιτούτο, Αθήνα, 1959, σελ. 33.

⁴⁴ Από το κείμενο του Μανώλη Καρπάθιου στο οπισθόφυλλο του δίσκου «Τα Τζιζώτικα» του Αντωνάκη Ζουλού. Ο συνθέτης που μελοποίησε το κείμενο του Τίμου Δεπάστα και άρα στον οποίον οφείλεται και η προσαρμογή του *Κάτω στο γιαλό...* σε *Τζιζώτικο Ραβαϊσι...*, είναι ο Ανδρέας Μαστρακίνης, αν και λέγεται ότι μερικά τραγούδια τα είχε γράψει ένας Λαλαούνης άγνωστός μας από αλλού Σιδέρης Γιάννης, Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, Αθήνα, Καστανιώτης, 1999, σελ.95.

μετέπειτα κακοποιήθηκε από πολλούς σαν Ντο τα Πρες⁴⁵. Με την διαφορά ότι το Ντο τα Πρες το έλεγαν σαν καλαματιανό στην ευρύτερη περιοχή της Αττικοβοιωτίας και όχι μόνο με τους στίχους που επικράτησε, αλλά και με άλλα αυτοσχέδια δίστιχα. Τέτοια τραγούδια είναι και τα *Καίνε τον έρωτά μας...* σε μικτό Ήχο Α' και Γ' Μέσο, *Στην καρδούλα μου μπήκανε καημοί...* σε Ήχο Γ', *Μάδησα μια μαργαρίτα...* σε Ήχο Α', *Εκατό καρδιές...* σε Ήχο Α', *Να ήτανε εκείνη η βραδιά...* σε Ήχο Α', *Μελαχρινάκι...* σε Ήχο ΠΛ. Δ'.

Κάποια τραγούδια είναι του λαϊκού και του ρεμπέτικου ρεπερτορίου όπως η *Χήρα...* σε Ήχο ΠΛ. Β', ο *Μεμέτης...* σε Ήχο Α' φθορικό-Νάο-Σαμπάχ, *Κάφτονε Σταύρο κάφτονε...* σε Ήχο Γ' (Τσαργκιάχ), *Σαν το σβησμένο κάρβουνο...* σε Ήχο ΠΛ. Δ' με χαρακτηριστικές έλξεις.

7. Συνοπτικά συμπεράσματα - Επίλογος

Η μουσική είναι μια διαδικασία. Βρίσκεται υπό συνεχή αναδιαπραγμάτευση και υπό συνεχή νοσηματοδότηση. Η τσαμπούνα έρχεται να ενσωματώσει ότι περιβάλλεται γύρω απ' το Αιγαίο. Αυτό μπορεί να είναι αρχέγονες μοτιβικές δακτυλιές, τροπικής υφής μελωδίες, τραγούδι με τροπική συμπεριφορά, μία ματζόρε μελωδία πολύ δυτικότερο. Όλες αυτές τις μελωδίες τις βρίσκουμε και τις ακούμε σε Ήχο Α', ΠΛ.Δ' και πολλές φορές σε Ήχο Δ' Λέγετο. Το πως όλο αυτό το ρεπερτόριο η τσαμπούνα κατορθώνει να το κάνει κτήμα της είναι ένα φαινόμενο από μόνο του. Για παράδειγμα η μελωδία της πόλκας είναι μια δυτικότερη μελωδία η οποία πέρασε στο τσαμπουνιστό ρεπερτόριο. Όλες οι Κυκλάδες είχαν σχέση με την Μικρά Ασία και την Κωνσταντινούπολη. Επομένως στα <<δίκτυα>> του Αιγαίου εκτός από υλικά αγαθά, μετακινούνταν και τραγούδια. Σίγουρα οι Κυκλάδες είναι μια προέκταση της Σμύρνης μέχρι και την περίοδο της ανταλλαγής πληθυσμών. Έτσι σε κάθε νησί εγκλωβίστηκαν κάποια μουσικά στοιχεία. Μπορεί να ήταν διαφορετικά από νησί σε νησί, αλλά μ' έναν κοινό παρανομαστή που έχουν ότι χαρακτηρίζει το Μικρασιατικό ρεπερτόριο. Αυτό το ρεπερτόριο έχει δύο όψεις. Από την μια είναι τροπικό (αυτό διαπιστώθηκε σ' όλη τη διάρκεια της εργασίας) κι από την άλλη είναι δυτικότερο π.χ. μπάλοι. Όσον αφορά στο θέμα των Ήχων, αυτοί είναι περιορισμένοι μεν στο όργανο της τσαμπούνας (είναι χαρακτηριστική η επικράτηση του Α' Ήχου), αλλά στο βιολί υπάρχει πλούσια εναλλαγή σε πολλούς Ήχους.

Γενικά στα τραγούδια επικρατούν οι διατονικοί Ήχοι και ακολουθούν οι χρωματικοί και οι μικτοί Ήχοι, ενώ Ήχοι όπως ο Βαρύς εκ του ΓΑ, ο Βαρύς εκ του ΖΩ ύφεση, ο Βαρύς (δεύτερος), ο κύριος Δ' Ήχος (Νεβά), δεν εμφανίζονται καθόλου στο τοπικό ρεπερτόριο της νήσου Κέας.

Η σχέση των δύο χώρων Ψαλτικής και ελληνικής δημοτικής μουσικής είναι εμφανής βάσει του χαρακτηριστικού της Τροπικότητας, η οποία αποτελεί και το σπουδαιότερο σημείο στο οποίο αποδεικνύονται οι στενότερες συγγένειες μεταξύ των. Οι μελωδίες των δημοτικών

⁴⁵ Ντο τα πρες κοτσίδε τε: Συρτός από τα Μεσόγεια Αττικής. Το πιο αγαπημένο ερωτικό τραγούδι των Αρβανιτών. Αναφέρεται στη συνήθεια να οργανώνουν απαγωγή της νύφης, όταν η οικογένεια δεν ήθελε τον γαμπρό. Επίσης είναι το πιο χαρακτηριστικό δείγμα ερωτικού τραγουδιού, το οποίο δείχνει ένα συνδυασμό αγάπης, έρωτα και θυμού μαζί.

τραγουδιών, όπως και της βυζαντινής μουσικής, <<δεν έχουν βάση μόνο το οκτάχορδο σύστημα κλιμάκων, στο οποίο βασίζεται η ευρωπαϊκή λεγόμενη μουσική, αλλά και το πεντάχορδο ή το τετράχορδο, είτε χρωματικού είτε διατονικού γένους⁴⁶>>. Κεντρικό χαρακτηριστικό της αισθητικής που διακρίνει τη δημοτική ποίηση της νήσου Κέας είναι η λιτότητα ως προς την έκταση, τον αριθμό των θεμάτων και την έκφραση. Οι στίχοι των τραγουδιών οικοδομούνται με βάση τα ρήματα και τα ουσιαστικά, ενώ αποφεύγονται κάθε λογής περιττά στολίδια, όπως τα επίθετα, οι αντωνυμίες, και κάθε είδους προσδιορισμοί, χωρίς φυσικά να αποκλείονται κι αυτά, όταν κρίνεται απαραίτητη η παρουσία τους, ειδικά για την διαμόρφωση του δεκαπεντασύλλαβου, σε συνδυασμό με τον πλούτο των σύνθετων λέξεων. Επίσης η έκταση και ο αριθμός των θεμάτων είναι περιορισμένος.

Το ελληνικό παραδοσιακό δημοτικό τραγούδι δεν έπαψε ποτέ να υφίσταται όπως και δεν έπαψαν οι Έλληνες να γιορτάζουν, να γλεντούν, να παντρεύονται ή να μοιρολογούν τα προσφιλή τους πρόσωπα. Το δημοτικό τραγούδι συνεχίζει αδιάλειπτα να αποτελεί τον εκπολιτιστικό καρπό μιας κοινωνίας που χαρακτηριζόταν από την πατριαρχική της οργάνωση και την κλειστή αγροτική οικονομία της. Η δημοτική μουσική είναι κατά βάση τροπική, χρησιμοποιεί παρόμοιους ήχους με αυτούς της βυζαντινής μουσικής. Στην τοπική κοινωνία της νήσου Κέας δεσπόζει το όργανο της τσαμπούνας και του βιολιού. Από την μία πλευρά η τσαμπούνα με το διατονικό της μουσικό χρώμα και από την άλλη το βιολί με τα δεξιοτεχνικά μουσικά περάσματα σε ποικίλους ήχους (διατονικούς- χρωματικούς- μικτούς), καταδεικνύουν αυτό τον δεσμό, την σχέση μεταξύ βυζαντινής οκταηχίας και δημοτικού τραγουδιού. Οι ήχοι τροπαρίων και τραγουδιών είναι κοινοί μεταξύ τους. Τη σχέση βυζαντινής και παραδοσιακής μουσικής και το γεγονός ότι αιώνες τώρα συμπορεύονται και αλληλοσυμπληρώνονται τη διακρίνουμε και σε ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα: στο πανηγύρι του χωριού. Μετά την τέλεση της Θείας Λειτουργίας ακολουθεί το γλέντι, στο οποίο πρώτος σύρει το χορό ή τραγουδά το πρώτο τραγούδι ο ιερέας. Ενώ συχνά στα περισσότερα χωριά, οι καλύτεροι τραγουδιστές είναι ταυτόχρονα και οι ψάλτες της εκκλησίας.

Η ελληνική μουσική μας μοιάζει με ένα δέντρο που έχει δυο μεγάλα κλαδιά: το ένα η παραδοσιακή μας δημοτική μουσική και το άλλο η βυζαντινή μας μουσική. Η μία εκφράζει την κοινωνία, τις σχέσεις των ανθρώπων, την καθημερινή ζωή και η άλλη τη σχέση, την πίστη και την αγάπη του ανθρώπου προς το Θεό.

⁴⁶ Ερατοσθένης, Δημοτικό Τραγούδι, Μια διαφορετική προσέγγιση, εκδ. Πατάκης, Αθήνα, 1999, σελ. 69.

8. Πηγές

Προσωπικό μουσικό αρχείο Σέρβου Ιωάννη.

Προφορική συνέντευξη από τον π. Δεμέναγα Ελευθέριο.

Προφορική συνέντευξη από τον Ζουλό Αντώνιο.

Προφορική συνέντευξη από τον Σαρρή Χάρη.

Προφορική συνέντευξη από τον Σέρβο Ιωάννη.

Βιβλιογραφία

Ανάλεκτα, Η ζωή της Κέας, 1922, τόμος 1.

Αναστασίου Τάσος στο Κέα: *Ιστορική μνήμη, περιήγηση* στο Αναστασίου, 1991.

Αποστολόπουλος Θωμάς, Ψαλτική και Δημοτική μουσική, σημειώσεις.

Αποστολόπουλος Θωμάς, Ήχοι και Ανατολικά τροπικά συστήματα: Α. Στοιχειώδης θεωρία της Ψαλτικής, σημειώσεις.

Αποστολόπουλος Θωμάς, Θεωρία και πράξη της ψαλτικής τέχνης 1, σημειώσεις.

Ερατοσθένης, Δημοτικό Τραγούδι, Μια διαφορετική προσέγγιση, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 1999.

Καράς Σίμων *Για ν' αγαπήσωμε την ελληνική μουσική*. Αστήρ, Αθήνα 1973.

Καρποδίνη- Δημητριάδη, Ευφροσύνη <<Η θρησκευτική Συμπεριφορά των κατοίκων της Κέας, Εκπαιδευτήρια Δούκα Α.Ε., Αθήνα 1988.

Κέα: Υδρούσα Καλλονή", Ειδικό αφιέρωμα του περιοδικού Γεωτρόπιο, τεύχος 56, (Μάιος 2001).

Κλουτσινιώτη Ράνια-Νικόλας Φαράκλας, Τζια (Κέα), εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1981, στη σειρά <<Ελληνική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική>>.

Κυριακίδης Στίλπων, Ελληνική Λαογραφία, μέρος Α': Μνημεία του Λόγου. Αθήνα, 1965 εκδ. Β'.

Λιάβας Λάμπρος, <<Η μουσική της Γλώσσας και η γλώσσα της Μουσικής>>, σημειώσεις.

Λιάβας Λάμπρος, <<Η Ελληνική Δημοτική Μουσική και τα Μουσικά Όργανα>>, σημειώσεις.

Μαζαράκη Δέσποινα, Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα, Γαλλικό ινστιτούτο, Αθήνα, 1959.

Μουζάκη- Χιονάτου Μαρία, Ο Ξωτάρης της Τζιας, Κέα, 2009.

Πασχάλη Δ., Κέα, Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, του ΙΔ.

Σαλποδήμου Νίκη, Ματζούρης Στέλιος, Το Δημοτικό τραγούδι, Ιστορική Αναδρομή, Οι Θησαυροί και τα τραγούδια της Δημοτικής Ποίησης, Αθήνα, Εκδόσεις Γαβριηλίδης, 2013.

Samuel Baud-Bovy, Δοκίμιο για το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι, Σημείωμα του Φοίβου Ανωγειανάκη.

Sarris Haris, The influence of the Tsabouna Bagpipe on the Lyra and Violin, Athens, 2007.

Sarris Haris, Kolydas Tasos, Kostakis Michalis, Investigating Instrumental Repertoire following of Parataxis: A case study, Athens, 2010.

Sarris Haris, Kolydas Tasos, Tzevelekos Panagiotis, Parataxis: A Framework of Structure Analysis for Instrumental Folk music, Athens, 2010.

Σιδέρης Γιάννης, Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, Αθήνα, Καστανιώτης, 1999.

Σχινάς Γεώργιος-Περικλής, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Η τσαμπούνα του Αιγαίου, Διδακτορική Διατριβή Α' τόμος, Αθήνα, 2015.
Χαπίμπ Χασάν Τούμα, <<Η μουσική των Αράβων>> ΕΝ ΧΟΡΔΑΙΣ.
Χρύσανθος, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*. Τεργέστη 1832 (ανατύπωση: Σπανός, Αθήνα 1976-7).

Διαδικτυογραφία

<https://www.youtube.com/watch?v=AKgHCW6oeho>

<https://www.youtube.com/watch?v=pxp7mrTPrAg>

<https://www.youtube.com/watch?v=Wda45H6c11I>

<https://www.youtube.com/watch?v=FBZGRuEL4Bw>

<https://www.youtube.com/watch?v=vZTjMD02V18>

<https://www.youtube.com/watch?v=Svh3sbJdH8E>

<https://www.youtube.com/watch?v=hPJ0lsidOQs>

<https://www.youtube.com/watch?v=NMI1MAqDOdw>

<https://www.youtube.com/watch?v=RV8uh1hrjr8>

<https://www.youtube.com/watch?v=I8CquFcND2w>

<https://www.youtube.com/watch?v=XIb5E23ZZSY>

<https://www.youtube.com/watch?v=-b7e1M6Lvw0>